論陸機〈擬古詩〉十二首

朱　曉　海

前　言

鍾嶸《詩品》上〈古詩〉條說：

> 陸機所擬十四首①，文溫以麗，意悲而遠，驚心動魄，可謂幾乎一字千金。其外〈去者日以疏〉四十五首，雖多哀怨，頗爲總雜，舊疑是建安中曹、王所製；〈客從遠方來〉、〈橘柚垂華實〉亦爲驚絕矣。

東漢流傳至蕭梁武帝在位當時②共五十九首古詩，按鍾嶸的意見，固然皆屬上

① 曹旭：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996；以下簡稱《詩品》），上〈古詩〉條，頁 76－7，據古人稱引此段的異文，如何汶：《竹莊詩話》（北京：中華書局，1984），卷三〈六代上・陸機〉，頁 45、魏慶之：《校正詩人玉屑》（臺北：世界書局，1980），卷十三〈六代・陸士衡〉，頁 278，「十四」作「十二」，認爲當以後者爲正，以兜合《文選》所收陸機〈擬古詩〉之數。然前賢已指出：根據歐陽詢：《藝文類聚》（臺北：文光出版社，1977；以下簡稱《類聚》），卷四一〈樂部一・論樂〉，頁 749，〈駕言出北闕行〉是〈驅車上東門〉的擬作，應無可疑。李善注：《文選》（臺北：藝文印書館，1971），卷三十〈詩庚・雜擬上〉，頁 445，於張載〈擬四愁〉只取一首，豈有同一作者的同類作品非悉數收錄之理？

② 根據《詩品》，中〈序〉：「其人既往，其文克定，今所寓言，不錄存者」，頁 173，而所評諸人中最晚過世的是梁武帝天監十二年（513）的沈約，則《詩品》大約完成於梁武帝天監十三年（514）至天監十七年（518）鍾嶸卒前這段時間。詳參《詩品校注》，〈前言〉，頁 2、6。

臺灣大學學術期刊資料庫

品，然內部仍可細分爲三等：陸機所擬的那十四首第一等；〈客從遠方來〉、〈橘柚垂華實〉其次；剩下的四十三首又次。作品一流，也需要一流讀者才懂得欣賞，是以單如此，已可見陸機眼光獨到，故能在這群無名詩作中簡別出最高明的部分爲擬作對象。其次，鍾嶸品目前賢，談到「五言之冠冕，文詞之命世」時，陸機列名其間；揭舉「五言之警策者」，陸機的詩自然也入選，視爲「篇章之珠澤、文彩之鄧林」例證的乃「士衡〈擬古〉」③，可見：至少按鍾嶸的看法，列於上品的陸機詩作中，推〈擬古〉居最。是原作與擬作形同雙璧，相互輝映。第三，《文選》蓋編撰於普通七年（526）至中大通三年（531）蕭統過世前這段時間④，略晚於《詩品》。該書選錄作品最多的作家爲陸機，共一百一十一首；若按文類分，詩作入選最多者仍是陸機，共五十二首。其中樂府子目十七首居最，雜擬子目十二首次之，贈答子目十首又次。但這是徒從

③ 《詩品》，上〈序〉，頁 28 、下〈序〉，頁 346－7 。「擬古」是否是陸機自訂的原題，不得而詳。《文選》，卷十八〈賦壬・音樂下〉所收嵇康〈琴賦・序〉：「八音之器、歌舞之象，歷世才士並爲之賦頌，其體制風流莫不相襲」，頁 260 ，然並未於篇題上冠以「擬」字。此未必得以樂器有別解釋，因枚乘、侯瑾已分別爲〈笙賦〉、〈箏賦〉，日後潘岳、阮瑀賦寫同一對象，仍僅以笙、琴爲題。王先謙：《後漢書集解》（臺北：藝文印書館， 1972 ），卷五十九〈張衡傳〉：「乃擬班固〈兩都〉，作〈二京賦〉」，頁 677 、《文選》卷十六〈賦辛・哀傷〉所收潘岳〈寡婦賦・序〉：「昔阮瑀既歿，魏文悼之，並命知舊作寡婦之賦，余遂擬之」，頁 238 ，明言爲「擬」，篇題上卻不書之。《文選》卷五九〈碑文下〉所收王巾〈頭陁寺碑文〉：「貞節苦心」，頁 830 ，善注引曹植〈擬九詠〉，然《類聚》卷五六〈雜文部二・賦〉，頁 1016 ，節錄時，逕作〈九詠〉，則《類聚》卷五七〈雜文部三・連珠〉，頁 1036 ，所錄班固、潘勖〈擬連珠〉，是否爲後人追題，不能無疑，否則，陸機之前已經有以「擬」冠於某文類某作品前的先例。

④ 詳參曹旭譯，戶田浩曉：〈從神思到沈思——文心雕龍與文選的關係〉，《文心雕龍研究》（上海：上海古籍出版社， 1992 ），頁 98 。穆克宏：〈文選學研究的幾個問題〉，《文選學新論》（鄭州：中州古籍出版社， 1997 ），頁 11－3 ，則認爲：《文選》撰成於普通三年（522）至普通七年（526）十一月之間。

臺灣大學學術期刊資料庫

形式上排序，若慮及〈擬古〉乃組詩，不同於樂府、贈答下所收各篇非一時一地撰成，則可見蕭統對陸機〈擬古〉的激賞，以致幾乎悉數入選；於陸機所擬對象，除了〈蘭若生春陽〉，也一併收納，將這批原作、擬作分別置於古詩、雜擬兩子目入選諸作之首。不但可見才人所見同歸，也顯示蕭統對兩者同樣推許。然而中唐已降，一般僅看重前者，對於後者很少正面評價。後世的意見是否可取，落差如此大的原委何在，姑置不論，但單就歷史角度來說，不容不面對早先詩評家何以如此推許陸機〈擬古〉的問題，而這個問題也就是當時如何理解那十二首擬作，以及原作與擬作間關係的問題。竊以爲：這個問題可藉由三個步驟略事闡明。一，包括那十二首在內的古詩原始性質是什麼？二，原作與擬作之間的差異是什麼？三，擬作爲何會有這些差異？下文即循此步驟展開。

一

第一個問題較易回答，因爲前賢已指出：今日所謂的古詩早先原來絕大部分是樂府歌詞⑤。樂府歌詞有何特性呢？一，因爲樂府歌詞原先既是聽覺藝術，重在旋律，歌詞部分反而是附件地位，因此，導致會有將旋律精華片段拼

⑤ 朱乾：《樂府正義》（京都：株式會社同朋舍， 1980 ），卷八〈相和歌辭・瑟調曲・飲馬長城窟行〉：「古詩十九首皆樂府也。中有〈青青河畔草〉，又有〈客從遠方來〉，本是兩首，惟〈孟冬寒氣至〉一篇下接〈客從遠方來〉，與〈飲馬長城窟〉章法同。蓋古詩有意盡而辭不盡，或辭盡而聲不盡，則合此以足之，如〈三婦豔〉詩及〈董嬌嬈〉『吾欲竟此曲』之類，皆曲調之餘聲也。古人詩皆入奏，故有此等，後世則不然」，頁 24a 。王仲鏞：《升庵詩話箋證》（上海：上海古籍出版社， 1987 ），卷一，條 39〈古詩〉，頁 130 ，指出：〈客從遠方來〉用諧音隱語。黃焯編次，黃侃：《文選平點》（上海：上海古籍出版社， 1985 ），頁 150 ，申說：此即後世吳歌一流習尚。愈加可見古詩十九首的原始性質。

臺灣大學學術期刊資料庫

接，而不顧歌詞之間意義是否銜接，類似後世的集錦歌的現象。二，對於欣賞歌曲而言，歌詞確實有輔助作用，但因爲歌詞是附麗在歌曲中，旋律的速度使得歌詞不可能不平淺通俗，方能達到入耳即曉的效果，詞句稍微雕飾，與日常用語有差距，聽衆在思索之際，旋律已推進到下幾小節中了，將致遺大報小的缺憾。三，爲配合、加強旋律效果，所撰歌詞不僅會要求平淺通俗，而且會發展出某些用詞上的特點，例如：喜用包括疊字在內的連綿詞、同一章前後兩句之間不但不忌犯重，而且刻意重複某些字詞，形成鮮明對比或突出要點、句與句之間採銜尾或說頂眞的方式、改動一兩個詞而形成重章複沓的現象等等。四，欣賞樂府歌曲不僅是近現代意義的聽歌，事實上，它乃是種講唱藝術，既如此，即使這種藝術涉及目閱，所閱也非書面文字，而是演出者的表情、手勢、身段，現存樂府詞中就仍殘留一些演出者有關這方面的註記文字，造成後世書面閱讀並講解時的困擾。五，既是講唱藝術，假如歌詞內容涉及兩個人物，不論是獨角或多角演出，都不免經常出現聲口轉換。換言之，如果脫離講唱藝術這大背景，徒從遺留至後世的歌詞唱本，採案頭文學作品的方式品翫，就會覺得敘事角度不時改換，時而採第一人稱，時而驟易爲第三人稱。

東漢末葉乃中國詩史的一重大關鍵時刻：原先僅爲音樂、繪畫、百戲藝術附件的歌詞逐步取得獨立地位，眞正案頭文學意義的詩萌興。既說萌興，也就意味著不成熟，寫作五言詩時，一方面可謂仍不時受到撰寫歌詞舊習的影響，另方面則可說當時的作家尚未清楚意識到單供目閱的五言詩這種新興文體與舊有歌詞間的異同、掌握到五言詩應有的寫作模式，以致出現不合上二下三句法、蹈襲成句、硬湊字數、敘事角度淆亂等流弊⑥。享譽千載的〈古詩十九首〉可謂五言詩發展第一階段，更精確地說，由入樂歌詞過渡到五言詩階段的

⑥ 以上所言例證詳參拙作：〈〈七哀〉解題及申論〉，王元化主編：《學術集林》17 卷（2000 年 4 月），頁 213－21。

臺灣大學學術期刊資料庫

初步成果。按照目閱文學的尺度，這成果水準相當高，上述許多早期五言詩的毛病幾乎都不見於其間，後世當回顧五言詩發展史的時候，佩服之餘，也不禁有些驚訝懷疑：何以在篳路藍縷之際就已能出現如此傑出的作品，〈去者日以疏〉等雖略遜於〈行行重行行〉等，但也僅是從鍾嶸一家之見比較而言，而且鍾嶸仍置於上品，此或許所以會有「舊疑是建安中曹、王所製」的流言⑦。話雖如此，但如果細讀密察，就仍可發現：若按照後世五言詩的尺度來說，〈古詩十九首〉中樂府詞的某些特性或說瑕疵並未盡泯，或許這就是何以鍾嶸雖推崇備至，在「一字千金」之前仍謹慎地加上「幾乎」的限定詞。例如：〈去者日以疎〉：「出郭門直視」，〈凜凜歲云暮〉：「乂不處重闈」，分別是上三下二、上一下四的句法。第二首〈青青河畔草〉、第三首〈青青陵上柏〉，對照《文選》卷二七〈詩戊・樂府上〉所收〈飲馬長城窟行〉「青青河邊草」；第十七首下半「客從遠方來，遺我一書札」、第十八首「客從遠方來，遺我一端綺」，對照〈飲馬長城窟行〉：「客從遠方來，遺我雙鯉魚」，明顯可見在沿襲樂府的習套表述，也可看出〈孟冬寒氣至〉雖然僅有第一處韻腳「慄」是兩漢質部，其餘均屬月部，上下片用韻可謂一致，意思也大體可串講，仍不無拼湊的痕跡。如果將陸機〈擬古〉與所擬對象仔細對勘，會發現更多可再斟酌之處。因爲單就對象本身考察，往往會因習慣形成盲點，但在對比之下，某些地方就會現形顯影了。而這也就進入上文提出的第二項問題：原作與擬作之間的差異是什麼？

