

楊伯峻《春秋左傳注》昭公至 哀公時期考訂五則

黃聖松^{*}

摘要

本文考訂楊伯峻《春秋左傳注》定公至哀公時期注釋五則，簡述成果如下：（一）昭公元年《左傳》「皆百人之餼」：楊氏引韋昭《注》作「百人為卒，為田百畝」，「田百畝」實為「田百頃」之誤。（二）定公十年《左傳》「城其西北而守之」：楊氏訓「城」為「攻城」，謂攻陷寒氏西北隅而守之者皆衛侯。然《左傳》「城」字皆釋「修築城牆」，且依傳文知「城」、「守」、「宵燭」之主詞皆邯鄲午而非衛侯。（三）哀公十一年《左傳》「請三刻而踰之」：楊氏解「刻」為「申明號令」，當可讀《說文

^{*}國立成功大學中國文學系教授

解字》釋為「軍中約」之「該」，「三刻」謂與士卒立約，即戰前與軍旅之約誓。（四）哀公十六年《左傳》「與不仁人爭明，無不勝」：楊氏讀「明」為「彊」，謂「爭明」乃「爭強」。《左傳》「天明」可讀「天命」，援此則「爭明」亦讀「爭命」。楊氏釋「爭命」猶「抗命」，「與不仁人爭明」乃言可違抗不仁人所執行國君之命。（五）哀公二十五年《左傳》「請適城鉏，以鉤越」：楊氏贊同《集解》，訓「鉤」為「鉤牽」。「鉤」可讀「覲」而有「會合」義，「以鉤越」言衛出公於城鉏會合越師，可與翌年史實相證。

關鍵詞：楊伯峻、《春秋左傳注》、《左傳》、《春秋左傳集解》、《春秋正義》

Examination & Correction to Five Phrases in Yáng, Bó-jùn's "Chūn Qiū Zuǒ Zhuán Zhù" –Based on the Period of Lǚ Ai Gōng to Lǚ Zhāo Gōng

Huang, Sheng-sung*

Abstract

This article discusses five errors in the annotations of Yáng, Bó-jùn's "Chūn Qiū Zuǒ Zhuán Zhù" from Lǚ Dìng Gōng to Lǚ Ai Gōng. A brief summary of the results is as follows: 1. The sentence "Jiē bǎi rén zhī xī" refers to Zuǒ Zhuán for the first year of Lǚ Zhāo Gōng: Yáng cited Wéi, Zhāo's (201-273) "Zhù" to the sentence "Bǎi rén wéi zú, wèi

Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University.

tián bǎi mǔ”; however, it is an error in the phrase “tián bǎi mǔ”. Actually it should be “tián bǎi qǐng”. 2. The sentence “Chéng xī běi ér shǒu zhī” in 500 B.C. in *Zuǒ Zhuàn*: Yáng explained the word “chéng” (city) as the phrase “gōng chéng” (to besiege a city), and he also professed that Marquis Wèi captured the northwestern corner of Hán Shì and defended there. However, the word “chéng” in *Zuǒ Zhuàn* all explains “to build the city wall”, and according to the original sentences, the subject is Hándān, Wǔ who “chéng”, “shǒu” (to defend) and “xiǎo jiān” (the army is defeated and fled) for the city, instead of Marquis Wèi. 3. The sentence “Qǐng sān kè ér yú zhī” in 484 B.C. in *Zuǒ Zhuàn*: Yáng’s interpretation of “kè” is “to declare orders”. It can also interpret the word “gāi” as the phrase “jūn zhōng yuē” in “*Shuō Wén Jiě Zì*”. The phrase “sān kè” means to keep the soldiers in check. 4. The sentence “Yǔ bù rén rén zhēng míng, wú bù shèng” in 479 B.C. in *Zuǒ Zhuàn*: Yáng read “míng” as “qiáng”, and interpreted “zhēng míng” as “zhēng qiáng”. The phrase “tiān míng” in *Zuǒ Zhuàn* can be read as “tiān mìng”, therefore, “zhēng míng” can also be read as “zhēng mìng”. Yáng’s interpretation of “zhēng míng” is like “kàng mìng”. The sentence “Yǔ bù rén rén zhēng míng” means that everyone can defy the unkind officials’ execution of the monarch’s order. 5. The sentence “Qǐng shì chéng chú, yǐ gōu yuè” in 470 B.C. in *Zuǒ Zhuàn*: Yáng agreed that the “*Jí Jiě*” interpreted the word “gōu” as the phrase “gōu qiān”, but there is no such explanation in the pre-Qín

classics. The word “gōu” (鉤) can be read as the word “gōu” (覯) and has the meaning of to rendezvous with someone. The phrase “yǐ gōu yuè” means Wèi Chū Gōn rendezvoused with the troop of Yuè State at Chéng-chú. This event can be proved with the historical facts of the following year.

Keywords : “Yáng, Bó-jùn” (1909-1992), “Chūn Qiū Zuǒ Zhuán Zhù”, “Zuǒ Zhuán”, “Chūn Qiū Zuǒ Zhuán Jí Jiě”, “Chūn Qiū Zhèng Yì”

壹、前言

近人楊伯峻先生（1909-1992）係湖南長沙人士，其叔為近代語言學與古文字學大家楊樹達先生（1885-1956）。楊氏入北京大學又師從近代語言學大家黃侃先生（1886-1935），畢業後任職北京大學中文系、歷史系等單位。楊氏影響學術界最深刻者莫若《春秋左傳注》（以下簡稱《左傳注》），該書於1981年由北京中華書局初版，又於1986年改訂錯訛與增補資料而刊行修訂版，2009年印行四冊本之第三版，2016年又見六冊本之第四版。¹即使如此，現代學者考訂《左傳注》之文仍常見學術刊誤，約有數十篇之譜。此外，另有碩士論文研究《左傳注》，其影響力可見一斑。近年專論《左傳注》者主要見趙生群《《左傳》疑義新證》與許子濱《楊伯峻《春秋左傳注》禮說斟正》等，²上述碩士論文與期刊論文出處，可參許子濱先生大作「參考文獻」。³近二年香港政府研究資助局補助單周堯教授「楊伯峻《春秋左傳注》訂補」計畫，又掀一波考訂《左傳

¹ 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，2009年），版權頁、頁1。
楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，2016年），版權頁、頁1。
本文引用《春秋左傳注》為2009刊印之第三版，下文引用該書皆同，不再重複說明。

² 趙生群：《左傳疑義新證》，北京：人民文學出版社，2012年。許子濱：《楊伯峻《春秋左傳注》禮說斟正》，香港：中華書局，2017年。

³ 許子濱：《楊伯峻《春秋左傳注》禮說斟正》，頁574-599。

注》熱潮，足證《左傳注》於《春秋》學、《左傳》學、春秋史乃至中國經學史之地位未因時間推移而消退。筆者不揣疏陋，以《左傳》載魯昭公至魯哀公時期（541 B.C.-468 B.C.）為範圍，依《左傳》卷帙先後將閱讀《左傳注》心得形諸文字，就教於方家學者。

貳、皆百人之餼

昭公元年《左傳》載楚右尹子干奔晉，晉大夫叔向「使與秦公子同食，皆百人之餼。」晉人杜預（222-285）《春秋經傳集解》（以下簡稱《集解》）謂「食、祿同。百人，一卒也，其祿足百人。」唐人孔穎達（574-648）《春秋正義》（以下簡稱《正義》）釋「皆百人之餼」云「『百人為卒』，《周禮·司馬·序官》文也。⁴『祿足百人』，謂與之田，取稅以共食，足為百人餼也。」⁵此事又見《國語·晉語八》，亦載叔向之言「大國之卿，一旅之田，上大夫，一卒之田。夫二公子者，上大夫也，皆一卒可也。」三國

⁴ 原句見《周禮·夏官司馬·序官》：「百人為卒，卒長皆上士。」見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁429。

⁵ 晉·杜預集解，唐·孔穎達正義：《春秋左傳注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁710。為簡省篇幅與利於讀者閱讀，以下徵引本書不再以註腳方式載明出處，逕於引文後以括號夾注頁碼。

吳人韋昭（201-273）《注》（以下簡稱韋《注》）云「上大夫一命，百人為卒，為田百頃。」⁶日本人竹添光鴻（1842-1917）《左傳會箋》（以下簡稱《會箋》）曰「謂之餼，則必是廩俸。下文言『底祿』者，祿可以包俸也。」⁷《會箋》所言「底祿」乃此傳後文叔向之語「底祿以德，德鈞以年，年同以尊。」《集解》謂「底，致也。」（頁710）知「底祿」謂致予俸祿，與上文「同食」呼應，「食」亦俸祿之意。《左傳注》亦引上揭〈晉語八〉與韋《注》，唯引韋《注》作「上大夫一命，百人為卒，為田百畝」，⁸將「為田百頃」亦作「為田百畝」。不唯第三版《左傳注》易「頃」為「畝」，第四版仍如是；⁹未知是引用之誤，抑或另有主張。¹⁰

〈晉語八〉記「大國之卿，一旅之田。」韋《注》謂「公之孤

⁶ 三國吳·韋昭：《國語韋昭註》（臺北：藝文印書館，1974年，影印天聖明道本·嘉慶庚申[1800]讀未見書齋重雕本），頁343。

⁷ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》（臺北：天工書局，1998年），頁1938。

⁸ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1224。

⁹ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1354。

¹⁰ 感謝審查委員提點，認為《周禮·春官·典命》言「子、男五命」，又〈地官·司徒〉謂「諸子之地，封疆方二百里，其食者四之一」，則「一命為百畝之釋，並無不當。」上揭《周禮》原文見漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁321、155。唯上揭《周禮》乃諸侯封域範圍，然《左傳》「百人之餼」與《國語·晉語八》「上大夫，一卒之田」係大夫之「祿田」，二者意義與概念有別。

四命，五百人為旅，為田五百頃。」¹¹卿有「一旅之田」與上大夫有「一卒之田」對舉，知卿之俸祿為上大夫五倍。《禮記·王制》「任事然後爵之，位定然後祿之。」漢人鄭玄（127-200）《注》曰「爵謂正其秩次。與之以常食。」孔穎達《禮記正義》云「未明其幹能，故試任以事。事又幹了，然後正其秩次。除授位定，然後與之以祿。」¹²又〈晉語八〉「夫爵以建事，祿以食爵，德以賦之。」韋《注》言「事，職事也。隨祿尊卑。」¹³二段引文意旨相同，皆謂依職務而定「爵」，以爵高低而定「祿」。隨爵之品秩差異，祿亦有多寡之別。¹⁴《孟子·滕文公上》：「夫仁政必自經界始。……經界既正，分田制祿，可坐而定也。」¹⁵上揭昭公元年《左傳》「底祿」之「祿」與〈王制〉、〈晉語八〉之「祿」義同，即一般所謂祿田。¹⁶《周禮·天官·大宰》「以八則治都鄙」，¹⁷清人孫詒讓

¹¹ 三國吳·韋昭：《國語韋昭註》，頁343。

¹² 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁224。

¹³ 三國吳·韋昭：《國語韋昭注註》，頁343。

¹⁴ 周自強：《中國經濟通史·先秦經濟史》（北京：經濟日報出版社，2000年9月），頁581。

¹⁵ 漢·趙岐注，題宋·孫奭疏：《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁91。

¹⁶ 周自強：《中國經濟通史·先秦經濟史》，頁581。

¹⁷ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁27。

(1848-1908)《周禮正義》：

凡公卿大夫貴戚有功德得世祿者，皆頒邑以為祿，是謂采邑。唯疏族新進未得世祿者，則賦田斂粟以頒祿，是謂祿田。……食邑，食其田并主其邑，治以家宰私臣，又子孫得世守之。祿田不世守，且僅食其田之租稅，而不得主其邑，各就近屬鄉遂或公邑王官治之。¹⁸

孫氏以為祿田不得世襲，受祿田者僅得祿田所產租稅粟米。¹⁹近人金景芳（1902-2100）《中國奴隸社會史》認為春秋部分卿大夫大未有采地而有祿田，如「鄴邑大夫叔梁紇，就是無采地的大夫。」²⁰周自強《中國經濟通史·先秦經濟史》亦持此見，²¹諸家之見可從。若以祿田視為大夫俸祿，則韋《注》所言「田百頃」與

¹⁸ 清·孫詒讓正義，王文錦、陳玉霞點校：《周禮正義》（北京：中華書局，2000年，據清光緒三十一年[1905]孫氏家藏鉛鑄版初印本點校排印），頁69。

¹⁹ 李朝遠《西周土地關係論》引用孫氏之說，卻謂「卿大夫『不得主其邑』，即無權在采田上建樹自己的統治權。這種狀況亦根據於卿大夫與采田所有權及領有權的隔離。」楊氏之說與文獻記載頗有出入，今不取說。見李朝遠：《西周土地關係論》（上海：上海人民出版社，1997年，1版），頁145。又錢玄謂「祿田」是「發給若干邑之田以為祿，收取地租，但無治理居民之權，並此田地亦不世襲。」見錢玄：《三禮通論》（南京：南京師範大學出版社，1996年），頁352。

²⁰ 金景芳：《中國奴隸社會史》（上海：上海人民出版社，1983年），頁157。

²¹ 周自強：《中國經濟通史·先秦經濟史》，頁581-582。

《左傳注》所述「田百畝」何者合理？

《說文解字·田部》（以下簡稱《說文》）言「畹，六尺為步，步百為畹。……畹，或从十、久。」²²知「畹」、「畝」義同，唯典籍常作後者。「六尺為步，步百為畹」之說亦見《左傳》成公元年《春秋經》「三月，作丘甲」，《正義》引《司馬法》「六尺為步，步百為畝。」（頁419）又《儀禮·鄉射禮》「侯道五十弓」，唐人賈公彥（?-?）《疏》云「弓者六尺為步，弓之下制六尺，與步相應。」²³又《史記·秦始皇本紀》「六尺為步。」²⁴然《禮記·王制》「古者以周尺八尺為步，今以周尺六尺四寸為步。」²⁵則「步」之長短又有異法。近人梁方仲（1908-1970）《中國歷代戶口、田地、田賦統計》依《續文獻通考》卷108《樂八》所載「周以八尺為步」、「秦以六尺為步」，又引《律學新說》知周、秦之步長度相等。故《漢書·食貨志上》所謂「步」、「尺」，係以秦朝「步尺」代替周朝「步尺」，知秦、周「步尺」

²² 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業公司，1994年，據經韻樓藏版影印），頁702。

²³ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《儀禮注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁151。

²⁴ 漢·司馬遷著，南朝宋·裴駰集解，唐·司馬貞索引，唐·張守節正義，日本·瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》（高雄：復文圖書出版社，1991年），頁110。

²⁵ 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁268。

實同。秦、漢「尺」長度如商鞅量尺、新莽銅斛尺、後漢建武銅尺皆合今0.231公尺，²⁶又丘光明《中國古代計量史》謂東周、秦、漢、新莽之一尺皆合今日0.231公尺，²⁷與梁氏之見同。以每尺合今日0.231公尺換算「六尺為步」，每「步」為1.386公尺。至於畝積計算，近人范文瀾（1893-1969）《中國通史》謂「周土地法以一田為單位。一田為一百畝，一畝橫一步、直一百步。」²⁸依范氏代入每「步」1.386公尺計，每畝是138.6平方公尺，百畝為13,860平方公尺。依《舊唐書·食貨志上》則每「頃」合一百畝，²⁹一百頃為一萬畝，是1,386,000平方公尺。更重要者為，《孟子·梁惠王上》「百畝之田，勿奪其時，數口之家可以無飢矣。」又〈盡心上〉「百畝之田，匹夫耕之，八口之家，足以無飢矣。」漢人趙岐（108-201）《注》云「一夫一婦耕耨百畝，百畝之田，不可以徭役奪其時功，則家給人足。」³⁰其他如《周禮·地官·遂人》，因耕地肥沃磽薄而有上地、中地、下地之別，然皆言「夫一廛，田百

²⁶ 梁方仲：《中國歷代戶口、田地、田賦統計》（北京：中華書局，2008年），頁540。

²⁷ 丘光明著，張延明譯：《中國古代計量史》（合肥：安徽科學技術出版社，2012年），頁190。

²⁸ 范文瀾：《中國通史》（北京：人民出版社，1986年），冊1，頁65。

²⁹ 後晉·劉昫等：《舊唐書·食貨志上》（北京：中華書局，1975年），頁2088。楊寬：〈釋青川秦牘的田畝制度〉，《文物》1982年第7期，頁83-85。

³⁰ 漢·趙岐注，題宋·孫奭疏：《孟子注疏》，頁10、91。

畝。」³¹又《禮記·王制》「制：農田百畝。」鄭玄《注》云「農夫皆受田於公。」³²知周代之農以一夫一婦為家戶單位，由國家授田百畝。依此則《左傳注》謂上大夫俸祿「田百畝」，實與一般農戶無異。若如上揭諸家言春秋時代部分卿大夫未有采地而僅有祿田，以百畝之地如何供給卿大夫之族眾與家臣生活所需？此外，傳文已明言上大夫祿田為「百人之餼」，一人授田百畝則百人乃一萬畝，即合韋《注》「百人為卒，為田百頃」之說。由是可證《左傳注》引韋《注》「百人為卒，為田百畝」有誤，故無論純屬誤植或《左傳注》另有他解，此說皆不可從。

總上所述，以為本節結束。昭公元年《左傳》「使與秦公子同食，皆百人之餼」，《集解》謂「百人，一卒也，其祿足百人。」此事又見〈晉語八〉「上大夫，一卒之田。」韋《注》言「上大夫一命，百人為卒，為田百頃。」二位經師皆言上大夫祿田為「一卒」之田，依韋《注》係有田百頃。然無論第三版或第四版《左傳注》，引韋《注》皆作「百人為卒，為田百畝。」考諸先秦文獻可知周代授一夫百畝之田，若依《左傳注》則上大夫祿田與一般農戶無異，頗不合情理。反觀韋《注》謂上大夫祿田「為田百頃」，係百人授田百畝面積總合，與上揭傳文「百人之餼」相符。故《左傳注》此說或為誤植或另有所本，唯皆有修正之必要。

³¹ 漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》，頁233。

³² 漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁214。

叁、城其西北而守之

定公十年《左傳》載晉卿趙鞅圍衛，述及稍早之事云「初，衛侯伐邯鄲午於寒氏，城其西北而守之，宵燿。及晉圍衛，午以徒七十人門於衛西門，殺人於門中，曰：『請報寒氏之役。』」《集解》：「午，晉邯鄲大夫。寒氏，即五氏也，前年衛人助齊伐五氏」；又釋「宵燿」謂「午眾宵散。」（頁977）知定公十年《左傳》之「寒氏」又作「五氏」，《集解》所言「前年衛人助齊伐五氏」，見定公九年《春秋經》「秋，齊侯、衛侯次于五氏」；《集解》言「五氏，晉地。」（頁966）同年《左傳》「晉車千乘在中牟，衛侯將如五氏。」《集解》曰「齊侯在五氏，將往助之。」（頁969）知定公十年《左傳》「衛侯伐邯鄲午於寒氏」，即定公九年《左傳》齊、衛同伐五氏之事。《左傳注》解「城其西北而守之」云「城為動詞，攻城也。謂攻破寒氏城西北隅而以兵守之」；³³依此則主詞為衛侯。近代譯《左傳》者多承《左傳注》，如沈玉成《左傳譯文》、李索《左傳正宗》與郁賢皓、周福昌、姚曼波《新

³³ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1579。

譯左傳讀本》皆如是解之。³⁴唯近人李宗侗（1895-1974）《春秋左傳今註今譯》云「衛侯到寒氏這地方討伐邯鄲午，築城於其西北角而守之」；³⁵訓「城」為「築城」，然解此句主詞仍是衛侯。《左傳注》不僅釋「城」為「攻城」有待商榷，且前後句主詞實乃邯鄲午而非衛侯，申論於下。

《春秋經》與《左傳》「城」作動詞解者有數十則，學者皆知其為「修築城牆」，無《左傳注》所言「攻城」之例。楊伯峻所編《春秋左傳詞典》（以下簡稱《詞典》）釋《左傳》「城」字之意，僅「城牆」與「築城」二義。³⁶又陳克炯《左傳詳解詞典》（以下簡稱《詳解》）亦訓動詞之「城」為「修築城郭」而不見他解，³⁷知《左傳注》之釋有誤。須再說明者為，「城其西北而守之」之主詞為何？《左傳注》與上揭四譯著皆謂衛侯為主詞，然筆者以為乃邯鄲午。以文意言，「城其西北而守之，宵燿」，前

³⁴ 沈玉成：《左傳譯文》（臺北：洪葉文化事業公司，1994年），頁538。李索：《左傳正宗》（北京：華夏出版社，2011年），頁648。郁賢皓、周福昌、姚曼波著，傅武光校閱：《新譯左傳讀本》（臺北：三民書局，2016年），頁1696。

³⁵ 李宗侗著，葉慶炳校訂：《春秋左傳今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1993年），頁1375。

³⁶ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》（臺北：漢京文化事業公司，1987年），頁515。

³⁷ 陳克炯：《左傳詳解詞典》（鄭州：中州古籍出版社，2004年），頁377。

後文句當有共同主詞。「宵燿」者既為邯鄲午，則前句主詞亦當同之。且後句「及晉圍衛」云云主詞亦邯鄲午，知上下文句皆述邯鄲午之事。³⁸其次，類同「衛侯伐邯鄲午於寒氏，城其西北而守之」句型者，見僖公六年《左傳》「六年春，晉侯使賈華伐屈。夷吾不能守，盟而行。」（頁214）又襄公十八年《左傳》「冬十月，會于魯濟，尋溴梁之言，同伐齊。齊侯禦諸平陰，塹防門而守之，廣里。」（頁577）二處皆「伐」、「守」連言，「守」者乃遭受攻擊之夷吾與齊侯，不見攻擊者又「守」城之事。³⁹再次，截取近人譚其驤（1911-1992）《中國歷史地圖集》「秦、晉地圖」為「圖一、晉、衛部分地區圖」，⁴⁰知齊、衛聯軍自東南向西北攻寒氏，邯鄲午退保寒氏西北隅，強固城牆以堅守亦合情理。

