



香港都會大學
人文社會科學院
Hong Kong Metropolitan University
School of Arts and Social Sciences

田家炳中華文化中心
TIN KA PING CENTRE OF CHINESE CULTURE



田家炳中華文化中心 通訊

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

田家炳基金會支持

issue Mar / 2024

魂兮歸來：
「數字穆時英」的生產

穆時英筆下的 pierrot：
是丑角還是先驅？

近年日本學界的穆時英
相關研究——穆時英、
上海文學及日本新感覺派

主編：梁慕靈

客席編輯：王賓、梁德華

設計及出版顧問：劉文英

項目統籌：楊詠詩

助理編輯：龔倩怡



主編：梁慕靈
客席編輯：王賀、梁德華
設計及出版顧問：劉文英
項目統籌：楊詠詩
助理編輯：龔倩怡
設計及排版：On Your Mark 設計實驗室

(本書所載文章內容為個別作者的觀點，並不代表田家炳中華文化中心立場)

ISSN 2707-6482



9 772707 648007

第十三期

- 01 編者的話
- 02 書評：媒體時代下華文創意寫作發展的新道路
——評《華文創意寫作與跨媒體實踐》
劉李娥女士、譚旭東教授

「穆時英研究」專題

- 06 魂兮歸來：「數字穆時英」的生產
王賀博士
- 09 論穆時英香港時期的創作
梁慕靈博士
- 12 穆時英筆下的 pierrot：是丑角還是先驅？
張勇教授
- 15 Pierrot 的行旅：從穆時英〈夜〉談起
陳碩文博士
- 18 穆時英作品中的死亡意象試探：以1933年後作品為範疇
陳冠勳博士
- 22 近年日本學界的穆時英相關研究
——穆時英、上海文學及日本新感覺派
謝惠貞博士

「重讀經典」專題

25	重讀《三禮》——宋、明文論解經通議 黃羽璿博士
28	淺論文學史上的「漢樂府之變」 ——以「三曹」樂府詩對漢樂府的創新為討論中心 唐梓彬博士
31	《詩經·小雅·伐木》首句「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」寫作手法管窺 梁德華博士
35	理雅各《詩經》飲食器物的英譯 吳家怡博士
40	共藝經典： 從種植體驗讀陶淵明的〈癸卯歲始春懷古田舍·其二〉 梁樹風博士
43	中西交響：從《道德經》到《地海傳說》——或相反 陳柏嘉先生

一般評論

47	蘇軾與狄詠交游考 黃志強博士
50	田家炳中華文化中心2023年至2024年活動概要
56	《田家炳中華文化中心通訊》投稿須知

編者的話

田家炳中華文化中心

通訊

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

田家炳中華文化中心於2022年出版《華文創意寫作與跨媒體實踐》一書，在中國大陸的創意寫作研究引起了關注，本期收入由常州工程職業技術學院通識部劉李娥女士和上海大學文學院中文系譚旭東教授所撰寫之書評，讓更多讀者了解這個方面的最新研究發展。近年中國大陸的創作寫作發展一日千里，本中心與上海大學和溫州大學共同推展了多個出版計劃和寫作活動。本校人文社會科學院更於2023年12月與上海大學文學院和上海師範大學人文學院簽訂合作備忘錄，將會於創意寫作這個範疇有更全面的合作。

本期《田家炳中華文化中心通訊》設有雙專題，分別為「穆時英研究」和「重讀經典」。「穆時英研究」專題方面，由上海師範大學人文學院中文系的王賀博士擔任客席編輯，邀請到來自內地、臺灣和香港的學者從多個角度分享有關穆時英這位三〇年代上海新感覺派作家的影響和貢獻。首先，王賀博士從數字人文的角度探討學術界和文壇對穆時英研究的最新面貌，由有聲書到線上研討會，王博士的文章讓讀者了解到穆時英這位作家至今未衰的影響力。第二篇為本人的文章，主要討論穆時英在香港時的創作和心路歷程。西安交通大學人文學院的張勇教授以「是丑角還是先驅？」為題，討論穆時英小說筆下 pierrot 的獨特性。臺灣政治大學中國文學系的陳碩文博士同樣關注 pierrot 的形象，並以穆時英的〈夜〉作為例子，討論 pierrot 的行旅。至於臺灣世新大學中國文學系的陳冠勳博士，則以穆時英1933年後的作品為例，探討穆時英作品中的死亡意象。臺灣文藻外語大學日本語文系謝惠貞博士則關注近年日本學界對穆時英的研究，並討論穆時英、上海文學及日本新感覺派三者的關係。這些文章都能為讀者介紹更多穆時英研究的最新發展。

另一個專題「重讀經典」，由香港中文大學中國語言及文學系的梁德華博士擔任客席主編，邀請到多位學者分享研究心得。首先，臺灣中山大學中國文學系的黃羽璿博士以重讀《三禮》為題，分析宋、明文論解經通議的問題；香港都會大學人文社會科學院的唐梓彬博士則討論中國文學史上的「漢樂府之變」；香港中文大學中國語言及文學系梁德華博士討論《詩經·小雅·伐木》首句「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」的寫作手法管窺；吳家怡博士研究理雅各《詩經》飲食器物的英譯；梁樹風博士以自身的種植體驗讀陶淵明的〈癸卯歲始春懷古田舍·其二〉；以及牛津大學的陳柏嘉先生討論《道德經》到《地海傳說》。這些文章都能為我們從新的視角重新欣賞各篇經典中國文學作品。除此以外，亦感謝香港大學附屬學院的黃志強博士投稿〈蘇軾與狄詠交游考〉一文，配合本期重讀經典的主題，可謂相得益彰。

2024年為香港都會大學35週年校慶，田家炳中華文化中心將會舉辦一系列的文化活動，以配合大學推廣中華文化。

梁慕靈博士

香港都會大學

人文社會科學院副院長

創意藝術學系副教授

田家炳中華文化中心主任

田家炳中華文化中心（以下簡稱「中心」）除了持續舉辦各項活動推廣中華文化外，近年更出版不同的學術專著。中心於 2022 年出版《華文創意寫作與跨媒體實踐》論文集，該書收錄了「第一屆華文創意寫作與跨媒體實踐國際研討會」的二十篇優秀論文。《華文創意寫作與跨媒體實踐》配合創意產業的發展，從多個方面深入研究華文創意寫作。以下是劉李娥女士及譚旭東教授撰寫之書評，供讀者細閱。

媒體時代下 華文創意寫作發展的新道路—— 評《華文創意寫作與跨媒體實踐》*

劉李娥

常州工程職業技術學院通識部
人文教研室副教授

譚旭東

上海大學文學院創意寫作學科
教授

創意寫作中國化有幾個路向，大陸以上海大學為代表的高校借鑒英美高校創意寫作理論和教育體系，形成了學術碩士博士和專業碩士比較完整的人才培養模式。香港高校的創意寫作教育教學也形成了自己的人才培養模式，且帶著鮮明的國際化特點。香港都會大學就是一例，該校創意寫作學科負責人梁慕靈博士團隊不但致力於創意寫作人才培養，還善於打造學術平台，總結實踐經驗，出版具有參考價值的論著。最近，她主編的《華文創意寫作與跨媒體實踐》（臺北新銳文創出版社 2022 年 8 月出版）是凝聚著「第一屆華文創意寫作與跨媒體實踐國際研討會」理論成果的新書。該書通過分享華文世界的創意寫作理論和案例，讓更多讀者了解華文創作者和研究者在這方面的成果和發現，富有理論價值和實踐意義，對推動華文創意寫作的推廣和發展有著重要作用。

從學科建制來看，創意寫作 1936 年起源於美國，20 世紀 80 年代後在英語國家迅速發展並形成全球化傳播，成為高校人才培養的重要模式，且在英語國家由高校蔓延到中小學，形成了創造性人才培養的比較成熟的教育體系。2009 年創意寫作被引入中國大陸，復旦大學開始招收創意寫作專業碩士，上海大學成立創意寫作研究中心，隨後開始學術碩士生培養及博士生培養。¹ 至今，創意寫作學科及其觀念的引進在中國已有十餘年。相較於英語國家而言，創意寫作學科在華文世界雖然起步較晚，但近年在中國大陸已經形成了完整的學科體系，多所高校的教學和研究人員開展了許多新課題、新思路和新方法，充分展現學科的潛能與前景。香港高校也聯合學術界和文學界共同探討創意寫作課程的設計及實踐方法，不斷完善創意寫作學科的理論體系和實踐平台。香港都會大學田家炳中華文化中心與創意藝術學系於 2021 年 5 月舉行「第一屆華文創意寫作與跨媒體實踐國際研討會」，70 多位來自亞太地區的學者、詩人、作家、藝術家以及資深媒體從業者就會議主題分享研究成果，共同探討華文創意寫作學科發展的新方向，分享創意寫作課程的設計及實踐方法，以及研討創意寫作跨媒體結合的可能性。

梁慕靈博士將本次研討會的部分優秀論文集結成書，分享現場參與者有啟發性的發言。全書共收錄 20 篇論文，據主題分為 3 個章節：第一個章節為「創意寫作學科建設、跨學科發展與教學研究」，探討華文創意寫作學科在香港多所大學和中學的課程設計及實踐回饋；第二個章節為「創意寫作、文化產業與跨媒體寫作」，以不同媒介的創意文本為例，分析文學及新媒體時代文化產業的挑戰和機遇；第三個章節為「創意寫作與中國古典文化新詮釋」，探究當中國古典文化作為再創作資源時，其對當代華文創作的影響與啟示。

* 本文為江蘇高校「青藍工程1」資助（蘇教師函〔2021〕11號）的基金專案。

¹ 譚旭東：〈創意寫作作為學科的態勢及中國化路徑〉，《高教探索》2023年第2期，頁81-86。

一、跨學科探索華文創意寫作新發展性

創意寫作不僅培養作家，還更多地著力於為整個文化產業發展培養具有創造能力的核心從業人才，為文化創意、影視製作、出版發行、印刷複製、廣告、演藝娛樂、文化會展、數位內容和動漫等所有文化產業提供具有原創力的創造性寫作從業人員。²為培養具有原創力的創造性寫作人才，在創意寫作教學中就需要有跨學科的思維，需要有與影視學、設計學、廣告學、心理學等諸多學科交融的意識和行動。在數字時代背景下，華文創意寫作跨學科發展有著諸多可能。

《華文創意寫作與跨媒體實踐》的第一個章節7篇論文即闡述了這些可能，文中可見創意寫作學科建設領域的跨學科理念、授課模式和教學應用。其中，梁慕靈在分析廣播劇創作在中國的發展潛力基礎上，闡述了香港都會大學創意寫作課程「廣播劇創作」的具體教學內容；³香港中文大學黎必信圖文並茂地呈現該校「大學中文」課程如何運用「中大文學地圖」(APP)展開寫作教學，能為有志於建設線上中文讀寫平台的同仁提供參考；⁴香港樹仁大學何嘉俊從該校中文系舉辦的一系列「文學創作微課程」經驗出發，分析大學創意寫作課程的限制，並提出新型的教學模式；⁵香港大學保良何鴻燊社區書院馬世豪結合多年任教經驗，從理論、課堂、學生三個層面切入，探討大專中文課程的創意寫作教學，提供了操作性很強的教學設計；⁶香港中文大學黃納禧結合自己作為寫作導師的多重身份，分享了常規語文課程以外的文學與寫作活動，對於創意寫作教學範式的轉移亦有可參考之處。⁷

從該書的第一輯，可以觀測到華文創意寫作學科開放式的發展狀態，也可以看到華文創意寫作課程教學的實例，更可以學到華文創意寫作跨學科開展教學的多種新方法和新操作。這是香港高校在創意寫作學科之路上的探索，也是對中國化的創意寫作學科體系的補充與完善，尤其是其中的創意寫作課程教學方法和活動，對讀者定有的現實指導意義。

二、跨媒體實踐華文創意寫作新融合

「創意」是動態生成的。一度創意，是原始創意(文字態、文案態創意)，常常並不能或者不以它本來的面目進入市場，它需要通過一定的轉化，這種轉化並不是對大眾趣味的簡單迎合或者樣態的簡單變化，而是一個再創意過程，我們稱它為二度創意，它的終點是產業化了的創意，產業態創意。⁸當創意寫作進入二度創意，創意寫作就成為大多數文化創意產業的組成部分，需要有更寬的視野參與文化生產。

在不斷更新的媒體時代之下，文化產業對創意寫作有什麼需求？創意寫作以怎樣的方式融入文化產業？在融入的過程中有什麼困境？創意寫作在學科建設和實踐中如何去突破這些困境？創意寫作在跨媒體實踐中如何形成自己的特色？這些都是創意寫作研究者和實踐者要面對和思考的問題。《華文創意寫作與跨媒體實踐》的第二個章節6篇論文聚焦創意寫作與文化產業融合發展，梳理產生這一現象的原因和發展過程，總結發展過程中存在的困境，並嘗試用跨媒體的方式建立新的融合。比如，香港浸會大學蕭欣浩創立的「蕭博士文化工作室」，開展以「飲食·創作·社區」為題的「飲食與地區書寫計劃」，將創意寫作教學拓展為文化視域、知識視域、閱歷視域、閱讀視域的全民教育；⁹香港都會大學邵棟將視野放在遊戲產業，通過分析《俠盜獵車手5》與《巫師3》兩款電子遊戲的多線文學敘事、多結局敘事和隱形互動敘事，來解析創意寫作在新媒體敘事中的作用與特性；¹⁰香港都會大學吳麗嬋通過總結香港5所院校廣告文案寫作的教學策略，呈現了與廣告相關的跨媒體創意寫作內容和教學方法。¹¹

從該書的第二輯，可以看到創意寫作在跨媒體敘事中的潛力與作用，研究者結合跨媒體閱讀、社區文化、電子遊戲、博物館展覽、廣告文案等專案中的創意文本，探討華文創意寫作在文化產業中開展跨媒體寫作的相關理論和實踐。雖然從整個文化產業的視角而言，這些論文仍存在宏觀思維不足的局面，有的只是個案分析，有的還更多停留於教學層面，但研究中所呈現的多元敘事、多媒體展示、商業化轉型等方法，是華文創意寫作融合於文化產業發展的實踐成果，對於拓寬創意寫作在文化產業中的發展路徑能提供有用的參考。

² 葛紅兵、許道軍：〈中國創意寫作學學科建構論綱〉，《探索與爭鳴》2011年第6期，頁66-70。

³ 梁慕靈：〈論廣播劇創作的發展潛力——兼論香港都會大學創意寫作課程中廣播劇創作的培訓〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》(臺北：新銳文創出版社，2022年)，頁22-28。

⁴ 黎必信：〈略說「中大文學地圖」(App)的設計構思及教學應用〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁29-40。

⁵ 何嘉俊：〈大學創意寫作課程的限制和可能性——以樹仁大學「文學創作微課程」為例〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁41-54。

⁶ 馬世豪：〈香港大專中文課程的創意寫作教學實踐〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁55-62。

⁷ 黃納禧：〈大專院校創意寫作課程發展的檢討與展望——一個「斜杠族」寫作導師的觀點〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁77-86。

⁸ 葛紅兵：〈創意寫作：中國化創生與中國氣派建構的可能與路徑〉，《江西師範大學學報(哲學社會科學版)》2017年第1期，頁57-64。

⁹ 蕭欣浩：〈飲食·創作·社區——文學與文化結合的全民教育視野〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁108-119。

¹⁰ 邵棟：〈遊戲互動敘事中的創意寫作——以《俠盜獵車手5》與《巫師3》為例〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁120-125。

¹¹ 吳麗嬋：〈跨媒體的創意寫作——香港廣告文案的教學策略〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁137-144。

三、跨時代嘗試華文創意寫作新借鑒

創意寫作在華文世界經過了引進和初創階段，其理論的發展和學科的建設，是建立在學習和借鑒歐美近百年創意寫作成果之上的。目前，華文創意寫作已進入中國化創生階段，¹²正在構建具有中國特色的創意寫作理論話語體系。在創意寫作學科建設、課程開設、學術研究過程中，一方面應注重對於中國悠久的寫作傳統的傳承，尤其要充分發掘和運用中國古典文論資源；¹³另一方面，應重新發現、發揚古典文化中的諸多「寶藏」的「當下性」意義，及其有可能供文化創意產業開發的「創意點」。¹⁴從中國古典文學、古典文論、古典文化中挖掘有益的方法和資源，在創意寫作教育教學、學科發展史、創意寫作產業、創意城市研究等領域開始與世界學界平行對話，已成為目前華文創意寫作研究者的基本共識。¹⁵

《華文創意寫作與跨媒體實踐》非常重視中國古典文化對於當代華文創作的啟示意義，專門設置第三個章節「創意寫作與中國古典文化新詮釋」，來探討有關古典文學作品的改編、學習前人的創作技法、發掘可運用於創意寫作教學的經驗等。香港中文大學梁德華從「中國悲劇意識」與「互文性」兩個方面，分析《孔雀東南飛》原詩與內地《孔雀東南飛》電視劇改編的關係，指出劇作對原詩悲劇精神、情節推進、批判性主題等方面的削弱問題，¹⁶這不僅是華文創意寫作對優秀古典文本的致敬，更是研究者對文學創意改編的反思；香港都會大學唐梓彬通過對魯迅先生《故事新編》創作方式的探討，提出創意寫作學的未來發展方向，即可多引導學生從中國古代文化中汲取養分，學習並掌握古為今用的創作手法；¹⁷香港都會大學鄭文峯以蘇格蘭出版社 Canongate Book 發起的世界性寫作計劃「重述神話」系列中李銳和蔣韻合寫的《人間：重述白蛇傳》為研究對象，從創意寫作角度分析作者在改編神話時的各種考慮，並運用「文學場域」理論剖析該作品徘徊於商業性和學術性之間的情況，¹⁸可為同類型的創意寫作帶來一定的啟示。

中國古典文化要在創意經濟中生存和發展，其傳統文化元素需要經過現代化、國際化的活化和改造。而創意寫作本身就是對傳統的再創造，這體現於華文創意寫作對自身理論建構與實踐拓展的持續推進、對人本主義的強調與完善、以及在現有學科結構中不斷實現自我超越的巨大能量。《華文創意寫作與跨媒體實踐》第三輯聚焦創意寫作與中國古典文化新詮釋，用新的學科視野啟動古典文化資源，從而顯示華文創意寫作的獨特性。所收錄的論文不僅涉及傳統故事的改編，還論及古典詩歌的讀寫課堂教學、古典遊記的創作模式、文化名人形象的創新塑造等，可見研究視野不僅限於指導創作者如何在古典文化中創新，而且還強調古典文本對創意寫作的教學示範，為華文創意寫作教學的中國化提供新的方向。

¹² 葛紅兵：〈創意寫作：中國化創生與中國氣派建構的可能與路徑〉，《江西師範大學學報（哲學社會科學版）》2017年第1期，頁57-64。

¹³ 楊劍龍：〈論創意寫作的中國古典文論資源〉，《甘肅社會科學》2015年第6期，頁46-50。

¹⁴ 謝彩：《中國創意寫作學初探》（武漢：武漢大學博士論文，2013年），頁103。

¹⁵ 葛紅兵、李景銀：〈論新時代中國特色創意寫作理論建構〉，《社會科學戰線》2023年第9期，頁191-197。

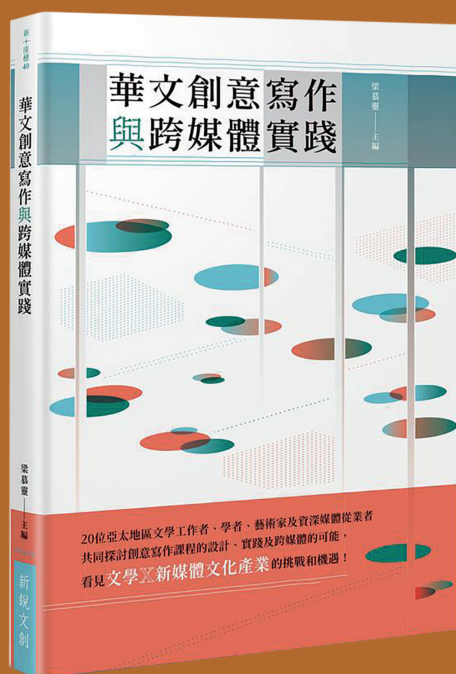
¹⁶ 梁德華：〈從「中國悲劇意識」與「互文性」看《孔雀東南飛》及其電視劇集改編〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁176-183。

¹⁷ 唐梓彬：〈從中國古典文化而來的創意資源——論《故事新編》的創意思維、創作規律及其在創意寫作學發展上的啟示〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁198-204。

¹⁸ 鄭文峯：〈創意寫作視野下的「重述神話」——以李銳、蔣韻《人間：重述白蛇傳》〉，收入梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》，頁226-235。

創意寫作學學科的誕生和發展，改變了歐美戰後文學發展的格局，也徹底改變了歐美文學教育教學思想體系，為歐美文化創意產業的興盛和發展奠定了學科基礎。¹⁹歐美創意寫作對其本國文化創意產業發展的智力支撐和推動作用，已經給華文世界的創意寫作帶來諸多經驗和啟迪。除了借鑒這些經驗之外，華文創意寫作更需要建構自己的元理論體系，這個體系不僅應該包含新的（創意本位的）本體論、認識論、方法論，還應該包含中國化發展相關特色（專題）問題。²⁰眾所周知，這一體系的構建已經開啟並卓有成效。上海大學中國創意寫作研究院2023年6月發佈的《中國創意寫作白皮書》顯示：在近年來的學術發展中，中國創意寫作學科在範式化方面取得了顯著的成就，其在理論體系和研究方法上都取得了大量優良成果。作為一個發展僅十餘年的新生學科，僅知網收錄的創意寫作中文論文就已超千篇，其中發佈於核心刊物的論文共134篇。由此可見，華文創意寫作本土化的理論探索和教學實踐得到重視，並在眾多高校教師和相關人員的努力推動下得到蓬勃發展。

無疑，在華文創意寫作學發展歷程中，特別值得一提的是，2021年香港都會大學田家炳中華文化中心、上海大學及溫州大學三方，開啟的《中國創意寫作研究》（集刊）合作出版計劃。該計劃為推動華文創意寫作學與世界創意寫作學之間的平行對話邁出堅實的步伐。梁慕靈博士主編的《華文創意寫作與跨媒體實踐》即本次出版計劃的成果之一，亦是華文創意寫作元理論體系的重要內容。該書對於引導讀者，特別是媒體時代下的華文創作者、創意寫作教學工作者、文化創意產業的從業人員，思考和展現創意寫作在華文世界的特色發展具有積極意義。在傳媒技術不斷更新換代的背景下，不論是培養有創意的文學作家，還是培育文化創意產業的上游創意人才，創意寫作在華文世界都有著巨大的需求和發展空間。華文創意寫作的未來發展不僅關乎產業和市場，而且與文化強國目標、與社會形態的發展緊密相連，因此，在媒體時代下探索華文創意寫作發展的新道路意義深遠。



