

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第六期

中華民國九十八年六月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.6

June 2009



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第六期

中華民國九十八年六月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.6

June 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

陳松雄（東吳大學教授）

Chen, Sung-hsiung

蘇淑芬（東吳大學教授）

Su, Shu-fen

侯淑娟（東吳大學副教授）

Hou, Shu-chuan

陳慷玲（東吳大學助理教授）

Chen, Kang-ling

涂美雲（東吳大學助理教授）

Tu, Mei-yun

許清雲（東吳大學教授）

Hsu, Ching-yun

鄭明嫻（東吳大學教授）

Cheng, Ming-li

林宜陵（東吳大學助理教授）

Lin, Yi-ling

鍾正道（東吳大學助理教授）

Chung, Cheng-tao

執行編輯：曾甲一助教

EXECUTIVE EDITOR : Tseng, Chia-yi

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, Shin Lin, Taipei, 11102

Taiwan, Republic of China

東吳中文線上學術論文

第六期

中華民國九十八年六月

「有鳳初鳴——漢學多元化領域之探討」學術研討會特刊邀稿

目 錄

【博碩士生論文】

- 泰山、瑯琊臺刻石與《說文》篆形探析
.....連蔚勤.....1
- 論庾信表啟文之句法藝術.....鄭宇辰.....21
- 「復古求變」與「大雅罪人」
——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同
.....許仲南.....33
- 蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探
.....曾沛婷.....47
- 一樣阿芳兩代情
——談林語堂與林太乙對阿芳的解讀
.....蔡欣霓.....61

泰山、瑯琊臺刻石與《說文》篆形探析

連蔚勤*

提 要

秦始皇統一天下後，為加強對全國各地之控制，推行一系列之政治措施，其中即包含了「書同文」。李斯、趙高、胡毋敬等人以大篆篆形為基礎，又參酌六國文字，整理而成小篆，除簡省了大篆繁複之形體外，並成為秦代官方之標準書體，但李斯等人所作〈倉頡篇〉、〈博學篇〉、〈爰歷篇〉等，今早已不傳，吾人難以察見秦代小篆之全貌。今存秦代小篆最為工整者，即秦刻石也。秦始皇統一天下後，數次東巡，所立刻石有七，傳至今日，雖或有拓本、翻刻本、摹本等傳世，但原石傳至於今且有精良拓本者，唯泰山刻石、瑯琊臺刻石耳。此二刻石雖經長年自然與人為之困厄與破壞，諸多文字早已磨泐，難以辨識，卻仍為吾人認識秦代小篆之第一手資料，故本文試以此二刻石為對象，輔以繹山刻石與會稽刻石之善本，先探討其版本、源流，次則比較二刻石篆形之異同，最後再與《說文解字》大徐本、小徐本、段注本等做一比對，期望能簡要看出由秦刻石至《說文解字》三版本時代篆形演化之變遷及其規律。

關鍵詞：刻石、說文、小篆、秦代

* 東吳大學中國文學系研究所博士生



前 言

秦代國祚短促，許多措施或因急於完成，致使成效不彰；或因悖於情理，導致民心不從。若以今人眼光視之，其車同軌、書同文、統一度量衡等措施，卻又確實影響後世甚鉅。其中「書同文」者，一如《說文解字》（以下簡稱《說文》）所言：「秦始皇帝初兼天下，丞相李斯乃奏同之，罷其不與秦文合者，斯作倉頡篇，中車府令趙高作爰歷篇，大史令胡毋敬作博學篇，皆取史籀大篆或頗省改，所謂小篆者也。」¹於是小篆成為秦代施用於正式場合之書體。當然，受到各種時空之影響，不同時代之篆形有不同之演化，施用於不同場合，篆形也呈現各種風貌，於是書於簡帛者較為率真自然，鑄於銅器者較為規整莊嚴，施於刻石者則工整肅穆，刻於璽印者趣味多變，姿態不一。

論者常以秦刻石為秦始皇好大喜功，為炫耀其武力，鎮壓東南方天子氣，故多次東巡，且於山上立刻石，以示始皇本人之豐功偉業；而刻石上之文字，相傳為李斯所書，故刻石之另一作用乃欲藉此推行、公布所謂整理過後之統一書體，而達到「書同文」之效果。秦刻石傳至於今者，唯泰山刻石與琅琊臺刻石為真，並有拓本、影印本等傳世；至於其它刻石則早已亡佚，或有精良之摹本，於篆書之書法價值有之，若欲追尋秦代小篆之真相則未必可得。本文擬以泰山刻石與琅琊臺刻石為主要探討對象，先就其版本、流傳做一簡要敘述，次則就兩通刻石篆形比較，並採互相比對方式，輔以具善本之繹山刻石、會稽刻石等篆形觀其異同，最後與《說文》大徐本、小徐本與段注本篆形做比對，以見彼此間之差異，並觀察《說文》三版本篆形與秦刻石之變化是否有其規律可循。

一、秦刻石之版本與流傳

刻石被廣泛運用之前，先民們使用較多並流傳於後世者乃是鐘鼎彝器，鑄刻於其上之文字，即後世所謂鐘鼎文或金文，鐘鼎彝器雖可行之久遠，但由於金屬較為貴重，取得較為不易，且製作過程較為複雜，故以石頭為材質之刻石便應運而生，石材取之甚易，俯拾皆是，質地堅硬，正可用於流布重要事蹟，廣於流傳，而目前所知最早且可靠之刻石為石鼓文，其次為詛楚文。

秦代以刻石作為記事之用，起源於石鼓文與詛楚文。石鼓文之年代大約在春秋戰國之際，詛楚文之年代則在戰國年間，故秦代立刻石以記事其來有自。秦始皇二十六年（西元前 221 年），秦國終於在戰亂頻仍之時代中攻克山東六國，統一天下。始皇身為第一位一統天下之君王，為炫耀其武功，亦為了壓制六國遺民之反抗力量，曾多次西巡與東巡，在東巡期間，刻立不少刻石，在《史記》中有詳細之記載：

¹〔東漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注：《說文解字·敘》（臺北：書銘出版事業有限公司，1997年8月8版），頁765下右至下左。為求注解行文精簡，此版本以下簡稱段注本。



泰山、瑯琊臺刻石與《說文》篆形探析

二十八年，始皇東巡郡縣，上鄒嶧山。立石，與魯諸儒生議，刻石頌秦德，議封禪望祭山川之事。乃遂上泰山，立石，封，祠祀。……於是乃並勃海以東，過黃、腫，窮成山，登之罘，立石頌秦德焉而去。南登琅邪，大樂之，留三月。……作琅邪臺，立石刻，頌秦德，明得意。……登之罘，刻石。……其東觀曰……三十二年，始皇之碣石，使燕人盧生求羨門、高誓，刻碣石門……上會稽，祭大禹，望於南海，而立石刻頌秦德。²

可見秦始皇在東巡期間，曾分別於繹山、泰山、之罘、瑯琊、會稽等處立刻石，其後始皇崩於沙丘，二世即位，恐後人不知原刻石乃始皇所立，又在原刻石旁加刻詔書。無論始皇或二世所刻，其內容多為所謂「頌秦德」之頌揚秦代制度武功之文字。

始皇所立刻石根據《史記》而可以確定者，有繹山刻石、泰山刻石、之罘刻石、瑯琊臺刻石、東觀刻石與會稽刻石，至於在碣石所刻者，學者或以為刻石，或以為摩崖³，事實上摩崖亦為刻石之一種，因此於秦代所立刻石應為七通。此七通刻石相傳皆為李斯所作，文字莊重嚴謹，法度森嚴。秦刻石數量僅此七通，為數不多，於今日研究秦代刻石文字實彌足珍貴。相較於後代，秦刻石之數量寥寥可數，程章燦認為：

秦始皇巡行七刻，本意在於鞏固並確定其政治權威，而此舉本身又象徵了政治權威對石刻這一新事物的正統認定。這無形中規定了石刻的皇家色彩，無形中限制了石刻的應用和推廣，因為平民百姓刻石紀事表德就意味著僭越。⁴

秦政府為鞏固其中央集權之威勢，故刻石僅能由政府刻立，固然是造成秦代刻石數量短少之因，但相傳為先秦時代之刻石至今仍令人存疑者多，故至於秦代仍在發展期中，是合理之推論；此外，秦代國祚短促，尚無力多加發展，或許也是原因之一。

由於以上幾項因素之影響，加之以千百年來人為與自然之破壞，原石流傳於今者僅存泰山刻石⁵與瑯琊臺刻石，有許多拓本、影印本流傳，其餘刻石或原石早已不存，或

²〔西漢〕司馬遷撰：《史記·秦始皇本紀》（臺北：鼎文書局，1986年10月），頁242-262。

³現今吾人所謂「刻石」，乃指刻於石頭上之文字，所指範圍較為廣泛，舉凡碑碣、摩崖、墓志、題記等皆在其中，至於「摩崖」一類，徐自強、吳夢麟謂「摩崖刻石，就是利用天然的石壁以刻文記事的石刻。這種摩崖石刻，尺寸不一，長寬各異，文字多少也不同，總之無固定規格，只要能滿足刻字者的需要就行了。」徐自強、吳夢麟合撰：《古代石刻通論》（北京：紫禁城出版社，2003年8月），頁94；又馬子雲、施安昌謂「摩崖，將文字刻在山崖石壁上，也稱天然刻石。這是利用自然的條件，省去採石雕琢之工。」馬子雲、施安昌合撰：《碑帖鑒定》（桂林：廣西師範大學出版社，1993年12月），頁428。可見刻石與摩崖之概念不完全相同。

⁴程章燦撰：《石學論叢》（臺北：大安出版社，1999年2月），頁242。

⁵對於今日所見泰山刻石是否為原石及各種拓本之真偽，各家眾說紛紜，大致分為三類：第一類認為刻石或拓本為偽，如容庚認為今日所見僅存十字之刻石可能為偽、二十九字本亦為偽，說詳容庚撰：〈秦始皇刻石考〉，《燕京學報》第17期（1935年6月），頁126、154-156；裘錫圭亦從安國本與絳帖本對勘，認為安國本為非，說詳裘錫圭撰：〈秦漢時代的字體〉，《中國書法全集》（北京：榮寶齋，1993年3月），第7卷，頁36。第二類則認為刻石或拓本為真，如袁維春曰：「秦刻石僅此及《琅瑯》為真，餘皆後人摹刻。」袁維春撰：《秦漢碑述》（北京：工藝美術出版社，1990年12月），頁31；施拓全亦由安國本與絳帖本比對，及書手書寫之情況，分三點證明安國本亦可能拓自於原石，說詳施拓全撰：《秦代金石及其書法研究》（高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，1992年5月），頁192-196。第三類則僅



《東吳中文線上學術論文》第六期

下落不明，然亦有拓本、翻刻本、影印本等流布於世。七刻石中，因泰山刻石、瑯琊臺刻石原石猶存，故本文之探討對象即以此二刻石為主；繹山刻石有南唐著名小學家、書法家徐鉉摹本，乃所謂「下真跡一等」者，會稽刻石則有申屠駟摹本，故以此二刻石為輔助參考對象；至於其餘刻石版本則品質更下一等矣。以下則就泰山刻石與瑯琊臺刻石之版本與流傳約略說明。

（一）泰山刻石

又稱封泰山碑、泰山篆，為秦刻石中保存迄今的兩通刻石之一，現存山東泰安岱廟，內容乃敘述始皇東巡之事，並炫揚統一天下之功，二世皇帝亦曾刻詔書於碑陰，始皇詔書刻在東、西、北三面，二世之詔書則刻在南面，後因石倒地，及受風雨侵蝕，故僅剩南面較為完好。泰山刻石歷來遭到多次破壞，至遲在北宋初年即有殘損，歷經各代損害非常嚴重，據徐自強、吳夢麟之整理，謂「宋人劉跋拓本得 223 字，可讀者有 146 字。明華中甫，安國遞藏本存 166 字，亦為好本。元拓本存有 50 餘字，明拓本則僅存 29 字了。乾隆五年（西元 1740 年），碧霞元君祠起火石毀，嘉慶二十年（西元 1815 年）訪得時，僅存殘石二塊，共 10 字。」⁶又金其楨謂「宣統二年（西元 1910 年）羅正鈞等做亭護之，這時僅存 9 字。」⁷可見其損壞之速。⁸

泰山刻石之拓本、重刻本、影印本不少，劉跋《泰山秦篆譜》、《絳帖》本等皆負盛名，不過明人安國所藏者不僅著名，所存之字亦多，有五十三字本與一百六十五字本兩種，本文所採為一百六十五字本⁹。袁維春曰：「觀此刻石，字形工整，遒勁勻圓，雍容敦厚，很有特色，可謂後來鐵線篆的先聲。」¹⁰可惜破損較為嚴重，然所存之字實彌足珍貴。

（二）瑯琊臺刻石

瑯琊臺刻石之形式與泰山刻石同，都是三面為始皇詔書，一面為二世詔書，只不過瑯琊臺刻石上之始皇詔書在東、南、北三面，二世詔書在西面，刻石受風雨侵襲之情況相當嚴重，較泰山刻石可謂有過之而無不及，以至於迄今僅存二世詔書之一部分。此刻

作敘述，不加評論，如金其楨曰：「雖有一些考古學家、古文字學家如方苞、歐陽輔泰等認為現存《泰山刻石》、包括明代安國所藏的北宋拓本均非原石，都為翻刻，其中『靡』字不合秦篆規律即是有力證據。但絕大多數專家學者認為《泰山刻石》殘石和《琅邪臺刻石》殘石確係秦時鑄刻，毫無疑問。」金其楨撰：《中國碑文化》（重慶：重慶出版社，2002 年 1 月），頁 47。筆者認為秦代雖有統一文字之措施，但仍可能存在異體字，且泰山刻石雖幾經困厄，亦有多數學者仍認同現今所存者為原石，故安國本有可能拓自原石。

⁶ 徐自強、吳夢麟合撰：《古代石刻通論》，頁 18。

⁷ 金其楨撰：《中國碑文化》，頁 47。

⁸ 關於泰山刻石之遭受困厄及其搬遷過程，討論者所在多有，筆者所見以白煦所述最為詳盡。參見白煦撰：〈經歷坎坷的秦李斯泰山刻石〉，《文物天地》1992 年第 4 期（1992 年 7 月），頁 40-41。

⁹ 〔日〕松井如流編：《秦 泰山·瑯琊臺刻石》（東京：二玄社，1959 年）。基於筆者在注釋 5 中之討論，相信安國所藏一百六十五字本為真，故將泰山刻石與瑯琊臺刻石立於同等地位比較。

¹⁰ 袁維春撰：《秦漢碑述》，頁 36。



石對於秦代之武功極盡鋪陳之敘述，可能是秦代刻石中銘文最長、最完整、形制最宏大且內容可信者。¹¹始皇於瑯琊一地做瑯琊臺，並立刻石，但因瑯琊臺東、南、西三面臨海，故刻石受風雨毀損之程度不小，但因瑯琊臺地勢之故，故受人為破壞情況較少。刻石由於長期暴露於外，至後來甚至有斷裂之危險，《山左金石志》記載曰：「碑中偏西裂寸許，前知縣事泰州宮懋讓鎔鐵束之，得以不頽。」¹²但後來束鐵毀壞，石亦下落不明，直至民國初年又被尋獲，堪稱奇蹟，現藏於中國歷史博物館。

瑯琊臺刻石有拓本、重刻本、影印本，其中以阮元舊藏整紙本所存字數最多。施拓全曰：

觀其字體，高長端正，筆劃粗細勻稱，起收用筆多圓，可謂雍容典雅、古厚圓渾，確為小篆典型之作。

觀其筆畫較粗，起筆與數（按：疑為「收」字）筆多圓，結體高長緊密，法度謹嚴。且行款整齊，氣象恢弘。全幅觀之，予人圓渾厚重、古意盎然之感，即康有為所評『茂密蒼深』者是也。¹³

本文所採即為此本¹⁴。

泰山刻石受自然力量之毀損既多，復受人為之搬遷、偷竊、火焚，而瑯琊臺刻石亦長年受風雨侵襲，雖所受外力不全相同，但遭受困厄之結果則一，幸有賴有識之士接力合作，保存迄今，可說是秦代所遺留之兩通最為可貴之刻石。

（三）繹山刻石與會稽刻石

本文以繹山刻石、會稽刻石作為輔助之用。繹山刻石者，明代楊士奇《東里續集·青社繹山碑》條曰：「嘗見陳思孝論繹山翻本次第云：長安第一，紹興第二，浦江鄭氏第三，應天府學第四，青社第五，蜀中第六，鄒縣第七。」¹⁵可見長安本品質最高。長安本相傳乃宋代鄭文寶在淳化年間，依其師徐鉉之摹本重刻者，本文亦採用此本。¹⁶

至於會稽刻石者，元至正年間，申屠駟取家藏會稽刻石舊拓本，與徐鉉所摹繹山刻石摹本，一併刻於石上，但至清康熙年間，會稽刻石部分被人磨去，乾隆五十五年（西元 1790 年）錢泳復以申屠駟摹本重刻，本文即採用此本。¹⁷

¹¹ 參見施拓全撰：《秦代金石及其書法研究》，頁 212；趙超撰：《石刻史話》（北京：中國大百科全書出版社，2000 年 1 月），頁 29。

¹² 〔清〕畢沅輯：《山左金石志》（臺北：新文豐出版公司，1977 年 12 月，《石刻史料新編》第 19 冊），卷 7，頁 2。

¹³ 施拓全撰：《秦代金石及其書法研究》，頁 223、307。

¹⁴ 〔日〕松井如流編：《秦 泰山·瑯琊臺刻石》。

¹⁵ 〔明〕楊士奇撰：《東里續集》（北京：商務印書館，2001 年，文津閣《四庫全書》本），卷 21，頁 746。

¹⁶ 陝西省博物館編：《嶧山刻石》（陝西：陝西人民出版社，1992 年）。

¹⁷ 羅振玉編：《秦金石刻辭》（臺北：新文豐出版公司，1997 年 3 月）。



二、刻石篆形結構、筆勢之比較

秦始皇自統一天下至崩於沙丘，僅約十餘年時間，所立七通刻石中，泰山刻石與瑯琊臺刻石皆立於二十八年，即統一後第三年，立於同一年份而地點不同之刻石，其上之篆形是否有所差異？以下分就泰山刻石本身、瑯琊臺刻石本身，及兩者相互比較，以見秦代刻石篆形之異同。比較時，以「不考慮筆勢而結構有所不同者」與「在相同結構下筆勢有所不同者」兩方面觀察，蓋筆勢可能因書寫者、刻工、書寫工具等因素而異，甚至因此而產生譌字；結構雖可因約定俗成或政府之統一措施而定型，變動較小，但仍可能產生異體情況，二者實為一體之兩面。因此一次固定一個變數，可使篆形間之差異較容易系統地呈現出來。

本文既擬以結構與筆勢兩個角度來探討秦刻石篆形之異同，則首先須就結構與筆勢兩個名詞先作定義。所謂「結構」，崔陟《書法》中曰：「間架結構：指字點畫之間的聯結、搭配和組合，以及實畫和虛白之佈置。」¹⁸由於本文並非討論書法，而是著重構成該字之組成部件與排列方式，故僅取其「搭配和組合」之部分，即如許慎於《說文》中說解字形時，所謂「从某从某」、「从某某聲」之意，或是部件排列時位置之不同者。所謂「筆勢」，崔陟《書法》中曰：「筆勢：指每一點畫依著各自特殊的形體姿勢的寫法，因點畫在字的結構中所處位置不同、各位書家的用筆結構特點不同而有異。」¹⁹此即前文所謂因書寫者、刻工或書寫工具所造成之差異。

（一）泰山刻石本身篆形

泰山刻石與瑯琊臺刻石因長期遭受自然與人為之困厄，故絕大部分字形多漫漶，甚或難辨，以筆者所能辨別者，泰山刻石為一百三十六字，瑯琊臺刻石為四十四字，共一百八十字。首先就泰山刻石本身篆形比較，比較時若因刻石篆形過於模糊，則以手摹掃描，附之於後。

欲比較文字之異同，以相同文字者最佳。在泰山刻石中同一文字有兩個以上篆形可資比較者，計有大、不、曰、石、臣、死、制、明、金、刻、始、皇、帝、昧、詔、遠、請，共十七組字例，五十個篆形，約占所有筆者可辨識文字之五分之二弱。在這十七組字例中，由「不考慮筆勢而結構有所不同者」觀之，任何一組字例之篆形結構皆無二致，亦即這些篆形之組成部件與排列位置完全相同，具有高度穩定性，這或許與相傳秦刻石篆文皆出自李斯一人之手有密切關係。

若由「在相同結構下筆勢有所不同者」之角度觀察，可發現一點微小之變化，「皇」字之筆勢並不完全相同。「皇」字，字例中出現五次，有四個字例篆形相同，分別作、、，上部「白」字第一橫畫皆為平直線條，唯有（）字明顯將此橫畫折為

¹⁸ 崔陟撰：《書法》（臺北：城邦文化事業股份有限公司，2001年2月），頁182。

¹⁹ 崔陟撰：《書法》，頁50。



兩斜線，在整個刻石中呈現非常奇特之變化。書法家常因文字編排之需要，而將所謂標準字形或約定俗成之文字結構作不同程度之變化，而造成許多異體字之產生，這是為了追求藝術之美感，但遠在兩千多年前之秦代，李斯等書寫者應該還沒有自我意識到如此細部之內涵，觀於此點，或許還需整理更多秦代文字，以及書法家們之研究，才能得出較客觀全面之結論。

（二）琅琊臺刻石本身篆形

琅琊臺刻石中同一文字有兩個以上篆形可資比較者，計有大、也、不、夫、五、石、臣、金、皇、帝，共十組字例，二十六個篆形，約占有所有文字之六成。若先由「不考慮筆勢而結構有所不同者」觀之，和泰山刻石相同，十組字例中之任何一組，其篆形之組成部件與排列位置亦完全相同，毫無例外，這或許與兩通刻石刻於同一年分或出自於同一位刻工有關，也可能果真出自李斯之手，故篆形之穩定性極高。

若由「在相同結構下筆勢有所不同者」之角度觀之，則較泰山刻石之變動性稍大，共有三組字例呈現筆勢不完全相同之現象。

大 夫 此二字在刻石中共出現三例，皆以合文方式呈現，分別作、和，第一例篆形下部稍有破損。在此三例中，「夫」字第二、第三筆，亦即「大」字之第一、第二筆所合成之橫畫，在第一例中不作橫筆，而是向兩邊斜下；後兩例則皆作橫筆，至兩端後再向下延伸，同一刻石中有兩種寫法。

皇 刻石中可見者出現三例，分別作、（皇）和（皇），篆形破損較為嚴重。細看此三例，第一與第三例「皇」字之第一橫筆皆作平直線條，唯第二例之橫筆折為兩段，分向兩邊斜下，也是在同一刻石中有兩種寫法。

由以上三組字例與泰山刻石合而觀之，可歸納兩刻石在橫畫變化上之簡單規律，即橫畫可作兩種表現方式，一為平直之橫畫，另一為折為兩段分向兩端斜下之筆，在整齊莊重之秦小篆中，稍微做出了改變。

（三）泰山刻石、琅琊臺刻石篆形比較

僅就同一刻石觀察，由於出現同一文字之機率較低，故可資比較之對象較少，在這些對象中，若欲碰見篆形有所不同者，則機會更低，因此，此部分擬就兩通刻石互相比較，觀察在同一年分中所立之石其篆形之差異如何。兩通刻石皆有之文字，計有大、久、也、不、之、夫、石、去、史、臣、如、成、言、金、始、皇、帝、昧、詔、斯，共二十組字例，八十一個篆形，恰占有所有文字之百分之四十五。

首先就兩通刻石觀察，在「不考慮筆勢而結構有所不同者」之條件下，兩通刻石在結構之相同性上，呈現高度相似性，僅有「斯」字在兩通刻石中呈現不同篆形。

斯 泰山刻石作（斯），刻石拓本十分清晰；琅琊臺刻石作（斯），遭破壞之跡象較為明顯。兩字構形方式與部件皆同，其不同處在篆形之左上部件，泰山刻石「斯」字之左上象形部分為兩個「×」，但琅琊臺刻石則僅有一個「×」，若參照也在同一年刻上



之繹山刻石之篆形，也作兩個「×」狀，則或許在秦小篆篆形中作兩個「×」形者較多。《說文》曰：「箕，所以簸者也。从竹，象形。下其丁也。凡箕之屬皆从箕。……，籀文箕。」²⁰，可見由字義上看，一個「×」或兩個「×」並不妨礙字義之理解；而由字形上看，卻有小篆與籀文形體上之差別。由此字例可見書寫者書寫篆形時求變化之心態，在同一年所刻之三通刻石中，呈現出兩種篆形。

若就「在相同結構下筆勢有所不同者」之條件來觀察，則兩通刻石之不同點較多，計有大、夫、臣、成、皇、帝等六個字例符合此條件，以下略舉數例說明。

臣 泰山刻石作、、、、、，瑯琊臺刻石作、、、、。二者結構完全相同，但泰山刻石「臣」之六例，其外包之一筆，於左上和左下兩個轉折處皆呈現明顯之圓弧狀，整個篆形看來具橫向擴張之狀；瑯琊臺刻石「臣」之五例，其外包之一筆，於兩個轉折處之圓弧形甚小，上下兩橫畫及左邊之豎畫皆較為平直，整個篆形看來具方正之感。兩者分別於同一通刻石中作相同筆勢，但二者互較之後，差異明顯可見。參照繹山刻石有八例，分別作、、、、、、、，會稽刻石有兩例，分別作、，除繹山刻石之第二例篆形較不完整外，篆形皆清晰可辨，此十例之筆勢和瑯琊臺刻石較為接近。

成 泰山刻石作（），瑯琊臺刻石作（），瑯琊臺刻石之篆形稍有模糊。《說文》曰：「成，从戊丁聲。，古文成从午。」²¹刻石內部部件既不从丁，亦不从午，但泰山刻石「成」字之寫法較為端正，一筆一畫書寫清楚，相較於瑯琊臺刻石，其「成」字筆畫似較為草率，橫畫筆法向右下傾斜，整體重心亦不平穩，與秦刻石普遍之風格不類，若刻石之作用之一，乃為推行所謂標準字體小篆，則瑯琊臺刻石之寫法似嫌草率。

