

北市大語文學報

第 16 期

《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

臺北市立大學

中國語文學系・華語文教學碩士學位學程

中華民國一〇六年六月印行

北市大語文學報

第十六期

目次

弁言	吳肇嘉	
《字鑑》編輯觀念探述	邱永祺	1
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	21
試析王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學	陳秀絨	43
論中國書法「現代」與「後現代」的跨界思維與立論局限	郭晉銓	75
董仲舒天人思想再論	張伯宇	93
「比喻」在聲韻學教學上的運用	葉鍵得	117
【附錄】		
《北市大語文學報》總目錄（含《應用語文學報》）		135
《北市大語文學報》稿約		143
《北市大語文學報》撰稿格式		147
《北市大語文學報》投稿者資料表		157
《北市大語文學報》投稿者聲明及著作授權書		158

北市大語文學報

弁 言

就學術發表的角度而言，研討會雖是學者相互切磋最直接的場域，但有時不免宥於時間、形式甚至人情的顧慮，以致學者言有未盡，難以將研究心得全幅展開。就此而言，學術期刊不啻為較好的選擇，它提供相對嚴謹的發表形式，讓學者得以將最新研究成果呈現，充分表達學術識見及水平。因此在接任主編後，我即殷切期許《北市大語文學報》能成為優秀論著的發表園地，希望不論身份背景，任何好的論文都能在本學刊獲得登載與表彰。因此我們編輯學報堅守審查原則，沒有人情通融，也沒有特定偏好，完全對學術界開放；要求達到客觀公允之境，以獲得作者與讀者的信任。

秉此理念，我們一方面邀約優秀學者稿件，另一方面亦鼓勵新進學者發表論文，而將原則落實於論文取捨中。依此，本期通過審查而獲刊載的文章共六篇，分別為：一、邱永祺〈《字鑑》編輯觀念探述〉；二、陳沛淇〈論姚文燮詩學觀：以《無異堂文集》、《昌谷集註》為討論範疇〉；三、陳秀絨〈試析王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學〉；四、郭晉銓〈論中國書法「現代」與「後現代」的跨界思維與立論局限〉；五、張伯宇〈董仲舒天人思想再論〉；六、葉鍵得〈「比喻」在聲韻學教學上的運用〉。以上諸篇論文，學術領域跨文字學、古典詩學、小說理論、書畫美學、經學及聲韻學等學科，題材廣泛，析論深入，而皆具獨到之見。相信這對於各專業領域的讀者都能有不少啟發。

學報能順利出刊，首先感謝參與編輯《學報》的工作人員。本期學報編輯群增加不少生力軍，除了長期擔任執行編輯的余欣娟老師以外，本刊再獲郭晉銓老師幫忙，編輯工作上得到很大助力。其次是接手編輯助理的研究生林禹之、李宗祐同學，沒有他們不計酬勞的盡心協助，本刊便難以順利完成。此外，也感謝審稿委員們的專業評審，此乃本刊得具學術性的根基。最後最需要感謝的，還是投稿本刊的學術同道，唯有各位持續提供高水準的研究論文，才能成就本學報的內涵與價值。衷心期盼各界學者繼續支持本刊，踴躍提供研究論著，使這本刊物更豐富，讓這方園地更開闊。

2017年6月 吳肇嘉 謹識於中國語文學系

《北市大語文學報》第十六期；1-20頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

《字鑑》編輯觀念探述

邱永祺*

【摘要】

元代在蒙古人統治下，政治力影響學術甚深，就文字學的發展而言，一般認為不如前代之輝煌，但李文仲不受時代的局限，在其祖父與伯父的基礎上，撰寫《字鑑》五卷，依四聲分類、二百零六韻分部，溯本《說文》以辨正字體、滌除俗謬，指摘俗體之譌誤，駁正前人字書多處，是元代重要的字典。

本文分析《字鑑》之編輯體例，從收字範圍、編排部次，到詳細的說解方式及編輯特色，皆逐一分析並舉書中字例為證，說明李文仲此書具有「傳統與實用兼備」、「注重文字之承繼」、「精簡與便利皆俱」的編輯觀念，突顯《字鑑》在漢語字典史的重要地位。

關鍵詞：字鑑、字典、字書、李文仲、編輯觀念

106.05.03 收稿，106.06.08 通過刊登。

* 東南科技大學通識教育中心兼任講師。

A Study of The Editorial Concept on “Zi Jian”

Chiu, Yong-Chi^{*}

Abstract

The Yuan Dynasty was under the rule of the Mongols, political influence is very deep, in terms of the development of Chinese traditional philology, generally considered not as brilliant as the previous generation, but Li Wen-Zhong (李文仲) is not limited by the times, on the basis of his grandfather and uncle, writing “Zi Jian” (字鑑) five volumes, according to four initials classification, two hundred six rhyme division, retrospective “ShuoWen” (說文) to distinguish the font, remove common mistakes, change common font errors, improve a lot of previous dictionaries, is an important dictionary of the Yuan Dynasty.

This article analyzes the editing method of “Zi Jian” (字鑑), from the income range, arranging sections, to the detailed explanation and editing features, all are one by one analysis and use the words as evidence in the book, describes the editorial concept of “traditional and practical”, “pay attention to the inheritance of writing words”, “streamlining and facilitating”, highlighting the important position of “Zi Jian” (字鑑) in the history of Chinese dictionaries.

Keywords: Zi Jian, Dictionary, Word book, Li Wen-Zhong, Editorial Concept

^{*} Adjunct Lecturer, General Education Center, Tung Nan University.

一、前言

漢字的歷史已有數千年，不僅為華人廣泛使用，亦是人類非常重要的文化遺產，因為它的功能不僅是記錄語言、表達語義，更重要的是它承載了上古先民們的智慧結晶，並且一直沿用至今。漢字在這過程中有許多的變化，不過我們仍可依規律推斷，認識各種字形。最晚在殷商時已經有系統化的發展，然而要能夠將漢字記錄下來成冊的，最重要的功臣當是東漢的許慎，他所撰寫《說文解字》可以說是現存最早的漢語字典，除了「最早」外，已有眾多學者闡明其重要的學術價值，毋庸贅言。自《說文》以後，歷代學者各有其關於漢語、漢字的著作，同樣的也有他們的撰寫目的及用心存在。不過，究竟為何要研究這些字典？趙振鐸說：

中國字典編寫的歷史悠久。從許慎的《說文》算起，到今天將近兩千年。在這漫長的時間裡，中國學者編寫了不少字典，積累了豐富的經驗，這是一筆非常寶貴的財富，可以供今天編纂字典借鑑。¹

這麼多學者們花費心力撰寫的這些字典，其實正是今日編輯字典、詞典者非常重要的學習對象，研究古人心血的同時，也是「見賢思齊，見不賢而內自省」，師法古人編纂的長處，改進短處，則可使字典編得更趨近於完美。

字典還有另一個重要的價值，是記錄「字樣」的重要文獻。所謂的字樣學，就是研究文字書寫標準的學問。具體以「字樣」成為一門專家學問，要上溯到唐代顏氏一家，其中顏元孫的《干祿字書》，便是頗具代表性的著作，自此影響後代，包括《五經文字》、《九經字樣》、《類篇》、《佩觿》、《復古編》、《字通》等。這些是唐、宋時重要的字樣書，亦是重要的字典。今日在探討字樣學、字典學時，往往也會論及以上各書，而後會講述到明代梅膺祚的《字彙》、張自烈的《正字通》，因為此二書影響《康熙字典》的編纂甚深，甚至可以說《康熙字典》其實就是結合《字彙》與《正字通》的精華修訂版。

元代，係蒙古人統治，相對於其他朝代，漢人是受輕視的，漢學亦是遭壓抑的，代表漢人文化重要一環的漢字，也不受重視，所以往往在探究中國文字學時，元朝是被忽視的時代，可元代並非沒有文字學的研究，好比楊桓《六書統》、周伯琦《六書正譌》、李文仲《字鑑》，皆是元代滿有特色的字典。三書中，獲得較多文字學研究

¹ 趙振鐸著：《字典論·寫在前面》（臺北：正展出版公司，2003年7月），頁2。

者關注的是李文仲的《字鑑》，比方劉葉秋評為「體例謹嚴，切合實用」²，姜聿華視為「宋元時代以考訂字體為主的字書」³，張其昀評云：「……李文仲《字鑑》，焦竑《俗書刊誤》是這一時期規範文字方面的重要著作」⁴，張涌泉對《字鑑》更是讚譽有加，認為該書比同類的字書有「字形辨析詳明、糾正前人誤失、載錄新出俗字、遵古而不泥古」⁵四個優點，曾榮汾評云：「其詳析正俗字形之從屬，於字樣整理觀念已勝元孫之『干祿字書』矣。」⁶從劉葉秋到曾榮汾，五位學者對於《字鑑》的看法都是較正面積極的，因為《字鑑》一書，除多引前人字書考訂，將前書誤釋、錯解的地方，皆加以改正之外，無論在字樣學價值，或是在字典編輯上，還有許多值得分析，深入研究的地方，所以本文將依書前多篇〈敘〉觀察，再依實際的字例與編排來分析此書的編輯觀念，作為字典編纂時的重要參考。

二、李文仲與《字鑑》

李文仲，元代人，生平未載於史籍，今僅知李氏為長洲人（今江蘇省吳縣）。依李義活推論，李氏生於元世祖末或成宗初，卒於順帝時。⁷李氏從小受到良好的教育，家學淵源甚深，其祖父梅軒處士、伯父李伯英，皆是頗有學問的人，一脈相承。李氏自述：「年未弱冠，本《說文》作《字鑑》五篇」⁸，又因其有弟子員身分，故自稱為「吳郡學生」。書前干文傳云：

梅軒處士李君嘗訓其子伯英曰：「吾聞經典中用字，類多假借，非止一音，凡有疑，必須究諸字書，參之訓詁毋怠。」伯英謹受教，故其平日所讀經史傳記、諸子百家之書，遇有字同而音異者，未嘗不深求博采、遠引旁證，必使音義瞭然而後已，如是者有季，手抄成帙，於是箸為一書，名曰《類韻》，示不忘先訓也。至治改元甫脫稟，鄉先生前進士顏公敬學為之敘，未幾而伯英歿，其猶

² 劉葉秋著：《中國字典史略》（臺北：源流文化事業公司，1984年3月），頁91。

³ 詳參姜聿華著：《中國傳統語言學要籍述論》（北京：書目文獻出版社，1992年12月），頁250。

⁴ 詳參張其昀著：《中國文字學史》（南京：江蘇教育出版社，1994年6月），頁150。

⁵ 詳參張涌泉著：《漢語俗字研究》（長沙：岳麓書社，1995年），頁284-285。

⁶ 曾榮汾著：《字樣學研究》（臺北：臺灣學生書局，1988年4月），頁57。

⁷ 詳參李義活著：《〈字鑑〉引〈說文〉考·第一章》（臺北：文化大學中國文學系碩士論文，1983年），頁5。

⁸ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊（合肥：安徽教育出版社，2002年6月）（吳郡張士俊澤存堂五種叢書影印本），頁397-398。

子文仲求韻內字之未正者，正之爲《字鑑》一編，復求顏先生敘之，所以卒伯父之志也……。今夫《類韻》之作，始於梅軒翁，終於伯英，至文仲而大備，更三世而成一書，信乎其能傳遠矣。梅軒之卒，先子嘗爲誌其墓，伯英由儒入吏，終漕府令史，其兄弟子姪，皆與余游，故樂爲之書。⁹

據此〈敘〉可以整理出以下幾點：

- (一)梅軒處士爲李伯英父親、李文仲祖父；李伯英爲梅軒處士之子、李文仲伯父。
- (二)自梅軒處士開始撰寫《類韻》，李伯英續寫而成。李文仲則取《類韻》中析正未全之字正之，撰爲《字鑑》。
- (三)李家學識淵源深厚，三世皆篤志於文字訓詁，力求經典用字正確。
- (四)李伯英曾任漕府令史，伯英一輩以降，與干文傳常來往，有交情。
- (五)《類韻》取經史傳記、諸子百家等書中「字同而音異者」——即所謂假借字，參校諸書以正之，書成於元「至治」年間。

何以李文仲要完成李伯英未竟之志？顏堯煥說：

伯英李君，酷嗜古書，旁搜遠紹，作《類韻》（闕）三十卷，閱十載甫脫稟，用心良苦。……一日，忽其猶子文仲謁余出《字鑑》一編，謂伯父無恙時，常在左右繙閱舊書，講求遺事，伯父器之。《類韻》備矣，《韻》內字畫有未正者，伯父欲正之未及，留以遺後人。¹⁰

可知李伯英嗜讀古書，費盡心力，花了十年寫成《類韻》三十卷。李文仲是伯英的姪子，在伯英生前便常在其身邊翻看舊書，並請伯英講些佚事給他聽，因此很受伯父看重。李伯英寫好《類韻》後，想要修正書裡「字畫未正」之處，但還沒能開始就已過世，所以從前常在他身旁學習的李文仲，便有完成伯父遺志的使命感。《類韻》雖已亡佚，但以《類韻》為底而纂成的《字鑑》，繼承了李家三代的家學，也是《類韻》部分內容的保存，所以研究《字鑑》的同時，也可以算是管窺他們對於文字學的觀點及編輯字典的見解。

⁹ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁396。

¹⁰ 〔闕〕乃示該處原本即缺漏。〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁395。

關於字典的編輯體例，現代的字典、詞典，多半會在書前擁有「編輯凡例」，以「凡例」說明該書的內容大要、主旨目的、編排方式、文獻類型、使用族群等，但古人寫書較少使用「凡例」的方式說明，不過，沒有「凡例」並不代表他們沒有這樣的觀念，只是以別種方式呈現。較常見的是作者自己撰〈敘〉，以「敘」說明其撰書的目的、用心、體例等。今日亦有字典、詞典不稱「凡例」，而以「編輯大綱」、「編輯說明」等名稱呈現。最早的漢語字典——《說文解字》，也無「凡例」，但是許慎所撰的〈敘〉，則已經說明，所以要了解《說文》的編輯觀念，可觀察其〈敘〉而知。李文仲撰寫《字鑑》時也沒有撰寫「凡例」以說明其係如何編輯該書，所幸尚留〈自敘〉。〈敘〉中對體例雖無直接的說解與舉例，還是得從書中的內容去探究，不過，可從〈敘〉先得知他撰寫的用心與目的，而後再對照書中的字例，進而分析出該書的編輯方式與觀念。

今存《字鑑》版本有五，¹¹而較常見的版本有二，一是康熙時朱彝尊從古林曹氏那抄來的，他交給長州張士俊刊行，即「澤存堂刊本」；二是清人蔣鳳藻輯成的《鐵華館叢書》本。本文以影印自「澤存堂刊本」的《中華漢語工具書書庫》本《字鑑》為底本，輔以各版本佐之。雖然《字鑑》已獲前賢們的肯定，但要了解《字鑑》的價值，則必須先分析李文仲編書的體例，方可對《字鑑》有更深的認識。

三、《字鑑》編輯體例探析

今日的字典編輯者在編寫時，往往會針對收字範圍、編排部次、說解體例、書式裝訂、版面行款、檢索方法、美工插圖等處立下標準，據「標準」來「編輯」，如同陳炳超認為「體例」是辭書編纂過程的關鍵，其云：

凡是體例規定的，要照著做；體例中沒有規定的，根據實際情況加以補充執行；體例中某些規定不容易掌握的，則應從辭書的性質特點結合體例原則進行考慮，並從適當示範中使原則具體化。總之，要使所有條目都遵從體例來寫，不要越軌超綱。¹²

陳氏所說的「體例」即是「標準」，有如房子的底座，沒有先紮穩根基，當上面的樓層層層築起時，稍不注意，便很容易在一瞬間倒塌，功虧一簣。反過來說，若是未定

¹¹ 詳參李義活著：《《字鑑》引《說文》考·第一章》，頁5。

¹² 陳炳超著：《辭書編纂學概論》（上海：復旦大學出版社，1991年3月），頁45。

「標準」，那麼在編輯的過程中，就會產生許多問題，比如收字範圍，何者該收，何者不收；收了該如何處理？不收，又要如何解釋？這些都會在編輯的過程中逐漸浮現，所以這個「標準」的建構，可說是整部字典最重要的核心。

再者，編制愈大的字典，編輯者往往不只一人，係由團隊處理而成，既然要處理的資訊龐雜，勢必得分工合作，但人的想法、意念原本就不盡相同，若沒有統一的「標準」先備，編纂起來定會事倍功半，甚至徒勞無功。就算是單人處理的字典，其背後可能也有家人、朋友、徒弟等人從旁的協助，還是得有依循的「標準」。這些「標準」，就是字典編輯者的編輯觀念所在。許慎《說文解字·敘》：

今敘篆文，合以古籀。博采通人，至於小大。信而有證，稽謬其說。將以理群類，解謬誤，曉學者，達神旨。分別部居，不相雜廁也。萬物咸睹，靡不兼載。厥誼不昭，爰明以喻。¹³

由此段敘文可看出《說文》的編排方式、檢索方法、收字範圍、釋字原則，以現代字典的編輯觀念來看，雖仍有書式裝訂、版面行款、美工插圖等值得探討的部分未明，但古人字書編纂之困難，乃數倍於今日，尤其許慎身處於東漢，係以竹簡為主的時代，「書式裝訂、版面行款、美工插圖」等處，應在普遍使用「紙張」後，才有討論的空間，所以，《說文》的編輯觀念已是先進，視《說文》為古代字典之楷模，更是合理。

李文仲對《說文》的推崇，在〈敘〉中可見一斑，其云：

許慎集篆籀古文、諸家之書，質之於達作《說文解字》，體包古今，首得六書之要。其於字學，處《說文》之先者，非《說文》無以明；處《說文》之後者，非《說文》無以法，故後學所用取以為，則歷代諸儒精研箴究，寧免闕遺。¹⁴

李氏處《說文》之後，必然將《說文》視為重要的參考，是故，以下即按《說文》所具涵的編輯觀念，針對《字鑑》的收字範圍、編排部次、說解體例等分析，試圖理出此書的編輯觀念。

（一）收字範圍

因為李家三代的傳承，《字鑑》是在《類韻》的基礎上加深、加廣而成，所以《字

¹³ [東漢]許慎撰、[清]段玉裁注：《圈點說文解字》（臺北：萬卷樓圖書公司，2002年8月），頁771。

¹⁴ [元]李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁398。

鑑》所收字，當是增廣自《類韻》。張栻〈敘〉曰：

吳郡李君伯英迺獨潛心於此，考挾經傳，搜羅子史百家之言。凡有涉於四聲者，必彙而次之，積十季而成，名曰《類韻》。以字爲本，以音爲幹，以義訓爲枝葉，自一而二，井井不可紊，用功既已勤矣。¹⁵

《類韻》所收字，正是經、史、子、傳等各式書籍中，有爭議的「假借用字」，因為經書是「聖賢之託於簡策以傳者」，既是聖人與賢者所傳，士子當視為圭臬，奉作金科玉律，故不可有魯魚亥豕之誤。朱彝尊云：

元至治間，長洲李世英伯英，受其父梅軒處士之旨，以六書惟假借難明，於是就典籍中字同音異者，正其字畫，輯《類韻》一書，凡三十卷。¹⁶

朱氏也認為《類韻》的撰寫，就是要辨明假借，糾正典籍中的「字同音異者」。這樣的用心，自當也就見於後出的《字鑑》中。張栻又云：「其從子文仲，又能廣李君之未及，辨正點畫，刊除俗謬，作爲《字鑑》，以備一家之言。」¹⁷李文仲收錄的各類用字，自當超越《類韻》。

《字鑑》所收字，除了出自各類典籍外，有些字一樣會見於其他字書、韻書中，但《字鑑》不僅與他書有相近處，對於他書，如唐代張參之《五經文字》、唐玄度之《九經字樣》、宋代毛晃增注之《禮部韻略》、元代黃公紹之《古今韻會舉要》等書，也作了不少辨正，足見李氏在收字時，是有他的標準，不僅是增廣，亦是校正。

究竟全書中收有多少字？李文仲並沒有特別說明，爲他作敘的那些古人，亦未加以統計。今人彭琪統計全書有1060字，¹⁸孫雍長與李建國計有1070多字，¹⁹筆者計有1082字，李義活計有1092字，²⁰諸家說法雖有出入，但可知的是約收入了1060至1092字。這些「字」往往是一組相似字形的「字頭」，也就是說《字鑑》起碼收錄了1060組的相似字組，由此擴展的漢字數量，更是龐大。

¹⁵ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁396。

¹⁶ 同上註，頁446。

¹⁷ 同上註，頁396。

¹⁸ 詳見彭琪著：《〈字鑑〉正俗字的研究》（吉首：吉首大學漢語言文字學碩士論文，2013年6月），頁38。

¹⁹ 詳見孫雍長、李建國著：〈宋元明清時期的漢字規範〉，《學術研究》（2006年第4期），頁137。

²⁰ 詳見李義活著：《〈字鑑〉引〈說文〉考》（臺北：文化大學中國文學系碩士論文，1983年），頁3。

(二)編排部次

編排部次在字典編輯中是關鍵的，因為這牽涉到好幾個部分：第一，閱讀的順序，若未有次序的安排，少量內容尚可接受，可一旦收錄的範圍廣闊，雜亂無章將會不知從何看起。該如何使用這部「字典」？因著人用書的習慣，若隨意翻閱，又能看到什麼？能否順手一翻，便粗略了解該書基本的編排，這才是方便。第二，查詢的方式，依著漢字的特性，大抵以字形來編排是最常見的，所以查詢時，也就順著這種方式而行，像《說文》，整本書的編排是以形繫聯，將字頭的9353字，以字形的構成分作540個部首，而後達到「分別部居，不相雜廁」的境界。第三，修改的便利，字典的編輯有個重要的概念——編輯完成時，便是修纂的開始，所以「修正」會是字典重要的工作，除非更動整個架構，不然前次的編排，若有規律，那麼修正時便會較簡易，因有脈絡可循。

字典除依「字形」外，另種常見的編排方式是以「字音」為次。東漢時，反切還沒有出現，所以《說文》係以「讀若」標音，未採「音序」是很合理的，趙振鐸說：

齊梁之際，出現了四聲理論。這種理論運用到字典編寫上，產生了按四聲分卷的韻書。編排韻書的理論也就運用到按部首編排的字典上面來。²¹

最早以音序排列的字典乃是魏·李登的《聲類》，該書按「五聲」排序，雖已亡佚，但這樣的編排方式，也就影響了後來的《切韻》、《廣韻》等書。韻書的編排，也影響了字典，因為字分四聲，所以用「音序」為次的字典，自然形成。《字鑑》就是這種「音序」為主的字典，全書分作平聲上、平聲下、上聲、去聲、入聲五卷，以「平上去入」為綱，字頭則依二百零六韻為次第。

按理說，李文仲對於《說文》如此推崇，當是仿造許慎的模式，以形分類，但《字鑑》卻是一本以音序編排的字典，《四庫全書總目提要·卷四十一·字鑑》云：

文仲從父世英，以六書為假借難名，因輯《類韻》三十卷，以字為本，音為幹，義訓為枝葉，自一而二，井然不紊，凡十年始成，而韻內字畫尚有未正者，文仲因續為是書，依二百六部之韻而編次之。辨正點畫，刊除俗謬，於諸家皆有所駁正。²²

²¹ 趙振鐸著：《字典論》，頁27。

²² [清]永瑤等編：《文淵閣四庫全書電子版》（迪志文化出版有限公司）。

足見《字鑑》採「音為幹」的方式編排，確有受到《類韻》的韻書編輯方式影響。這樣以二百零六韻之音序排列的字書，可上溯到唐代顏元孫《干祿字書》，宋代張有《復古編》亦採此法。《干祿字書》、《復古編》皆為著名的「字樣書」，而《字鑑》亦是「字樣書」，足見有部分的「字樣書」會以「音序」編排，其共同點是「字樣書」的目的多是分辨筆畫相近的易混字，李文仲為了「辨正點畫，刊除俗謬」，自然將音近的字組編排在一起，方才好辨識它們在「形」、「義」的不同。以音序排列的優點，陳炳迢云：

音序排檢法部位確定，既無部首法的猶疑兩可，也無義類法的跨類弊病；尋檢快速，只要讀出音就能得心應手，一檢即得；對於避免提筆忘字，分辨同音字，寫詩押韻也有獨特優點，是一種科學性、實用性很強的理想的檢字法。²³

「分辨同音字」，正是《字鑑》中的要務，所以採「音序」，合情合理。書裡的「平聲上」由一東韻至二十八山韻，「平聲下」由一先韻至二十九凡韻，「上聲」由一董韻至五十五范韻，「去聲」由一送韻至六十梵韻，「入聲」由一屋韻至三十四乏韻，順序同《廣韻》二百零六韻，但並非每個韻母下都有收字，如平聲上的痕韻、上聲的駭韻、賄韻、去聲的勘韻、入聲的狎韻、乏韻等，皆未收字，而未收的原因，乃因此書是脫胎自《類韻》，其主要目的是端正《類韻》中沒能分辨清楚的音同字，當不是每一韻下都必收字，未能每韻兼收，也就不奇怪。

(三)說解體例

字典是「字本位」的書籍，以字為根本，所以解說字例會先從字的形、音、義三者開始，釋形、音、義，而後列舉書證作為具體運用的例子，這是傳統字典說解字例較常見的方式。

《字鑑》的說解體例，大致可分二部分：先「釋字」，後「辨正」。「釋字」處，首以「反切」²⁴釋音，次釋義——多採《說文》之說——，再釋形；「辨正」處，則先標明楷體的正字，再辨析俗體或訛體等字形相似字與正字的不同，有時僅列出相似的字根，沒有列出俗、訛字形，如：「冬，都宗切。《說文》：『四時盡也。』下从冫，

²³ 陳炳迢著：《辭書編纂學概論》，頁304。

²⁴ 在反切出現後，古人常見的標音方式，不外乎以反切標音或直音，《字鑑》裡釋音的呈現，多數字係以「反切」標音，部分用「直音」方式。

音冰。」²⁵。再者，或以書證，增強己說，或舉前書，辨駁誤處。以下試舉例說明：

1. 釋字

釋字體例大致可分以下三種：

(1) 釋音、釋義、釋形，皆採《說文》之說。

此為《字鑑》最常見的體例，如：

餽，乎溝切。《說文》：「乾食也。从食，侯聲。」俗作糲。²⁶

貪，他含切。《說文》：「欲也。从貝，今聲。」俗上从号令字作貪，誤。²⁷

餽、貪二字，字義、釋形，皆同《說文》。《說文》雖無反切注音，但大徐本、段注本的餽、貪與《字鑑》所標注的反切相同，參自《說文》的機會很大。

(2) 釋音、釋義、釋形，未採《說文》之說，如：

童，徒紅切。奴也。《說文》：「从辛，重省聲。」辛音牽。俗下从里，誤。²⁸

舡，許江切。船名，與僊韻船字不同。船，淳緣切。《佩觿》曰：「帆舡之舡為舟船其類，非有如此者。」²⁹

童、舡二字皆不見於《說文》，故未採《說文》之說。

(3) 釋音、釋義，未採《說文》之說，如：

雖，宣佳切。設兩辭。从虫，从唯。俗作雖。³⁰

殷，於斤切。大也。《說文》：「从𠂔，从殳。」𠂔音依，从反身。殳音殊。俗作殷。³¹

雖、殷二字雖見於《說文》，但《字鑑》並未依《說文》之釋音、釋義，僅釋形相同。

《說文·虫部》：「𧈧，似蜥蜴而大。从虫，唯聲。」³²解「雖」為形似蜥蜴的虫，而李氏解「雖」為「設兩辭」，採用當時較常見的語用義，如今日之「雖然」、「即使」等，明顯與《說文》迥異。《說文·𠂔部》：「𧈧，作樂之盛稱殷。从𠂔，从殳。」³³解

²⁵ [元]李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁400。

²⁶ 同上註，頁414。

²⁷ 同上註，頁414。

²⁸ 同上註，頁400。

²⁹ 同上註，頁400。

³⁰ 同上註，頁401。

³¹ 同上註，頁406。

³² [漢]許慎撰、[清]段玉裁注：《圈點說文解字》，頁670。

³³ 同上註，頁392。

「殷」為「作樂盛」，後來才引伸「盛」，再引伸為「大」，李氏解「殷」，即採「大」義。由此二例可知，李文仲雖喜歡《說文》、崇拜《說文》，但應非全然接受，仍應時而變化。

董理並分類全書字例後，可看出第一種的體例使用最多，釋音、釋義、釋形多依《說文》。李氏〈敘〉云：

俗字混殺，學者罕能留心，承謬襲譌，去真愈遠，六書之法遂隱，經典之文益差，愚不自量，雅尚古典本之《說文》、《增韻》，參以諸家字書，以《說文》箴《增韻》之誤，以六書明諸家之失，因作《字鑑》，遺諸同志。³⁴

李氏有感於當代俗字的使用混亂，這些錯誤的用字不但未能糾正，甚至流傳愈廣，反而使正字不明。他認為《說文》承先啟後，是六書法則的源頭，所以要上溯《說文》。正因為許慎蒐羅資料齊全，涵蓋諸家之說，是文字學的經典，勢必要仔細研究。不論從字例的呈現，或是李氏所言，皆可知《字鑑》確實宗本《說文》。不過，李氏雖主《說文》、依《說文》，但未墨守，如：

於，衣虛切。語辭。上从出入之入，下从二。俗作於於。³⁵

《說文·鳥部》作「𪚩，象古文鳥省」³⁶，李氏釋義非依《說文》，脫離「鳥」義，作「語辭」解，「於」在李氏當代，已是通用的語用字。又如：

其，渠之切。指物之辭。从甘，从刀。甘，古箕字，隸作甘，非甘美字。刀音基，俗作其，或下从六，皆誤。³⁷

《說文·箕部》作「𪚩，籀文箕」，許慎釋「箕」為「簸也」³⁸，但李氏釋作「指物之辭」，亦是李氏當代通用的語義，所以由以上二例可見《字鑑》取義，並非全依《說文》，只是將《說文》視為最高參考依據，但會依時代的變遷而改正。孫雍長與李建國說：

³⁴ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁399。

³⁵ 同上註，頁402。

³⁶ 〔漢〕許慎撰、〔宋〕徐鉉校訂：《說文解字》（北京：中華書局，1963年12月），頁82。

³⁷ 〔元〕李文仲撰：《字鑑·平聲之韻》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁402。

³⁸ 〔漢〕許慎撰、〔宋〕徐鉉校訂：《說文解字》，頁99。

作者雖推崇《說文》，但並不泥古，對於相沿通借、習非成是的字，認為「經史承訛日久，難遽罄改俗」，予以承認，表現出從俗從變靈活變通的規範精神。³⁹

孫、李二人對《字鑑》的看法，如同本文前述，李氏是在遵守文字學經典——《說文》的前提下，又不失變通的處理，係有與時俱進的觀念。

2. 引書

《字鑑》的字例後半段，常援引他書，有時是為補充、增強其解字說明的說服力，如：

趨，陳知切。《說文》：「趨，趙久也。从走，多聲。」俗以為趨字，非。《佩觿》曰：「奔趨之趨為進趨其類，非有如此者。」⁴⁰

引用漢語辨似學的重要典籍《佩觿》，舉郭忠恕辨似之說，作為自己說法的佐證，大大增強證據力。又如：

斤，舉欣切。《說文》作：「𣎵，斫木斧也。象形。」《廣干祿字書》云：「斤字中當闕。」俗作斤。⁴¹

李氏引《廣干祿字書》⁴²之說，是為說明「斤」字構形，應該如同篆體「𣎵」一般，第一、二筆與第三、四筆間是分開的。除作證外，有時引書又是為了辨正該書之誤，如：

錫，徐盈切。《說文》：「飴和餽者也。从食，易聲。」易音亦與錫字異。錫音唐，與糖同。《增韻》作錫，誤。⁴³

錫與飴，音、義皆異，二字偏旁一作食，一作易，只有形體相似，但毛晃的《增修互註禮部韻略》卻誤將二字混同。再如：

襦，慵朱切。《說文》：「短衣也。从衣，需聲。」《監本》从示，誤。⁴⁴

³⁹ 孫雍長、李建國著：〈宋元明清時期的漢字規範〉，《學術研究》，頁137。

⁴⁰ 〔元〕李文仲撰：《字鑑·平聲支韻》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁401。

⁴¹ 同上註，頁406。

⁴² 《廣干祿字書》五卷，南宋·婁機撰，為唐·顏元孫《干祿字書》之續作，體例相仿。今已亡軼，但可從《永樂大典》中勾沉，還其部分樣貌。

⁴³ 〔元〕李文仲撰：《字鑑·平聲清韻》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁412。

⁴⁴ 同上註，頁403。

《禮部韻略》⁴⁵之「襦」，从示作「襦」，但「襦」是「短衣」，當依類從衣部，从衣為是，所以从「示」之「襦」，明顯是「衣」、「示」在作偏旁時的點畫相混，李氏所舉的字例，正是常見的形似誤字。李氏舉《監本》，糾正其失。

3. 辨析

《字鑑》除了是部切合時用的字典外，也具備「字樣的概念，是元代重要的字樣書。對字樣書而言，很重要的第一個概念是「正字訂立」，李氏云：「以茲正體，施之高文大冊、奏章箋表，與夫經典碑碣，則辭翰俱美。」⁴⁶因為「字樣」是用字的準則，當「正字訂立」後，就可以運用在各種地方，因時、因地制宜；第二個概念是「辨似」，這也是《字鑑》當中很重要的編排。如：

月，魚厥切。《說文》作：「，闕也。太陰之精。象形。」隸作一，上有闕，中二畫連左不連右。凡朦朧朔望明朗有朏期則霸間朏朧之類从一，與月朙月三字不同。如脣胃筋臘等字从月，音肉，上畫合，中二畫滿；青字从月，音丹；前俞朝朕等字从月，音舟。偏旁俗混作月，誤。⁴⁷

李氏解釋日月之「月」字，先以反切注音，次舉《說文》，釋義、釋形，接著舉出隸定後的字體改變，解釋得非常細微——「上有闕，中二畫連左不連右」，再舉包括朦、朧、朔等十四字，說明這些字例的偏旁是作「月」。在對字頭的解析後，舉出三個形體相似的字，「」、「」與「」，並分別舉字例說明，脣、胃等字應从「」旁，青字从「」旁，前俞等字从「」。李氏將分辨字形的差異處放置在釋音、義、形之後，直敘闡明正字的筆畫與構體，並比較形近字。又如：

舌，古活切。《說文》作：「，塞口也。从口，牟省聲。」牟音厥。隸作一，上从千百之千，與薛韻口舌字不同。舌，从干犯之干。凡話活闊括枯筈聒适鵠刮之類諧聲者从一。《增韻》一舌不分，混作口舌字，誤。⁴⁸

同上例「月」字，先釋「舌」之音、義、形，再說明隸定後的字體改變後，後談正字的構體，最上一筆應从「千」，常與「干」混用。李氏舉話、活等十字說明，从「舌」得聲的字應从「舌」，而非从「干」，《增韻》就犯了這樣的錯。李氏對於字體的差

⁴⁵ 《字鑑》所稱「監本」，乃指《禮部韻略》，是丁度等人在宋仁宗景祐四年（西元 1037 年）奉詔依《韻略》修改而成，全書收錄 9590 字，以 206 韻為次編排。原書已佚，僅有修訂本傳世。

⁴⁶ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第 12 冊，頁 399。

⁴⁷ 同上註，頁 440。

⁴⁸ 同上註，頁 441。

異解釋得非常細微，若不仔細觀察，會覺得這些字形都差不多，而漸誤用，此後正字、訛字也會變得「差不多」。

綜合以上，不論釋字、引書或辨正，《字鑑》在說解體例上，都有其自定的標準，而說解多以《說文》為依據，劉葉秋《中國字典史略》即云：「《字鑑》是一部根據《說文解字》來『辨正點畫，刊除俗謬』，糾舉歷來使用文字的錯誤的字書。」⁴⁹如此看來，劉氏所言極有道理。

(四)編輯特色

訓詁是字典重要的功能，為了要將字解析清楚，所以必須有固定的訓詁用語。《字鑑》的訓詁用語大抵與其他字書相似。釋音時，用「某某切」、「某聲」、「讀若」，涵括三種方式；釋義時，用「辭」、「貌」、「為」、「猶」、「當作」、「調之」、「曰」、「一曰」等語；釋俗字時，則用「俗作」、「俗混作」、「俗又作」、「俗又為」、「俗混从某」、「俗下作某」、「俗下从某作某」、「俗从某作某」、「俗从某某字作某」、「以此為俗」、「今作某」、「今別作某」、「今通作」等；釋古文時，有「古文作」等；釋隸書時，用「隸作某」、「隸从某」等；特別說明時，用「案」語加以說明。以上列舉的各種訓詁用語作用明確，是常見的訓詁用語，但《字鑑》在編輯上，不僅有這些常見的用語，還有二項特色是他書少見的，以下舉例分述：

1. 以「一」取代字頭，簡便刻工。

《字鑑》全書，凡是字頭於底下注解重覆出現時，便以「一」⁵⁰符號取代，如：

隄，都黎切。防也。左从阜，與堤字不同。堤音邸，滯也。《佩觿》曰：「堤滯之堤為一防，其類非有如此。」⁵¹

《佩觿》原文作「堤滯之堤為隄防」⁵²，《字鑑》引文以「一」代「隄」。他例如：「告」、「盜」、「冪」、「暴」等，車載斗量，不可勝數。用「一」符號代替字頭，可說是全書之通例。

⁴⁹ 劉葉秋著：《中國字典史略》（臺北：源流文化事業公司，1984年3月），頁91。

⁵⁰ 原書採直式編排，文字由上至下，從右到左，節省符號作「丨」，但本文採橫式編排，文字由左至右，從上到下，故此符號作「一」。

⁵¹ 〔元〕李文仲撰：《字鑑·平聲模韻》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁404。

⁵² 〔五代〕郭忠恕撰：《佩觿》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊（合肥：安徽教育出版社，2002年6月）（吳郡張士俊澤存堂五種叢書影印本），頁119。

2. 辨析偏旁筆畫，字畫相似者不重出，舉一例而括論，李文仲云：

偏旁同者，不復廣出，凡所未盡，觸類而長，所正之字，隨韻收入，遞互研攷。⁵³

這樣的編排，常見的用語是「凡某某之類从一」，所謂「某某」處，即該字與字頭之字，兩者「偏旁」相同；另有用語「凡从某者與此同」，「从某者」即指李氏欲辨析清楚的「偏旁形體」，應同字頭之字，故語「與此同」。例如：

青，倉經切。東方木色，下从丹，偏旁作月。凡清精靖靜之類从一。俗从月，誤。⁵⁴

齒，昌里切。《說文》：「口斷骨也。象口一之形，止聲。」凡齡齧齕之類从一。俗作齒。⁵⁵

曼，無販切。《說文》：「引也。从又，冒聲。」上从冂，音冒。凡漫漫慢慢之類从一。俗上从日月字，誤。⁵⁶

祿，盧谷切。《說文》：「福也。从示，彖聲。」彖上从亼，音屬。俗作祿。凡从彖者與此同。⁵⁷

比較值得注意的是，這裡的「偏旁」，有時指形符（如「齒」），有時指聲符（如「青」、「曼」、「彖」），意即，每當《字鑑》出現「凡某某之類从一」，或「凡从某者與此同」時，便是「舉一反三」，將諧聲偏旁、偏旁筆畫相同之字，統攝於下。此外，指「聲符」者，李氏偶以「諧聲者」稱之。

全書解字辨正時，若出現前面已提及之字，則以「見某韻」、「詳見某韻」、「詳見某韻某字下」等用語，請讀者自行參校，如：

本，布衮切。《說文》：「木下曰一。从木，一在其下。」俗作本，非。本，他刀切，見豪韻。⁵⁸

況，許放切。譬擬也。左从水，詳見水字下。俗作况。⁵⁹

⁵³ 〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁399。

⁵⁴ 同上註，頁412。

⁵⁵ 同上註，頁417。

⁵⁶ 同上註，頁432。

⁵⁷ 同上註，頁438。

⁵⁸ 同上註，頁420。

⁵⁹ 同上註，頁435。

或因辨正的偏旁形體相同，或是其他韻字下已辨析過同字，而使用以上這些「舉一反三」、「互相研攷」的編排體例。

這些體例，正是李文仲《字鑑》編輯上的特色與用心，因為除了可免大量近似字的出現，減少編排上的累贅，更可減少書頁的分量，省去不少刻工與費用。

四、結語

綜合前述對於《字鑑》體例的探析，可從其編排的方式梳理出編輯觀念三點：

第一，「傳統與實用兼備」的觀念。該書析形、注音、釋義，以《說文》為主要參考對象，但並不拘泥《說文》的見解。諸如《說文》未收字，或是因時代變遷，而造成字義更迭之字，則採用他書說法，或是當代通行之義，不墨守《說文》，既重傳統，又兼實用。

第二，「注重文字之承繼」的觀念。《說文》後的重要字書，纂書目的雖各有異同，但就字學的發展而觀，各書多少具有「承先啟後」的作用，因此《字鑑》修正前書訛誤，欲使官方文書或是重要的代表書籍，皆改作正確用字，就是看重文字係相承且延續的，若是未加以訂正，只怕訛誤日久，積習難改，以假亂真。李氏云：「經史承譌既久，難遽罄改俗，高文大冊，不可不正、今文以隳代隳，而以隳代隳，本非其正，然相承已久遽難改也。」⁶⁰因為這些錯誤的用字，已流傳許久，難以全面改變，但只要是官方的文書，具有較大的影響力，因此必須勘誤，使用正確的文字。

第三，「精簡與便利皆俱」的觀念。全書以符號、用語、互見等方式，涵括諸多相似形體之字。如前述提及之以「一」取代字頭之字，或用「凡某某之類从一」舉一反三，將相似偏旁的字體，一併說明正確用法，還有將考究過的字，以「詳見某韻」等語呈現，不再重出，既能簡約版面，避免過多的冗言解說，更能使查閱變得便利，增加閱讀的方便性。

《字鑑》這三個重要的編輯觀念，倘置於今日而視，仍是正確且進步的，對於中國字典、詞典的編纂歷史，具有不可磨滅的歷史地位；對於現代字典、詞典的編輯觀念，亦頗有助益。誠如張栻所云：

⁶⁰ [元]李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁422-423。

觀《類韻》者，循流尋原而音以明；觀《字鑑》者，（闕）岐達道而字以正，其有補於經史。⁶¹

張栻見過《類韻》、《字鑑》，對二書評價很高，認為《類韻》是明字音之原，認為《字鑑》是溯字形之正。朱彝尊亦是讚不絕口，其云：

李氏之學遠引《說文》，而證以諸家之說，所謂元元本本者，歟遼金元文字，雜以國書字體，轉益茫昧，其詩詞落韻，有出于二百六部之外者，茲編所道者古，洵可傳也。⁶²

認為《字鑑》是依循古道而編成的字書，與李文仲同時代的「茫昧」者相比，係全然不同的。孫雍長與李建國也說：「在宋、元實用型字書中，《字鑑》的成就也最高。」⁶³《字鑑》之重要性，昭然若揭。

引用書目

一、傳統文獻

東漢·許慎撰，宋·徐鉉校訂，《說文解字》，北京：中華書局，1963年12月。

東漢·許慎撰，清·段玉裁注，《圈點說文解字》，臺北：萬卷樓圖書公司，2002年8月。

周·郭忠恕撰，《佩觿》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，合肥：安徽教育出版社，2002年6月。（吳郡張士俊澤存堂五種叢書影印本）

元·李文仲撰，《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，合肥：安徽教育出版社，2002年6月。（吳郡張士俊澤存堂五種叢書影印本）

二、近人論著

（捷）拉迪斯拉夫·茲古斯塔主編，林書武等譯 1983 《詞典學概論》，北京：商務印書館。

⁶¹（闕）乃示該處原本即缺漏。〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁396。

⁶²〔元〕李文仲撰：《字鑑》，收入《中華漢語工具書書庫》第12冊，頁446。

⁶³孫雍長、李建國著：〈宋元明清時期的漢字規範〉，《學術研究》，頁137。

- 巫俊勳著 2007 《字彙編纂理論研究》，《古典文獻研究輯刊·四編》第25冊，新北：花木蘭文化出版社。
- 李義活著 1983 《《字鑑》引《說文》考》，臺北：文化大學中國文學系碩士論文。
- 姜聿華著 1992 《中國傳統語言學要籍述論》，北京：書目文獻出版社。
- 胡楚生著 2003 《訓詁學大綱》，臺北：華正書局。
- 胡樸安著 2006 《中國文字學史》，臺北：臺灣商務印書館。
- 范可育等著 2000 《楷字規範史略》，上海：華東師範大學出版社。
- 孫雍長、李建國著 2006 〈宋元明清時期的漢字規範〉，《學術研究》第4期。
- 張其昀著 1994 《中國文字學史》，南京：江蘇教育出版社，。
- 張涌泉著 1995 《漢語俗字研究》，長沙：岳麓書社。
- 陳怡如著 2008 〈《正字通·凡例》中之編輯觀念研究〉，《輔仁國文學報》。
- 陳炳超著 1991 《辭書編纂學概論》，上海：復旦大學出版社。
- 彭琪著 2013 《《字鑒》正俗字的研究》，吉首：吉首大學漢語言文字學碩士論文。
- 曾榮汾著 1988 《辭典編輯學研究》，臺北：世界文物出版社。
- 曾榮汾著 2005 《《說文解字》編輯觀念析述》，《先秦兩漢學術》。
- 曾榮汾著 2006 《《玉篇》編輯觀念研究》，《第十七屆中國文字學學術研討會論文集》。
- 曾榮汾著 2006 《《經典釋文》編輯觀念析述》，《潘重規教授百年誕辰紀念學術研討會論文集》。
- 黃建華著 2003 《辭典論》，臺北：正展出版公司。
- 雍和明、羅振躍、張相明著 2006 《中國辭典史論》，北京：中華書局。
- 趙振鐸著 2003 《字典論》，臺北：正展出版公司。
- 趙振鐸著 2006 《辭書學論文集》，北京：商務印書館。
- 劉中富著 2009 〈《字鑒》所指唐宋正字書錯誤考辨〉，《中國文字研究》，第一輯，總第十二輯。
- 劉葉秋著 1984 《中國字典史略》，臺北：源流文化事業公司。
- 蔡信發著 2004 《訓詁答問》，臺北：臺灣學生書局。
- 魏曉麗著 2002 《《字鑒》研究》（西安：陝西師範大學中國古典文獻學碩士論文）。
- 黨懷興著 2003 《宋元明六書研究》，北京：中國社會科學出版社。
- 清·永瑤等編，《文淵閣四庫全書電子版》，迪志文化出版有限公司。

《北市大語文學報》第十六期；21-42頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

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**

【摘要】

清代出身於桐城的姚文燮，其詩學觀為時代與身份意識的產物，即做為明清之際的文士，對家國、文化傳統與自身之存在意義的省思。在此氛圍中產生的批評實踐，滿溢著「反身性詮釋」的意味。他有意識地通過著述以回答當世的文學議題及清初文士進退出處的問題。因前人較少從姚氏詩學觀及其對明遺民的情感之立場出發討論《昌谷集註》的意義，故本文考察了清初文學思潮及與姚氏詩學觀有脈絡關連的錢澄之主要詩論，並探討姚氏於《無異堂文集》、《昌谷集註》展現的批評論點，循序瞭解姚氏的詩學觀。終而可知，姚氏的詮釋多用於「反照自身」，回答同代文士的困境，藉以得到解釋與寬慰，這正是《昌谷集註》於後人所昭示的核心價值。

關鍵詞：姚文燮、昌谷集註、無異堂文集、清初詩學

106.04.28 收稿，106.06.20 通過刊登。

* 筆者於2015年發表〈試析姚文燮《昌谷集註》之情志批評取向〉後，有感於該文對姚文燮之詩論脈絡闡釋、梳理不足，故另撰此文，以做為延伸補充。本文較少論及《昌谷集註》的實際批評，原因在於〈試析姚文燮《昌谷集註》之情志批評取向〉文中已做說明。見陳沛淇：〈試析姚文燮《昌谷集註》之情志批評取向〉，《思與言》53卷4期（2015年12月），頁193-230。另，本文得益於三位評審的寶貴意見，做了局部修改，於此一併陳謝。

** 靜宜大學通識教育中心兼任助理教授。

An Introductory Study of Yao Wen's Poetics: A Discussion on "Wuyitang Collections" and "Anthology of Changgu's Poems"

Chen, Pei-Chi^{*}

Abstract

Yao Wenxie's poetics is related to the times and identity classes. That is, as the early Qing Dynasty scribes, on the country, cultural traditions and the significance of the reflection. In his literary criticism, full of "reflexive interpretation" means. He used the writings to show contemporary literary problems and the situation of the writers in the early Qing dynasty. Because the predecessors less from Yao Wenxie's poetics to discuss the "Anthology of Changgu's Poems", therefore, this article examines the early Qing Dynasty literary trend, and from the point of view of "Wuyitang Collections", "Anthology of Changgu's Poems" literary criticism, to understand Yao Wenxie's poetic view. So we can know that Yao Wenxie's interpretation is mostly used to answer the plight of contemporary literati, and get a reasonable explanation and relief, which is the "Anthology of Changgu's Poems" the value of the history of literature.

