Academic Press
of the USA Inc.
美國學術出版社

漢學 SINOLOGY 3 (2020)

ISSN 2833-1516, ONLINE 2833-1540 ISBN: 9781682025239
吳滇汀 (M. WOESLER) 主編

歐洲大學出版社

漢學

漢學 Sinology 3 (2020)

《漢學》由世界漢學研究會(http://china-studies.com)於 2018 年創辦，收錄有關中國古代、近代、現代和當代大中華地區歷史、經濟、文化和社會文章、不定期論文、評論文章、書評等，以及其他中文期刊和專著的論文摘要。本期刊為歐盟和其他歐洲國家的學者提供了一個專門的學術交流論壇。我們歡迎各地學者(包括博士研究生)的來稿。
Hanxue / Sinology is a double blind peer reviewed annual journal in Chinese on traditional, modern and contemporary China, featuring research results from the Humanities including Social Sciences, Cultural Studies, Letters, Philosophy, History, Law, Economy etc. It offers a forum especially for scholars from sinophone countries, regions and communities. We welcome contributions based on independent research by scholars, including PhD candidates, from anywhere. Publisher: New Castle: Academic Press of the USA, Editor: Martin Woesler.
《漢學》文章經過專家審閱，每年出版一期。
期刊網站是：
http://universitypress.eu/en/journals.php.
本刊已加入以下引文索引： Publons、Index Copernicus、ROAD、Citefactor、Academic Research Index (ResearchBib)、Scientific Indexing Service 等
《漢學》是中國湖南師範大學外語學院的中文學術期刊。編輯部：湖南師大外院國際漢學中心。
出版社、印刷、發行：美國學術出版社，美國 19801 特拉華州紐卡斯爾縣威爾明頓市 1007 N Orange St 4th floor suite #96, Wilmington, New Castle, Delaware 19801, USA.
美國：該雜志由美國學術出版社在美國印刷出版，可通過 ap@e-texts.org 或亞馬遜網站直接從出版社購買。
歐洲：該期刊由歐洲大學出版社在歐洲印刷和出版，可以通過 info@universitypress.eu 或 Amazon.de 直接從出版社購買。
主編：吳漢汀
郵箱: journal@china-studies.com
ISSN 2833-1516, Online ISSN 2833-1540
ISBN 978-1-68202-523-9, ASIN
每篇文章都有 DOI, 例如：DOI:10.12906/9781682025239_00X, X 表示期刊的部分，比如 X 是 1 表示封面、版權頁、目錄，2 表示第一篇文章。3 表示第二篇文章，以此類推。訂購 order@china-studies.com
製作編輯：黃淵基，漢學編輯：朱立蔷
個人和機構訂閱費用（含國內外郵寄費）：
紙質版 49 歐元/年（不含特刊）
電子和紙質版 99 歐元/年（含特刊）
特刊 49 歐元/期
大學校內網入口許可 (IP 域名範圍)398 歐元
有關每期目錄信息，請參閱美國國會圖書館內記錄：
http://journal.china-studies.com
http://universitypress.eu/en/journals.php
來稿須知
請在 Microsoft Word 或 Open Office 中按照期刊的格式編寫論文，並提交至 journal@china-studies.com。

《漢學》期刊投稿文章格式詳述：

1. 字體和行距

文章應選用 A5 版面，頁邊距為上下左右各 2cm。文章標題中文應採用 20 號加粗宋體，英文應採用 20 號 Times New Roman 加粗字體，中文英文標題分兩行寫出，並居中顯示，前後空一行；副標題中文應採用四號加粗宋體，英文應採用四號 Times New Roman 加粗字體，中文英文標題分兩行寫出，並居中顯示，前後空一行；作者名字，所在大學，所在國家或地區這一資訊應採用五號宋體，並居中顯示。

文章摘要部分："摘要"二字應採用五號加粗宋體，左對齊，摘要內容應採用五號宋體，寫在"摘要："二字下一行，中文摘要需 300 字左右。英文摘要中，"Abstract"這一單詞應採用五號 Times New Roman 加粗字體，左對齊，英文摘要內容應採用五號 Times New Roman 字體，寫在"Abstract:"下一行，英文摘要需 250 詞左右。

正文部分：一級標題應採用四號加粗宋體，二級標題應採用小四號加粗宋體，上方空一行，三級標題應採用小四號宋體，其他正文內容中，中文應採用小四號宋體，英文應採用小四號 Times New Roman 字體，首行縮進 2 字符，行距統一為：多倍行距 1.2 倍。註腳部分：中文應採用五號宋體，英文應採用五號 Times New Roman 字體。

2. 文中引文以及註腳

當正文中出現長引文時，應單獨引用，採用五號楷體，前後空出一段，每行縮進 4 字符。在引文最後應當用括弧標明作者名字，年份及頁碼，不同項間用英文逗號以及英文空格銜接。

請將作者相關研究方向，聯繫方式，是否為基金專案論文等資訊作為註腳於封面頁標明，如論文為基金專案下論文，請按照"基金專案：專案名稱或編號"格式在註腳寫明，註腳部分只需要注明需要解釋的信息，無需將參考文獻添加在註腳部分。

3.參考文獻

"參考文獻"四字應另起一頁，採用四號宋體，左對齊顯示，文獻按照英文首字母或拼音首字母排序，書籍以及期刊名應用斜體表示。參考文獻第一行左對齊，第二行應首字縮進 2 字符。

引用文獻為**書籍**應採用的格式：

姓名 Pinyin, 姓名 Pinyin. 年份. *書籍名* [英文翻譯]. 出版地[英文翻譯]：出版社[英文翻譯].

英文的書籍：

Last name, first name, and first name last name. Year. *Book Title* [中文翻譯]. Place[中文翻譯]: Publishing House[中文翻譯].

引用文獻為**期刊**應採用的格式：

姓名 Pinyin, 姓名 Pinyin. 年份. 文章名稱[英文翻譯]. *期刊名稱*[英文翻譯] 期數(卷數):頁碼（注：如無期數，則採用 卷數:頁碼的格式）

英文的期刊：

Last name, first name, and first name last name. Year. Paper Title [中文翻譯]. *Journal title* [中文翻譯] 期數(卷數):頁碼（注：如無期數，則採用 卷數:頁碼的格式）

倫理聲明

《倫理聲明》基於國際出版倫理委員會(COPE)於 2011 年起草的建議。

編輯義務

1. 中立。文章內容與作者的種族、性別、性取向、年齡、殘疾、宗教、民族、政治哲學無關。
2. 保密。所有手稿都應被視為機密文件。未經編輯允許，不得將它們展示給任何人。除了作者、審稿人之外，管理人員和編輯人員不應向任何人透露提交的稿件信息。
3. 資料披露及利益衝突。未經作者明確同意，編輯或審稿人不得在自己的研究中使用所提交稿件中未發表的數據。
4. 發表決定權。期刊編輯決定投稿文章的發表。編輯在編輯委員會政策的指導下，考慮有關誹謗、版權和剽竊的法律義務。編輯可以與編輯委員會的其他成員或審稿人共同做出決定。如果作者對委員會的決定有異議，編輯可以邀請兩位新的審稿人。

審稿人義務

1. 編輯權。審稿人協助編輯人員做出決定，也可能幫助作者提高稿件質量。
2. 延期和最後期限。當一名客座審稿人覺得自己沒有足夠的能力來評估文稿中提出的研究，或者如果他發現自己無法及時提供報告，必須立即通知編輯，以便預留時間聯繫其他審稿人。
3. 客觀、禮貌和尊重的標準。報告必須客觀。不允許針對作者的個人評論和批評或針對文本內容的傷害性言論。審稿人的觀點必須清晰，論據充分，並且尊重作者。
4. 引用文獻。審稿人必須找出作者未引用的出版物。任何此類表示都必須附有適當的評論。審稿人應提請編輯注意手稿和以前發表的數據之間的任何相似性和重疊。
5. 資料披露及利益衝突。通過匿名回復獲得的信息和想法是機密的，不應用於審稿人的個人利益。審稿人不應接受可能導致與作者產生競爭、合作或其他關係的利益衝突的稿件。

作者的義務

1. 信息的有效性。在提交出版的文章中包含的信息必須提出作者的研究結果，以及這些結果及其重要性的客觀討論。基礎數據必須正確顯示。欺詐性和故意不准確的信息是不道德且不可接受的。作者應該引用對研究有影響的出版物。
2. 創意和剽竊。作者必須確保所寫的是自己完全原創的研究，如果他們使用了其他人的書或文章，必須適當地標記出引用出處。
3. 一稿多投。作者不應向多個期刊(或書籍)提交同一篇稿件。在多個期刊上提交同一篇稿件是不道德且不可接受的。本雜志不接受除中文以外的其他語言發表的文章。在這種情況下，作者必須提供第一次出版的參考資料，並且不受原出版商的版權限制。
4. 文章作者。只有對相關研究做出重大貢獻的作者才被認為是作者。所有對研究做出貢獻的人必須出現在作者名單中。如果其他人參與了這個研究項目的某些方面，他們應在致謝中提到。第一作者必須確保所有合作作者(且只有合作作者)都包含在稿件作者名單中，合作作者已經看到並批准稿件的最終版本，且同意提交稿件。
5. 資料披露及利益衝突。所有作者如果有基金支持，必須標明。
6. 出版中的錯誤。如果作者在其出版物中發現了一個重要的錯誤或不准確之處，必須迅速通知編輯。

漢學 3(2020)1-6 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_001

《漢學》第三卷（2020）詩歌

內容目錄 Contents

古體漢語詩歌翻譯管闚————于宏，劉文清.....7
On difficulties in translating classical Chinese poetry. Yu Hong, Liu Wenqing. DOI:10.12906/9781682025239_002

蔣薰《陶靖節詩集》的評注特色及其價值————梁樹風.....29
The feature and value of *the Commentary on Tao Jingjie Poetry Anthology* by Jiang Xun. Liang Shufeng.
DOI:10.12906/9781682025239_003

一切景語皆情語浅談杜甫詩"城内"意向————李俊.....65
All the verses are lyrics – On the “Inside of the city” image in Du Fu's poems. Li Jun. DOI:10.12906/9781682025239_004

论《永遇乐》的声律特征及后世影响————石佳彦，朱惠国.....81
On the characteristics of the rhythm of “Yong Yu Le” and its influence of later generations. Shi Jianyan, Zhu Huiguo.
DOI:10.12906/9781682025239_005

「自己的醫生」——論台灣詩人疾病書寫的人文精神—李癸雲 107
“His Own Doctor” – On the Humanistic Spirit of Taiwan Poet's Disease Writing. Li Guiyun. DOI:10.12906/9781682025239_006

漢學 3(2020)7-28 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_002

古體漢語詩歌翻譯管闚[1]

On Difficulties in Translating Classical Chinese Poetry

于宏，明斯特大學，德國；劉文清，明斯特大學，德國
Yu Hong, Wilhelms University Münster, Germany;
Liu Wenqing, Wilhelms University Münster, Germany

摘要
翻譯古體漢語詩歌會遇到一些不同於翻譯其他文學作品的特殊困難。在承認掌握出發語和目的語能力的限制下，譯者必須超越內容理解上的阻隔，克服審美表達上的障礙，使譯文盡可能地接近原文，臻於化境。本文以初唐詩人李嶠的詠物詩為例，考察、分析古體漢語詩歌的句式、對偶、典故、比喻、稱謂、語氣等在翻譯過程中的得與失，探討如何準確體會，靈活傳達，使原文"化"爲譯文。

關鍵詞
翻譯理論，翻譯實踐，錢鍾書"化境"，李嶠"詠物詩"

[1] 本文 2019 年 8 月 24 日曾發表於世界漢學研究會：第三屆世界漢學論壇，德國維滕大學，標題爲：古體漢語詩歌翻譯管闚 Über Schwierigkeiten beim Übersetzen der klassischen chinesischen Lyrik。

Abstract

When translating ancient Chinese poems, one encounters some special difficulties that differ from translating other types of literary works. Under the restriction of acknowledging the ability to master the source language and the target language, the translator must transcend the barriers of content understanding and overcome the barriers of aesthetic expression, so that the translation can be as close to the original as possible and reach the realm of transformation. This article takes Li Qiao's poems about objects in the early Tang Dynasty as an example to investigate and analyze the pros and cons of sentence patterns, antitheses, allusions, metaphors, appellations, and tone of ancient poetry in the translation process, and to explore how to accurately understand and flexibly convey them.

Keywords

Translation Theory, Translation practice, Qian Zhongshu's Sublimity, Li Qiao's "Object-chanting poetry"

關於"古體漢語詩歌翻譯管闚"這個題目需要解釋三點：

首先，古體漢語詩歌，就其翻譯方法而言，與今體漢語詩歌沒有本質上的不同。古體漢語詩歌是指所謂現代社會之前（vormodern）——籠統地說是 20 世紀之前——的賦、詩、詞、曲、民歌、偈語等一切韻文作品。這裡要說明的是，這些韻文作品的基礎是古代漢語。當然，古體漢語詩歌中有相當一部分使用當時的口頭語，比如民謠、兒歌，以及一些出家人和少數"正統"或者"主流"詩人的作品。胡適（1891~1962）《白話文學史》的"白話"即指"當時的口頭語"，這些"口頭語"今天讀起來仍然很容易懂。[2]與之相

[2]胡適《白話文學史》序言一：我把「白話文學」的範圍放的很大，故包括舊文學中那些明白清楚近於說話的作品。我從前曾說過，「白話」有三個意思：一是戲台上說白的「白」，就是說得出，聽得懂的話；二是清白的「白」，就是不加粉飾的話；三是明白的

反，錢基博（1887~1957）的《現代中國文學史》則主要研究使用“現代社會之前”的書面語——文言——所創作的散文和詩歌，沒有白話作品，因此不包括戲曲、話本等文藝形式。[3]我們看下面的這兩首詩：

上馬不捉鞭，反拗楊柳枝。
下馬吹橫笛，愁殺行客兒。[4]

In den Sattel gestiegen – statt die Peitsche zu greifen,
Breche ich den Zweig der Trauerweide;
Aus dem Sattel gestiegen, spiele ich die Querflöte,
Ihr Klang bricht den Reisenden das Herz.

莫言己之是，勿說他人非。
道是失其是，道非得其非。
白珪之玷尚可磨，斯言之玷不可為。[5]

「白」，就是明白曉暢的話。依這三個標準，我認定《史記》《漢書》裡有許多白話，古樂府歌辭大部分是白話的，佛書譯本的文字也是當時的白話或很近於白話，唐人的詩歌——尤其是樂府絕句——也有很多的白話作品。這樣寬大的範圍之下，還有不及格而被排斥的，那真是僵死的文學了。《胡適全集》卷 11，第 212 頁。

[3]新版《現代中國文學史》下編《新文學》論白話文部份，包括晚清至民國的白話作品，比如胡適的白話詩歌，魯迅的白話小說。《現代中國文學史》，第 556-583 頁。

[4]《樂府詩集·漢橫吹曲》：“折楊柳”題解引《唐書·樂志》曰：“梁樂府有胡吹歌云：‘上馬不捉鞭，反拗楊柳枝。下馬吹橫笛，愁殺行客兒。’此歌辭元出北國，即鼓角橫吹曲《折楊柳枝》是也。”《樂府詩集》卷二十二，第 328 頁。

[5]《王梵志詩校注》（增訂本）卷七，第 670 頁。

Sag nicht von dir, du seist im Recht,
Sag nicht von anderen, sie seien im Unrecht.
Wer sagt, im Recht zu sein, verliert sein Recht,
Wer sagt, andere seien im Unrecht, bekommt ihr Unrecht zu spüren.
Den Fehler der weißen *Gui*-Jade kann man wegschleifen,
Gegen den Fehler des Wortes kann man nichts tun.

第一首是北朝民歌，第二首是唐朝僧人王梵志（?~670）的詩。這兩首詩從句式語法看跟今體詩歌差不多，只是詞彙略有不同。王梵志詩的最後兩句直接引自《詩經·大雅·抑》：“白圭之玷，尚可磨也；斯言之玷，不可為也”，更為古老，因為句法結構與今天的口語相同，理解起來並不困難。

作為漢語母語者，理解漢語原文相對容易，今體詩歌不用說了，倘若對古體詩歌比較生疏，可以用字典、辭書或網絡文庫查詢檢索，甚至還可能找到白話翻譯。一旦得知典故出處，一般講得出來大概意思。比如下面這首五言律詩：

鬱鬱高山表，森森幽澗陲。
鶴棲君子樹，風拂大夫枝。
百尺條陰合，千歲蓋影披。
歲寒終不改，勁節幸君知。[6]

Hoch auf den Bergen erscheinen sie in prachtvollem Grün,
Tief in den Schluchten stehen sie abgelegen am Rande.
Als der legendäre Kranich auf dem Baum des Edlen landet,

[6]李嶠《日藏古抄李嶠詠物詩注》，第 43-44 頁。

Weht der Wind auf die Zweige des Hohen Würdenträgers.
Im Zwielicht schließen sich ihre Äste von hundert *chi* zusammen,
Auf den Boden werfen sie über tausend Jahre hinweg ihren Schatten.
Auch in der kältesten Jahreszeit ändern sie nicht ihren Willen,
Um diesen festen Charakter solltest du, mein Herr, doch kennen.

如果僅以這些詩句來推測詩的主題，而且限定在詠物單題詩，也許很容易，因為這首詩的最後一聯是從《論語·子罕》那句名言“歲寒然後知松柏之後彫也”[7]衍化而來的。很多讀者對應劭《漢官儀》“秦始皇上封太山，逢疾風暴雨，賴得松樹，因復其道，封為大夫松也”[8]的傳說也略有所聞，此詩題目為《松》（Die Kiefer），也就順理成章了。比較費解是第一聯“鬱鬱高山表，森森幽澗陲”和第三聯“百尺條陰合，千歲蓋影披”，以及“君子樹”，因為這些形容和稱謂不典型，用來描寫其他樹木也未嘗不可。但是查閱一下《文選》和唐代類書的相關詞條，便可以基本認定這兩句詩的來歷。

左思（約 250~305）《詠史詩》：“鬱鬱澗底松，離離山上苗。”（*文選*，卷二十一，第 988 頁。）

袁宏（約 328~376）《擬古詩》：“森森千丈松，磊砢非一節。”（*先秦漢魏晉南北朝詩·晉詩*，卷十四，第 921

[7]阮元《十三經注疏》第八冊，第 81 頁。參見《莊子·雜篇·讓王》：“天寒既至，霜露既降，吾是以知松柏之茂也。”《荀子·大略》第二十七：“歲不寒無以知松柏，事不難無以知君子無日不在是。”
[8]孫星衍輯《漢官六種》，第 178 頁。

頁。）

張華（232~300）《擬古詩》：“松生壠坂上，百尺下無枝。”（*先秦漢魏晉南北朝詩·晉詩*，卷三，第 621 頁。）

徐堅（659~729）《初學記·木部·松》引《玉策記》曰：“千歲松樹，四邊披起，上杪不長。望而視之，有如偃蓋。”（*初學記*，卷二十八，第 686 頁。）

《太平禦覽》卷九五九引郭義恭《廣志》：“君子樹似樫松，曹爽樹之於庭。”（*太平御覽*，卷九五九，第 4257 頁。）

其次，既然是“詩歌翻譯”，那麽從中文翻譯成的外文也是詩歌，才名正言順。比如，譯者是中國人，那麽他的困難主要是：在外文感受與表達能力受到限制的情況下，忠實而妥帖地傳達原意。雖不能至，然心嚮往之；退而求其次：把一首詩翻譯成散文，不求押韻，也不一定要符合格律，然而盡力保有一個相當靈活流暢的詩歌節奏（Takt）或者詩歌旋律（Rhythmus），美其名曰：自由體詩。譯者如果是德國人，而且對德語造詣頗深，那麽他的困難則是如何理解漢語原文。簡而言之，他如果完全讀懂了，就能真切而傳神地再現原文，而不僅僅是原文大義。由此看來，理想的詩歌譯者有兩種：或者受過雙語（bilingual）教育，喜愛詩歌，既能讀詩，又會寫詩；或者由出發語（Ausgangssprache）和目的語（Zielsprache）兩個母語者合作，這樣雙方可以取長補短，相得益彰。

此外，在翻譯古體漢語詩歌時，不得不做某些取捨與變通，比如韻文形式中的格律、押韻、句式，以及對偶、典故、比喻、稱謂、語氣等等，這是本文重點。下面以李嶠這首《月》爲例説明：

桂生三五夕，蓂開二八時。
分暉度鵲鏡，流影入蛾眉。

皎潔臨疎牖，肹朧鑑薄帷。
願陪北堂宴，長賦西園詩。[9]

Der Mond

Duftblüten reifen dort dreimal fünf Nächte,
Jeden sechzehnten Tag blättert das Glückskraut ab.
Einen Teil seines Scheines wirft der Spiegel mit der Elster zurück,
Die Schatten (auf dem Mond) wandern, bis nur noch eine feine Braue übrig ist.
Sein Licht erfüllt das leere Fenster,
Sein feiner Strahl durchdringt den dünnen Vorhang.
Ach, könnte ich dir beim Fest in der Nordhalle begegnen,
Und Verse über den Westlichen Garten singen.

