

南國人文學術文摘(32則)

“文”的發源——從“天文”與“人文”的類比談起

鄭毓瑜

《政大中文學報》第十五期，2011年6月

《周易》〈賁〉卦下〈象〉傳云：“觀乎天文以察時變，觀乎人文以化成天下”，大概是“人文”一詞最早出現的地方。這個句子將“天文”與“人文”作為“類比”。中國人文學中最基本的看待世界的方式就是“類推”，所謂“方以類聚，物以羣分”，是這種類推的模式賦予世界萬象以意義，同時建構宇宙和諧的秩序。

“感物”引發“連類”，“連類”就是“感物”的內容與體現。而作為宇宙類推中心的“人”在這個類推體系中是唯一能“感知”同時又“應顯”的樞紐。世界的整體於是在人的個體上顯現，而出自個體身心的文學就是整體世界的舞臺。這是彼此相互包含與顯現的“個人——整體”。在“體氣”、“氣感”的主題所形成的集體共識中，可以讓外在於我的宇宙，成為內在於我的一部份，顯現完整的“宇宙——身體”之“文”。

重言疊字以及連綿詞（複音詞）在《詩經》、《楚辭》及漢賦等文學作品中大量出現，正是透過語言的“重複”現象，就可以形成穿通連結的“連類”效應。“譬喻”本身就是“重複”與“聯結”的集合體。物類之間彼此親近、感通的“相似性”，是透過重言、連綿字以及比興、賦誦被“標記”出來。這是一個動態的人文建構過程，我們透過連類向通感的底層趨近，我們不斷重複以便琢磨或調諧出理解世界的譬喻圖式。

劉麗《文心雕龍·原道》中的“道之文”與“心之文”，都透過“光明”來描述所達成的美好狀態。對於文學研究者而言，還要置位於“天文”、“人文”或者說是所有相整合的“文”，所共同聚顯彰明的本體中。從“觀”作為“沉思”的角度說來，在“文”的建構史上，還應該是一個原型意象的召喚行動，在原型意象與抽象概念的兩極之間相對又相關的拉引編織，不論是跨類的聯繫或重複的圖式，都是這些引力相互作用的蹤跡；而最後所謂“文明”也許就可以視作這兩極之間的會通狀態，那發端於一個光明整體，也是完成後的整體光明。

如果“概念譬喻”或“思考框架”是不斷經緯編織的意象圖式，它一方面不斷自我重複，當然也在跨越衍生的過程中不斷自我調整或重構。正是在一個集體內化同時又不斷遷變的觀想與表述的譬喻活動中，我們可以穿越世代與地域，發現新舊衝擊中那層層的“文”的堆累與融合所構成的新圖式，也才成就了這個中、日與東、西乃至於古、今相互連類、上下貫穿的“人文”蹤跡，以及值得我們繼續追索的關於文學的廣遠“文化史”。（黃燭 摘錄）

中國古代原生性“源流文學史觀”詮釋模型之重構初探

顏昆陽

《政大中文學報》第十五期，2011年6月

迄始於晚清時期光緒23年寶警凡編撰的〈歷朝文學史〉是“中國文學史”書寫的開端，該書在光緒32年正式出版。截止至1949年，約有346種“中國文學史”問世。（一）自晚清寶警凡、林傳甲、黃人之後，直到1920年代曾益、朱希祖、謝無量等人，除黃人提出借自西方的“螺旋型進化史觀”之外，其他大抵是文獻的編排與鋪陳；（二）1920年代之後至1940年代，鄭振鐸、胡小石、魯迅、胡適、傅斯年等秉持西方移植史觀、亦湊合中國傳統“一代有一代之文學”的觀念、以及西方19世紀末以來流行的“有機體比論”、胡適所倡“平民/白話/活文學”與“貴族/文言/死文學”二元對立等觀念，進行文學史的疏理工作。（三）1949年以後，“文學進化史觀”逐漸被“唯物辯證文學史觀”所取代。總之，中國史學現代化、主觀立場上預設文學革命意圖的“文學史書寫”，是這近一百年文學史書寫的文學史觀、是文化社會實踐的“論述”（discourse），而不是學術研究上的“論證”（expound and prove），是依“文學自覺”從而“文學獨立”所建構的“個人抒情文學本質觀”思潮下之產物。

作為格式式的詮釋框架，文學史對文學歷史傳統過度片面化地曲解與評價，“傳統”在“效果歷史”的作用下被弱化，以達到配合“白話文學革命”的論述目的。在中國古代繁富的史料中，考察、詮釋第一手文本，以重構中國文學史“原生性文學史觀”、建立源自傳統文化內在“詮釋模型”的文學史書寫，其間唯有董乃斌等人主編之〈中國文學史學史〉對源流、正變、代變等觀念有所論述，以及周勳初〈文學“一代有一代之所勝”說的重要歷史意義〉、王濟洲〈“一代有一代之文學”文學史觀的現代意義〉、齊森華〈“一代有一代之文學”論獻疑〉等文也作了比較適切的論述。

王鐘陵曾提出“原生態式的把握”，他所謂“歷史真實的第一重存在”，指的就是直接史料之客觀他在性文本所蘊涵的中國古代文學歷史，本文所提出的“原生性文學史觀”，即蘊涵王鐘陵所謂“歷史真實的第一重存在”中。“重構”即是“重新建構”，“詮釋模型”（interpretive model）指的是可以做為詮釋經驗現象之意義的模型化理論。“文學”不是自然的產物，而是人為的文化創造品，因此沒有什麼絕對、普遍的先驗性形上本質（metaphysical essence）。所謂“文學本質”都是某一個歷史時期的某一個文學家或文學群體對它所做的“規創性定義”。因此，即使同一個歷史時期的不同文學家或文學群體對文學本質所做的規創性定義也會有其差異。古代文學家在進行“文學本質論”的建構時，大多以循流溯源的“起源”論述為其策略，讓“文學本質”不只停駐在理論性的抽象概念層次，而能落在歷史事實，以做出涵有實質內容的規定。這種將“本質”與“起源”整合的論述，我們稱之為“母體歸源論”，是古代很普遍的一種文學史論。

詮釋模型的類型大致可分為：1、文體形質因變關係的詮釋模型；2、文體價值本末關係的詮釋模型。第一種模型又可以分為“基模型形構”：即體制或體裁，如詩、賦、詞、曲；“意象性形構”：題詩、體貌、體格、風格；再結合以源、流、源流三者模型性概念，從“效果歷史”視角，結合上述詮釋模型，依照“每一類體都有其根源性原因或發生性條件”、“源與流不同文體之間形構上呈現因襲性的共同特徵與變異性的各殊特徵”、“一種或少數母類體及多數子類體的分流原則”進行“重構”。綜合中西方文學史理論實踐的各家所長，應用於中國古典文學歷史思維的重構實踐，以此為基礎建立以中國古典歷史學理論基礎為中心的中國古典文學史觀，即以科學的歷史思

維詮釋、重建、轉換文學史、史學史觀念中主體意識過濃的弊端，為重新撰寫新科學意義上的古典文學史提供完整的哲學理論基礎。（王秋秋 摘錄）

“守靜督”與“緣督以為經”——一條體現《老》、《莊》之學的身體技術

蔡璧名

《臺大中文學報》第三十四期，2011年6月

十九世紀末葉以降，國人對子學的研究多聚焦於心性論，似視心性論為一套理性思辨的產物，忽略了傳統子學在身體層面的深厚基礎。事實上，這些過去不被注目的身體層面，在《莊子》中俯拾即是。論及身體感如《齊物論》之“嗒焉似喪其耦”、“形如槁木”；《大宗師》之“墮肢體”、“其息深深”。論及身體技術如《養生主》之“視為止”、“官知止而神欲行”、“以神遇而不以目視”；《人間世》之“徇耳目內通”等。論及身體經驗者，如《德充符》之“不言之教”；《大宗師》之“其寢不夢”、“色若孺子”、“息以踵”；《應帝王》之“機發於踵”與“其臥徐徐，其覺于于”等。《老》、《莊》的工夫在於“無為”之“為”與“不刻意”之“刻意”。倘若明白莊子“處行無有”之“處行”、“不刻意”之“刻意”、“不益生”之“益生”，便能開啟體現莊學“常因自然”之“自然”（《德充符》）工夫的關鍵法門。

在《養生主》中，實有一條堪為身體規則的線索：“為善無近名，為惡無近刑，緣督以為經。可以保身，可以全生，可以養親，可以盡年。”歷來註疏家多不直接用“督”字詮解“緣督以為經”，甚至有不少註家將“緣督以為經”與“爐火內丹”之學畫上等號，以為依循本字本義解釋“督”字，將使《莊》學誤入“修鍊馭氣”、“談吐爐火”、“攝生養形”的樊籬，而“絕非莊子本旨”。然而，先秦兩漢典籍視“督”為“督脈”的文例不在少數，以“督脈”為“督”的解釋當可合理納入《莊子》成書時代之語境中。但魏晉以降註家仍多取“中”義，以“順中以為常”詮解“緣督以為經”。

以“督”為“督脈”來理解“緣督以為經”，可以無關爐火修鍊，亦迥異於“吹呶呼吸”、“熊經鳥申”等莊子明言不為之事。它可以關乎形體，卻以心靈境界為鵠的——意在心境的臻升，而待身體的技能與工夫來輔助；或待心境臻升後，身體境界亦隨之自然臻升進。一九七三年出土的馬王堆西漢帛書《老子·十六章》“守靜篤”一語作“守靜督”，使得守靜的主體由“心”變為“督脈”，由心靈、意識擴展為投身世界的身體主體。這不僅提供傳本《老子·十六章》一種嶄新的解釋可能，亦展現《老子》陶養與訓練身體之新途徑。

將“守靜督”與“緣督以為經”二語相較，《老》、《莊》皆將工夫聚焦於“督”。其差別僅在《老子》以“守”字講督脈工夫，未言如何“守”；《莊子》則“緣”之“以為經”，較具體地指示工夫之操作：其一，它是一條身體規訓的普遍原則，行住坐立隨處留意、任何時刻皆需恪守；其二，它是一項可授予他人的技巧，無論時代、不分地域，人人皆能學會。皮拉提斯欲調整、回復的那條“與生俱來的直線”，與太極拳必須豎起的“脊樑”，也就是《莊子》不刻意卻時刻緣以為經的“督”。這樣的偶合正幫助我們從現代生理解剖學的角度，認識此一維持身體縱軸直立的身體技術。（李思清 摘錄）

論鮑照仿古樂府詩的文類慣性與風格特性 ——由篇題有無“代”字的區辨述起

李錫鎮

《臺大中文學報》第三十四期，2011年06月

樂府詩作為入樂可歌的歌辭，始終與樂、舞存有密切的關聯。至於文人撰作的樂府詩，仍以擬歌辭的形態存在，仍須遵守某些製作慣例，受到樂府詩體制的制約，實與徒詩有所區分。鮑照的仿古樂府詩，既是擬歌辭又為仿擬之作。我們可從樂府詩的文類特性、文人擬歌辭的寫作傳統兩個方面探討其所採用的慣例，並進而說明哪些新變成份突顯了作者的個人風格。

魏晉南朝詩歌篇題“擬”字有其語用上的限定義，應當視為一種標題方式的慣例。鮑照採用舊作撰作的樂府詩，“代”字標題即是依循慣例，主要用意就在顯示其作品有特定的摹仿對象。據汪師韓所述，凡標題“擬”字的詩篇，擬作與其所仿作品之間，必有高度的相似性；換而言之，鮑照“代”字標題的樂府詩，亦必如此。那麼鮑照雖同樣採用舊題撰作樂府詩，有無代字標題，勢必會牽涉到作品的構思及內容形式。透過鮑照〈代陸平原君子有所思〉、〈代陳王白馬篇〉、〈代淮南王〉二首、〈白頭吟〉、〈升天行〉與其特定摹擬作品或相關同題之作的比較，大致可見，“代”字標題的詩篇顯然較受所擬作品的制約。儘管摹擬的蹤跡清楚可見，卻非依樣葫蘆，略由分析應能發現鮑照大多別出心裁力求轉化，確實有令人耳目一新的藝術效果。至於鮑照無“代”字標題的樂府詩，相對而言，表述的內容或作品結構方式較為自由，唯因採用舊題，難免要受舊辭影響，然而亦可察見其作品事豐辭偉，思慮周詳，匠心獨運的一面。

依據上述鮑照具代表性的作品之討論，應可確認鮑照仿古樂府詩兩類作品的性質差別。就文學作品的創新求變是相對慣性成規而言，鮑照採用舊題或舊曲製作樂府歌辭，實屬擬作，卻不是只用舊曲調另填新詞；而兩類作品的摹擬成份都含有許多屬於文人樂府詩歌的慣例，最顯著的應當就在主題的承襲、形式特徵的沿用、以代言體方式表現三方面，因此若要論其突破變創，顯然亦可從中推求。