³⁸ 感謝審查委員提點，認為「邯鄲午築城寒氏西北而守之，更與下文『午以徒七十人門於衛西門，殺人於門中』不合。」實則「衛侯伐邯鄲午於寒氏，城其西北而守之」，係補述魯定公九年（501 B.C.）之事；後文「及晉圍衛，午以徒七十人門於衛西門，殺人於門中」，乃記魯定公十年（500 B.C.）之役，二者時間、空間皆無涉。

³⁹ 感謝審查委員提點，認為僖公六年與襄公十八年《左傳》之「守」者夷吾與齊侯皆未省略，既然明確應不能與本則類比。筆者援引情境與語句相類者以為「比事」之例，當是據明確者以推擬未明確者。僖公六年與襄公十八年《左傳》內容既與本則相近，筆者援以為證尚且公允。

⁴⁰ 譚其驤：《中國歷史地圖集》（臺北：曉園出版社，1991年），冊1，頁22-23。

曰：『非不能也，不信子也，請三刻而踰之。』如之，眾從之。」
 《集解》釋「請三刻而踰之」云「與眾三刻約信。」（頁1016）知「三刻」之「刻」與「約信」關聯，然《集解》未予詳述。此段事蹟亦見《孔子家語·正論》「齊國書伐魯，季康子使冉求率左師禦之，樊遲為右。『非不能也，不信乎。請三刻而踰之。』如之，眾從之」；⁴¹內容大致與《左傳》相符。《會箋》謂「刻有戒約之義，《家語》王《注》：『與眾要信，三刻而踰溝也。』」⁴²此刻設賞罰之科，戒約士眾，使皆信服而踰之也。」⁴³知《會箋》訓「刻」為「戒約」，應指戒命與約信。《左傳注》承《集解》與三國魏人王肅（195-256）《注》，謂「刻有戒約之義，蓋謂申明號令者三次而冉有先踰溝。」⁴⁴楊朝明《孔子家語通解》釋「三刻」云：

刻，一說是古代計時單位，以銅漏計時，一晝夜分為一百刻。至清代方用時鐘，以十五分鐘為一刻，四刻為一小時。誤。此處應為限定之意，引申為命令、申令。此用法又見《白石神君碑》：「指日刻期，應時有驗。」⁴⁵

⁴¹ 楊朝明主編：《孔子家語通解》（濟南：齊魯書社，2009年，據商務印書館《四部叢刊》影印明黃魯曾覆宋本為底本排印），頁471。

⁴² 原句見《孔子家語·正論》漢人王肅《注》：「與眾要信，三刻而踰溝也。」見楊朝明：《孔子家語通解》，頁471。

⁴³ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁1938。

⁴⁴ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1659。

⁴⁵ 楊朝明主編：《孔子家語通解》，頁471-472。

楊朝明謂「三刻」之「刻」一說指計時單位，並自言此解有誤。另主「刻」有限定義而引申為命令、申令，則「三刻」乃言三次命令，與上揭諸賢訓「刻」為「戒約」類同。須注意者為，傳文與〈正論〉皆載樊遲先言「非不能也，不信子也」，後則要求「請三刻而踰之。」武城人既不信冉有，若釋「刻」為命令、申命，則再三命令亦無濟於事。近世譯《左傳》者多釋「刻」有命令、申命義，⁴⁶然此說有修正之必要。

《說文·言部》「該，軍中約也，从言、亥聲。」段《注》言「凡俗云『當該』者，皆本此。」⁴⁷又清人朱駿聲（1788-1858）《說文通訓定聲》謂「該」「字亦作紱，《廣雅·釋詁三》：『紱，束也。』」⁴⁸《莊子·天地》：『方且為物紱。』」⁴⁹⁵⁰《莊子·天地》晉人郭象（252?-312）《注》曰「將遂使後世拘牽而

⁴⁶ 沈玉成：《左傳譯文》，頁568。李索：《左傳正宗》，頁681。郁賢皓、周福昌、姚曼波著，傅武光校閱：《新譯左傳讀本》，頁1801。

⁴⁷ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁102。

⁴⁸ 原句見《廣雅·釋詁》：「約、縛、紉、緯、鞵、綰、檀、繃、緋、擦、圍、撻、輶、紳、紘、帶、答、縊、纏、紱、鞵、徽，束也。」見三國魏·張揖輯，清·王念孫疏證，鍾宇訊點校：《廣雅疏證》（北京：中華書局，2004年，據清嘉慶年間王氏家刻本影印），頁86。

⁴⁹ 原句見《莊子·天地》：「方且為緒使，方且為物紱。」見周·莊周著，清·郭慶藩集釋：《莊子集釋》（臺北：貫雅文化事業公司，1991年，據清人黎庶昌《古逸叢書》覆宋本為底本點校排印），頁416。

⁵⁰ 清·朱駿聲：《說文通訓定聲》（北京：中華書局，1984年，據臨嘯閣刻本影印），頁199。

制物」；又《疏》云「紱，礙也。」⁵¹依朱氏讀「該」為「紱」，「紱」有約束義。上揭傳文「請三刻而踰之」之「刻」亦从亥聲，當逕讀「刻」為「該」而訓「束」，即《說文》謂「軍中約」，知《集解》釋「約信」可從。宣公十二年《左傳》載衛卿孔達因衛成公與陳共公「有約言焉」（頁400），故出兵救陳。《說文·糸部》釋「約」為「纏束也」，⁵²唯此處應如《詳解》釋作「約定、相約。」⁵³益為重要者乃《國語·齊語》記齊桓公「與諸侯于是飾牲為載，以約誓于上下庶神，與諸侯戮力同心」；⁵⁴將「約」與「誓」連言，知二者意義極為近似。《左傳》二見戰場上「誓」軍旅之事，一是成公十六年載晉、楚鄢陵之戰，楚大宰伯州犁描述晉軍動態，謂晉軍「皆乘矣，左右執兵而下矣」，此舉乃「聽誓也。」（頁475）此「聽誓」之意，《會箋》以《尚書·牧誓》為例，「此執兵聽誓之事也。」⁵⁵又哀公二年記鐵之戰晉卿趙鞅「誓曰」內容，除申言范氏、中行氏之罪，又強調「克敵者，上大夫受縣，下大夫受郡，士田十萬，庶工商遂，人臣隸圉免。」（頁994-995）此係軍功之賞，目的在激勵士氣。〈牧誓〉與上揭二則戰場之「誓」皆在

⁵¹ 周·莊周著，清·郭慶藩集釋：《莊子集釋》，頁418。

⁵² 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁653。

⁵³ 陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁923。

⁵⁴ 三國吳·韋昭：《國語韋昭註》，175。

⁵⁵ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁916。

戰事發生前，與本則所載冉有「三刻」後乃帥徒卒三百人踰溝入齊師相同。⁵⁶依此則符樊遲所言，因武城人不信冉有，提議冉有與眾人「三刻」——即上文所證「三該」；猶言與眾人「約誓」再三，且身先士卒踰營壘而攻之。

總上所述，以為本節結束。哀公十一年《左傳》載「請三刻而踰之」，《集解》訓「刻」為「約信」、《會箋》釋作「戒約」、《左傳注》解曰「申明號令」。《說文》有「該」字而意為「軍中約」，即軍中之約信。「三刻」之「刻」與「該」同从亥聲，當可讀「刻」為「該」訓「約信」，與戰爭前與對軍旅之「誓」義同，《集解》之見可從而《左傳注》有待修正。

伍、與不仁人爭明，無不勝

哀公十六年《左傳》載衛莊公驅離衛卿孔悝，孔氏遣人返宅取宗廟之神主。衛君家臣子伯季子初宦於孔氏，爾後受拔擢為衛君之臣。子伯季子竟向衛君請命追趕孔氏，半途遇孔氏所遣取神主者而殺之。孔氏又命家臣許公為返回而遇子伯季子，許公為乃言「與不仁人爭明，無不勝。」《集解》謂「不仁人，謂子伯季子也。明無不勝，言必勝。」（頁1042）子伯季子原為孔氏家臣，雖登為

⁵⁶ 感謝審查委員提點，得以補充論述使臻完善，謹致謝忱。

公臣卻主動請纓驅離舊主，故許公為稱其「不仁人」。《集解》將「明」屬下句，謂「明無不勝」指「必勝」。清人王引之（1766-1834）《經義述聞》引其父王念孫（1744-1832）之見，「疑當讀『不仁人爭明』為句，明猶彊也。〈周語〉說穀、雒鬬曰：『滑夫二川之神，使至於爭明以防王宮』，亦謂爭彊也。《管子·四時篇》：『風與日爭明。』」⁵⁷王氏所引〈周語〉見《國語·周語下》「而滑夫二川之神，使至於爭明，以妨王宮。」韋《注》曰「明，精氣也。」⁵⁸王氏以為韋氏「失之」而不取其說。又舉《管子·四時》「風與日爭明，則失生之國惡之。」清人戴望（1837-1873）云「『明』訓為彊」，又引上揭傳文為證，⁵⁹亦主「爭明」乃「爭彊」，《左傳注》同之。⁶⁰趙生群《左傳疑義新證》又贊王氏之見，再增一例《孫子兵法·火攻》「故以火佐攻者明，以水佐攻者強」；⁶¹以為「『明』、『強』相對為文。」⁶²唯宋人梅堯臣（1002-

⁵⁷ 清·王引之：《經義述聞》（臺北：廣文書局，1979年），卷19，頁55。

⁵⁸ 三國吳·韋昭：《國語韋昭註》，頁79。

⁵⁹ 題周·管仲著，黎翔鳳校注，梁運華整理：《管子校注》（北京：中華書局，2009年，據上海涵芬樓影宋刊楊忱本為底本點校排印），頁855-856。

⁶⁰ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1700。

⁶¹ 周·孫武著，漢·曹操等注，楊丙安校理：《十一家注孫子校理》（北京：中華書局，1999年，據1961年中華書局影印宋本《十一家注孫子》為底本點校排印），頁281。

⁶² 趙生群：《左傳疑義新證》，頁447。

1060) 釋「明」謂「明白易勝」，宋人張預（?-?）作「用火助攻，灼然可以取勝」；梅氏解「強」曰「勢之強也」；張氏言「水能分敵之軍，彼勢分，則我勢強。」⁶³二氏之見乃各依火、水之性而訓「明」、「強」，非趙氏所言乃相對為文。此外，檢諸先秦典籍所見「明」之釋義，除上揭王氏父子與戴氏之訓「彊」而未見他例，⁶⁴故「爭明」解作「爭彊」有待商榷。然近代譯《左傳》之作皆釋「爭明」為「爭強」或「爭高下」，⁶⁵足見二王之說影響頗廣。「爭明」既非「爭彊」，了解其義當另闢谿徑。筆者以為「爭明」可讀「爭命」，申論於下。

哀公二年《左傳》載趙鞅之誓，謂「范氏、中行氏反易天明，斬艾百姓，欲擅晉國而滅其君。……今鄭為不道，棄君助臣，二三子順天明，從君命。」《正義》曰「下事上，臣事君，法則天之明道。臣不事君，是反易天之明道也」（頁994）；是《正義》訓「天明」為「天之明道」。《會箋》敷衍云「天命之謂性，率性之謂道。五倫三綱本出於天之明道，故稱天明也。」⁶⁶《左傳注》則言

⁶³ 周·孫武著，漢·曹操等注，楊丙安校理：《十一家注孫子校理》，頁281-282。

⁶⁴ 周·孫武著，漢·曹操等注，楊丙安校理：《十一家注孫子校理》，頁281-282。

⁶⁵ 沈玉成：《左傳譯文》，頁584。李索：《左傳正宗》，頁699。郁賢皓、周福昌、姚曼波著，傅武光校閱：《新譯左傳讀本》，頁1847。

⁶⁶ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁1887。

「天明即天命，明與命，依江有誥《二十一部諧聲表》，古音同，自能通用」；⁶⁷主「天明」讀為「天命」。考諸上古音，「明」為明母陽部而「命」是明母耕部，⁶⁸聲母相同而韻部相鄰。此外，二字又有典籍異文之證，如《周易·賁·象》「君子以明庶政」，⁶⁹唐人陸德明（550？-630）《經典釋文》（以下簡稱《釋文》）云「明，蜀才本作命。」⁷⁰又〈繫辭下〉「繫辭焉而命之」⁷¹，《釋文》謂「命」「孟作明。」⁷²又同从「明」聲之「盟」亦見與「明」有異文之例，⁷³如襄公十一年《左傳》「或問茲命」（頁545），《釋文》

⁶⁷ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1613。

⁶⁸ 郭錫良：《漢字古音手冊》（北京：北京大學出版社，1986年），頁281。

⁶⁹ 三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁62。

⁷⁰ 唐·陸德明著，黃焯斷句：《經典釋文》（北京：中華書局，1983年，據北京圖書館藏宋元兩朝遞修本為底本對刊清人徐乾學《通志堂經解》本影印），卷1，頁9。

⁷¹ 三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》，頁165。

⁷² 唐·陸德明著，黃焯斷句：《經典釋文》，卷1，頁27。

⁷³ 《釋名·釋言語》：「盟，明也，告其事於神明也」；以聲訓方式引「明」解「盟」。見漢·劉熙著，任繼昉校：《釋名匯校》（濟南：齊魯書社，2006年，據《四部叢刊·經部》影印江南圖書館藏明嘉靖翻宋本為底本匯校排印），頁200。又「盟」上古音為明母陽部，與「明」聲韻皆同。見郭錫良：《漢字古音手冊》，頁270。

謂「命」「本或作盟，誤。」⁷⁴又桓公三年《公羊傳》「胥命者何？相命也。」⁷⁵《爾雅·釋詁》「艾、歷、覲、胥，相也。」晉人郭璞（276-324）《注》引作「胥盟」、「相盟」。⁷⁶可證「明」可通「命」，⁷⁷「爭明」可讀「爭命」。

成公十七年《左傳》見「爭命」，載晉卿卻至與卻錡商論是否先擊晉厲公，認為「受君之祿，是以聚黨。有黨而爭命，罪孰大焉？」《集解》釋「爭命」云「爭死命也」，又依傳文記載，謂「卻至無反心。」（頁484）《會箋》謂「爭命言不受欲殺之命而與之爭也，僖二十三年重耳曰：『保君父之命而享其生祿，於是乎得人。有人而校，罪莫大焉。』」⁷⁸與此卻至辭指正同，爭命即校命也。」⁷⁹《左傳注》亦主此見，且《詞典》與《詳解》皆訓「校

⁷⁴ 唐·陸德明著，黃焯斷句：《經典釋文》，卷17，頁24。

⁷⁵ 漢·公羊壽傳，漢·何休解詁，唐·徐彥疏，《春秋公羊傳注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993），頁50。

⁷⁶ 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁44。

⁷⁷ 感謝審查委員提點，「明」上古音為陽部而「命」為耕部，韻部雖不近，唯因有典籍異文之證為輔，故本文仍採此說。

⁷⁸ 原句見僖公二十三年《左傳》：「蒲城人欲戰，重耳不可，曰：『保君父之命而享其生祿，於是乎得人。有人而校，罪莫大焉。吾其奔也。』遂奔狄。」（頁250-251）《集解》：「校，報也。」（頁251）

⁷⁹ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁940。

命」之「校」有違抗、抵抗義。⁸⁰《會箋》與《左傳注》認為「爭命」猶「校命」乃抗命，上揭傳文之旨為郤至主張郤氏受君祿而聚黨眾，既有黨眾而受君討伐又違抗其命實有莫大罪過。以此釋哀公十六年《左傳》「與不仁人爭明，無不勝」，乃言子伯季子受衛君之「命」驅離孔悝，許公為謂子伯季子乃「不仁人」，由其執行此「命」而與之「爭」——即違抗衛君此道驅離之「命」，認為必然可勝。「爭明」讀「爭命」而與「校命」義同，不僅得文獻證據又能通釋全文，如此釋讀應較符傳義。

總上所述，以為本節結束。哀公十六年《左傳》載「與不仁人爭明，無不勝」，王念孫、王引之父子訓「明」為「彊」，《左傳注》贊之。唯此釋於先秦典籍不見他例，學者或舉旁證然未必可信，故此見有待商榷。《左傳》「天明」可讀「天命」，「明」、「命」上古音既近且得典籍異文之證，「爭明」亦應讀「爭命」。《會箋》與《左傳注》釋「爭命」猶「抗命」乃違抗命令，哀公十六年《左傳》「爭命」亦可應如是，謂子服季子所執行衛君驅離孔悝之命，可與違抗且能勝之。

陸、請適城鉏，以鉤越

⁸⁰ 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁545。陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁681。

哀公二十五年《左傳》載衛出公出奔，衛大夫彭封彌子建議「請適城鉏，以鉤越」（頁1051）；衛君納其言而往。《集解》謂「城鉏，近宋邑。宋南近越，轉相鉤牽」（頁1051）；是釋「鉤」為「鉤牽」。《會箋》與《左傳注》皆從《集解》，⁸¹《詞典》訓為「牽鉤、鉤引」而《詳解》延伸作「聯結、聯繫」。⁸²現代譯《左傳》者或釋「勾結」，⁸³或引申曰「聯繫」，⁸⁴或闡發云「同越國形成勾連之勢」，⁸⁵大致皆本《集解》。《左傳》「鉤」字三見，作動詞者除上揭之文，另為襄公二十三年《左傳》「或以戟鉤之，斷肘而死。」（頁603）依文意知此「鉤」訓「用曲鉤鉤取」，⁸⁶然「請適城鉏，以鉤越」之「鉤」是否援此釋為「鉤牽」或延伸之意？⁸⁷此外，城鉏之址依哀公十一年《左傳》「疾臣向魋，納美珠焉，與

⁸¹ 日本·竹添光鴻：《左傳會箋》，頁2016。楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1726。

⁸² 楊伯峻：《春秋左傳詞典》，頁785。陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁1226。

⁸³ 李宗侗著，葉慶炳校訂：《春秋左傳今註今譯》，頁1510。

⁸⁴ 沈玉成：《左傳譯文》，頁595。郁賢皓、周福昌、姚曼波著，傅武光校閱：《新譯左傳讀本》，頁1884。

⁸⁵ 李索：《左傳正宗》，頁713。

⁸⁶ 陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁1225。

⁸⁷ 感謝審查委員提點，言「鉤字於《墨子》、《莊子》、《荀子》中頗為常見，且均有勾取之意，與此傳文用法近似。」唯先秦典籍之「鉤」雖有勾取、鉤牽之意，然此釋於傳文未洽，故另訓「鉤」為「會合」義。

之城鉏。」《集解》言「城鉏，宋邑。」（頁1018）《左傳注》謂「城鉏本宋邑，後屬衛。」⁸⁸清人高士奇（1645-1703）《春秋地名考略》以為城鉏即襄公四年《左傳》「后羿自鉏遷于窮石」（頁506）之鉏，清代「大名府滑縣東十五里有鉏城」，⁸⁹《左傳注》謂在今河南省滑縣東十五里。截取《中國歷史地圖集》「秦、晉地圖」為「圖二、衛、宋部分地區圖」，⁹⁰知城鉏在衛都帝丘左近，與宋都商丘頗有距離，與越國益遠。對此，筆者主「鉤」讀「覲」有「會合」之意，申論於下。

⁸⁸ 楊伯峻：《春秋左傳注》，頁1666。

⁸⁹ 清·高士奇：《春秋地名考略》，收入清·永瑤、紀昀等編：《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，據文淵閣四庫全書影印），冊176，卷10，頁18。

⁹⁰ 譚其驤：《中國歷史地圖集》，冊1，頁22-23。



圖二、衛、宋部分地區圖

《說文·金部》言「鉤，曲鉤也，从金、句，句亦聲」；又〈見部〉云「覲，遇見也，从見、菁聲」；⁹¹二字分从「句」聲與「菁」聲。「鉤」、「覲」上古音皆見母侯部，⁹²又先秦典籍从「句」與从「菁」之字有典籍異文之例。如《荀子·非十二子》「世俗之溝猶瞽儒、嚶嚶然不知其所非也」；唐人楊倞（?-?）

⁹¹ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁88、413。

⁹² 郭錫良：《漢字古音手冊》，171。

《注》云「溝，讀為恂。恂，愚也。」又〈儒效〉「甚愚陋溝瞽而冀人之以己為知也」；其《注》曰「溝音寇，愚也」；⁹³亦讀「溝」為「恂」。傳文之「鉤」可讀「覲」，「覲」則屢見《毛詩》諸篇。《毛詩·召南·草蟲》「亦既見止，亦既覲止，我心則降。」漢人毛亨（?-?）《傳》曰「覲，遇。」又〈豳風·伐柯〉「我覲之子，籩豆有踐。」鄭玄《箋》云「覲，見也。」又〈豳風·九罭〉「我覲之子，袞衣繡裳。」毛亨《傳》言「所以見周公也。」鄭玄《箋》謂「王欲迎周公，當以上公之服往見之。」⁹⁴知「覲」非唯「遇」、「見」義，益可訓「往見」。上揭《說文·見部》「覲」義為「遇見」，段《注》曰「〈辵部〉：『遘，遇也。』」⁹⁵覲从見，則為逢遇之見。」⁹⁶「遘」既釋「遇」而「覲」為「遇見」，後者不唯「遇」而益強調「見」義。《左傳》有「覲」字，僅見成公六年《左傳》「邠、瑕氏土薄水淺，其惡易覲。易覲則民愁，民愁則墊隘，於是乎有沈溺重腿之疾。」《集解》言「惡，疾疢。

⁹³ 周·荀況著，清·王先謙集解，沈嘯寰、王星賢點校：《荀子集解》（北京：中華書局，1997年，據清光緒十七年辛卯（1891）王先謙刻本為底本點校排印），頁94-95、145。