我們先看字面上的意義。從“桂”、“暉”、“流影”和“皎潔”這些詞已經可以感覺到是描寫月光，熟讀古詩的讀者，從“臨牖”、“肹朧”、“鵲鏡”、“蛾眉”甚至能想象到八月十五，皓月當空。不過只有在得知“蓂開二八時”和“北堂”、“西園”的典故之後，才真正明白，詩人所描寫的，是歷史上被無數詩人曾經讚美過的那個月亮，一個文化載體。他寫的月亮既在眼前，又在往昔，既是真實的存在，又是遐想的回憶。

《竹書紀年》解釋“蓂莢”，又稱“曆莢”：“有草夾階而生，月朔始生一莢，月半而生十五莢；十六日以後，日落一莢，及晦而盡；月小，則一莢焦而不落。”[10]

陸機（261~303）《擬明月何皎皎》將明月與“北堂”聯

[9]李嶠《日藏古抄李嶠詠物詩注》，第 6 頁。
[10]《四庫全書》第 303 冊，第 6 頁。

在一起，固定了守婦月夜思歸的套式：“安寢北堂上，明月入我牖。照之有餘暉，攬之不盈手。涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳。踟躕感節物，我行永已久。遊宦會無成，離思難常守。”[11]

“賦西園詩”的是曹植（192~232），他在《公讌》詩中寫道：“公子敬愛客，終宴不知疲。清夜遊西園，飛蓋相追隨。明月澄清景，列宿正參差。秋蘭被長坂，朱華冒綠池。潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。神飆接丹轂，輕輦隨風移。飄颻放志意，千秋長若斯。”[12]他哥哥曹丕（187~226）在《芙蓉池作》裡也說：“乘輦夜行遊，逍遙步西園。”[13]從此“西園”成為寫月亮的辭藻收入類書。

“北堂”和“西園”是寫月夜宴遊的現成對子，在唐代已經屢見不鮮，有戴暠《月重輪》：“北堂豈盈手，西園偏照人”和董思恭《詠月》：“北堂未安寢，西園聊騁望”為證。[14]比較一下李嶠的同時代人駱賓王（約 619~687）的《秋月》[15]，也看得出來，初唐人寫月光總離不了那麼幾個意象：“鏡”、“桂”、“西園”，那麼幾個辭藻“暉”、“影”、“疏”。

得知“臨疎牖”出於陸機的《擬明月何皎皎》，“鑒薄帷”來自阮籍（210~263）的《詠懷》[16]，同時也看出來月光與鵲鏡[17]，玉鈎和峨眉[18]可以引起古人相關的聯想，這首詩就

---

[11]《文選》卷三十，第 1428 頁。

[12]《文選》卷二十，第 943 頁。

[13]《文選》卷二十二，第 1031 頁。

[14]《樂府詩集》卷四十，第 590 頁。《全唐詩》卷六十三，第 742 頁。

[15]駱賓王《秋晨同淄川毛司馬秋九詠·秋月》：雲披玉繩淨，月滿鏡輪圓。裛露珠暉冷，凌霜桂影寒。漏彩含疏薄，浮光漾急瀾。西園徒自賞，南飛終未安。《全唐詩》卷七十八，第 850 頁。

[16]阮籍《詠懷》：夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑒明月，清風吹我襟。《文選》卷二十三，第 1428 頁。

[17]《神異經》：昔有夫婦將別，打鏡破，各執一片為信。其妻與人

算讀懂了。不過，讀懂了，就能翻譯出來嗎？是否一定要把這一切都作為“我”（ich）和“你”（dir）的感覺和願望來表達呢？原詩沒有出現具體人物，一個中文讀者未必一定要想象出一個“你”和一個“我”。對一個德文讀者來說，沒有主語和謂語，這句詩在意思上不完整：誰來“願陪北堂宴”，誰去“長賦西園詩”？另外，本詩作者想的真是“我”嗎？換一個角度來想，如果把這裡沒有說出來的主語理解成一般泛指的“人們”、“大家”，或者說特指的“我們”、“所有在座的人”，難道就一定不好嗎？比如，把“願陪北堂宴”解釋為“我真希望我能陪你”或者“我真希望我們/大家能陪你”，似乎也說得通。而且，既然是及物動詞，在德文裡就要求有一個受詞，所以這句就翻譯成了“我多麼想在去北堂的宴會上遇到你啊”。而這個“你”又是誰呢？其實，最可能的理解也許很模糊，不那麼明確，單數和複數都可以。這些問題表面上看是翻譯的疑惑，說到底是理解的深度和廣度。

最後，我想重複錢鍾書為文學翻譯所定義的“化境”標準。他說：

> 文學翻譯的最高理想可以說是“化”。把作品從一國文字轉變成另一國文字，既能不因語文習慣的差異而露出生硬牽強的痕跡，又能完全保存原作的風味，那就算得入於“化境”。

不過，“徹底和全部的‘化’是不可實現的理想”：

通，其片鏡化為飛鵲至夫前，夫乃知之。後人鑄鏡因為鵲，安背上也。見《太平御覽》卷七一七，第 3179 頁。

[18]鮑照（414~466）《翫月城西門解中》：始見西南樓，纖纖如玉鈎。末映東北墀，娟娟似蛾眉。蛾眉蔽珠櫳，玉鈎隔瑣窗。三五二八時，千里與君同。《文選》卷三十，第 1403 頁。

> 一國文字和另一國文字之間必然有距離，譯者的理解和文風跟原作品的內容和形式之間也不會沒有距離，而且譯者的體會和自己的表達能力之間還時常有距離。就文體或風格而論，也許會有希萊爾馬訶區分的兩種翻譯法，譬如說：一種儘量"歐化"，儘可能讓外國作家安居不動，而引導我國讀者走向他們那裡去，另一種儘量"漢化"，儘可能讓我國讀者安居不動，而引導外國作家走向咱們這兒來（Entweder der Uebersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen）。然而"歐化"也好，"漢化"也好，翻譯總是以原作的那一國語文為出發點而以譯成的這一國語文為到達點。從最初出發以至終竟到達，這是很艱辛的歷程。一路上顛頓風塵，遭遇風險，不免有所遺失或受些損傷。[19]

儘管如此，就某個具體文本之閱讀與詮釋而言，還是分得出理解之對錯、品評之高低、鑒賞之雅俗。譯文也不例外。我們看下面這首詩：

> 微風收木末，羣動息山頭。
> 鳥眠靜不噪，我亦欲歸休。

讀過《唐詩三百首》的人都看得出來，這是一首五言絕句，平仄相協，合轍押韻。就其意境來講，有些接近謝靈運、王維一派山水詩的風格。也有人說："口吻情景和陶淵明、李太白相似得令人驚訝"，並且斷言："中西詩不但

[19]錢鍾書《林紓的翻譯》,《錢鍾書散文》第 269-270 頁。

內容相同，並且作風也往往暗合。”[20]很少有人看得出來，這是從德文翻譯的，除非讀過歌德（1749~1832）詩集，否則很難指認這就是那首有名的《遊者夜歌》（Wandrers Nachtlied，或者《漫遊者的夜歌》，Ein gleiches）。

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.[21]

讀者有理由問，這還是歌德嗎？答案是：在七十年前錢鍾書就是這樣理解和重述歌德的。此詩中文譯者頗眾，有興趣的讀者不妨去對照評判一下，看看哪篇譯文更能傳達出歌德的性格與氣質。[22]

初唐詩人李嶠（約 645~714）有一組詠物詩（又稱雜詠詩、單題詩），一百二十首，都是五言律詩，每物一題，每題一字。上文曾經談到《松》、《月》兩首，現在以《宅》爲例，說明古體詩歌翻譯中的問題：

寂寂蓬蒿徑，喧喧湫隘廬。
屢逢長者轍，時引故人車。

[20]錢鍾書《談中國詩》，《錢鍾書散文》第 538 頁。

[21]J. W. Goethe, Goethes Werke, Insel-Verlag, Frankfurt a. Main, 1965, Bd. 1, S. 64.

[22]其中著名的譯者有九位：梁宗岱，宗白華，郭沫若，馮至，錢春綺，朱湘，綠原，飛白，楊武能。

孟母卜鄰罷，將軍辭第初。
誰憐草《玄》處，獨對一牀書。[23]

Das Wohnhaus

Still, ruhig führte ein Pfad über Goldblumen hin (zu Zhang Zhongweis Haus),
Geduckt und eng lag (Yanzis) Hütte im Lärm der Stadt.
Überall traf man (beim Anwesen des Chen Ping) auf Spuren der Wagen von Würdenträgern,
Doch nur selten zog (Tao Yuanmings Heim) das Gespann eines alten Freundes an.
Die Mutter des Meng verließ nach der Befragung des Orakels die Nachbarschaft,
Der General (Huo Qubing) lehnte das geschenkte Domizil ab.
Wer litt nicht an dem schäbigen Ort, wo (Yang Xiong) das Taixuanjing schrieb?
Und (Yang Xiong) fand sich allein gegenüber einer mit Büchern überhäuften Liege.

標題“宅”指的是住宅。這裡有三點值得我們注意：第一，此詩第一、二、三聯都對仗，除了第三聯中的“孟母卜鄰”明顯是說住宅，只有首聯“廬”字和“將軍辭第”的“第”字算是間接提到。至於“徑”、“轍”、“車”、“牀”，則與住宅沒有直接關係。第二，當我們讀德語譯文時，看見五個人名：Zhang Zhongwei 張仲蔚, Yanzi 晏子, Meng 孟子, Huo Qubing 霍去病, Yang Xiong 揚雄。如果查一下出處，那麼在第二聯中還應當再補充兩位名人：陳平（？~約公元前178）和陶淵明（365~約 428）。懂得中文和德文的讀者或

[23]《日藏古抄李嶠詠物詩注》，第 91-92 頁。

許會問：一定要這樣翻譯嗎？原文裡面可沒有這麼多人啊！最後，第三，我們要解釋這七個人與“宅”這個主題有什麼關係，而解釋性的文字又只能放在註釋裡面。於是就出現了一個質疑：不看解釋，顯然讀不懂這篇譯文，那麼，看了解釋，還能感覺出原作的“詩意”來嗎？

我把以上三點觀察歸納為三個翻譯層次：字面上的，內容上的以及詩意上的或者說文學性的。

字面上的翻譯是機械的、生硬的，企圖給每一個字、每一個詞，都能找到對應的字和對應的詞。非文學性的文字一般都是這樣來翻譯，其好處是：不放過每一個字，不疏忽每一個詞。因為每個字、每個詞，尤其是在詩歌裡，都有意義，所以逐字逐句的翻譯正是理解原文的基礎。比如首聯“寂寂蓬蒿徑，喧喧湫隘廬”，首先應該盡量把疊字“寂寂”、“喧喧”的強烈感情色彩表現出來。另外，“蓬蒿”（Goldblumen, Kronenwucherblumen）也要精確地來解釋。“湫隘”有雙重意義，按照杜預注：“湫，下；隘，小”，就是低下狹小，所以譯文用兩個詞“geduckt, eng”。“Im Lärm der Stadt”是為了表示“喧喧”來自市區繁華地帶，是原文中應有之義。《左傳》是這樣說的：“初，景公欲更晏子之宅，曰：‘子之宅近市，湫隘囂塵，不可以居，請更諸爽塏者。’”[24]既然知道這句詩的出處，當然就可以加上晏子的名字。因為對偶，蓬蒿徑通向隱士居，說出大名鼎鼎的張仲蔚，也就順理成章。[25]顯而易見，字面上的翻譯很難傳達詩意。

---

[24]《春秋左傳正義》卷四十二，《十三經注疏》冊六，第 723 頁。

[25]皇甫謐《高士傳》：張仲蔚者，平陵人也，與同郡魏景卿俱修道德，隱身不仕。明天官博物，善屬文，好詩賦。常居窮，素所處，蓬蒿沒人。閉門養性，不治榮名。時人莫識，唯劉龔知之。《高士傳》，第 77 頁。

內容上的翻譯是靈活的、闡述的，不僅要找到與原文相對應的字和詞，還要表現原文的深刻涵義，甚至連言外之意也要傳達出來。比如本詩頷聯的那兩個典故："屢逢長者轍，時引故人車。"如果僅僅解說字面上的意義，並不算複雜：常常遇到/看到"長者"的車轍，時時引來/招來老朋友的馬車。但是根據詩的內容，這裡應當解釋"長者"是特指漢朝陳平的故事。富人張負發現陳平家居"窮巷"卻多有"長者車轍"，因而要把孫女許配給他。他的兒子張仲說："平貧不事事，一縣中盡笑其所為，獨柰何予女乎？"張負有長遠眼光，回答道："人固有好美如陳平而長貧賤者乎？"然後，"負誡其孫曰：'毋以貧故，事人不謹。事兄伯如事父，事嫂如母。'平既娶張氏女，齎用益饒，游道日廣。"[26]因此，"長者"翻譯為"士大夫"（Würdenträger）。表面上在談車論轍，實際上卻是說貧道富，與"宅"這個主題若即若離。

另外，詩人在這裡還引用陶淵明的詩《讀山海經》其一："吾亦愛吾廬……時還讀我書。窮巷隔深轍，頗迴故人車。"[27]由"故人車"自然而然就聯繫到"愛吾廬"。如果我們知道陶淵明曾經寫過一首《詠貧士》，其中還出現張仲蔚的名字："仲蔚愛窮居，繞宅生蒿蓬，翳然絕交游，賦詩頗能工"，[28]那麼甚至可以斷定，李嶠在寫這首《宅》的時候，很可能想到這位"貧士"以及他的"廬"，"居"，"宅"。

頸聯"孟母卜鄰罷"說的是孟母三遷的故事，大家都熟悉。"將軍辭第初"講的是馬踏匈奴的驃騎將軍霍去病，屢戰屢勝，功勛卓著，天子賞賜他一棟豪宅，他不要，一身正氣地說道："匈奴未滅，無以家為也。"[29]這兩個故事與住

[26]《史記》卷五十六《陳丞相世家》，第 2494 頁。

[27]《陶淵明集箋注》，第 393 頁。

[28]《陶淵明集箋注》，第 375 頁。

[29]《史記》卷一百一十一《衛將軍驃騎列傳》，第 3556 頁。

房有關，在漢語文化圈（chinesischer Kulturkreis）盡人皆知。僅僅憑“宅”這個題目將兩個歷史人物拼湊在一起，十分牽強。詩人在這裡用“罷”和“初”連綴接縫，表示一前一後，儘管不存在邏輯上的關聯，作為對仗還是妥帖的。“宅”是題中之意，沒有說出來的原因是不用說出來，中文讀者能夠接受這種“暗通款曲”。其實這正是詩歌對偶的一個重要功能，將各種不同的內在因素通過相互關聯的外在形式連接起來。這裡用並列句式把兩個互不相干的故事翻譯為：孟子母親占卦後擇鄰遷居，驃騎將軍則謝絕賞賜豪宅。

最後一聯追思懷念揚雄。他在《自序》裡說，撰寫《太玄經》時孤獨一人，清靜淡泊。[30]左思相信他的話，於是在《詠史詩》其四憑藉形象思維說他家庭院“寂寂”，說他房間裡“寥寥”：“寂寂揚子宅，門無卿相輿。寥寥空宇中，所講在玄虛。”[31]唐初詩人盧照鄰讀左思的《詠史詩》，有所啟發，在他那篇著名的《長安古意》裡也提到隱居著述的揚雄，並且添枝加葉，從空間想象到時間：“寂寂寥寥揚子居，年年歲歲一床書。”上句撮合左思詩句而成，下句是他聯想到庾信（513~581）組詩《寒園即目》：“寒園星散居，搖落小村墟。遊仙半壁畫，隱士一床書。”[32]又是“揚子居”，又是“一床書”，正好配對。李嶠是盧照鄰同代人的晚輩，十有八九讀過他的《長安古意》——他當然也讀過庾信那首詩的——，觸發靈感，於是寫出“誰憐草《玄》處，獨對一床書”，一邊歌頌隱士“自守泊如”，一邊影射隱士

30《漢書》卷八十七《揚雄傳》：哀帝時丁、傅、董賢用事，諸附離之者或起家至二千石。時雄方草太玄，有以自守，泊如也。第3565-3566頁。

31《文選》卷二十一，第989頁。

32《長安古意》，《全唐詩》卷四十一，第519頁。《先秦漢魏晉南北朝詩·北周詩》卷三，第2377頁。

“素貧”之宅。

以疑問句結尾是中國古體詩歌的一個特點，不僅李嶠如此。最後這句翻譯成“誰不可憐他呢”，表達後人不勝唏噓而又無可奈何之感慨。這首詠物詩其實不是在寫物，而是在寫人，特別偏重白屋之士，用以彰顯陋室德馨，宅以人貴。

李嶠十五歲讀遍五經，二十歲考中進士，曾以甲等擢第，宦途通達，三度拜相，作為“珠英學士”，《文選》恐怕都背得下來，寫詠物詩難免不掉書袋——當然，這在唐代算不算掉書袋，還是一個問題。因為當時通過進士科、明經科的讀書人對五經和《文選》都諳熟於心。不少人還下更大的功夫，甚至編一冊類書供自家私用，比如白居易，元稹（779~831），韓愈（768~824），溫庭筠（約 812~870），李商隱（813~約 858），皮日休（約 834~883）。唐代私人編撰類書或類書性質的“參考書”，如《兔園策》之類，主要是為參加貢舉準備的，有各種形式；李嶠的這 120 首雜詠詩也可以算是一種。李瀚以四言詩的形式編撰《蒙求》，當時就是啟蒙讀物，也可以歸入此類典故辭藻大全。我們以李嶠《宅》這首詩與之比較，發現有四個相同“事類”：

蒙求	百廿雜詠
仲蔚蓬蒿	寂寂蓬蒿徑
陳平多轍	屢逢長者轍
去病辭第	將軍辭第初
揚雄草玄	誰憐草玄處，獨對一床書

在一一解釋典故之後，我們瞭解了每一句詩的精確涵

義，也不影響欣賞原作。那麼以同樣的方法來翻譯成德文，又未嘗不可呢？當然，那些桎梏想象空間、制約解釋尺度的字和詞總是使人覺得太切實、太具體，不像原詩那般意象豐富，含義縹緲，充滿想象空間。而問題是，原文真的能給我們提供那麼多自由而豐富的"想象空間"嗎？古人在讀這些詩的時候，和今天相比，感覺應當不完全一樣，不過會大致相似。那麼外國人讀翻譯成外語的詩呢？中國古人詮釋文章講究"親炙"，朱熹的解說是"親近而熏炙之也"。經過百年千年，"親近"不了，也"熏炙"不著，就隔著一層。翻譯成外語的詩也許隔著兩層、三層。當然也有"不隔"的情況，就像中國古代聖賢那樣，"同此心、同此理"，"先聖後聖，其揆一也"。[33]

把一首唐詩從漢語翻譯成德語，能夠文通字順，而且照顧到成語典故的蘊含與比喻象征的聯想，那麼就算傳遞了基本的信息。讀者若能通過譯文更進一步，瞭解到詩文要描述的思想感情，體會到詩人的用心技巧，甚至感覺到詩文產生的時代氣息以及詩人本身對其所處世界的生活態度，那麼已經符合嚴復（1854~1921）翻譯三原則的"信"、"達"了。這樣來翻譯詩的"代價"是需要"附加"許多背景知識。

第三個層次是翻譯的最高境界："化"。詩意上的/文學性的翻譯就是要達到"化境"。通俗地說："譯本對原作應該忠實得以至於讀起來不像譯本，因為作品在原文裡決不會讀起來像翻譯出的東西。"[34]然而，限於歷史、社會、文化背景，再加上譯者對文本的理解和感受程度以及他的文字表達能力，閱讀譯本的效果不可能與閱讀原文的效果完全一致，我們今天讀《詩經》、讀唐詩宋詞、讀《紅樓夢》，

[33]錢鍾書《論不隔》,《錢鍾書散文》，第 496 頁。

[34]錢鍾書《林紓的翻譯》,《錢鍾書散文》，第 270 頁。

還不是言人人殊？更何況“詩無達詁”，“作者未必然，讀者何必不然”。[35]追求對譯本的理解和感受與對原作的理解和感受同等重要，一般來說，求得“信”、“達”，“雅”則自在其中。

說到“化”，則不能不提到與之相關的其他翻譯效果，錢鍾書在《林紓的翻譯》裡說：

> “譯”、“誘”、“媒”、“訛”、“化”這些一脈通連、彼此呼應的意義，組成了研究詩歌語言的人所謂“虛涵數意”（polysemy，manifold meaning），把翻譯能起的作用（“誘”）、難於避免的毛病（“訛”）、所嚮往的最高境界（“化”），仿佛一一透示出來了。[36]

除此之外，我們還觀察到一個現象：某些譯文，隨著時間流逝逐漸轉化為“原作”，比如佛經。宋朝人寫詩已經大量使用佛經典故，自然而然地將其視同孔孟、老莊著作。也許林紓（1852~1924）早期翻譯的小說有一天也會編入桐城派選集，作為古文典範。從譯本轉化為“原作”，這是“化”的新意。

在德語譯詩中我們可以找出類似的例子。歌德（1749~1832）1827 年閱讀由法國漢學家雷暮沙（Jean-Pierre Abel-Rémusat）翻譯的中國明代小說《玉嬌梨》和由英國人 Peter Perring Thoms 翻譯的木魚書《花箋記》之後，心有所感，用德文翻譯（Übertragung）或者改寫

---

[35]譚仲修獻《復堂詞話》徐仲可珂輯第四十三、四十六、八十六則反復稱引止菴此說，第二十四則曰：“所謂作者未必然，讀者何必不然”；《復堂詞錄序》又曰：“側出其言，傍通其情，觸類以感，充類以盡。甚且作者之用心未必然，而讀者之用心未必不然。”《錢鍾書集·談藝錄》，第 723 頁。

[36]《錢鍾書散文》，第 269 頁。

（Nachdichtung）了四首中國詩 *Chinesisches*。[37]這些中國詩理所當然與他的組詩《中德四季晨昏雜詠》（*Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten*, 1827）一起編入歌德詩文集，算是德國古典主義的文學作品。然而大部分譯文則在歲月流逝中逐漸逝去其可讀性，不斷被新出現的譯文取而代之。比如李白《靜夜思》的德文譯本就多達二、三十種，而且恐怕不會到此爲止。對於歌德那首《夜歌》，想必也會不乏後起之秀，嘗試超越前輩。

綜上所述，古體漢語詩歌在翻譯過程中遇到的困難有兩類：

第一，詩歌翻譯是譯者對詩歌之解釋。無論他對兩種語言掌握得如何，其翻譯都是——在多數情況下也只能是——眾多解釋中之一種。原文盡可以包涵多義，而譯文在很大程度上則只能刪繁就簡而定於一義。漢語詩歌裡的清楚、明確與模糊、朦朧需要細心體會，中國古代的詩歌評論偏愛一些特定辭藻形容不同的"詩意"境界：比如渾成、沖淡、纖穠、婉約、豪放、清奇、雅正、綺麗、高古、奧逸，目的就是要準確地描寫讀者不同的欣賞感受。

第二，在翻譯中不得不將就目的語，而對出發語做出

[37]Thoms 翻譯《花箋記》時引用顏希源所編《百美圖詠》裡的詩，歌德讀後，選四首翻譯成德文。錢鍾書一向注意西方早期對中國文學作品的翻譯，《管錐編》和《談藝錄》皆談及此事。《談藝錄》："顏鑑堂希源有《百美新詠圖》，官鹽大使，蓋隱於下位者也。"按顏氏此詠，為後來吾國勝流所不屑道。子才假以齒牙，當是喜其詠"美人"，亦復憫卑官而小有才也。英人猥陋，遽以與《花箋記》合譯成一編（P. P. Thoms, *The Chinese Courtship*, 1824），歌德得而寓目焉，取資詩材（*Chinesisch-deutsche Jahres und Tageszeiten*）。顏書附驥借重，可謂"物離鄉貴"；晚近談者似未知其名曾掛《隨園詩話》也。《錢鍾書集·談藝錄》，第 649-650 頁。

某些妥協。比如，由漢語特點所決定之修辭手法，在德語中不能、也不必盲目依從：主語或謂語，單數或複數，主動或被動，直陳或虛擬，等等。同理，對令人棘手、叫人頭痛的比喻和典故，需要靈活變通，不得已時只能另加注釋說明。真正解決接近原作“漢化”與遷就譯文“歐化”之兩難處境，說到底是取決於譯者對目的語之感受與表達能力。

參考文獻

班固. 1964. *漢書*. 中華書局. 北京.
郭茂倩. 1998. *樂府詩集*. 中華書局. 北京.
胡適. 2003. *胡適全集*. 安徽教育出版社. 合肥.
皇甫謐. 1985. *高士傳*. 中華書局. 北京.
李昉. 1995. *太平御覽*. 中華書局. 北京.
李嶠撰, 張庭芳注, 胡志昂編. 1998. *日藏古抄李嶠詠物詩注*. 上海古籍出版社. 上海.
逯欽立. 1995. *先秦漢魏晉南北朝詩*. 中華書局. 北京.
歐陽詢. 1985. *藝文類聚*. 上海古籍出版社. 上海.
彭定求. 1985. *全唐詩*. 中華書局. 北京.
錢基博. 2011. *現代中國文學史（外一種：明代文學）*. 商務印書館. 北京.
錢鍾書. 1997. *錢鍾書散文*. 浙江文藝出版社. 杭州.
錢鍾書. 2007. *錢鍾書集·談藝錄*. 三聯書店. 北京.
阮元. 2001. *十三經注疏*. 藝文印書館. 臺北.
司馬遷. 2014. *史記*. 中華書局. 北京.
孫星衍等輯, 周天游點校. 1990. *漢官六種*. 中華書局. 北京.
陶淵明, 袁行霈箋注. 2005. *陶淵明集箋注*. 中華書局. 北京.
王梵志著, 項楚校注. 2010. *王梵志詩校注（增訂本）*. 上海古籍出版社. 上海.
蕭統. 1986. *文選*. 上海古籍出版社. 上海.
徐堅. 1962. *初學記*. 中華書局. 北京.
永瑢. 2003. *四庫全書*. 上海古籍出版社. 上海.