二

⑦ 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（北京：人民文學出版社，1982），第八章：「無主名的許多『古詞』、『古詩』，蓋……經由文人學士所潤改而流傳於世」，頁 107，或許即受此啓發。

臺灣大學學術期刊資料庫

首先，原作語意含混的地方在擬作中被釐清。例如：〈行行重行行〉「浮雲蔽白日，遊子不顧反」，前一句中的譬喻指涉究竟是如李善的注解，意謂小人蒙蔽君上；還是如余冠英的注解，意謂遊子心有所惑⑧，男方本心被包括美色、名位在內的誘惑蒙蔽，實難確定，導致講解爲女方體諒男方心情，替他解釋；或結合上文「胡馬依北風，越鳥朝南枝」，在指責男方連禽獸也不如，均無不可，陸機乾脆去掉⑨。〈擬今日良宴會〉：「令德唱高言，識曲聽其眞，齊心同所願，含意俱未申」。如果從「言」著眼，則「唱」字不可通，除非改字讀爲「倡」，配合下文的「同所願」，「令德」所倡（唱）者，實能深獲衆人內心應和，未始不可；如果從「唱」字著眼，則「高言」似應理解作歌詞，尤其當配合本聯下句的「曲」字來考慮時，但歌詞向無以「言」爲稱者，而且這位「令德」究竟是指原作詞者，還是在宴會中奏技的歌僮女倡，甚至與會賓客之一，都不確定。此所以陸機將下半感慨之詞繫於「高談一何綺」之下，則下半爲言談，非唱詞，同時，「談」的主詞也就不會游移不定了，必屬「坐」中「同志」的賓主。又如〈擬西北有高樓〉：「清商隨風發，中曲正徘徊，一彈再三歎，慷慨有餘哀」，先「發」，而後進入「中曲」，最後「有餘哀」，層次非常清楚，但不能忽略「餘哀」緊承的「再三歎」襲用的是「壹倡而三

⑧ 余冠英：《漢魏六朝詩選》（北京：人民文學出版社，1978），第一卷〈漢詩・無名氏〉，頁 54。《類聚》卷三二〈人部十六・閨情〉所錄陸機〈爲陸思遠婦作〉：「如何躭時寵，遊宦忘歸寧，雖爲三載婦，顧景媿虛名」，頁 564；卷六五〈產業部上・田〉所錄陸機〈大田議〉：「導農以利，則耕夫勤；節商以法，則游子歸」，頁 1159，前者因徇名；後者因徇利，以致忘歸，可爲余氏此說佐證。

⑨ 在形式上，陸機以「驚飆褰反信，歸雲難寄音」取代，仍保留原句天象的成分：「浮雲」、「白日」，可是在意思上，一方面排除了原作解讀模稜兩可的缺憾，一方面構成層次感：遊子不反，形不得見，連音訊也杳然，可見對方絕情的程度；章法上，也能與上文「音徽日夜離」呼應。《文選》卷二八〈詩戊・樂府下〉所收陸機〈悲哉行〉：「寤寐多遠念，緬然若飛沈，願託歸風響，寄言遺所欽」，頁 406，可爲佐證。

臺灣大學學術期刊資料庫

歎，有遺音者矣」⑩的故典，對照前文「上有絃歌聲」，更無疑義。這就會引發是誰在發和聲的問題：樓中女子身邊的侍者？身居樓外樓下的作者？甚至擺落典故及歷史文化背景的制約，視爲樓中女子自己歎息？陸機保持「再三歎」，卻將之納於「佇立望日昃，躑躅」之下，不但「再三歎」的主詞無復猶疑，指樓外之人，意思也較原作通順。又如〈明月何皎皎〉「客行雖云樂」的「客」究竟是詩中主人翁自道，以客居之樂與離鄉懷土之苦相對照，還是指謂所思念的對象，詩中主人翁揣想對方所以久久不「旋歸」的原因，雙解俱通。陸機以「我行已久遠，游宦會無成」一句，使得原本「我」、「客」是否二分的曖昧盡去。又如：〈西北有高樓〉結尾「願爲雙鳴鶴，奮翅起高飛」，向來難解，因爲如果順著上文的脈絡，最逕直的解釋當爲樓外人體貼樓中女子的孤寂，願意與之雙飛雙宿，但此解未免有趁人之危，因而蹈干犯名教之嫌；如果從人、我雙寫的角度解讀，說成樓外人有感於絃歌聲中透露的悲涼，想到同是心靈孤寂者，期盼各自覓得知音，比翼雙飛，確實可能較合原旨⑪，但詩面實難逃有欠分明之譏。陸機的擬作爲「思駕歸鴻羽，比翼雙飛翰」，願／思、鶴／鴻、鳴／飛、翅／翼，將「……雙……，……飛」調整爲「……雙飛……」，看似不過是異動詞面、詞序，但由於他加入一個「歸」字，就使得意思清晰，乃是樓外的作者自己的期望⑫，卻仍舊一定程度保持原作人、我雙寫的特質，因爲作者確實是由同情樓中女子孤寂之苦，反身想到自己留守家鄉空閨的妻子處於

⑩ 孔穎達：《禮記注疏》（臺北：藝文印書館， 1979 ），卷三七〈樂記〉鄭注：「倡，發歌句也，三歎，三人從歎之耳」，頁 665 。王先謙：《荀子集解》（臺北：世界書局， 1981 ），卷十三〈禮論〉楊注：「言和之者寡也」，頁 235 。

⑪ 詳參程千帆：〈《古詩》“西北有高樓”篇雙飛句義〉，《古詩考索》（上海：上海古籍出版社， 1984 ），頁 258－63 。

⑫ 《文選》卷二四〈詩丙・贈答〉所收陸機〈爲顧彥先贈婦〉之一：「願假歸鴻翼，翻飛浙江汜」，頁 356 ，此首乃「辭家遠行游」的丈夫贈妻，可爲佐證。

臺灣大學學術期刊資料庫

同一境遇，毅然興「思」「歸」之念。就文學論文學，這番空際轉身乃高技巧的表現。

其次，將常情上略嫌不合理或不夠暢順的地方改動。例如：〈擬今日良宴會〉結尾勸慰之詞「何不策高足，先據要路津」。地位貴「賤」、官運「窮」通，固然與當事人才能高下無必然關係，更非自己所能掌握，則作此勸慰有何意義？陸機將之改爲「曷爲恆憂苦，守此貧與賤」，看似未變，因爲「貧與賤」並不一定隨主觀意願及努力就會改變，依舊不通，但如果注意到：原作開篇本來「言長存也」的兩個喻象：「青青陵上柏，磊磊澗中石」，以與「異松、石」⑬的人生狀況對比，擬作卻將之改動爲與短促微弱人生同類的「冉冉高陵蘋，習習隨風翰」⑭，則可知「貧與賤」當參合藏詞格的方式理解。相較於浩浩大化，「人生無幾何」，堪謂赤「貧」；任由大化宰制若藾蒿、鳥羽，堪謂輕「賤」，兩種狀況都是：「人之所惡也」⑮，既如此，明智者就應像

⑬ 同前註，卷二九〈詩己・雜詩上〉所收〈古詩十九首・青青陵上柏〉善注，頁417 。

⑭ 郝懿行：《山海經箋疏》（臺北：藝文印書館， 1974 ），卷二〈西山經・西次三經・昆侖山〉：「有草焉，名曰薲草，其狀如葵，其味如葱，食之已勞」，頁 72 ，李善引以爲注，一方面固屬泥於「高陵」一詞所致，另方面也因惑於按照通義，蘋乃水生植物，何以在山？按：《文選》卷二八〈詩戊・樂府下〉所收陸機〈短歌行〉：「時無重至，華不再陽，蘋以春暉，蘭以秋芳，來日苦短，去日苦長」，善注引《禮記》鄭注曰：「萍華其大者曰蘋」，頁 407 ；同卷所收陸機〈日出東南隅行〉：「蛾眉象翠翰」，善注：「鄭玄《尚書大傳》注曰：『翰，毛也』」，頁 408 。萍離水在山，轉瞬枯萎；翰離體隨風，頃刻隕落，二者俱爲無根之象。《類聚》卷四十〈禮部下・冢墓〉所錄陸機〈感丘賦〉：「伊人生之寄世，猶水草乎山河」，頁 734 ，即此意。

⑮ 朱熹：《四書集註・論語集註》（臺北：世界書局， 1985 ），卷二〈里仁〉，頁 20 。《文選》卷二八〈詩戊・樂府下〉所收陸機〈長安有狹邪行〉：「傾蓋承芳訊，欲鳴當及晨，守一不足矜，歧路良可遵」，頁 406 ，勸慰之詞用的譬喻雖同，但取向則異：該首是勸對方不必再「守一」，此首所勸則是不再「守貧與賤」，當分別觀之。

臺灣大學學術期刊資料庫

「伺晨鳥，揚聲當及旦」此一譬擬中表示的及時行樂，毋須困守於生命短促此無奈狀況中。又如：〈迢迢牽牛星〉，既言兩下之間的阻礙「河漢清且淺，相去復幾許」，則何以不可克服？解釋之途恐怕不外乎：或者將河漢僅視爲意義中性的外在距離，眞正的阻礙是另一文本中未交代者；或者將問題轉歸爲內在的因素，男方變心，所謂咫尺天涯，雖濟漢至彼岸，與對方心裡的實際距離仍舊「迢迢」。不論按照前解或後解，全首詩假借的既是牽牛、織女這傳說，固有文化中並無任何異聞線索可供支持，故陸機將這不合理的地方刊去，先後以「大川」、「河無梁」、「不得度」來說明悲哀的來由。又如：〈蘭若生春陽〉以植物自況，雖經時間移逝、處境艱辛，此心未易。取譬的蘭、若雖然是多年生草本植物，但也還不至於入冬後「猶盛滋」。誠然，包括詩在內的文學作品本不同於科學有關自然現象的報導，夸飾爲其特性之一，不當以辭害意，可是像陸機將喻根改爲木本的「嘉樹」，只從反面說「不彫」，豈不更通順？至於〈東城一何高〉，問題尤其多。「秋草萋已綠」實在不好講，因爲按照上下文「迴風動地起」、「四時更變化，歲暮一何速」，時間背景都應屬深秋，此時草已開始枯黃⑯，非依舊茂綠，陸機改爲「蕙葉憑林衰」，下接「寒暑相因襲」，就暢順得多。結尾：「思爲雙飛鷰，銜泥巢君屋」，從上文「整中帶」，中帶乃婦女的服制⑰，這兩句應是「理清曲」「佳人」的心聲，既言

⑯ 《文選》卷二九〈詩己・雜詩上〉所收〈古詩十九首〉之八：「傷彼蕙蘭花，含英揚光輝，過時而不采，將隨秋草萎」，頁 418－9，方與一般印象相契。同卷所收張協〈雜詩十首〉之一：「秋夜涼風起……庭草萋以綠」，頁 428、之三：「寒花發黃采，秋草含綠滋」，頁 429，然前一首言及「鑽燧忽改火」，後一首言及「丹霞啓陰期」，可見背景乃入秋未幾，理可通。陳柱顯然看出問題，但讀「萋」爲「淒」，釋爲：「綠意已淒，其綠不可久矣」，則屬不顧文法以強通。詳參隋樹森：《古詩十九首集釋》（香港：中華書局，1958），頁 18。