⁹⁴ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁51、302。

⁹⁵ 原句見《說文·辵部》：「遘，遇也。」見漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁72。

⁹⁶ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁413。

覲，成也。」《正義》云「《爾雅》訓覲為見，⁹⁷杜以惡疾疾，非難見之物，唯苦其病成耳。故訓覲為成，言其病易成，由水土惡故也。」（頁441）《集解》與《正義》解「覲」為「成」，筆者以為「覲」可逕讀「構」。《說文·木部》謂「構，蓋也，从木、莧聲」；⁹⁸與「覲」同从莧聲，可相通讀。《毛詩·小雅·四月》「我日構禍，曷云能穀？」毛亨《傳》曰「構，成。」⁹⁹又《大戴禮記·勸學》「邪穢在身，怨之所構。」清人王聘珍（?-?）《解詁》云「構，成也。」¹⁰⁰又《廣雅·釋詁》「擷、質、已、焚、集、為、備、立、平、構、名、絃，成也。」¹⁰¹「構」本有「成」義，知「覲」可讀「構」訓「成」以通傳文。

《左傳》之「覲」既無「遇」或「見」義，《春秋經》與《左傳》則屢見「遇」字。隱公四年《春秋經》「夏，公及宋公遇于

⁹⁷ 原句見《爾雅·釋詁》：「遘、逢、遇、遘，見也。」邢昺《疏》：「〈召南·草蟲〉云：『亦即遘止。』」見晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》，頁23。正文已引〈召南·草蟲〉之句，今本《毛詩》作「覲」而邢昺引作「遘」，二字當屬異文。

⁹⁸ 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》，頁256。

⁹⁹ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁443。

¹⁰⁰ 清·王聘珍解詁，王文錦點校：《大戴禮記解詁》（臺北：漢京文化事業公司，1987年，據清光緒十三年（1887）廣雅書局刻本為底本點校排印），頁132。

¹⁰¹ 三國魏·張揖輯，清·王念孫疏證，鍾宇訊點校：《廣雅疏證》，頁101。

清。」《集解》曰「遇者，草次之期，二國各簡其禮，若道路相逢遇也。」（頁55）《正義》言「〈曲禮下〉云：『諸侯未及期相見曰遇，相見於郤地曰會。』」¹⁰²然則會者，豫謀間地，克期聚會，……各重其禮。雖特會一國，若二國以上，皆稱會也。遇者，或未及會期，或暫須相見，各簡其禮，若道路相逢遇然。」（頁55）此外，隱公八年《穀梁傳》「不期而會曰遇。遇者，志相得也。」¹⁰³依諸家則「遇」乃諸侯有特殊需求而相會，因倉促而簡化禮節；廣義言之，「遇」仍是諸侯之「會」。《左傳》之「遇」尚有「相逢」、「交戰」、「遭受」三義，¹⁰⁴詞意頗豐。「覲」雖有「遇」、「見」義，然與上述《春秋經》與《左傳》「遇」有諸侯之「會」用法有別。段《注》訓「覲」之文闡釋〈召南·草蟲〉「亦既見止，亦既覲止」，謂「鄭《箋》云『既覲，謂已昏也』」，¹⁰⁵引《易》『男女覲精，萬物化生。』鄭意以覲既見，無俟重言。毛云『遇也』，實含會合之義，故引而申之必俟。」¹⁰⁶段

¹⁰² 原句見《禮記·曲禮下》：「諸侯未及期相見曰遇，相見於郤地曰會。」見漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》，頁92。

¹⁰³ 晉·范甯集解，唐·楊士勛疏：《春秋穀梁傳注疏》（臺北：藝文印書館，1993年，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印），頁23。

¹⁰⁴ 陳克炯：《左傳詳解詞典》，頁1177-1178。

¹⁰⁵ 原句見《毛詩·召南·草蟲》「亦既見止，亦既覲止，我心則降。」鄭《箋》：「既覲，謂已昏也。」見漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁51。

¹⁰⁶ 漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》，頁51。

《注》以為該句先言「見」又曰「覲」，若二字皆釋「既見」則無需重言。故鄭玄《箋》引《周易·繫辭下》「男女構精，萬物化生」為證，孔穎達《周易正義》訓「構」為「合」；¹⁰⁷則「覲」不唯「遇」義，更有「會合」之意。上揭哀公二十五年《左傳》載衛出公至城鉏之目的乃「以鉤越」，衛大夫公文懿子亦言「越新得諸侯」，衛出公「將必請師焉。」爾後果如公文懿子所料，衛出公命祝史揮「使如越請師。」（頁1051）翌年哀公二十六年《左傳》載「夏五月，叔孫舒帥師會越臯如、舌庸、宋樂茂納衛侯。」（頁1051）既言越、魯二師「納衛侯」，後文又謂衛都守軍「申開、守陴而納公，公不敢入」（頁1052），知此役衛出公亦在軍中，由是可證越、魯二師先與衛出公於城鉏會合再攻衛都。故傳文「以鉤越」之「鉤」當讀「覲」，除「遇」、「見」之意，於此更有「會合」義。

總上所述，以為本節結束。哀公二十五年《左傳》載「請適城鉏，以鉤越。」《集解》訓「鉤」為「鉤牽」，《左傳注》與近代譯《左傳》者基本皆從《集解》，其影響可謂深遠。筆者以為「鉤」可讀「覲」，「覲」除「遇」、「見」義，依段《注》闡發鄭玄《箋》訓《毛詩·召南·草蟲》「亦既見止，亦既覲止」，「覲」有「會合」義。依此則「以鉤越」乃言衛出公於城鉏會合越

¹⁰⁷ 三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》，頁171。

師，與哀公二十六年《左傳》載越、魯聯軍先會師城鉏而奉衛出公攻衛都之事相符，可證「鉤」讀「覲」訓「會合」較《集解》之釋通達。

柒、結語

本文討論《左傳注》於魯定公至魯哀公時期注釋之誤五則，依卷帙先後為《左傳》昭公元年「皆百人之餼」、定公十年「城西北而守之」、哀公十一年「請三刻而踰之」、哀公十六年「與不仁人爭明，無不勝」與哀公二十五年「請適城鉏，以鉤越」，今依次說明成果如下：

（一）「皆百人之餼」：昭公元年《左傳》之《集解》曰「百人，一卒也，其祿足百人。」此事又見〈晉語八〉「上大夫，一卒之田。」韋《注》云「上大夫一命，百人為卒，為田百頃。」二書皆言上大夫祿田為「一卒」之田，依韋《注》係有田百頃。然無論第三版或第四版《左傳注》，所引韋《注》皆作「百人為卒，為田百畝。」先秦文獻載周代授一夫百畝之田，若依《左傳注》則大大夫祿田與一家農戶無異，實不合情理。韋《注》謂上大夫祿田「為田百頃」，一頃合百畝而百頃為萬畝，與《左傳》「百人之餼」相符。《左傳注》此說或為誤植或另有所本，皆有修正之必要。

（二）「城其西北而守之」：定公十年《左傳》載「衛侯伐邯鄲午於寒氏，城其西北而守之，宵燿。」《左傳注》訓「城」為

「攻城」，主張攻陷寒氏西北隅而守之者皆衛侯。然《左傳》「城」字皆釋「修築城牆」，無一例解為「攻城」。且依傳文前後文句，「城」、「守」、「宵燭」主詞一致，皆為邯鄲午而非衛侯。

（三）「請三刻而踰之」：哀公十一年《左傳》載「請三刻而踰之」，《集解》訓「刻」為「約信」，《左傳注》解曰「申明號令」。《說文》釋「該」為「軍中約」，「刻」與「該」同从亥聲，可讀「刻」為「該」而釋從《說文》。「該」義同「誓」，係戰前與軍旅之約誓，《集解》之見可從而《左傳注》有待修正。

（四）「與不仁人爭明，無不勝」：哀公十六年《左傳》載「與不仁人爭明，無不勝」，王念孫、王引之父子訓「明」為「彊」，《左傳注》贊之。唯此釋於先秦典籍不見他例，實有待商榷。《左傳》「天明」可讀「天命」，「爭明」亦應讀「爭命」。《左傳注》釋「爭命」猶「抗命」乃違抗命令，「與不仁人爭明」讀為「爭命」亦可如是；謂子服季子所執行衛君驅離孔悝之命，可與違抗且能勝之。

（五）「請適城鉏，以鉤越」：哀公二十五年《左傳》載「請適城鉏，以鉤越。」《集解》訓「鉤」為「鉤牽」，《左傳注》從之。「鉤」可讀「覲」，「覲」除「遇」、「見」義，依段《注》闡發鄭玄《箋》訓《毛詩·召南·草蟲》「亦既見止，亦既覲止」，「覲」有「會合」義。「以鉤越」乃言衛出公於城鉏會合越師，與哀公二十六年《左傳》載越、魯聯軍先會師城鉏而奉衛出公攻衛都之事相符。

徵引文獻



一、傳統文獻（依四部分類排序）

三國魏·王弼、晉·韓康伯注，唐·孔穎達正義：《周易注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

漢·毛亨傳，漢·鄭玄箋，唐·孔穎達正義：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《周禮注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

漢·鄭玄注，唐·賈公彥疏：《儀禮注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

漢·鄭玄注，唐·孔穎達正義：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

晉·杜預集解，唐·孔穎達正義：《春秋左傳注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

漢·公羊壽傳，漢·何休解詁，唐·徐彥疏，
《春秋公羊傳注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

晉·范甯集解，唐·楊士勛疏：《春秋穀梁傳注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。

- 晉·郭璞注，宋·邢昺疏：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。
- 漢·趙岐注，題宋·孫奭疏：《孟子注疏》（臺北：藝文印書館，據清嘉慶二十年[1815]江西南昌府學版影印，1993）。
- 唐·陸德明著，黃焯斷句：《經典釋文》（北京：中華書局，據北京圖書館藏宋元兩朝遞修本為底本對刊清人徐乾學《通志堂經解》本影印，1983）。
- 清·高士奇：《春秋地名考略》，收入清·永瑤、紀昀等編：《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，據文淵閣四庫全書影印，1983）。
- 清·王聘珍解詁，王文錦點校：《大戴禮記解詁》（臺北：漢京文化事業公司，據清光緒十三年[1887]廣雅書局刻本為底本點校排印，1987）。
- 清·孫詒讓正義，王文錦、陳玉霞點校：《周禮正義》（北京：中華書局，據清光緒三十一年[1905]孫氏家藏鉛鑄版初印本點校排印，2000）。
- 漢·許慎著，清·段玉裁注：《說文解字注》（臺北：黎明文化事業公司，據經韻樓藏版影印，1994）。
- 漢·劉熙著，任繼昉校：《釋名匯校》（濟南：齊魯書社，據《四部叢刊·經部》影印江南圖書館藏明嘉靖翻宋本為底本匯校排印，2006）。
- 三國魏·張揖輯，清·王念孫疏證，鍾宇訊點校：《廣雅疏證》（北京：中華書局，據清嘉慶年間王氏家刻本影印，2004）。
- 清·朱駿聲：《說文通訓定聲》（北京：中華書局，據臨嘯閣刻本影印，1984）。

漢·司馬遷著，南朝宋·裴駰集解，唐·司馬貞索引，唐·張守節正義，日本·瀧川龜太郎考證：《史記會注考證》（高雄：復文圖書出版社，1991）。

南朝宋·范曄著，唐·李賢等：《後漢書》（臺北：宏業書局，據商務印書館影印南宋紹興本為底本點校排印，1984）。

後晉·劉昫等：《舊唐書·食貨志上》（北京：中華書局，1975）。

漢·劉珍等：《東觀漢記》，收入吳樹平：《二十四史外編》（天津：天津古籍出版社，據《欽定四庫全書》影印，1998）。

三國吳·韋昭：《國語韋昭註》（臺北：藝文印書館，影印天聖明道本·嘉慶庚申[1800]讀未見書齋重雕本，1974）。

題周·管仲著，黎翔鳳校注，梁運華整理：《管子校注》（北京：中華書局，據上海涵芬樓影宋刊楊忱本為底本點校排印，2009）。

周·孫武著，漢·曹操等注，楊丙安校理：《十一家注孫子校理》（北京：中華書局，據1961年中華書局影印宋本《十一家注孫子》為底本點校排印，1999）。

周·莊周著，清·郭慶藩集釋：《莊子集釋》（臺北：貫雅文化事業公司，據清人黎庶昌《古逸叢書》覆宋本為底本點校排印，1991）。

周·荀況著，清·王先謙集解，沈嘯寰、王星賢點校：《荀子集解》（北京：中華書局，據清光緒十七年辛卯[1891]王先謙刻本為底本點校排印，1997）。

清·王引之：《經義述聞》（臺北：廣文書局，1979）。

二、近人論著（依作者姓名筆劃排序）

丘光明著，張延明譯：《中國古代計量史》（合肥：安徽科學技術出版社，2012）。

日本·竹添光鴻：《左傳會箋》（臺北：天工書局，1998）。

李宗侗著，葉慶炳校訂：《春秋左傳今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1993）。

李索：《左傳正宗》（北京：華夏出版社，2011）。

李朝遠：《西周土地關係論》（上海：上海人民出版社，1997，1版）。

沈玉成：《左傳譯文》（臺北：洪葉文化事業公司，1994）。

周自強：《中國經濟通史·先秦經濟史》（北京：經濟日報出版社，2000）。

宗福邦、陳世鐸、蕭海波：《故訓匯纂》（北京：商務印書館，2007）。

金景芳：《中國奴隸社會史》（上海：上海人民出版社，1983）。

范文瀾：《中國通史》（北京：人民出版社，1986）。

郁賢皓、周福昌、姚曼波著，傅武光校閱：
《新譯左傳讀本》（臺北：三民書局，2016）。

梁方仲：《中國歷代戶口、田地、田賦統計》（北京：中華書局，2008）。

- 許子濱：《楊伯峻《春秋左傳注》禮說斟正》（香港：中華書局，2017）。
- 郭錫良：《漢字古音手冊》（北京：北京大學出版社，1986）。
- 陳克炯：《左傳詳解詞典》（鄭州：中州古籍出版社，2004）。
- 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，2009）。
- 楊伯峻：《春秋左傳詞典》（臺北：漢京文化事業公司，1987）。
- 楊朝明主編：《孔子家語通解》（濟南：齊魯書社，據商務印書館《四部叢刊》影印明黃魯曾覆宋本為底本排印，2009）。
- 楊寬：〈釋青川秦牘的田畝制度〉，《文物》1982年第7期（1982.07）。
- 趙生群：《左傳疑義新證》（北京：人民文學出版社，2012）。
- 魯毅：《左傳考釋》（武漢：湖北人民出版社，2009）。
- 錢玄：《三禮通論》（南京：南京師範大學出版社，1996）。
- 譚其驤：《中國歷史地圖集》（臺北：曉園出版社，1991）。

自然材質創作與創新運用： 苧麻與瓊麻之探討*

李飛曄**

摘要

臺灣從1980年代思想言論轉趨自由，社會思想轉變和產業資訊化帶動產業發展進入轉型，傳統工藝面臨轉型主要在於創作型制停留於傳統階段，影響臺灣傳統工藝市場競爭力，因而國立臺灣工藝研究發展中心以工藝產業運用跨界合作，提出工藝時尚計畫，以時尚設計轉化傳統工藝，從工藝材料技法中找尋在地文化，以文化為中心發展工藝品牌，更顯出工藝材料與在地文化的重要性，故以自

* 本篇係筆者〈臺東工藝材質復育及其未來設計之研究：以苧麻與瓊麻為例〉、〈工藝材質創新運用：臺東苧麻與瓊麻之研究〉研究論文為基礎發展而成。

** 國立臺灣師範大學美術學系博士生

然材質創作與創新運用—苧麻與瓊麻之探討為研究主題，從材質為核心研究多元運用的可能。

本論文以苧麻與瓊麻為主要研究對象，探討自然材質的材料特性，以及從這個材料特質為基礎，延伸發展進行藝術創作的可能，分為四個重點進行討論，第一，從傳統工藝到工藝復育；第二，植物材料與材質試驗；第三，手工紙試驗與創新運用；第四，藝術創作表現。本研究透過深入探掘在地傳統工藝脈絡，全面性地從基本植物材料、材質試驗，再進入創新材質開發運用、藝術創作，系統性的瞭解材質各種使用的可能性，並將其鏈結至工藝生活與設計轉化，讓傳統工藝材料不只是復育保存，而是透過大眾的使用將文化保存於日常生活。

苧麻與瓊麻材質從單一纖維藝術邁向複合媒材創作，展現的是運用異材質軟與硬結構的相對性，以及改變原本屬性重新開發成新媒材，多種方式運用下使得材質有多元的發展性。當藝術家使用原材質創作時，自然材質與生俱有的在地特質會非常鮮明，材料特質於此同時轉化為在地文化符號，成為詮釋表現在地文化的一種象徵符號，體現出一種文化識別性，展現出的是一種在地性或區域性的美感。

關鍵詞：工藝復育、自然材質、藝術創作、苧麻、瓊麻

Natural Materials Creation and Innovative Use: A Study of Ramie and Sisal

Abstract

Since the 1980s, Taiwan has become free in thought and expression, and the change in social thinking and industrial informatization has led to the transformation of industrial development. Therefore, the National Taiwan Craft Research and Development Institute has proposed the Craft Fashion Project by using cross-border cooperation in the craft industry, transforming traditional crafts with fashionable design and developing craft brands with culture as the center, which shows the importance of craft materials and local culture. Therefore, this paper focuses on the creation and innovative use of natural materials, and examines the possibilities of multiple applications from the materials.

This paper takes ramie and sisal as the main research objects, and discusses the characteristics of natural materials, as well as the possibility of extending the development of artistic creation from the basis of this material characteristic. Comprehensively from experimenting with plant materials to developing and applying innovative materials and artistic creations. It is divided into four key discussions, first, from traditional craft to revival of craft, second, plant materials and testing, third, manual paper testing and innovative, and fourth, artistic creation performance.

Material from a single fiber art to composite media creation, showing the use of different materials soft and hard structure of the relative, as well as change the original properties of re-development into new media, multi-application allows for a wide range of material development. When artists use the original material to create, the natural material in the local characteristics will be very distinct, material characteristics at the same time into the local cultural symbols, reflecting a cultural identity, showing a local or regional aesthetic.

Key words : the revival of craft, natural materials, artistic creation, ramie, sisal

壹、緒論：從傳統工藝到工藝復育

傳統工藝蘊藏一個地區的自然環境、文化與技藝，工藝製作是以人為核心的師徒傳承，著重於材料使用、工法與工序，講究製作過程中的每個階段，每個材料使用都有其地域特質，每個工法製程都是獨一無二，無法複製的獨特，因此可以清楚知道，傳統工藝不只代表一個地區的自然文化與傳統技藝，更是傳達出時代脈絡下的材料使用與技法轉變，傳統工藝也不只是運用材料、工法與工序下的製作，更是從製程中展現以人為本、尊重材料本質為核心的思考。臺灣從1980年代思想言論轉趨自由，社會思想轉變和產業資訊化發展帶動各項產業發展進入轉型，傳統工藝面臨轉型主要在於創作型制停留於傳統階段，未隨時代轉變朝向當代時尚設計，講求手工製作延伸量產問題，人力成本提高產業轉移中國，中國工藝品低廉價格影響臺灣傳統工藝市場競爭力等情形。隨著工業文明發展傳統工藝大部分被機械量產取代，傳統工藝的材質特色與手工技藝逐漸消逝，在文化創意產業發展推動下，部分工藝朝向精緻化、藝術化發展而與工藝原來本質的實用目的有所不同。面對亟需轉型的臺灣傳統工藝，國立臺灣工藝研究發展中心（以下簡稱工藝中心）於2007年開始推動「工藝新貌跨領域創作應用計畫—工藝時尚Yii品牌」計畫，計畫以工藝產業運用跨界合作進而創新思考，突破傳統思維，提出工藝時尚計畫（賴怡利，2010:13）。工藝時尚計畫主要針對傳統工藝型制與量產問題思考突破方式，跨界合作創新為計畫

核心，媒合工藝師與設計師共同合作，以時尚設計轉化傳統工藝，突破型制傳統問題以提升產業競爭力。

工藝中心推動工藝轉型打造臺灣品牌於2008年成立「Yii品牌」，以臺灣文化為品牌內涵，賴怡利指出，「Yii品牌」發音同「易」，具有轉變、尊重、融合的意涵，品牌的成立含藏著對工藝轉型推動的理念，以當代設計轉化傳統工藝，保留傳統工藝材料技藝，跨域結合設計創造工藝新面貌，將傳統工藝提升發展為工藝時尚，講求對自然環境的尊重，以及多元面向的融合，不僅是工藝與設計、傳統與當代，更大幅度的指向人文與自然、使用者與創作者、東方與西方之間，從轉變、尊重到融合三個理念亦意味著以使用者的角度思考創作，尋求彼此和諧的關係，從轉變融合中進行跨域創新。工藝時尚計畫從打造臺灣文化品牌開始，設計出屬於臺灣的當代工藝風格，由工藝創作相同材料與技法中找尋在地文化性，聚焦於在地文化形成的獨特性，具有一種無法取代的識別性與風格性。

以文化深耕與傳承的發展下，工藝的地域文化特色相形重要，從地方工藝開始探尋傳統文化，其蘊含著環境生態、歷史文化、族群習慣，傳統文化自然植物的取用來自於山林智慧與植物認識，從傳統工藝材質為出發，探究工藝材質的使用與歷史文化關係。以文化為中心發展出工藝品牌，由工藝材料、工法乃至設計風格皆體現著一種文化識別性，因著材料或技藝的不同而顯在地文化的獨特，

以文化為主體進行當代設計轉化，建立當代生活美學，在當代設計與傳統工藝之間，展現出的是一種在地性或區域性的美感，運用當代設計突顯出材質特質，關鍵在於回歸本質，思考文化本質與材質本質，發覺純粹的根本，透過自然材質與大地顏色述說在地風格特質。本研究以「臺東工藝材質復育計畫」（2019－2020年）內容為主要，為期兩年計畫的工藝復育案，以材質為核心，是從傳統工藝發展到工藝時尚轉變下，更深入的走向在地文化，深入探掘在地傳統工藝脈絡，進行工藝復育整體面向的整備工作，因而全面性地從基本植物材料、材質試驗，再進入創新材質開發運用、藝術創作，系統性的瞭解材質各種使用的可能性，並將其鏈結至工藝生活與設計轉化的可能，透過土地與文化的感知，轉化成為在地文化的故事，在材質與現代生活找尋日常生活的實用性與創作設計的可能。

