北市大碚文學報

第 29 期

| 《六 | 朝麗 | 指》 | 駢傦 | 豊文 | 學史 | 論 | 探析 | | | •••••• | ••••• | • | ◆溫 | 光華 | |
|----|----|----|-----|----|----|----|-----|----|----|--------|-------|---|----------------|----|---|
| 清末 | 劉樹 | 屏《 | (澄月 | 衷蒙 | 學堂 | 字言 | 溧圖· | 說》 | 附字 | 舉隅 | 析論 | ••••• | ◆ 鍾 | 哲宇 | |
| 葉珊 | 對中 | 國古 | 典的 | 内承 | 繼與 | 革和 | 刨 | | | | | | ◆陳 | 慶元 | 4 |

臺北市立大学

中國語文學系·華語文教學碩士學位學程 中華民國一一二年十二月印行

北市大倍文學報

第二十九期

目 次

| 1 | 學史論探析温光華 | 《六朝麗指》駢體文 |
|-----|-------------------|-----------|
| 35 | 學堂字課圖說》附字舉隅析論 鍾哲宇 | 清末劉樹屏《澄衷蒙 |
| 61 | 繼與革創陳慶元 | 葉珊對中國古典的承 |
| | | 【附錄】 |
| 93 | 總目錄(含《應用語文學報》) | 《北市大語文學報》 |
| 105 | 稿約 | 《北市大語文學報》 |
| 109 | 撰稿格式 | 《北市大語文學報》 |
| 115 | 投稿者資料表 | 《北市大語文學報》 |
| 116 | 投稿者聲明及著作授權書 | 《北市大語文學報》 |

《北市大語文學報》第二十九期;1-34頁 臺北市立大學中國語文學系 2023年12月

《六朝麗指》駢體文學史論探析

温光 華*

【摘要】

孫德謙《六朝麗指》綜述六朝時期駢體麗辭的文學發展問題,對於時代文風之描 述、作品體貌之探討、作家作品之評析,均有具體明確的觀點,頗具參考價值,目孫 德謙看待六朝駢體文學的角度及所給予的評價,有其理論脈絡,對於後世觀照此一時 期文學史,當具有一定的價值。

本論文從駢體文學史的視角著眼,梳理並考察《六朝麗指》的理論內涵,探析其 書中所呈現有關六朝文學闡述重點及評價等相關問題,主要從文風及美感特質的描 述、體貌遷變趨勢的揭舉、作家評論之氣韻審美取向等三項要旨加以開展,以凸顯《六 朝麗指》在六朝駢體文學史上所呈現的理論視野及意義,期能展現《六朝麗指》在駢 體文學發展脈絡上的學術成就。

關鍵詞:孫德謙、六朝麗指、六朝文學史、文學史論

^{2023.03.20} 收稿, 2024.01.03 通過刊登。

^{*} 國立東華大學中國語文學系副教授。

魏晉南北朝位居中國文學發展史「中古時期」的開端,「其演變創新的幅度高,追求文學美感的意識強,創作成果也有多元的開拓,是相當具有特殊性及關鍵性的一個時代;然由於創作普遍或過度強調表現形式上的駢儷聲色,致使作品內容趨於貧乏空虚,即所謂「彩麗競繁,而興寄都絕」,如此偏於縟麗輕靡之文風,頗遭致後世文家輕鄙,故一直以來也是文學成就高卻評價較受爭議的一個時代。

一、前言

王國維(1877-1927)曾謂「凡一代有一代之文學」,並以為「皆所謂一代之文學,而後世莫能繼焉者也」,²其中「六代之駢語」正凸顯「駢語」在六朝時期的代表成就及正面意義,此亦可見「六朝之駢語」未必僅具負面意義。清末民初人心多求新思變,使傳統文學的價值遭遇極大衝擊與挑戰,學者孫德謙(1869-1935)身處此一新舊思潮巨變之際,為能傳承舊學,「庶六朝之閎規密裁,於是焉在」,³遂彙集歷年論述駢儷之語,於民國十二年(1923 年)出版《六朝麗指》一書,充分體現其研習六朝文章之領會及研究心得。《六朝麗指》從正面態度持論,主張以積極立場來看待六朝文學,⁴不僅宗師六朝以為「駢家之軌範」,極力彰顯六朝文的價值,更開啟了看待六朝文以及駢體文學的不同視角,對於傳統以來所認知六朝獨偏辭采聲律形式美以致浮豔的文學史觀而言,當也可發揮省思與修正之意義。

孫德謙《六朝麗指》一書,學界大多界定為駢文學、駢文理論及批評的論著,如 以下三位學者指出(依發表先後):

孫德謙《六朝麗指》對於駢文的風格,形式特徵和創作方法等都有具體的、獨 到的探討,善於利用具體例文明確地說明概念內涵,不僅客觀上深化了六朝駢 文研究,本身也成為駢文理論史上的代表之作。⁵

該書立足於六朝駢文,通過論析駢文的創作、鑒賞、風格、文體源流、代表作 家作品等構建出關於六朝駢文批評的理論體系。⁶

¹ 例如袁行霈主編《中國文學史》一書,即將中國文學史分為上古、中古及近古三大時期,其中「中古期」 從魏晉至明中葉,西元三世紀至十六世紀。參見袁行霈主編:《中國文學史》(北京:高等教育出版社, 1999 年〈總緒論・中國文學史的分期〉),卷 1,頁 14。

² 此說詳見王國維:《宋元戲曲史·自序》(臺北:五南圖書出版,2012年)。

³ 引見孫德謙:《六朝麗指·自序》,引見《六朝麗指》(臺北:新興書局影印「四益宧刊本」,1963 年),自序,頁 2 右。

⁴ 此書所謂「六朝」與一般習慣指稱略異,並不包括吳及東晉,主要指的是宋、齊、梁、陳、北朝、隋,亦即歷史上所謂的南北朝,本論文亦依循《六朝麗指》之義,凡稱六朝均指南北朝。

⁵ 引見呂雙偉:《清代駢文理論研究》(北京:人民出版社,2011年),頁 287。

⁶ 引見劉濤:〈論六朝麗指在駢文批評上的貢獻〉,收入《廣東技術師範學院學報》(社會科學),2013

《六朝麗指》是孫德謙駢文理論的代表作,本書論述的範圍,從六朝駢 文的總體氣韻、風格,到具體的作家作品、形式體制、創作方法等等,勝義 頗多。7

三位學者歸納出《六朝麗指》一書的理論範疇,可見其所關涉面向頗為廣泛,兼賅駢 文理論與批評的多個方面,相關研究者也多針對理論內涵加以探索。就著作的性質及 型態來看,《六朝麗指》沿用傳統文話之理論批評型態——即興式的隨筆,性質雖然 並非屬於純粹的文學史著作,體例也明顯與正史中「文苑傳」、「文學傳」大異其趣, 型態更與今日以時代或體類為綱、分門別類的文學史專著截然不同。然《六朝麗指》 其書以「六朝」此一時代斷限為範疇,聚焦於六朝麗辭,倘從研究主題及對象加以梳 理開展,其實亦可謂略具「六朝駢體文學史」之綜論規模與性質,故亦有駢文學者認 為此書「宛然一部六朝駢文史」。8

「駢文史(駢體文學史)」是文學史的一個環節,其功能其實有別於「文學理論」, 文學理論較偏重於原理、類別、標準之相關研究,9是對於文學現象的反思與總結,至 於本論文則嘗試稍予轉向,由不同角度切入,並主要從「文學史」/「文學史論」的 視角著眼,以有別於駢文理論的探討。10從六朝「駢體文學史論」的角度來看待《六朝 麗指》,可探討的範疇及問題如:其書如何描述及評價時代文風?關於六朝文學發展 趨勢,孫德謙有何具體的觀察?對於六朝重要的作家作品,又進行何種角度的評析? 這些文學論述對於後世觀照此一時期文學史,可能發揮怎樣的理論意義?上述諸命 題,均可歸屬於「文學史論」的範疇,也正有裨於闡發《六朝麗指》理論價值,故頗 值得加以探討。故本論文擬由「駢體文學史論」的視角著眼,主要從時代文風、體貌 發展及作家評論三方面進行探析,亦即由文風及美鳳特質的描述、體貌遷變趨勢的揭 舉、作家評論之氣韻審美取向等三項要旨加以開展,考察孫德謙對於六朝文學史的闡

年5期,頁14。

⁷ 引見于景祥:《文心雕龍的駢文理論和實踐》(北京:中華書局,2017年),頁 457。

⁸ 引見莫山洪:〈論駢文理論的歷史演進〉,《上饒師範學院學報》24 卷 2 期(2004 年 2 月),頁 71。

⁹ 此說主要依據韋勒克及華倫《文學論》之觀點,其書也指出「文學理論」包括「文學批評的理論」和「文 學歷史的理論」,可見文學理論和文學史的關注點及性質有所不同。詳參〔美〕韋勒克(Rene Wellek) 及華倫(Austin Warren)著,王夢鷗譯:《文學論》(臺北:志文出版社,1992年),第四章(文學 的理論、批評和歷史〉,頁60-61。

^{10 《}六朝麗指》一書中有關駢文理論主要有駢散合一論及氣韻論,筆者先前已分別撰寫〈論《六朝麗指》 駢散合一說的理論內涵及其學術意義〉(《彰化師大國文學誌》26 期,2013 年 6 月,頁 1-34) 及 (《六 朝麗指》氣韻論及其與駢文創作關係之考察〉(《東吳中文學報》26 期,2013 年 11 月,頁 187-212) 兩文,為與前列拙作論旨有所區別,本篇論文擬由「駢體文學史論」為視角進行探討,期能對《六朝麗 指》之理論要義有不同角度的闡發。

述重點及評價等相關問題,期能凸顯《六朝麗指》在六朝駢體文學史上所可能呈現的 理論視野及意義。

二、文風與美感:《六朝麗指》對晉宋文美感特質之描述

若說「文學」較偏於感性,屬於感興思維,則「文學史」則多出於理性,屬於理論思維;¹¹「文學史」以時代為主軸,描述該時代的文學發展特色,評價重要作家及代表作品,然在描述及評價的過程中,論者多會採取某些視角或特定的史觀,¹²故「文學史」並不等同於文學史料的彙集羅列,目的也不在於進行資訊的轉述,其性質及功能,正如王瑤所謂:「體現一定歷史時期文學特徵的具體現象,並從中闡明文學發展的過程和它的規律性」,¹³並且期待能透過文學發展歷史及文學史料呈現的面貌,掌握古今之變,使一個特定歷史時期的文學成就能得到適切的評價。董乃斌《中國文學史學史》對於文學史的理論性質,概括指出:

文學史是依據一定的文學觀和文學史觀,對相關史料進行選擇、取捨、辨正和 組織而建構起來的一種具有自身邏輯結構的有思想的知識體系。¹⁴

由此更可見文學史以論述文學發展問題為旨,其論述體系當具有解讀乃至審視史料之 史觀及脈絡。正如劉永濟(1887-1966),嘗謂:

蓋文學之事,流動不居,作者隨手之變,世風習尚之殊,息息與體制攸關。¹⁵ 文學發展趨勢與創作方法、時代風尚、體製息息相關,而解讀詮釋各要素之間關係, 進而給予歷史評斷,則是文學史論述的重要任務。

¹¹ 柯慶明〈關於文學史的一些理論思維〉一文指出:「『文學史』固然和『文學』有關,但是所要與所能的目標,卻與『文學』並不一致。『文學』是藝術,每一個作品,具獨立完整的意涵,當它成功之際,自具感發人心,搖蕩性情的昇華作用。但是以眾多作品、作者為處理對象的『文學史』,卻無法在其自身的陳述中,提供相同的感發作用,它或者提供資訊,轉述資訊,甚至綜輯批評,述記源流,提出獨特的看法與見解。」此處所謂「提供資訊,轉述資訊,甚至綜輯批評,述記源流,提出獨特的看法與見解」顯與情性感發的感性思維有別,故本文此處以理論思維概括。柯氏論文收錄於《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》(臺北:國立臺灣大學中國文學系,2001年),頁184。

¹² 如佴榮本《文學史理論》指出:「文學史觀是文學史著的靈魂,缺乏文學史觀的史著只能是史料的羅列。」 詳見佴榮本:《文學史理論》(北京:社會科學文獻出版社,2012年),頁 229。

¹³ 王瑤:〈《中古文學史論集》重版後記〉,《中古文學史論》(北京:北京大學出版社,1998 年), 頁 344-345。

¹⁴ 引見董乃斌等: 《中國文學史學史》(石家莊:河北人民出版社,2003年),卷 3,頁 586。

¹⁵ 引見劉永濟: 《十四朝文學要略·敘論》(北京:中華書局,2007年),頁 11。

在歷代文學中,六朝顯然是一個文學評價較受爭議的時代,其作家及作品也通常 不會被視為文學發展長河中的核心主體或主角。當時駢儷文風盛行,特別講究語言形 式技巧之美,因此詩文作品之辭采聲色在精雕細琢、競新逐奇作風的推波助瀾下達於 高峰,正如胡適(1891-1962)所謂「可說是一切韻文與散文的駢偶化的時代」。¹⁶李 **澤厚**(1930-2021) 亦具體指出:

從魏晉到南朝,講求文辭的華美,文體的劃分,文筆的區別,文思的過程,文 作的評議,文理的探求,以及文集的匯纂,都是前所未有的現象。17

此處頭一項就將「文辭的華美」列為六朝時期文學的重要特徵,辭采聲色受到關注的 程度,可見一斑。

當代文學史家進行六朝時期文學評論時,除凸顯其文學自覺的高度成就之外,往 往也特別關注駢偶用典以及辭采等形式特徵,例如劉大杰(1904-1977)《中國文學 發展史》指出:

這一時期的文學主要趨勢,一方面是語言技巧和聲律的進步,同時又是形式主 義文學的興起。詩歌和辭賦,都朝著這一方向發展,駢文表現得尤為顯著。當 代作品最大的缺點,是一般內容空虛貧弱,缺少現實生活的反映。18

游國恩(1899-1978)等所編著《中國文學史》也有這樣的評議:

這時在追求形式美風氣的影響下,出現了駢文的高潮。駢文幾乎占有了一切文 字領域,只在歷史和其他學術著作中,散文才保有一塊微小的地盤。駢文辭藻 華麗,對偶工整,音韻優美,有其藝術特點,也出現少數內容上有價值的作品, 但就其主導方面來說,卻是以華麗纖巧的形式掩蓋空虛貧乏的內容。19

以上二者雖成書較早,持論也較受時代觀點限制,但其教科書的性質,具有一定代表 性,對於當前文學史相關論著學者相關的批判論調也發揮了相當的傳播影響力。此類 論調雖大致能觀照到六朝文學發展中的現象及較具關鍵性的問題,然若僅從重道輕文 的持論立場批判,或專就其唯美的形式技巧角度來著眼,凸顯其纖巧貧弱的缺點,恐

¹⁶ 魏晉南北朝大致從漢末建安元年(196)至隋文帝開皇元年(581),將近四百年左右,胡適此語指稱唐 以前三百年的文學發展,大致即涵蓋在此一時期。詳見胡適:《白話文學史》(臺南:東海出版社,1976 年),頁89。

¹⁷ 引見李澤厚:《美的歷程》,收錄於《美學三書》(合肥:安徽文藝出版社,1999年),頁 100。

¹⁸ 引見劉大杰:《中國文學發展史》(臺北:華正書局,1991 年),頁 290。本書最早出版於 1941 年, 後經多次改版,此處徵引根據臺北華正書局之校訂本。

¹⁹ 引見游國恩等主編:《中國文學史》(北京:人民文學出版社,1963 年),頁 235。

也未盡全面妥適,較難如實呈現此一時期文學發展的全貌與精髓。

關於南朝文風的趨向,劉勰《文心雕龍》也曾表達深切的文學關懷,對南朝作品多有「體情之製日疏,逐文之篇愈盛」(《文心雕龍·情采》)的不良傾向頗感憂心,故屢屢對「近代辭人,率好詭巧」(《文心雕龍·定勢》)、「近代辭人,務華棄實」(《文心雕龍·程器》)²⁰的文學趨勢發出有感之歎。清代駢體復興之勢在前,新文化思潮驅趕在後,孫德謙面臨此一新舊思潮相互衝擊,雖持論維護傳統文學地位,但也更有深切反思,他明確表達麗辭駢體當以「上規六朝」為前提,是以《六朝麗指》一書以「六朝」為論述主軸,廣泛而深入關注了六朝文體貌與文學發展趨勢的課題,在面對「語乎六朝富豔,方且俳優黜之」、「爾時氣格,或不免文勝之歎」²¹的歷史評價時,從較為正向積極的面向著眼,強調此一時期駢體麗辭,實具有高度文學美感特徵,指出:

見其氣轉於潛,骨植於秀,振采則清綺,淩節則紆徐,緝類新奇,會比興之義; 窮形抒寫,極絢染之能。(自序,頁2右)

此從體製之隱微深邃處立論,肯定駢體有潛氣內轉,骨力挺拔秀穎的美感特質,此一 美感特質表現在形式上,則主要呈現出文采清綺、音律紆徐、事類融會比興、抒寫極 盡絢染的優點,這樣文學特點的評斷,置於《六朝麗指》全書自序,代表的當是孫德 謙文學觀的持論傾向及立論出發點。孫德謙在《六朝麗指》之外的其他著述中亦有相 近論調,其〈駢體文林序〉一文也認為:

夫駢偶之文,六代尚矣。其琢辭新鍊,造字精奇,意通於比興,氣行乎逸宕,得畫理者,山川寫其幽,練世情者,風雲狀其幻。……嘗謂作駢文者,必取裁於此,亦猶詩學三唐,詞宗兩宋,乃為善耳。²²

此凸顯六朝駢偶創作體式上琢辭、造字以至文意、文氣之表現特點,凡此正足以作為 駢文取裁之範式。但孫德謙也並未因此而否認當時文學確有氣格不高的弱點,甚至不 免有「文勝之歎」,故在面對「簡文嗤其懦鈍,士恢訾其華偽」的批判觀點時,也同 時提出自己的觀察。先就梁簡文帝蕭綱〈與湘東王書〉的論點來看:

²⁰ 以上三處《文心雕龍》引文,分別引自〈情采〉、〈定勢〉、〈程器〉,引見王更生:《文心雕龍讀本》 (臺北:文史哲出版社,1985 年),下篇,頁 78、64、366。

²¹ 此兩語均出自孫德謙:《六朝麗指·自序》,引見《六朝麗指》(臺北:新興書局影印「四益宧刊本」, 1963 年),自序,頁 1 左。本論文凡徵引《六朝麗指》原典,均以此本為據,所標註頁碼均為原刊本 版心之編碼,並依原包背裝頁面區分右、左,均將出處頁碼括註於引文之後,不另加註。

²² 引見孫德謙〈駢體文林序〉,《四益宧駢文稿》(上海:瑞華印務局,1936年),上卷,頁16。

比見京師文體,懦鈍殊常,競學浮疎,爭為闡緩。玄冬脩夜,思所不得;既殊 比興,正背風騷。23

此處批判當時詩風,所謂「懦鈍」、「浮疏」、「闡緩」、「殊比興」,大致是指作 品盲目模擬經典之雍容質樸,但卻過於寬緩安舒,缺少感染力和鮮明形象。作家的創 作應有各自的風格特點,而能具有形象、有文采,並蘊涵動人情感力量者方為理想作 品。24但孫德謙則對所謂「懦鈍」之說,認為其實未必屬於負面評價,並有進一步賦予 意義的解讀,其謂:

簡文又云:「比見京師文體,懦鈍殊常,競學浮疏,爭為闡緩。」如其言,似 頗不以當時文體為然。但吾嘗取其語以讀六朝文,轉覺六朝文字,其所長實在 此。何也?六朝駢文,絕不矜才使氣,無有不疏宕得神,舒緩中節,似失之懦 鈍者。不知陽剛、陰柔,古今自有兩種文體,若泥簡文之說,而即以擯黜六朝, 則非也。(頁7)

孫德謙以為「懦鈍」並不是氣弱,反而是一種陰柔特質,其展現出「疏宕得神,舒緩 中節」的特殊氣韻,足為六朝文之一大特點,實不應成為擯黜輕鄙的對象,而這足以 凸顯六朝文與當時所謂「今體」或是後世的「四六格調」有明顯區別。

其次,關於六朝文風及文弊,可先從唐代陳子昂這則簡要的評語來觀察:

文章道弊五百年矣。漢魏風骨,晉宋莫傳,然而文獻有可徵者。僕嘗暇時觀齊 梁間詩,彩麗競繁,而興寄都絕,每以永歎。(〈與東方左史虬修竹篇序〉)²⁵

從《詩經》、《楚辭》以迄兩漢樂府,詩歌創作傳統至兩晉南朝中絕,正是所謂「既 殊比興,正背風騷」,又與建安風骨的詩歌美學範式漸行漸遠,故陳子昂「漢魏風骨, 晉宋莫傳」以及「齊梁間詩,彩麗競繁,而興寄都絕」的評論,正是針對時代文風而 發,也常為後世文學史論著引述或沿用。孫德謙在品評文章時,除與此有近似論調, 也進一步指出:

張融〈問律自序〉:「吾無師無友,不文不句,頗有孤神獨逸耳。」今讀此序 及〈與從叔永書〉,皆丰神灑然,俊逸不羣,正是自道文境也。六朝之文,在

²³ 〔梁〕蕭綱〈與湘東王書〉,引見〔唐〕姚思廉: 《梁書・庾扃吾傳》(北京:中華書局,1973 年) 卷49,頁690。

²⁴ 以上參閱王運熙、楊明:《魏晉南北朝文學批評史》(上海:上海古籍出版社,1989 年),頁 292-293。 25 [唐] 陳子昂〈與東方左史虬修竹篇序〉引見《四部叢刊初編・集部・陳伯玉集》(臺北:臺灣商務印 書館,1967年),卷1,頁12。

驚 → 也。 (頁 59 左)

齊梁時繁縟極矣;晉、宋之間,往往神韻蕭疏,饒有逸趣。故論駢文,當以晉宋為一格。張氏身雖入齊,而其文猶近晉宋,宜自謂「吾文章之體,為世人所

張融(444-497),在《南齊書》有本傳。孫氏以為張融身雖入齊,然其文「猶近晉宋」,故特別凸顯了張融之文「丰神灑然,俊逸不羣」的特點,以為明顯與齊梁繁縟文風有別。晉宋與齊梁雖同為六朝時期,但前後文風卻呈現出不同的面貌,是故孫氏一方面指出齊梁時「繁縟極矣」,正可與「彩麗競繁」之批評觀點呼應;另一方面,則相對於「漢魏風骨,晉宋莫傳」的詩歌美學傳統之外,標舉「氣韻」,以為當是六朝文最值得凸顯的審美特質,這特質正造就晉宋文風之長,也是與前後各代不同的關鍵。是故從晉宋體的「神韻蕭疏」,再到齊梁體的「繁縟」,對此一文風演變軌跡的關注,當是孫氏文學發展史觀中一項重要識見。關於歷代駢文諸體中,將晉宋體與齊梁體較論,並以晉宋體較優者,如清張之洞(1837-1909)謂:

國朝講駢文者,名家如林,雖無標目宗派,大要最高者,多學晉宋體,此派較齊梁派、唐派、宋派為勝,為其樸雅遒逸耳。²⁶

此所謂「樸雅遒逸」之風貌,正是晉宋駢體之優處,而孫德謙標舉晉宋別為一格,兩 者觀點頗有同趣。

再者,上述「疏宕得神,舒緩中節」、「神韻蕭疏,饒有逸趣」代表的正是一種 陰柔之美。孫氏對此陰柔之美,以較形象化的描述謂:

六朝駢文即氣之陰柔者也。嘗試譬之:人固有英才偉略,傑然具經世志者,文之雄健似之;若高人逸士,蕭灑出塵,耿介拔俗,自有孤芳自賞之概,以言文辭,六朝之氣體閒逸,則庶幾焉。《易》曰:「一陰一陽之謂道。」斯豈道為然哉?六朝文體,蓋得乎陰柔之妙矣。(頁7左一頁8右)

又謂:

余嘗以六朝駢文譬諸山林之士,超逸不羣,別有一種神峰標映、貞靜幽閒之致。 其品格孤高,塵氛不染,古今亦何易得?是故作斯體者,當於氣韻求之,若取 才氣橫溢,則非六朝真訣也。(頁 10 左-頁 11 右)

指出六朝文有如高人逸士,耿介拔俗,超逸不羣,表現出「神峰標映、貞靜幽閒之致」的氣韻特質,而氣韻正是孫氏所認知晉宋駢體的風格範型。值得注意的是,上述提到

²⁶ 引見〔清〕張之洞著、司馬朝軍注:《輶軒語詳註》(上海:華東師範大學出版社,2010年),頁 295。

「疏宕得神」、「神韻蕭疏」、「神峰標映」的評論用語中,均強調了作品氣韻範疇 中有「神」,即大致透顯了一種超越字面形式,而以精神取向為主的風貌,甚至可說 是「作品中透露出一種超越作品本身的生命四溢的精神氣質。」27劉麟生亦謂:

《齊書·文學傳論》云:「放言落紙,氣韻天成。」蓋美文之佳者,亦無不從 氣勢自然中得來,否則蕪詞累句,駢文最易犯之,烏足以言氣韻天成之妙?²⁸

從這角度來看,六朝駢體也絕非僅是對偶、用典或繁縟藻飾的形式化產物,其尤佳者, 亦可擺脫蕪累之習,並展現氣韻天成之精神氣質,而這正是使作品不致流於卑靡,且 最能富於文章美感價值的一大關鍵。

綜合以上所述,孫德謙《六朝麗指》抱持獨特觀點來看待六朝駢體之審美特質,既 不完全依循傳統眼光,也不著眼於形式層面所造就的辭采特色,他認為六朝駢體與後世 的四六格調不可一概而論,並進而標舉氣韻為晉宋文風之長,以為晉宋與齊梁文風有別。 《六朝麗指》形成這一系列思維觀點,性質均屬於文學史評述論斷的範疇,對於今日回 顧並理解六朝駢體文學發展史而言,當也可發揮一些觀點修正及啟引的理論意義。

三、「三體」與「四體」:

《六朝麗指》對六朝駢體文學體貌遷變趨勢的標舉及其意義

六朝文學的特殊性,固然由特殊時代與文學環境所形成的文風而造就,其實文學 作品本身也呈現了不一樣的體貌。體貌是作品整體性的藝術形相,概念上大致涵括了 作家個人風格及某類作品的個別風格,²⁹而根據體貌描述作家作品的整體美感印象,區 分文學演變的類型問題,甚或在新變的文學思潮下,確立新的文學典範,也就成為文 學史論述,進而建立文學史觀的一大目標。

《六朝麗指》對六朝文學的發展趨勢,主要是透過概括的方式,徵引相關的史書 文獻,在書中標舉了「三體」及「四體」之論,是進一步對六朝當時所謂「今體」概 念的引伸補充,可作為綜理六朝文學史發展及風格遷變脈絡的理據,大致已達到「提 供資訊,轉述資訊」的功能,但其實內容較少闡論,也未進行其他開展,然其對六朝 駢體文學體貌遷變趨勢之標舉方面所發揮的意義,仍值得留意。

²⁷ 此說參引羊玉祥:《古詩文鑒賞方法二十一講》(成都:巴蜀書社,1995 年),頁 195。

²⁸ 引見劉麟生: 《中國駢文史》(臺北:臺灣商務印書館,1990年),頁44。

²⁹ 有關「體貌」概念及相關界義,可詳參顏崑陽:〈中國古典文學批評術語疏解一()則:體勢〉,《六朝 文學觀念叢論》(臺北:正中書局,1993年),頁360-367。

(一)「三體」與駢體文學

蕭子顯(489-537)《南齊書·文學傳論》,是〈文學傳〉後的史家評論,闡述文學發展相關問題,在齊梁文學新變思潮中具有承上(沈約)啟下(蕭綱、蕭繹)之作用。³⁰其中概略提及建安、潘陸、江左(東晉)等時期文風之後,又謂「顏謝並起,乃各擅奇;休、鮑後出,咸亦標世」,標舉顏延之、謝靈運、湯惠休及鮑照等南朝名家,並進而歸納出當「三體」,探討宋齊以來詩人三種創作體貌及發展趨向,並分析列舉其流弊,其謂:

今之文章,作者雖眾,總而為論,略有三體。一則啟心閒繹,託辭華曠,雖存 巧綺,終致迂回。宜登公宴,本非准的。而疏慢闡緩,膏肓之病,典正可采, 酷不入情。此體之源,出靈運而成也。次則緝事比類,非對不發,博物可嘉, 職成拘制。或全借古語,用申今情,崎嶇牽引,直為偶說。唯睹事例,頓失精 采。此則傅咸五經,應璩指事,雖不全似,可以類從。次則發唱驚挺,操調險 急,雕藻淫艷,傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫,八音之有鄭、衛。斯鮑照之遺 烈也。31

蕭子顯認為文章是「情性之風標,神明之律呂」、「莫不稟以生靈,遷乎愛嗜」,強調「情性」、「神明」、「生靈」、「愛嗜」在文學創作過程中的關鍵性,故重視文學創作所表現的個性及特徵,因此,「今之文章,作者雖眾,總而為論,略有三體」主要是歸納南朝宋齊時期作家所展現的三種創作表現傾向或體貌類型,也可視為釐清南朝詩文風格演變趨勢的重要線索。32第一類是閒曠疏緩,大致類似上引蕭綱所述「競學浮疏,爭為闡緩」的典正板滯之風,常以理語入詩,但較少真情實感,33因而不免有「酷不入情」之感,故沈德潛謂宋時「性情漸隱,聲色大開」,34此以模山範水著稱的謝靈運及後學者屬之;第二類是數典隸事,大量運用古語故實,故用意迂曲,但卻難

³⁰ 可參張慧:〈論《南齊書·文學傳論》與齊梁文學新變〉,《河北北方學院學報》(社會科學版),33 卷 3 期 (2017 年 6 月),頁 18-22。

³¹ 引見〔梁〕蕭子顯:《南齊書·列傳三十三·文學》(北京:中華書局,1972年),頁908。

³² 胡旭〈《南齊書·文學傳論》三體淵源辨識〉一文指出:「《南齊書·文學傳論》歷來受到文學評論家的重視,其中關於文學三體的理論,是理清齊代和梁初文學發展、演變的重要線索。」論文收錄於《中國文論的直與曲》(上海:華東師範大學出版社,2010年),古代文學理論研究第三十輯,頁 196-209。

³³ 依據王瑤〈隸事・聲律・宮體——論齊梁詩〉一文對三體中第一類「酷不入情」有謂:「第一體指模仿 謝靈運的一派,這在齊梁已經漸趨減少了,因為大家不喜歡它的『酷不入情』;這情就是宮體詩的男女 私情的『情』。」引見王瑤:《中古文學史論》,頁 299。

³⁴ 沈德潛:「詩至於宋,性情漸隱,聲色大開,詩運一轉關也。」引見〔清〕沈德潛:《說詩晬語》,《清詩話》(上海:上海古籍出版社,1999年),頁532。

有創新,也缺乏生氣,上溯其源,則以五經作集句詩的傅咸,35以及「善為古語,指事 殷勤」36著稱的應璩為其發源;第三類則以聳聞驚聽,刻意雕藻以炫人耳目、傾人心魂 的作品見長,鮑照為其發端。³⁷綜觀此三體之旨,係從學謝一派的山水詩,到重典實, 再至長於雕豔之體,係藉由南朝詩文風氣發展趨勢著眼,隱約兼及先後次第之論旨。38 但從蕭子顯根據此論所提出的文學理想體貌來衡量,三體顯然又各有所偏,而有所不 足。故云:

三體之外,請試妄談:若夫委自天機,參之史傳,應思悱來,勿先構聚,言尚 易了,文憎過意,吐石含金,滋潤婉切。39

他特別提出「放言落筆,氣韻天成」的觀點,認為創作當源於天機自然,重在鳳興觸 發,勿先營構拼湊,也忌文過其意。由此可見,前兩類顯然並非如此,或缺乏真情實 感,或動輒有用事之病,較難充分展現作家個性;而第三類則辭藻淫豔,易偏於極端, 三種表現類型均各有其偏失,也非屬最理想的典型。學者丁福林為文探討三體之意, 以為蕭子顯此處論述「提出了他認為的適合時代的新文體」,並具有批評時代文風的 針對性:

對顏延之「全借古語,用申今情」之弊,提出「委自天機,參之史傳,應思悱 來,勿先構聚」;又針對謝靈運「疏慢闡緩」、「終致迂回」之弊而提出「言 尚易了,文憎過意」;又針對鮑照「雕藻淫艷」之「俗」,提出了「雜以風謠, 輕唇利吻,不雅不俗,獨中胸懷」的主張,力求改革,開創出新一代的文風。 代表了當時不滿文壇現狀的文人革新文風的積極追求,是改革者的大膽探索。40

³⁵ 傅咸曾作〈七經詩〉,今存〈孝經詩〉、〈論語詩〉、〈毛詩詩〉、〈周易詩〉、〈周官詩〉、〈左傳 詩〉等六篇,收錄於逯欽立:《先秦漢魏南北朝詩・晉詩・卷三》(北京:中華書局,1983 年),頁

³⁶ 鍾嶸《詩品》評應璩云:「祖襲魏文,善爲古語,指事殷勤,雅意深篤,得詩人激刺之旨。」此云「指 事」,當與蕭子顯所指相近。詳參〔梁〕鍾嵘著、曹旭注:《詩品箋注》(北京:人民文學出版社,2009 年),頁132。

³⁷ 鍾嶸《詩品》評鮑照云:「貴尚巧似,不避危仄,頗傷清雅之調。故言險俗者,多以附照。」正與蕭子 顯此處觀點類同。詳參〔梁〕鍾嶸著、曹旭注:《詩品箋注》,頁 175。

³⁸ 王瑤〈隸事・聲律・宮體――論齊梁詩〉文中指出:「到了宮體大盛以後,《南史・梁簡文帝紀》史論 所謂『宮體所傳,且變朝野』以後,這一體便斂跡了。《南齊書》所謂三體的次序,隱約間也有一種表 示其盛況的時代前後的意義。」引見王瑤:《中古文學史論》,頁 299-300。

³⁹ 引見〔梁〕蕭子顯:《南齊書·列傳三十三·文學》,頁 477。

⁴⁰ 引見丁福林:〈《南齊書·文學傳論》對文壇三派的評價〉,《遼寧大學學報》1996 年第 3 期(總 139 期),頁91。

此論更明確闡釋蕭子顯〈文學傳論〉所述「三體」之評論要旨,頗為切要。然需加以注意的是,上述三體,不論是典雅雍容、迂曲艱澀,或者是精心炫目,原本顯然主要是用來概括詩作所展現的體貌,但在文體互為影響的發展趨勢下,其實兼指整體文風,故可概括駢文,也顯見駢體亦有相近的發展現象,故孫德謙藉詩歌體貌來為駢體立論,大致有對六朝時所謂「今體」概念進一步補充之意,在引錄上述蕭子顯所論「三體」之後,卻未針對三體之說有所開展或詳加詮釋,僅簡要書寫按語以略申其意,云:

觀其所言三體之中,蓋謂有疏緩者,有對偶者,有雕豔者,雖專就南齊立論, 而其辭意,亦未以是為善。然三體之說,治六朝文者,轉可於此求之。且沿流 溯源,謂出靈運、鮑照諸家,又可知彼時文字之所本。(頁15右-左)

此處為「三體」引文後按語,主要重點有三:第一,云「未以是為善」,即謂三體或 過於疏緩,或偏重對偶,或入於雕豔,各體貌為駢儷發展後的現象,但有未盡理想之 處;第二,云「治六朝文者,轉可於此求之」,認為詩歌三體之說亦可轉用對應,用 來作為掌握或研治六朝文之一大門徑;第三,指出三體之說,能有助於考察時代文風 遷變及作家淵源本末流變關係。

「三體」原本要旨雖在於勾勒歸納宋齊以來詩人創作體貌的發展趨勢,孫德謙雖論駢體文學,也特別予以引錄,在「治六朝文者,轉可於此求之」的引用前提及關鍵下,認為「三體」與齊梁以後文風及駢體文學發展趨勢實有可相互對應之處,亦即隨時代文風推進,駢體也大致歷經疏緩、對偶以及雕豔之勢的遷變。「疏緩」「對偶」與駢體隸事用典、句句儷偶等文句形式技巧有直接相關性,而「雕豔」則為辭藻全面追求華美輕豔之習所形成的時代文風,故終於演變初成宮體之文,41相對而言,晉宋時期的「神韻蕭疏」之風至此顯已漸失。

蕭子顯「三體」之說,為《南齊書·文學傳論》正史中的文學傳,兼具史料及理 論價值,表示孫氏對蕭子顯此一論點認可及接受的態度,而其意義就在於為綜理六朝 駢體文學發展脈絡方面提供理據。

(二)「四體」與駢體文學

關於「四體」之論,《六朝麗指》歸納指出:

統觀六朝,凡有四體:有以時言者,則曰永明體;有以地言者,則曰宮體;有以人言者,則曰吳均體、徐庾體。(頁 16 右)

⁴¹ 此處觀點主要參考于景祥:《中國駢文通史》(長春:吉林人民出版社,2002年),頁 372-373。

此從時、地、人等多重角度分類,概括齊梁及之後的發展體製及重要文學體貌, 以為「綜此四體,六朝作者,當不外乎是矣」,可見對於六朝時期文學發展歷程 的重點而言,深具提綱挈領的關鍵意義。

關於四體的界義及主要特徵,孫德謙均採用正史相關作家的本傳資料為依 據,將其原文照錄於下:

何謂永明體?《齊書•陸厥傳》所謂:「永明末,盛為文章,吳興沈約、陳郡 謝朓、瑯琊王融,以氣類相推轂,汝南周顒善識聲韻。約等文皆用宮商,以平 上去入為四聲,以此制韻,不可增減,世呼為永明體」是也。

何謂宮體?《隋志》所謂:「梁簡文之在東宮,亦好篇什,清辭巧製,止乎衽 席之間;雕琢蔓藻,思極閨闈之內。後生好事,遞相放習,朝野紛紛,號為宮 體 | 是也。

吴均體者,《梁書》均本傳:「均文體清拔,有古氣,好事者或斅之,謂為吳 均體。」

徐庾體者,《周書》庾信本傳:「既有盛才,文並綺豔,故世號為徐庾體。」 (頁 16 右一左)

此四體若依其性質可前後兩分,「永明體」及「宮體」具時代標誌意義,而「吳均體」 及「徐庾體」則具有作家典範意義。再者,「永明體」及「宮體」主要對象指詩,而 「吳均體」及「徐庾體」主要範圍在於文,因此所謂「四體」所指涉範圍相當廣泛, 不僅兼及詩文,也呈現出隨時間發展而遞嬗的流派概念。

「永明體」出於南齊武帝蕭賾永明年間,以沈約、謝朓為代表,講究詩文聲律, 強調四聲八病之說,是當時文體一大新變,也為詩文聲律之美奠定理論基礎,故廣為 文家談議;其次,則引用《隋書・經籍志・集部》,指出宮體出自宮廷,以「衽席之 間」、「閨闈之內」為主要題材,更注重辭采,風格自此更趨於輕豔,進而形成當時 追求新變靡麗的文學思潮,42此兩者主要指涉範圍雖在詩體,但同時也是與駢文伴隨發 展而形成的文體新變風貌。吳功正《六朝美學史》即指出:

⁴² 如羅宗強:「宮體是指一種文風,一種文學思潮,不能把它理解為寫衽席之間、閨閣之內這種題材的一 種詩。」詳見羅宗強:《魏晉南北朝文學思想史》(北京:中華書局,2004年),頁 414。另潘慧瓊亦 據此指出:「宮體所代表的是一種追求豔麗的審美新變意識。永明年間,沈約等人對詩歌聲律津津樂道, 引以為『新變』,但對於文學性質的認識並未顯示出多少新變色彩,而蕭綱等宮體詩人的新變意識則尤 為顯著。」詳參潘慧瓊:《南朝文學批評意識的兩個維度》(北京:人民文學出版社,2017 年),頁 64 °

在六朝美學史的發展演進中,陳代「宮體」取代了梁代「永明體」;在六朝美學史的價值座標上,「永明體」的「清麗」代表了向上一路,「宮體」的「靡麗」體現了向下一路。⁴³

南朝從顏謝鮑諸家所謂元嘉體之後,又衍生出「始用四聲,以為新變」⁴⁴的永明體,再發展至宮體,可見創作典範不斷創新更迭,從中也反映當時文家極力追求新變的審美風尚。

至於「吳均體」及「徐庾體」,則是梁陳時期重要作家典範,代表梁陳駢體發展歷程的里程碑。吳均承鮑照、陶宏景之餘緒,尤擅長寫景之文,「文體清拔,有古氣」,「實別開生面之作家也」。⁴⁵徐、庾兩人雖屬宮體詩之一派,然其主要貢獻,當是將宮體詩的形式技巧運用在駢體儷辭上,並開啟通篇以四六句間隔作對,講究平仄相間相對的風氣,使駢文體製趨於定型,對推進駢體成熟有正面之功,孫德謙指出:

吾觀六朝文中,以四句作對者,往往祇用四言,或以四字、五字相間而出。至徐、庾兩家,固多四六語,已開唐人之先,但非如後世駢文,全取排偶,逐成四六格調也。(頁2右一左)

孫德謙雖強調駢散兼行,但對徐、庾通篇多以四六駢句為主的創作體式,仍持肯定論調,評云:

徐、庾文體,亦極藻豔調暢,然皆有遒逸之致。(頁31右)

可見徐庾之文在發展「藻豔」時亦能兼顧「遒逸」,此一特點成就值得注意。許槤(1787-1862)《六朝文絜》從駢體的角度評謂:

駢語至徐、庾,五色相宣,八音迭奏,可謂六朝之渤澥,唐代之津梁。⁴⁶ 當代駢文史論著也多持論相近,將徐庾體視為「集駢文之大成」、「駢文成熟的標誌」,⁴⁷其重要性由此可知。

⁴³ 引見吳功正: 《六朝美學史》(南京:江蘇美術出版社,1994年),頁 321。

⁴⁴ 語見〔唐〕李延壽:《南史・列傳第四十・庾肩吾傳》(北京:中華書局,1975 年),卷 50,頁 1247。

⁴⁵ 此語出劉麟生:《中國駢文史》,頁 58。

⁴⁶ 引見〔清〕許槤著、黎經誥箋注:《六朝文絜箋注·玉台新詠序》(臺北:宏業書局,1983 年),卷 8, 頁 142。

⁴⁷ 如金秬香謂:「《昭明文選》以後,集駢體文之大成者,有二人焉,曰徐孝穆庾子山,其健者乎!其駢體組裁巧密,頗變舊法。」詳見金秬香:《駢文概論》(臺北:臺灣商務印書館,1967年),頁73。 另如鍾濤《六朝駢文形式及其文化意蘊》一書第二章〈六朝駢文形式的定型過程〉,即將徐庾體列為「駢文成熟的標誌」,並謂:「徐庾體是偏重於徐庾駢文形式方面的,沒有早晚期之分別,而且是六朝後期

此四體固然有展現駢體文學發展的「歷時性」意義,然彼此之間也有「共時性」 的並存及交集關係,如「宮體」和「徐庾體」互有關聯,均凸顯六朝駢體達於極致時 期的文學特點,徐、庾二人也可說是宮體主要的代表作家;然而「徐庾體」與「宮體」 兩者之間雖有交集,但並不完全等同,如王瑤即認為兩者指涉有同異,謂:

「徐庾體」一詞所指的絕不僅只是他們的少作,而是作品的全部。它和「宮體」 涵義的不同,不在時間和人的差別,而在所指的文體。……就詩說,徐庾體就 是「宮體」。但就文說,徐、庾是有他們作風的特點的,這就是把「宮體」詩 所運用的隸事聲律和緝裁麗辭的形式特點,移植到了「文」上,發展了駢文的 高峰。……所以傳統所謂「徐庾體」,主要是指「文」說的,是指他們對於駢 文的形式的貢獻和示範。48

此一界說頗為清楚,特別強調「徐庾體」主要是指駢文體製的作風及成就,正呼應並 補足了孫德謙四體之說,也由此可見「徐庾體」不僅是以人名為稱之體製,更是南朝 駢體發展史上具有重要標誌性、典範意義及影響力的文學集團。

「四體」可說是南朝駢文一路追求新變發展的重要歷程,也代表文學由輕豔、清 麗到綺點等風格一路傳遞與遷變趨勢的概括。劉麟生據此指出:

四體之論,自較《南齊書·文學傳論》所論之體為優。然輕倩之作風,在當時 揚光飛文,吐爓生風,實為最普遍之作法,其影響不可忽視。故論六朝文章之 大體,仍應以輕倩屬之。49

此所謂「輕倩」之作風,按其定義,蓋指構思上的「玄秘新奇」以及修辭上的「豔妍 色澤」,50正可描述上述四體「清辭巧製」、「雕琢蔓藻」乃至「綺豔」文風的普遍趨 勢。因此,四體是對三體之說的延續,既為六朝文風演變綜理出發展脈絡,也從中可 見六朝駢體並非僅止於繁縟、綺靡而已,其所呈現豐富多元的體貌,也正呼應了孫德 謙所謂「論文於六朝,真無體不備也」(頁 33 左)的看法。

關於六朝文學發展脈絡的考察,劉勰因秉持「聞之於世,故略舉大較」、「世近 易明,無勞甄序」51之觀念,較少談及宋齊梁之文學,以致「讀六朝文者,無從窺測」,

成熟駢文形式的典範。」詳參鍾濤:《六朝駢文形式及其文化意蘊》(北京:東方出版社,1997年), 頁 99-115。

⁴⁸ 引見王瑤: 〈徐庾與駢體〉, 《中古文學史論》, 頁 311-312。

⁴⁹ 引見劉麟生:《中國駢文史》,頁48。

⁵⁰ 同前註,頁46。

⁵¹ 此兩語分別引自《文心雕龍·時序》及《文心雕龍·才略》,王更生:《文心雕龍讀本》,下篇,頁

但孫德謙也期能補《文心雕龍》之遺緒,除上述所標舉「三體」及「四體」的概念之外,在《六朝麗指》書中大篇幅節錄《隋書·文學列傳序》文字,並特別標舉云:

今節錄《隋書·文學列傳序》,似可作六朝文學史讀。(頁 18 右)

《隋書》由唐魏徵(580-643)等人編撰,其〈文學列傳序〉即大致呈現了唐初史家的文學觀,除了評論六朝以降文風,也頗有藉以間接鍼砭唐初文弊之用意,就當中一段來看:

梁自大同之後,雅道淪缺,漸乖典則,爭馳新巧。簡文、湘東,啟其淫放;徐陵、庾信,分路揚鑣。其意淺而繁,其文匿而彩,詞尚輕險,情多哀思。格以延陵之聽,蓋亦亡國之音乎!周氏吞併梁、荊,此風扇於關右,狂簡斐然成俗,流宕忘反,無所取裁。(頁 18 右一左)

梁陳時期詩文對偶更趨嚴整,也更加追求聲律辭藻的形式要素,故導致梁陳時期作品「意淺而繁,文匿而彩」,文風因而更趨於柔靡浮豔;另從「亡國之音哀以思」、「聲音之道與政通」⁵²的傳統批評觀點著眼,指出梁、陳諸朝覆亡與文風之衰兩者之間有連帶關聯性。「流宕忘反,無所取裁」更顯見唐初史家對南朝末年文學發展的否定之意。然從孫德謙在〈文學列傳序〉大段引文之後所書寫按語來看:

此則統論六朝,其異同修短,大可覽觀。惟言大同以降,並徐、庾目為亡國之 音,北周則謂扇其餘風,幾無足取,其立說雖極純正,然簡文而下,固是駢文 名家,不無言之過甚焉? (頁 19 右)

《隋書·文學列傳序》所評論的對象,主要重點即在於以蕭綱、蕭繹、徐陵、庾信等作家所代表的宮體詩風及相關題材之駢文,此文風從梁陳以降以迄北周,流宕忘反,已漸趨於淫放流靡,固然難有可取,但從六朝駢體發展的角度來看,則仍可謂為名家輩出的時代,對唐以後亦有不可忽略的影響,除宮體詩之外,尚有其他創作成果,實不宜全面忽視甚或抹煞,因而他指出《隋書·文學列傳序》之評亦不免於「言之過甚」,對於《隋書》所論,此一按語無異提出了修正的積極意義。關於梁陳時期文學之評價,的確未必皆如此負面,如周勛初由趨新派文學主張以致作品展現輕豔的梁陳文風辨明謂:

^{273 \ 322}

⁵² 相關觀點詳見《禮記·樂記》,其原文謂:「是故治世之音安以樂,其政和。亂世之音怨以怒,其政乖。 亡國之音哀以思,其民困。聲音之道與政通矣。」引見〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達疏:《禮記正義》 (臺北:藝文印書館影印本,1993年,重刊宋本十三經注疏),卷37,頁663。

徐、庾二人在生活的後半期經歷了戰亂的洗禮,深受亡國之痛,因此逐漸擺脫 原來宮體作家的創作道路,寫出了一些有內容的作品。特別是庾信,由南入北 之後,運用早期累積下的豐富技巧,寫作沉痛迫切的詩賦,形成溫麗、蒼勁的 風格,對唐代的一些大詩人起過很大的影響。53

此一論述是對梁代文學趨新派文學貢獻的歸結,也是對「亡國之音」、「無所取裁」 等負面評價的釐清,也可見孫德謙此處對《隋書‧文學列傳序》觀點所下修正之按語 確有其理。

四、氣體散朗與疏宕得神: 《六朝麗指》作家論中的氣韻審美取向

《六朝麗指》書中不僅廣泛闡述駢體創作各種現象及問題,對於六朝時期重要作 家也頗有關注,其作家批評論述,既凸顯了作家在此時代中的代表性,亦呈現了多樣 性及差異性,尤其論證多能與作品充分結合,其微觀式的作品考察,對於六朝文風特 點之描述頗能發揮具體化的作用,而孫德謙最重視的「氣韻」,以為不僅是晉宋文風 之長,也是他對六朝作家所欲凸顯並極力推崇文學美感中的一項關鍵,故謂:「使果 知六朝之妙,試讀彼時諸名家文,有不以氣韻見長者平?」(頁 10 左-11 右)即明確 標舉六朝名家多以氣韻見長的特點。筆者以往撰文探究氣韻的理論內涵,主要從創作 觀點、文章體貌、行文句法之經營等角度切入;54本論文角度則稍做轉向,將從作家評 論及作品解讀的立場著眼,更可從中得見《六朝麗指》推崇作家氣韻的審美觀,並與 以往論文互為印證補充。這以氣韻為評論的審美取向,對於觀照六朝駢體文學史甚或 評定作家成就而言,應當具有發揮參考借鑑的特殊意義。關於《六朝麗指》對六朝作 家評論的審美觀點,如學者指出:

對於六朝駢文作家作品的評論,孫德謙側重點不在修辭藻采等作文技巧方面, 而是強調文章所體現的氣韻,即一種「足以打動人、感染人的真情實感,從而 所生發的那股貫穿始終的生動氣韻」。這也是他品評六朝文章家成就高低的主 要標準。55

⁵³ 引見周勛初:〈梁代文學三派述要〉,《魏晉南北朝文學論叢》(南京:江蘇古籍出版社,1999 年),

⁵⁴ 詳參拙著:〈《六朝麗指》氣韻論及其與駢文創作關係之考察〉。

⁵⁵ 引見汪泓、丁姍姍:〈孫德謙六朝麗指氣韻說淺釋〉,《中國古代文章學的成立與展開》(上海:復旦

可見氣韻不僅是駢體創作層面的重點,從作家評論來看,也是一項具有關鍵性的審美標準。

《六朝麗指》書中多則專論六朝作家,⁵⁶各條目中引述六朝作家作品以為例證者, 約有兩百餘處,其中引例較多,也較能略見論述系統性者,大致為任昉、沈約、江淹、 鮑照等大家。本節取材範圍主要選定在任沈及江鮑兩組並稱的作家,以集中凸顯其書 作家評論中的氣韻審美取向。

(一) 論任、沈之辨

齊梁時期駢文名家輩出,如以「任筆沈詩」⁵⁷並稱文壇的任昉(460-508)與沈約(441-513)正是其中佼佼,任昉以文章見長,而沈約以詩歌著稱。清朱一新(1846-1894)《無邪堂答問》將任、沈與詩家中李、杜相提並論,認為兩家最可作為南朝文風轉而趨密之關鍵,評謂:

晉宋力弱,特多韻致,亦由清談之故。其體較疏,猶有東漢遺意。至永明則變而日密,故駢文之有任、沈,猶詩家之有李、杜也。李存古意,杜開今體,任 沈亦然。任體疏,沈體密,梁陳尤密,遂日趨於綺靡。⁵⁸

朱一新認為「任體疏,沈體密」,以見沈約之文更講究形式技巧,而這對於梁陳綺靡之風造成推助作用。孫德謙固然也沿襲朱一新之說,提出「駢文有任、沈,猶詩家之有李、杜,此古今公言也」(頁 53 左)之評價,這大致成為孫德謙並論任、沈的主要理據,但他對沈約之文另有不同的評價,以下分項說明其文特點:

1. 氣體散朗, 紆餘生妍

孫德謙曾評任、沈兩家謂:

· 駢偶之中,任、沈為傑,皆氣體散朗,紆餘生妍,生平慕悅,在茲彌篤。59

此處高度推讚兩家駢體成就及地位,而任、沈兩家以「氣體散朗」見長,正具體展現孫德謙對於「六朝之氣體閒逸」的評價取向與觀點。但《六朝麗指》不完全依循一般

大學出版社,2011年),頁481。

⁵⁶ 如第二十九則論顏延之及謝靈運、第七十一則論任昉及沈約、第七十二則論陶淵明、第七十三則論范曄、第七十四則論江淹、第七十五則論王儉、第七十七則論陸倕、第七十八則論江淹及鮑照、第七十九則論劉令嫺、第八十則論丘遲、第九十六則論劉孝標等。

⁵⁷ 語見〔唐〕李延壽:《南史・列傳第四十九・任昉傳》(北京:中華書局,1975 年),卷 59,頁 1455。

⁵⁸ 引見〔清〕朱一新:《無邪堂答問》(北京:中華書局,2000年),卷 2,頁 90。

⁵⁹ 引見孫德謙:〈復王方伯論駢文書〉,《四益宦駢文稿》,下卷,頁4。

所謂「任筆沈詩」之既定評價,而是進一步辨析兩家文章體貌之異及其形成之實質因 素,且其主要重點仍在於任昉,其謂:

二子之文,就昭明所錄,與諸選本觀之,彥昇用筆稍有質重處,不若休文之秀 潤、時有逸氣為可貴也。《詩品》云:「昉既博物,動輒用事,所以詩不得奇。」 然則彥昇之詩,失在貪用事,故不能有奇致。吾謂其文亦然,皆由於隸事太多 耳。語曰:「文翻空而易奇。」以此言之,文章之妙,不在事事徵實,若事事 徵實,易傷板滯。後之為駢文者,每喜使事,而不能行清空之氣,非善法六朝 者也。《北齊書・魏收傳》:「見邢、魏之臧否,即是任、沈之優劣。」雨家 之文,蓋不無優劣之分矣,然而任、沈要為駢文大家也。(頁 53 左)

此處辨析重點主要可從三方面來看:

第一,從兩家風格對比來看,孫氏以任昉(彥昇)的博贍、質重與沈約(休文) 的秀潤、逸氣對比,從而可見沈約不僅詩出色,其文秀潤疏逸,故尤有可貴,肯定沈 約文之特長。

第二,從兩家風格優劣之區辨來看,其主要關鍵在於任昉為文與作詩均有貪於用 事之失,孫氏另引《詩品》評語為證,認為「動輒用事」,卻反使詩作綿密有餘,而 傷奇致之趣。

第三,孫氏雖認為任昉為文固有隸事太多之失,但並未否定其為駢文大家,故藉 此延伸以釐清為文法則,指出六朝文貴能行清空之氣,隸事當有法度,不以事事徵實 為則,以避板滯,如此更見文章之妙。

此處值得注意的是,朱一新以為任疏沈密,沈文講究技巧使文風漸形綺靡,孫德 謙卻提出不同見解,反而認為任文用事多而致使文密,沈約則秀潤疏逸。

劉師培(1884-1919)對於任昉文章之長於用典,亦極力凸顯其文氣表現,其謂:

任彦昇之文何嘗不用典?而文氣疏朗,絕無迹象,由其能化也。故知堆砌與運 用不同,用典以我為主,能使之入化;堆砌則為其所囿,而滯澀不靈。

其文章隱秀,用典入化,做能活而不滯,毫無痕跡;潛氣內轉,句句貫通;此 所謂用典而不用於典也。60

依此論,更可看出任昉為文之長,其用典非僅堆砌而已,妙處在於能「化」,使典故 與文意融合無跡,故能達到文氣疏朗、活而不滯之境,且所謂「潛氣內轉,句句貫通」 之特點,正能展現孫德謙所推讚的氣韻之美。

⁶⁰ 以上兩則引文分別引見劉師培:《漢魏六朝專家文研究》(臺北:臺灣中華書局,1982年),頁23、8。

《文選》選錄任昉駢體作品達十七篇,大致屬於「令」、「啟」、「牋」、「序」、「墓誌」、「行狀」等體類,確實頗能凸顯「任筆」之成就特徵;孫德謙《六朝麗指》書中條目內容論及任昉駢體作品者約有十處,實際篇章則有〈宣德皇后令〉、〈又為庾杲之與劉居士虬書〉、〈天監三年策秀才文〉、〈為范始興作求立太宰碑表〉、〈為范尚書讓吏部封侯第一表〉等篇,從孫氏評語予以綜合觀察,或可對任昉為文用典之佳處有更進一步的理解。如以下兩則:

〈與劉居士書〉:「昔東平樂善,旌君大於東閣;今王愛素,致吾子於西山。」 上既用東平事,何難甄采古典,著為聯語?乃即以「今王」、「吾子」自然成 對。故六朝雖尚藻麗,可知猶有樸素之美也。(頁48左)

〈為范尚書讓吏部封侯第一表〉:「近世侯者,功緒參差:或足食關中,或成軍河內,或制勝帷幄,或門人加親,或與時抑揚,或隱若敵國,或策定禁中,或功成野戰,或盛德如卓茂,或師道如桓榮,或四姓侍祠,已無足紀,五侯外戚,且非舊章。」此文疊用「或」字,論者謂其筆法放縱,似矣。以吾言之,古人文字,所以簡貴也。若如後人為之,必將分作偶章,窮力鋪敘,不欲以一事作一句而上加「或」字者。……如化散為整,排比行之,必失之煩冗,故每句祇加一「或」字,而文氣自然調鬯。(頁37右一左)

前一例主要針對駢體偶對為求齊整之特點而發,若對切求工,則當「甄采古典,著為聯語」,亦即以「事對之法,上下當取古人姓名以作對偶」(頁九左)為原則,「東平」,指東漢東平憲王劉蒼,應取古人相對,然任昉〈與劉居士書〉取「今王」(指竟陵王蕭子良)、「吾子」與「東平」為對,蓋使文句自然成對之變通作法。後一例則指出該文中排比疊用十一「或」字句並連續用典,以為呈現縱放之筆法,不僅未致使文氣滯塞,反而能藉由排比句的形式,化繁為簡,省卻「窮力鋪敘」之煩冗,使文氣自然條暢。兩例中,前者強調六朝文不一味追求「藻麗」而受形式拘束,後者則凸顯駢體文氣調暢的一面,可見孫德謙尋繹六朝駢體蘊含氣韻美感的用心,而此持論也正是其文學審美觀之具體展現。

2. 行文秀潤, 時有逸氣

再就孫德謙所評「休文之秀潤、時有逸氣」之特點來看,《六朝麗指》多處論及 沈約文章,主要是舉文句例以解讀其文章細部之行文技巧。例如〈為武帝與謝朏敕〉 一文,《六朝麗指》書中共引述提及三次。其原文開頭云: 吾以菲德,屬當期運,鑒與吾賢,思隆治道,而明不遠燭,所蔽者多,實寄賢 能,匡其寡闇。嘗謂山林之志,上所宜弘,激貪厲薄,義等為政。自居元首, **臨對百司。61**

孫德謙指出此處行文運用「斷字訣」,謂:

休文是敕,使於「實寄賢能,匡其寡闇」後便接「自居元首」云云,亦極調達。 今不然者,以此知文章之妙,不在急急上續,而在善斷也。且嘗謂四句於此處 不用斷筆,氣弱而促矣。作文者安可不知此法哉? (頁 14 右一左)

此謂文中「嘗謂山林之志,上所宜弘,激貪厲薄,義等為政」等四句屬於議論之筆, 插接在前後敘事之間,似有截斷文意之感,然孫氏以為其文尤妙處正在於「善斷」, 亦即運用「斷字訣」,以振舉文氣,並避免敘事在「急急上續」或一路連貫而下時所 造成的「氣弱而促」之病。又同篇云:

不降其身,不屈其志,使璧帛虚往,蒲輪空歸。62

其中「不降其身,不屈其志」兩句,孫氏謂:

用《論語》「不降其志,不辱其身」,「志」、「身」既互易,而「辱」又易 以「屈」字矣。(頁23左)

指出引用前人成語時另加以裁剪改易之現象,以見文不苟作;其後「璧帛虛往,蒲輪 空歸」兩句,孫氏則指出「往」、「歸」二字「不使傷於複出」(頁45左),即謂駢 體行文用字有判別,以避駢枝重出之病。

再如〈齊故安陸昭王碑文〉一文,《六朝麗指》書中也論及三次,按文章所見句 例先後,第一則是針對其文「若夫彈冠出仕之日,登庸蒞事之年,軍壓命服之序,監 督方部之數,斯固國史之所詳,今可得而略也」,其中「今可得而略」的省筆之法, 孫氏闡述謂:

顧既已云「可得而略」矣,則竟略而不言可耳,乃明知其可略,而又不能不略 及之者,此其所以為文也。故文有須詳說者,有不妨從略者,權於詳略之間, 而遣辭命意則必能得其精要矣。否則,詳所不當詳63,則失之繁冗;略所不當

⁶¹ 此處〈為武帝與謝朏敕〉原文引自〔清〕許槤編,曹明綱譯注:《六朝文絜譯注》(上海:上海古籍出 版社,1999年),卷2,頁72。

⁶² 同上註,頁73。

^{63 〈}齊故安陸昭王碑文〉一文引見〔唐〕李善:《文選注》(臺北:藝文印書館,1991年),卷59,頁833。

略,則失之苔簡。(頁44右)

