國立臺灣大學文學院中國文學系

碩士論文

Department or Chinese Literature
College of Liberal Arts
National Taiwan University

Master Thesis

從舊體精粹到非詩非文：論易順鼎之生命境遇與詩藝展演

From Classic Poetry to Non-Poem/Prose : On Yi Shunding's Life and Poetry

陳占揚

ZHAN-YANG CHEN

指導教授：鄭毓瑜博士

Advisor: Yu-yu Cheng, Ph.D.

中華民國 112年 1 月

January 2023

doi:10.6342/NTU202302496

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

MASTER'S THESIS ACCEPTANCE CERTIFICATE
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY

從舊體精粹到非詩非文：論易順鼎之生命境遇與詩藝展演

From Classic Poetry to Non-Poem/Prose : On Yi Shunding's Life and Poetry

本論文係陳占揚（R08121002）在國立臺灣大學中國文學研究所完成之碩士學位論文，於民國112年1月12日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明。

The undersigned, appointed by the Department / Institute of of Chinese Literature on ___(date)___ (month) ____ (year) have examined a Master's thesis entitled above presented by CHEN, ZHAN-YANG (R08121002) candidate and hereby certify that it is worthy of acceptance

口試委員 Oral examination committee:

高嘉謙　鄭毓瑜　曾守仁

致我不曾見過的你・代謝辭

根據個人與身邊學友的經驗，翻看學位論文時所做的第一件事，多半是確認有無謝辭，並往往由此開始閱讀。素未謀面的論文作者，以及他所道謝的那些陌生名字，似乎總對一代又一代的研究生，有著某種特殊的吸引力。

我想，那是擺盪於人文熱情與蒼茫孤獨間的研究者，試圖在極易流於生硬或匠氣的學術語言中，辨認一絲活生生的人的氣息。

論文有論文的框架，學術有學術的準則。但文學研究當能容許研究者在客觀辯證之際，於合理範疇內保有更多一己之生命關懷乃至隱微心曲。理性與感性俱足，文學研究方能為讀者帶來更大的啟發與意義。至少我個人如是相信。

當你讀到這裡，大概已深知這篇文字注定與你先前所接觸的謝辭有別。當然，這並非個人淡寡薄情，實則我對於家人、師長（尤其是指導教授）及朋友們，從來沒有缺乏謝意。只是，我已先一步將這份感激傳遞了出去。他們早經由臉書貼文或私訊，得知了那些屬於他們的話語。因此，我決定讓這些文字有那麼一點不同。

沒錯，這是寫給你的謝辭。

有時我並不相信人性，但卻著迷於緣分。無論你是基於課堂報告、生命志業，抑或經由漫無目的之瀏覽，而接觸到這青澀的研究，我都將之理解為緣。當你閱讀的此刻，或許我尚在學海浮沉，也可能我有了穩定的工作；不一定我已為人夫人父，又說不準我早就不屬於這個世界——我相信你一定知道，世間常態是無常。

總之，眼下的你，必然能藉由以下內容，重新召喚那些我曾思考的問題，使它們得以來到你的面前：我們從何而來？又將去往何方？存在有何目的？人世間為何如此不公？相異之個體能否有真正的尊重與理解？生命裡那些荒唐卻真實的傷痛有什麼意義？而救贖與解脫究竟可不可能？

doi:10.6342/NTU202302496

針對以上，文學又能有什麼用？

我想，如果你會接觸這本論文，那麼對清末民初便不會是完全無知。黃遵憲那「所學非所用」的感慨，興許也曾讓你有所共鳴。文學在我寫作的當下，或者你閱讀的時候，想來都不會是高薪、實用的同義詞。然而，世上總會有些像你我一樣的人，願意在各自的年代與情境裡，投身文字當中，於此尋覓片刻安頓或更多的什麼；像極了在一片夜色籠罩下，抬頭仰望星辰。

所以，我最想對你說的，其實是：

未曾謀面的人啊，

謝謝你愛上了文學，看見了易順鼎，甚至於選擇了學術。

還有，謝謝你在一本學位論文裡，發現曾經年輕的我。

謹祝一切顛倒妄想，得到整個歲月的原諒；

並願你擁有平靜與幸福。從此以後。

2023.春

doi:10.6342/NTU202302496

論文提要

本文以詩人易順鼎為研究對象，將其視為清末民初的古典詩壇中，以死亡執念為核心，兼擅多種詩歌體式，具備精湛乃至獨特詩藝的重要個案；並試圖結合易氏之生命史，具體分析那顆無法修復，僅能藉由否定性修辭與自我之耗損，以稍求安頓的脆弱心靈，進而追問：清末民初情境下的詩人如何憑藉詩歌技藝之精粹，以不同之體式，若有似無地呈現、回應、反思眼下那逐漸有別於古典語境的近現代感受？敏銳之詩心基於何等的存在危機，方令悠久之文學範式轉變為非詩非文的寫作？詩人及其作品又是如何將個人生命與固有之表意格式發揮到極致，進而擺盪於「古／今」，依違於「新／舊」，加以展示言說自我和世界的模式？

究其實，易順鼎幼年親歷太平天國並屢逢天災，生命歷程中幼兒早夭、妻子亡故、長姊辭世的悲哀，皆造成或淺或深的疤痕；一切悲傷夾雜著科場失利與家國動蕩的焦慮，在遭逢母喪期間導致幾近失控的情緒爆發，生性多哀少樂的詩人變本加厲地調度傷感之情緒與符碼，又令淚水成為一無所有之個體直面現實的最佳媒介，自我毀滅也成為餘生——尤其是國變後——唯一可去往的道途。然而，強烈的死亡驅力又隱含重生之渴望，極端的情緒與文學表現，顯示的既是個體的心理危機，更是傳統文學及文化的困境，交纏著「死／生」、「破壞／重組」的反思辯證，實是值得深入且細緻的解讀。緣此，本研究從詩歌體式的角度入手，分析最能體現詩人標舉之「對屬」、「用典」技藝的七律，與歷來被視為最顯其人特色的歌行，以及易氏晚年那頗受新舊二派抨擊的「非詩非文」之作，嘗試在體式與內容的交錯互動中，重新思考近現代情境下「舊詩」的表現潛力與存在意義。要言之，本研究所進行的，誠非詩壇名家的文學風格與形象泛論，而是以個案為切入點，所衍生出的「議題」探尋與辯證。

關鍵詞：清末民初、易順鼎、舊詩、體式、近現代體驗

doi:10.6342/NTU202302496

Abstract

This paper examines the life and works of the poet Yi Shunding as a significant case study of the classical poetry scene in the Late Qing and Early Republican era. He was known for his mastery of diverse poetic forms, demonstrating his virtuosic and unique artistry, as well as his fixation on death as a central theme. Concurrently drawing on his life history, the analysis will delve into the soul of this fragile and traumatized artist, who could only resort to the use of negation techniques in his works as well as self-depletion in pursuit of some relief. This study asks the following questions:

- How does a poet from that era leverage his mastery of poetic techniques and diverse forms to subtly present, respond, and reflect upon a modern sentiment that is gradually diverging from the classical context?

- How affected is a sensitive poet's heart by existential crises that he chooses to turn a time-honored literary form into writing that is neither poetry nor prose?

- How does he combine his life story with a long-established expressive form to achieve excellence, navigating the space between the ancient and modern contexts, in accordance and also deviating from the new and the old?

- How does he, then, tap into these to express both the self and the world?

Upon deeper examination, his life experiences offer insights into his sorrows. As a child, he lived through the Taiping Heavenly Kingdom and various natural disasters. As an adult, he lost his young child, wife, and elder sister. His misery was intertwined with his setbacks at the imperial examination and the volatile political situation. Following the death of his mother, he was consumed by overwhelming emotions that bordered on losing control. He was also naturally prone to sorrow rather than joy, and his works

doi:10.6342/NTU202302496

reflect this by incorporating more despairing emotions and symbols. His tears served as a coping mechanism, as he had no one and nothing to rely on. His only path forward was self-destruction, especially at a time of political upheavals. Nonetheless, the powerful call of death belies the desire for rejuvenation. Through his intense emotional and literary outpourings, he exposes a personal crisis and the challenges for traditional literature and culture. The opposing forces of life and death, destruction and reconstruction, reflected in his work, demand a nuanced interpretation. Therefore, this paper focuses on the study of his quatrains with seven-character lines, which he had long considered ideal for using paired illusions and references. Additionally, this paper analyzes his musical ballads, a form that is often deemed to be most expressive of individualistic style. Furthermore, it delves into the "non-poetry/prose" works created in his later years, which faced criticism from both the classical and modern schools of thought. The aim of this paper is to reconsider the expressive potential and significance of classical poetry in the modern era through a case study of Yi Shunding. In essence, this paper is not a general discussion of his literary style and image, but rather an exploration and debate of the extrapolated themes from his works.

Keywords: Late Qing and Early Republican Era , Yi Shunding, Classical Poetry, Poetic Form, Modern Experience

doi:10.6342/NTU202302496

目錄

口試委員會審定書.....i

致我不曾見過的你・代謝辭.....ii

論文提要.....iv

Abstract.....v

目錄.....vii

第一章　緒論.....1

第一節　問題意識.....1

第二節　研究焦點：易順鼎的兩種極端.....7

一、舊體精粹.....8

二、非詩非文之作.....15

第三節　概念界定與說明.....21

一、舊詩.....21

二、體式.....23

三、現代性.....27

第四節　文獻回顧及章節安排.....29

第二章　神童才子與死活人：易順鼎之早年經歷及死亡執念.....37

第一節　見證：他人之死亡與苦難.....41

一、人禍及天災.....42

二、至親之死.....45

第二節　執著：死活人的痛苦.....49

一、倖存者的懺悔.....49

二、未能徹底的安頓：「滅」的哲學.....53

第三節　意義：死亡與不朽.....58

doi:10.6342/NTU202302496

一、身後名之必要.....61
二、死和不死之間.....64
第三章　自訝非人亦非鬼：《四魂集》與七律之技藝呈現.....68
第一節　《四魂集》之情感基調與七律體式.....73
一、帝國的崩解與失落.....73
二、為何是七律？易順鼎的主觀選擇.....77
三、修辭及意象.....80
第二節　異化的自我與典故之意義.....88
一、塑造幽靈：對屬技巧下的自我面目.....90
二、連接古典：詩人的記憶、認同與安頓.....99
第四章　慷慨悲歌吊千古：歌行之表演與抵抗.....106
第一節　寓憂患危苦於山水.....110
一、峰頂之孤獨.....113
二、棄置與邊緣.....121
第二節　詭譎之演出.....126
一、歌哭者與舞台.....126
二、對觀者之勸解.....132
第五章　一切界說皆破壞：易順鼎的非詩非文.....148
第一節　反思聲色：非詩非文的展演.....151
一、易順鼎捧角詩概述.....151
二、重新估定一切價值.....154
第二節　不得謂之詩？樊、易二人之爭論.....165
一、則雖能為而不為：樊增祥的批判.....166
二、破壞即意義：易順鼎之辯駁.....172
第三節　非詩非文的另一面向與意義.....179
第六章　結論.....184
第一節　身世、舊傳統、新表達.....184

doi:10.6342/NTU202302496

第二節　回顧與展望.....188
引用書目.....192
一、傳統文獻.....192
二、近人論著.....199
（一）專書.....199
（二）期刊與報刊文獻.....208
（三）學位論文.....212
（四）外文論著.....212

doi:10.6342/NTU202302496

第一章

緒論

Poetry is the language of a state of crisis. —— Étienne Mallarmé[1]

第一節　問題意識

「唯一真實的樂園是人們失去的樂園[2]」。如若清末民初之傳統文人得以讀到此言，想來會另有一番難以言表的唏噓與悵惘。稍有歷史知識的讀者必能明白，清末民初是個何等動蕩，「古典」與「現代」糾纏，「中國」及「西方」文化不斷角力的複雜「情境」；[3]彼時之士人無論保守或前衛，都無法迴避一個基本事實：此刻的中國與生命個體，均走在一條高度不確定，且未曾預想過的道路上。「三千年未有之大變局」彷彿某種幽靈魅語，始終縈繞於大時代下個別主體之耳際，時時提示著徬徨的人們作出抉擇——或是積極展開各種意義上的「革命」，[4]抑或眼睜睜的看著自己熟悉的世界和文化，逐步走向崩解：

> 慨夫世變日新，不逞之徒，方囂然革除道德倫理，倡廢中國文學。是則中國詩學殆將歇絕。先生詩雖刻成，覆瓿歟？燒薪歟？均不可知。[5]

---

[1] 轉引自陳世驤著，吳潛誠譯：〈以光明對抗黑暗：文賦英譯敘文〉，《中外文學》第 18 卷第 8 期（1990 年 1 月），頁 7。

[2] 〔法〕馬歇爾・普魯斯特（Marcel Proust）著，李恆基等譯：《追憶似水年華・序》，（臺北：聯經出版公司，1992 年），頁 7。

[3] 此處參考張灝的說法：「情境可以被理解為一個人對於其周圍生活世界的感性認識的核心」。詳見張灝著，高力克、王躍譯，毛小林校譯：《危機中的中國知識份子——尋求秩序與意義》（北京：新星出版社，2006 年），頁 3。

[4] 於是，我們再次想起梁啟超那屢受現代學者徵引的反思之語：「夫淘汰也，變革也，豈惟政治上為然耳，凡群治中一切萬事萬物莫不有焉。……即今日中國新學小生之恆言，固有所謂經學革命、史學革命、文界革命、詩界革命、曲界革命、小說界革命、音樂界革命、文字革命等種種名詞矣。」詳見新民叢報社編：《新民叢報》（北京：中華書局，2008 年），第 4 冊，頁 2974。

[5] 清・程淯：〈程伯葭觀察《編年詩集序》〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》（長沙：湖南人民出版社，2010 年），第 1 冊，頁 28。

doi:10.6342/NTU202302496

這篇文字乃是程淯（字白葭，1870-1940）為亡友易順鼎（字實甫、石甫，號哭盦、怡紅公子，1858-1920）之詩集所撰序文，透露著複雜的傷感與焦慮，值得細緻解讀與反思。首先，「中國文學」本就是相當晚近的概念，見於梁啟超（字卓如，號任公、飲冰室主人，1873-1929）〈中國唯一之文學報《新小說》〉的廣告：「本報所登載各篇，著、譯各半，但一切精心結撰，務求不損中國文學之名譽。[6]」呈現近現代新興之文學觀：

> 恰似一個國民，作為國家的成員以其行為支撐著國家的名譽一樣，優秀的作品也可提高其一國文學之名譽。作為一個整體的『國文學』觀念，與作為一個整體的『國家』觀念同時成立，國家與國民的關係同時也成為文學作品的關係。[7]

在這個意義上，程淯所擔憂的「倡廢中國文學」，便從「中國傳統」存亡的焦慮，衍生為「傳統中國」消逝的不安；雖然站在他口中「不逞之徒」的立場來看，針對固有文學所進行之批評與革命，實則是為了讓中國走向進步。[8]饒富歷史巧合的是，知名詩人易順鼎撒手歸天的同一年，批評傳統詩歌不遺餘力的青年學者胡適（字適之，1891-1962），則出版了個人及全中國第一部的白話詩集。[9]

固有的文學及文化似乎正走向一條全新的道途，蘊含無數創造與新變的可能；[10]於是包含易順鼎在內的許多詩人，他們寫了一輩子的詩篇，霎時間便被晚

---

[6] 新民叢報社編：《新民叢報》，第 3 冊，第 14 號，頁 1747。引文底線為筆者所加。

[7] 見〔日〕齋藤希史：〈近代文學觀念形成期的梁啟超〉，收入狹間直樹編：《梁啟超・明治日本・西方：日本京都大學人文科學研究所共同研究報告》（北京：社會科學文獻出版社，2001 年），頁 306。

[8] 這顯然是受到嚴復翻譯《天演論》後，「進化」與「淘汰」觀念對彼時中國之深遠影響，例如胡適就說：「《天演論》出版之後，不上幾年，便風行到全國，竟做了中學生的讀物了。……幾年之中，這種思想像野火一樣，延燒著許多少年人的心和血。『天演』『物競』『淘汰』『天擇』等等術語都漸漸成了報紙文章的熟語，漸漸成了一班愛國志士的『口頭禪』。」詳見胡適：《四十自述》（上海：亞東圖書館，1933 年），頁 99。

[9] 除了胡適以外，陳獨秀對於「陳腐的、鋪張的古典文學」之批判，亦頗為當今學界所熟悉。詳參陳獨秀：〈文學革命論〉，《新青年》第 2 卷第 6 期（1917 年 2 月），頁 6。

[10] 必須說，即便被視為新文學代表的知識分子，也未必沒有過迷惘及焦慮，如李歐梵對魯迅《徬徨・題辭》之分析：「如果從積極意義上來解說，詩人可能在『探求』一個新的文化目標，但

doi:10.6342/NTU202302496

近的文學概念，籠統的涵攝其中：「舊體」。在此種覆蓋式的指涉下，無論古絕、歌行乃至律詩，都將不分古、近體的被視為無法回應時代，不應有所延續的存在：

> 塚墓裡的骸骨曾經一度有生命。可是骸骨不就是生命。……舊詩的生命，現在是消滅了。……現在卻在那裡討論作法，刊布詩篇，我不得不很抱歉地說他們是骸骨之迷戀。[11]

然而，當我們重返文學史現場，便可知所謂舊詩並非從此便完全埋入歷史的墓塚，正如胡迎建所說：「儘管在新文學運動中舊體詩受到冷遇，跌入低谷，但仍有一大批詩人堅持創作，更多一批新生代學人起而作詩。[12]」詩歌作為中國文學的代表性文類，無疑是胡適等人於民國初年最欲推翻，卻又最難攻破的古老堡壘；其頑強而堅韌的生命力，實則也說明了「詩」乃是能隨著時局而自我調整、回應及銘刻外部現實與內在圖景的重要媒介，正如陳衍（字叔伊，號石遺，1856-1937）所言：「詩至晚清，同光以來，承道咸諸老蘄向杜韓為變風變雅之後，益復變本加厲，言情感事，往往以突兀凌厲之筆，抒哀痛逼切之辭，甚且嘻笑怒罵，無所於恤；矯之者則為鉤章棘句，僻澀聱牙，以至於志微噍殺。[13]」

陳氏的論述乍看下無非是「文變染乎世情」之老調重彈，然而從當今的研究視域回望歷史，便可知那悠久的文化命脈於彼時確是遭逢了史無前例的危機，詩人與詩歌在此一情境中所展示出的精神風貌，也因而有著更為多元的討論面向。究其實，從日籍學者倉田貞美於 1960 年代出版《清末民初を中心とした：中國近代詩の研究》（東京：大修館書店，1969 年）以降，愈來愈多學者注意到清末

詩中的失望情緒實際上讓人感覺到一種『徬徨』的生存狀態：詩人身陷新與舊、傳統與現代之間的『無人之地』，苦苦尋找意義而不得。」詳見李歐梵：《鐵屋中的吶喊——魯迅研究》（上海：復旦大學，1987 年），頁 43。

[11] 見斯提：〈骸骨之迷戀〉，《文學旬刊》第 19 期（1921 年 11 月），頁 2。

[12] 詳參胡迎建：〈前言〉，《民國舊體詩史稿》（南昌：江西人民出版社，2005 年），頁 3。

[13] 清・陳衍著，陳步邊：《陳石遺集》（福建：福建人民出版社，2001 年），上冊，頁 684-685。

doi:10.6342/NTU202302496

民初之舊體詩，仍有許多亟待詮解及探究的重要向度——[14]舊體詩如何能在近現代存在，又在外形與內質上發生怎樣的變化，則可謂相關研究的基本課題；[15]時至今日，種種處理晚清以來舊體詩歌的研究著作，似乎已不需再耗費過多筆墨去申說自身研究之合法性，近年陳煒舜的新著：《古典詩的現代面孔——「清末一代」舊體詩人的記憶、想像與認同》（臺北：新文豐出版公司，2021 年），也顯示了此一領域的方興未艾；而綜觀現有研究，關注舊詩中的新語詞、[16]探索舊詩裡的遺民心態、離散經驗、域外書寫，[17]誠為研究之大宗。

在諸家討論中，寇志明（Jon Eugene von Kowallis）的觀點對筆者尤具啟發，他嘗試指出那看似迂腐守舊的舊體詩歌，實潛藏著耐人尋味的時代新變：

> 這是一場自發的革命，或者毋寧說，是一場由時代自身推動的革命，我們可以在當時一些並未有意識推行革命的文學藝術家的詩作中實實在在地發現這場革命的萌芽。[18]

寇的說法開啟更多研究的可能，確實頗值得思考，可饒是研究者眼光精準，其著作也仍舊如陳國球的批評，即作為研究關鍵之「微妙的革命」，在「書中正文沒有同樣力度的發揮」。[19]筆者由此展開的反省則是：原作書名以「Subtle」，即「微妙」指涉詩歌的「革命」，不僅是說明相關議題的幽深與超乎尋常，同時也

---

[14] 除此之外，清末民初的舊體詞作也同樣受到關注。參林立：《滄海遺音：民國時期清遺民研究》（香港：香港中文大學，2012 年）。

[15] 關於舊體詩如何適應不斷變動的時空情境乃至境外體驗，可參閱高嘉謙與吳盛青為「二十世紀的舊體詩詞與文化」專題所撰寫的導言：〈二十世紀舊體詩詞的內與外〉，《中國現代文學》第 31 期（2017 年 6 月），頁 27-30。

[16] 可參榮光啟：《「現代漢詩」的發生：晚清至五四》（北京：中國社會科學出版社，2015 年），第 4、第 5 章，尤其是頁 188-232。

[17] 如高嘉謙：《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）》（臺北：聯經出版社，2018 年），頁 21-92；鄭毓瑜：〈「舊詩語與新世界〉，收入氏著《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（新北：聯經出版社，2012 年），頁 268-325。

[18] 詳參〔美〕寇志明（Jon Eugene von Kowallis）著，黃喬生譯：《微妙的革命：清末民初的「舊派」詩人》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2020 年），頁 13。

[19] 見陳國球：評〈Jon Eugene von Kowallis, The Subtle Revolution ：Poets of the ‘’Old Schools”during Late Qing and Early Republican China〉，《漢學研究》第 27 卷第 1 期（2009 年 3 月），頁 352。

doi:10.6342/NTU202302496

暗示了它的難以捉摸，以及那必須細心體察，方能知其要意的基本準則。負責翻譯寇著的黃喬生則如是理解「微妙」之意義：「這革命微小，纖弱，婉曲，跟胡適、魯迅等新文化運動倡導者進行的大張旗鼓、轟轟烈烈的革命比較起來，自然是不夠鮮明有力。[20]」事實上，此般對「微妙」之闡釋仍是研究者後設性的立場，之於實際面對清末民初時局的寫作者而言，「微妙」實則有著更多曖昧不清，可知或不可知的意義。進一步來說，清末民初的詩人未必明白一己之所知、所感究竟有何深意，然憑藉著一顆敏銳靈心，[21]那尚不能以邏輯清晰的理論體系加以指陳的，早已是文學與人心悄然改變之精神面目。在這個意義上，探索彼時詩作中的「微妙」，也正是在掘發詩人及其作品與世變時局的複雜互動，包含那自覺或不自覺的，主動或被動進行的調整與轉化。[22]

必須說，這注定會是個極具魅力，卻又頗為艱深的議題，而詩歌發展至清末民初，之所以會帶來某種食古不化的焦慮，其表意格式可說是備受抨擊的原因之一。尤有甚者，當「詩」成為「舊體」後，除了存在之合法性進一步遭到質疑，在「舊體詩」的統稱之下，現代學者對於這類作品的討論，也就容易忽視了不同體式所存在的書寫潛力；可詩歌的分體與探論，恰恰是傳統詩人的重點關懷，正如葛曉音所說：

> 對於詩歌分體研究的重視，又與中國詩學偏重於鑑賞性的特點有關。前人通過大量詩歌創作實踐的總結，歸納出各種詩歌體裁的藝術規範及其最高藝術標準。……對於今天已經疏離了詩歌創作的現代學者來說，有其不可忽視的參考價值。[23]

---

[20] 〔美〕寇志明（Jon Eugene von Kowallis）著，黃喬生譯：《微妙的革命：清末民初的「舊派」詩人》，頁 243。

[21] 「詩人們首先憑凡俗志會感受到的有多少，後來哲學家們憑玄奧智慧來理解的也就有多少，所以詩人們可以說就是人類的感官，而哲學家們就是人類的理智。」〔義〕維科（Giambattista Vico）著，朱光潛譯：《新科學》（北京：商務印書館，1989 年），頁 172。

[22] 此處反思深受口考委員曾守仁教授啟發，謹此致謝。

[23] 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 5。

doi:10.6342/NTU202302496

筆者以為，詩人選擇律體還是歌行、古絕抑或樂府，來加以發揮傳統詩學之精粹，並在源遠流長之美學範式與抒情結構裡，回應、參與乃至對抗近現代的情境，實則還有許多討論空間；那些看似迂腐而古板的外部框架，如何與書寫技藝相互激盪，呈現深刻而曲折的心靈圖景，超越陳陳相因的寫作弊端，也正是「微妙」之旨趣與研究的必要所在；而現有討論也極少從體式的角度，探問舊派詩人對於自身詩歌的理解，[24]以及這些傳統的書寫形式如何與詩歌內容產生內在聯繫，好似幾近傳統技藝之全力，表達了寫作者對於所處世界的焦慮、傷感，展示時代變遷下即將逝去的靈光（aura）。[25]

事實上，任何文類的書寫傳統、形式特色，從來就不只是缺乏意義的外部載體，誠如鄭毓瑜所言：

> 如果書寫活動是為了詮釋自己，那麼文體的選擇其實就是選擇表現自己的一個面向。作者不是反映環境的客觀中介，但是也無法全然主觀率意，文體是主觀聯繫的焦點，作者從文體的程式規範、寓意型式中恍然看見被書寫出來的在世界中的自己。[26]

順著此一思路，則清末民初承繼了古老詩學傳統的詩人們，那不斷嘗試的因襲或轉化，便未必僅是經典競爭之下的影響焦慮（anxiety of influence）。[27]一次次的書寫

---

[24] 比較明顯的例外，乃是關於竹枝詞的討論，然而我們應如何看待除此之外更加大量的舊詩體式，思考其回應全新時空脈絡之方式，顯然仍有待後來者的開拓。近年關於竹枝詞的研究，可參朱易安：《竹枝詞及其近現代轉型研究》（上海：上海古籍出版社，2020 年）。

[25] 本雅明說：「揭開事物的面紗，破壞其中的『靈光』，這就是新時代感受性的特點，這種感受性具有如此『世物皆同的感覺』，甚至也能經由複製品來把握獨一存在的事物了。」詳參〔德〕本雅明（Walter Benjamin）著，許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998 年），頁 66。

[26] 鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005 年），頁 21。另外，筆者對於文學體式的重視，也深受劉少雄教授的啟發。個人於修習先生之「東坡詞專題」期間，每每聽其強調「詩」、「詞」之分，以及詩歌不同體式間存在的差異，實有不宜含糊讀過之處。現將觀點源流識之於此，既是基本學術倫理，更為表彰謝意，以示不忘。

[27] 這是布魯姆頗為學界所知的理論，旨在突顯歷史後來者被迫面臨前代作家的影響，進行著充滿挑戰性的創作，他說：「所謂詩人中的強者，就是以堅韌不拔的毅力向威名顯赫的前代巨擘進行至死不休的挑戰的詩壇主將們。」詳參〔美〕哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮》（臺北：三聯書店，1989 年），頁 3。

doi:10.6342/NTU202302496

活動，也正是寫作者以詩歌語言探索人性、思考生命、對應時局，進而呈現自我的重要手段；「體式」既是長期積澱而成的文化精粹，更是一種提煉與轉化現實苦難，進而書寫世界與言說自我的意義形式；它可以是情感與文化的象徵性集合，也可以是寫作者用以展示才學的必要載體，其意義層次實乃多元而非單薄的。緣此，筆者的關切則是：相較於黃遵憲（字公度，別號人境廬主人，1848-1905）、梁啟超等有著實際域外體驗，或者汲汲營營於詩界革命的群體，似易順鼎這般有著大量詩歌創作，既無異國體驗且積極擁護詩學遺產的舊派詩人，是如何看待，甚至於被迫反省「詩」的創作、存在與意義——以易氏來說，在他生存於世的大部分時光裡，多半不會認為自己在寫「舊體詩」。

換言之，詩人怎樣理解「詩歌」，自覺或不自覺的以不同之體式，將傳統的表意格式與抒情技藝發揮到極致，若有似無地呈現、介入、反思眼下那逐漸有別於古典語境的世界，依違在「新／舊」、擺盪於「古／今」，在種種延續傳統或大破大立的書寫活動中，表達其幽微感受，呈顯現代性或反現代性的複雜景象，誠為極具研究潛力的學術課題；[28]而上述所提及的易順鼎，恰恰是一個頗有代表性的個案。

第二節　、研究焦點：易順鼎的兩種極端

易順鼎可謂清末民初的奇人，除了以詩聞名之外，易氏對於「死亡」那強烈的執著，更常常引人側目。筆者認為，易順鼎幼年親歷太平天國並屢逢天災，大規模的暴力與苦難成為自身對於死亡最初之見證，生命歷程中幼兒早夭、妻子亡故、長姊辭世的悲哀，皆造成或淺或深的疤痕；一切悲傷夾雜著科場失利與家國

[28] 王德威提醒道：「即便在歐洲，成為『現代』的方式也是多種多樣的，而當這些方式抵達中國時，它們與華夏本土的豐富傳統對抗之際，注定會產生出更為『多重的現代性』。從西方的文化壟斷直到中國激進的反傳統主義，這些因素使得為數不少的現代性在五四期間被壓抑下來，以遵從某種單一的現代性。」王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》（臺北：麥田出版社，2003 年），頁 26。

doi:10.6342/NTU202302496

動蕩的焦慮，在母喪期間導致幾近失控的情緒爆發，詩人自此不斷調度死亡與綺豔之符碼，[29]甚至耽溺於感官享受，又令淚水成為一無所有之個體直面現實的最佳媒介，自我毀滅也成為餘生——尤其是國變後——唯一可去往的道途，象徵著清末民初某種悲劇人物的典型。

特別的是，易順鼎於詩歌寫作中亦體現出毀滅及破壞的衝動，看似捨棄形式束縛的詩人卻依舊堅持「對屬」、「用典」，彷彿宣示了末世的虛無與絕望中，仍存在值得捍衛的價值；易氏與他的詩歌均交纏著「死／生」、「新／舊」、「破壞／重組」的反思辯證，晚年之作更是恣縱跌宕，發展出一套看待詩歌寫作的獨特見解，卻又幾乎消解了詩歌得以被辨認的基本要素。他的極端性格既針對一己的人生，也涉及詩歌本質；而易順鼎如何從把握「舊體技藝」的優秀詩人，轉變為書寫「非詩非文」之作的怪異奇葩，或是在情感內容上反映感覺結構（structure of feeling）的變遷，[30]又或是對固有的詩歌體式進行破壞與重構，呈現舊詩表現潛力與存在意義的各種面向，並展示與代表了舊派詩人回應世界的另一種可能，正是本文的研究重心。

---

[29] 詳參曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，《政大中文學報》第 31 期（2019 年 6 月），頁 295-340。

[30] 這是雷蒙德・威廉斯的著名理論，詳見〔英〕雷蒙德・威廉斯（Raymond Williams）著，王爾勃、周莉譯：《馬克思主義與文學》（鄭州：河南大學出版社，2008 年），頁 136-141。筆者也參考了艾蘭・普瑞的說法：「任何過去或現在的感覺結構，是不易安置的共同要素，容許個別經驗的差異；也就是他所說的內在知識的結果，一種『生活的特殊感覺』，一種『特殊的、本土風格的清楚感覺』，一種『幾乎不需特意表現的特殊社群經驗』。」參見〔美〕艾蘭・普瑞德（Allan Pred）著，許坤榮譯：〈感覺結構〉，收入夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文書局，1994 年），頁 92。

doi:10.6342/NTU202302496

一、舊體精粹

易順鼎乃湖南龍陽人，形象多變且才華橫溢，詩歌作品幾近萬首，[31]創作之風格與體式也十分豐富。父親易佩紳（字子芬，1826-1906）雅好詩詞，有《涵樓文鈔》、《涵樓詩鈔》等著作傳世，而易順鼎個人之創作才華也頗受肯定，如陳衍評價他：「學謝、學杜、學韓、學元、白，無所不學，無所不似，而以學晚唐者為最佳。[32]」又說：「實甫則屢變其面目，為大小謝，為長慶體，為皮、陸，為李賀，為盧仝，而風流自賞，近於溫、李者居多。[33]」《清稗類鈔》上也說：

> 近來詩派，大別為三宗，……樊山早歲為袁才子、趙甌北，自識文襄，乃悉棄去，從李菰客遊，頗究心於中晚唐。吐語新穎，則其獨擅。龍陽易實甫固能為元、白、溫、李者，於是中晚唐詩，流傳頗盛。[34]

引文中所謂分為三宗之詩派，即王闓運（字壬秋，1833-1916）、鄧輔綸（字彌之，1829-1893）為首的「漢魏六朝詩派」，樊增祥（字嘉父，1846-1931）和易順鼎所代表的「中晚唐詩派」，以及陳三立（字伯嚴，1853-1937）、沈曾植（字子培，1850-1922）、鄭孝胥（字蘇龕，1860-1938）等人的「宋詩派」（即「同光體」）。[35]此種文學史認識自是離不開陳衍、錢基博（字子泉，1887-1957）等人的判斷，而錢氏的《現代中國文學史》亦將易順鼎視為學習「中晚唐詩」的代表人物，此一說法至今仍有所沿用；[36]然寇志明以為這種稱謂並不準確，也大大減

---

31 《陳石遺先生談藝錄》說易氏：「以活字版自隨，一有詩百十首，即印成集，遍贈朋友。」現知易順鼎生前刊刻詩集多達五十多種，然相較陳衍所謂「近人樊樊山增祥已屆萬首，易實甫略相等」之說法，眼下可見者僅剩四成左右。近年大陸學界則整理出詩人早年所作七十九首詩歌，有助研究者更加清楚的掌握易氏年輕詩的文學風貌，詳見清・易順鼎著，谷卿、馮松整理：《易順鼎早年詩稿》（北京：中國書店，2019 年）。在此需感謝學友宮瑞龍慷慨借閱此一材料。

32 清・陳衍：《石遺室詩話》（北京：人民文學出版社，2004 年），頁 12-13。

33 清・陳衍編：《近代詩鈔》（臺北：商務印書館，1961 年），第 2 冊，頁 664。

34 清・徐珂：《清稗類鈔》（上海：商務印書館，1917 年），第 29 冊，頁 142-143。

35 陳衍說：「丙戌在都門，蘇堪告余，有嘉興沈子培者，能為『同光體』。同光體者，余與蘇堪戲目同、光以來詩人，不專宗盛唐者也。」請參清・陳衍：《石遺室詩話》，頁 4。

36 如劉世南：《清詩流派史》（臺北：文津出版社，1995 年）亦維持此一觀點。

doi:10.6342/NTU202302496

化了詩人的複雜程度，故以「用典派」來詮釋易順鼎和樊增祥的文學成就。[37]

無論如何，易順鼎擅於繼承傳統之詩學資源，進而成為清末民初詩壇上的知名人物，顯是多數評論者的共識；然而任何書寫都離不開文學的傳統，寫作者經由模擬前人，進而探索一己之詩風，也是文學史的常態，甚至一個詩人的經典意義，也是在共時與歷時的比較裡方能彰顯的。[38]換言之，真正能顯示易順鼎特殊性的，倒非他學習了怎樣的傳統，而是易氏如何將相關之寫作技藝發展至近乎極端：

> 余所刻之《四魂集》，譽之者滿天下，毀之者亦滿天下。湘綺、樊山，皆極口毀之者也。……毀余者皆以好用巧對為病，即張文襄亦屢言之。不知以對屬為工，乃詩之正宗。開國盛時之詩，無不講對屬者。如唐之初、盛，宋之西昆，明之高、劉皆然。自作詩者不講對屬而詩衰，詩衰而其世亦衰矣。……況余對仗接用成語，且不喜用僻典，而所用人人所知之典；又皆寓慷慨悲歌、嘻笑怒罵於工巧渾成之中。自有詩家以來，要自余始獨開此一派矣。[39]

《四魂集》乃易順鼎之代表作，王飆評價道：「對仗、用典，是中國詩歌的獨特藝術。……易順鼎把這種藝術發揮到了極致。一年所作詩全是七律（《四魂集》除最後《歸魂》一集中若干首外，全為七律），達二百九十餘首，這也是詩史上

---

[37] 詳見〔美〕寇志明（Jon Eugene von Kowallis）著，黃喬生譯：《微妙的革命：清末民初的「舊派」詩人》，頁 71-139。

[38] 如同艾略特所說：「任何詩人，任何藝術的藝術家都不能獨自具備完整的意義。他的意義，他的鑑賞也就是他和過去的詩人和藝術家之關係的鑑賞。你無從將他孤立起來加以評價；你不得不將他放在過去的詩人或藝術家中以便比較和對照。」〔英〕艾略特（T. S. Eliot）著，杜國清譯：〈傳統與個人的才能〉，《艾略特文學評論選集》（臺北：田園出版社有限公司，1969 年），頁 5。

[39] 清・易順鼎著，陳松青點校：〈琴志樓摘句詩話〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1866。本文引用之易順鼎詩文除另有註明，一律出自於此；該版本則是學界繼王飆編年排列之《琴志樓詩集》後，目前可見搜羅易氏詩文最為詳盡者。以下將直接於正文後標示篇名及頁碼，不再另外加註。

doi:10.6342/NTU202302496

罕見的。[40]」而易順鼎又說：「無一字無來歷，無一字用僻典，又無一字稍雜湊而不渾成。必如此，方可講對仗也。」（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1867）可見「對屬」與「用典」，在他看來乃相輔相成，好似詩歌寫作之精粹所在，甚至聯繫到家國命運，乃至他公然宣稱「自作詩者不講對屬而詩衰，詩衰而其世亦衰矣」。從易順鼎的表述中，不難看出他對於「詩」的理解與重視，這一方面也說明了相較於他的詞作或駢文，易氏數量更大且質量更精的詩歌，確實更值得研究者深入且細膩的解讀；[41]但另一方面，此般極端的規範詩學，畢竟是要讓多數傳統詩人大惑不解，無論師長輩的張之洞（字孝達，謚文襄，1837-1909）、[42]王闓運，[43]抑或好友樊增祥對此都不乏批評。[44]

必須留意的是，易順鼎的這番言論起初發表於梁啟超主編之《庸言》上，而報刊作為新興之載體，提供了更具即時性與公共性的批評空間，進而形成某種近似哈伯馬斯（Jürgen Habermas）所言之「文學公共領域」；[45]易氏一方面極端的推廣傳統寫作技藝，同時還極力自我宣揚：

---

40 清・易順鼎著，王飆點校：《琴志樓詩集》（上海：上海古籍出版社，2004 年），上冊，頁 16。

41 這當然並非表示我們可以完全忽略易順鼎其他的文類創作，但就整體的文學成就與特殊性，乃至他個人所投注之心力來說，詩歌依然是我們研究易順鼎時首先該注意到的領域。以詞作為例，陳松青便留意到易順鼎填詞的創作高峰乃是十六至三十四歲，此後便少有作品。詳見陳松青：《易順鼎研究》（長沙：湖南人民出版社，2011 年），頁 311。

42 易順鼎於光緒六年（1880）入京參與會試，彼時張之洞任詹事府右春坊右庶子，對易順鼎頗為欣賞，而李肖聃的《星廬筆記》上也描述易、張二人的關係說：「文襄與其父鄉試同年，實甫以師事之。」清・李肖聃：《星廬筆記》（長沙：岳麓書社，1983 年），頁 8-9。