整體而言，泰山刻石與瑯琊臺刻石對於同一文字之結構幾乎並不加以改變，即使筆勢不同之情況亦少見。在兩通刻石皆有之二十組字例中，僅有「斯」字之結構略有不同，筆勢不同者亦僅見六例，凡此皆可見刻石篆形在結構、筆勢方面之穩定性甚高，後來之漢刻石因受隸變之影響較深，且書寫者、刻工、應用場合等情況皆不相同，故與此將有極大之不同。但若依秦刻石受政治及篆形工整度而言，秦刻石篆形可能非出自李斯一人之手，否則何以出現篆形風格不同之差距？而若秦刻石篆形果真出自李斯之手，則亦必受刻工、書寫工具之影響，是以篆形仍有不同程度之差異。

三、秦刻石與《說文》篆形之比較

上文以泰山刻石、瑯琊臺刻石為主要研究對象，並輔以繹山刻石、會稽刻石，可見秦刻石篆形之變動性極小，若再與《說文》相較，是否又有所變化？

身為我國第一部具字典規模之字書，在東漢隸書盛行，且說經解字已達十分荒謬之

²⁰ 〔東漢〕許慎撰、〔南唐〕徐鉉校刊：《宋本說文解字》（京都：株式會社中文出版社，1982年4月，景宋雍熙三年徐鉉等奉敕編平津館校刊本），卷5上，頁167。此版本以下簡稱大徐本。

²¹ 大徐本，卷14下，頁507。

時代，許慎以其獨到之眼光，以篆形說解文字之形、音、義，確有暮鼓晨鐘之意。許慎所處時代相距秦代尚不太遠，雖未得見如今日這般豐富之文字材料，但根據《說文·敘》所言，秦書八體、新莽六書、《三蒼》等，甚至「郡國亦往往於山川得鼎彝，其銘即秦代之古文」，²²許慎應該還是能看見一些古文資料，這對於由秦小篆至東漢時代之文字演變，具有十分關鍵、重要之地位。可惜《說文》原書今已不得見，所得見者，以所謂徐鉉之大徐本、徐鍇之小徐本及段玉裁之段注本等三版本流傳最廣，但三版本去漢已遠，文字內容不完全相同之情形眾所周知，即篆形之改動亦時有所見，故本節擬就泰山刻石、瑯琊臺刻石與《說文》三版本做一比較，亦輔以繹山刻石與會稽刻石，一來可更真切了解秦刻石之篆形風貌，二來亦可對三版本篆形之異同做一簡要之整理。

（一）泰山刻石與《說文》篆形比較

1、泰山刻石同於三版本者

泰山刻石篆形同於三版本者，計有九例，茲舉例說明如下：

帝 泰山刻石作、、、、，篆形尚稱清楚。大徐本作²³，小徐本作²⁴，段注本作²⁵，泰山刻石篆形與三版本近乎相同。

理 泰山刻石作，篆形略有損壞，但仍可見其構形與筆勢。大徐本作²⁶，小徐本作²⁷，段注本作²⁸，泰山刻石篆形與三版本並皆从玉里聲，結構與筆勢全同。

2、泰山刻石同於大徐本而不同於小徐本、段注本者

將泰山刻石與《說文》三版本比較後，同於大徐本者僅有兩例，說明如下：

下 泰山刻石作，篆形略有模糊。大徐本作²⁹，小徐本作³⁰，段注本作³¹。就結構上而言，段注本篆形「一」之下為一直畫，明顯與刻石及大小徐本皆不同；再就筆勢而言，刻石第二筆於轉折處作圓筆，大徐本篆形較近之，小徐本篆形較為方折，稍遠之。

臣 泰山刻石作、、、、、，已見上文。大徐本作³²，小徐本作³³，

²² 段注本，頁 765-769。

²³ 大徐本，卷 1 上，頁 22。

²⁴ 小徐本，第 1 卷，頁 10 下右。

²⁵ 段注本，1 篇上，頁 2 上右。

²⁶ 大徐本，卷 1 上，頁 29。

²⁷ 小徐本，第 1 卷，頁 16 上左。

²⁸ 段注本，1 篇上，頁 15 下左。

²⁹ 大徐本，卷 1 上，頁 22。

³⁰ 小徐本，第 1 卷，頁 10 下左。

³¹ 段注本，1 篇上，頁 2 上左。

³² 大徐本，卷 3 下，頁 113。

³³ 小徐本，第 6 卷，頁 71 上左。



《東吳中文線上學術論文》第六期

段注本作³⁴。刻石之六個「臣」字，其外包之筆於轉折處皆作明顯圓弧形，且外包之直畫略有弧形，大徐本正與之相近；小徐本與段注本之篆形，於轉折處皆成較小之圓筆，使整個外包之筆看來呈現方形，較不接近刻石篆形。

3、泰山刻石同於小徐本而不同於大徐本、段注本者

泰山刻石篆形同於小徐本者可見七例，略舉如下：

行 泰山刻石作 (行)，篆形清楚可見。大徐本作³⁵，小徐本作³⁶，段注本作³⁷。字於六書當為象形，刻石篆形左右兩邊之第一筆皆不與第二筆相連，且筆畫扭轉情形不明顯，小徐本與之相同；大徐本、段注本左右兩邊上下兩筆皆有相連情形，且筆畫扭曲情形十分明顯，與刻石較不接近。

貝 泰山刻石作，篆形清楚可見。大徐本作³⁸，小徐本作³⁹，段注本作⁴⁰。篆形皆从升从貝省，結構相同；刻石「从貝省」部分於轉折處圓筆較小，篆形略成方形，小徐本與之相同；大徐本、段注本皆呈明顯之圓筆，整體篆形亦成圓狀，和刻石較不接近。

4、泰山刻石同於段注本而不同於大徐本、小徐本者

泰山刻石篆形同於段注本者字例甚少，僅有一例，說明如下：

立 泰山刻石作，篆形清晰可見。大徐本作⁴¹，小徐本作⁴²，段注本作⁴³。刻石篆形覆蓋之筆作大弧形，且兩直畫十分平直，近於平行，大徐本覆蓋之筆將圓弧線變為兩斜下之直線，且兩豎畫向內彎曲，整體篆形明顯呈現方形，與刻石篆形不類；小徐本覆蓋之筆與刻石相同，然其末筆橫畫明顯拉長，不知是否於刻印時有所不順或損壞，以至於整個篆形筆畫略顯彘扭；僅段注本篆形與之相近。

5、泰山刻石同於大徐本、小徐本而不同於段注本者

《說文》三版本之篆形亦有兩兩相同者，此處亦針對刻石與有兩個版本之篆形相同者略微討論。泰山刻石篆形同於大徐本、小徐本者，僅有一例：

言 泰山刻石作，篆形清楚可見。大徐本作⁴⁴，小徐本作⁴⁵，段注本作⁴⁶。

³⁴ 段注本，3 篇下，頁 119 下右。

³⁵ 大徐本，卷 2 下，頁 77。

³⁶ 小徐本，第 4 卷，頁 47 下右。

³⁷ 段注本，2 篇下，頁 78 下右。

³⁸ 大徐本，卷 3 上，頁 100。

³⁹ 小徐本，第 5 卷，頁 62 下右。

⁴⁰ 段注本，3 篇上，頁 105 上左。

⁴¹ 大徐本，卷 10 下，頁 368。

⁴² 小徐本，第 20 卷，頁 262 上左。

⁴³ 段注本，10 篇下，頁 504 下右。

⁴⁴ 大徐本，卷 3 上，頁 88。

⁴⁵ 小徐本，第 5 卷，頁 55 上右。



刻石中間一橫畫於兩端皆向上彎起，大徐本、小徐本與之皆同，唯段注本作一平直線條，與刻石不相同。段注本「言」字與从「言」之字於此畫皆作平直線，與二徐本相較是十分特異之處，後文將有所歸納。

6、泰山刻石同於大徐本、段注本而不同於小徐本者

泰山刻石篆形同於大徐本、段注本者有十一例，列舉如下：

久 泰山刻石作 (久)，篆形清楚可見。大徐本作⁴⁷，小徐本作⁴⁸，段注本作⁴⁹。刻石明顯共分為三筆，且第二筆之起筆突出於第一筆之上，大徐本、段注本皆同；小徐本此二筆由外觀上看，則似由一筆構成，兩筆畫之起筆不易察見，與刻石不相同。

外 泰山刻石作，篆形可稱清楚。大徐本作⁵⁰，小徐本作⁵¹，段注本作⁵²。篆形並皆从卜夕會意，刻石「夕」字第二畫引而下之作伸長狀，是典型之篆書筆法，且「卜」字短橫與直豎垂直，大徐本、段注本皆與之相近；小徐本「夕」字第二筆明顯縮短許多，以至無下引之勢，且「卜」字之短橫略向右下斜，書寫方向並不相同。

7、泰山刻石同於小徐本、段注本而不同於大徐本者

泰山刻石在篆形上與小徐本、段注本較為接近者僅有一例：

及 泰山刻石作，篆形略微模糊，但尚可分辨。大徐本作⁵³，小徐本作⁵⁴，段注本作⁵⁵。「及」字之構形从又从人會意，刻石「人」字左筆彎曲後引而下之，小徐本、段注本近之；大徐本則無彎曲筆勢，直線向下，與刻石相距較遠。

8、泰山刻石全不同於三版本者

泰山刻石篆形與三版本全不同者甚多，不同之處或在筆勢，或在結構，計有四十餘例，略舉數例說明：

也 泰山刻石作 (也)，篆形右半部受損，且有印章覆蓋其上，妨礙篆形之觀察。大徐本作⁵⁶，小徐本作⁵⁷，段注本作⁵⁸。三版本皆曰此字見於秦刻石，但觀刻石「也」字最末筆，其筆勢乃下一短豎後，先向左走，再以大弧度向右轉而伸長，形成一大彎筆；

⁴⁶ 段注本，3 篇上，頁 90 上右。

⁴⁷ 大徐本，卷 5 下，頁 197。

⁴⁸ 小徐本，第 10 卷，頁 121 下右。

⁴⁹ 段注本，5 篇下，頁 239 下左。

⁵⁰ 大徐本，卷 7 上，頁 243。

⁵¹ 小徐本，第 13 卷，頁 156 上左。

⁵² 段注本，7 篇上，頁 318 下左。

⁵³ 大徐本，卷 3 下，頁 109。

⁵⁴ 小徐本，第 6 卷，頁 69 下右。

⁵⁵ 段注本，3 篇下，頁 116 下左。

⁵⁶ 大徐本，卷 12 下，頁 440。

⁵⁷ 小徐本，第 24 卷，頁 274 上左。

⁵⁸ 段注本，12 篇下，頁 634 上右。



三版本則皆先下一小筆直畫後，隨即向右下而行，相形之下，刻石較三版本更有節奏感。三版本謂此篆形由秦刻石而來，確而無誤，但篆形和泰山刻石並不完全相同，參考繹山刻石作，末筆僅略向左行後，即大筆向右下行，依用筆而言，此篆形產生之時間，可能介於秦刻石與三版本間。假若繹山刻石長安本出自徐鉉之手，大徐本亦經徐鉉等人校訂，何以大徐本與長安本二「也」字篆形有所不同？或許又是一個可探討之處；再者，許慎編撰《說文》之時已於敘中說明其編寫原則是「今敘篆文，合以古籀。」⁵⁹在正文中，許慎也多會說明重文為篆文、古文或籀文，而此「也」字重文，卻僅指出是「秦刻石」，也是一個較為特別之現象。

可 泰山刻石作，篆形右半部略有受損，亦有印章覆蓋其上，妨礙篆形之觀察。大徐本作⁶⁰，小徐本作⁶¹，段注本作⁶²。三版本之最末筆皆先下一直畫，其後引而左彎，大徐本引而左彎弧度較小，然後向下而行；小徐本向左延伸之長度較長，向下行之筆畫較短；段注本則略向左行後，又往回彎曲；刻石完全不同，其末筆向下直行後，則往左長曳而去，且有向上回鋒收筆之勢，儼然為隸書之筆法，於整通刻石中顯得特別。附帶說明者，繹山刻石作，寫法與泰山刻石一致，由於筆者所見秦刻石「可」字皆在最後一字，是否有意用整段文字之最後一字、最後一筆作一收束之意，或許可以討論。

男 泰山刻石作，篆形尚稱清楚。大徐本作⁶³，小徐本作⁶⁴，段注本作⁶⁵。由結構上看，刻石與三版本皆从田从力，但刻石之部件位置為左右排列結構，「田」字甚至已經被放置到整個篆形之左上角，而三版本皆為上下結構，刻石與三版本全不相同；由筆勢上看，最大不同在於「力」字之寫法，刻石「力」字下半部之轉折處皆轉為圓筆，不易看出接合之處，此點唯段注本寫法與之相同，大徐本與小徐本皆有明顯斷開痕跡，用筆方折，確與刻石不同。

臨 泰山刻石作，篆形尚稱清楚。大徐本作⁶⁶，小徐本作⁶⁷，段注本作⁶⁸。字皆从臥品聲，構形相同。「臥」字以人臣會意，「品」字則从三口會意。刻石之排列方式為「臣」字在左上，「品」字在左下，右半部為「人」字，且「品」字所从之三個「口」字為上二下一排列方式，甚為奇特；大徐本、小徐本排列方式相同，為「臣」字在左上，「人」字在右半部，但「人」字之第一筆往上縮，使「品」字入其中，並排列為上一下二之方式；至於段注本則呈「臥」字在上、「品」字在下之上下排列方式。刻石與三版本之排列方式各有特色，顯示出中國文字之藝術性。

⁵⁹ 段注本，15 篇上，頁 771 上左。

⁶⁰ 大徐本，卷 5 上，頁 170。

⁶¹ 小徐本，第 9 卷，頁 106 下左。

⁶² 段注本，5 篇上，頁 206 上右。

⁶³ 大徐本，卷 13 下，頁 479。

⁶⁴ 小徐本，第 26 卷，頁 295 下右。

⁶⁵ 段注本，13 篇下，頁 705 上右。

⁶⁶ 大徐本，卷 8 上，頁 289。

⁶⁷ 小徐本，第 15 卷，頁 188 下左。

⁶⁸ 段注本，8 篇上，頁 392 上左。

(二) 瑯琊臺刻石與《說文》篆形比較

瑯琊臺刻石因受風雨剝蝕嚴重，於今日可辨認之文字不多，與《說文》之對應類別不若泰山刻石之全面，但以下仍將可分類之字例選取數例以說明。

1、瑯琊臺刻石同於小徐本，不同於大徐本、段注本者

瑯琊臺刻石中沒有任何一個篆形同時同於《說文》三版本者，也沒有個別僅同於大徐本或段注本者，故此處僅能就同於小徐本者略加討論：

而 瑯琊臺刻石作，篆形破損較嚴重。大徐本作⁶⁹，小徐本作⁷⁰，段注本作⁷¹。刻石下部四筆直畫，以外部兩筆完全覆蓋內部兩筆，整體篆形較為瘦長，小徐本亦同；大徐本與段注本則外部兩筆未完全覆蓋內部兩筆，且整體篆形較寬闊。

矣 瑯琊臺刻石作，篆形右部破損嚴重，但筆畫猶依稀可見。大徐本作⁷²，小徐本作⁷³，段注本作⁷⁴。「矣」字从矢以聲，刻石「以」字部分寫法乃數度彎曲後向內轉進，此部分小徐本、段注本與刻石相同，僅大徐本數度彎曲後反而向外拉出，不同於刻石；「矢」字部分則刻石之長筆略作弧形，小於本亦同，而大徐本與段注本皆將此大弧筆折作兩斜筆。故由其構形、筆勢觀看，僅小徐本與刻石完全相同。

2、瑯琊臺刻石同於大徐本、小徐本，不同於段注本者

與泰山刻石相同，瑯琊臺刻石中篆形同於大徐本與小徐本者，僅有一例：

言 瑯琊臺刻石作，篆形尚稱清楚。大徐本作⁷⁵，小徐本作⁷⁶，段注本作⁷⁷。刻石中間之橫畫於兩端皆向上彎起，大徐本、小徐本與之皆同，唯段注本作一平直線條，與刻石不相同，前文已提過，此乃段注本之特色。

3、瑯琊臺刻石同於大徐本、段注本，不同於小徐本者

瑯琊臺刻石篆形同於大徐本、段注本者字例亦不多見，僅有一例：

久 瑯琊臺刻石作，篆形尚稱清楚。大徐本作⁷⁸，小徐本作⁷⁹，段注本作⁸⁰。刻石組成「久」字之筆畫共有三筆，第一、第二筆起筆明顯分開，尤其第二筆之起筆清

⁶⁹ 大徐本，卷9下，頁334。

⁷⁰ 小徐本，第18卷，頁214下右。

⁷¹ 段注本，9篇下，頁458下左。

⁷² 大徐本，卷5下，頁188。

⁷³ 小徐本，第10卷，頁117上左。

⁷⁴ 段注本，5篇下，頁230上右。

⁷⁵ 大徐本，卷3上，頁88。

⁷⁶ 小徐本，第5卷，頁55上右。

⁷⁷ 段注本，3篇上，頁90上右。

⁷⁸ 大徐本，卷5下，頁197。

⁷⁹ 小徐本，第10卷，頁121下右。

⁸⁰ 段注本，5篇下，頁239下左。



《東吳中文線上學術論文》第六期

楚，大徐本與段注本與之相同；小徐本此兩筆則似相連在一起，兩筆之起筆不明顯，與刻石不相同。

4、瑯琊臺刻石同於小徐本、段注本，不同於大徐本者

瑯琊臺刻石篆形同於小徐本、段注本者字例亦少見，僅有兩例：

大 瑯琊臺刻石作、、，此篆形與「夫」字合文，第一例之篆形下部破損，其餘二例則較為清楚。大徐本籀文「大」作⁸¹，小徐本籀文「大」作⁸²，段注本籀文「大」作⁸³。三個刻石篆形於「大」字之上部皆作較為圓筆之覆蓋狀，尤其是第二例與第三例甚為清楚，小徐本與段注本與之接近；大徐本上部則作兩直線分別向下傾斜，且未有覆蓋之狀，作為方筆，與刻石不相同。

臣 瑯琊臺刻石作、、、、，除第四例篆形稍有受損外，其餘四例篆形清晰可見。大徐本作⁸⁴，小徐本作⁸⁵，段注本作⁸⁶。刻石五個篆形其外包之筆在兩個轉折處皆作小圓弧，篆形整體看來較為緊湊，小徐本與段注本與之相同；大徐本於轉折處皆為較大之圓筆，與刻石不同。

5、瑯琊臺刻石全不同於三版本者

瑯琊臺刻石大部分之文字，篆形亦皆不同於三版本，計有二十例之多，亦略舉數例說明之：

功 瑯琊臺刻石作，篆形略有破損。大徐本作⁸⁷，小徐本作⁸⁸，段注本作⁸⁹。就結構而言，字从力工聲，刻石左半部「工」字偏於上方，在以方正嚴謹著稱之秦小篆中，有著欹斜而不失平穩之姿態，小徐本與段注本之編排方式皆與之相同。就筆勢而言，右半部「力」字則有兩點不同：其一，最長一筆之起筆方向不同，刻石由右上切入往左下走，大徐本與段注本皆以平直橫畫由右向左行，至於小徐本則先有一段小直畫後再轉而向左行，刻石與三版本皆不同。至於下半部刻石三畫皆作斜筆，除於轉折處作圓筆外，三斜筆之間隔約略相等；大徐本三筆斜畫較直，且轉折處明顯，左右兩筆斜畫起筆皆凸出於橫畫之上，三斜筆之間隔亦約略相等；小徐本則三斜筆斜度不同，由上而下逐漸開展，有如扇形一般，至於其轉折處亦如大徐本有明顯轉折與凸出；段注本則轉折處作圓筆，三斜筆間隔亦相差不遠，與刻石相同。由以上數點觀之，則刻石與三版本皆有不同之處，整體篆形皆不相同。

⁸¹ 大徐本，卷 10 下，頁 367。

⁸² 小徐本，第 20 卷，頁 231 下左。

⁸³ 段注本，10 篇下，頁 503 上左。

⁸⁴ 大徐本，卷 3 下，頁 113。

⁸⁵ 小徐本，第 6 卷，頁 71 上左。

⁸⁶ 段注本，3 篇下，頁 119 下右。

⁸⁷ 大徐本，卷 13 下，頁 480。

⁸⁸ 小徐本，第 26 卷，頁 295 下左。

⁸⁹ 段注本，13 篇下，頁 705 下左。



金 瑯琊臺刻石作 (金)、，篆形受損頗嚴重，僅能勉強見其字形。大徐本作，古文重文作⁹⁰，小徐本作，古文重文作⁹¹，段注本作，古文重文作⁹²。刻石構形有四小點，三版本於正篆皆為兩小點，重文皆為三小點；且刻石篆形內部由三橫畫與一直畫組成，三版本正篆之直畫則先彎曲，後直下，重文字形則起筆作分叉狀，凡此皆與刻石不同。李國英《說文類釋》曰：「字於金文有作：而為獨體象形者，是其初文也。以其生于土，故又有从土作者，是乃从土：聲之一形一聲形聲字。厥後又加今為聲符作、、、、、、、等諸形，是則金乃从土今：皆聲二形一聲之形聲字也。許氏不知：即金之初文，乃謂『又注象金在土中形』，而以西方之行說从土之義，并非是也。」⁹³故由金文以來之字形觀之，有作兩點者，有作三點者，亦有作四點者，意義皆同，不過瑯琊臺刻石篆形之選擇，與三版本正篆與古文之選擇不同耳。參考繹山刻石作、、，篆形皆作三點，橫畫與直畫用筆皆不同。

斯 瑯琊臺刻石作，篆形略有受損。大徐本作⁹⁴，小徐本作⁹⁵，段注本作⁹⁶。篆形从斤其聲，刻石「其」字第一筆之橫畫未凸出於兩直畫之外，但三版本皆凸出，此為第一個不同；右半部「斤」字兩筆，刻石與三版本之起筆筆勢都不完全相同，尤其以第二筆之起筆方向差異最大，觀察三版本，刻石「斤」字寫法似乎與段注本最為接近。查三版本「斤」字篆形及从「斤」之字，其起筆之位置、方向幾乎各自相同，可見並非個別現象，故斷定為與刻石之第二個不同。

襲 瑯琊臺刻石作 (襲)，篆形稍有不明。大徐本作⁹⁷，小徐本作⁹⁸，段注本作⁹⁹。篆形从衣龍省聲，刻石與三版本最大不同處在於「龍」字右半部，三版本與今日楷書之寫法相同，第一、第二筆皆斷開，刻石卻一筆完成，形成一筆長筆；又刻石「龍」字左下部筆畫較短，筆勢不往下垂，三版本則皆有引而下之之勢；至如「龍」字上半之橫筆，刻石與大徐本、小徐本皆於兩端往上伸起，段注本一如「言」字作平直線條。故細觀之，確有許多不同。

以上分別將泰山刻石與瑯琊臺刻石篆形，與《說文》三版本篆形相互比較，發現了各版本間之異同處，這些異同處正可能由於書寫者、刻工、書寫工具及時代等因素，而造成分歧現象，礙於篇幅，俟來日再作深入討論。

⁹⁰ 大徐本，卷 14 上，頁 483。

⁹¹ 小徐本，第 27 卷，頁 297 上右至上左。

⁹² 段注本，14 篇上，頁 709 上右。

⁹³ 李國英撰：《說文類釋》（臺北：張孟生發行，1975 年 7 月），頁 356。

⁹⁴ 大徐本，卷 14 上，頁 492。

⁹⁵ 小徐本，第 27 卷，頁 301 下右。

⁹⁶ 段注本，14 篇上，頁 724 上左。

⁹⁷ 大徐本，卷 8 上，頁 291。

⁹⁸ 小徐本，第 16 卷，頁 191 下左。

⁹⁹ 段注本，8 篇上，頁 395 上右。



四、刻石與《說文》篆形比對之意義與價值

由上觀之，在不同之秦刻石中，篆形已呈現些微之差距，而《說文》三版本對於秦刻石篆形之繼承亦有所異同，造成如此差異之因，極有可能受到書寫材料、成書時間、書寫者之相異而有不同程度之差異。

本文主要探討之秦刻石對象——泰山刻石與瑯琊臺刻石，無論在本身或與對方之篆形比對下，相似程度相當高，即使輔以繹山刻石與會稽刻石，差異性仍舊細微，這可以使我們想見當時「書同文」推展之情況，應有某種程度之成功。呂佩珊認為「(秦刻石文字) 規範期大約與秦王朝時期，秦石刻文字本身出現字形相異的比例降至歷來最低，所代表的意義正是秦石刻文字的成熟穩定，亦可以作為秦始皇『書同文』的證據之一。」¹⁰⁰ 這段話與本文之比對結果正是相同。李斯等人將秦統一前之文字加以整理而成小篆，當然是有所繼承：有來自於甲骨文者，如「可」字，泰山刻石作，甲骨文作「可」、「𠄎」，¹⁰¹ 最末筆已有向左拉出之傾向。有來自於金文者，如「行」字，泰山刻石作，金文作「𠄎」、「𠄎」，¹⁰² 左右兩邊第一與第二筆皆不作連筆。有來自於戰國陶文者，如「得」字，泰山刻石作 (𠄎)，陶文中有作「𠄎」¹⁰³，形體近乎相同。也有源自於刻石本身者，如「成」字，泰山刻石作，瑯琊臺刻石作，詛楚文有作「𠄎」¹⁰⁴，字形內部皆从「丁」。凡此可以看出秦刻石部分篆形來源之多樣，這其中有多少比例可以尋出來源，又有多少比例異於秦刻石篆形，若能追尋而出，對於李斯等人整理小篆之實，便能更進一步。

近乎同一時期刻製而出之數通刻石，其篆形可能產生異同，《說文》三版本距秦代時間相隔更遠，必然也有異同存在，以下則針對三版本與泰山刻石、瑯琊臺刻石間之相異，以表格方式呈現：

刻石名稱	同於版本	字例數量(組)	異於版本	字例數量(組)
泰山刻石	大徐本	23	大徐本	74
瑯琊臺刻石		2		25
兩者相合		25		99
泰山刻石	小徐本	18	小徐本	79
瑯琊臺刻石		6		21
兩者相合		24		100