此總結文家為文經驗,認為作文當有詳略之權衡,故強調「權於詳略之間,而遣辭命意則必能得其精要」。第二則是對「起予聖懷,發言中旨」句中引用之法,孫氏指出:

吾讀六朝文,則又有不惟其意,而惟用其文者,何以明之?沈休文〈齊故安陸昭王碑文〉有云:「起予聖懷,發言中旨。」夫「起予者商也」,見於《論語》。「予」者,孔子自謂也。今用「起予」兩字,不過言能起聖懷耳,其意則不合矣。往讀《韓詩外傳》,其引《詩》也,皆不必本意,則此例昔賢已有之。(頁38左)

此重點在舉例強調六朝文引用時,有僅截用其詞語本身,而未必皆與本意相合之狀況。 第三則藉文中幾處人物用典討論是否需嚴守「取之同倫」原則的問題,孫氏指出:

沈休文〈齊故安陸昭王碑文〉:「雖春申之大啟封疆,鄧攸之緝熙氓庶,不能尚也。」又「南陽葦杖,未足比其仁;潁川時雨,無以豐其澤。」又「雖鄧訓致剺面之哀,羊公深罷市之慕,對而為言,遠有殘德。」又「奕思之微,秋儲無以競巧;取睽之妙,流睇未足稱奇。」又「豈惟僑終蹇謝,興謠輟相而已哉。」一篇之中,凡用古人相擬者,皆不必取之同倫。此非有背《禮》訓也,誠以作文之法,苟欲論定一人,援引往哲,豈能稱量而予,毫釐不爽?於是極力模擬,從旁襯而出,以見若人之優美耳。若謂擬失其倫,則非也。(頁11 左-12 右)

此文所舉「春申之大啟封疆,鄧攸之緝熙氓庶」、「南陽葦杖」、「潁川時雨」諸例, 皆為援借他人事蹟以比擬,目的在於旁襯、烘托碑文主角之仁德功澤,用典「極力模 擬」已有其難處,若還必須用等量齊觀,且毫釐不爽的標準來要求,則文章難免生硬 僵化。由此可見孫氏對於駢體用典,大致採取較為務實而寬鬆的態度面對,他認為古 今人物身分地位各自有別,實難以同類比況,故強調「凡用古人相擬者,皆不必取之 同倫」的觀點,認為此為使運典不失自然的變通之法,故依此而謂:

運典確切,固也,然必參以休文之法,乃不致枯窘耳。(頁12右)

可見沈約行文用典之法,亦頗有可取,與前述任昉用典諸例並觀,正可呈顯任沈大家之風,不僅佳處甚多,也以沈約「秀潤逸氣」的行文之風,照應「六朝雖尚藻麗,可知猶有樸素之美」的論點。以上三則也是分別藉文中句例強調六朝駢體行文技法,舉證具體,關照細密,但與作家氣韻論旨範疇較無實質關聯,故以上僅簡要呈現其要義,

不再予以展開詳論。

(二) 論汀、鮑之辨

江淹(444-505)及鮑照(?-466)以詩賦著稱於南朝,並推助了駢儷體製的成 熟,如《詩品》評鮑照云:「善製形狀寫物之詞」、「貴尚巧似,不避危仄」,64葉慶 炳《中國文學史》評江淹云:

江淹之賦,堪稱為齊、梁時代排比麗辭、堆砌典故之駢賦代表。65

歷來評價上多凸顯兩家著重辭藻形式的一面。孫德謙亦評云:「六朝之文,豔麗莫如 江、鮑」(頁54左),顯見江、鮑為六朝「豔麗」文風代表,此也大致與一般文學史 上所認定的評價近似,但他並不滿於後世評價江、鮑多僅就藻飾層面立論,而忽略其 氣體散朗的一面,故持論時,不僅專注在辭藻層面的雕琢灩麗,而是強調更深層的氣 韻之美。

1. 行文頓宕,氣體散朗

「潛氣內轉」是展現作品氣韻的一種手法,其法在於「往往不加虛字,而又其文 氣已轉入後者」(頁 35 右),《六朝麗指》中所謂「斷字訣」、「頓宕之筆」等,即 為潛氣內轉之法。如以下所舉文例:

觀文通〈為蕭拜太尉揚州牧表〉所云:「玄文既降,雕牒增輝。禮藹前英,寵 華昔典」,「景能驗才,無假外鏡;撰己練志,久測內涯」,與「寸亮尺素, 頻觸瑤纊;丹情實理,備塵珠晃」,雕琢極矣。乃此下接云:「所以迴懼鴻威, 後奔殊令者也」,其後又云:「咸以休對性業,裁成器靈,詎有移風變範,克 耀倫序者乎?」無不用頓宕之筆。後人但賞其藻采,而於氣體散朗,則不復知 之。故即論駢文,能入六朝之室者,殆無多矣。(頁54左)

據《南齊書‧明帝本紀》所載:「高宗明皇帝諱鸞, ……尋加黃鉞、都督中外諸軍事、 太傅,領大將軍、揚州牧」,66此文為江淹為蕭鸞拜謝受此恩寵所寫。文章前半極寫榮 **龍謙讓之意,行文遣辭確實「雕琢極矣」,然其後筆勢忽變,轉而論己移風易範、公** 忠體國之志,似有突兀,然此作用即如同上述所謂「斷字訣」,運用「頓宕」之筆, 以散行文句振舉文氣,使文章不致於溺於豔辭麗藻,且更透顯出散逸疏朗之風神。另

⁶⁴ 引見〔梁〕鍾嶸著,曹旭箋注:《詩品箋注》,頁 175。

⁶⁵ 引見葉慶炳:《中國文學史》(臺北:臺灣學生書局,1987年),上冊,頁238。

⁶⁶ 引見〔梁〕蕭子顯:《南齊書・明帝本紀》(北京:中華書局,1972 年),卷 6,頁 84。

有一類似之例,如江淹〈宋安成王右常侍劉喬墓銘〉一文,孫德謙對文中潛氣內轉法 的運用闡釋云:

江文通〈劉喬墓銘〉:「參錯報善, 茫昧雲玄。」自「乃毓伊人」下皆是贊劉, 而此兩句即是轉筆也。......若謂銘是韻語,故可無用虛字, 苔善讀之, 尚易辨析。(頁 35 右)

此篇〈劉喬墓銘〉全文引錄於下:

丹陽韞聖,豐鄉降賢。玉葉既積,金徽方傳。乃毓伊人,剋廣克宣。騰芬中屬, 飛藻上年。杳杳虚素,永永沖關。雲意霜節,瓊立冰堅。家寶以瑩,國才未甄。 參錯報善,茫昧雲玄。斂魂幽石,委氣空山。膚若流波,身如絕煙。芳菲一逝, 美懋徒鐫。⁶⁷

全文為四言韻語,前面均為讚頌墓主劉喬之筆,直至「參錯報善,茫昧雲玄」兩句為轉筆,以下文意轉至傷悼情景,為劉喬辭世表達悽惻之感,故雖全篇未用虛字,前後文意仍能銜承,一路暗轉而下,並使文氣連貫。

2. 運用代字,避陳取新

文采要能達到華美豔麗,雕章琢句、避陳取新的鍊字之法自不可免,故孫德謙也 對江淹文中使用「代字」現象加以闡述,指出:

夫文之有假借,即代字訣也。吾試取江文通文言之。其〈齊太祖誄〉云:「譽馥區中,道薆氓外。」〈為蕭拜太尉揚州牧表〉云:「禮藹前英,寵華昔典。」「馥」、「薆」、「藹」、「華」,皆代字也。使非代字,而曰「譽播區中,道高氓外」,有能如是研鍊乎?「藹」之訓為「茂」,「華」之訓為「盛」,如謂「禮茂前英,寵盛昔典」,即用其字本義,未嘗不善,究不若「藹」「華」代字之豔麗也。……凡文用代字訣,均是避陳取新之道,六朝文中類此者至多。 (頁 16 左—17 右)

代字訣大致是用生字替代熟字,以發揮避陳取新的效果。如此處所舉〈為蕭拜太尉揚州牧表〉篇中「禮藹前英,寵華昔典」兩句,即是用「藹」代「茂」,用「華」代「盛」,文句在如此研鍊字法中顯得新奇而不失古雅。至於謂「六朝文中類此者至多」,可見類似現象相當普遍,此「代字」法對於雕琢豔麗文風之形成當有直接關係。駱鴻凱對此法謂為「代語」,指出:

⁶⁷ 引見〔梁〕蕭子顯:《南齊書・明帝本紀》,卷6,頁84。

六代好用代語,觸手紛綸。……文人厭黷舊語,欲避陳而趨新,故課虛以成實。 抑或嫌文辭之坦率,故用替代之詞,以期化直為曲,易逕成迂。雖非文章之常 軌,然亦修辭之妙訣也,安可輕議乎!68

此從代語所產生的時代因素著眼,其為避陳趨新,刻意運用替代之詞,以發揮「化直 為曲,易逕成迂」效果的修辭手法,正與孫德謙所論「代字訣」類同。

蕭子顯(489-537)《南齊書·文學傳論》對鮑照所作有「發唱驚挺,操調險急, 雕藻淫艷,傾炫心魂」之評,69已可見其對辭藻聲色極力追求之創作習性。劉勰云:「宋 初訛而新。」10在遣辭造句上精雕細琢以求新奇之風當已蔚然成習,更有甚者,則往往 「穿鑿取新」,則不免造成訛詭,《文心雕龍・定勢》對此現象亦頗有評議,云:

自近代辭人,率好詭巧,原其為體,訛勢所變,厭黷舊式,故穿鑿取新。察其 訛意,似難而實無他術也,反正而已。故文反正為支,辭反正為奇。效奇之法, 必顛倒文句,上字而抑下,中辭而出外,回互不常,則新色耳。⁷¹

劉勰此說在闡釋當時「率好詭巧」文風形成背景及造成「宋初訛而新」的技巧現象。 當時作家往往透過「顛倒文句」、「上字而抑下,中辭而出外」的「反正」技巧來表 意,以達到追新求奇的目的。孫德謙即據劉勰此論進一步予以思辨,分析指出:

觀此,則「訛」之為用,在取新奇也。顧彼獨言「宋初」者,豈自宋以後,即 不然乎?非也。〈通變〉篇又曰:「今才穎之士,刻意學文,多略漢篇,師範 宋集。」則文之反正,喜尚新奇者,雖統論六朝可矣。聞之魏文有言:「文章 經國之大業,不朽之盛事。」文而專求新奇,為識者蚩鄙,在所不免。然而論 乎駢文,自當宗法六朝,一時作者並起,既以新奇取勝,則宜考其為此之法。 (頁29左)

此說更強調所謂「訛而新」的創作現象,其實並不僅限於「宋初」之時,舉凡宋以後, 亦即六朝(宋、齊、梁、陳、北朝、隋),均無不深受此風習影響;至於作品以追求 新奇取勝,是否皆成訛謬,則認為仍需視其運用狀況而定。就孫氏在此處所舉江、鮑 篇中兩則文句實例來看:

⁶⁸ 引見駱鴻凱:《文選學・餘論第十》(臺北:漢京文化事業,1982 年),頁 356。

⁶⁹ 引見〔梁〕蕭子顯:《南齊書・列傳三十三・文學》,卷 52,頁 908。

⁷⁰ 引見王更生:《文心雕龍讀本·定勢》,下篇,頁 49。

⁷¹ 引見《文心雕龍讀本·定勢》,頁 64。

江文通〈為蕭拜太尉揚州牧表〉:「若殞若殯。」《說文》:「殯,死在棺, 將遷葬柩,賓遇之。」今文果從本義,則殯為死矣。章表之體,理宜謹重,何 必須此「殯」字,蓋亦惟務新奇,訛謬若此也。(頁30右)

鮑明遠〈石帆銘〉:「君子彼想」,恐是「想彼君子」,類彥和之所謂顛倒文 句者。句何以顛倒?以期其新奇也。(頁30左)

孫氏以為「訛之為用,在取新奇」,並「考其為此之法」,歸納求新奇之法有三:第 一是「詭更文體」,第二是「不用本字,其義難通,遂使人疑其上下有闕文者」(即 前所論「代字訣」),第三是「顛倒文句」。此處所舉兩例,前者不用本字,但用字 未得體而致訊謬,後者屬刻意顛倒文句之例,文章求奇方式不拘一格,且已相當普遍, 於此可見一斑。

3. 江文疏逸, 鮑文質實

孫德謙比照區辨任、沈之例,也進一步辨析江、鮑兩家儷體行文之風。謂:

江、鮑並稱,余以江文疏逸。細審兩家體製所本,鮑似純從漢賦而出,故密於 江。細審兩家體製所本,鮑似純從漢賦而出,故密於江。如江之〈與交友論隱 書〉所云:「性有所短,不可韋弦者有五:一則體本疲緩,臥不肯起;二則人 閒應修,酷嬾作書;三則賓客相對,口不能言;四則性甚畏動,事絕不行;五 則愚嬈妄發,輒被口語。」此一段實規做嵇叔夜〈與山濤絕交書〉,稍變其詞 句。又〈詣建平王上書〉,玩其氣局,幾合鄒陽〈獄中上書自明〉與司馬遷〈報 任少卿書〉而成為一篇,不特「加以涉旬月,迫季冬,身非木石,與獄吏為伍」 襲用成句已也。可知文通之所取法者,不專在賦矣,宜其較鮑為疏遠耳。然鮑 亦有疏逸處,但比之於江,總覺鮑為質實也。(頁 57 右)

本文前引孫氏區辨任、沈之論,即以任昉的質重與沈約的逸氣相對,此處亦同理,指 出江文疏,鮑文密;進而從「體製所本」之別來追溯其源,江文取資不專在賦,而是 兼學多方,故較顯疏逸,而鮑文則多從漢賦出,偏於質實。「疏」與「密」兩種風格 相對,本身並無優劣,然而疏逸展現六朝駢體「疏宕得神」(頁7右)的氣韻之美, 正近於孫氏所推崇的駢體理想,似較受孫氏讚賞。再者,此處辨別文之疏密,主要以 創作體製與漢賦關係為據,蓋因六朝文之雕琢豔麗與賦體的鋪采摛文,兩者精神體貌 相通,漢賦體製格局宏闊,其「競為侈麗閎衍之詞」及「極聲貌以窮文」、「擬諸形 容,則言務纖密」⁷²的創作風習,也深為六朝文所繼承。鮑照為六朝詩賦名家,其駢體

⁷² 諸語出自《漢書·藝文志·詩賦略》及《文心雕龍·詮賦》,分別引見〔漢〕班固撰、〔唐〕顏師古注:

作品「在風格上顯示了來自漢代大賦的影響」, 73可見孫德謙謂「鮑深於賦」(頁十四 右),而其文「密」、「質實」,實有理可循。《六朝麗指》對六朝文與漢唐文風格 之區別,較論云:

漢文雄傑,故多大篇。論者每以齊梁小文,鄙之為才氣薄弱,其說似矣。然鮑 明遠〈河清頌〉,梁簡文〈南郊〉、〈馬寶〉二頌,薛元卿〈老氏碑〉,李公 輔〈霸朝集序〉,如此等篇,亦復氣體恢弘,從漢文出,但類此者無多耳。若 以唐文較之,唐代駢文,無不壯麗,其源出於徐、庾兩家。徐、庾文體,亦極 藻豔調暢,然皆有遒逸之致,非僅如唐文之能為博肆也。作為文章,固當兼學 漢、唐,以論駢體正宗,則宜奉六朝為法。(頁31右)

漢賦長篇巨製,多以雄傑著稱,孫氏以為在齊梁諸文中,鮑照〈河清頌〉等諸篇製最 能擺脫當時才薄氣弱之病。鮑照〈河清頌〉一文為鮑照代表作,是藉黃河澄清之事向 朝廷上祝頌之文,以頌揚宋元嘉太平治世,雖不免有人臣歌功頌德之嫌,然其篇製宏 大,文辭典雅華麗,確實承漢文之風而能呈現「氣體恢弘」的特點。從漢文雄傑、唐 文博肆的對照下,可見六朝文兼有兩者優點,故孫德謙以為為文當「兼學漢唐」,標 舉「駢體正宗則官奉六朝為法」,這也正是孫德謙駢體文學史論的一項重要識見。

「六朝之文,豔麗莫如江、鮑」,然綜合上述孫德謙對江淹及鮑照兩家之評,可 見兩家在六朝競新逐奇、馳騁豔麗聲色的時代文風中亦呈顯出氣韻特質,故仍能有可 觀。張溥(1602-1641)《漢魏六朝百三家集》也特別強調六朝文的「生氣」,謂:

歷觀駢體,前有江、任,後有徐、庾,皆以生氣見高,遂稱俊物。74

「生氣」即作品中所表現的氣韻,前一小節所提及的任昉,以及本節所論評的江淹等 文家,大致皆能具有散逸俊暢之風,並不陷溺於豔辭麗藻。從為文淵源來說,鮑照主 要師法漢賦,江淹則取資多方;就風格表現而言,鮑文「密」而「質實」,江文則「疏 逸」,而此「疏逸」正能切合孫德謙「疏宕得神」之批評標準,故顯然更受讚賞。

《六朝麗指》對於作家之論述,多半是將觀點與作品充分結合,透過辭句細部技 巧實例的解讀,來印證創作現象,使六朝文風特點之描述更能具體化,並藉作家之對

[《]前漢書藝文志》(北京:中華書局,1985年),頁55;王更生:《文心雕龍讀本‧詮賦》,上篇, 頁 133。

⁷³ 引見蘇瑞隆:《鮑照詩文研究》(北京:中華書局,2006 年),第三章〈雲霞錦縟,孤雲絕景——鮑 照之駢文〉,頁105。

^{74 〔}明〕張溥著、殷孟倫注:《漢魏六朝百三家集題辭注・徐僕射集》(臺北:世界書局,1979 年), 頁 264。

照比較, 凸顯評論文章體貌之審美標準。

以上孫德謙所評四家,不論是評任昉「文氣疏朗,絕無迹象」、沈約「秀潤、時有逸氣」、江淹「用頓宕之筆」、「氣體散朗」,或是評鮑照「亦有疏逸處,但比之於江,總覺鮑為質實」,甚至上引「徐、庾文體,亦極藻豔調暢,然皆有遒逸之致」等,均多從氣韻之美感取向及角度著眼,也可從而印證「疏宕得神」的駢體審美標準,尤可視為《六朝麗指》作家評論的一項特點。

五、結語

對往代文風、文學發展現象予以描述並進行作家作品評論,是文學史論著的重要 任務,文學史雖屬現代學科,但傳統文章學(文話)的論述體系及話語體例,亦同樣 能發揮文學史的論評精神。如學者謂:

作家的詩話、詞話、賦話、評點等關於文學演變的論述可以說是中國古代獨特的文學史研究形態。⁷⁵

孫德謙《六朝麗指》運用文話獨特的理論型態,以漫談方式闡述六朝駢體文學,其著書要旨主要在於綜理「六朝之閎規密裁」,故全書專從體製、風格、文風、流別、審美特質、創作技法、作家評論等多重面向論述六朝時期駢體文學特徵,並關注六朝文學發展問題,其性質不僅是一部「六朝駢文概論」,⁷⁶也實可謂為「晚清六朝駢文研究的殿軍之作」;⁷⁷就理論內涵而言,則已略具「六朝駢體文學史論」的初步規模及理論架構,其書中條目內容也大致能與今日對文學史論著所謂「提供資訊,轉述資訊」,甚或「綜輯批評,述記源流」等功能相應,學術視野也深廣度兼備,對於今日檢視此一時期文學風貌,當能有所啟發。透過《六朝麗指》的觀照,孫德謙「駢體正宗則宜奉六朝為法」之說,確實有一定識見,而在所謂「凡一代有一代之文學」的觀點下,六朝駢體文章的優勢及獨特美感價值,也可得到較適切的學術評價與定位。至於「鏡鑒源流,銓綜利病」之文學批評任務,⁷⁸則非屬於其著書主要預設的立場,因此所謂「洵

⁷⁵ 引見佴榮本:《文學史理論》,頁 215。

⁷⁶ 如劉濤指出此書:「堪稱一部六朝駢文概論,其內容豐富,舉凡六朝文地位、駢文創作及鑒賞、文體源流、駢散合一理論、作家作品評騭、與其他學術或文體的關係等,皆有論述。」詳見劉濤:〈論六朝麗指在駢文批評上的貢獻〉,頁 15。

[&]quot;引見汪泓、丁姍姍:〈孫德謙六朝麗指氣韻說淺釋〉,《中國古代文章學的成立與展開》,頁 482。

⁷⁸ 孫德謙《六朝麗指·自序》云:「若乃鏡鑒源流,銓綜利病,善文之士,類能道之,斯則非所急矣。」 (頁 2 右)。

乎前哲之流別,來學之津逮」之評,79可說相當切要點出《六朝麗指》所發揮文學史論 著鑑往知來的性質及意義。

綜合本文所論,《六朝麗指》對於六朝駢體文學史的觀照有多方面的開展,其所 發揮的理論意義,主要可歸結為以下三項:

第一,從六朝文風與文章審美特質之釐辨來看:孫德謙認為六朝駢體不等同於後 世四六格調,而且晉宋與齊梁文風有別,其獨具「遒鍊雋逸」、「疏宕得神」、「神 韻蕭疏」的氣韻美感,使作品擺脫懦鈍浮疏之病,也不致流於卑靡,此一美感特質之 標舉,主要在強調駢體「宜奉六朝為法」的文學觀點,但對於歷來習見認知六朝獨偏 辭采聲律形式美以致浮豔的文學評價而言,也當具有省思與修正之學術意義。

第二,從六朝文學發展脈絡之勾勒來看:《六朝麗指》依正史文學傳之史料標舉 「三體」及「四體」之論,是對六朝時所謂「今體」概念進一步的引伸補充,「三體」 之說探討宋齊以來詩文家三種創作體貌趨向,而「四體」之說則概括了南朝文學由輕 豔、清麗到綺豔等風格一路承遞遷變的發展歷程,可見六朝駢體不僅只是繁縟綺靡的 單一面貌而已,其實也呈現體貌豐富,無體不備的多元性。

第三,從作家評論重氣韻的審美取向來看:《六朝麗指》論述作家時,多將觀點 與作品充分結合,透過辭句細部技巧實例的解讀,來印證創作現象,使六朝文風特點 之描述更能具體化,並藉作家之對照比較,凸顯評論文章體貌重氣韻之審美標準。如 任、沈並稱,兩者均以「氣體散朗,紆餘生妍」特色見長,然任長於隸事用典,故博 瞻而質重,沈則秀潤而有逸氣;又江、鮑並稱,兩者為豔麗文風之代表,鮑文密而質 實,江文則疏逸。而透過兩相對比,沈約之逸氣,江淹之疏逸,亦正可與「疏宕得神」 的駢體審美標準相互印證。

本論文梳理並考察孫德謙在六朝駢體文學史視野所開展出的成果,而由其書中所 闡述要義,以及評論作家、作品所採取審美取向,從中可窺見《六朝麗指》在駢體文 學發展脈絡上的綜合成就,而透過《六朝麗指》所呈現的文學史觀點和理論視野,或 許也能對六朝駢體文學發展史發揮一些可資參鑑的啟示和意義。

⁷⁹ 此根據馮煦為《六朝麗指》作序之語云:「甄綜異同,叶殊徵於吐鳳;掎摭利病,邁絕作於雕龍。洵乎 前哲之流別,來學之津逮矣。」引見《六朝麗指》序(頁1右)。

徵引書目

丁福林:〈《南齊書·文學傳論》對文壇三派的評價〉,《遼寧大學學報》1996年第 3期,頁88-91。

于景祥:《中國駢文通史》,長春:吉林人民出版社,2002年。

:《文心雕龍的駢文理論和實踐》,北京:中華書局,2017年。

王更生:《文心雕龍讀本》,臺北:文史哲出版社,1985年。

王益鈞:《孫德謙駢文理論研究》,香港:香港中文大學中國語言及文學課程碩士論文,2006年。

王瑤:《中古文學史論》,北京:北京大學出版社,1998年。

王運熙、楊明:《魏晉南北朝文學批評史》,上海:上海古籍出版社,1989年。

朱一新:《無邪堂答問》,北京:中華書局,2000年。

羊玉祥:《古詩文鑒賞方法二十一講》,成都:巴蜀書社,1995年。

吴功正:《六朝美學史》,南京:江蘇美術出版社,1994年。

汪泓、丁姗姗: 〈孫德謙六朝麗指氣韻說淺釋〉,收入《中國古代文章學的成立與展

開》,上海:復日大學出版社,2011年,頁461-482。

李延壽:《南史》,北京:中華書局,1975年。

李倩倩:《孫德謙六朝麗指新探》,石家莊:河北師範大學碩士論文,2006年。

李澤厚:《美學三書·美的歷程》,合肥:安徽文藝出版社,1999年。

沈德潛:《說詩晬語》,《清詩話》,上海:上海古籍出版社,1999年。

呂雙偉:《清代駢文理論研究》,北京:人民出版社,2011年。

金秬香:《駢文概論》,臺北:臺灣商務印書館,1967年。

周勛初:《魏晉南北朝文學論叢》,南京:江蘇古籍出版社,1999年。

佴榮本:《文學史理論》,北京:社會科學文獻出版社,2012年。

姚思廉:《梁書》,北京:中華書局,1973年。

胡旭:〈《南齊書·文學傳論》三體淵源辨識〉,收入徐中玉等主編:《中國文論的 直與曲》,上海:華東師範大學出版社,2010年,頁196-209。

胡適:《白話文學史》,臺南:東海出版社,1976年。

柯慶明:〈關於文學史的一些理論思維〉,收入《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》,臺北:國立臺灣大學中國文學系,2001年,頁183-208。

袁行霈主編:《中國文學史》,北京:高等教育出版社,1999年。

韋勒克等著,王夢鷗譯:《文學論》,臺北:志文出版社,1992年。

孫德謙:《四益宧駢文稿》,上海:瑞華印務局,1936年。

:《六朝麗指》,臺北:新興書局,1963 年。

逯欽立:《先秦漢魏南北朝詩》,北京:中華書局,1983年。

許槤著、黎經誥箋注:《六朝文絜箋注》,臺北:宏業書局,1983年。

許槤編、曹明綱譯注:《六朝文絜譯注》,上海:上海古籍出版社,1999年。

張溥:《漢魏六朝百三名家集》,臺北:文津出版社,1979年。

張溥著、殷孟倫注:《漢魏六朝百三家集題辭注》,臺北:世界書局,1979年。

張慧:〈論《南齊書・文學傳論》與齊梁文學新變〉,《河北北方學院學報》33 卷 3 期(2017年5月),頁18-22。

莫山洪:〈論駢文理論的歷史演進〉,《上饒師範學院學報》24卷2期(2004年2月), 頁 67-72。

游國恩等主編:《中國文學史》,北京:人民文學出版社,1963年。

葉慶炳:《中國文學史》,臺北:臺灣學生書局,1987年。

董乃斌等:《中國文學史學史》,石家莊:河北人民出版社,2003年。

溫光華:〈論《六朝麗指》駢散合一說的理論內涵及其學術意義〉,《彰化師大國文 學誌》26期(2013年6月),頁1-34。

:〈《六朝麗指》氣韻論及其與駢文創作關係之考察〉,《東吳中文學報》26 期(2013年11月),頁187-212。

鄭玄注、孔穎達疏:《禮記正義》,臺北:藝文印書館,重刊宋本十三經注疏,1993 年。

劉大杰:《中國文學發展史》,臺北:華正書局,1991年。

劉永濟:《十四朝文學要略》,北京:中華書局,2007年。

劉師培:《漢魏六朝專家文研究》,臺北:臺灣中華書局,1982年。

劉麟生:《中國駢文史》,臺北:臺灣商務印書館,1990年。

劉濤:〈論六朝麗指在駢文批評上的貢獻〉,《廣東技術師範學院學報》2013 年 5 期 (2013年5月),頁14-21。

潘慧瓊:《南朝文學批評意識的兩個維度》,北京:人民文學出版社,2017年。

蕭子顯:《南齊書》,臺北:臺灣商務印書館,1988年。

駱鴻凱:《文選學》,臺北:漢京文化事業,1982年。

鍾嶸著、曹旭注:《詩品箋注》,北京:人民文學出版社,2009年。

鍾濤:《六朝駢文形式及其文化意蘊》,北京:東方出版社,1997年。

顏崑陽:《六朝文學觀念叢論》,臺北:正中書局,1993年。

羅宗強:《魏晉南北朝文學思想史》,北京:中華書局,2004年。

蘇瑞隆:《鮑照詩文研究》,北京:中華書局,2006年。

Analysis on the Historical Theory of Parallel Prose Literature in *Liu Chao Li Zhi*

Wen, Kuang-Hua*

Abstract

Sun De Qian discussed the development of parallel prose in the Six Dynasties in his *Liu Chao Li Zhi*. He had specific views on the writing style in that era, the style of the literary works, and the evaluation of the writer's works. Sun De Qian's criticism has a clear train of thought with excellent reference value, which plays a crucial and significant part in learning about the Six Dynasties. From the perspective of literary history, this thesis examined aesthetic characteristics, literature development, and Sun De Qian's critique to manifest the theoretical significance of *Liu Chao Li Zhi* in the literature of the Six Dynasties.

Keywords: Sun De Qian, *Liu Chao Li Zhi*, History of Six Dynasties Literature, History of Paralleled Prose Literature

^{*} Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Dong Hwa University.