43 王闓運年輕時便與易順鼎之父相識，易順鼎於詩文中提及王氏也多以「丈」稱之，而王闓運對這個晚輩亦曾提出種種告誡，例如他在日記裡便說：「與易郎談華才非成道之器，然其先不可少。東坡六十而賣弄聰明，故終無一成。佛家以敏悟為狂慧，聖人所以約禮。」語出清・王闓運：《湘綺樓日記》（長沙：岳麓書社，1997 年），頁 1133。

44 許多文學史著作慣將樊、易二人並列，而兩人確實頗有交情，王森然則說：「樊山與石甫為莫逆交，老有童心，嘻笑為樂。……樊山之作，非實甫不解；實甫之言，非樊翁莫辨。」見王森然：〈易順鼎先生評傳〉，《中國公論（北京）》第 7 卷第 3 期（1942 年 7 月），頁 49。可就實際的情況來說，兩人彼此調侃，甚至無法理解對方的情況也不算少，樊氏對《四魂集》的態度，當可作為例證。

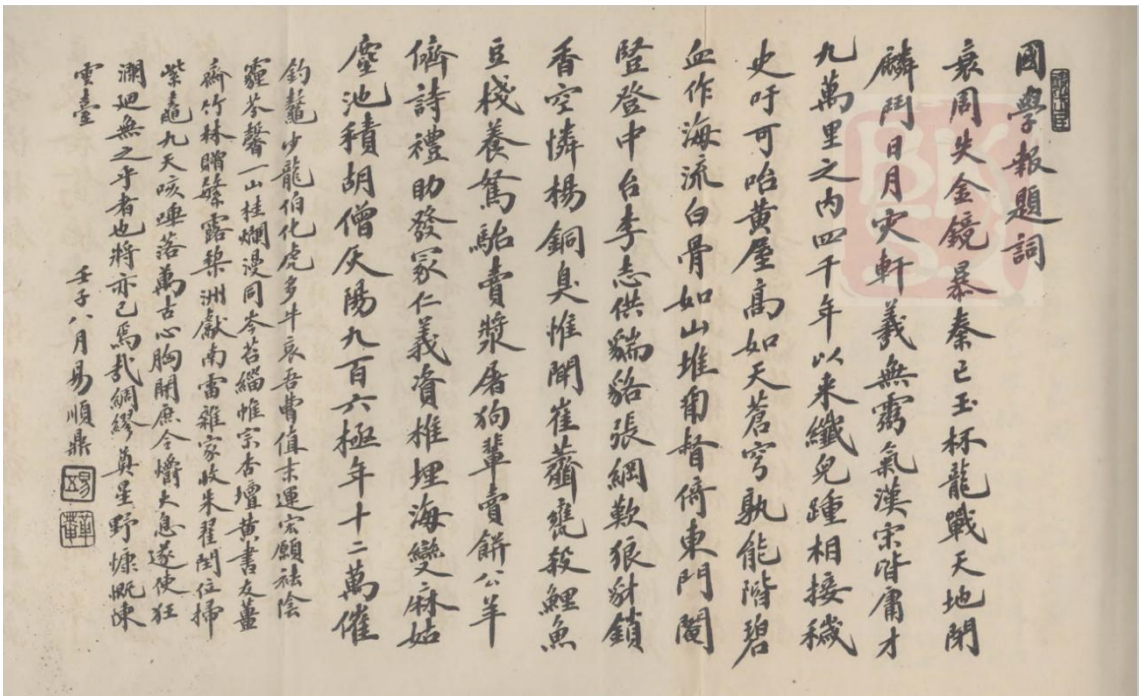
45 「以文學公共領域為中介，與公眾相關的私人性的經驗關係也進入了政治公共領域。」〔德〕哈伯馬斯（Jürgen Habermas）：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999 年），頁 55。

doi:10.6342/NTU202302496

> 《四魂集》不僅以對屬工巧為尚也，其隸事之精切、設色之奇麗、用意之新穎，皆兼而有之。如：「殿腳至今多婦女，露筋時代有神人」、「此日盟猶存白馬，何人塞欲賣盧龍」、「海上魚龍真跋扈，淮南雞犬豈平安」、……「雜懸自昔鐘難享，精衛從今石永銜」，何其隸事之精切也！（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1867-1868）

筆者以為，易順鼎於此的自我表揚，雖可視為詩人有意建構自身地位，彰顯個人寫作的特殊意義；然筆者以為，易氏在此以一己之詩歌為例，並如此標舉「對屬」、「用典」之價值，也未始沒有憂慮傳統消亡的意味。

事實上，學術界雖向來將易順鼎看作復古一派，但似乎尚未有研究者特別留意易氏於民國元年（1912），即他開始於《庸言》上發表〈琴志樓摘句詩話〉的前一年，曾參與了《中國學報》的題詞撰寫：


國學報題詞
衰周失金鏡暴秦已玉杯龍戰天地閉
麟鬥日月災軒義無霧氣漢宋皆庸才
九萬里之內四千年以來纖兒踵相接穢
史吁可咍黃屋高如天蒼穹孰能俾碧
血作海流白骨如山堆匍匐倚東門閽
豎登中台李志供貓貉張網欻狼豺鎖
香空憐楊銅臭惟聞崔蘺虆救鯉魚
豆棧養駕駘賣漿屠狗輩賣餅公羊
儕詩禮助發家仁義資推埋海變桑姑
塵池積胡僧灰陽九百六極年十二萬催
釣鼇少龍伯化虎多牛哀吾曹值末運宏願祛陰
霾茶磬一山挂爛漫同參苔貓惟宗杏壇黃書友董
薤竹林贈簪露槃洲獻南雷雜家收朱程閩征掃
榮龜九天咳唾落萬古心胸開庶令壎篪息遂使狂
瀾迴無之乎者也將亦已焉哉網緣真墨野嫌概凍
雲臺
壬子八月易順鼎

從開筆時「衰周失金鏡，暴秦已玉杯。龍戰天地閉，麟鬥日月災」所營造的地解天崩氛圍，再到「吾曹值末運，宏願祛陰霾」之自覺與念想，均再再顯示了抵抗

doi:10.6342/NTU202302496

時代頹勢的慾望。筆者在此特意採圖檔形式呈現易順鼎之語，[46]乃是希望提醒讀者：在印刷技術發達、報刊流行的近現代情境下，這《中國學報》的題詞仍是以書法為媒介，以傳統捍衛傳統。

順著此一脈絡，則易順鼎對於特定寫作技藝的強調，便有了筆者先前所言，欲盡傳統詩歌固有之能量，以古老的遺產參與、回應甚至是對抗近現代情境的意味。傳統未必全是迂腐，悠久的形式或書寫技藝，更不必然淪為僵死之陳腐舊套，例如南社知名成員高旭（字天梅，1877-1925）便說：

> 惟三十年來，則千其萬變，為漢唐後未有之局。世風頹異，人才飆發，用夷變夏，推陳出新。故詩選之作，以三十年為斷，亦以見文字之鼓吹，足以轉旋世界，發揚光大，其力之大為未有也。竊嘗謂：詩之奇，莫奇於此三十年；詩之正，莫正於此三十年。[47]

這段文字乃是民國四年（1915）年寫就，而高氏所言的三十年正指涉了那「世風頹異，人才飆發」的清末民初。倘若我們能夠拋棄五四史觀所帶來的對於舊詩寫作之陳見，則高旭的話其實提供了另一種思考的角度：固有的詩學遺產，顯然仍舊具有回應近現代情境的潛力，傳統的文學體式並未因時代的更迭，便全然喪失其「表達自我」與「指涉複雜時局」的有效性。

回返易順鼎的脈絡，中年時期接連遭逢母喪與國難（甲午戰爭爆發），墨絰從戎並渡海來臺的易氏，恰好見證了近代中國現代性體驗的象徵性起點，促使他寫就以七律體式為主導的《四魂集》，並在那安穩、對稱、均衡的抒情結構裡，塑造了一個歷經帝國視域崩解，且情緒極度不安而幾近異化的主體；晚年重新反

[46] 清・易順鼎：〈國學報題詞〉，《中國學報（北京 1912）》第 1 期（1912 年 11 月），頁 8。該題詞為《易順鼎詩文集》所失收。圖片引用自「民國時期期刊全文資料庫（1911～1949）」，該數據庫對此期刊的簡介為：「國學月刊。旨在挖掘中國古代典籍，宏揚中國文化。刊首多為名人遺像，大學手迹字畫，古董文物等。文章有考證先秦諸子、經說、官制、掌故、金石、輿地風俗等。」

[47] 清・高旭：〈答胡寄塵書〉，收入高旭著，郭長海、金菊編：《高旭集》（北京：社會科學文獻出版社，2003 年），頁 518。

doi:10.6342/NTU202302496

思詩歌的寫作，仍以「對屬」、「用典」為核心，甚至以「詩家正宗」的極端標籤，反映了自身對於家國與文化的關切，由此牽涉出深刻的認同危機，實是值得進一步深入分析。

在易順鼎眾多的書寫體式中，「歌行」也同樣值得注意。陳松青說：「易順鼎的詩具有很高的藝術成就，尤其是鮮明的個性特徵給人深刻印象。……而其中歌行最有特色。[48]」相關體式的恣縱蔓衍，提供了彩筆生花的寫作者大開大闔之表現空間，而易順鼎的歌行也往往令讀者聯想起才氣過人的李白（字太白，701-762），是以有人評價：「今試論易公之詩，其詩也行神如空，行氣如虹，嘗私議之，可稱李白第二。[49]」事實上，易順鼎承襲了歌行體式出色的表演性與想像力，當此種書寫傳統搭配上山水的主題，便益發確立了詩人「游覽之作詭奇恢麗，世無其匹[50]」之藝術成就。

質言之，歌行作為易順鼎特別擅長的體式，山水又誠為其人之雅好，正如此番自陳：「余生平好游山水，道長半生，足跡遍天下。所經過之名山勝水既不少，而又樂栖隱，起登臨，游山之詩蓋不止此八種。」（〈《琴志樓游山詩集序》〉，第 1 冊，頁 26）歌行與山水的結合不只是對模山範水傳統的回應與承繼，[51]更重要的是，易順鼎還藉由這些固有的詩學遺產，結合個人的生命經歷，於進行極高之詩藝展演時，呈現了其人細膩卻深刻的近現代感受，乃是於現有研究的概覽與泛論之外，[52]亟待填補的學術空白。

---

48 清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集・前言》，第 1 冊，頁 14-15。

49 詳見張峰石：《一虱室詩話》，《雙星》第 4 期（1915 年 6 月），頁 5。

50 清・陳聲聰：〈兼于閣詩話〉，轉引自清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1954。

51 這自然與時代風氣有關。誠如時志明所說：「清人每游山水，輒有登臨送目、騁懷放歌之作，這些作品境界開闊，感情奔放，寫景細緻，想像奇特，上自王公貴胄，下至遺民布衣，用歌行體寫作山水詩在清代已蔚成風氣。……所以使山水詩從前代那種表現容量小，不能極盡心臆地寫景抒情的局限中解放出來，從而加強了山水詩的表現厚度與力度，為中國山水詩創造更完美的意境，抒發更強烈的感情闢出了新途徑。」語出時志明：《盛世華音：清代順康雍乾詩人山水詩論》（南京：鳳凰出版社，2017 年），頁 66-67。

52 張麗華：〈易順鼎山水詩論略〉，《江蘇大學學報（社會科學版）》第 10 卷第 1 期（2008 年 1 月），頁 52-57。

doi:10.6342/NTU202302496

延續「對屬」、「用典」以及歌行表演性所體現出的舊體精粹，易順鼎更於進入民國後寫出〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，幾近破體的詩歌雜揉著傳統之詩歌技藝，令讀者嘖嘖稱奇，正如蔡冠洛所評價：「民國更元，歲逢癸丑。……諸名士會而賦詩，順鼎長歌當哭，極詭譎之致，讀者哀其遇而奇其才也。[53]」古老的寫作傳統至此達到新的表現高峰，然而值得深思的是，詩人卻轉而以遊戲的態度撰成新篇，非詩非文之作歌詠著伶人與聲色，引起新舊兩派陣營反感。要言之，易順鼎執著「對屬」、「用典」若是一種極端，那其人的第二項極端，便正如陳松青所言：「要麼將詩寫得絕對是詩，如魏、晉詩，如杜、韓詩，要麼將詩寫得絕對不像詩，令人失氣。[54]」而這道近代詩歌史上極為獨特的文學風景，也值得研究者予以關注。

二、非詩非文之作

治清末民初詩學者對於「新派詩」或「詩界革命」之議題必不陌生，前者出自黃遵憲所言：「廢君一月官書力，讀我連篇新派詩。[55]」後者則是與梁啟超息息相關的文學活動。[56]乍看之下，易順鼎所堅守之詩學旨趣，與黃、梁所代表的改良與嘗試，乃是截然二分，難有對話的可能，而易氏採取的路徑也益發顯得保守且「了無新意」。梁啟超說：

> 余雖不能詩，然嘗好論詩，以為詩之境界，被千餘年來鸚鵡名士占盡矣。雖有佳章佳句，一讀之似在某集中曾相見者，是最可恨也。故今日不作詩

53 蔡冠洛：《清代七百名人傳》（北京：中國書店，1984 年），頁 1827-1828。

54 陳松青：《易順鼎研究》，頁 162-163。必須說，易順鼎的這兩種傾向，就是在自己的交友圈中也都飽受批評，誠如王飆所言：「易順鼎詩集中，有兩類詩自具特色，是他引以自負的，而又是迭遭其師友如張之洞、王闓運、樊增祥、陳三立毀斥的。」語出清・易順鼎著，王飆點校：《琴志樓詩集》，上冊，頁 14。

55 清・黃遵憲：〈酬曾重伯編修〉，收入黃遵憲著，錢仲聯箋注：《人境廬詩草箋注》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 762。

56 筆者同意陳建華的意見，以為黃遵憲並非詩界革命的提倡者，詳參陳建華：〈晚清「詩界革命」發生時間及其提倡者考辨〉，收入《中國古典文學叢考》（上海：復旦大學出版社，1985 年），第一輯，頁 321-340。

doi:10.6342/NTU202302496

則已，若作詩，必為詩界之哥倫布、瑪賽郎然後可。猶歐洲之地力已盡，生產過度，不能不求新地于阿米利加及太平洋沿岸也。欲為詩界之哥倫布、瑪賽郎，不可不備三長：第一要新意境，第二要新語句，而又須以古人之風格入之，然後成其為詩。[57]

對於「新意境」或「新語句」之追求，可以說是清末詩人對於詩歌所作的一次深刻反省，但此種「新」應當如何與「古人之風格」相互調和，確實是一道難解的命題，如黃遵憲融入新事物、新名詞的書寫，歷來褒貶不一，錢鍾書（字默存，1910-1998）便曾批判道：「近人詩界維新，必推黃公度。……差能說西洋制度名物，掎摭聲光電化諸學，以為點綴，而於西人風雅之妙、性理之微，實少解會。故其詩有新事物，而無新理致。[58]」而梁啟超那「然革命者，當革其精神，非革其形式[59]」的立場，也再次顯示積極融合新名詞的寫作者，與向來被劃分為復古派的詩人之間，在本質上仍有對話的可能。

具體來說，包含易順鼎在內等更為傳統的詩人，縱使未曾高舉追求「詩界」之「新」的改革大纛，也不表示他們便對詩歌本身，缺乏一己的反思與實踐——在被迫進入現代世界，由此產生惶惑、創傷的共通情境中，又有何人能真正置身事外？要言之，易順鼎自有特殊的回應方式；而此一類型之詩歌，雖然也偶有新語詞鑲嵌其間，可有別於黃、梁二人於字詞上之著力，這些作品之「新」則更多地體現於句式與體式的表現上：

千古以來之名花，惟有菊花屬陶家，梅花屬林家。此外諸花皆非一家所能有，豈非天下之寶當與天下共之耶！……

菊花何以能屬陶，以陶咏菊之詩亦與菊品同其高。梅花何以能屬林，以林

[57] 清・梁啟超主編：《清議報》（北京：中華書局，2006年），第3冊，頁2262。
[58] 錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，1984年），頁23。
[59] 清・梁啟超：《飲冰室文集之四十五（上）・詩話》，《飲冰室合集》之五（北京：中華書局，1989年），頁41。

doi:10.6342/NTU202302496

> 咏梅之詩亦與梅意同其深。然而古今輿論勸進表上，陶家、林家仍復東向三讓，南向又再讓。有德居之尚不敢，無德居之豈非妄。元亮、君復皆不敢自私，若謂吾之咏菊詩、吾之咏梅詩，乃是代表古今天天下人民心理而為之，若專屬我則謹辭。
>
> 譬如議員推舉一總統，此議員者不過代表全國人民以示護與擁，豈能謂此總統乃我一人捧。
>
> 菊魂我今且勿論，請論數千年之梅魂。數千年來之梅魂，乃在梅郎蘭芳一人之色身。（〈梅魂歌〉，第 2 冊，頁 1126）[60]

本詩開筆便帶有極強的議論性，作品中「豈非」、「然而」、「豈能」等轉折用語也近似散文，縱然「以文為詩」乃是詩歌史上早有之現象，可對於齊言句式的捨棄，以及節奏的變換、內容提煉之缺失，仍令上述引文更易陷入破體危機；[61]至於「議員」、「總統」等新名詞的嵌入，以及明白如話之語言風格，則使易順鼎入民後所撰長篇，誠有被後人視為「白話詩」者，此處所引詩作正是其中一

---

[60] 此詩可說是源自歌行，而又融入更多散文句式的詩作。相較於整飭精煉之近體，傳統之歌行或與其關係密切之樂府經常出現換韻的現象，而韻腳的調動也往往代表著意義段落之變化，即相關研究中專有之術語「解數」是也。《樂府詩集》有云：「《古今樂錄》曰：『倡歌以一句為一解，中國以一章為一解。』王僧虔啟云：『古曰章，今曰解，解有多少。當時先詩而後聲，詩敘事，聲成文，必使志盡於詩，音盡於曲。是以作詩有豐約，制解有多少，猶詩《君子陽陽》兩解，《南山有臺》五解之類也。』……。」見宋・郭茂倩編：《樂府詩集》（臺北：里仁出版社，1980 年）卷 26，頁 377。筆者受此啟發，本文凡引用歌行體或非詩非文之篇，亦將於韻腳或意義段落明顯轉換時，採此處之分段形式呈現；竊以為此種作法一來可更好的在書面上呈現歌行潛在的音樂性與表演性，二來也有助於分析長篇詩歌中層次之遞進與深度。

[61] 自韓愈以來，詩歌漸有「以文為詩」之傾向，有關特質更被視為宋人得以自成宋調的原因。然而，詩歌畢竟是詩歌，正如黃智群觀察歐陽脩、蘇軾的同題詩文，發現：「文章以現地考察的歷史敘事，或遊觀歷程，並加諸議論」、「詩歌則容有較多怪誕奇想，但更多的是寄託個人的生命境遇，以及內在的孤獨況味」，並指出：「創作上儘管有『越界』的因子，但最終仍是回歸各自的書寫傳統。」換言之，傳統的以文為詩，仍未捨棄詩歌固有的情感取向乃至藝術加工，這與易順鼎筆下大肆鋪排之長篇作品，誠有著似同實異的區分；而促使詩歌發生變化的起因，兩者更是不可混為一談：固有的以文為詩往往源於強烈的影響焦慮，但易順鼎的特殊表現，則牽涉他對有別於古典之情境的理解，以及身處此一從所未有的脈絡下，詩人應如何思考自我與詩歌意義的大哉之問。「以文為詩」的討論可參黃智群：〈宋人「以文為詩」的新解讀——以歐、蘇的書寫實踐為考察的起點〉，《漢學研究》第 35 卷第 4 期（2017 年 12 月），頁 173-196。又，關於宋代詩壇的影響焦慮，詳見楊玉成：〈文本、誤讀、影響的焦慮：論江西詩派的閱讀與書寫策略〉，收入輔仁大學中國文學系編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：學生書局，2002 年），頁 329-429。

doi:10.6342/NTU202302496

例。[62]

客觀來看，易順鼎吹捧梅蘭芳（字畹華，1894-1961），[63]變本加厲地打亂固有之詩歌節奏，確是引人注目；作品乍看下捨棄了「對屬」、「用典」等技藝，然情感內容仍有著藉由與他者的參照，所形塑出的齊整和思辨層次；「元亮／菊花」和「君復／梅花」的「品同其高」、「意同其深」形成呼應，兩者則又與「吾」在那古今之「有德／無德」間，存在同中有異的情感向度；既是對花朵的歌咏，也是由此所衍生地對伶人的激賞。易順鼎的此種寫作，乍看下非詩非文，也極易引起讀者側目，然此種詩學實踐如何在近現代情境中產生意義，非新非舊焉只是文學復古的別出心裁？[64]這類體式上的奇異表現，又是否顯示了另一種被遺忘之文學現代性面向？

更特殊的是，易順鼎慣以類似風格歌詠伶人，一首〈數斗血歌，為諸女伶作〉橫空出世後，卻飽受友人批評，樊增祥形容說：「石甫寄示數斗血歌，余在酒樓，遍示座客。有笑者，有唾者，……乙庵、散原皆謂自有詩歌以來，無如此凌亂放恣者，舉世恐無人能作。蓋高者深者不屑，而下者淺者不能也。[65]」而樊氏又以〈後數斗血歌〉譏刺易順鼎：「惟有拉雜鄙俚，則雖能為而不為。此詩不得謂之詩，祇算樵歌漁唱鼓兒詞。[66]」此一斷語可說挑戰了易詩作為「詩歌」的合法性，然易順鼎也不甘示弱，進而語不驚人死不休地宣告了「界」的消失：

---

62 此為龍榆生對〈梅魂歌〉之評價：「此殆胡適之所謂『作詩如說話』，亦近世白話之先河也。」見龍榆生：《綠窗閑記》，《同聲月刊》第 2 卷第 4 號（1942 年 4 月），頁 10。

63 對於伶人的吹捧乃是清末民初十分有趣的現象，而易順鼎對梅蘭芳尤為欣賞，時人甚至有梅黨之目，進而還有易順鼎為梅氏編寫劇本的傳聞。梅蘭芳回憶說：「關於我的《葬花》劇本，有種種的誤傳。曾經有人說是朱素雲和李敬山的舊本子，又有人說是易實甫先生替我新編的。……易先生則在我演出之後，做了幾首葬花詩，倒是真的。」詳見梅蘭芳：《舞台生活四十年》，收入《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2000 年），第 1 冊，頁 294。

64 這種對於易順鼎特殊文學表現與主張的看法，可參黃培、吳翔：〈論易順鼎「自開一派」的復古詩學」〉，《江西社會科學》（2009 年 2 月），頁 102-106。

65 詳見清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》（上海：上海古籍出版社，2004 年），頁 1787。底線為筆者所加。

66 清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1789。

doi:10.6342/NTU202302496

> 無真性情者不能讀我詩，我詩得失我非不自知。時至今日身之得失且勿計，尚何計及詩之得失為？我詩本來又非詩，我詩乃合屈原、莊周而為之。我詩皆我之面目，我詩皆我之歌哭。我不能學他人日戴假面如牽猴，又不能學他人佯歌偽哭如俳優。……歌又恐被謗，哭又恐招尤。此名詩界之詩囚。時至今日世界已無界，一切界說皆破壞，豈復尚有詩界能存在？若謂我詩凌亂放恣不得謂之詩，……此名詩界之詩械。（〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉，第 2 冊，頁 1122）

這段引文不僅可視為易順鼎個人的「宣言」，若是結合時代背景，則可進行可複雜的詮解。首先，此詩寫於民國二年（1913），其時政治的帝國（滿清）已然走入歷史，而詩歌的命脈在一定程度上也已顯得岌岌可危，易氏所謂「時至今日世界已無界，一切界說皆破壞」的觀點，已不啻為對「天下觀念」崩解的情緒延伸，[67]同時涉及了更深一層次的存在焦慮——當政治與詩歌的帝國都走向難以挽回的末世，敏感的詩人又將如何在破碎中重組，為自我的心靈與傳統的文學找到安放的位置？

究其實，傳統詩學中對於「性情」的追求並不罕有，清中葉袁枚（字子才，1716-1797）便曾說：「詩難其真也，有性情而後真；否則敷衍成文矣。[68]」易順鼎表面上將「一首詩的完成」推往讀者一端，[69]要求唯有作品之接受者具備「真性情」的品質，才能真正理解他的詩；可那豈是我們衡量「詩歌何以為詩」的唯一準則？詩歌的界定與存在合法性，又究竟屬於何人的判斷與權力？換言之，如

---

67 參考李揚帆：《走出晚清：涉外人物及中國的世界觀念之研究》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 347-366。

68 清・袁枚：《隨園詩話》（臺北：漢津文化公司，1984 年），頁 234。根據學者統計，袁氏的《隨園詩話》中「性情」一詞出現達二十六次，較之「性靈」的二十二次還多，詳參沈玲：《隨心隨性隨情隨緣——袁枚詩學研究》（南京：南京大學出版社，2010 年），頁 166。

69 讀者本就是文學存在中不可或缺的一端，正如艾布拉姆斯以為藝術品必然涉及作品、藝術家（作者）、世界與讀者四個要素，認為「作品為他們而寫，或至少會引起他們的關注」。詳參〔美〕艾布拉姆斯（M.H.Abrams）著，酈稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論與批評傳統》（北京：北京大學出版社，1989 年），頁 5。

doi:10.6342/NTU202302496

若易氏的文字不再藉由傳統技藝來彰顯舊體精粹，甚至進一步打亂詩歌固有的節奏，使作品內部出現某種主導成分的位移後，[70]問題的關鍵可能便已不是讀者之真性情的有無，而是一首詩憑藉著哪些特質與要素，方能持續發揮它的抒情或安頓能量？

進一步來說，此種以〈數斗血歌，為諸女伶作〉為代表的非詩非文，缺乏剪裁凝鍊手法的作品，正是易順鼎筆下最那難以被歸類的獨特寫作，而有關的「拉雜鄙俚」應當如何理解？這種有別以往的「新」面向，既非黃遵憲藉由新語詞與大量註釋所彰顯的「新派詩」，也不是「詩界革命」嘗試在舊風格中創造新意境的抒情實踐；易順鼎消除了「界」，更非針對宋代詩學「以文為詩」的簡易復辟，此中實有著生命個體自我安頓的艱難功課；而世「界」及詩「界」的天崩地坼，也導致不新不舊的茫然存有，只能不斷於「古／今」間拉鋸，方能重新面對眼下那早已陌生而難以指認的世／詩界，而那顯然也呼應了詩人在易代之際所發出的詰問：「此世界是何世界」（〈告剪髮詩〉，第 2 冊，頁 1058）。

要言之，舊派詩人若是缺乏海外的異國經驗，確實容易因缺乏刺激，而失去了對詩歌本質進行反思的契機，然易順鼎的反擊之語卻引出了深刻的反省，詩人嘗試以後設性的「詩」為自己的「詩」辯護（**我詩本來又非詩**），也有著必將飽受讀者批判的自覺，雖說「我詩得失我非不自知」，但他顯然認為一己之作品仍有深刻意義，只是缺乏有識者而已（**無真性情者不能讀我詩**）。更重要的是，詩歌因何不能於「時至今日」保有其原有之面目？從「舊體精粹」到「非詩非文」，詩人個體及其作品又為我們帶來怎樣的反思和意義？

---

[70] 此處觀點深受黃錦樹啟發。黃嘗援引俄國形式主義關於主導文類位移的觀察，反思陳平原對於五四一代抒情小說的見解，進而由此探問新文學文學性的確立，以及抒情傳統的發明。他說：「新時代的精神必須找到新的意義格式來裝載、安頓生命衝動。在這樣的過程中，勢必需要調動古今中外的資源，也必然會讓我們看到文類制度化的過程，文類凝結為制度之前的狀態，它尚未制度化、正在制度化；而這個狀態，即是前引陳平原文描述的狀態——嘗試命名的狀態。」參見黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第 34 卷（2005 年 7 月），頁 157-185。引文見 160。

doi:10.6342/NTU202302496

第三節　概念界定與說明

任何研究都不宜漫無邊際的泛論，因此本文也必然得先一步針對幾個重要概念，進行扼要的說明或界定。要言之，本文既以易順鼎為主要研究對象，便不免要在其人身處的清末民初情境中，牽涉到「舊詩」的思索，加上筆者正試圖結合「體式」來展開分析，是以也應對此進行概述。除此之外，在探索舊詩如何書寫微妙的近現代感受之際，也或多或少會涉及「現代性」的議題。緣此，以下便分別針對「舊詩」、「體式」與「現代性」，作一簡要之陳述；而之所以又將「舊」與「體」加以區分，乃是此中各有些許重要的概念，理應分別描述。

一、舊詩

「舊」字涉及時間概念，卻未必代表著價值判斷，《康熙字典》引證說：「又久矣。《詩・大雅》：『於乎小子，告爾舊止。』《箋》：『舊，久也。』[71]」清末民初文化動蕩，「舊詩」與「舊體詩」之稱謂往往混用，可論者往往將「舊」視為某種負面意義的標籤，亟需改良甚至捨棄；[72]此種情況在歷經五四全面的反傳統氛圍後，逐漸受到改善，誠如孫志軍所言：「隨著『新詩』、『新文學』、『新文化』等『新』事物的逐步確立，『五四』新文學家比較多地體現了『文藝上的寬容』，承認和允許『舊詩」、『舊文學」、『舊文化』等『舊』事物在一定範圍內存在。因此，『舊體詩』寫作在『五四』之後，在一部分人的心目之中，得到了支持。[73]」

---

71 清・張玉書等奉勅撰：《康熙字典》（上海：同文書局，按清光緒甲申、1884 年本影印），頁 1006。

72 可參曹雪松：〈我對於新舊詩的批評及指駁反對新詩的先生們〉，《學生文藝叢刊》第 1 卷第 2 期（1920 年 2 月），頁 173-184。當然也有立場較為客觀的意見：「我們評詩的人，赤裸裸的心，對於新舊體詩毫無成見在那裡，……不能像曹雪松君預先抱有專門信服新詩的成見，就籠統的詆斥舊詩怎樣的惡劣，讚美新詩怎樣的佳妙。」姜公畏：〈我對新舊詩的評議〉，《學生文藝叢刊》第 3 卷第 8 期（1926 年 8 月），頁 7。

73 孫志軍：《現代舊體詩的文化認同與寫作空間》（武漢：華中師範大學，2015 年），頁 28。

doi:10.6342/NTU202302496

然而，什麼樣的詩歌能算是「舊詩」？郭沫若（字鼎堂，1892-1978）反省說：

> 把五、七言詩、詞、曲，習慣稱為舊詩詞；把五四以來的詩則稱為新詩，是否妥當？為什麼專從形式上分新舊？五七言詩還有生命嘛，怎麼說它是舊？……不能單從形式上來分新舊，而且也不必分新舊，而要看它寫得好不好。[74]

在這個意義上，「舊」不再簡化地與僵死的傳統與沉重之包袱畫上等號。藉由郭氏的意見，可知「形式」時常被視為新舊詩的判斷準則，但文學史的事實告訴我們：舊形式仍然有著感召寫作者的特殊誘惑；[75]傳統的表意格式未必不能於今日產生意義（而要看它寫得好不好）。筆者以為，倘若我們將「承載舊經驗」，視為舊詩的重要特徵，那麼藉著郭氏「不必分新舊」的說法，便可引發另一層次的思考：詩歌既保留某種人心的擦痕，[76]也是對於特定經驗的反應，那麼以新形式針對生離死別、時移事遷的亙古哀愁，抒發一己之感慨，這樣缺乏新經驗的作品要算是新詩還是舊詩？進一步來說，從外形與內質所進行的新／舊文學區別，是否總能如此清晰有效乃至壁壘分明？

究其實，當清末民初之論者紛紛針對新／舊詩歌進行思考時，此一議題便已超出單純的時間序列範疇，新／舊分別指向某種價值的取捨判斷，甚至文化之意識型態，此中關係萬縷千絲，一時難以道盡。然而，為了論述上的方便，筆者仍將易順鼎的作品稱為「舊詩」——這個概念有時是指作品形式上，有時則針對內容情感上——但是，筆者依然深刻意識到舊形式可以承載新經驗，籠統稱之為

---

74 吳奔星、徐放鳴編：《沫若詩話》（成都：四川人民出版社，1984 年），頁 438。

75 詳見劉納：〈舊形式的誘惑：郭沫若抗戰時期的舊體詩〉，《中國現代文學研究叢刊》第 3 期（1991 年），頁 188-202。

76 筆者在此受到許鵬的啟發：「正像地質學家可以憑藉岩石上的擦痕而判斷冰川的曾經存在一樣，我們也可以依據人類心靈上的『擦痕』——作品中所表現出的某些作家審美意識上的某些共同特徵，判斷某種社會心理作為社會精神環境的存在，並分析它給予作家審美意識的影響。」在筆者看來，這種「擦痕」實在也是存有之生命軌跡，其意義未必只限於審美意識而已。詳見許鵬：《中介的探索》（北京：中國人民大學出版社，1992 年），頁 62。

doi:10.6342/NTU202302496

「舊詩」不過是權宜方便，並不含有任何「保守」、「退步」之價值預設；而易詩中那種不新不舊、難以界定的曖昧模糊，更是研究重心之所在。

二、體式

中國詩學歷史悠久，無是在形式、寫作主題抑或審美風格上，都有著十分可觀且多元的發展，時至唐代已然有著不容忽視的成果，正如胡應麟（字元瑞，1551-1602）所說：

> 甚矣，詩之盛於唐也。其體則三、四、五言，六、七、雜言、樂府、歌行、近體、絕句，靡弗備矣。其格則高卑、遠近、濃淡、淺深、巨細、精粗、巧拙、強弱，靡弗詣矣。其人則帝王、將相、朝士、布衣、童子、婦人、緇流、羽客，靡弗頂矣。[77]

這份詩學遺產歷經宋、元、明的承繼與開拓，而後轉至清人手中。如此深厚的詩學傳統，難免引發強烈的影響焦慮，[78]從清初至晚清，詩人們不斷深化對於詩歌的探論與研究，也嘗試寫出能與前代強者詩人們並肩的作品。葛曉音形容說：「由於論題專一，對於詩體的辨析也愈益細緻。與明人相比，清人更善於通過對立意、布局、篇法、句法、聲韻等作法的分析，探討詩的意脈、氣格、韻味、體式，將明人朦朧的感悟說得更加具體清楚。[79]」換言之，要想理解清末民初的詩人如何藉由傳統詩歌回應現代世界，我們也就不能繞過他們的先備知識——即對於特定體式所固有的寫作風格、審美典範的掌握，以此來思考詩人發揮了傳統詩

---

77 明・胡應麟：《詩藪》（太原：北岳文藝出版社，2009 年），卷 3，頁 21。

78 例如清初之孫枝蔚便說：「今論詩者曰：夫士風騷自命，幸而生於古人之後，亦不幸而生於古人之後也。祖習諸家，采其所長，如謝靈運之擬七子，江淹之雜擬，規矩當前，取攜由我，斯可謂之幸矣。然極盛者難為繼，博取者慮不尚，鍾嶸謂源出於某體，遜於某；元稹謂效齊梁則不逮於魏晉，工樂府則力屈於五言。沾溉殘膏，有志羞為；蚍蜉撼樹，復取譏前輩，幾於無一可焉，斯又可謂之不幸矣。」請參清・孫枝蔚：《溉堂集》（上海：上海古籍出版社，1979 年），頁 1060。

79 葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 5。

doi:10.6342/NTU202302496

歌裡怎樣的質素，以此表達被迫進入新世界的幽微感受。至於「體式」的概念，大抵則可先從「體」的意涵進行扼要介紹：

> （體）指作品的體貌、風格，其所指對象則又有區別，大致上可以分為三種。一是指文體風格，即不同體裁、樣式的作品有不同的體貌風格。……二是指作家風格，即不同作家所呈現的不同體貌。……三是指時代風格，即某一歷史時期文學作品的主要風格特色。[80]

由於文體論並非本文探討核心，此處僅著重說明：「體式」之「體」涉及形式典範、但同時也涵攝特定的時代乃至經典作家，而古人在學習特定的詩歌時，往往也是針對某強者詩人最擅長的詩歌體式入手；[81]因此易順鼎如何承襲固有美學規範，進而轉化運用，調度古典以回應現代，便成為難以迴避的議題。[82]

除此之外，「體式」之「式」便如同「格」與「法」一般，指涉了標準或法式，此種用例在唐代之詩學領域逐漸流行，種種詩格、詩式作品層出不窮，如佚名之《文筆式》與釋皎然（字清晝，730-799）的《詩式》均為類似著作。[83]筆者以為，相較於「文學形式」一詞，「體式」的內蘊已然溢出載體之範疇，指向某種經典性（canonicity），牽涉的並非只是一種外部形式表現；誠如顏崑陽所說：

> 「體式」一詞在古代文體論述中，其義例並不一致。如果我們的研究，只是在針對既存的文本進行詮釋，則必須相應於上下文脈絡及相關語境去求

---

80 王運熙：《中國古代文論管窺》（濟南：齊魯書社，1987年），頁24。

81 這種學習方式也體現於清代小說《紅樓夢》中。面對有心學詩的香菱，林黛玉給出的建議是：「你只聽我說，你若真心要學，我這裏有《王摩詰全集》，你且把他的五言律讀一百首，細心揣摩透熟了，然後再讀一二百首老杜的七言律，次再李青蓮的七言絕句讀一二百首。」見清・曹雪芹著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》（臺北：里仁書局，2003年），第2冊，頁736。

82 黃培與吳翔兩位學者認為易順鼎汲取了晚唐李商隱詩歌的部分特徵，寫出了豔情與身世之感融合的獨特詩篇，而這種研究進路在古典詩歌的領域十分常見，所得結論雖有一定道理，卻反而遮蔽了清末民初複雜的情境下，傳統詩歌與現代世界間的拉鋸與角力，限制了有關討論的深度。請參黃培、吳翔：〈易順鼎的李商隱接受方式研究〉，《前沿》（2009年1月），頁163-167。

83 羅根澤說：「詩格有兩個興盛時代，一在初盛唐，一在晚唐五代以至宋代的初年。」又，相較於皎然的著作，多數學者對於《文筆式》一書難免感到陌生，而該書之簡要介紹可參張伯偉編：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民教育出版社，1996年），頁68-70。

doi:10.6342/NTU202302496

> 解。然而，假如從後設批判的觀點言之，則我們可以合理地認為，「體式」必須兼合著文類「形構性」的「體裁」，以及作家作品「樣態性」的「體貌」二個要素，再加上「範型性」此一規定，才是完整的涵義。[84]

本文所討論的「體式」，正是建立於顏崑陽的定義之上，然援引此一觀點，旨在更好地結合詩歌之外形與內質進行分析，並加以反思其中對於傳統的遙相呼應或刻意違反。事實上，在文學史的發展中，任何體式的選擇或改良，除了是對傳統的回望，更是復古開新的必要途徑；[85]體式自身又已是文學、文化之精粹，存在著各種可調度的傳統與表現潛力——那不應被簡化為僵死的文類框架，誠應視為寫作者塑造抒情主體、呈顯內外在世界、召喚古典迴光，進而在新的時空情境下證成自我「在場」的重要媒介；至於學習典範的過程，在清末民初的文學場域中，更是蘊含著「傳統詩學」自我轉化的可能：

> 當詩人直逼現代歷史時間，而陷入內部自我的抒情時刻，抒情詩因此生發了其作為詩人存續與自我證成的邏輯。……這指出了文人的古典詩詞寫作響應、延續和轉化了他們創作意識內的抒情詩美典，重新鑄造他們在此現代情境下文學意義內的美感經驗。尤其舊體詩詞賴以存續的語言表達模式（無論格律、修辭還是語言的合法性）被文學革命炮轟，在如此嚴峻的挑戰下檢視古典文學的現代生產，意味著此抒情文類也正檢視著其生產的意義如何發生效用，抑或辯證和自我證成其自身存在的合法性。[86]

