

ISSN 1027-1163

東吳中文學報

第十八期

中華民國九十八年十一月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.18

November 2009



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第十八期

中華民國九十八年十一月

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.18

November 2009

發行人 黃鎮台

Publisher: Huang, Chen-tai

編輯委員會

Editorial Board

編輯委員：林伯謙（召集人・東吳大學教授）

EDITORIAL COMMITTEE: Lin, Po-chien

朱岐祥（東海大學教授） 何寄澎（臺灣大學教授）

Chu, Chi-hsiang Hsu, Ching-yun

林慶勳（中山大學教授） 崔成宗（淡江大學教授）

Lin, Ching-hsun Tsui, Cheng-tsung

楊晉龍（中研院文哲所） 劉玉國（東吳大學教授）

Yang, Chin-lung Liu, Yu-kuo

執行編輯：曾甲一

EXECUTIVE EDITOR: Tseng, Chia-yi

校對：曾甲一

PROOFREADER: Tseng, Chia-yi

（以姓氏繁簡為序）

封面題字：潘重規教授

東吳大學出版

臺灣 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

Published by Soochow University, No. 70,

Lin-hsi Road, Shih Lin, Taipei, 11102

Taiwan, Republic of China

東吳中文學報

第十八期

中華民國九十八年十一月

目 錄

論二元互動與章法結構

——以多二一(0)螺旋結構切入作綜合考察··陳滿銘 1

《二年律令·置後律》中的「置後」與「戶後」繼承制度
·····周美華 33

〈韓朋賦〉之體製與故事衍化意義

——從《搜神記》「韓憑妻」與敦煌本〈韓朋賦〉比較談起
·····蔡文榮、盧翁美珍 61

南朝麗辭之韻化與詩化 ·····陳松雄 85

溫庭筠十四首〈菩薩蠻〉之「空間蒙太奇」

·····陳慷玲 99

試析「審醜」的傳奇手法：以十一篇宋傳奇為例	趙修霈	117
《全元散曲》般涉調曲套程式析論	侯淑娟	139
山水構圖之紀實特徵與抒情性：以王士性《五嶽遊草》 為考察對象	范宜如	165
日治時代臺灣詞社初探	蘇淑芬	185
生成—書信：張愛玲的創作—演出	蘇偉貞	213
論朱天文小說的電影感	鍾正道	249
高中學生閱讀型短文寫作之抽樣分析 ——以所犯的缺失為主要探討範圍	林素珍	265

論二元互動與章法結構 ——以多二一(0)螺旋結構切入作綜合考察

陳滿銘*

提 要

宇宙萬物之創生、含容，是以「陰陽二元」之互動為基礎，經其「移位」、「轉位」與「包孕」之作用過程，以至於形成「多」、「二」、「一(0)」之螺旋結構的。對此，在中國古代的哲學經典，如《周易》與《老子》裡，都可經由抽絲剝繭，由「潛」而「顯」地找到它們相關的論述。由此可知它們皆屬「普遍性之存在」，而成為方法論原則，自然其適用面就極為廣泛，因此也都可一一落到「章法結構」這一層面，驗證它們在辭章章法結構中之作用，以凸顯出「二元互動」與「章法結構」間的密切關係。

關鍵詞：二元互動、章法結構、移位、轉位、包孕、

多二一(0)螺旋結構

* 現為國立臺灣師範大學國文學系退休教授

一、前言

由於章法是屬於邏輯思維之範疇，所講求者乃潛藏於篇章內容之條理或結構，而此條理或結構，又對應於宇宙規律，是人生來即具存於心的¹，換句話說，章法乃「客觀的存在」，是與「文章同時出現的」²。所以人類自有辭章開始，即毫無例外地被應用來安排篇章。雖然作者對此，大都是日用而不知、習焉而不察的，但無損於它的存在與重要性。經過多年的努力，在前人的有限基礎上，用「發現現象以求得通則、規律」的方式，爬羅剔抉，到目前為止，一共確定了約四十種的章法類型，從而找出各自之心理基礎與美感效果，並尋得四大規律（秩序、變化、聯貫、統一）加以統合，形成完整之體系，建立了一個新的學科³。

既然「章法」，乃對應於自然規律而言，為「客觀的存在」，如追根究底地說，是由「陰陽二元」之互動為基礎，經「移位」、「轉位」與「包孕」之過程，以形成「多」、「二」、「一（0）」之螺旋結構的。對此，在中國古代的哲學典籍裡都可找到它們的論述與後人相關之詮釋，以見動力來源及其作用⁴。因此本文先歸本於《周易》與《老子》，依序探討「移位」、「轉位」、「包孕」與「多二一（0）」螺旋結構之哲學意涵，然後各別探討它們在辭章章法結構中之作用，以見「二元互動」與「章法結構」間的密切關係。

¹ 見吳應天：《文章結構學》（北京：中國人民出版社，1989年8月一版三刷），頁359。

² 王希杰：「『章法』是文章之法，但是，有兩種『章法』：一種是一種客觀存在的『章法』，它顯然是與文章同時出現的。有文章就有章法，不同的文章有不同的章法，但是沒有完全沒有章法的文章，不過是章法的好和壞罷了。另一種『章法』，是研究者的認識或主張，是知識和理論，是文章的研究者的辛勤勞動的成果，他當然是文章出現後的事情。……『章法學』的誕生是比較晚的事情……已經初步形成了一門科學。陳滿銘教授初步建立了科學的章法學體系。……如果說唐鉞、王易、陳望道等人轉變了中國修辭學，建立了學科的中國現代修辭學，我們也可以說，陳滿銘及其弟子轉變了中國章法學的研究大方向，建立了科學的章法學，把漢語章法學的研究轉向科學的道路。」見〈章法學門外閑談〉（平頂山：《平頂山師專學報》18卷3期，2003年6月），頁53-57。

³ 孟建安：「陳滿銘先生具有非常鮮明的方法論意識，在章法學研究的過程中堅定不移地引入並堅持了科學的方法論原則，……所建構的漢語辭章章法學體系是完備的、成熟的、科學的，達到了前所未有的高度，因而也便具有極強的生命力。」見〈陳滿銘與漢語辭章章法學研究〉，《陳滿銘與辭章章法學》（臺北：文津出版社，2007年12月初版一刷），頁115-133。

⁴ 關於「移位」、「轉位」之論述，可參見黃淑貞〈《周易》「移位」、「轉位」論〉（臺北：《孔孟月刊》44卷5、6期，2006年2月），頁4-14；「包孕」之論述，可參見陳滿銘：〈章法包孕式結構論——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構切入作考察〉（無錫：《江南大學學報·人文社會科學版》5卷4期，2006年8月），頁85-90。

二、移位性二元互動與章法結構

茲分如下兩層次加以探討：

（一）移位性二元互動之哲學意涵

「陰陽二元」之互動，最基本的是「移位」。陰陽這兩種動力，是在對待往來中起伏消息、迭相推蕩而產生「移位」的。因為事物之發展是統一物分裂為兩相對待，而相互作用的過程，而此對待面的相互作用，在《周易》的《易傳》中以相互推移（剛柔相推）、相互摩擦（剛柔相摩）、與相互衝擊（八卦相蕩）等各種表現形式⁵，為順向移位與逆向移位，提出了最精微的論證。

而其中之〈乾〉、〈坤〉兩卦，作為天地陰陽的對待、統一體，以六爻的變化，反映這個對待、統一體的發展過程。從〈乾〉、〈坤〉這個對待面，通過六爻的發展變化，研究運動變化的開展⁶，可以揭示出陰陽如何向對待面轉化與推移。以〈乾卦〉六爻的變化為例：

初九，潛龍勿用。

〈象〉曰：潛龍勿用，陽在下也。

九二，見龍在田，利見大人。

〈象〉曰：見龍在田，德施普也。

九三，君子終日乾乾，夕惕若，厲無咎。

〈象〉曰：終日乾乾，反復道也。

九四，或躍在淵，無咎。

〈象〉曰：或躍在淵，進無咎也。

九五，飛龍在天，利見大人。

〈象〉曰：飛龍在天，大人造也。

上九，亢龍有悔。

〈象〉曰：亢龍有悔，盈不可久也。

《周易》講爻的變化，常依爻在卦中的「位」來解釋。位，是空間，有上下，有內外，有陰陽。爻位由下而上，依序排列，而有初、二、三、四、五、上等不同稱謂。它是一個發展的序列，每一個位，即代表事物發展的每一個階段。因此，爻位的變換可以導致卦的變化，爻位的升降也同時象徵著事物的發展⁷。因此，「卦象」含蘊著一個上升的發展過程與「物極必反」的思想。

⁵ 參見馮友蘭：《中國哲學史新編》二（臺北：藍燈文化公司，1991年12月初版），頁376。

⁶ 參考徐志銳：《周易陰陽八卦說解》（臺北：里仁書局，2000年3月初版四刷），頁127-134。

⁷ 見戴璉璋：《易傳之形成及其思想》（臺北：文津出版社，1988年11月臺灣初版），頁80-86。

故〈乾卦〉，由初九的「潛龍，勿用」，移向九二的「見龍在田，利見大人」，移向九三的「君子終日乾乾，夕惕若。厲，無咎」，再移向九四的「或躍在淵，無咎」，復移向九五的「飛龍在天，利見大人」，形成一連串的順向移位。上九，則因已到達了極限、頂點，會由吉變凶，漸次形成逆向移位，開始向對待面轉化，造成另一種轉位，故說是「亢龍有悔」了。可見這種「移位」有順、逆兩種，如配合陰陽之屬性⁸來看，即：

順向：

陰

 →

陽

逆向：

陽

 →

陰

而六爻之所以能夠用以模擬事物的運動變化，是因「六位」能體現「道」的陰陽對待、統一之規律性。而此「六位」原則一確立，整個自然界與人類社會的基本規律全都可加以反映，故〈說卦傳〉將其概括為「分陰分陽」，「六位而成章」，正因「六位」體現著哲學原理。「六爻」體現著事物在一定規律支配下的發展運動過程，從時間性上可畫分為潛在的與暴露出來兩大階段，以一卦的卦象去體現，它的運動變化即可以清楚地瞭解而加以掌握⁹。因此，內外卦之間可以相互往來升降，六個爻畫之間也可以相互往來升降；通過這種往來升降的相互作用，就產生了種種的變化和運動，就產生了一連串的順向移位與逆向移位。這種「移位」全離不開「陰陽」之作用。

《周易》哲學發展了一個開放的序列，這一序列不僅體現在〈乾〉、〈坤〉兩卦裡，更在其他為六十二卦發其通例。因此，不僅每一卦中的六爻，由初→二→三→四→五→上，存有著「移位」現象¹⁰。甚而，由〈乾〉→〈坤〉→〈屯〉→〈蒙〉→〈需〉→〈訟〉→〈師〉→〈比〉→〈小畜〉→〈履〉→〈泰〉→〈否〉→〈同人〉→〈大有〉→〈謙〉→〈豫〉→〈隨〉→〈蠱〉→〈臨〉→〈觀〉→〈噬嗑〉→〈賁〉→〈剝〉→〈復〉→〈無妄〉→〈大畜〉→〈頤〉→〈大過〉→〈坎〉→〈離〉→〈鹹〉→〈恒〉→〈遯〉→〈大壯〉→〈晉〉→〈明夷〉→〈家人〉→〈睽〉→〈蹇〉→〈解〉→〈損〉→〈益〉→〈夬〉→〈姤〉→〈萃〉→〈升〉→〈困〉→〈井〉→〈革〉→〈鼎〉→〈震〉→〈艮〉→〈漸〉→〈歸妹〉→〈豐〉→〈旅〉→〈巽〉→〈兌〉→〈渙〉→〈節〉→〈中孚〉→〈小過〉→〈既濟〉，卦與卦之間，也因「移位」，而產生相反相生的有秩序的變化歷程¹¹。到了〈未濟〉，形成大反轉，則又是一個全新的變化歷程的開始。就這樣在陰陽

⁸ 見陳望衡：《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998年8月一版一刷），頁184。

⁹ 參見徐志銳：《周易陰陽八卦說解》，同注6，頁60-73。

¹⁰ 參見白金銑：《〈周易〉「位移性格」哲學初詮》（臺北：臺灣師大《中國學術年刊》23期，2002年6月），頁7。

¹¹ 此六十四卦的卦序，乃是依〈序卦傳〉的順序。

兩種對待力量的「移位」作用下，使事物運動不息，變化不止；可見「移位」之普遍性。

（二）移位性二元互動在章法結構中之作用

移位性二元互動之主要作用在於使章法結構形成「秩序」，亦即造成將材料依時間、空間或事理展演的順序加以適當安排之效果。而目前所能掌握之章法，將近四十種，那就是：今昔、久暫、遠近、內外、左右、高低、大小、視角轉換、知覺轉換、時空交錯、狀態變化、本末、淺深、因果、眾寡、並列、情景、論敘、泛具、虛實（時間、空間、假設與事實、虛構與真實）、凡目、詳略、賓主、正反、立破、抑揚、問答、平側（平提側注）、縱收、張弛、插補¹²、偏全、點染、天（自然）人（人事）、圖底、敲擊¹³等。這些章法，都可以依秩序原則，形成「順」與「逆」的兩種結構。茲舉較常見的六種章法來看，它們可就其先後順序，形成如下結構：

1. 虛實法：「先虛後實」、「先實後虛」。
2. 賓主法：「先賓後主」、「先主後賓」。
3. 正反法：「先正後反」、「先反後正」。
4. 立破法：「先立後破」、「先破後立」。
5. 因果法：「先因後果」、「先果後因」。
6. 凡目法：「先凡後目」、「先目後凡」。

這些經由「順」或「逆」之「移位」所形成的結構，隨處可見，如曹操的〈短歌行〉詩：

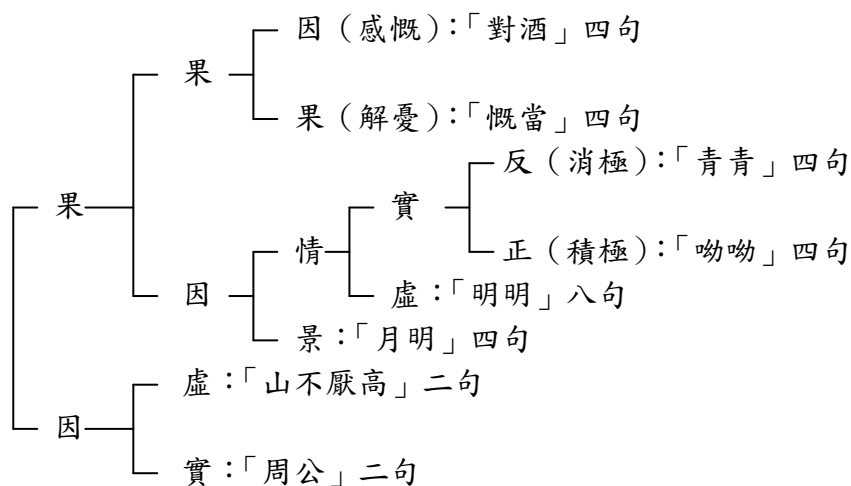
對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，幽思難忘。何以解憂？唯有杜康。青青子衿，悠悠我心。但為君故，沉吟至今。呦呦鹿鳴，食野之苹。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕。越陌度阡，枉用相存。契闊談讌，心念舊恩。月明星稀，烏鵲南飛。繞樹三匝，何枝可依？山不厭高，海不厭深。周公吐哺，天下歸心。

這首詩主要在抒發沒有人才來幫助自己一統天下的感嘆，所以傅更生認為它

¹² 以上章法，見陳滿銘：〈談辭章章法的主要內容〉，《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版），頁319-360。及仇小屏：《篇章結構類型論》上、下（臺北：萬卷樓圖書公司，2000年2月初版），620頁。

¹³ 以上五種章法，見陳滿銘：〈論幾種特殊的章法〉（臺北：臺灣師大《國文學報》31期，2002年6月），頁175-204。

「意有所主，寓懷思招來之情」¹⁴，是用「先果後因」的結構寫成的。「果」的部分，自篇首至「何枝可依」句止，也一樣採「先果（一）後因（一）」的順序來寫：它首先以「對酒」八句，抒發對人生苦短的感慨（因），認為只得靠「酒」來解憂（果）而已；這是「果（一）」。其次首以「青青子衿」八句，就「實」，向眼前尚未歸附自己之賢才，表達長久以來的思慕之情（反—消極），並強調對那些歸附自己之賢者，是會竭誠歡迎、而加以禮遇的（正—積極）¹⁵；次以「明明如月」八句，就「虛」，對賢才何時求得、理想何時實現的重大事情，表達了一憂一喜的複雜心理；末以「月明」四句，藉月下烏鵲尋枝卻無枝可依的景象，以景襯情，帶出自己對無依賢才的愛憐之情；以上二十句，先抒情、後寫景，情景交融，為「因（一）」。「因」的部分為「山不厭高」四句，特以「山」、「水」為喻（虛），並引「周公吐哺」之典，「表明自己求賢不懈的耿耿赤忱，希望能開創一個『天下歸心』的大好局面」¹⁶（實）。如此以「先果後因」（篇、章）、「先因後果」、「先反後正」、「先情後景」、「先實後虛」、「先虛後實」（章）等結構來寫，曲折而成功地表出了作者憐才、一統的心意。附結構分析表如下：



可見此文之每一層、每一結構，都是以「移位性二元互動」加以呈現，使之形成「秩序」的。

又如王維的〈輞川閑居贈裴秀才迪〉詩：

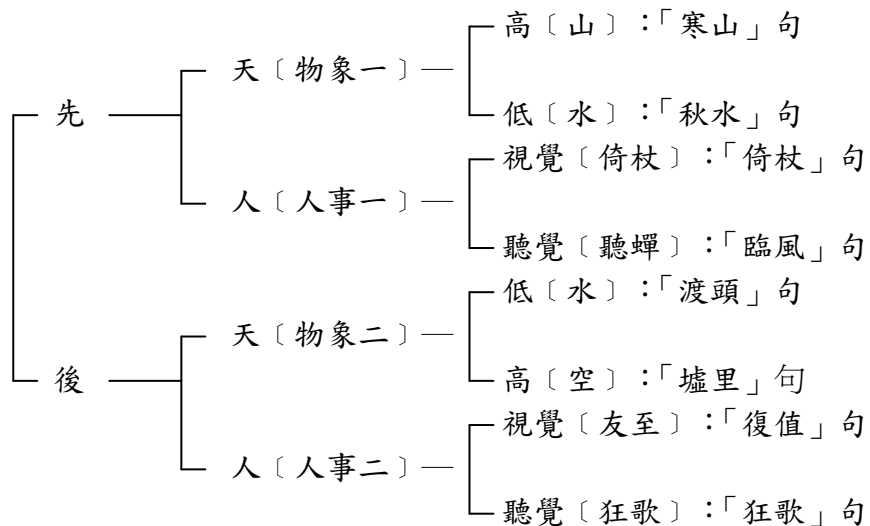
寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。渡頭餘落日，墟里上孤煙。復值接輿醉，狂歌五柳前。

¹⁴ 見傅庚生：《中國文學欣賞舉隅》（臺北：國文天地雜誌社，1900年4月初版），頁66-67。

¹⁵ 參見蔡厚示分析，蕭滌非等：《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》（太原：山西人民出版社，1989年3月一版一刷），頁123。

¹⁶ 蔡厚示分析，見蕭滌非等：《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》，同注15。

此詩乃作者與裴迪秀才相酬為樂之作。在一特定時空之下，作者藉自然景物與人物形象之刻劃，以寫自己閒適之情。它一面在首、頸兩聯，具體描繪了「輞川」附近的水陸秋景與暮色，勾勒出一幅有色彩、音響和動靜的和諧畫面；另一面又在頷、末兩聯，於一派悠閒之自然圖案中，很生動地嵌入了作者自己倚杖聽蟬，和裴迪狂歌而至的人事景象；使兩者相映成趣，而形成了物我一體的藝術境界。李浩說此詩「全詩具有時間的特指〔『落日』時分〕和空間位置的具體固定，通過『〔柴門〕外』、『〔渡〕頭』、『〔墟〕里』、『〔五柳〕前』等方位名詞，勾勒出景物的相互位置關係，景物具有空間開發性，既活潑無礙，又彼此依存，是構成整個畫面諧調的一個部分。讀這樣的詩，應該在一個時間的片刻裡從空間上去理解作品，把握詩人用最高的藝術手腕所凝定下來的富有包孕性的瞬間印象」¹⁷，這種體會十分深刻。附結構分析表如下：



可見此詩之每一層、每一結構，也都是以「移位性二元互動」加以呈現，而形成其「秩序」的。

這種合於「秩序」的移位性結構，無論順、逆，都是作者將寫作材料，訴諸人類求「秩序」的心理，經過邏輯思考，予以組合而成的。不過，無論「順」、「逆」，它們的結合就是「反復」，亦即「齊一」。對此，歐陽周、顧建華、宋凡聖等在其《美學新編》中則稱為「整齊一律」，結合「節奏與秩序」，作了如下說明：

又稱單純一致、齊一、整一，是一種最常見、最簡單的形式美。它是單一、純淨、重複的，不包含差異或對立的因素，給人一種秩序感。顏色、形體、聲音的一致或重複，就會形成整齊一律的美。農民插秧，株距相等，橫直成行；建築物採用同樣的規格，長短高矮相同，門窗排列劃一；在軍事檢

¹⁷ 見李浩：《唐詩的美學闡釋》（合肥：安徽大學出版社，2000年4月一版一刷），頁255。

閱中，戰士們排成一個個人數相等的方陣，戰士的身材、服裝、步伐、敬禮的動作、歡呼的口號聲完全一致，都表現了一種整齊一律的美。我們常見的二方或多方連續的花邊圖案，在反復中體現出一定的節奏感，也屬於齊一的美。這種形式美給人一種質樸、純淨、明潔和清新的感受。¹⁸

可見「多」（多樣），是會因其形式之「齊一」或「反復」而形成簡單「節奏」（韻律），而「給人一種秩序感」的。這樣以「移位性二元互動」形成其「秩序」，對「章法結構」而言，當然是有其特殊作用的。

三、轉位性二元互動與章法結構

茲分如下兩層次加以探討：

（一）轉位性二元互動之哲學意涵

在「陰陽二元」之互動中，「轉位」是以「移位」為基礎的。由於剛性質的力與柔性質的力相摩，陰陽相索，八卦相蕩，觸類以長，終至合成《周易》六十四卦物物對待、事事交感的旁通系統¹⁹。如上文所提，作為天地陰陽對立統一體的〈乾〉、〈坤〉兩卦，以六爻的變化，反映一序列的變化發展過程，產生了位移的情形。若再按陰陽的兩個側面來看，〈乾〉主「統」，居於剛健主導的地位；〈坤〉主「承」，居於含容順從的地位。通過六爻運動變化的展開，又可以揭示出陰陽如何漸次向對待方轉化而互相「移位」、並形成「轉位」的歷程。

《周易》六十四卦，每卦設六個爻位。唯有〈乾〉、〈坤〉二卦，於六爻之上，又特設「用九」、「用六」兩爻，用來論述陰陽向對立面互相轉位之理。如〈乾卦〉：

用九，見群龍無首，吉。（〈爻辭〉）

〈象〉曰：用九，天德不可為首也。

又如〈坤卦〉：

用六，利永貞。

〈象〉曰：用六「永貞」，以大終也。

乾陽發展到上九，已成「亢龍」而「盈不可久」。只有發揮九變六的作用²⁰，才

¹⁸ 見《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，2001年5月一版九刷），頁76。

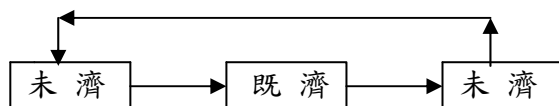
¹⁹ 「旁通」，形成了異類相應，也形成位移。見曾春海：《儒家哲學論集》（臺北：文津出版社，1989年5月出版），頁438。

²⁰ 參見徐志銳：《周易陰陽八卦說解》，第二章《說解著》一文，同注6，頁15-36。

可「見群龍無首」²¹。因為數變，爻必變；爻變，卦亦變。六爻的六個九變成六個六，〈乾卦〉就變成了〈坤卦〉。與此同時，〈坤卦〉則變成了〈乾卦〉。因〈乾〉、〈坤〉互調其位，故〈乾卦〉「六龍」仍能繼續存在，故言「見群龍無首」。因此，「天德不可為首」，天道循環沒有終了之時。這即是九、六互變，陰陽對轉，〈乾〉、〈坤〉易位的內在思想邏輯關係。而且，乾陽就在由初九→九二→九三→九四→九五，一序列的順向移位中，漸次向對立面轉化；然後九六互變，在整個變動歷程中，完成了「轉位」。於是陰陽對轉，乾坤易位，〈乾卦〉變成了〈坤卦〉。

再看〈坤卦〉的「用六」。六之大用，在於可變為九。〈坤卦〉六爻的六個六皆變為九，〈坤卦〉變成了〈乾卦〉，所以「利永貞」。由於〈乾〉、〈坤〉兩卦發展到上爻，〈乾〉為「亢龍」而「盈不可久」，〈坤〉又與「龍戰」而「其道窮」。因此，對立統一體既不正固又不能長久。唯有「用六」發揮六變九的作用，六、九互變，〈乾〉變〈坤〉，〈坤〉變〈乾〉，〈乾〉、〈坤〉易位，再重新組成一個對待統一體，才有利於正固而長久。所以〈象傳〉解釋「用六」爻辭：「『用六永貞』，以大終也」。「以大終」，說的即是「〈坤卦〉之終終以乾」。唯有〈坤卦〉之「終終以乾」，才能「群龍無所終」；唯「群龍無所終」，才有利於對待、統一體的正固而長久。而在九、六互變，〈乾〉變〈坤〉，〈坤〉變〈乾〉，再重新組成了一個對待、統一體的變動歷程中，也漸次由順向移位轉為逆向移位，最後完成了〈乾〉、〈坤〉互「轉位」。

由於陰陽相易、生生而一，《周易》哲學發展了一個開放的序列。這一序列正體現在〈乾〉、〈坤〉兩卦的「用九」、「用六」上。因此，「用九」、「用六」並不局限於〈乾〉、〈坤〉兩卦，而是為六十四卦發其通例，然後每一卦位在九、六互變中，均可一一尋出因「移位」而造成「轉位」的變動歷程。因此，勞思光在論「《易經》中的『宇宙秩序』觀念」時便指出：六十四重卦，以〈既濟〉、〈未濟〉二者為終，「既濟」是「完成」之意，「未濟」則指「未完成」。由〈乾〉、〈坤〉開始，描述宇宙生成運動過程，至〈既濟〉而止；然而，宇宙的生滅變化永不停止，故最後又加一〈未濟〉，以表宇宙變動過程本身的無窮盡²²。由〈乾〉、〈坤〉，而至〈既濟〉、〈未濟〉，〈序卦〉不但說明了由運動變化而形成秩序的無窮盡歷程，也表示了宇宙萬物由六十四卦的位位互移，運動變化到達極點時，即會形成大反轉，反本而回復其根，形成另一個循環系統。這一個大反轉，就是一個「大轉位」。這種「大轉位」可用下圖來表示：

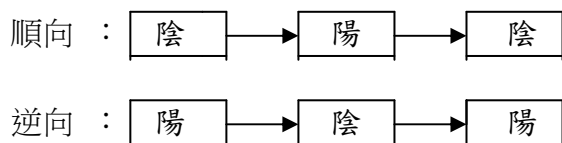


這雖是就「大轉位」而言，但「小轉位」又何嘗不是如此呢？就在這「循環系統」

²¹ 參考徐志銳：《周易陰陽八卦說解》，同注 6，頁 127-138。

²² 參見勞思光：《新編中國哲學史》一（臺北：三民書局，1984 年 1 月增訂修版），頁 85-86。

中，自然涵蘊著無限的陰陽之「轉位」如下圖：



這種「循環系統」，由陰陽剛柔的相摩相推，太儀而兩儀，兩儀而四象，四象而八卦，八卦而六十四卦；再由六十四卦的位位互移、反轉，運動變化到達極點，形成大位移、大反轉，反本而回復其根，使萬物生生而無窮。因此，《周易》講「生生之德」的「生生」，即不絕之意，也深具新陳代謝之意。說明了陰陽變轉，宇宙萬物就在一次又一次的大小「移位」、「轉位」中，循環反復，永無止境。

（二）轉位性二元互動在章法結構中之作用

轉位性二元互動之主要作用是使章法結構形成「變化」，亦即可造成將材料改變其次序，予以參差安排之效果。一般而言，作者會將時間、空間或事理展演的自然過程加以改變，以呈現「參差見整齊」之美感。就拿每種章法來說，都可形成幾種變化的結構。同樣以上舉六種常見章法來看，可形成如下結構：

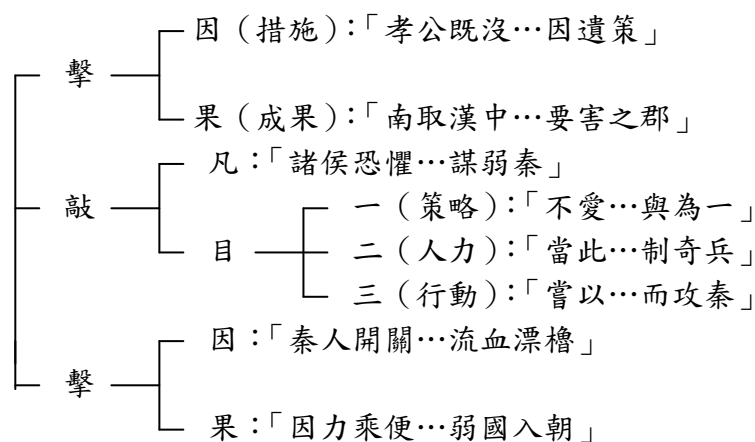
1. 虛實法：「虛、實、虛」、「實、虛、實」；
2. 賓主法：「賓、主、賓」、「主、賓、主」；
3. 正反法：「正、反、正」、「反、正、反」；
4. 立破法：「立、破、立」、「破、立、破」；
5. 凡目法：「凡、目、凡」、「目、凡、目」；
6. 因果法：「因、果、因」、「果、因、果」。

這些「順」和「逆」交錯的「轉位」結構，也隨處可見。如賈誼的〈過秦論〉：

孝公既沒，惠文、武、昭襄，蒙故業，因遺策，南取漢中，西舉巴蜀，東割臯腴之地，北收要害之郡。諸侯恐懼，會盟而謀弱秦，不愛珍器重寶肥饒之地，以致天下之士，合縱締交，相與為一。當此之時，齊有孟嘗，趙有平原，楚有春申，魏有信陵；此四君者，皆明智而忠信，寬厚而愛人，尊賢重士，約從離橫，兼韓、魏、燕、趙、齊、楚、宋、衛、中山之眾。於是六國之士，有甯越、徐尚、蘇秦、杜赫之屬為之謀；齊明、周最、陳軫、召滑、樓緩、翟景、蘇厲、樂毅之徒通其意；吳起、孫臏、帶佗、兒良、王廖、田忌、廉頗、趙奢之倫制其兵。嘗以十倍之地，百萬之眾，叩關而攻秦。秦人開關延敵，九國之師，逡巡遁逃而不敢進。秦無亡矢遺金之費，而天下諸侯已困矣。於是從散約解，爭割

地而賂秦。秦有餘力而制其敝，追亡逐北，伏尸百萬，流血漂櫓；因力乘便，宰割天下，分裂河山，強國請服，弱國入朝。

這是〈過秦論上〉的次段文字，承首段進一步寫秦國之強大。它首先以「孝公既沒」句起至「北收要害」句止，從正面寫秦國的三位君王〔惠文、武、昭襄〕，在孝公之後，由於「蒙故業」、「因遺策」（因），而繼續在侵蝕六國上，獲得了可觀成果（果）；這是頭一個「擊」的部分。其次以「諸侯恐懼」句起至「叩關而攻秦」句止，極寫六國抗秦之事：先以「諸侯恐懼」二句，作一總括；再以「不愛珍器」句起至「制奇兵」句止，分策略〔合縱〕、人力〔賢相、兵眾、謀士、使臣、將帥〕和實際行動〔攻秦〕等，凸顯出六國抗秦的強大力量；作者這樣寫六國之強大，對寫秦國之強大而言，與其說是「反襯」²³，不如說是「側寫」，因為說「以六國的強大來反襯秦國的強大」，是不合邏輯的；所以說這是「敲」的部分，是比較合理的。又其次以「秦人開關」句起至「弱國入朝」句止，又由側面轉為正面，將六國之強大「由側而正」地轉為秦國之最後勝利，以極寫秦國的強大；這是後一個「擊」的部分。如此來看待此段文字，可知它除了在首層用「擊、敲、擊」外，又在次層用「先因後果」與「先凡後目」的結構，貫穿前後，以寫「秦強之漸」，這和第一、三段全用正寫的手法不同。附結構分析表如下：



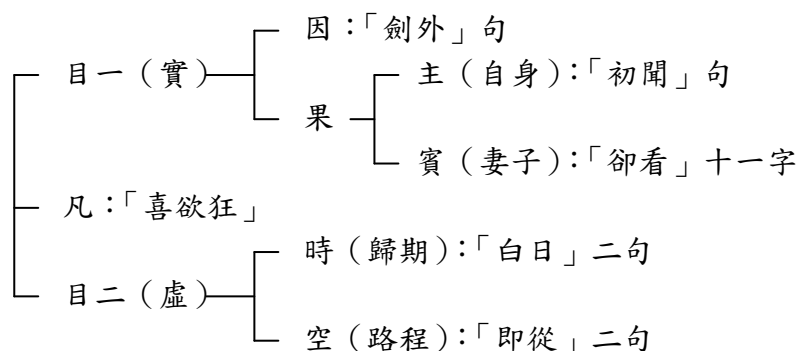
可見此段文字，是以第一層「敲、擊、敲」之結構來統攝下層結構，而這一層結構是以「轉位性二元互動」加以呈現，而形成其「變化」的。

又如杜甫的〈聞官軍收河南河北〉詩：

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。
白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

²³ 一般文論家都視為「反襯」，見王文濡校刊：《精校評注古文觀止》卷六（臺北：臺灣中華書局，1972年11月臺六版），頁6-7。

這首詩旨在寫「聞官軍收河南河北」時「喜欲狂」之情，是以「目、凡、目」的結構寫成的。作者「首先在起聯，針對題目，寫『聞官軍收河南河北』（因）時自己喜極而泣的情形（果），藉『忽傳』、『初聞』寫事出突然，藉『涕淚滿衣裳』具寫喜悅；接著在頷聯，採設問的形式，由自身（主）移至妻子（賓）身上，寫妻子聞後狂喜的情狀，很技巧地以『卻看』作接榫，帶出『漫卷詩書』作具體之描寫。以上全用以實寫『喜欲狂』，為『目一』的部分。而緊接著『漫卷詩書』而來的『喜欲狂』三字，正是一篇的主旨所在，為『凡』部分。繼而在頸聯，由實轉虛，以『放歌縱酒』上承『喜欲狂』、『作伴好還鄉』上承『妻子』，寫春日攜手還鄉的打算（時）；最後在結聯，緊接上聯『還鄉』之打算，一口氣虛寫還鄉所準備經過的路程（空）。以上全用以虛寫『喜欲狂』，為『目二』的部分。如此，由『忽傳』而『初聞』、『卻看』而『漫卷』、『即從』而『便下』，以單軌一氣奔注，將自己與妻子『喜欲狂』的心情，描摹得真是生動極了。」²⁴由此看來，此詩結構，主要除了在上層用「目（實）、凡、目（虛）」（篇）外，也在次、三層用「先因後果」、「先時後空」與「賓主」（章）等，以組合內容材料，使全詩維持一致的情意。附結構分析表如下：



可見此詩以上層的「目、凡、目」結構來統攝下兩層之結構，而此上層結構也是以「轉位性二元互動」加以呈現，而形成其「變化」的。

這種將「順」和「逆」結合在一起所形成的轉位性結構，比起單「順」與單「逆」者，要來得複雜而有變化，而達成另一番效果。陳望道（雪帆）在其《美學概論》中說：

人類心理卻都愛好富於變化的刺激，大抵喚取意識須變化，保持意識的覺醒狀態也是需要變化的。若刺激過於齊一無變化，意識對它便將有了滯鈍、停息的傾向。在意識的這一根本性質上，反復的形式實有顯然的弱點。反復到底不外是同一（縱非嚴格的同一，也是異常的近似）狀態之齊一地刺激著我們的事。反復過度，意識對於本刺激也便逐漸滯鈍停

²⁴ 見陳滿銘：《章法學新裁》，同注 12，頁 383。

息起來，移向那有變化有起伏的別一刺激去的趨勢。²⁵

因此掌握這類富於變化的結構（條理）來訓練人類的思考能力，是完全能切合他（她）們的心理，而使之「言之有理（變化）」的。這樣看來，如此以「轉位性二元互動」形成其「變化」，對「章法結構」而言，其作用是十分明顯的。

四、包孕性二元互動與章法結構

茲分如下兩層次加以探討：

（一）包孕性二元互動之哲學意涵

經由上述，可知這所謂「二」，即「兩儀」，也就是「陰陽」。而此「陰陽」，不僅是互相對待，而且是互相含融、互相統一的。《老子》所謂「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，就是這個意思。而在《周易》六十四卦中，除「乾」、「坤」兩卦，一為陽之元，一為陰之元外，其他的六十二卦，全是陰陽互相對待而含融而統一的。《周易·繫辭下》說：

陽卦多陰，陰卦多陽。其故何也？陽卦奇，陰卦偶。

清焦循注云：

陽卦之中多陰，則陰卦之中多陽。兩相孚合杼多益寡之義也。如〈萃〉陽卦也，而有四陰，是陰多於陽，則以〈大畜〉孚之。〈大有〉陰卦也，而有五陽，是陽多於陰，則以〈比〉孚之。設陽卦多陽，則陰卦必多陰，以旁通之；如〈姤〉與〈復〉、〈遯〉與〈臨〉是也。聖人之辭，每舉一隅而已。……奇偶指五，奇在五則為陽卦，宜變通於陰；偶在五則為陰卦，宜進為陽。²⁶

可見《周易》六十四卦，有陽卦與陰卦之分，而要分辨陽卦與陰卦，照焦循的意思，是要看「奇在五」或「偶在五」來決定，意即每卦以第五爻分陰陽，如是陽爻則為陽卦，如為陰爻則是陰卦。用這種分法，《周易》六十四卦剛好陰陽個半，屬於陽卦的是：

乾（下乾上乾） 屯（下震上坎） 需（下乾上坎） 訟（下坎上乾）
比（下坤上坎） 小畜（下乾上巽） 履（下兌上乾） 否（下坤上乾）
同人（下離上乾） 隨（下震上兌） 觀（下坤上巽） 无妄（下震上乾）

²⁵ 見陳望道：《美學概論》（臺北：文鏡文化事業公司，1984年12月重排初版），頁63-64。

²⁶ 見陳居淵：《易章句導讀》（濟南：齊魯書社，2002年12月一版一刷），頁209。

大過（下巽上兌） 習（下坎上坎） 咸（下艮上兌） 遯（下艮上乾）
 家人（下離上巽） 蹇（下艮上坎） 益（下震上巽） 夬（下乾上兌）
 姤（下巽上乾） 萃（下坤上兌） 困（下坎上兌） 井（下巽上坎）
 革（下離上兌） 漸（下艮上巽） 巽（下巽上巽） 兌（下兌上兌）
 渙（下坎上巽） 節（下兌上坎） 中孚（下兌上巽） 既濟（下離上坎）

在此三十二卦中，除〈乾〉卦是「全陽」外，屬「多陰」而形成「陽中陰」的包孕式結構的，有六卦，即：

〈屯〉、〈比〉、〈觀〉、〈習〉、〈蹇〉、〈萃〉。

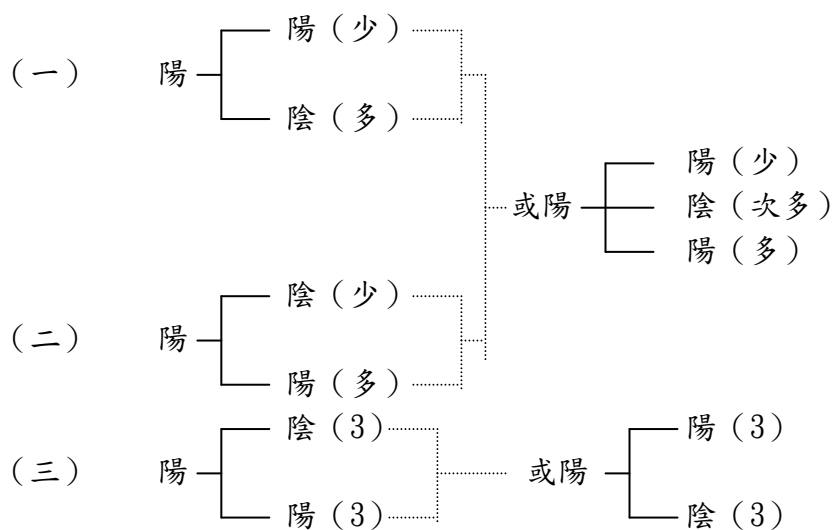
屬「多陽」而形成「陽中陽」的包孕式結構的，有十五卦，即：

〈需〉、〈訟〉、〈小畜〉、〈履〉、〈同人〉、〈无妄〉、〈大過〉、〈遯〉、〈家人〉、
 〈夬〉、〈姤〉、〈革〉、〈巽〉、〈兌〉、〈中孚〉。

屬「陰陽多寡相當」而形成「並列」關係的包孕式結構的，有十卦，即：

〈否〉、〈隨〉、〈咸〉、〈益〉、〈困〉、〈井〉、〈漸〉、〈渙〉、〈節〉、〈既濟〉。

據此，可依序用下圖來表示三種不同的包孕式結構：



其中(一)、(二)兩種，除與(三)一樣各可形成「移位」結構外，又可合而形成「轉位」結構。屬於陰卦的是：

坤（坤下坤上） 蒙（下坎上艮） 師（下坎上坤） 泰（下乾上坤）
 大有（下乾上離） 謙（下艮上坤） 豫（下坤上震） 蠱（下巽上艮）

臨（下兌上坤） 噬嗑（下震上離） 賁（下離上艮） 剝（下坤上艮）
 復（下震上坤） 大畜（下乾上艮） 頤（下震上艮） 離（下離上離）
 恆（下巽上震） 大壯（下乾上震） 晉（下坤上離） 明夷（下離上坤）
 睽（下兌上離） 解（下坎上震） 損（下兌上艮） 升（下巽上坤）
 鼎（下巽上離） 震（下震上震） 艮（下艮上艮） 歸妹（下兌上震）
 豐（下離上震） 旅（下艮上離） 小過（下艮上震） 未濟（下坎上離）

在此三十二卦中，除〈坤〉卦是「全陰」外，屬「多陰」而形成「陰中陰」的包孕式結構的，有十五卦，即：

〈蒙〉、〈師〉、〈謙〉、〈豫〉、〈臨〉、〈剝〉、〈復〉、〈頤〉、〈晉〉、〈明夷〉、〈解〉、
 〈升〉、〈震〉、〈艮〉、〈小過〉。

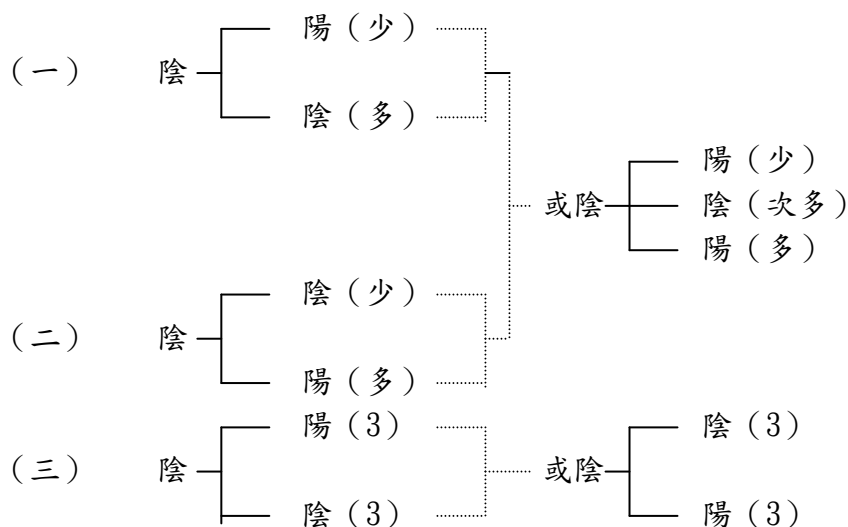
屬「多陽」而形成「陰中陽」的包孕式結構的，有六卦，即：

〈大有〉、〈大畜〉、〈離〉、〈大壯〉、〈睽〉、〈鼎〉。

屬「陰陽多寡相當」而形成「並列」關係的包孕式結構的，有十卦，即：

〈泰〉、〈蠱〉、〈噬嗑〉、〈賁〉、〈恆〉、〈損〉、〈歸妹〉、〈豐〉、〈旅〉、〈未濟〉。

據此，可依序用下圖來表示三種不同的包孕式結構：



其中(一)、(二)兩種，除與(三)一樣各可形成「移位」結構外，又可合而形成「轉位」結構。

而這些「陽卦」與「陰卦」，是可兩兩相對待，而「掇多益寡」或「旁通」，以達於統一的。它們是：

乾和坤	屯和鼎	蒙和革	需和晉	訟和明夷
師和同人	比和大有	小畜和豫	履和謙	泰和否
隨和蠱	臨和遯	觀和大壯	噬嗑和井	賁和困
剝和夬	復和姤	无妄和升	大畜和萃	頤和大過
習和離	咸和損	恆和益	家人和解	睽和蹇
震和巽	艮和兌	漸和歸妹	豐和渙	旅和節
中孚和小過	既濟和未濟			

可見「陰」和「陽」雖兩相對待，卻可以彼此含融而形成統一。

(二) 包孕性二元互動在章法結構中之作用

包孕性二元互動之主要作用是使章法結構之上下層以至於整體都形成「聯貫」。而在此包孕性結構中，係陽剛屬性的有兩種類型：其一是「陽中陽」的結構類型：這種類型，以原屬對比性之正反法²⁷為例，形成的是「反正反」的結構；以原屬調和性之因果法為例，形成的是「果中果」的結構。其二是「陽中陰」的結構類型：這種類型，就原屬對比性之正反法而言，形成的是「反中正」的結構；就原屬調和性之因果法而言，形成的是「果中因」的結構。而這「陽中陽」與「陽中陰」的結構類型，是緊密地結合在一起，不可分割的。茲以「正反」（原屬對比）與「因果」（原屬調和）兩章法為例，分舉如下：

1. 正反法：其陽剛屬性的包孕式結構為：



其中「反中反」又上下自成陽與陽之調和、「反中正」又上下自成陰與陽之對比。

2. 因果法：其陽剛屬性的包孕式結構為：



²⁷ 在約四十種章法中，大致說來，除了貴與賤、親與疏、正與反、抑與揚、立與破、眾與寡、詳與略、張與弛……等，比較容易形成「對比」結構外，其他的，如今與昔、遠與近、大與小、高與低、淺與深、賓與主、虛與實、平與側、凡與目、縱與收、因與果……等，都極易形成「調和」結構。見陳滿銘：〈章法四律與邏輯思維〉（臺北：臺灣師大《國文學報》34期，2003年12月），頁87-118。

其中「果中果」又上下自成陽與陽之調和、「果中因」又上下自成陽與陰之對比。

而陰柔屬性的也有兩種：其一是「陰中陰」的結構類型：這種類型，就原屬對比性之正反法而言，形成的是「正中正」的結構；就原屬調和性之因果法而言，形成的是「因中因」的結構。其二是「陰中陽」的結構類型：這種類型，就原屬對比性之正反法而言，形成的是「正中反」的結構；就原屬調和性之因果法而言，形成的是「因中果」的結構。而這「陰中陰」與「陰中陽」的結構類型，也一樣是緊密地結合在一起，不可分割的。再此一樣以「正反」（原屬對比）與「因果」（原屬調和）兩章法為例，分舉如下：

1. 正反法：其陰柔屬性的包孕式結構為：



其中「正中正」又自成陰與陰之調和、「正中反」又自成陰與陽之對比。

2. 因果法：其陽剛屬性的包孕式結構為：



其中「因中因」又上下自成陰與陰調和、「因中果」又上下自成陰與陽之對比。

而其他的章法，也一樣可形成這些類型，而且相當常見。至於由不同章法所形成的包孕式結構，那就更加普遍了。茲先以同一章法，舉列子的〈愚公移山〉為例，略予說明：

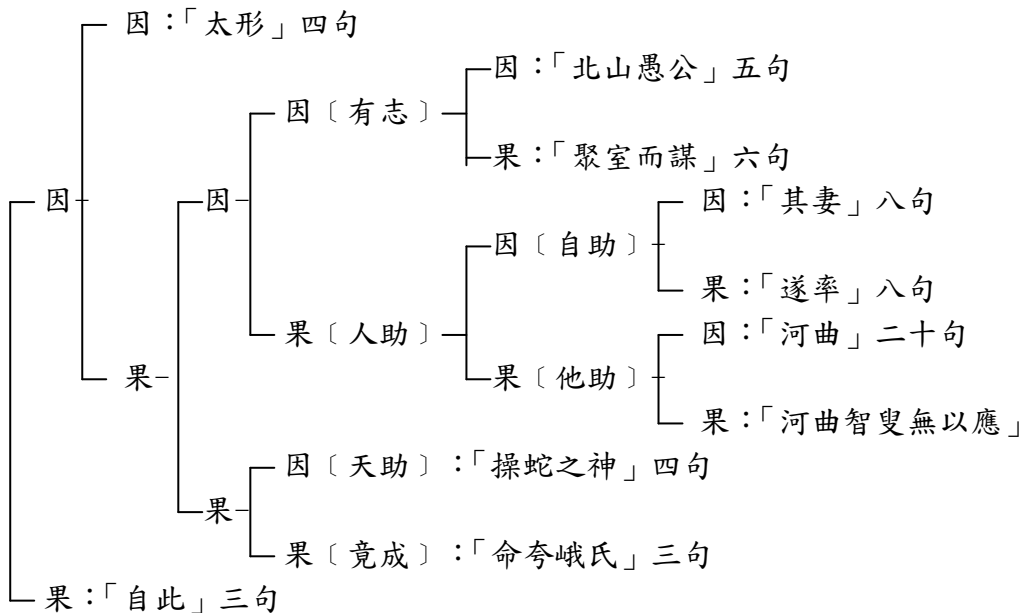
太行、王屋二山，方七百里，高萬仞，本在冀州之南、河陽之北。北山愚公者，年且九十，面山而居。懲北山之塞，出入之迂也，聚室而謀曰：「吾與汝畢力平險，指通豫南，達於漢陰，可乎？」雜然相許。

其妻獻疑曰：「以君之力，曾不能損魁父之丘，如太行、王屋何？且焉置土石？」雜曰：「投諸渤海之尾、隱土之北。」遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾；鄰人京城氏之孀妻有遺男，始齠，跳往助之；寒暑易節，始一反焉。

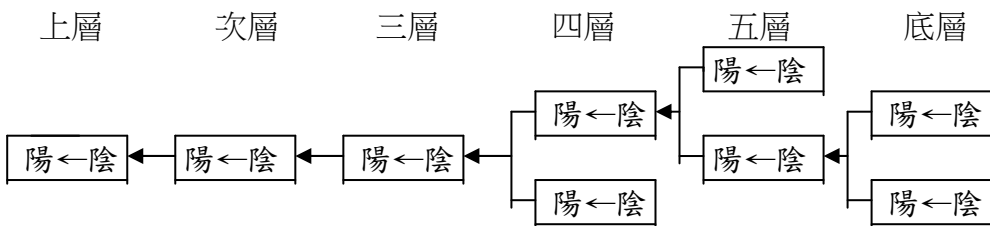
河曲智叟笑而止之曰：「甚矣，汝之不慧！以殘年遺力，曾不能毀山之一毛，其如土石何？」北山愚公長息曰：「汝心之固，固不可徹，曾不若孀妻弱子。雖我之死，有子存焉；子又生孫，孫又生子；子又有子，子又有孫；子子孫孫，無窮匱也。而山不增，何苦而不平？」河曲智叟亡以應。

操蛇之神聞之，懼其不已也，告之於帝，帝感其誠，命夸蛾氏二子負二山，一厝朔東，一厝雍南。自此冀之北、漢之陰，無隴斷焉。

這是藉一則寓言故事，以說明有志竟成、人助天助的道理。作者在此，直接以開端四句，交代這個故事發生的地點與原因，屬此文之「引子」，為「因」；而以結尾二句，才應起交代這個故事的結局，乃本文之「收尾」，為「果」。至於「北山愚公者」句起至「一厝雍南」句止，則正式用具體的情節來呈現這件故事發生的經過；這對開端四句的「因」而言，是「果」的部分。這個部分，作者用「先因後果」的順序加以組合：其中「北山愚公者」句起至「河曲智叟亡以應」句止，敘述愚公決意「移山」，贏得家人、鄰居的贊可與幫助，無視於河曲智叟之嘲笑，努力率眾去「移山」的始末，此為「因」；而「操蛇之神聞之」起至「一厝雍南」句止，敘述愚公的這番努力，終於感動了天帝，而命大力神去助其完成「移山」的最後結果；此為「果」。附其結構表如下：



可見此文用同一章法：「因果」，共用六層，層層包孕來組合其篇章結構。如配合其陰陽之流動（移、轉位）來表示，則如下圖：

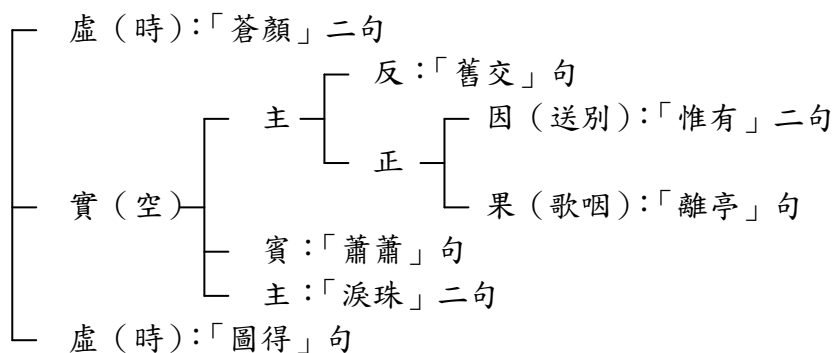


由圖可知此文以包孕式結構而言，共有五層，層層包孕，雖有陰陽屬性之不同，却一律形成「先陰（因）後陽（果）」之移位性結構，此文之所以呈現強烈之陽剛風格，由此可窺得一二。

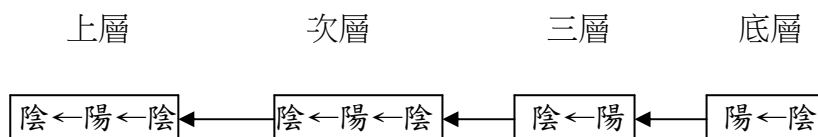
其次以不同章法，舉蘇軾的〈醉落魄〉為例，略予說明：

蒼顏華髮，故山歸計何時決。舊交新貴音書絕。惟有佳人，猶作殷勤別。
離亭欲去歌聲咽，蕭蕭細雨涼吹頰。淚珠不用羅巾裊。彈在羅衫，圖得見時說。

這首詞題作「蘇州閭門留別」，當是熙寧七年（1074），由杭州赴密州時，途經蘇州而作。它一開篇即置重於虛時間，以「蒼顏」二句，把時間推向未來，發出不知何時才能歸鄉的感嘆，為下敘的別情蓄力。接著置重於實空間，採「主、賓、主」的順序，先以「舊交」四句，敘寫美人唱離歌殷勤送別的場景，以襯出別情，這是「主」；再以「蕭蕭」句，寫不斷吹頰的蕭蕭細雨，以景襯情，此為「賓」；末以「淚珠」句，寫美人淚滴羅衫的情狀，以加重別情，這又是「主」。然後又置重於虛時間，以結句應起，將時間推向未來，用「淚」作橋樑，設想未來見面時的情景，一面藉以安慰「美人」，一面藉以推深別情。如此以「虛（時）、實（空）、虛（時）」的結構呈現，很富於變化。依此可畫成結構分析表如下：



可見此詞以不同章法：虛實、賓主、正反、因果等，共用四層，層層包孕來組合其篇章結構。如配合其陰陽之流動（移、轉位）來表示，則如下圖：



由上圖可知此以包孕式結構而言，也層層包孕，依次形成「陰、陽、陰」之兩層轉位性結構以及「先陽後陰」、「先陰後陽」之兩層移位性結構，其中除底層流向「陽」外，其餘三層都流向「陰」，而上層「虛、實、虛」之結構，與次層之「主、

賓、主」，將「順」與「逆」又雙向合用，產生兩層「轉位」作用，且頭一個「主」更作成「正反」對比型態，使得節奏、韻律更趨於起伏有致，這對此一作品風格之所以「柔中寓剛」、情意之所以深沉來說，是有極大影響的。

如此使章法結構之上下層以至於整體都形成「聯貫」，是形成「統一」之必經階段。而這所謂的「聯貫」，本是宇宙人生之一種基本規律，它落到辭章上說，則是指內容（情、理）材料（事、景）先後的銜接、呼應或包孕，也稱為「銜接」。無論是那一種內容（情、理）或材料（事、景），都可以由局部的「調和」與「對比」，形成銜接、呼應或包孕，而達到聯貫的效果。而此「調和」與「對比」，不但關係到同一層結構之形成，更涉及結構之上下層以至於整體，並且不是永遠固定不變的。其中「調和」，在某個層面來看，指的乃是「對比」前的一種「統一」；而「對比」，或稱「對立」，如著眼於進一層面，則形成的又是「調和」或「統一」的狀態；兩者可說是一再互動、循環，而形成「螺旋結構」²⁸的。所以邱明正指出：

對立原則貫穿於整個審美、創造美的心理運動之中，它無處不在，無時不有。但是審美心理運動有矛盾對立的一面，又有矛盾統一的一面。人通過自覺或不自覺的自我調節，協調各種矛盾，可以由矛盾、對立趨於統一，並在主體審美心理上達於統一和諧。例如主體對客體由不適應到適應就是由矛盾趨於統一。既使主體仍然不適應客體，甚至引起反感，但主體心理本身卻處於和諧平衡狀態。這種既對立又統一的原則體現了矛盾的雙方相互對立，互相排斥，又在一定條件下相互轉化，互相統一的矛盾運動法則，是宇宙萬物對立統一的普遍規律、共同法則在審美心理上的反映。²⁹

所謂「對立」或「矛盾」，指的就是對比性「二元互動」之作用與結果，而「統一」或「和諧」（由局部到整體），指的則是調和性「二元互動」之作用與結果。各層「章法結構」，如能像這樣一層又一層地造成調和與對比「相互轉化，互相統一」之「聯貫」，則其「結構」是非常嚴密、完整的。

五、多二一（0）螺旋與章法結構

茲分如下兩層次加以探討：

（一）多二一（0）螺旋之哲學意涵

²⁸ 參見陳滿銘：〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉（臺北：臺灣師大《國文學報》29期，2000年6月），頁1-34。

²⁹ 見《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷），頁94-95。

古代的聖賢，探討宇宙萬物創生、含容的歷程，結果用「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構來呈現。大致說來，他們是先由「有象」(現象界)以探知「無象」(本體界)，逐漸形成「多、二、一(0)」的逆向結構；再由「無象」(本體界)以解釋「有象」(現象界)，逐漸形成「(0)一、二、多」的順向結構的。就這樣一順一逆，往復探求、驗證，久而久之，終於形成了他們圓融的宇宙人生觀。而這種宇宙人生觀，各家雖各有所見，但若只求其同而不其求異，則總括起來說，都可以從「(0)一、二、多」(順)與「多、二、一(0)」(逆)的互動、循環而提昇的螺旋關係³⁰上加以統合。茲以《周易》、《老子》為例，分別加以探討：

首先看《周易》，在《周易》的〈序卦傳〉裡，對這種「多」、「二」、「一(0)」結構形成之過程，就曾約略地加以交代，雖然它們或許「因卦之次，託以明義」³¹，但由於卦、爻，均為象徵之性質，乃一種概念性符號，即一般所說的「象」，象徵著宇宙人生之變化與各種物類、事類。就以《周易》(含《易傳》)而言，它的六十四卦，從其排列次序看，就粗具這種特點³²。而各種物類、事類在「變化」中，循「由天(天道)而人(人事)」來說，所呈現的是「(一)二、多」的結構，這可說是〈序卦傳〉上篇的主要內容；而循「由人(人事)而天(天道)」來說，則所呈現的是「多、二(一)」的結構了，這可說是〈序卦傳〉下篇的主要內容。其中「(一)」指「太極」，「二」指「天地」或「陰陽」、「剛柔」，「多」指「萬物」(包括人事)。雖然「太極」(「道」)與「陰陽」(「剛柔」)等觀念與作用，在〈序卦傳〉裡，未明確指出，卻皆含蘊其中，不然「天地」失去了「太極」(「道」)與「陰陽」(「剛柔」)等作用，便不可能不斷地「生萬物」(包括人事)了。再看《易傳》：

乾知大始，坤作成物。(《周易·繫辭上》)

一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。……生生之謂易，成象之謂乾，效法之謂坤。(同上)

是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。(同上)

在這些話裡，《易傳》的作者用「易」、「道」或「太極」來統括「陰」(坤)與「陽」(乾)，作為萬物生生不已的根源。而此根源，就其「生生」這一含意來說，即

³⁰ 凡「二元對待」之兩方，都會產生互動、循環而提昇的作用，而形成「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構。參見陳滿銘：〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉(臺北：臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月)，頁1-20。而所謂「螺旋」，本用於教育課程之理論上，早在十七世紀，即由捷克教育家夸美紐思所提出，見《簡明國際教育百科全書》(北京：新華書局北京發行所，1991年6月一版一刷)，頁611。又，相對於人文，科技界亦發現生命之「基因」和「DNA」等都呈現螺旋結構。參見約翰·格里賓著、方玉珍等譯：《雙螺旋探密——量子物理學與生命》(上海：上海科技教育出版社，2001年7月)，頁271-318。

³¹ 見戴璉璋：《易傳之形成及其思想》，同注7，頁186-187。

³² 參見徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》(臺北：臺灣商務印書館，1978年10月四版)，頁202。

「易」，所以說「生生之謂易」；就其「初始」這一象數而言，是「太極」，所以《說文解字》於「一」篆下說「惟初太極，道立於一，造分天地，化成萬物」³³；就其「陰陽」這一原理來說，就是「道」，所以說「一陰一陽之謂道」。分開來說是如此，若合起來看，則三者可融而為一。如此，其順向歷程就可用「一、二、多」的結構來呈現，其中「一」指「太極」、「道」、「易」，「二」指「陰陽」、「乾坤」（天地），「多」指「萬物」（含人事）。如果對應於〈序卦傳〉由天而人、由人而天，亦即「既濟」而「未濟」之的循環來看，則此「一、二、多」，就可以緊密地和逆向歷程之「多、二、一」接軌，形成其螺旋結構³⁴。而這種結構，如對應於「三易」（《易緯·乾鑿度》）而言，則「多」說的是「變易」、「二」說的是「簡易」，而「一」說的是「不易」。因此「三易」不但可概括《周易》之內容與特色，也可以呈現「多」、「二」、「一」的螺旋結構。

然後看《老子》，這種螺旋結構，在《老子》一書中，不但可以找到，而且更完整：

道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名萬物之母。
（〈一章〉）

道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中又精。其精甚真，其中有信。（〈二一章〉）

知其雄，守其雌，為天下谿；常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式；為天下式，常德不忒，復歸於無極。知其榮，守其辱，為天下谷；為天下谷，常德乃足，復歸於樸。（二八章）

反者道之動，弱者道之用。天下萬物，生於有，有生於无。（四十章）

道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。（〈四二章〉）

從上引各章裡，不難看出老子這種由「无（無）」而「有」而「无（無）」的主張，所謂「道可道非常道」、「道之為物，惟恍惟惚」、「道生一，一生二，二生三，三生萬物」、「有生於无」等，都是就「由无（無）而有」的順向過程來說的。而所謂「反者道之動」、「復歸於無極」、「復歸於樸」，是就「有」而「无（無）」的逆向過程來說的。而這個「道」，乃「創生宇宙萬物的一種基本動力」，如就本末整體而言，是「无（無）」與「有」的統一體；如單就「本」（根源）而言，則因為它「不可得聞見」（《韓非子·解老》），「所以老子用一個『無（无）』字來作為他所說的道的特性」³⁵。而「由无（無）而有」，所說的就是「由一而多」之宇宙萬物創生的過程³⁶。

³³ 參見黃慶萱：《周易縱橫談》（臺北：三民書局，1995年3月初版），頁33-34。

³⁴ 見陳滿銘：〈論「多」、「二」、「一（0）」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，同注30，頁1-21。

³⁵ 見徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》，同注32，頁329。

如就「有」而「无（無）」，亦即「多而一」來看，老子在此是以「反」作橋樑加以說明的。而這個「反」，除了「相反」、「返回」之外，還有「循環」的意思³⁷。如此「相反相成」、循環不已，說的就是「變化」，而「變化」的結果，就是「返回」至「道」的本身，這可說是變化中有秩序、秩序中有變化之一個循環歷程。

這樣，結合《周易》和《老子》來看，它們所主張的「道」，如僅著眼於其「同」，則它們主要透過「相反相成」、「返本復初」而循環不已的作用，不但將「一、多」的順向歷程與「多、一」的逆向歷程前後銜接起來，更使它們層層推展，循環不已，而形成了螺旋式結構，以呈現宇宙創生、含容萬物之原始規律。就在這「由一而多」（順）、「多而一」（逆）的過程中，是有「二」介於中間，以產生承「一」啟「多」的作用的。而這個「二」，從「道生一，一生二，二生三，三生萬物」等句來看，該就是「一生二，二生三」的「二」。雖然對這個「二」，歷代學者有不同的說法，大致說來，有認為只是「數字」而無特殊意思的，如蔣錫昌、任繼愈等便是；有認為是「天地」的，如奚侗、高亨等便是，有認為是「陰陽」的，如河上公、吳澄、朱謙之、大田晴軒等便是。其中以最後一種說法，似較合於原意，因為老子既說「萬物負陰而抱陽」，看來指的雖僅僅是「萬物的屬性」，但萬物既有此屬性，則所謂有其「委」（末）就有其「源」（本），作為創生源頭之「一」或「道」，也該有此屬性才對，所差的只是，老子沒有明確說出而已³⁸。

而這種「陰陽二氣」的說法，其實也照樣可包含「天地」在內，因為「天」為「乾」為「陽」，而「地」則為「坤」為「陰」；所不同的，「天地」說的是偏於時空之形式，用於持載萬物³⁹；而「陰陽」指的則是偏於「二氣之良能」（朱熹《中庸章句》），用於創生萬物。這樣看來，老子的「一」該等同於《易傳》之「太極」、「二」該等同於《易傳》之「兩儀」（陰陽），因此所呈現的，和《周易》（含《易傳》）一樣，是「一、二、多」與「多、二、一」之原始結構。不過，值得一提的是：（一）即使這「一」、「二」、「多」之內容，和《周易》（含《易傳》）有所不同，也無損於這種結構的存在。（二）「道生一」的「道」，既是「創生宇宙萬物的一種基本動力」，而它「本身又體現了無（无）」⁴⁰，那麼正如王弼所注「欲言無（无）耶，而物由以成；欲言有耶，而不見其形」⁴¹，老子的「道」可以說是「无」，卻不等於實際之「無」（實零）⁴²，而是「恍惚」的「无」（虛零），

³⁶ 見《宗白華全集》2（合肥：安徽教育出版社，1994年12月一版二刷），頁810。又見徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》，同注32，頁337。

³⁷ 見勞思光：《新編中國哲學史》，同注22，頁240。

³⁸ 參見陳鼓應：《老子今注今譯及評介》（臺北：臺灣商務印書館，1985年2月修訂十版），頁1

³⁹ 參見徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》，同注32，頁335。

⁴⁰ 見林啟彥：《中國學術思想史》（臺北：書林出版社，1999年9月一版四刷），頁34。

⁴¹ 見《老子王弼注》（臺北：河洛圖書出版社，1974年10月臺景印初版），頁16。

⁴² 見馮友蘭：《馮友蘭選集》上卷（臺北：文鏡文化事業公司，1984年12月重排初版），頁84。

以指在「一」之前的「虛理」⁴³。這種「虛理」，如勉強以「數」來表示，則可以是「(0)」。

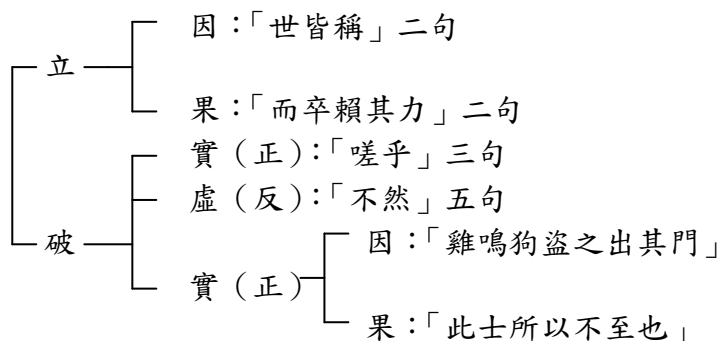
這樣，順、逆向的結構，就可調整為「(0)一、二、多」(順)與「多、二、一(0)」(逆)，以補《周易》(含《易傳》)之不足，這就使得宇宙萬物創生、含容的順、逆向歷程，更趨於完整而周延了。

(二) 多二一(0)螺旋在章法結構中之作用

「多、二、一(0)」螺旋在章法結構中之作用，最重要的就是「統一」，用以通貫材料情意。這裡所說的「統一」，乃側重於內容(包含內在的情理與外在的材料)而言，與前三個原則之側重於形式(條理)者，有所不同。而這個「統要達成內容的「統一」，則非訴諸主旨(情意)與綱領(大都為材料的統合)不可。而綱領既有單軌、雙軌或多軌的差別，就是主旨也有置於篇首、篇腹、篇末與篇外的不同⁴⁴。一篇辭章，無論是何種類型，都可以由此「一以貫之」。如王安石的〈讀孟嘗君傳〉一文：

世皆稱孟嘗君能得士，士以故歸之，而卒賴其力，以脫於虎豹之秦。
嗟呼！孟嘗君特雞鳴狗盜之雄耳，豈足以言得士！不然，擅齊之強，得一士焉，宜可以南面而制秦，尚何取雞鳴狗盜之力哉！
雞鳴狗盜之出其門，此士之所以不至也。

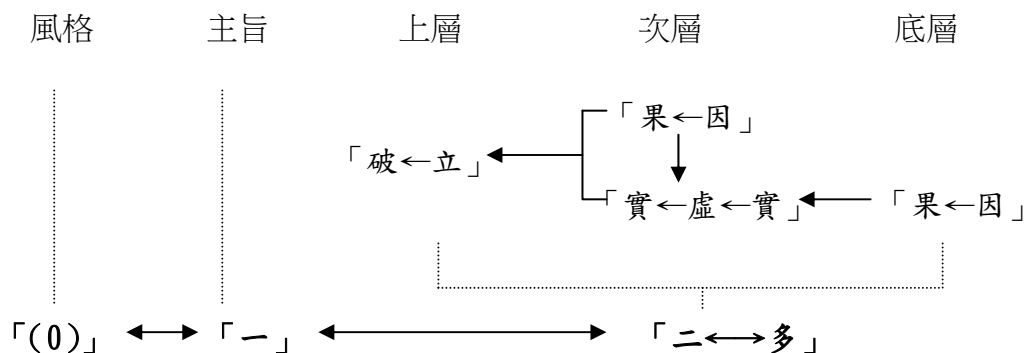
這篇文章，一開頭就直接以「世皆稱」四句，先立一個案，採「先因後果」的條理，藉世人之口，對孟嘗君之「能得士」，作一讚美，並從中拈出「卒賴其力，以脫於虎豹之秦」，隱含「雞鳴狗盜」之意，以作為「質的」，以引出下文之「弓矢」。再以「嗟呼」句起至末，在此用「實、虛、實」的條理，針對「立」的部分，以「雞鳴狗盜」扣緊「卒賴其力，以脫於虎豹之秦」，予以攻破。所謂「質的張而弓矢至」，真是一箭而貫紅心，雖文不滿百字，卻有極強的說服力。附結構分析表如下：



⁴³ 見唐君毅：《中國哲學原論·導論篇》(香港：人生出版社 1966年3月出版)，頁350-351。

⁴⁴ 見陳滿銘：〈談辭章章法的主要內容〉，《章法學新裁》，同注12，頁351-359。

可見此文在「篇」的部分，以「先立後破」的移位性核心結構，形成對比。但一樣的在對比中卻含有調和的成分，因為就「章」而言，在「立」的部分，既以「先因後果」的移位結構形成了調和；在「破」的部分，又先以「實（正）、虛（反）、實（正）」的轉位結構形成對比，再以「先因後果」的移位結構形成調和。這樣以「對比」、「移位」為主、「調和」、「轉位」為輔，其節奏（韻律）、風格自然趨於強烈、陽剛。其分層簡圖如下：



如此由底層而次層而上層，以兩疊「因果」、一疊「虛（反）實（正）」，來支撐一疊「立破」，其結構雖僅有四個，卻十分完整。如對應於「多、二、一（0）」而言，則此文以兩層移位性的「先因後果」與轉位性的「實、虛、實」結構與節奏（韻律），形成了「多」；以「先立後破」的核心（移位）結構與節奏（韻律），自為陰陽對比，形成了「二」，以徹下徹上；而以孟嘗君「未足以言得士」之主旨與所形成的吡剛風格、韻律，所謂「筆力簡而健」⁴⁵，則形成了「一（0）」。這篇短文之所以有極強之氣勢與說服力，與這種邏輯結構有著密切之關係。

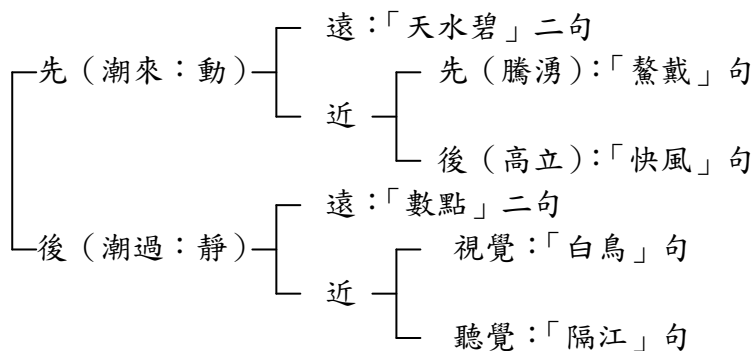
又如周密題作「吳山觀濤」的〈聞鵲喜〉詞：

天水碧，染就一江秋色。鰲戴雪山龍起蟄，快風吹海立。 數點煙鬟青滴，一杼霞綃紅濕。白鳥明邊帆影直，隔江聞夜笛。

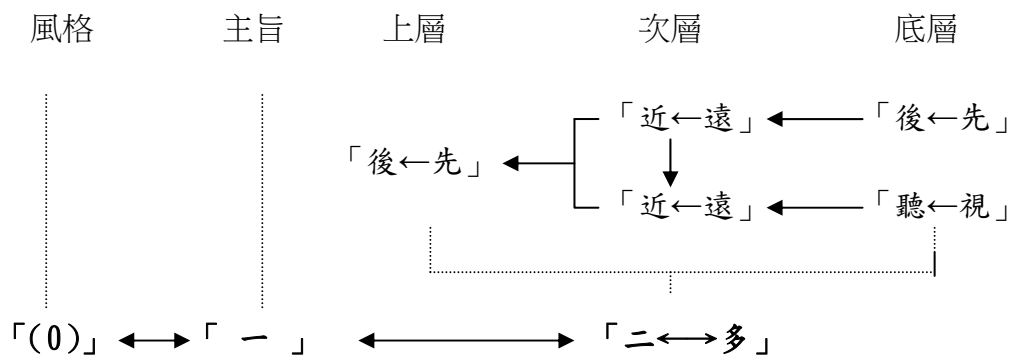
這闕詞詠錢塘江潮，是按時間的先後，由潮起（先）寫到潮過（後）的。寫潮起（先）的部分，為上片。先以起二句，寫江天一碧的秋色，為潮起設下遠大的背景。後以「鰲戴」二句，寫潮水陡起的迅猛景象；作者在此，除用鰲背雪山、龍騰水底來加以形容外，又以「快風」來推波助瀾，這樣當然就使「海」空高立了。而寫潮過（後）的部分，為下片。它先以「數點」二句，寫潮過後的遠山和雲霞，在煙水上，一青一紅，顯得格外綺麗。後以「白鳥」二句，就視覺，寫帆影邊的鷗鷺；就聽覺，寫隔江傳來的夜笛。作者就這樣以平和的靜景，和上片所寫潮來時壯觀的動景，形成強烈對比，產生了映襯的最佳效果。雖然有人以為此

⁴⁵ 見郭預衡：《中國散文史》中（上海：上海古籍出版社，2000年3月一版一刷），頁485。

詞「作意如題」，但就其結句看來，卻該有杜牧「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花」(《泊秦淮》)的感喟。附結構分析表如下：



作者在此詞，藉江潮之雄奇，暗寓江山雖麗卻已易色的亡國之痛，所謂「一切景語皆情語」⁴⁶，就是這個意思。而作者特別將這種主旨隱藏起來，置於篇外，完全經由「邏輯思維」作最好之安排，並用「先(動)後(靜)」的核心結構，形成移位、對比；又用「先遠後近」、「先視覺後聽覺」、「先(昔)後(今)」等輔助性之移位結構，形成調和；而將整個具體材料「一以貫之」，真正收到了「言有盡而意無窮」之效果。其分層簡圖如下：



這種結構安排，如對應於「多、二、一(0)」看，則以核心結構之外的「遠近」(二疊)、「先(昔)後(今)」(一疊)、「視聽」(一疊)等所形成移位性的調和結構與節奏(韻律)，用於輔助核心結構，可視作「多」；以「先(動)後(靜)」所形成一陰一陽的對比性(移位)結構與節奏(韻律)，藉以徹下徹上，形成一篇規律的，為核心結構，可視作關鍵性之「二」；以暗寓「亡國之痛」的主旨與「宏麗綿邈」之風格的，可視作「一(0)」。這種「多」、「二」、「一(0)」之結構，就相當於一棵樹之合其樹幹與枝葉而成整個形體、姿態與韻味一樣，是一體

⁴⁶ 見王國維：《人間詞話刪稿》，《詞話叢編》五(臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版)，頁4257。

的，是密不可分的。

一篇辭章，用核心的情、理（主旨）或統合的材料（綱領）來作統一，使全文自始至終維持一致的意思，以凸出焦點內容，而呈現其風格、形成韻律，是一篇辭章寫得成功與否的關鍵所在。而這種「統一」或「和諧」，歐陽周、顧建華、宋凡聖等在其《美學新編》裡，配合「調和」與「對比」，加以闡釋說：

所謂統一，是指各個部分在形式上的某些共同特徵以及它們之間的謀種關聯、呼應、襯托、協調的關係，也就是說，各個部分都要服從整體的要求，為整體的和諧、一致服務。有多樣而無統一，就會使人感到支離破碎、雜亂無章、缺乏整體感；有統一而無多樣，又會使人感到刻板、單調和乏味，美感也難以持久。而在多樣與統一中，同中有異，異中求同，寓「多」於「一」，「一」中見「多」，雜而不越，違而不犯；既不為「一」而排斥「多」，也不為「多」而捨棄「一」；而是把兩個對立方面有機結合起來，這樣從也不為「多」而捨棄「一」；而是把兩個對立方面有機結合起來，這樣從多樣中求統一，從統一中見多樣，追求「不齊之齊」、「無秩序之秩序」，就能造成高度的形式美。……多樣與統一，一般表現為兩種基本型態：一是對比，二是調和。……無論對比還是調和，其本身都要要求在統一中有所變化，在變化中求統一，把兩者巧妙地結合在一起，就能顯示出多樣與統一的美來。⁴⁷

可見「統一」與「繁多」也形成了「二元對待」，有機地結合在一起。也就是說，「統一」之美，需要奠基在「繁多」之上；而「繁多」之美，也必須仰仗「統一」來整合。在此，最值得注意的是，歐陽周他們特將這種屬於「二元對待」（二）的「調和」（陰）與「對比」（陽），結合「繁多」（多）與「統一」「一（0）」作說明，凸顯出「陰陽二元互動」一面徹下、一面徹上的居間作用。

六、結語

所謂「人同此心，心同此理」，每個作者在創作時，都會自覺或不自覺地基於這個「心」和「理」，運用邏輯思維來組織各種材料，以表達各種情意。而這種成自「邏輯思維」之「章法結構」，對應於自然規律，乃「建立在物理世界的時空基礎之上」，所以有其「客觀性」⁴⁸；吳應天指出「文章結構規律作為文章本質的關係，恰好跟人類的思維形式相對應，而思維形式又是客觀事物本質關係的反映」⁴⁹，即是此意。而這種「客觀性」之邏輯層次，如追根究底地說，就是由

⁴⁷ 見《美學新編》，同注 18，頁 80-81。

⁴⁸ 見王希杰：〈陳滿銘教授和章法學〉（《畢節學院學報》總 96 期，2008 年 2 月），頁 1-6。

⁴⁹ 見《文章結構學》，同注 1，頁 9。

「陰陽二元」之互動為基礎，經「移位」、「轉位」與「包孕」之過程，以形成「多」、「二」、「一(0)」之螺旋結構加以呈現的。針對此種邏輯歷程，經過本文結合理論與應用兩層面依序進行探討，已足以檢驗出「二元互動」(移位、轉位、包孕)在辭章「章法結構」與「多、二、一(0)」螺旋結構中不可或缺之重要關係。其中「二元」之「移位」與「轉位」所推拓的是各層之「章法結構」，而「二元」之「包孕」所連鎖的是上下層以至於整體之「章法結構」，功能雖不同，卻都是形成「多、二、一(0)」螺旋結構之基石。

引用文獻：

- 王弼《老子王弼注》，臺北：河洛圖書出版社，1974年10月臺景印初版。
- 王文濡校刊《精校評注古文觀止》，臺北：臺灣中華書局，1972年11月臺六版。
- 王希杰〈章法學門外閑談〉，《平頂山師專學報》18卷3期，2003年6月，頁53-57。
- 王希杰〈陳滿銘教授和章法學〉，《畢節學院學報》總96期，2008年2月，頁1-6。
- 王國維《人間詞話刪稿》，《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版。
- 仇小屏《篇章結構類型論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2000年2月初版。
- 白金銑〈《周易》「位移性格」哲學初詮〉，臺灣師大《中國學術年刊》23期，2002年6月），頁7。
- 李浩《唐詩的美學闡釋》，合肥：安徽大學出版社，2000年4月一版一刷。
- 吳應天《文章結構學》，北京：中國人民出版社，1989年8月一版三刷。
- 孟建安〈陳滿銘與漢語辭章章法學研究〉，《陳滿銘與辭章章法學》，臺北：文津出版社，2007年12月初版一刷，頁115-133。
- 邱明正《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷。
- 林啟彥《中國學術思想史》，臺北：書林出版社，1999年9月一版四刷。
- 宗白華《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1994年12月一版二刷。
- 約翰·格里賓著、方玉珍等譯《雙螺旋探密——量子物理學與生命》，上海：上海科技教育出版社，2001年7月。
- 徐志銳《周易陰陽八卦說解》，臺北：里仁書局，2000年3月初版四刷。
- 徐復觀《中國人性論史·先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館，1978年10月四版。
- 唐君毅《中國哲學原論·導論篇》，香港：人生出版社1966年3月出版。
- 許建鈺編譯《簡明國際教育百科全書》，北京：新華書局北京發行所，1991年6月一版一刷。
- 郭預衡《中國散文史》，上海：上海古籍出版社，2000年3月一版一刷。
- 陳居淵《易章句導讀》，濟南：齊魯書社，2002年12月一版一刷。
- 陳望道《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司，1984年12月重排初版。
- 陳望衡《中國古典美學史》，長沙：湖南教育出版社，1998年8月一版一刷。
- 陳鼓應《老子今注今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館，1985年2月修訂十版。
- 陳滿銘〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉，臺灣師大《國文學報》29期，2000年6月，頁1-34。
- 陳滿銘《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版。
- 陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，臺灣師大《國文學報》31期，2002年6月，頁175-204。
- 陳滿銘〈論「多」、「二」、「一（0）」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月，頁1-20。
- 陳滿銘〈章法四律與邏輯思維〉，臺灣師大《國文學報》34期，2003年12月，

頁 87-118。

陳滿銘〈章法包孕式結構論——以「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構切入作考察〉，

《江南大學學報·人文社會科學版》5卷4期，2006年8月，頁85-90。

傅庚生《中國文學欣賞舉隅》，臺北：國文天地雜誌社，1900年4月初版。

馮友蘭《中國哲學史新編》，臺北：藍燈文化公司，1991年12月初版。

馮友蘭《馮友蘭選集》，北京：北京大學出版社，2000年7月一版一刷。

勞思光《新編中國哲學史》，臺北：三民書局，1984年1月增訂修版。

黃淑貞〈《周易》「移位」、「轉位」論〉，《孔孟月刊》44卷5、6期，2006年2月，
頁4-14。

黃慶萱《周易縱橫談》，臺北：三民書局，1995年3月初版。

曾春海《儒家哲學論集》，臺北：文津出版社，1989年5月出版。

歐陽周等《美學新編》，杭州：浙江大學出版社，2001年5月一版九刷。

蕭滌非等《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》，太原：山西人民出版社，1989年3月
一版一刷。

戴璉璋《易傳之形成及其思想》，臺北：文津出版社，1988年11月臺灣初版。

The Dualistic Interaction and The Organization of Writing ——Based On The “Multiple, Binary and Single (zero)” Spiral Structure

Chen, Man-ming^{*}

Abstract

All things on earth are created by and contained in the interaction of “Yin-Yang dualism”, which forms a “multiple, binary and single (zero)” spiral structure in the process of “shift”, “transfer” and “conceiveness”. The Chinese classics Zhou Yi and Lao Tze had discoursed this relation in a philosophical way. The dualistic interaction generally exists in theoretical systems and becomes a methodological principle. When applying to the “organization of writing”, one can prove its effect on literary works and highlight the close relationship between dualistic interaction and the organization of writing.

