

ISSN 2414-7443

東海大學圖書館館刊

Tunghai University Library Journal

2021 年 9 月 15 日

【第五十九期】

東海大學圖書館館刊

【第五十九期】



雙月刊

2016 年 1 月 15 日創刊

東海大學圖書館 編印



東海大學圖書館 編印

東海大學圖書館館刊

第 59 期目次

【論文】

- 1 張永信 李逸濤小說中女性自我探索的性格特質
- 15 石林玉 行到水窮處，坐看雲起時——評吳福助教授對臺灣文學
陳亮 的研究

【文獻考釋】

- 22 張莉涓 何盛斯〈鶯簧賦〉考釋

【書評】

- 29 吳福助 許月芳《花墨藏心喜登場——許月芳畫冊》讀記

【學校文獻整理】

- 32 梁碧峯 東海大學早期校舍建築之大陸工程殷之浩的故事

【手稿整理】

- 56 謝鶯興 徐復觀教授《中國藝術精神》手稿整理系列(九)：釋氣
韻生動
- 78 陳惠美 徐復觀教授〈釋氣韻生動〉手稿整理心得
謝鶯興

【東海特藏整理】

- 91 陳曦 華文雜誌創刊號《美術》
- 94 王雅萍 台灣雜誌創刊號《東海學報》
- 101 陳惠美 館藏普通本線裝書總目·史部別史類(一)
謝鶯興

【大事記】

- 111 編輯室 圖書館大事記(2021.07.01~2021.08.31)

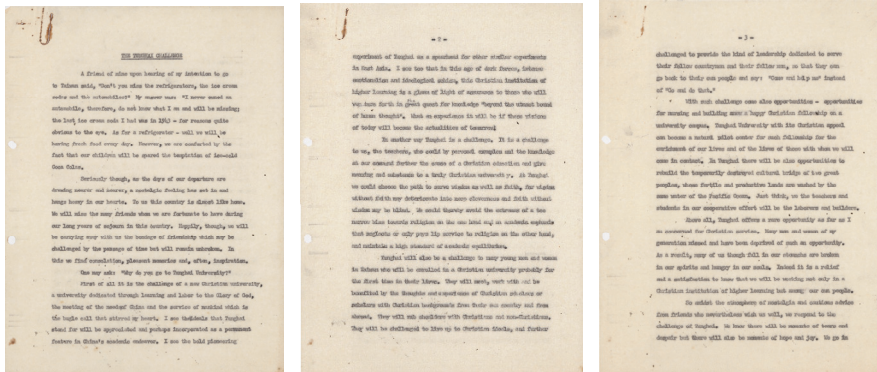
【館藏文物選粹】

- 0 陳曦 館藏文物選粹(五十九)：具挑戰性的東海大學

館藏文物選粹(五十九)：具挑戰性的東海大學

讀者服務組 陳 曦

「具挑戰性的東海大學」為東海大學圖書館典藏之學校早期文件之一，全篇共四頁。據其內容，此文件或為一篇演講稿，於 1954 年 5 月 4 日的聯董會年度餐會上發表（Annual dinner of U.B.C.C.C），演講人為吳德耀校長。同年 12 月 4 日吳德耀校長發表另一篇演說「現今基督教大學在中國的挑戰(THE CHALLENGES OF CHRISTIAN UNIVERSITY IN CHINA TODAY)」。(見東海大學館刊第五十一期〈館藏文物選粹〉)



該篇演講稿開宗明義提到吳德耀校長於 1954 年已有前往臺灣東海大學的意願。在吳校長看來，東海大學具備兩項挑戰性：其一是東海大學作為一所基督教大學，同時能迎合並服事當今中國的需求，亦能將教育和勞動奉獻於神之恩典，如此的挑戰性使吳校長深受觸動，認為東海大學將會成為遠東地區基督教教育的典範。另一項挑戰性是東海大學將是第一次臺灣年輕學子接觸基督教高等教育的機會，基督徒和非基督徒得以近距離接觸。學生在東海大學將與具基督教背景之學者一起工作、受益於他們，與基督精神一同學習、生活。作為一所基督教大學，東海能成為基督精神更豐富充足的中心地。東海大學也將是一座文化的橋樑，有契機修補兩地人民的關係。

因此，在吳校長奉獻於基督精神的生涯中，東海大學的確是千載難逢的機會。在信仰與奉獻之中，不只是在基督教大學裡工作，更是與上帝的子民同在。演講最末引用維多利亞詩人丁尼生之詩句”To strive, to seek, to find, and not to yield.”作結，誠心祈禱在充滿挑戰的環境中建造全新的基督教大學，並且希望中國能心向自由。

論文

李逸濤小說中女性自我探索的性格特質

張永信*

摘要

1895 年改隸前的台灣社會，女性是父權的壓迫底下的弱勢一群。雖然在進入日治以後，總督府的治理方式與清政府相比較為開明，女性的自我意識有所進展。但是新的治理方式仍無法與台灣舊俗完全脫離，女權思想的開化仍跟不上現代文明的腳步。在這樣的社會環境下，李逸濤小說中反而出現大量有別傳統女性的書寫，她們脫去相夫教子、安內宜家的枷鎖，積極投入人群，心懷事業，對身體欲望也能表明堅定的自主意識。本文歸納李逸濤小說中的女性角色，嘗試描述李逸濤對現代女性的刻畫，了解傳統文人透過舊小說所勾勒的新女性圖像。

關鍵詞：李逸濤、小說、女性自我探索、台灣日日新報

**An analysis of the personality traits of female self-exploration
in Li Yi-Tao's novels**

Abstract

Before the change in 1895, Taiwanese women were a disadvantaged group under the oppression of patriarchy. Although, the Colonial government was more liberal than that of the Qing government, and women have made progress in basic education, activities, and social perspectives after 1895. However, the new governance method still cannot be completely separated from the old customs. And the Feminist in Taiwan still cannot keep up with the pace of modern civilization. In such a social environment, Li Yi-Tao's novels have written a lot of women who are different

* 臺中市立西苑高中國文教師

from traditional ones. They get rid of the shackles of their husbands and children, go out of the family, have a career, and have a firm sense of autonomy in their physical desires. This article will summarize the female characters in the novel, try to describe Li Yi-Tao 's portrayal of modern women, and understand the new female images drawn by traditional literati 's old novels.

Keywords: Li Yi-Tao、Novel、Female self-exploration、*Taiwan Ri*

Ri Xin Bao

清領時期的臺灣是傳統封建的社會，女性在父權的壓迫底下屬於無話語權與社會參與權的弱勢。進入日治以後，在西化的治理方式與普遍興辦女子教育之下，女性無論在活動範疇、社會視野，以及自我意識都獲得拓展的契機。可惜新的治理方式在初期尚無法與舊慣完全脫離，各種對女性的制約仍然存在。大抵日治初期臺灣女性的權力位階，在傳統漢人倫理社會到現代法治社會的過渡之間，殖民者對於台人的資本掠奪與父權的雙重壓迫下，婦女陷於社會底層的地位依舊難以轉變。

一、父權框架中的傳統婦女

以臺灣婦女纏足為例，纏足是中國舊社會裡面禮教與男權衍生出的奇特慣俗，這讓婦女行動不自由，與外界斷絕聯繫，只能住在深閨之中，滿足男性畸形的審美要求。這種慣俗愈往社會中上階級愈堅定，農業社會裡的底層人家爲了增加勞動以營生餬口，反而纏足的風氣較不興盛，仕紳官家的女子若想嫁入較高的社會階層就必須自幼裹腳，纏足成爲傳統社會的一種地位表徵。臺灣總督府 1905 年的統計資料顯示，當時全台近 57% 的女性纏足，20 歲以上纏足者更近 73%。¹這表示有超過一半的婦女在受到父權壓抑之下，不能將其勞動力貢獻到社會。加上傳統漢人社會普遍接受「女子無才便是德」的觀念，女子「在家從父」、「出嫁從夫」、「夫死從子」的儒教綱常，使得女子必須抑止自己的痛苦，遵從父權社會的規矩，不得爲自己的困境發聲。《臺風雜記》記述日本領臺初期臺人

¹ 臺灣總督府臨時臺灣戶口調查部，《明治三十八年臨時臺灣戶口調查記述報文》，頁 229-245。

的教育程度：

臺人承聖賢文學之遺流，文字富贍可知耳；而知文字者甚鮮，不能書姓名者亦有焉。男子且然，至婦女則日用文信及家政帳簿類一切成於男子之手，婦女則不能窺之。余怪而問之。土人曰：「婦女是門內之人，裁縫、炊飯之外無所用，豈學無用文字乎？」於是余以為台婦無字，則不教之罪也²。

根據伴倉孫三的記述，日治初期臺灣婦女普遍未接受過教育，封建社會中的教育權柄掌握在男性的手裡，當時的人認為女性所擔負的是裁縫、炊飯、生育的家庭事務，日常的文書、帳簿都是由男性閱製，婦女不得經手，婦女沒有學習認字寫字的必要，更別談受教育，在職場上與男性一較短長。

二、李逸濤小說世界裡的奇女子

李逸濤小說中的漢人女性描寫，扣除僕婢這類人物，並沒有接近臺灣當時的普遍女性圖像，如纏足幽閉無行動自由者、無法參與男性事業決策者，以及缺少自我意識以改造社會者。反而多的是像《兒女英雄》的沈月英男裝出走，與《雙義俠》的劍花女史追求身體自由的人物。即使是小說中的惡女，如《難弟難兄》的林秀孃想要干涉家業，或是《柏舟鑑》的金鳳企圖得到掌控夫家的權力，她們仍然和沉默認份的傳統婦女不同。畢竟小說題材的選擇必須滿足讀者好奇尚異的心理期待，李逸濤選擇文言通俗小說的敘事方式，自然得遵守文言章回小說敘事的規律。章回小說是由人物與事件組成，組成的方式經常是人物角色，按照時間先後或因果關係，一個事件接著一個事件進行，如果人物的設定與突發的事件之間連結不夠緊密，無法將人物的奇特性與發生事件的類似性質集合起來，便不能營造出合理的敘事氛圍而成為失敗的故事。因此李逸濤在女性人物的圖像模造上，就得往世俗女性的另一端「奇女」趨近，而家庭中裁縫刺繡、柴米醬醋等尋常家務，就必須被女子出奔家庭、爭取自由自主、志在改善社會時局的「奇事」所取代。新文學中喜愛描

² 黃育智編，伴倉孫三著，《臺風雜記：日治初期的臺灣社會風貌》電子書，2017，南港山文史工作室，頁12。

寫普羅大眾中受到壓迫戕害的女性，在日治初期尚未成為社會公共省思的議題，難以引起舊文人創作傳統漢文小說時的關注。

李逸濤小說中的新女性想像，聚焦在許多思想前衛的女子之中，她們獨具見識，關心社會國家，思想極為解放，勇於對抗不公不義，不僅行事為人特立獨行，甚至有些在在男女關係上非常的自由與放縱。

《不遇之女英雄》裡的粵東張氏女有美色，於市上遭搗米工某甲調戲，以一傘擊退眾的故事，後張氏中埋伏而死，逸濤稱此女為不遇之女英雄：「當此支那最缺尚武精神之秋，得此巾幗英雄，以一吐其氣，誠民族之光也。」³李逸濤認為張氏女膽識過人，尚武不懼，國家若能有更多這樣的女英雄，何愁民族精神暗淡無光，國家尊嚴遭受踐踏。《劍花傳》中的劍花武功奇高，能用「躡足術」飛奔至四十里外，用迷香，於層層護衛中奪取尚武之仇人首級，又能將箭繫書信射入邑令官邸，以計謀聲東擊西，再救尚武於囹圄之中。劍花不僅有勇有謀，更兼有大志：她在尚武初次拜訪顧忌男女單獨會面時說：

妾常恨男女授受不親一語，遂是無量數之有用女子，沉埋於黑暗地獄者三千餘年，生育井臼而外，殆無完全之資格，無影響夫社會。自男女平等之義，盛傳于歐美以來，支那亦已漸脫其羈絆，吾輩正思為支那一開其風氣，豈復為此齷齪態？⁴

劍花認為新的時代不應再用硬性的界線去區分男女的階層地位與能力，女性必須取得跟男性平起平坐的權力，整個社會將因為女權的抬升而變得更好。打破性別局限的新方向，受到舊時代禮教衝擊的現代女性，將拔除生育與家事勞動的標記而解放。劍花受到歐美男女平等主義的感召，相信女性能追求自我覺醒，為中國開創新風氣。劍花為尚武刺殺仇家之後，還叮囑尚武：

然君大事已畢，當致力於公共，以盡國民分子之天職，若徒為個人報仇雪恨，沾沾以自喜，意氣非不壯，所見亦末矣。況于己不共戴天之仇，必遲之數年而後得報，他人事愈可知矣，任俠豈亦易乎？君誠能

³ 《漢文臺灣日日新報》明治 40 年(1907)05 月 11 日，第五版，2704 號。

⁴ 《漢文臺灣日日新報》明治 40 年(1907)05 月 01 日，第七版，2696 號。

善留其才以為他日之用，妾實與有榮施焉。⁵

從上可知劍花並不是只是武力高強卻粗莽鄙俗之人，她了解到冤冤相報仇恨永遠不能了結，憑藉武勇絕對不可能成就千秋大業，私仇能報那不過是一己的快意，真正的幸福在於走出鄉里貢獻自己的能力，將其發揮在公共的利益，才算是盡了現代國民的天職。劍花還告訴尙武：「妾所謀甚大，與君迥殊，非一朝一夕可達其目的。」劍花心目中有一個偉大的志向，必須曠日持久的奮鬥才能夠達成，但李逸濤並未在小說中進一步點明劍花最終的具體願景，只用「微笑不答」帶過，這個難言之隱的懸念，是否跟李逸濤的身分有關，這一點必須有更多資訊才能評斷。劍花推卻尙武酬謝的五百金，自陳不是信奉金錢主義者，以她所從事的事業「多攜此累贅之物，其將焉用」，若是致力於公共事業豈可沒有資金相助？尙武懷疑報上滿州馬賊的女魁即是救過他的劍花，小說在「胸有大志」卻「不知所蹤」等諸多懸念未決的狀況下作結。

懷抱這種鴻鵠大志的女力書寫，不止於《劍花傳》。《雙鳳朝陽》中的雲英為總戎的獨生女，自小備受總戎寵愛。雲英夜盜父親軍符，救革命黨人王繼漢脫險。其後雲英因不願嫁顯宦而得罪，父親冤死，家破，逃至滿州，加入馬賊，號「一丈青」，專殺污吏惡豪。雲英曾告訴結義金蘭的張女和繼漢：「今後必潛匿於滿州方面，以與群雄角逐，為孱弱小民一吐其氣餒。」又：「妾所為實非素志，然已一發不可收拾，老是鄉可耳。總之，名可垢而行終不可虧，此身誓以獨身終，庶幾無負於我張姊也。茲附送一青衣已備妾媵，此婢從妾久，貌亦不惡，使姊猶見妾也。妾將遠赴西伯利亞，相見正不知何時，念之嗚咽云云。」⁶與劍花相同，雲英前往滿州加入馬賊，雖未提及是何種從事公共事業，但雲英特別提到為弱勢的老百姓出頭，與繼漢所聽聞的「專殺汙吏惡豪，不與良民為難」相符。不過在繼漢招撫之後，雲英回書提到自己加入馬賊實是不得已的權宜之計，她將前往西伯利亞完遂生平志向。

《蠻花記》的俠姑也是上述這種胸有大志的女性，她是神龍見首不

⁵ 《漢文臺灣日日新報》明治40年(1907)05月11日，第五版，2704號。

⁶ 《漢文臺灣日日新報》明治43年(1910)1月1日，第十三版，3500號。

見尾的女俠，其動向比劍花和雲英二人更難捉摸。她對林瑞的傾心追求毫無回應，在《蠻花記》87 回中寫到林瑞爲了見奇美而冒險前往幽禁奇美的山谷，被加里發現而激鬥中彈，所幸王太太正好到谷中爲奇美祝壽，將重傷的林瑞救回。在林瑞養傷這段時間，「俠姑于治病之外，終不浪費其愛情，阿瑞恐遭投梭之拒，亦不便為援琴之挑。」而林瑞還是伺機誘使俠姑表白情意，卻惹來俠姑直接拒絕：「大丈夫行事，當磊磊落落，如日月皎然，奇女子何獨不然。……人各有志，何容相強？奇美夙願已了，不妨縛繭自纏，余非其比也。」俠姑責備林瑞身爲大丈夫，行事坦率尚比不上清操如日月光華的奇女子，並提醒林瑞認清：奇美願意相許終身是其自編情網，甘心自纏的選擇。但在俠姑的人生擘劃之中，一直不存在著兒女私情這一項目。俠姑回答林瑞的詰問，說到她的夙願「言之恐駭君聽」，俠姑人生看作最重要的事，必定難以讓久習在父權社會的林瑞認同，所以俠姑選擇辭拒不說。奇美在新婚之夜被加里刺死，王太太爲了平撫林瑞喪失摯愛的悲痛，以俠姑代奇美嫁林瑞，兩人雖有夫妻之名，卻從未有夫妻之實，俠姑拒絕隨林瑞回泉州家鄉同住，且對林瑞直說不諱：「妾之大事尚未了，故持獨身主義，即今亦勉從母命耳。昔惟奇美能明此心，今無其其人矣。」這和《雙鳳朝陽》雲英背棄與張氏女共事一夫的誓約，堅持赴西伯利亞從事有利於國家生民的事業相似。雖不知「大事」爲何，但在李逸濤的小說可以看到：當愛情在這些奇女子的眼中成爲俗物，相夫教子不再是女性社會上唯一被認可的價值標準時，女性才真正爭上世界的大舞台。

三、李逸濤奇女子隱含的原型

李逸濤的小說賦予劍花、雲英和俠姑這類奇女子肩負更多社會公益的重擔，但他卻隱晦這些新女性從事的偉大事業，或許從李逸濤第一篇報紙小說《留學奇緣》的賽羅蘭可以提供一種想像的可能。賽羅蘭是猶太亡國志士之女，小說描述她：

通體西裝，楚腰纖細，瘦不勝衣，秋水盈盈，顧盼生姿，視麗者尤艷絕也。……本猶太人，國既破滅，父謀光復故物，事不成，為賣國賊某捕，致異族政府而殺之。母乃攜妾及弟遠走日本，時妾僅八歲，弟

亦僅在襁褓，今忽忽近十年矣。此仇此恨，猶耿耿于心。語次慷慨激昂，頗有鬚眉之氣。⁷

此處描述賽羅蘭著西式服裝的丰姿，提到她亡國家破的身世，她帶著滿腹仇恨來到異鄉日本，她托日女大江東子主動找上山東某生，希望能藉此生報仇雪恨。當某生問及賽羅蘭猶太往事，她「一一為緬述，談及式微，則猶嗚咽失聲，淚數行下。」又：「每閱猶太亡國史。未嘗不感慨係之云。」可見賽羅蘭不僅心繫復仇，對於國家衰弱滅亡常耿耿於心，不愧為猶太愛國志士之後。她得到殺父仇人為剷除猶太復國志士入境日本的情報，賽羅蘭與大江東子前往擊殺，請某生代為照顧其家人並約定日期在港口接應。「事成固君之福，亦妾之幸也，如過此五日而不至，則事敗且無葬身矣。請君一登妾門以告老母及幼弟，俾吾弟知吾之苦，可以繼吾志于不墜，則歡生泉壤矣。」⁸賽羅蘭與某生約以五日為限，若期限過而未出現就代表自己已經壯烈成仁。她懇求某生轉告幼弟能夠繼承她復國報仇的遺志，她在地下有知也會感到歡欣。

劍花、雲英、俠姑和賽羅蘭都是武藝過人，胸懷大志的俠女，差別在於前三者為漢人俠女，賽羅蘭為猶太裔，李逸濤在描述劍花、雲英、俠姑三者的志向時說「當致力於公共，以盡國民分子之天職」、「為孱弱小民一吐其氣餒」、「大事尚未了，言之恐駭君聽」，似乎忌諱自己漢人的身分而不便明說，但寫猶太裔奇女賽羅蘭就將其亟欲推翻復暴政、光復故國的志向陳述得非常清楚。以這些新女性所反抗的對立者來說，小說中的賽羅蘭所反抗的是殺父仇人與新猶太政府，但小說中的劍花、雲英與俠姑，卻無法找出反抗者與其對立面相應的人物、群組、甚至是體制，使得李逸濤小說中的新女性樣貌較為模糊籠統。而李逸濤對這些女性的想像，如武藝高超、特立獨行、鼓吹女權、致力公共利益、從事革命事業，都會不禁令人想到清末的女俠秋瑾。

秋瑾(1875—1907)，浙江省紹興府山陰縣人，別號競雄，自稱鑑湖女俠。秋瑾出生於官宦世家，1896年其父秋壽南將秋瑾許配給湘潭王廷鈞

⁷ 《漢文臺灣日日新報》明治39年(1906)5月15日，第五版，2409號。

⁸ 同註7。

爲妻，育有一子一女。1903 年中秋結識吳芝瑛，秋瑾身著男裝到戲院看戲，時人以爲奇狂而遠近轟動。不久秋瑾因想要出國留學和丈夫王廷鈞立場歧異而離婚。1904 年秋瑾變賣財產籌款於 5 月東渡日本留學，期間秋瑾熱衷參與中國留學生的革命集會。1905 年秋瑾歸國，經徐錫麟介紹加入光復會。同年 7 月 15 日復東渡日本，加入了孫中山創立的同盟會。1906 年 2 月，因抗議日本文部省頒發的《清國留日學生取締規則》而回國。1907 年 1 月在上海創辦《中國女報》，3 月回紹興與徐錫麟創辦明道女子學堂，不久又主持大通學堂體育專修科。1907 年秋僅計畫從金華起義以響應徐錫麟的安慶起義。7 月 6 日，徐錫麟在安慶刺殺安徽巡撫恩銘，被捕後不久被殺。皖撫刺殺事件牽連秋瑾，秋瑾解散大通學堂師生，卻拒絕離開紹興，認爲「革命要流血才會成功」。浙江巡撫張曾敳通緝秋瑾爲徐錫麟同黨，急電紹興府知府貴福，派山陰縣令李鍾岳緝查大通學堂。秋瑾於 7 月 14 日於大通學堂被捕，由貴福、李鍾岳及會稽縣令李瑞年進行三堂會審。次日貴福敕令李鍾岳到紹興城外秋瑾母親家查抄，李鍾岳故意草草了事，佯作一無所獲。李鍾岳將秋瑾等 9 人提到衙內廳訊問，秋瑾口供僅寫「秋風秋雨愁煞人」一詩句。貴福知道秋瑾爲保其他革命黨人不受株連而堅拒招供，欲殺秋瑾而立功。當晚貴福向上級張曾敳奉上假報告，誣陷秋瑾造反之罪悉已認罪，於 7 月 15 日凌晨於紹興古軒亭口處斬秋瑾，年 31 歲。⁹

這一段歷史成爲漢族建立國家過程中重要之標榜，秋瑾的從容赴義，揭示了中國建立的性別平權終於登堂入室，女性得以從長久以來男性所建造的社會圖像中得到平等的看待，證明現代女性可以和男性一樣爲大我而犧牲。陳素貞說：「將秋瑾放回晚清革命與婦運的歷史情境中，觀察秋瑾如何從傳統性別與閨閣寫作的情境與束縛中，脫繭而出，用她的生命去衝擊兩千年來父權社會的價值觀，而啟發與樹立了二十世紀以來，中國女性在國族、性別、權力與階級等歷史縱橫詭譎中的出路與典範。」¹⁰秋瑾被標榜爲近代中國新女性的典範，也曾受到李逸濤的盛讚，

⁹ 林逸，《秋瑾年譜》，（臺北市：臺灣商務印書館，1985 年 7 月）。

¹⁰ 陳素貞，〈性別、變裝與英雄夢——從明清女詩人的寫作傳統看秋瑾詩詞中的自我表述〉收於《東海中文學報》14 期，2002 年 7 月，頁 129。

他在《俠鴛鴦》的敘言說：

身可殺，家可滅，獨此志終不可移，此則鬚眉且難，何論巾幗？嗚呼偉矣。或曰近年女界勃興，奇女子肩項相望，如秋瑾女士其人也，視此不更足多耶？……蓋秋瑾為民流血之志，早於去鄉時決之矣，此則由己及人，由家及國，漸推漸廣，日迫日危，一意孤行，百折不撓，非心如金石者，能若是之堅且久乎？第其事不先不後，適當三千年一大變局之間，是則造物好奇，故為過渡時代，留一人物陳列場，動人憑吊之思。（《俠鴛鴦》第1回）

李逸濤認為秋瑾拋下家庭，捨生取義，矢志不移，她堅信革命終究要有人拋灑熱血才會成功，這一點連英雄豪傑都未必做得到，支持她的是推己以及天下人、見人之溺猶己之溺的仁者意志。秋瑾若生在專制封閉的時代，她可能在出嫁後在家相夫教子，成為賢妻良母，但她不先不後正好處在近代中國劇烈變革的路口，所以成就了新女性的典範。

《俠鴛鴦》寫到瑟靈被叛黨哥老會首領張華擒捕，起初她擔心「旦暮間將有不測之事」，但轉念想到中國「一片清淨土，幾何不為糜爛」，在太平天國戰亂之後，「東南半壁，到處啼痕，不覺毛髮俱戴」，所經過之處，城鎮殘破不堪，百姓無以聊生，原本思念家人與情郎的小情，瞬而轉為以家國為重的大愛。瑟靈的轉變，似乎有秋瑾從平凡的婦女蛻變為大俠的影子。《俠鴛鴦》的寫作環境設定是1907年5月26日，正好是徐錫麟殺皖撫恩銘的日子，當時風聲鶴唳，嫁禍結黨株連者多，主人公陶鑄就是從被誤認為革命黨人而作為小說敘事的開始。另外《雙鳳朝陽》也是以徐生刺皖撫為創作背景。李逸濤的小說雖未言明劍花、雲英、俠姑等新女性們對抗傳統禮制與統治階級的志念，但從李逸濤如何選擇描寫新女性形象的材料以及鋪墊在情節底下的環境設定，可隱約知道他對新女性想像的輪廓。

四、父權遊戲規則下的新女性解放

李逸濤筆下的新女性，除了投入人群，心懷志業，她們對身體欲望也有強烈而堅定的自主意識。《雙義俠》的劍花女史為一逆旅主人之女，俠氣善謀，素愛英雄而不輕易言嫁，初次見到飛彪即傾心，與飛彪媾合。

《黑心符》中林慶雲舉家赴天津尋親，不忍見鄭七因家貧將販妻於青樓還債，而救濟鄭七夫婦，後經由鄭婦牽線認識了俠娘。俠娘貌美有武功，也是位思想前衛的奇女子，她曾向鄭婦說過：

天下古今之禍亂，每起于貧富之不平均，守錢虜皆拔一毛利天下而不為，甚至雷霆轟頂，仍顧握其所有而不放，獨買笑纏頭，呼盧喚雉，則斷喪其家而弗之惜，世界齷齪極矣，亦曾知公益人道為何物乎？不謂青年中乃有此錚錚者，得此豪傑數十人，可與之轉移風氣矣。恨不生為男子，不然，豈交臂而失之耶？¹¹

俠娘這裡點出古今天下的災禍，大都是因為人民貧富不均所造成，財富分配惡化成為國家進步的阻礙，造成社會階級不平等，貧窮人口增加等現象，這對個人發展與社會穩定都將形成不利影響。俠娘認為掌握資本的商業鉅子累積財富迅速，卻缺乏公益救民的人道精神，終日抱持享樂主義，其齷齪令她不齒。她盛讚慶雲能仗義疏財，免除鄭婦因家貧而被丈夫賣作娼妓，也感嘆自己身為女子之身，不能挺身為這淪落的世道付出努力。俠娘還告訴鄭婦：「當此男女平等之世，奇女子已爭上大舞台，試其活動，果無悖乎禮義，正不必墨守瓜田李下之嫌，但吾家過于束縛，有如琅函深貯掌中珠，斯為可恨耳。」¹²俠娘認為二十世紀已經是男女平等的時代，從前深鎖在閨室之中的女性，現今已透過實際行動躋身世界舞台，女性崛起並沒有違背禮法，因為禮法本就是父權社會中一部分人所掌制，新時代的女性不必謹守落伍的禮制。俠娘貶斥自己的家風過於保守束縛，同意鄭婦帶慶雲到閨房過夜。她不僅主張男女平等，在身體意識上亦傾向於自主自決。

後來俠娘受制於舅父楊森，成了楊森劫盜朝廷官銀的棋子。楊森以俠娘母親相脅，利用俠娘的美色婚配何廷琛。當時八國聯軍攻破北京，何廷琛負責看守兩宮遷陝所需的銀元物資。楊森捲款後，俠娘自知罪孽深重離開慶雲。慶雲於逆旅中遭俠娘的金石交愛娘迷昏，醒來後愛娘託老嫗告訴慶雲：「吾主人半生僅此女，最鍾愛，故名愛娘，嘗許其自由結

¹¹ 《漢文臺灣日日新報》明治 44 年(1911)11 月 05 日，第三版，4110 號。

¹² 同註 11。

婚，願得如意郎而事之。今夕之遇，我愛娘所以不憚紆尊降貴者，非故為淫奔也，實愛君之誠慙，不失翩翩濁世佳公子也。」¹³愛娘身體自主意識上和俠娘相同，且得到她的父親認可，可以尋找如意的男子自由結婚。這和俠娘的情況不太相同，俠娘雖有身體自主的意識，但終究受到舅父楊森的箝制，婚姻仍受父權掌控，甚至俠娘與愛娘都必須在交媾時，特別強調自己是「流丹挾席」的處子，凸顯出即使有了男女平等的信仰以及女性崛起的嚮往，新女性的身體解放仍為了滿足父權視角的偷窺慾。

有趣的是李逸濤一方面將筆下新女性塑造為武藝高超，特立獨行，鼓吹女權，致力公共利益，從事革命事業的圖像，卻又擺脫不了父權本位思考的樊籠。在李逸濤的小說之中，女性往往作為父權目光底下「物化」的對象。「物化」又稱作「客體化」(Objectification)，乃指人類以物或對象的狀態出現，人際中以物和物、對象和對象之間的關係出現。「客體化」是將抽象概念假定成具體實務的過程，也就是說，女性成為男性欲望的客體。¹⁴父權制度是以男性為中心的社會結構，男性以主控權用於女性身上，主導著女性的身體。根據陳玉玲在《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究中》，指出女性受物化的方式大概可以分成三種：

第一，女性本質的異化，主要建立在無個別發展的部分，由於佛洛依德提出的陽具欣羨理論，女人的地位等同於被閹割的男人，是次等的第二性，女性被視為一個整體，然而整體的存在卻是為了取悅男人和服務男人。第二，性的物化，將女性還原為生物性的個體，成為性慾和生育的工具，女性喪失主宰身體的自由，其慾望和意願則受到漠視。第三，女性的勞動異化，此源自於社會結構對人力資源的分配，人等同於勞力機器，女性逃脫不掉成為家庭主婦，卻又同時落入社會工人的角色，權利的轉移並未導致家務分工的轉移，使女性肩背多重角色，壓力龐大¹⁵。

¹³ 《漢文臺灣日日新報》明治44年(1911)11月16日，第三版，4121號。

¹⁴ 鄭玉菁譯，《女性主義社會學》(原作者：Abbott, Pamela/Wallace, Claire/Tyler, Melissa)。(臺北市：巨流，2005年)，頁243。

¹⁵ 陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人——女性自傳的主體性研究》(嘉義縣：南華，1998年)，頁123-125。

李逸濤似乎企圖在小說書寫中，為新女性擺脫「女性本質的異化」。她們擁有前衛的思想，可以持不婚主義，可以朝著自己的志業奮鬥。她們存在的價值不再是取悅男人和服務男人。即使是女性也能離開家庭，走進社會，像男性一樣在世界的舞台上發光發熱。她們也無懼於父權社會中「性的物化」，長期以來將女性歸為性慾和生育的物化工具，能夠主宰身體的自由，順從自己的情慾和意願，而非被動地由男性進行選擇與批判。

至於女性的「勞動異化」，小說中並較少提及人力資源重新分配的新女性書寫，在日治初期的社會結構裡，女性仍然以從事家務為主。但實際上還是可以看得到小說裡父權思考作用在這些新女性身上的痕跡，除了前面提到《黑心符》的俠娘受制於舅父楊森，被楊森強嫁給何廷琛，成了楊森盜竊朝廷官銀的棋子外，還有《蠻花記》85 回。此回提到阿忠因救主心切，依從比魯之計，擬將獻出雲娥拉攏龜阿律土目，雲娥為海賊首領之女，阿忠在賊船遭官軍掃蕩時對雲娥有救命之恩，為了得到龜阿律的勢力相助救主，將雲娥當作物品(客體)與龜阿律土目進行條件交換。《蠻花記》126 回寫到奇美被加里刺殺之後，阿瑞對此結果極其憤懣，堅持興師問罪，王太太雖也傷心奇美命喪加里之手，但蕃漢的和平是許多代價換來的，極力阻止阿瑞復讐。阿瑞祭拜完奇美之墓後，精神恍惚，狂態百出，不料「滿堂華飾若喜慶，鼓樂爆竹之聲盈于耳」¹⁶，原來王太太安排女兒俠姑與阿瑞完婚。俠姑雖然未隨林瑞返回家鄉泉州，也未與林瑞續傳香火，但為了救治林瑞在失去奇美後神智愚狂的創傷後症候群，只能聽從母命與林瑞結為夫妻。