換言之，當潛藏於「體式」一詞中的準則與規範層次，在清末民初的語境下不再

---

[84] 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》1 期（2007 年 9 月），頁 1-67。引文見頁 32。

[85] 恰似龔鵬程所言：「所以復古以開新，復古為其方法，開新為其目的；然開新，亦所以復古也，故復古亦為其目的。……復古，但求其價值而已，初不在步驟規矩以模擬之也。」詳見氏著：《江西詩社宗派研究》（臺北：文史哲出版社，1983 年），頁 179。龔氏對於這種復古以開新的理解，同樣體現於對清代學術乃至書法藝術的理解中。詳參〈書法的思想與美學問題〉，收入氏著：《文學與美學》（臺北：業強出版社，1986 年），頁 116-117。

[86] 吳盛青、高嘉謙編：〈導言〉，《抒情傳統與維新時代——辛亥前後的文人、文學、文化》（上海：上海文藝出版社，2012 年），頁 10。

doi:10.6342/NTU202302496

成為撰寫經典文本的保障，傳統至此反而淪為枷鎖；然而以體式來說，那千錘百鍊的外部框架，仍是提供了一切節奏、韻律、意象安身立命之所。筆者認為，在不同的體式中，相同的技藝也將產生相異的藝術效果，如七言律於頸、頷二聯固定講究對仗的特殊結構，以及要求在限定字數中濃縮與化用典故的能力，就必然有別於恣縱的古體長篇所能表現出的情感與美學渲染力；而易順鼎對於詩歌技藝的反思實踐（如：「對屬」、「用典」）、破壞與重構（非詩非文之作），也由此衍生出重新反省文類典範、進一步探問詩為何物的深刻意義。

更具體的說，結合體式來分析詩歌的必要性，並不啻是為了理解清末民初語境中，對於古典情境的深情召喚，乃至歸返的慾望；而是「技藝」如何在固有的美學規範下，翻轉騰挪、迂迴曲折的言說自我與世界，進而指向語言所能／不能抵達的深邃邊界——如若我們僅將體式一概視為架空的載體，而完全無視於情感經驗、寫作典範、自我炫學、凝鍊語言等種種多層次的意義，便將難以理解這千年傳統是如何於寫作之當下，提供詩人昇華現實的可能取徑，也必然限縮了研究的視域與面向。[87]

[87] 本小節之部分思考源自於口考委員高嘉謙教授的提點，謹此致謝。

doi:10.6342/NTU202302496

三、現代性

現代性（modernity）無疑是個大議題，以最簡單的話說，那是「過渡、短暫、偶然」，[88]而這個源自於歐洲的概念如今已有不少討論，放置於中國文學的領域，相關研究也是多不勝數。對於中國的現代性，李歐梵指出：

> 本來世界上就存在著多種現代性，無所謂另類。……既然講到多種現代性，那麼什麼是中國的現代性呢？……我認為從中國文化的範疇來談，現代性的基本來源是「現代」兩個字，「現」是現今的現，「現代」或說「現世」，這兩個詞是「近代」或「近世」合而分、分而合的，恐怕都是由日本引進的，均屬日本明治維新時期創造出來的字眼，它們顯然都是表示時間，代表了一種新的時間觀念。這種新的時間觀念當然受到了西方的影響，其主軸放在現代，趨勢是直線前進的。[89]

話雖如此，可此種新的時間感受，或說某種全新的感知、認識、思考的方法，具體起源何時，顯然是個值得思考的議題。畢竟，若是參照福柯（Michel Foucault）的意見，所謂現代性興許不會僅發生在某個特定時空的群體之中：

> 我自問，人們是否能把現代性看作一種態度而不是歷史的一個時期。我說的態度是指對於現時性的一種關係方式：一些人所作的自願選擇，一種思考和感覺的方式，一種行動、行為的方式。它既標誌著屬性也表現為一種使命。[90]

換言之，所謂現代性不一定只有五四新文學的脈絡，正如李歐梵也嘗將中國現代

---

88 〔法〕波特萊爾（Baudelaire）著，郭宏安譯：《波特萊爾美學論文選》（北京：人民文學出版社，1987年），頁485。

89 李歐梵：《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2005年），頁3-4。

90 〔法〕福柯：《何為啟蒙？》，見杜小真編選《福柯集》（上海：上海遠東出版社，1998年），頁534。

doi:10.6342/NTU202302496

文學之起源追溯於清末，[91]王德威更是以「沒有晚清，何來五四？」的觀點啟發了無數研究者，[92]鬆動乃至調整了五四史觀的文學史詮釋；而包含李、王在內，舉凡陳平原、楊聯芬等前輩學者，其用以討論的文本雖多以小說為主，[93]然撇除文類之差別，彼時寫作者所經歷的「震驚」，[94]仍有其共同向度，潛藏著深刻的斷裂危機：

> 從晚清到五四包含了幾個世代的一代人，大抵皆親歷了中國傳統世界與現代世界的分離脫落。那並非瞬間發生的事，而是在一段相當漫長的時間內被現代性（或現代化）的不斷切割，終於變成了兩個世界。[95]

換言之，在探討舊詩現代性的議題時，上述從小說文本入手來探問中國現代性之研究著作，仍能提供一定啟發與參照，學術界也逐漸意識到探討舊詩詞中現代意涵之必要，近年如楊劍鋒、曾守仁、陳建銘等人的研究均可為證。[96]這些論者真正能將詩歌的討論置於「清末民初」的特殊情境，令有關分析擺落浮泛的情感詮解，更進一步讓清末民初舊詩有別於唐、宋詩歌經典的獨特意義得以朗現。然而，有關研究仍有許多亟待填補的空白，非新非舊的作品擺盪於重塑經典與遊戲之作間，展示多元複雜的文學圖景，也由此彰顯了古典詩詞與現代性的糾葛曖

---

91 李歐梵：《現代性的追求》（臺北：麥田出版社，1996 年），頁 229-244。

92 王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，頁 10-11。

93 陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》（北京：北京大學出版社，2003 年）；楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》（北京：北京大學出版社，2003 年）。

94 本雅明嘗以「震驚」說明現代性體驗為創作者及作品所帶來的影響，而這個觀察雖不能直接套用於彼時之中國，卻也提供了我們另一種閱讀清末民初舊體詩歌的重要角度，即所謂舊詩中所呈現的現代經驗。詳見〔德〕本雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》（北京：生活・讀書・新知三聯，1992 年）。又，關於中國人的現代性體驗，也可參考王一川：《中國現代性體驗的發生》（北京：北京師範大學，2001 年）。

95 黃錦樹：〈採珠者・超自然傳統・現代性〉，法鼓人文社會學院主辦：「兩岸青年學者論壇」——中華傳統文化的現代價值」研討會，2000 年 12 月，頁 239-247。引文見頁 241。

96 楊劍鋒：《現代性視野中的陳三立》（上海：上海大學出版社，2010 年）。該書原為楊氏博論。曾守仁：〈天眼所觀迄於悲歡零星——論王國維的現代斷零體驗〉，《中正漢學研究》第 27 期（2016 年 6 月），頁 55-90。陳建銘：〈詩意地安居——沈曾植的晚年上海生活與滬上遺老詩歌寫作〉，《中國文化研究所學報》第 72 期（2021 年 1 月），頁 147-180。必須說，這類嘗試尋求新角度，加以抉發清末民初舊詩特殊面向的學術成果，雖然顯得零星，卻絕非僅有如此數篇而已；此處舉證不過是針對特定領域的概覽，說明值得後起之研究者加以延續，甚至反思、批判的討論視角，其旨也在於避免過求全面，反令行文變得瑣碎乃至渙散。

doi:10.6342/NTU202302496

昧，誠為極具學術潛力的研究議題。

清末民初詩壇名家沈曾植嘗引佛法觀點入詩，加以呈現所見之世界與身處其中的自己：「世要劫灰成壞相，身為卦影器兼山。[97]」筆者以為，清末民初詩人們筆下的末世氛圍，乃是藉由詩歌一遍遍重返歷史或心靈現場，藉由個體昭示大時代下集體的精神性創傷；若說傳統與舊有價值的崩解，乃是現代性體驗的核心，那易順鼎的兩種極端，或許正代表著舊詩精粹的負隅頑抗，以及一次未能引起大眾正面肯定的文學實驗；可無論是表面的故步自封抑或抒情的左支右絀，最終或都能理解為對於無法迴避之現代情境，遲來的「抗戰勝利」——即便舊文學確實被推往邊緣，卻未嘗真正意義上消逝於歷史之中；但凡時間的後來者還在閱讀易順鼎等人的詩歌，那麼作品本身的存在及其古典輝光，便足以讓我們反寫，研究現代性體驗之學者都必定熟悉的名句：一切煙消雲散的，都無比堅固。[98]

第四節　文獻回顧及章節安排

學術工作從來便不是無中生有，也絕非閉門造車之事，筆者的反思與討論，也離不開學術先賢的研究成果。以清末民初舊詩的領域來說，此一時期之文獻浩如煙海，除了參照傳統之彙整與批評材料，[99]以及現代科技所提供之便利的資料庫，如「晚清期刊全文資料庫（1833～1911）」、「民國時期期刊全文資料庫（1911～1949）」，以及「瀚堂近代報刊資料庫」，諸如像錢仲聯（號夢苕，1908-2003）與汪辟疆（字笠雲，1887-1966）等以點將錄形式對清末民初之詩人

[97] 詳見清・沈曾植著，錢仲聯校注：〈天琴寄詩相唁和答〉，收入《沈曾植集校注》（北京：中華書局，2001年），頁1087。

[98] 此言原為馬克思（Karl Marx）所說：「一切堅固的東西都煙消雲散了。」而筆者對於現代性的理解，自也包括〔美〕馬歇爾・伯曼（Marshall Berman）原著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散：現代性體驗》（北京：商務印書館，2003年）。

[99] 比較常見的基本書目為張寅彭選輯：《清詩話三編》（上海：上海古籍出版社，2014年）、《民國詩話叢編》（上海：上海書店，2002年）。另外錢仲聯主編：《清詩紀事》（南京：鳳凰出版社，2004年），亦是值得參考的文獻。

doi:10.6342/NTU202302496

所做的論述，[100]也是研究相關領域必備的材料。

究其實，兩岸學界早年對相關領域的探論確實相對薄弱，而研究的進路也較採取概覽的視野，[101]或針對個案進行零星討論，[102]然基本大體不脫文學風格的承繼，抑或史料及詩作的考訂。[103]近年來清末民初之舊詩漸受學術界關注，可如何為特定個案或整體領域找到新的研究視角，拓展有關議題的深度，仍是兩岸學人所必須反思的問題。

就易順鼎個人及其文學來說，相關研究並不算多，而這興許是受他晚年恣情梨園等荒唐行徑有關。易氏的晚年，幾乎便是錢玄同的批評：「捧捧戲子，逛逛窯子，上上館子，做做詩鐘，打打燈謎，如此天昏地暗以終餘年。[104]」而對於易氏以歌行乃至非詩非文體式寫作的諸多「捧角詩」，劉半農（名復，1891-1934）更於報刊上抨擊說：「近來易順鼎、樊增祥等人拼命使著爛污筆墨，替劉喜奎、梅蘭芳、王克琴等做斯文奴隸，尤屬喪卻人格，半錢不值，而世人竟奉為一代詩宗。[105]」加上易順鼎與袁世凱（字慰亭，1859-1916）之間的牽扯，頗令自己有失節之嫌；[106]諸如此類原因，也讓易順鼎相關之研究，陷入了更長久的沉寂。

---

100 兩人的點將錄著作也收於楊揚輯校：《三百年來詩壇人物評點小傳匯錄》（鄭州：中州古籍出版社，1986 年）。

101 如馬亞中：《中國近代詩歌史》（臺北：臺灣學生出版社，1992 年）。馬氏乃錢仲聯門生，該書則為其博士論文，後又於 2011 年交付上海之復旦大學出版社再版。

102 魏仲佑：《晚清詩研究》（臺北：文津出版社，1995 年）。該書雖以「晚清詩」為名，但基本為許多不連貫的單篇論文所編成的著作，與馬亞中的著述有所不同。不過，魏著仍是臺灣學界中，較早聚焦於清末詩歌進行探論的研究。

103 許多清末民初重要詩人的著作，近些年陸續出現點校本，這大多乃是對岸學者與出版社努力的成果，例如岳麓書社於本年度（2022）重新再版王闓運之《湘綺樓日記》共五冊，該書原已在 1997 年由馬積高主編、吳容甫點校出版；本次的再行印行，也正說明大陸學界對於近現代史料的重視與用心。又，關於《湘綺樓日記》再版之訊息，需感謝學友宮瑞龍不吝賜知。

104 錢玄同：〈告遺老〉，《錢玄同文集》（北京：中國人民大學出版社，1999 年），頁 99。

105 劉半農：〈詩與小說精神上之革新〉，《新青年》第 3 卷第 5 號（1917 年 7 月），頁 63。當然，彼時之捧角之風也與商業文化有關，而此種世俗化與商業化的傾向，正是明清以來社會的特點之一。類似的討論可參看王鴻泰：〈明清感官世界的開發與欲望的商品化〉，《明代研究》第 18 期（2012 年 6 月），頁 105-143。

106 據傳：「及袁氏稱帝，以順鼎為代理印鑄局長，志滿意得，作詩自寫其幸。帝制事敗，乃漂泊京師。」詳蔡冠洛：《清代七百名人傳》，頁 1828。李法章則指出：「適籌安會起，世凱帝制自雄，順鼎歌功頌德無虛日。」詳唐文權主編：《民國人物碑傳集》（湖南：鳳凰出版社，2011 年），頁 251。

doi:10.6342/NTU202302496

近年來，隨著清末民初詩歌的研究已成學術熱點，易順鼎逐漸重回討論的視野，但相較於同光體詩人群所受到的關注，[107]易氏的研究則仍顯得零星而亟需補充。客觀來看，這種情形在臺灣學界尤其如此，王學玲的〈晚清易氏兄弟之臺灣凝望與蹈海奮戰：從易順豫〈哀臺灣賦〉談起〉是較早觸及此一個案的單篇論文，[108]但由於討論聚焦於甲午戰爭之際，對於易氏整體的生命與文學也就難有全景式的觀照，實有待後續研究的完備與開拓；而對岸的有關研究雖然數量較多，但研究之視角與深度仍有待突破。在諸家討論中，陳松青應為兩岸學界對易氏的文學材料最為熟悉的研究者，不僅在王飆《琴志樓詩集》的基礎上，整理、增補出了《易順鼎詩文集》，又撰有《易順鼎研究》，也較能以了解之同情，而非採取政治正確的道德觀對易氏強加抨擊；[109]在易順鼎的研究領域上，誠有不可忽視的引路之功。

兩岸研究生也不乏對易順鼎深感好奇者，海峽對岸於此也有相對較多的學位論文，但除了詩歌風格的泛論，在作品之特殊性與詩學深度之探索上，仍多有未盡之處。[110]文學研究外，范志鵬的《易順鼎年譜長編》頗具參考價值，修正並補充了既有年譜的不足；[111]臺灣曾蘊華的《易順鼎生平與詩學活動考論》也曾對易氏之詩文活動進行耙梳，[112]嘗試補足前行研究之漏洞，但該作對於易氏詩學與思

---

107 相關研究如楊萌芽：《古典詩歌的最後守望——清末民初宋詩派文人群體研究 1895-1921》（武漢：武漢出版社，2011 年）。

108 王學玲：〈晚清易氏兄弟之臺灣凝望與蹈海奮戰：從易順豫〈哀臺灣賦〉談起〉，收入《臺灣古典文學研究集刊》編輯委員會編：《臺灣古典文學研究集刊第四號》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 209-242。

109 不過，范志鵬仍以為陳氏對易順鼎的理解不夠透徹，以致有著美化研究對象之嫌。詳見范志鵬：《易順鼎年譜長編》（上海：華東師範大學古籍研究所博士論文，2013 年），頁 17。

110 劉夢潔嘗以《易順鼎文學創作研究》為題撰寫碩士論文，將研究視域拓展至其他文類，然整體仍屬泛覽，即便以詩歌而論，其中雖有針對特定作品的初步觀察與分析，但仍嫌流於浮淺，缺乏更為細緻與深入的討論，頗為可惜。詳參劉夢潔：《易順鼎文學創作研究》（蘭州：西北師範大學中國古代文學碩士論文，2016 年）。

111 近年陳松青又進一步結合易佩紳生平，一併呈顯父子的年譜，也重新補入些許失收於《易順鼎詩文集》中的作品。詳參陳松青：《易佩紳易順鼎父子年譜合編》（長沙：湖南師範大學出版社，2018 年）。感謝學友林琬紫大方提供此書資訊與材料。

112 曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2014 年）。

doi:10.6342/NTU202302496

想的近現代意義，還缺乏更細緻且全面的反思。

而近五年內專門針對易順鼎所作的研究裡，又以曾守仁與秦燕春兩位的觀點較具突破性。曾氏將易順鼎看作抒情「傳統」重要的「現代」個案，對於易順鼎的死亡驅力、哭泣特質及淒豔／綺豔之語均有關注，並進一步指出易氏詩中「死」與「豔」的驚人結合，對於筆者啟發頗深。而秦燕春則以「情教崩解」的角度，說明易順鼎具備無法抑制的「解構」衝動，緊密結合文學形式與書寫主體，以此探討易氏在文體和情性意義的雙重解體，並由此解讀易順鼎晚年幾近破體的詩歌寫作。[113]然而，內在性情的紊亂是否真與文學的外在表現存在如此機械式的對應，顯然還有待商榷，而筆者以為秦氏的解釋雖具開創意義，但又偏偏忽略了易順鼎「對屬」、「用典」的特殊堅持，解釋的效度也因而有待修正與補充。

事實上，詩人往往難以孤立於時代與群體之外，而傳統的研究進路也多採取詩歌流派的探論。王葆心（字季薾，1867-1944）說：「文家須先有並時之羽翼，後有振起之魁杰，而後始克成為流別，於以永傳。[114]」此種觀念用之於詩派研究也誠有合理性，至於結合詩人與地域文化的研究方式，也往往受到論者青睞。[115]筆者以為，以特定流派作為研究的方式，固然存在一定效度，但此種放大特定詩風而涵攝群體的作法，不免也存在討論的漏洞，宏觀也可能因過度的同質化而消弭了細緻且多元的差異，甚至是如何為相關的流派命名，有時也成為爭議的焦點。以易順鼎經常被歸類的中晚唐詩派來看，錢基博便以此名稱將樊增祥、易順鼎、李希聖（字亦元，1864-1905）等詩人算為一類，然汪辟疆則只說樊、易二人

113 詳見秦燕春：〈「仙童」之殤：易順鼎的「真性情」與「晚唐體」諸問題〉，《詩教與情教：新文化運動別裁》（上海：上海古籍出版社，2020年），頁3-43。

114 見清・王葆心編撰，熊禮匯標點：《古文辭通義》（北京：武漢大學出版社，2008年），頁157。

115 例如汪辟疆便說：「若夫民函五常之性，系水土之情，風俗因是而成，聲音本之而異，則隨地以系人，因人而系派，溯淵源於既往，昭軌轍於方來，庶無訧焉。」汪辟疆：《汪辟疆說近代詩》（上海：上海古籍出版社，2001年），頁36。

doi:10.6342/NTU202302496

為「湖湘別派」，錢仲聯卻說他們唐宋兼采，而另將李希聖視之為西昆派。

筆者認為，將特定詩人置之於某一詩派，甚至放大其詩作部份之風格特徵，誠為過於簡化詩人複雜性的作法。[116]因此，本文對於易順鼎的討論，並不局限於傳統上為他所定義的流派；在進行具體分析時，雖不免參照前人之研究成果，[117]卻也無意侷限在中晚唐詩派的框架中對易順鼎進行詮釋。要言之，本文更試圖結合其人所面對的時代情境與生命經驗、一己偏好之詩歌體式與特別標舉之規範詩學，加以開展有關論述。更重要的是，本文將易順鼎視為清末民初情境下，體現「舊體精粹」與「體式重構」等牽涉文學現代性議題的重要個案，以為易氏具備超越「新／舊」二元對立的詮釋可能，甚至其「非詩非文」之作亦在當今學術界所熟悉之詩人個案外，提供了另一種舊詩反思自身並嘗試轉化的有趣面向。

因此，筆者的研究，並非只是對詩人個案之傳統研究方法的因襲複製，而是嘗試在一個更開闊的視野與語境中，藉由這充滿矛盾與極端的詩人，於深化其個體研究時，進一步叩問那舊詩之生命力與表現力的母題。換句話說，本論文所突破的，不只是對詩人個案及特定詩篇過於浮泛的解釋；在以文本為核心，開展更加深入與細緻的分析之外，更嘗試在體式與內容的交錯互動中，重新思考近現代情境下，「舊詩」的表現潛能與存在意義；是以筆者進行的，不再只是詩壇名家的文學風格與形象泛論，而是一個「議題」的探尋與辯證，也企圖提供學界於面對包涵易順鼎在內，眾多看似迂腐守舊的傳統詩人之際，另一條可能的思考進

116 實則敏銳的學者都能覺察分流畫派，抑或統整詩風一類的研究法，潛在著一定的論述盲點，甚至可能因過分強調某一風格，而遮蔽了研究對象的全貌，例如有識者在討論晚清詩僧八指頭陀的詩歌時便反思說：「八指頭陀雖為出世僧伽卻關心國家局勢，……因此，研究者多冠之以『愛國詩僧』的名號。不過，他直接反映社會現狀的詩不到一成，即使寫家國憂思，也關連於其對生命之苦及無常的思維。筆者以為，若以『愛國詩僧』之名來概括其詩中的入世關懷，不僅窄化其社會關懷所容納的內涵，同時也無法精確掌握頭陀的真正本懷。」語出黃敬家：〈八指頭陀詩中的入世情懷與禪悟意境〉，《成大中文學報》第 29 期（2010 年 7 月），頁 103。

117 此種視域下的討論有時仍具參考價值，如王德威指出：「雖然被批評耽溺於毫無價值的事物，晚唐派盡力將歷史意識納入他們對王朝傾頹的看法之中。」語出王德威：〈一八四一至一九三七的中國文學〉，收入孫康宜、宇文所安主編《劍橋中國文學史》（臺北：聯經出版社，2017 年），下冊，頁 419。

doi:10.6342/NTU202302496

路。

本文包含緒論在內，共計六個章節，嘗試結合易順鼎之生命境遇與詩歌作品，以七律、歌行、非詩非文對應出詩人與作品的三種精神面向。論文中所論七律和非詩非文之篇，恰好是易氏的中年與晚年；而歌行之作雖跨度較大，但貫串其間的表演性與想像力，乃至易順鼎的人格特質，仍有其一致性，也由此確保了後文的論述與分析不致產生太大的斷裂及隔閡。

不過，由於本文著重探討的詩歌文本與相關議題，仍多集中於易順鼎之中晚年，為顧及論述的完整性，在論文的第二章中，筆者便欲以「死亡」作為串聯易氏自童年至母喪期間的關鍵詞，加以說明詩人的早年經歷——尤其是他的創傷體驗——如何形塑抒情主體的面目，並由此影響詩人往後的生命。事實上，本章絕非過渡性的生平簡介，就其中的主要觀點來說，筆者也有別於現有研究，不將「死亡」視為單向線性的解脫過程，而是回歸易順鼎對於扶乩和輪迴的信念，將「死亡」視為對「重生」的呼喚，亦是與其人文學中「破壞／重組」暗合的重要特質，以此與本文後續的討論產生呼應；同時結合易氏個人的複雜心態，說明「死亡」對易順鼎關於「不朽」價值的反省和實踐，據此提供學術界另一種理解與詮釋易順鼎的視角。

第三章至第五章則為本研究的核心，分別從體式入手，探討七律、歌行，及易順鼎「非詩非文」，尤其是被批判為「拉雜鄙俚」的特殊寫作。第三章所論七律皆為《四魂集》作品，除了針對詩人偏好的虛詞與意象進行分析，亦將從「對屬」與「用典」的角度入手，以此結合七律體式的抒情結構，叩問易氏如何形塑幽靈的自我，極盡此中的創作能量，以表面的二元對舉，以及援引故實、召喚傳

doi:10.6342/NTU202302496

統等技藝，[118]形塑充滿辯證的哀感，並說明他在甲午、乙未的特殊時間點上，怎樣描述了個人對於中國象徵性之現代性起點的反應。除此之外，相較於學界早已認識到同光體中常見的鬼氣森森，易順鼎筆下的一縷幽魂實有著不同之面向，因此本章也將以詩人的好友陳三立作為參照，據此突顯有關修辭如何於七律體式中，遙遙呼應《楚辭》傳統，並較陳氏等人更早一步地呈現了非生非死的尷尬處境；而這也是多數研究者尚未著意之「共相內的殊相」。

第四章欲從易順鼎汪洋恣肆且充滿嘻笑怒罵的歌行入手，將作品分為「延續傳統」與「突破範式」兩類，先以前者說明他如何藉由歌行的表演性，讓那常年給予傳統詩人心靈慰藉的山水，成為令人益發感到孤獨的幽冷絕頂；而這份孤獨又是如何反應複雜的近現代感受，紀錄詩人敏銳而細膩的詩心。筆者又藉由後者，說明這逐漸溢出傳統範疇的長篇歌行，怎樣結合歌行體式的表演特質，擺盪在「破壞／重組」之間，吸收轉化「對屬」與「用典」的精神內蘊，於展示極高的文學技巧之際，也痛苦卻清醒地透露了那再也回不去古典情境的沉痛與失落，一種欲說還休之「近代的感覺」。[119]

第五章則聚焦易順鼎最為人詬病的寫作，這類作品不僅得不到舊派詩人的認可，就是放在新文學的脈絡中也同樣顯得格格不入。本章除了概述易順鼎之捧角詩，更將細緻解讀〈數斗血歌，為諸女伶作〉，圍繞著此一飽受批評地非詩非文之作，說明伶人之「技藝」本身即是一種重要的「意義」，並結合〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉，將之與樊增祥對易氏的批判進行對讀，由此說明易氏具體展示了一種怎樣的對於詩歌自身的反思辯證。筆者尤其強調此中所蘊含之「自

---

118 應當留意的是，優秀的詩人調度典故或徵引舊事，絕非僅是流於表面之顯才炫學，如蔡英俊解釋「用事」之意義說：「在在顯示出古典作家試圖把時間上的過去拉向現在，使得過去與作家當下的現在具有一種同時代性，並且以此喚起、造就一種文化上的集體意識。」詳見蔡英俊：〈「擬古」與「用事」——試論六朝文學現象中「經驗」的借貸與詮釋〉，收入李豐楙主編《文學、文化與世變》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年），頁 75。

119 借用日本學者吉川幸次郎對陳三立詩歌的評語。筆者以為，闡揚清末民初舊派詩人作品中的「近代感」，正是研究者值得努力的方向。有關吉川對陳三立的討論，詳見〔日〕吉川幸次郎著，章培恆等譯：《中國詩史》（上海：復旦大學，2001 年），頁 351-355。

doi:10.6342/NTU202302496

我」、「詩歌」、「世界」共同面對的顛躓與手足無措，試圖指出這尚不具備任何典範性的體式，潛藏著何等引人深思的存有困境與安頓難題；「非詩非文」與其說是經典競爭下的「自成一派」，倒不如視為與存在焦慮更加切身的命題。相關文字與思考如何反應一種有別於新派詩人進入新世界後的「失語」，突顯不由自主地被拋擲於「時至今日」後，所無法迴避的挑戰，誠是本章盡力探尋及掘發的重點面向。

第六章則為本文結論，除了綜合以上內容，亦將具體說明本研究可能帶來的貢獻，以及有關議題將來的延展性，並企圖撕下那加之於易順鼎等詩人身上，過於刻板且粗糙浮淺的價值標籤。

又，本文的核心三章雖以體式的探論為主，但在結合詩歌外形來探討內在情感時，必要之際仍會援引易順鼎相關的其餘作品，以避免為了聚焦議題，反倒遮蔽了易氏複雜而費解的內心與文學世界。

doi:10.6342/NTU202302496

第二章

神童才子與死活人：易順鼎之早年經歷及死亡執念

死亡欲力首先導向內在，並傾向自我毀滅，之後將會以侵略或破壞欲力的形式導向外在。——尚・拉普朗虛、尚－柏騰・彭大歷斯《精神分析詞彙》[120]

林庚（字靜希，1910-2006）在討論屈原（約前 343-約前 278）時曾說道：「人生到了悲哀已極，不外兩條路徑：一條路是放棄了人間，一條路是放棄了自己。[121]」這話置之於易順鼎身上亦復如是。然而，綜觀易氏早年生平，其人並不乏用世之心，神童與才子之名更是享譽一時，如陳銳（字伯弢，1861-1922）《袁碧齋雜記》上便說：「余友易實甫十歲應試，交卷第一，學使廖壽恒受卷驚疑不已，問其：『能再作否？』對曰：『可。』隨以『得天下英才而教育之三樂也』命題。易文不加點，頃刻而成。後二比有云：『安所得廣廈萬間，洗破屋秋風之陋也』對云：『是所賴中流一柱，挽狂瀾大海而東也。』驚才絕豔，得之垂髫。[122]」

話雖如此，然從光緒二年（1876）以降的十年，十九歲的青年才子便在科場上屢試屢敗，到光緒十二年（1886）時，易順鼎已共計五次落第。早年的過人表現，至此反倒加深了易氏的挫敗感，雖說這些年來他透過捐官參與時政，也遊歷山川尋求慰藉，卻畢竟無法徹底令其思維導向純粹之積極與正向，用易順鼎自己的話說，他三十歲前的人生乃是：

無奈易順鼎中了前生張夢晉的毒，從十幾歲到二十幾歲，爲一「情」字所

---

120 〔法〕尚・拉普朗盧（Jean Laplanche）、尚－柏騰・彭大歷斯（Jean－Bertard Pontails）著，沈志中、王文基譯：《精神分析辭彙》，（臺北：行人出版社，2000 年），頁 400。

121 林庚：《中國文學史》（臺北：廣文書局，1963 年），頁 47。

122 陳銳：〈袁碧齋雜記（九）〉，《青鶴雜誌》第 1 卷第 21 期（1933 年 11 月），頁 3。

doi:10.6342/NTU202302496

累，鎮日的歌離吊夢，做那回腸盪氣的詞章。到了二十七八歲時，不免厭倦起來，忽然回光返照、返本還原，覺得萬法皆空、人生無味，登時變成了死灰槁木一般，大約一定是爲衰氣所感。光緒十三年丁亥的冬天，他二十八歲，由刑部郎中改捐試用道，在吏部掣簽，分發河南，將到天津。在途中忽然做了〈僧說〉一篇，全是發明那要做和尚的道理。[123]

易順鼎對於前世今生的信仰，後文另有討論，此處則欲強調：易氏一生的複雜矛盾，正在於他始終無法找到一條安頓或實踐自我價值的道路，穩定且持之以恆的前行。以此處「萬法皆空、人生無味」的說法為例，易順鼎從來未曾真正意義上參透佛法，縱然他與同鄉的湖南名僧笠雲芳圃（俗姓陳，1837-1908）、[124]八指頭陀（又名敬安、寄禪，1852-1912）均有來往，[125]與後者更是交情頗深，但源自臨濟法脈的智慧顯然無法令糾結的詩人得到深沉之安頓，「死灰槁木」與其說是看破與放下，不如視為另一種對於「苦求進士不得進」（〈戊寅元旦寫懷〉，第 1 冊，頁 69）之痛苦所作的迴避；「學佛願歸無垢地，成仙終墮有情天」（〈漫感四首其一〉，第 1 冊，頁 30）所顯示出令人驚豔的早慧——十七歲的詩人並不把成仙視為終極目標，已能意識到出離輪迴、不貪戀天道福報，方為佛法究竟解脫之旨——徒留表面修辭，更無怪著名佛教居士與報人狄葆賢（字楚青，1873-1941）仍在易氏的詩中，看出了「名士談禪」的侷限。[126]

---

[123] 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》（北京：線裝書局，2003 年），第 75 冊，頁 478。該書寫於民國元年，乃是白話自傳體小說。全文共分五段落：「嗚呼易順鼎之五歲」、「嗚呼易順鼎之七生」、「嗚呼易順鼎之十頂」、「嗚呼易順鼎之四魂」、「嗚呼易順鼎之六道」，以傷感的心緒進行某種紙上的自我憑弔。

[124] 笠雲乃晚清知名詩僧，並曾在日僧水野梅曉邀請下參訪日本，返國後更於湖南開辦僧學，誠為近代佛教史上寺院自辦學堂的先聲。有《聽香禪室詩集》、《東游集》傳世。甲午年後，易順鼎保台未果，回返中原後與諸多詩人唱和集會，其中便包含笠雲在內。關於笠雲生平，可參喻謙編：《新續高僧傳》（上海：上海古籍出版社，1991 年），卷 35，頁 881。

[125] 八指頭陀為清末重要佛門人物，晚年任天童寺住持，並為中華佛教總會首任會長。頭陀的詩歌歷來被歸為中晚唐詩派，而末世的情境也令其詩歌染上耐人尋味的淚痕與鬼語，詳參拙作：〈人間何處可安禪——論八指頭陀的末世體驗與生命安頓〉，《中國文學研究》第 51 期（2021 年 2 月），頁 219-256。

[126] 狄葆賢說：「余嘗聞人誦易實甫〈游普陀山〉詩『海是空王淚，雲為織女槎』、『三代以前

doi:10.6342/NTU202302496

要言之，易順鼎既然無法於現實裡盡情施展自我，又不能真正於佛法中證得般若空寂旨趣，便免不了更大的苦痛；此種糾結一直延續到易氏的中晚年，不再參與科考且有意隱居的詩人，在母喪後迫於生計不得不再次為官，[127]然面對宦海之風起雲湧與潮起潮落，易順鼎乃益發感到人生與人心之難，他說：「中國之病在隔閡，不但官與民隔閡，即官與官亦隔閡。[128]」這種感慨或許與他和岑春煊（字雲階，1861-1933）的矛盾有關，[129]而一切令易氏痛苦的經驗，都在在令其感到生命的破碎與斷裂——那甚至從自己與他人，延伸至「傳統」與「現代」之間。

如若要為易順鼎找到一個貫穿其早年至晚年的關鍵詞彙，則「死」乃是一非常有效的視角，這既是易順鼎個人嚮往的「解脫道」，抑是一己的大執著；牽涉對於坎坷際遇與外部現實的反抗，也觸及易順鼎對於生命及文學的破壞衝動。

雖說研究易順鼎者多半熟悉易氏「死活人」之自謂，尤其曾守仁〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉一文對此也多有深刻之闡釋，對筆者也頗有啟發，然本章特別想補充與延伸的觀點為：易順鼎的死亡執念離不開其早年經歷，其人之生命在歷經母喪後更是不再完整，充滿斷裂與隔閡；可最為重要的是，這「死」從來便不只是對於苦難的終結，更可弔詭的作為圓滿自我的重要手段——「死」

無貝葉，六經而外有芙蓉』、『龍來拜佛成童子，客到游山變女人』諸語，歎為蘊含萬有，超妙極矣。然猶以名士談禪，未空色相，不無少憾。」參清・狄葆賢原著，段春旭整理：《平等閣詩話》（南京：鳳凰出版社，2015 年），頁 68。關於狄氏的研究，另可參考鄭雅尹：〈東雲西雁兩遲遲：狄葆賢《平等閣詩話》探析〉，收入黃霖主編：《視角與方法：復旦大學第三屆中國文論國際學術研討會論文集》（南京：鳳凰出版社，2013 年），頁 716-731；倪管嬣：《國家、知識、信仰：《佛學叢報》與清末民初佛教的近代轉型》（臺北：秀威資訊科技股份有限公司，2022 年），頁 32-39。

[127] 關於易氏喪母後，家中經濟日漸窘迫之情形，可參看清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1763。

[128] 清・易順鼎著：《哭庵碎語》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 490。底線為筆者所加。該書內容乃己酉年（1909）至庚戌年（1910）其間所撰，彼時易氏雖有官職，但客觀來說其仕途並不平順，故此碎語也多有感慨之辭。

[129] 易順鼎因政策與兩廣總督岑春煊相左，由此觸怒岑氏，岑春煊因而上奏彈劾。鄭孝胥則在其日記上說：「易實甫來簡云：『坐忤雲帥，已得代。』」又說：「岑帥劾易實甫自便私圖，不顧大局，奉旨革職。」詳參清・鄭孝胥原著，勞祖德整理：《鄭孝胥日記》（北京：中華書局，1993 年），第 2 冊，頁 931、938。

doi:10.6342/NTU202302496

既與忠孝價值掛勾、潛藏著進入歷史譜系的慾望，亦是「重生」的必要前提，甚至可聯繫易順鼎對於前世今生與扶乩的信仰來理解，未必僅是曾教授結合易氏之綺豔／淒豔詩風所言：「死，毋寧是讓這種美成為絕響，因為短暫、唯一，遂成就永恆的存在；而這樣的死也是為美而來的犧牲，毋寧也拯救了死。[130]」而曾蘊華雖意識到：「死亡，打斷了他與摯愛親人的相處，更使他嚮往著死後的另一個世界，能和家人團聚的世界。[131]」但對於死亡之於易順鼎的意義，實則尚有不夠全面之處，也同樣值得補充與延伸說明。

進一步而論，以死亡執念而衍生出一體兩面之辯證向度，更與本論文後續的核心論題息息相關：詩歌中異化且難以定位的自我、對於現代情境的憂傷與對抗、詩歌體式上的非詩非文，都可在「死／生」、「新／舊」、「破壞／重組」的脈絡下，重新進行細讀與反思，見證複雜而深刻的文學圖景。

第一節　見證：他人之死亡與苦難

死亡是生命無可避免的過程，時光的推移常令在世存有感知到推移的悲哀，然而在古老的東方哲學中，死亡根本便是生命不可或缺的一環，神話學大家坎伯（Joseph John Campbell，1904-1981）在講述藏傳佛教之思想時便曾指出：「沒有死亡的生命就等於完全沒有生命。它只是一種固著的狀態。是你體內不斷燃燒的死亡過程才構成真正的生命。[132]」

必須說，死亡不一定只是終結，[133]但它又總將我們與離去的他者相隔兩端；當類似之事件一次又一次於周遭上演，試問能有多少人得以做到「不要笑，不要

130 詳參曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，頁 308-334。引文見 321。
131 曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 205。
132 詳見〔美〕坎伯（Joseph John Campbell）原著，李子寧譯：《神話的智慧：時空變遷中的神話》（新北：立緒文化，1996 年），頁 261。
133 關於死亡與再生的思維，也可見於許多古老的儀式中。詳見〔英〕弗雷澤（Frazer）原著，徐育新譯：《金枝》（北京：大眾文藝出版社，1998 年），頁 462-464。

doi:10.6342/NTU202302496

哭，不要恨，要理解[134]」？埋植於心底之再生的種子，實則是以無盡之淚水所澆灌；易順鼎一生敏銳而細膩，面對死亡乃至再生的議題，也均有著十分特殊的感受與渴望，值得予以細緻的討論與省思。

一、人禍及天災

事實上，死亡始終是無數中外詩人不斷探究的主題，[135]而易順鼎對於生命逝去最早之體認，卻迥然不同於自然地因衰老而去往人生終點。他起初所體驗到的，乃是他人的非正常死亡：

> 同治癸亥，發捻數萬合圍漢中。吾父方領偏師會援。余侍母居圍城中，圍百餘日，糧盡，人相食。城中軍民百萬皆餓死。逮城陷，而余一家獨免於難。今十有一年矣，痛定思痛，既傷浩劫，深憫滋土，作〈哀漢中〉。（〈哀漢中〉，第 1 冊，頁 32）