梁慕靈編：《華文創意寫作與跨媒體實踐》
（臺北：新銳文創，2022年）。

¹⁹ 葛紅兵、許道軍：〈中國創意寫作學學科建構論綱〉，《探索與爭鳴》2011年第6期，頁66-70。

²⁰ 葛紅兵、李梟銀：〈論新時代中國特色創意寫作理論建構〉，《社會科學戰線》2023年第9期，頁191-197。

魂兮歸來： 「數字穆時英」的生產

在關於「數字魯迅」的專題研究中，筆者曾指出：「大量的『電子化』、『數字化』的魯迅作品，不僅向我們提供了觸手可及，隨時可供閱覽、查檢、複製的魯迅作品資料，而且……經歷了一個不斷變化、發展的過程，同時其所生產、製作出的魯迅形象，也不同于前此經由紙質媒介所建構的魯迅形象，可謂一『數字魯迅』像。」¹其實類似的現象也在其他作家那裡同樣出現，只是其發展程度、表現有所不同而已。以穆時英為例，與由紙質媒介如報章雜誌、文集、全集及大量研究論著所建構的穆時英形象相比，「數字穆時英」的生產實踐也在本世紀初早已悄然展開，且呈現出與「數字魯迅」頗為不同的樣貌。本文即從編年史的視角，整理、考察這一生產實踐，以初步揭示其多元、複雜的歷史面相及相關問題。

2005年9月15日，中文維基百科「穆時英」詞條建立，作者「峻義」，該詞條迄今已被不同網友編輯近50次，²成為全世界穆時英研究的重要參考資料。³當然，與傳統的百科全書不同的地方不僅在於此點，還在該詞條所涵括的各方面知識，及其所創造的「知識樹」，已然超越了一般的百科全書，或是人物、作家傳記詞典。其後，其他語文的維基百科，也以此為據建立了自己的「穆時英」詞條，將穆時英其人其文帶到了世界各地的讀者中間，成為他們自己的文化傳統的一部分。

2006年9月11日，百度百科「穆時英」詞條建立，作者「唇貓」，該詞條迄今已被不同網友編輯125次，成為簡體中文互聯網上重要的穆時英研究資料。

2007年1月1日，豆瓣網「穆時英」小組建立，組長「天文臺」。此系簡體中文互聯網上創建的最早的穆時英社區，不僅收錄了許多穆時英作品的網頁和電子版，也記錄下了不同讀者之間圍繞著這些文本而產生的互動。

2008年1月，嚴家炎、李今編《穆時英全集》（全3卷）由北京十月文藝出版社出版，此系目前唯一一種「穆時英全集」，收入其各類作品和編者當時掌握的集外詩文、小說，亦選錄部分評論、研究資料。⁴

¹ 王賀：〈追尋「數字魯迅」：文本、機器與機器人——再思現代文學「數字化」及其相關問題〉，《文藝爭鳴》2021年第11期，頁77-94。另見王賀：《數字人文與中國現代文學》（上海：三聯書店，2023年），頁162。

² 該數據統計的截止日期為2022年12月14日。下同。

³ 這是「數字穆時英」生產的起點，也是第一種由網民集體協作、反復寫作、而今仍尚未定稿的關於穆時英的學術性的詞條（雖然這一詞條中仍有不少謬誤，有待修正）。

⁴ 本書雖屬紙質出版物，但在出版以後，卻成為了其後穆時英研究領域最重要的文獻資料，同樣也成為了「數字穆時英」生產實踐的重要資料。

2010年1月18日，「穆時英紀念館」網站開通 (<http://www.xazjw.com/TT000007097>)，建站者「9~7z076p」。⁵

2010年5月10日，上海電視臺藝術人文頻道播出節目《穆時英 地獄天堂（上）》。該片由「藝術傳奇」欄目組製作。

2010年5月17日，上海電視臺藝術人文頻道播出節目《穆時英 地獄天堂（下）》。⁶儘管其播出後反響如何，尚有待研究，但該節目上載於各大網站後，不止成爲普通讀者瞭解穆時英的一重要管道，且以文字、圖像、音視頻等多模態形式提供了不同於紙質讀物的「數字穆時英」形象。

2012年11月23日，亞馬遜網站推出《穆時英小說集》（上、中、下）Kindle電子書，青蘋果資料中心編輯出版，收入穆時英中短篇小說36篇，此系目前製作較精良、免費發售之穆氏小說集電子書，閱者甚眾。

2021年11月22日，喜馬拉雅APP上線《紅色經典 免費 | 穆時英作品》有聲書，主播「丘葵」，為穆氏《南北極》《上海的狐步舞（一個斷片）》等20篇小說創造了音頻版本。

2022年3月13日，首屆穆時英研究國際學術研討會在線上舉行。是次會議由上海師範大學中文系、東京大學中國語中國文學研究室、中國現代文學研究會主催，王賀博士召集，中外學者十數人參加。這是中外學術史上首場關於穆時英的專題學術研討會。在 covid-19 肆虐之際，在穆時英誕辰百年之時，學者們通過數字媒介、工具，跨越時空界限，齊聚虛擬會議室，發表自己的最新的穆時英研究成果，並展開熱烈討論、商榷，為「數字穆時英」的生產史添上濃墨重彩的一筆。由此穆時英的文學和思想遺產，不僅進入了數字學術世界尤其是由專業學者所參與、建構的數字學術實踐，而且以新的形式（不同於數字百科全書、數字音視頻產品、數字文集、數字閱讀社區等形式中，穆時英的直接在場、出現，此後將不斷被複製、傳播）呈現為一個新的文本、新的文化符碼，這一文本／文化符碼沒有具體的、固定的形態、空間和邊界，也由短暫的、即時性的、限定於特定的參與者中間的人機交互與人際交流行為所塑造，但其時代精神一如「賽博空間的奧德賽」（Cyberspace Odyssey），古老的「奧德賽」將穿越一個又一個虛擬世界，永遠在賽博空間流浪，與我們不斷相遇，穆時英的亡靈由此也將去而復返，且將時時返歸於我們今天賴以生存的數字空間，不斷重塑我們對穆時英文學的想像與認知，未有盡期。

總之，由數字百科全書、數字音視頻產品、數字文集、數字閱讀社區、線上會議所生產的「數字穆時英」，自本世紀之初至今，一直不斷發展，呈現出多種可能。但就其整體狀況來看，仍處於初創期，一切還有待探索、建構。

⁵ 這是首個紀念性質的網站，但該網站所收穆氏各類文獻資料較少。

⁶ 此系首部以穆時英其人其文為主題的電視節目。

三 维基百科
🔍



Wiki Loves FOLKLORE



拍摄您当地的文化，帮助维基百科并赢得比赛！

中文维基百科Facebook粉丝專頁正式上线，邀请大家一同关注。

[关闭]

穆时英

中国现代小说家，新感觉派代表人物

🔖
☆
✎

👉 此条目的引用需要进行清理，使其符合格式。[了解更多](#)

穆时英（1912年3月14日—1940年6月28日），祖籍浙江省慈溪县庄桥镇，出生于上海，中国现代小说家，**新感觉派**（穆时英、刘呐鸥、施蛰存）的代表人物之一。笔名有**伐扬**、**匿名子**等。



穆时英

穆时英（左）与舞女仇佩佩（右）的结婚照

出生	1912年3月14日	 中华民国上海法租界
逝世	1940年6月20日（28岁）	 中华民国上海市
笔名	伐扬、匿名子等	
职业	小说家	

- 📖 **生平**
- 📖 **平反**
- 📖 **创作生涯**
- 📖 **婚姻**
- 📖 **作品**
- 📖 **参考资料**
- 📖 **外部链接**

🕒 Yumeto最后编辑于10个月前 >

相关页面

📄	伤逝
📄	新感觉派
📄	包氏父子

维基百科

除非另有声明，本网站内容采用CC BY-SA 4.0🔗版权。

[使用条款](#) · [隐私政策](#) · [桌面版](#)

豆瓣小组
我的小组 精选 文化 行摄 时尚 生活 科技



穆时英

加入小组

创建于2007-01-01 组长: 天文壹

穆时英（1912～1940）现代小说家。笔名伐扬、匿名子，浙江慈溪人。父亲是银行家，自幼随父到上海求学，读中学时爱好文学。毕业于光华大学中国文学系。读大学时潜心研究外国新文学流派。1929年开始小说创作。翌年在《新文艺》上发表第一篇小说《他们走的世界》及《黑旋风》，又有《南北极》经施蛰存推荐到《小说月报》发表，引起文坛注意。自此成名。1932年在《现代》杂志创刊号上发表小说《公墓》，为前刊最优秀作品。成为现代派著作，以其年少多产而风靡盛传，被人称为“天才”作家。同年出版第一本小说集《南北极》，反映上海社会和下层社会的两重对立。1933年出版的第二本小说集《公墓》，将描写与象征主义的创作手法，技巧上也显示出作者对普鲁斯特和陀思妥耶夫斯基等现代派作家的学习。还通过写作弗洛伊德式的心理小说，迥然有别于《南北极》。自此与刘呐鸥、施蛰存等形成中国文坛上的新感觉派。此后又出版了小说集《白金的女体塑像》、《圣处女的恋情》、《夜总会里的五个人》、《上海的狐步舞》。这正是新一代作家的代表性作品。这些小说也流露出明显的颓废感伤气息。但穆时英笔调却风靡一时。随着政治理想的破灭，于1933年前后参加国民党图书杂志审查委员会，后参加编辑《文艺画报》，抗日战争爆发后赴香港。1939年回国，担任任劳工部组织的《中华日报》副刊《文艺副刊》和《华风》，并主编《国民新报》，后被国民党特务人员暗杀。

发言规则 2022-01-24 更新

① 请勿发布《社区指导原则》不允许的内容。

小组标签 现代 文学 都市文学 新感觉派 没有标签 与历史无关


[关注小组](#) [推荐](#)

最近讨论 / 最热讨论 +发言

讨论	作者	回复	最后回复
📌 《穆时英全集》三卷本出版了！！	悟之	7	2015-06-16
求穆时英的《夜》的txt	此君唐	2	2023-11-21
穆时英：“新感觉派的巨手”	五脚小圆帽	2	2018-11-14
不知道有没有机会看到原著改编的影视作品？	未来李普崇	2	2016-04-28
louis gilmore	Catullus	3	2015-12-14
我最喜欢的现代作家	日出金色	2	2015-08-31
骆驼 尼采主义者与女人	[已注销]		2015-04-14
穆先生的五个故事刚刚翻译成英文，英语世界的读者终于可以阅读。	紫羽晨曦		2014-12-26
关于穆时英的研究	女泽	1	2013-05-07
沿海拾得几珠泪	尹敬塔		2013-02-28
穆时英作品改编话剧	曼无界心无惧	3	2012-07-06
7月上海，晋导演谢宇贝如何将穆时英小说搬上话剧舞台？	曼无界心无惧		2012-07-05
《街景》——穆时英	Ming		2012-05-16
关于穆时英的小说，求帮助~	小喇叭	3	2012-03-17
双生梦。	A.A.	1	2012-01-25
用一生去忘记——穆时英《南北极》之铁汉柔情	世彦君	1	2011-07-16
他的哪篇小说是弗洛伊德式的心理小说？	marCHE	3	2011-06-10
真欲欲汗——穆时英的身份之谜	[已注销]	1	2010-10-06
穆时英之死，引人无限遐想	kantwei	1	2010-01-17

圖2：豆瓣網上的「穆時英」小組。
 圖片來自豆瓣，網址：<https://www.douban.com/group/mushiying/>，瀏覽日期：7/2/2024。
 （圖片由作者提供）

喜马拉雅
发现 分类 电台 专辑 主播 直播



红色经典 免费 | 穆时英作品

共 1386 集

被国民军枪杀，年仅 28 岁
 上海社会地下层自杀的生活经历
 现代文学作家，字里行间触动心弦

声音 (40) 评价 (0)

序号	标题	时长	更新
1	穆时英：黑旋风 (1)	00:59	2021-11
2	穆时英：黑旋风 (2)	00:57	2021-11
3	穆时英：他们走的世界 (1)	00:43	2021-11
4	穆时英：他们走的世界 (2)	00:43	2021-11
5	穆时英：手帕	00:31	2021-11
6	穆时英：烟花魂	00:35	2021-11
7	穆时英：孩子	00:23	2021-11
8	穆时英：圣处女的恋情	00:49	2021-11
9	穆时英：某夫人	00:34	2021-11
10	穆时英：暗	00:52	2021-11
11	穆时英：英	00:56	2021-11
12	穆时英：撒旦的	00:48	2021-12
13	穆时英：奥塞罗谋杀案 (1)	00:38	2021-12

圖3：喜馬拉雅上的「穆時英作品」。
 圖片來自喜馬拉雅，網址：<https://www.ximalaya.com/album/54952636>，瀏覽日期：7/2/2024。
 （圖片由作者提供）

圖1：中文維基百科上的「穆時英」詞條。
 圖片來自維基百科，網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A9%86%E6%99%82%E8%8B%B1>，
 瀏覽日期：7/2/2024。
 （圖片由作者提供）

梁慕靈

香港都會大學人文社會科學院
副院長、創意藝術學系副教授、
田家炳中華文化中心主任

論穆時英香港時期的創作

一、引言

穆時英（1912-1940）於1912年生於上海，童年時曾在家鄉慈谿生活，後來一直於上海讀書及發表作品，成為著名小說家。他於1936年4月乘「紅伯爵」號由上海到香港，逗留到1939年10月28日離開。在這短短三年多的時間中，穆時英曾發表不少散文和小說，本文將以穆時英在香港的創作為線索，討論他在香港時期的創作情況。

二、穆時英的香港時期與創作

穆時英初到香港時，對香港感到厭惡，並且認為這個地方是文化沙漠，文化水平並不高。這種心態與當時其他的南來文人十分相似，他們常常會以上海跟香港作比較，例如在刊於1937年10月31日的〈希望實現了〉中，我們可以看到穆時英回憶他初到香港時的心態：

對於香港，這文化上的沙漠，我是一點好感沒有的：因為在這裡，我精神地飢渴了一年；因為在這裡，我逐漸庸俗起來；因為在這裡，我看見了世上最醜惡、最卑鄙、最無耻的人物，然而，在快離開香港的今天，使我對於這維多利亞小島還有些眷戀的情懷者，除了明朗的南天的天空和溫煦的熱帶的陽光以外，就是一年來日夕過從著的一批有著純正的藝術家氣質的、良善的人們……¹

¹ 穆時英：〈希望實現了〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2005年），第三卷，頁105。

這段文字顯示穆時英初到香港的心態，認為香港缺乏文化的環境令他庸俗起來，對香港並沒有好感。但在一年後，穆時英開始對香港改觀，並且對這個地方產生感情；他更希望透過上演《雷雨》來教育香港市民，改變他們「庸俗」的價值觀，改變這片「文化沙漠」的文藝環境：

在這只有「世界仔」和「皇家種」才能生存的地獄裡，他們不顧一切困難，漠視所有的冷淡和嫉妒，想拿戲劇來教訓三十萬沒有靈魂的，庸俗的市民什麼是正義，什麼是人生，來教訓他們除了做奴隸，和撈世界以外，人還有很多神聖的任務……²

這裡穆時英顯示一種要教育香港市民的情緒，認為戲劇能提升香港「世界仔」、「皇家種」和「庸俗的市民」的價值觀，讓他們知道什麼是正義和人生。

同時，穆時英在上海時已偏向以一種二元論的寫作方式寫作小說，例如《南北極》跟《公墓》、《白金的女體塑像》和《聖處女的感情》等小說集的風格就截然不同。他這種矛盾的狀態一直維持到去香港以後，表現為其散文中具有風格、修辭和內容上強烈的二元論色彩。在穆時英於香港逗留的三年間，日本對中國的侵略漸趨激烈，故此穆時英這時的文章很多都對時局和戰爭抱有強烈的情緒，多次在文章中思考戰事，並把上述的二元論寫作方式投射到其散文之中，例如寫於1938年8月23日的〈瘋狂〉：

生在這偉大的時代裡邊的我，站在世紀的尖端上的我是幸福的人，也是痛苦的人。一方面感覺到流亡的悲哀，同時也感覺到鬥爭的歡喜。

祖國的命運，生活的焦慮，毀滅了的故鄉，輝煌的明日……感慨，歡笑，哭泣，嘆息，企望，懷念，歌頌……時代是太偉大了，而我卻是這樣渺小。

[……]

我祈求我的血能變成濃厚的墨汁。可是，一切的門是關閉著，我不得不在這漂亮的小島上，在太平盛世裡消瘦下去，消瘦得像一棵討厭的椰樹一樣。³

這段文字以「幸福」跟「痛苦」、「流亡的悲哀」與「鬥爭的歡喜」對比，亦以各種情緒去對比個人面對歷史的渺小，表現穆時英此刻在香港面對抗日戰爭的心態。這篇文章激烈地表現一種對戰鬥的渴求，同時又有穆時英對退守香港避難的悔恨和不耐。同樣，寫於1938年11月25日的〈無題〉又以相似的方式表現他的心情：

從半山的家裡走下來，到街上時，蒼白的瓦斯燈已經亮了起來。海上織著藹藹暮色，底下的街已經浸沉在黃昏裡了。

[……]

在車上，望著窗外平靜的歸帆；走了沒有多少路，我突然找到一件不見了很久的東西，靈魂的渾樸的和諧。終年困擾著我，蛀蝕著我的，在我身體裡邊的犬儒主義和共產主義，藍色的狂想曲和國際歌，牢騷和憤慨，卑鄙的私欲，和崇高的濟世渡人的理想，色情和正義感，我的像火燒了的雜貨鋪似的思想和感情，正和宇宙一樣複雜而變動不居的靈魂，一下子都溶入了一個渾樸，柔圓而和諧的旋律。⁴

這裡以整段的對比：「犬儒主義」和「共產主義」、「藍色的狂想曲」和「國際歌」、「牢騷」和「憤慨」、「卑鄙的私欲」和「崇高的濟世渡人的理想」、「色情」和「正義感」等多組詞組作對比，表現穆時英蟄居香港的不耐。他一方面關心戰事，希望自己能為國貢獻；另一方面又因人身安全而躲於這個小島兩年多。這種矛盾的心情成為穆時英在香港發表的文章中的一大主題。

² 穆時英：〈希望實現了〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁105。

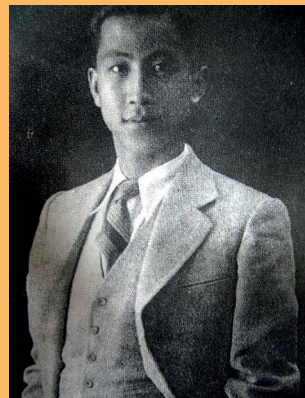
³ 穆時英：〈瘋狂〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁136。

⁴ 穆時英：〈無題〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁150-151。

到1938年前後，穆時英在香港滯留約兩年，跟1937年相比，他對香港的了解已較為深入，並流露出對這個地方的感情。例如在刊於1938年2月21日的〈英帝國的前哨：香港〉中，穆時英用了罕見的篇幅和文筆去描寫香港：

一八一四年被滿清政府割讓的香港是一棵樹木也沒有的岩石荒島。英國在這個孤島上面開拓了漂亮的地瀝青鋪道，滿山種起榕樹和玫瑰來，並且在九龍半島鋪滿了漆著輕快的色澤的別墅。從遠處望過去，香港不但載著滿山的白石建築，還開放著滿山的花。在這三十二英方里的島上，除了很狹窄的一片中心區域和幾條走汽車的大路以外，全是濃蔭夾道的曲折小徑。澄澈的青空，異樣溫煦明朗的陽光，就是在十二月裡也到處是布谷鳥的雙重的歌聲和茉莉的芳香——真像是在初夏的花園裡一樣。到了晚上，燃燒著七色的街燈和廣告燈的香港，簡直是一堆龐大的，瑰麗的焰火。⁵

上述文字集中表現香港美麗的一面，跟他早期初到香港時的態度非常不同。文中更以「夢之島」、「詩之島」、「戀愛的聖地」、「羅曼史的聖地」、「月光的家鄉」、「花的家鄉」等大量形容詞組來形容香港此刻在穆時英心目中的形象。同時，穆時英更以戰略的角度分析香港的位置：「八一三抗戰開始以後，香港更變成了全中國唯一的，最安全的現代都市。」⁶這裡反映穆時英面對日本侵略的事實，改變了他對香港的看法。



穆時英。

上圖來自百度百科，
網址：<https://baike.baidu.com/item/%E7%A9%86%E6%99%82%E8%8B%B1/8691519>，瀏覽日期：17/2/2024。下圖來自澎湃新聞，網址：https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_18728039，瀏覽日期：17/2/2024。
(圖片由作者提供)



三、結語

穆時英的香港時期介乎於他在上海的寫作生涯高潮與後來回上海後被暗殺之間，當中顯示了他創作心態的轉變。在上海時，他以兩種截然不同的寫作風格風靡文壇，卻又同時面對各方的批評。在到香港的初期，穆時英對香港這片「文化沙漠」抱有歧視態度，到1939年離開時卻變得對香港依依不捨，這些轉變都表現在他的小說和散文創作中。

(本文節錄自〈從上海到香港：論穆時英筆下的原鄉與他鄉〉並經修改，原收於香港公共圖書館編：《第十一屆香港文學節研討會論稿匯編》，香港：香港公共圖書館，2017年，頁177-198。)

⁵ 穆時英：〈英帝國的前哨：香港〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁121。

⁶ 穆時英：〈英帝國的前哨：香港〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁122。

穆時英筆下的 pierrot： 是丑角還是先驅？

研究者很早就注意到，「穆時英對 PIERROT 這個名詞，似乎特別喜愛」，並斷言：「如果 PIERROT 是指『走江湖的丑角』的話，穆時英本身就是一個具有雙重人格的 PIERROT。」¹的確，作家多次使用過 pierrot 一詞，他將第二本小說集《公墓》「敬獻給遠在海外嘻嘻地笑著 pierrot，望舒」，其中〈夜〉、〈蓮花落〉、〈夜總會裡的五個人〉、〈黑牡丹〉及〈Craven 「A」〉等五篇小說也旨在「表現一些從生活上跌下來的，一些沒落的 pierrot」。²後來，穆時英還直接以〈PIERROT〉為題創作過小說，副標題為「寄呈望舒」。從穆時英與戴望舒的交往以及他對後者才華的敬佩程度來看，作家是想通過小說為自己 and 朋輩作家畫像，其中的 pierrot 類型的人物帶有他們鮮明的精神印記。

法語 pierrot 原是指戲劇中的丑角，波德賴爾、福樓拜、魏爾倫等 19 世紀法國作家都曾書寫過該形象。³李歐梵認為，「穆時英可能是從戴望舒那裡借的這個詞」，「戴則有可能是在 19 世紀法國文學中發現丑角這種戲劇形象的，尤其可能是在他最喜愛的法國詩人拉乏戈（Jules Laforgue，1860-1887）的作品裡發現的。不過在穆時英的小說裡，丑角們去掉了他們原有的在義大利喜劇中的小丑色彩——不再是被嘲笑的形象，他們成了被同情的對象」。⁴這些推測不無道理，不過，戴望舒與杜衡 1927-1928 年間合作翻譯過英國詩人道生（Ernest Dowson，1867-1900）的詩集，其中的詩劇《片刻的比愛洛》（*The Pierrot of the Minute*）更有可能是穆時英獲知該詞的來源。該詩集當時雖然未能出版，但譯稿經杜衡抄寫後一直保存在戴望舒處。⁵考慮到穆時英一度與戴望舒、杜衡等人交往密切，他們同住在劉吶鷗位於公園坊的房產裡，比鄰而居，穆時英有可能見過該譯稿或原著。在道生的詩劇中，pierrot 是一個戀愛病患者，這大概是該形象最初觸動穆時英的地方，他小說中的不少男主角都具有此特徵。此外，戴望舒此時正陷入一場無望的愛情中不能自拔，穆時英將他比作 pierrot 含有打趣的意思，倒也有幾分神似。

¹ 劉以鬯：〈雙重人格：矛盾的來源〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2008年），第三卷，頁504。

² 穆時英：《公墓·自序》，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2008年），第二卷，頁234-235。

³ Robert Storey, *Pierrots on the Stage: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime* (New Jersey: Princeton University Press, 1985).