漢學 3(2020)29-64 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_003

蔣薰《陶靖節詩集》的評注特色及其價值

The feature and value of *The Commentary on Tao Jingjie Poetry Anthology* by Jiang Xun

梁樹風，香港中文大學，中國香港

Liang Shufeng, Chinese University of Hong Kong, Hong Kong SAR

摘要

蔣薰（1610-1693）字丹厓，浙江海寧人，著有評注《陶靖節詩集》。在眾多《陶淵明集》的評注者中，蔣薰的身份可謂非常特別，他在易代後嘗仿傚陶淵明耻事二姓的行徑，廓居生活；後來又選擇放棄他的節操，出仕清廷；最後又寄懷陶淵明不為五斗米折腰，罷官而歸。

現今學界對此書的評價不高，主要是因為蔣薰的評注富含個人情感，橋川時雄在《陶集版本源流攷》中便說：「其十之八九，皆羅列空語，蓋遊戲文字耳」，郭紹虞〈陶集考辨〉亦言：「自評殊無足取」。然而，在有清一代，此書卻頗為文人所重，甚至目之為善本。本文重考蔣薰的生平和此書的內容，進一步探討蔣薰如何在第

二次歸隱之時，以「有愧之人」的身份來評論陶詩；復通過分析此書的評論特色，探討蔣薰的評說如何突顯陶詩的另類韻味，及其在陶學史上的意義。

关键词

陶淵明　蔣薰　陶學發展史

Abstract

Jiang Xun (1610-1693), the courtesy name Dan Ae, born in Haining, Zhejiang province, is the author of *The Commentary on Tao Jingjie Poetry Anthology*. Among many commentators of Tao Yuanming, Jiang Xun's status is very special. After the Yi Dynasty, he tried to imitate Tao Yuanming's shameful behavior and lived in the open. Later, he chose to give up his integrity and became an official in the Qing government. In the end, Tao Yuanming did not give in to subsistence and returned to his post.

At present, the academic world's evaluation of this book is not high, mainly because Jiang Xun's commentary is rich in personal feelings. In the Origin and Flow of The Edition of Pottery collection, Shio Hashikawa said, "Nine out of ten of them are just empty language, just for amusement." Guo Shaoyu also said in The Examination of Pottery Collection, "Self-evaluation is not persuasive enough." However, in the Qing dynasty, the book was highly valued by scholars and even regarded as a rare book. This paper re-examines the life of Jiang Xun and the contents of this book and further discusses how Jiang Xun commented on Tao's poems as a "guilty person" when he retired for the second time. By analyzing the commentary characteristics of this book, this paper discusses how Jiang Xun's comments highlight the unique flavor of Tao's poetry and its significance in the history of pottery.

Key words

Tao Yuanming, Jiang Xun, the History of the study of Tao Yuanming

一、前言

蔣薰（1610-1693），字丹厓，浙江海寧人，明崇禎九年（1636）舉人。入清，官縉雲教諭，遷甘肅伏羌知縣，朱彝尊（1629-1709）為之志墓，稱為循吏，謂以賦詩立碑，與錢唐吳岱觀（?-?）知成縣修七歌堂以祀杜甫，先後為巡撫所糾罷官，傳者以為佳話，[38]生平著詩萬首，刪之猶存其半，著有《留素堂集》、《留素堂詩刪》、評注《陶靖節詩集》。鄧之誠《清詩紀事初編》稱許其詩，謂其意透情深，而當中身世之感、悔出仕清乃其特色：「不事規模，第以怡悅，今觀其詩凌厲直前，空無依傍，而意透情深，亦復蒼涼有韻。每及離亂，輒多身世之感，未嘗不悔其輕出也。」[39]

蔣薰的生平及著作，向來不為學界關注，除鄧之誠《清詩紀事初編》、錢仲聯《清詩紀事》、[40]錢仲聯等編

[38] 詳見朱彝尊撰：〈蔣薰墓誌銘〉，載李桓輯：《國朝耆獻類徵初稿》（台北：明文書局，1985 年），第 33 冊，卷二百一十六，頁 9-10。

[39] 鄧之誠：《清詩紀事初編》（上海：上海古籍出版社，1984 年，第 1 版），頁 742。

[40] 按：此兩書大抵是後人著錄蔣薰生平的依據。然此兩書所述極簡略，甚至未有清楚交代蔣薰的仕隱經歷，似是僅依縣志、墓誌所撰。詳見鄧之誠《清詩紀事初編》，頁 742、錢仲聯：《清詩紀

《中國文學家大辭典·清代卷》、錢仲聯等編《中國文學大辭典》、傅旋琮等編《中國詩學大辭典》等錄有蔣薰小傳外，[41]專題論述鮮少，即其評注《陶靖節詩集》（下稱《評注》）[42]亦多不為學界所重視，橋川時雄《陶集版本源流攷》評其「其十之八九，皆羅列空語，蓋遊戲文字耳」、[43]郭紹虞〈陶集考辨〉謂其「自評殊無足取」，[44]即鍾優民《陶學發展史》在論述清代評陶著作的時候，也沒有提及蔣薰這部《評注》。[45]

事》（南京：江蘇古籍出版社，1987 年，第 1 版），頁 1554-1555。

[41] 按：《中國文學家大辭典·清代卷》、《中國文學大辭典》、《中國詩學大辭典》所錄蔣薰生平蓋依鄧之誠《清詩紀事初編》、錢仲聯《清詩紀事》所撰，對於蔣薰的生平事蹟並未加以補證。詳見錢仲聯等編：《中國文學家大辭典·清代卷》（北京：中華書局，1996 年），頁 787、錢仲聯等編：《中國文學大辭典》（上海：上海辭書出版社，1997 年），頁 1101、傅旋琮等編：《中國詩學大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1999 年，第 1 版），頁 573。

[42] 按：本文所依據版本為台灣國家圖書館藏清刊本蔣薰評注《陶靖節詩集》，四卷。每頁 9 行，行 19 字，版心白口，四周單邊單魚尾。按：中國國家圖書館藏有蔣薰評注《陶靖節詩集》四卷，附《東坡和陶詩》、《敦好齋律陶纂》、《律陶詩》。

[43] 橋川時雄：《陶集版本源流考》（北京：文字同盟社，1931 年），頁 34。

[44] 郭紹虞：〈陶集考辨〉，載《照隅室古典文學論集》，上編，頁 316。

[45] 鍾優民：《陶學發展史》（長春：吉林教育出版社，2000 年，第 1 版），頁 253-261。

固然，若以詩人或評陶者而論，蔣薰的創作和評論的影響不算很大；然而若然我們把蔣薰的《評注》放在整個陶學史的發展來看，它肯定是重要的一員，因為往後的幾部《陶集》的評注，都有參考和徵引蔣薰此書；而蔣薰以「有愧之人」的身份評注陶詩，更是陶學史上鮮少的例子。[46]

二、 蔣薰的生平及評注《陶靖節詩集》的成書

就《陶淵明集》的評注者身份來說，蔣薰的生平絕對是複雜的，他既選擇在易代後仿傚陶淵明耻事二姓的行徑，廓居生活；後來又選擇放棄他的節操，出仕清廷；最後又寄懷於陶淵明不為五斗米折腰，罷官而歸。孫傳芳（1620-？）[47]在〈留素堂詩刪總序〉中嘗粗略記錄了蔣薰的仕隱經歷：

> 逮及啟禎，治理愈衰，士子奔競之才益甚，丙子（即崇禎九年[1636]），浙江鄉試，文出雅俊，加

[46] 按：就今天所見的《陶集》評注者而能考其生平者，只有蔣薰嘗出仕二姓。

[47] 郭傳芳（1620-？），字九芝，大同威遠衛人，由選貢授咸寧縣佐，攝郃陽長安篆，俱有聲，遷富平知縣。詳見劉於義等監修；沈青崖等編纂：《陝西通志》，《四庫全書》影印文淵閣四庫全書（上海：上海古籍出版社，1987 年），卷五十三，頁 114。

> 于從來，其傀偉特拔者，則檇里蔣丹崖薰也[……]歲在戊申（即康熙七年[1668]），傳芳以萬年丞受役，轉餉入鞏昌，值丹崖罷令伏羌[……]鼎革而後，廓處十餘年，始應徵為文學[……]謬為當事所藏，移令伏羌[……]」[48]

崇禎九年（1636），蔣薰二十六歲，參加了浙江的鄉試後，很快便進入仕途。在孫傳芳口中，蔣薰與當時奔競之士不同，他的出仕更多是源自濟世懷邦之志。然而世衰道亡，朝代更迭，蔣薰面對新政權的建立，開始的時候選擇了廓居的生活，不事二姓；但到了順治十二年（1655），蔣薰四十五歲的時候，卻毅然再次出仕，麻成璋（?-?）在《留素堂詩刪·天際後草引》載其事：[49]

> 丹崖先生于乙未（順治十二年[1655]）禮闈，受

[48] 蔣薰：《留素堂詩刪》，《四庫未收書輯刊》「第 7 輯」，第 19 冊，影印康熙刻本（北京：北京出版社，2000 年），〈總目〉，頁 1-2。

[49] 麻成璋即麻赤瑜，縉雲人，生平未詳，只知其為孝廉。蔣薰有〈同麻赤瑜登禮斗臺〉，自注謂「縉雲麻成璋」、〈同麻赤瑜孝廉兼贈北上〉可證。詳見《留素堂集·天際草》，卷一，頁 4、《留素堂集·西征稿》，卷一，頁 1。

> 知文安陳公，幾成進士，而為金中堂所抑。是秋署縉雲諭。[50]

自順治十二年（1655）出仕，至康熙七年（1668）罷歸，蔣薰前後任職清廷十四年。他選擇出仕清朝，很大程度是基於他經世濟民心願的延續，在〈三月二十四日示伏羌紳士作〉一詩中，頗能體會其情：

> 我輩讀書人，能先天下憂。明理識時務，不止一身謀[……]橫徵悉去除，諸公相助不？有皮毛所附，無唇齒焉留？庶幾小人樂，君子得優遊。願無慝戶口，願無隱田疇。地廣兩稅輕，丁多民力優。慮始固云難，樂成及千秋。縣官稍督責，賢達當返求。窮則必通變，肯為桑榆收。流宦去有時，鄉黨爾綢繆。勉矣衣冠族，示民在不偷。[51]

蔣薰在詩中言及他以先天下之憂為己任，認為君子應以濟世為懷，造福百姓，魏源（1794-1857）《皇朝經世文編》

[50] 《留素堂詩刪》，〈天祭後草引〉，頁 1。

[51] 《留素堂集·塞翁集》，卷一，頁 4-5。

收錄蔣薰的〈隴盜議〉，[52]可見蔣薰其實亦具經世之才；然而在仕清的十餘年間，蔣薰始終沒有很大的作為，亦未見甚麼顯赫的功績，在〈留素堂詩刪自序〉（撰於康熙二年[1663]）中，蔣薰嘗訴說箇中因由：

> 爾獨是身不滿七尺，才不過中人，間有激烈感慨。若當世不盡用我，而託興田園，寄傲山水，以故量不及斗，輒好言酒，素無熊經鳥伸術，又復亹亹神仙事，斯之匿而餚歟！嗚呼，感華軒而賦荒徑，逃世網而理沈醉，九州宴步，願凌雲以翱翔者，彼陳思陶阮之徒，伊何為哉！歲在癸卯夏，孟仙都外史薰述于縉雲之吏隱山居。[53]

從「感華軒而賦荒徑」和蔣薰以「吏隱山居」為號的情況可見，蔣薰很有可能早在康熙二年（1663），已經萌生歸隱之念，而這種興嘆，以及託隱田園、寄情山水的行徑，大抵是來自文中「當世不盡用我」的苦悶。在《塞翁集》中，

[52] 魏源：《皇朝經世文編》，載《魏源全集》（長沙：岳麓書社，2004年），第17冊，頁183-184。

[53] 《留素堂詩刪》，〈詩刪自序〉，頁2-3。

蔣薰曾道出他任職伏羌令時遭無故彈劾一事，其〈被劾蒙赦作〉自注謂：

> 劉中丞劾疏云：「本官處凋殘之地，雖未聞苛政，及民賦性迂懶，惟事賦詩立碑，馳騖虛名，全無補救實際，所當照例處分，以為曠職之戒，因赦免議。」

詩云：

> 迂懶當亭吏，催科奈拙何。雖然苛政少，無乃賦詩多。白簡虛名誤，皇恩絕塞過。不才猶未棄，松菊待巖阿。[54]

貪污苛政者扶搖直上，而蔣薰僅因賦詩立碑而成過失，遭人彈劾，這種官場上的無奈，使得蔣薰最終選擇在康熙七年（1668）辭去伏羌令一職。蔣薰女婿周文焜（？-？）在《陶靖節詩集》的〈序〉中也有相關的敘述：「自癸卯

[54] 《留素堂集·塞翁集》，卷一，頁 15-16。

（康熙二年[1663]）遠令羌中，不二年，因請蘇民困，迕當事意，遂罷職，亦祇以耽情詩酒，被之彈章。」[55]可見在周文焜眼中，蔣薰的這些官場的經歷，也是驅使其評注《陶靖節詩集》的原因。

三、 評注《陶靖節詩集》的成書

在《評注》卷首，有蔣薰的〈自序〉和周文焜的〈陶集小引〉，粗略交代了《評注》的成書背景：

> 罷職南還，於汾州郡齋讀淵明詩而嘆曰：先生初為江州祭酒，令彭澤，不屑折腰鄉里兒，遂歸潯陽，一官落拓何其曠，百世有相感歟！不特此也，薰性剛才拙與先生同，嗜酒好吟與先生同，俠慕荊軻，隱羨張、邴，又與先生同，但先生幸仕於前，永初元嘉間可以不出，而薰迫檄勞我州縣，未及先生之八十餘日，輒請歸田不允，致群小見愠，蒙垢隴外，講經馬隊之中，採蕨首陽之下，徒為義熙後人，慚愧先生多許矣。按先生解印綬

[55] 周文焜：〈陶集小引〉，載《陶靖節詩集》。

賦歸來，時年四十有一，薰今六十又三，難桑榆日莫，逝將負耒長水，耕田種荁，庶幾東戶餘糧，不復饑驅乞食，與二三鄰考作斜川之遊，尚乞餘年于先生乎。評次既畢，竊藏其副，以原本授於西河沈太守，太守已當白傅致政之年，期我九老會中，此帙固薰之夙駕，亦以贈策太守也。時年康熙十一年壬子孟春入塞，考翁題于汾州官舍。（蔣薰〈自序〉）[56]

外舅丹崖翁，弱冠即長于詩，專宗杜陵，六十餘年，幾于二萬首，未嘗學陶，而晚年之作，往往得其神似，蓋其出處，其性情有相合也。自癸卯（康熙二年[1663]）遠令羌中，不二年，因請蘇民困，迕當事意，遂罷職，亦祇以耽情詩酒，被之彈章。後去羌遊汾，逝將東轅，慨然追跡彭澤，賦〈歸去來〉也，遂評騭《陶集》，別具手眼，雖片語隻辭，深得當年南村樂華之懷，即靖節亦喜後世有相知者，其評本久秘笥中，今春得寓目，焜不揣荒陋，繆加參訂，付剞劂以公同好云。（周文焜的〈陶

[56] 蔣薰：〈自序〉，載《陶靖節詩集》。

集小引〉）[57]

據周文焜所言，蔣薰評注《陶淵明詩集》是在去羌遊汾之時，此與蔣薰〈自序〉所言「罷職南還，於汾州郡齋讀淵明詩」之語相合。蔣薰《留素堂詩刪》有《汾遊稿》，紀詩自辛亥七月至十二月，首有〈去羌二首〉，自注謂成於「七月二日」，是知蔣薰去羌抵汾之時始於辛亥（1671）七月，[58]而蔣薰在《評注》的〈自序〉中也明確交代了題序的時間：

> 康熙十一年壬子（1672）孟春入塞老翁題于汾州官舍。[59]

既然此書的〈序〉撰於康熙十一年（1672），其成書當在此年以前，[60]又蔣薰在康熙十年（1671）有〈評次陶詩遺別

[57] 周文焜：〈陶集小引〉，載《陶靖節詩集》。
[58] 詳見蔣薰《留素堂詩刪》。
[59] 蔣薰〈自序〉，載《陶靖節詩集》。
[60] 按：〈序〉云「入塞老翁題于汾州官舍」，非蔣薰仍有官職，而是獲汾州城守所邀，托居於此。其《汾遊稿·序》言：「今我得去羌也[……]凡官于隴右土著于羌者，莫不爲塞翁太息言之。羅藩使乃請于華撫軍，特疏放還，雖歸田有期，勿能徒步行四五千里也。

光太守靜園〉一詩，按詩題推測，蔣薰的《評注》似乎已經完稿，並有送贈他人之舉，詩云：

> 晴窗臥起白雲扶，歸去田園可未蕪。留贈柴桑詩一卷，不勞更作五湖圖。[61]

可見這部《評注》大抵是蔣薰在康熙十年（1671）完成。至於蔣薰評注《陶靖節詩集》的情懷，蔣薰在〈自序〉中已交代得很清楚，主要是因為「百世相感」之故。蔣薰在罷職南還後，在汾州郡齋中讀陶詩而有感，認為自己的身世行徑頗與陶淵明相類，謂其「同」者有四：一、罷官而歸，二、性剛才拙，三、嗜酒好詩，四、傾慕俠士；又認為自己不及陶淵明者有二：一、為義熙後人，事於異姓，二、年歲太長，歸耕之樂不長。雖然蔣薰說到自己的生平與陶淵明還是有別，但這些情懷，其實也是源於對陶淵明性情經歷的了解，故周文焜在〈陶集小引〉中也說到蔣薰雖然未嘗仿傚陶詩，但其晚年之作，卻往往得其神似，而

臨洮沈郡丞移守汾州，資其輿馬，遂作汾遊[……]數月，返南村。」詳見《留素堂集·汾遊稿》，卷一，頁 1。

61 《留素堂集·汾遊稿》，卷一，頁 21。

這正是因為蔣薰的出處性情，都與陶淵明有共同的取向。當然，如果細看蔣薰的詩文，蔣薰萌生傾慕陶淵明之情或可上溯至康熙元年（1662）任職伏羌令期間。此年，蔣薰寫下了〈讀陶靖節集〉，詩云：

> 先生能委運，望古亦聞風。清節王儒仲，安貧張長公。園田拙可守，形影黯難同。深得閒居趣，羲皇高臥中。[62]

詩中蔣薰除了表達他仰慕陶淵明的高風亮節外，也明確交代了他對陶淵明委運自得，閒居田園的欣羨。這年，蔣薰還編成《吏隱集》，並有〈吏隱山〉等唱咏，[63]可見其賦歸之念早已在此時萌發，其間或因讀陶有感，又或寄懷陶淵明而著手評注《陶靖節詩集》，也是很合情理的事。[64]但此

---

62 《留素堂集·天際草》，卷四，頁 2。

63 詳見《留素堂集·天際草》，卷四，頁 2。

64 按：今只知自康熙元年（1662）以後幾年，蔣薰詩作中經常運用到陶淵明歸隱的意象。如〈別意贈成縣吳岱觀明府〉（1664）「如君疎放去有時，彭澤辭官八十日。」（《留素堂集·塞翁編》，卷一，頁 9）、〈送陳參軍淇瞻攝洮州學正〉（1666）「折腰聊免俗，高座不辭寒。」（《留素堂集·塞翁集》，卷一，頁 21。）

書正式刊行的時間較晚，據周文焜〈跋〉撰於康熙二十九年（1690），並謂「付剞劂以公同好」，是知此書付梓在蔣薰〈序〉寫成後十八年。[65]