貳、植物材料與材質試驗

一、苧麻

苧麻（學名*Boehmeria nivea* (L.) Gaudich.，英名Ramie）屬於蕁麻科的縮根草，從地下莖生多數的地上莖，未成熟的莖呈綠色，隨其成熟而漸變為茶褐色，地上莖由外皮、韌皮部、形成層、木質部以及髓部所形成，地下莖可分為吸芽、根株以及根。葉生長於長葉柄上，先端尖銳成心臟形，周邊有深鋸齒，葉表面為綠色，反面密生白色絨毛，但馬來系的苧麻，葉反面無白毛。

臺灣苧麻栽種起源，一為來自於中國華南、華中，另一為自南洋輸入，或臺灣的野生品種經栽育培植的系統，苧麻分為中國系（白葉種）與馬來系（綠葉種），主要差別如下（臺灣銀行季刊，1949:64）：

表1 苧麻系種（資料整理：李飛曄）

種名	適宜栽培地區	型態	
		葉	穗
中國系苧麻	中國、日本及歐洲的溫帶及亞熱帶。	葉的反面呈銀白色，密生短毛。	穗在枝上結實。
馬來系苧麻	南洋群島及印度等熱帶，在溫帶地區生長困難。	葉的反面呈綠色，無毛，較中國系苧麻大。	穗直接附生於麻桿，形狀雖小，但其量較中國系苧麻多。

日人加藤氏依據莖色將臺灣品種分為青心種與紅心種系二大類，特質如下（臺灣銀行季刊，1949:64）：

表2 臺灣苧麻品種（資料整理：李飛曄）

項目別	青心種系	紅心種系
系統	中國系苧麻	馬來系苧麻
型態	莖的心髓部成白青色，葉的反面白色，開淡綠色花。	莖的心髓部呈紅色，開淡紅色花。
適地	適宜平地種植，但如非傾斜過甚，亦適宜山地。	在急傾斜的及乾燥貧脊土地上亦能正常生長。
高度	植科高四公尺，葉徑亦大。	普通高二公尺左右，莖徑較青心種小。
纖維品質	色澤為綠青色、暗青色、淡青色，品質較紅心種系良好。	色澤為淡紅或紅褐色，纖維粗硬而強度較弱，剝皮調製，較青心種系困難。

苧麻吸濕性少，發散快，纖維形長而性韌，纖維細胞平滑，缺乏對捻力，若無使用特殊機器紡織較為困難，因含有橡膠性物質，拉力強而延伸度小，織成的苧麻布具有生硬感，主要用途為製造繩

索、粗縫線、魚網、鉤魚線、帆布、蚊帳及粗麻布等。臺東苧麻具規模大量種植起於日治時期設置臺灣拓植株式會社為推廣農業栽種事業，因應戰爭所須的纖維、油脂、藥用作物規劃纖維栽培重點為棉花、苧麻、黃麻（張靜宜，2009）。傳統取用苧麻植物纖維做織品製作主要原料，以手工做植物採纖，製作耗時且成本高，面臨工業機械化時代的轉變下逐漸被取代，現今臺東苧麻種植量非常稀少，多為個人需求而少量種植於住家附近，以縱谷一帶山區較易見，於海端鄉利稻部落、延平鄉桃源部落、延平鄉崁頂部落以及成功鎮都歷部落等四個區域呈現零星種植狀況。

二、瓊麻

瓊麻原產中美洲墨西哥地區，十八世紀歐洲人用作製造船舶所需繩索，1836年輸入美國佛羅里達州，1845年巴拿馬及西印度諸島開始引進栽培，臺灣於1901年美國領事Davidson引入，1911年開始栽培採用纖維（王進和，2000），最初在屏東墾丁公園栽植觀察，品種數個，經比較試驗以綠葉種為優，故推廣至屏東縣恆春、車城地區種植，再推廣至東部臺東、花蓮丘陵地帶（趙荷生，1963）。

瓊麻（學名*Agave rigida miller*，英名*Sisal hemp*）又稱劍麻，屬於石蒜科，為多年生縮根性之草本植物，瓊麻有兩變種，一為綠葉種（*Agave rigida* Var *Sisalena* Englen），一為白葉種（*Agave rigida* Var *Elogata* Bakea），臺灣栽培者為綠葉種。綠葉種葉呈綠色，葉片邊緣無刺，葉片尖端具有堅硬的針刺，此種瓊麻纖維較白葉種細美

柔軟光澤且彈力強；白葉種，葉片被有白粉，呈白色，葉片邊緣有刺，纖維品質較綠葉種為劣，風土適應較綠葉種為強。兩者主要差異如下（陳振凱，1955:218）：

表3 瓊麻品種（資料整理：李飛曄）

種名	產地	型態	栽培條件	收量與品質
綠葉種	墨西哥、美國、印度、臺灣、菲律賓	葉綠色，葉緣無刺，成熟後莖不長大，結種稀少，壽命短。	好高濕及高溫，土壤宜稍肥沃。	收量少，含纖維率低，品質優良。
白葉種	墨西哥	葉蓋有白粉，白色。葉緣有刺，成熟經長大(60-150公分)，生命長	風土惡劣亦不妨礙生長。	收量多，含纖維率高，品質劣。

瓊麻原產熱帶地區，臺灣南部及臺東均為瓊麻理想栽培地，為淺根性植物，土壤肥脊不重要，普通以排水良好、富石灰質土壤為適宜（陳振凱，1955）。瓊麻起初使用腐熟方法脫製纖維以編製日常用品，後發明採取纖維機器，臺灣瓊麻纖維均用機器剝取。瓊麻纖維白色或帶淡黃之白色，有光澤，長度75-120公分，形呈螺旋狀，較粗硬，捻曲性小，僅能用在織粗麻布的原料。臺灣製造漁網、繩索之原料皆以瓊麻為使用，纖維粗硬，拉力大，對水濕有耐久性、耐鹽性強（王進和，2000）。臺灣種植瓊麻，1902年以田代安定氏引進的瓊麻予以試驗栽培並加以推廣，除纖維作物外，亦施行用材樹種、藥用、香料等植物栽培研究（黃宗煌，2010）。瓊麻於恆春熱帶植物殖育場栽植再推廣至臺東種植培育，運用機器採取瓊麻纖維使得纖維產量激增，惟1960年代開始化學纖維尼龍繩索取代瓊麻纖維品，至今臺東已無人專門栽種瓊麻多為野生，以海岸一

帶山坡區較易見，於成功鎮都歷部落、大武至大鳥、尚武濱海公園等三個區域可見零星的野生瓊麻。

三、苧麻與瓊麻材質試驗

苧麻具有良好的拉力性，瓊麻具拉力與耐海水特性，針對瓊麻耐海水特性、苧麻與瓊麻具有良好拉力特質，規劃耐腐試驗與拉力試驗；另外，使用臺東在地植物福木、毛柿、月桃、薯榔，以及較普遍可見的大菁做植物染試驗，試驗瓊麻與苧麻的顯色性。

（一）耐腐試驗

常溫中進行麻料耐腐性試驗，使用自來水、海水兩種水質，比較一般苧麻、植物染苧麻、一般瓊麻、植物染瓊麻四種材質，試驗不同水質對材質的腐壞率。十五天觀測時間，材質腐化方面顯示：一般苧麻（海水）、植物染苧麻（自來水）、植物染苧麻（海水）、植物染瓊麻（自來水）、植物染瓊麻（海水）浸泡海水第十天後出現材質腐化或褪色情形，可看出苧麻在受到海水與植物染的狀況下容易出現腐化狀況；瓊麻僅於植物染的狀況下會發生。材質韌度方面顯示，浸泡後的苧麻與未浸泡的苧麻，材質韌性相同，苧麻材質不因海水或植物染改變材質韌性；浸泡後的瓊麻與未浸泡的瓊麻，材質韌性差異較大，瓊麻材質耐海水，會因植物染改變材質原有韌性，材質變得脆弱易斷裂。

表4 八種材質耐腐試驗（製表：李飛曄）

試驗材質	水質	觀測天數	腐化	腐臭味	韌性
一般苧麻	自來水	5	無	無	良好
		10	無	無	良好
		15	無	無	良好
一般苧麻	海水	5	無	無	良好
		10	水色微黑，微混濁	些微	良好
		15	水色微黑，微混濁 苧麻轉微黑色	明顯	良好
植物染 苧麻	自來水	5	無	無	良好
		10	水色微深，微混濁 苧麻產生褪色	無	良好
		15	水色加深，混濁度高 苧麻產生褪色	無	良好
植物染 苧麻	海水	5	無	無	良好
		10	水色微深，微混濁 苧麻產生褪色	些微	良好
		15	水色加深，混濁度高 苧麻褪色轉黑	明顯	良好
一般瓊麻	自來水	5	無	無	良好
		10	無	無	良好
		15	無	無	良好
一般瓊麻	海水	5	無	無	良好
		10	無	無	良好
		15	無	無	良好
植物染 瓊麻	自來水	5	無	無	良好
		10	水色微深，微混濁 瓊麻產生褪色	無	適中
		15	水色微深，混濁度高 瓊麻產生褪色	無	易斷裂
植物染 瓊麻	海水	5	無	無	良好
		10	水色微深，微混濁 瓊麻產生褪色	些微	易斷裂
		15	水色微深，混濁度高 瓊麻產生褪色	明顯	易斷裂

（二）拉力試驗

苧麻纖維形長而性韌，拉力強而延伸度小，瓊麻纖維具拉力、耐海水特性，使用已捻線的苧麻纖維與瓊麻纖維做為測試物件，送於紡織綜合研究中心進行試驗，以 CNS 1126 1.3216-2003 8.5 為試驗方式，分別為直徑8mm苧麻繩與直徑5mm瓊麻繩進行斷裂強力試驗，經試驗苧麻線斷裂強力為220.8公斤，瓊麻線斷裂強力為47.8公斤。顯示直徑8mm苧麻繩可承受220.8公斤重量，直徑5mm瓊麻繩可承受47.8公斤重量，可看出苧麻繩的拉力性較優於瓊麻繩。

表5 拉力測試報告（資料整理：李飛曄）

試驗項目	試驗結果		試驗方式
	苧麻線	瓊麻線	
單紗斷裂強力 (kgf)	220.8	47.8	CNS 1126 1.3216-2003 8.5 速度：25± 1cm/min,CRE

（三）植物染試驗

傳統文化使用植物纖維編織生活用品，運用植物根、莖、葉中萃取出色素，形成天然植物染料，變化不同色系編製衣飾，呈現地方文化與在地顏色，於此選用臺東在地植物毛柿、福木、月桃、薯榔，以及大眾廣泛運用的大菁做藍染，從五種植物染中瞭解苧麻與瓊麻顯色展現。苧麻原色偏米白色，瓊麻原色偏黃綠色，植物染試驗觀察到毛柿、福木使用於苧麻易顯色，瓊麻顯色不易；月桃染狀況相反，使用於苧麻顯色不易，瓊麻顯色容易；薯榔、大菁染使用於苧麻與瓊麻皆為易顯色。植物染後的苧麻與瓊麻，苧麻具有色澤與飽合度，瓊麻飽和度較低，顏色也較為混濁，顯示出兩種材質的植物染試驗中，材質原色與植物染後的色澤度、飽和度具有主要關聯性。

表6 五種植物染試驗（製表：李飛曄）

植物染	試驗材質	顏色	飽和	顯色
毛柿	苧麻	暗紅	飽和，彩度高	佳
	瓊麻	暗紅	混濁，彩度高	不易顯色
福木	苧麻	亮黃	飽和，彩度高	佳
	瓊麻	暗黃	混濁，彩度高	不易顯色
月桃	苧麻	淺暗紅	混濁，彩度低	不易顯色
	瓊麻	淺暗紅	混濁，彩度低	佳
薯榔	苧麻	橙紅	飽和，彩度高	佳
	瓊麻	橙紅	飽和，彩度高	佳
大菁	苧麻	靛藍	飽和，彩度高	佳
	瓊麻	靛藍	飽和，彩度高	佳

參、手工紙試驗與創新運用

造紙原料多使用植物纖維為主，自古以來手工造紙原料以麻、皮、籐、竹、草五類，麻是最早用於造紙之原料。植物纖維長度、強度以及粗細都會影響紙張特性，考量紙漿易取性與影響性，衛生紙漿材質易取，顏色白，顏色影響度低，故以此為測試紙漿。運用不同比例將苧麻、瓊麻纖維混合紙漿進行測試，觀察出苧麻纖維紙質較細，紙張較白；瓊麻纖維紙質較粗，紙張偏淡綠色；苧麻瓊麻紙質略粗，混入兩種纖維，紙質纖維感重。

一、纖維造紙試驗

自古以來造紙原料多使用植物纖維為主，原料以麻、皮、籐、

竹、草五類，麻是最早用於造紙之原料，後有樹皮紙、籐紙與竹紙。植物纖維具有較輕、可再生、可生物降解，植物纖維造紙，會因光照而老化，高溫高溼環境易受黴菌侵害，此種生物降解性，對環境而言是可再生的資源。苧麻屬於韌皮纖維，瓊麻屬葉脈纖維，韌皮類的紙較為適用於長期保存的珍貴文物，是較好的選擇。植物纖維長度、強度以及粗細都會影響紙張特性，考量紙漿易取性與影響性，衛生紙漿材質易取，顏色白，顏色影響度低，故以此為測試紙漿。運用不同比例將苧麻、瓊麻纖維混合紙漿進行測試，觀察出苧麻纖維紙質較細，紙張較白；瓊麻纖維紙質較粗，紙張偏淡綠色；當混入苧麻與瓊麻兩種纖維，紙質則略粗，紙質纖維感重。

表7 九種植物纖維造紙（製表：李飛曄）

製作原料	原料比例	紙質粗細度	紙面肌理	顏色
紙漿：苧麻	5:1	細緻	中紋	白
	1:1	略粗	中紋	白
	1:5	略粗	中紋	米白
紙漿：瓊麻	5:1	略粗	中紋	白
	1:1	粗糙	粗紋	淡綠
	1:5	粗糙	粗紋	淡綠
紙漿：苧麻：瓊麻	5:1:1	略粗	中紋	白
	1:1:1	粗糙	粗紋	淡綠
	1:5:5	粗糙	粗紋	淡綠

二、苧麻手工紙試驗

紙張製作過程分為機器紙與手工紙，機器紙以木材木質部為主要原料，密度緊實紙質細緻；手工紙以植物韌皮部為主要原料，密度鬆散紙質粗糙，紙質富吸水性，顏色堆疊較顯層次深度。國內書

畫手工紙分為棉紙類與宣紙類，宣紙擁有潤墨性、易保存、抗蟲性特點，棉紙紙質堅韌，紙面肌理粗糙，因創作需求不同而有不同選擇。在前述纖維造紙過程觀察苧麻與瓊麻纖維紙質，苧麻纖維紙細緻，紙張白皙，瓊麻纖維紙粗糙，紙張偏淡綠色，考量手工紙創作運用毛筆與畫筆使用性，以及畫紙顏色影響性，於此以苧麻纖維紙為主要開發試驗，嘗試將苧麻手工紙結合書畫創作，深入瞭解苧麻材質運用的可能性。

苧麻纖維屬韌皮部，纖維長具強韌性，色澤屬米色偏白，以不同比例苧麻纖維混合紙漿，製成三種比例，兩種厚度，六種紙質的手工紙。苧麻手工紙製作程序分為七步驟，首先製做抄網，訂做八開大小的絹框並釘上紗網以自製成抄網；第二步，選用尚未處理成苧麻線的纖維，經清洗處理後苧麻纖維細如棉花球；第三步，將苧麻纖維與紙漿依比例放入果汁機，苧麻纖維因韌性強，需分次將苧麻纖維放入打製，製作過程易出現苧麻纖維打結成球狀的情形，需取出解開再放入製做，依此反覆直至苧麻纖維紙漿細緻均勻；第四步抄紙，因苧麻纖維易成球狀以及纖維重量使得抄紙困難度增加，紙漿與水混合，可能會出現紙漿分布不均勻的狀態，或是抄紙網因重量負荷度無法維持平整度；第五步，將抄網拿起瀝水，用吸水紙或抹布將紙上水份吸乾；第六步烘乾，以90-100度烘烤100分鐘，為使紙張乾度均勻，其中隔45分鐘翻面烘乾，最後，將烘乾完成的手工紙平整壓平並裁切紙張編緣。

苧麻手工紙依製作材料比例與厚度分為六種，製作結果發現紙漿與苧麻比例為3:1、1:1時，紙質細緻，紙面肌理呈細紋，紙漿與苧

麻比例為1:3時，紙質略粗，紙面肌理呈中紋，紙質質感細緻度關鍵在於苧麻纖維比例，欲瞭解此種手工紙是否適用於繪畫創作，因而進行苧麻手工紙藝術創作。

表8 六種手工紙質（製表：李飛曄）

製作原料	比例	紙張厚度(cm)	紙質粗細度	紙面肌理
紙漿：苧麻	3：1	0.1	細緻	細紋
	1：1		細緻	細紋
	1：3		略粗	中紋
	3：1	0.15	細緻	細紋
	1：1		細緻	細紋
	1：3		略粗	中紋

三、苧麻手工紙藝術創作

苧麻手工紙製作過程以自然植物纖維為主要材料，邀請藝術家使用八開苧麻手工紙進行試紙創作，透過試紙創作過程觀察紙的特質，觀察重點以三個面向為主要：首先，相較於機器紙的紙張纖維均勻細緻，手工紙纖維分佈不均為主要特點，從紙張纖維時而密集時而分散的狀態，觀察其吸水性與散溼性；其二，苧麻手工紙接觸的液態媒材，自然植物科目種類的同質性與化學顏料的異質性，是否會影響紙張吸水性並進而影響到創作的呈現；最後，使用液態媒材的溫度，常溫創作與冷染創作，溫度的變化是否也影響紙張的吸水性。由於書畫創作藝術家對筆墨運用熟捻，經常廣泛使用各式紙質進行創作嘗試，因此本次邀請具經驗且擅用異質媒材的藝術家進行試紙創作，苧麻手工紙藝術創作與廖慶華、柯良志與廖琳俐藝術家合作，運用苧麻手工紙進行書畫、水彩與植物染液創作，觀察紙

質吸水性、色彩與技法展現。

廖慶華創作主要聚焦於書畫創新，此次將書藝創作運用於手工紙，由書法筆墨展現藝術創作《一筆書》、《翻轉》、《漫活》、《行草》四個系列，《一筆書》系列起筆時墨色飽滿，字體厚實，中後段墨色由濃至淡，由溼漸乾，產生飛白，隨著手工紙的纖維感產生視覺層次感，《翻轉》系列將狂草翻轉九十度或一百八十度，著重於視覺意象表現，由字體筆勁與墨色濃淡演繹成抽象畫。書藝創作於六種手工紙，手工紙運用於書畫創作時，因苧麻纖維比例不同而有所差異，《一筆書》系列的〈善〉與〈美〉使用紙漿與苧麻比例3:1、紙張厚度0.15公分的手工紙，《翻轉》系列的〈花〉與〈運動家〉使用紙漿與苧麻比例1:3、紙張厚度0.1公分的手工紙，隨著苧麻纖維比例的增加，〈運動家〉的飛白表現是甚於〈善〉與〈美〉兩件作品，紙張的厚度對於創作則較無影響，以紙張整體而言，展現紙張吸水性佳，易成飛白效果，連筆使用狀況亦佳，可呈現速度感。



圖1 廖慶華，《一筆書》，〈真〉



圖2 廖慶華，《一筆書》，〈善〉

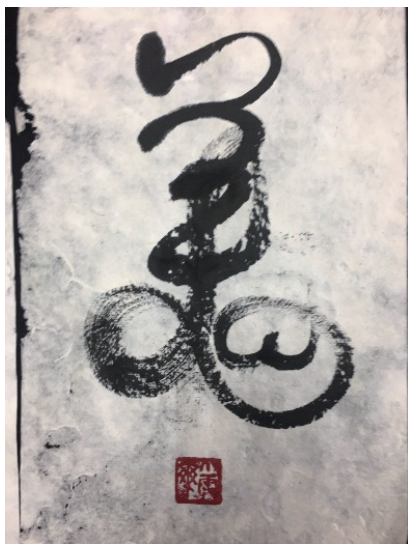


圖3 廖慶華，《一筆書》〈美〉



圖4 廖慶華，《翻轉》〈花〉



圖5 廖慶華，《翻轉》〈運動家〉

柯良志創作聚焦於傳統水墨書畫的當代創新實踐，媒材表現技法的創新發展，本次將繪畫與毛筆書寫運用於手工紙，以鋼筆勾勒創作〈香蕉樹〉，鋼筆與水彩上色速寫創作〈檳榔樹〉、〈萬年青〉、〈龜背芋〉，首先鋼筆單一創作的〈香蕉樹〉呈現手工紙的紙張粗糙形成運筆流暢度不好掌控，接著〈檳榔樹〉、〈萬年青〉、〈龜背芋〉是先以鋼筆勾勒後施以水彩的作品，呈現因手工

紙特性縫隙大密度低，促使滲水滲彩速度快，鋼筆勾勒轉折處會有墨水量染滲透痕，又因苧麻纖維易使顏色停留於紙張表層，顏色無法向下滲入底層，使得無法運用暈染上色技法展現顏色調和的柔和感，在紙張限制下多以疊色方式由淺至深疊積方式作展現。手工紙的繪畫創作，苧麻纖維比例影響著皴法的展現，〈香蕉樹〉與〈檳榔樹〉使用紙漿與苧麻比例3:1、紙張厚度0.1公分的手工紙，〈龜背芋〉使用紙漿與苧麻比例1:1、紙張厚度0.1公分的手工紙，隨著苧麻纖維比例的增加，〈龜背芋〉的皴法表現甚於〈香蕉樹〉與〈檳榔樹〉。毛筆書寫上，因紙張表面顆粒與毛筆摩擦易形飛白效果，《江雪詩》起筆墨水濃厚，因紙張吸墨速度快，書寫至中後段皆呈乾澀飛白貌，《花意》則是透過書法結合藝術創作，篆書書寫構圖，用筆圓活，墨色暈染層次效果展現筆墨紙藝之美。