Keywords: Yao Wenxie, Anthology of Changgu's Poems, Wuyitang Collections, Poetics in the Early Qing Dynasty

^{*} Adjunct Assistant Professor, Center for General Education, Providence University

一、前言

姚文燮（字經三，號羹湖，1628-1692），安徽桐城人，清順治己亥年進士。姚文燮在世時，以善為文與畫稱名，又致力於地方志的編纂，曾出仕福建建寧府推官、雲南開化府同知。吳三桂舉兵時，因拒絕配合而入獄，後僥倖脫逃歸鄉，遂閉門著書不再參政。其著作頗豐，據載著有《龍眠詩傳》、《無異堂文集》、《詠園詩集》、《薤麓吟》、《黃柏山房古文集》、《昌谷集註》等數十種，今易見者僅存《無異堂文集》、《昌谷集註》及少數篇章。

姚文燮於獲進士出身前（順治丁酉年間），完成《昌谷集註》，時年約廿九歲。《清詩紀事初編》言「文燮作李賀詩注，舍文徵事，足為論世之資，自謂二月成書，何其速也。」¹姚文燮作《昌谷集註》時，尚未入清廷為官，由其成書之快速可推知，他箋註李賀詩時已「胸有成竹」，背後儼然有支撐其箋註語言的詩學觀。

《昌谷集註》成書時，姚文燮的師友如錢澄之、陳二如、方拱乾、何永紹、陳焯、宋琬、黃傳祖等為之作序，這個以安徽桐城為中心向外連結的文人圈，大致對《昌谷集註》採取的「以史證詩」策略加以讚揚。李賀詩在唐詩中是個異數，其詩體自創一格，與前人少有雷同，宋人嚴羽便稱其為「長吉體」，曰「天地間自欠此體不得」。李賀詩風格主奇僻，不受主流詩歌品味青睞，但自唐以降，代代都不乏有仰慕李賀詩的人。李賀詩難讀難解，少有箋註本，因此，在明清易代之際，姚文燮選擇李賀詩以作註，且運用了呼應當世文壇的詩學觀與詩史觀，其動機、用意皆有值得探索之處。

明清之際文壇曾湧動一股「詩史」風潮。在文學史上，「詩史」是個有傳統的古老觀念，至少可回溯至唐人孟棨於《本事詩》中提出的「杜甫為詩史」說。²歷經兩宋至晚明的發展，詩史逐漸成為自具體系、融有各家說法的觀念。明清之際，詩史作為詩歌創作與批評的指導原則外，更寄寓了文人對世變、自身顛沛流離之命運的省思與悲嘆。另一方面，與詩史論並存於清初文壇的唐宋詩之爭，看似為不同的文學觀爭論，但若溯及觀念根源處，二者實有千絲萬縷的關連。《昌谷集註》即是此風潮中的產物，它是近而立之年的姚文燮，對世變與當時文壇的重要主張所給出的回答。有鑑於此，部分學者對於《昌谷集註》的負面評價，及姚文燮據以箋註李賀詩的詩學觀等問題就

¹ 鄧之誠：《清詩紀事初編》（臺北：明文書局，1956年），頁558。又，《無異堂文集·何令遠詩序》曰：「及余退而注賀兩閱月注成以示何子。」〔清〕姚文燮：《無異堂文集》，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2000年）第8輯，頁87。

² 孟棨《本事詩·高逸第三》：「杜逢祿山之難，流離隴蜀，必陳於詩，推見至隱，殆無遺事，故當時號為『詩史』。」〔唐〕孟棨：《本事詩》（北京：中華書局，1983年），頁15。

顯得有必要再釐清。

據姚文燮〈昌谷詩註自序〉可知，知人論世、以史證詩是其主要的箋釋方法。歷來學者就以史證詩的過度詮釋問題，針對《昌谷集註》提出了質疑。³若從箋釋結果來看，以史事證詩容易穿鑿附會、出現以政教意識影響詩歌詮釋的問題。然而，正如一代有一代之文體，以史證詩的箋釋方法也有它所屬的詩學脈絡及時代背景。若孤立的從「詮釋效度」檢驗《昌谷集註》，很顯然的，它頗有可議之處；但觀者若融入清初文人的歷史視域，便可見《昌谷集註》的箋釋立場與方法，自有其審美及批評的用心。

同屬於桐城文人集團的陳焯，為《昌谷集註》作序時，特意說明了姚文燮的箋註動機。其文曰：「又所好不在懽愉和吉之言，而獨流連于牢落不羈之李賀，豈心傷世變、學士大夫忠愛之意衰。特取詩之近騷者揚推盡致，以自鳴其激楚耶。」⁴對照清初的文學發展概況，這段文字寫出了幾個關鍵點：其一，所謂「所好不在懽愉和吉之言」，反映出姚文燮可能不支持尊初盛唐詩的立場；其二，「心傷世變」等語，道出他對於明遺民身份的同情與反思；其三，「自鳴其激楚」則又指出姚文燮不以「溫厚和平」為貴，而對於帶有「悲」之風格的詩歌，有一份深深的認同。

為何姚文燮會挑選李賀詩作箋註？為何他要提出「李賀為詩史」的觀點？本文擬由這兩個問題出發，考察姚文燮的詩學觀及其與清初文壇觀點——特別是與錢澄之詩學觀的聯繫，並以顏崑陽提出的「反身性詮釋效用」觀點，⁵解釋姚文燮之批評實踐的意義與價值。

二、姚文燮與錢澄之詩學觀之關涉

（一）關於「作詩本原」的共識

首先，需略提及清初的詩史觀與唐宋詩之爭的內容。⁶龔鵬程於〈論詩史〉中曾說

³ 如葉慶炳〈姚文燮昌谷詩註糾謬〉，便主張姚文逕自以政教意識詮釋李賀詩，是種錯誤的解讀。原論述參見葉慶炳：〈姚文燮昌谷詩註糾謬〉，《淡江學報》第8期（1969年11月），頁27-43。

⁴ 陳焯：〈序〉，《李賀詩註》（臺北：世界書局，1963年12月），頁394。

⁵ 參見顏崑陽：〈生命存在的通感與政教意識形態的寄託——中國古代文學「情志批評」的「反身性詮釋效用」〉，收於顏崑陽：《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》（臺北：允晨，2016年4月），頁273-306。

⁶ 前人對於清初詩史觀與唐宋詩之爭，已有諸多研究成果。關於「詩史」與「唐宋詩之爭」可參考龔鵬程：《詩史本色與妙悟》（臺北：學生書局，1986年4月）。張暉：《詩史》（臺北：學生書局，2007年3月）。蔣寅：《王漁洋與康熙詩壇》（北京：新華書店，2001年9月）。陳偉文：〈論清初宋詩風的

道，「詩史」本是個有矛盾的詞彙，古典詩歌講求溫柔敦厚以抒情，寓美刺於比興之中；而史講求的是卻記事與評價功能。詩與史不唯藝術性的要求不同，在文體上亦有「求委婉」與「求直陳」的衝突。⁷

明朝復古派曾關注過詩歌如何既發揮直陳記事的功能，又能保有自身之委婉與形式美的問題。清初，詩史的課題在王夫之與錢謙益手中得到進一步的拓展。王夫之於《薑齋詩話》明確指出「夫詩不可以史為」；「詩筆」和「史筆」是不同的兩件事，不應混淆二者的界線。但王夫之並非詩史的反對者，他提出「情景事合成一片」的理論，用以調和詩史傾向敘事、論贊而犧牲詩之委婉深情的美感的難題。較王夫之對於詩壇更具有主導性的錢謙益，他沒那麼在乎詩與史的文體衝突，而提出「詩與史本同出一源」、「詩之義不能不本於史」的說法⁸。由是詩史的記事及其「春秋筆法」的功能便被放大了。錢謙益的詩史觀影響極大，其追隨者如黃宗羲、朱彝尊、杜濬等，大致都持相近的論調。與錢氏之詩史觀略有不同的，是屈大均、施閏章等人的主張。他們不贊同史的功能凌駕於詩歌之上，故重申「詩兼比興，其風婉以長」的文體特質。比起將詩視為史的附庸，他們更重視詩能「補史之闕」的特質。

在詩史之外，唐宋詩孰優孰劣的問題也被廣泛地討論。康熙二年，黃宗羲、吳之振、呂留良合力編纂之《宋詩鈔》問世，唐宋詩之爭正式成了文人間熱烈討論的議題。在當時，推崇宋詩者包括了錢謙益、汪琬、葉燮、宋荦、王漁洋等重要詩人。

唐宋詩之爭牽涉甚廣，其導出的「性情」說亦不一而足。在此引張暉〈清初唐宋詩之爭與「性情」論〉一文，點出黃宗羲與錢澄之「性情」論在這波爭議中採取的立場。黃宗羲自身雖是「宋詩熱」的推動者之一，但他的主要訴求不在於「尊宋」，而是「自暢其歌哭」的真性情之展現。與此論點相近的另有錢澄之。不過，錢澄之基本上是反對唐宋詩之爭的，他將作詩之道直指「性情」，且以「真」為貴。我們雖很難評估黃、錢二人的性情論，在當時究竟發揮了多大的影響；但隨著倡導宋詩的文壇盟主王漁洋提出「神韻說」以調解唐宋詩之爭後，後者的論述遂形成極大的籠罩性。黃、錢二人的性情說成為昨日歷史的足音，乃文學發展形勢之所然。

興起歷程》，收於蔣寅、張伯偉主編：《中國詩學》（北京：人民文學，2008年）第12輯，頁139-145。

⁷ 龔鵬程：〈論詩史〉，《詩史本色與妙悟》（臺北：臺灣學生書局，1986年4月），頁19-91。

⁸ 《有學集·胡致果詩序》：「孟子曰：『《詩》亡然後《春秋》作。』《春秋》未作以前之詩，皆國史也。人知夫子之刪詩，不知其定史；人知夫子之作《春秋》，不知其為續《詩》。《詩》也，《書》也，《春秋》也，首尾為一書，離而三之者也。三代以降，史自史，詩自詩，而詩之義不能不本於史。」

「詩史」與「唐宋詩之爭」是不同的議題，但此二議題所關心的詩歌創作與批評法，卻有交集之處。詩史為文人所再次重視，與當時的政亂、戰爭背景相關。詩人眼見、耳聞，盡是離散的苦難場景，自然心思便落在記實及抒發離散際遇的慨嘆上。如黃宗羲所言，在國亡，史亦亡之後「猶幸野制謠傳、苦語難銷，此耿耿者明滅於爛紙昏墨之餘，九原可作，地起泥香，庸詎知史亡而後詩作乎。」⁹故可知，詩史的議題是應世運而生；而與此時之「詩史意識」相呼應的，便是對宋詩的認同感。

此處須特別指出一點：在贊同詩史與支持宋詩者、或試圖在唐宋詩之爭裡保持超然立場者當中，隱然有個關於「作詩本原」的共識。錢謙益〈胡致果詩序〉曾提到，所謂「作詩之本原」即是「學殖以深其根，養氣以充其志，發皇乎忠孝惻怛之心，陶冶乎溫柔敦厚之教」、「其徵兆在性情、在學問，而其根柢則在乎天地運世，陰陽剝復之幾微」¹⁰。這是一幅理想的作詩之心的藍圖：詩人富有學養志氣，兼具忠孝仁愛之德性；他的覺知與世運相繫，而性情與學問則使之發而為詩。無獨有偶，王漁洋亦有「根柢源於學問，興會發於性情」之語。錢謙益的「本原」與王漁洋的「根柢」，不能貿然混談；但他們重視作詩的根源性問題的態度——某種本質性的要求與注目，二者可說是不相違的。黃宗羲與錢澄之各自提出的「性情說」，基本上亦出自重視作詩的根源性問題的思維。

（二）錢、姚二氏「性情說」的關連

在清初世變與文壇的詩史、性情說、作詩本原說的歷史情境裡，我們乃得以繼續討論姚文燮的詩學觀。不難想像，做為桐城出身的文人，姚文燮自然而然地傾向於接受明遺民情感及其衍生出的詩學觀。他認同詩史的價值，在唐宋詩爭論的風潮初起時，便選擇採取與錢澄之相同的立場。以往，論者較少注意到姚、錢二人的關係；然考察姚文燮《無異堂文集》與錢澄之《田間文集》可知，後者對於姚文燮有一定程度的影響。

⁹ 〈萬履安先生詩序〉：「今之稱杜詩者，以為詩史，亦信然矣。然注杜詩者，但見以史證詩，未聞以詩補史之闕，雖曰詩史，史固無藉乎詩也。逮夫流極之運，東觀、蘭臺但記事功，而天地之所以不毀，名教之所以僅存者，多在亡國之人物。血心流注，朝露同晞，史於是而亡矣。猶幸野制謠傳、苦語難銷，此耿耿者明滅於爛紙昏墨之餘，九原可作，地起泥香，庸詎知史亡而後詩作乎。」〔清〕黃宗羲著，沈善洪編校：《黃宗羲全集》（杭州：浙江古籍，2005年1月）第10冊，頁47-48。

¹⁰ 錢謙益：〈胡致果詩序〉，收入〔清〕錢謙益著，錢曾箋註，錢仲聯標校，《錢牧齋全集》（上海：上海古籍，2003年8月），第5冊，頁800-801。

錢澄之（原名錢秉鐙，字幼光，晚號田間，1612-1693），安徽桐城人。南明弘光朝亡滅後，加入抗清義勇軍，輾轉流至東南福建一帶，先後短暫的於隆武朝與永曆朝任官職。反清復明失敗後，與知交方以智相同，選擇削髮為僧；並更名為澄之，字飲光，自號西頑道人。而後返回桐城故里，於田野間築小屋自耕讀，時而南北客居謀食。¹¹姚文燮於〈錢西頑田間集序〉曰：「余髮燥即受道人知，以余可言詩也，與為忘年友。」¹²由此可知，二人相識始於姚氏年幼時。其又言錢澄之「南渡時遭黨錮亡命流滯嶺嶠，迄辛卯始歸」，當指順治初年錢澄之舉家避禍於浙江嘉興之事。在流亡中，錢澄之於一夕間喪妻、次子及女兒。再返回桐城時，已是順治九年（1952），時年四十一歲，是年姚文燮二十五歲。錢、姚二人有較密切的交流，應從這一年開始。¹³

姚文燮對於錢澄之詩學觀的理解，可從〈錢西頑田間集序〉一文掌握其大要。文中特地提及錢澄之註《易》的態度：「信禪與《易》通，益學《易》及《南華》、《楞嚴經》，自謂有得，因注《易》，旁通星卜奇門術數諸書。」錢澄之援引這些書做註，當旁人感到奇怪時，他又說這些「註腳」都只是《易》的「餘緒」而已，捨棄亦可。¹⁴又概述其詩學觀曰：

顧時時吟詩，詩不拘一格。上自漢魏，下迄中晚，隨興懷所至即為之。生平厭人分別四唐。謂唐詩莫工於少陵，今少陵集具在，其中亦初亦盛亦中亦晚，或一篇中有為盛者、中者、晚者，孰得而優劣之？彼優初盛而劣中晚者，烏足以論詩。詩以道性情也。吾適吾性而止，而格律矜哉。¹⁵

上述引文有二個要點。其一為錢澄之的「性情說」。錢澄之的性情說展現於創作論時，則以「道性情」為作詩的最高原則；因此格律、師學漢魏或四唐等，皆為次要

¹¹ 可參閱趙爾巽等編撰：《清史稿·遺逸》（北京：中華書局，1977年12月）卷500，頁13834。鄧之誠：《清詩紀事初編》（臺北：明文書局），頁122-123。清水茂：〈錢澄之的詩〉，《清水茂漢學論集》（北京：中華書局，2003年10月），頁100-112。

¹² 姚文燮：〈錢西頑田間集序〉。見〔清〕姚文燮：《無異堂文集》，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2000年）第8輯，頁97。

¹³ 就筆者所知，二人之交遊於史料可徵者，概述於其下：返桐後，錢澄之與桐城之文人結社常有往來，而這些文人社團時見姚文燮與陳二如的身影。順治十五年（1658），錢澄之會晤錢謙益而有編選《龍眠詩錄》的想法，而後這本選集便由錢、姚二人合力編成。康熙五年，值姚文燮出仕福建建寧府推官，曾留錢澄之修《建寧府志》。又，據錢澄之〈田間詩集自序〉、〈兩園和詩引〉、〈黃檗山居記〉等文，皆可見與姚文燮交遊唱酬的記事。最後，姚文燮曾為錢澄之作〈錢西頑田間集序〉；而後者亦曾為之作〈姚經三詩序〉、〈姚經三昌谷集註初刻引〉、〈重刻昌谷集註序〉。

¹⁴ 見姚文燮：〈錢西頑田間集序〉，出處同註12。

¹⁵ 同上註。

的問題。當其性情說展現為詩歌批評時，則立見他不願尊初、盛唐而賤中、晚唐的立場。在此，杜甫是很好的例子。杜詩為後世所推崇的原因之一，在於他的詩體是當代之集大成，而中、晚唐詩人亦難出其右，與其不當的以「四唐」分判杜詩之優劣，不如重視杜甫的作詩之本心。其二為錢澄之一直持有「通解」的觀念。他解釋《易》，可以徵引莊子、佛經乃至於奇門遁甲；而被人問及時，又說這些「註腳」皆屬枝微末節，可以捨去。

姚文燮所掌握到的錢澄之的詩學及論學特徵，在二人往來的文章中，亦隨處可見。我們有理由相信，即使姚文燮不見得完全接受錢澄之的觀點，他們亦顯然有共同關心的文學議題。這些文學議題約可粗分為三項：第一是「詩以道性情」；第二是「不以溫厚和平為貴」；第三是「在本原處求通解的詮釋態度」。下文試由錢澄之評論姚文燮的文章，擇取涉及這些議題的段落，並援引錢澄之的論述做進一步說明。

第一，關於「詩以道性情」。錢澄之於〈重刻昌谷集註序〉指出，姚文燮並非特別癖愛李賀詩，他作《昌谷集註》是有理由的：「姚子之意，蓋以見古人之稱詩雖險僻如昌谷，其大指故無以異于少陵也。蓋欲以忠愛概天下之詩教也。」¹⁶所謂「大指故無以異于少陵」說的便是姚文燮以李賀為詩史之事。李賀詩的文體與一般認同之詩史相差甚遠，為何能以之為詩史？姚文燮這看似奇特的思路，卻可窺探出與錢澄之的性情說不無關連。¹⁷

《田間文集》有多處提及性情說之處，這裡僅摘引數段作為說明。

吾謂詩本性情，無情不可以為詩。（〈陳二如杜意序〉）¹⁸

詩以道性情，而世有離情與性而二之，是烏足與語情乎！詩也者，發乎情，止乎禮義，準禮義以為情，則情必本諸性。（〈葉井叔詩序〉）¹⁹

夫性情之事，蓋難言之難於真耳。譬如優孟登場，摹寫忠孝節義之事，一笑一啼，無不酷肖，而人知其言之皆妄，以其皆沿襲之言，而非自己出之言也。（〈汪異三詩引〉）²⁰

¹⁶ [清]錢澄之：《田間文集》，《四庫禁燬書叢刊·集部 145》（北京：北京出版社，2000年），頁145-10。

¹⁷ 關於錢澄之性情說的相關研究，可參考張暉：《易代之悲：錢澄之及其詩》（北京：人民文學，2014年11月）。曾守仁：〈世變下的錢澄之性情詩說——真詩、苦吟與隱秘詩史論〉，《文與哲》第26期（2015年6月），頁379-423。

¹⁸ 〈陳二如杜意序〉，出處同註16，頁145-19。

¹⁹ 〈葉井叔詩序〉，出處同註16，頁145-26。

²⁰ 〈汪異三詩引〉，出處同註16，頁145-52。

古來文論家大多不能免於在詩歌「該寫什麼」、「該怎麼寫」的問題抒發議論，錢澄之的性情說亦然。在他看來，約束與評判詩歌的文體之前，作詩者的性情是更為根本之物。「性情」一詞，由「性」與「情」複合而成。無「情」不可以為詩，而「情」亦不可汨濫而漫無節制。所謂「發乎情，止乎禮義」，「情」之發顯必須本於「性」，而以「禮義」約束之。又，道性情之言有真、假之分。錢澄之以飾演孟子的演員為例。演員所言皆符合忠孝節義，但觀眾者知道其中有「假」。因為演員是學人語，所言之內容非從自身之性情而發。反過來說，若詩人字句出於真性情，讀者自然能與之相感；則格律、文體符不符主流品味之事，又何足道哉？故而〈重刻青箱堂集序〉曰：

彼蓋於君親倫物之際，至誠愷惻不能以自己，於是發之而有言。……言之不能直陳，引物連類，反復頓挫，使人自得諸言外，斯為詩。蓋未有非道而可言情，無情而可為詩文者也。²¹

「詩以道性情」是錢澄之作詩、論詩的基準。詩若能道性情，則必不出禮義之方圓。循此思路，若詮釋者認定李賀詩是「道性情」之作，則詩歌必本於忠愛禮義之「性」而發，必與世運、文人之進退出處相繫。如此一來，生逢藩鎮亂政之世的李賀，其詩作未嘗不可以「另類詩史」觀之。

第二，關於「不以溫厚和平為貴」。錢澄之在〈姚經三詩序〉中，曾藉由批駁溫厚和平的作詩主張，而為姚文燮「不藏鋒」的詩風做辯護：

今之言詩者以溫柔和平為教，彼慷慨激烈者非也。迹其說則詩似與強者相反，而弱者近之。不知夫和平之旨，固欲令強者俛而就焉，弱者跂而及焉。²²

這段議論仍是以性情論為基礎而發。性情有得諸於「天」者，若先天便是才情奔放洋溢之屬，卻硬是束縛之以「溫柔和平」之教，此即「令強者俛而就焉」。錢澄之認為這是不合理的。

他對於勉強去作溫厚和平之詩的不滿，亦可見於〈田間集自序〉與〈葉井叔詩序〉。據〈田間集自序〉，錢澄之自編《田間詩集》時，旁人曾要求他刪除「過悲」、「激楚」之詩。錢氏最初認為不可刪，對曰：「吾不知世所為溫厚和平者何情也！悲從中來，鬱而不摑，必邁奇疾。何則？違吾和耳。」²³「何情也」三字，質問得十分理直氣

²¹ 〈重刻青箱堂集序〉，出處同註 16，頁 145-34。

²² 文後又曰：「若經三則有餘力者也，其鋒不可藏也，其豔不可匿也。經三所得於天者強，雖欲藏之、匿之，而有不能自己者也。」見〈姚經三詩序〉，出處同註 16，頁 145-28。

²³ 錢澄之回答的全文為：「嗟乎，夫詩言志，子謂我遭遇如此，欲不悲，得乎？吾學《易》者也，嘗謂詩

壯，因為那不是錢澄之的人生際遇所能養就的情，所以此「情」之於他便為「假」。
〈葉井叔詩序〉說得更為直白。古人嘗有「小雅怨誹而不亂」之語，但舉凡〈正月〉、
〈十月〉諸篇，淒厲哀苦之情皆溢於言表。因此錢澄之質疑，若如此還能說這些《詩
經》篇章是「其旨和平，其詞怨而不怒」，則「吾不信也！」²⁴續而又以「不情」、「傷
吾和平」，嘲諷「不哀而悼」、「哀而不悼」的詩文。最後，他下了個結論：

情之發也無端，其曰止諸禮義者，懼其蕩而入於邪也。若夫本諸忠愛孝友以為
情，此禮義之情也，性情也。性情惟恐其不至，可謂宜得半而止乎？²⁵

錢澄之很明白的表達：「情」雖很難控制，但若本諸於忠愛孝友，那便沒有為求「和
平」而「止」的道理。

第三，關於「在本原處求通解的詮釋態度」。從現存文獻來看，錢澄之前後為《昌
谷集註》寫了兩篇序、一篇引。其中一篇序，未收入《田間文集》，而僅見於《昌谷
集註》。在這篇序文中，錢氏記錄了一段與姚文燮的對話：

吾友姚經三以《易》起家，近者益臻其妙，語予曰：「《易》無注，注易者數
千家，依文生解，皆可掃卻。獨宜留《華嚴經》、《參同契》、《素問》、《青
囊》數種，為《易》外別傳耳。」予謂此數種是真注《易》者，非別傳也。經
三領之。²⁶

「別傳」是在本傳之外具補充性質的文章，「注」則直接與本文互為解釋。錢澄之以
「注」修正了姚文燮的「別傳」說，後者亦欣然首肯。姚文燮視《華嚴經》等書為《易》
之註腳，這論調與錢澄之以莊子、佛經、術數等書注《易》十分相似。「依文生解」
是最不入這二人眼的注書法；若此法不行，則何法可行？

這篇序文始於「古今無著書人，只有注耳」一句。即使古老如《易》，它本身也
是「注」，而非「著」。究竟為何？這篇文章未直接講明。下文舉郭象注莊的例子，

通于《易》，《易》無體，以感為體，詩有音，感而成音，彼無所感而吟者，無情之音，不足聽也。是
以論詩者，當論其世也，論其地也，亦曰觀其所感而已。吾不知世所為溫厚和平者，何情也。悲從中來，
鬱而不摑，必遭奇疾，何則？違吾和耳。風也者，所以導和而宣鬱也。吾極悲而情始和也。吾寧詩不傳
耳，其悲者不可刪也。」然而，最後錢澄之拗不過眾人的要求，還是刪去了部份的「激楚」之詩。姚文
燮返回桐城後，對《田間詩集》存詩之少，表示過驚訝之情。見錢澄之〈田間集自序〉。出處同註 16，
頁 145-43。

²⁴ 〈田間集自序〉，出處同註 16，頁 145-26。

²⁵ 同上註。

²⁶ 錢澄之〈序〉，見姚文燮《昌谷集註》，《李賀詩註》（臺北市：世界書局，1963年12月），頁 398。

又言：「若象果能使莊注我，此即千古第一注書法也。」²⁷綜觀其言，以天下之「著」皆為「注」，而作者、著作與注書人間，皆存在有「註腳關係」之思維隱然可見。注書的目的不是依文作解，而是要注解作者及注書人背後那「共通的」或「個殊的」，更為精妙融通之物。

錢澄之作這篇序文的目的，主要還是為了解釋姚文燮脫離箋釋傳統，而以李賀為詩史、以性情相感注李賀詩之事。在鋪陳了上述論點後，錢澄之寫道：「就使長吉無詩，經三此注亦當自成一書，孤行於時，何必不與我《易》相輔行乎？」²⁸觀文至此，注書其實是在注「我」，甚至是注我之「性情」的用意已揭。言「就使長吉無詩，經三此注亦當自成一書」，雖未免誇大，但要旨在於表明《昌谷集注》非唯注李賀而已，更是姚文燮之自注性情、呼應世運之作。

錢澄之這種論調，在他的〈莊屈合詁自序〉中亦可見。²⁹文曰：

吾謂《易》因乎時，《詩》本乎性情。凡莊子、屈子之所為，一處其潛，一處其亢，皆時為之也。莊子之性情，于君父之間，非不深至，特無所感發耳。詩也者，感之為也，若屈子則感之至極者矣。合詁之，使學者知莊、屈無二道，則益知吾之易學、詩學無二義也。³⁰

莊、屈無二道，是因為其本乎性情之道是一致的，差別只在各自所感、各自發顯的面相不同。其言《易》與《詩》無二義，也是基於同樣的理由：二者在本原處為一，只是《易》解釋的是時與變，而《詩》是興感而作，各自發顯的面相不同。由此回歸檢視錢澄之「《易》亦為注」之語，則可知他想表達的是關注某種本原、本體的思維。

上述之「詩以道性情」、「不以溫厚和平為貴」、「在本原處求通解的詮釋態度」等三個議題，既見於錢澄之批評姚文燮的文章，在其各自的文集中也屢屢可見。錢、姚二人在文學見解上，有共同關注的議題；而後者對於前者之詩學觀，亦可見其呼應之處及自為發明之處。

²⁷ 同上註。

²⁸ 同上註。

²⁹ 「莊」與「騷」合稱不是錢氏的發明，早在唐代文獻中便有跡可尋。而晚明時，陳子龍等人，皆有「莊騷合注」的作品。此種現象亦是反映了易代文人的特殊處境。吳思增〈陳子龍和明清之際「莊騷」合稱〉，《太原理工大學學報（社會科學版）》23卷1期（2005年3月），頁63-67。

³⁰ 見錢澄之〈莊屈合詁自序〉，出處同註16，頁145-11。

三、由「性情說」導出的批評觀

姚文燮應在早年就對「詩以道性情」說耳熟能詳，此亦為他作詩、論詩的原初觀念。但他對於性情論也非朝夕間就完全掌握，並發展出自己的獨到見解。從《無異堂文集》來看，他較細緻的談論「性情」的文章約有〈壬寅詩自序〉、〈胡越州詩序〉、〈潘儼思詩序〉、〈牧雲子詩序〉等四篇。姚文燮的性情論和錢澄之類似，是一組複合「性」與「情」，又使之相生、相制的觀念。約寫於順治十八年（1662）的〈壬寅詩自序〉，著力於談「情」；寫於入滇之後的〈胡越州詩序〉、〈牧雲子詩序〉，始論及較難闡釋的「性」。³¹為顧及論述條理，以下先就〈胡越州詩序〉等說明「性」，再談及〈壬寅詩自序〉對於「情」的觀點。

〈牧雲子詩序〉曰：

人有性焉，不可得而移也，而善適其性者，在能用其情。舉天地萬物之有情無情，而一歸於我之情，使有情者不得自有其情，而無情者於我獨見其情之甚深。斯情至而性見焉，此其道莫微乎詩。詩者，性情之物也；而好樂存乎性，淺深視乎情。迨性與情渾然而不見，所為性與所為情者，此其中有天焉。非深乎詩之道不知也。³²

性情非具體能見之物，其中，「性」得之於天，而能發顯天性的，就在於「用情」。故可知，性為主，情為從。人之性可觀其「好樂」，人之情可觀其「深淺」。此間之「好樂」，應可理解為「樂道」之有無、「中正」與否，而用情之深淺，就端視詩人之性的層次與涵養而有別。「情深」與「情淺」非從表面的抒情之強、弱做判分。那麼，從「有情」可見情的「真偽」，從「無情」反而可見「深情」，這如何可能？姚文燮的回答是「斯情至而性見焉」。人與人之間，以情相感，遂能相見其性。既見其性，則用情之深淺自不言而喻。

古人論性，有自然性、德性、材質氣性等種種細分。姚文燮論詩談性，未能有系統的、細密的區分。他的「性」涵蓋了普遍的道德性，偶爾亦指個殊之材性、隨際遇與勢位而變化之人性。但觀其大要，他的「性」與「情」就是一組相生、相制的觀念。〈潘儼思詩序〉云：

³¹ 〈胡越州詩序〉有「壬子，余萬里入滇」句。壬子年即康熙十一年（1672），翌年年底，吳三桂起兵造反，姚文燮隨即受牽連入獄。因此〈胡越州詩序〉與〈牧雲子詩序〉，應作於康熙十一至十二年間。

³² 〔清〕姚文燮：《無異堂文集》，《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2000年）第8輯，頁136。

夫詩以道性情也。是故有真性情者必有真詩。後之能詩者，類多情至之語，而以語性則未也。昔人謂詩發乎情止乎禮義，惟以禮義為情，斯可謂之性情耳。³³

「情至」不見得就有真性情。情之發必須止乎禮義，而能約束情的就是性。另，可以與此互為參照的是〈胡越州詩序〉。在這篇序文裡，姚文燮深刻地談到得「忠孝之正」，則為詩自與俗人不同之事。文中提及之胡越州，在南明朝動盪以迄覆滅之際，幾度歷經喪失骨肉至親之痛。這樣的人卻仍然能對姚文燮說出「不歷乎憂懼悲怨之境，則樂不生；不忘乎憂懼悲怨之情，則樂不至」的體悟。³⁴因此，姚文燮有感而發：

以人情論道之困先生者，不已甚乎！似其憂懼悲怨杳不得所為樂者，不知先生之樂，得此忠孝之正者也。……蓋忍則堅，堅則銳，銳則能入而能出。故取材也闊，寄視也遠，用心也微。³⁵

文中雖未提及性情二字，但其所指正是性情之事。「憂懼悲怨」是劇烈、震盪的情感，但胡越州忍受、接納了一切，並鍛鍊出獨特的作詩風格。我們可以看到，取材作詩的用心和面對人生的態度，在此被統一了起來，正因為詩人得性情之中正，所以能寫出「有道」之詩。

此外，稍早完成的〈王寅詩自序〉，亦值得關注。文中，姚文燮反省了自己二十歲前的作詩態度，並提出詩歌之「情」、「理」、「法」的相互關係。這段議論起於一個問答：姚文燮不知自己是否有才，旁人答曰：「子之才，人所共見，至于理猶未窮焉。」³⁶在姚文燮的邏輯裡，「理」和「才」不該作如是理解，遂以「世豈有不窮理而能詩者哉」為開端，展開思辨。

世豈有不窮理而能詩者哉？嗟乎！天下事無一不根諸理，無理無所為詩。然往往論詩而求理者，其去理愈遠，此非惟不可與言詩，並不可與言理也。以詩不必言理，而理自具也。³⁷

「理」是作詩的前提，且不能刻意強求；「理」只能自然而然的存在於詩中。這種基原性的、不可求而又無處不在的論調，和他往後在談「性情」（特別是「性」）的時候很相似。因而作詩不必談「理」，所需談的只有「情」與「法」，故曰：

³³ 〈潘儼思詩序〉，出處同註 32，頁 92。

³⁴ 〈胡越州詩序〉，出處同註 32，頁 135。

³⁵ 同上註。

³⁶ 〈王寅詩自序〉，出處同註 32，頁 89。

³⁷ 同上註。

詩止有情與法耳，而深於詩者，第樂言情並不樂法。蓋情至而法見焉，分言情與法，即與執言理者，均失矣。情能藏法，法能宣情，惟才能用情與法。情深入而不能出，與浩渺飄忽而不能制，縱橫馳突而不能收，失於法也，並失於情，實才不足以勝之耳。³⁸

我們認為〈王寅詩自序〉保留了姚文燮早期辯證性情說的軌跡。得於天之「性」，有「理」存在其中，所以二者皆不待求而存之。然而，「性」何以能約束、調和「情」？古來詩家常言之「法」，難道沒有在這過程中起到作用？但將「情」與「法」二分作思考，又非姚氏所樂見。他和錢澄之一樣，與其講究形式細節，寧願回到「本原」處行感悟與發用之事。因此他說「第樂言情並不樂法」、「情至而法見」；最後，他提出「才」統攝「情」與「法」：有才者能不失於法，亦不失於情。此處之「才」，在他的性情說系統中，其理論層級與「性」、「理」很接近；三者看似為不同的觀念，但實際上彼此是互為滲透的。

雖說如此，姚文燮通過這番議論，乃得以引申出註李賀詩以來一貫的批評觀點：「詩人」即「才人」，因為有「才」，所以詩歌能變化自如，無一不能鑑賞。所以「蛩吟非儉，獺祭非襲，房中非褻，神仙非誕，雕龍繡虎豈曰華侈，牛鬼蛇神毋嫌詭譎。」³⁹這不啻是詩有「言外之意」的另一種思路。姚文燮回歸到對詩人之性情的同情、同理，從而開放對詩歌藝術形式的接受尺度。所謂「牛鬼蛇神毋嫌詭譎」，指的便是李賀那一類的詩人。姚文燮雖能接納李賀詩，但他的性情說仍是與「理」，乃至與德性、對時事世運之知覺結合在一起。因此他以忠愛概括李賀的性情，取其大要，捨其違和的末節；因此他以李賀為詩史，也就不是那麼讓人無法理解的事了。

除此之外，由姚文燮之性情說所導出批評觀點，仍有兩項需要補充說明：一是他對於「奇」、「變」的辯護；二是他認定主體間存在有「性情相通」之事。

一為對於「奇」、「變」的辯護。在〈何令遠詩序〉中，姚文燮記述了尊杜白詩的友人何令遠對他的質疑。姚文燮自言不好「奇詩」，素以「正大可幾元音之說」為宗旨。何令遠便以姚文燮打算箋註「李賀奇詩」一事，責難他言行矛盾。待姚文燮完成《昌谷集注》，何令遠讀後大感驚訝。

何子大驚曰：「有是哉！賀無奇，子信非溺奇也。賀未始不正大，杜白未始不奇也，安得謂賀不可為杜白也！」何子喜，遂為余序。序畢，因出平生所

³⁸ 同註 36。

³⁹ 同註 36。

為詩示余，且曰：「往不以詩示子者，以杜白不與賀爭也。今子以杜白律賀，是真能知杜白者也。子為賀破千古之疑，使我信賀亦信子，我即以信杜白者信子矣。」⁴⁰

這段生動的文字，記錄了一位尊奉「杜白主義」的人，如何為姚文燮所說服的過程。此後，他不但相信李賀是詩史，也相信李賀與杜白在作詩之用心的本質上是相通的。因此詩歌形式之「奇」，也就不是批判的重點了。

與此相輔相成的，還有姚文燮對於「變」的解釋。在〈葉岫雲詩序〉，他引用羊殖與徐邈的典故⁴¹，說明賢大夫之言行有變與不變者，但言行的變易，都本於其內在德性之恆。故其下持之論證曰：

殖之變即恆也，邈之恆即變也，皆本所素植者也。余嘗持此論天下人以及古今之文與詩。或謂詩文末也，末可變而本不可變。余謂執變與不變之說以語本末，是不知詩者也。以詩文為末，又誰為本焉者，是不知本末者也。