四、 評注《陶靖節詩集》的體例與特色

（一）評注《陶靖節詩集》體例

《評注》卷首錄梁昭明太子〈陶靖節傳〉，並附張縯按語；〈目錄〉後有〈總論〉一卷，錄諸家評陶四十二則；卷一《詩四言》，卷二至卷四《詩五言》，編排次第悉依李公煥（？-？）《箋註陶淵明集》，惟刪〈四時〉一首，移〈桃花源記〉於卷四，並置之於〈聯句〉之前，這大抵以〈桃花源記〉附詩，故收錄於《陶靖節詩集》中，又以〈聯句〉為陶淵明與他人聯句之辭，置之於卷末。詩中錄前人評注，

[65] 按：中國國家圖書館所藏本子附有「東坡和陶詩」一卷、會稽謔庵王思任集「律陶」一卷、閩黃槐開子虛甫纂「孰好齋律陶纂」一卷。雖然康熙二十九年（1690）蔣薰仍在，但從此三種附錄均只載有周文焜的〈跋〉推測（詳見《來燕榭讀書記》，頁 272），此次刊行蔣薰或未參與其事，甚至把此三卷錄入《評注》的附錄亦非蔣薰個人意願。又按：蔣薰在《評注》中嘗多次引用張自烈評《陶淵明集》，如〈歸園田居·其一〉引「張爾公曰：老死而不知返者，多矣。讀淵明此詩，能不憮然？」（卷二，頁 4），而此本便附有這三卷和陶、律陶之作，是以周文焜或後之刊行者取之而附於蔣薰《評注》後亦未為不可。

多依李公煥《箋註》，並附張自烈（1597-1673）《評注陶淵明集》、黃文煥（1598-1667）《陶詩析義》、鍾惺（1574-1624）、譚友夏（1586-1637）《古詩歸》評語。橋川時雄謂「李公煥本所有之諸評，則全部採錄之」，[66]郭紹虞〈陶集考辨〉亦謂「蔣本除李公煥注外，兼採張自烈、黃文煥及鍾、譚《詩歸》之評，亦近彙集性質」，[67]其言為是。[68]

在載錄「諸家評陶」後，多附蔣薰按語，共有七十一條，多為蔣薰個人對陶詩的闡發與評論，如〈歸園田居・其一〉，此書先錄釋惠洪（1071-1128）《冷齋夜話》和張自烈的評語，然後再加「丹崖曰」的按語：

> 冷齋夜話云：東坡嘗云淵明詩，初視若散緩，熟視有奇趣。如「暖暖遠人村，依依墟里烟，狗吠深巷中，雉鳴桑樹嶺」，又曰：「採菊東籬下，悠然見南山」，大率才高意遠，則所寓得其妙遂能如此。

66 《陶集版本源流攷》，頁 34。
67 《照隅室古典文學論集》，上編，頁 316。
68 按：筆者嘗比對蔣薰《評注》與李公煥《箋註陶淵明集》評語，確如橋川時雄、郭紹虞二人所論。

張爾公曰：老死而不知返者，多矣。讀淵明此詩，能不憮然？

丹厓曰：從出世後歸田，與煙霞泉石人不同。譬如潛淵脫網，無二魚也，其游泳閒促，自露驚喜。元亮以居官為樊籠，不知八十餘日作何等煩惱，無論三十年間矣。[69]

又如其評〈飲酒·其十八〉「子雲性嗜酒，家貧無由得[……]有時不肯言，豈不在伐國」，都是先錄前人湯漢（1198-1275）和張自烈的評語，然後再加「丹崖曰」的按語：

湯東澗曰：此篇蓋托子雲以自況。故以柳下惠事終之。〈五柳先生傳〉云：性嗜酒，家貧不能常得。親舊或置酒招之，造飲輒盡。

張爾公曰：如此好事人，不多得，今人則計較田舍耳。大惑不解，亦良可悲也。

[69] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷二，頁 4。

丹崖曰：不肯言伐國，隱然以劉宋比新莽，蓋難言之矣。[70]

書中亦間有對前人評說加以批評，並附以己說，如其評〈停雲〉，此書先錄高元之（？-？）和黃文煥的評說，然後再反駁劉履（1317-1379）《選詩補注》謂陶淵明親友仕於宋者的言論：

> 高元之曰，以停雲名篇，乃周詩六義，二曰賦，四曰興之遺義也。
>
> 黃艋庵曰：四首皆匡扶世道之熱腸，非但離索思羣之閒悰也。
>
> 撫醪望友，欲從舟車，促席無由，悵然抱恨。詩分四韻，情屬一章。龐參軍、劉柴桑而外，不多人也。劉履謂：「元熙禪革後，或有親友仕於宋者，靖節賦此以諷。」詩中無其意，惟「競用新好」句，蓋謂他人言耳，非所指「念子實多」者。

[70] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 16。

至於書中天頭評點之語，鄧安生謂「扼要點出詩中警句要妙所在，可以明顯看出受鍾、譚《詩歸》影響。」[71]然據溫汝能（1748-1811）《陶詩彙評》所見，這些評語應為周文焜之論，[72]並非出自蔣薰手筆，故在刊刻之時特標示在天頭以辨明。此書「天頭評點」之語雖未標明出自何人之手，但就內容來看，有不少是補上《評注》未有收錄李公煥《箋註陶淵明集》之語，如〈擬古·其八〉，《評注》天頭評語云：「山谷云：『正爾不能得，乃當時語，改作止，甚失語法。』」便是李公煥《箋註陶淵明集》之論，[73]可見這些天頭按語存有補充原注缺漏的情況；若然我們再考慮到《評注》在蔣薰完稿十八年後才正式刊行這一點，蔣薰理應有足夠的時間予以修訂，無需在完稿後特意附之於此，故把這部份的評說視為周文焜之論更見合適。當然，周文焜這些評論或多或少也會受到蔣薰的影響，如〈庚子歲五月中從都還阻風於規林二首·其一〉，天頭按語謂：「杜老

[71] 《中國詩學大辭典》，頁 1300。
[72] 按：溫汝能錄天頭評點之語多繫於周文焜之論，如其評〈時運〉引「動處得靜，全乎天也」（蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷一，頁 2），題為「周青輪曰」。見溫汝能：《陶詩彙評》，卷一，頁 2。
[73] 李公煥：《箋註陶淵明集》，《續修四庫全書》「集部」，第 1304 冊，影印浙江圖書館藏元刻本（上海：上海古籍出版社，1995 年），卷四，頁 5-6。

詩品字法本此。」這種把杜詩與陶詩併起來閱讀的習慣，與周文焜〈陶集小引〉筆下蔣薰「修七歌堂以祀杜甫」、[74]「專宗杜陵六十餘年」的表現很有關係。[75]

（二）評注《陶靖節詩集》的評陶特色

關於蔣薰評注《陶靖節詩集》的特色，向來鮮為學界所關注，原因大抵就是橋川時雄和郭紹虞所說那樣，此書論述起來比較多個人情感的注入，而欠缺嚴謹的論證。然而，若然我們細心整理此書，並把此書的評陶特色放在整個陶學發展史的角度來看，此書也自有其特色。

1. 以「達」論陶

雖然顏延之在〈陶徵士誄〉中早已指出陶淵明有「視化如歸，臨凶若吉」的達觀精神；[76]但以此作為論調來評釋《陶集》始終並非主流。以「達」論陶可謂蔣薰《評注》的最大特色，當然，這與蔣薰評注《陶淵明集》的動機以及他傾慕陶淵明委運任化的表現有莫大關係，如其評陶淵

[74] 詳見朱彝尊撰：〈蔣薰墓誌銘〉，載李桓輯：《國朝耆獻類徵初稿》，第 33 冊，卷二百一十六，頁 9-10。
[75] 周文焜：〈陶集小引〉，載《陶靖節詩集》。
[76] 《陶靖節集注》，頁 15。

明〈命子〉與〈責子〉二詩，便強調陶淵明委之天運，善於自遣之意：

> 觀靖節〈命子〉、〈責子〉二作，子俱不才，委之天運，可謂善自遣矣。(〈命子〉)[77]

對於陶淵明飲酒的表現，蔣薰認為此乃陶淵明在寂寞中所展現的閒適，不似竹林七賢那樣俗套，其於〈飲酒〉謂：

> 飲雖不豪，能於寂寞中有此閒適，真是韻事，反覺竹林諸賢，不免落俗。(〈飲酒〉)[78]

而陶淵明讀書遣悶，蔣薰亦認為是「巧於用拙」的表現：

> 於無可悅時，讀書遣悶，故是巧於用拙。(〈癸卯歲十二月中作與從弟敬遠〉)[79]

[77] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷一，頁 10。
[78] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 8。
[79] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 5。

至於陶淵明的遇事，在蔣薰《評注》下的陶淵明也是泰然處之：

> 人能不以夷險為窀隆，便是登峰造極。(〈五月旦作和戴主簿〉)[80]

> 他人遇此變，都作牢騷愁苦語，先生不着一筆。末僅仰想東戶，意在言外，此真能靈府獨閑者。(〈戊申歲六月中遇火〉)[81]

這種委運達生的論調，可謂貫穿着整部《評注》。這種傾向或多或少與蔣薰個人仕隱經歷有關，尤其是他讀《陶靖節集》、評注《陶靖節詩集》的時候，都是在他不得意之時，借陶淵明之「達」為己抒懷，如其〈讀陶靖節詩集〉便云「先生能委運，望古亦聞風」、「深得閒居趣，羲皇高臥中。」[82]故與其說蔣薰在《評注》中有意把陶淵明塑造成一位豁達的詩人，倒不如說蔣薰在這部《評注》中找到他的寄託、

[80] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷二，頁 11。
[81] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 6。
[82] 《留素堂集·天際草》，卷四，頁 2。

抒懷的對象更見合適。

2. 富個人情感

除了以「達」論陶外，蔣薰《評注》亦頗多滲入自己的情感和人生經歷，如其評〈五月旦作和戴主簿〉便謂：「人能不以夷險為窀隆，便是登峰造極。」[83]此語彷彿是蔣薰記下個人的遇事和反思。蔣薰有時甚至把自己的經歷也加插在評注中，如其評〈歸園田居·其四〉云：

> 塞翁羈羌十年，今寓汾州，將南還，讀此頗難為情。[84]

蔣薰在這段評注中只是把他自己羈羌十載的經歷與心情道出，與〈歸園田居〉的內容實際上並沒有任何的關聯，讀者若然不了解蔣薰的生平背景，根本就無法讀懂他這句話。又如〈飲酒·其一〉，蔣薰也是把自己「嗜酒」的表現說成是陶淵明那樣「寄酒為跡」：

---

[83] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷二，頁 11。
[84] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷二，頁 5。

人謂塞翁嗜酒，不知情事，正復爾爾，前古後來，曠然相感。[85]

在〈癸卯歲始春懷古田舍·其一〉中，蔣薰更慨嘆昔日陶淵明歸耕南畝，仍有抱樸含真的田舍翁（「是以植杖翁，悠然不復返」），惜今天他歸隱後卻找不到這類純樸的人：「此等田舍翁，非近今可得，若能領略，便作高士。」[86]可見這部《評注》不單是蔣薰對《陶淵明集》的評釋，也是蔣薰個人心境的注解。

雖然這種以個人經歷和感情評注陶詩，可謂嚴重偏離評注本的體例，但如果我們看湯漢《箋注陶淵明集》〈自序〉所言：「按詩中言本志少，說固窮多，夫惟忍於飢寒之苦，而後能存節義之閑，西山之所以有餓夫也。世士貪榮祿，事豪侈，而高談名義，自方於古人，余未之信也」、[87]黃文煥《陶詩析義》〈序〉：「析之以憂時念亂，思扶晉衰，思抗晉禪，經濟熱腸，語藏本末，湧若海立，屹若劍飛，斯陶之心膽出矣。若夫理學標宗，聖賢自任，重華、孔子，耿

[85] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 9。按：溫汝能誤以為此是蔣薰對陶淵明的評論，故錄於《陶詩彙評》中，是其未審之過。
[86] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷三，頁 4。
[87] 見陶澍：《陶靖節集注》，〈諸本序錄〉，頁 7。

耿不忘，六籍無親，悠悠生歎，漢、魏諸詩，誰及此解？斯則靖節之品位，竟當俎豆於孔廡之間，彌朽而彌高者也。開此三例，懸之萬年，佳詠本原，方免埋沒。否則摩詰、韋、孟，群附陶派，誰察其霄壤者！」[88]都是存有借陶詩而抒懷論世，只是蔣薰把這種精神貫注到整部的《評注》，而這也成了此書在《陶集》評注本中的一大特色。

五、 評注《陶靖節詩集》的價值

蔣薰的《評注》，雖然在現今學界的評價不高，然而在清朝，此書卻引起了不少注陶者的關注，溫汝能《陶詩彙評》嘗謂：「予生平喜讀陶詩，近年家居多暇，適齋中所藏《陶集》數家，時加檢閱，尤愛蔣丹厓薰所評之本，而其塔周青輪文焜參訂殊精。」[89]陶澍（1779-1839）《靖節先生集》亦嘗多次引錄蔣薰的評說，[90]甚至在道光年間，此書流傳頗廣，董平章（1811-1870）有〈讀陶靖節集〉一詩：「束髮事吟詠，耳熟淵明詩。欲觀乏善本，今茲假得

[88] 見陶澍：《陶靖節集注》，頁 133-134。
[89] 溫汝能：《陶詩彙評》，卷四，頁 25。
[90] 按：陶澍《靖節先生集》在〈榮木〉、〈移居·其一〉、〈擬古·其六〉、〈詠二疏〉、〈詠荊軻〉等都有引錄蔣薰的評說。詳見《陶靖節集注》，頁 3、23、56、63、64。

之」，[91]自注謂「檇李蔣丹崖氏薰輯評」。蔣丹崖即蔣薰，可見此書在清代的地位頗高。

（一） 時有新論

雖然蔣薰《評注》中加入了不少個人情懷，然而當中所論似乎也非橋川時雄《陶集版本源流攷》「其十之八九，皆羅列空語，蓋遊戲文字耳」、[92]郭紹虞〈陶集考辨〉「自評殊無足取」[93]的評價那樣一無是處。最少在陶詩的研究上，蔣薰往往能發現一些細微的地方，並引起了後人的關注和討論，如〈雜詩·其十二〉，蔣薰謂：

至末「嫋嫋」六句，恐非〈雜詩〉或〈擬古〉之十，亦缺落不全者。[94]

在蔣薰《評注》成書以前，評論者從未指出這個問題，蔣薰之論一出，後世學者始留心這詩句，如溫汝能《陶詩彙

[91] 詳見董平章：《秦川焚餘草》，《續修四庫全書》「集部」，第1537冊，影印遼寧省圖書館藏清光緒二十七年（1901）容齋刻本（上海：上海古籍出版社，1995年），卷五，頁1。
[92] 詳見《陶集版本源流攷》，頁34。
[93] 詳見《照隅室古典文學論集》，上編，頁316。
[94] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷四，頁5。

評》、[95]陶澍《靖節先生集》都直接引述蔣薰此論，[96]楊勇《陶淵明集校箋》更謂「蔣說近實」，[97]可見其說有理。

〈榮木〉「志彼不舍，安此日富」，湯漢《陶淵明集箋注》引《詩》「一醉日富」，謂此乃陶淵明「自咎其廢學而樂飲」。蔣薰不同意此論，提出「安此日富」所指的是《易．繫辭》所云「富有之謂大業」：

> 又曰：「增業在不舍，不舍故日富者，《易》所云富有之謂大業，日新之謂盛德是也。雖我褒于茲，不無內疚，此所以嗟固陋乎？或引《詩》「一醉日富」，靖節自咎其廢學而樂飲。觀其自挽曰：「但恨在世時，飲酒不得足」，肯自咎耶？」[98]

溫汝能《陶詩彙評》從蔣說，且謂蔣薰深得陶詩旨趣，可謂淵明知己，其言：

---

[95] 按：溫汝能《陶詩彙評》便直錄蔣薰之說。詳見溫汝能：《陶詩彙評》，卷四，頁 8。

[96] 陶澍《靖節先生集》謂：「諸本皆題〈雜詩〉十二首，并此首其數乃足。」按其意，亦以此首不類，然在數目上惟有錄此詩方合十二首之數。詳見《陶靖節集注》，頁 60。

[97] 楊勇：《陶淵明集校箋》（上海：上海古籍出版社，2007 年），頁 214。

[98] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷一，頁 5。

此章不過望道心切，歎流年之既往，恐學業之無成，所以嗟固陋而懷內疚，即學如不及之意。或乃謂志當作忘，引《荀子》「功在不舍」，《詩》「一醉日富」，淵明蓋自咎其廢學而樂飲云爾。細按詩意，與飲酒無涉，淵明非躭酒而廢業者，至慮其因飲自荒，誠淺之乎視淵明矣。蔣丹厓謂：「增業在不舍，不舍故日富，日富者，《易》所云富有之謂大業，日新之謂盛德是也。雖我懷于茲，不無內疚，此所以嗟固陋乎？或引《詩》『一醉日富』，謂靖節自咎其廢學而樂飲。然觀其自挽曰：『但恨在世時，飲酒不得足』，肯自咎耶？」此論可謂淵明知己。[99]

又如蔣薰評〈移居·其一〉「奇文共欣賞，疑義相與析」謂：

讀「疑義相析」，知淵明非不求解，但不求甚解

[99] 溫汝能：《陶詩彙評》，卷一，頁 3。

以穿鑿耳。[100]

此語可謂最得陶淵明讀書之法，亦最能體悟陶淵明〈五柳先生傳〉「好讀書，不求甚解，每有會意，便欣然忘食」之意。[101]後人多少言語，都不及蔣薰此論中的。

（二） 彙錄之功

郭紹虞〈陶集考辨〉雖不太肯定此書的評注，但對於此書的彙錄之功，則是肯定的:「卷首總論所採似較前此諸家為多」，[102]其言為是，在歷代《陶淵明集》評注本的彙錄中，蔣薰頗有此功。考李公煥《箋註陶淵明集》卷首錄諸家評陶 23 則後，明代就只有何孟春《陶靖節集》在卷末錄諸家評陶 15 則，可見明代《陶集》注本並未重視這種輯錄的工夫。蔣薰在李公煥《箋註》、何孟春《陶靖節集》的基礎上，輯錄諸家說法共 37 則，[103]可見其彙集之功，遠較此前《陶集》注本為多。此後吳瞻泰（1657-1735）《陶詩彙

[100] 蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷二，頁 11。
[101] 按：溫汝能《陶詩彙評》（卷二，頁 11）、陶澍《陶靖節集注》（頁 23）均錄有此語。
[102]《照隅室古典文學論集》，上編，頁 316。
[103] 按：其中李公煥《箋註陶淵明集》在〈贈長沙公〉所引張縯之論被蔣薰移至卷首，故未有計算。

注》的「詩話」、[104]丘嘉穗（？-？）《東山草堂陶詩箋》的「總論」、[105]陶澍《靖節先生集》「諸家評陶彙集」等，[106]或多或少都受到蔣薰這種做法的影響。

蔣薰這種彙錄的功夫，除了展現出蔣薰的前瞻判斷外，也顯示了蔣薰在整理《評注》的時候，並非只是隨意抒發個人情懷，而是搜集了不少評論的資料，而且積累了一定的認識，經過鎔鍊、分析，才道出相關的評論，如其評〈贈長沙公〉，謂：

詞直意婉，以其出乎自然也。杜甫云：「陶詩不枝梧」，從此看來。[107]

這種判語，絕非隨意之說，而是需要一定的學力，才能道

104 按：吳瞻泰《陶詩彙注》「詩話」錄前人評說 77 則。詳見吳瞻泰：《陶詩彙注》，《四庫全書存目叢書》「集部」，第 3 冊，影印北京大學圖書館藏清康熙四十四年（1705）程崟刻本（台南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年，初版），卷末，頁 1-36。

105 按：丘嘉穗《東山草堂陶詩箋》「總論」錄前人評說 26 則。詳見丘嘉穗：《東山草堂陶詩箋》，《四庫全書存目叢書》「集部」，第 3 冊，影印湖北省圖書館藏清康熙刻本（台南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年，初版）卷首，頁 5-11。

106 按：陶澍《靖節先生集》「諸家評陶彙集」錄前人評說 76 則。詳見《陶靖節集注》，頁 123-136。

107 語見蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷一，頁 6。

出杜甫此語的底蘊。而「彙評」中論者如趙鈍叟（1563-1644）所言「淵明、靈運同為晉室勳臣之裔，靈運浮沉禪代，襲爵康樂，晚乃自悔，有韓亡秦帝之語，博浪未鎚，身名竝殞，以墜家聲，惜哉！獨淵明解組，肆志鴻冥，鼎革之間，不友不臣，易紀元以甲子，凜然《春秋》大義，雖寄懷沉湎，而德輝彌上，殆首陽之展禽，箕山之接輿也」、[108]陳仲醇（1558-1639）評〈讀山海經・其一〉「余謂淵明詩此篇最佳。咏歌再三，可想陶然之趣。『欲辨忘言』之句，稍涉巧，不必愈此。」[109]等評陶資料今天多已散佚，這些材料的保存對研究陶淵明以至陶學發展史都可謂裨益莫大。

六、結語

蔣薰評注的《陶靖節詩集》所以為人所輕，乃在於它的評注較多情感的投遞。但是，若然仔細考察，我們會發現蔣薰的評注中還有很多有價值的評論，不但為清人所轉錄徵引，即現今的《陶淵明集》評注中，也記錄了不少蔣薰的論述。而我們從蔣薰輯錄前人之論中，更可看見此書

[108] 語見蔣薰評注：《陶靖節詩集》，總論，頁 8。
[109] 語見蔣薰評注：《陶靖節詩集》，卷四，頁 16。

的整理其實花了不少的功夫，也保留了很多很有價值的評論。

《陶淵明集》的評注，很多時候都因為突顯陶淵明恥事二姓之節而為人所詬病，認為穿鑿附會，言論牽強。蔣薰因自感為「有愧」之人，在評說中反而於此着墨不多，考整部《評注》，只有〈贈羊長史〉、〈飲酒・其四〉、〈飲酒・其六〉、〈飲酒・其十八〉和〈述酒〉五篇詩作明言陶淵明耻事二姓之節。此書更多是從委運、豁達的角度來論述陶詩，無論是飲酒、讀書，還是遇事，甚至是面對兒子的不才，在蔣薰的《評注》中，我們都能看到陶淵明豁達的一面。