鮑照仿古樂府詩的風格本源於作者的世界觀和特有的表達方式，其仿古樂府詩的內容主題涉及人的存在處境與生命的反思，又能從人物觀點設想其生活景況，撮舉鮮明突出的景物意象來表現人物所思所感，具體呈現人物與社會世界活生生的關係，故作品分殊，卻有風格的一致性。這實已論及鮑照仿古樂府詩特有的文學表現方式，若專就形式結構而言，其作品所以給人動健奔放極富精神活力的印象，主要特徵乃在詩中語義最為精警的詩句，往往安排於篇章起首或結尾部份，而其句法又多採用論斷或詰問句，甚或二者兼用。（余春麗 摘錄）

蘇軾洩題李廌考辨

劉昭明

《文與哲》第十八期，2011年06月

蘇軾領貢舉，李廌落第，蘇軾作詩慰勉，有遺珠之憾，無不法之事。宋人屢載蘇軾主文、李廌落榜情事，多以訛傳訛。

朱弁《風月堂詩話》載李廌歸陽翟，黃魯直以詩敘其事送之，蘇軾和作。所言未確。應是蘇軾先作詩慰李廌，黃庭堅和作。朱弁又載蘇軾向眾考官宣示必以南省魁首拔取李廌，此說不合情理。蘇軾既領貢舉，不可能公然發此違法犯禁之言。陸游《老學庵筆記》所載則混淆人名、對象，“章持致平”應作“章援致平”。章持，章惇次子；章援，字致平，章惇季子。李廌乳母絕望自殺一事，亦道聽塗說。羅大經《鶴林玉露》“抑鬱而卒”之說或稍近之。

蘇軾輕視鄙薄李廌之說亦不可信。李廌雖曾埋怨蘇軾不舉薦，經蘇軾訓誨，幡然悔誤，品性、學問俱有長進。蘇軾死後，李廌作悼辭，語摯情切，傳誦天下。蘇軾雖曾正言訓誨李廌，然始終愛護李廌，李廌亦終生敬愛蘇軾。

羅大經《鶴林玉露》載蘇軾於鎖院之前，令三子蘇過將試題、範文送交李廌，僕人收受後，遭章持、章援竊去，導致二章高中，李廌落第。羅大經稱譽蘇軾眷顧李廌，不惜洩題，乃人品高尚德美事，可惜李廌命薄，無福領受，反令章持、章援揚名天下，章惇更得以攻擊蘇軾包藏私心，結黨營私。此說不合史實，悖離義理。當時蘇軾與吏部侍郎孫覺、中書舍人孔文仲同權禮部貢舉，須三人共同命題，非蘇軾一人所能獨斷，豈能於鎖院之前洩題李廌？蘇軾果真洩題李廌，贈詩何以自責遺珠？洩漏進士考題何其嚴重，蘇過何以未面交李廌？何以輕率交付僕人？李廌既知二章竊去試題、範文，何以默不作聲，不回報蘇軾、蘇過共商補救之道？凡此在在顯示《鶴林玉露》所載不合情理，漏洞百出。而羅大經謂章持竊題、高中第十名，純屬虛構。真正的事實是：元祐二年，蘇軾主文，章持落第。直至紹聖四年，曾布、蔡卞主文，章持始登第。章援、章持先後登第，除個人才學外，爛熟朝政時議，迎合試官，投其所好，亦是重要原因。

魏了翁《鶴山題跋·跋蘇文忠公墨跡》、清汪師韓《唐宋詩醇》、清王文誥《蘇文忠公詩編註集成·總案》從蘇軾人品、贈李廌詩意涵、政敵污讒論及政治氛圍駁斥洩題傳說，中情中理，平實可信。

清查慎行《蘇詩補註》論蘇軾非“潛通關節，冒犯科條”之人，所言極是；認為蘇軾洩題李廌傳言乃章惇父子所編造，目的是要誣毀蘇軾清譽。此說不合情理。因洩題之說固傷害蘇軾清譽，亦不利章惇父子，章惇不可能編造故事誣指二子是竊題賊。（胡善兵 摘錄）

唐代〈江南〉諸曲的轉化、記憶與書寫

廖美玉

《文與哲》第十九期，2011年12月

如何評定樂府民歌的意義與價值？在文學史上面臨三大挑戰：一是先秦“賦詩言志”、“微言大義”的政治意涵，延伸成漢代以來的教化與載道兩種文學觀，形塑出評價詩歌的權威性；一是文人創作詩歌的風氣日開，“詩人”群體的相互指認，創作技巧日成熟，發展成詩人流派的壟斷性；一是漢魏以來個體自覺的萌發，名士、英雄與詩人成為社會的菁英階層，佚名的樂府民歌遂告邊緣化。

當詩歌由無名無題、緣事而發的民間謠謳，轉而為言志抒懷、緣情綺靡的文人創作，並且逐步發展出詩學主張與詩歌流派時，固然使得詩歌技巧日益講究、題材日益開拓、內容日益精深、地位也日益提高，另一方面，卻也造成樂府民歌原有質素與自然美好記憶的失落。本文以唐代〈江南〉

諸曲作為研究文本，爬梳〈江南〉諸曲的起源與轉化，關注由農業到商旅與仙境的物候感知與閨情書寫，嘗試找回樂府民歌所蘊藏的豐厚民間生命力。主要論點有三：

其一為“由南音到華夏正音的〈江南〉諸曲”，梳理其歷史源流，由現存最早漢代的樂府古辭〈江南可採蓮〉，歷經魏晉南北朝的歷史變遷，至隋唐一統時代確立其“華夏正聲”的地位，至郭茂倩《樂府古辭》把〈江南可採蓮〉的入樂時間提早、流傳地區加大，使其脫離地方謠謠，成為具有全國性的典範性作品，在樂府民歌的發展上是一個極特別的案例。

其二為“從民間謠謠到文人創作的轉化與記憶”，先從形制上探究〈江南〉諸曲的起源與轉化，再從江南的地理位置切入，爬梳由漢至唐的歷史發展，即使南朝都城位處建康，仍未能改變其邊陲性。而觀察文人介入民間謠謠寫作所呈現的江南民間生活記憶，除了清楚映現江南的區域特性，引人注目的是繁春盛景取代了夏日採蓮的季節特性，文人規格的桂楫蘭橈取代了楫小船輕的採蓮船，金門玉堂取代了田田蓮葉，都會風情建立在以“黃金”、“千萬”為估算單位的富貴奢華上，意味着江南正由市井俚俗向都會風華轉進、由農業轉型為商旅的生活型態轉變。

其三為“唐代〈江南〉諸曲的書寫特質”，由民間謠謠到文人寫作的手法轉化，不外乎“捨棄”、“聚焦”與“放大”三種，檢視文人創作〈江南〉諸曲，大抵可歸納出文人書寫江南的共同記憶，主要集中在“物候感知”與“閨情書寫”兩大主題。再分別從“由農到商的物候感知”、“商旅導向的閨情書寫”、“依違仙情與世情的閨情”三個視角加以細究，可見其不同於傳統的各種風貌，有助於尋繹出唐代詩歌主流書寫以外的更多面向。（余春麗 摘錄）

吳體詩探論

蔡振念

《文與哲》第十九期，2011年12月

杜甫〈愁〉詩題下自註“強戲為吳體”，但並未註明什麼是吳體。蔡居厚《蔡寬夫詩話》提到吳體一詞，也未進一步解釋。王觀國稱鮑照諸集中亦有兩篇吳體，今本鮑照集並無吳體詩，所謂鮑照吳體應是指他的吳歌。劉克莊所謂吳體，應是指韋應物晚年在吳地所寫詩作的風格而言，和杜甫等人所作的吳體詩沒有關係。真正以大量詩例來說明吳體詩的是元方回編選的《瀛奎律髓》，但對於吳體是否即拗字類的拗體律詩，卻語焉不詳。

清初黃生說吳體出於吳中俚俗，又說吳體即拗律，言下之意是指帶有俚俗方言的拗體。仇兆鰲註杜詩，於〈愁〉詩題下引用黃說。清人吳體源於吳中俚俗歌謠的看法影響了近代。夏承焘說：“我以為杜作吳體，本是同民間歌謠聲調，並沒有什麼字聲上的規律。”張夢機、陳文華、聶石樵、鄧魁英、杜仲陵等也都沿用黃生之說而不加論證。郭紹虞〈論吳體〉：“大抵所謂吳體原指民間詩體”，“吳體原出吳中民間詩”，“唐人拗律，有運用拗調的拗律與運用古調的拗律。吳體，則是運用古調的拗律，而又深受民歌的影響者。”

我們檢索了唐宋以下詩人的文集，以題目標示為吳體者為準，分析其聲調平仄，得到以下的結論：

吳體詩沒有五言之作，只有七言絕句、七律、七排，但不管是哪一種體裁，都是古律相雜或全為古調，其在七律及七排者，則必須在首聯之外（首聯格律較自由）帶有兩句以上之古調，並且有

失粘失對之體拗者，方得為吳體。吳體詩除了是雜有兩句以上古調（甚至全為古調）之拗體七律外，也應包括全為古調及古律相雜的拗體七絕，如黃庭堅〈荊江亭病起〉絕句及胡銓〈王司業龜齡口占絕句奇甚用韻和呈效吳體〉之作，以及雜有兩句以上古調的拗體七排，如宋趙次公及元方回所提到的杜甫〈釋悶〉一詩。這樣的結論，擴大了陳文華對吳體詩的義界，也修正了郭紹虞、鄭健行吳體即拗體七律的說法。

其次，對於吳體和民歌的關係，我們認為吳體並非出於吳地歌謠，詩中也極少用方言俗語，和民歌並沒有必然關係；至於吳體是否即是齊梁體，我們的答案仍是否定的，吳體詩和齊梁體內涵絕不相同。唐宋人所作的齊梁體詩或為五言或為七言，或押平韻或押仄韻，皆無不可，而在聲調上或者全合於律調或者古律相雜，其實是介於古詩與近體之間的作品，正合於詩歌由永明到初盛唐律化過程中齊梁體的特色。這種詩體和吳體有至少有四點不同，齊梁體有正格近體齊梁體，有五言詩齊梁體，有仄韻詩，這三點是吳體詩所沒有的，也使齊梁體絕不能等於吳體或近於吳體。（胡善兵摘錄）

胡仔詩學與宋詩宋調——《苕溪漁隱叢話》杜甫詩述評

張高評

《文與哲》第十九期，2011年12月

胡仔編著《苕溪漁隱叢話》，成書於南宋紹興年間，故表彰元祐學術，而體現宋詩宋調之特色。且品藻諸家詩話，推崇李、杜與蘇、黃，尊奉杜甫為詩學典範。今以《叢話》品藻杜甫詩13卷為文本，參考其中有關荆公、山谷諸家論杜之資料，以考論《叢話》評述杜詩所體現之宋詩宋調宗風。

《叢話》標榜杜甫為詩家典範：（一）品藻諸家，尊崇老杜。《叢話》引述諸家詩話，多有以別裁見品藻者，如：《迂叟詩話》：“近世詩人，惟杜子美最得詩人之體”；蘇軾〈王定國詩集敘〉：“古今詩人眾矣，而杜子美為首”。可見杜甫作為詩學典範，南北宋之交已隱然形成。或以杜甫詩藝較有法度可循，或以杜甫襟抱契合宋代士大夫期待，或以杜甫詩之審美取向與宋代文化相當；更有以胡仔之父胡舜陟平生遭遇、諫官心態，聯結杜甫直言敢諫、忠義好賢之人格風範者。考察《叢話》品藻諸家，杜甫佔十三卷，僅次於蘇軾之十四卷，標榜表彰不遺餘力，杜甫終為詩學典範，胡仔此書推波助瀾之功不小。

（二）關注杜集善本，樹立傳播典範。枚舉“余所有者”之子美詩集，凡八家：如樊晃所序《杜工部小集》、王洙所註《注杜工部集》、王寧祖《改正王內翰注杜工部集》、薛夢符《補注杜工部集》、黃伯思《校定杜工部集》、蔡興宗《重編少陵先生集並正異》、杜田《注杜詩補遺正繆集》、鮑彪《少陵詩譜論》。關注版本之正譌、同異、存闕、善否如此，兩宋之際，杜甫詩集之傳播與接受，由此可見其餘。

（三）以史證詩，發明“詩史”。不取阮閱《詩總》分門類編之法，卻改以時代先後為經，詩人品藻為緯，歷代詩史之脈絡已不疑而具。史學貴真實，故《叢話》品評杜詩，一則曰“老杜號為詩史，何肯妄為？”再則曰“子美豈誤用事也？”三則曰：子美作〈退朝〉詩，“其言鳳凰，誠有所據”云云，胡仔蓋持“詩補史闕”觀點看待杜詩，故以“有所據”、“不妄為”論杜評杜。《叢

話》卷六引《西清詩話》稱：“史缺失而謬誤，獨少陵載之，號詩史，信矣！”以史證詩，此胡仔之“詩史”觀。

《叢話》凸顯宋代詩學之二元論述。宋詩宋調之形成與杜詩蔚為宋代詩學之典範，兩者互為體用，互為因果。綜之，約有二端：（一）法度規矩、變體自由。宋代之審美文化，多以為富於二元化、雙向性徘徊游移之“雙重模態”。就詩法、詩藝而言，亦確存在“雙重模態”：如正體、辨體與變體、破體間之辯證，及法度、規矩與變體、自由間之依違離合。（二）點竄改定、天然自在。選字措詞，鍛句煉意，始也必有意為之，終則無所為而為。

