

ISSN 2075-0404

東吳中文線上學術論文

第十五期

中華民國一〇〇年九月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.15

September 2011



東吳大學出版

Published by

SOOCHOW UNIVERSITY

第十五期

中華民國一〇〇年九月

Soochow Journal of Chinese literature online

No.15

September 2011

發行人 林錦川

Publisher: Lin, Chin-chuan

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

第十五期

中華民國一〇〇年九月

目 錄

【博碩士生論文】

劉知幾的史學觀與經學觀

.....黃義傑.....1

論張先之造影藝術

——以「無影詞」為考察對象

.....戴杏娟.....19

浩瀚詞海的遺珠

——李禎詞探析

.....蘇千懿.....49

「《說文》四大家」形成溯源：一個學術史的考察

.....鍾哲宇.....65

夢的建構與失落——試論邱妙津小說中的書寫策略

.....徐禎苓.....79

從重疊詞的詞彙語法運用看臺灣閩南語歇後語的多樣表現	黃佩茹.....97
談「藏書印」與「藏書票」	黃志光.....139

劉知幾的史學觀與經學觀

黃義傑*

提 要

劉知幾的《史通》全書在評論以前各種史書的優劣得失，並創造史家所應遵循的原則與要求，因此是古代重要的史部典籍之一。然而，其中的經學思想也為後代所注重。在知幾之前，敢以理性的態度對經書進行大膽而尖銳的批評，以東漢王充的「疾虛妄」最為著名，但卻沒有對史學或經學立下任何原則。知幾則不同，雖然同樣從理性的角度出發，但是不僅替史學原則樹立典範，更從自己所建立的方法來看待經書、批評經書。也因此引起後代學者的多方討論。這篇文章則從《史通》為原點，來探究知幾的史學原則與其原則下的經學觀。

關鍵詞：劉知幾、史通、史學觀、疑古、疑經

* 現為東吳大學中文研究所碩士班二年級學生



一、前言

劉知幾（661—721）是盛唐時代活躍於政壇的一位歷史學家，他的《史通》是中國史學發展史上一部有關史評的開山祖著作。因為是第一部，所以引起後代學者的批評與討論。如柳璨（？—906）說知幾「妄誣聖哲」¹；宋祁（998—1061）說「知幾以來，工訶古人，而拙於用己」²。較正面的批評，如呂思勉（1884—1957）說它「長於精覈」³，梁啟超（1873—1929）則說「自有史學以來，二千年間得三人焉，在唐為劉知幾，其學說在《史通》」⁴。而近年來研究其《史通》者不乏其人。然而，多著重在知幾徵實史學的論辨思想上，抑或是與歷代史學家的思想比較上；關於其經學思想的研究闡述則較少。臺灣已發表的論文有〈劉知幾以史論經之平議〉李威熊撰、〈劉知幾之《春秋》、《左傳》學〉張高評撰等；大陸方面則有〈經史分合與〈疑古〉、〈惑經〉〉代繼華撰、〈《史通·疑古·惑經》書後〉張振珮撰等。除了李威熊針對經學思想來反駁《史通》的思想外，其餘論文亦皆注重在史學的貢獻。然而，他們多以正面的態度來肯定《史通》，認為在一千三百多年前，劉知幾能對學術權威的經書表示懷疑，並論證其為偽加以批判，是思想上的一大進步。可見，不論評價是正面或負面，他的著作的確對後代史學產生了不小的影響。

中國的經書，原本只是單純記錄時代中所發生的人、事、物而已。如《易》記錄當時先民的宇宙觀，《尚書》記載上古時代的重要文告，《詩》傳頌先民的情思與情志，《三禮》記錄各種禮制與官制，而《春秋》則是敘述平王東遷以後的諸侯大事。這些內容最初只是歷史的一部份縮影，到了漢代由於政治操作的因素，把它們提高到「經」的地位，成為中國社會為人處世的準則。所以其中的思想、言論於是變為不可移易的真理，更要求士人們奉行不悖。

劉知幾則從講究史料的真實，與直錄其事不隱晦的史學家角度，來剖析經書中所記錄的各種事件，並給予褒貶不一的批評，甚至用理性與論證的態度來懷疑所記歷史事件的真假。因此，這篇論文則先從知幾的史觀作探討，進一步深究在其史學思想下的經學觀。

二、劉知幾的生平與著作

劉知幾，字子玄，唐彭城（今江蘇徐州）人，因「幾」與玄宗「基」名音相近，為

¹ 〔唐〕柳璨：《史通析微》（臺北：廣文書局，1967年12月收入《郡齋讀書志》），卷7，頁549。

² 〔宋〕宋祁：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1989年12月）卷132〈劉子玄傳贊〉，頁4542。

³ 呂思勉：《史通評》（上海：上海古籍出版社，2008年12月），頁115。

⁴ 梁啟超：《中國歷史研究法》（上海：上海古籍出版社，1998年12月），頁24。



避諱故以字行世。生於唐高宗龍朔元年（661），卒於唐玄宗開元九年（721），享壽六十一歲。

知幾生於世代官宦之家，祖父輩家學甚深，多為文章、吏能兼備的人物。從祖父劉胤之（？—？）曾任著作郎、弘文館學士，與唐初史學家李百藥（565—648）為忘年之交，又與國子祭酒令狐德棻（583—666）一同參與國史和實錄的撰作。李百藥曾著《北齊書》、令狐德棻撰《周書》，兩位皆是名垂千古的史家。從父劉延祐（？—687），弱冠時即中進士，其行政管理甚為精幹，治績常為第一。父親劉藏器（？—？），高宗時任侍御史，學行方正，不畏權貴，是一位勇於進諫的耿直官員。劉氏一門長久以來以政事文學顯耀於世，知幾出生在這樣的環境之下，不免受其影響，進而鎔鑄日後撰作《史通》的史學思想。

知幾喜歡史書其來有自，在《史通·自敘》篇中提到他幼年讀書的情況，他說：

予幼奉廷訓，早遊文學，年在紈綺，便受《古文尚書》。每苦其辭艱瑣，難為諷讀，雖屢逢捶撻而其業不成。嘗聞家君為諸兄講《春秋左氏傳》，每廢書而聽，逮講畢，即為諸兄說之，因竊歎曰「若使書皆如此，吾不復怠矣」。先君奇其意，於是始授以《左氏》，期年而講誦都畢，于時年甫十有二矣。⁵

因為《尚書》的艱深難以諷讀，反而使知幾對史書《左傳》產生濃厚的興趣，僅用一年的時間便將《左傳》讀畢，且皆能「大義略舉，不假師訓」；接著又讀完《史記》、《漢書》、《三國志》等史籍。到十七歲時，就已遍覽所有史書與皇家實錄。

高宗永隆元年（680），知幾年二十即考中進士，授獲嘉縣（今河南省獲嘉縣）主簿，主簿為九品小官，處理一縣的文書事務。在武后臨朝稱制期間，曾上書朝廷提出改革建議，但不為武后所用，仕途上遷無望。在獲嘉近二十年，公暇之餘常恣情閱覽各種史書，此外對經書、百家子書亦無不涉獵。

武后聖歷二年（699），知幾調至京城任右補闕及定王府倉曹。同年，武后詔學士四十餘人編《三教珠英》，知幾亦參與其事。長安二年（702），四十二歲的知幾出任著作佐郎、左史等職，從事國史與起居注的編撰，此後開始史官生涯。長安三年（703），與好友徐堅（659—729）、朱敬則（635—709）、吳兢（670—749）等，參與編修《唐史》。長安四年（704），知幾移官鳳閣舍人，暫罷史職，在此期間完成《劉氏家史》、《劉氏譜考》二書。

武則天死後（705），中宗即位，知幾再任著作郎、太子中允等官，奉令修國史與《則天實錄》，僅用一年《實錄》完成。中宗景龍二年（708），知幾退出史官。原因是當時史館所任非人，修史者之間意見不合，此種狀況常常導致史書的延宕，因此讓知幾有求退之意。《史通》的編撰始於武后長安二年，至唐中宗景龍四年（710）完成，歷時八年。從其著作年代來看，長安二年剛好是知幾剛接史職之年，或許是因為經歷到史館內人員參差不齊、對史料的態度不一，所以才萌生作《史通》一書，用以整齊各家的意見。然

⁵ 劉知幾：《史通》（臺灣：臺灣中華書局，1970年6月），卷10〈自敘〉，頁11a。



而此書不為當世所重，加上此種情況沒有改善，所以才讓知幾失望之餘而有退出之意。

睿宗即位（710），知幾調任太子左庶子，兼崇文館學士，依舊修國史，加銀青光祿大夫。其後數年，知幾奉詔參與編撰《姓族系錄》、《睿宗實錄》、《中宗實錄》等書。

玄宗開元四年（716），知幾因前修《則天實錄》之功，追封為居巢縣子，此為知幾一生最榮耀的時刻。但好景不常，玄宗開元九年（721），知幾長子劉貺（？—？）犯罪遭流配邊地，知幾為其辯護，觸犯玄宗，連坐貶為安州（今湖北省安陸縣北）都督府別駕。安州地處荒涼，且離京城數百里，知幾在到任後不久便黯然而逝。

三、劉知幾的史學觀

史家作史，必先蒐集相關的各種資料，如司馬遷撰作《史記》一書，就用各種方法蒐集。在其〈自序〉中就提到，此書是用「罔羅天下放失舊聞」、「厥協六經異傳」和「整齊百家雜說」⁶等三種方法完成，可見史遷對於作史也是持相當嚴謹的態度。但是並非廣蒐而來的史料，都可入於史書之中，必須經過一番的整理去取，才能鎔鑄不朽之作。此種撰作法雖然取決於史官的銳利眼光與學識，但從無人針對史料來作討論，並正視其重要性。將史料的本末關係作一歸納予以分析，此種創新的作法，劉知幾實為第一人。他認為史書的煩簡優劣，除史事本身的性質之外，基本上是決定於對史料的處理原則，其次是撰述方法的講求。以下就對此兩點來作討論。

（一）史料的處理原則

1、搜求要博、分類要嚴：

知幾在首卷就將可見的史書分成六家，此六家再可區分為二體。六家之定義如下：

- （1）尚書家者：「《書》之所主，本於號令，所以宣王道之正義，發語言於臣下，故其所載，皆典、謨、訓、誥、誓、命之文」。
- （2）春秋家者：「仲尼之修《春秋》也，乃觀周禮之舊法，遵魯史之遺文；據行事，仍人道；就敗以明罰，因興以立功；假日月而定歷數，藉朝聘而正禮樂；微婉其說，志晦其文；為不刊之言，著將來之法」。
- （3）左傳家者：「《左傳》之釋經也，言見經文而事詳傳內，或傳無而經有，或經闕而傳存，其言簡而要，其事詳而博」。
- （4）國語家者：「（左丘明）既為《春秋內傳》，又稽其異文，纂其別說，分周、魯、齊、晉、鄭、楚、吳、越八國事，起自周穆王，終於魯悼公，別為《春秋外傳》」。
- （5）史記家者：「遷乃鳩集國史，采訪家人；上起黃帝，下窮漢武；紀傳以統君臣，書

⁶ 司馬遷：《史記》（臺北：臺灣中華書局，1984年12月），卷130〈太史公自序〉，頁23b-24a。



表以譜年爵，合百三十卷」。

- (6) 漢書家者：「(馬遷)自太初以下，闕而不錄，班彪因之，演成後記，以續前編；至子固，乃斷自高祖，盡於王莽，為十二紀、十志、八表、七十列傳，勒成一史，目為《漢書》」。⁷

知幾在當時發現這六本史書存在著體裁不同的現象，將其整理歸納，並說明其後代的各種史書，其體例實不出此六家。然而六家之中，僅有《左傳》、《史記》二家廣為後世所沿襲，因為此二家實具有不可移易的優點，在〈二體〉篇中說：

夫《春秋》(浦起龍案：謂《左傳》也)者，繫日月而為次，列時歲以相續；中國外夷，同年共世，莫不備載其事，形於目前；理盡一言，語無重出，此其所以為長也。⁸

《史記》者，紀以包舉大端，傳以委曲細事，表以譜列年爵，志以總括遺漏；逮於天文、地理、國典、朝章，顯隱必該，洪纖靡失，此其所以為長也。⁹

由此觀之，知幾廣搜前代史書，並予以理性區分，指陳其優缺點，可以說是史學家研究史書必須事先求博、求嚴的最佳典範。另外，對於一些街談巷語，雖然是屬於次要資料，但也必須加以區分，知幾在〈採撰〉篇中說：

蓋珍裘以眾腋成溫，廣廈以羣材合構。自古探穴藏山之士，懷鉛握槩之客，何嘗不徵求異說、採摭羣言，然後能成一家，傳諸不朽。¹⁰

前所提及的《史記》與知幾最推崇的《左傳》，也是用這種方法成書，他說：

夫丘明受經立傳，廣包諸國，蓋當時有《周志》、《晉乘》、《鄭書》、《楚杙》等篇，遂乃聚而編之，混成一錄。向使專憑魯策，獨詢孔氏，何以能殫見洽聞，若斯之博也。馬遷《史記》，採《世本》、《國語》、《戰國策》、《楚漢春秋》。¹¹

所以，除了這些正史為主要的來源外，一些遺聞舊說也是必須注意，知幾把它分成十類。這十類各有差等，故其價值也不同，羅列如下：

- (1) 偏記：「夫皇王受命，有始有卒，作者著述，詳略難均，有權記當時，不終一代」者。
- (2) 小錄：「普天率土，人物弘多，求其行事，罕能周悉，則有獨舉所知，編為短部」者。

⁷ 劉知幾：《史通》，卷1〈六家〉，頁2a-14b。

⁸ 劉知幾：《史通》，卷5〈二體〉，頁1a-1b。

⁹ 劉知幾：《史通》，卷5〈二體〉，頁1b。

¹⁰ 劉知幾：《史通》，卷5〈採撰〉，頁1a。

¹¹ 劉知幾：《史通》，卷5〈採撰〉，頁1a。



《東吳中文線上學術論文》第十五期

- (3) 逸事：「國史之任，記事記言，視聽不該，必有遺逸，於是好奇之士，補其所亡」者。
- (4) 瑣言：「街談巷議，時有可觀，小說卮言，猶賢於己，故好事君子，無所棄諸」者。
- (5) 郡書：「汝、穎奇士，江、漢英靈，人物所生，載光郡國，故鄉人學者，編而記之」者。
- (6) 家史：「高門華胄，奕世載德，才子承家，思顯父母，由是紀其先烈，貽厥後來」者。
- (7) 別傳：「賢士貞女，類聚區分，雖百行殊途，而同歸於善，則有取其所好，各為之錄」者。
- (8) 雜說：「陰陽為炭，造化為工，流形賦象，於何不育，求其怪物，有廣異聞」者。
- (9) 地理書：「九州土宇，萬國山川，物產殊宜，風化異俗，如各志其本國，足以明此一方」者。
- (10) 都邑簿：「帝王桑梓，列聖遺塵，經始之制，不恒厥所，苟能書其軌則，可以龜鏡將來」者。¹²

如此把資料嚴格的分類，在知幾之前的史學家，是完全不會預想也不會去作的準備事項。資料分類後，再據此判斷其價值大小和重要與否，可說是知幾理性觀點的發揚，而這顯然與他「自小觀書，喜談名理」¹³有莫大關係。

2、擇取要慎、考辨要精：

官方的正史可信度較高，當然是史家所必備的第一手資料，然而有一些私人的記事也必須參考，以上所列的十類便是。這十類知幾多所重視，雖文筆多鄙樸，內容也多殘缺，卻能補正史的不足。在〈雜述〉篇最後就提到選擇的重要，他說

蓋語曰：眾星之明，不如一月之光。歷觀自古，作者著述多矣，雖復門千戶萬，波委雲集，而言皆瑣碎，事必從叢殘。固難以接光塵於五傳，並輝烈於三史，古人以比玉屑滿篋，良有旨哉！然則芻蕘之言，明王必擇，葑菲之體，詩人不棄。故學者有博聞舊識，多識其物，若不窺別錄、不討異書，專治周孔之章句，直守遷固之紀傳，亦何能自致於此乎！且夫子有云：多聞，擇其善者而從之，知之次也。苟如是，則書有非聖、言多不經，學者博聞，蓋在擇之而已。¹⁴

¹² 劉知幾：《史通》，卷 10〈雜述〉，頁 1a-2b。

¹³ 劉知幾：《史通》，卷 10〈自敘〉，頁 12a。

¹⁴ 劉知幾：《史通》，卷 10〈雜述〉，頁 4a-4b。



如何選擇各種史料，加以考辨，又何者可用何者不可用，當然有賴於史家的眼光與見識。以下則舉例說明知幾認為必須嚴格考辨者：

(1) 敵國交戰，相互征討之檄文：

兩國結怨，相仇交兵，這種因仇恨而詆毀對方的言論，通常是不可全信。他在〈載文〉篇中說：

古者兩軍為敵，二國爭雄，自相稱述，言無所隱……逮於近古則不然……及其中誥誓，降移檄，便稱其智昏菽麥，識昧玄黃，列宅建都若鷓鴣之巢葦，臨戎賈勇猶螳螂之拒轍。¹⁵

在〈曲筆〉篇中也說：

夫以敵國相仇，交兵結怨，載諸移檄，用可致誣，列諸緇素，難為妄說。¹⁶

由此可知，這種檄文都是詆毀對方的文句，說敵方主將「智昏菽麥，識昧玄黃」，貶其國家是「鷓鴣之巢葦」，更毀謗其軍隊如「螳螂之拒轍」。像這樣偏頗的言論，是絕對不能放進史書之中。

(2) 興國史臣為開國君主或政敵所寫之傳記：

他在〈曲筆〉篇中說：

古者諸侯並爭，勝負無恒，而它善必稱，己惡不諱。逮乎近古，無聞至公，國自稱為我長，家相謂為彼短。¹⁷

也說：

史氏有事涉君親，必言多隱諱，雖直道不足，而名教存焉。其有舞詞弄札，飾非文過……用舍由乎臆說，威福行乎筆端，斯乃作者之醜行，人倫所同疾也。¹⁸

史臣對於己朝的開國君主，常有溢美之詞，更有甚者將君主的種種行為神化，完全脫離現實。反之，對敵國則無所不用其極的加以詆毀。像這樣的資料，也是必須考辨之後，才能將符合事實的描述放進史書。

(3) 街談巷語的流俗傳聞：

這種流俗傳聞，是更加應該考辨的對象，因為「訛言難信，傳聞多失」。他在〈採撰〉篇中說：

¹⁵ 劉知幾：《史通》，卷5〈載文〉，頁7a-7b。

¹⁶ 劉知幾：《史通》，卷7〈曲筆〉，頁9b。

¹⁷ 劉知幾：《史通》，卷7〈曲筆〉，頁9a。

¹⁸ 劉知幾：《史通》，卷7〈曲筆〉，頁8b。



古今路阻，視聽壤隔，而談者或以前為後，或以有為無，涇渭一亂，莫之能辨。而後來穿鑿，喜出異同，不憑國史，別訊流俗。¹⁹

在〈雜說下〉中則提到此種異說出現的原因：

夫傳聞失真，書事失實，蓋事有不獲己，人所不能免也，至於故為異說，以惑後來，則過之尤甚者也。²⁰

由此知之，街談巷議之人，常前後不分、以無為有，如此積非成是的流言，對於事件往往造成莫大的傷害。因此，這種傳聞、異說也是史官要嚴加考辨者。

(4) 陰陽五行、圖讖符瑞之妄言：

關於陰陽符瑞，知幾則針對《漢書》中的〈五行志〉來探討，他認為其中所記載的陰陽事件，甚多違背事實。除作史者的學識不足，無法判斷外，最主要的就是這些事件「敘事乖理」且「釋災多濫」的緣故。他〈漢書五行志錯誤〉中說：

敘事乖理者，其流有五：一曰徒發首端，不副徵驗；二曰虛編古語，討事不終；三曰直引時談，竟無它述；四曰科條不整，尋繹難知；五曰標舉年號，詳略難知。²¹

災異不符事實、偽造古言語句，或對於整個事件，舉前不知其後，或舉後不知其前，或引用年號失準，以致日期有所參差等，都可以說是嚴重的錯誤。另外，就是隨己意曲解的錯誤，他說：

釋災多濫者，其流有八：一曰商榷前世，全違故實；二曰影響不接，牽引相會；三曰敷演多端，准的無主；四曰輕持善政，用配妖禍；五曰但申解釋，不顯符驗；六曰考核雖謹，義理非精；七曰妖祥可知，寢嘿無說；八曰不循經典，自任胸懷。²²

隨意濫解災祥，多是違背事實、義理，或為配合災異以致解釋無有標準、甚至牽引付會等；因此這些錯誤的事件，是不適合放進史書之中。所以知幾才說「異辭疑事，學者宜善思之」²³，強調對事件要加以考辨的重要性。

由以上兩點的討論可知，知幾把各種史料加以分類，其目的首先就是要作到「徵求異說」、「采摭群言」²⁴、「務多為美」、「聚博為功」²⁵的基本工作。其次，再利用考辨的

¹⁹ 劉知幾：《史通》，卷 5〈採撰〉，頁 3a。

²⁰ 劉知幾：《史通》，卷 18〈雜說下〉，頁 7b。

²¹ 劉知幾：《史通》，卷 19〈漢書五行志錯誤〉，頁 3a-3b。

²² 劉知幾：《史通》，卷 19〈漢書五行志錯誤〉，頁 6b。

²³ 劉知幾：《史通》，卷 5〈採撰〉，頁 3a。

²⁴ 劉知幾：《史通》，卷 5〈採撰〉，頁 1a。

²⁵ 劉知幾：《史通》，卷 5〈採撰〉，頁 2b。



方法，擇取可信度高的資料，淘汰其中一些荒誕不可信的事件。真正做到史學家：明真偽、詳是非、練得失等等，理性觀點的展現，以及做到不欲愧對後世的信史態度。

（二）撰述的方法：

史學家整理資料之後，要如何開始下筆、該如何描述事件，以達到不偏頗且完整的敘述，劉知幾認為首先要「直筆實錄」。換言之，史家必須竭力抑制一己的愛憎，養成客觀記錄的基本態度。另外，書寫的語言也是須要重視，知幾反對一味的擬古，即史書要能反映當時的語言，讓後世得知原本的語氣。以下就這兩點討論。

1、內容要直筆實錄：

歷史的事件是客觀的，而作史者的意識卻常常是主觀的，如何不讓主觀指導客觀，則有賴於史官能克制自己的愛憎之心。他在〈惑經〉篇中說：

蓋明鏡之照物也，妍媸必露，不以毛嬙之面或有疵瑕，而寢其鑒也，虛空之傳響也，清濁必聞，不以絃駒之歌時有誤曲，而輟其應也。夫史官執簡，宜類於斯，苟愛而知其醜，憎而知其善，善惡必書，斯為實錄。²⁶

作史者雖然欣賞事件主角的作為，但有醜行也必須記上一筆；反之，雖鄙視其行徑，有善行也須如實記錄。知幾認為以這種客觀態度所完成的史書，才是真正的實錄。以上是屬於史官有意的主觀行為，另有一種將「邪說」、「虛語」入史，但非有意的，而是史官無法判斷其有矛盾所造成。他在〈暗惑〉篇中說：

夫人識有不燭，神有不明，則真偽莫分，邪正靡別。²⁷

其敘事也，唯記一途，直論一理，而矛盾自顯，表裏相乖，非復抵牾，直成狂惑者爾！尋茲失所起，良由作者情多忽略，識惟愚滯，或採彼流言，不加詮擇，或傳諸謬說，即從編次，用使真偽混淆，是非參錯……至如邪說害正，虛詞損實，小人以為信，君子知其不然。²⁸

這種缺失是由於史官的識見不清，雖然是無意所造成，但其所作的史書充滿虛妄之言，無形中就已經嚴重損害其價值。當然所謂的「實錄」，並非巨細靡遺的完全記錄，仍然有它的條件，他在〈雜說下〉篇說：

夫所謂直筆者，不掩惡、不虛美，書之有益於褒貶，不書無損於勸誡。但舉其宏綱，存其大體而已，非所謂絲毫必錄，瑣細無遺者也。²⁹

²⁶ 劉知幾：《史通》，卷 14〈惑經〉，頁 4b。

²⁷ 劉知幾：《史通》，卷 20〈暗惑〉，頁 1a。

²⁸ 劉知幾：《史通》，卷 20〈暗惑〉，頁 13a-13b。

²⁹ 劉知幾：《史通》，卷 18〈雜說下〉，頁 15b。



在〈敘事〉篇中也強調此義，他說：

夫國史之美者，以敘事為工，而敘事之工者，以簡要為義，簡之時義大矣哉！³⁰

由此可知，「舉其宏綱，存其大體」是直筆實錄的主要原則，即以主要事件為敘述對象，一些無關的瑣事則無須記載。

2、文字則重今輕古：

知幾認為歷史是不斷的在進化發展，並非停滯不前且一成不變。他所推崇的《史記》，就是司馬遷用「通古今之變」的進化觀點所完成。因此，對於傳統儒家「尊古非今」的退化理論，知幾深不以為然。他在〈因習〉篇中說：

蓋聞三王各異禮，五帝不同樂，故傳稱因俗，《易》貴隨時，況史書者，記事之言耳。夫事有貿遷，而言無變革，此所謂膠柱而調瑟，刻船而求劍也。³¹

在〈雜說中〉篇就提到漢代以後的史書，多以模擬古代的雅言，而失去史書記載時事的原始意義，他說：

古往今來，名目各異，區分壤隔，稱謂不同。所以晉楚方言，齊魯俗語，六經諸子，載之多矣。自漢以降，風俗屢遷，求諸史籍，差睹其事。³²

古今的差異是眾所周知的歷史事實，各類經書的古言古語，已經不適合今人的溝通，必須用今言俗語加以解釋才能廣布流傳。所以如果只是一味的守古，不僅會徒增不必要的閱讀障礙，也會無法反映當時的真實言語。因此，知幾認為各時代有各時代的語法，反對用艱澀的古語入史，他在〈言語〉篇中說：

夫上古之世，人惟樸略，言語難曉，訓釋方通，是以尋理則事簡而意深，考文則辭艱而義釋……周監二代，郁郁乎文，大夫、行人、尤重詞命，詞微婉而多切，言流靡而不淫……戰國虎爭，馳說雲湧……劇談者以譎誑為宗，利口者以寓言為主。³³

文字語言從「辭艱」逐漸到「利口」，可以想見書寫的文字，是一由簡約至繁複的發展過程。因此，用今語寫史，不僅是記錄史實，也是清楚表現這種發展的「進化觀」。在〈書志〉篇中也清楚的表達這樣的概念，他說：

夫古之所制，我有何力……夫前志已錄，而後志仍書，篇目如舊，頻頻互出，何

³⁰ 劉知幾：《史通》，卷6〈敘事〉，頁13b。

³¹ 劉知幾：《史通》，卷5〈因習〉，頁15a。

³² 劉知幾：《史通》，卷17〈雜說中〉，頁12b。

³³ 劉知幾：《史通》，卷6〈言語〉，頁1a。



異以水濟水，誰能飲之者乎？³⁴

若後代作史者只是沿用前代已有的記錄，而不能針對當代的環境作調整，這與抄襲有何差別。在知幾看來，這無異是水用水調味，飲之者索然無味而已。

由此可知，知幾採取一種隨時而化、遇事而變的進化觀，絕不拘泥於古言舊事。用今語實錄，不僅當世之人可以對史書完全理解，也可以讓後人了解當時的名物習俗。

四、劉知幾的經學觀

從上面的討論可知，知幾所秉持的態度是實事求是、不畏強權、不虛妄的實錄史學觀。在這樣的觀念之下，自古被中國人視為不易真理的經書，知幾又是如何看待呢？當然，他與傳統的士人一樣推崇孔子，且重視六經，然而，經典也是人所撰作的書，既是凡人所作，就必定有討論的空間。以下就《史通》來討論知幾是如何尊孔尊經，也就是在他自己所建立的史觀之下，是如何看待經典。以下則從兩點來分析。

（一）尊孔尊經

知幾對孔子與經典的尊崇，在〈惑經〉篇開頭即說：

昔孔宣父以大聖之德，應運而生，生人以來未之有也。故使三千弟子，七十門人，鑽仰不及，請益無倦。³⁵

其敬意則可以歸納為兩點：

1、經為孔子所刪定，故仲尼之言可為作史之準則

他在〈六家〉篇中說：

《書》之所起遠矣，至孔子觀書於周室，得虞、夏、商、周四代之典，乃刪其善者，定為《尚書》百篇。³⁶

逮仲尼之修《春秋》也，乃觀周禮之舊法，遵魯史之遺文；據行事，仍人道；就敗以明罰，因興以立功；假日月而定歷數，籍朝聘而正禮樂；微婉其說，志晦其文；為不刊之言，著將來之法，故能彌歷千載，而其書獨行。³⁷

在〈惑經〉中也提及：

³⁴ 劉知幾：《史通》，卷3〈書志〉，頁6b。

³⁵ 劉知幾：《史通》，卷14〈惑經〉，頁1a。

³⁶ 劉知幾：《史通》，卷1〈六家〉，頁1b。

³⁷ 劉知幾：《史通》，卷1〈六家〉，頁5b。



孔氏之立言行事，刪《詩》贊《易》，其義既廣，難以具論。³⁸

從引文可以明白，知幾深信《尚書》、《春秋》，是孔子利用周朝的舊史遺文所整理而成；《詩》曾經過孔子刪定，也為《易》作過注解。故其言論可以為作史的原則，在〈敘事〉篇中說：

昔夫子有云：「文勝質則史」，故知史之為務，必藉於文。自《五經》以降，《三史》而往，以文敘事，可得言焉。而今之所作，有異於是，其立言也，或虛加練飾，輕事雕彩；或體兼賦頌，詞類俳優；文非文，史非史。³⁹

藉孔子的言論來批評那些後代的作史者，其筆法太過飾練雕琢，文學作品可以如此，但史書務在直筆實錄，文辭不宜太過華麗與晦深。在〈書志〉篇中說：

子曰：「蓋有不知而作之者，我無是也」，又曰：「君子於其所不知，蓋闕如也」，嗚呼！世之作者，其鑒之哉！⁴⁰

知幾用孔子的話強調，史家必須以真知的態度來記錄，對於一知半解的事件，在沒有充分的資料之下，應該空缺持疑，不宜貿然下定論。在〈稱謂〉篇中云：

孔子曰：「唯名不可以假人」，又曰：「名不正則言不順」，「必也正名乎」。是知名之折中，君子所急，況復列之篇籍，傳之不朽者耶！昔夫子修《春秋》，吳、楚稱王，而仍舊曰子，此則褒貶之大體，為前修之楷式也。⁴¹

引孔子的正名說，強調名要以褒貶為原則，即褒貶之意要在名稱上顯現出來。換言之，即是以正名來明是非、申黜陟，如此才能達到懲惡勸善的目的。

2、經是史料亦是史體之典範、依據

知幾以為史書源於六家，其中《尚書》記言、《春秋》以年月繫事、《左傳》則兩者兼俱，三部是史書亦經書。在〈敘事〉篇中說：

昔聖人之述作也，上自堯典，下終獲麟，是為屬詞比事之言，疏通知遠之旨。子夏曰：「《書》之論事也，昭昭然若日月之代明」，揚雄有云：「說事者莫辨乎《書》，說理者莫辨乎《春秋》」。然則意指深奧，誥訓成義，微顯闡幽，婉而成章，雖殊途異轍，亦各有差焉。諒以師範億載，規模萬古，為述者之冠冕，實後來之龜鏡。既而馬遷《史記》、班固《漢書》，繼聖而作，抑其次也。故世之學者，皆先曰五

³⁸ 劉知幾：《史通》，卷14〈惑經〉，頁1b。

³⁹ 劉知幾：《史通》，卷6〈惑經〉，頁22a-22b。

⁴⁰ 劉知幾：《史通》，卷3〈書志〉，頁11a。

⁴¹ 劉知幾：《史通》，卷4〈稱謂〉，頁18b。



經，次云三史。⁴²

他引子夏與揚雄的話證明《尚書》、《春秋》於論事、說事與說理，乃千古不變的典範。其後則說明，後代的史家對涉及古史的內容，無不以此作為立斷外，其敘事的筆法也無不加以模仿與借鏡。《史記》、《漢書》就是除了借鏡模仿外，更有創新的體例，兩者才能名垂千古。另外，在〈書志〉篇中說：

夫刑法、禮樂、風土、山川，求諸文籍，出於《三禮》。及班、馬著史，別裁書志，考其所記，多效《禮經》。⁴³

〈敘事〉篇中也說：

昔《禮記·檀弓》，工言物始，夫自我作故，首創新儀，前史所刊，後來取證。⁴⁴

在〈序例〉篇中說：

孔安國有云：「序者，所以敘作者之意也」，竊以《書》列典謨，《詩》含比興，若不先敘其意，難以曲得其情，故每篇有序，敷暢其義。降及《史》、《漢》，以記事為宗，至於表志雜傳，亦時復立序。文兼史體，狀若子書，然而可與誥誓相參，風雅齊列矣。⁴⁵

由上可知，知幾認為《尚書》、《春秋》、《左傳》、《三禮》與《詩》等諸經，都是史學家作史的依據，再以《史記》、《漢書》為參考，則對於史學的原則，也就能掌握大半。

（二）以史論經

知幾雖然推崇經典，尤其是《左傳》，但是在他所建立的史學理論之下，亦有不得不懷疑之處。以下則分兩點來說明其以史論經的觀點：

1、推崇《左傳》，貶抑《公羊》、《穀梁》

知幾獨立〈申左〉一篇，可見他非常敬仰《左傳》的敘事筆法與內容，認為有三長處：

丘明之《傳》，所有筆削及發凡例，皆得周典，傳孔子教，故能成不刊之書，著將來之法，其長一也。⁴⁶

丘明既躬為太史，博總羣書，至如禱祝、紀年之流，《鄭書》、《晉書》之類，凡

⁴² 劉知幾：《史通》，卷6〈敘事〉，頁11a-11b。

⁴³ 劉知幾：《史通》，卷3〈書志〉，頁3b。

⁴⁴ 劉知幾：《史通》，卷6〈敘事〉，頁21b。

⁴⁵ 劉知幾：《史通》，卷4〈序例〉，頁5a。

⁴⁶ 劉知幾：《史通》，卷14〈申左〉，頁15b。



此諸籍，莫不畢睹，其《傳》廣包它國，每事皆詳，其長二也。⁴⁷

夫以同聖之才，而膺授經之托，加以達者七十，弟子三千，遠至四方，同在一國，於是上詢夫子，下訪其徒，凡所採摭，實廣聞見，其長三也。⁴⁸

可知丘明修《左傳》的資訊來源有三：一是傳承孔子的筆法，二是孔子弟子三千，是丘明重要的諮詢對象，三是丘明居於太史官職，能廣泛閱覽各國史書。如此有師法、廣聞見、總羣書，是知幾推崇《左傳》的主因。

同樣在〈申左〉篇中，則貶抑《公羊》、《穀梁》有五短：

夫以傳自委巷，而將冊府抗衡；訪諸古老，而與同時並列，斯則難矣。彼二傳之方《左傳》，亦奚異於此哉！其短一也。⁴⁹

其錄人言也，語乃齟齬，文皆瑣碎，夫如是者何哉？蓋彼得史官之簡書，此傳流俗之口說，故使隆促各異，豐儉不同，其短二也。⁵⁰

如二傳者，記言載事，失彼菁華；尋源討本，取諸胸臆。夫自我作故，無所准繩，故理甚迂僻，言多鄙野，比諸《左氏》，不可同年，其短三也。⁵¹

公、穀作傳，重述《經》文，無所發明，依違而已，其短四也。⁵²

違夫子之教，失聖人之旨，獎進惡徒，疑誤後學，其短五也。⁵³

簡言之，《公羊》、《穀梁》多有傳聞、瑣碎、猜測之詞，以及只會重複經文之語、隨己意褒貶者等等，這些則是二傳的缺失。

2、懷疑經書中記載的事件

疑經的概念主要集中在〈疑古〉和〈惑經〉兩篇之中，以下就以各經作討論，整理如下：

(1)《尚書》可疑之事有八：

- a、認為〈堯典〉有虛美堯之嫌，是後代史家「成文而廣造奇說」。
- b、《汲冢瑣語》有「舜放堯於平陽」的記錄，與《尚書》不同，懷疑堯舜禪讓的可信度。
- c、堯有讓王之名，卻被流放至偏遠的蒼梧，是堯禪讓或是舜奪權，其事可議。

⁴⁷ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 16a。

⁴⁸ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 16a。

⁴⁹ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 16a-16b。

⁵⁰ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 16b。

⁵¹ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 17a。

⁵² 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 17b。

⁵³ 劉知幾：《史通》，卷 14〈申左〉，頁 17b。



- d、所記舜、益、啟、太甲、伊尹、文丁、季歷之事迹，與《汲冢瑣語》不同，《尚書》所記甚可疑。
- e、記湯伐桀之事，與《周書·殷祝》中說「桀讓湯王位」不同，因此，《尚書·湯誓》有增桀惡之嫌。
- f、書中數討商紂之惡，猶如增夏桀之惡一樣，有過誣之嫌。
- g、武庚為商紂之子，商朝滅亡，父王被弒，身為朝臣，又為王室之子，沒有侯服事周的道理。
- h、周公平定管蔡，實際上，對成王是挾震主之威，行不臣之禮；對管蔡則是泯滅兄弟之情，行誅殺之實，《尚書》所載是過度美化周公。

(2)《春秋》記載不明者有十二：

- a、弒君書卒或弒君不討，有違懲惡之義，另對盟會先後秩序則任意而書。
- b、殺君事大，不直書弒。
- c、孔子多為賢者諱。
- d、不當諱卻仍諱，則當恥而無恥。
- e、忽略重要的事，反而記錄瑣碎小事，有違背懲惡勸善之義。
- f、違反世子居喪，未正式成為國君，即不用避諱的義例原則。
- g、對於國君曰弒，卿士曰殺的記載不一。
- h、不當諱而諱，欺後世之人。
- i、對於事件的褒貶無一定原則。
- j、書法不明，或缺略，行事難以得知全貌。
- k、諸國發生事件，來告知者，雖小必書，不來告者，雖大必闕。
- l、記諸國之事，只依據來告者之詞，但來者之言多非其實。

(3)《論語》可疑有二：

- a、《論語》中有言：「大矣，周之德也，三分天下有其二，猶服事殷」。知幾則以為，姬之事殷，就像司馬氏之臣於曹魏一樣，具有篡奪大位之心。故美周德之大，有可議之處。
- b、《論語》中有言：「太伯可謂至德也已！三以天下讓，民無德而稱焉」。知幾以為，太伯讓位季歷，身入南蠻之地，此事與晉獻公欲廢太子申生，立奚齊，兩者同屬一事，只是發生的時代、結果不同而已。故說太伯有「至德」，實是謬譽。

由上可知，知幾對於《春秋》的懷疑，多徘徊在記錄的筆法上；而對《尚書》則著重在對勝國史學的批判，以及用地下出土的證據來檢驗古事的真實性。《論語》則用人情的普遍性來考辨反駁。在〈疑古〉篇中最後則說：

向使漢、魏、晉、宋之君生於上代，堯、舜、禹、湯之主出於中葉，俾史官易地而書，各敘時事，校其得失，固未可量……推此而言，則遠古之書，其妄甚矣。



也就是類似的事件，評論的態度不應該有所不同，因此，知幾強烈懷疑經書中所記載的古事就是美、就是善。

五、結論

劉知幾曾對禮部尚書鄭惟忠（？—722）說：「史才須有三長，世無其人，故史才少也。三長：謂才也，學也，識也。夫有學而無才，亦猶有良田百頃，黃金滿籩，而使愚者營生，終不能致於貨殖者矣。如有才而無學，亦猶思兼匠石，巧若公輸，而家無榱桷斧斤，終不果成其宮室者矣。猶須好是正直，善惡必書，使驕主賊臣，所以知懼，此則為虎傅翼，善無可加，所向無敵者矣。」⁵⁵

引文所要表達的就是：古代的作史者，可能閱讀許多的文獻，但卻沒有消化整理的能力，致使在運用資料的時候，雜亂無章，引用失當，此即是有學而無才。反之，或是有的史家，分析理解的能力強，但卻無有夠多的資料來佐證，甚至不知如何蒐集，此即為有才而無學。然而，有才有學，還有另一條件就是「識」。何謂識？筆者認為從上述的討論可以得知有二：一是識見、二是膽識。有識見，才能把史書當成是流傳千古的事業，而非是要取悅某特定對象而作；有膽識，即是「好是正直，善惡必書」，能不畏強權，不受任何力量的威脅而秉筆直書，使史書懲勸的功能真正顯現。可知史識，與史家的直筆實錄有密切的關連。因此，史家若三長兼俱，則如虎添翼，所向無敵。

由此觀之，知幾撰作《史通》把作史的基本原則，有條理的在各章中敘述，以歸納的方式將類似的資料作整合，分門別類，使史家有所遵循。其次，再將史料加以考辨，如此資料之輕、重、信、偽、善、惡則能清楚瞭然。在經學方面，知幾用自己所建立的史學理論來分析經典，用今事驗證古事、用人情的普遍性相驗明顯違背常情、常理的事件。因此，在史學方面，知幾可以說是建立史學原則的開創人物；在經學方面，知幾則繼承東漢王充「疾虛妄」的理性精神，下開唐末以後疑古疑經學風的重要人物。

⁵⁴ 劉知幾撰《史通》，卷 13〈疑古〉，頁 12a。

⁵⁵ 〔後晉〕劉昫撰《舊唐書》（臺北：鼎文書局 1989 年 12 月）卷 102，頁 3173。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔漢〕司馬遷：《史記》（臺北：臺灣中華書局，1984年12月）。
- 〔漢〕班固：《漢書》（臺北：臺灣中華書局，1984年4月）。
- 〔唐〕劉知幾：《史通》（臺灣：臺灣中華書局，1970年6月）。
- 〔後晉〕劉昫：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1989年12月）。
- 〔宋〕宋祁：《新唐書》（臺北：鼎文書局，1989年12月）。
- 〔宋〕晁公武：《郡齋讀書志》（臺北：廣文書局，1967年12月）。

二、近人論著

- 梁啟超：《中國歷史研究法》（上海：上海古籍出版社，1998年12月）。
- 林時民：《劉知幾史通之研究》（臺北：文史哲出版社，1987年10月）。
- 彭雅玲：《史通的歷史敘述理論》（臺北：文史哲出版社，1983年6月）。
- 劉冠三：《劉知幾的實錄史學》（香港：中文大學出版社，1983年）。
- 傅振倫：《史通作者劉知幾研究》（臺北：文星出版社，1956年）。
- 〔唐〕劉知幾，〔清〕浦起龍通釋，〔民國〕呂思勉評：《史通評》（上海：上海古籍出版社，2008年12月）。

三、期刊

- 李威熊：〈劉知幾以史論經之平議〉，《逢甲人文社會學報》第16期（2008年6月）。
- 張高評：〈劉知幾之《春秋》、《左傳》學〉，《文與哲》第12期（2008年6月）。
- 王振寧：〈《史通》的史學批判精神——以疑古、惑經為例〉，《瀋陽師範大學學報》（社會科學版）第34卷第3期（2010年）。
- 宋純路：〈從《史通》之〈疑古〉、〈惑經〉篇看劉知幾的史學批判精神〉，《牡丹江師範學院學報》（哲學社會科學版）（1999年4月）。
- 張振珮：〈《史通·疑古·惑經》書後〉，《古籍整理研究學刊》第3期（1985年）。
- 楊緒敏：〈劉知幾疑古思想的形成及考辨儒經、古史之成就〉，《中國礦業大學學報》（社會科學版）第1期（1999年10月）。
- 楊緒敏：〈劉知幾的史學變革思想及其局限性〉，《江海學刊》第4期（2000年）。
- 代繼華：〈經史分合與〈疑古〉、〈惑經〉〉，《重慶師範大學學報》第2期（1991年）。
- 陳立柱：〈劉知幾史學變革觀研究〉，《合肥師範學院學報》第28卷第2期（2010年3月）。



Liou-Jy-Ji's views of historiography and classic

Huang, Yi-Jey*

Abstract

Liou-Jy-Ji's 《Shy Tong》 whole book commenting on the good and bad views of various historical records , and also created the historian should follow of principle and request. So , It is one of the consequently ancient important historical work . However , Among them , the classic thought is also paid attention to by posterity . Before Jy-Ji , with the attitude of the braveness and the reasonableness to classic carry on bold critique , "hate bitterly dishonest and absurd gossip" most is well-known of Wang Chong in East Han Dynasty , but didn't signed any principle to historiography or classic . But Jy-Ji is different , although from the same reasonableness of the angle set out , but not only set up a model for the historiography principle , but also treat Confucian classics and criticize Confucian classics from the method created by himself . Consequently cause the posterity scholar's discussion . This article with 《Shy Tong》 is starting point , to analyze Jy-Ji's historiography principles and his classic standpoint under historiography principle .

Keyword : Liou-Jy-Ji 、 Shy Tong 、 Historiography view 、 Doubt ancient matter 、
Doubt classic

* The student in the Department of Chinese at the Soochow University .