姚文燮攬觀葉氏十餘年的詩作，發現友人的詩法隨年歲增長而不斷變化。雖然詩法有變，但二人的「布衣故交」之情不變。姚文燮穿透了時間、性情與詩歌藝術形式的變化，看見葉岫雲仍是他所樂於來往的那位「葉岫雲」。於是他思索了「詩文為末，則孰為本」的問題。姚文燮給出的答案，並如一般所想的那樣以「性」為本。他認為性與情都是能變易之物，而在變中能不變的，是朋友相交之「義」，以及某種互為印證其生命情調的相知之誼。此中，「義」或生命存在之互相印證的「知」，又比較接近「理」而非「性」可以概括。

二為主體間的「性情相通」。姚文燮對於「奇」、「變」的辯護，建立於對主體間可性情相通的肯定。姚文燮的「性情相通」觀點，以其性情說做為理論基礎，而他在這間曾多次提及「知」的作用。

⁴⁰ 〈葉岫雲詩序〉，出處同註 32，頁 87。又，文中提及何令遠為《昌谷集注》作序，其序言有曰：「若見譏刺流弊，感諷往事，有所指陳而又不欲自明其隱，於是艱深其語，險譎其字，讀之者以為詰屈聱牙，無足當于理，而旨趣未始不存焉。其為史也，未必以史自見也，人故不識其所為史也。」說的便是何令遠信服李賀果為「詩史」之事。

⁴¹ 羊殖典故參見《說苑·善說》，另，徐邈典故可參見《三國志·魏書·徐邈傳》。

夫作者不知所以然，而觀者若或知其所以然，斯性情之遇矣！（〈馬一公詩序〉）⁴²
詩雖有同不同，而所以為詩則同也。我知其性情遠也，得於天者深也，其於詩之道有不知其所以然而然者也。（〈牧雲子詩序〉）⁴³

所謂「詩之道有不知其所以然而然者」，這是承接性情說而來。姚文燮認為詩人之「性」沒辦法明指或強求，它是自然而然的存於詩歌之中。所以讀者是因與作者「性情相遇」，從而知道了詩歌所傾訴的各種意義，甚至有時候，讀者能讀解出連作者都仍未察覺的深意。在這種情形下，讀者的「知」的性質，便顯得意味深長。它與知識論意義的「知」無緣，也非知覺現象學所提出的「感知」可以涵括。在〈蓮園詩草序〉中，作者明確的提出主體間性相通之知，可以跨越時代的隔閡。其曰：「夫惟自抒其性情，則知今古人不相越，故其言至近而其意可通於千百年以上，三百篇豈其邈不可及哉！」⁴⁴古今可藉由「抒性情」這不變的作詩原則，而取得理解的可能性。所以《詩》雖古，但離今人亦「不遠」。姚文燮的「知」意味著主體間的性情相通之事，在這當中不只是「情」的相感、共鳴，還包括「性」的辨識與鑑納、對於「理」的共同詮釋視域，而這一切都與世運、個人生命處境密不可分。

四、「反身性詮釋效用」的批評觀

姚文燮在文學批評史上，最顯目的成果是《昌谷集註》一書。在他之後，至少有陳本禮《協律鉤元》、吳汝綸《李長吉詩評註》，也採取類似的方式箋釋李賀。爾後，亦有朱鶴齡、程夢星、姚培謙、馮浩等箋註家，以「詩史」的觀點箋釋李商隱。不過，諸家方法雖看似相近，背後的詩學、動機與觀念脈絡不宜一以概之。

姚文燮作《昌谷集註》時，未屆而立之年。前文引述之與性情說相關的篇章，大致都晚於這本李賀詩箋註。但觀姚文燮寫於《昌谷集註》中的自序與凡例，卻又皆能以其性情說一一通貫之。其〈昌谷集註自序〉曰：

吾謂古人書者，必以心心古人，而以身身古人，則古人見也。人不能身心為賀，又安能見賀之身心耶。故必善讀史者始可註書，善讀唐史者始可註賀。使我盡如賀意，我之幸也；即我未必盡如賀意，而賀亦未必盡如我意，第孤忠哀激之

⁴² 〈馬一公詩序〉，出處同註 32，頁 100。

⁴³ 〈牧雲子詩序〉，出處同註 32，頁 136。

⁴⁴ 〈蓮園詩草序〉，出處同註 32，頁 192。

情，庶幾稍近。且我見如是，而令讀者不得不信為是，即令賀亦自爽然不得不認為是，是耶非耶，如相告焉，如相覲焉，我亦幾乎賀矣。安得謂非我之幸而又非賀之幸歟。⁴⁵

若脫離姚文燮的詩學脈絡，則很難理解「以心心古人，而以身身古人」所指為何；而善讀唐史又如何能與箋註李賀詩有必然的關係？可能更為費解的是姚文燮的自豪——他認為李賀若有知，即便這本箋註出李賀的意料之外，他也會爽快的同意這些詮釋內容。姚文燮這份自豪的根據，與西學「讀者閱讀理論」談及的讀者本位立場、多元詮釋等，雖可互為中西比較，但若論及文化土壤與論述本質，則又相去千里。現在我們已知道，這些問題的緣由都與姚文燮的性情說相關。

又，〈凡例四則〉曰：

世稱少陵為詩史，然少陵身任其為史也。……昌谷余亦謂之詩史也，然不敢以史自見也。不惟不自注，更艱深其詞並其題，又加隱晦，後人注之不過詮句釋字，皆以昌谷詩作說文耳。至依文生解者，百不得一。……以余所閱諸家注，卒與詩無與。而文長揆仲，寥寥點次，邈不相及，猶不能如謙之，博搜細譯也。總之不度其時，不得其情，不入其隱，則毫釐千里。⁴⁶

為什麼李賀可以為詩史？這箇中緣由，還是與性情說有關。另一點則繫於姚文燮對於明遺民的情感。在他的時代裡，歷史與文人的悲痛，於情於理，都是既急於書寫又不得不斟酌掩藏之物。於是艱僻隱晦的李賀詩，在他眼裡看來，遂處處皆有憂國憂時、自傷際遇的言外之意。歷代註書為姚文燮所詬病者，至少有二種：一是依文生解，二是隨興發所至而解。前者太缺乏「主見」，而後者所表現出的審美趣味，之於詩文字的解讀又太過無跡可循。因此他說「不度其時，不得其情，不入其隱」，則無法觸及詩歌的真義。短短三句，便分別觸及世運與際遇、性情、主體間需有性情相通之「知」等幾件事。

《昌谷集註》為清初桐城文人集團所稱許，但到王琦時事已境遷、文壇氛圍轉變，便已稍顯得令人費解。王琦對於姚文燮視李賀為詩史，雖有微詞，但大致中肯的評價曰：「有《昌谷詩注》，多以史事釋之，所謂借古人以成一家言者，至其當處不可易也。」⁴⁷從結果來看，《昌谷集註》就是一本以詩史做為主要詮釋方法的箋註；而姚文

⁴⁵ [清]姚文燮：《昌谷集註》，《李賀詩註》（臺北：世界書局，1963年12月），頁390。

⁴⁶ 〈凡例四則〉，出處同註45，頁401。

⁴⁷ 王琦：〈評注諸家姓氏爵里考〉。見[清]王琦：《李長吉歌詩彙解》，《李賀詩註》（臺北：世界書

變在推算李賀生卒年、引用史事上，屢屢發生錯誤，這就更加給人留下穿鑿附會、過於以政教意識解詩的印象。⁴⁸然而，姚文變豈是妄加附會的腐儒而已，若僅以今世之文學賞鑑標準檢視《昌谷集註》，放大其用史不精的錯誤，指責它不懂得詩歌抒情美為何物，則未免可惜。可惜之處在於，失去了瞭解古人將社稷、學問、性命與詩文鎔鑄為一的詮釋態度之契機。這種態度雖與「純文學」無緣，但其胸襟宏大，詮釋視域縱橫古今且往往能做「跨領域」的貫通理解。在這當中，所謂「詮釋效度」就是對於個人生命與所處之時代所能產生的詮釋效用，捨此則再也無「至關要緊」的詮釋效度。

顏崑陽〈生命存在的通感與政教意識形態的寄託——中國古代文學「情志批評」的「反身性詮釋效用」〉⁴⁹中提及，古人的文學批評經常帶有「反照自身」的意味，此論點與本文所討論的姚文變之詩學觀與批評實踐相關。從漢代箋釋《詩》、《楚辭》以來，文學批評史裡一直存在著以政教意識詮釋經典、詩文的傳統。這反映出文人藉由解釋經典以回答自身所處之政治情境、生命困境的渴望，這便是「反照自身」的批評與詮釋的態度。最後尚須提及的是在此文學批評態度下，文人所表現出的歷史時間感歷史並非作為過往之物，而以某種可共通共感的臨場姿態，存在於文人的集體心靈之中。由是，顏崑陽提出「反身性詮釋效用」的觀念，用以指出古代文學批評（特別是「情志批評」）的「存有論」特質，並且重申其「真正的意義不在於建構可以論證其是非正誤的客觀性知識，其或隱或顯的『終極關懷』乃是世人文化社會存在經驗的通感，與存在價值的批判及再創造」。⁵⁰

「反身性詮釋效用」對於理解姚文變的批評實踐，有相當的助益。在姚文變的觀念中，文體（或「法」）與性情是一體兩面之物，而他更樂於談論後者，這是很典型的「情志批評」特徵。離開明清易代與桐城文人集團論詩、論學的背景，我們將無法理解姚文變的性情說；反過來講，他據以評論詩歌、作《昌谷集註》的詩學觀，使得他的文學批評與世變、文人的存在處境髮膚相連，倘若抽離這時代與文學史的背景，《昌谷集註》就很容易顯得迂腐不化。

局，1963年12月），頁202。

⁴⁸ 見葉慶炳：〈姚文變昌谷詩註糾謬〉，《淡江學報》第8期（1969年11月），頁27-43。

⁴⁹ 顏崑陽〈生命存在的通感與政教意識形態的寄託——中國古代文學「情志批評」的「反身性詮釋效用」〉，出處同註5。

⁵⁰ 同上註。

從《無異堂文集》中，文人間的詩歌互鑑，到對於前代經典的重新詮釋，都具有「反照自身」，並藉此以不斷回答生命困境與終極關懷的意味。此外，姚文燮的歷史時間感，的確不是單向線性的型態。他循主體間性情相通的理路，而說詩三百不算「古」；又註李賀詩時，自認與李賀的作詩之心沒有距離，而「如相告焉，如相覲焉」。在姚文燮的認知中，「歷史」與「經典」就在他生命的現場。我們可以說，他批評的目的就在於藉由李賀詩的再詮釋，達成落實於現世的「反身性詮釋效用」。

五、結論

姚文燮的詩學觀與批評實踐，都是時代與其身份的產物，即做為在明清之際的文士，對家國、文化傳統與自身之存在意識的省思。在這氛圍中產生的批評實踐，乃充滿著「反身性詮釋效用」的意味。若以現代學術講究的詮釋有效性檢驗《昌谷集註》，則「說不通」的附會之詞遍處可拾。然而今世之詮釋有效性，恰恰不是姚文燮所欲之物。他是有意識的通過《昌谷集註》，以回答當世的文學問題，及清初文人進退出處的兩難。

本文從「為何姚文燮選擇李賀詩作註」，及「為何提出李賀亦為詩史的觀點」此二問題開始，考察了清初文學思潮，及錢澄之的主要詩論，並通過疏理《無異堂文集》與《昌谷集註》的詩歌批評觀點，漸次說明姚文燮在箋註李賀詩的背後，那隱然自成體系的性情說。姚文燮的性情說不是以獨樹一格的姿態呈現，「性情」是當世重要的文學議題之一，諸家的說法皆互有異同。而細讀錢澄之與姚文燮的往來文章中亦可知，他們共同關注著「詩以道性情」、「不以溫厚和平為貴」、「在本原處求通解的詮釋態度」等三個主題。在錢澄之的主張之外，姚文燮乃有較細節、也較具個人特色的論點。

「性情說」是姚文燮作詩、論詩的基原性理論。其中，「性」之所指，包含了具普遍義的「道德性」、「理」，也包括了具個殊性的秉賦之「才」和隨著境遇而變化的「人性」。姚文燮對於「情」的解釋反而較為明確。「情」隨感而動，難以捉摸、控制；但詩人（才人）能駕馭「情」，使之轉化為動人的詩歌。所謂「發乎情，止乎禮義」、不失於「法」也不失於「情」，這都是「真詩人」才能做到。秉此性情說，姚文燮又衍伸出兩種觀點：一是對於詩文之「奇」與「變」的辯護；二是他認定主體間存在有「性情相通」。從「詩以道性情」到「性情相感」，可見其環環相扣、首尾相承的詩觀之脈絡。

由是，本文設問之二問題便得到了解答。《昌谷集註》的誕生與清初的詩史思潮相關，但後者對前者造成的影響並不僅是批評策略而已，背後還涉及那一代的文人心靈。前人較少從姚文燮的詩學觀，以及他對明遺民的情感之立場出發，討論《昌谷集註》的意義。所有的詮釋最終都用於「反照自身」、回答生命的苦難與困境，從而得到理解與自我寬慰，這正是《昌谷集註》於後人所昭示的文學價值。

引用書目

一、傳統文獻

唐·孟棻，《本事詩》，北京：中華書局，1983。

清·王琦，《李長吉歌詩彙解》，《李賀詩註》，臺北：世界書局，1963。

清·姚文燮，《昌谷集註》，《李賀詩註》，臺北：世界書局，1963。

清·姚文燮，《無異堂文集》，《四庫未收書輯刊》，北京：北京出版社，2000，第8輯。

清·黃宗羲著，沈善洪編校，《黃宗羲全集》，杭州：浙江古籍，2005。

清·錢澄之，《田間文集》，《四庫禁燬書叢刊》，北京：北京出版社，2000，集部145。

清·錢謙益著，錢曾箋註，錢仲聯標校，《錢牧齋全集》，上海：上海古籍，2003。

二、近人論著

吳思增 2005 〈陳子龍和明清之際「莊騷」合稱〉，《太原理工大學學報（社會科學版）》23卷1期，頁63-67。

張暉 2007 《詩史》，臺北：學生書局。

張暉 2014 《易代之悲：錢澄之及其詩》，北京：人民文學。

清水茂 2003 〈錢澄之的詩〉，《清水茂漢學論集》，北京：中華書局，頁100-112。

陳沛淇 2015 〈試析姚文燮《昌谷集註》之情志批評取向〉，《思與言》53卷4期，頁193-230。

陳偉文 2008 〈論清初宋詩風的興起歷程〉，收於蔣寅、張伯偉主編：《中國詩學》北京：人民文學，第12輯，頁139-145。

- 曾守仁 2015 〈世變下的錢澄之性情詩說——真詩、苦吟與隱秘詩史論〉，《文與哲》第26期，頁379-423。
- 葉慶炳 1969 〈姚文燮昌谷詩註糾謬〉，《淡江學報》第8期，頁27-43。
- 趙爾巽等編撰 1977 《清史稿·遺逸》，北京：中華書局，卷500。
- 蔣寅 2001 《王漁洋與康熙詩壇》，北京：新華書店。
- 鄧之誠 1956 《清詩紀事初編》，臺北：明文書局。
- 顏崑陽 2016 〈生命存在的通感與政教意識形態的寄託——中國古代文學「情志批評」的「反身性詮釋效用」〉，收於顏崑陽：《反思批判與轉向：中國古典文學研究之路》，臺北：允晨，頁273-306。
- 龔鵬程 1986 《詩史本色與妙悟》，臺北：學生書局。

《北市大語文學報》第十六期；43-74頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

試析王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學

陳秀絨*

【摘要】

近代美學史上，王國維結合了中西哲學和文藝思想提出「悲劇論」，並在其所著的〈《紅樓夢》評論〉中提出「《紅樓夢》一書，與一切喜劇相反，徹頭徹尾之悲劇也。……可謂悲劇中之悲劇者也。」《紅樓夢》一反中國歷來崇尚大團圓結局的創作思想和方法，織就了一齣曠世的大悲劇，為中國文學史開啟新頁。靜安的〈《紅樓夢》評論〉為中國文學批評史上，首篇運用西方哲學思維，對中國古典小說進行評述的論著，無論在中國文學批評史或紅學發展史上均屬創舉。

靜安於〈《紅樓夢》評論〉中曾明確地表示：自殺不是真正的解脫。《紅樓夢》中的解脫之道，是「存於出世，而不存於自殺。」本文嘗試以叔本華悲劇理論探討〈《紅樓夢》評論〉的悲劇美學，並藉王國維對《紅樓夢》的解脫精神，一探其所揭示之悲劇精神。本文試以悲劇理論為研究方法，探析王國維對《紅樓夢》所演繹的悲劇美學。

關鍵詞：王國維、《紅樓夢》、〈《紅樓夢》評論〉、叔本華、悲劇理論

106.03.22 收稿，106.06.10 通過刊登。

* 臺北市立大學中國語文學系博士班學生。

An Analysis of Wang Guowei's Tragic Aesthetics in The Dream of the Red Chamber

Chen, Hsiu-Jung^{*}

Abstract

In the history of modern aesthetics, Wang Guowei put forward the theory of tragedy combining Chinese and Western philosophy and literary thought, and in his essay "On the Dream of the Red Chamber," he proposed that The "Dream of the Red Chamber" is contrary to all comedy. The Dream of the Red Chamber has always been advocated a long reunion of China's creative ideas and methods, weaving a great tragedy, for the history of Chinese literature to turn over a new page. Jingan's "On the Dream of the Red Chamber" is a pioneering work for the history of Chinese literary criticism, the first use of Western philosophical thinking, Chinese classical novels, and commentary on the works, both in the history of Chinese literary criticism or the history of the development of red.

Jingan clearly states in the commentary "On the Dream of the Red Chamber": that suicide is not a real relief. The Dream of the Red Chamber has the "tragic aesthetic of the Dream of the Red Chamber" and "On the Dream of the Red Chamber" by Wang Guowei has the spirit of the liberation of a tragedy revealed by the spirit. This paper analyzes the tragic aesthetics of Wang Guowei's interpretation of The Dream of the Red Chamber and is based on the research method of tragic theory.

Keywords: Wang Guowei, The Dream of the Red Chamber, "On the Dream of the Red Chamber", Schopenhauer, tragedy theory

^{*} Doctoral Student, Department of Chinese Language and Literature Studies, University of Taipei.

一、前言

王國維係清末民初之學術巨擘，其所涉獵之學術範疇廣泛，早期主要研究比較哲學與文學，常以西方哲學之觀點整理並評點中國哲學與文學，〈《紅樓夢》評論〉¹即為其此期之代表作；爾後從事於詩詞之創作與評論，以及研究《宋元戲曲史》；民國初年則轉向研究經史考據之學，並校勘考訂歷代石經與古代史料的整理。由其生平著作六十多種來看，〈《紅樓夢》評論〉非但為其年少之作，而且在備受肯定的經史考據研究之成就中，此文以小說為評論對象之性質雖不相同，然於文學批評方面仍有令人激賞之開展亮點。

王國維的哲學、美學思想深受康德、叔本華的影響（尤以叔氏為深遠），葉嘉瑩認為：其超然厲害的直觀美學觀念之形成，實乃其性格與叔本華之哲學相融匯而成的結果。²靜安可謂中國近代美學的啟蒙者，葉嘉瑩又提及：靜安為近代中國第一位引用西方理論來評判中國古典文學的人物，因此，乃有〈《紅樓夢》評論〉與《宋元戲曲史》之寫作，對於一向為舊傳統所輕視的小說戲曲等文學作品，提出了嚴肅的論著，這當然都是受了西方之影響，因而乃想要對中國傳統文學之價值重新加以衡定的結果。³靜安對中國文學批評及美學之貢獻，在於其不僅引進了西方的思維方式，也為近代藝術人文從傳統走向現代美學開啟新頁。

回溯歷代傳統學術之先秦子學、兩漢經學、魏晉玄學、隋唐佛學、宋明理學、清代樸學等不同的階段，傳統中國學術不似西方有專精一門之專家，其主要特點大略為重道德傳統、輕知性傳統。清末西方哲學與美學漸次影響學術研究領域，學人追求學術獨立之自覺日增，運用新的學術觀念和方法來治學逐漸成熟，同時也開啟了中國現代學術之路。「悲劇」一詞來自西方文學之傳統，迭經歲月的演變發展，無論是悲劇創作或是悲劇理論的闡述，均呈現出豐碩的成果。對於「悲劇」的理解，無論劇作家或哲學家各有其側重之面向，並開展出個人獨特對悲劇的見解或理論，引領「悲劇」於文學或哲學面向，邁向一個深邃的人文境界。

1902年，王國維自日本留學歸國後，治學興趣逐漸轉向哲學，開始服膺康德，爾後則傾心於叔本華。「由哲學而移於文學」，對靜安而言只是想「借他人杯酒，澆自己塊壘」，其目的乃是「欲於其中求直接之慰藉者也」。靜安之〈《紅樓夢》評論〉

¹ 王國維，〈紅樓夢評論〉，《紅樓夢藝術論》（臺北：里仁書局，1984），頁1-29。

² 參見葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（臺北：桂冠圖書公司，1992年4月），頁186-187。

³ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁186。

係以德國哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer，1788-1860）的哲學觀點為基礎，對《紅樓夢》的藝術內涵與地位進行闡述和評價，內容共分五章：第一章人生及美術之概觀；第二章《紅樓夢》之精神；第三章《紅樓夢》之美學上之價值；第四章《紅樓夢》之倫理學上之價值；第五章餘論。總言之，王氏乃是以「人生等於欲望等於苦痛」的人生觀為論述起點，強調若欲尋求解脫，必有待於「美術」（指詩歌、戲曲、小說等文學作品），因其能使人易忘物我之關係。由此，他肯定《紅樓夢》為一部「宇宙之大著述」，因其不僅指出「飲食男女，人之大欲存焉」的問題，同時也提出了解脫之道，而此解脫之道則藉由一個「徹頭徹尾之悲劇」來呈現，故成就了《紅樓夢》在悲劇美學上的價值。

二、王國維悲觀哲思之根源

王國維（1877—1927），字靜安，又字伯隅，晚號觀堂（甲骨四堂之一），謚忠愍。浙江杭州府海寧人，清末秀才；為我國近代在文學、美學、史學、哲學、古文字學、考古學等均成就卓著之國學大師。與梁啟超、陳寅恪和趙元任號稱清華國學研究院的「四大導師」。近代名人徐志摩、穆旦、金庸等人俱為其同鄉。靜安係中國新學術之開拓者，為連接中西美學的大家，精通英文、德文、日文，使其於研究宋元戲曲史能獨樹一幟，成為以西方文學原理批評中國舊文學的第一人。其著述甚豐，遺有《海寧王靜安先生遺書》、〈《紅樓夢》評論〉、〈宋元戲曲考〉、《人間詞話》、《觀堂集林》、《古史新證》、《曲錄》、《殷周制度論》、《流沙墜簡》……等62種。

王國維早年的思想內涵，從表面看來似單純，然深究起來卻相當複雜。單純者，是其思想可以憂鬱、悲觀形容之；複雜者，是其憂鬱、悲觀之思想資源來自中、西、印三大文化體系，而且互相影響、各有取捨，形成其個人獨特之憂患思維。叔本華唯意志哲學成為靜安憂生思想之架構，使其悲觀憂鬱思想有所附著，並能用哲學的語言表達出來，其影響至為明顯。叔本華哲學受到康德哲學、柏拉圖哲學及印度哲學三大哲學系統的影響，而靜安在接受叔氏哲學的同時，或可能間接受到此影響，茲就其悲觀憂患哲思淺述如下：

（一）王國維悲觀性格之形成

華夏民族是個深具憂患感的民族，儒道思想均奠基於憂患，徐復觀云：「儒道兩家的基本動機，雖然同是出於憂患意識，不過儒家是面對憂患而要求加以救濟，道家

則是面對憂患而要求得到解脫。」⁴憂生出於《周易·繫辭》：「易之興也，其於中古乎！作易者其有憂患乎！」《周易》中充滿防微杜漸的憂患精神，而於《繫辭》中明確揭示其意涵，係因當時儒家面對禮崩樂壞、綱紀失序之世，故有此歎，而此時之憂患則指憂世而言。憂生⁵意識則更多體現於道家思想中，《莊子·至樂》云：「人之生也，與憂俱生，壽者惛惛，久憂不死，何苦也！」則將人的憂患與生命連結起來。

王國維一生橫跨近代中國社會變動最劇烈的時期，其思想之變化固然有其內在因素，然社經、政局變化亦為影響其思想和作品之因素。此變化之明顯，誠如夏中義所言：「前後判若兩人：從『憂生』到『憂世』；從『無用之用』到『經世政用』；從不無新潮的近代人文本位倒退到儒生道統本位。」⁶佛道思想向為中國哲學中之重要成分，亦為古典詩詞中之重要內容，自道家形成、佛教傳入以來，中國的詩人墨客無不受其思想之影響。自魏晉六朝以降，佛道思想已漸次融至中國的文化中，往昔文人亦均曾涉獵佛道兩家之經典，及至元明以降三教會通情況則更加顯著了。

王國維幼時即受傳統教育，尤以在《時務報》工作時，更常閱讀《莊子》，並且對《莊子》相當喜愛。時逢其思想憂鬱苦悶之期，更於繁忙的工作中抽空讀《莊子》，他對此書的喜愛或有自覺療愈之心理因素。《莊子》對他的影響，不同於叔本華對其之影響；因叔本華為西方傳入之學，對靜安而言是新鮮的，其哲學系統之完整、明確，與傳統中國哲學有所不同，因而靜安對叔氏哲學之運用至為明顯。然因《莊子》思想經千年淘洗，早已內化至傳統文人之內在深層思想中，而靜安悲觀主義思想的形成，除了自身性格及所處亂世的影響，叔氏之唯意志論與老莊哲學，亦分別構成其外在表層與內在隱含之理論。印度哲學為叔氏哲學之重要思想根源，尤以叔氏關於人生痛苦和解脫的理論受印度哲學響甚大，故靜安應有可能間接透過對叔氏哲學之研究而理解佛學。

潘知常指出：「事實上，在接觸叔本華哲學之前，王國維就已經深深體驗到人生的虛無與失望，茫昧於生命意義的晦暗不彰。」⁷靜安在其性格、家境及際遇、天才情結、社會狀況及《莊子》憂生思想的影響下，醞釀其深度之憂鬱悲觀情結，而叔氏之

⁴ 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1983年10月），頁132-133。

⁵ 憂生之意：（1）對生命感到憂慮。南朝梁江淹《自敘傳》：「而宋末多阻，宗室有憂生之難。」（2）對有生之日感到憂傷。郭沫若《今昔集·由葛錄亞想到夏完淳》：「這辛酸血淚如是一般風流才子的自悲身世，掩泣途窮，惜別傷春，憂生嘆逝，那倒滿河都是鵝卵石，并不怎么稀罕的東西，而在完淳卻不是這樣。」

⁶ 夏中義：《王國維：世紀苦魂》（北京：北京大學出版社，2006年1月），頁240-241。

⁷ 潘知常：《王國維——獨上高樓》（北京：文津出版社，2005年1月），頁80。

唯意志論哲學，則為引發靜安憂患思維的星星之火。郭玉雯認為：「叔本華的哲學在知識論方面是繼承康德的；再加上康德著作文字艱澀，叔本華著作則一向清晰流暢。王國維原本只將叔本華為通康德哲學的關鍵，一經接觸卻立即傾倒。」⁸靜安原僅將叔本華作為通向康德哲學之關鍵，然在接觸後卻深感「喜其先獲我心」，進而深入研讀不輟了。

王國維如此側重叔氏之觀點，蓋因意志論之本體係為抽象難懂的，故雖於推論和理性方面，可以成立或可接受，然於感性和生活層面，卻難以體驗。反而生活之欲的痛苦，卻是人類經常面對的，尤以靜安之經歷和性格，本身即與此種痛苦的人生觀相契合，是故當其一接觸叔氏哲學時便「心甚喜之」，特別對其人生觀傾心折服，正如繆鉞所言：

王靜安對於西洋哲學並無深刻而有系統之研究，其喜叔本華之說而受其影響，乃自然之巧合。申言之，王靜安之才性與叔本華蓋多相近之點。在未讀叔本華書之前，其所思所感或已有冥符者……及讀叔氏書必喜其先獲我心……於是對自己以前所思所感者，益增堅強之自信，而有理論上之根據。⁹

繆鉞雖未明確提出此「冥符者」正是王國維性格中之悲觀因素和道家的憂生之思。但他指出靜安讀叔氏哲學後「對自己以前所思所感者，益增堅強之自信，而有理論上之根據。」卻敘明了叔氏哲學跟靜安往昔所思所想感之不同，則在於「理論之根據」。

佛雛亦云：「王氏賦性『憂鬱』，莊列思想蓋所固有，今於叔氏之書而得一大印證。而其體系之『綿密』『精銳』處，又似足補莊列諸家之所不及。」¹⁰叔本華哲學卻如王國維所言：「由汗（康）德之知識論出，而建設形而上學，復與美學、倫理學以完全之系統。」（〈叔本華之哲學及其教育學說〉），不論是本體論、認識論、宇宙構成論、美學、倫理學、悲劇觀等，均有完整之理論系統。以此正好成為靜安悲觀性格和道家憂生之思的理論依據，並得以藉由叔氏的理論架構而彰顯出來。

⁸ 郭玉雯：〈王國維〈紅樓夢評論〉與叔本華哲學〉，《漢學研究》第19卷第1期（2001年6月），頁282。

⁹ 繆鉞：〈王靜安與叔本華〉，《詩詞散論》（臺灣：開明書店，1953年），頁68-69。

¹⁰ 佛雛著：《王國維詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999年），頁5。

(二) 王國維憂患哲思之根源

王國維在其悲觀主義漫長的歷史發展過程中，叔本華無庸置疑地為其影響最深的哲學家。靜安曾自述其與叔氏哲學接觸研讀之經過，言其二十二歲在東文社讀書時，偶然從舍中日本教師田岡佐代治的文集中，看到引用叔氏哲學者「心甚喜之」，¹¹其後四年，當他二十六歲時，「余之研究哲學始於辛壬之間。癸卯春始讀汗（康）德之純理批評，苦其不可解讀，幾半而輟。嗣讀叔本華之書而大好之」¹²自其於1898年初接觸叔本華哲學，復於1901-1903年間詳加鑽研後，大受叔氏影響。由於叔氏理論之綿密和系統性，使其本具憂患之思獲致哲學依據而更為深廣，致使其詩詞論文，更處處能見叔氏哲學、美學之印象。

亞瑟·叔本華（德語：Arthur Schopenhauer，1788-1860）¹³，著名德國哲學家，唯意志主義的開創者，也是首位將悲觀哲學予以系統化的哲學家，其思想對近代的學術界、文化界影響極為深遠。叔氏的唯意志論哲學是在對康德（Immanuel Kant，1724-1804）哲學的批判和繼承中建立的。意志作為表象世界的本體和本質，表象世界從其所出，但意志不是直接客觀化為具體的、個別的事物，而是要通過「理念」的客體化。「理念」為柏拉圖（Plato，BC427-347）哲學中的重要概念，具有本體的意義，感覺世界的事物雖然流變不居，但理念世界中必有其不變的形式、範型，此即是理念。叔氏認為作為本體的意志一定程度的客體化而成「理念」，再透過「理念」的客體化而成表象世界的萬物。鄧安慶亦詮釋之：「因為理念具有了表象—作為意志主體的客體—的普遍形式，便可因此而讓意志本體通過它而顯現於現象的塵寰。」¹⁴理念就像意志的代表或代理，意志隱藏其後，一切的事務由理念代辦。

叔本華認為人類的痛苦在於其了解意志的特性與人生的真相，他的孤獨，在於無人能理解其憂患。他悲憫眾生卻又自覺亦為其中之一，可預見發生在自身之意志作用，卻又無力解決，極似被綑綁而等待凌遲的犯人。然而人類的悲哀，非僅是不斷競爭或是欲求不滿之痛苦，更有滿足後之空虛：

¹¹ 參見王國維：《王觀堂先生全集》第五冊《靜安文集續編·自序》，（臺北：文華出版公司，1968年），頁1824。

¹² 同上註，頁1547。

¹³ 袁志英編著，《叔本華傳》（臺北：業強出版社，1993年），頁5。

¹⁴ 鄧安慶：《叔本華》（臺北：東大圖書公司，1998年1月），頁93。

如果因為太容易得到滿足而使它（意志）沒有欲求的對象，便會產生可怕的空虛和無聊感，換句話說，它的生命和存在本身便成為無法忍受的負擔。因此，它的生命像鐘擺一樣的在痛苦和厭煩之間來回擺動著。¹⁵

叔本華解析從欲求到滿足間，若其過程陷於停頓，則生命將流於空虛和無聊之苦，似鐘擺般來回擺動著，在生命中不能承受的輕與重之間，於痛苦和厭煩中不停擺盪著。

叔本華哲學中的悲觀意識，可以從其所謂「意志」（Will）的概念中得見。他認為，「意志」是人類本能的衝動、奮進的渴望，它沒有目標，也沒有界線，此亦即叔氏對於生命的感覺。叔氏認為「世界是我的表象」、「世界是我的意志」，¹⁶世界是現象界的一切，包括所有個體生命的形體與精神，都是「意志」的發用。叔本華不僅從「意志」概念出發，建構其悲觀主義的人生哲學，對整个人生及真實世界的看法，是一切都圍繞著欲求、不滿和痛苦，認為「我們生存是如此悲慘，唯有死亡才是我們死亡的終結。」¹⁷；由無數之痛苦所組成的生命過程，也將在新的個體中永無止境地延續下去，故叔氏已被近世學界公認為獨樹一格的哲學家、也被稱作「具有理論深度的悲觀主義者」¹⁸，係因其對生命抱持著一種非常強烈的悲觀主義。

1897年，王國維從家鄉海寧到上海《時務報》館工作。¹⁹靜安一方面在報館做書記兼校對，另一方面也在甫開辦的東（日）文學社裏上課。當時中國對西方種種先進學說的認識大都透過日文轉譯，當其讀到書中引用了德國哲學家康德與叔本華的語句，「心甚喜之，顧文字睽隔，自以為終身無讀二氏之書之日矣。」²⁰故大有相見恨晚之感。當時所謂「新學」的範圍包含數理、科技、船堅砲利、律法制度等，但靜安卻對康德與叔本華哲學特別喜愛，其於〈自序〉中云：「體素羸弱，性復憂鬱，人生之問題，日往復於吾前，自是始決從事於哲學。」²¹靜安原本僅思將叔本華作為通往康德哲學的關鍵階梯，然於接觸後即為之傾心折服：

¹⁵（德）叔本華著、劉大悲譯：《意志與表象的世界》（臺北：志文出版社，2011年），頁265。

¹⁶參見李瑜青主編：〈世界是我的表象〉《叔本華哲理美文集》（臺北：臺灣先智出版公司，2002年），頁368、369。

¹⁷（德）叔本華（A. Schopenhauer）著，范進等譯：〈論人世的痛苦〉《叔本華論說文集》（北京：商務印書館出版社，1999年），頁425。

¹⁸袁志英：《叔本華傳·前言》（臺北：業強出版社，1993年），頁8。

¹⁹王國維的朋友許同蘭有事須回歸上虞故里，故請其代理自己之職務。見《王國維全集》〈書信篇〉（臺北：華世出版社，1985年），頁1-19。

²⁰王國維等著：〈自序〉《紅樓夢藝術論》（臺北：里仁書局，1984年1月），頁2。

²¹同上註，頁2。

自癸卯之夏以至甲辰之冬，皆與叔本華之書為伴侶之時代也。其所尤愜心者，則在叔本華之知識論，康德之說得因之以上窺。然於其人生哲學，觀其觀察之精銳與議論之犀利，亦未嘗不心怡神釋也。²²

靜安讀叔本華哲學顯然是一種愉悅的經驗，而其喜好叔氏甚於康德，乃因讀康德的《純粹理性批判》遇到瓶頸，始閱讀叔本華之著作。叔氏之哲學在知識論方面是繼承康德的；²³然因康德著作文字艱澀，而叔氏著作則清晰流暢，此亦為靜安將其哲思奉其為圭臬之主因了。

王國維在〈《紅樓夢》評論〉云：「《紅樓夢》一書，與一切喜劇相反，徹頭徹尾之悲劇也。」他何出此言？從其文章中可知，靜安於評論《紅樓夢》時總離不開叔本華的思維，從其論述中處處得見叔氏之悲觀思維，他認為因為人有意志，故有欲求和渴望。當慾望而得不到滿足時會感到痛苦，即使慾望終能實現滿足，亦僅是暫時擺脫痛苦，隨之而來則是無聊與空虛。叔本華認為：「人的生存就是一場痛苦的鬥爭，生命的每一秒鐘都在為抵抗死亡而鬥爭，而這是一場注定要失敗的鬥爭。」²⁴叔氏在面對人生的痛苦、惆悵時，會將自己孤立、將整個世界封閉起來，並遠離一切事物；叔本華終其生均生活於悲劇之中，叔氏為影響靜安甚深之西方哲人，故靜安所著之〈《紅樓夢》評論〉自然也充滿了叔本華之悲劇哲思。

三、《紅樓夢》之悲劇意識

「悲劇」一詞來自西方文學之傳統，迭經漫長歲月的演變發展，無論是悲劇創作或理論的闡述，均呈現出豐碩之成果。對於「悲劇」的理解，劇作家或哲學家各有其側重之面向，並展現出個人獨特對悲劇之看法或形成悲劇理論，為「悲劇」於文學或哲學方面，邁向一個深遠之人文境域。

有關西方悲劇理論之專書數量甚多，茲試舉兩本較具有代表性的原典：一為亞里斯多德（Aristoteles，BC384—322）的《詩學》，其以系統性的論述悲劇之定義、悲劇的六大要素等層面之釋義，此係西方美學史上第一個「悲劇」定義，讓後人藉此探尋「悲劇」於西方之起始發展。另一為黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831）

²² 同註 20，頁 2。

²³ 但是在意志論方面的見解，二人迥然相異，叔本華在代表作《作為意志及表象之世界》（北京：商務印書館，1986 年）之後甚至附錄著〈康德哲學批判〉一文。

²⁴ 同註 15，頁 135。

的《美學》，黑格爾於《美學》中敘明悲劇之基本形式：揭示目的及其內容，與人物性格及其衝突與結局。²⁵根據黑格爾的說法，在衝突中，對立之雙方各有其辯護理由。自己所堅持的某些倫理力量，²⁶可能與對方顯出差異，因而否定或破壞對方的倫理力量，造成倫理力量的分裂。²⁷文中之「衝突」與「和解」均為重要之要素。衝突的產生，係由於對立的雙方各有堅持之倫理力量，然此互相衝突之倫理力量無法並存，故於悲劇衝突之結局中，不是一方退讓，即是二者毀滅，黑格爾將其稱之為「和解」。黑格爾之理論，或可供有意研究之學人於悲劇分析時，能有較具體之規準可依循。

「悲劇」作為西方文學的重要形式之一，論其源頭實為祭祀酒神的歌舞表演活動。趙凱認為：「悲劇」在古希臘文（Tragoidia）的本義為「山羊之歌」，原係出自自古希臘人將山羊獻給酒神迪奧尼索斯（Dionysus）時，要表演以酒神故事為內容的歌舞，此即為「悲劇」的由來。²⁸爾後此種表演活動，漸次演化為戲劇的形式，繼之古希臘三大悲劇作家經典作品的完成，²⁹致此「悲劇」遂成為西方重要的文學體裁。在眾多文學體裁當中，叔本華就其效果及寫作之困難度等層面觀察，認為「悲劇」可算是文藝的最高峰，³⁰其目的在於表現出人生可怕的一面，在我們面前演出人類難以形容之痛苦、悲傷，演出邪惡的勝利，嘲笑人類為偶然性所挾制，演出正直、無辜的人們不可挽救的失陷，以此暗示宇宙和本質。³¹叔本華又指出：「寫出一種巨大的不幸是悲劇裡唯一基本的東西。」³²由此可知，叔氏悲劇觀之特點，頗為強調「受難」的部分，此並非所有哲學家於論述悲劇時均會提及之觀點，鄧安慶認為：這是叔本華從哲學的悲劇觀念，逐漸向文藝的悲劇觀念³³靠近之緣故。

²⁵（德）黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）著、朱孟實譯：《美學（四）》（臺北：里仁書局，1983年），頁308。

²⁶文中「倫理力量」一詞，意指人類意志領域中具有實體性的力量，如親屬愛、國家政治生活、宗教生活等，詳見（德）黑格爾著，朱孟實譯：《美學（四）》，頁293。

²⁷出處同上註，頁295。

²⁸趙凱：《悲劇與人類意識》，（上海學林出版社，2009年3月），頁58。

²⁹希臘三大悲劇作家為：埃斯庫羅斯（Aeschylus，西元前525-456年）其代表作品如《普羅米修斯被縛》；索福克勒斯（Sophocles，西元前496-406年）其代表作品如《俄狄普斯王》；歐里庇德斯（Euripides，西元前485-406年）其代表作品如《美狄亞》。

³⁰（德）叔本華（Arthur Schopenhauer）著，石冲白譯：《作為意志和表象的世界》（北京：商務印書館，1982年），頁350。

³¹同上註，頁350。

³²同上註，頁352。

³³鄧安慶：《叔本華》（臺北：東大圖書股份有限公司，1998年），頁125。

西方「悲劇」系統之因果起合論，源自倫理、精神、美學之向度，而引述古典戲曲、小說的「悲劇意識」之宗師，當首推國學大師——王國維。其〈《紅樓夢》評論〉所建構之「悲劇理論」支配其人生與美術（文學）之論證觀點：欲與苦如何在藝術裡得到超拔與救贖、解脫與悟道，此種中西詮釋視野之生命課題，形成靜安所提出之〈《紅樓夢》評論〉之命題。自王國維對《紅樓夢》的「叔本華式」的悲劇意識讀解，自此，開啟了以西方情節結構論、人物人格與心理分析論，在心理、社會、政治、歷史、文化、哲學等理論之置入下，建構了對《紅樓夢》研究版圖之輝光。

綜觀中國章回古典小說運用「悲劇意識」之詮釋，與學者演繹王國維之叔本華、康德式的倫理美學系統，或對亞里斯多德「情節悲劇」³⁴理論其所解讀之成果，大致可從其情節結構原型，開展出性格與命運（環境）悲劇論。《紅樓夢》第五回之「木石前盟」、「金玉良緣」為寶黛愛情悲劇之神諭代表，實可對應寶玉與黛玉在此「神諭」、「預言」籠罩下而不得結合。《紅樓夢》之「木石前盟」於第一回〈甄士隱夢幻識通靈賈雨村風塵懷閨秀〉中云：

那女媧煉石補天之時，於大荒山無稽崖煉成頑石三萬六千五百零一塊，單單剩下一塊未用，棄在青埂峯下，誰知此石自經暇煉，靈性已通……看見那靈河岸上三生石畔有顆絳珠仙草，十分嬌娜可愛，遂日以甘露灌溉，這絳珠草始得久延歲月。後來既受天地精華，復得甘露滋養，遂脫了草木之胎，幻化人形……。³⁵

此後絳珠仙草之還淚報恩與神瑛侍者的甘露灌溉，均為太虛幻境譜成之「木石前盟」，此亦開啟凡間「大觀園」寶玉與黛玉之情天孽海、含恨離天之悲劇源頭。而《紅樓夢》第五回〈賈寶玉神遊太虛境警幻仙曲演紅樓夢〉正是「木石前盟」、「金玉良緣」成為賈寶玉與林黛玉、薛寶釵情愛悲劇的命運預言：