《叢話》體現宋詩宋調之宗風。杜甫自述“讀書破萬卷，下筆如有神”，於是讀書博學成為學杜宗杜之標榜與追求。宋代詩歌與詩論，講究“補假”，疏離“直尋”，書卷氣濃厚，人文素養高揚。此種風息，體現於《荅溪漁隱叢話》大抵有兩大端：（一）考求來處、資書為詩；（二）摭髓化用、推陳出新。

《叢話》強調藝術技巧，重來歷而偏考證，迎合黃庭堅等江西詩人所謂“老杜作詩，退之作文，無一字無來處”之品味和宗風。面對唐詩之繁榮昌盛，致力學古通變，期許自成一家，大抵是宋詩大家名家之創作心法。欲梳理此種心法，考察宋詩宋調之特色趨向，《叢話》中有豐厚之材料。點鐵成金與奪胎換骨之詩法，除因襲剽掠不可取外，其他不同型態之點化、深化、轉化，乃至於否定與翻轉，多有可取；追求異化、新化、創化，皆可視為創造性模仿，暗合創造性思維之寫作策略。（金春媛 摘錄）

論許衡對孔孟學說的詮釋

李蕙如

《東吳中文學報》第二十二期，2011年11月

許衡早年跟着北方的“落第老儒”學習儒家的“句讀訓解”，特別是通過這樣的方式接受了孔孟儒學，對孔、孟推崇備至，並自稱其齋曰“魯”。受程朱理學引孔說孟的影響，許衡繼志述事，曾對世祖之間而曰“學孔子”，也自言責善於君，乃宗孟子之教，從中可見許衡將儒家的教化傳遞給異族者的同時，也以維繫道統為己任。尊崇儒家之學、推崇朱熹的許衡，能致力推動儒學，致使儒學超越佛、道而代之，皇慶二年（1313年）遂詔令考試皆出自朱子所定四書出題，而詮釋亦以朱子《四書章句集注》為主，於是，以後數百年之文官考試不出朱學的界限。然而，值得注意的是，身處元代異族統治下的許衡，是在怎樣的時代背景及歷史脈絡下進行孔孟思想闡釋？著重的焦點為何？是否公允而恰當？爬梳許衡著作中提到孔孟學說的部份，可從天人思想以及工夫論的脈絡進行討論。

許衡同許多儒者一樣，對傳統政體下的統治者仍多期待，絕非無意識地擁護傳統威權，這是必須先澄清的部份。孔子將傳統天人關係的觀念，飾以人文精神的外衣，並增添道德意義的內涵。許衡亦有類似的觀念，以道德意義的“天”為基礎，擴充其內在的道德意涵：“道者何？父子也，君臣也，夫婦也，長幼也，朋友也。此天之性也，人之道也。”（《許魯齋集·小學大義》）“大而君臣父子，小而鹽米細事，總謂之文；以其可以日用常行，又謂之道。文也，義也，道也，只是一般。”（《魯齋遺集》卷一《語錄上》）許衡的道，不僅是宇宙的本原，尤其具有倫理道德的涵

義。

在心性的認知方面，許衡強調的是由“知性”而“盡心”：“知其性，是物格；盡其心，是知至也。先知其性，然後能盡心，非盡其心，而後知其性。”（《魯齋遺書》卷二《語錄下》）這與孟子“盡心”“知性”的路數迥然不同。許衡認為，倘若格物未到盡處，亦即知性未盡，亦即理有未窮，最終心也未盡。看來能否盡心完全是依知性為前提，這不但是許衡與孟子的不同，也是許衡與陸九淵心學大不相同的地方。許衡專主孟子道性善，但性既是善，性中何以為惡？許衡以氣加以解釋，即“為惡者氣，為善者是性”，許衡重視人性修養，方法也不脫朱子範疇。主要有三：持敬、存養、省察，這種道德踐履有助於儒家綱常名教的維繫，是建立穩定秩序所必需的，在元初社會條件下是具有特殊意義的。

從工夫論的層面看，許衡的“克己復禮”是“做工夫”，必須“從自己身上用力”，因此強調親身體驗。許衡認為孔子是真正的聖人，孟子則只有沛然正氣，文辭犀利，但做人處世卻不如孔子圓融。許衡身處朝代更替，異族入主，居為客觀現實，則順應時勢，仕於元朝，維繫儒朝不墜，因此，不免遭人非議；然而，從他對孔子的高度推崇中，或許可視為“借他人酒杯，澆胸中塊壘”。許衡一再強調“仁”與“元”的密切關係，絕非一般的解經說義，而是意在暗喻：元朝仁政，是早在聖經經典中就有了定數的。許衡以天命解決仕元問題並證明從夷的合理性；同時也闡明為君治國推行仁政的重要，這對於元朝穩定統治秩序，推動多民族統一國家向前發展，具有重要意義。（李思清 摘錄）

追尋勝國貴胄——朱彝尊對明代皇族詩歌的編纂與評述

連文萍

《興大人文學報》第四十七期，2011年9月

朱彝尊（1629-1709）博通經史，擅長詩詞，精於選編考證，晚年所選評的《明詩綜》，是其詩學觀的展現，也是研究明代詩歌的重要資料。所謂明代皇族，主要指以皇帝為中心的皇室子弟，包括皇帝、皇太子、藩王，及分封各地的宗藩等。明代皇族詩人與詩作，是明代詩學的一部份，自然應該在詩史上佔有一席之地，但許多明詩選集的編者，或略過不選，或別有選編的考量，因此朱彝尊選錄品評的動機、詩歌意識、方法與內容等等，值得觀察論述。

朱彝尊在《明詩綜》及《靜志居詩話》（以下二者合論）中，輯錄評述明代三千四百餘位詩人，一〇六八七首作品，始自洪武朝，止於崇禎朝，全書共百卷。卷一入錄帝後藩王之詩；卷二至八十二依時代先後選列士人、百姓、遺民等詩作；卷八十三至九十九輯錄樂章、宮掖、宗潢、閨門、中涓、外臣、羽士、釋子、女冠、土司、屬國、雜流、妓女、神鬼之詩；卷一百收錄雜謔歌謠里謔。

《明詩綜》對明代皇族詩作的纂錄與評述有何特色？與《列朝詩集》有何差異？其一，就詩人的選錄而言，《明詩綜》所錄明代皇族詩人，自洪武朝始，止於崇禎朝，共入錄十位帝王、三十六位藩王及二十八位宗藩之詩，《列朝詩集》則入錄十位帝王、十八位藩王及十位宗藩之詩，以入錄的人數而言，《明詩綜》大幅超前，對於皇族詩人詩作的肯定與著錄，自是深具意義。其二，就詩作數量而言，《明詩綜》所纂錄的皇族詩人人數雖多，但每人入選的詩作卻很少。其三，就選詩的

內容而言，《明詩綜》所選皇族詩作是否為代表作，或是藉由詩作能否彰顯詩人的身份、生活和詩風，應分就皇帝、宗藩不同身份來探討。在皇帝的詩作方面，朱彝尊對皇帝之詩可能出自詞臣代筆，或是流傳上真偽難辨的問題深有留意。

朱彝尊所錄宗藩詩作，主題頗為單一。時令季節的抒感之作最多，不少宗藩入選的詩作都是類似主題，如遼簡王朱植〈暮春〉、〈秋江〉；懷人送行之作亦多，如秦康王朱志土絜〈送醫士凌漢章還苕〉；濬憲王朱胤柁〈送汪內史南歸〉；又有宗藩與山人迎送互動之詩，如周藩朱安〈夏夜寄懷謝山人時客汾陽〉。此外，擬古詩及樂府數量亦夥，如漢庶人朱高煦〈擬古〉；蜀成王朱讓栩〈玉階怨〉、〈擬古宮詞〉三首等。朱彝尊的選錄也顯示明代宗藩寫詩人才頗為集中，尤以周藩、寧藩、濬藩為盛。其四，就詩作評述方面，朱彝尊〈靜志居詩話〉的品評，能對《明詩綜》選詩數量的不足、詩作主題的單一有所增補，不但足以提升內容價值，也是纂編目力與識見的展現。整體而言，朱彝尊對宗藩詩歌多有直率批評，但對皇帝詩作則未有負面評述，很可能是考慮地位身份的特殊性，也可能來自對勝國君王的情感。

朱彝尊《明詩綜》的時代稍後，與品評的對象拉開了歷史距離，雖不能全無顧忌，但在詩歌藝術與歷史借鑒作用的雙重考量之下，能以詩存史，以補史傳之不足，使是書具有多重意義與價值。在《明詩綜》中，明代皇族詩人得到優先的排列與描繪：他們既是明代歷史上的重要族群，也是明代詩歌史上的詩人族群；他們生活在一個特殊的空間，擁有政治上的身份與形象，詩作也與一般士人庶民互相萃養，成為時代的聲響之一。但他同時也必須向讀者、向時間“俯首稱臣”，因為《明詩綜》必須通過流傳與接受的考驗，才能使本身以及所選取的明代皇族詩歌獲得保存，並產生新的意義和重要性。（金春媛 摘錄）

新戲生成、女性閱讀與遺民意識：

朱素臣《秦樓月》傳奇寫作與刊刻的前因後果

郭英德

《戲劇研究》第七期，2011年1月

明末清初時期，江浙一帶“甚興新戲”，包括蘇州“相公”在內的一批年輕劇作家，全力從事編劇活動，特別大量地編創新戲，有些甚至以賣戲為生，這樣的記載詳見馮夢龍的《墨憨齋重訂永團圓傳奇·敘》與文喜堂刻本《秦樓月》正文首頁。李玉、朱素臣等一批蘇州派戲曲家，經常以發生在蘇州地區的當代故事為題材，顯現出鮮明的地域性特徵。

《秦樓月》傳奇敘寫山東萊陽籍書生呂賈與揚州妓女陳素素發生在蘇州的姻緣聚合的故事，劇作者本人指明此劇以《紅鵝別傳》為藍本。《紅鵝別傳》出自明末清初文人吳綺《步步嬌·題情》套曲，題下註有“感天水生事戲為代賦”字樣，吳綺又作有《紅鵝生小傳》《紅鵝館紀事》《紅鵝館小集贈陳素素校書》（《林蕙堂全集》）等相關詩文，記敘的均為山東萊陽姜姓族（郡望天水）移居蘇州，改前明文震孟在蘇州的別業“藥圃”為“藝圃”，其次子姜賈節以園中別墅“紅鵝館”自號“紅鵝生”後的經歷為主線的文學創作，詩文敘寫姜賈節的志向、才藝與個性特點，及其與陳素素於紅鵝館中兩情相依的戀情故事。

據查考，期間撰寫兩人故事者不在少數，尤其是對陳素素等青樓女子傳聞的記錄，更是不計其

數，例如，除附於《秦樓月》傳奇末尾陳素素自己寫有的詩集《二分明月集》中記載與“天水生”姜實節的書信、詩文往來之外，還有清代完顏樞輯有《國朝閨秀正始集》的“陳素素小傳”、當時的吳江人徐鉉的《詞苑叢談》、康熙年間太倉人顧湄的重修《虎丘山志》、清釋佛海編的《虎丘綴英志略》、清顧貽祿等纂的《虎丘山志》、馮金伯輯的《國朝畫識》、冷士帽的《江冷閣文集續編》、明處士萊陽姜仲子墓表》、以及《光緒增修甘泉縣誌》等，並且吳綺與朱素臣素有往來交情，因此，朱素臣以“呂貫”之名記錄下姜實節與陳素素往來之風流韻事，這不僅開啟了中國古典戲曲史中的一種新題材類型，即以友人情戀事蹟撰寫戲曲作品的先例，同時也體現了明末清初時期江南文人以明末遺民的情況自居、沿襲文人聚會、雅好風流的傳統下，進行的文藝創作。

由此得出九點結論分別為：1、《秦樓月》傳奇寫於吳綺康熙八年罷官移居蘇州之後；2、不得早於康熙十三年；3、姜、陳遇合之事，發生於其父姜塚去世的康熙十二年六月以後；4、因其循禮守孝三年，則與素素交好之事，最早發生於康熙十五年；5、又徐鉉此事記載於康熙十七年正月，因此，姜、陳之事不晚於康熙十六年末；6、陳素素《端陽前三日接天水書……》一文寫於姜、陳二人離別之後，吳綺《步步嬌·題情》套曲則作於康熙十五年末或十六年初姜、陳離別的七個月之後；7、李漁在康熙十六年正月移家杭州，從李漁對《秦樓月》傳奇刻本的評語和修改看，作者推斷朱素臣編次《秦樓月》傳奇的時間不應該晚於康熙十六年三月；8、康熙十六年四月四日立夏，吳綺、尤侗、陳維松、余懷、顧湄等人應林鼎復之邀，聚會於蘇州虎丘平遠堂，閱讀並題詞繡像，其中《秦樓月》中的很多題詞大概也都撰於此時；9、《秦樓月》的最後刻成大概在康熙十九年。