類似這樣的代妻情節，在李逸濤的小說中尚有多處，如《雙鳳朝陽》的雲英因不能完遂金蘭姊妹張氏女同事一夫的誓約，在遠走西伯利亞前特地送來一女婢服侍王繼漢。《劇界佳話》中伶優如龍助任俠洗刷殺人罪嫌，任俠出獄後不願娶妻，如龍知道任俠對自己戀戀情深，遂為其物色女子，擇一與己相類者嫁與任俠。

知君(任俠)選擇甚苛，己物色得之矣，其人既良家女，貌頗不惡，必

¹⁶ 《蠻花記》126 回。

中君意也。任俠雖不忍過卻，終猶豫焉。屆期如龍為迎婦過門，見其光彩動人，且神色酷類如龍，若姊妹者，乃大喜過望，後伉儷綦篤。嘗戲謂婦曰：余對良妻，如見賢友，不謂我如龍竟有此分身法也，然對如龍則相敬終不渝昔云。¹⁷

原本任俠不願意接受如龍為自己的安排，在迎娶後見到新婦神色容貌酷似如龍，竟然欣然接受。《宦海奇緣》提到榕垣縣人浮於事，補官很難，貧窮人家進入官場只能遣女為妓，若天命眷顧而巧遇上位提拔就能順利補官。一觀察使遣女兒為妓，開府佐員馮生將幸其女，觀察之女不願從命，並陳述榕垣當地補官的潛規則，馮生可憐女子身世遂請開府提拔其父補官。這也凸顯出在父權思維之下，女性成為「客體」而被當作滿足情愛婚配、生育繁衍、服侍男性的物件。王繼漢的婢女得被迫與毫無情感基礎的男性婚配。持不婚主義的俠姑，最後也只能聽從母親之命嫁給摯友奇美的情郎。與劇伶如龍的花旦扮相極為相似的良家女，只能接受安排成為人妻。榕垣之女為父親取得官位，卻仍然賜與其父的恩人馮生。李逸濤刻意規避「物化」女性的創作意向，肆恣想像而塑造了雲英、俠姑等新女性的樣貌，卻仍陷於男權思維之中。女性被視為一個客體，而客體的存在仍是為了取悅服務男性。

更值得玩味的是，在小說中物化女性的發動者是雲英、王太太、如龍這類形象突出、風格獨樹的新女性，與楊森利用女性的美貌誘騙當權者，牟取財富不同，她們仍然在父權的框架中去表述父權的思想，形成了一種特殊的二元對立女性觀，一方面強調，女性擁有戀愛結婚的自由意志與掌握情慾的身體自主權，可是另一方面卻得對男性表彰自己是處女的貞操價值，或是將女性當作物件贈送給男性來達到婚配、持家與生育的功能，李逸濤的新女性想像可以說是新與舊、奇與俗之間，矛盾的二元對立。

五、結語

莎士比亞(William Shakespeare, 1564-1616)在劇作《哈姆雷特》寫下「弱者，你的名字是女人。」(Frailty, thy name is woman.)主角哈姆雷特

¹⁷ 《漢文臺灣日日新報》明治43年(1910)4月17日，第七版，3590號。

(Hamlet)因感嘆父親過世不久，母親便改嫁給叔父而說出的獨白，後人常藉此來貶抑女性脆弱無能、需要被保護的形象，使女性難以脫除「弱者」的標記。而李逸濤小說中的新女性已撕下「弱者」的標籤，她們在新世界中學習探索自己的個性，不僅外貌靚麗，明艷動人，更勇於表達自己的個性，縱身一入公共世界，濟弱扶傾，綻放自己的與眾不同。1920 年代女學興盛以後，女子之才不讓鬚眉的時代來臨，「澎湖才女」蔡旨禪(1900-1958)應霧峰林家聘為家庭教師，後受林獻堂賞識應邀加入櫟社，成為櫟社唯一的女社員。葉陶(1905-1970)參與農民運動團體「臺灣農民組合」，1927 年擔任婦女部部長，終日忙碌地在農村間演講，積極投入社會運動，成為臺灣婦女運動的前驅。張麗雲於《臺灣民報》上發表有關婦女解放的文章，1929 年結婚時特別聲明「不用聘金，不用賀禮，不注重一切形式」，以身體力行打破當時的社會習俗。李逸濤無緣見到這些走在時代前端的女性，他憑靠著自身擔任記者的時代嗅覺，嘗試描繪新女性的面貌，雖然仍無法完全免除傳統父權思維對寫作的影響，卻可使我們從這些杜撰的女性角色，了解傳統文人透過舊小說所勾勒的圖像。

參考書目

(一)日治報刊

1. 《臺灣日日新報》，明治 31 年(1898)，至大正 10 年(1921)。
2. 《漢文臺灣日日新報》，明治 38 年(1905)，至明治 44 年(1911)。

(二)專書

1. 林逸，《秋瑾年譜》(臺北市：臺灣商務印書館，1985 年 7 月)。
2. 陳玉玲，《尋找歷史中缺席的女人—女性自傳的主體性研究》(嘉義縣：南華，1998 年)。
3. 鄭玉菁譯，《女性主義社會學》(原作者：Abbott, Pamela/Wallace, Claire/Tyler, Melissa)(臺北市：巨流，2005 年)
4. 黃育智編，伴倉孫三著，《臺風雜記：日治初期的臺灣社會風貌》電子書，2017 年，南港山文史工作室。

(三)期刊論文

1. 陳素貞，〈性別、變裝與英雄夢——從明清女詩人的寫作傳統看秋瑾詩詞中的自我表述〉收於《東海中文學報》14 期，2002 年 7 月。

行到水窮處，坐看雲起時
—評吳福助教授對臺灣文學的研究

石林玉*、陳亮**

摘要

《吳福助教授著作專輯》的特色之一，是對臺灣文學的開拓。我們試圖從吳福助教授研究方法、鑽研精神及學術品質等三個方面，闡述其淵博的學識、深邃的學術思想，及其執著的求索精神。

關鍵詞：《吳福助教授著作專輯》、臺灣文學、校園文學

To the water's ending, see the cloud's rising
—comment about Professor Wu Fuzhu's study of Taiwanese literature

Abstract

One of the features of the *The special compile of Professor Wu Fuzhu's work* is the exploration of Taiwanese literature. We try to expound Professor Wu Fuzhu's encyclopedic knowledge, profound academic thought and persistent spirit of seeking from three aspects: research method, inquiring spirit and academic quality.

Keywords: *The special compile of Wu Fuzhu professor's work*, Taiwanese literature, campus literature

一、引言

《吳福助教授著作專輯》¹是對吳福助教授迄今除專書外其他單篇論著的整理彙編，煌煌四巨冊，一六八九頁。我們通讀之餘，不禁驚嘆於吳教授淵博的學識、深邃的學術思想，及其執著的求索精神。而吳教授

* 石林玉，中國南通大學文學院碩士研究生。

** 陳亮，中國南通大學楚辭研究中心副教授。

¹ 謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》（臺中：東海大學圖書館，東海文庫師長篇五，2020年1月）。

對臺灣文學的開拓，尤其是給我們留下了難以磨滅的印象。我們試圖從其研究方法、鑽研精神及學術品質等三個方面，進行論述。

臺灣傳統文學作為臺灣文學的一個重要方面，理應得到足夠重視。然而，由於經歷日據時期的壓迫和考驗，臺灣學者對傳統文學的研究多數潛流於地下。1960 年代在全盤西化和西方現代主義思潮影響下，臺灣學者的研究更集中於現當代文學，依舊忽視對臺灣傳統文學的繼承與發展。1970 年代爆發的鄉土文學論爭，雖然在一定程度上推動學術界對臺灣傳統文學的思考，但仍「未釐清本土問題和認同問題」²。

吳福助教授基於臺灣傳統文學發展現狀，將近十年來的研究方向轉於此處。從臺灣傳統文學出發，探索其新的發展方向。他在東海大學擔任中文系主任期間，先後舉辦數場大型研討會與展示會，尤其是「中華文化與文學學術研討系列—臺灣文學中的歷史經驗」一場，成為大學中文系首次創辦「臺灣文學」領域的學術會議，使得東海大學中文系愈加融入社會，深深影響了整個東海大學中文系的發展。

二、潛心向學，一心為文

在學術實踐的基礎上，吳教授提出「不往行人處行」的治學理念，並將這個理念貫穿整個研究生涯，在不斷探索中找尋學術研究的處女地。為學早期，吳教授循著先賢的腳步，深入鑽研中國古典文學，著力於先秦兩漢文學。如，《史記》作為「網羅天下放失舊聞，王跡所興，原始察終，見盛觀衰，論考之行事，略推三代，錄秦漢，上記軒轅，下至於茲」³的鴻篇巨著，於一百三十卷盡現中國古代社會風貌、人文學說，其所蘊含的深遠奧渺之思想實難研究。吳教授亦直言《史記》研究起來頗多困難，然知此鴻著實為不朽之典範，因此在「展卷晨昏，忘情物累」⁴中勤加耕耘，撰寫了《史記解題》⁵、《史漢關係》⁶等專著。此外，吳教

² 劉小新、黃育聰、陳美霞，《現代性與當代臺灣文論》（廈門：廈門大學出版社，2014 年 7 月），頁 210。

³ [漢]司馬遷著，韓兆琦譯註，《史記·太史公自序》（北京：中華書局，2010 年 6 月），頁 7749。

⁴ 吳福助，〈《史記解題》弁言〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 953。

⁵ 吳福助，《史記解題》（臺北：河洛圖書出版社，1979 年；臺北：國家出版社，增訂本，2012 年）。

⁶ 吳福助，《史漢關係》（臺中：曾文出版社，1975 年；臺北：文史哲出版社，新一版，

授亦醉心於秦律、秦簡等研究課題，深度挖掘睡虎地秦簡的價值意義，並發表多篇論文，集結成《睡虎地秦簡論考》⁷一書。鄭有國《臺灣簡牘研究六十年》針對吳教授論著，分析闡釋其研究觀點，稱其「揭示秦律有別於歷代法律的十大特質，對秦法制建設的意義，做了概括性總結」⁸，讚其研究成果獨樹一幟。

而後，吳教授憑其敏銳的眼光，發現臺灣本土文學研究急待開拓。他不顧路途漫漫修遠周流，毅然將研究方向轉到臺灣傳統文學上來。吳教授不僅在此領域進行專題研究，還總結編纂研讀臺灣文學必備的工具書《臺灣漢語傳統文學書目》⁹，以積極推進後學對臺灣傳統文學予以關注。此外，吳教授更多次策畫推動一系列臺灣文學相關研討會，呼籲臺灣學者關注臺灣文學本身，將自身「不往行人處行」的研究觀念傳達給其他研究者。吳教授得知我們從事《楚辭》研究，就建議我們研究臺灣文學與《楚辭》相關的作品。他給我們的命題是搜尋「臺灣騷魂」，分類彙編研究文獻。他不僅幫助我們購買臺灣出版的書籍，還多次寫郵件詢問課題進展情況，指示「抓緊時機，把握嶄新課題」，「要眼明手快，才易於創新」。如果沒有吳教授的指導和支持，那麼我們未必敢於做這樣「劍走偏鋒」的題目。

吳教授「不往行人處行」的研究觀念，不僅使其潛心於文學研究，還使其跳脫出文學研究的圈子，將範圍擴展到民俗學、宗教學、目錄學、簡牘學等。可以說，吳教授以實際行動踐行著潛心向學，一心為文的研究觀念。如，吳教授作〈臺灣文學「跨學科」研究隨想錄〉¹⁰，反映新時代影響下的文學呈現出多樣化、跨學科趨勢，並由此全面闡述其「不往行人處行」的治學理念。又對文學文物學、文化學批評等多學科進行研究探討，試圖摸索最適合現代發展的文學道路。此外，佛教文化自傳入始，便以潤物無聲的方式滲透進中國文學，很多學者就佛教文化與中國

1987年)。

⁷ 吳福助，《睡虎地秦簡論考》（臺北：文津出版社，1994年）。

⁸ 鄭有國，《臺灣簡牘研究六十年》（福州：福建人民出版社，2011年10月），頁126。

⁹ 吳福助主編，《臺灣漢語傳統文學書目》（臺北：文津出版社，1999年；台南：國立台灣文學館，新編，2013年）。

¹⁰ 吳福助，〈臺灣文學「跨學科」研究隨想錄〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁712-744。

文學兩方面進行過比較論述。如，張中行在《佛教與中國文學》中從佛教推動古代文學的詩、文、詩文評發展入手，得出「許多表面看來與佛教無關的作品，其實是長期在佛教思想影響下的中國文化的產物」¹¹這一結論，在分析現狀的同時卻並未深入探討產生此狀況的原因。而吳教授在研究眾多佛經文典之後，撰寫〈佛教對我國民俗文學的影響〉¹²一文，從佛教本身具有的文學性出發，針對佛教對古代文化產生深遠影響的原因深入分析闡釋。

三、筆路藍縷，以啓山林

吳教授立足於上下千年的民俗文化，不顧研究路上踽踽獨行的孤寂，始終踐行著潛心爲學的觀念。在其幾十年孜孜不倦的文學探索中，將開創精神發揮到極致，不斷踏尋全新而具有研究價值的方向。

「現實生活的文學思潮和創作受都市化進程的影響」¹³，現代研究者往往樂於探討臺灣文學的現代轉型，考察新時代背景下的臺灣文學現狀。而吳教授則更傾向於對傳統文化的繼承與發揚，從傳統出發來考釋臺灣鄉土文學。在《吳福助教授著作專輯》中，考釋類研究文章多達三十篇，不僅涉及東海大學校園文學，還偏重於臺灣鄉土文學。其研究內容豐富，考證詳實，意圖建構文學研究基礎文獻，並展現東海校園的開創精神及臺灣傳統民俗文化風貌。

吳教授校園文學考釋，意在發揚東海文人的著述，其立足于東海人厚重的人文精神，來表現東海大學獨特而優美的環境風貌。作為校園文學的開創先鋒《松風集》，陳曉薈用散文式的筆法發出具有哲理性的深思。如，「今日的流水與往昔並無二致，只是昔人投下的影子，早已消逝，更何況今日的我亦非昨日的我呢？」¹⁴由涓涓溪流引入對歷史英雄人物、對自身的闡發思索。這一極具哲理的佳作，引得吳教授作〈陳曉薈《松風集》讀記〉¹⁵一篇，分析陳曉薈多篇文章，以突顯陳曉薈優秀品質與文

¹¹ 張中行，《佛教與中國文學》（哈爾濱：北方文藝出版社，2011年8月），頁28。

¹² 吳福助，〈佛教對我國民俗文學的影響〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁324-330。

¹³ 朱雙一，《臺灣文學創作思潮簡史》（北京：九州出版社，2010年6月），頁299。

¹⁴ 陳曉薈，《松風集·溪水》（臺中：光啓出版社，1969年2月），頁29。

¹⁵ 吳福助，〈東海大學「校園文學」的開創先鋒—陳曉薈《松風集》讀記〉，收入謝鶯

學成就，並透過其精神來表現東海大學這遺世獨立的學術殿堂。此外，吳教授還呈現校園文學的創作現狀，立足當下而對未來發展作了探討，更於 2021 年致力推動東海文庫的設置，引領學生治學方針，彰顯東海創校理想及整體學術特色。吳教授倡導應秉承一貫的開創精神，不斷拓展臺灣傳統文學研究領地。

鄉土文學考釋是對校園文學考釋的補充，吳教授將考釋範圍從校園擴大到民俗，對婚嫁、祭祀、酒賦、醫箴等方面都有涉獵。其臺灣鄉土文學考釋，不僅收錄普遍考釋類文章必需的原文及提要說明，還對原文讀音加以標注，且將鄉音用小括號標明，一目了然又助於吟誦教學。甚至一些篇目還包含能直觀感受的圖表與插圖，使文獻考釋在細緻嚴謹基礎上更易於讀者理解。如，〈臺灣漢人民俗風情畫—賴惠川《悶紅墨屑》「竹枝詞」選析〉一章，吳教授對賴惠川《悶紅館全集》收錄的所有詩、詞、曲進行分類統計，通過直觀的數據呈現，從數量上證明賴惠川是「中國大陸及臺灣文學史上最多的，同時也是第一位出版個人詠物詩集的文人」¹⁶。吳教授另還援引大量史料，借賴惠川的農事詩來闡釋臺灣獨特的土地風貌及勞作的民間風俗，便於臺灣民間風俗文化研究。

四、質高品潔，砥礪奮進

文學是反映個人情志和總結現實的創作，吳教授的著述無一不體現其奮進品質。他將「不往行人處行」的觀念貫徹為學始終，而不斷拓寬研究領域，更重要的是吳教授意在攜領後進，以敦促後學刻苦鑽研，傳承和發展臺灣文學。

吳教授的奮進品質體現在對文學研究現狀的思索中，並由此展現其誠懇篤實的人格特質。如〈黃宏介《雙花豔吟草》序〉，吳教授極贊同黃宏介的觀點，認為為文者需「以短暫有涯的軀囊，去做千秋不朽的文化傳承盛事」¹⁷，並於黃宏介匡時濟世的篇章中，體會文學創作精神。吳教授不斷奮進的品格又在〈迎瞰山房剩稿〉一章中有所體現，如〈癡人說

興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 90-102。

¹⁶ 吳福助，〈賴惠川《悶紅墨屑》「竹枝詞」選析〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 109-129。

¹⁷ 吳福助，〈黃宏介《雙花豔吟草》序〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 1014-1016。

文學夢—退休獻言〉¹⁸一篇，是其臨到退休前夕所作。彼時吳教授仍不忘苦苦思索東海文學的課程變革，關心世界華文文學的發展前景，關注系史文物的保護留存情況。其言辭懇切誠摯，蘊含的是對文學的極度熱愛和關注。

吳教授為文的精神品格及對後學的期冀透過序跋也得體現。如〈《現代文粹》自序〉中述，此書論文、散文的選擇應遵從普遍性原則，即「普遍為青年感到迫切需要」¹⁹，在此基礎上能歷久彌新，具有實用價值和意義。這一篇目選擇，吳教授就進行多方考量，其對青年學子的關切愛護之形象躍然紙上。而後吳教授又直言青年學子要「透過現代鉅儒宿學的啓導，潛心接受文學的涵養，因而得以變化氣質，恢弘學識，養就成己成物的胸懷，堅定自淑淑世的器度」²⁰，直抒胸中之意，展露其期望青年學子有所作為的拳拳之心。

除去篇篇文獻中的懇摯言辭，我們還於實際接觸中體會到吳教授對學問的鑽研、對後學的關心。2017 年 5 月 26 日南通大學楚辭研究中心參加彰化師範大學國文學系、臺灣文學研究所承辦的「第 26 屆詩學會議—楚辭學學術研討會暨臺灣端午文化論壇」，吳福助教授擔任我們的論文特約討論人。他的發言充滿文學的激情和科學的嚴謹，一口氣提出了十六個問題，令我們大開眼界、大為震驚、大喜過望。不僅這些問題思考得很深入，且尤為厚重扎實，很多都涉及到我們的知識盲區，需要我們常駐臺灣的各大圖書館長期調研。還讓人驚喜的是這些都是經過吳教授思考提煉的學術最前沿問題，是繼續從事臺灣楚辭學研究需要進一步開拓的重要選題。此外，吳教授又對論文提出四條修改意見，並對南通大學楚辭研究中心今後的研究方向提出五點建議，皆是高屋建瓴，切中肯綮。²¹可以說，吳教授為我們的楚辭研究，指出了一條新路。每念及此，我們都不禁佩服大學者境界之高遠，情誼之深厚。

¹⁸ 吳福助，〈癡人說文學夢—退休獻言〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 1462-1465。

¹⁹ 吳福助，〈《現代文粹》自序〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 955-956。

²⁰ 同上。

²¹ 吳福助，〈陳亮、許應田〈科學計量學視野下的臺灣《楚辭》研究（1947-2015）〉讀記〉，收入謝鶯興編，《吳福助教授著作專輯》，頁 907-911。

知識是無窮盡的，能終其一生都始終保持對知識的渴求，在有限的一生中散發無窮的光芒，實為難事。吳教授傳達出研究不止的奮進精神令人景仰，而其為文者先為人的高潔品質，亦感染了無數投身於文學研究中的後來者。

五、結語

吳教授潛心學術研究，並憑敏銳的研究眼光及「不往行人處行」的研究態度，開闢出全新而有價值的研究路徑。一方面，吳教授繼承與發展中國古代傳統文學，探索傳統文學的意義價值。另一方面，吳教授著眼於臺灣傳統文學，開拓出一個大有作為的研究方向。他開展了一系列臺灣文學發展研討會，擲地作金聲，引領學術風潮，大力推動臺灣本土文學研究。且在臺灣鄉土文學作品的考釋中，建構基礎研究文獻，闡釋臺灣文化風俗，便於後學研究臺灣鄉土語言及風俗人情。

吳教授不僅視野宏闊，觀點獨到，其一心向學提攜後進的用心，同樣浸潤進一篇篇文稿佳作。我們有幸得到吳教授的指導，欽佩吳福助教授「不往行人處行」、醉心學術的態度，感歎其浩瀚宏博的思想及敏銳的學術研究眼光。而作為意欲在文學領域求得安身立命之法的後學，應該努力達成吳教授對青年學子的期望，生命不息，探索不止。

參考書目

- 〔漢〕司馬遷著，韓兆琦譯註，《史記》（北京：中華書局，2010年）。
- 謝鶯興，《吳福助教授著作專輯》（臺中：東海大學圖書館，2020年）。
- 陳曉蓀，《松風集》（臺中：光啓出版社，1969年）。
- 傅蓉蓉，《當代臺灣文學研究》（北京：九州出版社，2013年）。
- 李詮林，《臺灣現代文學史稿》（福州：海峽文藝出版社，2007年）。
- 劉小新、黃育聰、陳美霞，《現代性與當代臺灣文論》（廈門：廈門大學出版社，2014年）。
- 朱雙一，《臺灣文學創作思潮簡史》（北京：九州出版社，2010年）。
- 張中行，《佛教與中國文學》（哈爾濱：北方文藝出版社，2011年）。
- 鄭有國，《臺灣簡牘研究六十年》（福州：福建人民出版社，2011年）。

文獻考釋

何盛斯〈鶯簧賦〉考釋

張莉涓*

【作者】

何盛斯，字蓉生，四川中江人。生年不詳，卒於清道光 30 年（1850）。道光 8 年（1828）順天鄉試舉人。春闈不利，南歸主持成都芙蓉書院講席。後遨遊南北，卒於京都。與綿竹李德揚交厚。工詩文，著有《柳汁吟舫詩草》14 卷，《柳汁吟舫賦草》1 卷，《柳汁吟舫外集》1 卷，咸豐元年（1851）敘樂園匯刊，收入國家清史編纂委員會《清代詩文集彙編》621¹。

【提要】

何盛斯《柳汁吟舫賦草》收錄賦作 14 篇，音聲和諧，情境兼臻。本篇為集中首篇，似為作者現存最早的賦作，顯露青年時期洋溢的才華，矯昂不群的意態。篇末附錄聶蓉峰夫子原批：「專從事格律則失之拘。然胸懷無高曠處，即摹仿古調氣韻，亦必不生動。茲乃天籟、人籟，自然流露，而一種高曠之懷，悠然自見於言外。有真性情，乃有真文章。豈徒付之雪兒，案拍而歌，斤斤以風調自賞耶？」評價可謂甚高。

賦題「鶯簧」，鶯，指黃鸝，又名黑枕黃鸝、倉庚，俗稱黃鶯、黃鳥，是屬於雀形目黃鸝科的中型鳥類。黃鸝體長約 26 公分，雄鳥全身大致呈鮮亮的黃色，兩翅及尾羽有黑色斑紋。其嘴呈紅色。過眼線為粗大的黑色，延伸至頭後方，呈環狀。雌鳥形態大致與雄鳥相似，但過眼線較細，且體色略帶綠色。黃鸝是著名的大自然歌唱家，鳴聲圓潤嘹亮，富有韻律，非常清脆，悅耳動聽。由於鳴聲婉轉，如笙簧奏樂，因稱「鶯簧」。韻腳「遷於喬木」，語出《詩經·小雅·伐木》：「出自幽谷，遷於喬木。」「並坐鼓簧」，語出《詩經·秦風·車鄰》：「既見君子，並坐鼓簧。」

黃鸝經常單獨或成對活動，有時也見呈 3~5 隻的鬆散群。主要在高大喬木的樹冠層活動，很少下到地面。繁殖期間，喜歡隱藏在樹冠層枝

* 國立臺中科技大學兼任助理教授

¹ 《清代詩文集彙編》，（上海：上海古籍出版社，2010 年 12 月）。

葉叢中鳴叫，鳴聲清脆婉轉，富有彈音，並且能變換腔調和模仿其他鳥的鳴叫。清晨鳴叫最爲頻繁，有時邊飛邊鳴，飛行呈波浪式。本篇描寫黃鶯「睨睨深林，闐闐叢木。」可謂準確把握牠的習性特徵。

宋代黃庭堅有一篇流傳甚廣的〈清平樂〉詞作，其中兩句：「春無蹤跡誰知？除非問取黃鸝。」大意是說誰也不知道春天的蹤跡在那裡，要想知道，只有問一問黃鸝。黃鸝毛色艷麗，鳴聲百轉，經常和春天一起出現，是春神降臨世間最醒目動聽的標誌。本篇命題「鶯簧」，可謂精當引人，具有典型代表意義。

本賦由鋪陳春景、因景興感而對話、童子寄情抒懷三部分組成。

第一部分鋪陳春色，由目及耳，動靜諧一，形成一幅美好的春日畫面。首先，描述了雨後初晴的春日都城，生機盎然，以「秀野綠連，柳陰路曲，白雲在天」三句，引領讀者目隨而神移，由近及遠，迎向無邊的春光，油然湧起對美好生活的嚮往之情。接續，透過金衣公子，也就是黃鸝悅耳的嗓音，劃破清晨的寂靜，也推移了時序的變遷，與綠野、柳陰、白雲之景，勾畫出一幅色彩鮮明，美麗和諧又靈動的晨景圖。

第二部分，包含二、三段，開始採用辭賦中傳統的對話體，以童子和主人我的問與答貫穿始終。第二段，由金衣公子的婉轉歌聲展開想像，興發童子一連串的疑問，表達出對黃鸝的欣賞與喜愛，似乎在詢問他人，又似乎在追問自己，點出黃鸝的不同凡響與獨特魅力。第三段，由景入理與情，針對童子提問，作者通過對黃鸝的讚譽，塑造了黃鸝超塵脫俗的形象。「蓄者必洩，隱者必昭」，點出黃鸝的出現，在於事物發展到極點，必然會反向轉化，這是大自然的運行規律。因此，凜冽、蕭條的寒冬之後，池塘邊，深林裡，生機勃勃，不約而同傳來了群蛙的鼓鳴聲，黃鸝圓潤清亮的悅音，大聲宣示著春神的到來。尤其是黃鸝的清音，既能令人滌除塵心，亦能使人神清目明。作者在此借古抒懷，點化了屈原《楚辭·漁父》：「舉世皆濁我獨清，眾人皆醉我獨醒」兩句，以「濁者清，醉者醒」諭示黃鸝歌聲的效用，亦增強了文章意蘊。其後，作者以疊詞「曲曲欵欵」描寫黃鸝美妙悠揚的歌聲，形象生動，不僅讀來朗朗上口，富有音律的美感，亦有如臨其境，親聞其聲之感。這般卓越的音聲，惟有音色清晰透亮，音域寬廣的笙簧，其演奏出來的樂聲，能與之

相媲美。通過機敏巧妙的聯想，引類取譬，表現了對黃鸝的喜愛與稱譽。

第三部分，也是最末段，是童子寄情思，抒感懷，回應作者讚譽黃鸝妙音的進一步發揮。從「如子之言」開始，到最後「活潑詩腸」，正面闡揚大自然的清音，是最美好的餽贈與啓示。不妨披荷衣，拄青竹杖，帶著斗酒雙柑，走入深林，感受大地的遼闊，群山的蒼翠，與深谷散發出的清香。尤其是黃鸝的歌聲，具有忘懷世俗得失，精神獲得鼓舞，詩思更加活躍靈動的積極意義。「行復行兮幽叢，止復止兮苔塢」兩句，以動詞「行」、「止」，融入騷體「兮」字的唱歎，呈現其漫步林中，悠然自得的形象，與低徊流連，瀟灑閑逸的心境。「茫茫」、「蒼蒼」、「泠泠」等疊字的巧妙運用，不僅豐富了視覺與聽覺的感官想像，也使讀者在會心之餘，感到韻味悠長，心馳神往。

綜觀全篇，可以看出，作者對於黃鸝歌聲細緻的觀察，精確的描繪，借童子與作者的問答，來頌揚黃鸝清音之與眾不同，因而真切動人。形式表現上，條理清晰，脈絡分明。在敘事寫景的鋪墊之後，依思緒的自然流動，議論抒情，感情真摯，凝結著作者理性的思索和感性的生活體驗。加上句式的長短錯綜，整散交替，時以色彩點染，間以疊字摹其聲音，狀其形象，傳神入化，揮灑出黃鸝與所處環境特有的活潑生命氣息。構思精巧，辭采清麗，使讀者在優美的享受中，自然而然，不知不覺地受到理性的啓迪，與情感的陶冶。

【作品】

〈鶯簧賦〉（以「遷于喬木並坐鼓簧」為韻）

春城曉霽，秀野¹綠連。柳陰²路曲，白雲在天。何金衣之公子³？解節序⁴兮推遷。一聲兩聲，群動⁵寂然。

童子謂予曰：「此非鶯乎？胡不與長夏螢燈競幽光於繁蕪⁶也？胡不與秋空雁字⁷逞奇文於天衢⁸也？乃深思而高舉⁹，恍唱和兮喁于¹⁰。」

予曰：「方春和時，萬彙天喬¹¹，蓄者必洩，隱者必昭。載¹²好其音，元氣斯調。故池塘蛙鼓¹³亦鳴，盛於花朝¹⁴。矧¹⁵鶯也，睨睨¹⁶深林，闐闐¹⁷叢木。盤珠莫擬其錯雜；轆轤¹⁸難方其往復。聽清音之一息，銷塵心之萬斛。能令濁者清，能令醉者醒。曲曲欸欸¹⁹，歌真絕頂；非絲非竹²⁰，惟簧²¹可並。」

童子欣然喜，輾然²²笑曰：「如子之言，則凡耳得之而成聲者，皆大塊²³之假我也，自然之鼓吹²⁴，遐棄²⁵之，無乃不可也。不如往聽黃鸝，造綠雲²⁶而靜坐也。於是神為之超，力為之鼓。荷衣²⁷可披，青筇²⁸可拄。斗酒貯瓢，雙柑懸塵²⁹。行復行兮幽叢，止復止兮苔塢³⁰。喜佳音之可娛，問風流兮誰主？斯時也，大地茫茫，群山蒼蒼。夕陽掛樹，幽壑生香。悅巾³¹獨步，載翱載翔。不知簧之即鶯，不知鶯之即簧。直覺泠泠³²在耳，活潑詩腸³³。

【考釋】

1. 〔秀野〕秀美的原野。宋·張先《木蘭花·乙卯吳興寒食》詞：「芳洲拾翠暮忘歸，秀野踏青來不定。」
2. 〔柳陰〕亦作「柳蔭」，指柳下的陰影。詩文中多以柳陰為遊憩佳處。
3. 〔金衣公子〕黃鸝的別名。黃鸝主色為金黃，故稱。五代·王仁裕《開元天寶遺事》：「明皇每於禁苑中見黃鶯，常呼之為『金衣公子』。」
4. 〔節序〕節令的順序。
5. 〔群動〕各種動物。晉·陶潛《飲酒》詩之七：「日入羣動息，歸鳥趨林鳴。」
6. 〔繁蕪〕指草木茂盛繁多，蕪雜之處。
7. 〔雁字〕指成列而飛的雁群。群雁飛行時，常排成「一」或「人」字，故稱。唐·白居易〈江樓晚眺景物鮮奇吟玩成篇寄水部張員外〉：「風翻白浪花千片，雁點青天字一行。」
8. 〔天衢〕天空廣闊，任意通行，如世之廣衢，故稱。南朝·梁劉勰《文心雕龍·時序》：「馭飛龍於天衢，駕騏驎於萬里。」
9. 〔深思高舉〕語出《楚辭·漁父》：「何故深思高舉，自令放為？」
10. 〔喁于〕本作「喁喁」，象聲詞，指黃鶯唱和鳴叫聲。此處因押韻需要，改作「喁于」。
11. 〔夭喬〕草木茁壯生長。語本《書·禹貢》：「厥草惟夭，厥木惟喬。」孔傳：「少長曰夭；喬，高也。」
12. 〔載〕助詞。用在句首，起加強語氣的作用。
13. 〔蛙鼓〕群蛙叫聲。清·陳淏才《花鏡·養鱗介法·蟾蜍蛙》：「一蛙鳴，百蛙皆鳴，其聲甚壯，名『蛙鼓』，至秋則無聲。」