警幻仙子將紅樓夢原稿遞與寶玉，寶玉面目視其文，耳聆其歌曰：開闢鴻濛，誰為情種？都只為風月情濃，奈何天，傷懷日，寂寥時，試遣愚衷：因此上演這悲金悼玉的紅樓夢……都道金玉良緣，俺只念木石前盟……。³⁶

³⁴ 亞里斯多德認為悲劇有其規範與形式存在，一部完整的悲劇，必須含有六大要素，分別為：情節、性格、思想、語言、唱段、戲景。參見（希）亞里斯多德著，陳中梅譯注：《詩學》（臺北：臺灣商務印書館，2001年3月），頁63。

³⁵ （清）曹雪芹、高鶚著：《紅樓夢》（新北市：旭昇圖書公司，2003年8月），頁1-2。

³⁶ 同上註，頁52-53。

警幻仙子之〈紅樓夢曲〉，已然預告無稽之崖的頑石，即是警幻赤霞宮的神瑛侍者，亦為下凡大觀園中之賈寶玉，註定與絳珠仙草下凡含淚報恩之林黛玉，兩人愛情終不得結合之悲劇。此「金玉良緣」之神諭既是寶黛的愛情夢魘，亦為警幻仙姑所言：「悲金悼玉，食盡鳥投林，落了片白茫茫大地真乾淨。」之悲劇註腳。在《紅樓夢》第八回〈賈寶玉奇緣識金鎖薛寶釵巧合認通靈〉，此處警幻仙景「金玉良緣」之神諭預言，實已註定了寶玉之愛情悲劇：

寶釵看畢，又重新翻過正面看，道：「莫失莫忘，仙壽恆昌」……寶玉忙托著鎖看時，果然兩面共有八個字，共成兩句吉籤：「不離不棄、芳齡永繼」……鶯兒笑道：「是個癩和尚送的……」。³⁷

此種吉籤似已成為寶玉命運不祥之兆，而癩和尚的「金玉良緣」，卻成為寶玉對「木石前盟」如天啟般的堅信，而導致其成為悲劇之化身。而寶玉與黛玉乖僻、邪謬不經之性格，使得彼此的愛情難得圓滿。雖然《紅樓夢》以「太虛幻境」敘明「大觀園」中之情愛，終如夢幻般破滅，然而因寶玉與黛玉之間的微妙心理動態，以及各自難懂的性格，使其心曲不通，哀腸難訴，導致彼此含恨、飲泣而終。

《紅樓夢》以「太虛幻境」演譯「大觀園」中的兒女情愛，似有命定與時間無常之感。而其讀解亦導入一種教化立場或道德警世的義理，或悲劇意識之解析定位。此種讀解之方位均指向道德、宗教、美感之詮釋範疇，亦為一種儒、佛、道之生態美學；而從此範疇所觀察之觀點，即為「文化美感」所鑄鑄的悲願情懷之格局與境界。

陳炳良認為：在「大觀園」的建設和荒廢中，我們看到「人類墮落」（Fall of Man）的重演。曹雪芹的失樂園（lost paradise）就是大觀園，是他幻想世界中的神話世界——太虛幻境——的縮影（見第十七回）。³⁸接著他又指出：

在這花園裏，寶玉……度過了少年時代，這園子是俗世中的一個安樂窩，是純真的人的理想住所。園裏的少年天真而無所挫礙，但園外的人就被金錢和情慾深深地糾纏著，園內外的尖銳對比是者內心中要保持純真的企圖的外表化（externalization），為了保持純真，他創造出寶玉是大荒山的石頭托生這個神話。³⁹

³⁷（清）曹雪芹、高鶚著：《紅樓夢》，頁84。

³⁸ 陳炳良：〈《紅樓夢》中的神話和心理〉，收入王國維等著：《紅樓夢藝術論》（臺北：里仁書局，1984年），頁315。

³⁹ 同上註，頁315-316。

前述有關「失樂園」和「石頭托生」的神話觀點，顯然已將「大觀園」的特質，推向人類普世的鄉愁源頭。而樂蘅軍對《紅樓夢》的悲劇意識，也以神話演述來看賈寶玉的大荒之山、無稽之崖的頑石，在其跌落俗世紅塵與神遊太虛幻境的荒謬性，論及王國維的解脫，即是荒謬世情之醒覺與徹悟：

《紅樓夢》一書的荒謬與太虛幻境的意義，就是用神話情節的映照，來顯示全書多層面的荒謬命題。作者在無可如何之中，用一個神話的大托盤，把要敘述的故事放置在它裡面托呈於世人之前……王國維以悲愴之辭說：「偶開天眼覷紅塵，可憐身是眼中人」。《紅樓夢》誰人得救？寶玉也只是開其悲哀之眼，覷此可憐之身罷了。⁴⁰

樂氏歸納與運用情節因果之分析技巧，實已樹立了解讀古典小說之範式。其具有中國文化薰習之思維，嘗試於情節之基石下建構中國小說之新的批評視野，開展出較為精準的「文化美感」之評點模式，並於中西文學之比較應用獲致較為客觀的論述，而在意志世界與命運人生中，《紅樓夢》敘明了賈寶玉之意志與命運矛盾的悲劇意識，亦指涉了女媧神話成為賈寶玉悲劇命運之原型。對此，唐君毅則以人生之哲理範疇或義理境界，來讀解《紅樓夢》的「中國式之悲劇」：

王國維以叔本華哲學論《紅樓夢》，謂其表現意志之虛幻，示人以求解脫之道，亦不盡然……中國小說戲劇雖少西方式悲劇，然亦非全無中國式之悲劇意識。

《紅樓夢》表現一種中國式的悲劇意識：一種人間文化之悲劇意識。故紅樓夢之悲劇，非只寶、黛二人之悲劇，是整個榮、寧二國府悲劇……然悲劇雖表現寶、黛二人之事，實託整個榮寧二府之興衰成敗，以狀一切來自太虛幻境而歸於太虛幻境之歷程。《紅樓》最後其情調證實即空，實而虛之妙道，而得一當下之解脫，此中國悲劇之價值所在：如是如是之人間悲劇境界。中國之悲劇意識唯是先依於自儒家精神而來的愛人間世及其歷史文化之深情，繼依於道家、佛教之精神而來之忘我的空靈心境。⁴¹

《紅樓夢》悲劇之成型，其悲劇人物所代表之倫理力量，實為男性與女性之衝突悲劇、上層與下層的衝突悲劇、榮府與寧府之衝突悲劇，其背後各有支持的力量，然在宗法

⁴⁰ 樂蘅軍：《古典小說散論》（臺北：大安出版社，2004年），頁227-265。

⁴¹ 唐君毅：〈中國文化之精神價值：中國文學精神〉，載《唐君毅全集第四卷》（臺北：學生書局，1986年），頁329-373。

家族崩解之時刻，最終達到衝突的和解之悲劇歷程。唐君毅讀解中國戲劇小說，自有其空靈、自在之視野，其獨闢中西方悲劇方向之因，點亮了文化脈動之自省，同時也解析出中西文化向度之差異。唐氏對中國悲劇意識之期許，在儒、道、佛之文化軌跡上，則以領悟中國古典悲劇境界為職志。

王國維以叔本華哲學評論《紅樓夢》，叔本華的悲劇理論分為三種，⁴²而靜安亦將「悲劇」分為三種，⁴³並認為：「若《紅樓夢》，則正第三種之悲劇也。」⁴⁴此種悲劇和前兩種悲劇不同，它不是由哪一個壞人製造的，也不是由於「盲目的命運」造成的，它所造成的原因是「由於劇中人物之位置及關係而不得不然者。」此正是由於當時的整個社會環境與人倫位階所造成的，因此，它也是無法迴避的宿命。靜安認為《紅樓夢》中的悲劇也體現此三點，並覺得《紅樓夢》悲劇中最後一種最為感人。在《紅樓夢》的故事情節中，在其眾多悲劇中體現了寶、黛之間的愛情，由於人物性格以及命運的不同，二人最終都走向了悲劇的結局，並在痛苦的掙扎後，找到各自解脫痛苦的方式。靜安見到了別人所忽視的悲劇性，並以悲劇的角度對《紅樓夢》的評價做了新的詮釋。

牟宗三亦以義理哲學之面向，對《紅樓夢》悲劇之演繹，以黑格爾之美學系統論述寶、黛性格與命運之悲劇：

在《紅樓夢》哪可說而未經人說的就是那悲劇之演成。這個問題也就是人生見地的問題。前八十回固然是一條活龍，鋪排面面俱到，天衣無縫，然而後四十回的點睛，卻一點成功……前八十回是喜劇，是鼎盛；後四十回是悲劇、是衰落。由喜轉悲、由盛轉衰，又轉得天衣無縫，因果相連……悲劇為何演成？辛酸淚的解說在哪裡？曰：一在人生見地之衝突，一在興亡盛衰之無常。⁴⁵

牟宗三對《紅樓夢》悲劇的演成，主要在彰顯人物見解的衝突與無常感之撥弄。牟氏之分析跳脫出王國維之傳統框架，將悲劇的意識轉由中國文化的結晶孕育，並將哲學

⁴² 叔本華將悲劇分為三種：第一種是由極惡之人所造成；第二種則緣於盲目的命運；第三種則是由劇中人物的位置和關係自然發展而成。王國維認為《紅樓夢》正是叔氏所說的「第三種悲劇」。詳見《王觀堂先生全集（冊五）》，頁1648-1649。

⁴³ 第一種之悲劇，由極惡之人極其所有之能力以交構之者。第二種由於盲目的運命者。第三種之悲劇，由於劇中之人物之位置及關係而不得不然者……。詳見王國維等著：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁14-15。

⁴⁴ 王國維等著：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁15。

⁴⁵ 牟宗三：〈紅樓夢悲劇之演成〉，收入《牟宗三先生全集第二十六冊》（臺北：聯經事業出版公司，1999年），頁1061-1088。

之命題置入於小說之讀解，顛覆又迴轉於會心與不落言詮之文化美感。牟氏在解析之脈絡中勾勒出《紅樓夢》文化之解讀脈絡。靜安攝取叔本華、尼采、康德等西哲的悲劇理論，而牟氏卻由中國儒、釋、道三家體系，構築了《紅樓夢》中國式之悲劇意識。

王國維於評論中充滿佛教的語彙，係因《紅樓夢》一書具有濃厚的佛、道色彩，再者是由於其所認定最後獲得解脫的人物，他們共同的結局都是「出家」。靜安認為，寶玉、惜春、紫鵑三人為此悲劇中真正的解脫者，理由非僅為其落髮為僧、尼，關鍵在於此三人均無意於「生活之欲」。寶玉是在不斷的痛苦中否定了生活之欲，而惜春、紫鵑二人則是在旁觀他人的痛苦中否定了生活之欲，比寶玉高明。⁴⁶《紅樓夢》書中不但男女主角最後生離死別，其餘人物，亦無不與苦痛相始終，是以其為悲劇中的悲劇。而靜安將賈寶玉視為能觀己身之痛苦而得以解脫者，相較觀他人之痛苦而得以解脫者為容易。因此，賈寶玉被靜安視為書中智慧最高之人，因而奉其為《紅樓夢》之主人公。

一般紅學評論者形容《紅樓夢》是一部悲劇作品，作者曹雪芹下半生潦倒不堪，既無入世好好做人的野心，更無出世隔絕紅塵之勇氣，其道德勇氣完全放在寫《紅樓夢》上。⁴⁷對此一部懺情之作，李希凡認為：《紅樓夢》瀰漫著一股感傷基調：不可避免的沒落、崩潰、敗亡，帶有情幻的虛無色彩。⁴⁸而《紅樓夢》究竟是不是「悲劇」作品，周慶華表示：《紅樓夢》是全面性在消解世俗的執著，而使整體美感達到古來所罕見的極大限度的「悲壯」。⁴⁹梁歸智則肯定：《紅樓夢》的悲劇意識擺脫了傳統悲劇意識的柔性，而呈現出剛性，也就是接近西方悲劇精神。⁵⁰陳瑞秀也提出：「悲劇的形成根源於『衝突』，人與人之所以產生衝突，即是每個人都擁有各自的倫理力量，而當此不相容的兩股倫理力量碰撞在一起時，得勢者必迫使另一方的犧牲、退讓、毀滅，又或者是兩敗俱傷的局面才得以告終，於是悲劇就成型了。」「因此一個具有悲劇自覺的作家，必定會在他的意識中經營著某種『衝突』和『反抗』，其結果是這個悲劇作家之描寫殘酷的事實和醜惡的面貌，正是無可避免的，這情形正發生於曹雪芹之創作

⁴⁶ 王國維認為惜春、紫鵑的「觀他人之苦痛」而得解脫，乃「非常之人」所能為，高於寶玉的「覺自己之苦痛」而得解脫百倍，且「其難亦百倍」，這是因為她們的解脫不是由於「苦痛之閱歷」，而是由於「苦痛之知識」。「唯非常之人，由非常之知力，而洞觀宇宙人生之本質，始知生活與苦痛之不能相離。由是求絕其生活之欲，而得解脫之道。」詳見《王觀堂先生全集（冊五）》，頁1642-1643。

⁴⁷ 夏志清：《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》（臺北：麥田出版社，2007年9月），頁35-36。

⁴⁸ 同上註，頁36。

⁴⁹ 同上註，頁35-36。

⁵⁰ 梁歸智：《石頭記探佚》（山西：山西教育出版社，1992年10月），頁431。

《紅樓夢》。」⁵¹《紅樓夢》隱喻著人生之美好無法永恆，而時空的「有限性」則帶來了焦慮。此種美好價值之毀滅，適足以激發讀者之哀傷與憐憫，故使《紅樓夢》具有崇高悲壯之悲劇美學意義。

王國維對《紅樓夢》悲劇性的闡釋，其實非僅止於西方悲觀主義哲學，其所闡釋的乃是對傳統《紅樓夢》批評的反叛，展現其個人獨特之審美體驗。自脂硯齋以來之《紅樓夢》批評，大多以評點的方式對《紅樓夢》作者在人物塑造、情節結構等方面，乃至人物性格、環境氛圍和飲食及生活細節進行研究，鮮少深入哲理層面進行探索。靜安以《紅樓夢》中的人生痛苦、無法解脫之本質，從哲學、美學層面進行理論的闡釋。在《紅樓夢》中，林黛玉和賈寶玉的愛情悲劇，甚至於整個大家族的興衰，皆由於人和人之間的矛盾所產生的，係為人內在的問題，在通過痛苦的經歷之後得到解脫，將中國傳統思想和西方的悲劇思想相融合。《紅樓夢》問世兩百多年以來，文學批評家們從不吝惜對其做出批評欣賞的文字。葉嘉瑩曾言：「靜安先生乃是中國第一位引用西方理論來批評中國固有文學的人物，因此在中國近代文學批評史上，他自然應該占有一席重要的地位。」⁵²王國維從小說無功利的、人性的和藝術的角度出發，對人性進行評價，透過人和人之間的關係，對悲劇的本質進行深刻自省與反思，讓讀者或有振聾發聵之感受。靜安體認唯有從悲劇的觀點導入，才能掌握住《紅樓夢》的精神核心，也才能彰顯《紅樓夢》與中國其他小說戲曲作品之不同，並詮釋《紅樓夢》之所以成為難以超越的經典文學之緣由。

四、王國維〈《紅樓夢》評論〉之悲劇美學

1902年王國維從日本留學歸來後，治學興趣逐漸轉向哲學。1904年讀叔本華《意志與表象之世界》（現通譯為《作為意志和表象的世界》）兩遍，接著又研讀康德哲思。然此時其對自身研究方向仍游移不定。靜安在其三十自序云：「近日之嗜好，所以漸由哲學而移於文學，而欲於其中求直接之慰藉者也。」⁵³因此，在哲思與文學轉移中，撰寫了〈《紅樓夢》評論〉。

1901年羅振玉創辦了《教育世界》，旨在譯介各國之教育制度與理論。1904年王

⁵¹ 陳瑞秀：〈紅樓夢悲劇美學探源〉，《說紅樓談三國》，（臺北：文津出版社有限公司，2007年9月），頁69。

⁵² 葉嘉瑩著：《王國維及其文學批評》（臺北：桂冠圖書公司，1992年4月），頁135。

⁵³ 王國維等著：〈紅樓夢評論·自序〉《紅樓夢藝術論》，頁3-4。

國維擔任《教育世界》譯編，改為譯介西籍之哲學、倫理學為重點，1904年夏，刊登了〈《紅樓夢》評論〉。其評論比蔡元培之〈《石頭記》索隱〉早十三年，與胡適所寫的〈《紅樓夢》考證〉要早十七年。比俞平伯寫的〈《紅樓夢》辨〉，要早十九年。⁵⁴此三位學者則代表了《紅樓夢》研究的三個派別：靜安為小說評論派之開端和代表，蔡元培為索隱派之代表，胡適為考證派的代表。俞平伯於其《俞平伯論紅樓夢》中云：「及清末民初，王蔡胡三君，俱以師儒身份大談其《紅樓夢》，一向視同小道或可觀之小說遂登大雅之堂矣。」⁵⁵由此可知，紅學之所以能成為顯學，與研究者之學術地位有莫大的關係。

王國維之哲學思想受叔本華的影響甚深，而其於美學思想方面亦受叔氏之影響。然因靜安為一深受中國傳統文化熏陶之學者，是故其進行文學和美學研究時自有其獨到之見解，並有優於叔氏之創見。關於〈《紅樓夢》評論〉，涵括了學術史上的許多「第一」。舉如：第一個將西方美學觀念導入中國、第一個以西哲和美學方法研究古典名著、第一個對《紅樓夢》的「精神」和「美學與倫理學」之價值等問題，從事較為深入之探析。〈《紅樓夢》評論〉雖仍有不足之處，然其美學之啟蒙意義實不容忽視。靜安在評論《紅樓夢》時，將《紅樓夢》視為中國美術上「得一絕大著述」，因此，讚其為「哲學的也，宇宙的也，文學的也」，並稱其為「宇宙之大著述」。正如葉嘉瑩所云：

王國維把《紅樓夢》看作是好作品，於是靜安先生遂因自己性格和心態與之相近而產生的一點共鳴，把叔本華的哲學和《紅樓夢》的悲劇，都在自己的偏愛的情感下結合起來，而寫出了這一篇評論。……靜安先生恰好藉著叔本華的悲觀哲學及《紅樓夢》的悲劇故事，把他自己對人生的悲苦絕望之情，發揮得淋漓盡致。……使得靜安先生不顧牽強附會而一廂情願地以叔本華的悲觀哲學來解釋《紅樓夢》。⁵⁶

透過〈《紅樓夢》評論〉，吾人不僅能走進《紅樓夢》，還能走入靜安深沉的內心世界，以及屬於他的那個時代。〈《紅樓夢》評論〉內容共有五章，茲簡述其內容如下：

第一章人生及美術之概觀⁵⁷：敘述其對人生之看法，提出「生活之本質何？欲而已

⁵⁴ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（臺北：桂冠圖書公司，1992年4月），頁193-194。

⁵⁵ 俞平伯：《俞平伯論紅樓夢》下冊，（上海：上海古籍出版社，1988年3月），頁1143。

⁵⁶ 同註54，頁218-219。

⁵⁷ 王國維：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁1-5。

矣。」而由欲所產生者則唯有苦痛而已，所以「欲與生活與痛苦，三者一而已矣。」，王國維以叔本華哲學寫下「故人生者如鐘錶之擺，實往復於苦痛與倦厭之間者也。」而減輕此痛苦之法即是文藝，可以「使吾人離生活之欲。」而對於悲劇之美感屬性提出「壯美」說，靜安認為藝術是能使人超越利害關係，而忘卻事物與我之間關係的，亦即言人能於藝術中感覺到美。並明確指出：「而美之為物有二種：一曰優美，一曰壯美。」其次又提出其對美術的看法，云：「夫優美與壯美，皆使吾人離生活之欲，而入純粹之知識者。若美術中而有眩惑之原質乎，則又使吾人自純粹之知識出而復歸於生活之欲。」文藝之價值，在於使人「忘物我之關係」，從日常「生活之欲」所導致的「苦痛」中得到「解脫」，成為使人類擺脫意欲進入審美直觀之最佳途徑。此種超利害、超慾望的藝術觀，也敘明了靜安評論《紅樓夢》所秉持的美學與倫理觀點。

聶振斌認為：王國維「把老、莊的厭世哲學，與叔本華的悲觀主義融合在一起。」⁵⁸，趙慶麟也指出：「中國哲學把宇宙論與人生論結合在一起加以討論，而王國維研究哲學的目的主要發端於探索人生的問題。……王國維的人生哲學既繼承了中國傳統哲學中的人生觀，又吸取了西方的人生哲學。」⁵⁹雖然〈《紅樓夢》評論〉首篇即引用老莊之言，但是靜安並未將老莊理解為悲觀主義者，並認為老莊屬於「南方學派」，故云：「南方之人，以長於思辯，而短於實行，故知實踐之不可能，而即於其理想中，求其安慰之地，故有遁世無悶，翫然自得以沒齒者矣。」⁶⁰佛雛認為此說其意：「不在老莊，不過藉以旁證叔氏所宣揚的那個『原罪』說而已。」⁶¹以〈《紅樓夢》評論〉觀之，其悲劇理論是立基於叔本華之悲劇哲學，甚或是以叔氏理論做為文本分析基礎。

儘管王國維對《紅樓夢》之評論，非僅於純粹審美而重於哲理方面，然此種哲理非為對世界功利之態度，而是對人生痛苦本質之體驗。此種體驗即為靜安所言的「壯美」之審美觀。是故，此部原不屬「純粹美術」範疇之作品，亦有了純粹審美之意義。靜安認為《紅樓夢》係透過「壯美」之悲劇性，揭示了其對人生和世界悲觀主義之體驗，更具有其社會生活之實質意義。靜安雖在人生觀與美術觀方面，深受叔本華哲學之影響，然其亦能以自身文化吸納並轉化叔氏學說，甚而加以引申發揮。由〈《紅樓夢》評論〉第一句話引老莊之言即可知，其所引用老子：「人之大患，在我有身」以及莊子：「大塊載我以形，勞我以生」以說明生命與憂患勞苦乃一體成形之看法。

⁵⁸ 聶振斌：《王國維美學思想述評》（瀋陽：遼寧大學出版社，1986年），頁113。

⁵⁹ 趙慶麟：《融通中西哲學的王國維》，（上海：上海社會科學院出版社，1992年），頁110。

⁶⁰ 王國維：《屈子文學之精神》，《王國維遺書》第三冊，（上海：上海書店出版社，1983年），頁634。

⁶¹ 佛雛：《王國維詩學研究》，（北京：北京大學出版社，1999年），頁63。

〈《紅樓夢》評論〉以老莊的哲學作為基礎，闡釋了痛苦的本源，又以佛家的思想詮釋了如何解除痛苦使人解脫。在王國維的思想中，對於傳統之倫理思想和宗教觀念，仍有著濃厚的學術根柢，融合了叔本華的悲劇哲學，並以西方哲思作為立足點，創作了〈《紅樓夢》評論〉。靜安於第一章即明確指出慾望為生活之本質，而人生之所以痛苦，即源於慾望之滿足與否？其認為人生的本質即悲劇之演化，並藉叔氏之觀點：「人在意志的驅動下不斷產生慾望」，此均為〈《紅樓夢》評論〉奠定了思想理論之依據。故其認為，《紅樓夢》體現了人生的悲劇色彩，並於文中人物亦蘊含自我生命之悲劇，藉此敘明人生與美術之關係，進而論述《紅樓夢》之精神。

第二章《紅樓夢》之精神：⁶²開端仍論生活之欲的痛苦，繼言「則男女之欲尤強於飲食之欲。」靜安引《禮記·禮運》「飲食男女，人之大欲存焉。」之語，敘明男女之欲既不似飲食之欲，具有維繫身體運作之功能，美色卻又常常為男性帶來毀家滅國之害處，為何人們仍追逐如此之勤？「玉」者欲也。王國維將《紅樓夢》看作人生解脫慾望之書，並在此章大篇幅談人欲，靜安認為，《紅樓夢》是通過慾望的故事以尋找解脫之道。

有關《紅樓夢》中玉的象徵意義，張淑香認為：賈寶玉的身為補天遺石，幻化成玉，正具一種以追尋愛情與藝術為滿足的根性。一方面有由自然而入文明，從素樸到藝術的意義；一方面則在內情外包的石玉對照中，兼具本真而欲幻的真我、假我三義。進而指出賈寶玉作為一名「唯情」者，身處「唯空」和「唯俗」的釋道與儒家文化的夾縫中，既未能如前者真正出世解脫，……這正是在只有「超越」與「現實」二端的文化情境中，追求現實「自然」（頑石）與「藝術」（美玉）之自我的遠人而蹈空的悲劇。由頑石而美玉，正是由自然而文明，從素樸到藝術的始步。⁶³因此，在「玉」與「欲」流轉，時間終將證明兩者所傳遞的訊息，不論是賈寶玉自身或者是燦爛的文明，畢竟都只是幻象而已，頑石終將帶著痛苦的經驗返回荒山。

關於《紅樓夢》中「玉」是否為欲也，高友工也提出：

《紅樓》中，寶玉的愛情有時似乎建立於自我否定及犧牲之行為上，但證之典範故事，這一切實是自我欺騙。他與大觀園中女子的各種關係為此書的結構形式的基礎。……所謂意淫可能比肉體慾望遠為有害——雖然寶玉曾加以辯

⁶² 王國維：〈《紅樓夢》評論〉《紅樓夢藝術論》，頁 7-12。

⁶³ 張淑香：〈頑石與美玉——《紅樓夢》神話結構論之一〉《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992 年），頁 234-235。

白。……由於種種慾望他無法了解抒情詩人所宣揚的看法，即認為情愛將使人深陷於外在世界的糾葛，而損害自足的內在世界。……。⁶⁴

高氏以此段詮釋，寶玉最終能自「欲」中解脫返歸原始狀態，並得以由外在的依賴，了悟此石即真我，進而歸依自足的自我內心世界。

王國維也認為賈寶玉名字上的「玉」，是慾望之「欲」的諧音：「所謂玉者，不過生活之欲之代表而已矣。」故認為《紅樓夢》之主旨：「實示此生活此苦痛之由於自造，又示其解脫之道，不可不由自己求之者也。」是以寶玉入塵世也是「一念之誤」，而與和尚晤談後，「始知此不幸之生活，由自己之所欲。」但解脫之道不在自殺，蓋因「自殺之人未必盡能戰勝生活之欲者」，叔本華贊同意志之否定，卻不以自殺為然：

再沒有什麼還比真正取消意志的個別現象——自殺——更有別於意志之否定的了。自殺離意志的否定還遠著，它是強烈肯定意志的一種現象。……自殺者要生命，他只是對那些輪到他頭上的生活條件不滿而已。所以他並沒有放棄生命意志，而只是在他毀滅個別現象時放棄了生命。⁶⁵

王國維依此悟出「解脫之道存於出世，而不存於自殺。」的看法，因此認為《紅樓夢》中只有寶玉、惜春和紫鵲才是真正的解脫。當寶玉在歷經塵世情愛的磨難後，於小說結尾看破紅塵，出世而尋求解脫，此為在〈《紅樓夢》評論〉中，認為最能體現此部小說之精神所在。然何謂「解脫」？靜安在本段的說法是：

解脫之道存於出世，而不存於自殺。出世者，拒絕一切生活之欲者也。彼知生活之無所逃於苦痛，而求入於無生之域。當其終也，恒幹雖存，故已形如槁木，而心如死灰矣。⁶⁶

「解脫」⁶⁷一詞其實是佛經上的術語，吳孟昌認為：在佛家立場，「解脫」乃斷惑證果、脫離生死輪迴的聖者的境界，是就修行的「果地」⁶⁸而言。若只是知「生活之無所逃於

⁶⁴ 高友工：〈中國敘述傳統中的抒情世界——《紅樓夢》與《儒林外史》的讀法〉《中國美典與文學研究論集》（臺北：國立台灣大學出版中心，2016年4月），頁347-348。

⁶⁵ （德）叔本華著，石冲白譯：《作為意志和表象的世界》（北京：商務印書館，1982年11月），頁352-353。

⁶⁶ 王國維：〈《紅樓夢》評論〉《紅樓夢藝術論》，頁10。

⁶⁷ 解脫（術語）：梵曰木底 Mukti、木叉 Moksa，譯曰解脫。離縛而得自在之義。解惑業之繫縛，脫三界之苦果也。注《維摩經》一曰：「肇曰：縱任無礙，塵累不能拘，解脫也」。《唯識述記》一本曰：「解調離縛，脫調自在」……。參見丁福保：《佛學大辭典（卷下）》（臺北：新文豐出版股份有限公司，1981年，再版），頁2431。

⁶⁸ 果地（術語）：依因位之修行而得某悟結果之位也。三乘各異果地，聲聞乘之中，又有四果之別。」見

苦痛」，進一步「求入於無生之域」，仍僅處於修行的起步，也就是「因地」⁶⁹的位置而已。因此，若謂「形如槁木，心如死灰」的寶玉已得「解脫」，似有高估之嫌。⁷⁰對此，王國維則參酌佛家之義蘊將「解脫」分成二種，曰「一存於觀他人之苦痛，一存於覺自己之苦痛。」並進一步言「前者之解脫宗教的，後者美術的也；前者平和的也，後者悲感的也，壯美的也。」以此漸次闡釋「前者之解脫如惜春、紫鵑；後者之解脫如寶玉。」靜安所言之壯美實為各種悲劇美感之總稱，認為《紅樓夢》中壯美多於優美，係因此部作品整體所具之悲劇意象，其與大多數評論者之不同，在於其對故事中描繪之花團錦簇及詩情畫意的氛圍，並無過度的留意欣賞。並認為《紅樓夢》故事之主旨，所表現係感性生活的背後意味著痛苦之本質。靜安自康德之美學觀點出發，將那種感性現實的藝術稱為「眩惑」，而寶玉的「解脫」則屬於第二種，其情形為：

彼之生活之欲，因不得其滿足而愈烈，又因愈烈，而愈不得其滿足。如此循環，而陷於失望之境遇，遂悟宇宙人生之真相，遽而求其息肩之所。彼全變其氣質，而超出乎苦樂之外，舉昔之所執著者，一旦而舍之。彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。彼以疲於生活之欲故，故其生活之欲，不能復起而為之幻影，此通常之人解脫之狀態也。⁷¹

王國維此種對於解脫之分析，也來自叔本華哲學的啟發；叔氏原即重視第二種解脫，因其認為此為多數人解脫之途徑。此種解脫為人歷經極大痛苦之折磨，其過程十分艱難，當「痛苦起著純化作用的爐火中突然出現了否定生命意志的紋銀，亦即出現了解脫。」⁷²此即靜安所言：「彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。」此種由自身經驗之痛苦出發，進而否定意志、欲求的「解脫論」，正是靜安解析之原型。因此，《紅樓夢》一書之精神乃在書寫寶玉由「欲」所產生之苦痛及其解脫之途徑。靜安於〈《紅樓夢》評論〉中尚將賈寶玉與浮士德相比，認為二人之解脫途徑均屬於第二種解脫。

丁福保：《佛學大辭典（卷中）》，頁 1287。

⁶⁹ 因地（術語）：修行佛道之位也。對於成佛之位為果地或果上而名。」見丁福保：《佛學大辭典（卷上）》，頁 986。

⁷⁰ 吳孟昌：〈論王國維〈紅樓夢評論〉的「文學解脫論」〉，《興大人學報》第 41 期（2008 年 9 月）頁 156。

⁷¹ 王國維：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁 10-11。

⁷² （德）叔本華著、石沖白譯、楊一之校：《作為意志和表象的世界》（北京：商務印書館，1982 年 11 月），頁 538。

以「出世」為解脫之法，「出世」亦即拒絕一切生活之欲，此為《紅樓夢》作者所意寓之解脫方法。在《紅樓夢》中金釧兒、司棋、尤三姐、潘又安都是自殺而亡，但談不上解脫；只有賈寶玉、惜春、紫鵑三個人，才是真正的解脫。靜安認為解脫之關鍵，在於是否還存有生活的欲求。柳湘蓮雖然走入空門，但欲求未斷，故與自殺的潘又安相同，而不同於賈寶玉。靜安認為寶玉、惜春、紫鵑三人，至終均循此路徑，是故僅有此三人才得解脫。然何以三人中，唯獨寶玉方屬此書之主人公呢？對此郭玉雯也提出：

王國維認為《紅樓夢》中只有寶玉、惜春、紫鵑三人算是解脫，但過程又不完全相同，寶玉由於覺自己之苦痛，惜春、紫鵑則是觀他人之苦痛。後者之解脫是超自然的、神明的、宗教的、和平的；前者則是自然的、人類的、美術的、悲感的、壯美的，也因此寶玉是書中主角。⁷³

此即靜安認為《紅樓夢》之主人公，並非惜春、紫鵑，而為賈寶玉之因，「若《紅樓夢》之寫寶玉，又豈有以異於彼乎！彼於纏陷最深之中，而已伏解脫之種子，故聽〈寄生草〉⁷⁴之曲而悟立足之境；讀〈肱篋〉⁷⁵之篇，而作焚花散麝之想。」⁷⁶並藉此敘明了《紅樓夢》之精神，在於「出世」以求解脫，更進而研究《紅樓夢》美學上之價值。

第三章《紅樓夢》之美學上之價值⁷⁷：本章主要在論《紅樓夢》之悲劇性質，「吾國人之精神，世間的也，樂天的也；故代表其精神之戲曲、小說，無往而不著此樂天之色彩，始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨，非是而欲饜閱者之心難矣。」說明了中國古典文學作品大都為大團圓的結局，縱使其初始為困頓悲苦，然其結局均不脫樂天色彩。王國維將《紅樓夢》與中國古典文學《牡丹亭》、《長生殿》、《西廂記》……等作品作比較，評點其俗套之「始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨」的模式。而能擺脫此窠臼的，只有《桃花扇》和《紅樓夢》。靜安認為中國古籍作品之圓滿結局，將使人沈溺其中而不能自省，然《紅樓夢》則有別於此傳統模式，提出本書與吾國人之樂天之精神不同，為「與一切喜劇相反，徹頭徹尾

⁷³ 郭玉雯：〈王國維《紅樓夢評論》與叔本華哲學〉，《漢學研究》第19卷第1期（2001年6月）頁295。

⁷⁴ 〈寄生草〉之作者為邱園（1617-1689），也作「邱園」或「丘園」，為清初康熙年間戲曲作家。字嶼雪，江蘇常熟人，寄居蘇州。〈寄生草〉：「漫搵英雄淚，相離處士家。謝慈悲，剃度在蓮台下。沒緣法，轉眼分離乍。赤條條，來去無牽掛。那裡討，煙蓑雨笠卷單行？一任俺芒鞋破鉢隨緣化！」

⁷⁵ 《莊子·肱篋》是《莊子》外篇中的一篇抨擊儒家「聖人」及其所鼓吹的「仁義」的著作，宣揚「絕聖棄智」、回到上古「民結繩而用之」的「至德之世」，其中頗多憤激之言。

⁷⁶ 王國維：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁11。

⁷⁷ 同上註，頁13-17。

之悲劇也。」依照叔本華之說法悲劇有三種：

悲劇之中又有三種之別：第一種之悲劇，由極惡之人極其所有之能力以交構之者。第二種由於盲目的運命者。第三種之悲劇，由於劇中之人物之位置及關係而不得不然者，非必有蛇蠍之性質與意外之變故也，但由普通之人物、普通之境遇逼之，不得不如是。⁷⁸

按叔氏之分類，前兩種罕見且可避免，而第三種如《紅樓夢》，所以《紅樓夢》之悲劇「不過通常之道德、通常之人情、通常之境遇為之而已。」則是以非常之勢力，足以破壞人生的福祉，無時不可墜於面前者，同時舉寶、黛之事為例，指出《紅樓夢》「美學價值即存於此」。王國維認為中國傳統戲劇與西方戲劇最大的不同，在於極少有真正的悲劇，戲劇僅一部《桃花扇》，小說僅有《紅樓夢》。而此處所指的「悲劇」為哲學上之「悲劇精神」，而非文學體裁之西方古典悲劇。

王國維的〈《紅樓夢》評論〉引用叔本華悲劇理論之觀點：世界最終的本質是盲目的意志，但意志本身即痛苦。藝術能提供一個精神避難所，使人暫時擺脫意志而獲得慰藉，一切藝術中，⁷⁹又以悲劇最能達此種功效。悲劇之精神能致使人們從現實生活中卻步，因此，靜安評論《紅樓夢》「壯美之部分，較多於優美之部分，而眩惑之原質殆絕焉。」認為其價值在於解脫。靜安認定悲劇之美學價值在於揭示人生的痛苦，使人心靈受到震撼；因此，悲劇之美往往是壯美居多，《紅樓夢》亦如此。並引用亞里斯多德《詩論》之觀點，即悲劇應「引起憐憫和恐懼來使這種情感得到陶冶」⁸⁰，指出壯美能使人心靈得到震撼，能「感發人之情緒」，使人恐懼、悲憫，藉此淨化心靈、洗滌人的精神。對於悲劇的分類，也直接引用叔本華的「三種悲劇」說，認為紅樓夢正是「悲劇中的悲劇」。此階段的靜安，對叔氏可謂「願言千複，奉以終身。」⁸¹雖也提出解脫與意志理論有所抵牾之疑問，然其〈《紅樓夢》評論〉之悲劇理論，實為叔氏悲劇理論之翻版。

《紅樓夢》人物之悲劇並非由於外界因素所造成，因無蛇蠍之人，無特別意外之變故，其悲劇是出於看似合理命運的使然，是人物的身份與其所處的環境造成之結局。因此，《紅樓夢》自始即無法改變之必然悲劇，只有悲劇方能喚醒麻木的民眾，使其

⁷⁸ 王國維：〈《紅樓夢》評論〉《紅樓夢藝術論》，頁14-15。

⁷⁹ 叔本華認為音樂屬於特殊的藝術，彷彿是意志的直接客體化，故將音樂從通常所說的藝術門類中抽出。

⁸⁰ （希）亞里斯多德、羅念生譯：《詩學》（北京：人民文學出版社，1962年），頁23。

⁸¹ 王國維：《叔本華像贊》，《王國維文集》（下）（北京：中國文史出版社，2007年），頁187。

產生認識人生、改變命運的巨大力量。「由此觀之，《紅樓夢》者，可謂悲劇中之悲劇也。」靜安之所以藉用叔氏之悲劇理論，在於其與中國傳統人生觀有不盡相同之悲觀色彩。

王國維讚譽《紅樓夢》具有極高之美學價值，因其不僅揭示了人生的苦痛與本質——悲劇，更進而引導人們能尋求解脫之道。靜安認為，只有拒絕一切生活的欲望，行出世的之路方為真正的解脫。故言「美學上最終之目的，與倫理學上最終之目的合。」並寫下「《紅樓夢》之美學上之價值，亦與其倫理學上之價值相聯絡也。」之結論。

第四章《紅樓夢》之倫理學上之價值⁸²：本章旨在說明「解脫」為「倫理學上最高之理想」，然此一理想極難證明，「然使無倫理學上之價值以繼之，則其於美術上之價值尚未可知也。」葉嘉瑩認為：是以靜安乃設為疑難已自辯達。其大要蓋謂世界與人生之存在並無合理之根據，而當世界盡歸於「無」，則可以使「使吾人自空乏與滿足、希望與恐怖之中出，而獲永遠息肩之所」。且世界各大宗教「皆以解脫為唯一之宗旨。哲學家如古代希臘之柏拉圖，近世德意志之叔本華，其最高之理想亦存於解脫。」⁸³而《紅樓夢》亦以「以解脫為理想者」，此即為《紅樓夢》在倫理學上的價值。

王國維從倫理學方面進行辨析，對於叔本華的解脫學說，提出了質疑與責難。因其見到「夫世界有限，而生人無窮，以無窮之人，生有限之世界，必有不得遂其生者矣。」此即面臨了「舉世界之人類而盡入於解脫之域，則所謂宇宙者不誠無物也歟？然有無之說，蓋難言之矣。」果真盡入於解脫，即意味著人類的消亡。然若無此解脫出世之理想，在「生生主義」發展之弱肉強食的世界中，人類的福祉只會趨漸遙遠。顯見，靜安所秉持之解脫學說，仍從現實社會中出發，亦為對現實生活苦難之回應。解脫固然難以實現，卻未嘗不是對「生生主義」的勸諫。靜安認為解脫即是從慾望之痛苦中跳脫出來，若能出世則善莫大焉。是故此種解脫非僅具有悲劇、美學之價值，同時也有了倫理之價值和意義。故有如下說法：

然吾人從各方面觀之，則世界人生之所以存在，實由吾人類之祖先一時之誤謬。詩人之所悲歌，哲學者之所冥想，與夫古代諸國民之傳說若出一揆。……夫人之有生，既為鼻祖之誤謬矣，則夫吾人之同胞，凡為此鼻祖之子孫者，苟有一人焉未入解脫之域，則鼻祖之罪終無時而贖，而一時之誤謬，反覆至數千萬年而未有已也。則夫絕棄人倫如寶玉其人者，自普通之道德言之，固無所辭其不

⁸² 王國維：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁19-24。

⁸³ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁196。

忠不孝之罪，若開天眼而觀之，則彼固可謂幹父之蠱者也。知祖父之誤謬，而不忍反覆之以重其罪，顧得謂之不孝哉？然則寶玉「一子出家九祖昇天」之說，誠有見乎所謂孝者在此不在彼，非徒自辯護而已。⁸⁴

王國維認為寶玉出家之於倫理仍有其重要的價值。中華民族的傳統美德是以孝為先，而古來倫理道德也深植人們的思想觀念中，以世俗的角度觀之，寶玉出家即為「不忠不孝、絕棄人倫」之行為。孟子所提「不孝有三，無後為大」的觀點業已延續千年。然靜安於〈《紅樓夢》評論〉中卻提出不同看法，其反對中國傳統道德觀念之侷限性，提出，「人之有生，既為鼻祖之謬誤矣」更直言寶玉之出家不僅非為不孝，反因如此才是盡了孝道。因為人之生存是祖先一時失誤所犯下的錯誤，如果子孫能夠出家便是替祖先彌補罪過。靜安的〈《紅樓夢》評論〉指出，在《紅樓夢》中，寶玉出家為整部作品的結尾，其不僅擺脫了自身之痛苦，也具有極高之美學與倫理學價值。

第五章餘論⁸⁵：文中評點了舊紅學索隱派、考證派的錯誤觀念。乾嘉以降，樸學盛行，考證成風，《紅樓夢》之研究亦為此風，引向了考證索隱的臆測附會；不少《紅樓夢》評論者，探討附會作品中的主人公或為作者本人，或為現實中之某人。王國維深諳藝術創作之律，於〈《紅樓夢》評論〉對此種論述之謬誤加以批駁：

夫美術之所寫者，非個人之性質，而人類全體之性質也。惟美術之特質貴具體而不貴抽象，於是舉人類全體之性質置諸個人之名字之下，譬諸副墨之子、洛誦之孫，亦隨吾人之所好名之而已。善於觀物者，能就個人之事實而發見人類全體之性質，今對人類之全體，而必規規焉求個人以實之，人之知力相越，豈不遠哉？故《紅樓夢》之主人公謂之賈寶玉可，謂之子虛烏有先生可，即謂之納蘭容若、謂之曹雪芹亦無不可也。⁸⁶