⁴ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登——一種新都市文化在中國1930-1945》（北京：北京大學出版社，2001年），頁242。

⁵ 參見《道生詩集》前的編者說明文字，王文彬、金石主編：《戴望舒全集：詩歌卷》（北京：中國青年出版社，1999年），頁188。

1972年，葉靈鳳在被問及穆時英筆下的pierrot是何意思時，則給出了另一種解釋：「Pierrot這個字很難解釋，簡單說是小丑，亦可說是戲劇開場前的報幕人，表示一件事的先驅，用文藝點的話說就像大風雨來前的海燕一樣，PIERROT出現後一定有新東西來，比亞茲萊最多畫PIERROT，似小丑又不像，瘦瘦的，穿方格衣，有時戴小丑帽有時不戴，有時抓枝棍子像權杖，來代表時代先驅，穆時英認為戴望舒的詩是中國新詩的先驅。」⁶葉靈鳳提及了pierrot與比亞茲萊繪畫之間的關聯，他應該很早就注意到這一點了，比如他和穆時英1934年創辦《文藝畫報》時，就曾使用過比亞茲萊為「小丑的書房」叢書（*Pierrot's Library*）設計的封面畫。⁷據此推斷，葉靈鳳也有可能見過比亞茲萊為道生詩劇《片刻的比愛洛》所作的系列插圖。比亞茲萊與道生同屬《黃面志》文藝家群體，這種重疊性也使得他們更有可能成為葉靈鳳、戴望舒、杜衡等「現代派」文人交談的共同話題。因此，穆時英儘管不懂法語，但他應當有機會從這些談話中瞭解到pierrot一詞的內涵。

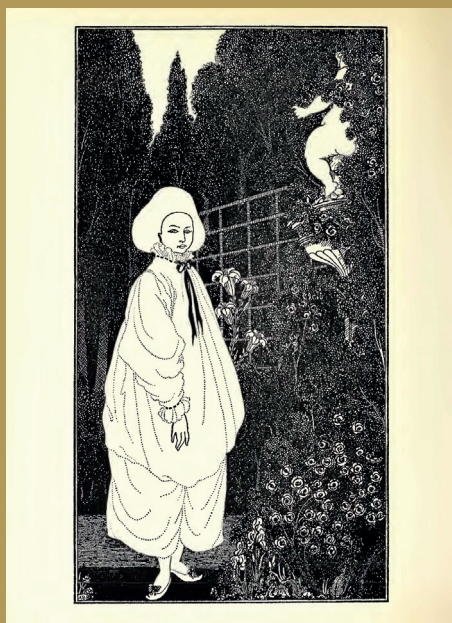
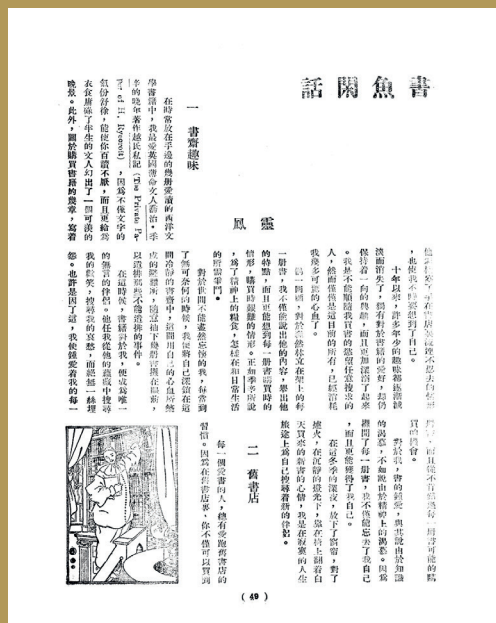
葉靈鳳主要是從穆時英把戴望舒稱為「pierrot」這一資訊出發，闡發了其中所含有的「先驅」意涵。然而，如果把穆時英筆下的pierrot式的人物同時納入考慮，就會發現正如穆時英在《公墓·自序》中所言，這類人物的共性特徵是「沒落」。沒落對應是時代，穆時英在這類人物身上融入了自己的時代感受。如果說劉呐鷗在其新感覺風的小說中，開闢了通過男女情愛方式的轉變去書寫時代落伍者的模式，最典型的如〈兩個時間的不感症者〉，標題即點出了這種被時代拋棄的主題，那麼，穆時英在延續這一情節模式時，則懷有更宏偉的時代「抱負」，落伍感因而也就格外強烈。比如，他計畫創作的長篇小說《中國一九三一》（後改名為《中國行進》）就嘗試以橫斷面的形式全面反映中國鄉村、都市的時代圖景，背景涵蓋1931年的大水災、淞滬戰爭、九一八事變等重要歷史事件。

如同同時代的許多作家一樣，穆時英感知到了時代的急劇變化，但他困惑的是個人在時代中如何作出選擇的問題，具體而言則是無可抉擇的困境，於是便產生了沒落之感。在〈PIERROT〉中，主人公潘鶴齡在愛情被背叛之後，先後回到故鄉、參加革命，卻無一例外地發現了父母之愛、階級友愛的虛幻。這篇小說重現了作家處女作長篇小說《交流》的情節結構，主人公同樣以愛情受挫開始，然後走上了革命道路。不過，《交流》中人物投身革命後殺戮、「復仇」的快感被代之以被出賣後的虛無感，連父母之愛也變得可疑起來。潘鶴齡最後只得「一個白癡似地，嘻嘻地笑了起來」，「嘻嘻地笑」是這個人物身上自始至終最明顯的特徵，其中透露出玩世不恭和自嘲的意味。與李歐梵的論斷不盡相同的是，穆時英並不是簡單地將pierrot角色從被嘲笑的對象轉換為被同情的對象，而是把這兩種矛盾的情感都混雜於其中。

⁶ 葉靈鳳：〈三十年代文壇上的一顆彗星——葉靈鳳先生談穆時英〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁495-496。

⁷ 參見葉靈鳳〈書魚閒話〉中的插圖，葉靈鳳：〈書魚閒話〉，《文藝畫報》第1卷第2期（1934年12月），頁49。

落伍感是個人在時代動盪之中無力感的體現，對於文人而言尤其如此。從《交流》到〈PIERROT〉，主人公為了獲得某種權力感，匯入到革命或群眾運動的洪流之中。然而，流氓無產階級意識或個人英雄主義決定了他們無法成為時代的先驅。穆時英很清楚這一點，他對於 pierrot 「沒落」的判斷與左翼陣營對他的批評也不謀而合。就此而言，穆時英與左翼文學的關係絕非早期模仿過幾篇普羅小說那麼簡單，他的〈作家群的迷惘心理〉、〈我們需要意志與行動〉等文字都依稀帶有左翼批評的影子，即便是在與左翼電影界論戰的〈電影藝術防禦戰〉中，穆時英的一些判斷，比如落伍者很容易墮入到官能主義、頹廢主義之中，⁸也都很像左翼式的觀點。換言之，穆時英的自我剖析並非不準確、不深刻，正如他的文章標題所標示的那樣，他所缺少的只是「意志與行動」。這恰恰又是最為艱難的，穆時英最終只能任由他筆下的 pierrot 在時代的漩流中掙扎、沒落，反向宣告了一個大時代的來臨。



葉靈鳳〈書魚閒話〉一文的配圖選自比亞茲萊為 pierrot's library 叢書所繪的封面畫。圖片來自葉靈鳳：〈書魚閒話〉，《文藝畫報》第1卷第2期（1934年12月），頁49。（圖片由作者提供）

比亞茲萊為道生詩劇 *The Pierrot of the minute* 所配插圖。圖片來自 Aubrey Beardsley, "The Pierrot of the Minute," illustration, In *Pierrot of the Minute*, by Ernest Dowson, Frontispiece, London: Leonard Smithers, 1897. (圖片由作者提供)

⁸ 穆時英：〈電影藝術防禦戰〉，嚴家炎、李今編：《穆時英全集》，第三卷，頁225。

Pierrot的行旅： 從穆時英〈夜〉談起

穆時英（1912-1940）在〈夜〉中，描繪了一個水手，從這個口岸，到那個口岸，神遊似的，獨自在都市裡踱步。他四處走著，喃喃自語：「家在哪兒啊？家啊！」水手在舞場遇見了一個女人，喝酒、跳舞，回到旅館，隔天清早，水手離開了，再次展開飄蕩的旅程。

「你以後怎麼著呢？」

「我不知道。」

「以後還有機會再見嗎？」

「我不知道。」¹

水手是一個典型的穆時英小說人物，居無定所，四處遊蕩。他的臉容模糊，行跡飄忽，四海為家。他「哀愁也沒有，歡喜也沒有——情緒的真空。」卻又偶爾難免寂寞心傷。在《公墓》自序中，穆時英稱呼〈夜〉中的水手和舞女是「沒落的pierrot」，「一些從生活上跌下來的」、「被生活壓扁了的」、「被生活擠出來」的人。²儘管如此，穆時英筆下的他們不一定悲憤、反抗，有如pierrot，戴上了快樂的面具。

「pierrot」是歐洲戲劇中常見的丑角，尤常在法國默劇中現身。塗白了的臉頰，寬大的白衣，似笑非笑，欲哭非哭的表情，是被剝奪的人的同伴，孤獨的同病相憐者，更是沉默的、疏遠的觀察者。³卓別林（Charles Spencer Chaplin, 1889-1977）上個世紀那頭戴禮帽、身穿寬大衣褲與皮鞋的流浪者（the tramp），更是家喻戶曉的悲丑化身。⁴

穆時英在很多作品中都寫過「pierrot」類型的人物，〈夜總會裡的五個人〉中的五個人、〈蓮花落〉裡的流浪漢，〈黑牡丹〉裡的「我」和「黑牡丹」，〈街景〉裡的老乞丐，當然還有〈Pierrot〉中的潘鶴齡。

¹ 穆時英：〈夜〉，《穆時英小說全集》（長春：時代文藝出版社，1998年），上冊，頁259。

² 穆時英：〈《公墓》自序〉，《穆時英小說全集》（長春：時代文藝出版社，1998年），下冊，頁718。

³ Robert F. Storey, *Pierrot: A Critical History of a Mask* (N.J.: Princeton University Press, 1978).

⁴ 卓別林曾提到他電影中的流浪者類似「pierrot」。Charles Chaplin, *My Autobiography* (New York: Pocket Books, 1966), 224.

在收有這些小說的作品集《白金的女體塑像》自序中，穆時英又這樣描述：

人生是急行列車，而人並不是舒適地坐在車上眺望風景的假期旅客，卻是被強迫著去跟在車後，拚命地追趕列車的職業旅行者。……

我是在去年突然地被扔到鐵軌上，一面回顧著從後面趕上來的，一小時五十公里的急行列車，一面用不熟練的腳步奔逃著的，在生命的底線上游移著的旅人。⁵

在急行列車的高速行進中被丟下的旅客，並不只僅存於上述幾篇小說中。1933年，在穆時英在幾篇自敘成份較高的作品，包括了回憶性質的〈父親〉、〈舊宅〉中，更刻畫了一個從生命軌道掉落的人，父親。

父親曾是「那麼地不肯失禮，不肯馬虎的一個古雅的紳士；那麼地不肯得罪人家，那麼精細的一個中國商人」，中年時曾經握過幾百萬經濟權，卻因「受人家欺騙」，「暮年是那麼頹盾，那麼地受人奚落」。⁶而曾經風光無限，回憶也無窮的舊宅，終因父親經商失敗而轉手賣出了。失去了發家致富的房子，搬到新居，門前冷落車馬稀，於是父親成了一個沒有生氣的老人。「……一個頹喪，失望的陌生人。他的眼珠子裡邊沒有光，沒有愉快，沒有憂慮，什麼都沒有，只有著白茫茫的空虛。」「我」怕看父親的眼睛，「我知道他的眼珠子裡邊是一片空白，叫我難受得發抖的空白。」⁷

在小說〈貧士日記〉中，穆時英也刻畫了一個讓人聯想到作家自身的人物。「我」和妻子過著兩三年貧病的生活，冬天裡沒有暖爐，吃喝都成了問題，窮困中的「我」在街上閒晃，「對著悄悄地蔚藍起來的青空做起昔日的夢來。」他夢見了什麼呢？「那個穿著淺紫衫，捧著一束紫丁香，眼珠子像透過了一層薄霧似的望著我的不就是歐陽玲麼？嘻嘻地笑著，有一張會說謊話的頑皮的嘴的，不就是蓉子麼？寂寞地坐在那裡，有著狡猾的，黑天鵝絨似的眸子和空洞的，灰色的眸子的，不就是Craven A麼？而且玲子的聲音是穿過了廣漠的草原，在風中搖曳著，叫著我的名字！」⁸「蓉子」、「Craven A」，都是穆時英小說中的人物。

為了掙得自己和妻子的溫飽，「我」找到了一份在富人家中教女孩文學課的職業：「跟他們講十九世紀的浪漫主義運動，講象徵詩派，而她們卻問我《秋小姐》裡的玲子究竟是誰呢；苔茜小姐還說出這樣的話來：『據說韓先生的小說都是韓先生自己的故事，可是真的麼？』」⁹貧病交迫之下，妻子終於提出了離婚的請求，獨自病死在醫院裡，而「我」則因付不出妻子要求的贍養費而被拘留在牢中。如同〈舊宅〉中的江南老屋，都市中「我」和妻的新婚家宅，自此也四分五裂。

⁵ 穆時英：〈《白金的女體塑像》自序〉，《穆時英小說全集》，下冊，頁720。

⁶ 穆時英：〈父親〉，《穆時英小說全集》，下冊，頁446。

⁷ 穆時英：〈舊宅〉，《穆時英小說全集》，下冊，頁425、427。

⁸ 穆時英：〈貧士日記〉，《穆時英小說全集》，上冊，頁323。

⁹ 穆時英：〈貧士日記〉，《穆時英小說全集》，上冊，頁327。

儘管穆時英的作品風格各異，題材不同，然，「pierrot」、旅人、掉下去的人，空洞的眸子，無「家」可歸者，在穆時英的作品中反覆出現，尤其在他那些偶然打開心隙，向讀者說話的時分。象徵的重複出現，特定人物、角色的幾度書寫，有如作家對自身不停地內旋和巡視，¹⁰對生命情境的不斷地回憶和探問，而人生況味，終於通過這些人物，「在筆下漏出」，那是寫不盡的「人間的歡樂，悲哀，煩惱，幻想，希望……」，儼然一種生命書寫。

由此重讀〈夜〉開頭的描寫，就有了別樣的意義。一位無家可歸、眼神裡「藏著大海的秘密」，¹¹在「古巴的椰子林裡聽過少女們叫賣椰子的歌聲，在馬德里的狹街上瞧披繡巾的卡門黑鬚上的紅花，在神戶的矮屋子裡喝著菊子夫人手裡的茶」的孤獨水手，¹²在一個溫暖的南國五月夜晚，在上海街頭流浪。

卡門 (Carmen) 是梅里美 (Prosper Mérimée, 1803-1870) 筆下的角色，她狂放不羈，朝三暮四，是四海為家的波西米亞人；而菊子夫人 (Madame Chrysanthème) 則是洛帝 (Pierre Loti, 1850-1923) 書中著名的人物，是一名和在五湖四海飄蕩的水手展開短短兩個月婚戀生活的日本女性，最後目送水手繼續流浪他鄉。在這兩部洋溢著異域情懷的小說中，居無定所的旅人皆是作家歌詠的對象。梅里美筆下的卡門自由不羈，通過她居無定所的視角，現代與文明成了桎梏自然的象徵；而洛帝書寫菊子夫人時，總是帶著旅人的眼光，評判、觀察與一己有異的「她者」，而當水手最終毫不留戀的揚帆遠去時，唯一確定的是，遠方同樣又有一個「她」，即將向他打開逃往「別處」之門。〈夜〉中那位與卡門、菊子夫人相遇的水手，也和一個「對於生，沒有眷戀，也沒有厭棄、視線是疲倦的」舞女萍水相逢，隔天隨即分離。不論是水手或舞女，他們都是穆時英鍾愛的「沒落的 pierrot」，從追趕現代的列車上掉下來，然而並不/沒趕上去，最終「無家」可歸，四處流浪。法國文學本有書寫異地、航向遠方的傳統，穆時英的 pierrot 書寫連結著此一文本參照系統，分享著類似的眼光；他筆下刻畫的異鄉人，有如永恆的旅人，畫上了丑角蒼白的臉妝，似喜還嗔，遙遠眺望著彼岸的現代性，回以一個眼神空洞的微笑。

關於旅行，波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 也曾多次反覆書寫，「真正的旅行者是那些為走而走的人」，¹³旅行因此不是為了到達，甚至無關乎目的地，那裡或是一個陌生之地，¹⁴或許「長時間地沐浴在黑暗之中」，也或許是「世界之外的任何地方」(Anywhere Out of the World)。¹⁵如同法國文學家筆下的旅行書寫者，穆時英筆下的「pierrot」也正是這樣一個善於偽裝，審慎、有距離感的他者，世界於他彷彿永遠是異鄉，狹窄、灰逼、濃霧向晚，偶有濃烈和寂寥在其中，卻從來不是停泊的港灣。在穆時英看似充滿異國風情，毫不寫實的都市書寫裡，通過反覆書寫、刻畫一個個掉落的「pierrot」，失家失根的旅人，回應的卻是最真實的生命，最冷硬的現實——最終，凡是活著的人終將明瞭，背逃世界的逆旅永遠不可能完成，追趕不斷流逝的摩登歲月僅是徒勞，而我們最終只能投以，「哀愁也沒有，歡喜也沒有」的凝視。正是在這層意義上，穆時英的確當之無愧，可以稱是現代中國數一數二的現代派作家。

¹⁰ 本文提及的內在反覆巡視，靈感得益於王德威教授論張愛玲自傳性小說時提及的重複 (Repetition)、迴旋 (Involution)、衍生 (Derivation) 的文學譜系，王並稱此為張愛玲創作的最大特色之一。請見王德威：〈張愛玲再生緣——重複、迴旋與衍生的敘事學〉，劉紹銘、梁秉均、許子東編：《再讀張愛玲》，初版 (香港：牛津大學出版社，2002年)，頁7-18。

¹¹ 穆時英：〈夜〉，《穆時英小說全集》，上冊，頁255。

¹² 穆時英：〈夜〉，《穆時英小說全集》，上冊，頁252。

¹³ Charles Baudelaire, "Le Voyage," in *Les Fleurs du mal* (Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861), 306.

¹⁴ Charles Baudelaire, "L'invitation au Voyage," in *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* (Paris: Michel Lévy frères, 1869), 49.

¹⁵ Baudelaire, "Anywhere out of the world. — N'importe où hors du monde," in *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, 140-141.