14. 〔花朝〕花朝節的省稱。舊俗以農曆二月十五日為「百花生日」，故稱此日為「花朝節」。宋·吳自牧《夢梁錄·二月望》：「仲春十五日為花朝節，浙間風俗，以春序正中，百花爭放之時，最堪遊賞。」
15. 〔矧〕尸ㄣㄨ。況且，而況。
16. 〔睨睨〕ㄒㄧㄣˊ ㄈㄨˊ。形容鳥色美好，或鳥聲清和圓轉貌。《詩·邶風·凱風》：「睨睨黃鳥，載好其音。」
17. 〔闚闚〕亦作「窺覷」、「窺踰」。窺視，伺機而動。
18. 〔轆轤〕利用輪軸原理製成的井上汲水的起重裝置。
19. 〔欵欵〕ㄎㄨㄢˋ ㄎㄨㄢˋ，象聲詞。指歌聲悠揚。
20. 〔絲竹〕絲，指弦樂器。竹，指管樂器。
21. 〔簧〕樂器裡有彈性的薄片，用竹箬或銅片製成，作為發聲的振動體。
22. 〔輾然〕ㄧㄣˊ ㄣˊ ㄣˊ，笑貌。《文選·左思·吳都賦》：「東吳王孫輾然而哈。」
23. 〔大塊〕大自然，大地。《莊子·齊物論》：「夫大塊噫氣，其名為風。」成玄英疏：「大塊者，造物之名，亦自然之稱也。」
24. 〔鼓吹〕即鼓吹樂。古代的一種器樂合奏曲，用鼓、鉦、簫、笳等樂器合奏。
25. 〔遐棄〕遠相拋撇、離棄。《詩·周南·汝墳》：「既見君子，不我遐棄。」
26. 〔綠雲〕指郊野叢林深處。
27. 〔荷衣〕傳說中用荷葉製成的衣裳。亦指高人、隱士之服。《楚辭·九歌·少司命》：「荷衣兮蕙帶，儵而來兮忽而逝。」
28. 〔青筇〕青竹杖。
29. 〔雙柑懸塵〕唐·馮贄《雲仙雜記》：「戴顓春攜雙柑、斗酒，人問何之，曰：『往聽鸝聲。此俗耳針砭，詩腸鼓吹，汝知之乎？』」後遂用為春日雅游的典故。明·劉泰〈春日湖上〉：「明日重來應爛漫，雙柑斗酒聽黃鸝。」明·張景《飛丸記·盟尋泉石》：「看秦川吳苑花正妍，奚囊羯鼓隨伴，挈雙柑往聽鶯傳，詩腸鼓吹如勸。」塵，古人閑談時執以驅蟲、揮塵的一種工具。在細長的木條兩邊及上端插設獸毛，或直接讓獸毛垂露外面，類似馬尾松。因古代傳說塵遷徙時，以前塵之

尾爲方向標志，故稱。後古人清談時必執麈尾，相沿成習，爲名流雅器，不談時，亦常執在手。

30.〔苔塢〕長滿青苔，四面高中間低的地方。

31.〔帨巾〕拭手的巾帕。

32.〔泠泠〕形容聲音清越悠揚。

33.〔詩腸〕指詩思，詩情。

【今釋】

清晨時分的春日都城，雨過天晴後，分外幽寂。秀美的原野，綠意連綿不絕。俯視柳下的陰影，小路蜿蜒曲折。仰望天空，白雲優游。是金衣公子嗎？讓節令的時序產生推移變遷。一聲、兩聲清脆的鳴唱，各種動物都靜寂了下來。

童子對我說：「這難道不是黃鸝嗎？爲何不與仲夏夜的螢火蟲，在繁蕪的草叢裡競相展示潛隱的光輝？爲何不與成列如字的雁群，在秋日廣闊的長空任意翱翔？竟然特立獨行，深思而高飛，發出喁喁的唱和鳴叫聲！」

我回道：「現在正是春和景明，草木萬物茁壯生長之時。積聚過多就要宣泄，隱形者必有昭名。歌聲間關真好聽，能調和大自然的氣息。因此池塘裡，群蛙鳴聲如鼓，更勝於百花爭放時節。況且黃鶯啊，即使身處茂密的樹林裡，依然能聽見牠親和宛轉又動人的鳴聲，讓人不禁想一窺牠的蹤影。無論是把玩玉珠，或是轆轤往返轉動，都無法比擬其錯落有致、清脆動聽的歌聲。聽一息清越的嗓音，便足以滌除萬斛的凡俗之心，名利之念。能使混濁者清白潔淨，能令昏醉者清醒。歌聲悠揚，無與倫比。沒有任何樂器能比擬，惟有笙簧彈奏出來的悅音，可以相媲美。」

童子聽完非常愉快，開懷大笑說：「如您所言，耳裡所聽到的聲音，都是大自然的餽贈與給我們的生命啓示。大自然所演奏各式各樣的音樂，我們卻遠遠地離棄它，恐怕是不行的。不如前往聆聽黃鸝的歌聲，到郊野叢林深處靜坐，不僅神思爲之離塵脫俗，力量也受到鼓舞。可以披上荷衣，拄著青竹杖，帶著斗酒與雙柑，走呀走，悠然走進幽靜草叢，在長滿青苔，周圍高中間低處流連徘徊。欣賞美妙的悅音，真是令人心情歡愉。如此的卓越不凡，是由誰主宰的呢？此時，大地寬廣而遼闊，

群山蒼翠，鬱鬱蔥蔥。夕陽高掛在樹梢上，深谷散發出淡淡清香。我帶著拭手的巾帕，獨自漫步林間，欣賞黃鸝的遨遊飛翔。無法分辨，究竟是笙簧，還是黃鸝的樂聲？直覺地感到耳畔清越悠揚，詩思亦隨之跳躍靈動，更富於生氣與活力了。

柳汁吟舫賦草

柳汁吟舫賦草

即○夕○之○歌○是○之○得○絲○令○
驚○陽○可○雙○神○無○之○惟○濁○
不○挂○問○樹○懸○為○乃○成○黃○者○
知○風○聲○塵○之○起○不○聲○並○能○
驚○聖○流○行○力○也○者○童○令○
之○香○今○復○為○不○如○大○皆○
即○悅○主○令○鼓○往○塊○之○
黃○中○斯○曲○荷○題○之○喜○
直○獨○業○令○衣○黃○我○然○
覺○步○止○可○披○造○也○自○
冷○載○復○青○竊○祿○然○如○
在○劍○今○第○雲○而○之○子○
耳○靴○苦○可○靜○失○言○
治○不○喜○坐○之○則○
詩○知○佳○河○也○
賜○黃○之○

驚○黃○賦○以○遷○于○者○本○世○坐○與○黃○為○
春○城○曉○露○秀○野○綠○連○柳○陰○路○曲○白○雲○在○天○何○金○
公○子○解○而○序○今○推○遠○一○聲○雨○聲○動○然○童○子○謂○
曰○此○非○鶯○乎○胡○不○與○長○夏○螢○燈○幽○光○於○繁○華○也○
不○與○秋○空○雁○字○遙○奇○文○於○天○衡○也○乃○深○思○而○
唱○和○今○鳴○子○曰○方○春○和○時○萬○壑○天○喬○蓄○者○必○
者○必○昭○載○好○其○音○元○氣○斯○調○故○池○塘○蛙○鼓○亦○
花○朝○朝○鶯○也○晚○晚○深○林○間○闐○闐○木○盤○珠○莫○
聽○難○方○其○往○復○聽○清○音○之○一○息○銷○塵○心○之○
令○濁○者○清○能○令○醉○者○醒○曲○歎○歌○真○絕○頂○非○
絲○惟○黃○可○並○童○子○欣○然○笑○曰○如○子○言○則○凡○
得○之○而○成○聲○者○皆○大○塊○之○我○也○自○然○之○鼓○失○
之○無○乃○不○可○如○往○題○黃○造○祿○而○靜○坐○也○
是○神○為○之○起○不○如○鼓○衣○黃○我○然○如○子○言○則○
歌○雙○樹○懸○之○聲○塵○之○起○不○如○鼓○衣○黃○我○然○
之○可○問○風○聲○塵○之○起○不○如○鼓○衣○黃○我○然○
夕○陽○挂○樹○聖○香○今○復○為○不○如○大○皆○之○喜○
即○驚○不○知○驚○之○即○黃○直○覺○冷○在○耳○治○詩○賜○

六八五

書評

許月芳《花墨藏心喜登場—許月芳畫冊》讀記

吳福助*

書名：《花墨藏心喜登場—許月芳畫冊》

作者：許月芳

出版：作者自印發行

版次：2017年9月初版

本畫冊作者許月芳（1942-），台灣雲林縣麥寮鄉人，從小喜愛藝術創作。中年之後，相夫教子之餘，跟隨張克齊、包容、趙松筠等名師學習繪畫。2002年起，參加國內各種個展、聯展，並遠赴京都、橫濱、北海道、上海、洛陽、桂林、四川等地國際交流展覽數十次。她的畫作，藝術界早有定評。張克齊認為：「她有一顆柔軟的心，對花鳥草蟲觀察入微的寫生，由白描勾勒的練習線條，進而臨摹畫稿，十分認真，很快進入繪畫世界。爾後從趙松筠老師學習寫意花鳥及翎毛，短短幾年，對墨韻色彩、形象掌控，都能駕輕就熟完成作品。」又：「寫意花鳥作品更多表現出爐火純青的技術。」¹趙松筠認為：「她的工筆畫線條細緻，景物交錯而層次分明。寫意畫著重筆法、墨法、章法，似成竹在胸。」²包容認為作者是「一顆璀璨的明珠，不時綻放著絢麗耀



* 東海大學中國文學系退休教授

¹ 《花墨藏心喜登場—許月芳畫冊》，張克齊〈自然是藝術之母〉。

² 同上，趙松筠〈心靈之美—「據德依仁」〉。

眼的光芒。」³許月芳的畫作，目前已經結集成《花墨藏心喜登場》一書出版，筆者欣喜拜讀之餘，認為本書有下列兩項特色。

一、書名富含藝術創作哲理

本書書名「花墨藏心喜登場」，富含繪畫藝術創作哲理。其一，「花墨藏心」，揭示的是繪畫的藏心移情作用。作者認為：「藝術是無形之相、無聲之音，透過心靈的感受，抒發於彩墨作品中，內在的心相透過筆墨的節奏與韻律，揮灑出線條的生命力。」⁴中國繪畫不同於西洋畫的精髓所在，乃是講究「神似」勝於「形似」。中國畫有過寫實的傳統，在發展過程中，「神似」日漸成為主流。中國畫強調「不似之似」，不為對象寫生所限制，不像西洋畫那樣採用焦點透視，而是用散點多視角的透視構圖，打破時空限制，以求「咫尺有千里之勢」，在有限的畫面上展現無限遼闊的場景。中國畫不像西洋畫那樣注意解剖學，不強調物體凹凸產生的明暗光線變化，而著意筆墨的勾勒皴擦點染，以求表現對象本體的「骨」和「肉」，講究經營位置和章法布局，以及畫面實虛黑白的節奏和韻律，人、物與空間的融合。因此，中國畫強調的審美作用，不是模仿自然，著重描摹客觀對象的外形，而是抒發藝術家的主觀情感。評論中國畫，論者的眼光往往注重作品所表現作者的精神氣韻，講究「氣韻生動」。中國畫常說的書畫中的「氣」，是自然界中的外氣與畫家自身的內氣，相交融、相溝通、相聚合所產生的，它既貫穿於畫家的創作過程之中，也體現在所完成的藝術作品之內。作者歸結為「花墨藏心」，可謂精準扼要，妙喻得體。

其二，「歡喜登場」，揭示的是繪畫創作過程中的鬆靜行氣，身心愉悅作用。習畫作畫的忌諱，一般來說，是避免在情緒不佳時候，勉強作畫。勞累之時，或是病後體虛時，也不宜鼓舞精神，辛苦作畫。繪畫創作，如同氣功導引，乃是養心怡情的藝術治療，是一種另類的健身養生活動。習畫作畫，臨池揮毫之際，首先講究選擇空氣清新、周圍僻靜的環境。其次要求身心放鬆，任意恣情。再後凝神絕慮，意念專一。最後

³ 同上，包容〈序文〉。

⁴ 同上，〈許月芳自傳〉。

行筆運腕之時，講究意在筆先，以意用筆，也就是通過意念所想，來導引畫筆運行。這種神與心會，心與氣合，心使腕運，同氣功中的「意念導引」，可謂異曲同工。繪畫創作，講究以繪事為精神寄託，以筆墨為賞心樂事。作者歸結整個過程，形容為「歡喜登場」，可謂鮮活有趣，鼓舞人心。

二、畫冊透顯作者人格特質

本書收錄作者工筆繪畫作品，共計 154 幅，其中題材有三分之一是雍容華貴的牡丹，是作者的最愛。書中題詞揭示創作旨趣，有：「小院窗前花正香，春風得意冠群芳」，「落盡殘紅始吐芳，佳名喚作百花王」，「連枝並體無猜忌，白花艷來紅花嬌」，「雙魚添富貴，牡丹真國色」，「紅梅開，喜鵲來」，「紅梅鏡心，麻雀迎春」，「灼灼山茶相映紅」，「嫩葉商量細細開」，「新歲獻瑞」，「梅開五福」，「鳥語花香」，「百花齊放」，「花團錦簇」，「石楠生香」，「曲池自樂」，「果實纍纍」，「紅鯉映水」，「紅冠耀日，金菊滿庭」，「柿子紅，鳥兒喜」，「迎向陽光，蒸蒸日上」，「金荷出眾」，「月下冬梅香」，「自在飛花」，「冰清玉潔」，「純潔似雪」，「白梅吟香」，「白玉無瑕」，「夢幻的紫色」，「似醒帶醉」，「喜上眉梢」，「飛向蓮蕉」，「儷影婆娑」，「兩情相依」，「佳偶天成」，「雙壽獻瑞」，「鸛鵲情深」，「松鶴延齡」，「富貴偕老」，「頂天立地真君子」，「節節撐起半壁天」，「金佛普照天下」等。通過上引題詞，再配上色彩絢爛、氣韻生動、琳瑯滿目的畫作，淋漓盡致地凸顯作者由於熱愛生命，從而鍥而不捨，不斷轉換創作題材，創新意境，凝神專意於繪畫創作的熱烈情懷。這種富於創造性想像的積極熱情，無疑地是強烈而深厚，活潑而持久，藝術個性成熟穩定的具體表現。整體而言，畫冊全書充分彰顯了作者精勤不懈，堅忍不拔，熱衷於審美理想的創造與追求的人格特質。

美國素人畫家摩西奶奶說：「做你喜歡的事，上帝總會高興地為你打開成功之門。」本書已為藝術界確立精勤不懈，飽含生命活力的創作典範。在書畫氣功理論趨於成熟的今天，書畫創作早已蔚為社會熱潮，本書的行世久遠，源源不絕引起迴響共鳴，進一步鼓舞眾多熱愛藝術者追隨學習，應是可以樂觀預卜的。

學校文獻整理

東海大學早期校舍建築之大陸工程殷之浩的故事

梁碧峯*

【緣由】

一所著名大學的建築物，其首要重視的項目是在建築設計工作上，而其精髓是在滿足特定建築物的建造目的，包括創辦者對它的三個要求：使用功能、視覺感受、環境角色而進行的設計。它能使具體的物質材料，依其在所建位置的歷史、文化脈動，尤其景觀環境，在技術與經濟兩方面可行的條件下，形成能夠成為審美對象或具有特殊象徵意義的產物。它包括了建築行為中，一切具有功能及其意義之設計，這也是建築由崛起發想到建築完成之間，設計者的心智活動及表現的總結。簡單的說，一座建築物首要考慮的就是孕育出新奇構型及滿足最後的使用功能，它須具有一定的要求與妥適的提供。而整個的建築設計就是針對這些要求而創造出來的解決辦法。其解決的辦法具有多樣變化，尤其能夠超乎其原先設定的要求者，就算是一所美好的建築設計。

因此，早期的建築設計，不管中、外其實都會結合雕塑、工學、營造、風水、神學、秘宗…等各領域。所以，早期的建築師都被視為藝智者或哲學家，具有極為崇高的地位，直到近代才開始有各種專業的分工。建築設計作為建築、營建業的一個重要環節，並產生了專業從事建築設計的公司或事務所，以設計大型公共建設項目為主的商業綜合建築設計公司，更多的則是由著名建築師個人開設的建築事務所，其他以設計著名的事務所等。

著名建築學家所設計的建築物，雖然因為造型特異而成為世人讚賞的話題，但使用者的評價卻不見得很好認同，為了避免這種浪費的發生，就必須確定策畫的對象，這是策畫立案時不可缺少的條件之一。故建築乃是人類將環境改造成符合自己需要而進行的一項偉大創造，而實體的建築物完全依賴結構工程師及營造工程師來共同完成之。

東海大學早期的校舍建築物矗立於校園裡，除了主設計：貝聿銘；

* 東海大學化學系退休教授。

建築設計：張肇康與陳其寬；建築工程設計師：張肇康與陳其寬外，全賴結構工程師林澍民、方汝鎮的巧思設計；營造業：大陸營造工程公司來負責建造，共同順利完成整個校舍建築物。

壹、東海大學校舍設計的規劃

1953 年 11 月 8 日，美國尼克森(R. M. Nixon, 1913-1994)副總統訪台時，已由本校董事會(董事狄寶賽夫婦)邀請，並安排在 11 日上午 10 點 15 分，在台中東海大學校園內(校門口附近早期男生宿舍)，主持私立東海大學的破土典禮。當時貝聿銘的父親貝祖貽要他來台灣台北與會聚餐，藉此機會順道瞭解美國紐約中國基督教大學聯合董事會籌辦台中一所新大學預定地，並帶回有關資料。直到 1954 年 1 月，聯合董事會才決定正式委託貝氏，並邀請在紐約的華裔建築師貝聿銘先生，為東海大學進行整體校園規劃。2 月中旬，應東海大學董事會邀請秘書長芳衛廉博士與貝聿銘建築師立即來台，參與美國聯董會副秘書長福梅齡女士正式邀請來台的美國芝加哥學派何士(Harry H. Hussey)建築師(本校會議記錄用郝綏建築師)共同審查校園規劃案件(共 22 件)，審查結果無一件通過。同時，貝氏也實地瞭解並再次勘查東海大學校地。因當時學校本規劃 1954 年秋季招生，故貝先生返回美國後，立即進行初步規劃校園設計工作，因無人手可以協助，貝氏只好把這一件事告訴哈佛大學設計學院院長格羅佩斯老師，經格羅佩斯樂意推薦其 TAC 手下的兩位建築師——張肇康(1922-1992)先生與陳其寬(1921- 2007)先生共同來協助貝氏所接受的委託案。於是貝氏就先用電話與這兩位建築師聯繫，於 4 月中就正式邀請兩位年輕建築師加入並參與設計，負起整個東海校園的細部規劃和工程興建。初期的設計工作都在美國紐約執行。當時，聯董會所構想中的是如何呈現一個具有中國特色的一所新大學，而又可具有基督教大學精神的特色。

因此，1954 年 5 月，陳其寬先生在未造訪台灣東海大學前，就按建築師貝聿銘先生所攜回的東海校園資料與其初步規劃圖進行校園設計，立即製出一幅東海大學校園全景的水墨畫。當年 8 月，即以該畫向聯董會作簡報，採用中國唐代三合院形式來表達中國式的大學，並在校園中還構思一個角錐形的教堂，旁邊有一個鐘塔，這也就是當時所利用該元

素，來表達東海大學是個基督教大學。從該圖中，即足以見證東海大學的教堂位置及教堂形狀，這也是貝氏最早構思。因此，東海大學教堂設計應孕育於 1954 年，經長老教會的牧師所建議，學校應提供給於基督教教友們的信仰，需有一個共同聚會的場所。原本美國聯董會希望是西式的高層樓房，而較不喜歡中式建築，但經由基金會所聘請兩位建築師顧問：王大閎(1918-2018)與狄寶賽(1915-2009)的認同，終於勉強答應接受。

本校初期的設計工作都是在紐約執行，即由貝氏夥伴們所形成的小團隊負責東海校園建築、設計。1954 年 9 月，落實聯董會構想是如何呈現一個具有中國特色的一所大學，又可具有基督教大學精神的特色。當時，全部草案決定後的東海大學校園規劃案建築設計圖，並於 11 月中寄回台灣，並獲東海大學董事會通過，也由學校付之執行建造。此案依貝氏規劃，分四期進行(1953-1968)，每期四年。同時言明，由美國紐約建築事務所委託東海大學校園規劃案，貝聿銘建築師按照該計劃只是負責的建築設計及建築工程草圖，而由台灣當地的建築工程營造公司，負責東海大學校園規劃案的建築結構工程及營建工程施工圖，並由學校負責簽約、發包、採購、監督、驗收…等工作。因此，1955 年 3 月首件招標案是男生宿舍的工程投標，是由榆華營造廠以最低標獲得簽約，且於 3 月底，東海大學校舍終於動工了。當時，擔任整個學校建築工程督導任務的范哲明(1887-1973)建築工程師，認為最重要的工作是趕快成立建築工地的辦公室及放置建材的大倉庫。

因此，多種有關校園建築工程，將繼續進行開標，由國防部軍事工程委員會所屬的營造廠—木成營造廠標到工友宿舍一、二棟的工程案，後繼有十棟左右，還有大倉庫興建工程；永大工程公司(永大營造廠)標到教職員甲級(A 棟)宿舍案；華南協記營造廠標到教職員乙級(B 棟)宿舍案；三榮王記營造廠標到教職員丙級(C 棟)宿舍案。其次是女生宿舍的工程投標案，則由大陸工程公司以最低標獲得簽約。並於 1955 年 4 月中旬，由大陸工程公司開始動工興建。

因東海校園規劃案的建築營造工作乃有多項營建需要進行，大陸工程公司負責人殷之浩期盼學校董事會能同意由他承建整個校舍，但董事會請他先與貝先生聯繫，並徵求被視同意。因此，他也親自前往美國紐

約面見貝聿銘先生，貝先生告知並無特別意見，也告訴殷氏該建案全由東海大學董事會決定即可。因此，東海大學董事會也同意接受，其後續所有的工程包括：辦公(行政)大樓、文學院、圖書館(一、二期)、理學院、體育館、學生餐廳、學生活動中心(銘賢堂)及教堂(因招開臨時董事會否決木造教堂，需重新設計成鋼筋混凝土教堂)等，都未再有採行公開招標，全由大陸工程公司獲得營造。大陸工程也全心盡力的快步推動，並於 1955 年底至 1959 年間分別陸續完工。另外，1956 年底學校大運動場建造，因需用先進設備，曾校長也委由清泉崗裝甲兵第二師，利用進口新型推土機負責整建，並 1957 年夏天完工。

貳、東海大學早期校舍建造的規劃

1954 年 2 月，聯合董事會就正式聘請旅美建築師貝聿銘先生負責東海大學校園校舍的建築設計，初步設計工作在紐約進行，由貝聿銘與其助手張肇康、陳其寬兩位先生共同參與設計。雖然美國聯合董事會的董事們，本希望校舍的建築設計是西式的高層樓房建築，而較不喜歡中式建築，但經由聯合基金會所聘請兩位建築師顧問：狄寶賽建築師與王大閎建築師的認同，終於可以接受中國的唐代建築。

原本貝聿銘建築師按照該計劃，只負責東海大學校園規劃案的建築設計草圖，而由台灣當地的營造公司，完全負責東海大學校園規劃案的建築營建施工，並且由學校負責督導。而後因東海大學董事會的要求貝氏負責督導，於 1956 年貝先生首先派張肇康先生、1957 年續派陳其寬先生代表貝氏駐台主持工程進行與督導工作。當時在台灣，只有東海大學的建築有其整體構想，代表這是一種創校理念的追求。

貝聿銘被稱為「最後一個現代主義大師」，遊走在東、西方文化之間的他，無疑是建築界一個特殊的存在，貝聿銘始終堅持著現代主義風格，在將建築人格化的同時為其注入東方的詩意，貝聿銘作品以公共建築、文教建築為主，被歸類為現代主義建築，善用鋼材、混凝土、玻璃與石材。說到「清水混凝土」除了安藤外，貝聿銘大師也是及其鍾愛。在他的創作過程中，混凝土不斷升級，將混凝土這種建築材料的美展現的淋漓盡致。

事實上，清水混凝土，又名清水模是一個法語術語，用英語翻譯成「原始混凝土」。該術語用於描述鑄造後未完成的混凝土，顯示模板印在其上的圖案和接縫。是建築現代主義的一種表現手法，因其極具裝飾效果也稱裝飾混凝土。基本的想法於混凝土澆置後，不再有任何塗裝、貼磁磚、貼石材等材料，表現混凝土的一種素顏的手法。

大陸工程殷之浩 1936 年畢業於上海交通大學土木工程學院結構學系，隨即進入隴海鐵路和川康公路管理局工作。1941 年第二次世界大戰期間，他在四川省重慶市成立偉達營造廠；1945 年二戰結束後改組成大陸工程公司，並於 1949 年隨國民黨遷移至台灣。來台後該公司自美國引進「預壘混凝土」、「灌漿基樁技術」等新式工法，恰好可以將清水混凝土這種建築材料的美，在東海大學校舍建築上展現的淋漓盡致。這也是貝聿銘大師所鍾愛的。

當初由貝聿銘所構思藍圖，與其兩位助手張肇康、陳其寬先生共同參與設計，其整個設計構想形式上，陳先生說是：「因為我們是設計一所大學，一所中國的大學，而我們希望學校的建築能表現出這種精神。因此我們採取了最能代表中國的唐代建築。唐代木造四合院最能表現一種純樸，泱泱大風。」亦說：「我們要的不是旅館，不是觀光遊覽的地方，而是一所大學，一個適合學生生活、成長、學習的地方。這種純樸、大方的建築正適合東海大學校舍的要求。」

認為在校舍的佈局方面應：「一個學校建築都有一個中心，象徵學校的精神。通常一所以研究為主的學校都以圖書館為學校之中心，然後各學院環境其周圍。因為我們學校是教會辦的學校，所以我們有兩個中心，一是教堂，一是圖書館。環繞這中心，教室、學生活動中心、學生宿舍、教職員宿舍，分散於其四周。」

清水模建築（Architectural concrete, fair-faced concrete）是指將混凝土一次澆注成型，「開模即完工」，後續不再有任何加工塗裝的建築。一般的混凝土會經過灌漿、澆置、硬固、外部塗裝等程序，但清水模是將混凝土澆置拆模後就不再動作，僅在事後為了避免日後被雨水侵蝕浸損，會噴上一層防水保護膜。清水模工法環環相扣且一氣呵成，比如灌漿不能中斷，水泥成分調配的比例，模板的分割、預留孔洞與支撐等，

每個細節都不能疏忽馬虎，否則脫模後表面就會留疤、氣泡、不完整，是非常考驗建築師專業技術與合作精神的建築樣態。

早期在本校校舍建築上，張肇康先生就採行清水混凝土方式，由於清水混凝土(又稱清水模)可以直接展現混凝土最原本的面貌，施作程序又相當複雜不容差錯，從質地與工法都具體而微反映了現代建築的設計精神。在質地上，清水模素淨不假雕飾的外觀給人鮮明的清潔感在工法上，由於整套施工從計劃、用料、施作都需要長期的規劃與合作，更需要精準的設計理念，才能使最後的灌漿脫模一次到位，並不只是單靠建築師的個人專業或工人的個人經驗就能完工，而是需要有效的溝通與管理。比如只重視水泥工程，建築落成後可能毫無美感，但若只重視設計美學，就會使建物出現不可彌補的技術缺失。

由於清水紅磚是臺灣最早的磚造建築，起源自荷治時期，即由荷蘭人於臺南安平所興建的「熱蘭遮城」。明代至清代時期，臺灣傳統建築所使用的磚皆為手工磚，尺寸大小與規格並無統一。在日本統治臺灣後，即引進標準磚運用於臺灣的建築上。

清水紅磚施作之要求需先以清水將外皮洗淨，使磚面不含灰質，在紅磚兩個長側面，即長側面的其中一面必須是光滑、色澤均勻、無斑點、無缺角、無破損、邊線平直，以外物鎚擊時並會發出清脆似金屬之聲響者，即為優良紅磚之要件。而在磚牆砌造完成後，磚面及灰縫（磚縫，指磚塊與磚塊間的砂漿厚度）不再加以粉刷，僅需作勾縫（加工修飾）處理即可。

在本校校舍建築上，有另一種陳其寬先生所採行抿石子工法，這是當時民間常用的工法：因天然石材具有質樸自然、原始粗獷的感覺，所呈現凹凸多角的顆粒表層亦可以創造材質的立體感與觸感，而抿石子是採用天然石材或人造石材，將其呈現的一種工法。首先，先將水泥與石材攪拌均勻後，施作塗抹至使用場所，待水泥略乾時再用海棉抹擦去水泥，讓石材呈現出來。適用於室內室外、牆面地板等各式場所，較磁磚馬賽克更加細碎的石材，防滑與耐用性效果更佳，加上圓弧、菱角等造型可輕鬆處理，亦適合應用於營造特殊的設計意象，廣泛的適用範圍讓抿石子工法成為建築裝潢上頗受市場好評的材料之一。

特別是 1954 年，張肇康與陳其寬加入了當時由貝聿銘主持的東海大學設計案，三人共同開創了中國現代建築的新方向。這種不以傳統學院派「宮殿式」風格為目標，卻以本土當地居民建築為依歸的設計手法，在當時的建築界的確是令人矚目的一項新嘗試。貝、張、陳等三人成功的實驗了東方與西方建築結合的可能，他們一方面將校園建築合理化、標準化，除了統一建築形態之外，也統一構造和材料。為了追求構造與材料的真實，他們以清水混凝土的主要樑、柱結構框架，取代中國傳統建築的木構架；但是在屋頂、牆壁、門窗以及部分的構造細部設計卻仍保持了東方建築的特色，選用清水紅磚、鵝卵石、檜木、灰瓦……等，來表達自然樸真的質感。

另一方面，他們三人在整體校園的空間佈局上，依著大肚山的坡地起伏，以不同組合方式的院落設計配合著校舍的機能。教學區的建築型態採用方正的合院建築，特別是學院(文理)大道，並順應地形設置平台以顯示其正式性；男、女學生宿舍區因地制宜，採用自由組合的建築配置；教職員宿舍區則以獨棟的花園小木屋為主。因整體校園有相當統一的規劃、縝密的建築思考與合適的景觀園藝植栽，幾十年來已成為台灣最為人稱讚的大學校園。

參、大陸工程創辦人殷之浩一生

殷之浩(1914 年 2 月 4 日—1994 年 4 月 27 日)，生於浙江省平陽縣(今蒼南縣金鄉鎮)，是前北洋政府財政部次長殷汝驪之子，其么女為前台灣高速鐵路公司董事長殷琪。

殷之浩 1936 年畢業於上海交通大學土木工程學院結構學系，隨即進入隴海鐵路和川康公路管理局工作。1941 年第二次世界大戰期間，他在四川省重慶市成立偉達營造廠；1945 年二戰結束後改組成大陸工程公司，並於 1949 年隨國民黨遷移至臺灣。來台後該公司自美國引進「預壘混凝土」、「灌漿基樁技術」等新式工法，並用以興建台灣國立清華大學的水池式原子反應爐，並於溪墘仔新店溪邊(永和蔡家)蔡厝(善苟居)附近的地方(今新北市永和區成功路二段 1 巷底)，設立大陸工程公司，¹水泥

¹ 大陸工程股份有限公司（英語：Continental Engineering Corporation）是台灣一家大

製品所在地，現已興建成住家為人口密集的地方。

1963 年起該公司配合政府的都市化政策，興建四層樓以上的連棟公寓住宅(如敦化南路上的光武新村)，創下台灣營建史的先河。但是翌年立法院三讀通過《國軍退除役官兵輔導條例》，允許國營單位榮民工程事業管理處(簡稱榮工處)優先議價承辦公共工程。如此一來使得民間營造公司喪失參與公共建設的機會，引起殷之浩的不滿，時常在公開場合批評這項法令。後來該公司開始拓展海外事業，承包興建琉球、關島的美軍基地，也在沙烏地阿拉伯建造大樓。

除 1973 年 10 月完成圓山大飯店外，1974 年起台灣推行十大建設，殷之浩率領該公司陸續建造中正國際機場(現稱桃園國際機場)航站大廈的地下結構、世界上單一跨度最大橋面面積的懸臂式預應力混凝土結構的中山高速公路圓山大橋等建設工程。後來他也回饋母校，投入新竹國立交通大學的建設工作。

1994 年 4 月 27 日殷之浩與世長辭，享壽 80 歲。他的妻子是曾任台灣東吳大學外文系副教授、國際筆會副會長的殷張蘭熙，兩人育有一男兩女，么女即為知名的女企業家、前台灣高速鐵路公司董事長殷琪。

肆、大陸工程建造本校七大校舍建築物

由美國紐約貝氏建築事務所受聯董會委託東海大學校園規劃案，依貝氏規劃，分四期進行(1953-1968)，每期四年。同時言明，貝氏建築事務所的兩位張肇康及陳其寬建築師，分別按照該計劃只是負責的建築設計及建築工程的草圖，而由台灣當地的建築工程營造公司，應負責東海大學校園規劃案的建築結構工程及營建工程施工圖，1955 年是由林澍民建築工程師負責繪製的。當時，在台灣，只有東海大學的建築有其整體構想，代表這是一種創校理念的追求。

從 1954 年 9 月開始，擔任整個學校的建築工程督導任務是由范哲明(1887-1973)建築工程師負責。1956 年初，因對林先生繪製工程圖並不滿

型營造公司，前身為 1941 年由殷之浩先生於四川省創立的「偉達營造廠」，1945 年於重慶市改組為大陸工程公司，「大陸」之名稱是由公司英文名「Continental」直譯而得，期許「在幅員廣闊的陸地上，立下無所不在的基業」。