當然，蔣薰的確有把個人的經歷寫進《評注》，這在評注的體例上可謂絕不合適；然而這種情感的投遞，有時候反而更貼近陶詩的寄意。我們看溫汝能《陶詩彙評》在評述〈飲酒．其一〉中，甚至分辨不出相關的評論僅是蔣薰個人的寄懷，便能看出蔣薰在這點上自有其成功的地方。而這種個人經歷的投入，也是在清初這種大環境，尤其是蔣薰這類「有愧之人」，才能衍生出的評注風格，形成了在陶學發展史上別具特色的論著。

參考文獻

北京大學、北京師範大學中文系教師同學編：《陶淵明研究資料彙編》，北京：中華書局，1962 年，第 1 版。

丁福保：《陶淵明詩箋註》，台北：藝文印書館，1960 年。

董平章：《秦川焚餘草》，《續修四庫全書》「集部」，第 1537 冊，影印遼寧省圖書館藏清光緒二十七年（1901）容齋刻本，上海：上海古籍出版社，1995 年。

傅旋琮等編：《中國詩學大辭典》，杭州：浙江教育出版社，1999 年，第 1 版。

古直：《陶靖節詩箋》，上海：聚珍仿宋印書館，1927 年。

郭紹虞：《照隅室古典文學論集》，上海：上海古籍出版社，1983 年，第 1 版。

何孟春：《陶靖節集》，台北國立中央圖書館藏明嘉靖二年（1523）范永鑾刊本。

黃裳：《來燕榭讀書記》，沈陽：遼寧教育出版社，2001 年。

蔣薰：《留素堂詩刪》，《四庫未收書輯刊》「第 7 輯」，第 19 冊，影印康熙刻本，北京：北京出版社，2000 年。

蔣薰：《陶靖節詩集》，台北：台灣國家圖書館藏清刊本。

鄧之誠：《清詩紀事初編》，上海：上海古籍出版社，

1984 年，第 1 版。

李公煥：《箋註陶淵明集》，載《四部叢刊》，影印元翻宋本，上海：商務印書館，1919 年。

李桓輯：《國朝耆獻類徵初稿》，台北：明文書局，1985 年。

龔斌：《陶淵明集校箋》，台北：里仁書局，2007 年，增訂一版。

丘嘉穗：《東山草堂陶詩箋》，《四庫全書存目叢書》「集部」，第 3 冊，影印湖北省圖書館藏清康熙刻本，台南：莊嚴文化事業有限公司，1997 年，初版。

橋川時雄：《陶集版本源流考》，北京：文字同盟社，1931 年。

錢仲聯等編：《中國文學大辭典》，上海：上海辭書出版社，1997 年。

錢仲聯等編：《中國文學家大辭典·清代卷》，北京：中華書局，1996 年。

陶澍：《陶靖節集注》，台北：世界書局，1999 年，第 2 版。

湯漢：《陶靖節先生詩注》，《續修四庫全書》「集部」第 1304 冊，影印北京圖書館藏宋淳祐元年（1241）刻本，上海：上海古籍出版社，1995 年。

王叔岷：《陶淵明詩箋證稿》，北京：中華書局，2007 年，第 1 版。
溫汝能：《陶詩彙評》，上海：掃葉山房，1928 年。
劉於義等監修；沈青崖等編纂：《陝西通志》，《四庫全書》影印文淵閣四庫全書，上海：上海古籍出版社，1987 年。
魏源：《皇朝經世文編》，載《魏源全集》，長沙：岳麓書社，2004 年。
袁行霈：《陶淵明集箋注》，北京：中華書局，2003 年，第 1 版。
楊勇：《陶淵明集校箋》，上海：上海古籍出版社，2007 年，第 1 版。
鍾優民：《陶淵明研究資料新編》，長春：吉林教育出版社，2000 年，第 1 版。
鍾優民：《陶淵明論集》，長沙：湖南人民出版社，1981 年，第 1 版。
鍾優民：《陶學史話》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1991 年。
鍾優民：《陶學發展史》，長春市：吉林教育出版社，2000 年，第 1 版。

漢學 3(2020)65-82 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_004

一切景語皆情語
浅談杜甫詩“城内”意向

All the Verses are Lyrics – On the “Inside of the City” Image in Du Fu’s Poems

李俊[110], 看漢教育, 香港

摘 要

王國維說，一切景語，皆情語也。在文學作品裏面，任何對景物或事物的描寫，都含有人的情緒或意向。長安城作為唐朝的國都，是唐長安文化的重要載體與組成部分。“詩史”杜甫(712 年 2 月 12 日—770 年）筆下長安城內的麗人仕女、北闕南山、宮殿千門，甚至是長安城本身都成了詩中所營造的豐富意象。這些屬於長安城，獨特的城市中的意象精確地傳達出詩人內心的復雜意緒，蘊涵着巨大的藝朮魅力。表達了古今興衰的感嘆，給人以强烈的震撼。本文擬

[110] 以城市為寫作背景的小説、詩歌，michelleli6666@yahoo.com.hk

探討杜甫詩中的“城內”意象和其意象生成之特點、及意象化之感情、意象化之鏡頭感運用。

关键词
杜甫,“城內”意象,意象生成特點,意象化之感情,意象化之鏡頭感

Abstract
Chang’an, as a capital city of Tang dynasty, is an important carrier of the Tang culture. ‘Eight poems of Autumn Mood’ are a series of representative poems written by Du Fu, one of the most renowned poet of the time and after. It describes features and landscapes of Chang’an in details, specifically the changes over time of “An-Shi Rebellion” towards the decline of Tang dynasty. Du Fu expressed his patriotic and sympathetic emotions precisely, particularly to the scenes of the deteriorations after the war. These remarkable and ingenious features made ‘Eight poems of Autumn Mood’ to become a masterpiece over ages. And thus, it is worth to study the Du Fu’s style and skills through ‘Eight poems of Autumn mood’.

Key words
Du Fu, Inside of the City

一、杜詩“城內”意象的個性化選擇

“意象”這個詞可以理解為：意象的基礎是“象”，是客觀的一種視覺形象。但是這個“象”裏面還必須包括付之于個人情感的“意”，即人的主觀色彩，這樣才能構成所謂“意象”，帶着某種意蘊和情調的東西。即便在同一時代，詩人

們所見相同的景物，可是由于個人的機遇和心境等內在因素不同，所要表達的意境則截然不同。所以，意象既是現實生活的寫照，又是詩人主觀心靈中審美創造的結晶和情感意念的載體。意象經過詩人情感、想像、思想、美學、趣味等重新處理，成爲寓有詩人主觀情思的藝術形象。

杜甫一生的坎坷經曆與唐都長安密不可分，更與曲江緊密相連。所以，在“城內”意象的選擇上，曲江代表着長安城，成了杜甫揮之不去的心結。

《麗人行》
三月三日天氣新　長安水邊多麗人
態濃意遠淑且真　肌理細膩骨肉勻
綉羅衣裳照暮春　蹙金孔雀銀麒麟
頭上何所有　翠微匐葉垂鬢唇
背後何所見　珠壓腰衱穩稱身
就中雲幕椒房親　賜名大國虢與秦
紫駝之峰出翠釜　水精之盤行素鱗
犀箸厭飫久未下　鑾刀縷切空紛綸
黃門飛鞚不動塵　御廚絡繹送八珍
簫鼓哀吟感鬼神　賓從雜遝實要津
後來鞍馬何逡巡　當軒下馬入錦茵
楊花雪落覆白蘋　青鳥飛去銜紅巾
炙手可熱勢絕倫　慎莫近前丞相嗔
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

杜甫通過描寫楊氏兄妹曲江春游的情景，反映了安史之亂前夕的社會現實。全詩顏色鮮艷富麗，筆調細膩生動，

猶如一幅皇家春游圖徐徐展開。詩中遊春仕女的體態：“肌理細膩骨肉勻”；服飾：“繡羅衣裳”、“壓金孔雀”、“銀麒麟”；楊氏姐妹的嬌艷：“翠微盍葉垂鬢唇”、“珠壓腰衱穩稱身”；所受的寵幸：“紫駝之峰出翠釜”、“禦廚絡繹送八珍”；宴飲的豪華奢侈：”水精之盤行素鱗”、“鑾刀縷切空紛綸”；楊國忠的驕橫跋扈：“慎莫近前丞相嗔”，都是詩人眼見的繁華都市。諸楊在詩中成爲一種獨特的意象代表着統治階級，清人浦起龍評《麗人行》說：“無一刺譏語，描摹處語語刺譏；無一慨嘆聲，點逗處聲聲慨嘆。”

這樣的繁華錯景，是屬于長安，這個潛伏着危機的城市。詩中所蘊含着憤然和憂患之情雖含蓄不露，但所要表達的言外之意却從場面和情節中自然而然地流露出來了。葉嘉瑩先生所說：杜甫所表現的意境，則既非平敘之寫實，又非拘牽之托喻，而乃是以一些事物的現象表現一種感情的境界，完全不可拘執于字面爲落實的解說。

如果說安史之亂前的《麗人行》還只是杜甫對時事的憤慨和擔憂。那麽長達八年的安史之亂所帶來的國破家亡更使詩人悲憤不止。寫下《哀江頭》，這也是一首用長安城內曲江爲背景的詩。面對昔日壯麗的宮殿，此時千門皆鎖，一片悽清冷落，只有那不解人事的細柳，依然擺動柔枝，抽出嫩芽。聯想範陽起兵，國破家亡的巨大悲痛，追根溯源，認為禍亂自貴妃始。

《哀江頭》

少陵野老吞聲哭，春日潛行曲江曲。

江頭宮殿鎖千門，細柳新蒲爲誰綠？
憶昔霓旌下南苑，苑中萬物生顏色。
昭陽殿裏第一人，同輦隨君侍君側。
輦前才人帶弓箭，白馬嚼齧黃金勒。
翻身向天仰射雲，一箭正墜雙飛翼。
明眸皓齒今何在，血污游魂歸不得。
清渭東流劍閣深，去住彼此無消息。
人生有情淚沾臆，江水江花豈終極！
黃昏胡騎塵滿城，欲往城南望城北。
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

《哀江頭》將“城內”意象落實到具體的“宮殿”、“千門”、“霓旌下南苑”、“昭陽殿”這些長安城內獨有的人文景物。通過曲江在戰亂前“輦前才人帶弓箭，白馬嚼齧黃金勒”和戰亂後“黃昏胡騎塵滿城”這種典型長安城內環境的對比，流露出的深沉和復雜的感情。當詩人看到滿目蒼凉時，所表達出真誠的愛國激情和對蒙難君王的傷悼之情，以及國破家亡的深哀巨慟。

“曲江”、“麗人”、“諸楊”都是當時詩人們的所經常選用的普遍題材。雖然，見到和運用的“象”可能相同，但是所表達和展示出來的精神和氣概的“意”卻是迥然不同。如果從杜詩“城內”意象的個性化選擇這一點來說：杜甫的落筆在於時代，在於時政。他所寄情的是長安城內具有獨特人文氣息的“象”，通過這些事物的表像，自然而然地表達出傷時憂國、愛民憫生的情感，帶有濃厚的悲壯色彩的“意”。而不僅僅是個人情感的表達，也不是人工思想安排

後的寄托。也可以說，同樣的一種“象”，不同詩人在“意”的表達上有着不同深度和廣度的境界區別。

二、杜詩”城內”意象的密集組合

杜詩《秋興八首》之所以有極大的審美價值在于運用了一種最凝練精粹的意象表達方式，最大限度地增强了詩歌的密度和力度。葉嘉瑩先生指出：杜甫以其天才及功力之凝聚，顯示了現代風的反傳統和意象的端倪。杜詩《秋興八首》中，詩人將許多典故化爲一個個美麗的畫面或片斷，在不連貫的組合中，描繪出長安昔日的繁華和今日的荒凉。在詩中，循環往復的思緒和意象是破敗的現實（夔州）、輝煌的被夢幻美化了的過去（長安）、以及對未來不測命運的憂患，這三種意緒相互交織，彌漫籠罩了八首詩的各個部分。

詩的前三首，詩人表現的是一種“身在夔州，心系長安”的情緒。到了第四首就以安史之亂爲中心，將意象直接轉入長安，是這組詩的大轉捩，也是本文所探討的“城內”意象最密集的所在。

秋興八首·其四
聞道長安似弈棋，百年世事不勝悲。
王侯第宅皆新主，文武衣冠異昔時。
直北關山金鼓振，征西車馬羽書馳。
魚龍寂寞秋江冷，故國平居有所思。

(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

因聽說長安中央政權被彼此爭奪，好像弈棋一樣，反復不定，變化很大。由此聯想到國家和個人一輩子所經曆的動亂與流亡，有說不盡的悲哀。接着感慨世道變遷，國運今非昔比，官員換主廢制，自己已是個被遺忘的人了。“直北關山金鼓振， 征西車馬羽書馳。”中的“直北”、“關山”、“金鼓”、“車馬”、“羽書” 等名詞，詩人運用名詞叠加的方法將意象拼接濃縮，“語不接而意接”。運用動詞“振”和“馳”連接這兩組本來并不相干的名詞，將長安城內，時局動蕩，西北多事，回紇入寇，戰亂之時的城市景象暴露無遺。 詩人身在夔州孤城，面對國家殘破、秋江清冷、暮年潦倒的景況，屬于長安的“王侯第宅”，“文武衣冠” 成為一種“城內”意象代表着昔日的長安，出現在詩人的懷想之中。

秋興八首·其五
蓬萊宮闕對南山， 承露金莖霄漢間。
西望瑤池降王母， 東來紫氣滿函關。
雲移雉尾開宮扇， 日繞龍鱗識聖顏。
一臥滄江驚歲晚， 幾回青瑣點朝班。
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

首六句將詞語與詞語、意象與意象之間直接拼合。形成了一個接一個盛唐大都城的畫面：仙境般的宮闕遙遙對着終南山，托承露槃的金人銅柱高入雲霄；貴妃娘娘華清沐浴，儼然王母降臨瑤池。函關一帶一派祥和的紫氣東來。

意象的高度濃縮，展現了盛唐時代宮殿嵬峨，祥和氣象。是怎樣的一個開元盛世？是怎樣的一派歌舞升平？詩人回憶自己曾在中央政權中任右拾遺職“識聖顏”的輝煌經曆。宮扇一開，聖顏顯出，有如太陽升起。皇帝身着衮袍，綉着龍紋，金光燦爛，早朝的莊嚴和詩人當年何等的躊躇滿志。猶如電影裏的蒙太奇手法，一個意象接一個意象，一個畫面接一個畫面，鏡頭之間留下大量的空白，讓讀者在這意象紛呈的開元盛事中馳騁。詩人將這些畫面按照一定的組合關係在詩中呈現，前六句不加任何心情描寫。由特選的場景創造距離感和空間感。鏡頭的運動與被攝對象結合起來，使畫面更爲生動、豐富，增强視覺動感，形成富于表現力的藝術節奏與氣氛。最後由一個”驚”字截住回憶，心情陡然跌落。鏡頭一個特寫，回到一臥滄江之後的今日，正是代宗大曆元年的深秋。大手筆的描寫，使得讀者可超以象外，得其環中。

詩中的“蓬萊”、“南山”、“金莖”、“瑤池”、“函關”、“宮扇”、“龍鱗”都是長安特有的景和物，在此詩中，成為詩人寄發情意的的“城內”意象，用輝煌與歡樂的過去來襯托現時的慘淡和凄凉。歲月磋跎、世事變幻，言有盡而意無窮。詩歌意象的組合或跳躍，詞語與詞語、意象與意象之間的直接拼合，意象間的大量空白，爲讀者提供了聯想與想像的廣闊天地。在此，我們已經看到《秋興八首》句法突破承傳通順，意象的運用手法超越時代。

三、杜詩“城內”意象所産生的獨特審美效果

文字是有視覺性和想像性的，文學之所以美就是因爲它有着無邊無際的想像空間任人馳騁。杜甫在文字運用上將一些客觀上無序的畫面組合成有序的詩的語法，看似不經心，實則精確地表達了自己的感受。詩歌藝術的象外之象，瞿塘峽口直接切割轉化爲曲江頭，類似于電影鏡頭的分割處理法。萬裏風烟將兩地鏈接，非一時之景，非一地之物，但兩個鏡頭組接在一起，便有了畫面之外的第三個含義。獲得了獨特的審美效果。這種新奇的意象構造，將具有現實特徵的意象向超現實的意象推進，突破了舊的審美心理規範，具有獨特的審美價值。

秋興八首·其六
瞿塘峽口曲江頭，萬裏風烟接素秋。
花萼夾城通禦氣，芙蓉小苑入邊愁。
珠簾繡柱圍黃鵠，錦纜牙檣起白鷗。
回首可憐歌舞地，秦中自古帝王州。
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

詩人站在瞿塘峽口聯想曲江。瞿塘峽口的秋色，是心中曲江的秋色。“萬裏風烟”的“煙”隨着“風”在時空中任意穿梭。造成一種視覺上的錯覺，這種有意爲之的錯覺，是詩詞中的蒙太奇。由瞿塘峽口到曲江，由今日到昔時，這就不得不嘆服詩人的用筆之奇美了。文字借由意象穿越時空，把客蜀望京、撫今追昔的復雜感情帶進一派迷茫而又

深厚壯闊的奇异景色中。

站在瞿塘峽口，眼前是這樣的一個電影鏡頭：安祿山叛亂的消息傳到長安，唐玄宗在逃往四川前，登興慶宮花萼樓飲酒，四顧悽愴。曲江離宮一帶那些圍繞着宮殿的珠簾綉柱周圍，只有黃鵠亂舞；牽着錦纜的畫舫牙檣下，只有白鷗驚飛。這昔日繁華的歌舞之地曲江，如今屢遭兵灾，荒凉寂寞，令人不堪回首。

詩中的"花萼"即花萼相輝樓，在長安南內興慶宮西南隅。"芙蓉小苑"即芙蓉園，也稱南苑，在曲江西南。"珠簾繡柱"是指曲江行宮別院的樓亭建築。"錦纜牙檣"指的是曲江中裝飾華美的游船。這些都是獨特的，屬于都城才有的城市意象。詩人將"珠簾繡柱"、"錦纜牙檣"、"黃鵠"、"白鷗"這些客觀上無序的畫面組合成有序的詩的語法，和後一句"回首可憐歌舞地"形成了强烈的落差，這種落差精確地表達了詩人的感受。這種新奇的意象構造，具有獨特的視覺審美價值和震撼力。

秋興八首·其七
昆明池水漢時功，武帝旌旗在眼中。
織女機絲虛夜月，石鯨鱗甲動秋風。
波漂菰米沉雲黑，露冷蓮房墜粉紅。
關塞極天惟鳥道，江湖滿地一漁翁。
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

杜詩《秋興八首》意象運用的一個特點是新奇，借由文字穿越古今，鏡頭感十足。漢武帝爲了操練水軍，仿照

雲南滇池而鑿昆明池，樓船高十餘丈，旗幟飄揚，甚爲壯觀，玄宗亦曾置船于此。後二句一下子從漢朝回到今日。如今長安城內的昆明池邊，牽牛和織女兩個石人，空對月夜，辜負清秋月色。池中又有石刻的鯨魚，在這蕭瑟的秋風中似乎躍然欲動。可是，在這清冷的月夜，誰去理會？昆明池中本有豐饒物産，至今菰米漂在水上，菰影沉入水中，遠望若雲。蓮蓬在寒露中墜落着紅粉。這既是對昔日昆明池絢麗秋景的回顧，也是對今日昆明池風光的想像，蘊含着無限懷念之情。接着思緒直接回到冷落的現實中來，從夔州遙望萬裏之外的昆明池，一直望到天盡頭，回不去了，也看不見了。鏡頭由遠到近，畫面由寬闊到停格，最後聚焦在江湖飄泊的一個漁翁身上。

詩中的“昆明池”，“昆明池邊的織女和石鯨”，“昆明池特有的菰米和蓮蓬”都成爲長安城內特有的意象。這些特有的城內意象，經由具體的圖像符號，締造詩歌的隱喻與張力，令欣賞者産生聯想或發生更多與情節相關的想像空間。這種氛圍的建構，就如同電影用直觀的影像和音效給觀衆直接正面的感受，衍生想像的空間。此意象之選取雖也是現實中的景物，但渲染出一種境界，直接帶讀者（觀眾）置身其中。於是織女、石鯨不僅為實物，而化為一種感情之意象了。這些曾經代表着當年唐朝國力昌盛、景物壯麗、物産富饒。詩人由這些城市意象展開想像，慨嘆往事不堪回首，長安遠離，心事茫然。昔盛今衰之情盡在其中。

杜甫除了對意象選擇新奇外，在《秋興八首·其七》中還運用强烈的對比色刺激想像中的視覺，運用“冷”字刺激

想像中的觸覺。“波漂菰米沉雲黑，露冷蓮房墜粉紅”。此間‘紅’與‘黑’是兩種强烈的顏色，表示一種過分成熟的感覺而有接近腐爛的一種傾向”，露水依然晶瑩可愛卻已變“冷”，紅蓮美麗嫵媚却早已墜落在蕭瑟秋風中，一個無可挽回的衰敗末世到來了，這樣一個時代裏，精神依然屬于上一個時代的詩人預感到了入骨的冷落、悽涼：“關塞極天惟鳥道，江湖滿地一漁翁”。時空穿梭，鏡頭回到眼前。現代電影或者攝影作品中，這種手法常見。例如：要突出某個主題，或者要表現莫一種張力。會將其他部分調成灰調，在重點部分加深對比度強烈的顏色。但在一千二百年前的唐朝，這種渾然天成的鏡頭感寫作，只有杜甫。

這種似乎一加一不等於二，只存在于想像中的意象，却實實在在的意喻着一個時代的無可挽回的結局。似乎可以看見的，似乎可以觸摸到的，却眼睜睜地看着它從繁華走向沒落。這種詩歌的表現手法和現代電影的表現手法完全吻合，具有獨特的審美價值。

四、杜詩“城內”意象的新奇構造

杜甫有詩云“語不驚人死不休。”他總是自覺地造語作新，尤在詩歌語言上獨開生面。詩人往往用緊縮省略、顛倒錯綜、反接實描、動詞變義等種種變形方式，使語序多“以意為之”，鑄成新奇別致的意象形態，給讀者留下了藝術想像和再創造的空間，增强了詩歌的藝術魅力。

詩人的理想猶如蓬勃的青草，在夢想中不斷的生長。

如果說前幾首詩詩人還在不停地攀越高峰中沉醉在對昔日美好事物的懷想中，又不停地從高峰滑落，痛苦并快樂着。在第八首詩中，詩人寫出了更燦爛的夢境，更迷人的樂章，最終從更高的山峰中跌落， 到了最後只能“白頭吟望苦低垂”。時代在變，人是如此的無奈。