穆時英作品中的 死亡意象試探： 以1933年後作品為範疇

一、前言

穆時英，新感覺派代表作家之一，評論者皆言其小說所書寫的城市，帶有寂寞、疏離、虛無的氣息，故譽之為「新感覺派的聖手」。然穆時英小說風格並不僅侷限於此，先後出版的《南北極》與《公墓》風格即大相逕庭，稍晚出版的《白金的女體塑像》（以下簡稱《白金》），風格又迥異於前，書中各篇風格亦不統一。¹穆時英在《白金》的自序有言：

人生是急行列車，而人並不是舒適地坐在車上眺望風景的假期旅客，卻是被強迫著去跟在車後，拼命地追趕列車的職業旅行者。……我是在去年突然地被扔到鐵軌上，一面回顧著從後面趕上來的，一小時五十公里的急行列車，一面用不熟練的腳步奔逃著的，在生命的底線游移著的旅人。失去了一切概念，一切信仰；一切標準，規律，價值全模糊了起來。²

此序寫於1934年5月31日，³文中的去年為1933年，其父穆景庭於該年過世，⁴從諸多小說與雜文作品中，都可或直接、或間接地讀出父親之死對其影響甚鉅，如《白金》中〈舊宅〉、〈父親〉、〈百日〉等，在穆氏其他文章裡亦不乏對於死亡的記錄或書寫。筆者期以穆時英1933年後的作品為範圍，觀察穆氏對於死亡的想法及死亡意象如何在作品中呈現。

¹ 穆時英：〈白金的女體塑像·自序〉，《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2008年），第二卷，頁3。

² 穆時英：〈白金的女體塑像·自序〉，《穆時英全集》，第二卷，頁3。

³ 穆時英：〈白金的女體塑像·自序〉，《穆時英全集》，第二卷，頁3。

⁴ 李今：〈穆時英年譜簡編〉，《穆時英全集》（北京：北京十月文藝出版社，2008年），第三卷，頁555。

二、從疾病到死亡

《白金》一書中，以〈白金的女體塑像〉一篇討論者最眾，該篇即以醫生的視角書寫一結核病患。關於結核病，蘇珊·桑塔格以為：「結核病被想像成能夠催發性欲，並且能產生一種超凡的誘惑力。」⁵即美化了疾病，賦予疾病新的概念。周芬伶亦有相同持論：

《白金的女體雕像》關於肺結核女體的描寫具有情色的意味……，醫生以情慾之眼看待女病人，而使疾病與情慾與浪漫巧妙相連。然疾病就是疾病，與腐朽、死亡、絕望有關，過度美化疾病可能是種幻想而非事實。⁶

筆者同意其說，疾病終究接近死亡，而這種意象在穆時英作品中屢見不鮮。

穆時英是個敏銳的人，這種敏銳反映在他對時間的感知上，如〈新秋散記〉中寫道：「年華是流得很快，很快：一點聲息也沒有地，我已經是近於中年的人了。」⁷或是〈中年〉裡所說：「我是不知不覺間精神地到了中年的人了。」在〈我的墓志銘〉中云：「而我，縱然在生理上還年青得很，究竟是衰老了啊。」〈中年雜感〉中有云：「對於一切事，自作聰明，只想安定，只想躲避，這大概正是中年人的氣質吧？」〈霧中沉思〉亦載：「現在正是連詩也沒有了的中年！」⁸

在諸多篇章中，反覆出現「中年」一詞，但當時穆時英二十五歲左右，穆氏亦明白自己的生理仍是年輕的，如此年少的生命，卻不斷強調自己的精神狀況已經接近中年。這種對於時間的描述或為一種語言上的修辭，或從行為氣質判斷，當然亦有可能是穆氏對於時間的感知異於常人，但都能顯示出穆時英心中的消極與憂鬱。

三、追憶似水年華

《白金》一集中有關「死亡意象」作品完成之先後順序為〈舊宅〉（1933.05.22）、〈父親〉（1933.11.03）、〈百日〉（1933.12.15）。其父穆景庭約在1933年6月左右過世，⁹而這三篇帶有濃厚的自傳味道的「小說」，恰恰能看出穆時英此時期的心境。

以〈百日〉一篇為例中，文中描述老實的呂太太希望為她過世的丈夫舉行百日祭祀，但因家中經濟狀況不佳，不得不向親戚借錢。

文中著重描述過往的回憶：

想到十八年前一同坐著馬車遊徐園的日子，想到廿年前在大舞臺看梅蘭芳演《天女散花》的日子，他的輪廓是那麼新鮮地，活生生地在她的記憶裡邊生存著，就像昨天還在那兒跟她抬杠兒似的；於是又想到自己怎麼跟他吵架，怎麼跟他胡鬧，使他為難。

真快啊，他死的前一天還對我說，叫我把去年的絲棉袍子給他重翻一下，說線腳全斷了，絲棉聚在一堆，脊樑那兒薄得厲害，不夠暖。¹⁰

⁵ 蘇珊·桑塔格著、程巍譯：《疾病的隱喻》（上海：上海譯文出版社，2003年），頁13。

⁶ 周芬伶：〈病患與凝視——海派女性小說三大家的疾病隱喻與影像手法〉，《東海中文學報》第24期（2012年7月），頁218。

⁷ 穆時英：〈新秋散記〉，《穆時英全集》，第三卷，頁45。原載於1935年9月12日《小晨報》。

⁸ 穆時英：〈中年〉，《穆時英全集》，第三卷，頁31。原載於1934年9月《小說》半月刊第7期；穆時英：〈我的墓志銘〉，《穆時英全集》，第三卷，頁139。原載於1938年8月26日《星島日報》；穆時英：〈中年雜感〉，《穆時英全集》，第三卷，頁144。原載於1938年8月30日《星島日報》；穆時英：〈霧中沉思〉，《穆時英全集》，第三卷，頁154。原載於1939年4月《大地畫報》第5期。

⁹ 李今：〈穆時英年譜簡編〉，《穆時英全集》，第三卷，頁555。筆者按，李今〈穆時英年譜簡編〉云：「在穆時英即將大學畢業的時候，父親去世。這一年夏季，穆時英大學畢業，獲文學學士學位。」由此推知穆父過世時間約為1933年6月。

¹⁰ 穆時英：〈百日〉，《穆時英全集》，第二卷，頁42、46。

小說人物撫今追昔，幾乎陷溺於過去的情景中，藉由對於亡者的懷念，可以感受到生者的哀傷。除了回憶之外，在呂太太與親戚的對話及獨白中出現大量瑣碎的數字：

只四十二元錢，三龍初一進店，得辦桌酒請先生，請同事，總得十二元，還有三十元，百日那天，一堂焰口，一堂懺，拜梁皇懺得十三名和尚，八角一名，十一元，香火一名，祭菜，香燭麵點，紙紮，茶擔……

「只四十二元了！怎麼用得那麼快？這三百元還是初七那天從恒康錢莊裡拿出來的。怎麼用得那麼快！」抹乾了眼淚，一面抽咽著，一面皺著眉想：「房租七十五元，飯菜三十元，米十元，油鹽醬醋八元，一共是一百二十三元，電燈五元五角三分，一百二十八——算它一百三十元吧，柴九元二角，那麼，是一百四十元，廚司十元，林媽五元，蘇州娘姨五元，二十元加一百四……還有！給他做了個材套三十四元半，算三十五吧，加起來也只一百九十五，差多著呢！難道零零碎碎就用了那麼多嗎？對了，還有巡捕捐三十二元七角五，掃街錢一元，就算一共是二百三十元吧，現在只有四十二元了，差二十八元，該死！怎麼零用就用了那麼多呢？該死，這錢省下來，可以給他放焰口了，還可以用九個和尚，天哪，我真該死，我怎麼對得住他啊！」

白天十三名和尚，晚上八名和尚，一名法師，再加兩個香火，八角一名，法師一元六，得二十元錢，再加香燭，祭菜，紙紮，彩燈——你看預備幾桌素菜？總有幾個人來的。¹¹

文中甚至出現了四次九十八——呂先生過世的天數——，這種對於細節、金錢、數字之瑣碎，能展現小說中生者對於亡者的重視。其次，對於這種既日常瑣碎又真實窘迫的民生問題，置於抽象的死亡書寫面前，顯得特別突兀與荒唐。

將小說的內容對照其他散文或雜文，可以發現穆時英面對死亡幾乎是沉緬於過去而近乎逃避的。如〈憶明若〉一文中即云：

死麼？我不十分相信。我們都是很年青的人，而且明若還是新近結了婚，又是一個有著良善的靈魂的傢伙。這樣輕易地就死了麼？¹²

或是〈死亡〉一文中亦載：

回到家裡，妻告訴我說：「正宇的孩子不在了。」這突然的死亡使我茫然了半天。不知道是由於悼惜的心情，還是由於個性的懦弱，我時常不相信自己所喜歡或愛好的人的死亡。五年前，當我的父親病故的時候，除了深切的悲痛以外，時常直覺地相信他還存在在什麼地方。我老覺得他有一天會回來，回到家裡來，咳嗽著，沉靜地，稍會有一些疲倦似地走上樓梯來。也許是幻覺，我時常會聽到他的親切的聲音，看到他的熟悉的微笑。雖然已經是五年了，可是我從來沒有真正地相信過，他已經從世間消隱。¹³

穆時英直言自己軟弱，不願相信死亡；而在描述假若父親尚在人世，言行舉止依舊如常，與其筆下的小說人物無異。

¹¹ 穆時英：〈百日〉，《穆時英全集》，第二卷，頁43-45。

¹² 穆時英：〈憶明若〉，《穆時英全集》，第三卷，頁44。原載於1935年8月27日《申報·自由談》。筆者按：文中的明若為盛明若（1911-1935），原名慰蒼，字明若，曾譯有《卡爾與安娜》一書。詳見秦賢次：〈儲安平及其同時代的光華文人〉，《儲安平和他的時代：紀念儲安平誕辰一百周年學術研討會論文集》（臺北：秀威資訊，2009年），頁439。除秦氏所錄，盛明若另與王家楫合譯《愛底霧圍》一書，莫洛懷著，盛明若、王家楫譯：《愛底霧圍》（上海：中華書局，1932年）。

¹³ 穆時英：〈死亡〉，《穆時英全集》，第三卷，頁145。原載於1938年9月3日《星島日報》。

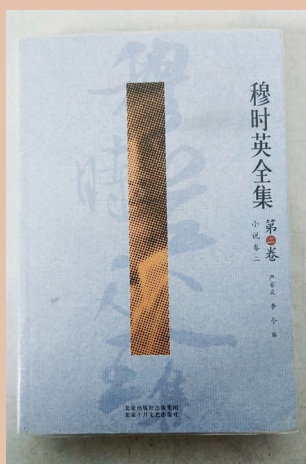
四、結語

《白金的女體塑像》一書出版於1934年，其中八篇作品風格並不統一，這些作品的時間約在1933年前後，而穆時英父親於該年逝世，此事對穆時英衝擊頗大，或多或少亦影響其作品，故筆者以該年為分界點，探析穆時英作品中的死亡意象。

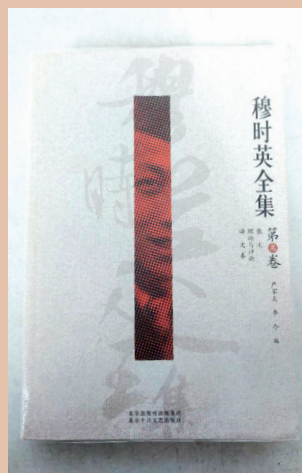
筆者以為，如同眾多評論者所述，穆時英相當敏感，並能將許多細微事物以刺激感官的語言深刻地描述；但對於死亡，穆氏顯然是逃避的，常沉浸在過往的時光中，不願相信並面對死亡，然而父親死亡的影響卻深刻地反映在其後的作品當中。



穆時英著，嚴家炎、李今編：
《穆時英全集》（北京：北京十月
文藝出版社，2008年），第一卷。
（圖片由作者提供）



穆時英著，嚴家炎、李今編：
《穆時英全集》（北京：北京十月
文藝出版社，2008年），第二卷。
（圖片由作者提供）



穆時英著，嚴家炎、李今編：
《穆時英全集》（北京：北京十月
文藝出版社，2008年），第三卷。
（圖片由作者提供）



穆時英：《白金的女體塑像》，
初版（上海：現代書局，1934年）。
翻攝自《穆時英全集》。
（圖片由作者提供）

近年日本學界的穆時英 相關研究——穆時英、 上海文學及日本新感覺派

一、上海文學、城市文化與戰前日本

白魯恂 (Lucien W. Pye, 1921-2008) 曾說：「在兩次世界大戰之間，……上海的顯赫不僅在於國際金融和貿易；在藝術和文化領域，上海也遠居其他一切亞洲城市之上」。¹然而，杜衡強調1930年代，「中國有都市而沒有描寫都市的文學，只寫了都市而沒有採用適合這種描寫的手法。在這方面，劉呐鷗算是開了一端」。²嚴家炎也認同劉呐鷗一派對「打開都市文學道路方面是有功的」。³歷來劉小說的描寫，常被評為「在快速的節奏表現半殖民地都市的病態生活」，⁴一再強調劉描寫都市頹廢的一面，是新感覺派的描寫主題。

的確劉在東京學習描寫現代都市摩登生活的新感覺派手法，運用在上海，可說得心應手。這或許應該諷刺地歸功於上海的半殖民地性格，因此上海坐擁急速發展的資本主義，成為中國現代主義的大本營。取得急速巨變的上海，由此開始需要足以表述自己的「話術的新形式（施蛰存語）」，而上海的讀書市場，也在劉的仲介下，得到了書寫都市文學的「異化」載體——日本新感覺派。

中國的新感覺派一詞，則來自樓適夷1931年，在〈施蛰存的新感覺主義一讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後〉時的說法。⁵如同劉稱「橫光利一是新感覺派的第一代、他自己是第二代，穆時英是第三代」之言，挪用了橫光權威的劉呐鷗，⁶得到施蛰存、穆時英等仿效者，⁷並且在1928年之後於《無軌列車》、《新文藝》、《現代》等刊物上開枝散葉。可謂上承20年代末張資平、葉靈鳳等的性愛小說的餘絮，下開40年代以張愛玲為首的海派傳統的重要時期。⁸

¹ 白魯恂：〈中國民族主義與現代化〉，《二十一世紀雙月刊》第9期（1992年2月），頁18。

² 杜衡：〈關於穆時英的創作〉，《現代出版界》第9期（1933年2月），頁11。

³ 嚴家炎：〈論新感覺派小說前言〉，收入嚴家炎著《嚴家炎論小說》（江西：江西高校出版社，2002年），頁157。

⁴ 嚴家炎：〈論新感覺派小說前言〉，收入嚴家炎著《嚴家炎論小說》，頁152。

⁵ 樓適夷：《施蛰存的新感覺主義一讀了〈在巴黎大戲院〉與〈魔道〉之後》，《文藝新聞》33期（1931年10月），第4版。轉引自錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年（修訂本）》（北京：北京大學出版社，1998年），頁325。

⁶ 謝惠貞：〈中國新感覺派的誕生——劉呐鷗對橫光利一作品的翻譯及模仿創作〉，收入王中忱、林少陽編：《重審現代主義》（北京：清華大學，2013年），頁403-404。

⁷ 例如，穆時英也自己以日本新感覺派的翻譯作品為底本，創作了《街景》（1933年）。此外，穆時英的中篇小說《被當作消遣品的男子》（收錄於趙家璧主編：《一角叢書》，上海良友圖書公司，1931年）中，對女主人公說當時上海的讀者喜歡「劉呐鷗的新藝術和郭建英的漫畫」。

⁸ 錢理群、溫儒敏、吳福輝著：《中國現代文學三十年（修訂本）》，頁321-325。

二、近年日文相關研究概述

專書方面，鈴木將久《上海現代主義》，藉由與高度現代主義、歐洲中心的現代主義階層構造相對化，視中國現代主義文學為雙重邊緣化的存在，描摹出穆時英等人主體性地逸脫於民族主義的實踐軌跡。評價穆以視覺描寫創造意義、進行記憶改編、超越時空的身體想像等實驗。也指出受到現代主義影響的矛盾，象徵性地展現了上海的文學現代性與毛澤東提出的新現代性之相遇，及其命運。⁹

城山拓也《中國現代主義文學的世界：1920、30年代上海的現實》，以相對於現實主義文學的史觀，立基於「alternative」的可能性，探究中國現代主義文學家們，如何擺脫線性的歷史因果，描繪只存在於當時上海「此時此地」的現實。透過講述劉吶鷗譯介「新興藝術」不拘意識形態、戴望舒詩化的幻象語言、穆時英曾在〈南北極〉徹底實踐現實主義、也曾以機械視點描繪女體、寫後設文體等各種實驗，主張他們一面描繪都市文化的象徵，又不斷以否定自身開創的表現形式，來客觀看待都市文化本身。¹⁰

謝惠貞《橫光利一與臺灣—東亞的新感覺派 (Modernism) 的誕生》，主要以日本新感覺派傳播的視角，關注臺灣出身的劉吶鷗，透過資本投入、譯介再詮釋、靠攏上海讀書市場等方式，三重改寫了日本新感覺派。並挖掘橫光的異色戀愛小說〈皮膚〉（《改造》，1927）對摩登女郎所帶來的新性別規範敞開的迴路。並分析此迴路在東亞的受容作品中，展現著殖民地現代的混雜性。¹¹

單篇著作部分，由於篇幅有限，僅介紹近十年成果。中村翠（みどり）的〈視覺的文字化，文字の視覺化：讀穆時英の《紅色的女獵神》〉認為，此小說發表於好萊塢電影氾濫、視覺媒體《大眾》畫報興起的1934年，穆有別於左派提倡的「大眾文藝」，創作了具懸疑浪漫電影質地的娛樂性「大眾文藝」。¹²另一篇文章〈《蝴蝶夫人》：從好萊塢電影到施蛰存與穆時英的小說〉指出，施蛰存《蝴蝶夫人》嘗試把都讚揚「東方貞女」的中國古典和好萊塢電影融和，藉以探討現代人壓抑欲望的心理小說，而穆時英《PIERROT》讓電影中的東方女人形象逆轉，探索民族觀點與意識形態。¹³

福長悠則有多篇論述，例如〈穆時英《生活在海上的人們》的出典及表像——以舟山群島六橫暴動的報導為線索〉認為，穆時英在此作中的互文性，不再是史書美所指出的逃避現實的文學技巧。穆參照時事報導，並改寫為更貼近底層人民的語言，有別於左翼作家的表現。¹⁴另一篇文章〈穆時英的作風轉變與堀口大學——以〈南北極〉以及〈被當作消遣品的男子〉為中心〉，以《晨報》副刊〈晨曦〉、〈小晨報〉等資料為據，闡述堀口大學對於穆時英有著文體及女性觀轉變的前導影響，剖析了《南北極》到〈被當作消遣品的男子〉的共通之處，在於摩登女郎的形象和男性氣概的危機。¹⁵此外福長悠的博士論文對上述論述有整合性的闡發。¹⁶

⁹ 鈴木將久：《上海モダニズム》（東京：東方書店，2012年）。

¹⁰ 城山拓也：《中国モダニズム文学の世界—1920、30年代上海のリアリティ》（東京：勉誠出版，2014年）。

¹¹ 謝惠貞：《横光利一と台湾——東アジアにおける新感覚派(モダニズム)の誕生》（東京：ひつじ書房，2021年）。

¹² 中村みどり：〈視覚の文字化、文字の視覚化：穆時英「紅のディアナ」を読む〉，《野草》91號（2013年2月），頁43-46。

¹³ 中村みどり：〈《蝴蝶夫人》：從好萊塢電影到施蛰存與穆時英的小說〉，《現代中文學刊》，第44期（2016年），頁70-77。日文論文可參見中村みどり：〈都市上海の中の「東洋」幻想——穆時英「PIERROT」論〉，《Waseda Global Forum》，No.3（2007年3月），頁59-70。中村みどり：〈1930年代上海におけるハリウッド映画『マダムバタフライ』の受容〉，《文化論集》第41・42合併號（2013年3月），頁135-148。

¹⁴ 福長悠：〈穆時英「海に生きる人々」の典拠と表象——舟山群島・六横暴動の報道を手がかりに〉，《野草》101號（2018年10月），頁87-109。另有中譯刊於《現代中文學刊》，第68期（2020年）。

¹⁵ 福長悠：〈穆時英における作風の転換と堀口大學——「南北極」および「被當作消遣品の男子」を中心に——〉，《日本中国学会報》第70集（2018年10月），頁206-220。

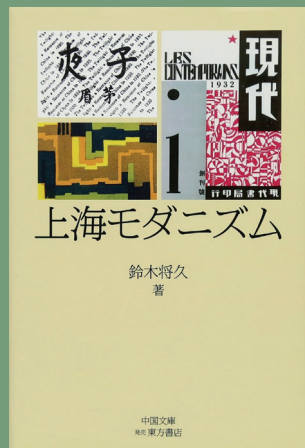
¹⁶ 福長悠：《穆時英研究——モダニズム文学の中国における展開》（仙台：東北大学大学院文学研究科博士論文，2019年）。

再者，田中雄大的〈搖擺、被威脅的眼神力學：關於穆時英《上海的狐步舞（一個斷片）》中的女性表像和殖民者表像〉，分析眼神描寫，如何呈現西洋對中國、男對女的階層關係符碼。在此「所指的符號論世界」中，冷酷地將紅唇、高跟鞋、無名的摩登女郎等齊等視之，卻也因為反覆描繪片段，而讓女性和殖民者的視線有脫離階層關係的詮釋空間。¹⁷另一篇文章〈穆時英《上海的狐步舞（一個斷片）》中的視覺性：風景描寫以及「電影性」要素的探討〉則認為，透過電影資本、演員的記號性，以及偶發性、無深度性、蒙太奇等電影技法來分析，揭示此作如何模擬複製技術時代的電影，作為文學形式之創新。¹⁸還有一篇文章〈作為愛情小說的穆時英〈被當作消遣品的男子〉——男性主人公主體形成的故事〉，闡釋主角Alexy受到蓉子注視的恐懼，引起Alexy的內向性自省並形構成作為窺視的男性主體。¹⁹認為Alexy繼承《沉淪》《傷逝》的男主人公形象，仍應視為繼承五四文學的譜系。

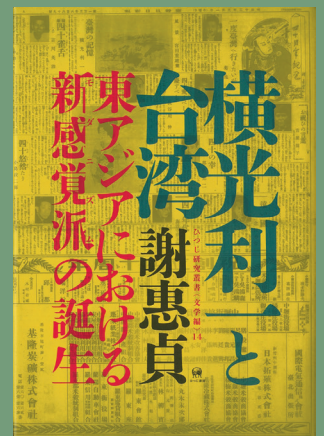
此外尚有，冉念周〈隨時間變化的文本：穆時英〈謝醫生的瘋症〉和〈白金的女體塑像〉的比較〉，指出其中改寫過的新型車、木乃伊等，是穆營造「共時性」的都市要素。²⁰高橋俊〈上海廣東人——從穆時英小說分析〉，則透過解析廣東出身的〈第二戀〉瑪莉、〈公墓〉歐陽玲、〈上海的季節夢〉李玲仙的純真無知形象，以及《交流》〈我們這一代〉中廣東作為野蠻戰鬥之城的形象，認為穆用以對比上海的市儉和文明。²¹

三、研究展望

綜觀上述可知，與日本新感覺派等現代主義作家之比較，仍有持續耕耘的空間；再者，在表現手法上的細究，亦能在文學史觀變遷中，重審中國新感覺派的位置。然而，挖掘當時中國報刊及媒體發表環境、讀者反應的面向，或者與歐美現代主義之多重關聯部分，尚有開展餘地。



鈴木將久：《上海モダニズム》（東京：東方書店，2012年）。
（圖片由作者提供）



謝惠貞：《横光利一と台湾——東アジアにおける新感覚派(モダニズム)の誕生》（東京：ひつじ書房，2021年）。
（圖片由作者提供）



城山拓也：《中国モダニズム文学の世界—1920、30年代上海のリアリティ》（東京：勉誠出版，2014年）。
（圖片由作者提供）

¹⁷ 田中雄大：〈揺らぎ、脅かされる眼差しの力学：穆時英「上海のフォックストロット（ある断片）」における女性表象と植民者表象をめぐる〉，《言語態》16號（2017年3月），頁93-118。
¹⁸ 田中雄大：〈穆時英「上海のフォックストロット（ある断片）」における視覺性：風景描写および「映画的」要素の検討〉，《言語態》17號（2018年3月），頁135-159。
¹⁹ 田中雄大：〈恋愛小説としての穆時英「暇潰しにされた男」：男性主人公の主體形成という物語〉，《中国：社会と文化》36號（2021年7月），頁216-232。另有中譯刊載於華東師範大學《現代中文學刊》2023年第2期（總第83期）。
²⁰ 冉念周：〈時間とともに変化するテキスト：穆時英「謝醫師の瘋症」と「白金の女體塑像」の比較〉，《野草》109號（2022年9月），頁80-99。
²¹ 高橋俊：〈上海の廣東人——穆時英の小説から〉，《高知大國文》44號（2013年12月），頁54-65。