意，而後提出學校董事會討論，並要求更換。1956 年 6 月，范哲明建築工程師正式向學校提出退休，並返美。因此，東海大學董事會作出決定，提出要求貝氏應派員來台督導整個有關校園建築的工程，於是 1956 年貝先生首先派張肇康先生、次年續派陳其寬先生代表貝氏駐台主持工程進行與督導工作。而後續由張肇康及陳其寬兩位建築師共同分別負責督導整個校園建設。陳其寬先生主要負責校門入道西側的男生宿舍（1 至 8 棟），文理大道及北側的行政大樓、文學院，以及女生宿舍、學生活動中心，建築物樑柱採行抵石子工法建造。張肇康先生主要負責校門入道東側的男生宿舍（9、10、12 至 16 棟）及體育館，文理大道南側的理學院及圖書館一期（二期是兩人共同負責），男生餐廳及伙房，建築物樑柱採行清水模建造。1959 年返回美國貝氏建築事務所復職。而木造教堂是兩人共同負責，因被學校召開臨時董事會議否決，不能建並須重新設計。

大陸工程負責人殷之浩來台後，該公司自美國引進「預壘混凝土」、「灌漿基樁技術」等新式工法，他們爲了追求營造與材料的真實，以清水混凝土的主要樑柱結構框架，配合清水紅磚牆，取代中國傳統建築的木構架；但是在屋頂、牆壁、門窗以及部分的構造細部設計卻仍保持了東方建築的特色，選用磚、石、木、瓦……等，來表達自然樸真的質感，把東海大學的校舍建築的盡善盡美、可圈可點。

殷先生的創新卓見不僅發揮在提升營造工程的技術水準，更展現在他拓展事業版圖的視野。當今，擔任大陸工程公司董事長的殷琪小姐是殷之浩之次女，在曾淑正主編：《台灣營造業百年史》乙書中，曾敘述及他父親的大陸工程公司早期承建了東海大學草創期七大建築物。從開始參與女生宿舍的競標，而後直接承建的行政大樓、文學院、理學院、圖書館、學生宿舍及膳廳、體育館、學生活動中心。在此，就目前總務處所載資料中，把東海大學早期的大陸工程公司所承建的七大建築物特色，分別敘述於下：

一、男、女生宿舍及男生餐廳

早期男生宿舍 1 至 8 幢及女生宿舍的設計師是陳其寬先生負責，陳其寬先生所採行抵石子工法，是由榆華營造廠負責營造。而男生宿舍 9、

10、12 到 16 幢、男生餐廳及伙房的設計師是張肇康先生負責。至於最早男、女生宿舍的營建施工圖，則是由林澍民先生所繪製的。第一期建築是於 1955 年至 1958 年間完成。男、女生宿舍屬於唐式建築(不是日式建築)，並且可與現代建築融合而成的風格。男、女生宿舍以「人」為本的設計理念。

1955 年 4 月 15 日，本校第一期男生宿舍施工。利用廊棟結合的丁字型方式，可避免噪音與強光影響，具有良好光線視野，並呼應教學區是以四合院式的建築，不僅使男舍融合於周遭環境，而且又能自成一種特殊景觀。

1954 年 9 月底，台北市辦公處撤銷；10 月底，台中市辦公處結束，整個學校行政中心遷入校園，先暫假男生宿舍作為辦公場所。舊的男生指導室在創校前三年，曾是曾約農校長的辦公室外，另也當交誼廳、醫務室、體育器材室和學生福利社的地方。

創校的第一年，可以說是所有學校的活動，都在男生宿舍區域中進行，包括教學、實驗、圖書、閱讀、課業、溫習、討論、膳食、教師們生活起居……等，都在男舍第一幢到第七幢。尤其在第七幢也開始上大學生入學的第一課。



1955 年 11 月，本校開學時，圖書館業務隨之展開，成立之初，因多處館舍尚未建築，故暫假男生宿舍第七棟作為辦公地址及供讀者借閱與閱讀的空間。當時為便利教學及養成學生之榮譽感，即採用進行完全開架制度，使讀者得以自由進出書庫，選擇所需書籍。有關實驗(化學)也是

在男生宿舍第 3、5 棟樓下上課。東海第一個聖誕節聚餐，也是在男舍第二棟進行。甚至於還有教職員的眷屬暫居於男生宿舍。

其實，1955 年第一批男生宿舍建築 1 到 8 幢(由榆華營造廠負責)，1956 年 1958 年第二批所完成男生宿舍建築 9 到 16 幢(但缺 11 幢)。1955 年第一批女生宿舍建築 5 到 7 幢，第二批 1 到 11 幢建築是在 1955 到 1958 年間完成(由大陸營造公司負責)。

住宿舍有一段時間的同學，不知道大家有沒有注意到男、女生宿舍的幢號碼編排方式，並不是依照地理位置的順序呢？還有男、女生宿舍的建築風格又是長得什麼樣的呢？其實，男、女生宿舍並不是一次就蓋好這麼多幢的。草創期總共分為三個時期，而大家現在所住的男生宿舍 1、2、3、4、5、6、7 幢與女生宿舍 5、6、7 幢就是在最早的第一期所建的！

男生餐廳及伙房兩幢是在 1958 年完成，而女生餐廳是在 1970 年才完成的。男、女生宿舍的特色是具有曲折迴廊(真的是非常的曲折)，讓同學們可體會出有柳暗花明又一村的感觸。男生宿舍當初的號碼編排方式是以先蓋好哪一棟，就先為它編號，只是完全按照南北向先(奇數)，而東西向後(偶數)的順序編號。女生宿舍當初的號碼編排方式是以先蓋好哪一棟，就先為它編號，並不是完全按照順序編號的，所以有時候可能大家會發現，明明就只是隔壁棟號碼數目，為什麼一個在東、一個在西呢？



二、辦公(行政)大樓

建校早期，從約農路向校內走來，辦公大樓(後稱行政大樓)才是學院

區的起點。陳其寬建築師設計及林澍民先生繪製施工圖，陳其寬先生所採行抵石子工法，由大陸工程營建公司負責建造。其思維的觀點是把原本的行政大樓，看成東海早期建築物的重要指標，一樓似乎只有一面牆和幾根柱子撐著二樓的建築物，而二樓又是一大片透明的玻璃格子窗。整個視線可穿過柱子和像屏風似的牆面，隱約可發現後面兩條不明確的迴廊。在簡單的幾何線條中，空間產生了穿透和流動，隨著步伐的韻律和節奏，通往文理大道，注入濃郁的人文情懷。



東海大學主要的校區，包括辦公(行政)大樓、圖書館與教學區，一向都安排在很裡面。首幢辦公大樓於 1955 年底開工興建，終於在 1956 年春天就完成了。從 1953 年台北成立的辦公處開始，1955 年秋天先遷移至台中市政府，再遷入本校男生宿舍，才遷移至學校正式的辦公大樓。本校行政大樓不像其他學校都擺在校門口附近，而優選在學院區的最前面、最顯眼的地方。尤其辦公大樓前面的四棵大榕樹，後來給人感覺就像傳統的古老建築一般，讓人直覺這就是一幢最重要的建築物—辦公大樓。辦公大樓的設計，典型反映出東海大學校園的規劃主題—「空間的穿透與流動」，其視野極為優美。先前辦公大樓一樓挑空，迎面的立面則是一道上白下灰的牆(後來有加個重要的佈告欄)，必須迂迴婉轉的繞道另一面去，才能看到上樓的階梯，但在梅校長時，已在樓梯兩側各加一間辦公室。二樓除校長辦公室外還有會議室、秘書室及會客室，外後掛有「有教無類」匾額，這是西屯區居民所贈。外前掛有「東海大學」匾額，字是監察院長于右任先生的墨寶，匾額則是請鹿港名匠雕刻，為東海大學重要文物之一。左側(東廂，文理大道的下方)是教務處、訓導處、勞作室，右側(西廂，文理大道的上方)是會計室、總務處、電話機房。早期聳立在

行政大樓下方的升旗台，是東海師生每天清晨聚集之處。

三、文學院

東海大學文學院的動工是在 1955 年 5 月 5 日，是教學區第一個出現的建築體。由陳其寬先生設計及林澍民先生繪製結構工程圖，兩人共同完成建築物的營造施工圖，陳其寬先生所採行抵石子工法，並由大陸工程營建公司負責建造。其設計正彰顯聯董會執行秘書長芳衛廉博士於 1952 年提出「我所欲見設於台灣之基督教大學的形態備忘錄」中，關於校舍的基本概念：「這所大學的校舍應該樸實無華，而要具有特色，是實用而不虛飾，它不僅由現實的條件所決定，更應與周圍景觀及環境相配合。更希望這所大學未來能得到當地人士的支持。此一校舍在各方面都要適合其所屬的環境。」1955 年 12 月底，文學院完工落成。

文學院有座高大的台基，是圍攏著主體建築物。台基採用大肚山河床的鵝卵石，在精挑細選與細緻作工下，巨大莊嚴的台基表面上，浮現出粒粒皆清楚又細膩溫柔的鵝卵石。走上文學院的台階，可以看清在中國傳統的合院格局中，利用迴廊與窗戶的穿透，呈現一種具有開放的空間感。創校初期，文學院兩側(東、西廂)是教室，分擔校內所有的教學與活動，正樓的一、二樓部分，分別是系辦公室及大教室用。如：203 教室成為臨時禮堂，演講教室、宗教集會、師生聚餐、首次校長交接等活動都在此舉行。文學院是東海大學教學區於 1956 年春天最早完成的建築物，因為當時教學區還有其他建築在動工興建中，皆尚未完成。它為開放式的樸素唐式四合院(走廊)建築，事實上是ㄇ字型(只有三個學系：中文、歷史、外文)的三合院。文學院完工後，當時所有課程均在此處和男生宿舍進行。



文學院是仿唐式四合院建築，圓形廊柱、灰瓦、屋簷、清水紅牆、迴廊及台基，散發出傳統中國建築古色古香的特色。進口處有三川門、玄關，文學院入口階梯和玄關旁栽種的是艷麗的紫薇花。院落中間有庭園，文學院種修整成圓圓的日本鳳尾竹，可以遮掩步道，不僅可以遮蔽音量及美觀，更符合了中國傳統的園林造景概念—內斂含蓄、難以一眼望穿；更可降低僵硬步道對天井造成的景觀切割。文學院的迴廊極為精緻，在溼熱的南方，既屬室內又屬室外的過度空間，不僅通風好，而且遮陽避雨。文學院的柱子為圓形的，柱子使用檜木，柱子下面為防潮濕腐爛，特地墊了水泥的底。迴廊的柱子不用一根釘子，全用傳統木片榫栓工法。院落之間的配置關係經過了相當的考量，學院之間的距離約為 35 公尺左右，在物理學上正是傳音 0.1 秒的距離，此距離使院落間的噪音不會互相干擾，但又不會失去空間的親和感。文學院外圍圍牆的台基，是使用大肚溪河床的鵝卵石鋪砌而成，代表著圓融和感性；文學院四面外牆有鋪設完整的台基。榕樹下的石桌提供學生乘涼休息和談心的角落，亭亭玉立的洋玉蘭已有 2 層樓高，洋玉蘭、桂花、紫薇、鳳尾竹和大榕樹，是文學院院落中的植栽。文學院外圍種鳳凰花、相思樹和竹林，讓人極為懷念。

四、理學院

東海大學理學院的動工是在 1956 年 6 月，是教學區第二個出現的建築體。由張肇康先生設計及林澍民先生繪製結構工程圖，兩人共同完成建築物的營造施工圖，張肇康先生就採行清水混凝土方式，並由大陸工程營建公司負責建造。理學院亦為開放式的樸素四合院建築，是東海第二期工程的建築物，為了節省營造工程設計費，其結構與文學院建築有似於兄弟般建築物，於 1957 年暑期完成，並於 11 月 2 日與圖書館一期完工，同時舉行落成奉獻典禮。它類似於文學院建築架構，只是在正樓與東廂增加地下室，約增加有 30% 的使用空間²，化學工程學系使用後側方另建的機械及單元操作實驗室，1957 年 10 月由屏東唐榮鐵工廠捐贈，

² 因由三個學系使用，主要是作實驗室用：西廂物理學系(地面標黑色)平房、東廂化學系(地面標紅色)有兩層、正樓生物學系(地面標綠色)有三層。

於 1959 年 3 月完工，1960 年化工實驗工廠與機械實習工廠相繼完工。



理學院仍有正樓、兩側(東、西)廂房，進口處有三川門、玄關，大小、尺度、寬度都符合中國四合院的要求。理學院的中樞建築，原先規劃為生物大樓，與文學院一樣地，院落之間的配置關係經過了相當的考量與規劃。整座學院擺置於台基上，台基的構想是來自於日本宮城的台基意象，文學院為陳其寬先生設計，其台基使用大肚溪的鵝卵石鋪砌而成，但貝聿銘等有關人士認為太粗糙，之後的理學院就由張肇康先生負責，張肇康便花兩萬多美金採用北投觀音石作其台基，這也許可能因與文學院方向相反，雖有通風設施，但仍造成理學院地下實驗室通風不良的結果。

理學院正面與台基，是採用北投觀音石，看起來宛似日本宮殿。陳其寬先生建議，把前面的草坪刻意內縮，好讓人步行於大道上，感覺不出理學院比文學院的容積有增加三分之一，尤其是理學院的實驗室設計，必須符合當代科學的要求，除採用隔音器材外，還要重視實驗室安全與燈光的設備。院址座位置離文理大道略遠，預留出一塊草坪，可供校內師生有個共享的活動空間(mall)。院落中間有庭園，可栽種修整成圓圓的日本鳳尾竹、樟樹、榕樹，其功能與文學院一樣的，可以遮掩步道；四周有迴廊與檜木柱子及水泥底座，亦與文學院的功能相似，只是柱子改為方型，而文學院的柱子為圓形的。有人說是「圓」象徵人文思想的圓融，「方」則象徵科學理論的方正嚴苛；另一說則是製作文學院的柱子時，還相當的講究，使用人工將柱子刨成圓的，而作理學院的柱子時，已經不那麼講究了，就直接刨成簡單的方形而已，事實上是設計負責人的理念。



五、圖書館

(舊)圖書館是位於文理大道的起點，與行政大樓相對齊，它開啓了台灣圖書館界開架制度的新一頁。1956 年動工，張肇康先生就採行清水混凝土與清水紅磚牆方式，由大陸工程公司承包所興建，利用菲勒夫人捐款 5 萬美元的經費，由張肇康先生設計完成兩進的「正廳」，前進三跳，後進三跳，兩廳之間有廊道相通，一樓廊道可當辦公用，二樓廊道併入書庫用，其廊頂可供曬書用，因台灣春、夏季節較為潮濕，當時也沒有除濕機，有其必要。於 1957 年 11 月 2 日舉行落成奉獻典禮(第一期工程)。1958 年，由張肇康先生與陳其寬先生共同設計完成加建「兩翼(東、西側)」工程(第二期工程)。張肇康先生仍就採行清水混凝土方式，也由大陸工程公司承包所興建，年底完工先供教學(教室)用。正廳先進的三樓加開閱覽室。在體育館未完工以前，圖書館(舊)除了暫充大禮堂，兩翼暫時先作教室使用，而後才改為圖書及期刊及閱覽室用。



當時，東海大學圖書館的位置設計相當特別，位於教學區的中心、學院區的下方、辦公大樓的對面、靠近教堂。對一所大學而言，圖書館的一切，實在站著極為重要的份量。不僅圖書及期刊要豐富，而且其建築、位置及佈置也相當的重要。本校圖書館的設計是由張肇康先生為主，

而陳其寬先生爲副，共同於 1958 年完成，張先生所負責的圖書館主架構工程，於 1956 年動工，1957 年完成：前館部分有三層，包括辦公室、會議室、演講廳、閱覽室、研究室……等。後館部分有二層，包括主要的書庫與期刊(首先當大禮堂用，俟體育館建成後有新的大禮堂才改爲書庫)。前館與後館的一、二層皆有通道，不僅具有東方色調，而且非常實用。1957 年 5 月 7 日，胡適大師來校演講，就在圖書館二樓演講廳進行的。圖書館工程款 8 萬美金是由美國友人所捐贈。在圖書館設計方面特別要感謝美國 Peabody 師範大學的費士卓博士(Dr. William Ambrose Fitzgerald, 1906-1989)。費博士在 1958-1959 年間擔任美國安全總署台北分署圖書館顧問，1958 年費士卓博士到台灣來視察和指導台灣的圖書館事業，曾數度來東海有計畫地指導新圖書館的一切，包括建立良好的管理制度。當時，圖書館的空間配置相當特殊，尤其當時的館長沈寶環(1919-2004)博士開啓國內第一個開架式的圖書館，後館加上一個旋轉型樓梯使其能暢通，以便全校教、職、員、生皆可直接進入書庫找書、借書，而且東海大學沒有工友，其工作全由工讀生來完成。1958 年擴建圖書館兩側工程，才加入底部設計成有個荷花池及噴水口，於 1959 年完工。當時兩側建築物是先當共同課程的教室用，後來才改成接上圖書館主館，合併爲書庫及期刊室使用。

其實，陳其寬先生在設計草圖裡就有個荷花池。尤其圖書館一期工程完成後，配合圖書館二期所加建「兩翼」工程，深具的特殊特色是由故宮文淵閣轉變而來的綜合圖書館，因爲中國古代爲藏書處要防火，故如在文淵閣旁有個水池，圖書館用個很簡單長的小橋作爲入口，屋頂選用黑瓦，展現非常的樸素。



這就是想把現代主義和中國傳統建築相互結合在一起。陳先生說：「行政大樓很簡單，下面挑空，是因為在兩位建築師的構想裡，行政大樓是校區的真正校門，也是進入教學區的大門，亦成爲一個特殊意象。就是當你走到這個門時，不讓人一眼就看穿了裡面有什麼，所以迎面而來的是一道牆，等繞到旁邊後，發現原來裡面還有一個院子，而且應可看到遠處還有一幢圖書館，可是並不知道上面還有個 mall，等到快到文理大道上的時候，才發現原來上面還有這麼多的事情發生。順著 mall 上去，還有不同的學院。爲了達到這個效果，我特別在文學院與行政中心之間種了一大片樹林，目的就是不讓人一眼就看穿內部的情況。基本上，東海是一個以中國園林的概念來設計的，是內斂的，不是一眼能看穿的，不是一個景就能涵蓋的，相機照的只是一個景、是片面的，無法看到東海景觀的真正特色。真正要表達東海的情況，即使是錄影機也難表達出來，必須在裡面『遊』才能體會出它的變化。」其實陳先生所謂的「mall」，可看成爲「校園林蔭散步場」。

六、體育館

東海大學一項是重視文武合一的教育，因此特別重視體育館的建築。東海大學體育館的動工是在 1956 年 6 月，張肇康先生就採行清水混凝土與清水紅磚牆建築方式，是校門口進來第一個出現的極爲重要建築物。由張肇康先生設計及林澍民先生繪製結構工程圖，兩人共同完成建築物的營造施工圖，並由大陸工程營建公司負責建造。首先，藉由清泉崗裝甲兵部隊的優良推土機氣設備協助，即陸續順利完成田徑場、籃球場、棒球等體育場地後，立即開始動工興建體育館，它是一幢多功能的建築物。1958 年 3 月 13 日，體育館開放，吳德耀校長主持教員隊和女生代表隊的開球。體育館除了作爲體育活動的場地外，早期舉凡畢業典禮、月會、考試、耶誕舞會、電影欣賞、學校聚餐、……等大型活動，也都在體育館內舉行。

以約農路左邊的體育館爲例，當時是本校校內一幢最高大的建築物。可是我們在約農路上看，並不覺得它有高大的視覺感。然而當你走到近處再仔細看一下，就會發現它確實相當高大，約近七層樓的高度。

這完全是因為建築師張肇康先生利用一些地形及空間視覺的技巧，而所造成的景觀效果，尤其是體育館前的坡地及高大樹林。

張先生為了使體育館，在觀者看來不會那麼高大，不會讓人產生壓迫感，特別採用了幾個辦法：

1. 把它擺在下坡的地方。同樣的量體，擺在上坡或下坡，給觀者的感覺，完全不同。擺在下坡，看起來比較小。
2. 將體育館整個基體往下挖，可大大降低壓迫感。
3. 再把它拉遠一點，就會產生越遠感覺越小。
4. 體育館前的斜坡地種植溼地松，以達到遮掩效果。
5. 加上在大片的立面上，分割成幾個比較親切、零散的片段，使整個建築物在觀者的視覺上，並不是一個整體。

這種藉著擺置低遠處且下挖基地的處理方式，確實減低了建物的龐大感。同時在離建築物稍遠的地方，栽植一些松樹。使原本龐大的建築隱於松林之後，不但不顯突兀，稍不留意，甚至不覺它的存在。從這棟建築物中，我們可以看到設計者，確實花了不少的巧思。

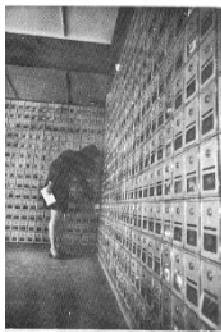


這座體育館是張肇康先生在東海設計的最後一件建築物，1958 年底體育館落成啓用，剛好可以做為首屆畢業生之畢業典禮場所使用。體育館的第一層(類似地下層)為室內使用正式比賽一處外，上有可資練習籃球場的球籃四個，樓上為大禮堂可容座位 1,000 人以上，設計中之舞台為活動式，可用作戲劇及音樂的演奏，此外還有體育組辦公室。張肇康先生依循著東海創校以來一直堅持的「以人為本」的理念，將這幢東海初期最高大的建築物變了一些戲法，使得它不會讓人覺得有壓迫感。選擇的

地點是因為早期東海學生的運動場與大型室內展示場，尤其首屆畢業典禮，就是在體育館的禮堂舉行，家長來參加子女的畢業典禮，進入校門口從約農路走來可以很容易就找到禮堂所在，可以說是校園規劃中的一項貼心安排。對整個東海校史發展而言，體育館可以說是相當具有代表性的建物之一。另外體育館的排水、通風、採光與視覺上的美觀設計，都可以看出當初張肇康設計師的用心。

七、奧柏林學生活動中心—銘賢堂

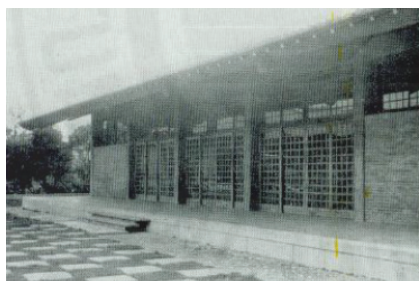
東海大學奧柏林中心的動工是在 1958 年 11 月 27 日，是學生活動中心區第一個出現的建築體。由陳其寬先生設計及黃雲騰先生繪製結構工程圖，兩人共同完成建築物的營造施工圖，陳其寬先生也採清水混凝土與清水紅磚牆建築方式，並由大陸工程營建公司負責建造。對早期東海人來說，是一個非常重要的建築物。當時每一位學生都住校，唯一對外聯繫的管道就是信箱間。東海是全國大學中第一個有郵局的大學，早期每一個同學都有屬於自己的信箱，而且信箱一定都是在郵局裡面，而郵局又是在學生活動中心裡，同學們下課，所有的人都會到信箱間取信，所以製造了一個彼此溝通與問候的環境，讓全校所有的同學或學校的教職員都會碰頭的環境。這是為什麼早期的東校園氣氛像個大家庭的主要原因之一。



奧柏林學生活動中心是陳其寬先生按歐洲歌劇院的造型而設計的，其建築經費是由奧柏林學院所捐贈的，包括由山西轉來的捐款。整個建築包涵了四小幢：禮堂、郵局、會議室及福利社食堂部，也是後來的銘賢堂、郵局、信箱間、學生書店、學生社團辦公室、會議室、食堂部與

福利社，這幢建築物將提供全校師生一個很好的課外活動場所。本是早期東海人匯集與聚會的場所，公路局台中到東海大學專線的終點站，也是東海人與人之間(師生、男女同學)互動最頻繁的時空。

東海與奧柏林學院的淵源，是爲了紀念和傳承在山西銘賢中學的精神，誠如首屆歷史學系畢業生王華玲同學在〈東海 東海〉一文中所說：「偏偏那時學校裏來了一批奧柏林學院的畢業生來教我們英文，他們不但認真地教我們書，還熱心地把美國生活文化介紹給我們。」(見 68.08.15《東海校友雙月刊》)他們對於東海早期外語教育的貢獻可謂良多。



下圖是奧柏林學生活動中心空照圖及早期的奧柏林學生活動中心照片：



伍、後記

自 1953 年，美國紐約中國聯合董事會準備在臺灣建校，並選定在台中大肚山興建東海大學校舍，就在二戰後這一個克難的時期裡，推出這樣具有規模的校園計劃，其本身原就已俱備引人注目的特質。何況在經

過美國聯董會芳衛廉秘書長與哈佛大學格羅佩斯教授一番曲折之後，才決定交由當時在美國建築舞臺初露頭角，且被視為國際建築界之中國人建築師的貝聿銘先生來負全盤東海校園規劃案之責任。雖然美國聯合董事會本希望是西式的高層樓房建築，而較不喜歡中式建築，但經由聯合基金會所聘請兩位建築師顧問：狄寶賽建築師與王大閔建築師的認同，終於可以接受中國的唐代建築。到 1954 年，聯合董事會才正式聘請旅美建築師貝聿銘(1917-2019)先生負責建築設計，經由貝聿銘與其助手張肇康(1922-1992)、陳其寬(1921-2007)兩位先生共同參與工程設計，初步設計工作在紐約進行，一切辛苦用心設計，就可獲得安慰。於是建築界的專家們對這計劃所期待之情景，更是可想而知！

這個計畫案，全由貝聿銘以及其兩位助理建築師張肇康先生及陳其寬先生，所共同策劃出來之東海大學校園建築工程計劃，據說其觀念乃是貝聿銘先生脫胎於在哈佛唸書時名建築師格羅佩斯教授的指導下，所設計之上海東華大學計劃。若探究其實質的東海校園計劃手法，據說本質上仍是採用傳統義大利巴洛克式的園林學院軸線格局，其中分別占於文、理大道兩端的魯斯紀念教堂(1963 年落成)與文理大道鐘樓(1965 年完成)間，正是這條主軸的端景。而最有創意的部份則是其獨特的尺度運用，寬鬆分散的佈局，使得整個校園瀰漫於濃郁林蔭、庭院、台階、環境一致的悠閒氣息中，以及選用傳統唐式建築形態來顯示出學院區建築物的手法。

對於當時環境時空尚無餘力於探討規劃問題的臺灣當地的建築人員來說，這樣的一個創新計劃確實給當時國內建築界帶來了很大的震撼。這個震撼可以分從兩方面說明，其一當代建築技術層面的傳遞，其二則是建築型態方面的新啓示。

其一就技術層面而言，東海大學校園建設計劃給臺灣提供了比先前建設情景更進一步的刺激，因為它不僅只是如先前那樣單純地提供可資參考的實例而已，更重要的是它還吸收了許多當地有關的建築專家來一起工作，這種情形，可讓人想起柯比意之於巴西的建築師。這些人員，包括有林澍民、方汝鎮……等，像方汝鎮建築師，雖然過去在學校作學生或助教之時，對現代建築也曾有過接觸，但是在張肇康及陳其寬的領

導下，開始了他們另一層次的建築經驗，方建築師所述：「…跟張肇康和陳其寬兩位先生一起工作，這對我而言，是一個很重要的轉捩點。我真正認識建築，可以說是從這時候開始…他們對於材料的了解，對於細部在空間上表現的敏銳與執著，對於空間的掌握和全神貫注的經營，這完全是以前我們在圖板上，從未經驗過的…」。

其二則是建築形態的問題，貝聿銘回應如何以現代主義的觀念來表達中國唐式建築這個問題，基本上顯然與其哈佛大學的同班同學王大閔有著相類的看法，兩人同是偏向於利用本土的材料，用現代的感覺來構組出具傳統意味的空間，正如文學院、圖書館、辦公大樓、理學院……。

貝聿銘建築師按照該計劃是先由紐約建築事務所委託負責東海大學校園規劃案的建築設計草圖，而後由台灣東海大學尋找當地的營造公司負責校園規劃案的建築營建施工，同時由學校負責簽約、發包、採購、監督、驗收。因此，本校董事會的建築委員會於 1954 年 3 月 8 日開會時，要求先請聯合董事會芳衛廉秘書長與在新加坡的美國范哲明建築工程師聯繫，邀請他擔任整個建築工程的督導任務。並按范建築工程師的建議於 11 月 1 日公開徵求委託台灣本地建築師繪製施工圖與營造公司，進行建築工程的招標與動工。應徵台灣本地建築師繪製施工圖有三位，經建築委員會於 1954 年 12 月 14 日開會討論結果，由林澍民建築師通過並簽約，依合約於次年進行繪製建築營造工程的施工圖。經過一年多，因對本地林澍民建築師繪製施工圖反應不佳，由范哲明建築師提出於董事會時報告，而後告知貝聿銘先生，寄望能加以改進。

於是，貝聿銘先生只好將其手下兩名中國建築師，分別派駐東海大學工地，做好督導工作。1956 年 8 月以後，先派張肇康建築師來校，而後 1957 年 9 月繼派陳其寬建築師由美來校，共同合作負責監督後續工程的進行，兩位也正式成為學校的督導工程師。因林澍民建築師於 1956 年 6 月中離開，而范哲明建築師也於 1956 年 6 月中提出退休，返回美國。後來兩人的工作回歸學校總務處單位，並由學校建築工程處，正式於 1956 年 8 月聘請方汝鎮建築工程師，負責繪製營造工程的施工圖，並聘黃雲騰先生為工務員負責製圖監工。另聘孟慶宏先生為工程處的工程管理師兼辦公室主任。1957 年底方建築師離職，其製圖工作回歸學校總務處。

東海校園在整個規劃包括圖書館、文學院、理學院、辦公大樓及工學院時，正是仿照唐代這種木構四合院式的設計，展現出唐文化的寬弘氣象，無限優美。貝聿銘先生對東海大學校園建築、設計所付出的心血，全因恩師格羅佩斯的關係，可說完全是奉獻給東海大學，像魯斯紀念教堂(Luce memorial chapel)的設計，他未拿一文設計費。貝氏非常關心整個校園設計、規劃與建築，依東海校史資料他個人曾來東海五次，分別於1954年、1956年、1958年、1963年、1968年(若加上1953年來台，共有六次)。第一次1954年2月來擔任校園設計競圖的評審。第二次1956年7月來視察第一期工程完成事項。第三次1958年11月1日特別專程帶來魯斯紀念教堂的木造模型，並向董事基金會說明此教堂建築，但可惜被基金會否決了，而後只好改為鋼筋混凝土建造教堂，並把動土時日延至1962年10月，其詳情請見東海大學圖書館訊第165期。第四次1963年11月來視察教堂完工及落成奉獻。第五次1968年來做最後東海校園設計與建築的巡禮，包括最後第三個學院—工學院的興建完工，以便向美國紐約聯董會結案。

東海校園秉承這種無限開拓和所融入的唐代精神，以盛唐古式建築為藍本，興建一座氣魄宏偉、完整莊嚴的校園叢林，以期中華民族文化在本校繼往開來。

主要參考資料

黃健敏，《貝聿銘的世界》(臺北市：藝術家出版，1995年)。

梁碧峯，《細說東海早期風華》(臺中：東海大學圖書館，2017年)。

曾淑正主編，《台灣營造業百年史》(臺北：遠流出版事業股份有限公司，2012年)。

菲力浦·裘蒂狄歐(Philip Jodidio)，珍妮特·亞當斯·斯特朗(Janet Adams Strong)，李佳潔、鄭小東譯，《貝聿銘全集》，電子工業出版社，2012年。

手稿整理

徐復觀教授《中國藝術精神》*手稿整理系列(九)：

釋氣韻生動

謝鶯興**

說明

本文係進行手稿與單篇發表的文章(簡稱「論文」)及彙整為《中國藝術精神》(簡稱「專書」)等三類的內容比對。

單篇論文是在 1964 年的 9 月 20 日、10 月 5 日、20 日，分別以〈釋氣韻生動〉，分上、中、下三次，刊登在《民主評論》第 15 卷 17 期至 19 期。

現存的手稿有三種。手稿一、手稿二是寫在稿紙，手稿三是單篇論文剪下貼在白紙再修改的，三種的篇名都相同。

為呈現手稿一、手稿二、論文、專書之間的差異，仍採用幾種符號作標記，儘可能以兩種為限，以【】符號，標示手稿一、手稿二、論文與專書之間有文字上的差異。有必要時，再用〔〕符號表示其間另有差異。各符號標示的文字差異，仍標上附註序號，並如實地詳細記載其間文字的不同於附註中，以備有意研究者能立即掌握手稿的內容與論文、專書間的差異。遇手稿塗改難以辨識時，則以「■」標示。

【第三章、釋氣韻生動】¹

【第一節、前言】²

南齊謝赫，除了陳姚最【(註一)】³的《續畫品錄》上，記有【對他

* 編按，本手稿整理系列已完整彙編出版，陳惠美、謝鶯興整理《徐復觀教授《中國藝術精神》手稿整理彙編》乙書。本期館刊未刊登之部分，歡迎閱覽此新書。

** 東海大學圖書館退休館員。

¹ 按，手稿三、專書此章篇名的 8 字，手稿一作「釋氣韻生動」5 字，但第一頁(類似封面性質用，另題「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」)，手稿二作「釋氣韻生動」5 字，論文作「釋氣韻生動」5 字。

² 按，手稿三、專書此節名稱的 5 字，手稿一、手稿二、論文作「一、前言」3 字。

³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註一」2 字，手稿一無。

的作品所作的一段】⁴評論外，其生平都無從查考。但他却留下了《古畫品錄》一卷，主要乃品第二十七個畫家的優劣【(註二)】⁵，【而將其】⁶分爲六品。在其序論性質的一段【文章】⁷中，有下面幾句話：