這種文人士子間休閒雅聚、撰寫新事等蘊含有遺民意識的傳統，可以歸之於唐代詩人李白的詞作《憶秦娥》以及南宋抗金名臣向子諲的作品影響。（王秋秋 摘錄）

論清代清詩選本的分期及其特徵

王兵

《中國文化研究所學報》第五十二期，2011年1月

大量清詩選本的出現是清代詩壇上一個十分重要的現象。總體而言，清人選清詩的特徵主要表現為數量眾多，體式多樣；名家名選與無名選本共存；全國性選本和地域選本均呈繁榮景象等。不過，由於清王朝有近三百年的歷史，在其從繁盛至於衰落的不同時期裏，清詩選本也相應地具有階段性的特點。

一、初興期。從選本類型上看，初興期清詩選本最大的特點是遺民詩選本異軍突起。在順康間清詩選本中，遺民始終是一個主題。從選本批評的角度來看，初興期的清詩選本也有一個明顯的特點，那就是大多數選本的批評意識與選本選文實踐間有所偏離。換句話說，選者的主觀批評意識不能自始至終地貫穿於選文實踐中，或曰選文實踐沒有充份體現出選家的批評意識。有時選本的批評意識就體現在選本書名上，如“觀始”、“溯洄”、“詩粹”、“詩源”、“詩持”等書名本身都已表達出選家的良苦用心，其中的批評意識是明顯的。其次是優秀的選家必須做到才、學、識三方面俱備，有才方能“尊其創格”，有學才能“存其面目”，而有識才能“汰其熟調”。

二、繁盛期。康熙中期至乾隆中葉這七八十年的時間為清詩選本的繁盛期。這個時期，清詩選本得到了前所未有的發展。總體數量上已達百種，遠超初興期。選本的批評意識逐漸增強，宣揚自

身或流派主張的清詩選本越來越多，且和其時的詩學思潮聯繫緊密。從選文的數量來看，康乾時期選本的選文容量逐步增大。從選者和作者的身份來看，康乾時期的選本與初興期相比也有明顯的變化。初興期的選家或作者多為明末遺民或降清文臣，選文也多集中於這兩類人群的作品，作品內容也相對固定單一。再從選本的類型來看，繁盛期的清詩選本更趨多樣，大多具有為盛世詩風樹立標準的批評意識。選本類型更趨多樣，除卻初興期常見的全國性選本、同人選本、遺民選本以外，還興起了地域選本、館閣詩選本、女性詩選本、禦敕詩選本等多種選本樣式。此外，繁盛期的清詩選本和初興期一樣，也有流派意識非常強的同人選本，如《江左三大家詩選》和《嶺南三大家詩選》等，這些選本加速了“江左三大家”、“嶺南三大家”的經典化進程，同時也標榜了各自詩派的流派意識。

三、轉型期。自乾隆帝執政後半期始，清廷的文化政策逐漸暴露出其嚴酷的一面。大規模的禁毀圖書和一系列的文字獄，使文人誠惶誠恐，心靈顛倒，改變了這一時期的學術文化生態。這一時期的清詩選本，不論在外部存在形態還是內部的批評意識上，都和前兩個階段大為不同，清詩選本步入了轉型期。（一）政治干預，選本遭禁。（二）全國性選本的數量及其批評品質均下降。（三）地域選本數量激增，批評品質參差不齊。

四、總結期。清末的選本在轉折期選本類型多樣的基礎上又有所發展，全國性選本逐漸增多，且出現了幾部大型選本，地域選本旺盛如昔，女性選本也有所拓展。（一）規模不斷擴大，選本的文學史觀念逐漸加強。（二）選文題材廣泛，詩學觀念更傾向於經世致用。（三）宣揚流派主張的詩學選本依然存在。鴉片戰爭以後，清廷逐漸走向末路，此時社會環境緊張，學術研究卻更為自由。這時一批帶有總結性的大型詩歌選本相繼刊行，為這個末代王朝的選本畫上了濃墨重彩的一筆。（金春媛 摘錄）

群體身份與記憶的建構：清遺民詞社須社的唱酬

林立

《中國文化研究所學報》第五十二期，2011年1月

清遺民發起或參與的詞社最著者為上海的春音詞社、滬社和天津的須社。其中須社的遺民色彩尤為濃厚。其成員在身份、意識和創作觀等方面都有很大的一致性，具體表現為：成員基本上都是具有忠清意識的遺民，唱酬的內容每以深婉幽隱之辭表現“故國之思”或傷今追昔之感。這使得須社在民國時期的文學社團中顯得特殊。

須社的成立一方面受前代遺民結社傳統的影響，一方面承繼了晚清詞人雅集的風氣。其出現乃由於他們在喪失了政教、社會和文化地位之後，亟需要借助群體的認同來肯定自我，並利用贈答和能夠表現群體一致性的唱和來獲取精神上的慰藉。同時，須社的唱酬也展示了一種排他性極強的結社模式，除了絕大部份成員都有遺民背景之外，其唱酬內容所流露出來的濃厚的故國之思和同人作品裏常見的互文書寫，都顯示它是只接受同道參與的文學組織。從文學角度而言，詞社的建立也有結合同道、切磋詞藝的作用。在唱酬的過程中，一些他們大致認同的創作傾向、意識和品味，也得到了進一步的肯定和強化。

從須社的作品可以看出，集體唱酬不但淡化、泯滅或隱藏了作者的個人身份，也使其個人面貌和聲音變得相對地模糊。展現在讀者眼前的，不是作者獨立的個體，而是一個由他們自發構成的詞

學社群。論者或許會質疑缺乏個人面貌的詞社作品沒有很高的文學價值，但換個角度來看，須社的集體唱酬卻能充份反映出詞這種舊體文學體裁所具備的社交功能。同調同題以至同韻的書寫方式，還有共同話語的使用，無疑都增強了唱酬作品之間的和諧感和成員的集體意識，也多少提升了參與者的寫作興趣。正如須社的徐沅說，他們的唱和“頗有笙鳴鏞應，磁動鍼合之樂”。須社的社集能舉行至一百次之多，相信與這種極具互動性的寫作樂趣有莫大關係。

須社的唱酬集《煙沽漁唱集》在近現代文學史和清遺民文學中有特殊的意義。它不僅保存了若干遺民的詞作，使其不致在時代的大潮中湮沒，而且集體地呈現了清遺民的詞學觀和政治、文化意識，與同時代的“進步”文學社團形成鮮明的對比，為近現代文學的研究提供了與別不同的資料。《煙沽漁唱集》也與其他遺民的個人詩文詞集、合集如《滄海遺音集》等互為犄角，在不同地域以文學創作的形式對整個遺民圈的維繫予以支持。從地域研究的角度來說，此書也是傳統文人在天津活動情況的一個剪影，無論作為史料或文學著作都有其不可忽略的價值。（余春麗 摘錄）

從日本藏卷子本《群書治要》看《三國志》校勘及其版本問題

林溢欣

《中國文化研究所學報》第五十三期，2011年8月

前人研治《三國志》者，或疏其文義，或考證異文，罕以一專書所引《三國志》作整體研究。此專取唐初魏徵（580-641）等撰《群書治要》所引《三國志》作詳細比次，對其版本、校勘等有關問題作一考論。

（一）《三國志》序次非《魏》、《吳》、《蜀》辯。前人如李純較《〈三國志〉書名稱謂考》一文，申明《三國志》一名手定於陳壽。此說未可盡信。辯之：一者，李氏所據，最早當是《華陽國志·陳壽傳》，此書為東晉常璩所撰，傳云：“吳平後，壽乃鳩合三國史，著《魏》、《吳》、《蜀》三書六十五篇，號《三國志》。”此語雖列出《魏》等三志，然常璩所列，本可不依原書序次。《隋書·正史類》云：“巴西陳壽刪集三國之事，唯魏帝為紀，其功臣及吳、蜀之主，並皆為傳，仍各依其國，部類相從，謂之《三國志》。”觀此可知魏帝為紀，魏臣、吳、蜀皆為傳，各記其事，仍未嘗明言二書之序次。二者，唐後史志，對是書皆有著錄。《舊唐志》於正史類著錄《魏志》，惟其於“偽史類”則先著錄《蜀志》，後列《吳志》。北宋之前，序次非全同李說。三者，《群書治要》引書序次極有規律，然其中卷二十五、二十六引《魏志》上下、卷二十七則先引《蜀志》，後廁以《吳志》。是亦知唐見本三《志》，不合於李說所謂《魏》、《吳》、《蜀》之序次。四者，今本《三國志》序次，當屬後人所定，此乃雕板印刷之影響。《太平御覽》成書於984年，《三國志》猶未雕刻。今全面輯出是書並引《魏》等三志之部類，其中《魏志》列之於前，隨後或列《蜀志》，或列《吳志》。如〈車部·同輿〉之序次為《魏》、《蜀》、《吳》，〈兵部·騎〉則為《魏》、《吳》、《蜀》。《御覽》每每先錄《魏志》，當非偶然，惟其隨之或以《吳志》、或以《蜀志》，則知雕板之前，序次猶未統一。

（二）今本《魏志》編次考證。《治要》所引《吳志》、《蜀志》各傳序次並皆與今本一致，每傳之人物先後亦同。惟《魏志》稍有異同，《治要》所錄《魏志》以〈董二袁劉傳〉廁前，〈后妃傳〉列後，今本則乙轉，後者列卷五，前者列卷六。揆諸《三國志》體例，除《魏志》外，《吳志》亦有〈妃嬪傳〉。其序次為：……〈劉繇太史慈士燮傳〉第四、〈妃嬪傳〉第五……。〈妃嬪傳〉前廁〈劉繇太史慈士燮傳〉，清人已有非議。劉繇、太史慈、士燮並割據一方，或受封於漢，

或自領其兵，可謂稱雄一方之勢，其初本與孫吳無異。及後諸人或其後，乃臣膺孫吳勢力，故其與孫吳臣下諸將非同一類。故此陳壽置於吳主之下，妃嬪之前，乃欲以示有別。以此例《魏志》，則其序次亦當同《吳志》，今傳本當誤。今觀《治要》庾《董二袁劉傳》於《后妃傳》前，誠是唐見本《魏志》之序次。……

(三) 正文誤作裴註考證。《治要》引錄三《志》，體例嚴謹。每引一人，必先列其姓，次其字，復次其縣籍，此其定式。今本《蜀志·董和傳》載董和離世後，諸葛亮追念之，常與群下謂其與董和等四人相交之事，末云：“其追思和如此。”後有小註云：“偉度者，姓胡，……歷長水校尉尚書。”初疑此註不類裴註體例，且似不應註於“其追思和如此”句後。檢諸《治要》，亦有引錄“偉度者”至“故見裴述”凡二十四字。惟其中天明本《治要》，以雙行小字註出。卷子本《治要》，其字則作正文大字，且有鉤號以示另開新段。是卷子本所據《蜀志》偉度本屬正文，非屬裴註。又參之後出之駿河版，則不但以大字寫出，且另開新行頂格書寫，足以證成吳說。易培基檢出《通志》引作正文，是亦一有力旁證。(張賀 摘錄)

論《紅樓夢》與中晚唐詩的血緣系譜與美學傳承

歐麗娟

《臺大文史哲學報》第七十五期，2011年11月

《紅樓夢》是一部詩化甚深的小說。把握書中的詩詞筆墨，乃是真確領略“此書之妙”的必要法門。曹雪芹所取資摹借的詩詞句，並非來自歷代的作品匯總，而是有其特定的對象範圍。書中詩歌作品所實踐的美感特質是以中晚唐詩為旨歸，是為創作層面反雅趨變的性靈表現。

整體言之，在《紅樓夢》涉及價值判斷的詩論層面上，屈就於正統觀之下而遭受貶抑的都是中晚唐詩人。但奇特的是，無論是作者範疇或是文本範疇，所呈現的主要都是中晚唐詩所烙下的美學印記。曹雪芹的詩歌風格或創作旨趣，毋寧是更接近中唐詩人李賀的。《紅樓夢》文本中仿擬脫化自中晚唐詩者共計四十六處，佔總量的四分之一強，而以李賀為最受青睞的仿擬對象。書中詩句在意象、造境、句法上，更具體而明確地處處閃現李賀的遺傳基因；連類所及，繼承“長吉體”的晚唐詩人陣容中，張碧、蔡京、杜牧、李商隱等作家也都提供若干創作資源，化入人物筆下逼顯出炫目驚心的世紀末華麗。