圖 6柯良志，〈香蕉樹〉



圖 7柯良志，〈檳榔樹〉



圖 8 柯良志，〈萬年青〉



圖 9 柯良志，〈龜背芋〉

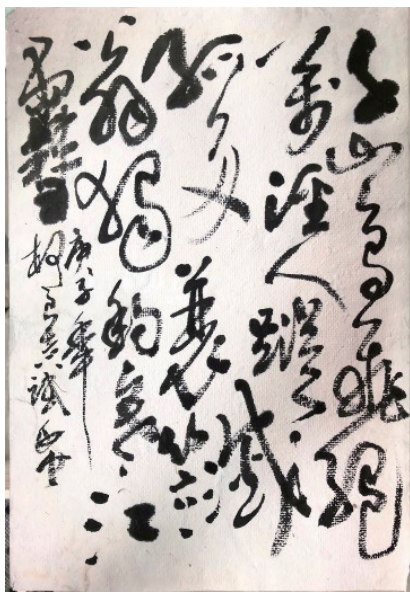


圖10 柯良志，〈江雪詩〉

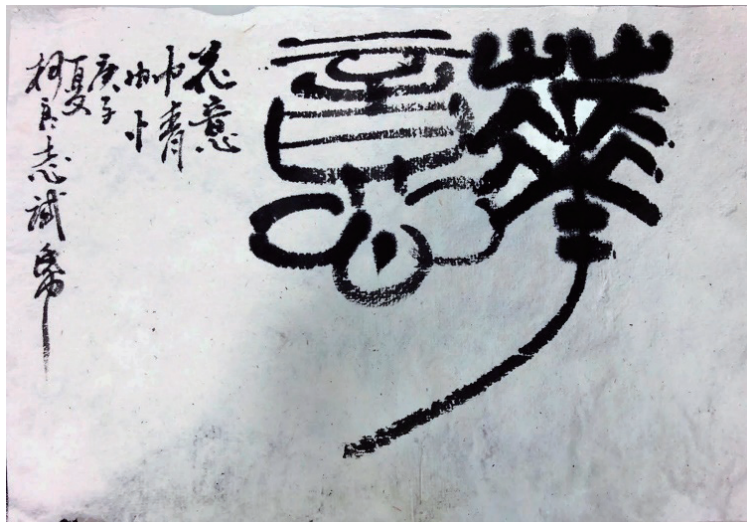


圖11 柯良志，〈花意〉

廖琳俐創作聚焦於自然媒材的創新運用，本次使用臺東在地植物薯榔，將薯榔染液結成冰塊，冰塊置於手工紙上隨著逐漸滲透擴散成自然痕跡，形成薯榔冰塊生命週期印記，展現出手工紙冷染的吸水性與散濕性。作品初始階段使用月桃與薯榔兩種植物染，發現月桃染液在手工紙上不易顯色，薯榔染液的顯色度較佳，因而最後使用薯榔染液與手工紙為主要創作；試紙過程中，發現紙漿與苧麻比例1:3相較紙漿與苧麻1:1滲透快且乾燥快，這也使得染液生成印記輪廓更加明顯，運用苧麻纖維比例影響吸水與散溼速度的特點，手工紙融合薯榔染液形成冰塊週期的時間切片，由濃轉淡的混合交疊展現自然生成漸變的美感。



圖12廖琳俐，《拓模切片》

在三位藝術家試紙創作，看到苧麻手工紙運用展現出的特點，使用於書畫創作較能將紙張的特質與墨韻相結合，苧麻纖維比例增加能加強飛白、皴法表現，一般繪畫創作使用紙漿與苧麻3:1較佳，

複合媒材創作可掌握紙的自然質感與使用性，突顯展現藝術家個人創作特質的藝術性。六種苧麻手工紙常溫狀態，手工紙透過書畫、水彩創作，試驗過程中發現到紙張厚薄度較無顯著影響，苧麻纖維比例影響書畫創作飛白、皴法表現，亦影響水彩創作精準快速運筆與上色，須以疊色方式由淺至深疊積方式較能掌控畫面的展現。整體而言，從三個觀察重點來看，首先，關於苧麻手工紙張的纖維不均，因手工紙吸水性佳，在纖維密集處容易沉積較多顏料，紙質易散溼，導致畫筆用色連續性不足，線條呈現多有斷筆；第二，關於苧麻手工紙接觸的液態媒材，化學顏料顯色性是穩定的，自然植物染液則因植物種類而有不同，月桃屬多年生常綠性塊莖直立草本植物，運用月桃葉煮出的染液在苧麻手工紙上不易顯色，薯榔屬多年生宿根性纏繞藤本植物，運用薯榔塊莖煮出的染液在苧麻手工紙上顯色佳；第三，關於液態媒材的溫度，常溫創作較能掌握創作的穩定性，冷染創作使用的是薯榔染液冰塊，冰塊融化過程中觀察出苧麻比例越高，吸水與散溼性越快。

表9 六種手工紙使用性（製表：李飛曄）

製作原料	比例	紙張厚度 (cm)	顯色度	吸水性	散溼性	運筆控制	與其他顏色調和度
紙漿：苧麻	3：1	0.1	佳	佳	普通	普通	普通
	1：1		佳	佳	普通	差	差
	1：3		佳	佳	佳	差	差
	3：1	0.15	佳	佳	普通	普通	普通
	1：1		佳	佳	普通	差	差
	1：3		佳	佳	佳	差	差

肆、藝術創作表現

傳統常將苧麻作為紡織原料，瓊麻作為製造漁網、繩索原料，傳統材質應用以編織製作成生活用品為主，1980年代以來，由於科技進步以及後現代浪潮衝擊，纖維材質成為創作媒材之一，工藝創作透過多元媒材運用，從工藝實用範疇的生活物件，朝向兼具設計、美感的居家用品，藝術創作開始傾向面對生活環境議題提出省思，與自己、環境以及社會對話。傳統植物苧麻與瓊麻如何經由藝術創作與設計思考，由傳統工藝轉向工藝設計，從實用生活品走入當代美學生活，牽涉著功能性、結構性、美感表現以及文化性，纖維媒材的創新運用試著從材質開始進行異媒材結合，屬於軟雕塑材質的纖維與硬結構的金工、竹以及具張力的牛皮，從相異材質的創作運用發現材質創新的可能性。

一、苧麻複合媒材藝術創作

苧麻纖維屬於韌皮纖維，纖維拉力性佳，為重要紡織原料，傳統臺灣原住民族多使用苧麻材料製成服飾織品，傳統織品多以平面為主體，另加入其他掛飾展現織品使用的身分性與多用性。「凝結的浪—2019臺東工藝材質復育展」分為工藝產品設計與工藝藝術創作兩大類型，工藝產品設計的纖維材質創作，設計師以承襲傳統技藝或創造新的成型方式為主要表現，吳姿瑩〈纖維筆記〉將麻材質設計成金工飾品，展現材質多元的可能性；呂宗翰〈Process 過程〉

融合苧麻梗、苧麻纖維編製成掛飾，將創作過程以掛飾記錄保存。工藝藝術創作的纖維材質創作，展現藝術家透過材質探討的是人與土地、社會關係，曾詩云〈糸〉運用麻布的本色象徵土地原本應有的樣貌，羊毛氈代表人為的介入與染色，使用枯枝去做自然生命的結束與本應存在的價值，探討的是土地與人為之間的關係；恆麻・繁〈聚寶盆〉運用瓊麻與保麗龍，展現隨著時代變遷人造纖維取代，傳統麻繩的沒落；廖琳俐〈跡澱〉融合麻布、茶，於展出期間每隔20分鐘茶從麻布內層滲透暈染出來，展現其自然紋理。

延續2019年以苧麻與瓊麻材質創作設計為核心，2020年聚焦於創新運用，考量苧麻纖維軟性特質在創作成日常用品時較有單一侷限性，使用具支撐性的媒材結合創作以發展成立體結構，以生牛皮做為支撐性材料，生牛皮的厚度與硬度自然形成支撐立面，苧麻的線性因生牛皮的支撐而展現線的柔白與溫潤質感。蔡文瑜《線的劇場》，《線的劇場》一語已說明線的交織展現一種傳統與當代、人與自然之間的連結，以燈具為載體，運用生牛皮與苧麻材質特質進行創作，生牛皮皮質堅韌、耐高溫、透光性強與苧麻纖維溫潤自然的特點，造型回歸簡單的圓形、圓錐形、圓柱形，從幾何造型中讓我們看見材質原始純粹的樣貌，透過光映照出立體結構中的線性交織，演繹一場生命匯流的共融相生。

苧麻纖維複合媒材試驗中，蔡文瑜《線的劇場》透過生牛皮嘗試創作圓形、圓錐形、圓柱形三種造型燈具，圓形燈具是以苧麻纖維串起多個長條形生牛皮，不僅展現生牛皮的堅韌，亦表現出苧麻纖維的拉力性與韌性；圓錐形燈具，以生牛皮形成圓錐體，苧麻

纖維編織環繞於形體上，在生牛皮與苧麻錯落間可見單一生牛皮與苧麻材質以及相互形成的異質性；圓柱形燈具，運用生牛皮成圓柱體，環繞形體打洞，以孔洞創造出橫線視覺，苧麻纖維編織於孔洞上形成細密的直線，型塑出橫線與直線層次性的視覺美感。整體而言，苧麻纖維複合媒材運用中，運用生牛皮主結構的成型讓苧麻更能展現纖維特質，掌握苧麻材質的拉力性與自然溫潤質感，將苧麻工藝創作運用於日常生活。



圖 13 蔡文瑜，《線的劇場》

二、瓊麻複合媒材藝術創作

瓊麻纖維粗硬拉力性良好，對水濕有耐久性且耐鹽性強，纖維帶淡黃綠之白色，歷經材質試驗觀察到瓊麻纖維主要在耐海水性佳，久浸海水亦不會改變纖維強韌度。在材質試驗中，觀察到瓊麻纖維特質主要在於拉力性佳，惟瓊麻纖維易起毛鬚，編織時需增加紋路間的距離，才能顯現花紋造形，以生活實用結合，運用多元編織展現瓊麻的可能。使用已捻線的瓊麻線，考量瓊麻纖維是線性纖維體，運用複合媒材創作讓瓊麻編織有更多的發展性，瓊麻與竹藤的運用，是以竹藤為主要支撐架構，將瓊麻編織製作燈罩，鄭梅玉《蛹》以藺草編織常見的圖紋運用至瓊麻編織，運用瓊麻單一材料創作，展現一壓一、小目網花、羽花圖紋，多樣圖紋製成瓊麻燈罩，圖紋編織在燈罩上形成數個圖案，透過光映射出瓊麻編織圖紋，蛹是羽化成蝶的必經過程，經過蛹期才能完全蛻變為蝴蝶，如同運用藺草技法編織瓊麻的創新使用，在逐步嘗試中發現材質的可能。瓊麻與金工的運用，使用與瓊麻顏色相近的黃銅做為支撐性材料，黃銅的硬度成為瓊麻編織成型的關鍵，廖英里《諾言》從瓊麻線中取絲，重新編織製作項鍊與胸針，以日常生活中最常穿戴的飾品，透過手的穿戴與自然材質產生對話，透過瓊麻與黃銅交織出的空間展現瓊麻質感。

傳統阿美族編織八卦網，考量斷裂性、柔軟度、透明度以及表面光滑度而使用尼龍繩，林金次《八卦網》運用瓊麻耐海水特質結合八卦網編織創作，嘗試運用較粗糙的線材呈現八卦網特點一分

層加目，阿美族八卦網與一般漁網最大不同點在於「分層加目」，「目」指的是魚網編織時形成的網格，每層加目數量須經由數學運算公式計算，運用分層加目技法使魚網從上至下逐漸擴大成傘狀，考驗著魚網編織技巧的純熟度，透過自然媒材編織放大視覺感官，以期八卦網編織傳統文化持續延續。



圖14 林金次創作過程



圖15 林金次創作過程

伍、結論

傳統工藝蘊藏一個地區的自然環境、文化與技藝，每個工法製程都是無法複製的獨特，以材料為本質的傳統工藝製作，促使我們在工藝轉型與創新運用時，必須更深的思考工藝的本質、材料的本質，由本質出發，跨域創新，融合舊與新使得傳統文化得以延續。苧麻與瓊麻曾是臺東廣泛種植的植物與工藝使用材料，當面臨量化、規格化與快速製作為指標的工業科技化時代時，傳統工藝逐漸沒落，材料種植與工藝技法出現文化斷層，因此，本研究透過深入探掘在地傳統工藝脈絡，進行工藝復育整體面向的整備工作，全面性地從基本植物材料、材質試驗，再進入創新材質開發運用、藝術創作，系統性的瞭解材質各種使用的可能性，將其鏈結至工藝生活與設計轉化。

本研究以「2019臺東工藝材質復育暨年度策展計畫」（2019－2020年）內容為主，是以材質研究為基礎，探掘自然材質特質特性，規劃耐腐、拉力、植物染、纖維造紙四種試驗，從試驗中瞭解材質特性，並依此規劃手工紙試驗的創新運用與複合媒材藝術創作試驗，以觀察材質使用與發展的可能性。在手工紙試驗中，較為特別的是苧麻手工紙材料開發，傳統使用苧麻於服飾編織材料，苧麻纖維運用於裝置藝術創作也有二十年餘，於此，以自然材質帶向生活實用為出發，運用苧麻纖維製成六種不同纖維比例與厚度的手工紙，從書畫、水彩、植物染液體、常溫與冷染等方面，研究材質創

作發展的可能。手工紙試驗與創新運用表現上，苧麻手工紙使用於書畫創作較能將紙張的特質與墨韻相結合，苧麻纖維比例增加能加強飛白、皴法表現，整體而言從三個觀察重點來看，首先，關於苧麻手工紙張的纖維不均特質，易導致畫筆用色連續性不足，線條呈現多有斷筆，第二，關於苧麻手工紙接觸的液態媒材，化學顏料顯色性是穩定的，自然植物染液則因植物種類而有不同，第三，關於液態媒材的溫度，常溫創作比冷染創作的穩定性來得高。複合媒材藝術創作上，從單一纖維藝術邁向多元媒材複合創作，可見到的是使用苧麻與瓊麻材質作品的表現性，因材質軟性特質，須藉由硬性的異材質結合較能發展出具結構設計的作品，材質的在地文化性，同時轉化為在地文化符號，透過此種材質詮釋表現在地文化。

苧麻與瓊麻材質從單一纖維藝術邁向複合媒材創作，是運用異材質軟與硬結構的相對性，以及改變原本屬性重新開發成新媒材，多種方式運用下使得材質有多元的發展性，藝術家使用原材質創作時，自然材質與生俱有的在地特質會非常鮮明，材料特質於此同時轉化為在地文化符號，成為詮釋表現在地文化的一種象徵符號，體現出一種文化識別性。工藝文化在現今社會，仍是文化傳承與延續的重要一環，關鍵在於手工製作，面對自然材料的選取、運用以及歷經世代傳承的技法，由順應自然生產為原則，依自然特質而選擇生產方式，保留材料特性，適其特質進行創作，在規格化產品時代下，機械大量製產，再複雜的機械製程尚未及手工製作來得複雜，再精細模製的材料遠不及自然磨痕來得溫潤，這就是工藝文化持續延續以及無法取代的重要性。工藝創作材料與技法，具有一種無法

取代的識別性與風格性，工藝材料、工法乃至設計風格皆體現著一種文化識別性，因著材料或技藝的不同而展現在地文化的獨特，苧麻與瓊麻材料在傳統與當代間的轉化，涵藏著土地與文化的故事，以文化為主體進行當代設計轉化，在當代設計與傳統工藝之間，展現出一種在地性或區域性的美感，透過研究發展新的創作材料，讓傳統工藝材料不只是復育保存，而是透過大眾的使用將文化保存於日常生活。

參考書目



- 王進和，〈貌不驚人卻真材實料的瓊麻〉，《農訓雜誌》，17卷3期（2000.03）。
- 張靜宜，〈臺灣拓植株式會社栽植「國策作物」之分析〉，《黃埔學報》，56期（2009）。
- 陳振凱，〈臺灣之瓊麻〉，《臺灣銀行季刊》，7卷4期（1955.09）。
- 趙荷生，〈臺灣之瓊麻〉，《臺灣銀行季刊》，14卷1期（1963.03）。
- 賴怡利，〈開啟臺灣工藝新視野：「工藝新貌跨領域創作應用計畫—工藝時尚Yii品牌」紀實〉，《臺灣工藝》，37期（2010.05）。

畫・物之思—陳洪綬花卉、 仕女圖的名物與敘事

邱芸怡

摘要

晚明文人畫家陳洪綬（1598~1652），善屬文，少隨來斯行學、師從劉宗周（1578~1645）。精擅水墨繪畫，以藍瑛（1585~1666）、孫杕為師。易代後過著逃禪、閒隱生活。他說：「四十八年醒夢半，功名棄蚤坐禪遲。」寄情山林，與禪師、友人斗酒詩會。其花卉描筆細勁圓潤、器物典雅，仕女圖展現婦女才媛、日常生活樣貌，通過合作方式完成婦女肖像。本文以名物、敘事為脈絡，援引其花卉〈春風蛺蝶圖〉、〈三處士圖〉、花卉水仙圖；仕女畫作〈斜倚薰籠圖〉、〈樓月德像〉等，聯繫其懷內詩、相關詩文，從物質文化視角說明他取材水仙畫作中的題跋、尺幅傳

達文人品物風雅閒情，水仙寄託談兵意旨。又從以我觀物面向來看仕女圖中婦女日常薰香器物，極盡髥飾的工藝，轉達他創作理念，婦女所處的空間、暗示一種身分，說明身為遺民的他對新舊時局交替的焦慮，處於社會身分邊緣化的失落深層情感。就樓月德的肖像畫，探析畫與畫之物（衣裳）呈現的意含與趣向。

關鍵字：陳洪綬器物三處士圖髥飾樓月德像

〈畫·物之思——陳洪綬花卉、仕女圖的名物與敘事〉

圖像佔據生命、交換和形式的領域：

圖式、替代和形式被解除目標的內在性的範圍。

—霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）¹

¹〔德〕霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp, 1947~）著，寧瑛，鍾長盛譯，《圖像行為理論》（南京：譯林出版社，2016年），頁283，〈結尾：圖像行為的稟性〉。

Title: 'Paintings, Thoughts of Things-Flowers in the Paintings of Hong-Shou Chen, Famous Objects and Narratives in the Portrait of Court Ladies'

Abstract

Hong-Shou Chen (1599-1652), a literatus painter of the late Ming dynasty, was a good writer and he studied under Si-xing Lai and Zong-zhou Liu (1578-1645). He excelled in ink painting and studied under Ying Lan (1585-1666) and Dou Sun. After the Ming Dynasty was replaced by the Qing Dynasty, he lived a life of meditation and leisure. He said, "I have reached the age of forty-eight years and have woken up halfway through my dreams. I would rather give up my fame and fortune earlier, so as not to sit in Zen late." He was a great fan of the mountains and the woods and met with Zen masters and friends for poetry and wine. His floral depictions are strong and rounded, and his artefacts drawn are elegant. Portrait of Court Ladies is a collaborative portrait of women's talents

and daily lives. His floral portraits are cited here, including 'The Spring Butterfly', 'The Three Hermits' and 'The Flowering Narcissus,' to illustrate famous objects and narratives. The Portraits of Court Ladies, including 'Leaning on a Smoked Cage' and 'The Portrait of Yue-de Lo', are linked to his poems and related poems. From the perspective of material culture, the inscriptions and frames of his paintings with narcissus as the subject convey the elegant and casual sentiments of the literati and the meaning of narcissus as a symbol of the military. The subjective viewpoint of the object of the women's everyday fragrant objects and the excellent craft of lacquer decoration in the portrait of court ladies convey his concept of the space in which the women live, suggesting a kind of womanhood. This illustrates his anxiety, as a survivor, about the transition between the old and the new dynasties, and his deep sense of loss in a marginalized social identity. In this essay, we will explore the meaning and interest of the painting and the object (the garment) in The Portrait of Yue-de Lo.