靜安以此批點索隱之不可靠，並提出研究者須了解文藝之特點，而非將小說創作中之人物形象與實際生活中之人混為一談。因為「美術之所寫者非個人之性質，而人類全體之性質也。」故文學批評需著重於「美術之性質」，引叔本華「美術之源出於先天」之說，說明《紅樓夢》一書的價值，不在於書的主人公是誰，而在其所表現的「人類全體之性質」總觀全文，〈《紅樓夢》評論〉確為有嚴謹理論體系、組織與層次之論述。文中之理論與作品之間互證互釋，以《紅樓夢》來證明叔本華的理論，而叔氏之

⁸⁴ 王國維：〈《紅樓夢》評論〉《紅樓夢藝術論》，頁 20。

⁸⁵ 同上註，頁 25-29。

⁸⁶ 同上註，頁 25。

理論又為作品的意義闡釋提供了一種「理論視野」，使評論者對《紅樓夢》作出全新意義之詮釋。

《紅樓夢》書中之主人公，既無庸考證，惟《紅樓夢》為中國美術上之唯一大著述，「則其作者之姓名，與其著書之年月，固為唯一考證之題目。」⁸⁷王國維認為紅學家紛紛考證《紅樓夢》之主人公為誰，「又甚不可解者也。」此為一種錯誤觀念，所以考證本事並不重要，並批評了索隱影射和自傳說，同時也評點了清代以考據本事來詮釋《紅樓夢》的現象。靜安認為《紅樓夢》「作者之姓名與作書之年月」方為合理的考證途徑。認為其為讀此書者所當知，「似更比主人公之姓名為尤要。顧無一人為之考證者，此則大不可解者也。」⁸⁸傳統的鑑賞和考證並不關注作品之「意義」，前者所關注的是作品之審美價值，後者則關注作者和作品的事實，均難以深入文學作品之意涵。而評論之功能與旨趣，主要係對作品意義之闡釋。因此，《紅樓夢》一書的價值，不在其內容所指為何人何事，而在其所表現的美學與倫理學之價值。

王國維對《紅樓夢》悲劇性的闡釋，非僅是西方悲觀主義哲學式，同時也對傳統《紅樓夢》評論展現了不同的風貌，以及其個人之審美觀。自脂硯齋⁸⁹以來的《紅樓夢》評論，大都以評點的方式，而均於《紅樓夢》對人物形象塑造、情節結構等所展現之藝術技巧，乃至人物之性格和生活細節進行推敲，然並未深入哲理層面進行探索。靜安則與舊紅學研究方向不同，其所感受的是貫穿於《紅樓夢》之人生悲苦、以及無法解脫的本質，並從哲學、美學的高度進行理論之闡釋。而靜安以自身生活悲苦的輪迴，以及難求解脫之感受，織就成其獨特的審美體驗，並將此種審美觀延伸至《紅樓夢》的閱讀及闡釋，使其成為「悲劇美學」解說《紅樓夢》的主觀內涵。

王國維「悲劇」評論觀念之內涵，具有現代性特徵的關鍵，在於對「人」的主體精神，亦即自由意志之肯定。此種對主體精神的肯定，於往昔之文學批評未曾明確體

⁸⁷ 王國維：〈紅樓夢評論〉《紅樓夢藝術論》，頁28。

⁸⁸ 同上註，頁26。

⁸⁹ 脂硯齋是《紅樓夢》早期抄本的一個批語作者。脂硯齋的批語在紅學界稱為「脂評」或「脂批」，有脂硯齋批語的抄本被稱為「脂本」。但脂硯齋其人究竟是誰，與《紅樓夢》的作者（一般認為是曹雪芹）是什麼關係，迄今未形成一致看法。紅學界主要有四種說法：

- 一、作者本人說。
- 二、史湘雲說（或與作者關係極親近的一位女性）。
- 三、叔父說（曹頌，被認為可能是畸笏叟）。
- 四、堂/表兄弟說（李鼎，李煦的兒子）。

從脂批的內容看來，脂硯齋其人與《紅樓夢》的作者及其家族應當有著十分密切的關係（也有少數研究者認為脂批只是商家炒作所為），脂批中往往對作者的創作意圖和隱喻進行說明，並為紅學的「探佚學」分支提供了最直接、最主要的依據。

現，並與其意義迥然有別。因此，靜安所關注的非僅為文學之藝術表現，尚有人之生命哲學，以及個體的生命意志。悲劇最早形成於古希臘，是人類對生命、對靈魂、對藝術、對世界和宇宙探索的結果。從美學角度觀之，靜安的〈《紅樓夢》評論〉以悲劇理論為起點，以闡釋人生的本質，實可謂領先群倫之創見。

〈《紅樓夢》評論〉作為中國近代美學評論之開端，仍亦有其侷限和不足，葉嘉瑩認為：做為一篇文學批評的專著，〈《紅樓夢》評論〉是有其長處也有其缺點的。這篇文章的長處，約可歸納為以下數點：第一，本文全以哲學與美學為批評之理論基礎，……這種睿智過人的眼光，乃是〈《紅樓夢》評論〉一文的第一點長處。第二，中國文學批評一向所最為缺乏的便是理論體系，靜安先生此文於第一章先立定了哲學與美學的雙重理論基礎。……是一篇極有層次及組織的論著，這在中國文學批評史上，也是前無古人的，所以批評體系之建立，乃是本文的第二點長處。第三，在《餘論》一章中，靜安先生所提出的辨妄求真的考證精神，使紅學的研究能脫離舊日猜謎式的附會，為以後的考證指出了一條明確的途徑，這是本文的第三點長處。⁹⁰《紅樓夢》是一部敘事文學作品，對其分析首當應為藝術分析。然而從另一方面言之，《紅樓夢》又非僅是狹義之文學藝術作品；書中所謂「滿紙荒唐言，一把辛酸淚。都云作者癡，誰解其中味？」即明確告知讀者，其希望讀者能夠參透作品深層之哲理意蘊。而從《紅樓夢》在二百年多來所產生的影響觀之，此書之意義已遠超過一般文藝範疇，而成為一種文化精神之象徵。

關於〈《紅樓夢》評論〉的缺點，葉嘉瑩也提出以下三點：第一個最明顯的錯誤乃是他完全以「生活之欲」之痛苦，與「示人以解脫之道」做為批評《紅樓夢》一書之依據，……實在有著許多矛盾不合之處。再則靜安先生全以「滅絕生活之欲」、「尋求解脫之道」為《紅樓夢》一書之主旨所在，如此則寶玉之終於獲得解脫，……這與全書的追懷悼念的情緒，也顯然有所不合。三則靜安先生在第四章論及《紅樓夢》之倫理學上之價值時，對於叔本華哲學之以解脫為最高之理想，也曾提出了疑問說……既然靜安先生也已經承認了叔本華之哲學本身就有著矛盾疑問之處，然則靜安先生自己竟然想套用叔氏的哲學來評論《紅樓夢》，則其不免於牽強附會的誤解，當然也就從而可知了。⁹¹總言之，靜安在論及《紅樓夢》之美學價值時，僅舉叔本華的三種悲劇為說，而對於西方悲劇之傳統，及美學中的美（beauty）與崇高（sublime）之理論，亦

⁹⁰ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁 197-198。

⁹¹ 同上註，頁 199-202。

未能更深刻地探討和發揮，亦為其稍有不足之處。

有關葉嘉瑩所提王國維認定叔本華的哲學，而將此哲學生硬地套到文學作品的說法。郭玉雯則提出不同看法：所謂「硬套」即方鑿圓枘牽強比附之意，這是以西方理論來詮釋中國文學作品至今仍最容易遭受到的譏評，……其實王國維並無意也無法將叔本華「全部」的哲學套到《紅樓夢》上，他只運用了「大可以有相合」的一部分而已；……換言之，哲學論述與小說創作原本不同，前者說道論理，後者敘述故事，頂多以前者的人生論來為後者的主題作一種提綱式的詮釋而已。⁹²因此，郭玉雯認為：靜安之評論顯然並非無本之學，……重新分析王國維如何運用叔本華哲學觀念來詮釋紅樓夢，希望給〈《紅樓夢》評論〉一個公正之評價。⁹³

對於部分學者以附會牽強評點靜安之論述，筆者贊同郭玉雯較為客觀公允之說法，在對《紅樓夢》相關評論中，靜安不僅引用西哲叔本華的悲劇理論，同時對傳統釋、道兩家的觀點亦多有涉獵；因此，郭氏之言，不啻為歷來屢受牽強苛責之評議，給予其較客觀正面的評價。誠言之，靜安突破既有傳統的中國式文學批評，又以嚴謹的理論予以《紅樓夢》全新邏輯思維，其所開啟的新思維與創見，對近代美學的發展之貢獻，實屬功不可沒。

當然王國維於文中所提及的「解脫」至今仍有爭議，靜安於本文第二章中大書《紅樓夢》的解脫精神，然卻於第四章其以「釋迦、基督自身之解脫與否，亦尚在不可知之數也。」最後更反詰「人知無生主義之理想之不可能，而自忘其主義之理想之何若，此則大不可解者也。」兩者呈現前後矛盾之論述，故其觀點所得之解脫，並不同於全體人類的解脫，因此，最後僅以「不可能之理想」，作為「解脫」之所以為倫理學之理想的原由。而其所言之「解脫」，應非全係佛家所云之「解脫」，因此，靜安透過《紅樓夢》所言所悟之「解脫」，或可稱之為一種精神「慰藉」，藉由小說中人物所處環境與心態的轉折與投射，或使其「厭世」的人生觀漸次成形；在輾轉鋪陳解脫義蘊的背後，其實正照映出一個痛苦靈魂的巨大身影。

王國維闡釋《紅樓夢》容或有其缺失，然〈《紅樓夢》評論〉在中國文學批評史上，迄今仍有其不容輕忽之成就；靜安首開一條具理論基礎及組織系統的批評途徑，相較於傳統的考據派和索隱派之不足，實為中國文學批評引入一種新的言論方式。儘管此種方式就文學而言，可能有不盡完善之處，然其所運用的將西方理論，導入中國

⁹² 郭玉雯：〈王國維〈紅樓夢評論〉與叔本華哲學〉，頁 279。

⁹³ 同上註，頁 280。

文學批評典範之影響至為深遠。只惜其過份倚賴西哲思維，欲將中國的古典小說《紅樓夢》，完全納入叔本華哲學及美學的模式之中，而未能就《紅樓夢》本身真正的意義與價值，建立真正屬於自己之批評體系，其成敗之處，亦足供後學者做為參考與借鑒。

從時代的角度觀之，〈《紅樓夢》評論〉彰顯著自鴉片戰爭以來，西學東漸對於中國學術研究的影響，也使王國維在新舊、中西文化劇烈激盪之下，對於扭轉傳統文學研究路徑的具體展現。靜安之美學思想，介於中國近代美學和現代美學的交界點，傳承了傳統文論思想，並吸納和借鑒西方哲學思想與方法論，匯集了中國傳統文論的精華。靜安的〈《紅樓夢》評論〉，為中國文學批評史開啟重要的里程碑，被譽為第一篇運用西方哲學、美學觀點與方法分析《紅樓夢》的專著。此部著作首創以哲學和美學雙重理論基礎建立的文學批評體系，復提出辯妄求真的考證精神，使紅學的研究能脫離舊紅學而開創新格局；不僅開啟了以西方理論研究中國文學的方法，更引領了20世紀紅學研究和文學批評的方向。

五、結語

《紅樓夢》一反古代崇尚喜劇結局的創作思想與方法，織就了一齣曠世的大悲劇，為中國文學、藝術史別開新頁；作為一部真正的悲劇作品，彌補了中國文學之一大缺憾，使其成為深具影響力之悲劇作品。王國維以叔本華哲學來評論《紅樓夢》之前，其對叔氏思想與西方哲學歷史的熟悉與掌握，比起當時的學者顯然更具高明之處。對於《紅樓夢》而言，「滿紙荒唐言」之「一把辛酸淚」，亦即為其悲劇精神，然卻直至王國維方將其真正解讀出來；換言之，唯有從悲劇的觀點切入，方能呈現《紅樓夢》之實質精神意涵，亦能彰顯它與其他古典小說戲曲之不同，並凸顯《紅樓夢》之所以成為難以超越的文學經典之印象。

在所有舊紅學家中，靜安既不屬評點派，也非索隱派，而是中國學術史上，率先運用西方哲學美學思想詮釋《紅樓夢》之典範。清末之際歐美新思潮襲捲而來，學人旨在追求學術獨立，運用新的學術觀念和方法來治學。靜安憑藉其深厚的中西學養，書就〈《紅樓夢》評論〉一文，其以系統的哲學與美學理論對《紅樓夢》進行評論，運用富於邏輯思辨的分析推理，對其藝術價值之評價，此種評論觀點與方法，則使當時學術界感到讚嘆驚奇！

王國維為近代史上頗受矚目之悲劇型人物，其學習並引薦西方文化，從西方哲學探尋研究中國文化的科學方法，卻又為西哲之消極因素所影響，在其學術地位鼎盛之年自沉於昆明湖，提早自我終結尚有可為之人生！靜安於〈《紅樓夢》評論〉中，認為寶玉的出家是一種解脫的方式；然靜安之自沉，或許係源於對文化失落的痛惜，亦或者是其選擇自我了結的一種解脫方式。

中國文學批評的現代轉型，可謂始於王國維之〈《紅樓夢》評論〉，其使中國現代學術發端於《紅樓夢》研究，並且從美學角度，彰顯《紅樓夢》之悲劇美學價值。靜安的〈《紅樓夢》評論〉於中國文學批評史上雖屬先驅，然因完全假西哲理論從事中國文學批評之作，亦不免有許多牽強疏失之處！儘管後來的評論者對其套用叔本華哲學，所創作「悲劇說」有所苛責和評議，卻無損於靜安為近代紅學研究和文學批評史所樹立之里程碑；而其所開啟以西方理論研究中國文學之法，並以系統化理論引領著後世紅學研究和文學批評的方向，亦使〈《紅樓夢》評論〉迄今仍閃耀著其所隱含之哲思輝光。

引用書目

一、傳統文獻

清·曹雪芹、高鶚著，《紅樓夢》，新北市：旭昇圖書公司，2003。

二、近人論著

丁福保 1981 《佛學大辭典（卷下）》，臺北：新文豐出版股份有限公司。

王國維 1968 《王觀堂先生全集》，臺北：文華出版公司。

王國維 1983 《屈子文學之精神》，《王國維遺書》第三冊，上海：上海書店出版社。

王國維 1985 《王國維全集》，臺北：華世出版社。

王國維 2007 《叔本華像贊》，《王國維文集》（下），北京：中國文史出版社。

王國維等著 1984 《紅樓夢藝術論》，臺北：里仁書局。

牟宗三 1999 《牟宗三先生全集第二十六冊》，臺北：聯經事業出版公司。

佛雛 1999 《王國維詩學研究》，北京：北京大學出版社。

- 吳孟昌 2008 〈論王國維〈紅樓夢評論〉的「文學解脫論」〉，《興大人文學報》第41期（9月）頁156。
- 李瑜青主編 2002 《叔本華哲理美文集》，臺北：臺灣先智出版公司。
- 俞平伯 1988 《俞平伯論紅樓夢》下冊，上海：上海古籍出版社。
- 柯慶明 1977 《中國古典小說研究叢刊三》，臺北：巨流圖書。
- 唐君毅 1986 《唐君毅全集第四卷》，臺北：學生書局。
- 夏中義 2006 《王國維：世紀苦魂》，北京：北京大學出版社。
- 夏志清 2007 《夏志清文學評論經典：愛情·社會·小說》，臺北：麥田出版社。
- 徐復觀 1983 《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局。
- 袁志英編著 1993 《叔本華傳》，臺北：業強出版社。
- 高友工 2016 《中國美典與文學研究論集》，臺北：國立台灣大學出版中心。
- 張淑香 1992 《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社。
- 梁歸智 1992 《石頭記探佚》，山西：山西教育出版社。
- 郭玉雯 2001 〈王國維〈紅樓夢評論〉與叔本華哲學〉，《漢學研究》第19卷第1期（2001年6月），頁282。
- 陳瑞秀 2007 《說紅樓談三國》，臺北：文津出版社有限公司。
- 葉嘉瑩 1992 《王國維及其文學批評》，臺北：桂冠圖書公司。
- 趙凱 2009 《悲劇與人類意識》，上海：學林出版社。
- 趙慶麟 1992 《融通中西哲學的王國維》，上海：上海社會科學院出版社。
- 樂衡軍 2004 《古典小說散論》，臺北：大安出版社。
- 潘知常 2005 《王國維—獨上高樓》，北京：文津出版社。
- 鄧安慶 1998 《叔本華》，臺北：東大圖書公司。
- 繆鉞 1953 《詩詞散論》，臺北：開明書店。
- 聶振斌 1997 《王國維美學思想述評》，瀋陽：遼寧大學出版社。
- （希）亞里斯多德著，陳中梅譯注 2001 《詩學》，臺北：臺灣商務印書館。
- （希）亞里斯多德著，羅念生譯 1962 《詩學》，北京：人民文學出版社。
- （德）叔本華著，石冲白譯 1982 《作為意志和表象的世界》，北京：商務印書館。
- （德）叔本華著，范進等譯 1999 《叔本華論說文集》，北京：商務印書館出版社。
- （德）叔本華著，劉大悲譯 2011 《意志與表象的世界》，臺北：志文出版社。
- （德）黑格爾著，朱孟實譯 1983 《美學（四）》，臺北：里仁書局。

《北市大語文學報》第十六期；75-92頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

論中國書法「現代」與「後現代」的 跨界思維與立論局限*

郭 晉 銓**

【 摘 要 】

中國「現代書法」的名稱與創作理念約莫興起於80年代，由一些受西方藝術思潮影響的書畫家所發起。為了體現書法的時代精神與現代美感，他們打破中國傳統書法的框架，在書法創作上與其他型態的藝術表現作結合，甚至不再執著於傳統書法的漢字形體、行氣與布局，表現出結合書寫、繪畫，或跨向不同媒介的藝術型態。而其中一些更為創變的書畫家，在「後現代」藝術思潮的影響下，展現了更加前衛的「書法」作品。為了強調與「現代書法」在創作上的區隔，這些受有「後現代」思潮影響的書畫家們，在理論上提出所謂的「書法主義」，標榜他們在創作上的獨特性與價值。本文以中國大陸近三十年來（1980-2010）「現代書法」、「書法主義」的思維為論述主軸，提出在創變、跨界、解構、拼貼等創作概念下，各方所引發的討論與反思；並分析當代書學論述中，傳統思維與創變思維的衝擊與融合。

關鍵詞：現代書法、書法主義、後現代

106.06.05 收稿，106.06.19 通過刊登。

* 本文為科技部計畫「帖學傳統的現代實踐——沈尹默書論的當代意義」（計畫編號：105-2410-H-431-017-）的執行成果之一，感謝學報審查委員的意見與指正。

** 臺北市立大學中國語文學系專任助理教授。

The Modern and Post-Modern Qualities of Chinese Calligraphy

Kuo, Chin-Chuan^{*}

Abstract

The term “modern Chinese calligraphy” and its artistic concepts first emerged in the 1980s, under the promotion of some calligrapher-painters influenced by artistic conventions in the west. With a view to realizing the modern aesthetics and spirits of calligraphy, the calligrapher-painters broke the conventions of traditional Chinese calligraphy, furthermore gave up the shapes of Chinese characters, flow of qi between lines, and the overall arrangement in traditional calligraphy works, creating an art form which combined writing, painting and other different media. Some calligrapher-painters who focused more on being innovative, and who were influenced by post-modern art concepts have created calligraphy works which were more avant-garde. To differentiate their works from modern calligraphy, those calligrapher-painters have invented a new term-“calligraphyism” to manifest the uniqueness and value of their works. The study discusses the representation and thoughts of “modern calligraphy” and “calligraphyism” in China from 1980 to 2010, outlining the discussions and criticisms arisen from the new artistic concepts of innovation, transcendence, deconstruction and collage, meanwhile analyzing the conflicts and assimilation of traditional conventions and innovative ideas in modern calligraphy theories.

Keywords: modern calligraphy, calligraphyism, post-modern

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

一、前言

18世紀以來，碑刻風格的創作意識逐漸注入於書法藝術的表現主流中，使得書法審美與品味在書史的論述上逐漸形成兩大範疇——碑學與帖學。此後，碑與帖美感上的相對性，就在眾多書家一次次的藝術創作與辯證批判中，走向互取養分、穩定與融合的階段。在這場對立與融合的過程裡，距今最後一次引發較大規模討論的，應屬20世紀30到60年代，沈尹默所標榜的帖學傳統，他認為習書應以王羲之為宗，並且有系統的整理二王筆法，企圖重構帖學的美感，這可說是碑學思潮普及以來，首次較具規模的帖學運動。然而沈尹默雖提倡二王與帖學，卻也沒有全然否定碑刻藝術的價值。事實上，在20世紀以後的書法脈絡上，碑與帖的價值取向，似乎已沒再引起太大的爭議，因為無論碑或帖，在書史上都同屬傳統的書法血脈。¹白謙慎將帖學傳統視為書法史流變中的「參照系」²，而歷史上各種書風或理念，無論是尚法的唐楷、宋代尚意書風、元代復古思潮、明末諸家的狂怪、館閣體的僵化、碑學書風普及等，從某種意義上來說，都可視為與此「參照系」的背離或復歸（其中碑學離的最遠）。然而在碑學與帖學的相互影響下，碑學的創作方式卻也逐漸融入於原有的「參照系」，改變（或擴大）了原「參照系」的範圍。³換言之，原本與帖學傳統相對的碑學，也成為「參照系」的內容，同為「古典書法」的範疇。因此，論述上在西方藝術思潮影響書法創作模式之前，這傳統的書法表現與文化，本文即概稱為「古典書法」，而所謂書法的「現代」或「後現代」所延伸的問題與討論，就往往來自與「古典書法」的比較。

在20世紀80年代，中國席捲了一股「現代書法」的風潮，雖然有學者認為「現代書法」的興起與碑學普及有關，⁴但其實更多是來自西方藝術思潮和日本前衛書法的養

¹ 除了沈尹默所提倡的帖學運動之外，陳振濂在21世紀初也發表了《新帖學論綱》，認為「新帖學」的來源，不但有從二王、宋代文人書法直到趙孟頫、董其昌，還應該有從秦篆漢隸直到北碑唐楷，只要能融會貫通，只要不失帖學的本位，作為一種應用與化用，新帖學完全應該海納百川，從歷代各家各派的傳統經典中尋找發展與創新的機緣。詳見陳振濂：〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》（2008年第3期），頁108。基本上，「新帖學」海納百川的範疇也再一次消彌了碑、帖之間的距離，讓經典的界定不再是傳統上「帖學」的範疇，而是多元匯流的書寫風格。

² 白謙慎說：「中國書法發展到魏晉南北朝時期已基本成熟。王羲之的出現，具有劃時代的意義。作為那個時代書法藝術的代表，王羲之不僅留下了傳世傑作，更重要的是，在書法史上逐漸形成一個相當穩定的、以他的書法為最高理想模式的參照系，影響著後來的書法實踐。」詳見白謙慎：〈欲變而不知變〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁47。

³ 白謙慎：〈欲變而不知變〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁48。

⁴ 曹壽槐說：「由於當前碑學還盛行，才萌生出創新書風的無度。現代書法、書法主義的思潮和鼓吹者，不無與提倡碑學有關。碑學才是書法自由化的催化劑。」詳見曹壽槐：〈書法創作、碑帖、現代派書法當議〉，收入《二十世紀書法研究叢書——品鑑評論篇》，頁620；另外姜壽田也認為在碑學書風的籠

分。⁵劉宗超在《中國書法現代史》中，認為在70年代末，中國歷經文化大革命（1966-1976）後，採取積極對外開放的政策，西方文化再次席捲，傳統文化至此才實現了現代化轉型，嚴重影響了中國文化的價值取向，而中國書法現代化創變正是興起於此時。⁶一些兼通書法的畫家與受過西方教育的青年書畫家，開始提出許多新潮、創變的作書觀念，就在1985年10月15日，「現代書畫學會」在北京成立，並與中國美術館畫廊聯合舉辦「現代書法首展」。此後，1986年10月，又舉辦「第二屆現代書法展」；同年12月，廈門市現代書法研究會也舉辦了「現代書法展」；1987年與1988年，又有「新十年書法學術論辯會」與「中國新書法大展」的舉辦。⁷由此看來，「現代書法」的創作方式，在80年代短短幾年迅速興起於中國書法界。

在「現代書法」興起卻還沒有到達成熟的階段時，竟然又出現了充滿著「後現代」基調的「書法主義」，代表人物是洛齊（1960-）。他的〈書法主義宣言〉是1993年8月18日在河南開幕的「首屆中國書法主義展」展前言，他說：「書法主義在具體型態上與過去已面目全非，如果人們執意要將它與過去的型態相聯繫，那麼他們將會一無所獲，會遇到長期以來習慣文化型態和觀念的阻礙。」⁸「書法主義」提出後，在中國引起了廣大的討論，光是從1993年到2000年間，關於「書法主義」的批評與討論就有近800篇，洛齊選了其中43篇，編成《書法主義文本》，並宣稱《書法主義文本》的發生是與當代批評理論和「後現代」文化相併置的。⁹如果說「現代書法」與「古典書法」之間還有若即若離的牽扯，那「書法主義」可以說是與「古典書法」各自站在不同的

罩下，「提倡帖學就是對創新和多元主義的背叛」，「只有碑學和民間化價值取向才符合創新與多元主義的題旨」。姜壽田：〈新帖學價值範式的確立——張旭光帖學創作論〉，《中國美術家》2012年第4期，頁89。

⁵ 李思賢在《當代書藝理論體系》中說：「現代書法的創作主體多半鎖定在視覺的變革上；從少字書寫、著重墨趣等特性中，不難察覺到借鏡日本前衛書道的痕跡，以及西方抽象主義繪畫的啟發。」詳見李思賢：《當代書藝理論體系》（臺北：典藏出版社，2010），頁85。另外，根據劉宗超的《中國書法現代史》記載：「1977年、1982年，日本現代書法展覽兩次在中國亮相；1982年，『日本刻字展覽』在北京展出；1983年『中日書法藝術交流展覽』在北京舉辦；1985年，日本著名『少字數』書法家手島右卿在中國舉辦個人書法展。詳見劉宗超：《中國書法現代史》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁53。

⁶ 劉宗超認為近代中國歷經了三次文化上的衝擊，第一次在鴉片戰爭後，第二次是五四新文化運動，第三次則是文化大革命後。詳見劉宗超：《中國書法現代史》，頁1-3。此外，關於「現代書法」的文化背景，亦可參胡傳海：〈孤獨的叛逆者——一個非純書法的課題：關於「現代書法」文化背景的思考〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁172-187。

⁷ 劉宗超：《中國書法現代史》，第三章〈書法現代創變的開端與演變〉，頁52-63。

⁸ 洛齊：〈書法主義宣言〉，《書法主義》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁7。

⁹ 洛齊：〈《書法主義文本》：一個觀念的作品〉，《書法主義》，頁12。

文化背景，使「古典書法」的標準難以置入，進而獲得獨立的品鑑空間。「書法主義」者認為，「書法主義」的「後現代」思維並非「現代書法」的延續，而是更為成熟的當代藝術。本文的撰寫，即以中國大陸近三十年來（1980-2010）「現代書法」、「書法主義」的表現與思維為主軸，提出在跨界、解構、拼貼等各種別於傳統的創作概念下，各方所引發的討論與反思；並分析當代書學論述中，傳統思維與創變思維的衝擊與融合。

二、書法創作的「現代」與「後現代」立論

（一）「現代書法」的「現代性」

1985年，「現代書法首展」中，創作者們為了體現書法的時代精神與現代美感，他們提出改造中國傳統書法等觀點，在書法創作上與其他型態的藝術表現作結合，不再執著於傳統書法的漢字形體、行氣與布局，表現出結合書寫、繪畫，以至跨向不同媒介的藝術型態。展覽中，代表書家包括馬承祥（1937-）、古干（1942-）、黃苗子（1913-2012）、王學仲（1925-2013）、谷文達（1955-）、李駱公（1917-1992）、林信誠（1952-）、徐冰（1955-）等人，書家們共同的表達方式，「即自由的筆墨形式表達出文字內容所蘊含的意象，並用繪畫構圖的方式演繹書畫同源的道理」¹⁰，而在這近八十幅的作品中，「可以看出創作者努力將書法、繪畫、情意融為一體，使作品達到一個新的境界，在傳統的基礎上有所突破，並在技巧與表現上有所創新」¹¹【圖2】。



【圖1】 古干，〈山摧〉，100*100cm，1985。

翻攝自李思賢：《當代書藝理論體系》（臺北：典藏出版社，2010），頁85。

「現代書法」的「現代」，可以從兩個邏輯來理解：第一個邏輯是類比「現代文學」的思維，文學史上普遍將「五四」¹²時期西

¹⁰ 劉宗超：《中國書法現代史》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁56。

¹¹ 戈夫：〈現代書法與現代觀念〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁42。

¹² 關於五四運動的定義與經過，詳見周策縱著、鍾玲譯：〈五四運動的定義〉，收入周陽山編：《五四與中國》（臺北：時報文化出版社，1979），頁17-26。

化的新文學型態界定為「現代文學」，除了有時間斷代的意義，¹³更重要的是在精神與形式上區隔於傳統的「古典文學」，但又無法全然一分為二，它必定有思想上的承襲。「現代書法」亦然，其在精神與型態上區隔於「古典書法」，雖然也有時間上的意義，但更注重在表現的方式上脫離「古典書法」，以全新的觀念投入書藝的創作過程，但一樣無法全然脫離。第二個邏輯是「現代主義（Modernism）」的思維，所謂的「現代主義」，張錯提供了簡明敘說：

生命的無奈，現實的虛無，理想的欠缺（現代派缺乏那種對古典主義崇高華麗的嚮往），心靈的漂泊無依；浮生若夢，但夢境處處，似幻猶真。這種存在感覺，徬徨落寞，疏離苦悶，觸發許多內容晦澀而佈滿歧義的實驗作品，分別出現在文學、建築、繪畫、舞蹈、音樂、雕塑等領域，百花齊放，色彩繽紛，塑造了現代主義的多元性格。¹⁴

現代派很難三言兩語道盡，在涵義上甚至包括了形式主義（Formalism）、達達主義（Dadaism）、象徵主義（Symbolism）、表現主義（Expressionism）、超現實主義（Surrealism）等風格。就像彼得·蓋伊（Peter Gay, 1923-2015）所說的：「『現代主義』風格是一種思想、情感和意見的氣候。」¹⁵而在這種「氣候」下，感染著音樂、繪畫、雕刻、建築、文學、舞蹈……等各種層面的藝術型態，但若真要一言以蔽之，彼得·蓋伊認為「給它新！」（Make it new!）可說是扼要總結了一個世代以上的現代主義者的志向。他認為各種層面的現代主義者都分享著兩種決定性的態度：

第一是抗拒不了異端的誘惑，總是不斷致力於擺脫陳陳相因的美學窠臼；第二種態度是積極投入於自我審視。¹⁶

我們很難去分析「現代書法」在創作方式上有多少層面受有西方19世紀末以來「現代主義」的影響？畢竟「現代書法」的創作者們不見得全都將自己視為「現代主義」者，但是他們所提出的藝術理念，卻與「現代主義」的審美觀有思想上的相似處。

¹³ 根據黃維樑所採用的說法：「中國近代文學」是指鴉片戰爭以後至清末的中國文學；「中國現代文學」指 1919 年（五四）至 1949 年的中國文學；「中國當代文學」指 1949 年以後的中國文學。有時「現代文學」兼指「現代」和「當代」文學。詳見黃維樑：《中國現代文學導讀》（臺北：揚智文化出版社，2004），頁 12。

¹⁴ 張錯：《西洋文學術語手冊》（臺北：書林出版社，2011），頁 197。

¹⁵ 彼得·蓋伊著，梁永安譯：《現代主義》（新北市：立緒文化出版社，2001），頁 18-20。

¹⁶ 同上註，頁 21。

馬承祥在〈現代書法的審美特徵〉中，曾借由現代藝術的不同領域來說明「現代書法」的思維：

傳統繪畫的細膩與再現，已被奔放而粗闊的線條組合、強烈的色彩所取代；古典舞蹈的優雅與穩健、曲調的和緩與諧調，將被震撼人心的、近於瘋狂的迪斯科、霹靂舞所代替；那震耳欲聾、帶有強烈刺激的現代音響使人欣喜若狂。總之，現代藝術以它那動蕩不安的情緒、迷離夢幻的空曠，令人陶醉並為之神往。¹⁷

無論是繪畫、舞蹈、音樂，其「現代性」都打破了傳統的恬靜與和諧，甚至包括建築也是一樣：

傳統的雅致與肅靜的四合庭院、有條不紊的成對成狀的室內陳設，也正在被起伏跌宕、參差錯落的現代建築群所淹沒，取而代之的現代裝飾與琳瑯滿目的各種現代電器、壁掛和目不暇接的工藝品，給人以交叉、重疊的空間享受，完全打破了原有的「穩定感」。¹⁸

各種藝術的「現代性」，往往體現在對傳統和諧基調的解構，這當然也象徵著對經典的背離。整體而言，馬承祥分為幾個面向來說明「現代書法」的創作理念，首先，他認為「現代書法」是與時代同步的，必須要不斷創新，不應沉湎於過去的書壇；而隨著時代的發展，人們苦悶於過去那種令人窒息的僵化與禁錮，因此有多元、開放的需求，希望能在同一時空裡獲得更多的內容與形式美感，無論是詩境、畫意、哲理、音樂、舞蹈、建築、雕塑……等各種藝術語言，都可以融入於「現代書法」的表現中，展現其多元特質。此外，在布局上要打破傳統直書、橫書的模式，淡化書法作品的「可讀性」與「可識性」，否定那種千篇一律的面貌，甚至認為「現代書法家，在藝術創造中頑強地表現自我，這種不願和別人雷同的創造意識，正是創造者應具有的品格」。最後，在作品的精神上，則認為要從教條的理性中解放出來，重新投向大自然的懷抱，體驗原始自由狀態的境界。¹⁹馬承祥闡述種種「現代書法」形式與精神上的特性，似乎都可以在「現代主義」中找到共性，像是「不滿僵化與禁錮」、「背離經典」、「脫離古典」、「強調創新」、「多元創作」、「充滿歧義」、「表現自我」……等等，都相應於張錯和彼得·蓋伊所解釋的「現代主義」內涵。

¹⁷ 馬承祥：〈現代書法的審美特徵〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁161。

¹⁸ 同上註，頁161。

¹⁹ 同上註，頁156-164。

(二)「書法主義」的「後現代性」

關於「後現代書法」的來臨，有學者從中西文化的層面來說明，²⁰但具體的代表人物，可以從中國藝術家洛齊談起。在「現代書法」興盛的同時，洛齊的作品就比許多創作者更加大膽、前衛，醞釀出所謂的「書法主義」【圖2】。洛齊在1992年寫下了〈書法主義宣言〉，此文同時也是1993年8月18日在河南開幕的「首屆中國書法主義展」展前言，他認為所謂的「書法主義」是比「現代書法」更為成熟的藝術思維：

在書寫藝術領域還來不及對「現代書法」叛逆心裡和文化批判意識以及後來帶有表現主義情緒的形而上文化現象進行清理之時，書法主義正在十分平和與寧靜的狀態下越過了它們，並邁入了一個更為成熟的文化轉變階段。²¹

後現代派書法家總認為「現代書法」在創作上雖然標榜創新，但仍脫離不了自身所造成的局限，誠如邱振中所言：「現代書法它們被置於一個獨立的類別中，看來被提升到一個醒目的位置，實際上卻妨礙了它們進入當代藝術，從而獲得被闡釋並發揮自己的影響的機會，同時也妨礙了人們對這些與書法有關的藝術的各個方面進行清晰而深入的認識。」²²「書法主義」比起「現代書法」，在創作型態上與過去離的更遠，是一種當代文化思潮，雖然仍以「書法」為名，但卻是一種全新的創作思想，不需要以延續傳統來做為正當性，甚至可以說是「後現代（post-modern）」的文化現象：

書法主義已遠遠超越了書寫藝術形而上本身，它不再是古典詩經的裝飾，更不是「現代書法」的文字錯愛，書法主義已將他們的行為置身到了整個動盪中的當代文化思潮，以體現現代之後或之後現代的文化現象。²³



【圖2】 洛齊，情書系列，1996。
翻攝自洛齊：《書法主義》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁120。

²⁰ 可參王天民：〈中國書法主義的後現代性〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁325-332。

²¹ 洛齊：〈書法主義宣言〉，《書法主義》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁5。

²² 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁105。

²³ 洛齊：〈書法主義宣言〉，《書法主義》，頁6-7。

當「現代書法」努力拉開與「古典書法」的距離時，「書法主義」以「後現代」之名，²⁴強調與「古典書法」的平行關係，雖然急於凸顯自身的獨特性，卻也尊重既已存在的傳統：

隨著後現代主義文化的社會信息過盛、觀念過快過猛擁塞了新文化的發展，它的刺激已變成了一種超負荷文化，大眾感到他們的文化無所歸屬，什麼都被分解、什麼都有意義、什麼都無意義，正是在這樣的動盪的世界文化背景下，民族主義、民族主義問題開始慢慢地大規模的蔓延，促使了人們思古懷舊。書法主義瞄準於中國古典經典文化藝術來體現他們的主題，絕非偶然。書法主義實際暗示著一個更深刻的後現代經典主義精神的復活。²⁵

換言之，「書法主義」所要面臨的問題並不是與「古典書法」之間的辯證，而是如何用當代的思潮去重現「書法」這門藝術？高宣揚在《論後現代藝術的「不確定性」》中，認為「後現代藝術已經不再像傳統藝術那樣純粹屬於藝術這一專門領域，它已經完全打破傳統藝術的定義」，在多元領域的影響下，「成為不斷超越人本身和超越經驗的自由想像活動」，是人類有史以來，「最大自由的廣闊無比的文化活動領域」。²⁶這樣的觀念若要在書法文化中得到體現，洛齊認為唯有將「書法主義」看成是與「古典書法」各處在不同文化的獨立背景，卻又尊重傳統與歷史給我們的背景，反對切割一切，²⁷如此才有可能實現。

洛齊認為「書法主義」在表現上可以有三種立場，分別是「漢字的抽象化」、「漢字的拼貼組合化」與「漢字的現成品化」。第一種立場，關於「漢字的抽象化」：

它以抽象的書寫方式來企圖改變漢化語義的「方塊」結構盒子，使其在漢字「解嚴」之後呈現充滿戲劇性的空間，已被有控制與制約的條件下進行抽離漢化語義表象，製造平面話語效果與感情，它的「效果」與「感情」又一定是建立在具有很濃重鄉情的「漢字/宣紙/墨/毛筆」的觸覺、視覺與幻覺之上。²⁸

²⁴ 關於「書法主義」的「後現代」，也有學者不認同，例如王南溟在《書法的障礙——新古典主義書法、流行書風及現代書法諸問題》中，就認為「書法主義」創作群都喜歡用「後現代」來證明他們的當代性，但其實不是後現代，而是前現代，他們的工作就是書法的抽象化書寫。詳見王南溟：《書法的障礙——新古典主義書法、流行書風及現代書法諸問題》（上海：上海大學出版社，2013），頁69。

²⁵ 洛齊：〈書法主義宣言〉，《書法主義》，頁7。

²⁶ 高宣揚：《論後現代藝術的「不確定性」》（臺北：唐山出版社，1996），頁8。

²⁷ 洛齊：〈書法主義批評〉，《書法主義》，頁27。

²⁸ 洛齊：〈書法主義批評〉，《書法主義》，頁27。

這種立場似乎還不離「現代書法」的創作觀念，所謂「充滿戲劇性的空間」，就是運用誇張的變形與線條上的震盪感來展示書法，但無論是製造哪一種效果？或是想要表達哪一種感情？都不離開傳統的書寫工具。這與前文所述馬承祥在〈現代書法的審美特徵〉中所說的觀點相近，簡言之，就是打破傳統藝術的「穩定感」。而第二種立場，是關於「漢字的拼貼組合化」：

它在某種意義上具有「歷史主義」的痕跡，即它大量堆積製作古典書法的材料和語言，將各時代的代表作品或風格的全部或局部精選出來加以符號化地反覆拼貼組合，利用各種完整或局部的手段，從各種可能的角度進行實驗變化，牽引與繁複古今的面貌，同時對抗純粹「陌生化」的極簡主義。另一方面使我們在面對當代的、歷史的延續中重提「背景」的認同，增添其與「歷史」的親近與「書法感」。²⁹

如果第一種立場「漢字的抽象化」是對「古典書法」進行變形與解構的話，那麼第二種立場「漢字的拼貼組合化」就是對「古典書法」進行複製與拼貼，這種立場最知名的例子就是「廣西現象」。³⁰最後，第三種立場是「漢字的現成品化」：

它將一切與書寫文化有關的成品都視之為「書法」並加以直接利用，並將西方的或本土的所有成品賦予一定的象徵性隱語，以最現成的手段激起大眾對「書法」文化的各種聯想、參與與物質化。它的具體面貌可以是「象徵」的，可以是「波普」的，可以是「荒誕」的，也可以是「戲謔」的。³¹

「漢字的現成品化」在與「古典書法」的距離上，比第一、第二種立場離的更遠。首先，將書寫漢字擴大到與書寫文化有關的一切聯想，這就不需要拘泥於毛筆、墨、宣紙等傳統工具的運用，工具不限制了，那形式上當然也沒有任何限制了；再者，「象徵」、「波普」、「荒誕」、「戲謔」等手法，更跳脫書法史上的文人傳統，或甚至說，文人性質並不是「書法主義」者所在意的。

²⁹ 洛齊：〈書法主義批評〉，《書法主義》，頁 27。

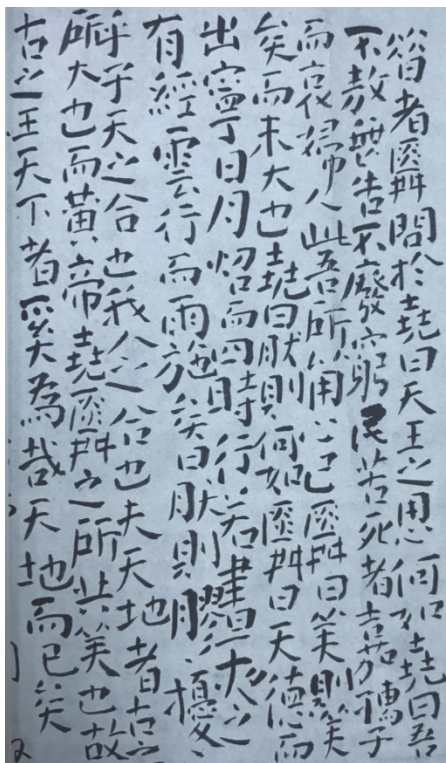
³⁰ 所謂的「廣西現象」，是在第五屆全國中青年書展中，廣西獲獎數佔全國總數的五分之二，而他們都以複製古典書法為創作方式，例如模仿西域殘紙的情調，使書法變成一種設計。詳見劉宗超：《中國書法現代史》，頁 95-99。