重讀《三禮》—— 宋、明文論解經通議*

俞樾（字蔭甫，1821-1906）《九九銷夏錄》稱「明人以後世文法讀經」，¹殆指明代士子於「經書篇章」施以「文學評點」之著述表現云，即郭紹虞（1893-1984）所謂「明人於文，確是專攻，任何書籍，都用文學眼光讀之」、「六經皆文，所以不妨加以批評」者，²故明人評點《三禮》之書亦不少見。後世每訾明代《禮》學衰微者，蓋就乾、嘉考據學之解經標準言，而明人離經析文之批點著作自難入列。實則單是《禮記》之〈檀弓〉與《周禮》之〈考工記〉在明代單行成書者即不下三十部，³王世貞（字元美，1529-1593）亦早發「〈檀弓〉、〈考工記〉、孟子、左氏、《戰國策》、司馬遷，聖於文者乎」之說，⁴而以〈檀〉、〈考〉居首；屠隆（字長卿，1542-1605）更稱：「若《禮·檀弓》、《周禮·考工記》等篇，則又峰巒峭拔、波濤層起而姿態橫出，信文章之大觀也！」⁵皆意在賞文而不在考禮，甚至出現如陳與郊（字子野，1544-1611）所示「其與〈檀弓〉竝者，宜若如〈考工記〉」⁶之合編著作，⁷形成另種以文論串聯，而非以經義互注之《三禮》會通型態。

* 本文係國科會補助專題研究計畫「明代總集選《禮》研究」（NSTC 112-2410-H-110-077-）之部分成果，由衷感謝國科會的經費支援，幫助計畫順利執行。

¹ 參〔清〕俞樾撰，崔高維點校：《九九銷夏錄》（北京：中華書局，1995年，1版1刷），卷3〈以後世文法讀經〉，頁26-27。

² 郭紹虞：《中國文學批評史》，初版（臺北：明倫出版社，1969年），第五章〈明末之文學批評〉，頁299、294。

³ 僅據明、清書錄之不完全統計，即檢得《檀弓》專書十四部與《考工記》專書十六部。

⁴ 〔明〕王世貞：《弇州四部稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1281冊（臺北：臺灣商務印書館，1985年，影印國立故宮博物院藏本），卷146〈說部·藝苑卮言三〉，頁366。

⁵ 〔明〕屠隆：《由拳集》，收入《續修四庫全書》第1360冊（上海：上海古籍出版社，1995年，影印明萬曆刻本），卷23〈雜著·文論〉，頁292。

⁶ 〔明〕陳與郊：《檀弓輯註》，收入《四庫全書存目叢書·經部》第91冊（濟南：齊魯書社，1997年，影印北京大學圖書館藏明萬曆三十二年〔1604〕刻本），書前〈檀弓、考工記輯註序〉，頁459。

⁷ 陳與郊《檀弓、考工記輯註》以外，尚見鄭圭（字孔肩，天啟三年〔1623〕知平樂縣）《考、檀合刻》、徐昭慶（字穆如，1610前後在世）《檀弓、考工二通》、林兆珂（字孟鳴，萬曆二年〔1574〕進士）《檀弓、考工記述註》、徐應曾〔魯〕《檀弓、考工記標義》等數四部。

不過，明人以文學的眼光讀〈檀弓〉乃前承於宋，蓋當時即普遍流傳「東坡教人讀〈檀弓〉，山谷謹守其言，傳之後學」的故實；⁸陳騏（字叔進，1128-1203）更率先於《文則》中比論〈檀弓〉與《左傳》之紀事同異，並得出「觀〈檀弓〉之載事，言簡而不疎，旨深而不晦，雖《左氏》之富艷，敢奮飛於前乎」的結論，⁹甚而開啟了〈檀〉、《左》優劣之論評。遂見「文至〈檀弓〉極」之說不脛而走，延至李夢陽（字獻吉，1472-1529）時仍猶廣傳，¹⁰而明代評點〈檀弓〉成書之風氣，即在其「有利為文」之印象下持續擴散，¹¹益以科舉應試之習文需求，遂有「三載讀〈檀弓〉，一朝登鳳閣」之美談。¹²至於〈考工記〉之文學性，一樣早發於宋，林希逸（字肅翁，1193-1271）《虞齋考工記解》嘗稱：「古人文字其工如此，不可謂不留意於文者，誰謂三代無文人、《六經》無文法乎！」¹³林光朝（字謙之，1114-1178）更是直言：「若論文字，無有與〈考工記〉比者！」¹⁴明代〈考工記〉專書之論文評點，即循此脈絡而來，便是徐光啟（字子先，1562-1633）作《考工記解》時亦嘗留心文法云：「〈考工記〉極為謹嚴，可不謂先秦古文乎！」¹⁵而明人單行〈考工記〉之契機，則緣俞庭樞（字壽翁，乾道八年 [1172] 進士）所倡「〈冬官〉不亡」說之接受流行，〈冬官〉既未嘗亡，《周禮》則不須補。萬曆以降，即見〈考工記〉之評點專書陸續問世，而以周夢陽（字啟明，1546-1615）之《批點考工記》為範式。¹⁶

明人於《三禮》皆有評點，《儀禮》亦不例外，惟其主要關懷不在儀節之考索，而在禮文之布局，即張溥（字天如，1602-1641）所云：「昌黎稱《儀禮》難讀，然〈送李幽川〉一序，文法深簡，繇此而出。」¹⁷是以早在曾國藩（字伯涵，1811-1872）纂輯《經史百家雜鈔》二百餘年前，明代之古文選本如黃佐（字才伯，1490-1566）《六藝流別》、陳湔子（字爻一，1615-1703）《周文歸》、陳仁錫（字明卿，1581-1636）《奇賞齋古文彙編》等皆已見錄《儀禮》經文。其中陳仁錫書全文照收了十七篇，且圈點、眉批皆備；陳湔子書亦選錄了〈士冠禮〉、〈士昏禮〉、〈士相見禮〉、〈鄉飲酒禮〉、〈鄉射禮〉、〈燕禮〉、〈大射儀〉、〈聘禮〉、〈喪服〉、〈士虞禮〉、〈特牲饋食禮〉、〈少牢饋食禮〉等十二篇；經文旁有圈點，不時標註「字法、句法、章法」；經文上逐錄孫鑛（字文融，1543-1613）、鍾惺（字伯敬，1574-1625）等論文之眉批；經文後另附諸如「《儀禮》本以質勝，然是篇便覺文詞藻鍊矣」、¹⁸「陳請婉曲，辭令妙品」¹⁹等品藻之尾批，以析文取代詁經，將神聖經典盡做尋常範文讀。

⁸ [宋] 費袞（字補之，大觀三年 [1109] 進士）撰，金圓校點：《梁谿漫志》（上海：上海古籍出版社，1985年，1版1刷），卷4〈東坡教人讀檀弓〉，頁35。

⁹ [宋] 陳騏撰，[明] 沈元熙、沈德先校：《陳眉公訂正文則》，收入《叢書集成新編》第80冊（臺北：新文豐，1985年，排印寶顏堂秘笈本），卷之下〈巳〉，頁418。

¹⁰ [明] 李夢陽：《空同集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1262冊，卷66〈外篇·論學上〉，頁602。

¹¹ 詳情可參拙文：〈論楊慎《檀弓叢訓》與明代後期〈檀弓〉學習之興起〉，《成大中文學報》第57期（2017年6月），頁131-170。

¹² [明] 胡奎（字虛白，1335-1409）：〈送給事服滿之京〉，《斗南老人集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1233冊，卷1〈古選〉，頁362。

¹³ [宋] 林希逸：《虞齋考工記解》（北京：文物出版社，2020年，影印清康熙間通志堂刊本），卷下，頁210。

¹⁴ [宋] 林希逸：《虞齋考工記解》，卷下，頁328。

¹⁵ [明] 徐光啟：《考工記解》，收入 [明] 徐光啟撰，朱維鈺、李天綱主編：《徐光啟全集》第5冊（上海：上海古籍出版社，2010年，1版1刷），頁216。

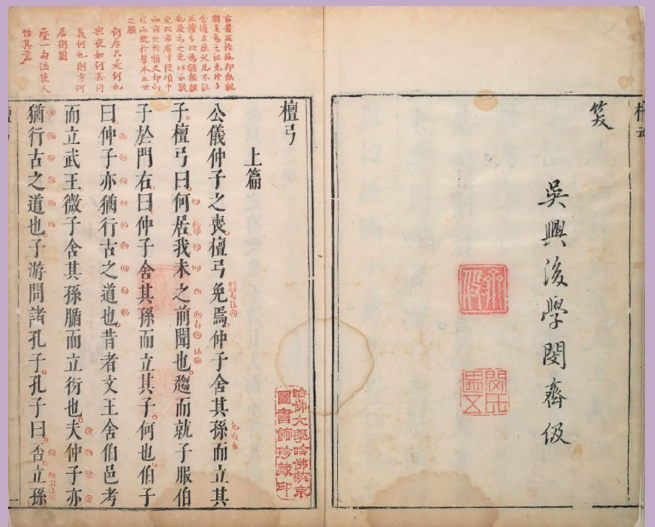
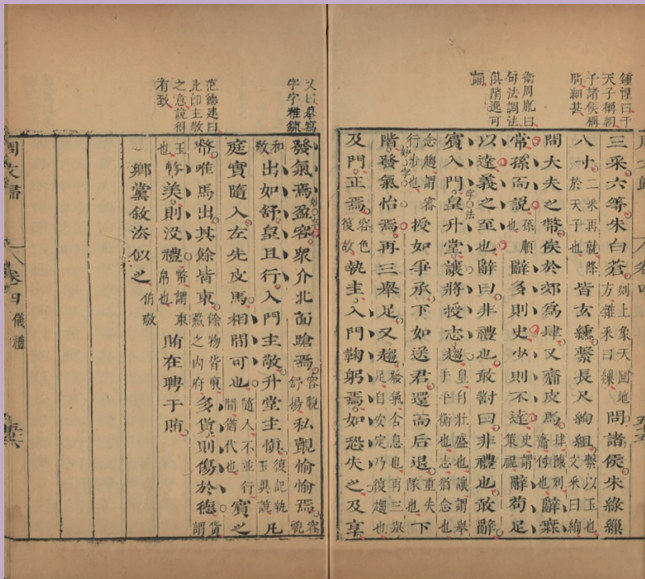
¹⁶ 詳情可參拙文：〈論明代〈考工記〉之著述單行與批點流行〉，「2020經學工作坊」，臺北中央研究院中國文哲研究所舉辦，2020年10月28日。

¹⁷ [明] 張溥：《七錄齋詩文集·古文近稿》，收入《續修四庫全書》第1387冊（上海：上海古籍出版社，1995年，影印明崇禎九年 [1636] 刻本），卷3〈顧聚之稿序〉，頁331。

¹⁸ [明] 陳湔子輯：《周文歸》，收入《四庫全書存目叢書·集部》第339冊（濟南：齊魯書社，1997年，影印清華大學圖書館藏明崇禎刻本），卷4〈儀禮·士冠禮〉，頁526。

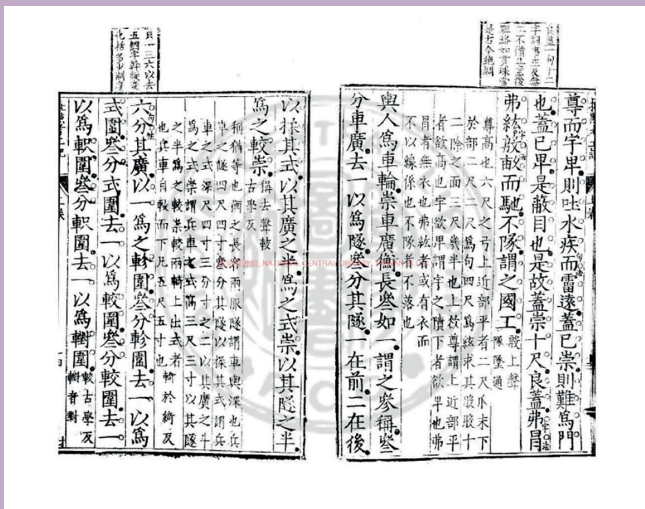
¹⁹ [明] 陳湔子輯：《周文歸》，收入《四庫全書存目叢書·集部》第339冊，卷4〈儀禮·燕禮〉，頁531。

「評點」因其主觀之品藻本質，²⁰施之於經書時，易流於個人意會而失其根柢。惟《三禮》之學又是「非有授受淵源，不能臆揣也」，²¹其不獲研經者青睞，不待《四庫全書總目》即然。〈檀弓〉與〈考工記〉至宋、明因利為文而興評點，象徵其經典性質之轉變，所謂「文學化」者也；至若《儀禮》取入總集，變經為文，禮書篇章之「通俗化」便已完成。明代之《三禮》評點終以「讀本」之姿解構聖經，擴散民間，此評點著作之「傳經」價值也。雖於大人君子之研經未必廣益，然童蒙士子之不治《禮》者猶得誦習，則宋、明儒之以文解經，縱使不為訓詁正體，又豈能以「學者陋習」、「風尚纖佻」等語輕詆。²²



哈佛大學漢和圖書館藏明崇禎十三年陳湜子輯《周文歸·儀禮·聘禮》。圖片來自哈佛燕京圖書館藏中文善本古籍特藏系統，網址：[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:49927680\\$265i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:49927680$265i)，瀏覽日期：13/3/2024。（圖片由作者提供）

哈佛大學漢和圖書館藏明萬曆四十四年閔齊伋刻《三經評注·檀弓》。圖片來自哈佛燕京圖書館藏中文善本古籍特藏系統，網址：[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15422922\\$5i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:15422922$5i)，瀏覽日期：13/3/2024。（圖片由作者提供）



臺灣國家圖書館藏明萬曆二十二年周夢暘批評《批點考工記》。圖片來自臺灣國家圖書館古籍與特藏文獻資源，網址：<https://rbook.ncl.edu.tw/NCLSearch/Search/SearchDetail?item=dde18b08a6934b089b67de1f9dfd3ec8fDUOMzq20&image=1&page=&whereString=&sourceWhereString=&SourceID=>，瀏覽日期：13/3/2024。（圖片由作者提供）

²⁰ 孫鑣嘗勉呂胤昌（字玉繩，1560-?）玩詩「當信手點之，興到即書」。見氏撰：〈與呂甥玉繩論詩文書〉，《月峰先生居業次編》，收入《四庫禁燬書叢刊·集部》第126冊（北京：北京出版社，2000年，影印北京圖書館藏明萬曆四十年[1612]呂胤昌刻本），卷3〈書〉，頁218。
²¹ [清]永瑤（?-1790）、[清]紀昀（字曉嵐，1724-1805）等：《四庫全書總目》（臺北：臺灣商務印書館，2001年，影印武英殿本），卷24〈禮類存目二·禮記通解提要〉，頁490。
²² 明人評點諸經者，皆遭俞樾視作「讀經魔道」，並以「有明一代，風尚纖佻」、「明季說《詩》陋習」、「皆明以來陋習」等負面用語評價。參氏撰，崔高維點校：《九九銷夏錄》，卷3〈以後世文法讀經〉，頁26。

淺論文學史上的「漢樂府之變」 ——以「三曹」樂府詩對 漢樂府的創新為討論中心

近代學者蕭滌非（1906-1991）的《漢魏六朝樂府文學史》，在當今學術界中已位列相關研究領域的權威經典。關於文學史上的「漢樂府之變」，其云：

漢樂府變於魏，而子建實為之樞紐。……故王世貞謂「子建才敏于父兄，然不如其父兄質，漢樂府之變，自子建始。」亦的論也。¹

蕭氏把革新漢樂府的功績歸於曹植（192-232），主張「漢樂府變於魏，而子建實為之樞紐」，更贊同明代王世貞（1526-1590）「漢樂府之變，自子建始」的觀點。此說雖有道理，但在一定程度上卻忽略了曹操（155-220）、曹丕（187-226）對漢樂府發展的貢獻。誠然，文學史是線性的發展過程，漢樂府之創新變革非曹植一人之功，而是慢慢積累而成的，當有其發展的進路。基於以上的觀點，本文認為要論「漢樂府之變」，或能以「三曹」（曹操、曹丕、曹植）作為一個整體，考察「三曹」樂府詩對漢樂府發展的貢獻，以證「漢樂府之變」是否真的「自子建始」。

論及相關主題的研究成果不多，大部分均把「三曹」對漢樂府的發展作分開的論述。「三曹」對漢樂府的發展是異中有同的，只有明其異同，才能展現「漢樂府之變」的發展過程。因此，本文希望就「三曹」樂府詩對漢樂府的創新作簡述，並梳理其異同。

¹ 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版社，2011年），頁148。

就整體創作情況而言，「三曹」樂府詩對漢樂府的創新有兩大方面。第一，題材由社會生活轉為以個人感情為主。兩漢樂府的題材多為政治、社會面向，如〈戰城南〉就是通過描寫戰爭場面，揭示出人民遭受災難的詩歌。在漢樂府當中雖有部分詩歌言個人之情，但往往也是當時普羅百姓生活的寫照，具有普遍性，如〈東門行〉揭示出當時社會的黑暗，使人們不得不鋌而走險、作奸犯科，便有著深刻的社會意義；可見漢樂府的題材，具有濃厚的社會性質。誠如羅宗強（1931-2020）所言：

建安詩歌的最為突出的特點，便是完全擺脫了漢代詩歌那種「經夫婦、成孝敬、厚人倫、美教化、移風俗」的功利主義詩歌思想的影響，完全歸之於抒一己情懷。²

事實上，「三曹」的樂府詩，所寫之事、所抒之情無不與他們個人的生活際遇、思想感情息息相關。例如曹操〈苦寒行〉推陳出新，借古題寫時事；詩中描寫了行軍的艱苦，抒發了詩人渴望結束戰爭的思想感情，透露了曹操積極進取的精神面貌，又展現出他對人民苦難的同情及對世事紛亂的憂慮和建立太平盛世的渴望，寫得淒切動人。³曹丕的樂府詩雖多摹擬古題之作，但仍以寫個人為主，像〈善哉行〉等皆是直抒己懷之作。⁴曹植的樂府詩個人色彩更為強烈，如在〈白馬篇〉中，便通過遊俠少年的形象，寄託了自己希望為國捐軀的壯志，表現出樂觀積極的精神風貌。⁵

第二，內容由重敘事轉向重抒情。漢樂府以敘事的作品為多，往往選取一些典型片斷來表現生活，如〈陌上桑〉便是一首敘事詩，它記錄了美麗的採桑女羅敷，被使君看見，欲強佔為妻，卻遭到羅敷義正辭嚴地拒絕、痛斥的片段，反映下層民眾的日常生活。「三曹」的樂府詩與此不同，他們的樂府詩一改漢樂府重敘事的內容，而轉為重抒情。沈約（441-513）《宋書·謝靈運傳》云：「至于建安，曹氏基命，二祖陳王，咸蓄盛藻。甫乃以情緯文，以文被質。」⁶正指出「三曹」詩歌抒情性濃厚的特點。

以上所論，主要集中於「三曹」樂府詩整體上對漢樂府的發展，屬於曹操、曹丕及曹植共同對漢樂府新變的貢獻。由此可見，不單是曹植對樂府詩的發展有貢獻，「三曹」的樂府詩在變革樂府的過程中同樣扮演著重要角色。那麼「三曹」各自在漢樂府的發展上又起著甚麼作用呢？下文將就「三曹」各自對漢樂府的創新作扼要說明。

曹操樂府詩對漢樂府的發展，主要體現在開創樂府四言詩的新境界，例如〈短歌行〉雖用四言，卻改變了《詩經》四言體凝重呆板的格調，⁷使其節奏變得「軼蕩自如」。⁸另一方面，曹操樂府詩也開了題材創作上之先河，例如兩漢樂府，絕少完整的山水詩，而曹操〈步出夏門行〉全詩通篇寫景，借景抒情，境界開闊，情意蘊藉，令人耳目一新，可說是中國古代山水詩的開篇之作。⁹又如漢樂府一般來說題材也比較狹小，很少涉及重大的歷史事件；而曹操卻多有直接紀錄或反映漢末重大歷史事件的樂府詩，如〈篙里行〉反映了關東各郡將領起兵討伐董卓及袁術欲持璽稱帝的歷史事件，這種題材是漢樂府所沒有的。¹⁰

² 羅宗強：《魏晉南北朝文學思想史》（北京：中華書局，2006年），頁15。

³ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁351。

⁴ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁390-391。

⁵ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁432-433。

⁶ 沈約：《宋書》（北京：中華書局，2018年），卷67，列傳第27，頁1944。

⁷ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁349。

⁸ 「魏人樂府四言，如孟德〈短歌行〉、子桓〈善哉行〉、子建〈飛龍篇〉等，其源出於〈采芝〉、〈鴻鵠〉，軼蕩自如，正是樂府之體，不當於〈風雅〉求之。」許學夷著；杜維沫校點：《詩源辯體》（北京：人民文學出版社，1987年），卷4，頁75。

⁹ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁353-354。

¹⁰ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁347。

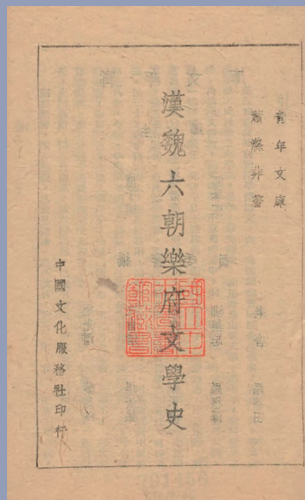
曹丕對漢樂府的發展，則主要在文體上，例如曹丕〈燕歌行〉二首是中國古代詩歌史上最的、最純粹的七言詩體。再者，曹丕的〈大牆上篙行〉是中國文學史上第一次運用長句之長篇樂府詩，此詩句式錯落，長短有節，全詩長達七十五句，共三百六十四字，全詩寫來隨意宛轉，讀來蕩氣迴腸，對後世樂府雜言歌行有一定的影響。¹¹