Keywords: Hong-Shou Chen, Artefacts, The Three Hermits, Lacquer Decoration, The Portrait of Yue-de Lo

壹、前言

陳洪綬（1599~1652），字章侯，號老蓮等，浙江諸暨人。生平事略載於《清史稿》，戚友孟遠、朱彝尊（1629~1709）等人文本²，從浙派畫家藍瑛（1585~1666）、孫 學畫。《紹興府志》說他：「覃思書法，不屑倚傍古人。及作畫，染翰立就，無論知與不知，皆謂奕奕有生氣。以故書與畫世爭購之。」³擅長山水、花鳥、

² 趙爾巽等撰，《清史稿》（臺北：中華書局，1997年）冊4，頁3557，陳洪綬事略、諸家評論，參見〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》（杭州：浙江古籍出版社，2012）冊上，〈前言〉，頁1~3；冊下，〈傳記〉，頁659~667；〈軼事〉，頁667~677；又孟遠，〈陳洪綬傳〉，冊下，頁659~662；毛奇齡，〈陳老蓮別傳〉，頁663~664；朱彝尊，〈陳洪綬傳〉，頁664~665。《紹興府志》小傳，《陳洪綬集》冊下，頁665~666。《陳洪綬集》冊下，諸家題贈、評論，頁676~706。陳傳席，《藝術巨匠：陳洪綬》（石家莊：河北教育出版社，2014），頁216~224，〈年譜〉。〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》，（北京：中華書局2017年），頁5~29，〈陳洪綬的生平〉。翁萬戈（1918~2020），《陳洪綬的藝術》（上海：上海書畫出版社，2020年），頁1~75，〈陳洪綬的生平〉。仕女圖像、文獻說明據〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》（天津：天津人民出版社，2012）冊1~4。

³ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》，頁667，〈傳記〉。本文詩文以此版本為據，若此版本未收詩文，參酌〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》。吳敢收錄相關畫論、軼事豐富。陳傳席在〈整理說明〉中說明依康熙本為參照，對於版本文字奇異、缺漏等據文獻提出個人觀察所得。

人物，深為中外仕宦名流、士商大眾喜愛。⁴目前學界以他為題的研究或從生活傳記、藝術美學史、宗教佛像、仕女形像，或側重物質文物等不同視角呈現他生平軼聞、風流韻事、詩畫創作。⁵而對其花卉畫作，著重畫風的說明，然為何他不斷以水仙入畫，又談及干戈？

林麗月梳理學者研究明代社會文化議題，示顯中後期士紳、國家、社會關係的改變面臨重大的轉變。⁶卜正民（Timothy James Brook, 1951~）從宗教面向觀察文人生活，菁英身分正隨著社會結構的遷變而發生變化，相較於讀書人為舉業投入心

⁴〔明〕毛奇齡，《西河文集》（臺北：臺灣商務印書館1968）冊7，頁920，〈陳老蓮別傳〉。

⁵關於陳洪綬生平、繪畫美學、宗教佛像繪畫特色參見陳傳席，《藝術巨匠：陳洪綬》，頁58~107，〈繪畫藝術〉。翁萬戈，《陳洪綬的藝術》，頁319~321，〈陳洪綬款印〉（附錄六）。至於從婦女形象分析陳洪綬作品的參見王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，收入中央研究院近代史研究編，《近代中國婦女史研究》（臺北：中央研究院出版），2002年12月，第10期，頁1~58。上文作者以後期人物為據的論述，著墨於感官文化，與筆者本文側重文與藝的融攝，就花卉、人物肖像等扣合詩文，置於日常生活脈絡探索有所不同。〔美〕巫鴻，《中國繪畫中的女性空間》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019），頁383~457，〈古今的協商，陳洪綬的女性世界〉。

⁶參見林麗月，〈世變與秩序—明代社會風尚相關研究述評〉，收入《明代研究通訊》，期4，2001年12月，頁9~19。文章說明學者對於明代社會變遷、商業活動，生活風氣趨尚奢華、禮制鬆弛等相關研究。

力，佛教信仰更能提供文人在精神生活上的洞明和練達。⁷晚明文人逃禪風氣盛，陳洪綬身處佛教信仰濃厚的時代氛圍，非仕宦階層的讀書人，他說：「四十八年醒夢半，功名棄蚤坐禪遲。」⁸未能得意舉業，致力畫作，「花鳥草蟲，無不精妙，惟山水另出機軸。」⁹鼎革後，少作書畫，寄迹寺院，避亂入山，曾贈畫償謝濟助者。¹⁰基於人情交際酬應，以寫佛像、觀音為主。¹¹除佛像，他留下極少數的長卷花卉畫，在題跋獨抒寄懷，寫時局遷變，與友人斗酒文會的雅興與悲感。

⁷〔加〕卜正民著，張華譯，《為權力祈禱—佛教與晚明中國士紳社會的形成》（Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China）（南京：江蘇人民出版社，2008年），頁335~345，〈結論：國家與社會的分離〉。文中說：「晚明士紳社會的出現是回應逃避政治服務和以文化形式重新決定菁英地位的壓力。這兩個方面都有助於促進國家體制內獲得菁英自治。」（頁345）

⁸〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》，卷16，頁288，〈幽事〉。

⁹〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊下，頁681，〈諸家題贈評論〉（〔明〕徐沁：《題畫錄》）。

¹⁰同上註，冊上，卷8，頁244，〈王遂東游普濟招余鳳林小隱用韻和之〉。詩言：「刀兵相逼入叢林，已媿南詢行腳深。香飯一盂圖報答，數峰幾點寫蕭森。白狼童子行前路，黃面堂頭惜寸陰。人盡入山深亦淺，蘇門難撫一弦琴。」

¹¹孟遠，〈陳洪綬傳〉，收入〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊下，頁661。傳言：「自披剃後，即不甚書畫。不得以應人求乞，輒畫觀音大士、諸佛像。」

圖像作為呈現作者生命經驗的符號，透過不同的形式樣態豐富其內涵。明代文人詩酒雅集興盛，形成各具特色的都市文化圈，¹²形構大眾消費、注重品味、崇尚閒雅、講究娛樂的生活。陳洪綬選擇以繪畫為志向，他的花卉、仕女圖的器物、敘事性，從畫意到風格呈現怎樣的旨趣？¹³

觀看陳洪綬花卉作品，多幅水仙富含神韻，筆畫細緻，運用特寫定格呈現，或以獨姿呈現迹簡、意澹的格調，或匯聚不同花卉以工筆勾勒，如〈三處士圖〉¹⁴，或布設不同景物的水仙，如《摹古雙冊》之三〈水仙寒泉圖〉¹⁵。水仙作為一種物相，物、我，是一種情性的表出，由以我觀物層面來看花卉長幅卷軸（物），畫中題跋，聯繫他曾用水仙畫換涇縣紙雅事，水仙相關的〈偶感〉、〈題

¹² 參見何宗美，《明末清初文人結社研究續編》（北京：中華書局，2006年），頁170~173。作者陳述明代中期經濟生活逐漸為世人看重，生活觀念、型態與藝術活動漸趨相近、融攝。由於文人雅集熱絡，具有不同文化品格的城市逐次興盛，如北京的政治文化、杭州的遊賞逸樂山水文化、南京秦淮河的風流文化與蘇州濟世明道的士文化。

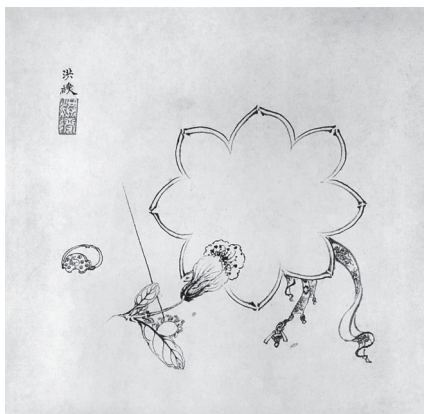
¹³ 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010年），〈雅俗的焦慮——文徵明、鍾馗與大眾文化〉，頁243~245。

¹⁴ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁250~251，〈三處士圖〉。圖識：長卷。絹本，設色，縱23.3公分，橫137.2公分。順治辛卯8年（1651）。釋文：要參見其文集。鈐印：楓橋（朱文），僧悔（朱文），悔遲氏（白文）。題跋：三處士，丁良卯為姜綺季題。鈐印：丁良卯（白文），秋平（朱文）。

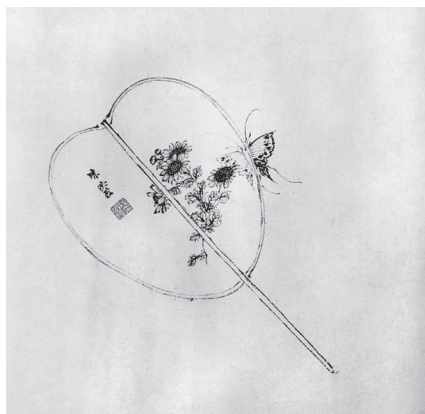
¹⁵ 同上註，冊3，頁38，〈水仙寒泉圖〉。圖識：20開。款識：仲青道人屬老蓮作。鈐印：章侯（朱文）。

水仙〉詩，如畫紙、尺幅、以畫談兵，又仕女圖呈現的閒逸生活，對於畫家來說，具有什麼樣的情性意義？

陳洪綬精於人物畫，其仕女畫描繪婦女知書達禮的形象兼及日



圖一〈妝臺銅鏡圖〉



圖二〈蝴蝶紈扇圖〉

常生活瑣務，如〈鬪草圖〉、〈斜倚薰籠圖〉，也刻畫婦女生活用品銅鏡、紈扇，（圖一、圖二）¹⁶，筆調細緻。透過視覺、物質文化的視角，婦女日常生活器物薰籠，髹飾賦色，可以看得出來，陳洪綬重於彰顯婦女悠閒生活，賦予其內涵為何？而另一方面陳洪綬有多首寫夫妻生活的懷內詩，目前未見流傳他為妻子留下畫作，然繫合樓月德（1599~1651）肖像，他藉由畫中物（衣裳）如何訴說與妻

¹⁶ 圖一、2錄自同上註，冊1，頁22，《摹古冊·蝴蝶紈扇圖》；冊1，頁28，《摹古冊·妝臺銅鏡圖》。

子來氏的生活情事，¹⁷題跋型構畫的敘事性，體現為婦女做傳的創作旨趣又為何？

本文引陳洪綬花卉畫之〈春風蛺蝶圖〉¹⁸、〈三處士圖〉、花卉水仙圖；仕女圖〈斜倚薰籠圖〉¹⁹、〈樓月德像〉等為主，²⁰參酌其相關畫論、懷內詩文，置於名物、敘事脈絡，²¹首先陳述陳洪綬畫不孤起的繪畫特色，並探析他重複以水仙為題的畫有何意含？又如何以畫寄寓談兵的意旨，藉此傳達創作理念、雅俗生命情調想法？其次，從婦女日常薰香，閒情逸致的生活，薰香與身體感的繫合又

¹⁷ 陳洪綬元配來氏，浙江蕭山人。父來斯行，字道之，號槎庵。來氏知書達禮，能詩文，生一女，名陳道蘊。繼妻韓氏，能詩文，育有六子二女。見陳傳席，《藝術巨匠：陳洪綬》，頁12，〈生平概述〉。上文言來氏名來風季，但在〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校：《陳洪綬集》，〈陳洪綬的生平〉注3：「來道巽，（1585~1636），字風季，學問淵博，為當地名人。」查閱吳敢、陳傳席點校詩文集目次，詩題或為〈寄來季〉（兩首）〈懷來五季〉、〈寄梅與風季〉、〈寄來季之〉，故其妻名字目前文獻不足確定，仍以來氏為稱。

¹⁸ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁259，〈春風蛺蝶圖〉。圖識：絹本，設色，縱24.6公分，橫150.9公分。順治辛卯8年（1651）。

¹⁹ 同上註，冊1，頁180〈斜倚薰籠圖〉。圖識：立軸，綾本，設色。縱129.06公分，橫47.03公分。約明崇禎己卯12年（1639）。款識：洪綬。鈐印：陳洪綬（白文）、章侯氏（朱文）。上海博物館藏。

²⁰ 同上註，冊2，頁191~192。圖識：立軸，綾本設色。縱120.4公分，橫47公分。約清順治庚寅7年（1650）。款識：徐易傳寫，洪綬畫衣裳。鈐印：陳洪綬印（白文），章侯氏（朱文）。浙江省博物館藏。

²¹ 本文名物一詞，旨在從物質文化的興趣對陳洪綬畫作中器物說明。

具有怎樣的意涵？以物觀物，薰籠髹飾的繁縟工藝，反映身為遺民的陳洪綬對前朝怎樣的深層情感？樓月德的肖像畫傳達出畫與畫之物（衣裳）的意含與趣向為何？

貳、畫不孤起——花卉作為物質性的意象

陳洪綬留下花鳥冊、雜畫冊進入花鳥蟲獸的世界。方薰（1736~1799）在《山靜居畫論》說：「章侯山水花卉，類有平淡天然之作，點染得元人遺意，闢古是其所長，亦其所短也。」²²其以花卉為題材畫作，展現線條的圓、暢、韌、勁，花姿輕盈、設色雅致的畫風。閱讀畫作跋識說他少有卷軸，體現怎樣的文人生活意趣？

陳洪綬常將梅、菊、竹入畫，一再出現水仙，重複意謂在觀念和語境，希望透過既有近似的想法、主張，於創作理念生發另一種表現的樣態。水仙作為一種能指，身為遺民的陳洪綬，詩文不斷的描述易代歷經兵亂的生活經驗，被視縱情狎妓行誼異端的狂士，他畫水仙寄於一種形式化的自我意象，水仙轉述身為遺民文人怎樣的情感底蘊？

²² 〔清〕方薰，《山靜居畫論》，收入《續修四庫全書》編纂委員會編，《續修四庫全書》（子部藝術類）（上海：上海古籍出版社，1995年），冊1068，頁838。

一、畫之物——卷軸

圖像不是一個忍受者，運用不同形式呈現作者想法、理念、信念。陳洪綬長軸〈春風蛺蝶圖〉（圖三）。高士奇畫外跋：「作花卉禽鳥蛺蝶尤有生趣，非畫工所及，生平卷軸甚少，此得于茂齊。」



圖三〈春風蛺蝶圖〉

（圖像右題字）少作卷軸，禽、鳥、蝶、蟲富含生趣，陳洪綬有詩：「吾畫何求拙與工，君言不讓古人風。自思卻自文章發，不在臨摹金碧中。」²³他不刻意強調工、拙的筆調，畫所展現的古樸之意來自典籍啟發。從他的書法喜用古體字，也可看出文字體現古風的心意。²⁴方聞（1930~2018）觀察唐後的繪畫充滿書法味的線條畫

²³ 此詩見〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》，卷17，頁404，〈寄藍田叔〉。閱讀〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》，錄有兩首詩題〈寄藍田叔〉，內容異於陳傳席點校本。

²⁴ 翁萬戈，《陳洪綬的藝術》，頁319~321，〈陳洪綬的書法〉。文中分析陳洪綬書法，說他的書、畫格調高雅，書法喜用古體字，體現古風。

法，注重一種完整的筆勢。²⁵就線條來看陳洪綬〈春風蛺蝶圖〉，桃花枝梗、石上蝴蝶，梅枝、竹節不若水仙葉的型態、葉脈，呈現流動感的筆勢，但這幅寫於一六五一年的畫，畫中桃無幹，水仙無球根、梅、竹無根部，形式上呈現一種非完整的勢力。陳傳席分析陳洪綬畫作筆調、設墨、敷色、畫風、畫境氛圍特點：「筆簡、墨簡、色簡、物景略。……晚年畫不是用心畫，而是隨意畫，卻自然流露他心境中淡泊寧靜、空明無慾以及舒緩的氛圍。」²⁶以迹簡、意澹、雅正為論，然就〈春風蛺蝶圖〉置於物景略脈絡，畫中花卉不完整形象意味一種思維意涵，一如其自述：「半世讀書苦，市廛長閉關。經術付亡國，書成聊破顏。」²⁷轉喻一己尚真自得性情，不拘格套的個性；以畫的不完整，紓解遺民心緒，發出展經術何用的喟嘆；轉移面對新朝，壓抑於心中起伏躁動、不安的悲抑。

²⁵ 方聞，《方聞的中國藝術史九講》，頁96，〈為什麼中國繪畫是歷史〉。文言：「唐代以後的繪畫充滿書法味的線條畫法，注重一種完整的筆勢，中鋒用筆，獨立成像，跟〈女史箴圖〉模擬自然，整肅而明晰的畫風顯然有別。所以趙孟頫於13世紀後期，有系統地重建古人畫風，用篆書鐵線描來表示顧愷之的游絲描，被稱為高古游絲描，再跟晚明陳洪綬的鐵線描相比，〈女史箴圖〉中的人物更顯得從容自然，與晚明仿古畫家的作品截然不同。」上文比較陳洪綬鐵線描法創作。啟發筆者關注陳氏畫筆圓暢，意閒自在的仕女圖。

²⁶ 陳傳席，《藝術巨匠：陳洪綬》，頁66，〈繪畫藝術〉。

²⁷ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷4，頁84，〈王紫眉寄贈卻謝時紫眉方集古今之說有補經記者〉。

陳洪綬畫意尚簡，但使用不同形式的紙（扇形）、尺幅（長寬）、開數（大小）創作，他的〈梅菊水仙圖〉即是以金箋紙所成。²⁸他曾提及畫水仙換紙的往事：「涇縣紙最佳，宿儲者難得。長公積蓄多，乞與不輕擲。」²⁹紙作為一種承載創作內涵的物質，被當成一種藝術品。³⁰為數很少的卷軸長卷，呈現他「清歡弄紙筆」作畫、讀畫的閒情、清玩於藝的雅興。

二、寓意談兵的水仙

陳洪綬留下不同風姿的花卉、花鳥圖冊。水仙畫作，或獨姿，

²⁸ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁126，〈梅菊水仙圖〉。圖識：扇面，金箋，設色，縱23.5公分，橫52.6公分。約順治己丑6年（1649）。款識：老蓮洪綬，鈐印：洪綬（朱文連珠印）。

²⁹ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷2，頁44~45，〈畫水仙換長公涇縣紙〉。

³⁰ 〔美〕羅伯·丹頓（Robert Darnton，1939~）著，國立編譯館主譯，呂健忠譯，《貓大屠殺：法國文化史鉤沉》（臺北：國立編譯館、聯經出版社，2005年），頁313，〈讀者對盧梭的反應：捏造浪漫情〉。文中說明18世紀時法國印書的紙：「每一張紙都是經過繁複的程序個別製成，同一本書的每一張紙都不一樣。每一個字母，每一個單字和每一行都是藝術成品，都有機會讓技工表現個性。書籍本身就是個體，每一本都擁有自己個性。舊制度的讀者看待它們非常用心，關注印刷品的材質一如關心其內容。」

如花鳥冊³¹，首幅為水仙圖³²（圖四）；或與不同花卉聚繪，如〈梅菊水仙圖〉³³（圖五），或繫以石、湖等物以成畫。以水仙作為一種人際、自我信念的表達，圖像具有形式與意義的互文性。羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）提到形式生根於意義，而意義豐富形式，³⁴陳洪綬水仙畫存留自我生活記憶在



圖四 〈水仙圖〉

〈水仙圖〉，

題款說：「庚寅孟冬與張展老、荊絲老、過公冶道友天香邸中，斗酒之繪畫此。兵戈中得此良



圖五 〈梅菊水仙圖〉

³¹ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊1，頁112~121。

³² 同上註，冊1，頁112，《花鳥冊·水仙圖》。圖識：10開，絹本，設色。縱25公分，橫20公分。崇禎癸酉6年（1633）。款識：溪山洪綬，鈐印：章侯父（白文）。上海博物館藏。

³³ 同上註，冊2，頁126，〈梅菊水仙圖〉。圖識：扇面，金箋，設色，縱23.5公分，橫52.6公分。約順治己丑6年（1649）。款識：老蓮洪綬，鈐印：洪綬（朱文連珠印）。

³⁴ 〔法〕羅蘭·巴特著，許薔薔，許綺玲譯，《神話—大眾文化詮釋》，頁177，〈現代神話〉。

少，洪綬。」³⁵此畫呈現他在1650年，與友人詩酒雅會生活片段，題識特意提到兵亂，不畫佛像，以花作為一種主體在場的示意。陳洪綬一再畫水仙，隱然指涉個人深刻的意喻。他曾為詩〈偶感〉：「孟堅寂寂掩柴門，孟頫軒軒作狀元。國破筆端傳恨處，水仙須學趙王孫。」³⁶以對照的口吻傳達人世顯與隱的生命情調，水仙作為指涉人品符號，藉趙王孫棄絕新朝，³⁷暗諷趙孟頫甘為貳臣，陳述自我處於易代，不屑於娛顏屈膝求得功利的作為。重複取材水仙，強調陳洪綬執持本真、忌假的情性。

探討圖像行為的霍斯特·布雷德坎普（Horst Bredekamp）說：

圖像被觀賞者或者觸摸者觸動的話，那麼它們（圖像）可能由其潛伏狀態釋放出符合生命概念的一種修辭學中的語言運用方法。³⁸

³⁵ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁234，〈水仙圖〉。圖識：扇面，金箋，水墨，縱16.5公分，橫52.2公分。順治庚寅7年（1650）。款識：庚寅孟冬與張展老、荊絲老、過公冶道友天香邸中，斗酒之繪畫此。兵戈中得此良少，洪綬。鈐印：章侯（朱文）。故宮博物院藏。

³⁶ 〔明〕陳洪綬撰，吳敢點校，《陳洪綬集》，卷9，頁309，〈偶感〉（其一）。

³⁷ 參見〔漢〕司馬遷，鼎文書局點校：《史記·游俠列傳》（臺北：鼎文書局，1990年），冊4，頁3188~3189〈遊俠列傳64〉。文言：「關中長安樊仲子，槐裏趙王孫，長陵高公子，西河郭公仲，太原鹵公孺，臨淮兒長卿，東陽田君孺，雖為俠而逡逡有退讓君子之風。」

³⁸ 〔德〕霍斯特·布雷德坎普著，寧瑛，鍾長盛譯《圖像行為理論》，頁283，〈結尾：圖像行為的稟性〉。

以圖像作為一種修辭，陳洪綬〈題水仙〉詩：「此花韻清冷，開與梅花俱。如尋素心人，相與卜其居。」³⁹標舉清冷為水仙、梅的底蘊，挪用清冷作為素心人的格調。



圖六〈三處士圖〉

他寫於一六五一年的〈三處士〉圖⁴⁰，以水仙、梅、菊為題材（圖六）。翁萬戈說明〈三處士〉畫中落筆、運墨、賦色，寫意與工筆兼備的畫鋒，墨梅、水仙，採濃淡墨分出層次，配以紫菊。⁴¹丁良卯以〈三處士〉為題，意有所指，一如陳洪綬以梅和水仙為喻：「縞袂金鈿女，梅賽晚粧。應知林處士，食配水仙王。」⁴²表達兵亂人事變化，獨潔其身（林逋），他以畫示意不染流俗，獨潔不污

³⁹ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷6，頁213，〈題水仙〉。陳傳席說解：哈佛康熙本天眉上陳洪綬詩（據沈復榮云：乃會稽藻鏡樓孟氏搜輯筆錄於《寶倫堂集》天眉上。）

⁴⁰ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁，250~251，〈三處士圖〉。圖識：長卷。絹本，設色，縱23.3公分，橫137.2公分。順治辛卯8年（1651）。鈐印：楓橋（朱文），僧悔（朱文），悔遲氏（白文）。題跋：三處士，丁良卯為姜綺季題。鈐印：丁良卯（白文），秋平（朱文）。

⁴¹ 翁萬戈，《陳洪綬的藝術》，頁77，〈陳洪綬的繪畫〉。

⁴² 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，頁216，〈水仙〉。

的心志。⁴³

明代畫壇瀰漫復古風潮，⁴⁴陳洪綬題有〈摹古水仙圖〉，摹古表示賦予形式的文化手段。水仙作為主體的轉喻，隱言一己感受生命受到時局的為難，他在送別好友姜綺季的诗說：「殺戮作詩料，憂愁為詩腸。哭泣當詩韻，和默寫詩章。」⁴⁵水仙展現他在意義與形式之間一種語言的修辭，託付自我在社會變局中的覺知、審美意識的實踐，他透過水仙轉述身為遺民文人生命情調仕與不仕的雅、俗分判（見前引〈偶感〉）。而他運用勾畫婦女日常生活閒情，轉移面對客觀時勢無能為力的焦慮⁴⁶，表達對前朝已然不復存在美好意象的憶戀情感。