³¹ 洛齊：〈書法主義批評〉，《書法主義》，頁 27-28。

三、思辨中的「現代」與「後現代」書法

馬承祥是「現代書法首展」的主要書家，他以長年投入「現代書法」創作的經驗，闡述了「現代書法」的美感，從他在〈現代書法的審美特徵〉中的論點看來，其試圖為「現代書法」提供理論基礎與創作詮釋。然而在劉宗超眼中，卻認為這些論點是「相當空泛」的，特別是「缺少對本體特徵的具體分析和探討」，例如在「現代書法」中，漢字的地位為何？創作規範為何？與繪畫結合的語言為何？都沒有交代清楚。讓「現代書法」的探索流於激情式的、偶發式的藝術實驗。³²龔鵬程更明言：「總之，書法脫離了傳統的中國文字，也不用中國傳統的方法，回到最原始最本質的線條墨塊，講一個構圖，這就是現代書法的路數。」³³其實說到底，對於「現代書法」的爭論，還原到最基礎的問題，即在於「『現代書法』算不算書法？」³⁴

「古典書法」最小的結構單位是「字」，「現代書法」最小的結構單位卻是「線條」，正如邱振中所言：「粉碎對漢字結構（這也是一種空間結構）的感受，而以被分割的最小空間為基礎，重新建立對作品的空間感受；與此同時，把對字內空間的關注擴展到作品中所有的空間。」³⁵王南溟也說「現代書法」是「從傳統書法美學的『漢字一點畫一結體一章法』的層面結構轉型到『點畫一空



【圖3】 傅山墨跡局部

翻攝自白謙慎：《傅山的世界——十七世紀中國書法的嬗變》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006），頁143。

³² 劉宗超：《中國書法現代史》，頁 59。

³³ 龔鵬程：《中國文學十五講》（臺北：臺灣學生書局，2013），頁 108。

³⁴ 例如同王南溟所言：「對那些一直關注當代藝術的評論家來說，很奇怪的一點就是當他們一看到現代書法（就是已經不像傳統書法的那些作品）就會問：這還是書法嗎？就像不懂藝術的人會對著現代藝術問：這還是藝術嗎？」詳見王南溟：《書法的障礙——新古典主義書法、流行書風及現代書法諸問題》（上海：上海大學出版社，2013），頁 67。

³⁵ 邱振中：《書法的型態與闡釋》，頁 145。

間』層面結構」³⁶，當平面作品還原到「線條」的時候，「畫意」就會多於「書意」。「古典書法」的藝術表現建立在漢字的基礎上，但「現代書法」卻不斷對漢字進行解構，或許這會令人聯想到明末清初傅山（1607-1684）所提出的「支離」³⁷概念，而傅山部分書作，確實以「支離」的方式為之【圖3】，就當時而言，這種創作方式不也是「現代性」十足？然而問題就在於傅山畢竟是以「書」的方式進行，而不是用「畫」的方式，雖然將字寫得支離鬆散，但並無違逆漢字的書寫性與傳統的筆法概念。此外，金農（1687-1763）的「漆書」、鄭燮（1693-1766）的「六分半書」，無論是變形或複合，也都在很大程度上有著「書」的性格。這就讓他們的作品即使看起來前衛（就當時而言），但也依然不離「古典書法」的範疇。而「現代書法」雖然保有漢字的元素，但創作上卻往往以「畫」的方式進行，³⁸再加上大量的誇張對比與變形，讓作品好壞的標準從書寫技法轉向以繪畫技法來衡量。但值得注意的是白謙慎所點出的問題：「現代書法」在創作上雖然受有日本現代派如西川寧（1902-1989）、手島右卿（1901-1987）等影響，但其實這些日本創作者都不是畫家，³⁹他們對待線條的態度仍然是一種「書寫」的性格。儘管「現代書法」的創作者們不斷進行創作上的開拓，但仍然無法得到傳統書家的認同，傳統書家對於「現代書法」的批評大致包括：「沒有傳統的文化氣質」、「缺乏文化基礎」、「沒有屬於自己的秩序」、「非字非畫」……等，⁴⁰然而這卻是「現代書法」所標榜的特色，即「遠離傳統」、「另起爐灶」，⁴¹但弔詭的是，「現代書法」的創作者們為了獲得多數書家們的認同或是書史上的正統性，往往還要強調「現代書法」對傳統繼承的部分，例如馬承祥說：

現代書法在創作中所表現出的「隨意性」絕不是「胡亂塗抹」，而是要求建立在對傳統書畫的深層理解的基礎上，在所表現出的物我兩忘的潛意識中，所達

³⁶ 王南溟：《書法的障礙——新古典主義書法、流行書風及現代書法諸問題》，頁89。

³⁷ 傅山曾說：「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排。」詳見清·傅山：〈作字示兒孫〉《霜紅龕集》卷四。

³⁸ 白謙慎認為書法家用筆較嚴謹、講究中鋒，畫家用筆較自由、隨意；書法家的創作空間總是由上而下、由右至左的進行書寫，具有時間上的不可逆性，而書法的欣賞也同樣按照這順序進行，這使書法藝術帶有更多「時間藝術」的特點。而畫家卻是根據整體的空間來處理創作上的變化，對於空間的安排較沒有限制，在結字、章法上也能夠更多的運用誇張、變形的表現手段，具有較多「空間藝術」特點。詳見白謙慎：〈欲變而不知變〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁49-50。

³⁹ 白謙慎：〈欲變而不知變〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁51。

⁴⁰ 劉宗超：《中國書法現代史》（杭州：中國美術學院出版社，2015），頁62。

⁴¹ 陳振濂說：「近現代書法史除了在時序上還是古代書法史的銜接與延續之外，無論在性質上或生存型態上抑或在觀念上，其實都已不是同一邏輯軌道的延伸，而是一種另起爐灶、另闢蹊徑。」詳見陳振濂：〈近現代書法研究的新起點〉，《書法之友》，1997年6月。

到的心忘其書、手忘其筆、心手達情、書筆相忘的最高境界中。⁴²

又說：

現代書法對傳統文化的理解與繼承，首先是拂去它表面的面紗，然後在從深層的渾融文化母體中找到，並汲取自己的血緣根基；從遠古的徽號文字、岩面、黑陶符號的單純中，體味到直覺的、混沌的、超驗的神秘世界。⁴³

可以發現這些對傳統書法繼承的論述並非從實質的技法或線條中找到連結，而是從精神的向度中去發掘共鳴點。先不論合理與否？這些說法凸顯了一個問題：就是「現代書法」的創作邏輯在選擇對「古典書法」的切割或繼承上，產生了兩難，他們想創新卻擺脫不了傳統的包袱，想繼承卻又擔心違背了他們最初的創作理念。就像邱振中所言：「說它是書法，它又有現代構成的因素，說它是現代藝術，它又包含書法的成分。」⁴⁴於是在「現代書法」的爭辯語境中，相繼有書法家提出「後現代書法」的觀念，也就是所謂的「書法主義」。

從洛齊提出的「書法主義」三種立場（「漢字的抽象化」、「漢字的拼貼組合化」、「漢字的現成品化」）看來，可以發現有一中心思想，即「表意」凌駕一切傳統與形式，而這種思維可以說和「解構理論」有密切關係。⁴⁵汪亞明在《後現代學科與理論》中，認為「解構主義」者為了拆除結構上的中心與本源，其方式即用「意義鏈」去取代「結構」，由於「意義鏈」是無限止的、非目的論的，所以它排除了認為在系統中有一個統治作用的整體想法，在加上它既是空間又是時間，因而不會降到整體或對象的地位上，消解了「結構」的中心性。⁴⁶很明顯的，「書法主義」即運用「意義鏈」的無限性讓創作者可以不去顧慮形式上是否合理。此外，高宣揚認為「後現代」藝術有一種「不確定性」原則，即打破一切約束藝術創作自由的傳統形式，在他的論述中，有一段關於「後現代」藝術對「形式遊戲」的運用，很適合用來看待「書法主義」與「古典書法」之間的關係：

⁴² 馬承祥：〈現代書法的審美特徵〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁159。

⁴³ 同上註，頁163。

⁴⁴ 邱振中：《神居何所——從書法史到書法研究方法論》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁119。

⁴⁵ 王天民：「書法主義藝術主張將古典書法本體消解了。抽象書法，具有解構主義的哲學底蘊，對抗書法本體向心式輻射意義的理解，反對古典書法文本的清晰性和單一性。」詳見王天民：〈中國書法主義的後現代性〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁331。

⁴⁶ 孟樊、鄭祥福主編：《後現代學科與理論》（臺北：生智出版社，1997），頁45。

以形式遊戲對抗形式的固定化；以形式遊戲去破壞「中心」在運動中對於「邊陲」的支配地位、並使「中心」消溶在「區分化」的連續運動中；以形式遊戲潛入現實背後去尋求各種隱約的、潛在的和偶發的可能性；以形式遊戲將想像的世界引入、並挑戰性地呈現於現實世界；以形式遊戲本身對抗形式從外部賦予思想內容的強制性的約束打破形式自身的自我約束性和惰性；以形式遊戲象徵性地表達無法通過語言表達的自由。……後現代主義者的形式遊戲是在形式中納入「反形式」的精神。⁴⁷

這段論述說明了「後現代」藝術對於傳統框架的態度，在表現上必須以「形式遊戲」去挑戰、對抗、打破傳統的「中心」性，不受任何外在思想強制性的約束，並能主動以象徵性的表現代替語言，簡言之，「後現代」藝術沒有任何形式框架。⁴⁸對「書法主義」創作者而言，「古典書法」處於一個傳統的「中心」位置，是一個牢固的框架，雖然洛齊曾宣稱：「尊重歷史傳統所給的一切」、「反對切割一切」、「瞄準於中國古典經典文化藝術來體現他們的主題」，甚至說：「書法主義不是傳統文化的摧毀者，它愛護過去，他期望建立的比摧毀的要更多。」⁴⁹但實際上，要在藝術上追求自由，總是必先歷經對傳統的突破與反叛，畢竟對很多現代派思維的書法創作者而言，傳統就是一種「墮性」。⁵⁰高宣揚認為「後現代」藝術若要擴大和發展，就必須先向傳統挑戰，因為在「後現代」藝術家看來，傳統像是一個固定的框框，限制了藝術的創作自由，必須把藝術創作看作是不可界定的「不確定性」本身，因此任何框框，即使是歷史上合理的傳統，也都跟「後現代」藝術家所追求的格格不入。⁵¹「書法主義」的「不確定性」，就如洛齊在〈書法主義宣言〉裡說的「什麼都被分解、什麼都有意義、什麼都無意義」⁵²。以悠久的書法文化而言，它的框框除了來自於書寫工具外，更來自於「臨摹」的學習方式，這「臨摹」的傳統，造就了前人書法的經典性，也使得書法這門藝術，在對待經典的態度上相較其他藝術型態有更多的傳承思維，這也是「古典書法」

⁴⁷ 高宣揚：《論後現代藝術的「不確定性」》，頁 67。

⁴⁸ 此部分亦可參汪亞明對「解構理論」的理解：「結構主義注重從語言學分析中排除現象學和存在主義的歷史性和主體性。然而主體引退了，卻突顯了『結構』，使『結構』具有了本源性和中心性；而解構哲學的目標就是要拆除這種具有中心指涉結構的整體性同一性。」詳見孟樊、鄭祥福主編：《後現代學科與理論》（臺北：生智出版社，1997），頁 45。

⁴⁹ 洛齊：〈開放的書法主義〉，《書法主義》，頁 71。

⁵⁰ 可參高名路：〈消解的意義——析現代書法中的文字藝術〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》（上海：上海書畫出版社，2000），頁 277。

⁵¹ 高宣揚：《論後現代藝術的「不確定性」》，頁 29-31。

⁵² 洛齊：〈書法主義宣言〉，《書法主義》，頁 7。

裡最堅固的「框框/確定性」。因此，雖然洛齊說「書法主義」要站在一個獨立的文化背景，但問題就在要提出書法的「不確定性」，勢必會形成與「確定性」的對比、相抗關係，如高宣揚所說的：「這種不確定性，必須、也只能通過對於現存的和傳統的一切確定性的批判和解構，只能通過批判和解構這個『中介』，才能真正的實現。」⁵³

需要進一步釐清的是，「書法主義」的「不確定性」並非是在「確定性」與「不確定性」的二元對立中所做的選擇，而是來自於任何型態的模稜兩可。王天民在〈書法主義的後現代性〉中，認為「書法主義」產生了一種無所歸屬、亦可歸屬的矛盾中，使古典書法本體變得模糊不清，多義雜揉，向心性的字被瓦解了，中心與邊緣、表層與深層、單一與複合、本質與現象、確定性與不確定性，所有概念都放在一起，「在矛盾中包容」，一言以蔽之，就是「什麼都行」。⁵⁴然而如果真的如此，會不會失去了藝術造詣上的標準？邱振中做了回應：

「無中心」、「無深度」，以及各種各樣的淺薄、無聊、鄙俗、平庸等等，可以說是所謂「後現代藝術」的主題或題材，但做這些作品的人不一定淺薄、無聊、平庸。比如說，這一類題材只要做下去，你就要做得與已有的作品不同，要有點兒新的意思，這裡就包含著做下去，作深入的必然性。「淺薄」可以作為藝術品的主題，但是沒有淺薄的藝術家，⁵⁵

「書法主義」的「後現代性」在「無中心」題材中，讓創作沒有限制，王天民認為它既不是少字數所構成的字詞、詞意、語意本身，也不是點線面、墨色本身，也不是書寫材料本身，一切意義都有意義，也可能無意義，超越一切邏輯的多維融合，讓觀者對作品的解讀就像進入一個「黑洞」。⁵⁶其實這也點出了一個事實，就是這種創作型態的審美與意境不能從作品的直觀來體會，必須借助創作者或評論者的詮釋，再透過接受者的想像，方能體現完整的語境。

四、結語

無論是「現代」或「後現代」，他們的共同點就是以「創變」來詮釋漢字的表現，有些「書」比「畫」多，有些「畫」比「書」多，有些不「書」也不「畫」，以拼貼、

⁵³ 高宣揚：《論後現代藝術的「不確定性」》，頁 37。

⁵⁴ 王天民：〈中國書法主義的後現代性〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁 330。

⁵⁵ 邱振中：《書寫與觀照——關於書法的創作、陳述與批評》，頁 208。

⁵⁶ 王天民：〈中國書法主義的後現代性〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，頁 329。

裝置、行動……來表達，各有各的邏輯與開展，也各有各的侷限。本文以80年代的「現代書法」和90年代的「書法主義」為探討對象，闡述他們和西方文藝理論的連結點，筆者所得結論如下：

第一，無論是「現代」或「後現代」的創作者，他們都希望藉用西方的藝術思潮來提出創作上的合理性，但即使「後現代」的書法創作者，也無法全然脫離「古典書法」的創作思維，例如「書法主義」所提出的「漢字的拼貼組合化」立場，其實就是一種對「古典書法」的重新包裝，在本質上仍然是「古典書法」。

第二，書法的特殊性建立在漢字文化上，難以像繪畫、雕刻、建築等視覺藝術能借用西方的理論來進行創作，因此要用西方的藝術理論來做依據，只能觸及到表面上的定義，難以從文化中去深耕。

第三，「古典書法」有明顯的審美指標，而「現代」或「後現代」書法尚未有明顯的審美指標，因此還是得不時借助「古典書法」的傳統批評。換言之，無論再怎麼創新或前衛的書法表現，其好壞的標準終究會回歸到創作者在傳統筆法上的掌握。

1980年後的中國，創變思維充斥著書法界，在「現代書法」提出之後，除了洛齊的「書法主義」、還有周俊杰的「新古典主義」、陳振濂的「學院派書法」等多種創新的思路，其他還有所謂的「浪漫主義書法」、「表現主義書法」……等，各種名目，百花齊放，他們都標舉出書法在當代應有的創作途徑。然而這些相異於「古典書法」的創作思維，儘管引來許多批評，也儘管彼此之間存在著不同意見，但各有各的理想，紛紛對時代做出回應，甚至到後來乾脆又回歸到對「帖學」重新定義，再度從「古典書法」的路子出發。⁵⁷這令人想起已故美學家漢寶德先生（1934-2014）曾對藝術思潮所作的反思：他認為固守傳統的技法並非缺點，因為有了傳統的技法，才有機會從傳統中注入生命，從「傳統的軀殼」中蛻變出來。這比起一味模仿西方或是在有了西方創作的訓練之後又回傳統中來找情感，能更打動人心。⁵⁸漢寶德先生的觀點，是站在雕刻與繪畫藝術而發的，而雕刻與繪畫是中西方皆有的悠久藝術，跟書法比起來，要在創作的元素上互相汲取並不困難，在如此情況下，它們尚且要從傳統的技法中出發。反觀漢字文化圈特有的書法，不也更應該深植於傳統，避免為創新而創新嗎？

⁵⁷ 陳振濂在2006-2008年，相繼發表了三篇長文，合稱為《新帖學論綱》，分別是：〈對古典帖學史型態的反思與新帖學概念的提出〉，《文藝研究》第11期，2006年；〈從唐摹晉帖看魏晉筆法之本相——關於日本藏《孔侍中》《喪亂》諸帖引出的話題〉，《上海文博論叢》第2期，2006年；以及〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》第3期，2008年。

⁵⁸ 詳見郭晉鈺：《刀斧歲月——吳榮賜》（臺北：新銳文創出版社，2014），頁69-73。

引用書目

一、近人論著

- 戈夫 2000 〈現代書法與現代觀念〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 王天民 2000 〈中國書法主義的後現代性〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 王南溟 2013 《書法的障礙——新古典主義書法、流行書風及現代書法諸問題》，上海：上海大學出版社。
- 白謙慎 2000 〈欲變而不知變〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 李思賢 2010 《當代書藝理論體系》，臺北：典藏出版社。
- 周陽山編 1979 《五四與中國》，臺北：時報文化出版社。
- 孟樊、鄭祥福主編 1997 《後現代學科與理論》，臺北：生智出版社。
- 彼得·蓋伊著，梁永安譯 2001 《現代主義》，新北市：立緒文化出版社。
- 邱振中 2011 《神居何所——從書法史到書法研究方法論》，北京：中國人民大學出版社。
- 姜壽田 2012 〈新帖學價值範式的確立——張旭光帖學創作論〉，《中國美術家》，第4期。
- 洛齊 2015 《書法主義》，杭州：中國美術學院出版社。
- 胡傳海 2000 〈孤獨的叛逆者——一個非純書法的課題：關於「現代書法」文化背景的思考〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 馬承祥 2000 〈現代書法的審美特徵〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 高名潞 2000 〈消解的意義——析現代書法中的文字藝術〉，收入《二十世紀書法研究叢書——當代對話篇》，上海：上海書畫出版社。
- 高宣揚 1996 《論後現代藝術的「不確定性」》，臺北：唐山出版社。
- 張錯 2011 《西洋文學術語手冊》，臺北：書林出版社。
- 曹壽槐 2000 〈書法創作、碑帖、現代派書法當議〉，收入《二十世紀書法研究叢

書——品鑑評論篇》，上海：上海書畫出版社。

郭晉銓 2014 《刀斧歲月——吳榮賜》，臺北：新銳文創出版社。

陳振濂 1997 〈近現代書法研究的新起點〉，《書法之友》。

陳振濂 2008 〈新帖學的學術來源與實踐倡導諸問題〉，《文藝研究》，第3期。

黃維樑 2004 《中國現代文學導讀》，臺北：揚智文化出版社。

劉宗超 2015 《中國書法現代史》，杭州：中國美術學院出版社。

《北市大語文學報》第十六期；93-116頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

董仲舒天人思想再論

張 伯 宇*

【 摘 要 】

歷來董仲舒都被視為漢儒思想的代表，而在學術現代化的過程中備受評議：從社會思潮看，其陽尊陰卑、君尊臣卑、男尊女卑的倫理觀念，以及天志、災異之說，大悖於民主、科學的現代化標竿。從學理內涵看，其氣化宇宙論中心的天人相應之說，不但未有如先秦儒學天人合一的道德形上學高度；在自律道德的提問中，董氏人副天數之說，也未能如孔孟般從心性深遂處肯定自我生命的存在及價值，從而一切倫理規範皆取決於外在權威，淪作無源之水。如果我們願意張開董氏立說的發生脈絡，將其立論言說從對君策論的性質去看，便不難發現董仲舒面對專制君權時「內直而外曲成而上比」的身段：以「天志」高於人間至尊的君王之上；以看似超然客觀的「深察名號」之法，取得與君王平等論理的空間；以性善自覺之「聖人之性」要求君王，以質樸未善之「中民之性」寬容庶眾，以「義」律君，以「仁」待民。這些說法未必周密深遂，不免疏漏弊端；但細察其深意所在，也不能不視作孔孟仁政之說的後續發展之一。

關鍵詞：董仲舒、天人關係、人副天數、天志、深察名號、仁義法

106.04.24 收稿，106.06.19 通過刊登。

* 國立臺灣師範大學國文博士。

A Further Discussion on Dong Zhongshu's Thought of Heaven and Man

Chang, Po-Yu^{*}

Abstract

This article will rethink the historical significance of Dong Zhongshu's thought of heaven and man from the practical point of view.

Keywords: Dong Zhongshu, relationship between heaven and man, the number of vice days of people, Tianzhi, deep investigation of the name

^{*} Chang Po-Yu, Taipei City, National Taiwan Normal University, Ph.D. The research area is: Chinese philosophy.

一、前言

歷代學者探討漢代的儒學思想史時，幾乎都會以董仲舒為最主要的代表人物。董仲舒在儒學發展史上的意義，如《漢書·董仲舒傳》贊語引劉歆所言：

仲舒遭漢承秦滅學之後，六經離析，下帷發憤，潛心大業，令後學者有所統壹，為群儒首。¹

董仲舒身值秦代禁絕《詩》、《書》等王官學之後的西漢初期，以傳習「六藝之科」、「孔子之術」等儒學經術為務，其學以公羊《春秋》為本。在學說理論上董仲舒以公羊《春秋》為憑藉，推闡出一套經術治世的義理規模。在活動影響上，董仲舒的學問及思想，正符合當時漢武帝崇尚儒學的方向。仲舒在武帝建元元年舉賢良方正時，就受到武帝特別的賞識與尊重。按照《漢書·董仲舒傳》的說法：「仲舒在家，朝廷如有大議，使使者及廷尉張湯就其家而問之。自武帝即位，魏其、武安侯為相而隆儒矣。及仲舒對冊，推明孔氏、抑黜百家，立學校之官，州郡舉茂材孝廉，皆自仲舒發之」（頁2525），可知董仲舒的學說內容，其中獨到明快的政論，對武帝後來在學術方面的若干施政有所啟發或呼應；又大體相應於漢初以來一股以儒術創制文治政府的嚮往。²自武帝「罷黜百家、表章六經」³之後，漸漸地確立了以孔子學說為傳統政治理念的指導原則，使經學成為傳統官方學術的主軸。總之，不論就儒學發展史或政治思想史來看，董仲舒的學說內容都有一定的重要性及代表性。

然而，也因為董仲舒的歷史地位，使得他在民國以來反省傳統學術文化的思潮中，成為一個備受批評的對象。董仲舒的學說，至少有二處為新文化思潮所嚴厲批評：第一，尊君、尊父、尊男等倫理秩序的思想，與新文化主張民主政治、自由平等的精神大相違背；第二，天志、災異的觀念，與新文化強調科學理性、破除迷信的理念也十分衝突。這二點正好就是新文化運動大張的民主與科學等訴求。

然而，上述所舉董仲舒的二個問題，實在也是傳統政治、學術、文化固有的現象。對此，新文化批評的矛頭不只指向董仲舒，其實更指向從孔子以來一路的儒學發展，甚至是所有的傳統學術文化。對於這一派較為激進的思潮，反之而起有對傳統學術文化較為肯定、同情的學派。但即使是保守派一方，也必須要符合「民主與科學」的訴

¹ 漢·班固，《漢書》（臺北：宏業書局，1996年3月30日），頁2527。

² 參考錢穆，《國史大綱》（臺北：臺灣商務印書館，1996年11月）第三編〈統一政府文治之演進〉，頁131-18。

³ 此語出自《漢書·武帝紀》的贊語，頁213。

求，為孔子、儒家或傳統學術文化辨護。結果在儒學史觀上，就產生了將「正統儒學」，與以董仲舒為代表的「漢代儒學」甚至是「偽儒學」，進行「切割」的現象。由是，「正統儒學」指的就是先秦儒學與宋明理學，而漢代儒學則被定位為承秦滅學、法家橫行之後的扭曲或變態。而在思想發展上，漢代儒學在承先與啟後上，都是「斷裂」的關係，宋明理學則被認為是從先秦典籍與心性自覺上，復興正統儒學的成績。

承上，當今主流的思想史著作，大致都抱持這樣的儒學史觀。此儒學史觀，固然有合理的推論與充分的文獻證據，但筆者仍然感到有些許不安。就上述二個問題來說：第一，那種「君為臣綱，父為子綱，夫為婦綱」等三綱倫理秩序的觀念，無論在先秦或是宋明儒學那裡，也或多或少是被承認、被運用的原則，道德心性的自覺落實在生活中，從未超然地擱置三綱五常的規範而自律行事。第二，關於天志、災異的問題。首先，先秦儒與宋明儒同樣都重視「天命」，而這分天命與所謂「天意」、「天志」也從來無法清楚地劃分，「天」一直都是儒學中安頓宇宙及人生的意義基礎。「天命不足恤，祖宗不足法，人言不足畏」等完全由自我立法的絕對自律精神，並不是歷代儒者待人接物的常態。其次，關於災異的問題。災異說的背後是天人相感而徵於異象的理論。綜觀史書，直到宋明都還是有許多災異或異象來相應人事的記載，甚至其中許多是理學家出生前的天空出現的瑞象。這些記載，不但出自於史家或文人墨客之手，也有許多是理學家的手筆。理學家們居官時，也多有因宮中災異，而上疏進言之事。因此，直到宋明理學那裡，仍然或多或少承認、運用了天人相感而徵於異象的理論，理學家們不「依賴」異象，但也沒有否定異象的存在。此外，翻查宋明理學文獻，可以發現，他們對董仲舒的人性論雖然有較為嚴厲的批評，但大致上仍多有推崇之意，如朱子稱「漢儒惟董仲舒純粹，其學甚正，非諸人比。」⁴宋明儒有時也會稱引仲舒之言，尤其是《漢書》本傳所載「正其誼不謀其利，明其道不計其功」一語。由此可見得宋明理學家們對董仲舒的評價，基本上還算肯定。總之，要從「尊君、尊父、尊男」，與「天志、災異」的問題上，將先秦、宋明儒學，與以董仲舒為代表的漢代儒學，截然地作切割，也許還值得進一步再考慮，此為本文的研究動機。

其次，說明一下本文探究董仲舒學說思想的方法與態度。董仲舒之學，可說主要表現在今傳《春秋繁露》與《天人三策》中。《春秋》是一部政治史，《春秋繁露》既以解《春秋》大義為主，則不啻為一部政治思想著作，惟其專為治國者所言。《天

⁴ 宋·黎靖德編，《朱子語類》（北京：中華書局，1999年6月）卷一百三十七〈戰國漢唐諸子〉，頁3257。

人三策》本屬政論之策，亦是為君王立言之政治思想作品。這些著作的文體性質，皆近於疏奏一類，直接與君王對話。今觀仲舒其學要義所在，亦當從此致用處觀之。這些立論立說的處境、脈絡，是研究思想史時的必須正視的要素，沒有任何一個抽離於思想家存在處境的理論問題。以「詮釋學式」的觀點來看，專注理論、省略外緣的研究方法，是研究者單向地拿自己存在處境中所關注的問題，去要求古代思想家給出一個答覆，卻自居判斷於客觀真理的高度。研究古代思想，應該要從諒解、體會、信任的基礎上，判讀其中的曲直是非，如得其情，哀矜勿喜，而最終取得一個正面的方向。這是待人接物的一個基本態度，當然也是面對古人思想時應有的胸懷，居仁始能由義。

順著以上考量，本文擬從「天人思想」的面相，試探董仲舒學說大要。這種討論的切面，較偏重於基礎理論的問題，而對於具體施設、事情判斷方面，則不免有所擱置。「天」是人頂上一片無垠涯的虛廓胸懷，包容萬事萬物，長養萬事萬物，可逕說是萬事萬物的總名，或稱為世界整體，是安頓宇宙及人生的意義基礎。而人生就是從個體不迎向世界，並與之互動、發生關係的歷程。人生活動一切的意義問題、倫理問題，都從這一分務實的關係去說。天人思想，主要就在說明天人關係的具體內容。從天人問題去看董仲舒思想，本就是業已確立的傳統，而董仲舒自己曾說：

何謂天之端？曰：天有十端，十端而止已。天為一端，地為一端，陰為一端，陽為一端，火為一端，金為一端，木為一端，水為一端，土為一端，人為一端。凡十端而畢天之數也。（《春秋繁露·官制象天第二十四》）⁵

此處講的是「天」之十端，依上述觀點，可理解為用來說明「個體迎向世界、面對萬事萬物並與之互動」的十個具體項目。也就是說明「人生活動」的十個項目。當說明的是，此十個項目中，尚有一與「地」相對的「天」，此「天」與總十端而為名的「天」本當是一，惟於此無垠涯的虛廓胸懷中，特別標誌出一個踏實著落處，而名之為「地」，天、地本無二致。在這十個項目中，除了上「天」下「地」的世界膚廓，還有一個大化動力的二個面相，即「陰、陽」。又有此大化動力的五種不同性格的具體表現，即「金、木、水、火、土」。其中最當注意者，就是那個與其他九端發生關係的「人」。因此，天人思想用董仲舒的話去說，可說是「十端之學」，旨在說明人與世間事物互動的情狀與秩序；人既貴為一端，就表示這一分互動的「秩序」，並不是一個必然的、機械的「定律」或「律則」，而是有待人的主動參與從而一齊實現的合理關係。明代

⁵ 本文所引《春秋繁露》原典，係依漢·董仲舒，《春秋繁露》（臺北：臺灣中華書局，1984年5月，四部備要本）。引文中之新式標點為本文所加；此下一體相同，不另作注，僅隨文標注篇名次第。

理學家吳與弼曾說：「人生但能不負神明，則窮通死生，皆不足惜矣。欲求如是，其惟慎獨乎？董子云：『人之所為，其美惡之極，乃與天地流通，往來相應。』噫！天人相與之際，可畏哉！」⁶可知人生活動就是天人互動，人生一切意義、一切價值的追求，就只從天人關係中實現，而企嚮一個「天人合一」的境界，即是將整个人生安頓在那個無垠涯的虛廓胸懷裡。此義為吳與弼領會董仲舒之學的要領，也是本文探究董仲舒思想大要的方法。

二、深察名號——董仲舒立說的方法

（一）名者，聖人之所以真物也

在進入董仲舒天人思想內容之前，必須談一下他立論立說的方法，即是「深察名號」。首先看「名」與「號」的意思。其言曰：

名眾於號，號其大全。名也者，名其別離分散也。號凡而略，名詳而目。目者，遍辨其事也。凡者，獨舉其大也。享鬼神者號一曰祭；祭之散名，春曰祠，夏曰禘，秋曰嘗，冬曰烝。獵禽獸者號一曰田；田之散名，春苗、秋蒐，冬狩、夏獮。無有不皆中天意者。物莫不有凡號，號莫不有散名如是。（〈深察名號第三十五〉）

「名」指的就是今日所謂的名言。用荀子的話來說，董仲舒所謂的「名」與「號」的關係，就是「別名」與「共名」的關係，名、號只有相對的差別，本質上都是名言。名言作為符號，都有與其相對應的物事。不同的名言，也就是為了認識、標誌不同物事的區別。名言與名言間，相解釋、相說明的關係，也就是各個不同物事之間的分際。名言是歷史的、社會的產物。一個人生長在社會中，學習一套套的名言系統的同時，也就學習了這個群體處理萬事萬物的方式。故董仲舒又說：

治天下之端在審辨大。辨大之端，在深察名號。名者，大理之首章也。錄其首章之意，以窺其中之事，則是非可知，逆順自著，其幾通於天地矣。是非之正，取之逆順。逆順之正，取之名號。名號之正，取之天地。（〈深察名號第三十五〉）

⁶ 清·黃宗羲，《明儒學案》（臺北：里仁書局，1987年4月），〈崇仁學案一〉，頁23。

乍看之下，用「深察名號」的方式，就可以範天圍地、治理天下，這好像把名言當作是具有神奇的符咒。但若從「名言是歷史的、社會的產物」這點去看，對一個業已生活在歷史文化中的人，名言確實是他認識世界、掌握事物的方式。換言之，所有的「認識」都必然標誌為「名言」，在「認識」的同時，我們也掌握了事物相對的性質。這個「認識」，用傳統的話說，就是「知」。「知」一方面固然是指心思、念慮上的知覺與瞭解；另一方面更指著對事物的把握與掌控，如「知州」、「知縣」之「知」。此「知」由「我心意向」所認取，故「知」當擺在「心、意、知、物」的結構中去理解，此「知」由「我」所發，標識了「我」與「物」的關，而指示、連帶著對待「物」的態度與行動。「知」也就是名言或名號。每個事物對應的名號，都有其性質、其分際，都有一種指示我們當如何與之互動的規範。這個規範就是倫理，倫物之理，是歷史文化業已形成的習慣、要求。因此，審名、正名的動作，也就是要以歷史文化習慣去審分、正分，而趨向於其既定的倫理規範。故董仲舒聲稱「名者」是「大理之首章」，深察名號是分辨各個事物是非順逆的方法。在此處，作為大小精粗、是非善惡之最後標準的，並不是「天」或「心性」，而是「名號」，是「天」之名號及其相轉衍、相說明的其他「名號」。但「名號」本是歷史文化的產物，隨著每一個不同使用「名號」的人、每一個特殊的對話情境，每一個名號都有其從文化習慣中轉化、變異為新意義的彈性，名號是既成的、相對的、開放的，從來就無法確立一成不變的絕對意義。一旦我們固執地將自己所掌握的名號意義，視作放諸四海皆準的真理，就僵固了名號本有的應變彈性。當然，名號所指示出的倫理要求，也就僵化為硬要所有人都必須遵守的規範。此義也就是老子所謂「道可道，非常道；名可名，非常名」（《老子·第一章》）⁷的警語，或是莊子所謂「道惡乎隱而有真偽，言惡乎隱而有是非」（《莊子·齊物論》）⁸的慨歎。

但董仲舒卻把「名號」及其指示的倫理規範，硬說成是天經地義、一成不變的真理。其言曰：

名生於真，非其真弗以為名。名者，聖人之所以真物也，名之為言，真也。故凡百譏有黜黜者，各反其真，則黜黜者還昭昭耳。欲審曲直，莫如引繩；欲審是非，莫如引名。名之審於是非也，猶繩之審於曲直也。詰其名實，觀其離合，

⁷ 魏·王弼，《老子註》（臺北：藝文印書館，1996年3月，古逸叢書之六集唐字老子道德經注），頁5。

⁸ 清·郭慶藩，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1997年11月），頁63。

則是非之情不可以相調已。（〈深察名號第三十五〉）

是故事各順於名，名各順於天，天人之際，合而為一。同而通理，動而相益，順而相受，謂之德道。（〈深察名號第三十五〉）

在這裡的「真」，也就如同所謂的「本質」或「物性」、「物理」，是每一個事物本具的真理或客觀性質。「深察名號」被說成是確定事物之「真」的方法。「名之審於是非也，猶繩之審於曲直也」，循名責實，正名正分，深察名號就變成徵定各種具體法則、具體規範的方法。但名號的意義畢竟是歷史的、相對的、開放的，董仲舒實際上是用自己的意思，結合古代經典，運用文字訓釋，制定了一套自認為是天經地義的名號體系。到底董仲舒這種僵化「名號」意義的作法，是出於昏昧無知，還是刻意設計的呢？本文將先考慮董仲舒的言論環境，再試著探討這個問題。

（二）從言論環境看「深察名號」的意義

如上述，董仲舒的著作，是為當時的君王來立言立說的，因此在論說策略上，實在不能不受到當時言論環境的限制。此處就以《天人三策》的時空背景為例。據《漢書》本傳所載，《天人三策》是漢武帝建元元年招賢良方正之時，董仲舒以舉首的身分，受武帝策問，而交互往來的應答。董仲舒於漢景帝時就已為博士，今觀《天人三策》的內容，大體可說是《春秋繁露》的精萃本⁹，則仲舒對策之時，學說思想當已臻於成熟之境。而今本《春秋繁露》各部分的寫作成書年代雖無法確定，但以仲舒為博士、又為武帝特加注意的遭際來看，今本《春秋繁露》的言論環境，實在與上《天人三策》時的情況差不多。而當時君王對於臣下進言的開放程度又是如何呢？可從以下事例中窺見。首先看武帝策問時所說的話：

乃其不正不直，不忠不極，枉于執事，書之不泄，興于朕躬，無悼後害。（《漢書·董仲舒傳》頁2498）

這話的內容是武帝自己表示有納諫的度量。但跳開來看，之所以要特別強調自己納諫的度量，又說「無悼後害」，反倒可以推知當時臣下對君王的言論環境，其實相當險惡。再看以下事例：

⁹ 徐復觀先生曾判斷：「仲舒的《賢良對策》，係應冊問所提出的，故不能不受冊問所提問題的限制。但大體上說，它是《春秋繁露》的拔萃，或者可以說是一種『濃縮』本。」參見徐復觀，《兩漢思想史·卷二》（臺北：臺灣學生書局，1993年9月），頁422。

清河王太傅轅固生者，齊人也。以治《詩》，孝景為博士。……竇太后好《老子》書，召轅固生問《老子書》。固曰：「此是家人言耳。」太后怒曰：「安得司空城旦書乎？」乃使固入圈刺豕。景帝知太后怒而固直言無罪，那假固利兵，下圈刺豕，正中其心，一刺，豕應手而倒。（《史記·儒林列傳》）¹⁰

元年，漢興已六十餘歲矣，天下又安，薦紳之屬皆望天子封禪改正度也。而上鄉儒術，招賢良，趙綰、王臧以文學為公卿，欲議古立明堂城南，以朝諸侯。草巡狩封禪改曆服色事未就。會竇太后治黃老言，不好儒術，使人徵得趙綰等姦利事，召案綰、臧，綰、臧自殺，諸所興為者皆廢。後六年，竇太后崩。（《史記·孝武本紀》頁452）

及今上即位，趙綰、王臧之屬明儒學，而上亦鄉之。於是招賢良文學之士。（《史記·儒林列傳》頁3118）

建元元年冬十月，詔丞相、御史、列侯、中二千石、二千石、諸侯相舉賢良方正、直言極諫之事。丞相綰奏：「所舉賢良，或治申、商、韓非、蘇秦、張儀之言，亂國政，請皆罷。」奏可。（《漢書·武帝紀》頁155-156）

二年冬十月，御史大夫趙綰坐請毋奏事太皇太后，及郎中令王臧皆下獄，自殺。丞相嬰、太尉蚡免。（《漢書·武帝紀》頁157）

從這些看似分散的事件中，可以發現一些情況。上《天人三策》時，也就是武帝初即位時，朝廷大權並非掌握在武帝手上，武帝的祖母竇太后才是權力的中心。漢武帝好儒術，照說以儒學自命的董仲舒應該有開闊的言論空間，實則不然。武帝初即位之時，就有一系列的以儒學為理論基礎的許多改革措施，招賢良方正之士有是其中一項，而且這些措施多由武帝身旁的一些文官親信所建議、贊成，從引文看，就有趙綰、王臧、衛綰、竇嬰、田蚡若干人等。而這些推崇儒學、廣為施政的措施，卻直接間接地衝擊了以竇太后為首的黃老刑名之學，而牽扯到官方學術勢力，乃至於是整個政治權力的鬥爭。建元二年御史大夫趙綰坐請毋奏事竇太后，要取消竇太后的權力，將整個衝突拉到了最高點，結果是趙綰、王臧下獄而死，丞相竇嬰、太尉田蚡皆被罷免，建元初武帝的儒術集團被摧毀，可見得竇太后權力之大，又可見得當時君上對臣下文官何等粗暴殘忍。董仲舒上策時，鬥爭情勢固然尚未白熱化，但有博士轅固生因直言幾遭殺

¹⁰ 漢·司馬遷，《史記》（臺北：宏業書局，1995年4月）。此處引文見於：頁3123。

害的前例，仲舒上策時亦不能不有所顧忌。尤其是對策中有罷黜百家、獨尊儒術的建議，又批評了當時王公貴族、富商大賈的資產勢力，實在都是一些非常容易得罪人的言論。況且，武帝並不是一個真能尊賢納諫的人，據董仲舒本傳載，仲舒因某次推論災異的見解，差點被處死；¹¹而武帝時刑罰又非常汎濫、殘酷。¹²在這種動輒得咎的險惡環境中，董仲舒怎能不把他的言論，用名言訓說的技巧，拉高到天經地義的層次，以取得較不易落人口實、授人以柄的正當性呢？因此，董仲舒學說著作的言論環境，與先秦諸子自由開放的學術空氣，及宋明儒者師友間真誠論學的氛圍迥然不同。因此，本文以為，與其從見事昏昧的觀點，去看待仲舒「深察名號」的方法，不如從「內直而外曲，成而上比」（《莊子·人間世》頁143）的角度去看「深察名號」。

其實，在董仲舒的理論中，那個經天緯地、綱紀倫物的「名號」，實義就是「禮文」。其言曰：

禮者，繼天地，體陰陽，而慎主客。序尊卑、貴賤、大小之位，而差外內、遠近、新故之級者也。（〈奉本第三十四〉）

名者，所以別物也，親者重，疏者輕，尊者文，卑者質，近者詳，遠者略，文辭不隱情，明情不遺文，人心從之而不逆，古今通貫而不亂，名之義也。男女猶道也，人生別言禮義，名號之由，人事起也，不順天道，謂之不義，察天人之分，觀道命之異，可以知禮之說矣。見善者不能無好，見不善者不能無惡，好惡不能堅守，故有人道，人道者，人之所由、樂而不亂、復而不厭者。萬物載名而生，聖人因其象而命之，然而可易也，皆有義從也，故正名以名義也。物也者，洪名也，皆名也，而物有私名，此物也非夫物。故曰：萬物動而不形者，意也；形而不易者，德也；樂而不亂、復而不厭者，道也。（〈天地陰陽第八十一〉）

由是，「名號」就是身分。如上述觀點，每一個物事的名號，於該歷史文化的名號系統裡，都有與其他物事之名相對應、相解釋的關係。任何一個人在面對事物名號時，也都因著彼此名號的相對關係，而都指示出該事物之於人的意義、效能與分位，也就是身分。所以一個歷史文化的名號系統，就是「禮文」，禮必成文飾，文飾必有名、

¹¹ 《漢書·董仲舒傳》載：「先是遼東高廟、長陵高園殿災，仲舒居家推說其意，草稿未上，主父偃候仲舒，私見，嫉之，竊其書而奏焉。上召視諸儒，仲舒弟子呂步舒不知其師書，以為大愚。於是下仲舒吏，當死，詔赦之。仲舒遂不敢復言災異」（頁2525）。

¹² 參考清·趙翼，《廿二史劄記》（臺北：仁愛書局，1984年9月）卷三〈武帝時刑罰之濫〉，頁58。

有義。所以董仲舒明言：「名號之由，人事起也」，既成的名號體系，是前人明乎庶物、察乎人倫的經驗成果。既明乎庶物、察乎人倫，便有了天地統理萬物的高度。只是這個隨時變易的禮文秩序或名號關係，在董仲舒「道之大原出於天，天不變，道亦不變」（《漢書·董仲舒傳》），與「名之審於是非也，猶繩之審於曲直也」（〈深察名號第三十五〉）的話頭下，被立定為檢視真相、一成不變的條理了。這些確定的條理，是否真使人「樂而不亂、復而不厭」，就不一定了。