漢中陷落那年，易順鼎不過是個五歲的孩童，而「城中軍民百萬皆餓死」似乎也成為詩人對於死亡事件最初之見證，詩中說：「新鬼舊鬼群相呼」、「茲城被圍過百日，析骸易子言非誣。殘尸人與鳶蟻飽，蛾死不得留皮膚。」（〈哀漢中〉，第 1 冊，頁 32）再現童年所歷之浩劫，而幸運的躲過死神召喚的易順鼎，也無疑可視為太平天國這一歷史暴力下的「倖存者」。[136]

進一步來說，易順鼎的倖存實則牽涉到他一生頗為時人所知的形象：神童。

---

134 這是哲學家史賓諾莎的名言，筆者於此取其字面意義，嘗試思考在死亡的議題面前，又有多少人能真正保持一份超然與客觀。〔荷〕史賓諾莎（Spinoza, Benedictus de）著，王蔭庭等譯：《政治論》，收入《史賓諾莎文集》（北京：商務印書館，2014 年），第 2 卷，頁 212。

135 「詩人對『死亡』——這個最高的哲學問題和最高的美學問題予以詩意的沉思和哲學化想像，他努力藝術性地克服死亡和想像性的地超越死亡，乃至在意志的實踐行為方面棄生赴死，以死的衝動（Necrophilious orientation）實現生命的價值和意義，達到最本真的存在。」語出顏祥林：《死亡美學》（上海：上海人民出版社，2008 年），頁 1。

136 關於太平天國所造成的部分影響，可參考羅爾綱：《太平天國史綱》，收入《羅爾綱全集》（北京：社會科學文獻，2011 年），第 1 卷，頁 45-90。

doi:10.6342/NTU202302496

[137]易氏於癸亥年的劫難中陷賊，最終卻為聲名遠播的軍事統帥僧格林沁（1811-1865）搭救，並深受賞識，平安無事的送返父母身邊。易氏回憶此事說：

> 同治癸亥，漢中破。余陷賊，年五歲。明年忠親王殲賊於應山縣。余黃衣繡冠，二人負以趨。騎將某獲余，獻俘。……即見王，余乃跪。王長身美髯，狀如天神，高坐居中，左右立，皆冠珊瑚頂者。王不辨余語，余辨王語，以指濡沫畫王掌。王喜，命取筆硯。余受筆，書父姓名及己名。王大喜，命抱坐於膝，飛騎召應山縣知縣，親授之曰：「奇兒也，好為歸送。」余遂生還，重侍父母。（〈哀知己銘・外藩蒙古親王謚忠親王僧格林沁〉，第 3 冊，頁 1302）

易順鼎對於此段記憶印象頗深，他不只一次提及相關情節，甚至還自刻了「五歲神童」小印，[138]可見他個人對此奇遇甚為看重，至於「神童」所指涉的早慧與靈敏，在易氏成年後則持續體現於那過人的才氣上，而這同時也是他頗為在意的自我特質，乃至晚年竟有「無才，不如死」之語。[139]筆者認為，易順鼎童年的特殊經歷，至少可從兩方面進行理解。

首先，「神童」的際遇豐富了日後「才子」的形象，令他在一批同樣具備創作才華的詩人中，[140]多出了幾分傳奇色彩，而易順鼎對於相關價值標籤的認可，也進一步顯示他露才揚己的性格。「實甫幼有神童之目，稍長有才子之稱[141]」，以此衡諸易氏的文學創作，觀察其人所擅長與偏愛的詩歌體式，則講究對仗工整

---

137 如李肖聃的《星廬筆記》稱易順鼎為神童，而易順鼎在為父親所撰〈先府君行狀〉中，也不忘提及說：「王抱坐膝上，授應山縣令朱公送歸。時不孝甫五歲，由賊中生還，海內皆以爲異事。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈先府君行狀〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1756。

138 詳見清・易順鼎著：《哭庵碎語》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 490。

139 詳參奭良：《野棠軒文集》，收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊正編》（臺北：文海出版社有限公司，1985 年），第 166 冊，頁 41。

140 例如陳灨一便說：「近人賦詩之速者當推樊樊山、陳伯嚴、易實甫、趙堯生，詩格各不相同，其速則同。」參見陳灨一：《新語林》（上海：上海書店，1997 年），頁 83。

141 語出清・陳衍編：《近代詩鈔》，第 2 冊，頁 664。

doi:10.6342/NTU202302496

的七律，以及看重鋪排與統攝全局能力的歌行，再到晚年那令人側目的長篇，無一不是他展演自身才華的最佳媒介。換句話說，體式作為高度規範化的書寫框架，在易順鼎個人的脈絡中，絕不啻為傳統詩人們所共享的情感結構，這同時也是一種炫學與競技，加深自我價值認同的特殊載體。在本文的後續章節中，我們也將看到易順鼎如何發揮特定的美學特質，在體式的規範中展示與言說自我，進一步讓詩歌語言展示出「神童才子」之名不虛傳。

除此之外，「神童」美名的背後，還隱含著一場歷史的暴力，其中則潛伏著詩人內心的情感危機，而此一部分也最容易為研究者所忽視。事實上，他人的死亡事件，以及易順鼎與母親被迫分離而獨自面對苦難之經驗，均應當放入詩人整體之生命歷程進行思考與定位，而非將此視為孤立的片刻；尤其易氏被迫與主要照護者分離的童年記憶，更讓他深深感受到了無助且無盡的孤獨。[142]筆者以為，唯有意識到此一事件為易氏的心靈所帶來的隱性創痛及潛在焦慮，[143]我們方能較為適切的說明，易順鼎因何會在喪母後試圖投水自盡，甚至在父親與弟弟的勸說下，仍舊對於死亡充滿著令人費解的執著。

倘若將太平天國理解為大清帝國所遭逢的「人禍」，那麼造成許多人喪生的「天災」，也同樣使易順鼎感知到大規模的死亡與苦難：

年來大河南北水患何頻仍，饑無食而寒無衣者，熟非我皇覆載生成之赤

142 易順鼎如是回憶：「那天上的雨也下了一百多天，城中雀鼠皆空，尚不止析骸而炊、易子而食。到了同治二年八月，那一天半夜裏守城兵勇開城迎降，火光燭天、哭聲如沸，陳夫人將尋自盡，先派兩個差弁背了易順鼎連小姐真一子姐弟兩個衝出城外，……單剩這五歲的易順鼎，當夜便到了城外漢江沙洲岸上。那背他的差弁早被賊擄去，他一人坐在那盧葦叢中大石頭上。大雨傾盆天烏地黑，連鬼也沒有一個，坐了一夜，天色發亮，雨總不住，易順鼎掙扎起來，沿着江岸却已走入賊巢。」詳見清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之五歲〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 474。

143 筆者以為，此一事件對詩人形成某種潛在的分離焦慮（separation anxiety）。林沛螢援引外國學者 Bowlby 的說法，認為：「不論在幼年期、青少年期、或是成人期，皆會有黏人的行為反應，包括忌妒表現、過度依賴、強烈的依附等，這些都是分離焦慮的本質」以易順鼎來說，其人於喪母後那過度地哀傷，甚至不惜投水殉母的大執著，也近似一種過於強烈地對於母親的依附。引文參考林沛螢：〈兒童分離焦慮現象處遇之初探〉，《諮商與輔導》第 317 期（2012 年 5 月），頁 30。

doi:10.6342/NTU202302496

子？胡為法官高拱置若罔見且罔聞，坐令白叟黃童輾轉流離溝壑死？蓋命蒼龍使者下人寰，發禹藏書學治水，更生千百循良佐聖朝，殷勤撫字蘇瘡痍？玉皇不答，笑謂先生且休矣，何事干卿如此。（〈渡黃河作歌〉，第1冊，頁37）

究其實，晚清的中國確實不斷有水災或旱災的發生，[144]而易順鼎這首詩所呈現的，正是不忍見到災禍所引發的非正常死亡，所寫下的一首長篇歌行。值得注意的是，中晚年的易順鼎也屢屢撰寫長篇詩歌，以此敘述個人與時代的苦難；而林香伶也曾指出：晚清詩壇出現眾多長篇敘事作品，成為令人矚目的苦難敘事。[145]這個觀察也契合筆者的觀點：熟悉傳統詩歌的寫作者，其體式之選擇也涉及書寫的主題，並非一種隨性所之而缺乏考慮的文學行為。

回到易順鼎的脈絡，但見該詩想像豐富，呼喚天上的管理者（命蒼龍使者下人寰），以解蒼生之苦；無奈他者的拯救終不可得（玉皇不答），詩人的滿腹同情最終淪為無力之感；歷經創傷的大地與百姓，則依舊處於等待痊癒、渴望治療的狀態（殷勤撫字蘇瘡痍）。類似的情感在光緒十四年（1888），即詩人三十一歲時仍有體現，對於彼時又一次降之於神州大地的災厄，易順鼎一口氣寫了一組八首之律詩抒發感慨，其中「此日求衣軫鳩鵠，無人請劍砍蛟鼉。」、「眾派南趨擁怒濤，忍將民命付三篙。」（〈感事八首其一、其三〉，第1冊，頁333、334）等語，一方面突顯詩人並非僅關注自身科考不順之境遇——這時易順鼎已然落第五次，並從此放棄入闈應試——也顯示易氏對於他者之苦難與死亡，有著

144 例如易順鼎的故鄉湖南省在道光年間也發生過嚴重的水災，而與易順鼎有所交情且同為湖南出身的詩僧芳圃笠雲，亦曾說道：「余年十三為道光己酉，水災之患莫此為甚，當時有荒年記每與二三父老集談為之咋舌，追賦一詩以紀其事。」見清・釋笠雲：《聽香禪室詩集》，收入明復主編：《禪門逸書》（臺北：明文書局，1981年），第10冊，頁6。根據現代學者的研究，受到聖嬰現象的作用，晚清帝國也頻頻發生旱災。詳見李文海、周源：《災荒與飢饉，1840-1919》（北京：高等教育出版社，1991年），頁201。

145 林香伶留意到清末之詩壇出現大量古體長篇，以此反映彼時普遍的苦難經驗，詳見林香伶：〈沿襲與新創：論晚清敘事詩長歌當哭現象及其敘事模式〉，《東海中文學報》第25期（2013年6月），頁139-176。

doi:10.6342/NTU202302496

莫大的無力與悲愴；詩人早年作品中「吾詩耽冷趣」（〈秋懷詩三十八首之三十八〉，第 1 冊，頁 120）的風格傾向，除了寫作者天生之性情使然，多半也與這些見聞有關；而這首詩歌所展示出的奇思妙想，仍會持續地在其筆下的長篇歌行中，一次次搬演與呈現（詳第四章）；而那如同散文般之長句，此後也將進一步形成特殊節奏，使其作品轉進為特殊的「詩」（詳第五章）。

要言之，雖然上述經歷都並未直接且正面讓易順鼎遭受心靈上的重創，但筆者主張唯有認識到這些事件作為易氏人生中的一部分，才能更加具體且準確的理解他對於生命的極端棄絕，以及晚年言行與文學上的顛倒恣肆；神童才子既是來自他者的讚賞，抑是詩人自我認同與不斷實踐的身分，但當洋溢的才華碰上複雜的時局與生命之挫折，抒情主體的面容上，便不免要多出幾行怎樣都抹不去的淚痕。

二、至親之死

生命本免不了大大小小的挫傷，倘若輕忽創痛，便可能導致更嚴重的心理危機。作為戰爭與天災的倖存者與見證者，易順鼎旁觀他人之死亡和苦難而難有作為，興許也令內心不斷承受生離死別所引動的哀傷，尤其他寫作〈渡黃河作歌〉的前一年（1866），十八歲的年輕詩人才歷經了妻兒先後離世的傷痛，易氏則有詞哀悼幼兒說：

> 三尺桐棺，算也是、人生一度。想死去、不如生好，兒心應悟。白骨竟成漂泊鬼，黃泉可有生還路。問牂柯江水夜郎山，歸何處。誇麟鳳，原難遇。譏豚犬，猶難據。拚替他一慟，兩無干預。半霎誰教曇影現，再來莫被輪迴誤。檢苔根、藏個小身材，隨他去。（〈滿江紅・兆兒生甫九十

doi:10.6342/NTU202302496

日，遽殤金竹寓中。口占此闕，以當一哭〉，第 3 冊，頁 1562）[146]

死亡之發生總是那樣猝不及防，還未長大成人的孩子竟就這樣離世，小小的棺木承載著極其短暫的人生（三尺桐棺，算也是、人生一度），似乎也顯示出生命實則便是一場又一場來不及的道別。在這個意義上，易順鼎於光緒二年（1867）所寫下的詩句，便格外顯得令人動容：「所願堂上父母、天涯兄姊、庭前弟妹、室內妻子百歲同不死。」（〈宿邯鄲，走筆作歌〉，第 1 冊，頁 38）唯有體認過死亡所帶來的天人永隔之苦，才能真正理解此種注定落空的願望，背後所蘊含的深情及沉痛。

簡言之，死亡之於早年的易順鼎而言，多有源自於戰亂與自然災害之體會，意味著苦難及分別，前者乃「鶯花皆死魂，雞犬無生埋」（〈江上雜行二十首其八〉，第 1 冊，頁 50）的慘烈；後者則為一己喪失至親後的私密傷痕，甚至衍生出「冒死願為花請命，滿身紅雪拜東皇」（〈桃花行〉，第 1 冊，頁 75）般對於所愛之物的珍視與不忍失去；[147]所有悲傷匯聚成酸澀之淚水，終在易順鼎失恃後化作己身最重要的個人標籤。[148]

筆者以為，在易順鼎三十歲以前的人生裡，真正使其對死亡產生全新理解的事件，乃是長姊易瑩（1855-1883）的過世。光緒九年（1883），易順鼎第四次會

[146] 除此之外，易順鼎亦曾於詩中顯露出妻子過世後的悲哀，當多年後易氏重訪過去與妻子共同行經的道路，不免於詩中感慨說：「七年荒驛兩題詩，黃土沉沉恨豈知。猶記春時雙影過，曉山分翠上鬟絲。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈過重安江憶乙亥春過此，有「杜宇一聲家萬里，重安江上雨如絲」之句，程輔熙太守嘆為「絕代銷魂」。時與亡室劉恭人同行，今恭人沒七年，余亦二十有四矣。因愴然題此，仍用絲字韻〉，《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 211。

[147] 此一情形或可視為明末以來癡情文化的延續，如晚明施紹莘〈佞花・跋〉有云：「一生與花作緣，無日不享供養，使無奇文之麗句，納交獻媚亦甚瑰為花神薄倖人矣。……本題初為〈歌花〉，復改為〈佞花〉，正道其實，且志我痴耳。」易順鼎的極端執著多少也有幾分近似之意味，不過他的耽溺更強烈地體現於其他方面而已。引文見明・施紹莘：《秋水庵花影集》（臺灣國家圖書館藏明末刊本），卷 1，頁 20a-20b。

[148] 程淯則提醒我們易氏的哭泣實有更複雜之面向：「吾友漢壽易哭盦先生，奇人，亦至人也。……余讀其言事策文百數篇，皆關係吾國安危大計，環顧當道，無可與言，時時作賈生痛哭。……傖父俗子，目瞠而口誹，或妄摩效之，不知哭盦以歌代哭，哭國事之不可為，哭懷才之不遇，終賫志沒。」詳見清・程淯：〈《編年詩集》序〉，收於易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 27。

doi:10.6342/NTU202302496

試落第，而與自己情感深厚的長姊則於同年夏季辭世。易瑩幼年時曾與弟弟一同歷經漢中的劫難，而她的死亡也是易順鼎初次面臨原生家庭成員的逝去，甚至開啟了易家對於扶乩的共同信仰；[149]在父親設壇請仙後，得知長女已然得道成仙，名喚「真一子」。易順鼎起初半信半疑，直到逝去的長姐說出二人的私密回憶，易氏這才信以為真。[150]

藉由神秘的宗教活動，易氏似乎已可確認死後世界的實存，扶乩喚醒塵封的記憶，[151]甚至透過仙人的指示，易氏更明白了自己的前世今生。[152]在這個意義上，死亡之於易順鼎而言，自然也不再只是生命的「終結」，實可視之為全新的「開始」。有趣的是，易順鼎的出生，本就伴隨著舅父的死亡：

> 這時易順鼎的母親陳氏並未許配函樓先生，陳夫人兩個哥子一位號少海，一位號純甫，都是秀才，也與函樓先生認識，……呂祖便對函樓先生寫示：「純甫前身為明張靈，與子後緣方長。」……，過了多時，純甫先生作古。……那一天，同仙臨壇，忽然對著易順鼎寫道：「易子靜聽。」便說易順鼎是張靈的後身，又是王曇首的後身。……又過了十多年，易順鼎

149 晚明以來扶乩文學便成為中國文學史中一個奇特的文學現象，人、仙唱和的活動也格外值得注意。胡寄塵說：「余嘗見二種（想我所及見者尚多)，一為《對山閣語錄》，一為《湘潭集》。……《湘潭集》者，易實甫、蔡伯浩寄禪等在長沙結社扶乩，人與仙唱和之詩也。卷首有皮錫瑞、葉德輝兩人序，為《琴志樓叢書》之一種。」詳見胡寄塵：〈乩仙始末〉，《小說世界》第 14 卷第 18 期（1926 年 10 月），頁 9。

150 易瑜乩筆詩云：「文章亦與合爭難，幾度春風瑁瑡寒。阿弟更名心事苦，上三拆與下三單。」易順鼎則另有註解說：「鼎擬更名泰，人無知者，僅前歲與姊一言之，今尚能憶及。嗚呼！此事能偽託否耶？」詳清・易順鼎：〈癸未九月二十三夜・小詩代畬・十九疊韻〉，《玉虛齋集》（清光緒間易氏家刻本），卷 1，頁 17。

151 易順鼎說：「姊十歲時，隨父客成都，父攜姊手，戲作御風狀，事隔二十年矣，姊詩忽及其事，父誦之始恍然。余慕古人不二名，欲更名為『泰』，嘗為姊言，他人不聞也，而姊詩中亦及之。」見清・易順鼎著，陳松青點校：〈玉虛齋集序〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1288。

152 扶乩過程中，仙人李鐵拐以「吹簫王子，乞食張郎」示易順鼎，陳松青解釋說：「王子，即東周時期周靈王的太子姬晉，字子喬，世稱王子喬、太子晉。傳說他好吹笙，能作鳳凰鳴，後乘鶴仙升。張郎，即明代蘇州才子張靈，字夢晉，與唐寅、祝允明、文徵明、徐禎卿並稱『吳中四才子』。相傳張靈誕生時，他的父親夢見周靈王太子晉來謁，於是取名『靈』，取字『子晉』。清初黃周星（字九烟）所撰《張靈崔瑩合傳》記敘了張靈乞食的事跡。順鼎因此『領悟』到他是太子晉、張夢晉的後身。」見陳松青：《易順鼎研究》，頁 31。

doi:10.6342/NTU202302496

偷看函樓先生自己修的年譜，竟有某年某月呂祖說純甫為明張靈一段，不覺暗地咋舌不已。[153]

簡言之，明代張靈（字夢晉，生卒年不詳）轉世後即為易順鼎的舅父純甫，而也正是陳氏的「死亡」，才開啟了易順鼎的「新生」。換言之，透過死亡，詩人不僅能再次見到自己所思念的人們，甚至能經由輪迴轉世，異化為陌生的他者（the other），以此重啟一段全新的歷程。[154]

綜上所述，見證他人之死亡和苦難雖然令自身感到生命脆弱，以及無能為力的悲哀，可只要死亡不等同徹底的消失與滅絕，那麼諸多的遺憾便仍有填補的希望。因此，「死／生」均可視之為存在的狀態，並非純粹的對立，如易佩紳為長女撰寫〈紀長女逝二首〉，其中一首因故不存，而留下的內容卻是紀錄長女的「出生」：「一夢頻看日月星，明朝錦稅設庭。由來眾妙皆天賦，爾色空時我夢醒。[155]」在易氏家族此種對於輪迴與扶乩的信仰下，死亡就不再是揮之不去的陰影，[156]甚至成為易順鼎求死心態的部分成因。

---

153 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之七生〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》第 75 冊，頁 474。對於易氏之七生輪迴系譜，曾蘊華另有整理與說明，然對於此一信仰對易順鼎更為深刻的意義，顯然仍有詮釋未足之處。參曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 216-222。

154 消解死亡所引動的悲傷與焦慮，往往需要他者及宗教的介入，誠如德里達（Jacques Derrida）所言：「生者的生命只有注重生命以外的東西才絕對有價值，對於生者的超越，概括來說就是打開死亡空間，……一種摧毀自我保護原則（保護自我不受觸犯的完好性）的犧牲性的自我解構原則，而這是基於某種不可見的幽靈與死後的生命。這種自我特質在生命中堅持自我－免疫的共同體，也就是說，更多地向著他者開放，而不是自身：他者，將來，死亡，自由，他者的到來或他者的愛，所有救世主降臨之外的幽靈化的降臨性時－空。」詳見〔德〕雅克・德里達、基阿尼・瓦蒂莫主編，杜小真譯：《宗教》（北京：商務印書館，2006 年），頁 68-70。

155 該詩又有自注說：「瑩生之夕，余初夢見日忽變爲月，又忽見明星燥然，故小名星姑也。」且另有小序交代：「……原作之第二首已涉瑣瑣，亦遂不存。特存第一首以紀其降生之兆，復就聯語湊爲一首以總括之云。」詳見清・易佩紳：《函樓詩鈔》，收入《清代詩文集彙編》（上海：上海古籍出版社，2011 年），第 702 冊，頁 730。

156 「他活得正愉快，他既不需去考慮死亡，也不會為之感到苦惱，但是，這是一種純粹理性的、口頭上的認識，恐懼的情感是受到了壓抑的。」語出〔美〕E・貝克爾（Becker）：《反抗死亡》（貴陽：貴州人民出版社，1988 年），頁 34。

doi:10.6342/NTU202302496

第二節　執著：死活人的痛苦

光緒十九年（1893），彼時三十六歲的易順鼎歷經了五次科場失利，已然改居廬山，過起隱居的生活。這一年夏季，詩人的母親陳氏病故。在明清的家庭結構中，母親本就扮演著極為重要的角色，[157]而易氏童年也曾由母親課授詩文，與其感情頗深，光緒四年（1878）舉家出遊，易順鼎還於造訪貴州容園時為母親寫詩道：

> 驅車九州行，夢寐常母側。園居日夕佳，快此停征轍。春風吹慈顏，一笑花竹活。青陽烟景富，幽賞若為設。天恩信高厚，寸草心亦達。忽忽兒驚心，稍稍母脫髮。所恃神明固，寒暑安能奪。兒身願為藤，扶母終歲月。母壽如春山，年年生綠髮。（〈園居雜詩十首其七〉，第 1 冊，頁 90-91）

易順鼎寫作此詩時不過是個二十一歲的青年，然正值生命能量飽滿階段的詩人，卻忽然意識到時間已在母親身上留下歲月之痕跡（忽忽兒驚心，稍稍母脫髮），是以易氏許下動人之誓言（兒身願為藤，扶母終歲月），但盼母親能平安長壽。然而，這樣的盼望畢竟是落了空。在時間面前，沒有任何人能真正挽留誰的生命。

一、倖存者的懺悔

客觀而言，母子間的舐犢情深，在傳統儒家彰顯孝道的文化情境下，似乎並不特別值得注意，但令人印象深刻的是，當易順鼎得知母親過世後，其選擇卻是投水殉母；[158]然而自盡未成，他再次成為「倖存者」，只是相較於童年陷賊而未

---

157 詳參熊秉真：〈明清家庭中的母子關係——性別、感情及其他〉，收入李小江等主編：《性別與中國》（北京：三聯書店，1994 年），頁 535-540。

158 易順鼎寫有「虎口何如葬魚腹」之詩句，並自注曰：「去年六月投湖不死。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈讀進齋觀察詩有感，疊韵奉答二首〉，《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁

doi:10.6342/NTU202302496

死的奇遇，此次的倖存實是充滿著巨大的痛苦：

> 兒依母膝，三十六年；一旦分離，何忍獨活？惟因父在，未忍遽死。……義之誓墓，兒今誓靈。母除服時，兒當畢命。略假數月，以了世緣。若再貪生，天誅地滅。但求我母，千萬待兒；母不待兒，兒死更速。……母在天上，譬如在家；兒在人間，譬如在汴。兩三年後，自汴還家。（〈誓靈文〉，第 3 冊，頁 1268-1269）
>
> 余知喜懼，已近中年，孝念方萌，慈容遽杳。興言及此，五內崩摧。生不甘心，死難瞑目。前日作文告靈，誓以三年，往儂母側，誠恐斂用喪服，有害菜衣，故俟即吉之餘，始畢斯願。（〈自敘兼與友人〉，第 3 冊，頁 1270）

必須說，易順鼎雖也曾有「讀書求死所，曰在忠與孝」（〈連日與次香談雜述其一〉，第 1 冊，頁 73）、「歷劫不磨滅，獨此孝與忠」（〈秋懷詩三十八首之三十三〉，第 1 冊，頁 120）之語，試圖將死亡與傳統之忠孝價值掛勾，可世間真的因母親亡故而一心求死者，仍應算是少數中的少數；易順鼎的「誓以三年」與其說是為母親服喪的期限，倒不如視作他為自己所訂定的生命倒計時，在寫給陳三立的信上，易順鼎也明確表示：「吾之為學也，期以三年。三年之內，得正而斃，固造物之所憐愛而保全。否則，三年之後，將還其固我者，數月而後，從吾母以終焉。」（〈與陳伯嚴書〉，第 3 冊，頁 1290）人生至此似乎已無其他的意義，近似於佛洛伊德（Sigmund Freud）所說的抑鬱狀態，[159]而易順鼎活下來唯一的目標彷彿就是朝著死亡趨近。或者說，一切渴求不過是為了「回家」（兩三年後，自汴還家）。

519。

159 佛洛伊德說：「抑鬱也是失去愛人時所可能產生的反應；……這意味著抑鬱以某種方式與無意識地失去所愛對象有關，這與悲痛（mourning）不同，在悲痛中並沒有失去什麼無意識的東西。……悲傷時，世界變得貧乏空虛，抑鬱時則是自我變得貧乏空虛。」詳見〔奧地利〕佛洛伊德（Sigmund Freud）著，賀明明譯：〈悲痛與抑鬱〉，《佛洛伊德著作選》（臺北：唐山出版社，1989 年），頁 55-56。

doi:10.6342/NTU202302496

具體來看，易順鼎在為母親守喪的頭一年，基本停止了詩歌的寫作，他說：「余既葬母，居墓廬。余弟以書來規，曰：『不能學聖賢，則當學仙佛。』嗟呼！余今日所願學者皋魚子一人而已。……遂廬曰慕皋，而書其語以為記。」（〈慕皋廬記〉，第 3 冊，頁 1277）那皋魚為母哭泣，進而立槁而死的故事，本是用以提醒世人即時行孝，[160]然失恃的易氏此刻除了將皋魚視為模仿的典範，沉浸於巨大的悲痛外，似乎也無其他補救之法。

值得留心的是，也正是在此一期間，易順鼎留下大量文字，包含那用以回顧自我及生命歷程的〈哭盦傳〉、〈自題像贊〉，以及感慨故人逝去的數篇〈哀知己銘〉，屢屢為現代學者所徵引，乃是今日理解其人所不可或缺的重要材料。用易順鼎自己的話說，這些文字實有不得不寫的苦衷：

> 居喪作文宜乎？不宜也。而作焉，何也？嗚呼！此其所以為不孝也。……居墓廬，欲終日哭泣而不能，欲逍遙休息而不忍，欲讀書枯坐而不耐，欲滅性自戕而不可，無所事事，乃於朝夕兩哭之餘，伸紙濡筆，書所欲言，以寫其哀，而自盟其死志。（〈《慕皋廬雜稿》自敘〉，第 3 冊，頁 1268）

必須說，易順鼎在哀痛情緒下撰寫的作品，益發顯得其人之形象複雜而費解，甚至隱隱然顯示了主體的矛盾與分裂；乃是遭受精神重創後，破碎而難以重組，擺盪於自我治療與靜待死亡到來間的特殊狀態，往往交織著懺悔、淚痕與強烈的破壞與自我內耗：

> 與陳君伯嚴夜宿廬山，同聽澗聲。余獨以爲其聲類哭，枕上作詩云：「哀

[160] 「孔子行，見皋魚哭於道傍，辟車與之言曰：『子非有喪，何哭之悲也？』皋魚曰：『吾失之三矣：少而學，游諸侯以後吾親，失之一也；高尚吾志，閒吾事君，失之二也；與友厚而中絕之，失之三也。樹欲靜而風不止，子欲養而親不待也。往而不可追者，年也；去而不可見者，親也。吾請從此辭矣。』立槁而死。孔子曰：『弟子誡之，足以識矣。』於是門人辭歸而養親者十有三人。」見西漢・韓嬰撰，許維遹校釋：《韓詩外傳校釋》（北京：中華書局，1980 年），頁 307-309。

doi:10.6342/NTU202302496

猿思鳥迸相呼，母哭其兒婦哭夫。十二萬年盤古淚，桑林奇旱不能枯。」陳訝爲不祥，然習知自詛，亦不怪也。……於是自鄂歸，一旬而母病，又兩旬而母棄養。積二三十年不祥之心、不祥之詞，以自禍其身者，遂先禍吾母矣。嗚呼，尚有心肝立於人世否乎？（〈自敘兼與友人〉，第 3 冊，頁 1269-1270）

恨我不孝，我誓與我不兩立；恨造物不仁，我誓與造物不兩立。又覺天地古今，種種成就一傷心之局，我不幸遭之，而亦實不欲見之故，並不計死後有鬼無鬼，有知無知，即散為薄煙、化為頑石、碎為清塵，亦甚所願。（〈與弟書三〉，第 3 冊，頁 1282-1283）

《四庫全書・總目提要》上說：「讖，纖也，其義纖維而效驗也。[161]」而當年被陳三立以為不祥之詩句，顯然也真正成了詩讖，只是詩歌中所展示的實質禍害，卻意外的作用於詩人的母親身上（以自禍其身者，遂先禍吾母矣）。也正是在這樣的愧疚下，易氏那敏感且極端的心靈才更加無法與自己達成和解（我誓與我不兩立），徬徨無助的他只得進一步展開自我異化，好似以「薄煙」、「頑石」、「清塵」等無情眾生來證成頹廢狀態之必然；[162]召喚死亡更弔詭的襯托出救贖的渴望，憑此迴避乃至杜絕一片傷心之局。

經由以上論述，我們可以明白詩人陷入了極大的心理危機，當年備受矚目的神童才子，已然成了令人側目的死活人，而唯有深入的理解此種難以用三言兩語去定位與指認的自我面目，怎樣經由易順鼎的早年經歷，逐步於充滿衝突與悲傷的內心產生；我們方能更精準地把握，詩人於不久後所撰成之《四魂集》的情感思想，也方能由此延伸探論：詩人如何經由凝鍊的七律體式，在最能體現舊詩精

161 清・永瑢、紀昀等撰：《四庫全書總目提要・經部・易類六》（臺北：臺灣商務印書館，1965 年），第 3 冊，頁 1014。

162 「在人那裡，尋找不到出路的精神狀態與趨向死路的肉體行為相結合，並深深地沉浸在這種狀態中而獲得某種心理的釋放、滿足乃至享樂感，頹廢也就出現了。」詳見薛雯：《頹廢主義文學研究》（上海：上海人民出版社，2012 年），頁 185-186。

doi:10.6342/NTU202302496

粹之穩定性結構裡，抒發了那讓一己之肉身與靈魂彼此相失的存在狀態。

二、未能徹底的安頓：「滅」的哲學

事實上，在易順鼎被難以抵禦的傷害跟痛苦包裹時，除了尚在人間的親屬多次對易順鼎進行勸慰，就是連已然成仙的姊姊與此刻號稱居於倚霞宮的母親，都不斷給予寬解之辭，無奈易順鼎始終不肯放棄求死的念頭，甚至導致母親為此大怒，[163]並由易順鼎去世的兒子降乩說道：

> 婆婆說爹不聽話，不再說了。兒勸爹莫糊想，誓文當燒，死念當滅。婆婆可略歡喜，兒心方安也。[164]

易順鼎之所以會令其家人乃至現代學者感到矛盾費解，正在於他若真心信賴扶乩，那麼逝去的親人此刻均是真實地在天界與自己互動，其中作為當事人的母親都已明確希望兒子放棄求死，可易氏又為何如此執著？

若是結合易順鼎的愧疚之感，筆者以為易氏內心始終跨不去的坎，實則是他與自己關係的斷裂與隔閡——即是無法與自己達成和解——但他似乎缺乏這樣的自我洞察，以致仍帶著懺悔情緒說道：「人品可對天地，心術可對鬼神，學問可對師友，性情可對君親，行事可對妻妾，胸懷可對世人。所不能對者，惟有我母。蓋生不能孝，疾不能醫，死不能殉，而猶塊然存此視息之身。」（〈自題像贊〉，第 3 冊，頁 1293-1294）在此一脈絡下，無論過了多長時間，易順鼎都無法真正獲得深層的心靈平靜——母親的過世已成無可挽回的現實，易氏多一日耽溺於「蓋生不能孝，疾不能醫，死不能殉」這注定不能改寫的結局中，生命便將多一日的破碎與苦痛；死活人的非死非活，則再再說明了那不完整且極其混沌的

---

163 易瑩說：「五弟可靜以治心。」易母也勸告說：「天上無須爾，毋字誤無，人間好侍親。」然易順鼎死志仍堅，易母對此頗為憤怒：「母怒深矣。尚不悟耶？尚言死耶？」。詳見清・易順鼎等著：《倚霞宮筆錄》（光緒十九年刻本），卷 1，頁 27、卷 2，頁 1。

164 詳見清・易順鼎等著：《倚霞宮筆錄》，卷 2，頁 3。

doi:10.6342/NTU202302496

生命狀態。

換句話說，此刻的重點已然不是天界的母親是否能諒解，而是易順鼎何時方能意識到個人心靈危機的關鍵，並真正意義上的放過自己。不過，這之於性格極端的易順鼎來說顯非易事，況且他的求死之心，本就是多年來潛伏於靈魂深處的危機：

> 余幼時頗慧，五歲能詩，年十二三，裒然成帙，每好為淒豔之語，自署曰「一哭盦」。父見而訶之，始改「一哭」為「一笑」。生性多哀少樂，若抱憂生之嗟，不自知其由也。……時年才三十耳，位號監司，階登二品，他人得此，差可自娛，而乃處之騷然，彌若不能以終日。甫逾兩載，拂衣南歸，築室廬山，枯槁憔悴，自稱「死活人」，以別於前明之「活死人」。……屢入廬山，葺屋迎母居之。居數月，母歸，余以事留，心益恍惚，有客相余，壽命不長，則大喜過望，賦詩云：「一生常恐他人哭，何幸得為人所哭」。（〈自敘兼與友人〉，第 3 冊，頁 1269）

哭泣雖是晚清文學中受人矚目的象徵，[165]但對易順鼎而言，那似乎更接近一種先天氣質，而透過他的自敘，可知「死活人」之名與他「有客相余，壽命不長，則大喜過望」的求死心境，在母親撒手歸天前便已有之；失恃一事作為負面情緒的引線，最大的影響乃是讓詩人本就獨特的心靈狀態（生性多哀少樂），落入更為極端的執著。

簡言之，若要分析易順鼎喪母後一心求死的態度，顯然並非只有單一成因。筆者以為，先前所論及詩人於漢中城與母親失散之事，應可提供一個可能的解

165 「淚水和憂鬱，是清末民初小說感性光譜中的首要特色。如前所述，哭泣是《老殘遊記》的主題。國家傾頹，文人如劉鶚不由得為之愴然淚下。劉鶚並非將個人情感納入寫作的唯一例子。1902 年，吳趼人發表了五十七篇短文，總其名曰《吳趼人哭》。他為國家危機而哭、為世風日下而哭、為人情澆薄而哭、為個人有志難伸而哭。……哭泣總不是一己私事。據說林紓在翻譯《茶花女》時深受感染，不時停筆嚎啕，聲聞戶外。」見王德威：〈一八四一至一九三七的中國文學〉，收入孫康宜、宇文所安主編《劍橋中國文學史》，下冊，頁 447。

doi:10.6342/NTU202302496

釋：與主要照護者分離的幼童，已在內心深處留下自己與旁人都未曾覺察並予以治癒的創痛，此種近似「事後性」的傷害終在母喪後擴散開來，[166]令其特別難以接受與母親的分別；加之這些年間易順鼎所不斷目睹的死亡與苦難，及其因科場失利而長期積累的挫敗感，均在失恃的時刻同步轉為情緒的爆發，生命也因而不復存在修復（reparation）的可能：[167]

> 竊念多生結習，一在聲色，一在山水，一在文章，至如道德學問、富貴勛名，雖匪性之所存，究非力所難致。使有母在，次第可為，今止於斯，乃天亡我。又儒與仙、佛三教雖異，皆求不滅。儒求不滅於名，仙求不滅於形，佛求不滅於神。我則不然，以滅為主，以為一身滅則無一身之苦，一家滅則無一家之苦，世界滅則無世界之苦。佛云滅度，庶幾近之。然身滅而心不滅，形滅而神不滅，其苦猶在。故佛法尚不如我法也。（〈自敘兼與友人〉，第 3 冊，頁 1270）

對於易順鼎而言，母親對自己的意義遠在一切道德學問、富貴勛名之上，縱然易氏自認「究非力所難致」，但當母親離世以後，這些追求也再無任何必要。這固然顯示易順鼎對自身才華的自信，卻也與他五次科舉不第的情況有所衝突；「使有母在，次第可為」雖彰顯了母親的重要性，卻也同時暗示易順鼎窮極一生都放不掉的自尊——神童才子的悲劇真是「蒼天亡我」的命運捉弄？抑或不過是平凡靈魂在苦難面前所舉起的白旗？更重要的是，「死活人」畢竟不是真正的死去，文學修辭未必消解心理危機，在否認了一切世俗價值後，人心仍然得尋求安頓之

---

[166] 此一概念源自佛洛伊德，楊小濱則解釋說：「原初的震驚感是儲存在無意識中的，它的作用並不當即發生，……這就是佛洛依德所謂的『事後性』：『壓抑的記憶只有通過事後性才成為精神創傷。」詳見楊小賓著，愚人譯：《中國後現代：先鋒小說中的創傷與反諷》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年），頁 106。」

[167] 「梅蘭尼・克萊茵（Melanie Klien）所描述的機制，主體藉此試圖修復其破壞幻想對其愛戀對象所造成的效應。此機制與焦慮及抑鬱性罪惡感有關：對內、外在母性對象之幻想性修復，因確保自我對有益對象的穩固認同，使得抑鬱型位態得以被克服。」詳見〔法〕尚・拉普朗盧（Jean Laplanche）、尚－柏騰・彭大歷斯（Jean－Bertard Pontails）著，沈志中、王文基譯：《精神分析辭彙》，頁 439。

doi:10.6342/NTU202302496

法，可若欲轉入精神世界進行自我安頓，易順鼎又旋即以三教「皆求不滅」為論點，指出相關的理論體系皆難以真正去除世界之苦，死亡並不等同於滅，即所謂「身滅而心不滅」；易順鼎渴望著徹底的「滅」，並自認這是連佛法都有所不及的最佳選擇。遙想當年易氏填詞追悼幼兒，誠有「再來不被輪迴誤」之語，但從上述言論來看，易順鼎明顯未嘗契入佛法之空性正見，[168]純粹的虛無導致了深刻的精神內耗，痛苦難以獲得昇華，光陰終成虛度，失控之情緒擴散為更大的痛苦與矛盾，也無怪旁人的勸解終究難以消解易氏之死亡執念。