⑰ 孔穎達：《儀禮注疏》（臺北：藝文印書館，1979），卷四十〈既夕禮〉：「設明衣，婦人則設中帶」，鄭注：「中帶若今之禪襜」，頁 475。

臺灣大學學術期刊資料庫

「雙」，「鷰」，所暗喻的人必包括男女兩方，則下文的「君」字極難講得通，當然，原意大概只是說期望自身得親於男方，如燕雀得托庇於屋簷下，「雙」字實爲因習慣連帶而及的贅語，無形造成理解上的混亂，陸機將這「君」字去掉，以「豐水湄」代替「君屋」，窒礙就消除了。

第三，陸機〈擬古〉的駢句較原作多是事實，但應進一步探索如此作法是否能提高文義的密度。例如：〈擬迢迢牽牛星〉中「怨彼河無梁，悲此年歲暮」、〈擬蘭若生春陽〉中「隆想彌年月，長嘯入飛翮」，「年歲暮」、「彌年月」是時間上的距離；「河無梁」、「入飛翮」是空間上的懸隔，都是時空對，藉由時間向晚，使得外在空間阻隔造成的悲哀愈深；〈擬行行重行行〉：「遊子眇天末，還期不可尋」，對仗雖不工整，但仍屬以時、空兩軸中的一個項目（天末）加深另一項目（還期）困難的密度。又如〈青青河畔草〉前六句全以連綿詞：青青、鬱鬱、盈盈、皎皎、娥娥、纖纖領句，陸機擬作時，看似繼續保持：靡靡、熠燿、皎皎、阿那、粲粲、灼灼，不過，如果再仔細觀察，即可知：他將原本單純的一、二句相對，三、四句相對調整爲一、二與三、四兩聯妃偶，並且在形式上每聯下半以雙聲（熠燿）對疊韻（阿那），但此乃枝節。可資注意者乃下聯「粲粲妖容姿，灼灼美顏色」，表面上看，乃甚拙劣的合掌對，然而恐怕別有用意。上、下片的時間背景乃一晝一「夜」，白晝顯示的乃一幅豔光四射的美人圖；夜晚則是「獨隻翼」的怪物⑱，從文義表層上說，這種轉換關鍵乃銜接上下聯的「良人遊不歸」，但從文義深層來看，這並非夜晚方現出原形，事實上，根本就像風月寶鑑：旁人從「軒」外正面看到的是「妖容姿」、「美顏色」，背面則是了無生機的髑髏！這種美艷／恐怖、外

⑱ 「獨隻翼」自屬譬喻之詞，但不容否認，這仍是幅圖像。《山海經箋疏》卷二〈西山經・西次三經・崇吾之山〉：「有鳥焉，其狀如鳧，而一翼一目，相得乃飛，名曰蠻蠻」，郭注：「比翼鳥也，色青赤，不比不能飛，《爾雅》作鶼鶼鳥也」，頁 60，此鳥固然本爲怪物，當後世將之譬喻正常的夫妻狀況，則不比翼反爲變態。

臺灣大學學術期刊資料庫

表生意蓬勃／內心枯槁虛空的組合，意象之卓絕斷非原作所能比擬。除此之外，更應該注意某些形式上並未對仗，實際確有對比作用的部分。以〈擬迢迢牽牛星〉爲例，陸機以「光天步」、「牽牛西北迴」、「織女東南顧」取代原作靜態平面的畫面：「迢迢牽牛星，皎皎河漢女」⑲，重心點不在講求形式上的漂亮；透過天象變遷說明時間轉移，所謂「年歲暮」，恐怕也屬其次，而是期望藉此襯托出：空間的阻隔依舊，以致再怎麼變遷「迴」「顧」，都像實驗室中白老鼠走鋼圈一樣，徒然打轉，絕望無力的感受極其深沈。又如〈擬涉江采芙蓉〉一開始將原來的「涉江采芙蓉，蘭澤多芳草」改爲「上山采瓊蕤，穹谷饒芳蘭」，一高（山）一低（谷）相對，顯示出可採折的對象甚多，所謂「饒」，較原作雖也說「多」，意思清楚些，不過這究竟是小節，陸機的措意點乃在藉著一「饒」一「不盈」對照形成蹊蹺點，而後說出癥結：因爲採折者不專心，在採折過程中一直「悠悠懷所歡」⑳。原作末一聯「同心而離居，憂

⑲ 〈明月皎夜光〉前半俱在布景，但當中的「時節忽復易」，就文學成熟度而言，實欠高明，因爲眞正好的筆法應該是藉由景觀的描繪已足夠營造出氣氛，鈎動起讀者情緒，而此處，從好的方面說，等於道破了，失去應有的蘊藉；從壞的方面說，如果前後文字的景觀描繪已達到充分目的，則屬狗尾續貂。陸機將此句去除，再以此動態描述取代原先的靜態畫面，不但能吸收時序推移的意義，又較原作合乎文學高手法的要求。

⑳ 郭茂倩：《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1981），卷四四〈清商曲詞一・吳聲歌曲一〉所收〈子夜歌〉之四：「自從別歡來，奩器了不開」，頁641；之十九：「歡愁儂亦慘，郎笑我便喜」，頁643；之二九：「歡從何處來……三喚不一應」，頁643，「歡」乃女性對男性愛人的稱謂。〈擬古〉中的「歡」字與原先「所思」的對象性別指涉同樣可包括男、女兩者，卻較之更合傳統構思方式：經常以異性關係說明同性間的親昵、認識之深刻。不過，若因陸機乃吳人，推論此處所用爲吳地俗語，則不當。前揭書，卷三七〈相和歌辭十二・瑟調曲二〉所收〈西門行〉：「飲醇酒，炙肥牛，請呼心所歡」，頁549、《文選》卷二三〈詩丙・贈答一〉所收劉楨〈贈五官中郎將〉之三：「能不懷我歡」，頁344、黃節：《阮步兵詠懷詩註》（臺北：藝文印書館，1975），〈其三十〉：「不見所歡形」，頁63－4，均屬北人之作，照樣使用「歡」，唯尚未如吳歌從動詞轉爲動名詞。

臺灣大學學術期刊資料庫

傷以終老」，講的是思者與「所思」者身、心關係的不諧：心同身離，帶給詩中主人翁的影響，當易動爲「沈思鍾萬里，躑躅獨吟歎」後，不諧點轉爲詩中主人翁本身：神往形留，前者以「鍾萬里」呈現；後者以在當地「躑躅」表露。對照《藝文類聚》卷二六〈人部十・言志〉所錄陸機〈懷土賦〉：「眇綿邈而莫覿，徒佇立其焉屬……留茲情於江介，寄瘁貌於海（河）曲，玩通川以悠想，撫征轡而躑躅」，所言一致。以現代的話表述，即：靈魂與形軀分裂，前者縈繞故土；後者逗留異鄉，這種狀況使得此異鄉客成爲行屍走肉，透顯的已不是尋常理解中的悲哀，而是「意奪神駭，心折骨驚」㉑的寒慄。再加上當悟解擬作的「所歡」指的正是下句句首的「故鄉」㉒，就更能看出陸機在突破習套中展示的創造性轉化，將傳統女性對男性癡迷的思念轉化爲個人對故鄉的魂縈夢牽，但由於後者脫胎於前者，使後者的濃度與深度遠非舊式的懷土所能企及。〈擬青青陵上柏〉：「一唱萬夫歎，再唱梁塵飛」，表面上僅是描述「長歌」「哀響」的感應果效，由生物（萬夫）進展到無生物（梁塵），確實有層次，但重要的是：既說到「飛」，因此下句以作品中的主人翁「思爲鳥」銜接，就順適無比。而由空中飛動的塵埃轉化爲翩翩自由的鳥，那種神話式想像構成的意旨更與現實中的困境形成鮮明對比，令後者的悲楚愈發深沈。

當然，有時改動後的對仗並未在意義上加深，但章法上精巧得多。例如：〈擬行行重行行〉「王鮪懷河岫，晨風思北林」，與原作相應的自然是「胡馬依北風，越鳥朝南枝」，似乎不過換個譬喻，可是仔細觀察，上文先

㉑ 《文選》卷十六〈賦辛・哀傷〉所收江淹〈別賦〉，頁 244 。

㉒ 吳兆宜：《玉臺新詠箋注》（北京：中華書局， 1999 ），卷三〈陸機〉，頁 99 ，將此首也攬入。按照紀容舒，《玉臺新詠考異》，《百部叢書集成・畿輔叢書》（臺北：藝文印書館， 1966 ），卷九〈沈約古詩題六首〉所說：「按此書之例，非詞關閨闥者，不收，故〈八詠〉惟錄二章」，頁 23b ，〈張衡四愁詩四首〉：「此集所錄皆裙裾脂粉之詞，可備豔體之用，其非豔體而見收者，亦必篇中字句有涉閨幃」，頁 4b ，可知：徐陵未解此詩旨意。

臺灣大學學術期刊資料庫

採取時空對，因爲「日夜」累積，導致記憶中的音容逐漸模糊，而空間上的阻隔「緬邈」，形體上的分離愈來愈遠，而在形容空間上的阻隔時，使用的比況乃「若飛沈」，就使得那聯對仗銜接得非常順適，「晨風」呼應「飛」；「王鮪」呼應「沈」。相較之下，原詩突兀的缺點就暴露出來了。〈明月皎夜光〉：「南箕北有斗，牽牛不負軛」，陸機改爲「織女無機杼，大梁不架楹」，對仗工穩乃餘事，要緊的是當注意到這兩個比喻乃承上文描述「同門友」騰達後的變化：「服美改聲聽，居愉遺舊情」而來，顯然前一比喻（織女、機杼）呼應的是「服」；後一比喻（大梁㉓、楹）承接的是「居」，遠比原作緊密得多。表達同一指謂的譬喻多的是，捨彼取此，如果不能顯示必要性，即爲任意，「一字千金」要求的不正是在上下文脈中精鍊到非此不可？

第四，將略嫌凌亂的章法結構調適得工整。例如：〈行行重行行〉在會面多阻、「遊子不顧反」之間，提到居家者因憂思、逐漸絕望後的反應：「衣帶日已緩」，但在說明「相去日已遠」的原委後，再度提到心理因素引發的生理變化：「思君令人老」。讀來固然也尚稱流暢，但對照陸機的改寫，就可發現：他將與「衣帶日已緩」相應的句子「攬衣有餘帶」移置到「沈憂萃我心」之後。換言之，在重新的安排下，由外在狀況：「佇立」進入內在狀況：「想」，再深化到「憂……心」，然後折回到外，描述因心理因素引發的生理變化：「循形不盈衿」，結構嚴整多了。〈明月皎夜光〉前半俱在敘景，但前六句：「明月皎夜光，促織鳴東壁，玉衡指孟冬，衆星何歷歷，白露沾野草」，

㉓ 郝立權：《陸士衡詩注》（臺北：藝文印書館，1976），卷三〈擬明月皎夜光〉，頁 99，以「大梁不能度」訓讀，顯然以橋樑說「梁」，非是。邢昺：《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，1979），卷五〈釋宮〉：「楣謂之梁」，郭注：「門戶上橫梁」，頁 72、「杗廇謂之梁」，郭注：「屋大梁也」，頁 73。