《北市大語文學報》第二十九期;35-60頁 臺北市立大學中國語文學系 2023年12月

清末劉樹屏《澄衷蒙學堂字課圖說》 附字舉隅析論*

鍾 哲 宇**

【摘要】

《澄衷蒙學堂字課圖說》(省稱《澄衷蒙字課》)是由清末時上海新式學堂澄衷 蒙學堂校長劉樹屏(1857-1917)等人參與編寫之漢字教科書,刊行於 1901 年。該書 收錄三千餘字,專爲童蒙而作。《澄衷蒙字課》編於清末世變、傳統文化轉型之時, 具有承先啟後之時代意義。本文以《澄衷蒙字課》附字為研究範圍,整理出字例 206 個,並依其字例說解術語,分作「本作某字」、「俗作某字」、「通作某字」、「亦 作某字」等四點,舉例析論《澄衷蒙字課》文字之觀念,並藉此觀察清末世變時文字 使用之影響。傳統文字學者常以《說文》作為正俗字之標準,清末時講求普及教育, 文字學習以實用為先,因此《澄衷蒙字課》之收字與傳統正俗字標準不同,而是以常 用字體為主,今教育部頒布正字表亦以「常用」作為文字整理之標準。《澄衷蒙字課》 所列附字,其實多是今之常見、常用之字,在世局動蕩之際,文字使用習慣亦很可能 會隨之變化,故《澄衷蒙字課》以附字方式列出文字,以補充通行及習見之字,與傳 統字書正字異體之表現方式不同,據此可見《澄衷蒙字課》之時代意義及價值。。

關鍵詞:劉樹屏、澄衷蒙學堂字課圖說、異體字、說文解字、清末民初

^{2023.08.05} 收稿,2024.01.03 通過刊登。

^{*} 本文為國科會 111 年補助專題研究計畫「從通經到啟蒙:清末民間字課圖說之承繼及變革研究(計畫編 號: MOST 111-2410-H-141-020-) 」研究成果之一,寫作期間得到經費補助,謹誌謝忱。

^{**} 國立臺北商業大學通識教育中心副教授。

一、前言

《澄衷蒙學堂字課圖說》(省稱《澄衷蒙字課》)刊行於 1901 年,是由清末上海 新式學堂澄衷蒙學堂校長劉樹屏(1857-1917)主編、蔡元培(1868-1940)、章梫 (1861-1949) 等人參與編寫之漢字教科書。「劉樹屏,字葆良,號雨溪,光緒十六年 (1890) 進士,甲午戰爭後,提倡教育改革。《澄衷蒙字課》編於清末世變、傳統文 化轉型之時,具有承先啟後之時代意義,不僅具有傳統語言文字之教學內容,同時也 引入了西方的學理知識。其書影響了民初時期官方所編《共和國教科書》、《國民字 課圖說》等課本,胡適、竺可楨、茅盾等名人也受此書的啟蒙。2該書收錄三千餘字, 乃專爲童蒙而作,字例說解分作為十歲以下學生而設之簡說,及為十一歲以上學生而 設之詳說。關於《澄衷蒙字課》之選字標準,劉樹屏於〈凡例〉云:「選字共選三千 餘字,皆世俗所通行,及書牘所習見者。……其他生僻字,概從割愛,其字有數體, 則以最常用之體為正,而附見其餘。」3據此,本書之收字與傳統正俗字標準不同,而 是以常用字體為主,同時又佐以附字互見。今教育部頒布正字表,即以常用、次常用、 罕用字,分作三表,作為學習之標準。據此可見以「常用」作為文字整理之標準,清 末《澄衷蒙字課》是其前例。再者,《澄衷蒙字課》在字例簡說中,基本上僅臚列正 字與附字,而詳說中則說明正字與附字之關係。本文所用《澄衷蒙字課》以第四次石 印本之附字為研究範圍,4整理出字例 206 個,5據此析論《澄衷蒙字課》附字說解術語 之觀念,並藉以觀察清末世變時文字使用之影響。

二、論《澄衷蒙字課》附字說解術語

(一)本作某字

1. 「 氣 」 本作 「 气 」

《澄衷蒙字課》以「氣」為正字,「气」為附字,云:「氣乃餼之古字也,雲氣

¹ 李紅慧:《《澄衷蒙學堂字課圖說》與識字教學研究》(天津師範大學學科教學(語文)碩士論文,2018 年),頁8。

² 屈亞文等:〈《澄衷蒙學堂字課圖說》的編排創新與當代啟示〉(《陝西學前師範學院學報》第 31 卷 第3期,2015年6月),頁11。

³ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》(北京:新星出版社,2017年),總目,頁1。

^{4 《}澄衷蒙字課》第四次石印本,將之前版本錯譌的部分加以修訂,故本文以此為據。

⁵ 字例見本文附錄一。

之氣本作气,今以氣字代气。」6「氣」、「气」二字皆見於《說文》,「氣」字《說 文》訓「饋客之芻米也」,7即贈客之米糧。「气」字《說文》訓「雲气也」。8據此, 若從《說文》本義論之,雲氣之氣,本作气字。考气之古文字形,甲骨文作三(合10925)、 三(合 9461), ⁹金文作 **三**(〈天亡簋〉集成 4261)、 **与**(〈洹子孟姜壺〉集成 9729), 《說文》小篆作号。段玉裁《說文注》「气」字云:「象雲起之兒,三之者,列多不 過三之意也,是類乎從三者也,故其次在是。」10據此可知,小篆形體承古而來,與甲 金文形體相類似,皆是以三橫表多,故气字本義即為雲气。再者,段玉裁又云:「气、 氣古今字,自以氣爲雲气字,乃又作餼爲廩氣字矣。气本雲气,引伸爲凡气之偁。 - 11 是以雲氣之氣代气字,習慣已久,自宋本《玉篇》已釋氣字為「氣息也」。12今教育部 《異體字字典》亦以「气」為「氣」之異體,如《異體字字典》簡宗梧先生考訂「气」 字云:「今以氣為正字,气為氣之異體矣。」13此與《澄衷蒙字課》文字用法相同。 2. 「久」本作「灸」

《澄衷蒙字課》以「久」為正字,「灸」為附字,云:「常於其處曰久,蓋遲留 之辭。《說文》本作鍼灸之灸。」14是以長久釋久字。「久」、「灸」二字皆見於《說 文》,「灸」字《說文》訓「灼也」,15「久」字《說文》訓「從後灸之也。象人兩脛 後有歫也。《周禮》曰:『久諸牆以觀其橈』。」段玉裁《說文注》云:「〈士喪禮〉: 『鬲幎,用疏布久之』,鄭曰:『久讀爲灸,謂以葢塞鬲口也』;〈旣夕〉:『苞筲 **犨甒皆木桁久之**』,鄭曰:『久讀爲灸,謂以葢案塞其口』。此經二久字,本不必改 讀,葢久本義訓從後歫之,引伸之則凡歫寒皆曰久。鄭以久多訓長久,故易爲灸,以 釋其義。〈考工記〉:『灸諸牆以眂其榛之均』,鄭曰:『灸猶柱也,以柱兩牆之閒』。 許所偁作久,與禮經用字正同。許葢因經義以推造字之意,因造字之意以推經義,無 不合也。相歫則其條必遲,故又引伸爲遲久。遲久之義行而本義廢矣。」16漢代鄭玄注

⁶ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷1,頁1。

⁷ 〔清〕段玉裁:《說文解字注》(臺北:藝文印書館,2007年),頁336。

⁸ 同前註,頁20。

⁹ 本文所用古文字形體皆引自《小學堂》網站。

中央研究院數位文化中心:《小學堂》, http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/。查詢日期: 2022 年 10 月 15 日 10 [清]段玉裁:《說文解字注》,頁20。

¹¹ 同前註,頁 20。

^{12 〔}宋〕陳彭年:《大廣益會玉篇》(北京:中華書局,2004年),頁75。

¹³ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code= OTAyMTE1LTAwNO。 香詢日期: 2022 年 10 月 15 日

¹⁴ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷1,頁21。

^{15 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁488。

¹⁶ 同前註,頁 239-240。

經常以「久讀爲灸」,所謂讀為,即改用他字解釋。¹⁷對此原因,段氏以為「鄭以久多 訓長久,故易爲灸以釋其義」,可知漢時久字本義已不顯,而久釋為長久,是為引伸 義。段氏以為可據《說文》造字本義為釋,不必改讀。且「久」、「灸」二字本義 相通,段氏論二字異同云:「久、灸皆取附箸相拒之意,凡附箸相拒曰久,用火則 曰灸。」¹⁸是從其文字構形而論。蔡信發《六書釋例》云:「久是灸的初文,灸是久的 後起形聲字,二字關係是轉注。」¹⁹據此,「久」、「灸」二字為轉注字之關係。故《澄 衷蒙字課》以「久」為正字,「灸」為附字,是不明「久」本有灸之義,久字今釋為 長久,是其引伸義。明代張自烈《正字通》云:「《說文》久、灸分訓灼病,雖借久 長,久不可作灸,本義必合為一字,謂長久借灸,非。」20今教育部《異體字字典》亦 不以「久」、「灸」二字具正字、異體之關係。

3. 「眠」本作「瞑」

《澄衷蒙字課》以「眠」為正字,「瞑」為附字,云:「莫賢切,本作瞑。」21 「眠」字不見於《說文》,「瞑」字《說文》訓「翕目也」,徐鉉以為「今俗別作 眠,非是。」22段玉裁亦以為「俗作眠,非也。」23元代周伯琦《六書正譌》以為「俗 作眠,非。」24宋本《玉篇》以瞑、眠為同字。25今教育部《異體字字典》以「瞑」為 「眠」之異體,如《異體字字典》蔡信發考訂「眠」字云:「『瞑」為『眠』之異體。 『眠』字見《玉篇・目部》,以為與『瞑』同,『寐也』,《廣韻・平聲・先韻》並 同。······又『眠』字後出,故古多以『瞑』作『眠』,如:《文選·嵇康·養生論》: 『內懷殷憂則達旦不瞑。』李注:『古眠字。』今既以後出之『眠』為正,則『瞑』 反為其異體也。」²⁶據此,魏晉南北朝時期已可見瞑、眠二字同用之現象。宋元學者如 徐鉉、周伯琦,及段玉裁持《說文》正字之立場,以為瞑作眠字者為非。明代張自烈 《正字通》則以為瞑字「今通作眠,義通。徐說泥。」27是張自烈以徐鉉之說,過於拘

17 蔡信發:《訓詁答問》(臺北:臺灣學生書局,2004年),頁 163。

^{18 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁 488。

¹⁹ 蔡信發: 《六書釋例》(臺北:臺灣學生書局,2006年),頁79。

^{20 [}明]張自烈:《正字通》(清康熙戊午17年(1678)劉炳刊正本,臺灣大學善本),子上,頁25。

²¹ 劉樹屏: 《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷4,頁42。

^{22 [}宋]徐鉉注:《說文解字》(《四部叢刊》本,臺北:臺灣商務印書館,1979年),卷4上,頁2。

^{23 〔}清〕段玉裁: 《說文解字注》, 頁 135。

^{24 [}元]周伯琦:《六書正譌》(元至正 15 年平江郡守高德基刊本,國圖善本),平聲,一先僊韻,頁 43 °

^{25 〔}宋〕陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁22。

²⁶ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code= QTAyNzY5LTAwMw。查詢日期: 2022 年 10 月 15 日

^{27 〔}明〕張自烈:《正字通》,午中,頁59。

泥《說文》正字觀念。清末《澄衷蒙字課》及今教育部《異體字字典》皆以「眠」為 正字、「瞑」為異體,符合常用文字之情況。

4.「計」本作「赴」

《澄衷蒙字課》以「訃」為正字,「赴」為附字,云:「訃本作赴。赴,趨也, 疾也。疾趨以告凶也,今喪家多有訃聞。」28「訃」字,《說文》不錄。「赴」字,金 文作 🖫 (〈 • 子賓缶〉集成 9995),《說文》訓「趨也」,徐鉉以為:「《春秋傳》 赴告用此字。今俗作訃,非是。」29原本《玉篇》以為「訃,亦赴字。」30宋本《玉篇》: 「赴,或作訃。」31《集韻》云:「訃,通作赴。」32據此可見,宋代字書多以二字為 異體,而徐鉉持《說文》正字立場,以為「俗作訃,非是」,是以「訃」作「赴」字 為錯字。張自烈《正字通》則以為赴字「从言義通,徐說泥」,33張氏以為徐鉉拘泥於 《說文》正字觀念。段玉裁對於「赴」、「計」二字之關係有所論說,其《說文注》 云:「〈聘禮〉:『赴者未至』,〈士喪禮〉:『赴日君之臣某死』,注皆云:『今 文赴作計』。按古文訃告字衹作赴者,取急疾之意。今文从言,急疾意轉隱矣。故言 部不收訃字者,从古文不从今文也。凡許於禮經从今文則不收古文字,如口部有『名』、 金部無『銘』是也。从古文則不收今文字,如訃是也。」34據此,赴、訃二字為古今文 經用字之異。故許慎《說文》收卦字而不收錄訃字,以為卦字從走部,急疾義較明顯。 赴、訃二字為形符代換,而非一字之異體,訃字從言,取言語告知之義;赴字從走, 取急趨之義。今教育部《異體字字典》亦不明言「訃」、「赴」二字具正字、異體之 關係。

(二)俗作某字

1.「邨」俗作「村」

《澄衷蒙字課》以「邨」為正字,「村」為附字,云:「倉尊切。俗作村,經史 無村字。」³⁵「村」字不見於《說文》,「邨」字,金文作**捋**(〈三十四年頓丘戈〉集

²⁸ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷2,頁 169。

²⁹ 〔宋〕徐鉉注:《說文解字》,卷 2 上,頁 7。

³⁰ 〔梁〕顧野王:《原本玉篇殘卷》(北京:中華書局,2004年),頁 40。

^{31 [}宋]陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁48。

³² 〔宋〕丁度:《集韻》(臺北:學海出版社,1986年),頁 495。

^{33 〔}明〕張自烈:《正字通》,酉中,頁51。

³⁴ 〔清〕段玉裁:《說文解字注》,頁 64。

³⁵ 劉樹屏: 《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷1,頁90。

成 11321),《說文》訓「地名」,徐鉉云:「今俗作村,非是。此尊切。」36宋本《玉 篇》:「邨,亦作村。」37《集韻》云:「村,通作邨。」38元代周伯琦《六書正譌》 以為「俗作村,非。」39徐鉉、周伯琦持《說文》正字立場,以為「邨」作「村」字者 為錯字。段玉裁云:「邨本音豚,屯聚之意也。俗讀此尊切,又變字為村。」40段氏以 村字為邨字之俗讀俗字。今教育部《異體字字典》以「邨」為「村」之異體,如《異 體字字典》李添富先生考訂「邨」字云:「『聚落』字本當作『邨』,俗則變而作『村』。 『村』、『邨』二字既無別,標準字體又從俗以『村』字為正字,故可收『邨』字為 其異體。」41《澄衷蒙字課》以經史中無村字,故「邨」為正字、「村」為俗字。 2. 「檐」俗作「簷」

《澄衷蒙字課》以「檐」為正字,「簷」為附字,云:「俗作簷。檐,接也,所 以接屋之前後也。」42「簷」字不見於《說文》,「檐」字,金文作 權(〈鄂君啟車 節〉集成12110),《說文》訓「膍也」,徐鉉以為「今俗作簷,非是。」43宋本《玉 篇》:「簷,與檐同。」44《廣韻》云:「檐,簷,上同。」45《集韻》云:「檐,亦 作簷。」46元代周伯琦《六書正譌》以為「俗作簷,非。」47張自烈《正字通》:「簷, 俗檐字。」48段玉裁《說文注》云:「俗作簷。」49據此,宋代以來字書,皆以「簷」 為「檐」之俗字,《玉篇》、《廣韻》、《集韻》更以為二字同。今教育部《異體字 字典》以「檐」、「簷」二字互為異體,《異體字字典》季旭昇先生考訂「檐」字云: 「『簷』之本字當作『檐』,惟後世通行『簷』,『檐』反而成為『簷』之異體字。 據此,『檐』為『簷』之異體,可從。」50又考訂「簷」字云:「『簷』字見《廣韻・

36 [宋]徐鉉注:《說文解字》,卷6下,頁8。

^{37 [}宋]陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁11。

^{38 [}宋]丁度:《集韻》,頁140。

^{39 [}元] 周伯琦:《六書正譌》,平聲、十三元魂痕韻,頁35。

^{40 〔}清〕段玉裁:《說文解字注》,頁 302。

⁴¹ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code=

⁴² 劉樹屏: 《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷1,頁138。

^{43 [}宋]徐鉉注:《說文解字》,卷6上,頁5。

^{44 [}宋]陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁71。

^{45 [}宋]陳彭年等:《新校正切宋本廣韻》(臺北:黎明文化,1987年),頁 225。

^{46 〔}宋〕丁度:《集韻》,頁 286-287。

^{47 [}元] 周伯琦:《六書正譌》,平聲,十四鹽添嚴韻,頁71。

^{48 [}明]張自烈:《正字通》,未上,頁38。

^{49 〔}清〕段玉裁:《說文解字注》,頁258。

⁵⁰ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code= QTAzMDQ1LTAwNA。查詢日期:2022年10月15日

平聲・鹽韻》曰:『檐:屋檐。簷:上同。』蓋義符『木』替換為『竹』耳。據此, 『簷』為『檐』之異體,可從。」51筆者以為,今既通行「簷」字,故以「檐」為「簷」 字之異體,可也。

3. 「牀」俗作「床」

《澄衷蒙字課》以「床」為正字,「床」為附字,云:「牀俗作床,臥具也。人 臥則安,故引申之凡可以安物者,多以牀名。」52「床」字不見於《說文》,金文作**身**₹ (〈十四茉銅犀〉集成10442),《說文》「牀」字訓「安身之几坐者」。53林義光《文 源》云:「爿並有牀象,實即牀之古文。」54「爿」字,甲骨文作【(合 21574)、廿 (合 22238)。今教育部《異體字字典》以「牀」為「床」之異體,如《異體字字典》 陳新雄先生考訂「床」字云:「《干祿字書・平聲》:『床、牀、牀。上俗、中通、 下正。』《玉篇・广部》:『床、仕莊切、俗牀字。』《廣韻・平聲・陽韻》:『牀、 簣也。《易》曰: 遜于牀下。士莊切,床,俗。』按牀為床之本字,床為牀之俗字, 《常用國字標準字體表》既定俗字床為正體,故今定牀為『床』之異體。」55據此,自 唐代至清末,字書皆以「床」為「牀」之俗字。今以床字較為常用,故以為正體。

4. 「繖」俗作「傘」

《澄衷蒙字課》以「繖」為正字,「傘」為附字,云:「繖古稱蓋,俗稱傘。」56 「繖」、「傘」二字皆不見於《說文》,「繖」字見於大徐本《說文》新附字,本作 「繖」。57張自烈《正字通》:「縿,此即繖之原也。」58鈕樹玉《說文新附考》亦以 為「繖疑古作緣」,云:「〈釋天〉:『纁帛緣』,郭注:『緣,眾旒所著』。〈檀 弓〉: 『布幕,衛也; 縿幕,魯也。』鄭注: 『縿,縑也』。据此則縿音義竝近繖, 後人繖葢或本此,故方氏《通雅》云:『繖本因古之縿』。」59考「縿」字,《說文》 「旌旗之游也」,60指旌旗的正幅。古代以傘之圖樣及顏色作為身分象徵,與旌旗的功

⁵¹ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code= QjAxODY3。查詢日期: 2022 年 10 月 15 日

⁵² 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷3,頁45。

^{53 〔}清〕段玉裁:《說文解字注》,頁 260。

⁵⁴ 林義光:《文源》(上海:中西書局,2012年),頁79-80。

⁵⁵ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code= QTAxMjAzLTAwMQ。查詢日期:2022年10月15日

⁵⁶ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷3,頁58。

^{57 [}宋]徐鉉注:《說文解字》,卷13上,頁5。

^{58 [}明] 張自烈:《正字通》,子中,頁 60。

^{59 〔}清〕鈕樹玉:《說文新附考》(《續修四庫全書》本,第 213 冊,上海:上海古籍出版社,2002 年), 頁 148。

^{60 [}宋]徐鉉注:《說文解字》,卷13上,頁4。

能及材質相近,然二者並非同物,以「繖疑古作緣」,並無確證。再者,《集韻》云:「繖,或作傘。」61元代周伯琦《六書正譌》以為「俗作傘,非。」62《正字通》:「繖,通作傘。」63今教育部《異體字字典》以「繖」、「傘」二字互為異體,如《異體字字典》王初慶先生考訂「繖」字云:「《類篇・糸部》於『繖、傘、傘』下曰:『《說文》:蓋也。亦作傘、傘、繖。』元・熊忠《古今韻會舉要・上聲・旱緩韻》云:『繖,《說文》:蓋也,從糸散聲。』又曰:『或作愀,……亦作変、傘。』故『繖』可為『傘』之異體。」64又考訂「傘」字云:「『繖』從糸散聲,取其音;『傘』象眾人在傘下,取其形,二者義本無別,故『傘』可收為『繖』之異體字。」65筆者以為,今既通行「傘」字,故以「繖」為「傘」字之異體,可也。

(三)通作某字

《澄衷蒙字課》以「昏」為正字,「婚」為附字,云:「昏以闇為義,故昏墊、昏亂、昏昧皆曰昏。又與婚通,妻父曰昏,重昏曰媾。」66「昏」、「婚」二字皆見於《說文》。「昏」字,甲骨文作 (合30838)、(合29801),金文作 (《毛公鼎》集成2841),趙誠以為卜辭表示黃昏到黑定這一段時間,比暮、落日都要晚。67《說文》訓「日冥也」,68指日暮之時。「婚」字《說文》訓「婦家也。《禮》:『娶婦已昏時』。婦人,会也,故曰婚。」69據此,「昏」、「婚」二字各有本義,應為二字,且歷代字書亦不以二字為異體。唐代張參《五經文字》云:「婚,五經多作昏,以正昏時之義。」70在經書中常以「昏」假借「婚」字,二字為通假。今教育部《異體字字典》亦不以二字具正字、異體之關係,言「昏,通『婚』」,71以二字之關係為通假。

^{61 [}宋]丁度:《集韻》,頁557。

^{62 〔}元〕周伯琦:《六書正譌》,上聲、十四旱緩韻,頁 91。

^{63 [}明]張自烈:《正字通》,子中,頁60。

⁶⁴ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code=QTAwMjI0LTAxMy0x。查詢日期:2022 年 10 月 15 日

⁶⁵ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code= OjAzNDYxLTAwNA。查詢日期:2022 年 10 月 15 日

⁶⁶ 劉樹屏: 《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷1,頁23。

⁶⁷ 趙誠: 《甲骨文簡明詞典》(北京:中華書局,2009年),頁262。

^{68 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁308。

⁶⁹ 同前註,頁 620。

⁷⁰ [唐]張參:《五經文字》(《叢書集成新編》第 35 冊,臺北:新文豐,1986 年),頁 65。

⁷¹ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code=QTAxNzg2。查詢日期:2022 年 10 月 15 日

2. 「核」通作「覈」

《澄衷蒙字課》以「核」為正字、「覈」為附字、云:「下革切、核通作覈。凡 棗桃李梅之屬,實其中者謂之覈物。引申為殽核之核籩實曰核也,又引申為研核之核, 言審究其事之實也。」72「核」、「覈」二字皆見於《說文》。「核」字《說文》訓「蠻 夷吕木皮為篋、狀如籢尊之形也。」段玉裁《說文注》云:「未詳所本,今字果實中 曰核而本義廢矣。按許不以核爲果實中者,許意果實中之字當用覈也。〈小雅〉: 『 肴 核維旅』,班固、蔡邕作『肴覈』,左思作『肴槅』,槅即覈也。今本《毛詩》作核, 非古也。」73「覈」字《說文》訓「實也。攷事,襾笮邀遮其辭,得實曰覈。」段玉裁 《說文注》云:「凡有骨之偁也,骨下曰:『肉之覈也』。蔡邕注〈典引〉曰:『有 骨曰覈』。《周禮》:『其植物曰覈物』,謂梅李之屬。按《詩·小雅》:『肴覈維 旅』、〈典引〉及注不誤。〈蜀都賦〉作槅,叚借字也。今本作核,傳譌也。《周禮》 經作覈,注作核,葢漢人巳用核爲覈矣。」⁷⁴據此,段氏以為許慎言果實中曰核之字, 應當用覈字為本義,且自漢人已用「核」爲「覈」字,段氏以為「核」作「覈」字乃 傳譌之錯字。明代字書《字彙》、《正字誦》皆以為「覈,與核同。」75清代邢澍《金 石文字辨異》:「覈,通作核。」76今教育部《異體字字典》不以「核」、「覈」二字 具正字、異體之關係,且二字經典假借現象如前引段《注》所示,已很明確,二字應 為通假。段氏持《說文》本字本義之立場,故以為「核」作「覈」字為錯字。

3.「娘」通作「孃」

《澄衷蒙字課》以「娘」為正字,「孃」為附字,云:「少女之號,又與孃通。 今吳俗稱父曰爺、母曰孃,小說家呼母后為孃孃。」77「娘」字不見於《說文》,「孃」 字《說文》訓「煩擾也,一曰肥大也」。78考「襄」字,甲骨作 【 (《合集》8195)、 √ (《合集》30431),金文作

☆ (〈穌甫人盤〉集成10080)、

☆ (〈穌甫人匹〉 集成 10205) ,于省吾以為是《說文》「罬」字初文,訓為「亂也」,和从衣的 § 字 古通用,隸變作襄。79「襄」字《說文》訓為「漢令:解衣耕謂之襄。从衣遐聲。擧,

⁷² 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷3,頁129。

^{73 〔}清〕段玉裁:《說文解字注》,頁 265。

⁷⁴ 同前註,頁 360。

^{75 [}明]梅膺祚:《字彙》(明萬曆乙卯43年江東梅氏原刊本,國圖善本),卷10,頁102。[明]張 自烈:《正字通》,申下,頁47。

^{76 [}清]邢澍:《金石文字辨異》(《聚學軒叢書》第一集,臺北:藝文印書館,1971年),頁900。

[&]quot;劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷2,頁59。

^{78 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁631。

⁷⁹ 于省吾:《甲骨文字釋林》(北京:中華書局,1979 年),〈釋 ∛〉,頁 132。

古文襄。」⁸⁰宋本《玉篇》、《廣韻》訓「孃」字為「母稱」,而訓「娘」字為「少女之号」,⁸¹《正字通》云:「俗孃字,今俗謂少女曰小娘」。⁸²段《注》則以為「孃」、「娘」二字本非通用字,云:「煩,熱頭痛也。擾,煩也。今人用擾攘字,古用孃。……今攘行而孃廢矣。又按《廣韵》孃,女良切,母稱。娘亦女良切,少女之号。唐人此二字分用畫然,故耶、孃字斷無有作娘者,今人乃罕知之矣。」⁸³據此,段氏以為孃、攘為古今字,本義為煩亂,而唐代後「孃」、「娘」二字相通用。

清初王夫之《說文廣義》云:「孃,本訓煩擾也,从女从襄。襄,勞耕也。男子勞耕不足,女子佐之,煩勞甚矣。又肥大也,襄有拓大之意。五胡亂華以後,乃以此字為母稱,以煩勞、肥大之辭加之母,悖矣!稱父為『耶』,稱母為『孃』,皆夷語也。流俗字書又撰『娘』字,以孃為母,以娘為少女之稱,辨析徒勞,不知其歸於俗妄。」⁸⁴王夫之言「孃」字指女子勞耕,煩擾之義,故以此為母稱,不甚合宜。且以為「稱母為孃」源自於夷語,而「五胡亂華以後,乃以此字為母稱」,其後流俗字書又撰「娘」字。《說文廣義》以《說文》本字本義為立場,認為「以孃為母,以娘為少女之稱」,皆為俗妄之析分。筆者以為,文字之使用常因約定俗成而通行,王夫之以《說文》本字評論當時文字之使用,因此容易有所違背衝突。今教育部《異體字字典》以「娘」為正字,「孃」字為其異體,⁸⁵與《澄衷蒙字課》正字異體之看法相同。4.「來」稱作「徠」

《澄衷蒙字課》以「來」為正字,「徠」為附字,云:「落哀切。牟麥也。篆象芒刺之形。來牟周所受瑞麥,天所來也,故轉為來往之來,引申之招人使來亦曰來,通作徠,讀洛代切。」⁸⁶「徠」字不見於《說文》,「來」字《說文》訓「周所受瑞麥來麰也。二麥一夆,象其芒束之形。天所來也,故為行來之來。」⁸⁷甲骨文作 (合 19660)、(合 16535),金文作 (《作冊般甗》集成 944)、 (《 史墻盤》集成 10175),趙誠以為象小麥之形,甲骨文用作來往之來,則為借音字。⁸⁸宋本《玉

^{80 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁398。

^{81 [}宋]陳彭年等:《玉篇》,頁17;《廣韻》,頁176。

^{82 〔}明〕張自烈:《正字通》, 丑下, 頁 56。

^{83 〔}清〕段玉裁: 《說文解字注》, 頁 631。

^{84 [}清] 王夫之: 《說文廣義》 (湖南:嶽麓書社,1989年),頁 222-223。

⁸⁵ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code=QTAwOTI3。查詢日期:2022 年 10 月 15 日

⁸⁶ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷4,頁85。

^{87 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁233。

⁸⁸ 趙誠:《甲骨文簡明詞典》,頁345。

篇》云:「徠,力哀切。就也,還也,今為來。又力代切,勞也。」89《集韻》以來、 徠二字為異體。ºº元代周伯琦《六書正譌》以為「來別作徠,非。」º¹《字彙》以為「徠」 為古文來字,92《正字通》以為來、徠二字同,徠古通用來。93今教育部《異體字字典》 以「來」為正字、「徠」字為其異體,94與《澄衷蒙字課》正字異體之看法相同。

(四)亦作某字

1.「訛」亦作「譌」

《澄衷蒙字課》以「訛」為正字,「譌」為附字,云:「亦作譌,偽言也,言偽 則舛謬滋多,故世以妖言為訛言,別字為訛字。」95「訛」字不見於《說文》,「譌」 字《說文》訓「譌言也。從言爲聲。《詩》曰:民之譌言。」段玉裁《說文注》云: 「今〈小雅〉作訛,《說文》無訛有吪,吪,動也。訛者俗字。」%原本《玉篇》云: 「訛,字書亦譌字也。」97宋本《玉篇》及《廣韻》皆以為「訛字同譌」,98《廣韻》 更以「訛」為字首,「譌」為後附。據此,宋代字書以多以二字為異體。《正字通》 以為「訛」為今字,「譌」為古字。99今教育部《異體字字典》以「訛」為正字,「譌」 字為其異體,如《異體字字典》陳新雄先生考訂「譌」字云:「『譌』為正字,『訛』 為俗字,今《常用國字標準字體表》既從畫省原則定『訛』為正字,則『譌』乃不得 不列為『訛』之異體也。」100與《澄衷蒙字課》正字異體之看法相同。

2. 「忤」亦作「牾」

《澄衷蒙字課》以「忤」為正字,「牾」為附字,云:「凡事逆於理,意逆於人皆 日忤,故違逆君親之意者曰忤逆。字亦作牾,牛角相抵觸曰牴牾,因以為違背之稱。」101

^{89 [}宋]陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁47。

^{90 [}宋]丁度:《集韻》,頁114。

^{91 〔}元〕周伯琦:《六書正譌》,平聲,十灰咍韻,頁 30。

^{92 〔}明〕梅膺祚:《字彙》,卷4,頁80。

^{93 [}明]張自烈:《正字通》,寅下,頁59。

⁹⁴ 教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word attribute.rbt?quote code= QjAxMDMx。查詢日期: 2022 年 10 月 15 日

⁹⁵ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷4,頁57。

^{96 〔}清〕段玉裁:《說文解字注》,頁 99。

^{97 〔}梁〕顧野王:《原本玉篇殘卷》,頁22。

^{98 [}宋]陳彭年等:《玉篇》,頁42;《廣韻》,頁163。

^{99 〔}明〕張自烈:《正字通》,首卷,頁8。

¹⁰⁰教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code= QTAzODAx。查詢日期: 2022 年 10 月 15 日

¹⁰¹劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷2,頁86。

「忤」、「牾」二字皆不見於《說文》,「忤」字,《龍龕手鑑》訓「音悟,逆也」。102 宋本《玉篇》及《廣韻》,皆訓為「逆也」。103 「牾」字見於《集韻》,訓為「獸名。」104《字彙》以為「牾」與「忤」同,105《正字通》以為「牾」與「忤」通。106《康熙字典》以為「牾」乃「啎」字之訛,云:「按啎,俗刻誤作牾。前漢〈王莽傳〉:『亡所牾意』,後漢〈桓典傳〉:『以牾宦官賞不行』,楊子《方言》:『適牾也』,《穆天子傳》:『白鹿一牾』,皆啎字之譌,其善本原作啎。《字彙》云:『五故切,與忤同』,謬甚。」107據此,《康熙字典》以「啎」字俗刻誤作成「牾」,而《字彙》又誤以為與「忤」字同。《澄衷蒙字課》以「牾」字為牛角相抵觸曰牴牾,是為望文牽附。今教育部《異體字字典》不以「忤」、「牾」二字具正字、異體之關係。