因此，在董仲舒的學說裡，天或天志、天意的內容，在名號上表現，在仲舒以「天」為話頭的論說、轉衍、牽附中見。所以論者或謂董仲舒抬出一個「天」來制衡專制帝王，其實更可說仲舒是拿著自己的歷史解釋來規範帝王。仲舒自己的歷史解釋，一方面是傳習與親證，一方面又有刻意的發揮與推闡。仲舒又謂：「《春秋》之道，奉天而法古。是故雖有巧手，弗修規矩，不能正方員；雖有察耳，不吹六律，不能定五音；雖有知心，不覽先王，不能平天下。」（〈楚莊王第一〉）「奉天而法古」，是董仲舒公羊《春秋》學的原則，也是「深察名號」法的實義。

三、天氣之陰陽

（一）總說：法天而立道

在「奉天而法古」的原則下，董仲舒學說立論處乃從「天」說起。其言曰：

臣聞天者羣物之祖也，故覆徧包函而無所殊，建日月風雨以和之，經陰陽寒暑以成之。（《漢書·董仲舒傳》頁2515）

此處仲舒所言，可說是「天」的通義。一如前言所述，天是人頂上一片蒼茫虛廓、包容萬有的胸懷，是萬事萬物的根本，天行施化的作用就形成了長長久久、生生不息世界整體。這個整體是一個充滿動力、生化的動態體。引文中「和之」、「成之」的「之」字，指的就是這一大整體。仲舒又曰：

天地之間，有陰陽之氣常漸人者，若水常漸魚也。所以異於水者，可見與不可見耳，其澹澹然也。（〈如天之為第八十〉）

「天」是無垠涯的虛廓胸懷，而「地」則是於其中標舉出一個踏實著落處，嚴格說「地」亦在天行施化中。若反就人的感受知覺去說，則是：於踏實著落處說特舉一個「地」，於無垠涯的虛廓胸懷、往來流通處說一整個「天」。人總是在感受知覺處發現天地、

宇宙、世界。從這個觀點來看，人並不是先設想一個天地氣化宇宙論，再用此論說「陰陽之氣常漸人」，而是從「漸人」此往來感通的感受知覺處，體貼、發現到原來小我就投身在整個世界的大化流行之中。由整個世界的來往交通、動態不息說「氣化」，就氣化中積極、鋪張、發散處說「陽氣」，相對地就消極、保聚、收斂處說「陰氣」，就崇高、廣大、無垠涯、澹澹然的胸懷說「天」，就踏實著落處說「地」。仲舒又曰：

天地之氣，合為一，分為陰陽，判為四時，列為五行。行者，行也。其行不同，故謂之五行。五行者，五官也。比相生而間相勝也。故為治，逆之則患，順之則治。（〈五行相生第五十八〉）

則一氣之化的動力，除了分作陰陽二氣等不同性能的展示外，還可更具體從四時或五行去說明生化的實效。四時就是春、夏、秋、冬，可表示陰、陽二氣的作用及生化的循環。五行則是金、木、水、火、土等五種不同性格的效能，其中互有生、勝，較可用來具體說明流行變化的種種秩序，尤其是「五官」等人事變化上的關係。一氣為陰陽之基本，陰陽為四時、五行之基本，而四時與五行則沒有明顯的上下關係，但從前言談過的仲舒「十端」之說，取五行而未取四時來看，五行大概來是比四時要基本一點。但不論四時或五行，都是為了說明事物消息變化的某些特徵、條理而使用的分判。這些意思，並非由仲舒所創發，而是當時業已形成的共識，證諸《易傳》、《禮記》、《淮南子》或其他著作，都不難找到類似的看法。比較不一樣的是，董仲舒將其中一些意思湊合起來，提出「十端」之說。此義已於前言處談過，以下再引另一段文獻復加說明：

天、地、陰、陽、木、火、土、金、水、九，與人而十者，天之數畢也，故數者至十而止，書者以十為終，皆取之此。聖人何其貴者，起於天，至於人而畢，畢之外謂之物。物者，投其所貴之端，而不在其中，以此見人之超然萬物之上，而最為天下貴也。人下長萬物，上參天地，故其治亂之故，動靜順逆之氣，乃損益陰陽之化，而搖蕩四海之內，物之難知者若神，不可謂不然也。（〈天地陰陽第八十一〉）

仲舒何以要將這些觀念湊在一起，加上一個「人」而為「十端」呢？為何不再加四時為「十四端」呢？本文目前還沒有找到任何仲舒自己的說法，但就《春秋繁露》中多處從陰陽運化說四時的敘述來看，大概是將四時收在陰陽裡面。而五行既要用以談五官五事，就不得不獨立說明。此處最奇特的，是採取這些觀念湊為十端之後，再由此

標舉「十」這個數目字為「數之畢」。但從引文中「數者至十而止」一句看來，這可能就只是當時十進位法的習慣而已。數字到十就要進位，就要「止」或「畢」，跳入高一位。這種「止」或「畢」其飽滿、無以復加的況味，就好似舉出天之「十端」，而足以「概括說明」一切天人相與之事、整體世界變化那樣飽滿而無以復加。從「十端」到「十進位法」之間的關係，就只有「止」或「畢」此況味相近而已，但二者都有「十」這個數目，而「十」這個數目就被誇大為某種神秘的數量了。但董仲舒卻把他們牽合在一起。像這類比附、牽合的方式，仲舒其他學說中還可以發現很多例子，這就是董仲舒在運用「深察名號」時，最使人感到莫名其妙、眼花繚亂、不知所以的用法。回到「十端」之說，十端中有一個「人」，而「物」卻在十端之外，本文在此推想，董仲舒十端之說最為關切的，還是人與人、人與物的關係，換言之就是待人接物或「明乎庶物、察乎人倫」的問題。而十端中除了「人」的其餘九端，就是「人」在待人接物、統理關係時，必須遵循的九個方向。換言之，其餘九端是董仲舒打算用來說明所有人事變化關係的九個項目、九種「凡號」。從《春秋繁露》中法天法地、尊陽卑陰、五行五事等等的論說，可以得到驗證。由此可知，奉天而法古的意思，就是：依史以喻天、法天而立道，這大概就是董仲舒天人之學的論述進路。以下將從董仲舒對「陰陽」的討論，觀其「法天而立道」的主要精神。至於依五行而有的五官五事，相對於陰陽理論來說，較屬於具體施設方面。如前言所說，本文所謂「天人思想」，專注在較為基礎理論的部分，於具體施設方面，必須參以史事制度等始能充分討論，固非本文所重，此下暫且擱置不論。

（二）陽尊陰卑

承上述，天地宇宙之一氣大化，又可分為相反性格的陰陽二氣去說，這原是業已形成的舊說法，並非發自董仲舒。但董仲舒卻以「陽尊陰卑」的題目，展開獨特的論述。先看以下引文：

是故天道十月而成，人亦十月而成，合於天道也。故陽氣出於東北，入於西北。發於孟春，畢於孟冬，而物莫不應是。陽始出，物亦始出。陽方盛，物亦方盛。陽初衰，物亦初衰。物隨陽而出入，數隨陽而終始。三王之正，隨陽而更起。以此見之，貴陽而賤陰也。（〈陽尊陰卑第四十三〉）

是故夏出長於上，冬入化於下者，陽也。夏入守虛地於下，冬出守虛位於上者，陰也。陽出實入實，陰出空入空。天之任陽不任陰，好德不好刑如是也。（〈陰

陽位第四十七》)

若依上述董仲舒「一氣之化」的觀點，天地之化，以一氣流行便可解釋，何必非要分個陰陽二氣呢？陰陽二氣的既屬一元（一氣），分別而立的意義何在？提出陰陽二氣，主要是說明現象的或消或息。而現象消息反復之著者，便是「四時」的觀念。此處董仲舒使用四時循環，去說陰陽運化的情形。仲舒認為，萬物的消息變化，實是依循著陽氣的運行。陽氣運行就是天道天行，則陽氣與大化一氣實為一體，就如「天地」之天與「無垠涯之虛廓胸懷」之天實為一體，而標「地」為踏實著落處，「陰」便是此生化之氣的衰歇消亡處。此處仲舒兜合「十」數，將陽氣運行的週期定為十個月，再加二個月的空窗期，總為一歲，歲歲循環就是四時交替。陽氣出于東北，始出便成孟春，始盛於孟夏，始衰於孟秋，藏息於冬。本文以為，此說實是從四時景象之消長變化，就增益處說陽氣之盛，就消亡處說陽氣之衰。陽氣如此，而陰氣實無效能，隨陽氣效能之缺乏來說陰氣，此處仲舒直接定義為「陽實陰虛」，因推天意為「任陽不任陰」，故「貴陽賤陰」、「陽尊陰卑」。這種說法，從語理邏輯上看，可以完全「以陰為實」去反說成一套理論。但「悅生惡死」、「喜春悲秋」是人之常情，因「陽主生、陰主消」而說「陽尊陰卑」，幾乎是每個人都會同意的論調。但董仲舒此說的問題，卻出在不但說「陽主生、陽主消」，又有「男為陽、女為陰」；「君為陽、臣為陰」之類的說法，從此以往，便可能將世間上許多各種物事，都區分出陰與陽來，然後再用一個「陽尊陰卑」的框架套在上面，便造成僵化、扭曲的倫理問題。況且陰陽生化觀念於當時流傳已久，可能早已有許多既成的、將若干事物分陰分陽的觀念。這些具體事物的陰陽屬性，在過去也許還只是中性的分別，觀《易傳》可知，但董仲舒陽尊陰卑說一經推闡，便可能在陰陽的屬性裡，添加了尊卑、貴賤的內容。此亦是將「名號之義」作為天經地義、不變真理之最危害處。若是有心人加以操弄，以遂其私利，則極易產生難以解套的危害。

然而，董仲舒提出「陽尊陰卑」說的最主要用意，其實是要用「陽主德、陰主刑」來教君王「貴德賤刑」。故仲舒又曰：

是故天以陰為權，以陽為經；陽出而南，陰出而北；經用於盛，權用於末；以此見天之顯經隱權，前德而後刑也。故曰：陽，天之德，陰，天之刑也，陽氣暖而陰氣寒，陽氣予而陰氣奪，陽氣仁而陰氣戾，陽氣寬而陰氣急，陽氣愛而陰氣惡，陽氣生而陰氣殺。是故陽常居實位而行於盛，陰常居空位而行於末，

天之好仁而近，惡戾之變而遠，大德而小刑之意也，先經而後權，貴陽而賤陰也。（〈王道通三第四十四〉）

陰陽，理人之法也。陰，刑氣也；陽，德氣也。陰始於秋，陽始於春。春之為言猶僭僭也，秋之為言猶湫湫也。僭僭者，喜樂之貌也。湫湫者，憂悲之狀也。是故春喜、夏樂、秋憂、冬悲。悲死樂生，樂生而哀終，天之當也，而人資諸天，大德而小刑也。是故人主近天之所近，遠天之所遠，大天之所大，小天之所小。是故天數右陽而不右陰，務德而不務刑。刑之不可任以成世也，猶陰之不可任以成歲也。為政而任刑，謂之逆天，非王道也。（〈陽尊陰卑第四十三〉）

則仲舒之意，要在勸勉君王，治民以德教為主，不得已時始以刑罰為輔。此「陽經陰權」之義，亦如老子所謂「以正治國，以奇用兵」（《老子·五十七章》頁117）；而「兵者，不祥之器，非君子之器，不得已而用之，恬淡為上」（《老子·三十一章》頁64）等的大關懷。人心的情感與意向，趨「喜樂」而避「憂悲」，如水之勝火，自然而然。此處仲舒將「春喜、夏樂、秋憂、冬悲」；「悲死樂生，樂生而哀終」，說是「天之當」，其實根本就是人之常情。「陰之不可任以成歲」，其實是因為「刑之不可任以成世」。以這分人之常情為起點，尊陽卑陰，貴德賤刑，便自然而然，順理成章。仲舒又說：

故為人主之道，莫明於在身之與天同者而用之，使喜怒必當義乃出，如寒暑之必當其時乃發也，使德之厚於刑也，如陽之多於陰也。是故天之行陰氣也，少取以成秋，其餘以歸之冬；聖人之行陰氣也，少取以立嚴，其餘以歸之喪，喪亦人之冬氣。故人之太陰不用於刑而用於喪，天之太陰不用於物而用於空，空亦為喪，喪亦為空，其實一也，皆喪死亡之心也。（〈陰陽義第四十九〉）

這段話大部分的意思，與前面引用過文句大致相同。只是這裡更掃去了前述「以刑為權」的論調，將君王採用的「陰氣」，從「嚴」、「喪」等需要嚴肅態度的事及喪事上去表現，而完全舍棄刑殺。其中「明於在身之與天同者」，實在就透露董仲舒人性論的端倪。天命之謂性，天之在人者就是性，天好仁惡戾，就是說人好善惡惡。但董仲舒這分「性善論」的論調，主要是要求在上位者主動實現，此義下文再論。由上述可知，董仲舒實在是將人事「貴德賤刑」的要求，置入天地之間陰陽運化的內容，表面上是法天立道，內容卻是法古立道，關鍵處還是法心立道。仲舒此說雖然是用心良苦，但將「陽尊陰卑」立定在天經地義的高度，會使那些被歸屬在陰性的物事，在理念上就得要遭受委屈，若理念對實行有所指導，便是莫大的扭曲與危難，尤其推衍到

是「君為陽、臣為陰」，「男為陽，女為陰」的觀念上。此外，董仲舒論陰陽，除了「陽尊陰卑」說之外，又雜入了法術的觀念，如謂：「故人臣居陽而為陰，人君居陰而為陽。陰道尚形而露情，陽道無端而貴神。」（〈立元神第十九〉）此處又既以「陽」為君位，又以「陰」為君德，流於詐偽，實未能貫徹陽尊陰卑說中居陽位必須擔當相應責任的要義。若以此義為本，則必流於「陽儒陰法」之弊。¹³其實《春秋繁露》中的〈離合根第十八〉、〈立元神第十九〉、〈保位權第二十〉等三篇，就是在講權謀法術之論，講賞罰二柄，與貴德賤刑說甚殊，與黃老道法家無異。

四、人性論與「仁義法」

承上述，董仲舒宇宙觀中「陽尊陰卑」的觀念，其用意實在於「明於在身之與天同者而用之」，是以天地陰陽的內容，直入人生內在的要求，來規範人事。這個觀念，就是所謂的「人副天數」。其言曰：

天德施，地德化，人德義。天氣上，地氣下，人氣在其間。春生夏長，百物以興，秋殺冬收，百物以藏。故莫精於氣，莫富於地，莫神於天。天地之精所以生物者，莫貴於人。人受命乎天也，故超然有以倚。物疢疾莫能為仁義，唯人獨能為仁義；物災疾莫能偶天地，唯人獨能偶天地。人有三百六十節，偶天之數也；形體骨肉，偶地之厚也；上有耳目聰明，日月之象也；體有空竅理脈，川谷之象也；心有哀樂喜怒，神氣之類也；觀人之體，一何高物之甚，而類於天也。物旁折取天之陰陽以生活耳，而人乃爛然有其文理，是故凡物之形，莫不伏從旁折天地而行，人獨題直立端尚正正當之，是故所取天地少者旁折之，所取天地多者正當之，此見人之絕於物而參天地。……天地之符，陰陽之副，常設於身，身猶天也，數與之相參，故命與之相連也。天以終歲之數，成人之身，故小節三百六十六，副日數也；大節十二分，副月數也；內有五臟，副五行數也；外有四肢，副四時數也；乍視乍瞑，副晝夜也；乍剛乍柔，副冬夏也；乍哀作樂，副陰陽也；心有計慮，副度數也；行有倫理，副天地也……是故陳其有形，以著無形者，拘其可數，以著其不可數者，以此言道之亦宜以類相應，猶其形也，以數相中也。（〈人副天數第五十六〉）

¹³ 參考陳麗桂，〈董仲舒的黃老思想〉（國立臺灣師範大學 主辦：「紀念程旨雲先生百年誕辰學術研討會」會議論文，1994年5月21、22日），頁423-444。

此段引文篇幅甚長，但真正的重點只有幾句。其中強調人生於天地之間，能全幅體貼陰陽之氣化，而能與天同德，故為萬物之最貴。從人身形體的外貌，在人心人情的知覺方向，莫不與天地陰陽相符。此處仲舒列舉許多形體外貌上可與天地陰陽之變化現形，相呼應的地方，實在有許多是無釐頭的牽合附會。重要的是，要「陳其有形，以著無形者，拘其可數，以著其不可數者」，則「人副天數」的重點，其實在「人副天德」。天德既尊陽卑陰，貴德賤刑，則人德亦當如此。但董仲舒為何非要比附到那麼多具體的、可形可數的外貌上去呢？本文以為，關鍵在「以此言道之亦宜以類相應，猶其形也，以數相中也」，仲舒是為了要為自己所設計的具體施設，建立正當性，故將有形的具體施設，牽附於天地陰陽的現象。撇開「人副天數」的部分不談，就「人副天德」來看，其實天的內容品格，就是人生內在的內容品格，也就是人的天性。試觀以下引文：

人受命於天，有善善惡惡之性，可養而不可改，可豫而不可去。（〈玉杯第二〉）
正也者，正於天之為人性命也。天之為人性命，使行仁義而羞可恥，非若鳥獸然苟為生、苟為利而已。……故君子生以辱不如死以榮，正是之謂也。……今善善惡惡，好榮憎辱，非人能自生，此天施之在人者也。（〈竹林第三〉）

由此可知，董仲舒認為天命之性實是「善善惡惡」、「好仁」之性。仲舒所言雖不甚精采，於好惡、安不安之深透處亦語焉不詳，然此義實近於孟子性善論的論調。但董仲舒卻不認同「性善」之說，其言曰：

衽眾惡於內，弗使得發於外者，心也，故心之為名，衽也。人之受氣苟無惡者，心何衽哉？吾以心之名得人之誠。人之誠有貪有仁，仁貪之氣兩在於身。身之名取諸天，天兩，有陰陽之施，身亦兩，有貪仁之性；天有陰陽禁，身有情欲衽，與天道一也。……必知天性不乘於教，終不能衽。（〈深察名號第三十五〉）
察實以為名，無教之時，性何遽若是？故性比於禾，善比於米；米出禾中，而禾未可全為米也；善出性中，而性未可全為善也。善與米，人之所繼天而成於外，非在天所為之內也。天之所為，有所至而止，止之內謂之天性，止之外謂人事，事在性外，而性不得成德。……性有似目，目臥幽而瞑，待覺而後見，當其未覺，可謂有見質，而不可謂見。今萬民之性，有其質而未能覺，一概之比也。靜心徐察之，其言可見矣。性而瞑之未覺，天所為也；效天所為，為之起號，故謂之民。……故聖人莫謂性善，累其名也。……名性不以上，不以下，以其中名之。……今萬民之性，待外教然後能善，善當與教，不當與性。……

或曰：「性有善端，心有善質，尚安非善？」應之曰：「非也。繭有絲，而繭非絲也；卵有雛，而卵非雛也。比類率然，有何疑焉。」天生民有六經，言性者不當異，然其或曰性也善，或曰性未善，則所謂善者，各異意也。性有善端，動之愛父母，善於禽獸，則謂之善，此孟子之善。循三綱五紀，通八端之理，忠信而博愛，敦厚而好禮，乃可謂善，此聖人之善也。（〈深察名號第三十五〉）

天之所為，止於繭麻與禾，以麻為布，以繭為絲，以米為飯，以性為善，此皆聖人所繼天而進也，非情性質樸之能至也，故不可謂性。……聖人之性，不可以名性，斗筭之性，又不可以名性，名性者，中民之性。……性者，天質之樸也，善者，王教之化也；無其質，則王教不能化，無其王教，則質樸不能善。（〈實性第三十六〉）

董仲舒文氣似荀子，鋪陳敷衍，言辭緩而冗，未若孟子之明快果決也。此處引文篇幅甚長，其中雖已有多處刪節，然文句大義仍或有重覆。今析論如下。董仲舒既已體認人心深處有善善惡惡、好仁好義之情，若從孟子性善論之「心善推性善」的方式，當亦贊成性善說。何以仲舒偏偏不承認「性善」呢？當知仲舒此論，乃為帝王所說，此處的「性」，是帝王眼中的「萬民之性」。對「萬民之性」的看法，會直接決定君王治理萬民的態度與方法。不論在任何時代，統治者以「性善論」自我期許，同時以「性善論」做為對百姓的信心與希望，對被統治的人民來說都是好事；但統治者若將「性善論」僵化為一種既成的、高標準的框架，去責求人民，而不能對百姓之未善有更多寬容的話，則極易流於苛酷之政，也就成了董仲舒所謂「乃反以仁自裕，而以義設人」（〈仁義法第二十九〉）的弊病。孟子亦認為民無恆產即無恆心，無恆產而有恆心者唯士為能。為民制產，照顧好百姓的民生問題，才能進而要求他們斯文達禮，故為政者當「寬以待民」。本文以為，董仲舒就是著眼在這一點上，希望帝王能寬省刑罰，將「萬民之性」未能實現「善」的責任，從百姓自己身上，轉到帝王教化去負責。因此，仲舒論「性」，便著眼在「中民之性」，強調中民之性雖有「善質」（為善的可能性），但需要教化始能實現出來。而這個「善」，必須落實在各種具體的人文教化中，始能名之。可知仲舒所謂「善」乃「存在先於本質」、「工夫始成本體」的完成義。由是，中民之性之善，便是君王必須不斷示範、不斷教化的責任。

尤有進者，君王對萬民的教化，非但在民生經濟溫飽、禮樂講習熟練上說，最重要的還是君王以身作則的示範作用，其言曰：

今利之於人小，而義之於人大者，無怪民之皆趨利而不趨義也，固其所聞也。

聖人事明義，以炤耀其所闇，故民不陷。……其所謂有道無道者，示之以顯德行與不示爾。（〈身之養重於義第三十一〉）

此處直接將百姓之「性未善」、「趨利不趨義」的責任，完全取決於在上位者是否以身作則，感化民眾上。仲舒又論「仁義法」之義：

春秋之所治，人與我也。所以治人與我者，仁與義也。以仁安人，以義正我。故仁之為言人也，義之為言我也，言名以別矣。仁之於人、義之於我者，不可不察也。眾人不察，乃反以仁自裕，而以義設人。詭其處而逆其理，鮮不亂矣。……仁之法在愛人，不在愛我。義之法在正我，不在正人。我不自正，雖能正人，弗予為義。人不被其愛，雖厚自愛，不予為仁。（〈仁義法第二十九〉）

是義與仁殊。仁謂往，義謂來。仁大遠，義大近。愛在人謂之仁，義在我謂之義。仁主人，義主我也。故曰：「仁者，人也。義者，我也」，此之謂也。君子求仁義之別，以紀人我之間，然後辨乎內外之分，而著於順逆之處也。是故內治反理以正身、據禮以勸福，外治推恩以廣施、寬制以容眾。（〈仁義法第二十九〉）

自稱其惡謂之情，稱人之惡謂之賊。求諸己謂之厚，求諸人謂之薄。自責以備謂之明，責人以備謂之惑。是故以自治之節治人，是居上不寬也。以治人之度自治，是為禮不敬也。為禮不敬，則傷行而民弗尊。居上不寬，則傷厚而民弗親。弗親則弗信，弗尊則弗敬。二端之政，詭於上而僻行之，則誹於下。仁義之處，可無論乎！（〈仁義法第二十九〉）

引文中提到「以自治之節治人」是「居上不寬」，此便可與上述相呼應。由是亦可知「仁義法」之論亦針對君王而說。其中認為「義」此嚴謹的紀律與節度，是君王用來對自己的要求，而「仁」此親愛寬容的體貼與諒解，是君王對下民的關懷。君王之性，表面上被尊奉為「聖人之性」，實則是要用最高的標準來拘束君王。教君王以義律己，以仁待人，就是仁義之法。此仁義之法若誤被倒過來用，則是「詭其處而逆其理」，反而破壞了應有的人倫秩序。其中仲舒更提出了較為嚴厲的警告：「居上不寬，則傷厚而民弗親。弗親則弗信，弗尊則弗敬」，甚至會鬆動了君王的尊位。要之，「推恩以廣施、寬制以容眾」，才是董仲舒不言性善的真用心所在。故仲舒亦講義利之辨，如：「正其誼不謀其利，明其道不計其功」（《漢書·董仲舒傳》頁2524），再如：「凡人之性，莫不善義，然而不能義者，利敗之也。故君子終日言不及利，欲以勿言愧之而已，愧之以塞其源也」（〈玉英第四〉），又如：「天之生人也，使人生義與

利。利以養其體，義以養其心。心不得義不能樂，體不得利不能安。義者，心之養也。利者，體之養也。體莫貴於心，故養莫重於義。」（〈身之養重於義第三十一〉）此處從人心之廣大深遠處，說「義」之安定悅樂，幾乎可與孟子相合。但仲舒語多駁雜，又不言性善，遭到了當今許多學者的批評，舉如勞思光先生所論：

董氏之意，不過謂：人之成德，須有一工夫過程：此何待辨？真正重要問題，實在於「為善之可能基礎何在」；即德性根緣何在之問題。此不僅是儒學之大問題，亦一切哲學系統涉及德性價值時所必須注意之問題。孟子苦心點明「德性源於主體之自覺」一義，即是為此大問題提一解答。¹⁴

本文以為，勞先生此處是將中國哲學的人性論，視為一種純粹思辨建構的理論，而忽視了傳統因效用立說的實用精神。林語堂先生曾說：「中國人對於動植物都是這樣，主要的觀念是怎樣欣賞它、享受它，而不是它們是什麼。」（《生活的藝術》）¹⁵本文以為對人性的探討也是如此，重點不在人性「本質」的問題，而在人性「效驗」的問題，一切本質的問題都只從效驗處立根腳。孟子性善論之關懷，並非「道德超越根據何在」此理論思辨問題，而是在說：以體貼、關懷、信任的態度去待人接物，才會得到人生最大的幸福。從心善講性善，從人心悅樂之泉源，說水之勝火，沛然莫之能禦，都是因效用立說的方式。如果用「道德超越根據何在」的思辨問題，從《孟子》文獻中去找答案，固然還有可能將孟子所論之「心」視為可作為獨立自存、超越根據的「主體性」；但是，以同一提問責求董仲舒之說，則不免將董說僅視作以「天」為外在權威的獨斷之論，未必能釋放出董說的精采之處。

本文以為，孟子與董仲舒二者各有其發言環境與存在關懷，舍去外緣效用影響，空洞地以西方倫理學的理論思辨問題，強要中國古代思想家去回答，不見得能看得到古代思想家的用心之處。孟子性善論的真義在教我們對人要體貼與信任；而董仲舒性論的真義，則在教君王義以律己，仁以體民。

五、結論

從以上討論可以得知，董仲舒天人思想的要領，其實是奉天而法古，拿天志與歷史教訓，來督促君王居仁行義、推行教化。《天人三策》中說：「故為人君者，正心

¹⁴ 勞思光，《新編中國哲學史（二）》（臺北：三民書局，1999 年 2 月），〈漢代哲學〉，頁 39-40。

¹⁵ 林語堂，《生活的藝術》（臺北：遠景出版社，2004 年 12 月），〈我們的動物性遺產〉，頁 67。

以正朝廷，正朝廷以正百官，正百官以正萬民，正萬民以正四方。」（《漢書·董仲舒傳》頁2502-2503）此處以天下之治亂，繫於領導者的用心，實與朱子《中庸章句·序》¹⁶裡標舉「精一」之訓，以為堯、舜、禹授受之際，治理天下的大原則所在，其義相合。再好、再完備的制度條文，也得有用心正當的人去推動才有真效果、真意義。而天下之大，推行教化的具體關鍵，實在於許多的人才，故《天人三策》中又講興學校、務選舉，其言曰：「夫不素養士而欲求賢，譬猶不琢玉而求文采也。故養士之大者，莫大太學。太學者，賢士之所關也，教化之本原也。」（《漢書·董仲舒傳》頁2512）立太學，培養賢士，以為教化之原，如上述又講君王以身作則，依此看董仲舒心目中的理想政治，應該是一個大教育體系。仲舒又謂：「君子知在位者之不能以惡服人也。是故簡六藝以瞻養之」（〈玉杯第二〉）；「教政之本也，獄政之末也。」（〈精華第五〉）此處主張教育治國，國家就如同一座大的學校。中國後代的文官制度，在設計理念上，就含有這種教育治國的精神在裡面。

但是，本文以為董仲舒的天人學說仍然有很大的問題。在形上學的進路上，孟子之「盡心知性知天」，是從內心之高明廣大、深刻精微、坦蕩包容處來對越上天，亦即是從實踐進路去開顯形上學意涵。董仲舒雖然也著重標舉了「善善惡惡」、「好仁」的觀念，隱約模糊地會通於孟子之說，其論「天」也曾提及澹澹然之天人感通；但是主要的論述，強調的仍是思辨建構的進路，依附古典、出乎涉求地將「天」作為君權之上的至高者。君王既獨佔天命、一人獨大而為最關鍵的角色，而臣下只能一味地加以尊崇。提倡「養賢」，卻完全忽略「尊賢」。君王若真有聖人之德，天下固然得治；但君王若無聖人之德，文官體系、學術教育又只是君王的附庸，則除了天意之外，又有誰來制約君王呢？所謂天意如何，也只能取決在人為的解釋，人倫之尊既莫甚於君王，則君王仍擁有解釋天意的最高權力。《天人三策》中內容，從神道設教的觀點來看，歸於儒家正統大體沒有問題。但《春秋繁露》中部分如法家行詐偽、動利害的論調，實在讓人很難安排。

最後，回到前言所說的研究動機。第一，關於「三綱」僵化倫理關係的問題。董仲舒曾主張「君陽臣陰」、「父陽子陰」、「男陽女陰」，又謂：「天子受命於天，諸侯受命於天子。子受命於父，妾受命於君，妻受命於夫。諸所受受命者，其尊皆天也，雖謂受命於天亦可。」（〈順命第七十〉）這些話搭附在「陽尊陰卑」的規定下，實在就是那種君為臣綱、父為子綱、夫為婦綱的三綱之說。三綱之中，只有父子是天

¹⁶ 宋·朱熹，《四書章句集註》（臺北：大安出版社，1994年12月），頁19。

倫，君臣、夫婦都是人倫，但是在「陽尊陰卑」的規定下，君為臣綱、夫為婦綱變成了天經地義的道理，對人際關係的扭曲危害甚烈。也許董仲舒立說重心本不在此，但他的學說理論的確可能產生這種實效。第二、關於「天志」與「災異」的問題。從前面的討論中，可以發現，董仲舒講的「天志」，其內容除了承襲傳統固有的價值信仰，其中亦有驗之於身心的體會外，主要還是從人事的需要上，被刻意經營出來的。單以「迷信」視之，並不準確。至於「災異」的問題，此處簡單說明一下。「災異」的理論基礎，是天地之氣，同聲相應，同類相動。所以至德可遇祥瑞，不得便見災異。這原是古代同體氣化世界觀的觀念，莊子亦言人心虛室生白，吉祥止止，而能同於大通，萬物之化。這分迎向世界的同體感與信心，是古代人在世生存的一分敬畏又信任的態度，如本文前言處引明代理學家吳與弼所謂「天人相與之際可畏哉」之語。今人以自然科學機械論的世界觀去看，當然會有衝突，但不可輕易謂之「迷信」。不過，董仲舒的「災異」之說，卻是將古代同體相感的世界觀，作進一步的推闡，要從具體的事件中，明白解釋那些事件是由何種人事所引發。而仲舒在具體論說的時後，又往往如牽附名號般地附會解釋，說服力甚低。但仲舒言「災異」，主要用心還是在神道設教，冀人主自省其咎而已。其言曰：

夫覽求微細於無端之處，誠知小之將為大也，微之將為著也。……故書日蝕、星隕、有蜮、山崩、地震、夏大雨水、冬大雨雪……《春秋》異之，以此見悖亂之徵。是小者不得大，微者不得著。雖甚末，亦一端，孔子以此效之。吾所以貴微重始是也。因惡夫推災異之象於前，然後圖安危禍亂於後者，非《春秋》之所甚貴也。然而《春秋》舉之以為一端，亦欲其省天譴而畏天威，內動於心志，外見於事情，修身審己，明善心以反道也，豈非貴微重始、慎終推效者哉！

（〈二端第十五〉）

此處仲舒自己也說，「災異」在治理實事上，不過是枝微末節而已。如果「依賴」災異，而要從災異現象中找出趨利避害的指示，實在並不是他災異說的重點。將災異乃至於一切令人感到不安、不愉快的現象，都視為自我反省、檢點身心的觸媒，這才是董仲舒災異之說的用心。董仲舒立說立言的方式過於深文羅織、附會牽強而不免駁雜，其中若干正當的用心出發點，不見得都能讓人看得見，但那些花招所可能產生的流弊，也許為董仲舒始料所未及。

引用書目

一、傳統文獻

- 漢·董仲舒，《春秋繁露》，臺北：臺灣中華書局，1984。
- 漢·司馬遷，《史記》，臺北：宏業書局，1995。
- 漢·班固，《漢書》，臺北：宏業書局，1996。
- 魏·王弼，《老子註》，臺北：藝文印書館，1996，古逸叢書之六 集唐字老子道德經注。
- 宋·黎靖德編，《朱子語類》，北京：中華書局，1999。
- 清·郭慶藩，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1997。
- 清·黃宗羲，《明儒學案》，臺北：里仁書局，1987。
- 清·趙翼，《廿二史劄記》，臺北：仁愛書局，1984。

二、近人論著

- 王邦雄等 1995 《中國哲學史》，臺北：空中大學。
- 牟宗三 1997 《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局。
- 林語堂 2004 《生活的藝術》，臺北：遠景出版社。
- 金春峰 1997 《漢代思想史》，北京：中國社會科學出版社。
- 韋政通 1986 《董仲舒》，臺北：東大圖書。
- 徐復觀 1993 《兩漢思想史·卷二》，臺北：臺灣學生書局。
- 徐復觀 1994 《中國人性論史先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館。
- 陳麗桂 1994 〈董仲舒的黃老思想〉，國立臺灣師範大學主辦：「紀念程旨雲先生百年誕辰學術研討會」會議論文，頁423-444。
- 陳麗桂 1999 〈《淮南子》與《春秋繁露》中的感應思想〉，收於：輔仁大學中國文學系編《先秦兩漢論叢·第一輯》，臺北：洪業文化事業。
- 馮友蘭 1991 《中國哲學史新編（第三冊）》，臺北：藍燈文化。
- 馮友蘭 1993 《中國哲學史》，臺北：臺灣商務印書館。
- 勞思光 1997 《新編中國哲學史（一）》，臺北：三民書局。
- 勞思光 1999 《新編中國哲學史（二）》，臺北：三民書局。
- 錢穆 1957 《秦漢史》，臺北：東大書局。

錢穆 1996 《國史大綱》，臺北：臺灣商務印書館。

葛兆光 1998 《七世紀前中國的知識、思想與信仰世界——中國思想史 卷一》，上海：復旦大學出版社。

蕭公權 1982 《中國政治思想史》，臺北：聯經出版事業。

《北市大語文學報》第十六期；117-134頁
臺北市立大學中國語文學系 2017年6月

「比喻」在聲韻學教學上的運用

葉 鍵 得*

【 摘 要 】

本文主要站在教學的立場，評論、介紹、舉例如何使運用「比喻」來從事聲韻學教學，主要內容有三：一、評論顧炎武離析《唐韻》以求古音分合所作的「比喻」。二、介紹竺家寧教授《古音之旅》一書中的兩則「比喻」；三、說明筆者在聲韻學教學中所採用的兩則「比喻」，以期顯示運用「比喻」在聲韻學教學上的效用。

關鍵詞：重紐、韻圖、變聲、變韻、古本音

106.04.17 收稿，106.05.29 通過刊登。

* 臺北市立大學中國語文學系教授兼人文藝術學院院長。

The Application of “Analogies” in the Teaching of Historical Chinese Phonology

Yeh, Jian-Der*

Abstract

This article focuses on the use of “analogies” to engage in the teaching of Historical Chinese Phonology, via examples and comments to introduce students on its use. There are three main parts: first, reviewing the study of “Tang Yun / Tang Rhymes” by Yan-wu Gu, so as to obtain the “analogy” of the divisions of Archaic Chinese Phonology. Second, introducing the two pieces of the “analogy” of the “Ancient Chinese Phonology Journey” by Professor Chia-Ning Chu. Third, illustrating the application of the two pieces of the “analogy” in the teaching of Historical Chinese Phonology, to demonstrate its effectiveness.

Keywords: The Chongniu doublets, Rhyme table, The changeable consonant, The changeable rhyme, The original pronunciation of Ancient Chinese

* Professor, Department of Chinese Language and Literature/ Dean, School of Humanities and Arts, University of Taipei.

一、前言

聲韻學課程，為中文系、國文系、語教系等科系必修之課程，但向來被學生視為比較難修的科目，其原因不外乎內容較為艱深、術語不易理解、必須做各種作業等，尤其是修習前，還需具備語言學基本知識，以及國際音標等方面的訓練，否則不僅學習過程感到辛苦，而且還難以體會它的效用呢！

緣此，教師除了力求講解清晰、呈現系統外，也必需要講究授課技巧，以便學生學習，達到教學成效。筆者於教學經驗中，在講授顧炎武離析唐韻以求古音分合的兩個步驟、段玉裁古本音之說，以及韻圖重紐的歸字等單元時，起初學生覺得難懂，後來筆者改採「比喻」的方法來教學，發現學生覺得容易理解多了，這顯示運用比喻教學方法成效顯著，爰不忖冒昧，將個人教學心得提供給同好參考。

本文主要站在教學立場上，說明如何使運用「比喻」來從事教學，對於涉及的議題許多紛歧的觀點，不作評述。文中先介紹顧炎武離析《唐韻》以求古音分合所作的「比喻」；再介紹竺家寧教授《古音之旅》一書中的兩則「比喻」；末則說明筆者在聲韻學教學中所採用的兩則「比喻」，以期揭櫫運用「比喻」在聲韻學教學上的效用。

本文音韻分析採陳伯元先生古聲十九紐、古韻三十二部之說。

本文僅是個人教學一點心得，粗疏不免，尚請同道、前輩不吝指正！

二、「比喻」釋義

「比喻」又稱「譬喻」，是修辭格之一。利用二件事物的相似點，用彼方來說明此方，通常是以易知說明難知，以具體說明抽象。教育部《重編國語詞典修訂本》「比喻」一詞釋義云：

將兩種相似的事物相比，使得所說的話或所寫的文章具體生動，容易了解，富有形象化。例如吝嗇的人，可用鐵公雞來比喻其一毛不拔。¹

黃慶萱先生《修辭學》說：

譬喻是一種「借彼喻此」的修辭法，凡二件或二件以上的事物中有類似之點，說話、作文時運用「那」有類似點的事物來比方說明「這」件事物的，就叫「譬

¹ 見教育部《重編國語辭典修訂本》。網路版。

喻」。它的理論架構，是建立在心理學「類化作用」（Apperception）的基礎上——利用舊經驗引起新經驗。通常是以易知說明難知；以具體說明抽象。使人在恍然大悟中驚佩作者設喻之巧妙，從而產生滿足與信服的快感。²

本文所採「比喻」法，僅是單純、淺顯之意，也就是用彼方來說明此方，簡單說就是「打比方」的意思，目的在於使理論能夠具體化、生動化、趣味化，俾使學生學習時易於理解，達到教學成果。

三、顧炎武離析《唐韻》以求古音分合的「比喻」

在顧炎武之前，研究古音者有宋代吳棫及鄭庠二人，但此二人韻部的研究不為後人所重。雖然說在中國音韻學史上若論能著一書以明古音者，吳棫算是第一人，他在《詩補音》、《韻補》二書中明示古音，但他所分的古韻九類，不僅分合多疏，界域不嚴謹，而且所採材料，漫無準則，明明是研究上古音，卻將宋代歐陽修、蘇轍等人的詩作納入分析，以致「參錯冗雜，漫無條理」，因此他所分的九類不為後人所重視。³

接著是鄭庠，他著有《古音辨》一書，不過此書今已不傳，其說見熊朋來《熊先生經說·卷二易詩書古韻》所錄。鄭氏將古韻分為六部，雖然較吳棫有條理，但部與部界線不夠嚴謹，仍有出韻的情形，而最令人詬病的是他的說法合於漢魏及杜甫、韓愈的詩作，卻不合於周秦的詩韻，也就是說合於中古，卻不合於上古。這不是一件怪事體嗎？所以後人以為吳、鄭二人之研究，仍處於古音觀念未成熟的階段，不予重視。

古音學之研究，走上有條理有系統之道路，建立規模之基石，實自顧炎武開始，顧氏以近三十年的時間，完成《音學五書》，包括《音論》、《詩本音》、《易音》、《唐韻正》、《古音表》五種，他將古韻分為十部。

為什麼後人比較看重顧炎武的研究呢？這與他的務實好學有關。

顧炎武（1613-1682），字寧人，初名絳，明亡，改名炎武。學者稱亭林先生，江蘇崑山人。

顧君學生潘耒於〈日知錄序〉云：「崑山顧寧人先生，生長世族，少負絕異之資，潛心古學，九經諸史，略能背誦，尤留心當世之故，實錄奏報，手自鈔節，經世要務，一一講求。」又云：「精力絕人，無他嗜好，自少至老，未嘗一日廢書。出必載書數

² 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局股份有限公司，2010），頁321。

³ 見《四庫全書總目提要》。

簾自隨，旅店少休，批尋搜討，曾無倦色。有一疑義，反覆參考，必歸於至當。有一獨見，援古證今，必暢其說而後止。」⁴可知顧炎武講求經世之學，為學戮力閎通，為世人所重。他在《音學五書》的後敘說：

予纂輯此書，幾三十年，所過山川亭障，無日不以自隨，凡五易稿，而手書者三矣。⁵

顧氏之用心勤學若此，他的研究，自然較為後人所重。顧氏有《唐韻正》二十卷，乃根據古音正《唐韻》。他認為《廣韻》一書，唐人二百六韻之部俱在，所以將《廣韻》稱為《唐韻》。顧氏認為前人研究古音的缺失是，但求《唐韻》之合，而不知其分，於是他就離析唐韻以求古音之分合，其云：

今之《廣韻》固宋時所謂菟園之冊，家傳而戶習者也。自劉淵行，而此書幾於不存，今使學者睹是書而曰：「自齊梁以來，周顒、沈約諸人相傳之韻，固如是也。」則俗韻不攻而自絀，所謂一變而至於魯也。⁶

因為俗韻比《廣韻》來得寬，例如俗韻的「支」，包括《廣韻》「支、脂、之」三韻；俗韻的「真」，包括《廣韻》「真、諄、臻」三韻；俗韻的「寒」，包括《廣韻》「寒、桓」二韻。所以，顧氏認為俗韻不嚴謹，要回歸到《廣韻》來。這是第一個步驟。接著，他離析《廣韻》各韻的偏旁，使歸於所屬的上古韻部。其云：

從是而進之五經三代之書，而知秦漢以下，至於齊梁歷代遷流之失，而三百五篇之詩，可弦而歌之矣。所謂一變而至於道也。⁷

由離析《廣韻》各韻的偏旁，使歸於所屬的上古韻部，這是第二個步驟。顧氏用「比喻」來說明他的兩個步驟。筆者以為初學者尚且不知兩個步驟的內含，又用「所謂一變而至於魯」、「所謂一變而至於道」這種語詞來比喻，試問學生能夠瞭解嗎？這就是早期筆者上課時學生常發問的問題。為明晰計，筆者將顧氏的兩個步驟及比喻製成下表：