Keywords: dualistic interaction; the organization of writing; shift; transfer; conceiveness; the “multiple, binary and single (zero)” spiral structure

^{*} Dr. Chen, Man-ming is a professor in the Department of Chinese at the National Taiwan Normal University

《二年律令》中的「置後」與「戶後」 繼承制度

周美華*

提 要

《二年律令·置後律》規定了「置後」及「戶後」的法令，這些內容正是漢初政府落實編戶齊民，規範民之等級，與什伍編制的配套措施。不僅每人皆生要立戶，死要除籍；每年八月還要依據案比規定，登記所有相關戶籍。「置後」的目的在確定每位「民」的身份，及法定爵位繼承人；「戶後」則是在選定戶主。兩項繼承皆和血緣有關，但「戶後」的繼承順位，更考量到財產的保護，故「戶後」除了有「立戶」，也出現了「代戶」情況。沒有「立戶」就沒有繼承權，也不能得到政府田、宅的授予，故每屆成年，皆必須於戶時辦理傳籍。「置後」與「戶後」的繼承並不限於子男，寡妻、女兒、祖母皆有繼承權，這與傳統的封建繼承制度截然不同，也是呈現漢初重視婦女及弱勢族群的福祉寫照。然婦女所以能享有繼承權，也與「置後」和「戶後」的規劃目標有關。

關鍵詞：《置後律》、置後、戶後、立戶、代戶、什伍編制、傳籍、

八月案比

* 現任玄奘大學中國語文學系兼任講師

壹、前言

《置後律》主要談的是繼承權¹，其包含了「爵位繼承」與「戶主繼承」²。這兩樣繼承與什伍制度搭配，構成了秦、漢社會，管制人民及土地的最好辦法。其中「置後」是決定爵位身位的繼承人；「戶後」是確定戶主。兩項制度雖彼此配合，但繼承人的順位卻極為歧異，同時「戶後」的繼承，甚至還出現了「戶後」及「代為戶」兩樣名稱。這些現象的紛歧，其實也是研讀簡文的極佳線索。筆者除了參考前賢眾說，也從《置後律》、《戶律》及《傳律》等相關內容，釐清「置後」與「戶後」彼此連結和相異之點。並探索何以秦、漢時期要設立「置後」與「戶後」，這對當時的社會管理有何效果。另外，在「戶後」及「置後」過程中特別關注了婦女及弱勢族群的權益，這些內容如何形成，也是認知漢初置後律令及社會福祉的重要依據。

貳、置後繼承

一、置後的形成

《置後律》簡 367-371 的兩則簡文，是談置後發生的原因。其中包含兩類情況，即「疾死置後」與「死事置後」。

疾死置後者，徹侯後子為徹侯，其毋適（嫡）子，以孺子□□□子。關內侯後子為關內侯，卿侯〈後〉子為公乘，【五大夫】後子為公大夫，公乘後子為官【簡 367】大夫，公大夫後子為大夫，官大夫後子為不更，大夫後子為簪褭，不更後子為公士，其毋適（嫡）子，以下妻子、偏妻子。【簡 368】³

□□□□為縣官有為者，以其故死若傷二旬中死，皆為死事者，令子男襲其爵。毋爵者，其後為為公士。母子男以女，母女【簡 369】以父，母父

¹ 李均明：「《置後律》規定有爵者如何安排繼承人。」《古代簡牘》（北京：文物出版社，2003年4月），頁98。

² 楊際平：「《置後律》規定了爵位的繼承辦法與戶主身分的繼承順序。」〈秦漢戶籍管理制度研究〉，《中華文史論叢（總第八十五輯）》，2007年1期，頁13。黃錦前：「《置後律》是《二年律令》中規定有爵者死後如何置後問題的法律，所涉及主要為身份繼承，包括爵位與戶主權。」《張家山漢簡《二年律令》之《置吏律》、《戶律》、《效律》、《傳律》、《置後律》、《爵律》校釋·導論》，陳偉教授指導，武漢大學碩士學位論文，2005年5月，頁3。

³ 張家山二四七號漢墓整理小組：《張家山漢墓竹簡·二年律令》（北京：文物出版社，2001年11月），頁183。

以母，毋母以男同產，毋男同產以女同產，毋女同產以妻。諸死事當置後，毋父母、妻子、同產者，以大父，毋大父【簡 370】以大母與同居數者【簡 371】。(頁 183)

臧知非：「『疾死置後』即被繼承人因病死亡後依法確定其繼承人。⁴」「死事置後」已見於秦簡，《秦律雜抄》簡 37：「戰死事不出，論其後。」《史記·呂后本紀》：「長兄周呂侯死事。」《考證》引洪亮吉言：「攷《高紀》，八年高祖擊韓王信餘寇於車垣，則澤當以此時死。⁵」呂澤雖為擊韓信而亡，但簡文所言「死事」，並不限於戰死。《捕律》簡 142：「死事者，置後如律。」追捕盜賊，卻被盜賊砍殺身亡，政府也給予置後撫卹。故知「死事」，就是因公殉職⁶。

「後子」一詞亦見於秦律，《法律答問》簡 72：「可（何）謂『後子』？官其男為爵後，及臣邦君長所置為後大（太）子，皆為『後子』。⁷」後子為官方認可的爵位繼承人，或臣邦君所立的太子。簡文規定無論「疾死」或「死事」，身份皆由「後子」繼承⁸。

前所引兩則簡文呈現了兩個層面：一為「疾死」與「死事」置後的權益不同；二是置後的繼承次第。

兩者相較，死事置後較疾死置後優惠。疾死置後除了「徹侯」、「關內侯」，後子可繼承原爵，其餘皆降級繼承。徹侯與關內侯後子可以原爵繼承，因這兩個爵級是二十等軍功爵中的最高等，屬侯級爵⁹。降級繼承的結果，朱紹侯先生做了歸納：

據《二年律令》，卿級爵是指由左庶長至大庶長九級爵位。……其嫡長子可以繼承公乘（八級）爵，這是降級繼承，大庶長降九級，左庶長降二級，

⁴ 臧知非：〈張家山漢簡所見西漢繼承制度初論〉，《文史哲》，2003 年第 6 期（總第 279 期），頁 74。

⁵ 〔西漢〕司馬遷撰，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》（臺北：大安書局，2006 年 8 月），頁 177。

⁶ 邢義田：「『死事者』似指為公事捐軀或為國家殉難者。」〈張家山漢簡《二年律令》讀記（訂補稿，連載二）〉，武漢大學簡帛研究網，2006 年 1 月 17。

⁷ 睡虎地秦墓竹簡整理小組：《睡虎地秦墓竹簡·法律答問》（北京：文物出版社，1990 年 9 月），頁 110。

⁸ 朱紹侯：「『後子』是漢代的專用術語，即指繼承門戶的兒子，實指嫡長子。」《軍功爵制考論》（北京：商務印書館，2008 年 11 月），頁 276。于振波：「『後』或『後子』，即嗣子、繼承人，一般為嫡長子。如果沒有嫡子，才由庶子繼承。」〈張家山漢簡中的「卿」〉，《文物》，2004 年 8 期，頁 74。

⁹ 朱紹侯：「所謂侯級爵，即十九級關內侯和二十級徹侯。這是二十級軍功爵制中最高的兩個爵位。其實在關內侯、徹侯之間也有差別。徹侯有封國，而且是其封國的最高統治者。關內侯有封邑無封國，其封邑在所屬縣的管轄下，關內侯只能收其封邑的租稅，在縣內沒有其他權力。徹侯與劉姓宗室的王、侯二等爵一樣屬於貴族爵，而關內侯則介於貴族爵與官爵之間，但基本屬於官爵範疇，又徹侯在漢成帝時，為避武帝劉徹名諱，而改稱列侯，其地位、屬性均未變。」《軍功爵制考述》，（北京：商務印書館，2008 年 11 月），233-234。

籠統地說，是由卿級降至大夫級。……大夫級爵的繼承問題。這是由大夫至五大夫這一等級的繼承規定。……五大夫的嫡長子可以繼承為公大夫（降二級），公乘的嫡長子可繼承為官大夫（降二級），公大夫的嫡長子可繼承為大夫（降二級），官大夫的嫡長子可繼承為不更（降二級），大夫的嫡長子可繼承為簪裹。總的來看，大夫等級的前三級降級繼承後，仍在大夫等級範圍內，而後二級在降級繼承後，就跌入小爵的等級去了。……小爵繼承也是降二級的辦法執行：不更的嫡長子繼承為上造，簪裹的嫡長子可繼承為公士，而不更、公士的嫡長子就無爵級可降了，所以他們就只能成為庶民了。¹⁰

降級繼承除了可減省政府負擔，經過若干代後，也終會降為庶民。

死事置後的權益高於疾死，採「令子男襲其爵」，也就是完全繼承死者生前的爵位。死者若身前無爵，後子可賜爵一級而為公士，這是承襲於商鞅變法。《商君書·境內》：「陷隊之士知疾鬪，……則陷隊之士，人賜爵一級，死則一人後。」¹¹商鞅規定，軍人只要勇於殺敵，陣亡者皆能賜爵一級，並由後子繼承。

另外，簡文也列出了另兩類的繼承現象：一是後子爵級同於被繼承人爵級；二是後子擁有的爵級，已高過被繼承人。兩種繼承見於簡 373-374：

□及（？）爵，與死事者之爵等，各加其故爵一級，盈大夫者食之【簡 373】。（頁 183）

長爵為下爵、毋爵□□□□□爵。【簡 374】（頁 183）

何有祖將這兩則簡文重新綴合：

剔除 374 號簡左部之後，所餘下右部尚存 13 字，可辨識的有「長爵為下爵、毋爵死事者」10 字，剩餘 3 字不易辨識。不過當我們把 374 右部與 373 號簡上部拼合之後，相鄰部分可辨識為「後及爵」。如此我們便將 373 號簡復原成一支整簡，釋文改作：「長爵為下爵、毋爵死事者後，及爵與死事者之爵等，各加其故爵一級，盈大夫者食之。」這條律文大意是，長爵為下爵、毋爵死事者之後，可以原有爵位的基礎上加一級，如果加一級之後的爵位超過大夫的，就改用食祿來作補償¹²。

經何氏綴合後，可歸納出死事置後的繼承內容：一、繼承死者生前的原爵級。二、死者身前無爵，後子賜爵一級。三、後子爵級高於或等於死者，可在原爵級上加爵一級。但加級的結果，最高只加至大夫爵，超出者以「食之」補償。

¹⁰ 朱紹侯：〈從《二年律令》看與軍功爵制有關的三個問題——《二年律令》與軍功爵制研究三〉，《張家山漢簡《二年律令》研究論文集》（桂林市：廣西師範大學出版社，2007 年 6 月），頁 78-79。

¹¹ 〔戰國〕商鞅著，〔清〕嚴萬里校：《商君書箋正》（臺北：廣文書局，1975 年 4 月），頁 156。

¹² 何有祖：〈略談《二年律令》幾處拼接上的問題〉，《武漢大學簡帛網》，2006 年 11 月 17 日。

關於「食之」，李均明與尹在碩兩位先生闡釋不同。李均明：「凡繼承人原有爵位已與被繼承人相同時，可加爵一等，滿大夫為限，超者賜予食物¹³。」尹在碩：「但加爵一級的結果達到大夫，則給其食祿不准超過大夫級。¹⁴」何有祖與其持說相同，唯二說恐李氏較勝。理由有二：

1.《賜律》確有賜予酒食

《賜律》簡 291-293 記錄了賜與酒食的內容：

賜不為吏及宦皇帝者，關內侯以上比二千石，卿比千石，五大夫比八百石，公乘比六百石，公大夫、官大夫比五百【簡 291】石，大夫比三百石，不更比有秩，簪裹比斗食，上造、公士比佐史。毋爵者，飯一斗、肉五斤、酒大半斗、醬少半升。【簡 292】司寇、徒隸，飯一斗，肉三斤，酒少半斗，鹽廿分升一【簡 293】。(頁 173)

賞賜辦法是以爵位比照官秩，見於《賜律》簡 297-302：

賜吏酒食，衛（率）秩百石而肉十二斤、酒一斗；斗食、令史肉十斤，佐史八斤，酒七升。【簡 297】(頁 174)

二千石吏食饗（饗）、祭、糲（糲）各一盛，醢、醬各二升，介（芥）一升。【簡 298】(頁 174)

千石吏至六百石，食二盛，醢、醬各一升。【簡 299】(頁 174)

五百石以下，食一盛，醬半升。【簡 300】(頁 174)

食一盛用米九升。【簡 301】(頁 174)

賜吏六百石以上以上尊，五百石以下以下尊，毋爵以和酒。【簡 302】(頁 174)

賜予的食物包含了酒、米、肉及醬料，可以給實物，也可照市價給錢¹⁵。賜爵最高只能至大夫爵，差額的級數則賜食物予以補償，如此，不僅關照了政府的權益，也可配合政府所規劃降級繼承的利益。

2.為官才有食祿

《賜律》簡 291-293 規定爵位要比照官秩給予酒食，便說明爵位只有等級，沒有食祿。官秩是職官系統，與爵級高低沒有必然關聯，漢初也還未形成官爵、民爵的分異¹⁶，故《賜律》簡 294 有「吏官庫（卑）而爵高」。漢初爵級主要是用

¹³ 李均明：〈張家山漢簡所見規範繼承關係的法律〉，《中國歷史文物》，2002 年第 2 期。

¹⁴ 尹在碩：〈睡虎地秦簡和張家山漢簡反映的秦漢時期後子制和家系繼承〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》（桂林市：廣西師範大學出版社，2007 年 6 月），頁 337。

¹⁵ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·賜律》：「諸當賜，官毋其物者，以平賈（價）予錢。【簡 290】」，頁 173。

¹⁶ 朱紹侯：「對於軍功爵制的等級劃分，大家所熟知的就是官爵和民爵兩大等級。事實上這兩大

於定位編戶齊民的各級身份，身份確定後，才根據法令而決定其應得的權益，和應盡的義務。因此爵級分等，最大的功能還是為配合戶籍管理，這也是政府掌握和管理人民的最基本方式。

商鞅變法為鼓勵軍功，曾採取官爵合一，此《韓非子》已提出批判：

商君之法曰：「斬一首者爵一級，欲為官者為五十石之官；斬二首者爵二級，欲為官者為百石之官。」官爵之遷與斬首之功相稱也。今有法曰：斬首者令為醫匠，則屋不成而病不已。夫匠者，手巧也；而醫者，齊藥也；而以斬首之功為之，則不當其能。今治官者，智能也；今斬首者，勇力之所加也。以勇力之所加、而治智能之官，是以斬首之功為醫匠也¹⁷。

韓非點出其中弊端：「治官者，智能」、「斬首者，勇力」，兩者特長不同，不能相提並論。韓非提出此論，實因官爵合一在秦確曾施行，《睡虎地秦墓竹簡·秦律十八種·內史雜》簡 190：「除佐必當壯以上，毋除士五（伍）新傅。」任命佐，要選拔壯年，但不可用剛剛傅籍及沒有爵位的人。當然，官爵合一並不是秦的全面現象，「秦始皇二十八年琅邪台刻石所列名單中，隗林（一作狀）、王綰、李斯等僅具丞相、卿等官名而未見爵稱。這表明隗林、王綰、李斯等當時都無爵稱¹⁸」。朱紹侯先生也總結，官爵合一是軍功爵制初建時期的產物，至秦始皇末年，軍功爵制已經輕濫，與官級更是無關¹⁹。

官、爵分離在秦時已經成熟，漢初職官與爵制區分，也是必然的結果²⁰，故《漢書·百官公卿表》中，二十等爵與職官是分別羅列的。如：

相國、丞相，皆秦官，金印紫綬，掌丞天子助理萬機。秦有左右，高帝即位，置一丞相，十一年更名相國，綠綬。孝惠、高后置左右丞相，文帝二

等級，特別是所謂『民爵八級』，乃是漢中期以後軍功爵制輕濫的產物，從《二年律令》中還看不到有這種稱謂。」《軍功爵制考論》，頁 233。

¹⁷ 《韓非子·定法篇》，卷 43（北京：中華書局，1972 年），頁 305。

¹⁸ 柳春藩：《秦漢封國食邑賜爵制》（沈陽市：遼寧人民出版社，1984 年 12 月），頁 31。又：「在統一六國前的戰爭年代，當官為吏，一般必須先有爵位，而爵位又往往是同軍功相一致的。就是文官之首的丞相也往往由武將擔任，……說明官爵是一致的。……秦始皇統一六國後，隨著政治形勢的變化，……統治者所面臨的主要任務是如何治理……一個龐大國家的問題。這就更需要一些『智能之官』去治國為政，不一定都要經過殺敵斬首、賜爵之後才去從政為官。」，頁 30-31。

¹⁹ 朱紹侯：「秦人重爵，有爵就有官，特別是在商鞅變法秦軍功爵制初建時期，爵級與官級是一種對等的關係。……但是，政府設官是有限量的，這就不可能斬多少敵首，就賜爵多少級，更不可能賜多少級的爵位，就任對等的官職。……到秦始皇末年軍功爵已經輕濫，有爵位的人已處於以勞役抵債的狀況（據秦始皇陵西側趙背戶村出土的 18 件瓦文考察，其中有 11 件瓦文記有『居貲』的身份），他們當然也就與官級毫無關係了。」《軍功爵制考論》，頁 216-217。

²⁰ 閻步克：「構成了漢代官員最重要的身份標誌：二十等爵幾乎喪失了與官職的任何直接聯繫。」《品位與職位——秦漢魏晉南北朝官階制度研究》（北京：中華書局，2002 年 2 月），頁 109。朱紅林也指出：「然其（高敏）認為《二年律令》時代仍在實行秦時「官爵合一」制度似可商。」，《張家山漢簡《二年律令》集釋》，（北京：社會科學文獻出版社，2005 年 10 月），頁 223。

年復置一丞相。有兩長史，秩千石。哀帝元壽二年更名大司徒。武帝元狩五年初置司直，秩比二千石，掌佐丞相舉不法²¹。

職官不僅有職責，也有俸祿；二十等爵只是賞賜的爵位，沒有職責，政府當然不必給俸祿：

爵：一級曰公士，二上造，三簪褭，四不更，五大夫，六官大夫，七公大夫，八公乘，九五大夫，十左庶長，十一右庶長，十二左更，十三中更，十四右更，十五少上造，十六大上造，十七駟車庶長，十八大庶長，十九關內侯，二十徹侯。皆秦制，以賞功勞。徹侯金印紫綬，避武帝諱，曰通侯，或曰列侯，改所食國令長名相，又有家丞、門大夫、庶子²²。

設爵之目的，為在「賞功勞」。故《商君書》：「能得甲首一者，賞爵一級，益田一頃，益宅九畝。²³」吏則不同，其職責在以「文法技能事皇帝²⁴」，其來源：或出於疇官，如《史律》簡 474：「史、卜子年十七歲學。史、卜、祝學童學三歲，學俱將詣大史、大卜、大祝，郡史學童詣其守，皆會八月朔日試之。」說明漢初史、卜人員的遴選，不僅有身份限制，還要經過嚴格的考試。除了疇官，漢初也有透過選拔和舉薦，如《置吏律》簡 210：「有任人以為吏，其所任不廉、不勝以免，亦免任者。」指保舉他人為吏，一定要選拔清廉並足以勝任者。此外，還有「憑借與皇室的血緣婚姻關係而出仕任官」，此主要指皇室、外戚及宦官。²⁵

《二年律令·秩律》記錄了各級官職的俸祿，分別為「二千石、千石、八百石、六百石、五百石、四百石、三百石、二百五十石、二百石、一百六十石、一百二十石，共十一秩次。」其格式是「羅列若干官名，隨後注以秩級」²⁶。儘管《二年律令》為摘抄，但也絕不可能只記官俸，而不錄爵祿，況《漢書·百官公卿表》二十等爵也只記爵級，便可證爵位的功能多已流於「賞」，和官秩無關，自然不可能出現「食祿」情況。

二、置後的繼承次第

關於置後人選，《置後律》簡 369 規定，「子男」為第一優先繼承人。又簡 367：「疾死置後，徹侯後子為徹侯，其無嫡子，以孺子、良人子。」關內侯以下的繼承順序，簡 368：「其無嫡子，以下妻子、偏妻子。」顯然置後是以嫡長子為第一順位，無嫡子才從其他子男遴選。遴選的次第又依母親身份之高低為序，

²¹ 〔東漢〕班固：《漢書·百官公卿表第七上》，卷 19 上，頁 724-725。

²² 〔東漢〕班固：《漢書·百官公卿表第七上》，卷 19 上，頁 739-740。

²³ 商鞅著，嚴萬里校：《商君書箋正·境內》（臺北：廣文書局，1975 年 4 月），頁 154。

²⁴ 閻步克：〈論張家山漢簡《二年律令》中的「宦皇帝」〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》，（桂林：廣西師範大學出版社，2007 年 6 月），頁 53。

²⁵ 李開元：《漢帝國的建立與劉邦集團：軍功受益階層研究》，（北京：三聯書店，2000 年 3 月），頁 60。

²⁶ 閻步克：〈從《秩律》論戰國秦漢間祿秩序列的縱向伸展〉，《歷史研究》，2003 第 5 期，頁 86-87。

其中孺子高於良人子；下妻子先於偏妻子。孺子、良人是諸侯王姬妾，孺子地位高於良人，此可見於《置吏律》簡 221：「諸侯王得置姬八子、孺子、良人。」「下妻」、「偏妻」皆不是元配，故也有次第之別。值得關注的是，置後人選中並沒有「棄妻子」，但立戶卻有。簡 381「後妻母子男為後，乃以棄妻子男」，這裡的「後」不是「置後」，而是「戶後」，因其簡文是置於代戶之後。

以嫡長子優先繼承，是漢約之法。《史記·梁孝王世家》：

竇嬰在前，據地言曰：「漢法之約，傳子適（嫡）孫，今帝何以得傳弟，擾亂高帝約乎！」於是景帝默然無聲²⁷。

景帝有諸多皇子，梁王只是胞弟，故不能立為儲君，這也可用以說明子女列為置後優先次序的原因。子女當中，嫡長子絕對是置後的第一優先人。沒有嫡長子才考量其他子男；無子男繼承，才由未婚女兒接替；無女兒則輪及死者之父，無父由母，無母才由死者之男同產繼承²⁸。無男同產則由女同產，無女同產才由寡妻，無寡妻才由祖父。祖父也無，才由同居的祖母繼承。

在置後的順位中，子男、女兒是死者的子女，繼承其血脈，故為優先繼承人。死者如無子女，則由血親最近的父母繼承；若父母也無，才由次親的兄弟、姊妹承繼。以上血親皆無，便輪及無血緣的寡妻。若寡妻也無，再由祖父、祖母繼承。這樣的繼承次第，血親還是最先考量的依據²⁹。

此外，女子也有置後權，女兒及寡妻皆可置後，這與我們所認知的封建繼承體系竟截然不同。封建繼承制不是「父死子繼」，就是「兄終弟及」，而漢初的置後次第，女兒竟列居子男之後，寡妻次第也先於祖父母。一旦置後，女子便可依照繼承的爵級，享有和子男同等的授予田宅權³⁰。

除了後子外，其他諸子也有置後權，但權益不同。《傳律》簡 359-3621 規定：

²⁷ 〔西漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證·梁孝王世家》，卷 58，頁 808。

²⁸ 邢義田：「所謂同產是指同父所生，張晏說：『同父則為同產，不必同母也。』（《漢書·后傳》注引）。長久以來，不少學者因《後漢書·明帝紀》李賢注：『同產，同母兄弟也。』認為同產是指同母所生，現在看來張晏說的才對，最少在漢初是對的。因為簡三七八.184 明確提到同產相為後，『其或異母，雖長，先以同母者。』這條語意十分清楚，所謂同產可以同母，也可以異母（『其或異母』）；其所以稱為同產，只可能是同父了。」〈張家山漢簡《二年律令》讀記（訂補稿，連載二）〉，武漢大學簡帛研究網，2006 年 1 月 17。

²⁹ 寧江英：「在所有女性親屬中，女兒、母親、女同產和死者屬同一血脈，而妻子、祖母則屬於他支。前者中女兒離父親血脈最近。從相對位置上來看，女性繼承人均排在男性之後。」〈從《二年律令》看西漢初期女性的地位〉，《咸陽師範學院學報》，第 23 卷第 1 期，2008 年 1 月，頁 25。

³⁰ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·置後律》：「寡為戶後，予田宅，比子為後者爵【簡 386】。」，頁 185。朱紹侯：「在『比子為後爵』方面，說明寡婦可能像有爵者的嫡長子一樣繼承爵位，其實這裡的繼承爵位也是待遇問題，即像有爵者的嫡長子那樣受田宅。」〈從《二年律令》看與軍功爵制有關的三個問題——《二年律令》與軍功爵制研究三〉，《張家山漢簡《二年律令》研究論文集》（桂林市：廣西師範大學出版社，2007 年 6 月），頁 78。

不為後而傳者，關內侯子二人為不更，它子為簪裹；卿子二人為不更，它子為上造；五大夫子二子簪裹【簡 359】，它子為上造，公乘、公大夫子二人為上造，它子為公士；官大夫及大夫子為公士；不更至上造子為公卒。【簡 360】當士（仕）上造以上者，適（嫡）子；毋適（嫡）子，以扁（偏）妻子、孽子，皆先以長者。若次其父所，所以以未傳，須其傳，各以其傳【簡 361】，時父定爵士（仕）之。父前死者，以死時爵。當為父爵後而傳者，士（仕）之如不為後者。【簡 362】（頁 182）

其他諸子到了成丁辦理傳籍時³¹，也依降級而繼承爵位。在官大夫子以前的諸後子，皆是前二子男賜爵較高，其餘降級較多；官大夫及大夫諸子皆降為一級公士，不更至上造子降為公卒。其繼承次第也是以母親身份做優先考量，正妻子先於偏妻子，同一母所生則以年長為先。一旦到了傳籍之齡，就依照父親的爵位來定爵；或傳籍時父親已死去，則以父親死時爵位定爵。傳籍後便要分戶造籍，開始享受權利，及盡各項義務。

卑賤之人，也可以透過傳籍以改造身份，《傳律》簡 364-365 載：

皆傳之，公士【簡 364】、公卒及士五（伍）、司寇、隱官子，皆為士五（伍）。【簡 365】（頁 182）

公士、公卒、士伍、司寇、隱官之子，傳籍之後皆是士伍。司寇、隱官子傳籍後竟可拋棄父家時的耻辱身份，而晉升至庶人級，這也是傳籍制度下所產生的一大福祉。

關於「傳籍」，《秦律雜抄·傳律》簡 32：「匿敖童，及占瘠（癯）不審，典、老贖耐。」凡隱匿成童、殘疾，申報不實的，里典、伍老皆要贖耐。成童一定要登記造冊，《漢書·高帝紀》引顏師古注：「傳，著也。言著名籍，給公家徭役也。」³²說明成丁後，每個人皆要為國家服徭役。在《二年律令·傳律》尚未出土前，我們對「傳籍」的認知多停留在服徭役，但漢簡出土後，證明傳籍也是達成置後的必要程序。

一般情況婦女沒有爵級，《置後律》簡 372 規定：「女子比其夫爵。」這個制度來自先秦，《禮記·郊特牲》：「共牢而食，同尊卑也，故婦人無爵，從夫之爵。從以夫之齒。」《禮記·雜記》：「凡婦人從其夫之爵位。」鄭注：「婦人無專制，

³¹ 臧知非：「按傳統解釋『傳』是指到規定年齡登記於官府，正式服徭役，也就是成丁開始服役的意思。」〈張家山漢簡所見西漢繼承制度初論〉，《文史哲》，2003 年第 6 期（總第 279 期），頁 77。「成丁」估計在十七歲，因《二年律令·收律》：「罪人完城旦、鬼薪以上，及坐奸府（腐）者，皆收其妻、子、財、田宅。其子有妻、夫，若為戶，有爵，及年十七以上，若為人妻而棄、寡者【簡 174】，勿收。【簡 175】。」，頁 156。恐十七歲後，需藉由傳籍，使子男分別為戶，故其不受父親重罪連坐，而不在收孥之列。

³² 〔東漢〕班固：《漢書·高帝紀》，（北京：中華書局，1962 年），頁 38。

生禮死事，以夫為尊卑。³³」婦女之尊榮完全從夫，丈夫享有何等爵級，妻子也如此。故《具律》簡 82：「上造、上造妻以上，及內公孫、外公孫、內公耳玄孫有罪，其當刑及當為城旦舂者，耐以為鬼薪白粢。」簡 83：「公士、公士妻及□□行年七十以上，若年不盈十七歲，有罪當刑者，皆完之。」這兩則減刑優惠，都將妻子和丈夫的爵級並列，享受權益時，妻也與丈夫等同。除非妻子殺傷其夫，才不得以夫爵抵罪³⁴。

從以上論述我們可歸納如下：即女子尚未婚嫁，可因置後而代為戶；出嫁後，與娘家戶籍脫離，置後的權益便消失，而由第三順位繼承人承繼³⁵，女子婚後只能享有夫爵尊榮。

置後次第中也特別提及了遺腹子的權益，簡 376：

死，其寡有遺腹者，須遺腹產，乃以律為置爵、戶後【簡 376】。（頁 184）

被繼承人死了，其遺腹子還沒出生，就要等其出生，而依法辦理置後或戶後。³⁶漢初訂立這些法律，說明當時已相當程度地關注孤兒、寡母的生存和繼承權。這是在著重父權的家長制下，所特別凸出的一面，展現出漢初政府關懷婦女和弱勢群體的權益。

另外，置後次第以年長者優先：

□先以長者、有爵者即之。【簡 375】（頁 183）

置後次第以嫡長子優先，嫡子必由正妻所生，其餘庶子儘管年長於嫡子，也不得與其爭後，此即劉肥雖年長於劉盈，卻不得立為太子之故。簡文言「先以長者」，指同母之子。簡 378：「同產相為後，先以同居，毋同居乃以不同居，皆先以長者。其或異母，雖長，先以同母者。」置後的次第以正妻之子優先，正妻無子才由下妻、偏妻子繼承。在繼承順序上，母親的地位居優先考量，其次同居與否。若兩者皆符，便以年長者優先繼承³⁷。

置後不僅使民的身份確定，政府也可藉此普施皇恩，顯示政府對爵位的重

³³ 鄭玄注，孔穎達疏：《禮記·郊特牲》，卷 26，《十三經注疏本》（臺北：藝文印書館，1965 年），頁 506。《禮記·雜記》，卷 41，頁 725

³⁴ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·具律》簡 84：「□殺傷其夫，不得以夫爵論。」，頁 146。魯家亮：「由於妻子犯罪行為的受害對象是丈夫，因此再利用丈夫的爵位來減罪，顯得不合情理。」〈張家山漢簡《具律》中所見影響「減刑」的幾個因素〉，《社會科學》，2008 年第 3 期，頁 40。

³⁵ 王彥輝：「女兒代戶限於在室女，《戶律》345 簡規定『為人妻者不得為戶』，即出女嫁女不具備代戶的法定資格。」〈對《二年律令》有關土地、田賦、繼承制度中幾則釋文的田考〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》，2008 年第 4 期（總第 234 期），頁 90。

³⁶ 李均明：「此律乃指戶主死亡，其遺腹子有包括爵位與戶主的繼承權，但要等胎兒出生後才能確認。」〈張家山漢簡所見規範繼承關係的法律〉，《中國歷史文物》，2002 年第 2 期，頁 29。

³⁷ 臧知非：「『同產相為後』即兄弟為繼承人時，需滿足三個條件，一是『同居』，即共同生活，沒有析產分居者優先；二是同母優先；三是在以上條件相同的條件下，年長者優先」〈張家山漢簡所見西漢繼承制度初論〉，《文史哲》，2003 年第 6 期（總第 279 期），頁 74。

視。但這項重視，也會造成政府的負擔及若干困擾，故政府在置後權益上一定要有所把關，除了降級繼承，也要設免除置後的規定：

嘗有罪耐以上，不得為人爵後【簡 390】。(頁 185)

只要觸犯耐罪以上罪行，都要喪失置後權。這項規定承於秦法，《睡虎地秦墓竹簡·秦律十八種·軍爵律》：簡 153-154「從軍當以勞論及賜，未拜而死，有罪當耐遷其後，及法耐遷者，皆不得受其爵及賜。其已拜，賜未受而死及法耐遷者，予賜。」

漢律不讓犯耐罪置後，也有其原因，因在拜爵的規定上，即使犯有耐罪，也不得授爵³⁸。

另外《置後律》簡 375 也規定，自殺身亡者不得置後：

其自賊殺，勿為置後。【簡 375】(頁 183)

「自賊殺」就是自殺³⁹。《呂后本紀》載梁王恢為趙王，其自殺身亡後即遭廢嗣：

梁王恢之徙王趙，心懷不樂。太后以呂產女為趙王后，王后從官皆諸呂，擅權微伺趙王，趙王不得自恣。王有所愛姬，王后使人酖殺之，王乃為歌詩四章，令樂人歌之。王悲，六月即自殺。太后聞之，以為王用婦人棄宗廟禮，廢其嗣⁴⁰。

此事發生於呂后七年（BC181），當時律法早已規定：「自賊殺，勿為置後。」故趙王劉恢後嗣遭廢，也是依法行事的結果。

參、戶後繼承

商鞅變法中相當重視編戶齊民，《商君書·境內》：「四境之內，丈夫、女子皆有名於上，生者箸，死者削。⁴¹」百姓只要出生，都要登入戶籍，死亡也要註銷名籍。蕭何與劉邦入咸陽，即著手蒐羅「秦丞相御史律令圖書⁴²」。《唐律疏議》也規定：「率土黔庶，皆有籍書，若一戶之內，盡脫漏不附籍者，所由家長，合徒三年。身及戶內并無課、役者，減二等，徒二年⁴³。」《睡虎地秦墓竹簡·法律答問》簡 165：「可（何）謂『匿戶』及『敖童弗傅』？匿戶弗繇（徭）、使，弗

³⁸ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·爵律》簡 392：「當擗（拜）爵及賜，未擗（拜）爵而有罪耐者，勿擗（拜）爵。」，頁 185。

³⁹ 李均明：「凡自殺者，即喪失戶主之被繼承權，絕戶。」〈張家山漢簡所見規範繼承關係的法律〉，《中國歷史文物》，2002 年第 2 期，頁 29。

⁴⁰ 〔西漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證·呂后本紀》，頁 181。

⁴¹ 〔戰國〕商鞅著，〔清〕嚴萬里校：《商君書箋正》（臺北：廣文書局，1975 年 4 月），頁 149。

⁴² 〔西漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證·蕭相國世家》，頁 775。

⁴³ 〔唐〕長孫無忌：《唐律疏議·戶婚》（臺北：臺灣商務印書館，2005 年 4 月），頁 62。

令出戶賦之謂殿（也）⁴⁴」戶籍使政府足以確實地掌握全國的實際人口、徭役及戶賦。此制度於漢初已規劃的相當完善，《戶律》簡 325：「民皆自占年。小未能自占，而毋父母、同產為占者，吏以口比定其年。」漢初每一個人都有申報戶籍的義務，年紀太小，沒有能力申報的，才由父母、同產代其申報。若父母、同產皆無，才由官吏核實年齡，為其申報。凡是沒有申報的，皆要受罰。《奏讞書》簡 65-67 載：「令曰：諸無名數者，皆令自占書名數，令到縣道官，盈卅日，不自占書名數，皆耐為隸臣妾，勿令以爵、賞免，舍匿者與同罪。⁴⁵」凡是沒有占年申報戶籍，皆要處以耐為隸臣妾。另外，除了生要入籍，死也要除籍，家中有人身亡，也要呈報。《置後律》簡 377：「父母及妻不幸死者已葬卅日，子、同產產、大父母、大父母之同產十五日之官。」這裡記載了親屬死亡，應向官府申報的期限，其目的不僅是為死者除籍，也意味著新的繼承行為的開始⁴⁶。這個新的繼承行為，除了前文所列的「置後」外，還包含「戶後」。兩者的繼承條件及次第略有差異，但卻相輔相成。

楚、漢爭戰，百姓四處逃亡，戶籍大量流失。劉邦統一天下，於漢五年五月，下詔招引百姓回歸關中：

詔曰：諸侯子在關中者，復之十二歲，其歸者半之。民前或相聚保山澤，不書名數，今天下已定，令各歸其縣，復故爵田宅，吏以文法教訓辨告，勿笞辱。民以飢餓自賣為人奴婢者，皆免為庶人。軍吏卒會赦，其亡罪而亡爵及不滿大夫者，皆賜爵為大夫。故大夫以上賜爵各一級，其七大夫以上，皆令食邑，非七大夫以下，皆復其身及戶，勿事。」又：「七大夫、公乘以上，皆高爵也。諸侯子及從軍歸者，甚多高爵，吾數詔吏先與田宅，及所當求於吏者，亟與。爵或人君，上所尊禮，久立吏前，曾不為決，甚亡謂也。異日秦民爵公大夫以上，令丞與亢禮。令吾於爵非輕也，吏獨安取此！且法以有功勞行田宅，今小吏未嘗從軍者多滿，而有功者顧不得，背公立私，守尉長吏教訓甚不善。其令諸吏遇高爵、稱吾意。且廉問，有不如吾詔者，以重論之⁴⁷。

這份詔書除了徵召軍人留於關中，也期望逃亡山澤的流民能回歸故里，政府將恢復他們原有的爵位和田、宅，也就是保留了秦時賜與的軍功爵位。對於曾與他出生入死的軍吏卒，除了罪犯，其餘無爵或爵級在大夫以下者，一律賜予大夫爵；

⁴⁴ 《睡虎地秦墓竹簡·法律答問》（北京：文物出版社，2001年12月），頁132。

⁴⁵ 張家山二四七號漢墓整理小組：《張家山漢墓竹簡·奏讞書》，頁218-219。

⁴⁶ 徐欽毅：「即要向政府報告被繼承人的死亡。這樣規定可能出於這樣的考慮：一是宣告被繼承人的死亡，同時也意味著法律繼承關係、繼承行為的開始；二是便於官府掌握消滅人口的信息。」《漢代家庭繼承制度研究》，彭衛指導，2005年中國社會科學院研究生院碩士學位論文，頁13。

⁴⁷ 〔東漢〕班固：《漢書·高帝紀下》，頁54。《史記·高祖功臣侯者年表》：「天下初定，故大城名都散亡，戶口可得而數者十二三，是以大侯不過萬家，小者五六百戶。後數世，民咸歸鄉里，戶益息，蕭、曹、絳、灌之屬或至四萬，小侯自倍，富厚如之。」，頁877-878。

已有大夫爵則又加爵一級。有七大夫以上爵級的可以食邑，以下者可免除個人及全家徭役。宣佈七大夫、公乘以上是高爵；並責令官吏應先予其田、宅⁴⁸。劉邦為吸引眾民回歸，建立戶籍，不得不繼承秦時的軍功爵制，並運用置後的辦法，將民劃分爵級、身份，授予田、宅⁴⁹。如此，爵制的恢復與建立，便成了建立戶籍的誘餌，這也是「置後」與「戶後」律產生的背景前提。

關於立戶的次第，《置後律》簡 379-380 記載：

死母子男代戶，令父若母，母父母令寡，母寡令女，母女令孫，母孫令耳孫，母耳孫令大父母，母大父母令同產【簡 379】子代戶。同產子代戶，必同居數。棄妻子不得與後妻子爭後【簡 380】。(頁 184)

代戶是代為戶長⁵⁰。「代戶」不僅可繼承戶主身份，也繼承了田宅和土地。戶主的第一優先繼承人是「子男」，其中嫡長子為第一順位，無嫡長子才由其他子男接續。⁵¹子男的繼承順序也與置後一樣，母親身份為最先考量，正妻子先於後妻子，後妻無子，才由棄妻子繼承。棄妻雖遭遺棄，但戶籍中也會登錄詳實，《法律答問》簡 169：「『棄妻不書，貲二甲』，其棄妻亦當論不當？貲二甲。」置後中棄妻子沒有繼承權，但立戶時棄妻子卻可繼承，其中關鍵就在立戶利於也符合政府施政的需要；但置後若有爵級繼承，就會增加政府的田宅授予，及若干負擔。

《奏讞書》簡 180 也記錄了戶後次序：

故律曰：死夫（？）以男為後。無男以父母，無父母以妻，無妻以子女為後【簡 180】。(頁 227)

「故律」指秦律，此可證秦應有《置後律》⁵²。其中「為後」與《置後律》中的

⁴⁸ 朱紹侯：《軍功爵制研究·西漢初期對二十級軍功爵制的因襲和改革》（上海：上海人民出版社，1990年1月），頁 55-56。

⁴⁹ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·戶律》：「關內侯九十五頃，大庶長九十頃，駟車庶長八十八頃，大上造八十四頃，少上造八十四頃，右更八十二頃，中更八十【簡 310】頃，左更七十八頃，右庶長七十六頃，左庶長七十四頃，五大夫廿五頃，公乘廿頃，公大夫九頃，官大夫七頃，大夫五頃，不【簡 311】更四頃，簪裹三頃，上造二頃，公士一頃半頃，公卒、士五（伍）、庶人各一頃，司寇、隱官各五十畝。不幸死者，令其后先【簡 312】擇田，乃行其餘。它子男欲為戶，以為其田予之。其已前為戶而毋田宅，田宅不盈，得以盈。宅不比，不得【簡 313】。」「宅之大，方卅步，徹侯受百五宅，關內侯九十五宅，大庶長九十宅，駟車庶長八十八宅，大上造八十四宅，少上造八十六宅，右【簡 314】更八十二宅，中更八十宅，左更七十八宅，右庶長七十六宅，左庶長七十四宅，五大夫二十五宅，公乘廿宅，公大夫九宅，官大夫七宅，大夫【簡 315】五宅，不更四宅，簪裹三宅，上造二宅，公士一宅半宅，公卒、士五（伍）、庶人一宅，司寇、隱官半宅。欲為戶者，許之【簡 316】。」，頁 176。

⁵⁰ 邢義田：〈張家山漢簡《二年律令》讀記（訂補稿，連載二）〉，武漢大學簡帛研究網，2006年1月17。

⁵¹ 李均明：「子，泛指兒子。嫡子，有權繼承戶主的嗣子。子男，男兒。」〈張家山漢簡所見規範繼承關係的法律〉，《中國歷史文物》，2002年第2期，頁 31。

⁵² 徐歆毅：「『官其男為爵後』更是否定了秦代爵位不能繼承的看法，顯示出後子繼承制在法律上的存在，以及『後子』作為一個法律名詞的重要性。顯然秦代律名中未見有《置後律》，但通

「戶後」次第完全相同。「死母子男」就由父母代戶，沒有父母則以寡妻，無寡妻則由女兒，無女兒才由孫代戶。無孫由外孫，無外孫再令祖父母，無祖父母才由同產子⁵³。其中同產子必需是同居者，也就是與死者同一戶籍，才能有權繼承戶主權益。

《置後律》所列的「置後」及「戶後」次第，皆高達九個順位，這是立法時，儘可能地將各種有關的繼承人全數網羅，使民間及鄉里在辦理「置後」及「戶後」時，能有依據的標準。「置後」次第比較著重的是血脈關係；「戶後」雖也與血緣有關，但其次第的安排，也相當程度地在確保當戶的財產。亦即立戶的戶主有時只是代戶，並不是絕對的戶主繼承人。代戶者可能只是該戶財產的代理者，因真正的法定戶後繼承人，或許還未達繼承階段。

《史記·商君列傳》：「民有二男以上不分異者，倍其賦。⁵⁴」這裡的二男即壯男，也就是成年男子。成年男子需傅籍⁵⁵，故要分戶。顯然獨立成戶，也是成年以後之事，子男儘管符合戶後資格，但未達傅籍年齡，也不能為戶。

此外，子男或已繼為戶主，但不盡孝道，也必需暫時由他人代為戶。《戶律》簡 337-339：

孫為戶，與大父母居，養之不【簡 337】善，令孫且外居，令大父母居其室，食其田，使其奴婢，勿質賣。孫死，其母而代為戶。令母敢遂（逐）夫父母及入贅【簡 338】及道外取其子財。【簡 339】（頁 178）

臧知非：「孫為戶主，因為不盡或者沒有完全盡贍養祖父母的義務而被責令出戶居住，其祖父母對其土地財產只有使用權而不能『質賣』；子死，其母代為戶主後，也不得驅逐其公婆、不得招夫，不得以其他方式轉移財產。⁵⁶」祖父母暫時

過對『後子』、『後』、『為後』之類主要法律名詞的比照，可以相信張家山漢簡《置後律》由秦律一脈相承而來。」《漢代家庭繼承制度研究》，彭衛指導，2005年中國社會科學院研究生院碩士學位論文，頁 22。

⁵³ 邢義田：「『其或異母，雖長，先以同母者。』這條語意十分清楚，所謂同產可以同母，也可以異母（『其或異母』）；其所以稱為同產，只可能是同父了。同母與異母，以同母為優先；同母又優於年齡因素，所謂『雖長，先以同母者』。相對而言，長優先於幼卻是一個一般性的原則，簡三七八.184 謂『同產相為後，先以同居，毋同居乃以不同居，皆先以長者。』這個「皆」字表明長幼原則的通用性。……總之，同產和同居都是影響繼承、編戶成員法律權利和義務的重要原則。」〈張家山漢簡《二年律令》讀記（訂補稿，連載二）〉，武漢大學簡帛研究網，2006年1月17日。

⁵⁴ 〔西漢〕司馬遷著，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證·商君列傳》，頁 869。

⁵⁵ 于振波：「『傅』即傅籍，指男子進入成年，要到官府登記，並開始承擔徭役。」〈張家山漢簡「小爵」臆解〉，《中國史研究》，2004年第3期，總 103 期，頁 25。曹旅寧：「戶籍是『生者著，死者削』，而傅籍之人，主要是成年男子。二是用途有別。戶籍大概是為了國家掌握天下戶口，作為徵收口賦等方面的依據。成年傅籍，則是為了徵發徭役。」〈荊州紀南松陽漢墓木牘與漢初《傳律》的實施〉，《武漢大學簡帛網》，2009年4月18日。

⁵⁶ 臧知非：〈西漢授田制度與田稅征收方式新論——對張家山漢簡的初步研究〉，《江海學刊》，

替孫兒代管財產，就已經是代戶的行徑。另外，朱紹侯先生也釋「其母而代戶」，作「其母代子為戶⁵⁷」。寧江英先生更明確地說，其母代戶只是在代男戶主保存財產⁵⁸。

又《置後律》簡 386-387，也有代為戶的法律條文：

寡為戶後，……母子，其夫；夫【簡 386】母子，其夫而代為戶。【簡 387】。
(頁 185)

臧知非：「此條規定當是指為戶主之寡妻重新組建家庭之後的情況而言，寡婦為戶主而再者仍為戶主，因為其財產是繼承其前夫的，其前夫之子是第一順序繼承人，這兒的『母子，其夫』之『子』應是指前夫之子，在前夫無子的情況下，才考慮其後夫的繼承問題。⁵⁹」在前夫有子的情況下，寡妻竟能為戶，顯然就是代為戶，即代前夫之子為戶。推測其原因，可能是前夫子男年少，未能立戶。否則前夫子男便可直接繼為戶主，不需由第四順位的寡妻代戶。寡妻代戶，目的也是在為前夫子男保管原有的戶主權⁶⁰。

由此我們便可為「死母子男代戶」做如下詮釋：一是死者未有子男即已死去，故無子男做為戶後繼承人。二是死者本有子男，唯子男尚幼，恐不及立戶之齡；或子男未盡贍養之責，戶主權便由其他順位繼承人先行代理。唯代理者無權買賣或轉移財產，待子男成年，又必需重新歸回戶主權。

漢初規定，每人皆要八月案比，申報戶籍；

恒以八月令鄉部嗇夫、吏、令史相襍案戶籍，副臧（藏）其廷。有移徙者，輒移戶及年籍爵細徙所，並封。留弗移，移不並封【簡 328】，及實不徙數盈十日，皆罰金四兩；數在所正、典弗告，與同罪。鄉部嗇夫、吏主及案戶者弗得，罰金【簡 329】各一兩【簡 330】。(頁 177-178)

2003 年 3 月，148。

⁵⁷ 朱紹侯：〈論漢代的名田（受田）制及其破壞〉，《河南大學學報（社會科學版）》，第 44 卷第 1 期，2004 年 1 月，頁 37。

⁵⁸ 張金光：「即使『孫死，其母而代為戶』，却仍無占有權，不可『道外取其子財』，這種代戶並不得占有其財的規定，表明代戶者與田地占有權並不是一致的。」〈普遍授田制的終結與私有地權的形成—張家山漢簡與秦簡比較研究之一〉，《歷史研究》，2007 年第 5 期，頁 54。寧江英：如果男戶主已死，而孫為「代戶」和祖父母住在同一個家庭裡，如果不能好好贍養祖父母，祖父母就可「居其室，使其奴婢」，且「令孫外居」，但孫死後，則由其母為「代戶」，但不允許她入贅及「遂（逐）夫父母」，這與男戶主之寡婦相比地位要低一些，男戶主之寡婦戶主尚可再嫁，再嫁後仍為戶主，此處孫之母則不許入贅，與前者相比更是替別人做嫁衣，替男戶主保存財產。〈從《二年律令》看西漢初期女性的地位〉，《咸陽師範學院學報》，第 23 卷第 1 期，2008 年 1 月 1，頁 25。

⁵⁹ 臧知非：〈張家山漢簡所見西漢繼承制度初論〉，《文史哲》，2003 年第 6 期（總第 279 期），頁 75。

⁶⁰ 林紅：「寡妻的繼承順序排兒子和丈夫父母之後，兒子未成年，妻子也只有監護權或代管權，財產繼承權仍是其子的，若兒子已成年，即由兒子繼承。」〈漢代女性財產權探析〉，《濟南大學學報（社會科學版）》，第 18 卷第 2 期，2008 年，頁 63。

這是一則查驗人口的法令。《管子·度地篇》：「常以秋歲末之時，閱其民，案家人比地，定什伍口數，別男女大小。⁶¹」以秋末時案比人口，也是為避免防礙農時。《周禮·小司徒》：「及三年則大比。」鄭注：「大比，謂使天下更簡閱民數及財物也。……。鄭司農云，五家為比，故以比為名；今時八月案比是也。⁶²」傳籍一定要登記造冊，故也需在八月戶時進行，《睡虎地秦墓竹簡·秦律十八種·倉律》簡 53：「小隸臣妾以八月傳為大隸臣妾，以十月益食。」漢初戶時，鄉部嗇夫與縣吏、令史皆要一起案查戶籍，正本在鄉部嗇夫官署，副本收藏在縣廷。凡民有移居別處的，皆要將戶籍文件從原居地移文至新居所，其中包括了戶籍及年籍爵細。遷徙時，為防止遭到更改，移文還要用印封緘。凡滯留戶籍，不將移文移送遷移地，及移送了而沒有用印封緘，致使耽誤移文超過十天以上，皆要罰金四兩。所在地的里正、里典知情不報，也要判處相同罪罰。鄉部嗇夫、縣吏在核查戶口時，不知戶口失實，要處罰金一兩。這樣的程序在秦律中稱為「更籍⁶³」。

為避免戶口失實，最直接的辦法就是核查時，一定要案驗其貌：

《後漢書·江革傳》：「(革)與母歸鄉里，每至歲時，縣當案比，革以母老，不欲搖動，自在轅中挽車，不用牛馬。」唐李賢注：「案驗以比之，猶今貌閱也。⁶⁴」

此例雖出於東漢，但亦可做為認知案比戶籍的參考。又簡文提到移戶時，要將所有相關戶籍一併移文，此相關明細，可參考《戶律》簡 331-332：

民宅園戶籍、年細籍、田比地籍、田命籍，謹副上縣廷，皆以篋若匣匱盛，緘閉，以令若丞、【簡 331】官嗇夫印封，獨別為府，封府戶。【簡 332】
(頁 178)

關於這些戶籍資料，朱紹侯先生已做分析：

文中所謂「民宅園戶籍」，似指居民的住宅簿，田園登記簿，「年細籍」可能是指占有宅園的逐年記錄，「田比地籍」《二年律令》的原注認為是「依田地比鄰第記錄籍簿」，非常正確。「田命簿」可能是「田名籍」。《史記·張耳陳餘列傳》：「張耳嘗亡命游外黃。」索引晉灼曰：「命者，名也。謂脫名籍而逃。」「田命籍」應是登記土地在誰的名下占有的問題。關於「田租籍」，不解自明，那是記錄田租數量，是收租稅的底賬⁶⁵。

⁶¹ 《管子·度地》，(北京：中華書局，1972年)，頁 304。

⁶² 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮·小司徒》，十三經注疏本，(臺北：藝文印書館，1985年)，頁 168。

⁶³ 睡虎地秦墓竹簡整理小組：《睡虎地秦墓竹簡·法律答問》「甲徙居，徙數謁吏，吏環，弗為更籍，今甲有耐、費罪，問吏可(何)論？耐以上，當費二甲。【簡 147】」，頁 127。

⁶⁴ 《後漢書·劉趙淳于江劉周趙列傳·江革》(北京：中華書局，1965年)，頁 1302。

⁶⁵ 朱紹侯：〈論漢代的名田(受田)制及其破壞〉，《河南大學學報(社會科學版)》，第 44 卷第 1

原來八月所案比者，除了人口，還包含所佔有田宅的大小、範圍，佔有田宅的逐年記錄，及繳納租稅等情形。這些明細都登入戶籍，實因政府授予田、宅，徵收田賦，徵召徭役……，無不是依據這些戶籍資料。這些資產一旦有所轉移，鄉部、田嗇夫、相關吏屬，不按時造冊，皆要受罰⁶⁶。

由此可知，「置後」在使「民」的身份確定；而「戶後」則在確定戶主名份。戶籍上一旦有了名份，田、宅才能有戶可授予。《戶律》簡 323-324：

諸不為戶，有田宅，附令人名，及為人名田宅者，皆令以卒戍邊二歲，沒入田宅縣官。為人名田宅，能先告，除其【簡 323】罪，有（又）畀之所名田宅，它如律令。【簡 324】（頁 177）

這則簡文是說，「利用他人戶籍佔有田、宅，或以己之戶籍替人佔據田、宅，皆是違法，兩者都要處以戍邊二歲，並將所佔有的田、宅沒入縣官。但冒名佔有者在未經查獲前先行告官，不僅可免罪，所佔有的田、宅，還能歸其所有」。冒名佔有者所以能替人冒領，一定是已有戶籍，但卻未達應有的田、宅數。這些資產一旦歸入其戶，不僅有財產登記，可徵收賦稅，政府授予田宅的責任，也能就此實踐。

有了戶籍，名下除了有授予的田、宅，奴婢、馬、牛、羊等其他財物，只要登記造冊，也能買賣或轉讓。此即《戶律》簡 337：「民大父母、父母、子、孫、同產、同產子，欲相分予奴婢、馬牛羊、它財物者，皆許之，輒為定籍。」

漢初由於財產得以造冊，使得田、宅等資產，也逐漸地走向私有化。人民除了自由轉賣財產，還可立遺囑來分配產業：

民欲先令相分田宅、奴婢、財物，鄉部嗇夫身聽其令，皆參辨券書之，輒上【簡 334】如戶籍。有爭者，以券書從事；毋券書，勿聽。……留難先令，弗為券書【簡 335】，罰金一兩。【簡 336】（頁 178）

民立遺囑時，鄉嗇夫要親自參與，並將遺囑寫成三式，一份保留在縣廷，一份保留在鄉部，一份由繼承人保管。一旦發生糾紛，便以券書為據，沒有券書則不受理。官吏拖延遺囑執行，不寫券書，要罰金一兩。今所見出土物最具代表的，為儀徵胥浦 101 西漢墓的《先令券書》，其中參與立遺囑的，包括「縣、鄉三老、都、鄉有秩、左、里師、田譚」等諸人，即可見其慎重。

漢初田、宅皆由政府授予，若能買賣，且立遺囑以傳子孫，則政府設立「置後」的美意，豈不消失？政府欲藉「置後」已達「戶後」的政策，會不會滯礙難行？對此于振波先生有所闡釋：

期，2004 年 1 月，頁 38。

⁶⁶ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·戶律》：「代戶、買賣田宅，鄉部、田嗇夫、吏留弗為定籍，盈一日，罰金二兩【簡 322】。」，頁 177。《置後律》：「當置後，留弗為置後過旬，尉、尉史主者罰金各□兩【簡 389】。」，頁 185。

以往論者多以土地可以買賣作為土地私有的標誌。然而，我們注意到，無論是漢代的名田制，還是唐代的均田制，都沒有完全禁止土地買賣，只是規定購買土地不能超過法律所規定的標準（「不得過本制」）。而且根據法律規定，在土地購買者死亡或身份下降時，所購買的土地未必由其本人或其繼承者所擁有，而是有可能重新被官府收回，作為「公田」進入授田過程。也就是說，購田者所購買的，只不過是土地的使用權或臨時占有權，而不是所有權⁶⁷。

漢初民佔有多少田、宅，必需和他的身份相配。政府授田、宅時，沒有授予「城旦舂、鬼薪以上，及坐奸府者」，除了因他們不得居民里，另外他們也是重罪犯，其所擁有的田、宅家產，甚至連妻子兒女都要充公⁶⁸。既然充公，不僅沒有授予田、宅的資格，縱使買來的田、宅，所立的遺囑，也是無效。即使已置後或立戶，資格也要取消。因此，儘管政府允許買賣田宅、頒立遺囑，但必需在符合身份的分際內進行，且得到官府許可⁶⁹。至於所佔有的田地，因是「按不同等級由政府授予，故在法律上名田制是土地長期佔有制，而不是土地私有制⁷⁰」。

人民除了就應有的身份授予、購置應得的田、宅，連耕種也同樣不得逾越授田之外，此即《二年律令·田律》簡 245：「盜侵巷術、谷巷、樹巷及狼（墾）食之，罰金二兩。」八月戶時，官吏對戶籍內容，皆要細細案比，不當代戶卻訛詐代戶，冒領田、宅；或將田宅轉賣，再向政府索取⁷¹……。相關人員不核查其實，皆要受罰；詐代戶者除了田宅充公，還要處以「贖城旦舂」，即罰金二兩⁷²。

另外，儀徵胥浦 101 西漢墓的《先令券書》，據「先令」即可析產，此恐會令我們誤解「民欲先令相分田宅」，或許也是如此。張金光先生對二者之差異已做研究，以為：

第一，在《二年律令》中，民之先令與「欲相分」即合約分析等只是析產

⁶⁷ 于振波：〈從張家山漢簡看漢名田制與唐均田制之異同〉，《湖南城市學院學報》，第 26 卷第 1 期，2005 年 1 月，頁 74。

⁶⁸ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·收律》：「罪人完城旦、鬼薪以上，及坐奸府（腐）者，皆收其妻、子、財、田宅【簡 174】。」，頁 156。

⁶⁹ 王彥輝：「其實際占有田宅的數量或因授田不足而低於法定的標準，或因通過買賣等渠道而達到法定的標準，國家免除其田租、芻稟稅的限額都是以實際授予的墾田數為準，因此才稱為『戶田』。也就是說，《戶律》規定的田宅標準是所有人戶合法占有田宅的最高限額，故 313 簡規定『其已前為戶而毋田宅，田宅不盈，得以盈。宅不比，不得』。」〈對《二年律令》有關土地、田賦、繼承制度中幾則釋文的田考〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》，2008 第 4 期（總第 234 期），頁 89。

⁷⁰ 朱紹侯：《軍功爵制考論》，頁 248。

⁷¹ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·戶律》：「受田宅，予人若賣宅，不得更受【簡 321】。」，頁 177。

⁷² 《張家山漢墓竹簡·二年律令·戶律》：「田宅當入縣官詐（詐）代其戶者，令贖城旦，沒入田宅【簡 319】。」，頁 176。《具律》：「贖死、贖城旦舂、鬼薪白粢、贖斬宮、贖劓、戍不盈【簡 96】四歲，毆（繫）不盈六歲，及罰金一斤以上罪，罰金二兩【簡 96】。」，頁 147。

的一種前因和緣起，至於可析與不可析，亦即合法與非法，皆在官府之許與不許。必在官府「許之」，並為辦理「參辦券書之，輒上如戶籍」，或「為定籍」之後，方為合法。而此等「參辦券書」與所定之「籍」，皆為國家授田制下的官文書，並非民間析產若朱氏之先令契約。這個特許規定從側面反映，立戶不僅是授田，而且還是轉受田宅唯一合法的依據。此官辦之「參辦券」書，便是至八月書戶時，正式認定入籍的法定依據。……先令與合約析產中，起著主導與決定性作用的不是「先令券」與「合約」，而是國家之制度與官府之態度，仍不離土地國家所有權之本。……第二，由官方定籍到民間分單。同為民間析產，在《二年律令·戶律》中則是官辦「參辦券」書、「書戶」、「定籍」；胥浦朱氏以先令「從事」，則是據民間契約分單而行。此標誌著兩者所依據的土地所有權制度不同。前為國有地權，後者則為有地權。官「參辦券」書乃是國家授田制下為土地轉移配置所制作的官文書，而後來民間分單則是私田分析之民契。……《戶律》中也提到「民欲先令相分田宅」，但那只不過是析產的起因。以官辦「券書從事」，意味著國家握有田地資源配置權；胥浦先令言：「先令券書明白，可以從事」，則是以民間先令「從事」，表示民間具有田地處分權，是為私有地權之標識⁷³。

雖同樣依據「先令」析產，但《二年律令》(BC187)還是處於國有土地授予的階段，所立「先令」，需徵求政府認可。胥浦墓時(漢平帝元始五年(AC5))，土地已由國有走向私有，不必再仰賴政府授予，析產可直接據「先令」行之，不必再徵求政府同意。這兩樣材料相當寶貴，見證了西漢因軍功爵制的逐漸衰微，使得土地的掌握權，逐步地從政府手中流失。原本僅能從官府授予、分配的土地權，竟可以由民間自行裁決。《二年律令·戶律》中的「先令」析產，正是土地從官有，逐漸走向私有的過渡階段。

既然「為戶」是授予田、宅的根據，則符合「戶後」的寡妻、女兒，便同樣可依照戶籍，而獲得田、宅等繼承：

女子為父母後而出嫁者，令夫以妻田宅盈其田宅。宅不比，弗得。其棄妻，及夫死，妻得復取以為戶。棄妻，畀之其財【簡 384】。(頁 184)

女兒在「戶後」繼承居第五順位，女子出嫁後也將所繼承的田、宅一併帶入夫家，丈夫可從妻子的田、宅中，補足自己田宅數的不足，唯「宅不比，弗得⁷⁴」。丈夫

⁷³ 張金光：〈普遍授田制的終結與私有地權的形成——張家山漢簡與秦簡比較研究之一〉，《歷史研究》，2007年第5期，頁54-55。

⁷⁴ 《張家山漢墓竹簡·二年律令·戶律》簡305：「自五大夫以下，比地為伍，以辨□為信，居處相察，出入相司【簡305】。」什伍制度將人民依照戶籍，伍家、什家的劃為單位。政府授宅，雖有一定額度，但不在宅基地範圍，即什伍編制內者，宅數縱使不足也不得授予，這是為配合什伍編制的結果。

一旦棄妻或者死亡，妻子將重新登記為戶，並取回原有的田、宅⁷⁵。

至於寡妻戶後的規定，可見於《置後律》簡 386：

寡為戶後，予田宅，比子為後者爵。其不當為戶後，而欲為戶以受殺田宅，許以庶人予田宅【簡 386】。（頁 185）

朱紹侯指出：「若寡婦為戶主，政府授予田宅時，可以按有爵者的嫡長子繼承爵位的辦法處理；如果這位寡婦不應當繼承其夫之爵而要獨立立戶，要減其田宅，按庶人的標準授予其田宅。⁷⁶」寡妻不當為戶後，卻為戶，這是分戶的情形，只多增了一戶里民，並未影響原家庭戶主的繼承權益。對此政府還是樂觀其成，因分戶的結果，充其量只授予庶人級田、宅，而政府卻多得一戶納稅、服徭役，且又能確切地掌握實際人口數，廣大的領土也能充分為民所耕。這項條文特別針對的是「寡妻」，如此也落實了政府關懷弱勢族群的美意。

政府儘管關懷寡妻，但寡妻犯了城旦、鬼薪等重罪，財產也同樣要充公：

• 毋夫，及為人偏妻，為戶若別居不同數者，有罪完舂、白【簡 176】。祭以上，收之，毋收其子。內孫毋為夫收【簡 177】。（頁 157）

從這則簡文裡也可看見，漢初對女子的懲處，顯然輕於男子。因犯同樣的重罪，男子的妻、子、財產全數充公，女子則只收財產，不收其子女、內孫。

另外，即使「戶後」繼承人皆不存在，政府也要鼓勵立戶。因該戶的法定繼承人雖都沒了，但戶下可能還有奴婢，此時奴婢就成了代戶繼承人：

死毋後而有奴婢者，免奴婢以為庶人，以□人律□之□主田宅及餘財。奴婢多，代戶者毋過一人，先用勞久、有【簡 382】□若主所言吏者【簡 383】。（頁 184）

李均明：「此律所見奴婢繼承主人戶主權，經過兩道程序：一由於主人死後無家屬為繼承人，即可免奴婢一人為庶人；二免為庶人者可繼承戶主權及財產。在主人有眾多奴婢的情況下，有繼承權之奴婢僅限一人，首先任用為主人工作時日長久或長主生前專門指定者。⁷⁷」秦、漢時奴婢沒有獨立戶籍，需列在主人戶下，做為主人資產，故《睡虎地秦墓竹簡·封診式·封守》記錄所查封的資產，就包

⁷⁵ 曹旅寧：「女子為後者地位及財產的自主權：女子為後而出嫁者，其田宅將帶至夫家，若丈夫死去或被休棄，將重新成為家長單獨立戶，其從前的財產也將帶回。這與《禮記·雜記下》注引『律，棄妻界所贖』是完全一致的。」〈《二年律令》與秦漢繼承法〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》，2008年1月，第37卷第1期，頁64。

⁷⁶ 朱紹侯〈從《二年律令》看與軍功爵制有關的三個問題——《二年律令》與軍功爵制研究三〉，《張家山漢簡《二年律令》研究論文集》（桂林市：廣西師範大學出版社，2007年6月），頁78。

⁷⁷ 李均明：〈張家山漢簡奴婢考〉，《國際簡牘學會刊》，第四（臺北：蘭臺書局，1993年），頁8。

含奴婢⁷⁸。奴婢一旦繼為戶主，奴婢的身份便可免除而為庶人，其所繼承的雖是原主人的田、宅，但不是全數繼承，僅依庶人身份而得田一頃和宅一，餘數田、宅，還是由政府收回，另作分配。

雖說政府使用「立戶」來授予田宅，但並不表示人人皆能順利獲取。因田、宅的授予，除了要造籍，還要以爵級大小，做為授田的先後根據：

□□廷歲不得以庶人律未受田宅者，鄉部以其為戶先後次編之，久為右。久等，以爵先後。有籍縣官田宅，上其廷，令輒以次行之。【簡 318】
(頁 176)

鄉里只負責案比造冊，所有戶籍皆送到縣廷，由縣廷做最終分配。裁決的標準，以先登記者優先，登記時間相同，則以爵高先獲授予。來不及授予的，政府便允許買賣田宅，但購買的額度還是要依身份、什伍編制而決定，且由鄉部、田嗇夫等相關官吏造冊。唯無論購買多少，皆只取得使用權，死後還是要依法辦理「置後」及「戶後」，政府再依據「置後」和「戶後」的結果，重新分配⁷⁹。

「戶後」的結果，只有一人為法定戶後繼承人，其餘的子男可以分別為戶，且分得置後及戶後所剩餘的資產：

諸(?)後欲分父母、子、同產、主母、段(假)母，及主母、段(假)母欲分孽子、段(假)子田以為戶者，皆許之。【簡 340】(頁 179)

除了戶主，其餘皆可以分戶析分財產。朱紹侯先生評論，這則簡文正說明漢代政府，並不在意田、宅由誰繼承，而是在意有無定籍，也就是財產登記在那個戶籍名下，才是政府所關切的⁸⁰。

雖說漢代政府鼓勵析戶，但在某些情況，政府還是准許歸戶。《戶律》簡

⁷⁸ 《睡虎地秦墓竹簡·封診式·封守》：「封守 鄉某爰書：以某縣丞某書，封有鞠者某里士五(伍)甲家室、妻、子、臣妾、衣器、畜產。·甲室、人：一【簡 8】宇二內，各有戶，內室皆瓦蓋，木大具，門桑十木。·妻曰某，亡，不會封。·子大女子某，未有夫【簡 9】。·子小男子某，高六尺五寸。·臣某，妾小女子某。·牡犬一。·幾訊典某某、甲伍公士某某：「甲黨(倘)有【它】【簡 10】當封守而某等脫弗占書，且有罪。」某等皆言曰：「甲封具此，毋(無)它當封者。」即以甲封付某【簡 11】等，與里人更守之，侍(待)令。【簡 12】」，頁 149。

⁷⁹ 張金光：「《二年律令》中所反映的土地配置方式，基本屬於土地國有制下的國家授制，大致說來，在國家授田制的總框架下，土地的配置即授受分配有兩種基本方式，即始授予與再分配。由《二年律令》觀之，其基本配置方式亦不外此兩種。」〈普遍授田制的終結與私有地權的形成——張家山漢簡與秦簡比較研究之一〉，《歷史研究》，2007年第5期，頁51。

⁸⁰ 朱紹侯：「漢政府對田產歸誰所有並不關心，而是關心田產分割後必須定籍，因為只有「定籍」，政府才能根據戶籍上登記的田產數量徵收租稅和贖稅。在此情況下，對政府來說田產所有權並不是第一位的，而田產必須在戶籍上登記才是第一位的問題。所以漢政府為了掌握田宅的真正占有情況，非常注意田產分割後的定籍問題，並鼓勵田產分割後獨立建立戶籍。」〈論漢代的名田(受田)制及其破壞〉，《河南大學學報(社會科學版)》，第44卷第1期，2004年1月，頁37。

342-344：

寡夫、寡婦母子及同居，若有子，子年未盈十四，及寡子年未盈十八，及夫妻皆瘖（癡）病，及老年七十以上，毋【簡 342】異其子；令毋它子，欲令歸戶入養，許之。【簡 343】（頁 179）

子謁歸戶，許之。【簡 344】（頁 179）

黎明釗先生分析：「鰥夫、寡婦如果沒有兒子同居，如果有子，子年齡未滿 14 歲，只有一兒子，年齡未滿 18 歲，以及夫妻都有癡病和年老 70 歲以上的都不許強為分異。『今毋它子』一語表示，若戶籍內，鰥夫、寡婦無子，欲令已分異的兒子『歸戶入養』，法令是容許他們這樣做的。⁸¹」下一則簡文，臧知非先生認為：「（江蘇儀徵胥浦漢墓出土的平帝元始年間關於土地繼承的『先令』券書所述公文回到母親家並繼承）『稻田二處，桑田二處』，按照《戶律》『子謁歸戶，許之』的規定才回到母親家。⁸²」總之，漢代政府明明希望百姓分戶，但基於社會福利的關懷，不僅要讓孩子得到最好的養育，也要讓鰥、寡、孤、獨者得到照顧。在這些考量下，即使不分戶，甚至歸戶，政府皆樂觀其成。

肆、結語

《二年律令》的《置後律》中主要規範了「置後」及「戶後」兩種律令，「置後」雖是在安排爵位繼承人，但每一個人生來皆有身份，在確定「置後」後，其他的子男也可藉由傳籍，而獲得爵位或身份的確定。意即，「傳籍」證明了已屆成年，可以享有「置後」應有的權益。但欲獲得「置後」權益，就必先立戶造籍，因所有的田、宅授予，皆必需有戶可入。政府憑著戶籍資料，得依法授予或執行徵召。但這些資料又隨時會產生變動，故漢初規定每年八月為戶時，吏和民皆要自占年及申報戶籍。

戶籍制度若要落實，「戶後」便成了不可或缺的有效誘因。除了「隸臣妾、城旦舂、鬼薪白粲」不可居民里，其他的人皆可因立戶而獲得置後身份，也因置後身份而享有應有的權益。「司寇、隱官」子甚至能透過傳籍，改變父家時的身份，而晉級至庶人級，顯然傳籍造冊，也成了改造賤民的一大福祉。政府要求立戶造冊雖是為掌握人口、徵召徭役及收取賦稅，但廣大的領土也同時得到最有效的利用。在什伍制度與軍功爵制相互配合下，民不僅不會逾越鄰里而居，也不會隨意出入別處。其生活及動向完全在官府的掌控之內，如此不僅易於管理，也可

⁸¹ 黎明釗：〈張家山《二年律令·戶律》讀記〉，《新世紀的考古學》（北京：紫京城出版社，2006年），頁 557。

⁸² 臧知非：〈西漢授田制度與田稅徵收方式新論——對張家山漢簡的初步研究〉，《江海學刊》，2003 年第 3 期，頁 147。

避免外來人口及寇賊的入侵。

無論是「置後」或「戶後」，都以嫡長子為優先繼承。無嫡子才考量其他諸子，但諸子的先後次第，是以母親的地位為主要依據。漢時女子雖不能立戶，也不能賜爵，但「置後」及「戶後」的繼承順位中，竟包含了寡婦、祖母、女兒、後妻、棄妻，甚至還有遺腹子。這些現象皆說明漢初立法，已相當程度地關懷婦女權益，其不僅打破封建傳統「父死子繼」、「兄終弟及」的規定，還讓寡婦和女兒的繼承權完全比照後子。此外，婦女也可因丈夫爵級，而享有等同夫爵的權益。這些內容皆呈現出漢初立法上的一大突破，此創舉或與呂后稱制攸關。

另外，政府雖要求析戶，但只要是鰥寡孤獨，及殘疾的弱勢族群，政府也鼓勵分戶的子女重新歸戶。其目的，無非在確保人人的生存權及撫養權。

在「置後」方法上，政府巧妙地利用降級繼承制，使高爵者終究要降為低爵或庶民，如此除了可減緩政府的負擔，也可避免豪強的崛起。因每人所應得的田、宅數，必需與爵級完全配合。即使政府准許私自購買或立遺囑，但每人所繼承的田、宅數，也不能超過其身份的額度，超過的部分還是由政府接收，重新分配。土地、田宅都掌握在政府手裡，民便不得不接受什伍制度的約制，也不得不按照規定登錄戶籍。什伍編制的規定，除了吏和宦皇帝，民只要宅不比的，皆不再授予，也不能購置。

雖然「傅籍」與「置後」，使民享有身份的確定，但簡文也規定，犯下最小的耐罪，或自殺身亡，皆要喪失置後權。這除了表達政府對賜爵的重視，也說明秦、漢所設立的「置後」制度，可以約束百姓的行為，這也是爵級與什伍編制，可以相互連結的原因。

在正常情況下，「置後」應該就是「戶後」的合理繼承人，但「置後」的繼承人尤其是子男，或許年紀過輕，或未盡贍養職責，以致不能繼承或管理產業。此時就必需由其他順位繼承人代為接管，而演生出「代為戶」的情況。「代為戶」就是代為管理產業，以防止財產流失。因此「戶後」的繼承順位，除了與「置後」一樣，要考量血緣關係，更必要的還需顧慮其是否有保管該項產業的能力。這也是何以「置後」與「戶後」的繼承次序，除了第一順位的「子男」相同，其餘次第卻略為出入的關鍵。

另外，我們在《置後律》中也看到，「置後」的條件比「戶後」嚴格，政府大力地放寬「戶後」標準，使奴婢、司寇和隱官，也能享有戶後權益。其最主要目的，還是在統治廣大的領土和人民。因為「戶後」的結果，只要是庶民級，每增一戶，也只授田一頃和宅一，但政府獲所得的利益，卻遠遠超過所授出。民每申報一戶，政府便有施恩的機會，和落實什伍編制的推行。如此，全國便可在編戶齊民，和民各有等的制度下，達成了統治、管理和施恩的最大果效。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔東漢〕班固：《漢書》，北京：中華書局，1962年。
- 〔東漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏：《禮記》，十三經注疏本，臺北：藝文印書館，1965年。
- 〔宋〕范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1965年。
- 《管子》，北京：中華書局，1972年。
- 《韓非子·定法篇》，北京：中華書局，1972年。
- 〔戰國〕商鞅著，〔清〕嚴萬里校：《商君書箋正》，臺北：廣文書局，1975年4月。
- 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕賈公彥疏：《周禮》，十三經注疏本，臺北：藝文印書館，1985年。
- 睡虎地秦墓竹簡整理小組：《睡虎地秦墓竹簡》，北京：文物出版社，1990年9月。
- 張家山二四七號漢墓整理小組：《張家山漢墓竹簡》，北京：文物出版社，2001年11月。
- 〔唐〕長孫無忌：《唐律疏議》，臺北：臺灣商務印書館，2005年4月。
- 〔西漢〕司馬遷撰，〔日〕瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》，臺北：大安書局，2006年8月。

二、近人論著

（一）專著

- 柳春藩：《秦漢封國食邑賜爵制》，沈陽市：遼寧人民出版社，1984年12月。
- 朱紹侯：《軍功爵制研究》，上海：上海人民出版社，1990年1月。
- 閻步克：《品位與職位——秦漢魏晉南北朝官階制度研究》，北京：中華書局，2002年2月。
- 李均明：《古代簡牘》，北京：文物出版社，2003年4月。
- 朱紅林：《張家山漢簡《二年律令》集釋》，北京：社會科學文獻出版社，2005年10月。
- 朱紹侯：《軍功爵制考論》，北京：商務印書館，2008年11月。

（二）單篇論文

- 李均明：〈張家山漢簡奴婢考〉，《國際簡牘學會刊》，第四，臺北：蘭臺書局，1993年。
- 李均明：〈張家山漢簡所見規範繼承關係的法律〉，《中國歷史文物》，2002年第2

- 期。
- 臧知非：〈西漢授田制度與田稅征收方式新論——對張家山漢簡的初步研究〉，《江海學刊》，2003年3月。
- 閻步克：〈從《秩律》論戰國秦漢間祿秩序列的縱向伸展〉，《歷史研究》，2003年第5期。
- 臧知非：〈張家山漢簡所見西漢繼承制度初論〉，《文史哲》，2003年第6期（總第279期）。
- 朱紹侯：〈論漢代的名田（受田）制及其破壞〉，《河南大學學報（社會科學版）》，第44卷第1期，2004年1月。
- 于振波：〈張家山漢簡「小爵」臆解〉，《中國史研究》，2004年第3期，總103期。
- 于振波：〈張家山漢簡中的「卿」〉，《文物》，2004年8期。
- 于振波：〈從張家山漢簡看漢名田制與唐均田制之異同〉，《湖南城市學院學報》，第26卷第1期，2005年1月。
- 黎明釗：〈張家山《二年律令·戶律》讀記〉，《新世紀的考古學》，北京：紫京城出版社，2006年。
- 邢義田：〈張家山漢簡《二年律令》讀記（訂補稿，連載二）〉，武漢大學簡帛研究網，2006年1月17日。
- 何有祖：〈略談《二年律令》幾處拼接上的問題〉，《武漢大學簡帛網》，2006年11月17日。
- 楊際平：〈秦漢戶籍管理制度研究〉，《中華文史論叢（總第八十五輯）》，2007年1期。
- 張金光：〈普遍授田制的終結與私有地權的形成——張家山漢簡與秦簡比較研究之一〉，《歷史研究》，2007年第5期。
- 朱紹侯：〈從《二年律令》看與軍功爵制有關的三個問題——《二年律令》與軍功爵制研究三〉，《張家山漢簡《二年律令》研究論文集》，桂林市：廣西師範大學出版社，2007年6月。
- 閻步克：〈論張家山漢簡《二年律令》中的「宦皇帝」〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》，桂林：廣西師範大學出版社，2007年6月。
- 尹在碩：〈睡虎地秦簡和張家山漢簡反映的秦漢時期後子制和家系繼承〉，《張家山漢簡《二年律令》研究文集》，桂林市：廣西師範大學出版社，2007年6月。
- 曹旅寧：〈《二年律令》與秦漢繼承法〉，《陝西師範大學學報（哲學社會科學版）》，2008年1月，第37卷第1期。
- 寧江英：〈從《二年律令》看西漢初期女性的地位〉，《咸陽師範學院學報》，第23卷第1期，2008年1月。
- 魯家亮：〈張家山漢簡《具律》中所見影響「減刑」的幾個因素〉，《社會科學》，2008年第3期。

王彥輝：〈對《二年律令》有關土地、田賦、繼承制度中幾則釋文的田考〉，《東北師大學報（哲學社會科學版）》，2008 第 4 期（總第 234 期）

林紅：〈漢代女性財產權探析〉，《濟南大學學報（社會科學版）》，第 18 卷第 2 期，2008 年。

曹旅寧：〈荊州紀南松陽漢墓木牘與漢初《傳律》的實施〉，《武漢大學簡帛網》，2009 年 4 月 18。

（三）碩博士論文

黃錦前：《張家山漢簡《二年律令》之《置吏律》、《戶律》、《效律》、《傳律》、《置後律》、《爵律》校釋·導論》，陳偉教授指導，武漢大學碩士學位論文，2005 年 5 月。

徐歆毅：《漢代家庭繼承制度研究》，彭衛指導，2005 年中國社會科學院研究生院碩士學位論文。

Succession of Noble Rank and Household as
Outlined in the “Laws on Posthumous
Succession” in the *Laws and Decrees of the
Second Year*

Chou, Min-hwa*

Abstract

The “Laws on Posthumous Succession” in the *Laws and Decrees of the Second Year* outline the laws regarding succession of noble rank and household. These laws were used in the governance of the people and households during the beginning of the Han dynasty. Household registration was mandatory and a census was taken every August. The purpose of the laws on posthumous succession was to confirm the status of every citizen and to appoint a lawful successor of noble rank upon death. For households, a new head was appointed also when the previous head passed away. Successors in both regards were appointed based on bloodlines. Nevertheless, laws regarding succession of households were more detailed, as it determined who would control the property of the deceased. Persons of age were required to register. Those failing to do so forfeited their right to succeed their father, as well as to use of government farm lands and housing. Proxy heads of household could also be appointed, and were given authority to manage, but not to dispose of, property. Successors in either instance were not limited to male progeny only; widows, daughters and grandmothers all had right of successorship. This varies from traditional feudal practices and reveals the willingness of Han rulers to acknowledge the rights of women and disadvantaged clans.

* Ph. D student in the Department of Chinese Literature at National Sun Yat-sen University

Keywords : Laws on Posthumous Succession, succession of nobility,
succession of household head, establish household,
proxy head of household,
neighborhoods of 5 and 10 households, registration, census

〈韓朋賦〉之體製與故事衍化意義 ——從《搜神記》「韓憑妻」與 敦煌本〈韓朋賦〉比較談起¹

蔡文榮、盧翁美珍*

提 要

〈韓朋賦〉本事產生時間不可考，但早在漢代已廣為流傳，許多書籍也相繼收錄，歷經時代變遷流傳，不少文人又雜揉浪漫想像，加以化用創作，使故事更加哀婉動人。《搜神記》「韓憑妻」在原傳說基礎上添加許多情節，顯見其敷衍痕跡，已大抵粗具小說結構；敦煌本〈韓朋賦〉則善加鋪敘前因後果，使人物形象、對話更顯生動，並加入幻化想像情節，成為充滿民間文學特色的俗賦。兩者雖然體裁不同，份量不同，故事梗概卻有基本類近處。筆者希望能在眾多文本中聚焦此兩者，先彰顯〈韓朋賦〉所代表的民間俗賦特性，其中的歌謠俗諺皆來自民間，有語言通俗，活潑善變，生動樸拙，容易流傳的特質，有別於筆記小說與傳統文人賦。再進一步從文人書面創作與民間口頭流傳角度，細部比較兩者歧異之處，最後藉以凸顯〈韓朋賦〉故事變形之文化意義。〈韓朋賦〉情味雋永，歷經傳衍、疊加，情節單元再套單元，不斷幻形衍化，已與原

¹ 本文撰寫之初，承蒙鄭阿財教授之啟發與指正。特別感謝匿名審查人針對本文結構與內容疏漏、錯誤之處，提出中肯專業之修正意見，使本論文更趨嚴謹完備。

* 蔡文榮現任國立中興大學教師專業發展研究所專任副教授，盧翁美珍現為國立中正大學中國文學系研究所博士生。

始傳說相差甚多。其中蘊含著基層迂迴對抗暴政掠奪之民間意識，也投射人們對真實愛情的同情與期待，甚或望治心切，充滿沈痛的諷諫與控訴，雖未必具備文人標準軌範的行筆與鋪采摛文的水準，但卻在字裡行間流露來自民間鮮活俚俗的語言特質與奮發激昂的生命力。

關鍵詞：〈韓朋賦〉、「韓憑妻」、筆記小說、俗賦、衍化變形

一、前言

敦煌本〈韓朋賦〉共有六個寫卷²，自一九二五年劉復據伯 2653 為原卷編印整理收入《敦煌掇瑣》，後一九五七年王重民等據六寫卷重校收入《敦煌變文集》，潘重規先生以巴黎倫敦所藏變文寫卷對校完成之《敦煌變文集新書》為跨時代之舉，之後徐震堃、蔣禮鴻陸續校補，項楚、黃征、張湧泉、張鴻勛等人也有校譯，吾人今日能以考訂過的文獻據以研究，前行學者貢獻不可抹滅。

歷來對〈韓朋賦〉的研究不少，年代較早，籠括故事源流、歷史人物、產生地域、韻律、創作時代、體製等各面考證，當屬容肇祖的〈敦煌本韓朋賦考〉³。王利器的〈敦煌文學中的韓朋賦〉則校訂版本，並簡略敘及故事與發展⁴。之後針對故事源流，考證其創作年代、作者不少，如田鳳臺的〈韓朋賦跋〉⁵、李純良〈敦煌韓朋賦創作時代考〉⁶、李純良〈略談烏鵲歌與紫玉歌及韓朋賦之關係〉⁷、薛棟〈韓朋賦形成蠡測〉⁸，近來另有探究其民間文學特徵、故事變形之文化象徵、幻化意義、敘事結構與功能等⁹。

² 根據潘重規先生校記：「韓朋賦一卷」共有六卷。今以伯二六五三為原卷，原文首全，尾略缺三四行。（首題：「韓朋賦一首」）伯二九二二為甲卷，標題下有「貞妻□□□土」六字，原文首尾俱全，並有書寫年月日，但中間缺一部分內容。（伯二九二二乃小冊，抄佛說因果經。此當為斯二九二二。標題缺「韓」字，起「朋賦一卷」，下有「貞妻昔有賢士」。「昔有賢士」實正文。尾題「韓朋賦一卷」，末行題「癸巳年三月八日張憂道書」）斯三二二七為乙卷，原文首全尾缺。（首題韓朋賦一首。背抄類書。）斯三八七三為丙卷，原文首缺尾全，且首段有數十行下截亦殘缺。（斯三八七三乃索洪狀。此當為伯三八七三，黃紙五紙，正面書，無四界，首缺第一紙下半截損。）斯四九零一為丁卷，斯三九零四為戊卷。兩卷原屬同一人之抄本，乃倫敦博物館整理時未注意所誤編。原文兩卷首尾不全，且首段均略有殘缺。（斯四九零一、三九零四兩卷，抄手雖同屬一人，然二卷底本不同，自當分開。）潘重規：《敦煌變文集新書》（下）（臺北：中國文化大學文研究所，1984.1），頁 965、966。

³ 容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，原載於《慶祝蔡元培先生六十五歲論文集》下冊，（中央研究院歷史語言研究所，1935）。後收錄於周紹良、白化文編《敦煌變文論文錄》（上海：古籍出版社，1982），頁 649-681。王利器：〈敦煌文學中的韓朋賦〉，《文學遺產增刊》第一輯（北京：作家出版社：1955），頁 434-438。

⁴ 王利器：〈敦煌文學中的韓朋賦〉，《文學遺產增刊》第一輯（北京：作家出版社：1955），頁 434-438。

⁵ 田鳳臺：〈韓朋賦跋〉，《中華文化復興月刊》第十一卷九期，1978，頁 55-60。

⁶ 李純良：〈敦煌韓朋賦創作時代考〉，《敦煌研究》第一期，1989，頁 74-80。

⁷ 李純良：〈略談烏鵲歌與紫玉歌及韓朋賦之關係〉，《敦煌研究》第一期，1990，頁 105-107。

⁸ 薛棟：〈韓朋賦形成蠡測〉，《河西學院學報》第 22 卷第一期，頁 40-54。

⁹ 包括王琅：〈析論敦煌本「韓朋賦」的民間文學特徵〉，《文理通識學識論壇》第四期，2008.8。洪素萱：〈破譯？或附會？——韓朋賦深層底蘊的探險記〉，《雲漢學刊》第十期，2003.6。謝明君：〈初探中國民間愛情故事中的幻化類型——以敦煌本韓朋賦為中心〉，《文學前瞻》第五

〈韓朋賦〉本事產生時間不可考，但早在漢代已廣為流傳¹⁰，溯其源頭，可推至《列異傳》¹¹、《搜神記》¹²、《嶺表錄異》¹³，之後《法苑珠林》、《藝文類聚》、《太平御覽》、《太平寰宇記》也都相繼收錄¹⁴，歷經時代變遷流傳，許多文人更是雜揉浪漫想像，加以化用創作詩歌、戲劇，使故事更加哀惋動人。

觀其故事源流或有刪節變動，但仍多引自《搜神記》，《搜神記》占有承先啟後的重要位置。雖則此故事早見於《列異傳》中¹⁵，「宋康王埋韓馮夫妻，宿夕文梓生，有鴛鴦雌雄各一，恆栖樹上，晨夕交頸，音聲感人。」僅幾筆帶過故事結局，記載相當簡略。至《搜神記》在此傳說基礎上添加許多情節，顯見其敷衍痕跡，已經具備小說完整結構。至於敦煌本〈韓朋賦〉則是善加鋪敘前因後果、人物形象、對話更顯生動，並加入幻化想像情節。《搜神記》與〈韓朋賦〉兩者可說是有關韓朋之故事較為完整的記載，一為粗具小說情節與結構的筆記小說，一為充滿民間文學特色的俗賦。容肇祖、田鳳臺與陳麗卿均曾廣泛較列過各文本內容差異¹⁶，但大多流於細部比較兩者或數本書中有關故事記載之差別，較少針對其中變異所代表的意義深入分析，稍嫌缺憾；另對相關體製雖有部分學者提及，但尚餘視角待補足並深化。而且許多類書均已經過刪節簡化後引錄，列入比較意義不大。在其基礎上，筆者認為《搜神記》「韓憑妻」、敦煌本〈韓朋賦〉兩者雖然體裁不同，篇幅長短有異，故事梗概卻有其類近處，筆者希望在眾多文本中聚焦此兩者，結構上先彰顯敦煌本〈韓朋賦〉屬於民間俗賦的體製與特色，藉由不同體裁各有側重的特色分析，找出〈韓朋賦〉所代表的俗賦有別於筆記小說與傳統文人賦之處，而且此賦透過民間傳說，情節歷經疊加衍化變異後，其中所蘊含之民間意識與文化意涵，也是不容忽視，值得

期（南華大學文學研究所，2004）。蔡蕙如：〈民間型態？文人風采？——試從民間敘事學探析韓朋賦〉，《南臺科技大學學報》第二十八期，2003.12。

¹⁰ 從敦煌西北馬圈灣漢代烽燧遺址所挖得之敦煌漢簡之殘略故事記載可知。裘錫圭：〈漢簡中所見韓朋故事的新資料〉，《復旦學報》第三期，1999。

¹¹ 《列異傳》一書作者有二說，《隋志》題魏文帝撰，《新唐志》、《舊唐志》題晉張華撰，《列異傳》韓憑事收入《藝文類聚》卷九十二。

¹² 故事見於〔晉〕干寶：《新校搜神記》卷十一，（臺北：世界書局），頁 85.86。

¹³ 〔唐〕劉恂：《嶺表錄異》卷中《叢書集成初編》「韓朋鳥者乃鸞鷲之類。此鳥每雙飛，泛溪浦……南人謂此禽即韓朋夫婦之精魂，故以韓氏名之。」（北京：中華書局，1985），頁 14。

¹⁴ 該相關故事又見於《法苑珠林》卷三十六、《藝文類聚》卷四十、《太平御覽》卷五百五十九、《太平寰宇記》卷十四。

¹⁵ 容肇祖、田鳳臺及許多學者皆認為韓朋故事始見於《搜神記》，見容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，頁 652、田鳳臺：〈韓朋賦跋〉，頁 55。實則唐歐陽詢之《藝文類聚》卷九十二已引用過《列異傳》中此故事。無論《列異傳》作者是曹丕或張華，時間上均早於《搜神記》。

¹⁶ 容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，頁 652-655、田鳳臺：〈韓朋賦跋〉，頁 56.57 與陳麗卿：〈韓朋故事研究〉，頁 83.84 中均有比較。

在前人基礎上，再另闢蹊徑細加推論探究。

二、敦煌本〈韓朋賦〉之體製、特色與藝術成就

(一)〈韓朋賦〉之體製、特色

原本〈韓朋賦〉這類俗賦均被歸為「變文」，收錄於《敦煌變文集》中。容肇祖將之歸為「民間故事賦」，田鳳臺以之為「有說無唱之變文」，形式近於賦，鄭振鐸歸屬「民間歌賦」，傅芸子歸之為「詩歌」類中的「民間之賦」，張鴻勛認為〈韓朋賦〉非大賦類型，而是有頭有尾敘述故事，有特殊的句式與韻律，是介乎說唱之間的韻誦體¹⁷，伏俊連將之歸屬於敦煌俗賦中的「民間故事賦」，特徵為運用對話形式敘述故事，對話常有論辯性質，語言通俗，大體押韻，換韻自由¹⁸。程毅中則定之為「敘事體的俗賦」。關於〈韓朋賦〉文體之歸類眾說紛紜，姑且不論歸屬何種體製，大致此「賦」總脫不開「民間」、「通俗」、「故事」幾個核心元素。這種俗賦程毅中認為特徵有四：

一、基本上是敘事文學；二、大量地運用問答對話；三、帶有詼諧嘲戲的性質；四、大體上是散文，句式參差不齊，押韻不嚴¹⁹。

而〈韓朋賦〉基本上符合其特點，屬問答體的敘事體裁，多為四六句式（以四言為主），韻散夾雜，多用古音古韻²⁰。王琅也認為〈韓朋賦〉符合民間文學特有的四大特徵：「集體性」、「口頭性」、「變異性」、「匿名性」²¹。

或許是承繼漢賦以來賦體之傳統，所以仍保有四六駢句，韻語對仗的痕跡，這種詩文間雜的形式，與賦體鋪采摛文，善於譬喻的特色，在情感上有「一唱三嘆」的藝術效果，又因是民間作品，採用民間俚語俗諺，富有生命力的詞彙，較易為民眾接受，在語言的運用上，顯得靈活自然²²。

的確如此，〈韓朋賦〉形式為賦，雖非傳統文人賦，但仍保有賦的傳統作法，又

¹⁷ 張鴻勛：〈敦煌講唱文學的體制及類型初探〉，《文學遺產》第二期，一九八二。

¹⁸ 伏俊連：〈試談敦煌俗賦的體制和審美價值——兼談俗賦的起源〉（《敦煌研究》，1997，第三期），頁134。

¹⁹ 程毅中：〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉，《文學遺產》第一期，1989，頁29-30。

²⁰ 容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，頁675。

²¹ 王琅：〈析論敦煌本「韓朋賦」的民間文學特徵〉，頁143、147。

²² 陳麗卿：《韓朋故事研究》（臺北：中國文化大學中文研究所碩士論文，1986），頁145。

不失民間作品平易親切，靈活多變的作風。其故事來自民間傳說，經過推衍變化，運用通俗語言方言，押叶近的韻。

回歸文學史脈絡，劉勰在《文心雕龍·詮賦》提出賦的基本形式：「賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也²³。」摯虞〈文章流別論〉則稱：「賦者，敷陳之義也²⁴。」陸機〈文賦〉將賦與詩兩種文體作明顯區隔：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮²⁵。」荀子〈賦賦〉也謂：「雅音瀏亮，必先體物以成章。」綜而言之，賦以鋪染體物為主，呈現文人託物言志或為逞其才學而極盡渲染敷衍，「曲寫毫芥，浮想連翩地極盡鋪染刻劃能事，加上精采絕豔的美文風情，才是賦家展現才華的真正焦點²⁶。」

此外，善用隱語、歌謠、俚俗諺語，更是有別於傳統文人賦的一大特色，除了增加讀者豐富的想像，更存藏蘊藉含蓄之內涵。關於隱語，《文心雕龍·諧讖》的解釋為「讖者，隱也；遁詞以隱意，譎譬以指事也²⁷。」是外交場合或微言進諫常用的曲折隱諱的表達方式，乃隱藏原意，借用他物以顯得奧妙玄祕或委婉曲折，如預言、讖語、謎語、占卜、夢境皆是。荀子〈賦篇〉便巧用此法，借五種事物，排比鋪陳其外在特徵，最終才揭曉謎底。簡宗梧認為「隱語是指不直述本意而借他辭暗示的語言加工形式²⁸」直指其寫作方法與功用。

〈韓朋賦〉中之隱語有四，其一為寄書丈夫，半則直抒胸臆，半則運用隱語，藉浩浩白水，皎皎明月，禾豆不滋，萬物吐化，雙鳥神龜同戲同歸，海水無風自波，南山有鳥，北山張羅……等意象暗示孤單無依之處境，也隱微表達出遠離暴政網羅而高飛，橫逆不改堅心守節的心志。其二為貞夫所做惡夢，預示韓朋受害。「見一黃虵，絞妾床腳。」蛇向來是陰險狡猾的惡勢力象徵，而黃色一向是中國帝王的御用色，是以預言邪惡的宋王將癡纏貞夫不放²⁹。「三鳥並飛，兩鳥相搏，一鳥頭破齒落……」三鳥代表宋王、韓朋與貞夫三人，兩鳥相搏則是宋王、韓朋搶奪貞夫，結果是韓朋落敗負傷。其三為貞夫射與韓朋之書信，「天雨霖霖，魚游池中，大鼓無聲，小鼓無音。」梁伯將之解為「天雨霖霖是其淚，魚游池中是其意，大鼓無聲是其氣，小鼓無音是其思。」意即貞夫思及夫妻兩人咫尺千里，不禁淚如雨下，願投身懷抱如魚游池中，即使因此絕其

²³ 〔清〕黃叔琳校注，王更生導讀，《文心雕龍》（臺北：金楓出版社，1988），頁 91。

²⁴ 〔唐〕歐陽詢編：《藝文類聚》卷五十六〈雜文部二賦〉。

²⁵ 〔明〕張溥：《漢魏六朝百三名家集》第三冊，陸機：〈文賦〉，頁 1884。

²⁶ 許東海：《諷諭、美麗、感傷——白居易之詩賦邊境及其文化風情》（臺北：萬卷樓圖書公司，2005.3），頁 130。

²⁷ 〔清〕黃叔琳校注，王更生導讀，《文心雕龍》，頁 145。

²⁸ 簡宗梧：〈賦與隱語關係之考察〉，《逢甲人文學報》第八期，2004.5，頁 34。

²⁹ 趙皎君：《敦煌俗賦研究》（臺北：臺灣師範大學中文研究所碩士論文，2004.6），頁 113。

聲氣也無怨尤，但自有綿密情思永不斷絕。其四為宋王自韓朋墓中掘出青白石，分理兩端，卻生出桂樹與梧桐，景象奇特，「枝枝相當，葉葉相籠，根下相連，下有流泉，絕道不通。」梁伯將之解為：「枝枝相當是其意，葉葉相籠是其恩，根下相連是其氣，下有流泉是其淚。」意即夫妻雖被硬生奪分，但兩人恩情仍如根葉般相感相覆，雖然境遇悲苦但心氣相通。死後蔓生連理枝葉仍為其堅貞愛情作著美好見證。〈韓朋賦〉中雜入隱語，並非艱深晦澀而難明，卻使故事情節更顯含蓄曲折，離奇浪漫，而且情思雋永，耐人尋味。

文中歌謠有「南山有鳥，北山張羅，鳥自高飛，羅當奈何。」「燕雀群飛，不樂鳳凰，妾是庶人，不樂宋王。」俗語則有「一馬不被二鞍，一女不事二夫。」歌謠俗諺皆來自民間，以其特有韻律，貼近庶民生活，語言通俗，活潑善變，生動樸拙，琅琅上口等特性，當然有助於整個故事的流行通行。

綜上探析，敦煌本〈韓朋賦〉為運用韻散夾雜之賦體，揉用問答，推動情節生動敘述之民間故事，其中且蘊含諷諫、教化、爭取情愛自主與對抗暴政剝削的意涵。

（二）〈韓朋賦〉之藝術成就

〈韓朋賦〉摹寫人物形象有其獨到功夫，常見手法有籠括鋪陳自然界意象或外在環境事物以抒發內心情志或思想，「作者用環境襯托，外貌描寫，心理描寫等方法突現主要人物形象，因而，使得主要人物形象較比顯明³⁰。」如貞夫書信中藉「白水」、「明月」表明高潔心志，卻被「浮雲」障蔽，以致夫妻無法團聚；藉「萬物吐化」之理，「禾豆」依時栽種，含蓄點出兩人不能長久分離；用「百鳥失伴，其聲哀哀；日暮獨宿，夜長栖栖。」寫自己孤單無依；用「雙鳥」、「神龜」相遊同歸哀嘆無夫君相伴；「海水無風自波」形容美事難成；再以「南山有鳥，北山張羅」表明堅守誓約的卑微心志。另離家前，環顧室內紡織機，梭子、井水、釜竈、床席、庭院、園菜等皆用以表明不願離開朝夕相處的家園。

再佐助譬喻、類疊、映襯、排比等修辭筆法以提高敘述效果並增強氣勢。如巧用譬喻，具體摹寫外形外貌，或難狀之心境，如「不須再娶婦，如魚得水。」、「文辭碎金，如珠如玉。」、「淚下如雨」、「疾如風雨」、「齒如珂珮」、「耳如懸珠」、「妾念思君，如渴思漿。」（明喻），「浩浩白水迴波如流。皎皎明月，浮雲暎之。」（借喻）等。誇飾則有「嗥啼悲哭，聲入雲中。」「貞夫聞之，痛切肝腸，情中煩怨，無時不思。」類疊的運用亦不少，如「其文斑斑」、「浩浩白水」、「皎皎明月」、「青青之水」、「其聲哀哀」、「夜常栖栖」、「海水蕩蕩」、「文文莫

³⁰ 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1987.10），頁42。

莫」、「毛下紛紛」、「血流落落」、「馬蹄踏踏」、「諸臣赫赫」、「變青變黃」、「天雨霖霖」、「大鼓無聲，小鼓無音」、「枝枝相當」、「葉葉相籠」、「血流汪汪」、「井水湛湛」、「釜竈炴炴」、「庭前蕩蕩」、「園菜青青」均用疊字。「何時」重複五次，「生死有處」之「有」重複七次皆是。「在韓朋賦之悲悽、沈鬱的氣氛中，尤其一份凝滯的沈重，如泣如訴的深情³¹。」這些重複的字詞對全文自然產生一種複沓的節奏，增添其愁慘之原有情緒氛圍或加強其悲壯氣勢。

本文映襯對比手法也不少，藉由將兩種不同，特別是相反的觀念或事實並置比較，或對同一事物用完全不同觀點加以描寫，使得人物形象更加鮮明，故事更有強烈張力。如「書若有感，直到朋前；書若無感，零落草間」、「百年相守，竟好一時。」、「上有雙鳥，下有神龜。」、「成人者少，破人者多。」、「只有萬死，無有一生。」、「行善獲福，行惡得殃。」另如「燕雀群飛，不樂鳳凰。妾是庶人之妻，不樂宋王之婦。」文中所示，寧作燕雀，不願飛上枝頭成為鳳凰；寧為卑微貧賤之庶人妻子，也不願成為坐擁權勢與富貴之宋王后妃，都是強烈對照，當然更襯顯其心志堅貞。李騫評析本文「用對照手法描繪了貞夫的堅貞，韓朋的受苦，這一形象作為文中的一個主要形象，把宋王、梁伯的罪惡襯托出來。不僅如此，作者更通過情節說明儘管宋王掌握著權力，但他卻征服不了一顆堅貞、善良、具有反抗性的靈魂³²。」專擅橫暴的宋王，無法贏得卑微女子的愛情，使得貞夫不貪慕富貴的堅貞形象更加鮮明突出。

排比的運用也值得一提，如僅僅一個貞夫躊躇審顧，無從寄書的意思，卻鋪排成三個整齊句子：「意欲寄書與人，恐人多言；意欲寄書與鳥，鳥恒高飛；意欲寄書與風，風在空虛。」極寫當時社會禮教嚴謹，女子無法自由開放表達情感，含蓄蘊藉，躊躇再三的一面，雖然思君，卻只能長埋心中，透顯情感無從投遞的深閨曲折委婉之心境。「將閨中少婦以書寄情，又恐情思難托的悲切矛盾乃至近乎愚痴的希冀描繪得真切自然³³。」如此思君心情與顧忌人言之心態全部顯露無遺，正因為「這篇變文特別善於通過人物的語言和心理活動來刻畫人物形象³⁴。」貞夫的形象便有血有肉，更加栩栩如生了。

貞夫登上來使車前，「離家後無從再操持家務」的簡單意念，卻改為對著平日坐臥、烹煮及灑掃時常用的物件，鋪陳出五個厚實的排比激問句加以慨嘆，「井水湛湛，何時取汝？金竈炴炴，何時吹汝？床席閨房，何時臥汝？庭前蕩蕩，何時掃汝？園菜青青，何時拾汝？」自然令人心生一顧三徘徊，情深眷眷不捨

³¹ 陳麗卿：《韓朋故事研究》，頁 146。

³² 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》，頁 39。

³³ 劉子瑜：《敦煌變文和王梵志詩》（鄭州：大象出版社，1997.12），頁 66。

³⁴ 劉子瑜：《敦煌變文和王梵志詩》，頁 66。

離棄家園之具象實感。待貞夫人宮不樂，宋王質怪，貞夫在堅定表明「願為庶人妻，不樂宋王婦」前，先排比「蘆葦有地，荊棘有聚，豺狼有伴，雉兔有雙，魚鱉有水，不樂高堂。燕雀群飛，不樂鳳凰。」其願處身卑微，與平凡夫君相伴，不願享受榮華富貴之心志就昭然若揭了。諸如以上敘述，將簡單文意之呈顯用諸多類似句型接二連三一再鋪敘展開，明顯表現其「賦」之基本特徵，寫來文章氣勢較之單薄記敘自然富麗雄厚許多。

三、《搜神記》「韓憑妻」與敦煌本〈韓朋賦〉之比較

(一) 就內容情節而言

兩者主要人物、官職均不相同，《搜神記》中為宋康王舍人韓憑，娶妻何氏，蘇賀則擔任君王隱語解人；而在敦煌本〈韓朋賦〉中，韓朋娶妻貞夫，後任宋王公曹，蘇賀的角色變成為虎作倀之小人梁伯。憑、朋字不同，可能是古音相近³⁵。女主角「貞夫」之名暗示作品中蘊含「烈女不事二夫」的貞節觀念，也呼應故事中貞夫的決言烈行與誓言「死事一夫」之心志表白，更為殉夫結局預埋伏筆，當然最後還躬親踐履「一馬不被二鞍，一女不事二夫」身殉丈夫。另〈韓朋賦〉詳細描述貞夫思念丈夫之曲折心境，與寄書靈感至丈夫處，內容全都錄下。奪妻過程梁伯奉派出使，有大篇幅行動介紹及與貞夫之對話。貞夫人宮為后，與宋王之對話裡，堅定表明心志，這些在《搜神記》中皆一筆帶過，如「康王奪之」或付之闕如。

男主角受到的迫害，在《搜神記》中記載簡省，「王囚之，論為城旦。」僅記韓憑遭囚，並淪為築城之勞役。但在〈韓朋賦〉中，韓朋則被打落雙板齒牙，著破衣為囚徒，築清陵臺，死後所化韓朋樹再遭砍斫。築城、築臺不同，後者再加上幻形被砍。總括而言，〈韓朋賦〉情節比《搜神記》曲折繁複許多。

至於在〈韓朋賦〉中情節重心所在的「烏鵲歌」，卻不見於《搜神記》之「韓憑妻」中，而是在該書之〈紫玉篇〉³⁶。故事大致為吳王夫差之女紫玉與韓重相戀，兩人私許終身，吳王不准，韓重遊學在外，紫玉鬱結而死，韓重回，往弔哀慟，紫玉魂魄出而相見並獻歌：

³⁵ 容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，原載於《慶祝蔡元培先生六十五歲論文集》下冊，（中央研究院歷史語言研究所，1935）。後收錄於周紹良、白化文編：《敦煌變文論文錄》，（上海：古籍出版社，1982），頁 653。

³⁶ 〔晉〕干寶：《新校搜神記》，（臺北：世界書局）卷十六。

南山有鳥，北山張羅。鳥既高飛，羅將奈何！意欲從君，讒言孔多。悲結生疾，沒命黃墟。命之不造，冤如之何！羽族之長，名為鳳凰。一日失雄，三年感傷。雖有眾鳥，不為匹雙。故見鄙姿，逢君輝光，身遠心近，何當暫忘³⁷？

類似歌詞重複出現於〈韓朋賦〉中，只是不再以歌唱出現，而是以韻文體寫成。一在貞夫寄給丈夫的書信中，「南山有鳥，北山張羅。鳥既高飛，羅將奈何！」；一在貞夫向宋王表明心跡的話中，但「羽族之長，名為鳳凰，一日失雄，三年感傷，雖有眾鳥，不為匹雙。」已改為「燕雀群飛，不樂鳳凰。妾是庶人之妻，不樂宋王之婦³⁸。」歷經流傳，至元代《彤管集》中，始見完整之烏鵲歌「南山有鳥，北山張羅。鳥既高飛，羅將奈何！烏鵲雙飛，不樂鳳凰。妾是庶人，不樂宋王。」經李純良考證，認為「烏鵲歌的形成和流傳，是經歷了一個相當長的歷史過程。晉干寶《搜神記》的〈紫玉篇〉乃其嚆矢，北魏人所作韓朋賦為其原形……宋元以後遂大行於世³⁹。」大致而言，先有〈紫玉篇〉起始，揉入〈韓朋賦〉，最後才形成「烏鵲歌」。

《搜神記》中之韓憑故事與敦煌本〈韓朋賦〉相同的情節在於結局——男女主角殉情，細節處則有不少相異。《搜神記》中兩人密謀之媒介物為三句隱語，「其雨淫淫，河大水深，日出當心。」在韓憑死前信已落入宋王手中，其妻何氏則當宋王之前投青陵臺下自盡；〈韓朋賦〉中夫妻則已明顯貴賤不同，應答悲切，韓朋死後才被發現身上留有貞夫所寫隱語，「天雨霖霖，魚游池中，大鼓無聲，小鼓無音。」貞夫則親赴弔祭時投壙穴而亡。以上兩篇作品中妻子之死法雖然不同，但死意同樣堅定，前者「其妻乃陰腐其衣。王與之登臺，妻遂自投臺，左右攬之，衣不中手而死。」；後者「苦酒浸衣，遂脆如蔥，左攬右攬，隨手而無。」而兩則隱語同樣寓意深奧，外人無法輕易得知，但主角卻心意相契了會，只是前者為蘇賀破解，後者為梁伯破解。

兩者於主角死後情節皆有想像幻化，但稍有不同。《搜神記》中兩冢相望，卻在墓端長出根枝交錯之梓木，兩人精魂化為雌雄鴛鴦於其上交頸悲鳴。〈韓朋賦〉中宋王將代表兩人之青白石分葬於路的兩端，卻長出枝葉相籠，根下相連的桂樹、梧桐，而且樹被伐後化為鴛鴦還鄉，羽毛掉落為劍，向迫害者索命。有關施暴者之下場，《搜神記》完全未提，〈韓朋賦〉則明確交代「宋王死，未至三年，宋國滅亡。梁伯父子，配在邊疆。」

³⁷ 〔晉〕干寶：《新校搜神記》，（臺北：世界書局）卷十六。

³⁸ 項楚：《敦煌變文選注》（北京：中華書局，2006.4），頁 355。

³⁹ 李純良：《略談〈烏鵲歌〉與〈紫玉歌〉及〈韓朋賦〉的關係》，《敦煌研究》第一期，1990。

（二）就結構安排而言

兩者結構安排不同，故事切入點亦明顯有異，《搜神記》中主角背景交代極少，僅言及韓憑官職為「宋康王舍人」，便直接從奪妻寫起。〈韓朋賦〉則在奪妻拜后之前，已鋪陳許多主角背景、外在形貌與奸人詐術得逞過程。

若無文前深厚情感交融與矢志相許之背景鋪敘，則無結尾殉情情節之必然走向與悲壯感人。若無有關貞夫身家教養背景之介紹，古代多的是無才有德的女子，隱語與遺書何從出現？「奪妻」在此故事中，理應為重要高潮與情節，若僅只以「奪之」兩字略過過程，如何承載厚重主題？如何見坐擁權勢之當政者，後宮姬妾成群之餘仍貪饜不足，向柔弱百姓伸出魔掌，施壓搶奪？如何見其用盡欺詐騙術遂行赤裸裸迫害與掠奪？如何映襯出愛情之堅貞無懼於權勢威逼？以上種種有關情節，在《搜神記》中均於重要關鍵輕輕帶過。相較之下，作為小說，僅止於交代情節，勢必無法撥動讀者心絃，與之共鳴合拍。反觀〈韓朋賦〉雖為賦篇，如在首段⁴⁰「君亦不須再取婦，如魚得水；妾亦不再改嫁，死事一夫。」的脈絡發展下，為愛不惜身殉的結局便是自然順當的。貞夫「明解經書」才能對夫君寫出含藏深情與歌謠的書信，應對宋王知所進退，不似無知婦人，相約殉情也能巧用不易被識破的隱語。因有首段「已賢至聖，明顯絕華，形容窈窕，天下更無。」這樣才貌雙全的難得女子，加以次段曖曖深情與難掩的才氣，始能引發宋王意欲得之的強烈動機，為滿足個人情慾，緊接著運用權勢展開一連串的欺騙迫害，甚至至死也不罷休，便可理解。這部分有別於《搜神記》中簡單的結構安排，使人物能從容完成多層多種主題任務。