秋興八首·其八
昆吾禦宿自逶迤，紫閣峰陰入渼陂。
香稻啄餘鸚鵡粒，碧梧棲老鳳凰枝。
佳人拾翠春相問，仙侶同舟晚更移。
彩筆昔曾幹氣象，白頭吟望苦低垂。
(杜甫, 1999, *杜甫詩選*, 山東大學出版社)

通往美陂的紆長道路，經過昆吾亭，禦宿川，那兒山川形勢曲折連綿，崇高的紫峰閣的陰影倒映在美陂河裏。美陂的物產豐美。有深林佳木异鳥珍禽，香稻喂鸚鵡，啄之有餘；碧樹招鳳凰，棲之安穩。一片開元盛世的太平景象。一起春游的夥伴折枝采草，拾起翠鳥的羽毛，彼此贈送禮物，以示情意。天色已晚，還要移船他處，以盡游賞之興。在前六句中，所有的景物無不金碧輝煌，不含一絲陰影，氣息是如此的暢快、流溢。詩人那生花的妙筆曾歌頌過太平盛世的美好景象，現在只能流落天涯，長吟遠望。夢幻在“白頭吟望苦低垂”中再次被打斷。此詩如果拍成電影，可將鏡頭升高，美陂之景盡在大全景內。然後運用鏡頭升降，改變拍攝視角，將鏡頭集中在美陂豐富的物產上。然後轉移鏡頭空間表現春遊的情趣。最後，特寫鏡頭在低

垂白頭。

詩人的主觀感情和獨特的用詞遣句、意象結構，形成個性化的情感意象，讓意味與詩的形式得到最完美的化合。首聯的“昆吾亭”、“禦宿川”、“紫峰閣”、“美陂河”都是詩人對熟悉的長安城內美好景象進行的描繪，而美陂正是當時長安郊區的一大景觀、旅游盛地。詩人通過回憶和想像，將這些“城內”意象賦予對昔日太平景象的寄托，反襯現時的寂寞哀傷，引發今昔興衰之感。

“香稻啄餘鸚鵡粒， 碧梧棲老鳳凰枝。”這聯詩人運用倒裝句法，是“鸚鵡啄餘香稻粒，鳳凰栖老碧梧枝。”産生獨特的審美效果。詩人之主旨不在于“鸚鵡啄稻，鳳凰棲枝。”這兩事，而在于渲染“香稻”“碧梧”豐美安逸的意象，引起思戀之情，隱現昔日時事之安樂。正因爲這種新奇的意象運用手法，才是這兩句超脫于一般平鋪直叙來寫拘狹現實之事情的範疇，進入一種引人聯想促發的感情境界。葉嘉瑩先生說這種句法，其安排組織全以感受之重點爲主，而并不以文法之通順爲主，因此，其所予以人的權屬意象之感受，而非理性之說明。

五、總結

杜甫一生所見證的是大唐王朝由盛而衰，急劇變化，最多事的一個時期。杜甫生逢亂世，飽經多次無情的戰火，憑着他特殊敏銳的洞察力和卓絕的才華，真實而全面的展現唐代安史之亂前後幾十年間的歷史面貌。 他落于文字的

角度是完全從整體出發的，是歷史的，個人的悲歡并沒有被特別地突出出來，而是與時代風雲的變幻，世事的艱難緊密地連在一起，并且與對家國的憂患融而爲一。

與此同時，《秋興八首》所展現的“城內”意象所構造的鏡頭感跨越時代。如：現代電影藝術中鏡頭運用的方法和技巧除了用來表達內容，更多的是用來表達一種富有社會意義和藝術價值的視覺形象。兩個鏡頭并列銜接并不是簡單的一加一，而是一個新的創造，一種意念的表達。《秋興八首》所創造出的鏡頭感，除了詩人獨特且內在的藝術表現手法外，和古典詩詞本身嚴格的格律和特殊的句法也密不可分。古典詩詞中每一個字都有其含義，字無虛言，多用詞組成句。例如：《秋興八首．其五》蓬萊宮闕對南山，承露金莖霄漢間。《秋興八首．其六》珠簾繡柱圍黃鵠，錦纜牙檣起白鷗。即便某些句子大體符合現代漢語常見的主、謂、賓結構，也基本上是依靠詞組組合成句的。把這種中國詩歌特有的藝術特色，意象創作手法，說成是蒙太奇電影理論的鼻祖，也并不爲過。當然，除了杜甫，當時為何很少有詩人可以駕馭這種寫現實而溢出於現實之外的成就。限於篇幅，將此討論設定為延伸研究範圍，在此略略帶過。也可參閱葉嘉瑩先生《論杜甫七律之演進及其承前啟後之成就》，本文旨在補充《秋興八首》所展現的“城內”意象和其所構造的鏡頭感。

葉嘉瑩先生指出：拘泥一事一物所局限的感情，可以稱之爲“現實的感情”；而經過綜合醞釀以後的一種感情之境界，可以稱之爲“意象化之感情”。杜甫在這些詩中所表

現的，就已經不再是“現實的感情”，而是一種經過醞釀的“意象化之感情”了。無論是《麗人行》中的諸楊，《哀江頭》的曲江，還是《秋興八首》想像中的長安，都可以見到詩人運用長安城內特有的人、物、景，事所代表的“城內”意象，將呼之欲出的“意象化之感情”在詩中一點一滴地滲透出來。國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。憂國憂民之情通過意象，參透紙背。

參考文獻

黃坤. 1990. *杜甫心影錄*. 中華書局. 香港.

王國維. 1984. *人間詞話*. 上海古籍出版社. 上海.

汪中. 1966. *杜甫*. 國家出版社. 台北.

吳庚舜等. 1999. *杜甫詩選*. 山東大學出版社. 濟南市.

葉嘉瑩. 1994. *杜甫秋興八首集說*. 桂冠圖書股份有限公司. 台北.

葉嘉瑩. 2005. 杜甫詩在寫實中象喻性. *華中師範大學學報*. 4(44).

漢學 3(2020)83-108 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_005

论《永遇乐》的声律特征及后世影响

On the characteristics of the rhythm of “Yong Yu Le” and its influence of later generations

石佳彦，朱惠国[111]，华东师范大学，上海

摘 要

《永遇乐》首见于柳永《乐章集》，继苏轼改动后，奠定了词调的基本声情。在用韵上，宋代词人偏好使用第三部（纸寘）与第四部（语遇御）韵，有低回沉郁的特色。在体式上，《永遇乐》在宋代以苏轼体式最为流行，格式趋于统一，柳永所创两体反而未被使用。苏、柳二体在题材声情上差异较大，苏轼于句末有改“平收”为“仄

[111] 作者简介：1.石佳彦（1995— ），上海学林出版社编辑，邮箱：447975886@qq.com；2.朱惠国（1957— ），华东师范大学中文系教授，主要研究方向为词学。

收”的现象，更体现出拗怒激切之感，对其后的词人产生了较大的影响。
关键词：《永遇乐》，柳永，苏轼，词调

Abstract:

"Yong Yu Le" was first seen in Liu Yong's "Yue Zhang Ji". After Su Shi, the basic format of ci tones was established. In terms of rhyme, Song Dynasty poets prefer to use the third part and the fourth part rhyme, which has the characteristics of gloomy. In terms of form, Su Shi's posture was the most popular in the Song Dynasty, and the formats tended to be unified, but the two bodies created by Liu Yong were not used. Su and Liu have great differences in the subject matter, tone and mood. Su Shi changed the rhythm at the end of each sentence, it also shows a sense of anger and excitement, which has a great impact on the subsequent poets.

Key words：

"Yong Yu Le"，Liu Yong，Su Shi，tones

《永遇乐》是柳永《乐章集》中比较重要的词调，首见于柳永，在后世的流传也较广泛。该调的声律与情感内容之间有着较为密切的联系。由于句式短促，且使用仄声韵的缘故，《永遇乐》呈现出拗怒激越的情感基调，两宋时期，有不少词人用此调创作了脍炙人口的凄苦之作。当《永遇乐》表达喜悦主题时，也不如平韵词那样柔情曼声，

而是更多地带有一种清越劲健的特色。两宋时期，柳永、苏轼的体式都为该调的创作与传播作出了重要的贡献。然而，因为在《全宋词》中存词不足百首，不如柳永词集中《满江红》《八声甘州》等词调著名，历来在讨论柳永所创的长调时，往往将其忽略。故本文将结合宋代作品，对《永遇乐》的声律特点和发展过程作一些初步的探讨。

一、《永遇乐》的词调来源及声韵特色

《永遇乐》又名《永遇乐慢》《消息》，《乐章集》注歇指调[112]。在《全宋词》中共 76 首作品（含残句一首）。全词 104 字，前后段各十一句，有平韵、仄韵两体，仄韵体始自柳永，平韵体始自南宋陈允平，但宋代多用仄韵，除残片一首及陈允平词外，74 首均为仄韵体式。该调颇受两宋词人欢迎，如苏轼、吴文英、辛弃疾、姜夔等著名词人均有创作，也产生了不少名篇，如辛弃疾《永遇乐·京口北固亭怀古》，李清照《永遇乐·落日熔金》等，都是流传较广的代表作品。

《永遇乐》首见于柳永。关于词调的来源另有一说：相传此调于中唐时期已有，调极哀婉。据《锦绣万花谷》记载：“唐杜秘书工于小词。邻翁有女，小字酥香，凡才人所为歌曲，悉能讽之，一夕逾墙而至，杜始望不及。及此邻翁失女，后半年，仆有过，杜笞之，窜而闻官，杜流河

112 《钦定词谱》注林钟商调。《梦窗词》亦入歇指调，晁补之词入越调。

朔，临行述《永遇乐》词诀别，女持纸三唱而死（并《白乐天集》）”。然《乐章集校笺》以为此说“恐不可信”，《白乐天集》也已失传，无法考证。《词系》亦录此事，但按语云：“此语不知所据何书，杜秘书不著名号，究未知此调创自杜否”[113]，对此说亦持怀疑态度。或以为杜秘书即指杜牧，但亦无确凿证据。后世《永遇乐》词题材各异，但极少涉及相思恋情主题，与所传杜秘书词不同。一些学者认为，《永遇乐》或是柳永自创的新调[114]。虽然创调之说尚且不能肯定，但现存词中，《永遇乐》最早见于北宋，因此本文仍按《词系》划分，将《永遇乐》归入柳永所创。柳永作为北宋时期首位填写该调的词人，对于词调的影响是不容忽视的。

从题材上看，《永遇乐》一调所呈现的风格基调差异较大，既有不少描述欢乐、承平气象的作品，也有极尽悲苦之音的词作。柳永《乐章集》有“薰风解韵”“天阁英游”两首，分别为颂仁宗乾元节圣寿，及干谒之作。同时，《永遇乐》也曾被用作节庆乐曲，可见其声情能够适应平和喜乐的场合。据周密《天基圣节排当乐次》记载，南宋时期有天基圣节，逢节时必宴饮奏乐，《永遇乐》即是当时由宋代教坊演奏的乐曲之一。乐次分为“上寿”“初坐”“再坐”三场。

113 除秦巘《词系》外，毛先舒《填词名解》亦有相同记载。

114 邓乔彬《唐宋词艺术发展史上》持此观点，刘尊明在统计《永遇乐》词调来源时也认为“首创于柳永”。见邓乔彬.2013.*唐宋词艺术发展史上*.安徽：安徽师范大学出版社.刘尊明.2018.东坡长调慢词的创作数量及发展历程.*社会科学战线* (07):156-163.

其中“上寿”部分共十三盏，分别记录了各自的乐器与调名，第一盏为觱篥起《上寿齐天乐慢》；第五盏为觱篥起《永遇乐慢》，其余还有笙起《恋春光慢》、笛起《上春苑慢》等。天基圣节是为宋理宗祝寿的节日，所奏《永遇乐慢》也应当是祝寿乐曲。与此相应，宋人词作中不乏一些祝寿、颂圣题材，如：“三呼声里，君王万寿，岁岁传柑笑语”（吴潜）；“瑞应皇家，祥开圣旦，宝历绵基祚”（赵师侠）；“峻岳储灵，长庚应梦，还庆佳辰到”（晁端礼）；“有重重，腰金孙子，继来献寿”（郭子正）等。

随着词调的广泛传播，其表达内容也逐渐多样化。由于《永遇乐》全篇使用仄韵，宋代词人亦较多使用低回沉郁的第三部（纸寘）、第四部（语遇御）韵[115]，也有不少词人借此调表达凄凉悲苦的情感。其中以李清照词“如今憔悴，风鬟霜鬓，怕见夜间出去。不如向帘儿底下，听人笑语”一首最为著名。刘辰翁评此词云：“余自乙亥上元诵李易安《永遇乐》，为之涕下。今三年矣，每闻此词，辄不自堪”。刘辰翁有《永遇乐》二首，均与易安同用第四部（语遇御）韵，如“小庙看灯，团街转鼓，总似添恻楚”“缃帙流离，风鬟三五，能赋词最苦”等句，声调亦倍感凄凉。宋代其他词人也有类似声情的作品：如“空凄黯、西风细雨，尽吹泪去”（高观国）；“景物悲凉，楚天澄淡，过尽归帆影”（赵师侠）等。包括以苏、辛为代表的豪放词作，也呈现出不少悲凉意味。

[115] 本文所作韵部探讨，主要以《词林正韵》所分十九部作为参考，见（清）戈载.1981.词林正韵.上海：上海古籍出版社.

这些悲哀情感的表达，与《永遇乐》本身的声韵特点也有一定的关联。在此调中，宋代词人对于韵部的选择上，有较为明显的偏好。使用第三部（纸寘）韵者有 14 首，将近占了五分之一[116]。押第四部（语遇御）韵则更为多见，共有 28 首[117]，占了整体的 37.33%。这两个韵部发音开口较小，音声细微，清代周济《宋四家词选序论》云：“东真韵宽平，支先韵细腻，鱼歌韵缠绵，萧尤韵感慨，各具声响，莫草草乱用”，指出了各个韵部的不同特征。而《永遇乐》中一些情调悲哀的作品，适宜使用低回缠绵的韵部加以配合，这也就造成了第三、四部韵较为流行的结果。

除了表情达意的因素外，名家名篇也是影响韵部选择的重要原因。如辛弃疾、李清照、柳永、苏轼等词人，都有使用第三、四部韵的词作，后人也有一些次韵之作。不过，这些作品不一定都使用声韵来表达哀婉之情，也出现了不少基调欢快、旷达的作品，如葛长庚“对酒逢诗，高吟大笑，四海今谁似”、无名氏词“愿从今、增崇福寿，川流山峙”， 虽用第三部（纸寘）韵，但描写的都是较为喜悦的场景；如柳永、吴潜等词人的颂圣词，也会使用第四部（语遇御）韵，或许是受到音乐的影响。

---

[116] 使用第三部（纸寘）韵的词作中，有少数通押现象，共有 2 首。史浩“桃李繁华”一词全篇用第三部韵，但下片第六句“侣”字出韵，属第四部（语）韵。葛长庚“银月凄凉”一词，押第三部（纸寘）韵，但上片末句“夕”字出韵，属入声第十七部（陌）。因仅个别字有通押情况，仍归入第三部（纸寘）中。

[117] 其中蒋捷“清逼池亭”一词将第三、四部通押，上片第六句“水”字，上片第九句“袂”字出韵，属第三部（纸寘）韵。

此外，《永遇乐》中存在一些不同韵部通押的情况，如第七部（阮旱潸铣愿）与第十四部（感俭艳）通押，除此之外还有五种情况，多表现为个别韵字与某部通押，可能是由于方言或语音变化而造成的。

其一，葛长庚“银月凄凉”一词，全篇押第三部（纸寘）韵，但上片末句“不知今夕何夕”，“夕”字为入声第十七部（陌），明显不可与第三部仄韵通用。这种现象，或是由于当时已经出现“入派三声”的现象，在周德清《中原音韵》一书中，“夕”已归入第三部韵，注“入声作阳平声”。《中原音韵》虽是元代的韵书，但万树认为宋词中亦存在“入派三声”：“声音之道，古今递传，诗变词，词变曲，同是一理。……况词之变，正宋元相接处，岂曲入歌当以入派三声，而词则不然乎？故知入之作平当先词而后曲矣”。《词林正韵·发凡》中则进一步举出宋词在押韵上已经出现了不少这样的例子，如晏几道《梁州令》“莫唱阳关曲”，“曲”字作上声；柳永《女冠子》“楼台悄似玉”，“玉”字作去声；辛弃疾《丑奴儿慢》“过者一霎”，“霎”字作去声等。葛长庚《永遇乐》词应当也属于这一情况。

其二，第三部（纸寘）与第四部（语遇御）通押。史浩“桃李繁华”一词全篇用第三部韵，但下片第六句“野老为宾侣”，“侣”字出韵，属第四部（语）。蒋捷“清逼池亭”一词押第四部（语遇御）韵，但上片第六句“水”字，上片第九句“袂”字，皆属第三部（纸寘）韵。王力先生认为，这是通押中的特别变例，共有两种可能的原因，“第一种可能，是当时词人的方音语纸御寘本来相混，例如现代粤语‘水、

许、翠、去’可以通叶。第二种可能，是[y][i]两音颇有近似之处，词人从宽通叶”。史浩为明州鄞县（今浙江宁波）人，蒋捷为江苏宜兴人，据学者统计，第三、四部通叶在宋词中至少有 140 余例，尤其以江浙词人最多。这两位词人的其他作品也存在第三、四部韵通叶情况，如蒋捷《贺新郎·甚矣君狂》、史浩《柘枝舞》等，可见不是偶然现象，而是在语音上确实相近，以致通用。

其三，第八部（筱巧皓啸）与第十二部（宥）通押。赵长卿“宵露珠零”一词全篇押第八部韵，但下片第九句“何处冷沾衣透”、第十一句“与梅共瘦”，“透”“瘦”二字皆为第十二部（宥）韵。这也是出于方音，赵长卿为江西南丰人，鲁国尧先生指出，萧豪部与尤侯部通叶，正是江西词人的典型特征，在今日江西部分地区的方言中，“偷超”同音，“斗沼”同音，可见仍有这两部字读音相混的现象存在。

其四，第六部（愿）与第七部（阮旱潸铣愿）通押。吴文英“春酌沉沉”押第七部韵，但下片第六句“都为多情褪”为第六部（愿）韵。吴文英《风流子·金谷已空尘》一词也以六、七部通叶。因这两部的韵尾都为[ŋ]，第六部（愿）韵为开合两呼，第七部（愿）韵为齐撮两呼，同出一源，通押者也多将这两部相混。不过，这并非宋代常见现象。如毛滂《八节长欢》一词主要用第七部韵，《词律》于其中第六部“温”字下注“借叶”，可见一般词人对于六、七两部的 4 分辨是很严的。

其五，入声韵部通押。《永遇乐》一调以押上、去声韵为主，少有使用入声的词作。辛弃疾“怪底寒梅”一词将第

十七部（质陌）、第十八部（物月）通叶。入声韵各部在宋代都有通押的现象，楼俨《词韵入声考略》认为：“词之押入声韵者，彼此回环，又未可以寻常通转法律之也”。第十五、十六部；第十七、十八、十九部等都有不同程度的混同，但这在《永遇乐》中表现并不典型，在《念奴娇》《满江红》等主要押入声韵的词调中应当更为多见。

除上述几种外，宋代异部通押的现象还有不少，并不局限于《永遇乐》一调。其中以第三部（支微齐灰）与第五部（佳灰）；第六（真文元）、十一（庚青）、十三部（侵）；第七部（阮旱潸铣愿）与第十四部（感俭艳）通押最为常见，这些在诗韵中本属一部，是后人在词韵划分以后带来的问题，具有一定的普遍性，每个词调由于韵部选择的偏向，呈现出的通押情况往往也各有不同。

二、柳永、苏轼影响下的《永遇乐》体式

相对于其他流行长调而言，《永遇乐》的别体不多，彼此之间差别也较小。这些体式在字数、韵位上基本没有太多变化，仅于同一韵中句读参差。在体式收录上，《词律》《钦定词谱》《词系》共载 9 体。《钦定词谱》以苏轼“明月如霜”一词为正体。此体与柳词句读稍异，两宋词人几乎皆用苏词体式，形式十分统一。《词律》虽未收苏词，但所列赵师侠词与苏词格式完全相同，实为一体，下文不再另列。下表中列出了各体的差异及句式安排，以作者生卒年先后排序：

作者	生卒年	词作首句	字数	句式	词谱收录情况
柳永	约984-1053	熏风解愠	104字	444/445/446/544，446/445/644/74/	《钦定词谱》《词系》
		天阁英游	104字	444/445/446/76，464/445/446/74/	《钦定词谱》《词系》
苏轼	约1037-1101	明月如霜	104字	444/445/446/76，446/445/446/74/	《钦定词谱》《词系》
晁补之	约1053-1110	红日葵开	104字	444/445/44/6/76，4/46/445/446/74/[118]	《钦定词谱》《词系》
		松菊堂深	104字	444/445/446/3/46，446/445/446/74/[119]	《词系》
张元幹	约1091-1161	月印金盆	104字	444/445/446/76，44/6/445/446/74	《钦定词谱》

[118] 前段末句六字作折腰句法。

[119] 晁补之此词与苏轼词句式完全相同，押第四部（遇）韵，仅上片第十句“听衡宇、欣欣童稚”，句中“宇”字多叶一韵，故《词系》另列一体。

李太古	约为南宋末人，生卒年不详	玉砌标鲜	102字	444/445/446/76，446/445/444/74/	《词系》
陈允平	宋末元初人，约生于宁宗嘉定年间	玉腕笼寒	104字	444/445/446/76，446/445/446/74/（改仄韵为平韵）	《钦定词谱》《词系》《词律》
危复之	约为宋末元初人	早叶初莺	105字	444/445/446/446，446/445/446/56/	《词系》
无名氏	生卒年不详	孤衾不暖	104字	444/445/645/66，644/445/446/74/	《钦定词谱》

由表中可见，《永遇乐》在创调后不久便引起了一定的反响。北宋时期，苏轼、晁补之等著名词人已有多种变体

产生，而且传播广泛，影响深远。据统计，《全宋词》75首词作中，共有 59 首与苏轼体式相同，约占了 78.67%之多，远比柳永的影响更甚。到了南宋时期，词作体式虽然句式小异，但大多是从苏词变化而来，仅有陈允平词变仄韵为平韵，改动较为明显，但观其句式、韵位，仍然无一不与苏轼相合。