曹植樂府詩對漢樂府的革新之處，主要使樂府詩逐步走上詩、樂分離的道路。漢樂府皆為採自各地的歌謠，原是配樂歌唱的。這種情形在曹操、曹丕的樂府詩裡得到了相當程度的延續，他們的樂府詩幾乎都是合樂歌唱的樂章。相比之下，曹植的樂府詩中，合樂作品較少，郭茂倩（1041-1099）《樂府詩集》收曹植樂府詩三十六首，而其中合樂可歌的，據沈約《宋書·樂志》載，僅有〈野田黃雀行〉、〈明月〉、〈顰舞歌〉五篇。¹²再者，曹植又自創樂府新題，如〈白馬篇〉、〈美女篇〉、〈名都篇〉等。可以說，曹植的樂府詩已逐漸脫離音樂，成為獨立的文學樣式，擴大了樂府詩的發展空間。

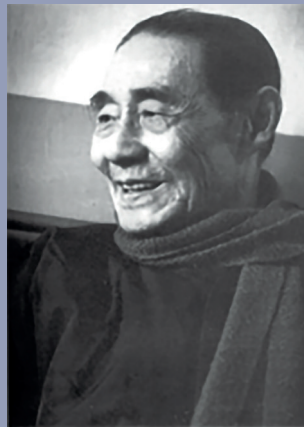
總括而言，「三曹」同樣在漢樂府的基礎上，推陳出新，又分別對樂府詩的發展作出了獨特的貢獻。故此，「漢樂府之變」非自曹植始，若把革新漢樂府的功績全歸曹植，那是以偏概全的說法。以此觀之，我們在重讀經典之時，也不妨重新審思當中一些看似已作定評的觀點，或能啟發新的探究方向。



蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版社，2011年），封面頁。
（圖片由作者提供）



蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（臺灣：中國文化服務社，1944年），頁3。
（圖片由作者提供）



蕭滌非。圖片來自傅斯年、游國恩、朱自清、蕭滌非、浦江清：《西南聯大文學課》（續編）（香港：中和出版社，2023年），頁4。
（圖片由作者提供）

¹¹ 逮欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁396-397。

¹² 沈約：《宋書》，卷21，志第11-12，頁655-682。

梁德華

香港中文大學中國語言及文學系
高級講師

《詩經·小雅·伐木》首句 「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」 寫作手法管窺

一、前言

《詩經·小雅·伐木》全詩正文如下：

伐木丁丁！鳥鳴嚶嚶。出自幽谷，遷於喬木。嚶其鳴矣，求其友聲。
相彼鳥矣，猶求友聲；矧伊人矣，不求友生？神之聽之，終和且平。

伐木許許！釀酒有藇。既有肥羜，以速諸父。寧適不來？微我弗顧！
於粲灑埽！陳饋八簋。既有肥牡，以速諸舅。寧適不來？微我有咎！

伐木於阪，釀酒有衍。籩豆有踐，兄弟無遠。民之失德，乾餼以愆。
有酒湑我，無酒酤我。坎坎鼓我，蹲蹲舞我。迨我暇矣，飲此湑矣！¹

首句云：「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶。出自幽谷，遷於喬木。」意謂樵夫在林中伐木，期間發出砍木鏗鏘之聲，此時林鳥因聲受驚而鳴叫，並由深谷飛向高樹，所描寫的景象質樸自然。然而首兩句「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」，究竟採用「賦」、「比」、「興」何種手法，古今學者解讀不一，每有不同意見，則其寫作手法仍須進一步探究。本文擬先分析各家對《伐木》首句寫法解讀之理據，然後再對照《伐木》全詩寫作手法之安排，繼而嘗試指出該詩首句當是用「興」，從而補充前人的觀點。

¹ 李學勤整理：《詩經注疏》（北京：北京大學出版社，1999年），頁576-582。

二、《伐木》詩旨論略

首先，有關《小雅·伐木》一詩的詩旨，據《毛詩·序》云：「《伐木》、燕朋友故舊也。自天子至於庶人，未有不須友以成者。親親以睦，友賢不棄，不遺故舊，則民德歸厚矣。」²意指該詩所描繪的乃宴請舊交好友之景象，然近人林義光《詩經通解》對《毛序》之說法加以檢討，其云：「按《毛傳》以此為天子燕諸侯之詩，然詩言寧適不來，迨我暇矣，以至肥羜相速，無酒則沽，皆是親朋酒食相樂，毛謂天子與賢臣燕食，其義轉迂。」³林氏以為從內容上看，此詩當泛指朋友歡聚，但《毛序》錯誤地將此詩的主角看成「天子」。細考《毛序》所論，首句所謂「燕朋友故舊」，似未有專指天子宴請群臣之意，不過《毛傳》於後文由該詩宴請朋友的主題說起，進而指出無論天子或平民，都應該重視朋友，再從此推而廣之，以為若果每個人都能愛護親朋好友，此必能使民風趨於純樸，故此《毛序》只是就該詩宴請朋友的主題加以發揮，加強「友道」於政教之作用，而非謂該詩的主角必然是「天子」，因而林氏所駁《毛序》之理據似未算充分。又此詩的主角雖非「天子」，但從《小雅》多收士大夫之樂歌，又此《詩》明言「陳饋八簋」，即詩中的主人翁能以美酒佳餚招待賓客，則該詩所描寫的主角當是頗有身份、地位、財資的士大夫階層。

三、《伐木》首句寫作手法探微

在分析「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」的寫作手法前，我們先簡括地介紹《詩經》所採用的表現方式。早於漢代的《毛詩詁訓傳》已在「詩之六義」中提出「賦」、「比」、「興」三種《詩經》常用的表現手法。後宋代朱熹《詩集傳》就此三種手法作出了簡明的分析如下：

- 一、「賦者，敷陳其事而直言之者也。」⁴所謂賦，就是對事物進行直接的陳述與描寫。
- 二、「比者，以彼物比此物也。」⁵比是利用比喻對事物進行比況，使其特徵更加突出、鮮明。
- 三、「興者，先言他物以引起所詠之詞也。」⁶興，就是興起，即先借用其他事物、或眼前之景色作開頭，然後再引入將要歌詠的事物。

² 李學勤整理：《詩經注疏》，頁576。

³ 林義光：《詩經通解》，《民國圖書數據庫》（北京：國家圖書館出版社有限公司，2012年），第三冊，頁6。

⁴ 朱熹：《詩集傳》，《四部叢刊三編》影印宋刊本（臺北：臺灣商務印書館，出版日期不詳），卷1，頁5b。

⁵ 朱熹：《詩集傳》，卷1，頁9a。

⁶ 朱熹：《詩集傳》，卷1，頁3a。

可見「賦」、「比」、「興」三種手法各有側重，都是中國早期詩歌表現的方式。那麼，《伐木》首句「伐木丁丁，鳥鳴嚶嚶」，究竟用了哪一種寫作手法？如果翻查古今學者的見解，我們會發現關於該句的表現方式，學者的說法極為分歧，甚至涵蓋了「賦」、「比」、「興」三者，現分述如下：

1. 「比」：林義光《詩經通解》：「伐木，喻朋友相切直也。凡木枝有時須伐之以促其木之成長，朋友切直之言逆耳而有益，如伐木反可以益木。《爾雅》云：『丁丁嚶嚶，相切直也』，是其義。嚶嚶亦為相切直者，群鳥以聲相求，遷於喬木，喻朋友規勸以遷善。」⁷林氏所謂「喻」者即「比」也，他認為「伐木」是比喻朋友互相規勸，正如民眾以砍落樹木多餘的樹枝，以讓樹木健康地成長；朋友則利用善言向友人規勸，以期友人改過遷善。林氏引用《爾雅》有關「丁丁」、「嚶嚶」兩個象聲詞的分析作為其說法的根據。據學者的研究，《爾雅·釋訓》是專為訓釋《詩經》而作，其中「丁丁嚶嚶，相切直也」，正保留了古人對該句表現手法的分析。林氏進一步推論〈伐木〉下文雀鳥「出自幽谷，遷於喬木」的舉動，正正是朋友受善言感化而遷善的喻體。

2. 「興」：早於題為西漢魯申培所撰的偽書《申培詩說》已云：「《伐木》、天子燕友之歌，興也。」⁸但其中沒有詳述其說。至宋代，朱熹《詩集傳》云：「興也。……此燕朋友故舊之樂歌。故以伐木之丁丁興鳥鳴之嚶嚶，而言鳥之求友，遂以鳥之求友喻人之不可無友也。」⁹朱氏的解說極為清楚，他認為「伐木丁丁」當是「興」，即「先言他物」的「他物」（即非該詩的主要對象），後文「鳥鳴嚶嚶」才是「引起所詠之詞」（即該詩歌擬歌詠的對象），故此「伐木」的敘述只是「起興」，作用是引出後文「鳥鳴」的描寫。

3. 「賦」：近人陳子展《詩經直解》：「按《毛傳》以伐木為興，實則伐木而鳥驚鳴高遷，當是直賦其事。嚶鳴以下，則又轉為比耳。」¹⁰可見陳氏以為無論詩歌開首有關樵夫伐木的描寫，以至鳥因伐木之聲受驚而高飛之描述，當是詩人直接描寫眼前之景，故謂其為「賦」也。

以上可見，古今學者對《伐木》首兩句的分析至為分歧，莫衷一是。筆者認為三種說法各有道理，難以一概而論，然而若果我們能夠參照《伐木》一詩下文使用「伐木」意象的方式，或者有助我們探討《伐木》首兩句所使用的寫作手法。關於「伐木」的描寫，全詩總共用了三次（請參見上文），除了用於首句外，下文亦使用了兩次，分別是「伐木許許，釃酒有藇」、「伐木於阪，釃酒有衍」。由於樵夫「伐木」的動作與主人「釃酒」的舉動（即「濾酒」）兩者毫無邏輯關係，故此詩中第二、三次「伐木」的描寫，只能理解為「先言他物」之「起興」，其目的在於引出在宴會中主人濾酒的舉動，以反映其熱情招待賓客的態度，從而顯示出詩人對「友道」的重視。根據上述分析，由於詩中後兩次對「伐木」意象的運用皆屬於「起興」，假設該詩的作者在同一詩歌中使用同一意象的手法理應相同的前題下，這或可能成為線索，去論證《伐木》首兩句對「伐木」意象的運用同屬於「興」。正於朱熹所言，作者似「以伐木之丁丁興鳥鳴之嚶嚶」，如此詩人在全詩三章皆使用「伐木」作「興」，手法極為統一、連貫。

⁷ 林義光：《詩經通解》，第三冊，頁5。

⁸ 引用自香港中文大學中國文化研究所劉殿爵中國古籍中心漢達文庫，網址：www.chang.org/，瀏覽日期：6/2/2024。

⁹ 朱熹：《詩集傳》，卷9，頁11a-b。

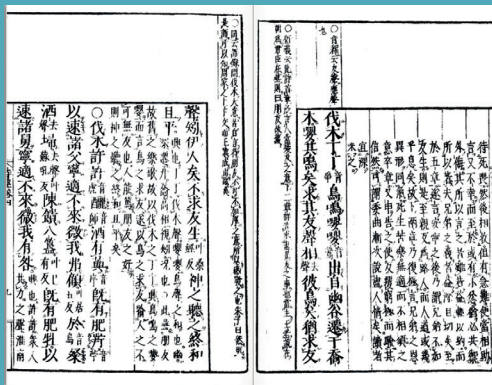
¹⁰ 陳子展：《詩經直解》（上海：復旦大學出版社，1983年），頁530。

四、結論

總結而言，《伐木》首兩句的表現手法，古今學者意見極為分歧，其中涵蓋了「賦」、「比」、「興」三種說法。本文提出，如參考《伐木》一詩後兩次皆以「伐木」為「興」的安排，反映該詩作者在詩中常以「伐木」作「起興」從而引入欲以歌詠之主題。若以此作為參照，本文非常認同朱熹的分析，即《伐木》首二句當是運用了「興」的技巧，與第二、三章開首的手法互為呼應。



圖片來自「漢達文庫·先秦兩漢一切傳世文獻資料庫」，網址：www.chang.org/，瀏覽日期：6/2/2024。
(圖片由作者提供)



朱熹：《詩經集注》書影，香港中文大學圖書館所藏大坂汲書房明治九年刻本。圖片來自「香港中文大學圖書館中國古籍庫」，網址：<https://repository.lib.cuhk.edu.hk/tc/collection/chi-rarebook>，瀏覽日期：6/2/2024。
(圖片由作者提供)

理雅各《詩經》 飲食器物的英譯

吳家怡

香港中文大學中國語言及文學系
講師

中國典籍《詩經》內容豐富，包括先民對戀愛、狩獵、農事、戰爭、祭祀等生活紀錄，數千年來廣為傳誦。1871年起，理雅各（James Legge, 1815-1897）曾三度英譯《詩經》，其中第一部更為英語世界首部全譯本，將《詩經》全面引介至英語世界，意義重大。

飲食與人類生活息息相關，上古漢語中已有豐富多樣的飲食類字詞，包括各種食物飲品名稱、飲食器具名稱、飲食類動詞、處理及烹調食物的方式、與飲食相關的燕饗與祭禮的翻譯等。單就飲食器具而言，古代從製作物料到器具樣式皆與西方不盡相同，理雅各在翻譯時，還承擔起向英語世界介紹中國文化的重任，殊不容易。本文選取理雅各1871年的無韻體全譯本，討論當中對飲食器物相關字詞的英譯特點及策略。



理雅各1871年版《詩經》譯本書影。圖片來自James Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes Vol. IV.* (Hong Kong: Lane, Crawford & Co.; London: Trübner & Co., 60, Paternoster Row., 1871), 398-399.

(圖片由作者提供)

一、不同字詞兼用同一譯文

飲食類字詞繁多，或因異形同義，或因難以細究分別，又或難以逐一於正文詳譯，理雅各將不同字詞兼用同一譯文翻譯。

例1. 《召南·采蘋》：于以盛之、維筐及筥。于以湘之、維**錡**及釜。

She deposits what she gathers,
In her square baskets and round ones
She boils it,
In her **tripods** and pans.¹

《周頌·絲衣》：**鼎**及鼐、兕觥其觶。
[He inspects] the **tripods**, large and small,
And the curved goblet of rhinoceros horn.
The good spirits are mild;
There is no noise, no insolence:
An auspice, [all this], of great longevity.²

上例中的錡與鼎，理雅各皆譯作“tripods”。《詩經》提及的烹煮器具有釜、錡、鬻、鼎、鼐等。釜斂口圓底無足、錡為三足的釜、鬻雖與釜同類，卻上大下小、鼎一般三足兩耳、鼐為小鼎，一說為斂上而小口的鼎。雖同為炊器，然形皆有別。錡與鼎同有三腳，然錡一般無耳，這些器物稱名繁多，難以逐一於目標語找到對應詞直譯，亦難以將這些器物的細微差別逐一於正文譯出，故理雅各於上例中對不同器物採取同一譯文翻譯。

例2. 《召南·采蘋》：于以盛之、維筐及筥。于以湘之、維**錡**及**釜**。

She deposits what she gathers,
In her square baskets and round ones
She boils it,
In her tripods and **pans**.³

《檜風·匪風》誰能烹魚、溉之**釜鬻**。誰將西歸、懷之好音。
Who can cook fish?
I will wash his **boilers** for him.
Who will loyally go to the west?
I will cheer him with good words.⁴

在例1中，因錡及釜有三足與否於形制上差異較大，理雅各分別以“tripods”與“pans”譯出；然釜與鬻形制差異沒那麼大，譯者就不再將釜單獨譯為“pans”，而以同一譯文“boilers”同時譯出釜與鬻。同時，為便讀者理解，理雅各另以附翻譯策略加上注解“The 釜, was a deep pan or boiler without feet; The 鬻 was a utensil of the same kind, larger at the mouth than at the bottom.”⁵向讀者說明釜鬻其實有別，以補正文譯文之不足。

¹ James Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV. (Hong Kong: Lane, Crawford & Co.; London: Trübner & Co., 60, Paternoster Row., 1871), 25.

² Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 606.

³ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 606.

⁴ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 218.

⁵ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 219.

例3. 《邶風·簡兮》：左手執籥、右手秉翟。赫如渥赭、公言錫爵。
 In my left hand I grasp a flute;
 In my right I hold a pheasant's feather.
 I am red as if I were rouged;
 The duke gives me a **cup** [of spirits].⁶

《大雅·行葦》：肆筵設席。授几有緝御。或獻或酢。洗爵奠斝。
 The mats are spread, and a second one above;
 The stools are given, and there are plenty of servants.
 [The guests] are pledged, and they pledge [the host] in return;
 He rinses the **cup**, and the guests put theirs down.⁷

飲器的情況比炊器更複雜，理雅各嘗試從不同角度翻譯各種飲器。例如《周南·卷耳》：「陟彼高岡、我馬玄黃。我姑酌彼兕觥、維以不永傷。」中的兕觥，是以兕角，亦即犀牛角製成的酒器。理雅各就據其製作物料譯為“I will now take **a cup from that rhinoceros' horn**, Hoping I may not have long to sorrow.”⁸除有不同物料形制之異，歷來學者對飲酒器具的用途與分類亦素有不同。例如爵，既可為飲酒器具的總稱，亦可特指一種酒器：一般形似雀，青銅製，前有流後有尾、兩柱三足。《大雅·行葦》毛傳云：「斝，爵也。夏曰醴，殷曰斝，周曰爵。」⁹認為斝同爵。然今稱斝之出土器物，雖似爵兩柱三足，然多體高大，平口圓敞，且無流無尾，與爵不盡相同。理雅各取毛詩之說，以“cup”同時譯出斝與爵，並加附注指出“*There is no difference in meaning between 爵 and 斝. The former was the name for a cup under the Chow dynasty; the latter was the name used under the Yin.*”¹⁰正取毛傳意。

二、同一字詞採用不同譯文

另一方面，即使是同一字詞，理雅各仍會根據不同情景及意思，翻譯成不同的目標語詞，幫助讀者掌握字詞概念。

例4. 《大雅·韓奕》：其贈維何、乘馬路車。**籩豆**有且、侯氏燕胥。
 And what were the gifts?
 A carriage of state with its team.
 Many were the **vessels** of sauces and fruits;
 And the other princes [at court] joined in the feast.¹¹

《大雅·既醉》：其告維何、**籩豆**靜嘉。朋友攸攝、攝以威儀。
 What was his announcement?
 [The offerings in] your **dishes of bamboo and wood** are clean and fine.
 Your friends assisting at the service,
 Have done their part with reverent demeanour.¹²

⁶ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 61-62.

⁷ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 473.

⁸ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 8-9.

⁹ [漢]毛亨傳、鄭玄箋、[唐]孔穎達疏：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1997年《十三經注疏》本），卷17之2，頁600。

¹⁰ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 474.

¹¹ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 548.

¹² Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 477.

《小雅·賓之初筵》：賓之初筵、左右秩秩。**籩豆**有楚、穀核維旅。

When the guests first approach the mats,
They take their places on the left and the right in an orderly manner.
The **dishes of bamboo and wood** are arranged in rows,
With the sauces and kernels displayed in them.¹³

《小雅·賓之初筵》：賓既醉止、載號載呶。亂我**籩豆**、屢舞傲傲。

When the guests have drunk too much,
They shout out and brawl.
They disorder the **dishes**;
They keep dancing in a fantastic manner.¹⁴

《大雅·韓奕》記韓侯覲見周王獲得厚賜。上列引文出自第三章，寫韓侯離京時眾臣設盛宴餞行。理雅各以「籩豆有且」的「且」字為榮多豐盛貌，將此句重點放在所盛物品而非盛器上，譯作“Many were the vessels of sauces and fruits”其中“sauces and fruits”為理雅各自行補上的所盛物品。“Vessels”一般指可盛液體的容器，略高身，以此翻譯「籩豆」或有未安。此章前文言及餞行宴備「清酒百壺」、「烹鱉鮮魚」、「維筍及蒲」，若要強調有盛載液體的豆，補上酒義較用醬汁(sauces)更能銜接前文。且籩與豆皆為扁身圓形盛器，《爾雅·釋器》云：「木豆，謂之豆。竹豆，謂之籩。」¹⁵籩由竹製，主要盛乾果、脯脩等乾物，即使醬汁較濃稠，仍難以用籩盛裝。

《詩經》中若涉及到禮儀禮制的內容，理雅各多選取更貼合源語文義的方式翻譯。就如《大雅·既醉》提及祭祀用的籩豆淨潔而美好、第三則引文《小雅·賓之初筵》記賓客入席，主客合禮地列坐東西、籩豆放置整齊，理雅各翻譯這兩則引文時就將重點放回食器而非所盛物品上，譯作“dishes of bamboo and wood.”

這種情況頗為常見，又如例1提及的《召南·采蘋》一詩，敘寫少女出嫁前莊重地準備祭品祭祖的情況。理雅各翻譯時，亦不惜筆墨，將祭品、祭器、祭地等內容井然譯出。如「維筐及筥」的筐與筥，皆為古代常見的竹製盛器，方形為筐，圓形為筥，理雅各就譯為“In her square baskets and round ones.”而非以baskets統稱兩者。

《小雅·賓之初筵》最後一則引文描寫後來賓客醉酒，再次提及籩豆，僅為敘寫賓客把食器也弄亂了的醉態，理雅各就簡譯為“dishes”，沒再指出竹木之別。

例5. 《周南·卷耳》陟彼崔嵬、我馬虺隤。我姑酌彼金**罍**、維以不永懷。

I was ascending that rock-covered height,
But my horses were too tired to breast it.
I will now pour a cup from that gilded **vase**,
Hoping I may not have to think of him long.¹⁶

《小雅·蓼莪》餅之罄矣、維**罍**之恥。鮮民之生、不如死之久矣。

When the pitcher is exhausted,
It is the shame of the **jar**.
Than to live an orphan,
It would be better to have been long dead.¹⁷

¹³ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 395.

¹⁴ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 398-39.

¹⁵ [晉]郭璞注、[宋]邢昺疏：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，1997年《十三經注疏》本），卷5，頁75。

¹⁶ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 8.

¹⁷ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV., 351.