再者，兩則故事中心與吃重的份量皆置於妻子角色，《搜神記》中韓憑故事推進以妻子何氏為主，韓憑、宋康王皆隨之行動反應，如密交丈夫書信，主導殉情，遺書康王要求合葬，至於死後化木化鳥則為尾聲。〈韓朋賦〉中故事進行亦以貞夫為主，其主觀意識表達強烈，相關情節所佔篇幅亦甚多。大致先按順序鋪墊男女主角出身背景與情感基礎，再由貞夫文情並茂的書信引起搶奪之端，之後梁伯助紂為虐親臨掠奪，再及韓朋受害，夫妻相殉，終於化石化樹化鳥，且善惡各得果報。最後兩者均以幻化作結，化樹枝錯根交，鴛鴦交頸或雙飛，給予讀者很多想像空間。

（三）就人物形貌與性格而言

在人物形貌上，《搜神記》中韓憑之音聲形貌均模糊籠統，奪妻之羞辱痛徹，

⁴⁰ 敦煌本〈韓朋賦〉之分段，各家主張不一，至少有五段、六段、七段三種分法，為免混淆，以下所提有關〈韓朋賦〉之引文與分段，皆採用項楚：《敦煌變文選注》一書。

卻只簡略成一「怨」字，無法看出其明顯痛楚表情與深刻心境。而妻子的形貌，概括以一「美」字，實在不易看出有何天仙國色令奸人垂涎，必須千方百計構陷，得之而後快。其妻遭遇迫害外境，但卻無由見其波瀾情緒之情節演進；韓憑死意堅定，有果決行動，在文章中卻看不出其內心的忿恨、衝突或掙扎。康王奪何氏、囚禁韓憑、又得兩人密函以示左右、王與何氏登臺等，雖記錄一連串的行動，卻完全無相關形貌記敘。唯一心境表達是在何氏遺書要求合葬之事上，但也同樣簡省為一重複的「怒」字。臣蘇賀雖為康王解開隱語卻也無相關形貌描述。

〈韓朋賦〉則不然，首段交代貞夫賢聖、美貌及兩人對愛情的態度。第三段聽見來使梁伯之詰問，貞夫「面目變青變黃」，被迫離家「出入悲啼，鄰里酸楚。低頭卻行，淚下如雨。」情感澎湃，聲情動作相當豐富。第四段再敘貞夫外貌，「面如凝脂，腰如束素。」則用譬喻手法描摹其膚色與身形。及入宮後，以「憔悴不樂，病臥不起。」寫其臉色、心境與健康狀況。而韓朋原初相貌堂堂，可以想見一副青年才俊模樣，「姿容窈窕，黑髮素絲，齒如珂珮，耳如懸珠。」後遭凌虐毀容，貞夫乍見不忍，「淚下如雨」。又聽見韓朋自棄之激言，「低頭卻行，淚下如雨。」則是丈夫遭人構陷，禍因於己卻又無力維護鼓舞的傷悲。但面對宋王的立后，則是憂愁且嚴正地表明立場。後夫死往弔，「嗥啼悲哭，聲入雲中。」以響遏行雲之誇飾手法寫其聲之大與悲。此外貞夫看出使者來者不善，請婆婆辭謝使者，不難見出她機警、有主見的一面。直陳「不樂宋王」、托詞觀看清陵臺，與韓朋會面、請宋王禮葬韓朋是其勇敢、靈巧、委婉且智慧的表現。以「一馬不被二鞍，一女不事二夫。」辭別百官、「苦酒浸衣，遂脆如蔥」的鎮密赴死計畫，更是她恪遵傳統禮教並剛烈、果決個性的最後完成。這些關於貞夫形貌及音聲都有具體動作和心境摹寫，不僅人物鮮活，作品的藝術感染力也會大大提升，「在人物性格塑造上加深其內在情感的展現，因而使得故事也比較感人⁴¹。」

有關掠奪者的形貌，在《搜神記》完全未提及，但〈韓朋賦〉對宋王雖無形貌介紹，但動作接二連三，情緒起落記載不少，如「宋王得之，甚愛其言」、「宋王大喜」、「宋王見之，甚大歡喜」、「宋王聞之，心中驚愕」、「王聞此語，甚大嗔怒」等。而佐臣形象，《搜神記》只提蘇賀能解隱語，在〈韓朋賦〉梁伯之形貌、個性雖未明言，但隨著故事進行開展，實已朗現無遺。他是唯一能解隱語與幻樹異象者，說來頭頭是道，聰明睿智可見一斑。代行搶奪任務行動迅

⁴¹ 陳秀香：《敦煌通俗文學之女性形象研究》（新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2003），頁144。

疾如風，毫無耽擱；在貞夫臥病搪塞時，尖銳拮以「必有他情，在於鄰里。」使愛惜名節之貞夫就範，可見其敏捷反應與犀利言詞；後來上諫毀傷韓朋身體以阻絕貞夫思念，則是透顯其果決明快、陰狠殘忍的個性兼而有之。「通篇並無隻字直接刻劃，然而在每一衝突點之銜接上，其心機之深沈、狠毒，卻歷歷可見⁴²。」

至於韓朋「謹身行孝」，母親作主而遠仕，「期去三年，六秋不歸。」可能功名未就，可能不理信諾，不管如何，至少應捎回家書。得到妻子書信，「意感心悲，不食三日，亦不覺飢。韓朋意欲還家，事無因緣。懷書不謹，遺失殿前」，雖有決心卻未付諸行動，以致失魂落魄掉信，個性上的確消極懦弱，甚至被認為在表現夫婦兩人剛烈情操上是「全文最大敗筆⁴³」。韓朋形貌刻劃的確不夠強烈明顯，但若視此為最大敗筆則言之過重。試想韓朋之個性若是果決剛強，自有主見，得信即回，或許便無接續或旁出的情節發展了。

另就筆法、修辭而言，兩者均有不同講究，大致而言，《搜神記》之「韓憑」故事，為筆記小說，有文人創作特質，已有小說的基本模式。雖然只是記錄故事梗概，發揮民間傳說故事，並未多就情節鋪陳。但在形式結構上，已具備人物、情節、對話等小說完整結構。雖用隱語，但只有一則，「其雨淫淫，河大水深，日出當心」；反觀〈韓朋賦〉，明顯有別於《搜神記》該段記載的則是運用賦筆多方鋪敘故事，在鋪敘過程中修辭手法極為多元。

承上可知，敦煌本〈韓朋賦〉較之《搜神記》之韓憑故事，在故事情節繁複和人物刻劃各方面均已明顯變異衍化許多。為收一目了然之效，以下試就內容情節、結構安排、人物形貌與性格三方面製表比較之：

⁴² 陳麗卿：《韓朋故事研究》，頁 144。

⁴³ 陳麗卿：《韓朋故事研究》，頁 144。

		《搜神記》韓憑故事	敦煌本〈韓朋賦〉
內容情節	主角名字官職	韓憑：宋康王舍人 妻：何氏	韓朋：宋王公曹 妻：貞夫
	奸人	蘇賀：隱語解人	梁伯：助王奪人妻
	寄書夫君	無	貞夫思念丈夫，寄書靈感至朋前，內容全錄。
	歌謠	與「烏鵲歌」內容類似之歌謠另見於該書〈紫玉篇〉。	有「烏鵲歌」
	奪妻過程	僅寫「康王奪之」	梁伯奉派出使，有大篇幅行動介紹及與貞夫之對話。
	女主角對應	無	貞夫夢感，辭別韓朋母及諸多慨嘆。
	奪妻後生活	無	貞夫人宮為后，有與宋王之對話，表明其心志。
	主角所受迫害	被囚，淪為城旦。	被打落雙板齒牙，著破衣為囚徒，築清陵臺，死後所化韓朋樹再遭砍斫。
	相約殉情	何氏密遺書信，憑乃自殺。	貞夫往觀並表心志，射書與朋，朋因而自殺。
	結局	男女主角殉情。 韓憑在接獲「其雨淫淫，河大水深，日出當心。」信後自殺，此信在韓憑死前已落入宋王手中，其妻何氏則當宋王之面投青陵臺下自盡。	男女主角殉情。 韓朋死後才被發現身上留有貞夫所寫隱語，「天雨霖霖，魚游池中，大鼓無聲，小鼓無音。」貞夫則親赴弔祭時投壙穴而亡。
遺書	何氏遺書：「王利其生，妾利其死，願以屍骨，賜憑合葬。」	無	
幻化之情節	兩豕相望，卻在墓端長出根枝交錯之梓木，兩人精魂化為雌雄鴛鴦於其上交頸悲鳴。	宋王將代表兩人之青白石分葬於路的兩端，卻長出枝葉相籠，根下相連的桂樹、梧桐，而且樹被伐後化為鴛鴦還	

			鄉，羽毛掉落為劍，向迫害者索命。
	迫害者下場	無	宋王死，未至三年，宋國滅亡。梁伯父子，配在邊疆。
結構安排	切入點與背景交代	主角背景交代極少，僅言及韓憑官職為「宋康王舍人」，便直接從奪妻寫起。	在奪妻拜后之前，已鋪陳許多主角背景、外在形貌與奸人詐術得逞過程。
	故事重心皆在女主角	故事推進以妻子何氏為主，韓憑、宋康王皆隨之行動反應，如密交丈夫書信、主導殉情、遺書宋王要求合葬，尾聲則為死後化木化鳥。	故事進行亦以貞夫為主，先鋪墊主角出身背景與情感基礎，再由書信引起搶奪之端，之後梁伯親臨掠奪，韓朋受害，夫妻相殉，終於化石化樹化鳥，且善惡各得果報。
人物形貌與性格	男主角	韓憑音聲形貌模糊籠統，奪妻之羞辱痛徹，只簡略成一「怨」字，無法顯出深刻心境。死意堅定，有行動，卻無內心衝突或掙扎。	個性——謹身行孝，外形有具體描寫，如「黑髮素絲，齒如珂珮，耳如懸珠」。
	女主角	何氏形貌概括以一「美」字。	人物形貌、音聲、個性與對愛情的態度等都有具體描寫，如「面如凝脂，腰如束素，有好文理」。
	掠奪之當權者	康王無相關形貌描述。	宋王雖無形貌介紹，但動作接二連三，情緒起落記載不少。
	奸人	蘇賀無相關形貌描述。	梁伯形貌、個性雖未明言，但隨著故事進行開展，實已朗現無遺。

四、民間文學衍化變異所代表之文化意涵

韓朋夫妻的故事最早見於唐歐陽詢所編之《藝文類聚》卷九十二：「宋康王埋韓馮夫妻，宿夕文梓生，有鴛鴦雌雄各一，恆栖樹上，晨夕交頸，音聲感人。」該故事引自《列異傳》。雖然僅是簡單交代結尾，但已經具備此故事的原始基型。徵之史冊，《史記》卷三十八之〈宋微子世家〉中對宋康王的描述為「紂沉湎於酒，婦人是用，亂敗湯德於下⁴⁴。」及「盛血以韋囊，縣而射之，命曰射天，淫於酒婦人，群臣諫者輒射之，於是諸侯皆曰桀宋⁴⁵。」王國良認為「強奪韓憑妻的事蹟，顯然是出於後人附會增飾，其產生的時間則已不可考。比較保守的估計，在漢末或魏晉之間，它已經廣泛地流傳，然後被收集載入列異傳中⁴⁶。」照常理推論，在故事記錄之前，民間應該早有相關傳說存在。《列異傳》作者有二說，魏之曹丕或晉之張華⁴⁷，因此作者無論是誰，故事最晚應在魏晉之間已經流傳，這種說法是可確定的。而且已經融入〈孔雀東南飛〉愛情悲劇故事裡的「中有雙飛鳥，自名為鴛鴦，仰頭相向鳴，夜夜達五更。」鴛鴦雙飛對鳴之永恆恩愛象徵，幻化為《列異傳》中鴛鴦交頸，以彌補現實生活中愛情無法圓滿結合的缺憾。「民眾對於犧牲在愛情之中的多情男女往往透過原始的神話傳說而讓其得到實現與永恆。⁴⁸」

對照《列異傳》，故事傳至《搜神記》「韓憑妻」，「已顯然可見其敷衍之痕跡，在情節與人物刻劃益見曲折豐富及生動多變⁴⁹。」就篇幅而言，明顯增長許多，故事已經兼容始末過程，情節則鋪排得很清楚，如康王奪妻、韓憑淪為城旦、韓妻密致書信、韓憑自殺、蘇賀巧解隱語、韓妻亦投臺自殺、遺書請合葬、並有大梓、鴛鴦、韓憑城、歌謠之流傳。《列異傳》則明顯單薄許多，只有其尾端一小部分。而且後代文人賦予最多浪漫想像的青陵臺、歌謠首次出現，只約略以「登臺」、「投臺」、「其歌謠至今猶存」呈現，只知有「臺」與「歌謠」，並未點出確定名稱或具體所指。至於末尾之結論，雖然沿用蘊含重要象徵意義的

⁴⁴ 瀧川龜太郎、魯實先、陳直：《史記會注考證》卷三十八之〈宋微子世家第八〉（臺北：洪氏出版社，1982.10），頁 608。

⁴⁵ 瀧川龜太郎、魯實先、陳直：《史記會注考證》卷三十八之〈宋微子世家第八〉，頁 618。

⁴⁶ 王國良：〈韓憑夫婦故事的來源與流傳〉，陳鵬翔主編：《主題學研究論文集》（臺北：東大出版社，1983），頁 178。

⁴⁷ 王國良：〈韓憑夫婦故事的來源與流傳〉，陳鵬翔主編：《主題學研究論文集》，頁 178。關於《列異傳》作者，如註 11 有二說，也有人疑為魏晉間人所，或魏文帝原撰，復經後人增益。

⁴⁸ 王孝廉：《中國的神話語傳說》（臺北：聯經出版社，1978.7），頁 75。

⁴⁹ 陳麗卿：《韓朋故事研究》，頁 55。

鴛鴦、梓木，但文梓已增飾為兩棵大梓屈體相就，根交枝錯，比《列異傳》中「文梓生」更富含形象化，象徵兩人愛情是至死不被離分的。而且直指樹號「相思」、鴛鴦為韓朋夫妻精魂，讓傳說專為韓朋夫妻故事量身打造，使相思木、鴛鴦之意象與兩人愛情緊密結合，「除了將韓憑夫婦堅貞不移的真情託喻於鴛鴦及相思樹，予以延伸與實現，而民間大眾之同情和憐憫，亦得以藉此求得舒展⁵⁰。」至於人物刻劃上其實猶顯粗糙，無論康王、韓憑、何氏或蘇賀，其形貌、音聲、性情、動作都嫌籠統概括，只能算是配合情節演出的描述，完全談不上刻劃、描摹的工夫。

就內容而言，〈韓朋賦〉較之《搜神記》明顯大幅推衍；筆觸則由記敘轉為描摹，形式由筆記小說變為方便傳唱流行之民間白話有韻通俗賦體。經由民間傳播加上有心文人潤飾，其變異衍化頗多，僅舉幾處較明顯意象或情節安排探析一番。

在此故事基型中，《搜神記》相關記載與〈韓朋賦〉之丈夫形象大體相若，個性皆庸懦無力掌握命運，面對殘暴政權，只能隱忍接受，無法反抗，甚至在〈韓朋賦〉中，還隱約含有羞慚無所作為的消極心態與誤會貞夫「去賤就貴」的不理性情緒，怯於在情感上忠實回應鍾情於己的妻子。較之男人，向來女人背負雙重壓力，一來自政權上對下之欺凌，另一來自家庭中之父（夫）權之掌控。不僅如此，女人多為附屬被動的角色，無法以自由意志選擇或自主前途，按此傳統，貞夫注定只能屈從君命，別無他法。〈韓朋賦〉中「貞夫」一名雖然也昭顯民間傳統上對女子貞節觀念之期待與重視。但所賦予貞夫之形象則是鮮明無比，堅貞果決與智慧巧思兼具。已從一般人對女子溫柔賢淑，秀外慧中之順從層面，昇華至藉教育脫離盲昧，且才情洋溢，含蓄卻又真誠地表情達意，更運用理智判斷，臨危不亂，應對合宜，卻終不屈就。這樣的表現手法突顯了民間文學珍貴可愛又質樸率真的特質，充滿激昂奮發之活力，有別於文人傳統知識禮教之囿限。現實社會中，殘暴貪婪之政權剝奪拆散人民平凡情愛與家庭幸福，既然君王強大權勢無能對抗，身為人臣的丈夫也是庸懦無力，那麼就在集體創作的想像國度中，將百姓卑微期待投射至貞夫形象中，讓整個故事調性從軟弱受迫一變為殉情之決絕，拋卻榮華富貴與珍貴的性命，真誠且強烈傳達出來自民間的意識—最被卑視欺壓的人們，也可以向統治者挑戰，捍衛自身幸福，展現其改造命運的不妥協意志與高貴情操。

此外，〈韓朋賦〉創作時代之考證，歷來眾說紛紜⁵¹。雖說當時國君為戰國

⁵⁰ 陳麗卿：《韓朋故事研究》，頁 62。

⁵¹ 考證〈韓朋賦〉創作時代之說法相當分歧，如容肇祖按音韻考證，認為是初唐以前或晉至蕭梁間作品；李純良則認為北魏至初唐；田鳳臺則疑為該作盛行於唐傳奇小說盛行之時；也有

時代宋康王，但身處暴政統治，民不聊生之時，或懼於當權者淫威，或迫於時勢，而託喻暗諷，或委婉史諫，也不無可能。當然也可能是後世基於民間傳說、歌謠而有之諷諫作品。因此，不管作於何時代，應可推估該是個政治污濁，當權者倚仗權勢，無視生民痍瘼福祉，甚至百姓因其殘暴平白隕命，或因橫奪苛徵斷送幸福，卻仍一意孤行不願停止迫害，只因無法遂行或滿足個人情慾意志，寧可毀滅淨盡，粗暴無以復加。而仕宦朝臣也有辱官箴，不僅無法肩負輔弼重任，更是成為禍殃小民之共犯結構，助紂為虐，荼毒忠良無辜，於是處於權力結構底層的百姓縱有再多失落憾恨，只能化身鴛鴦振翅高飛，超脫患難，遠離暴政汙濁之地，回復純淨本鄉，且在想像虛擬的國度中對權力共生結構處以報復性懲戒，諸如暴君宋王被鴛鴦落羽割斷頸項，人頭落地，國祚不永或惡臣梁伯發配邊疆，禍延兒子。

關於意象，兩者結尾情節容或有些出入，但象徵愛情的相思樹與鴛鴦仍然存在，只是相思樹稍改為桂樹、梧桐，而且多了韓朋夫妻化為青白石的情節。石頭質地堅硬，有重量，不易移動，經長時間風化，其貌不揚，沒有珍珠寶石的璀璨光華，自然是象徵兩人平民身分，但愛情堅定不易，頗有份量，經得起時間考驗，而且歷久彌堅，恆久不變，不屈撓於惡勢力，堅守盟誓，外表雖然樸拙，內心情感卻是綿密實在，真誠安心，值得信託；即使不被理解，或歷劫受迫，只願擁抱對方長埋地土，於願足矣。這就是代表來自塵凡民間，渴望被尊重，不受剝奪，也無法撼動小覷的情愛眷戀。這樣幻化情節代表著愛情婚姻無法美好遇合於現實社會，而試圖以想像覓其出路，或藉由虛幻想像的世界與情節補足其缺憾，或完成其對惡人的報復。相思樹枝錯根交，鴛鴦交頸或雙飛，均是象徵美好情愛的死生相許與無何能阻隔。

藉由靈活巧妙融鑄現實的世界與虛構的幻想，以反映對現實生活的主觀評價，「通過幻想、虛構的形象，把人們對他們的同情，對宋王的憎恨情感表達出來，並寫出了人們的幻想和希望⁵²。」

這樣形象是想像的，但在想像的形象裡卻包含著對統治者堅決反抗到底的氣魄，及無比憎恨的情感，在這裡，包藏著對罪惡的譴責，也包含著對人民的同情，因此，這形象的創作反映了人民的智慧和想像能力⁵³。

民間文學在流傳過程中，融入庶民生活，表達最底層群眾集體的心聲，是人民情感與願望之投射，向施政者的蠻橫殘暴表達譴責與不滿，更是對受迫害者的

人認為是中唐以前作品；也有認為是唐末、五代至宋初之作。

⁵² 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》，頁 46。

⁵³ 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》，頁 40。

同情與鼓舞，這樣一來，在現實世界無力反抗的殘暴政權或無法完成的愛情、婚姻，在文字與想像的空間裡得到報應或圓滿結合。

如此情節安排展現了人民集體意識中對暴虐不義之政權的強烈控訴與批判，「明確的站在下層人民的維護正義的立場，肯定了生活中的好的現象而鞭撻了生活的黑暗面、罪惡面⁵⁴。」文末「行善獲福，行惡得殃」也自有其意義，頗符「中國的悲壯特質」——善惡相爭，合於果報律，最終善有善報，惡有惡報⁵⁵，也是「善惡到頭終有報」的庶民素樸道德觀，除了透顯民眾對不義政權和惡行之不齒，自然也具有積極警戒與諷世的道德教化意義。兼顧「諷刺」和「同情」兩層面，表達了深刻嚴肅的思想內涵⁵⁶。

五、結語

從以上有關《搜神記》「韓朋妻」與〈韓朋賦〉之各項比較，可以據以觀察一些傳說故事長時期衍化的痕跡，了解其特色與意涵。〈韓朋賦〉因近於講唱文學，故初期常被視為變文，也有人把它當成「有說無唱」之變文⁵⁷，伏俊連則認為〈韓朋賦〉這類的俗賦雖然被收入變文集中，卻和變文體製不同，源流也不同⁵⁸。通篇大多由四言為主，夾有六言之句式構成，文字通俗白話，實則屬於敦煌特有的俗賦，以敘事為主，多俗語，句式亦駢亦散，押韻寬鬆靈活⁵⁹。

〈韓朋賦〉的愛情故事，膾炙人口，情味雋永，經耐一再咀嚼品評。它來自久遠民間傳說，傳說與歷史明顯不同，傳說雖然可以藉由回歸歷史脈絡，去尋找其原始雛形，卻無庸百般求證，自我困擾，畢竟文學的真實本就不等於歷史的真實。特別來自民間的作品，既以文學方式呈現，通常會加入許多想像空間。我們只須依傍歷史，尋找歷史之蛛絲馬跡或捕風捉影一番，或者可能有其人其事，或者因為深刻感人，或者帶著某種目的期待，而多所穿鑿附會、觸類旁發。總之，歷經後人傳衍，隨意疊加故事，情節單元再套單元，對人物與情

⁵⁴ 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》，頁 39。

⁵⁵ 轉引自董挽華：〈「韓朋賦」的生命交感和悲壯感〉，葉慶炳主編：《中國古典小說中的愛情》（臺北：中國時報公司，1985.11），頁 104。姚一葦認為中國悲壯藝術獨特異於西方即在於善惡相爭與果報不爽。見姚一葦：〈論悲壯〉一文上篇「悲壯藝術的時空性格」，《文學評論》第三集，（臺北：書評書目社）。

⁵⁶ 趙皎君：《敦煌俗賦研究》，頁 70。

⁵⁷ 田鳳臺：〈韓朋賦跋〉，《中華文化復興月刊》第十一卷九期，1978，頁 59。

⁵⁸ 伏俊連：〈關於變文體裁的一點探索〉，《敦煌文學論集》（成都：四川人民出版社，1997.12），頁 128。

⁵⁹ 周裕鍇：〈敦煌賦與初唐歌行〉，《敦煌文學論集》（成都：四川人民出版社，1997.12），頁 65。

節安排愈趨細膩周延，甚至不斷變異而且幻形衍化，如貞夫之信受感自達丈夫，充滿想像與虛幻力量，又如文末鴛鴦羽毛變異為利劍向施暴者報仇索命，「這樣的變異，正合一般民間故事的方式⁶⁰。」簡單的故事加入大膽的想像後，常常呈顯出來的故事或文體，已經與簡略模糊之原始傳說或記載相差甚多了，當然對人物個性與形象之描繪也更加鮮明。可以確定的是，像〈韓朋賦〉這樣的民間作品，其中一定飽含基層迂迴對抗粗暴政權掠奪之思想，投射人們對真實愛情的同情與期待，甚或望治心切，充滿深沈諷諫與控訴，符合「要求伸張正義、剷除強暴的善良願望⁶¹。」雖無文人練達軌範的行筆與鋪采摛文的水準，但卻在字裡行間流露來自民間鮮活俚俗的語言特質與奮發昂揚的生命力，撫慰鼓舞每一個受創的靈魂，傳達積極進取的人生觀——即或生活中充滿黑暗與災難，但在浪漫飽滿的精神世界裡，永遠有著最美麗的嚮往與追求。

⁶⁰王雲五、傅緯平主編，鄭振鐸著：《中國俗文學史》（上）（臺北：臺灣商務印書館），頁 167。

⁶¹單芳：〈論敦煌說唱文學的敘述藝術〉《敦煌研究》第六期，2005，頁 104。

參考書目

(一) 書籍或學位論文

- 〔晉〕干寶：《新校搜神記》卷十一、卷十六，（臺北：世界書局）
- 〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》卷九十二《列異傳》、卷五十六〈雜文部二.賦〉
- 〔唐〕劉恂：《嶺表錄異》《叢書集成初編》（北京：中華書局出版，1985）
- 〔明〕張溥：《漢魏六朝百三名家集》第三冊，陸機：〈文賦〉
- 〔清〕黃叔琳校注，王更生導讀，《文心雕龍》（臺北：金楓出版社，1988）
- 瀧川龜太郎、魯實先、陳直：《史記會注考證》卷三十八之〈宋微子世家第八〉（臺北：洪氏出版社，1982.10）
- 潘重規：《敦煌變文集新書》（下）（臺北：中國文化大學文研究所，1984.1）
- 項楚：《敦煌變文選注》（北京：中華書局，2006.4）
- 黃征，張涌泉校注：《敦煌變文校注》（北京：中華書局，1997.5）
- 張錫厚：《敦煌賦彙》（江蘇：古籍出版社，1996.5）
- 王雲五、傅緯平主編，鄭振鐸著：《中國俗文學史》（上）（臺北：臺灣商務印書館）
- 王孝廉：《中國的神話語傳說》（臺北：聯經出版社，1978.7）
- 許東海：《諷諭、美麗、感傷——白居易之詩賦邊境及其文化風情》（臺北：萬卷樓圖書公司，2005.3）
- 劉子瑜：《敦煌變文和王梵志詩》（鄭州：大象出版社，1997.12）
- 陳麗卿：《韓憑故事研究》（臺北：中國文化大學中文研究所碩士論文，1986.6）
- 陳秀香：《敦煌通俗文學之女性形象研究》（新竹：玄奘大學中國語文研究所碩士論文，2003）
- 趙皎君：《敦煌俗賦研究》（臺北：臺灣師範大學中文研究所碩士論文，2004.6）

(二) 單篇論文或期刊

- 容肇祖：〈敦煌本韓朋賦考〉，原載於《慶祝蔡元培先生六十五歲論文集》下冊，（中央研究院歷史語言研究所，1935）。後收錄於周紹良、白化文編《敦煌變文論文錄》下冊，（上海：古籍出版社，1982）
- 王利器：〈敦煌文學中的韓朋賦〉，《文學遺產增刊》第一輯，（北京：作家出版社：1955）
- 田鳳臺：〈韓朋賦跋〉，《中華文化復興月刊》第十一卷九期，1978。
- 李純良：〈敦煌韓朋賦創作時代考〉，《敦煌研究》第一期，1989。
- 李純良：〈《略談《烏鵲歌》與《紫玉歌》及《韓朋賦》的關係〉，《敦煌研究》第一期，1990。

- 薛棟：〈韓朋賦形成蠱測〉，《河西學院學報》第 22 卷第一期。
- 王琅：〈析論敦煌本「韓朋賦」的民間文學特徵〉，《文理通識學識論壇》第四期，2008.8。
- 洪素萱：〈破譯？或附會？——韓朋賦深層底蘊的探險記〉，《雲漢學刊》第十期，2003.6。
- 謝明君：〈初探中國民間愛情故事中的幻化類型——以敦煌本韓朋賦為中心〉，《文學前瞻》第五期（南華大學文學研究所，2004）。
- 蔡蕙如：〈民間型態？文人風采？——試從民間敘事學探析韓朋賦〉，《南臺科技大學學報》第二十八期，2003.12。
- 裘錫圭：〈漢簡中所見韓朋故事的新資料〉，《復旦學報》第三期，1999。
- 張鴻勛：〈敦煌講唱文學的體制及類型初探〉，《文學遺產》第二期，一九八二。
- 程毅中：〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉，《文學遺產》第一期，1989。
- 簡宗梧：〈賦與隱語關係之考察〉，《逢甲人文學報》第八期，2004.5
- 李騫：〈唐「話本」初探〉，《敦煌變文話本研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1987.10）
- 王國良：〈韓憑夫婦故事的來源與流傳〉，陳鵬翔主編：《主題學研究論文集》（臺北：東大出版社，1983）
- 伏俊連：〈關於變文體裁的一點探索〉，《敦煌文學論集》（成都：四川人民出版社，1997.12）
- 伏俊連：〈試談敦煌俗賦的體制和審美價值——兼談俗賦的起源〉《敦煌研究》第三期，1997。
- 周裕鍇：〈敦煌賦與初唐歌行〉，《敦煌文學論集》（成都：四川人民出版社，1997.12），頁 65。
- 單芳：〈論敦煌說唱文學的敘述藝術〉《敦煌研究》第六期，2005，頁 104。
- 董挽華：〈「韓朋賦」的生命交感和悲壯感〉，葉慶炳主編：《中國古典小說中的愛情》（臺北：中國時報公司，1985.11）

〈Hán péng fù〉's system and the story evolve the significance

Mentions from “Hán píng’s wife” (Sou shén jì) and “Hán péng fù”
(books which discovered from Dunhuang) comparison

Tsai, Wen-jung · Lu, Weng-Mei-chen

Abstract

The 〈Hán péng fù〉 origin time cannot test, but as early as widely has spread in the Han Dynasty, many books also one after another include, spreads after the times change, many writers are the romantic imagination, melts uses the creation, causes the story sorrow wan moving. The “Hán píng’s wife” of Sou shén jì increases many plots in the original fable foundation, obvious it is perfunctory the trace, sketchily has generally speaking had the novel structure; Is good at as for the “Hán péng fù”(books which discovered from Dunhuang) describing the cause and effect, the character image, the dialog obviously vividly, joins transforms the imagination plot, in order to be full of the folk literature characteristic the General Fu. Although both the literature style is different, but in the component, in the story main meaning all has a kind of vicinity, hoped that focuses this both in the numerous texts, first on the content, the structure, the lead appearance and the disposition

three, place of the detail comparison difference, because of has the stress characteristic analysis respectively, discovers is different with the literary sketches which and the traditional writer uncouth 〈Hán péng fù〉 represents bestows on folk, specially ballad trite saying all comes from the folk, has the language to be popular, lively fickle, vivid simple and unadorned, easy to spread characteristic. The 〈Hán péng fù〉 enjoys great popularity, the sentiment is meaningful, spreads out, the superimposition after the posterity biography, the plot unit wraps the unit again, the imaginary shape evolves unceasingly, already and primitive fable difference very many. And folk of consciousness and the cultural meaning implication are certainly full of thought of the basic unit circuitous resistance crude political power plundering, projects the people to the real love sympathy and the anticipation, even looks governs cherished, fills deep remorse hardship to reprove by parables deeply with complains, although has the writer standard rule good pen and the beautiful style standard not necessarily, but actually reveals between the lines from the folk bright vulgar and coarse language with exerts oneself the spirited vitality.

Keywords: 〈Hán péng fù〉, “Hán píng’s wife”, Literary sketches,
eneral Fu

南朝麗辭之韻化與詩化

陳松雄*

提 要

六代以降，文運丕移；南朝而還，麗辭廣振。劉宋墨客，窮全力以追新；齊梁騷人，極一心於討律。追新而體有變，文或雜詩；討律而多奇，篇常帶韻。文人灑墨，唯務鑽藝之工；學者吐辭，不離騁才之妙。儒林士子，爭宮徵之娛心；文苑詞家，競綺華以快目。列繡鋪錦之藻，熠熠滿前；動宮調商之音，鏗鏘盈耳。「韻化」而聽聞樂，辭章當行；「詩化」而耳目歡，篇籍本色。南朝麗製，體多革移，「韻化」累牘連篇，「詩化」盈箱積案。文壇之美，後昆仰德維艱；藝苑之光，累世望塵莫及。翰墨「韻化」，美在聽聞，推因於宮商昌明，致果於浮切實用。文學演進，追尋可知；辭章功能，諷誦能辨。至若「詩化」之作，娛心快目，有句型解脫之功，文氣疏通之妙。斯術既作，文用無窮，活躍輕盈，眾美輻輳。是知「韻化」「詩化」，南士妙方，文壇輝光，照耀百代。吾人豈能不焚膏繼晷，抱緇帙以追風，即體擬型，望楷模而效績哉？

關鍵詞：韻化、詩化

* 現任東吳大學中國文學系專任教授

前 言

文學藝術，既異名而同工；翫物雕章，乃殊方而共趣。南朝麗辭體，唯美是圖，鋪采務其綺華，吐音期乎瀏亮。綺靡尚采，文雜詩以見奇；瀏亮依聲，句和韻而稱巧。和韻致聽聞之樂，盪搖性靈；雜詩騰唱詠之歡，攢激唇齒。文學述志，將比音以逞妍；篇辭怡情，唯依詠而致綺焉！歷代翰墨，不逾此時之珍；古今篇章，難同茲體之妙。獨南朝健筆，耕耨肥沃之區；江左暖風，孳生碩蕃之物。所以萃斯綺繡，直振古以鑠今；逞彼錦心，胥歡情而怡性。

夫無韻曰筆，南朝少無韻之篇；麗詩為文，江左多麗詩之作。韻化詩化，成駢壇之特徵；耳歡目歡，定文學之標準。詠歌奏曲，極聲競氣之音；講韻合詩，盡態窮形之製。文體通變之術，萬古未聞；詩駢混同之方，千年不覩。若夫琴笙至美，八音協而成韶；錦繡信珍，五色雜而為黻。信乎韻否同簡，屈原表楚騷之情¹；詩文共篇，孔子辨滄浪之水²。是知述懷表志，輒聞韻否相參；論理辨難，何妨詩文恆雜。周代孔屈，拓土開疆於前；南朝才英，訂規製矩於後。踵事增華之象，群士競標；張燈結綵之歡，普天同慶。眾美輻輳，詞壇譬若藝壇；百家騁馳，文士猶如技士。辭章之術，竟翫藝而爭華；翰墨之光，已登峯而造極。「韻化」而聽聞樂，鏗鏘為歡；「詩化」而心目怡，交錯致美。雕章盪性，務宮徵之協和；翫藝賞心，必錦繡之華豔。則韻化詩化，乃辭章之當行；江東南朝，成藝文之寶庫。吾人抱縹帙而景慕，仰德維艱；映餘光已自燭，望塵莫及。可不焚膏繼晷，循規矩以盡年；即體擬型，競楷模於終歲哉？

一、南朝麗辭之韻化

諧聲調律，乃詩詞之常規；押韻比音，實騷賦之本事。聲律之用，美當吟詠之間；音辭之功，妙在鋪摛之際。詠歌所發，全歸言志抒情；音律攸關，但用搖靈盪性。韻文之體，必緣聲調而成；駢麗之辭，何待律音而作？蓋文筆之辨，始乎南朝；有無之分，判成駢散。兩漢而往，散駢合流；南朝以來，古今分道。古散質義為美，律本胸膺；駢麗聲辭為工，音本氣力。古散胸膺之律，貴在自然；麗駢氣力之聲，功歸尋討。巧拙之術，當前樸而後工；雅文之間，必古質而今縟。乃見文學進化之迹，必須循塗；韻聲鍊錘之階，不可躐等。

蓋南朝麗體，繁縟為宗，結辭務為妍華，吐韻欲其迭代。妍華之辭，競賞心以為巧；迭代之韻，爭比耳以為工。詞巧可調輕重，換羽移宮；韻工能致鏗鏘，浮聲切響。詞藻聲韻，既相得而益彰；宮商玄黃，亦互倚以增綺。

¹ 宋黃伯思云：「悲壯頓挫，或韻或否者，楚聲也。」

² 《孟子·離婁》：「有孺子歌曰：『滄浪之水清兮，可以濯我纓；滄浪之水濁兮，可以濯我足。』」孔子曰：「小子聽之，清斯濯纓，濁斯濯足矣，自取之也……」

是知麗體勃盛，聲律推助之功；聲律昌明，麗體讚襄之力。音辭互濟，如輔車之相依；句韻交成，若輻輳之共用。學者研術，以通音旨自豪；墨客摛文，因適物宜獨祕。萬古不達之奧，自此暢通；千年難明之疑，由茲銷鑠。文運騰湧，獲交流之契機；音聲發揚，逞合力之奇效焉！

（一）韻化之因

1、文學意義之確立

古代文學，義極廣而用周；南朝篇章，辭至妍而音諧。或以載筆為本，言洽事情；或以能文為宗，義歸翰藻。《文心·總術》云：「今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也……顏延年以為筆之為體，言之文也。經典則言而非文，傳記則筆而非言。」顏延「言筆」之論，典記已分；劉勰「韻否」之殊，意義斯辨。

乃知辭章文學，古無區分，別目兩名，始乎近代。自是無韻為筆，有韻為文，筆歸散篇，文屬麗體。體製確定，駢散分疆，散篇之作既微，麗體之章方盛。學者諧聲逐韻，雕藻鍊辭，競為麗體之文，輕擲散篇之筆。遺理存異，輕質尚文，追逐一音之奇，馳騁百字之巧。麗體之作，既博群士狂歡；音聲之功，已成駢壇大用。南朝製品，美在研律以窮形；麗壇才英，工於尋聲以逐邈。音辭合德，啟文運之勃興；聲貌共篇，逞麗章之大美。好者聞風而擊節，推波助瀾；惡者見詭而驚心，側目嗤鼻。

蓋南朝文體，以駢麗為鉅流；麗辭金科，須音聲作後盾。故南中暖律，促麗辭之大興；萬古奇觀，成文苑之主體。

2、律呂宮商之昌明

韻文之作，飛聲華以稱工；散體之篇，弭質實以為美。聲華飛外，工在音辭；質實弭中，美因事義。時有所用，既相輔而長流；皆有所明，亦並生而不妨。詞壇平分秋色，竟成壁壘；墨客或擅兩全，各傾江海。文苑大寶，耀輝光於無窮；詞家席珍，傳慧智於永世。而六代以降，文運轉移，散篇變型，駢麗成體。文學二分之法，嚴然成三³；韻作一體之吟，迴焉為二⁴。沈約達旨，調律呂之適宜⁵；梁元釋文，為宮徵之靡嫚⁶。故駢辭妍麗，繫乎律呂之適宜；律呂適宜，由乎宮徵之靡嫚。駢體韻化，原委固多，而聲律昌明，實為關鍵。蓋音旨奧秘，古人用而未知；四聲妙方，陸機知而半覺。或妙言叢句，翕響本乎天成；歷賞諷高，諧音匪由思至。或主迭代之美，文貴宮商；倡相宣之宜，辭尚輕重。而後鏗鏘之奏，

³ 文學本僅韻文、散文二類，六代以降，增駢文一類而為三矣。

⁴ 韻文本只一類，六代以降，增麗體一類而為二。

⁵ 沈約主「前有浮聲，後須切響」，在調律呂之適宜。

⁶ 梁元帝《金樓子·立言》云：「文者惟須綺縠紛披，宮徵靡嫚……」。

漸醒辭家之心；律呂之求，頻振士子之耳。音辭一體，綺靡與瀏亮齊妍；韻駢同篇，耳目共心靈並樂。甚而駢文押韻，堪作賦體變型；切響浮聲，庶登麗辭極致。溯源推本，顏謝騰聲；研律探音，范沈定則。范氏調音之術，既藏胸懷；沈侯變羽之方，已標史乘。

(1) 范氏調音之術，既藏胸懷

范曄雖詆訶辭士之病，藻過其情；譴責時文之疵，韻移其意。而未忘機於形式，計較宮商；獨滿志於清濁，錙銖輕重。其言曰：

性別宮商，識清濁，斯自然也。觀古今文人，多不全了此處，縱有會此者，不必從根本中來。言之皆有實證，非為空談。年少中，謝莊最有其分，手筆差易，文不拘韻故也。吾思乃無定方，特能濟艱難、適輕重，所稟之分，猶當未盡。

范文瀾《文心雕龍·聲律篇》注云：「觀蔚宗此辭，似調音之術，已得於胸懷，特深自秘異，未肯告人。左礙而尋右，末滯而討前，即所謂濟艱難，適輕重矣。謝莊深明聲律，故其所作〈赤鸚鵡賦〉，為後世律賦之祖。」殆此意也。

(2) 沈侯變羽之方，已標史乘

歷來論韻，永明獨領風騷；永明談聲，沈侯擅覩祕旨。千載不悟之理，從此開朗；諸子難喻之懷，由茲暢達。其言曰：

若夫敷衽論心，商榷前藻，工拙之數，如有可言。夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節。若前有浮聲，則後須切響，一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。⁷

又〈答陸厥書〉曰：

自古辭人，豈不知宮羽之殊，商徵之別。雖知五音之異，而其中參差變動，所昧實多。故鄙意所謂「此祕未覩」者也。以此而推，則知前世文士，便未悟此處。若以文章之音韻，同絃管之聲曲，則美惡妍蚩，不得頓相乖反，譬猶子野操曲，安得忽有闌緩失調之聲。以〈洛神〉比陳思他賦，有似異手之作。故知天機啟，則律呂自調，六情滯，則音律頓舛也。士衡雖云炳若縟錦，寧有濯色江波，其中復有一片是衛文之服。此則陸生之言，及復不盡者矣。韻與不韻，復有粗精，輪扁不能言，老夫亦不盡辯此。⁸

⁷ 見沈約：《宋書·謝靈運傳》。

⁸ 見李延壽：《南史·陸厥傳》。

(二) 韻化之果

麗體演進，但在聲辭，聲能悅耳以盪靈，辭可歡心而怡目。聲辭交美，稱文學之洪鐘；心目並歡，乃藝林之上駟。況麗辭以美為主，心目以歡為歸，不美不歡，安能稱快者哉？駢四麗六，乃雕藻之巔峯；切響浮聲，實諧韻之極致。韻化之果，音辭轉移，音則宮商曼靡，辭則四六綺豔。遂致麗體押韻，變賦作而為駢；切響浮聲，調馬蹄以成韻。文壇奇景，聲光並發以逞妍；藝苑寶珍，形色齊雕以銜美。

1、麗體押韻

麗體宮商迭代，初非押韻之文；賦篇辭藻相銜，遂近麗體之作。世以賦篇轉駢，而致輝煥相華；吾以麗體諧聲，而成鏗鏘並奏。觀夫賦為鋪采，駢為麗辭，性質不同，功用有異。體物寫志，兩京假楚騷之詞；鋪藻抒情，魏晉多駢麗之句。時序遞變，質文交移，易革之間，非有常數。兩京賦作，漸離楚騷之型；魏晉辭風，將近南朝之體。蓋自兩京之後，體多轉移，曹魏短篇，時出駢句。晉氏以降，賦駢並參；南朝而還，全屬駢製。麗詞押韻，全無體物之風；駢偶成型，已見雕章之貌。

王粲〈登樓〉：

……北彌陶牧，西接昭丘，華實蔽野，黍稷盈疇。

陳思〈洛神〉：

……髣髴兮若輕雲之蔽月，飄颻兮若流風之迴雪，遠而望之，皎若太陽升朝霞，迫而察之，灼若芙蕖出淥波……

所謂時出駢句者也。

張華〈鷓鴣〉：

……翳蒼蒙籠，是焉遊集。飛不飄颻，翔不翕習。其居易容，其求易給。巢林不過一枝，每食不過數粒。棲無所滯，遊無所盤。匪陋荆棘，匪榮菝蘭。動翼而逸，投足而安。委命順理，與物無患……海鳥爰居，避風而至。條枝巨雀，踰嶺自致。提挈萬里，飄颻逼畏。夫唯體大防物，而形瑰足瑋也。……陰陽陶蒸，萬品一區。巨細舛錯，種繁類殊。鷓鴣巢於蚊睫，大鵬彌乎天隅。將以上方不足，而下比有餘。普天壤以遐觀，吾又安知大小之所如？

陸機〈文賦〉：

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊。精驚八極，心遊萬仞。……於是沈辭怫

悅，若遊魚銜鉤而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳而墜曾雲之峻。……或苔發穎豎，離眾絕致，形不可逐，響難為係。……若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止。藏若景滅，行猶響起，……。

所謂駢賦並參者也。暨乎南朝，傑作雲起，凡名為賦，皆是駢體。江淹恨別，鮑照蕪城，梁武鴛鴦之篇，庾信對燭之賦。篇篇稱賦，篇篇麗體。

鮑照〈蕪城賦〉：

瀟逸平原，南馳蒼梧漲海，北走紫塞雁門。施以漕渠，軸以崑岡。重江複關之隩，四會五達之莊。當昔全盛之時，車挂鞶，人駕肩；塵閉撲地，歌吹沸天。孽貨鹽田，鎗利銅山，才力雄富，士馬精妍。故能參秦法，佚周令，劃崇墉，剝濬洫，圖修世以休命。是以板築雉堞之殷，井幹烽櫓之勤，格高五嶽，袤廣三墳，崢若斷岸，轟似長雲。……澤葵依井，荒葛冒塗。壇羅虺蜮，階鬪麀鼯。木魅山鬼，野鼠城狐，風噪雨嘯，昏見晨趨。饑鷹厲吻，寒鷗嚇雛。伏虺藏虎，乳血餐膚。崩榛塞路，崢嶸古馗。白楊早落，塞草前衰。稜稜霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚沙坐飛。灌莽杳而無際，叢薄紛其相依。……若夫藻扃黼帳，歌堂舞閣之基；璿淵碧樹，弋林釣渚之館。吳蔡齊秦之聲，魚龍爵馬之玩。皆薰歇燼滅，光沈響絕。東都妙姬，南國麗人，蕙心紈質，玉貌絳脣，莫不埋魂幽石，委骨窮塵。豈憶同輿之愉樂。離宮之苦辛哉？

江淹〈恨賦〉：

試望平原，蔓草縈骨，拱木斂魂。人生到此，天道寧論。於是僕本恨人，心驚不已，直念古者，伏恨而死。至如秦帝按劍，諸侯西馳，削平天下，同文共規，華山為城，紫淵為池，雄圖既溢，武力未畢。方架黿鼉以為梁，巡海右以送日。一旦魂斷，宮車晚出。若乃趙王既虜，遷於房陵。薄暮心動，昧旦神興。別艷姬與美女，喪金輿及玉乘。置酒欲飲，悲來填膺。千秋萬歲，為怨難勝。至於李君降北，名辱身冤，拔劍擊柱，弔影慙魂。情往上郡，心留雁門。裂帛繫書，誓還漢恩。朝露溘至，握手何言？……

賦之為體，歷兩漢而變型；駢之諧聲，經南朝而加厲。變型則賦體漸喪，唯「麗」是從；加厲則駢聲益和，獨「偶」為務。以致麗體押韻，成文變之兒童；賦篇易容，失固有之貌色。脫胎換骨，創另類之奇辭；汰舊成新，享無窮之活力。

2、浮聲切響

沈約云：「欲使宮羽相變，低昂互節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。」夫沈約音旨，但創理論於前；徐庾文章，方行實際於後。聲病之說，常繫縈於胸膺；浮切之規，恆點畫於翰墨。吟詩著賦，

援為制韻之方；發藻摛文，用作調音之術。宮徵染翰，譬若球鎗之音；平仄諧聲，猶如馬蹄之韻。宮體之與呂律，水乳交融；麗壇之與樂音，鏗鏘並奏。詞林聖品，群士之所同鑽；藝苑奇葩，眾人之所共賞。君臣宴遊之際，誦詠成音；士子酬唱之中，摹擬為範。宮體所盛，在擬金石之聲；徐庾所長，自調馬蹄之韻。推其原委，尋律討音之功，語其術方，浮聲切響之故也。

徐陵〈玉臺新詠·序〉：

九日登高，時有緣情之作；萬年公主，非無誅德之辭。

仄 平 仄 平 仄 平 仄 平 仄 平

徐陵〈勸進元帝表〉：

雲師火帝，非無戰陣之風；堯誓湯征，咸用干戈之道。

平 仄 平 仄 平 仄 平 仄 平 仄

庾信〈擬連珠〉：

章華之下，必有思子之臺；雲夢之傍，應多望夫之石。

平 仄 仄 仄 平 仄 平 平 平 仄

庾信〈思舊銘序〉：

王孫葬地，方為長樂之宮；烈士埋魂，即是將軍之墓。

平 仄 平 仄 平 仄 平 仄 平 仄

古昔談韻，永明獨領風騷；永明論聲，沈約擅覩祕旨。千載未聞之理，自是明朗；群英難喻之懷，由茲暢達。唯韻律之用，妙在換羽移宮；音辭之工，巧於浮聲切響，而沈約篤論，未能實踐於篇章；徐庾巧心，果盡飛染於翰墨。選聲簡韻，務為迭代之音；調羽諧徵，善適輕重之律。計較平仄，吹律有方；馳騁馬蹄，調鍾依術。

二、南朝麗辭之詩化

昔聖賢經傳，或引詩以徵言；哲士典文，或鎔詩以聘義。蓋文以立意為主，意難盡書；詩以抒情為歸，情可傾訴。情意合用，斯呈述作之功；詩文同篇，乃見書辭之德。孔孟諸子，善援吟以足言；班揚百家，多冶鑄以明義。生民之創，本先詩而後文；翰墨之生，宜始韻而終散。先後共用，不出援吟之方；始終同章，無離冶鑄之術。

南朝文筆始判，詞藝勃興；律聲方明，宮商鬱起。引詩之作，雖徵言而不工；鎔詩之詞，雖聘義而無韻。於詩文同簡，展現流妍之工；韻駢共施，疏通壅塞之氣。雜花生樹，暨炫目以怡情；並蒂發枝，若呈祥而獻瑞。才士巧手，篇反常而

易奇；詞壇異聞，章逐詭而難老。千秋文詠，至高無上之機；百類體型，唯美獨尊之製。翫藝之品，展技能以稱工；雕辭之篇，施巧心以為妙。文非載道，遠離質義之功；辭實抒情，足致心靈之樂。或謂文必經國，遠離質義則無功；辭唯達言，只致心靈則失旨。若是則楚騷之作，漢人何以方經；七子之文，魏帝焉稱為驥。孔移北嶽，俗士豈必汗顏；丘致陳書，降將不當回首。

故知麗辭詩化，文壇稱奇，足以耀目盪心，可為解頤起興。語其奧妙，則乘極虛以致虛；論其功能，則構無用以為用。詩文參伍相雜，瞻視之趣無窮；韻否共融，聽聞之歡不盡。吾人沈潛其際，逐微而賞其華，諷吟其中，酌奇而守其正，不其懿歟？

（一）詩化之因

1、整齊句型之解脫

古文錯落在簡，辭為孤單；麗體整齊成篇，句呈雙複。麗古並騁，表情采之無偏；單複紛陳，明質文之有濟。先秦兩漢，麗古合篇，詞不盡單，句多流利。魏晉六代，古而為駢，詞不失朋，句常板滯。故好古者愛其錯落，詞以孤單為雄；嗜駢者美其整齊，句呈複雙為壯。世風時序，好惡不同，比情而言，固無足論。然古昔之作，自然成章，詞或落單，孤子成蠹。所以先秦暨於兩漢，麗辭漸萌；魏晉至乎南朝，散體遂失。古文全盛，或竄「麗」以濟孤；駢體一尊，或假詩以通滯。此質文代變，士子觀念雖遷；時序交移，篇章體型適轉者也。

蓋駢體高視，上傲三代而兩京；麗風廣興，遍吹東西而南北。經時三百，歷數南朝，上而君王百官，下而士子黎庶。又復文筆初判，宮商昌明，新唱之體正殷，古吟之篇告退。五言踴躍，勢如烈日中天；七言蒸騰，光若朝陽遍野。中天之日，遍野之陽，物沐其恩，人仰其德。故當麗體造極，盡不可益之時；藝文登峯，盈難持久之會。詩文雜用，玄黃圖色於其間；韻否並施，律呂奏音於其際。體制高妙，壓眾流而獨前；藝能浩繁，經千年而無右。篇章局鑄，自此解除；辭氣閉關，由斯開放。麗體詩化，詞壇奇聞，解桎梏以輕飄；利唇吻之適會。搖其毫翰，恍如風雨爭飛；錯其文華，巧若魚龍百變。懷鉛吮墨之士，見影筆隨；抱實舒華之徒，聞聲心動。所以名家輩出，叢品雲騰，暨麗製之奇觀，若詩壇之妙景也。

鮑照〈蕪城賦〉：

……通池既已夷，峻隅又已頽，直視千里外，惟見起黃埃。……

五言成句，頗似詩之造型，乃繼「稜稜霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚沙坐飛。灌莽杳而無際，叢薄紛其相依」整齊句式所作之解脫也。

沈約〈宋書謝靈運傳論〉：

……英辭潤金石，高義薄雲天，……

沈約文章清麗，辭氣暢通，在論述之中，雜五言詩句，乃繼「屈平宋玉，導清源於前；賈誼相如，振芳塵於後」所作舒氣權宜也。

2、壅塞文氣之疏通

古文散行為體，錯落成章，雖辭孤易瘠，但言宜氣盛。蓋以全篇錯落，則無整瞻之工；彌簡散行，則失麗雙之美。不工不美，心神不揚；非瞻非雙，精爽易散。雖質義充體，無潤澤之肌膚；志情弼中，少修飾之面目。虎豹之鞞，猶夫犬羊⁹；鷹隼之文，遜乎鳴鳳也¹⁰。甚且散篇氣盛，苟一洩無餘，則猶排洪不停，終必乾涸。若適時間麗，敷以偶思，則辭華不孤，氣盛不竭。吳曾祺云：

自散體之作，別於駢儷為名，於是談古文者，以不講屬對為自立風格。然平心而論，二者如陰陽畸耦，不可偏廢。自六經以外，以至諸子百家，於數百字中，全作散語，不著一偶句者，蓋不可多得。此無他，文以氣為主，而氣之所趨，苟一洩無餘，而其後必易竭，故其中必間以偶句，以稍止其汪洋恣肆之勢，而文之地步乃寬綽有餘。此亦文家之秘訣，而從來無有人焉嘗舉以告人者也。¹¹

夫文章之氣，寓乎詞中，工整則壅，虛散則暢。暢通無阻，始若秋水之河¹²；壅塞不疏，終如牛山之木¹³。此駢而無散之蔽，廁古辭則氣通；散而無駢之疵，間麗句則文裕。劉開云：

駢中無散，則氣壅而難疏；散中無駢，則辭孤而易瘠，兩者但可相成，不能偏廢。¹⁴

故知散辭間偶，為阻氣之過宣，複句雜單，在開氣之鬱結。然南朝以降，文筆既分，士子作駢，已成積息。辭人墨客，皆爭屬對之工；累牘連篇，盡展逐音之妙。喬皇睿作，舒氣有方，不復往古之規，另開來斯之路。雜詩之體，因時會而大興；暢氣之功，騁杼軸而無盡焉！

⁹ 《文心雕龍·情采》：「虎豹無文，則鞞同犬羊。」

¹⁰ 《文心雕龍·風骨》：「鷹隼乏采而翰飛戾，骨勁而氣猛也，文章才力，有似于此。若風骨乏采，則鷲集翰林。乏采風骨，則雉竄文囿，唯藻耀而高翔，固文章之鳴鳳也。」

¹¹ 見《涵芬樓文談·屬對》

¹² 見《莊子·秋水》：「秋水時至，百川灌河，涇流之大，兩涘渚崖之間，不辯牛馬。」

¹³ 見《孟子·告子》：「牛山之木嘗美矣，以其郊於大國也。斧斤伐之，可以為美乎……牛羊又從而牧之，是以若彼濯濯也。」

¹⁴ 見《與王子卿太守論駢體書》

(二) 詩化之果

興廢繫乎時序，「因」能依時；文變染乎世情，「果」可益世。則詩化之沾溉詞苑，呈體制之輕盈；衣被詩壇，展篇章之活力。板滯之弊，已非駢體之憂；靈利之篇，將是南朝所慶。魚龍百變，已經效於世間；風雨爭飛，更立功於文苑。作者和墨談笑，無體型之束人；揮毫酣歌，有興意之娛眾。文人雅事，豈必經國之篇；士子高才，盡為緣情之什。詩化為體，多歷年所而成；錯簡洽歡，遠傳唐朝而霸。雜用之作，初片言以竄章；成型之篇，忽繁句以染翰。鏗鏘並唱，三奏四上之音；輝煥相華，靚裝袿衣之彩。文章驥駉，非關經傳之神；詩文瑰琦，但在視聽之翫。成藝之品，何須原道為章；賞心之篇，奚必嗜經癖典？述作為用，傳千年而不刊；詩文致歡，放四海而皆準。學者立志，或想金石之功；丈夫學文，或思翰墨之績。海畔逐臭，愈乎佩蘭¹⁵；墨翟聞韶，不如絕樂¹⁶。各有好尚，豈可同哉！

1、雜用之作，初片言以竄章

南朝駢麗，偶雜詩詞，但為調氣之片言，非作成篇之合體也。或雜於駢內，型似召南大風¹⁷；或混於賦中，句如燕歌騷楚¹⁸。辭未極詩，僅為片言竄章；味無稍穢，只是五七侵體而已。

孔稚珪〈北山移文〉：

……務光何足比？涓子不能儔，……澗戶摧絕無與歸，石徑荒涼徒延佇，……蕙帳空兮夜鶴怨，山人去兮曉猿驚。……希蹤三輔豪，馳聲九州牧，……請迴俗士駕，為君謝逋客。

江淹〈別賦〉：

……琴羽張兮簫鼓陳，燕趙歌兮傷美人，珠與玉兮艷暮秋，羅與綺兮嬌上春。……攀桃李兮不忍別，送愛子兮沾羅裙。……怨復怨兮遠山曲，去復去兮長河湄。……春宮闕此青苔色，秋帳含茲明月光，夏簟清兮晝不暮，冬缸凝兮夜何長，織錦曲兮泣已盡，迴文詩兮影獨傷。……

二人之作，一賦一文，或五七言以竄章，或騷體詩以入簡。調節辭氣，排阻塞以疏通；吟詠美歌，增流美以爽適，風氣如斯，士子愛唱，雖欲勿用，筆墨豈

¹⁵ 《呂氏春秋·遇合》：「人有大臭者，其親戚、兄弟、妻妾、知識無能與居者，自苦而居海上，海上人有說其臭者，晝夜隨之而弗能去。」曹植〈與楊德祖書〉：「蘭茝蓀蕙之芳，眾人所好，而海畔有逐臭之夫。」

¹⁶ 曹植〈與楊德祖書〉：「咸池六莖之發，眾人所共樂，而墨翟有非之之論。」

¹⁷ 《詩經·召南·行露》：「誰謂雀無角，何以穿我屋？誰謂女無家，何以速我獄？雖速我獄，室家不足……」漢高祖〈大風歌〉：「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方。」

¹⁸ 魏文帝〈燕歌行〉七言成詩，但未至於精純耳。楚辭離騷時有似五七言之詩者。

捨？

2、成型之篇，忽繁句以染翰

詩文雜用，寬綽篇章，始以初試而淺嚐，終因奏功而大用。騷人作賦，才子摛文，莫不詩駢共篇，騷麗同體。或五七混合，或韻否雜施，既美化篇章，又疏通辭氣。南季大盛，典型成於梁宮；初唐丕承，風韻流乎四傑。文林瑰寶，赤城千里之標；辭士奇才，睿製百年之範。

(1) 南季大盛，典型成於梁宮

徐陵〈鴛鴦賦〉：

飛飛兮海濱，去去兮迎春。炎皇之季女，織素之佳人。未若宋玉之小史，含情而死。憶少婦之生離，恨新婚之無子。既交頸於千年，亦相隨於萬里。山雞映水那自得，孤鸞照鏡不成雙，天下真成長合會，無勝比翼兩鴛鴦。觀其啣浮沈，輕軀灑灑。拂荇戲而波散，排荷翻而水落。特訝鴛鴦鳥，長情真可念。許處勝人多，何時肯相厭？聞道鴛鴦一鳥名，教人如有逐春情，不見臨邛卓家女，祇為琴中作許聲。

庾信〈春賦〉：

宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣。新年鳥聲千種轉，二月楊花滿路飛。河陽一縣併是花，金谷從來滿園樹。一叢香草足礙人，數尺游絲即橫路。開上林而競入，擁河橋而爭渡。出麗華之金屋，下飛燕之蘭宮。釵朵雲而訝重，髻鬟高而畏風。眉將柳而爭綠，面共桃而競紅。影來池裡，花落衫中。苔始綠而藏魚，麥纔青而覆雉。吹簫弄玉之臺，鳴佩凌波之水。移戚里而家富，入新豐而酒美。石榴聊泛，蒲桃醞醕。芙蓉玉碗，蓮子金杯，新芽竹筍，細核楊梅。綠珠捧琴至，文君送酒來。玉管初調，鳴弦暫撫。陽春綠水之曲，對鳳迴鸞之舞。更炙笙簧，還移箏柱，月入歌扇，花承節鼓。協律都尉，射雉中郎。停車小苑，連騎長楊。金鞍始被，柘弓新張。拂塵看馬埒，分朋入射堂。馬是天池之龍種，帶乃荊山之玉梁。艷錦安天鹿，新綾織鳳凰。三日曲水向河津，日晚河邊多解神。樹下流杯客，沙頭渡水人。鏤薄窄衫袖，穿珠帖領巾。百丈山頭日欲斜，三晡未醉莫還家。池中水影懸勝鏡，屋裡衣香不如花。

(2) 初唐丕承，風韻流乎四傑

王勃〈春思賦〉：

若夫年臨九域，韶光四極，解宇宙之嚴氣，起亭皋之春色。況風景兮同序，復江山之異國，感大運之盈虛，見長河之紆直。蜀川風侯隔秦川。今年節物異常年，霜前柳葉銜霜翠，雪裡梅花犯雪妍，霜前雪裡知春早，看柳看

梅覺春好。思萬里之佳期，憶三秦之遠道。澹蕩春色，悠揚懷抱，野何樹而無花，水何堤而無草。於是僕本浪人，平生自淪，懷書去洛，抱劍辭秦，惜良會之道邁，厭他鄉之苦辛。忽逢邊侯改，遙憶帝鄉春。帝鄉迢遞關河裏，神皋欲暮風煙起。黃山半入上林園，元灞斜分曲江水。玉臺金闕紛相望，千門萬戶遙相似，昭陽殿裡報春歸，未央臺上看春暉。水精却掛鴛鴦幔，雲母斜開翡翠幃。競道西園梅色淺，爭知北闕柳陰稀。斂態調歌扇，迴身整舞衣，銀蠶吐絲猶未暖，金燕銜泥試學飛。妾本幽閨學歌舞，寧知漢代多巡撫。前年齋祭謁甘泉，今歲笙簫祠后土。桃花萬騎喧長薄，蘭葉千旗照平浦。見原野之芬芳，憶山河之邃古。長安路狹遠長安，公子春來不厭看。杏葉裝金轡，蒲萄鏤玉鞍。聳蓋臨平樂，迴笳出上蘭。上蘭經鄠杜，揮鞭日將暮。白馬新臨御溝道，青牛近出章臺路。章臺接建章，垂柳復垂楊……長卿未達終希達，曲逆長貧豈勝貧。年年送春應未盡，一旦逢春自有人。

駱賓王〈蕩子從軍賦〉：

胡兵十萬起妖氛，漢騎三千掃陣雲。隱隱地中鳴戰鼓，迢迢天上出將軍。邊沙遠離風塵氣，塞草長萎霜露文，蕩子辛苦十年行。回首關山萬里情，遠天橫劍氣，邊地聚笳聲，鐵騎朝常警，銅焦夜不鳴，抗左賢而列陣，比右校以疏營，滄波積凍連蒲海，雨雪凝寒遍柳城，若乃地分元微，路指青波，邊城煖氣從來少，關塞元雲本自多，嚴風凜凜將軍樹，苦霧蒼蒼太史河，既跋距而從軍，且揚麾而挑戰，征旆凌沙漠，戎衣犯霜霰。樓船一舉爭沸騰，烽火四連相隱見，戈文耿耿懸落星，馬足駸駸擁飛電，終取俊而先鳴，豈論功而後電？征夫行樂踐榆溪，倡婦銜怨作空閨，靡蕪舊曲終難贈，芍藥新詩豈易題？池前怯對鴛鴦伴，庭際羞看桃李蹊，花有情而獨笑，鳥無事而恆啼，蕩子別來年月久，賤妾空閨更難守，鳳凰樓上罷吹簫，鸚鵡杯中休勸酒，同道書來一雁飛，此時緘怨下，鳴機裁鴛帖，夜被薰麝染春衣，屏風宛轉蓮花帳，夜月玲瓏翡翠帷，箇日新妝始復罷，祇應含笑待君歸。

按：詩文相雜，始乎南朝，子山小賦，最優為之。遂開初唐方便之門，啟賦體生動之機。觀乎以上諸作，相襲之迹，顯然可見。故許槿云：「南朝小賦，每以五七言相雜成文，其品致疏越，自然遠俗，初唐四子，頗效此法。」¹⁹

¹⁹ 《六朝文絜·評庾信春賦》

結語

魏晉以降，篇章之用始明；南朝而還，文筆之分方定。學者迷失載籍，指古道為樸櫓，沈酣綈緇，用詞賦為君子。適風教漸落，仁義之德不張；藝文尋興，墨池之功大騁。時日積久，馳騫愈深，本是雕龍之章，遂成舞鶴之技。從詞藻而藝術，雕華益工；由文才而技能，銜美愈甚。辭章豔發，藝術狂遊，情靈之娛有餘，耳目之說不足²⁰。則韻化之調，斯盡聽覺之歡；詩化之文，始馳觀能之樂。觀聽總集，歡樂無疆，況詩文輝煥之華，宮商鏗鏘之奏者哉？

韻化詩化，因果既明，「因」在時會所必趨，「果」成藝文之大用。韻駢同簡，盡巧思於搜奇；詩麗共篇，傾全力以拓體。文藻之美，呈五彩之繽紛；音聲之工，比三奏之瀏亮。繽紛奪目，千年未見之辭；瀏亮盪靈，百代罕聞之韻。文章盛事，斯呈大觀；律呂工聲，此為逸響。懷鉛吮墨之士，何可不知？抱志標心之倫，豈能不學？

然世固有詆訶鄙薄，視為破典淫文；有讚賞推崇，許作抒情聖品。工拙一物，顯好惡之失真；褒貶二聲，見抑揚之乖實。竊以為玉卮無當，典愛者視為寶珍；錦服失時，雅化者棄若敝屣。故物無美惡，本乎愛憎之情；文非妍媸，繫於崇抑之意。必欲實用，方屬睿篇，則屈辭騷篇，無由傳世。上林始獻，漢帝何事心飄；都賦初成，洛陽不當紙貴。徐陵北使，豈能償歸鄉之懷²¹？庾信鋪哀，安可成賦史之作²²？譚復堂曰：「能感人者，即至文也」²³，韻化妙墨，詩化健毫，意在感人，功歸樂眾，可謂至文者，非邪？蓋南朝之寶，既歷賞而諷高，一代之奇，乃群追而眾效。吾雖不敏，沈酣多年，美其音聲之動人，愛其貌色之怡眾。青箱赤軸，永對玩以悅心；拙墨鈍毫，常揮灑以成趣。但哲人日遠，仰典型而彌高；麗則漸疏，鑽聲貌而益爽。所望假我歲月，效翁子之嘔吟²⁴；頤我精神，學文通之雒誦²⁵。雖不入窀輿，願竭才以趨前；難瞻門牆，希罄智而效績。不然，詠音獨樂，庶無愧於平生；翫藝眾歡，期有功於麗體云爾。

²⁰ 李斯〈諫逐客書〉：「……所以飾後宮、充下陳、娛心意、說耳目者。」

²¹ 梁末，徐陵使西魏，齊受魏禪，徐陵欲南歸，未獲許，乃致書僕射楊愔爭之，果如願歸南。

²² 梁末庾信出使北庭，後餐周粟。時日既久，憂念家國，賦哀江南，將個人經歷、身世、祖德與國家存亡，敘述淋漓盡致。古有詩史：如《詩經》、〈杜詩〉，吾謂庾信為賦史，孰曰不宜？

²³ 見《駢體文鈔·評庾信思舊賦並序》

²⁴ 漢朱買臣字翁子，家貧，好讀書，不治產業，常刈薪樵以自給，負薪自若，吟誦不止，其妻羞之，遂求去。清陳維崧《陸懸圃文集序》云：「朱翁子道上嘔吟，縱負薪而自若。」

²⁵ 東漢高鳳，字文通，家以農耕為業，而鳳專精誦讀，朝夕不輟，妻嘗之田，曝麥於庭，天雨，鳳持竿誦經，不覺雨水之漂麥，妻還怪問，鳳方悟之。清陳維崧《陸懸圃文集序》云：「高文通庭中雒誦，雖漂麥以奚傷。」

The Poetized and Rhymed Transformation of the Parallel Prose in Nan Dynasty

Chen, Song-shyong*

Abstract

In china, literary style has altered to the parallel prose tremendously since Six Dynasties, and the style reached its high peak in the following Nan Dynasty. During Six Dynasties, for achieving the two main traits of parallel prose, poetized transformation and rhymed transformation, both poets and scholars undertook to create a new style that blended prose with poem; forge some peculiar tones which enable a rhymed prose. They also regarded splendor as the aesthetic of literature; employed myriad synonyms in a literary work to exhibit their talent; composed work along with musical sounds like a singing song. To composers in Six Dynasties, poetized and rhymed composition pleased readers' acoustic and visual sense and expressed the literariness.

When it moved to Nan Dynasty, the quantity and quality of parallel prose has reached its high peak. The rhymed transformation not only pleased acoustic sense for the musical tone, but also had two practical functions--pointed out the progress of literature by its accent and distinguished the purpose of one literary work by the tone. As to the poetized transformation, it pleased readers' mind and eyes especially when it allowed a vivid and smooth style. Consequently, the poetized and rhymed parallel prose became a popular and splendid way for composition and poets desired to enrich their lexical knowledge and learnt its style.

Keywords : poetized transformation, rhymed transformation

* Dr. Chen, Song-shyong is a professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

溫庭筠十四首〈菩薩蠻〉之「空間蒙太奇」

陳 慷 玲*

提 要

溫庭筠有「花間鼻祖」之稱，在詞史上佔有非常重要地位，他曾創作過十四首〈菩薩蠻〉，歷來都有極高的評價。這是一組脈絡極為潛隱複雜的文本，作者不直接陳述女子內心的情懷，而是藉由一個個柔美的視覺意象呈現閨中女子的孤寂無奈。由於本組詞作具有非常強烈的視覺特色及空間跳躍，所以本文採取電影「蒙太奇」的概念，對它進行特寫、精神、鏡像三種空間向度的解析。在「特寫空間」部分，主要分析女子的特寫鏡頭與外在空間的配置關係，產生了渺小無力、緊張……等等效果；而「精神空間」為詞中人物精神狀態中的空間型態，如夢境、回憶……等，當它與現實空間交錯穿插後，形成一種恍惚迷離的空間蒙太奇；至於「鏡像空間」則專指女子的照鏡動作，女子藉由鏡子觀看自己與直接觀看外物間，形成鏡內與鏡外的跳躍，對照出女子內心複雜的情緒。在上述三種空間的遞換並列中，從未明說的寂寞情懷被隱約的暗示出來。

關鍵詞：溫庭筠、菩薩蠻、蒙太奇、組詞、空間

* 現任東吳大學中國文學系專任助理教授

一、前言

溫庭筠¹在詞史上的地位極高，素有「花間鼻祖」²之稱，清代張惠言〈詞選序〉云：「自唐之詞人李白為首，……而溫庭筠最高，其言深美閎約。」³並把十四首〈菩薩蠻〉比附於政治，引申為感士不遇的寄託之作；而清代陳廷焯更在張說的基礎上，將溫詞推尊到「獨絕千古」⁴的高度，他說：「飛卿菩薩蠻十四章，全是變化楚騷，古今之極軌也，徒賞其芊麗，誤矣。」⁵伴隨這種從政治角度詮釋詞作的諸種問題，已引起許多後續的批評及討論，因此本文並不打算再著墨於此，而想把焦點放在文本的美學風格上。清代周濟曾對前述的「深美閎約」進一步解釋：「皋文曰：『飛卿之詞，深美閎約』，信然。飛卿醞釀最深，故其言不怒不懾，備剛柔之氣。鍼縷之密，南宋人始露痕跡。花間極有渾厚氣象，如飛卿則神理超越，不復可以跡象求矣。然細繹之，正字字有脈絡。」⁶或如俞平伯所說：「飛卿之詞，每截取可以調和的諸印象而雜置一處，聽其自然融合，在讀者心眼中，仁者見仁，智者見智，不必問其脈絡神理如何如何，而脈絡神理按之則儼然自在。」⁷這些文字都深刻的觸及溫詞風格的核心，本文期望以新的角度解開這種壓縮式的印象批評。

順著上面的詞評線索，先由其十四首〈菩薩蠻〉切入分析，可以發現它具有極強烈的視覺特點，如葉嘉瑩所說：「……讀之皆但覺如一幅畫圖，極冷靜，極精美，而無絲毫個人主觀之悲喜愛惡流露在其間。」⁸或唐圭璋云：「飛卿詞溶情於境，遣詞造境，著力於外觀，而藉以烘托內情，故寫人極刻畫形容之致，寫境極沈鬱淒涼迷離惝恍之致。一字一句，皆精錘精鍊，豔麗逼人……。」⁹這兩則論述都精確的說出了溫詞刻意經營外觀的視覺效果，不管描摹景物或人，都儘量從「非聚焦型」視角敘寫，這是一種「無所不知的

¹ 其生卒年有多說，相關論述可參夏承燾：〈溫飛卿繫年〉，《唐宋詞人年譜》（上海：上海古典文學出版社，1956年8月），頁383-424。陳尚君：〈溫庭筠早年事跡考辨〉，《唐代文學叢考》（北京：中國社會科學出版社，1997年10月），頁344-368。

² 見王士禛：《花草蒙拾》，唐圭璋編《詞話叢編》（北京：中華書局，1990年10月）第一冊，頁674。

³ 張惠言：〈詞選序〉，唐圭璋編《詞話叢編》第二冊，頁1617。

⁴ 陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編《詞話叢編》第四冊，頁3777。

⁵ 陳廷焯：《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編《詞話叢編》第四冊，頁3778。

⁶ 周濟：《介存齋論詞雜著》，唐圭璋編《詞話叢編》第二冊，頁1631。

⁷ 俞平伯：〈讀詞偶得〉，收於《俞平伯詩詞曲論著》（臺北：長安出版社，民國77年11月），頁504。

⁸ 葉嘉瑩：〈溫庭筠詞概說〉，《迦陵論詞叢稿》（臺北：明文書局，民國71年10月再版），頁19。

⁹ 此說出自其〈溫韋詞之比較〉一文，唐圭璋：《詞學論叢》（上海：上海古籍出版社，1986年6月），頁897。

視角類型，敘述者或人物可以從所有的角度觀察被敘述的故事，並且可以任意從一個位置移向另一個位置。它可以時而俯瞰紛繁複雜的群體生活，時而窺視各類人物隱密的意識活動。」¹⁰作者表面上似乎極力避免主觀介入人物內心，但實際上卻將內心情懷投射於相應的事物，令讀者炫惑於一個個柔美的視覺意象，而碰觸不到內隱情緒，這些意象的組合，採用定向疊景的並列方式，由於沒有線形的連貫發展，使人無法清楚的掌握其脈絡，但其中卻具有深隱的肌理連繫，¹¹以上種種原因造成了其詞「深美閎約」的複雜難解。

這種視覺策略十分類似於現代電影的「蒙太奇」。「蒙太奇」一詞，是法文 *montage* 的譯音，原意指建築上的結構和裝配。借用到電影中來，就是鏡頭的組合關係和連接方法。導演按總的構思把一個個鏡頭連成影片，與建築工人根據圖紙用一塊塊建築材料蓋成樓房十分相似。電影藝術中的所謂蒙太奇，就是把許多個別的鏡頭，根據一個總的計劃，分別加以處理再把它們組接在一起，使它們提高到比原來個別存在時所具有的更高的作用。」¹²這些鏡頭組合中的時空跳躍，產生了個別鏡頭所無法呈現的豐富的意味。由於十四首〈菩薩蠻〉中透露出強烈的空間跳躍，故本文擬從「空間蒙太奇」的角度切入分析，以空間為軸線來論述溫詞的鏡頭銜接，它的鏡頭不是按邏輯或時間的順序所聯接的敘事蒙太奇，而是藝術性極高的表現蒙太奇，透過並列畫面中的或衝擊而產生特殊的效果。¹³本文分析面向有三：一是表象空間中「特寫鏡頭」與其他景別的配置，二是女子精神空間與現實空間的遞嬗，三是女子視角中的鏡像空間與鏡外空間的對照。

選擇溫庭筠十四首〈菩薩蠻〉為文本的原因，基於下列三點考量：第一，它本身具有強烈的意象並列特性。第二，這十四首歷來即被視為一組作品，¹⁴孫光憲《北夢瑣言》云：「宣宗愛唱菩薩蠻詞，令狐相國假其（溫飛卿）新撰密進之，戒令勿泄，而遽言於人，由是疏之。」¹⁵王灼《碧雞漫志》卷五

¹⁰ 胡亞敏：《敘事學》（武漢：華中師範大學出版社，1994年6月），頁24。

¹¹ 此段關於溫詞意象並列的特色，參孫康宜：《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》（臺北：聯經出版事業公司，民國83年6月），頁48-56。

¹² 胡安仁：《電影美學》（西安：陝西師範大學出版社，1990年7月），頁59。

¹³ 參〔法〕馬賽爾·馬爾丹（marcel martin）著、何振淦譯：《電影語言》（北京：中國電影出版社，1980年11月），頁108。

¹⁴ 清代的張惠言對這十四首的評說，引起了「聯章詞」及「組詞」的爭議，有關這部分的討論參考吳宏一（1943—）：〈溫庭筠〈菩薩蠻〉十四首的篇章結構〉（《中國文化研究所學報》新第七期，1998），頁269-289。有人把十四首視為先後排列次序不可任意錯亂顛倒的「聯章詞」，其中仍有許多商榷的空間，故本文暫將其視做「組詞」，同用〈菩薩蠻〉之詞牌，雖具有某種關連性，但其間並沒有先後聯屬的關係。此處定義主要採取吳小如的說法，參吳小如：《古典詩詞札叢》（天津：天津古籍出版社，2002年1月），頁291。

¹⁵ 見盧見曾輯雅雨堂本卷四「溫李齊名」條下，藝文印書館百部叢書集成初編本《北夢瑣言》據此影印。

轉引此文，並於其後注「溫詞十四首，載《花間集》，今曲是也。」¹⁶又《樂府紀聞》亦云：「唐宣宗愛唱菩薩蠻，令狐相公假溫手撰二十闋以進。戒勿泄，而遽言於人。且曰，中書內坐將軍，以譏其無學也，由是疎之。」¹⁷而清代張惠言、陳廷焯……等人常鎖定這一組詞為評說的目標，所引發的後續批評自然也離不開這個範圍，形成重重疊疊的批評網絡，十四首〈菩薩蠻〉因此成為最核心的焦點，也是論述溫詞風格時的首要指標。第三，〈菩薩蠻〉句句押韻，在此十四首中，一韻多為一視覺性畫面，以蒙太奇觀點分析時，一句即為一個鏡頭，簡直是蒙太奇的典型。

二、特寫空間

〈菩薩蠻〉中女子的活動之處多是與外界隔絕的私密空間，如花園、閨閣、繡房、床幃……，這些女子實際所處的表象空間是非常狹隘的，使活動受到相當的限制。如何在有限的空間中營造深淺的層次效果，景別¹⁸的變化就顯得十分重要。我們發現，「特寫鏡頭」(close up shot)¹⁹出現頻繁，每闋一個至數個不等，在一般中遠景的襯托之下，彷彿使讀者以特別接近的姿態去凝視這些放大或描繪細節的鏡頭，不但激活了讀者創造性想像，甚至帶讀者進入了「另一次元的現實」。本節將以「特寫鏡頭」為主，論述它與其他鏡頭銜接時產生的效果，可分為以下三種情況。

(一) 遠離特寫鏡頭

特寫鏡頭之後加上任何比特寫小的景別。即從無背景環境的鏡頭中加入背景環境，這種蒙太奇的銜接，主要在凸顯女子存在處境。如第七首：「鳳凰相對盤金縷（特寫）。牡丹一夜經微雨（特寫）。明鏡照新妝（特寫）。鬢輕雙臉長（特寫）。畫樓相望久。欄外垂絲柳。音信不歸來。社前雙燕迴。」²⁰上片四句全是特寫，前二句分別是衣飾及花卉的特寫，後二句則

¹⁶ 唐圭璋編：《詞話叢編》第一冊，頁 113。

¹⁷ 見沈雄：《古今詞話》〈詞評上卷〉所轉引，唐圭璋編《詞話叢編》第一冊，頁 970。《樂府紀聞》未知何人所作，張以仁先生推測其成書當在明末，二十闋之數疑為誤記，詳細推論可參其〈溫庭筠〈菩薩蠻〉詞的聯章性〉一文，收於《花間詞論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1996年），頁 123-125。

¹⁸ 鏡頭取景大約可分六種：大遠景、遠景、全景、中景、特寫、大特寫。見 Louis Giannetti 著、焦雄屏等譯：《認識電影》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2001年10月二版），頁 22。

¹⁹ 「特寫鏡頭」很難顯示其場景，常常將重點放在很小的客體上—如人的臉部等。由於特寫會將物體放大為幾百倍以上，特別會誇張事物的重要性，暗示其有象徵意義。「大特寫」是特寫鏡頭的變奏，它不是人的臉部特寫，而是更進一步眼睛或嘴巴的大特寫。見 Louis Giannetti 著、焦雄屏等譯：《認識電影》，頁 24。

²⁰ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》（上海：上海古籍出版社，1988年12月），頁 18。本文所引溫

集中於女子的臉部特寫，由於使用兩個鏡頭描寫同一部位，使臉部特寫成為本闕詞的核心。

此首「明鏡照新粧。鬢輕雙臉長」的臉部特寫說的是女子對鏡梳妝後的美態，這也是十四首中臉部特寫所共通之描寫主題。²¹電影中的特寫鏡頭是有特殊意義的，它的功能是：「只集中表現主題的一部分，因而製造一種特別接近或孤立的感覺，具有多重作用，特別是能突出一個演員的臉部，顯示或洩露內心的情感。」²²因此臉部特寫與其他鏡頭最大的不同在於，最能暗示內心的「情」，「情」的訊號波段在此處的呈現最強化，可是這兩句呈現的女子臉容是沒有表情的，我們無從得知她的情緒變化。作者策略性的略去面部表情，造成混沌模糊的空白，但相對的，它的意義負載量也因此最具伸縮性。隨著與其他鏡頭的蒙太奇聯結，沒有表情的臉部有各種填空的可能。

由於這類特寫鏡頭皆有修飾妝容的共通點，牽涉到中國文化「女為悅己者容」的傳統，²³女子要以最美的一面展示給心愛的對方，因此刻意梳妝打扮，等待著對方到來。但從下片「音信不歸來」得知此次等待的落空，則「雙臉長」為美麗容顏的消瘦，推測等待已有一段時間了，使得臉部表情指向負面，但是仍然無法填入一種確切的情緒。隨著閱讀者的詮釋而賦予它不同的意義，形成了具有無盡填空的彈性的開放文本，造成「情」的成分複雜多變。

而且臉部特寫這種特殊放大的畫面，使得臉與外在世界的巧妙斷裂，造成它所存在的空間被拋棄的錯覺，²⁴本身就自成一個次元，²⁵將肉眼實見的具體空間往另一向度擴展開來，在重疊中自成一立體的空間。與前二句「鳳凰

詞中之括弧部分為筆者所加之標記。

²¹ 女子的臉部特寫除本首三、四句，還有第一首「鬢雲欲度香腮雪」、「懶起畫蛾眉」、「照花前後鏡」，第三首「蕊黃無限當山額」，第五首「妝淺舊眉薄」、「鏡中蟬鬢輕」，第十一首「無言勻睡臉」，第十二首「臥時留薄妝」，第十三首「眉黛遠山綠」，第十四首「山枕隱穠妝」、「兩蛾愁黛淺」……。

²² 見 G.Betton 著、劉俐譯：《電影美學》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990 年 4 月），頁 37。

²³ 可參葉嘉瑩：〈論詞學中的困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響〉，收入繆鉞、葉嘉瑩合著：《詞學古今談》（長沙：岳麓書社，1993 年 2 月），頁 354。

²⁴ [匈]巴拉茲（Béla Balázs）說「當我們與那張孤立的臉面面對時，我們便忘記了空間，我們的空間意識消失了，我們發現自己已進入另外一個領域：面相學（Physiognomy）的領域……我們看到的不是有血有肉的人，而是他的面部表情，換句話說，也就是只看到他的思想感情、情緒和意圖。這些東西雖然都是可見的，但它們和空間並無聯繫。因為思想感情、情緒意圖等等都並不依存於空間，儘管使它們成為可見的那些東西本身卻是依存於空間的」，見何力譯、邵牧君校：《電影美學》（《THEORY OF THE FILM》）（北京：中國電影出版社，1979 年 2 月），頁 46-47。

²⁵ 「在默片中面對與周遭一切隔絕的面部表情，像是進入一個嶄新的、奇異的次元：靈魂的次元；它向我們展露一個新的世界一面貌的細部世界，這是肉眼或在日常生活中無法看得到的」，此段文字出自巴拉茲：《THEORY OF THE FILM》，頁 65，轉引 G.Betton 著、劉俐譯：《電影美學》，頁 39-40。

相對盤金鏤。牡丹一夜經微雨」的非臉部特寫鏡頭、下片四個非特寫鏡頭間，形成三個層次錯雜的空間變化。

因此前四句雖皆為特寫，但層次極為明顯，前二句是後二句的暗示鏡頭，以衣飾上金絲織就的成雙鳳凰圖案及牡丹經雨的憔悴，暗示三、四句女性主體的空白面部被賦予了耗盡心力的等待意義，而下片四句鏡頭拉遠，至女子站在樓上向外凝望、目力所及的所有範圍，然而終究越不過圈限女子的「畫樓」及「欄」，再怎麼著力盼望，也不免消融在「欄外垂絲柳」、「社前雙燕迴」這些帶有分離及企盼音書的悲傷景物之中。從上片三、四句兩個面部特寫過渡至下片首句「畫樓相望久」時，女性主體急速縮小，至末三句時則完全消失，使上片的臉部在第一層的等待情緒中，又加上了另一層無法自主的渺小感。這類遠離特寫的空間蒙太奇，最主要表現出主體被大環境吞噬後所產生的無力悲感。

（二）趨向特寫鏡頭

和上述相反，這裏鏡頭遞換的方式指比特寫小的景別在先，特寫在後。因為空間的消失而產生緊張的蒙太奇效果。如第十二首上片：「夜來皓月纔當午。重簾悄悄無人語。深處麝煙長。臥時留薄妝（特寫）。」²⁶前三句鏡頭的空間行進是由外至內、層層深入的。首先，「夜來皓月纔當午」指月在中天，從全知全能的非聚焦型視角來看，則月色是上至下的垂流瀉，充塞於整個空間之中。次句「重簾悄悄無人語」為水平方向的穿越過一重又一重的簾幕，深入到最私密的空間之中。第三句「深處麝煙長」則到達一密閉空間，由於隔絕造成氣流的阻滯，因此煙的「長」是定定的往上伸展繚繞。在穿越過這些重重的靜寂空間後，鏡頭停在女子臥時薄妝淡施的臉部特寫。由於前述的特性，特寫的出現暗示進入另一次元，接近隱藏的「情」，讀者的期待造成了一種張力，但又因為沒有表情的臉，促使懸念的緊張度提高。

如何穿越一張未知醒睡的靜止臉部，進入女子的內心世界？從物理現象來看，沒有絕對的靜止，因為在不動時就不能達到平衡，因此在女子臉部下，必有一力量運動以維持其靜止的平衡。從前三句來看，雖然靜謐，但其間流露出一種隱藏的不安。首句的「月」提供了白色冰冷的基底色調，次句的「無語」則消去了一切的聲音，經營出視聽覺的完美真空狀態。但接下來的「麝煙」卻是造成騷動的主要關鍵，薰香在不知不覺中觸動了嗅覺和觸覺，整個臥室充滿了溫度漸昇的催情氛圍。女子外在的空間是如此密閉隔絕，內在的情思又在無形的薰香中被挑動，兩者形成的張力逐漸緊繃，女子內心其實是思潮翻湧的，但讀者不能由此無表情的臉讀出其情緒。這種表面和內在的極度落差也造成了緊張的效果。經過以上的解碼詮釋，我們再回過頭來看此詞

²⁶ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 23。

的空間移動，則又更為豐富。前三句是從室外穿過重門進入室內，至第四句則通過女子的臉部特寫進入了另一次元的內心世界。隨著外景逐次移動的靜默單調，匯集而成女子內心的複雜翻湧，空白臉部做為這兩者的中介，成為懸疑的最高緊張點。

又如第二首下片：「藕絲秋色淺。人勝參差剪（特寫）。雙鬢隔香紅（特寫）。玉釵頭上風（特寫）。」²⁷首句為女子所著服裝的顏色與質料，以下的特寫非臉部，以三句的份量集中描寫女子頭上的飾品，與前例無表情的臉相較，「情」又遠了一層，造成一種飄浮失重的緊張狀態。我們試圖找出這三個特寫背後究竟要表現出什麼，發現其核心即是靜中之動。第一句高高低低的人勝造成的是視覺上的動態；第二句則是嗅覺的，「香」字指花，花香和體香混合，經過人體溫度而散溢出來；第三句為觸覺的，這裏的「風」非指真的風，女子靜止時並非絕對的靜止，呼吸或情緒等細微動作，都會造成頭上的玉釵隨之微微顫動，寫一種緩緩的氣流。表面上看不出女子的內心活動，但三句特寫內在的青春活力與靜止的表象所形成的不安緊張，卻在視覺、溫度、觸覺這些非常私密的改變中隱隱洩露出來了。歸結上述的詞例，運用這類趨向特寫的手法時，由於暗示即將進入另一次元到達人物的內心，而產生一種緊張狀態。

（三）趨近特寫鏡頭——遠離特寫鏡頭

以一闕為單位來論十四首〈菩薩蠻〉時，會發現一種極為普遍的複合狀況，即特寫置於一闕詞的中間部分，造成趨近特寫後，遠離特寫。以第十四首為例：「竹風輕動庭除冷。珠簾月上玲瓏影（特寫）。山枕隱穠妝（特寫）。綠檀金鳳凰（特寫）。兩蛾愁黛淺（特寫）。故國吳宮遠。春恨正關情。畫樓殘點聲。」²⁸特寫共四句，集中在上片末三句及下片首句。除了「珠簾月上玲瓏影」，其餘三句都寫女子臉部或女子頭飾，這也是〈菩薩蠻〉中最主要的兩類特寫鏡頭。

女子身上飾品的特寫，有極大一部分為鳥類，²⁹如本首的「綠檀金鳳凰」即是，且多半是成雙成對的，不是以金製成，就是金線所織就，其中透露出幾個訊息：其一，金的穩定性極強，愛情中的盟約常以金為見證，因此它是一種不變的表徵。其二，成雙的鳥類飾品頻頻出現在女子身上，除了對比出女子的形單影隻，也暗示了女子希望與情人永恆成雙的心願。其三，鳥飾的恆久不變來自於其沒有生命的特質，和現實生活的變動消長有極大的距離，兩者難以融合。其四，金飾的富貴氣象，襯托出女子的身份與美貌，但是她

²⁷ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 11。

²⁸ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 24。

²⁹ 如第一首「雙雙金鷓鴣」、第三首「翠釵金作股。釵上蝶雙舞」，第四首「翠翹金鏤雙鸞鷲」第七首「鳳凰相對盤金鏤」，第十首「寶函鈿雀金鸞鷲」，及本首的「綠檀金鳳凰」。

卻處於這種寂寞無可踰越的困境中，悲哀更深一層。

因此本首上片的「山枕隱穠妝。綠檀金鳳凰」，臉部與飾品兩種特寫並列時，產生聯結的引力，女子無表情的臉，與成雙鳥類構成張力網的兩極，失落的黯然情緒瞬時湧入女子臉部，在這樣的氛圍下，金的華貴凝重下所隱藏著冰冷沒有生命的潛在意義漸漸滲出，成雙的金鳥如同不可企及的海市蜃樓，想望與真實永遠隔著似近實遠的距離，女子青春無言的臉容被金飾的華貴閃耀逐漸吞噬。

而下片的「兩蛾愁黛淺」又回到了臉部特寫，進一步把前面並列產生的情緒以「愁」字帶出來。但特別要指出「兩蛾」的用法，眉毛是情懷最幽隱的部分，它不像眼睛這麼容易洩露情緒，雖也會受到眼部動作的牽動，或喜或嗔，但僅止於隱約的暗示，仍留有極大的想像空間。此處眉眼之際的「大特寫」(extreme close-up)，將此部分局部放大，特別突出其敏感度，造成含蓄的情感張力。因此這四句的特寫層次為趨近——特寫鏡頭——遠離：外在的月影鋪設別離後的不真實感——臉與金鳳凰並列指向落寞情懷——以眉含蓄點出「愁」。到達了「情」的最高點後，下面遠離了特寫，藉思緒拉遠至「故國吳宮」，繼而回到現實的「畫樓」。

這樣的配置造成景別結構呈現三段落，首段不見女性主體，中段以特寫形成張力、帶出情懷，至末段又消去了主體。女性主體的情思夾藏在中間靈光一閃，隨即又沒入了景物之中，其間產生了極大的壓抑感。

本節論述具體空間中之「特寫鏡頭」，與其他鏡頭組合後的效果，可以分成遠離特寫、趨向特寫、及前二者的複合組成（趨近特寫鏡頭——遠離特寫鏡頭）。第三種可同時容納前兩種情形，含括力最強，除了上述的例子外，亦可見第六首「玉樓明月長相憶」³⁰、第八首「牡丹花謝鶯聲歇」³¹、第十一首「南園滿地堆輕絮」³²、第十三首「雨晴夜合玲瓏月」³³……等，雖然都在女性的密閉空間中，景別運用受到相當的限制，但在巧妙的連結了這些鏡頭後，成功的創造出遠的、近的、另一次元的空間層次感，「情」雖未直接言明，但卻在鏡頭的遠近遞換中被含蓄的暗示出來。且其效果並不侷限於上述三種，隨著特寫鏡頭的內容、頻率、所處位置、和其他鏡頭的搭配……等種種細節的變異，造成了各種繁複變化的可能性。

³⁰ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 16。

³¹ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 19。

³² 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 21。

³³ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 23。

三、精神空間

這裏指的是詞中人物精神狀態中的空間型態，當它交錯穿插在女子現下存在的具體空間時，形成恍惚的空間蒙太奇。精神空間包含夢或回憶。如第二首「江上柳如煙。雁飛殘月天」³⁴、第四首「繡衫遮笑靨。煙草黏飛蝶」³⁵、第五首「杏花含露團香雪。綠楊陌上多離別」³⁶、第六首「門外草萋萋。送君聞馬嘶」³⁷、第十首「楊柳又如絲。驛橋春雨時」³⁸……。其中意象以楊柳、驛橋、草、雁……等物表現，場景從前一節的密閉空間移至外界，且多數與離別有關，可知是情人遠離，女子極度思念之下產生的夢境或類夢境的圖象。但這兩者互為交纏，界線極難劃分，因長期存在於精神意念之中，因此具有一種混沌不清的變形特質，類似夢的凝縮作用（condensation），意指某些念頭的縮寫或節譯，在彼此混合以後，成為一種模糊不清的圖畫，好像是幾個照片投影於一個螢幕上。³⁹

檢查上述的「柳如煙」、「雁飛殘月天」、「煙草」、「杏花含露團香雪」、「草萋萋」、「春雨」……等語句，水氣覆蓋住景物，而產生極度不清的朦朧感。而且接連著的兩個鏡頭呈並列關係，如「繡衫遮笑靨。煙草黏飛蝶」，一是女子以衣袖遮掩的燦然笑容，一是大片草原上有點點蝴蝶飛舞的遠景，但為兩個不相連屬的景；或如「江上柳如煙。雁飛殘月天」，前者為日景，後者為天將亮未亮之曉色，故二者的時間點是不同的。暗合前述夢的凝縮、及數個凝縮意念混合後的模糊特質。因此，在具象空間中插入夢境或回憶時，體現了女子模糊的感覺。這些部分從「非聚焦型」的視角來看，當然也可以不解成夢境，而是現實的一景，但如此詮釋時，則整首皆為實有的具象空間，板滯而失去彈性，如果解成夢境，從現實的空間宕開，則另有一種虛實參差的特殊味道。

以第五首為例：「杏花含露團香雪（夢）。綠楊陌上多離別（夢）。燈在月朧明。覺來聞曉鶯。玉鈎褰翠幙。妝淺舊眉薄。春夢正關情。鏡中蟬鬢輕。」⁴⁰首先要判斷夢境，第二句是密閉空間之外的離別場景，必為夢境或回憶。由於第一句尚無法確定是現實還是夢，但往下閱讀後，發現現實

³⁴ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 11。

³⁵ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 14。

³⁶ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 15。

³⁷ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 16。

³⁸ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 20。

³⁹ 參〔奧〕佛洛伊德（Sigmund Freud, 1956—1939）：《精神分析引論》（臺北：志文出版社，1997年元月再版），頁 169-170。

⁴⁰ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 15。

場景為臥室，和首句景物關連性不強，且一、二句結合後，形成如夢境混合後的鏡頭跳躍，故將其歸入夢境。首句的杏花花瓣在露水的覆蓋下，雪白得產生些許散光的視覺感，經營出夢境的模糊。第二句則是意義的模糊，「多」泛指離別之事，可以包含自己與男子的離別、他人的離別、或無數次回想中的離別……，各種離別影像疊合在一起，分不清是誰的離別，唯一清楚的是因離別所造成不安感，形成女子內心最深的恐懼點。而下句「燈在月隴明」，則暫時跳回現下時空，俞平伯指此句是「下半夜偶然醒來，忽又朦朧睡去的光景。」⁴¹心緒不寧的女子昏昏睡去，做了夢後又昏昏醒來，夢中的景是一個個凝縮的模糊影像，醒來後所見到的也是朦朧朧朧的月光燈光，現實和夢境的感覺混雜在一起，如電影手法中的淡出，形成第一層交錯重疊的恍惚感。

至上片末「覺來聞曉鶯」，則是利用鶯鳥的啼叫聲音，把夢境和現實明確的隔開，進入下片。雖然知道天亮拉開了幃幕，但這都只是表面的例行工作，動作回到了現實，心理卻還滯留在夢境的低沈情緒中，從「春夢正關情」可見其神智的陷溺，且結句「鏡中蟬鬢輕」的對鏡凝視，更進一步的把身處現實的自己丟入另一虛幻空間，因夢引出的情緒在醒後仍不斷的在虛像的映照中延伸擴散，透過這種蒙太奇剪接手法，使具象空間與精神空間的界限愈來愈模糊，造成第二層的恍惚。

又如第二首上片：「水精簾裏頗黎枕。暖香惹夢鴛鴦錦。江上柳如煙（夢）。雁飛殘月天（夢）。」⁴²上個例子從夢至現實，這首結構則恰好相反，由現實至夢。主要由第二句的「夢」字帶出三、四句的夢境空間。一、二句的空間皆在女子床幃之內，陳設精緻華美。首句的「水精簾」、「頗黎枕」的屬性都是冰冷而堅硬的，觸感單一，在華麗中透出寂寥的訊息。第二句「暖香惹夢鴛鴦錦」則開始有了溫度的變化，「暖香」可以是被褥的薰香或女子的體香，兩者接觸後因溫度的升高，香味產生變化且散溢開來，「惹」字為一種誘發，引惹出女子的夢，因此此句可說是串連現實及夢境的過渡句，既要和現實連接，又要具有夢境的模糊質素，才能造成分不清這兩者的恍惚特質。