「雖畫有六法，罕能該盡。而自古及今，各善一節。六法者何？一【曰】⁸氣韻生動是也【(參閱註二)】⁹。二【曰】¹⁰骨法用筆是也。三【曰】¹¹應物象形是也。四【曰】¹²隨類傳影是也。五【曰】¹³經營位置是也。六【曰】¹⁴傳移模寫是也。」

我國正式的畫論，或當以張彥遠《歷代名畫記》中所保存的【晉】¹⁵顧愷之的《論畫》爲最早。但以簡單地文字，說出一個完整地輪廓，構成一個素樸地系統，【夔】¹⁶定中國爾後畫論基礎的，則不能不首推上面所引的謝赫的六法。所以宋郭若虛的《圖畫見聞誌·論氣韻非師》項下謂「六法精論，【萬古不移】¹⁷」。這話雖然說得有點【誇大】¹⁸，但亦由此可以想見其影響之【大】¹⁹。

【六法中除傳移模寫，是以臨】²⁰模他人的作品，【以】²¹作技巧上的學習【方法，與創作〔無直接關係〕²²外，其餘五種】²³，可以說是創作

⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 10 字，手稿一作「他的一段作品的」7 字。

⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註二」2 字，手稿一作「註一」2 字。

⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁷ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一、手稿二無。

⁸ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

¹⁰ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹¹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹² 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹³ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹⁴ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

¹⁶ 按，手稿一、手稿二、手稿三、論文此 1 字，專書作「尊」字。

¹⁷ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿二因破損而缺。

¹⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「太過」2 字。

¹⁹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二因破損而缺。

²⁰ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 11 字，手稿二因破損而缺。

²¹ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

²² 按，手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「無關」2 字。

²³ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 15 字，手稿二因破損而缺。

時【構成一件作品】²⁴的五種基本因【素；因之，五者間應當有其內在地】²⁵關連。但是，謝赫本人對此種關【連，既未作進一步地說明；而〔對各法的內容，亦未】²⁶作具體地闡釋。〕²⁷六法中的氣韻生【動，乃最重要，而又最不〔容易〕²⁸理】²⁹解的。【亦未作其他地闡釋。】³⁰我國過去對名詞的使用，既不十分嚴格；【而】³¹許多人提到此一重要詞句時，也多【只作片斷地表詮】³²。本來，藝術的意境，只能由體認而得；其表現為語言，【也常是簡單地形式】³³。但體驗的東西，【在今日若不經過】³⁴知識地分解，【究不易使】³⁵一般人作真切地把握。何況有清中葉以後，知識分子受到餽訂考據的學風，及現實主義的時風的激盪，在精神上，與古人的藝術精神，更不相銜接。所以在畫論方面，也愈來愈趨於膚淺。近代日本人士方面，對此一問題，作了不少的研究；尤以金原省吾氏《支那上代畫論研究》一書【（註三）】³⁶，工夫下得最深；對這些問題，分析得最細密。但他因對氣韻的氣，及「骨法用筆」的骨法，有了誤解，【因】³⁷而把問題的重點，安放在骨法用筆上面，這似乎走入了歧途。至於西方有人以六法起源於印度的 Sadanga【（註四）】³⁸；由這種望文生義的附會，亦可【以】³⁹了解真正把握此一問題之不易。本文的目的，乃在對六法中的氣韻生動，作一番比較詳細地考查。我覺得此語的含義明，則不僅六法的全義亦因之而明；並且中國繪畫的精神、特性，亦可由此而把握到一

²⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一無。

²⁵ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 13 字，手稿二因破損而缺。

²⁶ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 19 字，手稿二因破損而缺。

²⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 14 字，手稿一作「六法的具體內容，未曾作任何解釋」14 字，但又塗抹掉。

²⁸ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「容」字。

²⁹ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 12 字，手稿二因破損而缺。

³⁰ 按，手稿一此 8 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

³¹ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

³² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「是片斷地提到」6 字。

³³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 8 字，手稿一作「常常是簡單地」6 字。

³⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「不經」2 字。

³⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「究使」2 字。

³⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註三」2 字，手稿一作「註二」2 字。

³⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

³⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註四」2 字，手稿一作「註三」2 字。

³⁹ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二無。

個梗概。

不過氣韻生動一語，不僅後來隨時代的不同，隨作者的不同，而將其意義【多少】⁴⁰有所引伸、移轉。即在謝赫自己所著的《古畫品錄》中，當應用到作品的品第時，似亦缺少顯明地界定。蓋中國文化傳統中，本無下定義的習慣；而六朝人因注重修辭太過【的關係】⁴¹，常【將字句作象徵性地】⁴²使用，【致使】⁴³語意更容易矇矓。【但氣韻生動這句話，如後所述，是積累了當時許多人的體驗，始能出現的一句話；它是作為藝術自身的一種存在，而被謝赫加以陳述；並非謝赫把它當作自己的思想而加以陳述的。其本身所具有的確切內容，不關係於陳述的方式如何而有所損益。今日】⁴⁴要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。其方法，只有先把出現【「氣韻生動」】⁴⁵這一觀念的時代背景，弄個清楚、明白，在廣義、狹義的時代背景中來確定此語所含的內容。因為它的內容，本是由當時的廣義、狹義地背景所賦予的。

【第二節、書(字)與畫的關係問題】⁴⁶

中國的繪畫，雖可追溯到遠古；但對繪畫作藝術性的反省，因而作純藝術性的努力與評價，也和文學、書法一樣，還是東漢末年，下逮魏晉時代的事情。談到繪畫，首先應打破傳統的書、畫同源，或書出於畫的似是而非之說【(註五)】⁴⁷。從我國【龍】⁴⁸山期、仰韶期的彩陶，以逮殷代的青銅器，其花紋的情形，在今日猶可考見。【這可以說是今日能夠】⁴⁹看到的中國最古的繪畫。彩陶文化期的花紋，多彩多姿；【而】⁵⁰青銅器

⁴⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁴¹ 按，手稿一此 3 字，手稿三、專書、論文無，手稿二雖有但又塗抹刪去。

⁴² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 8 字，手稿一作「常因象徵性地字句」8 字。

⁴³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「而」字。

⁴⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 101 字，手稿一作「這句話，是由當時許多人的體驗之積累，始能出現的一句話，它本身是對於當時藝術的一種存在，加以陳述，其中本身是有其確切地內容、知識」57 字。

⁴⁵ 按，手稿一此 4 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此 4 字但又塗抹刪除。

⁴⁶ 按，手稿三、專書此節標題的 12 字，手稿一、手稿二、論文作「二、書與畫的問題」7 字。

⁴⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此「註五」2 字，手稿一作「註四」2 字。

⁴⁸ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「半」字。

⁴⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一作「這是今日可以」6 字。

的花紋，威重神秘；但兩者皆係【圖案地、】⁵¹抽象地性質，反不如【原始】⁵²象形文字之追求物象。一直到戰國時期，才有一部分銅器上的狩獵、動物的花紋，帶有活潑地寫實意味。由這種古代實物的考查，可以明瞭我國的書與【畫】⁵³，完全屬於兩種不同的系統。由最早的彩陶花紋來看，這完全是屬於裝飾意味的系統；它的演變，是隨被裝飾物的目的，及關於此種目的的時代文化氣氛而【推動】⁵⁴。所以它本身沒有象形不象形的問題。例如把這類花紋應用到衣服器物上面，以表示服用者的不同身份，這依然是對被裝飾的對象，【由裝飾的象徵性而賦與以當時所要求的意味。各時代所要求的意味或者不同，但其屬於】⁵⁵裝飾的基本性格，【却毫無改變。其中可以象某種物形，也可以不象任何物形】⁵⁶。由甲骨文的文字來看，這完全是屬於幫助【並】⁵⁷代替記憶的實用系統；所以一開始便不能不追求人們所要記憶的事物之形。等到約定俗成之後，便慢慢從事物之形中解放出來，以追求實用時的便利。【文字的演變，完全由便於實用的這一要求所決定。所以文字與繪畫〔的發展〕⁵⁸，都是在兩種精神狀態及兩種目的中進行。】⁵⁹何況我國六書中指事的起源，沒有人能說它會晚於象形。例如指事中的「一」、「上」、「下」等字的指事，是象意的，是爲了幫助【並】⁶⁰代替記憶的，決不同於裝飾性的抽象。【並且】⁶¹因造字之始，即有指事的方法，即可【斥】⁶²破由象形【文字】⁶³而來的文字

⁵⁰ 按，手稿一此 1 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

⁵¹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁵² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁵³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「繪」字。

⁵⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「演變」2 字。

⁵⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 36 字，手稿一作「而賦與以時當所要求的意味，其爲」14 字。

⁵⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 23 字，手稿一作「毫無改變，可以象某物形，也可以不象某物之形」19 字。

⁵⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁵⁸ 按，手稿三、專書此 3 字，論文無。

⁵⁹ 按，手稿三、專書此 47 字，手稿二、論文此 44 字，手稿一作「這是它以後演變的線索」10 字。

⁶⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁶¹ 按，手稿一此 2 字，手稿三、專書、論文無，手稿二雖有但塗抹刪除。

⁶² 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「指」字，手稿二原作「指」字，再塗改爲「斥」字。

是與繪畫同源，或出於繪畫之說【之謬】⁶⁴。由此可以斷言，書與畫完全是屬於兩個不同的精神與目的的系統。《周禮》將繪畫之事，統於〈冬官〉。而〈春官〉外史則專掌書令；這正反映出古代書畫本屬兩個系統的遺意。

書畫的密切關連，乃發生在書法自身有了美地自覺，成為美地對象的時代；這依然是開始於東漢之末，而確立於魏晉時代。【而】⁶⁵其引發此一自覺的，恐怕和草書的出現有關係。因為草書【雖依然是適應簡便的要求，但因體勢的流走變化，易於發揮書寫者的個性，便於不知不覺之中，成為】⁶⁶把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。由草書【的藝術性】⁶⁷而推及其他各體，乃至推及古代【文字。所以在歷史中最先在書法上受到藝術性地欣賞的，當為後漢章帝時杜度的章草；由此流衍而為崔瑗的草賢，張芝的草聖。竹林名士，皆善草書或行書，因與其性情相近〔註六〕】⁶⁸。而】⁶⁹張彥遠的《書法要錄》，【一開始便錄有】⁷⁰後漢趙一的《非草書》。【非草書，是對草書加以非難。他對草書要加以非難，是因為當時人學習草書的風氣，幾乎代替了經學的風氣。趙氏認草書為「示簡易之旨，非聖人之業」。可是一般人，受了杜、崔、張的影響，引起了學習的狂潮。「鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，〔晷〕⁷¹不暇食。十日一筆，月數丸墨。領袖如皂，唇齒常黑。雖處以坐，不遑談戲。展指畫地，以草劇壁。臂穿皮刮，指爪摧折。見鯁出血，猶不休息。」而「草書之人，蓋伎藝之細者耳，鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。」這可以說是無用之物；所以他勸大家把這一番精力，應「用之彼七經」和「稽曆協律」這一方面。由此不難窺見自杜度的草書成功後所引起的對草書的欣賞與學習的狂潮。我以為書

⁶³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁶⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

⁶⁵ 按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字但又塗抹刪除。

⁶⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 40 字，手稿一「是」字。

⁶⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

⁶⁸ 按，手稿三、專書此 2 字，手稿二、論文作「以上參閱陳思《書小史》卷三--四」12 字。

⁶⁹ 按，手稿三、專書此 72 字，手稿二、論文此 84 字，手稿一作「所以」2 字。

⁷⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一作「係開始於」4 字。

⁷¹ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二作「仄」字。

法是在此種狂潮中才捲進了藝術的宮殿。書法】⁷²從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。加以兩者使用筆墨紙帛的同樣工具；【而到了唐中期以後，水墨畫成立，書與畫之間，更大大地接近了一步，】⁷³於是書畫的關係，便密切了起來；遂使一千多年來，大家把兩者本是藝術性格上的關連，誤解為【歷史】⁷⁴發生上的關連。

【即使在藝術性的關連上，後來許多人，以為要把畫畫好，必先把字寫好的看法，依然是把相得益彰的附益地關係】⁷⁵，說成了因果上的必然地關係。書與畫的線條，雖然要同樣的功力；但畫的線條，一直【在】⁷⁶吳道子晚年的「如蓴菜條」出現以前，都是勻而細的，有如「春蠶吐絲」【的線條】⁷⁷；這和書的線條，【也】⁷⁸是屬於兩種型態，自然須要用兩種技巧。事實上，固然許多人善書同時【也】⁷⁹善畫；但吳道子本來是「學書於張長史旭，賀監知章。學書不成，因工畫。」【(註七)】⁸⁰而元代四大畫家之一的倪雲林，據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」【在元以前，有許多名畫人在自己的作品上多不署款，或把自己的名字寫在不易被人注目的地方，主要這是怕不很高明的字破壞了自己畫面的關係。我在這裏】⁸¹不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。【〔沈顥《山水法》在〈落款〉項下謂「元以前，多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。」這即足以證明繪畫的成就，原與書

⁷² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 274 字，手稿一無。

⁷³ 按，手稿三、專書此 27 字，手稿一、手稿二、論文作「及線條的同樣基本手法」10 字。

⁷⁴ 按，手稿一、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿二無。

⁷⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 45 字，手稿一作「不過後來許多即使是從藝術上認定書畫關連的人，以為要畫好畫，必先寫好字，這是把相得益彰的關係」42 字。

⁷⁶ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「到」字，手稿二先寫「到」字，再改爲「在」字。

⁷⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

⁷⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁷⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

⁸⁰ 按，手稿三、專書、論文此「註七」2 字，手稿一作「註五」2 字，手稿二作「註六」2 字。

⁸¹ 按，手稿三、專書、論文此 64 字，手稿一無，手稿二作「我在這裡」4 字。

法並無關係。〕⁸²宋以後，有一部份人，把書法在繪畫中的〔意味〕⁸³強調得太過，〔這中間實含有認為書法的價值，在繪畫之上，要借書法以伸張繪畫的意味在裡面。這便會〕⁸⁴無形中忽視了繪畫自身更基本的因素，是值得重新加以考慮的。〕⁸⁵

【第三節、玄學的推演及人倫鑒識的轉換】⁸⁶

現在要追問的是，在中國人【的】⁸⁷心靈裏，所潛伏的與生俱來的藝術精神，何以一直要到魏晉，才在文化中有普遍地自覺，【此時始】⁸⁸賦與很早便已存在的藝術作品以【獨立地價值】⁸⁹，並意識地推動當時的【純藝術】⁹⁰活動呢？先簡單地答覆一句，這與東漢以經學【(註六)】⁹¹為背景的政治地實用主義的【陵替，及老莊思想的抬頭】⁹²，有密切地關係。【老莊思想，尤其是莊子的思想，如前章所述，實際即是藝術精神；則魏晉玄學對藝術的啓發、成就，乃很自然之事。所以這裡對魏晉玄學，應先作一簡單地考查。】⁹³

《世說新語·文學第四》中有一條註謂袁宏「以夏侯太初(玄)、何平叔(晏)、王輔嗣(弼)為正始【名士】⁹⁴。阮嗣宗(籍)、嵇叔夜(康)、山巨源(濤)、向子期(秀)、劉伯倫(伶)、阮仲容(咸)、王濬沖(戎)為竹林名士。裴叔則(楷)、樂彥輔(廣)、王夷甫(衍)、庾子嵩(【數】⁹⁵)、王安期(承)、阮千里(瞻)、

⁸² 按，手稿三、專書此 51 字，手稿二、論文無。

⁸³ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿二作「地位」2 字。

⁸⁴ 按，手稿三、專書此 36 字，手稿二、論文作「因而」2 字。

⁸⁵ 按，手稿三、專書此 136 字，手稿二、論文此 102 字，手稿一無。

⁸⁶ 按，手稿三、專書此節標題的 16 字，手稿一作「三、人倫鑒識的轉換」8 字，手稿二、論文作「三、玄學的推演及人倫鑒識的轉換」14 字。

⁸⁷ 按，手稿三、專書此 1 字，手稿一、手稿二、論文無。

⁸⁸ 按，手稿三、專書此 3 字，手稿一、手稿二、論文作「而」字。

⁸⁹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「以在實用之外的獨立價值」11 字。

⁹⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「藝」字。

⁹¹ 按，手稿一此「註六」2 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

⁹² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 10 字，手稿一作「零替，老莊思想的復興」9 字。

⁹³ 按，手稿三、專書此 62 字，手稿一、手稿二、論文無。

⁹⁴ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「名學」2 字。

⁹⁵ 按，手稿一、手稿二、手稿三、專書此 1 字，論文作「獸」字。

衛叔寶(玠)、謝幼輿(鯤)爲中朝名士。」(【註八】⁹⁶)三種名士，不僅在時間上有先後，在性格上亦有異同。這些名士，【雖然都是】⁹⁷玄學的中堅人物；但概略言之，正始名士，【在思想上】⁹⁸係以老子爲主而傳以《易》義；這是思辨地玄學；乃由繁瑣地經學的反動而來。其中除夏侯玄有「規格局度」，爲世所重外(【註九】⁹⁹)，何、王在生活上都【非常】¹⁰⁰庸俗(【註十】¹⁰¹)。從【這些名士身上，】¹⁰²不能啓發出藝術精神。竹林名士，【在思想上】¹⁰³實係以莊子爲主，【並由思辨而落實於生活之上；這可以說是】¹⁰⁴性情地玄學。【他們雖形骸脫略，但都流露出深摯地性情。在這種性情中，都含有藝術的性格】¹⁰⁵。這是當時知識分子，在曹劉之爭，曹氏與司馬氏之爭，接著是八王之爭的殘酷現實夾縫中，想逃避此一殘酷現實，以希望得到精神上【的安息之地，而又未能真正得到的結果。他們對時代、對人生，都有痛切地感受】¹⁰⁶。阮籍是竹林名士中可以作爲範例的人物。《三國志·魏書》卷二十一〈王粲傳〉謂籍「倜儻放蕩，行己寡欲，以莊周爲模則。」《晉書·【阮籍傳】¹⁰⁷》謂：「籍本有濟世志。屬魏晉之世，天下多故，名士少有全者；籍由是不與世事，遂酣飲爲常。」《世說新語·德行篇》：「普文王稱阮籍至慎，每與之言，言皆玄遠，未嘗臧否人物。」但裴松之《三國志注》謂他「嘗登廣武觀楚漢戰處，乃嘆曰：『時無英才，使豎子成名乎？』」他這種鬱勃難平難言之志，發爲瓌詭特異的八十多首〈詠懷詩〉。而他對「天地解兮六合開，星辰隕兮日月頹」的情

⁹⁶ 按，手稿三、專書此「註八」2字，手稿一、手稿二、論文作「註七」2字。

⁹⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一作「雖皆爲」3字。

⁹⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一無。

⁹⁹ 按，手稿三、專書此「註九」2字，手稿一、手稿二、論文作「註八」2字。

¹⁰⁰ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「很」字。

¹⁰¹ 按，手稿三、專書此「註十」2字，手稿一、手稿二、論文作「註九」2字。

¹⁰² 按，手稿二、手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「這裡」2字。

¹⁰³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此4字，手稿一無。

¹⁰⁴ 按，手稿三、專書、論文此17字，手稿一作「並在生活上落實，這是」9字，手稿二原作「並在生活上落實，這是」9字，再塗改爲「並由思辨而落實於生活之上；這可以說是」17字。

¹⁰⁵ 按，手稿三、專書、論文此31字，手稿一作「其人皆常有藝術的性格，雖形骸脫略，但都露出審勢的性情」24字，手稿二原作亦同，再塗改增字爲「他們雖形骸脫略，但都流露出深摯地性情。在這種性情中，都含有藝術的性格」31字。

¹⁰⁶ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此31字，手稿一作「的安息之地的結果」8字。

¹⁰⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此3字，手稿一作「籍傳」2字。

形，【要求】¹⁰⁸「我騰而上將何懷」(【注十一】¹⁰⁹)。「騰而上」，即是對世俗的超越。他怎樣「騰而上」呢？莊子本人是【由】¹¹⁰靠虛靜的工夫；而阮籍則是模則莊周的遺躅。莊周的精神本來就是藝術精神。所以竹林名士，實為開啓魏晉時代的藝術自覺的關鍵人物。到了元康名士【(即中朝名士)】¹¹¹，則【由】¹¹²性情【地】¹¹³玄學【已經在門第的小天地中浮薄化了，演變】¹¹⁴而成為生活情調【地】¹¹⁵玄學。【這種玄學，只】¹¹⁶極力在語言儀態上求其合於「玄」的意味，實即求其合於藝術【形態】¹¹⁷的意味，【於是玄學完全】¹¹⁸成為生活藝術化的活動了。

其中，還有另外的一個主要因素，也是促成此一活動的力量。東漢末年，人倫鑒識之風大盛，其中最著者為郭林宗。據〈林宗別傳〉，他曾「自著書一卷，論取士之本末，行遭亂亡失。」(【註十二】¹¹⁹)後來，【劉劭】¹²⁰著了一部《人物志》，可以說是此一風氣下的【結晶】¹²¹。鍾會撰《四本論》，言才性同異(【注十三】¹²²)，也可以說是此一風氣的餘響。這種人倫鑒識，開始是以儒學為鑒識的根據，以政治上的實用為其所要達到的目標；以分【解】¹²³的方法，構成他們的判斷。而其關鍵之點，則在於通過可見之形，可見之才，以發現內在而不可見之性，即是要發現

¹⁰⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「只有」2字。

¹⁰⁹按，手稿三、專書此「註十一」3字，手稿一、手稿二、論文作「裴注引阮籍所作歌」8字。

¹¹⁰按，手稿一此1字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

¹¹¹按，手稿二、手稿三、專書、論文此5字，手稿一無。

¹¹²按，手稿一此1字，手稿三、專書、論文無，手稿二本有此字，後塗抹刪除。

¹¹³按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「的」字，手稿二原作亦同，再改為「地」字。

¹¹⁴按，手稿二、手稿三、專書、論文此16字，手稿一作「浮薄化」3字。

¹¹⁵按，手稿三、專書此1字，手稿一作「上的」2字，手稿二、論文作「的」字。

¹¹⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此5字，手稿一無。

¹¹⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹¹⁸按，手稿二、手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「而」字。

¹¹⁹按，手稿三、專書此「註十二」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十」2字。

¹²⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「劉邵」2字。

¹²¹按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「總結」2字，手稿二原作亦同，再改為「結晶」2字。

¹²²按，手稿三、專書此「註十三」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十一」3字。

¹²³按，手稿三、專書此1字，手稿一、手稿二、論文作「析」字。

人之所以爲人之本質。【要】¹²⁴從一個人的根源--本質之地，判斷出【一生】¹²⁵行爲的善惡。及正始名士出而學風大變；竹林名士出而政治實用的意味轉薄；中朝名士出而生命情調之欣賞特隆；於是人倫鑒識，在無形中由政治地實用性，完成了向藝術的欣賞性的轉換。自此以後，玄學，尤其是莊學，成爲鑒識的根柢；以超實用的【趣味】¹²⁶欣賞，爲其所要達到的目標；由美地觀照，得出他們對人倫的判斷。即是，在前一階段【的人倫鑒識】¹²⁷，實近於康德之所謂認識判斷；而竹林名士以後，則純趨於康德之所謂趣味判斷(【註十四】¹²⁸)。在中朝名士以前，此種趣味判斷，在人生中所表現之意味較深；而在中朝名士以後，尤其是到了江左，此種趣味判斷在人生中所表現之意味較淺；但其流行則更爲泛濫。因爲此時的玄學，已脫離其原有的思想性，而僅停頓在生活情調之上。爾後玄學之思想性，反須從佛學方面吸取新地源泉。當時【門第中的人物】¹²⁹，對於這類趣味判斷，實在費了不少的心力。由下面的材料，即可窺見一般：

「時人欲題目高坐(僧名)而未能。桓廷尉(桓彝)以問周侯(周顗)；曰，可謂卓朗。桓公曰，精神淵箸。」(《世說新語》卷中之下〈賞譽第八〉頁四)

【「王平子與人書，稱其兒風氣日上，足散人懷。」同上

「世目周侯，嶷如此山」同上頁五

「王丞相辟王藍田(王述)為掾，庾公問丞相，藍田何似？王曰真獨簡貴，不減父祖，然曠澹處，故當不如爾」同上頁二十】¹³⁰

上面【第一條】¹³¹故事中的所謂「題目」，即是「人倫鑒識」的「鑒識」。從這一條故事，可知題目一個人，不是一件容易之事。大體說來，題目

¹²⁴按，手稿一、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿二無。

¹²⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹²⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹²⁷按，手稿二、手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一無。

¹²⁸按，手稿三、專書此「註十四」3 字，手稿一無，手稿二、論文作「註十二」3 字。

¹²⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一作「當時的人們」5 字。

¹³⁰按，手稿一此 75 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有，再塗抹刪除。

¹³¹按，手稿一此 3 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有，再塗抹刪除。

者須有玄學【的】¹³²修養，【以得到美地觀照的能力；】¹³³而被題目者亦絕對多數為表徵其玄學之情調，【否則沒有被題目的價值。並且此種題目，雖不帶「實用」的意義，但實即對於一個人所作的價值判斷。】¹³⁴而對某人加以好的題目，即同於對某人加以褒賞，與以名譽。所以《世說新語》上【有關】¹³⁵這類的故事，多列入於〈賞譽【上下】¹³⁶篇〉。正因為如此，所以當時門第貴族的教養，便以能得到這種題目為其趨歸。下面的故事，正可證明這一點：

「太傅東海王(司馬越)鎮許昌，以王安期(王承)為記室參軍，雅相知重。敕世子毗曰，夫學之所益者淺，體之所安者深。閑習禮度，不如式瞻儀形(註作儀軌)。諷味遺言，不如親承音旨(註作辭旨)。王參軍人倫之表，汝其師之。……」據註引〈趙吳郡行狀〉，則此乃司馬越與趙穆及王承、阮瞻、鄧攸諸人之書，尚有下列數語：「……小兒毗，既無令淑之資，未聞道德之風。欲屈諸君，時以閑豫周旋燕誨也。」(《世說新語》卷中之下〈賞譽第八〉頁一--二)

上面故事中的所謂儀形，指的是由趣味判斷所得出的某人的容止。所謂「音旨」，即是當時所流行的清言或清談。「無令淑之資」，是說他的兒子尚不夠被判斷的標準。「未聞道德之風」，是說他的兒子尚未接觸到玄學的流風餘韻；這是「儀形」「音旨」的根柢。司馬越此書的大意，是要那幾位名士，以自己的儀形、音旨，薰陶他的兒子，使他的兒子也能修【養】¹³⁷成這種儀形、音旨。儀形、音旨，是成立於生活情調之上；這實際是以玄學的生活情調，為教養的方法與目標，而不重在有用於應世的「禮度」，及以思想、概念為主的「遺言」；雖然這種遺言，把老莊之書，也會包括在內。因為此時玄學的主流，已不在思想上立足了。

¹³²按，手稿二、手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「之」字。

¹³³按，手稿二、手稿三、專書、論文此10字，手稿一無。

¹³⁴按，手稿三、專書、論文此39字，手稿一作「第二第三個故事，可知此種題目，雖無『用』的意義，但即個人之價值判斷」28字，手稿二原作「第二第三個故事，可知此種題目，雖帶『用』的意義，但實即個人之價值判斷」29字，再經塗抹增入後，與手稿三、專書、論文相同。

¹³⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹³⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此2字，手稿一無。

¹³⁷按，手稿一此1字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字，再塗抹刪除。

不過上面所說的儀形，乃至《世說新語》的作者所說的容止(【註十五】¹³⁸)，不止於是一個人外面的形相，【而是通過形相所表現出來的，在】¹³⁹形相後面所蘊藏的，作為一個人的存在的本質。作為一個人的存在的本質，在老子、莊子稱之為德；【又將德落實於人之心】¹⁴⁰。【莊子又落實而】¹⁴¹後期的莊學，【又將德】¹⁴²稱之為性。在劉劭《人物【志】¹⁴³》中及鍾會《四本論》中亦稱之為性。而人倫鑒識作了藝術性的轉換後，便稱之為「神」。此「神」的觀念，亦出於莊子。《莊子·逍遙遊》「神人無功」；〈天下篇〉「不離於精，謂之神人。」【德與性與心，是存在於生命深處的本體；而魏晉時的所謂神，則指的是由本體所發於〔起居〕¹⁴⁴語默之間的作用。「王右軍……嘆林公器朗神儻。」(〔註十六〕¹⁴⁵)「桓宣武表云：謝尚神懷挺率。」(〔註十七〕¹⁴⁶)「孫綽為倓諫敘曰：神猶淵鏡。」(〔註十八〕¹⁴⁷)「弘治膚清，叔寶神清。」(〔註十九〕¹⁴⁸)這種神是由形相而見，故〔亦〕¹⁴⁹稱「神姿」，亦稱「神貌」。如「王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。」(〔註二十〕¹⁵⁰)陶侃見到庾亮的「風姿神貌」，立刻便改變了他對庾的態度(〔註二十一〕¹⁵¹)。但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是「發見」之見，即是，這須要有藝術性的發見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以

¹³⁸按，手稿三、專書此「註十五」3字，手稿一、手稿二、論文作「註十三」3字。

¹³⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此13字，手稿一作「而係」2字。

¹⁴⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此9字，手稿一無。

¹⁴¹按，手稿二此6字，手稿一、手稿三、專書、論文無。

¹⁴²按，手稿二、手稿三、專書、論文此3字，手稿一無。

¹⁴³按，手稿三、專書、論文此1字，手稿一作「論」字，手稿二原亦同，再改為「志」字。

¹⁴⁴按，手稿三、專書、論文此2字，手稿二作「形相」2字。

¹⁴⁵按，手稿三、專書此「註十六」3字，手稿二、論文作「註十四」3字。

¹⁴⁶按，手稿三、專書此「註十七」3字，手稿二、論文作「註十五」3字。

¹⁴⁷按，手稿三、專書此「註十八」3字，手稿二、論文作「註十六」3字。

¹⁴⁸按，手稿三、專書此「註十九」3字，手稿二、論文作「註十七」3字。

¹⁴⁹按，手稿三、專書、論文此1字，手稿二作「易」字。

¹⁵⁰按，手稿三、專書此「註二十」3字，手稿二、論文作「註十八」3字。

¹⁵¹按，手稿三、專書此「註二十一」4字，手稿二、論文作「註十九」3字。

從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠「姿形甚陋」；而虞預《晉書》仍謂其「少標俊，清徹英韻。」（〔註二十二〕¹⁵²）這是忘形以發現其神的結果。

神的全稱是「精神」。精神一詞，正是在《莊子》上出現的。老子稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章「谷神不死」。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉「今子外乎子之神，勞乎子之精。」〈在宥〉「無勞汝形，無搖汝精。」〈刻意〉「水靜猶明，而況精神。」又「精神四達並流。」〔魏晉〕¹⁵³之所謂精神，正承此而來；但〔主要是落〕¹⁵⁴在神的一面。¹⁵⁵所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁「儀容弘偉……精神足以蔭映數人。」（〔註二十三〕¹⁵⁶）桓彝稱高坐為「精神淵箸。」（〔註二十四〕¹⁵⁷）「精神」亦稱「神明」，所以〈管輅別傳〉裴徽謂「何尚書神明清徹。」（〔註二十

¹⁵²按，手稿三、專書此「註二十二」4字，手稿二、論文作「註二十」3字。

¹⁵³按，手稿三、專書此2字，手稿二、論文作「當時」2字。

¹⁵⁴按，手稿三、專書此4字，手稿二作「重」字，論文作「生」字。

¹⁵⁵按，手稿三、專書、論文此482字，手稿一作「《老子》稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章『谷神不死』。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉『今子外乎子之神，勞乎子之精。』〈在宥〉『無勞汝形，無搖汝精。』〈刻意〉『水靜猶明，而況精神。』又『精神四達並流』，無所不極。在莊子乃是■■■在人生命中落實之地。德與性與心，是在生命深處的靜態地存在。而魏晉時曰性，神則生於形相沈默之間的動態的存在。』『王右軍……嘆林公器朗神儻。』（〔註十四〕）『桓宣武表云：謝尚神懷挺率。』（〔註十五〕）『孫綽為惔敘曰：神猶淵鏡。』（〔註十六〕）『治膚清，叔寶神清。』（〔註十七〕）這種神是由形相而見，故亦稱『神姿』，亦稱『神貌』。如『王戎云：大尉（世衍）神姿高徹。』（〔註十八〕）陶侃見到庾亮的『風姿神貌』，立刻便改變了他對庾的態度（〔註十九〕）。但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是『發見』之見，即是，這須要有藝術性的發見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠「姿形甚陋」；而虞預《晉書》仍謂其「少標俊，清徹英韻。」（〔註二十〕）這是忘形以發現其神的結果」453字。實則是將「《老子》稱道為精……精神四達並流」等100餘字置於「王右軍……」等引文之前的不同。手稿二則原將「《老子》稱道為精……在人生命中落實之地」等等100餘字，原置於「德與性與心」句之前，塗抹刪除後，再置於「神的全稱是「精神」」之後，接著下句「所以鄧粲」等字之前。