論張先之造影藝術——以「無影詞」為考察對象

戴杏娟*

提 要

張先，字子野——以「張三影」這稱號而聞名。歷來世人對於他的印象大多停留在三句寫影名句上，其實張先詞中不只寫這三影，但後人談論到其寫影之詞作，多著重在明寫影者。本文從張先詞中找到許多不明寫影的作品，如直接寫「無影」、「陰字」，或利用雕琢語句寫出水面或鏡面之反射倒影，這些屬於不直接寫影之「無影詞」。藉由本研究可知張先善於琢字鍊句並在詞中創造出屬於無影之影的虛幻美感，讓「影」這一意象在張先詞中占有相當重的份量，並且從這些寫影卻不用影字的作品中，賦予影更多更豐富的變化，擺脫那死沉沉又灰暗的外衣，見到張先繪影造境的藝術技巧。

關鍵詞：張先、子野、詞、影

* 現為國立成功大學中國文學系研究所碩士在職專班生，臺南市大新國小教師



一、前言

張先，字子野（990-1078），是北宋著名的詞人，世稱「張三影」。歷代詩話對於張三影稱號的記載相當多。如胡仔《苕溪漁隱叢話》前集卷三十七引《後山詩話》云：

尚書郎張先善著詞，有云：「『雲破月來花弄影』、『簾壓捲花影』、『墜柳絮無影』，世稱誦之，號張三影」。¹

又《苕溪漁隱叢話》引李頎《古今詩話》云：

有客謂子野曰：『人皆謂公張三中，即心中事、眼中淚、意中人也。』公曰：『何不目之為張三影？』客不曉，公曰：『雲破月來花弄影；嬌柔懶起，簾壓捲花影；柳徑無人，墮風絮無影：此余平生所得意也』。²

三中，即所謂的「心中事、眼中淚、意中人」也是子野詞中很重要的一個藝術特色，但因為張先自詡「雲破月來花弄影；嬌柔懶起，簾壓捲花影；柳徑無人，墮風絮無影」這三影為其「平生所得意」之作也，因此後人的焦點便放在「張三影」之上。而張先的友人——宋祁更是稱他為「雲破月來花弄影『郎中』」³，可知影與張先之關係密切。從這些詩話的記載可知張先善於寫詞，其中最令人稱道是寫影的詞句，因此「影」在張先詞中扮演著很重要的地位，對此梁啟勳在《曼殊室隨筆》也發表說：「張三影以『雲破月來花弄影』等數語得名。實則子野詞繪影之作最多，佳句尚不止此」⁴，實際查後可得張先詞中「明白寫出影字者」多達二十九處之多，相關詞作臚列於文末附錄表格二。

其實張先在詞中除了用實筆明確指出的「影」字外，他擅於雕琢字句，以寫「無影」、「陰字」和「寫影卻不著一影字」之營造意境的方法，來表現出有影的效果。其中寫影卻不著一影字之方法，能看出張先在意境營造下了極大的功夫，讓表面看起來是無影痕跡的詞，透過細讀後讓讀者能領會到那細微、朦朧的影美感。故，以下先對「影」做一個意義界定，了解成影的條件原因後，才能對影有一個初步的認識。

二、影之意義以及成影的條件

在對張先無影詞做分析探查之前，首先要先對影做一個意義界說以及釐清成影條

¹〔宋〕胡仔：《苕溪漁隱叢話前集》（臺北：木鐸出版社，1982年8月），頁252-253。

²同註1，頁253。

³同註1，頁252。

⁴梁啟勳：《曼殊室隨筆》（臺中：文听閣圖書有限公司，2008年12月，《民國文學叢刊》），第一編第103冊，頁11。



件，唯有先了解影的相關特性後，才能感受它在詞作中所形成的美感。以下將先溯源影字之意義，再進一步探討有哪些成影的條件。

（一）影之意義

筆者在探討影字的古文寫法時，發現影字是闕如的，而在小篆的寫法中，影是寫同於景字⁵。景、影兩字有何關聯？考察《說文解字》裡是無影字的，因此從《說文解字》中改為先探查景字，景字歸類在《說文解字》的日部，《說文解字》解「景」為：

景，日光也。从日京聲。

此處段玉裁注「景」為「居影切，古音在十部，讀如姜。」又段玉裁注：

日字各本無，依《文選》張孟陽〈七哀詩〉注訂。火部曰：光者，明也。《左傳》曰：光者遠而自他有耀者也，日月皆外光，而光所在處，物皆有陰，光如鏡，故謂之景。車牽箋云：景，明也，後人名陽曰光，名光中之陰曰影，別製一字，異義異音，斯為過矣。《爾雅》、《毛詩》皆曰：景，大也。其引伸之義也。⁶

就《說文解字》來看，對於景的解釋，為明白指出景字本義是作「日光」解。在段玉裁對《說文解字》的注中提到，其中「景」解釋為「光者，明也」。太陽、月亮的光芒皆是外在的光，這些光源如同明亮的鏡子便稱為景，景的引申義便帶有「明亮」的意思。

「光所在處，物皆有陰……，名光中之陰曰影，別製一字，異義異音」句中提到，因光照射到物體便會形成該物的陰影，「物陰」這一個引申義又是從「明亮」所出的，而為了與原本的景字本義「日光」及其引申義「明亮」有所區隔，便將這「物陰」稱作「影」，影便有「陰暗、不明」的意思。從形與音上來看：「景」音「居影切」，本義為「日光」，引申義有「明亮」之解，更進一步的引申義為「物陰」，後來這個意義便讓「影」字代表。可知因為有光才會產生物陰，而影便帶有「需要他物借助，才能彰顯自己」的特性。

（二）成影之條件

所謂的「影」，其產生的方法有三種⁷。首先是：光線⁸在投射或照射過程中，被人或物體所阻擋而中斷光的直線進行，這類形成的影就是最常見的「陰影」，如花影、柳影、雁影。因此在光的輔助作用下，任何物體又可以成為展現影的間接工具，影與光之間便存在一種相互依存的情況。光就是產生影的重要必備物，而影是光在照射過程中的附加

⁵ 古字寫法請見文末附錄表格一。

⁶ 此版本為〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，王進祥注音：《說文解字注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1985年），七篇上，日部，頁304。

⁷ 見鄔志傳，胡遂：〈張先詞的寫影造境藝術〉，《雲夢學刊》第27卷第4期（2006年7月），頁96。略提到形成影的三種狀況，本文下段文句以此為基礎並加以闡發。

⁸ 如：自然光源有日光、月光；動物性光源有螢火蟲發出的光；人工光源有燭光、燈光。



產物。其二是：呈現在折射物體中之影像，如水面、鏡中所顯現之物體形像，又可稱為「倒影」。如描述水面的倒影，倒影對象多為山川、雲景、樹木和花草，或是寫臨水照面所出現的容顏姿態等；鏡面倒影，通常會以人物梳妝所反射在鏡中的影像為主，間接地寫出年華老去、不勝唏噓之感。其三是：事物留下的痕跡或視覺殘留的模糊形象⁹，也就是「視覺暫留」所形成的「殘影」。人的視覺能力能夠將看到的影像暫時保存，將短時間內的影像暫時停留在眼前這是暫留的原理。所謂的「視覺暫留原理」：是因為人類的眼睛能暫時把看到的影像留在網膜 1/24 秒，產生很短暫的記憶，當影像消失後，之前的影像還會暫時停留在眼前，產生「畫面連續不斷的錯覺」。¹⁰但此類的影比較少在詩詞作品中出現。

此外，除了上述三種影的成因外，還可提到一種現代科技的攝影技術，這是利用新的電子儀器將物體的形象拍攝留住。類似我們的繪畫技術，不同的是古代的畫作大多非具體、寫實呈現出風景人物，而是比較偏向寫意方面；加上畫家會憑著自己的喜好、主觀情感而定，因此所繪景物多帶有個人的特殊色彩。但創造詩詞不像攝影技術能真實、細緻的展現所描繪景物的原貌，它也不求照相式的逼真，而是在真實與虛幻之間求得一個平衡點，以求達到一個距離適中、不即不離¹¹的境界。因為創造和欣賞的成功與否，就看能否把「距離的矛盾」安排妥當，「距離」太遠了，結果是不可了解；「距離」太近了，結果又不免讓實用的動機壓倒美感，「不即不離」是藝術的一個最好的理想。¹²

了解構成影的物理特性後，可知影與其他常見意象如流水、明月、花草所不同的是：影這一個意象本身就有其特殊性，它不能夠脫離物體而獨立存在，大體來說，它必須借助各種物像並加上光的照射作用才能產生。無論哪一種影都是一種虛幻的物的形象，是一種不可觸摸、不可追尋的虛幻存在，在時間和空間上都有一種距離¹³，因此寫影就是在距離取捨得當中約略寫其風韻。明暗有別的光芒，會造成影子的清晰與否，同樣的物品在不同的陽光、月光或燈光的照射下，也會呈現強弱不同、姿態各異的影子，因此時間的轉移、空間的變換，是會影響到成影的條件。

三、「無影詞」的範圍界定

在詩詞當中明白寫出影字者，讓人能察覺到影子的存在，這是一種明寫的方式。所

⁹ 見鄔志傳，胡遂：〈張先詞的寫影造境藝術〉，頁 96。

¹⁰ 林美婷：《光與動態造形之研究》（臺南：崑山科技大學視覺傳達設計所碩士論文，2004 年 6 月），頁 44。

¹¹ 〔明〕王驥德撰：《曲律》：（上海：上海古籍出版社，2001 年，《續修四庫全書》（據北京圖書館藏明天啟五年（1625）毛以遂刻本影印），頁 462。王驥德在《曲律·論詠物第二十六》提到：「詠物毋得罵題，却要開口便見是何物，不貴說體，只貴說用。佛家所謂不即不離，是相非相，只於牝牡驪黃之外，約略寫其風韻，令人仿佛中如燈鏡傳影，了然目中，卻捉摸不得，方是妙手。」

¹² 朱光潛：《文藝心理學》（臺北：臺灣開明出版社，1991 年 6 月），頁 21。

¹³ 同註 9，頁 96。



謂的明寫，是「創造具有直覺審美意義的形象、場景，或明白地、直接了當地闡明某種事理，這種寫法叫實寫，又叫明寫」。¹⁴例如〈天仙子〉：「雲破月來花弄影」（節錄）、〈青門引〉：「隔牆送過秋千影」（節錄），這些在詞句中明白指出花影、秋千影，讓人能一目了然。

還有一種沒有直接寫出影字卻還能在詞中查覺影之存在，例如「陰字」、或直接使用「無影」，這種利用間接方式呈現出來的方式叫做暗寫，也就是「在各類文體的寫作中，凡是把要展示的旨意、境遇、情節脈絡，蘊含在間接的描繪或敘說之中，為讀者提供一定的想像空間，這種寫法叫虛寫，又叫暗寫」¹⁵。這樣的無影之影留下更多想像的空間，擴大了詩詞的意境，不禁讓人想要一探究竟是否還有其他無影的存在。使用暗寫手法在於能「借無寫有、借無聲音寫聲音、借無形寫形狀、借無物無象寫物象的藝術方法，從另一角度引起懸念而發人思索，從而收到此時無聲勝有聲的藝術效果」¹⁶。例如〈河滿子〉：「片段落霞明水底，風紋時動妝光」、〈菩薩蠻〉：「湖水亦多情，照妝天底輕」，此處藉由水中倒影來表現出物象之美，寫波光粼粼帶出夕陽晚霞之美、用湖水不僅多情還清澈地照出佳人美麗的容貌。

倒影是物體倒映於水中的虛像，原本影就已經是一種虛幻的物像，此處張先寫「無影」是為更虛的層次。以影的虛幻朦朧之態來表現那種微妙不可捉摸的感情和心理，表達一種深婉含蓄的情思，創造一種空靈的意境，這是張先詞寫影以造境的獨特個性¹⁷，這是值得探討的。所以在詞中不明寫影卻有影感，例如描寫水面或鏡面的倒影，這些都將納入無影詞的範圍；而詞中直接寫作「無影」的兩首詞作，也納入無影的範圍。所以把張先詞作屬於無影詞的部分，可以分為：一、詞語中直接寫「無影」者；二、以「陰」字來代替影字者；三、詞語中不帶一影字卻有影感者，再從這三部分去探查張先詞中不直接寫影的詞作。（相關無影詞作臚列於文末附錄表格三）

四、直接寫為「無影」者

以下就張先詞作來看，直接使用「無影」語詞者有兩例，分別是〈木蘭花〉與〈翦牡丹〉這兩首。首先來看「無影」之作為〈木蘭花〉（乙卯吳興寒食），見以下全文：

龍頭舴艋吳兒競。筍柱秋千遊女竝。芳洲拾翠暮忘歸，秀野踏青來不定。行雲去後遙山暝。已放笙歌池院靜。中庭月色正清明，無數楊花過無影。¹⁸

¹⁴ 成傳鈞、唐仲揚、向宏業：《修辭通鑿》（北京：中國青年出版社，1992年4月），頁825。

¹⁵ 同前註，頁825。

¹⁶ 唐景凱：《中國詞的物體意象》（廣州：廣東人民出版社，1993年），頁54。

¹⁷ 同註9，頁96。

¹⁸ 出自唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：文光出版社，1983年1月），頁75。



詞中描寫在寒食節外出踏青遊玩的景象，寒食節在清明前兩天¹⁹，古人有禁煙、插柳、踏青、掃墓等風俗²⁰，宋代還有賽龍船的活動，如周密：《武林舊事·卷第三·西湖遊幸（都人遊賞）》，記載寒食節西湖賽船的景象²¹。²²

詞上片描寫春暖花開適合出遊、大地萬物生命力逐漸旺盛的場景。胡雲翼評此首詞為「句句景中有人，富有生活情趣」，反映出作者生命的活力仍然很旺盛。²³上片的「暮」字帶出下片的「暝」字，交代時間是由早到晚的轉移，暗指慶祝寒食節的活動也該到一個歇止的時刻。此時作者遙望著空中明月，漫天飛舞的柳絮楊花正綻放其生命力，她是無聲無影、安靜地表達出其對寒食節的歡喜之情。

在漫天飛花卻無影的過程中是以一種無聲的方式進行著。因柳絮楊花色白、清透如無形體般的飄飛過庭院，帶給人一種若有似無的感覺，加上皎潔的月光穿透過輕薄的柳絮楊花，地上沒有呈現出飛絮影。這「花過無影」的描寫過程將月色點綴得更加清明，整個庭院籠罩在一層若有似無的楊花薄霧中，而呈現出一種朦朧美的感覺，整個過程看似無聲無影卻有著動態美。如同俞平伯所說：「『無數楊花』一句，說飛絮滿天，卻不遮明月，說『無影』更無聲，極靜中有動態。」²⁴而相較於白天所見的熱鬧情景，於此時見到此景的子野，心境便跟著這寧靜又熱鬧的夜晚，逐漸變為恬適、清澈。因此晁無咎在《能改齋漫錄·卷十六樂府》云：「『子野韻高』²⁵，道出張先有著清澈恬淡的心境。」²⁶

從柳絮楊花「實如白絮，隨風飛散」的生長特性來看，便帶有一種身世飄零、隨風飄落不能自己作主的哀慟感，但張先筆中的楊花柳絮，不同於蘇軾〈水龍吟〉（次韻章質夫楊花詞）中所提到那種傷柳泣絮的作品。在張先這首詞中它跳脫了悲情與哀思的角色定位，帶有一種空靈、清新的新鮮感覺，或許這也是晁無咎稱讚子野韻高，有著清澈

¹⁹ 〔梁〕宗懔撰：《荆楚歲時記》：「去冬節一百五日，即有疾風甚雨。謂之寒食，禁火三日，造餠大麥粥。『按歷合在清明前二日，亦有去冬至一百六日。……據《左傳》及《史記》，並無介推被焚之事。《周禮·司烜氏》：『仲春以木鐸修火禁於國中。』注云：『為季春將出火也。』今寒食準節氣，是仲春之末，清明是三月之初，然則禁火蓋周知舊制也。」

〔梁〕宗懔撰：《荆楚歲時記》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》），第一九五冊·史部·地理類，頁581。

²⁰ 〔宋〕呂原明（希哲）：《歲時雜記》（北京：中華書局，1985年，《歲時廣記》），卷一七·清明部，頁181。《歲時雜記》書中記載：「清明節在寒食第三日，故節物樂事，皆為寒食所包。」又明清以後，寒食禁火習俗廢止，寒食徒有其名，寒食的習俗也融入到清明節俗中，寒食節本身則漸漸為人所淡忘，不大提起，清明就成了三月最隆重的節日了。長江流域清明習俗中，最流行的是上墳、踏青、插柳等活動。語出自夏日新著：《長江流域的歲時節令》（武漢：湖北教育出版社，2004年10月），頁97-98。

²¹ 〔宋〕周密：《武林舊事》（臺北：廣文書局有限公司，1995年6月），頁2。書中記載：「都城自過收燈。貴遊巨室，皆爭先出郊，謂之探春，至禁煙為最盛。龍舟十餘，彩旗疊鼓，交午曼衍，粲如織錦……京尹為立賞格，競渡爭標……都人仕女、兩堤駢集，幾於無置足地。水面畫楫，櫛比如魚鱗，亦無行舟之路。」

²² 可參考唐圭璋等撰寫：《唐宋詞鑑賞集成》上冊（臺北：五南圖書出版有限公司，1991年6月），頁464。

²³ 胡雲翼：《宋詞選》（臺北：明文書局，1987年8月），頁22。

²⁴ 俞平伯：《唐宋詞選釋》（北京：人民文學出版社，1994年12月），頁71。

²⁵ 〔宋〕吳曾撰：《能改齋漫錄》（臺北：木鐸出版社，1982年5月），頁469。

²⁶ 唐圭璋主編：《唐宋詞鑒賞集成》（香港：中華書局，1987年7月），頁256。



恬淡心境的緣由。

張先的詞作就如同一幅多層次的畫作般，每讀一次就有不同的感受。當空中無數楊花漫天飄飛，地上卻連虛幻之影都不可見的時候，我們正可以想像那溶溶月光下的楊花，是如何輕柔、細微、如夢、如煙，這就把月光下楊花的若有若無、似真似幻的特點寫到了極致，把「影」的表現推向了極致。²⁷ 喜好此首詞者，如清人李調元在《兩村詞話·卷一》評論為：「張三影已勝稱人口矣，尚有一詞云：無數楊花過無影，合之應名『四影』」²⁸；清人朱彝尊也欣賞這首「無影」，他在《靜志居詩話·卷十六·林漢翀》對此首詞有著相當高的稱讚：「張子野〈吳興寒食詞〉：『中庭月色正清明，無數楊花過無影。』余嘗歎其工絕，在世所傳三影之上。」²⁹

第二首在詞中明提「無影」之作，則是〈翦牡丹〉（舟中聞雙琵琶）：

野綠連空，天青垂水，素色溶漾都淨。柔柳搖搖，墜輕絮無影。汀洲日落人歸，修巾薄袂，擷香拾翠相競。如解凌波，泊煙渚春暝。彩條朱索新整。宿繡屏、畫船風定。金鳳響雙槽，彈出今古幽思誰省。玉盤大小亂珠迸。酒上妝面，花豔媚相並。重聽：盡漢妃一曲，江空月靜。³⁰

詞上片前五句是對周遭環境的描寫，在帶出碧綠原野、蔚藍的天空、紛飛的柳絮一個大場景後。轉從「汀洲日落人歸」描寫女主角，作者將鏡頭由遠而近的拉過來，描寫夕陽斜照時，佳人從遠處的汀洲走過來，從一個模糊的人影逐漸地轉為清晰可見的樣貌；而汀洲所產生的朦朧、瀰漫的水氣，營造出一種虛幻如夢的距離空間，將佳人的出場點綴得更加夢幻。詞下片用昭君和親匈奴、於出嫁途中彈奏琵琶的故事，來寄託彈奏者心中的身世之感。

從這首詞中可看出，張先是一個善於描繪情景的詞人，在場景的描寫、視角的轉換都非常地流暢。詞上片以「綠野連空」一句帶出空曠的感覺，呈現在眼前的是一片瞭望無際的草原，遠處的綠色地平線上接著蔚藍色天空。而後再以一句「天青垂水」說明蔚藍的晴空與清澈的水面兩者相連，張先用一個「垂」字跳脫出以往描述倒影的普通手法，呈現出一種較生動活潑、有動感的方式。從遠處來看，「垂」字帶出連續不斷的感覺，就像是水面盡頭緊接著藍天，構成一幅有立體空間感的掛畫。最後將視角拉回近處去俯視水面，「淨」是形容水的潔淨清澈，所以不難看出倒映在水面上的藍天、白雲。因此「野綠連空，天青垂水，素色溶漾都淨」，以水面倒影暗藏著天空雲景之倒影，進而描繪出一幅渲染著青、藍與綠相間的自然風景畫，天、水、地三者間似乎沒有明顯界線而

²⁷ 張福慶：《唐宋詞審美談》（北京：世界知識出版社，2008年1月），頁136。

²⁸ 〔清〕李調元：《兩村詩話／兩村曲話（等六種）》（臺北：宏業書局，1972年4月），頁17961-17962。

²⁹ 〔清〕朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點：《靜志居詩話》（北京：人民出版社，1998年2月），頁496。書中記載：張子野〈吳興寒食詞〉：『中庭月色正清明，無數楊花過無影。』餘嘗歎其工絕，在世所傳三影之上。詠梅者類取材於於『疏影』『暗香』，仕郎（指林漢翀）得以無影形容之，亦奪胎法也。詩云：『玉蕊含風香，苔枝帶霜冷。夜靜月冥濛，空庭臥無影』。

³⁰ 同註18，頁79。



互相交融在一起。

「柔柳搖搖，墜輕絮無影」一句講出明朗天氣，水岸邊有擺盪不已的柳枝、漫天飛揚的柳絮楊花，以及特別點出柳絮之無影。在此風它扮演了一個重要角色，風凸顯出柳絮的輕柔、朦朧美，讓漫空飛舞的柳絮好似無影；另外在「柔柳搖搖，墜輕絮無影」句中還暗藏著柳條的影子，因為唯有柳條的幫助，才能將柳絮影藏在柳條影中。³¹在這首詞中，呈現一幅江上美景，對於「野綠連空，天青垂水，素色溶漾都淨」大場景的描述，作者只用一筆帶過，只有「柔柳搖搖，墜輕絮無影」，是用特寫鏡頭寫出輕絮飛過之無影無蹤，著重在寫柳絮之輕盈和環境之清幽。一個「無影」用看似平淡的一筆，為詞境刷上一片迷濛的色彩³²，更增添了無盡的美。

五、以「陰」字來代替影字者

對於不直接寫出影的作品，除了上述之兩首作品外，我們還可以看到使用陰字的詞作同樣能帶有影子美感的。而「陰」字在《說文解字》的解釋是：

陰，闇也；水之南、山之北也。³³

段玉裁注為：

闇者，閉門也。閉門則為幽暗，故以為高明之反。《穀梁傳》曰：「水北為陽，山南為陽」。注云：「日之所照曰陽。然則水之南，山之北為陰可知矣。」³⁴

「陰」，《說文解字》解為「闇」之義，即陰暗義，由於日照面之故，在水之南邊、山之北邊多會較陰涼。如《昭明文選》選潘岳〈閒居賦〉：「蘘荷依陰，時藿向陽」，所謂的「向陽」，就是面向陽光，其相反意為背陰。可知「陰」可拿來代替「影」字，是因為「日之所照曰陽」，當太陽沒有照射到之面，也就是背向陽光時，在物體前面就會形成影子。又《玉篇》：「陰，於今切。默也、影也。水南山北也。闇也」³⁵；《正字通·戌集中》：「陰，日影也」³⁶，都提到陰字有影之義。如《晉書·卷六十六·陶侃傳》：「大禹聖者乃惜寸陰，至於眾人當惜分陰」³⁷，其中陰字為日影之義。因此在詩詞使用上，

³¹ 朱明明：〈始有意而為「影」——論張先詞中的影意象〉，《牡丹江師範學院學報（哲社版）》第4期（2007年），頁17提到：絮影埋藏在柳影之中，明寫絮之無影，實寫柳之有影。

³² 同註9，頁97。

³³ 〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，王進祥注音：《說文解字注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1985年），頁731。

³⁴ 同前註，頁731。

³⁵ 〔梁〕顧野王撰，國字整理小組編輯：《玉篇》（臺北：國立中央圖書館發行，1982年），頁323。

³⁶ 〔明〕張自烈，〔清〕廖文英編，董琨整理：《正字通》（北京：中國工人出版社，1996年7月），阜部，十四，總頁1239。

³⁷ 唐太宗文皇帝撰：《晉書》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》），第八八冊·史部·



陰字有影子的涵義，也兼有幽暗、陰晦的引申意義，此處為了清楚界定使陰字意義不至於模糊化，因此只取陰字帶有「影」之義的相關詞作。

其實早在唐五代的詞中，就有以「陰」字代替「影」字意義的作品，如杜牧〈八六子〉：「正銷魂，梧桐又移翠陰」³⁸、段成式〈閒中好〉：「坐對當窗木、看移三面陰」³⁹、薛昭蘊〈浣溪沙〉：「滿街垂柳綠陰長」⁴⁰。在張先詞作中用「陰」來代替「影」字的例子並非首見。如〈八寶裝〉、〈傾杯〉、〈望江南〉、〈夢仙鄉〉、〈更漏子〉、〈浣溪紗〉這六首⁴¹，都是以「陰」字來代替「影」字者，其中又可分為花陰、樹陰類。

（一）花陰類

首先來看〈八寶裝〉這首：

錦屏羅幌初睡起。**花陰轉**、重門閉。正不寒不暖，和風細雨，困人天氣。 此
時無限傷春意。憑誰訴、厭厭地。這淺情薄倖，千山萬水，也須來裡。⁴²

詞上片先寫室內景，從「錦屏羅幌初睡起」句中得知佳人剛睡醒，外頭正是不寒不暖，舒適宜人的天氣，此時房門仍是深鎖未開啟，但張先並不直接說出時光的流逝，而是用「困人天氣」來替美好的春光作結，而詞下片之敘述能說明不全是清明節氣帶來的濛濛細雨困住人，最主要是主角心中的愁緒纏綁著自己，導致任何美好事物都帶有淡淡的憂愁。故上片是從外面的景反襯出主角內心的情，並暗藏著為何晚起的原因。詞下片直接挑明主角心中的傷春感受，及無所投訴的苦悶，從「這淺情薄倖，千山萬水，也須來裏」一句，道出主角心中滿腔的怨懟全因為那薄倖人不來。「花陰轉、重門閉」，為看似平淡地描述場景的一句話，它指出花影隨著太陽升降而移動、閨閣之門依舊深鎖未開啟這樣的一個情景。但從另一個角度也可以看出「花陰轉、重門閉」，用悄無聲息的方式說出時間更迭、女子內心的煎熬與堅持，以及那默默消逝的花樣青春年華。

同樣以「陰」代替影字的例子，還有〈望江南〉（閨情）：

香閣內，空自想佳期。**獨步花陰**情緒亂，謾將珠淚兩行垂，勝會在何時。 厭厭
病，此夕最難持。一點芳心無託處，醅釀架上月遲遲。惆悵有誰知。⁴³

詞上片從室內場景開始寫起，主角是位獨守空閨的佳人，正等待良人的來歸，即便百般無聊、寂寞也只能獨自渡過。詞下片為抒發佳人情緒，說出其內心的苦楚、芳心難捱，

正史類，頁 859。

³⁸ 張璋、黃畚編：《全唐五代詞》（臺北：文史哲出版社，1986 年 10 月），頁 165。

³⁹ 同前註，頁 190。

⁴⁰ 同前註，頁 565。

⁴¹ 其他詞作中，亦有以陰入詞者但陰字在其中並非與影子涵義有相關者，如〈醉桃源〉、〈畫堂春〉等等，故不錄為「以陰字代替影字者」一節中。

⁴² 同註 18，頁 61。

⁴³ 同註 18，頁 84。



縱使花好月圓但是「惆悵有誰知」。「有誰知」即無人知，全因良人歸期不定，所有的愁思無所寄託，只能獨自承擔。往昔賞花身旁有人陪伴，現今只有自己的孤影，同樣場景卻有兩樣不同的心情。因此在月光照射下，那紊亂的花影有如自己心中惆悵、難以解開的愁緒，那樣地孤單淒涼只能任風搖曳著。此首詞中，「花陰」為花影之意。

（二）樹陰類

除了用到「花陰」以外，張先詞作中還有以樹木枝葉所成之陰為影，如「柳陰」、「樹陰」或「葉陰」的詞語，此處全歸為「樹陰類」。「柳陰」的用法，在〈更漏子〉一詞中提到：

錦筵紅，羅幕翠。侍宴美人姝麗。十五六，解憐才。勸人深酒杯。 黛眉長，檀口小。耳畔向人輕道。柳陰曲，是兒家。門前紅杏花。⁴⁴

詞上片描述酒席豔遇之事，詞下片則是描寫佳人的容貌，最後用「柳陰曲，是兒家。門前紅杏花」，說出侍宴美人趁著近身勸酒時，道出居住之處，暗自吐露對詞人的愛慕之意。吳熊和對「柳陰曲」二句校注為，出自白居易〈楊柳枝〉詩：「若解多情尋小小，綠楊深處是蘇家」⁴⁵，蘇家原指南齊錢塘著名歌妓蘇小小之住處，此借指為妓家。張先將「綠楊深處」之義以「陰」來取代，因此「柳陰」也可代表柳樹成蔭的地方，當聽到綠楊陰蔭處所傳送來的樂曲聲，表示接近美人居所。

另一個是用「陰」字來代替「陰影」的例子，為〈浣溪沙〉：

樓倚春江百尺高。煙中還未見歸橈。幾時期信似江潮。 花片片飛風弄蝶，柳陰陰下水平橋。日長才過又今宵。⁴⁶

詞上片寫女主角在高樓遠望江邊以俟良人，但茫茫水氣中依舊不見人影，不禁想問良人何時才能像江潮般有信而能如期歸來。詞下片寫出春天百花齊放、生氣盎然，此時來到送別之橋，看到柳枝茂密翠綠、蝶兒雙飛同舞，不禁憶起當年送別之情景，希望良人能夠憶起折柳送別之約而早日歸來。

古人多會折柳贈友，折柳贈別始於漢朝，亦是我國流傳甚久的送別習俗，據《三輔黃圖·橋》記載：「灞橋在長安東，跨水作橋，漢人送客至此橋，折柳贈別」⁴⁷。柳枝條繁茂、樹葉成蔭的地方，也代表著自己累積了滿腔難以為之抒解的思念，此時只能隨風擺盪而無所寄託。在詞中所提及之柳樹成蔭的地方，好似作者晦澀、鬱結不開的心情。這樣的例子同樣能在〈夢仙鄉〉出現：

⁴⁴ 同註 18，頁 66。

⁴⁵ 吳熊和、沈松勤校注：《張先集編年校注》（杭州：浙江古籍出版社，1996 年 1 月），頁 146。

⁴⁶ 同註 18，頁 81。

⁴⁷ 撰人未詳，畢澆校正：叢書集成初編《三輔黃圖 附補遺》（北京：中華書局，1985 年北京新一版），頁 49。



江東蘇小。天斜窈窕。都不勝、彩鸞嬌妙。春豔上新妝。肌肉過人香。

佳樹陰陰池院。華燈繡幔。花月好、可能長見。離聚此生緣。無計問天天。⁴⁸

詞上片先從蘇小窈窕體態描寫起，來襯托出詞中佳人的殊麗容貌更甚蘇小小。詞下片雖是描寫美好的庭園景色，但在末句話鋒一轉，便帶出無語問蒼天的無奈落寞感。

看〈夢仙鄉〉：「佳樹陰陰池院」、〈傾杯〉：「深紅盡、綠葉陰濃，青子枝頭滿」等句，即是用枝葉茂密、樹葉成蔭之義，所延展而出的陰影處，暗指主角悶悶不樂的心情。茂盛的枝葉如同主角心中的千迴百轉的思緒，其糾結的影子如同剪不斷的情感。就張先詞作中以「陰」入詞者可得到，有能代表主角渲洩情緒的花陰，如〈望江南〉之「獨步花陰情緒亂」；亦有用柳條成蔭的地方，來代表自己晦澀、難以抒解的心情，如〈浣溪紗〉之「柳陰陰下水平橋」、〈夢仙鄉〉之「佳樹陰陰池院」；或是代表時光流逝的意義，如〈八寶裝〉中「花陰轉、重門閉」等例。

六、寫影不著影字者

在張三影的詞作中，除了明顯提到影字者，以及上述所提明寫「無影」者，還有一種情形也能代表詞中有影者，也就是寫影卻不直接用影字者，如同梁啟勳在《曼殊室隨筆》發表說：

張三影以「雲破月來花弄影」等數語得名。實則子野詞繪影之作最多，佳句尚不止此。試舉其顯著者如：雲破月來花弄影。隔牆送過秋千影。……以上所列舉，均屬以影字為韻腳，用重筆描寫者也。此外復有輕描淡寫之影，亦殊見佳妙。如：花影閒相照。棹影輕於水底雲。……此外更有寫影而不著影字者，如：湖水亦多情，照妝天底輕。片段落霞明水底，風紋時動妝光。絲綸慢卷，牽動一潭星。由此觀之，可見此翁對於燈影、月影、水影、與夫各種之影，固具特殊興趣而別有會心者也。⁴⁹（〈詞論〉第6則）

梁啟勳將張先的影詞分為重筆描寫類有九首，與輕描淡寫類有十八首。所謂的重筆描寫就是以影字為韻腳者；輕描淡寫就是不以影字為韻腳，而是附屬其他物體所形成之影。除了重、輕筆區分之外，梁啟勳還提到張先寫影不僅只是明確寫影，還用了「寫影而不著影字」來襯托出影，分別是：〈河滿子〉：「片段落霞明水底，風紋時動妝光」、〈菩薩蠻〉：「湖水亦多情，照妝天底輕」、〈滿庭芳〉：「絲綸慢卷，牽動一潭星」⁵⁰。

⁴⁸ 同註 18，頁 64。

⁴⁹ 同註 4，頁 11-14。

⁵⁰ 但其中〈滿庭芳〉這一首詞經唐圭璋《全宋詞》（頁 85）考察後，是為秦觀詞，其原出處為《類編草堂詩餘卷二》，見《淮海居士長短句卷上》，故此首〈滿庭芳〉筆者不錄為張先詞中影意象的範圍。



寫影卻能不著影字，可以看出作者用心觀察周遭的景物，並在語句上做深刻的描繪。這需要用心去體會才能感受到這無影之影的美，如同嚴滄浪《滄浪詩話》云：「詩者，吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。顧其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」⁵¹可知唐人在追求一種能給人玲瓏透澈般卻無須用言語盡述之的美感。雖然看似無跡可求、虛幻至極，但仍有些許的跡象可探查，在張先的詞作中也可以看到這樣的感覺。筆者在張先的詞作中，發現除了兩首詞中明題為「無影」之外，亦有著重外在事物的描寫來暗藏影在詞語裡頭的詞作。這類寫影不著影字的相關詞作，有著《滄浪詩話》中所談的「水中之月、鏡中之象」之美，可在其妙處中得到玲瓏透澈的美感。

從隱藏在字句中的影，可以看出張先在創作中對於鍛鍊字句之用心，以及對於周遭景物的觀察細微。因此，有鑒於梁啟勳的發現，筆者再進一步去探查張先詞作，發現寫影不著影字的不止兩首，尚有十六首，以下將依照倒影位置去做探討，分別為：（一）倒映到水面上的影，有十二首；（二）倒映到地面上的月光影，有一首；（三）對鏡梳妝打扮的身影，有三首。

（一）倒映到水面上的影

1. 人影

首先來看〈菩薩蠻〉：

藕絲衫翦猩紅窄。衫輕不礙瓊膚白。縵鬢小橫波。花樓東是家。上湖閒盪槳。
粉豔芙蓉樣。湖水亦多情。照妝天底清。⁵²

詞上片用白色衫來襯托出女子肌膚之淨白無瑕，緊接著寫女子的長髮、最終停留在女子含情脈脈的眼眸中。上片是從遠處去觀察女子，下片便寫與女子同遊泛舟湖上之景，「粉豔芙蓉樣」說出不做作的嬌紅就好比芙蓉花開的情景，那樣地美麗。「湖水亦多情。照妝天底清」此句用了擬人法，寫出人多情湖水亦多情，呈現了層層疊進的美感。因為此處本來講湖面映照出女子嬌媚的容顏，應是「水底清」，但為何是「天底清」？因為湖水清澈見底，天色映於湖水上，就像一面鏡子，在湖面上不僅看到天空的倒影，還有女子照面的倒影，呈現出影中有影的重疊景象，因此在兩相映照下，不知是水面還是天色才映照出女子的容貌了。

描寫人物在水面的倒影，還有〈山亭宴慢〉（有美堂贈彥猷主人）：

宴亭永晝喧簫鼓。倚青空、畫闌紅柱。玉瑩紫微人，藹和氣、春融日照。故宮池館更樓臺，約風月、今宵何處。湖水動鮮衣，競拾翠、湖邊路。落花蕩漾愁

⁵¹ 語出自〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民出版社，1998年2月），頁26。

⁵² 同註18，頁77。



空樹。曉山靜、數聲杜宇。天意送芳菲，正黯淡、疏煙逗雨。新歡寧似舊歡長，此會散、幾時還聚。試為挹飛雲，問解寄、相思否。⁵³

利用「湖水動鮮衣，競拾翠、湖邊路」此句，描寫動盪的湖水將女子身上穿的服飾映襯得更加美麗動人，呈現出水面上人物之倒影。

在〈山亭宴〉（湖亭宴別）也能找到相同的例子：

碧波落日寒煙聚，望遙山、迷離紅樹。小艇載人來，約尊酒、商量歧路。衰柳斷橋西，共攜手、攀條無語。水際見鷺鷥，一對對、眠沙渚。西陵松柏青如故。翦煙花、幽蘭啼露。油壁間花驄，那禁得、風吹細雨。饒他此後更思量，總莫似、當筵情緒。鏡面綠波平，照幾度、人來去。⁵⁴

從〈山亭宴〉之題前小序——「湖亭宴別」，得知這為一首在湖邊涼亭贈別友人之作。詞上片以衰柳之景寫送別友人時不捨之情，「碧波落日寒煙聚」說出時間為黃昏，再以「衰柳」這殘敗的物象及「攀條無語」的景象，道出作者與友離別前的哀傷，並用「鷺鷥一對對」襯托出別離後的孤單。詞下片寫春去春回、景色如故，願兩人情誼如同長青松柏般永久不變。詞中以「鏡面綠波平，照幾度、人來去」，敘述水面清澈如鏡般，清楚地映照出歷年來離別者與送行者的身影，「鏡面綠波平」，就像強忍悲傷的淚水以表面情緒的平靜來送別，但「照幾度、人來去」一句透露出無奈的心聲。

2. 日光影和燈火影

另一首同樣用倒影於水面的詞作是〈河滿子〉，但此處的主角卻換為「日光」和「燈火影」。先看〈南鄉子〉這首：

何處可魂消。京口終朝兩信潮。不管離心千疊恨，滔滔。催促行人動去橈。記得舊江皋。綠楊輕絮幾條條。春水一篙殘照闊，遙遙。有個多情立畫橋。⁵⁵

詞上片中，寫說朝來夕去的潮水不斷地催促離人、無情地提醒離期將到。詞下片用回憶的筆法，講起舊時的折柳誓言，希望對方不要忘記。在此首詞中，不僅用「春水一篙殘照闊」一句，畫出一幅夕陽餘暉鋪灑在漫漫江面的畫面，並在此句中暗藏著水面之夕陽倒影。而末句的「有個多情立畫橋」，點出了在橋上苦苦等待的主角，當夕陽餘暉灑落在女子身上，斜照下的光芒更在女子背後拉出了長長的影子，最終就只剩下影子孤單地陪伴著女子。

在張先詞中，影意象與夕陽相關的詞作不少，如上述的〈河滿子〉。同樣以倒映在水面上的夕陽影的詞作，還有〈河滿子〉（陪杭守泛湖夜歸）：

⁵³ 同註 18，頁 60。

⁵⁴ 同註 18，頁 84。

⁵⁵ 同註 18，頁 58。



溪女送花隨處，沙鷗避樂分行。遊舸已如圖障裡，小屏猶畫瀟湘。人面新生酒豔，日痕更欲春長。衣上交枝鬥色，釵頭比翼相雙。片段落霞明水底，風紋時動妝光。賓從夜歸無月，千燈萬火河塘。⁵⁶

詞上片從遠景寫起，描寫贈別宴客之盛大氣氛，有趁熱鬧賣花的女子、宴饗時的樂器聲、美麗如畫的遊船。「日痕更欲春長」，因酒醉或不願面對分離時的感傷，便用殘存的夕陽來指稱春天（或指時光）似乎甚早。下片寫遊船裡頭熱鬧的景像，「衣上交枝鬥色，釵頭比翼相雙」，寫跳舞助興女子的華麗衣裳與頭上釵飾。從「片段落霞明水底，風紋時動妝光」此句看起，作者將寫作視角拉出遊船外面，看到逐漸西下的夕陽終至沒入水平線，此時微風拂過水面吹起了陣陣漣漪，灑落在水面上之夕陽光暉，此時便呈現波光粼粼之感，所謂的「落霞」、「妝光」就是夕陽光芒的倒影。「賓從夜歸無月」說明宴會結束時，時值一個無月的夜晚，而古代夜晚所擁有的照明設備除了月光就是燈燭火，可猜見河塘兩旁店家所佈滿的的燈燭光所照亮的不僅是夜歸之路、河塘兩旁，更是照亮了整個無月的夜晚。

3. 月光影

除了上述的日光倒影外，在張先的詞作中還有與月光倒影相關的。這樣類型的詞作相當地多，首先來看〈木蘭花〉（晏觀文畫堂席上）⁵⁷：

檀槽碎響金絲撥。露溼潯陽江上月。不知商婦為誰愁，一曲行人留晚發。畫堂花入新聲別。紅蕊調高彈未徹。暗將深意語膠絃，長願絃絲無斷絕。⁵⁸

張先這首詞上片引用白居易的〈琵琶行〉詩的故事，此處的江上月實指倒映在江上的月光倒影。

而在〈傾杯〉（吳興）裡頭：

橫塘水靜，花窺影、孤城轉。浮玉無塵，五亭爭景，畫橋對起，垂虹不斷。愛溪上瓊樓，憑雕闌、久□飛雲遠。人在虛空，月生溟海，寒漁夜汎，游鱗可辨。正是草長蘋老，江南地暖。汀洲日晚。更茶山、已過清明，風雨暴千巖、啼鳥怨。芳菲故苑。深紅盡、綠葉陰濃，青子枝頭滿。史君莫放尋春緩。⁵⁹

同時具有花影、建築景物影以及月光下的無影。其中不用影字所呈現的影感，為「五亭爭景，畫橋對起，垂虹不斷」、「月生溟海」兩句，其中分別描述在水面之涼亭倒影與連接不間斷之虹橋影；以及當月亮初生時，灑落在海面上之明亮的月光影。

⁵⁶ 同註 18，頁 82。

⁵⁷ 唐圭璋在《宋詞四考》誤寫為〈玉樓春〉，其案此首張先詞見子野詞，但又見歐陽修近體樂府，疑入歐詞誤。唐圭璋：《宋詞四考》（臺北：明倫出版社，1971年4月），頁 255。

⁵⁸ 同註 18，頁 74。

⁵⁹ 同註 18，頁 75。



又〈醉落魄〉（吳興莘老席上）一首詞中：

山圍畫障，風溪弄月清溶漾。玉樓苔館人相望。下若醲醕，競欲金釵當。使君勸醉青娥唱。分明仙曲雲中響。南國百卉千家賞。和氣兼春，不獨花枝上。⁶⁰

以「山圍畫障，風溪弄月清溶漾」描繪出水波盪漾的清澈溪面上，那隨著波面起伏因而變化不定的月光倒影，再以「玉樓苔館人相望」之「相望」兩字，在腦海中勾勒出站在玉樓苔館上的佳人與映在水面之佳人倒影。

同樣寫水面月之倒影者，還有〈芳草渡〉：

主人宴客玉樓西。風飄雪、忽雰霏。唐昌花蕊漸平枝。浮光裡，寒聲聚，隊禽棲。驚曉日，喜春遲。野橋時伴梅飛。山明日遠霽雲披。溪上月，堂下水，併春暉。⁶¹

此首詞用「溪上月，堂下水，併春暉」，以溪水面上的月亮倒影透露出春天的訊息。

又〈熙州慢〉（贈述古）：

武林鄉，占第一湖山，詠畫爭巧。鷺石飛來，倚翠樓煙靄，清猿啼曉。況值禁垣師帥，惠政流入歡謠。朝暮萬景，寒潮弄月，亂峰回照。天使尋春不早。併行樂，免有花愁花笑。持酒更聽，紅兒肉聲長調。瀟湘故人未歸，但目送遊雲孤鳥。際天杪。離情盡寄芳草。⁶²

從詞題小序「贈述古」可知，這是一首贈友人離別之作。詞上片從「鷺石飛來」、「清猿啼曉」來描寫武林鄉之優美的湖光山色，並以「寒潮弄月」為結尾帶出時間點，來承接下片之「尋春不早」，進而寫出外踏春的樂趣與途中所見之景物，最後用「游雲孤鳥」、「離情盡寄芳草」帶出孤單與濃厚離情意味，終將祝福寄託在綿綿不盡的春草上。

此句「寒潮弄月」將潮汐的起伏比喻成與月亮嬉戲，玩弄的並非是天上月而是水中月之倒影。「亂峰迴照」一句，從水中倒影可以看出山石、樹林亂中有序地坐落著，呈現一種參差的美感。在這句話中可知張先詞中之湖水清澈無比、月色明亮皎潔的情境，否則何以在夜晚之燈光、視線皆不佳中，能看出倒映在湖面上的景物？這句「亂峰迴照」實講倒影清晰可見，卻也點出月光之明亮，不直接說出月本體之明亮轉為描述水面之亂峰迴照，更能點出張先描寫景物之巧妙手法。

4. 景物影

張先影意象的美感透過水面倒影來呈現，除了上述之月影、日影、人影外，還有一些其他景物影。如在〈南鄉子〉（中秋不見月）提到：

⁶⁰ 同註 18，頁 80。

⁶¹ 同註 18，頁 80。

⁶² 同註 18，頁 81。



潮上水清渾。棹影輕於水底雲。去意徘徊無奈淚，衣巾。猶有當時粉黛痕。 海
近古城昏。暮角寒沙雁隊分。今夜相思應看月，無人。露冷依前獨掩門。⁶³

用眼前所見到水中棹影輕於水底雲的景象，點出明顯可見之「棹影」，而這句中也有寫影不用影字之「無影」，也就是藏於棹影裡之「水底雲倒影」。作者巧妙地用一個「輕」字講出「棹影」在上，而「雲影」在下之相對位置，並帶出船正處於前進之狀態。

另一種景物影則屬於「花影」。因為宋代的賞花風氣成為普遍而「當然的習慣」，上至達官貴人，下至販夫走卒，對於花卉之眷愛都有某種在其他朝代裡不曾有過的現象。⁶⁴甚至每年二月十五定有「花朝節」⁶⁵，由此可以看出宋人對花卉熱衷的程度。如歐陽修《洛陽牡丹記》記載了：「洛陽之俗，大抵好花，春時城中無貴賤，皆插花，雖負擔者亦然。花開時，士庶競為遨遊，往往於古寺廢宅有池臺處為市井，張幄帟……」⁶⁶。吳自牧《夢梁錄》卷十三〈諸色雜買〉中也記載著，一年之中宋人對花卉癡迷的情景。⁶⁷身處於宋代的張先，生活在喜好花卉的環境之中，買花、種花、插花……等行為必定不能免之，其詞作中對於花卉或相關活動的描寫自然不會闕如，如〈宴春臺慢〉⁶⁸就是記載花朝節的熱鬧情景。因此，在張先詞中同樣寫影不用影字的詞作中，除了有寫到日光的影外，還寫到了花朵的倒影，如〈少年游〉（井桃）：

碎霞浮動曉朦朧。春意與花濃。銀瓶素綆，玉泉金甃，真色浸朝紅。 花枝人
面難常見，青子小叢叢。韶華長在，明年依舊，相與笑春風。⁶⁹

題中小序「井桃」，說出地點跟事物，焦點以水井旁之桃花樹為主，這是一個春意盎然、井水旁邊的桃花盛開的場景。「浮動」帶著飄動或是焦躁不安之意，飄動的可能是倒影或是物體因風而動，但又可以指為香味傳送，如〔南唐〕江為：「竹影橫斜水清淺，桂香浮動月黃昏」⁷⁰。「真色浸朝紅」此句描寫桃花倒影在井水面上搖曳、浮動著，水

⁶³ 同註 18，頁 58。

⁶⁴ 俞玄穆撰：《宋代詠花詞研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1986 年 5 月），頁 15。

⁶⁵ 每年農曆二月十五日為花朝節。南宋人頗重此節。概浙間風俗，以之為春序正中，百花爭放之時，最堪遊賞。兩宋都成有一奇特傳統：每逢節日，公私園林向市民開放，縱遊人觀賞，並以遊人多寡為榮辱，又如衣冠之家婦女來游私家園林，常有杯酒相餽贈。語出自楊萬里著：《宋詞與宋代的城市生活》（上海：華東師範大學出版社，2006 年 10 月），頁 76。

⁶⁶ 歐陽修撰：《洛陽牡丹記》（北京：商務印書館，2005 年，《文津閣四庫全書》），第二七九冊·子部·譜錄類，頁 2。

⁶⁷ 吳自牧撰：《夢梁錄》（北京：中華書局出版，1985 年），頁 118。記載著：「四時有撲帶朵花，亦有賣成窠時花、插瓶把花、柏桂、羅漢葉。春撲帶桃花、四香、瑞香、木香等花，夏撲金燈花……，秋則撲茉莉……，冬則撲木春花……。沿街吟叫撲賣。及買賣品物最多，不能盡述。」

⁶⁸ 張先〈宴春臺慢〉：「麗日千門，紫煙雙闕，瓊林又報春回。殿閣風微，當時去燕還來。五侯池館頻開。採芳菲、走馬天街，重簾人語，鱗鱗繡軒，遠近輕雷。雕觴霞灑，翠幕雲飛，楚腰舞柳，宮面妝梅。金猊夜暖，羅衣暗裏香煤。洞府人歸，放笙歌、燈火下樓臺。蓬萊猶有花上月，清影徘徊。」出處同註 18，頁 61-62。

⁶⁹ 同註 18，頁 68。

⁷⁰ 「李嘉祐詩：水田飛白露，夏水轉黃鸝。王摩詰但有漠漠陰陰四字，而氣象迥殊。江為詩：竹影橫斜



讓花影色彩顯得更為鮮紅、亮麗。而張先從鮮艷的倒影來襯托出桃花本身的顏色，這在繪畫原理有此一說：「在水中，淺色實物的倒影看起來顏色比較深，而深色實物的倒影顏色較淺」的事實⁷¹。

（二）倒映到地面上的月光影

在上述的詞作中所描寫的影為倒映在水面上，影會隨著投照在地面與水面上不同的地點，而呈現出不同的美感。倒影於地面之例，除了上述所提到〈南鄉子〉之外，還有〈菩薩蠻〉：

玉人又是匆匆去。馬蹄何處垂楊路。殘日倚樓時。斷魂郎未知。 闌干移倚徧。
薄倖教人怨。明月卻多情。隨人處處行。⁷²

在《世說新語·容止》篇提及「玉人」：「裴令公有儁容儀，脫冠冕，麤服亂頭皆好。時人以為「玉人」。見者曰：「見裴叔則如玉山上行，光映照人」⁷³，又《晉書·卷三十五·裴秀傳》記載：「楷風神高邁，容儀俊爽，博涉群書，特精理義，時人謂之玉人」⁷⁴。可知當時以「玉人」稱那些資質聰慧、翩翩風采的男子，往後遂逐漸成為「美男子」之稱。在此首詞中，「玉人」就是主角所思念之人。詞上片寫著所思慕人此行又是匆匆離去不做停留，「馬蹄何處垂楊路」意味著不知何時、何處良人才能有停留的念頭，有種自己魂銷魄散也無人知之怨念。被遺留在家鄉的女子看到能隨人而行走的月光倒影，不禁想起遠行在外的薄倖人，心中更增添了許多埋怨之感。

在水面上的影因為水是流動、不定的，故多帶有一種虛無飄渺、易隨風變化的特性，因此水面上的影，只能從遠處去觀看而多給人一種距離感。地面上的影因為地面是實心、固定的，人在地面上行走，因此看到投射在地上影多會給人相隨相伴的錯覺。如同李白〈月下獨酌〉：「月既不解飲，影徒隨我身。……我歌月徘徊，我舞影零亂」以及〈把酒問月〉：「人攀明月不可得，月行卻與人相隨」，詩中的明月影有著與人相伴的感覺。

（三）對鏡梳妝打扮的身影

除了上述的影詞作品，詞人還常借用閨閣佳人之聲來講述內心的苦楚。明用思婦埋怨良人的口吻，其實是抒發自己心中的怨懟，或用女子之梳妝打扮等待良人來暗示自己

水清淺，桂香浮動月黃昏。林君復改二字為疏影、暗香以詠梅，遂成千古絕調。詩字點化之妙，譬如仙者，丹頭在手，瓦礫俱金矣。」

上述文句，收入〔明〕李日華：《紫桃軒雜綴》卷四（上海：中央書店，1935年12月），頁124。

⁷¹ Patricia Seligman 著、周彥璋譯：《光與影的對話——水彩描繪技法》（臺北：視傳文化事業有限公司，2004年9月），頁103。

⁷² 同註18，頁70。

⁷³ 余嘉錫撰，周祖謨、餘淑宜整理：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，2003年11月），頁612。

⁷⁴ 唐太宗文皇帝禦撰：《晉書》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》），第八八冊·史部·正史類，頁710。



等候明君的賞識，因此在詩詞中多以「鏡中孤鸞」來比喻自身孤單一人的情形。⁷⁵

孤鸞之對鏡照影的典故最早出現在《藝文類聚》卷九十之〈鳥部·鸞〉一條，引南朝宋範泰〈鸞鳥詩序〉曰：

昔罽賓王結置峻祁之山，獲一鸞鳥。王甚愛之，欲其鳴而不致也。乃飾以金樊，饗以珍羞，對之愈戚，三年不鳴。其夫人曰：『嘗聞鳥見其類而後鳴，何不懸鏡以映之？』王從其意。鸞睹形悲鳴，哀響中霄，一奮而絕。⁷⁶

此後，詩人多以「孤鸞照鏡」來比喻失去伴侶或形單影隻的情景。早在五代詞中就已經出現以「鸞影」入詞的作品了，如顧夙〈浣溪沙〉：「恨入空幃鸞影獨，淚凝雙臉渚蓮光」⁷⁷、歐陽炯〈更漏子〉：「羊車一去長青蕪。鏡塵鸞影孤」⁷⁸。