3.「栖」亦作「棲」

《澄衷蒙字課》以「栖」為正字,「棲」為附字,云:「日在西方而鳥宿於木,故字从木从西。亦作棲,棲者,鳥所休息也,故引申之為棲遲之棲,亦以休息為義。」

108「栖」字不見於《說文》,「棲」為《說文》「西」字或體,《說文》訓「鳥在樂上也。象形。日在圖方而鳥圖,故因己為東圖之圖。凡圖之屬皆从圖。隱,圖或从木、妻。為,古文圖。為,籀文圖。」

109「西」字甲骨作 (《合集》12873)、 (《合集》10050),金文作 (《小臣逋鼎》集成2581)、 (《高鼎》集成2833),據此,西字甲金文形體像鳥巢,而不像鳥在巢上。

110「栖」字見於《魏孔羨碑》,

1116 代張參《五經文字》云:「棲,作栖同。」

112宋本《玉篇》云:「棲,亦作栖。」

113《廣韻》云:「棲,栖,上同。」

114《正字通》云:「棲,同栖。」

115 自唐代以來字書已可見「棲」、「栖」二字為異體,而皆以「棲」為字首正字。

102 〔遼〕行均:《龍龕手鑑》(《四部叢刊續編》本,臺北:臺灣商務印書館,1966 年),卷 1,頁 20。

^{103 [}宋] 陳彭年等:《玉篇》,頁40;《廣韻》,頁368。

^{104 [}宋]丁度:《集韻》,頁91。

^{105 [}明] 梅曆祚:《字彙》, 卷7, 頁73。

^{106 [}明]張自烈:《正字通》,巴下,頁8。

^{107 [}清] 張玉書等:《康熙字典》(臺北:文化圖書公司,1970年),頁701。

¹⁰⁸ 劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷4,頁10。

^{109 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁 591。

¹¹⁰ 蔡信發:《六書釋例》,頁 304。

^{111 [}清]顧藹吉:《隸辨》(清康熙 57 年項絪氏玉淵堂刻本,臺南:大孚書局,1983年),卷1,頁101。

^{112 [}唐] 張參:《五經文字》,頁4。

^{113 [}宋]陳彭年等:《大廣益會玉篇》,頁62。

^{114 [}宋]陳彭年等:《新校正切宋本廣韻》,頁90。

^{115 [}明]張自烈:《正字通》,辰中,頁67。

今教育部《異體字字典》亦以「栖」為「棲」之異體,如《異體字字典》金周生先 生考訂云:「栖字從木、西聲,為後起形聲字,音義與『棲』同,故『栖』當為『棲』 之異體字。」¹¹⁶據此,《澄衷蒙字課》以「栖」字為「日在西方而鳥宿於木,故字从木 从西」,¹¹⁷是「栖」字乃據《說文》「西」字釋義而成之後起字,歷代字書皆不以為正 字。因此,《澄衷蒙字課》以「栭」為正字當有可議之處。筆者以為,也許劉樹屏認為 「栖」字較符合《說文》「西」字釋義,故以為字首字,然今以「棲」為常用字。

4. 「訊」亦作「詢」

《澄衷蒙字課》以「訊」為正字,「詢」為附字,云:「凡以書問往來者曰問訊, 引申謂鞫獄為訊,字亦作詢,詢亦讀平聲。」118「詢」字不見於《說文》,為大徐本 《說文》新附字,訓「謀也」,119即查問之義。「訊」字《說文》訓「問也。」120甲 骨作材(《合集》36389 黃組),金文作品(〈五祀衛鼎〉集成2832)、以(〈揚 簋〉集成 4294) ,趙誠以為像反縛之雙手又繫之以繩,加強了表示訊韜之意。¹²¹據 此,可見二字本義相近。然而觀歷代辭書,並無以「訊」、「詢」二字為異體者, 且詞語使用其義分化明顯,如「訊問」為審問追究之義,相似詞為鞠問、審問,用 作法官或警察機關審理案件時,對與案情有關的當事人作詳細的查問。122再如「詢 問」為諮詢查問,相似詞為扣問,用作請問、求教。¹²³據此,「訊問」、「詢問」 雖同是問之義,使用方法卻不相同。故《澄衷蒙字課》以「訊」為正字、「詢」為 附字,乃誤以義近字為異體字。今教育部《異體字字典》亦不以「訊」、「詢」二 字具正字、異體之關係。

¹¹⁶教育部:《異體字字典》,https://dict.variants.moe.edu.tw/variants/rbt/word_attribute.rbt?quote_code= QTAxOTY0LTAwMg。查詢日期:2022年10月15日

¹¹⁷劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,卷4,頁10。

¹¹⁸同前註,卷4,頁47。

^{119 [}宋]徐鉉注:《說文解字》,卷3上,頁7。

^{120 [}清]段玉裁:《說文解字注》,頁 92。

¹²¹趙誠:《甲骨文簡明詞典》,頁357。

¹²²教育部:《重編國語辭典修訂本》, https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=112712。 查詢日期: 2023 年 7 月 10 日

¹²³教育部:《重編國語辭典修訂本》,https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=112518。 查詢日期: 2023 年 7 月 10 日

三、結語

本文以《澄衷蒙字課》附字為研究範圍,整理出字例 206 個,並依其字例說解術語,分作「本作某字」、「俗作某字」、「通作某字」、「亦作某字」等四點,舉例析論《澄衷蒙字課》文字異體之觀念,並藉此觀察清末世變時文字使用之影響。傳統文字學者常以《說文》作為正俗字之標準,清末時講求普及教育,文字學習以實用為先,因此《澄衷蒙字課》之收字與傳統正俗字標準不同,而是以常用字體為主,今教育部頒布正字表亦以「常用」作為文字整理之標準。本文就《澄衷蒙字課》附字之說解術語析論之,「本作某字」,基本可從《說文》本字本義溯源其字;「俗作某字」,基本以不見於經史之字為俗;「通作某字」,基本以二字為假借關係;「亦作某字」,則似以二字關係為同字,然其標準不一,對於說解術語並無嚴格之區分,且亦有可議之處。如前引「忤」亦作「牾」,「牾」應為「啎」字;「栖」亦作「棲」,應以「棲」為字首正字。再者,《澄衷蒙字課》所列附字,其實多是今之常見、常用之字,在世局動蕩之際,文字使用習慣亦很可能會隨之變化,故《澄衷蒙字課》以附字方式列出文字,以補充通行及習見之字,與傳統字書正字異體之表現方式不同,據此可見《澄衷蒙字課》重要之時代意義及價值。

徵引書目

丁度:《集韻》,臺北:學海出版社,1986 年。

于省吾:《甲骨文字釋林》,北京:中華書局,1979年。

王夫之:《說文廣義》,湖南:嶽麓書社,1989年。

中央研究院數位文化中心:《小學堂》,http://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/。

行均:《龍龕手鑑》,《四部叢刊續編》本,臺北:臺灣商務印書館,1966年。

邢澍:《金石文字辨異》,《聚學軒叢書》第一集,臺北:藝文印書館,1971年。

李紅慧:《《澄衷蒙學堂字課圖說》與識字教學研究》,天津師範大學學科教學(語 文)碩士論文,2018年。

周伯琦:《六書正譌》,元至正 15 年平江郡守高德基刊本,國圖善本。

林義光:《文源》,上海:中西書局,2012年。

屈亞文等:〈《澄衷蒙學堂字課圖說》的編排創新與當代啟示〉,《陝西學前師範學 院學報》第31卷第3期,2015年6月,頁8-11。

段玉裁:《說文解字注》,臺北:藝文印書館,2007年。

徐鉉注:《說文解字》,《四部叢刊》本,臺北:臺灣商務印書館,1979年。

教育部:《異體字字典》,http://dict2.variants.moe.edu.tw/variants/。

:《重編國語辭典修訂本》,https://dict.revised.moe.edu.tw/。

陳彭年等:《新校正切宋本廣韻》,臺北:黎明文化,1987年。

:《大廣益會玉篇》,北京:中華書局,2004 年。

張自烈:《正字通》,清康熙戊午17年(1678)劉炳刊正本,臺灣大學善本。

張玉書等:《康熙字典》,臺北:文化圖書公司,1970年。

張參:《五經文字》,《叢書集成新編》第35冊,臺北:新文豐,1986年。

梅膺祚:《字彙》,明萬曆乙卯43年江東梅氏原刊本,國圖善本。

鈕樹玉:《說文新附考》,《續修四庫全書》本,第213冊,上海:上海古籍出版社, 2002年。

趙誠:《甲骨文簡明詞典》,北京:中華書局,2009年。

蔡信發:《訓詁答問》,臺北:臺灣學生書局,2004年。

:《六書釋例》,臺北:臺灣學生書局,2006 年。

劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,北京:新星出版社,2017年。

顧藹吉:《隸辨》,清康熙 57 年項絪氏玉淵堂刻本,臺南:大孚書局,1983 年。

顧野王:《原本玉篇殘卷》,北京:中華書局,2004年。

附錄一:《澄衷蒙學堂字課圖說》附字之一覽表

| 序號 | 字例 | 附字 | 說明 | 出 處 ¹²⁴ |
|----|----|-------|-----------------------------|--------------------|
| 1 | 氣 | 气 | 氣乃餼之古字也,雲氣之氣本作 气,今以氣字代气。 | 卷一,頁1 |
| 2 | 曜 | 燿、耀 | 與耀同。 | 卷一,頁13 |
| 3 | 暉 | 輝、煇 | | 卷一,頁 13 |
| 4 | 暗 | 閨 | | 卷一,頁 15 |
| 5 | 煖 | 煙、暄、暖 | 許元切,本作暄,又乃管切,亦 作暖,又與煗同。 | 卷一,頁 16 |
| 6 | 歷 | 厤 | | 卷一,頁 18 |
| 7 | 臘 | 臈 | | 卷一,頁 18 |
| 8 | 朢 | 望 | | 卷一,頁 20 |
| 9 | 昔 | 腊 | 與腊同 | 卷一,頁 21 |
| 10 | 久 | 灸 | 《說文》本作鍼灸之灸。 | 卷一,頁 21 |
| 11 | 早 | 蚤 | 通作蚤。 | 卷一,頁 22 |
| 12 | 昏 | 婚 | 與婚通。 | 卷一,頁23 |
| 13 | 期 | 朞 | 同朞。 | 卷一,頁 23 |
| 14 | 榦 | 幹 | | 卷一,頁 25 |
| 15 | 冀 | 貢 | | 卷一,頁 41 |
| 16 | 老 | 衖 | 俗呼為衖。 | 卷一,頁89 |
| 17 | 邨 | 村 | 倉尊切。俗作村,經史無村字。 | 卷一,頁90 |
| 18 | 隴 | 龍 | | 卷一,頁92 |
| 19 | 塗 | 途 | | 卷一,頁 93 |
| 20 | 皋 | 卓 | | 卷一,頁 94 |
| 21 | 塊 | 坦 | | 卷一,頁94 |
| 22 | 隄 | 堤 | | 卷一,頁 95 |

124劉樹屏:《澄衷蒙學堂字課圖說》,北京:新星出版社,2017年。

| 序號 | 字例 | 附字 | 說 明 | 出 處124 |
|----|----|----|----------|----------|
| 23 | 畔 | 叛 | | 卷一,頁96 |
| 24 | 狄 | 逖 | | 卷一,頁100 |
| 25 | 貉 | 貊 | 莫白切,通作貊。 | 卷一,頁100 |
| 26 | 嶽 | 岳 | | 卷一,頁101 |
| 27 | 嵩 | 松 | | 卷一,頁104 |
| 28 | 瀕 | 濱 | | 卷一,頁107 |
| 29 | 阬 | 坑 | | 卷一,頁107 |
| 30 | 邱 | I | | 卷一,頁109 |
| 31 | 濟 | 泲 | | 卷一,頁111 |
| 32 | 溪 | 谿 | 假借。 | 卷一,頁118 |
| 33 | 溼 | 濕 | 溼亦作濕。 | 卷一,頁118 |
| 34 | 階 | 堦 | | 卷一,頁 120 |
| 35 | 防 | 坊 | 通作坊。 | 卷一,頁130 |
| 36 | 盫 | 庵 | 通作庵。 | 卷一,頁131 |
| 37 | 窗 | 牕 | 通作牕。 | 卷一,頁137 |
| 38 | 檐 | 簷 | 俗作簷。 | 卷一,頁138 |
| 39 | 闌 | 欄 | 通作欄。 | 卷一,頁140 |
| 40 | 閒 | 間 | 通作間。 | 卷一,頁141 |
| 41 | 享 | 饗 | 與饗通。 | 卷二,頁6 |
| 42 | 圭 | 珪 | 與珪同。 | 卷二,頁7 |
| 43 | 笛 | 篴 | | 卷二,頁 14 |
| 44 | 罪 | 臯 | 古作辠。 | 卷二,頁 22 |
| 45 | 檢 | 簽 | 今字作簽。 | 卷二,頁30 |
| 46 | 硯 | 研 | | 卷二,頁31 |
| 47 | 卒 | 猝 | 蒼沒切,與猝通。 | 卷二,頁 34 |

72

淡

澹

卷二,頁113

| 序號 | 字例 | 附字 | 說明 | 出 處124 |
|----|------------|-----|-----------|----------|
| 73 | 11- | 礦、鑛 | | 卷二,頁114 |
| 74 | 強 | 彊 | | 卷二,頁 114 |
| 75 | 澒 | 汞 | | 卷二,頁 116 |
| 76 | 뎮 | 础 | | 卷二,頁 124 |
| 77 | 黏 | 粘 | | 卷二,頁 125 |
| 78 | 撦 | 扯 | | 卷二,頁 127 |
| 79 | 甂 | 螺 | | 卷二,頁132 |
| 80 | 綫 | 線 | | 卷二,頁138 |
| 81 | 國 | | | 卷二,頁139 |
| 82 | 腻 | 臟 | | 卷二,頁152 |
| 83 | 骽 | 腿 | | 卷二,頁161 |
| 84 | 須 | 鬚 | 俗作鬚。 | 卷二,頁163 |
| 85 | 싎 | 赴 | 本作赴。 | 卷二,頁 169 |
| 86 | 餉 | 饟 | | 卷二,頁 175 |
| 87 | 餬 | 糊 | | 卷二,頁 175 |
| 88 | 餹 | 糖 | | 卷二,頁 176 |
| 89 | 酖 | 鴆 | 借為鴆字。 | 卷二,頁 178 |
| 90 | 饋 | 餽 | | 卷二,頁 180 |
| 91 | 秔 | 粳 | 俗作粳字。 | 卷二,頁 185 |
| 92 | 牟 | 麰 | 牟即麰字。 | 卷二,頁186 |
| 93 | 貳 | 定 | | 卷三,頁5 |
| 94 | 參 | 叁 | | 卷三,頁5 |
| 95 | 升 | 昇 | | 卷三,頁8 |
| 96 | \uparrow | 箇 | | 卷三,頁 11 |
| 97 | 絫 | 累 | 力詭切,隸變為累。 | 卷三,頁 12 |

| 序號 | 字例 | 附字 | 說 明 | 出 處124 |
|-----|----|-------------|-----------------|--------|
| 98 | 采 | 採、彩、綵 | | 卷三,頁18 |
| 99 | 甜 | 餂 | 古通餂,讀他點切。 | 卷三,頁19 |
| 100 | 襟 | 衿 | 俗作衿。 | 卷三,頁25 |
| 101 | 褎 | 袖 | | 卷三,頁26 |
| 102 | 裠 | 帮、裙 | | 卷三,頁27 |
| 103 | 華 | 靴 | | 卷三,頁28 |
| 104 | 鞵 | 鞋 | 通作鞋。 | 卷三,頁28 |
| 105 | 佩 | 珮 | | 卷三,頁29 |
| 106 | 黻 | 韍 | | 卷三,頁30 |
| 107 | 絨 | 狨 | 二字通用。 | 卷三,頁33 |
| 108 | 緜 | 綿 | 通作綿。 | 卷三,頁33 |
| 109 | 床 | 床 | 俗作床。 | 卷三,頁45 |
| 110 | 鐙 | 燈 | 俗作燈。 | 卷三,頁49 |
| 111 | 棋 | 棊、碁 | 基、 基 通用。 | 卷三,頁50 |
| 112 | 匳 | 奩 | 俗作奩。 | 卷三,頁51 |
| 113 | 鍼 | 針 | 亦作針。 | 卷三,頁53 |
| 114 | 繖 | 傘 | 俗稱傘。 | 卷三,頁58 |
| 115 | 杯 | 盃 | 亦作盃。 | 卷三,頁61 |
| 116 | 椀 | 盌、碗 | | 卷三,頁62 |
| 117 | 瓶 | 絣 | | 卷三,頁65 |
| 118 | 瓷 | 磁 | | 卷三,頁67 |
| 119 | 鑪 | 爐 | | 卷三,頁68 |
| 120 | 板 | 版 | | 卷三,頁70 |
| 121 | 航 | 杭 | | 卷三,頁73 |
| 122 | 榜 | 牓 | | 卷三,頁73 |

| 序號 | 字例 | 附字 | 說 明 | 出 處124 |
|-----|----|----|--------------|----------|
| 123 | 柁 | 舵 | | 卷三,頁74 |
| 124 | 帆 | 騙 | | 卷三,頁75 |
| 125 | 槎 | 查 | 通作查。 | 卷三,頁76 |
| 126 | 鍊 | 煉 | 鍊與煉通用。 | 卷三,頁83 |
| 127 | 剪订 | 剪 | | 卷三,頁 90 |
| 128 | 澣 | 浣 | 省作浣。 | 卷三,頁 93 |
| 129 | 洒 | 灑 | 與灑通。 | 卷三,頁93 |
| 130 | 沾 | 秀沾 | 與霑通。 | 卷三,頁93 |
| 131 | 擔 | 儋 | | 卷三,頁96 |
| 132 | 澂 | 澄 | 與澄通。 | 卷三,頁 97 |
| 133 | 災 | 灾 | 古文作灾。 | 卷三,頁 103 |
| 134 | 蔥 | 葱 | | 卷三,頁 108 |
| 135 | 莼 | 蓴 | | 卷三,頁110 |
| 136 | 筍 | 笋 | | 卷三,頁 111 |
| 137 | 蕈 | 菌 | | 卷三,頁 112 |
| 138 | 蘜 | 菊 | | 卷三,頁 116 |
| 139 | 藥 | 葯 | 俗省書作葯。 | 卷三,頁 117 |
| 140 | 萍 | 蘋 | | 卷三,頁 120 |
| 141 | 核 | 覈 | 核通作覈。 | 卷三,頁 129 |
| 142 | 桼 | 漆 | | 卷三,頁143 |
| 143 | 枏 | 楠 | | 卷三,頁145 |
| 144 | 篠 | 筱 | 亦作筱。 | 卷三,頁150 |
| 145 | 雁 | 鳫 | | 卷三,頁153 |
| 146 | 鳸 | 扈 | 鳸亦作扈。 | 卷三,頁 156 |
| 147 | 雅 | 鴉 | | 卷三,頁 160 |

| 序號 | 字例 | 附字 | 說明 | 出 處124 |
|-----|----|-----|-------|----------|
| 148 | 翄 | 翅 | | 卷三,頁 163 |
| 149 | 犧 | 羲 | | 卷三,頁 165 |
| 150 | 猨 | 猿 | | 卷三,頁 168 |
| 151 | 腻 | 騾 | 同騾。 | 卷三,頁 176 |
| 152 | 蹏 | 蹄 | | 卷三,頁 180 |
| 153 | 虯 | 虬 | | 卷三,頁183 |
| 154 | 鱓 | 鱔 | 亦作鱔。 | 卷三,頁 188 |
| 155 | 鰌 | 鮲 | 亦作鰍。 | 卷三,頁 188 |
| 156 | 鰕 | 蝦 | 與蝦通。 | 卷三,頁 191 |
| 157 | 鼃 | 蛙 | 亦作蛙。 | 卷三,頁 192 |
| 158 | 蜋 | 螂 | | 卷三,頁 196 |
| 159 | 蜨 | 蝶 | | 卷三,頁 197 |
| 160 | 逢無 | 蜂 | | 卷三,頁 198 |
| 161 | 民典 | 蚊 | | 卷三,頁200 |
| 162 | 科 | 蝌 | | 卷三,頁204 |
| 163 | 蟻 | 螘 | | 卷三,頁206 |
| 164 | 栖 | 棲 | 亦作棲。 | 卷四,頁10 |
| 165 | 頫 | 俛、俯 | | 卷四,頁13 |
| 166 | 暱 | 昵 | 亦作昵。 | 卷四,頁 15 |
| 167 | 從 | 从 | 古作从。 | 卷四,頁 18 |
| 168 | 欣 | 訢 | 古文作訢。 | 卷四,頁21 |
| 169 | 恤 | 衃 | | 卷四,頁35 |
| 170 | 覩 | 睹 | 與睹通。 | 卷四,頁40 |
| 171 | 眠 | 瞑 | 本作瞑。 | 卷四,頁42 |
| 172 | 揺 | 詢 | 亦作詢。 | 卷四,頁 47 |

| 序號 | 字例 | 附字 | 說 明 | 出 處124 |
|-----|----------|----|----------|----------|
| 173 | 贊 | 讚 | | 卷四,頁50 |
| 174 | 嗁 | 啼 | | 卷四,頁 54 |
| 175 | 訛 | 譌 | 亦作譌。 | 卷四,頁 57 |
| 176 | 吃 | 喫 | 與喫同。 | 卷四,頁 62 |
| 177 | 袌 | 抱 | | 卷四,頁 64 |
| 178 | 與 | 歟 | 雲俱切,通歟。 | 卷四,頁 66 |
| 179 | 拏 | 拿 | 俗作拿。 | 卷四,頁 69 |
| 180 | 摹 | 摸 | 音莫,亦作摸。 | 卷四,頁 73 |
| 181 | 埽 | 掃 | | 卷四,頁 74 |
| 182 | 拓 | 摭 | 之石切,與摭通。 | 卷四,頁 78 |
| 183 | 企 | 跂 | 亦作跂。 | 卷四,頁 81 |
| 184 | 並 | 泣 | | 卷四,頁 81 |
| 185 | 蹋 | 踏 | 亦作踏。 | 卷四,頁 82 |
| 186 | 踰 | 逾 | 與逾同義。 | 卷四,頁83 |
| 187 | 來 | 徠 | 通作徠。 | 卷四,頁 85 |
| 188 | 蹤 | 踪 | | 卷四,頁 94 |
| 189 | 效 | 効 | 效、効字通。 | 卷四,頁 98 |
| 190 | 薦 | 荐 | 與荐通。 | 卷四,頁 100 |
| 191 | 鋪 | 舖 | 俗作舖,普故切。 | 卷四,頁 111 |
| 192 | 徧 | 遍 | 俗作遍。 | 卷四,頁 115 |
| 193 | 弊 | 쌁 | 今沿用作弊。 | 卷四,頁 115 |
| 194 | 卻 | 却 | 俗作却。 | 卷四,頁 117 |
| 195 | 訖 | 迄 | 或作迄。 | 卷四,頁 120 |
| 196 | 居E 鹿鹿 | 粗 | 今通用。 | 卷四,頁 125 |
| 197 | 彬 | 斌 | 亦作斌。 | 卷四,頁 129 |

| 序號 | 字例 | 附字 | 說明 | 出 處124 |
|-----|----|----|----------|----------|
| 198 | 雜 | 襍 | 古作襍。 | 卷四,頁 137 |
| 199 | 佗 | 他 | 與他、它通。 | 卷四,頁 151 |
| 200 | 儻 | 倘 | 俗作倘。 | 卷四,頁 154 |
| 201 | 無 | 无 | | 卷四,頁 156 |
| 202 | 莫 | 暮 | 今承用作暮。 | 卷四,頁 157 |
| 203 | 并 | 併 | 餅去聲,與併通。 | 卷四,頁 158 |
| 204 | 叨 | 號食 | 叨本饕之或體。 | 卷四,頁 163 |
| 205 | 由 | 繇 | 與繇通。 | 卷四,頁 169 |
| 206 | 柰 | 奈 | 俗作奈。 | 卷四,頁 170 |

Analysis of Variant Characters in Liu Shuping's *Cheng Zhong Meng Xue Tang Zi Ke Tu Shuo* in the Late Qing Dynasty

Chung, Che-Yu*

Abstract

The Cheng Zhong Meng Xue Tang Zi Ke Tu Shuo was published in 1901. The book contains over 3,000 words and is specially written for the young and uneducated. Compiled in the late Qing Dynasty, when the world was changing and traditional culture was transforming, it has the significance of inheriting the past and ushering in the future. This article takes Zi Ke Tu Shuo as the research scope, sorts out 206 character examples, explains the terminology according to the example, analyzes the concept of different forms of characters in the essay, and uses this to observe the use of characters in the changing times of the late Qing Dynasty influence. Scholars of traditional characters often use Shuo Wen as the standard of orthodox characters.

At the end of the Qing Dynasty, popularization of education was emphasized, and practicality was the priority in character learning. Therefore, the collection of characters differed from the standard of traditional orthodox characters but mainly used common fonts. Most appended characters in *Zi Ke Tu Shuo* are familiar and commonly used today. When the world situation is in turmoil, the habit of using characters may also change accordingly. Therefore, *Zi Ke Tu Shuo* lists variants as appended characters. Simply pointing out the relationship between orthographic variants but supplementing popular and familiar characters differs from traditional dictionaries. From this, we can see the significance and value of *Zi Ke Tu Shuo*.

Keywords: Liu Shuping, *Cheng Zhong Meng Xue Tang Zi Ke Tu Shuo*, Late Qing Dynasty, Variant characters, *Shuo Wen*

-

^{*} Associate Professor, National Taipei University of Business.

《北市大語文學報》第二十九期;61-92頁 臺北市立大學中國語文學系 2023年12月

葉珊對中國古典的承繼與革創

陳慶元*

【 摘 要 】

身為台灣當代文學巨擘的楊牧,在其文學生涯中,「葉珊」時期(1957-1971)可 謂其創作的成長期。期間就讀花蓮中學,以及東海、愛荷華(The University of Iowa)、 柏克萊加州大學(University of California, Berkeley)等校,曾師事胡楚卿、徐復觀、陳 世驤,以及西方漢學家卜弼德(Peter A. Boodberg)等人,汲取了相當豐富的中國古典 素養,也使日後的楊牧成為少數著重中國古典文化內涵與形式的現代詩人。然關於此 點,歷來論者多著眼於「楊牧」時期的探討,對「葉珊」時期作品的中國古典成分求 索仍有可開拓的空間。故本文擬就「葉珊」時期之詩文作品為對象,輔以其文學批評 篇章。從意象與韻律,抒情與敘事等方面,探究該時期作品受中國古典之影響以及變 革創新處,以見日後對「楊牧風格」建立的影響。

關鍵詞:楊牧、葉珊、中國古典、抒情傳統、敘事轉化

^{2023.07.09} 收稿, 2024.01.03 通過刊登。

^{*} 東海大學中國文學系副教授。

一、前言

眾所皆知,做為臺灣現代文壇巨擘的楊牧(1940-2020),早期是以「葉珊」為名 發表詩文,直至於西雅圖華盛頓大學(University of Washington, Seattle)任教初,始改 筆名為「楊牧」。經蔡明諺考證,楊牧的「葉珊時期」約莫為 1957 年至 1971 年間,而以 1972 年《中外文學》「現代詩回顧專號」為二名的交替時間。「關於筆名更動之因,楊牧曾在奚密(1955-)的訪談中,自稱為了「轉變風格」。2而早在《瓶中稿·自序》中,他便已自述此種心境:

人過三十,所聞所見,莫不感慨系之。這時生命中總難免有一種奇異的衝斥力, 又想突破現實的氛圍,那是一種尋覓摸索的心情,有點陌生,有點熟悉,略帶 十五,六歲時之迹像,可是又不完全一樣。過去立志要追求的東西,有一部份 好像已經到了眼前,不但已成事實,而且逐漸陳舊,甚至變得可厭。這其中尤 其包括一些對於詩的設想和憧憬。³

若依楊牧文中的說法,當時的他試圖與年少的「葉珊」告別,而「葉珊時期」所代表的是所謂年輕時對詩的設想和憧憬。易名「楊牧」,乃是宣告去故就新,亦是矢言轉變風格的標幟。在楊牧的作品分期上,咸以《水之湄》、《花季》、《燈船》、《非渡集》⁴、《傳說》及《葉珊散文集》為葉珊時期之作。事實上,若精確以1972年為分野,則以楊牧為名出版之《瓶中稿》與《年輪》中部分作品仍應視為葉珊之作。⁵

¹ 蔡明諺:〈論葉珊的詩〉言:「王靖獻改用筆名「葉珊」的時間,大約是在一九五七年之後,而不會是在一九五五年。王靖獻第二次出現在《現代詩》刊上時(一九五七年六月),就已經穩定地使用筆名「葉珊」。由此以迄一九七二年,在《純文學》上發表摘自《年輪》的〈流轉〉、〈燔祭〉時,王靖獻才改用筆名為「楊牧」。一九七二年三月出版的《現代文學》「現代詩回顧專號」,則是由葉珊主編,楊牧撰文,這是交替時期最值得注意的現象。」見陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》(臺北:聯經出版事業股份有限公司,2012年),頁167。

² 奚密對楊牧問道 1972 年筆名由葉珊改為楊牧之因,楊牧的回答是:「寫那些詩的時候,我還是個年輕人。雖然我很珍惜自己早期的風格,但是沿用同一個筆名而想轉變風格實在太難了。」詳見奚密、葉佳怡:〈楊牧斥堠:戍守藝術的前線,尋找普世的抽象性-2002 年奚密訪談楊牧〉,《新地文學》第 10期(2009 年 12 月),頁 278-279。

³ 楊牧:《瓶中稿·自序》,《楊牧詩集 I:一九五六—一九七四》(臺北:洪範書店有限公司,1994年),頁 617。

⁴ 為楊牧以《水之湄》、《花季》、《燈船》三作為本之自選集。

⁵ 依《楊牧詩集 I · 題目索引 · 年代序》所載,1970-1971 年間詩作除〈十二星象練習曲〉見於《傳說》外,餘十六首皆收錄於 1975 年出版之《瓶中稿》中。見楊牧:《楊牧詩集 I : 一九五六—一九七四》,頁 635-636。至於《年輪》則較難劃分,全書分〈柏克萊〉、〈一九七一至一九七二〉(出版時又以年代為題分為二獨立篇章)、〈北西北〉三部,然楊牧並未於各篇末標記完稿時間。楊牧於〈後記〉中提及書中作品寫作時間橫跨五年三個異鄉,且寫作態度隨性,並未預期最後的面貌。又說道〈柏克萊〉動筆於 1970 年春,〈一九七一至一九七二〉前半部寫於新英格蘭,後半部寫於西雅圖。見楊牧:《年輪》

改筆名後的楊牧,其詩文風格的確如其說法有了顯著的轉變。誠如他於《傳說. 前記》寫道:

我幾乎沒有一刻能夠執著一種風格一種觀點一種技巧,總是在瞬息變化中不斷 地駁斥,否決,摧毀——摧毀自己的過去。6

又如《年輪·後記》所言:

變不是一件容易的事,然而不變即是死亡。變是一種痛苦的經驗,但痛苦也是 生命的真實;而死亡何嘗是生命?雖然它是真實。7

可見楊牧創作窮其一生,無不在追求一「變」字。論者嘗謂楊牧之於葉珊的轉變,在 詩方面是「從早期耽於『無上的美』更多轉向對現實的關注;藝術上由接受西方影響 的實驗,轉向更多從傳統詩詞中吸取神韻,並且嘗試在歷史與傳統素材的再創作中, 賦予傳統新鮮的生命」8。散文方面則是「在原有的骨肉中,他注入更為豐碩厚實的人 文學養,揉雜了西方的傳統精神與東方的古典主義,也融合了異域的流亡情懷與本十 的回歸認同 19。就楊牧的創作歷程而言,上述所言確為的論。然而不免也會出現一種 觀點:楊牧轉變所關注的正是葉珊所欠缺的——現實、傳統和古典,尤其是中國的古 典傳統。而學界對於楊牧與中國古典文學的連結研究,所論亦多聚焦於「楊牧」之後 的作品,這自是無可厚非。然而對葉珊時期的詩文以及中國古典的強調,似乎是少了 些觀照。事實上,楊牧對中國古典傳統的關注與融貫絕非因改名便條忽發生,任何觀 念與風格的轉變都不是一蹴可及的,它必然經過長時間的醞釀與生化,這其實是不言 自明的。

對於葉珊時期的論述,目前筆者所見最為深入的是蔡明諺〈論葉珊的詩〉10,該文 詳盡耙梳葉珊時期詩作,並做內容精神與藝術手法全方位的分析,對葉珊詩作研究確 有深刻價值。然對與中國古典連結之論題則為其部分內容,此因該文研究範疇不同, 故仍有可繼續探究處。另外,陳義芝(1953-)〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國

⁽臺北:洪範書店有限公司,1983年),頁177-182。則或可將書中〈一九七一〉視為葉珊作品,而〈一 九七二〉則為楊牧。

⁶ 楊牧:《楊牧詩集 I:一九五六——九七四》,頁614。

⁷ 楊牧:《年輪》,頁177。

⁸ 劉登翰、朱雙一:《彼岸的繆思——台灣詩歌論》(南昌:百花洲文藝出版社,1996年),頁 315。

⁹ 陳芳明:〈典範的追求——楊牧散文與台灣抒情傳統〉,《典範的追求》(臺北:聯合文學出版社有限 公司,1994年),頁207。

¹⁰ 收錄於陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁 163-188。

古典〉一文,¹¹聚焦於詩作與中國古典關係,然其跨度涵蓋楊牧所有詩作,對葉珊時期詩作亦有深入探討,然終非以葉珊時期為對象,但已是此相關論題最為深入之文。更為欠缺的是有關葉珊的散文探討,尤以最能代表葉珊散文創作的《葉珊散文集》,相關論述更是付之闕如,《年輪》的探討亦少,更遑論與中國古典的連結。故本文試圖在前人研究的基礎上,將範疇定於葉珊時期的詩歌及散文作品,聚焦於其與中國古典傳統的重視承繼與革變創新,以填補葉珊時期相關研究的空缺。也希望藉此對楊牧風格溯源,發掘葉珊時期對楊牧日後創作的影響。¹²

二、對中國古典價值的釐定

在臺灣的現代詩壇中,注重古典並將之融會於作品者,如周夢蝶(1921-2014)、 余光中(1928-2017)、鄭愁予(1933-)等皆著名。楊牧亦於古典文學汲取豐沛養分, 他曾自言:

我們對於古典文學是絕對的肯定,無論我們熱衷創作的又是多麼新穎現代,多麼前衛;我們對古典文學的價值是無條件的肯定,我們研究它,分析它,吸收它的精萃膏澤,並且於辛苦和喜悅的抉擇過程中,學習如何割捨一些次要,迴避一些末流。對我們說來,觀察大自然,體認現實社會的光明和黑暗,固然是文學自我完成的預備功夫,潛心古典以發現藝術的超越,未始不是詩人創作的必要條件。13

楊牧用了非常強烈的語氣:「絕對的」、「無條件的」,這其實並不常出現在他的文字中,由此可見對其重視的程度。如此觀念自非一日而成,顯然是經過對古典長久的 吸收與融貫,其歷程當可遠溯至葉珊時期。十多年的學生歲月,豐富了楊牧的學養, 也加深了他對傳統與古典的認識,對其一生創作的理念與堅持,有著至大至遠的影響。

葉珊時期涵蓋楊牧自花蓮高中、東海大學至柏克萊的求學時光,各期間均遇到對他創作與文學觀影響甚深的師長:首先是花蓮高中的胡楚卿(1923-1994)。就楊牧的描述:胡楚卿上課只教文言文,對白話文一概略過。雖然上課如此,但實際上胡楚卿自己也寫白話文章,甚至還有一篇長篇小說作品〈長河〉,與沈從文(1902-1988)最

¹¹ 陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁 297-335。

¹² 為免論述中稱謂的紊亂,本文所舉楊牧作品及自身言論,除需特別標舉「葉珊」情況外,仍以「楊牧」稱之為主。

¹³ 楊牧:《一首詩的完成·古典》(臺北:洪範書店有限公司,2004年),頁67。

後一篇未完長篇作品同名,可見並非一味排斥現代文學。而可聊備一說的,胡楚卿與 沈從文同是湘西人,據楊牧說該作亦為展現湘西風貌題材,或藉此與沈從文致敬也未 可知。但可以確定的,胡楚卿對文言文的注重,以及將湘西乃至沈從文作品推介給楊 牧,都對楊牧的中國古典意識埋下深深的種子。14

楊牧的東海四年,先入歷史系後轉外文系,然對他影響最深的,竟是中文系的徐 復觀 (1904-1982)。楊牧選修過徐復觀的「中國哲學思想史」、「老莊」和「韓柳文」, 徐復觀給了楊牧在思想與古文上重要的啟發,楊牧曾說他自己「作為中國讀書人的基 本條件悉來自吾師這三門課」15。有趣的是,徐相當反對現代詩,也從不跟楊牧討論現 代詩的事。然楊牧不但自言:「我這一生所走的路線也是徐先生指出來的。」更強調 徐復觀教授的傳統古典如何深遠地影響他的白話文寫作:

徐先生不但是啟迪我鑽研古典以認識傳統文化的老師,教我如何取向嚴謹的學 術態度,如何以誠心對待歷史,破除迷信,反抗權威,更教我們如何把白話文 寫得整潔堅實,朗暢清澈,如何使用筆墨去除潦草和浮躁,如何面對現實生活 的横逆,從沮喪委靡中奮勇拔起。16

如果徐復觀是茁壯了胡楚卿在楊牧身上埋下的古典種子,開啟了楊牧對傳統文化 的探索與為文深度的要求,那麼在柏克萊攻讀比較文學博士時的指導教授陳世驤 (1912-1971) 及漢學家卜弼德(Peter A. Boodberg, 1903-1972),則是培育楊牧終成 融貫中西的學者與詩人之推手。兩人于時任教柏克萊加州大學(University of California, Berkeley) 東方語文學系, 楊牧跟隨陳世驤研讀中國古典文學與古代英國文 學,又修習卜弼德的訓詁課程。前者讓楊牧「了悟三千年前的詩騷箴言也都永恆地『其 命維新』₁17,體認文學的永恆生命和普遍真理,對於古典文學(無論中西)有了新的 態度。後者則因「講究對於中國古典(尤其是唐朝以前的文史哲典籍)的絕對把握, 於字彙和辭句的質理做徹底的了解」18的治學態度,明顯影響楊牧寫作對文字運用的經

¹⁴ 上述詳見楊牧:《昔我往矣・胡老師》(臺北:洪範書店有限公司,1997 年),頁 71-110。

¹⁵ 楊牧:《文學知識・上徐復觀先生問文學書》(臺北:洪範書店有限公司,1986 年),頁 192。

¹⁶ 楊牧:《文學的源流·敬悼徐復觀先生》(臺北:洪範書店有限公司,1984 年),頁 170。前述有關楊 牧舆徐復觀的交誼,亦詳見此文,頁 167-177。另,楊牧早期有《傳統的與現代的》(臺北:洪範書店 有限公司,1987年)、《文學知識》、《文學的源流》三書。其內容後經本人校訂增刪,且重新編次 成《失去的樂土》(臺北:洪範書店有限公司,2002年)與《掠影急流》(臺北:洪範書店有限公司, 2005 年)二書。其中若有重複作品,雖後有小幅修訂,然為求接近葉珊時期原貌,故出處仍以早期三 書為主。

¹⁷ 楊牧:《掠影急流•柏克萊——陳世驤先生》,頁 35。

¹⁸ 楊牧: 《柏克萊精神・卜弼德先生》(臺北:洪範書店有限公司,1984年),頁 98。

營與慎思。

現今所見楊牧對於傳統乃至中國古典文學之論多為改名楊牧之後,葉珊時期則少見,但這並非說明該時期對其輕忽,上述文字概述其自高中之後求學師承,從楊牧的說法便可證明那些師長對他在中國古典傳統上的影響。該時期的葉珊,必然對傳統與古典有所領會與觀照,只是仍處於學生時期,發表評論之數量自不如創作。據楊牧所言,最早出版的學術評論作品《傳統的與現代的》,其中的大部分文章都是以王靖獻或葉珊之名發表。19如此看來,屬葉珊時期評論文字概十二篇(包括以王靖獻之名發表者),為葉珊時期觀點殆無可疑。然思想觀念不可能因筆名的改變(風格的改變)便驟然生成或全然翻新,在楊牧時期的文學主張許多亦能與葉珊時期存在有機關連。

楊牧對中國古典的重視,首先來自他對「傳統」的看重。他在《花季》中說道:

我始終覺得自己是相當傳統的,但我願走自己選擇的道路,何況寫詩只是生命的一部份,重要的是自己的沉思和默想。我不在乎外界的風暴,我有自己的天地,這天地豐美無比,不是我的詩所能表現得完的。²⁰

可見葉珊時期,並不視創作為生命的一切,更重要的是確立自己思想的獨立和自覺,創作雖是確立的方式之一,但並非絕對。《花季》作於東海時,正是受徐復觀影響最深的時候,徐復觀對歷史文化的堅持與使命,以及對傳統文藝的喜愛與鑽研,必然對楊牧有極大的啟示。一門「韓柳文」,使得日後的楊牧「對古文有了進一步的了解」,「所有的思維和實踐都以當年課堂內外的承襲為準」,課堂所學演變為他「個人文學理念中不可轉移的信仰和技巧」。²¹楊牧曾在一封向徐復觀請益的公開信中戲稱:「一個智慧中上的讀書人,如果一生不發疑古和新批評的麻疹,恐怕也不容易長大成人;但如果他一輩子疑古,一輩子新批評,則表示他還是沒有長大,或者可以說他不算是智慧中上的讀書人罷!」²²可見其對傳統亦並非一味維護,而是經過審視與檢討,經過萃煉後去蕪存菁的傳統,方為其重視且學習的傳統,頗有見山不是山見山又是山的味道。正是因為如此,楊牧對於當時不論是創作者或是評論家貴今賤古的傾向提出針砭:

¹⁹ 該書原於 1974 年由臺北志文出版社出版,後於 1979 年改由洪範書店印行。見張惠菁:《楊牧・楊牧作品》(臺北:聯合文學出版社有限公司,2002 年),頁 243。楊牧於該書〈後記〉言:「除了〈卡繆「瘟疫」的象徵〉和〈一個幻滅了的希臘人〉是用王靖獻之名發表的,〈驚識杜秋娘〉,〈鄭愁予傳奇〉,和〈詩話商禽〉是用楊牧之名發表的,其餘都用葉珊之名發表。」見楊牧:《傳統的與現代的》,頁236。

²⁰ 楊牧:《花季·後記》,《楊牧詩集 I:一九五六——九七四》,頁 608。

²¹ 所引文字見楊牧:《文學的源流·敬悼徐復觀先生》,頁 172。

²² 楊牧:《文學知識・上徐復觀先生問文學書》,頁 198。

以晚出的文學標準索度先人的文章,以為先人不懂得字句翻新之道,不懂得創 新意象之道,硬以今人之執拗理論看古代的文學作品,不知調整角度,與古人 同遊同翔,其永無超升之日,亦可以想像。23

楊牧的重視傳統,更進一步延伸為重視中國古典傳統,包含了文化與文學。在〈芝加 哥鱗爪〉一文中,旅美的葉珊表現了對中國古代文化的渴望。他描述芝加哥的一所藝 術館和博物館:

他們又為中國藝術闢了一室,有水墨畫,有扇面,有佛頭,甚至有遠從四川運 過來的完整的石碑。我還記得在另一個博物館「自然歷史博館」,我看到中國 古代的玉器,刀劍,和兩面龐大的銅鼓。在另一個廂房,我看到一只西康皮筏 深鎖在玻璃匣中,忽然出奇的想起一支甜美的歌,「康定情歌」。啊,為甚麼 到了異邦才能親眼看到祖國的風物呢?

但同時,他也對華裔青年毫不在意對文物以及傳統文化佚失的心態感到憂心:

祖國顯得多麼迢遠!在唐人街,我們遇見許多黃皮膚的美國青年,血濃於水,但 三千年的文物已經在他們的舉手投足間散盡。我們不能不感歎,不能不傷心。24

事實上,即使是葉珊時期的早期作品,在旅美之前,其詩文中便不乏對中國古典意象 的孺慕與運用,這些將於下節詳論。當時的楊牧便已於文字中記下與瘂弦(1932-)的 共同理念:「我們要求的是『中國的』,『詩的』,我們要回到東方。」25以一本土青 年詩人的身分背景,對於中國古典能夠進入現代詩有強烈的期許,這不能不說是一個 異數。

這種心情也能從《花季・招魂》一詩中看出:

霜花滿衣,一隻孤雁冷冷地飛過 古渡的吹簫人立著——回東方來 夢裡一聲鼓,醒時一句鐘 季候的迷失者啊 你的鮮血自荒塚裡氾濫而來 讓明日的枯骨長埋雪地

²³ 楊牧:《傳統的與現代的•公無渡河》,頁7。

²⁴ 楊牧: 《葉珊散文集》(臺北:洪範書店有限公司,2020年),頁 175-176。

²⁵ 楊牧:《葉珊散文集·教堂外的風景》,頁 132。

紙錢在殘碑廢塔前飛著 撩撥墓穴流出來幽古的芬芳 霜花落在吹簫人的臉上啊 清明早過,誰在墳山外打著七彩的陽傘? 那是簇擁而過的晚雲 九月的紅藜草在河岸上開著淒涼和寂寞²⁶

該詩有副標題「給二十世紀的中國詩人」,可見是借楚辭標題,欲招詩人之「魂」,此魂可說是二十世紀以降現代詩人所失的「傳統中國文化意識」。許多詩人是「古渡的吹簫人」、「季候的迷失者」,楊牧召喚詩人之魂「回東方」,自是對現代詩過於西化的省思。「殘碑廢塔」與「墓穴流出來幽谷的芬芳」,明顯指涉雖已成陳跡卻仍有珍貴價值的文化傳統,「清明」、「紅蓼草」明顯有傷逝、離別、思念的意味。凡此種種,皆表現了葉珊時期對中國古典傳統消逝與企盼之心。

而至《燈船》時,則對當時現代詩的虛無與艱澀提出更嚴厲的批評:

近年來多的已不再是拙樸的詩,而是造作的淒厲和喧囂。現代文明的表現是不是一定要通過冷酷悲慘的文學,我不願在此討論,但比較五四的民謠風和今日的艱澀,站在研究文學的人的立場,我寧取前者。……十餘年來的中國現代詩,除了少數自成一家的詩人的作品,大底陷進幾種模式,提出若干外國的二流詩人當神明,一意虛無下去。²⁷

這乍看之下像是日後現代詩論戰批評現代詩人的文字作於 1966 年在柏克萊的葉珊之手,就臺灣現代詩史的發展來看雖感意外,但了解葉珊自年少時期開始便沈浸在古典傳統的追求與鑽研中,其論述也就其來有自了,這也明顯影響成熟後的楊牧對「現代的中國詩」的堅持:

好像文學史上真有這麼一個時代,這麼一個即將宣告結束的時代——從一九五 六年到一九七六年——我們自由創作的詩非要和世界上別的文明所產生的詩歸 類不可,只能稱為「現代詩」,而不能和三千年來中國人所創造的詩傳統認同, 很難稱為「中國詩」——他真的不是「縱的繼承」!

一個文化裏的新文學如果必須等到匯入他種文化裏,才能完成它的意義,這個新文學恐怕是需要檢討的。我們的現代詩曾經如此。當茲另外一個時代即將開

²⁶ 楊牧: 《楊牧詩集 I: 一九五六—一九七四》, 頁 194-195。

 $^{^{27}}$ 楊牧:《燈船·自序》,《楊牧詩集 I :一九五六—一九七四》,頁 611 。

始的時候,我要建議我們徹徹底底把「橫的移植」忘記,把「縱的繼承」拾起; 停止製作貌合神離的中國現代詩,積極創造一種現代的中國詩。28

楊牧曾在奚密的訪談中說:「中國古典詩長年滋養了我的詩作。我越來越覺得, 一個人的閱讀內容塑造他的觀點與感性模式。……很久以前,甚至在我還沒離開台灣 到美國唸書之前,我就決心要盡我所能地閱讀,而我年輕時讀的書,無論是中國古典 文學或歐洲文學,都對我的寫作有巨大的影響。」29可以這麼說,楊牧早在葉珊時期, 就已全然認清傳統的重要,無論是文化還是文學,從而釐定中國古典的價值,並對詩 文創作影響漸深,成為日後「楊牧風格」建立的基礎。

三、中國古典意象的塑造

在葉珊於 1972 年改名楊牧之際,臺灣現代詩史上一次影響深遠的論戰也正如星火 燎原般展開。1972 年 2 月 28 至 29 日,《中國時報》刊載時為新加坡大學(National University of Singapore) 英文系教授關傑明(1939-)針對當時現代詩人過於西化的評 論文字〈中國現代詩人的困境〉,內容寫道:「要想建立真正的中國文學,必須要摒 棄所有只一味求新的觀念,然而,也不可能再回到只單純地繼承舊的中國文學上去; 中國文學寫作的命運已和西洋文學有著牢不可破的關連。這正是態度認真的中國作家 們所面臨的進退兩難的困境。……創造傳統的真諦應該在於能繼承但不沿用過去,同 時能以此啟發未來,也就是將現在視為與過去和未來同是等於整個文學中的一部分。」 ³⁰關氏的說法實為持平之論,從這段文字看來,關氏希望的屬於中國文學的現代詩並非 僅是舊文學的沿用,而是在繼承外更能啟發創新,連結過去和未來。就上一節所論可 看出,關氏所言其實早在楊牧的葉珊時期便已提出,二人對現代詩與中國古典的關係 均有強烈的要求,此觀點並無二致。然即便如此,關傑明對葉珊仍有所不滿,在他眼 中的葉珊「究竟與中國的傳統有何關係?」、「與傳統的關係在於他捨本逐末」31,他 的意思是,葉珊(以及其他同時期詩人)除了在詩中偶爾用用典故外,只有挑避現實 而未有傳統文化。與葉珊在美國求學時曾為親密詩友,而後棄詩且轉為抨擊的唐文標

²⁸ 楊牧:《文學知識·現代的中國詩》,頁7。

²⁹ 奚密、葉佳怡:〈楊牧斥堠:戍守藝術的前線,尋找普世的抽象性-2002 年奚密訪談楊牧〉,頁 279。

³⁰ 關傑明:〈中國現代詩人的困境〉,收錄於李瑞騰主編:《中華現代文學大系・評論卷貳》(臺北:九. 歌出版社有限公司,1989年),頁881-882。

³¹ 關傑明:〈再談中國「現代詩」——一個身份與焦距共同喪失的例證〉,收錄於龍族詩社主編:《中國 現代詩評論》(臺北:林白出版社,1973年),頁55。

(1936-1985)則更嚴厲地批評,指明葉珊的詩是「傳統的氣體化,就是穿著舊詩的花衣,騎著書本上的西方浪漫的彩馬,在虛空中逍遙,不著邊際」,還說葉珊「從未在現實社會中生活過。他是徹頭徹底地抒情,抒他古典的幽情,抒他自己的閒情。一個錦衣公子所做的超脫,灑洒,浪漫,水仙式的自憐自惜的各種情感而已。與這世界相距很遠。與我們不生關係,他的詩絕對不可能是民族詩、現實詩中任何一種形式。」32關、唐的說法是從文學的社會性出發,自有其否定抒情美感的偏執。但若去其偏執,葉珊時期之作是否真如所說只是「穿著舊詩的花衣」、「偶爾用典的捨本逐末」?

中國古典意象的頻繁運用的確是葉珊時期作品的特徵之一。楊牧在《年輪》中寫下 1971 年居新英格蘭(New England)時與友人魏爾先生(Frederic Will)談論鳳尾草與蟬聲的文字:

各種品類的鳳尾草欣欣向榮。魏爾先生對鳳尾草的聯想是洪荒時代恐龍橫行的 異像,魚是有的,惟人類尚未誕生。我對鳳尾草的聯想竟然是定型的采蕨采薇 的意思。先是關於伯夷和叔齊,繼則為詩經裏征人思歸陟彼北山時舉目蕩蕩的 荒涼。……每一次看到鳳尾草,都是同樣的感覺。也許,想像力遲鈍了,被經 典磨鈍了!最初也許想到鳳,起飛翩翩,又想到菶菶萋萋,雝雝喈喈的事情, 甚至想到「矢詩不多,維以遂歌」一類的。……

.

「蟬怎麼樣?中國有蟬嗎?」

這時我想到的是「喓喓草蟲,趯趯阜蟲」。中國的蟬。例如這個時候,正是詩人說秋蟬嗄啞的時候,涼風起天末。我反問他:「你能不能想到英國文學史裏 任何詩句提到蟬呢?我不能。」

「我也不能。」魏爾先生說:「我們似乎從不曾把蟬寫進詩裏是不是?」 「中國詩裏到處都是蟬。」我忽然覺悟到:「蟬之於中國詩傳統,或正如夜鶯 之於歐洲詩傳統吧!」³³

楊牧於此與魏爾先生聯想的不同,正表現出楊牧對於中國傳統意象的反射性聯想,所謂的「想像力遲鈍了,被經典磨鈍了」,不外是受傳統薰陶下對古典意象重視的正言若反。這樣的思維,絕非關、唐二人所言膚淺的搬弄古典,而是與葉珊時期便要求「中國的」、「回到東方」的想法遙相呼應。

³³ 楊牧: 《年輪·一九七一至一九七二》, 頁 123-125。

見諸詩文,楊牧對中國古典意象的運用比比皆是。如上節所引〈招魂〉接續一段:

猶記得長安城裡豪雨的午後 雷紋商嵌的香爐 **姨娘飛升的篆烟** 春草綠上了你默默的石階 雨停之後,就是你亙古的安睡 你夢著龍,夢著風,你夢著麒麟³⁴

明顯以中國古典意象起興,喻詩人沉睡於殘碑廢塔的墓穴,墓前香爐為商代飾以雲雷 紋之青銅器,而盤旋上升之烟特意以古代文學中屢見的「篆烟」表現,「春草綠上了 你默默的石階」很容易讓人聯想到是劉禹錫(772-842)〈陋室銘〉「苔痕上階綠」35的 改寫,而夢著的「龍」與「麒麟」,自然是古中國的象徵。短短一段,卻有豐富的中 國古典意象,再映照此詩「為二十世紀中國詩人而寫」的目的,繼往開來之意甚明。 又如《傳說・續韓愈七言古詩「山石」》這首楊牧著名的續詩,更是通篇運用古典意 象,茲舉末段為例:

但律詩寄內如無事件如鄜州 我只許渡江面對松櫪十圍 坐在酒樓上 等待流浪的彈箏人 並假裝不勝宿醉 我不該攜帶三都兩京賦 卻愛極了司馬長卿36

「鄜州」脫胎自杜甫(712-770)〈月夜〉中,杜甫困於長安而無法與妻子如昔日於鄜 州望月之慨,加以張衡(78-139)〈二京賦〉與左思(約 250-305)〈三都賦〉,均有 京城之意象,此乃韓愈(768-824)(山石)雖有歸隱之言然其終身未離宮闕之諷,末 更以司馬相如(179B.C.-117B.C.)求愛與尋官的生平,帶著自己對真情的熱愛以及對 韓愈的無法忘懷官場的譏刺。37

³⁴ 楊牧:《楊牧詩集 I:一九五六—一九七四》,頁 195。

^{35 〔}清〕董誥主編:〈劉禹錫〉,《欽定全唐文》(臺北:文友書局,1974 年),卷 608,頁 7804 上。

³⁶ 楊牧:《楊牧詩集 I :一九五六—一九七四》,頁 365。

³⁷ 關於楊牧此詩,陳義芝〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉一文有詳盡的詮釋。見陳芳明主編: 《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁319-322。

葉珊時期的散文書寫也常出現中國古典意象,其頻率並不下於詩。在〈教堂外的風景〉中他寫道:「有一天,我和瘂弦在暴風雨的窗口飲酒,他的室內潮濕得像航行很久的船艙,他說:『寫長詩吧,我要寫我的香妃。』清塚,胡馬,鏑鳴,荒草……月下旌旗。流浪的香妃,古代的情調。」³⁸而〈綠湖的風暴〉中,楊牧以給濟慈(John Keats, 1795-1821)的信為名,在首段便營造古典意象:

你該不會想到百餘年後的今夜,濡濕的今夜,我突然憶起那村莊,在破敗淒涼裡聯想到你。你知道宋朝嗎?宋朝的美,古典的驚悸。那一次我一腳踏進一座荒涼的宗祠,從斑剝的黑漆大門和金匾上,我看到歷史的倏忽和曩昔的煙霧,蒙在我眼前的是時空隱退殘留的露水。我想到你,一個半世紀以前的你,想到你詩裏的中世紀,想到你憧憬的殘堡廢園,像有許多凋萎的花瓣飄落在身邊,浮香淡漠,夕照低迷。39

早期自稱為「右外野的浪漫主義者」40的楊牧,對於所欣賞的十八世紀浪漫主義詩人濟慈,在《葉珊散文集》中合十五篇散文為一帙,名為「給濟慈的信」。彼時楊牧於金門服役,「神遊古昔魂飛天外,在菜花黃的野地裏,在坑道和碉堡之間,設想飄渺的時間和陌生的世界」,他說:「那時我相信——現在也還相信——浪漫主義向古代世界的探索應該轉向對質樸文明的擁抱。」41我們看到引文中,楊牧將濟慈作品中中世紀的殘堡廢園與記憶中的破敗村落及宗祠連結,那記憶中的破敗竟又讓詩人聯想到曩昔的宋朝之美。這種中西古典意象的交融運用,不時出現在同輯他處:

那藏書的小樓是你的小樓,不是陸游的小樓。紅酥手,黃縢酒。一塊絲絹懷在袖裏。多少個足音響過黃昏的石板路,那不是遊宦者的黃昏,那是期待的人的黃昏,你去得多麼遠。海上的狂風,那不勒斯的港灣,羅馬的墳塋。而飄海來到這個小島上,我彷彿在一座宋朝的小樓上看到披着毛線圍巾的詩人。42

我常常想這個問題,我到底是甚麼時候開始寫第一首詩的?怎麼寫的?是甚麼 力量壓迫我嗾使我的呢?我彷彿看到子夜以後滿天的星光,感覺到夜露的寒 冷,聽到子規的啼聲。我彷彿看到蓮花池裏的綠萍,看到鰱魚游水,看到青蛙 和長嘴的彩色鳥。彷彿很多江南的馬蹄和酒肆和宮牆和石板路召喚著我,彷彿

³⁸ 楊牧: 《葉珊散文集》,頁 132。

³⁹ 同前註,頁 67。

⁴⁰ 語出《葉珊散文集·自序》之題。

⁴¹ 以上均見楊牧:《葉珊散文集•自序:右外野的浪漫主義者》,頁⑥。

⁴² 楊牧:《葉珊散文集·綠湖的風暴》,頁 68。

看到宋代的午橋和拱門,紅漆的拱門。⁴³

很有趣的是,此時的楊牧似乎對宋代之美情有獨鍾,甚至連後來就讀愛荷華大學(The University of Iowa) 英文系詩創作班時,看見濃霧以及夜空下光禿的樹椏,都能聯想到 「像李成、郭熙的山水畫」44,李、郭為「北宋四大家」之二。楊牧頻頻以宋代文人如 陸游(1125-1210)、李成(919-967)、郭熙(約1000-約1190)為對象,又迭以宮牆、 午橋、拱門、蓮花池、石板路等濃厚的古典中國意象,進而營造一種富中國古典美的 氛圍,而契合於文章中欲表達的情致。可以看出,這並非僅是生搬硬套,為古而古。 楊牧也自承其為文不辭套語:「古人作詩有時不免倚仗既定的格式,尤其在口頭傳承 的時代,甚至不辭套語,宛轉糾合,都有其主題呈現之目標,配合藝術條件,一一加 以完成,就美學言,不見得就比凡事求異以創新的書寫方法遜色。」45楊牧在葉珊時期 的詩文不避看似陳舊的古典意象,這是他在衡量藝術要求後的選擇,且一年輕詩人於 當時以西方為尚的文風下,能有這樣的嘗試與堅持實屬不易。眾人多以鄭愁予為富中 國古典意象之詩人代表,殊不知葉珊時期的楊牧亦不遑多讓。

四、天然渾成的音樂性

對音樂性的自我要求是葉珊時期詩文的另一特色,更精確地說,是楊牧終其一生 的追求。論者曾謂:「葉珊詩作所有的晦澀與虛無,古典與異國,想像與現實,最終 都必須歸依於此:那就是對於『音樂乃是至高無上』的追求。」46音樂性的確是葉珊乃 至楊牧特出於其他現代詩人之處,然而是否真如所言詩的一切必須歸依於此,則可待 商権。

楊牧曾於〈詩的自由與限制〉中說:「自由詩體是現代詩的基礎,而天然渾成的 格律(organic form)必不可免,乃是自由詩的限制。我的信念來自我對於六朝以前的 古詩體式的觀察,也來自我對於英國浪漫時期文學理論和實踐的服膺。」『他認為現代 詩最為可貴的便是詩體的「自由」,這一點是不容置喙的,但他在自由的基礎上給了 自己創作的「限制」,即為其所謂「天然渾成的格律」。他特別指名六朝前古體詩的 觀察,表現出對南朝以降成為主流而盛行的近體格律有所不滿,那不滿顯然與音樂性

⁴³ 楊牧:《葉珊散文集•第十二信——萬點星光》,頁 123。

⁴⁴ 楊牧:《葉珊散文集·給東碇島的伙伴們》,頁 153。

⁴⁵ 楊牧: 《奇萊後書·破缺的金三角》(臺北:洪範書店有限公司,2009 年),頁 336。

⁴⁶ 蔡明諺:〈論葉珊的詩〉,收錄於陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁 168。

⁴⁷ 楊牧:《禁忌的遊戲·後記》(臺北:洪範書店有限公司,1983年),頁 165。

是否「天然渾成」有關。

何謂「天然渾成的格律」?楊牧在另一文中曾謂:「詩的音樂性指的是一篇作品 裏節奏和聲韻的協調,合乎邏輯地流動升降,適度的音量和快慢,而這些都端賴作品 的主題趨指來控制。」⁴⁸可見「作品主題」是楊牧認為一切詩歌音樂性的決定因素,而 非一味講究修辭格式,這也是為何其他詩人也用類似修辭與語式結構製造韻律,而楊 牧卻能獨樹一格之因。以下節錄葉珊時期詩作說明之:

為故人鐫刻:

那離去的,死去的,老去的 以及逐漸遺忘的故人們 穿過聖母院的 越過洛陽城的 航過地中海和無花果灣的 故人們

樓無安靜,因為你已遠去 奕棋的手,飲茶的唇 樹幹下迅速生長的花草 鳳仙花,紫羅蘭,菊 西方的菊,東方的菊—— 齊為一種靜默而流淚,而墜落 空虛的靜默 靜默

(《燈船·來自村落鐘鳴處》)⁴⁹

在三段詩中,楊牧頻繁運用類疊與排比的修辭方式。類疊如「那離去的,死去的,老去的/以及逐漸遺忘的故人們」,排比如「穿過聖母院的/越過洛陽城的/航過地中海和無花果灣的/故人們」。這些手法反覆迭出相同或類似的詞彙與意象,試圖以一種整齊重複的形式強化營造「故去」無分東西的愁慨。第三段又以長至短句的漸層形式,輔以連三句出現的「靜默」一詞,呈現一種空谷回音、漸行漸弱的虛靜感。全詩所欲表現的主題——對流逝與故去的愁緒——將本詩的喟嘆用哀婉沉靜的表達方式,

⁴⁸ 楊牧: 《一首詩的完成·音樂性》,頁 145。

⁴⁹ 楊牧: 《楊牧詩集 I: 一九五六—一九七四》, 頁 266-267。

產生餘音繞樑之咸。

再看另一種呈現方式:

雪水滴在玄關上 赴死可以, 切腹在江戶也可以 酒是要喝的!君不見 臨去的水樓裏一首十七音節的小詩 竟使焚香歃血的勇者泣不成聲? 我們子夜的械闘 斬斷不少楊柳葉 長巷寂寂

脫了雪衣解長劍 四更以後你們到內臣府報仇是好的 既然破曉時分你要到芝泉岳寺切腹 這酒

更不能不喝了

(《傳說·將進酒四首·其二:忠臣藏)⁵⁰

本詩為一組詩,取漢樂府鐃歌十八曲「將進酒」為題,分四首各自表現飲酒之情。〈忠 臣藏〉以日本江戸時代(1603-1867)著名的「赤穂事件」(げんろくあこうじけん, 1702-1703)為背景,化身對為赤穗藩主報仇家臣進酒之人,其中頗有易水送別般的悲 卅,以及表現家臣視死如歸的豪情。在這樣的主題下,楊牧用散化句式行之,使氣勢 不致被慣有的修辭格律所限制而減損,在長短錯落的詩句中,自然流瀉了文字展現的 氣勢,這與前首呈現的音樂性有明顯差異,主要便來自二詩主題的不同。

楊牧不拘一格,不為陳套格律所限,不避散化句式,頗似李白(701-762)崇尚古 風之志。事實上,他從不避諱對中國古體詩的喜愛。他曾說:「唐代以前的古典詩對 現代漢詩特別有啟發性。因為在絕句與格律尚未形成以前,詩人完全依靠自己的才氣 與一對好耳朵來調和聲韻,創造出各種音樂形式。這跟後來有固定格律可循的情況很 不一樣。那時候每首詩都令人感到新鮮,就像棒球賽,場場不同。這才是寫詩的樂趣

⁵⁰ 楊牧:《楊牧詩集 I:一九五六—一九七四》,頁 379-380。

所在。」⁵¹自《詩經》至陶淵明(365-427)乃至李白的古體,其所言「天然渾成的格律」,可說取法於此。

不僅是詩,葉珊時期的散文同樣注重音樂性的表現。他認為近代散文的成型來自中國的傳統與古典散文的成績,「更直接拜受兩股文學風潮之所賜,即宋元以來的小說,和晚明以來的小品——前者是近代散文白話面貌之基礎,後者則為近代散文體製的啟發」52,這是從體裁與語言看待現代散文對中國古典的承繼。然對散文音樂性的要求,則來自六朝駢文。在《燈船·自序》中,他自承「對六朝文的醉心」,認為雖「無意寫駢文,但駢文的純文字美證明中國語文最可觀的延伸性」,是「所能把握理解的任何外國文字所沒有的」。53我們都清楚在古文中,駢文是介於詩文間極富音樂性的一種文體,以講求整齊對偶為特質。即便他強調無意寫駢文,但在葉珊時期的散文中總可看見對其影響的痕跡:

一切錯誤,又像風吹柳絮,飄飄盪盪,化為烏有。我心上曾私自佈滿過錦繡,但花是要謝的,燕是要歸的,春殘,夢斷,午夜夢廻,讓我來為自己安排未來。 (〈德惠街日記〉)⁵⁴

也是一個潮濕而遙遠的夜,蜷伏在小火車站的石牆下,聽站外的巨濤打在危崖上,落下,落下,向深海,病了的愁悒的未知,落下,生命當如丁尼生的鷹隼,迅如雷霆,急落碧水……生命當如船歌,如星光下的恐懼和喜悅;……(〈那個潮濕而遙遠的夜〉)⁵⁵

此刻,髮是愛的全部,有著玉蘭香的,肉桂香的,蓮荷香的——愛的全部。或在繡了小名的草帽下藏著,披於肩頭,或在腋下,或在抖顫驚惶的下腹。流動如澗水,擴張如草原。越過堤防和村屋,有一個曾經落雨於子夜滿地泥濘的城,所謂「不寐」,曾經如此。(〈柏克萊〉)⁵⁶

身兼詩人與散文家,楊牧有著與余光中一般一手寫詩、一手寫散文的特質,即散文中常帶著詩歌的音樂性。上述三段文字可以明顯看到如詩般類疊與排比的反覆運用,如「花是要謝的,燕是要歸的」、「生命當如丁尼生的鷹隼,……生命當如船歌,

⁵¹ 奚密、葉佳怡:〈楊牧斥堠:戍守藝術的前線,尋找普世的抽象性-2002 年奚密訪談楊牧〉,頁 279。

⁵² 楊牧:《文學的源流•中國近代散文》,頁 54-55。

⁵³ 楊牧:《楊牧詩集 I:一九五六——九七四》,頁 610。

⁵⁴ 楊牧:《葉珊散文集》,頁19。

⁵⁵ 同前註,頁 219。

⁵⁶ 楊牧:《年輪》,頁69。

如星光下的恐懼和喜悅」、「有著玉蘭香的,肉桂香的,蓮荷香的」、「或在繡了小 名的草帽下藏著,披於扃頭,或在腋下,或在抖顫驚惶的下腹」、「流動如澗水,擴 張如草原」,這些便是類疊排比手法的穿插運用。此外,蔡明諺指出楊牧詩作常出現 「二字組」,「是從葉珊以來,長期累積、磨練出來的技藝」,「和楊牧在中國古典 詩歌裡見聞習染相關,因為這種『二字組』所形成的音步,正是中國古典詩歌的基本 節奏」。⁵⁷所論甚為精確,然此形式楊牧亦運用至散文中:

我坐在河岸,流水,卵石,沙堆,雲影和樹葉——他們印入我的心坎——他們 永遠不滅,他們像每天一定升起的星子一般美好。(〈第十二信〉)58

我們失去了東方世界的悠閒,只留下滿臉加深的皺紋和逐漸沉重的書卷,我們 真需要書卷的濁氣?或是我們只是戀戀不捨塞上詩裏荒寒的放逐情調,把自己 蓄意變形,使自己陌生,苦惱,孤立。(〈車過密西西比河〉)59

「二字組」的寫法並擴展至各種字數句型的排比寫法,造成了文章的節奏感,這 或許除了古典詩外,駢文的音樂美也有相當的影響。楊牧受駢文影響,卻又不受駢文 所限,所以他的散文雖不避駢儷形式,但又能不失散文的自由開放,這歸因於他既承 古典影響,又能以古典為基自創新格。他對散文的音樂性曾提出:「理想的具有音樂 性的散文於駢偶排比之外,更須追求不駢偶不排比的境界。惟有破壞駢偶排比的儷體, 不論其為雄健為婉約,皆得依我叶字的生理運作而放開,此古人之所謂『氣』,只有 如此,方才是『散』文。」60楊牧解古文之「氣」為「依吐字的生理運作而放開」造成 的「散」,此自有可置喙處,然由此也可看出葉珊時期的楊牧與中國古典文學明顯的 連結性。

五、抒情的信仰與堅持

若說意象與韻律是葉珊時期詩文與中國古典關連的外在證明,那麼我們更需要尋 求內在精神的連結方稱完整。楊牧曾說他「對於詩的抒情的功能絕不懷疑」,「對於 一個人的心緒和思想之主觀的詩的渲洩——透過冷靜嚴謹的方法——是絕對擁護

⁵⁷ 蔡明諺:〈論葉珊的詩〉,收錄於陳芳明主編:《練習曲的演奏與戀奏:詩人楊牧》,頁 176-177。

⁵⁸ 楊牧: 《葉珊散文集》,頁 124。

⁵⁹ 同前註,頁 163。

⁶⁰ 楊牧:《文學知識·詩與散文》,頁 19。

的」。⁶¹他明白自己「耿耿於懷的還是如何將感性的抒情效應保留,使它因為知性之適時照亮,形式就更美,傳達的訊息就更立即,迫切,更接近我們嚮往的真」,⁶²可見其對抒情的信仰與堅持。這或許與受業於陳世驤有密切關係,陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文,是現代學者首次將「抒情傳統」一詞提出並將之視為中國文學的特徵之作。陳氏於文中直言:「中國文學的榮耀並不在史詩;它的光榮在別處,在抒情的傳統裏。」 ⁶³他另作〈原興:兼論中國文學特質〉一文,認為希臘文學的史詩與戲劇兩大類型帶有「制作」意味,而中國人的「詩」專重「詩的藝術的要素本質的表現」,「從本源、性格、和含蘊上看來都是抒情的(lyrical)」。⁶⁴第二節已述及陳世驤對楊牧在中西古典文學態度的深遠影響,「抒情傳統」融入楊牧的文學與創作觀自不容分說。

在「抒情」的基礎上,葉珊時期的作品內容與中國古典有更緊密的聯繫,首先表現在古典素材的融會運用。關於此點,論者多以柏克萊時期的《傳說》及《瓶中稿》 多篇詩作為代表,⁶⁵誠為確論。然而其實這種現象已出現在更早的詩作,試看《花季·寂》:

 61 楊牧:《有人·後記·詩為人而作》(臺北:洪範書店有限公司,1986年),頁 179。

⁶² 楊牧:《奇萊後書·抽象疏離 下》,頁 241。

⁶³ 陳世驤: 《陳世驤文存》(臺北:志文出版社,1975年),頁32。

⁶⁴ 同前註,頁 225。

⁶⁵ 如奚密在〈楊牧——台灣現代詩的 Game-Changer〉中便以兩本詩集之詩作為主,認為「如果葉珊早期作品的古典印記是它對詩詞語言和意象的融鑄,那麼六十年代中到七十年代中的十年裡,楊牧作品最突出的特色就是它對古典題材的處理與古典資源的運用」。見陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁 28。

我有一切,我無一切 那細雨的出關者踏著紅塵 但青空至大, 静默至大 隱於塔,隱於寺,隱於山林 子非魚,安知千噚下海流的冷冽 子非魚,何不搏然飛起 視人間紛攘恰似塵埃野馬 然後圖南,然後物化 函谷之外,不復人籟 不復地籟,亦不復天籟矣66

以老子(生卒年不詳)與莊子(約369B.C.約286B.C.)二者之素材入詩,用第一人稱 的敘事角度,融入老莊思想,以表達「寂」的主題。此處的「寂」包含了「虛靜」與 「寥落」之境,運用老莊軼事與文本辯證內心之「寂」。其中改寫老子出函谷關事, 《史記》本事原為老子因「見周之衰」而出關,67楊牧則改為對塵世的離棄,出關後更 表現虛無之感,這都是原典未寫而經楊牧添增之內心狀態。莊子部分則轉化「莊周夢 蝶」與「濠梁之辯」兩則膾炙人口寓言故事,結合〈逍遙遊〉鵬鳥圖南、〈齊物論〉 南郭子綦論天籟事,並適切引用文本。68全詩以道家思想為表象,藉塑造虛靜空靈氛圍, 展現一種狀似超越實則孤寂的心靈世界。此詩便是運用古典素材,但不拘於素材原始 意涵,而是依循詩人自身欲抒發之情意將素材進行轉化改造,可說是承繼古典卻又能 開創新意。又如《燈船·來自村落鐘鳴處》:

採桑陌頭,贈人,贈那人 來自村落鐘鳴處 行過年代的圖騰

66 楊牧: 《楊牧詩集 I: 一九五六—一九七四》,頁 189-190。

^{67 [}漢]司馬遷著, [日]瀧岡龜太郎考證:〈老子韓非列傳第三〉,《史記會注考證》(臺北:宏業書 局,1972年),卷63,頁854下。

⁶⁸ 〈逍遙遊〉:「齊諧者,志怿者也。諧之言曰:『鵬之徙於南冥也,水擊三千里,摶扶搖而上者九萬里, 去以六月息者也。』野馬也,塵埃也,生物之以息相吹也。」〈齊物論〉:「子綦曰:『女聞人籟而未 聞地籟,女聞地籟而未聞天籟夫。』……『泠風則小和,飄風則大和,厲風濟則眾竅為虛。而獨不見之 調調之刁刁乎?』」見〔清〕郭慶藩:《莊子集釋》(臺北:貫雅文化事業有限公司,1991年),卷1 上,〈逍遙遊第一〉,頁4及卷1下,〈齊物論第二〉頁45-46。

80

凝睇——為一種風采所以凝睇 一古舊的石磨

彷彿是講述老日子的 「三進,層樓;西廂外 自有脫鞋的紅娘 雲鬢不整 掌燈復滅, 憩於昨日 採桑的陌頭」

那疲乏的影子已不再是自己 那超乎菩提的 抑或是一臺明鏡⁶⁹

全詩甚長,此處節錄前四段。「採桑陌頭」取自〈陌上桑〉,與「西廂」、「紅娘」的《西廂記》元素融合,表達委婉而深藏的情愫,征人疲乏的身影以詩首具古味的圖騰、石磨表現一種滄桑的美感,再以改禪宗公案成超乎「菩提」的「明鏡」,隱喻征人內心的思緒難解。在短短四段中,可明顯看出楊牧以中國古典意象與文學素材的潤飾與改造,轉化出新意。

散文亦偶見此類運用。《年輪》中〈柏克萊〉一篇作於楊牧柏克萊求學後期,據楊牧自言,該篇欲宣洩四年來「面對美國同學們的激昂情緒」而因留學身分而「壓抑得太久的憤懣和愛慕」。⁷⁰其中一節思索生與死、愛與欲的文字,便以《紅樓夢》為對象:

過了冰河期,人就出現了,而那也只是一○、○○○年前的事而已。

寶玉含羞央告道:「好姐姐,千萬別告訴別人。」襲人也含著羞悄悄的笑<u>問道:</u> 「你為甚麼……」說到這裏,把眼又往四下裏瞧了瞧,才又問道:「那是那裏流來的?」實玉只管紅著臉不言語,襲人卻只瞅著他笑,遲了一會,實玉才把夢中之事細說與襲人聽。說到雲雨私情,羞得襲人掩面伏身而笑。寶玉亦素喜襲人柔媚姣俏,遂強拉襲人同領警幻所訓之事。襲人自知賈母曾將她給了寶玉,也無可推託的,扭捏了半日,無奈何,只得和寶玉溫存了一番。自此寶玉視襲

⁶⁹ 楊牧: 《楊牧詩集 I: 一九五六——九七四》, 頁 265-266。

⁷⁰ 楊牧:《年輪·後記》,頁 178。

人更自不同,襲人待寶玉也越發盡職了,這話暫且不提。⁷¹

楊牧先以人在萬年前出現,觸發讀者思索生之問題。而接下來卻直引《紅樓夢》第六 回文本,大致與原文略無差異,而僅做增添修飾(如上引文中畫線文字乃原文所無)。 《紅樓夢》此段文字為賈寶玉初試雲雨事,本就與楊牧文中所欲探究吻合,故並未有 太大的更動與改變。惟增添處較之《紅樓夢》原文更具戲劇效果,這裡可看出葉珊時 期在創作中已漸漸帶入「戲劇體」手法,不論詩文。亦可看出該時期的散文中已能對 中國古典信手拈來,並能與文章所欲傳達主題密切結合。楊牧曾云:「我下決心讀古 書,其實就是執行那渺茫的對於普遍和無窮的追尋。古書指的是傳統文學。那樣累積 的古典有一天忽然顯示,像黑霧中悠遠的神諭,聽到雷霆盪漾,靜止,無比溫柔;而 自從咸應之後,有時甚至當它以狂暴巨響與姿態撞擊的時候,我都謙遜低頭,傾聽, 領悟它的美麗和智慧。」"前述無論詩文,都充分表現該時期的楊牧,已對中國古典有 相當程度的吸納與熟稔,這來自於他對古書(傳統文學)的廣泛閱讀,以及對古典美 學與智慧的渴求。

六、戲劇獨白體的敘事轉化

最足以表現葉珊時期詩文內在對中國古典承繼與格創的,當是對原有古典作品在 **叙事上的轉化,使作品成為原有角色的抒情或自省,或也投射楊牧的自我觀照。古繼** 堂(1934-)曾論:「楊牧的詩創作和別的現代派詩人的不同之點,在於楊牧十分重視 敘事詩和史詩的創作。……楊牧可能是以開拓中國文學的新領域和填補中國文學之空 白的雄心,而把自己相當大的一部份創作經歷都投入了史詩和敘事詩的創作。」"這的 確道出楊牧詩作的一大特點,然似乎會誤導以為他試圖掙脫中國「抒情傳統」而轉向 西方。楊牧曾言:「為事而作和為文而作其實是完全不衝突的。我的詩為人而作。」 此處「為人而作」的「人」,不止是讀者,也當包含詩人自身,以及所作品中描繪的 角色。他更早在葉珊時期便言:「所謂『表現潛意識』云云則根本不是『新』意—— 不愛讀舊書的人才會斷定自己的平庸為創新。詩人應該有一層謹慎的同情心,所謂『同 情心』,不止於對人對物的憐憫,還要有對人對物的了解和欣賞的那份心意。」"就在

⁷¹ 楊牧:《年輪》,頁15。

⁷² 楊牧: 《奇萊後書·複合式開啟》,頁 116。

⁷³ 古繼堂:《臺灣新詩發展史》(臺北:文史哲出版社,1989 年),頁 238。

⁷⁴ 楊牧:《有人・後記・詩為人而作》,頁 180。

⁷⁵ 楊牧:《傳統的與現代的·瘂弦的深淵》,頁 163-164。

這樣的堅持下,他才會創作出「設想韓愈貶官心境」、「為流謫潮州途中侘傺之餘猶 不免倨嚴驕傲的韓愈而設定」的〈續韓愈七言古詩「山石」〉,以及以「友誼然諾的 主題,自覺可以權且進入季子的位置,扮演他在人情命運的關口想當然所以必然的角 色」的〈延陵季子掛劍〉。76

楊牧筆下被貶謫的韓愈,並非眾人印象中那諫迎佛骨、文以載道的韓愈,亦非在 〈川石〉中自言「人生如此自可樂,豈必局東爲人鞿。嗟哉吾當二三子,安得至老不 更歸」⁷⁷那個寧可山水遊樂以中也不願為世道束縛的韓愈:

我與寺僧談佛書, 天明時 腳濕衣冷想的竟是城裡的 蜂羣在梔子花間漫舞 竟是一婦人之坐臥 一幃幔之升降,或人 行走於筆硯經書的邊緣 談論玄武門之變

面對豪雨刷亮的蕉林。所謂志向 满佈泥濘如貶謫的南方 飲酒為蛇影所驚 歌唱赦書疾行

原詩中與寺僧閒談佛書,至楊牧筆下竟成了心猿意馬之人,仍眷戀什途與京城種種。 在侘傺之際仍未自貶謫的驚嚇中醒來,並渴望主上的赦免。詩的第二節,這樣的心境 更為顯明:

我的學業是沼澤的腐臭和 宫庭的怔忡 我愛團扇 飛拳78

⁷⁶ 引語見楊牧:《奇萊後書·抽象疏離 下》,頁 232、234。

^{77 [} 唐] 韓愈著,屈守元、常思春主編:《韓愈全集校注》(成都:四川大學出版社,1996年),頁 108。

⁷⁸ 本詩見楊牧:《傳說》,《楊牧詩集 I:一九五六—一九七四》,頁 363-365。

至於末段已於前節論之。整首詩可見楊牧揣摩韓愈心境,雖名為續詩,卻並未被韓愈 原詩侷限而成狗尾續貂,反而已自身對韓愈的理解或看法,設身處地為我們刻畫了一 個活生生的凡人韓愈。這樣的韓愈有著出處的矛盾,有著內心的焦躁與不安。陳義芝 說:「楊牧採用的『古典』,分明是一獨立的經驗存在,經他加入想像,使人物史實 或文本角色成為自我內省的心象。」79這當然是楊牧主觀中的韓愈,但也可看出楊牧在 承繼中國古典之後破繭而出的嘗試。

至於〈延陵季子掛劍〉更是為人津津樂道的代表作。季札(生卒年不詳)掛劍事 見《史記》與《新序》,⁸⁰二書所載均著重季札重然諾一面。然而楊牧大幅增添了季札 的獨白以及至北地後成了樂不思蜀奔走官場的儒者:

你我曾在烈日下枯坐—— 一對瀕危的荷芰:那是北遊前 最今我悲傷的夏的脅迫 也是江南女子纖弱的歌聲啊 以針的微痛和線的縫合 今我寶劍出鞘 立下南旋贈予的承諾…… 誰知北地胭脂,齊魯衣冠 誦詩三百竟使我變成 一介遲遲不返的儒者!

自從夫子在陳在蔡 子路暴死,子夏入魏

⁷⁹ 陳義芝:〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉,陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊 牧》,頁333。

^{80 《}史記》載:「季札之初使,北過徐君。徐君好季札劍,口弗敢言。季札心知之,為使上國,未獻。還 至徐,徐君已死,於是乃解其寶劍,繫之徐君冢樹而去。從者曰:『徐君已死,尚誰予乎?』季子曰: 『不然。始吾心已許之,豈以死倍吾心哉!』」見〔漢〕司馬遷著,〔日〕瀧岡龜太郎考證:〈吳太伯 世家第一〉,《史記會注考證》,卷 31,頁 542 上。《新序》則載:「延陵季子將西聘晉,帶寶劍以 過徐君,徐君觀劍,不言而色欲之。延陵季子為有上國之使,未獻也,然其心許之矣,使於晉,顧反, 則徐君死於楚,於是脫劍致之嗣君。從者止之曰:『此吳國之寶,非所以贈也。』延陵季子曰:『吾非 贈之也,先日吾來,徐君觀吾劍,不言而其色欲之,吾為上國之使,未獻也。雖然,吾心許之矣。今死 而不進,是欺心也。愛劍偽心,廉者不為也。』遂脫劍致之嗣君。嗣君曰:『先君無命,孤不敢受劍。』 於是季子以劍帶徐君墓即去。徐人嘉而歌之曰:『延陵季子兮不忘故,脫千金之劍兮帶丘墓。』」見〔漢〕 劉向著,石光瑛校釋:〈節士〉,《新序校釋》(北京:中華書局,2001年),卷7,頁867-869。

84

我們都悽惶地奔走於公侯的院宅 所以我封了劍,束了髮,誦詩三百 儼然一能言善道的儒者了……

呵呵儒者,儒者斷腕於你漸深的 墓林,此後非俠非儒 這寶劍的青光或將輝煌你我於 寂寞的秋夜 你死於懷人,我病為漁樵 那疲倦的划槳人就是 曾經傲慢過,敦厚過的我⁸¹

依楊牧自己的說法,從本詩開始,他便「致力以詩的戲劇獨白體創造特定時空裏的人物,規範其性格,神氣,及風度,揭發其心理層次,為他個別的動作找到事件情節為依據」⁸²。所謂的「戲劇獨白體」,乃源於歐洲戲劇傳統,自莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)將劇中人物賦予大量獨白以型塑角色,至勃朗寧(Robert Browning, 1812-1889)將之用於詩歌中,後經葉慈(William Butler Yeats, 1865-1939)、龐德(Ezra Pound, 1885-1972)乃至艾略特(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965)等人而衍生出更多的意蘊和表現方式。據楊牧自己的說法,是「採取一種獨白的體式,逕取一特定的第一人稱之位置,置於稍不移易的場域,通個文字語氣之指涉逐漸揭開前後因果,使之交集於一舞台之當下」,「相當於英詩的 dramatic monologue」。⁸³在楊牧筆下的季札,娓娓道出對自己沈湎於衣冠胭脂樂而忘返的追悔,當摯友故去,掛劍冢樹之時,他既揮別官場卻也無法重回往日豪情,只能在剩餘的時間中疲於生命的擺渡。⁸⁴

《武宿夜組曲》更是幾乎完全脫離文本而帶入詩人反戰情懷的作品。關於此詩所作歷程與詮析,楊牧在〈柏克萊〉一文中已述及,陳義芝亦已有詳盡闡釋,此處不敢掠美。

⁸¹ 楊牧:《傳說》,《楊牧詩集 I :一九五六—一九七四》,頁 366-368。

⁸² 楊牧:《奇萊後書·抽象疏離 下》,頁 235。關於楊牧「戲劇獨白體」的書寫,劉正忠曾撰文深入探討,可詳參。見劉正忠:〈楊牧的戲劇獨白體〉,《臺大中文學報》第 35 期(2011 年 12 月),頁 289-328。 83 同前註,頁 235。

⁸⁴ 關於二詩,除楊牧在《奇萊後書·抽象疏離 下》一文中有創作心態與手法的自我說明外,陳義芝〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉一文亦有詳盡的詮釋。見陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,頁319-326。

85詩中《尚書·武成》「既戊午,師逾孟津」86句衍生,從征人與孀婦角度敘事,對所謂 聖君之義戰做出反思,對一將成名萬骨枯與生民在戰火下的卑微做出譏刺,這也承襲了 中國古典文學中「反個人英雄主義」的傾向。在〈論一種英雄主義〉中,他說:「『周 文史詩』所定義的『史詩的現實觀』強調文化的薫陶,並抑制『放蕩不羈的個人主義及 自負逞強』,那種強調武力的英雄精神。此種觀念的活力深入詩人心胸。於是中國詩沒 有了殺伐,也省略了戰爭的場面。」87在詩的第三節,楊牧用第三人的客觀敘事角度, 為戰死的征人與獨守的孀婦,用冷冽卻不失感慨的筆觸做出對戰爭的控訴:

莫為雄辯的睡意感到慚愧 慚愧疲勞在渡頭等你 等你沉默地上船蒼白地落水 落水為西土定義一名全新的孀婦 孀婦

莫為凱歸的隊伍釀酒織布88

詩中的戰士分明不是英雄,楊牧此詩並非歌頌武王(約1076B.C.-約1043B.C)伐紂(? -約 1046B.C.),亦無表現戰爭悲壯與軍士英勇之意,分明是其所說周文史詩現實觀中 「強調文化的薰陶,抑制武力的英雄精神」的最佳實踐。

最後再針對楊牧的「戲劇獨白體」做一探討。雖說楊牧自稱致力此體乃始於〈延 陵季子掛劍〉,然在此詩之前便已可見在這方面的嘗試,甚至不止於詩。作於 1964 年 的散文〈調寄小連瑣〉,全篇以《聊齋誌異・連瑣》為本,楊牧欣羨文中楊于畏與女 鬼連瑣之遇、之情,表面寫自己的思緒,實則可看做揣摩楊于畏的心理:

生命中血液般的一種溫柔,即使濺在臉上(或濺在雙手),也只為一如風的細 流, 撫慰的甜蜜。對坐荷芰, 棋殘矣, 人倦矣, 連瑣翩然翩翩然離去, 衣香在 紙窗上浮沉。與你談連昌宮詞,詞在案上。為妳拂扇,鬢髮亂了。流螢果然悄 悄飛渡。

.