¹⁰⁰ 呂佩珊撰：《秦石刻文字分期研究》(高雄：國立高雄師範大學國文學系碩士論文，2005年7月)，頁129。

¹⁰¹ 〔日〕赤景清美編：《篆隸大字典》(東京：小高製本株式會社，2008年3月)，頁156。

¹⁰² 容庚編著：《金文編》(中華書局影印，版本項不詳)，頁120。

¹⁰³ 高明、葛英會合編：《古陶文字徵》(北京：中華書局，1991年2月)，頁99。

¹⁰⁴ 郭沫若撰：《郭沫若全集·考古編第9卷》(北京：科學出版社，2002年10月)，頁321。

泰山刻石		22		74
琅琊臺刻石	段注本	3	段注本	23
兩者相合		25		97

由上表數據，可歸納出以下發現：

第一，三版本篆形皆同於刻石者少，異於刻石者多。呂佩珊也將刻石篆形與《說文》作過比對，並提出：「一般以為，規範期的秦石刻文字與《說文解字》小篆字形相異之字必為少數，經過對照，為數其實不少。」¹⁰⁵文字之外觀可能受到書寫者、刻工、書寫工具等外在因素之影響，必然會使同一文字之外觀仍有或多或少之不同，《說文》所取篆形乃一字一形，於體例上已受限制，經由與刻石之比對，可以發現部分異體，這些異體正是吾人可用以校勘、補充《說文》之最佳材料之一；同時，由異於刻石之篆形較多來看，更可想見由秦代經漢代而至於三版本之時代，篆形之變遷情形，對於研究歷代篆形之演變，或許能有些微之幫助。

第二，將泰山刻石與琅琊臺刻石二者數據合計，三版本與刻石之篆形異同比例竟十分相近。三版本同於《說文》之字例皆在二十五組左右，異於《說文》之字例則皆在接近一百組之處，以比例而言，則大約為一比四。這些數據之不謀而合，顯示了三版本在篆形上各有繼承與改動，這些相承與改動包含了許慎之選擇，徐鉉、徐鍇、段玉裁之選擇，以及刊刻時之情況，若能統計更多書寫工具上之文字資料，必能達致更客觀之結果，刻石與三版本所呈現之數據，只是整個進一步理解與還原三版本之一部分。

第三，《說文》三版本之相異處，經常表現在某些特定偏旁或用筆上。由於泰山刻石與琅琊臺刻石之內容差異不大，加上篇幅不長，能見字例不多，但由這些字例中可以約略發現某些規律性之變化。如「言」字與从「言」之字，上文已說明刻石、大徐本與小徐本對於中間一筆橫畫之寫法，皆於兩端向上伸起，段注本則作一橫線。試看刻石「設」字作 (設)，「請」字作 (請)；此二字大徐本分別作、，¹⁰⁶小徐本作、，¹⁰⁷段注本作、，¹⁰⁸即可很明確地看出刻石、大徐本、小徐本从「言」之字橫畫皆往上伸起，但段注本皆為平直線，其餘如从「力」、从「月」、从「斤」等字，亦有類似之現象。以从「言」之字而言，大徐本、小徐本顯然較為接近秦小篆原貌。這些偏旁或用筆想必在秦代有過一定程度之規律性，秦刻石上之文字過於短少，使我們無法做較為全面之觀察，但對於我們在研究其它書寫工具上之篆形與三版本之關係時，應能給予我們一些啟發。

¹⁰⁵ 呂佩珊撰：《秦石刻文字分期研究》，頁 197。

¹⁰⁶ 大徐本，卷 3 上，頁 89、頁 91。

¹⁰⁷ 小徐本，第 5 卷，頁 57 上右、頁 55 上左。

¹⁰⁸ 段注本，3 篇上，頁 95 上左、頁 90 下右。



結 語

秦始皇統一天下後之東巡，共立下七通刻石，唯有泰山刻石與琅琊臺刻石原石尚存，保存了秦刻石篆形第一手資料。本文則以此二通刻石為對象，先討論其流傳、版本，擇其善本以作為討論之依據，並以繹山刻石、會稽刻石之善本為輔助。

其次，以「不考慮筆勢而結構有所不同者」與「在相同結構下筆勢有所不同者」兩條件，先個別以兩通刻石內部篆形作觀察，復將兩通刻石篆形互相比較，發現二者篆形相似度甚高，具有高度之穩定性，推測或許秦代政治統一，推行書同文字政策，以及書寫工具、書寫者等有密切關係，但由於少部分篆形仍有不同，文字是否出於李斯書寫，或可存疑。

再者，將兩通刻石與《說文》三版本——大徐本、小徐本、段注本篆形作比較，發現篆形在結構上或筆勢上呈現著部分差異，且整體而言，竟是異者多、同者少，這些有著偏旁或用筆差異之異體，可以幫助我們校正並釐清三版本之優劣，吾人亦可經由此種比對方式，對三版本做較為全面之查考，甚至尋出其承繼秦小篆之脈絡。

基於上述，秦刻石儘管留至今日文字不多，卻仍有其文字學與書法上之珍貴價值。



參考書目

(一) 書籍類：

- 〔西漢〕司馬遷撰 史記 臺北 鼎文書局 1986年10月
- 〔東漢〕許慎撰、〔南唐〕徐鉉校刊 宋本說文解字 京都 株式會社中文出版社 1982年4月 景宋雍熙三年徐鉉等奉敕編平津館校刊本
- 〔南唐〕徐鍇撰 說文解字通釋 臺北 文海出版社 1968年6月再版 清道光19年祁寯藻刊本
- 〔東漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁注 說文解字 臺北 書銘出版事業有限公司 1997年8月八版
- 〔明〕楊士奇撰 東里續集 北京 商務印書館 2001年 文津閣《四庫全書》本
- 〔清〕畢沅輯 山左金石志 臺北 新文豐出版公司 1977年12月 收錄於石刻史料新編第19冊
- 〔日〕松井如流編 秦泰山·瑯琊臺刻石 東京 二玄社 1959年
- 李國英撰 說文類釋 臺北 張孟生發行 1975年7月
- 袁維春撰 秦漢碑述 北京 工藝美術出版社 1990年12月
- 高明、葛英會合編 古陶文字徵 北京 中華書局 1991年2月
- 陝西省博物館編 嶧山刻石 陝西 陝西人民出版社 1992年
- 馬子雲、施安昌合撰 碑帖鑒定 桂林 廣西師範大學出版社 1993年12月
- 吳福助撰 秦始皇刻石考 臺北 文史哲出版社 1994年7月
- 羅振玉編 秦金石刻辭 臺北 新文豐出版公司 1997年3月
- 程章燦撰 石學論叢 臺北 大安出版社 1999年2月
- 趙超撰 石刻史話 北京 中國大百科全書出版社 2000年1月
- 崔陟撰 書法 臺北 城邦文化事業股份有限公司 2001年2月
- 金其楨撰 中國碑文化 重慶 重慶出版社 2002年1月
- 郭沫若撰 郭沫若全集·考古編第9卷 北京 科學出版社 2002年10月
- 徐自強、吳夢麟合撰 古代石刻通論 北京 紫禁城出版社 2003年8月
- 〔日〕赤景清美編 篆隸大字典 東京 小高製本株式會社 2008年3月
- 容庚編著 金文編 中華書局影印 版本項不詳

(二) 單篇論文類：

- 容庚撰 秦始皇刻石考 燕京學報第17期 1935年6月
- 白煦撰 經歷坎坷的秦李斯泰山刻石 文物天地 1992年第4期 1992年7月
- 裘錫圭撰 秦漢時代的字體 收錄於中國書法全集第7卷 北京 榮寶齋 1993年3月



《東吳中文線上學術論文》第六期

月

(三) 學位論文類：

施拓全撰 秦代金石及其書法研究 高雄 國立高雄師範大學國文學系碩士論文
1992年5月

呂佩珊撰 秦石刻文字分期研究 高雄 國立高雄師範大學國文學系碩士論文 2005年
7月

論庾信表啟文之句法藝術

鄭宇辰*

提 要

庾信咀嚼英華，獻飫膏澤。攬摛文之大全，通雕章之弘奧。歎暮年之蕭瑟，名動江關；極綵筆之縱橫，氣凌秋漢。有繼美於祖庭，永垂光於後代。固稱霸才，足推餘勇。至於表啟諸文，尤稱絕逸。其句法藝術，有可論者。一曰耽味前修，采華新意；二曰古今共赴，情文相生；三曰妙設對比，巧發蕩漾；四曰虛字轉折，生氣盤旋。細而紬繹，無語不工。揚六朝之吟旌，辭旨特巧；受鯉庭之法鉢，句調彌新。「尚」「猶」對舉，不無適逸之風；「空」「虛」並言，實有跌宕之氣。比虛實於一句，事以類從；馳夸飾於兩端，旨因辭暢；鎔真幻於一體，文隨韻流。其句法皆能推陳出新，驚聽回視。

關鍵詞：庾信、駢文、儷辭、表啟、句法

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

夫儒雅繼踵，更出雋邁之士；藝壇鼎盛，特見鸞龍之文¹。若乃晉、宋力弱，清談紛紜，故特多韻致。東漢餘意猶有，古文疏氣尚存。暨乎永明，宮羽之求，則力辨輕重；聲病之論，則嚴分輕濁，故變而日密。是乃駢文之有任、沈，猶詩家之有李、杜也。李存古意，杜開今體，任、沈亦然。任體疏，沈體密，梁、陳尤密。未嘗不雅擅新裁，工踰曩作，遂日趨於綺靡。惟北朝文體稍正，而不為南朝所重，北人亦自媿弗如，蓋是時群以繁麗相尚也。物極必反，徐、庾之文，窮形寫態，一時絕調，風會使然，而清氣漸出。朱一新曰：「徐、庾清新富麗，誠為駢文正軌。」²庾尤清於徐，張溥謂其：「文與孝穆敵體，辭生于情，氣餘于彩，乃其獨優。」³遂為駢文大宗。庾信攬摛文之大全，通雕章之弘奧。歎暮年之蕭瑟，名動江關；極綵筆之縱橫，氣凌秋漢。有繼美於祖庭，永垂光於後代。固稱霸才，足推餘勇。

至於表啟文字，乃駢文之極品，實六朝之最優。如傅亮、任昉、江淹、沈約等，皆一代作手，然猶未若庾信之能澡雪精神，蕩滌繁穢也。子山章表文字，為數不多⁴，而極紆徐委婉，足以起曠發聾。至於普通小啟⁵，輒復設辭輕倩，曲盡事情，聲容並茂，輕重悉宜。觀其句法藝術，無不秀情超拔，逸韻敲鏗。然而才人名重，文字光長。奇可傲人，健能驅鬼。加以一字見義，萬趣會文。恆飾羽而尚畫，罕沿波而討源。豈不憾乎？

况乃論句法者，不離格調節次之構⁶；談庾信者，率崇四六隔聯之矩⁷。就中深解，已足名家，茲不論焉。或有語差雷同，出則轍合者。孫梅《四六叢話》云：

文章以不蹈襲為難。昌黎之文如水中鹽味，色裏膠青，未嘗不用事，而未嘗見其用事之迹，盡去陳言，足起八代之衰。然或者又謂「坐茂樹，濯清泉」，即《選》

¹ 吳質〈答魏太子牋〉：「摛藻下筆，鸞龍之文奮矣。」

² 〔清〕朱一新：《無邪堂答問》（北京：中華書局，2002年6月），頁90。

³ 〔明〕張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注·庾開府集》（臺北：世界書局，1979年10月再版），頁290。

⁴ 據《庾子山集注》，其表類文字有〈賀平鄴都表〉、〈賀新樂表〉、〈為閻大將軍乞致仕表〉、〈代人乞致仕表〉、〈齊王進白兔表〉、〈齊王進蒼烏表〉、〈齊王進赤雀表〉、〈為晉陽公進玉律秤尺斗升表〉、〈進象經賦表〉、〈賀傳位於皇太子表〉、〈為杞公讓宗師驃騎表〉、〈功臣不死王事請門襲封表〉。共12篇。見〔北周〕庾信撰、〔清〕倪璠注、許逸民校點：《庾子山集注》（北京：中華書局，2006年2月）。

⁵ 據《庾子山集注》，其啟類文字有〈謝滕王集序啟〉、〈答趙王啟〉、〈謝趙王示新詩啟〉、〈謝趙王賚絲布等啟〉、〈謝趙王賚絲布啟〉、〈又謝趙王賚息絲布啟〉、〈謝趙王賚白羅袍袴啟〉、〈謝滕王賚巾啟〉、〈謝明皇帝賜絲布等啟〉、〈謝趙王賚犀帶等啟〉、〈謝趙王賚米啟〉、〈謝趙王賚乾魚啟〉、〈謝滕王賚馬啟〉、〈謝滕王賚豬啟〉、〈謝趙王賚馬并繖啟〉、〈謝趙王賚雉啟〉。共16篇。

⁶ 如來裕恂《漢文典·文章典·卷一·句法篇》分列關係格調（短句、長句、錯句、整句、複句、疊句、排句、扭句、遞句、環句、倒句、逆句）、關係節次（鎖句、撇句、插句、刺句、頓句、挫句、振句、提句、宕句）、關係聲情（緩句、急句、輕句、重句、正句、反句）、關係聲情（問句、訝句、誠句、歎句、斷句、駭句、憤句）、關係優劣（句之繁簡、句之疏密、句之純疵、句之潔滯）等。見來裕恂：《漢文典·文章典》，王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月一版，冊9），頁8531-8548。

⁷ 陳師松雄：〈徐庾麗辭同體異風說〉，《東吳中文學報》第15期（2008年5月），頁4。



詩「飲石泉，蔭松柏」也；「飄輕裾，翳長袖」，即〈洛神〉「揚輕袿，翳修袖」也。昌黎豈肯學人言語，亦偶然相類。杜牧之〈阿房宮賦〉：「六王畢，四海一。蜀山兀，阿房出。」陸修〈長城賦〉云：「千城絕，長城列。秦民竭，秦君滅。」儕輩在牧之前，則〈阿房宮賦〉又是祖〈長城賦〉句法矣。⁸

是知攀響前聲，遞相祖述，乃為文通變之方，振藻鎔鑄之祕也。庾信既跨略舊規，馳驚新作。足以啣飴膏液，咀嚼英華。是以略鉤祕隱，旁晰沉疑。揆厥由來，請從而語。

二、庾信表啟文之句法藝術

蓋自魏晉以降，論辯騰聲。陶鈞單行之語，雕畫排偶之詞。遂乃奇偶相生，文體迥殊於前代；華實並扶，儷句扇風於來葉。且夫古史不乏屬對，葩經已有儷辭。是知一奇一偶，數相生而相成；尚質尚文，道日衍而日盛。以多為貴，雙詞本非駢拇；沿飾得奇，偶語豈是重臺？逮乎齊梁，音學騰湧，藝文大昌。搦管則鉛黛飾容，造懷則藻思合綺。藝能彪炳之時，作者愈盛；駢體奮飛之際，句法彌工。其後有庾信焉，集前範之眾美，調馬蹄之新聲。創規矩於東宮，傑然獨擅；領風騷於南北，卓爾不群。遂屹然為四六宗匠。其表啟諸文，尤稱絕逸。造鳳樓於天上，出鮫綃於人間。許榘所謂「舉體皆奇，掃除庸響⁹」。是以論其句法，探其懸規。一曰耽味前修，采華新意；二曰古今共赴，情文相生；三曰妙設對比，巧發蕩漾。四曰虛字轉折，生氣盤旋。

（一）耽味前修，采華新意

庾信家有高風，世標令德。幼稟俊邁之逸才，長充東宮之學士。故得耽味前修，采華新意。采華則馳驟之功深，耽味則掎掖之神高。功深新意，遂傳伐柯之則；神存前修，偏中吹律之祕。

1、揚六朝之吟旌，辭旨特巧

庾信生當六朝，嗣響雅騷。其時藝文大昌，作者輻輳。雖復緣情造端，而方冊之載猶是；摛文染翰，而縹囊之詠已先。信乃目窮五嶽，知取材之必富；胸闢九淵，見隸事之多能。雕續群籍，七寶裝其樓臺；餽饌諸家，五都列其市肆。

豈直吟嘯谿谷，回翔鸞鳳而已哉！（庾信〈為晉陽公進玉律秤尺斗升表〉）

豈直雙龍再賜，九雉重飛而已哉！（庾信〈賀傳位於皇太子表〉）

此句法關係聲情，音轉瀏亮，以「豈直」撇開，以「而已哉」挫下。是以金石聲流，波濤吻縱。而六朝人多用之。

⁸〔清〕孫梅：《四六叢話》（臺北：世界書局，1984年9月三版），卷5，頁104。

⁹〔清〕許榘評選：《六朝文絜箋注》（臺北：鼎文書局，2001年12月初版），頁89。



《東吳中文線上學術論文》第六期

鮑照〈河清頌〉：

豈徒世無窮人，民獲休息，朝呼韓、罷酤鐵而已哉。

王儉〈褚淵碑文〉：

豈唯哀纏一國，痛深一主而已哉。

蕭綱〈上昭明太子集別傳等表〉：

豈止博望延賓，壽春能賦，問疑棗據，書戒馬陵而已哉。

蕭綱〈吳郡石像碑〉：

豈止惜命小鳥，欣入影中；重罪眾生，還逢愛日而已哉。

沈約〈故齊安陸昭王碑文〉：

豈唯僑終蹇謝，興謠輟相而已哉。

任昉〈齊竟陵文宣王行狀〉：

豈徒舂人不相，傾壘罷肆而已哉。

有唐韓翃〈為田神玉謝茶表〉曰：「吳主禮賢，方聞置茜；晉臣愛客，纔有分茶。豈如澤被三軍，仁加十乘。」蔣士銓評：「六朝人慣用此法。」¹⁰觀庾信之句法，固承襲之有自，亦隨變而適會。蓋所謂能攀於前修，克光於後進者歟！

2、受鯉庭之法鉢，句調彌新

庾信鯉庭承訓，家學淵源。文詞高於甲觀，楷模盛於漳濱。既斟酌其英華，乃祖式其模範。復能設辭輕倩，曲盡事情。龍蛇欲飛，比芬枝而更古；雲霞為采，先名花而自春。

降火飛精，似入公車之府；流金成製，若上凌雪之臺。（庾信〈齊王進赤雀表〉）

紫微懸映，如傳闕里之書；青鳥遙飛，似送層城之壁。（庾信〈謝滕王集序啟〉）

貫藏文馬，如燒安息之銀；帶插通犀，似獵雲南之獸。（庾信〈謝趙王賚犀帶等啟〉）

庾肩吾〈謝東宮賜宅啟〉：

况乃交垂五柳，若元亮之居；夾植雙魂，似安仁之縣。

¹⁰〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》（臺北：德志出版社，1963年7月初版），頁101。



庾肩吾〈謝湘東王賚米啟〉：

連舟入浦，似彥伯之南歸；積地為山，疑馬援之西至。

觀其句法，率以比喻作偶語，而子山於「如」「似」「若」等字後，緯以動詞。較於乃父，句調彌新。豈止挹餘潤於行間，珠堪益智；收殘脂於筆底，糧可饋貧而已哉？

沈雄內斷，不勞謀於力牧；天策勇決，無待問於容成。（庾信〈賀平鄴都表〉）

所冀節移陰管，無勞河內之灰；氣動陽鐘，不待金門之竹。（庾信〈為晉陽公進玉律秤尺斗升表〉）

曳練且觀，無勞白馬之望。（庾信〈謝趙王賚絲布等啟〉）

庾肩吾〈謝湘東王賚米啟〉：

不待候沙，同新渝之再熟；無勞拜石，均遼倉之重滿。

其句法與肩吾無異，皆以化典為儷詞。若乃「不待金門之竹」，六字句也；「不待候沙」，四字句也。四字典雅而板重，六字裕餘而流轉。是知言不居要，則藻豐而傷煩；文不師古，則思驚而近謬。然則推陳出新，驚聽回視，乃子山所特長也。

（二）古今共赴，情文相生

蓋聞述志乃為文之本，記實乃良史之歸。至如文史相合而難分，情事雜糅而莫別。情事莫別，方當援古以證今；文史難分，自然據事以類義。援古證今，影寫難言之事；據事類義，穎藏昭趣之情。雖曰一句，鎔庶美而熠燿；言僅數詞，聚眾義而煒燁。此駢文援古用典之妙也。況復庾信述古事以申今事，寫古情以表今情，足以因書立功，借巧成範。未嘗不古今共赴，跌宕以振其才；情文相生，鏗鏘以流其韻。遂成藝苑之宏裁，學林之通矩。

1、「尚」「猶」對舉，不無遒逸之風

宋王應麟論表之作法曰：「一表中眼目全在破題二十字，須要見盡題目，又忌體貼太露。」¹¹然則體貼忌露，標「尚」「猶」以對舉；見盡題目，撫事義之貼切。故能盡橫蟠於胸臆，先騰快於齒牙。庾信夙挺雋才，上以鳴聖代休和之盛，下以示藝林則效之程。文采克彪，典章斯在。

昔周王鮪水之師，尚勞再駕；軒轅上谷之戰，猶須九伐。（庾信〈賀平鄴都表〉）

雖復朱干玉戚，尚識典刑；素鞞纁裳，猶因雄據。（庾信〈賀新樂表〉）

¹¹〔宋〕王應麟：《玉海·辭學指南》，王水照編：《歷代文話》，冊1，頁970。



《東吳中文線上學術論文》第六期

昔淵魚聽曲，尚得聳鱗；樞馬聞絃，猶能仰秣。(庾信〈賀新樂表〉)

臣聞飛南陽之雉，尚闡霸圖；下建章之鵠，猶調和氣。(庾信〈齊王進蒼烏表〉)

臣聞南陽雉飛，尚論秦霸；建章鵠下，猶明漢德。(庾信〈齊王進赤雀表〉)

對天山之積雪，尚得開襟；冒廣樂之長風，猶當揮汗。(庾信〈謝趙王賚白羅袍袴啟〉)

其句法皆能斧藻群言，發揮名理。以「尚」「猶」字拓開，反襯其旨，故曰「力足舉詞¹²」。况復屢換已成之局，別開非想之天。典實相接，寧無適健之氣？「尚」「猶」同調，豈非逸柔之風？蔣士銓曰：「唐四六畢竟滯而不逸，麗而不適。徐孝穆逸而不適。庾子山適逸兼之，所以獨有千古。」¹³

2、「空」「虛」並言，實有跌宕之氣

夫力種於實，乃有負聲之飛；氣運於虛，遂成伏采之發。庾信表啟文中，有「空」「虛」並言之句法，成雋絕跌宕¹⁴之體氣。把卷一吟，口香三日。莫不婉轉附物，悃悃切情。

是知零陵孝廉，空傳玉管；始平太守，虛稱銅尺。(庾信〈賀新樂表〉)

是知零陵廟前，徒尋舜管；始平城下，空論周尺。(庾信〈為晉陽公進玉律秤尺斗升表〉)

程據上表，空論雉頭；王恭入雪，虛稱鶴氅。(庾信〈謝趙王賚白羅袍袴啟〉)

觀其高言妙句，音韻天成。時聖上造山雲之儻，以備六代之樂¹⁵。而庾信賀表，以「空」「虛」縮合。於是零陵奚景，獲玉琯於祠下¹⁶；始平阮咸，得周尺於田野¹⁷，方斯蔑如也。是知活摺典實，騰新意於毫端；妙引故事，吐偉詞於胸臆。集翡翠之裘，有美

¹² 劉師培曰：「徐陵、庾信所以超出流俗者，情文相生，一也；次序謹嚴，二也；篇有勁氣，三也。故普通四六，文盡意止，而徐、庾所作，有餘不盡。且庾文雖富色澤，而勁氣貫中，力足舉詞，條理完密，絕非敷衍成篇。」劉師培：《漢魏六朝專家文研究》（上海：上海古籍出版社，2006年4月），頁110。

¹³ 〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海·總論》。

¹⁴ 〔清〕唐彪曰：「文章既得情理，必兼有跌宕，然後神情搖曳，姿態橫生，不期然而閱者心喜矣。如作樂然，樂之能動人者，非以聲也，以音也。又非僅以音，以餘韻也。樂有聲而無音，有音而無餘韻，能令人快耳爽心否乎？文章亦然，無餘情餘韻使丰神搖曳，則一蠢然死板之文耳。安能令人心喜哉？故跌宕為文章最佳境也。」〔清〕唐彪：《讀書作文譜》，王水照編：《歷代文話》，冊4，頁3483。

¹⁵ 《周書》：「天和元年冬十月甲子，初造《山雲儻》，以備六代之樂。建德二年冬十月甲辰，六代樂成，帝御崇信殿，集百官以觀之。」庾信因上〈賀新樂表〉。

¹⁶ 《漢書音義》曰：「漢章帝時，零陵文學奚景於冷道舜祠下得白玉琯。」

¹⁷ 《世說》曰：「荀勗善解音聲，時論謂之闇解。遂調律呂，正雅樂。每至正會，殿庭作樂，自調宮商，無不諧韻。阮咸妙賞，時謂神解，每公會作樂，而心謂之不調。既無一言直勗意，忌之，遂出阮為始平太守。後有一田父耕於野，得周時玉尺，便是天下正尺。荀試校以己所治鐘鼓金石絲竹，皆覺短一黍，於是伏阮神識。」

斯合；挂羚羊之角，無跡可尋。

（三）妙設對比，巧發蕩漾

原夫太極，是生兩儀。由茲而來，物非無偶。日星則珠聯而璧合，華木亦並蒂而同枝。物既如此，文亦宜然。東莞¹⁸《雕龍》曰：「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。」¹⁹斯言盡之矣。然偶句不可不粧點，修辭不可不新異。新異修辭，無如妙設對比；粧點偶句，足可巧發蕩漾。對比與蕩漾俱臻，修辭共偶句對賞。觀庾信表啟諸文，未嘗不唱嘆彌日矣。

1、比虛實於一句，事以類從

文章非實，不足闡其義理；敘意非虛，何能搖其神情哉？故虛實常宜相濟也。觀庾信表啟，其有善比虛實於一句者。

未飛玄鶴，先聞金石之聲；不上赤城，獨見煙霞之氣。（庾信〈進象經賦表〉）

未求上林之獵，已削其侯；不服襜褕之衣，先除其國。（庾信〈功臣不死王事請門襲封表〉）

「玄鶴」「赤城」，虛筆也；「金石」「煙霞」，實筆也。觀其由虛入實，事以類從。莫不冥契圓靈，旁通定慧。言泉之富，既播於清藻；腹笥之華，復徵於篇什。加以「未」「已」獻替，虛實對比。是知神妙於虛，而詣徵諸實。固文成如翻水²⁰，乃氣足以移山也²¹。