此處張先並未直接使用「鸞影」二字入詞，而是描寫鏡中容顏的衰老來代替照鏡之人。如〈菩薩蠻〉：

憶郎還上層樓曲。樓前芳草年年綠。綠似去時袍。回頭風袖飄。郎袍應已舊。顏色非長久。惜恐鏡中春。不如花草新。⁷⁹

詞上片用樓前芳草鮮綠的顏色，聯想到情郎離別時所穿的綠色衣袍，有一種睹物思人的感觸。詞下片以褪色衣物、「惜恐鏡中春」來對照「不如花草新」，暗指年華老去、良人遠離時間之久。此處「鏡中春」就是指照鏡佳人的容顏。

或是用鏡中所呈現之象——「孤鸞」來講那鏡中之身影。如同〈卜算子〉：

夢短寒夜長，坐待清霜曉。臨鏡無人為整妝，但自學、孤鸞照。樓臺紅樹杪。風月依前好。江水東流郎在西，問尺素、何由到。⁸⁰

詞上片講佳人在漫漫長夜中，孤獨等待的情形。天破曉後，想要臨鏡妝扮時卻無人陪伴，此刻就像失去伴侶的鸞鳥般孤單，只能強忍孤寂而獨自一人照影；詞下片用「江水東流郎在西」點出東、西兩個相反的方向，以帶出下句「問尺素、何由到」之音信無法到達之事實。

另一則在〈碧牡丹〉（晏同叔出姬）一詞中提到「孤鸞」：

⁷⁵ 鄭華達在《唐代宮怨詩研究》一書中提到，攬鏡自照，痛傷形單影隻，亦為鏡之另一種常見的聯想意義。鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（臺北：文津出版社，2000年4月），頁68。

⁷⁶ 〔宋〕歐陽詢：《藝文類聚》附索引（宋·紹興丙寅年一一四六年宋刻本缺字用明刻本補全）（臺北：新興書局有限公司，1973年7月），頁2314-2315。

⁷⁷ 顧夙〈浣溪沙〉：「荷芰風輕簾幕香。繡衣鸚鵡泳迴塘。小屏閑掩舊瀟湘。恨入空幃鸞影獨，淚凝雙臉渚蓮光。薄情年少悔思量。」出自張璋、黃畬所編：《全唐五代詞》（臺北：文史哲出版社，1986年10月），頁709。

⁷⁸ 歐陽炯〈更漏子〉：「三十六宮秋夜永，露華點滴高梧。丁丁玉漏咽銅壺。明月上金鋪。紅線毯，博山爐。香風暗觸流蘇。羊車一去長青蕪。鏡塵鸞影孤。」同前註，頁780。

⁷⁹ 同註18，頁58。

⁸⁰ 同註18，頁78。



步帳搖紅綺。曉月墮，沈煙砌。緩板香檀，唱徹伊家新製。怨入眉頭，斂黛峰橫翠。芭蕉寒，雨聲碎。鏡華翳。閒照孤鸞戲。思量去時容易。鈿盒瑤釵，至今冷落輕棄。望極藍橋，但暮雲千里。幾重山，幾重水。⁸¹

本首詞講的是晏殊因懼王夫人而將寵愛之侍兒所送出又接回之事。張先同樣以孤鸞這一個意象，來比喻被晏殊所出之侍兒⁸²孤單自居、顧影自哀的故事。

此處的影不大同於上述水中倒影類的無影詞，所指的影是對鏡所照出之反射影像。「孤鸞」已是孤單失偶的代表，即使能觸摸到銅鏡照影也只有冰涼無溫度的感覺，此處借用鏡中孤鸞影這種冰冷、不真所倒映出來的影像，加強寂寞不堪的處境以及心灰意冷的感覺。

六、「無影詞」之美感效果

張先無影詞中之影意象，能顯出獨特的美感效果。以下擬就「有無美」、「虛實美」、「對稱美」探討之。

(一) 有無美

唐代司空圖《詩品》論詩的「形容」藝術時，提到：「絕佇靈素，少迴清真。如覓水影，如寫陽春。風雲變態，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人。」⁸³影子就像是實體物的繪畫師，但它不求貌真，而是取物之輪廓、隨物而變形，恰得「離形得似」之要求。「取物輪廓」相對於「寫物貌真」是較為虛、偏於無的，因此在影意象這一個範疇中，同時存有「有無」、「虛實」的美感組成份子。

葉朗在《中國美學史大綱》提到：「一個事物如果只有『實』而沒有『虛』，只有『有』而沒有『無』，這個事物就失去它的作用，也就失去它的本質。」⁸⁴事物只有「實」沒有「虛」、只有「有」沒有「無」，這是毫無意義的；如同只有「美」的存在，沒有「醜」這一事物來對比，如何能確定「美」之為「美」呢？因此，如果影只純粹用「有影」來表達，是無法呈現出更為虛幻、朦朧的境界。寫影，不只是描繪物體外在的形貌，而是

⁸¹ 同註 18，頁 84。

⁸² 王暉《道山清話》：「晏元獻為京兆，辟張先為通判。新納侍兒，公甚屬意。先字子野，能為詩詞，公雅重之。每張來，令侍兒出侑觴，往往歌子野所為之詞。其後王夫人寢不能容，公即出之。一日，子野至，公與之飲，子野作〈碧牡丹〉詞，令營妓歌之，有『望極藍橋，但暮雲千里。幾重山，幾重水』之句，公問之，憮然曰：『人生行樂耳，何自苦如此。』亟命于宅庫支錢若干，復取前所出侍兒。既來，夫人亦不復誰何也。」上述語出自張惠民編：《宋代詞學資料匯編》（汕頭：汕頭大學出版社，1993年11月），頁 181。

⁸³ 〔唐〕司空圖著，郭紹虞集解：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，1998年2月），頁 36。

⁸⁴ 葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月），頁 29。



著重在其氣韻、求其神似，用最簡單的幾筆就能夠描繪出最完整的輪廓，這是最困難的。在張先詞中不僅寫有影之美，其中更以寫無影之美達到有無相生，虛實同存的境界。

（二）虛實美

影是一個真實又虛幻的意象，我們多半靠著視覺感官來查覺到影的波動，凡我們眼能見之影，如花影、樹影、人影……等，都是物體與光作用下的產物。就影與物體相比，影是「虛」的、物體是「實」的，但虛又不能代表影之全部，因為就萬物之存在空間來看，「影」只是觸摸不到其實它還是存在的。

宗白華在〈形與影——羅丹作品學習笈記〉提到：「影子雖虛，恰能傳神，表達出生命裡微妙的、難以模擬的真。這裡恰正是生命，是精神，是氣韻，是動。」⁸⁵影子是以虛幻、不可捉摸的形態而出現，正因為影輪廓之朦朧不清的性質以及高度可塑性之故，能讓詞人在影子裡移入了自身的情感，所呈現之影便有不同的生命力，更能體現出事物的內在精神，可說是影之「虛」的特點才能突顯物之「實」的存在，並展現出另一種活潑的氣韻精神面。

吳功正也說：「直接物像通過媒介作用，就和『水』組合成新的結構，產生出新的現象，由於『水』的特性和流動質，使倒影呈虛幻狀，因而倒影就在虛虛實實中顯示出新質態，比其直接物象更具有審美誘惑力。」⁸⁶隨著物體與光源的更換，影也就會有不同的風貌，如水面上之日光或月光的倒影，多半會呈現出一種變形、曲折美感，在虛實交互作用下，所呈現的倒影不僅虛幻不定、飄渺朦朧卻又真實可見，也因為擁有這麼多樣貌的美感變化，才會讓詞人如此醉心於倒影空間的設計書寫。

（三）對稱美

「倒影是正立的虛象，呈現物體倒映於水中之象。在水準如鏡的情況下，物體的倒影如同鏡像是實體的反射一般，兩者皆為虛幻對應的影像。」⁸⁷所以在地面、水面、鏡中這些倒影空間裡，都能呈現一個與真實物「約略」相同的虛幻影，物與影之間便可以看成是對稱關係，特別是在倒影於水、鏡的空間環境中。其中特別要注意的是：水面倒影會因為水波起伏關係變得更大或變形；地面之倒影會因為光源角度而變小或拉長，在正午時刻的影子是短小的，早晨或傍晚時分影子是拉長的；只有鏡中倒影能夠較真實的呈現出與物體相同大小的反射影像。不管如何，在這些倒影空間中呈現一種「對稱空間」的美感，也就是「影（虛物）」與「實物」的相對應、「無」與「有」相互襯托的矛盾美感。

若依照倒影空間位置來定義：在水面上與地面上的倒影空間又可以叫作「上下對

⁸⁵ 宗白華：〈形與影——羅丹作品學習笈記〉，輯入《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989年4月），頁371。

⁸⁶ 吳功正：《中國文學美學》上冊（南京：江蘇教育出版社，2001年9月），頁364。

⁸⁷ 高樹藩編纂：《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局，1984年1月），頁1962-3。



稱」。對此，夏放在《美學：苦惱的追求中》也說：「水面上的物體及其在水中形成的倒影則是上下對稱的（橫軸對稱）」⁸⁸，說明「倒影於水」這一個空間是屬於「上下對稱」；陳佳君對「倒影於鏡」的對稱美有著這樣的解釋：「由於平面鏡成像原理的特殊性，使鏡前的實物與形成的虛像，是等距且大小相同，但也是左右相反的，因此它所形成的對稱，是一種『面』的對稱，在空間位置上屬於面對面的、具有方位倒轉性的相對性對稱。」⁸⁹因此鏡面中的倒影空間是屬於面對面的模式——鏡內之影與鏡外之物相對，故也能看做是「內外對稱」。

對稱能帶來的美感，「先要算到帶有鎮定沉靜等情趣。它的情性，是安靜的。……因為對稱是安靜的，宜於表現鎮定沉靜等情趣的形式，所以它就隨在帶有莊重嚴肅的神情」⁹⁰，在此我們可知倒影能帶來上下對稱的穩定、沉靜以及莊重之美。

七、結語

影原本可以說是物體的黑色複製者，它是光源照射下的產物。純粹描寫物體的影子，詩詞中的例子是相當多，但在詩人選擇影做為作品題材之一時，影在詩人的心中便有了特別的意義。影原本只是物體輪廓，但〈青門引〉之「那堪更被明月，隔牆送過秋千影」，這裡的秋千影不單純指物象影，因看到若隱若現的秋千影讓作者回想到昔日歡樂的氣氛，這秋千影便引來了懷念的情思。

張先之「張三影」的名號，其實不單指「雲破月來花弄影；嬌柔懶起，簾押殘花影；柔柳搖搖，墜輕絮無影」這三影，從這句「此余平生所得意也」話中我們可以看出張先喜好在作品中使用影以及他對於影的豐富情感，那三影只是他自認為最得意之作。因為詩詞作品是由文字所構成的一幅圖畫，而隱藏在其中的影意象便藏有詩人之情意，只有在閱讀後才能聯想到詩人所要表達的思想感情，再加上讀者個人的生活經驗後，影這一意象也就有不同的詮釋角度，因而每人喜愛的三影也就不盡相同。

閱讀張先詞作後可知他對於影意象的描寫是細緻又用心的，在明寫為「無影」的詞作中，用皎潔的月光來襯托出潔白薄透的楊花，或寫出在水面之天空雲影倒影，或用飛舞的柳條影來掩飾漫飛的柳絮影；在用「陰」字一類，寫隨日光移動之花影或柳影成蔭的場景，以指出時間之更迭或內心之情緒。張先喜好寫影的程度已經到了很高的地步，不在詞作中使用影字卻能呈現影感，他極力藻繪字句並在其中暗藏許多「無影」等待後人去發覺它們，如用「照妝天底清」、「湖水動鮮衣」寫出水面之佳人倒影；用「片段落霞明水底」寫夕陽斜照在水面之倒影；或用「垂虹不斷」寫出虹橋倒影；以「寒潮弄月，亂峰回照」、「溪上月」寫出月之倒影。對於不用影字卻有影感的最大功臣就是張先善用

⁸⁸ 夏放：《美學：苦惱的追求》（福州：海峽文藝出版社，1988年5月），頁107。

⁸⁹ 陳佳君：〈象與影的遊戲——談童詩的倒影空間及其美感〉，頁88-89。

⁹⁰ 陳望道著：《美學概論》，輯入《陳望道學術著作五種》（上海：復旦大學出版社，2005年9月），頁98-99。



「倒影」這一個特色，他不僅寫水面的倒影，還提到鏡中反射之影像，他用冰冷的鏡中孤鸞影來道出孤單寂寞的情境。

不論是明寫之影詞或是不用影字之影詞，這些影都代表著張先在光與影、明與暗之間的細微觀察結果。其中不用影字的詞作更凸顯出張先對於周遭環境之細心體察，如一日、月、風、雲、水、花草等景象與影所結合後的變化。而影這一個意象原本是灰暗又只能依賴其他物象才能產生的，但是在張先的生花妙筆之下，影脫掉了那死沉沉的外衣而重新染上更多、更豐富的色彩來。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，王進祥注音：《說文解字注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1985年）。
- 〔梁〕顧野王撰，國字整理小組編輯：《玉篇》（臺北：國立中央圖書館發行，1982年）。
- 〔梁〕宗懔撰：《荊楚歲時記》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》第一九五冊·史部·地理類）。
- 〔唐〕司空圖著，郭紹虞集解：《詩品集解》（北京：人民文學出版社，1998年）。
- 〔唐〕唐太宗文皇帝撰：《晉書》（北京：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》第八八冊·史部·正史類）。
- 〔宋〕吳自牧撰：《夢梁錄》（北京：中華書局出版，1985年）。
- 〔宋〕呂原明（希哲）：《歲時雜記》（北京：中華書局，1985年，陳元靚編：《歲時廣記》卷一七清明部）。
- 〔宋〕歐陽詢：《藝文類聚》（臺北：新興書局有限公司，1973年）。
- 〔宋〕胡子：《苕溪漁隱叢話前集》（臺北：木鐸出版社，1982年）。
- 〔宋〕吳曾撰：《能改齋漫錄》（臺北：木鐸出版社，1982年）。
- 〔宋〕周密：《武林舊事》（臺北：廣文書局有限公司，1995年）。
- 〔宋〕嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（北京：人民出版社，1998年）。
- 〔宋〕歐陽修撰：《洛陽牡丹記》（北京市：商務印書館，2005年，《文津閣四庫全書》二七九冊·子部·譜錄類）。
- 〔明〕李日華：《紫桃軒雜綴》（上海：中央書店，1935年）。
- 〔明〕張自烈，〔清〕廖文英編，董琨整理：《正字通》（北京：中國工人出版社，1996年）。
- 〔明〕王驥德撰：《曲律》（上海：上海古籍出版社，2001年，《續修四庫全書》）。
- 〔清〕李調元：《雨村詩話/雨村曲話（等六種）》（臺北：宏業書局，1972年）。
- 〔清〕畢既明篆訂：《六書通》（北京：團結出版社，1993年，《辭書集成》）。
- 〔清〕朱彝尊著，姚祖恩編，黃君坦校點：《靜志居詩話》（北京：人民出版社，1998年）。
- 撰人未詳，畢澣校正：《三輔黃圖 附補遺》（北京：中華書局，1985年，《叢書集成初編》）。

二、近人論著

- 朱光潛：《文藝心理學》（臺北：臺灣開明出版社，1991年）。
- 吳熊和，沈松勤校注：《張先集編年校注》（杭州：浙江古籍出版社，1996年）。



《東吳中文線上學術論文》第十五期

- 余嘉錫撰，周祖謨、餘淑宜整理：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，2003年）。
- 吳功正：《中國文學美學》（南京：江蘇教育出版社，2001年）。
- 宗白華：〈形與影——羅丹作品學習笈記〉（臺北：淑馨出版社，1989年，《美學與意境》）。
- 胡雲翼：《宋詞選》（臺北：明文書局，1987年）。
- 俞平伯：《唐宋詞選釋》（北京：人民文學出版社，1994年）。
- 唐圭璋：《宋詞四考》（臺北：明倫出版社，1971年）。
- 唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：文光出版社，1983年）。
- 唐圭璋主編：《唐宋詞鑒賞集成》（香港：中華書局，1987年）。
- 唐圭璋等撰寫：《唐宋詞鑑賞集成》上冊（臺北：五南圖書出版有限公司，1991年）。
- 唐景凱：《中國詞的物體意象》（廣州：廣東人民出版社，1993年）。
- 夏放：《美學：苦惱的追求》（福州：海峽文藝出版社，1988年）。
- 夏日新：《長江流域的歲時節令》（武漢：湖北教育出版社，2004年）。
- 陳望道：《美學概論》（上海：復旦大學出版社，2005年，《陳望道學術著作五種》）。
- 張璋、黃畚編：《全唐五代詞》（臺北：文史哲出版社，1986年）。
- 張惠民編：《宋代詞學資料匯編》（汕頭：汕頭大學出版社，1993年）。
- 張福慶：《唐宋詞審美談》（北京：世界知識出版社，2008年）。
- 梁啟勳：《曼殊室隨筆》（臺中：文听閣圖書有限公司，2008年，《民國文學叢刊》第一編第103冊）。
- 葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月）。
- 楊萬里著：《宋詞與宋代的城市生活》（上海：華東師範大學出版社，2006年）。
- 鄭華達：《唐代宮怨詩研究》（臺北：文津出版社，2000年）。
- Patricia Seligman 著、周彥璋譯：《光與影的對話——水彩描繪技法》（臺北：視傳文化事業有限公司，2004年）。

三、期刊論文

（一）期刊論文

- 鄔志傳，胡遂：〈張先詞的寫影造境藝術〉，《雲夢學刊》第27卷第4期（2006年7月）。
- 朱明明：〈始有意而為「影」——論張先詞中的影意象〉，《牡丹江師範學院學報（哲社版）》第4期（2007年）。
- 陳佳君：〈象與影的遊戲——談童詩的倒影空間及其美感〉，《國立臺北教育大學語文集刊》第11期（2006年12月）。

（二）學位論文

- 林美婷：《光與動態造形之研究》（臺南：崑山科技大學視覺傳達設計所碩士論文，2004年）。



俞玄穆撰：《宋代詠花詞研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1986年）。

四、其他工具書

成傳鈞、唐仲揚、向宏業：《修辭通鑒》（北京：中國青年出版社，1992年）。

高樹藩編纂：《正中形音義綜合大字典》（臺北：正中書局，1984年）。

陳新雄，余迺永，李殿魁，元焜主纂：《字形匯典》（臺北：連貫出版社，1990年）。



附錄

一、景與影字古寫法之出處

	古寫法	出處
景字		圖翻拍自〔清〕畢既明篆訂：《六書通》（北京：團結出版社，1993年11月，收入《辭書集成》根據畢氏刻本影印），頁490。
影字		此為景字在《說文解字》裡的小篆寫法，圖翻拍自陳新雄，余迺永，李殿魁，元烟主纂：《字形匯典》（臺北：連貫出版社，1990年6月），頁334。

二、明寫影之表格

序號	詞牌	題序（或文中第一句）	與影相關之詞句	頁碼 ⁹¹
1	〈南鄉子〉	中秋不見月，一作南徐中秋	棹影輕於水底雲	58
2	〈相思兒令〉	（春去幾時還）	願教清影常相見	60
3	〈謝池春慢〉	玉仙觀道中逢謝媚卿	花影閒相照	60
4	〈西江月〉	汎汎春船載樂	高鬟照影翠煙搖	61
5	〈宴臺春慢〉	麗日千門	獨有花上月，清影徘徊	61-62
6	〈醉桃源〉	（落花浮水樹臨池）	隔簾燈影閉門時	62
7	〈採桑子〉	（水雲薄薄天同色）	風影輕飛	63
8	〈歸朝歡〉	（聲轉轆轤聞露井）	簾壓殘花影（一作簾幕捲花影）	64
9	〈卜算子慢〉	（溪山別意）	水影橫池館	66
10	〈蝶戀花〉	（綠水波平花爛漫）	照影紅妝	67
11	〈虞美人〉	（苔花飛盡汀風定）	苔水天搖影	70
12	〈天仙子〉	時為嘉禾小倅、以病眠不赴府會	雲破月來花弄影	70
13	〈天仙子〉	鄭毅夫移青社	檣竿漸向望中疏，旗影轉	70
14	〈燕歸梁〉	（去歲中秋玩桂輪）	清影外、見微塵	71

⁹¹ 此表格排列順序依照唐圭璋所編之《全宋詞》（臺北：文光出版社，1983年1月）為主，若詞牌下無詞題小序則舉詞中第一句，以區別同樣詞牌名。



15	〈木蘭花〉	(人意共憐花月滿)	草樹爭春紅影亂	74
16	〈木蘭花〉	乙卯吳興寒食 ⁹²	無數楊花過無影	75
17	〈木蘭花〉	席上贈同邵二生	固向鸞臺同照影	75
18	〈傾杯〉 ⁹³	吳興	橫塘水靜，花窺影、孤城轉	75
19	〈憶秦娥〉	(參差竹)	憶苕溪、寒影透清玉	76
20	〈繫群腰〉	(惜霜蟾照夜雲天)	朦朧影、畫勾闌	76
21	〈慶春澤〉	(豔色不須妝樣)	花影灑金尊	77-78
22	〈雙韻子〉	(鳴鞘電過曉闌靜)	鴛鴦集、仙花鬪影	78
23	〈鵲橋仙〉	(星橋火樹)	人在銀潢影裡	78
24	〈翦牡丹〉	舟中聞雙琵琶 ⁹⁴	柔柳搖搖，墜輕絮無影	79
25	〈畫堂春〉	(外潮蓮子長參差)	人影鑑中移	79
26	〈芳草渡〉	(雙門曉鎖響朱扉)	風烏弄影畫船移	80
27	〈汎清苕〉	又名感皇恩(正月十四日與公擇吳興汎舟)	漸樓臺上下，火影星分	82
28	〈勸金船〉	(流泉宛轉雙開竇)	綠定見花影，並照與、豔妝爭秀	82
29	〈青門引〉	春思	隔牆送過秋千影	83

三、無影詞之表格

序號	詞牌	題序 (或文中第一句)	與影相關之詞句	頁碼
(一) 直接寫為「無影」者				
1	〈木蘭花〉	乙卯吳興寒食	無數楊花過無影	75
2	〈翦牡丹〉	舟中聞雙琵琶	柔柳搖搖，墜輕絮無影	79
(二) 以「陰」字來代替影字者				
3	〈八寶裝〉	(錦屏羅幌初睡起)	花陰轉、重門閉。	61
4	〈望江南〉	閨情	獨步花陰情緒亂	84
5	〈更漏子〉	(錦筵紅)	柳陰曲，是兒家。	66

⁹² 此首詞在本文被歸納在無影詞範圍。

⁹³ 此首詞因有「明寫影字」、又有「以陰字代替影字者」與「寫影不著影字」之用法，故為多處討論。此首分類請參見表格三(二)以陰字代替影字者與三(三)3 倒映在水面上的月光影。

⁹⁴ 此首詞在本文被歸納在無影詞範圍。



6	〈浣溪沙〉	(樓倚春江百尺高)	柳陰陰下水平橋	81
7	〈夢仙鄉〉	(江東蘇小)	佳樹陰陰池院	64
8	〈傾杯〉	吳興	深紅盡、綠葉陰濃	75
(三) 寫影不著影字者				
1. 倒映在水面上的人影				
9	〈菩薩蠻〉	(藕絲衫翦猩紅窄)	湖水亦多情，照妝天底清。	77
10	〈山亭宴慢〉	有美堂贈彥猷主人	湖水動鮮衣	60
11	〈山亭宴〉	湖亭宴別	鏡面綠波平，照幾度，人來去。	84
2. 倒映在水面上的日光影和燈火影				
12	〈南鄉子〉	(何處可魂消)	春水一篙殘照闊。 遙遙，有個多情立畫橋。	58
13	〈河滿子〉	陪杭守泛湖夜歸	片段落霞明水底，風紋時動妝光。 千燈萬火河塘。	82
3. 倒映在水面上的月光影				
14	〈木蘭花〉	晏觀文畫堂席上	露溼潯陽江上月。	74
15	〈傾杯〉	吳興	橫塘水靜，花窺影、孤城轉。 五亭爭景，畫橋對起，垂虹不斷。 月生溟海。	75
16	〈醉落魄〉	吳興莘老席上	風溪弄月清溶樣。 玉樓苔館人相望。	80
17	〈芳草渡〉	(主人宴客玉樓西)	溪上月，堂下水，併春暉	80
18	〈熙州慢〉	贈述古	寒潮弄月，亂峰回照。	81
4. 倒映在水面的景物影(如：雲影、花影)				
19	〈南鄉子〉	中秋不見月	棹影輕於水底雲	58
20	〈少年游〉	井桃	真色浸朝紅	68
二、倒映在地面上的月光影				
21	〈菩薩蠻〉	(玉人又是匆匆去)	明月卻多情，隨人處處行。	70
三、對鏡梳妝打扮的身影				
22	〈菩薩蠻〉	(憶郎還上層樓曲)	惜恐鏡中春，不如花草新。	58
23	〈卜算子〉	(夢短寒夜長)	臨鏡無人為整妝，但自學，孤鸞照。	78
24	〈碧牡丹〉	晏同叔出姬	閒照孤鸞戲。	84



Zhang Xian of the shadow on the art of writing—To 'shadowless words' as the object

Tai, Haing-chuan *

Abstract

Zhang Xian, the word sub-field — a "Joe Smith film, "This title is known. Has always impressed the world for his stay in the three most famous writing on the film, in fact, written more than Ci in these three films, but to their posterity to write film about the lyrics, and more emphasis being given out to write a film by. But this article from Ci to write video to find the works of many unknown, such as direct write "shadowless", written statement or the use of cut and polish the surface of the reflection or mirror reflection, these are not written directly affect the "groups of words. "This study shows that Zhang Xianshan by words and sentences in the pecking and belonging to groups of words in the shadows to create the illusion of beauty, to "shadow" of the image in the Ci in the possession of very heavy weight, and the film was written from these Works do not affect the word, see Zhang Xian shading techniques making art throughout, giving the changes affect more and rich, heavy and gray out the dead coat.

Keywords: Zhang Xian, sub-field, word, video

* Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University.



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》第十五期

浩瀚詞海的遺珠——李禎詞探析

蘇千懿*

提 要

漢賦、唐詩、宋詞及元曲被譽為中國的四大韻文。其中「詞」在唐代生根發芽，於宋朝開花結果大放異彩，為文學史上的一朵奇葩。在詞的發展史中，「宋詞」的印象深植人心，故忽視了其他朝代對詞的耕耘和努力，特別是缺乏大家的「明詞」，甚至有「明一代無詞」的說法，但因《明詞綜》和《全明詞》等輯錄明詞的書籍相繼問世，讓明詞像塊璞玉般逐漸受到後人重視。

明代前承宋元之餘韻，後啟清代之前響，在時間上承先啟後，自有其不可輕忽的歷史價值，詞人李禎即為此期之詞家作手。

李禎才情甚高，創作頗豐，著有詩詞集《運甓漫稿》七卷、《容膝軒草》、《僑菴詩餘》二卷、《僑菴小令》一卷及傳奇小說《剪燈餘話》等，不過流傳下來的作品不多。

現以《全明詞》為底本，審視李禎作品二十九首，依其寫作內容和形式風格做探究，以祈對李禎詞有完整的認識，進一步窺知明詞的風貌。

關鍵詞：明詞、明詞綜、全明詞、李禎

* 現為國立彰化師範大學國文學系研究所碩士生



一、前言

明詞向來被視為中衰的時期，清代有人即持「明一代無詞」的看法，甚至在多本文學史的著書中，不討論「明詞」，視之為一片空白地帶，這種完全否定明詞價值的言論，允當與否？觀後人對明詞的研究發現，明代詞人及詞作的數量及詞學的研究皆有可觀之處，且明代前承宋元之餘韻，後啟清代之前響，明詞更居千年詞史重要的轉折環節，故「明無詞」這種說法實之失於偏頗。

明代的前至中期詞壇，雖無甚光輝燦爛，但卻是詞人及詞作鼎盛之期，由於作手頗豐，作品到也不乏佳作，詞人李禎即處此期。李禎（1376-1452），字「昌祺」，以字行，別號僑菴、運甓居士，廬陵（今江西吉水縣）人。¹生於明洪武九年，卒於景泰三年，壽七十有七，《明史》一百六十一有傳。翻閱《全明詞》寫李禎《明史》二百二十一有傳，查《明史》²，果然有兩位李禎，不過此李禎字「維卿」是安化人，為隆慶五年的進士，³和我們所要討論的李禎「字號」、「籍貫」和「進士及第之時」皆不同，故《全明詞》應是將字「維卿」的李禎和字「昌祺」的李禎混為一談了。

楊士奇曾做詩〈送李昌祺〉讚其：「盛年讀書擢科第，共睹辭華艷雲綺。翰林高步逐英賢，東閣潛心效文史。」昌祺飽讀詩書，是永樂二年的進士，在二十九那年即賜進士出身，少年得志，歷任翰林院庶起士、吏部侍郎、廣西左布政使、河南左布政使等高官。憑著他豐厚的學識，受成祖賞識奉詔為二十八人讀書文淵閣之列，並參與預修《永樂大典》的工作，是明代永樂、宣德年間地位顯赫的官員。

昌祺才情富贍、創作頗豐，著有詩詞集《運甓漫稿》七卷、《容膝軒草》、《僑菴詩餘》二卷、《僑菴小令》一卷及傳奇小說《剪燈餘話》等。不過現今流傳下來的作品不多，唯《運甓漫稿》七卷收錄在《四庫全書》當中，內容包括古體詩、絕句、律詩，以及詞曲等，數量甚為可觀。此外昌祺最為人所知的就是明代小說史上享有盛名的《剪燈餘話》，他在《剪燈餘話·自序》中提到自己的創作動機：「後七年，又役房山，客有以錢塘崔氏《剪燈新話》贈余者，復愛之，銳欲笑顰。」昌祺於謫役時受贈瞿祐的《剪燈新話》，看了之後甚為喜愛，意欲笑顰，故《剪燈餘話》因而誕生，不過也是由於這部傳奇小說「誠謬」被當時的國子監祭酒李時勉請禁，使昌祺受到牽連，《列朝詩人小傳》言：「效瞿宗吉《剪燈新話》，作《餘話》一編，借以伸寫其胸臆，其歿也，議祭於社，鄉人以此短之，乃罷。」⁴因此未能入韓雍所設的先賢祠，對昌祺是很不公平的。

詞體在經歷唐五代至明代的發展演進，早已定型，然而在《全明詞》的編纂過程中，

¹〔清〕張廷玉等撰：《明史·卷一百六十一》（臺北：臺灣商務印書館，1984年），頁1726。

²饒宗頤、張璋編纂：《全明詞》第1冊（北京：中華書局，2004年），頁224。

³〔清〕張廷玉等撰：《明史·卷二百二十一》（臺北：臺灣商務印書館，1984年），頁2419。

⁴〔清〕錢謙益：《列朝詩人小傳》，收錄於周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），頁231。



卻有將詩體及曲子收錄進去的情況。查《全明詞》所收李禎詞，錄有〈楊柳枝〉四首、〈前調〉（題喜鵲圖二首）、〈天淨沙〉二首及〈金字經〉四首，共十二首非詞的作品。其中〈楊柳枝〉四首及〈前調〉（楊柳枝）二首為七言絕句，〈天淨沙〉二首及〈金字經〉四首則屬曲調，《全明詞》誤收其中。故重新檢視《全明詞》所收李禎詞作應只有二十九首。

二、李禎詞題材內容分析

「然論一篇之詩，當字銖句兩而求之；論一家之詩，則當統觀其全局，不以一二章定工拙也。」⁵本章節就《全明詞》所收二十九首詞作的內容做通盤的分析探究，⁶祈能對李禎詞有初步的認識，然而在主題上大致可分「祝壽詞」、「抒懷詞」、「酬贈詞」、「題畫詞」及「其他」五類，以下試就此五類不同的主題做題材內容的分析。

（一）祝壽詞

祝壽的話語自先秦已有，此後綿延不衰，故「祝壽詞」成為中國古代傳統的一種文學樣式，然而大多數是「意境凡近，套話連篇」的應酬之作，舉凡皇帝、長官、親戚和自己的生日，皆可為之，隨著壽詞的逐漸廣泛流行，篇章數量也隨之增多。

壽詞是昌祺詞作詞的重要主題，慶壽的對象有親戚、朋友還有自己，在內容上則有祈禱增壽的，也有表現人生態度的。祈福增壽的如〈玉燭新〉「壽舍弟昌明初度」：

春光忙似箭。又三月初三，牡丹開遍。卯君初度，當今日、祝壽惟深繾綣。八人同氣，但只睹、五人顏面。我一個、分外龍鍾，難似四人強健。如今骨肉無多，但有興能來，且休辭倦。更教兒姪，願箇箇、努力聖經賢傳。空詞一闕，笑寫當、袖中鵝面。期歲歲生朝，持杯幹勸。

〈故盤洲李處士墓誌銘〉述：「處士初娶彭氏，繼劉氏，生子男四人，長即昌祺、次旭、次循、次芳，女四，皆適士族。」⁷昌祺父母育有八個子女，昌祺為家中老大，此為祝賀其弟昌明生日之詞。開頭敘寫時日，是「三月初三，牡丹開遍」的春天，在這明媚的春日下「祝壽惟深繾綣」，可以感受到昌祺深深的祝福，和手足間的感情。下片則勉勵姪兒們「努力聖經賢傳」，飽讀詩書以出人頭地，足見長輩的期盼之情，最後舉酒乾杯，祝福壽星「年年有今日，歲歲有今朝。」長命百歲，壽如日昇。

⁵〔清〕永瑤等傳：《運甓漫稿提要》，景印文淵閣四庫全書第 1242 冊·集部 181·別集類（臺北：臺灣商務印書館，1985 年）頁 407。

⁶饒宗頤、張璋編纂：《全明詞》第 1 冊（北京：中華書局，2004 年），頁 224-231。本文所引李禎詞作皆引自於此，不另做註。

⁷〔明〕楊榮：《文敏集·故盤洲李處士墓誌銘》，景印文淵閣四庫全書第 1240 冊·集部 179·別集類（臺北：臺灣商務印書館，1985 年）頁 383。



另外在昌祺的〈木蘭花慢〉「慶壽」也寫到持酒慶壽的畫面「佳兒拜捧上高堂，擘破散奇香。恰半枚入口，身田溫暖，腑臟清涼。管取延年卻老，轉顏紅髮黑更瞳方。」以及〈玉漏遲〉「慶表兄陳安行初度」：「阿母親來慶壽，賜玉液、液香華美。端的延年卻疾，頤神健體。」「壽酒」諧音「壽久」，有祝人長壽之意。以酒祝壽，在我國早已有之。《詩經·豳風·七月》說：「躋彼公堂，稱彼兕觥，萬壽無疆。」⁸眾人躋身公堂，舉起牛角酒杯，祝主人萬壽無疆，這是先秦時期以酒祝壽的習俗。在《史記項羽本紀》：「沛公奉卮酒為壽。」⁹及宋代黃庭堅之詩：「欲將何物獻壽酒，天上千秋桂一枝。」都可見壽酒在中國千年歷史中的蹤影，也道出我國慶壽的獨特文化。

而在祝壽詞中反應出自己人生觀的有〈摸魚兒〉「辛醜生朝自壽」：

笑吾生、未緣凡骨，神仙親遇難度。隨群逐隊。埃塵裏，年少遽成衰暮。忙退步。這鳳翼龍麟，老拙難攀附。況當末路，亟納祿投閑，養病延壽，隨意做詩賦。懸弧旦，罔極親恩已負。持身惟謹清素。繁華易歇同朝露。歎幾個人能悟。非義富、非義貴，石崇元載何須慕。乘除有數，全數晚尤難，粗衣淡飯，天自管分付。

詞牌下有題目〈辛醜生朝自壽〉，為昌祺四十六歲生日時所作，朝耳順之年又邁進了一步，故言「年少遽成衰暮」，感歎光陰飛逝，歲月催人，由此抒發「老拙」而難攀附「鳳翼龍麟」，對功名富貴已不再貪求，只想「納祿投閑」，好好養病修身、隨興做詩寫賦，身舒心暢，以求延年益壽。

下片寫到原本應該要開心的慶生，但「親恩已負」，昌祺父親李揆於此年過世，以致慶生的興致全消。在生死喜悲的強烈對比下，昌祺對人生有了更深一層的體悟，富貴功名如朝露般短暫，人生的變幻無常，聽天由命，那麼對「石崇、元載」這類的富豪又「何須慕」呢？

詞中表達出不慕功名，只求悠閒適性的過生活，這種思想亦反映在壽詞〈滿庭芳〉（梅彈垂金）上，「那更閑身自在，且休論，紫綬金章。」同時可看出昌祺的人生觀。昌祺以祝壽為題材的作品有自壽類〈摸魚兒〉「笑吾生」一首，壽他人則有〈玉漏遲〉「慶表兄陳安行初度」、〈玉燭新〉「壽舍弟昌明初度」、〈滿庭芳〉「賀人生日四月年六十」及〈木蘭花慢〉「慶壽」四首，共計五首。

（二）抒懷詞

抒懷是詞作重要的主題，完全是發自於感情，而情感的發生，必由於物象觸動，即所謂「觸景生情」，一般而言題材大抵不外乎「感景」、「感事」、「懷古」及「感人」四種。然觀昌祺詞作之題材跟上述或有同有異，先由〈賀新郎〉（新婚）來探討詞人感於新婚之樂，故借此抒發家庭之樂：

⁸《詩經》，收錄於〔清〕阮元編：《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1981年），頁286。

⁹〔漢〕司馬遷：《史記·項羽本紀第七》，收錄於《二十五史》（臺北：藝文印書館，1973年），頁149。



冬暖天晴霽。燦三星、居然在戶，煥輝庭砌。照見堂前荊花樹，一朵忽成雙蒂。聽花底，笙歌聲沸。傳到仙娥辭洞府，跨青鸞、喜會文章婿。態窈窕，容端麗。知郎早有凌雲志，小科場、探花手段，好教先試。仍把風流京兆筆，巧畫翠眉纖細。卻慢慢、大登科第。況是妙年諧燕爾，且親前、齊著爛編戲。眾喝彩，好兄弟。

詞中不僅反應婚宴的熱鬧、佳人的情深，更重要的是感受到昌祺家中和樂的氣氛，如最後「況是妙年諧燕爾，且親前、齊著爛編戲。眾喝彩，好兄弟」這幾句，「爛編戲」應是「編爛戲」，出自《列女傳》的：「老萊子孝養二親，行年七十，嬰兒自娛，著五色采衣。嘗取漿上堂，跌仆，因臥地為小兒啼，或弄烏烏於親側。」燕爾新婚，新郎學老萊子著五彩斑斕之衣以娛親，眾人同聲喝采，不僅為婚宴添加了娛樂性，更展露出新人的孝心，同時傳達了家興人和的訊息。

同樣抒發家庭之樂的還有〈柳梢青〉「題聚慶堂」：

素髮嚴親，醅顏慈母，眉壽雙全。屋潤家肥，兒恭婦順，孫更賢能。 夫妻快活團圓。想這是、前生福緣。更積陰功，仍行好事，長享耆年。

上片將「嚴親」、「慈母」、「兒婦」及孫子等家庭成員一一點出，並用「眉壽雙全」來形容父母，且兒婦「恭順」，孫子「賢能」，勾勒出一幅家庭和樂之圖，下片揉合佛教的果報觀和儒家的「積善之家必有餘慶，積不善之家必有餘殃」觀念，道出自己家庭和樂為前世之福緣，故今生更要「積陰功」、「行好事」才能將德澤延續下去，並能長享老年。

再者還有對仕宦升沉無定，多風波險阻的無奈，如〈鵲橋仙〉「自述」：

儒冠相誤，虛名相誤。衰病又還誤。自憐身世總無成，乾枉了、青春虛度。書生曾做。京官曾做。方面也曾親做。顛來倒去竟如何，只落得、一貧如故。

在科舉制度下「三十老明經，五十少進士」為普遍的現象，而昌祺為永樂二年進士，二十九即歲賜進士出身，早年得志的「少進士」，經歷過「翰林院庶起士」、「吏部侍郎」、「廣西左布政使」及「河南左布政使」等等的官職，青春歲月在宦海載乘載浮中虛度而過，到年老之時卻「只落得一貧如故」。這種自慰式的自嘲多少反應出他的不合時宜、仕途不順，但另一方面也突顯出作者兩袖清風的高貴品格，難能可貴。

對宦海恐懼不安的心情，在沁園春〈山莊即事〉「升沉寵辱都忘，且懵懵騰騰醉幾場。到東門嘆犬，華亭嘆鶴，悔之晚矣，徒自悲傷。」中也可見到，其中用了兩個典故「東門犬」及「華亭鶴」。「東門犬」出自《史記·李斯列傳》為李斯在腰斬前，對他一起俯首就刑，奔赴黃泉的兒子之臨終語：「吾欲與若，復牽黃犬俱出上蔡東門逐狡兔，豈可得乎！」¹⁰，「華亭鶴」則出自《世說新語》是陸平原河橋敗，為盧志所讒而誅，

¹⁰ 〔漢〕司馬遷：《史記·李斯列傳第二十七》，收錄於《二十五史》（臺北：藝文，1973年），頁1036。



臨刑歎曰：「欲聞華亭鶴唳，可復得乎！」¹¹兩者皆用來比喻「做官遭禍，抽身悔遲。」昌祺從中悟到倉中之鼠終究不如東門犬般的快活，應當及時行樂，莫重蹈李斯、陸機的覆轍。故在〈蘇幕遮〉「題清溪漁隱」云：「一箇輕舟雙槳蕩，蕭散江湖，富貴非吾望。」羨慕漁隱般自由自在的生活。

此外也有對故往懷念的抒懷詞，如〈摸魚兒〉「懷舊」：

記昔年、十分輕健，秦淮白下遊遍。結交盡是高懷侶，多半舞衫歌扇。心眷戀。縱兩阻泥妨，幽興何曾倦。曲房小院。有鯽鱠銀絲，蟻浮綠醞，暢飲罪仍勸。分離也，恰似雲鴻海燕。音書特寄無便。風流杜牧今憔悴，謾想柳眉花面。江萬轉。山萬疊、怎生能勾重相見。光陰似箭。回首是哀翁，思量前事，清淚落如霰。

這是一首懷念故往的抒懷詞，昌祺遙想當年遊歷秦淮白下，交往的都是高僧，平時以唱歌跳舞作為娛樂，對於這種「鶯啼歌扇後，花落舞衫前」的生活是心生眷戀的。接著又續寫在「曲房小院」中一邊品嚐杜甫也喜歡的料理：切得有如銀絲的鯽魚魚膾，一邊喝著香醇的美酒，詞人對於大塊吃肉大口喝酒的生活是不曾厭倦的。下片作為心情上的一個轉折，開頭即寫分離自己形單影隻，音書難寄。此刻自己猶如「十年一覺揚州夢」的杜牧，對當時放蕩的生活只能追憶，浮生猶如夢一場。光陰如劍般飛梭，回憶故往，淚水如雪珠般滴落，令人不勝唏噓。

最後要探討的即是送別懷人之作。大詩人蘇東坡曾道：「人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟。」¹²人世間的聚散無常，不能盡如人意，所以「送別懷人」成為詞家的重要主題材，如昌祺的〈滿江紅〉「送陳僉事兄還鄉」：

春滿梁園，韶光媚、盛開桃李。清明過、數他花信，只今餘幾。有客攜書還故里，畫船且向沙頭艤。問此行、歸去甚時來，明年裏。征帆挂，離歌起。杯易盡，情難已。羨君家賢弟，列官風紀。更道翁能敦友愛，連枝同氣稱雙美。想細君、笑聽鶻聲喧，門頻倚。

開頭描寫煙花三月春光明媚，繁花如煙，而如此美不勝收的景象卻不持久，過了清明花信已寥寥無幾，美好的事物終如曇花一現，轉眼即逝。如今客人也要乘船離開，「問此行、歸去甚時來，明年裏。」別離後再見卻是一年之後，令人十分不捨，和李商隱的〈夜雨寄北〉：「君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時」情感是相似的。下片欽羨客有個「賢弟」，兄弟間也「能敦友愛」，故為雙美。此詞由景轉情，描寫離別之情甚為感人，尤其是「杯易盡，情難已」一句，道盡千古離人之情。同樣敘寫送別之情的有〈念奴嬌〉「寄致政朱紀善先生」：「長是夢見風標，晨鐘敲醒，無奈依然別。去歲魚笺蒙遠寄，惟寫相思情切。」在送別懷人的主題中，字裡行間都流露出昌祺的離愁別緒，顯現作者深深的感情，感人之深，實為佳作。

¹¹ 劉義慶：《世說新語·尤悔三十三》（臺北：藝文印書館，1974年），頁565。

¹² 〔宋〕蘇軾：〈水調歌頭〉，見唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：洪氏，1981年），頁280。



（三）酬贈詞

酬贈詩的產生，當在魏晉時期。當時，文學擺脫經學的束縛走向獨立，人的意識也開始覺醒，詩人們開始注重利用獨立後的文學抒發一己之喜怒哀樂。適應詩人之間社會交往和傳情寄意的需要，酬贈詩便應運而生。¹³

昌祺為永樂、宣德年間地位顯赫的官員，文人雅士有所交往，酬贈的作品亦不在少數，如〈臨江仙〉「題墨菊送陳知府行」：

一段秋光新寫就，盛開不待重陽。枝梢花葉互低昂。巧將籬下艷，幻作畫中芳。
為問淵明何獨愛，愛他晚節寒香。從今移種上林旁，時時承雨露，歲歲傲風霜。

由題目「題墨菊送陳知府行」及詞句「巧將籬下艷，幻作畫中芳」推測，昌祺或許畫了一幅墨菊圖，並於留白處題詞以贈陳知府，也或許是題他人墨菊圖而成詞。昌祺開頭即描寫菊花「枝梢花葉互低昂」的模樣，第二句則改孟浩然「待到重陽日，還來就菊花」的詩句而成。菊，「花之隱逸者也」，歷來受到騷人墨客的喜愛，尤其是陶淵明將自己比喻成菊花，象徵安苦守節、傲世離俗的高貴品格，在中國文學中成為一種潔身自守的隱士形象。在此昌祺題菊來贈陳知府，或許是勉勵他能和菊花一樣高節，同時作為對自己的期許。此外酬贈詞的內容不免離不開歌功頌德，在昌祺詞作中也可見，如〈玉漏遲〉「送費同知考滿之京」：

螺川清徹底，地靈人傑，俗敦廉恥。闔郡民家，十有九家詩禮。幸得循良二守，共撫字、政平訟理。多少頻窮感戴，章逢稱美。倏忽樂及瓜期，看課最天官，上聞丹扆，不次超遷，位聯六卿班裏。此際同寅北望。比別箇倍增歡喜。端的是、人生似公有幾。

「考滿」為一種考核制度。明代的官吏考核分「考滿」與「考察」兩種。「考滿」是指在官員任期內定期舉行的考核。每次考滿會根據官員的實際表現，分別給予稱職、平常、不稱職的評定，以決定對官員的處理，或升級，或留任，或降職。詞中讚揚費同知轄地「地靈人傑」，人民「俗敦廉恥」，而身為父母官的他勤政愛民「幸得循良二守，共撫字、政平訟理。多少頻窮感戴，章逢稱美。」受到當地百姓的愛戴，此良才難得，故昌祺曰：「人生似公有幾。」此類的詞作還有

〈歸朝歡〉（題送陳知府考滿）：「這九年，用新撫卹，百姓似兒女。青雲萬里期高舉。第一功名端的取。曾覃惠澤及疲民，仍將忠愛酬明主。」同樣是歌詠為官者之愛民如子，勤政圖治，蔚為典範。另外〈水龍吟〉「題都帥馮侯乃子二樂堂」則是歌詠都帥家子孫之傑出：「先祖竭忠帝室。到如今、子孫承繼。將門有將，非徒英勇，仍能孝義。百戰成功，萬鍾為養，也知容易。」出外威風凜凜，在家則能行「孝義」，故必能有所作為，成就一番事業。

¹³ 王紅麗：〈論韓愈酬贈詩的藝術創作〉，《青海社會科學》1999年第5期，頁70。



應酬唱和的作品雖然離不開詠德歌功，但我們應該注意，在酬答唱和的過程中，由側面反映出詩人的心理狀態或抱負長才，因此酬贈的作品在漫長的文學史路途中，未曾缺席，並有可觀的數量，且歷久不衰。

（四）題畫詞

詩與畫自漢魏六朝以來，即表現出相互依存、彼此交流的關係。在中國「志於道，據於德，依於仁，游於藝」的價值系統中，詩畫藝術逐漸成為文人表達文化美感的理想內涵。詩畫家以圖形符號的視覺語言和觀念文化的文字圖像表達自我內在深層的心靈世界，故經由一系列文字與圖繪的慣例所暗示或隱喻表現而出的，即是代表中國文人獨特的心靈圖像。¹⁴明代因社會背景及文人雅集結社等因素使得題畫詩詞創作風氣活躍蓬勃。在昌祺的詞作中題畫的作品也是有的，可能跟他的「工詩文，尤精畫」¹⁵有關，身為精通書畫的文人雅士，題畫詩作當然是可以好好發揮的一個領域，昌祺的題畫詞數量較題畫詩來的少，目前只可見〈天仙子〉（題趙仲穆圖）二首及〈柳梢青〉「題秋塘圖」一首。和前面的討過的〈臨江仙〉「題墨竹送陳知府行」一首。〈天仙子〉「題趙仲穆圖」共兩首，為借畫抒情，茲錄一首詞作如下：

公子才華偏蘊藉，九畹春光生筆下。幻成花葉恰如真。他看罷、咱看罷，不信根苗原是畫。醉眼摩挲驚復訝，端的人能移造化。風不謝、雨不謝，一任卷將堂上掛。

趙仲穆即趙雍，是元代詩畫界巨擘趙孟頫的次子。仲穆受父親的薰陶，也以書畫知名，擅畫人馬、山水和竹石。「公子才華偏蘊藉，九畹春光生筆下。」對趙仲穆的畫功給予極大的評價。在仲穆的意到筆隨、夢筆生花之下，讓觀賞者皆「不信根苗原是畫」，筆調雖然誇張，正也反應出昌祺對仲穆之妙手丹青，作品之巧奪天工由衷的佩服和深深的敬意。