耐人尋味的是，倘若易順鼎以其否定性修辭，消解了聲色、山水、文章，乃至道德學問、富貴勛名的意義，又試圖反駁三教予以救贖的神聖性，「死活人」便將無法安頓；縱然死後真能與母親重會，然「形滅而神不滅，其苦猶在」，死亡將衍生為痛苦的延續，解脫也不再成為可能，「死活人」更必定滑轉至虛無進而自我消耗的脈絡——只因身、心、神三者一日不滅，痛苦便永遠沒有終結的時刻，且最關鍵的矛盾還在於：易順鼎也未提出追求「滅」之境界的實際做法。

因此，易氏個人「滅」的哲學，反倒意外的突顯了自我救贖的「不可能」，縱然那樣的言論真能產生暫時性的療效，卻注定要淪為一次未能徹底的安頓，他的主張也因而再次說明：此刻的寫作，乃是極端壓抑狀態下的必然產物，未曾被處理的傷害轉化為近乎不可抑制的狂妄語言（故佛法尚不如我法也）；然而詩人欲滅何曾滅，到頭來除了無盡的淚水，易順鼎也難以從根本上療癒自我：

> 哭盦者，不知何許人也。其家世姓名，人人知之，故不述。……哭盦平時謂天下無不可哭，然未嘗哭，雖其妻與子死不哭。及母沒而父在，不得渠殉，則以為天下皆無可哭，而獨不見其母可哭。於是無一日不哭，誓以哭

[168] 易順鼎年輕時雖接觸佛法，稍具相關知識，但於母喪期間始讀《心經》與《金剛經》，但他對於佛學仍有不少困惑及半信半疑之處，不僅多以《孟子》、《大學》詮解「觀自在」，亦有「余悲痛余生不惟無心於世法，亦且無心於佛法」之自陳。詳參清・易順鼎著，陳松青點校：〈《心經》私訂本書後〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1283-1284。

doi:10.6342/NTU202302496

終其身，死而後已。因自號曰「哭盦」。（〈哭盦傳〉，第 3 冊，頁 1290）

針對這漫無邊際的淚水，曾守仁指出：「藉由哭泣使他得有一個發洩的渠道，釋放了心理上壓力重負；即如鬼唱之詩，卻也能達至宣慰與調節，他之亟寫杜鵑啼血、秋墳鬼唱，也讓自我在文字道場裡得到釋放與喘息。由是，哭泣、鬼詩，都不妨是死亡的展演之所，一種象徵性的替代。[169]」但在筆者看來，「淚水」之於易順鼎而言，實則是一種真正意義的耗損，絕不啻修辭展演或象徵而已，且看易氏之〈感夢記〉所言：

人賴以心生，心賴液以養。人無心則死，心無液則枯。涕淚血汗，皆心之液也。……竊念淚與汗，為心之液，皆受之父母者也。受之與父母者，先以還之父母，豈有恨耶？……嗚呼！相者謂余壽不過六十，余今年已五十有三。是前者日與吾父母遠，今者日與吾父母近也，但患其言不驗耳，使其果驗，則四禪兜率天中九品蓮花台上，海水仙山、清風明月，與吾父母倘佯團聚，破涕為笑，其樂豈復有極？（〈感夢記〉，第 3 冊，頁 1765）

上述的說法雖未必完全符合傳統中醫之論，[170]但至少在易氏的脈絡裡，哭泣的行為確實有助於加速死亡之進程（人無心則死，心無液則枯），甚至在倫理框架的包裝下，誠為合情合理的還淚之舉，[171]此番言論無疑也迴避了過於氾濫的淚水，在傳統文化中可能遭受的抨擊。[172]進一步來說，這篇寫於五十三歲的文字，除了

---

169 詳參曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，頁 311。

170 「藏化液：心為汗，肺為涕，肝為淚，脾為涎，腎為唾，是謂五液。」參見先秦・佚名著，宗全和審閱：《黃帝內經》（石家莊：河北科學技術出版社，1996 年），頁 306。

171 這明顯是受到《紅樓夢》的啟發。易氏向來鍾愛此一小說，陳琰《藝苑叢話》甚至說：「實甫生而哀豔，人比作《紅樓》中之寶玉。」在易順鼎的詩集中也可見多首他與小說人物唱和的詩歌，陳松青更是以「賈寶玉情節」來分析易氏的性格與部分文學創作。詳見陳松青：《易順鼎研究》，頁 356-366。

172 王闓運曾帶著指責口吻向易順鼎說：「僕有一語奉勸，必不可稱哭盦，上事君相，下對吏民，行住坐臥，何以為名？臣子披昌，不當至此！若遂隱而死，朝夕哭可矣。且事非一哭可了，況又不哭而冒充哭乎？」見清・王闓運原著，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》（長沙：湖南人民出版社，2010 年），第 2 冊，頁 459。

doi:10.6342/NTU202302496

再次說明死亡正是貫串易氏一生的念想，甚至可證成筆者所論：死，絕非僅是表面的平靜或苦難之終結，其更深層的意義乃是指向重生、生命的另一種可能（**與吾父母倘佯團聚，破涕為笑，其樂豈復有極？**）。

順著此一思路，我們重新閱讀〈自敘兼與友人〉裡那看似別出心裁之「滅」的哲學，更可確認這乃是一種未能徹底的安頓——易順鼎畢竟未將此概念推到極致，在他中晚年的作品裡，比起那幾近斷滅相的偏執見解，[173]易氏仍不免顯示他渴望為後人所記憶的慾望，而類似的思想源頭，也同樣可在詩人的早年經驗，尤其是從他於母喪期間針對死亡的思考中見出端倪。

第三節　意義：死亡與不朽

倘若我們對易順鼎之死亡渴求不表懷疑，並將肉身殞滅理解為詩人痛苦的終結，以此轉往另一個世界與至親團聚，則不免忽略了死亡對於易順鼎的多重意義。雖說易順鼎多次表示期待早死，可時序推移置 1920 年，身處北京城內的詩人卻是抱病整理舊稿，只盼著能於死前將相關作品修訂出版，孰料病魔無情，易氏終是先一步辭世，而易順鼎對於詩集的品質也還存有遺憾：

> **死前數日，新集排印成，或謂錯字尚多，請其改正，渠臥而嘆曰：「錯訛由他，誰來看我詩也。」亦可悲矣。**[174]

易順鼎的感慨涉及死亡所帶來的深層焦慮，無人閱讀的詩歌也意味著徹底的遺忘，來自他者的理解與同情亦將不再可能。然而，易氏若徹底貫徹「滅」之哲學，死後是否為人所記憶、閱讀，又有何必要可言？[175]

---

173 「又作斷見。即主張眾生死後完全斷滅。為印度外道所執六十二見中，依後際（未來）而起之分別見。」詳細說解可參釋慈怡主編，星雲大師監修：《佛光大辭典》（北京：書目文獻出版社，1989 年），第 6 冊，頁 6565。

174 轉引自徐一士：〈樊增祥與易順鼎〉，《一士譚薈》（北京：中華書局，2007 年），頁 357。

175 值得注意的是，易順鼎年輕時誠將詩詞視為小道，所謂「詞章尤末藝」、「詞章本小道」是

doi:10.6342/NTU202302496

究其實，雖然易順鼎那不健全的心理狀態與喪母的痛苦，配合著個人對於扶乩和輪迴的信念，都在一定程度上加強了他的死志，可不應遺忘的是，這顆複雜的心靈在為母守喪其間，另撰有一篇值得注意的〈好色好名論〉：

> 好色，古也；不好色，非古也。好名，古也；不好名，非古也。……色者，美之在人者也；名者，美之在己者也。人之惡者尚當泛愛，而美者反不愛，有是理乎？美之在人者尚能愛，而在己者反不愛，有是理乎？故不好色謂之不愛人，不好名謂之不自愛。……古人之好名，莫如孔子，《論語》二十篇第一節即孔子自言其好名。……人之好色者也，人之好名也，皆發乎情，止乎禮義焉，則善矣。（〈好色好名論〉，第 3 冊，頁 1300-1301）

易順鼎的論述無疑是為好色、好名進行「翻案」，他的言行與作品似乎也因而重構了儒家正統的意義，而我們在此姑且不論易氏的主張是否合理，守喪其間寫下這樣一篇文字，反讓死亡事件與感官慾望產生潛在之聯結，可見此一傾向實不待易氏的詩歌修辭或晚年之頹唐生活方能體現；[176]其人日後的綺豔詩風與縱身梨園，既是用以沖淡他人之死亡所帶來的精神創痛；更是在實際層面上，令自身之肉身與精神於易代情境中，加速生命終結的重要手段。[177]可以延伸思考的是，易順鼎在此將「名」與「色」對舉，那麼「死」與「名」之間在易氏的個人語境中是否也存在某種聯繫？

也。然而，從易順鼎晚年費心整理詩集的行為來看，詩歌在其人的生命中，仍有著極其重要的意義。詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈秋懷詩三十八首其九、三十六〉，《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 116、121。

[176] 曾守仁分析易順鼎之詩歌時便已指出：「細察易實甫所揄揚之聲色，始終是與死亡連結在一起的」。詳見曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，頁 328-334。

[177] 這想來也是對詩人早年「英雄兒女同一杯，人生萬事皆游戲」的一種延伸。這不僅是修辭展演，更是易氏付出具體實踐的理念。詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈獨飲秦淮橋上酒樓作歌〉，《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 189。

doi:10.6342/NTU202302496

一、身後名之必要

客觀來看，「名」的本質乃是原自他人對己身的評價或認可，此一概念往往超越時間之摧枯拉朽，得以對抗死亡與遺忘的焦慮，[178]傳統上「立德、立言、立功」也無疑提供了建構死後聲譽的方式，以此追求不朽之價值。客觀來看，易順鼎雖有「名士」面貌，[179]然那畢竟不必與「死亡」產生任何關聯，因此本處所討論的，乃是專以身後名而論。

必須說，「名」未必僅是浮雲般的虛無之物，名聲的本質也有著更多討論的空間，[180]可它代表了存有曾於世間展示某種高超品德或功績的最佳明證，使個體得以在歷史洪流中不被淹沒及吞噬，顯是不爭的事實：

> 昔賢有〈感知己賦〉，有〈思舊賦〉，有〈八哀詩〉，皆哲人已往，追感而作也。余居母憂，當廢文詞，而言念生平，良多負負，興懷逝者，不能已已。自顧此身，亦將委化，恐一旦立槁，寸心長埋，乃為〈哀知己銘〉如干章，銘各有序，傳之後人，志不在文，直書其事云爾。（〈哀知己銘〉，第 3 冊，頁 1300-1301）

---

178 當然，對於「名」的追求，也自有其儒家思想的支持。《論語・衛靈公》有云：「君子疾沒世而名不稱焉」，喇沙里對此則說：「此一章書，是孔子以名為教也。……若自至老，盡一生而不見稱於人，則其無為善之實可知，此君子之所疾也。君子非疾其無名也，乃疾其無致名之實耳。蓋三代而前，唯恐好名；三代而後，唯恐不好名。好名而後自修，人之常情也。」語出清・喇沙里、陳廷敬等撰：《欽定日講四書解義》，收入《四庫全書》，第 208 冊（上海：上海古籍出版社，1987 年），卷 15，頁 6。

179 易順鼎說：「綜其生平二十餘年內，初為神童，為才子；繼為酒人，為游俠少年；為名士，為經生，為學人，為貴官，為隱士。忽東忽西，忽出忽處。其師與友謔之，稱為神龍。其操行無定，若儒若墨，若夷若惠，莫能以一節稱之。」見清・易順鼎著，陳松青點校：〈哭盦傳〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1289-1290。

180 此一主題有時也是方外人士的思考重點之一，例如清中葉知名詩僧巨超清恆便曾有詩句說：「德者名之實，不可虛相爭。無德名乃偽，必損其真情。」提供另一種看待名的方式：聲名有其積極意義，真正不宜貪求的乃是虛偽之聲望，清恆以「德」之有無作為判斷「真／假」的關鍵樞紐，也暗示出具有「真情」或「真誠」人格的生命，方能豎立可供後世緬懷的典範。詳見清・釋巨超：〈燈下偶書其一〉，見《焦山六上人詩》，收入《歷代地方詩文總集彙編》（北京：北京圖書館出版社，2016 年），第 146 冊，頁 413。關於這位執掌焦山定慧寺的詩僧，目前研究尚少，而其人與袁枚、阮元等均有往來，與後者更是交情頗深。有關生平可參喻謙編：《新續高僧傳》，卷 35，頁 471。

doi:10.6342/NTU202302496

乍看之下，易順鼎為亡故的知己撰寫哀悼之辭，乃是為對方建構或說保留了美名，然而在敘述的過程中，易氏一己的身影與個人感慨，實則也一併出現在這些欲待「傳之後人」的作品裡。例如悼念外公與舅父的銘文有云：「兒尚依然，母今安在？有淚成河，誓身化塊。」（〈同知銜直隸長垣縣知縣外祖陳公永皓、贈道銜雲騎尉世職內閣中書候選知州舅氏陳公景滄〉，第 3 冊，頁 1303）在讓兩位親屬得以被後人記憶的同時，易順鼎自身也同樣戰勝了時間所帶來的遺忘。

筆者以為，真正徹底追求「滅」之境界，純粹渴望死亡之人，多半不會像易順鼎這般，仍有意顧及歷史後來者是否能跨越時空之長河，辨認並理解個人的面目及幽微心曲。研究者若以為〈哀知己銘〉的委婉迂曲還算不得有利證據，那易順鼎寫於同一時期的《國朝孝子小傳》，以及他日後移孝作忠，本欲殉國卻終究未曾真正赴死的言行，便提供了更有效的詮釋，此處先以前者為例：

> 凡所輯錄《國朝孝子小傳》若干首，大要殉親與廬墓者居多。……余侍母無狀，不孝通天，有廬墓之名而實不相副，有殉親之言而行尚未逮。非但愧所錄諸人，視許世子亦當愧死矣。錄此自警，且欲凡為人子者幸而親存，慎之慎之，勿致陷為不孝；不幸而親沒，亦當以此自警也（〈《國朝孝子小傳》自序〉，第 3 冊，頁 1285）

很顯然，在易順鼎的語境下，自覺不孝的個體（余侍母無狀，不孝通天），唯有在「有殉親之言而行尚未逮」落實為具體行動後，方能徹底消解不孝的道德標籤。有趣之處在於，當易氏的死亡改寫了「不孝」的價值判斷，卻也同步得來了他名列《國朝孝子小傳》的資格，不必再對所錄諸人有所愧疚；換句話說，即便易順鼎此刻尚未徹底仿效《國朝孝子小傳》中著錄之先賢，完成殉母之舉，但將前人視為某種值得追摹的典範，便已先一步暗示了渴望進入歷史、與前人並肩的想望；[181]在此一脈絡下，「死亡」之意義絕不可能完全將「名」排除在外，也必

[181] 這也令人聯想到宇文所安的知名論點：「通過回憶，我們向死去的人償還我們的債務，這是

doi:10.6342/NTU202302496

定溢出易氏想藉由肉身之消亡，與天上家人重聚這般單純的詮解。

更準確的說，易順鼎確實渴望死亡，但他真正要追求的並非只是表面形式上的失去呼吸及心跳，也不僅是為了終結某種情緒痛苦才想一死了之，而是「有意義的死」——或是為孝而亡（殉母）以追隨《國朝孝子小傳》中所論諸人，以此進入歷史系譜；[182]或是真正戰死沙場，留個忠君愛國之名。何況，對於易順鼎而言，忠、孝之間未必便不存在共通性：

> 歲暮親遠，僧廬寂寥，念墓門松楸皆在雪中，痛不可忍。寺藏王船山先生手書長卷六百餘言，幽耿牢騷，有「除卻死生吾與汝，看誰白戰是英雄」之句，蓋未忘故國之悲焉。嗚呼，母恩視君恩尤重，家變與國變相同，先生之言有以教我矣。（〈長沙往返記〉，第 3 冊，頁 1275）

王夫之（字而農，1619-1692）雖有著遺民身分，但易順鼎卻仍在其詩歌裡尋得強烈的情感共鳴，甚至認為「家變與國變相同」為自己帶來啟發（先生之言有以教我矣）。由此，易氏在甲午、乙未間的「移孝作忠」，也顯得更加順理成章。

要言之，忠孝若可視為確立名聲的重要條件，那麼正是在此一基礎上，兩者與「死」的掛勾，便共同圓滿了生命的完整意義——對於在喪母前便已因一己之人生經歷，而轉以「死活人」自居的易順鼎而言，此意似乎更顯鮮明——且看當年易順鼎渡海來臺，友人因誤信易氏已然捐軀，為其所撰寫的一幅哀悼聯文：

> 奉嚴命，入危疆，天所棄，我所爭，暴君即報親，開盤古億萬年孝子忠臣之奇局；踐前言，蹈東海，歿有為，生有自，獨清還獨醒，問光緒廿一載

現在的時代對過去的時代的報償，在回憶的行動裡我們暗地裡植下了被人回憶的希望。」見〔美〕宇文所安（Stephen Owen），鄭學勤譯：《追憶；中國古典文學中的往事與再現》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2004 年），頁 94。

[182] 《國朝孝子小傳》共列二十二人，其中亦有因父喪悲痛而亡者，然無論是為父還是為母，這些傳主都展現了異於常人的悲傷，以曹琪為例，易順鼎說他失恃後：「上食必哭，哭必盡哀，及至後不能哭，則以腹傅地，呦如也。既而大哭，遂死。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈國朝孝子小傳・曹琪〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1354。

doi:10.6342/NTU202302496

鐘鳴鼎食又何人？[183]

易順鼎事後回憶說：「海內知好，傳聞余已死台灣，王夢湘編修挽詞數聯，膾炙人口。」（〈魂南記〉，第 3 冊，頁 1500）這固然可理解為王氏的輓聯寫得十分到位，但從另一個角度來說，被冠以「開盤古億萬年孝子忠臣之奇局」形容的易順鼎，這下便真是因「死」而得美名了。

二、死和不死之間

易氏晚年撰寫《嗚呼易順鼎》時憶起當年保臺之舉，曾豪不避忌的說道：「那易順鼎殉母之志卻正要一個好題目來發揮，恰好倭兵進逼台中，劉永福連接台中告急的文書，束手無策，易順鼎便自請前往。[184]」倘若易順鼎只是純粹求死，那麼有無任何「好題目」，也根本毋須計較了。然而，歷史的事實卻是易順鼎並未在戰亂中殉難，甲午至乙末這段期間的經歷，真正讓易氏感到生死一瞬的體會，實則是難以抵抗的自然天象。不過，針對相關的事件，易氏在不同的文類中卻出現兩種描述：

題目	〈魂南記〉	〈嗚呼易順鼎之四魂〉
內文	余主僕三人，余坐桶上，兩僕坐桶旁。甫近海口，則向所望見之銀濤雪浪變爲十丈黑山，從天而下，直壓後上，余默謂性命休矣。乃浪從後上飛過而不落按上，且一浪未過，一浪又來，惟見無數黑山爭來相壓，不知如何過去，又默謂性命休矣。……輪船漸近，浪始漸平。	易順鼎開眼一看，暗中叫苦，肚裏說不好了。只見一座大山從半空中迎面而來，……易順鼎默念：「我本求死，如此死法，也甚乾淨。」倒也不驚不慌，咬緊牙關，鎮攝心神，閉著眼睛暗念阿彌陀佛。……過了片刻，仍無動靜，再睜眼睛一看，這許多座大山都不見了，這纔

[183] 清・王以敏：〈易順鼎輓聯〉，見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1500-1501。

[184] 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 480。

doi:10.6342/NTU202302496

	操孩者之力將竭，而余之力亦竭。若再有數刻，不能勝矣。此生平所歷第一險，亦天下第一險也。[185]	胸中連聲叫怪，連聲念佛，知道有重生之慶，一定是神明和母親陳夫人暗中拯救，不知不覺將那淚珠兒咕碌碌的向肚皮裏暗吞。[186]

對讀兩則引文，不難發現其中之細節差異。〈魂南記〉寫於光緒二十一年（1895），可謂易氏對於近期經歷的即時記錄，而《嗚呼易順鼎》之撰作出版已入民國，兩者相距十餘年，可後者對於易順鼎彼時的情緒，誠有更細膩的描述。耐人尋味的是，這場海上劫難在〈魂南記〉裡，反倒只突顯了易順鼎的驚慌，暗呼性命休矣之外，讀者絲毫看不出任何「如此死法，也甚乾淨」乃至「不驚不慌」的灑脫；待得順利脫離險境後，《嗚呼易順鼎》中「錯失」死亡機會的易氏，竟又開始感謝母親的庇佑，而這樣的細節，卻莫名的沒有被記錄在〈魂南記〉中，著實令人費解。考慮到寫作年代與文類的差異，筆者以為《嗚呼易順鼎》的內容似乎更近於某種刻意為之的建構，欲以母親的暗中拯救，作為自己當年未曾死去的解釋；至於那「不驚不慌」的心理活動，只怕更像是易順鼎用以塑造自我形象的漂亮話了。

耐人尋味的是，易氏實則並不真正缺少死亡的機會；[187]但若是按照他獨特的邏輯，個人之「死」源自於「孝」，可一己之「不死」仍舊與此有關——在確定臺灣已然無法保全的情況下，張之洞曾發電報勸易順鼎速歸，[188]而身處廈門的易

[185] 清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1487。底線為筆者所加。

[186] 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 481。底線為筆者所加。

[187] 陳松青也說：「其實可死的機會很多，可以如吳彭年那樣提挈一旅而死，可以與土著義民退守內山而戰死、困死或老死。他期望劉永福死，自己卻沒有死。當他第一次從台南返廈，乘竹筏出鹿耳門，巨浪如山，銀濤壓空，履危歷險，卻沒有死，說這是母親在保佑他，他慶幸自己沒有死。詩人也許害怕這種突然的死，卻樂意作比較緩慢的加速運動的死。」語出陳松青：《易順鼎研究》，頁 93。

[188] 電報作為新興之通訊媒介，於彼時已受到一定重視。王韜說：「電線傳遞信息，最為神速。」李鴻章也說：「查俄國海線可達上海，旱線可達恰克圖，其消息靈捷極矣。」在甲午戰爭之際，電報既是易氏與人聯繫的重要手段，然種種不利於大清的戰況，也同樣經由此一媒介，更加迅捷的動搖了易氏與彼時之大清國人的信心。關於電報於甲午戰爭之作用，以及晚清

doi:10.6342/NTU202302496

氏依然有著較為強烈的援臺之心，然父親的命令最終成了壓倒駱駝的稻草：

> 正躊躇莫決，又接伯嚴電信，言老人出游，已抵武昌，命余速還。噫！七旬老父萬里遠行，為游子不歸故也。余至此，方寸已亂，不能不歸矣，惟專候粒翁回廈門作交代。（〈魂南記〉，第 3 冊，頁 1496）

順著此一情勢，年邁的父親自然便成了易順鼎不能執意赴死的理由，[189]於是「存活」也衍生出對父親之「孝」，更無疑提供一己之「偷生」自圓其說的合法性。正如上文所說，易順鼎雖然不斷召喚死亡，但其真正渴望的，始終是「有意義的死」，而非「突然的死」。縱然，易順鼎仍然能以淚水，一遍又一遍浸染那難以痊癒的內在傷口，並藉此等待，或加快死亡之進程，可純粹的內耗終究不屬忠孝之範疇；是以這樣的死，也相對變得無力而蒼白了。

要言之，筆者以為在易順鼎個人之脈絡裡，死亡的執著誠有著多層次之內涵與解釋可能，而他能夠徹底貫徹的，也只有無盡的眼淚和晚年頹唐的生活而已。此種對於自身生命狀態的自毀，與內在狀態的矛盾拉扯，彷彿揮之不去的精神痼疾，將以那顆於母喪後飽受苦難的心靈，持續蔓延到易順鼎人生的末尾。當然，筆者在此也不排斥一種可能，即是呼喚死亡如易氏，在面臨真正失去生命的時刻，仍舊免不了要感到深沉的恐懼——那是有情眾生共有的脆弱，然易氏未曾正視這份害怕之情。死和不死之間，有著太多幽微的心理變化，作為研究者，也只能盡可能就文獻全面的予以梳理、指陳矛盾，至於易順鼎個人的真實想法，那就不是筆者可在缺乏更多證據的基礎上，得以妄下斷言了。

電報的發展，可參史斌：《電報通信與清末民初的政治變局》（北京：中國社會科學出版社，2012 年），頁 69-102；孫藜：《晚清電報及其傳播觀念（1895-1911）》（上海：上海書店出版社，2007 年）。

[189] 畢竟在此之前，張之洞也曾明確對易順鼎指出：「此時實無救臺法，劉（永福）當奮力自爲，不必拘文牽義。台灣已非中國地，若能割據此土爲中國作屏藩，勝於倭人萬倍。至銅械垂盡，則惟有用草船借箭之法，果能得手，敵之銅械皆我之向械也。劉固奇男子，成則爲鄭延平，不成則爲田橫耳。」然此番勸說並未澆滅易順鼎那熾熱的護臺之心。詳情可參清・易順鼎著，陳松青點校：〈魂南記〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1488-1489。

doi:10.6342/NTU202302496

對於易順鼎的死亡之念，筆者以為仍有一點值得注意。劉納在討論民國初年之中國文學時，曾有個有趣的觀察：「我在翻閱 1912-1919 年間的報刊的時候，常有兩個魯迅用過的、印象極深的字浮上腦海，那便是『苟活』。[190]」在筆者看來，易順鼎實則更早一步地體現了此類對生之熱情的棄絕，並具體展示了特殊的死亡渴望；在甲午、乙未年間，易順鼎已在實質上遭逢家難與國變，於私失去摯愛的母親，於公則大清帝國承受重挫，倘若又將後者視為某種父權力量的逝去，則易氏內心的傷痛便將是實質失恃與象徵性失怙，[191]而這也益發令他比起入民後方感受到生無可戀的同代人，有了更鮮明的區分。[192]進一步來看，易順鼎確實代表了另一種值得關注的人性側面，其中最特殊的，則並非他提前整個時代所呈現出的大執著，實乃「死亡」於此不啻是單向進程；痛苦的終結並非一切歸於徹底的空寂，而是那期待已久的「新生」終於帶來了救贖。

總結來說，筆者藉著死亡的概念，扼要的指出了易氏從童年至母喪期間，一些影響他日後人生思想與文學表現的事件，同時細緻的區分了易順鼎死亡執念中的多層次可能，並予以說明與詮釋。然而，易順鼎雖透過各種看似極端的言辭，將自己與他者進行明確的劃分，可無論他如何召喚死亡，甚至扛起「滅」的大纛，其內在終究是渴望著被他人在乎與記憶：「這大海之中，荒島之上，古廟之

---

190 語出劉納：《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學（修訂版）》（北京：中國人民大學出版社，2009 年），頁 133。

191 此處所論受到劉納啟發。劉氏在分析陳三立時，嘗指出喪父亡國的陳三立乃是「雙重失怙」，而筆者則嘗試藉此視角理解易順鼎，以為縱然大清政權雖在，但老大帝國跌落神壇的情況，終究如同父性力量的喪失，而易氏在回返家園後一段時間四處走訪名山，不再積極參與時政（彼時「湖南新政」之推行如火如荼），或也說明了象徵性失怙後所帶來的頹喪感受。關於劉納的論述，請參劉納編著：〈評傳——最後一個古典詩人〉，收入《陳三立評傳・作品選》（北京：中國文史出版社，1998 年），頁 3-51。

192 政權易鼎後，舊派文人普遍感受到熟悉之世界與文化的淪喪，是以此一時期的死亡氛圍，更多地乃是陳寅恪為王國維撰寫輓詞時所說：「凡一種文化值衰微之時，為此文化所化之人，必感痛苦，其表現此文化之程量愈宏，則其所受之苦痛亦愈甚；殆極達極深之度，殆非出於自殺無以求一己之心安而義盡也。」反觀易順鼎，其人的死亡執念既源於母喪，也體現於甲午、乙未的墨絰從戎，乃是一種私領域與公領域所共同造成的傷痕。帝國崩解帶來的震撼，將於本研究第三章詳論，至於文化失落所造成的痛苦，於第四、五章亦有觸及；在此則想強調：易氏的個案有著複雜的面向，不僅能視為某種時代氛圍的先聲，更具其有別於同代人的特殊性，實不宜簡化為某種任性地情緒發洩而已。引文詳見陳寅恪：《陳寅恪集》（北京：三聯書局，2001 年），頁 12。

doi:10.6342/NTU202302496

內，居然有他的詩，刻他摩娑過的古人的斷碑，不知將來誰摩娑他的斷碑？嗚呼！六道輪迴，一生結果，這就是嗚呼易順鼎之六道了。[193]」自傳小說之末尾淒涼如是，實則也一定程度的說明：易順鼎屢屢藉由極端之修辭或詩學旨趣，為自己與常人作出區分，可換得獨特性的同時，代價卻注定是不被理解。

經由上述討論，本文後續在結合體式反思易氏詩歌於內質和外形上的變化時，也就更易進行分析。想再次強調的是，正如易順鼎的死亡執念裡夾雜著再生與被理解的渴望，在他的詩歌內容和體式上，讀者也得以照見類似的一體兩面，是如何作用於「新／舊」價值的曖昧模糊，以及「破壞／重構」的反思辯證中。

[193] 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之六道〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 488。引文中的斷碑，也近似宇文所安討論之「斷片」：「在我們同過去相逢時，通常有某些斷片存在於其間，它們是過去同現在之間的媒介，是不滿裂紋的透鏡，既揭示所要觀察的東西，也掩蓋它們。這些斷片以多種形式出現：片段的文章、零星的記憶、某些殘存於世的人工制品的碎片。……所謂斷而成片者，就是指失去了延續性。」〔美〕宇文所安（Stephen Owen），鄭學勤譯：《追憶；中國古典文學中的往事與再現》，頁 76-77。

doi:10.6342/NTU202302496

第三章

自訝非人亦非鬼：《四魂集》與七律之技藝呈現

> 詩的形式，就其極致來說，在創作過程中扮演了不可或缺的角色。因此，在一首成功的詩作中，形式乃是詩人意圖的一部份，無法自其靈視（vision）之體現抽離出來。——高友工〈律詩的美典〉[194]

若將生命比喻為向著終點不斷前行之動態進程，則無論個體的貧富貴賤，其所抵達的都必然是「死亡」。《康熙字典》引《說文》云：「人所歸為鬼。[195]」而類似之說法更是傳統文化中屢見不鮮的解釋，如王充（字仲任，27-97）《論衡》上也說：「人死精神升天，骸骨歸土，故謂之鬼。鬼者，歸也。[196]」對於歷經了母喪的易順鼎而言，真正的死亡也無疑是「死活人」最欲歸往之去向，而大清與日本的軍事衝突，恰恰提供了契機。只不過，並未身死的詩人自然成不了實質意義上的「鬼」，可歷經創傷後的主體又難以自認為「人」；生命陷入無處可「歸」的弔詭尷尬，易順鼎晚年時回顧此一期間的創作，更是明確指出：「因志在求死，此身雖在，與死一般。自覺軀殼已空，惟有魂魄尚在，行止歌哭，皆魂所為。[197]」

進一步來說，「歸」呈現某種回返原初的渴望，或者指涉了方向。自光緒二十年（1894）年甲午戰爭爆發以來，易順鼎除了在心態上欲「走向死亡」，其人更是實實在在的有著空間上的移動，並在此一過程中寫下他的《四魂集》。事實上，《四魂集》乃是合《魂北》、《魂東》、《魂南》與《歸魂》而成，這些詩集寫成後都曾各自刊印，後於光緒二十二年（1986）合為《四魂集》並收入《盾

194 高友工著，劉翔飛譯：〈律詩的美典‧上〉，《中外文學》第 80 卷第 2 期，（1989 年 7 月），頁 5。
195 清‧張玉書等奉勅撰：《康熙字典》，頁 6988。
196 東漢‧王充著、黃暉校釋：《論衡校釋》（北京：中華書局，1990 年），第 3 冊，頁 871。
197 清‧易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 479。

doi:10.6342/NTU202302496

墨拾餘》，是為丙申刻本。[198]現今由陳松青所整理之《易順鼎詩文集》，所錄之《四魂集》也是以丙申本為主。值得注意的是，《魂北》、《魂東》、《魂南》與《歸魂》所涉及的方位也代表著真正意義上的移動，在此不妨以表格之形式加以呈現：

詩集名	創作時間	詩人經歷
《魂北》	1894 年陰曆 7-11 月	北上京師
《魂東》	1894 年-1895 年陰曆 12-4 月	游山海關
《魂南》	1895 年陰曆 5-9 月	親往臺灣
《歸魂》	1895 年-1896 年陰曆 10-1 月	歸返長沙

要言之，易順鼎從家鄉出發，一路去往的「北」、「東」、「南」並非只是具體之空間座標，那實質代表著求死的歷程，我們從易氏「反復思量覺死佳」（〈東吳中朋舊四首其四〉，第 2 冊，頁 512）、「出師未捷吾甘死」（〈讀進齋觀察和詩有感，疊韻奉達二首其二〉，第 2 冊，頁 519）等詩句，便可知其執念之深。然而，尚未捐軀沙場的易順鼎，仍因父命而有了不得不歸返的理由，這不僅是豪言壯語淪為空談，[199]更代表著以死亡為解脫的途徑終成泡影；回歸故土也未能帶來安頓與平靜（或說象徵性的「安息」）。飽經失意與無奈地還家後，易順

198 陳松青說：「《盾墨拾餘》十四卷，版心題有集名及『哭盦叢書』，卷首署『光緒丙申九月慕皋廬刻成』。其中奏疏二卷、雜稿一卷、電信一卷、魂北魂東雜記一卷、魂南記一卷。卷七以下為《四魂集》、《四魂外集》，是詩作，曾單獨刊行。」清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集・前言》，第 1 冊，頁 10-11。

199 易順鼎曾申明自身志向說：「未罹母恤之前，職道如野鶴孤雲；既罹母恤之後，職道如死灰槁木。且心摧意絕之餘，更覺不憂貧、不畏死，海闊天空，無所往而不可。今者蠻夷猾夏，薄海同仇，幸遇我帥，得隨節旌、負弩矢，以求死之人得效死之地，此真職道之千載一時也。自誓不希寵榮，不避險阻，赴湯蹈火，惟大帥所命，其何肯辭！」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈上峴帥第二書（十月二十五日）〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1417-1418。

doi:10.6342/NTU202302496

鼎不免感慨道：「萬劫惟慚身尚存，百年已辦心先死。便從喪亂丐余生，早對松楸無世情。」（〈臘日自長沙還家，宿母墓下三日，又往長沙侍父，雪中別弟及妹婿，作詩述懷，得千一百二十字〉，第 2 冊，頁 574）。

誠如上章所論，易順鼎的生命經由母喪之事件，引發了深刻的內在危機，此種飽含創痛的心靈狀態，夾雜著複雜、矛盾乃至左衝右突的苦痛，安置於七言律的抒情結構中，其文學評價歷來褒貶不一：「石甫從劉忠誠督師遼法，憂憤填膺，自號哭庵。詩骨蒼勁，變雅音多，力洗少年綺靡之習。而才氣橫軼，驅使萬卷，過求典雅，掩卻性靈，少含蓄頓挫之致。[200]」雖說才子之氣本是易氏極其鮮明的個人標籤，「江山靈氣鍾才子，忠孝深情托美人」（〈湘中詠懷四首之二〉，第 1 冊，頁 29）也被視為有效的自我指涉，[201]然過於展示的「才」，卻往往導致另一種有失平衡之不健全；於《四魂集》的脈絡中，也一定程度指向了易順鼎極力追求的「對屬」與「用典」。

撇除《四魂集》在詩歌技藝上可能的瑕疵，這部作品所呈現的情感內容，實為易順鼎的個人形象換來許多正面評價，如黃遵憲便於讀過易氏的《魂北》、《魂南》集後，宣稱自己與易順鼎乃「兩情痴」；[202]若結合詩歌固有的社會作用，[203]易氏的寫作也召喚了許多臺籍詩人的家國情感，連橫（字雅堂，1878-

200 清・余雲煥：《味蔬齋詩話》，轉引自清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1941。

201 這個判斷主要來自易順鼎的好友程淯，詳參清・程淯：〈程伯葭觀察《編年詩集序》〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 27。

202 黃遵憲說：「袖裡《魂南》一束詩，茫茫相對兩情癡。」詳參清・黃遵憲：〈立秋日訪易實甫遂偕遊秦淮和實甫作〉，收入清・黃遵憲著，錢仲聯箋注：《人境廬詩草箋注》，下冊，頁 705。筆者以為，從黃遵憲日後的詩歌創作來看，此處將自己與易順鼎的類比，顯是出自於家國情感的共通性。關於黃氏藉由詩歌呈現之甲午、乙未事件的反映，以及這些作品可能的意義，可參看張伯恩：〈黃遵憲甲午戰爭詩諷諭性詩用探析〉，《淡江中文學報》第 30 期（2014 年 6 月），頁 317-353。

203 此一概念來自顏崑陽：「把『詩』當作『社會行為』的『語言媒介』去使用」。語出顏崑陽：〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象——建構「中國詩用學」初論〉，《東華人文學報》第 1 期（1999 年 7 月），頁 43。另可參顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行爲模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第 18 期（2008 年 6 月），頁 279-302。要言之，詩歌寫作不僅僅是個人情性的抒發，更具備實際的贈答應酬等功能，在易順鼎與臺籍詩人的語境中，詩歌則成為凝聚與召喚家國情感的重要媒介。

doi:10.6342/NTU202302496

1936）說：「實甫名順鼎，湖南漢壽人，素以詩鳴，自號哭庵，時與臺人士相唱和，語多慷慨。……哭庵之詩，和者甚多，而吳季籛之作尤為悲壯。[204]」換言之，《四魂集》的寫作誠可視為引發、凝聚家國情懷的重要觸媒，有心者也應能嘗試將之置於甲午、乙未間大規模的文學書寫活動中進行詮釋與評價。[205]至於本章的研究重心，乃是關注詩歌本身藉由七律之體式，調動傳統寫作技藝，以「對屬」形塑個人面目、藉「用典」連通古往今來，以及體式和作品內容所共同形塑的藝術效果。

筆者以為，在分析《四魂集》之詩作時，雖必然得參考傳統之詩歌讀者所給予的批評——熟稔詩歌技藝的古人自是更能看出易氏七律之不足，[206]或說那極端的「對屬」、「用典」所引發之弊病——可更為重要的是，站在二十一世紀之研究者的立場，比起從美學視角對相關詩歌作出是否合乎經典的價值判准，倒不如側重這些詩歌的寫作所涉及之感覺結構的變遷。簡言之，筆者所欲探問的是：比起浮淺的指出易順鼎憂國憂民、悲傷不已；研究者是否更應關注易氏的經歷與寫作具體有何尚待抉發之「近現代體驗」？而易氏標舉的詩學主張，又在此一象徵性的時間點上，於感染力與表現力方面展示了怎樣的舊詩精粹？最為動蕩不安的時代與心靈，則是如何在均衡安穩的表意格式中，呈現出有待詮解的特殊樣貌？

---

[204] 清・連橫：《臺灣詩乘》（南投：臺灣省文獻會，1992 年），頁 228-229。此處所云吳季籛即吳彭年，乃黑旗軍主要將領，與易順鼎亦頗多交集。而後吳氏戰死，易氏於廈門得知此事，甚感悲痛，爾後第二次造訪台灣，也多有故人已成新鬼之嘆。又，關於易順鼎與臺籍詩人間的寫作，可參考曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 167-174。