承上而言，本句的「鴛鴦錦」同樣為臥床上的一部分而與首句聯繫起來，但溫度從冷至暖。至於開啟下面的夢境則有兩個方向：其一，「暖香惹夢」開啟了第三句；「暖」字所帶出了溫度感，凝縮轉變成夢境中水氣迷離的「江上柳如煙」，在夢中，無法再現離別時真實的圖景，只能化簡為春天濕潤而綠濛濛的模糊印象，此處類似「柔焦」⁴³的效果，不但表現人物夢境中渾沌的精神狀態，它也使整個畫面模糊不清，喪失清楚的線條結構，對比出前一

⁴¹ 見〈讀詞偶得〉，收於《俞平伯詩詞曲論著》，頁 507。

⁴² 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 11。

⁴³ 「柔焦」意指適度的控制攝影焦距，使透鏡產生偏差，造成模糊的美學效果，此部分相關的概念可參史蒂芬遜著、劉森堯譯：《電影藝術面面觀》（臺北：志文出版社，民國 76 年 11 月再版），頁 195-201。

鏡頭的明晰，在這種明晰／模糊的對照中，產生一種不穩定感。

其二，「鴛鴦錦」開啟了第四句「雁飛殘月天」。同樣為鳥類，錦被上繡的是成雙的鴛鴦，但是死的；而天上飛的雖是活的鳥，但在夜晚受驚失群而單飛的孤鳥，在殘月的襯托下更顯淒涼。這句的光線很暗，呈現另一種模糊感，但隨著雁鳥愈飛愈高、愈來愈小，飛出視野之外、飛出了夢境，被攝主體消失於鏡頭中，接近夢的尾聲，下片首句「藕絲秋色淺」，漸遠的雁鳥身影縮成一點至不見，至此以表示思緒的極細藕絲，兜回現實，放大至女子身上淡雅的秋色衣衫上。下片呈現這種漸小漸模糊至漸大漸清晰的變化，仍然在表現夢境過渡至現實的恍惚意念。

精神空間表示夢或回憶，具有夢的模糊凝縮特質。與具象空間結合後，於清晰的現實線中插入朦朧的夢境，產生了恍惚的效果。然而這種明晰／模糊穿插的空間蒙太奇，並不是以極端的對比呈現，而採一種漸層的方式，在現實的 A 端與夢的 B 端中，有一個具有過渡性質的 C 做為橋樑，是現實與夢的疊合，集兩者的特徵於此中介鏡頭。因此其恍惚感的深／淺、遠／近、強／弱、收縮／舒放、清楚／模糊……的兩極變化是層遞的，營造出一種詭魅滑縮的變形美感。若從整闕詞的角度來看，夢境多置中間部分，下片回到了現實的具象空間，但是人物的心理仍停滯於夢境的氛圍，表面雖進行著每日的梳妝打扮，但內心卻潛藏著夢境中一再出現的離別圖像，而一次次等待的落空後，現實似乎印證了夢境中的恐懼，在這兩者的心理拉鋸中，形成了文本之外另一層次的恍惚。

四、鏡像空間

前言已略敘十四首〈菩薩蠻〉中多採用非聚集型視角，是一種全知全能的視角類型。但是某些部分彈性極大，可同時開放其他視角參與，產生不同效果。例如一再出現的照鏡動作，亦可解成從女子的視角觀看自己，這個有意味的象徵動作，充分穿透人物的內心。女子透過鏡子看自己與直接看外物，作者刻意營造這種鏡內鏡外的空間跳躍，隱約透露出女子內心的枯寂。

首先要論述女子視野中的外在景物。它與第二節的具象空間重疊性極高。在現實當中，沒有鏡子為媒介，自己是看不見自己的，故只須扣除非鏡中的自己即可，如「鬢雲欲度香腮雪」、「人遠淚闌干」、「人勝參差剪」、「雙鬢隔香紅」、「玉釵頭上風」……等，排除自己的部分，所觀之物仍然不脫繽紛華美的外物。室內景物如第一首首句「小山重疊金明滅」⁴⁴，是陽光投射於折疊式屏風上的光影變化，下片末二句「新帖繡羅襦。雙雙金鷓鴣」是精美的絲料上以金線織就的鷓鴣圖案，質感高貴。或如第十首「寶函鈿雀

⁴⁴ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 7。

金鸞鷲。沉香閣上吳山碧」⁴⁵，珍貴的盒中盛裝著精緻鑲嵌雕琢的鳥型首飾，沉香閣則是以高級木材建造的華麗樓閣，整個空間帶有雅致的淡淡木香。室外景物如第十三首「雨晴夜合玲瓏月。萬枝香裊紅絲拂」⁴⁶，有月亮圓滿晶瑩的白、夜合花絲狀的粉紅漸層，敘述其顏色及形狀，又如第十一首「雨後卻斜陽。杏花零落香」⁴⁷，雨和斜陽造成空間的溫暖潮濕，使得因雨而落下的杏花香氣，經由溫度濕度的改變而在空氣中蒸騰散發。從以上的例子可看出，這些景物的經營皆極盡其能的挑動各種細微的感官感覺。

接著進行鏡像空間的部分，它約佔組詞三分之一的數量。總計有第一首的「照花前後鏡。花面交相映」⁴⁸、第五首「鏡中蟬鬢輕」⁴⁹、第七首「明鏡照新妝。鬢輕雙臉長」⁵⁰、第十首「鸞鏡與花枝。此情誰得知」⁵¹。從這些訊息中，歸結出以下的特點及疑問：其一，頻頻照鏡意味著什麼？其二，不直接寫臉，而是透過外物以概括浮泛的形容顯示女子美貌，如「花面交相映」、「新妝」、「花枝」，女子當然是美的，但是如何美？在此只傳達了概念性的美，卻不能具體落實，有一種不著邊際的距離感。其三，女子的五官完全不在描述的範圍內，最多只寫到臉邊的鬢髮，而且都是梳得薄如蟬翼。其四、顏色的描述單調，唯一能確定的只有鬢髮的黑。

相較於外在繽紛華麗的景物，女子內心明顯產生極大的落差，造成了特殊的蒙太奇效果。我們試著從西蒙·波娃（*Simone de Beauvoir*, 1908—1986）「他者」的觀點討論女子對鏡的心態。西蒙·波娃先提出「他性」（*Otherness*）是人類思維的基本範疇，所以任何一組概念若不同時樹立相對照的他者，就根本不可能成為此者（*the one*），而男性一開始就把自己定義為主體（*the Subject*），是絕對的，而她則成為「他者」（*the Other*）⁵²。文本中女子身處於密閉的空間，每日最重要的工作就是梳妝、回憶、等待，這些動作圍繞的軸心即為男性，女性將父權體制的象徵秩序內化為自己的行事原則，以取悅男性為最終目的，尤其在攬鏡自照時，抽象的形容、臉與身體的割離、不直接寫臉……等等現象，皆暗示了她沒有自身的主體特殊性，而是可以隨時被代換的普遍女體，以裝扮、等待為生活重心的女子，充其量只是依附於男性主體下所存在的「他者」，失去本有的自覺存在能力；蟬翼般的蓬鬆鬢髮本來就表現出虛的特質，映照於鏡中，更顯出女性主體的不實；而頻頻照鏡的

⁴⁵ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 20。

⁴⁶ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 23。

⁴⁷ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 21。

⁴⁸ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 7。

⁴⁹ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 15。

⁵⁰ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 18。

⁵¹ 曾昭岷校訂：《溫韋馮詞新校》，頁 20。

⁵² 此段定義參西蒙·波娃著、陶鐵柱譯：《第二性》〈作者序〉（臺北：貓頭鷹出版社，1999 年 10 月初版），頁 3-4。

動作，表面上是裝扮，但其實是不斷的想確定自我的存在，因為事實上已經失去自我了。

雖然鏡中的自己是無五官、無色彩的虛幻假象，但是這個做為「他者」的女性卻絲毫沒有自覺，從「花面交相映」所流露出的賞愛意態可以得知，她仍是肯定自己的，只要保持美麗，就有可能盼回男人。德國哲學家黑格爾（George W. F. Hegel, 1770—1831）在《精神現象學》中認為，人的意識統轄著兩種存在的形式，其一為有超越性的或「在看的」自我（observing ego），是一名觀看者，具有主體性；另一為固定的或「被看的」自我（observed ego），如同一個被物化的人，是被觀看的客體。⁵³詞中女子鏡中的「被看的」自我已變成一個極度物化的他者，美麗裝扮全是為了滿足可能再也不回來的男子，使「在看的」自我降至最低，甚至全然泯滅，而與鏡中人合而為一。但「鸞鏡與花枝。此情誰得知」兩句，又表現了內心存在著青春逝去、色衰愛弛的隱憂，女子並不知道，問題癥結不在外貌，而是自己失去了自主性，做為附屬於男人的他者，終其一生只能被動的等待。

鏡像空間中的女子是一個美麗的虛像，與亮麗豐潤的外在空間對比下，透露了其內心的寂寞枯竭。對鏡的女子摒除了自我主體，放棄了觀看者的能動性，甘願只以一個他者的身分與外景同等並列為被觀看之物，但由於本質上的差異，女子無法保證自己能永遠是一件美麗的被觀之物，在等待中耗盡青春，喪失觀賞性後，終於真正成為無價值的他者，在自己構築的無主體之虛像映射中逐漸枯萎，作者透過這兩者的對比，營造了女子內心空乏枯槁的蒙太奇效果。

五、結 論

文字所呈現出來的詞作是存在於書面上的平面維度，但它所建構出來的世界卻是異常的複雜多元，溫庭筠十四首〈菩薩蠻〉中採用視覺意象並列的策略，是利用其中質素釋放各式吸引鏈互相聯結，但聯結的脈絡相當繁瑣難解。因而本文嘗試利用現代電影中的「蒙太奇」技巧的概念進行空間的拆解，把文本從平面維度擴展開來，進入了第三維度的空間世界。

從文中的分析可以發現，其配置變化十分繁複。首先，在表象空間中，「特寫鏡頭」以其高出現率成為最主要的景別，與一般鏡頭銜接時產生了遠

⁵³ 存在主義大師沙特（Sartre, Jean-Paul, 1905—1980）則將此觀者與被觀者的雙重自我稱之為自覺存在與自體存在，前者為人所獨有，是行使感知行動的主體性存在，有自由不斷超越的特質；後者為萬物所共，是經由五官感知的物質性存在，自足安定，永遠不能自我超越。黑格爾及沙特之看法見劉崎譯〈沙特（二）〉，收於陳鼓應編：《存在主義》（增訂本）（臺北：臺灣商務印書館，1992年11月增訂二版），頁225。此二者之看法與西蒙波娃「他者」說有極深的淵源關係。

近錯落的效果，又由於臉部特寫自成另一次元的特性，使讀者的創造力想像能夠穿透女子的美麗面容，進入女子的內心，因為臉部表情的刻意省略成為一種空白，讀者雖然可以經由各種不同的詮釋角度進行情懷的填空連結，但空白導致詮釋永不能固定的活潑彈性，形成最大化的意義負載量。這些景別形成了以下的層次：女子所處的外在空間、女子身上的配飾、女子的臉、女子的內心世界。趨近特寫、遠離特寫……等種種組合方式，鏡頭在另一次元中任意進出遊走，造成各種參差遠近的空間變化，使內在情懷含蓄的隨之趨近遠推。其次，由於精神空間具有如夢般的凝縮變形的特質，夢境穿插於表象空間中，產生了恍惚的效果；回到現實後的女子，心理仍停留在夢境營造的離別氛圍，遠人不歸印證了夢中情狀，兩者疊合產生另一層次的恍惚。最後，從女子視角看出去，鏡中的自己與外景成為並列的物，這兩種空間的結構後，對比出女子枯索的內心。

本組脈絡複雜的組詞，透過空間蒙太奇的分析，可拆解出特寫、夢境、鏡像這三個不同的空間層次，在每一層的空間中，其各自特殊的鏡頭聯結產生了效果的變化，但最終都是指向潛隱模糊的「情」，在極度壓抑下的無奈與寂寥。在密閉空間中絕美模糊的臉容，形成了雙重的密閉效果，在層層疊疊的精美物象中，女子的自主性極度內縮，變成物象之一，可是她終究是有情緒變化的生命體，無表情的臉什麼也沒說，卻表達出更多語言所無法傳達的抽象情懷，在各層次空間蒙太奇的轉移跳躍間，淡淡的寂寞被不著痕跡的暈染開來。

參考書目

- 曾昭岷，《溫韋馮詞新校》，上海：上海古籍出版社，1988年12月。
- 唐圭璋，《詞話叢編》，北京：中華書局，1990年10月。
- 夏承燾，《唐宋詞人年譜》，上海：上海古典文學出版社，1956年8月。
- 俞平伯，《俞平伯詩詞曲論著》，臺北：長安出版社，1988年11月。
- 唐圭璋，《詞學論叢》，上海：上海古籍出版社，1986年6月。
- 吳小如，《古典詩詞札叢》，天津：天津古籍出版社，2002年1月。
- 繆鉞、葉嘉瑩，《詞學古今談》，長沙：岳麓書社，1993年2月。
- 葉嘉瑩，《迦陵論詞叢稿》，臺北：明文書局，1982年10月再版。
- 張以仁，《花間詞論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，1996年12月。
- 孫康宜，《晚唐迄北宋詞體演進與詞人風格》，臺北：聯經出版事業公司，1994年6月。
- 陳尚君，《唐代文學叢考》，北京：中國社會科學出版社，1997年10月。
- 何力譯、邵牧君校，《電影美學》，北京：中國電影出版社，1979年2月。
- 〔法〕馬賽爾·馬爾丹 (marcel martin) 著、何振淦譯，《電影語言》，北京：中國電影出版社，1980年11月。
- G. Betton 著、劉俐譯，《電影美學》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，1990年4月。
- 胡安仁，《電影美學》，西安：陝西師範大學出版社，1990年7月。
- Louis Giannetti 著、焦雄屏等譯，《認識電影》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，2001年10月二版。
- 佛洛伊德，《精神分析引論》，臺北：志文出版社，1997年元月再版。
- 史蒂芬遜著、劉森堯譯，《電影藝術面面觀》，臺北：志文出版社，1987年11月再版。
- 西蒙·波娃著、陶鐵柱譯，《第二性》，臺北：貓頭鷹出版社，1999年10月初版。
- 陳鼓應編，《存在主義》(增訂本)，臺北：臺灣商務印書館，1992年11月增訂二版。
- 胡亞敏，《敘事學》，武漢：華中師範大學出版社，1994年6月。
- 吳宏一，〈溫庭筠〈菩薩蠻〉十四首的篇章結構〉，《中國文化研究所學報》1998年新第七期，頁269-289。

“Spatial Montage” in Wen Tingyun’s “Fourteen. Pusaman Ci Poems”

Chen, Kang-ling*

Abstract

Wen Tingyun, known as the originator of “*Hua-jian (Flower) school*”, plays an important role in the history of lyrics (ci). He wrote “Fourteen. Pusaman Ci Poems”, which have been highly appraised in history. “Fourteen. Pusaman Ci Poems” are a set of texts which contain implicit and complicated meanings and contexts. The author does not directly describe the inner feelings of a young maiden, but presents her loneliness and no-way-out state of mind by delicate and beautiful visual images. Because of this strong visual language and the shift in space in the “Fourteen. Pusaman Ci Poems,” this article adopts the concept of “montage” and analyze these lyrics through three different dimensions: close-up, spirituality and mirror image. In the dimension of close-up, the relation between the close-ups of the maiden and the outer space creates the effect of insignificance, powerlessness, nervousness and so on. The dimension of spirituality discusses the spatial forms of the character’s spirituality, such as dreams and recollections; when these forms interlock with the space in reality, they formulate a blurred, trancelike spatial montage. As for the dimension of mirror image, it specifically refers to the maiden looking in the mirror: she looks at herself in the mirror as well as directly looking at the environment. These two different looks create a

* Dr. Chen, Kang-ling is a Assistant professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

shift between the spaces in the mirror and outside the mirror, and reflect her complicated inner feelings simultaneously. Through the transformation and juxtaposition of these three dimensions, her never-spoken loneliness is indistinctively alluded.

Keywords : Wen Tingyun, Pusaman, montage, lyric sets, space

試析「審醜」的傳奇手法： 以十一篇宋傳奇為例

趙修霈*

提 要

唐傳奇對於道德的美善、面貌的嬌媚、才情的詩美等各種「美」都有意描寫，多寫作「花嬌月媚」文字；而宋傳奇的美學風貌較唐傳奇更豐富多采，既有審「美」，又能審「醜」，且審「醜」者亦手法多樣：「寫醜」、「寫惡」、「丑化」，因而展現出宋傳奇獨特的風貌，亦即宋傳奇之「奇」。宋傳奇的「寫醜」充滿著人性的醜陋、仇恨的語言；「寫惡」的宋傳奇充斥著犯法者的罪惡及社會的黑暗、醜陋；宋傳奇的「丑化」主要針對具有高貴身份地位或高尚道德之人，令這些人物在作者筆下成為小丑，流露狼狽神態。

關鍵詞：宋傳奇、審醜、美學、傳奇手法

* 現任東吳大學中國文學系兼任講師／國立政治大學中國文學系博士候選人

前 言

針對張竹坡評點《金瓶梅》所說：《金瓶梅》是一篇市井文字，而《西廂記》是一篇「花嬌月媚」文字，¹葉朗表示：「這就是美學風貌的不同」，並進一步說：「花嬌月媚文字，它主要從生活中找出作者認為美的東西來描寫」，市井文字「不一定描寫美的東西，而常常大量描寫醜惡的東西，描寫病態的東西」。²據此，我們可以發現兩種不同的美學風貌：一是審「美」，一是審「醜」；「醜」仍包括在美學風貌之中，只是十分少見，但宋傳奇對於「美」、「醜」兩端的選擇，之所以能夠造成讀者閱讀上的「奇」特感受，與宋傳奇傳寫時運用了「審醜」的傳奇手法，有密切的關係。

唐代傳奇主要從日常生活中提煉出「美」的內容，不論是道德的美善、面貌的嬌媚、才情的詩美，比如說〈霍小玉傳〉³的李益「門族清華，少有才思，麗詞嘉句，時謂無雙」，霍小玉「一室之中，若瓊林玉樹，互相照曜，轉盼精彩射人」，真是郎才女貌；最後李益負心、霍小玉纏綿病榻時，「含怒凝視，不復有言。羸質嬌姿，如不勝致」，臨死之前，還「總帷之中，容貌妍麗，宛若平生。著石榴裙，紫襜褕，紅綠帔子。斜身倚帷，手引繡帶，顧謂生曰：『媿君相送，尚有餘情。幽冥之中，能不感歎。』」霍小玉不因李益負心而口出惡言、揮刀相刺，反而表現出一種溫柔敦厚的美。〈李娃傳〉⁴中，李娃配合母親欺騙男主角，當男主角饑寒落魄、以乞食為事時，李娃「見生枯瘠疥厲，殆非人狀」，良心發現，惻隱之心發動，「抱其頸，以繡襦擁而歸於西廂。失聲長慟曰：『令子一朝及此，我之罪也！』」然後義正辭嚴地駁斥母親，最後資助男主角應直言極諫科策名第一；李娃的改變不正體現顏淵的「不貳過」或孔子的「過則勿憚改」，李娃改過遷善的根本原因豈不源於孟子所謂的惻隱之心，因此李娃表現出的也是一種道德上的美善。〈鶯鶯傳〉⁵中，崔鶯鶯與張生分別後，曾寄書予張生，鶯鶯隨書附上幾個物件：「玉環一枚，是兒嬰年所弄，寄充君子下體所佩。玉取其堅潤不渝，環取其終始不絕。兼亂絲一絢，文竹茶碾子一枚。此數物不足見珍。意者欲君子如玉之真，弊志如環不解。淚痕在竹，愁緒縈絲。因物達情，永以為好耳。」取日常生活的細瑣之物，賦予深情厚意，這就是面對生活的詩意之美；最後張生負

¹ 〔清〕張竹坡：《臯鶴堂批評明代第一奇書金瓶梅讀法》：「《金瓶梅》，倘他當日發心不做此一篇市井的文字，他必能另出韻筆，作花嬌月媚如《西廂》等文字也。」（臺北：廣文書局，民國70年12月），頁27。

² 葉朗：《中國小說美學》（臺北：里仁書局，民國83年11月），頁212-216。

³ 〔唐〕蔣防：〈霍小玉傳〉，收入汪辟疆輯校：《唐人傳奇小說》（臺北：世界書局，2000年12月），頁77-82。

⁴ 〔唐〕白行簡：〈李娃傳〉，收入汪辟疆輯校：《唐人傳奇小說》，頁100-106。

⁵ 〔唐〕元稹：〈鶯鶯傳〉，收入汪辟疆輯校：《唐人傳奇小說》，頁135-140。

心、鶯鶯別嫁後，張生還至鶯鶯夫家以外兄的身份求見，鶯鶯不出見，張生「怨念之誠，動於顏色，崔知之，潛賦一章，詞曰：『自從消瘦減容光，萬轉千迴懶下床。不為旁人羞不起，為郎憔悴卻羞郎。』」，又以一詩別張生：「棄置今何道，當時且自親。還將舊時意，憐取眼前人。」非但不出惡言，也始終沒有埋怨之辭，還情深意重地叮嚀：要「憐取眼前人」；這不僅具才情之美，也有溫柔敦厚的品性之美。

由此觀之，唐傳奇對於道德的美善、面貌的嬌媚、才情的詩美等各種「美」都有意描寫；反觀宋傳奇，並非一面倒地寫作「花嬌月媚」文字、不全審「美」，時而審「美」、時而審「醜」，成功地展現這兩種不同的美學風貌。本文即透過「寫醜」、「寫惡」、「丑化」三種手法來揭露宋傳奇的審「醜」，展現宋傳奇獨特的風貌，亦即宋傳奇之「奇」。

壹、寫醜

「美」既然包含了道德的美善、面貌的嬌媚、才情的詩美等各種方面，與「美」相對的「醜」，也不僅為面貌的醜陋，更包括了道德的醜惡、舉止的醜態、言語的醜詆，及上述一切所造成的醜名。以下舉夏噩⁶〈王魁傳〉⁷、劉斧《青瑣高議·陳叔文》⁸、洪邁《夷堅志補·滿少卿》⁹為例，展示宋傳奇藉著寫「醜」的手法表現傳奇的獨特與「奇」。

〈王魁傳〉敘述男主角王魁「因秋試觸諱，為有司掙，失意浩歎，遂遠遊山東萊州。萊之士人，素聞魁名，日與之遊。」一日在山東萊州訪妓桂英，桂英勸王魁勉學：

（桂英）復謂魁曰：「君獨一身，囊無寸金，倦遊閭里。君但日勉學，至於紙筆之費，四時之服，我為君辦之。」由是魁醺止息於桂之館。踰年，有詔求賢，魁乃求入京之費。桂曰：「妾家所有，不下數百千，君持半為

⁶ 李劍國據《宋會要輯稿》、《續資治通鑒長編》、《蘇軾詩集》等書，整理而得：夏噩於嘉祐二年（1057），以明州觀察推官策試賢良方正能直言極諫科，入第四等，後授為光祿寺丞，於熙寧九年（1076）之前卒。見李劍國：《宋代志怪傳奇敘錄》（天津：南開大學出版社，2000年6月），頁107。

⁷ 〈王魁傳〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據上海古典文學出版社校點本《新編醉翁談錄》辛集卷2〈王魁負心桂英死報〉、《永樂大典》卷13139引《摭遺新說》之〈夢人跨龍〉、《類說》卷34《摭遺·王魁傳》、《侍兒小名錄拾遺》引《摭遺》校正後版本，頁160-163。李劍國：《宋代傳奇集》（北京：中華書局，2001年11月）。後文所引〈王魁傳〉或《宋代傳奇集》皆同此。

⁸ 〈陳叔文〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《青瑣高議》後集卷4校正後版本，頁268-269。後皆出於此。

⁹ 〈滿少卿〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷11校正後版本，頁797-799。後皆出於此。

西遊之用。」

因此，王魁感念桂英，說：「我客寓此踰歲，感君衣食之用，今又以金帛佐我西行之費。我不貴則已，若貴誓不負汝！」且於臨行前，與桂英同至州北望海神廟，對神痛誓：「誓不相負。若生離異，神當殛之。」然而，當王魁試為天下第一後，反而認為自己「科名若此，即登顯要，今被一娼玷辱」，從此斷絕與桂英的書信往來；至於桂英，聽說王魁得到狀元，還不斷地寫信、寄詩給王魁，甚至「閉門以俟」。後來，王魁父為之聘崔家女，王魁「不敢拒」，桂英亦不知其變，還以為王魁往徐州赴任的途中必派人接她。一日，桂英派一僕送信給王魁，「王魁大怒，欲撻其僕，書遂擲地，並不受，遣僕還之。」桂英才知王魁已然變心。因此，桂英至望海神廟割喉自盡，欲求助於神，果然數日後，桂英化為厲鬼，「披髮仗劍」要索王魁性命。最後，王魁在南京為試官時，「若發強悻，乃以剪刀自刺」；回到徐州後，「復以刀自刺」，家人因他「悖亂如此」而為他請來道士馬守素，卻得到「不可救」的回答，後數日，果然自刺而死。

乍看之下，〈王魁傳〉與唐傳奇〈霍小玉傳〉非常相似，兩者前半段都敘述未得功名前的士人與妓女的戀愛，後半段也都是士人得到功名後始亂終棄的悲劇，甚至最後女主角都因不甘被棄而欲化作厲鬼前來報復，¹⁰而男主角皆似乎有些精神方面的問題。但若簡單地認為夏噩模擬蔣防〈霍小玉傳〉而作〈王魁傳〉，似乎又過於輕率，一方面因為〈王魁傳〉男主角王魁確有其人，另一方面則是〈霍小玉傳〉傳達一種「美」的感受，而〈王魁傳〉則令人感到「醜」。以下分別就此兩方面加以析剖。

從〈王魁傳〉首句稱：「王魁者，魁非其名也。以其父兄皆名宦，故不書其名。」可知王魁並非男主角的真實姓名，之所以稱「魁」，或者由於此人曾中狀元。因此，根據周密（1232—1298）《齊東野語》卷六〈王魁傳〉，王魁的真實姓名為「王俊民」，¹¹再由沈括（1031—1095）《夢溪筆談》卷一及張師正（1016—？）¹²《括異志》卷三，可確知王俊民（1036—1063）是嘉祐六年（1061）狀元。¹³

成於〈王魁傳〉之後的張師正《括異志》卷三載王俊民得狀元及授官後的情況：

王廷評俊民，萊州人，嘉祐六年進士，狀頭登第，釋褐廷尉評簽書徐州節

¹⁰ 霍小玉曾說：「我死之後，必為厲鬼，使君妻妾，終日不安！」但〈霍小玉傳〉畢竟沒有讓霍小玉以女鬼形象現身其中，只寫李益疑心病重而已。

¹¹ 〔宋〕周密撰、張茂鵬點校：《齊東野語》（北京：中華書局，1997年12月），頁105-106。

¹² 張師正於宋仁宗嘉祐四年（1059）知宜州，英宗治平元年（1064）任荆南鈐轄，英宗治平三年（1066）為辰州帥，神宗熙寧十年（1077）為浙帥，時年六十二。此後情況不明。據〔宋〕張師正撰、白化文、許德楠點校：《括異志·點校說明》「註二」（北京：中華書局，1996年11月），頁5。

¹³ 〔宋〕沈括撰、胡道靜校注：《夢溪筆談》（香港：中華書局，1975年1月），頁28-29。

度判官。明年，充南京考試官。未試間，忽謂監試官曰：「門外舉人喧噪詬我，何為略不約束？」令人視之，無有也。如是者三四。少時，又曰：「有人持檄逮我。」色若恐懼。乃取案上小刀自刺，左右救之，不甚傷。即歸本任醫治，逾旬創愈，但精神恍惚，如失心者。家人聞嵩山道士梁宗朴善制鬼，迎至，乃符召為厲者。夢一女子至，自言：「為王所害，已訴於天，俾我取償，俟與簽判同去爾。」道士知術無所施，遂去。旬餘王亦卒。或聞王未第時，家有井竈婢，恚戾不順使令，積怒，乘間排墜井中。又云王向在鄉間與一娼妓切密，私約俟登第娶焉。既登第為狀元，遂就媾他族。妓聞之，忿恚自殺。故為女厲所困，夭闕而終。¹⁴

對照夏噩〈王魁傳〉，發現幾點相似：一、與《王魁傳》中所提到的地點相同。如〈王魁傳〉寫到王魁因秋試觸諱，遠遊萊州，得遇桂英；而《括異志》記載王俊民是萊州人，皆與萊州有關。又如王魁授徐州簽判，王俊民簽書徐州節度判官；王魁在南京為試官，王俊民亦充南京考試官時，發狂自刺。其次，《括異志》與〈王魁傳〉說男主角自刺的原因相似，前者言王俊民於未試時間有人在門外喧噪詬我，但派人去看卻沒有；後者是王魁深夜閱卷時，見桂英披髮仗劍而來，左右只聞其聲，但不見桂英之形。第三，發狂之後，家人都有請道士協助，雖然一是梁宗朴、一為馬守素，姓名不同，但結果一也——皆言無計可施，果然不久即死。

雖然《齊東野語·王魁傳》後段引王俊民友人初虞世在紹聖元年所作之記，說王俊民因女子索命而死的傳聞為誣妄之言，其實王俊民是由於服金虎碧霞丹中毒而死，以王俊民「性剛峭不可犯，有志力學，愛身如冰玉」的性格，不可能有狹妓負心之事，因此女鬼索命之說完全不可信。然而，王俊民的確得狂疾，也的確拿刀自刺：「於貢院中嘗對一石碑呼叫不已，碑石中若有應之者，亦若康侯（王俊民字）之奮怒也。病甚不省，覺，取書冊，中交股刀自裁及寸，左右抱持之遂免。」甚至，登科第一後，次年赴徐州任，再次年便死於徐。¹⁵因此，李劍國認為：「王俊民的狂疾和速死自然要引起世人百端猜疑」，夏噩便依據在王俊民死後不久開始流傳的妓女自殺索命傳聞，創作了〈王魁傳〉。¹⁶

其次，夏噩依據當時流傳的傳聞作〈王魁傳〉，但很明顯地，原本王俊民只是個因患有狂疾、服藥而死的狀元，卻被附會成狹妓負心、妓女自殺索命的〈王魁傳〉；與蔣防創作〈霍小玉傳〉，針對於史有據的真人李益及與之相關的善妒狂疾事跡，增易為李益因虧負霍小玉而患有痴病的傳奇故事，¹⁷創作方向亦十分相近：傳奇小說的內容皆據信而可徵的真人實事而作，同樣也增加士人狹妓風流之

¹⁴ 〔宋〕張師正：《括異志》（北京：中華書局，1996年11月），頁38。

¹⁵ 〔宋〕周密撰、張茂鵬點校：《齊東野語》，頁106-107。

¹⁶ 李劍國：《宋代志怪傳奇敘錄》，頁111。

¹⁷ 關於歷史上的李益「狂疾」、〈霍小玉傳〉中的李益事跡與真人李益有何不同，可參考王明勝：《李益研究·〈霍小玉傳〉中李益本事考》（成都：巴蜀書社，2004年10月），頁144-157。

事，並以此附會士人的「狂疾」。

雖然〈王魁傳〉與〈霍小玉傳〉在情節或作者創作方向上非常相似，但在「美」、「醜」兩端的選擇上，夏噩及蔣防卻大不相同。前文已述，〈霍小玉傳〉中，兩人即將分別，霍小玉自知兩人難有好結果，當「春物尚餘，夏景初麗，酒闌賓散，離思縈懷」之際，提出心願：「妾年始十八，君纔二十有二，迨君壯室之秋，猶有八歲。一生歡愛，願畢此期。然後妙選高門，以諧秦晉，亦未為晚。妾便捨棄人事，剪髮披緇，夙昔之願，於此足矣。」說的是不求天長地久，但意在言外，可以想像情意是多麼的纏綿深重。至於李益負心、霍小玉纏綿病榻時，蔣防描寫霍小玉「含怒凝視，不復有言。羸質嬌姿，如不勝致」，就算怒極說出：「我死之後，必為厲鬼，使君妻妾，終日不安！」這麼激烈的語言，霍小玉的動作仍是「引左手握生臂，執盃於地，長慟號哭數聲而絕。」李益雖然負心，但見霍小玉如此羸弱，他的舉止也並非寡情少義地掉頭離去，而是「為之縞素，旦夕哭泣甚哀」。因此作者蔣防令霍小玉臨死前，不僅保持嬌美的容貌「縵帷之中，容貌妍麗，宛若平生。著石榴裙，紫襪襠，紅綠帔子」，也不見絲毫因怨恨而扭曲的神態：「斜身倚帷，手引繡帶，顧謂生曰：『媿君相送，尚有餘情。幽冥之中，能不感歎。』」似乎不再因李益負心薄情而有怨懟，表現出的是一種惹人憐惜的溫柔之美。很明顯地，〈霍小玉傳〉寫的是「美」，讓讀者為之感傷、震動。

〈王魁傳〉中，王魁將入京科考，兩人分別在即，桂英提出要求：「州北有望海神廟，我與君對神痛誓，各表至誠而別」，將男女之間的情愛恩義轉化為實質的盟誓；王魁對廟中海神盟曰：「某與桂英情好相得，誓不相負。若生離異，神當殛之。神若不誅，非靈神也，乃愚鬼耳。」盟誓後兩人「對神解髮，以綵絲合為雙髻。復用小刀，各刺臂出血盈盃，以祭神之餘酒和之而交飲。」此舉乃是通過斬釘截鐵的誓辭與歃血為盟的誓約儀式，強化誓言的神聖性以保障未來的幸福。相較於〈霍小玉傳〉不求天長地久的言語、纏綿深重的情意，〈王魁傳〉缺少情意的詩美。

再者，桂英得知王魁負心後，先「仆地大哭」，後對侍兒說：「今王魁負我盟誓，必殺之而後已。」並往海神廟對神明說：「我初來與王魁結誓於此，魁今辜恩負約，神豈不知？既有靈通，神當與英決斷此事，吾即自殺以助神。」之後，「取一剃刀，將喉一揮，就死於地」。桂英因王魁負心薄情而萌生殺意，已經十分可怕；殺人之前還先自殺，以自殺助神，更添恐怖；且作者夏噩安排桂英自殺的方式也並非選擇白綾自縊、仰藥自盡等能夠成就舉止的流暢優美者，反而採取鮮血淋漓的割喉。而桂英死後的形象是「仗劍，滿身鮮血，自空而墜，左右四走」，一心尋王魁報復，導致王魁發狂、自刺而死。這種因負心而含怨、因怨恨而萌生殺意的舉止神情，不但不能稱為「美」，甚至還有些「醜」：仇恨造成的面目可憎，引起讀者的驚愕、恐懼。可見夏噩創作〈王魁傳〉時，雖然在情節安排或創作方法上與〈霍小玉傳〉相近，但對於〈霍小玉傳〉為引起讀者感傷、震動等情緒而寫「美」，夏噩則全不設想，因此哪怕情節相仿、創作方法相近，唯有傳寫手法

不同：一寫「美」、一寫「醜」，而〈王魁傳〉毫無溫柔敦厚、舉止優雅的「美」。

與〈王魁傳〉類似的還有劉斧〈陳叔文〉、洪邁〈滿少卿〉，以下先論〈陳叔文〉。男主角陳叔文「家至窘窶」，常在娼妓崔蘭英家閑坐，並告訴蘭英：「已有所授，家貧未能之官」，蘭英則說：「我雖與子無故，我於囊中可餘千緡，久欲適人，子若無妻，即我將嫁子也。」叔文明明已經娶妻，卻說：「吾未娶，若然，則美事。」為此，回家後欺騙自己的妻子：「貧無道途費，勢不可共往，吾且一身赴官，時以俸錢贖爾。」可見，陳叔文在明知道蘭英是妓女的情況下，為了蘭英的金錢資助，騙她無妻而同意娶她；又為了自己能夠有錢赴任，欺騙妻子而另娶蘭英。陳叔文之所以取蘭英，並非出於愛情，全從利益著眼；為了一己之利而欺騙兩個女人，暴露出人性中醜陋的一面。

爾後叔文之所以起心動念殺死蘭英，主要蘭英「不知我有妻，妻不知我有彼。兩不相知。歸而相見，不惟不可，當起獄訟。」由於畏懼引起獄訟，於是「日夜思計，以圖其便，思惟無方，若不殺之，乃為後患。」但為何要選擇這麼殘忍的手段呢？難道不能痛下決心、告知蘭英，或者割捨男女情愛、疏遠蘭英嗎？陳叔文的理由是蘭英「囊篋不下千緡」，當他已經為官、領俸錢，不再「家至窘窶，無數日之用」時，仍貪圖蘭英的積蓄；既容不得蘭英，又貪得蘭英的錢財，所以選擇除去蘭英，一勞永逸、永絕後患，因此陳叔文設計「與蘭英痛飲大醉」，將蘭英及女奴推落於水，以致溺死。陳叔文還假意哭泣：「吾妻誤墮汙水，女奴救之併墮水。」從陳叔文的薄情無義，非但沒有知恩圖報，甚至還恩將仇報，只見道德的黑暗與醜惡。

陳叔文歸家後，對妻子說：「家本甚貧，篋笥間幸有二三千緡」，可以想像這「二三千緡」從何而來；後來，陳叔文靠著這「二三千緡」為庫解物，一年多後，「家事尤豐足」。此時，女鬼蘭英也尋得陳叔文，令陳叔文死「若今之伏法死者」：「仰面，兩手自束於背上」。雖然傳奇小說的最後仍表達了天理昭彰、報應不爽的道理，但是並非利用傳奇寫「美」的手法，因此陳叔文伏法的結局僅令讀者略感安慰，卻無助於讀者因「美」而引起的感傷與震動情緒。

洪邁〈滿少卿〉中，男主角滿少卿出身淮南望族，浪遊四方，因「窮冬雪寒，饑臥寓舍」，市井人焦大郎「見而惻然，飯之，旬日不厭」，且對滿少卿說：「吾非有餘，哀君逆旅披猖，故量力相濟，非有他意也。」沒想到，滿少卿恩將仇報，私通焦大郎室女，為焦大郎發現：「吾與汝本不相知，過為拯拔，何期所為不義若此？豈士君子之行哉？業已爾，雖悔無及，吾女亦不為無過，若能遂為婚，吾亦不復言。」這番話說的中情中理，滿少卿也答應成婚。兩年後中進士，還對焦大郎女說：「我得美官，便來取汝，并迎丈人俱東。」而焦大郎心想以後可依靠滿少卿，便「不事生理，且厚贖厥壻，貲產半空」。滿少卿還鄉掃墓後，叔父為之求大夫次女為姻，滿少卿先是敬畏叔父，不敢違抗，「心殊窘懼」，但後來「幡然改曰：『彼焦氏，非以禮合，況門戶寒微，豈真吾偶哉！』」終娶大夫女，且「朱女美好，而裝奩甚富」，滿少卿「大愜適」；對於焦大郎父女「杳不聞問」，焦氏

女所贈的香囊巾帕亦「悉焚棄」。從滿少卿私通焦大郎女，可見他辜恩負義；再從滿少卿得新棄舊的行徑，可知他負心背義。焦大郎拯救滿少卿於饑寒交迫之時，並不求回報，而滿少卿卻以先後兩次背叛回報焦大郎，甚至焦大郎父女因此而死，真是狼心狗肺，哪兒還有道德的美善可言？

由於滿少卿對於焦大郎父女「杳不聞問」，並不知道焦氏已亡之事。二十年後，焦氏化鬼尋得滿少卿，欲「得備側室，竟此殘生」，幸虧朱氏賢淑，「待之如妹」；兩日後，滿少卿死焦氏房牖下，「口鼻流血」，是夕朱氏得焦氏託夢：「焦生受我家厚恩，而負心若此。自其去後，吾抱恨而死，我父相繼淪沒。年移歲遷，方獲報怨」。焦氏雖然其情可憫，但與〈王魁傳〉的桂英同樣因負心而含怨、因怨恨而欲報仇，這種仇恨造成的「醜」，目的是為了引起讀者的驚愕、恐懼，與因「美」而引起的感傷、震動全然不同。

以上三篇宋傳奇：夏噩〈王魁傳〉、劉斧〈陳叔文〉、洪邁〈滿少卿〉，無一不是充滿著醜惡的人性、醜陋的神態、仇恨的語言，這些皆與「美」距離甚遠，而近於「醜」。作者在宋傳奇中刻意寫「醜」，欲以寫「醜」來引起讀者的驚愕與恐懼，也就是說，欲以寫「醜」來造成讀者閱讀上的「奇」特感受。

貳、寫惡

除了道德方面稱不上美善外，某些宋傳奇還專寫犯法犯罪之惡，其中又以詐騙情節居多，如張齊賢《洛陽搢紳舊聞記·田太尉候神仙夜降》¹⁸、《洛陽搢紳舊聞記·白萬州遇劍客》¹⁹、《洛陽搢紳舊聞記·水中照見王者服冕》²⁰、洪邁《夷堅志補·吳約知縣》²¹、《夷堅志補·李將仕》²²、《夷堅志補·王朝議》²³、《夷堅志補·鄭主簿》²⁴、《夷堅志補·臨安武將》²⁵、《夷堅志補·真珠族姬》²⁶、沈

¹⁸ 〈田太尉候神仙夜降〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《洛陽搢紳舊聞記》卷3校正後版本，頁74-76。後皆出於此。

¹⁹ 〈白萬州遇劍客〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《洛陽搢紳舊聞記》卷3校正後版本，頁77-78。後皆出於此。

²⁰ 〈水中照見王者服冕〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《洛陽搢紳舊聞記》卷4校正後版本，頁85-87。後皆出於此。

²¹ 〈吳約知縣〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷8校正後版本，頁781-783。後皆出於此。

²² 〈李將仕〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷8校正後版本，頁783-784。後皆出於此。

²³ 〈王朝議〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷8校正後版本，頁787-788。後皆出於此。

²⁴ 〈鄭主簿〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷8校正後版本，頁785-786。後皆出於此。

²⁵ 〈臨安武將〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷8校正後版本，頁784-785。後皆出於此。

俶²⁷《諧史·我來也》²⁸、沈氏《鬼董·楊二官人》²⁹等，可見此類題材在宋傳奇中為數不少。故以下就此類題材探討宋傳奇的寫「惡」手法。

洪邁〈吳約知縣〉中，受害者吳約因家在南方，「家故饒財」，且「多蓄珠翠香象奇貨，駿馬及鞍勒，可直千緡，悉攜以自隨」，平日「服御麗好」，因而成為騙子鎖定的行騙對象。騙子偽裝成宗室趙監廟及其妻衛氏，住在吳約附近，兩人常以酒饌果蔬及南中珍異互贈。「周旋益久」後，趙監廟讓妻子衛氏出見吳約，吳約一見衛氏「美色妙年」便為之心醉；此後兩人「酒酣以往，笑狎謔浪，目成雲雨，忘形無間」，而趙監廟「殊不動容」。一日，趙監廟向吳約借僕馬出遠門，而吳約及衛氏便趁著趙監廟出門私會，正當晚上「將就枕」時，「忽聞扣扉甚急」，原來是趙監廟回來了。

趙監廟返家的消息令衛氏「悚汗變色，命侍妾收撤觴豆，掃除穀核」，而吳約也嚇得魂飛魄散，連忙躲到床下；偏偏趙監廟往床上一坐，「索湯濯足」，並「置盆於前，且洗且澆，須臾間水流滿地」。床下的吳約「衣裳濟楚，慮為所污，數展轉移避」，終於弄出了聲響，被趙監廟發覺。——這是第一階段，讓吳約既心慌又狼狽。

接著，趙監廟將吳約與衛氏背靠背綁在一起，「且飲且罵，以賤畜醜詆」，並演出鞭打衛氏的樣子；吳約自知理虧，心已慌亂，再加上趙監廟取劍疾視，「如將揮擊」，頗有威嚇意味。半夜趙監廟熟睡後，衛氏又對吳約說：「我前者用宗蔭，刑責所不加，儻坐奸論，只同常人」，「將來猶可嫁與市井細民妻」，但你可就危險了。——這是第二步，讓吳約心中更為惶恐。表面上看似他與衛氏同在一條船上，兩人都將面臨危險，但實際上衛氏並無生命之危，只有自己將受刑責。

衛氏的一席話必然加深了他的恐懼。因此，吳約主動提出「輸金贖罪」的方法，但趙監廟「嘻笑」說：「我忝為天胄，顧以妻子易賄邪？」似乎不願輕易放過吳約。吳約只好不斷增加贖金，最後將自己所有的財貨都給了趙監廟，才被放歸。事後，「同邸多為不平」，才知道是「猾惡之徒結娼女」佈下的誘餌，欲「擬訟諸府縣」時，早已人去樓空。而吳約經此騙局，「怨恨欲死，囊中枵然，幾無餬口之資。迨改秩再任連州陽山縣歸，所喪既多，心志罔罔，而且貽里社姻友譏

²⁶ 〈真珠族姬〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《夷堅志補》卷 8 校正後版本，頁 790-791。後皆出於此。

²⁷ 《諧史》不見宋元書目著錄，《說郭》卷二三選錄八事，據其題注，原書有二卷；並署撰人為宋沈徵、「霽人」，但李劍國據《古今說海》題為宋沈俶、《吳興備志》又說：「宋沈淑，霽川沈尚書之女。著《諧史》一卷。」《吳興備志》根據的也是元代陶宗儀《說郭》，而淑、俶二字形近，雖不知何者為是，但明鈔本《說郭》作沈徵應更是傳錄之誤。見李劍國：《宋代傳奇集》，頁 879-881。

²⁸ 〈我來也〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《說郭》卷 23《諧史》校正後版本，頁 881-882。後皆出於此。

²⁹ 〈楊二官人〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《鬼董》卷 2 校正後版本，頁 887-888。後皆出於此。

議，常如醉夢中，遂感疾沉綿，未赴官而卒。」

很明顯地，這是一齣「仙人跳」的戲碼，這齣戲之所以能成功，先憑藉著「宗蔭」這個身份令吳約信任並與之交往，後也依賴這個身份令吳約害怕，最後不得已輸金請罪、花錢消災。甚至，這篇傳奇的最後，作者並沒有為吳約伸張正義，讓騙子們伏法認罪，也沒有為吳約安排任何的補償，反而騙子得到財貨後遠走高飛，而吳約受人譏議、鬱鬱寡歡、怨恨而亡；與傳奇開頭作者洪邁說：「士大夫旅游都城，為女色所惑，率墮姦惡計中」的態度相仿，似乎吳約也得負些責任：「為女色所惑」，才會令奸邪者有機可趁。洪邁站在旁觀的角度陳述一件詐騙的社會案件，以冷靜客觀的筆調傳寫罪惡之「惡」；也正因为賞善罰惡的天理並沒有在傳奇中展現，讀者更能感受到社會的黑暗與醜惡。換句話說，書寫罪惡雖然是寫「惡」的手段，但賞罰不明更突出了真正的「惡」。

此外，洪邁〈王朝議〉同樣是寫詐騙的社會事件。先是鄭、李二生刻意進入將「調官京師」、「攜金千萬，肆意歡適」的沈將仕生活，常與沈將仕同遊，「周旋且半年，歌樓酒場，所之既倦，頗思逍遙野外」，正好給了鄭、李二生安排沈將仕與王朝議家人偶遇的機會。其時，又故作不經意地提到故人王朝議「家資絕豐，多姬侍，喜賓客。今老而抱疾，諸姬悉有離心，而防禁苛密，幸吾曹至，必傾倒承迎」，以與諸姬共享一夕之歡利誘沈將仕，共訪王宅。至王宅，「門內宅宇華邃」，顯出富家的排場；並以王朝議「久病倦懶，不能具冠帶，願許便服相延」為託辭，明正言順地不著官服見客，但其「容止固如士大夫」，飲食也「雅潔適口」。經過半年的相處，沈將仕對鄭、李二生已無懷疑；再透過這樣的安排，對於原本陌生的王朝議也逐漸轉為相信。殊不知，好戲才正要上場。

沈將仕見到王朝議美麗的姬侍七八人環立聚博，神思搖蕩之下，參與她們的博局，既有美色當前，又有賭局吆喝，再加上沈將仕每采輒勝，「須臾得千緡，諸姬釵鉞首飾為之一空」，令他逐漸放下戒心。終於在最後一局，盡輸之前所贏及身上所帶的錢兩，共三千緡。當一姬將沈將仕的所有錢兩都贏過來後，王朝議恰巧「大嗽，索唾壺急」，令眾姬驚慌，推客出房。當晚，沈將仕「臥不交睫，雞鳴而起，欲尋盟再往」，卻發現鄭、李二生不見，王氏宅也一空，問於側居者，始知「惡少年數輩偕平康諸妓，飲博於此耳。」這才發現自己「墮奸計」，然為時已晚，「囊裝垂罄，鄭、李不復再見」。

這場戲之所以能成功騙得沈將仕的財產，主要在於騙子們有耐心，鄭、李二生循正常的交往，與沈將仕來往半年，使得沈將仕對二人的戒心漸漸放下，才開始行動；又刻意營造一個「偶遇」，正因為是「偶遇」，所以並非早有「預謀」的樣子，且沈將仕入賊窩後，眼見的「門內宅宇華邃」、「容止固如士大夫」、「雅潔」等情景，如同官宦人家應有的樣子，使沈將仕盡釋其疑。至於美麗的姬侍及歡樂的氣氛令人放鬆，況且沈將仕並非一開始就輸錢，反而是大贏，令「諸姬釵鉞首飾為之一空」，這是騙子先施以小惠的手段；因此，將仕認為自己不但沒有損失，反而佔了些便宜，既不會將這幫人與騙子作聯想，也讓他對騙子掏心掏肺；但這

些小恩小惠的目的，只是鬆懈受害者戒心的手段，等到騙局一旦成功，騙子再一口氣倒贏他的錢財，連本帶利的騙走財物，而受害者還是受害者，並不因此少受損失。

〈王朝議〉中，作者洪邁的立場似乎與〈吳約知縣〉相似，既沒有為受害者伸張正義，言下之意還認為沈將仕得負部分責任；騙子雖然為非作歹，但受害者也並非全然無辜，前者犯法犯罪是「惡」，後者心術不正也是「惡」：聽說王朝議家中姬妾多，而一夕之歡可立得，便欣然同往；可見沈將仕也並非正人君子，被騙也是咎由自取。既然〈王朝議〉全篇都重於寫「惡」，詐騙情節、細節也為了寫「惡」，寫「惡」便成為全篇的主要手法與目的。

除了騙子外，沈俶〈我來也〉敘述一個非常厲害的賊——「我來也」：

有賊每於人家作竊，必以粉書「我來也」三字於門壁，雖緝捕甚嚴，久而不獲。「我來也」之名聞傳京邑，不曰捉賊，但云捉「我來也」。

一日，「我來也」被捉，但他不承認自己是「我來也」，又因「無贓物可證」，無法斷獄結案，只能先將他關著牢中。他兩次以從前獲得的財物收買獄卒：

「我固嘗為賊，卻不是「我來也」。今亦自知無脫理，但乞好好相看。我有白金若干，藏於寶塔上某層某處，可往取之。」……卒從其計，得金大喜。次早入獄，密以酒肉與賊。越數日，又謂卒曰：「我有器物一甕，置侍郎橋某處水內，可復取之。」……卒從其言，所得愈豐，次日復勞以酒食。

之後，說服獄卒讓他暫時離開牢房後，他以「我來也」身份偷盜某家財物，再請卒將他鎖回牢中。如此便足以令臨安尹相信關在牢裡的他並非「我來也」，最後僅「以不合夜行杖而出諸境」；而獄卒妻子當晚得到兩個裝滿黃白器的布囊，原來是「我來也」用以賄賂獄卒。

而作者沈俶對「我來也」偷盜之事的評論，開頭說：「京城闐闐之區，竊盜極多，踪跡詭秘，未易跟緝」，篇末又說：「雖以趙尹之嚴，而莫測其姦，可謂黠矣。卒乃以疾辭役，享從容之樂終身。」偷盜是犯法犯罪，但作者沈俶不但沒有予以相應的懲罰，反而稱其為「黠」，雖然帶有負面的奸詐狡猾之意，但也同時具有正面的聰明機靈含意。獄卒私放人犯出去，收受犯人賄賂，雖不至罪大惡極，仍有怠忽職守之責，但最後沈俶卻安排獄卒「以疾辭役，享從容之樂終身」，完全不必工作，終身不愁衣食。如此一來，不禁令人懷疑罪惡真是「醜」嗎？不必受罰的罪惡是否為罪惡呢？因此，〈我來也〉雖然書寫罪惡，但它寫「惡」的手法並非藉著罪惡而表現，反而是藉著罪惡的不受懲罰而展露；也就是說，讀者透過天理不明，更能感受到「以萬物為芻狗」的心寒，而傳奇之「惡」、之「奇」由此凸顯。

以上洪邁〈吳約知縣〉、〈王朝議〉、沈俶〈我來也〉三篇宋傳奇直接展示犯

法犯罪之「惡」、心術不正之「醜」、天理不彰之「黑暗」，並藉著刻意寫「惡」來造成傳奇之「奇」、引起讀者審「醜」的驚愕與恐懼。

參、丑化

以上已經揭示宋傳奇透過「寫醜」、「寫惡」手法來造奇，但宋傳奇的審「醜」並不僅利用「寫醜」、「寫惡」，尚運用「丑化」的傳奇手法；「丑化」並不如「寫醜」傳寫醜陋的神態、仇恨的語言，亦不同於「寫惡」以犯法犯罪、心術不正、天理不明為書寫重點，重在將正經人物小丑化，也就是「丑化」原本擁有光鮮亮麗、莊重嚴肅樣貌的人物。以下舉張齊賢《洛陽搢紳舊聞記·少師佯狂》³⁰、上官融《友會談叢·柳開潘閔》³¹、沈遼《任社娘傳》³²、吳良史³³《時軒居士筆記·江調逢二仙》³⁴、洪巽³⁵《暘谷漫錄·京都廚娘》³⁶等宋傳奇為例，論述作者如何運用「丑化」的傳奇手法？「丑化」手法又將如何造「奇」？

上官融《柳開潘閔》敘述「尚氣自任」、「性躁暴」的柳開（947—1000）與「處士潘閔」（962？—1010）結為莫逆之交，而潘閔素日對柳開「尚氣自任」的性格不以為然，「常嗤之」；當柳開與潘閔至睢陽傳舍時，只能在「廳事」內，中堂「扃鑰甚秘」，柳開怒、欲鞭打驛吏，驛吏辯說：「舊傳舍宿者多不自安，向無人居，十稔矣。」柳開「強曰」：「吾文章可以驚鬼神，膽氣可以讐夷夏，縱有凶怪，因而屏之。」潘閔心想：「豈有人不畏神乎？」因此決定「作戲怖渠」，扮鬼嚇柳開：

閔薄暮方來，以黛染身，衣豹文犢鼻，吐牙被髮，執巨箠，由外垣上，正

³⁰ 〈少師佯狂〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《洛陽搢紳舊聞記》卷1校正後版本，頁50-52。後皆出於此。

³¹ 〈柳開潘閔〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《友會談叢》卷中校正後版本，頁122-123。後皆出於此。

³² 〈任社娘傳〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據《四部叢刊三編》本《沈氏三先生文集》之《雲巢集》卷8校正後版本，頁193-194。後皆出於此。

³³ 〈江調逢二仙〉收於洪邁《夷堅支庚》：「鄉士吳濂伯秦，出其乃公時軒居士昔年所著筆記，剽取三之一為三卷，以足此篇。」書中卷七至卷九皆取吳書。可知其筆記原名不知，李劍國姑以洪邁之說擬為《時軒居士筆記》。至於吳良史，號時軒居士，生卒年不詳。見李劍國：《宋代志怪傳奇敘錄》，頁328。

³⁴ 〈江調逢二仙〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據涵芬樓校印本《夷堅支庚》卷8校正後版本，頁559-560。後皆出於此。

³⁵ 《說郛》卷73錄有《暘谷漫錄》六條，未注明原書卷數，但題有作者洪巽，可惜亦未有注。李劍國認為此書作於理宗寶祐五年後，又因廖瑩中《江行雜錄》有引其書，而廖瑩中於德祐元年自殺，因此此書又作於德祐之前。洪巽，寶祐五年（1257）寓江陵。見李劍國：《宋代傳奇集》，頁907、911。

³⁶ 〈京都廚娘〉情節、文字俱依李劍國《宋代傳奇集》據涵芬樓校印本《說郛》卷73《暘谷漫錄》校正後版本，頁907-909。後皆出於此。

據廳脊，俯視堂前。是夜，月色晴霽，洞鑒毛髮，柳尚不寐，或斂衣循牆而行。閻忽叱之，柳竦然舉目，初不甚懼。再呵之，似覺惶恐，遽云：「某假道赴任，暫憩此館，非意干忤，幸乞恕之。」閻遂疏柳平生幽隱不法之事，揚聲曰：「陰府以汝積戾如此，俾吾持符追攝，便須行也。」柳乃茫然設拜曰：「事誠有之，其如官署未達，家事未了，盛年昭代，忽便捨焉。倘垂恩庇之，誠有厚報。」言訖再拜，繼之以泣。閻徐曰：「汝識吾否？」柳曰：「塵下士，不識聖者。」乃曰：「只吾便是潘閻也。」柳知其所為，不勝慚沮，再三邀閻下屋。

柳開的舉止表現與他早先所說的「吾文章可以驚鬼神，膽氣可以讐夷夏，縱有凶怪，因而屏之」大相逕庭，說嘴打嘴、言行不一的局面讓讀者不禁感到可笑。

然而，柳開是宋初最早舉起古文旗幟，以文學韓柳為號召的古文家，他在號召古文的同時，大倡儒家道統，張景（970—1018）〈河東先生集序〉云：

先生生於晉末（指五代之後晉），長於宋初。拯五代之橫流，扶百世之大教，續韓、孟而助周、孔，非先生孰能哉！先生之道，非常儒可道也；先生之文，非常儒可文也。離其言於往跡，會其旨於前經，破昏蕩疑，拒邪歸正，學者宗信，以仰以賴！³⁷

可見張景似乎認為柳開是韓愈以降，繼承周公、孔、孟之道者，非其他宋初古文家可以相比；同樣地，祝尚書也將柳開歸類為「道統派」古文家。³⁸

此外，柳開不僅是道統派古文家，還是北宋初年武質文臣的典型，張景在〈柳公行狀〉中稱柳開：「尚氣自信，不顧小謹。凡所結交，皆求豪傑有出於人者，視齷齪俗儒輩不與言。」³⁹而宋人因對收復幽燕失利之事耿耿於懷，對於與此相關的人物皆予以美化，因此，柳開也被宋人浪漫化及英雄化了。⁴⁰可見，不論在文學或北宋政治上，柳開都有令人稱道之處。何以在上官融的筆下，柳開成了被朋友捉弄的對象？

甚至，當潘閻捉弄柳開時，曾「疏柳平生幽隱不法之事」，並以此作為陰間持符追攝的理由，而柳開也承認：「事誠有之」，可見在作者上官融的筆下，柳開曾為「幽隱不法之事」；這與張景在〈柳公行狀〉中稱述柳開「視齷齪俗儒輩不與言」的高道德標準似乎不甚相符。另外，潘閻捉弄柳開後，說：「公性躁暴，不奈人戲，他日必辱我以惡言矣」，於是「潛遁」，可知潘閻深知好友柳開性格並

³⁷ 〔宋〕張景：〈河東先生集序〉，收入《全宋文》卷 271（成都：巴蜀書社，1988 年 6 月），頁 311。

³⁸ 參見祝尚書：《北宋古文運動發展史》第一章第一部分〈興起古文以達於「古道」——柳開與宋初古文運動〉中說：「柳開一派古文家在號召古文的同時，大倡儒家『道統』，……我們姑將他們稱為『道統派』古文家。」（成都：巴蜀書社，1995 年 11 月），頁 11-12。

³⁹ 〔宋〕張景：〈故如京使金紫光祿大夫檢校司空知滄州軍州事兵馬鈐轄兼御史大夫上柱國河東縣開國伯食邑九百戶柳公行狀〉，收入《全宋文》卷 271，頁 314。以下簡稱〈柳公行狀〉。

⁴⁰ 伍伯常：〈北宋初年的北方文士與豪俠——以柳開的事風形象為中心〉，《清華學報》新 36 卷 2 期，民國 95 年 12 月，頁 295-342。

非溫文儒雅，日後必然為此懷恨在心，將以惡言侮辱他；一方面與柳開武質文臣的人格特質相仿，另一方面卻與《論語·公冶長》所述：孔子贊揚：「伯夷、叔齊不念舊惡，怨是用希」⁴¹或《論語·泰伯》曾子佩服顏淵：「……犯而不校」⁴²的容人雅量，差距益遠。由是，張景所稱的柳開是繼承周公、孔、孟之道的道統派古文家，但在上官融筆下卻成為口稱「吾文章可以驚鬼神，膽氣可以讐夷夏」、行為舉止卻大不相同的柳開。

前文已提到，柳開是宋初以孔孟道統作為古文基礎的古文家，這樣一個嚴肅的學究面貌，較近於審「美」，但相對而言，也較無法凸顯傳奇之「奇」。若將柳開道統派古文家與武質文臣二種特質合觀，再加上他偶有言行失卻平衡、行為標奇立異，最後因狂妄言行、有違規範的舉止，導致北宋朝廷對他作出制裁的歷史事實，形成一種矛盾的人格特質。而這種看似背反的形象，卻毫不牴觸地共在一個人的身上，既矛盾又和諧，使得柳開本身很能吸引小說家的興味與關注。此外，柳開與潘閻因為同鄉，故結為莫逆；⁴³且上官融說柳開「尚氣自任」、「性躁暴」，與讀者熟知的既有印象「武質文臣」相呼應，又讓他自稱：「吾文章可以驚鬼神，膽氣可以讐夷夏，縱有凶怪，因而屏之」，同樣符合讀者更熟悉的古文家形象。

然而，僅僅如此並不能達到傳「奇」的目的，作者上官融更故意安排這個口稱孔孟道統、又尚氣自任的武質文臣、古文家，面對著鬧鬼傳說，還「強曰：『吾文章可以驚鬼神，膽氣可以讐夷夏，縱有凶怪，因而屏之』」；以至於當潘閻隱藏真實面目，惡作劇假扮成鬼欺騙柳開時，柳開不知所措、甚至流下淚來，更令人感到可笑之至。對此，篇末上官融還說：「河東剛毅，人皆畏之，一旦為逍遙所怖，幾乎泣血。」可見，真正被上官融嘲笑的人，並非處士潘閻，而是原本莊重嚴肅的古文家、武質文臣——傳奇中說嘴打嘴、言行不一的柳開。是以，〈柳開潘閻〉以「丑化」柳開來為傳奇造「奇」。

而洪巽〈京都廚娘〉所要「丑化」的對象是作官之人。〈京都廚娘〉敘述一個「名某」的官員，「奮身寒素」、「受用淡泊，不改儒家之風」、「飲饌且大粗率」，「念昔留某官處，晚膳出京都廚娘調羹，極可口」，因此動了想請一位京都廚娘

⁴¹ 〔清〕劉寶楠：《論語正義》卷6（北京：中華書局，1998年12月），頁200。

⁴² 〔清〕劉寶楠：《論語正義》卷9，頁294。

⁴³ 關於潘閻的生平，可見王兆鵬：〈北宋隱士詞人潘閻生平考索〉，《文史哲》2006年第5期，頁88-97。其中，考索了潘閻的字號、籍貫、生年、及生平諸事，如太平興國四年（979）在汴京與柳開、寇準等有詩唱和；太平興國七年（982）因捲入秦王趙廷美的宮廷血案而遭緝捕，後逃脫；潘閻不只在一時一地以賣藥為生；雍熙年間以詠錢塘潮詞著名；淳化年間在汴京與孫何、丁謂交往唱和，又贈白銀資助王禹偁；至道元年因內侍王繼恩舉薦賜進士及第，授國子四門助教，不久追還；至道三年受王繼恩牽連又遭通緝，並再度逃脫；咸平初入獄，真宗釋其罪，授滁州參軍；咸平四年有詩贈孫何、張詠；大中祥符四年卒於泗州，好友錢易為之寫墓誌銘。同樣地，在祝尚書：〈柳開年譜〉中，亦提到宋太宗太平興國四年（979），柳開與潘閻、寇準、宋白等游，潘閻有詩〈中秋與柳贊善開、宗贊善坦、寇學士準宿宋拾遺宅，不見月〉。見祝尚書：〈柳開年譜〉，收於四川大學古籍整理研究所、四川大學宋代文化研究資料中心編：《宋代文化研究》第三輯（成都：四川大學出版社，1993年11月），頁113-147。

來家的念頭，請人代尋，「囑以物色，價不屑較」。不久，果然請來了一位「有容藝，能筭能書」、「字畫端楷」、「辭甚委曲，殆非庸碌女子所可及」、「容止循雅，紅衫翠裙」的廚娘，而「守一見為之破顏」、「守大過所望」。至此，作者洪巽僅寫「美」：這位「名某」的官員「受用淡泊，不改儒家之風」，具有道德之美；廚娘則內外兼美，有貌、有才、也有容止。

接著描寫廚娘第一次在「守」家掌廚設筵，這也是本文的重點所在。先要準備一場「常食五杯五分」的宴席所需物料：「內羊頭簽五分，合用羊頭十個；蔥薑五朶，合用蔥五斤」；從內羊頭簽五份竟要用十個羊頭、五朶的蔥薑竟也要蔥五斤才能備妥，實在太驚人了。因此，「受用淡泊」、「飲饌且大粗率」的「守」也「疑其妄」，但還要保持身為官員的氣派見識，「未欲遽示以儉鄙」，只派人「密覘其所用」。等到廚娘真正下廚時，先寫她的架勢：

翌日，廚師告物料齊，廚娘發行奩，取鍋鏟盃勺湯盤之屬，令小婢先捧以行，燿燦耀目，皆白金所為，大約正該五七十兩。至如刀砧雜器，亦一一精緻，傍觀嘖嘖。廚娘更圍襖圍裙，銀索攀膊，掉臂而入，據坐胡床。徐起，切抹批醬，慣熟條理，真有運斤成風之勢。

次則揭露需要如此多物料的原因：

其治羊頭也，漉置几上，剃留臉肉，餘悉擲之地。眾問其故，廚娘曰：「此皆非貴人之所食矣。」眾為拾置他所，廚娘笑曰：「若輩真狗子也。」……其治蔥薑也，取蔥徹徹過湯沸，悉去鬚葉，視朶之大小分寸而裁截之，又除其外數重，取條心似韭黃者，以淡酒醃浸漬，餘棄置，了不惜。

雖然經過廚娘之手所準備的菜餚，「馨香脆美，濟楚細膩，難以盡其形容」，「食者舉筯無贏餘，相顧稱好」，但這場筵席不僅耗費材料甚多，且撤席後廚娘還要照例支犒：「其例每展會支賜或至千券數疋，嫁娶或至三二百千雙疋」。因此，廚娘第一次掌廚後，「守」雖然「破慳勉強」賞賜廚娘，但也不禁承認自己「事力單薄，此等筵宴不宜常舉，此等廚娘不宜常用」，之後更「託以他事善遣以還」。

小說寫筵宴的準備及花費，可用以對照「守」在聘請廚娘前後的心情：請人代尋京都廚娘時，「囑以物色，價不屑較」，表示「守」原先根本就弄不清楚狀況，認為一個侍奉士大夫的奴婢能花費多少錢，所以才敢大放厥辭地說：「價不屑較」；等到廚娘寫出物料單時，「守」因疑其妄，然未欲遽示以儉鄙，姑從之，而密覘其用，開始顯示出「守」的見聞不廣與儉樸慳吝；直到眾人將廚娘棄於地上的羊頭拾置他處時，「守」及家人僕傭的平日生活便可以窺得一二了；最後廚娘照例支犒時，先是「守方遲難」，而後「破慳勉強」，只能承認自己「事力單薄」而託以他事、遣還廚娘。

在傳奇開始前，作者洪巽先說了一段開場白：

京都中下之戶，不重生男，每生女則愛護如捧壁擎珠。甫長成，則隨其姿質教以藝業，用備士大夫採拾娛侍。名目不一，有所謂……，等級截乎不紊。就中廚娘最為下色，然非極富貴家不可用。予以寶佑丁巳參闈寓江陵，嘗聞時官中有舉其族人置廚娘事，首末甚悉，謾申之以發一笑。

配合作者洪巽於末句針對「守」請廚娘卻只掌廚設筵一回就「託以他事」遣還之事，下個結論：「其可笑如此。」可見，作者洪巽寫此故事，並非為顯示京都人家的豪奢，也並非為稱讚廚娘之藝精或「守」的儉樸生活，相反地，他認為「守」的行為是可笑的、不自量力的。在文中，作者兩次提到「笑」：先是開頭「謾申之以發一笑」，最後又有「其可笑如此」，因此，篇名雖為〈京都廚娘〉，但主角似乎並非廚娘，也可以說，其實洪巽是藉廚娘來嘲弄骨子裡慳吝、表面上還裝著對金錢不在意的「守」；只是作者並不直接寫「守」的醜態，反而刻意在開頭處先寫「守」的道德之「美」，然後讓廚娘的「美」技，成為「丑化」「守」最直接的手段。

另外，〈京都廚娘〉中，沒有一個出場的人物有名有姓，聘用廚娘的官員稱「守」、廚娘逕稱「廚娘」、廚娘從前應侍的官員稱「某官」，總之，故事中的人物全是無名氏。然而，廚娘是「最為下色」的奴婢，沒有姓名並不奇怪，奇特的是作者也未賦予「不改儒家之風」的「守」一個姓名；況且，洪巽特意在〈京都廚娘〉中僅安排兩個角色——「守」與廚娘，足見作者藉著這樣一個難登大雅之堂的廚娘，「丑化」「守」這個兼具廟堂及士大夫雙重身份的官員，甚至這個沒有姓名的「守」指的不是某一位特定官員，是所有見聞不廣、儉樸慳吝、表裡不一的官員。

因此，作者洪巽寫作〈京都廚娘〉，不過就是藉廚娘嘲弄骨子裡慳吝、表面上還裝著對金錢不在意的「守」，藉廚娘的「美」技「丑化」原本莊重嚴肅的「守」，不像「寫醜」、「寫惡」手法專寫醜惡黑暗，只讓「守」如同「小丑」，博君一笑。這就是「丑化」的傳奇手法。

沈遼〈任社娘傳〉敘述吳越王委託「妙麗善歌舞，性甚巧」的名妓任社娘蠱惑神宗「深寵暱」、「文雅蘊藉，有不羈之名」的陶侍郎，⁴⁴而任社娘為達目的，

⁴⁴ 〈任社娘傳〉中只稱陶侍郎，未稱名；但程毅中考察這個故事的由來，認為來自當時的傳說，並引宋代筆記說明陶侍郎即為陶穀（903—970）。胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷 24：「小詞〈春光好〉『待得鸞膠續斷絃，是何年？』之句，……《本事曲》謂是陶穀使錢唐贈驛女詞，《冷齋夜話》謂是陶穀使江南贈韓熙載歌姬詞，……。」見〔宋〕胡仔：《苕溪漁隱叢話前集》（臺北：木鐸出版社，民國 71 年 8 月），頁 166。宋·鄭文寶《南唐近事》：「陶穀學士奉使，侍上國勢，下視江左，辭色毅然不可犯。韓熙載命妓秦弱蘭詐為驛卒女，每日蔽衣持帚掃地。陶悅之與狹，因贈一詞名〈風光好〉云：『好因緣，惡因緣，只得郵亭一夜眠。別神仙。琵琶撥盡相思調。知音少。待得鸞膠續斷絃，是何年？』明日，後主設宴，陶辭色如前，乃命弱蘭歌此詞勸酒。陶大沮，即日北歸。」出《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2001 年 12 月），頁 281。可見，陶穀應為出使南唐的使者，非《本事曲》及〈任社娘傳〉所說的錢唐吳越。〔宋〕文瑩《玉壺清話》卷 4 亦記為南唐，見《宋元筆記小說大觀》，頁

便偽裝為「居客館」的閨者女，「居窮屋，服弊衣」，並設計一齣戲讓陶侍郎見到她、對她印象深刻：「使者時行屏間，社故為遺其犬者，竊出捕之，悚懼，遷延戶傍」，令陶侍郎「一顧已心動」。接著，在吳越王慰勞陶侍郎的筵席上，任社娘「少為塗飾，雜群女往來」；陶侍郎原本「逸蕩其怪」，後來「數日社，因劇飲為歡笑」，可見陶侍郎對任社娘已然動心。爾後，任社娘又表現出欲迎還拒的姿態，讓陶侍郎愈發因其純潔而喜愛不已：

是時，客使左右非北吏，多知其事。……方陶意已不自持，乃呼謂社曰：「遺我一盃水來。」社四顧，已為望見使者，乃大驚，投罍餅，拜而走。陶疾呼，謂社曰：「吾渴甚，疾持入來。」社為羞澀畏人，久之方進。使者曰：「汝何為乃自汲？」頰動不應。復問之，社又故作吳語曰：「王令國中，有敢邀使客語者，罪至死矣。」陶曰：「汝必死，復何憚我也？令汝不死。」迺強持其手曰：「我閨中故靜，我與汝一觀。」社固辭不敢。即強引入閨中，排置榻上曰：「敢動者死。」社即佯噤不敢語。陶即出呼吏，喜曰：「持燭來。」吏進奉燭，燭來已具，吏引闔其戶而去。社曰：「我賤，不可，我歸矣。」比其就寢，甚艱難。已而晝漏且下，社曰：「我安從歸？」陶曰：「我送汝矣。然明日復來，我以金帛為好也。」社曰：「我家貧，受使者金帛，是速我死。然我生平好歌，為我度曲為詞，使我為好，足矣。」陶許諾，乃為送至其家，然尚不知其為倡也。

第二日，陶侍郎即為任社娘度曲為詞，並書以贈之：「好因緣，惡因緣，奈何天。祇得郵亭幾夜眠，別神仙。琵琶撥斷相思調，知音少。待得鸞膠續斷絃，是何年？」由陶侍郎所作詞之詞意纏綿，可知此時他對任社娘的感情。翌日，當吳越王召陶侍郎曲宴時，任社娘恢復歌妓身份，身在眾歌妓之中，但由於與「閨者女」的裝扮差異頗大，陶侍郎一時無法分辨，直到吳越王令任社娘鄭重地出拜時，陶侍郎「熟視而笑，知其為王所蠱，亦不以為意」，而任社娘「歌其詞，飲酒甚樂」，王亦大樂，賜任社娘千金。

這位美麗的名妓任社娘之所以偽裝成「閨者女」，正是抓住了這些「文雅醜藉」的讀書人驕矜自傲的心理，倘若任社娘以名妓身份露面，陶侍郎或許驚豔，但內心難免鄙夷，難以真正心動；但「閨者女」的美好足以動心，羞澀足以表現其純潔，這些更能打動「文雅醜藉」的陶侍郎。

傳奇至此似乎可以結束，但作者沈遼又寫到：次年陶侍郎再度出使而來，先

1481-1482。由於今本《冷齋夜話》不載此詞，楊繪《時賢本事曲子集》已佚，程毅中認為〈任社娘傳〉說陶侍郎乾興年（1022）出使吳越，但陶穀死於開寶三年（970），且吳越於宋太宗時就已歸順，因此產生兩個問題：一是乾興年如何需要再派使者出使吳越？二是如何派已亡的陶穀出使？「時間顛倒，完全不合史實。」此外，沈遼卒於元豐八年，卻在〈任社娘傳〉中稱神宗廟號，亦不合理。因此，程毅中以為其中可能還有後人追改之處。見氏著：《宋元小說研究》（句容：江蘇古籍出版社，1998年2月），頁14-15。

「請見社於王」，再見社娘便出語嘲弄：「昔謂何如，今乃桃符」、「社如龜筮，何客不鑽」；由陶侍郎次年再見社娘，出口全是嘲弄話語，便知「文雅醞藉，有不羈之名」的陶侍郎其實心中十分在意前一年為吳越王與社娘設計，雖當時看似不以為意，但直到第二年再見仍懷有怨懟，因此一見面便針鋒相對。而他嘲弄的話語「昔謂何如，今乃桃符」、「社如龜筮，何客不鑽」正是針對任社娘的職業而來，簡單來說，皆是針對任社娘妓女的身份及工作情況而言——宋代以後，民間新年懸掛春聯已經相當普遍了，所以王安石的〈元日〉寫：「爆竹聲中一歲除，春風送暖入屠蘇。千門萬戶曠曠日，總把新桃換舊符」，而陶侍郎嘲弄的前語「昔謂何如，今乃桃符」，即是以桃符嘲笑任社娘迎新送舊、送往迎來的妓女生活。至於後者「社如龜筮，何客不鑽」，一語雙關，古人以龜甲占卜前其中一個步驟是，在龜甲上鑽出一個小孔，再置於火上炙，觀察其裂紋，⁴⁵所以說「何客不鑽」——只要想用龜甲占卜，都得經過「鑽」的步驟。其次，任社娘是吳越國有名的歌妓，「妙麗善歌舞，性甚巧。其以意中人，人輒不自解，蓋其天媚者出於天資」，可見其入幕之賓必多不勝數，果然是「何客不鑽」！

所幸任社娘機智地將陶侍郎的嘲弄話語一一化解：「桃符正為客厲所畏」、「客兆得遊魂，請眡其文」，令使者陶侍郎「大慙」。而任社娘次日又得吳越王賜千金，「後社之家甚富。即老矣，將嫁為人妻」，又以其居第為佛寺，吳越王賜名「仁王院」。甚至，作者沈遼說：「至于今，其寺甚盛。」由此可知，雖然任社娘是身份不高的妓女，陶侍郎是「文雅醞藉，有不羈之名，神宗深寵睞」的高雅文士、是高高在上的天子使者，同時又是這場惡作劇的受害者，但作者沈遼卻沒有因此厚待陶侍郎，反而成為吳越名妓任社娘捉弄之下的「小丑」、藉娼妓任社娘「丑化」陶侍郎，讓陶侍郎為任社娘所「蠱」，還情難自禁地「強引入閨中」、心甘情願地「為作歌」，陶侍郎不再因天子使者身份高高在上，反而成為惡作劇中的「小丑」。而〈任社娘傳〉經由作者沈遼「丑化」傳奇手法的運用，更令全篇充斥著諧謔的雙關語及讓人會心一笑的惡作劇。

此外，吳越王派任社娘施展美人計只為吳越王素知陶侍郎為人，想讓他出糗罷了，因此〈任社娘傳〉說陶侍郎：「文雅醞藉，有不羈之名，神宗深寵睞。王知其為人也，使使謂社曰：『若能為吾蠱使者，我重賜汝。』」可見吳越王收買任社娘為此，始終不為任何高尚的目的，只為了取悅自己，證明這樣一個不羈的文雅之士也會受到吳越之女的誘惑；而任社娘也只為了得到吳越王的賞賜，並非懷有絲毫惡意。

除此之外，吳良史〈江調逢二仙〉，男主角江調與友人於上元夜見到兩美人，「侍妾五六輩，肩隨夾道，提絳紗籠，全如內閒裝束」，便「追躡到閑坊」；一妾說：「上仙知君雅志，果欲相親，便過杜家園中。臨溪有樓閣，足可款晤。」兩人喜至女仙處一夜同歡：

⁴⁵ 關於甲骨占卜方法，可參考張秉權：《甲骨文與甲骨學》（臺北：國立編譯館，民國 77 年 9 月），頁 54。其中歸納甲骨的攻冶有鋸、削、刮、磨與鑽、鑿，可見「鑽」是灼卜前的一個工序。

於是命設席，盃觴殺膳，一一整潔。仙滿酌勸客，酬之，皆引滿，至於三行，賓主意愜。一侍女曰：「天上月圓，人間月半，教人似月，正在今宵。不應留連歌酒，歌曲止能動情，未暢真情；酌禮止能助興，未洽真興。與其徒然笑語，何似羅帳交歡？」兩仙大悅曰：「小姬解人意。」即起，各攜手同詣一閣，對設兩榻，香煙如雲，各就寢，使妾揜帳。妾曰：「滅燭乎？」一曰：「好。」一曰：「留。」久之，聞雞聲，妾報曰：「東方且明，宜亟起。」倉皇著衣，就榻盥漱，相對傳觴。授以丹兩丸，曰：「服之可辟穀延年。別卜再會。」……仙送至門，慘愴而別。

自此兩人「不茹煙火，唯飡水果，殊喜為得際上仙」，後來遇道士劉法師，自述奇遇，沒想到劉法師卻說：「二君精神索漠，有妖氣，若遇真仙，當不如此。我能奉為去之」，後來得「兩婦人脫去冠帔，伏地待罪，又有數婢側立」，果然兩婦人並非得道上仙，而是張麗華、孔貴嬪之鬼魂所化。

陳後主與張麗華、孔貴嬪等妃子的荒淫事跡，在《陳書》卷7有所述。⁴⁶其中，最著名的就是陳後主（叔寶）作〈玉樹後庭花〉，後來唐代杜牧〈泊秦淮〉：「商女不知亡國恨，隔江猶唱後庭花」詩句，便用了這個典故。此外，杜牧〈臺城曲二首之一〉也說：「整整復斜斜，隨旗簇晚沙。門外韓擒虎，樓頭張麗華。誰憐容足地，卻羨井中龜。」說的是以韓擒虎為主將的隋軍攻入南朝陳首都時，遍尋不著陳後主，原來陳後主攜張、孔二妃，躲入了景陽殿的後井中，「及隋軍陷臺城，妃與後主俱入于井，隋軍出之，晉王廣命斬貴妃」。⁴⁷後來相傳，隋兵們以繩將陳後主與張、孔二妃一同拉出時，張、孔二妃的淚痕染紅了井邊石欄，因而附會為胭脂井。⁴⁸

由此可見陳後主的荒淫與無能，身為國君卻將國家大事交由張貴妃處理決

⁴⁶〔唐〕姚思廉：《陳書·張貴妃傳》卷7：「後主自居臨春閣，張貴妃居結綺閣，龔、孔二貴嬪居望仙閣，竝複道交相往來。又有王、李二美人、張、薛二淑媛、袁昭儀、何婕妤、江修容等七人，竝有寵，遞代以遊其上。……後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答，採其尤豔麗者以為曲詞，被以新聲，選宮女有容色者以千百數，令習而哥之，分部迭進，持以相樂。其曲有玉樹後庭花、臨春樂等，大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也。其略曰：『璧月夜夜滿，瓊樹朝朝新。』而張貴妃髮長七尺，鬢黑如漆，其光可鑒。特聰惠，有神采，進止閑暇，容色端麗。每瞻視盼睐，光采溢目，照映左右。常於閣上靚粧，臨于軒檻，宮中遙望，飄若神仙。才辯彊記，善候人主顏色。是時，後主怠於政事，百司啟奏，竝因宦者蔡脫兒、李善度進請，後主置張貴妃於膝上共決之。李、蔡所不能記者，貴妃竝為條疏，無所遺脫。由是益加寵異，冠絕後庭。而後宮之家，不遵法度，有挂於理者，但求哀於貴妃，貴妃則令李、蔡先啟其事，而後從容為言之。大臣有不從者，亦因而譖之，所言無不聽。於是張、孔之勢，薰灼四方，大臣執政，亦從風而靡。閹宦便佞之徒，內外交結，轉相引進，賄賂公行，賞罰無常，綱紀督亂矣！」（北京：中華書局，1997年11月），頁132-133。

⁴⁷〔唐〕姚思廉：《陳書·張貴妃傳》卷7，頁131。

⁴⁸〔宋〕葛立方：《韻語陽秋》卷5（北京：中華書局，1985年），頁41。

斷，然而兩位妃子死後，史家卻讓她們背上了禍水之名，⁴⁹在宋傳奇〈江調逢二仙〉中，作者吳良史也同樣地放過了陳後主，選擇以張麗華、孔貴嬪作為書寫對象。吳良史不讓她們如〈周秦行紀〉的薄太后、戚夫人、王昭君、綠珠、楊貴妃，不論她們是女仙或女鬼都仍保有一份美感，甚至為了美化逕稱為仙；也不如同在唐代、安史之亂之痛仍刻骨銘心的同時代之人筆下，陳鴻仍讓楊貴妃在〈長恨歌傳〉中成為海上仙山上的仙子；但經過了隋、唐、五代，張麗華、孔貴嬪在吳良史筆下仍得不到同情。

作者吳良史刻意安排張麗華、孔貴嬪成為假扮女仙的女鬼，又安排道士前來拆穿她們，令她們呈現在傳奇中是被識破的狼狽：「兩婦人脫去冠帔，伏地待罪」。這與《韻語陽秋》中記錄她們與陳後主一起由宮內井中拉出、遭受恥辱的情況，大概相去無幾吧。這難道不是作者吳良史藉著〈江調逢二仙〉對前代美麗的妃子們所進行的「丑化」嗎？這些歷史上致使「從此君王不早朝」、「盡日君王看不足」的后妃，死後仍能憑著天生的美貌而成為女仙，繼續享受安逸富貴的生活，這種安排運用的是「寫美」的手法。但吳良史安排張麗華、孔貴嬪死後成為女鬼，但又刻意地先讓她們假扮為女仙，再進行揭穿，揭露她們不過只是女鬼而已的真實身份，較她們直接以女鬼身份現身多了一層狼狽的醜態。這就是〈江調逢二仙〉所運用的「丑化」手法。

在張齊賢〈少師佯狂〉中，敘述了一則嘲弄和尚身體的故事。楊少師看善合生雜嘲的談歌婦人楊苧蘿「聰慧有才思」，便以姪女視之，「每令謳唱，言詞捷給，聲韻清楚」；另外，又和當時「能俗講，有文章，敏於應對，若祀祝之辭，隨其名位高下對之，立成千字，皆如宿構」的僧雲辨交好。一日，三人同在長壽寺，忽有大蜘蛛於簷前垂絲而下，僧雲辨指著面前的大蜘蛛，對楊苧蘿說：「試嘲此蜘蛛，如嘲得著，奉絹五匹」，楊苧蘿不假思索便說：「喫得肚墨撐，尋絲繞寺行。空中設羅網，祇待殺眾生。」看似嘲弄對象是大蜘蛛，但「嘲戲之辭正諷雲辨」——因雲辨體肥而肚大。

作者張齊賢在此將肥肚和尚雲辨與蜘蛛混為一談，除了外表皆有肥大肚子的共通性外，和尚設置寺廟是欲為人們在三界火宅中提供一個清涼道場，以普渡眾生為宗旨；而蜘蛛結網本為等待獵物自投羅網，現在蜘蛛於普渡眾生的寺廟內結網，尋求救贖的眾生彷彿自尋死路；將和尚的清涼道場與蜘蛛網等同，將寺廟普渡眾生與蜘蛛結網等待獵物相提並論，都為等待眾生 / 獵物自來。這既不僅是諧戲詩，與東坡以禪入詩頌戲僧一樣，顯示出一種機鋒趣味；⁵⁰更可以發現張齊

⁴⁹ 〔唐〕姚思廉：《陳書·張貴妃傳》卷7：「由是愛傾後宮，又好厭魅之術，假鬼道以惑後主，置淫祀於宮中，聚諸妖巫使之鼓舞，因參訪外事，人間有一言一事，妃必先知之，以白後主，由是益重妃，內外宗族，多被引用」，頁131。《陳書·吳興王胤傳》卷28：「是時張貴妃、孔貴嬪竝愛幸，沈皇后無寵，而近侍左右數於東宮往來，太子亦數使人至后所，後主疑其怨望，甚惡之。而張、孔二貴妃又日夜構成后及太子之短，……禎明二年，廢為吳興王。」，頁376-377。

⁵⁰ 東坡戲僧之詩頌有〈戲答佛印〉：「遠公沽酒飲陶潛，佛印燒豬待子瞻。採得百花成蜜後，不知辛苦為誰甜。」〈戲答佛印偈〉：「百千燈作一燈光，盡是恆沙妙法王。是故東坡不敢惜，借

賢利用女歌者來「丑化」僧人，使僧雲辨在自己所出的難題中「出醜」。

由以上〈柳開潘閻〉、〈京都廚娘〉、〈任社娘傳〉、〈江調逢二仙〉、〈少師佯狂〉五篇傳奇可以發現，被取笑、捉弄的對象是道統派古文家柳開、具「儒家之風」的官員、「文雅醜藉，有不羈之名」的文士、前朝帝王的妃嬪、當時有名的僧人，無一不是具有高貴的身份地位、才貌兼備、或道德的高尚者；然而，這些人物經過作者的嘲弄取笑，不復「美」，而賦予「丑化」。透過「丑化」，宋傳奇作者使讀者產生驚愕的情緒，並隨之開懷大笑；如此一來，作者運用「丑化」展現出宋傳奇之「奇」的手法便成功了。

結 語

經過以上三部分的討論，「寫醜」手法運用於宋傳奇中，流露出人性神態之「醜陋」，「寫惡」手法則突顯犯法犯罪之「惡」、天理不彰之「黑暗」，皆欲引起讀者審「醜」的驚愕與恐懼，並藉此造「奇」；「丑化」使讀者產生驚愕的情緒，並隨著傳奇情節開懷大笑，以此造「奇」。

「寫醜」的三篇宋傳奇無一不是充滿著醜陋。〈王魁傳〉、〈陳叔文〉、〈滿少卿〉的男主角皆辜恩負心，女主角亦全因怨恨而欲復仇，展現出醜陋的人性、仇恨的語言，全無溫柔敦厚的「美」。

「寫惡」的三篇宋傳奇〈吳約知縣〉、〈王朝議〉、〈我來也〉亦充斥著罪惡，既展示犯法者之罪惡，又由於傳奇結局的天理不彰，表現出社會的黑暗與醜陋。

「丑化」的五篇宋傳奇主角無一不是具有高貴的身份地位、才貌兼備、或道德的高尚者，然而，全為作者的「丑化」，不復「美」。〈柳開潘閻〉捉弄的對象是道統派古文家柳開，〈京都廚娘〉則以具「儒家之風」的官員為主角，〈任社娘傳〉中被取笑的人物是「文雅醜藉，有不羈之名」的文士，〈江調逢二仙〉突出狼狽神態的是前朝帝王的妃嬪，〈少師佯狂〉中佔下風的是當時有名的僧人。

因此，宋傳奇的美學風貌較唐傳奇更豐富多采，既有審「美」，又能審「醜」，且審「醜」者亦手法多樣：「寫醜」、「寫惡」、「丑化」三種，因而展現出宋傳奇獨特的風貌，亦即宋傳奇之「奇」。

君四大作禪床。」出自清·王文誥輯註、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1996年11月），頁2654、2666。又，〈禪戲頌〉：「已熟之肉無復活埋，投在東坡無礙羹釜中，有何不可？問天下禪和子，且道是肉是素。喫得是、嗤不得是。大奇大奇，一盤羹勘破天下禪和子。」〈食豆粥頌〉：「道人親煮豆粥，大眾齊念般若。老夫試挑一口，已覺西家作馬。」〈醉僧圖頌〉：「人生得坐且穩坐，劫劫地走覓什麼。今年且痾東禪屎，明年去拽西林磨。」出自戴麗珠寫定：《東坡禪喜集新書》（臺北：文史哲出版社，民國89年2月），頁21、23。

The Appreciation of the Ugliness in Song Legends

Chao, Hsiu-pay

Abstract

The writers don't only describe the beautiful appearance but also the beautiful moral and poetry in Tang legends, but the aesthetic experience of the Song legends is much more abundant. There are both the appreciation of the beauty and the appreciation of the ugliness, and the manners of the appreciation of the ugliness are various. The Song legends uglify the humanity, expose to the crimes, and trick with the lofty men.