另一首題畫詞〈柳梢青〉「題秋塘圖」為純粹寫畫中之景，如下：

落盡芙蓉，收殘菱芡，晚色淒迷。斷苻隨流。枯荷折柄，秋老蘇堤。沙禽自在幽棲。極浦外、天連水低。粉墜蓮房。波漂菰米，烟暝湖西。

整首詞在描寫秋天荷塘之景，「芙蓉」、「菱芡」這些開在夏天盛開的植物皆「落盡收殘」，斷根的苻菜隨著水流走，而枯萎的荷花、斷折的花柄，使得蘇堤呈現出日暮黃昏的衰敗之景。這靜態的畫面，被沙禽自由自在的棲息給打破，為畫面添加一絲生氣，最後擴大視野，將「天連水低」、「粉墜蓮房」、「烟暝湖西」等景色盡收眼底，而湖西也被日暮時的煙靄、雲氣給壟罩住。透過詩句，讀者彷彿親眼欣賞了秋塘圖，身歷其境，感

¹⁴ 鄭文惠：《詩情畫意：明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書，1995年），頁1。

¹⁵ 〔明〕徐伯齡：《蟬經雋·錄運覽要》，景印文淵閣四庫全書第867冊·子部·雜家類·雜說之屬（臺北：臺灣商務印書館，1985年），頁69。



受落日時分的秋塘之景。昌祺的寫景詞，詞語新鮮雅令，為昌祺作品中難得一見之作。其他的寫景詠物之作還有〈長相思〉「春雨」：「濕花枝、洗花枝，平地瀾漫浸作池。」、〈石州慢〉「詠青娥眉淡竹草」：「異草從來，花別另一般樣顏色。顰間開遍。既非紅紫。又非黃白。閑園曠野，多少黛嫩螺嬌，冰盤帶露侵晨摘。磁鉢放輕研，翠脂凝光澤。」、〈長相思〉（春日郊外）：「桃未紅，杏未紅，近社郊原尚似冬，連招頻刮風。麥茸茸、草茸茸，菜吐黃花三兩叢，春光何處濃。」和〈點絳脣〉「新柳」：「東面風來，旋吹青綠回梢上。眼兒纔放，便做嬌模樣。」和其他主題相比，昌祺的寫景詠物詞，造語清新、畫面活潑、色彩豐富，為其作品中較為出色的。

（五）其他

昌祺刻畫女子美貌及敘寫男女情事的詞作很少，就目前《全明詞》所收集到的詞作來看，這樣的題材只有一首，即〈醉春風〉「書所見」：

雅淡嫌華麗，嬌容原自媚，如何驀地忽相逢，記、記、記。眉掃春山，裙托秋水，柳腰纖細。默逗文園意，錦字憑誰寄。雨雲幽會甚時諧，未、未、未。知共何人，翠幃深處，鎮偎鴛被。

開頭即用「嬌」、「媚」來描述相逢女子的美貌，又用「柳腰」形容體態的婀娜，令作者著迷不已。下片寫得極為濃艷，「雨雲幽會甚時諧」、「翠幃深處，鎮偎鴛被」，毫不隱藏的表達兩人的濃情蜜意，和露骨的男女之事，此類大膽外放的作品在昌祺的詞作中實屬罕見，其實在一般館閣大臣的詩文集中也鮮能見到。

三、李禎詞風格形式分析

（一）風格特色

1、詞中打油

明代以八股文取士，士人熱衷功名，將心血都花在八股而非詩詞上，徐復祚《三家村老委談》對此現象做了描述：「詞曲，金元小技耳，上之不能博功名，次復不能圖顯利，拾文人唾棄之余，供酒間謔浪之具，不過無聊之什，假此以磨歲耳，何關世事。」故詞的創作在明代較為衰弱。陳子龍《幽蘭草題詞》也謂：「用修以學問為巧便，如明眸玉屑，纖眉積黛，只為累耳。元美取境似酌蘇、柳間，然如『鳳皇橋下』語，未免時墮吳歌。此非才之不逮也，巨手鴻筆，既不經意，荒才蕩色，時竊濫觴。」可見明人作詞非才之不足，而是「不經意」，將詞視為「小技」，十足反應出明人不把詞當作一回事的輕視看法，同樣也表現在昌祺對詞作的態度。



昌祺的學富與才能在當時都是為人所公認的，但他的詞卻不見才學，也不見才華，惟見一片俗俚率意，如〈鵲橋仙〉（自述）：「書生曾做。京官曾做。方面也曾親做。顛來倒去竟如何，只落得、一貧如故。」、〈摸魚兒〉〈辛醜生朝自壽〉：「非義富、非義貴，石崇元載何須慕。乘除有數，全數晚尤難，粗衣淡飯，天自管分付。」及〈慶元春〉（山莊即事）：「生沉寵辱都忘，且懵懵騰騰醉幾場。」和〈長相思〉（春雨）其二：「怕傾盆、要傾盆。傘笠都無強出門，滿身泥水痕。」

都足見其詞白話俗俚、率意而為的打油味，這種追求俗趣、諧趣的詞風，應是受了瞿佑的影響。然而這樣的寫作風格在張仲謀看來「這不是拙，而是率；不是樸，而是俚。除了作者藉以宣洩自娛之外，讀者從中得不到任何美感。」¹⁶對昌祺率意俗俚的筆調持以負面的評價。

打油詞當然多用白話俗語，這本身也並非缺點，率意當然也是一種自然型態，但若流於打油釘鉸，率意塗抹，當成遊戲一般，實為明詞的一大弊病。

2、詞曲交融

詞曲演進的過程自始自終都在相互影響，相互交融。到了元代，曲成為一代文學，元人作詞反受曲的巨大影響，此風所及也影響到了明代，使得明朝的詞作多近俗俚，與元曲風格有若合符契之處。觀昌祺詞，似乎也透露出這種現象，如〈玉漏遲〉（慶表兄陳安行初度）：「阿母親來慶壽，賜玉液、液香華美。端的延年卻疾，頤神健體。」、「換骨更形，只消數甌而已。自是長生有分，便可在地仙班裏。卻說道，人中再誰如你。」、〈玉漏遲〉（送費同知考滿之京）：「此際同寅北望，此別箇倍增歡喜。端的是，人生似公有幾。」及〈長相思〉（春雨）其二：「行厭聞、坐厭聞。溜響從朝達夜分，聒聾雙耳根。」和〈蘇幕遮〉（題清溪漁隱）：「馬首紅塵三百丈，風吹不到簷衣上。」

「詞媚曲俗」一直是我們對詞、曲的印象，然而李禎詞打破了這種詞雅曲俗的觀念，他的詞句不假雕飾、率意灑脫，悖離了詞之字琢句煉、含蓄溫婉，且加入了方言、俗語「阿母」、「溜響」及「聒聾」這種曲之特有元素，使得李禎詞有濃濃的曲味，也由於此因素，使饒宗頤和張璋先生在編纂《全明詞》時，誤將李禎的曲作〈天淨沙〉二首及〈金字經〉四首收錄其中。

詞曲交融、詞的曲化現象，在明代詞作中不算少數，雖然備受批評，但也代表著明詞的一種特色，嚴迪昌先生指出：「詞曲混淆，固是明詞一弊，然而以散曲某種自然清新、真率大膽的情韻入詞，實在是別具生趣，不得視以為病的。」¹⁷這種評價是很公允的。

（二）形式技巧

¹⁶ 張仲謀：〈明代永樂詞壇三體論〉，《泰安師專學報》2001年第1期，頁39。

¹⁷ 嚴迪昌：《元明清詞》（成都：天地出版，1997年），頁92。



1、擅長長調

清代毛先舒《填詞名解》說：「五十八字以內為小令，五十九字至九十字為中調，九十一字以外為長調。」故知小令、中調及長調是以字數多寡作為區分。本文則依鄭騫先生〈再論詞調〉所論：「詞調有短有長，短的叫作令，長的叫作慢，通稱則為小令、長調。二者的區別並沒有固定的字數，大概七、八十字以下即是小令，以八、九十字以上即是長調。」以此對李禎的詞作體制上的分析。李禎詞小令共計十三首，長調則為十六首，依數量多寡分析，李禎偏好以長調來創作，其作品屬長調的有〈玉漏遲〉（水風萍未起）、〈歸朝歡〉（灑氣漸消二伏暑）、〈摸魚兒〉（笑吾生）、〈沁園春〉（山是何名）、〈玉漏遲〉（螺川清澈底）、〈滿庭芳〉（梅彈垂金）、〈玉燭新〉（春光忙似箭）、〈摸魚兒〉（記昔年）、〈石州慢〉（異草從來）、〈水龍吟〉（豫章徐孺湖邊）、〈木蘭花慢〉（過元宵五日）、〈賀新郎〉（冬暖天晴霽）、〈風流子〉（錢塘最勝處）、〈水龍吟〉（右軍真蹟蘭亭）、〈念奴嬌〉（柳綿飛處）及〈滿江紅〉（春滿梁園）等十六闕詞。

2、精於詞調

詞牌即詞的格式名稱，每一個詞牌、曲牌，都是不同的聲韻、節奏的安排。其目的在建立詞曲音韻上的和諧流暢。昌祺的詞作共有二十九首，使用了二十二個詞牌，除了以〈念奴嬌〉、〈柳梢青〉、〈天仙子〉、〈玉漏遲〉、〈摸魚兒〉、〈長相思〉及〈水龍吟〉等詞牌各創作兩首外，其餘的詞作都使用不同的詞牌，故知昌祺應是擅於音律者，無怪田同之要讚其能「咀宮含商」了。

3、好用對偶

對偶是將字數相等、結構相同或相似的兩個詞組或句子成對地排列起來的修辭法。在黃慶萱的《修辭學》中則謂：「語文中上下兩句，字數相等，句法相似，平仄相對的，就叫『對偶』。」¹⁸對偶的句式看起來整齊美觀，讀起來節奏鏗鏘，便於記誦。例如在中國傳統文化的對聯，很多就是很好的對偶。

素髮嚴親，醅顏慈母。〈柳梢青〉（素髮嚴親）
 屋潤家肥，兒恭婦順。〈柳梢青〉（素髮嚴親）
 延年却疾，頤神健體。〈玉漏遲〉（水風萍未起）
 時時承雨露，歲歲傲風霜。〈臨江仙〉（題墨菊送陳知府行）
 嶺月為朋，溪雲當客。〈沁園春〉（山是何名）
 梅彈垂金，柳綿飄雪。〈滿庭芳〉（梅彈垂金）
 珍殼脆滑，純棉清暖。〈滿庭芳〉（梅彈垂金）
 垂柳引鶯，古松巢鶴。〈風流子〉（題周參政南峰書舍卷）
 石栽蒲草，池種荷花。〈風流子〉（題周參政南峰書舍卷）

¹⁸ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1975年），頁447。



粉墜蓮房，波漂菰米，烟暝湖西。〈柳稍青〉（落盡芙蓉）

上述摘錄李禎詞中對偶的句子，如「素髮嚴親，酡顏慈母。」可以將其拆開，分成「素髮嚴親」、「酡顏慈母」兩句句中對，即「素髮」對「嚴親」，「酡顏」對「慈母」，也可看成是單句對，即「素髮嚴親」對「酡顏慈母」，這些句子的詞性、字數、句式皆相當工整，不僅讀起來順口，也給人一種和諧、平衡的美感。

4、長於譬喻

譬喻是一種「借彼喻此」的修辭法。凡二件或二件以上的事物中有類似之點，說話作文時，運用「那」有類似點的事物來比喻說明「這」件事物的，就叫作「譬喻」。¹⁹譬喻被廣泛的運用在昌祺的詞作中，其中「明喻」的有〈天仙子〉（題趙仲穆圖）：「嘆惜光陰如轉轂。」將時間比喻成轉動的車輪，迅速而過，轉眼即逝。及〈摸魚兒〉（辛醜生朝自壽）：「繁華易歇同朝露。」將富貴繁華比之於早上的露水，轉瞬而逝，其他的還有〈摸魚兒〉（懷舊）：「分離也，恰似雲鴻海燕。」和〈木蘭花慢〉（慶壽）：「甘比玉杯雲液，冷如今碗冰漿。」...等，數量是最多的。略喻則有〈滿庭芳〉（賀人生日四月年六十）：「梅彈垂金，柳綿飄雪」，用垂金、飄雪來比喻梅彈、柳綿，將景色描寫的活潑生動。借喻出現在〈摸魚兒〉（懷舊）的「風流杜牧今憔悴」，是將自己比喻成夢醒後憔悴的杜牧。故善用譬喻，可以使文章更生動、意義更明顯、情節更動人，也加深作品的張力和強度，有畫龍點睛的效果。

5、擅用映襯

黃慶萱說：「在語文中，把兩種不同的，特別是相反的的觀念或事實，對列起來，兩相比較，從而使語氣增強，使意義明顯的修辭方法，叫作『映襯』。」²⁰陳正治說：「從字面來說，映就是映照，襯就是襯托。在語文中，把兩種觀念、事物或景象，相互對照或襯托，使情意增強的修辭法，就是映襯。」²¹昌祺在寫作時也運用了映襯的手法，用來強調、突顯他內心真正的感情，如〈摸魚兒〉（懷舊），當年是「十分輕健，秦淮白下遊遍。結交盡是高懷侶，多半舞衫歌扇。」善與人交，成天飲酒作樂的的公子哥，足以媲美杜牧在揚州的生活，如今人事全非，「恰似雲鴻海燕，音書特寄無便。」如夢醒後的杜牧，落的一身的憔悴，今昔相襯，無限感慨。又如〈滿江紅〉（送陳僉事兄還鄉）開頭敘寫煙花三月的美景「春滿梁園，韶光媚、盛開桃李」一遍花團錦簇，但一過清明卻「數他花信，只今餘幾。」美好的事物，總是特別短暫，令人留戀。有如「攜書還故里」的客，才相處幾天，即「征帆挂，離歌起。」到了要說再見的時刻，以景襯情，更加突顯出作者不捨之情。又鵲橋仙（自述）寫到自己「書生曾做。京官曾做。方面也親做。」應是要被重用賞識的，但最後「只落得、一貧如故。」

¹⁹ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1975年），頁227。

²⁰ 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1975年），頁287。

²¹ 陳政治：《修辭學》（臺北：五南圖書，2001年），頁69。



四、結論

關於李禎詞作的評價，在明代不多，如錢習禮的〈河南布使司左布政使李公禎墓碑〉，讚昌祺：「弱冠為文，藻思溢出，蔚有老氣，不惟一時才俊若禮部侍郎曾公子棨輩相與頡頏，名聲不相上下，鄉之老成人亦皆駭其文識，謂必顯於世。」²²在這裡提到昌祺的為文老成，鄉人對其才華多所稱讚，但並未提及其詞之創作。然而明文提到李禎有詞之創作的要屬王世貞的《明詩評》：「二君（瞿祐、李禎）俱長填詞小解，詩亦清新，要非作手。」²³提到李禎是擅於作詞的，除此之外難得看到關於李禎詞的評價。可能因為他在當時的詞壇並未大放光芒，不受重視，也能是由於長期以來，李禎的官位掩蓋了其文名，而小說的成就又遠在詩詞之上，因此鮮有學者論及其詩詞的創作。

直至清代，田同之、朱彝尊等人才慧眼識英雄，對李禎詞作出評價。田同之《西圃詞說》：「明初作手，若楊孟載、高季迪、劉伯溫輩，皆咀宮含商。李昌祺、王達善、瞿宗吉之流，亦能接武。」²⁴認為李禎詞能承續前人詞風之「溫雅芊麗」、「咀宮含商」，他們的詞作仍保持著由唐宋詞人所構建的審美風格，而同時又加入了屬於時代的情感內容，因此頗具藝術感染力。²⁵對李禎詞給予肯定的態度。之後舉博學鴻詞科、曾參加纂修《明史》的朱彝尊，在其編纂的《靜志居詩話》對李禎詩詞成就作客觀的評價：「務謝朝華，力啟夕秀，取材結構頗與段柯古相似。蓋由其一變綺靡纖巧之習，而以流逸出之，故別饒鮮潤，迥異庸蕪。」²⁶肯綮的道出其作品以誠實不偽代臺閣之藻飾太平，並開啟了明中期以後詩文革新的序幕。

李禎詞討論的人雖然不多，在當代、後世詞壇也甚無影響力，但經過前面內容和形式技巧的分析，發現李禎詞在內容上「題材豐富」：有祝壽、抒懷、酬贈、題畫也有敘寫男女情事的主題；在風格上詞作出現「打油味」、「曲化現象」及「宗教味」；在形式技巧上他的小令長調兼擅，精於音律，巧於修辭，都為他的詞作添加了豐富性和可看性，對於這樣一位詞作家的作品，我們是應當重視的。

²² 錢習禮：〈河南布使司左布政使李公禎墓碑〉，收錄於周駿富輯：《明代傳記叢刊·國朝獻徵錄（五）》（臺北：明文書局，1991年），頁540。

²³ 〔明〕王世貞撰：《明詩評》，收錄於周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），頁95。

²⁴ 〔清〕田同之：《西圃詞說》，見唐圭璋：《詞話叢編》（臺北：新文豐，1988年），頁1454。

²⁵ 王曉驪：〈承前起後—明初詞藝術特徵綜論〉，《貴州社會科學》2003年第2期，頁83。

²⁶ 〔清〕朱彝尊：《靜志居詩話》，收錄於周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），頁570-571。



引用書目

一、傳統文獻

- 〔漢〕司馬遷：《史記》（臺北：藝文，1973年）。
- 〔南朝〕劉義慶：《世說新語·尤悔三十三》（臺北：藝文印書館，1974年）。
- 〔明〕楊榮：《文敏集·故盤洲李處士墓誌銘》（景印文淵閣四庫全書第1240冊·集部179·別集類）。
- 〔明〕徐伯齡：《蟬經雋·錄運覽要》（景印文淵閣四庫全書第867冊·子部·雜家類·雜說之屬）。
- 〔明〕周駿富輯：《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年）。
- 〔清〕張廷玉等撰：《明史·卷一百六十一》（臺北：臺灣商務印書館，1984年）。
- 〔清〕永瑆等傳：《運覽漫稿提要》（景印文淵閣四庫全書第1242冊·集部181·別集類）。
- 〔清〕阮元編：《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1981年）。
- 〔清〕田同之：《西圃詞說》，見唐圭璋：《詞話叢編》（臺北：新文豐，1988年）。
- 〔清〕張廷玉等撰：《明史·卷二百二十一》（臺北：臺灣商務印書館，1984年）。

二、近人論著

- 唐圭璋編：《全宋詞》（臺北：洪氏，1981年）。
- 陳政治：《修辭學》（臺北：五南圖書，2001年）。
- 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1975年）。
- 鄭文惠：《詩情畫意：明代題畫詩的詩畫對應內涵》（臺北：東大圖書，1995年）。
- 嚴迪昌：《元明清詞》（成都：天地出版，1997年）。
- 饒宗頤、張璋編纂：《全明詞》第1冊（北京：中華書局，2004年）。

三、期刊

- 王紅麗：〈論韓愈酬贈詩的藝術創作〉，《青海社會科學》第5期（1999年）。
- 王曉驪：〈承前起後——明初詞藝術特徵綜論〉，《貴州社會科學》第2期（2003年）。
- 張仲謀：〈明代永樂詞壇三體論〉，《泰安師專學報》第1期（2001年）。

The Undiscovered Talent in the Sea of Words —An Analysis of Li Zhen Ci

Su, Chien-yi*

Abstract

Ci is one of the many fantastic works in the history of Chinese literature. It originates in Tang dynasty and becomes popular in Song dynasty. Ci in Song is praised as one of the four major Chinese verses²⁷. It impresses people so much that the beauty of Ci in other dynasties, especially in Ming dynasty, is not noticed by most literateurs. There is even a saying like this “No Ci in Ming dynasty.” However, Ming Ci actually expresses many true emotional feelings if carefully analyzed. Therefore, it is literally important and certainly worth studying.

Li Zhen is a talented and productive Ci poet in Ming dynasty. His works include poetry collections、legendary novels “Jian Deng Yu Hua” and so forth. However, not many of his works are preserved.

This paper aims to analyze Li’s twenty nine works collected in *Quan Ming Ci*²⁸. His works are categorized, according to the content, into five types: Birthday-Congratulation Ci, Sentimental Ci, Giving Ci, Painting Ci and others. Forms and styles of his works are also discussed. The study allows us to know better about Li Zhen Ci as well as Ming Ci.

Keywords: Ming Ci, *Quan Ming Ci*, Li Zhen

* Graduate Institute of Chinese National Changhua University of Education.

²⁷ The four major Chinese verses are Han Fu, Tang Shi, Song Ci and Yuan Qu.

²⁸ *Quan Ming Ci*, the whole collection of Ming poetry, is a collection of the most Ci’s produced in Ming dynasty.



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》第十五期

「《說文》四大家」形成溯源：一個學術史的考察

鍾哲宇*

提 要

本文嘗試從清代學者眼中的《說文》大家，探索「《說文》四大家」形成之脈絡，並進而論到近代，試探「《說文》四大家」的地位是如何形成、建立，乃至不可動搖而無人懷疑，是否有人不贊同「《說文》四大家」之說？筆者發現，許多清代學者所公認之《說文》大家，其人其書於今，已罕見或少見，皆不行於世。次者，又有清代當時名氣很大的《說文》學者，今卻漸為人所忽略。民國十七年（1928），丁福保編成《說文解字詁林》，舉「《說文》四大家」之說，影響了當時及後世許多學者，故現當代學者在編纂文字學通論著作時，紛紛以「《說文》四大家」為清代《說文》學之標目。再者，朱駿聲《說文通訓定聲》於清代學者之評價其實並不突出，自丁氏編成《說文解字詁林》後，朱書始為學者所推重，進而升至「四大家」之列，成為《說文》研究的不刊之典。

關鍵詞：《說文》四大家、清代學術、文字學、段玉裁

* 現為國立中央大學中國文學系研究所博士生



一、問題之提出

近現代文字學家提到許慎《說文解字》一書時，常舉段玉裁、桂馥、王筠、朱駿聲四人之說論之補之，並稱為「《說文》四大家」，《說文》學者亦多以此四人為研究重點，然而此四人雖同處清代，但年歲各異、成名亦有先後，成就亦各自不同。再者，清代為《說文》研究極盛時期，著述者百家以上，為何獨此四人脫穎而出？此一問題，讓筆者深感疑惑，然考坊間文字學史及文字學相關著作，雖然對於「《說文》四大家」多有相當大的篇幅介紹，但對於「四大家」稱號的由來，卻鮮少有人論及。

次者，讓筆者更感興趣的是，從清代到現代，「《說文》四大家」的地位是如何形成、建立，乃至不可動搖而無人懷疑，是否有人不贊同「《說文》四大家」之說？這些問題亦為本文急欲了解的。職是之故，筆者嘗試撰成是編，以釐清此一問題。

二、清代《說文》學與四大家

（一）清代《說文》學之發端

關於清代《說文》研究的發端，梁啟超《中國近三百年學術史》云：「乾隆中葉，惠定宇著《讀說文記》十五卷，實清儒《說文》專書之首。」¹黃廷鑑於嘉慶二十年（1815）作〈席氏讀說文記敘〉一文，亦云：「我朝文治昌明，名儒蔚起，吾吳紅豆惠氏，始以《說文》提唱後學。」²惠定宇即惠棟，為江蘇吳縣經學大師，乾隆二十三年（1758）卒。林明波《清代許學考》於惠棟《讀說文記》之成書始末，有所記述：

是編在張海鵬所刻指月山房彙鈔中，書無序跋。唯於各家之說，知係惠氏未成之稿，原注於《說文》書上，其後江聲為之理董，始成是書。世所稱惠氏《說文》校本，殆即指此。黃廷鑑〈席氏《讀說文記》敘〉云：「吾吳紅豆惠氏，始以《說文》提倡後學。」³

惠棟《讀說文記》雖為未成之稿，然渠既卒於乾隆二十三年，則可知其最晚於乾隆前期，已開始研究《說文》。次者，錢大昕自訂《竹汀居士年譜》乾隆三十五年、四十三歲條記云：「是歲始讀《說文》，研究聲音文字訓詁之原，間作篆隸書。」⁴李富孫〈說文辨

¹ 梁啟超：《中國近三百年學術史》（臺北：華正書局，1994年），頁232。

² 文見席世昌《席氏讀說文記》（收入《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985年），頁1。

³ 林明波：《清代許學考》（嘉新水泥基金會研究論文第二十八種，1964年），頁19。

⁴ 楊家駱編：《錢大昕讀書筆記廿九種》（臺北：鼎文書局，1979年），總頁1884。



字正俗自敘〉嘗云：「近惟惠徵君、錢詹事、段大令諸儒，講誦《說文》之數，後進得稍窺其原流。」⁵由此觀之，惠棟、錢大昕、段玉裁所從事之《說文》研究，於當時影響很大。⁶

孫星衍（1753-1818）則以為《說文》之研究，起於乾隆三十六年（1771），朱筠（1729-1781）視學安徽，閔文人學子不能識字，因刊舊本《說文》廣布江左右，此書由是大行。⁷關於朱筠倡導《說文》一事，《清史稿》卷四八五本傳記云：

筠博聞宏覽，以經學、六書訓士。謂經學本於文字訓詁，周公作《爾雅》，〈釋詁〉居首；保氏教六書，《說文》僅存。於是敘《說文解字》刊布之。視學所至，尤以人才經術名義為急務，汲引後進，常若不及。因材施教，士多因以得名，時有朱門弟子之目。好金石文字，謂可佐證經史。諸史百家，皆考訂其是非同異。⁸

據此可知，朱筠對於清代《說文》學的發展，有開風氣之功。朱氏學術亦為乾隆皇帝欣賞，乾隆三十八年（1773）十月，朱筠以生員欠考事降級，仍獲乾隆皇帝寬容對待，旨云：「朱筠學問尚優，加恩授編修，命總纂《日下舊聞》，兼四庫全書館纂修事。」⁹乾隆皇帝既欣賞朱筠學問，故屢次命朱氏擔任會試考官、學政等職，以甄選人才。

朱筠喜金石文字，強調「經學本於文字訓詁」，故教誨學子仍循此法。羅繼祖《朱笥河先生年譜》云：「先生校士，以識字通經誨士，歲餘，士多通六書及注疏家言，先生為刊舊藏宋槧許氏《說文》，廣布學宮，語諸生曰：『古學權輿，專在是矣。』」¹⁰且幾位乾嘉學術的知名學者，皆居朱氏幕下，如邵晉涵、王念孫、汪中、任大椿等人，其中王念孫尤獲朱筠青眼¹¹，益可見朱氏汲引後進、開導出乾嘉「家家許、鄭」學風之貢獻。再者，乾隆三十八年（1773）正月，朱筠奏請緝《永樂大典》中佚書，乾隆皇帝亦允其所奏，尋開四庫全書館。¹²王蘭蔭《朱笥河先生年譜》即云：「纂輯《四庫全書》，得之《永樂大典》中者，五百餘部，皆世所不傳，次第刊布海內，實先生發其端。」¹³故朱筠對於《四庫全書》的開纂，有促成之功，而纂修《四庫全書》，更是乾嘉樸學形成的重要原因之一。

⁵ 是文作於嘉慶二十一年（1816），見李富孫《校經頤文彙》（《續修四庫全書》本，第1489冊，上海：上海古籍出版社，2002年），卷十一，頁13b。

⁶ 乾隆五十一年（1786），盧文弨〈說文解字讀序〉云：「我朝文明大啟，前輩往往以《說文》是書提倡後學，於是二徐《說文》本，學者多知珍重。」（見段玉裁《說文解字注》，臺北：藝文印書館，2007年，頁797）

⁷ 見孫星衍〈重刊宋本《說文》序〉，轉引自《說文解字詁林正補合編》（臺北：鼎文書局，1997年），第一冊，頁117。朱筠刊刻《說文》一事，另見氏著《笥河文鈔》（《續修四庫全書》本，第1440冊），卷三，頁1。

⁸ 趙爾巽等撰：《清史稿》（北京：中華書局，1986年），頁13394。

⁹ 朱筠：《笥河文集》（《續修四庫全書》本，第1440冊），卷首，頁23。

¹⁰ 羅繼祖：《朱笥河先生年譜》（收入《乾嘉名儒年譜》5，北京：北京圖書館出版社，2006年），頁359。

¹¹ 王蘭蔭：《朱笥河先生年譜》（收入《乾嘉名儒年譜》5，北京：北京圖書館出版社，2006年），頁398。

¹² 朱筠：《笥河文集》卷首，頁21。

¹³ 王蘭蔭：《朱笥河先生年譜》，頁396。



此外，今人陳祖武《乾嘉學術編年》則言乾隆三十九年（1774）六月二十七日，李文藻（1730-1778）以明刻《說文解字》送廣東友人馮敏昌，且撰文記送書始末，可以略窺當時學術風氣。¹⁴李文藻〈送馮魚山《說文》記〉云：

國家以《說文》治經，惠半農侍讀最先出，其子棟繼之。近日，戴東原大闡其義，天下信從者漸多。高郵王懷祖，戴弟子也，己丑（1769）冬，遇之京師，屬為購毛刻北宋本。適書賈老韋有之，高其直，王時下第囊空，稱貸而買之。王曰：「歸而發明字學，欲作書四種，以配亭林顧氏《音學五書》也。」予是年赴粵，所攜書皆鈔本之稍難得者，謂其易得者可隨處覓之。至則書肆寥寥，同官及其鄉士大夫家，亦無可假。是書僅見萬曆間坊本耳。歲辛卯（1771），羅臺山訪予於恩平，居數月，其行笈有手校毛刻本，改正甚多，惜未及錄。壬辰春，予調潮陽。其書院山長鄭君安道，為朱竹君學士分校會試所得士，銳意窮經，且以教其徒。索《說文》於予，乃為札求于濟南周林汲。而揭陽鄭運使適自兩淮歸里，專一介問有此書否。運使實無之而不遽報，遣健足走揚州，從馬秋玉之子取數部，往返才三閱月。以其二餉予，一插架，一貽鄭進士，進士喜過望。是冬，予有事羊城，又得林汲所寄。……今年春夏間，予寓廣，日與馮魚山相過從，魚山方講小學，每以不得此書為恨。回潮，乃舉此贈之。予之于書，聾聵耳目，徒有之而不能讀。魚山得此，將盡發其聰明，他日以語林汲，其不負萬里見寄之意矣乎。予記此，以見粵中得書之難。得之而不能讀，是得書易而讀書難也。……乾隆甲午六月二十七日，記於潮州紅蕉館。¹⁵

由此可知，《說文》研究於乾隆中葉已開風氣。

乾隆年間之《說文》專著，除前論惠棟《讀說文記》，今可見者，如潘奕雋《說文蠡箋》¹⁶，如盧文弨於乾隆五十一年（1786）為段玉裁《說文解字讀》作序。¹⁷再如孔廣居自云乾隆五十二年（1787）已開始編纂《說文疑疑》一書，然值得注意的是，其書〈凡例〉言用段玉裁、江聲……等人之說，可見當時學者已對《說文》研究，進行學術交流。¹⁸錢大昭則於乾隆五十五年（1790）自序《說文統釋》。¹⁹當時又有陳鱣《說文解字正義》一書，王鳴盛於乾隆五十七年（1792）為之作序，云：

凡訓詁當以毛萇、孟喜、京房、鄭康成、服虔、何休為宗，文字當以許氏為宗，然必先究文字、後通訓詁，故《說文》為天下第一種書。讀徧天下書，不讀《說文》，猶不讀也。但能通《說文》，餘書皆未讀，不可謂非通儒也。……《說文解

¹⁴ 陳祖武等：《乾嘉學術編年》（石家莊：河北人民出版社，2005年），頁237。

¹⁵ 李文藻：《南澗文集》（《續修四庫全書》本，第1449冊），卷上，頁26。

¹⁶ 潘奕雋於乾隆四十六年自序《說文蠡箋》（《續修四庫全書》本，第211冊）

¹⁷ 段玉裁：《說文解字注》，頁797。

¹⁸ 孔廣居：《說文疑疑》（收入《百部叢書集成》之八十五，臺北：藝文印書館，1965），頁16。

¹⁹ 錢大昭：《說文統釋序》（收入《四庫未收書輯刊》捌輯3，北京：北京出版社，2000），頁233。



字》之學，今日為盛，就所知者有三人焉，一為金壇段玉裁若膺著《說文解字讀》三十卷，一為嘉定錢大昭晦之著《說文統釋》六十卷，一為海寧陳鱣仲魚著《說文解字正義》三十卷、《說文解字聲系》十五卷，皆積數十年之精力為之。²⁰

王鳴盛為乾嘉著名學者，其對於《說文》推崇備至，可想見當時「家家許、鄭」的研究風氣，而王氏所舉三家，可說是對乾隆年間《說文》學者的一個評定。段玉裁《說文解字讀》據傳即其《說文解字注》之前身，而錢大昭《說文統釋》、陳鱣《說文解字正義》二書，迄今無傳，其影響力自無法與段《注》相比。再者，近代學者所推崇的「《說文》四大家」，段玉裁即列名其中，可見段氏研究《說文》成名之早。

（二）清代學者眼中的「《說文》四大家」

「《說文》四大家」分別為段玉裁(1735-1815)、桂馥(1736-1804)、王筠(1784-1854)、朱駿聲(1788-1858)，四人年歲各異，所撰《說文》研究之代表作亦有時間之先後，且刊刻流行各異。若依各家書序來看，段玉裁《說文解字注》、王念孫序於嘉慶十三年(1808)，朱駿聲《說文通訓定聲》自序於道光十三年(1833)，王筠《說文釋例》自序於道光十七年(1837)、《說文句讀》自序於道光三十年(1850)。桂馥雖與段氏同時，但二人並無一面之緣，《說文義證》約與段《注》同期，惜流傳甚晚，至道光、咸豐年間，才有楊氏刻本。²¹

此四人生平約在乾隆、嘉慶、道光三朝，這段時間也是清代學術風氣最盛的時候，當時學者鮮少無治《說文》者，而以研究《說文》成名者，更是眾多。沈寶春《桂馥的六書學》一書，對於清人研治《說文》之盛況，云：

有清一代研究《說文》之學，在乾、嘉時期表現得特別突出，當時學者如林，我們可從丁福保(1874-1952)纂輯的《說文解字詁林正補合編》所收錄的書目略窺端倪，是編八十二巨冊，二百二十二書，五百四十五文，堪稱清代研究《說文》之學的基本總結。而這種匯聚整理工作，劃自清末尹彭壽《國朝治說文家書目》開始，民國後，如馬敘倫的〈清人所著說文之部書目初編草稿〉一文，專收清人所著「說文之部書目」，文從王筠《說文解字繫傳校錄》到諸可寶的《許君疑年錄》止，共收書目凡三百六十六種，再加上〈附錄一〉所收如方勇《唐寫本說文訂》之類，則計三百八十八種之多；當然，若從《中國歷代藝文總志·小學類·說文之屬》中也可觀察到如此現象，劃自東漢許慎《說文解字》迄明亡為止，研治《說文》所存書目不過五十七部，但有清一代卻多達二百七十三部，光是從數

²⁰ 此文收於謝啟昆《小學考》(臺北：藝文印書館，1974年)，卷十，頁7。

²¹ 許瀚(1797-1866)嘗為靈石楊墨林校刻《說文義證》，《清史稿》卷四八一本傳云：「許瀚，字印林，日照人。道光十五年舉人，官嶧縣教諭。博綜經史及金石文字，訓詁尤深。晚年為靈石楊氏校刊桂馥《說文義證》於清河，甫成而板燬於捻寇，並所藏經籍金石俱盡，遂挹鬱而歿，年七十。」(頁13231)



量上來論略，盛衰的情況清晰立見。²²

當此之時，《說文》研究可謂顯學，而段、桂二氏年歲較早，成名亦較早，王筠、朱駿聲則殿後。

在「《說文》四大家」中，段玉裁《說文解字注》在清代可說是名氣最大、影響力也最大的，時人紛紛以「絕學」、「大宗」論之，此一評價，從段氏《說文解字注》尚未成書起，至晚清、民初，乃至現代，幾為歷朝多數人之共識，如道光三年（1823），鈕樹玉撰〈段氏說文注訂自敘〉云：

段大令懋堂先生注《說文》刊成，余得而讀之，徵引極廣，鉤索亦深，故時下推尊以為絕學。²³

再如咸豐八年（1858），劉承幹〈說文校議議跋〉云：

竊以《說文》之學，自南唐徐楚金兄弟出，始有發明，逮國朝乾嘉之際，桂未谷諸賢相繼纂述，至金壇段玉裁作《注》，精深博大，遂成為一家之學。²⁴

又如馮桂芬（1809-1874）〈重刻段氏說文解字注序〉云：

國朝元和惠氏棟始表章是學，成《讀說文記》。厥後大興朱氏筠視學吾皖，梓舊本《說文》於節署，其書乃大顯，於是段先生暨嘉定錢氏、休寧戴氏、曲阜桂氏、歸安嚴氏、陽湖孫氏、高郵王氏，無慮數十家先後迭興，各闢戶牖。蓋《說文》之學至乾嘉間而極盛，諸家所學有淺深、亦有得失，必推（段玉裁）先生為大宗。……同時鈕氏樹玉《段注訂》、徐氏承慶《段注匡謬》至，勒為專書，恣其排擊，實則所學遠不逮先生，雖不至蚍蜉撼樹之譏，汔未能拔趙幟而立漢幟也。²⁵

據此，可見清人論清代《說文》學時，多將段玉裁《說文解字注》奉為宗主。

在清代之時，「四大家」中，首先與段玉裁《說文解字注》之地位比肩者，即為桂馥《說文義證》。桂馥與段玉裁生同時，同治《說文》，學者以桂、段並稱，而兩人固未嘗相見，然清代學者往往以二人並稱，如道光十七年（1837），王筠〈說文釋例自敘〉云：

今天下之治《說文》者多矣，莫不窮思畢精，以求為不可加矣。就吾所見論之，桂氏未谷《說文義證》、段氏茂堂《說文解字注》，其最盛也。²⁶

²² 沈寶春：《桂馥的六書學》（臺北：里仁書局，2004年），頁1。

²³ 鈕樹玉：《段氏說文注訂·序》（《續修四庫全書》本，第213冊）

²⁴ 文見嚴章福《說文校議議》（收入《叢書集成續編》71，臺北：新文豐，1989年），頁194。

²⁵ 馮桂芬：《顯志堂稿》（《續修四庫全書》本，第1535冊），卷一，頁8-9。

²⁶ 王筠：《說文釋例·序》（《續修四庫全書》本，第215冊）



再如同治九年（1870），張之洞〈說文解字義證敘〉云：

國朝經師，類皆專精小學，其校釋辨證《說文》之書，最熾者十餘家，而段注本為甲。習聞諸老師言段書外，惟曲阜桂氏《義證》為可與抗顏行者。²⁷

桂馥《說文義證》雖是與段氏《注》齊名，然二家的治學途徑異趣，呈現了不同的學風，《清史稿》桂馥本傳嘗將桂、段二人《說文》著述作一比較：

段氏之書，聲義兼明，而尤邃於聲；桂氏之書，聲義並及，而尤博於義。段氏鉤索比傳，自以為能冥合許君之旨，勇於自信，自成一家之言，故破字創義為多；桂氏專佐許說，發揮旁通，令學者引申貫注，自得其義之所歸。故段書約而猝難通闢，桂書繁而尋省易了。夫語其得於心，則段勝矣；語其便於人，則段或未之先也。其專臚古籍，不下己意，則以意在博證求通，展轉孳乳，觸長無方，亦如王氏《廣雅疏證》、阮氏《經籍纂詁》之類，非以己意為獨斷者。²⁸

《清史稿》所載，實際上也代表一般清代學者，對桂、段二書的評價及看法。

王筠《說文釋例》及《說文句讀》成書較晚，故在清代時，名氣不若段、桂二氏，然到了晚清，學者將王筠升至可與段、桂比擬的地位，如光緒十四年（1888），葉昌熾〈許學叢書序〉云：

許氏之學，自漢以來，沒於鳴沙礁石之中，不絕如縷，楚金兄弟，實承一綫之傳。亭林諸公，僅見五音之譜，國朝昌明絕學，魁儒輩出。金壇段氏最為大師，烏程嚴氏、曲阜桂氏、安邱王氏亦皆撰述滿家，洞究微指。²⁹

又如宣統二年（1910），葉銘〈說文書目自叙〉云：

我朝經術昌明，士大夫皆深於聲音訓詁之學，若段氏玉裁、桂氏馥、王氏筠，其最盛也。三家之書，體大思精，貫串典籍，足以睥睨一切。其次若吳玉搢、姚文田、錢坫、苗夔、惠棟、席世昌之流，各具一體，蓋不下數十百家焉。六書之學，浸以備矣！³⁰

葉銘特別指出段玉裁、桂馥、王筠三人，認為此三人之《說文》研究「足以睥睨一切」。當某一學科的學術成果累積至一定數量時，便有學者為此學術成果作一全面性的整理、回顧或述評，並舉出該學科的傑出研究者。前引兩條，即是晚清學者整理清代《說文學》，得出之評論，而據此可見，王筠之學術地位已經奠定。再如宣統三年（1911），沈家本（1840-1913）〈說文校議議序〉云：

²⁷ 張之洞：《張文襄公全集》（《續修四庫全書》本，第1561冊），卷二一三，古文二，頁2。

²⁸ 趙爾巽等撰：《清史稿》卷四八一，頁13230。

²⁹ 葉昌熾：《奇觚廬文集》（《續修四庫全書》本，第1575冊），卷上，頁7b。

³⁰ 見《說文解字詁林正補合編》第一冊，頁387。



近今自乾隆以來，羣重許學，治之者亦人才輩出，以嘉慶、道光中為尤盛。段氏玉裁深於經術，每字必溯其源；桂氏馥蒐集宏富，能會其通；王氏筠承諸家之後，參以金石，義例益精，其餘諸家，各擅所長。³¹

沈家本雖是為嚴章福《說文校議議》作序，然序文中特別指出段玉裁、桂馥、王筠，三人對於《說文》研究的傑出成就。再者，此文作於宣統三年，是年即發生辛亥革命，推翻了清廷，而段玉裁、桂馥、王筠三人的《說文》研究，在清代結束之前，三人「齊名」的地位，在清代學者的眼中已有定論。³² 行文至此，「《說文》四大家」之三人，段玉裁、桂馥、王筠皆已出現，並可見其齊名之現象，然在「《說文》四大家」中，獨缺朱駿聲。

在清代《說文》學中，朱駿聲《說文通訓定聲》之成書，雖在王筠《說文釋例》之前，但是《說文通訓定聲》的學術地位，基本上是不及另外三家的。推究其因，民初學者沈廬〈說文解字段注考正跋尾〉一文，約略可見其端，是文云：

段金壇之注《說文》也，體博思精，實郵學特出之傑作，雖桂氏《義證》、王氏《釋例》，莫與抗手。若朱氏《通訓定聲》之逞異說以亂家法者，抑毋論已。³³

沈廬謂朱氏《說文通訓定聲》「亂家法」，乃是朱書採「以聲統字」、「以聲為綱」的方法，將《說文》全書重新進行編排，而這在當時必會引起相當大的爭議，從朱駿聲的學生謝增，於道光二十九年（1849）所撰〈說文通訓定聲跋〉一文，可想見此書於當時之評價，其云：

（朱駿聲）平生所著《說文通訓定聲》一書，導音韻之原、發轉注之冢、究假借之變，小學之教，斯焉大備。……不敢謂世之必尊必信，然數十百年後，必有寶貴如許叔重書者，不著蔡知也。³⁴

學生為老師的書作序跋，理應必恭必敬，謝增亦無例外，是文對於《說文通訓定聲》多加推崇，但文中一句「不敢謂世之必尊必信」，或許點出了《說文通訓定聲》在清代當時的評價，也或者表現出謝增對老師的「信心危機」吧！但是謝增撰文，始終還是尊師的，故云「數十百年後，必有寶貴如許叔重書者，不著蔡知也」。謝增說得很準，朱氏《說文通訓定聲》成書不到百年後，其地位已躋身「《說文》四大家」之列，此間轉變之關鍵，即民初學者丁福保（1874—1952）及其書《說文解字詁林》。

三、民國（1912—）以來學者與「《說文》四大家」

³¹ 文見嚴章福《說文校議議》，頁3。

³² 張之洞《書目答問》則認為清代的《說文》研究，以嚴可均、段玉裁、鈕樹玉為最。（見是書〈姓名略〉，書目總九十九。《續修四庫全書》本，第921冊）筆者以為，此說其實並不符合當時學者的一般認知，且就筆者所及，清代亦無學者持此說者。

³³ 見《說文解字詁林正補合編》第一冊，頁223。

³⁴ 見《說文解字詁林正補合編》第一冊，頁251。



清代結束後，在政治上雖已進入民國時期，但是對於清代《說文》學的評價，基本上與前朝相去不遠，如章炳麟（1869-1936）〈小學答問敘〉云：

近代言小學者眾矣，經典相承，多用通段。治雅訓者，徒以聲誼比類相從，不悉明其本字。《說文》之學，段、桂、嚴、王為上。³⁵

再如民國五年（1916），劉肇隅〈六書古微跋〉云：

（葉德輝）師恆言乾嘉以來，治小學者無慮百數十家，而黃茅白葦，彌望如亂叢。如段玉裁、王筠、桂馥三家之書，號為首出。³⁶

據此可見民初的學者，對於清代《說文》學的大家，亦是以段玉裁、桂馥、王筠三人為尊，而朱駿聲《說文通訓定聲》的學術地位，依舊少被學者重視。

民國九年（1920），梁啟超《清代學術概論》首將此四人並列，其云：

清儒以小學為治經之途徑，嗜之甚篤，附庸遂蔚為大國。其在《說文》，則有段玉裁之《說文注》，桂馥之《說文義證》，王筠之《說文釋例》、《說文句讀》，朱駿聲之《說文通訓定聲》。³⁷

梁氏於此僅臚列書目，並未多作說明，然而梁氏之用心，頗耐人尋味。到了民國十三年（1924），梁啟超（1873-1929）撰成《中國近三百年學術史》一書，此書主要是對清代學術作一整理及檢討，而梁氏討論清代的小學成績時，對於朱駿聲《說文通訓定聲》相當讚揚³⁸，並將段玉裁《說文解字注》、桂馥《說文義證》、王筠《說文釋例》及《句讀》、朱駿聲《說文通訓定聲》四人並舉，但是梁啟超沒有特別指明四人之學術地位或價值，僅是一一述評而已。後丁福保於民國十七年（1928）編成《說文解字詁林》³⁹，正式提出了「《說文》四大家」的說法。

《說文解字詁林》總匯有清一代，研治《說文》的成績，而清代《說文》學的主體，可從此呈現，故此書於當時造成了轟動，受到當時學者們的注意。丁福保於〈說文解字詁林自敘〉云：

許氏《說文解字》一書，沉霾千載，復發光輝。若段玉裁之《說文注》、桂馥之《說文義證》、王筠之《說文句讀》及《釋例》、朱駿聲之《說文通訓定聲》，其

³⁵ 章炳麟：《小學答問》（收入《章氏叢書》上，臺北：世界書局，1982年），頁271。

³⁶ 文見葉德輝《六書古微》（收入《民國時期語言文字學叢書》第一編29，臺中：文听閣圖書有限公司，2009年），頁259。

³⁷ 朱維錚校注：《梁啟超論清學史二種》（上海：復旦大學出版社，1985年），頁42。

³⁸ 梁啟超：《中國近三百年學術史》，頁234-235。

³⁹ 周雲青〈說文解字詁林跋〉云：「丁師仲祐編纂《說文解字詁林》，始於癸亥（1923）、至戊辰（1928）歲乃告成。」（見《說文解字詁林正補合編》第一冊，頁16）



最傑著也。四家之書，體大思精，跌相映蔚，足以雄視千古矣。⁴⁰

丁福保《說文解字詁林》收錄了百餘種的《說文》論著，故他對於清代《說文》學的評論，是具有一定影響力的，而丁氏特別舉出段玉裁《說文解字注》、桂馥《說文義證》、王筠《說文句讀》及《釋例》、朱駿聲《說文通訓定聲》，為清代治《說文》最傑出的四家，其意見亦為當時學者所注意及重視。然而，朱駿聲《說文通訓定聲》的名氣及評價未若其他三家，將其列入四家是否得當，其實在當時是有學者質疑的。

民國十八年（1929），胡樸安撰《文字學 ABC》，此書乃胡氏在各大學歷次講授文字學的講義結集，然其中對於朱駿聲《說文通訓定聲》並無強調，且是書下編〈研究書目〉一章，於朱著更無提及，可見胡氏此時對《說文通訓定聲》並沒有特別看重。⁴¹到了民國二十五年（1936），胡樸安撰成中國第一部的「文字學史」⁴²，即《中國文字學史》一書。胡氏《中國文字學史》中，以相當大的篇幅論述「四大家」，卻也對丁福保所提出「《說文》四大家」的說法，表現出質疑的態度⁴³，胡氏云：

段、桂、王、朱，為清朝文字學四大家，此言未必甚確，但四家之書，為研究文字者必讀之書、或為先讀之書。⁴⁴

而胡樸安並沒有進一步明說，為何「《說文》四大家」的說法「未必甚確」，但是其書對於四家，仍以相當大的篇幅討論，似乎表達出雖不同意此種說法，但並未抹煞朱著成就的態度。

在「《說文》四大家」的說法提出後，最容易引起學者討論的，應是朱駿聲《說文通訓定聲》，因其書在清代的評價中，並不算特別突出。龍宇純先生《中國文字學》亦有所評論，云：