壘為古代盛酒的容器。小口、短頸、廣肩、深腹、圈足、有蓋，器形有圓有方，體形較大。早期多用木，後多用青銅或陶製成。《周南·卷耳》謂且先斟滿金壘酒，以表其離愁。一般表示杯或酒杯義的英文單詞難以體現能給斟滿的、體形較大的酒器義，理雅各遂以“vase”翻譯。“vase”一般指花瓶，雖非盛酒器，然其體形較大、製作材料及用途多變，或許是理雅各的選擇因由。

《小雅·蓼莪》雖亦言及壘，然此處的壘主要作盛水器義。詩中以甗喻父母，以壘喻子。甗空乃因壘無儲水可汲，所以為恥。理雅各認為甗壘相依，是以詩中用以為喻。“壘 ‘a vase or jar’ from which the pitcher is supplied. The two are dependent on each other, and so are used as metaphorical of the relation between a son and his parents. Opposite sides are taken in interpreting the diff. parts of the comparison. Some will have the son to be intended by the pitcher, others the parents; and so, with the jar.”¹⁸甗與壘既喻子無以贍養父母，沒有盡孝而羞恥，則《周南·卷耳》以“vase”譯壘之法於此並不合用。甗與壘皆為口小腹大的容器，單看外形或與“vase”接近，然英語讀者蓋難以理解，兩小口盛器如何能一個盛水一個汲水，甗壘相資。理雅各於此改用寬口的“jar”譯壘，使汲水之喻可通，嘗試讓譯文文意更合理通順。

總結

在沒有任何出土資料等新材料、新方法的時代，要理解及翻譯中國古籍只能依據古代注疏、字典、及更早期的《詩經》其他語言的外文譯本。面對生僻字詞或難以理解的詞句，理雅各仍鮮有採用音譯法等異化翻譯策略 (foreignization)，盡可能保留了飲食器物的特徵及意涵，同時也使譯文更易理解。雖偶有誤譯，仍值得細讀研究。



故宮博物院藏父戊舟爵，兩柱三足，前有流後有尾。圖片來自故宮博物館，網址：<https://www.dpm.org.cn/collection/bronze/229987>，瀏覽日期：8/2/2024。
(圖片由作者提供)



故宮博物院藏網紋罍兩柱三足，無流無尾。圖片來自故宮博物館，網址：<https://www.dpm.org.cn/collection/bronze/234346>，瀏覽日期：8/2/2024。
(圖片由作者提供)

¹⁸ Legge, *The Chinese Classics: A Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena, and Copious Indexes* Vol. IV, 351.

共藝經典： 從種植體驗讀陶淵明的 〈癸卯歲始春懷古田舍·其二〉

陶淵明（365-427）〈癸卯歲始春懷古田舍·其二〉最為蘇軾（1037-1101）所愛，何孟春（1474-1536）《陶靖節集》注引《道山清話》記：「子瞻一日在學士院閒坐，命左右取紙書『平疇』二句，大小楷行草凡七八紙，連歎息稱好，散于左右給事。」¹詩云：

先師有遺訓，憂道不憂貧。瞻望邈難逮，轉欲志長勤。秉耒歡時務，解顏勸農人。平疇交遠風，良苗亦懷新。雖未量歲功，即事多所欣。耕種有時息，行者無間津。日入相與歸，壺漿勞近鄰。長吟掩柴門，聊為隴畝民。²

蘇軾亦是最早為陶淵明此詩作解的文人，他在《東坡志林》中謂：「『平疇交遠風，良苗亦懷新』，非古人之耦耕植杖者，不能道此語；非予之世農，亦不能識此語之妙也。」³就這段文字的敘述來看，蘇軾認為他所以看到此詩的妙處，乃在於他曾經有過農務種植的體驗，而這也是蘇軾認為前此的論者所忽略，以致未能欣賞此詩的緣由。

後世文人雖多認同蘇軾對這首詩的評價，認為是難得的佳作，但就其中的鑒賞與解讀，卻是多從「物」的角度作說，如張表臣（?-?）《珊瑚鉤詩話》謂：「僕居田中，稼穡是力。秋夏之交，稍旱得雨，雨餘徐步，清風獵獵，禾黍競秀，濯塵埃而泛新綠，乃悟淵明之句善體物也。」⁴沈德潛（1673-1769）《古詩源》亦以「良苗亦懷新」一句乃借物起興，謂：「昔人問《詩經》何句最佳，或答曰：『楊柳依依』。此一時興到之言，然亦實是名句。倘有人問陶公何句最佳，愚答云：『平疇交遠風，良苗亦懷新。』亦一時興到也。」⁵在張表臣和沈德潛的敘說中，我們看到他們多是從修辭的角度着手，與蘇軾所言農事的觀察與投入，並沒有太多的聯繫。

¹ 陶澍：《陶靖節集注》，第2版（臺北：世界書局，1999年），頁36。

² 陶澍：《陶靖節集注》，頁36。

³ [宋]蘇軾：《東坡志林》（明萬曆會稽商氏刊本，約西元16世紀），卷10，頁11上。

⁴ 陶澍：《陶靖節集注》，頁36。

⁵ 沈德潛輯；孫通海校點：《古詩源》（沈陽：遼寧教育出版社，1997年），頁142。

而張表臣以所見「禾黍」作解，更是影響了現代學者以「實物」的角度來解讀詩中的「良苗」，如孫鈞錫《陶淵明集校注》謂：「當指麥苗」、⁶侯爵良、彭華生《陶淵明名篇賞析》謂：「他（陶淵明）看見禾苗在遠風中搖動。」⁷但誠如蘇軾所言，陶淵明此詩的感悟更多是源自種植過程中所得，是否麥苗、禾苗其實並非重要，反倒是陶淵明究竟在農務中「看到」甚麼景象而引發他寫下如此的名句？學界的解說大多從字面的意思作述，認為「良苗」指茁壯的苗，「懷新」指新綠，如溫洪隆《新譯陶淵明集》把此句譯作「茁壯的苗也懷著新綠」；⁸孟二冬《陶淵明集譯注及研究》譯作「秀苗茁壯日日新」，⁹當然，「良苗」一語確實道出作物長勢不差，而這亦與下句「雖未量歲功」之語相呼應；但是僅作如此字面的理解，似乎忽略了陶淵明在詩中所寄予的情感，畢竟在〈癸卯歲始春懷古田舍·其一〉中，陶淵明便提及他在這次農事上是非常的投入而高興，即便是啟程的一刻，便已感到無比的興奮：「屢空既有人，春興豈自免？夙晨裝吾駕，啟塗情已緬」，¹⁰甚至還發出「悠然不復返」的感歎，這種樂於農事的情感，在其二中也還是有所承接：「秉耒歡時務，解顏勸農人」、「長吟掩柴門，聊為隴畝民」。

所以在這些「良苗」身上，陶淵明不應僅僅是敘寫所見的植物是否「茁壯」，而是應該寄予了更多的感情。王夫之（1619-1692）《古詩評選》、袁行霽《陶淵明集箋注》認為陶淵明在良苗身上寄予了陶淵明自身得道的表現：「『良苗亦懷新』乃生入語。杜陵得此，遂以無私之德橫被花鳥；不兢之心武斷流水。不知兩間景物關至極者，如其涯量亦何限，而以己所偏得，非分相推，良苗有知，寧不笑人之曲諛哉！通人於詩，不言理而理自至，無所枉而已矣。」（王夫之《古詩評選》）¹¹「『平疇交遠風，良苗亦懷新。』良苗人格化。『亦』字，可見己心與物妙合無垠，其與〈時運〉『有風自南，翼彼新苗』有異曲同工之妙。」（袁行霽《陶淵明集箋注》）¹²此種論調固然在「良苗」這個載體上投入了更多的訊息，但這「得道之言」與農事背景的關係仍是不大明確。

2022年的春天，筆者在香港中文大學開辦了一科「植物與文學」的本科課程，便是希望借助種植體驗和觀察，讓學員能深入了解文學中的植物書寫。課程安排學員在校園內的一塊小田地親自作種植的嘗試，從田地的開墾、耘土，到種子的萌發、成長，學員都需要親身的投入與觀察，雖然每位學員能分配到的土地面積不大，但種植體驗的所得仍是豐富的，尤其是種植過程中的辛勞、所遇的喜悅和失望、最終收成的豐歉，這些經歷往往就是以往我們閱讀陶淵明作品時所缺乏的投入。在陶淵明筆下，他的種植體驗是相當的豐富，不但有〈歸園田居〉那樣「少無適俗韻，性本愛邱山」、「久在樊籠裡，復得返自然」的樂趣，¹³也是有如〈庚戌歲九月中於西田獲早稻〉「田家豈不苦，弗獲辭此難」的種植辛酸、¹⁴〈歸園田居·其三〉「種豆南山下，草盛豆苗稀」事與願違的失望、¹⁵〈戊申歲六月中遇火〉「正夏長風急，林室頓燒燔」¹⁶種植間突如其來的意外與反思。¹⁷

⁶ 孫鈞錫：《陶淵明集校注》（鄭州：中州古籍出版社，1986年），頁18。按：若然我們翻閱整部《陶淵明集》，陶淵明似乎只有種稻之舉，《宋書·隱逸傳》記：「公田悉令種秬稻，妻子固請種秬，乃使二頃五十畝種秬，五十畝種秬」，〈庚戌歲九月中於西田獲早稻〉記的亦是種稻，而未見有種「麥」的行徑。

⁷ 侯爵良、彭華生：《陶淵明名篇賞析》（北京：北京十月文藝出版社，1989年），頁25。

⁸ 溫洪隆注譯；齊益壽校閱：《新譯陶淵明集》（臺北：三民書局，2003年），頁128。

⁹ 孟二冬：《陶淵明集譯注及研究》（北京：昆侖出版社，2008年），頁109。

¹⁰ 陶澍：《陶靖節集注》，頁35-36。

¹¹ 王夫之評選；張國星點校：《古詩評選》（保定：河北大學出版社，2008年），頁226。

¹² 袁行霽：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2003年），頁206。

¹³ 陶澍：《陶靖節集注》，頁15-16。

¹⁴ 陶澍：《陶靖節集注》，頁39。

¹⁵ 陶澍：《陶靖節集注》，頁16。

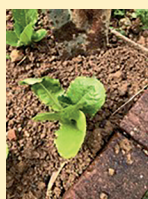
¹⁶ 陶澍：《陶靖節集注》，頁38。

¹⁷ 課程中，我們也有幸經歷了這種意外和失落，農曆新年期間，由於校園裡大多數的餐廳休息，一眾平日依賴餐廳剩糧的雀鳥唯有到處覓食，而我們農地裡的作物也成為了牠們重要的食糧，致使我們在假期後所見，可謂面目全非。

而為了讓學員能進一步體悟陶淵明筆下「良苗亦懷新」一語，課程還特意安排每位學員需移植一棵生菜的幼苗，並且進行持續的觀察（見圖示）。在移植的頭幾天，我們看到植物的長勢明顯受阻，甚至還不及移植前的狀態，這是因為植物在移植的過程中根系難免受到損傷，同時，新的土壤與環境亦會使植物產生適應的問題，使得這些剛移植的生菜幾乎停止了生長，而其中一些葉子還因為養份和水份的供應不足而出現輕微凋萎的跡象，這種情況持續了約四天的時間；到了第五天，就我們所見，植物凋萎的跡象大抵消失，同時，我們還可以看見植物萌發出新的葉子，而在隨後的日子，移植後的生菜長勢突然加快了許多，並且不斷萌發出新的葉子。

在持續觀察的過程中，學員在移植後的頭幾天是相當的憂慮，怕因為自己種植技藝的緣故，會使植物最終適應不了新的環境而枯萎，¹⁸直到第五天，新葉子萌發這個「訊號」（懷新）的到來，我們才比較肯定的判斷植物是否能存活，而學員的心情亦由原先的忐忑變得安穩，甚至開始預視往後若然沒有遇上甚麼「災難」的話，應該能夠有所收成。這種情感的轉變，與陶淵明在「良苗亦懷新」一語後，旋即記及「量歲功」的念頭也是一致的。但更重要的是，看到植物的這種轉變，即使不再計算最後的收成，也是一件值得欣慰的事，而這也是陶淵明復提及「即事多所欣」的語意所指。所以，詩中的「良苗」，並不需要明確是哪種植物的幼苗，也不應該就字面簡單理解為「茁壯的苗」，而是應與「懷新」一語作對應，因為看到植物「懷新」的跡象而有所感發。而這種因目睹自己所種植物成長的欣慰，讓陶淵明更能融入大自然的氣息，感受遠風吹來的餘善，這種情懷，在其一「鳥弄歡新節，冷風送餘善」中也是看到的。陶澍（1779-1839）在《陶靖節集注》中引用「《呂氏春秋·辨土篇》：『正其行，通其風，決必中央，師為冷風。』高誘注：『冷風，和風，所以成穀也。決，決也。必于苗中央師師然，肅冷風以搖長也。』」¹⁹來解釋冷風之意，正好能為我們理解其二「遠風」作注釋，也就是人的行徑與自然相合，人的心也是與自然相應的妙合無垠境界，畢竟種植之事，絕非急於求成可得，再多的照顧，再多的揠拔，也是無補於事，倒不如養息其中，自顧自事為妥，而這也是農事數千年來的定律，故陶淵明在「即事多所欣」後，亦以農事的角度感懷地寫下了「耕種有時息，行者無問津」。

同時，亦因為這些苗是陶淵明親自種植，所以其中的「良」字也可以視為陶淵明對自身農務的肯定，故在詩末，當陶淵明再次反思自己仕隱的選擇時，便產生了一種「長吟掩柴門，聊為隴畝民」的願望。也許蘇軾昔日在種植的體驗中也是有這種情懷與判斷，明白到陶淵明筆下「良苗亦懷新」之妙，所以才發出「非古之耦耕植杖者，不能道此語；非予之世農，不能識此語之妙」的贊歎。



3月2日



3月3日



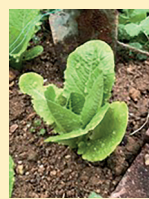
3月4日



3月5日



3月6日



3月7日



3月9日



3月11日



3月13日



3月15日

2022年「植物與文學」課程中生菜成長記錄
（圖片由作者提供）

¹⁸ 即便移植失敗，植物最終枯萎，對於學員來說，也是不俗的體驗。

¹⁹ 陶澍：《陶靖節集注》，頁 36。

陳柏嘉

牛津大學東方研究博士候選人、
香港中文大學自學中心講師

中西交響： 從《道德經》到《地海傳說》 ——或相反

引言

提到「中國古籍」一詞，不知道大家會否只有「沉悶」、「古板」、「嚴肅」、「考試」、「過時」等等的刻板印象？就讓本文嘗試為大家帶來別樣視角。

中國古籍中，大概很多人認識或最少聽過《道德經》（《老子》）。那是道家思想源頭。道家思想後來與相若時代出現的儒家思想一起，共同成為中華文化核心支柱。至於說起近現代西方奇幻文學（fantasy literature），大家也許比較熟悉《魔戒》和《哈利波特》，而較少聽過今天要說的主角《地海傳說》（*Earthsea Cycle*，下稱《地海》）。

《地海傳說》作者與《道德經》

《地海》作者 Ursula Kroebe Le Guin（1929-2018）素以科幻及奇幻小說見長，獲獎無數。文學創作以外，更譯寫英文版《道德經》。¹之所以用「譯寫」稱之，事關她自謂對中文一竅不通，故不能稱作「翻譯」（translation）而只能是「演繹」（rendition）。²既是如此，Le Guin又如何「演繹」不通原文的經典之作？你能想像你會翻閱（已非翻譯）以你一竅不通的古代語言寫成的經典作品嗎？別忘了，對慣用英語的Le Guin而言，方塊文字漢語的特異程度絕對遠超其他字母語言。幸好，她出身學者家庭，使用的閱讀方法正好跟傳統漢學家一樣：搜羅各種可靠譯本參照比對，當中有些版本更是逐字翻譯。幸運的是，單計英譯本，《道德經》有超過一百種譯本任君選擇。³Le Guin雖對中文字毫無概念，卻不影響她鉅細無遺地把握《道德經》精髓並將之譯成英文。就此可見，她對《道德經》的熱愛絕對超乎尋常。她也自謂道家思想素來是她思想一部分，而且一直教導她所想及所需學習的事物。⁴Le Guin曾在不同場合表述《道德經》對她成長、思想、創作的影響，而她也追跡父親，親自選段在自己葬禮上誦讀。⁵此種畢生不渝的熱愛，亦體現於她將道家思想處處融入《地海》的用心之中。

¹ Ursula K. Le Guin, *Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way* (Boulder, CO: Shambhala, 2019).

² Le Guin, "Concerning This Version," in *Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way*, 99.

³ 沈憶雯：〈英語世界《道德經》的傳播和接受情況分析〉，《現代語言學》第10卷第12期（2022年），頁3038-3046。沈文還指出，「《道德經》的外譯已經涉及73種語言，共計1576種譯本」。另參楊玉英：《〈道德經〉在英語世界的傳播與接受研究》（北京：學苑出版社，2019年）。

⁴ John Wray, "Ursula K. Le Guin, The Art of Fiction," *The Paris Review*, issue 206 (Fall 2013), <http://www.theparisreview.org/interviews/6253/the-art-of-fiction-no-221-ursula-k-le-guin>.

⁵ Le Guin, "Introduction," in *Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way*, ix.

名字

《地海》世界裡，「名字」代表力量與生命。⁶萬物的真實相貌並非由其表面形相構成，而是存在於其「真名」之中。⁷《地海》活物（主要是人類和龍）亦然，活物的真名代表其生命與真實力量，⁸因此擁有真名者必須盡其能力保護自己的真名不被泄露，⁹日常溝通則會使用通名。這設定顯獲《哈利波特》繼承。《哈利波特》描述人對魔王名字的恐懼、魔王原名與通名的秘密，都見《地海》影響。

《道德經》：

道可道，非恒道。名可名，非恒名。無名，天地之始；有名，萬物之母。（第一章）
有物混成，先天地生。寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。
吾不知其名，字之曰「道」，強為之名曰「大」。（第二十五章）
道恆無名。（第三十二章）
天下萬物生於有，有生於無。（第四十章）¹⁰

「道」本無名，因為「道」本身超越一切，不可能用語言來表達。道乃獨一，不似世間萬物皆以相反相成的形式存在，例如高低、長短、男女、美醜、善惡……因此，盡皆相反的萬物——及其所繫的萬名——皆無法用來指稱「道」。一旦指稱，便「壞道」了。我們不會找到恰當的詞語去解釋「道」，因為「道」是先於萬物的根源，與萬物相繫的名稱無可避免只會限制「道」的功能。¹¹因此，道雖無「名」，而萬物本身有「名」，萬物由道而生，一如「有名」由「無名」而生一樣。物事與名在本質上互有勾連，於此可見。

⁶ 娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》（新北：繆思，2012年），頁78。

⁷ 娥蘇拉·勒瑰恩著，段宗忱譯：《地海故事集》（新北：繆思，2012年），頁353-354。

⁸ 例如有一條作惡的龍因被猜中真名，不得不投降順服。見娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》，頁133-138。

⁹ 娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》，頁112-114；娥蘇拉·勒瑰恩著，段宗忱譯：《地海故事集》，頁354。而《地海巫師》則記載了一則因推心置腹而將真名無條件交出的故事。見娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》，頁104-109。

¹⁰ 本文所引《道德經》出自《漢達文庫》（<https://www.chant.org/>）。

¹¹ 張雙慶譯：〈英譯《老子》導論〉，收入《採掇英華》編輯委員會編：《採掇英華——劉殿爵教授論著中譯集》（香港：香港中文大學，2004年），頁77-80。

無為

一般奇幻作品，魔法（或超自然力量）的出現與運用都是自然而然，毋須多作解釋。《地海》雖無解釋魔法如何誕生，卻處處對運用魔法設下哲學討論：凡事因循自然無為，不可輕舉妄動。¹²《地海》的核心及標誌思想是：世界本來自然而然處在「一體至衡」（Equilibrium）之中，一旦任意妄為、擅自施法操縱自然，必然帶來無可避免的後果，「點亮一盞燭光，即投出一道黑影」。¹³就如太極圖陰陽相推，隨時轉化。例如在《地海》中，法師將被擒拿的少年從人口販子救出，卻對整船奴隸不聞不問，與大部分故事劇情由英雄將販子打得落荒而逃、且順道救走所有人大不相同。少年獲救後，詢問法師何故對其餘俘虜無情，卻遭法師連串解釋何以不可妄施法術——就算救人也不應該隨便施法干預他人或自然。¹⁴在另一處，《地海》亦花費一番費唇舌解釋有時需要留有「空無」（emptiness），如此「力量」方有可能施展。而所謂「作為」，其最高原則應是「為所當為」，甚至是容讓外間自然來推動水到渠成。¹⁵此實即「無為」思想。

「無為」乃《道德經》核心思想。此非消極思想，而是保持自然，不干擾、不違逆自然，聽任萬物自然自然發展。《道德經》：

聖人處無為之事，行不言之教。萬物作焉而不辭。生而不有，為而弗恃，功成而弗居。夫唯弗居，是以弗去。（第二章）

致虛極，守靜篤。萬物並作，吾以觀其復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰「靜」，靜、是謂復命。復命曰「常」，知常曰「明」。不知常，妄作凶。知常容，容乃公，公乃王，王乃天，天乃道，道乃久。沒身不殆。（第十六章）

道恒無為，而無不為。侯王若能守之，萬物將自化。化而欲作，吾將鎮之以無名之樸。鎮之以無名之樸，夫亦將無欲，不欲以靜。天下將自定。（第三十七章）

天下之至柔，馳聘於天下之至堅。無有入於無間。吾是以知無為之有益也。不言之教，無為之益，天下希能及之矣。（第四十三章）

聖人云：我無為而民自化，我好靜而民自正，我無事而民自富，我無欲而民自樸。（第五十七章）

為無為，事無事，味無味。（第六十三章）¹⁶

《道德經》並不主張虛無主義。正好相反，《道德經》主張萬物各有其性，應當因其性而對待之，清靜無為，一任自然。因為自然本身會一直維持自我均衡，萬物自身自然存在、無所造作便是其最好價值、最佳狀態，任何違反其天然本性、自然發展的人為干預皆不好。因此，《道德經》所言「無為」是指不實行以私利為慮的動作，一切依乎天理、因其固然，容讓萬物自然而然盡其天性，發揮其天生該有的最好本性、達致其天生該的最好狀態。此種「無為」，實際上即能達致「無不為」。

¹² 娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》，頁 46。

¹³ 娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海巫師》，頁 74-75。

¹⁴ 娥蘇拉·勒瑰恩著，蔡美玲譯：《地海彼岸》（新北：繆思，2012 年），頁 105-107。

¹⁵ 娥蘇拉·勒瑰恩著，段宗忱譯：《地海孤雛》（新北：繆思，2012 年），頁 254-255。

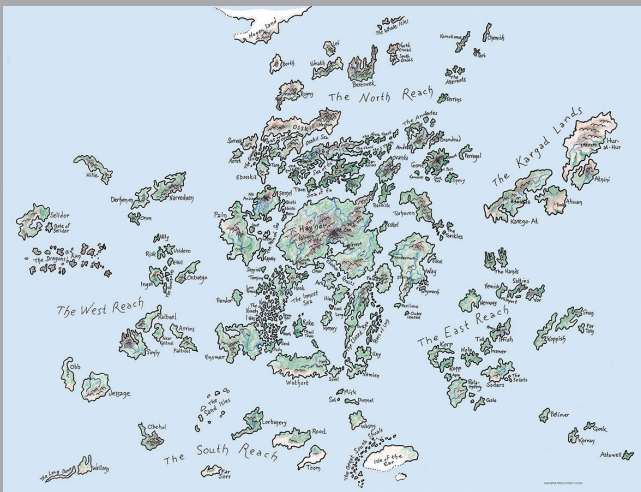
¹⁶ 本文所引《道德經》出自《漢達文庫》（<https://www.chant.org/>）。