除了單句之間直接對應的體裁化用外，《紅樓夢》中諸詩翁本身的書寫特色整體上與本質上更是明顯趨向於中晚唐詩歌氣象，可以進一步細分為三種彼此各有側重、卻又互相連結並存的内容特質：一、綺靡秀媚。《紅樓夢》既出以一種“兒女小窗中喁喁”的閨閣話語，在那陰盛陽衰的世界中，無論是敘事情節或詩詞歌賦都展現了陰柔(femininity)的主調；更因為書中在談到具體的詩詞作品時，所用的評語總是“秀媚”、“風流”和“嫵媚”、“纖巧”、“清新”之類的形容詞，都與形容男性藝術的用詞形成鮮明的對比，可見此乃曹雪芹自覺的修辭策略，而中晚唐詩人的穠麗手筆實有助焉。二、清新纖巧。當審美用心從言志用世的慷慨氣骨轉向切身情景物事的留連品悟時，刻畫雕琢以求工妙便相應而生。這種女性化風格之追求若往更深的時代精神加以探究，還更包括一種由盛唐神話所帶來的影響焦慮(anxiety of influence)之下，刻意求新求變的企圖；加上傳統儒家用世理想的制約，使得事業無成的衰世士人被迫面對存在意義的重估，以求自我安頓的價值觀調整。後者更恰恰解釋了《紅樓夢》詩歌藝術追求的深層動因，於是《紅樓夢》的詩歌世界便與渾涵氣象徹底絕緣。三、感傷淒美。女性之為文化社會中缺乏自主力的弱勢族群，就其“美好”一面的眷戀即導出“綺靡秀媚”與“纖巧工妙”之語言風格，而就其“可惜”一面的哀婉則引發“纖弱淒美”與“感傷淒美”之內容情調，正是三種特點彼此關涉的內在機制，形成《紅樓夢》詩歌表現的共性。

《紅樓夢》詩詞的主要意象明確繼承了中晚唐詩所啟動的一種“代表廣義死亡的氣息”，其中所深層內蘊的，正是“盛中晚界限斬然，故知文章關氣運，非人力”的末世基因所致。《紅樓夢》的詩歌世界，整體上與本質上乃是以偏異化的陰柔風格為主流，都回應末世之召喚而趨向於中晚唐詩的“惻艷”風格，構成了詩歌實踐層次上反雅趨變的歧出現象。（張鳴豪 摘錄）

有聲的文學史——“聲音”與中國文學的現代性追求

梅家玲

《漢學研究》第二十九卷第二期，2011年6月

過去談文學史，大多聚焦在書寫的文字部份，但新文學發展過程中，“聲音”其實是關鍵因素。當一般文學史把文學革命的焦點集中在文言與白話之“文學”革新時，我們要問，“語言”的聲音是否也有現代化的需要？怎樣的“聲音”才算“現代”？它是否，以及如何，介入了當時的文學革新方案？再者，是什麼語系的聲音？文學革新運動與國民政府力圖推動的“國語”政策的對話情形如何？將之放置在中國文學之現代性追求的發展脈絡中，它更涉及了以下幾項值得深入探討的重要論題：（一）“古文”與“白話”對立的迷思；（二）“國語”與“方言”競爭的迷思；（三）“言文一致”的迷思。

文學革命中，革新最為艱困的就屬新詩。而如何藉由“誦讀”來尋找新形式，建構新的批評論述，遂成為中國現代詩歌運動發展過程中，詩人們有心突圍之處。五四以來較有組織的詩人聚會活動，當屬聞一多的“黑屋”聚會，饒孟侃《論新詩的音節》與聞一多《詩的格律》之說，是這一時期最具代表性的批評論述，北京的《晨報·詩鑄》是格律詩派的陣地和標誌。要言之，得之於聽覺的音節平仄，與得之於視覺的均稱均齊交相為用，共同構成了此一時期的新詩論述，對前期的“自由詩”做出不少修正。而讓“誦詩”活動真正開始發揮影響，實要到朱光潛自歐洲學成歸來，在北京自家組織“誦詩會”之後。1933年7月朱光潛將在倫敦時參加哈樂德·蒙羅（Harold Monroe）經營的詩籍鋪（The Poetry Bookshop）誦詩會的經驗帶到北京文壇，組織了“慈慧殿誦詩會”。朱光潛強調“節奏”與“誦詩藝術”的重要性，這些誦詩會的基本論點被1933年9月沈從文、楊振聲共同主編的《大公報·文藝副刊》等媒介傳播與探討。他們強調必須要在詩的音節中灌入現代意識，找到詩歌表現的新形式，最有代表性的是梁宗岱和朱光潛。他們分別從感官經驗與生理/心理因素著眼，理論性地突顯出“聲音”在詩歌欣賞與創作時的關鍵性意義。

當時誦詩會所“讀”之詩，兼括新詩與舊詩、中詩與西詩；所進行的音聲實驗，既有國語與各省方言的語系之異，也有聲調上的或“誦”或“讀”，或“說”或“哼”的不同，因此其中隱含“中/西”、“新/舊”、“文/白”、“言/文”等的交相辯證。其中聲音朗讀的意義在於，經由有意的訓練，它可以将文言或歐化語言融入白話，成為一種“新自然”，這提醒我們，在文學現代性追求過程中，“聲音”居間折沖斡旋，擔負着促成語文轉型的關鍵性任務。

隨着“中國風謠學會”的產生，發展出“朗誦詩”與大規模的“朗誦運動”，這使得現代文學的“聲音”論述，有了另一面向的開展。其中，錫金強調聲音對文字的改造力量、李廣田論證了文字內容對於聲音的限制、朱自清突顯聲音與文字的辯證關係。

誦詩會還涉及語系的選擇，即是方言還是國語。新文學之初並不廢方言。此時的“國語”其實指（與文言相對的）“白話‘文’”，而非（與方言相對的）“標準‘語’”。隨着胡適等人加入“國語研究會”與“國語統一籌備會”，“國語運動”與“文學革命”才正式合流，以“京音”為基準的“標準語”成為“新文學”的主要語言系統。“誦詩”的心得經驗，被朱自清等人灌注入當代語文教育，與國語文學相輔相成，共同形成中國文學史上“現代的聲音”。（張志國 摘錄）

魯迅的“民族愛”與“普世性”內涵

劉再復

《城市文藝》第五十五期，2011年10月

魯迅的“民族愛”形式：一個終生批判本民族文化的作家，他最後得到本民族的評價是“民族靈魂”的評價，這是為什麼？這個問題是魯迅研究中的一個大問題也是一個真問題。（1）魯迅對中華民族有一種“我以我血薦軒轅”的大愛。魯迅對中國的大愛，其愛的形式是“恨”，是恨其不醒，“怒其不爭”，即怒其早已病入膏肓卻仍然不知不覺不悟，仍然一片“精神勝利”。（2）魯迅對於中國文化是把握其深層的魂魄，也可以說得其深層的精髓，而不是得起表面功夫。他緊緊抓住的是中國文化重現世、重此生、重存活的根本精神，這與基督教文化那種重來世、重天堂的精神截然不同。魯迅批判孔子、莊子，實際上是批判儒家、道家那些遠離硬核、遠離真精神的中國偽形文化，這種批判恰恰是對祖國同胞最深刻的關懷。正是魯迅，最深刻地體現“天地之大德”和“民族之大愛”。（3）魯迅在對中國國民性進行批判的同時，又一直在開掘與發現中國的脊樑，呼喚中國人的自尊心與自信力。他通過小說、散文等形式，提醒中國人不要忘記治水的大禹、射日的後羿、補天的女媧、蔑視權貴從容而死的嵇康、力倡兼愛制止戰爭的墨子等等，也提醒中國人民應當看到處於社會底層的窮苦大眾和蘊藏在中國文化最深層的靈魂是永遠不會滅亡的。根據以上三個理由，魯迅獲得“民族魂”的最高禮贊完全名副其實，當之無愧！魯迅對民族文化尤其是對國民性的批判乃是“民族愛”的深刻形式。

魯迅的普世性內涵：魯迅成為人類共同心靈如何可能？魯迅的普世性內涵是什麼？（1）魯迅自己充份意識到，唯有文學是溝通人類心靈最好的通道，所以他把自己的作品均寫成人性小說，而非政治小說。他對中國國民性的探索，也是一種超越階級、超越階層、超越黨派、超越政治的人性探索。魯迅是自覺地用文學來打破人類的隔膜，推動人類的相互“關心”，而這一點，正是魯迅贏得普世價值的基本立足點。（2）魯迅又充份意識到，文學雖然能溝通人類之心，但必須有一個條件，這就是文學必須是真文學，即它發出的聲音必須是真聲音，從血脈深處發出的“心聲”。他認定，只有真聲音才能感動世界人，而且只有在真聲音成為中國文學的基調和中國人的主流聲音時，才能打破與世界的隔閡，才能使中國人與世界人和諧地共處於世界。（3）魯迅的普世精神內涵是他的啓蒙內涵，即啓蒙理性與啓蒙精神。五四時期魯迅無論是寫小說、散文，還是直接發表社會批評與文明批評，其主題就是“啓蒙”二字，五四創造的中國現代文化，就起精神內涵的核心價值而言，乃是具有普世價值的啓蒙文化。魯迅和五四中國現代文化開山者們，他們對中國人的根本啓蒙是喚醒中國人成為人的意識。魯迅對中國現代文化最根本、最偉大的貢獻，首先是他正視了中國專制文化所帶來的淋漓的鮮血與慘淡的人生，然後高舉以科學與民主為核心內容的現代文化旗幟，即現代啓蒙旗幟。產生於西方的啓蒙理性至今具有高度的普世價值，至今表達着中國人民和世界人民的基本願望，不可否認這種價值。否定這一普世價值，便是否定魯迅的精神指向和五四現代文化運動的精神指向。（張明明 摘錄）

日據末期小說的“發展型”敘事與人物“新生”的意義

崔末順

《臺灣文學學報》第十八期，2011年6月

研究日據末期文學時，一般都會特別注意日本的軍國主義化過程，法西斯體制建立等時代的歷史變化

對文學的巨大影響，特別是從題材和主題等方面去考慮皇民化運動和文學之間的關係，或以是否為皇民文學來評斷作品時，更是如此。但既有研究中較仔細分析日本法西斯思想邏輯和文學想像力關係的論著並不多見。主要因為研究者一方面過度重視皇民化運動所造成的壓迫，另一方面又未能確實把握日本法西斯主義美學和思想的具體內容。文學的想像力，是在當代各種領域的論述影響中產生的，因此如能正確把握當時支配論述上具有何種內容，以及如何影響文學層面以致形成特定的時代認知和感覺結構，就可以知道當時支配論述和文學之間的多層照應關係，從而考察時代狀況和文學的內部關聯性。著眼於此，本文將以日據末四〇年代小說為對象，並把分析焦點著重在敘事結構和人物形象以及其處境的變化上，尋找其與前時期小說不同的面貌，以探索日據末戰爭時期支配論述的內容之間的關聯性；其次，本文將嘗試以科學技術論述角度，探討龍瑛宗的《青雲》和陳火泉的《道》，仔細考察兩篇作品敘事方式轉變所隱含的意義以及人物新生的意義，以期能挖掘日據末期臺灣文學的時代認知以及所反映的文學真實樣貌。

戰爭時期小說與二、三〇年代的沒落型敘事和絕望氛圍不同，它主要在探討從軍、臺內親善、增產報國、皇民認同的主題，描寫新生活、精神改造、回歸大自然，以及克服個人苦悶和批判西方文明等的內容，呈現出發展型敘事，並將國策論述予以內化其中。而它所展現健全的文化和自然性的恢復，可以解釋為，這些小說是在否定資本主義和社會主義現代的脈絡中所產生。也就是說，這些小說表現的是，對現代的頹廢和分裂狀態的批判，以及對健康勞動和生產邏輯的贊同。對回歸大自然，腳踏實地，默默努力的人物的讚揚，就是顯現此一邏輯的美學方式，其功能即在隱藏體制和現實的矛盾。

本文以日據末期臺灣小說為對象，探討敘事類型變化所隱含的意義，試圖找出發展型敘事類型與新體制後日本所建構支配論述之間的內部關聯性。與二、三〇年代不同，該時期小說具有上升結構，呈現提出未來希望或歷史方向的發展型敘事方式，小說人物努力認真，積極面對挑戰，具有健康活力的形象，呈現再生或新生的內容。小說人物終歸得到新生或顯示未來希望，主要是戰爭開打的消息等正面接受現實狀況所致，而人物健康又順從的健全形象，也與生產文學等當時支配論述有關。其次，前期小說以日本殖民統治的不當性為標進行現代批判，但該時期小說則主要推向自由主義、物質主義、個人主義等西方現代價值上，批判它助長頹廢和分裂，並把頹廢現代的責任轉嫁到臺灣社會和臺灣人身上。再者，小說人物克服矛盾困難而得到新生的過程中，戰爭的引發成為直接的動機，而以國體觀念為主的日本精神，也是帶來人物變化的主要契機。至於人物獲得日本精神的途徑，則必須回到日本古典中去挖掘，或認同國家主義意識形態，甚或極端地付出血液練成才可能完成，這也彰顯當時推動國策論述的縫隙和龜裂。（楊青泉 摘錄）

李昂與卡夫卡存在主義小說比較論

蔡振念

《中正大學中文學術年刊》第十七期，2011年6月

卡夫卡之所以會被沙特和卡繆視為存在主義作家，主要是因為他小說中表現了存在主義思想的一些核心概念，如存在的焦慮、荒謬、真實的存在與虛假的存在、死亡所帶來的虛無等。但卡夫卡和存在主義也有不同之處，例如我們不易從卡夫卡小說中找到存在哲學所強調的人的主體性，卡夫卡的主角最後都無謂的死去，在我看來，卡夫卡是將死亡歸諸上帝之旨意，無可反抗。但死亡對存在主義哲學家而言，卻有正面的意義，從死亡和死亡所帶來的虛無中，人才能肯定自己的存在是無可替代和必須自己去創造的，因而反而生出生存的勇氣，活出人的主體性，從而超越了死亡。