朱駿聲被認為治《說文》四大家之一，實際並非十分恰當。其《說文通訓定聲》一書，原非針對《說文》而作，而只是如前文所說，利用《說文》成一家言。……此書係於形學之外，獨樹一幟，不應附屬於許慎的《說文解字》之下。……此書則以全面系統的闡釋字義為宗旨，為訓詁學中第一部偉大著作。⁴⁵

龍宇純先生以為，《說文通訓定聲》並非針對《說文》而作，是書打破了《說文》的體

⁴⁰ 見《說文解字詁林正補合編》第一冊，頁 8。

⁴¹ 胡樸安《文字學 ABC》，北京中華書局本則易名為《文字學常識》，2010 年 1 月出版。

⁴² 沈心慧：《胡樸安生平及其易學、小學研究》（臺北：新文豐出版，2009 年），頁 548。

⁴³ 胡樸安對於丁福保《說文解字詁林》相當推崇，《說文解字詁林》中收錄了胡氏評論《說文解字詁林》的一段話，云：「會員丁福保先生所編之《說文解字詁林》，採書一百八十二種、一千三十六卷，其錢可廬、王南陔所未竣功者，至丁先生始成之。予讀其書，有四善焉，一：檢一字而各學說悉在也；二：購一書而眾本均備也；三：無刪改，仍為各家原面目也；四：原本影印，決無錯誤也，故無論藏有文字學書、或未藏有文字學書者，皆不可不備此書。」（《說文解字詁林正補合編》第一冊，〈說文詁林評語〉，頁 21-22）

⁴⁴ 胡樸安：《中國文字學史》（臺北：臺灣商務印書館，1992 年），頁 335。

⁴⁵ 龍宇純：《中國文字學》（臺北：五四書店，2001 年），頁 435-436。



例，採「以聲統字」的方式編排，「以全面系統的闡釋字義為宗旨，為訓詁學中第一部偉大著作」。換言之，龍氏以為《說文通訓定聲》的主要價值在於訓詁學上的成就，而非「治《說文》的大家」。⁴⁶然而正因朱書性質與一般傳統《說文》著作不同，故其受到近代學者的高度重視，王力《中國語言學史》即讚譽朱氏《說文通訓定聲》為「科學研究，而不是材料的堆積」，稱其書「博大精深」。⁴⁷王力為近代知名語言學家，他的意見自是具有一定的代表性。

自丁福保推出「《說文》四大家」的說法後，諸家文字學通論著作，多以四大家為清代《說文》學之敘述重點，如陳夢家於 1943 年所作《中國文字學》、唐蘭於 1949 年出版的《中國文字學》、王力 1962 年所作之《中國語言學史》，皆以「《說文》四大家」為清代《說文》學之重點。大陸近年文字學通論著作亦多承此論，如濮之珍《中國語言學史》、黃德寬等《漢語文字學史》、何九盈《中國古代語言學史》、高明《中國古文字學通論》、高尚榘《漢語言文字文獻學》等，皆是如此。1949 年以後臺灣較早期且通行的文字學通論著作，亦是以「《說文》四大家」為清代《說文》學之標目，如林尹《文字學概要》、龍宇純《中國文字學》、潘重規《中國文字學》、許鈸輝《文字學簡編》等書。流風所及，今初治《說文》者，多以此四大家為初入門之認識對象。

四、結語

本文嘗試藉由清代學者眼中的《說文》大家，探索「《說文》四大家」說法形成之脈絡。筆者發現，許多清代學者所公認之《說文》大家，其人其書於今，已罕見或少見，如陳鱣《說文解字正義》、錢大昭《說文統釋》等，皆不行於世。次者，又有清代當時名氣很大的《說文》學者，今卻漸為人所忽略，如嚴可均《說文校議》。⁴⁸民國十七年（1928），丁福保編成《說文解字詁林》，舉「《說文》四大家」之說，影響了當時及後世許多學者，故現當代學者在編纂文字學通論著作時，紛紛以「《說文》四大家」為清代《說文》學之標目，而相關研究者，亦多以此四家為關注重點及研究對象。再者，朱駿聲《說文通訓定聲》於清代學者之評價其實並不突出，自丁氏編成《說文解字詁林》後，朱書始為學者所推重，進而升至「四大家」之列，成為《說文》研究的不刊之典。

⁴⁶ 唐蘭《中國文字學》亦有此見，其云：「朱駿聲的《說文通訓定聲》，只是訓詁學上一本有用的書而已。」（上海：上海古籍出版社，2005 年，頁 17-18）

⁴⁷ 王力：《中國語言學史》（上海：復旦大學出版社，2006 年），頁 105。

⁴⁸ 陳韻珊《清嚴可均之說文學研究》對於嚴可均的《說文》研究有所評述，云：「嚴可均的《說文》著作，雖不能說是頂尖的作品，卻正巧在其平實之處（缺乏個人特色），表現出這個時代的特色——就是以當時的共識及方法徹底而系統的實證。所以在時人的眼光中，嚴氏的著作『真實無欺』，極受重視。」（臺北：國立臺灣大學中文研究所博士論文，1996 年，頁 241）



引用書目

一、傳統文獻

- 王筠：《說文釋例》，《續修四庫全書》本，第 215 冊。
- 孔廣居：《說文疑疑》，《百部叢書集成》85，臺北：藝文印書館，1965 年。
- 朱筠：《笥河文鈔》，《續修四庫全書》本，第 1440 冊。
- 朱筠：《笥河文集》，《續修四庫全書》本，第 1440 冊。
- 李富孫：《校經廡文藁》，《續修四庫全書》本，第 1489 冊。
- 李文藻：《南潤文集》，《續修四庫全書》本，第 1449 冊。
- 段玉裁：《說文解字注》，臺北：藝文印書館股份有限公司，2007 年 8 月。
- 席世昌：《席氏讀說文記》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985 年。
- 張之洞：《張文襄公全集》，《續修四庫全書》本，第 1561 冊。
- 張之洞：《書目答問》，《續修四庫全書》本，第 921 冊。
- 馮桂芬：《顯志堂稿》，《續修四庫全書》本，第 1535 冊。
- 鈕樹玉：《說文解字校錄》，《續修四庫全書》本，第 212 冊。
- 鈕樹玉：《段氏說文注訂》，《續修四庫全書》本，第 213 冊。
- 葉昌熾：《奇觚廡文集》，《續修四庫全書》本，第 1575 冊。
- 楊家駱編：《錢大昕讀書筆記廿九種》，臺北：鼎文書局，1979 年。
- 潘奕雋：《說文蠹箋》，《續修四庫全書》本，第 211 冊。
- 錢大昭：《說文統釋序》，《四庫未收書輯刊》捌輯 3，北京：北京出版社，2000 年。
- 謝啟昆：《小學考》，臺北：藝文印書館，1974 年。
- 羅繼祖：《朱笥河先生年譜》，《乾嘉名儒年譜》5，北京：北京圖書館出版社，2006 年。
- 嚴可均：《說文校議》，《續修四庫全書》本，第 213 冊。
- 嚴章福：《說文校議議》，《叢書集成續編》71，臺北：新文豐出版，1989 年。

二、近人論著

- 丁福保：《說文解字詁林正補合編》，臺北：鼎文書局，1997 年 9 月。
- 王蘭蔭：《朱笥河先生年譜》，《乾嘉名儒年譜》5，北京：北京圖書館出版社，2006 年。
- 王力：《中國語言學史》，上海：復旦大學出版社，2006 年 7 月。
- 王初慶：《中國文字結構析論》，臺北：文史哲出版社，1997 年第 4 版。
- 支偉成：《清代樸學大師列傳》，臺北：藝文印書館，1970 年 10 月初版。
- 朱維錚校注：《梁啟超論清學史二種》，上海：復旦大學出版社，1985 年。
- 沈寶春：《桂馥的六書學》，臺北：里仁書局，2004 年 6 月。
- 沈心慧：《胡樸安生平及其易學、小學研究》，臺北：新文豐出版，2009 年。



- 何九盈：《中國古代語言學史》，北京：北京大學出版社，2007年10月。
- 林明波：《清代許學考》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會研究論文第二十八種，1964年11月出版。
- 林尹：《文字學概要》，臺北：正中書局，1998年9月初版二十四刷。
- 胡樸安：《中國文字學史》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，1992年。
- 胡樸安：《文字學常識》，北京：中華書局，2010年1月。
- 高明：《中國古文字學通論》，北京：北京大學出版社，1996年6月。
- 高尚渠：《漢語言文字文獻學》，北京：社會科學文獻出版社，2007年12月。
- 翁敏修：《清代說文校勘學研究》，臺北：東吳大學中國文學研究所博士論文，2009年。
- 唐蘭：《中國文字學》，上海：上海古籍出版社，2005年4月第1版。
- 梁啟超：《中國近三百年學術史》，臺北：華正書局，1994年8月。
- 張舜徽：《清人文集別錄》，武漢：華中師範大學出版社，2005年12月。
- 張其昀：《「說文學」源流考略》，貴州：貴州人民出版社，1998年。
- 陳夢家：《中國文字學》，北京：中華書局，2006年7月。
- 陳祖武等：《乾嘉學術編年》，石家莊：河北人民出版社，2005年。
- 陳韻珊：《清嚴可均之說文學研究》，臺北：國立臺灣大學中文所博士論文，1996年。
- 許鈸輝：《文字學簡編》，臺北：萬卷樓圖書公司，1999年3月初版。
- 章炳麟：《小學答問》，《章氏叢書》上，臺北：世界書局，1982年。
- 黃德寬等：《漢語文字學史》，合肥：安徽教育出版社，2006年8月。
- 葉德輝：《六書古微》，《民國時期語言文字學叢書》第一編29，臺中：文听閣圖書有限公司，2009年。
- 裘錫圭：《文字學概要》，北京：商務印書館，2002年4月初版。
- 趙爾巽等撰：《清史稿》，北京：中華書局，1986年8月。
- 劉新民：《清代說文學專著之書目研究》，北京：中國科學院研究生院碩士論文，2002年。
- 潘重規：《中國文字學》，臺北：東大圖書，1993年3月二版。
- 蔡師信發：《一九四九年以來臺灣地區說文論著專題研究》，臺北：文津出版社有限公司，2005年11月初版。
- 龍宇純：《中國文字學》，臺北：五四書店有限公司，2001年9月。
- 濮之珍：《中國語言學史》，臺北：書林出版有限公司，1994年。



The Original Forming of Four Big Sects of “ShuiWen (說文)” : A Research of Academic History

Chung, Che-Yu*

Abstract

The researcher tried to discuss the forming trace of “Four Big Sects of Shui Wen (說文)” from the “Shui Wen (說文)” of the scholars of Qing dynasty. Furthermore, the researcher discussed till current period how the position of “Four Big Sects of Shui Wen (說文)” had been formed and established and became so unbreakable and undoubted. Is there someone disagreeing the position of “Four Big Sects of Shui Wen (說文)”? The researcher found out that many of the authors and works of “Shui Wen (說文)” which had been recognized by the scholars of Qing have been rare and unpopular now. Besides, the famous scholars of “Shui Wen (說文)” in Qing dynasty, had been ignored regularly. The 17th year of the Republic Era (1928), Fu-Boa, Ding (丁福保) wrote “Shui Wen Jie Zi Gu Lin (說文解字詁林)” and published the theory of “Four Big Sects of Shui Wen (說文)” which had influenced many scholars at the time and now. As a result, when current scholars write works of the general treatise of Chinese paleography, they usually took “Four Big Sects of Shui Wen (說文)” as the model of the study of Shui Wen (說文) of Qing dynasty. Further, the evaluation of “Shui Wen Tong Xun Ding Sheng (說文通訓定聲)” of Jun-Sheng, Zhu (朱駿聲) among Qing scholars was not outstanding. After Ding had written “Shui Wen Jie Zi Gu Lin (說文解字詁林)”, the other scholars started to pay attention to Zhu’s work and then it became one of the Four Big Sects and also the paragon of the research of “Shui Wen (說文).”

Keywords: Four Big Sects of Shui Wen (說文), Scholarship of Qing Dynasty,
Chinese Paleography, Yu-Cai, Duan

* Chung, Che-Yu is a PhD student in the Department of Chinese Literature at the National Central University.

夢的建構與失落——試論邱妙津小說中的書寫策略

徐禎苓*

提 要

處異性戀機制下的異議份子，邱妙津以獨特的書寫形式進軍文壇。經過心理系的淘洗，她在創作上，以「精神構圖」為起點，援用精神分析式語彙，描寫在意識及無意識之間女同志於性別意識裡幽微複雜的面向，塑造鮮明的同志形象，大膽裸裡內心景觀，締造九〇年代女同志小說的里程碑。

邱妙津的作品存有對夢的書寫，而夢的概念緣於精神分析學，佛洛伊德認為，夢蟄居了一個人的無意識願望。邱妙津筆下的創作，飽蓄煒麗的藝術色彩，戲劇張力，在夢囈中鏡照出敘述者的潛意識，也安置一種對愛情烏托邦的依戀。本文將援借佛洛伊德《夢的解析》為本，輔以榮格精神分析理論作為入探依據，透過夢的審查制度和化裝技巧，檢視其象徵意涵，最後歸結夢與小說共構成的美學效果。

關鍵詞：邱妙津、夢、精神分析、性別意識、現代小說

* 現為國立中央大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

中國自古以來發展出一條漫長的夢文學之流，它蛻變於卜筮，時移世易，夢的書寫不再駐足宗教文化階段，審美意味漸熾烈，於是夢被賦予文學特質，且涵蓋兩個面向：一是社會的或哲理的寓意性，二是審美的象徵性和抒情性。¹因而夢再現了社會景況，也託寓心中願望，遂成為作家筆下的媒材，鏡照外在／內心的世界，映顯某種哲思，夢境因而具有問題性。

文學史上以夢為書寫題材者，班班可考，戰國時期莊子「髑髏」、宋玉〈神女賦〉，漢司馬遷《史記》，唐詩詩杜甫〈夢李白〉或傳奇白行簡〈三夢記〉，宋詞蘇軾〈江城子·乙卯正月二十日夜記夢〉，元雜劇馬致遠《破幽夢孤雁漢宮秋》，明雜劇湯顯祖《牡丹亭》的遊園驚夢，清小說《紅樓夢》的太虛幻境等，涵蓋各種文體文類，夢裡乾坤，呈現千姿萬態；至今，國際化鑿穿東西方藩籬，歐美文化飄洋過海，佛洛伊德、榮格諸人從心理學、精神分析等科學視角解析夢境，新學說的引入，為中國夢文學注入一股新血。在繼承與創新下，夢文學以嶄新的姿態出現。如此，夢文學最基本的辨識，即：內容顯著描寫夢境情節，或作者塑造虛擬夢境，皆可屬之。

處異性戀機制下的異議份子，邱妙津以獨特的書寫形式進軍文壇。經過心理系淘洗的邱妙津，熟諳西方心理學知識，有意無意將所學嫁接至創作中，她以「精神構圖」為起點，援用精神分析式語彙，描寫在意識及無意識之間女同志於性別意識裡幽微複雜的面向，超越朱天心在《方舟上的日子》中描寫梁小琪與同性朋友間懵懂迷惑的情思，邱妙津脫胎於過往女女相戀的書寫方式，捻塑鮮明的同志形象，大膽裸裡內心景觀，締造九〇年代女同志小說的里程碑。

創造生活的慾求與強制壓抑的力，兩股力量在生命中碰撞，生成的苦悶與懊惱，搦筆將心像具體化。蓋因邱妙津特殊的身分，泛覽其作品，泰半涉及性別意識，自然對應異性戀社會作出的反思，而她的反思包含「賦予現實生活中的觀念所遭遇的事件以形式，包括描繪這個過程的現實性，也包括評價和考慮它的現實」。²邱妙津在作品中呈現「夢」形式之處，其模仿游離於邊緣的思維，將反應外界轉變成對形式的營造。以下整理其作品夢書寫的情節片段，以資參考。

摘錄出處	內容概要
《鱷魚手記》第三手記第一節	鱷魚夢見「獅、虎、豹的繁殖之夢」
《鱷魚手記》第四手記第一節	吞吞屢夢見至柔離去一幕

¹ 參見李劍國：〈關於夢文學史研究的兩點看法〉，收於劉宗武編：《傅正谷夢文化研究討論會暨首屆中國夢文化研討會論文集》（天津：天津古籍出版社，1995年），頁93。

² 盧卡奇著，楊恆達編譯：《小說理論》（臺北：唐山出版社，1997年），頁58。



《鱷魚手記》第六手記第五節	水伶夢見黑豹闖進房間
《鱷魚手記》第七手記第三節	吞吞夢見與至柔坐在教室，拉子穿綠色燕尾服，招手要他們一起出來
〈馬撒羅瓦解段簡〉	1. 馬卡雅族人在夜晚進入集體夢境，白日阿敏西在私夢裡與娜羅交媾 2. 阿敏隆闖進阿敏西私夢與他交合 3. 阿敏隆闖進尤客拉私夢鞭笞他，了解種族歷史真相
《蒙馬特遺書》第九書	1. 敘述者的姊姊和小詠皆夢見敘述者死亡，小妹則夢見敘述者在喊痛 2. 敘述者夢見自己留一頭長髮女性化模樣
《蒙馬特遺書》第十一書	敘述者夢見絮不忠情節和自己施暴情景
《蒙馬特遺書》第十六書	敘述者夢見 Laurence 及她背後臀部的弧線
《蒙馬特遺書》第十九書	敘述者夢見絮睡在大床、回來卻因敘述者不語而哭泣
《蒙馬特遺書》第二十書	敘述者夢見絮的身影

當夢的隱意轉化為視覺圖像，透過夢書寫策略展演美學特質。又夢的概念緣於精神分析，佐之以科學，以及前面所言，夢在文學國度予以的雙重特點，讓文本飽蓄煒麗的藝術彩度。

佛洛伊德認為，夢蟄居一個人的無意識願望，故本文專揀擇邱妙津小說中夢的相關片斷，並掬取佛洛伊德《夢的解析》和榮格精神分析理論為入探依據，透過夢的審查制度和化裝技巧，鉤隱抉微作者在囁語中鏡照出的社會面貌，及安置對愛情烏托邦的依戀。因此，以下將依循邱妙津的創作技巧、夢的象徵意涵、悲劇藝術為探討，最後歸結夢與小說共構的美學效果，覺察作者對於夢的建構與失落。

二、入「夢」之殼：二元相生的創作技巧

技巧是作者用於探索、開拓新主題，傳達主題意義給讀者，並做出個人評論的方法。邱妙津書寫「夢」時，在作品中獨立建構起二元的世界。老子從二元結構中，尋找出矛盾與對立之間轉化推移的規則，「有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨」，揭發現象界的萬有是相對的、變動的，處二元相成，對立卻又相互依賴的模式。在形式與內容的創作技巧上，邱妙津揉合虛／實、私我／群眾各自相異的元素於小說中，前者模擬夢境的生成，幻境與現實之間的撲朔迷離；後者則融通西方心理



學者榮格對個人與集體之間的關係，卻又從普世社會中映襯出個人或少數之特異性，深入個人的心理，此又與佛洛伊德主張個人心理意識不謀而合。³虛／實、私我／群眾，彼此相互對立，卻又互補，在二元對立的結構中尋求共生狀態。循此，擬自「虛／實相應的筆法」、「私我／群眾構築的神話」著手，勘查邱妙津小說的創作技巧。

（一）虛／實相應的筆法

真實存在於我們所見所聞的具象世界裡，相反的，虛幻便是一種不存在的想像，真實與虛幻將物質區分為二，然而，在文學中，紀實與虛構相輔相成，尤其在幻夢裡，如莊子「莊周夢蝶」一文，在夢中，莊周「栩栩然為胡蝶也。自喻適至與，不知周也」；醒來後，「則蘧蘧然周也」，末句「不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？」耐人尋味，模糊現實與虛幻的疆界。邱妙津以虛／實相應的筆法創設文本，也淡化了二者的界線；而此處的虛／實二元結構，實牽扯兩個部分，一為文本中夢的敘事構架，一為夢境內容的書寫樣態。首先，從文本敘事而觀，文學小說所呈現的正是虛／實互滲的情況，歐文·戈夫曼曾指陳兩者難解難分的關係：

在我們認定某些東西是不真實的時候，正是真實不需要自身有多麼真實，的確，真實可以剛好是事件的戲劇化，就像事件本身那樣——或者，是對戲劇化的排演，或者是對排列的描繪，或是對描繪的再生產。任何一個後者都能夠作為另一次純粹模仿的原本，這就會引導人們去思考，認識到至高無上的關係——而不是實體。⁴

說明小說中虛構的語言融入真實世界的不穩定性，虛構／現實自是不易分判的。邱妙津選擇在真實的基礎上虛構故事情節，透過自我反思和常規的不確定性具體化，建構起文本和生活的藝術過程，她在《蒙馬特遺書》扉頁開宗明義地說明：「讀到此書的人可由任何一書讀起。它們之間沒有必然的連貫性，除了書寫時間的連貫之外。」⁵讀者可以肆意閱讀，獲取快感，彷彿波赫士〈圓墟〉內的人物，在環型迷宮中，祭師茫然凝睇身前身後的無盡影像，卻不知道自己定位在歷史書上的第幾頁。沒有真正的起點，亦沒有絕對的歷程。⁶

邱妙津在〈馬撒羅瓦解斷簡〉闢築一個科幻神話，《鱷魚手記》繪製一則卡通式寓言，鱷魚（自我）作為被社會消費、娛樂的商品；運用戲擬的自我意識，把神話和童話

³ 集體無意識貫穿榮格心理學中重要的基本意涵，他不同於佛洛伊德提出個人無意識之說，而認為這種個人無意識並非源自於個人經驗，而是先天就存的。詳細參看卡爾·古斯塔夫·榮格著，馮川、蘇克譯：《心理學與文學》（臺北：久大文化股份有限公司，1990年）。

⁴ 帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》（臺北：駱駝出版社，1995年），頁34。

⁵ 邱妙津：《蒙馬特遺書》（臺北：印刻出版有限公司，2006年），頁5。之後引文只標記頁碼，不另作註。

⁶ 參看紀大偉：〈莫比斯環的雙面生活——閱讀科技洪凌〉，收錄至洪凌：《肢解異獸》（臺北：遠流出版事業股份有限公司，1995年），頁12-13。



的結構視為個人對象性語言，試圖把我們熟悉的世界加以陌生化，揭開我們忽視的價值體系和道德規範。她恣意在小說中穿鑿夢境的零碎片段，打破既定的秩序、完整的形式，將情節流動地、散亂地組織入偶發事件中，形成夢的跳躍的時空，在《蒙馬特遺書》清晰可見：

那一陣子姊姊從臺灣打電話來告訴我她以寄出我所要的 CD，她說最近睡前必須數一陣子佛珠才能讓自己睡得安穩，否則老夢到有人死……打電話給小詠的那個清晨，……她說她整晚一直夢到我的棺停在她家門口，可是從頭到尾都看不到我的人……小妹也說今年年初夢見我在她夢裡喊好痛好痛！（頁 68）

故事因為被敘述者嵌入姊姊、小詠、小妹的夢境而產生斷裂，透過三人夢境的共同點——死亡，回應佛洛伊德所謂「心電感應式的夢」，意即睡眠狀態中能心有靈犀地感知敘述者內心悲痛欲死的怖慄深淵。小說打破線性時間的邏輯敘述，故事不徹頭徹尾地完整呈現，而逕行脫離單一時間的軌道，呈現交錯的時間序列，這在《鱷魚手記》中也可窺見，以人類世界（拉子—水伶、吞吞—至柔、夢生—楚狂）和鱷魚雙軌並行，拼貼式的敘述，展現的成果正如楊照所言：「跟村上春樹借來拼貼各種意象描述的冷靜加冷感」，⁷從流動的、歧出的片段匯流成一則故事。

再者，依夢境內容而言，邱妙津在書寫夢境時，自由聯想對過去、現實、未來的形貌，閃現出超越時空的，亦真亦幻的各種意象，表現個人的意識形態，如《鱷魚手記》中「獅、虎、豹的繁殖之夢」，鱷魚和大家一同郊遊，最後卻出現眾多的獅、虎、豹，作者諧趣的、荒誕的敘述，在鱷魚夢境暗藏密語，不啻是一場虛構世界和真實社會的晤談，或為映顯同志被異性戀霸權欺壓的窘境，毋寧是演繹作者所密謀對社會的不滿與批判，且不經意展現女同志的意識形態，這也使故事中包裹著另一個故事（夢），碎裂現實與虛構的樊籬，探測二者的限度，敘述便在虛／實邊界泅游、前進。

儘管夢本是一種虛幻的想像，卻也立基於生活之上，作者從現實景況汲取養分，幻化為夢境，虛實之間，層巒疊嶂，於邱妙津筆下誕生一個虛／實混血的有機生命。

（二）私我／群眾構築的神話

若說作家創造出來的作品是與社會對話的一種方式，文本中虛設的世界、角色、語言無疑與現實的生活、人物、話語產生對話，成為私我／群眾共構的喧嘩。佛洛伊德的精神分析學，從個人心理和精神意識出發，認為文學為一種從「快樂原則」至「現實原則」的生命形式，做為人類文明的「安全瓣」，形式僅為「藝術欣賞的表現顯性部分」。⁸往往作品蟄居作家某種高度個人經驗，這些經驗因無法被意識接受，遂經偽裝來掩飾內心的不滿足，文學也就摻入幻想的元素。作者憑藉其特殊稟賦將內心的願望捏塑成一個「新現實」，不必實際地去變動外在世界，並讓人們認為他的幻想產物為現實生活中

⁷ 楊照：《文學的原像》（臺北：聯合文學出版社，1995年），頁121。

⁸ 王溢嘉：《精神分析與文學》（臺北：野鵝出版社，2001年），頁52。



有意義的反映，文學遂成為一種社會活動。不過，佛氏在解析一部文學作品時，往往裊繞作家打轉，不免忽略文學作品本身應有的價值和地位，為後來學者抨擊或補苴罅漏之處。摒棄其謬誤之處，仍不容小覷的是，佛氏揭開文學創作的深層心理因素和文學作品的深層意蘊，對文本的勘察有很大的貢獻，特以深掘真我與追憶似水年華的自傳式小說，拘挾作者潛抑內心底層的暗語大有裨益。

邱妙津作品歸類於自傳式小說，小說人物是被虛構化的作者自畫像，故事背景、事件幾乎與現實生活如出一轍，雙向互文。彼時可謂驚世駭俗的議題，邱妙津拈來為題，大膽裸裎私我的景觀，女同志心路歷程的嘔血自白。她論及自傳色彩極濃烈的《蒙馬特遺書》，已非簡單的書信，而是「一個年輕人在生命某個『很小的部門』上深邃、高密度的挖掘，一部很純粹的作品」(頁 90)，援引太宰治的頹廢、虛無之感入小說，在自我封閉孤獨中保全精神的完整和絕對感，釋放愛與怨的能量。這些鬱積的悲傷動能肇始於「他者」社會，戕害性別世界邊緣人的價值制度，正是邱妙津作品體現的沉痛感，再再涉及私我／群眾之間的權力結構，即同志／異性戀社會的權力機制議題，甚至在文本中衍生出性別越界的現象。

細讀邱妙津小說，值得注意的是她於著作中多次操作榮格理論，作為群眾社會的普遍思維。深受佛洛伊德學理影響的榮格，提出獨到見解：個人心靈是建立在人類心靈的集體基質之上，從中產生，出現在幻想、夢、神話，顯現原型，視「夢是私有的神話，神話是人類的夢」，⁹神話則是意識形態的組構零件。〈馬撒羅瓦解斷簡〉裡敘述一個夢的種族——馬卡雅族人，他們懷有夜間集體作夢的天賦，在夢力中，族人們精神自由流通，「融成一塊大的精神合體，在集體的精神力量之中獲得滋養修補」¹⁰，並通過馬卡族人心臟「馬撒羅」來決定公共事務，個體的生命憑藉做夢而與整個物種的生命緊密縮結，然邱妙津卻企圖解構普世一同的經驗，扮演脫離群眾社會的「叛徒」，當「脫夢者」處以極刑，吶喊：「自欺的結構，馬卡雅，我詛咒你！」(頁 68)或是阿敏隆鼓動族人對最高權力者抗議：「尤克拉，還給我們繁殖和私夢的權力。」「馬撒羅，高貴的老妖怪沒資格管理我們。」(頁 69)非議異性戀霸權下的群眾社會，掙取少數族群的權力，瓦解霸權。最後馬撒羅瓦解，馬卡雅神話灰飛煙滅，意味個人從社會價值解放出來，擺脫整套「他者」的系統所加諸的束縛與痛苦，雖內容與現實悖逆，不覺縈迴歸諸佛洛伊德提出的「新現實」。

世界脫離不去私我／群眾二元相生的結構，邱妙津雖為自傳式小說，在攬鏡自照的時刻，折射出的一方寰宇，並非純粹的自我，還一併勾勒出社會風貌為背景，呈現雙軌式的纂寫。特別是文學的夢境具有社會現實性，因縛於社會觀念的制約，更能深刻地表達人們的願景和需求。因此，作為私我／群眾構築的神話，控訴難以摧滅的社會機制。

⁹ 語出坎伯，徵引自 Anthony Stevens 著，薛絢譯：《夢：私我的神話》(臺北：立緒文化事業有限公司，2000年)，頁 3。

¹⁰ 邱妙津：〈馬撒羅瓦解斷簡〉，《寂寞的群眾》(臺北：聯合文學出版社有限公司，2005年)，頁 60。之後引文只標記頁碼，不另作註。



三、假面告白：「夢」的苦悶象徵

夢是心靈的自然產物，是通往潛意識的捷徑。諸多學者各執一方學術畛域，費盡心思詮釋「夢」的真正意涵，探幽索隱人類的心靈底層。根據人類學研究，夢擘分為四種基本模式：一為「大」夢，具重要的文化意涵，又被稱為「文化模式夢」；二為預言夢，預示即將發生的事或警戒；三為醫療夢，助於疾病治癒；四為「小」夢，僅與作夢者相關。¹¹曩昔大夢數量居多，以助於文化研究，然近來都市化效應，小夢的數量迎頭趕上大夢；於文學內，小夢與大夢或可併置而觀，邱妙津描寫的夢境，從喃喃自語的囁語中，丈量悲傷的深度，涵蓋個人生命與社會互動的不適應，進而探照社會的文化型態。邱妙津於日記裡娓娓道出自己的創作：

挖掘生活表相後深層的生命動向，我的創作是用來紀錄活過的軌跡，從強固的自我，才能貫徹到生命其他部門，我要的是做心靈激越的冒險，我的藝術不是要尋求生命的解答，而是要批剖生命狀態。¹²

作品中飽蘸悒鬱的文字，鋪陳故事，批露剖判根深柢固的社會價值，在文藝作品中把人生的各種事情象徵化，釋出隱伏在潛意識深處的苦悶，心靈創傷的象徵化，恰與慾望在夢中偽裝而出現一樣。夢境恍若戴著假面的人物自白，呈現雙關語，將多種含意凝縮為一種思想，夢的運作，隱夢的許多情意結中往往只有某一片段入顯夢，唯透過夢的審查制度和化裝技巧，檢視其象徵意涵，那麼，夢的解析乃是指引我們由顯夢入隱夢。

〈馬撒瓦解斷簡〉涉及性別越界之問題，《鱷魚手記》反映社會倫理，《蒙馬特遺書》牽扯愛慾、死亡之命題，在此，擷取小說的夢境片斷，循「性／別社會的隱喻」、「杜綠圖騰的轉置」、「情愛烏托邦的囁語」三方為探討，解構幻設之語，探蹟夢中的幽微意涵。

（一）性／別社會的隱喻

夢的顯意是隱意的一部分，顯意簡短、貧乏，隱意範圍廣泛，內容豐富；夢的潛意識思想內巨大、混合的心理結構，只有一部分進入夢的顯意內，成為某種隱喻。反映在文學中，夢不僅是一種心靈現象，也是一種文化現象。唯夢往往將文字圖像化，須由文字附麗，顯現思想。被化為視覺意象後，邱妙津以文字敘述圖像，埋下隱喻留給讀者解碼。

邱妙津筆下的作品暗嵌時下景況，亦在文本的夢中鑲入性／別密碼，或批評或自省，呈現一種對鏡、對話式的書寫。早期於〈馬撒羅瓦解斷簡〉敘述馬卡雅族，正是父系社會的縮影：

¹¹ 參見 Anthony Stevens 著，薛絢譯，《夢：私我的神話》，頁 16。

¹² 邱妙津，《邱妙津日記 1989-1991》（臺北：印刻出版有限公司，2007 年），頁 93。之後引文僅註記頁碼，不另作註。



尤克拉說馬卡雅族從來只有男性。¹³

我是娜羅我是娜羅我是娜羅，這個族裡僅剩唯一具繁殖力的女人。……尤克拉在這幾萬年裡慢慢地消滅女性，在我們遺傳的血液裡，「性」是通達真正完全夢力的管道，在那裏我們是自由且永生的……（頁 74）

愛的本能是保存物種、延續生命，男性與女性共構的社會，經兩性交合，傳宗接代，綿延生命，即佛洛伊德的力比多（libido）。人類世界處在神靈世界與動物世界之間，在循環的過程反映其雙重性，此正是文本虛擬的宇宙，身為神話部落的領導人，尤克拉手中鷹頭蛇身的權杖，鷹頭在德文為「交媾」¹⁴，佛洛伊德引以為性的意象，蛇在榮格學理上象徵本我內最極端的對立緊張——智慧／邪惡，¹⁵兩者交融，神靈世界、人類世界與動物世界三者交錯，對應尤克拉的性格。尤克拉代表著男性霸權正逐步消滅女性意識，在男女相生的圖騰裡，女性圖形由紅色一點一滴褪回另一半綠色的男性圖騰，女性受制於男性，將男性異化女性的觀點內化，在現實社會上，俯首認同男性社會之權力機制，反應不出女性真實意義。邱妙津從「性」與「情欲」挖蝕父權的根基，作為另類創作者的同性戀「妖言」書寫¹⁶。文末當阿敏隆刺穿尤克拉的心臟，阿敏西毀滅種族，打破象徵父權的秩序，回到社會原初狀態，讓女性得以敘述。

邱妙津批判對象不只男性霸權，深入觸及自我核心的同志心靈。《鱷魚手記》裡分別在鱷魚與人類的夢裡出現獅、虎、豹一類魔怪形象的動物，這些動物客體並非諾斯羅普·弗萊所言牧歌形象，反而使鱷魚或人類主體產生嗔怒或驚懼。¹⁷第三手記第一篇中，作者敘述鱷魚的夢境，鱷魚夢見它和一群紅男綠女郊遊的過程：

遊覽車在一座山上放他們下來。大家推派它（鱷魚）去買「布丁冰棒」（為什麼會是它、和為什麼是布丁冰棒，夢境不詳）。等它回來時，山上觸目所及之處都是獅、虎、豹三種兇猛的動物，而他們之中有幾隻正抖開它的行李，喀啦喀啦吃將巧克力、蝦味先和蘇打餅乾起來，還有一隻小黑豹撐進紅色泳具走來走去。擋在鱷魚前面的，是三隻如卡車般大小的獅、虎、豹並排蹲著注視它，它鼓起身為人最後的尊嚴，用力掀動其中一隻觸鬚，它所押著的底下又是一隻小一號一模一樣的兇物，底下的底下有一隻……其他兩隻也一樣。鱷魚叫這個做「獅、虎、豹的繁殖之夢」。¹⁸

¹³ 邱妙津：《鬼的狂歡》（臺北：聯合文學出版社，1991年），頁 57。之後引文僅註記頁碼，不另作註。

¹⁴ 德文「vogeln」事對性交的同俗說法，起源於「vogel」一詞。「vogel」的普通意義是指「鳥」。

¹⁵ 榮格認為蛇為本我象徵，代表心靈浮現進入物質的類靈疆界。可參見 Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖》（臺北：立緒文化事業有限公司，1999年8月），頁 209-217。

¹⁶ 邱妙津：《邱妙津日記 1991-1995》（臺北：印刻出版有限公司，2007年12月），頁 184。

¹⁷ 弗萊神諭式動物世界裡，「歷來羊之備受器重，為我們提供牧歌形象這一主要原型。」參見諾斯羅普·弗萊著：《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2008年1月），頁 203。

¹⁸ 邱妙津：《鱷魚手記》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2003年），頁 73。之後引文僅註記頁碼，不另作註。



就生物學的視角，鱷魚為卵生動物，它們的卵在孵化之前是無性別的，只能憑靠雌性鱷魚於孵化卵時的溫度決定其雌雄。而這點頗類似同志，同志在出生一直到發現自己愛上的是同性這段時間，內心就像處於未孵化的卵，端看人、時、地的溫度，把自己的愛情原型孵化成男性或是女性。然而獅、虎、豹皆屬胎生動物，從誕生便以確切地知其性別，甚至可以明其性向，就像存於異性戀世界的男女；又獅、虎、豹皆以雄性為中心，若套用於人類所屬男性中心的社會，恰是一種父權機制與異性戀社會的雙重隱喻。文中獅、虎、豹奪鱷魚的食物，彷彿異性戀體制或是父權底下的人們，以欺凌霸勢奪同志之權力、利益，邱妙津明瞭「在他人面前呈現的過程」與「社會在支配自己的架構」二者嚴格控制，特別至法國之後，更能深刻省悟，她自剖內心：

我所受的扭曲和壓迫並非自動、純粹地由我個人生產出來的，痛苦並非內生的，「精神上的創傷」是從小到大就一直在那兒造成恐怖的，這些是來自中國社會關於「他者」全部精神系統的恐怖性，更不用談在那背後支持這一切的整套具體社會組織。¹⁹

相對於西蒙波娃所言「第二性」，被性別社會邊緣化的同志，更譴貶為「第三性」。「他者」價值系統對同志的戕害，制度與男性加諸於邱妙津的輕蔑、羞辱與桎梏，造成有形挫敗與無形恐懼，輾轉潛入話語思想。

乞靈於社會經驗，一幕描繪大小獅、虎、豹凝眸鱷魚的情形，與其它鱷魚片段中，形容鱷魚被天羅密網般的監視，作為社會新聞的反響，乃因八〇年代後期，T吧出現，疇日隱匿的同志們一一「現形」，遭來社會媒體大肆報導，成為萬眾矚目、眾人意欲窺視的焦點。

夢凝縮集體或複合形象，獅、虎、豹又與「性」牽連。不過，在人類夢裡出現黑豹的場景：

我夢到一隻黑豹，牠要進來我房間，我很害怕，很害怕，趕快把門窗都關好、鎖緊，還把書桌推去壓住門，還聽見牠在抓門的聲音，我嚇得趕緊爬上床，拉開棉被，天啊！黑豹就在那裏，皮黑亮亮，眼睛睜得大大的，我在夢裡大叫……（頁194-195）

因拉子和水伶恐懼「性」而逃離彼此，黑豹可謂彼此害怕或逃離的重要化身，乃個人因素。²⁰而鱷魚夢中獅、虎、豹的繁殖，在於對文化性別進行激進的繁殖，藉以重覆並錯置，具有重複、複製作用的性別常規。諾斯羅普·弗萊指明這正是一種戲謔性模仿，含蓄提示作品按現實生活仿作，從而挖苦藝術的小題大作，認為此是魔怪形象的重要主題

¹⁹ 邱妙津：《邱妙津日記 1991-1995》，頁 162。

²⁰ 此論斷實可從《邱妙津日記》所述，所謂「黑豹」情結，經作者自己假設和推論，解析為「性」。詳細可見邱妙津：《邱妙津日記 1989-1991》，頁 82-83。



之一，²¹藉以洞察社會不合時宜之現象，隱射社會。其中，鱷魚片段似連接外部社會與同志世界之間的橋梁，諧趣地描摹同志聽聞眾人對自己好奇的第一反應；人類片段則為純粹同志世界與內心的縮寫，嗔、癡、愛、怨的感情，一面又得承受社會倫理的壓抑，處現實與精神之間矛盾衝擊，吐出的哀音。面對社會突如其來的舉動，鱷魚主動攻擊，人類顫慄大叫，邱妙津卻將大眾窺視的鏡頭拉近自己，甚至轉為凝視。作者特於文末播放「鱷魚的影片」作結，允鱷魚敞開胸懷自白，也作為《鱷魚手記》開誠布公同志的纖纖情思。

性別社會的議題過渡至《蒙馬特遺書》，轉為哀悼的姿態，觀看愛與生的苦惱；再再面臨群眾性與私我性的愛戀抉擇，從早期對同流俗世與叛逃之間徘徊，至後期肯定叛逃，飽受他者社會欺壓，迭受挫敗，加深內心的苦悶。

（二）杜綠圖騰的轉置

柏拉圖《對話錄》裡亞里斯多芬尼斯直陳：單性的古人被剖分為兩半，一半男人一半女人，他們經由愛情，掙扎著再度融合。²²就解剖學知識，相信原初的發展傾向於雌雄同體之雙性，但發展過程中漸轉變為單性，受阻的一性只留下些許殘跡，成為往後榮格所言阿尼瑪／阿尼姆斯²³之源流。就文學畛域，雌雄同體往往觸及女性議題，董啟章〈安卓珍妮〉刻繪雌雄同體的生物，採第一人稱敘事話語，「我」與安卓珍妮生命本質的暗合，男女兼愛的雙性戀傾向，想像女性全權獲得自主的未來；²⁴邱妙津〈馬撒羅瓦解斷簡〉的杜綠為半男半女的雙生圖騰，亦為雌雄同體之徵象，卻僅愛戀女性，作者在書寫古老神話的同時，一併置入個人性別意識，暴露自己喜愛同性的愛情原型。

榮格認為男女皆具有陰陽的面向，唯男女特質之比率分配問題，這純粹為個人原型，非社會文化的牽制，是與集體文化相對的「個人文化」，真正的內在發展。²⁵邱妙津於《鱷魚手記》開門見山說：

從前，我相信每個男人一生中在深處都會有一個關於女人的「原型」，他最愛的就是那個像他「原型」的女人。雖然我是個女人，但是我深處的「原型」也是關於女人。（頁 10）

「每個男人在內心深藏著一個明確的女性永恆意象」²⁶，這是分析心理學對於阿尼瑪的定義，相同地，阿尼姆斯也是女性內在的男性人格意象。〈馬撒羅瓦解斷簡〉裡馬卡雅

²¹ 魔怪形象與神諭象徵相反，表現被人類欲望鄙棄的世界，為噩夢、劫難、痛苦、迷惘的世界。參看諾斯羅普·弗萊著：《批評的解剖》，頁 208。

²² 轉引自佛洛伊德著，林克明譯：《性學三論·愛情心理學》（臺北：志文出版社，2007 年），頁 31。

²³ 阿尼瑪（anima）是男性內在的女性人物，女性與此同等的內在人物——稱作阿尼姆斯（animus）——則是男性。詳見 Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖》，頁 164-194。

²⁴ 董啟章：〈安卓珍妮〉，收於氏著：《安卓珍妮》（臺北：聯合文學出版社，1996 年）。

²⁵ Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖》，頁 174-185。

²⁶ Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖》，頁 184。



族人屬男性之姿，「每個人內在都有女性的圖像」，是心靈深處潛在的性別特徵。

文本裡阿敏西和娜羅白日在私夢裡交媾，與自己阿尼瑪／阿尼姆斯投射的對象相遇，往往「在夢中出現心靈受孕的象徵，一種可以回溯到英雄誕生原初意象的象徵」，心靈受孕的象徵正是本我的象徵，代表個性中對立力量的整合。在〈馬撒羅瓦解斷簡〉，尤克拉說所有馬卡雅族人無須透過兩性結合繁殖，而是直接透過馬卡雅的力量孕生人類實體，誕生的神聖嬰兒，融合男與女的杜綠圖徵。族人「都生而為馬卡雅的戰士」（頁 57），煥發英雄風姿，他們的生命旅程也作為本我運動的轉移過程：²⁷

我們一生的命運，就是從馬卡雅降世再回歸馬卡雅，比起其他民族，我們是更純粹的一類，每個戰士的生存目的僅是為了完成馬卡雅的超驗循環。（頁 57）

展演生命循環。阿敏西、阿敏隆歷經「聖嬰→男孩／女孩→英雄」，發展過程中，本我衝撞心靈，在個人的生理、心理、靈性層次造成改變。身為馬卡雅族的戰士，他們本該效勞領導者尤克拉，接受馬卡雅戰士原本擔當的英雄行為，卻兀自脫離，選擇背離原本的使命，締造另一趟「召喚、啟程、歷險、歸返」的英雄旅程，藉由旅程發現自我。最後阿敏西鑿穿紅戰士左眼，馬卡雅族灰飛煙滅，得以脫離夢力，走向死亡；阿敏隆則進入私夢，尋找另一個馬卡雅帝國，探求歷史真相，繼續未完的英雄旅程。

不過，杜綠性格並未隨馬撒羅瓦解而消失，早在〈柏拉圖之髮〉性別愛慾的流動，為杜綠圖騰揭開序幕；繼後，邱妙津將它移至《鱷魚手記》再生。鱷魚實難以辨識雌雄，尤其在卵尚未孵化前，自是雌雄同體。邱妙津所表達「雌雄同體」的概念，恰與 Donna J. Haraway 提倡「後性別世界」相似，那裡居住「合成人」(cyborgs)，他們踰越性別的概念，打散文化象徵，並予以排列組合，以形成「後現代的集體的個人的自我」²⁸。精神分析與女性主義合流，性別意識多元化。其實，精神分析並不把同志視為異類，其仍歸屬社會，認為同志只是先天或變質現象導致性倒錯之行為²⁹。周芬伶提出，雌雄同體蘊含著「無性貞潔」之人類原型的嚮往和追求；人類遠古時期，「無性」是一種「神性」或「擬神化」的理想，代表「人神合一」的最高和諧。³⁰在兩個文本中，唯前者屬精神世界的神人，後者卻降格為物質世界的獸類，由聖轉置為魔。

至《蒙馬特遺書》，邱妙津以中國式較中性的「Positive（陽）—Passive（陰）」接替「阿尼瑪／阿尼姆斯」的意義，陰陽調和，恰似太極圖呈示的渾圓意象，杜綠圖騰恰與

²⁷ 榮格將本我視為人生旅途中持續經歷的轉化過程。從出生至年老的發展序列中出現的每一個原型意象——神聖嬰兒、男孩與女孩、英雄、國王與王后、乾癟老太婆與智慧老人，皆為原型意象各面向與表現。參見 Murray Stein 著，朱侃如譯：《榮格心靈地圖》，頁 250。

²⁸ 劉毓秀著：〈精神分析女性主義〉，收錄至顧燕翎主編：《女性主義理論與流派》（臺北：女書文化事業有限公司，2008 年），頁 186。

²⁹ 所謂「性倒錯」為性對象之倒錯，即指同性戀。性倒錯者可能因天生或性衝動後天習得的性質造成，可分成全然倒錯、兩棲性倒錯、偶爾倒錯三種行為型態。詳細內容可參看佛洛伊德著，林克明譯：《性學三論·愛情心理學》（臺北：志文出版社，2007 年），頁 31-46。

³⁰ 周芬伶：〈從善女到惡女到同女——女性小說的心靈變貌〉，收錄至《聖與魔——臺灣戰後小說的心靈圖象》（臺北：印刻出版有限公司，2007 年），頁 241。



之契合，早在《鱷魚手記》中至柔安慰拉子即呈現：「人本來就是兩性的動物，執著在一個性別上面才是扭曲，你可以把你的陰陽兩性都發展得很好。(頁 221)」這是作者心中盼望的愛情極致，陰陽融合，但《蒙》書敘述者內心愛慾的對象卻背棄自己，重返異性戀機制的架構中，得不到愛欲，以至愛情遁入虛空、寂寞，T—婆關係失衡，陰陽失調，杜綠圖騰趨向女性，於「夢中看見自己留一頭長髮『女性化』的樣子」，潛抑男性人格。畢竟，當生活在愛情失落與精神恐懼雙重壓迫下，邱妙津從臺灣到法國，經驗多段愛情，幾經空間位移，時間流轉，生命折翼，最終她透過死亡返回杜綠神人的位階，完成「神人→獸類→神人」循環，也完成自我生命的英雄旅程。

(三) 情愛烏托邦的嚙語

自小說付梓以來，邱妙津書寫策略由早期「精神構圖」挪步到後期「向內注視」，內省性漸次增強，貫徹而終的是歷歷敘說「愛慾」主題。展讀幾回，剝解其中語境，小說的文字不純粹悲傷，還蘊含著情愛烏托邦嚙語，那是由失落派生出來的尋思，一種超拔出真實世界的想像，寄居虛幻的意識形態，這種異於現狀的心態，試圖將現實調整到完善秩序的願望，在夢和文學中獲得慰藉。

關於愛慾，邱妙津在《鬼的狂歡》、《鱷魚手記》、《寂寞的群眾》為自己二十歲的愛情觀代言：「不相信永恆」，「不相信彼此占有才能保有愛情」，「不相信共同生活是愛情的終極目標」，兀自以為「愛是自己一個人的事」，³¹渴盼的是純精神的、靈魂的愛；伴隨年齡增長，歷練情場上悲歡離合，感情觀幡然更改，柏拉圖式的精神戀愛慢慢能接受性欲，不再逃離。逮及纂寫《蒙馬特遺書》時，作者的身心同作品業已臻至成熟，她不斷藉著情慾書寫挑戰傳統社會倫理，從「性」和「情欲」的多樣化，瓦解男權最底層的異性戀專制之根基，架空愛情桃花源，字裡行間興建自我對於純愛境地的藍圖，那是超乎「滿足」與「被滿足」之上，生命中擁有最終最深的愛欲——「永恆」：

永恆是我們能超越時間空間的限制、生死的隔絕，在生命的互愛裡共同存在（或不存在），這互愛不是封死在我們各自生命體裡的，而是我們彼此互相了解、互相溝通著這份互愛性，無論生死，我們在彼此愛欲的最核心互相流動、互相穿透著……這正是你的「永在性」，加上我之於你的「永在性」。(頁 71)