臺灣大學學術期刊資料庫

以景觀位置而言，天——地——天——地，但又不是完整的交錯對，而且天、地景觀轉換中並不見有何必然關係，陸機則將之整理爲前四句爲天象、後三句爲地上的景觀，藉由「朗月照閑房」過渡，朗月屬天象，與上面的「招搖」、「天漢」爲同類，「閑房」爲地上的景觀，再聚焦至閑房中的一個部位：「戶庭」，經由戶庭邊鳴吟的「蟋蟀」，就與下面的「歸雁」、「寒蟬」同類。而因爲月亮本來就有居高照明人寰的作用，因此這番過渡相當自然。

至於〈今日良宴會〉，雖無章法零亂的現象，但如留心的話，就可察覺陸機以「閑夜」取代原作中的「今日」，斷非字面更動以求異，因爲結尾爲表明爲樂當及時的意思時，使用的譬擬乃「司晨鳥揚聲當及旦」㉔「晨」、「旦」與開篇的「夜」，首尾呼應。又如〈擬庭中有奇樹〉，第一句是「歡友蘭時往」，結尾一聯「感物戀所歡，采此欲貽誰」的「物」、「此」與「蘭」呼應；「所歡」、「誰」與「歡友」乃同一指涉。同樣，〈蘭若生春陽〉經由陸機的注意，將原作表示時間的詞彙「春陽」改爲表示空間位置的「朝陽」，不但使得當以「譬彼向陽翹」收尾，首尾呼應，較之原作一味以情緒宣洩，嚴整得多，而且應注意下文：「美人在雲端，天路隔無期」改爲「美人何其曠，灼灼在雲霄」，豈僅僅是「端」、「霄」一字之異？又豈僅僅是將原先同在一句中的「美人……雲端」分列入兩句？重要的是他刻意加入「灼灼」一詞。開篇說「朝陽」，是旭日東升的景象，接著說「在雲霄」「灼灼」，顯屬亭午時分，最後說「引領望天末」，可見已爲夕陽西下的局面，非但通篇具有比況的統整性、充分發揮承上啓下的功能，而且由比況美人的日頭運行變化，反襯主人翁全心嚮往，始終不變，使得情感的執著深摯充分流露，卻又全無原作「積

㉔ 「聲」不當解釋爲名聲，因爲這也是爲了呼應篇首「齊僮〈梁甫吟〉，秦娥〈張女彈〉，哀音繞棟宇，遺響入雲漢」而來。而且既然緊承上句「爲樂常苦晏」，「聲」字當然得從雙關語的角度理解：字面上是司晨的雞鳴，暗喻的是以新聲變曲代表的感官娛樂。

臺灣大學學術期刊資料庫

念發狂癡」那種粗率。這種注意首尾呼應，並使意思深邃的改動，已見諸〈擬行行重行行〉。原作結尾「努力加餐飯」被易爲「安處撫清琴」，看似不過是一爲生理上的保養，一爲心理上的排遣，但如果聯繫整首詩，開頭步步逼近，道破思念的是對方的「徽與音」，徽乃是古琴上表示聲音的標誌，結尾以「撫清琴」，比起原作一首（君）一尾（餐飯）了不相涉，不僅同類，而且意思複雜得多：以自己彈出的琴音排除掉對方琴音在自己心靈留下的縈繞陰影。又如：〈擬青青陵上柏〉描述觀光京華一段，看似不過改易字面，但陸機特別加入「俠客控絕景，都人驂玉軒」一聯㉕，並非意在鋪排，而是爲了與上文「方駕振飛轡」相呼應，經由這一呼應，就使得意思深邃得多，詩中敘述者原本「戚戚多滯念」，故「振飛轡」，「遠遊入長安」，長安中富豪幾乎每日都在忙著「遨遊放情願」，何以還在「慷慨」而「歎」？可見不論或「滯」或「放」，爲客爲主，悲哀都是人生難掩的基調。表面上在忙著追求享樂，實際底蘊乃在與時間競走，而後者正是前一表現的主因。又如〈東城高且長〉結尾「思爲雙飛鷰，銜泥巢君屋」，上文已指出意思難通，陸機將「思爲雙飛燕，銜泥巢君屋」改作「思爲河曲鳥，雙游豐水湄」，不僅使理解上的窒礙消除，而且解決了更大的問題。「燕趙多佳人」的後半文義與上文不銜接，以致過去有人懷疑原作「燕趙多佳人」以下本是另一首㉖，或因樂府演出的舊習，兩首都使用兩漢屋部韻，故拼湊在一起。而「中帶」的「中」所以在五臣本作「巾」，未必是由於形近而訛，乃或人有意改動，因爲如此一來，「馳情整巾帶」以降的主詞都可解釋爲詩中那位男性敘述者，意思即可與「燕趙多佳人」

㉕ 除了〈擬行行重行行〉、〈擬明月皎夜光〉較原作少兩句；〈擬今日良宴會〉、〈擬迢迢牽牛星〉、〈擬庭中有奇樹〉及這首較原作多兩句，陸機擬作的句數都維持與原作一致。林文月，〈陸機的擬古詩〉，《中古文學論叢》（臺北：大安出版社，1989），頁 124－5，已指出。

㉖ 如張鳳翼：《文選纂註》，《四庫全書存目叢書》（臺北：莊嚴文化事業有限公司，1997），集部第二八五册，卷六，頁 266。

臺灣大學學術期刊資料庫

以上的文義串講了。如今因爲陸機在結尾的這番改動，使得即使原作確屬拼湊，至此已不復然。河曲在華陰縣界，居西京右；豐水出自長安鄠縣南山豐谷㉗，對照上文「京洛多妖麗」，可知：按詩意，詩中主人翁於洛陽乃外鄉人，因爲決定不復「牽世務」，而赴京洛尋歡，至此，有感於異鄉「撫鳴琴」的佳人悲哀，反省到留居家鄉的妻子心境，乃「思」逆其向而行，與結褵者共「游」。

最後，陸機擬作時的某些改動有時並非因爲原作有瑕疵，而是爲了加強文學的意境。或者化實爲虛。例如：〈行行重行行〉主題當然是因爲兩下分離不得「會面」，陸機刻意以無形的「徽與音」取代具體的「面」，前者兼具歷史實存與記憶中的虛象雙重意思，豐富得多㉘。〈明月何皎皎〉整首才十句，只有首聯兩句算是敘景，陸機卻鋪衍，多出四句，首先將原作中「明月」此一實體轉移爲月「暉」此一虛體，以致原先所「攬」的實物：「衣」改爲以「之」這代名詞指謂的月光。接著的兩幅景象：「涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳」，一爲

㉗ 瀧川龜太郎：《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社， 1986 ），卷五〈秦本紀〉正義，頁 94 、《文選》卷二〈賦甲・京都上〉所收張衡〈西京賦〉，頁 37 、王先謙：《漢書補注》（臺北：藝文印書館， 1972 ），卷五七上〈司馬相如傳・上林賦〉集解引張揖，頁 1183 、《後漢書集解・續漢志》卷十九〈郡國志・司隸・右扶風〉，頁 1230 。《類聚》卷三六〈人部二十・隱逸上〉所收陸機〈應嘉賦〉：「葺宇中陵，築室河曲」，頁 645 、《樂府詩集》卷四一〈相和歌詞十六・楚調曲上〉所收陸機〈梁甫吟〉：「豐水憑川結，霜露彌天凝」，頁 606 ，的「河曲」、「豐水」爲普通名詞，此處用法與之恐有別。

㉘ 〈西北有高樓〉主要篇幅在敘述由雲端流瀉下的「絃歌聲」推想演奏者的心情，但聞其音，未見其人，這種隔閡距離造成的美感爲其高明處。擬作依然保持這點，所謂「玉容誰得顧，傾城在一彈」。既如此，從何得見知「撫琴瑟」的爲「纖手」，顯然乃出於想像，至於下聯「馥若蘭」的「芳氣」居然得以從那般高處「隨風」飄送而下，不散反「結」，更屬主觀投射。換言之，陸機此處乃反上述之道而行，轉虛爲實，但所謂的實本質上屬虛擬，形成虛、實難分，建構意象的手法甚高。

臺灣大學學術期刊資料庫

風，一爲音，與上面的光，全屬不可具體把握者，這就交織成一片似有若無的迷離意境。不論原作的「憂愁」「愁思」，或擬作的「離思」，也都是不可具體把握的，是以在陸機改動下，情、景屬於同一範疇㉙，不僅形式上的和諧性劇增，意境的美感也幽深太多。或者轉淺入深。例如：〈迢迢牽牛星〉中的女性主人翁傷心的表現是「泣涕零如雨」，陸機卻改作「雙涕如霑露」。假如陸機眞的是在講求形式層面的雅化，至多改動原句的「雨」，以協韻，因爲原句乃襲用《毛詩》卷十三之一〈小雅・谷風之什・小明〉「其毒太苦，念彼共人，涕零如雨，豈不懷歸」的成句，加一「泣」，湊成五字句而來，但重要的是在動詞，刻意選「霑」捨「零」㉚，以含蓄取代奔放，尤其要緊的是這句上承「引領望大川」而來，浩瀚銀波與默默溢出眼眶沾在臉頰上的兩滴清淚形成鮮明對比，後者看似渺小無力，反而能構成強烈的震撼力，所謂「於無聲處聽驚雷」，較諸原作，顯露的壓抑美何啻數倍？又如〈青青河畔草〉，「當窗牖」「粉粧」作態，伴隨外界春光明媚而激起的春心蕩漾躍然紙上，末句「空牀難獨守」簡直有誨淫之嫌。尤其當對照《毛詩》卷三之三〈風・衛・伯兮〉：「自伯之東，首如飛蓬，豈無膏沐，誰適爲容」，就愈見其悖乎《詩》教傳統。誠然，從它本是樂府辭、乃在酒宴尊前演出這點來說，內容人物既屬「昔爲倡家女」，夾帶色情挑逗以賣藝，正屬本色當行，並無不宜，但現在究竟是寫詩，還是寫樂府辭？陸機賦予「當軒」婦女的形象仍舊是不忘記盡婦職：

㉙ 《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》（太原：山西人民出版社， 1989 ），頁 434 ，梁蔭衆析論此詩時，觸及這點，但將篇中敘述者解爲思念丈夫的女子，則大謬。

㉚ 孔穎達：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館， 1979 ），卷四之四〈風・鄭・野有蔓草〉：「野有蔓草，零露漙兮」，頁 182 、卷十之一〈小雅・南有嘉魚之什・蓼蕭〉：「蓼彼蕭斯，零露泥泥」，頁 349 ，是眞要講出典，「零露」要比「霑露」更宜。事實上，陸機〈擬東城一何高〉：「零露彌天墜」，《文選》卷十六〈賦辛・哀傷〉所收陸機〈歎逝賦〉：「瘁零露於豐草」，頁 236 ，就如此用，可見：此處確屬刻意之舉。

臺灣大學學術期刊資料庫

「織」㉛，對於近代以來的人而言，這或許是近乎迂腐的小節。那麼就詩論詩，擬作的結尾一聯殊勝。「悲風」在「空房」中迴盪，聲響不小，否則不會打斷詩中女性主人翁的睡眠，以致「起」來，與此烈烈風聲相對的則是當事人幽幽的「歎息」，這種風中的歎息蘊含的詩意何等強？筆法又何等高？又如〈擬庭中有奇樹〉，日移（「虞淵引絕景」），時易（「四節逝若飛」），但天道好還，故日再昇、春再臨、蘭復「茂」，人卻一去「不歸」。歡友愈行愈遠，主人翁卻原地徘徊，所謂「躑躅」，暗喻著前者變心，後者戀舊，兩相映照。正因歡友已成過去式，原作與擬作雖然同有「采」／「折」及「貽」／「遺」的問題，意思截然不同：於原作中是已採；於擬作中是未採。所以未採，因爲根本已失去可贈送的對象。由於「路遠」造成的「莫致」，贈送的可能性畢竟尚存，但擬作中連這點希望也杳然，此際雖有和煦的「惠風入我懷」，也無法解釋心中無限恨，與原作相較，孰更「意悲而遠」，可不勞辭費。