¹⁵⁶按，手稿三、專書此「註二十三」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十一」4字。

¹⁵⁷按，手稿三、專書此「註二十四」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十二」4字。

五】¹⁵⁸)庾道季謂戴安道之畫「神明太俗。」(【註二十六】¹⁵⁹)但【此時的所謂精神，或神，實際是生活情調上的。實際加上了感情的意味】¹⁶⁰；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。如孫興公謂衛君長「此子神情，都不關山水。」(【註二十七】¹⁶¹)濟尼稱「王夫人神情散朗。」(【註二十八】¹⁶²)這種「神」，是只可感受到，却是看不見，摸不著的；中國人便常將這一類的事物、情景，擬之為「風」；所以又稱為「風神」。如桓彝稱謝安「此兒風神秀徹。」(【註二十九】¹⁶³)王夷【甫】¹⁶⁴自謂「風神英俊。」(【註三十】¹⁶⁵)《續晉陽秋》謂謝安「風神調暢。」(【註三十一】¹⁶⁶)王彌「風神清令。」(【註三十二】¹⁶⁷)《中興書》謂郗恢「風神魁梧。」(【註三十三】¹⁶⁸)再進一步，便【乾】¹⁶⁹脆以「風」代「神」，於是「風穎」「風器」「風氣」「風期」「風情」「風味」「風韻」「風姿」(【註三十四】¹⁷⁰)等名詞，大為流行起來。不僅上面的「風」字，實際都是「神」字的意味；並且舉凡當時【由】¹⁷¹人倫鑒識所下的「題目」，如「清」、「虛」、「朗」、「達」、「簡」、「遠」之類，儘管沒有指明是「神」，【其實都是對於神的描述，亦即是「神」的具體內容。】¹⁷²總括的說一句，當時藝術性的人倫鑒識，是在玄學、實際是在莊學精神

¹⁵⁸按，手稿三、專書此「註二十五」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十三」4字。

¹⁵⁹按，手稿三、專書此「註二十六」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十四」4字。

¹⁶⁰按，手稿三、專書、論文此 28 字，手稿一作「這種精神，不是矯存的，不是觀念性的；而是某種觀念(玄學)，通過人的心，向具體生命動態的流注、融解，因而使生命動態得到一種昇華的作用，這種作用，實際加上了感情，或情調的意味」73 字，手稿二原作亦同，經塗抹刪改後，才與手稿三、專書、論文此 28 字相同。

¹⁶¹按，手稿三、專書此「註二十七」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十五」4字。

¹⁶²按，手稿三、專書此「註二十八」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十六」4字。

¹⁶³按，手稿三、專書此「註二十九」4字，手稿一、手稿二、論文作「註二十七」4字。

¹⁶⁴按，手稿一、手稿三、專書此 1 字，手稿二、論文作「蓋」字。

¹⁶⁵按，手稿三、專書此「註三十」3 字，手稿一、手稿二、論文作「註二十八」4 字。

¹⁶⁶按，手稿三、專書此「註三十一」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註二十九」4 字。

¹⁶⁷按，手稿三、專書此「註三十二」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十」3 字。

¹⁶⁸按，手稿三、專書此「註三十三」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十一」4 字。

¹⁶⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「甘」字。

¹⁷⁰按，手稿三、專書此「註三十四」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十二」4 字。

¹⁷¹按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「所作」2 字，手稿二原作「所作的」3 字，塗抹刪改為「由」字。

¹⁷²按，手稿三、專書、論文此 19 字，手稿一作「或是『風』，亦等於是神而言」11 字，手稿二亦同，經塗抹刪改成為此 19 字。

啓發之下，【是】¹⁷³要由一個人的形【以】¹⁷⁴把握到人的神；【也即是要】¹⁷⁵由人的【第一自然的形相】¹⁷⁶，【以】¹⁷⁷發現出人的【第二自然的形相】¹⁷⁸，【因而成就人的藝術形相之美。而這種藝術形相之美，乃是以莊學的生活情調爲其內容的。人倫鑒識，至此】¹⁷⁹已經完全擺脫了道德的實踐性，及政治的實用性，而成爲當時的門第貴族對人自身的形相之美的【趣味欣賞】¹⁸⁰。

【第四節、由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動】¹⁸¹

我在〈文心雕龍的文體論〉一文中已指明魏晉時代對於美的自覺，【也】¹⁸²和古希臘時代有相似之點，【即】¹⁸³是由人自身形相【之美】¹⁸⁴開始，然後再延展到文學及書法繪畫等方面去。當時的繪畫，是以人物爲主。而這種人物畫，正是要把上面所述的，由人倫鑒識轉【換後】¹⁸⁵所追求的形相之美，亦即是【在人倫鑒識中】¹⁸⁶所追求的形相中的神，【在】¹⁸⁷

¹⁷³按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原有此字，再塗抹刪除。

¹⁷⁴按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「而」字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「以」字。

¹⁷⁵按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「實際是」3 字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「也即是要」4 字。

¹⁷⁶按，手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「第一形相的自然」7 字，手稿二亦同，再塗抹爲「第一自然的形相」7 字。

¹⁷⁷按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「而」字，手稿二亦同，再塗抹刪除爲「以」字。

¹⁷⁸按，手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「第二形相的自然」7 字，手稿二亦同，再塗抹爲「第二自然的形相」7 字。

¹⁷⁹按，手稿三、專書、論文此 42 字，手稿一作「以成就人的形相之美，成就形相的藝術性」17 字，手稿二原作「以成就人的形相之美，成就形相的藝術性，這種」19 字，再塗抹增刪爲此 42 字。

¹⁸⁰按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「自覺」2 字，手稿原亦同，再塗抹爲「趣味欣賞」4 字。

¹⁸¹按，手稿三、專書此節標題的 19 字，手稿一、手稿二、論文作「四、由人倫鑒識向繪畫」9 字。

¹⁸²按，手稿一此 1 字，手稿三、手稿二、專書、論文無。

¹⁸³按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二無。

¹⁸⁴按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

¹⁸⁵按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「向」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「換後」2 字。

¹⁸⁶按，手稿二、手稿三、專書、論文此 6 字，手稿一無。

¹⁸⁷按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「從」字。

技巧上把它表現出來。今日【從石刻上所】¹⁸⁸看到的漢代人物畫，是由畫的故事來表現其意義，價值；這是求意義、價值於繪畫自身之外；此一傳統，當然在魏晉時代，也多少【還繼續】¹⁸⁹了下來。但魏晉及其以後的人物畫，則主要是在【由】¹⁹⁰通過形以表現被畫的人物之神，【來】¹⁹¹決定其意味，價值；這是就繪畫自身所作的價值判斷，這完全是藝術地判斷。魏晉時代繪畫的大進步，正在於此。可以說，【繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺，】¹⁹²繪畫的藝術自律性的完成，【均】¹⁹³不能不說是自魏晉時代開始。

晉代顧愷之(【註三十五】¹⁹⁴)，是現代還保有摹本的畫迹(【註三十六】¹⁹⁵)，並且在張彥遠的《歷代名畫記》中還保有他的《畫論》【的一個人】¹⁹⁶。他有關繪畫的議論，最可代表上面所述的由人倫鑒識而來的自覺的內容。《世說新語·巧藝篇》第二十一謂：

「顧長康(愷之字)畫人，或數年不點目睛。人問其故，顧曰：四體妍蚩，本無關於妙處。傳神寫照，正在阿堵中。」(卷下之上頁二十六--二十七)

【「顧長康道，畫手揮五弦易。目送歸鴻難」(同上頁二十七)】¹⁹⁷

在【上面的】¹⁹⁸故事中，顧長康的話，關涉到【繪畫的】¹⁹⁹技巧問題，

¹⁸⁸按，手稿三、專書、論文此 5 字，手稿一作「可以」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「從石刻上所」5 字。

¹⁸⁹按，手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「續繼」2 字，手稿二作「還續繼」3 字。

¹⁹⁰按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

¹⁹¹按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「以」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「來」字。

¹⁹²按，手稿三、專書、論文此 15 字，手稿一作「古代的繪畫，雖有很長的歷史，但繪畫的自覺」18 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺」15 字。

¹⁹³按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一、手稿二作「却」字。

¹⁹⁴按，手稿三、專書此「註三十五」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十三」4 字。

¹⁹⁵按，手稿三、專書此「註三十六」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十四」4 字。

¹⁹⁶按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「也可以說是中國最早的正規地畫論」15 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「的一個人」4 字。

¹⁹⁷按，手稿一此 21 字，手稿二原作亦同，再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

¹⁹⁸按，手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一作「前一」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「上面的」3 字。

¹⁹⁹按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

此處暫不討論。此處只指出，特值得注意的，是「傳神寫照」四字。「寫照」，即係描寫【作者】²⁰⁰所觀照到【的對象】²⁰¹之形相。「傳神」即係將此【對象所蘊藏之神，通過其形相而把他】²⁰²表現(傳)出來。「照」是可視的。神是不可視的，神必須由「照」而顯。但更重要的是，【顧氏說此話的意思，乃認為】²⁰³寫照是爲了傳神；寫照的價值，是由所傳之神來決定。【此即是要把當時的人倫鑒識對人所追求的作爲人地本質的神，通過畫而將其表現出來。神是人地本質，也是一個人的特性。必傳神，而後始盡到人物畫的藝術地真。所以】²⁰⁴「傳神」兩字，便形成了中國爾後人物畫的不可動搖地傳統；【所以】²⁰⁵蘇軾有〈傳神記〉(【註三十七】²⁰⁶)，宋陳造的《江湖長翁集》中亦有〈論寫神〉一文，【蔣驥則更有《傳神秘要》】²⁰⁷，都說明【了】²⁰⁸這一事實。

《世說新語》卷中之上〈賞譽上〉第八注引「顧愷之〈畫贊〉曰：濤(山濤)無所標明，淳深淵默，人莫見其際」；【(頁三十六)】²⁰⁹所謂「淳深淵默」，這是山濤【的神】²¹⁰；爲山濤畫像，即是要把這種神傳出來。他的【論畫】²¹¹的重點及他的〈畫雲臺山記〉的用心，可以【說都】²¹²是

²⁰⁰ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無，手稿二原作「自己」2 字，後再塗改成「作者」2 字。

²⁰¹ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 3 字，手稿一無。

²⁰² 按，手稿三、專書、論文此 15 字，手稿一作「此形相中所蘊藏活動」9 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「對象所蘊藏之神，通過其形相而把他」15 字。

²⁰³ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 11 字，手稿一無。

²⁰⁴ 按，手稿三、專書、論文此 68 字，手稿一作「所以這句話的重點，全重在傳神的神上面，此即是要把當時對人所追求的人地本質。人地價值，通過畫而表達出來。形實而神虛，傳神特難於寫照。嵇康的『手揮五絃，目送歸鴻』兩句詩，上一句可以形寫，下一句必以神傳，故顧謂畫上一句易，畫下一句難。人之特性必表現而爲神，於是」111 字。手稿二原作亦同，後再塗改成「此即是要把當時的人倫鑒識對人所追求的作爲人地本質的神，通過畫而將其表現出來。神是人地本質，也是一個人的特性。必傳神，而後始盡到人物畫的藝術地真。所以」68 字。

²⁰⁵ 按，手稿一此 2 字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²⁰⁶ 按，手稿三、專書此「註三十七」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十五」4 字。

²⁰⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一無。

²⁰⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一無。

²⁰⁹ 按，手稿一、手稿二、論文此「頁三十六」4 字，手稿三、專書無。

²¹⁰ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「的精神狀態，即是山濤的神」11 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「的神」2 字。

²¹¹ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「畫論」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「論畫」2 字。

對傳神的要求。【都是苦心於如何而始可達到傳神的目的。】²¹³

據金原省吾的推論，尚生存於梁天監中的謝赫，大約後於顧愷之七十年(【註三十八】²¹⁴)，可以說是與著《文心雕龍》的劉勰及著《詩品》的鍾嶸，是約略同時的人物。他的【表現在《古畫品錄》中的】²¹⁵畫論，勢必是在此一背景之下所產生出來的。他所舉出的六法，先不妨【作一結論】²¹⁶：除了「經營位置」，如後所述，【乃係作品與】²¹⁷畫布的關係；及「傳移模寫」，乃係習作的方法以外；自「二【曰】²¹⁸骨法用筆」至「四【隨類傳】²¹⁹彩」，皆是顧愷之的所謂「寫照」的分解地敘述；而「氣韻生動」，乃【是】²²⁰顧愷之的所謂「傳神」的更明確地敘述。【凡當時人倫鑒識中之所謂精神、風神、神氣、神情、風情，都是傳神這一觀念的源泉，根據；也是形成氣韻生動一語的源泉、根據】²²¹。

【第五節、謝赫在畫論中的地位問題】²²²

謝赫六法，正如許多人已經指出過的，是當時已經存在的【繪畫理

²¹²按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「都說」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「說都」2 字。

²¹³按，手稿二、手稿三、專書、論文此 17 字，手稿一無。

²¹⁴按，手稿三、專書此「註三十八」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十六」4 字。

²¹⁵按，手稿二、手稿三、專書、論文此 9 字，手稿一無。

²¹⁶按，手稿三、專書、論文此 4 字，手稿一作「假定」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「作一結論」4 字。

²¹⁷按，手稿一、手稿三、專書、論文此 5 字，手稿二原作「畫面與」3 字，後再塗改成「乃係作品與」5 字。

²¹⁸按，手稿一此 1 字，手稿三、專書、論文無，手稿二原作亦同，後再塗改刪除。

²¹⁹按，手稿三、專書此 3 字，手稿一作「曰隨類傳」4 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「隨類傳」3 字，論文作「隨類傳」3 字。

²²⁰按，手稿一、手稿二此 1 字，手稿三、專書、論文無。

²²¹按，手稿三、專書、論文此 49 字，手稿一作「即是：二至四，皆是形似問題，而『氣韻生動』乃是人物的精神的表現。凡當時之所謂精神、風神、神氣、神情，都形成氣韻生動的一語的源泉、根據」55 字。手稿二原作「即是：二至四，皆是形似問題，而『氣韻生動』乃是人物的精神的表現。凡當時之所謂精神、風神、神氣、神情、〔風情〕，都〔是〕形成氣韻生動的一語的源泉、根據」58 字，後再塗改成「凡當時人倫鑒識中之所謂精神、風神、神氣、神情、風情，都是傳神的源泉、根據，也是形成氣韻生動的一語的源泉、根據」46 字。

²²²按，手稿三、專書此節標題的 14 字，手稿一、手稿二、論文作「五、謝赫在畫論中的地位」10 字。

論】²²³。例如在顧愷之的【論畫】²²⁴中，若【把它】²²⁵稍加條理，即不難發現，【已有六法的雛形】²²⁶。而謝赫「雖畫有六法，罕能盡該」的口氣，也未嘗以此爲自己的創論，所以對六法也未稍加註釋。後於謝赫約五十年，對謝赫的【畫評】²²⁷不很滿意的陳姚最【，在其《續畫品》湘東殿下條中】²²⁸謂「畫有六法，真仙爲難」；這也是不以六法爲始於謝赫的口氣。如上所述，【六法中的「一〔曰〕²²⁹】²³⁰氣韻生動」；即顧愷之的所謂傳神的神；所以元楊維禎《圖繪寶鑑·序》謂：「傳神者，氣韻生動是也。」但【謝赫】²³¹畢竟不像顧愷之一樣，僅稱之爲神、神氣、神靈、神儀、神爽、神明(【註三十九】²³²)，而稱之爲「氣韻生動」，這一改變，是否有其真切意義？同時，氣韻一辭，後來使用的人，多【犯】²³³朦朧籠統之弊；【但】²³⁴在謝赫自身使用此詞時，是否也係如此？【因而】²³⁵這便關涉到謝赫對繪畫的【體驗】²³⁶，與批評的能力問題。有人因爲陳姚最【(約後於謝赫五十年)】²³⁷《續畫品》中評謝赫的畫是「至於氣韻精靈，未窮生動之致；筆路纖弱，不副壯雅之懷」的話，便懷疑【謝赫】²³⁸是只知重形似而不知重傳神的人；遂將他的畫論，偏向寫實方面去解釋(【註四十】

²²³ 按，手稿一此 4 字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²²⁴ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「畫論」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「論畫」2 字。

²²⁵ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

²²⁶ 按，手稿三、專書、論文此 7 字，手稿一作「六法已備」4 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「已有六法的雛形」7 字。

²²⁷ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一無。

²²⁸ 按，手稿三、專書、論文此 12 字，手稿一作「的《續畫品》中湘東殿下條下」11 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「在其《續畫品》湘東殿下條中」12 字。

²²⁹ 按，手稿三、專書此 1 字，手稿二、論文無。

²³⁰ 按，手稿三、專書此 6 字，手稿二、論文此 5 字，手稿一無。

²³¹ 按，手稿三、專書此 2 字，手稿一、手稿二、論文作「他」字。

²³² 按，手稿三、專書此「註三十九」4 字，手稿一、手稿二、論文作「註三十七」4 字。

²³³ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「有」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「犯」1 字。

²³⁴ 按，手稿三、專書、論文此 1 字，手稿一作「則」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「但」1 字。

²³⁵ 按，手稿一此 2 字，手稿二、手稿三、專書、論文無。

²³⁶ 按，手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「理論」2 字，手稿二原作亦同，後再塗改成「體驗」2 字。

²³⁷ 按，手稿一此 8 字，手稿二原作亦同，後再塗改刪除，手稿三、專書、論文無。

²³⁸ 按，手稿二、手稿三、專書、論文此 2 字，手稿一作「他」字。

²³⁹)。這是認為一個人【在藝術上的體認、反省】²⁴⁰，會受到【自己】²⁴¹作品實際成就上的限制。此【種觀點，實由於不了解藝術創造和藝術的理論批評】²⁴²，實出自兩種不同的精神狀態；【以及忽視了技巧在創造中有決定性的作用；所以藝術精神所到的境界，並非即是技巧所能到的境界】²⁴³。唐張彥遠在《書法要錄》的〈自序〉中自稱「不能學一字。」【能畫而成就亦不高，】²⁴⁴但又自稱「收藏鑒識，有一日之長。」近人余紹宋《書畫【書錄】²⁴⁵解題》，至稱其《歷代名畫記》「猶之正史之有《史記》」。此即創造與批評，並非一定能夠平行【發展】²⁴⁶的明證。

其次，姚最【則】²⁴⁷因謝赫列顧愷之為第三品，遂謂謝所品的是「優劣舛錯」，「情所抑揚，畫無善惡」，「可為於邑」。李嗣真亦謂「謝評甚不當」(【註四十一】²⁴⁸)。因此而輕視謝在畫論方面的造詣。雖以張彥遠的服膺謝氏，猶謂「謝之黜顧，未為定鑒。」(【註四十二】²⁴⁹)但我認為就謝赫對顧的批評而言，正可以證明謝赫在畫論方面造詣的卓越。他對顧的批評是：

「深體(【註四十三】²⁵⁰)精微，筆無妄下。但跡不逮意，聲過其實。」

「深體精微」，是說他對於繪事，是體驗得很精很微；【此即指顧氏在】²⁵¹

²³⁹按，手稿三、專書此「註四十」3字，手稿一、手稿二、論文作「註三十八」4字。

²⁴⁰按，手稿三、專書、論文此9字，手稿一作「對藝術上體認的反省」9字，手稿二原作「對藝術體認上的反省」9字，後再塗改成「在藝術上的體認、反省」9字。

²⁴¹按，手稿三、專書、論文此2字，手稿一作「他」字，手稿二原作亦同，後再塗改成「自己」2字。

²⁴²按，手稿二、手稿三、專書、論文此21字，手稿一作「由於不了解創造和理論批評」12字。

²⁴³按，手稿三、專書、論文此41字，手稿一作「及技巧在創作中之重大意義。藝術精神境界之所到，並非即是技巧之所到」30字，手稿二原作亦同，後再塗改成「以及忽視了技巧在創造中有決定性的作用；所以藝術精神所到的境界，並非即是技巧所能到的境界」41字。

²⁴⁴按，手稿二原有此8字，後塗抹刪除，手稿一、手稿三、專書、論文無。

²⁴⁵按，手稿三、專書此2字，手稿一、手稿二、論文無。

²⁴⁶按，手稿三、專書此2字，手稿一、手稿二、論文無。

²⁴⁷按，手稿一此1字，手稿二原作亦同，後再抹除，手稿三、專書、論文無。

²⁴⁸按，手稿三、專書此「註四十一」4字，手稿一、手稿二、論文作「註三十九」4字。

²⁴⁹按，手稿三、專書此「註四十二」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十」3字。

²⁵⁰按，手稿三、專書此「註四十三」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十一」4字。

²⁵¹按，手稿三、專書、論文此6字，手稿一作「即是說明顧氏」6字，手稿二原作「這

《畫論》中，體驗到了「傳神」的「神」。「筆無妄下」，是說他當創作時，是意識地【要】²⁵²以他自己的筆去追求他所體驗到的神。「跡不逮意」，是說他的作品(跡)並沒有達到他所追求的意境。「聲過其實」，是說他的聲名遠超過他實際作品的成就。謝氏上面的話，並沒有抹煞顧氏在《畫論》上的造詣，而推其為「深體精微」。但從他下面有名的故事看，爲了要表現裴叔則(楷)「儻朗有識具」，遂在裴的「頰上益三毛」；爲了要表現謝幼輿有丘壑氣，遂把謝「畫在岩石裏」(【註四十四】²⁵³)；這都是在技巧上無可奈何的表現方法。即以畫人或數年不點目睛一事而論，這也說明他所遇到的技巧對意境的抗拒性，還沒有完全【克】²⁵⁴服下來。則其作品的「跡不逮意」，是當然地結果。更就傳下的〈女史箴圖〉而論，雖是唐初摹本，總大概還保持其原有面貌，恐怕也難副姚最對他所稱之實。但顧愷之是當時的大名士，一般人的耳目，易爲其聲名所奪；而謝赫却能指出其「聲過其實」，正可以證明謝赫的卓見。因此，他所提出的六法，【雖在當時已具有芻形；但他能將其整理成一個】²⁵⁵簡明的系統，實有他的【一番工力用】²⁵⁶在裏面。而「氣韻生動」四字，正是「神」的觀念的具體化，精密化；【值得我們】²⁵⁷作一番精細地分析，使其不致繼續陷入於朦朧籠統之中。【宋鄧椿《畫續》謂「畫之爲用大矣。盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態。而所以能曲盡者，一法耳。一者何也，曰傳神而已……故畫法以氣韻生動爲第一。」這不是很清楚地說出氣韻生動即是傳神，也即是傳神的進一步的說法嗎？但一般人却把由傳神到氣韻生動的演進意義疏忽了。】²⁵⁸

從即是顧氏」6字，後再塗抹改爲「此即指顧氏在」6字。

²⁵²按，手稿二、手稿三、專書、論文此1字，手稿一無。

²⁵³按，手稿三、專書此「註四十四」4字，手稿一、手稿二、論文作「註四十二」4字。

²⁵⁴按，手稿一、手稿三、專書、論文此1字，手稿二作「剋」字。

²⁵⁵按，手稿三、專書、論文此19字，手稿一作「雖皆有所本，但能整理成一」11字，手稿二原作亦同，後再塗改成「雖在當時已具有芻形；但他能將其整理成一個」19字。

²⁵⁶按，手稿三、專書、論文此5字，手稿一作「一分工力」4字，手稿二原作亦同，後再塗改成「一番工力用」5字。

²⁵⁷按，手稿三、專書、論文此4字，手稿一作「我們應當」4字，手稿二原作亦同，後再塗改成「值得我們」4字。

²⁵⁸按，手稿三、專書此112字，手稿一、手稿二、論文無。

徐復觀教授〈釋氣韻生動〉手稿整理心得

陳惠美*、謝鶯興**

一、前言

〈釋氣韻生動〉是徐復觀教授《中國藝術精神》的第三章，徐教授在本篇「前言」說他撰寫「本文的目的，乃在對六法中的氣韻生動，作一番比較詳細地考查。」但因「氣韻生動一語，不僅後來隨時代的不同，隨作者的不同，而將其意義多少有所引伸、移轉。」認為「要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。」提出的方法是「把出現『氣韻生動』這一觀念的時代背景，弄個清楚、明白，在廣義、狹義的時代背景中來確定此語所含的內容。」

因此全章除了第一節「前言」，另分為十三節：第二節「書(字)與畫的關係問題」，第三節「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」，第四節「由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動」，第五節「謝赫在畫論中的地位問題」，第六節「氣與韻應各為一義」，第七節「氣韻的氣」，第八節「氣韻的韻」，第九節「氣韻兼舉的意義」，第十節「氣韻向山水畫的發展」，第十一節「氣韻與生動的關係」，第十二節「氣韻與形似問題」，第十三節「氣韻在創造歷程中的先後問題」，第十四節「氣韻的可學不可學問題」。

二、〈釋氣韻生動〉現存的資料

〈釋氣韻生動〉現存手稿有三件，三件手稿的篇名都相同。

手稿一是寫在稿紙，首頁前再加上一張類似封面的稿紙，另題「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」。

手稿二是由他人抄寫(字跡與手稿一明顯不同)在稿紙，首頁右側欄外標「二欄」硃字及「卅二」等類似標明篇名與作者名字要用的字體大小符號，左側約三分之一因毀損而缺字。

本篇因在 1964 年的 9 月 20 日、10 月 5 日、20 日，分上、中、下三

* 僑光科技大學生活創意設計系副教授

** 東海大學圖書館退休館員

次，連載在《民主評論》第 15 卷 17 期至 19 期。由手稿一與手稿二出現的訊息研判，手稿一應是初稿，手稿二則是擬送到民主評論社刊登之前，由其弟子「陳君文華、鄭君基慧，為本書執校對之勞」後的修訂稿，因此手稿一才特別標上「此稿又經修改不可為校。」

手稿三是在發表的論文張貼在白紙上，再進行修改的。首頁出現「第三章」、「第○節」及類似標示字體大小的數字，應是擬彙編成書前的修訂稿。

據〈自敘〉記載：「從五二年的下季起，利用授課以外的片斷時間，斷斷續續地寫成了這裡印行的二十多萬字。」篇末署「中華民國五十四年八月十八日徐復觀自敘於東海大學宿舍」。以〈張大千大風堂名蹟第四集王銑西塞漁社圖的作者問題〉是民國五十四年七月五日發表在《民主評論》第 16 卷 13 期，及〈趙松雪畫史地位的重估〉(收入第十章〈環繞南北宗的諸問題〉的第五節)在同年十月五日發表於《民主評論》第 16 卷 16 期來看，這類據單篇論文抽印本進行修改的手稿，即在民國五十四年八月之前。

三、整理手稿時所見的現象

由於〈釋氣韻生動〉現存三件手稿，撰寫與修改時間各異，因而內容上即呈現差異。現以收入《中國藝術精神》的內文為底本，分別進行三件手稿的整理比對，約可歸納出三種現象：(一)各節標題的修改；(二)段落的增刪；(三)文句的增刪。

(一)各節標題的修改

各節標題的修改方面，見於第二節以降。由於手稿三與專書的各節標題完全相同，可視為一類，茲表列如下：

手稿一	手稿二	論文	手稿三、專書
二、 書與畫的問題	二、 書與畫的問題	二、 書與畫的問題	第二節、 書(字)與畫的關係問題
三、	三、	三、	第三節、

人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換	玄學的推演及人倫鑒識的轉換
四、 由人倫鑒識向繪畫	四、 由人倫鑒識向繪畫	四、 由人倫鑒識向繪畫	第四節、 由人倫鑒識轉向繪畫--傳神與氣韻主動
五、 謝赫在畫論中的地位	五、 謝赫在畫論中的地位	五、 謝赫在畫論中的地位	第五節、 謝赫在畫論中的地位問題
六、 氣的問題	六、 氣韻各為一義， 及氣的問題	六、 氣韻各為一義， 及氣的問題	第六節、 氣與韻應各為一義
無標題，內文併入「六、氣的問題」	無標題，內文併入「六、氣的問題」	無標題，內文併入「六、氣的問題」	第七節、 氣韻的氣
七、 韻的問題	七、 韻的問題	七、 韻的問題	第八節、 氣韻的韻
八、 氣與韻的關連	八、 氣韻兼舉的意義	八、 氣韻兼舉的意義	第九節、 氣韻兼舉的意義
九、 氣韻向山水畫的發展	九、 氣韻向山水畫的發展	九、 氣韻向山水畫的發展	第十節、 氣韻向山水畫的發展
十、 氣韻與生動的關係	十、 氣韻與生動的關係	十、 氣韻與生動的關係	第十一節、 氣韻與生動的關係
十一、 氣韻與形似問題	十一、 氣韻與形似問題	十一、 氣韻與形似問題	第十二節、 氣韻與形似問題
十二、 氣韻生動在創造中的歷程及其不可學	十二、 氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題	十二、 氣韻在創造的歷程及其可學不可學的問題	第十三節、 氣韻在創造歷程中的先後問題
無標題，內容併入「十二、氣韻生動在創造中的歷程及其不可學」節	無標題，內容併入「十二、氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題」節	無標題，內容併入「十二、氣韻在創造中的歷程及其可學不可學的問題」節	第十四節、 氣韻的可學不可學問題

由表列對照中，可以看到從手稿一到手稿三(含專書)標題上的差異，約可分為幾類：

第一類是各節序號有無加上「第」「節」二字。

第二類是各節內容的析分。手稿一、手稿二僅十二節，手稿三(含專書)則將第六節內容再析出第七節；將第十三節內容再析出第十四節；因此手稿三(含專書)成為十四節。

第三類是就內容所述及，在標題上予以增字，如手稿一的第三節「人倫鑒識的轉換」，因該首段談及「魏晉玄學對藝術的啓發、成就，乃很自然之事。所以這裡對魏晉玄學，應先作一簡單地考查。」手稿二即改為「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」。又是手稿一第六節「氣的問題」，因首段起即提出「對『氣韻生動』一語的分析研究，應當從把氣韻當作兩個概念，分別加以處理開始。」手稿二起即改為「氣韻各為一義，及氣的問題」，論文延續使用，手稿三改成「氣與韻應各為一義」。

(二)文句的修改

文句的修改，從第一節即已有這種的現象，幾乎各節都會有這類的狀況。茲列出第一節至第三節的修改現象，

	手稿一	手稿二、論文、 手稿三、專書
第一節 「不過氣韻生動一語」段	這句話，是由當時許多人的體驗之積累，始能出現的一句話，它本身是對於當時藝術的一種存在，加以陳述，其中本身是有其確切地內容、知識 要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。	【但氣韻生動這句話，如後所述，是積累了當時許多人的體驗，始能出現的一句話；它是作為藝術自身的一種存在，而被謝赫加以陳述；並非謝赫把它當作自己的思想而加以陳述的。其本身所具有的確切內容，不關係於陳述的方式如何而有所損益。今日】 要了解中國藝術的精神，勢必須先把這句話的原有意義，加以確定、疏解。
第二節 「中國的	而賦與以時當所要求的意味，其為 裝飾的基本性格，	【由裝飾的象徵性而賦與以當時所要求的意味。各時代所要求的意味或者不同，但其屬於】 裝飾的基本性格，

繪畫」 段	毫無改變，可以象某物形，也可以不象某物之形	【却毫無改變。其中可以象某種物形，也可以不象任何物形】。
第二節 「書畫的密切 關連」 段	因為草書是 把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。	因為草書 【雖依然是適應簡便的要求，但因體勢的流走變化，易於發揮書寫者的個性，便於不知不覺之中，成為】 把文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑。
第三節 「神的全稱是『精神』」 段	但這種精神，不是矯存的，不是觀念性的；而是某種觀念(玄學)，通過人的心，向具體生命動態的流注、融解，因而使生命動態得到一種昇華的作用，這種作用，實際加上了感情，或情調的意味」 ；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。	但 【此時的所謂精神，或神，實際是生活情調上的。實際加上了感情的意味】 ；這是在藝術活動中所必然會具備的。因此，「神」亦稱為「神情」。

第一節手稿一原僅 57 字，到手稿二、論文即增為 101 字，文字略異外，主要將手稿一的「加以陳述」四字之中，增入「謝赫加以陳述」等字，亦即是從謝赫《古畫品錄》的「六法中的氣韻生動，乃最重要，而又最不容易理解的」的觀點，引起以下各節的討論。

第二節的修改亦屬於增字，在「中國的繪畫」段，手稿二、論文中加入「裝飾的象徵性」有其時代要求的不同的文字。「書畫的密切關連」段更是將「是」一個字，增改為草書便利性的陳述等 40 字，用來說明草書是「文字由實用帶到含有遊戲性質的藝術領域的橋樑」。

第三節所見的修改，則是屬於減字，由手稿一的 73 字，手稿二在謄錄時原仍保留，徐教授再次修改，將「某種觀念」「通過人的心」產生「昇華的作用」等敘述塗抹刪除，修改成與論文、手稿三相同內容的 28 字。

(三)段落的增刪

文句的修改，可顯現遣詞用字的用心以及內容的充實。段落的增刪，則涉及撰寫時資料掌握與對問題論述方面觀點的變化。如：

	手稿一	手稿二、論文、 手稿三、專書
第 二 節 「 書 畫 的 密 切 關 連」 段	張彥遠的《書法要錄》，【係開始於】後漢趙一的《非草書》。	張彥遠的《書法要錄》，【一開始便錄有】後漢趙一的《非草書》。 【非草書，是對草書加以非難。他對草書要加以非難，是因為當時人學習草書的風氣，幾乎代替了經學的風氣。趙氏認草書為「示簡易之旨，非聖人之業」。可是一般人，受了杜、崔、張的影響，引起了學習的狂潮。「鑽堅仰高，忘其疲勞。夕惕不息，〔晷〕不暇食。十日一筆，月數丸墨。領袖如皂，唇齒常黑。雖處以坐，不遑談戲。展指畫地，以草劇壁。臂穿皮刮，指爪摧折。見鰓出血，猶不休息。」而「草書之人，蓋伎藝之細者耳，鄉邑不以此較能，朝廷不以此科吏，博士不以此講試，四科不以此求備。」這可以說是無用之物；所以他勸大家把這一番精力，應「用之彼七經」和「稽曆協律」這一方面。由此不難窺見自杜度的草書成功後所引起的對草書的欣賞與學習的狂潮。我以為書法是在此種狂潮中才捲進了藝術的宮殿。書法】
	從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。	從實用中轉移過來而藝術化了，它的性格便和繪畫相同。