Keywords : Song legends, the appreciation of the ugliness, aesthetics, legendary manners

《全元散曲》般涉調曲套程式析論

侯淑娟*

提 要

般涉調為諸宮調之常用宮調，在宋金時期說唱與戲曲相融之際，般涉調以〔耍孩兒〕或〔哨遍〕組套的形式為元曲所繼承，與仙呂、中呂、南呂、正宮……等同列於北曲譜常用的十一個宮調之中。北曲譜之般涉調共收〔哨遍〕、〔麻婆子〕、〔牆頭花〕、〔急曲子〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕、〔尾聲〕等七種曲牌。就其曲套程式分析，雜劇與散曲之組套形式發展頗有歧異。《全元散曲》共有46組套數與般涉調〔耍孩兒〕相關，屬於單獨組套者共有28套；與中呂或正宮相聯成套者，共有18套。以此二類曲套創作而有姓名可考者共有24人，有姓或筆者2人，其餘4套為無名氏之作。以般涉調〔耍孩兒〕創作者，不乏馬致遠、杜仁傑、王伯成等名家。本文以《全元散曲》所收之般涉調〔耍孩兒〕作品為研究範疇，分析其曲套程式類型，並就其內容與可考作者之時代結合，探其主題內涵和寫作筆法。發現在般涉調〔耍孩兒〕的散曲套數中，依然可見其繼承諸宮調的鋪陳敘事筆法，及說唱敘事性創作程式隨曲套音樂進入散曲的蹤跡。

關鍵詞：散曲、全元散曲、般涉調、耍孩兒、曲套、曲套程式

* 現任東吳大學中國文學系專任副教授

前 言

在戲曲曲套音樂中，北曲規律最為嚴明，宮調之下所繫曲牌之排序一定，以一定的程式表現音樂承轉的節律，不容紊亂。《中國大百科全書·戲曲曲藝》卷為「程式」下定義曰：「程式的本意是法式，規程。立一定之准式以為法，謂之程式。」¹可見程式包含格律性和規範性兩大意義特徵。在散曲套數和雜劇、傳奇的創作中，北曲套數不論散曲或劇曲，講究格律、法則，以宮調統繫曲牌而組織聯套，具有明顯的曲套程式性特徵。從元燕南芝菴《唱論》所載之元代六宮十一調，即十七個宮調，²到周德清《中原音韻》論「樂府」宮調所提之十二宮調，³甚至到明初之《太和正音譜》，⁴宮調觀念具有系統意義，是曲牌分門別類的歸納標準。納於北曲般涉調下的曲牌雖然不多，但是般涉調總被列在上述曲譜所列的宮調之中。

在北曲雜劇的系統中，般涉調不能單獨組套，只以〔耍孩兒〕、〔哨遍〕、〔煞〕等曲牌之曲段組織插入中呂、正宮套數；但在散曲的系統中，曲家不但可以運用雜劇借宮聯套的形式創作，也可以般涉調〔耍孩兒〕單獨成套的形式敘事歌詠。《全元散曲》共收 463 組套數作品，⁵其中共有 46 組套數與般涉調曲牌相關，其中般涉調曲牌單獨組套者共有 28 套；與中呂或正宮相聯成套者，共有 18 套。以此二類曲套創作而有姓名可考者共有 24 人，有姓或筆者 2 人，其餘 4 套為無名氏之作。以般涉調〔耍孩兒〕創作者，不乏馬致遠、杜仁傑、王伯成等名家。

本文以《全元散曲》所收之般涉調〔哨遍〕、〔耍孩兒〕作品為研究範疇，從般涉調在諸宮調和北曲雜劇中的運用探討宮調在時代演進中的變化，分析其曲套程式類型，發現在般涉調〔耍孩兒〕的散曲套數中，依然可見其繼承諸宮調的鋪陳敘事筆法，及說唱敘事性創作程式隨曲套音樂進入散曲的蹤跡。

¹ 參見《中國大百科全書·戲曲曲藝》之「表演程式」，北京：中國大百科全書出版社，1983年8月第一版，1985年3月第二次印刷，頁21。

² 《唱論》收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年7月第一版，1982年11月第4次印刷），第一冊，頁160。《唱論》所錄宮調為：仙呂調、南呂調、中呂宮、黃鐘宮、正宮、道宮、大石、小石、高平、般涉、歇指、商角、雙調、商調、角調、宮調、越調等十七種。

³ 《中原音韻》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年7月第一版，1982年11月第4次印刷），第一冊，頁169-258。十二宮調為：黃鐘、正宮、大石調、小石調、仙呂、中呂、南呂、雙調、越調、商調、商角調、般涉調等，見頁224-230。

⁴ 《太和正音譜》，收於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1959年7月第一版，1982年11月第4次印刷），第三冊。

⁵ 見隋樹森輯：《全元散曲》，臺北：漢京文化事業有限公司，民國72年12月。

一、般涉調在諸宮調和北曲雜劇中的運用

般涉調在諸宮調說唱曲本中是常用宮調，在北曲雜劇中是中呂或正宮套裡的常見曲段，探討其間變化可見宮調從說唱到戲劇的消亡蛻變痕跡。本節將從「般涉調在元明時期的變化」和「般涉調及其曲牌在諸宮調和北曲雜劇中的運用」兩部分討論之。

(一) 般涉調在元明時期的變化

中國古代音樂「調」的觀念在戰國時期便已建立，⁶但合七均十二律以成宮調的各種計數，從隋唐直至明清仍時有變化，宋金元三代更是燕樂急速變化的時期，從諸宮調到北曲，宮調和曲牌運用變異甚大。般涉調其律為黃鍾，其聲為羽。從唐俗樂二十八調到宋教坊樂之十八調，般涉調都仍是羽聲七調之一。至南宋張炎《詞源》七宮十二調，羽聲七調只減去高般涉調，般涉調仍存其間。⁷在南北曲的分化中，般涉調除在北曲中出現，亦有部分曲牌為南北曲雙見或僅為南曲所用，⁸本文所探討以般涉調在北曲中的運用為主。

元代對宮調的紀錄最常為人引用的文獻是元燕南芝菴《唱論》「六宮十一調」的十七宮調說和周德清《中原音韻》論「樂府」的十二宮調說。在這兩份文獻中都可見般涉調之名，在《中原音韻》的十二宮調說中，羽聲七調只剩般涉調一個宮調，其他繫於羽聲之下的高般涉調、中呂調、正平調（或稱平調）、南呂調、僊呂調、黃鍾羽等六宮調之名皆已消失。明初之《太和正音譜》沿承周氏論「樂府」的十二宮調說，般涉調仍為一獨立宮調；⁹但元末明初九宮之說出現後，般涉調便不再羅列其中。明·臧懋循《元曲選》所收之〈天台陶九成論曲〉是討論此一時期九宮說的重要文獻，羽聲七調最後僅存的般涉調在九宮說中，已不再是常用的獨立宮調名目。按陶九成即元末明初的陶宗儀。¹⁰筆者查陶宗儀

⁶ 參見王光祈：《中國音樂史》第四章〈調的進化〉（臺北：臺灣中華書局，民國45年11月臺一版），頁100-138。

⁷ 參見楊蔭瀏《中國音樂史綱》之「宋、元、明以來燕樂宮調的沿革」，臺北：樂韻出版社，1996年2月，頁297-298。

⁸ 以文建會研究計畫執行成果——國立傳統藝術中心民族音樂研究所「戲曲曲譜檢索系統」檢索《九宮大成南北詞宮譜》所收曲牌（此系統為李殿魁主持之「戲曲曲譜檢索系統建置計畫」成果），若以般涉調為關鍵字檢索，可見20筆曲牌資料，其中共有十四章名稱相異的曲牌，除了〔哨遍〕、〔水仙子〕、〔耍孩兒〕為北南曲雙見的曲牌，其餘十一章皆為南曲曲牌。

⁹ 參見註4前揭書，頁54-62。

¹⁰ 陶宗儀（1329年—1410年），字九成，號南村。黃岩清陽人（今屬浙江台州路橋）人。元末至正八年（1348年）三月舉進士不第，八月避兵出遊浙東、浙西，入明後，定居雲間（今上海松江），開館授課。終身不仕，人稱「南村先生」。工書法，尤能小篆，勤於筆記，隨身攜帶筆墨，遇事即記。元文帝天曆年間至明成祖永樂年間在世，他對常用宮調的彙整文獻可代表明成祖以前所見的情形。

《南村輟耕錄》卷二十七之「雜劇曲名」條，只羅列正宮、黃鍾、南呂、中呂、仙呂、商調、大石、雙調等八個宮調，¹¹每調之下皆繫若干曲牌名稱。檢視曲牌與宮調的關係，於中呂曲牌之中可見「般涉」之名，其下列〔耍孩兒〕和〔收尾〕兩支曲牌名，而後方接中呂曲牌〔紅繡鞦〕。仔細比對兩份文獻，可以發現〈天台陶九成論曲〉比《南村輟耕錄》的「雜劇曲名」多了越調，其下共繫曲牌三十八章。此外，二者羅列宮調的次序亦不同，〈天台陶九成論曲〉之般涉調曲牌仍列在中呂宮之中，但已不見「般涉」二字，反倒是在〔哨遍〕之下以小字注曰：「以下五章本般涉調」¹²，其所指即〔哨遍〕、〔牆頭花〕、〔麻婆子〕、〔急曲子〕、〔瑤臺月〕等五章；〔耍孩兒〕另列於中呂〔醉太平〕和〔紅繡鞋〕之間，〔收尾〕已不見收於其中。比較二者內容可發現，〈天台陶九成論曲〉羅列曲牌前的小序是合併《南村輟耕錄》卷二十五「院本名目」條和卷二十七「雜劇曲名」的部分內容而成，可見〈天台陶九成論曲〉是經過修改之作。由上述內容之比較，可知《南村輟耕錄》和〈天台陶九成論曲〉所存常用宮調已有不同。但若以般涉調為觀察對象，在兩份文獻中它都已經不再是獨立的宮調，而是部分常用曲牌附收於中呂宮的情況。

《北曲新譜》雖承繼《中原音韻》以來的十二宮調說，視般涉調為獨立宮調，但卻於卷末〔尾聲〕之總論提及：「般涉調散套作者甚少，且無長套，在雜劇中則成為正宮或中呂之附庸，不自成套……。」¹³筆者曾以《元曲選》和《元曲選外編》為檢視範疇，在 162 本雜劇中，共有 76 本雜劇每本四折中會有一折出現以般涉調〔耍孩兒〕隻曲或以般涉調曲牌組織曲段的套數，此類劇本占《元曲選》和《元曲選外編》總數的 44% 餘，其數可觀。般涉調〔耍孩兒〕在雜劇中出現頻率雖然如此高，卻無獨立成套者。反觀《全元散曲》，其中共有 46 組套數用般涉調曲牌譜寫作品，以曲段方式與中呂或正宮相聯成套者有 18 套，但單獨組套者卻有 28 套。以般涉調獨立組套多於與其他宮調聯組的作品。這是值得注意的問題。筆者重新檢視般涉調曲牌從諸宮調到北曲雜劇間的運用，希望觀察其變化以釐清問題。

（二）般涉調及其曲牌在諸宮調和北曲雜劇中的運用

現存諸宮調作品雖然不多，但從金刊《劉知遠諸宮調》、¹⁴董解元《西廂記諸宮調》、¹⁵元·王伯成《天寶遺事諸宮調》亦可瞭解一二。葉慶炳在〈諸宮調

¹¹ 參見《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，民國 71 年 5 月，初版），頁 332-335。

¹² 〔明〕臧懋循編《元曲選》，臺北：宏業書局，民國 71 年 9 月初版，頁 12。

¹³ 參見鄭騫《北曲新譜》，臺北：藝文印書館，民國 62 年 4 月初版，卷八，頁 209。

¹⁴ 《劉知遠諸宮調》是現存三種諸宮調中時代最早的版本，董解元《西廂記諸宮調》次之，王伯成《天寶遺事諸宮調》最晚。本文所用《劉知遠諸宮調》和《天寶遺事諸宮調》文獻為凌景埏、謝伯陽校注之《諸宮調兩種》，山東：齊魯書社，1988 年 2 月第一版第一刷。

¹⁵ 〔金〕董解元《西廂記諸宮調》，臺北：世界書局，1961 年初版，根據六幻西廂本影印。

正宮道宮南呂宮黃鐘宮定律)之「敘例」說明定律標準認為：「王伯成撰天寶遺事諸宮調，則深受北曲影響，非復為純粹之諸宮調體。」¹⁶因此定律皆以無名氏《劉知遠諸宮調》和董解元《西廂記》之曲為則，《天寶遺事諸宮調》僅作部分參酌。本文整理諸宮調所用宮調亦因葉氏之例，以流行於金代的諸宮調為主，王伯成的《天寶遺事諸宮調》為輔。

以每一本諸宮調所用宮調總數而言，今所見之《劉知遠諸宮調》是殘本，其所用宮調應該不完整，但殘本所見宮調已有商調、正宮、仙呂調、南呂宮、般涉調、歇指調、商角調、黃鐘宮、中呂宮、高平調、道宮、雙調、大石調、越調等十四種。《西廂記諸宮調》為完整留存的作品，其所用宮調亦為十四種，包括：仙呂調、般涉調、黃鐘宮、高平調、商調、雙調、中呂調、大石調、正宮、越調、道宮、小石調、羽調、南呂宮等。其中後者所出現的小石調和羽調未見於《劉知遠諸宮調》殘本；而前者的歇指調、商角調未見於《西廂記諸宮調》。若總論其所用宮調之數應為十六種，但二者都有般涉調。再觀受北曲影響甚深的《天寶遺事諸宮調》，此一作品只用仙呂宮、般涉調、雙調、黃鍾宮、南呂宮、大石調、越調、商調、中呂宮、正宮等十種宮調。其套數與北曲雜劇雖相似，但中呂宮與般涉調分別組套，而且般涉調獨立組套之數多於中呂宮套數。般涉調共有五套唱段，各套平均出現於唱本之中；中呂宮卻只有三套，且集中在唱本末段。由三本諸宮調之檢索可知在諸宮調裡般涉調是單獨運用的宮調。

以上述三本諸宮調所用宮調和北曲之十二宮調相較，般涉調、大石調、小石調、商角調等四個宮調雖在北曲曲譜中獨立存在，但雜劇和散曲作品實際運用卻明顯少見。大石調在雜劇中組套機率極小，但在散曲中猶有二十組短套，五支隻曲作品；小石調在散曲中只有隻曲作品，而無套數；至於商角調《全元散曲》則僅收一短套作品。此三種宮調在元代北曲系統中已處於明顯消亡的劣勢。¹⁷綜觀此四宮調在諸宮調中的運用情形，《劉知遠諸宮調》殘本般涉調共有十四組唱段，大石調只有一組；在《西廂記諸宮調》中，大石調共有二十八組唱段，以般涉調獨立組套者也有十四組唱段，二者皆比共九組唱段的正宮套還多，因其出現頻繁，讀《西廂記諸宮調》給人大石調和般涉調是重要主體宮調的感受；至於小石調雖見於此講唱文本，卻只有一組唱段。比較二書之宮調運用可見般涉調是比大石調更穩定地被用於諸宮調說唱之中。即使是元代的《天寶遺事諸宮調》，般涉調和大石調也各有五個獨立唱段。般涉調在諸宮調中為演唱者所喜愛的情形可見一斑。或許因其為諸宮調作者所喜用，當其在北曲雜劇興起的衝擊下，雖已完全不見般涉調獨立組套之蹤影，卻仍以曲段方式附寄於中呂宮和正宮等套數中，¹⁸並大量保存；甚至在散曲中，不但有曲段聯入其他宮

¹⁶ 見《輔仁大學人文學報》第二期，民國 62 年 12 月，頁 189。

¹⁷ 大石、小石、商角三宮調之散曲作品收錄情形請參見本文附錄表二。

¹⁸ 北曲雜劇般涉調不附於中呂宮和正宮者極少，在《元曲選外編》（臺北：宏業書局，民國 71 年 3 月初版）中無名氏《醉寫赤壁賦》第二折為唯一般涉調附於南呂宮之中者，頁 771-775。

調的套數，還可以其宮調曲牌獨立組套。般涉調在此類消亡宮調中之特殊由此可見。

檢視三本諸宮調可發現其所用般涉調曲牌共有〔哨遍〕、〔牆頭花〕、〔耍孩兒〕、〔麻婆子〕、〔急曲子〕、〔沁園春〕、〔蘇幕遮〕、〔太平賺〕、〔夜游宮〕、〔柘枝令〕、〔長壽仙〕、〔長壽仙袞〕等十二章。在現存之北曲譜中，各曲譜所收之曲牌種類數目不盡相同，《太和正音譜》收〔哨遍〕、〔臉兒紅〕（即〔麻婆子〕）、〔牆頭花〕、〔瑤臺月〕、〔急曲子〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕、〔尾聲〕等八種曲牌，《南北詞簡譜》亦同；¹⁹《北詞廣正譜》則多收一〔三煞〕，²⁰共九種曲牌；《北曲新譜》則比《太和正音譜》少收〔瑤臺月〕，共有七種曲牌；《九宮大成曲譜》將之納入黃鍾宮。²¹按此譜為清莊親王允祿所訂，雖所收資料豐富，兼具文字譜之格律與工尺譜唱法之利，又以王室之尊而普遍影響天下，但楊蔭瀏認為此譜守清聖祖《律呂正義》之法，「在不規則的十四律間，作七音的旋宮，用姑洗與仲呂兩笛，應付所有的宮調，則所能表現的，決不能符合唐宋以來燕樂宮調的原來意義者可知。」²²可見此譜異於其他曲譜有其原因。但將般涉調歸為黃鍾宮，以般涉調之律為黃鍾來看，此種變化亦有跡可尋。至於以分析崑曲曲牌和套數為主的曲譜——《崑曲曲牌及套數範例集》更是將般涉調曲牌簡化，如其〈北套〉冊便只分析〔耍孩兒〕，而略論〔煞〕和〔尾聲〕，編者甚至將〔煞〕視為〔耍孩兒〕之么篇換頭，而以「北般涉孤牌」為標題。²³這是北曲般涉調曲牌在崑腔化的衝擊後又再削減的變化。

般涉調在北曲中是一個特殊的宮調。其特殊之處在〔耍孩兒〕後接數支〔煞曲〕和〔尾聲〕的曲段經常出現在元雜劇中，但在元代北曲雜劇系統中，般涉調沒有任何單獨組套的例子。〔耍孩兒〕聯入雜劇中呂或正宮套數以〔耍孩兒〕、〔煞曲〕若干支、〔尾聲〕為主要形式，若加〔哨遍〕則多在〔耍孩兒〕之前，偶有加於〔煞〕若干之後，〔尾聲〕之前者。在陶宗儀《南村輟耕錄》「雜劇曲名」中，般涉調的〔哨遍〕、〔耍孩兒〕已納於中呂宮；《北曲套式彙錄詳解》下卷般涉調「概說」解釋此宮調的音樂屬性基礎時曾說：

般涉調，其律為黃鍾，其聲為羽，宋燕樂名之為般涉調，北曲仍之。唱

至於附於雙調、中呂者有張國賓《薛仁貴》第三折，《元曲選》上冊，頁325-328。其分析詳見拙作〈由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形〉，《東吳中文學報》第十七期，2009年5月，頁135-160。

¹⁹ 吳梅：《南北詞簡譜》，臺北：學海出版社，民國86年5月初版，卷四，頁226-237。

²⁰ 參見《北詞廣正譜》，臺北：臺灣學生書局（王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第六輯），民國76年11月景印初版，冊二，頁422。

²¹ 見《九宮大成南北詞宮譜》，第十七冊，臺北：臺灣學生書局（王秋桂主編《善本戲曲叢刊》第六輯），民國76年11月初版，頁6313-6335。

²² 見註7前揭書，頁319。

²³ 《崑曲曲牌及套數範例集》主編為王守泰，上海：學林出版社，1997年4月第一版第一次印刷，上冊，頁364-395。

論云：般涉唱：「拾掇坑塹」。簡譜云：笛色用小工調或尺字調。²⁴

至於中呂宮之律為夾鐘，其聲為宮；正宮之律為黃鍾，其聲為宮；但二者的笛色都用小工調或尺字調，與般涉調相同。楊蔭瀏在《中國古代音樂史稿》分析現存元雜劇工尺譜曲調，認為正宮為 D 調的 do 調式，中呂宮為 F 調的 do 調式，若以結音調式而言，二者相通自有其理。楊氏亦以崑曲的北曲對九宮定調，正宮為小工調 (D) 尺調 (C) 或上調 (bB)，中呂宮為小工調 (D) 尺調 (C) 或六調 (F)，²⁵亦可見二者部分相通之處。般涉調在北曲雜劇能成為其曲段有其宮調定主音或結音調式的相通性。

二、《全元散曲》之般涉調曲套

在散曲中，般涉調不但有類似雜劇借宮聯套的形式，甚至有不少單獨成套的套數。根據《全元散曲》所收套數觀察，共有 46 組套數與般涉調曲牌相關，以般涉調聯套或曲段寫作，留下姓名的曲家有：杜仁傑、馬致遠、姚守中、王伯成、曾瑞、睢景臣、睢玄明、劉時中、薛昂夫、張可久、錢霖、王仲元、董君瑞、高安道、孫叔順、朱庭玉、孫季昌、李致遠、楊立齋、劉庭信、陳克明、湯式、蘭楚芳、胡用和等 24 人，又有以黑老五、王氏為作者共 2 組套數，²⁶其餘 4 套為直接題為無名氏之作。此外，還有題為無名氏的〔牆頭花〕殘曲二首，因不知為殘套或隻曲，本文不納入討論。

在有名姓可查之曲家中，曾瑞之般涉調作品最多，有 6 套；朱庭玉共有 5 套作品，馬致遠有 3 套，全為以般涉調曲牌獨立組套的方式填作；杜仁傑、王伯成、睢玄明、高安道、蘭楚芳等五位曲家各有兩套般涉調作品，其中只有蘭楚芳之作是以般涉曲段與中呂宮曲牌相合成套。

《全元散曲》共有 46 組套數作品用般涉調曲牌譜寫，以曲段方式與中呂或正宮相聯成套者有 18 套，單獨組套者有 28 套。檢閱般涉調套數作品，不乏敘事性或詼諧調笑之作，共有 38 套在套數之前標注題目，以彰顯內容主題。常為現今曲選列為選讀之重要作品者有杜仁傑之〈莊家不識枸欄〉寫莊稼漢進勾欄劇場觀賞院本雜劇表演，在寫實之中充滿詼諧情境；馬致遠之〈借馬〉則寫出借心愛馬匹之不捨心情，極具調笑諧謔特色；睢景臣〈高祖還鄉〉則諷刺漢高祖劉邦在鄉人心中的無賴印象，雖為敘事，但具有濃厚的戲劇性詼諧特點；劉

²⁴ 鄭騫：《北曲套式彙錄詳解》，臺北：藝文印書館，民國 62 年 4 月初版，頁 122-123。

²⁵ 參見《中國古代音樂史稿》（臺北：丹青圖書有限公司，民國 74 年 5 月，臺一版），第三冊，頁 121-124。

²⁶ 在《全元散曲》中雖有題為王氏者，但無任何本名或字號可查，實與無名氏相類；黑老五應為筆名或藝名，《全元散曲》於其名下有：「《詞林摘豔》稱為梨園黑老五」（頁 1400）之說明，可略見其行業。

時中正宮〔端正好〕之〈上高監司〉後套，更是散曲代表性之作，反映元代百姓生活之苦，以及鈔法之弊，描寫當時社會情境，是現實性極強的作品，歷來討論或賞析，或以之研究元代社會者甚多。本文為總覽般涉調曲家與曲作、曲套對應之便，製「《全元散曲》般涉調曲段與曲套一覽表」，列為附錄表一。

三、散曲般涉調曲段程式析論

般涉調在散曲中以曲段方式存在其他宮調的作品共有十八套，其曲套與雜劇之用相似，而比雜劇更加規律，般涉調曲段只出現在中呂和正宮兩大宮調套數裡，其中又以與中呂宮相聯者最多，共有十五例，如胡用和〈題金陵景〉、孫叔順「海馬閒騎」套、王仲元〈道情〉、張可久〈春思〉、蘭楚芳〈思情〉及未題篇名之「驕馬金鞭」、姚守中〈牛訴冤〉、孫季昌和陳克明同題為〈怨別〉的兩套作品、王氏〈寄情人〉、黑老五〈集中州韻〉、無名氏「男子當途」、無名氏〈閱世〉。在散曲中與正宮曲牌相聯成套者只有：劉時中〈上高監司〉後套「既官府甚明」、無名氏「誰知道我靜中行」、薛昂夫〈高隱〉等三組套數作品。其中前兩例又都先轉入中呂宮曲牌，再銜接般涉調曲段，只有薛昂夫〈高隱〉是直接以正宮之曲轉至般涉調曲段。由以上作品聯套組織之觀察，可發現屬於借宮聯套性質的般涉調散曲曲段絕大多數都接在中呂宮之後，此種情形比雜劇對般涉調曲段之運用還要規律齊整。這是般涉調散曲借宮聯套之曲段的一大特色。

般涉調散曲曲段不論接在中呂或正宮之後，其曲段形式都非常簡單，只有兩種類型。第一種類型為：〔耍孩兒〕、〔煞曲〕若干支、〔尾聲〕。胡用和〈題金陵景〉是此類中最簡單的聯套，其組織為：「中呂〔粉蝶兒〕、〔醉春風〕、〔朱履曲〕、般涉調〔魔合羅〕、〔十一煞〕、〔十煞〕、〔九煞〕、〔八煞〕、〔七煞〕、〔六煞〕、〔五煞〕、〔四煞〕、〔三煞〕、〔二煞〕、〔一煞〕、〔尾聲〕」。此套中的〔魔合羅〕即〔耍孩兒〕，〔朱履曲〕即〔紅綉鞋〕，只用中呂宮〔粉蝶兒〕、〔醉春風〕、〔紅綉鞋〕等三曲，便借入般涉調〔耍孩兒〕曲段。

第二種類型為：〔耍孩兒〕單用或疊用、〔尾聲〕。劉庭信的〈美色〉套為：「中呂〔粉蝶兒〕、〔醉春風〕、〔紅綉鞋〕、〔普天樂〕、〔上小樓〕、〔么篇〕、般涉調〔耍孩兒〕、〔尾聲〕」。此套只用般涉調單隻〔耍孩兒〕，即立刻接尾聲作結。李致遠的〈擬淵明〉則是：「中呂〔粉蝶兒〕、〔醉春風〕、〔紅綉鞋〕、〔滿庭芳〕、〔上小樓〕、〔么篇〕、般涉調〔耍孩兒〕、〔么篇〕、〔尾聲〕」可見這是疊用〔耍孩兒〕兩支即接尾聲，是二者之間全不用〔煞〕的類型。

在第一種類型中，〔煞〕曲最多可達十三支，這是劉時中「既官府甚明」套，²⁷一般都將之視為〈上高監司〉後套，共三十四曲組成套數，其式為：正宮〔端

²⁷ 見註 5 前揭書，冊一，頁 672-677。

正好〕、〔滾綉毬〕、〔倘秀才〕、〔滾綉毬〕、〔倘秀才〕、〔滾綉毬〕、〔倘秀才〕、〔滾綉毬〕、〔倘秀才〕、〔滾綉毬〕、〔倘秀才〕、〔塞鴻秋〕、〔呆骨朵〕、〔脫布衫〕、〔小梁州〕、〔么〕、中呂〔十二月〕、〔堯民歌〕、般涉調〔耍孩兒十三煞〕、〔十二〕、〔十一〕、〔十〕、〔九〕、〔八〕、〔七〕、〔六〕、〔五〕、〔四〕、〔三〕、〔二〕、〔一〕、〔尾〕。正宮在首曲〔端正好〕之後，由六組〔滾綉毬〕和〔倘秀才〕組成的子母調迎互循環地出現，表現正宮套之最大特色，在借入般涉調〔耍孩兒十三煞〕之前，先轉入中呂，唱〔十二月〕、〔堯民歌〕兩支曲牌。此套非常具有鋪陳的特色，能反映當時社會人民困苦之境。在《全元散曲》中，般涉調曲段之第二種類型只有劉庭信〈美色〉和李致遠〈擬淵明〉兩套作品，其餘十六套皆為〔耍孩兒〕銜接〔煞〕曲若干，再以尾聲作結的形式，可見第一種類型是般涉調散曲曲段的主體。此種規律齊整的曲段運用情形比雜劇般涉調曲段更為明顯，由此推論，散曲的般涉調曲段聯套有可能是在北曲雜劇已經建立的基礎上，進一步使之規律化的發展。因此，散曲的般涉調曲段聯套的程式性很強。

四、般涉調之散曲曲套程式析論

元散曲以般涉調曲牌獨立組織套數者多，類型也豐富多變，本文將其獨立套數分析為三種類型，其中包含來自諸宮調的影響和北曲雜劇曲段的類型。來自後者有漸趨齊整規律的明顯趨勢，得自諸宮調之曲例作品較少，但北曲套數的規律性程式特質非常明顯。

（一）蛻變自諸宮調的散曲般涉調曲套程式

在般涉調本宮組套的類型中，純粹以〔哨遍〕、〔煞〕曲及〔促拍令〕等曲牌組套的形式，而全不用〔耍孩兒〕的類型，最有蛻變自早期諸宮調的特質。依《全元散曲》所收作品分析，約可歸納為三小類。

第一種曲套程式為：〔哨遍〕、〔么〕、〔尾〕。這是三曲成套之最小組織類型，疊用〔哨遍〕，而後加〔尾聲〕，形式簡單，完全是諸宮調遺形。在現存諸宮調曲本中，只有時代最晚之王伯成《天寶遺事諸宮調》以北曲的單片形式組織套數，至於金刊《劉知遠諸宮調》和董解元《西廂記諸宮調》都以詞牌的雙片或三片形式存在曲段中，在諸宮調中同一宮調的一闕詞和尾聲便可組成一組曲段，而散曲之「哨遍、么、尾」，正是將一闕詞拆為兩支曲牌，再加尾聲以成套的諸宮調形式變化。在《全元散曲》中，此種套式形式共有四組作品，而且全為朱庭玉之作。²⁸在朱氏之作中〈風情〉、²⁹〈別恨〉、³⁰〈春夢〉全屬此類。³¹至

²⁸ 朱庭玉是擅長填寫套數的曲家，其散曲小令只有4首，套數卻有26套。《全元散曲》有關作者只題：「生平不詳，庭或作廷。」（頁1196）。

於題為〈蓮船〉之套則比較特殊，³²此作的曲套雖是：〔哨遍〕、〔么〕、〔隨煞〕的形式，但〔隨煞〕即〔尾聲〕，本質上與此類完全相同，仍可歸在此類中。

第二種曲套程式為：〔哨遍〕、〔么〕、〔促拍令〕、〔隨煞〕，四曲成套。是第一種程式「哨遍、么、隨煞」增加曲牌的變化，³³於第二支〔哨遍〕之後增加〔促拍令〕一曲，而〔促拍令〕即〔急曲子〕。朱庭玉題為〈傷春〉的套數便是此種類型。此種曲套與諸宮調密切相關。朱庭玉擅長寫套數，共有般涉調套數五套，此調套數作品之多僅次於曾瑞。作品歌詠女子情懷、鋪敘江南水國情境，其鋪陳敘事風格猶有講唱遺風。

第三種曲套程式為：〔哨遍〕、〔么〕、〔五煞〕、〔四〕、〔三〕、〔二〕、〔一〕、〔尾〕。這雖是由八支曲牌組織而成的中型套數，但它的曲牌組織很簡單，是疊用兩支〔哨遍〕、五支〔煞〕曲，而以尾聲作結的曲套。在《全元散曲》中，³⁴雖然只有鼎盛時期作家馬致遠的〈張玉崑草書〉一例，但此作極佳，運用各種典故、自然美景之意象鋪敘草書點畫勾勒的筆法之美，此作是書法作品的鑑賞性評論，在鋪陳敘事中摹寫點染書法之美，第一支〔哨遍〕總論張玉崑草書應有之歷史地位，么篇開始總述草書筆法特色，以下即節選相關描述之部分曲文：

〔么〕（筆者案：〔哨遍〕第二支）仔細看六書八法皆完備，舞鳳戲翔鸞韻美。寫長空兩腳墨淋漓，灑東窗燕子銜泥。甚雄勢！斬釘截鐵，纏葛垂絲，似有風雲氣。據此清新絕妙，堪為家寶，可上金石。二王古法夢中存，懷素遺風盡真習。料想方今，寰宇四海，應無賽敵。

〔五煞〕畫一軸，十數尺，從頭一掃無凝滯。聲清恰似蠶食葉，氣勇渾同猊抉石。超先輩，消翰林一贊，高士留題。

〔四〕寫的來狂又古，顛又實，出乎其類拔乎萃。軟如楊柳和風舞，硬似長空霹靂摧。真堪惜！沉沉著著，曲曲直直。

〔三〕畫一畫如陣雲，點一點似怪石，撇一撇如展鸚鵡翼。樂環怒偃乖龍骨，峻峭橫拖巨蟒皮。特殊異，似神符堪咒，蚯蚓蟠泥。

〔二〕寫的來嬌又嗔，怒又喜，千般醜惡十分媚。惡如山鬼拔枯樹，媚似揚妃按羽衣。誰堪比，寫黃庭換取，道士鵝歸。³⁵

²⁹ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1211-1212。

³⁰ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1212-1213。

³¹ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1214。

³² 見註 5 前揭書，冊二，頁 1214-1215。

³³ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1213。

³⁴ 馬致遠共有三組般涉調套數，其曲套形式各不相同。除此類之外，尚有：〔哨遍〕、〔耍孩兒〕三支、〔尾〕和〔耍孩兒〕、〔煞〕七支、〔尾〕等兩種形式。

³⁵ 見註 5 前揭書，冊一，頁 260-262。

由上述引文可見：馬致遠認為張玉崑草書有王羲之父子和懷素草書之古風，因此以第二支〔哨遍〕鋪陳其美，而後以四支〔煞〕曲著力形容張玉崑草書的各種神韻。以「蠶食葉」的聲音、「猊抉石」的氣勢形容筆法予人勇猛氣象之感，又以「狂又古」、「顛又實」、「軟如楊柳和風舞，硬似長空霹靂摧」、「惡如山鬼拔枯樹，媚似揚妃按羽衣」，以楊柳、雷電、陣雲、怪石、鸚鵡、飛龍、巨蟒、山鬼、美女形容其筆法具有古趣、堅實、嫵媚之特質，又能軟硬相濟、潤筆、飛白並施地表現草書變化無窮、狂放灑脫、豐富多采的妙趣。

至於王伯成〈項羽自刎〉所用之曲套為：「哨遍、么、麻婆子、么、牆頭花、么、急曲子、耍孩兒、么、三煞、二、一、尾」，³⁶這是蛻變自諸宮調的曲牌疊用形式。在諸宮調的般涉曲段中，〔麻婆子〕、〔牆頭花〕和〔急曲子〕是常見牌調，但在《全元散曲》中卻少有人用。³⁷其中〔牆頭花〕常以三片形式出現在諸宮調中，但王伯成〈項羽自刎〉之套則是：〔哨遍〕二支、〔麻婆子〕二支、〔牆頭花〕二支、〔急曲子〕二支、〔耍孩兒〕二支、〔煞〕三支、〔尾〕，〔煞〕曲和尾聲以外的曲牌有經過整理的齊整特色。王伯成有諸宮調之作，也有北雜劇《貶夜郎》，都用般涉調之曲。他在《全元散曲》中也有兩組般涉調曲套，³⁸觀其散套可發現都是疊用形式，與其《天寶遺事諸宮調》般涉調唱段有相似之處，為北散曲與諸宮調間密切相關的情形留下可尋的痕跡。此套在寫作筆法上，作者是以講唱故事的形式，表現濃厚的歷史感慨之情。

其這一類般涉調曲套除了有明顯的由諸宮調蛻變而來的痕跡之外，另一特殊之處在它是般涉調曲套中唯一一類全不用〔耍孩兒〕的曲套。此外，此套曲套也充分繼承了諸宮調講唱的鋪陳特質。

（二）〔哨遍〕與〔耍孩兒〕相間為用之般涉調曲套

在散曲的般涉調曲套中，〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕是非常重要的組成部分。以〔哨遍〕和〔耍孩兒〕組織散曲套數主要有：曲套基本程式和曲牌疊用兩種類型，以下即分論之。

1、曲套基本程式

此類曲套以〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕為基本程式。曲套之〔煞〕曲皆逆數為序，共有六組套數屬此類。以睢景臣〈高祖還鄉〉為例，³⁹其曲套形式為：「哨遍、耍孩兒、五煞、四、三、二、一、尾」，其他如曾瑞之〈塵

³⁶ 見註 5 前揭書，冊一，頁 325-327。

³⁷ 在《全元散曲》般涉套中用〔麻婆子〕和〔牆頭花〕者只有王伯成〈項羽自刎〉，用〔急曲子〕者也只有兩例，一為〈項羽自刎〉，一為朱庭玉〈傷春〉，題為〔促拍令〕。

³⁸ 詳見附錄表一。

³⁹ 見註 5 前揭書，冊一，頁 543-545。

腰〉夾用五支〔煞〕曲，⁴⁰而高安道〈嚶淡行院〉、⁴¹〈皮匠說謊〉、⁴²湯式〈新建构欄教坊求贊〉⁴³，二人三作夾用七支〔煞〕曲加尾聲以成套，錢霖未題篇名之般涉調〔哨遍〕「試把賢愚窮究」則是夾用九支〔煞〕曲加尾聲的形式。⁴⁴

2、曲牌疊用之曲套

〔耍孩兒〕與〔哨遍〕相間為用的第二種形式是以〔哨遍〕和〔耍孩兒〕各自疊用，並聯繫若干〔煞〕曲和一尾聲以成套。曲套之〔煞〕曲以逆數之序為多；〔煞〕曲以正數為序，只有兩例。⁴⁵以曾瑞之作為例，可見其基本形式為：「哨遍、么、耍孩兒、么、五煞、四、三、二、一、尾」，如其〈古鏡〉、⁴⁶〈村居〉⁴⁷，皆屬之。此外，曾瑞尚有〈秋扇〉、⁴⁸〈思鄉〉、⁴⁹〈羊訴冤〉，⁵⁰而王伯成則有〈贈長春宮雪庵學士〉一套。⁵¹此類套數共有六組作品。其他相關之單獨存在作品，則各有變化。

此類曲套尚有一變化之例，即楊立齋般涉調「烟柳風花錦作園」套。⁵²其套共十三曲，牌調之排列為：「鷓鴣天、哨遍、么、耍孩兒、么、七煞、六、五、四、三、二、一、尾」。曲套之前有小序曰：「張五牛、商正叔編雙漸小卿，趙真卿善歌，立齋見楊玉娥唱其曲，因作鷓鴣天及哨遍以詠之。」由末句可見作者清楚地以〔哨遍〕後之曲為套數，而〔鷓鴣天〕則具有前引之作用，因此曲本編排〔鷓鴣天〕時，亦低一格編印，其文曰：

烟柳風花錦作園，霜芽露葉玉裝船。誰知皓齒纖腰會，只在輕衫短帽邊。
啼玉曆，咽冰絃。五牛身後更無傳，詞人老筆家人口，再喚春風到眼前。

⁴⁰ 此套雖由〔六煞〕起數而至〔二煞〕，而後直接〔尾〕，猶如〔一煞〕，但在筆者比對曲譜分析其句式後確定〔尾〕並非〔一煞〕，而是尾聲，故〔煞〕曲之總數應為五支。見註 5 前揭書，冊一，頁 514-515。

⁴¹ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1109-1111。

⁴² 見註 5 前揭書，冊二，頁 1111-1113。

⁴³ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1469-1496。

⁴⁴ 此套由〔十煞〕起數而至〔二煞〕，後接〔尾〕，〔煞〕曲之總數應為九支。見註 5 前揭書，冊二，頁 1029-1031。

⁴⁵ 見王伯成〈贈長春宮雪庵學士〉和曾瑞〈羊訴冤〉。

⁴⁶ 此套共有五支〔煞〕曲。見註 5 前揭書，冊一，頁 516-517。

⁴⁷ 此套共有四支〔煞〕曲，卻由〔五煞〕起數而至〔二煞〕，直接〔尾〕。見註 5 前揭書，冊一，頁 521-522。

⁴⁸ 此套共有二支〔煞〕曲，卻由〔三煞〕起數而至〔二煞〕，直接〔尾〕。見註 5 前揭書，冊一，頁 512-513。

⁴⁹ 此套共有二支〔煞〕曲，用〔煞〕情形與〈秋扇〉相同。見註 5 前揭書，冊一，頁 517-518。

⁵⁰ 此套共有二支〔煞〕曲，〔煞〕之數正數，此為曾瑞唯一一套〔煞〕曲正數的作品。見註 5 前揭書，冊一，頁 519-520。

⁵¹ 此套共有七支〔煞〕曲。見註 5 前揭書，冊一，頁 328-329。

⁵² 見註 5 前揭書，冊二，頁 1271-1273。

可見〔鷓鴣天〕之內容正表達小序之意，此套為前加詞牌之〔哨遍〕與〔耍孩兒〕疊用之曲套的變化。此一散套內容藉歌詠雙漸、蘇卿之故事以抒情寫意，是一敘事抒情兼擅的曲作。

另一特殊之例為馬致遠般涉調〔哨遍〕「半世逢場作戲」套。⁵³此套曲牌題為：「哨遍、耍孩兒、二、三、尾」，極易誤認為是〔哨遍〕、〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕的基本程式。但若依《北曲新譜》之譜式逐一分析此套句式，可見「青門幸有栽瓜地」和「有一片凍不死衣」兩支曲牌雖標為〔二〕、〔三〕，卻都是〔耍孩兒〕的疊用，並非〔煞〕曲之正數。今依《北曲新譜》別正襯，以觀其曲文如下：

〔耍孩兒〕窮則窮落覺囹圄睡，消甚奴耕婢織？荷花二畝養魚池，百泉通一道青溪。安排老子留風月，準備閒人洗是非。樂亦在其中矣。僧來筍蕨，客至琴棋。

〔二〕青門幸有栽瓜地，誰羨封侯百里？桔槔一水韭苗肥，快活煞學圃樊遲。梨花樹底三杯酒，楊柳陰中一片席，倒大來無拘系。先生家淡粥，措大家黃齏。

〔三〕有一片凍不死衣，有一口餓不死食。貧無煩惱知閑貴，譬如風浪乘舟去，爭似田園拂袖歸？本不愛爭名利。嫌貧汗耳，與鳥忘機。⁵⁴

按：〔耍孩兒〕為九句之曲，每句字數和用韻情形為：「七。六。七。六。七。七。三。四。四。」⁵⁵；〔煞〕則為八句之曲，每句字數為：「三。三。七。七。三。四。四。」從句數和每句字數來看，〔二〕、〔三〕各有九句，並非〔煞〕曲。因此，馬致遠此套作品應是：〔哨遍〕、〔耍孩兒〕三支、〔尾〕的形式。

（三）散曲般涉調以〔耍孩兒〕為首曲的曲套

《全元散曲》中，般涉調以〔耍孩兒〕為首曲而組織之獨立套數，其曲套之標準程式為：〔耍孩兒〕、〔煞〕若干支、〔尾聲〕。共有杜仁傑〈莊家不識枸闌〉、⁵⁶馬致遠〈借馬〉、⁵⁷睢玄明〈詠西湖〉、⁵⁸〈詠鼓〉⁵⁹和無名氏〈拘刷行院〉⁶⁰等

⁵³ 見註 5 前揭書，冊一，頁 261。

⁵⁴ 此套首曲為：「〔哨遍〕半世逢場作戲，險些兒誤了終焉計。白髮勸東籬，西村最好幽棲，老正宜。茅廬竹徑，藥井蔬畦，自減風云氣。嚼蠟光陰無味，旁觀世態，靜掩柴扉。雖無諸葛臥龍岡，原有嚴陵釣魚磯，成趣南園，對榻青山，繞門綠水。」末曲之〔尾〕其文為：「喜天陰喚錦鳩，愛花香哨畫眉。伴露荷中煙柳外風蒲內，綠頭鴨黃鶯兒啁七七。」

⁵⁵ 譜式見《北曲新譜》頁 208。引文所用符號為依《北曲新譜》之例而標，「。」為協韻之句，「·」為協否均可，「。」為不必協韻之句。「七」為七言單式句，句式可析為「四、三」；「七乙」為雙式句，其句式可析為「三、四」。

⁵⁶ 見註 5 前揭書，冊一，頁 31。

五套作品。〔煞〕曲各為六支、七支、八支、四支，其中以〈拘刷行院〉所用〔煞〕曲最多，共十三支。此類曲套不及〔哨遍〕為首曲或結合〔耍孩兒〕而變化的曲套總數，但是運用此類曲套程式寫作之作品都具有非常濃厚的講唱性鋪陳或敘事色彩，若詠物則有擬人性和故事性情感；在筆法上，更是處處表現誇張諧謔的特質。其中〈莊家不識構闌〉是研究元代戲曲劇場的珍貴素材，而〈拘刷行院〉與〈詠鼓〉之內容也多與當時的社會娛樂活動和戲曲相關。在元雜劇中，此類形式雖不可獨立成套，但多與其他宮調聯用，形成套數的重要曲段，在《元曲選》中，共有五十四例。⁶¹

此外，杜仁傑〈喻情〉為此類套數特例。此套在曲牌標注上〔耍孩兒〕與〔哨遍〕的位序對調，形成「耍孩兒、哨遍、五煞、四、三、二、一、尾」的套式，但在深入分析後，發現曲牌標注有誤。今引《全元散曲》所收之套前二曲內容以觀察比較：

〔耍孩兒〕我當初不合鬼擘口和你言盟誓，惹得你鬼病厭厭掛體。鬼相撲不曾使甚養家錢，鬼廝赴刁蹬的心灰。若是攜得歌妓家中去，便是袖得春風馬上歸。司獄司蹬弩勞神力，望梅止渴，畫餅充饑。

〔哨遍〕鐵球兒漾在江心內，實指望團圓到底。失群孤雁往南飛，比目魚永不分離。王屠倒騁牽腸肚，毛寶心毒不放龜。老母狗跳牆做得個挾勢，把我做撲燈蛾相戲，掠水燕雙飛。⁶²

案：第二曲題為〔哨遍〕，但〔哨遍〕應為十六句之曲，每句字數為：「六·七。。五（七）·七乙。。三·四·四。。五。。六·四·四。。七·七。。四·四。四。。」⁶³；其么篇為十四句：「四·七。。五（七）·七乙。。三·四·四。。五。。六·四·四。。七·七。。七乙。。」若第三句以五言計，此曲本格正字最少應有 81 言；即使是么篇，一曲亦應有 74 言。杜氏此作不但句數不符，總字數也只有 66 言。但若與〔耍孩兒〕曲譜對照，則可發現這是帶襯字之作，因此，第二曲應為〔耍孩兒〕之誤。可見此套程式應改定為：〔耍孩兒〕二支、〔煞〕五支、〔尾聲〕，是〔耍孩兒〕的疊用之套。

⁵⁷ 見註 5 前揭書，冊一，頁 263-264。

⁵⁸ 見註 5 前揭書，冊一，頁 548-550。

⁵⁹ 此套〔煞〕曲倒數，由〔五煞〕起數至〔二煞〕，後接〔尾〕。見註 5 前揭書，冊一，頁 547-548。

⁶⁰ 見註 5 前揭書，冊二，頁 1821-1823。

⁶¹ 有關雜劇之運用，請參見拙作〈由北曲般涉調〔耍孩兒〕曲段觀察元雜劇所存之諸宮調遺形〉，《東吳中文學報》第十七期，2009 年 5 月，頁 142。

⁶² 見註 5 前揭書，冊一，頁 32。

⁶³ 第三句為五言或七言俱可，譜式見註 13 前揭書，頁 201-202。

結 語

在《全元散曲》中，以般涉調曲牌單獨組套者共有 28 套；與中呂或正宮相聯或借宮成套者，共有 18 套。由作品數目觀察，般涉調單獨組織為聯套者幾乎是聯入其他宮調以成套者之 1.6 倍，這是散曲與劇曲非常不同的地方。

元散曲以般涉調曲牌獨立組織套數者多，類型也豐富多變，本文將其獨立套數分析為三種類型，其中包含來自諸宮調的影響和北曲雜劇曲段的類型。來自後者有漸趨齊整規律的明顯趨勢，得自諸宮調之曲例作品較少，但北曲套數的規律性程式特質非常明顯。楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》第二十三章〈雜劇的音樂〉說：

把散曲視為從“民間音樂的基礎上”產生，雖然總可說得過去——因為任何歌曲形式，歸根到底，或直接，或間接，總有著它的民間基礎，但說它是“創造出來的”“新形式”，就很成問題了。因為，散曲的歌詞和套曲形式，以及它所用到的曲牌，都和雜劇相同。若把散曲視為“創造出來的”“新形式”，則很容易把人引入這樣的推想：散曲是創造，雜劇是吸收了散曲的經驗；散曲在前，雜劇在後；散曲之吸收民間音樂的經驗比較直接，雜劇中間的民間音樂經驗，是通過了散曲而間接獲得。這無論如何，是說不通的。實際上，民間歌曲和散曲的關係是非常間接而疏遠的；民間歌曲和雜劇的關係，倒是相當直接而密切的。其關係大致可以下列形式來表示：宋元民間歌曲→宋元雜劇和諸宮調→宋元散曲……

可見，散曲不是雜劇的先聲，而是雜劇的餘波；它不是一種新興形式而是對已有形式的一種模仿。所以，可以說，它是雜劇的一種蛻化變質。⁶⁴

筆者在整理研究般涉調散曲聯套中，發現楊氏之觀察推論有其可信之處；從般涉調之散曲可單獨組套之作品形式分析，又可為楊氏此說提出更充分的補充證據。般涉調之散曲套數形式確實是比雜劇更為豐富，也更有規律。其為北曲曲套音樂更趨發展穩定後的程式性意義比雜劇更具強而有力的齊整性表現特質。

⁶⁴ 參見註 25 前揭書，頁 176-177。

附錄

表一：《全元散曲》般涉調曲段與曲套一覽表

	作者	宮調	曲牌	題名	冊/頁
第一類 般涉調曲段					
1	姚守中	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅繡鞋、石榴花、鬪鶴鶉、上小樓、么、滿庭芳、十二月 耍孩兒、二、三、四、五、六、尾	牛訴冤	一 / p319-321
2	張可久	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、迎仙客、紅繡鞋、十二月、堯民歌、耍孩兒、一煞、尾聲	春思	一 / p995-997
3	王仲元	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、迎仙客、紅繡鞋、滿庭芳 耍孩兒、二、三、尾	道情	二/p1102-1103
4	孫季昌	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅繡鞋、普天樂、上小樓、么篇 耍孩兒、一煞、煞尾	怨別	二/p1243-1245

5	孫叔順	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、迎仙客、紅綉鞋 耍孩兒、三煞、二煞、一煞、尾		二/p1138-1139
6	李致遠	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅綉鞋、滿庭芳 上小樓、么 耍孩兒、么、尾聲	擬淵明	二/p1257-1258
7	王氏	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅綉鞋、迎仙客 石榴花、鬪鶴鶻 普天樂、上小樓 么、十二月、堯民歌 耍孩兒、三煞、二、一、尾	寄情人	二/p1274-1276
8	黑老五	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅綉鞋、石榴花 鬪鶴鶻、十二月 堯民歌、 耍孩兒、四煞、三煞、二煞、煞尾	集中州韻	二/p1400-1402
9	劉庭信	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、紅綉鞋、普天樂 上小樓、么篇 耍孩兒、尾聲	美色	二/p1443-1445
10	陳克明	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風、醉高歌、紅綉鞋 普天樂、上小樓 么篇、十二月 堯民歌 耍孩兒、一煞、尾聲	怨別	二/p1468-1470

11	蘭楚芳	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風 迎仙客、紅綉鞋 普天樂 耍孩兒、二煞、 一煞、尾聲	思情	二/p1625-1626
12	蘭楚芳	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風 迎仙客、石榴花 鬪鸛鶉、上小樓 么、滿庭芳 耍孩兒、一煞、 二煞、三煞、尾 聲		二/p1627-1629
13	胡用和	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風 朱履曲、 魔合羅 十一煞、十煞 九煞、八煞、七 煞、六煞、五 煞、四煞、三 煞、二煞、一 煞、尾聲	題金陵景	二/p1636-1638
14	無名氏	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風 迎仙客、紅綉鞋 石榴花、鬪蝦蟆 普天樂、 耍孩兒、四煞、 三煞、二煞、一 煞、尾		二/p1815-1817
15	無名氏	中呂 般涉調	粉蝶兒、醉春風 剔銀燈、蔓青菜 石榴花、鬪鸛鶉 滿庭芳 耍孩兒、二、 三、四、尾	閱世	二/p1817-1819
16	劉時中	正宮	端正好、滾綉 毬、倘秀才、滾 綉毬、倘秀才、	上高監司（後 套）	一 / p672-677

		中呂宮 般涉調	滾綉毬、倘秀才、滾綉毬、倘秀才、滾綉毬、倘秀才、塞鴻秋、呆骨朵、脫布衫、小梁州么、十二月、堯民歌 耍孩兒十三煞 十二、十一、十九、八、七、六、五、四、三、二、一、尾		
17	無名氏	正宮 中呂宮 般涉調	端正好、滾綉毬 倘秀才 迎仙客、紅綉鞋、鮑老兒 耍孩兒、一煞 二煞、三煞、煞尾		二/p1655-1657
18	薛昂夫	正宮 般涉調	端正好、滾綉毬 倘秀才、滾綉毬 倘秀才、滾綉毬 倘秀才、塞鴻秋 耍孩兒、四煞、 三煞、二煞、一煞、尾聲	高隱	一 / p718-720
第二類 般涉調曲套—蛻變自諸宮調的散曲般涉調曲套					
1	朱庭玉	般涉調	哨遍、么、尾	風情	二/p1211-1212
2	朱庭玉	般涉調	哨遍、么、尾	別恨	二/p1212-1213
3	朱庭玉	般涉調	哨遍、么、尾	春夢	二/p1214
4	朱庭玉	般涉調	哨遍、么、隨煞	蓮船	二/p1214-1215

5	朱庭玉	般涉調	哨遍、么、促拍令、隨煞	傷春	二/p1213
6	馬致遠	般涉調	哨遍、么、五煞、四、三、二、一、尾	張玉崑草書	一 / p260-262
7	王伯成	般涉調	哨遍、么、麻婆子、么、牆頭花么、急曲子、耍孩兒、么、三煞二、一、尾	項羽自刎	一 / p325-327
〔哨遍〕與〔耍孩兒〕相間為用之般涉調曲套					
1	馬致遠	般涉調	哨遍、耍孩兒、二、三、尾		一 / p261
2	曾瑞	般涉調	哨遍、耍孩兒、六煞、五、四、三、二、尾	塵腰	一 / p514-515
3	睢景臣	般涉調	哨遍、耍孩兒、五煞、四、三、二、一、尾	高祖還鄉	一 / p543-545
4	錢霖	般涉調	哨遍、耍孩兒、十煞、九、八、七、六、五、四、三、二、尾		二/p1029-1031
5	高安道	般涉調	哨遍、耍孩兒、七煞、六、五、四、三、二、一、尾	嚶淡行院	二/p1109-1111
6	高安道	般涉調	哨遍、耍孩兒、七煞、六、五、四、三、二、一、尾	皮匠說謊	二/p1111-1113

7	湯式	般涉調	哨遍、耍孩兒、七煞、六煞、五煞、四煞、三煞、二煞、一煞、尾	新建构欄教坊求贊	二/p1494-1496
8	杜仁傑	般涉調	耍孩兒、哨遍、五煞、四、三、二、一、尾	喻情	一 / p32
1	曾瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、三煞、二、尾	秋扇	一 / p512-513
2	曾瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、五煞、四、三、二、一、尾	古鏡	一 / p516-517
3	曾瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、三煞、二、尾	思鄉	一 / p517-518
4	曾瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、一煞、二、尾	羊訴冤	一 / p519-520
5	曾瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、五煞、四、三、二、尾	村居	一 / p521-522
6	王伯成	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、么、一煞、二煞、三煞、四煞、五煞、六煞七煞、收尾	贈長春宮雪庵學士	一 / p328-329
7	董君瑞	般涉調	哨遍、么、耍孩兒、六煞、五、四、三、二、一、尾	硬謁	二/p1106-1107

8	楊立齋	般涉調	鷓鴣天、哨遍、 么、耍孩兒、 么、七煞、六、 五、四、三、二、 一、尾		二/p1271-1273
散曲般涉調以〔耍孩兒〕為首曲的曲套					
1	杜仁傑	般涉調	耍孩兒、六煞、 五、四、三、二、 一、尾	莊家不識构 闌	一 / p31
2	馬致遠	般涉調	耍孩兒、七煞、 六、五、四、三、 二、一、尾	借馬	一 / p263-264
3	睢玄明	般涉調	耍孩兒、五煞、 四、三、二、一、 尾	詠鼓	一 / p547-548
4	睢玄明	般涉調	耍孩兒、九煞、 八、七、六、五、 四、三、二、尾	詠西湖	一 / p548-550
5	無名氏	般涉調	耍孩兒、十三 煞、十二、十一、 十、九、八、 七、六、五、四、 三、二、一、尾	拘刷行院	二/p1821-1823
1	無名氏 (殘曲)	般涉調	牆頭花 么篇		二/p1869

表二：《全元散曲》之大石調、小石調、商角調作品一覽表

	作者	宮調	套數/隻曲曲牌	題目	備註
1	張子益	大石調	鷓鴣天、卜金錢、喜秋風、催花樂、好觀音、隨煞		P38-39 殘曲
2	王和卿	大石調	驀山溪、么篇、女冠子 好觀音、雁過南樓煞	閨情	P47-48
3	關漢卿	大石調	青杏子、么、么、好觀音煞、尾	離情	P176-177
4	關漢卿	大石調	失牌名、歸塞北、催拍子、隨煞		P190-191 殘曲
5	白樸	大石調	青杏子、歸塞北、好觀音、么、結音	詠雪	P205
6	馬致遠	大石調	青杏子、愁郭郎、還京樂、淨瓶兒、隨煞	姻緣	P258-259
7	馬致遠	大石調	青杏子、歸塞北、初問口、怨別離、搥鼓體、賺煞	悟迷	P259-260
8	趙明道	大石調	失牌名、隨煞		P336-337 殘曲
9	貫雲石	大石調	好觀音、么、尾	怨恨	P381
10	曾瑞	大石調	青杏子、么、催拍子、么、尾	馳懷	P511-512
11	睢景臣	大石調	六國朝、催拍子、么、歸塞北、尾	收心	P542-543
12	周文質	大石調	青杏子、么、好觀音、么、尾	元宵	P560-561
13	王元鼎	大石調	雁傳書、明妃曲、秋海棠、比目魚、餘文		P691-692 (應為南曲)
14	吳弘道	大石調	青杏子、望江南、好觀音、隨煞	惜春	P734-735
15	吳弘道	大石調	青杏子、歸塞北、好觀音、么、尾	閨情	P735
16	朱庭玉	大石調	青杏子、歸塞北、么、愁郭郎、還京樂、淨瓶兒、好觀音、尾	歸隱	P1206-1207
17	朱庭玉	大石調	青杏子、歸塞北、么、尾	詠梅	P1207
18	朱庭玉	大石調	青杏子、歸塞北、好觀音、隨煞	秋千	P1208

19	朱庭玉	大石調	青杏子、憨郭郎、還京樂、淨瓶兒、尾	思憶	P1209-1210
20	朱庭玉	大石調	青杏子、歸塞北、初問口、怨別離、搥鼓體、催拍子帶賺煞	送別	P1210-1211
1	無名氏	大石調	初生月兒（四支）		P1716-1717 隻曲
2	無名氏	大石調	陽關三疊		P1717 隻曲
1	白樸	小石調	惱煞人、么篇、伊州遍、么篇、尾聲		P205-206
1	無名氏	小石調	歸來樂（五支）		P1717-1719 隻曲
1	睢景臣	商角調	黃鶯兒、踏莎行、垂絲釣、應天長、隨煞	寓僧舍	P545-546

An Analysis of Banshe Tune's Patterns in *Sanqu of the Yuan Dynasty*

Hou, Shu-chuan^{*}

Abstract

Banshe Tune was a conventional tune in Zhugong Tunes. In the Song and the Jing dynasty, by the blending process of Shuochang [narrative and musical performance] and opera, Banshe Tune was transformed into song-sets of 'Shua Haier' or of 'Shaopian' as a Yuanqu style. Banshe Tune, Xianlu, Zhonglu, Nanlu, Zhenggong and other six tunes became eleven common Gong tunes in Beiqupu, and 'Shaopian,' 'Mapozi,' 'Qiangtou Hua,' 'Jiquzi,' 'Shua Haier,' 'sha,' 'Weisheng' are the seven songs in Beiqupu's Banshe Tune. However, it was still quite different on the development of Zaju and Sanqu when analyzing their patterns of song-sets. In *Sanqu of the Yuan Dynasty*, 46 sets of song are related to 'Shua Haier' of Banshe Tune. Among them, 28 sets are single songs and 18 sets are song-sets combining with Zhonglu or Zhenggong. 24 composers who composed with those sets are known by their full name; 2 composers are known as their first name or pseudonym; the rest 4 sets are composed by anonymous. Many composers of Banshe Tune's 'Shua Haier,' like Ma Zhiyuan, Du Renjie, Wang Bocheng, are well known composers. The essay will focus on all 'Shua Haier' songs of Banshe Tune in *Sanqu of the Yuan Dynasty*, and explore their themes and skills. By analyzing the patterns of song-sets and combining the content with the Age of known composers, the essay will discover the track of narrative skill of Zhugong

^{*} Dr. Hou, Shu-chuan is an associate professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

Tunes and the patterns of Shuochang that inherited in Banshe Tune's Sanqu song-set—'Shua Haier.'

Keywords: Sanqu [non-dramatic songs], *Sanqu of the Yuan Dynasty*, Banshe Tune, Shua Haier, song-set, pattern of song-sets

山水構圖之紀實特徵與抒情性： 以王士性《五嶽遊草》為考察對象

范宜如*

提 要

關於山水的書寫活動，牽涉到人（身體）與空間（山水）的介入，當作者以「身」與自然相遇，在「體現」、客觀的描述之中，已然涵藏了文學美感。本文以王士性《五嶽遊草》為論述焦點，分從「以感官經驗為山水構圖」、「紀實與抒情：吳越書寫的二重特徵」等面向探討王士性如何藉由感官經驗認知山水的實然存在，並透過身體經驗與山水之間的交會與銘刻，以「紀實」之筆，建構地理景觀；在地景的摹寫之外，亦演繹了歷史記憶的文化想像，展現了山水構圖的紀實特徵與抒情性。

關鍵詞：王士性、五嶽遊草、地景、紀實

* 現任國立臺灣師範大學國文學系專任副教授

一、前言

觀覽勝景、書寫自然風物，是歷遊行旅的常見題材；同時也是文學創作中受重視的主題。「山水」係指一整體的情境¹，而山水構圖，自是行「旅」、「遊」覽中創作主體所見之風景。閱讀古代中國的「旅行文學」，遊記、紀遊文學、「旅遊」²文學與「旅行文學」等名詞的析辨，有其模稜的空間；從歷史的演變來看，「行旅」與「遊覽」的心態³，行旅母題的探討⁴、遊與居的思辨⁵，文人之遊與學者之遊的區別⁶，亦有其豐富而可相互詮釋的內涵。而關於山水、自然⁷與風景⁸等名稱之辨析，皆可看出，包含了「所至」、「所見」、「所感」的遊記，涵攝了多元的文體，是一種兼具歷史記憶與地理想像的文學樣式。

明代旅遊活動的蓬勃與紀遊書寫的興盛不無關聯，學者或從社會文化著眼，探討其商品化與市場化的現象⁹；或細論晚明文人旅遊小品的內在結構與審美生活之相應，進而解讀山水與文人人生經驗的關聯¹⁰。這些文人遊記從美感的

¹ 黃雅歆指出：「此自然山水應該是一個整體的情境，是一個『情境』的呈現，而不是『點』或『平面』。意即，詩人必須以大自然空間作為寫詩的背景，而非任何一個空間都行。」黃雅歆：《清初山水詩研究》（輔大中文所博士論文，1998），頁3。

² 「旅遊」一詞最早出現在南北朝沈約所題〈悲哉行〉：「旅遊媚年春，年春媚游人。」到了唐代，「旅遊」一詞開始被大量運用。參見鄭焱：《中國旅遊發展史》（長沙：湖南教育出版社，2000），頁2-3。

³ 參看王文進：〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以「文選」為主的考察〉，《東華人文學報》第1期（1999年7月），後收入《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁，2008年）。

⁴ 楊雅惠：〈行旅與問道：宋代詩畫中由地理經驗到意蘊世界的轉換〉，《旅行與文藝國際會議論文集》，高雄：中山大學文學院主辦（2000年5月）。

⁵ 龔鵬程：〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉，《中華學苑》第48期（1996年7月）。

⁶ 參見陳平原：《中國散文小說史》第三章第四節〈山水與紀遊〉（臺北：麥田，2005年）頁84-92。梅新林、俞樟華主編：《中國遊記文學史》第八、十章（上海：學林出版社，2004年）。

⁷ 根據王文進的研究，隨著與自然關係的調整，南朝人士以「山水」這個新的複合詞來標示他們與自然體切的美感。「山水」正好符合了一種剛柔並存，實虛相應的存在，於是成了日月星辰、山川河嶽、風雲花露諸多自然現象的「縮寫」。參見王文進：〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以《文選》為主的觀察〉，《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁，2008年），頁20-21。

⁸ 早期的用法，風景指湖光山色，單屬自然景物；風情則涉及風俗人情，傾向社會文化之整體型態。但這樣的區分已受到質疑。因為我們跟風景的互動，產生地標、痕跡、名勝和記憶。而這些東西，也觸動我們的遊覽、停留和想像，成為熟悉的充滿意義的空間。參見王建元：〈閱讀風景·再現風情〉，收入《文化後人類》（臺北：書林，2003年），頁125；林開世：〈風景的形成和文明的建立：十九世紀宜蘭〉，《臺灣人類學刊》第1卷第2期（2003年12月），頁7。

⁹ 巫仁恕〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心〉，中央研究院近代史研究所集刊第41期（2003年9月）。另可參氏著：《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》第四章〈消費品味與身分區分——以旅遊文化為例〉（臺北：聯經，2007年），頁177-213。

¹⁰ 毛文芳：〈閱讀與夢憶——晚明旅遊小品試論〉，中正大學中文學術年刊第3期，（2000年9

追尋到自然景觀的紀實書寫，呈現了多重的意義。

本文想要關注的即是晚明遊人王士性書寫遊旅之文本所開展的山水構圖。研究王士性的學者群中¹¹，龔鵬程注意到他的文章「介乎客觀地志與抒情文章之間」，「既有自然景觀的遊賞，也有人文的觀察。」¹²，毛文芳分析晚明遊記，則指出眼前的「實景」與「繪畫圖式」的先視野之差異，可說是感官經驗的創造性轉化。¹³而龔鵬程評論《徐霞客遊記》的角度，亦可提供我們思考「書寫」山水的觀點¹⁴。無論是毛文芳所指陳的「印證」與「修正」，乃至於龔鵬程對於山水之「知」的客觀認識與審美體驗，都揭示了書寫山水行動及其內蘊。而筆者想指出的是，紀實的、科學的書寫未必不具美感經驗。當作者以「身」與自然相遇，他如何表述所「歷」之「險」？在「體現」經驗、客觀的描述之中，已然涵藏了感性語言。關於山水的書寫活動，牽涉到人（身體）與空間（山水）的介入，以及創作主體對於此行動的「現實」描述與「非現實」感受，涵融於文字的再現，就有多重的意涵。山水行動的書寫既是「一件「現實」的單純事件（當時「在場」的人、事、時、地、物），同時也是一件「非現實」的混雜事件（影響「在場」事件的「不在場」人、事、時、地、物）的極度「濃縮」與「延伸」；是「單一體」（singularity），同時也是多重體（multiplicity）。」¹⁵

本文嘗試從身體空間的角度檢視王士性在《五嶽遊草》中，如何透過身體的經驗涵蘊他所體認的自然山水。所謂身體空間，便是著眼於身體本身以及身體與世界所形構出的空間。身體是一切認識、感知的根源，而世界則是人所感

月)。

¹¹ 目前對於王士性的研究以大陸學者居多。專書著作為徐建春、梁光軍：《王士性論稿》（杭州大學出版社，1994年）。研究的視域或為「遊觀」，綜論者如陳建勤：〈論游道——明清文士旅遊觀研究之一〉，《旅遊學刊》（2000年4月）。專論者如李躍軍：〈淺論王士性的旅遊觀〉，《臺州師專學報》，第21卷第4期（1999年8月）。或為歷史文化地理，如覃影：〈王士性對滇雲史地的考究〉，《雲南師範大學學報》，第36卷第6期（2004年11月）。或與徐霞客之比較研究，如徐建春：〈徐霞客與王士性〉，《浙江學刊》（1992年第4期）。徐建春另有〈王士性研究三題〉，《浙江學刊》（1994年第4期），與周振鶴：〈從明人文集看晚明旅遊風氣及其與地理學的關係〉，《復旦學報》（2005年第1期），均可同時參看。

¹² 龔鵬程：〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉，《中華學苑》第48期（1996年7月）。

¹³ 「晚明文人遊山玩水並不停佇於感官之旅而已，旅遊山水是文人將眼前的實景與先在視野中的繪畫圖式，兩相對照印證與相互修正的過程，……他們在旅途中『閱讀』山水，藉由『如畫』的旅遊視點，使存在於傳統中的繪畫圖式激發著遊山玩水的觀察與想像。」參見毛文芳：〈晚明的旅遊小品〉，《旅遊文學論文集》（臺北：文津出版社，2000年），頁32。

¹⁴ 「論者一窩蜂地由科學（多識鳥獸蟲魚、民族、動植、地貌、水文……）來討論徐書，未考慮到徐霞客的觀察是審美的，而非科學的；其紀錄不是客觀的，更不是實驗科學。其所發現者，乃旅遊中自然耳目所見，是因觀賞而知之知。猶如一賞花者之知，不同於一位植物學家之知，不容混為一談。」參見龔鵬程：《遊的精神文化史論》（河北：河北教育出版社，2001年），頁254注。

¹⁵ 賴俊雄：〈上帝的禮物：再探禮物與交換經濟〉，《中外文學》第三十三卷第九期，2005年2月，頁162。

知到的東西，身體在世界中展開的基本狀態，最重要的即是空間性的形成；人與世界關係的建立於焉開展，而身體經由在活動中的體驗向我們提供進入世界的方式。身體空間同時是一種「處境的空間性」，它是由眾感官融貫共構的身體主體，向外所投射出一個有系統並包含其自身的空間結構：身體與世界對話，共構出世界的意義。¹⁶從這個角度去審視王士性的紀遊書寫，即可發現他親身探索，紀錄地域風土，以「紀實」的手法建構地理景觀，也組構出各地的人文圖像；在自然景觀的摹寫之外，亦演繹了歷史記憶的文化想像。而王士性身為浙人，對於吳越山水有特殊的觀視之道，因此以下將分從「以感官經驗為山水構圖」、「吳越書寫的二重特徵」兩部分探討他如何感知山水、摹寫地景，展現山水構圖的紀實特徵與抒情性。

二、以感官經驗為山水構圖

山水是客觀對象，遊覽與行旅是「接觸」山水的方式與途徑。¹⁷王文進指出，陶淵明呈現的是隱逸閒適的心靈空間，謝靈運則是「如印之印泥」，呈顯真實的地理空間¹⁸，這是兩種相異的空間經驗。而人們一定是藉由某種方式，「看到了」這「客觀的」、「真實的」地理空間。¹⁹高友工說：「藝術不論它的最初創造時的表現方式為「代表」抑或「體現」；在成為藝術品以後卻沒有問題地是原有美感經驗的環境的重現。有了這重現的材料，我們才能想像一種原有經驗的重現。」²⁰關於山水紀遊之書寫其實也牽涉到「經驗者」與「對象」之間的關係。如高友工所述：「我們感官隨時所感受的萬千印象，彷彿是未對準焦距的鏡頭後的一片模糊影像；而注意的集中把其中某些材料置於正確焦點之下，形成衣服清晰的感像。這注意的集中是由於兩類原因：一則是對象本身性質的突出引起了我們的注意，一則是經驗者的意旨使我們注意某些性質和對象。行旅者置身於山水之間，感官全然投注在「身」之外的地景，四周的聲色成為被注視的主體。這種感應方式與伯梅所述「氣氛美學」若符合節。²¹

¹⁶ 本段敘述參照梅洛·龐蒂著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務，2001年），另可參考蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新34卷1期，2004年6月，頁155-157，165-166。

¹⁷ 王文進：〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」的區分——以《文選》為主的觀察〉，《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁，2008年），頁1-2。

¹⁸ 王文進：〈陶謝並稱對其文學範型流變的影響〉，《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁，2008年），頁64-65。

¹⁹ 鄭毓瑜：〈抒情自我的詮釋脈絡〉，收入《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005年），頁18。

²⁰ 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中外文學》7卷12期，1979年5月。

²¹ 鄭毓瑜指出，從「氣氛美學」的看法，也許可以讓我們重新思考文本中的「情景」議題。如

氣氛是一種空間，就是通過物、人或各種組合的在場（及其外射作用）所薰染（tingiert）的空間。當觀賞者放下自然物，也放下自身，即擺脫對世界的掌控，自然物便發出光韻。光韻顯然是空間中的湧瀉物，有如輕風、薄霧，也就是氣氛。²²王建元在〈中國山水詩的空間經驗時間化〉指出：「山水詩應是一種表達『空間經驗』的藝術型態；其歌詠的對象是一切自然景物。詩人大多親身登臨山水，從實際經歷中獲取某種美感經驗。」點出了身體經驗與地方交織的具體感受。一如鄭毓瑜《文本風景》中所言：「一個地理空間（包括各式建築或不同地域）可以是某種意象化的形式，而人們正是藉助於再一定程度上共通的意象，來「看到」這個空間，或發展出對這空間的感知。」²³

而本文想關注的，即是王士性如何感知到山水的實然存在？如何體現身體經驗與山水之間的交會？如何藉由感官經驗（聲、影、形、味等）以及文化記憶為此地賦形？又如何認識地方，為地景命名？如果我們從人文地理學的角度審視，段義孚（Yi-fu Tuan）在“Space and Place: The Perspective of Experience”一書指出人類組織空間並賦予意義的三個相互關聯的面相：1、生物學的事實：比如由人的身體姿勢的不同，可以產生上下、前後、左右等空間區分甚至價值取向；2、空間與地方的關係性；比如空間（space）的開放、自由可以對比出安全、穩定的地方（place）；3、經驗或知識的範圍：人往往在知識概念上認識一個地方，卻遺忘透過感覺、觸覺、視覺等豐富經驗資料所形成的複雜、矛盾的地理感。而他進一步從感官經驗的角度強調，一個人要擁有充滿動感的三維度空間，最先必須運用視覺、觸覺，再加上嚐、嗅、聽覺以及皮膚的細緻感覺，就可以強化對世界的空間意識。²⁴以下的論述將借鑑人文地理學對於空間區分與感官經驗的角度探討《五嶽遊草》中山水構圖的特質。

（一）王士性與《五嶽遊草》

王士性（字恆叔，號元白道人，浙江臨海人。生於明嘉靖二十六年（AD1547），卒於萬曆二十六年（AD1598））是晚明著名的遊人。二十一年的宦途，王士性除了未至閩地之外，足跡遍及北京、雲南、四川、廣西、雲南、山東等地。「生平好游」的朱國禎提到當時士大夫中稱善遊者，莫過於王士性，

果人身與外物相交接的經驗被考慮進來，景物所在的空間背景也因為這交接經驗的環繞，而成就具有切身意義的「地方感」，不再只是仿如參考資料的史地知識而已。參見鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》15期，2006年12月，頁269。

²² Gernot Bohme 著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》188期，2003年4月，頁16。

²³ 鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005年），頁18。

²⁴ 參考潘朝陽：〈空間、地方觀與「大地具現」暨「經典訴說」的宗教性詮釋〉，《中國文哲通訊》第10卷第3期，頁173-176。以及鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》15期，2006年12月，頁264-265。

「性既好遊而天又助之，宦跡半天下。」²⁵，從他與友朋的書信之中，似乎可以看出「遊」是他終生的追求，更是他個人理念與情感的寄寓。

僕惟不文，無能當豪傑之識，故惺惺一念。每知慕古，乃性又好遊，每冀叨一第，得從節使後，無論五嶽，即峨眉、點蒼，猶極意冒險攀躋為快，且因緣以遇海內名流。而今鹽米下吏，株守已矣。几上置明公遊記一部，鞭箠退食。即夜闌，猶燒燭讀之數首，當臥遊焉。滿秩以間走嵩山，盡獲梁、鄭之觀，不揣以二記志之，然無能當大方也，惟明公正之。

26

對他來說，仕宦生涯正是行旅的歷程。一意好遊，尤以「冒險攀躋」奇峰峻嶺為個人意趣之所在，攀登五嶽以及四川峨眉山、雲南點蒼山是他引以為傲的旅遊經驗。除了親身遊歷，他也以「臥遊」（几上置明公遊記一部，鞭箠退食。）追想友人遊賞的情境，以書寫遊記為兩人對談的內容，可知「遊」是他生命的重心。

潘耒說他：「生長臨海，臺蕩括蒼，自其家山從給諫，出參粵藩、副滇臬、典試巴蜀、視學兩河，視嶽鎮而外，如峨眉、太和、白嶽、點蒼、雞足諸名山無不窮探討，一一著為圖記，發為詩歌，刻畫意象，能使萬里如在目前。」²⁷ 值得關注的是他將行旅的經驗轉化為文字，分別為《五嶽遊草》、《廣遊志》與《廣志繹》。

三本書的寫作面向與形式各不相同，綜合觀之，可以看出王士性所開展的人文世界。《五嶽遊草》自序有云：

太上天遊，其次神遊，又次人遊，無之而非也。……若士汗漫于九垓，是天遊也。軒轅隱几於華胥，是神遊也。尚子長敕斷婚嫁，謝幼輿置身丘壑，是人遊也。²⁸

他對於「遊」的觀點，分為天遊、神遊、人遊三種層次，概括三者之境為「形神俱化、神舉形留、神為形役」，以「形/神」分述「遊」的感受。天、神、人之分辨展示了「外遊」（landscape）與「內觀」（mindscape）的身心活動議題。²⁹ 「形神俱化」所指的應是「渾萬象以冥觀」³⁰、「外內相冥」³¹的境界；「神舉形

²⁵ 朱國禎：〈己丑館選〉，《湧幢小品》（臺北：廣文書局，1991年），卷10，頁8b-9a。

²⁶ 王士性：〈寄何振卿〉，《地理書三種·尺牘》（上海：上海古籍出版社，1993），頁589。

²⁷ 王士性：〈重刻五嶽遊草序〉，《地理書三種·五嶽遊草》（上海：上海古籍出版社，1993），頁19。

²⁸ 王士性：〈自序〉，《地理書三種·五嶽遊草》（上海：上海古籍出版社，1993），頁27。

²⁹ 周大興：〈外遊與內觀——論列子好遊〉，《中國文哲研究通訊》第十九卷第二期，頁63。

³⁰ 〔晉〕孫綽〈遊天臺山賦·并序〉，〔清〕嚴可均輯：《全晉文》（北京：商務印書館），中冊，頁634。

³¹ 〔清〕郭慶藩：《莊子集釋·大宗師》（北京：中華書局），「彼遊方之外者也……」郭象注。

留」應為「求備於物」、「取足於身」³²之境；「神為形役」則是「觀其所見」³³的人之遊。王士性指出其「遊道」與「遊蹤」，屢屢強調「遇佳山川則遊」，即便是「霜雪慘烈，手足皸瘃，波濤撼空，帆檣半覆，朝畏嵐煙，夜犯虎跡，垂堂坐，千金誰擲，余不其然。余此委蛻于大冶乎何惜？」，他所嚮往的遊道是「昔人一泉之旁，一山之阻，神林鬼塚，魑魅所家，猿穴所家，魚龍所宮，無不託足焉，真吾師也。」並指陳他所不認同的「遊道」，如「受命大吏，弩矢是荷，風波眼底，緇塵滿袖，迂迴閒道，動稱掣肘」，行旅中風塵僕僕，受到拘絆，可稱為「雞肋」；「鳥道羊腸，蛇退猿飲，幽壑無底，顛崕半鼓，履險心悸，手足為痺」，飽嚙艱辛之行旅，「猶弗遊也」。（當你對於險境是「心悸」且「手足為痺」，自然失卻了遊的興味）再者，「白首青山，意興盡矣」的悵然感受，「彼非其時猶弗遊也」，或者藉行旅以澆愁者如「百憂擊心，萬事勞形，死生離別，黯然銷魂，雲陰月黑，風雨連旬，追懼買笑，強顏掀脣」亦非王士性所認同的遊旅。從王士性對於「遊」的分判與論述，在在可見他對「遊」的主體介入及哲理思辨；他不只是山水行動的參與者，亦是山水行旅的實踐者與評論者。

這些豐富的體驗，在《五嶽遊草》一書以遊記與詩歌形式展現³⁴，並附有圖錄³⁵，展現了紀遊文學的空間意涵與內在隱喻。閱讀同代（或異代）文人對其壯遊紀行的回應，如馮夢禎所云：「豈非名山大川足以滌人胸懷，發人才性，而五方謠俗、方言物產、仙蹤靈蹟、怪怪奇奇，其於新耳目、闊拘蔽，良有助焉。」³⁶或潘耒所述：「人於塵勞揪轆之際，試一展卷披尋，未有不豁然心開，悠然神往者。」³⁷可見王士性的紀遊書寫有開闊視野、洗滌內在的意涵；其紀實的文字未必不涵藏抒情質素，如屠隆所述「抒藻采真，二者兼之，多啟悟之語。」兼具文學的美感體悟。美感體悟是抒情的感懷，行旅紀錄則具有紀實特徵，這兩重特質正是王士性書寫、形構山水行旅中值得深入抉發之處。

（二）以身體經驗勾勒地誌形貌

何乏筆指出：「氣氛是模糊的，是一種『間現象』，因為快樂的或沉悶的氣

³² 這裡借用了周大興詮釋「外遊」之語，參見註 29，頁 67。

³³ 本處借用日人山口義男《列子研究》所言「人之游也，觀其所見」的說法，轉引自周大興：〈外遊與內觀——論列子好遊〉，《中國文哲研究通訊》第十九卷第二期，頁 66。

³⁴ 關於詩歌與遊記間的互文性及其切入視角的同異是值得探究的主題。而本文聚焦討論「遊記」之部，一方面從文章比例來看，文多於詩；二方面藉由「散筆」探討關於山水構圖的紀實特徵與抒情性更具代表性。因此，下文所引之例證以「遊記」為主，筆者將另文討論圖、文、詩的文類策略及其關聯。

³⁵ 《五嶽遊草》，上海圖書館藏清康熙三十年馮甦刻本，另附十六幅圖，見四庫全書〈史部地理類〉第二五一冊。

³⁶ 王士性：〈王恆叔廣志繹序〉，《地理書三種·廣志繹》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁 236。

³⁷ 王士性：〈重刻五嶽遊草序〉，《地理書三種·五嶽遊草》（上海：上海古籍出版社，1993年），頁 20。

氛是『內在』的，可主觀地感受到的情感，但同時也是『外在』的，可客觀地感染許多人的情境。」「氣氛是一種空間，也就是受物和人的「在場」及其「外射作用」所「薰染」的空間。由此看來，氣氛不是獨立飄動在空中，反而是由物或人及兩者的各種組合生發開來而形成的。」³⁸以此觀之，王士性對於所「在」之地，並非以「內向性」的心靈視域相應；而是以身體感官的各種知覺去「體」認。在〈嵩遊記〉有這段敘述：

是夜入縣宿，風雨驟翻盆下，暝不見山，質明稍霽，起出戶視之，則嵩山兀立縣城之北，而少室從西峙，二室皆白雲衣其半。余乃策騎出北門，時細雨猶拂人衣面。（〈嵩遊記〉，頁 31）

以細雨拂人衣面這種「微動作」（也可以說是氣氛美學「間」現象）紀錄行旅，以至於山行的記憶都凝結在季候之變化（從風雨的翻轉到雨後初霽）。又如「時暮色挾寒氣為威，陰風怒號，同雲布山谷，一無所見，第仰盼其傾崎，殷殷轟星漢。輿人拾級循山東北麓而上，高或崢嶸，盤則紆鬱，上下遞相喁于。七里跨虎風口，樹木多輪菌戟幹，披蒙茸行，似虎豹向人欲攫。」（〈恒遊記〉，頁 50）則以氣候帶出的情境（時暮色挾寒氣為威，陰風怒號），呼應地景（似虎豹向人欲攫），而〈嵩遊記〉：「相攜登五乳峰，蓋山形為飛鳳，又若五乳然者。時白雲復緩緩起山腰，咫尺不見人，纒隨六里許，雲過處則以袖藏之，至洞揮袖，片雲從掌畔飛出也。」（頁 33）又以雲過藏袖呈現了當下的風景。這些表述，呈顯了內在的抒情感受與外在的山水行動，既形構了王士性所觀看的地景，也透過細微的感官知覺，呈顯了身體與空間交會的內在感受。而這些內在感受又是透過創作者以肉身與山岩互動，與節候相接的真實記憶。以〈華遊記〉為例：

自坪至頂二十里，蟬鳥遂絕，木惟松始生，路僅徑尺，臨萬仞壑，絕處即鑿石度以木棧，欲上令善導者以繩曳之，下則留繩于後，其名為「懸汲」。遇險甚，則如猿升木，手足相禪，不能全用足行也。」余顧元承曰：「毋論其勝，即此險，吾輩可弗一嘗？」元承笑領之。（頁 40）

遇荊棘刺面且披且行，衣復胸而卻，前人行蓬藿，後人不見也。（頁 43）

蓋登華惟不墮，墮則皆萬仞。故千尺撞枯枝折而墮一，犁溝足一失墮二，擦耳崖手一脫坎墮三，閻王邊值神暈眼花而墮四，蒼龍嶺遇風掀而舉諸嶺外以墮五，衛叔卿下碁，賀老避靜處，崖滑攔折而墮六七。余度四死矣，此其難哉。（頁 42）

以接連的「墮」渲染險境，而地名與身體動作之呼應饒富意趣，如千尺撞（地名）之於枯枝折（動作）、擦耳崖（地名）之於手一脫坎（動作）；尤其「閻王

³⁸ 何乏筆：〈氣氛美學的新視野〉，《當代》第 188 期，2003 年 4 月，頁 38。

邊（地名）值頭暈眼花」更有自嘲與幽默的諧趣。於是這些「墮」卻不死的經歷更成了身體經驗為地誌表述的印記。對照於後文「晨起夙靄俱收，青翠方滴。向之如螺、如鬣、如巾笏出沒於烟濤者，今皆環侍几席不動。」的溫緩情境，更顯出山峰的變貌。此外書寫人隨山勢起伏的動作，又以「以足次第退」、「挺身直走」、「仰臥蟲縮」寫山勢之險與狹。在紀實敘述中，看見了旅人實存的身影；在客觀的紀錄之外，也透顯了旅人「當下」的呼吸與情緒。

（三）「聲」／「身」與外在情境的交融

紀錄自己的遊蹤之外，王士性與友朋的書信對話不時強調身體感，如〈與長卿〉：「時或積雪披體，罡風吹衣，沁齒舉袂，寒澈詩脾。」親身之「體」感也成了其紀遊書寫的主體形貌。空間自有美感薰染，「自然」即是具有美感意趣的客體。

旁一泉石圍髓沁齒，東去憑小閣遠望，酒艦往來湖面，如飛鳶點點墮水，最有致。（〈出湧金門過孤山至岳墳記〉，頁 76）

沿湖人家，水土掩半扉，植標種荷，或帶以長簿，袤廣里許，花時水雲如錦，香隨風或聞入城中，游人以小葉舟闌入。賦採蓮之歌，在淨慈之藕花居為最勝，今亦圯。（〈出清波門遊湖南諸山至六橋記〉，頁 77）

空間情境不只是視覺的再現。嗅覺（「香隨風或聞入城中」）、聲音（「賦採蓮之歌」）與人、舟之流動自相掩映。再如〈遊煙雨樓以四月望日〉「若其輕煙拂渚，山雨欲來，夾岸亭臺，乍明乍滅，漁舸酒舸，茫茫然遙載白雲，第聞櫓聲，呷口軋睽眄，而不得其處，則視霽色為尤勝。」（頁 66）則是聲音與情境的交融。關於聲音之摹寫，除了柔美輕緩的意趣，亦有充滿想像力的壯美之音：

宿上祠。望大江東南來，浮白一線，夜半而聽，又如震雷，殷殷起山足，漸轟號上山，崖谷俱撼，不知為海潮音也。若五更東海出日，適與潮會，則赤輪上湧，捧以瑤盤，更耀心目。（〈再出清波門至六和塔望潮記〉，頁 79）

如震雷之聲，實為海潮之音。又有澗水之音：「澗水自高山落，與石齒嚙，喧兀豕叫號，如璣如練，如翔鸞鳳，倏忽萬狀。」（〈入天臺山志〉，頁 92）而水石相遇之聲則有：

其下水石相嚙作建瓴聲，枕石嗽之。（〈岱遊記〉，頁 36）

據石而嘯，聲從石含石牙間出而裂山谷，為朝陽洞也。（〈岱遊記〉，頁 36）

右為山蓀亭，據盤石上，前對三古樹，繞以藤蘿，幽蔭可人，水聲出自石，潺潺也。（〈華遊記〉，頁 39）

余時以九日獨行，水落石出，緣麓過磧，跌坐大巖之上，滴玉泉琤然，墮石穴作聲。(頁 137)

從「滴玉泉琤然，墮石穴作聲」聆聽自然之聲，以滴水琤然可見其感受之細密。以身（跌坐）與地景（大巖）之互動，體會地景的奧秘。這些細密的感覺與壯美的山景對應，他以「桂林無山而不鴈宕，無石而不太湖，無水而不嚴陵、武夷，茲特就人所已物色者而志之。」總括言之，顯現了王士性獨特的山水美學。

被王士性視為「雁山一大奇觀」的剪刀峰瀑，其精采的描述如下：「初至剪刀峰下，疑有犬聲起壑底，四盼不知其倪，逼近之，則見一飛瀑從天下，然無水狀，僅如煙雲搏聚而落，落地為珠璣。或朔風久盤桓不下，忽迸裂響如雷霆，又谷圍如甕，聲出則谷傳，游人每二三十鼓譟，或以金鼓佐之，則瀑隨風飛過澗，如暴雨灑人衣面，群走避之，水激石射，咸膩滑不可立。」（〈遊雁宕記〉，頁 101）先是「犬聲」（這聯想就有詭譎的氣氛），繼而是「飛瀑」，「然無水狀」（更是一奇），卻以「煙雲」、「朔風」形容飛瀑的張力，既而則是如「雷霆」般的聲響，接續則為「金鼓」之鳴；而身體的接觸則是「如暴雨灑人衣面」、「膩滑」之感。緊密地接合「聲」與「形」、「體」，客觀的記述中涵藏細微的抒情感受。而這些細密的感受可將客觀（甚或有些僵滯）的行旅記錄轉形為生動的行旅經驗，以浮波山的描述為例：

伏波山迫城外，屹立千丈，趾沒於江流之西。洞乃東嚮，維舟始入，別無他道。洞前懸石如柱，去地一線不合，俗名伏波試劍石。初陽起射，光照巖室，後漸潭水，潭清晃入，巖影倒掛，千尺之內躍金。余至在水落時，石齒齒足玩，水漲溢無奇也。張羽王謂伏波軍行未出此道，邳離新息，俱下湟水而西，元豐間游者題為伏波，蓋取麓過瀾迴之義，近之。（頁 137）

從地景的面向「洞前懸石如柱，去地一線不合」點出其俗名。既而書寫其親身經歷的感覺，先是光線的照映：「初陽起射，光照巖室」，既而為「巖影倒掛」，原本「懸石如柱」的剛硬剝時溫柔而清婉，具層次感。

空間中的感覺除了細分聽覺、觸覺、視覺之外，混合的交感其實是人與空間相遇之常態。這些感覺正是王士性山水構圖中抒情性的開展。藉由紀實的表述，再現山水行動的過程，身體感官在空間中的體驗成為美感的來源；無論是「探禹穴、躡會稽」的史蹟踏查或是「一片隨風來襲巾裾」的舒緩，都是身體與世界之間的交互經驗，呈顯各種感覺之間的相互越界、滲透的關聯。³⁹

（四）實境與地名的詮釋

經由人的居住，以及某地經常性活動的涉入；經由親密性及記憶的累積過

³⁹ 參照梅洛·龐帝著，姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務，2001年），頁 283、222、285。

程；經由意象、觀念及符號等意義的給予；經由充滿意義的「真實」經驗或動人事件，以及個體或社區的認同感、安全感及關懷的建立，空間及其實質特徵遂轉形為「地方」；⁴⁰地方感的形成可以是居者（或旅者）為此空間的命名活動，亦可是人在「此地」的「真實」經驗或動人事件。

循此，可見王士性為山水命名或詳實紀錄行走的歷程。當文人「介入」了各種地理空間，並且書寫他與這空間的交會情境，這些空間也就轉形為對文人有感受有意義的一處地方。

1、為地景命名

宇文所安〈特性與獨占〉一文指出：「擁有一種獨特的風格，或者一篇不同尋常地描述了一經驗或地方的作品，是將所有權傳之後世的更可靠的手段。」又指出：「作者通過文本在話語的層次上完成了對景物的占有，法律形式上的占有，是通過買賣交易實現的，而將之書寫成「記」，則是一紙文化意義上的佔有契約。」⁴¹王士性在寫景記事之外，亦為空間命名，其實是參與地景的一種方式。首先是題字命名，在〈華遊記〉一文有言：「旋而北一山如鹿頸長里許，名白雲峰。有石簷覆山頂，余為書「礙雲」二字。（〈華遊記〉，頁41）又如「三峰如蓮房，諸峰片片裹之，其瓣也。獨稱西峰，則又自為蓮華，而洞當華心處，余乃為題「石蓮房」三字。（〈華遊記〉，頁45）」為地景命名的實例多有以地形標識的特質，如「華頂」名稱的形象（如懸一朵青蓮華，方開而瓣垂垂）詮解，又如「白龍洞，繇鬪雞山口別有派，曰南溪。拏小舟問津而入，四壁峭懸，蒼翠時落入衣袂。溯流南去，高山麗空，其半有洞，躡衣而上洞口，有物倒懸如龍首，故名白龍。」亦是從其寫實的形象命名。

其次，則是「寫意」式的命名，如〈衡遊記〉所述：

帝祠于上，而亭祠之遺址以覽湘北佳也。已乃雲幕不散，寺僧請先抵會仙橋。循崖東畔下三里許，石崖屹立千尺，造石為飛橋橫度之，以非仙人不能，故名。過橋憑石欄茵草而坐，回望北崖插漢，凌厲欲飛，隱隱腰間有線路若趾跡然，名捨身崖，此南嶽第一險絕處。坐久之，前山雲歸盡，乃復上祝融，則平望千里，瀟湘如一髮西南來，達山足北去，瀕於洞庭。僧指洞庭在山北蒼茫縹緲間，余瞪目久之，猶不辨為天為洞庭水也。（〈衡遊記〉，頁48）

先解釋「會仙橋」名稱的由來，繼而以「腰間有線路若趾跡然」點出捨身崖之險峻；又轉換語氣，以「瀟湘如一髮西南來」敘寫洞庭之水，在山脈的厚重氣

⁴⁰ 艾蘭·普瑞德（Allen Rred）：〈結構歷程和地方——地方感覺與感覺結構的歷程〉，收入《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文），頁86。

⁴¹ 見宇文所安著，陳引馳、陳磊譯、田曉菲校：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006年），頁11-36。

勢之外加入了水的流動，將地景擴展成遼遠的「蒼茫縹緲間」；置身於其間，人的微小與自然的宏大就有了對照。

此外，尚有將地名拆解組合的釋名方式，如「下瞰無底，絕處則布石為橋。度橋又登頂，數里過雲臺石，取『石作蓮花雲作臺』之句。（〈華遊記〉，頁41）而根據當地季候與地勢之配合而命名者，如「寒風關」：「別一歧而東行，既踰嶺，折而西北數里，兩崖如關，鉅石踞其表，罡風蓬蓬起，驅石如舞，人行不成步，即六月披裘而慄，名寒風關。」（〈入天臺山志〉，頁93）另一方面，值得注意的是地名與傳說的連結：

虞山起城東北隅，灘波左遶，皇潭後承之，亦名皇澤灣。山下有韶音洞，洞前平原舜祠在焉。古松數十，虬枝若蓋。余以六月朔至，問所謂韶音者而不得，已乃薰風南來，吹落松間蓬蓬然，捲濤撼空向東北而去。余曰：「是矣。」及俯灘波激石砰湃（石訇訇），則又疑此為近之，南巡之遊其附會與？（卷七〈滇粵遊上〉頁138）

先以「古松數十，虬枝若蓋。」呈現了舜祠的時間感，接著，以「韶音洞」洞名緣由為開端，一為薰風吹落松間之聲，此聲壯闊「捲濤撼空」「蓬蓬然」，另一種聲音則是「俯灘波激石砰湃訇訇」；究竟那一種才是韶音？虞山舜祠的傳說與韶音洞結合，堯山則以季候之變「天將陰雨，先有白雲起山中。登其巔，則萬石疊於西南，灘江來自東北，良足快也。」與堯祠的「不知所自始」渲染成一則地理傳奇。此處，恰與前述人文地理學所關注的「空間意識」與因空間區分而形構的價值取向可以呼應。而所有紀實的摹寫，背後其實朝向一種感覺的建立。地景的建構其實與行旅者的感受相連繫。從外在事件觀之，山水活動者從觀覽到書寫的過程，必然有其客觀的外在摹寫；另一方面，與自然交接的「觸然」「共感」，也顯現了內在的抒情感受。

2、為空間賦形

王士性在《五嶽遊草》中的紀遊書寫，是透過細節的紀錄再現其行旅經驗，而對於實境的地景摹寫，顯示了他對於空間的敏銳知覺與感受。以〈滇粵遊〉一文為例：

七星巖峙江東里許，列岫如北斗，山半有洞名栖霞。時惟中秋，與臬副李君約入洞，而後至省春巖。李君畏不敢入，余乃徑入。入洞，石倒掛峻嶒，手捫壁走闇中百餘武，已復大明，猶然上洞也。下洞更在其下，下數十級，更益宏朗，如堂皇。仰首見鯉魚躍洞頂，正視之。忘其非真也。已過三天門，每過則石楹垂立，僅度單人，第乏烏鑄耳。過已，則又黝然深黑，目力不能窮，高或十尋，闊或百尺。束炬照之，傍列萬形，命黃冠一一指之：為象則捲鼻臥，為獅則抱（九求）而弄，為駱駝則長頸

而鞍背，為湘山佛則合掌立，為布袋和尚則側坐開口而胡盧，半為石乳，萬古滴瀝自成，巧於雕刻，如水精狀。半乃真石，想其初亦乳結也，誰為為此，真造物之奇哉。其他如床如几，如曬網，如奕碁，如魚如鳥，如佛手足，顧此失彼，不得盡矚，亦不得而盡名之。（卷七〈滇粵遊上〉，頁 135）

這篇遊記值得關注的除了是王士性的歷險經驗（以李君的「畏不敢入」，與「余乃徑入」相對照）之外，還有其為物賦形的感受力與詮釋。王士性寫出了旅行中最深刻的不是預定的行程內容，而是其間的跋涉與曲折，譬如「李君畏入」，自己獨自進入的「歷險」而有的意外發現。如文中所述，在黑暗中獨行，才發現別有洞天，內分為上洞與下洞。先是「手捫壁走闇中百餘武」，既而在「黝然深黑」、「目力不能窮」的洞內以炬光照明，發現鐘乳石的奇景。王士性為物賦形，先以動物之形如「捲鼻臥」、「長頸而鞍背」描述；或以人之動作形貌「合掌立」、「側坐開口」再現；再細寫其質地：「半為石乳」「半乃真石」。其他以物擬象，連續的譬喻「如床如几，如曬網，如奕碁」等等顯示了王士性的銳敏觀察力，將萬古滴瀝而成的鐘乳石以貼近生活「魚、鳥、佛手足」作為象喻，又以「不得盡矚，亦不得而盡名之」，表述自己面對造物之奇的驚詫與感嘆，呈現遊人面對自然奇景的人文想像。末了，以「粵中多蛇虺，獨洞中不栖，故得酣游焉。亦若鬼神呵護之。」作結，突顯王士性重視民風民俗的考察，點出「粵中多蛇虺」的現象。有別於「為地景命名」或討論命名根據，或重新發掘地名之意涵；此處的賦形藝術，透過豐富的自然知識以及深刻的觀察力、對自然的憬慕之情，顯示了王士性對於「遊」的執著與情性，同時也表現了客觀、「紀實」中的「抒情」感受。

三、紀實與抒情：吳越書寫的二重特徵

王士性紀遊書寫中有關吳越部分有其獨特之書寫手法。一方面王士性身為浙人，對地點有其熟悉度與情感之認同；另一方面，這些書寫形式具有紀實之特徵；而每一處又有其文化記憶⁴²之軌跡，形成懷古之抒情質素。以書寫手法論之如：「至麗水，則有南明之勝。南明者，麗水南明也，以別於新昌。」「過麗水則有石門之勝。石門在青田境中，發括蒼，放舟踰石帆，不五十里而至。」「余遊乃在南明之後，自此復東南行至永嘉，則有江心之勝。江心寺者，永嘉大江中孤嶼也。」每段的最末一句與下一段的首句相連，創造了連綿跌宕的閱讀效

⁴² 文化記憶是文學與文化知識的重複累積，典範傳統的延續；文化記憶融會了古往今來人們的集體智慧與個人的生命經歷。參見衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗·文化記憶·無何有之鄉〉，《東華人文學報》第9期（2006年7月），頁119。

果；頂真手法的設計，將分段的旅行敘事，成為巨型的山水圖卷。

（一）旅行指南

《五嶽遊草》的「吳遊」之部從標題開始就迥異於其他地域的書寫設計，均以「地點」加「時間」，如〈遊煙雨樓以四月望日〉、〈遊虎丘以望後五日〉、〈遊慧山泉以望後十日〉、〈遊金山以午日〉、〈遊焦山以登金山次日〉、〈遊采石以五月望日〉、〈遊謝家青山以望後一日〉、〈遊九華山以望後十日〉等等。除了紀實書寫的態度外，也看到旅程之間的關係，如〈遊焦山以登金山次日〉。而各段的寫法似乎也有其規律，文章的開頭均為地名的闡述。如「環嘉禾郡城皆水也，其高阜面城而起者，拓架其上為煙雨樓。（〈遊煙雨樓以四月望日〉，頁 66）」寫其地勢與方位，又如「錫山出郭外十里為九龍山，山之麓有泉焉，名慧山泉，即以名其寺。（〈遊慧山泉以望後十日〉，頁 67）則寫其地名與寺名的結合。再者，多以旅行指南的方式寫出時程及地點：

吳之游則以次舉，歲丁亥四月朔，發天臺渡錢塘。越九日陟兩天目，望日登煙雨樓。越五日上虎丘，入太湖，又十日飲慧山泉。午日登金、焦、北固三山，又五日過金陵。望日泊舟采石，次日理棹過青山。廿五日宿九華，六月六日三宿白嶽。其欲遊而不果者三，曰茅山、曰天平、曰陽羨。諸潭洞遊而別有記者四：曰天目、曰太湖、曰金陵、曰白嶽。（〈吳遊紀行〉頁 65）

就當時而言，或許僅是單純的旅行記錄。今日讀來，卻可藉此判讀旅程的遠近、旅劇的擇選以及空間方位的設準。再者，關於地名的描寫都充滿了知性意味。如虎丘：「姑蘇有天平、洞庭、玄墓諳勝，而負闌闌便舟航者，近莫如虎丘。虎丘者，吳王闔閭葬以金甌玉雁，銅蛇水精，與水犀之甲，扁諸之劍，白虎之氣騰上，而見怪于秦皇也。墓今不知其處，或曰浮圖下，又云劍池下。」（〈遊虎丘以望後五日〉，頁 66）這段敘述結合了地域經驗與文化記憶。虎丘以其地理位置及豐富的史蹟典故意象，成為著名的景點。「金甌玉雁，銅蛇水精，與水犀之甲，扁諸之劍」綴連傳說中的兵器與精琢的器物為此地增添幾許古意。有意思的是，由於時間窳遠「墓今不知其處，或曰浮圖下，又云劍池下。」這「不知」反而創造了虎丘的獨特性，「真實」的吳王闔閭之墓，似乎可以持續地考察與追尋。

（二）地誌表述

吳潛誠指出，地誌詩有三種特徵，其一、地誌詩的描述對象以某各地方或區域為主，諸如特定的鄉村，城鎮，溪流、山嶺、名勝、古蹟，範疇大抵以敘述者放眼所及的領域為準，但想像的奔馳則不在此限；其二、地誌詩需包含若干具體的細節描繪，點染地方的特徵；而非總是書寫綜合性的一般印象；其三、

地誌詩不必純粹為寫景而寫景，而可以加進詩人的沉思默想，包括對風土民情和人文歷史的回顧、展望與批判。⁴³以此檢視王士性的行旅書寫，即可發現，他突出地方的特徵，紀錄地名、地理方位，聯繫歷史掌故與古蹟元素，以地誌表述山水，顯示了知性的人文感受。以〈遊虎丘以望後五日〉為例：

自閶門買舟，五里即達寺門。初入酌憨憨泉，坐吳王試劍石，摩挲石縫為凝睇而沉思久之。再入則清泉白石斷齟益奇，鉅坂顛兀如砥，可羅胡床百座，號千人石。石嚙水處為白蓮池，近池而灌莽塞焉者，為清遠道士放鶴澗。循澗上登大雄閣，右行過劍池石梁，望浮圖而息焉……復下可中亭，觀生公點頭石。……復右上而嘗陸羽泉。（〈遊虎丘以望後五日〉，頁 66-67）

本段的描寫依順序羅列虎丘鄰近的景點，再以個人體驗貫串。依序為閶門_憨憨泉—試劍石—千人石—放鶴澗—大雄閣—劍池—點頭石—陸羽泉。景點中的個人體驗或為「凝睇沉思」，或為「聽空中鐸聲」，或嘗泉品茗（復右上而嘗陸羽泉，石竇似慧山而味劣之。）而以秋月絕景為虎丘之勝。「遊蹤成市」是庶民的生活感受，「把酒問月，醉而枕之」則是文人的生活情調，然而蘇州人的共同記憶則是「遠瞰湖天，內捧一輪月色」。在行走方位的紀實描述中增添了抒情的美感。再如〈遊慧山泉以望後十日〉：「錫山出郭外十里為九龍山，山之麓有泉焉，名慧山泉，即以名其寺。石竇方丈，唐令敬深源鑿而廣之，陸鴻漸品以為江南第二水者。石無坎罅，當是狀流滲漉而出，停泓清冽，余飲而甘之，勝於虎丘。」（頁 67）先具體摹寫地點方位、寺院命名，繼而從鑿泉之由來連結陸羽品泉之歷史典故；又細寫泉之源頭，以水流之「滲漉」，水質之「清冽」，點出泉之「甘」；並以個人體驗評之「勝於虎丘」。又敘寫建築空間：「士大夫壘石為山，鑿地為沼，深篁高柳，掩映樓臺，咸在寺左右，而假泉為勝。又沿流一葦可航，故遊者亦引興於泉，而盤桓於諸園亭水石之內。」以一泉而能大興土木，足見慧山泉之美不只是味甘而已，而是涵藏了歷史記憶與文化典故。

王士性有關吳越之書寫，對於地名、地理方位與文化記憶之結合多所著墨。以焦山為例，就有幾種闡釋的方式，其一是地理方位與地名內涵：「焦名先，又名光，漢世三詔不起，故人以姓名山，以三召名其洞。」（〈遊焦山以登金山次日〉，頁 69）其二為地形摹寫：「焦山亦江中浮嶼，視金山袤過之，然不及其峭削。登其巔，水天萬頃，四望在目，胸中所收貯更多，而金山其拳石耳。」最常見的就是聯結典故，如「從牛渚入，過敬亭山，草樹翳蒼，舟中望之，若空翠飛落於舫舟足。再數十里，則為青山。謝玄暉守宣城時，於窗中見遠岫樂之，故人以名其山。」（〈遊謝家青山以望後一日〉，頁 70）再如金山的敘寫：

⁴³ 參吳潛誠：〈詩與土地：南臺灣地誌詩初探〉，《感性定位——文學的想像與介入》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1994年），頁 57-58。

金山一名浮玉，稱金者以裴頭陀掘地得金而名也。山為大江孤島，隨漲截洞，波濤日夕撼之如砥柱。維舟山趾，初從崎岸修廊而入，寺前至小島儷立，左為栖鶻，右為白雲。白雲即郭璞墓也。（〈遊金山以午日〉，頁68）

或寫出命名之緣由：「九華山去江百里而遙，九峰秀縹緲霄漢間，如青蓮花開於佛宇，故李白易九子而名之。劉禹錫行江上，指謂天地一尤物焉。」（〈遊九華山以望後十日〉，頁70）透過地名的闡釋，一一為往日的文人招魂；將吳越山水從客觀的紀實注入了抒情的質素，形成文學史化的景觀。這些書寫方式均可以見出王士性對於吳越山水有其獨特的觀視之道，一方面以紀實的地誌表述突顯地方特色，另一方面也顯示了個人的鄉邦情感與文化記憶的同情共感，顯現了人與自然之間的「感覺結構」。⁴⁴

四、結語

史作裡論中國繪畫時曾指出：「視覺本身若果然是縫合在具有『自然』活力之身體上，並具有其普遍『感覺』基礎的，那麼它就能發揮功能，而成為一運作者或力量物。而視覺之成立，顯然與視覺本身不同，因為所謂『成立』，即具有了某種形式或關係，也就是我們一般所謂的視覺，即『看』同時也是『看到了』，即及於一物，或『對象』出現了。」⁴⁵這恰與本文所述以身體經驗「看到了」眼前之山水呼應。

本文以身體空間的角度，借鑑人文地理學的論述，處理王士性在《五嶽遊草》一書中所展現的紀實特徵與抒情性。由於王士性對於「遊」有其內在理路，因此，無論是地誌表述或行旅中的歷險紀錄無不藉由「感官經驗」再現，使得每一回的山水行動都呈現了創作主體的內在感受。本文指出王士性以身實踐遊道，又透過文字傳寫其投身於山水之間的遊旅經歷，以身體經驗銘刻地誌形貌，以感官經驗為山水構圖，使人在自然的屋宇之中，領受了大地安居的實存意義。王士性的《五嶽遊草》提供了一種可能，紀實的踏察紀錄也可以涵藏豐富的抒情質素，不僅是地誌表述，同時也是美感經驗的傳述；而吳越書寫結合地名、

⁴⁴ 「感覺結構」是 Raymond Williams 所提出的觀念：「在特殊地點和時間之中，一種生活特質的感覺；一種特殊活動的感覺方法」，「新的一代以自己的方式反應了其特有的世界（雖然它是繼承而得），接納了很多可以被溯源的連續性，而且複製了組織的很多面貌，且可以被分開描述。但是，可以用某些不同的方式去感覺整體的生活，以其富有創造性的反應能力，塑造出一個新的感覺結構。」參見艾蘭·普瑞德（Allan Pred）：〈結構歷程與地方——地方感和感覺結構的形成與過程〉，《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文書局，1988年），頁92-93。

⁴⁵ 參史作裡：《水墨十講·哲學觀畫》（臺北：典藏藝術，2008年），頁86-88。

地理方位與文化記憶，展示了地誌書寫的紀實特徵與知性意味，又召喚了個人的鄉邦情感，注入了抒情感受，這是在「山水以形媚道」之外，另一個值得觀察的面向。

徵引文獻

(一) 古籍

- 〔明〕王士性：《五嶽遊草、廣志繹》，中華書局，2006年。
〔明〕王士性：《地理書三種》，上海古籍，1993年。
〔明〕朱國禎：《湧幢小品》，臺北：廣文書局，1991年。

(二) 近人論著

- Gernot Bohme 著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯，〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》188期，2003年4月。
- 毛文芳：〈晚明的旅遊小品〉，《旅遊文學論文集》，臺北：文津出版社，2000年。
- 毛文芳：〈閱讀與夢憶——晚明旅遊小品試論〉，中正大學中文學術年刊第3期，2000年9月。
- 王文進：《南朝山水與長城想像》，臺北：里仁，2008年。
- 王建元：《文化後人類》，臺北：書林，2003年。
- 史作樑：《水墨十講·哲學觀畫》，臺北：典藏藝術，2008年。
- 宇文所安著，陳引馳、陳磊譯、田曉菲校：《中國「中世紀」的終結》：中唐文學文化論集》，北京：三聯書店，2006年。
- 艾蘭·普瑞德：〈結構歷程和地方——地方感覺與感覺結構的歷程〉，收入《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文。
- 衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗·文化記憶·無何有之鄉〉，東華人文學報第9期，2006年7月。
- 何乏筆：〈氣氛美學的新視野〉，當代第188期，2003年4月。
- 吳潛誠：《感性定位——文學的想像與介入》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，1994年。
- 巫仁恕：〈晚明的旅遊活動與消費文化——以江南為討論中心〉，中央研究院近代史研究所集刊第41期，2003年9月。
- 巫仁恕：《品味奢華——晚明的消費社會與士大夫》第四章〈消費品味與身分區分——以旅遊文化為例〉，臺北：聯經，2007年。
- 李伯齊主編：《中國古代紀遊文學史》，濟南：山東友誼書社，1989年。
- 周大興：〈外遊與內觀——論列子好遊〉，《中國文哲研究通訊》第十九卷第二期。
- 林開世：〈風景的形成和文明的建立：十九世紀宜蘭〉，臺灣人類學刊第1卷第2期，2003年12月。
- 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《中外文學》7卷12期，1979年5月。
- 梅洛·龐帝著，姜志輝譯：《知覺現象學》，北京：商務，2001年。
- 梅新林、俞樟華主編：《中國遊記文學史》，上海：學林，2004年。
- 梅新林、崔小敬：〈遊記文體之辨〉，《文學評論》2005年6期。

- 陳平原：《中國散文小說史》，臺北：麥田，2005年。
- 黃雅欽：《清初山水詩研究》，輔大中文所博士論文，1998年。
- 楊雅惠：〈行旅與問道：宋代詩畫中由地理經驗到意蘊世界的轉換〉，「旅行與文藝國際會議論文集」，高雄：中山大學文學院主辦，2000年5月。
- 潘朝陽：〈空間、地方觀與「大地具現」暨「經典訴說」的宗教性詮釋〉，《中國文哲通訊》第10卷第3期。
- 蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》新34卷1期，2004年6月。
- 鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》，臺北：麥田，2005年。
- 鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》15期，2006年12月。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》，臺北：學生，1996年。
- 鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》15期，2006年12月。
- 鄭毓瑜〈身體行動與地理種類——謝靈運〈山居賦〉與晉宋時期的「山川」、「山水」論述〉，《淡江中文學報》18期，2008年6月。
- 賴俊雄：〈上帝的禮物：再探禮物與交換經濟〉，《中外文學》第三十三卷第九期，2005年2月。
- 龔鵬程：《遊的精神文化史論》，河北教育出版社，2001年。
- 龔鵬程：〈遊人記遊：論晚明小品遊記〉，《中華學苑》第48期，1996年7月。

Record and Lyric : The Spatial Experience and the
Composition of Nature in Wang Shi-Hsing's
Travel Notes of Five Sacred Mountains

Fan, Yi-ju*

Abstract

This paper focuses on Wang Shi-Hsing's *Travel Notes of Five Sacred Mountains*. Through the body schema, I examine how Wang senses the real existence of nature by his sensory experience ; how can he embody the crossover of physical experience and nature; and how to recognize a place and give it a name. Wang composes the nature with his sensory experience. He also keeps a record of folks via his own exploration and constructs the landscape with his documentary touch. In addition to the description of natural landscape, he traces the Cultural Imagination of historical memory.