三

在上述的差異對比之後，可以嘗試回答第三個問題：陸機擬作爲何會有這些差異？首先應指出：一般意義的擬古不同於仿冒，後者唯恐與原品之間有絲毫差異，足以亂眞才算最成功，而一般意義成功的擬古則需在形、神兩方面都介於像與不像之間㉜，因爲若不像，讀者根本看不出它摹寫對象的身影，固然

㉛ 梁端校注：《列女傳》（臺北：臺灣中華書局，1981），卷一〈母儀傳・魯季敬姜傳〉：「王后親織玄紞，公侯之夫人加之以紘綖，卿之內子爲大帶，命婦成祭服，列士之妻加之以朝服，自庶人以下皆衣其夫……《詩》曰：『婦無公事，休其蠶織』，言婦人以織績爲公事者也，休之非禮也」，頁 8a－b。

㉜ 孔穎達：《周易注疏》（臺北：臺灣學生書局，1967），卷八〈繫辭下〉：「象也者，像也」，頁 682，《釋文》：「衆本並云：『像，擬也』」，頁 831、郭慶藩：《校正莊子集釋》（臺北：世界書局，1971），卷一下〈齊物論〉向郭注：「希翼鸞鳳，擬規日月，此愈近彼，愈遠實」，頁 88、《文選》卷二〈賦

臺灣大學學術期刊資料庫

代表模擬的失敗；若全像，由於擬作在眞、擬難分中失去擬的身份，同樣意味著失敗。在這兩種失敗中，前者出現的比率較高，多數種因於才力不足；至於後者出現比率低，須略事說明。擬作者於擬作之前，必須先是原作讀者的身份，善會索解之後，才能轉換身份爲作者。然而不論當事人如何自認爲於原作意趣掌握得宜，閱讀乃認知行爲的一種，所有的認知都是根據當事人既有的認知、情感結構進行，並非如同影印機在複製文件，而人的認知、情感結構非自我完成的超然獨立單位，都必然有特定時空的烙印，換言之，擬作者自認爲掌握的原作意趣，儘管他不自覺，其實是從他所處時空浸染下的視角篩選，加上想像、重組後的成果，與原作意趣之間一定有些微程度的差異。更何況認知不代表認同，或者基於自身閱讀時的障礙，對於原作的表述方式不盡以爲然，或者由於自身的情感、價值系統與原作的意趣之間扞格，認爲有修正的必要，是以當事人的特質色彩都會或不自覺或自覺地摻入擬作中，縱使想要全像，也不可能。是以上述問題其實是在問：撇開不自覺的部分，陸機爲何刻意要造成那些差異[33]？

任何行爲背後都非單一動機。永寧元年（301），三王起兵討伐趙王倫，惠帝復辟，齊王冏當政。陸機因曾爲趙王倫草九錫文並禪讓詔，下獄待誅，後雖遇赦，但這次打擊造成的心理衝擊可謂甚鉅，導致他思圖在充滿危機的不確定環境中，留下可傳世的作品，在「退就散輩」[34]下迄外放平原內史期間，甚

甲・京都上〉所收張衡〈西京賦〉：「齊志無忌，擬跡田文」，頁 43，是「擬」期求與所擬者「近」似相「像」，與之「齊」一。另，可參黃汝成：《日知錄集釋》（臺北：臺灣中華書局，1984），卷二一〈詩體代降〉：「一代之文沿襲已久，不容人人皆道此語，今且千數百年矣，而猶取古人之陳言，一一而摹倣之，以是爲詩，可乎？故不似，則失其所以爲詩；似，則失其所以爲我也，李、杜之詩所以獨高於唐人者，以其未嘗不似而未嘗似也。知此者，可與言詩也已矣」，頁 18b。

[33] 從上文的對比中，已充分顯示陸機在改良原作。既然如此，一般認爲模擬屬於創作初階，目的在學習，對陸機〈擬古〉而言，就不適用了。

[34] 《文選》卷三七〈表上〉所收陸機〈謝平原內史表〉，頁 535。

臺灣大學學術期刊資料庫

至領軍南征途中，整理、削刊、修訂舊稿，補撰應作尚未作的新篇。因而與乃弟陸雲往返商榷諸作，以期見世時，能達到完美的境地。這些商榷文義的文字記錄，只留下陸雲這方面的材料，即陸雲集中的〈與兄平原書〉㉟。從這些書信中，一方面可清楚看見：陸機好勝的個性，舉凡近古的文豪，如蔡邕、王粲，當代的名家，如成公綏、張華，都是他一較高下的對象；另方面卻呈現了一個蹊蹺現象：陸雲慫恿陸機作〈九□〉，免得讓〈九歌〉獨步千古，又埋怨陸機不聽他的勸作京都大賦，讓別人捷足先登，贏得聲譽，更爲陸機煩惱像〈答客難〉一類作品後半辯解的部分不易勝過㊱，然而陸機並未採納他的建議，染指這些文類、主題，以與前賢爭勝。上述乃現象，接著就得面對該如何解釋這些現象的問題了。任何解釋只要能不悖乎已確定的現象，都可備一說，唯有深廣度之別。竊以爲：陸機或許看出這些文類的高峰期已過，自己即使卯足全力寫這題材，也無法逾越、取代已有的典範，所謂「不能加也」㊲，不過是替這些文類國度中另添一佳作成員罷了。既然如此，心力就當花在刀口上，在尚未飽和、猶有突破空間的方面著力。簡言之，陸機要在篇章上爲後世樹立典範。〈擬古〉極可能就是其中的一環節。樂府辭中主人翁的身份不少，但陸機刻意挑選的那批由樂府辭轉化而來的古詩，主人翁身份不外逐臣、遊子、寒士、棄婦，與當時中上層操翰者及周邊熟悉人士的身份較近；題材大多不出傷別、感時、懷舊，這些都是千古不滅、極易喚得共鳴的主題，在這方面著力，一旦成功，影響力不待卜即可知。五言詩在當時尚在起步階段，雖然以往的陰影未褪，以那些被擬古詩代表的初期成果已相當傑出，然而一位眞正高明的文

㉟ 詳參拙作：〈陸雲〈與兄平原書〉臆次編說〉，《燕京學報》新 9 期（ 2000 年 12 月），頁 193－218 。

㊱ 黃葵點校：《陸雲集》（ 北京：中華書局， 1988 ），卷八〈書〉所收〈與兄平原書〉，頁 129 、 141 、 142 。

㊲ 吳士鑑、劉承幹：《晉書斠注》（ 臺北：藝文印書館， 1972 ），卷九二〈文苑列傳・左思傳〉，頁 1554 。

臺灣大學學術期刊資料庫

學家不只要回顧，更要能具未來的眼光，〈行行重行行〉等再怎麼相對地傑出，衡以「詩」的定義，猶有憾，從這角度來說，陸機是在追索「什麼才叫做詩，而且是好詩」的問題意識下，以實際作品提供典範。加以包括〈古詩十九首〉在內的那批作品當時並未取得像後世那般尊崇的地位，雖然建安已降許多詩作與之頗相類，但那只意味著寫五言詩的矩矱還未建立，大多數詩人尚未擺脫以往撰寫樂府辭的格套，以至才出現那些共象或說通病，並非在刻意取法它們。因此，不能將陸機的這番擬作稱之爲重塑典範。尤其，當注意到《文選》卷十七〈賦壬・論文〉所收陸機〈文賦〉曾明白表示：

> 思風發於胸臆，言泉流於脣齒，紛威蕤以駁遝，唯毫素之所擬。
>
> 必所擬之不殊，乃闇合乎曩篇，雖杼軸於予懷，怵佗人之我先。

可見：陸機所說的「擬」正是要能「殊」，不「合乎曩篇」，而且所說的「擬」不是擬「曩篇」。因爲他認爲眞正的創作乃是於道體的某個面向實有所見後，以文學性文字將之形象化，所謂「擬諸其形容，象其物宜」[38]的活動。實有所見的啓發途徑之一可能是「詠世德之駿烈，誦先人之清芬，遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬」[39]，但那些「先士之盛藻」頗爲類似希臘正教崇拜儀式、靈修過程中使用的聖像（icon）。聖像本質上是物質，看重聖像所以並非崇拜偶像，因爲眞正崇拜的對象是造物質的上帝，只是由於上帝乃超越體，身爲經驗存在的人既不易直接認識，在苦思、默禱過程中也易分神，所以利用它們作爲集中意志並指點認識上帝及其作爲的媒介。因此，就陸機〈擬古詩〉那次活動而言，他既非以述爲作，更非在模擬〈古詩〉，在亦步亦趨中追求形、神俱似，乃是創作本身，將自己所見文學實體的某面向以「毫素」擬象出來。那些〈古詩〉在實有所見過程中雖有啓發之功，但由此所得與他個人至終戛戛所見

㊳ 《周易注疏》，卷七〈繫辭上〉，頁 643－4。

㊴ 詳參拙作：〈〈文賦〉通釋〉，將刊於《清華學報》新 33 卷 2 期（2004 年 9 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

並非一致，如同從蘋果墜地想到地心吸引力的存在，由此追索重量與質量的問題，得到重力加速度的原理，因此陸機〈擬古〉不像〈古詩〉是必然且應然的。可是另一方面，既是對同一至終實體的觀解，雖然見仁見智，兩下所見總不免有某種近似性，以致擬作會有些地方像原作，也是必然且應然的。

撇開蘊含的價值判斷部分，謝榛所說：

> 〈古詩十九首〉平平道出，且無用工字面，若秀才對朋友說家常話，略不作意……及登甲科，學說官話，便作腔子，昂然非復在家之時……官話使力；家常話省力，官話勉然；家常話自然㊵。

頗能道中某些肯綮。陸機〈擬古〉與所擬十二首的基本分野正在語言以及操作語言的心態上，是「自然」說「家常話」，還是「作腔子」說「官話」。就歌辭來說，當然得用家常話，否則會造成聽覺欣賞上的障礙，但作爲目閱對象，就出現可以講求修飾雕琢的空間。但可以講求修飾雕琢是一回事，是否應該修飾雕琢呢？而這就涉及「什麼叫做詩，而且是好詩」此一根本問題。莫非不論多俚俗，只要押韻、有濃厚感染力就可稱之爲詩？還是詩乃一種精鍊語言精心組成以表達精闢意趣的文字藝術？「心生而言立，言立而文明」㊶，單從字面理解，這形同說文章是心聲、口語的直接記錄，所謂我手寫我口。如果是這樣，想到哪，寫到哪，不需講求章法結構。《詩品》上〈晉平原相陸機〉條對他的作品有微詞：