從李昂小說的情節中可看出，存在主義許多核心觀念都會出現，如齊克果和海德格所強調的人存在中因憂慮而產生的恐懼和顛怖，存在的虛無與必然的死亡，沙特和卡繆所強調的存在的荒謬

性，生命中的無聊和孤獨、疏離等。但和存在主義不同的是，李昂小說並沒有從這些負面的情境中開展出來正面地建構人的主體性，尋求真實的存在，她的主角最終不是仍然陷在虛無中，就是莫名其妙的死去，因此她的小說表現了一種虛無主義（nihilism）。如果李昂這種虛無是學自存在主義，那麼只能說是表像的諧仿（parody），因為我們並未能從這些小說中看到主角衝破這些負面的情境，尋求存在主義所謂真實的存在。

從這一意義而言，李昂的小說比較近於卡夫卡式的存在主義，主角都帶有罪，在面對死亡和虛無時，她和卡夫卡是頗為相似的，他們小說中的死亡都是無謂的死去，對死亡的認知也未帶來天啟式的頓悟，讓人勇敢面對真實自己，進而真正為自己而活，贏得個體真實的存在。但李昂在處理死亡時和卡夫卡又同而不同，卡夫卡的角色雖然都是無謂死去，可是死亡背後有一種宗教的寓意，說明人的生存都是在一不可知的超驗的權威掌握之中，那就是上帝。李昂和卡夫卡的同而不同，其實是種典型的誤讀，是艾柯（Umberto Eco）所謂模範讀者參與了文本的創造。值得一提的是李昂這些小說中的主角都沒有名字，或最多只有英文字母的代號，這點也和卡夫卡完全相同。其次，卡夫卡小說的時空背景都是模糊的，李昂這些小說也如此。李昂對卡夫卡和存在主義的模仿是明顯的，但這些小說已加入了李昂自己的創造和想像。

最後，李昂對卡夫卡和存在主義的接受存在誤讀成份。卡夫卡在看待死亡問題上和大多數存在主義並不相同，卡夫卡小說中的死亡就難脫宗教上的寓意。從李昂60年代這些小說看來，不管是《海之旅》中囚犯和司機，或《逃跑者》中主角的死亡，都看不出死亡為他們創造了真實的存在，如存在哲學的海德格，或將死亡歸因於絕對上帝旨意的卡夫卡。因此李昂對二者的接受和模仿只能是一種誤讀的圖示（a map of misreading）。李昂另一誤讀的可能是對卡夫卡小說罪的模仿。卡夫卡小說處理是人類的原罪，這種原罪觀在西方文明中絕不陌生，但從兩篇探討罪的小說《海之旅》和《逃跑者》來看，李昂很可能也只是對卡夫卡的一種誤讀。李昂在其時對卡夫卡和存在主義的誤讀毋寧是自然而然的事，李昂對卡夫卡或存在主義的模仿因此也是她自己的一種閱讀創造，創造了她所理解的卡夫卡和存在主義。（李昂 摘錄）

後現代巫者的系譜與變貌：九〇後華文文學對薩滿文化復興的回應

呂奇芬

《中山人文學報》第三十一期，2011年7月

九〇年代以後華文小說中的“後現代巫者”，可能來自對於某一當代文化中新興認同族群之觀察的文學形象，包括朱天文〈世紀末的華麗〉中的現代巫女米亞，《荒人手記》中復興“以巫為醫”部落傳統的新時代巫醫，《巫言》中巫言巫語的“巫人”敘事者，朱天心〈預知死亡記事〉中“拿起靈芝和木偶，學做女巫，預言休咎”的“老靈魂”們，也可能是香港作家李碧華的都會怪誕小說〈糾纏〉中歷經“巫病”的考驗啟蒙後，取得占卜與靈視法力的後現代“褻婊”。

探討“後現代巫者”繼承的東西文化遺產，或回應共鳴的當代思潮與書寫策略，上自屈原、中國古典文學的怪誕傳統、新儒學、胡蘭成的“妖氣女子”神話，下至巴赫金的“神聖語言”詩語言觀、西方中世紀巫道、現代巫術運動與新薩滿崇拜，藉此勾勒巫的系譜學雛形，同時也考察巫者在諸時代面貌的變遷。

不同於朱天文、朱天心的家學淵源與閱讀趣味，不盡同於我們試圖耙梳的一個上承屈原楚文化，下至民國才子胡蘭成、且吸納西方神聖詩歌語言論、現代巫術復興等等脈絡，所謂“巫的系譜

學”，臺灣另一位重要女作家施叔青筆下的世紀末鬼魅想像則另有傳統，另成體系。施叔青融合了中國古典怪誕美學與臺灣鄉俗信仰，使得她的世紀末鬼魅書寫別具一格，即便是背景轉換到臺灣現代都會的《微醺彩妝》仍可見其異彩，施叔青的敘事者不似朱家姊妹的後現代巫人造型，他們不如屈原“浴蘭湯兮沐芳，華采衣兮若英”那樣的綺麗清奇，又不似胡蘭成那樣的放曠風流；相反地，他們被置放在青面獠牙、血盆大口的群鬼狂歡世界，少了風雅，卻多了鬼氣森然的醜怪，讓我們聯想到的不是浪漫玄奇的楚文化，反倒是馮夢龍三言故事中名句“太平之世，人鬼相分；今日之世，人鬼相雜”那樣冷齒警世的志怪筆記。

與朱家姊妹的“後現代巫者”高度相似的是，施叔青的敘事者同樣大隱於“人鬼相雜”的今日之世，冷眼觀眾生無知無感於群魔亂舞，但未法衰頹已無力斬妖伏魔，於是如同巫人，也只能施展巫言，訴諸文字法力，反思脫軌失序的非常景象。借用巫人/鬼魅其既關切又超脫，介於入世與出世之間的觀看位置，俯視後現代社會，文字技法看似寫實，實則如晚清小說《聊齋誌異》或《鏡花緣》以虛寫實，以怪誕書寫寓言人生與現世的荒謬。

此外，“後現代巫者”之所以成其後現代風貌，在於他們既繼承遠古巫人精神血脈，卻也心醉神迷於全球化資本主義席捲的現代都會中的消費享樂潮流，其中三個後現代特點：神聖性的失落與由“嘆老”而“遠遊”，儀式的後現代轉向，巫人們貌似頹廢的神聖，又或是偽裝為神聖的頹廢。因此，或許早在原初的神聖信仰尚未失落之際，那即已潛伏於精神底蘊的耽美頹廢，終被後現代巫人文學一併繼承，發揚光大，而獨領世紀末華麗風騷，我認為正是這種精神上承繼遠古巫人道統，卻以肉身回應當代文化情境，才顯現出後現代巫者之所以“後現代”，他們最矛盾、弔詭卻也最有意思的特質。正是在性靈與物質，神聖與世俗，迷醉的歡樂與醒覺的悲傷的邊界線上不斷遊移，難分難解，我們才看到後現代巫者難以定位、也正因此獨特的精神座標。（李冰雁 摘錄）

主動發音器官模型與國際音標的幾個問題

張慧麗

《語言暨語言學》第十一卷第四期，2010年10月

Sagey (1986)、Ladefoged & Halle (1988) 和 Halle (1992, 2003, 2005) 提出用主動發音器官及動作來定義區別特征。端木 (2009) 詳細討論了如何用動作來表達特征系統。文章從主動發音器官及動作模型出發，討論國際音標的幾個問題。

文章首先肯定了麥耘 (2005) 對目前漢語界流行國際音標輔音表的批評，進而認為1993版和2005版國際音標輔音表的被動發音部位分類法同樣存在問題。因為只用被動發音部位同樣不能精確描寫發音部位。被動、主動兩種分類法其實都是根據阻礙的部位分類。可能的阻礙部位很多，理論上可以無限的細分下去。但無限的細分可能並不必要，因為國際音標的目的是區分任何一個語言中有區別意義作用的語音。本着這個原則，如果從主動發音器官及動作著眼，就可以比較簡潔明確的定義特征。

Sagey (1986) 首次提出了6個基本的主動發音器官：雙唇 (labial)、舌冠 (coronal)、舌體 (dorsal)、舌根 (radical)、軟齶 (soft palate)、喉 (laryngeal)。Ladefoged & Halle (1988) 認為是幾個有限的主動發音器官的動作產生了語音。端木 (2009) 以“足夠多” (區別性特征應該包括“本語有對立”和“它語有對立”) 和“儘量少” (“無語對立”不屬區別性特征描寫範圍) 作

為確定區別特征數量的原則，建立了一個以發音動作為基礎的特征系統，對每個主動發音器官究竟能做幾個動作，從而產生幾個特征，做了系統分析。

根據 Ladefoged 描寫，以有7個發音部位對立的 Toda 語和 Yanyuwa 語為例，演示了如何使用主動發音器官及其動作來區分足夠多的發音部位的對立，並初步檢驗了主動發音器官模型既符合一致性，又符合充份性。

最後討論了簡單音和複合音。國際音標對於簡單音和複合音的處理出於實用的目的，但比較混亂，缺乏統一的原則。如果用參與發音的主動發音器官的數量和阻礙部位的數量，似乎能分析得更合理，並用主動發音器官模型提供了另外一種區分簡單音和複合音的方法。（郭沈青 摘錄）

動賓式離合詞的演變及其動因研究——以《現代漢語詞典》1-5版為例

胡雲曉

《中國語文研究》第三十一至三十二期，2011年9月

離合詞意義上有整體性，具詞的特徵，結構間可插入別的成份，具短語的特徵。類型上，主要有動賓、動補、主謂式三種，其中動賓式離合詞佔絕對優勢。我們以《現代漢語詞典》1-5版為語料庫，分析動賓式離合詞，探析其歷時演變規律與演變動因。

一、動賓式離合詞的動態演變

受整體功能、賓語等成份性質的影響，動賓式離合詞有其特定的離合規律。

（一）離析規律。動賓式離合詞的離析規律體現在插入成份、省略成份、顛倒成份三方面。

插入成份指不同的動賓式離合詞中間可以插入不同的成份，常見的是時體成份“着、了、過”。省略成份指語境中，動賓式離合詞的動詞或賓語性成份可以脫落，使另一語素臨時負載上整個詞的意義。顛倒成份指有些動賓式離合詞的內部成份有很強的獨立性，賓語性成份可以倒置於動詞性成份之前。

（二）合用規律。動賓式離合詞以分離使用為常態，但當其後帶有程度、數量、狀態補語和賓語時，只能合用。

（三）演變表徵。調查的3854個動賓式離合詞中，1443個在版本間和結構上反復出現或消失。存在時，以離合詞身份出現；消失時，或以詞或短語形式出現。結構演變上存在以下模式：

離合詞→詞/短語（→離合詞）

詞→離合詞（→詞/短語）

短語→離合詞（→詞/短語）

二、動賓式離合詞的演變動因

就外因而言，制約動賓式離合詞演變的主要有三個：社會的發展變化；語言經濟原則；《現代漢語詞典》不同版本對離合詞的立目原則。從內因看，有以下幾方面：

（一）擴展度。以插入、省略、顛倒成份為標準，可為離合詞分級。擴展多樣、離合度高的，性質與短語接近，更易演化為短語；反之，向詞演化的可能性較大。

（二）詞彙化和去詞彙化。動賓式離合詞的“詞彙化”進程，包括短語向離合詞及離合詞向詞轉化兩個階段，“去詞彙化”進程，包括離合詞演變為短語及詞演變為離合詞兩個階段。

（三）音節整合規律。從漢語音節運動的全過程看，漢語單、雙音節是互動的。現代漢語中，

爲了組合新的雙音單位，已經形成的雙音必須重新再壓縮成單音。

(四) 結構成份的性質。演變成詞的那部份離合詞，多含有粘著語素；演變成短語的那部份離合詞，基本不含不成詞語素，構成成份都是自由語素。

(五) 構成份的意義。離合詞的整體意義與構成成份的意義之間的關係，制約着動賓式離合詞的離合變化。因為詞的意義不是兩個構成成份意義的簡單相加，而短語的意義則是兩個構成成份意義的總和。(董思聰 摘錄)

宜城方言中的顛音音節

丁沾沾

《中國語文研究》第三十一至三十二期，2011年9月

宜城市位於湖北省西北部，漢江中遊，屬於西南官話區。宜城方言中有一個讀作輕聲的舌尖前顛音音節[.r]，在口語中非常常用，在其他漢語方言較為罕見。本文以宜城市小河鎮的顛音現象爲代表，描述顛音音節的語音特征，歸納顛音音節的分佈及其詞彙、語法和語用功能，並結合周邊相關的方言探討其來源。

宜城本地人無論男女老少都會發舌尖顛音[.r]，宜城方言的顛音是沒有長短之分的，顛音音節不與前面的音節合音，而是自成輕聲音節。這與其他方言兒化韻明顯不同。此外，顛音音節也不會引起前音節的連讀變調。例如“把勺[.r]拿來(把勺子拿來)”。