⁴³ 同上註，冊下，頁596，《釋儀象解·井》。文言：「能自修治，而無及物之功，雖無及物之功，而亦可以無咎矣。獨潔其身，猶井之能防其污，而不染流俗者也。有所以修之，故能獨潔而不污。」

⁴⁴ 石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版社，2017年），頁289，〈以筆墨合天地：對18世紀中國山水畫的一個新理解〉。文說：「1600年左右，董其昌以文化領導者推動以復古為主的山水畫，他的山水畫觀幾乎主導整個17世紀的山創作與論述。」

⁴⁵ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》，頁66，〈姜綺季赴天章子山二陶子廢社詩寄陶水師去病暨二陶子〉。

⁴⁶ 石守謙，《從風格道畫意：反思中國美術史》，〈雅俗的焦慮——文徵明、鍾馗與大眾文化〉，頁243~245。

參、〈斜倚薰籠圖〉——摘艷・薰香・髹飾

明末清初女文人朱中楣（1622~1672？）作〈秋花〉詩：

摘艷薰香此願空，芙蓉寂寂倚秋
桐。花心本是無愁種，一冒寒霜已
退紅。⁴⁷

摘艷薰香，香作為婦女身體感的延伸，是女詩人心靈的寫照。一如竇氏（1677~1716）：「薰籠斜倚漫徘徊，楓葉敲月照臺。自是愁多添不寐，非緣寒夜雁聲哀。」⁴⁸婦女藉由薰香排遣長夜不寐失眠之苦。但陳洪綬畫的〈斜倚薰籠圖〉（圖七），⁴⁹則呈現婦女較為悠閒的生活情趣。

關於圖像內容、薰器，巫鴻以女性世界為論，他說：「畫於一六三九年前後的



圖七 〈斜倚薰籠圖〉

⁴⁷ 〔明〕朱中楣，〈秋花〉，《隨草》，《清代閨秀集叢刊》（北京：國家圖書館，2014），冊3，頁119。

⁴⁸ 〔明〕竇氏〈秋夜〉，《貞奩閣集》，肖亞男主編：《清代閨秀集叢刊續編》（北京：國家圖書館，2018），冊5，頁207。

⁴⁹ 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊1，頁180。〈斜倚薰籠圖〉圖識：立軸，綾本，設色。縱129.06公分，橫47.03公分。約明崇禎己卯12年（1639）。款識：洪綬。鈐印：陳洪綬（白文）、章侯氏（朱文）。上海博物館藏。

〈斜倚薰籠圖〉，……畫上簡略的簽名也說明它不是為特定場合所作。……籠中隱隱可見一隻金色鴛鴦銅薰，內儲的香料正在給她的胴體染上香氣。」⁵⁰以簽名說明此幅畫不是特定場合所作，又著墨於畫中人物形象。還說及婦女仰頭注視前方的鸚鵡，具有戲劇性的場景，似乎與某些流傳廣泛的愛情傳說相關。就婦女使用鴛鴦薰香器，畫像婦女以衣袖、裙覆在薰籠上。薰器顏色為金黃色，隱隱地透露消費社會的發展訊息。⁵¹

明代漆器藝品供為玩賞收藏，⁵²關於髹漆中的金漆，張燕

⁵⁰ 〔美〕巫鴻，《中國繪畫中的女性空間》，頁414~416，〈古今的協商，陳洪綬的女性世界〉。他說：「畫於1939年前後的〈斜倚薰籠圖〉從內容和構圖上說，這幅畫無疑屬於美人圖範疇，畫上簡略的簽名也說明它不是為特定場合所作。……接近狹長立軸中心畫著一位斜臥于橫榻上的豔麗佳人，鵝蛋型的標誌面孔被濃密黑髮襯托出來，細弱的脖頸似乎無力支撐那雕塑般的髮髻。……籠中隱隱可見一隻金色鴛鴦銅薰，內儲的香料正在給她的胴體染上香氣。」文中提到的簽名而認為非為特定場所，此似無定論，又衣服覆蓋薰籠，如何得知為鴛鴦銅薰？

⁵¹ 晚明消費風氣因為商品經濟與國內外市場的擴展，手工業製品有利可圖；城市化的增長，購物商店、商品種類繁多；家庭收入提高，消費大增，婦女操作刺繡精緻，市售價格高，收入供應婦女在服飾奢侈品的消費力；思想文化的刺激，帶動物質享樂的消費觀。見巫仁恕，《品味奢華--晚明的消費社會與士大夫》（北京：中華書局2008年），頁21~55，〈消費社會的形成〉。

⁵² 屈志仁：〈序〉，收入長北（本名張燕，1944~），《髹飾錄解析》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2019），頁1。黃成的《髹飾錄》傳本甚少，本文所引原文，據張燕書中附〈蒹葭堂抄本《髹飾錄》原文原注意釋〉，頁144-194。

說：「黃髹，一名金漆，即黃漆也」。⁵³將器物髹為金色，表現陳洪綬觀察器具傳色的細節，薰籠的髹漆頗有可觀之處。沈從文（1902~1988）在《中國古代服飾研究》說明歷代薰籠樣式與特色：

（薰籠）坐具作腰鼓式，是戰國以來婦女為薰香取暖專用坐具。大小不一，因為此外還用於薰衣被或巾悅。近年戰國楚墓出的薰籠，還多如一般雞籠，即《楚辭》所稱籠箒。或如捕魚罩籠，也即《莊子》中『得魚忘筌』的筌。一般多用細竹篾編成，講究些則朱黑髹漆上加金銀繪飾。漢、晉時通名薰籠，如曹操〈上雜物疏〉、〈東宮舊事〉即各有漆繪大小薰籠記載。南北朝時轉為佛教中特別受舉的維摩居士坐具。受佛教蓮臺影響，作仰蓮覆蓮形狀，才進展成腰鼓式。唐代婦女坐具，亦因此坐腰鼓式，名作筌臺或筌蹄。宮廷用於年老大臣，上覆繡帕一方，改名繡墩，婦女使用仍名薰籠。……明清用瓷或石頭作的，還照例在上面搭一片繡帕紋飾，下部雕幾個可以透氣的古祿錢，總或多或少還保留一些薰籠、繡墩痕跡。⁵⁴

無論是薰香取暖，或是薰衣、薰被、巾悅都以實用為取向。悅是佩巾、手帕，以往婦女生女孩，習慣在門的右邊放女孩用的佩巾。薰籠名稱文獻記載不一，或稱籠箒，漢、晉名稱才逐漸統一稱

⁵³ 張燕：《髹飾錄解析》，頁47，〈文法〉。

⁵⁴ 沈從文編著，《中國古代服飾研究》（上海：上海書店出版社，2011），頁315，〈唐著半臂作薰籠婦女及大髻小袖衣婦女〉。

薰籠。到唐代供給老臣坐，座面鋪繡帕，所以稱繡墩，女子坐用的仍襲舊稱為薰籠。薰籠樣式最初形式像雞籠、罩籠、捕魚的筌，以竹編成，南北朝時受佛教圖騰蓮臺影響成為腰鼓式。沈從文特別提到有的薰籠用朱黑髹漆，加上金銀繪飾，十分講究。陳洪綬圖像中薰籠，採取鏤空編製而成，形似罩籠。薰籠塗上黑漆，底為描金色一圈。薰籠髹漆，髹漆是一種講究質、文（紋）、光等繁複流程以成就作色的工藝。明代精於髹漆的黃成將個人從事髹漆的實踐心得、經驗筆記在《髹飾錄》，他提到：「黑髹，一名烏漆，一名玄漆，即黑漆也，正黑光澤為佳。揩光要黑玉，退光要烏木。」⁵⁵物品漆上黑漆，講究光澤，並兼顧色澤正黑，務必達到古樸的效果。為何陳洪綬講究器物作色？意於暗示婦女身分階層；反映品玩消費風氣盛行，當時文化風尚；個人對髹漆的興趣與識見。

畫面前方一幼童，側身坐在地面，專心地戲耍團扇（扇面左右紋樣相近），團扇被視為宮扇，畫的場景雖沒有明顯的背景，卻意有所指某一特定場所。旁邊另有一女子，雙手貼在微曲膝上，陪伴、照看孩童，婦女臉容挺露一份生活的從容。婦女俯臥在半圓形薰籠，彎曲如波浪的背部玲瓏有緻，一副沉浸在自我愜意的時光。抬頭仰看著花架鸚鵡，宛似進行對話。薰之以香作為一種身體細膩的感觸，《香奩潤色》收錄薰衣香的配方：

⁵⁵ 張燕，《髹飾錄解析》，頁166，〈附：蒹葭堂抄本《髹飾錄》原文原注意釋〉。

玄參半斤，水煮再用，炒乾甘松四兩，淨。白檀二錢，炒。麝香、乳香各二分半，研入。上，為末，煉蜜丸如彈子大。若用薰衣，先以湯一桶置薰籠下，以衣覆上，令潤了，卻便將香自下燒則衣氣入也。⁵⁶

薰衣分為兩種，佩戴或以薰籠將香氣滲入衣服，材料或水煮、或炒、或磨為細粉，製作成香丸。薰衣時，取一桶熱水放在薰籠下，讓衣服稍微潤濕，再焚以香丸讓香氣藉由水氣上升薰衣。陳洪綬〈斜倚薰籠圖〉寫女性身體於薰籠之上的觸感經驗。余舜德說明身體感，指出身體感之於日常生活、社會關係建立、宗教儀式的展演，乃至於社會階級或階序（hierarchy）的分野、象徵意涵的建構具有重要的作用。⁵⁷從事薰香，需要悠閒時間，至於薰香所用的麝香，被視為名貴的材料。⁵⁸個人與對於某一種物品的喜好、重視、迷

⁵⁶ 〔明〕胡文煥編撰，朱毓梅、楊海燕、曲毅編著，《香奩潤色》（北京：中華書局，2015），頁139。

⁵⁷ 余舜德，《體悟入微：物與身體感的研究》（新竹：清大出版社，2008年），頁9~23，〈從田野經驗到身體感的研究〉。

⁵⁸ 陶隱編著，《圖解神農本草經》（濟南：山東美術出版社，2008年），卷2，上品，頁184~185，〈麝香〉。編者提到麝香是配製高級香精的重要原料；引杜甫（712~770）〈丁香〉詩，說明古代文人、詩人、畫家都在上等麝料中加少許麝香，製成麝墨寫字、作畫，芳香清幽，若將字畫封妥，可長期保存，防腐防蛀。杜甫詩：「丁香體柔弱，亂結枝猶墊。細葉帶浮毛，疏花披素艷。深裁小齋後，庶使幽人占。晚墮蘭麝中，休懷粉身念。」見〔清〕楊倫，《杜詩鏡詮》（臺北：華正出版社，1989年），卷9，頁385。

戀、崇拜，它傳達個體地位的實體化，⁵⁹這間接說明薰香具有某種社會階層的示意。

薰衣草配方，經常使用麝香、白芷、白檀為材料，⁶⁰除薰衣草，落合俊典引范曄《和香方》一書，說到製香所用麝香，序文言：

麝本多忌，過分必害。沈實易和，盈斤無傷。零藿虛燥，詹唐（沾糖）粘濕。甘松、蘇合、安息、鬱金、倭多、和羅之屬，竝被珍於外國，無取於中土。亦棗膏昏鈍，甲煎淺俗，非唯無助於聲烈，乃當彌增於尤疾也。⁶¹

麝香用量，過猶不及都無法製成好的香。宗教修法儀式亦講究香，在2~3世紀時龍樹有合香方：

沈香一斤蘇合香半斤丁香五兩白檀香四兩零陵香三兩藿香三兩甘松香三兩鬱金香一兩龍腦香一兩麝香一兩薰陸香一兩右件諸香、除蘇合、龍腦、麝香三味。餘竝擣為末。俱尾羅筏相。和其麝香、龍腦細研入諸香

⁵⁹ 〔美〕威廉·皮埃滋（William Pietz）撰，〈物戀問題〉，夏瑩譯，收入孟悅、羅鋼主編，《物質文化讀本》（北京：北京大學出版社，2008），頁65。

⁶⁰ 〔明〕胡文煥編撰，朱毓梅、楊海燕、曲毅編著，《香奩潤色》，頁133~139。

⁶¹ 〔日〕落合俊典，〈龍樹と香藥一附《龍樹菩薩和香方》佚文一〉，2020佛教文獻與文學國際學術研討會，論文。國立政治大學，中央研究院文哲所，佛光山大學，2020.11.28。

末攪和。得所好蜜五升微煎去沫。以新綿濾入。鑊其蘇合微搗碎著蜜。鑊中和煎三兩沸。惣瀉於諸香末中攪合相和。乾濕得所更入鐵臼中擣一千杵。已來以後、陀羅尼加行千遍、或萬遍於白瓦瓶中盛之此。惟是燒香也。⁶²

婦女對香氣的喜愛，或是取自植物自然花香，或是動物麝香，不同現今運用機器製作品牌香水。一個人賦予物的價值，與自我的慾望、健康、行為、自我認同（自信）有密切的關係。⁶³無論是宗教的製香，或是婦女薰香，都以香為尚，香近似一種身分階層標記。尚·布希亞（Jean Baudrillard，1929~2007）提到日常用品，激發人們一股熱情，「在實用範圍之外，在特定的時刻裡成為一種別具意義的事物，和主體產生聯繫，……它（物品）成為一件以我為意義指向的事物、一件財產、一分激情。」⁶⁴婦女薰香標誌著女性個人的、獨特的品味追求，意味著女性閒情逸致的生活情調，一如士

⁶² 〔日〕落合俊典，〈龍樹と香藥—附《龍樹菩薩和香方》佚文—〉2020 佛教文獻與文學國際學術研討會，論文。國立政治大學，中央研究院文哲所，佛光山大學，2020.11.28。

⁶³ 威廉·皮埃滋（William Pietz）撰，〈物戀問題〉，夏瑩譯，收入孟悅，羅鋼主編，《物質文化讀本》，頁65。

⁶⁴ 〔法〕尚·布希亞（或為讓·波德里亞）著，林志明譯，《物體系》（臺北：城邦出版社，2018年），頁183~184，B非功能係系統或主觀論述〉。

人琴棋書畫的韻意。婦女薰香呈現的是人物藉物標誌身分、生活器物的寫真，日常博物的知識，也是婦女日常奢侈生活現實感的浮世繪。

雖然陳傳席說：「陳洪綬的畫受周昉的影響最大。⁶⁵明清人物仕女畫皆以細瘦苗條為美，獨陳洪綬畫人物比較肥厚，有的非常肥厚，不肥厚者很少。」明清仕女畫作，人物細瘦，反映當時女性人體美的意識不同於唐。身為遺民的陳洪綬，以仕女圖作為一種寄託，運用削肩的仕女形象隱喻易代之嘆，以豐腴的臉容傳達對繁華盛世的懷想，追憶前代的知己，巫鴻闡說中國藝術與視覺文化，復古是一個視點，從文字與具體的圖像，如建築、儀式表演、器物、圖畫、裝飾等，聯繫中國文化的現在與過去。⁶⁶傳達他藝術審美意識，也蘊含對生為明朝四十八年的認同感。

肆、文字飲——以畫為婦女作傳

世代文人生活或選擇科舉仕宦路途，或另闢蹊徑過著閒隱生

⁶⁵ 陳傳席，《藝術巨匠：陳洪綬》，頁74，〈繪畫藝術〉。

⁶⁶ 〔美〕巫鴻著，梅枚等譯，《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》（北京：生活讀書新知三聯書店，2016年），頁4~5，〈中國藝術和視覺——文化中的復古模式〉。

活，建構一種閒雅生活理念與生命價值觀。⁶⁷陳洪綬寄跡寺廟，⁶⁸與禪師、道士時相往來，他詩說：「暮雨迷離老桂花，古香綢繆破窗紗。道人知我心神靜，聞道楞伽問法華。」⁶⁹桂香、古香、讀經誦咒的生活，指向精神的自在。縱情山水，⁷⁰以繪畫（藝術）體現自我生活價值，生命情調、創作信念。

陳洪綬詩說：「今日之遊，有酒、有紙筆，可為文字飲。」⁷¹若以文字為飲（酌酒、賦文、作畫），文字作為闡述的符號，〈樓月德像〉結合中國水墨之畫、詩、文（書法）三絕，⁷²以飲為取向，

⁶⁷ 參見王鴻泰，〈明清間士人的閒隱理念與生活情境的經營〉，收入《故宮學術季刊》（臺北：國立故宮博物院，2007），第24卷，第03期春季，頁1~39。又參見李惠儀，〈世變與玩物—略論清初文人的審美風尚〉，收入中央研究院中國文哲研究所編：《中國文哲研究集刊》，2008年09月，第33期，頁35~37。

⁶⁸ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷4，頁83，〈愛蓮庵蚤起〉；卷5，頁91，〈贈恒如禪師〉。

⁶⁹ 同上註，卷9，頁359，〈道人來〉。

⁷⁰ 同上註，卷5，頁117。〈自笑〉詩言：「世味苦不耐，俗心猶未灰。靜林能寂寞，棘莽尚徘徊。半載學小隱，一生懷大開。終成山水癖，豈是道人才。」

⁷¹ 同上註，卷1，頁27，〈游永楓庵記〉。

⁷² 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》冊2，頁191~192。〈樓月德像〉圖識：立軸綾本設色。縱120.4公分，橫47公分。約清順治庚寅7年（1650）。款識：徐易傳寫，洪綬畫衣裳。鈐印：陳洪綬印（白文），章侯氏（朱文）。浙江省博物館藏。

是一種我與他者的關係，從款識可知樓月德肖像由徐易傳寫，陳洪綬畫衣裳（圖八），另有題跋、介于庵題識，題跋⁷³、題識告訴我們：「（樓月德）既孝且順，克儉而勤，不苟言笑，不好遊觀，不事祈禱，一切男所蠱惑而墮術者，……子七女三，連年避兵，男女各亡其一，痛悼成

⁷³ 樓璇〈樓月德像〉題跋其一：「懿行淑姿，令修景福，婦道既閒，母儀更肅。斷機兮製錦，丸熊兮式谷，詎曰亢宗展也范俗，璇叨籍猶子，側聞芳馥，嘗糲便荊。耆珍家國，雖種德之有人，亦爰相之孔淑。其在于今，音徽寂寞。木惟喬而花繁，谷方實而干宿。景神采兮飄搖，庶幾仙馭乎遐服，顧容止兮油然，有若欣慰乎蘭玉。」瞿菴魯題跋：「令儀令色，柔嘉惟則，有子七人，如圭如璧，種放之母，伯鸞之室。琴瑟兮諧聲，雜佩兮靡飾，裁秋月兮團扇，琢雪竹兮古釵。蘭春入夢，芝草滿階，世守泰瑛之教，何羨乎懷清之臺也哉。丙辰嘉平之月瞿菴魯集題，十年七十有五。」見同上註，頁191。



圖八〈樓月德像〉

疾。」⁷⁴繪畫的題識是人物的註解，它滿足我們對樓月德的好奇，她孝順、勤儉的美德讓肖像主人翁成為中國婦女集體形象的代表，但值得一思的是不苟言笑，加深我們對於一個因為子女喪於兵亂，寡歡母親心頭的遺憾事，圖像裡她眼光向前，似乎在向觀者暗示，心底暗藏的煩憂，間接的聯想到寫此畫像的人，經歷兵亂，情緒壓抑成病的陳洪綬，身處易代局勢的丕變，他藉由畫衣裳，回到過去生活的記憶。衣服蘊藏他生命刻骨銘心的經歷。

陳洪綬繪製樓月德肖像的服飾，衣裳若為「意識到某物」（Bewusstsein-vonetwas）之意，他幾首詩提到衣裳都與妻子來氏有關，衣裳宛然是一個具有主體性的意味，展現物外之意。有一年除夕，他說：「明日為元旦，呼余脫舊裳。有何新氣色，重接好年光。結采（綵）論疏密，春符較短長。後生兒女事，也與細商量。」⁷⁵時間指向除夕，表達新舊替換的重要時機。新衣意味著展開未來生活氣象，舊裳留著過去生活的烙印，無論是貼春聯，或是夫

⁷⁴ 于介庵〈樓月德像〉題識：「孺人諱月德，字端清，閬里邑庠生樓公日章長女。生長素封，作配閭閻，既孝且順，克儉而勤，不苟言笑，不好遊觀，不事祈禱，一切男所蠱惑而墮術者，孺人皆不蹈焉。先方伯之後，獨良菴廣其先業，其亦內助之力歟。子七女三，連年避兵，男女各亡其一，痛悼成疾，時寓山陽朱氏方萬青軒。生於明萬曆己亥（1599）八月十九日亥時，卒於清順治辛卯（1651）十月初九日酉時，享年五十有三。葬於五十八都峰申山唐甸亭子峰，介庵于來謹識。」見同上註，頁191。

⁷⁵ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷1，頁121，〈除夕示內〉。

妻商議私密話題，計畫生養兒女時機的家常話，陳洪綬以畫亦入亦出的進入個人的追憶。在時間的線索上他把肖像人物的世界帶到生活經歷。

陳洪綬從小即與妻子來氏一起學習詩文，約十七歲成婚，當他二十六歲時妻子因病過世。他的〈內子囑以舊服殮及殮簡（檢）衣涕而作〉記寫妻子臨終時交代的事，詩說：「翠袖紅綃滿篋藏，縷絲摺疊怨俱長。當時妝束為儂飾，今日披將歸北邙。」⁷⁶ 整首詩沒有任何情緒哀傷的語言，而歸北邙卻是表達比哀傷更沉重地面對妻子過世。顯然來氏沒有禁忌自己終將一死的話題，陳洪綬拉開裝滿衣物的衣箱（篋），看到色澤鮮豔的紅色手帕，翠綠色的衣服（袖），暗示妻子初為人妻時充滿生命力的形象。詩中的物和畫中的物相互激盪，衣裳不只是形構樓月德的形象，也是來氏過去生活的顯影，更是觸動陳洪綬深層情感的表現。衣裳變成一種無聲的語言，藉由肖像告訴我們，畫像、詩文中的衣裳、承載不同的主體。值得關注的是篋所形構的空間，陳洪綬不只一次提到篋，篋蘊藏的意涵為何？