Key Words : Wang Shi-Hsing, Travel Notes of Five Sacred Mountains,
landscape, record

* Dr. Fan, Yi-ju is an associate professor in the Department of Chinese at the National Taiwan Normal University

日治時代臺灣詞社初探

蘇淑芬*

提 要

日治時期，全臺僅有二個詞社，包括臺北地區的巧社與嘉義地區的小題吟會。本論文探討兩詞社成立背景、社集活動，詞作主題，包括悼亡、懷古、述懷、節序、反戰、題贈、寫景與詠物詞，並分析臺灣詞壇現象，包括同社社友喜愛同題唱和，且愛用長調。因為詞韻與詞譜的缺乏，少數詞人會出現以詩韻填詞，並有少數出韻與出律的情形。詞社之詞人都是不同詩社社友，因志同道合而另組詞社，他們常出現填一首詞，必會同時填多首詩的現象。文中並探討臺灣詞社不如詩社興旺，主要原因是一、古典詞創作不易，二、漢文被禁，三、提倡新文學，古典文學受冷落，四、詞作保存不易，五、詞本解讀不易。

關鍵詞：臺灣詞社、巧社、小題吟會

* 現任東吳大學中國文學系專任教授

一、前言

臺灣文學目前已經成為國內外學術研究所重視的領域，不僅民國以後的新文學研究蓬勃發展，甚至從清領與日治時代的傳統文學，也逐漸引起專家學者的重視。各類古典文學總集，不斷被收集出版，包括《全臺詩》、《全臺賦》、《全臺文》、《臺灣先賢詩文集彙刊》，以及 2005 年廈門大學與九州出版社出版《臺灣文獻匯刊》，其中第四輯「臺灣相關詩文集」共有三十四種詩文，獨獨缺少全臺詞之收集。日治時代全臺詩社之蓬勃發展，研究詩社之學位論文，陸續完成，研究漢詩之單篇論文也不斷發表，這種成果令人欣喜。臺灣古典文學研究已蔚為風潮，但這中間有美中不足的是，對臺灣詞的重視與研究仍是缺乏，這種現象實為可惜。本文將從日治時代臺灣各大報紙，包括《臺灣漢文日日新報》¹、《臺灣日日新報》²、《詩報》³與《臺灣先賢詩文集彙刊》⁴、《悶紅館全集》⁵、《琳瑯閣吟草》⁶、《詩詞合鈔》⁷、《臺北文物》⁸等書，收集當時有關詞社的消息，與詞人作品，⁹以探討詞社創設、社集活動、詞作之主題，並分析臺灣詞壇特有現象，以及臺灣詞社備受冷落之因，以補充臺灣傳統文學研究之不足。

二、詞社之設立與活動

日治時期，臺灣傳統漢詩蓬勃發展，據賴子清〈古今臺灣詩文社〉統計，臺灣詩社極多，包括：星社、劍樓吟社、淡北吟社、小鳴吟社、瀛社吟社、天籟吟社、桃社、西瀛吟社、南陔吟社、尋鷗吟社（鷗社）、鷺社、白鷗吟社、南社、

¹ 《臺灣漢文日日新報，1905—1911》（臺北：漢珍數位圖書公司，1997年）。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

² 《臺灣日日新報》（臺北：漢珍數位圖書公司，1997年）。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

³ 《詩報：日治時期臺灣傳統文學大成（1930—1944）》（臺北：龍文出版社，2007年出版），再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

⁴ 《臺灣先賢詩文集匯刊》（臺北：龍文出版社，1992年）出版，再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

⁵ 賴惠川：《悶紅館全集》（臺北：龍文出版社，2006年5月），見《臺灣先賢詩文集彙刊》，第四輯，冊13。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

⁶ 張李德和：《琳瑯閣吟草》（臺北：龍文出版社，1992年出版）。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

⁷ 賴柏舟編：《詩詞合編》（臺北：龍文出版社，2006年6月），見《臺灣先賢詩文集彙刊》，第五輯，冊8。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

⁸ 臺北文獻委員會編：《臺北文物》（臺北：成文出版社，1983年出版）。

⁹ 因為詞人集中之詞作，大多沒有編年，本論文只能比對，光復以後之詞作品，不予收入探討。

綠社、鼓山吟社、聚鷗吟社等等，共有二百四十四社。¹⁰此外詩社創設時間如曇花一現者，尚有許多，據黃美娥教授統計目前已得三七〇個以上。¹¹

詩社雖多，然而日治時代臺灣詞社卻稀少，全臺僅有二詞社—巧社與小題吟會。巧社設立在臺北，小題吟會設立在嘉義，兩社成立相差近十年。兩個詞社都不是突然設立，而是由詩社同人，因志同道合，再另行設立詞社。茲將二詞社列表如下：

設立	巧社	小題吟會
時間	昭和 9 年(民國 23 年, 1934),	昭和 18 年(民國 32 年, 1943)
地點	臺北	嘉義
社名	因創設日為七夕, 故取名巧社。	〈悶紅小草序〉:「題詠皆小庭花木」, 都為興懷之作, 或因此取名小題吟會。
創始人	王麴雯、黃福林、賴獻瑞、林絳秋、李鷺村。通訊處設於李鷺村延平北路宏仁醫院內。	賴惠川所設, 社員有賴惠川、賴柏舟、譚瑞貞、林緝熙、李德和、吳百樓、蔡水震等數十文人參加。
社集活動	不定時	每週社集
詞作主題	悼亡、詠懷、節序	懷古、題贈、詠物、寫景、反戰

(一) 創社緣起

巧社創立於昭和 9 年(民國 23 年, 1934), 因創設日為七夕, 故取名巧社, 亦為臺北唯一之詞社。¹²創始人為王麴雯、黃福林、賴獻瑞、林絳秋、李鷺村, 通訊處設於李鷺村延平北路宏仁醫院內。巧社成立宗旨, 根據李鷺村在民國 45 年《臺北文物·巧社》的說法:

在當時大都向作詩方面趨之如鶩的當中, 巧社可說是不時尚而別樹一幟的, 當然不應看作是標奇立異, 而也不能看作是一種推行填詞的小運動, 但在於搜索於抱存地方色彩的文藝風尚, 嗜好表現的每一個角度之史實上, 自不能完全付之埋沒了。¹³

可見巧社「別樹一幟」, 是要保存「地方色彩」, 也要「表現的每一個角度之史實上」, 有「存史」觀念, 這些意念, 所以不能被埋沒。

¹⁰ 賴子清:〈古今臺灣詩文社(二)〉,《臺灣文獻》10卷3期,1959年9月出版,頁89。

¹¹ 黃美娥:〈臺灣古典文學發展概述(1651—1945)〉,海峽兩岸臺灣史學術研討會論文,頁12。

¹² 王詩朗、王國華編:《臺北市志·文化志·文學篇》(臺北:成文出版社,1983年出版),頁61。

¹³ 見臺北文獻委員會編:《臺北文物》(臺北:成文出版社,1983年出版),4卷4期,頁92。

巧社成員黃福林本是瀛社成員，大正 8 年（1919），與艋舺施明德、周自然、黃坤維等設「鶴社」。社員別號皆以「鶴」為名，黃福林別號古鶴。大正 4 年（1915），李鷺村與黃春潮等人創立「研社」，倡導詩學運動，大正 6 年（1917），「研社」改組為「星社」。社員皆改「星」，李鷺村別號夢星。¹⁴昭和 9 年（1920），王霽雯、黃福林、賴獻瑞等成立巧社，以後李鷺村與林嵩壽再加入巧社。李鷺村說：

筆者最初是被邀請去做客員的，後來也正式參加為社員。¹⁵

巧社創立初期，極有企圖心，有雅集與聯吟，可惜自昭和 10 年（1935）後，巧社成員，就少在報章發表詞作，因為社員遭遇不幸。根據李鷺村說：

不久因社員林絳秋去世，本社從此失去他的很大支持，後來便很少聚會。而最不幸的是，翌年創立者的一人王霽雯因家庭變故，竟赴基隆蹈海自殺了。再數年後賴獻瑞及黃福林，又相繼辭世，現在筆者便是該社的唯一殘存者，回想前塵，真可說是感慨無量。¹⁶

巧社成員遭遇悲慘，林嵩壽（絳秋）是板橋林家第三代，因是心臟病突然過世。¹⁷王霽雯因「家庭變故」跳海。所以昭和 11 年（1936），賴獻瑞另組松鶴吟社。¹⁸但不久賴獻瑞與黃福林相繼辭世，所以巧社「未幾即告解散」。¹⁹因此除了有李鷺村的《李騰嶽鷺村翁詩存》外，巧社成員目前沒有任何詩集、詞集存留。

小題吟會在昭和 18 年（民國 32 年，1943），由嘉義賴惠川所設。社員有賴惠川、賴柏舟、譚瑞貞、林緝熙、李德和、吳百樓、蔡水震等數十文人參加。²⁰賴惠川與林緝熙，曾在大正 4 年（1915），創辦過玉峯吟社。大正 14 年（1924）改名為鷗社，譚瑞貞、吳文龍也參加。張李德和也曾加入西螺莢社、羅山吟社為社員，時與嘉義文士擊鉢聯吟，馳騁藝苑，也曾組琳瑯山閣詩會、鴉雀書畫會、玉詩鐘社，最後加入小題吟會，²¹社員常相互切磋詩詞創作。

昭和 20 年（1945）盟機轟炸劇烈，會員星散，到各鄉下避難，吟詠中輟。昭和 20 年（1945）秋，社員興起，集合於李德和的題襟亭，重整旗鼓，繼續填詞集會，後改名曰題襟亭填詞會，專為填詞，不課律絕，仍由柏舟逐期油印，詞

¹⁴ 賴子清：〈古今臺灣詩文社（一）〉，見《臺灣文獻》10 卷 1 期，1959 年 9 月出版，頁 95。

¹⁵ 李鷺村：〈巧社〉，見臺北文獻委員會編：《臺北文物》（臺北：成文出版社，1983 年出版），4 卷 4 期，頁 92。

¹⁶ 同上注。

¹⁷ 見《臺灣日日新報》，1934-11-10，7 版。

¹⁸ 賴子清：〈古今臺灣詩文社（一）〉，《臺灣文獻》10 卷 1 期，1959 年 9 月出版，頁 104-105。

¹⁹ 王詩朗、王國華編：《臺北市志·文化志·文學篇》（臺北：成文出版社，1983 年出版。）頁 61。

²⁰ 參見賴子清：〈古今臺灣詩文社（二）〉，《臺灣文獻》10 卷 3 期，1959 年 9 月版，頁 85。

²¹ 王國璠：〈琳瑯山閣吟草提要〉，見張李德和：《琳瑯山閣吟草》（臺北：龍文出版社，1992 年出版），頁 1。

譜，分發各會員。民國 40 年（1951），乃告中止。²²

（二）詞社名稱

巧社成立，極為盛重，還開筵慶祝。據昭和 9 年《臺灣日日新報》題「翰墨因緣」記載：

臺北巧社幹事黃福林、王霽雯、賴獻瑞諸氏訂來（在）十六日（古曆七夕）午前九時，於太平町三丁目，大世界食堂，填詞賦詩，以祝開式，正午開宴云。（《臺灣日日新報》，1934-08-15，4 版）

巧社是因為古曆七夕成立，所以定在 8 月 16 日，開筵席慶祝，並吟詩頌詞。同年 8 月 25 日，《臺灣日日新報》就有李鷺村〈祝巧社創立〉：

社創雙星節，詞填重疊金。神仙多眷屬，吟侶舊知音。鏤玉雕瓊手，淺斟低唱心。佳篇傳誦日，聲價重儒林。

又黃福林〈巧社創立式賦〉：

巧夕良宵祝，悠悠望鬥辰。雙星歡會乍，吾輩築壇新。才拙詞難巧，詩成意卻真。相期勤努力，大雅共扶輪。

又王霽雯〈巧社創立式賦〉：

盍簪逢巧節，會友結詩盟。語莫論工拙，人先正性情。筵堆瓜果盛，杯貯茗漿清。烏鵲橋何在，銀河一道橫。

又賴獻瑞〈巧社創立式賦〉：

偶逢佳節日，文字共開筵。牛女欣重會，鷺鷗喜結緣。涼風簾幕動，雅興喜杯傳，莫話滄桑事，詩成共擘箋。（《臺灣日日新報》，1934-08-25，8 版）

四人賦詩都以七夕良宵為旨，要趁此佳節，共振詞風，「聲價重儒林」。同年 9 月 1 日《詩報》第 88 號，又有〈祝巧社創立〉詩篇，其中李鷺村的詩與《臺灣日日新報》相同外，其餘三人又各寫賀詩。如黃福林〈巧社創立式賦〉：

巧夕良宵祝，星光列鬥辰。上天增福澤，陸地築壇新。詞譜修盟契，硯池締性親。東瀛立大雅，一致振文輪。

王霽雯〈巧社創立式賦〉：

交歡逢巧節，騷客作壇名。以文來會友，立社為修盟。鏤玉留餘韻，雕瓊發定聲。興詞扶大雅，風化振東瀛。

²² 賴子清：〈古今臺灣詩文社（二）〉，《臺灣文獻》10 卷 3 期，1959 年 9 月出版，頁 97。

賴獻瑞〈巧社創立式賦〉：

欣逢七夕日，咸集共開筵。文社今舒幟，詞壇此著鞭。金蘭成契合，翰墨作因緣。圖繪胸成竹，言談舌吐蓮。聚揮韋陟紙，齊誦薛濤箋。島瘦郊寒輩，班香宋艷編。詩情同脈脈，經筭各便便。擊鉢吟聲起，堂堂振大千。（《詩報》，1943-08-15，88號，8版）

可見四位巧社創始人用心良苦，要「以文會友」、「詞譜修盟契」。分別在《臺灣日日新報》與《詩報》連續發表成立賀詞。8月15日在《詩報》又有以〈巧社〉為名的鶴頂徵聯，由李鷺村選，共刊載十名，第一名為賴獻瑞

巧社鍼樓瓜果節，社栽松柏夏殷時。

第三名福林

巧織珠璣流韻事，社交翰墨振文風。

第四名霽雯

巧言庾詞皆杜派，社朋黨友盡蘇流。

第五名獻瑞

巧言令色無仁者，社鼠城虎有狡童。（《詩報》，1943-08-15，88號，8版）

又在同年9月15日《詩報》「巧社詩餘」欄，有黃福林、王霽雯、賴獻瑞各填寫七夕詞二首，如黃福林〈菩薩蠻·七夕〉：

空清如洗煙塵杳。良宵耿耿金風嫋。牛女傍河東。鵲橋今夜通。騷壇欣樹立。詞友聯盟值。喜氣自洋洋。風流樂未央。

又

長天接水飛星急。金風凋露羅衣濕。天上會雙星。人間無限情。家家爭乞巧。還憶兒時好。螢火下空階。秋聲特地來。（《詩報》89號，1934-09-15，7版）

「騷壇欣樹立。詞友聯盟值」，詞人心中雀躍詞社之成立，以詞會友。

小題吟社之命名，並無確切資料。所謂小題者，乃明清時期的科舉考試，「於四書文中，任擇一句為題」，²³指運用小題目寫作，並引申為以後的「小題大作」。觀賴惠川〈悶紅小草序〉：

²³ 見劉禹生撰，錢實甫點校：《世載堂雜憶》（北京：中華書局，1997年出版），頁2。

擊吟以外，凡所題詠皆小庭花木，風風雨雨，珍重栽培，愛屋及烏，故仍置之。其他或偶涉筆，大抵興懷之作。²⁴

他自稱自己的詩集，謂「題詠皆小庭花木」，都為興懷之作。可猜測命為「小題吟社」，也有自謙詞社酬唱，以小題目來吟詠、遣興之意。

(三) 社集活動

巧社的社集活動，都以詞記事，昭和 9 年（1934），創社後的重陽節，社員在北投新蒼芳旗亭雅集，會後每人都填寫〈滿庭芳·重陽〉詞，並於同年 12 月 1 日，發表在《詩報》，標題為「甲戌重陽於北投新蒼芳旗亭雅集」，填詞的有李嶽騰（鷺村）、黃福林、王霽雯、賴獻瑞。另寫有寫詩，記載其事。又有以〈虞美人·述懷〉為題，全體社員各填詞一首。（《詩報》，1934-12-01，14 版）。

小題吟會是每星期聚會，填詞、交稿，有時也一同外出訪友。如昭和 19 年（1944），林緝熙隱居鹿滿山，²⁵吟會同人前去相訪，張李德和有〈洞仙歌·同人遊鹿滿山訪狄洲處士即林緝熙先生〉詞，前有序：

先生居桃城，即林慎修茂才令郎，博學、性不拘，而滑稽。事繼母至孝，母乃巾幗才人，彝德慈心，設帳傳經，是以媳婦和女弟子，皆孝順欽敬之。
26

譚瑞貞有〈水調歌頭·訪鹿林山莊賦呈荻洲先生〉（《冷紅室詩鈔》，頁 48），林緝熙則因社友相訪，十分高興，寫下〈滿庭芳·吟友聯袂來臨，賦此誌之〉：「今日屈多賢，群仙何所見，芝蘭氣味，文字因緣，問平生抱負，詩膽如天。」（《狄洲吟草》頁 32）。

從所發表的詞作觀察，小題吟會社集次數比較密集，詞作亦多；詞內容亦較豐富。可惜中日戰爭後，詞的數量減少。

(四) 詞作主題

巧社創立時，臺灣已經全面廢止漢文多年，小題吟會創立的時間，接近太平洋戰爭時，加上創設地點南北相異，所以詞作的風格、題材、內容亦不相同。兩詞社詞作內容，有：

²⁴ 見賴惠川：《悶紅小草·序》（嘉義：自刊本，1950 年出版），頁 1。

²⁵ 林緝熙：《狄洲吟草·將隱鹿門山留別羅山諸君子》，自注：甲申十月二十一日。見賴柏舟輯：《詩詞吟鈔》（臺北：龍文出版社，2006 年），第五輯，頁 29。再引用時，僅於正文夾注，不另出附注。

²⁶ 見張李德和：《琳琅山閣吟草》（臺北：龍文出版社，1992 年），頁 1。

1、悼亡詞

巧社成員林嵩壽（1886—1934）加入巧社後，三個月後即過世，根據《臺灣日日新報》記載：

林本源氏第三房，林嵩壽因為心臟病，已於八日午後十一時，在自宅逝世，享年四十九歲。（《臺灣日日新報》，1934-11-10，7版）

林嵩壽（林維德三子），字絳秋，一號玉鏘，林本源第三房，性風雅，喜吟詠，書法亦頗潤秀。²⁷1898年由大陸回臺，日後掌管林本源家的財產，家道富裕，宣統元年（1909），創辦博愛醫院，1919年曾創辦臺華興業信託公司。²⁸因為林嵩壽為人熱心，常捐贈貧困，在《臺灣日日新報》就多處報導其善行，如：

林嵩壽氏，賦性慈祥，而樂施與。日前觀內地賑災慘劇所報。即慨然捐出救助金三百圓云。（1927-03-15，4版）

又

林本源三房主人林嵩壽氏，者番因板橋幼稚園設立，特寄附三百金，為備品設立諸費，聞對該園每月經常費不足者，亦有相當援助，美舉也。（1928-08-20，6版）

巧社成員四人都有悼亡詞，如黃福林〈清商怨·輓巧社社友林嵩壽先生〉：

風流崇尚大雅。好結交文社。慷慨生平，仁慈多施捨。登仙騎鶴去也。卻教人，何處迎迓。一束芻香，哀詞和淚灑。²⁹

「風流崇尚大雅，好結交文社」，指林嵩壽的雅好文學。「往日臺北富豪，能尊重斯文者，除林嵩壽先生外，寥寥無幾。」³⁰林嵩壽尊重斯文，慷慨樂捐，所以黃福林稱他為「慷慨生平，仁慈多施捨」。如王霽雯〈清商怨·輓巧社社友林嵩壽先生〉：

登高時節共盞。記譜尊秦觀，絕調重彈，琵琶絃頓斷。殘蟬聲咽氣短。怎耐到，霜凋秋晚。月照丹楓，精靈難再返。

賴獻瑞〈清商怨·輓巧社社友林嵩壽先生〉：

哀哉詞友逝矣，痛喝天呼地。頓足搖頭，悲酸長未已。文星沈地暗噓，百萬里。關山黑閉。獨坐秋齋，無言空自淚。

²⁷ 黃文虎：〈臺北謎學史〉，見《臺北文物》，第4卷第4期，頁124。

²⁸ 林進發：《臺灣官紳年鑑》（臺北：成文出版社，1999年出版），頁48。

²⁹ 李鷺村：〈巧社〉，見臺北文獻委員會編：《臺北文物》（臺北：成文出版社，1983年出版），4卷4期，頁92-93

³⁰ 黃文虎：〈臺北謎學史〉，見《臺北文物》，第4卷第4期，頁124。

又如林鷺村〈清商怨·輓巧社社友林嵩壽先生〉：

羅帳應共淚濕，覺心愁難壓抑。月冷疏離，花殘人面隔。重陽回首又即，嘆勝事空成陳跡。檢點遺篇，音容何處覓。³¹

他們都提到重陽時，巧社社集時，大家登高望遠，曾填詞誌慶，「登高時節共盞」、「重陽回首又即」，如今往事已成陳跡。又提到林嵩壽的文采，「記譜尊秦觀，絕調重彈」，填詞尊崇秦觀的詞風，如今天人永隔，令人悲痛。小題吟社沒有悼亡詞。

2、詠懷詞

巧社在重陽節社集時，曾以標題為「甲戌重陽於北投新蒼芳旗亭雅集」，發表〈虞美人·述懷〉詞，所有社員都各填一首詞，並在1934年12月1日同時刊載在《詩報》中，如林絳秋〈虞美人·述懷〉：

楊花柳線傷離別。耐到秋時節。小樓人靜獨徘徊。喜見雙雙相識燕歸來。
韶光倏忽催人老。共訴相思苦。從今聚首勝鴛鴦。舊恨銷除長樂未央宮。（《詩報》94期，1934-12-01，14頁）

李鷺村〈虞美人·述懷〉

萬千幽恨填胸臆。望斷重簾隔。西風庭院晚涼天。孤枕最難挨得夜如年。
蓬山回首成縹緲。一片柔情繞。繁華夢裏酒杯空。腸斷怕看殘照亂雲中。（《詩報》94期，1934-12-01，14頁）

黃福林〈虞美人·述懷〉

花辰月夕璿流轉。壯志平生願。芸窗繼晷讀悠悠。直上蟾宮攀桂覓封侯。
雕瓊鏤玉心猶在。莫把情懷改。始終一貫樂無窮。雅似一團和氣靄春風。（《詩報》94期，1934-12-01，14頁）

王霽雯〈虞美人·述懷〉

攜琴欲奏高山調。只是知音少。春花秋月幾時休。踏雪尋梅聊共解閒愁。
滿腔熱血多情淚。未把龍泉試。鷓鴣暫借一枝安。待上風雲霹靂震青天。（《詩報》94期，1934-12-01，14頁）

獻瑞〈虞美人·述懷〉

風光月霽胸襟豁。仰視秋天濶。男兒意氣自雄豪。鎮日檢書看劔舉杯高。
斬兵殺將中原久。逐鹿人奔走。掀天揭地競奇才。勝敗於今難決更含

³¹ 李鷺村：〈巧社〉，見臺北文獻委員會編：《臺北文物》（臺北：成文出版社，1983年出版），4卷4期，頁92。

枚。(《詩報》94期，1934-12-01，14頁)

其中林絳秋、李鷺村生活環境較優，所表達之詞較平和。王霽雯以「鷓鴣暫借一枝安」，對自己的際遇不平，「待上風雲霹靂震青天」，期待自己能夠飛黃騰達，詞風較豪放。賴獻瑞以「男兒意氣自雄豪」，表達出豪放情懷，「斬兵殺將中原久。逐鹿人奔走」，表達日軍發動攻擊上海，中原逐鹿競雄，已長期的不安，可惜卻勝敗未決，詞風也屬豪放。

3、節序詞

嚴格說來，巧社的詞境較窄，因為是在七夕成立，所以詞社創立後的重陽節，他們在北投蒼芳館以〈菩薩蠻·七夕〉，各填詞二首，又以〈滿庭芳·重陽〉歌詠重陽節。詞中都運用「重陽登高」典故，以黃福林（古鶴）〈滿庭芳·重陽〉為例：

籬菊芳芬。江楓灼爍。天高衰草凝霜。月明南浦。塞外雁飛翔。露濕銀塘疎柳。羅幃裏枕冷衾涼。正逢值重陽佳節。誰不憶滕王。時良。當此際登高作賦。把酒傾觴。應攜筆題糕記取風光。莫負龍山勝會。喜吟侶擊鉢吹簞。開懷處高歌起舞。滿座樂洋洋。(《詩報》94期，1934-12-01，14頁)

詞中以重陽佳節，「應攜筆題糕」，出自《歲時雜記》：「重陽尚食糕，……大率以棗為之，或加以栗，亦有用肉者。」又以晉書中，「龍山勝會」的典故，表達重陽登高飲酒風雅之事，表達登高之喜悅，與吟友「擊鉢吹簞」，把酒吟詩，「開懷處高歌起舞。滿座樂洋洋」心中充滿喜樂。又如賴獻瑞（書雲）〈滿庭芳·重陽〉：

過了中秋。又迎九月。城頭風雨重陽。茱萸插鬢。賞識好風光。料想山中兄弟。登高去渠亦思邛。故園菊今開也未。佳節最思鄉。柔腸。愁欲斷蓬窗蕭瑟。露井淒涼。怎階下梧桐葉盡秋霜。東壁圖書萬卷。西園內翰墨猶香。記今日避災桓景。好箇費長房。(《詩報》94期，1934-12-01，14頁)

詞中使用「茱萸插鬢」典故，取自，《西京雜記》中記西漢時的宮人賈佩蘭稱：「九月九日，佩茱萸，食蓬餌，飲菊花酒，云令人長壽。」又葛洪《西經雜記》：「遍插茱萸」之典。以及「避災桓景。好箇費長房」，用《續齊諧記》所言，費長房提醒桓景九月九日將有大災之事，來抒發重陽友人相聚之事。

4、懷古詞

小題吟會創立時，正值第太平洋戰爭期間，詞人身在殖民地，情感受壓抑，但表現在詞風上，卻更豪放、沈重。如譚瑞貞未加入小題吟會前，已於昭和17年（1942），寫下一系列懷古詞。譚瑞貞嘉義人，賴惠川曾有〈寄譚瑞貞〉詩，

下注：「君彬彬住（佳）士也，因時局關係，為日人所忌，竟至下獄，而所營工場被燬而盡，可嘆。」（《悶紅小草》，頁 122）可知譚瑞貞曾因日人所忌，而下過獄。他的懷古詞表現出熱愛民族的心。如〈揚州慢·五妃妝樓故址〉：

園破樓傾，烏啼花落，東風鑑盡興亡。歎牛皮寸剪，滄海又栽桑。幾莖髮忠存漢節，宮中魚貫。雲髻裁妝。問修眉圖樣，流傳今在何方。斷垣廢堞，到如今、殘照荒涼。縱十首詩題，千竿竹蔭，同穴難償。世亂孰憐龍種，江幹淚，杜老情傷。看山頭魁鬥，年年叢桂馨香。（《詩報》，1942-10-10，281 號）

五妃妝樓故址，是現今臺南的五妃廟。五妃廟位於舊名桂子山（也叫魁鬥山），³²是明寧靖王朱術桂從死姬妾（袁氏、王氏、秀姑、梅姐、荷姐等五人）³³的墓塋。

乾隆 11 年（1746），巡臺御史范咸等人感於五妃忠貞氣節，尊稱「五妃」，命當時臺灣海防同知方邦基大力修建，並立墓碑，上題：「明寧靖王從死五妃墓。」³⁴

這首詞是昭和 17 年（1942）所寫。詞牌〈揚州慢〉，本有禾黍之悲。詩中「五妃」的主題，被「視為有所寄託的符碼，借古諷今，以過往史事，寓寫自己的懷抱。」³⁵譚瑞貞在詞中「國破樓傾，東風鑑盡興亡」，³⁶指明亡悲劇，當時已國破樓傾倒，東風看盡興亡。「幾莖髮忠存漢節」，指出五妃國破後，自殺殉國，能保存漢人氣節，不被異族統治，因此流芳萬世。然而目前世亂，臺灣淪為殖民地，「斷垣廢堞。到如今、殘照荒涼」，他們的墳塚都已荒涼，成為斷垣殘壁，還有誰記取她們的氣節，自己有如「杜老情傷」，憂國憂民，看到魁鬥山頭的五妃梳妝故址，還感到其芳香。

又如賴惠川〈河滿子·五妃墓〉：

堪歎朱家有婦，千秋大節無違。轉瞬江山三易主，往來文物全非。天意興，胡何恨，美人殉國方奇。玉骨香埋孤島，荒墳冷對斜暉。聲斷草雞悲噩夢，故宮何日魂歸。前事緬懷魁鬥，英雄珠淚輕揮。（《悶紅詞草》頁

³² 見連橫：《臺灣通史》（臺北：博愛出版社，1995 年出版），頁 588。

³³ 「五妃並非全部朱術桂的侍妾，其中秀姑和梅姐應是殉主的侍女。」見李家瑜：〈殉國殉夫淚有痕——臺灣古典詩對殉節五妃的詮釋〉，《成大中文學報》，2006 年，14 期，頁 173。

³⁴ 臺灣省文獻會編：《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》（南投：臺灣省文獻委員會，1996 年出版），頁 235。

³⁵ 同注 30，頁 205。「在脫離清帝國的統治後，臺灣文人對於五妃形象的詮釋，除了殉夫外，更強化其殉國面向，使五妃程唯一兼具殉夫殉國亦涵的忠義典範。而而日治時期具反日意識的臺灣文人在書寫五妃主題時，往往非單純詠史，視為有所寄託的符碼，借古諷今，以過往史事，寓寫自己的懷抱。」

³⁶ 詩報的詞與《詩詞合鈔》，詞句稍有異，所異者，「園破樓傾」，《詩詞合鈔》寫「國破樓傾」，「江幹淚」，詩詞合鈔寫「碑前淚」，「杜老情傷」，詩詞合鈔寫「範老情傷」。詩報刊載時，身為殖民地百姓，國破樓傾，只能寫為園破，《詩詞合鈔》的詞意應校符合作者本意。

69)

詞中感嘆五妃的殉死，是「千秋大節無違」，有氣節的表徵。接著感嘆已經三次的改朝換代，從荷據到清到日治時代，文物都已全非，美人肯殉國，玉骨埋在孤島，讓草木同悲。這事實在是天下之奇。面對荒墳與斜陽，感觸良多，讓英雄流出眼淚。一面歌頌五妃，一面感嘆臺灣的可憐，生命無法自主，命運掌控在別人手裡。又如賴柏舟〈滿庭芳·赤崁懷古〉：

開闢荊榛，消除瘴癘，歷盡多少艱難。瓊宮貝闕，虎踞與龍蟠。回首婆娑洋上，笙歌夜金粉秋煙。荒祠裡寒梅老幹，未減昔時妍。看看。今古恨潮翻鹿耳，人物淘殘。縱天意茫茫，節義攸關。堪歎斜陽孤島，三百載海外長懸。問當日雄風何在，香火卻依然。。(《詩報》1943-2-21, 290 號)

赤崁樓是臺南古蹟。荷據時期荷人在赤崁地方建築一座具有防衛功能的普羅民遮城（赤崁樓）。據《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》：

明永曆十四年（1660）（鄭成功率師登陸赤崁樓東北方禾寮港圍困荷軍，荷軍因佈防單薄，求援安平熱遮蘭城未成，終不支而投降，鄭成功乃以赤崁樓為承天府，以為治理臺島之根據地，鄭經時，以赤崁樓為武器火藥庫。日據初期利用赤崁樓上諸建築物充「陸軍衛戍病院」，及臺南師範學校學生宿舍。³⁷

上片寫到經營臺南赤崁的艱辛，「開闢荊榛，消除瘴癘」，經歷過多少艱辛。建築成一個「虎踞與龍蟠」，可以抵抗外患的重要城市。回想以前的繁華盛況，連荒祠中的老梅，都不減當時的妍麗。下片寫到「今古恨潮翻鹿耳，人物淘殘」，當戰爭都是從鹿耳門攻來，臺灣被荷據、日據，潮浪吞滅歷史人物，「縱天意茫茫。節義攸關」，雖然天意難問，但人之節義仍要力守，攸關民族存亡。最後感嘆臺灣，「歎斜陽孤島。三百載海外長懸」，三百年來，孤伶伶懸在海外，結句沈鬱悲涼，「問當日雄風何在」，問當日擊退荷軍之雄風何在？為何仍在外族的統治下。又如譚瑞貞的〈念奴嬌·龍湖巖吊古〉：

烏山頭立，瞰龍湖舊跡，依依堪戀。遙指官田溪畔路。阡陌連綿無斷。鹿耳潮高，赤山廟古，跋浪騎鯨遠。棠梨一樹，落花狼藉誰管。說甚開府東寧，義旗西討，落日戈難返。多少頭顱濺碧血，化作蟲沙蒿蔓。故壘空存，啣泥難補，默默情無限。興懷今古，行吟杜老傷亂。(《詩報》，1942-10-26, 4 版)

龍湖巖位在今臺南縣六甲鄉龍湖村，近鄰烏山頭水庫，背山面水，環境幽美。

³⁷ 臺灣省文獻會編：《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》（南投：臺灣省文獻委員會，1996 年出版），頁 223。

「鹿耳潮高。赤山廟古」，因為龍湖巖地勢高峻，山前中央凸出一塊平地，三面環水，可以遠觀鹿耳潮水。附近的古剎，相傳為明鄭參軍陳永華所建，為洪門天地會的發源地。下片「說甚開府東寧。義旗西討」，指出 1674 年，鄭經響應三藩事變，而渡海西征，任命陳永華總制東寧，負責後勤作業。1680 年，鄭經退返臺灣，陳永華被當權者馮錫範、劉國軒排擠，陳永華見勢不可為便主動解甲歸田。「自慚護駕西征無效」，而鬱悶不樂，加上感染流行病，1680 年 7 月逝世，後葬於天興州赤山堡大潭山（今臺南縣柳營鄉果毅村）。已經「落日戈難返」，陳永華已死，「多少頭顱濺碧血」，因戰爭死去多少人，都化為「蟲沙蒿蔓」，荒煙蔓草一片。作者在此「興懷千古」，有如杜甫的憂時傷亂。

5、反戰

小題吟會的詞人，都經過太平洋戰爭，他們身經大戰的可怕，但身為殖民地百姓，不敢明目張膽斥責戰爭，只能隱晦的提到空襲時的恐怖，與戰爭的可怕，血流如河，家破人亡的傷痛。賴惠川曾在〈乙酉元日〉詩：

雄雞振羽歲星驕，吶引狂雷地軸搖。烽燧幾年彌宇宙，不堪回首問冬朝。
（《悶紅小草》，頁 24）

自注：爆擊之始。乙酉指民國 34（1945）年，開始空襲時，天搖地動，烽火滿天的情形。歷來詩人較多表達戰爭的可怕，但詞人表達戰爭很少。賴惠川的〈雨中花·疏開〉：

今日疏開談匪易。深恐是，後來烽燧。人或疏開，境殊今昔，萬難伊胡底。
第一甕中無粒米。況到處，盜風橫熾。進退維難，身心無主，只仰天而已。（《悶紅詞草》，頁 69）

「疏開」是指空襲時，疏散到郊區或鄉下，以躲避轟炸。因為「疏開」使生活更不容易，他擔心因「疏開」後，盟軍來炸，會烽火連天。他覺得今昔景況迥異，「萬難伊胡底」，指這樣艱難的苦日子，何時能結束。下片更具體指出日子艱苦，米缸已是一粒米都沒有，因為盜賊很多，使人進退兩難，又無力扭轉，只好仰天長嘆。在日本統治時代，詞人勇敢的表達烽火連天，生活困境，治安的不好，不知何時才能重見天日。又在〈甘州·猛爆〉寫戰爭可怕，是很可貴的：

歎悲豪，警笛一摧時，狂奔湧人潮。滿壕惟待斃，飛機來襲，暮暮朝朝。
猛爆雷轟巨響，地軸感遙遙。風火急騰處，地赤天焦。慘淡頹垣敗瓦，夕陽蒼茫外，暮氣蕭條。山川嗟失色，金粉逐煙銷。問當年、歌臺舞榭，到此時，吠犬復鳴梟。紅羊劫、一番回顧，膽碎心跳。（《悶紅詞草》，頁 57）

事情起因是昭和 20 年（1945）3 月底，嘉義水上鄉柳子林附近，日軍射落盟軍

飛機一架，隔 1、2 日後，日軍以火車運送炸藥，4 月 3 日停靠嘉義站，美軍轟炸嘉義站，車廂起火延燒西市場，多家商店，爆炸聲與飛機轟炸一樣，市民多避災於防空壕中，以為飛機並未離去，多被活活燒死。³⁸ 上片寫到當空襲警報一響起，人群恐懼狂奔，躲到防空洞去，「滿壕惟待斃，飛機來時」，指出當盟軍飛機來時，百姓的驚怕、無助，接著就是破瓦殘壁，天地震撼，屋舍等建築物被燒毀。下片寫空襲後，一片破敗，暮氣蒼茫，山河變色。回想當年的舞榭歌樓，都已煙消雲散。到如今一番蕭條，「紅羊劫」，是指著戰禍，回顧戰爭，實在讓人「膽碎心跳」。真實的紀錄空襲、躲警報的可怕。

另有張李德和〈陌上花·暮春〉：

炎威赤帝，行權似欲，言歸未晚。卻願西風，催迫柳陰槐館。滿腔熱血何須說，局促惹儂腸斷。正邦家多事，彈冠無分，歡情不散。縱守這銃後，還如前線。苦澁辛酸分半。喜聽雄軍，捷報中心欸欸，戰爭畢竟無人道，天地肯容橫悍。看飛鴻，豈怕烽煙炮火，汗流無算。（《琳瑯山閣吟草》65 頁）

太平洋戰爭期間，兒子被徵調至南洋從軍，因為戰爭時期漫長，思子成疾，她曾在〈乙酉夏疏開中紀夢〉：

母在瀛之南，兒在壕之北，忽地見兒歸，狂喜醒猶樂。（《琳瑯山閣吟草》68 頁）

詩前自注：4 月 10 日，乙酉是昭和 20 年（民國 34，1945），張李德的兒子去打戰，有天她「疏開」到鄉村躲警報，夢到兒子平安歸來，內心狂喜。她兒子當兵，已「三年餘無消息，憂成眼疾」，³⁹ 表達內心擔心受怕。故詞中戰爭的厭惡，這是詞作中十分罕見的題材。上片「正邦家多事」，殖民地的悲哀，「彈冠無分」，彈冠指即將整裝出仕，打勝戰也只能做次等國民，無法有一官半職。下片「縱守這銃後，還如前線」，寫自己雖在後方，內心焦急如前線般辛苦，多期望聽到捷報，從此休兵，「戰爭畢竟無人道，天地肯容橫悍」。批判戰爭的慘無人道，妻離子散，天地不相容。

6、題贈詞

小題吟會最有名的是題贈詞，民國 32（1943）年，詞社成立時，剛好賴惠川出版《悶紅小草》，有許藜堂以〈鶯啼序·題悶紅小草〉，（《詩報》，1943-05-25，96 期，3 版）賴惠川也以同調自題，（《詩報》，1943-11-01，305 期，2 版）其他同社友人，紛紛以詞題贈，除了〈解珮令〉外，全是長調，如：譚瑞貞〈賀新郎·題悶紅小草〉（《詩報》，1943-06-07，297 期，3 版）

³⁸ 參考《嘉義縣志·前事志》（嘉義：嘉義縣政府，1978 年 5 月出版），卷 12，頁 58。

³⁹ 見注 18，戰後張李德和回憶詩，見〈民國卅五年五月廿八日即興〉，頁 70。

賴柏舟〈金縷曲·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-06-07，297期，3版)
蔡漁笙〈念奴嬌·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-05-09，298號，4版)
朱芾亭〈解珮令·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-07-12，299期，5版)
王芷汙〈歸朝歡·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-07-27，300期，13版)
李笑林〈多麗·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-10-11，304期，4版)
林荻洲〈霓裳中序第一·題悶紅小草〉(《詩報》，1943-10-11，304期，4版)

以譚瑞貞〈賀新郎·題悶紅小草〉為例：

好句籠紗護。溯當年旗亭按曲，雙鬟傾顧。寫集安排三千卷，以外皆同塵土。孰領畧用心良苦。清夜毋煩紅袖伴，影兒孤獨向殘燈訴。此中意，向誰語。新詩讀後詞填補。彩毫端依稀帶得，離離禾黍。綠悶紅愁俱有托，理盡千頭萬緒。且莫問扶餘誰主。燕子春燈歌舞歇。想危樓怎禁風和雨。魂欲斷。天涯路。(《詩報》1943-06-07，297期，頁3)

又賴柏舟〈金縷曲·題悶紅小草〉：

韻事江郎繼。羨彩筆生花，藻繪蓬萊神秘。錦繡心腸，清新處。鏤月裁雲文字。有幸是奇葩靈卉。園日涉酬朱寵粉。展香牋題遍春佳麗。名共貴。洛陽紙。孤芳自古傷蘭芷。況即今滄桑變幻，斯文廢弛。夢醒酒酣，空回首，憤世憂時相濟。只信手俱成真諦。錯落縷金珠一串，問茫茫塵海誰青睞。留不盡，卷中味。(《詩報》1943-06-07，297期，頁3)

兩人都用〈賀新郎〉詞牌，讚頌賴惠川的《悶紅小草》，「彩筆生花，藻繪蓬萊神秘」，「綠悶紅愁俱有托」，並指出他的詩中，「依稀帶得，離離禾黍」，並有「憤世憂時相濟」，感慨滄桑變化，必會洛陽紙貴。

7、詠物詞

嘉義小題吟會詞人詠物詞很少。如賴惠川的〈思帝鄉·檳榔〉：

栽茗葉，裹檳榔。細嚼聲流檀口，奏宮商。健胃生津止渴，有餘香。準擬一宵情語，共郎嘗。(《悶紅詞草》頁58)

又有〈檳榔〉詩：

獨幹搖搖得氣生，繁枝不復趁春萌。自將巨帚揮塵外，雨露雲煙掃太清。(《悶紅小草》21頁)

根據臺灣文獻，檳榔最早紀錄，為康熙年間首任臺灣知府蔣毓英所修之《臺灣府志·物產志》，以及郁永河的《裨海紀遊·竹枝詞》。孫元衡同知的〈食檳榔有感〉詩二首；陳夢林主編的《諸羅縣志》，描述檳榔待客之社會功能。首任巡臺御史黃叔瓚也於《臺海使槎錄》中，描述「倒吊子」及「唾如濃血」的文章。乾隆年

間臺灣海防同知朱景英，記錄當時臺灣流行檳榔的盛況：「啖檳榔者男女皆然，行臥不離口；啖之既久，唇齒皆黑，家日食不繼，惟此不可缺也。解紛者彼此送檳榔輒和好，款客者亦以此為敬。」⁴⁰歌詠檳榔能「健胃生津止渴」，嚼後能口齒有餘香。又如賴惠川〈滴滴金·地瓜〉：

燈前讀到雞聲起，握霜毫，展冰紙。夜半點心好滋味。地瓜煨鑪底。人言近日寒無比，我何知？斯為美。貧賤惟求適吾志，短褐狐裘擬。（《閩紅詞草》，頁 50）

地瓜是臺灣農村社會的主食。上片寫道天寒地凍，讀書到半夜，手都僵凍，有地瓜在爐底，成為最好的點心。下片寫最近天氣寒冷，別人相問「我何知」？作者指出有「斯為美」，有溫暖甜美的地瓜，已能適其志，好比穿上「短褐狐裘」般溫暖，歌頌臺灣地瓜的甜美與營養同題唱和。

8、寫景詞

日治時代因為交通，或是工作、經濟情況，小題吟社寫景之詞甚少，僅有譚瑞貞〈月華清·關子嶺溫泉〉：

玉乳泉溫，磺氣霧濺，凝脂水滑香膩。風暖桃溪，春至鴨先知未。濯冠纓曲聽滄浪，橫玉枕，煙籠古寺。雄視、更銘鐫石鼓。廣湯盤意。絕似華清勝地。喜裙屐聯翩，蘭湯新試。痼疾瘡痍，一勺仙漿可治。聽水庵、夜雨敲詩，紅蝠洞、煙霞傲世。明媚。問幾時可許，青山尚志。（《詩報》，1942-11-10，4 版）

關子嶺是臺南縣附近的名勝。根據《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》：

關子嶺原名火山，在白河鎮邊境，與新營市、嘉義市，各相聚二十餘公里。關子嶺溫泉位於關子嶺北麓。……泉水分清濁兩源，濁泉溫度高約八十八度，清泉溫度較低約五十四度至五十度之間。泉質屬鹽類碳酸，水色淺灰；濁泉更如泥湯，浴後皮膚滑膩，汙而不染。可治皮膚神經痛、胃腸病等。

41

詞中描繪溫泉者極少。此詞上片歌頌關子嶺溫泉如「玉乳泉溫」，泡浸溫泉中使人「凝脂水滑香膩」，「橫玉枕」指旁邊為枕頭山、虎頭山、鸞鳳山環抱，屋宇依麓沿崖而建，地理環境絕佳。下片指此地靜境幽，「絕似華清勝地」，此間溫泉大有療效，「痼疾瘡痍，一勺仙漿可治」，只要浸泡其間，就可讓各種毛病得醫治，「聽水庵、夜雨敲詩」，聽水庵溫泉館在 1914 年設立，1933 年日本皇族伏見宮親

⁴⁰ 黃叔璚：《臺海使槎錄》（臺北：成文出版社，1983 年），頁 123。

⁴¹ 臺灣省文獻會編：《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》（南投：臺灣省文獻委員會，1996 年出版），頁 150。

王下榻在此。因此日後規定限定日本貴族或是議員以上的臺灣人，才可以到這邊來。並在溫泉區旁有「紅蝠洞天」⁴²等天然景觀可供瀏覽。這麼明媚之地，他自問「幾時可許，青山尚志」。

四、日治時代臺灣詞壇現象分析

(一) 同題唱和

全臺詞社雖僅有二個，但一致的現像是，詞社之成員，相互唱和，並發表在《臺灣日日新報》、《詩報》中，其發表情形：

如《詩報》昭和 9 年（1934）9 月 15 日，巧社成員黃福林、王霽雯、賴獻瑞三人各自發表二首以〈菩薩蠻〉為詞牌，「七夕」為題，慶祝巧社成立的詞。巧社成員李鷺村、林嵩壽、黃福林、王霽雯、賴獻瑞，又在同年十二月一日以〈滿庭芳〉詞牌，「重陽於北投新芳旗亭雅集」，及〈虞美人·述懷〉等詞，發表在《詩報》，如鷺村〈虞美人·述懷〉：

小題吟會的詞人，也是有同題聯吟的現象，在民國 32（1943）年，詞社成立時，剛好賴惠川出版《悶紅小草》，有許藜堂以〈鶯啼序·題悶紅小草〉，《詩報》，1943-05-25，96 期，3 版）其他小題吟會社友，紛紛以詞在《詩報》發表題詞。這可謂臺灣詞壇特有現象。

(二) 用調、用韻問題

詞是講究音韻與格律的，必須按詞譜填詞。但臺灣地處海隅，在歷史上，閩方言區內書院、學堂的教學用語多是方言，如曾憲輝《林紓》一書記：

清季福建在北京身居尚書、侍郎、御史、翰林者不下二十餘人，為方便子弟入學，光緒丁未（1907），公議設立閩學堂，校址在宣武門閩會館，首任監督為莆田江春霖。……林紓在閩學堂授國文課，每週四小時，全用福州方言，朗誦古文手舞足蹈。

又如陳榮嵐、李熙泰《廈門方言》記：

中國學校歷來有「官學」和「私學」之分，「官學」又可分為「國學」（京師官學）和「鄉學」（地方學校）兩種。在共同語尚未達到普及程度時，……這樣的文白兼用的方式來教學，就是官方辦的學校（尤其是設置於本地的

⁴² 臺灣省文獻會編：《重修臺灣省通志·土地志·勝蹟篇》（南投：臺灣省文獻委員會，1996 年出版），頁 152。

學校)也難於排除官話和方言同時作為教學語言的情形。⁴³

臺灣方言包存相當多的古語、古音的遺存，故用臺灣方言可以吟唱、誦讀乃至教學文言作品。延續到 1945 年臺灣光復、延續到臺灣的國語運動興起之時。從《漢文臺灣日日新報》、《臺灣詩報》、《詩報》看，臺灣的文言文作家有相當部分是透過方言學習文言、又用方言吟唱或誦讀文言作品的，但是受到日治影響，所講之言語，又有日本語的交雜。賴惠川在〈詩詞合鈔序〉中雲：「至於詞律一道，蓋寥寥焉。」⁴⁴表達臺灣在日治時代韻書之缺乏。張李德和〈詩詞合鈔序〉亦雲：「蓋以臺灣小小彈丸之地，孤懸之海島，詩道未臻妙境，況詞道乎？」⁴⁵都指出臺灣詞人填詞之艱辛，在用調、用韻、格律使用上，有得探討的現象。

1、愛用長調

兩個詞社發表在《漢文臺灣日日新報》、《臺灣詩報》等詞所使用的詞調，有小令、中調、長調，其中所使用的詞牌，也都符合所吟詠的內容，直到與昭和 8 年 2 月 15 日，《詩報》53 號，由廖寒松填寫〈六醜·寒郊晚眺〉一詞，並由善明王霽雯、古鶴黃福林次韻。又有昭和 18 年 5 月 25 日，《詩報》296 號許藜堂〈鶯啼序〉，詞譜中最長的調子為賴惠川的《悶紅小草》作序，

惠川雅友。稽族譜穎川舊籍。托身海外古諸羅。成性喜弄文墨。朗月和風擬襟度。湘蘭沅芷懷心跡。費半生吟詠。草就悶紅詩集。班固留香。江淹寄恨。妙倩生花筆。格調琳瑯韻鏗鏘。金斯聲玉其質。寫香奩過雨行雲。抒綺情繪神描色。最銷魂。筆底黛痕。紙中蕪澤。溫柔無那。藻采紛披，縫月裁雲客。磨歲月蹉跎鬱抑。不落文章魄。銅琶鐵板。酒酣耳熱。毛錐叱吒鋒銳迫。挾雷霆慷慨淋漓極。枉拋心血成滴瀝。任臏馥殘膏。委棄篋中堪惜。尚存微脈。漢學維持。算匹夫有責。稿本付諸編輯。文字因緣。豈敢炫才。求無慚德。毀之譽之。匪關榮辱。雪泥中印些爪跡。昭和癸未季春三月。隱桃城舊東門。綠樹陰中。藜堂拜泐。

賴惠川亦有〈鶯啼序·自題悶紅小草〉步許藜堂先生韻，運用詞調中最長的長調寫序，完全失去歌唱功用，而達到逞能鬥強的程度。

2、出韻情形

臺灣詞人因為欠缺韻書與詞譜，所以偶有出律、出韻的情況，但不是很嚴重，大約可分為以下幾類：

⁴³ 引自陳榮嵐、李熙泰：《廈門方言》，（鷺江：鷺江出版社，1994 年 1 月），頁 56。

⁴⁴ 賴惠川：〈詩詞合鈔序〉，見賴伯舟編：《詩詞合鈔》，收錄於《臺灣先賢詩文彙刊》（臺北：龍文出版社，2006），第五輯，冊 8，頁 1。

⁴⁵ 張李德和：〈詩詞合鈔序〉，見賴伯舟編：《詩詞合鈔》，收錄於《臺灣先賢詩文彙刊》（臺北：龍文出版社，2006），第五輯，冊 8，頁 3。

(1) 詩韻取代詞韻

在詩韻同一部的「灰」——到詞韻就分為第三部與第五部。巧社賴獻瑞有〈虞美人·述懷〉：

風光月霽胸襟豁，仰視秋天闊。男兒義氣自雄豪。鎮日檢書看劍舉杯高。
斬兵殺將中原久。逐鹿人奔走，掀天揭地競奇才，勝敗於今難決更含
枚。（《詩報》，94期，14頁）

按〈虞美人〉詞牌，每兩句一換韻，最後兩句要叶平聲韻，但是「才」是屬第五部平聲韻，「枚」是屬於第「三」部平聲韻。在詩韻中韻目「灰」，到詞後有一半在第三部，一半在五部。因為收音都是「i」，在當時詞韻不通行，容易三、五部混押。又如《詩報》同期有絳秋〈虞美人·閨情〉：

楊花柳線傷離別，耐到秋時節。小樓人靜獨徘徊。喜見雙雙相識燕歸來。
韶光倏忽催人老，共訴相思苦。從今聚首勝鴛鴦，舊恨銷除長樂未央
宮。

本詞第三句第四句要葉平韻，但是「徊」是第三部平聲韻，「來」是第五部平聲韻。五、六句要押韻，「老」第八部仄韻，「苦」第四部仄韻。七、八句要押韻，「鴦」第二部平聲韻，「宮」第一部平聲韻，基本上是出韻。

(2) 出韻問題

如《詩報》昭和6年3月16日，8號「詞源」欄，有王霽雯〈蝶戀花〉：

二十五絃彈夜月，際此中秋，一曲珠簾下，寶篆香勻蟾影射。丫環報道來
也。手亂心荒音不雅。暗問靈犀何事深牽惹，故意發嗔私語罵，良辰
美景能孤寡。（《詩報》，1934-12-01，94期，14頁）

這首〈蝶戀花〉的格律是上下片各四仄韻，「月」是十八部入聲韻，「下」、「射」、「也」是第「十」部，「月」是出韻。

又如張李德和〈卜算子〉：

鴻藻見離技，詞源三峽擬。短句長章出苦心，應未肯焦桐許。鼓吹振
騷風，記否災梨棗，一點靈犀萬載通，漫作尋常語。（《琳瑯山閣吟草》，
頁51。）

這詞應一韻到底，但「擬」為第三部仄韻，「許」為第四部，「棗」為第八部，此首是出韻。

(3) 格律問題

因為詞譜取得不易，所以有些詞作家，所填的詞作，格律是不合乎詞譜的。如王霽雯〈送入我門來·除夕〉：

茅葉燈新，梅花酒熟，高堂列上辛盤。爆竹聲中。送歲又迎年。明朝春到

還無計。笑今夜年終猶未閒。聽鼕鼕臘鼓。屠蘇稱壽，綺席團圓。天上偏留此夕，人間共添一歲，不別愚賢。互祝霞杯，福壽等南山。風送入蓬門暖。更紫氣東來草舍歡。早焚香拜日，晨雞頻叫，冬盡同還。（《詩報》，1933-01-01，50號）

根據《康熙禦製詞譜》只載一體：

〈送入我門來〉調見草堂詩餘，宋胡皓然除夕詞，有「東風盡力，一齊吹送，入此門來」之句，取以為名。雙調一百四字，前後段各十句，四平韻。

王霽雯〈送入我門來·除夕〉，明顯少於詞譜一字。

除了以上情形外，臺灣詞壇，有時是不管「過片」問題，詞的創作，因為音樂譜的亡佚，只剩下文字譜，所以過片等於是音樂的彈奏，必須有空格，但所發表的詞過片是被忽略的。

（三）一詞多詩之表現

臺灣詞人都是詩人，詩人不一定會填詞。但詞人都是詩人，因填詞比作詩困難，詞人大多填一首詞，卻意猶未盡，同時寫多首詩的現象。昭和9年重陽節，巧社詞人在北投新薈芳雅集，《詩報》昭和9年（1934）12月1日刊載，他們雅吟之詞，如鷺村李騰嶽〈滿庭芳·甲戌重陽於北投新薈芳旗亭雅集〉：

雨灑疏籬，風侵簾幙，薄暮驟覺微寒。北投形勝，佳節共登攀。最喜吟朋接席，舉杯看紗帽雲鬢。秋燈下疏煙嫵娜，環珮聽珊珊。

盤桓。當此日茱萸遍插，菊藥堪餐。嘆斯世何人能駐朱顏。此會明年應再。莫空負花謝香殘。魂銷處凝脂洗罷，羅帶試輕寬。（1934，94號，8版）

李鷺村又在昭和9年12月15日，發表在《詩報》〈九日北投雜詠〉六首，如：之一

盤山疏氣隔深青，繞屋峰巒障翠屏。風物此間消受得。笑他名利逐羶腥。

之二

一浴靈泉百慮消。香江九日避塵囂。知心別有風情在。謔語無端泛早潮。

之三

紗帽峰頭夕照移，七星山下晚風吹。歸來偶作閒行客。絕勝人前笑展眉。

另有王霽雯在昭和9年12月1日94號刊載〈滿庭芳·甲戌重陽於北投新薈芳旗亭雅集〉：

煙冷黃花，霜然紅葉。梧桐落盡空林。寒蟬聲咽，日暮急秋砧。屈指西風

幾度，重陽節少見霜禽，蒼芳館曲江學士今日盡來臨。而今。填就了新詞舊曲，憂玉敲金。安排著花前月下同斟。聊把三杯兩盞，便銷得磊落胸襟。難辭卻殷勤翠袖，中酒臥花陰。

又《詩報》在昭和 10 年 1 月 1 日，王霽雯有〈秋日北投雜詠〉八首：

靈泉試浴去偷閒，約伴重陽日暮間。只恐遊人看了了，輕車暗上北投山。

之五

蒼芳旅社向公園，樹色蒼茫入酒樽。樓閣清幽花解語，從無遊客不銷魂。

之八

盛會吟朋旅舍過，雕瓊鏤玉共高歌。館娃似解詞中意，木箸敲觴擊節和。
(《詩報》，1935-1-1，8 版)

賴獻瑞有〈滿庭芳·甲戌重陽於北投新芳旗亭雅集〉：

過了中秋，又迎九月，城頭風雨重陽。茱萸插鬢，賞識好風光。料想山中兄弟，登高去渠亦思邛。故園菊今開也未，佳節最思鄉。柔腸。愁欲斷蓬窗蕭瑟。露井淒涼。怎階下梧桐葉盡秋霜。東壁圖書萬卷。西園內翰墨猶香。記今日避災桓景，好個費長房。

昭和 10 年 1 月 1 日，賴獻瑞有又在《詩報》發表二首〈秋日北投雜詠〉：

之一

冒雨重陽赴北投，登高聊學舊風流。靈泉更比香醪好，一浴能消萬斛愁。

之二

玻璃窗外樹了叉，秋雨牆頭宿暮鴉。小約吟朋同雅集，茱萸差鬢醉流霞。

小題吟社也有一詞一詩現象，如賴惠川惠川的〈雨中花·疏開〉：

今日疏開談匪易，深恐是，後來烽燧。人或疏開，境殊今昔，萬難伊胡底。
第一甕中無粒米，況到處，盜風橫熾。進退維難，身心無主，只仰天而已。(《悶紅詞草》，頁 69)

又有〈疏開〉詩：

家為疏開萬不聊，何當忍凍做夜宵。鶉衣欲補無瓊現，自向殘燈結紙條。
(《悶紅小草》，頁 24)

可見當時一詞多詩，或一詞一詩的表現，是詞社的特有現象。

(四) 緣題賦情

《花庵詞選》選李珣《巫山一段雲》調下注語云：「唐詞多緣題所賦，〈臨江仙〉則言仙事，〈女冠子〉則述道情，〈河瀆神〉則詠祠廟，大概不失本題之意。爾後漸變，去題遠矣。如此二詞，實唐人本來詞體如此。」⁴⁶其實宋人填詞已出現詞與詞牌名背離。然而日治時代的臺灣詞人，仍堅守詞牌本意，緣題而賦。如譚瑞貞追悼大陸旅臺詩人莊怡華，有〈三奠子·輓莊怡華先生〉（《詩報》1932-04-01，32號，13版），所使用的詞牌〈三奠子〉，根據《康熙禦製詞譜》：

三奠子，調見元好問《錦機集》。按，崔令欽《教坊記》，有《奠璧子》小曲，此或即奠酒、奠聲、奠璧為三奠，取以名詞。⁴⁷

又王慶雲〈高山流水·如呈鍾瑞聰先生〉：

月明萬裏撫焦琴。況春宵、銀漏寒侵。三弄試梅花。驚鴻暗落花陰。其聲壯。鉄騎齊臨。悠揚處、遠是晴空鶴唳。虎嘯龍吟。忽低來一跌。沒海幾千尋。而今欣逢子期在。能解得素志雄心。流水奏何慚。天涯有箇知音。奈芳晨興致難禁。瑤徽外、應是陶潛寄意。白傳沾襟。看人情世態。誰似咱交深。（《詩報》1932-02-24，30期，15頁）

根據《康熙禦製詞譜》：

調見《夢窗詞》。吳文英自度曲，贈丁基仲妾作也。妾善琴，故以高山流水為調名。⁴⁸

詞中上片指彈琴之聲壯如「鉄騎齊臨」，悠揚如「晴空鶴唳，虎嘯龍吟」。今欣遇鍾瑞聰如「子期」在，如知音般，能瞭解自己志在高山，志在流水心意，感嘆人情中，只有兩人交情深厚。

四、詞社稀少之因

日治時期，臺灣詞社稀少寥落，全臺僅有二詞社，而詞社創設者，大都沒有詞集。若有倖存者，便是附錄於詩集中，其中如巧社王慶雲、黃福林、賴獻瑞等，在《詩報》中，寫詩甚多，詞作亦不少，卻連詩集都未整理出版，詞集更是遑論，僅能從他們當時所發表在報章中，窺知一二。其他如嘉義詞人譚瑞貞、林緝熙等詞作，幸民國44年，賴柏舟倡議籌編《詩詞合鈔》，並在當年刊行，否則作品必

⁴⁶ 黃昇：《花庵詞選》（臺北：文馨出版社，1980年出版），頁13。

⁴⁷ 見陳廷敬、王奕清編：《康熙禦製詞譜》（長沙：嶽麓書社，2000年出版），頁345。

⁴⁸ 見陳廷敬、王奕清編：《康熙禦製詞譜》（長沙：嶽麓書社，2000年出版），頁433。

淹沒無存，因此想要探討詞人與其作品，常因資料不足，而難以一窺全豹，無從下手。日治時代臺灣詞壇的發展，實在備受冷落，詞社稀少，究其稀少之因，有：

(一) 古典詞創作不易

日治時代，臺灣為殖民地，大多數人生活貧困，只求三餐溫飽。能學習漢文者，都是少數環境較佳，或是有漢學背景之家庭，如巧社成員李鷺村「幼從蔡宜甫啟蒙，就讀大稻埕公學校時，復從張希袞讀漢文」⁴⁹，本身是小兒科名醫。林嵩壽（絳秋）是板橋林家林維德之三子，家世顯赫，曾創辦醫院、信託公司。如小題吟會的賴惠川，其父是清朝本土歲貢生，其家三代書香，「賴家三代相承的事業是傳統文學的創作」。⁵⁰又張李德和是雲林西螺清儒訓導李昭元長女，⁵¹才有機會學習漢文，後嫁給醫生。賴柏舟也是出身書香世家，「父祖皆嘉義縣庠生，先生克紹書香」，⁵²外祖父亦嘉義著名漢詩人張元祿，張李德和之尊翁。

臺灣詩社林立，但寫詩者仍佔全人口之少數，且填詞需講究格律，按譜填詞，相較之下更顯困難。1906年11月22日《漢文臺灣日日新報》：

詞之一道。專尚平仄能調。平仄不調。則音節不諧。失之遠矣。故填詞曰倚聲。倚聲者。依傍其聲音而為之也。詞意不可依傍。音調則不得不依傍。一不依傍。則差之毫釐。謬千里矣。⁵³

填詞要先認識詞牌的調性、詞譜、押韻，且詞譜及韻書取得不易，「至於詞律一道，蓋寥寥焉。」⁵⁴創作依譜合律的古典詞，實在困難。以後嘉義林緝熙編有《狄洲墨餘·仄韻聲律啟蒙》，乃仿康熙時，邵陽車萬育《聲韻啟蒙》而作。由賴惠川在書後〈附言〉說：

老友荻洲林緝熙先生，耽詩而工於詞，當其隱鹿滿山時，日以吟詠為事，著《荻洲吟草》，詩詞各若干卷，餘既序之，而尚未盡其所蘊，筆硯之餘，又著仄韻聲律啟蒙，七十有六韻，對仗工整，運典自然，較諸古人所著平韻啟蒙，實無遜色。⁵⁵

此書名啟蒙者，乃是要開啟時人對詞律之蒙昧，講究對仗技巧。然僅編仄聲，列

⁴⁹ 見見林騰嶽撰、毛一波編：《騰嶽鷺村翁詩存》（臺北：龍文出版社，1992月），頁1。

⁵⁰ 見王惠鈴撰：《臺灣詩人賴惠川及其〈悶紅墨屑〉》（臺北：文津出版社，2001年4月初版），頁11。

⁵¹ 見張李德和：《琳瑯閣吟草》，見《臺灣先賢詩文彙刊》（臺北：龍文出版社，1992），第一輯，冊20，頁2。

⁵² 賴柏舟編：《詩詞合鈔》（臺北：龍文出版社，19923月），頁1。

⁵³ 見《臺灣漢文日日新報》，1906年11月22日，第三版「詩話」一闌，標題拾碎錦囊（303）。

⁵⁴ 賴惠川：《詩詞合鈔·序》，見賴伯舟：《詩詞合鈔》，收錄於《臺灣先賢詩文彙刊》（臺北：龍文出版社，2006），第五輯，冊8，頁2。

⁵⁵ 林緝熙著：《狄洲墨餘·仄韻聲律啟蒙》，見賴伯舟編：《詩詞合鈔》收錄於《臺灣先賢詩文彙刊》（臺北：龍文出版社，2006），第五輯，冊8，頁107。

有上聲二十九個韻目，去聲三十個韻目，入聲十七個韻目。每韻目下皆有對句例句，如一董下，有「禹對湯、顏對孔」等例句，如「豹一斑對龜五總」，賴惠川在例句下加注：

豹一斑，《晉書》：「王獻之門人輕之曰：「此郎管中窺豹，時見一斑耳。」言未見其全略有所得。

龜五總，《唐書》：「賀知章博通經史，問無不知，時號為五總龜。（案龜所以問疑者。）

《狄洲墨餘·仄韻聲律啟蒙》不像《詞林正韻》分十九部，是寫給當時懂詩韻者閱讀，因為韻目下，都沒有韻字，無法查閱。

古典詞的創作，詞韻、詞譜缺一不可，因此詞社會員相聚：

平日詩會詩詞並行，當時苦無詞譜，末有著手，所幸賴柏舟索得詞譜一部，遂由柏舟逐期抄錄詞譜及題目，分給會員，每星期集合交稿，互相傳閱，不分甲乙，抄錄保存。⁵⁶

詞作上引用太深典故，不僅讀者不懂，創作者亦無法知道原意，可見當時創作極為艱辛，先有詞譜傳鈔，典故解說，方能下筆成詞，以致詞創作無法普及。

（二）臺灣學校漢文被廢

日治時代要普及日語，進行同化，故壓抑漢文。因此在臺灣原有的府、縣儒學等官學全遭廢絕，書院亦多荒廢，或轉以其他形式存在。其中只有培養學生基礎漢文的書房仍然存在，但也因其數量與學生人數超過日本公學校，形成日本同化教育的最大障礙，總督府遂採漸進的方式，逐步以法令約束，進而以質變引起量變，以改變書房教授的學科與教材，使書房難以生存，最終則禁絕之。1898年〈公學校規則〉規定，⁵⁷漢文只在讀書、習字、作文等課程中教授，教材有三字經、孝經、四書等，並延聘一些書房教師及學者擔任教席。將漢文併於讀書課中，每週十二小時。1903年修改公學校規則，漢文獨立為一科，上課時數五小時，教學時必須用日語解釋。1907/2/26「公學校規則中改正」發佈。五、六學年的漢文課授課時數，縮短為每週四小時。1918/3/31「公學校規則中改正」發佈。妄稱為減輕學生的負擔，將漢文課的時間，一律縮短為每週二小時。

1921年總督府公佈〈書房義塾教科書管理法〉，規定各書房所用的教科書需經各廳長的批准。翌年，〈新臺灣教育令〉公佈，公學校的漢文被改為選修科，此時許多公學校趁機廢除漢文科，許多書房皆遭取締或禁止。1937年中日戰爭

⁵⁶ 賴子清：〈古今臺灣詩文社（二）〉，《臺灣文獻》10卷3期，1959年9月出版，頁97。

⁵⁷ 明治卅一年（1898年）臺灣總督府頒佈「臺灣公學校規則」，見臺灣教育會編：《臺灣教育沿革志》（臺北：南天書局，1995年10月臺北二刷），頁202。

爆發，公學校正式廢除漢文科，書房教育全遭廢絕。⁵⁸

由於漢文教育不斷的縮減，學習機會少，更缺少創作園地。這時在臺灣報紙中出現的「詞林」、「文苑」、「漢文欄」，更成了日本官紳、臺灣臺灣文人發表作品的園地，也是舊文人交流、切磋文藝的地方。文人紛紛在當時所創辦之報紙、雜誌發表作品。當時臺灣詞即多刊於《臺灣漢文日日新報》、《臺灣日日新報》、《臺灣新民報》、《詩報》、等漢文報章雜誌上，這是清代時期未見的現象。據魏潤安在《詩報》發刊詞揭示：「改隸以來，臺灣詩學之所以維持者為詩，道德所賴以維持幾分者，亦惟詩。」⁵⁹又依《詩報》創刊號〈本報趣意〉第四條雲：「學校已廢漢文，書房不容易設，鼓舞讀漢文，惟此詩社詩會可以自由，故不可無發表機關。」⁶⁰《詩報》創設為要維持漢文、漢詩之不墜。漢詩、漢文之維持已是大不易，何況困難度更高的詞。

(三) 提倡新文學

日治時代，在臺灣的漢文被廢，已是壓抑古典文學的發展，加上文人們熱衷提倡新文學。大正 12 年（1923）4 月 15 日，在日本創刊的《臺灣民報》，就有一篇標題「欲啟發臺灣文化，唱（倡）設白話文研究會，做創刊本的紀念事業」：

白話文是照著口裡所說的話，直接寫出來的。文言文是就口裡所說的話，加以一番改造潤色的功夫，再寫出來的。但是改造潤色之後，他人往往不能明白。白話文卻沒有這種難處……，臺灣雖然割給日本有二十七八年了，但是社會上所用的書信，仍然是古式的文言。不但使現在讀日本書的青年難看，就是那些老人家亦未必盡會。若長此以往，恐怕一個區區的小島，你寫的我不懂，我寫的你亦不懂。豈不是下情不能上達，上情不能下傳。……本報因感著這個苦痛，所以提倡白話文要作社會教育的中心。⁶¹

《臺灣民報》大聲疾呼，希望大家都用白話寫作，才能完整表達心意，還設立臺灣白話文研究會的宗旨，是「研究白話文，以普及臺灣之文化」。

1924 年 10 月底，張我軍從北京回到臺灣，隨即進入《臺灣民報》擔任編輯。「五四」運動爆發後，賴和立即從廈門返臺，和黃朝琴、張我軍一起在臺灣掀起了白話文學運動。1925 年，賴和為呼應白話文寫作，發表了處女作散文〈無題〉，被譽為「臺灣新文學運動以來頭一篇可紀念的散文」。1926 年，賴和在《臺灣民報》上發表了新文學運動以來最早用白話文寫作的第一篇小說〈鬥鬧熱〉，從此進入了創作的旺盛期。臺灣新文學經過這些推動，逐漸蓬勃，相對的古典詞的發展更覺困難。

⁵⁸ 參見臺灣教育會編：《臺灣教育沿革志·臺灣教育年表》（臺北：南天書局，1995 年 10 月臺北二刷）。

⁵⁹ 魏潤庵：〈臺灣詩報發刊詞〉，見《詩報》（昭和五年十月三十日，1930），創刊號，第 2 版。

⁶⁰ 見《詩報·本報趣意》（昭和五年十月三十日，1930），創刊號，第 3 版。

⁶¹ 見《臺灣民報》大正十二年四月十五日創刊號，頁 29。

(四) 詞作保存困難

日治時代雖詩社林立，但能創作漢詩者，就人口比例而言，已是少數，能創作詞者為鳳毛麟角，受關注的程度更是「曲高和寡」，大都是附在詩集中（如無悶草堂詩餘一書，原附在無悶草堂詩存）。先賢中能創作者，生前不一定有錢、有能力出版其書，如《豁軒詩集》是陳貫先生沒後十四年才出書。⁶²一旦作者離世，子孫不識先人遺作之可貴，不是棄之如敝屣，便是分不清是詩或是詞，把先賢集中之詩、詞、對聯混為一談。巧社詞人李鷺村是當時名醫，執業三十年，也是臺灣省文獻委員會主任委員，主持臺灣文獻工作，完成《臺灣省通志稿》。⁶³但他在歿後才有詩集出版，毛一波序雲：「鷺村先生歿後四年，其夫人陳阿乖女士乃出所遺詩文稿全部，囑餘編選。」⁶⁴因此有《李騰嶽鷺村翁詩存》一書，其中附詞八首。其他如賴獻瑞、王霽雯、林嵩壽、黃福林，皆沒有詩集、文集傳世，至為可惜。

小題吟會的賴惠川（1887—1962）、張李德和（1893—1972）算是最幸運的，生前都有出書。賴惠川有《悶紅館全集》存世，其中1950年《悶紅詞草》與《悶紅小草》合訂，存詞174闕。李德和（1893—1972），有《琳瑯閣吟草》中，存詞計52闕。至於林緝熙《荻洲吟草》存詞57闕、譚瑞貞《冷紅室詩鈔》存詞26闕、賴柏舟《淡香園吟草》存詞30闕，則靠賴柏舟編輯的《詩詞合鈔》，才能保存小題吟會詞人之詞作。

(五) 詞本解讀不易

臺灣先賢大都致力於漢詩寫作，至於填詞僅是餘力所及，所留詞作，大都未編年，其生卒年、生平事蹟與交往情形，大多不詳。發表在報刊中的詞作，常有錯誤，或有漏字，如昭和7年9月1日，王霽雯發表在《詩報》41號之〈夏初臨〉詞，誤植為〈夏物臨〉。⁶⁵又如昭和8年9月1日，發表在《詩報》51號，詩餘欄〈輓周士衡先生〉之詞，就缺寫詞牌，經再三比對詞譜，仍不知正確詞牌。若詞中使用典故或寫作背景，缺乏註明，皆使後世讀者，難解讀詞中涵義。

林緝熙有鑑於填詞者之困頓，編《狄洲墨餘·仄韻聲律啟蒙》，以期後學者有所啟發，然而小題吟會仍未清楚典故、格律，因此要求賴柏舟加註，賴柏舟在〈狄洲墨餘·仄韻聲律啟蒙。附言〉說到，他看完此書：

⁶² 魏德清：〈豁軒詩集序〉，見陳貫撰：《豁軒詩草》《臺灣先賢詩文集刊》（臺北：龍文出版社，1992），第二輯，冊12，頁1。

⁶³ 曹甲乙：〈李騰嶽先生行略〉，見林騰嶽《騰嶽鷺村翁詩存》（臺北：龍文出版社，1992年3月），頁3。

⁶⁴ 毛一波：〈騰嶽鷺村翁詩存序〉，見林騰嶽《騰嶽鷺村翁詩存》（臺北：龍文出版社，1992年3月），頁8。

⁶⁵ 《詩報》（昭和7年9月1日），41號，第5版。

餘愛之，朝夕諷誦，稿本置餘家數月，嗣因悶紅館同人皆欲得為衿式，因其所用故事，多有未解。責餘註釋，自顧淺陋，難於下筆，固辭而已，而同人再三言之，爰就所知，略加點綴，而荒疏已久，恐不免乖謬也。⁶⁶

小題吟會同人「因其所用故事，多又未解」，可見詞中典故，讓詞本解讀不易，有時詞作者為遷就格律、押韻，詞句會顛倒或省略，若無註解，實難知曉詞作者本意，更何況當時漢文程度受抑的群眾，以致填詞、讀詞者日益稀少。

五、結 論

巧社和小題吟會詞人，能在日治時代，漢文被禁，缺乏詞譜、詞韻等書，如此艱困的環境下，堅持填詞，表現詞是「抱存地方色彩的文藝風尚，嗜好表現的每一個角度之史實上」，以詞存史的觀念，令人感佩。兩個詞社的成立時間都不長，所以詞作不是很多，其中與詞作衰頹。包括悼亡、懷古、述懷、節序、反戰、題贈、寫景與詠物詞。從詞作的探析中，可發現臺灣詞作的特色，包括，同社社友喜愛同題唱和，且愛用長調，如鶯啼序等。有時唱和中，較難出現真感情，而是逞能鬥勝。也有因為詞韻與詞譜的缺乏，少數詞人會出現出韻與出律，以及運用詩韻填詞的情形。還有詞社之詞人都是不同詩社社友，因志同道合而另組詞社，他們常出現填一首詞，必會同時填多首詩的現象，展現詞人豐富的創作力。臺灣詞社不如詩社興旺，主要原因是一、古典詞創作不易，二、漢文被盡，三、提倡新文學，古典文學受冷落，四、詞作保存不易，五、詞本解讀不易。因以上種種原因，以致詞社稀少。

⁶⁶ 同上注，見《詩詞合鈔·仄韻聲律啟蒙》，頁 107。

The Analysis of Taiwan *Ci* clubs during Japan's colonization

Su, Shu-fen*

Abstract

During Japan's colonization in Taiwan, there were only two clubs of *ci*-including *Qiaoshe* of Taipei and *Xiaoti Yinhui* of Jiayi. This thesis surveys the foundation of these two *ci* clubs and their convocation activities; furthermore, this thesis also collects their works, including laments, reminiscences, inscriptions and objects chanting. In addition, this thesis will analyze the appearance of the field of *ci* in Taiwan, including members of the same clubs would sing within the same title of *ci* in concordance and using the longer tune. Since there was a lack of the rhyme and notation of *ci*, a few composers would compose the *ci* as the rhyme of the poem; consequently, there were few *ci* may not follow the classical poetic forms and rhymes completely. Besides, some of the members of clubs were not the same members of clubs of poetry that they organized other *ci* clubs with the common goal and same interests. They usually composed a *ci* and several poems at the same time. At last, this thesis discusses the reasons that clubs of *ci* are not as prosperous as clubs of poetry do. The main reasons include the difficulty to create the classical *ci*; the forbiddance of Chinese; the promotion of new literature makes classical literature ignored; the difficulty to preserve the works of *ci*; and the difficulty to decode the books of *ci*.

Key words : Taiwan *ci* clubs, *Qiaoshe*, *Xiaoti Yinhui*.