2、馳夸飾於兩端，旨因辭暢

蓋聞神道難摹，精言有難追之勢；形器易寫，壯辭有可喻之義。壯辭可喻，恆存夸飾之情；精言難追，早見文過²²之章。是知鋪張揚厲之辭，不害其意；張皇激昂之情，不傷其真。故曰「辭雖已甚，其義無害²³」也。

溟池九萬里，無踰此澤之深；華山五千仞，終愧斯恩之重。（庾信〈謝滕王集序啟〉）

天帝賜年，無踰此樂；仙童贈藥，未均斯喜。（庾信〈謝明帝賜絲布等啟〉）

從雲夢之田，不踰此樂；得豐城之劍，未均斯喜。（庾信〈謝趙王賚絲布等啟〉）

¹⁸ 《梁書·劉勰傳》：「劉勰，字彥和。東莞莒人。」

¹⁹ 見〔梁〕劉勰：《文心雕龍·麗辭》。

²⁰ 韓愈〈寄崔二十六立之〉：「文如翻水成，初不用意為。」

²¹ 北叟移山，見《列子·湯問》。

²² 〔梁〕劉勰：《文心雕龍·夸飾》：「雖《詩》《書》雅言，風格訓世，事必宜廣，文亦過焉。」

²³ 〔梁〕劉勰：《文心雕龍·夸飾》。



《東吳中文線上學術論文》第六期

觀其句法，乃於楮墨之餘，得有神明之接。何哉？天帝賜年，夸飾也；無踰此樂，亦夸飾也；天帝賜年，無踰此樂，夸飾之甚也。譚獻評〈謝明帝賜絲布等啟〉曰：「極夸飾之能。」²⁴是知力之積也不厚，不能為衝颺之飛；光之蓄也不深，不能為傾淵之照。

3、鎔真幻於一體，文以韻流

若乃比虛實於一句，鎔真幻於一體，固聲理之有爛，情貌之無遺者。是以光風所扇，鮮雲競流。庾信醞釀群籍，翻馱性靈，皆能曲意用典，妙心得句。然而虛實陶句以述德，真幻鎔體以自述，此其異也。

文異水而湧泉，筆非秋而垂露。(庾信〈謝趙王示新詩啟〉)

非丹竈而流珠，異荊臺而炊玉。(庾信〈謝趙王賚米啟〉)

其句法以「異」「非」作比，而以「湧泉」「垂露」收筆，根觸有由，泫然斯作。觀其連情發藻，敷文奏懷。激發天籟，遺落世情。未嘗不扶翹布華，練青濯絳。矯然而跨俗，鏗爾而奏奇。

(四) 虛字轉折，生氣盤旋

夫世代屢改，摛文之術非一；時事遷移，屬詞之體或異。何以明其然耶？昔劉宋作者，英采雲構，傅亮之徒，音有抗墜。文章隱秀以入化，潛氣內轉²⁵而無迹。是以句句貫通，字字相銜。齊梁之間，文士輩出。徐摛庾父，並擅雕章。染翰造端，唯務瀏亮之音；驅辭斧藻，不離虛字之能。音轉瀏亮，遂成圓美之調；辭尚虛字，漸入纖巧之塗。乃庾信特起，繼軌前哲。循其金石之奏，極乎律呂之元。駕虛字以承轉，鍊勁氣²⁶以生活²⁷。加以四六騰湧，連詞靈利。積句妙矣，託虛字以開閤²⁸；成章斐然，貫生氣而頓挫²⁹。王元美曰：「抑揚頓挫，長短節奏，各極其致，句法也。」³⁰

²⁴ 〔清〕李兆洛輯、譚獻評：《駢體文鈔》（臺北：廣文書局，1963年8月初版，冊下），卷30，頁41b。

²⁵ 孫德謙曰：「文章承轉，上下必有虛字，六朝則不然，往往不加虛字，而其文氣已轉入後者。」此謂之「潛氣內轉」。見孫德謙：《六朝麗指》（臺北：新興書局，1963年11月），頁69。

²⁶ 劉師培曰：「庾子山所以能成家者，亦由其文有勁氣而已。……有韻及四六之文，中間有勁氣，文章前後即活。反之，一篇自首至尾奄奄無生氣，文雖四平八穩，而辭采晦，音節沉，毫無活躍之氣，即所謂死也。」劉師培：《漢魏六朝專家文研究》，頁121。

²⁷ 〔明〕張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注·徐僕射集》：「浸淫六季，制句切響，千英萬傑，莫能跳脫，所可自異者，死生氣別耳。歷觀駢體，前有江任，後有庾徐，皆以生氣見高，遂稱俊物。」〔明〕張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注》，頁264。

²⁸ 〔明〕李騰芳釋「開閤」曰：「文字之妙，須乍近乍遠，一淺一深。說漸近了，只管說得逼窄，無處轉身，又須開一步說。如行舟者，或逼近兩岸，須要撥入中流，方得縱橫自在。」〔明〕李騰芳：《文字法三十五則》，王水照編：《歷代文話》，冊3，頁2500。

²⁹ 〔清〕唐彪曰：「文章無一氣直行之理。一氣直行則不但無飛動之致，而且難生發。故必用一二語頓之，以作止勢，（此「頓」字須作「振頓」之「頓」字看。）或用一二語挫之，以作止勢，而後可施開拓轉折之意，此文章所以貴乎頓挫也，若以「頓」作「住」字解，則誤矣。按：抑揚者，先抑後揚也。頓挫者，猶先揚後抑之理，以其不可名「揚抑」而名「頓挫」，其實無二義也。」〔清〕唐彪：《讀書作文譜》，王水照編：《歷代文話》，冊4，頁3489。



庾信〈賀新樂表〉：

伏惟皇帝以下武嗣興，中陽繼業，運日月之明，動淵泉之慮。律曆著微，無煩於太史；陰陽晷度，躬定於天官。故得參考八音，研精六代，封晉魏為二王，序殷周為三恪。雖復朱干玉戚，尚識典刑，素韞纁裳，猶因雄據。未若《山雲》特起，八卦成形；鳳凰于飛，九州觀德。改金奏於八列，合天元於六舞。聲含擊石，更入登歌；調起初鐘，還參玉管。足以感天地而通神明，康帝德而光玄象。昔者齋居玄扈，為曲在於《雲門》；師度盟津，習舞歸於山立。遂乃包括三名，克諧一代。作者之謂聖，天之所啟乎？豈惟路鼓靈鼗，空桑孤竹，廣矣大矣，輪焉奭焉。是知零陵孝廉，空傳玉管；始平太守，虛稱銅尺。

庾信〈謝明皇帝賜絲布等啟〉：

臣某啟：奉敕垂賜雜色絲布綿絹等三十段、銀錢二百文。某比年以來，殊有闕乏。白社之內，拂草看冰；靈臺之中，吹塵視甌。慙妻狠妾，既嗟且憎；瘠子羸孫，虛恭實怨。王人忽降，大賚先臨。天帝賜年，無逾此樂；仙童贈藥，未均斯喜。張袖而舞，玄鶴欲來；撫節而歌，行雲幾斷。所謂舟楫無岸，海若為之反風；薺麥將枯，山靈為之出雨。况復全抽素繭，雪板疑傾；並落青鳧，銀山或動。是知青牛道士，更延將盡之命；白鹿真人，能生已枯之骨。雖復拔山超海，負德未勝；垂露懸針，書恩不盡。蓬萊謝恩之雀，白玉四環；漢水報德之蛇，明珠一寸。某之觀此，寧無愧心！直以物受其生，於天不謝。謹啟。

觀其妙用虛字，轉折裕餘；巧鍊氣體，舒卷靈利，加以隨開隨合，忽頓忽挫。離之調也，倏然颺開；合之調也，旋復折轉。氣能曲，筆能折。如蜻蜓之點水，往復翻飛；似蛺蝶之穿花，徧韞妙舞。是以玉屑爭飛，金丸迸落。而文章之生氣出矣。蔣士銓評上表曰：「筆筆轉，故不滯；筆筆開，故不直。」³¹評下啟曰：「千百年來，風調常新，由其熟於避實就虛之法，開合斷續之機也。」³²朱一新曰：「駢文自當以氣骨為主，其次則詞旨淵雅，又當明於向背斷續之法。向背之理易顯，斷續之理則微。語語續而不斷，雖悅俗目，終非作家。惟其藕斷絲連，乃能迴腸蕩氣。」³³

³⁰ 〔清〕林紓：《春覺齋論文》，王水照編：《歷代文話》，冊7，頁6417。

³¹ 〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》，頁53。

³² 〔明〕王志堅編、〔清〕蔣士銓評：《評選四六法海》，頁137。

³³ 〔清〕朱一新：《無邪堂答問》，頁91。



三、結語

庾信天機飆發，隸事懷圓照之象；逸興霞騫，臨文吐含章之契。引商刻羽，正如魚藻失音；絺句繪章，豈不鳳梧發詠？若乃硬語橫空，無乞靈於皮裏之書³⁴；譎辭飾說，恆假寵於胸中之錦。則是好馳驟而前規亡，貪揮灑而真精失矣。聞之孫梅曰：

文章各有體，本不可相犯。故古文不宜蹈襲古人成語，當以奇異自強。四六宜用前人成語，復不宜生澀求異。³⁵

是知繁弱在御，隳枯³⁶非一朝之功；懸黎³⁷效珍，緹革³⁸有再重之襲。觀子山表啟諸文，句法有由，巧義卓立。終為純文³⁹之發揮，必當全述⁴⁰之表率。全述故熟而圓⁴¹，純文故圓而潤⁴²。全述與純文同體，圓潤與圓熟合靈。體靈共輝，文采必霸。

又聞彥和云：「如欲辨秀，亦惟摘句。」⁴³是以敷衽子山之表啟，期精於披沙；品藻句法之藝術，務深於撥霧。至於山水移情，賞清音於絃外；牛斗望氣，識神劍於人間，則有俟於來日矣。

³⁴ 《梁書·劉孝綽傳》：「孝綽字諒，字求信。少好學，有文才，尤博悉晉代故事，時人號曰『皮裏晉書』。」

³⁵ 〔清〕孫梅：《四六叢話》，頁 493。

³⁶ 《荀子·大略篇》：「乘輿之輪，太山之木也，示諸隳枯，三月五月，為疇菜，敝而不反其常。君子之隳枯不可不謹也。慎之。」

³⁷ 《戰國策·秦策·秦三·范子因王稽入秦》：「臣聞周有砥厄，宋有結綠，梁有懸黎，楚有和璞。」

³⁸ 《闕子》：「宋之愚人，得燕石於梧臺之東，歸而藏之，以為大寶。週客聞而觀焉，主人端冕玄服以發寶，華匱十重，緹巾十襲。」

³⁹ 劉咸忻《文學述林》曰：「自晉以下，嵇康、李康，子家也，質多於文；張華、潘岳，賦家也，文多於質；陸、范則彬彬矣。傅、任疏而存質；江、鮑、劉則密而過文，猶不失質；徐、庾則純文矣。章炳麟謂文章之盛，窮於天監。信矣！」劉咸忻：《文學述林》，王水照編：《歷代文話》，冊 10，頁 9746。

⁴⁰ 劉咸忻《文學述林》曰：「王戊年五月既望，與利賓談辭派，極論文質，遂屬圖而說之，以申前圖，因為《修補錄》續吾書。古子家皆師弟之說並在一編也。大氏文質之異在於作述。《禮》文約而嚴，多作；《詩》文豐而通，多述。（「嘒嘒草蟲」一章，《雅》襲《風》；「揚之水」數句，《風》襲《風》；其餘一句二句相同者尤多。）諸子多作，詞賦多述。作者創意造言，述者徵典敷藻。賦詩言志，述之兆也；詞必己出，作之標也。徐、庾全述。歐、蘇全作。作述之大略分，而文質之說明矣。」劉咸所：《文學述林》，王水照編：《歷代文話》，冊 10，頁 9747。

⁴¹ 〔清〕林紓《春覺齋論文》曰：「曾文正論文『貴圓』。顧非熟何能圓？鄙意當於古人法律中求圓，不當於俗人眼孔中求圓。于古人法律中求圓，則雖熟不爛；于俗人眼孔中求圓，便成熟爛。句句雖似渾成，究竟是『熟爛』之熟，不是『圓熟』之熟。……為文之法，唯在熟耳。變化之態，皆從熟處生也。」〔清〕林紓：《春覺齋論文》，王水照編：《歷代文話》，冊 7，頁 6411。

⁴² 姚永樸《文學研究法》：「近世張文端公《聰訓齋語·論圖字》：『天體至圓，故生其中者無不肖其體。……萬事做到極精妙處，無有不圓者。』……曾文正《家訓》亦云：『無論古今何等文人，其下筆造句，總以“珠圓玉潤”四字為主。無論何等書家，其落筆結體，亦以“珠圓玉潤”四字為主。世人論文家之語圓而藻麗者，莫如徐陵、庾信。』」姚永樸《文學研究法》，王水照編：《歷代文話》，冊 7，頁 6936。

⁴³ 見劉勰《文心雕龍·隱秀》。



參考書目：

1. 北周·庾信撰、清·倪璠注、民國·許逸民校點：《庾子山集注》（北京：中華書局，2006年2月）
2. 梁·劉勰著、清·黃叔琳注、李詳補注、民國·楊明照校注拾遺：《增訂文心雕龍校注》（北京：中華書局，2005年11月）
3. 明·張溥：《漢魏六朝百三名家集》（南京：江蘇古籍出版社，2002年3月一版）
4. 明·張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注》（臺北：世界書局，1979年10月再版）
5. 明·王志堅編、清·蔣士銓評：《評選四六法海》（臺北：德志出版社，1963年7月初版）
6. 清·許櫨評選：《六朝文絜箋注》（臺北：鼎文書局，2001年12月初版）
7. 清·李兆洛輯、譚獻評：《駢體文鈔》（臺北：廣文書局，1963年8月初版）
8. 清·孫梅：《四六叢話》（臺北：世界書局，1984年9月三版）
9. 清·朱一新：《無邪堂答問》（北京：中華書局，2002年6月）
10. 民國·孫德謙：《六朝麗指》（臺北：新興書局，1963年11月）
11. 民國·劉師培：《漢魏六朝專家文研究》（上海：上海古籍出版社，2006年4月一版）
12. 對岸·王水照編：《歷代文話》（上海：復旦大學出版社，2007年11月一版）



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六期

「復古求變」與「大雅罪人」 ——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同

許仲南*

提 要

歷來明代文學的探討，多聚焦於詩文復古脈絡上，然而面對同等的政治社會背景，其他文類卻受不同的影響。王世貞《藝苑卮言》中的詩詞觀不同，但其異中有同。其詩文主張「復古求變」，調整前人主張，而論詞又言「寧為大雅罪人，勿儒冠而胡服也」，公然反對南宋人雅正的詞學觀。基於明人對詩詞定位的不同，而使其發展各異。王世貞詩學受復古派影響，但鑒於執著復古將會有模擬之病，故以「復古求變」，不排斥向古人學習，但要能從中變通，保留自我情感，避免片面抄襲陳句。而其論詞以「寧為大雅罪人」自比，主張詞以言情，不排斥艷情之作，回歸《花間》傳統，而又以詞為詩文餘事，故發揮其休閒性質，無顧忌地將真實情感表露無遺。如此看似不同的詩詞主張，其實所重視的同處皆在於作品的真實情感。

無論詩以言志、詞以言情的定位差異，王世貞觀念中以作品之真為考量，面對明初以來的理學、臺閣、復古等風氣，文學多有失真弊病，王世貞論詩詞以不同的方式，求其存真，而隨著明代城市社會發展的興盛，傳統文人的身份已經轉型，加上俗文學的影響，使得明代文人逐漸世俗化。詞作為言情之用的非主流文學，受如此風氣影響，逐漸趨於淺俗，甚至有曲化的現象。本文論述王世貞《藝苑卮言》詩詞觀念的異同，藉此理解明人詩詞觀念中求真的精神，並釐清明代文學史中被認為「詩學復古」、「詞學衰蔽」的籠統誤會。

關鍵詞：王世貞、藝苑卮言、詩詞觀、復古、求真

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前 言

自朱元璋建立明朝以來，中國歷史又進入嶄新的一面。歷史如此，文學亦不能不受影響，由於明代政治的專制集權，使得文人被迫逐漸凝聚，形成文學派別，而衍生各派相軋的情形。明代中葉詩學主要以復古派為主流，主張基於國朝宏大的背景下，藉文學思古追往漢唐氣象，並改善明初臺閣文學的積習。自弘治、正德年間前七子崛起，紛紛興起文學復古風氣，如《明史·文苑傳》言：

弘、正之間，李東陽出入宋元，溯流唐代，擅聲館閣。而李夢陽、何景明倡言復古，文自西京，詩自中唐而下，一切吐棄，操觚談藝之士翕然宗之。明之詩文，於斯一變。……李攀龍、王世貞輩，文主秦漢，詩規盛唐。王、李之持論，大率與夢陽、景明相唱和也。¹

自李東陽以「格調」論詩，後有李夢陽、何景明前七子倡導，「文必秦漢，詩必盛唐」的觀念因此確立，後又有李攀龍、王世貞等後七子繼之，使得明代文學從此以復古為主流。

然而前七子內部對復古的認知又不盡相同，李夢陽、何景明已有「筏我為一」、「捨筏達岸」之爭，而至王世貞，雖仍在復古風氣之下，然其較能以客觀心態，調整其復古主張。確切而言，嘉靖三十六年(1557)王世貞開始撰次《藝苑卮言》，至隆慶六年(1572)《藝苑卮言》成至八卷，附錄四卷，故《藝苑卮言》為王世貞中年之後著作，其主張已與早年追隨李攀龍時有所不同。《藝苑卮言》前八卷正文，主論及詩文，而附錄四卷述說詞曲書畫。不過至今多將其割裂，丁福保所輯《歷代詩話續編》只存其正文八卷，而附錄四卷論詞部分可從唐圭璋編《詞話叢編》略探一二。

歷來明代文學的探討，多聚焦於詩文復古脈絡上，然而面對同等的政治社會背景，其他文類卻受不同的影響。以王世貞而言，其《藝苑卮言》對詩詞的觀念，則有兩異的結果，但此兩異的結果又是因於同樣環境下而產生。王世貞為後七子復古領袖之一，詩文主張「復古求變」，調整前人主張，而論詞又言「寧為大雅罪人，勿儒冠而胡服也」，公然反對南宋雅正的詞學觀。此種差異可歸本於詩詞本體定位的不同，但造成如此的本因，亦與政治社會背景關係密切。何以王世貞詩學受復古派的影響，而詞學觀卻反以自稱「寧為大雅罪人」？本文欲從明代詩詞所同受背景、詩詞本體定位差異、對前人詩詞觀念的修正進行探討，欲說明《藝苑卮言》中詩詞觀念的同異成分。

¹ 張廷玉等撰：〈文苑傳〉，《明史》（北京：中華書局，1974年4月），卷285，頁7307。



二、理學獨尊與臺閣風氣

明太祖朱元璋開國後，為了穩定天下，而特重禮樂作為端正人心的方針，如《明史·禮志》所言：

明太祖初定天下，他務未遑，首開禮、樂二局，廣徵耆儒，分曹究討。洪武元年命中書省暨翰林院、太常司，定擬祀典，乃歷敘沿革之由，酌定郊社宗廟儀以進。禮官及諸儒臣又編集郊廟山川等儀，及古帝王祭祀感格可垂鑒戒者，名曰《存心錄》。二年，詔諸儒臣修禮書。明年告成，賜名《大明集禮》。其書准五禮而益以冠服、車輅、儀仗、鹵簿、字學、音樂，凡升降儀節，制度名數，纖悉畢具。又屢敕議禮臣李善長、傅瓛、宋濂、詹同、陶安、劉基、魏觀、崔亮、牛諒、陶凱、硃升、樂韶鳳、李原名等，編輯成集。且詔郡縣舉高潔博雅之士徐一夔、梁寅、周子諒、胡行簡、劉宗弼、董彝、蔡深、滕公琰至京，同修禮書。在位三十餘年，所著書可考見者，曰《孝慈錄》，曰《洪武禮制》，曰《禮儀定式》，曰《諸司職掌》，曰《稽古定製》，曰《國朝製作》，曰《大禮要議》，曰《皇朝禮制》，曰《大明禮制》，曰《洪武禮法》，曰《禮制集要》，曰《禮制節文》，曰《太常集禮》，曰《禮書》。²

開國制定朝儀，本屬常事，但明太祖「他務未遑，首開禮、樂二局」，因定國所需，明太祖如此迫切隆禮作樂，又紛紛命臣群編禮書，「凡升降儀節，制度名數，纖悉畢具」，藉儒家傳統文化重整士風，穩定人心，使尊卑有其秩序，以此達到集中權力的效果。由《明史·禮志》記載可見明太祖在位三十年間，所編禮書甚繁。大力推崇禮制目的，不外乎以規範節制人心，而「崇禮」的影響亦使得程朱理學受到官方的重視。

程朱理學既成為官方學術，對士人有極大的影響。程朱理學在科舉制度的推波助瀾下，成為士人政治進取的必要途徑，正如方孝儒所言「捨朱子之學，無以進而立於學者之林」³，可見政治宦途如此。而能於政治掌握權力者，便連帶有影響文學的力量。

如前述所言，政治乃為士人首要出路，也是決定影響力的關鍵要素，而明代以科舉取士的制度，遂為士人必然要面對的門檻。學術風氣以理學為主的狀況，如《明史·儒林傳》言：

明太祖起布衣，定天下，當干戈搶攘之時，所至徵召耆儒，講論道德，修明治術，興起教化，煥乎成一代之宏規。雖天亶英姿，而諸儒之功不為無助也。制科取士，一以經義為先，網羅碩學。……原夫明初諸儒，皆朱子門人之支流餘裔，師承有自，矩矱秩然。曹端、胡居仁篤踐履，謹繩墨，守儒先之正傳，無敢改錯。學術之分，則自陳獻章、王守仁始。⁴

² 張廷玉等撰：〈禮志〉，《明史》卷 23，頁 1223-1224。

³ 方孝儒：〈習庵說〉，《遜志齋集》（臺北：商務印書館，出版年不詳）卷 7，頁 171。

⁴ 張廷玉等撰：〈儒林傳〉，《明史》卷 282，頁 7221-7222。



《東吳中文線上學術論文》第六期

如上所言，「制科取士，一以經義為先」，作為官方學術的程朱理學，勢力便因此擴展。「學術之分，則自陳獻章、王守仁始」，表示至少在陳、王等人倡言心學之前，學術風氣仍以程朱為主。在重視道統的背景下，理學對明代前期的文學造成影響。如文徵明〈晦庵詩話序〉言：

夫自朱氏之學行世，學者動以根本之論，劫持士習。謂六經之外，非復有益，一涉詞章，便為道病。言之者自以為是，而聽之者不敢以為非。雖當時名世之士，亦自疑其所學非出於正，而有「悔卻從前業小詩」之語。沿訛踵敝，至於今，漸不可革。⁵

理學對文學有直接的影響，所謂「六經之外，非復有益，一涉詞章，便為道病」，因過份強調理學，文學被視為有害於道。此種極端的偏見，南宋如此，明初亦不能免。明代由於同受理學道統的束縛，士人思想皆以經義為先，再加上明代以八股取士，更使士人只顧鑽研章法，而失去對文學的確切體認。

明初除了受理學的影響，隨著國勢的穩定，明初文壇「臺閣體」也對文學發展有其影響。臺閣體以楊士奇（1365—1444）、楊榮（1471—1440）、楊溥（1372—1446）為代表，三人皆為內閣大臣，詩歌以雍容典雅為尚，但內容多為歌功頌德、粉飾太平之作。

若探究臺閣風氣的形成，一方面因於國勢的穩定，士人欲以雍容典雅的詩歌表現，呼應國朝的興盛，〈毛詩序〉傳統所謂「治世之音，安以樂，其政和」，臺閣文人據此加以發揮於文學中。而另一方面，臺閣體的產生又緣於高壓集權的政治影響。自朱元璋開國以來，皇權高壓專制，對不服從者大肆濫殺，使士人風聲鶴唳，不敢忤逆上意。朱元璋更因《孟子》中有「君視臣若草芥，則臣視君若寇仇」，而下令罷孟子配享於孔廟。如此強勢專制的政治作風，當時臺閣文人必然目睹於此，但臺閣詩作寧可以歌功頌德，攀附皇權，也不敢直抒胸臆，顯然有避禍心態於其中。臺閣文人在國勢治平與高壓政治兩面的矛盾下，詩歌以雍容典雅的風格為之，使其自安自得，作品中掩蓋了其真實情感。

明代前期的背景，若以三楊所處年代觀察，大約宣德、正統以前，都壟罩在臺閣勢力之下。而以理學的崇盛期間，據〈儒林傳〉所言「學術之分，則自陳獻章、王守仁始」，可見在王守仁（1472—1528）之前，士人皆壟罩於程朱理學的影響下。心學影響的勢力還須晚至萬曆十二年（1585）王守仁入祀孔廟後，學術風氣才有明顯變動。政治集權之下，明初文學以臺閣風尚為主，而學術受程朱理學壟罩，使得文學的真實情感受到限制，而其後相繼產生的詩學復古與詞學主情等觀念，遠因皆本於此。

三、明人對詩詞的定位

文學的定位影響其發展甚深。以詞而言，自北宋蘇軾「以詩為詞」、「自是一家」首度打破詞學傳統，使詞的定位脫離酒宴歌席之作。若上溯至唐五代，《花間集》最早將

⁵ 文徵明：〈晦庵詩話序〉，《文徵明集》（上海：上海古籍出版社，1987年10月）卷17，上冊，頁469。



「復古求變」與「大雅罪人」——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同

詞定位於娛賓遣興之用，風格以綺豔鮮麗為尚，如其序言：「有綺筵公子，繡幌佳人，遞葉葉之箋，文抽麗辭，舉縉縉之玉指，拍按香檀。」⁶然而自蘇軾後，至南宋時詞人重視詞與社會現實的關係，在政治家國動盪的背景下，詞作逐漸趨於典雅，如張炎以「雅正清空」為審美標準，如其《詞源》言「古之樂章、樂府、樂歌、樂曲，皆出於雅正。」⁷雅正與綺豔相去甚遠，可見已離《花間》原旨，使詞體的定位與詩混同。