理想的愛情應為雙方在精神、肉體與整個生命的高度縮合，穩固持續下去的為內部熱情之「Positive（陽）—Passive（陰）」之間的搭配，陰陽調合為萬物極致狀態。不過，小說中的主角卻無人擁有永恆的愛情，好似延續作者現實生命，《鱷魚手記》的至柔和吞吞分開後，吞吞不斷夢見至柔，並對她說「我們不要再吵架了」，可是至柔不說話便跑開，讓吞吞單獨留在那裡；水伶被「恐怖狂亂的夢境分割睡眠」，在清醒生活中，愛未獲得滿足，被壓制的欲望難以達到共識；在夜晚，夢努力重新架構惡劣的環境，使不能應付此情境的失敗能獲得彌補的機會。如此，夢的材料捕攬白日生活，復現往日風情，

³¹ 邱妙津：《邱妙津日記 1989-1991》，頁 81。



如《蒙馬特遺書》敘述者不斷夢見絮，絮睡在大床、絮在哭泣、絮的情影，但兩人卻苦無交集，不是絮消失不見，便是敘述者默然無語，甚至噩夢連連：

噩夢裡的內容全都是關於你不忠的情節，難以遏止地打你，也用更殘暴的方式殺死自己……（頁 102）

噩夢是遭遇暴力事件的恐懼而造成的創傷反應之一，Cathy Caruth 解釋：「創傷以重複的回憶閃現（flashbacks）、噩夢、或是其他重複性現象回返，令人出乎意料或無法抵抗的暴力事件之反應。」³²無論是動粗所釀成的生理和心理傷害，抑或異性戀專制在同志心靈上造成的戕害，飽受折難，偃蹇困窮，因焦慮而多夢，在內心砌築烏托邦城堡，超越世界的羈縻，轉為寄情於翰墨，想像和現實社會形成對照，重新討論性別關係、社會想像。

烏托邦被現實圯毀後，「夢寐」變成「夢魘」，像多麗絲·萊辛（Doris Lessing）〈第十九號房間〉中的蘇珊，一個「找不到自己房間」的母親與妻子，飽受猜忌與壓力，最後自殺告終，以反烏托邦幻想；³³邱妙津也終走上自縊一途，恍若再現蘇珊的生命，現身破解烏托邦想像。遺作裡的情愛烏托邦，終歸囁語。作者在《蒙馬特遺書》自白愛慾最後的規則是：「性欲」—「愛欲」—「死欲」三者最強的時候是一致的，或為對自戕的最後注疏。

四、死亡？救贖？：獻身的悲劇藝術

佛洛伊德曾說，人類在其心中有座地獄，永無止境地升起足以威脅其文明的衝動，³⁴這種衝動植入文學藝術，賦予夢文學「摧毀／重建」的功能，其中與人生總總挫敗取得妥協，遂成為渡此塵世的最佳途徑，在以悲劇為結局的奮鬥中，人表現出他最好的本質。這種生命觀開展且使藝術家的世界花團錦簇。

從「文學創作者」接隼「藝術家」之身分，邱妙津在早期時代已植樁獻身文學的渴望，她在《寂寞的群眾》序記裡，提及個人創作動機：

關於文學的情感到底是什麼？它幾乎是最貼近我人生的真實，也建造了我主要的世界觀，我想把自己投進去參與這個世界，成為創造這個世界的一員。……把我生命裡的材料化為文字，幾乎是我最大的享樂。（頁 6）

³² Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: John Hopkins UP, 1996), 頁 91, 轉引自劉亮雅著，廖勇超、王梅春、周盈秀譯：〈鬼魅書寫：臺灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》第 33 卷第 1 期（2004 年 6 月），頁 172。

³³ 詳見廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（臺北市：麥田出版，2003 年 9 月），頁 265-266。

³⁴ 王溢嘉：《精神分析與文學》，頁 26。



上述引言可見作者奉獻文學的決心，文學是她的宗教、是她的神；待飽嚙苦練與摧折之後，邱妙津高度自覺的內在性和審美性越富飽滿、成熟，精神分析式文字穿透性別社會的核心，小說特有之表演風格³⁵、戲劇張力定型，欲使文學昇華至藝術。她曾在《蒙馬特遺書》期許自己：

我所要做的就是去體驗生命的深度，了解人及生活，並且在我藝術的學習與創作裡表達出這些。我一生中所完成的其他成就都不重要，如果我能有一件創作成品達到我在藝術之路上始終向內注視的那個目標，我才是真正不虛此生。(頁 49)

阿尼姆斯喜愛把自己投射到知識份子、藝術家等內在的英雄身上，邱妙津將自身投進藝術家的行列，敏銳地體察生命，她援以美學灌注創作裡，繚繞高模仿的悲劇基調。悲劇是犧牲者的模仿，此處的犧牲者自然針對遭異性戀霸權壓制的同志，更多源於個人經驗。文學揭露隱蔽的潛意識，文學同夢的要旨皆在於作者意圖，即其受挫欲望的替代性滿足，在「人間失格」之後，渴求從藝術獲得滿足。

邱妙津小說漫漶死亡和頹靡的氣息，尤其自《鬼的狂歡》之後愈發繁茂。神話式小說〈馬撒羅瓦解斷簡〉，以「春夏簡」、「春夏秋簡」、「春夏秋冬簡」區隔章節，借用四季的變遷作為馬卡雅種族的興衰，開端的春天寓意著出生，夏天代表婚姻，正說明阿敏西的出場和與娜羅嵌合進杜綠圖騰二事；而文學中常把一個神祇之死與暮秋或日落聯繫起來，表示不管這神祇歸屬於哪個領域，都不免一死，³⁶見證馬撒羅的墮落；冬日則蘊含種族遭殲滅的結局和英雄阿敏西之死。同樣地悲劇降生至《鱷魚手記》，人物的結局朝向敗落、死亡，夢生吸毒，水伶為愛崩潰，鱷魚自焚，這些主角的沒落與覆亡令人聯想與社會和道德的關係，形成諷刺的格調。抑或《蒙馬特遺書》，象徵與絮愛情結晶的兔兔殞命，和將要死去的「我」，屢屢刻畫出焦慮夢境，復次展現敘述者的孤獨感、瘋狂與斷命。

不過，死亡在邱妙津的文學中，是否真意味失落？還是透過悲劇淨化自己，獲得救贖？佛洛伊德認為死亡是體現本能的一般屬性，復返生命待開始的鴻蒙狀態。阿敏西瓦解馬卡雅，阿敏隆卻出走尋找另一個馬卡雅帝國，馬卡雅雖死亡，卻又代表著另一個生命的復甦；鱷魚坐在「澡盆緩緩飄向深海」(頁 184)，西方將死亡之意象視為人回到水中，鱷魚得以返回母體子宮，安頓生命和心靈。死是生命周而復始循環鏈上至關緊要的環節，所以，「一切生命的目標就是死亡」，揭示人性本質。遭逢社會施予的精神壓迫，邱妙津選擇死亡以對，此處的死亡包含文學和現實。文學上，故事人物雖死，但同樣的性格、靈魂並未真正消逝，在另一部作品借屍還魂，延續命脈，生死榮枯循環，悲劇在文學聖殿不斷重生，情感淨化，得到救贖。現實上，邱妙津自詡為藝術家之姿，卻注定

³⁵ 羅位青指出，邱妙津的文學是表演性格重於敘述性格，要推人於旁處觀看，而非引入內。參見羅位青，〈堂堂邱女子手中的紙飛機〉，收於邱妙津，《鬼的狂歡》(臺北市：聯合文學出版社，1991年3月)，頁三。

³⁶ 諾斯羅普·弗萊著：《批評的解剖》，頁 52。



悲劇式命運，日記中折射出屢敗屢挫，愈敗愈強悍的心靈，像自己故事人物，彷彿復刻〈馬撒羅瓦解斷簡〉裡阿敏西的生命，「謊言隨著我死。阿敏西真正擺脫夢力得以敘述和死亡」（頁 76）。她不再是藝術家了，反變成一種藝術品。

五、睡與醒的臨界：代結語

一部文學作品就像一場夢，根據佛洛伊德的理論，在創作心理機制上，夢與文學同為精神幻想活動，在統致力較薄弱時，熟睡或創作片刻，潛抑的衝動、思想、情感透過化裝的形式出現。夢境是睡眠現象，卻同文學想像一樣和醒寤時的思維活動有直接或間接關係，夢與文學承受著悖逆快樂原則和道德原則的不快經驗，經過移置、凝縮等作用，昇華情感，幻化生活。尼采認為：「人生由清醒和夢幻組構而成，永在痛苦和矛盾的『原始太一』『存有的基礎』時時需要一種恍惚迷離的幻影和快樂的幻象，以自我拯救。」³⁷邱妙津透過悲劇淨化哀憐和恐怖兩種情緒，在夢和文學中尋求救贖，生命的核心浸盈在「睡夢」裡，在裡頭進行深層活動，對美的感悟和精神深度變化，逃離醒時的痛苦。

過去，研究邱妙津者往往著墨酷兒理論，本文則凝聚作者心理系身分，藉精神分析理則切入作品裡相關「夢」之片段，探析其獨特的書寫策略。畢竟，夢與文學藝術一直有著千絲萬縷的關係，文學中的夢歸根結柢是一種社會意識型態，也是社會人的一種精神現象，準此，邱妙津在夢的游離與失落間涉及社會加諸個人的反作用；作者創造一虛擬世界，誘讀者入彀，在虛實交錯的時空，陌生化的幻境，依隨夢囈般的節奏流動，產生出詼諧、荒謬之感，構成美學意涵。較之作者，閱讀正如遊走在睡與醒的臨界，拋擲入夢和「醒」悟彼此交叉進行，在感知的過程醒覺社會道德價值與文化型態。

³⁷ 尼采著，劉崎譯，《悲劇的誕生》（臺北：志文出版社，2007年10月），頁44-45。



引用書目

一、近人論著

- 王溢嘉編著，《精神分析與文學》，臺北：野鵝出版社，1990年。
- 周芬伶，《聖與魔——臺灣戰後小說的心靈圖象》，臺北：印刻出版有限公司，2007年。
- 邱妙津，《鬼的狂歡》，臺北：聯合文學出版社，1991年。
- 邱妙津，《鱷魚手記》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2003年。
- 邱妙津，《寂寞的群眾》，臺北：聯經文學出版社，2005年。
- 邱妙津，《蒙馬特遺書》，臺北：印刻出版有限公司，2006年。
- 邱妙津，《邱妙津日記 1989-1991》，臺北：印刻出版有限公司，2007年。
- 邱妙津，《邱妙津日記 1991-1995》，臺北：印刻出版有限公司，2007年。
- 洪凌，《肢解異獸》，臺北：遠流出版事業股份有限公司，1995年。
- 董啟章，《安卓珍妮》，臺北：聯合文學出版社，1996年。
- 楊照，《文學的原像》，臺北：聯合文學出版社，1995年。
- 廖炳惠編著，《關鍵詞 200:文學與批評研究的通用詞彙編》，臺北：麥田出版，2003年。
- 劉宗武編，《傅正谷夢文化研究討論會暨首屆中國夢文化研討會論文集》，天津：天津古籍出版社，1995年。
- 顧燕翎主編，《女性主義理論與流派》，臺北：女書文化事業有限公司，2008年。

二、外文論著

- Anthony Stevens 著，薛絢譯，《夢：私我的神話》，臺北：立緒文化事業有限公司，2000年。
- 尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）著，劉崎譯，《悲劇的誕生》，臺北：志文出版社，2007年。
- 盧卡奇（Georg Lukacs）著，楊恆達編譯，《小說理論》，臺北：唐山出版社，1997年。
- Murray Stein 著，朱侃如譯，《榮格心靈地圖》，臺北：立緒文化事業有限公司，1999年。
- 諾斯羅普·弗萊（Northrop Frye）著，《批評的解剖》，天津：百花文藝出版社，2008年。
- 佛洛伊德（Sigmund Freud）著，呂俊、高申春、侯向群譯，《夢的解析》，臺北：知書房出版社，2006年。
- 佛洛伊德著，林克明譯，《性學三論·愛情心理學》，臺北：志文出版社，2007年。
- 卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung）著，馮川、蘇克譯，《心理學與文學》，臺北：久大文化股份有限公司，1990年。



三、期刊論文

劉亮雅著，廖勇超、王梅春、周盈秀譯，〈鬼魅書寫：臺灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》第33卷第1期（2004年6月），頁165-183。



The Establishment and Losing of the Dream -- Writing Strategy in Chiou Miao Jin's Fictions

Hsu, Chen-ling*

Abstract

As a dissident in the heterosexual mechanism, Chiou Miao-Jin has the special writing skills and subject matters into the literary world. Majoring in psychology, she takes the psychoanalytic terms in writing which not only reflecting intricate the gender consciousness of lesbian but also shaping the clear lesbian image and thought by a defiant attitude, so her fiction are established a milestone about lesbian fictions in the 90s.

There is the writing of the dream in Chiou Miao-Jin's fictions. The conception of the dream is from psychoanalysis. Sigmund Freud thinks that dream can be expressed one person's unconscious desire. We can see the art colors and dramatic tension in her fictions. The dream can not only mirror the unconscious thought with narrator, also place the aspiration to romantic utopia. This essay is primarily based on Sigmund Freud's *Die Traumdeutung*, and taken Jung's Psychoanalytic theory as the secondary. I exam the symbol in the texts through the censorship and dream-distortion, then attribute to the esthetic effect composed of dream and fiction in the end.

Keywords: Chiou Miao Jin, dream, psychoanalysis, the gender consciousness, modern fictions

* The student in the Department of Chinese at the National Central University.

從重疊詞的詞彙語法運用 看臺灣閩南語歇後語的多樣表現

黃佩茹*

提 要

在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞被大量使用著。重疊詞的出現也使得歇後語原有的戲謔特性更為明顯，讓聽者留下相當深刻的印象。歇後語形式上是短小精煉，其中透過重疊詞的使用，使得言簡意賅、加強語氣的效果更為加強。由此可見重疊詞對於在臺灣閩南語歇後語中，扮演著即為重要的角色。觀歇後語中重疊辭的使用，其位置、結構與語法方面的使用方式，有著相當大的不同，但卻各有特色。因此本文欲從歇後語中重疊詞的詞彙語法運用，來觀察臺灣閩南語歇後語的多樣表現。

關鍵詞：臺灣閩南語歇後語、重疊詞、詞彙、語法

* 現為國立嘉義大學中國文學系研究所碩士生



一、前言

臺灣閩南語歇後語¹是民間文學中的瑰寶，也是先民在語言上的智慧結晶。短短數字的歇後語，卻有著豐富的意涵，更具有幽默、詼諧等鮮明特色，也因此為生活當中增添了不少趣味。歇後語產生於民間，所取之題材皆來自於市井小民的身旁事物，有時因小小的一件事，便創造出相當幽默的歇後語，如：「客人食龍眼 — 死彥彥（翹翹）」。此句謎底便是閩南人模仿客家人說「食龍眼」三字時的發音為「死彥彥」，「死彥彥」音又似臺灣閩南語中的「死翹翹」，這也是此歇後語最後想傳達之意。在邏輯上亦是頗多轉折的，但是同時也可看出其中的戲謔與活潑。此外，就內容來說，臺灣閩南語歇後語不僅相當貼近於人民的生活，同時又具專屬於臺灣的地域特色，更展現著臺灣種族多元的特有文化。

臺灣閩南語歇後語言簡意賅、饒富趣味，且使得日常中的對話更添色彩，這可歸根於歇後語中使用精煉且活潑的語言所致。據筆者觀察，「重疊詞」在臺灣閩南語歇後語中的使用頻率相當高，因重疊詞的使用可達到加強語氣、層遞等效果，這正與歇後語本身易讓人留下深刻的印象之特色相符，因此在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞被大量使用著。據筆者所收集與統計後，出現重疊詞的臺灣閩南語歇後語共計有一百四十二條²。這一百四十二條歇後語中的重疊詞出現之位置、結構與語法功能並不完全相同，展現出臺灣閩南語歇後語使用重疊詞的多樣風貌。

前人研究方面，有張復舜的《臺灣閩南語歇後語研究》³、林永仁《臺灣閩南語諺語辭格研究》⁴、陳瑞明《臺灣閩南語謠諺研究》⁵等。張復舜的《臺灣閩南語歇後語研究》一文，是針對臺灣閩南語歇後語作全面探討，包含形式、語法、修辭等方面，其中亦談到歇後語中之「重疊」。林永仁《臺灣閩南語諺語辭格研究》主要是針對諺語、歇後語中的修辭法進行探析。經其統計結果發現，類疊與對偶是臺灣閩南語謠諺最常使用的修辭法。文中談及類疊修辭時，主要針對諺語、歇後語之類疊形式加以分類，並解釋謠諺之涵義。陳瑞明《臺灣閩南語謠諺研究》中，提及「類疊」修辭法，但是以諺語為例而非歇後語。此三篇皆有從修辭法角度做為切入點，但卻多著墨於解釋重疊詞於字面上之涵義，並未針對臺灣閩南語中重疊詞出現位置、詞性、語法、緊密性等加以分類、統計。

¹ 本文稱「臺灣閩南語」是指在臺灣所使用的「閩南語」。而「臺灣閩南語歇後語」則指流傳於臺灣地區的歇後語。另外，「歇後語」在臺灣閩南語中，稱之為「gē-khiat-á-uē」。但因行文方便，本文皆稱其為「臺灣閩南語歇後語」。

² 據筆者收集統計後，出現重疊詞的臺灣閩南語歇後語共計一百四十二條。相關語料及其來源請參見文末「附錄資料」。

³ 張復舜：《臺灣閩南語歇後語研究》（新竹：國立新竹師範學院碩士論文，2000年）。

⁴ 林永仁：《臺灣閩南語諺語辭格研究》（臺北：國立臺北教育大學語文教育學系碩士論文，2006年）。

⁵ 陳瑞明：《臺灣閩南語謠諺研究》（高雄：國立高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，2002年）。



因此本文便欲從其重疊詞在歇後語中的運用、重疊詞結構其詞性、語法功能、重疊詞連用的緊密性、歇後語重疊詞的語意特色等五個方面，來針對臺灣閩南語歇後語中的重疊詞深入探析。

二、重疊詞在歇後語中的運用

「歇後語」的形式，主要可分為兩大部分，分別為講述者所述說的前半也就是謎面，和聽者所聯想出的後半為謎底。整句歇後語所要傳達的意思，主要是著重於後半，但在使用時，講述者會隱不講。因此，《中文大辭典》的「歇後」解釋說：

語末之詞，隱而不言，謂之歇後。唐鄭祭能詩，語多俳諧，世號鄭五歇後體。《唐書·鄭祭傳》：「昭宗署同平章事，祭本善詩，其語多俳諧，世共號鄭五歇後體。既視事，搔首曰：『歇後鄭五作宰相，時事可知矣。』」《石林詩話》：「唐彥謙〈題漢高廟〉云：『耳聞明主提三尺，眼見愚民盜一抔。』」雖是著題而語皆歇後。⁶

從以上的說明，更可清楚知道「歇後」就是在句子的後半，也就是結果的部分是隱不講。觀歇後語主要分為講述者所講述的前半，和聽者所聯想出的後半，但有時後半還會經由諧音的轉換，有諧音後想傳達的涵義出現。因此，有些歇後語不僅僅是具有前半與後半，甚至還有出現諧音後的形式，此為歇後語形式上相當特別之處。

據筆者觀察，在歇後語中具有相當特色的重疊詞於其形式上的運用，也會因其特殊形式而有所變化，重疊詞出現之位置也有所不同。綜觀所有歇後語，重疊詞出現位置共可區分為置前、置後、諧音後三種。以下便針對其出現位置來對出現重疊詞的一百四十二條歇後語加以歸類、討論。

（一）置前

在筆者收集的語料之中，重疊詞置前的總共有十三條歇後語。相關例子如：

人肉鹹鹹——袂食得【8】⁷

一間貨賣了了——通銷（通宵）【2】

白布落落去染缸內——洗袂清【35】

從上例，很明顯可看出其重疊詞「鹹鹹」、「賣了了」、「落落去」都出現在歇後語之前半，也就是由歇後語提出者所說出。相較於重疊詞置後與置諧音後的歇後語，置前的數量是

⁶ 林尹、高明：《中文大辭典》（臺北：中華學術院，1973年），頁566。

⁷ 參見「附錄資料」之「臺灣閩南語重疊詞歇後語」第八條。以下舉相關臺灣閩南語重疊詞歇後語，皆以此方式標註。



相當稀少的。

會造成如此的現象，就歇後語之形式來說，前半主要以事件闡述為主，就如同一般人簡單敘述某事，著重讓對方清楚的知道訴說者想傳達之意，愈是簡單明瞭，對方所接收到的訊息速度就愈快。就語意上來說，歇後語戲謔特質展現大多是來自後半與諧音後，因此訴說歇後語前半同時，較不會刻意的加入一些特殊的修辭，所以重疊詞在歇後語前半出現的次數也因此較為少見。

（二）置後

歇後語中最常出現重疊詞的位置便是「置後」。在所有出現重疊詞的一百四十二條語料之中，就有一百二十七條是將重疊詞置後半。如：

火燒雞寮——香貢貢【27】

圓仔炒大麵——膏膏纏【107】

鎮守古廟——老神在在【130】

上舉三個例子，便是將重疊詞置後。會將重疊詞置後，便是跟歇後語的特色有關。歇後語後半大多較前半為短，且必須具有精煉的特質，更是整句歇後語的重點所在。因此，在文字使用上必須相當精簡，亦要表現出歇後語所特有的詼諧特色。要造成如此的效果，疊字的使用就是最好的修辭方式。因疊字的出現，具有加強語氣的功能，文字使用亦不冗長，剛好與歇後語後半講究「言簡意賅」、讓人印象深刻的特點相吻合，因此重疊詞在歇後語中，出現次數最多的便是歇後語後半的部分。

（三）諧音後

所謂將重疊詞置「諧音後」的歇後語，包含兩種定義：其一為重疊詞經由後半諧音之後，在字形或者詞性上已經有所轉變的歇後語；其二為重疊詞與其它文字組合形成後半，諧音後它字字形已轉變，但重疊詞字形、詞形皆未改變。但這其中並不包含透過諧音形成多義詞，但詞性卻未轉變的歇後語⁸。在所有語料中，重疊詞置諧音後的歇後語共計四十七條。

1、重疊詞諧音後字形或詞性已變

在諧音後重疊詞的字形或詞性已改變的情況頗多，相關例子如：

囡仔坐火車——嘟嘟好（拄拄好）【40】

⁸ 相關例子如：「土地公看正音——亂操操」【15】其中的「亂操操」是指土地公只聽得懂臺灣閩南語，但是要牠看京劇的話，可能就會看得一頭霧水，因此才說「亂操操」。此句歇後語也可用來形容環境或者情況雜亂、紛亂的樣子，因此屬透過諧音形成的多義詞，重疊詞詞性是未轉變的。



便是標準的將重疊詞置諧音後的歇後語。因早期火車排放蒸氣之聲「嘟嘟」，孩童認為是極為有趣的，因此才說「嘟嘟好」。前面的「嘟嘟」二字便是排蒸氣之聲的擬聲詞。歇後語使用時，便將孩童所喜歡火車排放蒸氣聲音的這件事，諧音成為「拄拄好」。前者的「嘟嘟」和後者的「拄拄」具有臺灣閩南語語音上的相同，但是兩者之字形與意義差別卻是極大。另外，同屬擬聲詞諧音形成諧音後重疊詞的例子，又如：

草地鑼鼓—— chit tang chit tang chham (一冬一冬慘)【93】

從此例就可明顯看出前半的「chit tang chit tang chham」為鑼鼓聲的擬聲詞，「一冬一冬慘」就是由前面的擬聲詞諧音成。此外，有些歇後語在書面記錄時，並未將擬聲詞標出，如：

米甕損銅鐘——空空【51】

此歇後語後半的「空空」首先傳達的意思便是米甕敲打銅鐘所發出的聲音，因此為擬聲詞，然而再經由這樣的聲音諧音到臺灣閩南語的「空空」也就是「什麼都沒有」之意，因此也算是具有將重疊詞置於諧音後的歇後語。

除了描寫器具發出聲音的擬聲詞外，尚有描述人聲所發出的擬聲詞，如：

缺嘴的賣蚵仔肉——麻麻麻【89】

這個例子便是描寫有兔唇的人說話可能較不清楚，因此當他使用臺灣閩南語叫賣時，旁人聽起來就像「麻麻麻」，也就是臺灣閩南語當中「緊密的接合」之意。因此，縱使書面上後半僅寫三個麻字，但仍可推測出這是經由兔唇所發的叫賣之音，所諧音而來的詞。因而也將其歸類於將重疊詞置「諧音後」之列。

另外，亦有諧音後雖用字未變，但是詞性已變的例子。此類的例子相當稀少，在四十六條語料中，僅有一條：

阿公的代誌家治做——公事公辦【62】

從前半引出的後半主要是說阿公的事情阿公自己做。但是在藉由諧音之後，所謂的「公是公辦」又轉變為公事就要依照公家制度加以辦理，所以在詞性與語義上已經有所轉變，這又是和所謂的「透過諧音形成多義詞，但詞性卻未轉變的歇後語」是不同的。

2、諧音後它字已變，重疊詞未變

重疊詞與其它文字組合形成後半，諧音後它字字形已轉變，但重疊詞字形、詞形皆未改變的例子較少，如：

和尚展雨傘遮日——無髮無天(無法無天)【59】

從其形式上可看出「無」在後半與諧音後的書寫、詞性方面，皆是未改變，但由於後半



的「髮」已經轉為諧音後的「法」，連帶的就必須寫出整個諧音後的含義，因此亦將此重疊詞歸類於「諧音後」。

綜觀以上幾個例子，亦可發現到後半與諧音後的關係是極為密切的。有重疊詞放置歇後語諧音後位置的，常常在後半也有重疊詞的出現。但也有極少數例外，如：

和尚衫——吳扭鈕仔（無了了）【58】

此歇後語就根據後半讀音「扭鈕仔」諧音成「了了」二字。很明顯的歇後語後半並無重疊詞出現，諧音後重疊詞之所以出現便是因後半的「扭」這個動作，再加上「鈕」這個字形成「了了」，此為相當特別的例子。另外，也會因歇後語記錄者的不同，因而書寫形式上也會有所變化，並非所有的書面記錄皆會將後半寫出，有許多只會將最終結果也就是諧音後含義寫上，因此必須加以留意其邏輯上的轉折歷程。

重疊詞在臺灣閩南語中之位置與數量，可歸納為下表：

表一（依重疊詞放置位置劃分）

	置前	置後	諧音後
數量	13 條	127 條	47 條
百分比	6.95%	67.92%	25.13%
合計	140 條 74.87%		47 條 25.13%
	187 條 100%		

結論：從上表可得知重疊詞置於臺灣閩南語歇後語後半的為最多，置於諧音後的為次，放於前半的最少。此外，諧音後出現重疊詞常是因歇後語後半出現，因此臺灣閩南語重疊詞歇後語總數，可大致經由重疊詞置前與置後加總而得。此所加總為一百四十條，與全部臺灣閩南語重疊詞歇後語總數相差兩條，為第 58、59 條，因其置後未有重疊詞，僅有諧音後出現。總計臺灣閩南語歇後語中的重疊詞，共計有一百八十七個。

三、歇後語重疊詞結構分析

臺灣閩南語歇後語中的重疊詞，依據其結構不同，共可區分為八種，分別為：AA 式、AAA 式、AAB 式、ABB 式、AABB 式、ABAB 式、ABAC 式、ABCB 式。各詞形



之重疊詞數量及位置⁹如下表所示：

表二（依重疊詞之結構與位置劃分）

結構	AA	AAA	AAB	ABB	AABB	ABAB	ABAC	ABCB
置前 置後 數量	28	3	22	29	13	11	30	4
諧音後 數量	8	2	9	8	7	5	4	4

從表中可明顯看出臺灣閩南語歇後語重疊詞使用次數最多的結構為 ABB 式，以 AAA 結構為最少。如以置前、置後的數量來看的話，則以 ABAC 結構的重疊詞最多，AAA 結構同樣是最少。在諧音後重疊詞之使用，則是以 AAB 結構出現的為最多，ABB 與 AA 結構次之，AAA 結構為最少。

除了上述各結構之數量外，重疊詞之詞性也是極為重要的主題。以下欲針對一百四十二條歇後語依據其重疊結構進行分類，並各舉其例，以明各重疊詞的結構與詞性特色。

（一）AA 式

AA 式重疊詞共計二十八個。¹⁰就其重疊詞的詞性來說，又可分為六類，分別為名詞重疊、量詞重疊、動詞重疊、形容詞重疊、副詞重疊、擬聲詞重疊。

1、名詞重疊

在重疊詞當中，名詞重疊數量較少，在 AA 式重疊詞之中，僅見兩例：

老鼠仔泗過溪——人人喊扑【53】

阿兄（左彳右奇）樓頂——哥哥在上（高高在上）【65】

此兩例的重疊詞「人人」和第二例的後半重疊詞「哥哥」皆為名詞。但「人人」所要傳達之意為「每個人」，與「哥哥」為親屬詞依舊有所不同。

AA 式於諧音後的名詞重疊詞有兩例：

寒天起火爐——暖暖【100】

⁹ 因置前與置後歇後語加總後應為臺灣閩南語歇後語之總數，所已將置前、置後合併計算，諧音後則另計。然而置前與置後相加後，仍少兩條歇後語，為 ABB 式的第 58、59 條歇後語。因其重疊詞僅出現於諧音後，所以上表置前與置後總計有一百四十條，與臺灣閩南語歇後語總數相較少了第 58、59 條歇後語。

¹⁰ 數量主要以置前與置後的重疊詞來計算，因置後與置諧音後關係較為密切，會造成同一句就有兩個重疊詞的現象，因此諧音後重疊詞另計。以下相關詞形之數量亦是按此法統計。



蠓仔叮卵葩——接接（暖暖）【138】

兩條歇後語的前半雖然不相同，但是很明顯的後半所指卻是一樣的。第一條置後半的「暖暖」主要是指「溫暖」之意，為形容詞。但是在經過邏輯上轉折之後，卻轉到了地名的「暖暖」，也就是基隆市的暖暖，所以詞性也從形容詞轉變為名詞。第二條歇後語的「接接」為「揉一揉」之意，當動詞使用。但是到了諧音後，同樣轉變為「暖暖」這個地名。和第一例同樣是有詞性上的轉變，但此則卻是從動詞轉為名詞。

2、量詞重疊

在量詞重疊方面，共計有四個，相關例子如：

矮人（左足右百）山——步步高升【108】

道士放屁——句句真言【112】

上述二例的置後出現了「步步」與「句句」皆是量詞的重疊形式。

3、動詞重疊

AA 式動詞重疊詞有八個。有「翹翹」、「落落」、「栽栽」、「接接」等。相關例子如：

拍賣貨底——親採講講咧【61】

其中的「講講」為說話之意，因而歸類為動詞。

諧音後具有 AA 式重疊且為動詞的有兩個，分別為：

隱病的駛落崎——栽栽（知知）【127】

曲佻行落崎——在在（知知）【43】

此兩個歇後語所要傳達的含意大致相同，都是以駝背的人走下坡為前半，引導出後面的「跌倒」。但因記錄者的書寫方式不同，或者因講述人的說法不同，形成具有相同意思卻有不同形式的歇後語產生。

4、形容詞重疊

在 AA 式中，形容詞重疊的例子共有八例，相關例子如：

人肉鹹鹹——袂食得【8】

十角——一箍散散【12】

第一個例子用「鹹鹹」二字來形容「人肉」的味道。。第二個例子，因一元等於十角，所以十角放在一起，就是分得散散的一元。



置諧音後同屬 AA 式的重疊詞當中，亦有兩個當形容詞使用：

米甕弄鏡——空空【50】

米甕損銅鐘——空空【51】

雖從書面的記錄方式中，並無法看出其重疊詞有置諧音後。但據邏輯上之推測，是由米甕弄鏡和敲銅鐘發出的聲音，進而聯想到臺灣閩南語的「空空」也就是「什麼都沒有」，再引申到形容貧困。因此可推斷出諧音後的「空空」是當形容詞使用。

5、副詞重疊

AA 式副詞重疊共計有三個：

阿斗的江山——白白送乎人【64】

青暝過橋——摸摸仔去（罔罔仔去）【70】

韓信點兵——多多益善【128】

三者置後的「白白」、「摸摸」、「多多」皆為副詞。副詞重疊放於諧音後，亦有兩個例子：

阿兄（左刁右奇）樓頂——哥哥在上（高高在上）【65】

青暝過橋——摸摸仔去（罔罔仔去）【70】

第一例從名詞「哥哥」轉為副詞「高高」；第二例由「摸摸」轉為「罔罔」，雖詞性上並未轉變，但意思卻從以摸的方式走去變成嘗試著去看看。

6、擬聲詞重疊

AA 式擬聲詞重疊計有三條：

米甕弄鏡——空空【50】

米甕損銅鐘——空空【51】

查某人飼雞——珠珠【79】

第一條與第二條置後的「空空」所描述的是米甕敲打鏡和銅鐘的聲音。第三條置後的「珠珠」是女人養雞時，呼喚雞過來吃的聲音。因此置後三個重疊詞皆為擬聲詞。

AA 式結構重疊詞之詞性與數量，可歸結於下表：

表三（依 AA 式重疊詞之詞類與位置劃分）

詞類	名詞	量詞	動詞	形容詞	副詞	擬聲詞
----	----	----	----	-----	----	-----



置前、 置後 數量	2	4	8	8	3	3
諧音後 數量	2	0	2	2	2	0

結論：從表中可得知 AA 式主要當動詞及形容詞使用，以名詞為最少。諧音後亦有當名詞、動詞及形容詞使用的例子。

(二) AAA 式

AAA 式共有三例，詞類可分為形容詞與擬聲詞。

1、形容詞

AAA 式當形容詞使用者，僅有一個。例子為：

穩癆的逗著大腹肚——bababa【134】

此句所敘述駝背的人是前彎，懷孕的人是前挺，二者的站姿形態是相反的，且兩者身形湊合起來是相吻合，所以稱「bababa」，是形容契合、吻合之意，當形容詞使用。

諧音後，從原來的擬聲詞轉變為形容詞的，共有兩例：

缺嘴的賣蚵仔肉——麻麻麻【89】

斑鴿哮——咕咕咕（久久久）【101】

第一例因兔唇的人發音上較無法精確，因此叫賣聲「蚵仔肉」聽起來很像「麻麻麻」。所以前半引導出來的「麻麻麻」是擬聲詞，模擬兔唇者的叫賣聲，緊接著再用諧音的方式連結到臺灣閩南語的「麻麻麻」，有契合之意。縱使在用字上並未改變，但在經過邏輯上的分析之後，可得知詞性上是從擬聲詞轉變到諧音後的形容詞。第二例後半的「咕咕咕」是模擬「斑鴿」的叫聲，後從叫聲「咕咕咕」諧音到臺灣閩南語的「久久久」，形容很久之意。所以從詞性上來看，亦是從擬聲詞轉到形容詞。

2、擬聲詞

AAA 式重疊詞當擬聲詞的情況，共計兩個：

缺嘴的賣蚵仔肉——麻麻麻【89】

斑鴿哮——咕咕咕（久久久）【101】

誠如上例所述，「麻麻麻」是用來模擬的叫賣聲，「咕咕咕」則是模擬「斑鴿」的聲音，



因此此處的重疊詞都當擬聲詞使用。

AAA 式結構重疊詞之詞類與數量，可歸結於下表：

表四（依 AAA 式重疊詞之詞類與位置劃分）

詞類	形容詞	擬聲詞
置前、置後數量	1	2
諧音後數量	2	0

結論：從上表可得知，臺灣閩南語重疊詞為 AAA 架構的極少，包含置前、置後與諧音後的數量僅有五例。此五例則當形容詞或擬聲詞使用。

（三）AAB 式

AAB 式共計二十二個。此式與 AA 式之不同處，便是因 AA 式的 AA 可獨立成為有意思之詞語，然而 AAB 式中的「AA」是無法獨立存在的。例如：

二十兩拄拄好——斤四（近視）【6】

其中的「拄拄好」為重疊詞，但「拄拄」兩個字卻無法獨立存在，必須牢牢抓住「好」字才能有所涵義，因此是無法歸入 AA 式之中。AAB 式的詞性辨別，又可以 B 來做為判別對象，區分為以下三種：

1、B 為名詞

B 為名詞的情況，共計有六個，相關例子如：

一盤魚脯仔——全全頭【4】

藥仔百百款——萬丹【137】

例子中的「頭」與「款」便是名詞，因此「全全頭」與「百百款」便是重疊詞與名詞組合的結構。

2、B 為動詞

B 為動詞的情況，共計十三個，如：沖沖滾、步步算、翩翩纏、膏膏纏、栽栽落等。相關例子如：

傳家佛經——世世唸（碎碎唸）【103】

圓仔炒大面——翩翩纏【106】

上列二例中的「碎碎唸」的「唸」和第二例的「翩翩纏」的「纏」皆做動詞使用。在諧



音之後，AAB 式重疊詞中「B」當動詞使用亦有三個，上所舉的第 103 條即為一例。因其諧音後雖同有「唸」，但卻因其和不同的字組成新的重疊詞，因此在諧音後亦產生了改變。

3、B 為形容詞

B 為形容詞者，共計三例：

二十兩挂挂好——斤四【6】

天下，火碗——平平大【21】

囡仔坐火車——嘟嘟好（挂挂好）【41】

三例重疊詞之後所結合的「好」、「大」皆為形容詞。諧音後同樣有重疊詞詞類為形容詞的例子，共計三例，相關例子為：

米粉筒——百百空【48】

在諧音後，「空」字由原來的「洞」之意，轉變為什麼東西都沒有的「空」，因此當形容詞使用。

4、其他

AAB 式在諧音後，有三個例子詞性或用字轉變的例子，包含轉為副詞的一例，和變成助詞的兩例，例子如：

囡仔坐火車——嘟嘟好（挂挂好）【41】

穩疴的落崎——栽栽落（知知咧）【135】

穩疴的落樓梯——栽栽落（知知咧）

雖 AAB 重疊詞形式中的 B 未必有詞性或字形上的改變，但卻因其他結合的字已有所變化而形成新的重疊詞。第四十一例諧音後「好」字為副詞，第 135 個例子中的「落」更是由動詞轉變為助詞「咧」，實屬相當特別的例子。

AAB 式結構重疊詞中，「B」之詞類與數量，可歸結於下表：

表五（依 AAB 式重疊詞中「B」之詞類與位置劃分）

詞類	名詞	動詞	形容詞	副詞	助詞
置前、 置後數量	6	13	3	0	0
諧音後	0	3	3	1	2



數量					
----	--	--	--	--	--

結論：從上表可知 AAB 式重疊詞中，B 之詞類共有名詞、動詞、形容詞、副詞、助詞五種情況，其中數量又以動詞為最多。

(四) ABB 式

ABB 式共計二十九個，為臺灣閩南語歇後語重疊詞詞形使用最多的一種。其中有較特殊的兩例，為：

和尚衫——吳扭鈕仔（無了了）【58】

和尚袈裟——無鈕鈕（無了了）【59】

此二例相當特別，因大多歇後語諧音後若出現重疊詞，置後必定也會出現，然而此二例卻僅有諧音後出現，實屬相當特別之例。

此種詞形與 AA 式也頗為接近，但是亦如 AAB 式一般，ABB 式中的「BB」兩字是無法脫離「A」而獨立，必須倚靠「A」的存在才能使其有所意義，因此「A」便扮演著極為重要的角色。以下針對「A」的詞性，共可分為動詞、形容詞與副詞三種。

1、A 為動詞

「ABB」式中，「A」為動詞的情況共有十五個，如：賣了了、出透透、死了了、看現現、看透透、溶了了等。相關例子如：

一間貨賣了了——通銷（通宵）【2】

浸水烏糖——溶了了【87】

缺嘴的食米粉——看現現【88】

以上三例，便都是動詞加上重疊詞之例。在諧音後，亦有同樣的例子八例，如：

和尚衫——吳扭鈕仔（無了了）【58】

客人食龍眼——死彥彥（翹翹）【73】

賣碗盤的車倒擔——缺了了（去了了）【118】

八個例子大多是由這三個例子所變化，僅是敘述方式或者書面記錄方式稍不同。另外，其中較為特別的情況為第五十八條歇後語，其後半並未有重疊詞的出現，然而諧音後卻有重疊詞出現，和其涵義相同的第六十條歇後語亦是如此的情況，是較為特殊之例。

2、A 為形容詞



A 為形容詞再加上重疊詞為其組合結構的，共計有十三個，相關例子如：

火燒雞寮——香貢貢【27】

尻川裂到嘴——虛咧咧【33】

賣碗盤的車倒擔——缺了了（去了了）【118】

鹽水港牛墟——闊茫茫【142】

第一例「香」為形容詞，為形容雞被燒烤的味道。第二例的後半「虛」同為形容詞，形容非常的糟糕。第三例的「缺」，主要是形容碗盤有破損。第四例的「闊」主要形容遼闊之意。

3、A 為副詞

在 ABB 式中，A 當副詞的情況是較少的。在所有 ABB 形式的語料當中，僅有出現一例：

大蛇（左走右坐）（左会右勿）過田岸——慢吞吞【18】

此例中的「慢」即副詞，用來形容大蛇經過田埂的情景，動作上是較為緩慢的，也藉此來譬喻他人動作是很慢的、不敏捷的。

ABB 式結構重疊詞中，「A」之詞類與數量，可歸結於下表：

表六（依 ABB 式重疊詞中「A」之詞類與位置劃分）

詞類	動詞	形容詞	副詞
置前、置後數量	15	13	1
諧音後數量	8	0	0

結論：從上表中，可明顯看出 ABB 式重疊詞的「A」的詞類共有動詞、形容詞、副詞三種情況。這三種情況中，又以加上「動詞」的 A 為最多，形容詞的 A 次之，副詞的 A 為最少。在諧音後的 ABB 式重疊詞，其中的 A 也都為動詞。由此可見 ABB 式多為重疊詞與動詞的組構。

（五）AABB 式

AABB 式重疊詞，共計十三例，其重疊形式之詞性可分為「擬聲詞」、「動詞」、「形容詞」。其較特別的兩個例子為：

困仔跌倒——媽媽撫撫（馬馬虎虎）【39】



囡仔跋倒——媽媽敷敷（馬馬虎虎）【40】

因全部的 AABB 組合的重疊詞中的 AB 都可組成一詞語，然而此二例的 AA 和 BB 卻是無緊密的關聯性。後半的「媽媽」為名詞，「敷敷」則為動詞，是名詞加上動詞之例，在 AABB 中實屬特別。

1、為動詞

當動詞使用的共有六例，相關例子如：

大樓的電梯——起起落落【19】

牛肉灌水——沓沓滴滴【29】

好料的食袂落腹——吞吞吐吐【42】

第一個例子，因大樓的電梯必須常常使用，因此說「起起落落」。第二個例子則是陳述，牛肉為了增加重量而灌水，導致水不斷的滴流，所以說「沓沓滴滴」。第三例則是描寫要吃豐盛的食物，但是卻無法吃下肚，所以用「吞吞吐吐」來表現吃下又吐出的情況。

2、為形容詞

AABB 組合為形容詞使用的，共計有四例，相關例子如：

床巾當做是面巾——大大方方【57】

飛龍仔煮豆腐——清清白白【85】

第一個例子因床巾大且四四方方的，倘若拿來當洗臉毛巾的話，更會顯得相當大且方，因此後面的「大大方方」是描述床巾的形狀，同時也是形容一個人不吝嗇或從容不緊張的樣子，當形容詞使用。第二例，所謂的「飛龍仔煮豆腐」，便是波菜煮豆腐。波菜的顏色為綠色，配上的豆腐為白色，因此說「青青白白」。記錄者在記錄同時，直接寫上諧音後的結果「清清白白」。但不管是置後的「青青白白」或者是諧音後的「清清白白」都是當形容詞使用。

在諧音後出現的形容詞亦有七例，相關例子如：

囡仔跌倒——媽媽撫撫（馬馬虎虎）【39】

青卵剝簽——沓沓滴滴【69】

第一例在七例之中，有兩例是相似的，僅僅是記錄用字方面的不同，結果同樣是用來形容馬馬虎虎。諧音後的「馬馬虎虎」則形容隨便、草率，當形容詞使用。同使用第二例所形容的「沓沓滴滴」，共有四例，但是前半部分有三種不同的敘述事件，也就是僅有



兩例是前半敘述相同。諧音後的「沓沓滴滴」則形容繁雜事務很多的樣子，亦當形容詞使用。

3、為擬聲詞

此形式主要是以重疊詞來模擬聲音，共計一例，為：

老鼠嫁查某囡——嗤嗤（左口右此）（左口右此）【54】

後面的「嗤嗤（左口右此）（左口右此）」是用來模擬老鼠嫁女兒所發出的聲響，因此是以重疊詞來模擬聲音，當擬聲詞使用。

AABB 式結構重疊詞依其詞類與數量，可歸結於下表：

表七（依 AABB 式重疊詞之詞類與位置劃分）

詞類	動詞	形容詞	擬聲詞	特例
置前、置後 數量	6	4	1	2
諧音後數量	0	7	0	0

結論：從上表中可得 AABB 式最常以形容詞出現，其次則為動詞。置前與置後以動詞形式出現最多，諧音後則都是形容詞。

（六）ABAB 式

ABAB 式共計十一例，其詞類可分為數量詞、形容詞、擬音詞三種情況。

1、數量詞

ABAB 當單位詞使用者，共計三個

一角分兩半——五分五分【1】

文王拖車——一步一步好【24】

跛腳的擔水——一步一步來【102】

第一例置後的「五分五分」是指一元分成兩邊之後，一邊各是五角的情況，所以「五分五分」當數量詞使用。第二著置後的「一步一步來」的「一步一步」是指周文王拉車走一步再一步的情況，是步伐的單位詞。第三例同樣也是使用「一步一步」，因要走路對殘障者已是艱辛，再加上要耗費大量體力去挑水，那對行動不便者來說更是困難，必須更加的小心謹慎，因此也必須「一步一步來」。

有些歇後語在諧音之後，從擬聲詞轉變為數量詞，此類例子共有兩例：



草地銅鑼——一冬一冬慘【92】

草地鑼鼓——chit tang chit tang chham（一冬一冬慘）【93】

以上兩個例子，置後都是擬聲詞，是形容銅鑼或者鑼鼓的聲音。然而第一例記錄者在記錄時，並未將其擬聲詞部分寫出，直接寫諧音後結果「一冬一冬慘」。經由鑼鼓聲所諧音形成的「一冬一冬慘」為「一年比一年慘」之意，因此「一冬」為數量詞。

2、形容詞

當形容詞使用的共計三例，相關例子如：

火燒豬頭——面熟面熟（面善）【26】

此句歇後語從「火燒豬頭」導致豬頭熟了，稱「面熟」。「面熟」在臺灣閩南語當中，也是用來形容對某事物、某人感到熟悉且似曾相似的感覺，所以此處的「面熟」當多義詞使用，包含兩種涵義，且都當形容詞使用。

諧音後當形容詞使用者，共有三例，相關例子如：

客人仔歎鼓吹——搭滴搭滴【72】

諧音後的「搭滴搭滴」主要是形容口袋空空如也，錢都用完了之意。

3、擬聲詞

當擬聲詞使用者，共計五個，相關例子如：

客人仔歎鼓吹——搭滴搭滴【72】

草地鑼鼓——chit tang chit tang chham（一冬一冬慘）【93】

第一例從前半「客人仔歎鼓吹」引導出「搭滴搭滴」。所謂的「搭滴搭滴」便是狀擬「噴吶」的聲音。第二例的「草地鑼鼓」也引出了後面的「chit tang chit tang chham」是模擬鑼鼓聲。因此上二例後半的重疊詞，皆是當擬聲詞使用。

ABAB 式結構重疊詞依其詞類與數量，可歸結於下表：

表八（依 ABAB 式重疊詞之詞類與位置劃分）

詞類	數量詞	形容詞	擬聲詞
置前、置後數量	3	3	5
諧音後數量	2	3	0

結論：從上表中可得 ABAB 式主要為數量詞、形容詞與擬聲詞。在諧音後則以數量詞與



形容詞為主

(七) ABAC 式

ABAC 式共計 30 例，是所有歇後語重疊詞形的第二多。此形情況較為特殊，和成語的形式頗為相近。以下先以 BC 之關聯性區分為 BC 可組合一詞的重疊詞與 BC 相關聯的重疊詞。緊接著再進一步分析 A 的詞性。

1、BC 可組合詞

ABAC 形重疊詞中，有些 BC 原本是一詞，但是卻被重疊詞 A 所間隔開來。此類共計有二十二例，以下分類將以 A 的詞性為分類依據。

(1) A 為數量詞

ABAB 當量詞之情況，僅有一例：

娶新婦，嫁查某团——一入一出【96】

媳婦和嫁女兒，是家裡多了一個人或者少了一個人，因此說「一入一出」。因此這邊的「一」是當量詞使用，代表一個人的涵義。

(2) A 為動詞

A 為動詞的情況，共計有十七例，相關例子如：

戶蠅闕龍眼殼——炭頭炭面【23】

尻脊背揸痰盂——聚在人呷痰呷瀾【34】

魔王嫁查某子——假鬼假怪【140】

第一例的「炭」為「蓋」之意；第二例「呷」為「吐」之意；第三例「假」為「假扮」之意，因此皆當動詞使用。

諧音後重疊詞當動詞之例子亦有一例：

二三五六七八九——無一無四（無意無思）【7】

此例中，從前半所說的數字可明顯看出少了一和四，因此說「無一無四」。「無一無四」諧音和臺灣閩南語中的「無意無思」音近，意指一個人沒人情味。雖其音相近，且重疊字「無」不管在字形或涵義皆未有變化皆是當動詞使用，但因和其結合的字卻已改變，因此同屬將重疊詞置諧音後的例子。