* Dr. Su, Shu-fen is a professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

生成—書信：張愛玲的創作—演出

蘇偉貞*

提 要

張愛玲是在一九五五年赴美至一九九五年辭世，長期過著封閉隔絕甚至居無定所的日子，她逝後，生前所寫大量書信陸續披露，然檢視歷來張學研究，對此課題的研究並不多見，促發了本文展開初步探討。張的書信絕多作為敘事手段，歸納敘事內容，便看出書信背後的事件是導致寫信極重要的驅力，影響至深的事件有二，一是跳蚤事件、二是任職加州大學中國研究中心的「詞語事件」。前者對張愛玲造成心理困擾，成為她長期不斷移動遊牧的元兇，後者則是啟動她離開舊金山搬到洛杉磯進入移動境遇的關鍵。本文嘗試先分析「跳蚤事件」始末，再探究「詞語事件」原委，但我們不能忽略，張愛玲在新大陸經常改變發信地點，涉及了以何種身分上路？移民、流浪、逃亡還是遊牧？無論何者，都指出張不斷移動的創發與重要性，根據德勒茲（Gilles Deleuze）和瓜塔里（Félix Guattari）「生成是一個運動過程」的移動主張，提供本文論證的依循根據，所謂移動即運動生成即書信敘事的創作生成，而邊走邊寫信則畫出一條路徑。本文有意證明如果釐清張愛玲書信中重要事件經緯，就能找到張愛玲小說—書信—人生相關的詰問與答案。

關鍵詞：張愛玲、生成、書信、事件、路徑

* 現任國立成功大學中國文學系專任助理教授

一、前言 把我包括在外¹：公寓是最合理的逃世的地方²

張愛玲的名篇〈金鎖記〉，開宗明義擬寫了一段信箋與人生的聯想：

三十年前的上海，一個有月亮的晚上……我們也許沒趕上看見三十年前的月亮。年輕的人想著三十年前的月亮該是銅錢大的一個紅黃的濕暈，像朵雲軒信箋上落了一滴淚珠，陳舊而迷糊。老年人回憶中的三十年前的月亮是歡愉的，比眼前的月亮大，圓，白；然而隔著三十年的辛苦路往回看，再好的月色也不免帶點淒涼。³

以信箋、月色意寓世事參商，這是張愛玲的敘事美學了，若我們進一步探索小說文本內外緣，可以這麼說，信箋在小說中作為一種情感的表徵，真實生活裡則是與外界連繫的工具，提示了我們可循書信路線觀察張愛玲如何長期以書信與外界溝通，因質量的累積成為另一形式的創作，並在世人長期的「張望」下，達到演出的效果。張迷們對張愛玲的好奇眾所周知，英國詩人 John Donne (1572—1631) 嘗言：「沒有人是一座孤島」(No man is an island)，張愛玲奉行實踐的卻是「我常常覺得我像是一個島」。⁴當現代化鋪天蓋地而來，電話、電子通訊、internet 應時而生無所不在，人人被植入網絡世界，張愛玲偏偏自外人世發表「把我包括在外」聲明，日後透過信件內容，人們得以了解她的自處之

¹ 七〇年代末聯副新闢「文化街」專欄，主要布告作家所住地方與工作性質，請張愛玲示知，張愛玲回以短文引了波蘭猶太裔好萊塢製片家山繆·高爾溫式的「高纏夾語」(Goldwynism)：「『把我包括在外』(Include me out)。」既表白又拒絕，且舉例美國尼克森總統(Richard Milhous Nixon)因水門案(Watergate scandal)在一九七四年八月九日辭職下臺新聞，當時她正走在洛杉磯市好萊塢大道，碰到記者採訪輿情，她說「『文化街』踴躍看櫥窗有我」，至於發表意見：「我就不免引一句『把我包括在外』了。」文末張愛玲還詼諧的反問聯副：「寫了這麼兩段，可否代替填表？」見張愛玲：〈把我包括在外〉，〈聯合副刊〉，《聯合報》，1979年2月26日，8版。

² 張愛玲：〈公寓生活記趣〉，《流言》(臺北：皇冠出版社，1991年版)，頁30。

³ 張愛玲：〈金鎖記〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》(臺北：皇冠出版社，1992年7月典藏版三刷)，頁140。

⁴ 一九六八年文化媒體人殷允芃為寫各行各業傑出華人事蹟訪問張愛玲，成為少數訪問過張愛玲者，「我常常覺得我像是一個島」為張愛玲所言，見殷允芃：〈訪張愛玲女士〉，蔡鳳儀編：《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》(臺北：皇冠出版社，1996年版)，頁162。

道，她居住的室內電視日夜播放著，除了當「背景嘈音」還有催眠的作用，⁵積極複製上海時期「四周有聲音的環境」，⁶且音量大到「把電話鈴聲都蓋住」。即便如此，對外界時事的攫取並未切斷，她始終透過報紙、雜誌、電視等管道掌握資訊，如早期在舊金山她常看《少年中國晨報》，⁷對政治世局並不陌生，她手持「金日成昨猝逝」報紙以證近照的手法，登上一九九四年十二月三日的《中國時報》版面，與之前「把我包括在外」同樣透過報刊公領域昭示生活姿態；⁸而她私人與外界的互動，幾乎靠書信傳遞，要不要回信，她是有著絕對自主性的主體，這就提供了論文思考張愛玲小說—書信—人生的新方向。

張愛玲是在一九五五年避世美國至一九九五年辭世，長期過著封閉隱居的日子，加上新作不多，⁹張迷們確有「隔著『四』十年的辛苦路往回看」的巨大隔閡。但她逝後，隨著生前所寫大量書信被披露，書信的「即時寫作」(writing to the moment) 特質，潛伏著書信者的心理狀態，可作為真實文本與潛在文本解，美國學者雷諾·柏格(Ronald Bouge)即認為書信除了反應即使性，更有其延展性；¹⁰吉爾·德勒茲(Gilles Deleuze)和費利克斯·瓜塔里(Félix Guattari)則闡述書信的目的使得書信的往來永垂不朽，其指出書信本身價值外，書信「往來」運動形成書信「流量」的意義在於流量路徑具有穿透力的說法，¹¹皆深化了信件象徵。本文於是嵌合(coalescence)書信／創作／生活面，論證張愛玲的書信生成的創作性與帶著演出的特質。嵌合的概念來自柏格森(Henri Bergson)真實客體與潛在客體之間「嵌合」的說法，主要考慮張愛玲自成王國的創作空

⁵ 張愛玲給莊信正信裡提到，強調催眠「老電影最有效」。見莊信正：《張愛玲來信箋註》(臺北：印刻出版公司，2008年)，頁74。

⁶ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，蘇偉貞主編：《魚往雁返——張愛玲的書信因緣》(臺北：允晨文化出版公司，2007年版)，頁228。

⁷ 一九七一年三月一日張愛玲給莊信正信中關心洛杉磯大地震：「直到『少年中國』上刊出所有的中國留學生都沒有受傷，才完全放心。」可見她有了解時事的管道。見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁61。

⁸ 一九九四年九月張愛玲得知獲贈《中國時報》「特別成就獎」，提供了一張與世事新聞結合的照片表示人還活著。北韓國家主席金日成逝於一九九四年七月八日。

⁹ 張愛玲一九五二年離開上海轉香港，一九五五年離港赴美期間寫了《秧歌》、《赤地之戀》兩部新著，之後小說、散文新作有〈五四遺事〉、〈憶胡適之〉、〈浮花浪蕊〉、〈色，戒〉等。她的《對照記——看老照相簿》獲《中國時報》贈特別成就獎時，她寫了〈憶西風——第十七屆時報文學獎特別成就獎得獎感言〉，竟成生前發表最後一篇文章。

¹⁰ 雷諾·柏格(Ronald Bouge)著，李育霖譯：《德勒茲論文學》*Deleuze on Literature* (臺北：麥田出版，2006年版)，頁151。

¹¹ 吉爾·德勒茲(Gilles Deleuze)、費利克斯·瓜塔里(Félix Guattari)著，陳永國編譯：《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，(長春：吉林人民出版社，2003年版)，頁14。

間，以小說／書信／主體形成「內在映射」關係與運動，是一個如晶體般可折射與嵌合的畫面，說明了書信可以作為建構張愛玲創作面的景框，與張愛玲往來書信者，則提供一條反向的視見迴路，勾勒一張另類創作圖示。論文既以書信為文本，但張愛玲書信在她生前僅有零星面世，如水晶〈夜訪張愛玲〉、丘彥明〈張愛玲在台灣〉等，造成此議題研究的局限，而這個現象在張愛玲逝後因著大量書信的披露勢必有所突破，譬如張愛玲致英國大使館的信、夏志清「張愛玲給我的信件」系列、莊信正《張愛玲來信箋註》、劉紹銘〈張愛玲的中英互譯〉、司馬新《張愛玲與賴雅》、林式同〈有緣得識張愛玲〉，以及周芬伶梳理蒐證張愛玲給丈夫賴雅（Ferdinand Reyher, 1891—1967）的家書編寫成〈張愛玲夢魘〉等，以上書信內容可歸納為出版、創作、處境、生活、翻譯等主題，是研究張愛玲難得的素材，但書信的日常瑣碎特質，使得本文必須先建立張愛玲的書信意義，才好進一步處理書信折射出的路徑景象。¹²先就書信意義看，本文欲從德勒茲（和瓜塔里）看待卡夫卡（Kafka）書信的觀點切入，他們提出卡夫卡的日記、書信、短篇故事以及未完成的小說，都是寫作機器的零件，什麼是「機器」？兩人定義機器是切割系統（Système de coupures），他們認為卡夫卡的日記和書信直接與他的小說對話並在小說中織入真實生活的力道。這些往返書信刻記了卡夫卡維持信件流通及避免陷入婚姻陷阱的努力。¹³德勒茲（和瓜塔里）對卡夫卡書信的看法，是檢視張愛玲信件意義以及本文建立張氏書信即創作論點有力的支撐。

書信往返創造了流量，內容則標示了收件人、寄件人的角色與位置，德勒茲（和瓜塔里）指卡夫卡很多信件可以稱為某種形式的情書，稱「這些信件的地平線，總是存在著一個女人，她是真正的收信人（destinataire）。」¹⁴換言之，每位寫信者都有一位「真正的收信人」，如果卡夫卡的信件主題是愛情，愛玲而對「真正的收信人」訴說的主題又是什麼？

要找出這個主題，必須針對信件流量與質性以為參考依據，首先檢視已知材料，當以宋淇、夏志清、莊信正信件最可觀，夏志清在一九九七年四月號第一五〇期《聯合文學》首刊「張愛玲給我的信件」系列，至二〇〇二年七月統計約一百三十一封信。¹⁵宋淇、鄺文美夫婦分別逝於一九九六年十二月、二〇〇

¹² 最早系列性披露張愛玲書信的應是蘇偉貞，張愛玲過世消息傳出當天（臺北時間一九九五年九月九日），蘇偉貞箋註張愛玲信件寫成〈張愛玲書信選讀〉發表，文中提到：「如果要說這些信件不是張愛玲近年來的創作及以小說形式之外觸碰世界的方式，我實在無法相信。」是很早指出書信是張愛玲創作的論點。見蘇偉貞：〈張愛玲書信選讀〉〈聯合副刊〉，《聯合報》，1995年9月10日。

¹³ 以上有關德勒茲論書信的意義及舉例詮釋，見雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁129、31-32。

¹⁴ 以上有關德勒茲觀點參見雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁148-149。

¹⁵ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（十二）〉，《聯合文學》，第213期（2002年7月），頁155。

七年十一月，二〇〇九年宋淇兒子宋以朗以張愛玲文學遺產執行人的身分，作主出版了張愛玲自傳體長篇小說《小團圓》，前言文中擇要披露了宋淇、鄺文美與張愛玲對《小團圓》的討論書信，並指出「四十年間，他們寫了超過六百封信，長達四十萬言。」¹⁶計畫二〇一一年出版張愛玲、宋淇、鄺文美來往書信集，¹⁷張迷引頸長盼終於有了結果。至於莊信正則有八十四封張愛玲書信，另如蘇偉貞自一九八四年開始以聯合報副刊編輯身分和張愛玲通信，計十二封。針對收信者不同角色與面向，本文擬集中探討夏志清、莊信正、林式同、蘇偉貞有的信件，而梳理的過程中，流量路徑很清楚的標示出張愛玲在新大陸經常改變發信地點的訊息，為什麼經常改變地點，涉及了她以何種身分上路的前提，就經常改變移動路線的狀態分析，我們可以聯想到的身分是遷徙、移民、流浪、旅行、逃亡、遊牧等。根據德勒茲（和瓜塔里）的概念，移民和遊牧在許多方面是相混的，都是一個點到另一個點，但移民有其遵循的小道或慣行路線，雖說移民不發揮固定路線的功能，但到定點後遷徙、移民的路線就完成了，也就是說若以「固定路線」作為身分辨識，遷徙、移民明顯有固定路線，而旅行和流浪的終點都站著一個原生固定的家，因此沒有「固定路線」的，是逃亡及遊牧，從逃亡的旨意來看，自一九五五年張愛玲赴美以來，她的行蹤便僅有少數幾人能掌握，換言之是張愛玲暗收信者明，確有逃亡的成色，但逃亡可以是抽象心理的，也可以是外在環境的，如政治理由、各型式罪犯，張愛玲當然不是後者，因此若有逃亡嫌疑也只能是心理因素，再論遊牧，根據德勒茲與瓜塔里「生成是一個運動過程」¹⁸的遊牧移動主張，指出遊牧特性的移動與運動生成相成，靠著梳理張愛玲的信件，我們發現她的移動是頻繁且無固定路線的，而事件是很大的成因，既然書信有著敘事體的功能，信件內容不僅釋出她的頻繁移動訊息，更因持續信件而將地點與地點、事件與事件的連接起來，其中有兩塊地理空間承載了主要事件的發生，一是柏克萊，另一是洛杉磯，兩塊空間的「流動性」可由大部份是信箱和旅館地址構成可知，這點已十足「逃亡」、「遊牧」意味。這也很清楚說明張的逃亡與政治、罪犯身分無關，反倒可以從生命情境來回顧，說來她的移動似乎打從出生已成寓言，她生於上海，兩歲時搬到天津，八歲時遷回上海，中學寄讀，高中時與父親發生爭執逃出家門，十九歲進香港大學，二十一歲太平洋戰爭爆發回滬，一九五二年離開中國，關於逃亡張愛玲很清楚個中滋味：「亂世的人，得過且過，沒有真的家。……真的家應當是合身的，隨

¹⁶ 宋以朗：〈《小團圓》前言〉，張愛玲：《小團圓》（臺北：皇冠出版社，2009年版），頁3-17。

¹⁷ 侯艷寧報導：〈張愛玲遺作《小團圓》內地首發破解謎團〉，2009年4月17日北京新浪網 <http://news.sina.com>。2009年4月25日載自 <http://book.people.com.cn/GB/69360/8864393.html>

¹⁸ 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁9。

著我生長的。」¹⁹惟一洛杉磯市 Hollywood 區 Kingsley 街公寓，一九七二年她移居至此一住十二年，說明如果沒有事件發生張愛玲有可能不移動，²⁰而這次移動成了張愛玲長期如逃亡般的開始，起因於一次「跳蚤事件」，此跳蚤事件關乎她的心理狀態，且是一九八三年底展開四年餘居無定所的開始，因此這次跳蚤事件與移動具有指標意義，也是我們要探討的第一個事件。當移動一旦成為常態，那麼日常生活踐行的「公寓是最合理的逃世的地方」固定家居狀態隨之崩解，逃避跳蚤路線即移動圖示，沒有固定路線，既逃亡又遊牧，劃出了固定／移動生活的臨界點。²¹德勒茲（和瓜塔里）告訴我們，對遊牧民而言，點決定路線，每個點都是一個驛站，路線串起兩點之間，而「居住的條件也是根據永遠趕他們上路的軌道來構想的」，²²此概念再度給出另一個質問，住進 Kingsley 街公寓前，張住哪裡？答案是加州（California）柏克萊（Berkeley），又為什麼被趕上路住到 Kingsley 街？什麼時間點？不妨先看張愛玲對居住的態度及條件，一九六九年張愛玲應聘加州大學中國研究中心（Center for Chinese Studies, UC Berkeley）遷居大學城柏克萊託莊信正租房子，看得出來，此時的張愛玲對居住要求並不挑剔：

房子一定難找，……我需要的是：（一）一間房的公寓（號稱一間半），有浴室，kitchenet（小廚房）；（二）離 office 近，或者有公共汽車來回方便。地點合適，寧可多出點房錢，每天可以省不少時間。……你看有差不多的就請代訂下，也許有宿舍或是 rooming house（寄宿舍）有 room with bath（有衛浴設備的房間），（附近恐怕沒有 residential hotel）先住著再說。要不然夏天 sublet（轉租）的公寓，那就遠點也行。²³

張愛玲對居住要求簡單明瞭，捉摸不定的是她的內在，觀察一九七二年張愛玲離開柏克萊前給夏志清的信，透露了對居住與疾病關係的躊躇反覆：

我這次到北加州後總有三分之一的時間在患感冒，……每次都是天一暖和馬上霍然而癒，……要暖和的地帶，考慮了很久 Phoenix，能長期不

¹⁹ 張愛玲：〈私語〉，《流言》，頁 153-154。

²⁰ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 147。

²¹ 張愛玲給林式同信畫出一張逃逸圖，她從一九七四到一九八四都住在 Hollywood 區，但自一九八四年夏六月至一九八八年三月，她展開「平均每一星期就換一個旅館」歲月，且考慮房租較低，她甚至輾轉洛杉磯以北，「兩三年來都住在 Valley，以前住遍市區與近郊。」見林式同：〈有緣得識張愛玲〉，蘇偉貞主編：《魚往雁返——張愛玲的書信因緣》，頁 217-220。

²² 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 314。

²³ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 41。

發，……²⁴

這也呈現了正是上路軌道構想了張愛玲的居住條件，對地理位置考慮很久，事後我們知道她並沒有搬去 Phoenix。王德威指出重複（repetition）、迴旋（involution）、衍生（derivation）為張愛玲的敘事風格，²⁵此敘事手法，亦反映在她寫信作為上，如給夏志清信中對遷徙的反覆考量，也複製寄給莊信正：

這些時一直接連不斷的感冒，每次都是天一暖和馬上好了。搬到三藩市一定更壞，考慮了很久想搬到 Phoenix，但這不像搬到三藩市簡單。……²⁶

事實上張愛玲並非首次住北加州，她和丈夫賴雅自一九五九年五月至一九六一年十月便住在三藩市（即舊金山 San Francisco），那是張愛玲少有的日常生活家居歲月，根據司馬新《張愛玲與賴雅》訪查資料，期間張愛玲「多次發作一種莫名的疾病，每次持續三到五天，發作時不能進食，否則便會嘔吐。」²⁷顯然莫名的疾病即感冒病灶，這次症狀每況愈下，幾經思量，「這不像搬到三藩市簡單」，遂往洛杉磯移動，但張愛玲為什麼上路？緣於工作結束，其時主持中國研究中心的是陳世驤（1912—1971），係夏志清好友，張上任之初接受的訊息是這職位主要寫中共新的「詞語」（glossary），不料彼此對工作認知有所落差，²⁸導致「詞語事件」，種下了張去職的主因，張於委屈中去信夏志清自清，：

我自從聽見世驤寫信給你，帶累你聽抱怨的話，心裡非常過意不去，一直想告訴你是怎麼回事。²⁹

張愛玲的置外姿態已是共識，從「把我包括在外」到手持「金日成昨猝逝」報紙以證時間手法，直如逸出時間座標的遊牧民，座標與座標形成路徑（paths），「跳蚤事件」、「詞語事件」是張移動路徑上清楚的座標，畫出一條「逃逸路線」（line of flight）。德勒茲（和瓜塔里）告訴我們，就因果而言，事件總是成為結

²⁴ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（七）〉，《聯合文學》，第 159 期（1998 年 1 月），頁 108-109。

²⁵ 王德威指出張愛玲重複、迴旋、衍生的創作姿態，不乏錦上添花的耽溺。見王德威：〈張愛玲再生緣——重複、迴旋與衍生的敘事學〉，劉紹銘、梁秉鈞、許子東編：《再讀張愛玲》（香港：牛津大學出版社，2002 年版），頁 7。

²⁶ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 70。

²⁷ 司馬新：〈第七章〉，《張愛玲與賴雅》（臺北：大地出版社，1996 年版），頁 136。

²⁸ 張愛玲任職中國研究中心之前或者想了解工作性質及研究報告形式，請主持者陳世驤寄一份報告參考，後來張愛玲給莊信正信有「李祈女士寫的 glossary 樣本如果還沒寄出，請告訴陳先生一聲不用寄了。」可見張愛玲接受到工作性質訊息是寫 glossary。見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 39。

²⁹ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（六）〉，《聯合文學》，第 158 期（1997 年 12 月），頁 99、100。

果，換言之，事件正是張愛玲書信的靈魂、主題與結果，而結果浮現了前因。所以我們理出張愛玲書信中重要事件的經緯，就能找出張愛玲小說—書信—人生相關的詰問。

本文嘗試先探討「跳蚤事件」的脈絡影響，再與「詞語事件」做聯結，說明這些主題的書信生成的原因如何達到創作演出的效果。考慮兩個事件較呈現張愛玲的心理狀態及世路人際關係，因此書信的採樣與呈現以相關內容為主。³⁰弔詭的是，明明極具隱私封閉的個人生活，靠著書信流量，形成一條傳播路線，與心病、文學隱喻十足的「跳蚤事件」產生共伴效應，將戲劇性張力發揮到極致。說也奇怪，行旅間的書信「即時寫作」性，反應了張愛玲移動者的處境與對外交通的意圖，³¹張愛玲不斷在信中表示「寫三封信就是一天的工作」、「一封信要寫好幾天，屢次易稿，抄了又抄」，³²卻始終沒停下筆，她逃逸但她寫信，但如何生成一書信？也許借鏡張愛玲小說〈金鎖記〉中，關於信箋—人生的聯想，從「回看」的角度切入是一個不錯的開始。

二、不會說話就不會寫信：生成—跳蚤事件

關於書信素材的運用，張愛玲之前的小說不乏各項摻雜傳統／現代化傳輸工具的挪用，〈金鎖記〉（1943年11、12月，《雜誌月刊》）之前的〈傾城之戀〉（1943年8、9月，《雜誌月刊》）便以信件、電報揭開序幕：

……白四爺單身坐在黑沉沉的破陽台上，拉著胡琴。……正拉著，樓底下門鈴響了。這在白公館是件稀罕事。按照從前的規矩，晚上絕對不作

³⁰ 承蒙審查人指出本文在引用德勒茲（和瓜塔里）晶體—影像的理論未延展成面，以及張愛玲書信往返中，有不少論及張氏作品如《怨女》、《北地胭脂》中英本之改寫、《同學少年都不賤》出版問題、《紅樓夢》考據、國語本譯《海上花》及寫給賴雅的家書、致華府英國大使函等，作為建立張氏書信人生景框有其特殊意義及代表性，指點本文可深入之處，極具參考價值，本人之前亦曾探索可能性，後思考本文主要處理促發張氏走向遊牧路線動因及路途上的書信生成，切入時間點擇選兩個段落，一為一九六九年至一九七二年張氏停留加州大學中國研究中心任職期間，此一時期衍生的事件使得日後張氏更形封閉；另一段時期為一九八四年夏至一九八八年春在洛杉磯逃避蚤禍，引發的心理病辯證與對話。因此若加入其他時程及中英譯本、家書等議題，當使本文人生景框論述更完備，但勢必牽動本文架構、重點，幾經考慮，暫在前言加強生成書信與遊牧、心理狀態的關聯以求補實論點不足。相關指正期待日後努力或有能力時再論述。

³¹ 胡錦媛對行旅間的書信「即時寫作」意義有相當深刻的探討，見胡錦媛：〈戀人對話，女人獨語：〈葡萄牙修女的情書〉中的書信形式〉，《中外文學》，總336期（2000年5月），頁176。

³² 夏志清：〈張愛玲給我的信件（九）〉，《聯合文學》，第163期（1998年5月），頁92。

興出去拜客。晚上來了客，或是平空裡接到一個電報，那除非是天下第一號的緊急大事，多半是死了人。

……只見門一開，三爺穿著汗衫短褲，……遠遠的向四爺叫道：「老四你猜怎麼著？六妹離掉的那一位，說是得了肺炎，死了！」四爺放下胡琴往房裏走，問道：「是誰來給的信？」三爺道：「徐太太。……看這樣子，是他們家特為托了徐太太來遞信給我們的，當然是有用意的。」³³

是這樣的開章，奠定了〈傾城之戀〉傳遞消息的模式，要知道小說發生的地點在上海、香港，男女主角白流蘇、范柳原分屬舊遺老／新洋派出身，白流蘇由上海赴香港與范柳原會合，彼此攻防，戀情進入關鍵時刻，范柳原使用了他擅長的現代化言情工具——電話，白流蘇由一名文字接信者過度為口語接信者。一天深夜他打電話到白流蘇房間，說了句「我愛你」就掛斷了，白流蘇心跳撲通，才輕輕擱下話筒，鈴聲隨即再度響起，范柳原這回反問：「你愛我麼？」范柳原充分運用電話作為延遲愛情完成的道具，張愛玲在這裡借電話聲波賦予了古老愛情原典一種時代感：³⁴

「詩經上有一首詩……我念你聽：『死生契闊——與子相悅，執子之手，與子偕老。』我的中文根本不行，可不知道解釋得對不對。我看那是最悲哀的一首詩，生與死與離別，都是大事，不由我們支配的。……可是我們偏要說：『我永遠和你在一起；我們一生一世都別離開。』——好像我們自己做得了主似的！」

……「你乾脆說不結婚，不就完了！什麼做不了主？……」流蘇不等他說完，啪的一聲把耳機攆下來，……

鈴又響了起來，……聽得見柳原的聲音在那裡心平氣和地說：「流蘇，你的窗子裡看得見月亮嗎？」流蘇不知道為什麼，忽然哽咽起來。……他不再說話了，……終於撲禿一聲，輕輕掛斷了。……她怕他第四次再打來，但是他沒有。³⁵

³³ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《回顧展 I ——張愛玲短篇小說集之一》，頁 188、189。

³⁴ 陳思和指出范柳原所言：「死生契闊，與子相悅。執子之手，與子偕老。」出自《詩經·邶風·擊鼓》，原句為：「死生契闊，與子成說。執子之手，與子偕老」，他分析張愛玲把「與子成說」改成「與子相悅」，後來張愛玲在〈自己的文章〉裏又引用了此詩，「與子成說」沒變。陳思和延伸思考，論證張愛玲是把小說內文上升到經典意義去討論，「從古代的經典意象裏找出一種來跟小說相對應的因素。」見陳思和：〈文本細讀在當代的意義及其方法〉，《河北學刊》，24 卷 2 期（2004 年 2 月），頁 109-116。

³⁵ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《回顧展 I ——張愛玲短篇小說集之一》，頁 216-217。

戀情告僵，流蘇盤算范柳原尚未得到她，她決定返滬，「或許他有一天還會回到她這裏來，帶了較優的議和條件。」³⁶飽受各種流言聽聞羞辱，最後她終於等到了范柳原的信息，白流蘇才得以由家庭逃逸重返香港，這次，以電報的形式出現：

那電報，整個的白公館裏的人都傳觀過了，老太太方才把流蘇叫去，遞到她手裏。只有寥寥幾個字：「乞來港。船票已由通濟隆辦妥。」³⁷

〈傾城之戀〉裡失婚女子白流蘇從離婚回家、西式戀情、再婚，很巧妙的通過信件、電話、電報傳遞情感變化，而不同的通聯工具多少夾帶書信敘事抒情傳達的功能，同時建構出張愛玲筆下人物白流蘇的情感逃逸路線圖示。明證以上，我們才好連續上張愛玲的書信世界，也就是說，書信與創作、話語與敘述能力在一名作者是互為映射的，張愛玲「大概不會說話就不會寫信」是很貼切的比喻，³⁸反之，大量寫信如張愛玲，到底要說又說了什麼話？

（一）跳蚤出現，「逼遷」伊始

從書信建構張愛玲的逃逸路線，首先得還原「跳蚤事件」初始，一九七二年張愛玲移居洛杉磯 Kingsley 街公寓，一直住到一九八三年十月二十六日，張愛玲首次在給莊信正的信中提到跳蚤：

公寓派人來噴射蟑螂，需要出清櫥櫃，太費事，……通知單說每月一次，再不讓來要逼遷，只好把東西搬出來堆了一地，……結果是半年來一次，……東西攤了一地，半年沒打掃，鄰居貓狗的 fleas 傳入，要 vacuum（吸塵）後再噴毒霧，……只好搬家，麻煩頭痛到極點。³⁹

一張單知函，改變了張愛玲的生活路線，並未意識到這是生成一書信主題與逃逸的開始，當時雖「麻煩頭痛到極點」，仍稱此為「搬家」，顯然只覺是從一個家搬到另一個家，如果最後跳蚤沒有演變成為事件，此路線圖也就到此結束。但在敘述搬家成了逃逸之前，有必要印證張的移動是被迫的，如果條件允許，這段生成一書信就不會發生。事實上，在搬離 Kingsley 街公寓僅隔三個月，一九八四年一月二十二日張愛玲給莊信正夫婦信中，就對以往住所、穩定生活眷顧感懷，這樣的快樂感知張愛玲借用英文抒發：I was happy here，可以這麼說，賭物思往、回憶舊居，張愛玲對美國生涯如此沈湎實屬少見，因此很難用中文母語表達。我們也注意到信封上，只標明「Reyher」夫姓，未寫名字、地址，

³⁶ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 218。

³⁷ 張愛玲：〈傾城之戀〉，《回顧展 I——張愛玲短篇小說集之一》，頁 219。

³⁸ 司馬新：〈人去鴻斷音渺〉，《張愛玲與賴雅》，頁 234。

³⁹ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 144。

清楚的傳達了生活的斷裂：

你們兩給我找的房子雖老，住了這些年也無事，再走過那條街還有點難受，想著 I was happy here。⁴⁰

感知與回憶、真實與想像物、外在物體與內在心靈的影像相互指涉，同時具有實際與潛在的雙面影像在進行結晶化，晶體可以解為張愛玲此整段事件，這個結晶化過程肯定是複雜難以言喻的，人們說往事歷歷如幕，德勒茲指此即晶體—影像 (image-cristal)，⁴¹伊塔洛·卡爾維諾 (Italo Calvino) 也強調晶體具有精確的晶面和折射光線的能力，⁴²張愛玲生活因跳蚤而改變進而影響心理，衍繹增生，內在映射運動完成為晶體—影像。也就是從那一刻回憶形成，失去了固定的地址，跳蚤演變成爲事件，於是路線延長：

我搬到 Serano Av. 沒把 fleas 帶過去，但是那裡沒傢俱連冰箱都沒有，……建議我買一個小舊貨店的一隻。不料這冰箱底層 insulationkdf 裡帶回一種特別厲害的 fleas——會有這樣的巧合！！……再次搬家，結果也是白搬，只把東西存倉庫，從聖誕節起，差不多一天換個汽車旅館，一路扔衣服鞋襪箱子，搜購最便宜的補上，……幸而新近宋淇替我高價賣掉「傾城之戀」電影版權，許鞍華導演。⁴³

跳蚤的演變無日無止，但藉著這些信，我們得以閱讀到張愛玲敞開心懷詳述收入細節，判斷張此時處境必極辛苦不安，收信者莊信正給工作意見、幫忙安排住所、託好友林式同就近照顧生活，從而激發張日後將信任過度到林式同，公證其為遺囑執行人，林的住址更是張愛玲的永久通信處。路線、盤纏、遊牧者心理因素都是完成逃逸路線不可少的條件，這位華文世界極重要的作家，啟動了長達逾四年文學史上十足詭異的旅程，探討其路線、心理之外，張愛玲對金錢的態度很可以作為思考她當時的處境的參考，譬如一九八四年十月十四日、十一月二十八日給莊信正信中對金錢處理的頻繁討論，可印證來自環境的不安：

我不喜歡小城，上次 check-up(檢查)發現一兩年前有過一次小 heart attack (心臟病)……所以也要顧到看醫生方便。……

不久前 Newsweek 上說 Americn Savings 可能要倒，我在想換一家，Federal

⁴⁰ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 148。

⁴¹ 德勒茲：《電影 II：時間——影像》，頁 468。

⁴² 伊塔洛·卡爾維諾 (Italo Calvino)：《美國講稿》*Lezioni Americane* (南京：譯林出版社，2008 年版)，頁 69。

⁴³ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 148。

Savings、Home Savings 不知可好些？⁴⁴

前兩天剛打電話去問林先生申請低收入住屋有沒有批准……不大有希望……如果申請到了，也要等 fleas 沒有了才能住進去。如果不成功，我想早點到南部去找房子……American Savings 的定期存款已經移到 Home Savings。定期的也想提早結束，但是目前需要他（林式同）家的 checking acc't（活期存款帳戶），因為 I.D.（公民身分證）證件在旅館被墨西哥女傭偷了去……⁴⁵

一九八六年九月二十五日張愛玲給莊信正的信是結合逃逸路線、病理、經濟三項要素的「標準書信」文體：

抗 fleas 工作等於全天候帶加班的職業，上午忙搬家，下午出去買東西補給藥物與每天扔掉的衣履與「即棄行李」——大「購物袋」——市區住遍了住郊區，越搬越遠，上城費時更長，睡眠不足在公車上盹著了，三次共被扒竊一千多，……大概是我這天天搬家史無前例，最善適應的昆蟲接受挑戰，每次快消滅了就縮小一次，終於小幾乎看不見，接近細菌。但絕對不是 allergy（過敏）或皮膚病。目前又有點小事想問你：NBC TV 的消費專家 David Horowitz 說有個 First Deposit Bank 存款利息較高，因為收支全靠函電，省掉店面開銷。不知道可聽見說是否還可靠？⁴⁶

整起事件層層疊疊搭出一張奇特的心理圖式，不是過敏不是皮膚病，那麼究竟是什麼呢？不妨如此說，身體長期投擲遊牧路線如同成癮，是外在的事實，張愛玲不由自主無法戒除的上路，甚至建構跳蚤生成的可信模式，不能忽視其內在成因，此一成因將在後文呈現，這裡我們先要關注的是她的行為訊息，張愛玲似乎被跳蚤所控制，但她反過頭又要消滅跳蚤取得控制權，她用藥治自己和跳蚤，跳蚤卻越發百變頑強，她分明要擺脫跳蚤，跳蚤在此處卻衍生成為內在想像，二元關係糾纏不休，直若病理學癮君子與毒品關係，毒品使癮者成病也在注射毒品後暫時脫離現實生活，癮者為毒品控制也不無興生掙脫逃逸心理。另一方面，毒品提供的幻化感知最具沾黏性，可以將自我與抽象世界沾黏起來，「跳蚤」於張愛玲何嘗不如是。由此引證，德勒茲（和瓜塔里）對癮者逃逸路線的論點格外值得參考，他們推演癮者與毒品的關係互為因果到底即控制與被控制、藥與非藥的逃逸路線的證成，劃出一種嚴格的從屬分割性，⁴⁷反觀張愛玲的人際來往近乎潔癖，同時她對居住的要求、理性化「跳蚤史」的態度，

⁴⁴ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 158。

⁴⁵ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 162-163。

⁴⁶ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 167。

⁴⁷ 關於毒品與成癮者逃逸路線的辯證，參見吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 237。

都展示了嚴格的主從身分，至少她努力以赴不讓自己主體性消失。但逃逸路線的極限在於現實世界路線是向前延伸的，而癮君子路線總是不斷回歸他們要逃避的物件，且既有逃逸就有停止，何時停止呢？德勒茲（和瓜塔里）說，當毒品無法從一個點到一個點的路線中建立起一個可停留的黏性平面，意味著毒品對癮者可茲改變時空界面的功能失效，即癮者用毒或不用毒不再成問題，癮者可結束逃亡路線去到不需要毒品的地方，也就是說毒品的內在性正是癮者拋棄毒品的關鍵，換言之，跳蚤的內在性正是張愛玲結束逃亡路線的抗體病原。

那麼張愛玲從一個點到另一個點，豈不證正了無法建立起一個可停留的黏性平面，有別於自然的平面界定為純粹的經緯度，這裡的平面指的是由不同的形式、物質和主體構成的平面。⁴⁸張愛玲面對跳蚤不斷變種、繁殖、追蹤她的狀況而屢換據點，這些以房間、旅館、瑣碎物、方法論構成的平面似實還虛，對張了解跳蚤的內在性並沒有多大幫助，但我們都已經知道躲蚤歷程突然就結束了，論示了逃逸路線最後可停留的黏性平面沒有建立起來的答案。因此，接下來就是梳理張的恐蚤心理了，這便必須回到張不恐蚤之前的狀態，張愛玲逃逸路上寄出給莊信正的信，提供了初步的訊息：

搬來搬去，同一 motel 也換房間，……也還是住進去數小時後就有 fleas。……小旅館稱 flea-bags（跳蚤袋），也沒聽說有帶著走的。我這大概是因為 dry skin（皮膚乾燥），都怪我一直不搽冷霜之類，認為「皮膚也需要呼吸」，透氣。在看皮膚科醫生，叫搽一種潤膚膏汁，倒是辟 fleas，兩星期後又失效——它們適應了。（1984年4月20日）⁴⁹

前幾年有個醫生說我整個皮膚是 eczema-ish condition（濕疹性皮膚病。也並看不出，……不過一碰就破，多走點路腳就磨破了，非穿拖鞋——我也喜歡散步，不過就是拿著大包東西趕路的時候居多）無疑地是 fleas 鏗而不捨的原因。（1985年2月16日）⁵⁰

毫無疑問，張愛玲真像遊牧者，她自喻「經常拿著大包東西趕路的時候居多」，準確勾勒出一種遊牧姿勢。她還說：

成天奔走買東西，補給扔掉的衣物。一天搬一次家，現在需要三小時的準備，經過 Vista St. 一個月的席地生活，fleas 演變的更棘手了。⁵¹

反覆說多了，莊信正都有話要講：「此信讀來像病歷表。……剛搬進『數小時』

⁴⁸ 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 200、202。

⁴⁹ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 150。

⁵⁰ 引自莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 164。

⁵¹ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 162。

便有跳蚤……難免令人懷疑是她自己多疑了，何況她住的又不是 flea bags。」⁵²

真是多疑嗎？這裡不妨再聯結到張愛玲給司馬新的書信，司馬新的出現某種程度修復了張愛玲的逃逸路線及心理，一九七八年時在哈佛大學做研究生的司馬新論文題目「海上花研究」，經夏志清介紹於當年春寫信向張愛玲請教，後寄去論文一章，張愛玲在一九七九年五月五日給夏志清信提及此事，先寫道：「你也喜歡『海上花』，我當然高興到極點。我一直覺得這書除了寫得好，還有氣質好。」後頭接著說：「鄭緒雷的論文寄了來我也還沒來得及看，說來慚愧。」⁵³鄭緒雷即司馬新，藉由《海上花》她認識了司馬新。一九八二年八月，張愛玲少見的請司馬新幫她到紐約姑姑亡友兒子處取回兩塊原本託他賣的姑姑的玉牌。並說自己「這一向忙，要忙到明年。」⁵⁴司馬新回信說明年底會去紐約辦玉牌事，並傳達北京大學在哈佛大學訪問學者樂黛雲轉邀她去北京大學訪問訊息。其時大陸在一九八一年十一月上海《文匯》月刊已刊出張葆莘〈張愛玲傳奇〉是一九五二年張愛玲離開大陸後第一篇談論她的文章，⁵⁵張愛玲的姑姑寄了給她，離開上海三十年，張愛玲怎麼看這種種呢？此處不妨打個岔談談當時張愛玲《張愛玲資料大全集》插曲。

一九八二年後期，唐文標搜羅了些張愛玲的舊作出版《張愛玲卷》，莊信正想託台北文化界斡旋不要出版，但需要張愛玲的說法，於是張愛玲限時專送以三點理由說明自己和台灣的關係，希望說服她的版權，但她的三點資料，用的是逆向操作法，提出大陸用人情向她示好，她都拒絕了，表明她經營台灣的意圖，三項資料分別是，一，著名詩人王辛迪在香港中大「四十年代淪陷區文學」討論會，發言希望在座學者勸張愛玲回國一行；二，她的姑父李開第最近「接受了個任務」，「沒說是什麼」，暗示指要說服她回上海；三，樂黛雲託「鄭緒雷告訴我，中國作家協會有意邀請回國訪問。（當然不提我已經回掉了）。」唐文標搜羅張愛玲舊作出版的行動並未停，離奇的是一九八三年四月張愛玲給莊信正信：「皇冠買下了唐文標本來預備出版的另一本「張愛玲資料大全集」，但一九八四年六月唐文標仍出版了此書。總之張愛玲覺得「唐文標事一團糟」，而我們事後知道，正是那段時期，張愛玲開始「蟲患」逃逸路線。因此司馬新一九八四年一整年未收到張愛玲信，及至一九八五年底往訪夏志清，夏出示水晶所寫〈張愛玲病了〉，司馬新積極介紹醫生給張愛玲。⁵⁶終於一九八八年三月張愛玲給司馬新信中，說明去看了司馬新介紹的皮膚科醫生有了療效：

⁵² flea bags 字面意思是跳蚤袋，指廉價小旅館客房常淪為跳蚤寄住空間。見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 151。

⁵³ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（十一）〉，《聯合文學》，第 166 期（1998 年 8 月），頁 74。

⁵⁴ 司馬新：《張愛玲與賴雅》，頁 222-223。

⁵⁵ 《張愛玲資料大全集》相關信件內容，見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 113-114、131、135。

⁵⁶ 司馬新：〈人去鴻斷音渺〉，《張愛玲與賴雅》，頁 226。

(Dr.X) 雖發言不多，給我印象很深，覺得是真醫道高明，佩服到極點。診出是皮膚敏感。大概 Fleas (跳蚤) 兩三年前就沒有了。敷了藥效如神，已經找了房子定居，預備稍微安定下來就寫信告知。卻一天天耽擱下來，也是因為實在感激，是真不知道怎麼說才好。……宋淇來信提到水晶那篇文章，大概知道我不想看，看了徒然生氣，所以沒寄給我。不管他怎麼誤引志清的話，我根本不理會，絕對不會對志清誤會。

此次診治十分關鍵，長達四年多逃逸終於有了病源名目，司馬新認為張愛玲「終於找到病源：皮膚敏感。當然開始是有跳蚤，……敏感皮膚病癥 (sympton) 與跳蚤一般，難怪她自己誤會有跳蚤跟隨。……從這封信即可看出，雖然她經過數年顛沛流離，又經病困，她始終思路清楚，……外面有人說她心理出了問題，確是無稽之談。」⁵⁷ 病因真相大白，原來不是跳蚤，恐蚤心理消失，張愛玲在這年找了房子定居下來，結束了逃亡路線。

(二) 疾病的隱喻：靜止的過程——過程的靜止

一場跳蚤逃逸表象，怎麼解讀都不很尋常，但又干卿何事？又怎麼牽扯到心理出了問題？這就涉及水晶十分有名的〈張愛玲病了〉文章。文中披露了宋淇給他的信，道出張愛玲受跳蚤追趕近況及心理背景：

染上了跳蚤。……三天換一個 motel 汽車旅館。……醫生說是心理作怪，……夏志清也有信來，說她可能是精神病，……

同篇文章水晶另引張愛玲給宋淇夫婦的信：

早在八三年冬我就想住一兩天醫院，徹底消消毒。不收。……醫生也疑心是 a lace in my bonnet (女帽上的一條絲緞，隱喻，暗示純屬子虛烏有)。前兩天我告訴他近來的發展，更像是最典型的 sexual fantasy (性的妄想)。⁵⁸

水晶雖拉扯上夏志清與宋淇，此舉傷害的卻只是張愛玲，也破壞了張愛玲對他的信任，日後水晶追憶後悔莫及：

……她害過一場精神病，疑心自己生了蟲子，像她在〈天才夢〉裡所寫的那樣，每晚都被咬得皮膚紅腫，可又查無實據，連醫生都覺得她心理有病，我一時鹵莽，寫了篇〈張愛玲病了！〉無意間得罪了她，被擯斥

⁵⁷ 司馬新與張愛玲關於診療的討論參見司馬新：〈人去鴻斷音渺〉，《張愛玲與賴雅》，頁 228、229。

⁵⁸ 文章刊於一九八五年九月二十一日〈人間副刊〉。相關敘述參見水晶：〈張愛玲病了〉，蘇偉貞主編：《張愛玲的書信因緣》，頁 83-87。

於張門之外，連「張看」的資格都失去了，是此生的大失敗之一！至今她去了，寫了出來，希望她能原諒我的粗疏與不敬。⁵⁹

一段「疾病的隱喻」，卻因著信件與信件經由不同路線連結，盤根錯結生成如樹狀系統，不免讓人聯想德勒茲（和瓜塔里）關於「逃逸路線」（line of flight）及生成（becoming）互為關聯的論點，雷諾·博格（Ronald Bouge）便指出德勒茲經常以「路線」（lines）來勾描寫作與整體生活，⁶⁰用以說明「生成」的具體例子是「塊莖」（rhizome）概念，根據德勒茲（和瓜塔里）的說法，塊莖是不向下紮根的植物，不固定生長在特定地點，一個「塊莖」是一個點，點的連結即生長過程，這種生長過程也就是德勒茲（和瓜塔里）所說的「生成」。德勒茲（和瓜塔里）還說，生成是一個運動過程，也是一種聯合，廣義來說，移動即生成即創作敘事，如此生成模式，亦附合柏格森所說的綿延、交流，⁶¹推論到底，證成張愛玲逃逸與生成相關，必須回到「寫作是追溯一條路線、許多路線」⁶²的脈絡。

若說〈金鎖記〉是把小說上升到經典意義去討論，那麼，張愛玲將造成巨大困擾、逼她走上移動逃逸之路甚而被多重解讀為心理病態、性妄想云云的跳蚤事件生活面，又有著什麼討論的空間與呈現？鑑於〈金鎖記〉的經典提示，本文有意將凡此事件打造為文學生命迴路，我們將證明此一迴路形成早有跡象，之前跳蚤隱喻，她的處女作〈天才夢〉是常被提到的寓言：

生活的藝術，有一部分我不是不能領略。我懂得怎麼看《七月巧雲》，聽蘇格蘭兵吹 bagpipe，享受微風中的藤椅，吃鹽水花生，欣賞雨夜的霓虹燈，從雙層公共汽車上伸出手摘樹巔的綠葉。在沒有人與人交接的場合，我充滿了生命的歡悅。可是我一天不能克服這種咬嚙性的小煩惱，生命是一襲華美的袍，爬滿了蚤子。⁶³

恐蚤症上溯〈天才夢〉既非新事證，若想深入探討「疾病的隱喻」，恐怕還需要另一漫長潛伏在她生命／身體裡的病以為佐證，關於寫作的追溯路線，柏格還說寫作追溯「全部的製圖學」⁶⁴反證之，寫作不僅幫助我們理出張愛玲的逃逸路線模式，更是回溯事件的心理動因的圖式，夏志清曾感嘆她的幽微心理病，早在青年時期種下，閱讀她眾多書信裡，若論病中之（怪）病，非「感冒」莫屬，

⁵⁹ 水晶：〈張愛玲創作生涯〉，〈聯合副刊〉，《聯合報》，1995年9月11日。

⁶⁰ 雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁35。

⁶¹ 有關「塊莖」概念，參見吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁7、169-170。

⁶² 雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁261。

⁶³ 張愛玲：〈天才夢〉，《張看》，頁242。

⁶⁴ 雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁261。

一九七二年七月十三日張愛玲給夏志清信：

……這一向天熱，所以一直沒患感冒，……這怪病在上海就有，不過不常發。……仔細考慮後，Phoenix 究竟又太熱，還是預備就近搬到南加州。⁶⁵

怪病緣起於她在青年時期違抗父親而被囚禁引發痢疾，這段往事張愛玲曾寫入〈私語〉，成為尋找她身心病徵的有力線索，夏志清當然讀過，並據以解讀延伸：

愛玲對我說，感冒「這怪病在上海就有，不過不常發。」我想這是一九七三年她被其父毒打一頓而再禁閉半年的後果。囚禁期間，她患了嚴重的痢疾，命差不多送掉，身體的 immune system 也必然大受損害，怪不得早在上海期間，這個怪病偶爾也會發作了。步入中年後在柏克萊那三年，心境既好不起來，身體對感冒的侵犯也就更難以抵抗了。⁶⁶

感冒經常發作導致免疫系統失調，加上後文將詳述的柏克萊三年造成的心境損害，加重了「舊創」復發，「舊創」還包括《小團圓》主人公九莉（張愛玲）患了「傷寒」，九莉動輒患病難癒，母親蕊秋居然大加指責：

「反正你活著就是害人！像你這樣只能讓你自生自滅。」
九莉聽著像詛咒，沒作聲。

疾病成為隱喻，難怪張愛玲頻頻召喚過去，當其他人以壓抑記憶來阻絕過去重返，張愛玲偏偏於書中反覆鏤刻，這是記憶的逆反了，這些「詛咒」似的疾病，再三出現重建張愛玲生活史：

她（九莉）一年到頭醫生牙醫生看個不停，也是她十六七歲的時候兩場大病留下來的痼疾。⁶⁷

張愛玲稱之為「痼疾」不是沒有道理，對張愛玲而言，感冒、傷寒如影隨形一生，不是老毛病是什麼？相同的敘述，也在張愛玲的處女作〈私語〉裡出現形成互文：

……我十六歲時，我母親從法國回來，將她睽隔多年的女兒研究了一下。

「我懊悔從前小心看護你的傷寒症，」她告訴我，「我寧願看你死，不願看你活著使你自己處處受痛苦。」⁶⁸

⁶⁵ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（七）〉，頁 109-110。

⁶⁶ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（七）〉，頁 110。

⁶⁷ 痢疾、傷寒痼疾的描寫見張愛玲：《小團圓》，頁 148、232。

⁶⁸ 張愛玲：〈天才夢〉，《張看》，頁 241。

痢疾—傷寒—感冒—皮膚敏感—蟲患……周而復始，標示出張愛玲疾病圖示。一九八九年初張愛玲給司馬新的信中，才見到將感冒過度到過敏症：

感冒現在發現是過敏症，已經發過好幾次，都給擋回去了。……想做的事來不及做，生活老不上軌道，很著急。……不虧了你熱心，我還在住旅館流浪。……剩下的時日已經有限，又白糟蹋了四年工夫，在這階段是驚人的浪費。⁶⁹

此時此刻，我們不難發現，一如恐蚤心理過程，重複幾乎也成為張愛玲創作／人生的主題，運用跳蚤的內在性結束恐蚤心理論點，佛洛伊德有相似的說法：「重複束縛我們，它也解放我們。」佛洛伊德還說，為了阻止重複，光有抽象的（毫無情感的）回憶是不夠的，人們不能通過簡單的記憶而痊癒，必須直接置身過去，做更具表演性、戲劇性的轉移，痊癒才有可能。⁷⁰張愛玲對佛洛伊德並不陌生，⁷¹如何借用此一手法轉移表演？正是創作，而不斷置身過去，張愛玲累了，一九八九十二月十一日張愛玲去信莊信正：

此地新房子蜜月期已過。蟑螂螞蟻小花甲蟲全有了。房東發通告警告髒亂與違規養貓狗——可能就快要有 fleas 了。我遠道去買較好的殺蟲器材。房東也叫了殺蟲人來，要出清櫥櫃，等於三個月小搬家一次，……但是我絕對不搬家，實在沒這時間精力。⁷²

雖說絕不再搬，一九九一年八月她還是搬了，這次因為蟑螂之災，她再度上路，好的這是最後一次，不幸的是她一捲重要的手稿被偷：

每次搬家總要丟掉最怕丟的東西——這次是正在寫的一大捲稿子，因為怕壓皺，與一包原封未拆的新被單放在一起。小搬場公司的人偷被單一併拿了去。……新址的房東說他們沒有蟑螂也仍舊按月噴射、薰，因為只要有一個房客的電視 air vents（通氣孔）內有蟲卵，就帶了來了。⁷³

⁶⁹ 司馬新：《張愛玲與賴雅》，頁 23、233。

⁷⁰ 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 52。

⁷¹ 張愛玲曾提到進美國時在入境紙上填自己的身高把五呎六吋半寫成六呎六吋半是「弗洛伊德式的錯誤」（「弗洛伊德」為張的翻譯），見張愛玲：《對照記——看老照相簿》（臺北：皇冠出版社，1993 年），頁 81。

⁷² 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 188。

⁷³ 這段張愛玲最後的搬遷之旅參見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 194。信中莊信正認為被偷的稿子是張愛玲正在寫的《對照記》原稿。隨著《小團圓》的解封，我認為被偷的稿件應該是《小團圓》，因張愛玲自一九七六年以來聽宋淇意見一直在改這文章，且《對照記》是短

幸好這回張愛玲搬到林式同作保的公寓，新房東保證沒有蟑螂也按月噴射、薰殺蟲劑。理想的生活寓所，於是她重新申請丟掉的美國公民身分證，申請表上交待後事般填列林式同住址作為她的永久通信處，一手終結了逃逸路途：

前兩天因為託我在上海的姑丈代理版權，授權書要公證，在書店買表格就順便買了張遺囑書，免得有餘剩下來就會充公，……就填了你的名字，……也沒先問一聲，真對不起，……有難處不便擔任，再立一份，這一張就失效了。⁷⁴

但根據運動來定義遊牧是錯誤的，歷史學家阿諾德·湯恩比（Arnold Toynbee, 1889—1975）發明了遊牧生活方式，他指出牧民「投靠草原，不是要逃到草原的邊界以外，而是要在那裡安居樂業。」看似外卻內，看似移動卻未動，中古初期在沙漠曠野過著遊牧生活的貝都因人（Bedouin）是很好的示範，他們逐水草而居，詮釋一種境界——貝都因人在馬背上奔馳，膝蓋頂著馬鞍，坐在豎起的腳底，「絕妙的平衡」。——貝都因坐著移動，克萊斯特（Heinrich von Kleist）稱此特點是一個「靜止的過程」與「過程的靜止」。⁷⁵

也就是說，多年來張愛玲看似不斷移動，事實上她哪裡也沒去，動與靜間，她自有一種平衡模式，她使用信箱通信，製造她「不動」的意象。自一九八四年及至逝世，她租用過三個信箱，第一個 1626N. Wilcox, #648 Hollywood, CA 90028 因為公營郵局不租給住在旅館的人被動租的私人信箱；第二、三個是一九八八年四月後的 P.O. BOX 36467、P.O. BOX 36D89，日後她即使住進公寓，也仍保持使用信箱聯絡，換言之，那是一個隱形地址，也是移動——靜止間的「平衡」地址，但張在移動，信箱為她隔離真實生活，人際從屬。但在內裡，林式同認為她是身體力行的城市隱士，移動「是從她的性格裡自然衍生出來的喜好」，某個程度上，張愛玲確是一個沒有護照、地址的「遊牧民」，她重新定下來後，重新申請遺失公民身分證：

Missing from luggage at Hotel Howard, 1738 Whitly St. after weekly cleaning, Next Day the maid unlocked my door or no reason & withdrew at once, seeing I was not out, evidently looking or more.⁷⁶

文，不會是「一大捲稿子」，另根據宋以朗透露，出版的《小團圓》手稿並沒有謄寫的痕跡，應就是張最早寄給宋淇的原稿，後來張一直在改《小團圓》，但她的遺物中並沒有這份稿子。因此推論若丟東西屬實，應是《小團圓》。

⁷⁴ 林式同：〈有緣得識張愛玲〉，蔡鳳儀編：《華麗與蒼涼：張愛玲紀念文集》，頁 52。

⁷⁵ 轉引自吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 316 頁。

⁷⁶ 林式同對張愛玲移動的看法及通信內容參見林式同：〈有緣得識張愛玲〉，蘇偉貞主編：《魚

張愛玲告訴了我們一個離奇的遭遇，她的公民身分證隨行李在旅館遺失，清潔婦人在打掃過後第二天沒有任何理由的又打開她的房門，看見她並沒有外出而顯得神色異常。也就是說張愛玲有段時間是沒有公民身分證或駕照的人，而此申請舉動顯示了張愛玲表面的「遊牧民」身分形將消失，對一個內在的遊牧民而言，外在身分確定，表面上不再移動，如何取得平衡？比較合理的解釋是邊走邊寫的方式取得平衡。

本文一開始就設定張愛玲的書信即她的創作，而創作的要素之一是發表，這同時也是她對創作的態度，有信為證，一九八八三月十三日張愛玲給莊信正信裡便提到：

我的信發表沒關係。如果有聲明不要告訴別人的話，而要塗抹的絕對看不見，……還有我離開 Kingsley 後這幾年的信涉及近況，我自己預備寫一篇。⁷⁷

通過「寫作是追溯許多路線」概念，張愛玲告訴了我們，如果一個人把自身簡化為一條或幾條抽象路線，與別的路線結合延長，即創造了一個世界，生成每人／每物，反之，生成物（書信）通過清除的過程，就不再僅僅是一條抽象路線，書寫者本身就是抽象路線的謎的一部分。⁷⁸正是在這個意義上，追索跳蚤事件路線後，本文將上溯證明跳蚤事件的主要成因始於「詞語事件」，並且此一事件促使張遷居洛杉磯才有後續發展，由此拼出張愛玲的一生成一書信版圖及完整創作路線及意涵。

三、自己的文章：生成——詞語事件

一九七〇年九月，水晶（楊沂，1935—）到加州大學柏克萊分校攻讀比較文學博士，登門拜訪張愛玲遭拒，豈知峰迴路轉張愛玲一九七一年六月三日突然寫信給水晶，約他「哪天晚上請過來一趟」，⁷⁹訪談後水晶快筆寫就〈蟬——夜訪張愛玲〉刊在一九七一年七月九日至十三日〈人間副刊〉，讀者豈知其時背後隱藏著張愛玲寫作生涯最大的挫折。即接著要談的詞語事件。張愛玲一九六九年七月一日到中國研究中心是接莊信正職位，莊信正則接棒夏志清兄長夏濟安。如前文所言張的認知是寫中共「詞語」，且上任之初並非全職（full-time），

往雁返——張愛玲的書信因緣》，頁 222、233。

⁷⁷ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 172。

⁷⁸ 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《遊牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 228-229。

⁷⁹ 水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，《張愛玲的小說藝術》（臺北：大地出版社，1973 年版），頁 17。

不必一年交一篇「專題論文」(monograph)，張在二年內交了一篇兩頁新名詞及一篇講文革定義的論文，後續衍生變化，她才去信莊信正解釋論文種種的問題，這應是已披露的張愛玲書信中最早提及事件原委：

我那篇東西直到上星期三才趕完，是講文革已經在去年十月一日結束，因為措辭隱晦，竟沒人知道，要從這一兩年來的 semantics 一路看下來才知道，驟然說了誰也不會相信，所以我沒用大綱開始介紹題材，……結果看了都不知云，所以還前面加大綱，最後加結論，中間也全部整理過。……材料去年四五月大致都出現了，不過到十月才 conclusive (確鑿)。……陳先生一定會堅持下一篇專寫名詞。這次本來沒堅持，直到聽到壞評，才主張改寫名詞，……如果不寫我認為好的材料，倒去無中生有，太勉強了也寫不好。去年是 Johnson 大概因為聽見我說過幾句關於中共的話，自動跟陳先生說留下我，……反正我都是為自己與自己的興趣，盡到力就是了。不解釋，你不知道我為什麼小題大作……⁸⁰

張愛玲根據材料寫的文革論文，措辭隱晦久，竟沒有人知道文革已經結束，因此令人看了不知所云，張認為陳世驤看了一定反會堅持張寫詞語就好。但陳世驤看到報告後，四月以書信通知她工作六月底結束，張愛玲一九七一年五月七日再去信莊信正談到這件事，好強的張愛玲卻決意要完成論文：

我並不是一定要扭篇文章給陳先生。如果收回，剩下附錄的幾頁名詞，兩年工夫才這麼點？至少他不要是他的事。上月他來信通知我六月底結束這裡的工作。……不是我想寫傑作，用心寫的還通不過，馬馬虎虎寫的通不過，豈不更要怪自己？講下放的那篇，Jack Service 看了以後，建議我全部接受。他接著說：「其實你不一定要給 *Asian Survey* 一篇文章。You can forget about it.」……一冬天老是感冒，到春假又連發兩星期，起因當然也是 psychosomatic。……陳家請客我沒去只有一次，是真的病著。⁸¹

張愛玲用了一個奇特的字「扭」：他人不要而強給他。豈料陳世驤於一九七一年五月二十三日心臟病猝世，文章交付的對象消失了，張愛玲情緒大壞可想

⁸⁰ 依莊信正註解，在中國研究中心主要任務是寫一本專題論文由中心出版。張愛玲由語意學出發，以詞條方式介紹，陳世驤調，張愛玲沒像夏濟安及莊信正那樣遵循學術論文寫法，採類似筆記 (notations) 型式因此難以出版。張的信中提到的 Johnson 時任中國研究中心主任，加州大學政治系教授。見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 61、62。

⁸¹ 莊信正註解，張愛玲不久前去陳府，陳世驤指著在座的客人說大家就像大家庭一樣，她說自己最怕大家庭。Jack Service 為研究中心圖書館長，負責出版。見莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁 66。

而知，於是她在一九七一年六月十日寫給夏志清的信重新把前因後果交待得更透徹：

我剛來的時候，就是叫寫 glossary，解釋名詞，不要像濟安、信正寫專論。剛巧這兩年情形特殊，是真沒有新名詞。……所以結果寫了篇講文革定義的改變，追溯報刊背景改變，所以顧忌特多，沒有新名詞，最後附兩頁名詞。世驤也許因為這工作歸東方語文系，不能承認名詞會有荒年。我覺得從 semantics 出發，也是廣義的語文研究。……他表示第一句就不清楚，我也改了寄去，也不提，堅持只要那兩頁名詞，多引上下句，以充篇幅，隨即解僱。……我本來寫文章應當隨時找 Johnson 商量，但是正在寫的東西，我實在不慣跟人討論，根據的材料又太多，……我是真全副精力在做，實在來不及。Johnson 這人又 abrasive，……我對自己寫的東西總是盡到最後一分力。但無論怎樣不讓它影響情緒，健康很受影響。預備找水晶來。⁸²

以下係夏志清的按語，點出此事件關鍵，張愛玲赴美以來，一路從駐校作家、研究專案機構、中國研究，如此離開加大，對張愛玲傷害很大：

這封長信是愛玲兩年間在加大中國研究中心的工作報告，也可以說是她在美國奮鬥了十六年，遭受了一個最大打擊的報告。她在邁阿密當駐校作家，校方對她並不滿意沒有關係。……去賴氏學院，雖然研究所幾個主管處得並不好，關係也不大。主要她在兩年間，譯了《海上花》之大半，從事了《紅樓夢》考證研究的工作，心境是好的，病痛也不多。在加大中國研究中心，她只是位僱員，上面有主管，主管對她的工件不滿意，隨時有解僱的危險。……她日裡不上班，早已遭人物議。一旦解僱，消息傳遍美國，對她極為不利，好像大作家連一篇普通學術報告都不會。⁸³

夏志清不虧是張愛玲的知音，相對張愛玲較片面的人身批評，他客觀公允地予以澄清，他認為 Johnson 很和氣，並不像張愛玲所說的 abrasive 粗魯，陳世驤之前聘用的李祁、夏濟安、莊信正「絕非趨奉拍馬之輩，但都比愛玲懂得些做人的道理。」是張愛玲不懂做人的道理，不是其他問題，保住雙方聲譽。至於「詞語事件」，夏志清是推薦人，於公於私，他於是把來龍去脈說了個明白：

剛開頭，世驤只要她寫 glossary 這句話，其實不必當聖旨看待的。一九六六年，莊信正上任後，原先按照先兄舊規，以文化大革命為題寫了一篇專門詞語的研究（"The Great Proletarain Cultural Revolution：A

⁸² 夏志清：〈張愛玲給我的信件（六）〉，頁 99、100。

⁸³ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（六）〉，頁 100。

Terminological Study”)。它雖是篇「專論」，文末也附有十二頁中英對照的詞語解釋，一個豐收的 glossary。信正接下來的兩篇，……提及流行中共的新舊詞語，此類詞語畢竟少了些，沒有必要在文末另列一個 glossary，……世驤有鑒於此，可能在同張愛玲討論第一個研究計畫時，特別強調要有個 glossary，但我想他不會不讓她選擇一個敘述專題而單單只編一本中共術語的辭典。……世驤不會不想利用她的文才去寫篇可讀性較高的詞語研究的。⁸⁴

說來之前張愛玲對中國研究中心「有點像大家庭一樣人多，複雜。」早透露出不安，⁸⁵加上工作上她適應的很慢，「工作很久沒上軌道，……每天要到 office 去一趟，在我因為不習慣，也糟蹋許多時間。」再經此一役，「愛玲知道自己即將失業之後，不多天世驤也過世了。她受到雙重打擊，六月的日子也就特別難以忍受——於是她想起了她想起了名作家、張迷水晶。」⁸⁶這才成就了張愛玲寫信約水晶。

張愛玲的直覺是對的，台灣讀者對她一直有著高度興趣。她最近一次出書是改寫大陸時期《十八春》的《半生緣》是一九六九年，那時，大陸鎖國，香港市場相形更小，她最大讀者群在台灣。《十八春》主題為中共三反五反運動，結尾寫男女主人公沈世鈞、顧曼楨到東北為人民服務「按照中共文藝政策，表達左傾訊息」，適正反映彼時文人的艱難處境，是生存在「歷史的夾縫中」。⁸⁷《半生緣》刪掉社會主義內涵，但張愛玲恐怕別有暗示，舊事重提主動告訴水晶，她曾以筆名梁京在中共治下發表《十八春》，意指她豈會不了解中共歷史及名詞，這是雙重宣示了，一方面藉水晶之筆向世人說明她是中共名詞的行家，第二試測讀者對她喜歡的程度。約九千字的〈蟬——夜訪張愛玲〉分五天刊出，吊足讀者胃口，可見受重視程度，〈蟬——夜訪張愛玲〉也成為研究張愛玲的第一手文獻。但是事情只是暫告一段落，訪談過後，張愛玲定下心寫論文，「還我欠下自己的債」。⁸⁸是幸是辛苦那時未知，但我們後來終於知道了，張愛玲從此專心寫作，才有了《小團圓》。

(一) 定心寫論文，還自己的債

⁸⁴ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（六）〉，頁 101、102。

⁸⁵ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（五）〉，《聯合文學》，第 155 期（1997 年 9 月）頁 78。

⁸⁶ 有關張愛玲在中國研究中心的心情及夏志清對張愛玲找水晶訪談的箋注參見夏志清：〈張愛玲給我的信件（六）〉，頁 94、101-102。

⁸⁷ 王德威：〈重讀張愛玲的《秧歌》與《赤地之戀》〉，《如何現代，怎樣文學》（臺北：麥田出版，1998 年版），頁 338。

⁸⁸ 水晶夜訪，張愛玲表示現在寫東西，完全是還債——還我欠下自己的債。見水晶：〈蟬——夜訪張愛玲〉，頁 31。

以「講文革定義改變」及兩頁新名詞為底，張愛玲將之擴充、修改成短文〈知青下放〉"Reeducational Residential Hsia-fang"及長文〈文革的結束〉。〈知青下放〉張愛玲先寄給 Johnson，「說那篇東西非常好，他們預備出版，正在 edit，想登在 *Asian Survey* 上。」張愛玲扳回一點自信，復於一九七二年五月寄出〈文革的結束〉給夏志清，其間聽信經紀人 Marie Rodell 意見，試寄商業出版社當專書出版，復於七月十三日補一信：

〈文革的結束〉的性質正如你所說，我也告訴 Maria Rodell 內容不適於普通讀者。她因為這題材許多人有興趣，願意試試。我因為很少希望，這類文章又有時間性，預備另寄一份給 *China Quarterly*。

九月二十五日又寄信夏志清：

「文革」等你有空的時候請寄還給我，我下月底搬家，來不及以後再寄也是一樣。*Esquire* 根本沒有興趣。

為了兩篇論文張愛玲一直留在柏克萊，終在一九七二年九月脫稿，「研究中共當然到此為止」，接著十月搬去洛杉磯。綜觀以上過程，我們仍要強調，沒有「名詞事件」便沒有日後的「跳蚤事件」。

及至夏志清發表了張愛玲書信，〈文革的結束〉、〈知青下放〉這才曝光，兩篇英文論文，並未像之前 *A Return to the Frontier* (〈重訪邊城〉) 及 *Stale Mates* (〈五四遺事〉) 順利發表在 *The Reporter*。張愛玲急欲由兩篇文章討回公道，夏志清認為張愛玲既非著名中共專家，又非擁有英語讀者的小說家，「寫了兩篇冷門題目的文章，實在幫不了她一點忙的。」⁸⁹〈文革的結束〉及〈知青下放〉過程一如她重複、迴旋與衍生的敘事風格，充滿周折，但〈文革的結束〉、〈知青下放〉下落何處？

事實上在一九九六年十一月二十六日，皇冠出版公司在台北舉辦了「張愛玲紀念首展」，坊間報導展出內容有「從未發表的張學良傳英文小說 *THE YOUNG MARSHAL*」與「在美早期所寫的有關下放的研究論文」。⁹⁰證明了「下放」研究論文並未失蹤，皇冠擁有的「下放」研究論文，字面解應指〈知青下放〉。為了追查兩篇論文，我在二〇〇三年三月求證皇冠出版發行人平雲，他說明宋淇夫婦依張愛玲遺囑及他們了解的張愛玲，做出幾項較大決定：一，將張愛玲已完成的《小團圓》文稿銷毀。二，未完成的文稿不得發表。三，已完成的〈知青下放〉"Reeducational Residential Hsia-fang"僅供保存。三項決定，並未提到〈文

⁸⁹ 有關〈文革的結束〉、〈知青下放〉的修改與討論，參見夏志清：〈張愛玲給我的信件(七)〉，頁 107-111。

⁹⁰ 見〈揭開張愛玲神秘面紗皇冠雜誌辦紀念首展〉，〈文化廣場〉，《聯合報》，1996 年 11 月 26 日。

革的結束〉。

「詞語事件」過後，張愛玲一九八三年的白話文譯本〈國語本《海上花》譯後記〉中，倒是與陳世驤有了一次「和解」：

陳世驤教授有一次對我說：「中國文學的好處在詩，不在小說。」有人認為陳先生不夠重視現代中國文學。其實我們的過去這樣悠長傑出，大可不必為了最近幾十年來的這點成就斤斤較量。反正他是指傳統的詩與小說，大概沒有疑義。當然他是對的。⁹¹

（二）〈文革的結束〉與〈知青下放〉鉤沉

現在我們知道《小團圓》並沒有銷毀，且是討論張愛玲書寫生命很重要的文本，試想如果《小團圓》都有見天日一天，張愛玲都能對陳世驤釋懷，那麼〈知青下放〉、〈文革的結束〉就沒道理不能「珠還合浦」予論文該有的位置。目前的問題在〈知青下放〉已有著落，〈文革的結束〉到底在哪裡？解讀張愛玲給夏志清信件，不難見出她對發表〈文革的結束〉及〈知青下放〉明證其做人處事的殷切之心，此外，於讀者言，兩篇論文不僅為延續張愛玲《秧歌》、《赤地之戀》的論述依據，更可觀察張愛玲政治思維及離開新中國的潛在原因。為了追蹤這兩篇文章的下落，我在求助皇冠出版公司不果後，轉而去信夏志清及研究張愛玲多年的高全之。夏志清的回覆充滿感慨：

愛玲一九七二年六月九日信上提到「講下放的那篇」短文，我一定遵囑寄給她的經紀人 Maria Rodell，我手邊不再有此稿。講「文革的結束」那篇長文，愛玲自己找 Rodell 去處理，想來我未必看過。後來因「蟲患」不時搬家，把我給她的信件都丟了（以減輕搬家時手攜物件之重量）。假如我在寫信前，把每封信都影印一份，就一封信都不會遺失了。⁹²

高全之則積極地「到圖書館查了 1955—1995 期刊文目（Reader's Guide）確定這四十年，至少以這套文目所包羅的期刊而言，張愛玲只有登在 *The Reporter* 上的 "Stale Mates" 及 "A Return to the Frontier" 兩篇。」⁹³ 也就是說，*Esquire*、*China Quarterly*、*Asian Survey* 都未曾刊登這兩篇文章。

幸而，因著《小團圓》的出版，所披露張愛玲一九九二年三月十二日給宋淇信，露出了曙光，張愛玲交待身後便提到：

還有錢剩下的我想用在我的作品上，例如請高手譯。沒出版的出版，如

⁹¹ 張愛玲：〈國語本《海上花》譯後記〉，《海上花落》（臺北：皇冠出版社，1992 年版），頁 706。

⁹² 夏志清二〇〇三年三月三十日給蘇偉貞信。

⁹³ 高全之二〇〇三年五月四日給蘇偉貞信。

關於林彪的一篇英文的，雖然早已明日黃花。⁹⁴

我推斷「關於林彪的一篇英文」便是〈文革的結束〉。知青下放始於一九六三年代，一般認知七〇年代持續進行中未結束，時間點上不能論定文革已結束，加上張說〈知青下放〉是短文，不能單獨出版，而〈文革的結束〉是長文，加以張希望此文出版未果，一再念茲在茲才有其合理性。其次，張愛玲的柏克萊生涯完全栽在她判斷文革「已經在去年（1970）十月一日結束」沒人相信，⁹⁵因此要證明她是對的，文革結束必是張愛玲的首要議題。我曾在〈張愛玲的「名詞荒年」〉中提到以一九七〇年前後時間點來看，針對林彪的「批陳整風」事件是很好的詞條材料，⁹⁶談文革不能不談林彪，探究七〇年代初期政治氛圍更無法迴避與林彪有關的「批陳整風」運動，⁹⁷況且「批陳整風」導致林彪偕妻葉群、子林立果在一九七一年九月十三日出逃，飛機墜毀外蒙古，全機覆亡，震驚中外，史稱「九一三事件」。張愛玲最喜真實材料，環環相扣，〈文革的結束〉應就是收在張愛玲遺物中的「關於林彪的一篇英文」。

參照過往，「詞語事件」若對張愛玲傷害既已造成，促使她選擇移居洛杉磯，走上躲避跳蚤動盪之路，如果〈知青下放〉與〈文革的結束〉永不見天日，張愛玲留在柏克萊一年多增補改寫的用心，真的就白白浪費掉了，遺憾的是，據此想法，我向宋以朗先生查證曾否見到這兩篇論文？他表示張愛玲的遺物已經全部做過清查，也沒〈文革的結束〉蹤影，至於〈知青下放〉已知收在加州大學中國研究中心圖書館。因此，要找到〈文革的結束〉，連這最後的機會也落空了。

柯靈對張愛玲一九五二年去國的幸與不幸有過經驗性的發言，他說：「曾經運動成風的年代，到文化大革命而達到頂點，張愛玲留在大陸肯定逃不了。」⁹⁸這點我們無法印證了，但透過張愛玲的詞語詮釋與論文內容，至少從理性的角度，或可知解她在出走大陸將距離拉開後，對中共治下部分真正的看法？

⁹⁴ 宋以朗：〈《小團圓》前言〉，頁3。

⁹⁵ 莊信正：《張愛玲來信箋註》，頁61。

⁹⁶ 蘇偉貞：〈張愛玲與名詞荒——一個關於〈文革的結束〉與〈知青下放〉的故事〉，《印刻文學生活誌》，第九期（2004年6月）。頁71-77。

⁹⁷ 一九七〇年八月林彪與毛澤東的衝突，是一九七〇至七在中共黨九屆二中全會，林彪指使陳伯達猛烈批判張春橋，遭到毛澤東反彈，一九七〇年十一月十六日中共中央發出「關於傳達陳伯達反黨問題的指示」，全黨表面展開「批陳整風」運動，實則朝林彪而去。取自 http://myy.cass.cn/dashiji/show_News.asp?id=635 人民網資料。

⁹⁸ 柯靈：〈遙寄張愛玲〉，陳子善編：《私語張愛玲》（杭州：浙江文藝出版社，1995年版），頁24。

四、結論 延遲—藏閃—歸檔

「跳蚤事件」、「詞語事件」訴說了張愛玲創作路途的曲折傳奇，未嘗不可視為另類「行動創作」，既是創作便關乎筆法，胡適序《海上花列傳》屢屢讚揚韓邦慶結構布局「穿插、藏閃」的筆法，⁹⁹張愛玲註譯《海上花列傳》，「穿插、藏閃」宜乎是張愛玲的創作理想。但我們必不能忽視《傳奇》增訂本、《對照記——看老照相簿》形象化的啟發，張愛玲邊寫邊改且戰且走，既藏身又出面，與其說張愛玲受制「跳蚤事件」、「詞語事件」，不如說透過這樣的過程，她終了悟在美國「巡迴謀事」的打算是徒然與消耗時間，才定下心回歸寫作，當生存方式與地理位置有了改變，人與物的「意義與關係已經再造」，¹⁰⁰新的創作觀才會出現，《小團圓》提供了一個證明，逃逸遊牧的移轉運動，移轉得以映射到某種改變，就像遷徙會映射到季節變幻，這是柏格森的概念。¹⁰¹而創作上我們看到的轉換是張愛玲後來以更寬容的心重看背負她的前夫胡蘭成（1906—1981）與誤解她的陳世驤。

女性主義學者伊蘭·修華特（Elaine Showalter）論女性書寫作家 Carter Country，始終在不同文化、地域、種族、民族、性別、文學風格、藝術形式等領域穿越成就個人特質的評價，用於理解張愛玲或很貼切，以修華特的話來說，Carter Country 從來是一個外在者（Outsider），更確切說，她總是在途中（au mileu），¹⁰²放在同樣的框架，張愛玲的置外姿態何嘗不可作如是觀，張愛玲一生避守「自己的房間」，早便自陳「在沒有人與人交接的場合，我充滿了生命的歡悅」，¹⁰³她以自由意志主導／穿越書信個人一對方領域，使得她的書信既是創作又釋放出不同於創作的差異元素，此一書寫行為既親近人又造成阻隔，這是運動和止息（repos）的關係了，至於張愛玲差異性，我們不妨順著德勒茲（和瓜塔里）借梅爾維爾（Herman Melville, 1819—1891）《白鯨記》Moby Dick 裡船長角色亞哈（Ahab）的話語注解，亞哈駕駛「裴龐德號」（Pequod）

⁹⁹ 胡適：〈海上花列傳序〉，張愛玲註釋：《海上花開》，頁 7。

¹⁰⁰ 借劉亮雅詞語。劉亮雅：〈鄉土想像的新貌：陳雪的《橋上的孩子》、《陳春天》裡的地方、性別、記憶〉，《中外文學》，總第 420 期（2008 年 3 月），頁 77。

¹⁰¹ 柏格森在《物質與記憶》中給出許多移動相關的例證，他指出，當一隻動物移動時，牠並非無所事事，而是為了覓食、為了遷徙等等。見德勒茲：〈附錄：內運（內在性）平面（plan d'immanence）運動與光的物質性〉，《電影 II：時間—影像》，頁 35。

¹⁰² 姜宇輝：〈「女性」（femme）：從「影像」（simulacre）到「生成」（devenir）：以肖瓦爾特為例闡釋德勒茲的「生成—女性」的概念〉，「實踐與文本」，南京大學馬克思主義社會理論研究中心主辦，2008 年 8 月 22 日。

¹⁰³ 張愛玲：〈天才夢〉，《張看》，頁 242。

捕鯨船出海，他的終極任務是追捕一條叫做「莫比·迪克」的大白鯨，鏗而不捨歷險的過程，標示出大白鯨／同夥／亞哈之間的關係，亞哈說：「大白鯨是個『界限』，最重要的界限——反常因素，『白鯨就是向我壓來的那牆，那堵白牆！』」（《白鯨記》原書名 *Moby Dick or The Whale*）梅爾維爾書名說的很清楚，大白鯨的白色就是重點，德勒茲（和瓜塔里）說：「大白鯨的白色是它生成孤獨的特殊指數。」¹⁰⁴總言之，人際關係就是張愛玲生成孤獨的特殊指數與界限，她一生都在脫逃張迷的追捕，她正是那條巨鯨，而她的作品正是那堵「白牆」。

不放棄追捕節節進逼或者等待下次機會的過程，延遲了逃逸結束的時間，對逃逸路上的張愛玲這究竟是磨難抑或反成她主導演出的中介？我們不妨舉柏格森一個著名的實驗說明，柏格森將糖置入一杯水中，「而我必須等待糖的溶解」，柏格森難道不知有工具可以加速糖的溶解？所以他真正想說的是什麼？將糖置於水中此一移轉及運動導致全體改變，藉由這杯糖水的形成，得到一個結論，任何一種等待都會傳達心理事實，此謂「精神時延」。¹⁰⁵拜延遲效果，時間差造成了，以此類比，將生活材料放進一個容器（社會、團體）裡，作家們的呈現不會一樣，因為寫作是一種生成，¹⁰⁶概言之，生成沒有終點與魔法，它越過一個又一個寫作強度，始終延遲最後的高潮。將延遲概念用於張愛玲書寫與信件，觀察其身心狀態也真的改變了全體，終成張氏獨有的「延遲策略（postponement）」，最顯著的例子即《小團圓》出書過程，而彰顯於書信，她與收信者便因時間差經常生誤，譬如一九六六年張愛玲給宋淇兩封信都掉了便導致訊息的反覆延宕，之後夏志清有趟亞洲行，張愛玲才託他與宋淇討論《怨女》出版事：「如果你怕再開雙包案的話，就等到香港看見他的時候，確實知道沒人出書，再替我進行也好。我過兩天再給他們寫封信去，但是當然又是白寫，實在莫名其妙。」¹⁰⁷此為其中之一個案。

張愛玲總是推遲閱讀來信，即最親的姑姑亦難避免，像這封信一九八九年五月四日的信寫的是：「一個多月沒去開信箱，姑姑的掛號信無人去郵局領取。」還有一九八九年八月二十日的信：「有一兩個月沒去開信箱，姑姑的一封掛號信沒人領取，被郵局退還。」¹⁰⁸另如司馬新，一九八八年三月張愛玲信中告訴

¹⁰⁴ 相關《白鯨記》的詮釋，見德勒茲吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里著：《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 179、266。

¹⁰⁵ 有關柏格森時延概念，參見德勒茲（Gilles Deleuze）著，黃建宏譯：《電影 I：運動—影像》*Cinéma I: L'image-mouvement*（台北：遠流出版社，2003 年版），頁 35-36。

¹⁰⁶ 吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里：《游牧思想——吉爾·德勒茲、費利克斯·瓜塔里讀本》，頁 172。

¹⁰⁷ 夏志清：〈張愛玲給我的信件（二）〉，《聯合文學》，第 151 期（1997 年 5 月），頁 57。

¹⁰⁸ 陳子善：〈遙遠的思念——關於張愛玲的兩通家書〉，蘇偉貞主編：《魚雁往返——張愛玲的

他：「我這些時天天搬家，收到信都帶來帶去沒拆看，所以只看到八六年五月貴友先生留在租信箱處的卡片。」¹⁰⁹甚至夏志清一九八五年的信她遲至一九八八年四月才看：

天天上午忙搬家，下午遠道上城，有時候回來已經午夜了，……剩下的時間只夠吃睡，才有收信不拆看的荒唐行徑。直到昨天才看了你一九八五年以來的信，相信你不見怪。

延遲再延遲，張愛玲去世那年五月，給了夏志清最後一封信，說的仍是延遲：

收到信只看賬單與時限緊迫的業務信。你的信與久未通音訊的炎櫻的都沒拆開收了起來。¹¹⁰

獨自佇立信件另一端，海外多年，她經常處於「居無定所」的狀態，在書信眾多如對話、回應、溝通、檢視、表白、傳遞等定義下，相對拉出一條寫信人與收信對象看與被看動線與位置，但種種延遲與藏閃恐怕只拉長了人們與她的接觸面，由張愛玲逝後大量信件披露可證，彼此都是書信史的一分子，自寫與他寫，會隨著張愛玲一道歸進文學檔案，歸檔的目的自是拒絕任何形式的有限，基於恐懼原作毀壞或流失的前提，於是發展出「還來得及之前留待日後詮釋」之現代科學方法，本文蒐羅張愛玲書信項目的終極意義亦在此，希望趁勢將張放在合宜的檔案位置，但歸檔指涉了一切歸零，與張愛玲遊牧、流浪的形象似不合拍，然歸檔不僅與參與寫史者有關，主要存乎被歸檔者的意念，張一生拒絕歸類是不爭的事實，表面上似「反歸檔」，德希達（Jacques Derrida, 1930—2004）《檔案熱》*Archive fever* 中指出反歸檔向來籠罩在歸檔欲望的構造。¹¹¹如何歸檔張愛玲？歸在哪個檔案？她有沒有建置或釋放過此意念？有何模式可循？是本文接下來的問與答。

（一）性格使然：創作（不）缺席

書信的阻隔性，很奇特的正成為寫信者與他者的溝通要素，不同通信對象的信件流量，更可測知兩方的情宜，綜觀張愛玲與宋淇夫婦六百封信，成為她把遺產託付宋淇夫婦的具體說明，亦使我們從中看到書信在張愛玲形成人生／

書信因緣》，頁 177-178。

¹⁰⁹ 司馬新：〈人去鴻斷音渺〉，蘇偉貞主編：《魚雁往返——張愛玲的書信因緣》，頁 136。

¹¹⁰ 最後階段張愛玲與夏志清通信內容參見夏志清：〈超人才華，絕世淒涼〉，蘇偉貞主編：《魚雁往返——張愛玲的書信因緣》，頁 32-42。

¹¹¹ 有關歸檔概念，轉引自董邁可（Mary Ann Doane）著，葉月瑜、許采齡譯：〈影像的所在：現代性中影像投映與比例〉，《中外文學》，總 423 期（2008 年 12 月），頁 193-220。

創作的互文意義，張一向知道那些書信在，前文也述及她對莊信正談起有據以書信提到的狀態寫成文章的意旨，表明了張明白信件是可以被轉置文字被歸檔被閱讀的，而她仍選擇某些對象大量而持續的寫信，說明其無畏及有意讓書信流傳於世；從這個角度我們不妨延伸到張的創作性格，她如何與讀者溝通、她的溝通手法又是什麼？說來張愛玲的作品從來不乏文字／圖像視覺溝通，她自己畫插圖、設計造型、提供照片，《對照記》是一道高峰，也就是說，虛擬／真實、文字／圖像層層疊映，她的作品／人生其實潛藏了多重溝通機關，但張愛玲又是沈默的隱身於創作背後的作者，她早期小說集《傳奇》增訂本封面是很經典的圖示，帶出讀者／作者／封面、晚清仕女／現代人看中看圖中圖的詭奇效果：

借用了晚清的一張時裝仕女圖，畫著個女人幽幽地在那裡弄骨牌，旁邊坐著奶媽，抱著孩子，……欄杆外，很突兀地，有個比例不對的人形，像鬼魂出現似的，那是現代人，非常好奇地孜孜往裡窺視。

這也是張學研究被引用最多的圖像，多重影像置於一個景框內，景框中的景框，成為張愛玲透視觀點最佳的圖證，但如此表現似仍不夠，張索性在寫序〈有幾句話同讀者說〉以書信形式直接與讀者對話，逸出框架，運用了傳媒語言加強訴諸於大眾的手法：

我自己從來沒想到需要辯白，但最近一年來常常被人議論到，似乎被列為文化漢奸之一，自己也弄得莫名其妙。……我惟一的嫌疑要末就是所謂「大東亞文學者大會」第三屆曾經叫我參加，報上登出的名單內有我；雖然我寫了辭函去，（那封信我還記得，因為很短，僅只是：「承聘為第三屆大東亞文學者大會代表，謹辭。張愛玲謹上。」）報上仍舊沒有把名字去掉。

……私人的事本來用不著向大眾剖白，……但一直這樣沉默著，始終沒有闡明我的地位，給社會上一個錯誤的印象，我也覺得是對不起關心我的前途的人，所以在小說集重印的時候寫了這樣一段作為序。反正只要讀者知道了就是了。¹¹²

短短幾百字序文，張愛玲向她的讀者展示了仕女、奶媽、畫、現代人、文化漢奸、信函操作繁複多元象徵物的能力。辭函信中她調度另一弔詭的「始終沒有闡明我的地位」句式，遣詞用字精準如張愛玲，不使用「立場」而是「地位」

¹¹² 《傳奇》增訂本闡述，見張愛玲：〈有幾句話同讀者說〉。《張愛玲文集（第四卷）》。合肥：安徽文藝出版社，1992年版），頁258。原載1946年11月上海山河圖書公司初版《傳奇》增訂本。

詞語，闡明的是她外在的作家身分，而非內在的意識形態，正適足明示了「立場」，她還道：「反正只要讀者知道了就是了。」對話的對象是誰？由封面景框到序言文字，一以貫之很清楚，就是讀者。連結封面構圖，史書美認為封面圖彰顯了張愛玲對封閉空間的窺視、好奇的姿態，「提供了形象化的描述」，因此張愛玲整本小說是與讀者的連繫物，內容則具有中介（mediated）深切的人生體驗的特性。¹¹³準此模式，楊義梳理《傳奇》增訂本封面有相當的附會，他化身那位孜孜往裡窺視好奇的現代人視看《傳奇》與張愛玲創作旨意，拋出絕佳的視角與思考：

待那位古裝仕女猛然回頭之時，她是否會和「他」一道去參加狂蕩的洋場舞會？命運，有待時間的說明。¹¹⁴

張愛玲從不吝惜展示固守主體強勢，古裝仕女是留在歷史裡或走出框架？充滿隱喻。解鈴還需繫鈴人，至少張愛玲藉由文字與圖像模式，展現個性與風範，時間是最好的檔案歸納者。

（二）殺風景？：逃走的女奴——真正的收信人

說來，前文提到的操作手法，張愛玲並未因年代久遠而陌生，一九九四年六月，帶有濃厚自傳色彩的《對照記——看老照相簿》出版，張愛玲要求「圖文對照，像有些（漢英對照）的書，各佔一頁，不均勻就多留空白。」¹¹⁵張愛玲沒忘記與她的讀者對話：

其餘不足觀也己，但是我希望還有一點值得一看的東西寫出來，能與讀者保持聯繫。¹¹⁶

及至書獲《中國時報》贈「特別成就獎」，張愛玲不克出席贈獎典禮，但她拍了近照傳給人間副刊示意，照片裡她手持頭版頭條標題「金日成昨猝逝」的報紙，以證日期，又是景框中的景框、多透視點視角。多年來，她一直是那個遠遠的旁觀者，這回又拍了張「卷首玉照」，與歷史連結，再次顯現張愛玲絕妙的黑色幽默。張愛玲「重出江湖」，張迷們觀影五味雜陳，在這列隊伍中，水晶畢竟是水晶，有不同的訊息解讀，他寫了篇〈殺風景——張愛玲巧扮「死神」〉，他的解讀是，這張照片傳達了張愛玲的「死神」預告，但這次他不敢

¹¹³ 史書美：〈張愛玲的慾望街車：重讀《傳奇》〉，《二十一世紀》雙月刊，總第二十四期（1994年8月），頁127、134。

¹¹⁴ 楊義：〈張愛玲《傳奇》的不安定感〉，《中央副刊》，《中央日報》，1994年7月11日，17版。

¹¹⁵ 彭樹君：〈瑰美的傳奇·永恆的停格——訪平鑫濤談張愛玲著作出版〉，蔡鳳儀編：《華麗與蒼涼》，頁181。

¹¹⁶ 張愛玲：《對照記——看老照相簿》，頁88。

再造次，寫完後悄悄鎖在抽屜。¹¹⁷反倒是張愛玲針對《對照記》的圖示性補寫了一段旁白，手法真像《傳奇》增訂本的「續集」：

寫這本書，在老照相簿裡鑽研太久，出來透口氣。跟大家一起看同一頭條新聞，有「天涯共此時」的即刻感。手持報紙倒像綁匪寄給肉票家人的照片，證明他當天還活著。其實這倒也不是擬於不倫，有詩為證。詩曰：

人老了大都
是時間的俘虜，
被圍禁禁足。
它待我還好——
當然隨時可以撕票。
一笑。¹¹⁸

最後，張愛玲去參加那場狂蕩的洋場舞會了嗎？或者一仍以往旁觀自外，在她的生命舞台，繼續扮演「逃走的女奴」？為什麼是逃走的女奴？說來，張愛玲走上「遊牧」路線端倪早現，《小團圓》中她勾稽以胡蘭成為底本的邵之雍抗戰結束漢奸身分走上了逃亡路線，九莉（張愛玲）有意跟隨，先問他可以去日本嗎？邵計畫走避鄉下，九莉退而求其次仍欲偕行，邵卻答以：「我現在也沒有出路。」九莉再追問能去英美嗎？綜而觀之，張愛玲描繪的這張逃亡網，預示了她日後的逃亡路線與景況：

「能不能到英國美國去？」她聲音極細微，但是話一出口，立即又感到他一陣強烈的恐懼。去做華工？非法入境，查出來是個戰犯。她自己去了也無法謀生，沒有學位，還要著個他。她不過是因為她母親的緣故，像海員的子女總是面海，出了事就想往海上跑。¹¹⁹

胡蘭成自傳《今生今世》亦提到：

我們所處的時局亦是這樣實感的，有朝一日，夫妻亦要大限來時各自飛。但我說、「我必定逃得過，惟頭兩年裡要改姓換名，將來與你雖隔了銀河亦必定我得見。愛玲道、「那時你變姓名，可叫張牽，我又叫張招，天涯海角有我在牽招你。」¹²⁰

¹¹⁷ 水晶：《〈殺風景——張愛玲巧扮「死神」〉，《張愛玲未完》（臺北：大地出版社，1996年版），頁1-7。

¹¹⁸ 彭樹君：《瑰美的傳奇·永恆的停格——訪平鑫濤談張愛玲著作出版》，頁183、184。

¹¹⁹ 張愛玲：《小團圓》，頁245-249。

¹²⁰ 胡蘭成：《今生今世》（臺北：三三出版社，1990年版），頁302-303。

張愛玲還與胡蘭成說李義山的兩句詩明心，詩曰：

星沈海底當窗見
雨過河原隔座看

而張愛玲始擺出什麼樣的逃亡身影與心理呢？

講到出走，她的一張照片，刊在「雜誌」上的，是坐在池塘邊，眼睛裡有一種驚惶，看著前面，又怕後頭有什麼東西追來似的。她笑說：「我看看都可憐相，好像是挨了一棒。」她有個朋友說：「像是個奴隸，世代為奴隸。」我說：「題名就叫逃走的女奴，倒是好。」過後想想，果然是她的很好說明。逃走的女奴，是生命的開始，世界於她是新鮮的，她自個兒有一種叛逆的喜悅。¹²¹

人生遇合，張愛玲曾是「漢奸的女人」，亦成為胡蘭成命名的「逃走的女奴」，天涯海角，她是永遠的逃走女奴與牽招者，無論寫作、生活她總是一個人獨立面對，若非有過人的節制、堅持、意向，根本辦不到，她且徹底改寫了她的無地理方位感，在她膾炙人口的〈天才夢〉裡曾自云：「在一間房裡住了兩年，問我電鈴在哪兒我還茫然。我天天乘黃包車上醫院去打針，接連三個月，仍然不認識那條路。」¹²²相對她後來一度「天天上午忙搬家，下午遠道上城」，這是她的人生路線「對照記」，就某個層面來，張愛玲曾經想跟隨胡蘭成出逃，最後她的成就證明她跳脫了胡蘭成及「逃走的女奴」宿命，也超越了那條逃亡路線。

但反過頭來說，要了解張愛玲的出走或逃走癥結，朱天文以作家的眼光看出關鍵在「從哪裡出走的？逃亡什麼？」我以為最原初的出走，應回歸到青年時張愛玲與繼母起衝突遭父親一頓毒打禁閉後她的脫逃計畫：

伏在窗子上用望遠鏡看清楚了黑路上沒有人，挨著牆一步一步摸到鐵門邊，拔出門門，開了門，……閃身出去……每一腳踏在地上都是一個響亮的吻。¹²³

出走正是從這裡開始。而這樣的經驗，值得玩味的是，張愛玲最後竟成別人的逃逸路線及想叛逃的對象。¹²⁴

釐清了張愛玲從哪裡出走，接下來我們才好討論「逃亡什麼」？逃避什麼？

¹²¹ 胡蘭成：〈評張愛玲〉，唐文標編：《張愛玲卷》（臺北：遠景出版社，1982年版），頁109。原刊《雜誌》1944年5月、6月。

¹²² 張愛玲：〈天才夢〉，頁242。

¹²³ 張愛玲：〈私語〉，《流言》，頁166-167。

¹²⁴ 如朱天文即說張愛玲超越了要叛逃的人的高度，成了別人頭上的烏雲，遮得地上只有弱草。也已成爲朱自己想叛逃的對象。見朱天文：〈花憶前身：回憶張愛玲和胡蘭成〉，頁281。

本文欲舉義大利作家卡爾洛·萊維（Carlo Levi）對勞倫斯·斯特恩（Laurence Sterne）小說《項狄傳》*The Life and Opinions of Tristram Shandy* 的分析為例，萊維認為斯特恩利用離題或插敘的策略，推遲結尾，他在作品內部拖延時間，不停地躲避。躲避什麼呢？「當然是躲避死亡」，¹²⁵此處不妨取樣張愛玲的作品比較。如果我們同意張愛玲迴旋、衍生的敘事風格說法，那麼，再進一步看張愛玲作品反復演練的主題——時間與死亡，她生前發表最後的創作《對照記》不僅十足展示了迴旋敘事風格，更以圖片分解時間重組的寫作策略，將家族、人生推遲，重現世人面前，就是這樣的再組與重現，卻不意向人們展示了她一直逃避的東西：

我沒趕上看見他們，……他們只靜靜的躺在我血液裡，等我死的時候，再死一次。

時間加速，越來越快，繁弦急管轉入急管繁弦。急景凋年倒已經遙遙在望。一連串蒙太奇，下接淡出。

書寫最後，張愛玲自白：

以上照片收集在這裡唯一的取捨標準是怕不怕丟失，當然雜亂無章。附記也零亂散漫，但是也許在亂紋中可以依稀看得出一個自畫像來。¹²⁶

以照片及記憶特寫人生，淡入淡出，《傳奇》增訂版封面現代女鬼魂出框，到《對照記》得獎的自拍照是「在老照相簿裡鑽研太久，出來透口氣。」雷諾·柏格提醒我們文學為生活發明新的可能性，這是德勒茲所關注，以「路線」談論寫作及整體生活，以此脈絡檢視，逃逸路線的運用便隨處可見，而「逃逸路線」最終「蛻化成他者」（becoming-other）。¹²⁷無論出走、逃走或遷徙，任何人來到終點都必須停下，與牧遊者的最大差異，我想，多年來，她創造了一個與家無涉卻稱不上是虛擬的收信地址，你以為她在那裡，她並不在，你以為她不在，她又在，如果人生是有框架的，這恐怕才是張愛玲這一生以書信建立的最奇特的景框世界。在她寫給夏志清的最後一封信，她再一次向人們展示她多麼心繫那樣的傳奇圖案：「信夾在一張正反面黑色的卡片裡，正面圖案乃一個華麗的金色鏡框，有淡紫色的絲帶，五顆垂珠等物作裝飾。」¹²⁸她且強調：

¹²⁵ 卡爾洛·萊維（Carlo Levi）指出：一切手段一切武器都可以用來逃避死亡，逃避時間。引自伊塔洛·卡爾維諾：《美國講稿》，頁 47。

¹²⁶ 張愛玲：《對照記——看老照相簿》，頁 52、88。

¹²⁷ 雷諾·柏格：《德勒茲論文學》，頁 35。

¹²⁸ 夏志清：〈超人才華，絕世淒涼〉，頁 40。

去年年前看到這張卡片，覺得它能代表我最喜歡的一切。¹²⁹

華麗的金色鏡框、淡紫色絲帶、垂珠裝飾，為什麼代表「最喜歡的一切」？這裡我們不妨從張愛玲的文字索隱她的微觀世界，在一篇〈忘不了的畫〉散文裡她描述個人的畫觀，其中一張「忘不了的畫」，題名「南京山裡的秋」，或可反證她「最喜歡的一切」由什麼構成：

一條小路，銀溪樣地流去；兩棵小白樹，生出許多黃枝子，各各抖著，仿佛天剛亮。稍遠還有兩棵樹，一個藍色，一個棕色，潦草像中國畫，只是沒有格式。看風景的人像是遠道而來，喘息未定，藍糊的遠山也波動不定。因為那倏忽之感，又像是雞初叫，蓆子嫌冷了的的時候的逍遙的夢。¹³⁰

景框內外，遠離中國後，書信搭建的人生以顏色以景物以聲音以事件彷彿只活在信箋大小的地圖上，遙遙呼應這張忘不了的畫作。以視覺以生成書信，推到底，張愛玲始終貫徹其創作路線。

¹²⁹ 夏志清：〈超人才華，絕世淒涼〉，頁 41。

¹³⁰ 張愛玲：〈忘不了的畫〉，《流言》，頁 176-177。

Becoming Eileen Chang- Her letters: a writing, or a performance

Su, Wei-chen *

Abstract

Eileen Chang lived in an isolated life as a wanderer since 1955 she left for America, and her private letters were revealed after her death in 1995, however, it didn't attract too much attention in studies, which should not be ignored.

According to her letters, I found out that most of her letters are a specific narrative of her life. In other words, what happened to her leads her to write into letters. There are two important events that she suffered a lot. First of all, the "flea" event, then, second, the glossary event happened when she worked in Center for Chinese Studies at University of California, Berkeley. The Former troubles Eileen psychologically, and results in her capricious life as a wanderer; Also, the latter is a turning point that made her leave San Francisco for Los Angeles and started her moving life.

This essay seeks to figure out the truth of both flea event and glossary event. Besides, since she always changes her place, her identity is hard to definite. For instance, an immigrant, a wanderer, a fugitive, or a nomad seems couldn't best described her situation. To sum up, no matter which identity she is, it all indicates the fact that she kept roaming around.

According to the theory of Gilles Deleuze and Félix Guattari, they claimed that becoming is a movement's procedure. Therefore, Eileen's changing place is equal to this kind of movement which leads to her writing and specific narrative in her letters. To summarize, her letters draws the paths which implied her journey in real life. In conclusion, this essay tries to improve the great connection between her letters and reality, by doing this, we can further understand Eileen Chang, about her novels, letters, and life.

Keywords:Eileen Chang, Becoming, letter, happening, paths

* Dr. Su, Wei-chen is a Assistant professor in the Department of Chinese at the National Cheng Kung University.

論朱天文小說的電影感

鍾正道*

提 要

朱天文小說的電影感，建立在類似電影攝影機觀看世界的方法，主要表現於框視、並置、蒙太奇語式三者之上。此三者為其畫面構成與場景銜接的模式，十足的空間化，除了著眼於局限與對列的人生鏡像，承續張愛玲小說「鄭重而輕微的騷動」的世界觀，並展示了以空間追求時間，復又超脫時間的美學追求。

關鍵詞：朱天文、現代小說、空間、框視、並置、蒙太奇

* 現任東吳大學中國文學系專任助理教授

前 言

朱天文（1956—），這位自稱寫作是「奢靡的實踐」¹的作者，自一九七〇年代末以「三三集刊」嶄露頭角，筆耕迄今，小說成績斐然可觀——從詩禮中國的青青子衿，擁抱浪漫的中國情結，轉而為八〇年代從事「寫實主義式的新鄉土主義」²，復又成為九〇年代張揚世紀末的華麗的「荒人」，朱天文已然在文壇祭起了「文字鍊金」的招牌，成為台灣重量級的小說家。然而，在小說之外，其十餘部電影劇本的質量亦不容小覷。從八〇年代的《小畢的故事》、《童年往事》、《戀戀風塵》，九〇年代的《悲情城市》、《戲夢人生》、《好男好女》至近年的《千禧曼波》、《最好的時光》、《紅氣球的旅行》等，這名蒼涼老練的「張派」小說傳人，還身兼台灣新電影的重要推手與國際大導演侯孝賢的長期合作者。朱天文除了原創電影劇本，並將自己的小說改編為劇本之外，一如張愛玲，其實也在小說中建立一個電影世界，她原是以「花憶前身」的姿態，遙向虛幻之境，尋找「祖師奶奶」的身影。雖然早有人說，朱天文早已擺脫了張愛玲。

朱天文的小說，具有濃厚的電影空間感，其跨媒介性的語言方式，為文字帶來了影像基礎。二十世紀，電影藝術以其獨特的形象思維規律與強勢的影音魅惑，揮軍進駐文學領地，開拓了小說的表現形式，翻新了小說家對文學主體的固有思考。周蕾在《原初的激情——視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》中即提到：「我們或許可以將思考文化生產『進化』的習慣方式顛倒過來——比如，這一思考堅持認為文學『先於』電影而存在。受年代學延續性的支配，該思考通常認為用更早的話語模式為標準來衡量後來出現的事物才可以被接受，而不是反過來。我認為恰恰相反，在二十世紀，正是由新媒體如攝影和電影所帶來的視覺性力量促使作家改變了對文學本身的思考；無論有意識還是無意識，新的文學樣式可爭議地完全被媒介化了，其自身內部包含了對技術化視覺性的反應。」³朱天文的小說，即是這種「新的文學樣式」的典型。但凡看過電影的小說家，的確都會做出這種「對技術化視覺性的反應」，而將攝影機觀看世界的方式，在有意識或無意識的狀態下，融入於字裡行間；朱天文的小說較之一般作品，則更重視這種空間的構成，這種空間構成的元素，即是影像，即是以空間中的細節推動故事

¹ 〈奢靡的實踐〉為朱天文獲第一屆時報文學百萬小說獎首獎的感言。朱天文：《荒人手記》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1994年11月），頁236。

² 張誦聖：《文學場域的變遷·朱天文與臺灣文化與文學的新動向》（臺北：聯合文學出版社有限公司，2001年6月），頁84。

³ 周蕾著，孫紹誼譯：《原初的激情——視覺、性慾、民族誌與中國當代電影·視覺性、現代性以及原初的激情》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，2001年4月），頁35-36。

的能力。朱天文與導演多年合作後，在〈電影與小說〉中反省自己的覺知過程：

起先我以為，電影是編織劇情，對白很重要。但在分場討論中，常常見導演們說，「這不是電影」，「沒有電影感」，「太low了」，令我一面自卑無從檢點起，一面便迷惑思考起來，那什麼才是電影？電影感又是什麼？

然後我以為，電影是事物和人物的情境，……情節越簡單，越能鋪陳細節，靠細節推動故事進行，積蘊出一個總體的感覺，……如果這個就是電影的話，那麼，電影和小說其實並無異別。

到拍攝《童年往事》期間，我才發現，電影是光影和畫面。⁴

光影和畫面，確實是電影與其他藝術創作相較之不可取代的特質。影像雖然不可取代，但卻可以被小說吸收挪用。本文企圖從電影的角度，掌握電影語言與本體觀念對朱天文小說創作思維的滲透，探究其小說裡潛藏的影像語式，把握其跨感官性、跨媒介性的敘事方式，進而呈現融接兩種異質符號後的特殊審美意識，同時凸顯其以視聽方式容受張愛玲小說「奇異、破碎、虛幻」⁵電影感與世界觀的隱性關係。以下從「框視」、「並置」、「蒙太奇」三節分別論說。

一、框視

框視是電影攝影機觀看世界的方法，有框就有格局，就產生取捨，雖然看似是一種限制，但其實卻擁有極大的自由。於此方正天地之間，我們可以看見電影作者如何以電影的眼睛觀察、錄製、創造這個世界，而決定任何一個影響框格內容的元素——如何克服時間與空間的限制？如何掌控環境的氛圍？被攝主體為什麼要選擇這而不選擇那？遠景還是特寫？影調是明是暗是軟是硬？色彩要濃麗還是枯索？攝影機運動還是被攝主體運動？長鏡頭的推移還是蒙太奇的跳躍？搭配什麼聲音？是非現實的配樂還是日常的聲響？聲畫要怎樣的對位？……這些繁瑣的細節，都必須以「電影的眼睛」——一定奪，才能準確展示電影作者的審美選擇與人生意識。

朱天文創作小說，睜開的彷彿不是肉眼，而是如此的一雙「電影的眼睛」。有時這雙眼睛篤守現實，全知全能，如一名居高臨下的智者，窺視著人物可見的生活，一指撥開花花宇宙的假象；有時又刻意設計了景框與構圖，布置了光線與色

⁴ 朱天文：〈電影，小說的敵人！〉，原載於《聯合文學》第5卷第7期（1986年7月），頁56；後改題為〈電影與小說〉，收錄於朱天文：《最好的時光》（臺北：印刻出版有限公司，2007年12月），頁322。

⁵ 鍾正道：《張愛玲小說的電影閱讀》（臺中：印書小舖，2008年3月），頁295。

彩，提供嶄新而偏側的非現實觀點，使物象得到蘇珊·郎格所言的「他性」(Otherness)⁶，具有「遠離塵寰」的傾向，傳達出創作主體對世界的獨特理解。現實與非現實，看似矛盾，其實所有的非現實都是從現實中提煉而來。景框內的物件，是朱天文從紛雜的客觀現實中精心挑選所得，一旦置入景框，物象便與現實分離，進入一奇異的空間界域，從而獲致一種能量，形成幻象，此能量來自彰顯的欲力，使讀者在想像的銀幕上，進行一種「奇異化」⁷的凝視：

KISS LA BOCCA。當紅功酒，試管嬰兒，原來叫自殺飛機 KAMIKAZI，改以試管盛裝，紅白黃三色，一次五十支三千元，老吧客和下班白領，吆喝共飲，一字排開，點燃汽油桶般用心情放火，騷勁夠。

FRIDAY，CIRCUS，TOP，攤，VINO VINO，南方安逸，蝴蝶養貓，夏朵，把戲，SOMETIMES，息壤，雄雞，向日葵，躲貓貓，4T5D，後現代墳場。

東京新宿式沙龍酒吧，異塵，挑高空間，用光束和碎玻璃為情調加料。

IR，U2，老媽的菜，陽光空氣水，慾望街車，懶得找錢，不用客氣，布貓，清香齋，小熊森林，HOMELIKE。

.....