若從反面觀察，清初詞學重倡尊體，陽羨、浙西兩大詞派對明詞批評不餘遺力，清人重新推尊詞體上溯風騷傳統，或以興寄為尚，或標舉醇雅，皆對明詞的淺俗、華豔、淫靡加以批駁，特別是對明代推崇的詞選本《草堂詩餘》詬病最深。《草堂詩餘》如酒樓妓館娛樂的唱本，以實用功能為主。浙西詞派領袖朱彝尊對此大力批評，更編《詞綜》以制衡《草堂詩餘》的勢力。汪森於序所言：「庶幾可一洗《草堂》之陋」⁸正表示這種針砭俗弊的立場。而陽羨詞派領袖陳維崧編《今詞苑》亦認為詞衰有因，如其序所言：

今之不屑詞者，固無論。其學為詞者，又復極意《花間》，學步《蘭畹》，矜香弱為當家，以清真為本色；神瞽審聲，斥為鄭衛，甚或鬻弄俚詞，閨襜冶習，音如濕鼓，色若死灰。⁹

陳維崧所言自明以來，詞被視為詩餘小道，而文人為詞以《花間》、《蘭畹》為效法，與《草堂》之弊無異，使得詞風綺豔流俗，以周詞香弱為本色，如此「鬻弄俚詞」、「閨襜冶習」為清人批評明詞的弊病之處。若再以清御編《四庫全書》為例，其中明詞作家別集無一家收入，可見清人極惡明詞的事實。

上文略述蘇軾以後與清初對詞體的態度，而詞史上被視為「中衰時期」的明代，其對本朝詞學的認定又是何等態度呢？從明人對《草堂詩餘》作序可略窺一二，如：

詩餘以婉麗流暢為美。即《草堂詩餘》所載，如周清真、張子野、秦少游、晏原叔諸人之作，柔情曼聲，摹寫殆盡，正詞家所謂當行、所謂本色也。¹⁰

「以婉麗流暢為美」為《草堂詩餘》的選詞偏好，正是明代所流行普及的詞學觀念，明人所謂「當行」、「本色」，將詞回歸《花間》傳統。而詞以「詩餘」名之，更可見明人視詞為詩文餘事，王世貞《藝苑卮言》論此更明，如：

《花間》以小語致巧，世說靡也。《草堂》以麗字取妍，六朝隄也。即詞號稱詩餘，然而詩人不為也。何者？其婉變而近情也，足以移情而奪嗜。其柔靡而近俗也，詩嘽緩而就之，而不知其下也。之詩而詞，非詞也。之詞而詩，非詩也。¹¹

王世貞說明「詩餘」有「婉變而近情」、「柔靡而近俗」的特性，不如詩文莊重正式，

⁶ 歐陽炯：〈序〉，《花間集》（臺北：中華書局，1965年11月），頁1上。

⁷ 張炎：《詞源》（北京：中華書局，2005年10月，《詞話叢編》本，第1冊），頁255。

⁸ 汪森：〈序〉，《詞綜》臺北：世界書局，1962年2月），頁1。

⁹ 陳維崧：《陳迦陵文集》，收於《陳迦陵詩文詞全集》（臺北：商務印書館，出版年不詳），卷2，頁31。

¹⁰ 何良俊：〈序〉，《草堂詩餘》（臺北：中華書局，1965年11月），頁1下。

¹¹ 王世貞：《藝苑卮言》（北京：中華書局，2005年10月，《詞話叢編》本，第1冊），頁385。



《東吳中文線上學術論文》第六期

因此受文人輕視為「詩餘」。而此論亦明白界定詞、詩二者，若「之詩而詞」、「之詞而詩」不倫不類，皆非正格。

楊慎亦肯定詞以言情，如其《詞品》所言：

大抵人自情中生，焉能無情，但不過而已。宋儒云：「禪家有為之說者，欲之所以益熾也。道家有為忘情之說者，情之所以益蕩也。聖賢但云寡欲養心，約情合中而已。」予友朱良矩嘗云：「天之風月，地之花柳，與人歌舞，無此不成三才。」雖戲語亦有理也。¹²

楊慎肯定「情」本自然，更一步將「情」指向「風月」、「花柳」、「歌舞」，意謂把「情」的定義解釋為「艷情」。雖已漸趨於狹隘，但此可表示與詩的明顯區別，傳統詩歌為文人安身立命的言志管道，而詞於明代被視為「主情」的閒暇之作，並以「小道」、「詩餘」的態度視之，詩詞兩者截然不同。

以詩而言，傳統詩文為文學主流，明人論詩較詞更為認真嚴肅，以初明而言，對於詩文態度的立場主要有二。首先是承襲理學風氣，文人認為詩文應崇儒宗經，以達文道合一，如宋濂〈徐教授文集序〉所言：

文者，道之所寓也。道無形也，其能致不朽也宜哉！是故天地未判，道在天地，天地既分，道在聖賢，聖賢之歿，道在六經。凡存心養性之理，窮神知化之方，天人感性之機，治忽存亡之候，莫不畢書之。皇極賴之以建，彝倫賴之以序，人心賴之以正，此豈細故也哉！後之立言者，必期無背於經，始可以言文。不然，不足以興此也。¹³

視文為道之所寓，並藉此「建以皇極」、「序以彝倫」、「正以人心」，可見在明初程朱理學的影響下，文學主流趨於文道合一。若再從明人所編纂《元史·儒學傳》，更可清楚明白此情形，如：

前代史傳，皆以儒學之士分而為二，以經藝顯門者為儒林，以文章名家者為文苑。然儒之為學一也，六經者斯道之所在，而文則所以載夫道者也。故經非文則無以發明其旨趣，而文不本於六藝，又烏足謂之文哉。由是而言，經義文章不可分而為二也明矣。¹⁴

文道合一的觀念，於官修《元史》中更可見得。所謂「經義文章不可分而為二」，表示程朱理學受到官方肯定後，道統觀念被發揮放大，文學亦受深其影響。

其次是欲藉詩文主流文學力量，以呼應國勢，為一種「宗漢崇唐」的心態。繼臺閣風氣之後，明人自覺歌功頌德的臺閣文學，將使雍容典麗的作品流於膚淺片面，失去個人情感，於是以效法古人改正此風氣。高棅編選《唐詩品彙》已有詩歌宗唐態度，並注

¹² 楊慎：《詞品》（北京：中華書局，2005年10月，《詞話叢編》本，第1冊），頁467。

¹³ 宋濂：〈徐教授文集序〉，《文憲集》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1123冊），頁422。

¹⁴ 宋濂等編：〈儒學傳〉，《元史》（北京：中華書局，1976年4月），頁4313。



「復古求變」與「大雅罪人」——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同

意唐詩各期的盛衰，如：

有唐三百年，詩眾體備矣。故有往體、近體、長短篇、五七言律句、絕句等製，莫不興於始，成於中，流於變，而侈之於終。至於聲律興象，文詞理致，各有品格高下之不同，略而言之，則有初唐、盛唐、中唐、晚唐之不同。

觀詩以求其人，因人以之其時，因時以辨其文章之高下，詞氣之盛衰，本乎始以達其終，審其變而歸於正，則優游敦厚之教未必無小補云。¹⁵

高棟注意到唐詩演變「興於始」、「成於中」、「流於變」、「侈於終」，而論品格高下又有初、盛、中、晚的不同，結合兩者，可見詩歌發展可反映國勢興衰，而其「觀詩以求其人，因人以之其時」，在以意逆志、知人論世觀念下，從詩歌的表現、詞氣之盛衰，可見時代的盛衰。又如其〈敘目〉所言：「天寶喪亂，光岳氣分，風概不定，文體始變。」¹⁶可見時代與文學相與呼應。

又如李東陽提出「格調」，欲從聲響改善詩風，詩以唐音為尚，其謂：

詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。聞琴斷，知為第幾弦，此具耳也。月下隔窗辨五色線，此具眼也。

宋詩深，却去唐遠，元詩淺，去唐卻近。顧元不可法，所謂『取法乎中，僅得其下』耳。¹⁷

以「具耳」論詩，重視詩歌的聲調響度，而推崇唐詩，認為其聲響最能發揮氣格風韻，此論成為復古派的先聲。明代中期文學以復古派勢力最大，「文必秦漢，詩必盛唐」的指標反應文人欲藉效法文學風格，而回歸漢唐的盛大國勢。

總而言之，無論「理學道統」或「復古復興」，詩作為文學的主流，都肩負政治意義，士人用以言志，成為安身立命的指標。而詞在明人的觀念中，是詩文餘事，乃閒暇而作，而取向以「言情」為主。本章略將詩詞二分，說明明人對於詩詞觀念並非一致，而定位的差異影響了文學發展。以詩歌發展而言，詩至明代以復古為主軸，而七子以外的文學派別，雖針對復古之弊加以修正，但仍於在復古脈絡之中。復古的意義與政治國勢息息相關，詩為文人「言志」用途，其所言「志」，即涵有家國政治的意義。以詞學發展而言，明詞極受清人詬病，但明人將詞置於「主情」之用，其所言「情」，即含有艷情的成份，雖詞非關經史，不以言志，不受文人重視，但詞以言情，側重綺豔，反而回歸《花間》傳統。明人清楚區分詩詞二者，而造成詩詞在同等的環境下，各自往不同的方向發展。

¹⁵ 高棟：〈總序〉，《唐詩品彙》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1371冊），頁40。

¹⁶ 高棟：〈敘目〉，《唐詩品彙》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1371冊），頁9。

¹⁷ 李東陽：《麓堂詩話》（北京：中華書局，1983年8月，《歷代詩話續編》本，下冊），頁1731。



四、「復古求變」與「大雅罪人」

基於對詩詞的不同定位，使其發展有所不同。然而面對同等的環境背景，儘管詩詞發展方向各異，但其脈絡卻仍可一並探討。王世貞為後七子復古派的領袖，但已對詩學復古有所調整補充，並能客觀指出復古風氣下所帶來的弊病。王世貞又在「主情」的詞學觀下，倡言「寧為大雅罪人」，反對南宋以來以雅正為首的詞學觀。下文將探討《藝苑卮言》中詩詞觀念發展的脈絡，並且釐清在詩詞的不同定位下，兩者朝不同方向發展的狀況。

王世貞（1526—1590），字元美，號鳳洲，又號弇州山人，南直隸蘇州府太倉州人。明嘉靖朝進士，初任刑部主事，屢遷員外郎、郎中，後出為山東副使，後官至南京刑部尚書，年六十五，贈太子少保。王世貞為明代中期重要人物，對文壇有一定的影響力，以下分別從其詩詞觀念進行論述。

（一）詩學復古的調整

在復古主張的提及後，「詩必盛唐」成為文人為詩的指標。然而對於復古各家仍有爭議，如前七子何景明已注意到太執著復古，有恐流於模擬，而有「捨筏達岸」之說，但同為前七子的李夢陽卻以「筏我為一」為論，於是復古主張出現分歧，可見文壇仍有部份文人追尋以李夢陽「筏我為一」為法，而極端執著的復古之下，逐漸出現了模擬剽竊等弊端。有鑒於前人風氣，王世貞以復古求變為主張，同樣主張師古，但從中求變，以模擬為詩病。如《藝苑卮言》中言：

剽竊模擬，詩之大病。亦有神與境觸，師心獨造，偶合古語者。如「客從遠方來」、「白楊多悲風」、「春水船如天上坐」，不妨俱美，定非竊也。其次哀覽既富，機鋒亦圓，古語口吻間，若不自覺。如鮑明遠「客行有苦樂，但問客何行」之於王仲宣「從軍有苦樂，但問所從誰」，陶淵明「雞鳴桑樹顛，狗吠深巷中」之於古樂府「雞鳴高樹顛，狗吠深宮中」，王摩詰「白鷺」、「黃鸝」，近世獻吉、用脩亦時失之，然尚可言。又全取古文，小加剪裁，如黃魯直〈宜州〉用白樂天諸句，王半山「山中十日雨，雨晴門始開。坐看蒼苔色，欲上人衣來」，後二語全用軻川，已是下乘，然猶彼我趣合，未致足厭。乃至割裂古語，用文已漏，痕跡宛然，如「河分岡勢」、「春入燒痕」之類，斯醜方極。模擬之妙者，分歧逞力，窮勢盡態，不唯敵手，兼之無跡，方為得耳。若陸機〈辨亡〉、傅玄〈秋胡〉、近日獻吉「打鼓鳴鑼何處船」語，令人一見匿笑，再見嘔穢，皆不免盜跖、優孟所訾。¹⁸

王世貞以「剽竊模擬，詩之大病」為綱領，分別論述幾種模擬情形。首先是「偶合古語」，神與境觸，師心獨造，與古語相仿出於偶然無心，故「不妨俱美，非定竊也」，還不至於為詩病。其下是「古語口吻間，若不自覺」，其表現「機鋒亦圓」，意謂能融合古語，藏而不露，王世貞認為此「亦時失之，然尚可言」，仍屬合格。又其下是「全取古文」，

¹⁸ 王世貞：《藝苑卮言》（北京：中華書局，1983年8月，《歷代詩話續編》本，中冊），頁1018。



「復古求變」與「大雅罪人」——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同

小加剪裁」，王世貞認為「已是下乘」，但「猶彼我趣合」，詩作仍沒完全失去自己的影子，故「未至足厭」，勉強可以為詩。至於「割裂古語」，顯露剽竊痕跡，為最下之作，即所謂「詩之大病」，王世貞批駁為「一見匿笑，再見嘔穢」，宛如盜跖、優孟，一盜一仿，詩作皆失自我本身的情感。又如：

然則情景妙合，風格自上，不為古役，不墮蹊逕者，最也。隨質成份，隨分成詣，聲實可觀者，次也。或名為閨繼，實為盜魁，外堪皮相，中乃膚立，以此言家。久必敗矣。¹⁹

身為後七子領袖的王世貞，能夠深省前人復古理論，所謂「不為古役」、「不墮蹊逕」則能夠師古效法而不流於剽竊，使得情景妙合，成為優秀作品。「隨質成份」、「隨分成詣」則雖部份與古人同，但仍聲實可觀，不失佳作。而最下作只襲得皮相，毫無自我內涵，屬於最下等剽竊模擬之作。

王世貞一再將作品優劣分層次，目的是要說明同樣師古，但有「不為古役」、「效法」、「模擬」等微妙區別。前七子的復古主張本是欲藉效法古人，而提高詩歌的格調聲響，達到文學風氣的提升，但太執著於師古，作品反而失去自我情感，成為片面抄襲古人陳句，失去復古原旨。王世貞並非全然反對復古，但師古必須加以變通，融合自我情感於其中，即所謂「復古求變」，保存文學之真。又如其批評宋人詩曰：

李太白有「人烟寒橘柚，秋色老梧桐」句，而黃魯直更之曰：「人家圍橘柚，秋色老梧桐。」晁無咎極稱之，何也？余謂中只改兩字，而醜態畢具，真點金成鐵手耳。又有點金成鐵者，少陵有句云：「昨夜月同行。」陳無已則云：「勤勤有月與同歸。」少陵云：「暗飛螢自照。」陳則曰：「飛螢元失照。」少陵云：「文章千古事。」陳則云：「文章平日事。」少陵云：「乾坤一腐儒。」陳則云：「乾坤着腐儒。」少陵云：「寒花只暫香。」陳則云：「寒花只自香。」一覽可見。²⁰

上文批評黃庭堅、陳師道詩句有模擬抄襲的弊病，將其作一覽對比，最嚴重者僅改二字而已，對這些江西詩人，王世貞更以「點金成鐵」譏之。

王世貞能以復古變通，更正模擬的弊病，關鍵在於其重視作品的真實情感。明初以來在理學道統、臺閣詩風影響下，個人情感長期受到限制，作品失去真情，其後雖有前七子提倡復古，但太執著古人陳句，而模擬失真。王世貞能客觀地區分經理、文學之別，並重視文學之真情。其釐清理、文二事，如：

六經也，四子也，理而辭者也。兩漢也，事而辭者也。六朝也，辭而辭者也，錯事而已。²¹

六經闡發義理，以理為重，借辭表達，故為「理而辭者」。兩漢史傳，以記事為重，藉辭記事，故為「事而辭者」。六朝文學以辭為主，故為「辭而辭者」。儘管王世貞對六

¹⁹ 王世貞：《藝苑卮言》，頁 1024。

²⁰ 王世貞：《藝苑卮言》，頁 1019。

²¹ 王世貞：《藝苑卮言》，頁 963



《東吳中文線上學術論文》第六期

朝文學仍未滿意，但此觀念已不同於道學底下「文者，道之所寓也」的觀念，文學因此脫離理學的束縛。此外王世貞更重視文學情感的真實，如：

昔人謂言心聲，而詩又其精者。……是無論其張門戶，樹頤頰，以高下為境，然要自心而聲之。後人好剽竊餘似，以苟獵一時之妙，思舛而格雜，無取性情之真。
22

所謂意者，雖人人殊，要之，其觸於景而基於七情一也。²³

詩為心聲之精者，如〈毛詩序〉所謂「在心為志，發言為詩」。「要自心而聲之」，王世貞重視作品情性，並認為情性要真實，由於人人情性俱殊，模擬作品易於導致作品失去個人真實情感，故王世貞雖不斥復古，但在復古之外，仍須求變，以保留個人真實情感。

王世貞對復古進行調整，重新反省復古意義，指出模擬弊病，並且不受道統影響，肯定文學作品的個人真情。明初理學以文學為道統之用、臺閣文學的失真片面、復古淪於模擬剽竊，王世貞以「復古求變」改正先前這些不良風氣，促進文學發展。

（二）詞以言情的主張

「詞以言情」是明人對詞的共識，與言志、典雅的取向完全不同。詞作為詩文之餘事，性質較屬休閒，用以抒發私人情感。若將詩詞姑且二分，明人以詩為家國己任，性質偏於公領域，而詞僅為個人休閒所用，性質偏於私領域。值得注意的是，詞發展至北宋蘇軾「以詩為詞」，以為詩之法作詞，混同詩詞二者，後至南宋，詞遂往雅化發展，但明人完全跳脫此脈絡，反而重回《花間》傳統。明仁大力推崇詞選本《草堂詩餘》，追尋豔麗淺俗的詞風。相較於南宋而言，南宋詞雅，明詞尚俗，風格全然不同。尤以王世貞所言「寧為大雅罪人」最為深刻，如：

蓋六朝諸君臣，頌酒賡色，務裁豔語，默啟詞端，實為濫觴之始。故詞須宛轉綿麗，淺至儂俏，挾春月春花於閨幃內奏之，一語之豔，令人魂豔，一字之工，令人色飛，乃為貴耳。至於慷慨磊落，縱橫豪爽，亦抑其次，不可作耳。作則寧為大雅罪人，勿儒冠而胡服也。²⁴

王世貞認為詞濫觴於「頌酒賡色」，故豔麗婉轉為其本色。豪放詞風僅為其次，非詞本色正格。詞須「宛轉綿麗，淺至儂俏」，要能「令人魂豔」、「令人色飛」，其坦白表示詞為情欲所用，肯定豔詞。「寧為大雅罪人，儒冠而胡服」，王世貞重視詞的本色，認為詞本來就不為言志所用，作詞寧可有失風雅之旨，也不願錯置混用，偽裝私人情欲。雖然此觀念後來受清人詬病甚深，但王世貞此論可見兩層意義，一是真正回歸詞體本

²² 王世貞：〈章給事詩序〉，《弇州四部稿》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1280冊），頁186。

²³ 王世貞：〈劉諸暨杜律心解序〉，《弇州四部稿》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第1280冊），頁155。

²⁴ 王世貞：《藝苑卮言》，頁385。



「復古求變」與「大雅罪人」——論王世貞《藝苑卮言》詩詞觀之異同

色，與歐陽炯〈花間集序〉肯定豔詞的態度相同。二是在明初理學道統的壟罩下，理學主張去欲，而文人的私人情感便可於詞中抒發，維持矛盾表裡的平衡。

詞發展至明代，產生主情的回歸，主要原因並非偶然，實為時代背景所致。由於明初程朱理學成為官方學術，士人情感受義理束縛，上位者大力提倡禮制，而政治卻以集權壓制士人，使得加深士人情理之間的矛盾。此外明初文學先以臺閣為主，詩風雍容典麗，但內容多屬歌功頌德，無法發揮個人情感。其後雖倡言復古，但演變最後卻成為模擬剽竊，仍然失去個人情感。而明人對詞的定位雖不如詩文正式，但所幸因此明人於詞才能毫無顧忌地表達自我情感，王世貞所言「寧為大雅罪人」，即是肯定以豔情為詞的主張，也是肯定士人真實情感的袒露。

明詞不步南宋雅詞的後塵，除了上述所言政治與學術的影響，城市社會的發展與俗文學興起也是必要考量的因素。明代由於社會經濟的迅速發展，工商業興起，文人成份逐漸世俗化，在此影響下，士人身分漸多來自平民布衣，明中葉後「山人」文化更是此風氣形成的指標，如《四庫全書》所記：「有明中葉以後，山人墨客，標榜成風」²⁵，可見傳統士人形象已經改變。平民文人逐漸興起，影響所致，詞曲成為世俗化文學，為大眾消遣娛樂之用，文人可從中自由宣洩私人情感。此外俗文學的興起，文化勢力散布各社會階層，從詞體的發展中，可見明詞有嚴重的曲化現象。王世貞對此亦有自覺，如：

詞興而樂府亡矣，曲興而詞亡矣，非樂府與詞之亡，其調亡也。²⁶

王世貞注意曲興詞亡的現象，並歸咎於詞調亡失。其實詞調亡失固然是詞亡之因，但明人對詞本不如詩文重視，反而只側重於詞的實用性質，於是後代清人對此加以批評，「詞衰於明」的觀念也就沿用至今。王世貞對當朝詞學，亦有自覺，如：

元有曲而無詞，如虞、趙諸公輩，不免以才情屬曲，而以氣概屬詞，詞所以亡也。我朝以詞名家者，劉誠意伯溫濃纖有致，去宋尚格一塵；楊狀元用修好入六朝麗事，似近而遠；夏文愍公謹最號雄爽，比之稼軒覺少精思。²⁷

儘管明人自認其詞不如宋人，但在俗文學的發展和文化的轉型下，明人堅持「詞以言情」，明顯與詩文區別。此外明人不追尋南宋雅詞的軌跡，反而以「寧為大雅罪人」自比，一方面乃因於明代社會環境較為穩定，時代已不同於南宋受外患國難困擾，於是明人不如宋人較有家國天下的責任感，另一方面詞原是以豔詞為當行本色，明人「詞以言情」即溯源於此。詞成為社會娛樂工具，因此不受儒家傳統束縛，而更真切地將個人情感表露於詞中。

「復古求變」與「大雅罪人」兩個文學觀念乍看為相反的主張，但是從中可見明人對於詩詞觀念的區別。詩詞兩者各自發展，但卻相因於同樣的環境背景。以詩而言，王

²⁵ 紀昀等編：〈牒草提要〉，《四庫全書總目》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》本，第4冊），頁824。

²⁶ 〔明〕王世貞：《藝苑卮言》，頁385。

²⁷ 〔明〕王世貞：《藝苑卮言》，頁393。



世貞身為後七子領袖，有鑒於復古淪於模擬的流弊，而提倡「復古求變」，保存作品的真實情感，不為抄襲古人陳句。以詞而言，明人受理學的束縛，詞以言情成為個人情感宣洩的管道。「寧為大雅罪人」，對淺俗香豔之詞不以排斥，並在文化轉型與俗文學推波助瀾下，使詞回歸五代《花間》風格。詞以言情之下，文人不須避諱於理學、儒教限制，於是詞中得以發揮真實情感。結合詩詞二者，王世貞同等重視作品的真實情感，於是「復古求變」與「大雅罪人」看似相異，但在不同文體之下，共同價值皆在情感之真。明人明辨詩詞二者，而詩有詩之真，詞有詞之真，縱使兩者關注的內容各有不同，但其求真精神卻是一致。

五、結 語

王世貞為明代中期重要人物，其《藝苑卮言》代表他中年之後的文學觀，其內涉及層面甚廣，對古今文學評論豐富，並能提出自我見解，於明代很有代表價值。基於明人對詩詞定位的不同，而二者各自朝不同方向發展。王世貞詩學受復古派的影響，但有鑒於執著復古將會有模擬之病，故以「復古求變」，不排斥向古人學習，但要能從中變通，作品中須保留自我情感，避免片面抄襲古人陳句。而王世貞論詞以「寧為大雅罪人」自比，主張詞以言情，不排斥艷情之作，回歸《花間》傳統詞風，而又以詞為詩文餘事，故發揮其休閒性質，無顧忌地將真實情感表露無遺。如此看似不同的詩詞主張，其實所重視的同處皆在於作品的真實情感。無論詩以言志、詞以言情的定位差異，王世貞觀念中以作品之真為考量，面對明初以來的理學、臺閣、復古等風氣，文學多有失真弊病，王世貞有感而發，詩詞以不同的方式，求其存真，而隨著明代城市社會發展的興盛，傳統文人的身份已經轉型，加上俗文學的影響勢力，使得明代文人逐漸世俗化。詞作為言情之用的非主流文學，受如此風氣影響，逐漸趨於淺俗，甚至有曲化的現象。雖然清人對此詬病至極，但細觀明代詞學，仍保存其另一面的真實情感。王世貞《藝苑卮言》中所論詩詞雖各是相異，但異中有同，若能掌握此共通之處，即更能理解明人詩詞觀念中求真的精神，並在詩詞不同定位下各自發展，釐清明代文學史中被認為「詩學復古」、「詞學衰蔽」的籠統誤會。



參考資料：

古籍文獻：

1. 清·張廷玉等編：《明史》，北京：中華書局，1974年4月。
2. 明·宋濂等編：《元史》，北京：中華書局，1976年4月。
3. 明·王世貞著，羅仲鼎校注：《藝苑卮言》，濟南：齊魯書社，1992年7月。