宜城方言的顛音音節有多中句法分佈。第一，作為後綴。顛音[.r]作為後綴，其功能與普通話的“子”綴大致相同，這是顛音最普通的一種用法。具體來說，它可以做名詞後綴、量詞後綴、代詞後綴。宜城方言的顛音音節[.r]做爲後綴，使用範圍要比普通話的“子”綴更爲廣泛一些。第二，作為虛成份。在宜城方言中，顛音音節還可以作爲一個虛成份用於句子中，緊跟於動詞或形容詞後面，或者表示狀態的持續，大致相當於普通話的助詞“着”；或者表示處所，大致相當於普通話中的介詞“在”。具體來說，動詞後的顛音音節可以用來表示狀態持續和表示處所。第三，一些比較特殊的帶有顛音音節的詞。

宜城方言的顛音音節具有詞彙、語法和語用方面的功能。顛音[.r]的詞彙功能主要表現在改變詞義方面，這跟普通話的“子”綴比較相似。在宜城方言中，有些詞帶上顛音[.r]後綴以後，詞性雖然沒有改變，但詞義發生了變化。此外，在宜城方言中，有一些名詞後面既可以帶顛音[.r]，也可以不帶顛音[.r]，且帶不帶顛音後綴，語義上存在細微的差別，帶顛音後似有表小的意味。顛音音節[.r]的語法功能主要有兩方面，也與普通話的“子”綴大致相同，一是具有成詞作用，二是具有改變詞性的功能。在語用功能上，宜城方言的顛音音節[.r]帶有強烈的口語色彩，也能表示親切、隨意，以及厭惡、反感等附加感情色彩。

關於宜城方言顛音音節的來源，雖有學者發表了看法，但均只是推測，至今尙無定論。作爲後綴的顛音音節[.r]是由“子”綴演變而來的，並結合聚陽、十堰方言的情況，認爲宜城方言中作爲虛成份的顛音音節來自於“着”和“在”。“着”和“在”在宜城方言中的聲母都是[ts]，“子”的聲母也是[ts]。在自然口語中虛成份很容易因爲語義的虛化而導致語音的弱化，從而引起韻母的脫落，而且聲母[ts]進一步弱化成爲了同部位的顛音[.r]。(艾滋芳 摘錄)

說“嗟，來食”中的“嗟”

汪化雲

《中國語文研究》第三十一至三十二期，2011年9月

出自《禮記·檀弓下》的成語“嗟來之食”的“嗟”應該是個嘆詞，這一點一般沒有異議。但對“嗟”所表示意義的解釋，卻歷來眾說不一。

一、“嗟”沒有“無禮/憐憫”的色彩，是中性的給予嘆詞

許多作者認為“嗟”是嘆詞，對其色彩意義有兩種解釋，兩種解釋都難以成立。

第一，“嗟”有“無禮”的色彩。無論在什麼語境中，上古的“嗟”一般都沒有無禮或輕慢、不敬的色彩。至於“嗟來之食”在後世“多指侮辱性的施捨”，是人們炒作那個“狂狷”之士的氣節炒出的貶義。這個貶義附著在整個成語之上，並沒有指派給某個具體的語素。第二，“嗟”表示“憐憫”。嘆詞“嗟”表示“悲傷”或“憐憫”的意義，其後陳述的都是一個值得憐憫的事實。而施捨者喊餓者“來食”，這本身並非令人憐憫的事實。況且就算用“嗟”表示憐憫，餓者也不至於生氣而拒絕進食。“嗟”應該是個中性的詞，表示給予且提醒對方注意，可稱之為“給予嘆詞”，意義接近普通話中單用的“給”。

二、漢語方言的給予嘆詞“嗟”與上古的“嗟”音義相同

跟《禮記·檀弓下》中“嗟”意義、分佈相同的現代漢語方言至少有以下幾種：

其一，江淮官話黃孝片。如湖北省團風縣方言的給予嘆詞音 $t\phi ia$ ，讀降調，一般讀陽平³¹，念強調重音則為上聲⁵⁴。前者沒有同音字，本文按後者記作假。這個假與古漢語的“嗟”一脈相承。其意義、功能與《禮記·檀弓下》的“嗟”一樣，都表示給予而且提醒對方注意所予物品。二者讀音也是相應的。“嗟”在上古為精母歌部字，在中古為精母麻韻開口三等字。而中古精組假攝開口三等字在團風方言中一般聲母讀 $t\phi$ 組，韻母為 ie 。團風老派方言中這類字殘存少量文白異讀，其文讀同上述讀音，白讀聲母同文讀，韻母為 ia 。團風方言的給予嘆詞假，本字當是“嗟”。其二，蘭銀官話的蘭州方言。“嗟”在《廣韻》為子邪切，折合為蘭州方言當讀“加”。蘭州方言的嘆詞“加”[$t\phi ia^{31}$]出現在表示給予的祈使句中，表呼喚，以引起對方對所予物品的關注，是對古漢語“嗟”的沿用。其三，其他方言。西南官話武漢方言中表示給予的嘆詞 $t\phi ia$ 、 $t\phi ia$ ，中原官話魯西寧方言的給予嘆詞 $t\phi ia^{31}$ ，陝西漢中方言的給予嘆詞 $t\phi ia^{31}$ ，晉語陝西府穀方言老派的給予嘆詞 tia^{31} 等都是中性的，都可記作“嗟”。

三、結論

上述各方言的給予嘆詞從音義兩方面繼承《禮記·檀弓下》的“嗟”。考察“嗟”在上古的語境，參考現代漢語方言，我們認為“嗟，來食”的“嗟”是中性的給予嘆詞。（董思聰 摘錄）

臺灣閩南語非趨向性“來”、“去”之研究

郭維茹

《華語文教學研究》第八卷第一期，2011年4月

文章探討閩南語“來/去+VP”格式中“來/去”非表趨向的用法，採用生成語法輕動詞的觀念來分析“來/去”的兩種虛化表現。文中藉由華語的相關現象作對比，以彰顯閩南語的特殊性。華語

“來/去”虛化的結果是喪失趨向義，僅存指派施事角色的功能。臺灣閩南語非趨向性的“來/去+VP”用法不如華語單一，另外還發展出不指定論旨角色的用法，與華語及大部份的漢語方言比較起來極為特殊。“來/去”本指以說話者所處時空為基準的向心或離心位移，其指示特性和具有終點義素的兩項語義特質決定了“來/去+VP”的語法化方向。

“來/去”在此結構中的虛化進程可表示為：

“來/去”：指示性的趨向動詞；

“來₁/去₁”：輕動詞，指定施事主語，表示座落；

“來₂/去₂”：輕動詞，無指定論旨角色功能，表事態的發生，表示座落。

具體說來：“來₁/去₁”由表具體趨向位移的“來/去”進一步虛化而來，其具有指定施事論旨、強化主語論元自主性及動作性的功能。然而，虛化後的“來₁/去₁”仍具靜態的指示特性，表示人物或事件在說話者主觀認知上是同座落還是異座落。“來₂/去₂”是“來₁/去₁”的基礎上進一步虛化的結果。“來₂/去₂”表事態實現，卻不表情態或體貌。豐富的語料證實，“來₂/去₂+VP”可用於實然（realis）或非實然（irrealis）的語境。此外，“來₂/去₂”仍保有指示同/異座落的特性。

作者特別指出，“來₂/去₂”雖具有表“事態實現”的語法意義，其句法地位卻不能與情態助動詞或完成體標記等量齊觀，是個較偏向質詞的成份。而閩南語中又有利用“去”表動相的用法，與“去₂”相比較之下，兩者決不能劃上等號。（張磊 摘錄）

臺灣客語表完成貌與持續貌“著”之探討

——詞彙語意與構式互動的觀點

李詩敏 賴惠玲

《漢學研究》第二十九卷第三期，2011年9月

文章從構式語法角度切入，檢視臺灣客語表完成貌與持續貌的“著”構式的時貌、句法、詞彙語義特性。研究發現，“著”具強制轉換時貌的功能，不論其表何種時貌，均涉及隱性轉換之協調構式與顯性轉換之轉換構式。完成貌與持續貌雖有一形多用之錯配情形，在形式上有其各自搭配選擇的構式成份，各表完成與持續，但在功能上都在指涉狀態，具靜態化功能。

“著”表完成貌與持續貌相異之處體現為句法與語義兩個方面：1. 句法上，前者與其前面動詞形成動補結構，“著”為動相標記，後者與其前面動詞各為獨立單位，“著”為時貌標記。“有”因擔任多重功能，故“有”字句並不能協助判定“著”之時貌，持續貌標記“緊”則可協助判定共現“著”表涉及隱性轉換之持續貌。2. 語義上，大多動詞和“著”共現，均可指完成貌與持續貌，但仍有選擇性限制（selectional restriction）。表完成貌時，“著”之前動詞為會面類、獲得類；而表持續貌時，“著”之前動詞為存在類、放置類、印記類、伴隨類、接續類，且存在類動詞一定要以處所倒裝結構體現其持續貌。構式語義和時貌被構式組成成份影響，包括動詞語義、論元角色、構式結構（處所倒裝構式）、語用之訊息焦點，均影響“著”構式表完成貌或持續貌之詮釋。

此外，作者藉由 Michaelis 探討英文完成式及進行式涉及顯性轉換之研究，試圖對客語“著”構式表持續貌和完成貌提出兩者在表達狀態化情境之更合理解釋，並找出“著”時貌發展之先後順

序；文章從構式語法、語法化之學理論點、邏輯蘊含、認知理解、實際語言的句法和語義使用在語法化路徑上的呈現、漢語跨方言及歷時語料佐證等各面向檢視，均支持臺灣客語表完成貌“著”的發展先於表持續貌“著”之論點。（張磊 摘錄）

方言接觸中的元音表現

貝先明 石鋒

Journal of Chinese Linguistics (JCL) (《中國語言學報》), Volume 39, Number 2, June 2011.

新化縣位於湖南省中部，它和雙峰縣都隸屬於湖南省婁底市。新化縣22個萬人以上的姓氏中，前6大姓均來自江西泰和。新化方言是江西（主要是江西泰和）移民到湖南產生的一種混合型方言，其始發方言為贛語（以移民的主要出發地泰和的方言為代表），目的方言為湘語（以老湘語的代表點雙峰方言為代表）。

元音格局是元音系統性的表現，包括有元音的定位特征、內部變體的表現、整體的分佈關係等等。本文利用聲學實驗做出元音格局圖，分別對雙峰、泰和、新化的元音格局作分佈描寫，考察方言接觸中的元音表現及其規律。文中的元音特指基礎元音，即單韻母中的元音。本文的元音格局圖利用南開大學開發的計算機語音分析專家系統“桌上語音工作室”（Mini-Speech-Lab）繪制。

根據對雙峰、泰和、新化三地方言基礎元音進行的聲學分析，本文作出三地方言的元音格局圖。根據元音格局圖中的元音聲學位置關係進行比較對照，三地中古漢語來源相同的元音聲學位置關係可以分為三種：過渡、越位、反彈。如果接觸中的各方言的元音位置為“始發方言——混合方言——目的方言”的分佈關係，就是“過渡”模式；如果接觸中的各方言的元音位置為“始發方言——目的方言——混合方言”的分佈關係，就是“越位”模式；如果接觸中的各方言的元音位置為“混合方言——始發方言——目的方言”的分佈關係，就是“反彈”模式。

從中古韻攝在泰和、新化、雙峰元音格局中的分佈來看，“過渡”模式所佔的比例最大，為50%。混合方言元音格局的最大特征在於其過渡性，主要表現為：對於中古來源相同的語音，不管三地的現代讀音是不同、相同還是部份不同，混合方言的元音與始發方言的元音、目的方言的元音位置往往構成“始發方言——混合方言——目的方言”的“過渡”型聲學分佈模式，即混合方言元音往往位於始發方言、目的方言的中間，這是接觸中最常見的聲學分佈模式。

“越位”模式在接觸中相對少見，在遇攝合口一等字的讀音上，新化方言處於“越位”的狀態。“越位”模式是矯枉過正的結果。它可以看做是“過渡”模式的進一步發展，反映了混合方言的一部份語音不斷向目的方言靠攏，並且最終超過了目的方言的語音。

“反彈”模式表示始發方言的元音沒有朝着目的方言發展，而是朝相反的方向，南轅北轍，越來越遠。在蟹攝開口一二等字的讀音上，從前後維和高低維來看，新化方言都處於“反彈”狀態。“反彈”模式在接觸中比較少見。它的出現往往有系統的元音。元音的強標記性、元音的低組合度可能是其中重要的因素。（艾滋芳 摘錄）

南宋溫槽考——海盜活動、私鹽販運與沿海航運的發展

梁庚堯

《臺大歷史學報》第四十七期，2011年6月

“溫槽”一詞見於南宋晚期文獻，用於描述寇掠泉、廣當地的海盜船。然而，“溫槽”的出現和活動雖然在史料中僅有簡單描述，但是，“溫槽”的問題卻與當時複雜的社會背景有着緊密的聯繫。這篇文章基於南宋海洋貿易這樣一個宏觀視野，推斷“溫槽”一詞的來源以及其人員組成，並對“溫槽”的全部活動進行了梳理，指出“溫槽”海盜活動與私鹽販運之間的聯繫，並將“溫槽”活動置於當時活躍的民間私人貿易的潮流中，指出其出現和發展乃是當時形勢所趨。