> 尚規矩，不貴綺錯，有傷直致之奇。

正因鍾嶸秉持的乃是「觀古今勝語」「皆由直尋」這種標準。劉楨「仗氣」，任由奔放的感情、跳動的思緒，順著時代、個人的表述習慣作詩，當然「氣過

㊵ 謝榛：《四溟詩話》，《百部叢書集成初編・海仙館叢書》（臺北：藝文印書館，1966），卷三，頁 2a－b。

㊶ 范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1970），卷一〈原道〉，頁 1a。

臺灣大學學術期刊資料庫

其文，雕潤恨少」，則陸機詩「氣少於公幹」㊷，乃必然的評語。《世說新語》中卷〈賞譽〉條 39 記述北人對他的印象是：

長七尺餘，聲作鐘聲，言多慷慨。

足見按照魏、晉才性品鑒，陸機稟賦正是尚氣雄健一流。等到他寫詩時，居然不「慷慨以任氣，磊落以使才，造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能」㊸，非不能也，是不爲也，因詩不同於「言」。陸機是說過：作詩當順著情緒的特質若斷若續，起伏低昂，在表述時，要能令讀者覺得低迴婉轉，所謂「詩緣情以綺靡」㊹，但低迴婉轉與章法結構兩項要求並無互斥之處。事實上，正因有恰當的後者，才能出現成功的前者。何況，陸機這句名言是在比較、凸顯各種文類的特質此一脈絡下所說的，詩既然不過是文學中的一種子類，作詩也就經常會遭逢撰寫文學作品「或辭害而理比，或言順而義妨」的普遍問題，焉能不遵守「辭條與文律」，不僅「會意也尚巧」，以「其窮形而盡相」，並且爲臻完美，需要「考殿最於錙銖，定去留於毫芒」㊺？

從詩史來說，自《詩經》以至〈古詩十九首〉出現前夕的樂府辭，可說是準詩階段。就這階段而言，〈古詩十九首〉去〈風〉的精神已遠；就後來詩的發展說，又可說是濫觴者，「風餘」兼「詩母」實屬絕佳斷案㊻。王士禎以

㊷ 以上引文並見《詩品》，上〈魏文學劉楨〉條，頁 110 。

㊸ 《文心雕龍注》，卷二〈明詩〉，頁 2a 。

㊹ 詳參拙作：〈「綺錯」「綺靡」解〉，《清華學報》新 25 卷 1 期（ 1995 年 3 月），頁 37 – 47 。

㊺ 以上引文俱見《文選》卷十七〈賦壬・論文〉所收陸機〈文賦〉，頁 246 – 7 。

㊻ 陸時雍：《古詩鏡》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1972 ），一四一一册，卷二〈漢第二・古詩十九首〉，頁 31 。陸氏在〈總論〉，頁 4 ，根據詩之六義，認爲：將《詩經》代表的第一階段的詩與〈十九首〉代表的第二階段的詩相較，前者境界高、美，因爲〈十九首〉多採賦此一表現手法，「故其情可陳而其事可舉也。虛者實之，紆者直之，而感寤之意微，而陳肆之用廣矣」，有別於《詩經》以風這種表現手法爲大宗，「微而能通，婉而可諷者」。

臺灣大學學術期刊資料庫

「天衣無縫」爲譬，推崇〈古詩十九首〉，鄙視「後之作者顧求之鍼縷襞績之間，非愚則妄」[47]。表面上看，似乎將接受美學與創作論兩種議題混爲一談，但人如何欣賞密切影響到如何創作，是以若不泥於皮相，王說與上述陸說大體一致，他等於在以《莊子》卷三下〈應帝王〉的混沌喻象說明〈古詩十九首〉在以後詩史中的地位，只是王氏的好惡成分較陸時雍多得多，認爲〈古詩十九首〉的讀者及此後的作者鑿破混沌，導致詩道淪亡。這背後的價值尺度顯然依循的是先秦道家的觀點，以原生、自然爲上乘，次生、有爲代表墮落[48]。但這種二分法的個中病痛，魏、晉某些心思剔透的人已看出，新《莊》學的興起，相當成分意在打破這種論式，藉由時變，指出眞正的無爲不是原始主義的代名詞，順時有爲不但依然無爲，而且正是無爲[49]。有人認爲〈古詩十九首〉也不是沒有修飾雕琢，只是高明在用力而不顯力，似陸機就顯出斧鑿痕跡來了。這是遁詞。眞要能看出陸機〈擬古〉的斧鑿痕跡，縱不爲之傾倒，也不會詆爲「呆板」、「均無足觀」[50]，明、清已降對這批作品的貶抑正顯示：陸機用力而不顯力！其實，這種說詞更根本的病痛在於仍不脫上述論式基盤。因爲可追問：爲何顯出力來即落下乘，非要無能名焉始得爲上乘？不仍舊泥於應返無象無聲、既希且微的混沌此一思考框架中？

這也涉及另一相關的重要課題。模擬原作者的感情當然屬於模擬的要務之一。字面可變動，也非要變動，否則，豈不成了抄詩？然而全詩的情感主調不能

---

[47] 王士禎：《古今詩選》（臺北：廣文書局，1982），〈五言詩凡例〉，頁 1a。

[48] 《文選》卷十八〈賦壬・音樂下〉所收成公綏〈嘯賦〉：「良自然之至音，非絲竹之所擬」，頁 268、卷四七〈贊〉所收袁宏〈三國名臣序贊〉：「公琰殖根，不忘中正，豈曰摸擬，實在雅性」，頁 686，以「自然」、天「性（生）」對「模擬」，而以前者爲上，即屬二分論式。

[49] 馮友蘭：《中國哲學史（增訂本）》（臺北：臺灣商務印書館，1994），第二篇，第六章，頁 641－5。

[50] 李重華：《貞一齋詩說》、黃子雲：《野鴻詩的》，《叢書集成續編・昭代叢書》（上海：上海書店，1994），第一五七册，頁 102，118。

臺灣大學學術期刊資料庫

改易，否則，模擬就實不符名了。首先必須指出：一位作者所以模擬某篇在他之前的作品，可能是出自心有戚戚焉，認爲該首作品頗能道出心中塊壘，只是乂覺得未盡搔著癢處，因此親自下場撰寫，不過由於對原作大部分都能印可，僅藉由更換表述，將原本似有憾處補足。這種情形與誦念既有作品或集前人成句以抒懷，不過是五十步與百步之別而已。這種心態下的擬古詩當然蘊含著擬作者深刻的感情。但有時擬作者對原作最初主要僅出於欣賞，欣賞原作者以那種方式呈現那種情調、觀點，讓他這位讀者感動不已。接著或出於一較勝負，或出於更深切享受那份情調，於是化爲原作者或原作中的敘述者，以擬作的方式重現那種情調、觀點，這樣的擬作中並非沒有感情，但其間的感情是否因此就不眞？由於不眞，因此也就不佳？以往絕大多數文學批評家對此都持肯定的看法。這種看法的背後預設仍不脫上述思考模式：眞摯必須是第一度的眞摯。要揭露這種看法欠妥，可從藝術表演著手。劇本中的人物可能是編劇者自身的投射，也可能是他對周邊人物深刻觀察後的重塑，按理來說，編劇者對劇情及劇中人物都應有濃厚的感情。除非編劇者自己下場，從幕後走到幕前，照常情而言，都應交付適當的演員演出。演員並非編劇者，演員於所扮演的劇中人物或許背景、經歷有相當重合、類似之處，但也可能全然陌生，甚至相反，但他的責任是脫離自身，融入劇中人物，將所扮演的劇中人物的感情、特色展示出來。事實上，一位高明並被稱許的演員乃在他的演技能將所扮演的劇中人物活靈活現地呈現在觀衆面前，讓觀衆產生他乃劇中人物具體化身的錯覺，而且應該演什麼像什麼，而非演不同劇本中的人物，卻始終一種面貌、風格。事實上，如果一位演員只能表演與自己有大體相近或一樣經歷的劇中人物，該演員的表演範圍相當窄，而且這種演出談不上是演出，也無演技可言，因爲他不過是在舞台、攝影機前重現自己，而非他者。由此可見：演員與扮演的劇中人物背景、經歷一無交集，才是眞正、高難度的表演。我們不認爲該演員揣摩編劇及劇中人物的感情，能入木三分是缺點，或者因爲非第一度眞摯，而貶斥他的表演，反而推崇他的演技卓絕。擬古作者正像一位

臺灣大學學術期刊資料庫

演員。因與原作作者心有戚戚焉的擬古其實並非上乘，不過是披著不同時空中的外衣，呈現自身；僅因居於欣賞原作，揣摩原作者及其作品敘事者的心靈而擬作，又能作得極爲高明，這才值得稱許。眞正的演員都是因劇而造情，此情造得不但感動自己，讓自己在表演之際暫時失去自我，而且能感動觀衆，如果這種情形不被視爲病痛，則爲文而造情又有何可非議之處？作家擬古正像一位名角在觀衆席欣賞某齣骨子老戲後，親自走上舞台演出自己的新編本。如果劇本的撰寫是創作，演員成功的演出是第二度創作，因而形成人物／演員的異同離合，乃論藝術的通識，則成功的擬古一方面逼似原作，一方面又挾帶著擬作者的風格，不正契合藝術的精髓？

沈德潛認爲：

> 士衡以名將之後，破國亡家，稱情而言，必多哀怨，乃詞旨敷淺，但工塗澤，復何貴乎[51]？

言下之意，包括〈擬古〉在內的陸機詩作「不能流露性情」[52]。近年學者在論及陸機〈擬古〉時，開始會強調其中不少是陸機自己境遇心情的表述，所謂「擬，比也，比古志以明今情」[53]。按：〈擬古〉十二首中，〈擬行行重行行〉因有「沈憂萃我心」，可知是以女性聲口抒懷；〈擬迢迢牽牛星〉、〈擬青青河畔草〉、〈擬蘭若生春陽〉雖採全照觀點，但至少是站在女性角度書寫，與他〈爲陸思遠妻作〉、〈爲顧彥先贈婦〉[54]之二、〈爲周夫人贈

---

[51] 沈德潛：《古詩源》（北京：中華書局，1998），卷七〈晉詩・陸機〉，頁156。

[52] 《野鴻詩的》，頁118。

[53] 《增補六臣註文選》（臺北：華正書局，1979），卷三十〈詩庚・雜擬上〉所收陸機〈擬古詩〉作者名下劉良注，頁572。

[54] 《文選》卷二四〈詩丙・贈答二〉所收陸機〈爲顧彥先贈婦〉二首善注：「《集》云：爲全彥先作，今云顧彥先，誤也。且此上篇贈婦，下篇答，而俱云贈婦，又誤也」，頁356。詳參曹道衡：〈試論陸機陸雲的《爲顧彥先贈婦》〉，《中古文學史論文集續編》（臺北：文津出版社，1994），頁65－6。

臺灣大學學術期刊資料庫

車騎〉[55]同類[56]。視爲出諸狎戲心態下的作品，固然值得商榷，但要無視性別差異，將它們當成陸機本身境遇心情的表述，也缺乏說服力，至於套用兩漢已降《詩經》、《楚辭》學的詮釋模式，說成在以男女關係比配君臣，恐怕更屬外道。然則是否可將這些作品視爲陸機自我反省的一種方式，抽身想像自己家中妻子的感受，如同經由他人的眼睛檢視自我？這種解釋法固然有些非常可怪之嫌，倒並非不可能。至於其他各篇，要反駁那種解讀，從理論並實際上來講，都頗不容易。因爲一位作家開始寫作時，意識層面固然可能只是爲了與前賢一較長短，但寫作的一大特性，就在它有某種程度的自主性，在寫作過程中，作品的發展不復全由作家操控，作家反而會被作品本身的脈絡左右，朝原先未擬定、想像到的方向發展。以作品中蘊含的感受而言，上文已指出：擬作者身兼讀者與作者雙重身份，讀的時候固然會摻入自己的感情，縱使在模擬過程中，作家個人感觸也會無形摻入，形成人、我雙寫[57]，同情共感。是以〈悠悠行邁遠〉等究竟是否是陸機在藉由擬古仿人，