根据宋代的实际创作情况综合而言，《永遇乐》一调中最为重要的体式共有三种，一是创始者柳永的“天阁英游”“熏风解愠”二词，其次就是当时影响最大、使用最多的苏轼词。

在句式上，苏、柳二体没有过多的出入。词是音乐文学，在韵位不变的情况下，一韵之间的字句有所通融变化本属正常现象。柳永二首《永遇乐》本就有所不同，与“熏风解愠”一词相较，苏轼将下片末三句改为七字一句，六字一句；下片第七到九句改作四字两句，六字一句。但柳永“天阁英游”一词已经与苏轼非常接近，尤其是上片结尾处用七字折腰句式，宋词俱如此填。唯一的差别在于，苏轼将下片第二、三句由四六句式变为六四句式。改动以后，此体的上下片形式更为对称工整，接受度也更高，因此能在后世广泛流传。

苏轼与柳永词更主要的差异表现在平仄与声情上，尤其是每句的尾字处。柳永的词作内容更为喜悦平和，“熏风解愠”“天阁英游”两首，是颂圣、干谒作品，全词各有 7 句以平声收尾，且均匀分布在上下片中，显示出大气和缓的特色。而苏轼词中，“好风如水”“重寻无处”“古今如梦”“黄

楼夜景”四句，则转而用仄声字收尾，有意将柳词的“平收”句皆改为“仄收”，情感基调亦随之改变。以苏词为代表，《永遇乐》全词上下片共 22 句，以仄声结尾者竟多达 19 句。句式上，又以四字句为多，开篇即以三个四字句相连，全词的四字句共计 14 个，给人促迫回环之感。龙榆生先生曾评价苏轼词云，“细玩其句读声情，并见拗怒之势”。宋代《永遇乐》作品中，还有许多悲凉凄苦之作，都与此种句式及音律相关。

不仅《永遇乐》呈现出这一倾向，宋代其他情感激越的词调，往往也多用仄声结尾。最为典型的例子如《满江红》，这也是柳永所创的著名长调，宋代多用入声韵部，为豪放词人所喜。该调九十三字，上、下片共 18 句，但从两宋普遍使用的体式来看，全词也仅有 3 句以平声结尾。其中有不少三字短句，也均连用仄收，如岳飞词下片换头处“兵安在，膏锋锷。民安在，填沟壑”“靖康耻，犹未雪。臣子恨，何时灭”，情感极为激烈，与《永遇乐》中的大量四字句一样，体现了短促沉郁之感。这与柳永最初创调之时的风格是有所区别的。

经由苏轼修改之后，宋代的《永遇乐》词作便普遍以仄声字结尾，词谱所载的各种体式均是如此。除了改作平韵的陈允平词以外，仅有晁补之“红日葵开”一词上片第十句“想沉江、怨魄归来”，下片第十句“算何须、楚泽雄风”仍以平声字结，与柳永同，而未用苏体。其余词人，与苏轼的格式无疑更为接近。

除苏、柳外，《永遇乐》的其他词体之间差别不大，并

未引起足够反响。其中涉及添字、减字者仅有两体：危复之词于上片第十句“悄无言、春归无觅处”添一字作八字句；李太古词于下片第九句“蒲花消息”减二字作四字句。且《词系》以为“疑有脱误”，或本与苏词相同。可见，主流词谱所收录的体式，字数上几乎是一致的。如《古今词话》无名氏词句读参差；晁补之、张元幹词增添韵脚，个别句式改作折腰，变化都比较小，很可能只是受到当时音乐影响的缘故。如谢桃坊先生所说：“从音乐角度来看，某一词调之诸词在句式分段、字声平仄和用韵所形成的差异皆由于词人在倚声制词时所致。这些细微的差异并不妨碍其音乐性，而是在音乐节拍规范内的自由，可以付诸歌妓演唱的”。《永遇乐》的不少变体，即产生于北宋当时，或时间上距离北宋不远，因此在添韵、改句上相对较为灵活，即使是柳永本人的作品，也未完全固定，显示了音乐特征。

此外，考察《全宋词》中作品，词谱未收录而体式有所变化者还有七首，其中也有不少字数增减的情况，均列如下：

作者	词作首句	字数	押韵	句式
无名氏	学道修心	106 字	仄韵	444/445/446/544，446/445/446/544/
无名氏	养水养精	106 字	仄韵	444/445/446/544，446/445/446/544

无名氏	个个修行	101 字	仄韵	444/445/644/74，446/445/446/37/
无名氏	万法由心	105 字	仄韵	444/445/446/446，446/445/446/74/
史浩	桃李繁华	106 字	仄韵	444/445/446/76，446/445/446/76/
王仲甫	风折新英	104 字	仄韵	444/444/446/66，446/445/447/75/
南山居士	玉骨冰肌	103 字	仄韵	444/445/446/75，446/445/446/74/

这些新增体式的变化大多集中于上、下片最后一韵。上片末尾三句，依苏轼体应为七字与六字两句，而这些词作中则句式各异，有拆作三句“544”或“446”的格式，也有改为六字两句，或减字后变为“75”“74”的情况。下片末尾两句，苏词为七字与四字两句。这些词作则改为与上片末尾相同的“544”或“76”格式，也有末句添一字为五字句等作法。上述格式都十分罕见，和两宋时期的其他词人均不相同。

表格中所列词作，平仄的使用与当时普遍的创作情况差异较大：如无名氏词上片第十句“忽一朝、脱却桶底”，此句宋人一般填作“中平中、平平中仄”，但“脱却桶底”连用四个仄声字，宋人无如此填者。其余如“七返九还”为“仄仄仄平”，与宋代大部分词人所填的“中平中仄”恰好相反；“向上有一路”为“仄仄仄仄仄”，连用五个仄声字，也十分

少见。考其内容，这些词作大多带有道教色彩，属道教词人所作的传教作品，因此以表达内容为重，形式上则不甚严谨，这也造成了《永遇乐》词调中多个添字、减字的新体。

三、《永遇乐》及其平仄特征

词调有宽、严之分，盛配《词调词律大典》制谱时于各调下一一注明宽严程度，有“严调”“较严”“最疏”三种，而《永遇乐》正属于“最疏”一类。这是由于宋代绝大部分词人都选用苏轼体式进行创作，这些词作在格式上虽然较为固定整齐，但字词平仄上各有差异，反映在词谱中，即表现为平仄通融之处较多。以《钦定词谱》为例，苏轼正体共 104 字，标注为“可平可仄”的字数多达 48 字，超过 40%。对比宋代其他长调，如《木兰花慢》全词 101 字，“可平可仄”者仅 24 字；《八声甘州》宋代多用柳永体式，同样在格式上趋于统一，但平仄不拘的字数也仅 30 余字。《永遇乐》的声律，显然较其他长调更为宽泛。兹将谱式详列如下：

明月如霜，好风如水，清景无限。曲港跳鱼，圆中仄平平，中平中仄，中中平仄。中仄平平，中

荷泻露，寂寞无人见。纨如五鼓，铮然一叶，黯黯平中仄，中仄平平仄。中平中仄，中平中仄，中仄梦云惊断。夜茫茫、重寻无处，觉来小园行遍。中平中仄。中平中、平平中仄，中中仄中平仄。天涯倦客，山中归路，望断故园心眼。燕子楼空，中平中仄，中中中仄，中仄中平平仄。中仄平平，佳人何在，空锁楼中燕。古今如梦，何曾梦觉，但中平中仄，中仄平平仄。中平中仄，中中[120]中仄，中

有旧欢新怨。异时对、黄楼夜景，为余浩叹。仄中平平仄。中平中、中中中仄，中平仄仄。

（（清）陈廷敬，（清）王奕清等.1983.*钦定词谱*.北京：北京市中国书店.2259 页）

从词谱可见，如“山中归路”“黄楼夜景”“何曾梦觉”句，四字之中有三字不拘平仄，整体而言，该调在格律上已经较宽，但考察《全宋词》作品，在平仄的使用上仍然不甚统一。以上片第一句为例，无名氏“功名闲事”一词为“平平平仄”；史浩“日永绣工”为“仄仄仄平”；刘仙伦“青幄蔽林”为“平仄仄平”；苏轼“长忆别时”为“平仄仄平”；无名氏“养水养精”为“仄仄仄平”，都与当时宋代普遍所填的“中仄平平”不同。其次，如上片第三句“声著海县”（史浩）、“节临短至”（史浩）、“惊雁失序”（吴文英），第三字应平而仄；

[120] 下片第八句第二字，《词谱》注“中”，但宋代基本使用平声，仅一词用仄。

上片第六句“不离心是道”（无名氏）、“户枢终不蠹”（无名氏）、“春意知几许”（李清照）、“花事随逝水”（蒋捷）、“前度遽如许”（刘辰翁）、“春事遽如许”（刘辰翁），第三、第四字都有改用仄声的情况。其他句式中，也有类似的现象存在，其中，道教词人在平仄上大多较为随意，尤其是无名氏“功名闲事”一词，上下片共有 11 处与宋代普遍填写的平仄不同。

此外，有少数《词谱》注为平声的字，宋代不少词人也填入仄声。如上片第十句第四字，词谱虽然注“平”，但在《全宋词》75 首词作中，实际有 15 首使用仄声，占了 20%之多。类似的情况还有四处，现列表统计如下，并依次列出各位置使用四声的具体数量：

字词位置	平声数量	上声数量	去声数量	入声数量	词谱注释
上片第十句第四字[121]	60	6	4	5	平

[121] 上片第十句第四字，使用仄声的词作共 15 首，分别为：忽一朝、脱却桶底（无名氏）；更一念、善根常在（无名氏）；尽声声、不如归去（李太古）；“悄无人，一溪山影”（李弥逊）；梦惊回，满身疏影（李弥逊）；更十分，向人辛辣（辛弃疾）；五千言，老来受用（姜夔）、有尊中、酒差可饮（姜夔）；拥朱轓、喜色欢声（柳永）；病厌厌，那堪更听（洪瑹）；想沉江、怨魄归来（晁补之）；最多情，紫绵团就（黄机）；自归来，曲肱隐几（葛长庚）；“指烟霄，不如归去”（葛长庚）；“谁知道，断烟禁夜”（刘辰翁）。

下片第三句第五字[122]	65	3	0	7	平
下片第六句第四字[123]	65	4	3	3	平
下片第九句第五字[124]	66	3	3	3	平

从表中可见，几处改换平仄的词作数量基本都在 10 首以上。通过对四声的考察可以发现，下片第三句第五字明

[122] 下片第三句第五字，共 10 位词人使用仄声，分别为：“暂试牛刀百里”（无名氏）；“和合不多不少”（无名氏）；“所喜只居隔岸”（史浩）；“正是年华好处”（杨无咎）；“去也文鸳得侣”（杨无咎）；“赢得仓皇北顾”（辛弃疾）；“未必有人似我”（葛长庚）；“放得斜阳一缕”（蒋捷）；“西掖桐阴满院”（韩元吉）；“把似月朝十五”（刘辰翁）。

[123] 下片第六句第四字，共 10 位词人使用仄声，分别为：“恰似王保长”（无名氏）、“向上有一路”（无名氏）、“祝赞齐手舞”（吴潜）、“倩笑歌与舞”（吴潜）、“愁绪空万缕”（赵以夫）、“声度深几许”（蒋捷）、“能赋词最苦”（刘辰翁）、“总似添恻楚”（刘辰翁）、“举世方熟寐”（张元干）、“帘外风絮香”（陈允平）。

[124] 下片第九句第五字，共 9 位词人使用仄声，分别为：“任尔万般毁谤”（无名氏）；“岁岁传柑笑语”（吴潜）；“消夜果边自语”（吴潜）；“且自访梅踏雪”（辛弃疾）；“一片神鸦社鼓”（辛弃疾）；“枉了锦笺嘱付”（赵以夫）；“又见岁来岁去”（刘辰翁）；“把酒共春一笑”（赵磻老）；“怕见夜间出去”（李清照）。

显存在“以入代平”的现象。10 首作品中，有 7 首都使用了入声，分别为：“百”“不”“隔”“得”“北”“一”“十”七字。其余三处则为“好”“满”“似”，皆作上声，没有使用去声者。四声之中，去声与平声差异最大，最不可相互混淆。万树在《词律》中最先提出：“上声舒徐和软，其腔低；去声激厉劲远，其腔高”，《词律》以《宴清都》为例，万树甚至指出在一定情况下，上声也可代作平声：“远字、好字上声，可以代平，故借入平用，不碍音律。若不知其理，而泛谓仄声可以上去通用，填入去字，则为大谬。”杜文澜也进一步提出“去声独异”的特点：“平上入三声，间有可以互代，唯去声独用”。而上表《永遇乐》下片第三句第五字以平声为佳，无一人用去声，也证明了这一点。除了“以入代平”的作法以外，其他词人也都选用相对和缓的上声，比去声更为契合词调的声律。

周济《宋四家词选序》认为“以入代平”也自有规律，并非随意替代：“入可代去,上不可代去,入之作平者无论矣。其作上者可代平，作去者断不可以代平。”这段话虽然说的是入声的分化，但也从侧面说明，去声与平声之间音调迥异，尤其需要加以区分。在“入派三声”的前提下，入声唯有派作“平”“上”者，才可以作平声用。根据《中原音韵》，上述七字中，“十”字作“阳平”，其余六字则都作“上声”，也符合万树的理论。

不过，其余三句改填仄声的词作，上、去、入三声皆有，分布较为平均，并无有意“代平”的作法。《永遇乐》的平仄规范不算严格，制谱者也多有体会。盛配《词调词律

大典》制四声谱时云：“此调共有七十余首。仄韵体，十之八九，均填成疏调。虽姜夔、吴文英辈，亦未尝工整”。可见许多位置的字词参差，历来词人也并没有达成一致，故而在词谱定字之中，也存在不少例外。

另一方面，不同体式的平仄差异也使《永遇乐》的格律难以达成统一。柳永词体与苏轼之间，句式虽然大体相似，但详细比对苏轼“明月如霜”与柳永“天阁英游”二词，平仄不同者共计 27 处。如上表中所列出的上片第十句，柳永词“拥朱轓、喜色欢声”，第四字本作仄声，而苏词改作平声，后来宋人也多依苏轼而填入平声。但从柳词可知，仄声同样合律，宋代共 15 首与柳词同。苏、柳词作的分歧也造成了谱内“可平可仄”的字数增多。类似的例子还有五处：

词句位置	柳永“熏风解愠”	柳永“天阁英游”	苏轼词	词谱
上片第八句	平仄平平	平仄平平	平平仄仄	中平中仄
上片第十句	仄平平平仄	仄平平、仄仄平平	仄平平、平平平仄	中平中、平平中仄
下片第二句	平仄平仄	平仄平平仄仄	平平平仄	中中中仄

下片第五句	仄平仄仄	平平仄仄	平平平仄	中平中仄
下片第八句	平平平仄	平仄平平	平平仄仄	中中中仄
下片第十句	仄平平、仄仄平平	仄平平、平仄平平	仄平仄、平平仄仄	中平中、中中中仄

上文已经提出，苏轼在柳永的基础上，将不少平声收尾的句式改为仄收，从上表列出的一些句式，可以更为直观地看出，柳词在平仄上正与苏词完全相反：如上、下片第八句由“平仄平平”变为“平平仄仄”；上、下片第十句后四字由“中仄平平”变为“平平中仄”等。《全宋词》中，绝大部分作品都依照苏词的平仄所填，如上、下片第八句，唯有晁端礼“碧瓦凝霜”、郭子正“延永松年”、葛长庚“步屧登山”三句以平声作结，与柳词同。但这些词人的多首词作中，也仅有少数句式如此填写，不能作为遵从柳永的依据。

此外，《永遇乐》中，柳永词有两个拗句，而宋代词人都有改作顺句的情况。其一，下片第二句“争贡琛赆”，原本是“平仄平仄”，到了苏轼词中，“山中归路”四字便改拗为顺了。两宋时期的 70 余首作品中，此句仅无名氏“珠泪揾了”、吴潜“风景逗晓”、郭子正“今见公辅”三句仍作拗句用。其余皆与苏词同。其二，上片第三句，苏、柳二人均

作“平仄平仄”，但实际创作中，有部分词人也改为顺句，如刘辰翁“官军围处”、葛长庚“与君说破”、周紫芝“雨馀清暑”、姜夔“人间无此”等，共 12 例。宋人填词，由于诗律的影响，常有变更拗句的情况，但清代田同之《西圃词说》提出“拗句不可改”的观点，认为“词中有顺句，复有拗句，人莫不疑拗而改顺矣。殊不知今之所疑拗句，乃当日所谓谐声协律者也。今日所改顺句，乃当日所谓捩喉扭嗓者也”。顺拗与音乐之间有着直接的联系，从诗律出发而定义的拗句，可能正是契合词作音律的句式，是不能随意改动的。不过从《永遇乐》来看，仍有不少改作顺句的作法，有一定的诗律化倾向[125]。

整体而言，《永遇乐》的格律以苏轼词的影响更大，柳永虽然是首位创作该调的词人，但当时谱式并未固定，《乐章集》的两首词作之间也有多处不同。经过词调的进一步传播后，苏词的句式与平仄为后人所广泛接受，体式也逐渐固定。苏轼的仄收句式比柳永更多，声情上也更为激切促迫。然而，随着格式的统一，后世词人即使创作声情平和的作品，如吴潜“和气熏来”一词通篇描绘元夕节日盛景，但形式上也不再使用柳词的平收句式，而与苏词更为相近。由于创作者甚众，使得《永遇乐》的词谱格律也趋于宽泛，平仄上多有不统一的情况出现。总的来说，《永遇乐》既可表现感伤凄苦的情感，又能歌颂升平气象，在声情上有兼

[125] 苏轼等人词作有诗律化倾向，为宋词声律中较为值得注意现象，此不具论。可参看朱惠国.2017.论辛弃疾二十四首《临江仙》的体式及其词谱学意义.*文艺理论研究* 37(04):100-109.

收并蓄之态，最终成为了两宋时期较受欢迎的长调。

参考文献

鲁国尧.2008.*语言学文集.考证、义理、辞章*.上海：上海人民出版社.

龙榆生.2017.*龙榆生学术论文集*.上海：上海古籍出版社.

刘尊明，范晓燕.2012.宋代词调及用调的统计与分析.*齐鲁学刊* (01):59-73.

刘尊明，杨东林.2012.宋代词人词调运用的定量分析.*中国文化研究* (04):124-131.

屈兴国.2013.*词话丛编二编*. 杭州：浙江古籍出版社.

（清）鲍廷博.1999.*知不足斋丛书*.北京：中华书局.

（清）陈廷敬，（清）王奕清等.1983.*钦定词谱*.北京：北京市中国书店.

（清）戈载.1981.*词林正韵*.上海：上海古籍出版社.

（清）秦巘.2010.*词系*.北京：北京师范大学出版社.

（清）万树.2013.*词律*.上海：上海古籍出版社.

（清） 周济.1958.*宋四家词选*.上海：古典文学出版社.

（宋）不著撰人.1991.*锦绣万花谷*.上海：上海古籍出版社.

（宋）刘辰翁著,吴企明校注.2015.*刘辰翁词校注*.上海：上海古籍出版社.

（宋）柳永著，陶然，姚逸超校笺.2016.*乐章集校笺*.

上海：上海古籍出版社.

盛配.1998.*词调词律大典*.北京：中国华侨出版社.

唐圭璋.2012.*词话丛编*.北京：中华书局.

王力.2005.*汉语诗律学*.北京：中华书局.

魏慧斌.2009.*宋词用韵研究*.陕西：陕西人民教育出版社.

谢桃坊.2006.唐宋词调之别体及分体问题.*古籍研究*(01):157-169.

朱惠国.2016.论《放翁词》的用调特色.*文学遗产*(05):48-59.

朱惠国.2017.论辛弃疾二十四首《临江仙》的体式及其词谱学意义.文艺理论研究 37(04):100-109.

漢學 3(2020)109-124 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/9781682025239_006

「自己的醫生」——論台灣詩人疾病書寫的人文精神

“His Own Doctor” ——On the Humanistic Spirit of Taiwan Poet's Disease Writing

李癸雲教授，台灣清華大學，台灣
Lee, Kuei-Yun, National Tsing Hua University, Taiwan

摘要

德勒茲（Gilles Louis René Deleuze）「文化醫生」概念認為書寫自身疾病的作家本身不是病患，而是醫師，是自己的醫師與世界的醫師。德勒茲把文學等同於醫學，其功能在於診治生命過程中被視為中止狀態的種種疾病。在討論台灣當代詩人的疾病書寫時，可以發現幾位具代表性詩人如施明正、林梵、林彧、陳黎和羅葉等，他們皆在詩中試圖改變疾病所造成的斷裂世界觀、個人存在樣貌，讓文學的意義等同於再生功能，呼應「自己的醫生」的概念。本文認為詩語具備優異的創造力，在重述疾病經歷與自我治療時，得以闡發新的疾病誌與生命價值。台灣醫學界近年來強調「醫學人文」，即是以醫學為主體，人文關懷與人文素養為結合附加的跨學科精神。本文則希望透過文學研究，能補充「人文醫學」的視角，強化人（文學）的主體性，觀察詩人如何重新詮釋疾病知識、病者經歷、與病共處等醫病關係。在醫學之外，另一種「醫生」。

關鍵詞
台灣詩人、疾病書寫、人文醫學、林梵、林彧、陳黎、羅葉

Abstract: Deleuze's concept of "cultural doctor" holds that writers who write about their own diseases are not patients, but physicians, their own physicians and doctors of the world.

Druze equates literature with medicine, whose function is to diagnose and treat diseases that are regarded as a suspension in the course of life. In discussing the disease writing of contemporary Taiwanese poets, we can find several representative poets such as Shi Ming-Zheng, Lin Fan, Lin Yue, Chen Li and Luo Ye, etc. all of whom in their poems try to change the fractured world view and personal appearance caused by disease, so that the meaning of literature is equivalent to regenerative function, echoing the concept of "his own doctor". The poetry equip with excellent creativity to develop new disease history and life value while retelling the illness experience and self-treatment. In recent years, Taiwan's medical profession has emphasized "medical humanities", that is to consider medicine the subject, and humanistic care and humanistic literacy as the combining interdisciplinary. This paper expects to complement the perspective of "human medicine" and strengthen the subjectivity of human (literature) through the literary research. As well to observe how poets reinterpret the medical relationship among disease knowledge, illness experience and the coexistence with disease.Beyond the medicine, another “doctor”.