文章主體共分為四大部份，在第一部份中，作者首先根據文獻有關“溫槽”的記載，詳細敘述了“溫槽”的活動，指出這是由浙東南下的海盜船，在閩、粵沿海劫掠海舶，侵擾岸上居民。其次在文獻中仔細爬梳，找出在“槽”字前冠以“溫”字的線索，並在此基礎上推斷其構成員和船隻來源地。第二部份則引入浙江一帶禁而不絕的私鹽問題，討論了由私鹽販運發展而成的海盜活動。首先追溯海盜活動與私鹽的關係，揭露了海上私鹽販運轉變為劫掠商舶、騷擾沿岸居民的海盜的可能性。在此基礎上，認定這些“溫槽”海盜船同時也是商船，販運浙東沿海所產的私鹽到閩、粵銷售，並於當地人結合，從事走私活動，演變成海盜；這一部份在推論溫槽在閩、粵沿海的活動與當地人合作的可能時，也討論了活動於閩、粵沿海與內河的大棹船、多槳船如何與“溫槽”的走私寇掠活動相互聯繫與不同。第三部份以浙江沿海諸郡，特別是溫、臺兩州的私鹽問題來解釋“溫槽”何以來自浙東沿海，也即沿海民眾積極以海船往外路運銷私鹽的原因，以及溫州何以在浙東沿海各州中如此特殊，會以溫州之名命名船隻的原因。浙江沿海一代私鹽問題十分嚴重，尤其是溫、臺兩州，鹽戶積極尋求海路銷售私鹽，自然會引起走私販運的興盛。最後一部份則將“溫槽”活動置於南宋海洋貿易的大背景下來觀察，指出南宋時期從事海外貿易的中國商人也日益增多，而傳播運輸的貨源從貴重商品轉向一般性商品，捲入了更多的生產者和消費者，沿海各地之間商品運銷頗為繁盛；從這個角度來講，私鹽的海上販運正是沿海商業活動的一部份；而來自國內與外洋各類船隻的輻湊，為私鹽船轉變為海盜船提供了機會。“溫槽”活動就是在這樣一種情況下產生，雖是海盜船和走私船，但仍然是唐宋沿海航運發展的一部份。

此文是從私鹽問題的角度出發來考究“溫槽”的源來，然而，作者並不因此認為，浙江沿海走私貿易和海寇興起全都是因為私鹽問題，而是以私鹽作為其中一個因素和一個角度來闡釋“溫槽”問題。（陳玉芳 摘錄）

道、成年間來華傳教士與“自由”概念之傳入

胡其柱

《二十一世紀》，第一百二十六期，2011年8月

西方“自由”概念傳入中國是晚清政治思想上的一個關鍵事件，學術界在這一領域的研究十分充足。然而，這些研究多著重於晚清士大夫的作用或作為仲介的日本西學進行研究，卻很少對當時西學東漸的主要媒介——早期來華新教傳教士，在西方自由思想傳入中國這個過程中的作用給予

過系統分析。

這篇文章則是從道光、咸豐年間進入中國的第一批新教傳教士入手來分析自由思想傳入的源頭。雖然，當時多數傳教士很少從事西方政治理論的引介工作，而是致力於翻譯實學或治病救荒以傳播基督教，但是，歷史發展的源頭即使再微弱，也不容被忽略。正如第一批新教傳教士，他們的確對 liberty 和 freedom 進行了翻譯，這些翻譯辭彙的引入在一定程度上既能反映出當時傳教士如何將西方概念引入中國的，也能反映出這些由傳教士引入的西方概念在當時中國的具體含義。進一步講，通過分析傳教士如何用漢語表達西方自由的概念，不僅可以反映出西方自由概念自身的變化，也可以反映這些傳教士們在選擇漢語辭彙時顧及的傳教情懷。

作者分三部份來探討新教傳教士對自由一詞的中文詮釋。

第一部份首先探討了新教入華第一人馬禮遜所著第一部英漢字典《華英字典》裏對 liberty 和 freedom 的解釋，細緻分析了馬禮遜如何剝離“liberty”中的政治含義，僅僅強調其倫理方面的意義，並翻譯成“自主之理”，以及推斷出現這種剝離“liberty”政治含義的原因，即，一是用當時漢語來表達西方思想概念的“liberty”和“freedom”的困難；一是，馬禮遜等傳教士本身的傳教情懷。

第二部份探討了後來出現的《東西洋考每月統記傳》裏的“自主之理”，首先揭露1830年後liberty一詞由於歐洲政治動盪逐漸成為西方政治輿論的中心，以及這種轉意在傳教士所創辦的中文刊物《東西洋考》中的體現。“自主”在傳教士的筆下成了基督教的副產品，“自主之理”成立基督教下的恩典自由。

第三部份分析了裨文治在《美理哥合省國誌略》一書中對“liberty”一詞的譯介，指出裨文治對一些重要辭彙的誤解和誤譯，所譯“自主”和“自立”在中文語境中完全是個人之事，進一步剝離了當時西方語境中liberty和法律、國家以及權利的關係。

從這三部份的分析討論中可以看出，傳教士在翻譯liberty和freedom概念時與當時西方語境的偏離，然而這並不等於說傳教士的這些翻譯工作對中國人正確理解西方思想沒有作用甚至是誤導，而是一方面反映出用當時漢語表達西方概念之困難，二是揭露出傳教士在選擇概念意義時，多從其傳教需求的角度出發。（陳玉芳 摘錄）

地方政府的行政實踐與國家制度之間的衝突及重塑

——以晚清吉林將軍雙城堡民界的出現為例

任玉雪 李中清 康文林

《中央研究院歷史語言研究所集刊》第八十二本第三分，2011年9月

中央之法令典章與地方的行政實踐之間的關係一直以來受到學術界的關注。從以往的許多研究成果中可以看出地方權力和中央權力之間的兩個畫面，一是國家政令在地方得到嚴格而徹底的執行；一是國家政令並未得到徹底實行。此文立足於國家政令和地方行政實踐之間的錯位，找到了封禁政策鬆動的源頭，並從這個源頭中又挖掘了另一種地方權力和中央權力之間的關係模式，即，制定的政策不一定能夠得到執行，地方政府和中央權力也可以“在激烈的衝突中相互塑造，從而形成新的規章制度。”

這篇文章主要探討的是晚清東北民界的出現。清朝成立之後實行封禁東北政策，即禁止流民進入龍興之地。然而，與這項政策同時實施的京旗移墾政策卻逐步瓦解了將封禁政策付諸實踐的可行性，其結果是，京旗移墾未收到可觀成效，而封禁政策也隨之鬆動。其中原因值得探討。該文以龍興之地民界的出現視為晚清東北封禁政策鬆動的初段，對民界的出現以及發展變化進行追根溯源，揭示了在這一過程中地方政府和國家中央權力的衝突和碰撞。或者更準確點說，正是在地方政府和中央權力的抗衡和碰撞中，東北旗地出現了民地，打破了封禁政策。全文共分為四大部份，第一部份首先從清朝政治體制內部的開禁動力出發，從行政實踐和制度衝突的角度探討旗地租稅和封禁政策變化的關係和東北民地出現而引發的地方政府和國家法令之間的衝突；第二部份對雙城堡的旗界範圍和佈局、地方政府的設置和功能，以及地方政府和中央權力先後對旗界內民人居留政策的轉變進行了研究；第三部份分析了公租地、恆產地、隨缺地逐步轉變為民界的過程；第四部份則分析了民界的構成元素，包括民界佃戶的戶籍、土地記錄和數量、作為地方政府收入重要部份的民界租賦制度。

該文從清朝政體內部的權力關係出發對雙城堡民界進行研究，這一研究角度和方向一方面豐富了之前對雙城堡京旗移墾、地方行政制度和流民對吉林地區的開放等的研究，並提出民界的出現直接觸動了封禁政策的鬆動，而非迫於各種危機的倉促之舉，對封禁政策鬆動的時間進行了修正；另一方面則用事實進一步肯定了地方行政實踐和中央法令制定之間的錯位，並從政治體制內在動力出發，提出另一種有關地方權力和中央權力之間更具活力的關係模式，並認為正是這種關係模式促進了國家制度的變遷。（陳玉芳 摘錄）

朝貢制度與歷史想像

林孝庭

《近代史研究所集刊》第七十四期，2011年12月

該文採用“領土譜系”的研究途徑，探討了1761年至1963年間，中國與中亞喀什米爾坎巨堤之間的關係，並針對近世中國所謂“朝貢體制”提出不同的理解。該文通過對盛清（康熙）、晚清、民國、二次戰後中國、中華人民共和國時期，中國與坎巨堤關係的變化，揭示了歷史想像與象徵性事實之間的關係。

首先當乾隆皇帝政府準噶爾丹蒙古開始統治中亞內陸之際，清政府對於坎巨堤這樣的外蕃朝貢，並未予以重視。直到道光年間，對於坎巨堤能夠被視為中國“外蕃”仍有不同看法。到十九世紀下半葉時，清政府試圖重新構建中國對坎巨堤的“宗主權”形象。對這一時期的歷史記憶使中國內地官員確信坎巨堤在歷史傳統上是中國藩屬。這種記憶一直延續至中華帝國晚期，當坎巨堤遭西方列強的侵略時，坎巨堤又被中國官員認作是中國的“失地”，加強了對坎巨堤是中國領土一部份的歷史想像。直至1963年，中國才決定走出“歷史想像”，終結了與坎巨堤之間長達兩百年的歷史關係。該文最重要的一點是指出了十九世紀末中國將坎巨堤視為“藩屬”實質是借用英國政府在外交詞彙中首先以“藩屬”來描述清帝國與坎巨堤的歷史關係，而並非是對一種歷史事實的延續。晚清官員對坎巨堤“藩屬”關係理解的形成是在十九、二十世紀與英、俄等西方列強交往中遇到的“宗主權”等英語詞彙的影響。與傳統歷史中的屬國含義的關聯程度相比，這種“藩屬”關係與西方語言中的宗主權概念關係更為密切。因而，作者認定“朝貢體系”是十九世紀下半葉晚清政府對外交往的一種策略，一種由歷史積澱產生的想像，普遍發生於十九與二十世紀，對傳統、具有象徵意義且不對稱之國際關係（主要存在於亞洲地區）所進行的重新詮釋。（陳玉芳 摘錄）

清代坊刻考試用書的影響與朝廷的回應

沈俊平

《中國文化研究所學報》第五十四期，2012年1月

考試用書是古代科舉制度的產物。科舉考試競爭日益激烈，再加上個人能力有限，一些士子不得不尋求捷徑完成學子業，考試用書就是在這個需求下產生的一個怪胎。清朝統治時期，政府推行禁書政策，坊刻考試用書亦在此列，然而坊刻考試用書非但禁而不絕，反而出現“如山如海”之勢覆蓋至山僻小鎮。

本文主要探討清朝坊間刊刻考試用書，對清朝坊刻考試用書的出現、流行、禁用以及對社會的影響等情況進行了探討，並從科舉制度本身和當時社會因素等方面來考察其禁而不絕的原因和對當時清朝社會的影響。文章主體分為三大部份，在第一部份中，作者探討了清代坊刻考試用書的出版情況。清時期西方石印技術的傳入對中國書坊發展產生的積極作用。然而，清朝是中國歷史上推行禁書政策，禁錮思想最為嚴厲的時期，考試用書也被列為禁書。但是，清政府的這種禁書政策卻沒有太大效果，坊間考試用書的出版禁而不絕。作者對上述清代坊刻考試用書被禁以及“禁而不絕”的原因進行了細緻分析，並指出坊間刊印的考試用書的類型和範圍，而這些書籍則都是為滿足當時科舉考試的實際需求所出，具有時代性和針對性。第二部份探討了朝野認識對考試用書的態度。這些考試用書從清王朝建立之後就一直遭到不少朝中官員的反對和批評。這種反對和批評在清初時期主要是禁止反滿和肅清文人對故國的懷念；之後則是因為認為考試用書敗壞了清代的文風、士風和學風。由於這一部份涉及到朝野官員對考試用書的貶斥，作者也對當時的考試用書市場進行了分析，認為這種應科舉考試之景而出的書籍市場也並非一無是處。首先，雖然這些考試用書一般學術價值不高，但也有嚴謹作品；此外，考試用書的流行也為文人提供了編著書籍的機會，並為書坊其他相關人員提供了就業機會。由於朝野人士認為考試用書會對清代文風、士風和學風帶來不良影響，本文第三部份分析了朝廷對考試用書帶來的負面影響的回應。

前文已述朝廷對考試用書的封禁，但卻禁而不絕；朝廷因而採取其他辦法來加以正風，責令地方官員或敦促管束生儒誦習政府規定的標準讀本，或嚴格執行規定的衡文標準，或追究官員查禁坊間翻本經書不力的責任。對於朝廷的這些努力，作者給予了評價，並認為由於學校教育失衡、科場舞弊嚴重，地方官員怠忽職守，所以正風成效並不盡如人意。（陳玉芳 摘錄）