[205] 近現代舊詩中的戰爭書寫確為值得關注的議題，甲午、乙未相關的文學研究也已引起研究者注意，而近年頗具新意的研究可參考邱怡瑄的討論，邱氏試圖在漢詩交流史的視域下，為我們揭示「一場戰爭，各自詮釋」的辯證性與複雜的詩史議題。若能將《四魂集》置於此種對照的詮釋角度中，興許能有別開生面的發現，惟這已然超出本研究之範疇，有關討論且待來日。詳見邱怡瑄：《史識與詩心——近現代戰爭視域下的「詩史」傳統》（臺北：新文豐出版社，2022 年），頁 183-211。

[206] 如鄭孝胥便曾於日記中記錄下對於易氏七律的感受：「易實甫來訪，投所作詩刻二紙，皆七律也，其詩殊乏雅正處。」詳參清・鄭孝胥著，勞德祖整理：《鄭孝胥日記》，第 1 冊，頁 447。此條日記寫於 1894 年之陰曆 10 月，可推測鄭氏此處所讀之七律作品，當為日後收入《魂北集》之部分詩作。

doi:10.6342/NTU202302496

光緒二十年（1894），易順鼎由湖南向北進發，帶著好似服喪的情緒感受時代、抒情言志，他說：「《四魂集》，喪禮也，[207]麻鞋詣闕，以孝為忠，故其辭悲而壯。」（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1873）儀式本身蘊含著安頓、療癒甚至解脫的可能，藉由喪禮的過程，人們得以釋放那失去至親摯愛所帶來的悲痛，但正如前一章所論，易順鼎此生都未能從根本上尋得真正的平靜，「空階萬葉如人走，問爾歸根何處邊」（〈為敬摹家慈遺像，寓居上海蕭寺中，感事書懷，成長句十首（十月）其二〉，第 2 冊，頁 513），他這一縷魂魄從北到東、由東向南，最終雖歸故土，但他既作不了徹底的「鬼」，也難為健全之「人」；「自訝非人亦非鬼，不知何世又何年」（〈自津乘泰西車，一日抵關四首其四〉，第 2 冊，頁 538），存有的茫然、時空的模糊，至此益發顯示生命已然無法回返最初之原點，好似某種對尤侗（字同人，1618-1704）〈反招魂〉的特殊衍異；[208]《歸魂》終成缺乏實質意義的念想，在個人與時代的悲劇下，詩歌也因而成為易順鼎對於歷史的見證，更是反映內在創傷的重要紀錄，頗應進行深入的探論。

---

[207] 易順鼎於軍中始終身穿孝服，但此一行為未必全然換來美名，某回他主動表示：「且念慈幃抱痛，墨絰從軍，母殘不能居喪，父老不能侍養，轉瞬一年將盡，不得歸死松楸。……職道竊欲輕騎前往，周歷各營，審地勢之險夷，考道路之遠近，察兵將之虛實，窺敵人之堅瑕，務期身歷其境，目見其形，然 後揆勢度機，繪圖貼說，上呈鈞座以備採擇。」此事乍看下本無不妥，然恭親王一聽聞這披麻帶孝之人欲往前線，旋以「素服蒞軍無以壯觀瞻」回絕。詳見〈上峴帥第七書（十二月）〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1423-1424。而恭親王未允易順鼎之請一事，詳見清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 479。

[208] 尤侗身歷明清易代，〈反招魂〉則翻轉了〈招魂〉之旨趣，多次呼喚「魂毋歸來」，呈現出家國遭難後，故土雖在，然已誠非舊時江山的哀感；而在易順鼎的脈絡下，即便此刻清朝之國祚仍在，但歷經母喪、國變之雙重打擊後，易氏之魂縱使歸來，也難以得到徹底的平靜與安息。詩集名曰《魂歸》，實則苦難依舊，家鄉仍是家鄉，然本質早已生變；「呂姥蕭娘敗人意，空拚性命鴻毛輕」，臺島畢竟失守，易氏卻仍苟活；「樵弟漁兄終此局，雪中同作皋魚哭」，詩人返抵家園，可此處除了靄靄白雪，再無摯愛的母親。所引詩句出自〈到家和弟〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 572-573。至於〈反招魂〉之全文，可參明・尤侗：《西堂雜俎》（臺北：河洛出版社，1978 年），頁 110-129。

doi:10.6342/NTU202302496

第一節　《四魂集》之情感基調與七律體式

戰爭硝煙初起之際，恰逢易順鼎為母服孝一年，在得知彼時之局勢後，易氏看待日本的方式仍不脫古老中國固有的高姿態：「我之勢本強，而理又甚直，即使歐洲萬國，鐵甲千艘，環而向我，我尚不懼，豈反懼區區一日本哉！」（〈擬陳治倭要義疏（甲午七月）〉，第 3 冊，頁 1372）又說：「數千年服事中國之朝鮮而淪爲異域，以數千年不敢與中國抗衡之日本而躍我華疆，如天下人心何？」、「若以堂堂中國、赫赫我朝而受制於蕞爾么麼之日本，尤爲天翻地覆、古今所無之事。」（〈敬陳管見疏（甲午七月）〉，第 3 冊，頁 1382）日後馬關條約簽訂，[209]易氏仍不願認可日本之實力，[210]然帝國視域崩解後所造成的震動與挫傷，也隱然體現於詩歌作品之中；七言律體成為喪亂之際的抒情媒介，並於詩人的心靈史留下不可抹滅的近現代創傷，亟待閱讀與詮解。

一、帝國的崩解與失落

甲午年九月，易順鼎先至上海與申報館諸友人一道感慨國事，有詩云：

> 昔見錢侯（昕伯）已老蒼。萬言落紙挾風霜。揚州何遜（桂笙）爲儔侶，江夏黃童（夢畹）與頡頏。薄海人知公論在，中華氣賴此賢昌。匹夫言可法天下，努力尊周師素王。
>
> 尻輪神馬四天下，炙輠雕龍九大州。狗腳紛紛自稱朕，羊頭袞袞盡封侯。

209 條文強調說：「中國永遠讓與日本之臺灣全島及所有附屬各島嶼並澎湖列島，即在英國格林尼次東經百十九度起，以至百二十度止，及北緯二十三度起，至二十四度之間諸島嶼之管理主權，並別冊所示各該地方所有堡壘、軍器、工廠及一切屬公物件，均皆清楚。」詳參清・李鴻章：《李文忠公選集》（臺北：大通書局，1987 年），頁 764。

210 易順鼎說：「試執今日之事與昔日之事相衡，敵雖強未必出於英法俄之上，……開門而延寇，拱手以予人，何其畏倭人甚於畏英、俄、法諸大邦，重遼東、台灣反不如重新疆伊犁及滇、粵荒徼之地也哉？」換言之，相較於英、俄、法等所謂「大邦」，日本之於大清似乎難以構成威脅，向其割地賠款，自是顯得荒誕可笑；但易順鼎愈是瞧不起日本，他於臺灣全面失守後所面臨的痛苦便益發深刻。引文見見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1386。

doi:10.6342/NTU202302496

生民漸有倒懸厄，天子能無下殿憂。佛眼看來可悲憫，那禁獨立淚橫流。（〈上海感懷今昔，示《申報》館諸人六首六首其三、其六（九月）〉，第 2 冊，頁 511）

引文中的「中華」涉及「中國性」（Chineseness），在將日本視為「島夷」的脈絡下，[211]易順鼎所認知的甲午之戰也就有了某種華夷交鋒的意味，[212]「努力尊周師素王」進一步加強中華的正統性；然古老的帝國顯然正遭遇令人憂心的危機，在對友人進行恭維後（中華氣賴此賢昌），易順鼎仍不免以「狗腳」、「羊頭」之典指涉時局，[213]「佛眼看來可悲憫，那禁獨立淚橫流」更是整個大清的憂傷，隨著戰勢逐漸不利，此種不再獨尊於天下的落寞終是衍生為「四序天工蒼代黑，五洲人種白吞黃。才知一片中華土，不抵句驪與越裳。」（〈再和韵〉，第 2 冊，頁 550）於是，《漢書・地理志》中的蠻夷之地不再弱於中華，[214]對周代甚表敬重的越裳也一改俯首稱臣之姿態；[215]甲午、乙未一役再次重挫大清之信心，[216]殘酷

211 易順鼎上書反對割臺時曾說：「自有本朝，未聞割地予人之事；自有中國，未聞以重地、要地割予海外島夷之事。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈請罷和議褫權奸疏（乙未四月初二日）〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1385。

212 學界關於華夷問題已有不少討論，近年華夷變態之視域更有許多研究成果。詳參王德威：〈華夷之變：華語語系研究的新視界識〉，《中國現代文學》第 34 期（2018 年 12 月），頁 1-28。

213 《魏書･孝靜帝紀》上說：「帝不悅，曰：『自古無不亡之國，朕亦何用此活！』文襄怒曰：『朕！朕！狗腳朕！』文襄使季舒毆帝三拳，奮衣而出。」這一典故自是呼應該詩頸聯「天子能無下殿憂」之語；至於《後漢書･劉玄傳》諷刺李軼、王匡等驕縱之流：「灶下養，中郎將。爛羊胃，騎都尉。爛羊頭，關內侯。」這也隱然顯示了易氏對朝中濫竽充數之人的不滿，而日後馬關條約簽訂，易氏更是上書痛斥李鴻章。引文見北齊･魏收著，鼎文書局編輯部編：《新校本魏書附西魏書》（臺北：鼎文書局，1998 年），第 1 冊，頁 313；南朝宋･范曄著，鼎文書局編輯部編：《新校本後漢書并附編十三種》（臺北：鼎文書局，1999 年），第 1 冊，頁 471。

214 「玄菟、樂浪，武帝時置，皆朝鮮、濊貉、句驪蠻夷。」東漢･班固撰，鼎文書局編輯部編：《新校本漢書并附編二種》（臺北：鼎文書局，1997 年），第 2 冊，頁 1658。

215 《古今注》上說：「周公致太平，越裳氏重譯來獻，使者迷其歸路，周公賜軿車五乘，皆為司南（車）之制。」西晉・崔豹：《古今注》（臺北：藝文出版社，1970 年），頁 55。

216 事實上，自第二次鴉片戰爭後，大清便逐漸意識到固有的軍事體制已無法與西方之武備抗衡，1862 年即延請德國軍官教授淮軍洋槍技術，然此一訓練模式尚有不少缺失，詳情可參羅爾綱：《淮軍志》，《晚清兵志》（北京：中華書局，1997 年），第 1 冊，頁 117-143。1885 年又成立北洋武備學堂，然甲午、乙未之戰的結局，無疑重挫並震撼了清末知識分子的心靈，這一來基於改革效果之不彰，二來則是中國竟敗於日本；唯有理解到此一向度，我們方能深入掌握包含易順鼎在內，彼時詩人筆下的哀感，與歷史上許多涉及家國感慨的書寫，其核心之差異何在。

doi:10.6342/NTU202302496

的現實挑戰了傳統觀念，而帝國視域與價值體系的崩塌，在易順鼎個人的脈絡中，也形成一道深刻的傷痕：那無關離散與被殖民等境遇，乃是於歷史現場見證時代悲劇，卻又被迫放棄國土的近現代中國經驗——相較於即將面臨日本殖民的臺人，[217]易順鼎乃是一定程度上的局外他者，可比起未曾親赴前線的張之洞或陳三立，他又似乎更接近於這歷史創傷的直接當事人；換言之，正是在此般之時空情境下，易順鼎於《四魂集》中的悲痛與哀怨才更具特殊性——所謂：「臺南文武百餘人並集，歃血同盟，劉（永福）與余爲首。」（〈魂南記〉），第 3 冊，頁 1486）易順鼎無法實踐的，不僅是殉母的執念，更是難以達成的與故人之盟約。[218]筆者以為，易氏的個案乃是在丘逢甲（字仙根，1861-1912）等人外，[219]另一種因實際參與保臺行動，見證帝國勢力衰退卻又無力回天的悲慟；而這同時也是最容易為現代學者所忽略的心靈瘡疤。

眼下的現實與心中對於帝國之想像是不免要崩解、斷裂了，憂慮的易順鼎不免感慨：「軍書竟日如經讀，詩卷他年作史看」（〈即是書懷四首其一〉），第 2 冊，頁 544）然而，比起寫於同時之雜文在風格上的犀利，以及記述詳盡，且更具史料價值的〈魂北、魂東雜記〉與〈魂南記〉，易順鼎的詩作則更多地側重心境之書寫。要言之，詩歌依舊有著強烈的抒情能量，「詩」從來便不是現實的附庸，詩歌語言進一步昇華了內在抒情經驗的「自我感」與「現實感」，[220]「美典」於焉而生。[221]究其實，任何詩歌體式所提供的，均不啻是純粹的審美典範，

---

217 關於彼時臺人之武裝抗日，詳見翁佳音：《台灣漢人武裝抗日研究（1895-1902）》（臺北：國立臺灣大學出版委員會，1986 年）。至於臺灣民主國相關討論，可參吳密察：〈一八九五年「臺灣民主國」的成立經過〉，《臺大歷史學報》第 8 期（1981 年 12 月），頁 83-108。

218 此處論點，曾與學友呂希真進行討論，筆者未敢掠美，謹將此事誌之於此，以示謝悃。

219 魏仲佑很早便關注到丘逢甲內渡的經驗，請參魏仲佑：《晚清詩研究》，頁 25-67。高嘉謙對邱逢甲的離散經驗則有更詳盡的分析，且也關注到身處殖民空間之洪棄生與王松的遺民心態，詳見高嘉謙：《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）》，第三、第四章，即頁 183-298。

220 詳細討論參見高友工：〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2016 年），頁 20-41。

221 高友工解釋說：「它不僅是一個個人對美的獨特看法，而是有意無意地演變為一套可以傳達繼承的觀念。美典……不必是個人有意識的分析結果，它可以是無意識地蘊藏在作品本身，而

doi:10.6342/NTU202302496

有關技藝形塑了一套感知系統，使紊亂的外部現實以及內在情感經驗得以在安穩的結構裡，順利地放置與呈顯；以七律的體式來說，格律要求既是包袱，卻也同時有著各種變化及超越的可能，誠如俄國文論家所言：「每一類有其獨特規律的藝術，每一種詩歌體裁，作為特殊結構課題嚴格限制著藝術成果的機會，對於詩人都保持著其意義，不是束縛，而是激勵著詩人的創造性勞動。[222]」若將此語置之於七言律詩的脈絡，實則還牽涉漢字、漢語乃至聲音的特質，[223]是以我們不妨認為：所謂舊詩之精粹，正是在語言文字與體式規範的彼此交織下方能體現的。更重要的是，詩歌所以能在危機中存在，乃至於誕生，也非它直接消解了眼下的困局，而是縹緲思緒與複雜情境，同生共構為神思的提煉與凝結；文字語言不是「再現」時代亂局，一切「技藝」均可視為「重建」心靈圖景的重要手段。不可預知的乃是生命本身，唯有技藝能被掌握；詩人憑此抒情，擁抱言說自我的權力。

然而，即便七律具備自身的抒情效度，有心者仍可追問：詩歌語言抵抗現實，重構心靈圖景的意義應當無異，而詩人又緣何於短時間內，如此密集地選取七律，而非其他體式作為書寫時之主導？

經由對作品的欣賞而傳播。而我們的討論正是奠基於這樣客觀的現象之上，進而推想藝術家主觀的創造過程。」詳見高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《中國美典與文學研究論集》，頁 100-101。

222 詳見〔俄〕什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）等著，方珊等譯，《俄國形式主義文論選》（北京：三聯書店，1989 年），頁 352。

223 以語言來說，漢語的自由乃至流動性，使得詩歌得以不斷堆疊詞組，而其孤立語特性也提供了漢語詩歌更多的表現可能：「（漢語）所有短語和句子中看到的語法關係，如主謂、並列、從屬、動賓、動補等結構，在複合詞中也都有這種結構。由於詞和短語之間，缺乏明確的語音上的界線，因此對漢語的構詞法與造句法之間加以區分也很困難。」〔美〕羅瑞傑（Jerry Norman）著，張惠英譯：《漢語概說》（北京：語文出版社，1995 年），頁 141。

doi:10.6342/NTU202302496

二、為何是七律？易順鼎的主觀選擇

必須說，傳統詩人於寫作之際，是否總是如此自覺的選擇體式乃至文類，顯然不應一概而論，可若就易順鼎的脈絡來看，其生命境遇與詩藝展演於此確實產生了高度之互動與對應。由此，相關書寫多半有其主觀意識之介入，亟待研究者予以闡釋與說明。筆者以為，我們當能從「作者」與「作品」兩個向度出發：前者涉及易順鼎個人的「性格特質」與「師法對象」；後者則關乎「體式傳統」與「經典作家」的雙向脈絡。

質言之，律詩一體雖較晚成熟，[224]卻是宋代以後十分常見的書寫體式。明朝詩人王世貞（字元美，1526-1590）說：「律為音律、法律，天下無嚴於是者，知虛實平仄不得任情而度明矣。[225]」而律詩雖以五七言為主，但在某些傳統詩論家看來，七言律詩的寫作難度又在五言律詩之上，例如胡應麟便認為：

> 七言律最難，迄唐世工不數人，人不數篇。初則必簡、雲卿、廷碩、巨山、延清、道濟，盛則新鄉、太原、南陽、渤海、駕部、司勳，中則錢、劉、韓、李、皇甫、司空。此外蔑矣。[226]

現代研究者由於脫離了古典詩歌的創作與閱讀環境，對於個別體式的寫作難易度乃至它們於傳統讀者心中的地位，不僅十分陌生，更往往遺忘了其重要性。究其實，包含胡應麟在內，許多詩論家都以為七律乃是最為艱難的體式；[227]而寫作者

---

224 「唐興，詩人承陳、隋風流，浮靡相矜。至沈佺期、宋之問等，研揣聲音，浮切不差，而號『律詩』，競相襲沿。」詳見宋・歐陽修、宋祁等：《新唐書・文藝傳・杜甫傳贊》（臺北：鼎文書局，1993 年），頁 5738。事實上，律詩的發展及其格律的規範，也是無數詩人不斷探索的結果，並非有唐一代初始，便已人人熟悉律詩之寫作範式，詳參蔡瑜：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉，《臺大中文學報》第 59 期（2017 年 12 月），頁 1-54。

225 明・王世貞：《藝苑卮言》，見丁福保編：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983 年），頁 1004。

226 明・胡應麟：《詩藪》，頁 81。

227 陳國球很早便注意到這個現象，以為七律體式在明代歷經了「正典化」的過程，同時也為許多詩論家視作「最難的詩體」。詳參陳國球：〈試論唐七律於明復古詩論中的「正典化過程」〉，《中外文學》第 16 卷第 6 期（1987 年 11 月），頁 95-107。

doi:10.6342/NTU202302496

如何佈局謀篇、屬對工巧，加以配合律詩的抒情結構創造優秀的篇章，更是明清詩論中常見的議題；[228]對於以神童才子聞名的易順鼎來說，又怎會不憑此於書寫懷抱之際，大展其對屬、用典之能？

然而，任何詩人都不可能完全脫離前輩作家的影響，以七律一體而論，杜甫（字子美，712-770）無疑是一座令人仰望的高峰，甚至可以說是某些詩論家心中無可撼動的典範；[229]而易順鼎雖未必有著大力推崇與學習杜甫的傾向，可歷來被視為易氏師法對象的李商隱（字義山，813-858），其人最具文學成就之七律也仍受到老杜的影響。[230]客觀而論，《四魂集》的整體詩風，確實有著李商隱式的深情與耽溺，而易順鼎以其學習對象所擅長之體式進行書寫，也誠有一定合理性。要言之，無論從性格方面對於才氣之重視，還是個人學詩的取法對象，都能很好地說明七律所以會成為易氏密集寫作時首選體式的基本原因。

除此之外，站在體式傳統的立場，七律一體自杜甫以降，每每被晚唐詩人用以作為今昔對比，抒發懷古之情的首選，[231]易順鼎早年的二十首〈金陵雜感〉也正是以七律發出生命的哀感，呼應古老的傳統；[232]而回歸易順鼎開始創作《四魂

---

228 然而穩定的結構也可能帶來寫作的僵化，傳統詩論家對此也不無反省，例如金聖歎便說：「唐制八句，原止二句起，二句承，二句轉，二句合，為一定之律。徒以前後二聯可以不拘，而中四句必以屬對工緻為選，因而後人互相沿習，徒競纖巧，無關義旨。」清・金聖歎：《唱經唐杜詩解》，《金聖歎全集》（臺北：長安出版社，1986 年），第 4 冊，頁 670。

229 清中葉以「肌理」說聞名的翁方綱便相當推崇杜甫，他說：「杜之魄力聲音，皆萬古所不再有。其魄力既大，故能於正位卓立鋪寫，而愈覺其超出；其聲音既大，故能於尋常言語，皆作金鐘大鏞之響。此皆後人之必不能學，必不可學者。」並評價杜甫之〈秋興〉：「皆一氣噴灑而出，風湧泉流，萬象吞吐，故轉有不避重複之處。」詳參清・翁方綱著，陳邇冬點校：《石洲詩話》（與《談龍錄》合刊。臺北：木鐸出版社，1982 年），卷 1，頁 42、47。

230 關於杜甫與李商隱七律的討論，可參考張經宏：《杜甫七律與李商隱七律之比較研究》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1995 年）。

231 「晚唐以前，詠史懷古一般區分並不自覺。杜甫善於用七律、李白喜歡以七絕寫詠史懷古題材。到了晚唐，……有意識地以七言律詩大量創作懷古詩，以七絕來寫詠史詩。」詳見田耕宇：《唐音餘韻——晚唐詩研究》（成都：巴蜀書社，2001 年），頁 166。

232 廖蔚卿解釋說：「『懷古』心靈所關懷與反省的，不僅是個人生命的存在，乃是眾人共同的命運，是社會的也是自然律的生命的困境。」參見廖蔚卿：〈論中國古典文學中的兩大主題——從登樓賦與蕪城賦探討遠望當歸與登臨懷古〉，收入氏著《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997 年），頁 72。而易順鼎回憶說：「一日中成〈金陵雜感〉七律二十首，頗有警句。」並針對「傳誦當時者」之詩句作了不少舉例，詳見〈琴志樓摘句詩話〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1865。

doi:10.6342/NTU202302496

集》的具體情境，即便已非純粹之吊古傷今，卻同樣能在文學史中尋得近似之兵荒馬亂與家國動盪，其中陸游（字務觀，1125-1210）、元好問（字裕之，1190-1257）當屬其中的經典作家，二人七言律體中的戰爭、亂離經驗，也成為某種跨越時代的共感，影響後世頗深；[233]而易順鼎的行止歌哭，則可視為與強者詩人的遙相呼應，以古老的體式回應了一己之當代。

必須說，易順鼎此時所面對的，乃是一場改變大清帝國命運的重要戰役。乙未年正月初一，易順鼎身處天津，朝鮮使臣李冕相（生卒年不詳）與之唱和，詩云：「弱國孤臣恨未死，東望雲海夢魂飛。島氛侵地如封豕，津月留人久縶雕。西楚幕賓從墨絰，南洋爵憲建蒼旅。請君塞井驚山鳥，萬里無塵導我歸。[234]」詩人以「弱國」與「孤臣」指涉朝鮮與自身，看似簡易的用字實有著「心有餘而力不足」的沉痛，然彼時閱讀此詩的易氏，只怕未曾預想到戰爭的結局也將更直接地突顯大清之「弱」。數月後他於臺灣的延平郡王祠見到沈葆楨（字翰宇，1828-1897）所撰寫之聯語：「開萬古得未曾有之奇，洪荒留此山川，作遺民世界；極一生無可如何之遇，缺憾還諸天地，是創格完人。」霎時間「感喟無限」[235]。須知彼時臺中已全面淪陷，劉坤一（字峴莊，1830-1902）、張之洞等人又已多次電勸易順鼎不必多管臺事。知其不可為而為之也好、孤臣無力可回天也罷，易氏此刻的感慨未必只是純粹針對悲劇英雄所作的悼念；《四魂集》也益發呼應傳統七律潛在的寫作主題，譜寫出動人心魄的抒情哀音，破碎與混亂的情緒更藉由詩歌寫作，延伸出表達、紓解和重整內在的機緣。

---

233 以元好問為例，其人著名之喪亂詩正是以七律寫就，清代趙翼用以評價元氏之「國家不幸詩家幸，賦到滄桑句便工」更是廣為人知，趙氏更具體指出：「七言律則更沉摯悲涼，自成聲調。唐以來律詩之可歌可泣者，少陵數十聯外，絕無嗣響；遺山則往往有之。」語出清・趙翼：《甌北詩話》（北京：人民文學出版社，1998 年），頁 172。

234 〈元日和韻呈易哭盦觀察〉，引自清・易順鼎著：《四魂外集卷一‧魂海集上》，《盾墨拾餘》（清光緒二十二年刻哭盦叢書本），卷 11，頁 4。原詩「請君塞井驚山鳥」句下另有自註說：「『塞井而陣』解見左傳，愚則取塞平井上聲也，易曰：『舊井無禽』，井既塞平，則大鳥必驚魂落魄。」又，魂海集收入甲午、乙未間眾多詩人與易順鼎唱和之作，雖非本章討論重心，卻也頗具參考價值。

235 詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈魂南記〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1492。

doi:10.6342/NTU202302496

值得注意的是，縱然易順鼎未曾於詩作中直言大清為「弱國」，但他顯然也意識到眼下之局勢暗示了悠久的帝國實無捍衛或奪還國土的能耐；鄭成功（字明儼，1624-1664）的「無可如何之遇」雖有其自身的遺民脈絡，但對於曾宣稱「台灣為中國度外之地，余為中國度外之人」（〈魂南記〉，第 3 冊，頁 1489），刻意自我邊緣化的易順鼎來說，也未嘗沒有近似的創痛，這複雜的情緒形成了《四魂集》中令人印象深刻之情感基調，至於詩人以七言律體抒發之椎心刺骨，也在修辭上有著特殊的表現。

三、修辭及意象

學術界嘗將七律分為唐型與宋型，而龔鵬程則指出老杜乃是後者的先聲，較之唐型七律，杜甫以降的作品，其變化則主要體現於「虛字」、「拗體」和文字的「樸直白道」等方面。[236]以此觀察《四魂集》的文學表現，不難看出易順鼎的七律也偏好使用虛字，其中「已」、「豈」二字尤受易氏青睞。[237]以「豈」字來說，其用例高達四十處以上，相關數據甚至超過易氏所師法的李商隱——「沈憂已足催人死，那更蕭辰滯異鄉」（〈為敬摹家慈遺像，寓居上海蕭寺中，感事書懷，成長句十首其一〉，第 2 冊，頁 512）、「丁已竭千家血，呼癸難充萬卒腸」（〈感事四疊韵〉，第 2 冊，頁 520）、「那敢回頭望荊楚，已拚埋骨向幽燕」（〈南運河舟中，雪夜月明，感而有作〉，第 2 冊，頁 524）「已」在詩人說話的當下早就「完成」，[238]但這先一步發生的事件於《四魂集》往往是為了彰

---

[236] 詳見龔鵬程：《江西詩社宗派研究》，頁 168-173。不過，以「虛字」的使用來說，宋代詩壇大家黃庭堅誠有「詩句中無虛字方雅健」的極端說法，可就實際的書寫情況而言，虛實相生，彼此配合，方是圓融之法。關於傳統詩學中「虛字」的討論，可參考駱寒超、陳玉蘭的扼要表述：《中國詩學（第一部：形式）》（北京：中國社會科學出版社，2009 年），頁 231-238。

[237] 「豈」字的多義性較之「已」字尤高。關於「豈」字，可參考裴學海：《古書虛字集釋》（臺北：偉盛出版社，1975 年），418-421。

[238] 蒲立本解釋說：「在古漢語時期，『已』的用法有點兒像『既』，它用在動詞前面，意思是『已經』，表示動作的完成。……在古漢語時期，『已』逐漸取代了『既』，尤其是在通常使用句尾『矣』的主要謂語當中。」詳見〔加〕蒲立本（Edwin G. Pulleyland）著，孫景濤譯，《古漢語語法綱要》（北京：語文出版社，2006 年），頁 130。

doi:10.6342/NTU202302496

顯或對比另一層悲涼；「沈湘負石盟當踐，填海移山事豈空」、（〈東吳中朋舊四首其三〉，第 2 冊，頁 512）、「墨絰從戎思裹革，黃冠歸里豈甘心」（〈金陵上劉峴帥四首，時以倭警被召〉，第 2 冊，頁 515）、「海上魚龍真跋扈，淮南鷄犬豈平安」（〈司吾題壁四首其二〉，第 2 冊，頁 518）反詰語氣也因而成為詩人叩問時代與生命之難的沉重音響。七律精緻凝鍊的語言風格，配合上述虛字的使用，藉「已」形成對比、憑「豈」觸動聯想；一聯之內句與句間的相互映襯，參照反思，也使得所謂傷感之情不再停留於日常語言的表層，指向了更為深沉的內在；而詩人沉痛欲死的悲傷，也在規整的書寫框架中，完成一次重整與釐清。即便，將抽象情緒轉化為與他者共情的文字後，仍舊無法立即從根本上改寫滿紙的痛苦。

《四魂集》的情感基調無疑是悲傷與沉重的，嚴家曾（生卒年不詳）則評價說：「乃自癸巳哭母以來，倚廬擗踊過於路中嬰兒，暮鳥失林，哀聲嘵殺，申申其詈，乙乙若抽，每有所作，一洗浮華故習，存此一腔血淚，俾長流於亭毒。[240]」筆者認為，易順鼎於甲午、乙未年間所撰寫的詩歌，之所以能引起許多時人的共鳴，憑藉「血淚」所召喚的情感結構實是不容忽視；「破碎河山盡淚痕，天南回首黯銷魂」，[241]詩人之血、淚乃至魂魄既是真情與性命之轉喻，更是屢屢見於《四魂集》的重要意象，筆者則統計相關詩作好用之修辭如下：[242]

[240] 清・嚴家曾：〈《盾墨拾餘》敘〉，引自清・易順鼎著：《盾墨拾餘》，頁 1。底線為筆者所加。

[241] 清・李乘時：〈題魂南集錄呈實甫有道指政〉，引自清・易順鼎著：《四魂外集卷二・魂海集中》，《盾墨拾餘》，卷 12，頁 7。

[242] 此處須特別感謝學友張鑫誠大方提供易氏七律詩作之電子檔，為筆者進行字詞與意象檢索提供了極大幫助。謹將此事誌之於此，以示不忘。

doi:10.6342/NTU202302496

用字	數量
魂	26
魄	5
鬼	19
死	51
血	12
淚	53
哭	36

上述所作之統計，均針對實際之詩句，至於詩題中若出現相關用字，則暫不算入其中。具體來說，表格所云「魄」字五見，僅「欲喚四連魂魄起，相攜痛哭暮雲陰」（〈再東朝鮮李參判二首其一〉，第 2 冊，頁 536）一聯與「魂」字連用；「血淚」合併的用例也只「仰悲碧落俯黃泉，血淚因風濺九邊」（〈六疊韻，寄夢湘、伯棠〉，第 2 冊，頁 547）、「二十年來尋夢影，却將血淚染斜陽」（〈游廈門鼓浪嶼〉，第 2 冊，頁 555）兩處。要言之，透過詩人所偏好之修辭，我們更易說明《四魂集》所呈現的，實為一魅影幢幢、血淚交織，充滿死亡與破壞氣息的情感世界。

正如上文所說，詩歌雖受外部環境觸動，由此指向書寫主體之內在，卻又自成一有別於現實或日常語言所建構的世界，藉由意象（image）構成具體可感的情緒，[242]抒發詩人之情志、感發讀者之精神。朱光潛（字孟實，1897-1986）曾說：「意象的孤立、絕緣是美感經驗的特徵。[243]」弗萊（Northrop Frye，1912-

[242] 關於中國古典詩歌之意象討論，可參考梅祖麟、高友工著，黃宣範翻譯：〈唐詩的名詞與意象〉，《唐詩論文選集》（臺北：長安出版社，1985 年），頁 301-350；劉若愚：《中國詩學》（臺北：洪範出版社，1982 年），頁 151-213。

[243] 朱光潛：《文藝心理學》（上海：開明書店，1946 年），頁 11。

doi:10.6342/NTU202302496

1991）則認為：「只要把意象並列，就可獲得含蓄的隱喻。[244]」而有趣之處在於，上述表格呈現之易順鼎所好用的意象，彼此間並非絕對的各自獨立，反更近似於相互定義之「意象組」，[245]它們的關係甚至不限於同一篇詩歌的句與句之間，而是跨越文本而構成的互文性（intertext），好似羅蘭・巴特（Roland Barthes，1915-1980）所說：

> 每篇文本本身作為令一本文的相互本文（intertext）是屬於相互本文指涉的，而這必定不能與本文的源頭混亂過來：去尋找作品的「源頭」及受到之「影響」只是滿足一種家系的神話。建構本文的引述是無名的，不能還原的，而且是已經被閱讀的：它們是沒有引號的引述。[246]

以易氏的《四魂集》來看，情感基調的高度一致，以及意象與意象間的相互勾連，型塑如是之美學肌理：詩人以「死亡」為核心，伴隨「血」和「淚」的彼此融會，生命由此陷入幽冥鬼域；憑藉「魂」與「魄」的來回飄盪，世界因而變得陌生化（defamiliarization）——淚與血畢竟不會是生命的全部，而魂與魄更幾乎無人親見——那也無疑是詩歌語言之精粹所在，更是召喚與體現人心幽微脈動的絕佳手段。事實上，筆者主張須將易氏於兩年間密集撰寫而成的《四魂集》，作為一個整體來閱讀，尤其不能僅從表面修辭進行詮解，應當配合著具體的歷史情境，避免讓「背景」與「研究對象」產生隔閡，甚至難以從文學經典以外的視角，具體申說「晚清詩」與「易順鼎」個人的特殊意義；研究者也應當盡力掘發一個早慧而敏銳的清末詩人，是如何感受家難與國過的雙重打擊，並於甲午、乙未這令中國被迫進行更深地改革與反省之事件中，呈現了極為痛苦卻又莫可奈何

---

[244] 詳見〔加〕弗萊（Northrop Frye）：《偉大的代碼：聖經與文學》（北京：北京大學出版社，1998年），頁84。

[245] 松浦友久解釋說：「它們是一種中心部明確、周邊互相滲透的意象的連鎖存在，因而留給讀者一種很大的根據自身體驗去作主體性解釋的可能。」〔日〕松浦友久：《唐詩語彙意象論》（北京：中華書局，1992年），頁7。

[246] 詳見〔法〕羅蘭・巴特（Roland Barthes）：〈從作品到文本〉，收入朱耀偉編譯：《當代西方文學批評理論》（臺北：駱駝出版社，1992年），頁19。

doi:10.6342/NTU202302496

的情緒。

延續上章所論，對於易順鼎而言，詩中反覆出現的「死亡」並非他亟欲擺脫的陰影，而是對於解脫之道乃至重生的呼喚，是他與母親重逢的必要途徑，「黃泉若不能相見，誓到黃泉再隕身」（〈為敬摹家慈遺像，寓居上海蕭寺中，感事書懷，成長句十首其七〉，第 2 冊，頁 513）於此，筆者則想更深入地指出：《四魂集》中不斷徘徊的幽靈雖不免令人聯想起李賀（字長吉，790-816），[247]乃至晚唐、晚宋（永嘉四靈）、晚明（竟陵派）與晚清之同光體屢屢出現的幽靈詩學（spectropoetique），但在易順鼎個人的脈絡中，此處的魂魄無關任何陰魂不散之強者詩人或文學傳統，[248]而是易氏自己那不再完整，靈肉二分的生命狀態；此種非人非鬼的存在情境源自於母喪事件，於《四魂集》中則轉變為一種對肉身的棄絕：「漸欲將身化黃土，尚來搔首問青天」（〈上海感懷今昔，示《申報》館諸人六首其一（九月）〉，第 2 冊，頁 510-511）、「此身行作閻浮土，媧欲重摶恐不能」（〈為敬摹家慈遺像，寓居上海蕭寺中，感事書懷，成長句十首其十〉，第 2 冊，頁 514）、「身在人間難獨活，母從天上寄當歸」（〈齊河道中，將渡黃河，即事書懷四首其二〉，第 2 冊，頁 522）；甚至於進入民國後，詩人仍有「今日猶生原剩日，此時不死待何時」（〈秋興八首，和樊山韵〉，第 2 冊，頁 1143）之語。

換言之，易順鼎的靈魂與肉身，在甲午、乙未的歷史暴力中，也正如同先前所談及之現實與想像的斷裂，共同形成雙重的傷害；當魂魄失去身體，國土淪為異域，詩人的「心」與「骨」也同時頻繁地暴露在詩句中，除了「心」字出現多

[247] 詩鬼那著名的〈秋來〉有云：「桐風驚心壯士苦，衰燈絡緯啼寒素。誰看青簡一編書，不遣花蟲粉空蠹。思牽今夜腸應直，雨冷香魂弔書客。秋墳鬼唱鮑家詩，恨血千年土中碧。」見清・彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，2003 年），第 12 冊，卷 390，頁 4400。

[248] 此一論述深受米勒啟發，他說：「文學作品中的形象，就像其他任何可以存儲於印刷物，或留聲機錄音，或現今的一些數碼形式中的東西一樣，在它們成為幽靈並進入這些書中的幽靈總是能夠被喚起，召喚進一種奇怪的對於活著的讀者來說並不在場的存在中去。」〔美〕米勒（J・Hillis Miller）：〈幽靈效應：現實主義小說中的文本空間〉，詳見易曉明編：《土著與數碼衝浪者：米勒中國演講集》（長春：吉林人民出版社，2004 年），頁 66。

doi:10.6342/NTU202302496

達三十次以上，用例不下十次的「骨」字也同樣值得注意。有趣的是，「骨」有時即是「心」，正如張相所言：「骨猶心也。江淹〈別賦〉：『心折骨驚』善注：『互文也』因是，後人亦每以骨字代心字用。」[249]無論如何，「心」、「骨」顯然都是人生在世不可或缺的要素，不妨也視之為生命的轉喻，但易順鼎筆端的情感恰如其人之性格，總有著難以抑制的極端，彷彿必須用盡所有的力量，方能換得些許的平靜：「乞天碾骨作車塵，骨盡成灰恨始湮。」（〈抵都感賦四首其一〉，第 2 冊，頁 528）、「誰知萬念成灰後，尚被天公溺死灰。」（〈都門感舊書懷，贈王兄夢湘四首其三〉，第 2 冊，頁 529）作骨化灰尚且不能保證苦難的終結，文學修辭縱能帶來慰藉，其作用對詩人而言也畢竟有限。[250]

換言之，當易順鼎的「身體」不斷於詩歌中破損之際，大清的「國體」亦已面臨崩解，正如詩人敏銳的觀察：「法垂涎台灣，俄人蓄謀遼東，豈伊朝夕？況各國狡焉思逞之計，食得無厭之懷，誰不欲拓境開疆，因時取利？今見倭人以一舉手、一啟口之勞而得地如此之多、獲利如此之厚，雖云無故亦必生心。儻群起效尤，則中國雖大，恐一二日之間，可以瓜剖立盡。」（〈請罷和議褫權奸疏（乙未四月初二日）〉，第 3 冊，頁 1384）由是，易氏筆下的「魂」便不再僅是寫作者所偏愛的修辭，反而有了更深的時代意義——那是身體與國體的雙向危機，[251]只不過前者又在易氏個人特殊的脈絡裡，隱含著救贖的機緣。