第二節 「即在藝術性關連上」段	據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」 不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。	據董其昌《畫旨》引顧謹中〈題倪畫〉云：「初以董源為宗。及乎晚年，畫益精詣而書法漫矣。」董又加按語說：「蓋倪迂書絕工緻，晚年乃失之。」 【在元以前，有許多名畫人在自己的作品上多不署款，或把自己的名字寫在不易被人注目的地方，主要這是怕不很高明的字破壞了自己畫面的關係。我在這裏】 不是說書法對繪畫沒有幫助；而是在指出繪畫的基礎，並非一定要建立於書法之上，而是可以獨立發展的。 【〔沈顥《山水法》在〈落款〉項下謂「元以前，多不用款，款或隱之石隙，恐書不精，有傷畫局。」這即足以證明繪畫的成就，原與書法並無關係。〕宋以後，有一部份人，把書法在繪畫中的〔意味〕強調得太過，〔這中間實含有認為書法的價值，在繪畫之上，要借書法以伸張繪畫的意味在裡面。這便會〕無形中忽視了繪畫自身更基本的因素，是值得重新加以考慮的。】
第八節 「而這種內的音響」段	上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律。 但這	上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律。 【例如李德(Herbert Read)在一九三一年所出的《藝術的意味》(The Meaning of Art)二六 a〈線〔條〕〉的一項中說：「線〔條〕正規地加以組織時，便生出律

	只不過是比擬性的說法。 ……中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係。	動。生動的線條，如何能與人以律動感？與其靠說明，不如靠玩味觀賞，較為容易。這雖然由與音樂的類似，與物理的類似，而能夠理解；但爲了以視覺地用語作說明，還是以感情移入這種學說爲必要。--我們物理地感覺，由某種方法而具體化爲線〔條〕。但結局，線〔條〕的自身並不能生動。順著線〔條〕的徑路而想像它是生動的，不外於是人的自身。」（〔註五十三〕）李德是想以人的主觀的韻律感覺，移向作品上去，〔以作繪畫的韻律的說明的。〕實際，把韻律的觀念用到繪畫上，】 只不過是比擬性的說法。 ……中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係。 【並且西方言畫的韻律、律動，都是就線條來講；他們的畫家所追求的，主要是在線條的本身。而六法中的所謂韻，乃是超線條而上之的精神意境。中國畫當然重視線條；但一個偉大畫家所追求的是要忘掉了線條，從線條中解放出來，以表現他所領會到的精神意境。因此，中國之所謂韻，也不當以西方在線條上言韻律律動相比擬。如後所述，中國是把氣韻與形似相對立的。由線條的調和而來的韻律或律動，如何會與形似相對立呢？對線條畫面的由均衡而得到調和，均衡到有如黃金分割律一
--	--	--

		樣，這正是歐洲近代寫實主義的要求，也即是追求形似的要求，所以在他們決沒有氣韻與形似相對相克的問題。】
--	--	--

上列的第二節「書畫的密切關連」段，手稿一僅敘及「後漢趙一的《非草書》」，手稿二起即增入「非草書，是對草書加以非難」內容的概述，長達 274 字。

第二節「即使在藝術性的關連上」段，在董其昌引顧謹中〈題倪畫〉再加按語後，手稿二先增入「我在這裡」4 字，手稿三加入元以前名畫人不在自己畫上署款原因的推測等等 64 字；手稿三更在認為「繪畫的基礎」「可以獨立發展的」之後，增入「沈顥《山水法》在〈落款〉項下」的內容用來證明論點。

第八節「而這種內感的音響」段，在引用日本人說法，提出「上面這種解釋，都是由 rhythmic 譯語所啓發出來的。線條、畫面的諧和，西方有人稱之為律動或韻律」之後，手稿一僅作「但這只不過是比擬性的說法」12 字，手稿二增入「例如李德(Herbert Read)在一九三一年……不過是比擬性的說法」235 字，手稿三增入「例如李德(Herbert Read)在一九三一年……不過是比擬性的說法」229 字，即增入對於線條與律動關係的看法。並且在後面的「中國的詩與畫固然有其密切地關係；但這只能是意境的關係，而不可能是音響的關係」之後，增補「西方言畫的韻律、律動，都是就線條來講」等 242 字，說明「中國之所謂韻，也不當以西方在線條上言韻律律動相比擬」的論點。

四、整理〈釋氣韻生動〉手稿的心得

經由〈釋氣韻生動〉現存三件手稿的文字對照整理之後，手稿一的首頁因題有「此稿又經修改不可為校。五三、八、二、記」，內容塗改跡象最多；手稿二有二種字跡，一為謄稿人的字，一為與手稿一字體相似的字，首頁右側欄外有標示「二欄」及類似擬刊登於雜誌上所要用字體大小符號；手稿三則是直接在已發表的論文上進行修改。而訂其先後成稿的順序，亦分別表示：初稿、謄稿後的修改、彙編為專書中的三稿

等三種。這三件手稿「似是先生預見將會不朽，刻意要保留下來的。」¹進行手稿整理後的感想有下列數端：

(一)瞭解手稿的珍貴性，有益年青學子的學習

雖然這三件手稿塗抹痕跡頗多(以手稿一的塗改最多)，辨識亦為不易，然而手稿的可貴，宋朱弁《曲洧舊聞》卷四：「古語云：『大匠不示人以璞』。蓋恐人見其斧鑿痕跡也。黃魯直于相國寺得宋子京《唐史藁》一冊，歸而熟視之，自是文章日進。此無他也，見其竄易句字與初造意不同，而識其意所起故也。讀歐公文疑其自肺腑流出而無斲削工夫，及見其草，逮其成篇與始落筆十不存五六者，乃知為文不可容易。」²

至遲從宋代起，即有人對於手稿的重視，記諸於文字，認為前人的為學歷程，可以由手稿中的修改痕跡，略得作者對文章命題的掌握，資料選用的拿捏運用，文句的處理等等。就〈釋氣韻生氣〉的三件手稿而言，套用吳福助教授〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法〉所說：「窺察先生著作的取材範圍、材料組織方法、思想形成過程、謀篇修辭技術等等。」³

(二)確信徐教授治學的「不憚改」精神

從本文在「三、整理手稿時所見的現象」節的「(二)文句的修改」，「(三)段落的增刪」兩個單元所表列舉的例子，即可約略瞭解他治學不怕修改的精神。這類僅修改數字到一、二百字的現象，幾乎出現在各節之中。

更有甚者，如第三節「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」的「不過上

¹ 藉用吳福助教授在〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法·附記〉中的說法。收入《徐復觀學術思想國際研討會》論文集(台中：東海大學，民國八十一年十二月)，頁344。

² 見葉十一(863-312)，《文淵閣四庫全書》本(台北：台灣商務印書館，民國75年)。按，《朱子語類》卷一百三十九「論文上·因改謝表曰」條(葉二十，702-794)記載：「又曰：歐公文亦多是修改到妙處，頃有人買得他〈醉翁亭記〉藁，初說滁州四面有山凡數十字，末後改定，只曰『環滁皆山也』五字而已。」

³ 引用吳福助教授在〈從〈史記札記〉看徐復觀先生的治學方法·附記〉中的說法。收入《徐復觀學術思想國際研討會》論文集(台中：東海大學，民國八十一年十二月)，頁344。

面所說的儀形」段，承接從《世說新語》引錄魏晉時期的「人倫鑒識」以及羅列〈賞譽第八〉內文的所謂儀形，指的是由趣味判斷所得出的某人的容止。接著在手稿一有多達 450 餘字的段落，論文及手稿三則內容增為 480 餘字。表列於下以見其修改：

手稿一	論文、手稿三、專書
《老子》稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章『谷神不死』。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉『今子外乎子之神，勞乎子之精。』〈在宥〉『無勞汝形，無搖汝精。』〈刻意〉『水靜猶明，而況精神。』又『精神四達並流，無所不極』。在莊子乃是■■在人生命中落實之地。德與性與心，是在生命深處的靜態地存在。而魏晉時曰性，神則生於形相沈默之間的動態的存在。 『王右軍……嘆林公器朗神儻。』（【註十四】）『桓宣武表云：謝尚神懷挺率。』（【註十五】）『孫綽為惔敘曰：神猶淵鏡。』（【註十六】）『治膚清，叔寶神清。』（【註十七】）這種神是由形相而見，故亦稱『神姿』，亦稱『神貌』。 如『王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。』（【註十八】）陶侃見到庾亮的『風姿神貌』，立刻便改變了他對庾的態度(【註十九】)。 但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是『發見』之見，即是，這須要有藝術性的發	【德與性與心，是存在於生命深處的本體；而魏晉時的所謂神，則指的是由本體所發於〔起居〕語默之間的作用。】 「王右軍……嘆林公器朗神儻。」(〔註十六〕)「桓宣武表云：謝尚神懷挺率。」(〔註十七〕)「孫綽為惔【諫】敘曰：神猶淵鏡。」(〔註十八〕)「【弘】治膚清，叔寶神清。」(〔註十九〕)這種神是由形相而見，故〔亦〕稱「神姿」，亦稱「神貌」。 如「王戎云：大尉(世衍)神姿高徹。」(〔註二十〕)陶侃見到庾亮的「風姿神貌」，立刻便改變了他對庾的態度(〔註二十一〕)。 但是神雖由形而見，神形之間，究竟尚有一種距離，所以這是「發見」之見，即是，這須要有藝術性的發

見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠『姿形甚陋』；而虞預《晉書》仍謂其『少標俊，清徹英韻。』（【註二十】）

這是忘形以發現其神的結果」

所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁

見的能力。而這種發見的能力，也正是來自莊學的修養；因為莊子由超越而虛、靜、明之心，正是藝術發見能力的主體。魏晉人的清、虛、簡、遠，雖只是生活情調上的。但這也是莊學在情調上的超越。有這種超越的情調，才可以從形中發現神，乃至忘形以發現神。所以《語林》謂溫嶠「姿形甚陋」；而虞預《晉書》仍謂其「少標俊，清徹英韻。」（〔註二十二〕）

這是忘形以發現其神的結果。

【神的全稱是「精神」。精神一詞，正是在《莊子》上出現的。

老子稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章「谷神不死」。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。〈德充符〉「今子外乎子之神，勞乎子之精。」〈在宥〉「無勞汝形，無搖汝精。」〈刻意〉「水靜猶明，而況精神。」又「精神四達並流。」〔魏晉〕之所謂精神，正承此而來；但〔主要是落〕在神的一面。】

所以鄧粲《晉紀》稱周伯仁

上列手稿一的「《老子》稱道為精」到「神則生於形相沈默之間的動態的存在」的 160 餘字，手稿三改為「德與性與心……語默之間的作用」等 40 餘字；而將「《老子》稱道為精」等 160 餘字移至「這是忘形以發現其神的結果」之後，但內容文字有異。

手稿二則原將「《老子》稱道為精……在人生命中落實之地」等等 100 餘字，原置於「德與性與心」句之前，再經塗抹刪除後，移置於「神的全稱是『精神』」之後，「所以鄧粲」等字之前。

子曰：「過者勿憚改」⁴，孔子在此是勸人凡有缺失犯錯，不要害怕改過向善。而徐教授這種不怕修改的精神，從這三件手稿的對照整理的過程，個人認為確實可以用「不憚改」的精神來形容他的治學態度。⁵

五、小結

就整理學者留存下來的手稿來說，是一件單調且費力的事，或許有人認為是否值得花那麼大的氣力去做呢？若以近人探討徐教授的治學相關的文章來看，大都是從徐教授的諸多著作的研讀之後再進行論述。⁶如劉國民〈從學術上搶救青年一代：徐復觀論治學的態度〉⁷，提出「『敬』、『誠』、『反省』的治學態度，實貫穿於學術研究的整個歷程中。」學者們的對徐教授的學術研究是值得肯定的，若有機會再看到並利用手稿裏塗抹修改的文字內容，探討徐教授在各種議題上的論述觀點與材料的運用，或能進一步了解他何以能為近代新儒家代表人物之一。

⁴ 見《論語·學而篇》，《論語集解義疏》卷一葉十(195-344)，《文淵閣四庫全書》本(台北：台灣商務印書館，民國 75 年)。

⁵ 請參見陳惠美、謝鶯興〈試從〈由音樂探索孔子的藝術精神〉的兩件手稿，略論徐復觀教授「不憚改」的治學態度〉，《東海大學圖書館館刊》第 53 期，2020 年 9 月 15 日，頁 1~9。

⁶ 可參見謝鶯興，〈徐復觀教授研究資料彙編—近人研究之論治學〉，《東海大學圖書館館刊》第 8 期，2016 年 8 月 15 日，頁 79~86。

⁷ 見《中國青年研究》，第 2 期，2016 年，頁 30~36。

東海特藏整理

華文雜誌創刊號《美術》

讀者服務組 陳曦

館藏《美術》創刊號目前收藏於東海大學圖書館閉架管理之善本書室，由館務發展組典藏、維護與管理。刊物規格為長 26 公分、寬 19 公分，內文為直式右翻，部分刊登文章之配圖為彩色印刷。發刊頻率為月刊，該刊物現正發行中，於資料庫「中國知網」之刊物資訊頁登載最新一期為 2021 年 06 期¹，而中國美術家協會官網所列之最新一期則為 2020 年第 12 期。

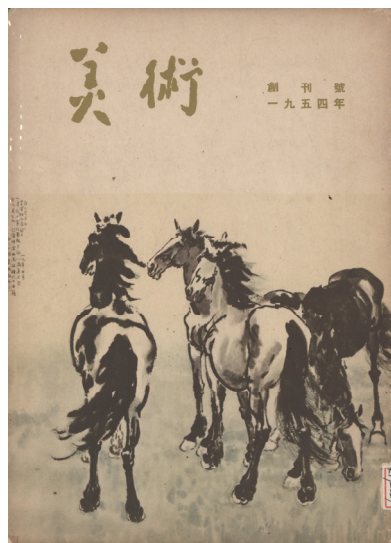
《美術》之前身為 1950 年創刊之《人民美術》，為雙月刊²，1954 年變更刊名並改發刊頻率為月刊³。編輯者中國美術家協會之官網大事紀記載創刊日為 1 月 20 日，然而創刊號之封底版權頁著錄的創刊日為「1954 年 1 月 15 日出版」。創刊號無刊載發刊詞。

封面

根據目錄所著錄之資訊，《美術》創刊號封面用圖為徐悲鴻先生之墨畫〈群馬〉。封面資訊由上而下為中文刊名「美術」、刊期「創刊號 一九五四年」。

目錄

觀察《美術》創刊號之目錄，除刊登國內人士之文章與評論，亦登出外國譯文和畫作。創刊號收錄數件徐悲鴻先生畫作，同時登載評論徐悲鴻先生素描之文章。本期創刊號登有「全國民間美術工藝品展覽會展品選刊」之主題。



¹ 中國知網：美術。檢自：<https://ithu.tw/sFq>（上網日期：2021/9/7）

² 中國美術家協會：中国美术 1950 年大事记。檢自：<https://www.caanet.org.cn/eventsdetail.mx?id=2>（上網日期：2021/9/7）

³ 中國美術家協會：中国美术 1954 年大事记。檢自：<https://www.caanet.org.cn/eventsdetail.mx?id=6>（上網日期：2021/9/7）

一九五四年創刊號目錄

四年來美術工作的狀況和全國美協今後的任務	江豐（五）
開闢美術創作的廣闊道路	蔡若虹（九）
談徐悲鴻先生的素描	倪貽德（一三）
美術工藝的製作問題	王遜（一五）
對於發展和提高木刻創作的意見	江豐（三五）
談基布利克的素描「列寧在工作中」	力群（三七）
精巧優美的民主德國實用藝術	史紀（一八）
顧愷之及其作品	于其灼（三九）

短評

美術工作者應重視總路線的學習	陳冲（八）
理論學習不能忽視	何溶（五〇）
要正確講述民族繪畫遺產	童策（四〇）
論繪畫中的典型問題（楊成寅譯 呂叔東校）	Γ·涅陀希文（四一）
「阿芙樂爾」巡洋艦的砲聲（油畫）	蘇聯 杜德尼克（一九）
農民代表訪問列寧（油畫）	蘇聯 謝洛夫（二〇）
列寧和斯大林在哥爾克別墅（雕塑）	蘇聯 陶利特 賓朱克（二一）
列寧在工作中（素描）	蘇聯 基布利克（二二）

徐悲鴻先生遺作

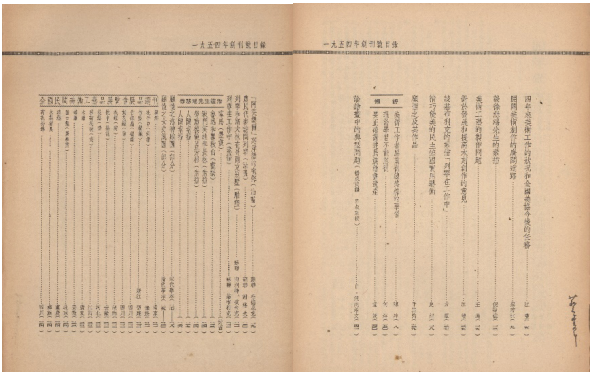
群馬（墨畫）	（封面）
魯迅和瞿秋白（畫稿）	（二三）
戰鬥英雄李長林（素描）	（二四）
勞動模範呂芳彬（素描）	（二四）
人體素描	（二五）
人體素描	（二六）

顧愷之洛神賦圖（部分）	宋代摹本（二七一—二八）
顧愷之女史箴圖（部分）	隋代模本（二九—三〇）

全國民間美術工藝品展覽會展品選刊

雲錦	南京（三一）
花手巾（刺繡）	傣族（三一）
竹籃（編織）	浙江 福建（三二）

竹絲扇（編織）	四川（三二）
刻花罈（陶）	四川（三二）
花罐（陶）	湖南（三二）
枕巾（挑花）	安徽（三二）
花盤（瓷）	河北（三三）
彩荷花碗（瓷）	江西（三三）
木雕	廣東（三三）
磚雕	安徽（三三）
盤口瓶（景泰藍）	北京（三四）
漆盤	重慶（三四）
木製餐具	彝族（三四）
荷花蜀錦	四川（三四）



封底與版權資訊

《美術》創刊號之封底為人民美術出版社之兩件出版物廣告書目，其一是《悲鴻墨畫選集》，和《悲鴻素描選》。創刊號之版權資訊位於封底內頁，著錄如下：

美術 （月刊） 創刊號 1954年1月15出版 1954年5月第三次印刷	編輯者 中國美術家協會 美術編輯委員會 北京校尉營八號 出版者 人民美術出版社 北京燈市口三十七號 總發行處 郵電部北京郵局 預訂處 全國各地郵局 代售處 各地新華書店 中國圖書發行公司	定價每冊五千元
		預訂價目 三個月三期 15,000 元 半年六期 30,000 元 全年十二期 60,000 元 平郵在內掛號費另加 北京 人民、京華二廠印刷

編號：刊 0087 印數：13,001—18,000

台灣雜誌創刊號《東海學報》

館務發展組 王雅萍

前言

目前收藏於東海大學圖書館之台灣雜誌創刊號種類甚多，尤以各大專院校、各級圖書館與博物館、學術單位等所發行居多。東海大學創校至今包含各系所單位刊物，其發刊歷程與故事隨著年代演進亦有其探究之意義。本期館刊將陸續介紹本校與其他台灣大專院校、機構等學報刊物之創刊號。

《東海學報》創刊號

館藏《東海學報》創刊號目前收藏於東海大學圖書館閉架管理之善本書室，由館務發展組典藏、維護與管理。刊物規格為長 26 公分、寬 18.5 公分，同刊本有中英文兩版本封面。中文封面版內文為直式右翻，英文封面版內文為橫式左翻。

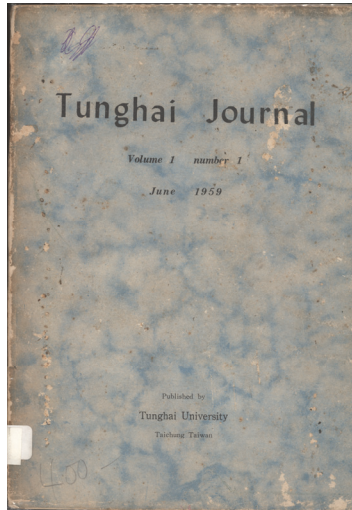
《東海學報》創刊於 1959 年，首發日期為 1959 年 6 月，是為半年刊，1977 年起改為年刊。本刊物為純學術之綜合刊物，包括文史類、哲學類、社會科學類、自然科學類等內容。1994 年 7 月(第 35 卷)，分為三冊：1.理、工、農學院 2.社會科學學院 3.文學院。1995 年 7 月起(第 36 卷)，每一卷分為六冊：農學院、工學院、社會科學學院、文學院、管理學院、理學院。2000 年 7 月起(第 41 卷)，文學院分冊獨立發行，改刊名為：東海大學文學院學報，本刊工學院學報紙本發行至 2010 年 5 月(第 48 期)止，之後改發行電子版。

第一卷第一期(創刊號)刊載之內容，前三類中文文章採直式編排，每篇文章後半部皆刊有英文簡明摘要，自然科學類則採橫式編排，數篇為全英文文章。

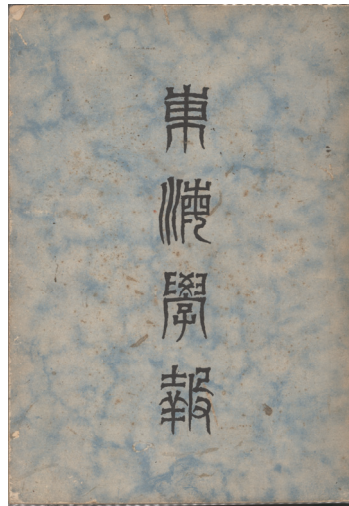
中文版扉頁刊有：「東海大學、東海學報、第一卷第一期、中華民國四十八年六月、東海大學出版」等資訊。英文版扉頁則刊有感謝哈佛燕京學社的慷慨資助出版，” The publication of this first issue of the Tunghai Journal has been made possible through the generous grant made by the Harvard- Yenching Institute.”

封面

《東海學報》封面雙色印刷，同本有中英文雙封面。中文版刊名「東海學報」為粗黑篆體字，雲彩色底圖，無發刊日期等其他資訊，裝訂邊於右側，直式書寫。英文版刊名「Tunghai Journal」，裝訂邊於左側，橫式排版，封面資訊除刊名外，由上而下為 Volume 1 number 1, June 1959. Published by Tunghai University, Taichung Taiwan。



左圖：英文版封面



右圖：中文版封面

目次

《東海學報》第一期目錄刊登文章共約 17 篇學術文章，內容涵蓋有文史類、哲學類、社會科學類、自然科學類等。英文版目錄次序則與中文版目錄相反排序。

東海學報目錄(中文版目錄)

文 史 類

卜辭姓氏通釋之一	魯實先	一
文心雕龍的文體論	徐復觀	四五
論「隋書流求為臺灣說」的虛構的過程及其影響		
——兼論東吳夷州為琉球說	梁嘉彬	一〇一
朱舜水之思想	藍文徵	一四九
如何改善中文裡外來語的翻譯	梁榮若	一六五

召南詩的時代問題	高葆光	一八五
元方回詩與其詩論	孫克寬	一九九

哲 學 類

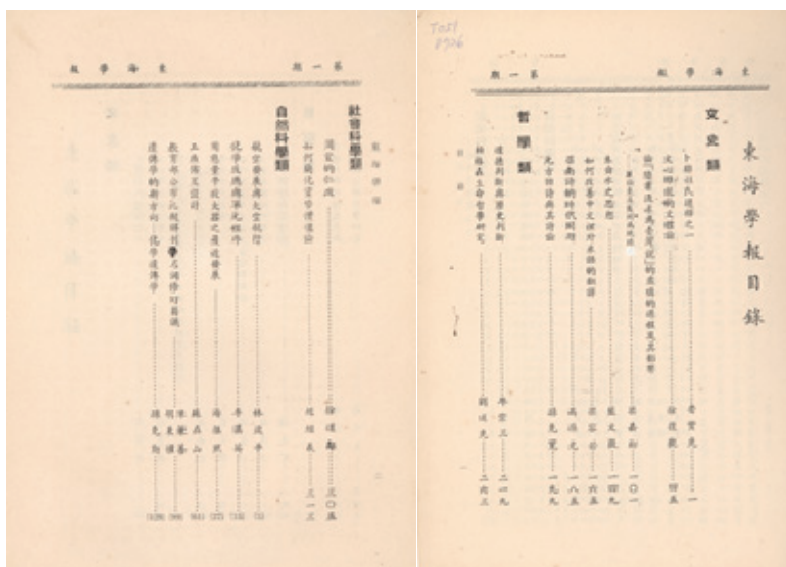
道德判斷與歷史判斷	牟宗三	二一九
柏格森生命哲學研究	劉述先	二六三

社會科學類

周室的仁政	徐道鄰	三〇五
如何簡化貨幣價值論	趙經義	三一三

自然科學類

航空發展與太空航行	林致平	(1)
化學反應與單元程序	李漢英	(15)
固態量子放大器之最近發展	湯振熙	(27)
工廠布置設計	蘇在山	(61)
教育部公布比較解剖學名詞修訂芻議	陳兼善	(99)
	胡秉權	
遺傳學的新方向—化學遺傳學	孫克勤	(129)



The image shows two pages of a printed table of contents for the journal '東海學報' (Donghai Academic Journal). The pages are numbered 1 and 2 at the top. The left page (1) lists the '自然科學類' (Natural Sciences) section, including articles on aviation, chemistry, solid-state quantum amplifiers, and factory layout design. The right page (2) lists the '社會科學類' (Social Sciences) section, including articles on the Zhou Dynasty's benevolent governance, a simplified theory of currency value, and a new direction in genetics (chemical genetics). The names of the authors and their corresponding page numbers are listed next to each article title.

中文版目錄

Tunghai University Journal Contents (英文版目錄)

Recent developments in aeronautics and astronautics	Chih-Bing Ling (13)
Chemical reactions and unit processes.....	Han- Ying Lee (25)
On the recent development of quantum-mechanical solid-state maser.....	Chen-Hoi Tang (27)
The planning of plant layout.....	Jasen T. S. Su (97)
A suggestion to revise "The Terminology of Comparative Anatomy announced by Ministry of Education at 1937"	Johnson T. F. Chen (127) Ping-Chen Hu
The modern approach to problems of heredity-chemical genetics	K.C. Sun (141)
How to simplify the theory of money	Chao Ching-hsi. (三二七)
The benevolent government of the early Chou Emperors	Hsu Dau-lin (三一—)
Bergson's philosophy of life	Lin Shu-hsien (三〇三)
Moral judgment and historical judgment	T. S. Mou (二六一)
An outline of the poetry of Fang Hui and his essay poetry in the Yuan Dynasty	Sun Ke-Kuan (二〇三)
The date of Shao Nan section of the classic poetry	Kao Pao-Kung (一九七)
How to improve the Chinese transcription of foreign terms	Liang Lung- jo (一八三)
Chu Sun-Suei's thought	Lan Wen-tseng (一六三)
The mistaken identification of Liu-Chiu (流求) with Taiwan and its unfortunate results	Liang Chia-pin (一四七)
On the conception of "style" in Wen Hsing Tiao Lung	Hsu Fu-Kuan (九九)
An introduction to the interpretation of the surnames on the oracle bones	Lu Shih-hsien (四三)

<i>Tungshai University Journal Contents</i>	
Recent developments in aeronautics and astronautics.....	Chia-Bing Ling (13)
Chemical reactions and unit processes.....	Hsu-Ying Lee (25)
On the recent development of quantum-mechanical solid-state matter.....	Chen-Hsi Tung (27)
The planning of plant layout.....	Jason T. S. Su (97)
A suggestion to revise "The Terminology of Comparative Anatomy announced by Ministry of Education at 1937".....	Johnsen T. F. Chen Feng-Chen Ho (127)
The modern approach to problems of heredity-chemical genetics	K.C. Sun (141)
How to simplify the theory of money.....	Chao Ching-hui (三二七)
The benevolent government of the early Chou Emperors.....	Hsu Dui-lin (三三三)
Bergson's philosophy of life.....	Lin Shu-hsien (三〇三)
Moral judgment and historical judgment.....	T. S. Moss (二六二)
An outline of the poetry of Fang Hsi and his essay poetry in the Yuan Dynasty.....	Sun Ke-Kuan (二〇三)
The date of Shao Nan section of the classic poetry.....	Kao Pao-Kung (一九七)
How to improve the Chinese transcription of foreign terms.....	Liung Liung-jo (一八三)
Chu Sun-Sun's thought.....	Lin Wen-tung (一六三)
The mistaken identification of Liu-Chia (劉賈) with Taiwan and its unfortunate results.....	Liung Chia-pi (一四七)
On the conception of "style" in Wen Hsing Tiao-Lung.....	Hsu Fu-Kuan (九九)
An introduction to the interpretation of the surmises on the oracle bones.....	Lu Shih-hsien (四三)

英文版目錄

發刊辭與版權資訊

本期學報並無發刊辭，亦無詳細之版權資訊。唯扉頁記載「東海大學 東海學報第一卷第一期」，發刊期為「中華民國四十八年六月，東海大學出版」。本文附上 1980 年 5 月版的梅可望校長之「發行人的話」，以供參酌。

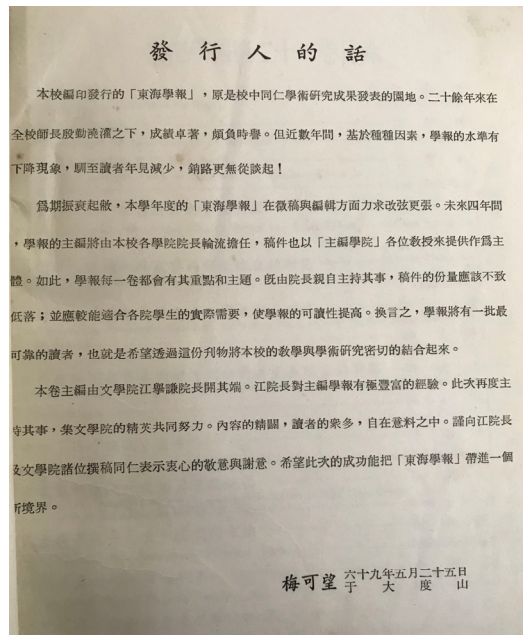
發行人的話

本校編印發行的「東海學報」，原是校中同仁學術研究成果發表的園地。二十餘年來在全校師長殷勤澆灌之下，成績卓著，頗負時譽。但近數年間，基於種種因素，學報的水準有下降現象，馴至讀者年見減少，銷路更無從談起！

為期振衰起敝，本學年度的「東海學報」在徵稿與編輯方面力求改弦更張。未來四年間，學報的主編將由本校各學院院長輪流擔任，稿件也以「主編學院」各位教授來提供作為主體。如此，學報每一卷都會有其重點和主題。既由院長親自主持其事，稿件的份量應該不致低落；並應較能適合各院學生的實際需要，使學報的可讀性提高。換言之，學報將有一批最可靠的讀者，也就是希望透過這份刊物將本校的教學與學術研究密切的結合起來。

本卷主編由文學院江舉謙院長開其端。江院長對主編學報有極豐富的經驗。此次再度主持其事，集文學院的精英共同努力。內容的精闢，讀者的眾多，自在意料之中。謹向江院長及文學院諸位撰稿同仁表示衷心的敬意與謝意。希望此次的成功能把「東海學報」帶進一個新境界。

梅可望 六十九年五月二十五日
于大度山



稿約

本刊徵稿簡章內容刊登於刊物第一頁，如下內文。

東海學報徵稿簡章

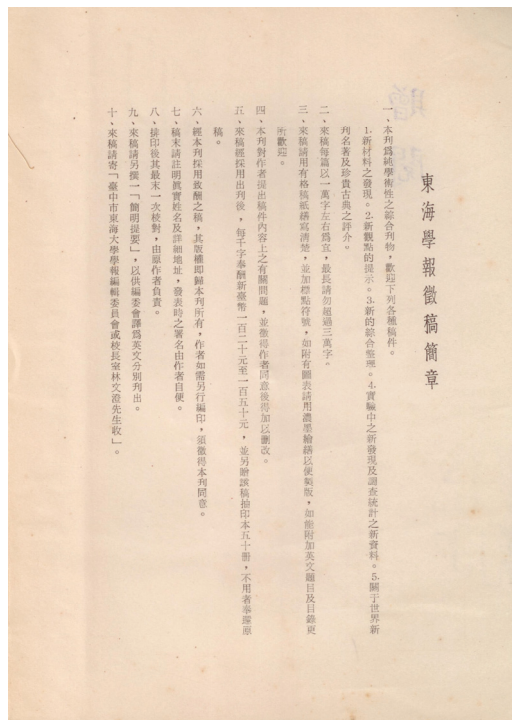
一、本刊為純學術性之綜合刊物，歡迎下列各種稿件。

1.新材料之發現。2.新觀點的提示。3.新的綜合整理。4.實驗中之新發現及調查統計之新資料。5.關於世界新刊名著及珍貴古典之評介。

二、來稿每篇以一萬字左右為宜，最長請勿超過三萬字。

三、來稿請用有格稿紙繕寫清楚，並加標點符號，如附有圖表請用濃墨繪繕以便製版，如能附加英文題目及目錄更所歡迎。

- 四、本刊對作者提出稿件內容上之有關問題，並徵得作者同意後得加以刪改。
- 五、來稿經採用出刊後，每千字奉酬新臺幣一百二十元至一百五十元，並另贈該稿抽印本五十冊，不用者奉還原稿。
- 六、經本刊採用致酬之稿，其版權即歸本刊所有，作者如需另行編印，須徵得本刊同意。
- 七、稿末請註明真實姓名及詳細地址，發表時之署名由作者自便。
- 八、排印後其最末一次校對，由原作者負責。
- 九、來稿請另撰一「簡明提要」，以供編委會譯為英文分別刊出。
- 十、來稿請寄「臺中市東海大學學報編輯委員會或校長室林文澄先生收」。