⁷⁶ 同上註，卷9，頁289，〈內子囑以舊服殮及殮檢衣涕而作〉。

亨利·柏格森（Henri Bergson，1859~1941）以抽屜為喻⁷⁷，將抽屜隱喻為具有隱抑自我的意涵，陳洪綬在這個置有衣物抽屜的小空間，追索過去的時光。巴什拉（Bachelard，G，1884~1962）說空間在千萬個小洞存在著壓縮的時間，⁷⁸壓縮的時間表現在繪畫的世界是陳洪綬獨處的時間與空間，他保有樓月德被刻畫的空間形象，肖像的背景不是閨閣，而是開放的場所，是自身以外的處所，暗示樓月德生活在熟悉的處所，而開放的空間表示一種改變。面對一個被形象化的物，斂衣已然是極壓抑的心情下用淚揭露自己對於死者的不捨，暗示對於親密的人消失的不安、恐懼感。來氏在生命將結束之際，穿著陳洪綬為她準備好的衣裳，面對死亡，對她是一種最後心意（希望）的滿足，表示一種獨自擁有的親密、信賴感，「身體是未來與過去之間不斷進展的邊界，如同一個突出的端點，我們的過去接連不斷地駛入我們的未來。」⁷⁹詩題中的囑，締造一種共同

⁷⁷ 〔法〕亨利·柏格森著，肖聿譯，《創造進化論》（南京：譯林出版社，2011年），頁14~15，〈生命的進化—機械論與目的論〉。文中討論個體性、生命力、主體意識的隱藏與彰現的時候說：「我看到幾個抽屜從抽屜匣掉出來以後，就無權說那件東西的各個部分都在一起。……在某些特定情況下，這種機能可能整體地被保存在一種潛在狀態裡，而一有機會又會顯現出來。……生命卻依然表現出個體性的探求，彷彿在竭力構成一些自然地隔離，自然地封閉的系統。」

⁷⁸ 〔法〕佳斯東·巴什拉著，張逸婧譯，《空間的詩學》（上海：上海譯文出版社，2009），頁7，〈家宅·從地窖到閣樓·茅屋的朝向〉。

⁷⁹ 〔法〕亨利·柏格森著，肖聿譯，《材料與記憶》，頁62，〈論形象認知與記憶大腦〉。

擁有回憶的場景，陳洪綬由物思人，衣服可說是夫妻生活經驗的最後信物。

陳洪綬循著肖像的衣裳，讓衣裳形象化夫妻的生活，他在〈病中懷亡室〉說：「一月深秋恨，成疴且念伊。難將數年事，盡此幾回思。囊篋全存藥，衣裳半掛絺。秋風吹瘦骨，那得好扶持。」（其一）⁸⁰他再次提到抽屜（囊篋）裝著亡妻的東西，藥和衣服。篋，這個小小的空間，充滿生活的印痕，陳洪綬經由衣篋傳達他感物之思，知物之心的自我，從抽屜，看到另一個為病所累的自我。

肖像畫託寓過世的人的一種象徵存在，《大方廣圓覺經》對於相有此說明：心不住相，則一方遍十方⁸¹。依此看樓月德畫像，傳達相顯露幾個層次的理趣，所謂心不膩在畫面景物，或者說物呈現出來的相，敷說女性生活片段的場景，人們由實際的物相觀察到景與人物所布局成畫的內容，感受作者創作的形式與畫面空間相互關聯；從畫的人物觀看，相，或者是全體的，或者是個別的存在，即使個體性（individuality）的呈現，也有不同形式的特性，全幅物相的構築是由整個物的每一個部分所組合而成。

畫像表現一種語言的情節，在畫面作傳（題識、跋），畫中語言益顯重要，具體的肖像彌補婦女傳記形象流傳的空白。陳洪綬曾

⁸⁰ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷1，頁158，〈病中懷亡室〉。

⁸¹ 〔唐〕佛陀多羅譯：《大方廣圓覺經》（臺中：明倫出版社，2000），頁41。

說：「文章寫性靈，修辭崇典雅。我常為叔言，叔今深信者。近來偽文行，居業趨而下。慎毋為所誤，不將性靈寫。為人固要真，為文最忌假。」⁸²以性靈、典雅、要真忌假作為文章書寫的主張。畫樓月德衣裳正是體現他詩文與畫的理念。他為何選擇婦女生活細務為畫？趙尊岳說陳洪綬畫人物的衣紋「清圓細勁，庶兼公麟、子昂之妙。」⁸³



圖九〈樓月德像〉局部

清、細、勁的筆力與墨色重現在樓月德服飾的袖紋、左腰側繫著紅色配飾，團扇的外緣，以白粉勾勒裙子皺褶一如「縷絲折疊」（圖九），摺疊營造一種皺褶或隱或顯的空間，意味著一個被看的世界和另一個逃隱的世界，這呼應晚明閒隱生活，陳洪綬以物（衣裳）體現一種心靈戲遊三昧的蘊意；線條的圓勁與題識，讓讀畫的人進入到另一個由文字構成的敘事空間。陳洪綬自評畫言：「吾畫易見

⁸² 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校：《陳洪綬集》冊上，卷4，頁69，〈送十三叔十五叔讀書駱莊〉。

⁸³ 趙尊岳，〈寶綸堂詞跋〉，收入同上註，冊下，序跋，頁658。

好，則能事未盡也。」⁸⁴能事未盡，我們從一位婦女的肖像與具有自傳性質的識文，看到一種女性身為母親後為家奉獻的原型；所謂事所傳達的是一種敘事，即是以畫為傳的創作理念旨趣。

伍、結論：

陳洪綬以花卉、仕女圖傳達創作興趣、生活價值理念、審美意識，畫中器物體現晚明尚雅的生活意趣。他的詩：「吾叔有道人，讀書而飲酒。隨世如隨心，心且不自有。笑者為影侮，女曹曾知否。」⁸⁵水仙心不自有，「笑者為影侮」，虛、實影像的所指，質疑物（畫）之藏或廢的價值。運用水仙深描身為遺民的幽深苦楚，一方面以水仙說明兵患帶來不安定的焦慮，題跋傳達自我尚真理念；一方面作為別出晚明復古文人畫風潮的自我追尋，不斷的重複水仙，作為借水開花（宋·黃庭堅〈次韻中玉水仙花〉）孤立無援的微

⁸⁴ 〔明〕毛奇齡：「蓮嘗模周長史畫，至再三，猶不欲已。人指所模畫，謂之曰：『此畫已過周，而猶嘖嘖，何也。』曰：『此所以不及者也。吾畫易見好，則能事未盡也。長史本至能，而若無能，此難能也。』」見〔明〕毛奇齡，《西河文集》（臺北：臺灣商務印書館1968）冊7，頁920，〈陳老蓮別傳〉。

⁸⁵ 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷4，頁49，〈贈十六叔〉。

言之意。⁸⁶陳洪綬留下水仙的幾首異文詩，無論是「如尋素新人，相與卜其居。」⁸⁷與當時文人標舉性靈、神韻風潮的酬和，抑或是「卻如孤性客，喜與高人居。」⁸⁸世變後以畫逃禪，運用水仙承載自我繪畫信念的場，隱言自陷禮義秩序深層的矛盾。水仙寄寓談兵「一種物質中的摺層，如同說到一種由於重複而造成的更深印象。」⁸⁹故而能理解他以畫佛像、不完整的水仙形象回應時代的氛圍，安頓自我，表現出不同於俗的異端行誼（現實的否定）。

晚明文人崇尚閒雅生活，陳洪綬寫〈斜倚薰籠圖〉呈現婦女閒情逸趣的生活。畫裡小孩戲玩團扇，暗示所處的空間、一種身分。薰籠的髹飾，極盡繁複的工藝，圖像放在反映個人生活史的視點，

⁸⁶ 〔宋〕黃庭堅著，〔宋〕任淵，〔宋〕史容，〔宋〕史季溫注，黃寶華點校，《山谷詩集注》，（上海：上海古籍出版社，2003年），卷15，頁376~377。詩文：「借水開花自一奇，水沉為骨玉為肌。暗香已壓酴醾倒，只此寒梅無好枝。」（其一）

⁸⁷ 〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》，補遺，頁452，〈題水仙〉。陳傳席說解：哈佛康熙本天眉上陳洪綬詩（據沈復榮云：乃會稽藻鏡樓孟氏搜輯筆錄於《寶倫堂集》天眉上。）

⁸⁸ 〔明〕陳洪綬撰，吳敢點校，《陳洪綬集》，輯佚，頁643，〈題水仙靈石圖〉。

⁸⁹ 〔法〕亨利·柏格森 著，肖聿譯，《材料與記憶》（北京：華夏出版社，2003年07月），頁66，〈論形象認知與記憶大腦〉。

「與其說它是絕對的現實，不如說它是現實的否定。」⁹⁰它藉由婦女所用的薰籠漆飾、戲玩團扇，以物象徵身分的優越感，⁹¹漆飾意味一種遺民對前朝風華絕代的戀慕情結，暗示陳洪綬以物觀物，轉述身分邊緣化的虛無感。

《論語》言：「德不孤必有鄰」，樓月德肖像呈現婦女秉禮義的閨訓，畫像衣裳轉達陳洪綬夫妻生活細節。他說：「子孫秉禮義，婦女有清顏。」⁹²以婦女清顏賦予禮義的張力，他一再強調禮義：「他日學農圃，何用記姓名。農圃知禮義，與物無可爭。」⁹³禮義作為生活社會秩序的範則，有意識地運用婦女肖像，寄託以畫為傳的旨意，以一種悖論修辭來凸顯忘名（何用記）的意向，彌補消失缺無的遺憾感。面對新舊世代變換，充滿焦慮，以禮義聯繫與物無可爭、物我相忘的理念，昇華自我的失落（失意）感。

柯律格（Craig Clunas, 1954~）提到中西繪畫兩者之間對於模仿

⁹⁰ 〔法〕柏格森著，肖聿譯，《創造進化論》，頁86，〈生命的進化機械論與目的論〉。

⁹¹ 〔法〕讓·波德里亞著，劉成富，全志鋼譯，《消費社會》（南京：南京大學出版社，2000年），頁25，〈物的形式禮拜儀式〉。文中說：「在任何時代，君主貴族階級都是通過無益的浪費來證明他們的優越感。」從消費的視角來看，作者所說的物具有一種階級的指涉。

⁹² 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》冊上，卷4，頁46，〈壽外大父〉。

⁹³ 同上註，卷4，頁85，〈春雪〉。

的看法，從11世紀起，中國繪畫具有自我指示性。⁹⁴陳洪綬花卉圖冊、薰籠器物與婦女肖像，置於名物、敘事的文化語境，圖像傳達他工、拙、忌假、典雅等畫論；對尚雅生命情調的執持；崇尚與物無爭的生活理念。畫與畫之物反映他本真，獨抒性靈的性情，他對文人文化尚雅忌俗、清玩品物、性靈內涵的體現。

⁹⁴ 〔英〕柯律格（Craig Clunas）著，黃曉鵬譯，《明代的圖像與視覺性》（二版），頁2~3，〈導論〉。柯律格對中西方時代思想與畫作所指意涵的參照，傳達尊重與開放的態度。

引用書目



一、專書：

- 〔唐〕佛陀多羅譯，《大方廣圓覺經》，臺中：明倫出版社，2000年。
- 〔宋〕邵雍著，郭彧，于天寶點校，《邵雍全集》，上海：上海古籍出版社，2016年，冊3。
- 〔宋〕黃庭堅著，宋・任淵，宋・史容，宋・季溫注，黃寶華點校，《山谷詩集注》，上海：上海古籍出版社，2003年。
- 〔明〕毛奇齡，《西河文集》冊7，臺北：臺灣商務印書館1968年。
- 〔明〕胡文煥編撰，朱毓梅，楊海燕，曲毅編著，《香奩潤色》，北京：中華書局，2015年。
- 〔明〕陳洪綬著，吳敢點校，《陳洪綬集》，杭州：浙江古籍出版社，2012年。
- 〔明〕陳洪綬撰，陳傳席點校，《陳洪綬集》，北京：中華書局，2017年。
- 〔明〕陳洪綬繪，陳傳席主編，《陳洪綬全集》，天津：天津人民出版社，2012年，冊1~4。
- 〔清〕方薰，《山靜居畫論》，收入《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》（子部藝術類），上海：上海古籍出

版社，1995年，冊1068。

〔清〕楊倫，《杜詩鏡詮》，臺北：華正出版社，1989年。

方聞，《方聞的中國藝術史九講》，臺北：典藏藝術家出版社，2021年。

石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，臺北：石頭出版社，2010年。

石守謙，《山鳴谷應—中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版社，2017年。

余舜德，《體悟入微：物與身體感的研究》，新竹：清大出版社，2008。

何宗美，《明末清初文人結社研究續編》，北京：中華書局，2006年。

巫仁恕，《品味奢華—晚明的消費社會與士大夫》，北京：中華書局2008年。

巫鴻著，梅枚等譯，《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》，北京：生活讀書新知三聯書店，2016。

巫鴻，《中國繪畫中的女性空間》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2019年。

沈從文編著，《中國古代服飾研究》，上海：上海書店出版社，2011。

長北（本名張燕，1944~），《髹飾錄解析》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2019年。

翁萬戈，《陳洪綬的藝術》，上海：上海書畫出版社，2020年。

程千帆，徐有富，《校讎通義·版本篇》，濟南：齊魯書社，1991年。

曹之，《中國古籍版本學》，武漢：武漢大學出版社，2007年。

陶隱編著，《圖解神農本草經》，濟南：山東美術出版社，2008。

趙爾巽等撰，《清史稿》，臺北：中華書局，1997年，冊4。

（加）卜正民（Timothy James Brook）著，張華譯，《為權力祈禱——佛教與晚明中國士紳社會的形成》（*Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China*），南京：江蘇人民出版社，2008年。

（法）亨利·柏格森（Henri Bergson）著，肖聿譯，《材料與記憶》，北京：華夏出版社，2003年。

（法）亨利·柏格森（Henri Bergson）著，肖聿譯，《創造進化論》，南京：譯林出版社，2011年。

（法）佳斯東·巴什拉（Bachelard, G）著，張逸婧譯，《空間的詩學》，上海：上海譯文出版社，2009年。

（法）尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯，《物體系》，臺北：城邦出版社，2018年。

（英）柯律格（Craig Clunas, 1954~）著，黃曉鵬譯，《明代的圖像與視覺性》（二版）（*Pictures and Visuality in Early Modern China*），北京：北京大學出版社，2016年。

（法）羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許薔薔，許綺玲譯，《神話——大眾文化詮釋》，上海：人民出版社，1999年。

- (美) 羅伯·丹頓 (Robert Darnton) 著，國立編譯館主譯，呂健忠譯，《貓大屠殺：法國文化史鉤沉》，臺北：國立編譯館、聯經出版社，2005年。
- (德) 霍斯特·布雷德坎普 (Horst Bredekamp) 著，寧瑛，鍾長盛譯，《圖像行為理論》，南京：譯林出版社，2016年。
- (法) 讓·波德里亞 (Jean Baudrillard) 著，劉成富，全志鋼譯，《消費社會》，南京：南京大學出版社，2000年。

二、論文

(一) 期刊論文

- 王正華，〈女人、物品與感官慾望：陳洪綬晚期人物畫中江南文化的呈現〉，收入中央研究院近代史研究編，《近代中國婦女史研究》(臺北：中央研究院出版)，2002年12月，第10期，頁1~58。
- 王鴻泰，〈明清間士人的閒隱理念與生活情境的經營〉，收入《故宮學術季刊》，臺北：國立故宮博物院，2007年，第24卷，第03期春季，頁1~39。
- 李惠儀，〈世變與玩物—略論清初文人的審美風尚〉，收入中研院中國文哲所，《中國文哲研究集刊》，2008年08月，第33期，頁35~76。
- 林麗月，〈世變與秩序—明代社會風尚相關研究述評〉，收入《明代研究通訊》，期4，2001年12月，頁9~19。
- (美) 威廉·皮埃滋 (William Pietz) 撰，〈物戀問題〉，夏瑩譯，收入孟悅、羅鋼主編：，《物質文化 讀本》，北京：北京大學出版社，2008，頁59~76。

(二) 研討會論文

日・落合俊典：〈龍樹と香藥一附《龍樹菩薩和香方》佚文一〉，
2020「佛教文獻與文學國際學術研討會」，論文。
國立政治大學，中央研究院文哲所，

《臺東大學人文學報》撰稿格式

一、分節標題方式

- (一) 中文標題以「壹、一、(一) 1. (1) a. (a)」為序。
- (二) 英文標題以「I. A. (A) 1. (1) a. (a)」為序。

二、引語用例

- (一) 直接引語，用冒號（：）時
 - 【格式】中文加單引號「」，英文加雙引號“”
- (二) 直接引語，不用冒號（：）時
 - 【格式】中文加單引號「」，英文加雙引號“”
- (三) 直接引語，但另起一段
 - 【格式】不用引號，字體改為標楷體，左右縮排
- (四) 引語中復有引語，或特殊引用時
 - 【格式】中文加單引號「」在外，雙引號『』在內，英文加雙引號“”在外，單引號‘’在內

三、附加原文專有名詞用例

中文稿引用外國機構名稱、著作、專有名詞時，應譯成中文，並於「第一次」出現時以「括號附加原文全名」。

- (一) 一般用語
 - 【格式】括弧、小寫、正體
- (二) 專有名詞
 - 【格式】括弧、首字大寫、正體

四、注釋用例

(一) 文中註明出處的註釋

【格式】(作者、年代：頁數)

(二) 文中已有作者姓名時

【格式】(作者、年代：頁數)

(三) 若有必要以附註說明行文涵義時，請用腳註

【格式】於標點符號後，以插入註腳方式自動產生於右上
上角

五、圖片

(一) 必須在正文有所陳述。

(二) 配合正文加以編號，如「圖1」、「圖2」……，並將編號分別至於圖版下方。

(三) 說明置於圖版編號之後。

六、表格

(一) 必須在正文中有所陳述，並補助文意時使用。

(二) 表格配合正文加以編號，如「表1」、「表2」，並將編號分別至於表上方。

(三) 說明置於表格編號之後。

七、參考資料

(一) 在正文撰述過程所徵引的所有參考文獻資料，均需一一編列於參考書目，另起一頁置於正文之後。

(二) 內容首分中、西文；中文在前，西文在後，並按姓氏筆畫或字母順序編列。

(三) 引用之參考文獻格式如下例：

1. 專書

(1) 葉石濤，《臺灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1996.02）。

(2) 下村作次郎，邱振瑞譯，《從文學讀臺灣》（臺北：前衛出版社，1999.01）。

2. 論文

(1) 期刊論文

邱貴芬，〈「發現臺灣」：建構臺灣後殖民論述〉，《中外文學》21 卷2 期（1992.02）。

(2) 學位論文

柳書琴，〈戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）〉（臺北：臺灣大學歷史研究所碩士論文，1994）。

(3) 研討會論文

陳芳明，〈臺灣現代文學與五○年代自由主義傳統的關係：以《文學雜誌》為中心〉，政治大學「現代主義與臺灣文學學術研討會」論文，2001.06。

3. 報紙文章

丁樹南，〈歐坦生不是藍明谷 讀范泉遺作〈哭臺灣作家藍明谷〉〉，《聯合報》，2000.06.13，第10 版。

4. 電子媒體

呂美親，〈「多音交響」與「族群共榮」的實踐〉，
（來源：<http://ws.twl.ncku.edu.tw/hak-chia/l/li-bi-chhin/to-im-sitchian.htm>.2004.10.31）

八、附錄

凡屬大量數據、或其他冗長備考之資料，不便刊載於正文者，如作者生平、作家作品目錄、訪問紀錄等，均可分別另起一頁，編於附錄，置於正文之後，參考資料之前。

九、其他注意事項

- （一）參考文獻之排列，先列中文文獻，以作者姓氏筆劃依序排列，再列西文文獻，以英文字母順序依序排列。
- （二）一作者有多項參考文獻時，請依年代先後順序排列。
- （三）一作者同一年代有多項參考文獻時，請依序在年代後面加a b c 等符號。

《臺東大學人文學報》徵稿啟事

一、分節標題方式

- 1.本學報為半年期學術性期刊，歡迎人文領域之研究論文及書評。
- 2.本學報接受中、英文稿件，撰稿格式請參考本學報撰稿體例。每篇文稿以中文一萬五仟字、英文八仟字（含附錄及注釋）為原則，摘要三百至五百字為限。
- 3.投稿時請繳交文稿一式三份，以及以word格式儲存的電子檔光碟一片。論文需檢附：中文英文題目、中文英文摘要、關鍵詞、姓名與職稱。
- 4.來稿以未曾發表於任何正式發行之刊物者為限，如發生抄襲、侵犯他人著作權等情事，文責由作者自負。

二、審查方式

本學報採雙匿名制度，若兩審意見相左，則送第三審，但文稿刊登與否，概由編委會參考審查意見決定。

三、刊登、授權

- 1.來稿無論採用與否，均不予退件，作者請自留底稿。
- 2.獲得刊登之文稿，致贈當期學報二本及作者論文抽印本十本，不另奉稿酬。
- 3.經本學報刊登之稿件，作者簽署授權同意書，授權本學報提

供其他資料庫業者，酌作格式之修改，進行重製，以透過網路服務，授權用戶瀏覽、下載，以及列印。

四、截稿日期

本學報常年徵稿：6 月及12 月出刊。

五、投稿方式

來稿請寄至：

- 1.電子郵件請寄至coh@nttu.edu.tw 電子信箱。
- 2.或以掛號寄至 95092 臺東市大學路二段369 號國立臺東大學人文學院《臺東大學人文學報》編審委員會收。

六、聯絡方式

本學報編審委員會聯絡電話為 089-517631。

電子信箱：coh@nttu.edu.tw