家與國的雙重危機，導致《四魂集》之整體情感益發難以擺脫廣義的負面情

---

249 詳見張相：《詩詞曲語辭匯釋》（北京：中華書局，1955 年），下冊，頁 703-704。

250 事實上，文學書寫雖多少能為寫作者帶來療癒作用，但回歸易順鼎此一時期之詩歌文本或相關雜文脈絡，並未有如〈感夢記〉這寫於晚年之創作所宣稱「此文成後，余乃得大解脫」（第 3 冊，頁 1766）一類實際例子，可見證詩歌為詩人帶來了根本安頓；二來更本質的說，易氏於甲午、乙未的行動與書寫，仍舊是將真正的「死」視為解脫的核心，正所謂「玉門不作生還想，無定河邊別有春」者也（〈感書四首其四〉，第 2 冊，頁 518）；有關修辭與其說是象徵性替代，倒不如視作未嘗實踐的死亡宣言。簡言之，縱然我們仍承認相關修辭真具療效，這治療的效度也必然極其有限，這從易順鼎於戰後轉而投身山水，並必須以「我歌古人歌，我哭古人哭」、「萬古共一堂，九州同一屋」等跨越時空之抒情共感，來稍求「書此聊自寬，毋為淚盈掬」（〈方廣山中，感懷二首其二〉，第 2 冊，頁 595）之情形便可見一斑。

251 有關反思深受黃錦樹啟發，詳參黃錦樹：《文與魂與體：論現代中國性》（臺北：麥田出版公司，2006 年）。

doi:10.6342/NTU202302496

緒，詩集中也多處可見這些指涉情緒字眼：[252]

用字	數量
哀	20
傷	19
悲	16
恨	18
憂	25
痛	21

其中，「痛」字往往與詩集中隨處可見的淚痕有關，《四魂集》內二十一個「痛」字，有多達十三次乃是「痛哭」連用，表格裡所呈現的諸多情緒，更往往配合著詩集中的意象，渲染著感傷的調子；[253]所謂情緒乃是可被經驗的感受，意象則訴諸直接性的覺知，當涉及情緒的字眼與淚水和死亡等意象相互交織，帶給讀者的便將是一種非邏輯性的感動；意象組召喚了讀者的情感結構，對於身處歷史現場的讀者來說，自是極易引起共鳴，易氏甚至深刻記得彼時之軍營也曾一度

[252] 此處表格僅呈現用例超過十次者，同樣是針對詩句所作統計，詩題中的相關用例則不予列入。其他可為參考的負面情緒用字尚有怒（2見）、惡（3見）、憤（3見）、苦（3見）、怨（8見）。

[253] 此處姑舉數例：「萬事都堪摧肺腑，惟應速死可銷憂」（〈舟泊維揚作〉，第2冊，頁516）「我請長纓慚墨絰，悲歌涕泗欲盈襟」（〈司吾題壁四首其四〉，第2冊，頁519）、「欲回首處難回首，痛哭寒雲暮靄邊」（〈抵都感賦四首其四〉，第2冊，頁529）、「傷心北雪嘶胡馬，轉眼東風哭杜鵑」（〈天津除夕四首其二〉，第2冊，頁534）、「游魂八極身爲轡，賚恨千齡口似鞬」（〈將自唐山赴台灣，同人賦詩贈行，因和楊德甫兵部韻，留別（乙未五月）〉，第2冊，頁551）。

doi:10.6342/NTU202302496

傳誦他的對句。[254]

至此，本文已對《四魂集》整體之創作脈絡、情感修辭等做了具體細緻之陳述，然意象的使用離不開文學載體，而律詩所代表之古典詩學的規範性，也往往是五四一輩文人批判舊體詩歌時主要的撻伐焦點，在有關的論述中，體式所具備之「典範」與「束縛」向度，無疑為創作者帶來更大的影響焦慮。[255]從這個角度來說，易順鼎如何透過「對屬」、「用典」之相輔相成，豐富舊詩多元的書寫可能，便應有更全面的考察。

[254] 清・易順鼎著：〈嗚呼易順鼎之四魂〉，《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 479。而當年所流傳之詩句為「魯叟淚零防墓雨，梁公魂斷太行雲」、「裹革尸甘磨作粉，衝冠髮亦鍊成鋼」、「天末遊仙魂似影，夢中哭母淚如膏」、「軍書竟日如經讀，詩卷他年作史觀」、「海欲接天天接海，花難如雪雪如花」曾蘊華則以這五組對句為切入視角，考其用典並予以賞析，嘗試把握易氏的七律美學，然就研究深度而言仍有未竟之功。詳參曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 145-149。

[255] 例如魯迅說：「我以為一切好詩，到唐已被做完，此後倘非能翻出如來掌心之『齊天大聖』，大可不必動手。」這略顯誇張的話語雖非針對清末民初，卻也說明了前人經典對歷史後來者所造成的影響焦慮，而魯迅的這種印象，自然也與中國的古典詩歌高度體式化與規範化有關。詳參魯迅：〈書信・ 341220 致楊霽雲〉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005 年），第 13 卷，頁 307。

doi:10.6342/NTU202302496

第二節　異化的自我與典故之意義

七律的書寫往往配合著對屬、用典技藝，兩者於相關的體式中又往往為配合格律規範，而有其特殊之藝術呈現。簡言之，中國詩歌的格律發展，自是與四聲八病之發現以及唐代詩賦取士有關，[256]而傳統文人針對聲律以及對仗藝術的研究，更是不勝枚舉。如《文鏡秘府論》東卷便列有「二十九對」，該卷開頭則說：「文詞妍麗，良由對屬之能；筆劄雄通，實安施之巧。若言不對，語必徒申；韻而不切，煩詞枉費。[257]」卷末又附一言至十一言句例，然十言句之例證已缺，可由此也不難看出屬對所涉及的並非只是音律上的平仄相反而已。[258]至於用典之技藝在南朝沈約（字休文，441-513）、劉勰（字彥和，465-522）時便多有討論，前者以為應當避免冷僻之典，提出「易見事、易識字、易誦讀」的三易說，[259]後者則強調：「據事以類義，援古以證今者也」、「是以綜學在博，取事貴約，校練務精，捃理須核，眾美輻輳，表裏發揮。[260]」雖說沈、劉二人的見解自有其永明詩學的歷史背景，[261]然而如何在有限的字詞中凝練典故，避免晦澀，顯然仍是超越時代的課題，如易順鼎便強調一己之詩作：「且不喜用僻典，而所用人人所知之典」（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1866）同時也以為《四魂集》中「對屬」、「用典」的相互配合，實已開闢了前人未嘗觸及的境界：

---

256 相關研究可參興膳宏：〈從四聲八病到聲律二元化〉，收入《唐代文學研究第三輯》（桂林：廣西師範大學出版社，1992 年），頁 491-506；〔日〕平田昌司：《文化制度與漢語史》（北京：北京大學出版社，2016 年），頁 13-25。

257 該書為日僧空海所編撰，乃是針對諸家論詩格式所作的彙整，為一本詳盡的詩法入門書。清末楊守敬：「此書蓋為詩文聲病而作，匯集沈隱侯、劉善經、劉滔、僧皎然、元兢及王氏、崔氏之說。今傳世唯皎然之書，余皆泯滅。」至於《文鏡秘府論》所收入之詩格的種種考證，可參考盧盛江：《文鏡秘府論研究》（北京：人民文學出版社，2013 年），頁 145-235。

258 平仄對偶實則還涉及拗救之法，如王力便曾藉助清人之平仄譜，針對律詩、排律、絕句分別進行介紹，並加以統整歸納各體式的平仄規律乃至拗救情況，雖說其間不乏需另作修正之處，相關內容認識現代學者研究詩歌格律時，所不應忽略的重要材料。詳參王力：《漢語詩律史》（上海：上海教育出版社，2005 年），頁 72-159。

259 詳見南朝梁・顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》（臺北：明文出版社，1982 年），頁 253。

260 詳見南朝梁・劉勰原著，范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書局，1978 年），頁 9-10。

261 有關研究可參蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》第 33 卷第 2 期，（2015 年 6 月），頁 240-248。

doi:10.6342/NTU202302496

> 《四魂集》句，屬對工巧、隸事精切者，蓋不可枚舉，……以上數十聯，無一字不出自心裁，無一字肯拾人牙慧。其實此集中詩數百首，句數百聯，幾無一聯不可入詩話，無一聯不可入摘句圖者。盛矣哉！蓋為古今詩家所無，而雖以劍南、遺山之佳句最多者，恐亦無此之富有也。（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1870-1871）

寫作者追求復古開新、自成一派，本非值得深訝之事，然易順鼎如此自吹自擂，也不無言過其實之嫌。[262]對筆者來說，《四魂集》中最值得關注的，實則是詩歌中自我的異化，以及在地解天崩之際，成詞典故所交織出的意義網絡。

必須說，易氏於民國後撰寫〈琴志樓摘句詩話〉，大量以七律中之詩句突顯自身才華，雖然未嘗從漢語、漢字的特殊性，來證成舊詩精粹之獨到，卻也說明對屬與用典在有關體式中所發揮的效度，確實有著令詩人著迷不已之處。基於七律對於頷、頸二聯的格律要求，易順鼎於此也確實下了極大工夫，筆者考察〈琴志樓摘句詩話〉所列舉之令詩人自覺得意的詩句，也基本是以七律的中間兩聯為主。[263]或者說，相關技藝於此一體式中對於易順鼎個人的獨特意義，誠為與強者詩人進行跨時代對話的競技場，「而雖以劍南、遺山之佳句最多者，恐亦無此之

---

[262] 必須說，易順鼎的規範詩學在清祚終結後，除了具有自我標舉與彰顯傳統的兩個面向外，也明顯有著私人情感的向度。研究者雖多半知曉易順鼎擅長詩鐘（那正是講究對屬技藝的文字遊戲），但幾乎沒有論者留心這些看似與現實民生或文學經典無涉的活動，確實帶給易順鼎平凡卻溫暖的私密回憶，入民國後易順鼎於《庸言》發表〈詩鐘說夢〉，便曾指出：「亡姊真一子在蜀降乩，在吳仍降乩，時於沙盤中發詩鐘題，評定甲乙，極人天唱和之樂。」、「自庚子三月出都後，時局天翻地覆，無暇更問及詩鐘。然辛丑春在西安，與樊山、亞蘧拈題數次。其後一官去國，萬里投荒，幸得生還，亦不復作渭城之唱矣。比甲辰冬游閩，橐筆依人，傭書多暇，乃得與陳柏潛閣學推襟送抱，酬唱往還。……每數日必有會。每會必十餘人或廿餘人，皆其邦之名宿也。」參清・易順鼎著，陳松青點校：〈詩鐘說夢〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1877、1881。「夢」所以值得追憶，乃是因為曾經美好；倘若只將易順鼎關於對屬的堅持看作他個人的迂腐之見，我們也就大大的簡化了這個詩人。

[263] 唯二的例外為「我徂東山別西土，王命南仲城朔方」（〈集成語二首其一〉，第 2 冊，頁 523）出現於首聯，「痛哭珠崖原漢地，大呼倉葛本王人」（〈寓台詠懷六首其二〉，第 2 冊，頁 556）則見於末聯。必須說，雖然律詩之警句多半位於頷、頸二聯，但具有創造性的詩人為顧及詩歌的整體性，也往往不會忽略末聯的作用，而晚唐的李商隱正是一個絕佳例證。相關研究可參黃勝雄：〈李義山七律末聯的強化與深化〉，《中外文學》第 80 卷第 1 期，（1989 年 6 月），頁 4-21。

doi:10.6342/NTU202302496

富有也」，這些詩句是否真如易氏所宣稱的那般一流且值得傳誦，雖是另一個層面的問題，[264]但可以確定的是，高度穩定的抒情結構，確實令七律在提供詩人展演詩藝之際，開啟了寫作者回望傳統，並加以超越的管道；進而由此為極端不確定的心境和現實，構築了一個最為堅固的避難所。於是，悠久的體式不再只是對於古老文化或前輩詩人的召喚，那一切可被預期的位置（**頷、頸二聯**）、以及規範中極盡所能的變化，都成為世變氛圍下，詩人重新辨認與言說自我的重要手段。

一、塑造幽靈：對屬技巧下的自我面目

易順鼎的性情誠有對於鬼氣的偏愛，[265]這使得他於《四魂集》的自我形象，也完全有別於七言律體所能鍛鍊出的「博大、均衡、正常」。[266]平心而論，包含易順鼎在內，眾多清末民初之詩人於動蕩的時局中體驗苦難，思考內在之創傷，自不免令積極正向的情感付之闕如；然孕大含深的人性潛質未必便是七律體式中唯一值得探究的自我形象，幽暗陰鬱之人心內涵興許方是清末詩歌最值得關注之處。換句話說，當詩人越是往內向去探求，一種更深刻的人的面貌，以及另一種看待世界的方式，也由此有了新的向度。在母親謝世，家國遭難之際，易順鼎也於詩中宣告：

纔見江南便涕零，江南如夢幾回經。皋魚立槁吾慚子，遼鶴歸來客姓丁。

---

264 寫作者對於個人作品的見解，未必便符合讀者對文本的評價，易順鼎便曾提及狄保賢於《平等閣詩話》中，摘取評騭了《四魂集》之詩句，但易氏卻以為：「然此數聯在集中皆非余所自喜者。」詳參〈琴志樓摘句詩話〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第3冊，頁1866。

265 這也源於易順鼎誤會他人所說「子有鬼氣，則貴已」之語，詳見陳松青：《易順鼎研究》，頁58-59。又，章亞昕曾轉述易順鼎讀到八指頭陀寫「鬼」之詩句，由於過於喜愛，甚至欲出錢買下「著作權」，卻被頭陀婉拒；然相關故事具體出自何處，章氏並未明言，而筆者提及此一佚事，僅是作為易氏好鬼的補充。詳見章亞昕：〈八指頭陀：最後的神話人物〉，《八指頭陀評傳・作品選》（北京：中國文史出版社，1998年），頁23。

266 這是葉嘉瑩對於杜甫的最高讚譽。詳見葉嘉瑩：〈論杜甫七律之演進及其承先啟後之成就〉，收入《杜甫秋興八首集說》（北京：北京大學出版社，2008年），頁1-55。

doi:10.6342/NTU202302496

未死須先收腳跡，雖生不復有魂靈。詩成莫作新詩讀，祇作秋墳鬼唱聽。（〈東吳中朋舊四首其二〉，第 2 冊，頁 512）

一般而言，七律在五十六字的篇幅限制下，所用辭彙多半經過字斟句酌，甚至頗忌重複，然易氏之七律偶爾為了回還往復之效果，對此並不刻意迴避，[267]此處兩次出現「江南」自是對舊地重遊的強調，而兩見的「詩」字則為一種後涉性的自我指涉，不過真正發生質變的顯然並非詩歌本身（詩成莫作新詩讀），而是作者從人到鬼的轉化。更有趣的是，這首詩的整體結構實則也符合易順鼎的對屬精神，四聯分別對應「現在／過去」（纔見／幾回經）、「靜／動」（立槁／歸來）、「存在／消逝」（未死／不復有）、「否定／肯定」（莫作／祇作）；起承轉合結構分明，洋溢著對於環境乃至自我的陌生感；屬對精神架設有別於現實的文本時空，詩人所念想的過去、身處的當下，均一併濃縮在五十六字的表述中，二元對舉並非為了簡化世界，反倒於整合抽象思維之際，面向詩人內在與外部的今昔環境而開放，並非扁平而封閉的文學世界。

首先，詩人纔見江南便落淚，自是與這些年他個人的生命變故有關，江南依舊是江南，重返之際卻毫無溫馨祥和之感，頷聯承接首聯的情緒，針對詩人的淚水進行解釋：皋魚立槁之典在上章已有論述，而丁令威化鶴返遼的傳說卻也非僻典，[268]故土的陌生在皋魚故事的限定下，明顯指向了母喪，而失恃事件在「魑魅神奸夏鼎圖」（〈慈聖萬壽節，滬市燈火甚盛，感賦一首〉，第 2 冊，頁 515）的情境中，則益發顯示曾經到過的江南何以不復安頓詩人的心靈；然而丁令威的故鄉雖已變得陌生，其人卻已脫凡成仙，可易順鼎卻是墮入幽冥鬼界，[269]頸聯的

[267] 相關用例諸如：「可以無死可以死，何忍不歸何忍歸」、「父曰母曰尚無死，叔兮伯兮靡與同」等。易順鼎於此透過字詞的反覆，突顯了個人內的左衝右突與難解的價值辯證。詳見參清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 520、521。

[268] 《搜神後記》紀錄丁氏返鄉後遇少年舉弓欲射，感慨說：「有鳥有鳥丁令威，去家千年今始歸。城郭如故人民非，何不學仙冢纍纍。」詳見東晉・陶潛原著：《搜神後記》（北京：中華書局，2020 年），頁 9。

[269] 曾韻華注意到易順鼎的《魂北》、《魂東》二集多有神仙典故，認為這代表著易氏相信仙界

doi:10.6342/NTU202302496

非死非生尤能代表心靈的危機——易順鼎渴望殉母，然執著尚未兌現，此所以易氏提及皋魚時會有「吾慚子」之慨；然而未死的詩人卻又不再健全，頸聯遂有「雖生不復有魂靈」之歎——肉身與魂魄分離，絕對單一的主體由此分裂，[270]抒情自我（the lyrical self）[271]不免異化為弔詭的存在，身而為人的易順鼎也因此「陌生化」了（祇作秋墳鬼唱聽）。

客觀來看，上引詩例頸、頷二聯屬對精巧，「未死／雖生」尤其帶有辯證性之生命課題。事實上，筆者以為《四魂集》所以能引起眾多讀者的情感共鳴，還在於先前所論對於意象群的使用——在一個特殊的時代背景下，易順鼎的詩歌並不直面且過度書寫戰爭慘烈、也不大篇幅痛罵日本侵略大清，其情感基調雖未必完全符合溫柔敦厚之詩教，[272]卻也是清末民初的情境中不可忽略的哀音；彼時的寫作與其說是追求正典，倒不如視為盡可能調度傳統以回應當下：「死留李白詩千首，生哭楊朱路幾叉」（〈出都九疊韵〉，第 2 冊，頁 550），詩作也因特殊的時代語境，轉作通往未知將來的重要憑證。縱然，歷史的後見之明已然指陳：那樣的未來仍將染上許多難以逝去的淚痕。

之實存，並以為「遼鶴歸來客姓丁」或「天末遊仙魂似影」也屬於此範疇，可用來說明易順鼎頗欲登天與母親重會。筆者不認同這種解釋，一來曾氏舉證過少，二來神仙典故各有其寓意，實不應泛化並混為一談，三來曾氏將詩句抽離整體詩歌後，顯然不符合詩人原意；以此詩而言，易順鼎雖用丁令威之典，然詩歌末尾又分明是以鬼自居，加之若此處用例著重於成仙升天，則丁令威又與孝道及母親無涉，這對以用典極切而自豪的易順鼎來說，未免是過於粗糙的失誤。見曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 147-148。

[270] 有趣的是，在道教的文化當中，魂魄本身就是非常複雜而非單一的狀態，如晚明尹真人〈魂魄說〉有云：「蓋因魄有精，因精有魂，因魂有神，因神有意，因意有魄，五者運行不已，所已我之偽心，流轉造化，幾億萬歲，未有窮極。」詳見明・尹真人口述：《性命圭旨》（明萬曆四十三年吳之鶴刻本），元集，頁 33。又，筆者對於多重主體概念的重視，頗受楊玉成教授啟發，多年前於暨南國際大學求學，每每聽聞楊教授反思過於強調主體美學，所可能帶來之詮釋盲區，筆者受益匪淺。謹將思想源流識之於此，以示不忘。

[271] 參見張淑香：〈抒情自我的原型：屈原與〈離騷〉，收入國立臺灣大學中國文學系主編：《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001 年），頁 47-74。

[272] 以清代詩學的脈絡來說，由於政治與文學的高度關聯，自清初王漁洋以降，沈德潛、翁方綱也均恪守溫柔敦厚之旨，詳見嚴迪昌：《清詩史》（臺北：五南圖書出版公司，1998 年），頁 16。然這種情況至晚清時似已不再適用，因此我們見到中晚唐詩派充滿艷情與頹靡，同光體詩歌則鬼魅飄蕩；這固然是文學史上又一次的變風、變雅，但隨著前所未有的現代情境，清末舊詩所呈現的感覺結構，也就有了更多值得研究者深入探論的空間。

doi:10.6342/NTU202302496

更具體的說，易順鼎所使用的修辭雖不新穎，然詩集中多處將自我加以幽靈化之現象，卻是十分值得注意的，而此種異化正是源自於家難與國變的雙重傷害，成為難以藉日常語言便能抒發的苦痛：

> 素衣豈意變青袍，碧血終求濺寶刀。天末遊仙魂似影，夢中哭母淚如膏。
> 招魂爲我呼皋復，束手看人唱董逃。欲賦懷沙仍未果，真無面目讀離騷。
> （〈感事五首其五（三月）〉，第 2 冊，頁 544）

該詩寫於光緒二十一年（1895）的春季，又因「天末遊仙魂似影，夢中哭母淚如膏」一聯乃是易順鼎於軍中所流傳之五警句之一，相對較為知名，可惜就筆者目前所見，尚未有學者對其作出較為適切的詮釋。詩題名「感事」，則首先便應追問此「事」可能為何？察是年三月二十三日李鴻章於日本簽訂《馬關條約》，三十日易順鼎便已發電報與劉坤一論及此事，[273]而易順鼎本欲戰死沙場、同時極度反對割地。結合這些情形，似乎也就不難理解這首詩中的落空感具體從何而來。

從對屬的角度來說，〈感事〉的對比極為靈活，[274]「天末遊仙」與「夢中哭母」實則是一組「位置+名詞」與「位置+行為」的對舉，但更重要的是，前者之游仙究竟所指何人？筆者在此傾向將遊仙視為易順鼎的自比，對於來自湖南而眼下身處山海關的易氏而言，「天末」（遙遠的天邊）的說法也不突兀，然該句更關鍵的乃是「魂似影」三字；「遊仙」本應逍遙自在，此刻卻成行動受限的影子，[275]其中反差也甚合全詩無可奈何、心願未果的情緒基調；該句之核心意蘊還在遊仙之「魂」的不自由。頸聯呈現「他者／自我」（招魂為我／束手看人）的

---

273 當然彼時之易順鼎尚未完全確定議和之事是否已成定局，他說：「劉大帥鑑：消息嚴密，似尚未決。聞翰林、內閣、公車各上書阻和，當道無人，望帥電湘帥商補救。鼎。」見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1432。

274 對仗實有工對、借對、寬對之別，而傳統上所認定的工對有未必與現代人的直觀感受一致，詳參詳參王力：《漢語詩律史》，頁 160-189。

275 「罔兩問景曰：『曩子行，今子止；曩子坐，今子起；何其無特操與？』景曰：『吾有待而然者邪！吾所待又有待而然者邪！吾待蛇蚹蜩翼邪！惡識所以然？惡識所以不然？』」先秦・莊子原著，清・郭慶藩集釋，王孝魚點校：《莊子集釋》（北京：中華書局，2010 年），上冊，頁 34。

doi:10.6342/NTU202302496

行為對比，「招魂為我」實是「為我招魂」，詩人再次將一己幽靈化，並不忘以皋魚自況，或說希望他人以皋魚之名呼喚自己，是為「家難」；「束手」則意味面對亂局而愛莫能助，[276]誠為「國變」；而如若《馬關條約》若正式議和，那麼殉死一事所牽涉的忠孝價值也將兩頭落空，卻要詩人如何自處？進一步來說，易順鼎的甲午、乙未經驗，充斥著不確定或兩難的局面，[277]此種頗具張力的情緒結合以對偶為美的七律體式，自是相得益彰；安穩的結構承載衝突之思緒，有限的篇幅壓縮了語言、凝鍊了意象，同時增添詩歌的情感渲染力。

事實上，詩歌中異化的自我不僅僅是身分的轉化，更是一種看待事件乃至世界眼光的變遷。很顯然，在特殊的生命狀態中，易順鼎所見之外部環境也是敗破不堪的：

> 嫦娥與我共無眠，淚眼成枯望眼穿。大地山河將破碎，古今人月幾團圓。八千餘萬可憐戶，三十六重離恨天。玉宇瓊樓歸未得，却來海上作飛仙。（〈廈門寓樓中秋感興二首其一（八月）〉，第 2 冊，頁 562）

中秋本應有佳節之喜，然而在此節日前的短短數月間，易順鼎便歷經了於臺南和劉永福等歃血為盟、友人吳彭年戰死，以及見證了臺灣快速的全面淪陷，[278]被迫歸返廈門的易氏，此刻自有不能已於言者的悲哀，但他畢竟還能寫詩：此篇以嫦

---

276 該句的董逃為漢末著名歌謠，乃樂府舊題，是針對董卓之暴行所作譏諷。詳參南朝宋・范曄撰，唐・李賢等注：《後漢書》，卷 15，頁 134。

277 此種兩難一定程度上與易佩紳有關，畢竟易順鼎雖執意求死，可心中仍難免放不下年邁的父親，莫說最終正是由於父親的呼喚成為他放棄臺灣的關鍵因素之一，《四魂集》更有一首詩名為「余自銜慈恤，即以死自誓，然父老矣，遽死恐傷其心。今奉命從戎若，馬革裹屍固幸事也。家惟一弟、一妹、一妻、二妾、預作此訣別」，而易氏也另有詩歌說：「怕見故人相慰勉， 亦知堂上有衰翁。」、「兒未長眠母竟眠，似聞天上已安禪。餘生暫戀君兼父，萬劫同歸佛與仙。故國鵑啼悲子舍，殊鄉羝乳痛丁年。欲登彼岸回頭是，恨海無邊却右邊。」私領域（父）及公領域（君）的情感交織，也再次說明易氏內心情緒的複雜性。清・易順鼎著，陳松青點校：〈柬吳中朋舊四首其三〉、〈後海上雜感十首，用前韻，兼答洪君用父〉，《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 512、541。

278 易順鼎說：「是役也，以五月廿九到台南，以閏五月廿九到南京，以六月廿九到武昌，以七月廿九再到台南，以八月十日返廈。……獨在廈門淹留甚久，其名盛曰南普陀、曰虎溪岩、曰日光岩者，嘗屢游焉。」清・易順鼎著，陳松青點校：〈魂南記〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1501。

doi:10.6342/NTU202302496

娥與一己之無眠開頭，不免令人聯想起李商隱的名作：「雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉。嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。[279]」仙人未必就是瀟灑與無憂無慮，當詩人噙著淚水看向世界，所見只是無邊的苦難，頷、頸二聯「殘缺／圓滿」（破碎／團圓）、「人間／天上」（可憐戶／離恨天）對比鮮明；然前者的對反實則是為強調不完整的世界，後者在情緒上看似一致而缺乏張力，但空間的相對卻在此配合著頸聯的憂愁，交織出自上至下，從物到人（山河、戶），籠罩四方、無可迴避的傷害。事實上，對屬之重點並不在二元對立，句子間彼此定義、相互補充，在看似相反處指涉共同情境；而七律之對稱性也非將內容割裂，古典中國的二元補襯傳統，[280]於此也以均衡結構對照出內在危機或外部環境的破碎與斷裂，本身也是極具文學魅力與辯證性之表現。

所謂「大地山河將破碎」，此一「將」字指向了未來（即將／將要）。回看先前筆者所論易氏對於大清的自信以及日本的鄙夷，再看看短短兩年間快速變化的局勢與戰況，敏銳的詩人似乎已預見了一種不得不面對的時代變遷，於是乎「可憐戶」與「離恨天」都被迫走入崩解的情境，詩歌的最後回應眼淚與苦難，卻再次呈現茫然——試問「歸不得」的究竟是那富麗堂皇的瓊樓玉宇，抑或再也回不去的大清盛世、或者還有母親存在的世界？「海上飛仙」好似無所羈絆，但如若嫦娥也都無眠，那麼此刻告別了肉身的存有，[281]又應如何證明解脫之必然？[282]要言之，這首詩所以值得注意，並不僅僅在於它的首尾呼應、結構完整，而是在

---

279 見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 16 冊，卷 540，頁 6197。

280 這是漢學家浦安迪在探討紅樓夢時所用的觀念，意識到其中的真／假議題「不是有無的對立，而是二元的互相扶持」，筆者以為這個視角置於七律的分析，也有一定適用性。詳見〔美〕蒲安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996 年），頁 157-166。

281 在道教的概念中，成仙與元神、識神等多重主體與關，筆者在此也將之視為廣義的幽靈，而置之於此詩的脈絡，可知縱使易氏轉鬼為仙，其人之魂魄都並未得到真正的安頓。唐・呂洞賓，湖道靜等編：《藏外道書》（成都：巴蜀出版社，1994 年），第 5 冊，頁 747。

282 易順鼎於是年中秋後仍在廈門觀覽，但無論自然風光抑或古蹟名勝，都無法令其得到深沉之慰藉，甚至多有古今興亡之嘆，他說：「島上一奇石突起，高八九丈。西人建飛樓於石頂，縹緲天末，望之如武夷幔亭。石旁摩崖碑字大七寸，……因平蔡牽而作。空留虎臣之名，已作龍伯之础。伏波橫海，況今日無人耶！立斜陽中，徒倚嘆息久之。」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈魂南記〉，《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1501-1502。

doi:10.6342/NTU202302496

舊有之體式與修辭的表面下，具體可感的歷史現場已讓詩人的心靈預感到了隱微的變化，這種無處安放的焦慮在日後始終影響著易氏的生命，光緒三十年（1900）詩人遇上一場地震，自然天災卻令其感慨：「杞人憂天我憂地，神州陸沉宜早計。頗聞今歲漳州災，未論舊日臺灣棄。」（〈九月廿八夜地震，有作〉，第 2 冊，頁 768）當帝國不再輝煌，現世不復安穩，詩人的魂魄自不免飄飄蕩蕩，孤單徘徊在逐漸陌生而難以辨認的世界之中。[283]

事實上，易順鼎詩中的死亡、幽靈與破敗，極易令人聯想至同光體。在清末民初之宋詩派寫作者中，又以陳三立筆下的鬼氣最常引起學者注意；這樣的詩風當然也可與其人之生平產生對應，例如他曾積極參與時政，卻又在官場上飽受挫敗，加之父親與長子的去世，使得他筆下的悲哀情緒與易順鼎更為相近。[284]緣此，我們不妨也透過簡單的比較，進一步延伸說明並突顯易順鼎詩歌的特殊性。

楊劍鋒嘗對陳三立於 1913 年與沈曾植、鄭孝胥共同唱和的「鬼趣詩」進行分析，[285]認為陳詩「與沈、鄭二人相比融入了更多現實感慨」，並指出「與其說陳三立對鬼的世界產生了親切與認同，倒不如說他對人的世界的疏遠與拒斥。[287]」鄭雅尹則如此詮釋：

---

283 光緒三十三年（1907），大清又歷經變法失敗、庚子拳亂、八國聯軍等一系列事件，混亂的局勢讓敏銳的詩心不由得發出：「久疑世界已無存，溝壑何由叩帝閽」的嘆息。詳見清・易順鼎著，陳松青點校：〈感事書懷〉，《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 806。至於詩人日益加深的孤獨感，且於第四章詳論。

284 陳三立詩名頗著，甚至有「最後的古典詩人」之譽，但這與其說是時間序列上的客觀事實，倒不如說這個「最後」，指涉的乃是一張「古典強者詩人名單」的壓軸——鄭孝胥、陳曾壽（字仁先，1878-1949）的過世雖在陳氏之後，但兩位詩壇名家的評價，卻難免受到其人曖昧之政治立場所干預。關於陳三立的討論，可參劉納編著：〈評傳——最後一個古典詩人〉，收入《陳三立評傳・作品選》，頁 3-51；ShengQing Wu：《Modern Archaics：Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900–1937》（Cambridge, MA, and London：Harvard University Asia Center Press, 2013），有專章探討陳三立；胡迎建：《陳三立與同光體詩派研究》（北京：中國社會科學出版社，2011 年）則從更廣博的角度入手，該書的第九、第十章對陳的交友亦有較全面的說明，可以參閱。

285 有趣的是，《楚辭》的閱讀史上亦有「鬼趣」之說。錢澄之認為：「山鬼，蓋山魅、木魈之屬。……述其居處服食，則分明鬼趣也。」語出清・錢澄之著，殷呈祥校點：《莊屈合詁》（合肥：黃山書社，1998 年），頁 214。

287 引文見楊劍鋒：《現代性視野中的陳三立》，頁 143、144。

doi:10.6342/NTU202302496

> 所謂「魑魅魍魎」在陳三立詩中，不只是語詞使用上的偏好，其詩常鋪陳著陰森的氛圍及幢幢的鬼影，有時指向戰爭殺戮所帶來的暴力與死亡現場，有時又是詩人所看到的徘徊之幽靈，投射出詩人的存在感受。……對現世的態度是逃遁的，於是選擇面向世界的陰暗面，那個一個飄盪著魑魅魍魎的空間，……這在當時並非所有都能感受到這樣深沉的幽暗，在陳三立眼中，不可見的幽靈有了可見性。[287]

倘若將兩位研究者論述中的「陳三立」代換為「易順鼎」，相關的表述似乎也無不妥。必須說，以陳三立為代表的同光體固然魅影幢幢，但在筆者的研究裡，向來被分化為中晚唐詩派的易順鼎與八指頭陀，[288]他們筆下實則也不乏所謂「深沉的幽暗」以及「可見的幽靈」；這不啻呼應了本文之緒論，針對詩派研究的侷限性所作地反省，更重要的是，若要以幽靈主體作為某種對近現代中國的回應，則筆者認為在清末民初詩壇上，易順鼎的代表性乃至重要性，只怕並不亞於陳三立；過往的研究忽略了此一面向，但願本文的論述可對此進行些許補充與修正。

誠然，易順鼎與陳三立筆下大量出現有關修辭的脈絡各自不同，但兩者均為近現代中國所遭受劇變之際，惟易氏的幽魂在甲午、乙未於海峽兩岸飄盪來回，入民國後則轉作梨園內的恣縱遊戲，此一部分於第五章另有論述；而關於易氏的自我異化，一來是源於母喪和國變的特殊脈絡，加之上章所說關於重生的渴望，遂使他的靈肉二分不能僅從純粹棄世來理解。除了時代的外援因素，從文學發展的內因來看，易順鼎的《四魂集》誠有《楚辭》血脈：「春夢婆知蘇內翰，秋墳鬼唱楚離騷」（〈黃小宋太守，汴中故人也，相遇京師，感贈二其一〉，第 2 冊，頁 530）、「太乙雲君湘女後，請賡山鬼國殤歌」（〈渝關軍中，三疊前

---

[287] 鄭雅尹：《幽靈·風景·現代性：同光體個案研究》（埔里：暨南國際大學中國文學研究所碩士學位論文，2007 年），頁 154、158。

[288] 詳參拙作：〈人間何處可安禪——論八指頭陀的末世體驗與生命安頓〉，「幽冷鬼語」一節，頁 241-244。

doi:10.6342/NTU202302496

韻〉，第 2 冊，頁 539），此種對同鄉先賢之回應與文學承衍，[289]也令上述之共相產生了殊相；「故人愛我宜生祭，造物憐余儻活埋」（〈東吳中朋舊四首其四〉，第 2 冊，頁 512），七律的對比所產生之辯證性也再次突顯了非死非生的困境。

進一步來說，對於文學傳統的調度以及典故的援引，不啻是加強詩歌表現力的特殊技巧，此中還牽涉了文化的記憶，乃至詩人一己之地域和身分認同，也同樣值得研究者予以詮釋。

[289] 有趣的是，相較於易氏修辭層面的靈肉分離，成長於巫風文化的屈原或許有著更為具體的離魂體驗，由此豐富了《楚辭》的文學肌理及思想深度。參楊儒賓：〈巫風籠罩下的性命之學——屈原作品的思想史意義〉，收入《第四屆通俗文學與雅正文學研討會論文集》（臺中：國立中興大學中國文學系，2005 年），頁 221-258；楊儒賓：〈屈原為什麼抒情〉，《臺大中文學鮑》第 40 期（2013 年 3 月），頁 101-144。

doi:10.6342/NTU202302496

二、連接古典：詩人的記憶、認同與安頓

詩歌寫作離不開想像抑或記憶，而西方文學中的代表著靈感和創造的謬思（Muse）恰好是「記憶」的女兒。[290]典故也如同文學或文化的記憶，[291]提供後人可資調度之傳統，而在中國詩歌與易順鼎的脈絡中，用典誠為常見的技巧，而筆者注意到易氏於《四魂集》屢屢召喚屈原以及《楚辭》的文化遺產，涉及地域認同以及安頓自我的議題，值得進一步分析。

作為中國古典文學的源頭，傳統文人或現代學者對於屈原與《楚辭》多半不會太陌生，由此衍生出的香草美人傳統，更是跨越文類及時代的文學現象。[292]換言之，易順鼎在詩中使用相關典故，表面上看似尋常無奇，可筆者卻以為對於清末的湖南人而言，屈原實則也有著地域精神偶像的意味；畢竟清末民初的湖南不僅是改革的重鎮，更有著鮮明的地域認同，楊渡（字晢子，1875-1931）不無自豪地說：「中國於今是希臘，湖南當作斯巴達，中國將為德意志，湖南當作普魯士。諸君諸君甚於此，莫言事急空流涕，若道中華國果亡，除是湖南人盡死。[294]」由此反觀易氏早年關於「欲乎屈宋魂」（〈客行〉，第 1 冊，頁 36）、「騷壇屈宋兩宗工」（〈武昌覽古〉，第 1 冊，頁 181）的致意，再到《四魂集》中以「呼遍楚天渾莫應，可能呼得應吳天」（〈東吳中朋舊四首其一〉，第 2 冊，頁 512）之語指涉從湖南來到蘇州與友人相見的自己，或用「阿父思兒弟念兄，新春故國楚波清」來代指家鄉（〈將赴山海關，再疊前韻四首，寄夢湘、伯棠其二〉，第 2 冊，頁 537），都不難看出他對此一傳統的熟悉以及地域之認同，易氏甚至一度將個人身影與屈原的形象重和：

---

290 詳見《幻想力和想像力》，收入顏元叔編：《西洋文學術語叢刊》（臺北：黎明出版公司，1973 年），上冊，頁 512。

291 可參考〔德〕阿斯特莉特・埃爾（Astried Erll）主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》（北京：北京大學出版社，2012 年），頁 210-211。

292 有關研究可參吳旻旻：《香草美人文學傳統》（臺北：里仁出版社，2006 年）。

294 清・楊度著，劉晴波編：《楊度集》（長沙：湖南人民出版社，2008 年），頁 95。又，在甲午戰爭後，譚嗣同等湖南人也積極開始了維新運動，相關討論可參看裴士鋒著，黃中憲譯：《湖南人與現代中國：革命家與他們的產地》（新北：衛城出版，2021 年），頁 210-211。

doi:10.6342/NTU202302496

誓向人間住兩年，何心更賦帝京篇。麻姑已見三揚土，楚客惟思一問天。塞雁江魚淹日月，越禽代馬隔風煙。欲回首處難回首，痛哭寒雲暮靄邊。（〈抵都感賦四首其四〉，第 2 冊，頁 529）

易順鼎於小祥後離開家鄉抵達京師，卻是抱持著殉死沙場的意志，心中之滄桑難以言說，只得藉由典故自我指涉：麻姑見東海三為蒼田，[294]此間唏噓何人知曉；楚客喃喃問天，如是苦痛從何解脫？詩歌中召喚舊時人物，除了可以是種致敬，更能用以自比。在這個意義上，屈原與易氏不僅有著地域的連結，甚至屈原在此也可視為易順鼎的「化身[295]」，典故貫串時空追求情感共振，甚至也讓極為私人的愁緒藉由集體的文學與文化記憶，讓詩中一己之情感更易走入公共領域，並為詩歌的讀者所理解與把握。