⁴ 潘耒：〈日知錄序〉，顧炎武著、張京華校釋，《日知錄校釋（下）》（長沙：岳麓書社，2011），頁1430。

⁵ 〔明〕顧炎武：《音學五書》（北京：中華書局，1982），頁4。

⁶ 同註5，頁8。

⁷ 同上註。

順序 項目	第一步驟	第二步驟	說 明
顧氏比喻	所謂一變而至於魯	所謂一變而至於道	見顧炎武〈答李子德書〉
孔子語	齊一變，而至於魯	魯一變，而至於道	見《論語・雍也篇》
方法	離析俗韻使返於《唐韻》。	離析《唐韻》各韻的偏旁，使分別歸於所屬的韻部。	
以支韻為例	支韻（俗韻包含支、脂、之三韻）	將《廣韻》支韻歸為上古兩個韻部： (一)凡从支从是从兒从卑…之字，與六脂、七之通為一韻，為顧氏十部中的第二部支部。 (二)凡从多从為从麻从垂…之字，與七歌、八戈通為一韻，為顧氏十部中的第六部歌部。	運用諧聲偏旁分析
方法簡化	先由俗韻返之→《唐韻》。	再由《唐韻》返之→古韻。	
方法寓意	不依從較寬的俗韻，依《唐韻》的韻目。	離析《唐韻》，使合於上古韻部。	

初學者實在很難理解什麼是「一變而至於魯」？「一變而至於道」？明明是聲韻學，怎麼會扯上歷史？還有那個「道」字，究竟是什麼意思？搞得一頭霧水。原來顧氏採用「比喻」來說明兩個步驟，齊、魯比喻，來自《論語・雍也》：

子曰：齊一變，至於魯；魯一變，至於道。⁸

⁸ 見《論語・雍也篇》。《十三經注疏 8・論語》（臺北：藝文印書館，1976），頁 54 下。

魯國在周公的制禮作樂，建立典章制度，有先王遺風，是孔子所讚美的。齊國雖然強盛，但急功近利，有霸政餘習。孔子希望齊國可以透過「變」，達到魯國重禮教的政風，因此說「齊一變，至於魯」；再由魯這種政風達到「道」這種至高無上的境界，因此說「魯一變，至於道」。這種比喻有如禪語中「見山是山，見山不是山，見山還是山」的過程。一位初學者必須經過教師講解說明，才能明白顧氏離析《唐韻》以求古音分合的方法，一旦明白之後，再回過頭來看顧氏的「比喻」，就了然於胸了，甚至會發出會心的一笑呢！

四、竺家寧教授《古音之旅》中的兩則「比喻」

竺家寧教授，1946年生。中國文化大學中文研究所文學博士，獲國家文學博士。曾任韓國漢城檀國大學客座教授、淡江大學中文研究所、法國巴黎高等社會科學院訪問學者、國立中正大學中文系教授兼系主任暨中文所所長。現任國立政治大學中文系教授。曾任中華民國聲韻學學會常務理事、理事長、常務監事，現任《聲韻論叢》總編輯。著作等身，被譽為「著述最豐的音韻學家」。

以下兩則比喻見竺教授《古音之旅》一書。

第一則：將陸法言〈切韻序〉的內容比喻為一次聲韻學研討會

陸法言著《切韻》一書，〈切韻序〉乙文記錄了他編輯這本書的緣起、經過與態度，也敘及《切韻》這本書的性質，原文如下：

昔開皇初，有儀同劉臻等八人，同詣法言門宿。夜永酒闌，論及音韻，以今聲調，既自有別，諸家取捨，亦復不同。吳楚則時傷輕淺，燕趙則多傷重濁，秦隴則去聲為入，梁益則平聲似去。又支（章移切）脂（旨夷切）魚（語居切）虞（遇俱切），共為一韻；先（蘇前切）仙（相然切）尤（于求切）侯（胡溝切），俱論是切。欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異。呂靜《韻集》、夏侯詠《韻略》、陽休之《韻略》、周思言《音韻》、李季節《音譜》、杜臺傾《韻略》等，各有乖互，江東取韻，與河北復殊。因論南北是非，古今通塞，欲更摭選精切，除削疏緩，蕭、嚴多所決定。魏著作謂法言曰：「向來論難，疑處悉盡，何不隨口記之，我輩數人，定則定矣。」法言即燭下握筆，略記綱紀。博問英辯，殆得精華。於是更涉餘學，兼從薄宦，十數年間，不遑修集。今反初服，私訓諸弟子，凡有文藻，即須明聲韻。屏居山野，交游阻絕，

疑惑之所，質問無從。亡者則生死路殊，空懷可作之歎，存者則貴賤禮隔，以報絕交之旨。遂取諸家音韻，古今字書，以前所記者定之，為《切韻》五卷。剖析毫釐，分別黍累，何煩泣玉，未得縣金，藏之名山，惜怪馬遷之言大，持以蓋醬，今歎揚雄之口吃。非是小子專輒，乃述群賢遺意；寧敢施行人世，直欲不出戶庭。于時歲次辛酉，大隋仁壽元年。⁹

竺家寧教授把陸法言〈切韻序〉所載內容比喻為一次聲韻學研討會¹⁰，筆者認為這是一項「有趣的設計」。因為竺先生不僅比喻為一次聲韻學學術研討會外，還加上關鍵的字眼，成為「改變學術史的一次聲韻研討會」這樣的標題，更有意思的是，他以會議記錄的樣式列出會議時間、地點、主席、記錄、出席、主題等，構思巧妙。竺先生說：「這項研究會雖然只有幾年的歷史，但是在精神上它卻是一千年前的一場聲韻學研討會的延續。」¹¹短短的言語，卻是擲地有聲，鏗鏘有力。茲彙錄竺先生的設計如下：

時間：隋統一全國的前七年，即隋文帝開皇二年，西元五八二年。

地點：長安陸法言宅

主席：儀同三司劉臻

記錄：陸法言

出席：外史顏之推、著作郎魏淵、武陽太守盧思道、散騎常侍李若、國子博士蕭該、蜀王諮議參軍辛德源、吏部侍郎薛道衡。

主題：聲調和韻母的分合問題。¹²

於是把〈切韻序〉這種歷史的、文獻的資料加以活化；把約1400年前的學術活動拉近，甚至與舉辦三十五屆的聲韻學學術研討會結合起來，化抽象為具體，化虛幻為切實，讓我們感覺好親近！好親切！對於竺先生這樣的比喻，筆者非常認同與肯定。

中華民國聲韻學會成立於民國七十一年，每一年舉辦聲韻學學術研討會，至今已舉辦過15屆國際、35屆全國聲韻學學術研討會，績效卓著，學界稱讚。臺北市立大學

⁹ 〔隋〕陸法言：〈切韻序〉，《新校宋本廣韻》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2007 修訂二版），頁 12-14。

¹⁰ 竺家寧：《古音之旅》（臺北：國文天地雜誌社，1989），頁 71。請見筆者〈關於〈切韻序〉的幾個問題〉乙文，《應用語文學報》，創刊號，（1999.6），頁 140-141。

¹¹ 同註 10。

¹² 同註 10，頁 72。請見筆者〈關於〈切韻序〉的幾個問題〉乙文，《應用語文學報》，創刊號，（1999.6），頁 123-142。

曾於民國九十三年、一〇二年舉辦第二十二屆、第三十一屆全國聲韻學學術研討會，對於推展聲韻學學術，卓有貢獻。而筆者亦曾擔任兩任祕書長、兩任理事長及數屆理事，目前則擔任監事，對於推展會務及發揚聲韻學學術，不遺餘力。。

第二則：將入聲的歷史演變比喻為男女朋友交往的變化

竺先生在〈「入聲」滄桑史〉¹³一文中將入聲人格化，比喻為男女朋友交往的變化，他說：「入聲雖然今天大多數地區已經不存在了，但是在中國語音的歷史上，它曾經有過多采多姿的一生，下面就把這段滄桑往事一一到來。」¹⁴於是他分上古時代的入聲字、中古時代的入聲字、近世的入聲字三階段論述，結論說：

入聲的遭遇夠滄桑了，從上古的和陰聲關係密切，到中古前期的投入陽聲懷抱。中古後期雖然回到了舊日伴侶身邊，然而白雲蒼狗，此時的陰聲已非當年的陰聲（早已失去了濁塞音韻尾），此時的入聲亦非當年的入聲（韻尾弱化了）。真是千年睽違，再相遇時，人事已非。¹⁵

用男女交往的分合來比喻嚴肅的學術議題，饒有趣味，同時也容易理解，讓我們知曉入聲從上古至近世的演變情形。

中古的入聲配陽聲韻，由《廣韻》四聲相承及早期的韻圖《韻鏡》、《七音略》，至於上古的入聲，顧炎武依據《詩經》韻語、古籍假借、一字兩音等證明「古音入聲恒與陰聲為韻，與陽聲韻者少」，提出上古入聲配陰聲的創見。茲就竺家寧先生所舉《詩經·王風·中谷有蓷》第二章為例，分析如下：

中谷有蓷，暵其「脩」矣。
有女化離，條其「獻」矣。
條其「獻」矣，
遇人之不「淑」矣。

韻腳字「脩」、「獻」、「淑」中，「脩」（幽部）為陰聲，「獻」（覺部）與「淑」（覺部）皆為入聲，幽覺通韻，一個陰聲字與三個入聲字一起押韻，所以顧炎武認為上古的入聲配陰聲。

¹³ 同註 10，頁 177。

¹⁴ 同註 10，頁 178。

¹⁵ 同註 10，頁 184。

此詩大意是說：山谷中有菴草¹⁶，學名叫做益母草，它長期處在乾旱的環境之中。有一位女孩被夫君休了，她感傷自己的悲慘遭遇，不斷發出長長的嘆息聲，感嘆自己遇人不淑啊！前兩句詩「中谷有菴，嘆其脩矣」，襯托出這位女孩的處境。山谷中的益母草，本來應該有水份或露珠來滋潤，就好比這位女孩應該受到夫君憐香惜玉的呵護，卻沒想到被她的夫君給休了，她是多麼難過悲傷啊！「𡗗離」的合音是「別」，意思是被休了。「條其𡗗矣」一詞重沓，用來加重女子悲傷的情懷。末句則說她遇人不善啊！

從《詩經》詩押韻，兩個入聲與一個陰聲押韻，可以知道上古時期「入聲配陰聲」，這就是顧炎武所依據的。

所謂陽聲韻、陰聲韻、入聲韻者，係由音節韻尾判斷，陽聲韻韻尾有雙唇鼻音-m、舌尖鼻音-n、舌根鼻音-ŋ；陰聲韻舌面後高元音-u、舌面前高元音-i、開口無尾韻-ø；入聲韻雙唇塞聲-P、舌尖塞聲-t、舌根塞聲-k，如：

平聲	上聲	去聲	入聲
東-ŋ	董	送	屋-k
真-n	軫	震	質-t
侵-m	寢	沁	緝-P
支-i	紙	寘	(無入聲韻)
蕭-u	篠	嘯	(無入聲韻)
魚-ø	語	遇	(無入聲韻)

到了中古後期，由等韻圖《四聲等子》、《經史正音切韻指南》、《切韻指掌圖》已顯示出「入聲」兼承「陰、陽」的現象。

¹⁶ 「菴」，原名「茺蔚」，今名「益母草」，別名「夏枯草」，一年生或兩年生草本。潘富俊著、呂勝由攝影《詩經植物圖鑑》云：『益母草花色有紅白兩種，紅花者即為《爾雅》所謂之「𦵏」也，白花者即「菴」也。原名「茺蔚」，《神農本草經》將之列為上品，是常用的藥用植物。益母草全株具藥效，可治婦人病，遂以「益母」為名。唐醫王焘在《外台祕要》中揭露武則天用益母草美容，以常保青春；此事也見載於《新唐書》：「太后雖春秋高，善自塗澤，雖左右不悟其衰。」武則天高齡未見衰色，與益母草不脫關係。』（臺北：貓頭鷹出版社，2001，頁125）

茲以表顯示入聲在各時期情形：

時間階段	古音	中古前期	中古晚期
入聲搭配情形	配陰聲	配陽聲	配陰陽
佐證資料	《詩經》入聲與陰聲押韻。	《廣韻》四聲相配，以及唐詩押韻情形。	由等韻圖《四聲等子》、《經史正音切韻指南》、《切韻指掌圖》。

先師陳伯元先生《聲韻學》介紹顧炎武之古韻研究時，有「顧氏變易《唐韻》入聲之分配」單元，筆者恐學生誤解此語詞含意，附帶說明如下：

1. 顧氏認為《廣韻》一書，唐人206韻之分具在，所以將《廣韻》改稱《唐韻》。換言之，顧氏所稱《唐韻》，實即《廣韻》一書。
2. 所謂「顧氏變易《唐韻》入聲之分配」，係針對上古音來說的，意思是屬中古音的《廣韻》，入聲承陽聲韻，但上古音的入聲是承陰聲韻的。吾人需有時代觀念，始能瞭解此語之含意。

以上介紹竺先生這兩個「比喻」例子，足以說明比喻法在聲韻學的教學上，有極佳的效用。

五、筆者在聲韻學教學中的兩則「比喻」

(一)以「堂舅舅與親舅舅」比喻重紐字在韻圖三、四等的歸字

所謂「重紐」，就是一個韻裏面出現同樣聲紐的韻紐。理論上，一個韻目裡不同的聲紐只會出現一次，不過，《廣韻》支、脂、真、諄、祭、仙、宵諸韻中，都有出現聲紐重複的情形，例如：《廣韻》支韻：「皮、符羈切」、「陴、符支切」，二字同屬奉母；「奇、渠羈切」、「祇、巨支切」二字同屬群母。所以，也可以說「重紐」就是一個韻目裏面重複出現聲紐，這個韻目就叫做「重紐韻」。《廣韻》的重紐韻，它們都是三等韻。各韻所有重紐字可見先師陳伯元先生《聲韻學》頁286至291所列，此不贅引。

因為韻書是屬於文獻的、歷史的、平面的資料，有重紐，也沒什麼問題，然而要

將這些重紐字放入在立體的韻圖裡，也就是「歸字」時，就會產生問題了，畢竟韻圖一個格子只能放入一個字，所以韻圖作者必需做一番精心設計，才能處理它們。現在我們先來檢視韻圖重紐字的呈現：

1. 重紐韻：支、脂、真、諄、祭、仙、宵等韻。
2. 重紐韻：三等韻。
3. 會出現重紐的聲紐：

在韻圖中重紐字會出現的聲紐有：脣（幫系）、牙（見系）、喉（影、曉）。

4. 韻圖重紐字的處置：

在上列聲紐之下這些三等韻的重紐字會伸入四等：

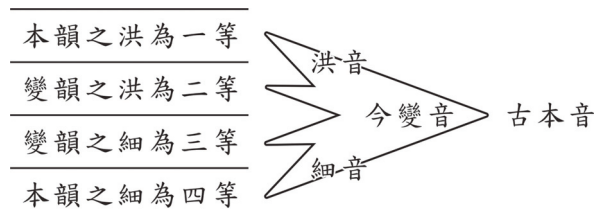
- ①如同轉四等有空位，即佔據同轉四等的位置。
- ②如同轉四等已有真正的四等字，即改入相近之轉。
- ③如無相近之轉，則為之另立新轉。

董同龢先生以為支、脂、真、諄、祭、仙、宵諸韻之脣牙喉音字，實與三等韻有關係，而韻圖三等有空卻置入四等者，乃因等韻之四等型式下，納入三等之韻母，事實上尚有一小類型。¹⁷筆者以為董先生可以看出重紐字在等韻圖的現象，實了不起，令人欽佩，不過，可惜的是他並沒有進一步告訴我們原因。

按等韻圖分四等，其區別如何，眾說紛紜，其中以黃季剛先生之說最為正確，黃先生〈聲韻通例〉云：

凡變韻之洪與本韻之洪微異，變韻之細與本韻之細微異，分等者大概以本韻之洪為一等，變韻之洪為二等，本韻之細為四等，變韻之細為三等。¹⁸

黃君解釋韻圖四等，能顯示音韻的由來以及演變。圖示如下：



上古音的洪音擺置在一等，細音擺置在四等；上古沒有，到中古才產生的音，洪音擺置在二等，細音擺置在三等。清清楚楚，有條不紊，這是等韻學家的「歸字」，

¹⁷ 董同龢：《漢語音韻學》（臺北：文史哲出版社，1977），頁126-127。

¹⁸ 黃侃：〈聲韻通例〉，《黃侃國學文集》（北京：中華書局，2006），頁142。

黃君詮釋四等的界義最為精湛。

茲以《廣韻》「支」韻為例：

《廣韻》「支」韻有兩類來源：一自本部古本音「齊」韻變來；一自他部古本韻變來。

甲、自本部古本音「齊」韻變來，變韻中有變聲：

所謂「變韻中有變聲」，即黃季剛先生「以聲之正變，定韻之正變」之意，黃君云：

當知二百六韻中，但有本聲，不雜變聲者，為古本音，雜有變聲者，其本聲亦為變聲所挾而變，是為變音。¹⁹

簡單來說，以《廣韻》一個韻目或韻類為單位，檢視她們的聲紐，若所有的聲紐都是古聲十九紐（正聲），這個韻目或韻類就是古本韻，也就是正韻；若聲紐中有夾雜二十二個今變紐（變聲）一個以上，這個韻目或韻類就是今變韻，也就是變韻。

黃君《聲經韻緯求古音表》以《廣韻》各韻韻類為單位，將《廣韻》各韻之韻紐，依平上去入四聲及開齊合撮四呼，將其切語分別填入其中，若相承之平上去入四聲韻類，全部屬正聲（古本紐）者，則為正韻（古本韻），若雜有變聲一個以上者，則為變韻。正聲（古本紐）有十九個，即：影、曉、匣、見、溪、疑、端、透、定、泥、來、精、清、從、心、幫、滂、並、明。變聲（今變紐）有二十二個，即：非、敷、奉、微、知、徹、澄、娘、日、照、穿、神、審、禪、莊、初、牀、疏、喻、為、邪、群。正聲（古本紐）十九紐如何推知？可用扣除法（或稱遞減法）以及黃季剛先生之方法，請見拙文〈上古聲紐研究的教學設計與相關問題討論〉²⁰，此不贅述。

乙、自他部古本韻變來，半由歌戈韻變來：

1.由齊韻變來

《廣韻》支韻 | 上古音齊韻

庫卑裨裨鴨 | 鞞裨簞

彌彌鷗璽 | 襴

¹⁹ 黃侃：〈與友人論治小學書〉，《黃侃國學文集》（北京：中華書局，2006），頁158。

²⁰ 葉鍵得：〈上古聲紐研究的教學設計與相關問題討論〉，《北市師院語文學刊》第八期（2004.6），頁93。

2. 由歌韻變來

《廣韻》支韻 | 上古音歌韻

皮披𡗗𡗗皮 | 波頗坡玻

奇 | 柯

縻 | 摩

由「諧聲偏旁」，可以知道上古音與中古音變化的情形。

重紐韻本屬三等韻，韻圖如何擺置呢？何者置三等？何者置四等？必有其道理。先師陳伯元先生以為支、脂、真、諄、祭、仙、宵諸韻皆有兩類古韻來源，曾以黃季剛先生古本韻之理說明，先生說：

支韻有兩類來源，一自其本部古本韻齊變來〔變韻中有變聲〕者，即卑陴彌祇詫一類字；一自他部古本韻歌變來〔半由歌戈韻變來〕者，即卑陂𡗗皮縻奇犧一類字。韻圖之例凡自本部古本韻變來者，例置四等，（所以置四等者，因為本部古本韻脣舌牙齒喉各類皆有，將脣舌牙喉字列於四等，因與三等舌齒音有聯繫，不致於誤會為四等字。）自他部古本韻變來者，例置三等。（所以置三等者，因只有脣牙喉之字，不與舌齒音相聯繫，置於三等不至於誤會為其他等第之字。）²¹

【比喻】在韻圖的歸字，筆者以「堂舅舅」比喻為重紐三等、「親舅舅」比喻為重紐四等。母親的兄弟稱之為親舅舅，母親的堂兄弟稱之為堂舅舅，「堂舅舅」、「親舅舅」都是娘家親戚。但「親舅舅」屬於直系，置於四等；「堂舅舅」屬於旁系，置於三等。茲以表示之。

重紐三等（堂舅舅—旁系）	自他部古本韻歌變來〔半由歌戈韻變來〕
重紐四等（親舅舅—直系）	自本部古本韻齊變來〔變韻中有變聲〕

(二) 以「原班級生」或「轉出生」比喻段玉裁的「古本音」

段玉裁《六書音均表》分古韻為十七部，又創「古本音」、「古合韻」說。「古合韻」一詞，較容易理解，周秦本不同部而互相諧協者稱之，亦即異部而相押之謂也。例如《詩經·思齊》第五章：「肆成人有德，小子有造，古之人無斁，譽髦斯士。」「造」、「士」一起押韻，而「造」字屬第三部，「士」字屬第一部，不同部而一起

²¹ 陳新雄：《廣韻研究》（臺北：臺灣學生書局有限公司，2004），頁663。

押韻就叫做「古合韻」。

至於「古本音」一詞，一開始似乎不容易理解，其實也不是那麼難。先來看段玉裁的說法，其〈古十七部本音說〉云：

凡一字而古今異部，以古音為本音，以今音為音轉，如尤讀怡、牛讀疑、丘讀欺，必在第一部而不在第三部者，古本音也。今音在十八尤者，音轉也。²²

先師陳伯元先生闡釋云：

段氏之所謂「古本音」者，乃古與今異部。蓋段氏於古韻既析為十七部，而每部之中，又認定今韻若干韻為其本韻，倘《詩經》韻同在一部，而此字不在其指定之本韻中者，則稱之為「古本音」。²³

只要吾人有上古、中古時間觀念，其實「古本音」意含也不會很難理解。例如段氏的第一部「之」部，包括之、哈（賅上去）二韻及入聲職德二韻，而尤、牛、丘三字也在其中，「尤」讀「怡」、「牛」讀「疑」、「丘」讀「欺」，到了中古音，尤、牛、丘三字卻在《廣韻》十八尤韻（聲韻學上稱作「今韻」）中。從上古音的角度來看，這三個字叫做「古本音」。茲圖示如下：

上古音（古音）	段氏第一部：之部，包括之、哈（含上、去）、入聲職、德（而尤、牛、丘三字在其中）	從上古音的立場來看，尤、牛、丘這個三字就叫做「古本音」。
中古音（今韻）	到了中古，尤、牛、丘這三個字在《廣韻》第十八尤韻之中	上古音的尤、牛、丘這個三字後代轉入哪一韻目，就不管它了。

【比喻】

以「原班級生」或「轉出生」比喻為段玉裁的「古本音」。

某位同學原是本班同學，後來因為休學、轉出、出國等因素離開本班，就本班而言，這位同學仍可視為本班同學。「尤、牛、丘」三字原是上古第一部裡的韻字，就好比是「原班級生」或「轉出生」，到了中古時期，這三字轉入《廣韻》第十八尤韻。從上古音的角度來看，這三字就叫做「古本音」。將尤、牛、丘三字比喻作原班級生，至於這位同學後來離開本班後去哪裡，就不管它了。

²² 〈六書音均表·古十七部本音說〉見〔漢〕許慎撰〔清〕段玉裁注《新添古音說文解字注》，（臺北：洪葉文化事業有限公司，1998），頁822。

²³ 陳新雄：《古音研究》（臺北：五南圖書出版有限公司，1999），頁98。

六、結語

採用「比喻」法來教學，可使理論能夠具體化、生動化、趣味化，提升教學成果。

顧炎武對於古韻分合的兩個步驟「比喻」為「所謂一變而至於魯」、「所謂一變而至於道」，學生學習之初，確實難以瞭解，但經過教師剖析之後，始能了然於胸。而竺家寧教授把陸法言〈切韻序〉所載內容比喻為一次聲韻學研討會，構思巧妙，洵為有趣的設計，他還說：「這項研究會（只當今每年舉行的聲韻學學術研討會）雖然只有幾年的歷史，但是在精神上它卻是一千年前的一場聲韻學研討會的延續。」將今古連線，薪火相傳，深具意義。

筆者舉出聲韻學教學的比喻，以「堂舅舅與親舅舅」比喻重紐字在等韻圖三、四等的歸字；以「原班級生」或「轉出生」比喻段玉裁的「古本音」，使原本學生認為較難理解的議題，覺得容易理解多了，顯見教學效果，建議同好不妨參酌試試，也許會使您有驚喜的體驗。

引用書目

一、傳統文獻

漢·許慎撰，清·段玉裁注，《新添古音說文解字注》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1998。

宋·陳彭年等，《新校宋本廣韻》，臺北：洪葉文化事業有限公司，2007修訂二版。

明·顧炎武，《音學五書》，北京：中華書局，1982。

清·阮元校刻，《十三經注疏》，臺北：藝文印書館，1976。

二、近人論著

教育部《重編國語辭典修訂本》網路版。

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gsweb.cgi?ccd=rcdSlz&o=e0&sec=sec1&index=1>

竺家寧 1989 《古音之旅》，臺北：國文天地雜誌社。

張京華校釋 2011 《日知錄校釋》，長沙：岳麓書社。

- 黃侃 1969 《黃侃論學雜著》，臺北：學藝出版社。
- 黃侃 1983 《文字聲韻訓詁筆記》，臺北：木鐸出版社。
- 黃侃 2006 《黃侃國學文集》，北京：中華書局。
- 陳新雄 1999 《古音研究》，臺北：五南圖書出版有限公司。
- 陳新雄 2004 《廣韻研究》，臺北：臺灣學生書局有限公司。
- 陳新雄 2005 《聲韻學》，臺北：文史哲出版社。
- 黃慶萱 2010 《修辭學》，臺北：三民書局股份有限公司。
- 董同龢 1977 《漢語音韻學》，臺北：文史哲出版社。
- 潘富俊著，呂勝由攝影 2001 《詩經植物圖鑑》，臺北：貓頭鷹出版社。
- 葉鍵得 1999 〈關於〈切韻序〉的幾個問題〉，《應用語文學報》，創刊號。
- 葉鍵得 2004 〈上古聲紐研究的教學設計與相關問題討論〉，《北市師院語文學刊》
第八期。

《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

《北市大語文學報》稿約

內容範圍

本學報每年出版兩期，園地公開。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，歡迎海內外學界人士投稿：

- 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。來稿隨到隨審。
- 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。來稿隨到隨審。

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、抽印本二十份，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《漢學研究》所定之寫作格式，內容參見 <http://ccs.ncl.edu.tw/files/《漢學研究》稿約10301網路.doc>。

「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《漢學研究》撰稿格式

- 一、來稿請用正體字，橫式（由左至右）書寫。
- 二、每篇論文均須包含前言、結論，無論長短，視為一節。中間各節請自擬小標題。各章節下使用符號請依一、（一）、1、（1）……等序表示。
- 三、書刊名、篇名之符號：
 1. 中文書名、期刊名、報紙、劇本為《 》；論文篇名、詩篇為〈 〉。學位論文等未出版者請採用「 」。
 2. 單指一書中某篇文章時兩者並用，如《史記》〈項羽本紀〉，《詩經》〈豳風·七月〉。
 3. 西文書名採用斜體，如無法作斜體處理時，請在書名下劃線；篇名則採用“ ”。
- 四、引文：短引文可用引號直接引入正文；長引文可作獨立引文，不加引號，但每行起首均縮入三格。引文部分請忠於古版之原文。
- 五、註釋方式以採用傳統文史方式為原則。惟語言學、人類學之論文可採用社會科學方式。

（一）傳統文史方式

文章內以阿拉伯數字為註碼，無須加括號，置於標點符號之後。註碼請以全篇作一計算單位，使用同一順序，註文則置於註碼當頁下方（隨文註）。文稿內引用文字之註釋應詳列出處於註文內，請勿放於行文中，包括：引述之著作者姓名，篇名或書名（出版地：出版者，出版年），卷期及頁碼等。其格式例示如下：

- 1 宋·歐陽修、宋祁，《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷4〈則天皇后本紀〉，頁81。
- 2 宋·朱熹，〈禮一·論考禮綱領〉，宋·黎靖德編，《朱子語類》（臺北：正中書局，1970），卷84，頁3453。
- 3 清·孫奇逢，〈復彭了凡〉，《夏峰先生集》（《四庫禁燬書叢刊》，北京：北京出版社，2000），卷7，頁189。

- 4 周法高，〈董妃與董小宛新考〉，《漢學研究》1.1(1983.6): 10-11。
- 5 李豐楙，「魏晉南北朝文士與道教之間的關係」（臺北：政治大學中文所博士論文，1978.6），頁 15-20。
- 6 （英）李約瑟（Joseph Needham）著，杜維運等譯，《中國之科學與文明》第 3 冊（臺北：臺灣商務印書館，1995），頁 192。
- 7 （日）森鹿三著，金立新譯，〈論居延出土的卒家屬廩名籍〉，載於中國社會科學院歷史研究所戰國秦漢史研究室編，《簡牘研究譯叢》第 1 輯（北京：中國社會科學出版社，1983），頁 100-102。
- 8 衣若芬，〈不繫之舟：吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉，「元明文人之自我建構與審美風尚學術研討會」論文（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004.12.16）。
- 9 黃仁宇，〈大歷史帶來的小問題〉（上），《聯合報》1994.1.10，37 版〈聯合副刊〉。
- 10 賈麗英，〈漢代有關女性犯罪問題論考——讀張家山漢簡札記〉，《簡帛研究》網站，2005.12.17，<http://www.jianbo.org/admin3/list.asp?id=1449>（2006.1.9 上網）。
- 11 Lewis Mayo, "The Order of Birds in Guiyi Jun Dunhuang," *East Asian History* 20 (2000.12): 45-48.
- 12 Jaroslav Prusek, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 109-110.
- 13 Tsi-an Hsia, "Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsun," in Hsia, *The Gate of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), pp. 146-162.
- 14 Donald Holzman, "Juan Chi and His Poetry" (Ph.D. diss., Yale University, 1954), pp. 50-59.

（二）社會科學方式

語言學、人類學之論文可採用。在正文中直接列出作者、文獻出版年份、頁碼（出版資料於文後「引用書目」中呈現）。

例一：而在這冷門的領域中，誠如中央研究院李壬癸教授（1997:202）所言：「南島語言學更是冷門中的冷門。」因此，國內語言學界（包括語言教學）雖有四百多位學者專家，然而根據施玉惠等人（1995:

16-20) 之調查報告，研究臺灣南島語言之學者僅有 13 位；即便是現在，距離前項調查時間已有五年之久，國內積極從事這個領域研究的學者仍只有 20 人左右。

例二：例如，在社會現象廣受關切、社會學理論鋒出的十九世紀末，Saussure 受到 Hippolyte Taine、Emile Durkheim 等社會學家的影響，發展出從當代社會角度審視語言的理論，自屬無可避免，也早已為語言學史家所論定 (Dinneen 1967: 196-199; Culler 1976: 70-79; Aarsleff 1982: 356-371)。

例三：而婚後住在男家的模式也加強了這一傳統，媳婦是屬於公公家庭的 (R. S. Watson 1991a)。說到權利，婦女與其兄弟及丈夫完全不平等。她們不能繼承遺產，也無緣分得家族產業。她們處置嫁妝的法定權力也有所限制 (R. S. Watson 1984; 1985: 107, 126, 129, 135; 1986; 1991)。

六、同一本書（或資料）只需在第一次出現時寫明出處，以後則可省略。若再引註過的資料，只寫作者、書名（篇名）、頁碼，或「同註 X，頁 X」即可。

七、文內數字以採用阿拉伯數字為原則，如：西元年、月、日，及部、冊、卷、期數等等。

八、論文中所出現之重要相關人物，第一次出現時請在括號內註明生卒之公元紀年。皇帝亦註明在位之公元紀年。外國人名、地名及專有名詞均請附註原文。

九、文末請附「引用書目」，分「傳統文獻」和「近人論著」兩部分。前者以時代先後排序，後者以作者姓氏筆劃或英文字母排序，其格式例示如下：

一、傳統文獻

漢·司馬遷，《史記》，北京：中華書局，1969。

三國·吳·韋昭注，上海師範學院古籍整理組校點，《國語》，上海：上海古籍出版社，1978。

宋·朱熹著，宋·黎靖德編，《朱子語類》，臺北：正中書局，1970，據明成化九年江西藩司覆刊宋咸淳六年導江黎氏刊本影印。

宋·楊傑，《無為集》，《景印文淵閣四庫全書》第 1099 冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

清·孫奇逢，《夏峰先生集》，《四庫禁燬書叢刊》集部第118冊，北京：北京出版社，2000，據清道光二十五年大梁書院刻本影印。

二、近人論著

衣若芬 2004 〈不繫之舟：吳鎮及其「漁父圖卷」題詞〉，「元明文人之自我建構與審美風尚學術研討會」論文，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004.12.16。

李壬癸 1997 《臺灣南島民族的族群與遷徙》，臺北：常民文化公司。

（英）李約瑟（Joseph Needham）著，杜維運等譯 1995 《中國之科學與文明》第3冊，臺北：臺灣商務印書館。

施玉惠、徐貞美、黃美金、陳純音 1995 《語言學學門人力資源現況分析及調查後續研究》，國科會研究計畫報告 NSC 84-2411-H003-006。

湯廷池 1986 〈關於漢語的詞序類型〉，「第二屆國際漢學會議」論文，臺北：中央研究院。收錄於湯廷池（1988）《漢語詞法句法論集》，臺北：臺灣學生書局，頁449-537。

黃仁宇 1994 〈大歷史帶來的小問題〉（上、下），《聯合報》1994.1.10-11，37版〈聯合副刊〉。

賈麗英 2005 〈漢代有關女性犯罪問題論考——讀張家山漢簡札記〉，《簡帛研究》網站，2005.12.17，<http://www.jianbo.org/admin3/list.asp?id=1449>（2006.1.9上網）。

鄭毓瑜 2002 〈流亡的風景——〈遊後樂園賦〉與朱舜水的遺民書寫〉，《漢學研究》20.2: 1-28。

Aarsleff, Hans. 1982. "Taine and Saussure." In Hans Aarsleff, *From Locke to Saussure, Essays on the Study of Language and Intellectual History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 356-371.

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

Holzman, Donald. 1954. Juan Chi and His Poetry." Ph.D. diss., Yale University.

Hymes, Robert P., and Conrad Shirokauer. 1993. *Ordering the World: Approaches to State and Society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press.

Wang, John C. Y. 1977. "Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example."
In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical
Essays*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-20.

十、英文稿件請參照 *The Chicago Manual of Style* 之格式撰寫。

2. Beginning with Volume 26 (2008) *Chinese Studies* is now a quarterly publication, with issues published in March, June, September, and December. Its content consists of articles, issues, and book reviews; we regret we do not accept translations. As a rule, authors should submit one article at a time, and should not submit any article for publication in *Chinese Studies* that has already been published in another journal or online. For papers presented at a conference, authors should ensure that no conference proceedings have been or will be published. If we discover that an author has published the same article with another institution, we reserve the right to refuse publication of that author's articles in the future. All articles are subject to approval by our panel of scholars.

Guide for Submissions to *Chinese Studies*

1. *Chinese Studies* is an international periodical with a focus on Chinese literature, philology, history, and philosophy. Scholars from both Taiwan and abroad are welcome to submit papers.
2. Beginning with Volume 26 (2008) *Chinese Studies* is now a quarterly publication, with issues published in March, June, September, and December. Its content consists of articles, issues, and book reviews; we regret we do not accept translations. As a rule, authors should submit one article at a time, and should not submit any article for publication in *Chinese Studies* that has already been published in another journal or online. For papers presented at a conference, authors should ensure that no conference proceedings have been or will be published. If we discover that an author has published the same article with another institution, we reserve the right to refuse publication of that author's articles in the future. All articles are subject to approval by our panel of scholars.
3. Submissions that have been selected by our editorial board will then be sent to two relevant scholars for anonymous peer review. Authors are therefore requested to provide manuscripts that contain no identifying information, in order to preserve their anonymity.

4. Papers in English should not exceed 30 pages (A4, double-spaced) and reviews should not exceed 8 pages in length, while papers in Chinese should be between 10,000 and 25,000 characters and reviews should not exceed 6,000 characters. Exceptions can occasionally be made in special cases. Only papers in English or Chinese are accepted. Papers must follow the *Chinese Studies* Stylesheet.
5. Submissions should include Chinese and English versions of the title, the author's name, an abstract (approx. 300 words), and five keywords. For reviews of books written in Chinese, please attach a translation of the title and the original author's name in English. A list of works cited should be appended to all papers. Also, a copy in Microsoft Word (for Macintosh users, please convert computer files to PC format) should be provided.
6. Please include a sheet of paper with a brief description of your academic credentials, including the institution you are now affiliated with, your current position, as well as your mailing address, telephone number, fax number, e-mail address, and any other contact information. Please also indicate clearly if your paper was presented at a conference or for a National Science Council research project.
7. We do not offer an honorarium. Authors of published papers will be sent three copies of *Chinese Studies* and fifty offprint copies of their article.
8. We retain the right to edit all submitted articles. If this is unacceptable, please state so when sending your manuscript. All authors of manuscripts that are not accepted will be informed promptly.
9. *Chinese Studies* is now published in both print and electronic formats. If you wish to have your paper appear only in printed form, written notification is required.
10. The author of a submitted article enjoys copyright privileges, but the Center for Chinese Studies retains property rights for the article, therefore the author has the right to republish it in a collection of his/her essays, but anyone else, regardless of the purpose, must obtain our permission to reprint (including abridged versions) or translate articles.
11. After a work has been submitted and accepted for publication in *Chinese Studies*, property rights must also be given to the National Center Library or databases

that this publication may appear in, to be provided on the Internet for user downloading, printing, browsing, etc. Furthermore, some revisions may be necessary in order to conform to the formatting of said databases.

12. The Center for Chinese Studies will not be liable for any copyright issues that may arise due to the content of submissions (including figures/photos, tables, and extended quotations). Please obtain permission to use material where necessary prior to making a submission. Authors who submit articles may not infringe upon the rights of others through plagiarism, reproduction, personal attacks, or in any other fashion. The Center for Chinese Studies will not be legally responsible for such acts.
13. Mail all materials to: *Chinese Studies* Editing Section, 20 Chungshan S. Road, Taipei, Taiwan 10001, R.O.C. or e-mail us at: lckeng@ncl.edu.tw

Chinese Studies Stylesheet

1. Papers should have independent introductions and conclusions and each section, including the introduction and conclusion, should be numbered and have a short subtitle.
2. Submissions written in English should follow the *Chicago Manual of Style* except with respect to the following items.
3. For translations of Chinese works cited in the text, the Chinese characters (not romanizations) of the original titles should be given the first time they appear, e.g. *Journey to the West* 西遊記, “Dreams and Poetry” 夢與詩.
4. For initial citations of works in Chinese, Japanese, and Korean, romanizations followed by the title in the original and a commonly accepted translation, if any, should be given (use parentheses if both the title and a translation are provided), as such: *Ming dai zhengzhi zhidu yanjiu* 明代政治制度研究, *Yi jing* (易經 The Book of Changes).
5. Dates of birth and death should be given in parentheses for important historical figures the first time they are mentioned (dates of reign should be used for emperors).

6. Citations should generally follow the literature/history format, except for papers regarding linguistics or anthropology, in which the social science format should be followed.
 - (1) Traditional Literature/History Format: footnotes in the text should be demarcated with Arabic numerals. All relevant information should be clearly and concisely listed within a footnote at the bottom of the page the citation appears on, and should not appear within the main text itself.
 - (2) Social Science Format: cite the name of the author, publication date, and page number directly in the text of the paper. The complete bibliographic information should appear in the cited works section at the end of the paper.
7. Use the following format for footnotes (using romanizations for works in Chinese, Japanese, and Korean):
 - (1) Lewis Mayo, "The Order of Birds in Guiyi Jun Dunhuang," *East Asian History* 20 (2000.12): 45-48.
 - (2) Jaroslav Prusek, *The Lyrical and the Epic: Studies of Modern Chinese Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 109-110.
 - (3) Tsi-an Hsia, "Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsun," in Hsia, *The Gates of Darkness: Studies on the Leftist Literary Movement in China* (Seattle: University of Washington Press, 1968), pp.146-162.
 - (4) Ouyang Xiu, *Ouyang Xiu quanji* 歐陽修全集 (Taipei: Heluo chubanshe, 1976), *juan* 1, *Jushi chi* 居士集, pp. 125-128.
8. A glossary of terms used and a bibliography of works cited should be provided (in that order) at the end of each paper. Bibliographical entries should be divided into two sections, classical works and modern works, and appear as follows (using romanizations for works in Chinese, Japanese, and Korean):
 - (1) Hanan, Patrick. 2000. "The Missionary Novels of Nineteenth-Century China." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 60.2: 413-443.
 - (2) Hymes, Robert P., and Conrad Shirokauer. 1993. *Ordering the World: Approaches to State and Society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press.

- (3) Jia, Jinhua. 1999. "The Hongzhou School of Chan Buddhism and the Tang Literati." Ph.D. diss. (unpublished), University of Colorado at Boulder.
- (4) Wang, John C.Y. 1977. "Early Chinese Narrative: The *Tso-chuan* as Example." In Andrew H. Plaks, ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-20.

姓名		投稿序號	(免填)	
字數		語文類別	☐ 中文	☐ 英文
論文名稱	中文： 英文：			
作者資料	姓 名		服務單位及職稱(全銜)	
第一作者	中文：		中文：	
	英文：		英文：	
共作者 A	中文：		中文：	
	英文：		英文：	
共作者 B	中文：		中文：	
	英文：		英文：	
通訊作者	中文：		中文：	
	英文：		英文：	
	TEL：(H) (O) FAX： e-mail： 手機：			
	通訊處：(郵遞區號□□□□) 縣市 鄉鎮市區 村里 路街 段 巷 弄 號 樓			
論文類別	☐ A、教育類 ☐ B、人文社會類			
論文遞送方式	郵寄論文紙本三份，另將電子檔寄至學報信箱：utrch2013@gmail.com			
作者簽章：_____ 年 ____ 月 ____ 日 1. 如有兩位以上作者，每位作者均需簽名；2. 投稿者保證所投稿件為尚未公開發表之原創性論著。)				

電子信箱：utah2013@gmail.com（學報專用信箱）

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 十六 期

刊期頻率：本刊為半年刊

出版年月：中華民國一〇六年六月

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：吳肇嘉

編輯委員：丁原基、許琇禎、馮永敏、孫劍秋、葉鍵得、劉兆祐
(依姓名筆劃順序排列)

執行編輯：余欣娟、郭晉銓

助理編輯：林禹之、李宗祐

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 16

A Study of The Editorial Concept on “Zi Jian” Chiu, Yong-Chi

An Introductory Study of Yao Wen's Poetics: A Discussion on
"Wuyitang Collections" and "Anthology of Changgu's Poems"
..... Chen, Pei-Chi

An Analysis of Wang Guowei's Tragic Aesthetics in The
Dream of the Red Chamber Chen, Hsiu-Jung

The Modern and Post-Modern Qualities of Chinese
Calligraphy Kuo, Chin-Chuan

A Further Discussion on Dong Zhongshu's Thought of
Heaven and Man Chang, Po-Yu

The Application of “Analogies” in the Teaching of Historical
Chinese Phonology Yeh, Jian-De

June, 2017