研究專書：

1. 簡恩定：《中國文學復古風氣探究》，臺北：文史哲出版，1992年3月。
2. 陳書錄：《明代前後七子研究》，南昌：江西人民出版社，1994年11月。
3. 鄭利華：《明代中期文學演進與城市型態》，上海：復旦大學出版，1995年4月。
4. 陳書錄：《明代詩文的演變》，南京：江蘇古籍出版社，1996年11月。
5. 丁放：《金元明清詩詞理論史》，合肥：安徽大學出版，2000年2月。
6. 張仲謀：《明詞史》，北京：人民出版社，2002年2月。
7. 鄭利華：《王世貞研究》，上海：學林出版社，2002年10月。
8. 謝桃坊：《中國詞學史》（修訂本），成都：巴蜀書社，2002年12月。
9. 劉海峰、李兵著：《中國科舉史》，上海：東方出版中心，2004年6月。
10. 張德建：《明代山人文學研究》，長沙：湖南人民出版社，2005年1月。
11. 蕭榮華：《中國古典詩學理論史（修訂版）》，上海：華東師範大學出版，2005年12月。
12. 方智範等著，《中國古典詞學理論史（修訂版）》，上海：華東師範大學出版，2005年12月。
13. 朱崇才：《詞話史》，北京：中華書局，2006年3月。
14. 孫克強：《清代詞學批評史論》，上海：上海古籍出版社，2008年11月。
15. 廖可斌：《明代文學復古運動研究》，北京：商務印書館，2008年11月。

單篇論文：

1. 唐玲玲：〈明代「山人意識」與中國詞觀的演變〉，收於《詞學》第十三輯，上海：華東師範大學出版，2001年11月。



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六期

蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》 被禁燬之因初探

曾沛婷*

提 要

蔣景祁曾以「陽羨後學」自稱，由於同鄉邑里與父執輩的關係，其生平交游與詞學活動則以陽羨詞派為主要範圍。蔣景祁與陽羨領袖陳維崧情誼深厚關係密切。康熙二十一年（1682）陳維崧曾託囑蔣景祁為其手稿整理校刊，而後蔣景祁謹遵陳維崧遺囑，合併《烏絲詞》與《迦陵詞》兩種詞集，重新編選，並出資刊刻為《陳檢討詞鈔》十二卷。

蔣景祁著有《梧月詞》及《罨畫溪詞》兩本詞集，然於康熙二十五年（1686）所編選的《瑤華集》二十二卷，可謂為繼清初《倚聲初集》以來的另外一部大型詞選集。《瑤華集》中所採選的詞人共有五百零七人，所收錄的詞作高達二千四百五十九首，在數量與範圍上皆勝過《倚聲初集》，可謂為清初詞選集中的空前鉅製。

然而在乾隆年間，《瑤華集》卻被列為四庫禁燬書目中唯一的一本綜合性詞選集。自《瑤華集》刊刻成書到被列為禁燬書目已相隔九十五年，故何以採錄詞作為主的《瑤華集》被禁燬，其中原因值得分析探討。本文藉由乾隆年間禁燬書籍的背景，以及針對《瑤華集》涉及禁燬的部分，進以推論身為陽羨詞派的蔣景祁，是否在選詞表現出「選詞存史」的意識，並同時瞭解《瑤華集》在詞學發展中所具有的影響力。

關鍵字：蔣景祁、陽羨詞派、詞選集、《瑤華集》、禁燬

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

在詞學發展史中，詞人與詞作的分析研究一直都是詞學研究最重要的主題。而其中詞作專集不僅可用以深入探討詞人在詞創作上所展現的詞采風格，更是用來理解時代客觀環境與詞人主觀心境間具有關連性的確實素材。但在詞作專集之外，根據不同選輯標準所編選的詞選集，亦是另一種可以瞭解選詞者詞學觀點，以及當代詞學思潮特色的重要佐證資料之一。故編選詞選集的風氣與當時詞作豐碩、詞學興盛與否的背景有著相互影響的關係。

經歷元、明兩代詞學衰弊時期，清初詞學中興，紛紛標榜推尊詞體，投身於創作的詞人以及詞作數量都相當可觀。此時詞選集不僅能呈現選詞者個人在詞學上的見解主張外，同時也反映當代詞創作與閱讀的風氣。而清初在編選詞選集的成果有鄒祇謨與王士禛合編《倚聲初集》、納蘭性德與顧貞觀合編《今詞初集》、佟世南編《東白堂詞選初集》、蔣景祁編《瑤華集》、傅燮詞編《詞觀》等；另外某些擁有特定編選主題的詞選集中，則能表現出屬於同一區域詞派詞人共同的創作理念及訴求，如曹亮武、蔣景祁與潘眉合編《荊溪詞初集》、陸晉與俞士標合編《西陵詞選》等，在在顯示清初編選詞選集的風氣之盛。

蔣景祁所編選的《瑤華集》二十二卷，成書於康熙二十五年（1686），正值於清詞蓬勃興盛的時代。書中所採選的詞人共有五百零七人，所收錄的詞作更高達二千四百五十九首。數量之多，範圍之廣，可謂為清初詞選集中的空前鉅製。《瑤華集》與成書更早的詞選集《倚聲初集》，兩者體例相似、規模相當，兩者對於清初詞學有著極大的影響。然而筆者發現，《瑤華集》竟被列為四庫禁燬書目中唯一的一本綜合性詞選集¹，故其中被禁燬的原因值得加以探討分析。

本文欲先以蔣景祁與陽羨詞派的關係，瞭解陽羨詞派對於蔣景祁詞學思想的啟發，以及陽羨詞派領袖陳維崧對於蔣景祁《瑤華集》的選詞表現上有著相當的影響力。次藉由乾隆年間的禁燬背景，瞭解《瑤華集》在當時涉及禁燬之因。最後再由牽涉禁燬之詞人與詞作的分析，探討乾隆朝當時又為何要針對以編選詞作為主的《瑤華集》予以禁燬。

二、蔣景祁「選詞存史」思想之緣起

蔣景祁生平交友與詞學活動以陽羨詞派為主要範圍，而陽羨詞派的凝聚力又來自於地緣觀念以及血緣宗親的關係。然蔣景祁生於順治三年（1646），並未遭逢易代紛亂、

¹ 參見王鍾翰主編、《四庫禁燬書叢刊》編纂委員會編：《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000年1月），集部，冊37。



蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探

國破家亡之變，故在懷念故國或抗清意識上的感受也較不強烈。然而陽羨詞派對於詞具詠史存史功能的主張，實對於蔣景祁編選《瑤華集》有著啟示的作用。

蔣景祁，初字次京，改字京少，一作荊少，江蘇宜興人。生於順治三年（1646），卒於康熙三十四年（1695），年五十。²康熙十六年（1677）應順天府鄉試失利；康熙十八年（1679）舉鴻博科又不中，以諸生終。其生平事蹟不見於史冊列傳，《宜興縣志》對其生平則有較詳細之記載：

蔣景祁，字京少，永修子。生而穎異，質貌魁傑。少長誦經史如夙授，行文洒洒數千言，立就為詩詞，與同邑迦陵諸先生相唱酬，尤為新城王阮亭所賞識。屢困棘闈，以歲貢生累官府同知。戊辰，春，赴選都門，得疾。居京邸，惟閉門著書。乙亥，南歸營葬二親，疾劇，卒于家。所著有《東舍集》五卷、《梧月詞》二卷、《春秋指掌》、《九代說史》、《歲寒吟》、《燕臺唱和集》諸書。³

蔣景祁得以與「同邑迦陵諸先生相唱酬」，最主要的機緣乃源自其父蔣永修。蔣永修與陳維崧為同窗，亦曾同結為宜興「秋水社」盟友。而正因為父執輩擁有同鄉邑里以及文學來往的關係，使得蔣景祁得以接觸陳維崧，而並藉由參與陽羨詞人酬唱創作的活動，接受吸收陽羨詞派的創作理念，成為陽羨詞派的一份子。

身為同邑後輩的蔣景祁，自幼時即隨陳維崧身旁學習，兩人關係極為密切。蔣景祁所撰〈迦陵先生外傳〉言：「迦陵先生為吾鄉名宿，祁獲侍先生於里中十有餘載。」⁴而後又因蔣景祁經歷落榜失意，與同有落魄經歷的陳維崧文酒往來密切，兩人由師生關係成為忘年之交，交情甚篤。

陳維崧為陽羨詞派之領袖，蔣景祁更曾以「陽羨後學⁵」自稱，表現出接續繼承陽羨詞派創作理念與主張的企圖心。康熙二十一年（1682）陳維崧彌留之時，託囑蔣景祁為其手稿整理校刊，蔣永修〈陳檢討迦陵先生傳〉中記：「髯疾時，余子景祁適在京師。問疾，拜床下，髯悉出所著古文詞，手授祁，命其校刊。」⁶陳維崧之弟陳維岳於《陳迦陵儷體文集·跋》言：「兄歿二年，同邑蔣京少為遴選鏤版。吳門一時，風馳紙踊。」⁷蔣景祁謹遵陳維崧之遺囑，合併《烏絲詞》與《迦陵詞》兩種詞集，重新編選，並出資刊刻為《陳檢討詞鈔》十二卷，為之寫序。⁸

由以上可見，蔣景祁與陳維崧兩人之情誼深厚，影響著蔣景祁身為陽羨詞派一員的

² 江慶伯著：《清代人物生卒年表》（北京：人民文學出版社，2005年），頁758。記蔣景祁生卒年為順治元年（1644）至康熙三十六年（1697）；然據儲欣《在陸草堂文集》卷五〈蔣京少《東舍集》序〉記載：「辛丑，京少歸，年十六。」而此處「辛丑」乃為順治十八年（1661），是以推證蔣景祁應生於順治三年（1646）。

³ 甯楷等撰：《宜興縣志·文苑》（臺北：新興書局，1965年3月），卷8，頁336。

⁴ 錢儀吉纂錄：《碑傳集》（臺北：明文書局，1985年），卷45，頁580。

⁵ 蔣景祁於《陳檢討詞鈔·序》中以「後學蔣景祁京少氏漫述」自署。

⁶ 錢儀吉纂錄：《碑傳集》，頁580。

⁷ 錢儀吉纂錄：《碑傳集》，頁232。

⁸ 此後陳維崧四弟陳宗石於康熙二十六年（1687）刻成《陳迦陵文集》六卷、《陳迦陵儷體文集》十卷、《湖海樓詩集》八卷後，又於康熙二十八年重刻《迦陵詞全集》三十卷，自此有患立堂刊本《陳迦陵詩文詞全集》行世。



《東吳中文線上學術論文》第六期

使命感。而身為陽羨詞派後學，蔣景祁所編選的《瑤華集》中，選錄陳維崧的詞作有一百四十八首，收詞數量居全書之冠；此外並收錄其他陽羨詞派詞人詞作，如任繩隗、徐喈鳳、史惟圓、陳維崧、陳維岳等，以詞派分類而言，所佔比例最高，故《瑤華集》亦可視為陽羨詞派的代表性詞選。

陽羨詞派興起於江蘇宜興縣，地域的觀念加強了詞人彼此的連結性，又另有血緣宗親的關係強化了陽羨詞派之間的凝聚力。宜興當時有陳、徐、蔣、儲、史、萬等世族，如陳維岳、陳維崧、陳維岱、陳履端、徐喈鳳、徐瑤、徐璣、史惟圓、曹亮武、儲欣等都是陳維崧的親戚，蔣景祁為南宋詞人蔣捷之後裔，等等地域加上血緣宗親的關係，進而逐漸形成一文化群體，故使陽羨詞派的開宗立派擁有更為穩固的基礎。

清兵入關，江南因南明弘光朝的建立與東南義師的群起反抗，對於清朝的統治而言是一種威脅，故極力以軍事手段壓制殺戮反清人士，戰亂之下，江南一帶的情況最為慘重。而清王朝統治初期，雖欲以懷柔放任之治術籠絡人心，然同時卻也以薙髮改服壓抑明代遺臣，興文字獄荼毒士人。順治十四年（1657）先後爆發三次科場舞弊之「科場案」，禍及全國，而江南一帶遭誅殺或流放者無數；順治十八年（1661）又有「奏銷案」、「通海案」及「哭廟案」三大江南案，更是清廷迫害江南反清志士及鄉紳文人的歷史悲劇。

自明入清以來，江南地區遭受總總政治與文學上的壓制迫害，而當時在江蘇宜興陽羨一帶的文人感受最為深刻。由於地緣、血緣及時代際遇相同等因素的結合，故陽羨詞派所反映的詞風多有國破家亡之悲慨激昂，或身處異朝之蕭瑟蒼涼，是以造就陽羨詞派一掃清初沿襲明末之遺風，開拓自成一派的豪放悲壯詞風。

由時代發展縱軸來看，蔣景祁生於清初順治時，未逢易代之變；然以地域觀念橫軸來看，蔣景祁與陽羨詞派詞人群體確實有著地緣與血緣的關係。另外蔣景祁所相處與崇敬的師長與父執輩們幾乎都是由明入清者，並加上長隨陽羨詞派領袖陳維崧身旁與陽羨詞人相互唱酬交流，故對於陽羨詞派詞風與思想的接收，自是在潛移默化之中。故陳維崧主張「選詞所以存詞，其即所以存經、存史也夫。」⁹此一詞學思想，也自然影響蔣景祁在《瑤華集》的選詞中流露詠史存史的意識。

三、《瑤華集》被禁燬之因

《瑤華集》成書於康熙二十五年（1686），卻於乾隆年間被列為四庫禁燬書目中唯一的一本詞選集。然而值得討論的是，自《瑤華集》刊刻成書至到被禁燬的這段時間相隔已九十五年，故在探討《瑤華集》被禁燬的原因之前，首先必須瞭解乾隆年間禁燬書籍的背景。

（一）乾隆年間禁燬背景

⁹ 陳維崧撰：《陳迦陵詩文詞全集·陳迦陵文集·今詞選序》，卷二，頁31。



蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探

清高宗負才氣、好風雅，除了效法聖祖勅撰書籍外，更於乾隆三十七年（1772）頒發諭旨下詔各省督撫訪購圖書；次年二月，安徽學政朱筠奏陳購訪遺書校核《永樂大典》，故高宗開設四庫全書館，以負責徵收全國各地圖書。

然而編纂《四庫全書》的同時，高宗又為鞏固維護統治威權，一邊獎勵收購公、私家藏書，一邊又下令進行查禁牽涉清廷忌諱的文獻圖書，可謂以蒐羅圖書之名，行調查漢人著述之實。乾隆朝文字獄屢興，調查禁書，莫無不極力箝制禁錮文人的言論思想與創作自由，實為清代以來禁燬書籍最為苛刻嚴厲的時期。

「禁書」是透過朝廷行政手段而禁止刊印、流佈、閱讀的書籍，而禁書有的全部被禁燬，有的部分被禁燬；板片有的被挖改，有的淪為燒柴。據丁原基先生《清代康雍乾三朝禁書原因之研究》一書統計：自乾隆三十八年（1773）至四十六年（1781）間，各省巡撫所繳進之應燬板片高達十萬片以上；又軍機處所奏進的應燬書目中，全燬者有七百四十九種，抽燬者有四十種，以及應燬個人著作書目一百三十種；另外各省所查繳的應燬書目共計有千餘種。¹⁰

高宗為遏止防範漢人的反清思想，以建立專制威信，除了緊急下諭各省督撫網羅收購違礙書籍外，更另設專局以協助督府處理收繳、檢閱書籍等相關事務。專局在檢閱書籍是否語涉違礙、是否有所重複，並判斷書籍應列為全燬或抽燬後繕寫清單提交督撫，將書籍中有所違礙悖逆之處，逐條黏貼黃簽於書眉，並開單節略禁燬緣由，再提交督撫具摺奏進，解繳軍機處辦理，以候旨裁定銷毀。¹¹

高宗對於禁燬書籍的標準，於乾隆三十九年（1774）八月五日的詔諭中曾言「明季末造野史甚多，其間毀譽任意，傳聞異詞，必有詆觸之語，正當及此一番查辦，盡行銷燬，杜遏邪言，以正人心。」乾隆四十一年（1776）十一月十八日又諭「明季諸人書籍，詞意詆觸本朝，自當在銷燬之列。」由此可見，高宗對於明末清初之際的作家及著述作品特別有所顧忌。故舉凡涉及明代史事、反清意識之圖書文獻，或抗清人士、有虧臣節者之個人著作，皆被列為乾隆年間所極力查辦禁燬的對象。

（二）《瑤華集》編選範圍與禁燬情況

1、編選範圍

清初順治、康熙中葉年間，先後出現的詞選集有順治十七年（1660）《倚聲初集》、康熙十六年（1677）《今詞初集》、康熙十七年（1678）《東白堂詞選初集》、康熙二十五年（1686）《瑤華集》、康熙二十八年（1689）《詞觀》等。《倚聲初集》二十卷共選錄詞人四百六十餘家、詞作一千九百十四首，為清初最早的詞選集；《詞觀》二十二卷共收

¹⁰ 參見丁原基著：《清代康雍乾三朝禁書原因之研究》（臺北：華正書局，1983年2月），頁1。其註言數字統計「主要依據資料為趙錄綽《清高宗之禁燬書籍》、孫耀卿《清代禁書知見錄》、郭伯恭《四庫全書纂修考》、陳乃乾《禁書總錄》、吳哲夫《清代禁燬書目研究》。」

¹¹ 詳見吳哲夫撰：《清代禁燬書目研究》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1969年8月）第四篇第二章〈禁燬之步驟與方法〉。



《東吳中文線上學術論文》第六期

錄詞人四百五十七家、詞作二千一百餘首；然《瑤華集》二十二卷所採錄的詞人多達五百零七家，所收錄的詞作更高達二千四百五十九首，故就編選的數量範圍而言，是清初採摭最為繁富的一部詞選集。

除了由採選數量可以映證當時填詞風氣之盛外，在編選的時代範圍方面，亦可以得知選詞者於選詞上所拓展的視野，以及特別著眼於哪些特定詞家。蔣景祁編選《瑤華集》主要以順治至康熙中葉間之詞人為採集的對象，此外並選錄了明清易代之際的詞人。對於《瑤華集》編選時代範圍的界定，蔣景祁於〈刻瑤華集述〉言：

國家文教蔚興，詞為特盛。《倚聲集》上溯慶曆，比於詩之陳隋。此集惟斷自六、七十年來，詞人出處在交會之際，無不甄收，與《倚聲》所輯時代稍別。¹²

《倚聲初集》選錄自明天啓、崇禎至清初以來五十年間的詞人詞作，其編選意旨在於欲脫離清初沿襲明末淺俗香弱的窠臼，故「上溯慶曆」推崇北宋，以一洗雲間崇尚花間草堂之風氣。而《瑤華集》接續《倚聲初集》選錄的時間範圍，又往下伸及康熙年間，收錄自明清交會之際以來六、七十年之詞人詞作。

蔣景祁對於《倚聲初集》的評價極高，言「近來作者駸駸愈上，即數公亦有前書未備者，則是集實萃當代之美，而兼有前人矣。」（頁3）說明詞選集對於當代詞學興盛背景的反映，投身創作的詞人越多，作品的收集就顯得相當重要。在對《倚聲初集》讚賞的同時，也表露出蔣景祁自己對於編選《瑤華集》的期許。故於編輯體例上效法《倚聲初集》外，並欲在選詞上接續《倚聲初集》所輯錄的時代範圍，如同《倚聲初集》一般「萃當代之美，而兼有前人。」兼備收錄當代與前人之作。

2、禁燬情況

《瑤華集》收詞豐富，博採眾家，可謂清初詞選集之鉅製；然而卻也因為編選採錄部分明清易代之際詞人詞作的緣故，造成《瑤華集》在相隔九十五年後，面臨了被禁燬的命運。

乾隆四十二年（1777）八月二十二日，兩江總督高晉奏續繳違礙書籍板片摺，其文曰：

臣高晉謹奏，為續解違礙書籍板片，仰祈聖鑑事。

竊臣遵旨查繳偽妄著作，歷經恭摺奏明解送。又於本年五月間將各屬呈繳並購買書籍二百二十五種，共一千六百五十五部，書板二千七十二塊，繕摺奏解在案。……現在分別裝箱，委員由水路運京，解送軍機處查辦。僅開列清單，恭呈御覽。臣仍督率各屬暨委員上緊購繳，隨時解送，以期蒐羅淨盡，毋使片紙隻字

¹² 蔣景祁編：《瑤華集》（北京：中華書局，1982年11月），頁1。黃克先生在〈重印瑤華集序〉說明此版本乃依據北京大學圖書館康熙二十五年天籟閣藏本縮印，其中損漫之處則以中華書局藏本抽補。本文所引用《瑤華集》之文獻資料皆以此本為據，後僅夾注頁數，不另出注。



流播人間。¹³

奏摺後所詳列的書目清單，包括《瑤華集》在內，另有《明詩別裁》、《篋衍集》、《吳梅村集》等共十四種書籍。而《瑤華集》一條下記載「一部。宜興蔣景祁選。各卷內俱有錢謙益、吳偉業、龔鼎孳著作。」¹⁴兩江總督高晉將以上十四種書以「字句違礙」或「因有錢謙益、屈大均、金堡、呂留良、龔鼎孳、吳偉業等諸人著作」的理由，歸為奏請銷毀的違礙書籍。

而後在乾隆四十六年(1781)四月二十四日，高宗奏准禁燬以上違礙書目。由於《瑤華集》所選錄的詞人範圍包括明清易代之際，其中因錢謙益、吳偉業、龔鼎孳等人為當時乾隆朝所忌諱。除了牽涉三人之個人著書外，詩詞文一類的文學創作，也都成為了當時刻意被挖改、鏟除、銷燬的特定對象。然而就體例而言，《瑤華集》本是以選編輯錄為主的詞選集，故僅有部分收錄牽涉禁燬，《禁書總目》記載《瑤華集》「集內載有錢謙益等詞，具應行抽出銷燬外，其餘尚無干礙，應請毋庸全燬。」¹⁵是以在禁燬過程中，同沈德潛《清詩別裁》、顧有孝《江左三大家詩鈔》、朱彝尊《明詩綜》一類以選編為主的詩選集一般，僅特別針對錢謙益、吳偉業、龔鼎孳三人的作品進行抽燬或挖改，而並不用全部銷毀，故《瑤華集》仍得以繼續留存刊刻，流傳於世。

四、被禁燬之詞人詞作分析

錢謙益、吳偉業、龔鼎孳於明末時即以詩聞名，時稱「江左三大家」。三人雖非專長於詞，但清代論詞者對於吳偉業仍有較高的評價，如張德瀛評「吳梅村祭酒為本朝詞家之領袖。」¹⁶又徐珂《近詞叢話》更言「入國朝，合肥龔鼎孳、真定梁清標，皆負盛名。而太倉吳偉業尤為之冠，其詞學屯田、淮海，高者直逼東坡，王士禎以為明黃門陳子龍之勁敵。」¹⁷

然而《瑤華集》中僅收錄錢謙益兩首詞作，相較於吳偉業三十三首¹⁸與龔鼎孳四十一首，數量極少，但卻仍牽涉禁燬。故筆者欲由《瑤華集》中所收錄錢謙益、吳偉業與龔鼎孳詞作為範圍，欲由詞人之人格爭議與詞作中所反映的思想兩個部份分析，進一步推論乾隆朝何以針對三人進行禁燬之因。

(一) 人格爭議——同列〈貳臣傳〉之貶抑

¹³ 中國第一歷史檔案館編：《纂修四庫全書檔案》（上海：上海古籍出版社，1997年7月），頁686-687。

¹⁴ 同註16，頁688。

¹⁵ 清軍機處編：《清代禁燬書目四種·禁書總目》（上海：商務印書館，1941年），頁89。

¹⁶ 張德瀛撰：《詞徵》六卷，收錄於唐圭璋所編之《詞話叢編》（北京：中華書局，2005年），第五冊，頁4176。

¹⁷ 徐珂撰：《近詞叢話》一卷，收錄於《詞話叢編》，第五冊，頁4222。

¹⁸ 據註7所引用版本之附錄索引，記共收吳偉業詞32首，然據筆者計算實為33首，於此正之。



《東吳中文線上學術論文》第六期

錢謙益，字受之，號尚湖，又號牧齋，江蘇常熟人。生於明神宗萬曆十年（1582），萬曆三十八年（1610）進士，名列三甲，選入翰林院。熹宗天啟元年（1622）八月被任命為浙江鄉試主考官，然無故被捲入科場案，於天啟五年（1626）削籍南歸。思宗崇禎元年（1628）被推舉閣臣人選時，又因科場舊案遭溫體仁與周延儒誣陷而遭革職，更於崇禎十年（1637）下刑部獄。崇禎十七年（1644）李自成攻陷北京，馬士英、阮大鍼另立南明福王朱由崧為弘光朝，錢謙益出任禮部尚書。清軍攻破南京時，錢謙益轉而降清。降清後，於順治二年（1645）擔任修《明史》副總裁，次年被授予禮部右侍郎，然徒領虛銜，又背負屈節負義的罪名，飽受輿論攻擊，故於同年六月辭職南歸。隔年因協助黃毓祺反清而被捕入獄。最後於康熙三年（1664）病故，年八十二。著有《國初群雄事略》、《牧齋初學集》、《牧齋有學集》、《投筆集》、《列朝詩集》、《絳雲樓書目》等。

吳偉業，字駿公，號梅村，江南太倉人。生於萬曆三十七年（1609），崇禎四年（1631）會試第一，廷試第二，授編修，入翰林院；崇禎八年（1635）充實錄纂修官，崇禎十年（1637）因復社公案遭溫體仁、薛國觀詆毀，吳偉業雖未下獄論罪，但職位屢遷外放。弘光元年（1645）召為少詹事，然後因與馬士英、阮大鍼不合，遂歸里閒居。清廷統治後，屢召吳偉業入京，因推辭不成，於順治十年（1653）授秘書院侍讀，奉勅纂修《順治大訓》、《內政輯要》、《太祖太宗聖訓》等，後升國子監祭酒。吳偉業本不願入仕新朝，然因唯恐反抗聖旨遭受罪罰，故屈節於異族統治之下。由於已無進仕之心，只能藉由流連山水林園之間暫忘亡國之悲痛。卒於康熙十年（1671），年六十三。著有《綏寇紀略》、《復社紀事》、《梅村家藏藁》、《梅村集》等，另有《秣陵春》傳奇與《臨春閣》、《通天台》二雜劇。