(3) A 為形容詞

A 為形容詞的狀況有四例：



乞食伴羅漢——好味好素【13】

冰箱內底講話——冷言冷語【37】

冰箱底講話——冷言冷語【38】

額竹篙入城——直來直去【133】

第一例所敘述的乞丐和單身漢可能疏於注意個人衛生，致身上有所異味。所以兩者湊合在一起，使得異味更濃，因此才說「好味好素」。「味素」在臺灣閩南語中所指的是「味道」之意，也就是所聞到的氣味。此處的「好」就當形容詞使用，是用來形容氣味的，之所以稱「好」，是使用了倒反法。第二例與第三例，僅是記錄用字上的不同，意義上是相同的。因冰箱內是冷的，所以後面引導出「冷」字，前半的「講話」引導出後面的「言語」，因此才說「冷言冷語」。「冷言冷語」在此是多義詞，也指不帶任何感情或者譏諷的話。雖涵義不同，但是在詞性結構上來說，「言語」都為一結合緊密之詞，「冷」都是當形容詞使用。第四例歇後語講述的是舉竹竿進城，只能拿直的進出，無法拿橫的，因此才說「直來直去」。所以此處的「直」為形容詞。

(4) A 為副詞

A 為副詞在 ABAC 式中頗為少見，僅出現一例且在諧音之後：

額竹篙入城——直來直去【133】

此處的「直來直去」所代表的涵義為「直來直往」。因此「直」當副詞使用。

2、BC 關聯

BC 關聯主要是因 BC 二字之間，雖不能組成一詞語，但二字之間卻有一定關聯性。如「無法無天」其中的「法」與「天」皆含有「規範」的涵義。此類共有八例，依據其 A 之詞類分類如下：

(1) A 為名詞

BC 為關聯詞的 ABAC 形重疊詞中，A 當名詞共一例：

阿公的代誌家治做——公事公辦【62】

其中的「公」在置後是當名詞使用，代表「阿公的事情阿公自己做」之意。

(2) A 為數量詞

A 為量詞之情況，亦僅有一例：

百發百中——無毋著【47】

其中的「百」當數量詞使用。



(3) A 為動詞

A 為動詞共計四例，相關例子如：

和尚展雨傘遮日——無髮無天（無法無天）【60】

添丁進財——加人加福氣【98】

其中的「無」為「沒有、缺乏」之意，當動詞使用。第二例的「加」為「添加」之意，同屬動詞。諧音後亦有 A 當動詞之例，計一例：

和尚展雨傘遮日——無髮無天（無法無天）【60】

雖然諧音後，「髮」字已轉為「法」，諧音後已重新形成重疊詞，但詞性仍為動詞。

(4) A 為形容詞

在諧音後，有些重疊詞詞類已轉變，A 轉為形容詞的計一例：

阿公的代誌家治做——公事公辦【62】

諧音之後的「公」為「公家的」之意，因此當形容詞使用。

(5) A 為副詞

A 為副詞的情況，亦僅有一例：

大目（左目右斧）牛販——先講先贏【17】

此處的「先」當副詞使用。

(6) A 擬聲詞

A 為擬聲詞的例子僅一例：

貓鼠仔搬家——嗤母嗤查【124】

此處後半當模擬老鼠搬家所發出的聲音，因此為擬聲詞。

ABAC 式結構重疊詞依其詞類與數量，可分為六種詞類，且因其 BC 之間之關係，各將其劃分，各詞類的前格為「BC 可組合詞」之歇後語；後格為「BC 關聯」之歇後語，詳細情形可歸結於下表：

表九（依 ABAC 式重疊詞中「A」之詞類與位置劃分）

詞類	名詞		數量詞		動詞		形容詞		副詞		擬聲詞	
置前、 置後 數量	0	1	1	1	17	4	4	0	0	1	0	1



諧音後 數量	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0
-----------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

結語：從上表中，可清楚看出 ABAC 式中的「A」主要為動詞。諧音後則有動詞、形容詞、副詞三種情況。

(八) ABCB 式

ABCB 式的形式和 ABAC 式頗為類似，同樣是類似成語似的重疊詞。ABCB 式的重疊詞在重疊詞形當中，數量是較少的，僅有四例。以下便以詞形中的 B 為區分詞性標準，進行分類。

1、B 為名詞

B 為名詞的例子共有兩條語料：

十五身土地公,在兩邊——七土八土（土氣土腦）【10】

十五枝拐仔,舉雙手——七拐八拐（七騙八騙）【11】

從上述例子可明顯的看出，此兩條語料不管是在形式、用語上都是極其類似的。同樣都是將十五拆成兩半來加以敘述。後半的重疊詞「土」代表「土地公」，「拐」則原為「拐杖」之意，皆是使用名詞。

2、B 為動詞

B 為動詞，同樣有兩例：

阿嬤擱穿黛安芬——袂凸假凸（袂博假博）【68】

草蓆得捲扞擔——七吐八吐（七土八土）【94】

此兩例後半的「吐」與「凸」皆是當動詞使用。

在諧音後，B 轉為動詞的亦有兩例：

十五枝拐仔,舉雙手——七拐八拐（七騙八騙）【11】

阿嬤擱穿黛安芬——袂凸假凸（袂博假博）【94】

第一例諧音後的「騙」當動詞使用。第二例不管在置後的「凸」或諧音後的「博」也都是當動詞使用。

3、B 形容詞

ABCB 形式的重疊詞，在諧音之後，詞性也完全不同。諧音後 A 轉為形容詞的共有



兩個例子為：

十五身土地公,在兩邊——七土八土（土氣土腦）【10】

草蓆得捲扞擔——七吐八吐（七土八土）【68】

第一個例子置後的名詞「土」轉成諧音後變為「土氣土腦」的形容詞。第二例動詞「吐」則轉為形容詞「土」。

ABCB 式結構重疊詞中之「B」依其詞類與數量，可歸結於下表：

表十（依 ABCB 式重疊詞中「B」之詞類與位置劃分）

詞類	名詞	動詞	形容詞
置前、置後數量	2	2	0
諧音後數量	0	2	2

結論：從上表中，可得知 ABCB 式的「B」為名詞、動詞、形容詞三種加上重疊的「A」所形成。

四、歇後語重疊詞的語法功能

在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞共具五種語法功能，分別為主語、謂語、定語、狀語、補語。唯一不擔任賓語的功能，因歇後語句式極短，且內容多以敘述和形容為主，因此在歇後語重疊詞中，並無擔任賓語的情況出現。擔任其他五種語法功能的歇後語，分別說明如下：

（一）擔任主語

重疊詞在歇後語中擔任主語的共有六種詞形，分別為 AA 式、AAB 式、AABB 式、ABAB 式、ABAC 式、ABCB 式。重疊詞放置位置與數量如下表所示：

表十一（依各詞形之擔任主語數量劃分）

詞形 數量	AA	AAB	AABB	ABAB	ABAC	ABCB
置後	2	4	2 ¹¹	0	2	2

¹¹ AABB 式第 39、40 條與其他 AABB 式結構有異。AABB 式主要是 AB 一詞經由重疊形成 AABB，可看成一完整詞語，只具一種語法功能。然而第 39、40 條是以 AA 加上 BB 所形成，置後的 AA 為主語，BB 為謂語，擔任的語法功能就可分為兩種。



數量						
諧音後 數量	2	0	0	2	0	0

以下將各詞形擔任主語的重疊詞各舉數例¹²，並論述之：

1、AA 式

老鼠仔泗過溪——人人喊扑【53】

寒天起火爐——暖暖【100】

2、AAB 式

北港的香爐——人人插【31】

3、AABB 式

困仔跌倒——媽媽撫撫（馬馬虎虎）【39】

4、ABAB 式

草地鑼鼓—— chit tang chit tang chham（一冬一冬慘）【93】

5、ABAC 式

阿公的代誌家治做——公事公辦【62】

6、ABCB 式

十五身土地公,在兩邊——七土八土【10】

在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞擔任主語的情況共有十六例，其中 AABB 式的兩例是較為特殊的。這些主語多為名詞或量詞的重疊。名詞的重疊如：「人人」、「暖暖」、「媽媽」等。量詞又如：「一冬一冬」、「世世」等。因此可知臺灣閩南語中擔任主語的，主要為名詞和量詞。

（二）擔任謂語

重疊詞在歇後語中擔任謂語的共有六種詞形，分別為 AA 式、AAB 式、AABB 式、ABAB 式、ABAC 式、ABCB 式。重疊詞放置位置與數量如下表所示：

¹² 各詞形中所舉例順序，依照其重疊詞放置位置，依序為置前、置後、諧音後排列。如無相關例子，則略過。



表十二（依各詞形之擔任調語數量劃分）

詞形 數量	AA	AAB	AABB	ABAB	ABAC	ABCB
置前 數量	1	0	0	0	0	0
置後 數量	8	0	6+2 ¹³	2	21	2
諧音後 數量	2	2	0	0	2	2

1、AA 式

土豆落落豬血桶——廢人【16】

曲佻行落崎——在在（知知）【43】

隱病的駛落崎——栽栽（知知）【127】

2、AAB 式

穩病的落崎——栽栽落（知知咧）【135】

穩病的落樓梯——栽栽落（知知咧）【136】

3、AABB 式

大樓的電梯——起起落落【19】

囡仔跌倒——媽媽撫撫【39】

4、ABAB 式

胡蠅塞虎喙——騙喙騙喙【82】

5、ABAC 式

添丁進財——加人加福氣【98】

二三五六七八九——無一無四（無意無思）【7】

6、ABCB 式

¹³ 同註十一。



十五枝拐仔,舉雙手——七拐八拐【11】

阿嬤擱穿黛安芬——袂凸假凸（袂博假博）【68】

重疊詞在臺灣閩南語歇後語中，擔任調語功能的情況頗多，僅次於當定語功能的，共計四十八例，其中 AABB 式的兩例為較特殊之情況。擔任調語的詞形，又以 ABAC 形的情況為最多，置後加上諧音後的重疊詞擔任調語的詞條高達二十三條。因 ABAC 形中，BC 常為名詞，A 和其組構都是擔任動詞的角色。因此，大多數語法功能擔任調語的，多數都為動詞。

（三）擔任定語

重疊詞在歇後語中擔任定語的共有八種詞形，分別為 AA 式、AAA 式、AAB 式、ABB 式、AABB 式、ABAB 式、ABAC 式、ABCB 式。重疊詞放置位置與數量如下表所示：

表十三（依各詞形之擔任定語數量劃分）

詞形 數量	AA	AAA	AAB	ABB	AABB	ABAB	ABAC	ABCB
置前 數量	2	0	2	0	0	0	0	0
置後 數量	9	3	6	5	5	6	5	0
諧音 後數 量	2	2	2	0	7	3	1	2

1、AA 式

人肉鹹鹹——袂食得【8】

十角——一箍散散【12】

米甕損銅鐘——空空【51】

2、AAA 式

穩病的逗著大腹肚——bababa【134】



缺嘴的賣蚵仔肉——麻麻麻【89】

3、AAB 式

藥仔百百款——萬丹【137】

米粉筒——百百空【48】

4、ABB 式

火燒雞寮——香貢貢【28】

5、AABB 式

曲痾個放屁——彎彎曲曲【44】

飛龍仔煮豆腐——清清白白【85】

6、ABAB 式

火燒豬頭——面熟面熟【26】

客人仔歎鼓吹——搭滴搭滴【72】

7、ABAC 式

乞食伴羅漢——好味好素【13】

阿公的代誌家治做——公事公辦【62】

8、ABCB 式

十五身土地公,在兩邊——七土八土【10】

重疊詞在臺灣閩南語歇後語中，擔任最多的語法功能為定語，每一種詞形皆有相關例子，置前、置後與諧音後的例子共有六十三例，數量相當多。從相關例證亦可知道，在臺灣閩南語歇後語擔任定語的，多數為形容詞或擬聲詞。因歇後語常以譬喻的方法來構成，必須以形容詞和擬聲詞來加以修飾、補述。因此大多的形容詞和擬聲詞在臺灣閩南語歇後語中，多是擔任定語的角色。

（四）擔任狀語

重疊詞在歇後語中擔任狀語的共有四種詞形，分別為 AA 式、AAB 式、ABAB 式、ABAC 式。重疊詞放置位置與數量如下表所示：

表十四（依各詞形之擔任狀語數量劃分）



詞形 數量	AA	AAB	ABAB	ABAC
置前 數量	0	2	0	1
置後 數量	6	9	2	1
諧音後 數量	2	4	0	1

1、AA 式

阿斗的江山——白白送乎人【64】

青暝過橋——摸摸仔去（罔罔仔去）【70】

2、AAB 式

白布落落去染缸內——洗袂清【35】

火葬場个大鼎——沖沖滾【25】

傳家佛經——世世唸（碎碎念）【103】

3、ABAB 式

跛腳的擔水——一步一步來【102】

4、ABAC 式

百發百中——無毋著【47】

大目（左目右彗）牛販——先講先贏【17】

額竹篙入城——直來直去【133】

在句子中，狀語是用來修飾動詞和形容詞的。在所有臺灣閩南語歇後語中，擔任狀語的數量較少，僅有二十八例。詞性上主要是以副詞為主，如「白白」、「摸摸」、「落落」等。

（五）擔任補語

重疊詞在歇後語中擔任補語的，僅有 ABB 式一種詞形。重疊詞放置位置與數量如下表所示：

表十五（依各形之擔任補語數量劃分）



詞形 數量	ABB
置前 數量	5
置後 數量	19
諧音後 數量	8

1、ABB 式

一間貨賣了了——通銷（通宵）【2】

浸水烏糖——溶了了【87】

賣碗盤的車倒擔——缺了了（去了了）【118】

補語位於動詞或形容詞之後，主要是對動詞或形容詞進行補充說明的功能，共計三十二例。在臺灣閩南語歇後語中，僅有 ABB 式有補語的出現，也幾乎所有的 ABB 式都具有補語的功能。如：「賣了了」、「溶了了」、「缺了了」等，皆是當補語使用。

五、歇後語重疊詞連用的緊密性

臺灣閩南語歇後語中的重疊詞使用，有時是為了加強語氣而重疊，如：「滑溜溜」，就可以直接用「滑溜」來呈現即可，因此其重疊詞連用的緊密性是較低的。有時則是重疊詞本身就為一完整詞語，如：「香貢貢」，其重疊詞連用的緊密性就相當高，因其不能單用一字而存在。因此，重疊詞之連用的緊密性便可區分為可拆與不可拆兩種，以下將針對一百四十二條歇後語之重疊詞之連用緊密性進行歸類、統計，結果如下表：

詞形	AA	AAA	AAB	ABB	AABB	ABAB	ABAC	ABCB
可拆	19	3	16	22 ¹⁴	13	8	22	0
不可拆	9	0	6	9	0	3	8	4

¹⁴ 包含不具置前與置後重疊詞的第 58、59 條歇後語。



從上表中，可看出大多數的重疊詞皆是可拆的，也就顯示其重疊詞連用的緊密性並不高，其中又以 AAA 及 AABB 詞形的歇後語全數皆可拆。不可拆的部分，是以 ABCB 為主要的重疊詞，全部皆為不可拆，顯示重疊詞連用緊密性相當高。

以下將針對可拆與不可拆進行說明並舉相關例證：

（一）可拆

在歇後語重疊詞中，有許多是可以不用疊字就可形成一詞的。也就是單字抑或者是單詞即能有所涵義。如：

一盤魚脯仔——全全頭【4】

客人仔歎鼓吹——搭滴搭滴【72】

缺嘴的賣蚶仔肉——麻麻麻【89】

第一個例子後半所說的「全全頭」，即可省略成「全頭」，少了一個「全」未使用疊字，依舊可以使得語意完整表達。第二個例子的「搭滴搭滴」也是如此，可以直接省略成「搭滴」二字即可。另外，第三個例子的後半「麻麻麻」代表相當契合之意，然而同時使用三個字只是為了語氣上的加強，並再無其他含意，因此也可拆解成「麻」一字來代表吻合、契合即可。

（二）不可拆

相較於可拆的重疊詞，不可拆的重疊詞緊密性就相對高。這些詞語通常必須經由兩個或兩個以上的文字才能傳達其欲表達之意。就如：

十七兩——翹翹【9】

老鼠仔泗過溪——人人喊扑【53】

傳家佛經——世世唸（碎碎念）【103】

矮人趴山——步步高升【109】

以上所舉的三個歇後語重疊詞皆是不可拆的。第一個例子所謂的「翹翹」所指的便是死亡，假使如果僅使用一個字「翹」則會從原來的「死亡」轉變成「翹起來」之意，因此是無法拆的。第二個例子的「人人喊扑」中的「人」單字雖有意義，但是在此歇後語中，所欲強調的是「每一個人」之涵義，因此「人人」二字亦不可拆。

第三例後半的「世世唸」，倘若改成「世唸」則無法傳遞前半「傳家」所要影射之意，當然也更無法連結至後面的「碎碎念」。縱使「世」與「唸」單字都各有其意義，但是在此卻是無法單獨而存的。諧音後的「碎碎念」緊密性又較前面的「世世唸」為強。



因「碎碎」二字是用來修飾「唸」而用，單「碎碎」便無任何意義存在，假使用「碎唸」亦無法表達任何意義，因此緊密性也相當強。第四例中的「步步高升」，其中「步」單字亦有所涵義，但是在此歇後語所要強調的是「一步接著一步」才會說「步步」，具有銜接之意義，因此也屬不可拆之重疊詞。

六、歇後語重疊詞語意特色

在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞的使用常常會使歇後語產生不同的效果。以下本文便根據重疊詞所造成的語意特色加以說明，並舉例分析：

(一) 摹寫

在臺灣閩南語歇後語當中，因其內容多是取自於日常生活，所以重疊詞之使用，也大多是以摹寫為主。所謂的「摹寫」便是對事物的各種感受，加以形容描述。摹寫的對象，包括視覺、聽覺、嗅覺、觸覺、味覺等等的感受，就是文學作品的誇飾。¹⁵在歇後語當中就有著許多這樣的例子，相關摹寫如：

一盤魚脯仔——全全頭【4】

人肉鹹鹹——袂食得【8】

乞食伴羅漢——好味好素【13】

火燒雞寮——芳貢貢【27】

寒天起火爐——暖暖【100】

上述五個例子皆為摹寫。第一個例子為視覺摹寫，因眼睛所看為整盤的魚乾，因而說「全全頭」。第二例為味覺摹寫，據說人肉的味道是鹹的，所以此處才說「人肉鹹鹹」。第三例為嗅覺上的摹寫，因乞丐和單身漢可能因貧窮或無人照顧，衛生較不好導致身上有異味產生，所以引導至後半的「好味好素」。「好味好素」應指「好聞的味道」，但此處使用是為了藉此來達到諷刺、倒反的目的。

第四例歇後語，主要是進行嗅覺上的描寫。因雞寮被燒的話，雞無處可逃只能被燒，也就成了「烤雞」，因此便會散發出香味，所以才引導至後面聞到的氣味「芳貢貢」。第五例則是觸覺上的摹寫，由前半所敘述為冬天升起爐火，讓人感覺到暖意，因此說暖暖。

此外，歇後語的重疊詞亦有許多當擬聲詞使用，是用來模擬其所聽到的聲音，相關例子如：

¹⁵ 參考自黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1986年12月），頁67。



客人噴鼓吹——答滴答滴【75】

缺嘴的賣蚵仔肉——麻麻麻【89】

草地鑼鼓—— chit tang chit tang chham【93】

斑鴿哮——咕咕咕（久久久）【101】

上述之例皆是使用重疊詞來造成擬聲的效果。第一例的「答滴答滴」為模擬客家人吹嗩吶的聲音。第二例「麻麻麻」則是模擬兔唇的人賣蚵肉時的叫賣聲。第三例「chit tang chit tang chham」為模擬鑼鼓聲。第四例的「咕咕咕」是模擬班鴿的叫聲。

從上舉使用摹寫而形成重疊詞之例，可發現到運用摹寫而形成的重疊詞，使得語言變得更加活潑，且能讓人彷彿身歷其境，可體會到當時歇後語創作者所體會到的感受，為摹寫而形成重疊詞的一大特色。

（二）層遞

層遞，或稱遞進，是將意思一重又一重地展現出來的修辭手法。臺灣閩南語中，使用層遞修辭的重疊詞如下：

文王拖車——一步一步好【24】

草地鑼鼓——chit tang chit tang chham（一冬一冬慘）【93】

跛腳的擔水——一步一步來【102】

從以上三例，可發現有重疊詞所表現的語意具有遞進的效果。如第一例的「一步一步好」是多進一步的情況就比剛剛的情況好。第二例的「一冬一冬慘」則是形容一年比一年的情況還要不佳。第三例「一步一步來」則是敘述腳跛者需穩穩的走好這一步，接著再跨出下一步。因此此三例主要是使用重疊詞來造成語意上的層遞效果。

（三）加強語氣

歇後語在形式上是屬短小精煉的字句，然而要使一句短短的詞語富有無限的涵義或者讓聽者印象深刻，就必須特別強調某些字詞。在臺灣閩南語歇後語中，就常使用重疊詞來造成加強語氣的效果，相關例子如：

和尚衫——吳扭鈕仔（無了了）【58】

一間貨賣了了——通銷（通宵）【2】

土豆落落豬血桶——廢人【16】

上述三例的「無了了」、「賣了了」、「落落」皆是使用重疊詞來形成加強語氣的效果。第



一例的「無了了」所指的是「全部都沒有了」之意，但是卻不直接說「無了」也就是「沒了」，反而卻再多增加一個「了」字。從語意上就可讓聽者清楚的感受到「無了了」所要傳達的效果較為強烈，讓人感覺到真的什麼都沒有之感。第二例「賣了了」也不說「賣了」，同樣使用兩個「兩字」來強調已經全部都賣完了，真的連一點都不剩。第三例的「落落」同樣也是如此，如果只講「土豆落豬血桶」，那聽者可能只想到有土豆掉進豬血桶，也許是一顆、兩顆，但是如果說「土豆落落豬血桶」，聽者就會感覺到所有的土豆都已掉進豬血桶了。以上所舉之例，皆為使用重疊詞而造成加強語氣的效果，同時也使得歇後語所講述的畫面更為鮮明，聽者也會留下相當深刻的印象。

（四）戲謔

歇後語用字上相當精簡，要讓人留下深刻的印象除了使用上述的「摹寫」、「層地」與「加強語氣」之外，也將歇後與加入了「戲謔」的效果。因歇後語產生於民間，所有歇後語的題材也是取自於日常生活，百姓在創作時，便會將生活上遇到有趣的事物加入其中，進而形成「戲謔」的效果。相關例子如：

土地公看正音——亂操操【15】

尻川掛算盤——步步算【32】

隱病的駛落崎——栽栽（知知）【127】

第一例所講述的是臺灣的土地公如果去看京劇的話，那就有如鴨子聽雷，是聽不懂、看不懂的，因此才說「亂操操」。土地公是相當貼近於臺灣人民生活的神，也是相當普及的信仰，因此歇後語中才使用土地公作為主角。這邊使用只聽得懂臺灣閩南語的「土地公」和使用國語來唱的「正音」兩者之間便造成強烈的對比性，因此是具有強烈的戲謔性的。

第二個例子，講述的為屁股上掛上算盤，如此一來走路時，算盤便會跟著擺動，引導至「步步算」的結果。一般人在正常的狀況下，是不會將算盤掛在屁股上的，然而臺灣閩南語歇後語中，卻有如此有畫面且充滿趣味的情況，亦造成了此歇後語的戲謔效果。

第三例則是描述駝背者如果走下坡的話，那就會滾下去。在臺灣閩南語歇後語當中，便有著許多有關駝背者的例子。其主要描述的重點，皆是因駝背造成的結果。就如第三例，也是以駝背者為描述對象，因駝背者是前彎，倘若下坡的話重心擺前就很有可能會跌倒，此處便引導至「栽栽」，為「滾下去」之意，也是對駝背者的一種戲謔。

七、結語

綜觀所有臺灣閩南語歇後語中的重疊詞，可發現其重疊詞置前的相當稀少，以置後



的為最多，這與歇後語的形式和語意有著莫大的關係。在臺灣閩南語歇後語中，重疊詞形共可分為八種，分別為 AA、AAA、AAB、ABB、AABB、ABAB、ABAC、ABCB。其中重疊詞又以 ABB 詞形為最多，AAA 詞形為最少。

在詞性方面，AA 式多為動詞、形容詞；AAA 式則多為形容詞、擬聲詞；AAB 式中的「B」則多為動詞；ABB 式中的「A」亦多為動詞；AABB 則多為形容詞；ABAB 多為數量詞、形容詞；ABAC 多為動詞；ABCB 為名詞、動詞、形容詞平均分布。

語法方面，臺灣閩南語歇後語重疊詞多擔任定語，依序為謂語、補語、狀語，擔任主語則最少。在歇後語中重疊詞連用的緊密性方面，大多數為可拆，也就是連用緊密性不高的重疊詞。因大多數重疊詞假使以單字的情況出現，仍然可表達其涵義。連用緊密性較高的不可拆重疊詞，除了單字無法完整呈現其意義外，大多是因歇後語為了強調「每一個」或有「漸進式」的寓意想傳達時，才会有不可拆重疊詞的出現。

此外，臺灣閩南語歇後語中重疊詞的使用，亦造成不同的語意特色。如重疊詞使用摹寫，使得聽者對歇後語中所述猶如身歷其境。重疊詞使用層遞式修辭時，讓聽者感受到有先與後的語感。另外，有時重疊詞亦會造成加強語氣、戲謔的特色，使得臺灣閩南語在聽者腦海中留下深刻鮮明的印象。



引用書目

一、近人論著

- 上海藝文出版社：《我是幽默高手：令人絕倒的歇後語》（臺北市：輕舟出版，1997年）。
- 王永興：《臺灣俗諺語大全》（臺北縣中和市：玉樹圖書印刷有限公司，2004年）。
- 王仿：《中國謎語、諺語、歇後語》（浙江省：浙江教育出版社，1995年）。
- 王育德：《臺灣語常用語彙》（臺北市：武陵出版社，1993年）。
- 王陶宇：《分類歇後語》（臺北市：五南圖書出版有限公司，2002年）。
- 古牧：《歇後語研究》（臺北：瑞德出版社，1982年）。
- 玉樹圖書印刷有限公司編輯部：《俏皮話歇後語大全》（臺北縣中和市：玉樹圖書印刷有限公司，1997年）。
- 玉樹圖書印刷有限公司編輯部：《常用諺語俚語精華》（臺北縣中和市：玉樹圖書印刷有限公司，1997年）。
- 吳正吉：《活用修辭》（高雄市：復文書局，1988年）。
- 吳瀛濤：《臺灣民俗》（臺北市：眾文圖書股份有限公司，1992年）。
- 吳瀛濤：《臺灣諺語》（臺北市：臺灣英文出版社，1978年8月）。
- 呂自揚：《臺灣民俗諺語析賞探源》（高雄市：河畔出版社，1994年）。
- 李秀娥：《臺灣民俗節慶》（臺北市：晨星出版有限公司，2004年）。
- 言北銘：《歇後語》（臺北：銀海實業有限公司，1981年3月）。
- 周長楫、魏南安、林鵬祥：《臺灣閩南諺語》（臺北市：自立晚報，1992年）。
- 周姚萍：《220 俏皮話+15 修辭技巧》（臺北市：五南圖書出版有限公司，2007年）。
- 孟守介：《漢語諺語詞典》（北京市：北京大學出版社，1990年）。
- 尚英時：《俏皮話》（臺北：常春樹書坊，1978年9月）。
- 尚英時：《俏皮話精選》（臺北：常春樹書坊，1977年10月）。
- 林尹、高明：《中文大辭典》（臺北：中華學術院，1973年）。
- 林文平：《臺灣歇後語典》（臺北縣永和市：稻田出版有限公司，2000年10月）。
- 林茂賢：《臺灣民俗記事》（臺北市：萬卷樓出版社，1999年）。
- 金路、徐玉明：《中國諺語》（上海市：上海文藝出版社，1989年）。
- 星光出版社編輯部：《歇後語四千條》（臺北市：星光出版社，1988年）。
- 徐福全：《福全俗諺語典》（臺北：（作者自行發行），1998年8月）。
- 徐蘭邦：《民間俏皮話》（鄭州市：中州古籍出版，1994年）。
- 張印棟：《中國俗語諺語庫》（鄭州市：中州古籍出版社，1999年）。
- 張毅：《常用諺語詞典》（上海市：上海辭書出版社，1987年）。



- 曹銘宗：《臺灣歇後語》（臺北：聯經出版事業公司，1993年12月）。
- 莊永明：《臺灣諺語淺釋》（臺北市；時報文化，1989年）。
- 許成章：《臺灣諺語之存在》（高雄市：河畔出版社，1999年4月）。
- 許成章：《臺灣諺語講義》（高雄市：河畔出版社，1999年）。
- 許成章：《臺灣漢語辭典》（臺北市：自立晚報出版社，1992年）。
- 陳三峰：《中國民間諺語》（臺北市：滿庭芳出版社，1994年）。
- 陳主顯：《臺灣俗諺語典》（臺北：前衛出版社，2003年9月）。
- 陳正之：《臺灣的傳統諺語》（臺中市；臺灣省新聞處，1998年）。
- 陳正治：《修辭學》（臺北市：五南圖書出版有限公司，2001年）。
- 陳宗顯：《臺灣人生諺語》（臺北市；常民文化出版社，2000年）。
- 陳宗顯：《臺灣勵志諺語》（臺北市；常民文化出版社，2000年）。
- 陳澄之：《中國成語諺語六百句》（臺北市：遠東圖書公司，1983年）。
- 陳憲國、邱文錫：《實用臺灣諺語典》（臺北縣永和市；樟樹出版社，1999年）。
- 黃慶萱：《修辭學》（臺北：三民書局，1986年12月）。
- 溫惠雄：《臺灣人智慧歇後語》（臺北：宏欣文化事業有限公司，2002年5月）。
- 董忠司：《臺灣閩南語辭典》（臺北市：五南圖書出版有限公司，2001年）。
- 彰化縣立文化中心：《諺語·謎語篇〈一〉——彰化縣民間文學集》（彰化：彰化縣立文化中心，1995年）。
- 管梅芬：《中國俗語與諺語》（臺南市：文國書局，1993年）。
- 管梅芬：《中國諺語選集》（臺南市：文國書局，1993年）。
- 管梅芬：《歇後語與俏皮話》（臺南：文國書局，1993年）。
- 管梅芬：《罵人的藝術》（臺南：文國書局，1993年）。
- 劉月華、故鞞、潘文娛：《實用現代漢語語法》（臺北：師大書院，1996年）。
- 潘榮禮：《臺灣限制級俚諺語》（臺北市：前衛出版社，2005年7月）。
- 蔡謀芳：《表達的藝術》（臺北市：三民書局，1990年）。
- 鄭遠漢：《修辭風格研究》（北京市：商務印書館，2004年）。
- 謝俊明：《歇後語·俏皮話》（臺南：大夏出版社，1992年4月）。
- 羅竹風：《漢語大辭典》（臺北：東華書局股份有限公司，1997年）。

二、學位論文

- 林永仁：《臺灣閩南語諺語辭格研究》（臺北：國立臺北教育大學語文教育學系碩士論文，2006年）。
- 張復舜：《臺灣閩南語歇後語研究》（新竹：國立新竹師範學院碩士論文，2000年）。
- 陳瑞明：《臺灣閩南語諺謠研究》（高雄：國立高雄師範大學國文教學研究所碩士論文，2002年）。



附錄資料

語料來源（依照作者姓名筆劃排列）

上海藝文出版社：《我是幽默高手：令人絕倒的歇後語》（臺北市：輕舟出版社，1997年）。

王永興：《臺灣歇後語大全》（臺北縣中和市；玉樹圖書印刷有限公司，2004年）。

王陶宇：《分類歇後語》（臺北市：五南圖書出版有限公司，2002年）。

玉樹圖書印刷有限公司編輯部：《俏皮話歇後語大全》（臺北縣中和市；玉樹圖書印刷有限公司，1997年）。

玉樹圖書印刷有限公司編輯部：《常用諺語俚語精華》（臺北縣中和市；玉樹圖書印刷有限公司，1997年）。

星光出版社編輯部：《歇後語四千條》（臺北市：星光出版社，1988年）。

胡萬川：《桃園市閩南語諺語謎語》（桃園市；桃園縣文化局，2003年）。

胡萬川：《臺南縣閩南語諺語》（臺南縣新營市；臺南縣文化局，2002年）。

胡萬川：《蘆竹鄉閩南語諺語謎語/》（桃園市；桃園縣文化局，2003年）。

乃鼎：《談笑風生》（永和市：漢威出版社，1987年）。

吳瀛濤：《臺灣諺語》（臺北市：臺灣英文出版社，1978年8月）。

言北銘：《歇後語》（臺北：銀海實業有限公司，1981年3月）。

謝俊明：《歇後語·俏皮話》（臺南：大夏出版社，1992年4月）。

曹銘宗：《臺灣歇後語》（臺北：聯經出版事業公司，1993年12月）。

彰化縣立文化中心：《諺語·謎語篇〈一〉——彰化縣民間文學集》（彰化：彰化縣立文化中心，1995年7月）。

徐福全：《福全俗諺語典》（臺北：（作者自行發行），1998年8月）。

林文平：《臺灣歇後語典》（臺北縣永和市：稻田出版有限公司，2000年10月）。

溫惠雄：《臺灣人智慧歇後語》（臺北：宏欣文化事業有限公司，2002年5月）。

胡萬川：《南投縣福佬諺語謎語集》（南投市：南投縣政府文化局，2003年5月）。

臺灣閩南語重疊詞歇後語

- 1· 一角分兩半——五分五分
- 2· 一間貨賣了了——通銷（通宵）
- 3· 一塊花邊打三砲——公公道道
- 4· 一盤魚脯仔——全全頭
- 5· 九月掠的蟬——腹內空空
- 6· 二十兩拄拄好——斤四（近視）



- 7· 二三五六七八九——無一無四（無意無思）
- 8· 人肉鹹鹹——袂食得
- 9· 十七兩——翹翹
- 10· 十五身土地公,在兩邊——七土八土（土氣土腦）
- 11· 十五枝拐仔,舉雙手——七拐八拐（七騙八騙）
- 12· 十角——一箍散散
- 13· 乞食伴羅漢——好味好素
- 14· 土地公（口無）驚風雨吹——老神在在
- 15· 土地公看正音——亂操操
- 16· 土豆落落豬血桶——廢人
- 17· 大目（左目右彘）牛販——先講先贏
- 18· 大蛇（左走右坐）（左會右勿）過田岸——慢吞吞
- 19· 大樓的電梯——起起落落
- 20· 小卷花枝——無血無目屎
- 21· 天下，火碗——平平大
- 22· 天然痘出透透——破痘（破逗，裝懂之意）
- 23· 戶蠅閩龍眼殼——炭頭炭面
- 24· 文王拖車——一步一步好
- 25· 火葬場个大鼎——沖沖滾
- 26· 火燒豬頭——面熟面熟（面善）
- 27· 火燒雞寮——芳貢貢
- 28· 火燒雞寮——香貢貢
- 29· 牛肉灌水——沓沓滴滴
- 30· 出癖出透透——破痘（博讀）
- 31· 北港的香爐——人人插
- 32· 尻川掛算盤——步步算
- 33· 尻川裂到嘴——虛咧咧
- 34· 尻脊背揸痰盂——聚在人呷痰呷瀾
- 35· 白布落落去染缸內——洗袂清
- 36· 白斫仔貯豆油——看出出
- 37· 冰箱內底講話——冷言冷語
- 38· 冰箱底講話——冷言冷語
- 39· 囡仔跌倒——媽媽撫撫（馬馬虎虎）
- 40· 囡仔坐火車——嘟嘟好（拄拄好）
- 41· 囡仔跋倒——媽媽敷敷（馬馬虎虎）
- 42· 好料的食袂落腹——吞吞吐吐



《東吳中文線上學術論文》第十五期

- 43 · 曲佻行落崎——在在（知知）
- 44 · 曲痾個放屁——彎彎曲曲
- 45 · 死狗做墓——無名無姓
- 46 · 百百款——萬金（屏東萬丹）
- 47 · 百發百中——無毋著
- 48 · 米粉筒——百百空
- 49 · 米篩——百百空
- 50 · 米甕弄饒——空空
- 51 · 米甕損銅鐘——空空
- 52 · 老歲仔穿針——chue 空 chue 縫
- 53 · 老鼠仔泅過溪——人人喊扑
- 54 · 老鼠嫁查某团——嗤嗤（左口右此）（左口右此）
- 55 · 坐船夯雨傘——無天無地
- 56 · 坐船舉雨傘——無天無地
- 57 · 床巾當做是面巾——大大方方
- 58 · 和尚衫——扭鈕仔（無了了）
- 59 · 和尚展雨傘遮日——無髮無天（無法無天）
- 60 · 和尚袈裟——無鈕鈕（無了了）
- 61 · 拍賣貨底——親採講講咧
- 62 · 阿公的代誌家治做——公事公辦
- 63 · 阿公食雞腿——脆脆
- 64 · 阿斗的江山——白白送乎人
- 65 · 阿兄（左彳右奇）樓頂——哥哥在上（高高在上）
- 66 · 阿婆仔（上毛下灬）尿——答答滴滴
- 67 · 阿婆仔剉尿——沓沓滴滴
- 68 · 阿嬤摺穿黛安芬——袂凸假凸（袂博假博）
- 69 · 青卵剉簽——沓沓滴滴
- 70 · 青暝過橋——摸摸仔去（罔罔仔去）
- 71 · 客人仔食龍眼——死 gian gian
- 72 · 客人仔歎鼓吹——搭滴搭滴
- 73 · 客人食龍眼——死彥彥（翹翹）
- 74 · 客人噴鼓吹——搭滴搭滴
- 75 · 客人噴鼓吹——答滴答滴
- 76 · 客家人食龍眼——死彥彥
- 77 · 屎（壘下石）仔蟲死了了——變無蠔
- 78 · 屎學仔蟲死了了——變無蠔



- 79 · 查某人飼雞——珠珠
- 80 · 穿耐籠的——看現現
- 81 · 胡蠅 that 虎嘴——騙嘴騙嘴
- 82 · 胡蠅塞虎喙——騙喙騙喙
- 83 · 胡蠅戴龍眼殼——坎頭坎面
- 84 · 虻仔入牛角——穩篤篤
- 85 · 飛龍仔煮豆腐——清清白白
- 86 · 海結仔無抹油——坎頭坎面
- 87 · 浸水烏糖——溶了了
- 88 · 缺嘴的食米粉——看現現
- 89 · 缺嘴的賣蚶仔肉——麻麻麻
- 90 · 草人幔棕簑——假鬼假怪
- 91 · 草人幪棕蓑——假鬼假怪
- 92 · 草地銅鑼——一冬一冬慘
- 93 · 草地鑼鼓—— chit tang chit tang chham (一冬一冬慘)
- 94 · 草蓆得捲扞擔——七吐八吐 (七土八土)
- 95 · 啞口个談戀愛——比來比去
- 96 · 娶新婦，嫁查某团——一入一出
- 97 · 控鼻屎吃——鹹鹹
- 98 · 添丁進財——加人加福氣
- 99 · 麻布做短褲——看現現
- 100 · 寒天起火爐——暖暖
- 101 · 斑鴿哮——咕咕咕 (久久久)
- 102 · 跛腳的擔水——一步一步來
- 103 · 傳家佛經——世世唸 (碎碎念)
- 104 · 傳家佛經——整整唸 (世世唸)
- 105 · 傳家佛經——世世念 (世世念)
- 106 · 圓仔炒大面——韜韜纏
- 107 · 圓仔炒大麵——膏膏纏
- 108 · 矮人 (左足右百) 山——步步高升
- 109 · 矮人趴山——步步高升
- 110 · 矮仔冬瓜趴樓梯——步步高升)
- 111 · 蜂巢癰——百百頭 (個個都想出風頭)
- 112 · 道士放屁——句句真言
- 113 · 電光照人——看透透
- 114 · 算盤子——無大無小



《東吳中文線上學術論文》第十五期

- 115 · (左疒內員) 疴个鬥著大腹肚——峇峇
- 116 · 墨賊仔頭——無血無目屎
- 117 · 賣碗盤个 (左手右奢) 倒擔——缺了了 (去了了)
- 118 · 賣碗盤的車倒擔——缺了了 (去了了)
- 119 · 賣輝仔~~掉~~倒擔—— 缺了了 (去了了)
- 120 · 樹林內放風吹——纏稠稠
- 121 · 貓哭老鼠——假仁假義
- 122 · 貓鼠入牛角——穩篤篤
- 123 · 貓鼠仔入牛角——穩觸觸 (穩 tak tal)
- 124 · 貓鼠仔搬家——嗤母嗤查
- 125 · 貓鼠找無路—— (石告) (石告) 闖
- 126 · 鴨卵 chhuah 簽—— (左水右畝 左水右畝) 滴 (形容嘮叨)
- 127 · 隱疴的駛落崎——栽栽 (知知)
- 128 · 韓信點兵——多多益善
- 129 · 歸穰好好—— 無剉 (無錯)
- 130 · 鎮守古廟——老神在在
- 131 · 雙腳踏戶碇——無入無出
- 132 · 雙趂踏戶碇——無入無出
- 133 · 額竹篙入城——直來直去
- 134 · 穩疴的逗著大腹肚——bababa
- 135 · 穩疴的落崎——栽栽落 (知知咧)
- 136 · 穩疴的落樓梯——栽栽落 (知知咧)
- 137 · 藥仔百百款——萬丹
- 138 · 蠓仔叮卵葩——掙掙 (暖暖)
- 139 · 鮪鯧抹雪文——滑溜溜
- 140 · 魔王嫁查某子——假鬼假怪
- 141 · 鹽水港——闊茫茫
- 142 · 鹽水港牛墟——闊茫茫



From the overlap word's structure and grammar to observe the diversity performance of Xie-hou-yu in Taiwanese Min Nan language.

Huang, Pei-ju^{*}

Abstract

Xie-hou-yu (歇後語) in Taiwanese Min Nan language (臺灣閩南語), the overlap word was extensive use of the word. The overlap words makes Xie-hou-y more obvious characteristics of the original joke, so left a deep impression on the listener. Xie-hou-y form is short and refined, which through the use of the w oerlap word, make it concise 、emphatic. This shows that the oerlap word play the important role in Xie-hou-yu in Taiwanese Min Nan language. The overlap word's location 、structure and grammar is used with differences, but have their own characteristics. This article from the overlap word's structure and grammar to observe the diversity performance of Xie-hou-yu in Taiwanese Min Nan language.

Keywords: natural-generality-thinking, women, petty men, Confucius, Xie-hou-yu in Taiwanese Min Nan language, Overlap word, vocabulary, grammar

* National Chiayi University Chinese Literature Master Class student.



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》第十五期

談「藏書印」與「藏書票」

黃志光*

提 要

愛書人士為了表示對圖書的珍愛與標誌所有權，我國有「藏書印」、歐美有「藏書票」的使用。隨著電腦的普及，書籍印刷的減少，它們似乎漸漸為人所忽略。一個是千年來我國固有文化，一個是有五百多年歷史的外來習俗，我們要如何面對？目前對於討論兩者的論文期刊，不是很多，而且各偏一方，少有放在一起討論的，不能一窺全豹。本篇筆者配合圖片，並把兩者放在一起討論，達到全面的瞭解。首先介紹藏書印，次介紹藏書票，並認識它們的價值，再會通兩者之同與不同，最後提出小小的建議，希望引起共鳴。

關鍵詞：藏書印、藏書章、藏書票、版畫珍珠

* 現為東吳大學中國文學系研究所碩士在職專班生



一、前言

俗話說：「書中自有黃金屋，書中自有顏如玉。」前者理性而實際，後者感性而藝術，指出書如人生的意涵。因此愛書人士為了表示對圖書的珍愛與標誌所有權，我國有「藏書印」（亦稱「藏書章」）、歐美有「藏書票」的使用。說起「藏書印」國人比較有印象，談到「藏書票」，筆者對周遭的人做過小小的調查，知道的人就相對稀少。它們的形式雖然不同，作用卻是一樣的。它們看起來不起眼，常常被忽略，卻有意想不到的價值。一個是千年來我國固有文化，一個是有五百多年歷史的外來習俗，我們要如何面對？目前對於討論兩者的論文期刊，不是很多，而且各偏一方，少有放在一起討論的，不能一窺全豹。本篇筆者配合圖片，並把兩者放在一起討論，達到全面的瞭解。現在電腦網路相當發達，使得圖書的閱讀人口降低，筆者希望透過「藏書印」、「藏書票」的論述，找回它們「讀書、愛書、藏書」的原本意涵，進而搭起走入書香社會的橋樑。

二、認識藏書印

藏書印是文獻的官、私收藏者，出於不同目的，在文獻上以鈐印的方式所作的各種標記，表示對書具有擁有權的簡便、文雅而有效的方式。印章隨著歷史演進分實用印章與文人閒章。實用印章有其體制與嚴格規範，文人閒章就比較沒有限制，是一種藝術創作，又稱篆刻。因此依性質與作用，藏書印介於實用印章與文人閒章之間。¹

（一）藏書印的起源與發展

談到藏書印，不能不提到印章；談到印章，不能不提到篆刻。藏書印屬於印章的一種，印章自古是一種憑證工具。許慎《說文解字》：「印，執政所持信也。」最古老的印章據說源於中國「三代」的制陶，²或說源於商殷墟甲骨文的契書和青銅鑄造的銘文，至今尚無定論。秦漢，有官印與私印之分，是政治權力和文書往來的信物與憑證。皆為信記之物，官吏與庶民皆佩之，其形制私印較官印豐富，品類多樣。

藏書印與中國造紙術和雕版印刷術，以及書籍的印刷生產息息相關。魏晉以前，人們把公文、書信寫在竹木簡牘上，用繩子捆好，並在繩結上加一塊泥團，在泥團未乾前打上印記，以防物件被拆開而洩密。這泥團就叫「封泥」。這種鈐蓋在泥團上的印，就是後來用於「徵信」的印章。東漢蔡倫（63-121）於公元一〇五年發明造紙，至東晉末

¹ 國家圖書館分館普通古籍組：《中國國家圖書館古籍藏書印選編》（北京：線裝書局，2004年9月），頁2。

² 它的功能或許不是為了「徵信」，而是在陶器上鈐蓋出一些花紋圖案，作為「記號」而已。



年政府下令，書寫一律用紙質文本，於是人們用朱砂鈐蓋在紙張上，至南北朝紙書風行全國。

自唐宋以降，雕版印刷術興盛，文化藝術日益昌盛，書籍增加，藏書家越來越多。當時書畫、典籍之收藏與鑒賞，乃士大夫之時尚，促使書籍與印章更有緣結合。文人雅士用印形制各異，不拘一格，鑒藏印、齋館印、字號印、閑章印等隨之而生。

早期印章的材料，一直以銅為主，而帝王公卿則用玉質，銅與玉都是堅實的材料，由工匠鑄、鑿而成。也有使用金、銀、犀角、象牙、竹、木等為材料，需特製刻刀及專門技巧方可雕琢。至元王冕（1310-1359）、³明文彭（1498-1573）⁴用石制印，開文人自篆自刻印章之先聲。故印章使用於書畫、翰札、鑒藏等極為普遍。文化名人雅士之印，有自制者，有請人鑄刻者，或把玩珍賞，或藏之於己，自得其樂也。中國歷史悠久，名家私印之多不可指數。自明中葉至清初，諸印家相互切磋，爭奇鬥艷，以不同風格、不同師承、不同流派應運而生。故而明清兩代流派凸顯，名家輩出。其後丹青墨客多崇尚書法、繪畫、篆刻三位一體，殊難分離，實融會貫通者也。

（二）最早的收藏印

據林申清先生研究，在東晉時已有人在收藏的名畫上加蓋印記，唐張彥遠《歷代名畫記》上即記載說東晉僕射周顛有藏印「周顛」；並認為刻於敦煌石室古寫本《雜阿毗曇心論》上的「永興郡印」（圖一）為現存最早的藏印實例。⁵此後，唐太宗李世民自己寫的「貞觀」二字連珠印，唐玄宗李隆基「開元」長形朱文小印，南唐國主李昇「建業文房之印」（長形朱文印）等均頗有名。

³ 畫家王冕首創以花乳石（又稱花藥石）為印材自書自刻。花乳石質地細膩溫潤，容易受刀，不經鑄、鑿。自書自刻不但可以表達出書法之美，而且可以很好地體現藝術創作意圖。

⁴ 文彭是著名書畫家文徵明之子。在南京當國子監博士時，一日過橋，見一老翁負石而行，其前有一驢，驢亦負石二筐，老翁為了工資與人相爭，文彭發現老翁所負之石非普通之石材，於是便出資購下，原來這些都是燈光石（青田、壽山，凍石之一種）。後來文彭把它當作印材刻成章。張子興編著：《篆刻藝術欣賞》（臺中：臺中中華文化復興運動總會臺灣省分會，1995年2月），頁41。

⁵ 引自林申清先生：《明清著名藏書家·藏書印》頁8。又《中國國家圖書館古籍藏書印選編》頁3據《歷代名畫記》卷三「前代御府自晉宋至周隋，收聚圖書皆未行印記，但備列當時鑒識藝押署」認為：此時人名印章（如『周顛』）是表鑒識關係還是擁有關係，有俟細考。另外「永興郡印」羅福頤先生《印章概述》90頁，推斷為南齊官印，但元石先生：〈「永興郡印」考辨〉，《中國書法》（北京市：中國書法家協會，1994年2月），頁59、60，認為當屬隋初官印無疑。



（三）藏書印的形制

可說多樣，風格不一，多彩多姿，變化萬千。有方（正方、長方、扁方）、圓（正圓、橢圓）、條、器物（琵琶、壺、瓶、葫蘆形）、博古（錢、鼎、鍾、瓦當形）、幾何等各種形狀；字體有籀書、篆書、隸書、草書、九曲疊文、楷書；文字大小不一，有凹凸兩種，凹者稱陰文（又稱白文），凸者稱陽文（又稱朱文），亦有陰陽合璧者（朱白同文）；字數有一字的甚至多至二百多字的。⁶色澤朱紅為主，也有藍色、青色、黑色，系居喪時所用。