結語

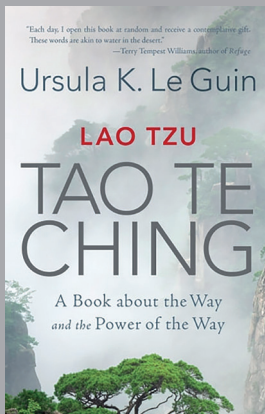
本文不過簡單點出部分《地海》化用《道德經》之處。其實尚有不少道家思想概念，諸如「強者」、「因」、「返樸歸真」、「無」、「忘」、「生死」等等，都可明顯找到《地海》與道家思想對應之處。

中國古籍是中國文化源頭活水，影響力至今不衰。它也是世界古代文明大家庭重要成員，與世界其他同樣深富歷史的文化經典一樣，深深影響每一個誠摯投身其中的人。一般而言，古籍經典與現代社會已很難帶上密切聯繫。但《道德經》與《地海》一例卻無比清晰地反映，經典之作何止超越時間阻隔，它甚至無視語言及文化藩籬，深刻影響遠在他方且語言及文化大異的作家（及其家人）的一生，並讓她以長久創作的方式回應。由此可見，古籍經典對世界文化的影響實是不可低估，與此同時，認識古籍經典的方式亦數之不盡，誰說讀古籍就只能正襟危坐學習？

最後，解釋本文主題：就時間線來看，當然是「從《道德經》到《地海傳說》」；但對不少奇幻文學讀者尤其非中華文化背景者來說，也許是「相反」：「從《地海傳說》到《道德經》」。我們有幸可藉 Le Guin 這西方作者之眼達至「中西交響」，重讀這本中國文化瑰寶。



Le Guin 手繪地海地圖。圖片來自「URSULA K. LE GUIN」網，網址：<https://www.ursulakleguin.com/maps-of-earthsea>，瀏覽日期：7/2/2024。
（圖片由作者提供）



Le Guin 譯本《道德經》封面（2019年版）。圖片來自「URSULA K. LE GUIN」網，網址：<https://www.ursulakleguin.com/lao-tzu-the-tao-te-ching>，瀏覽日期：7/2/2024。
（圖片由作者提供）



郭店楚墓竹簡《道德經》，迄今可見最早的版本。圖片來自「墨滴」網，網址：<https://mdnice.com/writing/d4d7f1670f32436e95f0cc0ab5a7b904>，瀏覽日期：7/2/2024。
（圖片由作者提供）

香港大學附屬學院兼任講師

蘇軾與狄詠交游考

狄青為北宋一代名將，惜乎《宋史》有關其子嗣之記載甚為疏略，僅得寥寥十三字：

子諡、詠，並為閩門使。詠數有戰功。¹

王偁《東都事略》一書，雖有〈狄青傳〉，惟未見其子嗣之附傳。1976年，德國漢學家傅海波（Herbert Franke，1914-2011）主編之《宋人傳記》（Sung Biographies）出版，凡四巨冊，為西方學界治宋史者，案頭不可或缺之工具書，惜於狄青後人之事蹟未置一辭。²

今人何冠環就李燾《續資治通鑑長編》所載，詳加考析，乃知狄青至少育有六子二女，惟有生平事蹟可考者，則僅狄諡與狄詠二人而已。至於《狄家將》故事中有關狄龍、狄虎兄弟之描述，疑僅為小說作者所杜撰，並無傳世之史料可證。據何氏研究：

狄家兄弟雖是神宗推行新法的忠實執行者，但他們算不上新黨，與新黨的首領亦沒有特別的交往，反而他們與舊黨的蘇軾兄弟及韓忠彥大有淵源。故此，當舊黨在元祐年間掌權時，他們雖受壓抑打擊，但不致於絕境；當新黨在紹聖年間上台時，他們雖未受重用，但以元豐舊人的身份，他們也沒有受到貶責。處在新舊黨爭夾縫中的狄家，能夠在波濤險惡的環境下安然渡過，狄諡兄弟在保祐家族方面來說，實在無負祖宗。³

今擬從蘇軾之詩文，細考蘇文忠公與狄詠之交遊，或可為何說添一旁證，並補傳書之未備焉。

¹ 脫脫等：《宋史》（北京：中華書局，1977年），頁9721。

² 參 Herbert Franke ed., *Sung Biographies* (Wiesbaden: Steiner, 1976), 1006-1009.

³ 何冠環：《北宋武將研究》（香港：中華書局，2003年），頁494。

(一)

誦東坡詩者，既喜其含蓄渾厚、義蘊豐富，惟亦輒苦於其旨多隱晦、義實難知，後人欲擷其精義，若無詳實透徹之箋註，則無異緣木求魚。夫任淵註黃山谷詩、李壁註王荊公詩、胡穉註陳簡齋詩之所以成為「名註」，皆以其為宋人註宋詩之故。註家去作者之時代未遠，見聞親切，較易得詩人本旨。今考宋人註東坡詩者，僅存施註及書賈偽託之王十朋註二家而已。

吳興施元之，以絕識博學名天下，病當世蘇詩註本之缺略未詳，遂因閒居，隨事詮釋，與吳郡顧景蕃合成詩註四十二卷、目錄一卷，於東坡之意，庶幾可以無憾焉。惜施註之宋刊本，印數不多，流傳未廣，至清初已難得一見。尚幸日人倉田淳之助與小川環樹已從流落東瀛的宋刊本中輯出施氏部分註文，配合台北國立中央圖書館所藏之嘉泰殘本及翁同龢玄孫馮戈所藏之景定本，則完帙雖失，全書之梗概亦大略可見矣。施註最有價值之處為題左註（於詩題左方另起一行，比題目低二字，正文低五字）。一般詩註多僅及典故、俚諺、地理、名物等項，於東坡當時人物、掌故、朝政、時局及作詩本旨等，則罕有言之。題左註恰恰相反，幾乎全為人物傳記及時事史料。⁴

考蘇軾贈狄詠詩，於《宋刊施顧注蘇詩》中僅一見，題為〈狄詠石屏〉。其詩之題左註云：

狄詠，樞密使武襄公青之子，與先生同館伴遼使。⁵

該詩見於《宋刊施顧注蘇詩》卷二十五，卷首註文謂東坡「時在翰林」。⁶惟施、顧二氏未為蘇詩編年，其註本之篇次全依南宋通行之東坡集。⁷故〈狄詠石屏〉一詩究竟作於何年，專家學者頗有爭議。

(二)

蘇軾於元祐元年（1086）為館伴，負責接待來賀興龍節（即哲宗誕辰）之遼國使臣，而狄詠以曾出使遼國之故，亦獲任命為接伴副使，成為蘇軾之副手。⁸此當為二人交往之始。惟蘇軾是否於此時作詩相贈乃爭論焦點，據蘇軾門人何去非之子何蘧所記，狄詠與蘇軾曾於元祐三年（1088）再次接伴遼使：

元祐三年，北國賀正使劉霄等入賀，公與狄詠館伴錫燕回，始行馬而公馬小蹶，劉即前訊曰：「馬驚無苦否。」公應之曰：「銜勒在御，雖小失無傷也。」⁹

故〈狄詠石屏〉一詩亦有作於元祐三年之可能。蘇詩註家查慎行以為《春渚紀聞》中「元祐三年」一語，實為何蘧一時筆誤，應改正作「元祐元年」。¹⁰據今人孔凡禮所編《蘇軾年譜》，蘇軾除元祐元年外，亦曾於元祐三年七月再充接伴使。¹¹惟狄詠是否於元祐三年復與蘇軾共事，則除《春渚紀聞》此條資料外，暫無其他史料可作佐證。

傅樂煥嘗以元祐元年十二月到來之遼使「耶律永昌」一名為線索，考得《長編》所載此時相伴同來之另一遼使「劉宥」，實即《宋史·文彥博傳》及蘇軾〈德威堂銘〉中之「劉霄」。¹²此實為何蘧誤將「元祐元年……劉霄等入賀」，記作「元祐三年」之有力證據。

其實，〈狄詠石屏〉一詩，有黃庭堅之和詩，題為〈子瞻題狄引進雪林石屏要同作〉，而山谷詩自註謂蓋元祐元年於秘書省時作。¹³故蘇軾與狄詠於元祐元年十二月共同接伴遼使，蘇軾並於此時作詩相贈，當可論定。

⁴ 詳參鄭騫撰：《宋刊施顧注蘇東坡詩提要》（臺北：藝文印書館，1970年）。明人邵長蘅嘗整理刊行《施註蘇詩》，今可見於《四庫全書》，最便學者使用。邵氏整理本雖非宋刊原本，卻因收入《四庫》而使施註廣為流傳。

⁵ 見〔宋〕蘇軾撰、〔宋〕顧景蕃、施元之注：《宋刊施顧注蘇詩》（臺北：藝文印書館景印，1969年），卷25葉13a（書影一）。考此處文字與《四庫》本《施註蘇詩》並無不同，景印宋刊本可證四庫館臣於此未加篡改。

⁶ 〔宋〕蘇軾撰、〔宋〕顧景蕃、施元之注：《宋刊施顧注蘇詩》，卷25葉1a（書影二）。

⁷ 鄭騫撰：《宋刊施顧注蘇東坡詩提要》，頁5。

⁸ 李燾：《續資治通鑑長編》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁9552。

⁹ 何蘧：《春渚紀聞》（北京：中華書局，1983年），頁94。

¹⁰ 孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982年），頁1461。

¹¹ 孔凡禮：《蘇軾年譜》（北京：中華書局，1998年），頁831-832。

¹² 傅樂煥：《遼史叢考》（北京：中華書局，1984年），頁219。

¹³ 劉琳等點校：《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001年），頁1054。狄詠得東坡、山谷題詩唱和，狄青家族與舊黨之交情亦可見一斑。

(三)

狄詠與蘇軾共事期間，曾將狄青早年一件鮮為人知之軼事相告。東坡先生嘗撰〈書狄武襄事〉一文以記之：

狄武襄公者，本農家子。年十六時，其兄素，與里人失其姓名號鐵羅漢者，鬥於水濱，至溺殺之。保伍方縛素，公適餉田，見之，曰：「殺羅漢者，我也。」人皆釋素而縛公。公曰：「我不逃死。然待我救羅漢，庶幾復活。若決死者，縛我未晚也。」眾從之。公默祝曰：「我若貴，羅漢當蘇。」乃舉其尸，出水數斗而活。其後人無知者。公薨，其子諡、詠護喪歸葬西河，父老為言此。元祐元年十二月五日，與詠同館北客，夜話及之。眉山蘇軾記。¹⁴

王偁撰《東都事略》中之〈狄青傳〉，即採此說。

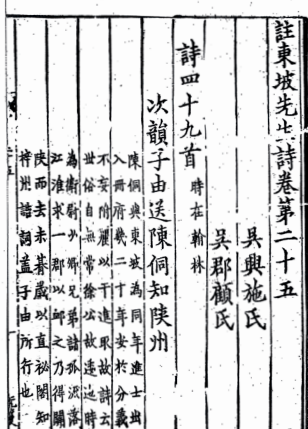
元祐二年二月（即狄詠與蘇軾共事後兩月），韓琦長子韓忠彥以禮部尚書、樞密直學士出知定州，並兼定州路經略安撫使，而狄詠亦獲任命為定州路鈐轄。¹⁵蘇軾以為一時佳話，並撰〈韓狄盛事〉一文記之曰：

韓魏公在中山，狄青為副總管，陳薦為幕客。今魏公之子師朴出鎮，而青之子詠、薦之子厚復踐此職，亦異事也。¹⁶

案：考諸今傳之蘇軾詩文，與狄詠有關者，僅得上引之一詩二文。然而由此推斷，舊黨中人對狄青後人未存惡感一說，又豈可謂無根之談耶？



〔宋〕蘇軾撰、〔宋〕顧景蕃、施元之注：
《宋刊施顧注蘇詩》（臺北：藝文印書館景印，1969年），卷25葉13a。
（圖片由作者提供）



〔宋〕蘇軾撰、〔宋〕顧景蕃、施元之注：
《宋刊施顧注蘇詩》（臺北：藝文印書館景印，1969年），卷25葉1a。
（圖片由作者提供）

¹⁴ 孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986年），頁2050-2051。

¹⁵ 李燾：《續資治通鑑長編》（上海：上海古籍出版社，1986年），頁9616。

¹⁶ 孔凡禮點校：《蘇軾文集》，頁2291。

田家炳中華文化中心

2023年至2024年活動概要



專題講座

可觸碰的童話——在47公里的13年 《自畫像：47公里童話》 放映與導演分享

與香港都會大學人文社會科學院人文、語言與翻譯學系合辦

講者：紀錄片、劇場創作者

章夢奇導演

日期：2023年9月20日（星期三）

時間：下午1:00-4:00

地點：香港都會大學賽馬會健康護理學院 (IOH)

F座4樓演講廳 (FO401)

活動參與人數：90人



專題講座

In Between | 跨越影像的邊界

與香港都會大學人文社會科學院人文、語言與翻譯學系合辦

講者：紀錄片、廣告導演

陳碩導演

日期：2023年10月3日（星期二）

時間：下午6:00-7:30

地點：香港都會大學賽馬會校園 (JCC) E座3樓

長得福演講廳 (EO311)

活動參與人數：111人

公開講座

人文都會講座系列： 文化雙程路，譯道雙軌綫—— 芬頓《趙氏孤兒》劇本中譯經驗談

與香港都會大學人文社會科學院人文、語言與翻譯學系合辦

講者：香港中文大學翻譯學
榮休講座教授及榮譽院士、
香港翻譯學會榮譽會長
金聖華教授

日期：2023年10月5日（星期四）

時間：下午 4:30-6:30

地點：香港都會大學賽馬會校園（JCC）E座3樓
長得福演講廳（EO311）

活動參與人數：74人

文化交流

「兩岸四地師生交流計劃」 ——張春田博士

講者：華東師範大學人文社會科學院
中國語言文學系副教授
張春田博士

研討會

「文學與歷史的交匯」學術研討會

與香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系及人文、語言與翻譯學系合辦

參與報告學者（按姓氏筆劃為序）：大東和重教授、
王賀博士、丘庭傑博士、余文翰博士、郁旭映博士、
崔文東博士、張春田博士、梁慕靈博士、曾智聰博士、
福長悠博士、鄺文峯博士、曾佩婷女士

日期：2023年10月24日（星期二）

時間：上午 10:00 - 下午 5:00

地點：香港都會大學賽馬會校園（JCC）E座8樓
校長會議室（EO814）、6樓EO618室及EO619室

活動參與人數：26人





專題講座

香港名勝楹聯賞析

講者：陳樹渠紀念中學校長、
粵音正音推廣協會主席
招祥麒博士

日期：2023年11月2日 (星期四)

時間：下午6:00-7:00

地點：香港都會大學賽馬會校園 (JCC) D座3樓
呂辛(振萬)演講廳 (D0309)

活動參與人數：115人



專題講座

人文都會講座系列： 「君子無所爭，其爭也君子」 ——論儒家文化與體育精神

與香港都會大學人文社會科學院人文、語言與
翻譯學系合辦

講者：香港中文大學中國語言及文學系教授
潘銘基教授

日期：2023年11月7日 (星期二)

時間：下午4:30-6:00

地點：香港都會大學正校園B座6樓何袁一紀念堂
(B0614)

活動參與人數：65人



放映會

中華禮儀動畫放映及導賞會

負責老師：香港都會大學人文社會科學院
創意藝術學系助理教授
李洛旻博士

第一場

日期：2023年11月7日(星期二)
時間：下午6:00-7:50
地點：香港都會大學正校園C座6樓C0618室
活動參與人數：34人

第二場

日期：2023年11月10日(星期五)
時間：下午6:00-7:50
地點：香港都會大學賽馬會校園(JCC)E座3樓
長得福演講廳(E0311)
活動參與人數：37人

第三場

日期：2023年11月11日(星期六)
時間：上午9:00-10:50
地點：香港都會大學正校園A座4樓A0411室
活動參與人數：32人

展覽

「廣播劇X中華文化： 古代傑出人物選舉2」活動展覽

日期：2023年11月20日至12月8日
時間：上午10:00-下午5:00
地點：香港都會大學賽馬會校園(JCC)1樓展覽廊
活動參與人數：300人





專題講座

「數碼時代的中國神話」系列講座 第三場：虛擬與現實的交融： 數字化時代的西遊記神話故事

與香港都會大學人文社會科學院數碼文化與人文學科研究所合辦

講者：上海交通大學媒體與傳播學院特聘教授
郭良文教授

日期：2023年11月24日（星期五）

時間：上午9:00-11:00

地點：香港都會大學賽馬會健康護理學院（IOH）
F座4樓伍黎宜演講廳（F0401）

活動參與人數：120人



頒獎活動

「廣播劇X中華文化： 古代傑出人物選舉2」頒獎典禮

日期：2023年11月29日（星期三）

時間：下午1:30-2:30

地點：香港都會大學賽馬會校園（JCC）D座3樓
呂辛（振萬）演講廳（D0309）

活動參與人數：50人



專題講座

從中國詩詞與王家衛電影看意境

與香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系合辦

講者：電影研究者、節目策劃、講師
何思穎先生

日期：2023年12月4日（星期一）

時間：下午4:00-5:00

地點：香港都會大學正校園C座9樓C0910室

活動參與人數：35人

專題講座

香港電影新浪潮的養成、影響與消退

與香港都會大學人文社會科學院創意藝術學系合辦

講者：香港影評人、電影導演、編劇及監製
舒琪導演

日期：2023年12月8日(星期五)

時間：上午9:30-10:30

地點：香港都會大學賽馬會校園 (JCC) D座3樓
呂辛(振萬)演講廳(D0309)

活動參與人數：50人

公開講座

都大師生X周耀輝：音樂、電影、生活

與香港都會大學人文社會科學院人文、語言與翻譯學系合辦

講者：香港浸會大學文學院人文及創作系教授
周耀輝教授

日期：2024年1月31日(星期三)

時間：下午6:00-7:30

地點：香港都會大學賽馬會健康護理學院 (IOH)
F座2樓賽馬會學藝館 (FO201)

活動參與人數：350人

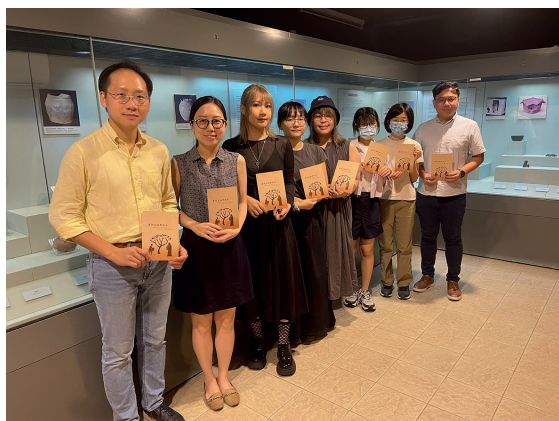
學生創作

李鄭屋漢墓博物館： 「漢代文物有段古」展覽及動畫製作

展覽時間：2023年7月至2024年3月

合作人士：香港都會大學創意藝術學系、
康樂及文化事務署和香港歷史博物館

2023年7月，中心與香港都會大學創意藝術學系、康樂及文化事務署和香港歷史博物館合作，並於李鄭屋漢墓博物館籌劃了「漢代文物有段古」(Stories as told by Objects from the Han Dynasty) 展覽。



田家炳中華文化中心

Newsletter of Tin Ka Ping
Centre of Chinese Culture

通訊

由香港都會大學田家炳中華文化中心出版之《田家炳中華文化中心通訊》為半年刊，每年3月及9月出刊，全年徵稿及收稿，各期專題截稿日分別為1月31日及7月31日。

本通訊歡迎任何與中華文化相關之文章，通訊內容分為「專題文章」及「一般評論」，每篇文章以1000至2000字為度。

投遞本通訊之文稿以中文或英文撰寫，屬於與中華文化相關之原創性評論文章，且不得同時投遞或發表於其他刊物。

本刊不負責來稿內容之著作權問題（例如圖片、表格、照片和長篇引文等），作者需自行取得著作權擁有者之同意。來稿如有涉及抄襲、剽竊、重製、侵害等問題，或發生侵害第三者權利之情況，概由投稿者負擔法律責任，與本刊無關。

本刊對於來稿之文字有刪改權，如不同意刪改者，請於來稿說明。如需修改，編輯將不作另行通知。

獲採用之文章，將致贈該期通訊5本，不另支付稿酬。

撰稿及注釋格式請參考臺灣《中國文哲研究集刊》體例。

來稿請以Word檔編輯，投遞至：

「香港九龍何文田忠孝街81號香港都會大學

賽馬會校園E座11樓

《田家炳中華文化中心通訊》收」，或以電子郵件

附加檔案方式寄至：tkpccc@hkmu.edu.hk；

如有查詢，請以電郵向

楊女士 vwsyeung@hkmu.edu.hk 聯絡。

出版：香港都會大學田家炳中華文化中心
地址：香港九龍何文田忠孝街81號
香港都會大學賽馬會校園E座11樓

電話：(852) 3120-2501
傳真：(852) 2406-2370
電郵：tkpccc@hkmu.edu.hk
網址：https://www.hkmu.edu.hk/tkpccc

©2024 香港都會大學田家炳中華文化中心 版權所有 不得翻印

2024年3月第1期 | 總13期



詩卷第一

唐國子博士兼太子中舍

吳縣開國男陸 德明 釋

南關雎詁訓傳第一

周者代名其地在禹貢雍州之域城
扶風美陽縣南者言周之德化自彼

故序云化自北而南也漢廣序又云
南國是也 七脊反依字且邊佳且

鳥 舊有木多作故今或作詒音古又
案詒故皆是古義所以兩行然前聖

句有故言郭景純注爾雅則作釋詁
等爾雅本皆為釋故今宜隨本不煩

毛詩國風 詩是此書之名毛者
齊魯韓三家故題姓

毛公加毛詩二字又云河間獻王所
索馬融盧植鄭玄注三體並大題在