[55] 對照《文選》卷二四〈詩丙・贈答二〉所收陸機〈贈從兄車騎〉善注：「《集》云：陸士光」，頁 355 ，可知此處的車騎應當也是字士光的陸曄。據《晉書斠注》卷七〈成帝紀〉，頁 141 、卷七七〈陸曄傳〉，頁 1336 ，可知：曄卒於咸和九年（334），車騎大將軍乃追贈榮銜，卒於大安二年（303）的陸機根本不得見知。中朝時，陸曄並未任官。南朝當時流傳的陸機《集》出自後人編撰，題篇有誤，不足爲異。

[56] 兩下的差別只在詩作中敘述者與其對象有無主名。其實，即使有主名，也是作者應演出或寫作需要強派的。以往〈白頭吟〉、〈良時不再至〉、〈骨肉緣枝葉〉、〈團扇〉等分別繫於卓文君、李陵、蘇武、班婕妤等人名下，固屬不當，後人斤斤於駁辨眞僞，一樣問題失焦。樂府辭乃有市場需求的講唱藝術，自不免有時借用或說附會衆所熟悉的故事、傳說爲背景，譜曲撰辭，以便更易動人。換言之，乃是根據假想卓、李在他們的境遇下會有何等心情言詞表露，乃另一種意義下的擬古、代言。陸機這三篇代作與〈白頭吟〉等的差別，只在擷用的乃當代周邊人物。

[57] 以陸機〈擬古〉來說，情況更複雜，因爲所擬的那些古詩作者、修改者經常並非就是作品中的敘述者，就像原作者、編劇者並非就是劇中人物。尤有進者，以思婦爲主題的那些古詩來說，其中的女性形象、情感與歷史現實間有相當距

臺灣大學學術期刊資料庫

抒今敘己，以致隱含著當時的現實、自我身影，恐怕乃一無解的懸案。不過，本文強調的是：上述解讀恐怕主要是試圖藉由強調〈擬古〉作者的情感面，來肯定它的價值，看似新途，實際仍不脫前文所說的傳統論式，唯恐詩中沒有作者的原生感情，只是因模擬原作，效顰似地嗟老傷別，其意雖在尊陸，實際卻落於第二義。所以是第二義，除了上文已經辨明的部分，也因爲這種論式無形令作品成爲作家的附件，作品本身並非一獨立自足的單位。不論作者有無眞摯的感受，要緊的是單就作品論作品，作品本身能否令讀者覺得感動。就如同看戲時，觀衆介意的是戲劇本身能否令他們盪氣迴腸，何嘗過問編劇者究竟有多少原生眞摯的感情投注在內？從詩的發展史來說，這種重心轉移的情況似乎應該意味著進步，而非墮落。

兩漢時期向來視樂府曲爲俗樂，俗樂，流行音樂也，其眞恉乃是說這門講唱藝術必須顧及市場需求。大衆口味以悲爲尚，此所以孤兒、棄婦、戍邊士卒、落拓文人等爲主人翁的抒情作品爲樂府辭大宗，將之解釋爲來自下層社會、反映民間疾苦，可謂指鹿爲馬。將其間的情節以及表現的挫折、哀傷、思念、憤慨全數視爲樂府辭作者的切身經歷、心境，更屬荒唐。如果要失戀、離婚了，才能寫出有關失戀、離婚主題的作品，一位專業作詞家一生就不知道能譜幾首歌曲、寫幾首歌詞。而一位男性作家要寫歡場女子的辛酸無奈，莫非還得動變性手術，然後涉足風塵，方能落墨？藝術，尤其是文學，最要緊的一項素質就在能經由想像，體貼入微，超越個人有限的生活經歷。更何況作曲作辭者與演出者經常並非同一人，經歷也極可能有別，試想他們是如何演唱那些樂府辭，而能在競爭激烈的市場上贏得口采、賺取纏頭？依仗的不正是融入作品

離，乃是作者根據社會規範、群體好尚想像塑造出來的。陸機擬古時，實際是在透過自己的認知、情感結構，揣摩原作作者及修改者揣摩的那個敘述者，以致擬作中的「我」乃是敘述者、原作者、擬作者加上特定時空群體建構修正後的模型的共同組合，四位一體，極難截然區分。

臺灣大學學術期刊資料庫

人物、揣摩扮演對象心情的技術？境遇再順利、心情再好，演苦戲時，照樣能如喪考妣，痛不欲生；雖是男性藝人，反串女性人物時，卻能在舉手投足、聲口措辭上令聽眾、觀眾雌雄莫辨。誠明乎此，就可知：陸機〈擬古〉其中的感情如果並非原生，乃是因作品需要而揣摩次生的，不但未悖乎所謂的古詩傳統，事實恰相反，正是善繼前賢。

陸機〈擬古〉的駢句確實比原作多，至於用典[58]，則未必然：

王鮪懷河岫，晨風思北林（〈擬行行重行行〉）	《文選》卷三〈賦乙・京都中〉所收張衡〈東京賦〉、《毛詩》卷六之四〈風・秦・晨風〉
哀音繞棟宇，遺響入雲漢	《列子》卷五〈湯問〉
羽觴不可算（〈擬今日良宴會〉）	《儀禮》卷十〈鄉飲酒禮〉
采采不盈掬，悠悠懷所歡（〈擬步江采芙蓉〉）	《毛詩》卷十五之二〈小雅・魚藻之什・采綠〉、卷一之二〈風・周南・卷耳〉
嘉樹生朝陽，凝霜封其條……歲寒終不彫（〈擬蘭若生春陽〉）	《毛詩》卷十七之四〈大雅・生民之什・卷阿〉、《論語》卷五〈子罕〉
人生當幾何，譬彼濁水澠（〈擬青青陵上柏〉）	《孟子》卷四〈離婁下〉
飛閣纓虹帶、高門羅北闕（〈擬青青陵上柏〉）	《文選》卷二〈賦甲・京都上〉所收張衡〈西京賦〉
三閭結飛轡，大耋嗟落暉（〈擬東城一何高〉）	《楚辭》卷一〈離騷〉、《周易》卷三〈離〉
一唱萬夫歎，再唱梁塵飛（〈擬東城一何高〉）	陸機〈擬古〉善注引《七略》
玉容誰得顧，傾城在一彈（〈擬西北有高樓〉）	《漢書》卷九七上〈外戚列傳・孝武李夫人傳〉
芳草久已茂，佳人竟不歸（〈擬庭中有奇樹〉）	《楚辭》卷十二〈招隱士〉

[58] 以用韻來說，所擬的古詩，除了〈行行重行行〉前用兩漢支部平聲、後換用兩漢元部上聲；〈青青河畔草〉的「婦」爲兩漢之部上聲，爲幽、之合韻，其餘都是一韻到底。〈擬今日良宴會〉的「賤」爲兩晉先部去聲、〈擬青青陵上柏〉的「軒」以及〈擬西北有高樓〉的「閑」爲兩晉先部平聲，三首均屬寒、先合韻；〈擬東城一何高〉的「嵬」、「頹」以及〈擬庭中有奇樹〉的「懷」爲兩晉皆部平聲，兩首均屬脂、皆合韻，其餘則一韻到底。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、七兩條取代的「胡馬依北風，越鳥巢南枝」、「〈晨風〉懷苦心，〈蟋蟀〉傷局促」原本就在用典，餘者雖脫源自故籍舊文[59]，但詞面上一無難解以致須賴訓釋之處。從用典的角度來說，可謂用典不露痕跡，進入化境[60]；但從實際狀況來說，這些有更早出處的表述早已成爲「家常話」，談不上是在用典。這就如同〈行行重行行〉的「道路阻且長」、〈迢迢牽牛星〉的「泣涕零如雨」確實是襲用《毛詩》卷六之四〈風・秦・蒹葭〉「道阻且長」、卷二之一〈風・邶・燕燕〉「泣涕如雨」，再湊上一字，構成五言句而來，但《詩經》在當時乃童蒙基礎教本，其中的句子早已默化爲支援意識（subsidiary awareness）[61]中的成分，作者或修改者使用時，可能根本沒意識到它們其來有自。是以若說〈擬今日良宴會〉的「人生無幾何」、〈擬青青河畔草〉的「空房來悲風」、〈擬明月皎夜光〉的「翰飛戾高冥」是分別在使用《文選》卷二七〈詩戊・樂府上〉所收曹操〈短歌行〉「人生幾何」、卷十三〈賦庚・物色〉所收宋玉〈風賦〉「空穴來風」、《毛詩》卷十二之三〈小雅・節南山之什・小宛〉「翰飛戾天」，好似前人沒這樣的句子，後人就想不出來可以這樣寫，恐有些厚誣古人。

然則是否可將陸機〈擬古〉修飾的情形稱爲雅化或文士化呢？〈古詩十九

---

[59] 《文選》卷一〈賦甲・京都上〉所收班固〈兩都賦・序〉善注：「諸引文證，皆舉先以明後，以示作者必有所祖述也，他皆類此」、「文雖出彼，而意微殊，不可以文害意，他皆類此」、「諸釋義或引後以明前，示臣之任不敢專，他皆類此」，頁21－2，是以若將其間有「江離」、「崔嵬」、「昊天」、「西山」這類詞彙的句子當成用典，可謂全然昧於用典與成詞之別。

[60] 陸機〈擬庭中有奇樹〉倒可能眞的是用典入化境。首句所以不按往常用「所歡」，而用「歡友」，又將原作中「奇樹」之「華」改爲「蘭」，很可能是受到〈涉江采芙蓉〉：「同心而離居，憂傷以終老」的啓迪，聯想到《周易注疏》，卷七〈繫辭上〉：「君子之道，或出或處，或默或語，二人同心，其利斷金，同心之言，其臭如蘭」的成語，頁615。

[61] 詳參 **Michael Polanyi**, *Personal Knowledge* (Chicago: The University of Chicago Press, 1962), Part One, pp. 55－7; Part Two, pp. 87－95.