《東海學報》徵稿簡章

館藏普通本線裝書總目・史部別史類(一)

陳惠美*、謝鶯興**

別史類 B04

1. 《元祕史山川地名考》十二卷附〈元經世大典地理圖〉一張二冊，清・施世杰撰，清・施銳校字，清光緒二十三年(1897)鄭鄭學廬刊本，

B04(o3)/(q3)0844

附：清光緒丁酉(二十三年，1897)施世杰〈自敘〉、〈元秘史山川地名攷目〉、清魏源〈元經世大典地理圖序〉、清光緒丁酉(二十三年，1897)施世杰〈元經世大典地理圖案語〉。

藏印：無。

板式：粗黑口，單魚尾，四邊雙欄。半葉十行，行二十一字；小字雙行，行二十一字。板框 11.5×15.8 公分。魚尾下題「卷○」及葉碼。



各卷首行上題「元秘史山川地名攷卷○」，下約有八個字的

* 僑光科技大學生活創意設計系副教授

** 東海大學圖書館退休館員

墨丁，次行下題「會稽施世杰」，三行題各篇篇名(如「騰吉斯水」)，卷末題「子銳校字」。

封面扉葉書籤題「元秘史山川地名攷」。扉葉題「元秘史山川地名攷千二卷」，後半葉題「光緒丁酉(二十三年，1897)孟夏鄭學廬栞成」。

按：一、施世杰〈自敘〉云：「《元秘史》十五卷，不著撰人姓氏，其紀元太祖、太宗兩朝事迹，至爲賅備，惟文辭鄙俚，未經辭人譯潤，故數百年來知之者尠。近世順德李仲綯侍郎始爲之注釋，藁經四五易而尙未有傳本。余自束髮受書即喜讀輿地之書，而于西北徼方輿則尤爲惓惓。家中藏有靈石楊氏《秘史》栞本，暇時取而讀之，苦其地名之佶曲聱牙，乃徧加攷訂，譯以對音，證以今圖。偶有所得，誌于書眉，如是者六歷寒暑。戊子(十四年，1888)冬，爲友人邀往吉林，襄理案牘。事竣乃驅車徧游外蒙古各牧地，身親目驗，屢加改易，是書乃麤具大略，然猶閉之篋衍，不敢遽以示人也。忽忽已十年矣，侍郎之墓亦將宿艸。《秘史》舊注仍未栞行，余友奉賢阮君惟和，劬古士也，作《秘史地理今釋》，就正于諸暨陳太守遙聲，太守獎其勤並引仲綯侍郎之說以正其譌。余亟假其藁讀之，見其與余說合者十得八九，間有不同處，乃更推究《秘史》上下文以證明當日所行之地。甄余說誤者則釐正之，侍郎暨太守之說證以《秘史》而仍不合者，亦不敢附和之。往復咨商，漸就條理，友人見余藁者輒慫恿付梓，謂示讀者之準。余堅謝不獲，因舉《山川地名攷》先畀颺氏，並爲之記其端。」

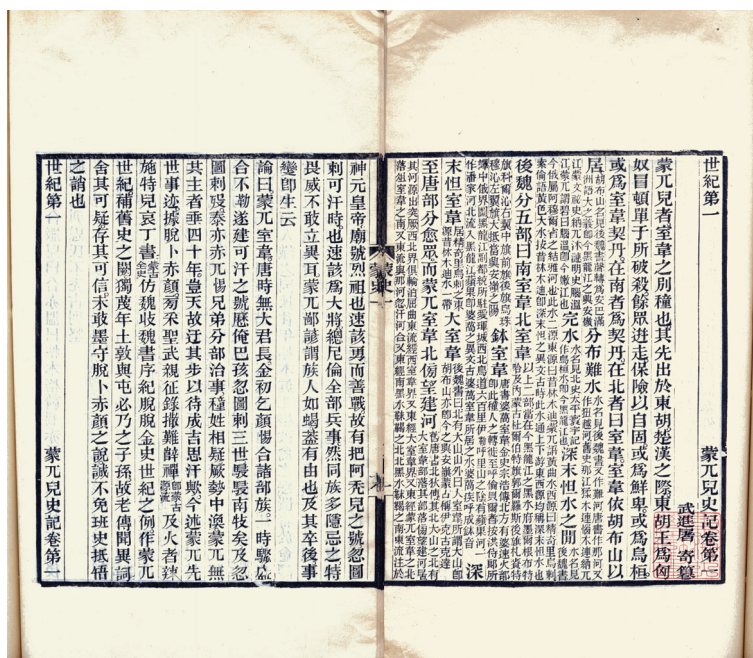
二、魏源〈元經世大典地理圖序〉云：「《元經世大典地圖》得自《永樂大典》，即今《元史·地理志》末附西北地名二頁。……其開方無里數，不可據依。且正位及處四隅，則方位區置亦未善，故特去其三橫畫而加蔥嶺斜互之畫，繞格其間，且增天竺、土伯特、于闐、沙州四名於其東南，以醒閱者之目。聞國初崑山徐尙書修《一統志》時，《元一統志》尙存，而災於傳是樓之劫，然觀《元史志》及此圖之荒略，則知《元一統志》不過詳十三省而西北塞外荒略正同，未必果有星羅掌燦之編，勒成一

代之典而《元史》棄之前，徐崑山復不采之於後也。」

三、施世杰〈元經世大典地理圖案語〉云：「世杰案，《元經世大典地圖》，邵陽魏默深先生得諸《永樂大典》，已刊入六十卷本《海國圖志》中，而近日通行之一百卷本反將此圖遺漏，但是圖雖荒略不詳，而欲攷《元史》西北地名者，則舍此圖無從著手。故先生雖譏之而仍復取之也。淺人不喻此旨，毅然割去，致今讀《元史》西北地附錄者，昏然莫辨，極為可慨。余撰《元秘史山川地名攷》歲，適元和祝君秉綱自湘中歸，以手摹《元經世大典地圖》見贈，余正欲撰《元史西北地名今釋》，苦其難讀，畏而中止。今得是圖而余書又可成矣。爰先付剞劂以廣流傳，竝誌其緣起如此。」

2.《蒙兀兒史記》一百六十卷二十八冊，清·屠寄撰，鉛印本，

B04(o3)/(q3)7730



附：民國二十三年孟森〈孟序〉、〈凡例〉、〈目錄〉。

藏印：無。

板式：細黑口，單魚尾，四邊單欄。半葉十四行，行二十五字；小字雙

行，行三十七字。板框 15.1×19.3 公分。魚尾下題「蒙史○」及葉碼。

各卷首行上題各卷篇名次第(如「世紀第一」)，下題「蒙兀兒史記卷第○」，次行下題「武進屠寄纂」，卷末上題各卷篇名次第(如「世紀第一」)，下題「蒙兀兒史記卷第○」(卷第一百二十八列傳第百有十的數目，用□替代)。

封面書籤題「蒙兀兒史記 結一宦主人自題」。扉葉題「蒙兀兒史記」。

按：一、孟森〈孟序〉云：「《元史》自五百年來爲一朝正史，然以其在漢土，傳祚不永，一切制度文物，又與漢土歷代不甚沿襲，故在漢人不推爲至隆極盛之朝。而在全球棣通之世，則泰西所震聳於東方民族者，視蒙古在漢唐諸大朝之上。元朝之於蒙古，乃其統轄漢族之一區，全蒙統治之域，逾此甚遠。漢人作《元史》，就近處所見言之。自漢族以外，蒙古本部已不求甚解，又安知其功烈之所屆，視并包漢族之偉大，有倍蓰以上者耶。夫蒙古已盛極於太祖，而元之爲元，非太祖所知，抑并非太宗、定宗、憲宗歷世所知。世祖欲承漢俗以御漢宇，及始建號中統，統改至元。於至元八年，始命其國號曰元，以此號令於漢族。初不必行於蒙古本部，況乎其各自恢擴之太祖後諸大藩也。當時中原遺老，奉世祖爲儒教大宗師，是其籠絡之效，一時尊道學用文儒，蓋與清之順康雍乾同其作用，子孫不善繼之，漢人起亡元，光復舊物，遠在歐洲被并強國之先，此亦見惟漢族之治理，尤難甚遠於恆軌，而與爲町畦，爲桎鑿，久恃其束縛其馳騁之力也。……至明中葉，餘威漸替，而小王子且中興於蒙古本部，世世與明對峙，至於今種族不變，僅就明修《元史》以概蒙古，豈惟掩蒙古之聲績，抑亦誣元之本根矣。敬山先生修正《元史》，意本與邵陽魏氏以來，不滿於舊史之草率者相同。然所見蒙古之真史材，則非昔人所及，毅然作《蒙兀兒史》，不稱《元史》。蒙兀之名，取吾國著在史文之最早，蒙兀兒之名，又合之蒙人自撰《秘史》之本音，務求蒙古在歷史中固有之分際，不因明代僅承受其漢族之一隅，自隘而遂隘及蒙古

也。至史之爲書，六代以前，史家多以一心經緯史實，以鑄一代之史。唐以後惟歐陽《新五代》爲然。先生此書，所得固多出於舊史，然其參訂舊史以綜合新材，無一字不由審訂其地時日而後下筆，故敘述皆設身處地。作者心入史中，使讀者亦不自謂身落史後。較之心不與全史浹，而以其翦截鉅釘之文詔後人，不免孟子所謂以其昏使人昭昭矣。《元史》所修可補之全量，未逮完具，然得一篇亦爲至寶，況已成此巨帙乎。若天假先生以遐齡，賡續此事，當若何爲功於史學。當年助草玄之業者，爲叔子正叔，先生既逝，海內猶有望於正叔，不幸正叔又早世，國人絕望，惟寶此舊已印行之十四冊，計得一千二百十五葉。其中已有先印八冊時所刊，後改定增刊遂致兩見者數篇。印本日稀，求者日亟，競覓之於藏弄之家。坊肆居間索值至百餘金，應者無難色；或有不可價售者，則百計以法書、名畫以易之，蓋視等宋元祕笈矣。久之並訛傳原版已毀，故無續印之本，益堅世人覓索之念。余與先生有舊，與先生諸嗣君無一不稔，一再函問先生季子公覆，乃知公覆已於數年來整理版刻，並於先生已續刊而未印者，已寫樣而未刊者，已定稿而未寫樣者，一一補寫補刊又去其前印後印之經改而複者，尙得二千二百餘葉，較之以前行世之書，略增一倍。公覆能成父兄之志，能存先生一家之學，並屬爲此事，敘其經過，以告海內。原書除自定例言外，並無他人片跋，知先生原不假隔膜之推許爲重。惟此次舉世想望幾絕，而忽得此逾望之事，應爲一世志幸，因稍及天下所以想望之故，非敢於先生之事，輕爲贊一辭也。」

- 二、〈凡例〉云：「一本書起訖，不囿有元一代，故不曰《元史》，而曰《蒙兀兒史》。」又云：「一蒙兀尙賢，不諱君后之名。《秘史》成於太宗十二年，且大會時進呈之官書，而於太宗直稱幹歌歹合罕，於太祖之母訶額命太宗之母孛兒帖，均直稱其名，蒙兀源源亦然。本書諸大汗本紀標題，不稱廟號而稱名，猶《秘史》例也。」又云：「蒙兀名物，例以華文代北言。然一名合數字成文，各有意義，不可增損。《秘史》譯音代字最審正，

本書謹遵用之。《秘史》無者，乃取之《元史》及《親征錄》。」又云：「鄙人從事關東五年，往來蒙兀草地數四，又因前清光緒間脩《會典》，爲黑龍江輿圖局主任，測繪所及，旁涉奉天、吉林、內外蒙古及幹魯屬鮮卑兒亞毗連之地，故於蒙兀初起用兵，及東道諸王分地，一山一水，皆能知其古地今名分注紀傳中，大足補洪魏二家之闕誤。」

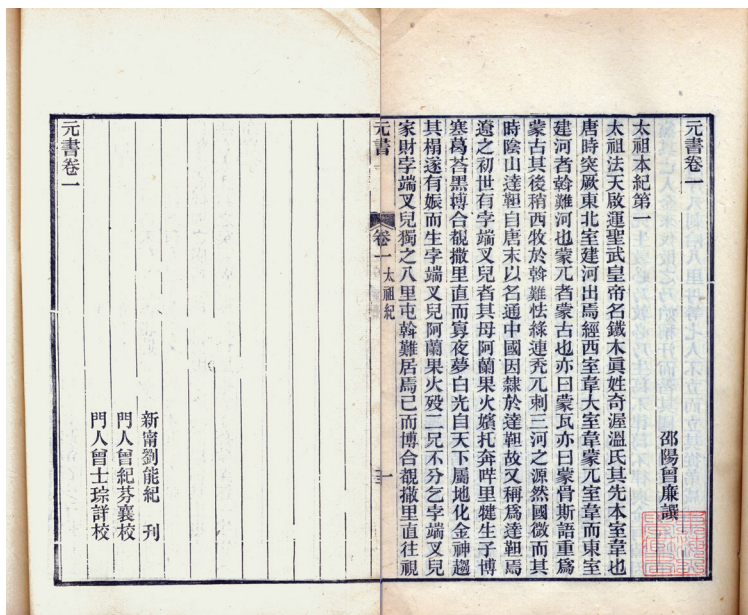
三、〈目錄〉記載：「本紀十有八卷，列傳一百二十九卷，表十有二卷，志一卷」。

四、是書第八冊缺卷第三十，即列傳第十二；第九冊缺卷第三十九，即列傳第二十一；第十三冊缺卷第六十七，即列傳第四十九；第十三冊缺卷第七十，即列傳第五十二；第十三冊缺卷七十二，即列傳第五十四；第十三冊缺卷七十三，即列傳第五十五；第二十一冊缺卷一百三十二，即列傳第一百十四；第二十二冊缺卷一百三十八，即列傳第一百二十；缺卷一百三十九，即列傳第一百二十一；缺卷一百四十，即列傳第一百二十二；缺卷一百四十二，即列傳第一百二十四；第二十八冊缺卷一百五十八及卷一百五十九，即表第七上及表第七下。據〈目錄〉知卷三十爲〈忙哥帖木兒〉、〈脫哈帖木兒〉、〈昔班^{土幹耳那孩}〉等篇，且三篇之名特別框起；卷三十九爲〈忽秃忽^{張拔都 世澤 忽里勒 合剌蒙都 撒里把阿秃兒}〉、〈逸的察罕^{木花里 塔出 亦力撒合 亦智理威 韓家訥 李楨}〉，〈目錄〉鈐硃字「原缺」；卷七十三爲〈阿不賽因〉，〈目錄〉鈐硃字「原缺」。卷六十七爲〈旭烈兀〉，且該篇之名特別框起。卷七十爲〈阿魯渾〉，且該篇之名特別框起。卷七十二爲〈合贊〉，且該篇之名特別框起。卷一百三十二爲〈搠兒馬罕〉、〈怯的不花〉，且該篇之名特別框起。卷一百三十八爲〈劉因〉、〈吳澄〉，且該篇之名特別框起。卷一百三十九爲〈合兒班荅〉，且該篇之名特別框起。卷一百四十爲〈駙馬帖木兒〉，且該篇之名特別框起。卷一百四十二爲〈巴別兒〉，且該篇之名特別框起。卷一百五十八及卷一百五十九爲〈行省宰相〉，且該篇之名特別框起。所缺諸卷，〈凡例〉皆未見記載說明，惟最後第二條云：「洪氏帖木兒補傳，自謂本東羅馬書，沈布政曾植見其稿，謂未全也。鄙人并未見洪稿，

茲所補，〈帖木兒傳〉，則命第四子孝宦於英吉利人所編史家之歷史中抽譯，而以《明史稿》等書補證之。」不知是否相關，暫錄之俟補。

3.《元書》一百零二卷二十冊，清·曾廉撰，清宣統三年(1911)層漪堂刊本，
B04(o3)/(q3)8000

附：〈元書目錄卷首〉、清宣統三年(1911)曾廉〈跋〉。



藏印：無。

板式：單魚尾，左右雙欄。半葉十二行，行二十五字；小字雙行，行三十七字。板框 15.3×21.8。板心上方題「元書」，魚尾下題卷次、各卷篇名(如「卷一太祖紀」)及葉碼。

各卷首行上題「元書卷○」，次行下題「邵陽曾廉撰」，三行上題篇名(如「太祖本紀第一」)，卷末上題「元書卷○」，下依序題「新甯劉能紀刊」(卷十六上題「貴州王先清貴州王承煥刊」，卷十六中題「李靜刊」，卷十六下題「貴州王先清貴州王承煥貴州曹其珍刊」，卷十七上題「曾廣聞刊」，卷十七中題「曾毓驤刊」，卷十七中題「李靜福建張永元刊」，卷十八、卷十九題「門人申憲文刊」，卷二十題「申端笏申秉堃刊」，卷二十一題「申端笏申

秉堃門人申憲文刊」，卷二十二上題「申濟世申濟人刊」，卷二十二下題「申濟世申濟人曾滋培刊」，卷二十三上題「申滋培申嘉淦申翊淇刊」，卷二十三中題「申翊淇申嘉淦刊」，卷二十三下題「金盛輝衡陽聶濬泉刊」，卷二十四題「衡陽聶濬泉金盛輝曾和軒刊」，卷二十五題「湘鄉張國彥刊金城刊」，卷二十六題「湘鄉張國彥金城曾紀仁刊」，卷二十七題「湘鄉尹襄廷湘鄉彭翊綸刊」，卷二十八題「湘鄉尹襄廷湘鄉彭翊綸曾宗修刊」。卷二十九題「曾燕冀曾明勳刊」，卷三十題「曾宗景曾燕冀曾明勳刊」，卷三十一題「衡陽蔣振文曾毓讓刊」，卷三十二題「曾宗昇衡陽蔣振文曾毓讓刊」，卷三十三題「趙厥新劉崑森刊」，卷三十四題「曾人翰趙厥新劉崑森刊」，卷三十五題「唐仲雄王震球刊」，卷三十六題「門人李光朝衡陽劉伯尊刊」，卷三十七題「湘鄉陳名杰唐仲雄王球刊」，卷三十八題「湘鄉陳士璋門人李光朝衡陽劉伯尊刊」，卷三十九題「禹日如刊」，卷四十題「曾毓辛門人羅蔭棠門人曾哲刊」，卷四十一題「門人曾廣謨門人曾廣沂刊」，卷四十二題「曾延棠門人曾廣謨門人曾廣沂刊」，卷四十三題「羅金聲曾厚刊」，卷四十四題「劉鰲羅金聲曾厚刊」，卷四十五題「門人李安淑刊」，卷四十六題「門人李安淑禹彝敘刊」，卷四十七題「門人羅蔭棠門人曾哲刊」，卷四十八題「禹日如曾□刊」，卷四十九題「申志余煥蓮刊」，卷五十題「申志慶余煥蓮門人曾宏中刊」，卷五十一題「余安任余安智刊」，卷五十二題「劉澗潭余安任余智刊」，卷五十三題「門人尹慶袞尹慶袞刊」，卷五十四題「門人尹慶袞尹慶袞劉高刊」，卷五十五題「尹鑫楊啓愚刊」，卷五十六題「劉景崧尹鑫楊啓愚刊」，卷五十七題「門人李邦楷門人胡贊猷」，卷五十八題「趙貴穀門人李邦楷門人胡贊猷刊」，卷五十九題「曾益胡贊襄刊」，卷六十題「曾益胡贊襄趙貴璜刊」，卷六十一題「鍾賡岐刊」，卷六十二題「鍾賡岐楊世泮刊」，卷六十三題「貴州門人繼中貴州門人陳繼修刊」，卷六十四題「貴州門人王澤翰祁陽曾南屏刊」，卷六十五題「曾邑肇曾文謨刊」，卷六十六題「曾宗賜曾邑肇曾文謨刊」，卷六十七題「曾惠泉曾壽域刊」，卷六十八題「曾延鴻曾惠泉曾壽域刊」，卷六十九題「曾毓華李

桂如刊」，卷七十題「曾寅陔曾毓華李桂如刊」，卷七十一題「曾湘潭曾清心刊」，卷七十二題「曾玉成曾湘泉曾清心刊」，卷七十三題「劉澄劉潛刊」，卷七十四題「曾相忍劉澄劉潛刊」，卷七十五題「譚仲謙賀秉鈞刊」，卷七十六題「門人曾璞門人曾傳鴻刊」，卷七十七題「曾熙洪譚仲謙賀秉鈞刊」，卷七十八題「東安席世璽祁陽曾南屏門人曾璞刊」，卷七十九題「曾傳翰刊」，卷八十題「貴州門人陳繼中貴州門人陳繼修曾順之刊」。卷八十一題「貴州門人王澤翰門人李鴻鈞刊」，卷八十二題「貴州劉子嘉東安席世璽刊」，卷八十三題「曾夾輔余義發楊尙友刊」，卷八十四題「楊世治曾傳幹刊」。卷八十五題「廣東鍾大雋山西劉思永刊」，卷八十六題「曾翊廷廣東鍾大雋山西劉思永刊」，卷八十七題「余義發楊尙友刊」，卷八十八題「曾傳幹刊」，卷八十九、卷九十題「李欽堂申靖濤刊」，卷九十一上、卷九十一下題「楊書田劉世昌刊」，卷九十二上、卷九十二下題「尹智溪刊劉世昌刊」，卷九十三、卷九十四題「申灼根刊劉世昌刊」，卷九十五、卷九十六題「尹筭園刊劉世昌刊」，卷九十七題「東安唐兆雄刊」，卷九十八題「李秉乾刊衡陽劉蒸川刊」，卷九十九題「陳兆龍刊」，卷一百題「劉仁蔭刊」，卷一百一題「勞□劉仁蔭刊」，卷一百二題「岳□劉鴻績刊」，卷一百二下題「周敦豐曾驥騰刊」)，「門人曾紀芬襄校」(及卷十五上、卷十七下、卷五十一、卷七十二。卷二、卷十八、卷五十二、卷七十三則題「門人曾紀元襄校」，卷三、卷十九、卷七十四題「門人曾謙襄校」，卷四、卷二十、卷五十四、卷七十五題「門人曾彬襄校」，卷五上、卷二十一、卷五十五、卷七十七題「門人曾廣載襄校」，卷五下、卷二十二上、卷五十六、卷七十六題「門人曾傳瀚襄校」，卷六、卷二十二下、卷五十七、卷七十八題「門人曾毓善襄校」，卷七、卷二十三上、卷五十八、卷八十二題「門人曾煦襄校」，卷八、卷二十三中、卷五十九、卷八十題「門人曾傳儒襄校」，卷九、卷二十三下、卷六十、卷八十一題「門人曾協襄校」，卷十、卷二十四、卷六十一、卷七十九題「門人曾俞元襄校」，卷十一、卷二十五、卷六十二、卷八十八題「門人曾傳澄襄校」，卷十二、卷二十六、卷六十三、

卷八十四題「門人曾廣冀襄校」，卷十三、卷二十七、卷六十四、卷八十五題「門人曾紀培襄校」，卷十四、卷二十八、卷六十五、卷八十六題「門人曾淑身襄校」，卷十五下、卷二十九、卷六十六、卷八十七題「門人曾紀瑞襄校」，卷十六上、卷三十、卷六十七、卷八十三題「門人曾傳誥襄校」，卷十六中、卷三十二、卷六十九、卷九十題「曾傳銳襄校」，卷十六下、卷三十一、卷六十八、卷八十九題「門人曾仁襄校」，卷十七上、卷三十三、卷七十、卷九十一上題「門人曾校襄校」，卷十七中、卷三十四；卷七十一、卷九十一下題「門人曾廣休襄校」，卷三十五、卷九十二上題「門人曾鏗襄校」，卷三十六、卷九十三題「門人曾毓才襄校」，卷三十七、卷九十二下題「門人曾紀霖襄校」，卷三十八、卷九十四題「門人曾廣基襄校」，卷三十九題「門人曾鴻林襄校」，卷四十、卷九十六題「門人曾廣紳襄校」，卷四十一、卷九十七題「門人曾英襄校」，卷四十二、卷九十八題「門人曾傳一襄校」，卷四十三、卷九十九題「門人曾傳魯襄校」，卷四十四、卷一百一題「門人曾紀嶼襄校」，卷四十五、卷一百二上題「門人曾緇襄校」，卷四十六、卷一百二下題「門人曾沂襄校」，卷四十七、卷九十五題「門人曾廣纓襄校」，卷四十八題「門人曾文緯襄校」，卷四十九題「門人曾寶林襄校」，卷五十題「門人曾傳估襄校」，卷五十三題「門人曾謙襄校」。卷一百題「門人曾紀襄校」)、「門人曾士琮詳校」。

封面墨筆題「元書〇」。扉葉題「元書」，後半葉牌記題「宣統三年榮板藏層漪堂」。

按：一、〈目錄〉卷末題：「起元太祖元年丙寅至順帝至正二十八年戊申共一百六十三年，本紀十五，志十，列傳七十七，共一百二卷」。

二、曾廉〈跋〉云：「歷史無識跋，自我爲之，事有由也。始我作《元書》，亦謂當藏之名山，傳之其人。而門人士璋、傳鑑及晉促我出以行世，適劉理卿中散首贈我以刊，貲甚厚。已而知我有所著，樂助者踵至，遂付剞劂，二載而訖功。」

大事記

圖書館大事記

西元 2021 年 07 月 01 日至 08 月 31 日

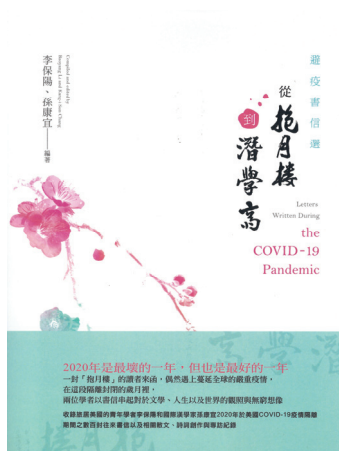
07.20 中國南通大學楚辭研究中心陳亮副教授贈予本館著作乙冊，《歐美楚辭學論綱》，北京中華書局出版，2020 年。ISBN：978-7-101-14554-0。

本校第六屆經濟系校友劉照男致贈其著作《山中燈火入夢來》，台北萬卷樓圖書出版，2021 年 4 月。ISBN：978-986-478-456-1。



08.02 法律系系圖今日送回總圖書館，約 1500-1800 冊左右。並包含兩大座書架，以及八個矮式期刊架。

08.10 第八屆外文系傑出校友孫康宜院士致贈本館新書數冊，李保陽、孫康宜編著《避疫書信選：從抱月樓到潛學齋》，台北秀威資訊出版，2021 年 07 月。ISBN：978-986-326-903-8。收錄國際漢學家孫康宜院士、青年學者李保陽以及多位學者，於 2020 年 COVID-19 疫情隔離期間，數百封的書信往來，見證一段奇妙的文字緣！本書內容亦節錄本校師長、圖書館員與孫院士之間的書信對話，為疫情期間舉辦之特展等事物留下紀念紀錄。



- 08.11 本校人事室公告 109 學年度行政服務優良及服務創新獎獲獎名單。本館同仁榮獲行政人員服務創新獎團體獎(楊朝棟館長、陳婷婷、陳曦、林靜宜、曲珩葶、曾昱嫻、江維信、陳天佑等)、個別獎(陳曦)以及行政人員服務優良獎(王雅萍) 三項殊榮。訂於 9 月 1 日上午假第一會議室舉辦頒獎儀式。
- 08.16 本校生科系汪碧涵老師偕同該系實驗室研究生至本館進行真菌調查, 於 3F 西文書庫、4F 特藏室、善本書室、B1 書庫等館藏地查閱具霉斑書籍、空氣採樣等。
- 08.17 查良鑑前董事長兒子玄奘大學查重傳老師來訪, 並討論編輯其父的紀念專輯之事宜。
- 08.25 出版「館藏手稿整理系列(二)徐復觀教授《中國藝術精神》手稿整理彙編」, 陳惠美、謝鶯興整理。ISBN 978-957-548-091-2(平裝)。



- 08.30 圖書總館 3、4 樓書庫新增燈控系統, 預計開學前夕完成安裝, 將有利於讀者尋書之便利外, 亦有效節約電源之使用。
- 08.30 東海大學圖書館調整服務時間及內容公告, 預計下個月 7 日起恢復開館, 詳細入館防疫措施亦請參閱本館官網最新消息。(後續仍將視疫情發展調整)

(基於篇幅考量, 本期的館內各組工作報告及各項統計資料, 僅採用電子版發佈)



東海大學圖書館館刊

第 59 期

2021 年 9 月 15 日

編輯委員 (依姓氏筆劃排列)

吳品湘 (建國科技大學應用外語系)
吳福助 (東海大學中國文學系退休)
林翠鳳 (台中科技大學應用中文系)
范豪英 (中興大學圖書資訊學研究所暨圖書館館長退休)
秦雅嫻 (僑光科技大學行銷與流通管理系)
翁敏修 (雲林科技大學漢學應用研究所)
陳星平 (虎尾科技大學多媒體設計系)
陳惠美 (僑光科技大學生活創意設計系)
趙惠芬 (僑光科技大學企管系)
蘇慧霜 (彰化師範大學國文系)

執行編輯 (依姓氏筆劃排列)

王雅萍 (館務發展組)
陳 曦 (讀者服務組)

刊名書法

陳星平

館刊資料庫: <https://digarc.lib.thu.edu.tw/thulibm/>

東海大學圖書館館刊稿約

第一條：本刊提供圖書資訊學（圖書館學、圖書館史、圖書館管理學）、圖書文獻學、書評學、閱讀學、出版學、漢學、人文學科等領域學者的中文專業論述之交流與刊登。歡迎青年學子從事上述各類學術研究的中文論文、書評、讀書心得。來稿（學術論文）請附「註釋」、「參考書目」、中英文「提要」及「關鍵詞」。

第二條：歡迎國內外各圖書館從業人員惠賜館藏資源介紹，含工具書與各類資料庫的使用心得或成果。

第三條：惠賜「論文」之格式，請參考中央研究院各所集刊格式。

第四條：本刊採匿名委外審查，凡經審查合格者，將個別通知刊載，並請填寫「授權書」，本刊擁有重製、傳播與其它型式之發行權，投稿者不得有任何報償的要求。遵照「個資法」維護賜稿者隱私，填寫的「授權書」，從授權日起，五年後即進行銷毀。

第五條：來稿一經同意刊載，若欲改投他處者，請先告知，以便撤稿作業。

第六條：本刊限於經費，一律無稿酬，稿件一經採用，即贈當期館刊一本及作者該篇的 PDF 檔。

第七條：本刊採雙月刊發行，同時發行紙本與電子版兩種，電子版連結方式：由「東海大學圖書館網頁」連結「本館館刊」。

Manuscript Submission Guidelines

Tunghai University Library Journal (TULJ) serves as a forum for scholars, teachers, and librarians to discuss and share their ideas, experience, and knowledge. *TULJ* provides opportunities to evaluate, improve, and apply such strategies in the fields of Library & Information Studies, Library Studies, Library Management, Library History Studies, Book & Documentation Studies, Book Reviews, Studies of Reading, Studies of Publication, and Sinology as well as subjects related to the Humanities and Social Science.

Item 1 *TULJ* welcomes submission of academic papers, book reviews and reading reflections. For academic papers, use of footnotes, abstracts, and keywords in both Chinese and English are required.

Item 2 *TULJ* welcomes professionals and librarians from all over the world to describe highlights of their library collections.

Item 3 In order to be suitable for possible publication, authors must submit manuscripts following the *TULJ* template.

Item 4 All manuscripts submitted must be "blind." Do not identify yourself or your university affiliation in your manuscript. Once accepted, *TULJ* will notify the author individually. All authors are requested to sign the Copyright Form, valid for 5 years, which allows *TULJ* to publish their manuscripts in the journal. *TULJ* protects the privacy for all authors based on Personal Information Protection Act.

Item 5 Manuscripts submitted to *TULJ* must not be submitted to, or under consideration by, any other journal. If you wish to submit your manuscript to another journal, you must first notify *TULJ* to retract publication.

Item 6 *TULJ* does not provide pay the author for publication, or require a publication fee from the author. Once accepted for publication, *TULJ* provides the author with a PDF file and a copy of the journal.

Item 7 *TULJ* is published bimonthly in periodical and online form. For online journal information please visit: <http://www.lib.thu.edu.tw/newsletter/>

東海大學圖書館館刊【第五十九期】

二〇二一年九月十五日發行

發行人：楊朝棟

主編：楊朝棟

執行編輯：王雅萍（校內分機：28762）

出版者：東海大學圖書館

地址：40704 臺中市西屯區臺灣大道四段 1727 號

E-mail: libjournal@thu.edu.tw

二〇一六年元月十五日創刊

ISSN 2414-7443

本刊於東海大學圖書館網頁同步刊載