龔鼎孳，字孝升，號芝麓，安徽合肥人。生於萬曆四十三年（1615），崇禎七年（1634）進士。崇禎十四年（1641）任職兵科給事中，個性耿直，無懼權臣，彈劾周延儒。於崇禎十七年（1644）李自成攻陷北京時被俘而受降；而後又降於清兵入關，以原官任，後升禮科給事中。順治三年（1646）五月丁父憂，守制期滿後以原官攻職；順治十年（1653）升吏部右侍郎，又屢遷至都查院左都御史，為仕清以來最為順遂的時期。順治十二（1655）年因對於清廷司法審理有異議，又因所薦舉督撫被彈劾貪污，隔年奉命出使廣東，謫國子監助教。康熙二年（1663）遷刑部尚書；康熙十二年（1673），乞請休致，不久病逝，諡端毅。然高宗於乾隆三十四年（1769）詔廢其諡。著有《定山堂詩集》、《定山堂詩餘》。

錢謙益、吳偉業與龔鼎孳皆為由明入清之人，然因復仕清朝，或又主動迎降，故於當世與後世備受爭議。乾隆三十四年（1769），高宗初讀錢謙益《初學集》與《有學集》後，見書中有詆毀當朝之文句，又慮其降清之舉，有虧臣節，諭曰：

錢謙益本一有才無行之人，在前明時身躋臚任，及本朝定鼎之初，率先投順，沆陟列卿，大節有虧，實不足齒於人類。……今閱其所著《初學集》、《有學集》，荒誕悖謬，其中詆謗本朝之處，不一而足。夫錢謙益果終為明朝守死不變，即以筆墨騰謗，尚在情理之中。而伊既為本朝臣僕，豈得復以從前狂吠之語，列入集中，其意不過欲借此以掩其失節之羞，尤為可鄙可恥。錢謙益業已身死骨朽，姑



蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探

免追究，但此等書籍，悖理犯義，豈可聽其流傳，必當早為銷燬。¹⁹

高宗對於錢謙益的品行節操多有貶語，甚以「有才無行」、「不足齒於人類」詆毀。除下諭將錢謙益個人著作一概銷燬外，若他人著作收錄錢謙益之詩文，或附有錢謙益所題序跋，或語涉、引載錢謙益之語，亦一概編入禁燬之列。

乾隆四十一年（1776）高宗下詔國史增定〈貳臣傳〉，其論中言龔鼎孳與吳偉業「在明已登仕版，又復身仕本朝，其人既不足齒。」又言錢謙益「尤反側僉邪，更不足比於人類。」將三人同列於〈貳臣傳〉中。²⁰高宗於詔中敘述另立〈貳臣傳〉之用意：

朕思此等大節有虧之人，不能念其建有勳績，諒於生前，亦不因其尚有後人，原既於死。今為準情酌理，自應於國史內另立〈貳臣傳〉一門，將諸臣仕明及仕本朝各事蹟，據實直書，使不能纖微隱飾，即所謂雖孝子慈孫，百世不能改者。而其子若孫之生長本朝者，原在世臣之列，受恩無替也。此實朕大公至正之心，為萬世臣子植綱常，即以是示彰瘡。²¹

自清入關至高宗即位，清廷統治已百餘年，高宗一方面表彰抗國殉死之明季諸臣，一方面另立〈貳臣傳〉為降清或復仕清朝一類「大節有虧」者留傳。高宗為防範反清力量的滋生助長，故凡認定對於清廷統治有所妨害之文字、思想，除藉由施行文字獄、禁燬書籍外，更下令詔奪已故文人之諡號，又或列入〈貳臣傳〉中。種種手段不僅只是針對個人人格志節的貶抑，甚至更牽連被列於〈貳臣傳〉者後代之子子孫孫。

（二）詞作風格——憶昔撫今之沈痛

在瞭解錢謙益、吳偉業與龔鼎孳三人於乾隆時所受之爭議後，本節欲進一步分析三人於詞作中所表達的思想，以映證是否詞作中因流露出身為遺民對於易代與身世之感慨，而使清廷有所顧忌。

《瑤華集》選錄吳偉業與龔鼎孳兩人詞作中以長調的數量最多，而所僅收錢謙益的〈永遇樂〉二首亦是長調。綜觀吳偉業與龔鼎孳之小令難免多為酬唱贈和、遊景記事一類，如龔鼎孳〈長相思·和其年贈楊枝〉、〈採桑子·湖樓坐月〉等；而吳偉業又有〈生查子〉「香煖合歡襦，花落雙文枕。」（頁 58）或〈生花子〉「靨暈有情眉岫遠，額黃無盡眼波留。」（頁 165）描寫閨閣女子之情態樣貌。

而吳偉業於中調則始有抒發感懷之情，如〈臨江仙·過嘉定感懷侯研德〉：

苦竹編籬茅覆瓦，海田久廢重耕。相逢還說廿年兵。寒潮衝戰骨，野火起空城。
門戶凋殘賓客在，淒涼詩酒侯生，西風又起不勝情。一篇〈思舊賦〉，故國與浮

¹⁹ 清國史館編：《清史列傳·貳臣傳》，收錄於周駿富所輯之《清代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1985年），乙編，卷七十九，頁 736-737。

²⁰ 清國史館編：《清史列傳·貳臣傳》。「吳偉業」一條於頁 704；「龔鼎孳」一條於頁 756。

²¹ 清高宗御製、于敏中奉敕編：《御製文二集·命國史館編列明季貳臣傳諭》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：台灣商務印書館，1983年），卷七，頁 9



《東吳中文線上學術論文》第六期

名。(頁 341)

侯玄涵，字研德，其伯父侯峒為嘉定三屠時守城領袖之一，城陷後投池自盡。此詞由上片覆瓦、久廢的頹傾之景，表達滄海桑田、世事變化的無奈，進而憶起當初清兵屠伐嘉定時燒殺擄掠、趕盡殺絕的災難後，空城徒剩戰骨、野火。下片感慨故友侯研德的凋殘、淒涼，同時也暗喻自己的身世淒苦，依託向秀作〈思舊賦〉懷念故友之外，亦寄託遭逢國破的沈痛。

又〈金人捧露盤·觀演秣陵春〉：

記當年，曾供奉，舊霓裳。歎茂陵、遺事淒涼。酒旗戲鼓，買花簪帽一春狂。綠楊池館，逢高會、身在他鄉。喜新詞，初填就，無限恨，斷人腸。為知音、仔細思量。偷聲減字，畫堂高燭弄絲簧。夜深風月，催檀板、顧曲周郎。(頁 477)

《秣陵春》為吳偉業作於順治九年至十年間(1652—1653)的一部傳奇，寫南唐滅亡後，徐適與黃展娘夫妻顛沛曲折的經歷，以及徐適抗金殉國的事蹟。清定後，朝廷屢次詔聘吳偉業，強迫出仕；然吳偉業因擔憂抗旨牽連家小，故只能無奈再仕新朝。「茂陵遺事」指南明福王都金陵一事，由於吳偉業曾於福王時任少詹事，而今於劇中看到南唐君臣宴樂歌舞的場景，興亡之慨，油然而生。而劇中李後主為徐適、黃展娘主婚的情節，更引出吳偉業憶起及第後蒙崇禎皇帝親賜回鄉完婚的經歷。將對故國之思沈浸在戲劇之中，餘韻綿長。

在長調方面，錢謙益〈永遇樂·中秋大雨〉則寫中秋遇雨之敗興，「長是孤眠時節。任淒涼，免掩蟾遮，免照半床愁髮。」(頁 892)以女子口吻寫幽悶之感。而另一首〈永遇樂·十七夜月〉寫道：

白髮盈頭，清光照眼，老顛思裂。折簡徵歌，釀錢置酒，慢浪從他說。銀箏畫鼓，翠眉檀板，恰稱合歡佳節。隔船窗，暗笑低顰，一縷歌喉如髮。生公石上，周遭雲樹，遮掩一分殘闕。天上霓裳，人間桂樹，曲調皆清切。干戈滿地，烏驚鵲繞，一寸此時心折。憑誰把，青天淨洗，長留皓月。(頁 893)

虎丘生公石，為明末復社文人聚集之地，《丹午筆記》記載清初吳偉業於此被人題「千人石上坐千人，不仕清兮不仕明。只有婁東吳太史，一朝天子兩朝臣。」²²一詩嘲諷，錢謙益同為仕二朝者，自然有著相同的感慨。上片寫年事已高，然逢佳節仍與朋友合歡，眾人集錢一起飲酒作樂，歌女相偕，暫拋卻他人的謗議紛論。下片情緒轉折，「干戈滿地，烏驚鵲繞」寫盡身處戰爭紛亂，而後又流露對於自己留下迎降之污點，充滿無限的悔恨，故欲寄「青天淨洗，長留皓月。」

《瑤華集》收錄吳偉業長調〈滿江紅〉六首中，以懷古感舊為題材詞作較多，試舉〈滿江紅·蒜山懷古〉：

²² 顧公燮撰：《丹午筆記》(南京：江蘇古籍出版社，1999年)，頁 58。



蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探

沽酒南徐，聽夜雨、江聲千尺。記當年、阿童東下，佛狸深入。白面書生成底用？蕭郎裙屐偏輕敵。笑風流、北府好談兵，參軍客。人事改，寒雲白。舊壘廢，神鴉集。儘沙沉浪洗，斷戈殘戟。落日樓船鳴鐵鎖，西風吹盡王侯宅。任黃蘆苦竹打荒潮，漁樵笛。(頁 520)

上片皆為懷古內容，「阿童東下」寫晉將軍王浚於咸寧五年（279）攻取吳都健康一事；「佛狸深入」寫北魏太武帝舉攻南朝劉宋一事，暗喻清人南下佔領中原；「蕭郎」指南朝梁武帝，缺少文治武功又輕敵，故難以成就大事，此實為詞人對於亡國之君的嘆息。下片則以「人事改」統領詞意，以懷古傷今表達對明朝滅亡的哀悼之情。

又〈賀新郎·病中有感〉寫個人身世遭遇最為悲涼：

萬事催華髮。論龔生、天年竟夭，高名難沒。吾病難將醫藥治，耿耿胸中熱血。待灑向、西風殘月。剖卻心肝今置地，問華佗、解我腸千結。追往恨，倍淒咽。故人慷慨多奇節。為當年、沈吟不斷，草間偷活。艾灸眉頭瓜噴鼻，今日須難決絕。早患苦、重來千疊。脫屣妻孥非易事，竟一錢不值何須說。人世事，幾完缺？(頁 1086)

前半以西漢末年光祿大夫龔勝與自己相比，時王莽篡漢，龔勝以不仕二朝拒絕出仕，後絕食而死，雖夭卻天年，然「高名難沒」；而自己卻因無法堅持違抗新朝徵召，以至於落得失節之名，遺憾終生。下片又表達身體疾病實不比失節苟活之心病來得痛苦，因擔憂牽連家小而屈節出仕，然對親人的顧念「一錢不值何須說」，句末則以「人世事，幾完缺？」做結，悔恨自己於人格上的缺憾。

《瑤華集》所收錄龔鼎孳長調，大部分以詠史述情的方式，寄託抒發內心痛的苦，如〈滿江紅·拜岳鄂王墓，敬和原韻〉「對萬古，日飛潮射，抗忠比烈。」(頁 523)、〈望海潮·過錢武肅王祠，用秋岳韻〉「公等無如空言，南渡是何年。」(頁 927)〈大酺·金陵懷古，和秋岳韻〉上片云：

柳色如煙，烏啼月，江左瑯琊何處？高樓紅樹裡，有銀箏紈扇，與花相妒。六代鶯聲，三山草色，曾記遊人來否？芳袖隨雲散，悔東華走馬，此行原誤。更風滿敗梧，日斜橫笛，燕穿飛絮。(頁 1218)

其表達方式含蓄內斂，以「六代鶯聲，三山草色」寫古今時光流轉之下，草色鶯聲依舊，然遊人於今又在何處？詞中流露龔鼎孳後悔步上仕宦之路，後又寓情於「敗梧」、「飛絮」引惹愁思的景物之中。而以寓情於景，表達對故國破滅、身逢亂世之感慨，又如：

〈滿江紅·拜岳鄂王墓，敬和原韻〉

金牌憤，風波雪。社稷事，東窗滅。歎一堆黃土，河山頓缺。(頁 523)

〈醉蓬萊·為仲弟希緒壽〉



《東吳中文線上學術論文》第六期

追數流光，歎年年征旅。雁塞蛟宮，越旗江火，隔對床風雨。(頁 669)

〈鎖窗寒·聞子規〉

對青山淚珠暗拋，斷魂說向天涯語。為個人憔悴，絲絲蓬鬢，十年羈旅。(頁 692)

〈滿江紅·雨夜再送清藜，疊緯雲除夕韻〉

六代江山，五陵衣馬，去住今宵裡。更闌酒醒，風帆愁見初起。(頁 710)

以《瑤華集》中收錄三人的長調來看，吳偉業與龔鼎孳多藉由詠史述情的方式，寫出對於明朝滅亡的隱蔽心情。由於錢謙益詞作數量極少，難以全面分析風格，但詞作中的確表述對於易代戰亂之下的淒涼無奈。吳偉業於詞作中句句肺腑，表露對於出仕兩朝的矛盾，陳廷焯《白雨齋詞話》評其〈賀新郎·病中有感〉云：「梅村絕筆也，悲感萬端，自怨自艾，千載下讀其詞、思其人、悲其遇，故與牧齋不同，亦與芝麓有別。」²³而龔鼎孳表達情感則較為內斂，對於仕清多受忌諱似有難述之處，然仍充滿幽怨哀鑒之情。

綜合以上論述，乾隆年間禁燬《瑤華集》最主要的原因在於收錄了錢謙益、吳偉業與龔鼎孳三人作品。高宗詔諭將錢謙益個人著述以及其他相關作品予以禁燬，然《瑤華集》僅收錄錢謙益詞作兩首，卻也被牽涉禁燬，故啟發筆者由此探討禁燬書籍所針對的到底是人品爭議的問題，抑或是否與文學中所傳達的思想有著相當的關係。

然而進行四庫之收書以及禁燬的標準有時並非完全一致，如當時各省督撫對於吳偉業之著述則有著應禁燬與不應禁燬的意見分歧；又或在抽燬、挖改版本後的處理方式不甚詳密，如現今《四庫禁燬書叢刊》所收錄之《瑤華集》版本，其中「詞人目錄」僅將錢謙益名字挖空，而所收錄的二首詞作仍完整存在；又或康熙三年（1664）孫默所編刊的《國朝名家詩餘》，於乾隆年間被抽燬掉龔鼎孳《香巖詞》二卷，而其餘收於《四庫全書》中的版本又並非足本。由以上種種爭議，可瞭解在四庫禁燬書籍方面的問題及其對後世的影響力，有值得再進一步商榷與探討的必要性。然而由於涉及範圍相當龐雜，故筆者於本文僅先根據禁燬紀錄資料，進一步針對《瑤華集》文本中的詞人與詞作進行初步之分析推論。

五、結 論

《瑤華集》在乾隆朝時被禁燬是一個結果，然而時代更早、規模相當的《倚聲初集》同樣也收錄錢謙益等人之詞作，但卻未涉及禁燬；故《瑤華集》以詞選集之體例獨被禁燬之因，則顯得特別複雜。針對此點，閔豐先生《清初清詞選本考論》文中對於《瑤華集》禁燬一事提到「由於所禁之書大半為明末清初的史書與詩文集，詞集寥寥無幾，這也從一個特殊的角度反映出《瑤華集》在清初被廣泛傳寫在接受狀態。」筆者認為由於蔣景祁編選《瑤華集》具有「選詞存史」的思想及功能，故在於保存詞作以及對於當代

²³ 陳廷焯著：《白雨齋詞話》八卷，收錄於《詞話叢編》，第四冊，卷三，頁 3827。



蔣景祁選詞存史的表現及《瑤華集》被禁燬之因初探

詞風必定造成一定的影響力。

由於思想的傳播與書籍的傳播有著相輔相成的關係，而乾隆朝所禁燬的對象包括涉及明代史事、反清意識之圖書文獻，或抗清人士、有虧臣節之個人著作。《瑤華集》則確實收錄了錢謙益等備受爭議的人物，而這些人所表現的詞作風格也多流露出對於故國破滅、身逢亂世之感慨。最後筆者以三人詞作思想為基礎，進一步與蔣景祁所接受的詞學思想加以聯結：由外圍來看，《瑤華集》編選範圍涵蓋易代之際的詞人，是與蔣景祁所處之時代，以及與陽羨詞群的詞學活動有關；由內緣來看，陽羨詞派豪壯激昂的風格以及陳維崧「選詞存史」的主張，對於蔣景祁在選詞上表現出存史思想有著直接的影響。由以上諸點推論，乾隆朝與《瑤華集》之成書雖已相隔九十五年，但為防範任何反清思想的傳播，《瑤華集》一書規模龐大，選詞存史的思想隨著書籍廣泛流傳逐漸流佈的現象，是以當朝不能對於此書的內容沒有任何的顧忌。故由《瑤華集》被禁燬之因也能瞭解《瑤華集》在清代詞學史上占有一席重要地位。



參考書目：

- 英廉 《清代禁燬書目四種》 商務印書館 1941 年
吳哲夫《清代禁燬書目研究》 嘉新水泥公司文化基金會 1969 年 8 月
丁原基《清代康雍乾三朝禁書原因之研究》 華正書局 1983 年 2 月
周駿富《清代傳記叢刊》 明文書局 1985 年 1 月
嚴迪昌《陽羨詞派研究》 齊魯書社 1993 年 2 月
孫之梅《錢謙益與明末清初文學》 齊魯書社 1996 年 2 月
葉君遠《吳偉業評傳》 首都師範大學出版社 1999 年 7 月
嚴迪昌《清詞史》 江蘇古籍出版社 1999 年 1 月
王建生《吳梅村研究》 文津出版社 2000 年 6 月
王鍾翰《四庫禁燬叢刊》 北京出版社 2000 年 1 月
黃拔荊《中國詞史》 福建人民出版社 2003 年 5 月
唐圭璋《詞話叢編》 中華書局 2005 年 10 月
丁功誼《錢謙益文學思想研究》 上海古籍出版社 2006 年 4 月
陳水雲《明清詞研究史》 武漢大學出版社 2006 年 9 月
張宏生《清詞珍本叢刊》 鳳凰出版社 2007 年 12 月
張宏生《清詞探微》 上海古籍出版社 2008 年 5 月
閔豐 《清初清詞選本考論》 上海古籍出版社 2008 年 5 月

一樣阿芳兩代情

——談林語堂與林太乙對阿芳的解讀

蔡欣霓*

提 要

林語堂（1895—1976）是位敏銳度高、視角達觀的作家，他於質感精雋、數量浩繁的小品文作品中，亦不乏以小人物為主角之清麗短篇。例如收錄於《諷頌集》之〈阿芳，我家的僮僕〉，這是典型的幽默小品，文中的「阿芳」，後來也出現於《林語堂傳》一頁小篇幅，除了「僮僕」的身分、生活作為之描述相同，兩文中於諸多方面均呈現出小主角不同的面貌。閱讀本書，不難發現林太乙多處引用父親全文加以描述，卻在「阿芳」這個小人物上卻有著小同大異的觀感。本文除了探討林語堂及林太乙這對生活在同一個家庭環境的父女，看待「阿芳」的角度有何歧異，更著重於背後所凸顯的兩人價值觀之落差，透過與「阿芳」相關的論點，分述其得出不同評價之原因。林語堂以略帶詼諧、誇飾的手法讚賞阿芳的才華；林太乙用短促而判斷性的詞句批評小癩三之劣行，林語堂本身所呈現的幽默情懷卻無法被林太乙幽默看待。林太乙的生活態度及價值觀深受海葵母親的影響，有時缺乏了情趣韻致。她認為處世就像做事，「做事需認真」；林語堂將處世視同作文章，「文章可幽默」。彼此無法站在同一線上談論、處於同一面向看人事，缺乏相感通的交集，是造成兩人價值判斷迥異的主因。

關鍵詞：林語堂、林太乙、價值觀、阿芳

* 東吳大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

林語堂(1895—1976)是位敏銳度高、視角達觀的作家，作品類型涵蓋散文、小說、隨筆及評論等。在傳記方面的寫作，係《武則天傳》¹與《蘇東坡傳》²兩部；此外，他於質感精雋、數量浩繁的小品文作品中，亦不乏以小人物為主角之清麗短篇。例如收錄於《諷頌集》³之〈阿芳，我家的僮僕〉，這是典型的幽默小品⁴，文中的「阿芳」，後來也出現於《林語堂傳》一頁小篇幅，除了「僮僕」的身分、生活作為之描述相同，兩文中於諸多方面均呈現出小主角不同的面貌。

林太乙(1926—2004)承襲了父親的文化教養及作家身分，採擷資料為父親作傳，希望能貼近父親的原貌。關於寫作她有自己的看法：

我愛寫作，當然是因為我是林語堂的女兒，但也不是因為遺傳的關係，而是受到父親的影響，耳濡目染，自然而然地寫作起來。⁵

林太乙自然流露出父親對自己的潛移默化，身為林語堂女兒的這件事，給予她責任與光環。林語堂教導她：「要做作家，必須能夠整個人對時代起反應。」⁶林太乙孜孜矻矻於編輯與寫作，在文壇上可謂克紹箕裘；而她身為傳主女兒的身分，於內容的蒐集上更佔了優勢。她於書序中提到作傳目的：

我生長在一個很特別的家庭，……我一直想把他們那不尋常的婚姻故事寫出來。我也想給父親的讀者知道，他身心所受的磨練，鑽研學問的努力，以及他寫作的門徑。⁷

以傳主子女的身分寫傳，林太乙在生活細節的著墨上更為詳實，閱讀本書，不難發現林太乙多處引用父親全文加以描述⁸，林太乙說：「我在這部傳記中描寫父親的思想時，常借用他自己的文字來表達。」⁹意味林太乙引用父親文字入傳時，代表對父親觀點的認同，然而林語堂筆下搗蛋卻討喜的阿芳，出現在傳記中時，非但被大幅刪減了篇幅，評價也盡是負面。被父親一手調教出來的林太乙，為何在這小主角身上不認同林語堂的思

¹ 林語堂：《武則天傳》(臺北：風雲時代出版社，1989年3月)。

² 林語堂：《蘇東坡傳》(臺北：遠景出版事業公司，1988年8月)。

³ 林語堂：《諷頌集》(臺北：志文出版社，1966年8月)。

⁴ 1924年5月，林語堂在《晨報副刊》上發表了《征譯散文並提倡「幽默」》，第一次將英文「Humor」音譯為「幽默」，並一直沿用至今。

⁵ 林太乙：《林語堂傳》(臺北：聯經書局，1989年11月)，頁334。本文引用傳中文字皆據此版本。

⁶ 同前註，〈序〉，頁1。

⁷ 同前註，〈序〉，頁2。

⁸ 如第八章〈幽默大師〉，引文佔了全章九成以上篇幅。

⁹ 林太乙：《林語堂傳·序》，頁2。



想？本文除了探討林語堂及林太乙這對生活在同一個家庭環境的父女，看待「阿芳」的角度有何歧異，更著重於背後所凸顯的兩人價值觀之落差，透過與「阿芳」相關的論點，分述其得出不同評價之原因。

二、從林語堂之價值觀論及他筆下的阿芳

（一）價值觀基礎：志慕快樂而不被了解的天才

林語堂出身於基督教家庭，父親是位良善本分的牧師，也是個思維開通的樂天者，這兩項基因同時在林語堂體內發酵。或謂林語堂作《蘇東坡傳》，係「他傳即自傳」之印證，塑造了一位快樂的天才¹⁰，那正是他所嚮往的人格目標。在現實生活中，林語堂沒有蘇東坡經歷的仕途險惡或政治鬥爭，他用對東坡的理解去喜愛這位文豪，聊慰人生中的不完美。他體貼溫和，縱使家庭和樂美滿，卻無處覓得知音；他所羨慕的夫妻感情如李清照與趙明誠，理想的女人是《浮生六記》的芸娘，最崇拜李香君，最喜歡《紅樓夢》中練達的探春¹¹，而妻子廖翠鳳與這些女人相差甚遠，卻是位將家裡整頓有序、盡心教養孩子的賢妻良母。「她會照顧他肉體上的一切需要，但是管不了他的思想。」¹²林語堂能夠與之互敬互重數十載，代表了他對人生的豁達與對命運的妥協。關於林語堂的內心情感，林太乙有精闢字句可詮釋：「父親畢生追求理想，但把握理想卻不容易。」¹³對於父親內心深處的孤寂，林太乙略作著墨：

但父親雖然如此隨和，在他心靈深處還有個我們碰不著的地方。那也許是因為他是天才，天才要有天才伴，而我們僅是普通人。有時我甚至感到我們的家庭快樂是他導演創造出來的戲。他有時居然會說他感到寂寞，因為沒有人愛他，令我們聽了莫名奇妙。¹⁴

林太乙說林語堂是個天才頗為中肯，然而林語堂會感到寂寞非關智能，而是情感。在情感上他有所缺乏遂產生曲高和寡的遺憾；他對情感始終懷抱崇高理想，在初戀未果的歷程中，始終持續著對理想的追尋。縱然無法於愛情中獲得補償，也渴望能得到知音，無奈家庭中無人解意。而林太乙說「家庭快樂是他任導演創造出來的戲」，凸顯了林語堂維繫家庭氣氛的關鍵地位，所言不假；在任意恣行與妥協之間，林語堂選擇了後者，在最有限的範圍中盡最大的努力做自己。

¹⁰ 林語堂用英文寫作的《蘇東坡傳》，題名為「The Gay Genius: The Life and Times of Su Tungpo」中文意為「快樂的天才：蘇東坡的生活與時代」，從命題可知他對蘇東坡的追慕與理解。

¹¹ 林太乙：《林語堂傳》，頁 217-219。

¹² 同前註，頁 48。

¹³ 同前註，頁 220。

¹⁴ 林太乙：《林語堂傳》，頁 285。



《東吳中文線上學術論文》第六期

林語堂在《蘇東坡傳·序》談到他對蘇東坡的觀感：「蘇東坡比中國其他的詩人更具有多方面性天才的豐富感、變化感和幽默感，智能優異，心靈卻像天真的小孩。」¹⁵一方面刻劃出蘇東坡獨具魅力的人格與風格，一方面也帶出了自我的性格。林語堂認同自身幽默而富變化的個性，更期望能擁有像蘇東坡般自得而豁達的人生態度；他以蘇東坡「快樂的天才」的形象作一投射，是自信也是自許。