Keywords
Taiwanese poet,disease writing,human medicine,Lin-Fan, Lin-Yu, Chen-Li, Lo-Ye

一、前言

文學與醫學的關係，歷來已有許多探討，本文專注於兩者之間的溝通性與交集。一向關注文學意義的法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）曾認為兩者應產生新關係，「也許

批評（文學上的意義）與臨床（醫學上的意義）會進入一種新關係，彼此教導，反之亦然。[126]」陳永興醫師則提出：「醫學和文學的交集就是對生命本質的探討，對生命受疾病和死亡挑戰的探討。[127]」；致力結合醫學科學與人文文學的李宇宙醫師，也認為醫學和文學對話的結構核心是某種關於痛苦生死等特殊意義的傳遞[128]。因為病痛，主體有了更深刻的生命體悟，例如陳昌明在林梵《海與南方》詩集後跋裡肯定詩人的「病中悟道」，「深刻的文學思維，常源於生死危懼的經驗。林瑞明自二○○八年開始洗腎，幾度生死交關，如此嚴重的肉身困境，造就他成為感通心靈的生命。[129]」舉證詩作：「疾病王國的病因/定期進行血液透析/我痛故我在」。林梵以「我痛故我在」道出深沉的病中感受，在痛中感受存在，而血液透析（洗腎）是醫療行為，同時成為詩人澄淨心境的隱喻。這樣的寫作特質即抵達了李宇宙所言的醫學和文學對話的結構核心，一種關於痛苦生死等特殊意義的傳遞。文學已能展示許多普遍的人性心理與事件的同情理解，讓醫學更加人文化、人性化，重視人的主體，若能更聚焦於疾病與人的連結上，透過患病主體的自我審視與面對疾病的方式，相信能給予醫學界更多啟發，

[1]雷諾．博格著.李育霖譯.德勒茲論文學[M].台北:麥田,2006:42.
[2]陳永興.醫者情懷：台灣醫師的人文書寫與社會關懷[M].台北:印刻,2013:18.
[3]李宇宙.疾病的敘事與書寫[A].見:蔡篤堅編著.人文、醫學與疾病敘事[M].台北:記憶工程,2007:5.
[4]陳昌明.病中悟道[A].見:林梵.海與南方[M].台北:印刻文學,2012:295.

從器官到身體到心理到存在樣貌，醫療行為應如何涵括？

本文立基於文學與醫學的可溝通性質，討論了台灣詩人疾病書寫的「再生」意義，觀念來自陳黎詩集《妖/冶》的扉頁副標題「二○○首再生詩」。「再生詩」指的是陳黎取材馬太福音、聶魯達詩作、辛波絲卡詩作、己身詩作加以重製「再生」的創作方式，亦是指透過寫詩企圖從病症中「再生」的意念。此層涵義源於醫學界在臨床時，傾聽病人自述裡，發現「這些書寫與言說努力也是一種自我的靈魂治療運動，力挽自己被疾病宿命和死亡恐懼所摧殘的尊嚴。[130]」因此，疾病與治療的經驗更積極性的意義，更具「再生」的精神。這一層涵義，可以在許多書寫疾病的詩人詩作裡得到呼應。例如鯨向海為《妖/冶》作序時，直言此集「竟成如此珍貴動人的疾病誌.....如果必然存在那些病痛，過去的自己無法忍耐，只好重組出一個全新，可以忍受的自己了（『我的問題將會崩解：靈魂再度乾淨』）。這也是此本『再生詩』的隱喻：解構原先的文本，而重構新的文本；對應解構了病痛，而重新抵達一健康的境地。[131]」鯨向海兼具醫生與詩人的身分，對陳黎的疾病書寫理解深刻，而陳黎也對此集賦予更強烈的治療功能，「我稱這些詩為『再生詩』，既再生馬太福音已有之文字，也企圖再生、復活自己身心的力量。.....我覺得《妖/冶》一名更具生命

[5]同註 3:12.

[6]鯨向海. 序：廣大的秋天在他的舌下秘密歌唱[A].見: 陳黎. 妖/冶[M].台北:二魚文化,2012:8.

力與張力，既是病妖來冶煉我、試煉我，也是做為病者與創作者的我，試圖以生命與藝術之力冶煉、治鍊住這些病妖。[132]」

筆者認為這個獨特的書寫意義，必須深入提煉賦義。前述德勒茲關注於文學與醫學的溝通，李有成在詮釋此傾向時說明：「（德勒茲）他視生命為過程，而各種疾病正好是這個過程中『被中斷、阻擾或填補的狀態』，此外，他認為『作家本身不是病患，而是醫師，他自己的醫師與世界的醫師。』德勒茲的意思是，文學等於醫學，『彷彿是一項健康事業』，其功能在於診治生命過程中被視為中止狀態的種種疾病。」[133]德勒茲的「文化醫生」的概念非常適用於談論疾病書寫裡的生命探討，作家試圖去解釋，甚而改變疾病所造成的斷裂世界觀、個人存在樣貌。文學的意義等同於再生功能。

二、「人文醫學」的研究情況

整理「醫學人文」目前的研究情況，可發現有十餘部的學位論文，其中多部出自醫學學類系所，研究主題主要

[7]陳黎. 前言：與群妖諸痛共舞齊妖冶[A]. 見: 妖/冶[M].台北:二魚文化,2012:26-27.

[8]李有成. 推薦序：醫學之為隱喻[A].見: 陳重仁. 文學、帝國與醫學想像[M]. 台北:書林,2013:6.

集中在台灣社會變遷下之人文醫學探討。[134]此外，可以從出版年份觀察到新世紀以來，更多人文學科系所加入跨醫學主題研究，從哲學、歷史學、心理學和文學等領域，延伸探討醫學中之人文精神內涵。其中與文學領域相關論文為黃靖如《醫師作家劉育志網路作品研究》，[135]以文本分析法探討劉醫師如何透過網路社群，經營臉書粉絲專頁，發表科普作品及描繪病房故事散文，將醫者與病者的互動內容，以及病房中之人間百態和人性思考帶入日常閱讀中。謝至鏗《醫學生之醫學人文訓練 - 運用敘事醫學模式記錄患者生病史之初步嘗試》，[136]從心理學領域針對學生之敘事醫學作業，探討「敘事醫學」如何有效提升醫者與患者的互動關係，強調醫學生對於醫學人文素養的增強，將有助於理解患者所受之精神磨難，在疾病與治療中體現真實的人類生活。

在期刊論文方面，大多數來自專業醫學領域對於「醫

[9]醫學系所碩士論文依年份列舉有：陳永旭. 醫學人文劇『幸福的記憶』社會實踐之研究[D]。陳俊霖. 生態思潮與醫療理念的交會──本土生態醫學思維初探[D].李政益. 疾病、文化與社會變遷─由結核病流行觀點探究二次世界大戰前後的臺灣社會[D].張雅惠.日治時期的醫師與台灣醫學人文──以蔣渭水、賴和、吳新榮為例[D].蔡友蘭. 十九世紀末西方醫療體系傳入臺灣遭遇之抵抗與衝突─從馬雅各教案事件談起[D].謝文祥. 以安寧緩和療護觀點分析現代醫療的人文訴求[D]等.

[10]黃靖如. 醫師作家劉育志網路作品研究[D].嘉義:國立中正大學台灣文學研究所碩士論文, 2014:

[11]謝至鏗. 醫學生之醫學人文訓練 - 運用敘事醫學模式記錄患者生病史之初步嘗試[D]. 台東:慈濟大學人類發展學系碩士論文, 2012:

學人文教育」改革和推廣方面的探討，尤其是如何將人文課程納入通識教育，作為培養醫者兼具醫學專業知識及人文素養，改善和提升傳統以生物醫學和社會科學為基礎，因過度科學化造成日益僵硬且緊張的醫療糾紛和醫病關係。此外，從醫學倫理和疾病敘事作為跨學科研究主題，亦形成另一條研究路線，吳易叡〈醫學倫理在變動社會以及制度中呈現的形貌—一個醫學生的觀點〉，[137]從 SARS 對台灣社會的衝擊影響，省思醫生作為精英族群的成因、從理想主義過度到犬儒主義的職業態度，以及在醫學院評鑑下被犧牲掉的醫學倫理。李宇宙〈疾病的敘事與書寫〉[138]是早期提出疾病書寫或醫學書寫，可以作為解讀臨床醫學知識的文本，並將疾病誌視為新興的次文類，主張醫學人文屬性被上綱為醫學教育核心的可能性。何明蓉〈文學與醫學：醫學人文教育的實例〉[139]認為醫學界普遍缺乏人本思潮教育，應著手開設結合人文學科與醫學相關之人文課程，並於文中舉列多部由醫生執筆或書寫醫病關係之西方小說作品，作為課程設計之參考文學文本。林慧如〈從敘事學談醫學倫理教育之人性化改革〉，[140]立論敘事醫學應藉由培養敘事能力，重新建構臨床經驗中的人文感受，並從敘事學

[12]吳易叡. 醫學倫理在變動社會以及制度中呈現的形貌--一個醫學生的觀點[J].臺灣醫學人文學刊, 2004, 5:149-158.

[13]李宇宙. 疾病的敘事與書寫[J]，中外文學, 2003, 31(12):49-67.

[14]何明蓉.文學與醫學：醫學人文教育的實例[J].中外文學, 2003, 31(12):10-25.

[15]林慧如.從敘事學談醫學倫理教育之人性化改革[J]. 應用倫理評論, 2016, 61:77-92.

理論檢視現有醫學倫理教育問題，強調完整的人文教育應同時涵蓋知識論、美學和倫理學。

而從文學角度出發的「人文醫學」研究情況則主要是台灣文學界對於疾病敘述的探討，除了「疾病的隱喻」式的研究，還有醫病書寫之研究，此範疇最早可溯及日治時期，王靜禪《日治時期疾病書寫研究：以短篇小說為主要分析範疇（1925~1945）》（國立成功大學台灣文學研究所碩士論文，2008 年），探討日治時期作家在殖民體制底下，藉由親身疾病經驗，或切身觀察中，疾病書寫所呈現的人道關懷與精神樣貌。王幸華《日治時期台灣新文學之醫病書寫研究》（東海大學中國文學研究所博士論文，2008 年），以及林于弘、謝欣芩〈台灣現代醫生詩人的疾病觀察與醫療書寫〉（第一屆台灣話文暨文化研究會論文集，2007 年），兩者從「醫生作家」視角出發，析論醫者如何將疾病觀察放入文學書寫中，展現身體疾病與時代脈動之間的關係，並延伸作為殖民地歷史及國族寓言的隱喻。此外，精神醫學界也開始觸及對疾病敘事的探討，其中台大精神科醫師李宇宙在〈疾病的敘事與書寫〉中以「疾病誌」（pathography）寫作為例，將疾病的文學敘述視為臨床醫學的學習材料，主張病患可藉由書寫從醫學科學中重新贖回身體的主體性。順此觀點，精神科醫生詩人鯨向海在〈病歷書寫奇談〉中也談及「疾病陳述」與「病歷呈現」之間的關係，文中提到「病人的聲音不再重要了，必須經由醫師以化約論的方式濾過，以非常簡潔、中性而不帶情

感的方式在病歷上重新敘述」，透露出現代醫學對於疾病敘述進行一套理性而科學的轉譯過程，往往著重於病患症狀的解除，而非心理層面的探索和追究。

綜上所述，目前台灣文學界對疾病書寫的研究偏重於「隱喻性」，不論是國族寓言、社會文化或個體歷史，罕見一種「人文醫學」式的視角出發，進行以文學作品為主體，融入疾病知識、病者經歷、與病共處、存在觀淬煉等醫病現象觀看視角的研究方式。再者，目前的研究現象偏重於小說文類與主題內容的探究，對現代詩的討論較少，對於文學語言與形式美學如何連結醫病經驗的議題更是付之闕如。因此，本文認為在「醫學人文」如此盛行的當下，文學研究者該如何因應跨學科的趨勢，思考從文學的立場，建立起「人文醫學」式的研究路徑，開展台灣文學研究的新面向。

三、「文化醫生」與疾病詩

在文學理論方面，法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）的最後一本著作《批評與臨床》(Essays Critical and Clinical)，詳細闡述文學的醫學功能，並提出批評（文學上的意義）與臨床（醫學上的意義）應產生一種新關係，彼此教導。除此，德勒茲的「文化醫生」的概念，將可幫助本文解讀現代詩重構世界樣貌的語言意義。德勒茲認為文學或藝術家能透過語發明新的價值，推崇及增強生命，「也

許他們『受苦』於所分析的病症……他們知道如何萃取和創造感情與思維的新形式與新方式，一種全新的語言」[141]。現代詩的語言美學與疾病表達之間的互涉連動，也是必要關注的層面。

再生詩的意圖實踐於多位詩人身上，除了陳黎，林彧與詩集同名的〈嬰兒翻〉一詩，描述中風後復健的心情，翻身成功即如新生兒的欣喜，這些詩語的表達要回了主體被肢體不便所剝奪的存在感：「翻身後，我像剛滿月的/嬰兒，在復健床上無知地笑著/ /明明是逐漸撿回被盜的天賦/我卻有種收復失土的吋吋激動[142]」，無怪乎向陽如此觀察：「這些疾病詩大概足以讓他，也讓其他病者生出『去病』動能，而得以和疾病相處，不再受其折磨吧。林彧在詩集〈後記〉中自期，『要像赤子般，日益進步；要像赤子般，無知無邪。』這是告別『破折』人生的新日的開始，而詩正是他改寫人生的最佳本錢。[143]」「詩是改寫人生的最佳本錢」，即是本研究所欲肯定的疾病書寫的積極性意義。

此外，向來被慣從政治與人權角度來評析的施明正，曾出版過一本詩畫集《魔鬼的妖戀與純情及其他》[144]，若從人文醫學的角度來審視其對精神狂亂時期所書寫的這一系列詩作，將可發現其蘊藏的核心意義──救治。施明正在

[16]雷諾．博格.李育霖譯. 德勒茲論文學[M],台北:麥田,2006:51-52.
[17]林彧. 嬰兒翻[A]. 見: 嬰兒翻[M]. 台北: 印刻, 2017:94.
[18]向陽. 推薦序：在破折中翻身[A].見: 嬰兒翻[M]. 台北: 印刻, 2017:40.
[19]施明正.魔鬼的妖戀與純情及其他[M].台北:前衛,1985:

詩集〈後記〉交代為何要寫詩:「假如沒有使用這種自我療治的創作行為，來治療我瀕臨死亡與瘋狂的自我心理分析等，移情於詩的創作過程，我這條狗命，也許不再可能寫下這篇後記，甚至於也就沒有去年以來，為數將近千張筆力如手術刀的素描創作，後人也就不能再看到施明正投注我的全生命 ，奮發創造的畚箕文學：詩與小說，和我非凡的素描與油畫」[145]，換言之，他選擇以詩歌來自我挽救，讓完整的施明正（畫家、小說家、我）得以再續，他並引痙弦之言,「用詩贏死亡」。

而詩人林梵長期因腎病所苦，其詩集《海與南方》記錄了他與病相處的生活與心境，詩人逐漸提煉出病中的存在奧義，例如〈生命之泉〉一詩所述:「.....不要怨天，不要怨地/更不要怪罪於嘴饞/鈉鉀離子是致命傷/千萬個腎絲球一一熄滅/而我身心靈依然明亮/ /仍然邀請天下有情人/請妳瞧我血液的交替循環/請妳傾聽我鮮血流動的聲音/我的血液仍然如昔溫暖/我的心仍然噗噗地跳動」[146]，這是不屈服的姿態，也是德勒茲所指「自己的醫生」，儘管身體在診斷檢查中是晦暗的，但心靈仍是明亮的。

不論是描述性的疾病誌或寄予療癒意涵的「再生詩」皆會總結於現代詩形式美學的觀照之中，文學研究無法忽略文體特質與表現方式，而事實上，形式表現也與疾病誌與再生詩相關。本文參考德勒茲對文學的看法來解讀現代

[20]同上註: 213-214.
[21]林梵. 海與南方[M].台北: 印刻, 2012:24-25.

詩重構世界樣貌的語言意義，「對德勒茲來說，作家是尼采式[147]的文化醫生，是解讀疾病及健康的文化符號徵候學家，同時也是治療師，其療法為生活提供了新的可能性。……文化醫生並不只是符號的詮釋者，還是一個藝術家，愉悅地根除文化的病原，發明新的價值，推崇及增強生命。薩德與馬佐赫經常被視為與他們名字相關的戀態樣本，但德勒茲視他們為偉大的社會權力與欲望結構的徵候學家。他們製作了世界的複本，其功能是做為文化批評的形式，以及為生命開啟新的可能性。」[148]詩語是符號，上述的「再生詩」的意念表達則是「發明新的價值，推崇及增強生命」，詩人與詩作不在於複製世界，而是創造另一個世界。詩語優異的創造力，在重述疾病經歷與自我治療時，得以闡發嶄新的疾病誌與再生詩。「德勒茲認為，馬佐赫和薩德都是偉大的臨床學家及偉大的作家。也許他們『受苦』於所分析的病症……他們知道如何萃取和創造感情與思維的新形式與新方式，一種全新的語言」[149]。

關於全新的語言，陳黎的例證可以作呼應。身為精神科醫師兼詩人的鯨向海觀察出：「畢竟很多時候大部分的寫詩者的奇想本來就趨近瘋狂如同某些患者的妄想與幻覺也可能具備詩意。這種晃蕩迷幻錯亂，也像是陳黎病痛中體

[22]因尼采曾經說過，藝術家與哲學家是文明的醫生.
[23]雷諾．博格著.李育霖譯. 德勒茲論文學[M].台北: 麥田, 2006:28-29.
[24]同上註:51-52.

悟的詩風[150]」。苦難的身心，透過實驗性的語言來傳達，更能從新語言裡命名病症與自己。早逝的詩人羅葉，在《病愛與救贖》詩集裡，完整的呈現了病與詩兩者不可分的關係，唐捐認為:「化病為詩絕對是痛苦的，那是在肉身崩毀的遺址中重建生存的理念，辛酸而堅忍。[151]」即使如此，羅葉仍不放棄自己對病的詮釋權，〈我的病──腎臟超音波檢查獲悉罹患多囊腎〉寫著:

……我的身 我的器官 我破裂的腦血管
是怎麼回事，我是怎麼 回事:
造物以幻滅來印證存在
光亮需要巨大的黑暗為它照明──
生命彷彿才開始而世界像一場確定的病
在前方某個不確定的時點上
等候著，等我帶領剩餘的自己
迎向前去……[152]（羅葉, 2013, *我願是妳的風景: 羅葉詩選*,台北, 典藏文創）

在詩裡，永遠有一個不確定的世界，尚未到終點，語言會帶領詩人（或讀者）迎向前去……

[25]施明正.魔鬼的妖戀與純情及其他[M]. 台北:前衛,1985:12.
[26]唐捐.『壞學生』的詩：重讀羅葉[A]. 見: 我願是妳的風景：羅葉詩選[M].台北:典藏文創,2018 再版:22.
[27]羅葉. 我願是妳的風景：羅葉詩選[M],台北, 典藏文創, 2013:139.

四、結語

筆者認為，因應醫學界「醫學人文」近年來跨學科學習的努力，文學研究也應思考從文學的立場，建立起「人文醫學」式的研究路徑，開展台灣文學研究的新面向。因此，跳脫「疾病隱喻」式的研究框限，轉而實際論證詩人—詩作—疾病之間的組構、辯證關係，以一種人文醫學出發的研究方式，將更能理解並扣應現代文學作品的深沉精神意涵。文學研究亦是社會文化的一環，希望透過本文的溝通，將可對話或補足醫學、社會學或心理學等不同學科的研究面向。

本文借助德勒茲「文化醫生」的概念，立論書寫自身疾病的作家本身不是病患，而是醫師，是自己的醫師與世界的醫師，因為他們會在詩作中將原本在醫療診治過程裡被視為中止狀態的種種疾病，以及因而斷裂的世界觀、個人存在樣貌，以文學的意義加以修補，甚至再生。詩語是最富創造力的文類，在重述疾病經歷與自我治療時，得以重新闡發新的疾病誌與生命價值。

參考文獻

陳昌明.2012.病中悟道[A].林梵.*海與南方[M]*.台北:印刻出版社.

陳永興.2013.*醫者情懷：台灣醫師的人文書寫與社會關懷*[M].台北:印刻出版社.

何明蓉.2003.文學與醫學：醫學人文教育的實例[J].*中外文學*.31(12):10-25.

黃靖如.2014.*醫師作家劉育志網路作品研究*[D].嘉義:國立中正大學台灣文學研究所碩士論文.

鯨向海.2012.序：廣大的秋天在他的舌下秘密歌唱[A].陳黎.*妖/冶*[M].台北:二魚文化出版社.

林梵.2012.*海與南方*[M].台北:印刻出版社.

林彧.2017.*嬰兒翻*[M].台北:印刻出版社.

羅葉.2013.*我願是妳的風景：羅葉詩選*[M],台北：典藏文創出版社.

李有成.2013.推薦序：醫學之為隱喻[A].陳重仁.*文學、帝國與醫學想像[M]*.台北:書林出版社.

李宇宙.2007.疾病的敘事與書寫[A].蔡篤堅編著.*人文、醫學與疾病敘事[M*].台北:記憶工程出版社.

雷諾·博格著.李育霖譯.2006.*德勒茲論文學*[M].台北:麥田出版社.

林慧如.2016.從敘事學談醫學倫理教育之人性化改革[J]. *應用倫理評論*.61:77-92.

李宇宙.2003.疾病的敘事與書寫[J]. *中外文學*.31(12):49-67.

施明正.1985.*魔鬼的妖戀與純情及其他*[M].台北:前衛出版社.

唐捐.2018.『壞學生』的詩：重讀羅葉[A].*我願是妳的風景：羅葉詩選*[M].台北:典藏文創出版社.

向陽.2017.推薦序：在破折中翻身[A].*嬰兒翻*[M].台北:

印刻出版社.

吳易叡.2004.醫學倫理在變動社會以及制度中呈現的形貌--一個醫學生的觀點[J].*臺灣醫學人文學刊*.5:149-158.