臺灣大學學術期刊資料庫

首〉還是樂府辭的時候，作者身份究竟是樂工或文士，固不得而詳，但如果我們接受這批詩業經潤色，方以今貌見世，潤色者恐屬文士，則文士化的說法就已經不盡允當。更值得商榷的是這種論斷的基礎點：將樂府辭與五言詩視爲同一性質範疇內兩階段的成果。一爲聽覺藝術，一爲視覺藝術，藝術要求本來就不一致。洗車時穿恤衫、短褲，並不代表當事者平易近人，同一人到晚上參加正式宴會時，穿上燕尾服，也不代表揚棄了勞工階級生活模式，瞬間變文明了。純屬不同場合本應有不同穿著。竊以爲：在充分理解自《詩經》至〈古詩十九首〉出現前夕的樂府辭都只能算是準詩，〈古詩十九首〉算是自樂府辭轉化而來的胚胎型成果，針對陸機〈擬古〉較適當的描述應是詩化了。

結　　語

東晉人早已指出陸機作品「深」，劉勰並不怎麼欣賞他[62]，卻也不得不承認「士衡沈密」。不論「深」「沈」或細「密」，都非止於表現上，也是思想、情感上的，以致作品的「寶」貴處，非得細細「披」「簡」[63]，才能發現。以〈擬古〉來說，欣賞它們，心靈必須與作者同步，以縝密的理路思緒逐

---

[62] 《文心雕龍注》卷二〈頌讚〉：「陸機積篇，惟〈功臣〉最顯，其褒貶雜居，固末代之訛體」，頁 62a 、卷三〈哀弔〉：「陸機之〈弔魏武〉，序巧而文繁」，頁 32a 、卷四〈論說〉：「陸機〈辨亡〉效〈過秦〉而不及」，頁 29b 、「自非譎敵，則唯忠與信……此說之本也，而陸氏直稱『說煒曄以譎誑』，何哉」，頁 30b 、卷五〈議對〉：「陸機〈斷議〉亦有鋒穎，而腴辭弗翦，頗累文骨」，頁 30a 、卷八〈事類〉：「陸機〈園葵詩〉……若譬葛爲葵，則引事爲謬；若謂庇勝衛，則改事失眞，斯又不精之患」，頁 10a 、卷九〈總術〉：「陸氏〈文賦〉號爲曲盡，然汎論纖悉，而實體未該」，頁 12a 、卷十〈序志〉：「陸〈賦〉巧而碎亂」，頁 21b 。

[63] 以上引文分見楊勇：《世說新語校箋》（臺北：明倫出版社， 1971 ），上卷〈文學第四〉，條 84 ，頁 204 、 89 ，頁 207 、《文心雕龍注》卷八〈事類〉，頁 10b 。並參《詩品》，上〈晉黃門郎潘岳〉條，頁 140－1 。

臺灣大學學術期刊資料庫

步剝剔[64]，等到果仁出現後，又要能擺脫閱讀詩習慣的期盼、接受模式，體會那種深沈、壓抑的情感悸動，幽微、脫俗的文學意趣。如果按照傳統的喻象批評方式，陸機〈擬古〉不是冰中包火，而是冰中沈埋著一縷迴盪在冥淵中的遠古歎息，不像〈古詩十九首〉能以整體直觀印象即刻贏得讀者的好感與認同，所謂「怊悵切情」，「驚心動魄」，但這不是作者以至於作品本身的問題。《文心雕龍》卷十〈知音〉曾指出：

> 知多偏好，人莫圓該……會己則嗟諷，異我則沮棄，各執一隅之解，欲擬萬端之變，所謂東向而望，不見西牆也。

其實陸機早已自覺：「雖濬發於巧心，或受畎於拙目」，但「蒙塵於叩缶」[65]的情況畢竟還是逃不掉。誠然，什麼才叫做詩，而且是好詩，看法會因時因人而異，但難道就不會有、不該有某種程度上的交集嗎？因此，也就不能不敬佩鍾嶸、蕭統，儘管他們也有個人的好惡，受到時代偏尚的浸染，但仍能保持相當的客觀心態以及既寬廣又細緻的欣賞品味，一方面能從接受美學的角度，認爲〈古詩十九首〉與陸機〈擬古〉各自擅場，代表不同的美學意境，另方面能從詩學發展史的角度，洞察後者的重要、傑出性。

---

[64] 我們不能因此論斷陸機在以學問作詩，功力有餘，才氣不足，因爲這將無法解釋何以鍾嶸會同意張華對陸機「大才」的讚嘆，連劉勰也承認「士衡才優」。詳參《詩品》，上〈晉平原相陸機〉條，頁 132 、《文心雕龍注》卷七〈鎔裁〉，頁 5a 。《晉書斠注》卷五四〈陸機傳〉：「少有異才」，頁 999 ，蓋本諸盧弼：《三國志集解》（臺北：藝文印書館， 1972 ），卷五七〈虞翻傳〉裴注引《會稽典錄》：「（翻子）忠……好識人物，造吳郡陸機於童齔之年」，頁 1087 。陸機當時縱使非以詩才見賞，也足見自幼已顯示器識格局秀出，非待後天陶鑄。而人的情感結構與認知結構密切相關，詳參 **Lawrence Kohlberg** , *The Philosophy of Moral Development: Moral Stages and the Idea of Justice* (San Francisco: Harper & Row, 1981), pp 409 – 12 ，是以更不宜按照世俗感性、理性粗率二分的謬見，指稱陸機在以理性作詩。

[65] 同註[45]，頁 248 。

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄：陸機〈擬古〉與所擬古詩十二首原文

擬行行重行行

悠悠行邁遠，戚戚憂思深，此思亦何思，思君徽與音，音徽日夜離，緬邈若飛沈。
（行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯，道路阻且長，會面安可知？）
王鮪懷河岫，晨風思北林，遊子眇天末，還期不可尋。驚翮赛反信，歸雲難寄音，
（胡馬依北風，越鳥朝南枝，相去日已遠，衣帶日已緩，浮雲蔽白日，遊子不顧反，）
佇立想萬里，沈憂萃我心，攬衣有餘帶，循形不盈衿，去去遺情累，安處撫清琴。
（思君令人老，歲月忽已晚，弃捐勿復道，努力加餐飯。）

擬今日良宴會

閑夜命歡友，置酒迎風館，齊僮梁甫吟，秦娥張女彈，哀音繞棟宇，遺響入雲漢。
（今日良宴會，歡樂難具陳，談笑奮逸響，新聲妙入神，令德唱高言，識曲聽其眞，）
四坐咸同志，羽觴不可算，高談一何綺，蔚若朝霞爛。人生無幾何，爲樂常苦晏。
（齊心同所願，含意俱未申，人生寄一世，奄忽若飄塵，何不策高足，先據要路津，）
譬彼伺晨鳥，揚聲當及旦，曷爲恆憂苦，守此貧與賤。
（無爲守窮賤，轗軻長苦辛？）

擬迢迢牽牛星

昭昭清漢暉，粲粲光天步，牽牛西北迴，織女東南顧，華容一何冶，揮手如振素，
（迢迢牽牛星，皎皎河漢女，纖纖擢素手，札札弄機杼，終日不成章，泣涕零如雨，）
怨彼河無梁，悲此年歲暮，跂彼無良緣，睆焉不得度，引領望大川，雙涕如沾露。
（河漢清且淺，相去復幾許，盈盈一水間，脈脈不得語。）

臺灣大學學術期刊資料庫

擬涉江采芙蓉

上山采瓊蘂，穹谷饒芳蘭，采采不盈掬，悠悠懷所歡，故鄉一何曠，山川阻且難，
（涉江采芙蓉，蘭澤多芳草，采之欲遺誰，所思在遠道，還顧望舊鄉，長路漫浩浩，）
沈思鍾萬里，躑躅獨吟歎。
（同心而離居，憂傷以終老。）

擬青青河畔草

靡靡江蘺草，熠耀生河側，皎皎彼姝女，阿那當軒織，粲粲妖容姿，灼灼美顏色，
（青青河畔草，鬱鬱園中柳，盈盈樓上女，皎皎當窗牖，娥娥紅粉粧，纖纖出素手，）
良人游不歸，偏棲獨隻翼，空房來悲風，中夜起歎息。
（昔為倡家女，今為蕩子婦，蕩子行不歸，空牀難獨守。）

擬明月何皎皎

安寢北堂上，明月入我牖，照之有餘暉，攬之不盈手，涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳，
（明月何皎皎，照我羅床幃，憂愁不能寐，攬衣起徘徊，客行雖云樂，不如早旋歸，）
踟躕感節物，我行永已久，游宦會無成，離思難常守。
（出戶獨彷徨，愁思當告誰，引領還入房，淚下沾裳衣。）

擬蘭若生春陽

嘉樹生朝陽，凝霜封其條，執心守時信，歲寒終不彫。美人何其曠，灼灼在雲霄，
（蘭若生春陽，涉冬猶盛滋，願言追昔愛，情款感四時，美人在雲端，天路隔無期，）
隆想爾年月，長嘯入飛飆，引領望天末，譬彼向陽翹。
（夜光照玄陰，長嘆戀所思，誰謂我無憂，積念發狂癡。）

臺灣大學學術期刊資料庫

擬青青陵上柏

冉冉高陵蘋，習習隨風翰，人生當幾何，譬彼濁水瀾，戚戚多滯念，置酒宴所歡，
（青青陵上栢，磊磊澗中石，人生天地間，忽如遠行客，斗酒相娛樂，聊厚不為薄，）
方駕振飛轡，遠遊入長安，名都一何綺，城闕鬱盤桓，飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠，
（驅車策駑馬，遊戲宛與洛，洛中何鬱鬱，冠帶自相索，長衢羅夾巷，王侯多第宅，）
高門羅北闕，甲第椒與蘭，俠客控絕影，都人驂玉軒，遨遊放情願，慷慨為誰歎。
（兩宮遙相望，雙闕百餘尺，極宴娛心意，戚戚何所迫。）

擬東城一何高

西山何其峻，曾曲鬱崔嵬，零露彌天墜，蕙葉憑林衰，寒暑相因襲，時逝忽如頹，
（東城高且長，逶迤自相屬，迴風動地起，秋草萋已綠，四時更變化，歲暮一何速，）
三閭結飛轡，大耋嗟落暉，曷為牽世務，中心若有違，京洛多妖麗，玉顏侔瓊蕤，
（晨風懷苦心，蟋蟀傷局促，蕩滌放情志，何為自結束，燕趙多佳人，美者顏如玉，）
閑夜撫鳴琴，惠音清且悲，長歌赴促節，哀響逐高徽，一唱萬夫歎，再唱梁塵飛，
（被服羅裳衣，當户理清曲，音響一何悲，絃急知柱促，馳情整中帶，沈吟聊躑躅，）
思為河曲鳥，雙游豐水湄。
（思為雙飛鷺，銜泥巢君屋。）

擬西北有高樓

高樓一何峻，莒莒峻而安，綺窗出塵冥，飛陛躡雲端，佳人撫琴瑟，纖手清且閑，
（西北有高樓，上與浮雲齊，交疏結綺窗，阿閣三重階，上有絃歌聲，音響一何悲，）
芳氣隨風結，哀響馥若蘭，玉容誰得顧，傾城在一彈，佇立望日昃，躑躅再三歎，
（誰能為此曲，無乃杞梁妻，清商隨風發，中曲正徘徊，一彈再三歎，慷慨有餘哀，）
不怨佇立久，但願歌者歡，思駕歸鴻羽，比翼雙飛翰。
（不惜歌者苦，但傷知音稀，願為雙鳴鶴，奮翅起高飛。）

臺灣大學學術期刊資料庫

擬庭中有奇樹

歡友蘭時往，苕苕匿音徽，虞淵引絕景，四節逝若飛，芳草久已茂，佳人竟不歸，

（庭中有奇樹，綠葉發華滋，攀條折其榮，將以遺所思，馨香盈懷袖，路遠莫致之，）

躑躅遵林渚，惠風入我懷，感物戀所歡，采此欲貽誰。

（此物何足貴，但感別經時。）

擬明月皎夜光

歲暮涼風發，昊天肅明明，招搖西北指，天漢東南傾，朗月照閑房，蟋蟀吟戶庭，

（明月皎夜光，促織鳴東壁，玉衡指孟冬，眾星何歷歷，白露沾野草，時節忽復易，）

翻翻飛鳥集，噰噰寒蟬鳴，疇昔同宴友，翰飛戾高冥，服美改聲聽，居愉遺舊情，

（秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適，昔我同門友，高舉振六翮，不念攜手好，棄我如遺跡，）

織女無機杼，大梁不架楹。

（南箕北有斗，牽牛不負軛，良無磐石固，虛名復何益？）

（責任校對：葛世萱）

臺灣大學學術期刊資料庫