我坐在桌前，城市以文字排列組合的面貌構築，自我眼前像冰山浮昇出水面，雲垂海立。⁸

朱天文從城市的現實客觀空間中，擷取了一連串的飲食符號，企圖以有限呈現無限，以一隅反映整體，平凡易受忽略之物，經過框視，即刻點石成金，從一般敘述中跳出，此處一段一框，甚至是一物一框，超越了人物「我」所擁有的個人觀察能力，以短促迅捷的節奏，以無所不知的電影鏡頭說話的方式，捕捉台北城浮華炫目的招牌，呈現飲食男女身處中西交雜叢林中的感官生活，此生活何其飽足

⁶ 蘇珊·郎格 (Susanne K.Langer,1895—1982) 認為，每一件真正的藝術作品都有脫離塵寰的傾向，其所創造的最直接的效果，是一種離開現實的「他性」，是為藝術作品的本質。〔美〕蘇珊·郎格著，劉大基等譯：《情感與形式·符號的創造：表象》(Feeling and Form,1953) (臺北：商鼎文化出版社，1991年10月)，頁55。

⁷ 俄國形式主義理論家維·什克洛夫斯基 (Viktor Shklovsky,1893-1984) 曾說：「藝術的目的是為了把事物提供為一種可觀可見之物，而不是可認可知之物。藝術的手法是將事物『奇異化』的手法，是把形式艱深化，從而增加感受的難度和時間的手法，因為在藝術感受過程本身就是目的，應該使之延長。」維·什克洛夫斯基著，劉宗次譯：《散文理論·作為手法的藝術》(南昌：百花洲文藝出版社，1994年10月)，頁10。

⁸ 朱天文：《荒人手記》，頁162-164。

安穩，又何其詭譎空虛。而人物「我」，反叛了寫實主義藝術對「親眼之見」的執著追求，倚賴肉眼的延伸——鏡頭，一框一視，逕自慨嘆這都會狂歡式的編碼奇觀，如見冰山浮昇。機械性的框視突破了身體的範圍，較肉眼更具自由的實踐了想像性的視覺欲望。電影的景框，區隔了銀幕世界與黑暗的觀影環境，使現實成為夢境；朱天文的景框，區隔了框內的繽紛字串與框外讀者的凝視，讓平常變成異常，紅男綠女，食色性也，日日周遊其間，習其禮俗，潤其風華，而讀者隔框禱念，竟如一串巫語神咒，直指現代人光怪陸離的情欲實踐。於是框視於此處完成了表徵與現實的區分，如同一扇窗，從一視角將人間紛繁盡收眼底，更如同一面鏡，足以使人辨認表徵與現實，反觀自我，認識存在。

周蕾在分析張愛玲小說〈封鎖〉時，認為其中探索著一種現代性的特有的存在意識：任何「故事」，任何「內容」，其實都藉著一個人工造成的視覺框框而來。⁹這樣的視覺框框，即是從電影的眼睛看出去的視景，將同時引發敘事與凝視兩種活動，交疊著故事內容與形式技巧。張愛玲之後，朱天文依然將這種美學表現得心應手，使框視除了肩負著敘事與凝視的功能，還轉換成文本中重要的隱喻——視框的設置對於被攝對象而言，是一種局限；而景框裡面再加一道框，形成所謂「袖珍的戲劇」，則更能與龐大的現實對話。框中之框，不只是作者的凝視，同時也作為人物的凝視，朱天文常以窗戶進行景框內的這種「多層次構圖」(composition in depth)：

他下到後院，當院一大澡盆水，曬得水光熠熠，他脫光衣服在盆邊抄水，沖身子。父親躺在屋裡，望著日式玻璃長窗外的阿哈，拔長中矯健的身體，黑手黑腳黑身，裸著肉白的屁股，父親就那樣平靜的望著，有一種悠遠的悲哀。¹⁰

將死的父親為觀者，透過窗框觀看兒子裸身洗澡，框內阿哈的身體年輕矯健，溫暖的洗澡水光彩熠熠，是為熱，是為動，是為生機勃發；而框外的父親久病羸弱，散發悠遠悲哀的眼神，是為冷，是為靜，是為衰敗死亡。父親觀視赤子，充滿家族生命傳承的氣味，將兒子的身體框住，凸顯了父親對阿哈的影響，父親的嚴肅與沉默向來使阿哈畏懼，此視框隱喻了父親的律法始終壓抑著兒子活跳的生命質素，同時展現父親的死亡成為阿哈一生揮之不去的情結，亦作為阿哈日後該承擔的責任。此段最精采處，其實是在場的景框外的母親。景框外母親的存在，更確立了景框的存在。母親也是觀者，觀看正在洗澡的兒子，也正在觀看丈夫觀看兒子，若把畫面視為母親的觀點鏡頭 (point-of-view shot)，則畫面便形成多層次

⁹ 周蕾：〈技巧、美學時空、女性作家——從張愛玲的〈封鎖〉談起〉，見楊澤編：《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（臺北：麥田出版股份有限公司，1999年10月），頁167。

¹⁰ 朱天文：《炎夏之都·童年往事》（臺北：三三書坊，1989年12月），頁42。

的觀看與被觀看。母親的觀看，是憐憫？是悲傷？有病在身的母親，面對丈夫即將辭世，長路在前，如何獨力撐起生活的重荷？無父的小孩，是否還有未來？框中之框，靜靜訴說整個家庭的困局；景外之景，原來還蘊積更大的力量。原來意欲排斥在外的，其實才是欲彰顯的目標。朱天文的小說除了能以框視留意畫面空間，還能夠同時經營景框外的空間，以景框融合直露與隱藏、現實與想像，充分掌握了「電影的眼睛」的思維方式。

鏡子以鮮明的框視功能，在小說裡也擔任彰顯視象的重任。〈安安假期〉中，舅舅昌民使女友林阿姨懷孕，林氏母女跑來外公家哭鬧要個交代，此時昌民不敢面對現實躲在房間，安安同在一處，小說第三人稱主觀敘事在視覺上至此本應受限；然而，透過鏡子與畫外音，視象空間依然得以開拓：

窗格上繫的一面圓鏡，這時照著對面窗外的釋迦樹影，和院牆下，半截摩托車身。聽見是外公，劈劈叭叭的拖鞋三腳併一腳奔下樓梯，沒換鞋，直跑出飯間，穿過天井，後院，衝到柴房前，一把推倒昌民的摩托車，搬起牆根的大石頭就砸，砸，砸個癩。¹¹

景框內的窗框裡，一個小小的圓鏡，呈現了逆子對嚴父的反抗與認同。偷買的摩托車映照在鏡框裡，是舅舅對外公嚴厲教育方式的隱性抗爭，樹該成長，車該奔馳，半截車身在框內畏首畏尾，何嘗不是舅舅受限心理的外化。視框若欲彰顯框內風景，就必須隔離框外物事，此處隔離於框外的，是外公砸車的身影，藉由限制型敘事，讀者雖只看見樹與車的鏡像，卻得以借安安之耳，想像外公教子的盛怒與灰心，不見其形，卻見其不見，更強化了凝視者的心驚。舅舅毀了外公鄉醫的清譽，外公毀了舅舅恣縱的青春，父子衝突的顛峰，逕自在一圓形視框的凝視中揭示出來；其隔，不但收得朱天文追求的冷靜疏離的美學效果，而其圓，又作為後來父子相互體諒的伏筆，此處具體呈現了現實空間的無限性與電影框視的有限性，在無限中選擇有限，以有限引向無限，朱天文的確是深得分離即彰顯的框視之道。

朱天文小說中的框視，著眼於視象與各種現實情境的區別，進而刻畫視象在現實觀看中的存在樣貌；讀者的參與，也勢必從觀看現實，調整為觀看框內視象，由視覺圖像思索文本意涵，在抑制現實與增生意義之間，獲致一種新奇的閱讀趣味。視框是局限，同時也錘煉出瑣碎現實中的非現實的風景，朱天文以冷靜疏離的框視，觀照人生世相，在最平凡處照見驚濤駭浪，體現了高度的空間化特徵，此為其特殊的「格物」之法。

¹¹ 朱天文：《最想念的季節·安安的假期》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1992年9月），頁78。

二、並置

時間若意謂著變化，那麼空間相對而言則是凝固僵滯的。一九八〇年代中期，朱天文小說裡的時間序列開始漸漸轉變，不再規規矩矩依次展開，而是以跳躍、紛呈、多線的形式鋪衍——《最想念的季節》、《炎夏之都》初露端倪，《世紀末的華麗》愈趨散裂，讀者才拾起《荒人手記》的時間結構碎之又碎，近作《巫言》更是穿梭翻覆，無起無著。其實變動至極，產生出來的常常不是周旋過去、現在、未來的流利動感，反而是一種「寂然凝慮，思接千載，悄焉動容，視通萬里」（《文心雕龍·神思》）的凝止感。剎那凝止，以此為心法，因而能於眉睫之前，捲舒風雲之色。

意味著變化的時間若凝止不動，空間中的林林總總反而能釋放千言萬語。在《巫言》裡，朱天文說：「他也會看見地球人，因倒數末日兩千年將至而創出的龐大商機，硬是催眠了時間一格一格把空間放大，放緩，放滿，放停格，產生了一個與恆星年毫不相干的日曆兩千年，世紀最後症。」¹²這種「催眠了時間」而「把空間放大」的外星人行為，用以詮釋自己的小說，倒是十分貼切。此凝止感一方面來自眾多的靜物敘述，一方面則是氣韻，一種老者的靜定安慮得。其實朱天文小說裡的時間不純然是靜的，而是動的，從早年作品直線式的傳統敘事，到後來越是破碎跳躍得離奇，奇妙的是，形式越是破碎跳躍，有種如詹宏志所言的「一種老去的聲音」¹³卻越是鋪天蓋地而來，彷彿年輕的手腳配以老者的凝視。

與其說朱天文小說裡的時間是凝止的，不如說是它拋棄了時間。因為取消了順序，拿掉了前因後果的必要性，否定情節的必然，以致讀者閱讀小說尤其是《巫言》時，隨意從某一章讀起似都可以成立。沒有了時間，小說被空間化了，情節的重要性低於枝節，低於那空間中細細描寫的對象。情節與枝節的消長，在朱天文小說中，過程是漸漸進行的。朱天文以其空間寫作築起獨特的電影攝影機語式，其被攝對象的統一性，不在時間關係之中，而在空間關係之中。而「並置」（Juxtaposition），即在空間關係中肩負重任，它作為朱天文小說重要的空間語式，訴諸直觀，常將游離於情節之外的各種意象放在同一畫面中，藉由其隱約曖昧的對話性，達致言說的力量。

首先是視象對照。視象對照，強調同一畫面中不同對象曖昧的犯沖性，使物與物之間，既相對獨立，又相互依存；看似互相抵消，實則超越各自的局限，迸

¹² 朱天文：《巫言》（臺北：印刻出版有限公司，2007年12月），頁39。

¹³ 「一種老去的聲音」為詹宏志總評《世紀末的華麗》之題語。見朱天文：《世紀末的華麗》（臺北：三三書坊，1990年7月），頁7。

生巨大的張力。其功能猶如一鏡。鏡像本是電影映現現實的隱喻，而導演又經常使用於電影中，使景框中又出現另一景框，藉以開拓影像空間，搬演另一則別具意味的戲劇。以並置言，朱天文卻時常抽掉鏡子，直接在一空間中並置主體與他者的實像與虛像：

我不能不憶及，我仍記得他的名字叫小嶽，我們雙雙跪在原木地板上熱烈撫吻時，他突地仰身倒向角落，那邊造有一塊枯山水，地燈打上來的光烘托著碎石細竹。他翻手扭轉地燈，把我們的影子射到牆壁和天花板宛如天神。他是那樣，那樣看著我們龐大黑影在糾纏而跟我肆加輕狂，令我不顧一切與之共赴。¹⁴

巨影宛若天神降臨，糾纏的身體肆加輕狂，枯色山水，斑斕地燈，這彷彿同志死亡的神諭，讀來怵目驚心。在龐大虛像與微小實像的對照裡，主體觀看虛像而產生自我認同，意識到「自我誕生」(self birth)，生命卑弱本不堪一擊，而欲望實踐何其雄偉決絕，因而期願與之共赴，絕無反顧。觀視自我影像是自戀，亦何嘗不是自毀。佐藤忠男在《電影的奧祕》指出：鏡子並置實像與虛像，可作為「自我愛慕的象徵」，是「強調絕望的表現」、「強調悲痛情境的手段」，而足以造成「富於印象的場面」。¹⁵歡愛的肉體，並置黑色的剪影，剪影有人形而無人質，形象被平面化也被掏空了，此虛實之間的對話確實深化了主體的絕望悲痛，這樣的影像並置富藏電影化的空間思考，涵蓋在鏡外／鏡內、實像／虛像、表象／本質、主體／他者的象徵結構之中。只是虛像如今不在鏡中，它堂皇入侵現實，而更顯現實的荒唐。

或許是張愛玲的啟示，《傳奇》增訂本封面那過大的現代女像，孜孜窺視著廳堂中的古典婦女，企圖帶給讀者的若是一分不安的感覺，那麼朱天文小說裡的「疑心這是個荒唐的，古代的世界，陰暗而明亮的」¹⁶的現代焦慮，著實有過之而無不及。〈柴師父〉中，播放 A 片的錄影機上層，安放著祖先牌位，神魔同昌共榮；〈巫時〉的提款機前，站著一名擁有「殭屍指」的露西猿人；〈尼羅河女兒〉的曉陽，從兩邊帷幕牆大樓一路飆飛星際航道，直達古埃及；〈童年往事〉裡，兒子看見父親結塊的血痰，與水光熠熠的洗澡水；〈炎夏之都〉結尾，月亮升起於後現代建築的蠻荒空城，吊著標語的氣球如夜獸的菌苗，想起愛人「有身體好好」的那句話……——一個畫面之中，通常便是生與滅、新與舊、靈與肉、文明與野蠻、華麗與素樸、身體與永恆的共生，這是朱天文小說並置藝術的深刻性。

¹⁴ 朱天文：《荒人手記》，頁 21。

¹⁵ 〔日〕佐藤忠男著，廖祥雄譯：《電影的奧祕》（臺北：志文出版社，1997 年 1 月），頁 65-70。

¹⁶ 張愛玲：《流言·自己的文章》（臺北：皇冠文學出版有限公司，1991 年 9 月），頁 20。

這樣的畫面當然不是人物個案，朱天文是要放諸四海皆準的，一種時代氣氛。這種氣氛透入周身什物之中，最好從生活中來，尤其一些看似偶然極不相干的東西，將之固定於瞬間之中，其味至生鮮：

半扇紙門遮住，她看見外婆套著碧玉鐲子的手在玄關擦乾地板，她的粉紅色「星星小孩」行李袋被雨打濕了，孤伶伶的蹲在門邊。¹⁷

傳統將逝，現代撲面而來，作家的時間焦慮，就在這極簡的空間中呈現。並置「套著碧玉鐲子的手」與「粉紅色『星星小孩』行李袋」，此空間設計與侯孝賢電影的掌鏡風格簡直如出一轍，前景有「半扇紙門」的遮蔽意象，中後景在遮蔽意象所形成的小框中，是舊與新、人與物、動與靜的對比，儘管上一代或是下一代世代遙遠，但透過鏡像般的並置，所呈現的二者都遭功利社會拋棄了，只能「孤伶伶」的蹲著守望幸福嗎？還是一個沒有未來的未來？朱天文就是要製造這樣一種時代氛圍。

其次是聲畫對照。現代電影以聲像感知為基礎，畫面與聲音相互依存，畫面固然為本，然而聲音同樣具有獨立的地位。貝拉·巴拉茲在《電影美學》中說：「聲音將不僅是畫面的必然產物，它將成為主題，成為動作的泉源和成因。換句話說，它將成為影片中的一個劇作元素。」¹⁸聲音介入畫面之後，地位有時甚至可以凌駕視覺形象之上，傳遞人物在客觀環境下的主觀樣貌。

朱天文的小說常以現場聲配入畫面，不刻意從事奇異的聲畫對位，這應是基於寫實的選擇，然而這些聲音卻仍然能執行以客觀空間複製主觀空間的任務，絕不與畫面意義重疊，這是電影聲畫分立思維的結果：

一月份的陽光，中午還亮烘烘的，一斜過陽台邊的玉蘭花樹梢，像天空撒下玄青緞子，陡然一暗，起了風，涼貼的緞子和涼貼的肌膚之間颼颼盪著風，銷人形骸。太陽挨在綠肥的玉蘭花樹葉後面，又老又黃，快過舊曆年了，照到客廳拼花地板上，也已是去年的光線和影子，父親卻在那光影裡面睡著了。龐大的體殼給分割成陰陽幾塊，鼾聲一抽一放的打響著，像從幽冥之界淒喊鑽出，鋸著人，鋸著屋裡凝凍的寒冷。¹⁹

猶如文字形成的一幅畫，它中止了〈世夢〉大陸探親情節主線的時間之流，讀者必須專注於被固定在空間中的意象連繫。此靜態畫面並置太陽與父親，使二者之間形成隱喻關係，前半形寫陽光，神寫父親，「又老又黃」的「去年的光線和影子」是父親睡著的形象，年邁，悠沉，靜定；然而當鼾聲入侵畫面，變形成從「幽

¹⁷ 朱天文：《炎夏之都·外婆家的暑假》，頁12。

¹⁸ [匈]貝拉·巴拉茲(Béla Balázs,1884—1949)著，何力譯：《電影美學·聲音》(Theory of The Film,1952)(北京：中國電影出版社，1979年2月)，頁185。

¹⁹ 朱天文：《炎夏之都·世夢》，頁157。

冥之界」鑽出的鋸子聲，使沉睡的畫面立刻翻轉出新的意義，將畫面外旁坐母女的主觀世界映照得清澈鮮明——這一次父親探親的浩大工程，對母女而言是一場磨人的劫難，鋸子聲本惱人，更何況它也許將肢解家庭的結構，大陸舊家，台灣新家，那是一個世代的沈重。現場聲一旦質變，尤其能創造隱喻與象徵。電影《慈航普渡》²⁰中，兩位資本家為了買賣土地討價還價，爭執不休，漸漸被導演處理成狗的吠叫，即充滿了反諷的意味。朱天文深知聲畫對照的功效，將聲音安裝在客觀現實畫面中，甚至依隨所在的現實脈絡而改變聲音本質，而與真實世界產生了化學效應，活絡了視覺想像空間。

朱天文小說中的聲音，雖然多半採擷自現場聲，但為了刺激聲畫張力，聲音與畫面常會對立起來，呈現二者在情緒指向、表現內容上的矛盾狀態。德國生理學家韋勃（E.H. Weber, 1785—1878）曾提出：刺激強度與識別差異的最小刺激度（差異覺閾，Difference Threshold）成一定比，即兩者之間存在一個常數，刺激強度越大，差異覺閾就越大，人類的識別也就越容易。²¹當聲音與畫面的刺激先後或同時出現，聲音功能若真能與畫面功能並駕齊驅，作為一個獨立的表現元素，就不須依隨畫面的需要起舞；它完全可以捨棄畫面寫實，甚至與畫面背道而馳，兩者之間形成極高的刺激強度，讀者便能在差異覺閾同時提高的過程中，辨識到聲畫對立的強大張力，進而咀嚼其中的內涵：

賈霸把頭一偏向牆，眼睛望地，連不屑或輕蔑都不給他。他上前抱住賈霸，抱著一具殭冷身體發狂要把它抱活熱回來的，拚出一切。他們不怕被誰撞見，因為不可能也不會，此刻萬人空巷全都在屋裡看晶晶與母親相認的大結局。聽，悲愴凜然主題曲奏起了，從千門萬戶湧出匯成大河直沖天庭，為他慘厲的初戀譜下終結。²²

這是小佟初戀的最後場景，聲音表現精采。曾經與小佟有親密接觸的賈霸，以冷漠結束情愫，小佟「要把它抱活熱回來的，拚出一切」的激情，形成這幅暗夜角落的同志熱擁圖像；而朱天文搭配的畫外音，卻是敘述母女千里相逢的連續劇主題曲，此一分（分手）一合（相逢）、一實（現實）一虛（連續劇）、一暗（暗巷）一明（電視）、一男男（小佟與賈霸）一女女（晶晶與母親）、一社會邊緣（同志）一千門萬戶（親情）的對照，其狀何其「慘厲」，直沖天庭歌頌家庭價值的另一邊，是被社會放棄的親屬關係終結者——同志的悲劇。此聲畫對立的设计，不需多言，即刻呈露人物主觀世界與客觀現實的衝突。

²⁰ 《慈航普渡》（Miracolo a Milano, 1950），又名《米蘭的奇蹟》，曾獲 1951 年坎城影展金棕櫚獎，導演為〔義〕維多里奧·狄·西嘉（Vittorio de Sica, 1901-1974）。

²¹ 轉引自黃慶萱《修辭學·映襯》（臺北：三民書局股份有限公司，民國 81 年 9 月增訂 6 版），頁 288。

²² 朱天文：《世紀末的華麗·肉身菩薩》，頁 67。

朱天文的小說獨立聽覺語言系統，以抗衡視覺語言系統，其聲畫對照的設計，使小說空間一如電影藝術空間。文字因自行增殖而脫離了能指與所指的固定關係，人世因「過度真實」而放棄了聲畫同步的天地綱常，聲音解答畫面的迷障，親眼目睹的其實並不真確，此對照原是消解一切反叛一切的工具。

三、蒙太奇

蒙太奇(montage)一詞，乃借用法文建築學名詞而來，原為裝配組合之意，挪用到電影上，幾與剪輯同義。俄國電影理論家普多夫金在《電影技巧與電影表演》中曾說「電影藝術的基礎是蒙太奇」，認為分割與組裝鏡頭的方法，是一種最完善的電影形式。²³的確，蒙太奇作為分割與組裝鏡頭的方法，是創作主體對時間與空間的變形幻術，它著重呈現直觀物象，以視聽畫面的運動，切割與重組現實時空。朱天文從一九七〇年代末寫作至今，在小說時空布局上逐漸放棄直線敘述，而愈趨執著於視聽感官的細碎刻畫與增生，甚至分題之後又復歸原點，勤作縱橫捭闔之勢，此種分切與組合的敘述策略，與電影蒙太奇的思維著實密不可分。張誦聖在〈朱天文與台灣文化與文學的新動向〉一文中即指出：「很明顯地剪裁技巧和較佳的組織原則可以使朱天文那繁多的細節和獨創的精采段落得到整合。」²⁴

面對現實時空的遞嬗，朱天文手中有一把詩意的剪刀。參與台灣一九八〇年代新電影後，朱天文的小說不僅題材轉向了，同時受到了電影蒙太奇思維的滲透，結構方式也跟著變，開始通過上下鏡頭的對列，突破歷時態再現性的表象，著眼於製造特定的情感、情緒、意境，外化主觀世界與展演小說人物深層心理活動的軌跡，也就是企圖達致蒙太奇「1+1=3」的衝突性效果。尤其是現實空間與心理空間的切換，內斂蘊藉，可直逼人物神魂：

母親叫他拿粥餵父親吃。他像是又看到跟父親走在田間小路上，是父親打完棒球後回家的路上，推著腳踏車，他那時不過只比腳踏車高一些。忽然發現一條蛇，兩人停下腳步，父親把車子交給他扶著，提了棒球棒悄悄走過去，一棒掄下去，擊中蛇的頭，怕還沒有死，又打，打……他把飯餵得太急了，父親噙住了，咳嗽，噴了一膝飯末。母親奔過來，劈手奪過碗匙，恨

²³ 蒙太奇概念在英美電影論著中多以“editing”(剪輯)表示，劉森堯因此將此句譯為「電影藝術的基本原理是剪接」。見〔俄〕普多夫金(V.I.Pudovkin,1893—1953)著，劉森堯譯：《電影技巧與電影表演·原著者德文版序言》(Film Technique, and Film Acting, 1928)(臺北：書林出版有限公司，民國69年2月)，頁17。

²⁴ 張誦聖：《文學場域的變遷·朱天文與臺灣文化與文學的新動向》，頁98。

得罵：「不甘願你就不要餵！不死在外面去！還回來，你還回來做什麼……」²⁵

這是人與現實空間的對列，生與死的對列。朱天文由現實空間跳接到阿清的心理空間，那是父親殺蛇的畫面，弱肉強食，死亡意象龐沛而來，看似與現下餵飯不甚相干，其實卻準確傳達了阿清與現實的扞格。藉由湯匙餵飯與球棒擊頭的動態遞接，阿清心中往事翻湧，想起一段強壯的父親保護幼兒的深刻記憶，而如今父親被棒球擊中太陽穴，雖生猶死，要人餵飯，這是報應嗎？父親曾經是那個英武逼人的執球棒者，現在卻是那一隻被球棒砸死的蛇，兩個空間對列出時世的殘酷無情。阿清由餵飯的動作一面想起父子之情，一面已預感父親死之將至；再由母親咒死的叫罵組接回現實空間，情味複雜，活化了阿清不肖的形象，亦使讀者對人物產生同情。

蒙太奇的串接，建立起朱天文小說的現實，同時也具有閃避現實的功能。現實一經切分重組，對列撞擊，流光溢彩，朱天文提供所能提供的，讀者得自行填補詩行的間隙：

第八趟他請女孩解開背後的胸扣，女孩沒有穿因為蕁麻疹對扣鉤也敏感。飛寬的礦黑棉罩衫，一邊永遠掉落肩頭，裸露皙清鎖骨，和裡面一件祖母綠無袖襯恤的兩條肩帶。他手伸進衣裡摸觸到女孩涼軟的胸乳，猛然想起三十七年春天剛剛開始他往北來到多雨的基隆市，乍見高地上伸出石牆盛開的一樹白花，在煤煙冷雨裡繽紛自落。²⁶

替人推拿的柴師父克制不住欲望，碰觸女客胸部，組接於其後的卻是一幅三十多年前的記憶，雨打白花，落雨與飛瓣繽紛墜下，這個鏡頭看似與前一鏡頭亦無甚牽涉，但其中卻蘊含對青春的讚美，與對身體、身世、家國的慨歎，一切歷歷在目，卻又恍如隔世。對列人心與現實，極醜陋與極美麗，身處時光流域中某一特殊剎那的困局，彷彿就是張愛玲所言：「回憶與現實之間時時發現尷尬的不和諧，因而產生了鄭重而輕微的騷動，認真而未有名目的鬥爭。」²⁷莽莽現實，洪荒草味，柴師父心理空間的騷動，朱天文具體呈現，以詩的姿態，以蒙太奇的筆觸，流露敦厚的世界觀，規避掉的是現實的越軌與殘忍。

規避現實，重組時空，也許是朱天文纖衣素手面對現實的粗礪無文時，不得已的聰明作法。沉湎回憶無濟於事，還要創造出一個新的現實。儘管朱天文的小說以寫實為基礎，卻時見以蒙太奇展演的超現實空間：

²⁵ 朱天文：《最想念的季節·風櫃來的人》，頁 113。

²⁶ 朱天文：《世紀末的華麗·柴師父》，頁 24。

²⁷ 張愛玲：《流言·自己的文章》，頁 20。

他被賈霸推到牆壁上。賈霸吐出來的呼吸瀰漫在屋裡，麝香跟松脂的氣味，把他醜昏。他像被嵌進霉濕冰涼的牆裡面，然後擊碎，碎成一缸淋漓的流星雨。那一刻，聽見天降下大雨。

醒時他站在老榕樹底下，外面下著亮通通的乾雨。雨聲卻很嚇人，打在樹葉跟窗子的遮雨棚上，彷彿世界末日。……

他感覺賈霸濃濃看著他的眼睛，也充滿了松脂的醜味，牢牢把他罩死，像蟾蜍被蛇盯住，只好給吃了。千萬條榕樹的鬚根嘩一陣飄揚起來，雨都朝天上捲去。²⁸

如夢似幻，與欲望對象肉體纏綿之後，小佟不再是處男了，世界的運行開始逾越了邏輯，醒時站在老榕樹下，已是夢的延伸，由現實空間銜接至心理空間，物質現實轉化為人物靈魂的折射；千萬鬚根的飄揚更是小佟潛意識的外化，是主觀變形的視象，允許一個離奇意象的出現。如果佛洛伊德所言「夢是願望的達成」成立，那麼小佟的欲望在此刻便「宣洩」出來，有違常理，卻正中紅心。對列如此恍惚、非現實的夢的場景，以明白可視的畫面來代替暗潮洶湧的心理能量，是一次漂亮的組接，或許也是對現實的無力感的昇華。

在交織現實空間與心理空間外，更多的時候，朱天文透過上下鏡頭的視覺形象經營隱喻，其人物與物象的內在連繫，每每能令讀者產生詩意的想像與震動。這來自於朱天文的對空間的敏銳觸感。萬物紛呈，朱天文一手拈來作為形象化的喻示，如一條神祕紐帶，它站在人類組織概念的基礎上，使文本緊扣詩意，得到精鍊婉轉的修辭效果，還能藉由鏡頭切換的「奇異化」功能，啟迪新的認知，或呈現一種認識事物的新視角：

中午他醒來，乍放光明，沒有影子的太陽充塞宇宙，他平臥仰望自己鬆寬純棉的日本製四角褲給高高崩起像一座金字塔。無量光無色世界，唯一的色彩是太陽經過桌上一杯水折射到牆頂，紅橙黃綠藍靛紫變幻起舞。²⁹

上個鏡頭的喻體與下個鏡頭的喻依看似產生順接比喻關係，男子生理反應何其自然光明，以太陽以水光以彩虹般的色彩於世間起舞，一具身體就是一個宇宙，兀自擎起，夢幻美麗；然而二者又存有逆接關係，勃起的陽具高撐如金字塔，雖足以仰視，但終究是充滿密咒的死亡墳場，同志依隨身體的召喚荒淫歡愛，易腐易朽，無視於永恆的大自然定律在牆上昭然若揭。情慾世界，豐贍迷人，卻同時也是死神下詔之處。朱天文透過肉體與光色、實像與虛像的蒙太奇對列，並享順接關係的強調、補充、揭露、暗示功能與逆接關係的對比、嘲諷的美感效應。

²⁸ 朱天文：《世紀末的華麗·肉身菩薩》，頁 49-50。

²⁹ 朱天文：《世紀末的華麗·肉身菩薩》，頁 62-63。

蒙太奇創造了電影時空，朱天文擅長利用蒙太奇開展小說空間，於空間中全然展開時間，即展開物質世界中的過去、現在、未來：一、於現實空間中組接人物心理空間，或過去的記憶，或未來的預見，或當下的超現實異象；二、於現實空間中組接周身瑣細物象，製造內在連繫，呈現世界觀。經過蒙太奇這把剪刀的裁製，朱天文小說的現實時空產生了嶄新的序列，形成一個全然不同的整體，它變形扭曲，是一個經過構思而充滿姿態的藝術真實，一個被創造出來的世界。那個涵泳中國日月江山的女孩，一腳踩進蠻暴剛烈的台灣一九八〇年代，也許發現了重新認識一切之必要，索性把眼底世界剪碎了，自己拼出一個花樣。

結 論

電影感的探索，呈現了朱天文小說的電影化傾向，這是一種小說技巧，而技巧通常又是主題的外化，直指小說的創作精神。這是一個影像的時代，電影的魅力來自於影像的魅力。在寫了諸多電影劇本之後，一九八〇年代中後期，朱天文徹底看清了電影與小說的本質，她說：「從影像出發，與從文字出發，決定了電影和小說的絕對性。影像的魅力，在在使我妒火中燒，想要跟它較量一較，祭出的法寶，是文字，是筆致，所以我打算回來寫小說了。」³⁰ 怎會是妒火中燒，當朱天文再回到文壇寫小說，讀者卻是樂見她帶回了一雙電影之眼，這雙電影之眼具體展現了小說家對技術化視覺性的反應。

電影觀看世界的方式，影響了朱天文的小說創作，從一九八〇年代《最想念的季節》開始，朱天文小說的電影感漸漸走強，這是一項不容小覷的寫作轉折。黃錦樹在〈神姬之舞——後四十回？（後）現代啟示錄？〉一文中提到：「朱天文早年雖是以小說及散文的寫作起家，在整個八〇年代卻因為幾乎全力投入電影劇本的寫作而在小說創作上沒有太大的成就，即使是一九八七年出版的《炎夏之都》中雖然場景已是都會，卻也看不出在藝術上及題材上有何明顯的突破。」³¹ 此看法在於凸顯朱天文在九〇年代初《世紀末的華麗》後現代書寫的里程碑意義，但卻視從事電影劇本創作為小說成績不佳的原因，忽視電影對小說的正面影響，而否定朱天文八〇年代小說的總體藝術價值。袁瓊瓊在《最想念的季節》的序言〈天文種種〉即提到：「天文七十一年開始走編劇路子，起先是電視劇，後來電影。編劇本對她的筆法有影響，她的小說開始有些電影手法出現。」³² 袁瓊瓊注意到朱天文開始在小說中經營電影空間的美學轉變，所說的電影手法，論者以為主要就

³⁰ 朱天文：《最好的時光·電影與小說》，頁 324。

³¹ 黃錦樹：〈神姬之舞——後四十回？（後）現代啟示錄？〉，見朱天文：《黃金盟誓之書·附錄》（臺北：印刻出版有限公司，2008 年 2 月），頁 260。

³² 袁瓊瓊：〈天文種種〉；見朱天文：《最想念的季節》，頁 13。

是框視、並置的畫面構成，以及蒙太奇的鏡頭銜接——朱天文在小說中開始經營起電影空間，以文字建構電影的視聽體制。

框視超越肉眼的限制，與現實分離，使小說家能看到更多，進而創造出新奇的影像效果。並置與蒙太奇的基礎，來自對列語式，著眼於視覺的戲劇化。聲畫對照是獨立畫面與聲音語言系統的設計，建立既離異又和諧的雙線式美學，重新定義聲畫同步的現實。而透過兩個鏡頭的對列，朱天文小說的蒙太奇，以破碎敘事表現奇異的視聽空間，否定了時間的連續性，尤其表現在一九九〇年代以後諸作。朱天文在小說裡建立了影像紛呈的世界，時間變成了一種空間事實，它由具體的此在剎那為輻射點，向抽象的永恆時空推延；它以空間追求時間，復又棄絕時間。對列的效果造成了時間與空間均幻化，一切由感官收理解，而終止於「沒有時間沒有空間」的時空。正如欣賞一部電影，觀者在意的閱讀愉悅，建立在朱天文小說空間的組成因素上，觀者完成了自我實現，而不在意它是否等同為人熟知的客觀現實，因此，《荒人手記》結語才會說：「時間是不可逆的，生命是不可逆的，然則書寫的時候，一切不可逆者皆可逆。因此書寫，仍然在繼續中。」³³朱天文原是用小說空間閃避現實，逃脫時間的掌控，以成就超脫時間的願望。

超脫時間，拒絕時間，時間會折損一切。《巫言》中，挪引了卡爾維諾的一段話，或許可以找到朱天文欲超脫時間的答案：「快與慢，相對於快，推遲時間的流程，他提出離題。從這裡到盡頭，最短的距離是直線，偏離，就能延長此距離。他老先生說：『假如這些偏離變得複雜、糾結、迂迴，以至於隱藏了偏離本身的軌跡，誰知道呢，也許死神就找不到我們，也許時間就會迷路，而我們就可以繼續隱藏在我們不斷變換的匿逃裡。』我選擇離題。拖延結局，不斷的離題，繁衍出我們自己的時間，迴避一切一切，一切的盡頭。」³⁴迴避不及，迎頭對上，於是在朱天文的小說空間中，彷彿依然流盪著祖師奶奶那股「鄭重而輕微的騷動」。

³³ 朱天文：《荒人手記》，頁 218。

³⁴ 朱天文：《巫言》，頁 89。

The discussion of the movie sensation on Tien Wen Chu's novels

Chung, Cheng-tao*

Abstract

The movie sensation on Tien Wen Chu's novel is based on the way how a camera watches the world, which emphasizes on context reframing, juxtaposition, and montage style. The three elements express the space mode of the frame formation and scene connection and demonstrate the constraints and the contrasts in life. The theatrical style in a way echoes the "firm-and-gentle-disturbance" approach commonly observed in Eileen Chang's novels.

Keyword: Tien Wen Chu, contemporary novel, space, context reframing, juxtaposition, montage

* Dr. Chung, Cheng-tao is a Assistant professor in the Department of Chinese at the Soochow University.

高中學生閱讀型短文寫作之抽樣分析 ——以所犯的缺失為主要探討範圍

林素珍*

提 要

閱讀型短文寫作題是結合閱讀與寫作的語文訓練，無論教師的教學或學生的學習都不可忽視此一重要環節。本研究以閱讀型短文寫作所犯的缺失為主要探討範圍，運用分析、歸納、統計等方法，探討北、中、南、東、外島等地區 16 所高中，34 個二年級的班級，共 1219 名學生在遣詞造句；篇章結構；構思選材；場合應對；錯別字、標點符號、格式等方面所犯的缺失。得知：五個觀察面向以遣詞造句所犯的缺失類型最多。各面向分別以過度口語化、字數不符、添加情節、人稱有誤、音近（或音同）而字誤等，出現缺失的比率較高。以讀、寫合一的角度觀察，之所以產生缺失的原因主要有：1、讀的方面：以審題不精確為主；2、寫的方面：以字詞、文句、布局等訓練不足為主。至於教學建議事項可從以下三個方向著手：1、加強審題能力；2、改正寫作缺失；3、建立作文題庫等。

關鍵詞：新型作文題、閱讀與寫作、短文寫作、作文教學、

高中學生

* 現任國立彰化師範大學國文學系專任副教授

一、前言

就作文考試而言，傳統的命題方式最為人所詬病的便在於題目往往只是一個語詞或句子，欠缺進一步的提示或引導，常使考生無所適從，甚至誤解題意。再者，書寫的文體也會因題目而有所限制，進而影響考生的權益，諸如：「生活中的苦澀與甜美」¹對擅長抒情文或記敘文的學生較有利，而「論虛心」²則對擅長論說文的學生較有利。傳統式的作文題目無法多元化的侷限，讓許多家長及考生質疑考試的公平性，也讓學校教師難以掌握適切的教學活動。由此，便出現了一波波改革的聲浪。陳滿銘《新式寫作教學導論》以為：「寫作教學求新求變最具體、最受矚目的表現，就是「新式寫作」（含『引導式寫作』與『限制式寫作』）的出現³。」，而張春榮《作文新宴饗》也提到：「大抵作文新題型（非傳統作文），以『文學性』、『實用性』為主，由感性出發，與知性接軌，與悟性撞擊，呈現繽紛變化新風貌⁴。」

近年來，「新型作文」⁵的發展已成為趨勢，無論是臺灣或大陸在作文的題目設計上，都朝著此一方向進行。與傳統命題作文不同的是，新型作文題除了題目之外，還有引導的說明或限制的條件，仇小屏《限制式寫作之理論與應用》以為：「『引導式寫作』所給的說明只是用作引導，並不具有強制性；但是『限制式寫作』中所給的說明不僅有引導的作用，而且還是一種條件的限制。」⁶前者在於引導學生進入寫作情境，後者在於說明寫作條件。就作文教學或升學考試而言，新型作文題較傳統命題具有更大的優點，陳滿銘《新編作文教學指導》說到：「作文命題的方式，為了讓它靈活而有變化，使學生能從多方面去練習寫作，以有效地提高學生寫作的興趣與能力，就非適度地走出傳統不可。」⁷；丁鼎《材料作文教學研究》歸納的優點則有：「讀寫合一、多元多變、評量明確、切合實際」等⁸；林素珍〈高中學生作文審題能力之抽樣分析〉則以為：「因為有了引導說明與限制條件，可讓學生把握寫作的重點與方向……可因練習時間的多寡，設計長文或短文的寫作題型，更能彈性調整寫作時間，得到學習效果。」⁹，無論如何，新

¹ 1981年中華民國大學入學考試作文題。

² 1989年中華民國大學入學考試作文題。

³ 陳滿銘等：《新式寫作教學導論》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年3月），頁27。

⁴ 張春榮《作文新宴饗》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年12月），作者自序。

⁵ 因非傳統作文題型之名稱繁多，本文採用作文教學前輩學者陳滿銘教授的說法，以「新型作文」稱之。同註3，頁29-30。

⁶ 仇小屏：《限制式寫作之理論與應用》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年10月），頁8-10。

⁷ 陳滿銘：《新編作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年9月），頁57。

⁸ 丁鼎：〈材料作文教學研究〉（高雄：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2001年6月），頁9-11。

⁹ 林素珍：〈高中學生作文審題能力之抽樣分析〉，《聯大專報》第5卷第2期上卷（2008年12月），

型作文題的設計是希望能以更多元、更靈活的命題方式提升學生的寫作能力。

我國自 1994 年首次辦理大學入學推薦甄試以來，無論是學力測驗或指定科考的國文寫作題都是採取新型作文題的方式，並有四項測驗的指標項目：(1) 遣詞造句、(2) 篇章組織、(3) 構思選材、(4) 場合應對¹⁰，並以三等九級方式評分¹¹，希望以更客觀、更公平的方式檢測學生的寫作能力。再者，大學入學考試新型作文題的創新不僅在於題面字數的增加，對於作答方式，諸如：行文的人稱、角色的扮演、字數的多寡等也常有其規定。依據研究者十餘年批閱大學入學考試的經驗與觀察，考生較不擅長的題型為提供閱讀材料並限制書寫字數的短文寫作題，潘麗珠〈從學測閱卷談我對「閱讀」的一些看法〉已論及：「許多學生的寫作問題不出在寫作技巧方面，而是出在『閱讀』能力有異狀——無法有效掌握題目的訊息。……這些訊息能夠全然掌握到的學生，據筆者粗估，不達總人數的四分之一。」¹²，而曾佩芬〈閱讀理解能力對學科能力測驗國文非選擇題作答之影響〉則歸納出「文本理解不足或有偏差」及「不符題幹要求」¹³兩方面的缺失。何寄澎等《語文表達能力測驗研究（四）》曾說到：「根據觀察，許多學生寫作時常犯的缺失，或者無法觸類旁通的擴展，使得整段文字的意義單薄膚淺；或者想到什麼就說什麼，使得原本應該有一個完整意義的段落紛亂無緒。」以為應讓學生明白「自然段」與「意義段」的差別，而短文寫作應循著主要線索，在一定的字數內完成理路清晰的「意義段」¹⁴。張杰、唐鐵惠《寫作》以為意義段就是「層次」，指「文本內容各主要部分的劃分和表達次序的安排」，而自然段就是「段落」，指「文本內容外在表現秩序的結構概念」¹⁵，可見要答好閱讀型短文的寫作題，首先要將題目所提供的閱讀資料徹底了解，其次以題目的要求為線索，依照分明的脈絡，在規定的字數內充分作答。

自 2008 年 3 月起至 2008 年 6 月止，研究者先後選擇北、中、南、東、外島等地區的十六所公立高中，三十四個二年級的班級，共 1219 名學生¹⁶，並配合各班國文課程隨機選擇一次進行閱讀短文寫作的施測，其分布區域的班級數如下：

頁 108。

¹⁰ 何寄澎等：《語文表達能力測驗研究（四）》（臺北：財團法人大學入學考試中心[研-87-143]，1998.12.1-1999.9.30），頁 25。

¹¹ 同前註，頁 30。

¹² 潘麗珠：〈從學測閱卷談我對「閱讀」的一些看法〉，《國文天地》第 227 期（2004 年 4 月），頁 28。

¹³ 曾佩芬：〈閱讀理解能力對學科能力測驗國文非選擇題作答之影響〉，《考試學刊》第五期（2008 年 8 月），頁 56。

¹⁴ 同註 10，頁 15。

¹⁵ 張杰、唐鐵惠：《寫作》（武昌：武漢大學出版社，2005 年 11 月），頁 50-51。

¹⁶ 除外島之外，取樣時每區均以城、鄉；男、女；社會組、自然組各半的考量行之。另，原本受測學生有 1297 名，扣除 78 份無效樣卷，共 1219 份有效樣卷。

表一：學校位置與班級數統計表

學校位置	北部	中部	南部	東部	外島
班級數	八班	八班	八班	六班	四班

本論文撰寫之主要目的在於將該次測試的結果，針對高中學生在閱讀型短文寫作上的缺失作一綜合性的報告，其主要的研究法有以下三項：

- (一) 歸納法：主要用於整理受測學生短文寫作在遣詞造句、篇章組織、構思選材、場合應對等四個測驗指標向度所犯的缺失類型。
- (二) 分析法：主要用於探討受測學生短文寫作在四個測驗指標向度之所以會產生缺失的原因與教學上可能的解決之道。
- (三) 統計法：以 SPSS 15.0 為資料處理平臺，主要呈現作文各級分的人數與百分比；作文四個指標寫作缺失的人次與百分比。此外，錯別字、標點符號、格式等雖未在四個測驗項目之內，但實際批閱考卷時，也會考慮這些因素，並影響著考生的成績，因此也將此次學生在這部分寫作的缺失加以統計，以為參考之用。

要之，本文的重點有三：其一，命題與評分方式說明；其二，測試結果與缺失類型分析；其三，教學建議事項。期能透過此一觀察報告，提供教學者及研究者在中高寫作教學方面的相關參考資料，更希望學界前輩專家給予指正。

二、命題與評分方式說明

本次施測使用研究者自行設計之新型作文題，並敦請審題老師及閱卷老師共同參與題目的審查、修訂與評閱的工作，以下分別說明之：

(一) 命題部分

原先共出兩個題目，經二位國文系教授及三位高中教師審題，初步修訂後於 2008 年 1 月至 2 月間分別於北、中、南、東等四所高中的四個班級的進行預試，並做第二次題目修訂。在題目設計上乃依大考中心公告的命題理念制定¹⁷：

其一，注重自然與人文、理性與感性、學理與實用、傳統與現代的結合。

其二，貼近生活經驗，切合社會脈動。

其三，強化分析理解，促進多元思考。

為增加題目之專家效度，於預試後與五位審題教師就題面與預試結果作評估，再次修訂題目，並選擇適合度較高者為正式施測題，測驗時間為三十分鐘¹⁸。題目

¹⁷ 同註 10，頁 4-5。

¹⁸ 本次寫作施測共有短文與長文寫作二篇，依施測班級任教教師的綜合建議，寫作時間為 80 分

為：

閱讀下文，並依要求作答。

黑箱的憂鬱

改寫自王溢嘉《世說心語》

有一個人開車出外辦事，結果汽車在半途拋錨，他下車處理了很久，但汽車不動就是不動，也許是地處荒郊野外，又加上心急如焚，這位仁兄頓時怒從心上起，惡向膽邊生，拿起螺絲起子猛砸汽車。事後警察報告說：「他殺死了它，發生了一樁汽車謀殺案。」這並非寓言，而是發生在美國的真實故事。在我們的周遭充滿了各種用起來方便，但一發生故障就會讓我們束手無策的精巧機器。狄克森將現代人面對精巧機器的某種奇妙心態，稱為「黑箱的憂鬱」。其實，現代人的生活環境中充滿了種種「黑箱」：電視機、收錄音機、錄影機、電腦、冷氣機、電冰箱、洗衣機、電話、汽車等，我們置身在「黑箱」中，生活越來越享受，但對周遭的「黑箱世界」卻越來越不瞭解。有人說科技製造問題，唯有賴「更好的科技」來解決，但這「更好的科技」希望是「更單純的科技」，而非「更複雜的科技」，它不僅對社會是好的，對人類心靈也是好的。

- 1、根據上文，開車出外辦事的美國人顯然有了「黑箱的憂鬱」症狀，請以第一人稱「我」的口吻，將這位美國人當時的心情描述出來。文長約 50 至 100 字。
- 2、做為一個旁觀者，你對這位美國人的行徑有何看法？文長約 100 至 150 字。

1、測驗目的

主要是在測試學生是否能掌握上述文章的主旨，並在一定的字數限制內，揣摩特定的角色的處境和心情，將其具體的描繪出來。此外，也在測試學生是否能針對特定主題，具體而客觀的說明自己的看法。

2、測驗目標¹⁹

- (1) 測驗考生遣詞造句的能力：
是否能以合乎語法規則的方式遣詞造句，進而運用優美生動的修辭技巧。
- (2) 測驗考生篇章組織的能力：
是否能以清晰的條理，組織意義完整、首尾連貫的段落或篇章。
- (3) 測驗考生構思選材的能力：
是否能依照描寫、說明、議論、抒情等表達需求、選取適合的素材。
- (4) 測驗考生場合應對的能力：
是否能配合特定的場合或對象，適當調整表達方式。

3、試題信度

鐘，分別以 30 分鐘、50 分鐘估計。

¹⁹ 同註 10，頁 25。

信度是一份適切的測驗卷所需具備的重要條件，而考驗內在信度的方法有折半信度、K-R 信度、Cronbach α 係數等，其中又以 Cronbach α 係數最常被使用，故本研究以此為信度指標。Cronbach α 值為計算各問卷或量表項目（或指標）間一致性的方法，其信度在 0.70—0.98 就算是高信度值，而實務上只要 0.60 即可宣稱該衡量工具的信度是可以被接受的。以本次的作文題目而言，分別以遣詞造句、篇章組織、構思選材、場合應對為主要觀察項目的 Cronbach α 值為 0.906，可知以這四個項目呈現受測學生的短文寫作能力是具有一致性的，表示本試題可以被接受的，如下所示²⁰：

表二：四個觀察項目的 Cronbach α 係數表

Cronbach's α	N of Items
.906	4

（二）評分部分

評分部分則由研究者與另一位曾實際參與學測及指考閱卷的大學教師，依照大考中心公告之三等九級評分規準進行閱卷²¹，其表如下：

表三 評分規準表

等級		評量指標		
		語言	結構	內容
上	A+	文句通順流暢，用詞精確，能運用修辭技巧。	理路清晰，首尾連貫。	內容新穎，能恰當表現所欲刻劃的主題。
	A			
	A-			
中	B+	文句大致通順，用詞尚稱貼切。	理路大致清楚，段落大致分明。	內容平實，能大致表現所欲刻劃的主題。
	B			
	B-			
下	C+	文句不甚通順，語彙貧乏，語病較多。	理路不清楚，缺乏連貫。	內容較僵化，不能表現所欲刻劃的主題。
	C			
	C-			
不計等		空白或不知所云		

²⁰ 林震岩：《多變量分析——SPSS 的操作與運用》（臺北：智勝文化事業有限公司，2006 年 1 月），頁 196-197、204。

²¹ 同註 10，頁 30。

為了進行統計並深入觀察作文能力在遣詞造句、篇章組織、構思選材、場合應對等四個指標的信度，乃採取逐項給分的方式，並以四項級分之平均，四捨五入後，為其作文級分。複閱的情形則仍以大考中心所公告之規則為準，由第三位實際參與學測及指考閱卷的大學教師進行複閱²²。至於考察重點則可分兩部分說明：

1、就內容而言

- (1) 是否能以第一人稱的角度，具體、適切的將患有黑箱憂鬱症的美國人當時的心情表達出來。
- (2) 做為一個旁觀者，在評論美國人的行為時，是否客觀、適切，並能引起讀者的共鳴。
- (3) 是否能依題目的要求，各依不同的人稱限制行文。
- (4) 無論是表達心情或是評論行徑，是否理路清晰、脈絡連貫。

2、就形式而言

- (1) 文章的字數是否符合題目的規定。
- (2) 遣詞、造句是否正確、流暢。
- (3) 格式與標點符號的使用是否精確。
- (4) 文字書寫是否正確。

此外，就實際批改的狀況觀之，還有以下特殊評分原則²³：

- 1、兩題題目的字數限制分別為 50—100 字、100—150 字，因此前者超過或不及標準字 15 字、後者超過或不及標準字數 30 字，一律降一級分。
- 2、泛論黑箱現象者，最高不超過 B 級分。
- 3、人稱有誤者，以 C 等計分。
- 4、文不終篇者，至多給 B 級。
- 5、依錯別字多寡、格式與標點符號之正確與否斟酌降級。
- 6、空白或完全抄文本或題幹文字，給零分。

三、測試結果與缺失類型分析

本節共有二個重點：其一，短文寫作成績的統計；其二，錯誤類型的分析與統計。

²² 同註 10，附錄，頁 19。

²³ 此部分乃研究者與另二位評閱教師參照學測及指考模式，並參考陳滿銘：〈論三一理論與作文評改〉，《中等教育》59 卷第 3 期（2008 年 9 月），頁 51-53。針對學生答題的狀況訂定特殊評分原則。

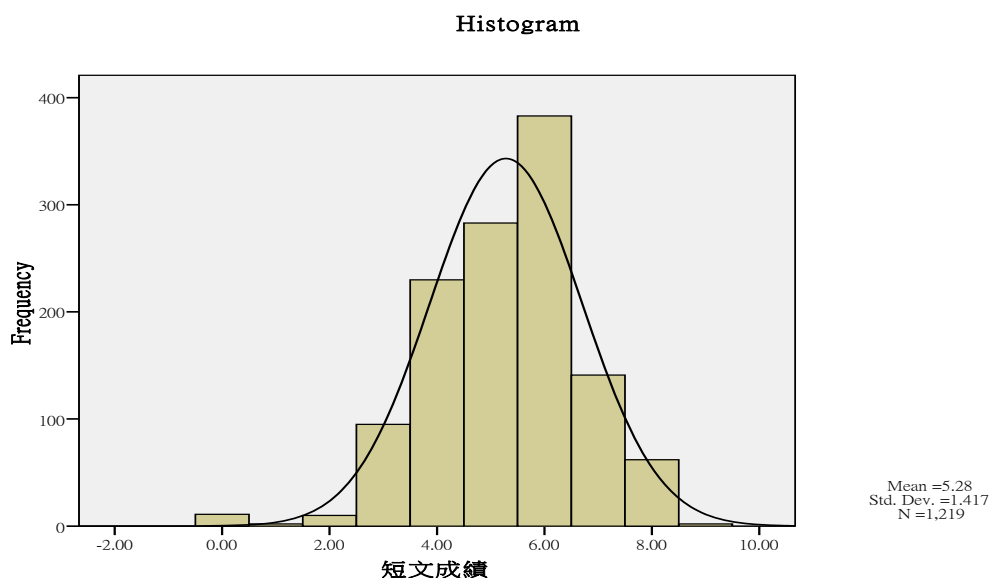
(一) 成績統計

本次施測的結果，作文 0 至 A+ 級分的人數與所佔總人數的百分比統計如表四所示：

表四：作文級分人數統計表

等級	人數	總人數 之 百分比	累計 百分比
0.00	11	.9	.9
C-	2	.2	1.1
C	10	.8	1.9
C+	95	7.8	9.7
B-	230	18.9	28.5
B	283	23.2	51.8
B+	383	31.4	83.2
A-	141	11.6	94.7
A	62	5.1	99.8
A+	2	.2	100.0
總計	1219	100.0	

至於其分布圖則如下²⁴：



圖一：作文評閱級分人數分布圖

由上述兩項統計可知，零至 A+級分的人數分別為：11、2、10、95、230、283、383、141、62、2，佔總人數的百分比分別為：0.9%、0.2%、0.8%、7.8%、18.9%、23.2%、31.4%、11.6%、5.1%、0.2%，其中零級分的樣卷為空白或重抄題目與節引說明者，所以無法評分，也不加入討論之列。大抵而言，成績以 B 等為多，共有 896 人，佔總人數的 73.5%；A 等次之，共有 205 人，佔總人數的 16.9%；C 等再次之，共有 107 人，佔總人數的 8.8%。根據圖（一）顯示，本次施測的成績接近常態分布。

（二）缺失類型分析與統計

至於學生在作文四個指標以及錯別字等所犯缺失的情形與統計表則如下所述：

1、遣詞造句方面

這個部分主要有四項缺失：

（1）用詞粗鄙：使用極為不雅之字詞，例如：

a、「幹！**SHIT**！」（北 7-19）

b、「今天實在是很爛的一天，我的車子爆了，不管如何拜託它，它就是不動，**真他媽的幹妳娘，操**！」（中 4-6）

²⁴ 為方便電腦處理資料，乃以數字代表等級，其對照情形如下述：

1	: C-
---	------

、

2	: C
---	-----

、

3	: C+
---	------

、

4	: B-
---	------

、

5	: B
---	-----

、

6	: B+
---	------

、

7	: A-
---	------

、

8	: A
---	-----

、

9	: A+
---	------

。

- c、「幹×娘！」(南 5-13)
- d、「他媽的，死車子！」(東 2-35)
- e、「真是王八蛋！」(外 4-26)

平日說話就不應以粗鄙的言語表達，寫文章則更應講究文詞的優雅，不該出現此類字詞。另外，在對題目的意見部分，有三份問卷認為題目出得好的原因便在於可以罵粗話²⁵，這樣的觀念應改正才是。

(2) 過度口語化：主要受到方言母語和網路語言的影響，例如：

- a、「我真是太背了！」(北 3-19)
- b、「車子如果再不動，我都要抓狂了。」(北 6-32)
- c、「遇到這種事，真是衰啊！」(中 1-24)
- d、「超不爽，在這雞不生蛋、鳥不拉屎的地方……」(中 3-27)
- e、「這種出包的狀況」(中 5-8)
- f、「怎麼搞也搞不好我的車子」(南 2-28)
- g、「這個美國人真是沒品啊！」(南 7-9)
- h、「哇靠！真衰！」(南 8-17)
- i、「我真是衰爆了」(東 1-23)
- j、「真是傻眼，車子不動了。」(東 6-24)
- k、「真瞎！車子竟和我過不去。」(外 2-30)
- l、「你再不動，我就給你分屍。」(外 3-16)
- m、「真扯，這一臺車子分明跟我過不去。」(外 4-11)

寫作與說話畢竟不同，措詞過度口語化會使文章顯得粗俗，應該避免。

(3) 自創語詞：使用自行創造的語詞，例如：

- a、「我們必須坦然接受這種科技帶來的斃處！」(北 4-20)
- b、「車子始終不動於終。」(北 5-33)
- c、「搭乘在這種班異月新的科技列車中。」(北 7-2)
- d、「我真希望能夠『砍掉重練』，不要發生這種事。」(中 3-16)
- e、「讓我感到心爆怒煩！」(中 4-36)
- f、「我真是衰豆！」(南 4-32)
- g、「真希望那個美國人能秉存平靜的心。」(南 6-10)
- h、「新科技是一種風趨。」(外 4-9)

a 句「斃處」可改為「害處」或「壞處」、b 句「於終」可刪除或改為「如初」、c 句「班異月新」可改為「日新月異」、d 句「砍掉重練」可改為「重新來過」、e 句「心爆怒煩」可改為「心煩氣躁」、f 句「衰豆」可改為「倒楣」、g 句「秉存」可改為「秉持」、h 句「風趨」可改為「風潮」或「趨勢」。

(4) 虛詞有誤：虛詞²⁶的誤用主要在於助詞、介詞、連詞三部分，例如：

²⁵ 本次施測曾請學生以 20 字左右，寫下對題目的看法。

²⁶ 虛詞指不表達實際意義的詞；在文法功能上，既不能單獨充當句子的成分，也不能單獨成句；

- a、「我真是氣的說不出話來了。」(北 1-4)
 - b、「眼看這位美國老兄被車子激的發狂，我真是訝異啊！」(中 7-22)
 - c、「經過一番折騰，美國人終於發飆呢。」(南 5-8)
 - d、「發現車子有問題，就應該給它送到修車場修理。」(南 6-27)
 - e、「文中的美國人為臨時拋錨的車子所激怒。」(東 5-12)
 - f、「他不但失去了理智，況且在短短的時間內將車子給解體了。」(東 6-23)
 - g、「情緒是順利的發洩了，因此接下來的殘局要由誰來收拾呢？」(外 3-9)
- a 句與 b 句「的」應改為「得」、c 句「呢」應改為「了」、d 句「給」應改為「把」、e 句「為」應改為「被」、f 句「況且」應改為「而且」、g 句「因此」應改為「可是」。

(5) 文白夾雜：在白話的語句中摻雜文言的用語，例如：

- a、「此人今日於荒郊出事，找無人可幫忙，乃自行修理車子。」(北 8-10)
- b、「他必然生活於緊張之日子中，不然怎會有如斯之舉。」(北 2-18)
- c、「應靜其心，仔細觀察現場，另謀解決之道，切勿如犬馬受驚，亂了手腳。」(中 5-24)
- d、「不知其心作何感想，出現如此之舉，真不可思議也。」(南 1-13)
- e、「此中滋味實不值為外人道說，只能徒呼奈何。」(東 3-9)

寫作時文白夾雜會讓文章顯得不自然，以高中生而言，還是以白話文書寫為宜。

(6) 句子成分不完整：在文句中欠缺應有的成分，造成語意不清的狀況，例如：

- a、「我再也壓抑不住那股直衝腦門。」(北 3-21)
 - b、「對於這位美國人的行為，浮現的第一個念頭就是可笑。」(中 7-15)
 - c、「發洩過後，只不過得心理上的痛快。」(南 4-33)
 - d、「人總是喜新厭的，會找一些新事物。」(東 5-14)
 - e、「對於這種意外狀況，覺得很委屈。」(外 3-29)
- a 句「腦門」之後可補上「的怒氣」、b 句「浮現」之前可補上「我腦子」、c 句「得」之後可補上「到」、d 句「厭」之後應補上「舊」、e 句「覺得」之前應補上「我」。

(7) 句子成分搭配不妥：構成句子的詞或短語²⁷搭配不妥，造成文句不通順，例如：

- a、「把精力耗在解決方法上，可能會比較經濟有益。」(北 4-34)
- b、「車子拋錨了，有可能是那時沒有保養好。」(中 6-23)
- c、「在失敗感和壓力的鼓舞下，他砸了車子。」(中 8-5)
- d、「其實沒有那麼嚴重，畢竟沒有一件事是可以很順利的持續。」(南 3-20)
- e、「美國人雖然砸壞了車子，但也誠實的反映出現代人對科技的高度依賴。」(東 3-18)

主要作用是表達文法關係，幫助實詞構成短語、句子。參見蔡宗陽：《國文文法》(臺北：萬卷樓圖書有限公司，2008年1月)，頁81。

²⁷ 蔡宗陽：《國文文法》(臺北：萬卷樓圖書有限公司，2008年1月)，頁281。

f、「在日常生活中，像美國人如此這麼樣的行徑，時常發生。」(外 1-27)
a 句「方法」可改為「問題的方法」，而「經濟有益」可改為「有用」、b 句「那時」可改為「平時」、c 句「鼓舞」可改為「作用」、d 句「持續」可改為「發展」、e 句「誠實」可改為「如實」、f 句「如此這麼樣」可改為「如此」或「這樣」。

(8) 句子語序失當：因語序錯誤不當，造成文句不通順，例如：

a、「平白讓這輛車子報銷了，我覺得好憤怒，都無計可施。」(北 5-7)

b、「黑箱的世界充滿了惶恐、錯愕、無奈，可是要我們可以讓它被感覺到，才可以面對它。」(北 8-18)

c、「當這個時候，有一位警察過來了，但我還是非常沮喪，做了一堆的筆錄。」(中 2-30)

d、「車子竟然拋錨了，荒野一望無際，在這個地方，我要去哪裡求救？」(中 8-17)

e、「我認為他應該更有耐心，機器這種東西，好好修理就可以了，難免會有一些我們無法掌握的狀況。」(南 3-5)

f、「因為生活太依賴機器的關係，怎麼修都修不好，只要一故障就不知所措、亂發脾氣，真是可笑。」(南 7-12)

g、「這個黑箱憂鬱症的患者砸壞了車子，拿起了螺絲起子發狂似的亂砸一通。」(東 4-10)

h、「其實，文中那美國人的行徑對我而言並不奇怪。」(外 2-13)

a 句可改為「都無計可施，平白讓這輛車子報銷了，我覺得好憤怒。」、b 句改為「黑箱的世界充滿了惶恐、錯愕、無奈，可是我們要讓它可以被感覺到，才可以面對它。」、c 句可改為「當這個時候，有一位警察過來了，做了一堆的筆錄，但我還是非常沮喪。」、d 句可改為「荒野一望無際，車子竟然在這個地方拋錨了，我要去哪裡求救？」、e 句可改為「我認為他應該更有耐心，機器這種東西，難免會有一些我們無法掌握的狀況，好好修理就可以了。」、f 句可改為「因為生活太依賴機器的關係，只要一故障，怎麼修都修不好，就不知所措、亂發脾氣，真是可笑」、g 句可改為「這個黑箱憂鬱症的患者拿起了螺絲起子，發狂似的亂砸一通，砸壞了車子。」、h 句可改為「其實對我而言，文中那美國人的行徑並不奇怪。」

(9) 句子斷點有誤：因斷句不當，造成標點誤置，例如：

a、「我要外出辦事時(，)車子拋錨了，害我心急如焚(。.)又是在荒郊野外，更使我驚惶失措(，)一時之間不知找誰來幫忙。」(北 1-26)

b、「要是一時衝動砸壞車子(，)不是要花大錢請人修理嗎？我知道情況非常緊急沒有人適時伸出援手(，)所以，(刪去)就無法控制自己的情緒了。」(北 6-5)

c、「既然，(刪去)它老了(，)就應該送它到汽車維修廠去做『全身健康

檢查』(，)而不是用自己手上的工具，送它『上西天』。」(中 5-19)

d、「啊！怎麼停下來了？別開玩笑了(，)快動起來，我還有很重要的事要去辦，沒時間跟你耗了，快快(!)可惡啊！氣死我了(，)又沒有半輛車子從旁邊經過，我該怎麼辦？」(南 2-4)

e、「但相對的(，)如有一天自己最依賴的用品故障(，)或是被禁止使用時，心情也被影響(，)不免會發脾氣，做出一些不合理的事。」(南 8-25)

f、「雖然經過一連串的检查(，)但卻找不出車子故障的原因，所以就拿起工具亂敲亂打，把好好一部車子給破壞了。」(東 1-3)

g、「會有這樣的行為出現，仔細想一想也是有原因的(，)也沒什麼不對，他實際上只是因為事出突然。在動彈不得的情況下又急著要去辦事，所以憤怒，刪去就油然而生了。」(東 2-28)

h、「在這逼不得已的情況下(，)這美國人要去試著修理車子，經過無效果的努力後(，)他也失去了耐心。」(外 2-7)

在所批閱的樣本中，以連續許多句子而未使用標點符號區隔為多。文中括號與框線處，為研究者所訂正。

C-至 B 級分以「過度口語化」的比例最高，B+級分以「句子成分搭配不妥」的比例最高，其人次與百分比如下表²⁸：

²⁸ 為了清楚顯示各級分缺失類型之比例，表中之百分比乃採計級分內所犯缺失之百分比。以 C 級分為例，在遣詞造句方面有缺失之總人次為 22，而九項缺失之人次分別為：3、7、1、3、0、2、3、2、1，因此其百分比為 13.6%、31.8%、4.5%、13.6%、0%、9.1%、13.6%、9.1%、4.5%，四捨五入取至小數第一位。

表五 遣詞造句所犯缺失統計表

短文級分 缺失類型		C ⁻	C	C ⁺	B ⁻	B	B ⁺	A ⁻	A	A ⁺	合計
用詞 粗鄙	人次	1	3	13	8	0	0	0	0	0	25
	%	16.7	13.6	7.5	1.8	0	0	0	0	0	
過度 口語化	人次	2	7	32	102	98	37	0	0	0	277
	%	33.3	31.8	18.4	22.7	22.4	26.1	0	0	0	
自創 語詞	人次	0	1	4	19	13	0	0	0	0	37
	%	0	4.5	2.3	4.2	3.0	0	0	0	0	
虛詞 有誤	人次	1	3	11	94	76	0	0	0	0	185
	%	16.7	13.6	6.3	20.9	17.4	0	0	0	0	
文白 夾雜	人次	0	0	12	23	31	0	0	0	0	66
	%	0	0	6.9	5.1	7.1	0	0	0	0	
句子成 分 不完整	人次	0	2	14	30	32	8	0	0	0	86
	%	0	9.1	8.0	6.7	7.3	5.6	0	0	0	
句子成 分搭配 不妥	人次	1	3	29	66	46	58	0	0	0	203
	%	16.7	13.6	16.7	14.7	10.5	40.8	0	0	0	
句子語 序失當	人次	0	2	31	52	74	39	0	0	0	198
	%	0	9.1	17.8	11.6	16.9	27.5	0	0	0	
句子斷 點有誤	人次	1	1	28	55	67	0	0	0	0	152
	%	20%	4.5	16.1	12.2	15.3	0	0	0	0	

2、篇章組織方面

這個部分主要有四項缺失：

- (1) 輕重不分：就第一題而言，將重點放在事件發生的過程，而對於美國人當下心情的描述則一筆帶過，例如：

這天一大早，晴空萬里，我開車出門，沿途沒什麼車子，微風輕輕吹來，讓人感到非常舒服。可是好景不常，我的眼皮開始跳動，好像要發生大事似的，果不其然，我的車子不能動了，任憑我怎麼努力檢查，都找不到拋錨的原因，真把我氣死了，覺得好無奈！（中 2-11）

就第二題而言，將重點放在砸車事件，而對於美國人的行徑則沒有具體的

說出自我的看法，例如：

那個美國人真是莫名其妙，獨自一人發狂似的拿起螺絲起子，往自己的車子亂砸。他的神情好憤怒、好可怕，就像別人欠他幾百萬一樣，使盡了全身的力氣，向車子攻擊！可憐的車子，就在瞬間被砸得亂七八糟、體無完膚。我想事後的補救一定會很費事，因為那輛車子幾乎已經被解體了。（東 4-6）

(2) **分段不當**：短文的寫作通常不必分段²⁹，因此在有限的字數內若進行分段，則會讓文意的表達顯得零碎，故第一題分二段（含）以上、第二題分三段（含）以上，屬於此類缺失。

(3) **章法不一**：對於寫作材料的組織不合邏輯，使得文章的結構在秩序、變化、聯貫、統一等方面出現問題³⁰。例如：

a、「這個美國人出門的時候，情緒非常高昂、非常興奮，所以遇到不順的事情就將車子給砸掉了。」（中 1-18）

b、「我遠遠的看他砸車子，動作非常快速，將車體砸爛了，幸好我不在旁邊，否則連我都要遭殃了……也可以清楚的看到連車子內部的東西都被破壞殆盡。」（中 6-4）

c、「這種行徑實在是太誇張、太不可思議了，他像一隻脫韁的野馬，肆無忌憚的做著自己想做的事……也很合情理，因為在路上遇到事故嘛！」（南 1-29）

d、「試想：『他的行徑可以被接受嗎？』答案應該有很多種，每個人都有不同的看法。」（東 3-20）

e、「車子既然已經出了狀況，早上出門的時候還好好的，誰也想不到會在這裡停下來，剛剛警察也被我嚇了一大跳。」（外 1-10）

就 a 句而言，題目所題供的文章並沒有提及美國人的心情如何，且情緒高昂與砸車也沒有必然的因果關係。就 b 句而言，由遠及近的敘述視角沒有清楚的交待，以致文意前後產生不聯貫的情形。就 c 句而言，前後評論的理由不一致，欠缺合理的演繹，使得文意產生矛盾。就 d 句而言，提問之後，答案應該明確交待，或者做不同角度的分析，不宜模稜兩可。就 e 句而言，時間的安排忽前忽後，造成閱讀上的困擾。

(4) **字數不符**：短文的寫作在測試考生能否在一定的字數限制內，依據題目所提供的資料進行整理、歸納、分析或說明，而兩題題目的字數限制分別為 50—100 字、100—150 字，因此前者超過或不及標準字數 15 字、後者超過或不及標準字數 30 字，屬於此類缺失。

(5) **文不終篇**：文章沒有結束。

C-級分作品的缺失以字數不符、文不終篇為多；C、C+級分作品的缺失以輕重不分為多；B-、B、B+、A-級分作品的缺失以字數不符為多。其次

²⁹ 同註 10，頁 11-12。

³⁰ 陳滿銘：《章法結構原理與教學》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007 年 4 月），頁 63-69。

與百分比如下表：

表六 章篇組織所犯缺失統計表

短文級分		C ⁻	C	C ⁺	B ⁻	B	B ⁺	A ⁻	A	A ⁺	合計
缺失類型											
輕重 不分	人次	0	5	62	57	16	0	0	0	0	140
	百分比%	0	33.3	44.9	23.4	10.4	0	0	0	0	
分段 不當	人次	0	1	22	31	14	18	0	0	0	86
	百分比%	0	6.7	15.9	12.7	9.1	32.7	0	0	0	
章法 不一	人次	0	3	23	45	37	0	0	0	0	108
	百分比%	0	20	16.7	18.4	24.0	0	0	0	0	
字數 不符	人次	1	2	19	82	77	37	7	0	0	225
	百分比%	50	13.3	13.8	33.6	50	67.3	100	0	0	
文不 終篇	人次	1	4	12	29	10	0	0	0	0	56
	百分比%	50	26.7	8.7	11.9	6.5	0	0	0	0	

3、構思選材方面

這個部分主要有三項缺失：

- (1) **取材不當**：無論是第一題或第二題，討論生活中的事物有那些是屬於黑箱的範疇、說明黑箱憂鬱者的特徵或人格傾向、分析黑箱憂鬱可能帶來的社會危機、分享自我的黑箱經驗等，都無法適切的回答問題。
- (2) **添加情節**：大多集中在第一題，虛擬了許多美國人當時的情境，諸如：急著要與客戶簽約、妻子待產、與女朋友約會、趕著去開會等，與文章內容不相干。
- (3) **立意過泛**：大多集中在第二題，泛論現代高科技文明所帶來的黑箱現象，並思尋解決之道。

C-、C 級分作品的缺失以取材不當為多；C+、B-、B、B+級分作品的缺失以添加情節為多。其次與百分比如下表：

表七：構思選材所犯缺失統計表

短文級分 缺失類型		C ⁻	C	C ⁺	B ⁻	B	B ⁺	A ⁻	A	A ⁺	合計
		取材不當	2	4	39	23	0	0	0	0	0
	百分比%	66.7	44.4	33.1	16.9	0	0	0	0	0	
添加情節	人次	1	2	48	96	154	11	0	0	0	312
	百分比%	33.3	22.2	40.7	70.6	100	100	0	0	0	
立意過泛	人次	0	3	31	17	0	0	0	0	0	51
	百分比%	0	33.3	26.3	12.5	0	0	0	0	0	

4、場合應對方面

這個部分主要有三項缺失：

- (1) 以旁觀者第三人稱行文：主要集中在第一題，未能以美國第一人稱描述自我當時的心情，以致不符題目之要求。
- (2) 以美國人第一人稱行文：主要集中在第二題，未能以旁觀者第三人稱說明一己對美國人的看法，也不符合題目的要求。
- (3) 以其他人稱行文：計有印地安酋長、美國黑人、美國警長、美國土著等，與題目無關的人物。

這部分的缺失都集中於 C 等的作品，應仔細審題，才不會答非所問³¹。其人次與百分比如下表：

表八：場合應對所犯缺失統計表

短文級分		C ⁻	C	C ⁺	B ⁻	B	B ⁺	A ⁻	A	A ⁺	合計
缺失類型											
以旁觀者第三人稱行文	人次	0	2	4	0	0	0	0	0	0	6
	百分比%	0	40	40	0	0	0	0	0	0	
以美國人第一人稱行文	人次	0	1	6	0	0	0	0	0	0	7
	百分比%	0	20	60	0	0	0	0	0	0	
以其他人稱行文	人次	1	2	0	0	0	0	0	0	0	3
	百分比%	100	40	0	0	0	0	0	0	0	

³¹ 林素珍：〈差之毫釐，失之千里——談大考寫作題考生答題的幾個面向〉，《國文作文教學的理論與實務》（臺北：心理出版社股份有限公司，2006年1月），頁443-445。

5、錯別字、標點符號、格式

這個部分主要有四項缺失：

- (1) **音同（或音近）而字誤**：「我決（覺）得這個美國人很可笑」（北 1-25）、「快來不急（及）了」（北 8-2）、「繼（既）然車子壞了」（中 2-34）、「架（駕）駛車子」（中 5-28）、「這麼不理制（智）」（中 8-13）、「在（再）怎麼說，都不該破壞車子。」（南 1-20）、「必（畢）竟是個意外」（南 6-4）、「內心膽卻（怯）」（東 4-19）、「極為奮（憤）怒」（東 5-21）、「似曾相試（識）」（外 2-17）、「我已經沒奈（耐）性了」（外 4-8）等。
- (2) **形近而字誤**：「被赫（嚇）壞了」（北 2-23）、「沒有辨（辦）法」（北 5-14）、「脾氣暴躁（躁）」（中 3-19）、「接腫（踵）而來」（中 4-30）、「這此（些）都是划不來的」（南 2-26）、「他瘋了阿（啊）」（南 7-10）、「惱羞成怒（怒）」（東 2-16）、「賠了夫人又折（折）兵」（東 6-17）、「冷（冷）下來」（外 1-2）、「段練（鍛鍊）心志」（外 3-26）等。
- (3) **標點使用不當**：以逗號標示成頓號最多；其次是語意完整時，不使用句號，而以逗號替代，致使整段文字「一逗到底」。再者，以分號替代逗號則零星可見。
- (4) **格式有誤**：以起段未上空二格最多。

這部分的缺失多在錯別字方面，值得注意的是：前面四個向度都沒有出現缺失的 A 級分作品，在這裡則開始有音近（或音同）而字誤的情形出現，此與學生習慣用注音輸入法有關³²。其次與百分比如下表：

³² 王鴻儒：〈高中職學生作文錯別字研究——以高雄市高中職學生作文為例〉（高雄：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2003 年 6 月），頁 50-52。

表九：錯別字、標點符號、格式所犯缺失統計表

短文級分		C ⁻	C	C ⁺	B ⁻	B	B ⁺	A ⁻	A	A ⁺	合計
缺失類型											
音近 (或音同)而 字誤	人次	2	2	16	97	109	88	13	2	0	329
	百分比	40	16.7	45.7	44.5	42.7	34.1	65	66.7	0	
形近而 字誤	人次	1	6	6	75	82	116	2	1	0	289
	百分比	20	50	17.1	34.4	32.2	45.0	10	33.3	0	
標點使 用不當	人次	1	2	8	25	46	53	5	0	0	140
	百分比	20	16.7	22.9	11.5	18.0	20.5	25	0	0	
格式 有誤	人次	1	2	5	21	18	1	0	0	0	48
	百分比	20	16.7	14.3	9.6	7.1	0	0	0	0	

根據上述統計資料得知：五個觀察面向以遣詞造句所犯的缺失類型最多。而各面向分別以過度口語化、字數不符、添加情節、人稱有誤、音近（或音同）而字誤，出現缺失的比率較高。

四、結論與建議

（一）結論

以閱讀題型讀、寫合一的基本精神來看，本次施測樣卷之所以會產生缺失，主要是因為在讀與寫方面各有一些問題，以下分別說明之：

1、在讀的方面

這個部分主要的缺失計有：取材不當、添加情節、立意過泛、輕重不分、字數不符、以旁觀者第三人稱行文、以美國人第一人稱行文、以其他人稱行文等。其主要原因在於審題不精確，以下分兩方面討論之：

(1) 未能充分理解題目的文本：以「添加情節」和「以其他人稱行文」為例，〈黑箱的憂鬱〉一文中只提到美國人開車出外辦事，並沒有樣卷中所提到的「急著要與客戶簽約、妻子待產、與女朋友約會、趕著去開會」等情節。另外，文中出現的人物有開車的美國人及警察，也沒有樣卷中所提到的「印地安酋長、美國黑人、美國警長、美國土著」等，可見犯此類缺失的學生對文本並未充分理解。

(2) 未能充分掌握題幹的意旨：以「取材不當」、「立意過泛」及「輕重不分」為例，兩個題幹的意旨在於「描述當時美國人的心情」及「評論美國人的行徑」。因此討論生活中的事物有那些是屬於黑箱的範疇、說明黑箱憂鬱者的特徵或人格傾向、分析黑箱憂鬱可能帶來的社會危機、分享自我的黑箱經驗等，以及泛論現代高科技文明所帶來的黑箱現象，並思尋解決之道等，都無法適切的回答問題。另外，以「字數不符」、「人稱有誤」³³為例，兩題的文長限制分別為 50 至 100 字、100 至 150 字，所以必須明確遵守。而人稱敘述的規定則分別為第一人稱的美國人及第三人稱的旁觀者，也必須符合題旨的要求行文。

2、在寫的方面

這個部分主要的缺失計有：遣詞造句的九項缺失；篇章組織的分段不當、章法不一、文不終篇；以及錯別字、格式有誤、標點使用不當等。其主要在於寫作「特殊能力」³⁴中「運用詞彙」、「構詞與組句」、「措詞」、「布局」等能力未充分訓練，以下分四項討論之：

(1) 未能精確運用字彙語詞：主要表現在「用詞粗鄙」、「過度口語化」、「自創語詞」、「虛詞有誤」、「文白夾雜」、「錯別字」等。應了解寫作時，用詞必須精確文雅，不可想到什麼就寫什麼。此外，也要明白與語詞的詞性與意義、文言與白話用與的差別。

(2) 未能明白句子的構成成分：主要表現在「句子成分不完整」、「句子成分搭配不良」、「句子語序失當」、「句子斷點有誤」、「標點使用不當」等。句子可分為單句和複句，前者由一個主語和一個謂語所構成；後者可以包括兩個或兩個以上的單句，也可以由單句和複句所組成³⁵。掌握句子的基本成分後，再思考其補充成分和修飾成分，在造句的過程中較不容易出現缺失。

(3) 未能掌握行文布局的方法：主要表現在「分段不當」、「章法不一」等。

³³ 包括「以旁觀者第三人稱行文」、「以美國人第一人稱行文」、「以其他人稱行文」等。

³⁴ 陳滿銘：《新編作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年9月），頁18-20。

³⁵ 楊如雪：《文法ABC》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年10月），頁87-90。

將寫作材料合理的安排，應考慮其次第的配置、先後的銜接、情境的通貫等³⁶。至於「文不終篇」、「格式有誤」的問題，固然顯示學生在布局上有缺失，而其更大的原因則在於寫作時間不足以及粗心大意。

(二) 建議

1、加強審題能力

仔細審視題目是提筆行文前的第一要務，唯有精準掌握題目的意義、重心、範圍，才能確定寫作立場，正確取材，針對題意的要求，深入闡述，清代唐彪《讀書作文譜》說到³⁷：

凡一題到手，必不可輕易落筆，將通章之書，緩緩背過，細想神理，看其總意何在？分意何在？界限節次何在？……

另，陳滿銘《作文教學指導》也提及³⁸：

題目的意義，可分為字面與內涵兩方面。在字面方面，須就題文逐字逐詞地分析它們的意義，……明辯題目的意義之後，就要把握題目的重心。學生能針對題目的重心加以發揮，才不會使內容無所依倚，而偏離了題目。……把握題目的重心之後，就要認清題目的範圍。學生能依這個範圍去搜尋材料，才不致漫無邊際，背離題目的要求。

由此可見，仔細閱讀題目，明白題意的要求，是作文的一個重要關鍵，會錯題意或是看錯題目，常造成不可挽回的遺憾。以本次的題目為例，第一題題目的意義在於揣摩患有黑箱憂鬱，並且在荒郊野外遇到汽車拋錨事件的美國人的心情，並將其具體描述出來；第二題目的意義在於對美國人的行徑作一綜合評論，而二者的中心則分別在「當時的心情」與「對美國人行徑的看法」，至於題目的取材範圍則可在於題目的文本中找尋。因此，可採取以下兩個措施：

(1) 圈畫文本的重點所在

就〈黑箱的憂鬱〉一文而言，其重點應在理解什麼是「黑箱的憂鬱」，所以文中「在我們的周遭充滿了各種用起來方便，但一發生故障就會讓我們束手無策的精巧機器。狄克森將現代人面對精巧機器的某種奇妙心態，稱為『黑箱的憂鬱』。」應是一段重要的敘述，有助於讀者了解美國人的怪異行徑，揣摩其當時的心情，並對此一行徑題出自己的看法。由此，掌握了文本的重心，便可針對題幹所設計的問題做一敘述。

(2) 留意題幹所強調的字詞

³⁶ 同註 34，頁 208、214、219、225。

³⁷ 〔清〕唐彪：《讀書作文譜》（臺北：偉文圖書出版有限公司，1976年11月），頁 68。

³⁸ 陳滿銘：《作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1997年10月），頁 118-121。

新型作文題往往在題幹重要字詞的部分，以加黑、加粗、以及加底線的方式，提醒讀者答題的重點或限制，是絕對不可忽視的地方。以本次的題幹為例，第一題提到「第一人稱『我』的口吻」，說明了敘述人稱的規定；「當時的心情」說明了寫作的取材方向；「50 至 100 字」則是行文字數的限制。第二題提到「美國人的行徑」說明了寫作重點；而「100 至 150 字」也是行文字數的限制。

2、改正作文缺失

對高中國文教師而言，批閱學生的作文是一項費時又費力的工作，以每學期規定的四篇習作、每班三十五名學生為基準來計算，每任教一班就需批閱 140 篇作文，再加上國文課還有其他作業，而任教的班級又可能是三到四個，其總批閱篇數則為 420 至 560 間，艱辛程度是可想而知的。然而，學生若是無法依教師的批閱而確實改正寫作上的缺失，那麼教師的苦心也就白費了，所以引導學生改正作文的是另一個重要的問題。授課教師可以在批閱作品的過程中可將其所犯的缺失記錄下來，並將其設計成講義、學習單或考卷，讓學生徹底檢討改進，才能達到學習效果。至於作文各面向應注意的事項，則分別說明如下：

(1) 遣詞造句

主要在引導學能以合乎語法規則的方式遣詞造句，進而用優美生動的修辭技巧³⁹。劉忠惠《寫作指導（上）——理論技巧》說到⁴⁰：

遣詞要達到文通字順，應從明白、準確、合適、純粹做起。……漢語語法，注重句子的成分分析，及句子的形成要素。文章寫作，主要強調句子的表達類型及造句的要求。

遣詞造句的訓練包括對用字、遣詞、造句基本規則的掌握及靈活運用，並要學習運用各種修辭法，讓文句通順而生動。

(2) 篇章組織

主要在引導學生以清晰的條理，組織意義完整、首尾連貫的段落或篇章⁴¹，尤其是短文的寫作更要用心去安排，才能在有限的字數內，充分表達中心意旨，張杰、唐鐵惠《寫作》提及⁴²：

層次與段落的安排，是結構安排的核心問題。……如一些只有一個自然段的短文，其中就可能包含幾個層次。不論從哪種現象來理解，層次都是表示文本內容內在邏輯關係的結構概念。

篇章組織的訓練包括表達內容的剪裁、分段及思路的連貫性，應特別留意段落的劃分與層次的安排。

³⁹ 同註 10，附錄，頁 6。

⁴⁰ 劉忠惠，《寫作指導（上）——理論技巧》（高雄：復文圖書出版，1996 年 3 月），頁 247、250。

⁴¹ 同註 10，附錄，頁 6。

⁴² 同註 15，頁 50-51。

(3) 構思選材

主要在引導學生依照描寫、說明、議論、抒情等表達需求、選取適合的素材⁴³。劉忠惠《寫作指導（上）——理論技巧》說到⁴⁴：

篩選材料是運思構想過程中，客體向主體轉化時的必要過程。……材料是構成文章的內容及在文章中表現主題的事物和理念。

構思選材的訓練包括辨識題目的要求、對事物的觀察、分析、聯想、推理等，才能因應題目的重心與意義，選擇適當的材料，表現在文章之中。

(4) 場合應對

主要在引導學生配合特定的場合或對象，適當調整表達方式⁴⁵。換言之，應留心文章的語境，劉世劍《文章寫作學》說到⁴⁶：

語境性是指文章語言具有一定具體語言環境。語境有又有廣義和狹義之分，廣義的語境由交際的時間、地點、場合、對象、內容等客觀因素和使用語言的人的身份、思想、性格、教養等主觀因素所組成；狹義的語境則專指一篇文章中上下文所構成的語言環境。文章語言的語境性是廣義和狹義的統一體。

場合應對的訓練包括認清題目所訴求的場合和對象，適當的調整行文的人稱，配合題目所設定的情境行文。

(5) 錯別字、格式及標點符號

主要在引導學生正確使用字詞、標點符號及格式，三者屬於「文面」的部分，文面的好壞會直接影響讀者的閱讀意願，劉世劍《文章寫作學》說到⁴⁷：

店有店面，人有儀表，文章也有個「門面」、「儀表」，權且叫做「文面」。文面是文章的外在表現形式，市聞章給予讀者的整體試視覺印象。它主要包括行款格式、標點符號和文字書寫等幾個大的方面。

用字精準、格式正確並精確使用標點符號，不但可以充分達意，也可以協助讀者瞭解文意，三者都會影響文章的美感。

3、建立作文題庫

作文題目的優劣深深影響學生的寫作興趣與成果，因此授課教師在作文教學活動的過程中首先最須留意的便是「命題」了，陳滿銘《作文教學指導》提到⁴⁸：

⁴³ 同註 10，附錄，頁 6。

⁴⁴ 同註 40，頁 109-110。

⁴⁵ 同註 10，附錄，頁 6。

⁴⁶ 劉世劍，《文章寫作學》（高雄：復文圖書出版，1996 年 3 月），頁 215。

⁴⁷ 同註 46，頁 259。

⁴⁸ 陳滿銘：《作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，1997 年 10 月），頁 11。

命題的好壞，關係到學生作文興會之有無。出了好的題目，能使學生有一吐為快的發表欲望；出了不好的的題目，則會弄得學生文思枯竭、興會全無。如果一再使學生文思枯竭、興會全無，那麼，輕則將使學生敷衍了事，重則將使學生憎恨作文，視為畏途，這是必須極力避免的。

因此在命題的過程中，除了要注意到學生的能力、需要、興趣外，也要留心題面的呈現。在新型作文題的命題中，閱讀題型短文寫作的題目設計可從以下兩方面著手：

(1) 在閱讀文本方面

所選的文本可以是一篇文章，也可以是關涉某一共同主題的資料，無論如何，都應以適合學生的閱讀能力為原則。再者，文章的篇幅與資料的多寡也要因應寫作時間或命題的重心，可在不違背作者原意與文章通順度的條件下，進行修改或調整，並要註明出處或處理的方式。以本次的題目為例，其選文標準乃根據教育部中教司所公告高級中學課程標準暨綱要⁴⁹以及《我國中小學國語文基本學力指標系統規畫研究（下）》所提及高中學生閱讀能力指標⁵⁰選取而來。原文篇幅較長，所以有所節選，而文中「有一個人開車出外辦事，結果汽車在半途拋錨，**他下車處理了很久**，但汽車不動就是不動，……」原文是「他下車搞了半天」，因考慮措詞的關係，所以做了修訂，並註明「改寫」以為交代。

(2) 在題幹設計方面

題幹的表達應以簡明清晰為原則，使學生能夠一目了然，掌握題目的重心。因此文字的敘述不宜冗長，應在重點處提醒學生，如將字體變化或加黑、加粗、加底線等，都是可行的辦法。除了以引導文字的敘述外，寫作條件的限制也是必須注意的。一般而言，可以規定寫作的情境、行文的人稱、取材的範圍、作答的方式、文章的字數等。再者，命題完成後，若能請其它國文老師審視是更好的。經過學生練習後，也會產生一些問題或現象，可供作修訂題目之用。坊間有許多現成的題庫，但都不如任課教師因應生活、時事、教學等經驗，所設計的題目來得多元而靈活，因此建立作文題庫是培養學生寫作能力的重要事項之一。

要之，閱讀型短文的寫作結合了閱讀與寫作兩方面的練習，無論是教師的教學或是學生的學習都不可以忽視此一重要環節。

⁴⁹ 教育部中教司網址：<http://www.edu.tw/high-school/index.aspx>，2008年1月查詢。

⁵⁰ 教育部教育研究委員會：《我國中小學國語文基本學力指標系統規畫研究（下）》（臺北：教育部，2000年12月），頁226-228。

參考文獻

一、專書

- 1、仇小屏：《限制式寫作之理論與應用》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年10月。
- 2、林震岩：《多變量分析——SPSS 的操作與運用》，臺北：智勝文化事業有限公司，2006年1月。
- 3、〔清〕唐彪：《讀書作文譜》，臺北：偉文圖書出版有限公司，1976年11月。
- 4、張杰、唐鐵惠：《寫作》，武昌：武漢大學出版社，2005年11月。
- 5、張春榮：《作文新宴饗》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2005年12月。
- 6、楊如雪：《文法 ABC》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年10月。
- 7、陳滿銘：《作文教學指導》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，1997年10月。
- 8、陳滿銘：《章法結構原理與教學》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年4月。
- 9、陳滿銘等：《新式寫作教學導論》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年3月。
- 10、陳滿銘：《新編作文教學指導》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2007年9月。
- 11、蔡宗陽：《國文文法》，臺北：萬卷樓圖書有限公司，2008年1月。
- 12、劉世劍：《文章寫作學》，高雄：復文圖書出版，1996年3月。
- 13、劉忠惠：《寫作指導（上）——理論技巧》，高雄：復文圖書出版，1996年3月。

二、期刊論文

- 1、林素珍：〈高中學生作文審題能力之抽樣分析〉，《聯大學報》第5卷第2期，2008年12月，頁97-114。
- 2、陳滿銘：〈論三一理論與作文評改〉，《中等教育》59卷第3期，2008年9月，頁42-62。
- 3、曾佩芬：〈閱讀理解能力對學科能力測驗國文非選擇題作答之影響〉，《考試學刊》第五期，2008年8月，頁53-87。
- 4、潘麗珠：〈從學測閱卷談我對「閱讀」的一些看法〉，《國文天地》第227期，2004年4月，頁28-33。

三、文集論文

- 1、林素珍：〈差之毫釐，失之千里——談大考寫作題考生答題的幾個面向〉，收錄於王開府、陳麗桂主編：《國文作文教學的理論與實務》，頁442-466。臺

北：心理出版社股份有限公司，2006年1月。

四、未出版學位論文

- 1、丁鼎：〈材料作文教學研究〉，高雄：國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2001年6月。
- 2、王鴻儒：〈高中職學生作文錯別字研究——以高雄市高中職學生作文為例〉，國立高雄師範大學國文研究所碩士論文，2003年6月。

五、研究報告

- 1、何寄澎等：《語文表達能力測驗研究（四）》。臺北：財團法人大學入學考試中心[研-87-143]，1999年。
- 2、教育部教育研究委員會：《我國中小學國語文基本學力指標系統規畫研究（下）》，臺北：教育部，2000年12月。

六、網頁資料

- 1、中華民國教育部中教司網址：<http://www.edu.tw/high-school/index.aspx>。

A Sampling Analysis for the Short Essays Writing Abilities in Reading Types of Senior High School Students

— Taking the Defects as the Main Conferring Areas

Lin, Sul-jen

Abstract

It trains reading and writing abilities about the the short essays in reading types. It is the most important no matter for the teachers or the students. In this research, it take the defects as the main conferring areas and a sample of words-using and sentences-making, composing structures, occasions, wrongly written characters, formats, punctuations include the north, the middle, the south, the east, external island, etc., 16 senior schools, 34 classes of 2nd grade, amounts to 1219 students. And gained the following conclusions: There are many defects about the words-using and sentences-making. On the other hand, over colloquialism, wrong number of words, adding the plots, and wrongly written characters are the defects about the five aspects. The reasons for the defects are (1) about reading: to examine the topic inexactly. (2) about writing: to be short of training about words-using and sentences-making, composing structure. As for the improving suggestion of teaching as follows: (1) to strengthen the student's examining topics abilities. (2) to correct the defects. (3) to establish a new type composition topic database.

Keywords: New Type Composition, Reading and Writing,
the Short Essays Writing,
Teaching Composition, High School Students

東吳中文學報

徵稿簡約

- 一、本刊自 14 期（96.11）起改為半年刊，每年五月、十一月出刊，截稿日期分別為十二月底、六月底。
- 二、本刊以學術研究為主，園地開放，凡有關中國語言、文獻、文學、思想之學術論文及書評，均所歡迎；有關賞析、校注、校證之論文請勿投稿。
- 三、歡迎公私立大學教師暨學術研究單位人員（不含研究助理）投稿。
- 四、論文原則上以不超過 25,000 字為宜，書評以不超過 5,000 字為原則。論文超過規定 3,000 字，書評超過 1,000 字者，逕予退稿。（論文字數之計算，含註腳及章節附註，並以電腦字數統計器上所顯示者為準。）
- 五、本刊以中文稿件為主。論文來稿一律請附：著作授權同意書、中英文篇名、中英文摘要（限五百字以內）、中英文關鍵詞、印妥之文稿一式三份與電子檔；檔案格式請用 Microsoft Word 編輯，並註明檔名。論文撰寫，請依照本刊所附撰稿格式寫作，以利作業，否則恕不受理。
- 六、有關稿件中涉及版權部分〔如：圖片及較長之引文〕，請事先徵得原作者或出版者之書面同意，本刊不負版權責任。
- 七、本刊設編輯委員會，處理集稿、送審、編印及其他與出版有關之事宜。
- 八、論文須經本刊編輯委員會審議，再委請校外專家審查，通過後採用。
- 九、本刊編輯委員會對來稿得建議酌量修改，不願修改者請預先註明。
- 十、來稿請註明中英文姓名、服務機構、職稱、通訊地址、電話、傳真號碼或電子信箱，以便聯絡。
- 十一、來稿發表後，一律贈送作者當期《東吳中文學報》兩本，不另贈抽印本，亦不支付稿酬。
- 十二、來稿經本刊刊登後，作者同意非專屬授權予本刊做下述利用：
 1. 以紙本或是數位方式出版；
 2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；

3.再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；

4.為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。

十三、作者保證稿件為其所自行創作，有權為前項授權，且授權著作未侵害任何第三人之智慧財產權。作者投稿之論文其著作權仍屬於作者所有，但若欲授權其他期刊轉載，則須得本刊之同意。

十四、稿件及其他相關資料恕不退還，請自留底本。

十五、來稿及其他通信請寄

中華民國 11102 臺北市士林區臨溪路 70 號

東吳大學中文系辦公室

東吳中文學報編輯委員會

聯絡電話：(02) 28819471 轉 6133

《東吳中文學報》撰稿格式

本刊為便利編輯作業，謹訂下列撰稿格式：

- 一、各章節使用符號，依一、（一）、1、（1）……等順序表示。
- 二、請用新式標點，書名號用《》，篇名號用〈〉，書名和篇名連用時，省併篇名號，如《莊子·天下篇》。
- 三、獨立引文，每行低三格。
- 四、注釋號碼請用阿拉伯……數字標示，如 1、2. ……。
- 五、注釋之體例，請依下列格式：

（一）引用古籍

1. 古籍原刻本

〔宋〕司馬光撰：《資治通鑑》（南宋鄂州覆北宋刊龍爪本），卷 2，葉 2 上。

2. 古籍影印本

〔明〕郝敬撰：《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，葉 2 上。

（二）引用專書

王夢鷗：《禮記校證》（臺北：藝文印書館，1976 年 12 月），頁 102。

（三）引用論文

1. 期刊論文

王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993 年 3 月），頁 77-106。

2. 論文集論文

余英時：〈清代思想史的一個新解釋〉，《歷史與思想》（臺北：聯經出版公司，1976 年 9 月），頁 121-156。

3. 學位論文

王國良：《魏晉南北朝志怪小說研究》（臺北：東吳大學中文研究所博士論文，1983 年 1 月），頁 20。

（四）引用報紙

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。

(五)再次徵引

1. 再次徵引時可用簡單方式處理，如：

註 1：王偉勇：〈以唐、五代小令為例試述詞律之形成〉，《東吳文史學報》第十一號（1993 年 3 月），頁 77-106。

註 2：同前註。

註 3：同前註，頁 78。

2. 如果再次徵引的註，不接續，可用下列方式表示：

註 4：同註 1，頁 82。

著作授權同意書

Copyright License Agreement

論文名稱：_____（以下稱「本論文」）

Title of the Article: _____（“ARTICLE”）

一、若本論文經 東吳中文學報 接受刊登，作者同意非專屬授權予 東吳大學 做下述利用：

1. 以紙本或是數位方式出版；
2. 進行數位化典藏、重製、透過網路公開傳輸、授權用戶下載、列印、瀏覽等資料庫銷售或提供服務之行為；
3. 再授權國家圖書館或其他資料庫業者將本論文納入資料庫中提供服務；
4. 為符合各資料庫之系統需求，並得進行格式之變更。

1. If the ARTICLE being accepted by the [Soochow Journal of Chinese Studies], hereinafter referred to as the [Soochow University], the Author hereby grants a non-exclusive license to the [Soochow University] to:
 - publish the ARTICLE by paper or digital format;
 - digital archive, reproduce, transmit publicly by Internet, or authorize users to download, print, browse, or conduct other sales or service providing of database;
 - grant National Central Library or other database providers a sublicense to collect the ARTICLE, for the purpose of service providing, in its database.
 - change the format of the ARTICLE to meet the system requirement of each database.

二、作者同意 東吳大學 得依其決定，以有償或無償之方式再授權予國家圖書館或其他資料庫業者。

2. The Author agrees that the [Soochow University] may in its sole discretion grant National Central Library or other database providers a sublicense whether or not the license fee is charged.

三、作者保證本論文為其所自行創作，有權為本同意書之各項授權。且授權著作未侵害任何第三人之智慧財產權。本同意書為非專屬授權，作者簽約對授權著作仍擁有著作權。

3. The Author warrants that the ARTICLE is his/her original work, and has the right to grant all kinds of license hereinabove without any infringement of rights of any third party. This Agreement is a non-exclusive license, and the copyright of the ARTICLE still remains with the Author after executing this Agreement.

此致 東吳大學

To [Soochow University]

立同意書人(作者)名稱：

Author's Name:

身份證字號：

ID Number:

電話號碼：

Telephone Number:

電子郵件信箱：

E-mail Address:

戶籍地址：

Permanent Address:

中 華 民 國 年 月 日

東吳中文學報

第 十 八 期

編輯者／東吳中文學報編輯委員會

發行者／東吳大學教務處教務行政組

臺北市士林區臨溪路 70 號

電話：(02) 2881-9471 轉 6074

印刷者／鼎欣文具印刷品行

電話：(02) 2881-7251

定 價／NT\$300 美國、中美、南美及大洋洲

航空掛號 US\$21 (註) 上列地區外

水陸掛號 US\$15

中華民國九十八年十一月出版

ISSN 1027-1163

註：依據萬國郵政公署 2007.9.10 及 9.17 日第 287、288 及 303 號通知自 2007.10.31 日起寄往美國(含夏威夷、關島)、中、南美及大洋洲停辦水陸掛號郵件。

SOOCHOW JOURNAL OF CHINESE STUDIES

No.18

CONTENTS

November 2009

- The Dualistic Interaction and The Organization of Writing——Based On The
“Multiple, Binary and Single (zero)” Spiral Structure
.....Chen, Man-ming.....1
- Succession of Noble Rank and Household as Outlined in the “*Laws on
Posthumous Succession*” in the Laws and Decrees of the Second Year
..... Chou, Min-hwa.....33
- 〈 Hán péng fù 〉 's system and the story evolve the significance
..... Tsai, Wen-jung · Lu, Weng-Mei-chen.....61
- The Poetized and Rhymed Transformation of the Parallel Prose in Nan
Dynasty.....Chen, Song-shyong.....85
- “Spatial Montage” in Wen Tingyun’s “Fourteen. Pusaman Ci Poems”
..... Chen, Kang-ling.....99
- The Appreciation of the Ugliness in Song Legends
.....Chao, Hsiu-pay.....117
- An Analysis of Banshe Tune’s Patterns in Sanqu of the Yuan Dynasty
.....Hou, Shu-chuan.....139
- Record and Lyric : The Spatial Experience and the Composition of Nature in
Wang Shi-Hsing’s Travel Notes of Five Sacred Mountains
.....Fan, Yi-ju.....165
- The Analysis of Taiwan Ci clubs during Japan's colonization
.....Su, Shu-fen.....185
- Becoming Eileen Chang- Her letters:a writing, or a performance
.....Su, Wei-chen.....213
- The discussion of the movie sensation on Tien Wen Chu’s novels
.....Chung, Cheng-tao.....249
- A Sampling Analysis for the Short Essays Writing Abilities in Reading
Types of Senior High School Students——Taking the Defects as the Main
Conferring Areas.....Lin, Sul-jen.....265
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China