林語堂在傳統教養之中，逐漸解放出自己的思想，領悟出有自己的路要走，他要用自己的方式前進，以不同於基督教或任何一個制式規定的眼光看待生命、擁抱人群，所以對阿芳這樣的孩子多了一份諒解。此外，他本身懷有高超的情感需求與追往，這樣的心境無法得到家人的相感相通；碰上一個未經學習便會修理電器、喜歡拆組零件、任真自得的小伙子，帶給他生活的樂趣與更多閱讀的時間，使他十足流洩愛才惜才的涵容。

（二）價值觀中心：童心未泯，疼惜孩子，嚮往適性生活

林語堂喜歡小孩子，也喜歡阿芳，因為他本身就是個童心未泯的老小孩。他曾作〈四十自敘詩〉云：「而今行年雖四十，尚喜未淪士大夫，一點童心猶未滅，半絲白鬢尚且無。」¹⁶點明自己不隨著歲月僵滯，「我常感到宇宙雖大，卻仍不足容納一顆赤子之心」。¹⁷除了性情年輕，他跟孩子的互動也十分討喜：

吃豬腳的時候，父親會指出，豬腳的黏性可以把嘴唇黏起來，他先做給我們看，我們學他也把嘴唇黏住，想笑都不能開口。母親看了直說，「不要吵！」爸爸吃飯的時候有時故意把胡椒放在鼻孔裡，使自己打噴嚏，覺得很好玩。我們倒不喜歡玩這個玩意兒。¹⁸

廖翠鳳阻止他們玩鬧，小孩子也不喜歡「胡椒噴嚏」這玩意兒，這下只有林語堂自己玩得不亦樂乎了。他所展示在讀者眼前的父親形象，十足是個大頑童，玩耍時的他性情活潑而投入，甚至可感受到這才是林語堂的本真面目。此外，林語堂對孩子的疼惜無盡流露，堪稱性情中人：

妹妹七歲生日那天，他清早起來，跑到廚房，用糖霜在蛋糕上寫妹妹的名字，高興得像個小孩一樣。我們唱「快樂生日」時，他突然流眼淚。他說，是因為我們的聲音那麼甜，他感動得不能自己。他不斷地親妹妹，並且送她一塊錢。¹⁹

面對林語堂的情感衝動，妻子的反應卻是「對這種衝動感到驚奇，但老實說，她也看慣了」²⁰，再次證明了林語堂在家中並無知音的事實。林太乙又提到幼時晚上睡不著覺，

¹⁵ 林語堂：《蘇東坡傳·序》，頁 2。

¹⁶ 林語堂：《林語堂選集》（臺北：讀書出版社，1969 年 9 月）第三集，頁 292。

¹⁷ 林太乙：《林語堂傳》，頁 259。

¹⁸ 同前註，頁 150。

¹⁹ 同前註，頁 170。

²⁰ 林太乙：《林語堂傳》，頁 170。。



直用雙腿在床上敲，父親上樓陪她躺了一下，溫柔地說：「睡不著沒有關係，你以為十一點很晚了嗎？對大人來說，一點都不晚。你聽，客人還在樓下說笑呢。你不要著急，等一下就睡著了。」²¹十足是個溫柔有耐心的好爸爸，無怪乎林太乙說：「爸爸從來不罵我。他對我那麼好，我真是喜歡爸爸。」²²

林語堂樂於當個童心未泯的孩子，更喜歡接觸孩子。小孩長大之後，曾在孤兒院因一個小女孩的表演而動容，打算收養並帶她出國：

父親說，她自己的女兒在漸漸長大，已經不再像小時一般天真、爛漫，而他家裡一定要有小孩子。²³

這事後來因故作罷，對林語堂的打擊甚大，使他傷心許久。他渴望藉由與小孩相處之中，釋放滿溢的童心，讓精神獲得奔馳的暢快。阿芳還是個十多歲的小男孩，在林語堂眼中，孩子當然都是可愛的。

林語堂這般胸襟，其來有自，童年的生長環境影響他最深：

山影響了我對人生的看法。山逼得人謙遜，對山敬畏。你生在山間，不知不覺評判什麼都以山為標準，於是人為的事都變得微不足道。……在山裡長大，使我心思和偏好都簡樸，令我建樹一種立身處世的超然觀念，而不流為政治的、文藝的、學院的和其他種種式式的騙子。童年時與自然接近，足為我一生在智識與道德上的後盾，使我鄙視社會中的偽善和人情的勢利。²⁴

林語堂提醒自己要真誠謙遜，不隨波逐流。世俗標準下的阿芳也許不善，卻不偽善；林語堂不以勢利眼光否定阿芳，到底他並非一無是處。除了超然，林語堂的人生觀可以用「適性」概括，他曾告訴林太乙：「每樣東西只要是在它應該在的地方，發揮它的功能，就是美麗的。」²⁵阿芳發揮了他在林家的功能，使男主人有更多時間能運用，怎麼不美好？從這段話，也讓人不禁思考：林語堂本身是否也處於適性之處？他的回答恐怕只是莞爾。

三、從林太乙之價值觀論及她筆下的阿芳

（一）價值觀來源：「海葵理論」之影響

林家的生活步調、瑣事安排係由廖翠鳳女士全權主導，包含林語堂和三名女兒，始

²¹ 同前註，頁 153-154。

²² 同前註，頁 154。

²³ 同前註，頁 220-221。

²⁴ 同前註，頁 163。

²⁵ 同前註，頁 149。



《東吳中文線上學術論文》第六期

終於妻子及母親的完整照料、呵護下生活著。林語堂曾云：「女人的最佳貢獻，是造一快樂之家庭。」²⁶以及「女性的一切權力之中，最大的一項便是做母親。」²⁷這說明了他對家庭的重視和對太太的推崇，縱使夫妻的興趣大相逕庭，性情所重迥異，一方浪漫雅緻，一方務實渾直，倒也相敬相愛數十年。林太乙回憶道：「在我成長之中，對媽媽是敬畏的。她像個不可理解的總司令，叫我做什麼我就做什麼。」²⁸這樣的教養方式，為她之後的人格養成埋下了伏筆。在《林語堂傳》一書中，曾三次提及母親對這個家庭的包覆，以及對父親的依賴，貼切地以「海葵」比喻之，十分耐人尋味。

「海葵理論」首次出現於林氏夫婦要遠渡重洋至美國留學，林太乙描述雙親之間的互動：

翠鳳從來不知道，男人可以這麼體貼，這麼溫柔地對待女人。她心裡的顧慮很快就消除了。從今以後，她是玉堂的人。她將照顧他，終身跟他。她像個海葵，牢牢地吸在一塊石頭上，吸住不放。這石頭就是她的生命。石頭如果遷移到哪裡，海葵也跟到哪裡。海葵圓筒狀身體的前端有彩色的觸手，伸張時其形宛如菊花，能伸縮自如。觸手上有刺苞，可自衛，可攫取食物。她將為玉堂建立一個家。²⁹

在林太乙眼中，母親像海葵，父親是被牢牢吸住的那塊石頭，此生離不開海葵的觸手。其實不僅是父親，孩子們亦籠罩於母親傳統價值觀的教養之下，父親教導她們念書、做學問，林家小孩的生活習慣、判斷是非的標準，則來自於母親廈門娘家那套強勢且黑白判然、缺乏灰色地帶的價值觀念。母親非但擁有堅強的自衛能力，其堅毅的性格更保護著全家人，並為林家攫取養分。等到孩子陸續出生，海葵母親的責任又更大了：

母親是這個世界的女王。她是個女王，牢牢吸住父親這塊岩石。她不游到大海，但她有彩色的觸手，能伸能縮，可以自衛和攫取食物。我們孩子是海葵魚，在海葵的觸手中游來游去。³⁰

以「女王」形容母親，可見其在孩子心中的威權性，母親掌管支配著家中一切，從食物營養、衣著髮式、作息時間均有規定——除了無法決定父親的職業以外。

林氏姐妹從小生長於海葵的照護之下，始終未能游得太遠，因此傳記中有關家庭生活這部份的敘述，皆以母親為重心，篇幅遠超過描寫父親。母親畢竟是全家人生活的核心。

第三次出現「海葵理論」，是林太乙中學畢業了，即將邁入社會工作：

一九四四年，我畢業中學。那時耶魯大學的亞洲研究所缺乏中文教員。經過父親

²⁶ 林語堂：《我見我聞》（臺南：綜合出版社，1972年10月），頁25。

²⁷ 同前註，頁27。

²⁸ 林太乙：《林語堂傳》，頁81。

²⁹ 林太乙：《林語堂傳》，頁44-45。

³⁰ 同前註，頁134-135。



一樣阿芳兩代情——談林語堂與林太乙對阿芳的解讀

介紹，我變成耶魯大學的助教，父親認為我應該出來社會做事，那是很好的經驗。於是我不再是在海葵媽媽觸手中游來游去的小魚，我游到大海裡去了。³¹

林太乙雖自言「我不再是在海葵媽媽觸手中游來游去的小魚」，然而海葵的習性早已根深柢固滲透了她的生命，雖然她寫道：「我想我是七分林家，三分廖家的產品。」³²對他而言，廖家是穩重、務實的，而林家人想像豐富，天性樂觀，卻不太實際。³³林太乙自敘：「父親無時不在教我學習中文和了解中國文化。母親則依她在廈門鼓浪嶼娘家的家教教導我們，因此我們雖然在外國長大，還是不折不扣的中國人。」³⁴她的價值觀根源，係來自於母親這一方。

誠如她所言：「假使母親是養育我的土壤，我不平凡的父親是培養我這棵小苗的水和陽光。」³⁵穩重務實的土壤，便奠定了林太乙是非分明卻缺乏彈性的價值觀；她與父親同樣看到了阿芳頑皮而輕浮的形象，但父親能以幽默筆調，從背後欣賞阿芳另一面的才華，這點是林太乙無法意會更不能認同之處，她要用自己的天秤給予阿芳應有的評價。

（二）價值觀中心：保守規矩，固執好強，在意世俗標準

林太乙在廖家土壤的培育之下，其保守規矩的性格顯露無疑。童年時不敢肆無忌憚地耍鬧，母親總在父親跟小孩玩瘋時出面打斷，醫病吃藥、剪髮刷牙等事項，都得按程序規規矩矩地來；似乎人生的階段進度表早已詳細策劃完畢，等著她按部就班地前進。她從小就害怕與眾不同，偏偏初上小學，父親編輯英文課本的盛名先讓她吃不消，接著又因為戴眼鏡而難為情，以為近視是一種病。³⁶林太乙在父親教育之下，並未因此安於「與眾不同」，她是保守的、合群的，希望以正面的態度處世。這樣的意向也影響了她為父親立傳的內容，書中呈現出林語堂和諧、幽默、近乎完美的一面，難免有避重就輕之嫌，使得部分事件並不完整。例如成為羅生門的賽珍珠事件，她僅以版稅的歧見帶過，輕描淡寫：「他和華爾希、賽珍珠鬧翻了，華爾希夫婦大感驚奇，賽珍珠打電話給我問道：『你的父親是不是瘋了？』我也不好說什麼。」³⁷讓讀者質疑話未說盡。喬志高先生後來略提此事，卻僅是開端：他認為其中更深的原因是他們在政治理念上的不合，還提到賽珍珠寫的一本書叫《親家》，書中的「梁博士」就是在諷刺林語堂，說他已經和中國人民脫節，使得林語堂十分生氣，就對華爾希先生表示賽珍珠這樣做是不對的，不該含沙射影。³⁸另外，林語堂和魯迅曾因誤會發生口角，在林太乙看來，卻解讀為「他的成功，為免一些文人眼紅」³⁹，一味地偏袒父親，盡將不順事予以美化。讀者有知的權利，閱讀傳記即冀望能對傳主有全面性的認識，林太乙基於保護父親完美形象的立場，

³¹ 同前註，頁 226。

³² 同前註，頁 334。

³³ 林太乙：《林家次女》（臺北：九歌出版社，2007 年 12 月），頁 50。本文引用書中文字皆據此版本。

³⁴ 同前註，頁 10。

³⁵ 同前註，頁 31。

³⁶ 林太乙：《林語堂傳》，頁 152-153。

³⁷ 同前註，頁 254。

³⁸ 參喬志高〈有其父必有其女——讀《林語堂傳》〉，《聯合報》（1990 年 1 月 18、19 日）。

³⁹ 林太乙：《林語堂傳》，頁 77。



《東吳中文線上學術論文》第六期

其保守的寫傳立場，並未如實呈現事件全貌。

林太乙對父親甚是崇佩，聽從父親一切安排，甚至聽從父親不要她上大學⁴⁰，她僅以林語堂〈讀書的藝術〉全文引用來說明父親的論點，然全篇不見她自己的想法。⁴¹林太乙其實是個好強的人，在規矩服從的外表之下，也流著些許堅持固執的血液，對「榮譽畢業生」的爭取是個顯著例子：

這不公平，不公平！論成績，我每科都是甲等，論品行，從沒有給學校批評懲罰過，還要我怎樣？……我難過得不想畢業了。我丟盡他（父親）的臉。⁴²

之後校長宣佈榮譽畢業生加她一名，林太乙才「喜出望外」、「從噩夢中醒來」⁴³，可見這分榮譽對她的重要性。而林語堂對學位的看法當然使她無法接受：

爸爸當然不重視學位，連博士學位他都不重視。他說中學畢業算是什麼？榮譽畢業生的名堂算是什麼？這話對我如冷水澆頭。不，不，這次爸爸不對了！爸爸也許認為榮譽畢業是可笑之至的芝麻小事，但這對我太重要了！學校對我太不公平了！⁴⁴

林太乙對分數的重視不只一次表露，她羨慕爸爸那樣的天才，不必看書就能考第二名，自己往往得花費許多時間，方能擠進前五名。她的好勝心絕對勝過父親：「我不像爸爸那樣不重視分數。我非常重視分數，不肯認輸。」⁴⁵沒有大學文憑，面對具有博士學位的父親和妹妹，內心的缺憾時而浮現：「但是誰知道，假如我有一張大學文憑，我的一生經歷會有什麼不同？」⁴⁶從中仍得窺探出她對世俗名譽、文憑的認同與追慕。

林太乙沉浸於傳統價值觀中，以為優異者當不能有負面形象，一如父親，潛意識遂逕朝隱惡揚善之路包裝；而作為卑陋者則理當一無可取，一如阿芳，故直接予以貶斥，那的確與她所認同的道理差距太遠。偷竊、說謊是不道德的，爭取榮譽、世人的褒揚是可貴的，林太乙保守堅持的性格，正是造成「非是即非」價值觀的主因。

四、林氏父女對阿芳的差異詮釋

（一）從稱謂看輕重：阿芳與小癩三

⁴⁰ 林太乙：《林家次女》，頁 186。

⁴¹ 同前註，頁 187-195。

⁴² 同前註，頁 198。

⁴³ 同前註，頁 199。

⁴⁴ 同前註，頁 198-199。

⁴⁵ 同前註，頁 34。

⁴⁶ 同前註，頁 209。



一樣阿芳兩代情——談林語堂與林太乙對阿芳的解讀

林語堂在篇名直接了當地揭示了僮僕的稱謂，喚他「阿芳」，雖然並不是他真正的名字，卻令讀者不覺親切有味；而林太乙在傳記中則敘述「那小癩三大約十五、六歲，……」，十足表現不滿。林語堂對阿芳的欣賞及林太乙對阿芳的憤懣皆其來有自，這牽涉到作者的寫作技巧與心態，一如人們對長輩或可敬者便尊稱「您」；而面對可鄙者甚或稱「某人」，連名字都不願提起。林太乙非但連「那小子」、「那僮僕」都吝於稱呼，甚至等而下之，以極度鄙夷的口吻賜名「小癩三」，好惡極分明。

林語堂的生活態度是從容而坦白的，在他眼中只有品德的貴賤，而無身分之尊卑。林太乙曾如此說到：

是他教我與大人物和販夫走卒在一起時同樣自在。是他告訴我，人在世上只有一條命，所以應該想盡辦法去享受，並且對人要仁慈。那便是身為林語堂的女兒的意味。⁴⁷

林語堂的生活態度較有彈性，偏好亦不似女兒強烈。對待僮僕，林語堂將之與大人物平等視之，並且仁慈善待。林太乙記取了父親的教誨，卻因主觀認為此人品行卑劣，未能延續父親對阿芳的輕鬆欣賞，反而大肆刪減論述篇幅並強調其負面形象，此乃林太乙是非極分明，慣從單一角度看事情使然。

（二）作者之眼：凸顯生活逸趣與凸顯父親單純渾樸

林語堂此文收於《諷頌集》之下，書名本身即含有揶揄、戲而不謔之意，本書中的篇名盡淺明口語，讓人一目瞭然；寫的內容亦多為家庭生活發生的趣聞瑣事，類似日記般的小品。林語堂筆觸的特色是「諷刺中帶有幽默，批評中帶有感情」，強調「含蓄思想的笑」。例如他寫阿芳：「他是個絕頂聰敏的小孩子。……鬧得我們一家的規矩都沒有，連我主人的身份也不易支撐了。」⁴⁸又說：「他是這樣的乖巧聰敏，有許多事確非他不可，但論其混亂，健忘，不正經，我從未見過。」⁴⁹林語堂用了許多對比的形容詞，舉了許多阿芳的「豐功偉業」，看似稱讚，又似調侃；於沒規矩處著墨甚多，卻又不見抱怨，足見其寬厚性格，滿溢著輕靈的生活逸趣。

反觀林太乙筆下的阿芳，不僅連名字都沒有，甚而被呼為「小癩三」，原因乃「那傢伙一點規矩也沒有，健忘，一嘴巴髒話。」⁵⁰同樣是描述其沒有規矩，林太乙的筆彷彿著了火，讀來仍得感受她怒不可遏的盛氣。在寫阿芳這段前面，林太乙先敘說著：「父親心目中無惡人，所以會把一個小癩三請到家裡當聽差，結果給他騙了。」⁵¹林太乙之所以與阿芳為敵，實因不忍單純的父親吃虧上當，故直率地道盡小癩三的不是。林太乙

⁴⁷ 林太乙：《林家次女》，頁 334。

⁴⁸ 林語堂：《諷頌集》，頁 97。

⁴⁹ 同前註，頁 97。

⁵⁰ 林太乙：《林語堂傳》，頁 140。

⁵¹ 同前註，頁 140。



服從價值批判、直書直言的寫作技巧，在此淋漓呈現。

（三）角色相對論：有用與有害

林語堂欣賞阿芳的許多優點，在他眼裡，阿芳是個未經訓練而富有創造力的天才，既能破壞，亦能修理；在阿芳身上，林語堂彷彿看見自己深受基督教家庭約束而亟欲自由的嚮往。他愛才、疼小孩，亦對於何以放任阿芳在家裡造反作了解釋：

1、擅於修理的巧手

無論是修理電鈴、接保險線、補抽水馬桶浮球、修好損壞的傢俱，這些常常打斷林語堂讀書的家事，現在有阿芳的巧手來包辦，他便可以放心地讀書作文章。這也是他偏溺阿芳的最大原因。

2、負責的態度

阿芳對林語堂的英文打字機感興趣，私下觸玩使得打字機故障，林語堂修了許久都沒修好，罵他不該玩弄機器。未料當天下午出門回來時，阿芳鎮靜地說：「先生，機器修理好了。」林語堂這麼描述著他當時的心情：「從此，我敬重他像我的一個同胞。」⁵²阿芳也許在負責之外，尚充斥著極高的自尊心和表現欲，急欲證明自己的能力給林語堂看，具有旺盛的野心及生命力。

3、語言的天分

在林語堂的筆下，阿芳成了多國語言天才。舉凡英語、國語、上海話、安徽話、廈門話，阿芳都能用它在電話中罵人。林語堂欣賞他獨特的發音，甚至要替他出學費念英文夜校，阿芳不肯。林語堂體貼地說：「我知道他不喜歡進學校。」⁵³林太乙也提及：

父親的人生哲學是近人情的。他說，「人在世上只能求做個合情理、和氣，平易近人的人，而不能希望做個美德的典型。」⁵⁴

林語堂看見了阿芳的天分，卻不勉強他必得下功夫以求有成；林語堂的生活態度是輕鬆而有彈性的，對自己如此，對他人亦如是。

4、疼愛主人的孩子

阿芳會跟林語堂的小孩們在花園中大講神怪故事，會在出公差時帶回自己一雙新鞋和給小孩子的蝗蟲，「幸而他不懂得工作與遊戲的分別。」⁵⁵主人看在眼裡，包容自生。

⁵² 林語堂：《諷頌集》，頁 98。

⁵³ 同前註，頁 98。

⁵⁴ 林太乙：《林語堂傳》，頁 140。

⁵⁵ 林語堂：《諷頌集》，頁 98。



前已述及林語堂十分喜歡小孩，阿芳自然得到更大包容；林太乙對於上述阿芳的事蹟，倒是陳述中肯：「爸肯讓他在家裡造反，是因為他會修理電鈴，……爸爸尤其喜歡這孩子，因為他會修理爸爸的打字機。」⁵⁶然貶過於褒，意味著阿芳能做的事情，不過爾爾，亦把父親看得太膚淺；相較於他為家裡帶來的麻煩，差距甚鉅。

（四）結尾的詮釋：平心放手與頗有微詞

林語堂如數家珍地陳述了許多阿芳的趣事，似乎仍意猶未盡，而讀者亦可從中愈加發現作者對其偏愛與阿芳的好。行文至末了，林語堂仍用阿芳的好人緣作結尾：「這位年輕老媽婉辭的替阿芳辯護，倒使我感動了。所以我情願不提此事，不再整飭綱紀了。現在廚房裡鬧得如何，我也不再去過問了。」⁵⁷知遇這般雍容大度的主人，阿芳何其有幸！

林太乙的結尾情調甚為冷筆，彷彿在看著一篇別人的報導：「後來家裡僱了個二十多歲的娘姨，兩人有私，串通偷竊家中貴重的銀器，又在外面行竊，被捕入獄。」⁵⁸站在作者立場，雖不難理解她對阿芳感到憤懣的緣由，然此篇未能忠於傳主的好惡取向，更得以凸顯林氏父女生活態度及價值觀的不同。

五、結 論

阿芳深得林語堂歡心的原因，可歸之於兩人的眾多共同點：一點天才、喜歡研究機器、富有創造力，以及滿溢的童心。林語堂一生都在追求當個心靈自由、行事也自由的人，這裡的「自由」涵義，套用林語堂〈言志篇〉的話：「我要有能做我自己的自由，和敢做我自己的膽量。」他從小受到基督教家庭的教養，背負著家族的期待求學，婚後須扛起一家的責任，似乎與期待的自由相差甚遠；而阿芳的出現，代表一個隨性自我的可愛孩子形象，深刻吸引著林語堂。與其說林語堂和阿芳是主僕關係，其實更似長輩對晚輩的關愛。林語堂性情幽默寬厚，對孩子尤其喜愛和包容，對於微不足道的生活瑣事常能一笑置之，不加追究；又他慣以正面的態度來評斷一人的價值，任何人在他筆下，只要稍有優點，便得放大甚多。文如其人，逸趣橫生。

林太乙與阿芳的關係則較似主僕，在生長的過程中眼見僮僕任性的所做所為，復加以不忍單純渾樸的雙親上當吃虧，卻又常不計較，故在《林語堂傳》中參他一筆，目的是凸顯林語堂的善良樂觀、軒昂肚量。

林語堂曾說：「我不喜歡不近人情的人，世上所有不近人情的事物都要不得。」⁵⁹林氏父女同樣看到了阿芳的缺點，卻有不同的詮釋態度：林語堂將阿芳的趣事放入幽默小

⁵⁶ 同前註，頁 140。

⁵⁷ 林語堂：《諷頌集》，頁 100。

⁵⁸ 林太乙：《林語堂傳》，頁 140。

⁵⁹ 林語堂：《我見我聞》，頁 1。



《東吳中文線上學術論文》第六期

品中軟性批評，這段情節卻是林太乙作傳的一頁小插曲，寫作立場並不相同。同時，林語堂將一整篇文章的篇幅給了阿芳，不忍寫他因偷竊而入獄的事，可以想見阿芳受到林語堂的疼愛之甚。林語堂以略帶詼諧、誇飾的手法讚賞阿芳的才華；林太乙用短促而判斷性的詞句批評小癩三之劣行，林語堂本身所呈現的幽默情懷卻無法被林太乙幽默看待。林太乙的生活態度及價值觀深受海葵母親的影響，有時缺乏了情趣韻致。她認為處世就像做事，「做事需認真」；林語堂將處世視同作文章，「文章可幽默」。彼此無法站在同一線上談論、處於同一面向看人事，缺乏相感通的交集，是造成兩人價值判斷迥異的主因。



參考書目：

(一) 專著

- 諷頌集 林語堂撰 臺北 志文出版社 1966年8月
林語堂選集 林語堂撰 臺北 讀書出版社 1969年9月
我見我聞 林語堂撰 臺南 綜合出版社 1972年10月
蘇東坡傳 林語堂撰 臺北 遠景出版事業公司 1988年8月
林語堂傳 林太乙撰 臺北 聯經書局 1989年11月
林家次女 林太乙撰 臺北 九歌出版社 2007年12月

(二) 單篇論文

- 有其父必有其女——讀《林語堂傳》 喬志高撰 聯合報 1990年1月18、19日



東吳大學
Soochow University

《中文標算》

東吳中文線上學術論文

《東吳中文線上學術論文》第六期

東吳中文線上學術論文

第 六 期

編輯者／東吳中文線上學術論文編輯委員會

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

中華民國九十八年六月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.6

CONTENTS

June 2009

- The discuss of the seal-characters with Taishan stone , Langyetai stone and
"Shuo Wun"Lien, Wei-chin.....1
- Discussing the syntactic art of YU, HSIN's piao-chi.
..... Cheng, Yu-chen.....21
- The different concepts between Poem and Ci Poem in Shi-Zhen Wang's "*Yi
Yuan Zhi Yan*" Xu, Zhong-nan.....33
- A study on the representation of Chiang Ching Chi conserved the history by
selecting Tzus and why "*Yao Hua Chi*" was forbidden
.....Tseng , Pei-Ting.....47
- The same A-Fang,two comments:the reading toward A-Fang from Lin Yutang
and Lin Tai-Yi.....Tsai, Hsin-ni.....61

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China