啊,追求那挑弄弦索的良夜,做蕉窗雲雨的舊曲。再悲哀的也可以含衾遺忘,

⁸⁵ 詳見楊牧:《年輪》,頁 48-55。以及陳義芝〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉,頁 305-309。

^{86 〔}漢〕孔安國傳,〔唐〕孔穎達正義,國立編譯館主編:《十三經注疏分段標點・尚書正義》(臺北: 新文豐出版公司,2001年),卷11,頁434。

⁸⁷ 楊牧:《文學知識》,頁 220-221。

⁸⁸ 楊牧:〈武宿夜組曲〉,《傳說》,《楊牧詩集 I :一九五六—一九七四》,頁 376。

只憧憬一種沉靜,無語忘曉的沉靜。

或許曙色已經穿透所有的花窗,連瑣,你為甚麼張皇?或許你未嘗來過,只在 牆外輕吟,孤獨而美好的怨尤! ……89

牆外輕吟、連昌宮詞、挑弄弦索、蕉窗雲雨、曙色張皇……種種皆直引〈連瑣〉原文, 然楊牧寫出許多原文未深入刻畫的心思,原文多為單純的敘事,讀者只見故事的陳述 而難見角色的心理。但楊牧以己言(實為度測主角之心)做細膩的抒情,填補了欠缺 心理描繪的中國古典小說空白,將之充實,發揚。

另外如前述《年輪·柏克萊》寫武王伐紂事,楊牧揣摩武王內心,輔以第三人稱 狀似評者的角度,用近似戲謔的諷刺手法為我們描繪了一個「反聖王」形象的激發:

武王說:我啊,我有十名很好的高級部屬。九年,武王在畢這個地方舉行燔祭 的儀式,更向東直走到盟津,檢閱軍容;誰知自動領兵趕到盟津的諸侯竟有八 百之多——這真絕了——而且還一致請願:「咱們可以把紂幹掉了罷?」武王 對他們說:你們這些人難道不知道天命還沒有完全示意?時間還早啊!於是紛 紛整理部隊回家去。

又過了兩年,天寒地凍的正月裏,清晨起來也看不見月亮,殷沉沉的癸巳;武 王領著步兵吹吹打打去伐紂了。從鎬京行軍去盟津,路途並不遙遠,卻耗了二 十五天的光景,平均一天走四十華里「翦商」去也。這種速度實在令人尷尬, 尤其他的部隊不多,戎車三百,虎賁三千,甲士四萬五千,一路上說說笑笑速 度慢得出奇。大概是氣候不好罷,路上還下過大雨,這也是無可奈何的啊! 不過中國北方的冬天不下雪反而下雨,這也是很奇怪的事。聖王的行逕不是我 們能懂的。90

此文與〈武宿夜組曲〉應該源自楊牧於柏克萊選修卜弼德訓詁課程,所作證明「偽〈武 成〉」的研究報告而來。91文中處處可看出對這段過程記載的質疑,然而更重要的,武 王全不似〈武成〉中的面貌,而表現一種對響應者的不耐,以及「吹吹打打去伐紂」, 「路上說說笑笑」的丑態。此段極為高明地隱含對武王心態的質疑以及對戰爭的不滿, 與〈武宿夜組曲〉,一為詩一為文而相互呼應。

⁸⁹ 楊牧:《葉珊散文集》,頁37。

⁹⁰ 楊牧:《年輪》,頁48-49。

⁹¹ 詳參楊牧:《柏克萊精神·卜弼德先生》,頁 92-93。

此外如詩作〈流螢〉92,以第一人稱觀點敘事,三段式結構。上段以欲尋仇的「我」 口中道出事發當夜的情景,「今夜風大/夜密如許我還能窺見/酒菜完畢坐著飲茶的 仇家」。中段之「我」已因尋仇身死多年,道出對當夜因誤殺而死已成流螢之妻的愛 意與追悔,「我的白骨已經風化成缺磷的窘態/雨前雨後,卻也/十分憂鬱十分想家」。 下段則以「我」對尋仇一事乃無意義的領悟,呈現一種悲劇意味,「故事是沒有結尾 的故事/鐃鈸擊打著亡魂的/節目。桃樹照常生長」。此詩意象多帶有中國古典元素, 且楊牧自承此作亦以戲劇獨白體手法呈現。⁹³由上述諸詩,可見楊牧對「戲劇獨白體」 著力之深。

七、結語

楊牧曾寫下觸發他作〈延陵季子掛劍〉的動機:

假使我不能從我的閱讀經驗裏體會古典或現代文學的蘊藉內涵,以及各自合 宜,有效的表現方法,轉益多師,再一次出發去搜索,尋找我的新詩,為自己 的文學理念和形式下定義,則學院的紀律和專屬特權,傳統文學累積加諸於我 的啟示,和快樂,岂非多餘。94

早在葉珊時期,便已展現與當時熱衷現代主義寫手的不同處,其中對於中國古典 的承繼與革創,自是葉珊的特出之處。但如果僅是表面的承襲中國傳統,所作便只是 舊文學的遺緒,毫無新意的陳套而已。青年的葉珊時期,既未如大多數人一味求新向 西,亦未故步自封於古典的城樓中。而是在對中國古典的看重與堅持下,對古典開出 新意,成就日後更趨成熟的,帶有古典精神的現代作品。

從本文可知,葉珊時期的求學師承,對楊牧一生的文學觀有決定性的影響。胡楚 卿、徐復觀、陳世驤及卜弼德幾位先生,漸次開拓了楊牧對中國古典文學的眼界,楊 牧沈浸在他們的指導下,對中國古典文學有了廣泛的閱讀和深入的理解,也才能在此 基礎上創作「現代的中國詩」。

葉珊時期所作的嘗試,不僅限於詩,同樣也呈現在散文。他善用中國古典意象於 詩文中,並能將中西古典意象交融運用,不以西化為尚,致力營造中國古典美的氛圍。 為了符合作品藝術要求,甚至不避套語,且能善加運用看似陳舊的古典意象,從而轉

⁹² 楊牧:《傳說》, 《楊牧詩集 I: 一九五六—一九七四》, 頁 371-374

⁹³ 詳見楊牧:《奇萊後書·抽象疏離 下》,頁 234-235。

⁹⁴ 同前註,頁 230。

化出新的美學表現。

而楊牧終其一生所追求的作品音樂性,表現在在詩歌方面,除堅持詩的自由外,更 汲取唐前古詩體式,強調一種以作品主題為決定因素的「天然渾成的格律」。這種詩歌 音樂性受六朝古風影響,且不拘於陳套格律,亦不避散化句式,全然以作品主題為依歸。 其散文亦重音樂性,自承受六朝駢體文的影響,汲取其中音樂要素,將之帶入散文創作 之中,在散句之外,又常見類疊排比的駢儷形式以造成節奏感。凡此種種,均承繼中國 古典文學的音樂性,使其詩文能兼顧文字與韻律,造就楊牧文字的獨特魅力。

更重要的,是葉珊時期對中國文學「抒情傳統」的重視,以及對傳統素材融會運 用的嘗試。他能不拘傳統束縛,取於傳統又改變傳統,依欲抒發之情意主題對素材進 行改造,使傳統素材歷久彌新。他更嘗試對原有古典作品做敘事上的轉化,使作品成 為原有角色的抒情或自省。他獨特的「戲劇獨白體」,成為敘事卻不脫抒情的最佳方 式,也使他致力的敘事創作有豐沛的情感與省察。葉珊時期在詩文的嘗試無疑是成功 的,有了這些嘗試的成果,方有日後的「楊牧風格」。

對於傳統與現代的辯證,楊牧的態度是明確的。他是絕對要求現代的,但對於傳 統絕不捨棄,並認為兩者間存在密切的有機關係:

我們紙上任何構造,任何點,線,面,任何內求和外發的痕迹,聲音無論高低, 色彩縱使是驚人的繁複,狂喜大悲,清明朗淨,在在都有傳統的印證,卻又與 過去的文學迥異,卻又如此確切地屬於現代,和今天的社會生息相應。惟有一 個理解傳統,認知過去的詩人,始能把握到他與他的時代的歸屬關係。⁹⁵

誠哉斯言。做為華文詩壇的重要性現代詩(文)人,楊牧以他的創作與評論做了 最好的實踐。而葉珊時期對中國古典的承繼和革創,對楊牧文學生涯的奠基,的確有 深遠的影響。

⁹⁵ 楊牧:《一首詩的完成·歷史意識》,頁 64-65。

徵引書目

孔安國傳,孔穎達正義,國立編譯館主編:《十三經注疏分段標點,尚書正義》,臺 北:新文豐出版公司,2001年。

古繼堂:《臺灣新詩發展史》,臺北:文史哲出版社,1989年。

司馬遷著,瀧岡龜太郎考證:《史記會注考證》,臺北:宏業書局,1972年。

唐文標:《天國不是我們的》,臺北:聯經出版事業公司,1976年。

奚密、葉佳怡:〈楊牧斥堠:戍守藝術的前線,尋找普世的抽象性-2002 年奚密訪談 楊牧〉,《新地文學》第10期,2009年12月,頁277-281。

張惠菁:《楊牧》,臺北:聯合文學出版社有限公司,2002年。

郭慶藩:《莊子集釋》,臺北:貫雅文化事業有限公司,1991年。

陳世驤:《陳世驤文存》,臺北:志文出版社,1975年。

陳芳明:《典範的追求》,臺北:聯合文學出版社有限公司,1994年。

陳義芝:〈住在一千個世界上——楊牧詩與中國古典〉,陳芳明主編:《練習曲的演

秦頗戀奏: 詩人楊牧》, 真非: 滕經出版事業股份有限公司, 2012 年, 百 297-335。

| 人人交人 的人物人》 重加 "陈陆山"从于小汉的"孙政公" 1011 英二,666 |
|---|
| 楊牧:《年輪》,臺北:洪範書店有限公司,1983年。 |
| :《禁忌的遊戲》,臺北:洪範書店有限公司,1983年。 |
| : 《柏克萊精神》,臺北:洪範書店有限公司,1984年。 |
| :《文學的源流》,臺北:洪範書店有限公司,1984年。 |
| :《有人》,臺北:洪範書店有限公司,1986年。 |
| :《文學知識》,臺北:洪範書店有限公司,1986年。 |
| :《傳統的與現代的》,臺北:洪範書店有限公司,1987年。 |
| : 《楊牧詩集 I :一九五六—一九七四》,臺北:洪範書店有限公司,1994 年。 |
| :《昔我往矣》,臺北:洪範書店有限公司,1997年。 |
| :《失去的樂土》,臺北:洪範書店有限公司,2002年。 |
| :《一首詩的完成》,臺北:洪範書店有限公司,2004年。 |
| : 《掠影急流》,臺北:洪範書店有限公司,2005 年。 |
| :《奇萊後書》,臺北:洪範書店有限公司,2009 年。 |
| :《葉珊散文集》,臺北:洪範書店有限公司,2020年。 |
| 董誥主编:《欽定全唐文》,臺壯:文方書局,1974年。 |

劉正忠:〈楊牧的戲劇獨白體〉、《臺大中文學報》第35期,2011年12月,頁289-328。

劉向著,石光瑛校釋:《新序校釋》,北京:中華書局,2001年。

- 劉登翰、朱雙一:《彼岸的繆思——台灣詩歌論》,南昌:百花洲文藝出版社,1996 年。
- 蔡明諺:〈論葉珊的詩〉,陳芳明主編:《練習曲的演奏與變奏:詩人楊牧》,臺北: 聯經出版事業股份有限公司,2012年,頁163-188。
- 韓愈著,屈守元、常思春主編:《韓愈全集校注》,成都:四川大學出版社,1996年。
- 關傑明:〈中國現代詩人的困境〉,李瑞騰主編:《中華現代文學大系·評論卷貳》, 臺北:九歌出版社有限公司,1989年,頁879-885。
- ____:〈再談中國現代詩——一個身份與焦距共同喪失的例證〉, 龍族詩社主編:《中國現代詩評論》,臺北:林白出版社,1973年,頁55-63

On Ye Shan's Inheritance and Reformation of Chinese Classics

Chen, Ching-Yuan*

Abstract

As a literary giant of modern Taiwanese literature, Yang Mu (楊牧)'s "Ye Shan (葉珊)" period can be described as the growth stage of his literary career. At this time, he attended Hualien Senior High School, TungHai University, The University of Iowa, and the University of California in Berkeley, etc. He once tutored Hu Chuqing(胡楚卿), Xu Fuguan(徐復觀), Chen Shixiang(陳世驤), and Western sinologist Peter A. Boodberg et al., who absorbed extensive literacy of classic Chinese literature and made Yang Mu one of the few contemporary poets who focused on the structure and connotation of Chinese classical culture afterward. However, at this point, prominent scholars have always emphasized his "Yang Mu" period rather than the "Ye Shan" period, which still has spaces of classic Chinese culture to explore. This article examines Yang Mu's literary works in the "Ye Shan" period and his literary criticism as supplementary factors. From the aspects of image and rhythm, lyricism, and narration, I explored the influence of classic Chinese literature on Ye Shan's works and his inheritance and reformation of them to see the impact of "Yang Mu style" in the future..

Keywords: Yang Mu, Ye Shan, Chinese Classic, Lyric Tradition, Narrative Transformation

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

《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 | 劉兆祐 |
|------------------|-----|
| 論「叢書」 | 劉兆祐 |
| 王獻唐先生日記選注 | 丁原基 |
| 日本漢學研究近況 | 林慶彰 |
| 客語狀聲詞探析 | 古國順 |
| 關於〈切韻序〉的幾個問題 | 葉鍵得 |
| 二十世紀報導文學的回顧 | 陳光憲 |
| 從黃州詩詞話東坡——談創作的要素 | 江惜美 |
| 原住民文學的類型與趨向 | 浦忠成 |

第二號 8篇(2000.06)

| 雜著筆記之文獻資料及其運用 | 劉兆祐 |
|----------------------------|-----|
| 張金吾編《詒經堂續經解》的內容及其學術價值 | 林慶彰 |
| 王獻唐與傅增湘、傅斯年、屈萬里等往來書札標注 | 丁原基 |
| 如何填等韻圖 | 葉鍵得 |
| 「表達、溝通與分享」的基本能力研究 | 陳正冶 |
| 面向未來的本國語文教學體系——試論單元統整教學之建構 | 馮永敏 |
| 史記寫作藝術與現代報導文學 | 陳光憲 |
| 析論蘇軾詩中的想像 | 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」文獻資科研究之一 劉兆祐 丁原基 許印林之方志學述評 顧頡剛論《詩序》 林慶彰 客語用字待考錄 古國順 類疊與層遞修辭法概論 陳正治 顧炎武離析《唐韻》以求古音分合析論 葉鍵得 客語上古詞彙考 何石松 試論九年一貫《國語文課程綱要》內涵與特色 馮永敏 析論蘇軾詩中的形相直覺 江惜美 臺灣當代文藝思潮引論 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 | 吳哲夫 |
|---------------------|-----|
| 劉逢祿《左氏春秋考證》的辨偽方法 | 林慶彰 |
| 宋代類書的文獻價值 | 丁原基 |
| 客語用字符考續錄 | 古國順 |
| 由黄季剛先生從音以求本字論通假字 | 葉鍵得 |
| 析論蘇軾詩中的心理距離 | 江惜美 |
| 權力意志與符號的戲局——林耀德小說研究 | 許琇禎 |
| 皮日休的儒學思想 | 劉醇鑫 |
| 論北魏孝文帝的「六宗」說 | 濮傳真 |

| 屈萬里先生之學術成就及對中國圖書館事業之貢獻 | 劉兆祐 |
|------------------------|-----|
| 馮琦及其《經濟類編》 | 丁原基 |
| 上古「韻部」析論 | 葉鍵得 |
| 從客語詞彙看君子「好」述 | 何石松 |
| 現代漢語的構詞新探 | 何永清 |
| 注音符號教學探討及改進研究 | 陳正治 |
| 析論蘇軾詩中的內模仿 | 江惜美 |
| 〈十二月古人〉考述(一月至四月) | 古國順 |
| 「俗賦」的名稱、淵源與形成 | 楊馥菱 |
| 韓愈文中的孟子 | 劉醇鑫 |
| 郝敬儒學思想述論 | 張曉生 |
| | |

第五號 11篇(2003.06)

第六號 12篇(2004.06)

施隆民教授榮退紀念專號

| 鄭樵之文獻學 | 劉兆祐 |
|---------------------------|-----|
| 臺華語相應滋長關係之探微 | 蔡秋來 |
| 陳澧系聯《廣韻》切語上下字條例的教學設計與問題討論 | 葉鍵得 |
| 現代漢語副詞分類的探究 | 何永清 |
| 林海音與兒童文學探究 | 陳正冶 |
| 析論蘇軾詩中的陽剛美 | 江惜美 |
| 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 | 梁淑媛 |
| 臺北拱樂社錄音團研究 | 楊馥菱 |
| 范仲淹《易》學與革新智慧 | 陳光憲 |
| 臺灣阿美族神話傳說研究——文化內涵與起源的集體思維 | 浦忠成 |
| 陳淳與《北溪字義》 | 余崇生 |
| 《韓非子・解老篇》對老子「道」的詮釋與運用 | 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)

| 聲韻學與古藉研讀之關係 | 陳新雄 |
|----------------------|-----|
| 《戰國策》被動句式研究 | 許名瑲 |
| 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 | 黄美鴻、鄭 紫 |
| 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 | |
| III A merely 1 and 1 by 1 and 1 by 100 and 1 by 100 | VE 3. 41 |

—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)

第十一期 5篇(2013.12)

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「 |字及其相關問題 吳俊德 殷卜辭中「卩」、「人」偏旁相通辨析 陳冠勳 漢初月朔考索——以出土簡牘為線索 許名瑲 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 全臺首著鸞書釋疑——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》與林燿德《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 邱珮萱 凝視與差異:嚴歌芩短篇小說中的移民男身 畢沅《經典文字辨證書》字樣觀析探 邱永祺 《詩經·魏風》語言音韻風格探析 戴光宇 石成金《笑得好》之寓言研究 林怡君

第十六期 6篇(2017.6)

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

第十七期 4篇(2017.12)

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

第十八期 6篇(2018.6)

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

第十九期 3篇(2018.12)

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

第二十期 5篇(2019.6)

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

第二十一期 7篇 (2019.12)

韓非與「惡」的距離——法家「政治人」系統在漢語哲學場域中的陰影與重建 曾暐傑 朱陸異同論爭下的「陸-王」學術史脈——從陽明《朱子晚年定論》談起 田富美 朝鮮學者權克中《周易參同契注解》內丹思想研究 王詩評 陳宗賦律賦初探——簇事聯對與格律之極致化 陳姿蓉 《罕用國字標準字體表·艸部》之收字探析 巫俊勳 張金蘭 臺日常用漢字對比與對日華語教材編寫建議 傳統中國「士」的繼承與轉向:一個現代道家型知識分子如何可能? 潘君茂

第二十二期 4篇(2020.6)

甲骨文發現問題再探 吳俊德 出土《蒼頡篇》溯秦字形析論——兼談北大漢簡《蒼頡篇》簡29所衍生之 許文獻 版本問題 明清之際冒襄(1611-1693)友倫的話語實踐——以〈五君咏〉為例 林津羽 晚清旅日書寫中的明治維新與文化共同體想像(1868-1894) 張惠珍

第二十三期 4篇(2020.12)

詩人・詩中人・詩篇――從馬斯洛「需求理論」視角讀《詩經・魏風》 陳溫菊 陳子龍復古詩學要旨,兼論七子派說《詩》內涵 王欣慧 歌仔戲演員「腳色運用」之研究——以楊麗花電視歌仔戲為例 楊馥萎 洋腔洋調怎麼辦? - 初級華語學習者聲調診斷系統建置與測試 張循鋰、張金蘭

第二十四期 5篇(2021.6)

沈約〈郊居賦〉創作背景及時空敘寫研究 陳恬儀 論王安石絕句的文體學意義 唐梓彬 試論《紅樓夢》中的「炕」 林雯卿 空間敘事下生命座標的尋找——論陳銘磻故鄉系列成長書寫的現實意義 黃雅莉 展演疾病的話語:論周大觀罹癌的書寫現象 盧柏儒

第二十五期 5篇(2021.12)

《左傳》、《國語》「業」字諸議析論 黃聖松 「王韋」與「陶韋」——從並稱視角談王士禛詩學中的韋應物論 王潤農 女性視角的審度與認同——台灣歌仔戲【哭調】與苦旦廖瓊枝 楊馥菱 論蔡富澧海洋詩的經驗性與主題營造——以《藍色牧場》與《碧海連江》為例 黃慧鳳 身體做為一種聲音——論駱以軍《我們》語言的幽默性與魅惑感 楊建國

第二十六期 6篇(2022.6)

試論地理文化對齊晉法家思想的影響——從經濟觀的差異談起 陳溫菊韓愈詩中風景書寫的特色析論 呂 梅 幻遊與消逝——韓國漢文小說《金鰲新話》敘事美學析論 盧世達戲曲空間運用之文本構思與演出實際——以李漁《風箏誤》及其梨園本為觀照 李佳蓮 誰當諒朝宗:清初侯方域〈哀辭九章〉的自辯基調 王若嫻疫情時代國小師培「國音及說話」課程線上教學與省思 張金蘭

第二十七期 4篇(2022.12)

武丁以前卜辭考辨 吳俊德 王懋竑《朱子年譜》書信繫年考辨 王奕然 數位e筆融入書法教學實踐 絲凱郁、張介英 韓國學生的華語舌尖前後音偏誤考察:以頻譜重心為基礎 鄭尊仁

第二十八期 4篇(2023.6)

「天之所與我者」: 孟子之「自然法」思想 許惠琪 論《韓非子》開明利己的政治思想 李庭緯 北朝B型造像記開頭套語與魏晉南北朝佛玄思想 范樂陶 淡與瀕氣,清與雕琢——吳德旋文章創作論探討 蔡美惠

第二十九期 3篇(2023.12)

《六朝麗指》駢體文學史論探析 溫光華 清末劉樹屏《澄衷蒙學堂字課圖說》附字舉隅析論 鍾哲宇 葉珊對中國古典的承繼與革創 陳慶元

《北市大語文學報》稿約

內容範圍

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

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

投稿須知

一、稿則

- 1. 來稿以未發表者為限(會議論文請確認未參與該會議後經審查通過所出版之正式論文集者)。凡發現一稿兩投者,一律不予刊登。
- 2. 稿件內涉及版權部分(如圖片及較長篇之引文),請事先取得原作者同意,或出版者書面同意。本學報不負版權責任。
- 3. 來稿經本學報接受刊登後,作者同意將著作財產權讓與本學報,作者享有著作人格權;日後除作者本人將其個人著作集結出版外,凡任何人任何目的之重製、轉載(包括網路)、翻譯等皆須事先徵得本學報同意,始得為之。
- 4. 來稿請勿發生侵害第三人權利之情事。發表人須簽具聲明書,如有抄襲、 重製或侵害等情形發生時,概由投稿者負擔法律責任,與本學報無關。
- 5. 本學報編輯對擬刊登之文稿有權做編輯上之修正。
- 6. 凡論文經採用刊登者,每一撰稿人致送本學報二本、抽印本十份,不另 致酬。
- 7. 來稿請使用以電腦打字印出的稿件。請避免用特殊字體及複雜編輯方式,並請詳細註明使用軟體名稱及版本。英文以 Times New Roman12 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

- 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。
- 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《北市大語文 學報》所定之寫作格式,內容參見

http://literacy.utaipei.edu.tw/files/11-1053-3892.php?Lang=zh-tw · ·

「華語文教學領域」

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

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

四、文稿交寄

來稿(包括文件稿三份、姓名資料(另紙書寫)及前述內容之電子檔)請 寄:

臺北市中正區愛國西路一號

臺北市立大學中國語文學系《北市大語文學報》編輯委員會 電子檔請寄至: utch2013@gmail.com

《北市大語文學報》撰稿格式

2023年1月修訂

- 一、格式:每段第一行排縮兩字元;獨立引文每行排縮三字元。
- 二、各章節使用符號:依一、(一)、1、(1) ……等順序表示。
- 三、標點符號:採用新式標點,惟專書名、期刊名改用《》,篇名改用〈》。 在行文中, 書名和篇名連用時, 省略篇名號, 如《史記·項羽本紀》。書名 如為英文撰寫,請用斜體。篇名請用""。中文請使用全形標點符號,除 破折號、刪節號各佔兩字元外,其餘標點符號各佔一字元。
- 四、文內註腳註釋:採隨頁註,註釋號碼請以阿拉伯數字隨文標示,置於標點 符號之後。

請依下列註釋格式撰寫:

(一)首次徵引

- 1. 專書 作者:《書名》(出版地:出版者,年份),頁碼。
 - (1) 專書

葉嘉瑩:《王國維及其文學批評(上)》(臺北:桂冠圖書股份有 限公司,1992年),頁204。

(2) 翻譯專書

〔美〕柯馬丁著,劉倩譯:《秦始皇石刻:早期中國的文本與儀式》 (上海:上海古籍出版社,2015年),頁21-30。

(3) 英文專書(其他西文仿此)

Mark Edward Lewis, Writing and Authority in Early China (Albany: State University of New York Press, 1999), pp. 5-10.

(4) 英文專書多作者、編輯

René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, 3rd ed. (New York: Harcourt, 1962), p. 289.

- (5) 日文專書(韓文仿此)
 - 「日〕西村天囚:〈宋學傳來者〉,《日本宋學史》(東京:梁汀堂 書店,1909年),上編(三),頁22。
 - [日] デ木見悟:〈明清思想史の諸相〉、《中國思想史の諸相》(福

岡:中國書店,1989年),第二篇,頁205。

(6) 叢書

郭沫若:《十批判書》,收入《民國叢書》第4編(上海:上海書局, 1992年, 重印上海群益書局版), 第1冊, 頁 164-166、170-171。

- 2. 論文 作者:〈篇名〉,《期刊名》卷期(年月), 頁碼。
 - (1) 中文期刊論文

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

林慶彰:〈民國初年的反詩序運動〉、《貴州文史叢刊》1997年第5 期,頁1-12。

(2) 英文論文(其他西文仿此)

Joshua A. Fogel, "Shanghai-Japan': The Japanese Residents' Association of Shanghai," *Journal of Asian Studies* 59.4 (Nov. 2000): 927-950.

(3) 日文論文(韓文仿此)

〔日〕子安宣邦:〈朱子「神鬼論」の言說的構成——儒家的言說 の比較研究序論〉、《思想》792號(東京:岩波書店・1990年)、 頁 133。

- 3. 論文集/專書論文 作者:〈論文名〉,收入編者:《書名》(出版地: 出版者,年份),頁碼。
 - (1) 中文論文集/專書論文

陳昭容:〈漢字起源與先秦漢字文化圈形成的初步探索〉,收入黃銘 崇主編:《中國史新論·古代文明的形成分冊》(臺北:中央研究院· 聯經出版股份有限公司,2016年),頁111-164。

林文月:〈八十自述〉,收錄於國立臺灣大學中國文學系主編:《林 文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會》(臺北:國立臺灣大學 中國文學系,2014年5月),頁1-16。

(2) 英文之論文集/專書論文(其他西文仿此)

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

3-20.

(3) 日文之論文集/專書論文(韓文仿此)

〔日〕伊藤漱平:〈日本における『紅樓夢』の流行——幕末から 現代までの書誌的素描〉、收入古田敬一編:《中國文學の比較文 學的研究》(東京:汲古書院,1986年),頁474-475。

- 4. 學位論文 作者:《學位論文名》(出版地:出版者,年份),頁碼。
 - (1) 中文學位論文

顏崑陽:《莊子藝術精神之研究》(臺北:國立臺灣師範大學國文學 系研究所博士論文,1984年),頁10。

(2) 英文之論文集/專書論文(其他西文仿此)

Hwang Ming-chorng, "Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monuments in Early China" (Ph.D. diss., Harvard University, 1996), p. 20.

(3) 日文之論文集/專書論文(韓文仿此):

〔日〕藤井省三:《魯州文學の形成と日中露三國の近代化》(東 京:東京大學中國文學研究所博士論文,1991年),頁62

5. 古籍

(1) 原刻本:

〔清〕阮元:《重刊宋本十三經注疏附校勘記》(清嘉慶刊本,約 1815-1816年間), 券 12, 頁 1。

(2) 影印本:

〔明〕郝敬:《尚書辨解》(臺北:藝文印書館,1969 年,百部叢 書集成影印湖北叢書本),卷3,頁2上。

- i. 所徵引原書只有卷數,無篇章名者,註明全書之版本項,例如: [北宋]司馬光:《資治通鑑》(南宋鄂州覆北宋刊龍爪本),卷 2, 頁2 上。
- ii. 所徵引原書有篇章名者,應註明篇章名及全書之版本項,例如: [北宋]蘇軾:〈祭張子野文〉、《蘇軾文集》(北京:中華書局, 1986年),卷63,頁1943。
- (3) 古籍經後人校釋、整理、作註者,例如:

〔魏〕王弼著,樓宇烈校釋:《老子周易王弼注校釋》(臺北:華

正書局,1983年),上編,頁45。

〔唐〕李白著,瞿蜕園、朱金城校注:〈贈孟浩然〉,《李白集校注》 (上海:上海古籍出版社,1998年),上冊,卷9,頁593。

- 6. 報紙 作者:〈篇名〉,《報紙名》版次(或副刊、專刊名稱),年月日。
 - (1) 中文報紙

丁邦新:〈國內漢學研究的方向和問題〉,《中央日報》第22版,1988年4月2日。

(2) 英文報紙(其他西文仿此)

Michael A. Lev, "Nativity Signals Deep Roots for Christianity in China," *Chicago Tribune* [Chicago] 18 March 2001, Sec. 1, p. 4.

(3) 日文報紙(韓文仿此)

[日]藤井省三:〈ノーベル文學賞中國系の高行健氏:言語盗んで逃亡する極北の作家〉、《朝日新聞》第3版,2000年10月13日。

7. <u>網路文章與電子資料庫</u> 作者:〈篇名〉,網站或資料庫名稱,網址, 文章發布年月日。檢索文章年月日。

中央研究院歷史語言研究所金文工作室:「殷周金文暨青銅器資料庫」, http://www.ihp.sinica.edu.tw/~bronze。查詢日期 2022 年 1 月 11 日。

(二)再次徵引

1. 同頁連續出現:

註 1 葉慶炳:〈六朝至唐代的他界結構小說〉、《臺大中文學報》第 3 期(1989年12月),頁 10。

註 2 同前註, 頁 15。

2. 註腳不接續、不同頁:

註8葉慶炳:〈六朝至唐代的他界結構小說〉,頁18。

(三) 多次徵引

若文章中多次徵引同一本書之材料,可不必作註,而於引文後改用括號 註明卷數、篇章名或章節等。如:僖二年《左傳》記載: 夏,晉里克、荀息帥師會虞師,伐號,滅下陽。先書虞,賄故也。(《左

五、文末徵引書目

文末附「徵引書目」不分類,並請不用標記作者國籍與朝代。中文在先, 外文在後。中文書目請依作者姓氏筆劃排序;日文依漢字筆畫,若無漢字 則依日文字母順序排列;英文與其他西文書目則以字母排序。若作者姓氏 筆畫相同或一作者,其作品有兩種以上,則以出版時間為序。

期刊論文、專書論文、論文集論文請完整註明卷期、年月與全文起訖頁數; 專書不需頁碼。如:

- 王叔岷:〈論校詩之難〉、《臺大中文學報》第3期,1979年12月,頁1-5。
- 李零:〈讀簡筆記:清華楚簡《繫年》第一至四章〉,《吉林大學社會科學 學報》第56卷第4期,2016年7月,頁168-176。
- 李濟:〈中國上古史之重建工作及其問題〉,收入張光直、李光謨編:《李 濟考古學論文選集》,北京:文物出版社,1990年,頁81-87。
- 李學勤:〈天人之分〉,鄭萬耕編:《中國傳統哲學新論——朱伯崑教授七 十五壽辰紀念文集》,北京:九州圖書出版社,1999年,頁239-440。
- 余英時:《歷史與思想》,臺北:聯經出版事業公司,1976年。
- : 《宋明理學與政治文化》,臺北:允晨文化實業公司,2004 年。
- 六、本學報「華語文教學領域」參考資料登錄方式,請依據 APA 之最新格式, 中文排列方式以作者姓名筆劃由少到多排列。

《北市大語文學報》投稿者資料表

投稿序號:

| 姓名 | 中文英文 | | | 共同4 | 作者 | 中文: 英文: | | | |
|-------|-------------------|----|-----------------------------|------|-----|-------------|----|------------|---|
| 服務單位 | 中文英文 | | | 職 | 稱 | 中文: 英文: | | | |
| 著作名稱 | 中英文文章 | : | -長領域: | | | | | | |
| 學位論文 | 碩士 | | | 畢業學校 | | | 指導 | 教授 | |
| | 博士 | | | 畢業學校 | | | 指導 | 事教授 | |
| 通訊方式 | 電話 E-mai 地址 | 1: | | | | | | | |
| 作者簽章: | | | | | 日 | 期: | 年 | 月 | 日 |
| | | | ,每位作者均需簽 半為尚未公開發表 | | 削性部 | 論著 。 | | | |

※請列印簽名後掃描為 PDF, 連同文稿電子檔傳至 utch2013@gmail.com 信件標題請註明「《北市大語文學報》投稿」

《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

| | |] | |
|-------|------------|------------|-------|
| | | | |
| 電子郵件: | | | |
| | | | |
| | |] | |
| | | | |
| 電子郵件: | | | |
| | | | |
| | |] | |
| | | | |
| 電子郵件: | | | |
| | | | |
| 中華民國 | 年 | 月 | E |
| | 電子郵件:電子郵件: | 電子郵件:電子郵件: | 電子郵件: |

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。

北市大碚文學報

第 二十九 期

刊期頻率: 本刊為半年刊

出版年月:中華民國一一二年十二月 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:余欣娟副教授

編輯委員:卓清芬教授、林宏佳教授、唐毓麗教授、郭晉銓教授、陳家煌教授

陳逢源教授、須文蔚教授 (依姓名筆劃順序排列)

執行編輯:蔡瑩瑩助理教授

編輯助理: 呂嘉欣

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 29

| Analysis on the Historical Theory of Parallel Prose Literature in |
|---|
| Liu Chao Li ZhiWen, Kuang-Hua |
| Analysis of Variant Characters in Liu Shuping's <i>Cheng Zhong Meng</i> |
| Xue Tang Zi Ke Tu Shuo in the Late Qing Dynasty |
| |
| On Ye Shan's Inheritance and Reformation of Chinese Classics |
| |

December, 2023