《維阿尼疊心繪》殘卷末尾照片

（圖一 摘自《印章概述》頁 91）

（四）藏書印的類別

甲、名章：包括姓名章、字號章、堂室齋觀章、收藏章、校讀章、鑒賞章。是藏書印中最常見的一種，主要用來標示藏書的歸屬。

乙、閑趣章：有表示生卒行第，表示家世門第，表示籍貫、里居，表示功名、官爵，表示收藏珍品、特色，表示志趣、興味、治學箴臺，表示期望、祝願等。此類印章目的不在於作為擁有憑證，而是別有寄託與懷抱，有助於考證者殊多。

丙、記事章：反映行為與過程。有的記藏書、讀書、校書之事，有的記藏書者榮辱、行年，有的記鑒定行為與結果，有的記流傳與訓誡事項。

丁、雜章：有肖形章，生肖章，肖像章與其他雜章。圖形畫樣以托物抒懷也。

戊、多種內容兼而有之。⁷

（五）藏書印的價值

1、增加生活怡情雅性

批覽書籍，藏印字體、造型，變化萬千，美不勝收，賞心悅目。有些印文令人發噱，有些印文令人驚訝，追索原因，無不有所斬獲，更增讀書的生活情趣。如袁世凱（1859-1916）兒子袁克文（1890-1931），他的藏書不以多為能，而以精取勝，這與他的皇太子身分及經濟能力是有關的。他有藏書印「上第二子」與「佞宋」，⁸原來，前者是袁世凱復辟，年號洪憲，故稱「上」。而他為袁世凱第二兒子，向來遭兄猜忌，為免闖牆，只得處處表明自己是胸無大志的次子，並常鈐是印以自隱。後者是他自以為藏書不讓清代藏書家黃丕烈（1763-1825，藏書多宋本，顧千里（1766-1835）為作《百宋一廬

⁶ 劉兆祐：〈藏書章的故事〉，《國文天地》，第 22 期（1987 年 3 月），頁 52。

⁷ 同註 1，頁 9-頁 11。

⁸ 林申清：《明清著名藏書家·藏書印》（北京北京圖書館出版社，2000 年 10 月），頁 244。



賦》，雅稱黃氏為「佞宋主人」，黃欣然認可並常署此號），所以併掠此「佞宋」之美稱。⁹

又如清代四大藏書家之一的杭州八千卷樓，有藏書印「疆圉涪灘」和「疆圉柔兆」二印，不能不說特別。如果對中國古代曆法知識一無所知，盡管可以認識這兩方印文，卻可能依然不知所云。原來，二印中的「疆圉」為太歲紀年法中的歲陽名，相應於天干中的「丁」，即丁氏之姓，「涪灘」為歲陰名，相應於地支中的「申」，故「疆圉涪灘」合為「丁申」（?-1880）；「柔兆」為歲陽名，相應於天干中的「丙」，「疆圉柔兆」合為「丁丙」（1832-1899）。¹⁰真是有趣。「丁申」為兄、「丁丙」為弟，二人共同經營八千卷樓，當時人稱「雙丁」。因修復戰亂失散的文瀾閣藏書，名垂後世。

此外如果在一部善本古書上，發現鈐有歷史上薄有名氣的藏書家的印記，譬如明代毛晉（1599-1659）的「汲古主人」、「宋本」、「甲」，或清代黃丕烈的「百宋一廬」，陸心源（1834-1894）的「存齋」，那就書因印貴、價值連城了。

2、提供學術文獻研究

（1）從藏書印識別藏書家：

藏書印最常見者是鑑別收藏者的姓名印、字號印、書齋印。無論古今，藏書家多少有如清末著名詩人李慈銘（1830-1895）曾經在他的日記中所說：「每念此物，流轉無常，日後不識落誰手，雪泥鴻爪，少留因緣，亦使後世知我姓名。」這種託名傳世的心態。例如鈐有「牧齋」、「絳雲樓」，就知道是明代錢謙益（1582-1664）之藏書，蓋「牧齋」是他的號，而「絳雲樓」是他納姬時，取「乘飆儔衾寢，齊牢攜絳雲」句以名樓。¹¹

（2）從藏書印得知藏書家整理及鑒定古書之心血：

明王世貞（1526-1590）有「貞」「元」（二連珠方印）、「伯雅」、「仲雅」、「季雅」四藏書印，¹²蓋所藏宋刻多鈐有「貞元」印，又有「伯雅」、「仲雅」、「季雅」分印各本，以別甲乙。比較毛晉單以「宋本」、「元本」來區別更為詳盡，益知其鑒定古書之用心。¹³

又如明朝《玉簪記》作者高濂（1573-1620）精於鑑別版本，有「高氏鑒定宋刻版書」朱文長方印；¹⁴清代的張蓉鏡（1803-?）有「虞山張蓉鏡鑒定宋刻善本」的朱文長方形印，¹⁵凡是經他們鑒定的宋版書，都鈐有此印，以示負責。

清楊守敬（1893-1915）有「星吾海外訪得祕笈」、「楊星吾日本訪書之記」、「楊星

⁹ 同註 8，頁 242。

¹⁰ 同註 8，頁 192。

¹¹ 同註 8，頁 50。

¹² 同註 8，頁 34。

¹³ 同註 8，頁 33。

¹⁴ 同註 8，頁 38。

¹⁵ 同註 6，頁 53。



吾東瀛訪得祕笈」、「星吾東瀛訪古記」¹⁶等藏書印，無人項背，可看出對海外書籍文化遺產維護之用心。

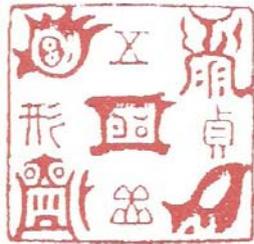
「嘉惠藝林」（朱文長方花邊印）藏書印是丁氏兄弟歷經艱辛、悉心修復文瀾閣藏書，功不可沒，光緒皇帝為此頒旨：「文瀾閣毀於兵燹，其散佚書籍，經丁申、丁丙購求，藏棄漸復舊觀，洵足嘉惠藝林。」丁氏藏書樓總名「嘉惠堂」之名即源於此。¹⁷

（3）從藏書印得知藏書家的個性：

明高濂有一「五岳貞形」（見圖二）藏書印甚為奇特，他的藏書每冊皆用此印，其事出《抱朴子·外篇》，謂可禦不祥。¹⁸

從藏書印看榮寵。清劉呈幹（1882-1963）的「御賜金聲玉色」（見圖三）印，或與他樂於把藏書樓對外開放，即使珍本秘刻也不吝惜借人傳抄有關。鮑廷柏（1728-1814）的「御賜清愛堂」印，¹⁹或與其「以散為聚」（以刻書的方法把書存之於世）的藏書思想有關。

清《榆園叢書》的作者許益齋，其藏書印上的詩文深含哲理，啟人深思，亦有一方多字的藏書印：「得之不易失之易，物無盡藏亦此理。但願得者如我輩，即非我有亦可喜。」此詩體現了主人的藏書觀，「即非我有益可喜」之句，境界高雅，難能可貴。



（圖二 摘自《明清著名藏書家·藏書印》頁 39）



（圖三 摘自《明清著名藏書家·藏書印》241 頁）

清四大藏書家之一的楊紹和（1832-1875）有一朱文方印：「道光秀才，咸豐舉人，同治進士」²⁰，簡直就像學歷證明書，是誇耀自己的仕途功名？還是告知世人他歷經三個皇帝？

（4）從藏書印得知書的傳承經過：

如日本寬正七年刻本《論語集解義疏》一書上鈐

¹⁶ 同註 8，頁 204。

¹⁷ 同註 8，頁 193。

¹⁸ 同註 8，頁 38。

¹⁹ 同註 8，頁 117。

²⁰ 同註 8，頁 170。



有「莫友芝圖書印」(白文長方印)、「莫彝孫印」(朱文方印)、「莫繩孫印」(白文方印)、「顧廣圻印」(白文方印)、「思適齋」(朱文方印)、「顧澗蘋藏書」(朱文長方印)等六枚。故知是部書歷經清藏書家影山草堂主人莫友芝(1811-1871)父子,再經顧廣圻,²¹最後為北京國家圖書館收藏(見圖四)。

同書 193 頁,明刻本許順義撰《六經三注粹鈔》鈐有「定府友竹齋珍藏圖書」(朱文長方印)、「毛辰之印」(朱文方印)、「斧季」(朱文方印)、「季振宜藏書」²²(朱文長方印)、「學部圖書之印」(朱文方印)、「毛晉私印」(朱文方印)、「子晉」(朱文方印)、「汲古主人」(朱文方印)、「籛齋」(白文方印)等九枚,經六人最後為北京國家圖書館收藏。²³



(圖四 摘自《中國國家圖書館古籍藏書印選編》頁 167)

(5) 從藏書印得知藏書家的藏書特色：

「百宋一廬」²⁴(見圖五)藏書印,是清代乾隆年間的大藏書家黃丕烈,謂其所藏宋版多達百部。當時藏書可與匹敵的好友拜經樓主人吳騫(1733-1813)聞知,不甘示弱,於是自名其居為「千元十駕」,意思是說我的千部元版書可抵得上你的百部宋版書。當時的人引為趣談。後來清末藏書家陸心源(1834-1894)名其樓為「皕宋樓」,「皕宋」即兩百種宋本之意,顯然有意壓倒黃丕烈。(陸心源另一藏書印「十萬卷樓」²⁵,含意大概是一方面與前代名「萬卷樓」的相比,一方面表示萬卷已不足以名其藏書之富)。至民國袁克文有「百宋書藏」、「後百宋一廬」、「皕宋書藏」、「佞宋」四藏書印,²⁶顯然有自我誇耀與前人媲美的心態。



(圖五 摘自《明清著名藏書家·藏書印》152 頁)



(圖六 摘自《明清著名藏書家·藏書印》44 頁)

²¹ 顧廣圻(1770年-1839年),字千里,號澗蘋,別號思適居士,以字行。江蘇元和(今屬江蘇蘇州)人。清代校勘學家、目錄學家。

²² 季振宜生於明崇禎三年(1630年-?),字洗兮,號淪葦,江蘇人。與山西亢家並稱「北亢南季」。是清初著名藏書家,藏書之富,冠於江南。

²³ 同註 1, 頁 193。

²⁴ 顧莼,字南雅,江蘇吳縣人,嘉慶七年進士。雅稱其室為「百宋一廬」。

²⁵ 同註 8, 頁 199。

²⁶ 同註 8, 頁 244。



(6) 從藏書印了解藏書家的藏書心態：

幾乎藏書家都會有幾方對藏書表示愛意的藏書印，如「澹生堂中儲經籍，主人手校無朝夕。讀之欣然忘飲食，典衣市書恆不給。後人但念阿翁癖，子孫益之守弗失。曠翁銘」（見圖六）這是明代藏書家澹生堂主人祁承燦（1563-1628）藏書印印文上的詩，詩中流露了校書之勤、讀書之樂、愛書之深，並寄望後代子孫能守護祖業。明代學者施大經的二十三個字藏書印，「施氏獲閣藏書，古人以借鬻為不孝，手澤猶存，子孫其寶之」，也是在告誡後代子孫，謹守先人遺澤，貧不賣書。這是藏書家的共同心態，故「子孫永保」之類的吉語印為許多藏書家所愛用。

清徐乾學的「黃金滿籟不如一金」²⁷、黃丕烈的「書魔」、「且還讀吾書」²⁸、吳騫的「寒無衣，饑無食，至於書不可一日失。此昔人治厥之名言，是拜經樓藏書之雅則。」正因為有如此專於學問之精神，終於成為清代傑出的版本目錄學家。

但有些藏書家就比較豁達，從藏書印可看出端倪，如清郁松年（1799-1865）的「曾在上海郁泰峰家」²⁹，鮑廷博的「曾在鮑以文處」³⁰，劉呈幹（1882-1963）的「曾經南林劉瀚怡收藏」³¹等藏印。

(7) 從藏書印得知藏書家史書未記載的傳記文獻：

譬如黃丕烈，他有一枚藏書印是「廿止醒人」。

原來黃氏在乾隆甲寅五十九年時遭父喪，乙卯六十年時遭火災，日困一日，到了嘉慶乙亥二十年時，有一天他又讀到陶淵明的「止酒」詩，這首詩是這樣的：「居止次城邑，逍遙自閒止。坐止高蔭下，步止華門裡。大懼止稚子。平生不止酒，止酒情無喜。暮止不安寢，晨止不能起；日日欲止之，營衛止不理。徒知止不樂，未知止利己；始覺止為善，今朝真止矣！從此一止去，將止扶桑暎；清顏止宿容，奚止千萬祀。」陶詩共二十句，共二十個「止」字，黃氏從遭父喪到嘉慶二十年，惡夢正好做了二十年，他希望借陶詩的二十「止」字，惡夢也該醒止了，所以就刻了那麼一枚藏書印。黃丕烈的傳記，見於《清史列傳》卷七十二，短短的只有二百九十字，這個藏書印所蘊藏的史料，可補史書的不足。³²

²⁷ 同註 8，頁 81。

²⁸ 同註 8，頁 148。

²⁹ 同註 8，頁 182。

³⁰ 同註 8，頁 118。

³¹ 同註 8，頁 239。

³² 同註 6，頁 55。



(8) 有助於古籍鑒定：

如可通過藏書印鑒定版本，因為版本的時間下限必然早於收藏時間，清刻本決不可能為宋人所收藏。又藏書印的色澤也可以幫著鑒定，不同時代藏書印的色澤一樣，或前代藏書印比後代藏書印新，那這書一定有問題。此外，印泥品質的好壞，也可鑒定古籍之真假，因為名藏書家絕對講究用好的質料。

也有不法書商仿刻名家印記，甚至於挖掉近人的藏書印，加蓋偽造的古印，蒙人眼目，牟取暴利。如清藏書名家陳鱣（1753-1817）藏書多善本，書賈偽刻其「仲魚圖像」藏書印（見圖七）但因失去原印神采而敗露。³³由於很多藏書家常邀請名篆刻家為其治印，因此也可以根據他們的篆刻風格來判斷印的真假。



（圖七 摘自《明清著名藏書家·
藏書印》138 頁）

3、提昇藝術鑑賞創作

翻開古籍，一方鐫刻精致的朱色藏書印與如玉白紙、如脂潤墨交相輝映，引人玩味，其本身就是一件藝術品。藏書印主要以漢字為造型素材，在這小小方寸之間，是融合了字法、章法、刀法三者的篆刻藝術。從藝術的角度而言，作者藉以表達審美觀念和寄托創作情緒。可稱得上「方寸之間，氣象萬千」。

所謂字法乃用字寫字之法。篆刻本身是一門與書法密切結合的藝術。字之書寫，乃印家書法功力的集中體現。傳統認為，篆刻必先篆後刻，甚至有「七分篆三分刻」之說。篆書由於較難辨認，書寫又很費事，其實用性已經不大。但其字體富有藝術性的圖案花紋，又筆畫圓潤、勻稱、結構對稱，因此充滿了裝飾性。要提高篆刻中的「篆法」藝術水準，除了學習文字學外，還需要有書寫篆書的功力。一個不會寫篆書的刻工，只能將字書上的篆書字形摹描在印上，而會寫篆書的人，就可將其字的神采氣韻摹擬在印上，這樣奏刀時心中有數，手心相應才能遊刃有餘。

所謂章法，乃是將印文排列於印面之組合藝術，而一枚好的印章，必然是布局有疏有密，疏能走馬，密不容針，筆畫精細搭配，彼此呼應，顯得和諧才是美。明代印人周公瑾說：「一畫失所，如壯士折一肱，一點失所，如美女少一目。味此二語，印法大備。」³⁴近代文藝宗師豐子愷（1898-1975）亦提出他的看法說：「在數公分的面積中，用刀刻上幾個字，要它們布置妥貼，筆法典雅，全體調合，自成無缺的小天地」³⁵。陰文之美，

³³ 同註 8，頁 137。

³⁴ 劉江：《篆刻金石賞析》（臺北：書泉出版社，2003 年 6 月），頁 7。

³⁵ 豐子愷：《豐子愷論藝術》（臺北：丹青圖書有限公司，1989 年），頁 91。



需有陽地之襯托，反之亦然。二者相輔相成又互相制約。故「分朱布白」、「虛實有致」乃印人潛心探索之治印之道。

所謂刀法，是篆刻藝術最鮮明的特徵之一。若無刀法、刀味，就使篆刻藝術失色，甚至有消失的危險。刀法是表達文字結構和筆意美的重要手段，若刀中無筆，則顯得單薄無味；若筆中無刀，則缺少個性和金石味。此外再加上刀味中線條的肥中有骨而無臃腫之失，瘦中有筋而無枯槁之弊，才能構成篆刻藝術作品中那獨特的魅力。³⁶

最後，融會以上三者，就會顯現治者的個人創作風格。風格就是作者的思想、學養、技巧、人品綜合表現在作品的面貌和格調。或凝重古樸、或溫雅秀逸、或剛健婀娜或工穩茂實，篆刻史上成名的大家，無不時時吸收營養，「印中求印」、「印外求印」最後融合為其獨創性風格。

總之，有的藏書家本人就是篆刻藝術家，也有很多藏書家往往延請名家治印，這些藏書印，均不乏可圈可點之處，值得專門探討。最後，從藏書印之藝術欣賞，亦可延伸拓展到印章、石材之收藏。一方名貴的石印，除了其本身的價值，亦具有很高的藝術審美價值，俗話說：「一印在手、金石同壽」所以名貴印石的收藏也代不乏人。

三、認識藏書票

所謂的藏書票³⁷是專門貼於書的首頁，或是扉頁的右上角或中央位置，表示為該書之收藏人或圖書館，作為藏書者的標記，且兼具了裝飾和美化書籍的功用。這種源自歐洲的藏書票，票面上通常印有「EX-LIBRIS」一字，源於拉丁文，是用來表示「我的藏書」、「我的圖書館」或者「予以藏之」的意思；後來的藏書票也都承襲此語，沿用至今。

（一）藏書票的起源與發展

早期歐洲的教會與修道院，就有以傳統木刻版畫方式來印製聖經與當中的插畫，藏書票的起源和木版畫的盛行有關。當時書籍稀有，往往只有貴族與修道院擁有圖書資源，貴族為了標識圖書的主人，也為了炫耀身分；修道院則為了防止書籍的失竊，藏書家與標誌藏書所有者的「藏書票」應運而生。因此也有人將藏書票稱為「書的身分證」。自十五世紀中葉德國古騰堡（Gutenberg 1398-1468）發明活版印刷後，促使歐洲出版事業興起，民眾接觸書籍的機會更多，對藏書票的需求相對增加，委託藝術家製作藏書票

³⁶ 同註 34，頁 7。

³⁷ 日本早在 1936 年（昭和 11 年）古典社所發行的「書物語辭典」當中，即有藏書票一辭出現，而在日本三省堂所修訂的新版辭典「廣詞林」，有「藏書」一詞的解說，其下有解釋藏書票之意義，然而目前在中文的辭典中仍沒有將藏書票一詞正式編入。潘清林：《藏書票藝術解碼》（臺北：藝術家出版社，2009 年 10 月），頁 13。



的案件也愈來愈多。隨著歐洲殖民勢力的崛起，藏書票藝術於十七、十八世紀被帶往美洲與澳洲。

1891 年德國藏書票協會與英國藏書票協會正式成立，是藏書票藝術轉變的重要年份，隨後至 1990 年這一百年之間，歐美各國紛紛成立藏書票協會。這些協會的經歷大都命運相同，中間歷經解散，再隨著第二次世界大戰結束與景氣復甦，重起爐灶，才有今日的規模。目前國際間最重要的藏書票藝術連繫管道，是國際藏書票聯盟(International Federation of Ex-libris Societies, 簡稱 FISAE) 每兩年舉辦一次的國際性藏書票會議。國際藏書票聯盟的重要性，在於許多與藏書票藝術相關的規則，在聯盟決定之後，也受到其他全國性藏書票協會的認同並進而沿用。³⁸

最早的藏書票

目前被視為世界上最古的藏書票，是德國的木刻畫「刺蝟」(見圖八)，尺寸為 5.5×7.5 英吋，據說是 1450 年時期的作品。畫裡是一隻銜著花朵的肥碩刺蝟，全身佈滿尖銳的棘毛，腳踩落葉，神采奕奕。中央上端有一彎捲緞帶，書寫一行德文，中文意譯是「慎防刺蝟一吻」，大概是在提醒他人不得盜書和毀書罷。³⁹

另一枚據說亦屬最早的藏書票是「天使與徽印」(「天使捧紋印」)(見圖九)，大小約 2.5 英寸平方。畫中沒有任何文字標示，只有一個展開雙翼的捲髮天使捧著盾牌，盾牌上有隻穿著鼻環的牛隻。據猜測大約是 1470-1480 年作品。⁴⁰



(圖八 摘自《藏書票藝術解碼》76 頁)



(圖九 摘自《藏書票藝術解碼》77 頁)

(二) 藏書票在中國

由於中國人習慣使用印章，藏書票在中國的使用較晚，約在五四運動前後，隨西方文化思想傳入中國。有一說是由留學生和傳教士引進的，例如：一九一六年基督教浸信會在上海所辦的滬江大學，在該校應屆畢業生所編的第一本畢業紀念冊裡，有一張「鵬

³⁸ 同前註，頁 95。

³⁹ 同註 37，頁 77。

⁴⁰ 同註 37，頁 77。



程萬里」藏書票。⁴¹

十四世紀，歐洲文藝美術風潮在日本大盛，藏書票也作為新奇的藝術事物為日本藝術家、藏書家所看重，並融之以日本傳統藝術審美語言，形成別具一格的東洋風格藏書票。此後日本成立藏書票協會，併發行刊物。其中齊藤昌三及其所著《藏書票之話》，影響魯迅、作家藝術家葉靈鳳、藏書票元老李樺、藏書票藝術家郁鵬、中國藏書票研究會會長梁動先生的書票藝術生涯。

1933年12月葉靈鳳在《現代》雜誌發表中國第一篇與藏書票有關之專論〈藏書票之話〉一文。⁴²1934年，李樺創辦了現代創作版畫研究會，與日本的創作木刻會「白與黑」社互有聯繫，由此得以了解日本木刻藏書票。1935年5月該會出版的手印本《現代版畫》叢刊第九期內收木刻藏書票11枚，成為我國首部藏書票原作拓印本，現均藏於上海魯迅紀念館。⁴³1937年，日本佐藤米次郎編印出版的《第二回趣味的藏書票集》內收李樺、陳仲綱、唐英偉、潘業、劉侖原作共9張，為我國藏書票藝術首度國際交流。⁴⁴

此後歷經抗日、解放與文革的停滯期，藏書票藝術於1980年代復興，並蓬勃興盛。1984年3月中國藏書票研究會成立，並決定每兩年舉行一次全國性藏書票大會，提供會員創作展覽交流的機會。同年8月，16位版畫家的56幅藏書票作品，首次參加於德國舉行的國際藏書票雙年展。隨後一些省市地區藏書票組織相繼成立，推動藏書票活動。

1985年2月「中國版畫藏書票展覽」在香港舉行，同年3月在北京舉辦中日版畫藏書票聯展。此後，在美國、德國、丹麥等地多次舉辦展覽，與國際頻繁交流。

（三）中國人最早使用的藏書票

根據目前可考文獻資料，是臺灣吳興文先生於北京琉璃廠淘書時，在一本一九一三年版的《圖解法文百科辭典》封面內正中央，發現一張可能是中國最早的藏書票——「關祖章藏書」（見圖十）。並在此書的扉頁上署：「關祖章藏於美國紐約州特洛伊城第八街一七七號，倫勒斯（Ronselaer）工藝學校，一九一四年九月二十六日」。⁴⁵



（圖十 摘自《圖說藏書票——從杜勒到馬諦斯》頁59）

⁴¹ 吳興文：《票趣》（臺北：傳文出版社，1994年），頁65。

⁴² 李允經：《中國藏書票史話》（湖南：湖南美術出版社，2000年6月），頁31。

⁴³ 同前註，頁34。

⁴⁴ 同前註，頁35。

⁴⁵ 吳興文：《圖說藏書票——從杜勒到馬諦斯》（臺北：臺北宏觀文化事業股份有限公司，1996年10月），頁56。



根據《古今廣西旅桂人名鑑》(廣西統計局編,民國二十三年八月)記載:關祖章,廣西省蒼梧縣人,美國倫勒斯工藝學校畢業,歷任交通部工程師、梧州工務局局長、平漢鐵路工程處處長。並且在《岩窟藏鏡》(梁上椿編著)書上,有關祖章的校語考證等,可見他對古鏡相當有研究。顯然這張藏書票是他在留美時期使用,但是從上述資料佐證,可知他在學成歸國不久後,即投身於交通建設。⁴⁶

(四) 藏書票在臺灣

1932年1月,任職於臺灣殖產局山林課的日本人緒方吾一郎,在《臺灣山林會報》第69號上發表一篇〈在日本的藏書票〉的文章,首度開啟臺灣藏書票的文獻。1933年臺灣日日新報社社長河村徹、臺北帝國大學教授植松安和臺灣總督府圖書館山中樵等人,共同發起組織成立「臺灣愛書會」,並於會刊《愛書》先後發表〈書物之趣味〉〈書物漫談〉與藏書票有關二文。⁴⁷

1895至1945日治時期在臺灣推動藏書票藝術的靈魂人物,首推日籍文學家兼圖書裝幀家西川滿(1908-1999),他善用《臺灣日日新報》、《書物展望》、《書窗》、《愛書》、《文藝臺灣》、《媽祖》、《媽祖便》、《三童子》等傳媒,並邀約專家學者撰寫和藏書票有關的文章,同時和日本藏書票界互通聲息、帶動風潮;西川滿也先後自費開辦「媽祖書房」及「日孝山房」出版社,發行彰顯臺灣南島風味,異國情調的限定本手工書,鼓吹日籍版畫家、藏書票創作者及臺籍施坤塗,一同投入臺灣藏書票的創作行列。也間接啟發臺北林龍標、斗六鄭津梁、佳里吳新榮、臺南楊熾昌與賴建銘、屏東黑木謳子等文士貼用藏書票的興味,使用個人專屬的作品。當時不論日人或臺籍的票主,特別偏愛標榜島內的民俗風情,大多著重在單項靜物的寫生,凸顯在地文物的特色,但隨著二次大戰日本戰敗藏書票之風亦隨之沉寂。⁴⁸

直到1980年初,報印雜誌逐漸有人報導藏書票的訊息,再加上潘元石先生(前奇美博物館館長)大力的推展,藏書票又露曙光。往後各界同好人士,在各地機關、學校辦展覽推廣,並邀約外籍人士來臺參展、講座。

2000年「臺灣藏書票協會」正式成立,2002年該協會正式加入「國際藏書票聯盟」,2004年「臺灣藏書票協會」首次參加「國際藏書票聯盟」在奧地利舉辦的第30屆全球最盛大的藏書票世界大會。

⁴⁶ 同前註,頁57。

⁴⁷ 同註37,頁106、107。

⁴⁸ 參考楊永智:《臺灣藏書票史話》(臺北:國立傳統藝術中心籌備處,2001年12月)。



（五）臺灣最早的藏書票

目前所知最早的臺灣藏書票應該是在昭和五年（1930）由臺北帝國大學圖書館率先使用；這張藏書票大約完成於昭和五年十月霧社事件之後，是校方為了紀念霧社事件（見圖十一），以象徵殖民政府關懷原住民的心意。因此，圖案特別選用兩位一立一坐的鄒族山胞，中間空白部份蓋「臺北帝國大學圖書印」，和填寫館藏分類與編號之用。⁴⁹



（圖十一 摘自《臺灣藏書票史話》頁 36）

（六）藏書票的形制

藏書票從十五世紀誕生以來，就以版畫的方式製作，因此它和版畫一樣，具有許多相同的特點。為了有別於其他版畫，表示對它的珍愛，有人即冠以「版畫珍珠」、「袖珍版畫」或「紙上寶石」等稱呼。但是藏書票主要是藏書者的印記，也是書籍的裝飾品，如果脫離了「藏書」的要求，它就失掉存在的意義。因此，藏書票有形制上的要求，依據國際藏書票製作慣例，藏書票製作應注意下列要點：一、藏書票的使用，既要貼在書籍的內封面上，故幅度不宜過大，一般不可超過十公分。二、票面上一定要有「Ex-Libris」字樣，或是「□□藏書」、「□□愛書」、「□□珍藏」等藏書有關的字句。三、完成後，必須於作品版面下方空白處，以鉛筆依序由左至右書寫上：印刷號次、版材代號、作品名稱、作者姓名、創作年代等五大要素。⁵⁰

（七）藏書票的製作方法

製作藏書票的方式十分多元，木刻、金屬鑄印、蝕刻、絲印、石版印刷、手繪、剪紙、電腦設計、⁵¹商業橡皮圖章等等皆可，並沒有嚴格的限制，只要符合它的基本要求，大可發揮個人的創造力，親自動手設計與製作。不過傳統上用版畫居多。早期的藏書票，多以木刻印製，這也是一提到藏書票，很多人便聯想到木刻版畫的原因。而彩色套印技術的發明，更為原來單色的藏書票世界，添上了彩色的外貌，這也是它跟藏書印不同的特徵之一。

（八）藏書票的的題材

早期是以家族徽章的標誌和圖案為主，現在是更多元廣泛，人物、風景、建築、花卉、昆蟲、鳥獸、詩詞、名言、徽號或圖案等均可，隨製作者或藏書者個人的喜好，自

⁴⁹ 同註 45，頁 61。

⁵⁰ 同註 45，頁 217。

⁵¹ 電腦複製或設計目前在認定上還是有爭議性。同註 37，頁 20。



由創作發揮。當然，一張藏書票若有它背後情感連繫，就更具意義性與紀念性。

（九）藏書票的種類

分「通用藏書票」與「專屬藏書票」兩種。差別在初始製作藏書票時，有無在票面上印出「票主」（收藏者）的身分。前者沒有署名，人人可買來或交換再簽上自己的名字使用；後者當然就只能自己使用，它往往標示出個人獨特風格，寓有票主的思想與情感。

（十）藏書票的價值

1、增加生活怡情養性

藏書票大小雖然各式各樣，不過通常為長寬四、五公分到十公分左右的型式為主。這樣的大小最適合貼在書上，如小型版公仔，令人愛不釋手，視為掌上珍珠。買回的新書，貼上一枚精緻的小小藏書票，便會立即增光生輝，倍覺珍貴。

工作之餘欣賞自己的收藏，遙想作者的構圖巧思、文字內涵、精細雕版、與色彩搭配，神遊其中，疲勞消除，精神壓力放鬆。有空，偶而創作一二張藏書票，寄託一下自己的情志，把內心的意象藉小小的紙張呈現出來，有如乘興在壁上題詩。創作時往往可以廢寢忘食，沒有絲毫辛苦。日後想來，無不充滿喜悅。有時拿來與人分享，又可講得口沫橫飛，久久不能自己。難得收集到一張夢寐以求的藏書票，當中的興奮，不是親身經歷的人可想像的到的。

經過了五百多年的發展，藏書票在藝術史上至今仍是屬於冷門類別，並沒有受到太大的重視，儘管如此，藏書票愛好人士依然為它努力與付出。藏書票如同郵票、紙幣、藝術品，可作為交換、增值的收藏品。其投資不會很高，除了可豐富自己的心靈，又可藉由共同的興趣，認識朋友，拓展人脈，交換訊息，連絡友誼。目前世界各藏書票組織協會，都有在辦交換活動，其中「國際藏書票聯盟」每兩年舉辦藏書票藝術雙年展，更是一大盛事。屆時來自世界各國藝術家和藏書票愛好者齊聚一堂交換書票訊息，是一個增進國際友誼邦交的機會。此外，收藏過程中若發現名人藏書票，那就價值不菲哦！可是人間樂事。

2、提供學術文獻研究

藏書票的面積雖小，其中反映藏書者的個性、興趣、品味和涵養；也因創作者來自不同的民族、地域、年代、及文化背景，所以題材可說包羅萬象，風格多樣，後人可從這些藏書票上，找出文獻學上的學術價值。

如《圖說藏書票——從杜勒到馬諦斯》作者吳興文即從藏書票的線條發現現代版畫之父拖馬斯·比韋克（Thomas Bewick）大都是使用平行線法，和 18 世紀英國雕版大師



威廉·霍加斯 (William Hogarth) 使用的交叉斜線法有很大的不同。⁵²同書亦指出 1880 年英國人華倫 (J. Leicester Warren) 著作的《藏書票指要》依照美術風格，有系統的把藏書票分門別類，借此推斷各藏書票的年代。⁵³

如裸體是藝術或色情？一直被探討著。「根據 1972 年由塞孚琳 (Mark Severin) 與瑞德 (Anthony Reid) 所合著的《版畫藏書票》(Engraved Bookplates: European Ex Libris 1950-70) 一書當中統計，在藏書票的主題當中，徽印主題約佔 20%，風景主題佔 15%，姓名與字母組合的圖案主題佔 10%，自然類佔 15%，雜類佔 10%，唯獨裸女與情色類主題高居 30%，在 1970 年代之後，情色類藏書票數量再作調整，則佔有 35%，可說是藏書票創作類型的最大宗。」⁵⁴也難怪《中國藏書票史話》作者李允經先生特闢一章來探討。⁵⁵

又如以堂吉訶德⁵⁶圖像為創作主題的藏書票，在收藏家與創作家中大量出現，對於這樣的心理現象，《藏書票藝術解碼》作者潘清林研究探討後說：

若是以收藏心理來分析，藏書票藝術家與收藏家，在不受到關注的藝術區塊中，仍堅持對藏書票的熱情與理想，與堂吉訶德不顧現實、追求自我理想的鮮明形象產生的契合與認同感，是造成當代對堂吉訶德圖像藏書票的關注與喜愛的主要原因。若是以藏書票創作工坊的觀點而言，有收藏家們的蒐藏行為，即是一種市場表徵，自然會以收藏家喜愛的主題進行創作，以便達到市場供需平衡，堂吉訶德主題也因此當代藏書票中數量逐漸攀升，藝術家們的投入更讓堂吉訶德主題藏書票在量的擴充之外，不時出現在品質上令人驚艷之作。⁵⁷

亦可從藏書票看出殖民者之心態。《臺灣藏書票史話》作者楊永智先生，於研究日治時期在臺日人版畫家所製作的藏書票後有如下的感想：

從整體表現風格上看可以窺見日本版畫家在新統治殖民地地上創作的實驗

⁵² 同註 45，頁 88。

⁵³ 同註 45，頁 207。

⁵⁴ 潘青林：〈當代藏書票藝術中堂吉訶德形象探討〉，《藝術研究學報》第 3 卷第 1 期（2010 年 4 月），頁 6。

⁵⁵ 同註 42，頁 271。

⁵⁶ 《堂吉訶德》(Don Quijote de la Mancha，原標題的原意為《來自拉曼查的騎士吉訶德爵士》或譯《堂吉訶德》)，是西班牙作家塞萬提斯於 1605 年和 1615 年分兩部分出版的反騎士小說。故事背景是個找沒有騎士的年代，主角堂吉訶德幻想自己是個騎士，因而作出種種匪夷所思的行徑，最終從夢幻中甦醒過來。這部書對當時流行的騎士小說是一個反諷，從這部書出版後，騎士小說開始銷聲匿跡，退出文壇。堂吉訶德這個人物成為世界聞名的形象，經常用來比喻敢於衝擊社會不合理現象的人，敢於堅持自己觀點到底的人，或不自量力的人，脫離現實的人。

⁵⁷ 同註 54，頁 19。



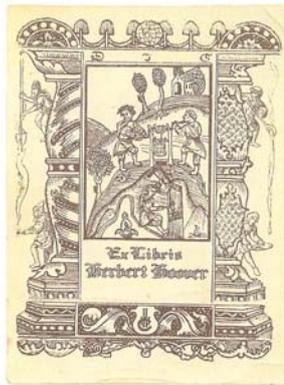
軌跡。由於受到西川滿個人品味的強勢主導，不論日人或臺籍的票主，他們競相擷取的話題多為島內民俗風土，並偏於重單項靜物的寫生，其中反倒罕見閱讀氛圍的描繪，畫面不如西風作品的深刻，語彙亦不及中國藏書章的廣闊。但卻難能可貴的具體呈現出在地文物的特色，不分故鄉或異鄉，不管久住或新到，尊重與愛護臺灣的情愫，不經意地就在書籍裝潢裏流轉開來。⁵⁸

3、提昇藝術鑑賞創作

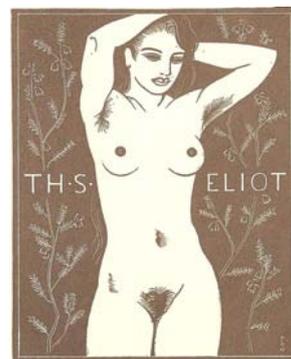
藏書票剛開始是以家族標誌的族徽紋印圖案為主，一直到十八、九世紀，當時雕版藝術發達，機器大量複製，通用藏書票相當流行。但部份人士仍崇尚以手工製的，間接促成藝術家的相繼投入。例如：法國畫家 Bouvenne 為雨果設計藏書票，德國畫家 Orlik 為里爾克設計，美國畫家 Cross 為傑克倫敦設計等等，⁵⁹其它知名畫家，例如：高更、馬奈、馬諦斯、畢卡索等人也都參加設計和製作。⁶⁰

藏書票做為一種獨特的實用裝飾藝術，如何在一粒芥子中納無盡之須彌，其構思的藝術形式需具寓意性、含蓄性、單純性。

寓意性指在這小小方寸之間，或借畫言旨，或借字點題，從而使這一畫面有了一定思想內容。⁶¹如美國第 31 任總統胡佛（1874-1964）的藏書票（見圖十二），畫面採用 16 世紀德國木刻風格，呈現當時探勘的情景，四周圍繞著有關建築的裝飾邊飾。原來胡佛是一位採礦工程師，又曾將德國礦物學家、冶金學家 Georgius Agricola（1494-1555 首創礦物分類法）的《金屬學》首次翻譯成英文，這款藏書票即以此為背景，可說符合他的身分與地位。⁶²



（圖十二 摘自《我的藏書票之愛》頁 51）



（圖十三 摘自《我的藏書票之愛》頁 23）

⁵⁸ 同註 45，頁 112。

⁵⁹ 黃文興：〈認識「藏書票」〉，《國立中央圖書館臺灣分館館刊》（1998 年 3 月），頁 98。

⁶⁰ 同註 45，頁 155。

⁶¹ 吳福助：《藏書票藝術》（臺北：漢京文化事業有限公司，1993 年 5 月），頁 29。

⁶² 吳興文：《我的藏書票之愛》（臺北：臺北遠流出版事業股份有限公司，2002 年 12 月），頁 52。



鑑賞與創作之中，可使心、眼、手得到全面的訓練，體驗到藏書票的獨特魅力，開闊眼界，挖掘潛能。增強藝術觀察能力、藝術想像能力、藝術審美能力、藝術造型能力、藝術鑑賞能力等。

四、會通「藏書印」與「藏書票」

通過上面的認識，中國的藏書印與西洋的藏書票，其歷史發展、形式也許不同，但在作為藏書者的標記、收藏情趣、學術價值、與藝術價值，可以知道它們是大同而小異的。

或許有人會問？為何中國人是使用印章，而歐美則使用黏貼呢？其原因有人認為是，東方的書籍，自古以來所使用的紙張，其紙質較為輕薄柔軟，並採用傳統線裝的方式，比較適合於用印章來捺印。歐美的書籍封面、內頁的紙質，如印書紙或銅版紙等，都比前者為厚重堅硬，自然適合於用黏貼的方式。可是試想要在中國書籍貼上一張薄薄小小的紙，那不是不可能的。只是我們沒有這樣的習慣，何況中國用印的文化，若從春秋算起到唐至少有 1300 年左右。再說中國有一書多印的風氣，若一書多票不知書會成何模樣。

所以筆者另一想法認為這和印章的使用文化有關，西方早期也有印章的出現，但是後來發展而成為版畫、浮雕等圖形為主的藝術。試想只要有合適印泥，不管什麼紙要蓋個東西應不是問題，只是，要想在方寸之間製作精細圖案是有困難的，那可是會糊成一片的，不像中國印章的印面以文字為主。

歐洲的藏書票，據說書籍尚在抄寫本的時代就已經誕生了，不過那時是由畫家在每一本書上作畫。⁶⁶也許在版畫流行與印刷術的發明之後，促使始作俑者嚐試版畫來製作，他也始料未及，會被後來的人所模仿，最後因此流傳下來。

此外，一般人或許會認為利用版畫製作的藏書票，有圖有字又色彩鮮豔，比單純以篆刻為主的藏書印豐富許多。但從審美觀點來說可是見仁見智，有人喜歡寫實，有人喜歡抽象；有人喜歡單純，有人喜歡繁複。換個角度想，藏書印的印文主要是用文字表示（雖然有些藏書印也偶而會加入一些圖案），當初倉頡造字乃模仿天地山川、鳥獸蟲魚等形狀，制定了我國最早的「象形文字」，可說是早就具有類似繪畫的成分。何況印文字體千變萬化、大小不一，印形多樣、不居一格。而且為了體現它因「藏書」而派生的功能，中國藏書印的內容極為繁多，如用姓名、別號、齋館、收藏、箴言、警句、詩句、成語、記事等，都可稱為藏書印，並不限於一定要用「藏書印」三個字。中國過去的線裝書，一般藏書家習慣在正文第一頁的右下角上，鈐上兩三顆藏書印，那種紅艷與如玉白紙，如脂潤墨，相互輝印，可是古色古香別有韻味，令人著迷。這不是西方人可想像得到的情境。所以它的確不只是「標示所有權」那麼簡單，也因此能成為一種獨立的「印

⁶⁶ 同註 61，頁 63。



章藝術」。所以藏書印的形式雖不及藏書票的多變化，由於它們淵源不同，我想似乎不宜拿來作比較。

最大的不同應該是藏書票由於是以圖型為主，欣賞製作上比較無人種、地域上的障礙；而藏書印看來以華人圈為主，再加上篆字難辨識，又要懂文字學、書法，可能入手較難。老一輩藝術家常掛在嘴邊的一句話就是，「繪畫兩年就可以掛牆看，書法兩年還可以端量端量，篆刻兩年連邊還沒摸著」。可見，篆刻難學、難解的程度。而印章相比繪畫、書法，不易展示和裝飾的效果，也使它成為收藏界的冷門。但也因為這樣，反而成為它的特點。也難怪 2009 年 9 月 30 日，中國把書法、篆刻列入《人類非物質文化遺產代表作名錄》。⁶⁷所以使用上就各取所需吧，但身為炎黃子孫，請多多使用自己的國粹。

五、結語

總之，不管藏書印或藏書票，彼此都富含人文特質，並具實用性、藝術性、教育性，值得推廣和研究。由於電腦的普及，促使書籍的使用減少，閱讀人口的降低，多少對這兩項傳統藝術有影響，所以以下試提出幾點呼籲。

在藏書票方面：一、推展圖書館使用藏書票，圖書館是民眾閱覽圖書的中心，若能在不同類別圖書，或每年更換不同的款式，在民眾借閱中，必可帶動社會大眾的觀感與風氣。二、鼓勵出版界大量出版介紹與藏書票有關的書，並且多多使用藏書票，目前這方面的圖書不是很多，而且諷刺的是，大多是在封面或扉頁上印上藏書票而不是貼上，這意義是不同的。三、尋找老藏書票。早期臺灣藏書票只在一些文藝人士間交流，中間又中斷一陣子，或許公家單位一些沉積未曾開放的書庫會有他們的蹤跡，收集並做成文獻資料，必對書票的推廣有幫助。四、將藏書票納入校本課程。在臺灣，1994 年由吳望如以及王振泰老師開始積極將藏書票融入國小版畫教育中，十多年來，有許多美勞老師配合推動也有不錯成績。若全面納入校本課程，從小學做起，可培養未來藏書票之設計人才。五、成立藏書票博物館。藏書票在臺灣雖然有舉辦一些研習、展覽、比賽獎勵活動、和國際交流等，但如果能成立一間博物館，那意義就更加非凡。六、與商業結合。如印在杯子、T-shirt、背包上的藏書票。藝術的生存發展，不能沒有資金；資金的來源，在於作品能以更多元的面貌與生活結合。這正符合政府推動「文化創意產業」⁶⁸的觀念。

在藏書印方面：一、圖書館的藏書印可依不同書類、年度多做變化。二、目前國內

⁶⁷ 非物質文化遺產（英文：Intangible Cultural Heritage）（中文一譯無形文化遺產），根據聯合國教科文組織《保護非物質文化遺產公約》的定義，是指「被各群體、團體、有時為個人視為其文化遺產的各種實踐、表演、表現形式、知識和技能及其有關的工具、實物、工藝品和文化場所」。參考維基網站 <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/>

⁶⁸ 文化創意產業的定義：「源自創意或文化積累，透過智慧財產的形成與運用，具有創造財富與就業機會潛力，並促進整體生活環境提升的行業」。根據文建會文化創意產業推動服務網。



對於藏書印的研究相對缺乏，政府應全面對國內古籍內之藏書印，做系統的整理與刊佈。三、認識篆字列入教學。目前把書法教學列入學校課程甚是可喜，現在電腦技術發達，有些介紹古字的動畫，讓生硬文字變得活潑可愛，老少咸宜，非常有趣。這種輕鬆學習方式，值得提倡。既可認識中國文化，領略文字造型之美，對篆刻藝術的文化活動推廣，也有實質幫助。四、篆刻藝術人才的培養。這樣藝術才不會失傳，有時一個人才，可以帶動社會風氣，造成全民運動。甚至透過他們的創新，把傳統帶到更高境界。篆刻藝術就是在明清流派分呈、人才輩出之際，才再度顯現繁榮景象。五、同樣，與商業的結合，2008 北京奧運會成功的漢字元素應用，可作借鏡。它提昇了國人對中華文化、國家民族的自信心、凝聚力、自豪感，使漢字文化走向世界。⁶⁹

書對人類的文明發展、智慧提昇、歷史保存有其重要性，希望藉由藏書印、藏書票的接觸，實踐藝術生活化，傳達生活美學的文化理念，啟發「讀書、愛書、藏書」的意涵，進而築成一個書香社會。

⁶⁹ 周慶生：〈北京奧運會中的中國漢字元素〉《雲南師範大學學報》第 41 卷第 5 期（2009 年 9 月），頁 57。



引用書目

一、近人論著

- 吳福助：《藏書票藝術》（臺北：漢京文化事業有限公司，1993年5月）。
- 吳興文：《圖說藏書票——從杜勒到馬諦斯》（臺北：臺北宏觀文化事業股份有限公司，1996年10月）。
- 李允經：《中國藏書票史話》（湖南：湖南美術出版社，2000年6月）。
- 吳興文：《我的藏書票之愛》（臺北：臺北遠流出版事業股份有限公司，2002年12月）。
- 林申清：《明清著名藏書家·藏書印》（北京北京圖書館出版社，2000年10月）。
- 張子興：《篆刻藝術欣賞》（臺中：臺中中華文化復興運動總會臺灣省分會，1995年2月）。
- 國家圖書館分館普通古籍組：《中國國家圖書館古籍藏書印選編》（北京：線裝書局，2004年9月）。
- 楊永智：《臺灣藏書票史話》（臺北：國立傳統藝術中心籌備處，2001年12月）。
- 劉江：《篆刻金石賞析》（臺北：書泉出版社，2003年6月）。
- 潘清林：《藏書票藝術解碼》（臺北：藝術家出版社，2009年10月）。
- 豐子愷：《豐子愷論藝術》（臺北：丹青圖書有限公司，1989年）。
- 羅福頤、王人聰：《印章概述》（香港：中華書局香港分局，1973年2月）。

二、期刊論文

- 元石：〈「永興郡印」考辨〉，《中國書法》（1994年2月）。
- 周慶生：〈北京奧運會中的中國漢字元素〉，《雲南師範大學學報》第41卷第5期（2009年9月）。
- 黃文興：〈認識「藏書票」〉，《國立中央圖書館臺灣分館館刊》（1998年3月）。
- 劉兆祐：〈藏書章的故事〉，《國文天地》，第22期（1987年3月）。
- 潘青林：〈當代藏書票藝術中堂吉訶德形象探討〉，《藝術研究學報》第3卷第1期（2010年4月）。



Discuss“Signet For Book Collection” and “Exlibris”

Huang, Chih-Kuang*

Abstract

People, who love books, express the treasure and ownership to books, Chinese use “signet for book collection”, the westerner use “Exlibris”. Because of the computer popularization, the books printing reduction, as if they were neglected gradually by the human. One is our country millennium inherent culture, one has more than 500 years historical external customs, how do we want to face? It is not very many about discussing both the dissertation at present, moreover only each side. Very little to put them together to discuss, cannot peep the overall picture. This article, the author attaches the picture, and puts them together to discuss, achieves the comprehensive understanding. First introduces signet for book collection, second Exlibris, and knows their value, then compares the same and the difference of them, finally proposes the small suggestion, hopes to arouse sympathy.

Keywords: Signet for Book Collection, Exlibris, Bookplate, The Pearl of Print

* The student in the Department of Chinese at the Soochow University.



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》第十五期

東吳中文線上學術論文

第 十 五 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

中華民國一〇〇年九月出版

ISSN 2075-0404

Soochow Journal of Chinese literature online

No.15

CONTENTS

September 2011

- Liou-Jy-Ji's views of historiography and classic
.....Huang, Yi-Jey.....1
- Zhang Xian of the shadow on the art of writing—To 'shadowless words' as the
object..... Tai,Haing-chuan.....19
- The Undiscovered Talent in the Sea of Words—An Analysis of Li Zhen Ci
..... Su, Chien-yi.....49
- The Original Forming of Four Big Sects of “ShuiWen (說文)” : A Research of
Academic History.....Chung, Che-Yu.....65
- The Establishment and Losing of the Dream
-- Writing Strategy in Chiou Miao Jin's Fictions
.....Hsu, Chen-ling.....79
- From the overlap word's structure and grammar to observe the diversity
performance of Xie-hou-yu in Taiwanese Min Nan language.
.....Huang,Pei-ju.....97
- Discuss“Signet For Book Collection” and “Exlibris ”
.....Huang, Chih-Kuang.....139
-

Department of Chinese Literature
SOOCHOW UNIVERSITY
TAIPEI TAIWAN
Republic of China