進一步來說，用典的意義從來就不僅僅是陳腔濫調或彰顯才學，不同人物與時間濃縮於七律有限的篇幅，卻創造了一個更寬廣的記憶閎域，交織成一張令存有得以棲身的意義網絡；時局愈是紛亂、家國愈是破碎，脆弱不安的詩心便更可望在這悠久的傳統裡暫得喘息，[296]舊詩由此在甲午、乙未，乃至進入民國後，仍有著頑強而綿延的能量，得以回應、反思，指涉詩人所面對的當下；而尋得安頓，也正是「天末孤城城上頭，登臨無地可銷憂」（〈續寓台詠懷六首其三〉，第 2 冊，頁 557）的易順鼎最為深層之渴求：

---

294 「接待以來，已見東海三為桑田，向到蓬萊，水又淺於往者會時略半也。豈將復還為陵陸乎？」詳見東晉・葛洪著、滕修展等注釋：《列仙傳神仙傳注譯》（天津：百花文藝書版社，1996 年），頁 216。

295 此一概念源自於佛教，如慧遠的《大乘義章》說：「佛隨眾生現種種形，或人或天或龍或鬼，如是一切，同世色像，不為佛形，名為化身。」參隋・慧遠：《大乘義章》，收入《大正藏》，冊 44，卷 19，頁 840。

296 筆者的論述深受王德威啟發，王教授嘗分析臺靜農之舊體詩，解釋道：「在那裏，朝代更迭、英雄起沒，種種孤臣孽子、國仇家恨的紀錄見證著千百年來個人和群體的艱難抉擇。舊體詩的繁複指涉構成一個巨大、多重的時間網絡，不僅瓦解了現代時間單向線性的軌跡，也促使臺靜農重新思考他自己的生存面向。」參見王德威對臺靜農書藝的研究：〈國家不幸書家幸——臺靜農的書法與文學〉，《現代抒情傳統四論》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2017 年），頁 142。又，葉嘉瑩也透過對陳寶琛詩歌的分析，再次說明並置凝縮的靈活用典，實是詩歌語言觸及人性幽微向度的重要技藝。請參葉嘉瑩：《迦陵說詩講稿》（臺北：網路與書出版，2012 年），頁 212-250。

doi:10.6342/NTU202302496

哀郢懷沙死拒秦，平生幽怨楚靈均。白麟奇木長纓客，紫鳳天吳短褐人。南北恍超風馬海，東西愁近殺牛鄰。卜居終在江魚腹，歲歲三閭占好春。（〈續寓台詠懷六首其六〉，第 2 冊，頁 558）

走南走北竟如狂，衝暑衝寒祇自傷。春露秋霜悲故國，炎風朔雪感天王。胭脂坐令輸胡地，翡翠何曾賺越裝。總爲死生難自了，人間天上兩高堂。（〈續別台詠懷四首其三〉，第 2 冊，頁 559）

在第一首詩中，我們再次看到易順鼎在首尾呼應的作品裡對屈原的召喚。滿懷苦悶的詩人，於此好似進行了一次刻意的心理投射，[297]所寫既是屈氏，哀悼的亦為自己，正如前文提及易順鼎怎樣反對割地、如何迴避多次傳來的電報；別無選擇的他，只能召喚傳統以跨越時空，聯繫起屈原的幽怨，試圖尋求慰藉。在這個基礎上，易順鼎又聯繫起早逝的終軍（字子雲，約前 133-112），[298]和落魄之老杜，[299]若有似無地暗示了一己的窘迫：比起被譽為「終童」的歷史前人，作為同樣少年成名的「神童」，易順鼎不僅青春不再，就連捐軀沙場的念想都已化為泡影，此一典故在他個人的脈絡裡，也因此別具深意；杜詩指涉安史之亂的危機，惟易順鼎眼下面臨之時局，已衍生出大清帝國視域的崩塌，典故於此反而弔詭的映照出此刻情境的有別以往，任何比附或調度之傳統，也在那嘗試合二為一、連通古今的過程中，裂解出極其幽微的斷層與罅縫。

更值得深思的是，頸聯援引《左傳》及《周易》，[300]除了形成句內與聯內的

297 一般情況下，投射乃是不自覺的：「投射『是一種在他人身上所看到的行為的獨特性和行為方式的傾向性，我們自己同樣表現出這些獨特性和行為方式，但我們卻沒有意識到……（它）是把我們自身的某些潛意識的東西不自覺地轉移到一個外部物體上去。』而當投射發生時，我們常常在投射者身上發現強烈的情緒、言語或行為反應。」參楊韶剛：《精神的追求——神秘的榮格》（哈爾濱：黑龍江人民出版社，2002 年），頁 74。

298 終軍十八歲為博士弟子，撰有〈白麟奇木對〉，曾主動向漢武帝道：「願受長纓，必羈南越王而致之闕下！」後不幸為南越相呂嘉所殺，世人呼為「終童」。終軍事蹟可參」東漢·班固撰，鼎文書局編輯部編：《新校本漢書并附編二種》，第 3 冊，頁 2814-2821。

299 杜甫有「天吳及紫鳳，顛倒在裋褐」詩句。杜詩詳見唐・杜甫：〈北征〉，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 7 冊，卷 217，頁 2275。

300 《左傳·僖公四年》上說：「楚子使與師言曰：「君處北海，寡人處南海，唯是風馬牛不相及也。不虞君之涉吾地也，何故？」詳先秦·左丘明著，清·洪亮吉撰，李解民點校：《春秋左傳

doi:10.6342/NTU202302496

方位對比（南、北／東、西），更由於兩處典故潛在的政治隱喻，再次衍生出近現代中國的困境：歷史故實中齊、楚未曾鏖戰，然中國與日本已然交鋒；商紂的鋪張之祭仍不如周文王的順應天時，但自居中華正統的大清反倒被迫割地；典故於此不啻是歷史記憶的直接挪用，而是在近似的苦悶裡尋求慰藉之際，同步哀悼了一己有別於古人的哀愁。由此，該詩末尾繼續指向屈原的死亡，可葬身魚腹卻似乎換來了不朽——時隔千年，易順鼎依然清楚記得屈原蒙冤，並在詩歌裡重新訴說著，那彷彿是一種來自歷史的寬解，以遲來的正義消解不平之氣；七言律的對屬、用典未嘗扁平化複雜的情感，詩人的心境反而在古今的對照、比附間，產生令讀者深刻反思的複雜性。

然而，試圖以死亡帶來重生（與母親再會）、乃至連結起忠孝價值的易順鼎，畢竟是心願落空。第二首詩歌明確指出了這種徒勞，兩年間頻繁的空間移動彷彿白忙一場，季節變化不僅是表面的時間推移（春露秋霜），環境氣候與自我的交感實則也加深了故國之悲，[301]詩歌中間二聯化用杜詩，[302]在被迫離臺前夕，再次說明華夷交鋒下大清的衰落，「胭脂坐令輸胡地，翡翠何曾賺越裝」，此番對比最終匯集成易順鼎個人的生命衝突與拉扯——總爲死生難自了，人間天上兩高堂——相對穩定的表意格式提供了暫時的安頓，但它從來不解決任何問題，僅僅只是呈現。

詁》（北京：中華書局，1987 年），上冊，頁 273。《周易》則曰：「東鄰殺牛，不如西鄰之禴祭，實受其福。」崔覲解釋說：「居中當位於既濟之時，則當是周受命之日也。五坎為月，月出西方，西鄰之謂也。」詳參先秦·佚名著，清·李道平撰，潘雨廷點校：《周易集解纂述》（北京：中華書局，1994 年），頁 532-533。

[301] 鄭毓瑜說：「四時景物的描寫既然不只是觀念性的資料排列，又不是作為主體情志的替代品，在「感應（感興）」狀態中，顯然應該有它實質的存在，這是詩人可以具體感知到，同時也在與詩人相互依存、彼此互涉的關係中形構出一個具實的空間場域。」詳參鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與月令、楚辭的關係〉，收入《文本風景：自我與空間的相互定義》，頁 297。

[302] 杜甫說：「迴首扶桑銅柱標，冥冥氛祲未全銷。越裳翡翠無消息，南海明珠久寂寥。殊錫曾為大司馬，總戎皆插侍中貂。炎風朔雪天王地，只在忠臣翊聖朝」詩句。易順鼎則以「炎風朔雪感天王」、「翡翠何曾賺越裝」以為呼應。杜詩詳見唐・杜甫：〈諸將五首之四〉，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 7 冊，卷 230，頁 2512。

doi:10.6342/NTU202302496

綜上所述，可知易順鼎確實擅於經由對屬與用典，增強詩歌語言的藝術效果，寫出令人印象深刻的警句，然而從七律體式的結構來看，警句顯然不會是一首詩歌得以成為經典的全部因素。更值得追問的是：相關的寫作技巧，又有何深刻之意義可言？清代吳喬（字修齡，1611-1695）曾針對律詩之篇章結構分析說：

> 律詩有二體，……八句如鉤鎖連環，不用起承轉合一定之法也。……遵起承轉合一定之法者，亦有二體，一者合於舉業之事，前聯為起，……次聯為承，……第三聯為轉，……末聯為合。……一者為首聯為起，中二聯為承，第七句為轉，第八句為合。[303]

律詩的抒情結構相對安穩，極易塑造出「詩」的面目；但細究其之所以難寫的原因，實則也在於該體式同時考驗著詩人，如何在講究中間二聯之工巧細緻時，又能顧及全篇詩歌的完整與協調。[304]易順鼎說：「屬對工而用事不切，亦不足貴也。」（〈琴志樓摘句詩話〉，第 3 冊，頁 1863）而《四魂集》雖極度遵守「對屬」、「用典」的相互配合，以七律之中間二聯加強有關技術的表現力，難免令人產生有句無篇的疑慮；[305]但從易順鼎於晚年樂此不疲的「摘句」，拆碎一己之七寶樓台而自我賞玩，可知相較於藉由「詩藝」（部分）所創作的「詩篇」（全體），易順鼎更加強調技術的本身。

換句話說，此種「**詩藝即意義**」的特殊傾向，在《四魂集》撰寫的當下已初見端倪——那正是詩人以最高的才華，一面進行文字展演，一面隱微的體現出傳

---

[303] 清・吳喬：《圍爐詩話》，見郭紹虞輯：《清詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983 年），頁 544。

[304] 實則宋人早已注意到這個問題：「老杜詩凡一篇皆工拙相伴，古人文章類如此。皆拙固無取，使其皆工，則峭急而無古氣，如李賀之流是也。」語出宋・范溫：《潛溪詩眼》，見郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》（北京：中華書局，1980 年），頁 621。因此，彼時針對易順鼎過於追求歸巧的批判，也自有其詩歌美學之傳統可循。

[305] 傳統詩歌追求警句，並非特別罕見之事。陸機早在〈文賦〉中指出：「立片言而居要，乃一篇之警策」，而隨著詩歌從自由之古體逐漸發展成講究聲律的近體，對於警句的重視也就益發成為常態，可這同時也帶來了弊病，正如喬億的批評：「前人標舉一句兩句，以定工拙，乃偶然談次如此。詎意後來學者，盡有句無篇也。」語出清・喬億：《劍谿說詩》，見郭紹虞輯：《清詩話續編》，頁 1100。

doi:10.6342/NTU202302496

統情境被迫產生變化後，舊體精粹所能抵達的表現邊界——而當家國易鼎，時空劇變，七律中憑藉對屬與用典所進行的詩藝展演，也進一步成為折射與反顧失落之古典世界的重要碎片。

總而言之，易順鼎以「死活人」為身分、用「哭盦」作名號，以死亡為目的走過甲午、乙未事件，[306]七言律體提供他展演才華、袒露矛盾、異化自我，乃至稍求安頓的抒情結構，對屬保障了文學與內在情緒的張力，用典則成為投射一己之複雜內在、進而超越時空侷限的重要手段。有趣的是，易順鼎殉母不得，保臺未果，他原先被認為洗去綺靡的詩風突然又重染豔情，寫就了一首淒絕美絕的詩篇：

> 江上李花三百株，淡妝靚服傾城姝。桃花間之更奇絕，豔似紅雲蒸綠雪。江幹漁人種此花，脂香粉色真奢豪。年年歲歲看花飽，雨雨風風吹鬢斜……三十餘年看春水，東風吹人人老矣。但願花開我先死，但願死便葬花底。（〈江上看花歌〉，第 2 冊，頁 581-582）

陳三立不無挖苦得說：「作者行年三十九，尚不忘少年才子語耶？[307]」古典中國看重人格的老成內斂，有時難免落入迂腐，但像晚明李贄（字卓吾，1527-1602）那樣追求回歸「童心」的畢竟只是少數，彼時梁啟超尚未大力宣揚少年的價值，[308]而陳三立此處的「少年才子」，固然批判了一種對特定文學風格的耽溺，可同

---

306 王學玲將易順鼎的援台之舉，視為長年仕途不順而深感懷才不遇的易氏，在歸隱多年後一次「施展自我的佳機」，曾韻華卻以為易順鼎的歸隱乃是「仕途與歸來之間拉据後的選擇」，質疑王氏「懷才不遇」、「割臺之事成了其施展自我的佳機」之說。筆者的立場是：「殉母」仍為行動的核心，若保台之事可視之為「佳機」，其意義也在若能戰死沙場，既可避免為母自縊而不被主流價值所理解，亦可為自稱「好名」的易氏在表面上獲得「為國盡忠」的名譽，不應僅從表面上能否讓易順鼎「施展自我」的角度進行解釋。詳見王學玲：〈晚清易氏兄弟之臺灣凝望與蹈海奮戰：從易順豫〈哀臺灣賦〉談起〉，《臺灣古典文學研究集刊第四號》，頁 236-237；曾韻華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，頁 166。

307 轉引自清・易順鼎著，陳松青點校：〈江上看花歌〉，《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 582。

308 有關討論可參考梅家玲：〈發現少年，想像中國——梁啟超〈少年中國說〉的現代性、啟蒙論述與國族想像〉，《漢學研究》第 19 卷第 1 期（2001 年 6 月），頁 249-276。

doi:10.6342/NTU202302496

時也暗示了易氏的心靈彷彿停止成長，恍若未思進取的不當耽誤。

事實上，易順鼎的人生在甲午、乙未後多有自我延宕之傾向，這種狀況在民國建立後益發明顯，而易氏也每每透過詩歌，於不斷的價值否定及自我損耗中尋覓些許意義。對筆者來說，這首寫於家難及國變後的〈江上看花歌〉，乃是十分巧合的對於易氏自母喪後關於「死／生」辯證的延續；更是日後那以長篇歌行或凌亂之文字所觸及「新／舊」、「破壞／重組」之複雜議題的先聲。且看此詩側重感官體驗，好似為死亡染上濃麗的芬芳，實則結尾處又何嘗不是以一己之肉身供養百花，令一切隨著四時循環、時光輪轉，待春日再訪人間之時，來年的每朵花中都已飽含詩人所提供的生命能量，亦由此將死亡轉進為「生生不息」之樞紐，超越了絕對的陰冷、空寂；隱含「以崩解作為重組之前提」的可能。易順鼎的《四魂集》不斷呼喚死亡，卻終究淪為空談：「馬革倘能歸故里，招魂應向日南州」（〈寓台詠懷六首其六〉，第 2 冊，頁 557），[309]歸返神州大陸而又未能獲得重生的詩人，只得帶著潛藏在一己內心極其幽微繾綣的耽溺及拯救情節，繼續走入他的餘生，而這也將成為他晚年詩歌當中，最具魅力且不容忽視的特殊張力。

[309] 這一組詩曾引起許南英、施士潔等文人唱和，詩歌收入清・連橫編：《臺灣詩乘》，卷 6。

doi:10.6342/NTU202302496

第四章

慷慨悲歌吊千古：歌行之表演與抵抗

悲歌可以當泣，遠望可以當歸。思念故鄉，鬱郁累累。欲歸家無人，欲渡河無船。心思不能言，腸中車輪轉。——佚名〈悲歌〉[310]

研究中國古典文學者多半熟知《尚書・舜典》的名言：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲，八音克諧，無相奪倫。[311]」傳統上的「詩」從來就不只是憑藉雙眼所接受的文本，此中蘊含著古老的音樂傳統，涉及了歌、聲、律乃至表演文化，[312]而《禮記・樂記》則如是解釋：「歌，詠其聲也。」孔穎達（字衝遠，574-648）更指出：「歌謂音曲，所以歌咏其言詞之聲也。[313]」換句話說，所謂「詩歌」本身便訴諸聽覺的感染力，縱然撇除真實的曲調，詩歌文字配合特定之體式、節奏與用韻，乃至讀者的吟誦，也都有著不容忽視的「聲情」向度；[314]而歌行一體透過其磅礴之氣勢，其不斷轉換的韻腳既能視為模擬曲折樂調的痕跡，[315]亦能體現舊詩裡複雜的情感，乃至多重之聲音（voice）與表演性。

---

310 宋・郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 30，頁 412。

311 漢・孔安國撰，唐・孔穎達正義：《尚書正義》（上海：上海古籍出版社，2007 年），卷 3，頁 106。

312 文學史上的「樂府詩」尤其能體現這種結合文本、音樂與表演的藝術形式，甚至其作品的分類也與這些要素息息相關，如吳相洲便說：「類名當中，『相和歌辭』以表演方式命名，『舞曲歌辭』以樂類命名，『鼓吹曲辭』、『橫吹曲辭』、『琴曲歌辭』以樂器命名，『雜曲歌辭』以曲類命名。」詳見吳相洲：《樂府學概論》（北京：人民文學出版社，2015 年），頁 116。

313 漢・鄭玄注，唐孔穎達疏：《禮記注疏》（臺北：東昇出版事業公司，影印嘉慶二十年《十三經注疏》本），卷 38，頁 682。

314 此種對於詩歌文字與聲情的重視，當可追溯至沈約：「宮商之聲有五，文字之別累萬。以累萬之繁，配五聲之约，高下低昂，非思力所學，又非止若斯而已也。……若以文章之音韵，同弦管之聲曲，則美惡妍蚩，不得頓相乖反。譬猶子野操曲，安得忽有闡緩失調之聲；以洛神比陳思他賦，有似異手之作。故知天機啟則律吕自調，六情滯則音律頓舛也。」詳見清・嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文･全梁文》（北京：中華書局，1958 年），卷 28，頁 3116。

315 此一傳統自可溯源於樂府，例如沈約之〈青青河畔草〉有云：「漠漠床上塵，心中憶故人。故人不可憶，中夜長歎息。歎息相容儀，不言長別離。別離稍已久，空床寄杯酒。」全詩句句押韻，每兩句一換韻，選用「真」、「職」、「支」、「有」四個韻部，形成「平仄平仄」的聲音交織。見宋・郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 38，頁 561。

doi:10.6342/NTU202302496

事實上，歌行與七言古詩和樂府都有十分密切的關連，甚至不易釐清彼此間的異同，如胡應麟指出：「七言古詩，概曰歌行。[316]」王世貞則以為：「七言歌行，靡非樂府，然至唐始暢。[317]」對於現代學者來說，是否沿著此類定義來理解「歌行」，自有相異之見解；[318]然可以確定的是，歌行作為唐代發展成熟的詩歌體式，確實是以七言作為其主導節奏，並輔以雜言寫就的長篇詩歌。更具體的說，「歌」與「行」既可有著各自的指涉，[319]也可以合用為特定之詩歌體裁的總稱，[320]然實際上單以「歌」或「行」來命名的詩作仍是多數，因此張寅彭也說：「白氏長慶體的代表作〈長恨歌〉、〈琵琶行〉即人所皆知，自然同屬歌行體。如果再下及明、清，七古長篇之作以『歌』、『行』及『曲』、『篇』等分別命題的，幾成常態，『歌行』連用為題，反而難見了。[321]」筆者以此檢視易順鼎之詩歌作品，確實發現不少單以「歌」、「曲」為名的篇章，如若將七古視為廣義的歌行，則易順鼎的相關創作在清末詩壇也是數量較多的。[322]

316 明・胡應麟：《詩藪・外編》（太原：北岳文藝出版社，2009 年），卷 3，頁 21。

317 明・王世貞：《藝苑卮言》，見丁福保編：《歷代詩話續編》，頁 1004。

318 例如松浦友久便以為相較古題樂府，所謂歌行當是採個人第一人稱視角所呈現的作者個人經驗，詳見〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛翻譯：《中國詩歌原理》（北京：遼寧教育出版社，1990 年），頁 306。然薛天緯卻以為胡應麟所代表的「大歌行」觀，仍具一定參考價值，請參薛天緯：《唐代歌行論》（北京：人民文學出版社，2006 年），頁 498。

319 以「行」來說，有學者以為這與特定的樂府表演方式有關，如逯欽立就說：「凡『相和歌』都不叫某某行，凡『三調』歌都一律叫做某某行。……試看『三調』……頭腹尾三部分算是清一色的應用了『弦』，與清唱的舊『相和歌』完全不同。由此可見『三調』歌辭所以特別加『行』，乃歌辭本身加上弦奏以後所命的新名。」參逯欽立：〈相和歌曲調考〉，《文史》14 輯（北京：中華書局，1982 年），頁 226。

320 根據葛曉音的研究，此為杜甫以後才有之文學史現象。參見葛曉音：〈初盛唐七言歌行的發展〉，收入《唐詩流變論要》（北京：商務印書館，2017 年），頁 138。

321 張寅彭：〈試論明清詩學中的唐歌行與「梅村體」七古〉，《中國文學學報》第 9 期（2018 年 12 月），頁 150。

322 這個數據參考自張寅彭的統計：「鄭珍《巢經巢詩集》103 首，李慈銘《白華絳跗閣詩集》82 首、《杏花香雪齋詩集》67 首，凡 149 首；王闓運《湘綺樓詩集》109 首。陳三立、陳寶琛、鄭孝胥、陳曾壽等一批所謂「同光體」詩人，《散原精舍詩集》123 首，《滄趣樓詩集》95 首，《海藏樓詩集》、《蒼虯閣詩集》都才只有六十餘首。……這些詩人存詩講究精，故較之乾嘉詩人，七古數量似不足觀。……只有樊增祥《樊山詩集》的 200 餘首，與易順鼎《琴志樓詩集》的 310 首，兩家最稱可觀。」同前註，頁 156。

doi:10.6342/NTU202302496

從創作的角度而言，易氏作為才華洋溢的詩人，不僅曾以百餘首七言律書寫了母喪與國變後的複雜心境，就是講究鋪排與恣縱，和律詩美學相去甚遠的長篇詩歌，也是其人創作時偏好選取的體式，誠有分析與討論的必要。[323]據筆者初步統計，在《易順鼎詩文集》中以「歌」命名之篇章多達九十首以上，詳細之詩題可參見本章最後所附表格。這些作品最早為十八歲時所寫〈渡黃河作歌〉，汪洋恣肆的行文與才氣於此已發其端，本研究之第二章也曾徵引此詩；最晚的一篇題為〈程十七郎歌，為穆庵作〉，乃是以七言句式為主導，乃易氏五十六歲時為友人撰寫的詩篇。整體來看，易順鼎的歌行，多有對相關體式之表演傳統的承襲，長篇結構也使他豐沛的想像力得以自由揮灑，而其中最值得關注的，自然是緒論時所述及易順鼎最知名的山水之作；又相關詩歌最能體現本研究的重點關懷者，即近現代情境下舊詩中的參與和回應，乃是「萬山相對默無言，一客悲歌聲獨苦」（〈北天門看月作歌〉，第 2 冊，頁 223）一類無法藉由山川大地來撫慰的內在悲傷；乃至在表演中所呈顯的文學世界和外部現實所形成的斷裂。

簡言之，為避免陷入七古能否逕自歸屬歌行的學術爭議，本章所討論的易順鼎歌行，主要便是這些以「歌」命名之長篇七言與雜言作為主。由於本研究側重體式和內容所體現的特殊經驗乃至隱微的現代意義，是以除了涉及山水風景之作，也將同步討論其他篇章，而總結本章所重點分析之文本，又大抵可分作兩類：一、、用以描寫山林，並藉恢弘視野開展奇崛想像，涉及時空意識與存有課題的長篇，諸如〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉、〈祝融峰短松歌〉、〈終南絕頂看雲海歌〉等等，這些詩往往受到傳統詩人稱賞，可視為符合傳統歌行書寫範

[323] 陳衍嘗將易順鼎多變的詩風與樊增祥作一比較，指出：「樊則自幼至老，始終一格；易則時時更變，詩各一格，集各一調。」詳參張寅彭主編：《民國詩話叢編》，第 1 冊，頁 704。必須說，易順鼎的多變與才能，正在於他能藉由不同之體式，創造符合相關審美範式的作品，如張之洞閱讀易氏三十六歲時寫就的〈萬杉寺五爪樟〉，便讚許此一七言長篇說：「雄偉恣肆，如張顛以頭濡墨狂叫作得意草書，真世間奇作也。以詩境論惟韓昌黎有之耳。」詩歌全文與張氏評語俱見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 475。

doi:10.6342/NTU202302496

式的代表作，[324]倘若將不以「歌」命名之七古也納入其中，則易氏這類詩歌所換來的讚許更是只增不減。[325]（二）、入民國後，面對「大千世界皆枯槁」之情境（〈湘波篇，喜湘綺年丈過滬〉，第 2 冊，頁 1083），[326]易順鼎逐漸打破歌行之書寫傳統，其〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉穿越層層時空，雜揉對屬、用典等技藝，涵攝複雜的抒情聲音，好似欲盡傳統歌行所能抵達的表現邊界，展演出被迫進入「現代」後的特殊感受與若有似無之抵抗，形塑極具個人特色的詩篇，令讀者驚奇不已的同時，也隱然挑戰了傳統文學對於詩歌的想像。

必須說明的是，沿著上述的第二類歌行，易順鼎變本加厲地打破詩歌之疆界，〈數斗血歌，為諸女伶作〉交織著歷史、美人與虛實，呈現濃豔的悲涼之曲，進而以散文句式挑戰了固有以七言為主導的詩歌節奏，在體式與內容上，進行著若有似無，而又嘻皮笑臉的反動與抵抗。筆者以為，這類作品飽之意義早已超出歌行範疇，因此對於這「拉雜鄙俚」的代表作，將歸入第五章再行詳論。

古語云：「長言主詠歎，故曲折而紆徐。[327]」進一步來說，詩歌之聲情彷彿有著令人蕩氣迴腸的魅力，而存在於曲調之外的抒情音響也往往跨越時空的流域，有待歷史後來者的聆聽；而中國詩歌又有「好音以悲哀為主」的傳統，[328]縱

---

324 如陳三立稱〈念庵松歌〉：「立義高大，便自別開生面。」梁鼎芬讚許〈祝融峰短松歌〉：「此與〈五爪樟歌〉，又別一境界。」甚至以為該詩頗有「唐體」遺風。參見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 590、592。

325 如七言長篇〈南岳詩〉便備受陳三立、王闓運等詩學名家好評。參見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 599。值得補充的是，易順鼎的五言古風也頗受傳統詩人認可，如〈祝融峰頂石〉、〈會仙石〉均可為例證。詳清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 588-589。

326 這句詩用以對舉下文「八十容顏更妍好」，表面上似乎只是恭維王闓運的話，然清祚終結後，易順鼎等舊派文人的情緒已頗為複雜，易氏同年便寫有〈告剪髮詩〉呈現其心境，是以筆者認為「大千世界皆枯槁」也確有感時傷世之意味；且易順鼎面對師長輩的王闓運，也誠有「生平父執一人存，歲暮天涯侍酒樽」的敬重與感慨，〈再程湘綺老人四首，和止庵相國、樊山先生元韻〉中更可見「慷慨悲歌泣數行」、「花縱紅於亡國淚，雪難白上老仙頭」等語，由這些詩句當能稍窺易氏初入民國的幽微感受。詳清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 1083-1084。

327 清・杜文瀾輯，周紹良點校：《古謠諺》（北京：中華書局，2008 年），凡例，頁 3。

328 詳細討論參考錢鍾書：《管錐編》（北京：中華書局，1984 年），頁 946-950。

doi:10.6342/NTU202302496

然作品的情感基調並不宜一概而論，[329]但易順鼎的兩類歌行卻多有近似的內涵；尤其進入民國後，失母喪父又亡國的易順鼎益發陷入「本自無心在人世，不辭將骨化灰塵」（〈七月十九日記事〉，第 2 冊，頁 1140）之苦痛，隱然是本章開頭所引〈悲歌〉情境之具體延伸，誠應予以留心。

五四以來傳統文學備受抨擊，舊詩的表現力也應而被籠統且全面的否定，但筆者以為長篇歌行的伸縮自由、縱橫蔓衍尤其受到低估。在此不妨借用樂府和歌行常見的套語（formula）——君不見：阮元（字伯元，1764-1849）描寫望遠鏡，舒位（字立人，1765-1816）歌詠澳大利亞之鸚鵡，[330]皆以長篇歌行描寫異國風物，體現詩歌多元的表現可能。誠然，本章所論歌行並非針對具體之「新事物」所發，[331]然易順鼎畢竟呈現了傳統文學參與、感知，乃至對抗近現代情境的特殊感受，也確有詮解與研究之必要。

第一節　寓憂患危苦於山水

易順鼎年少時便有豐富的遊歷經驗，是以自然山川很早便成為他筆下的創作素材，陳衍說：「實甫少作工者至多。山水游第一，詠物次之。[332]」而他走訪各處，並出之以詩歌，也絕非純粹之針對外部環境的紙上再現：

---

329 舉例來說，同樣涉及戰爭的樂府主題〈從軍行〉，便有著「苦」、「樂」的情感向度。王粲說：「從軍有苦樂，但問所從誰。」而左延年嘗以：「苦哉邊地人，一歲三從軍。」說明從軍之苦；劉孝儀卻說：「何謂從軍樂，往返速如飛。」呈現相異之情感。詳見宋・郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 32，頁 475-476。

330 分見二人〈望遠鏡中望月歌〉、〈鸚鵡地圖〉詩，相關析論則可參考廖肇亨〈清代中葉詩歌之世界圖像探析〉，收入《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014 年），頁 281-314。

331 易順鼎筆下偶見的以歌行描寫新事物的作品，當屬〈夜觀電光山放電，作歌〉，作品末尾云：「莫訝奇觀自古稀，須憐神物於今賤。君不見天公玉女方酣宴，投壺費盡三千箭。」此處援引之《神異經》典故，乃指古人以為玉女投壺不中，則天公大笑，由此產生了「電」。必須說，易順鼎對於新事物的態度並非全然的拒斥，例如他在甲午戰爭之際便曾大力認可電報通訊之便利，故詩人於此的態度，更近似於對神話退位的暗示。筆者以為，當「電」的產生不再稀有且神祕，彷彿也代表了古老的世界彷彿正悄然逝去。關於易氏對電報的提倡與詩作原文，參見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 771；〈上峴帥第九書（乙未正月初六日）〉，第 3 冊，頁 1425。

332 清・陳衍：《石遺室詩話》，頁 18。

doi:10.6342/NTU202302496

生平所為詩不下數千首，蓋行役遊覽之作居其大半，而山水詩尤多。……既五歲陷賊，嘗乞食數日，又飽歷世變及憂患危苦，於是悉以身世之故，寄託於山水之間。……陳君伯嚴以魏默深山水詩比之，謂能獨開一派。不知魏詩皆在山水內，而余詩尚有在山水外者。（〈《廬山詩錄》自記〉，第 1 冊，頁 15）

此記寫作時易氏已年過半百，進入人生下半場的詩人回顧過往寫作，卻是從童年陷賊之經歷說起，而上文也已提及易順鼎的廬山之作脫稿於光緒十九年（1893），但結合易氏個人生命史來說，此後的甲午之戰、庚子拳亂、八國聯軍，[333]以及易順鼎於官場上的風雲，[334]只怕更符合他所謂的「飽歷世變」與「憂患危苦」；易氏以此詮解其一切山水之作，自是某種後設性的解釋，既提供讀者一條理解其山水詩作的重要進路，更同步確立了個人的寫作得以有別於魏源（字默深，1794-1857）的原因（而余詩尚有在山水外者）；[335]而建立一己之詩歌特質，正是易順鼎年輕時便有的追求：

我亦不欲騎長鯨，江雲幽幽葬詩骨。我亦不欲釣巨鰲，海風蕭蕭吹醉髮。

頗欲借君手中筆，九地九天隨出沒。

生亦何必星，死亦何必月。……

333 庚子年七月二十日北京失守，而後兩宮西狩，易順鼎聞訊後旋即北上西安，抵達目的地後與樊增祥等相聚，有詩感慨說：「昔者杜陵老，避地東柯村。去國尚千里，結鄰惟一凳。至今秦中詩，字字皆淚痕。寂寥曠代後，何人主盤敦。國家復多難，我輩猶生存。飢寒敢自恤，吾意哀王孫。天心漸悔禍，不復留花門。故人滿都邑，招我琴與尊。夜深不忍別，屢見明燈昏。更從飯顆間，呼起詩人魂。」詳清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 646。

334 例如詩人四十七歲時曾遭兩廣總督岑春煊上奏彈劾，詳見〈嗚呼易順鼎之六道〉，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 486。

335 陳松青解釋「而余詩尚有在山水外者」一語說：「這是說，魏詩重在山水本身，而易詩在山水之外，更有『我』的存在，是以『我』融入山水。」筆者對此一解釋略帶保留，蓋魏源之山水詩是否真無「我」的存在，當不能從易氏之個人言論便遽下斷言；而縱使易順鼎強調詩中有「我」，則這個「我」側重之面目究竟為何？陳氏卻未論及。細讀該自記之論述邏輯，可知易氏極其看重個人之苦難經驗，因此筆者認為：研究者所應探問的「山水之外者」，實為易順鼎在清末之世變氛圍下，藉由舊有之山水題材，所隱然呈現出有別於傳統書寫的時代焦慮。詳陳松青：《易順鼎研究》，頁 269。

doi:10.6342/NTU202302496

我詩不及君詩工，我詩亦不君詩同。憐君富貴猶熱中，晚節欲以神仙終。

而我掉頭曰否否，富貴神仙莫須有。人生何者為不朽，但願長江變美酒。

（〈采石太白樓放歌〉，第 1 冊，頁 185-186）

易順鼎跨越時空與陰陽隔閡向李白（字太白，701-762）發話，本身便是富有想像而超現實的表演，此篇歌行亦不妨看作二十三歲的年輕詩人與李氏的對話。「歌」既可轉化為長篇迂迴的體式框架，也暗示著搖蕩心神的聲音。全篇表面上只是易順鼎幻想中的私語，以特定體式呼應同樣善寫長篇歌行的李白，然全詩最為有趣之處，實則是那不容忽視的李白身影：本詩開篇調度「若逢李白騎鯨魚」、[336]「海上釣鰲客[337]」之名句與典故，藉接受史上不同的說法（杜甫、趙令畤）交織出經典詩人的形象，並給予否定性的回應，李白自己的聲音反被壓抑——易氏在此並非直接與李白的詩句「對話」——縱然易順鼎仍不乏崇拜之心（頗欲借君手中筆），[338]也未曾一筆抹倒強者詩人的地位（我詩不及君詩工），卻是另尋修正比（ratio）建構自身特殊性（我詩亦不君詩同）；[339]詩歌末尾則更顯歌行的表演痕跡：「而我掉頭曰否否」，「掉頭」近似傳統戲曲中「科介」的動作指涉，而易順鼎的「否否」之聲固是針對李白，卻又何嘗不能視為面向讀者／觀眾，以否定性修辭所作的總結式演出？「富貴神仙莫須有」翻轉了李白鮮明的個人標籤，進一步對李氏展開若有似無的挑戰，可「但願長江變美酒」的想像，又

---

[336] 唐・杜甫：〈送孔巢父謝病歸遊江東兼呈李白〉，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 7 冊，卷 216，頁 2259。

[337] 宋・趙令畤著，孔凡禮點校：《侯鯖錄》（北京：中華書局，2002 年），卷 6，頁 154。

[338] 易順鼎對李白的欣賞也體現於「有山皆酒氣，有水皆詩魂。」、「先生未死耳，一醉三千春。」、「江上吐月華，流光知為君。」等詩句中。參見清・易順鼎著，陳松青點校：〈江行雜詩二十首其十四〉，《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 51。又，興許基於易氏對李白的欣賞，以及他近似李氏的才華，在易順鼎謝世後則有輓聯稱：「是李太白後身，冠蓋京華，其人憔悴；與屈大夫同里，江山文藻，異代風流。」轉引自陳松青：《易佩紳易順鼎父子年譜合編》，下冊，頁 804。

[339] 修正比的概念源自於〔美〕哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）著，朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀圖示》（臺北：駱駝出版社，1992 年），頁 72。此處也參考了樂黛雲對於布魯姆之理論的詮解，筆者以為易順鼎此處的宣言近似於「澡雪精神，孤芳自賞，以與前人不同」的策略，而這實則也是易氏一貫的論述進路。詳參樂黛雲：《比較文學原理》（長沙：湖南文藝出版社，1989 年），頁 58-59。

doi:10.6342/NTU202302496

分明有著太白的韻味。[340]

必須說，筆者此處的重點並不在易順鼎對於李白之理解與評價是否合理，[341]而是嘗試藉由〈采石太白樓放歌〉這篇早年作品，說明易順鼎貫徹一生追求個人風格的傾向，以及相關篇章所呈現出歌行之豪放、想像，實為易順鼎對李白既肯定又否認的弔詭承繼，更是易氏在以歌行書寫山水時，清晰可辨的特殊風貌。

一、峰頂之孤獨

易順鼎性愛山水，其人一生的空間移動，在他看來或許也有行腳之意味。宋代臨濟宗大師汾陽善昭（俗姓俞，947-1024）曾有詩云：「五湖四海歷叢林，萬里千山不易尋。親覲祖宗明見性。莫將薺苨作人蔘。[342]」而睦庵善卿（生卒年不詳）則解釋行腳之意義說：「行腳者，謂遠離鄉曲，腳行天下。脫情捐累，尋訪師友，求法證悟也。[343]」易順鼎〈登飛雲峰絕鼎作歌〉末尾自署「匡廬行腳有法僧哭庵」（第 2 冊，頁 879），於〈登七盤絕頂，作歌〉上也有「半生行腳如頭陀，中原兩戒窮關河」之語（第 2 冊，頁 749），表面上雖有落於表面模仿之嫌，[344]但未嘗藉由遊歷山川而得解脫的易氏，也確實在一次次的登高之中，發出

---

340 寫於同年的〈登黃鶴樓放歌〉最後也說：「人間最幻惟富貴，天上最幻為神仙。神仙富貴莫須有，安得長江變美酒。」似乎易氏十分喜好這個收尾。見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 180。又，類似令讀者深感趣味的想像力還表現於〈香港看登兼看月歌〉結尾：「與君此時似在天上星宿海，看此十萬之星何其多，一半之月何其孤，正恐金烏飛出，轉眼十萬星辰無。」引文見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 897。

341 例如臺靜農便解釋李白嚮往神仙的傾向說：「（李）白既指斥神仙為虛妄，何以自家也不免憧憬於神仙？要知道白之憧憬神仙，祇是藉以表現他那高遠的寄託，無視庸俗，鄙棄下愚，所謂「蟬翼九五，以求長生，下士大笑，如蒼蠅聲」者（〈來日大難〉）。於此可以看出他心目中的神仙，猶之淵明的桃花源；皆是現實生活的反映，而不是真個向虛無飄渺中討生活的夢遊者。」詳參臺靜農：〈關於李白〉，收入羅聯添：《臺靜農先生學術藝文編年考釋別集》（臺北：學生書局，2009 年），頁 22-24。

342 宋・汾陽善昭作，見宋・楚圓編：《汾陽無德禪師語錄》，收入《大正藏》（臺北：新文豐出版社，1972 年），第 47 冊，頁 691。

343 北宋・善卿：《祖庭事苑》，收入《卍新續藏》，第 64 冊，卷 8，頁 240a。

344 如晚明的憨山德清便批判彼時徒具行腳形式，而未真正領會其中精神的出家眾說：「今出家者，空負行腳之名，今年五臺、峨嵋，明年普陀、伏牛，口口為朝名山，隨喜道場，其實不知名山為何物，道場為何事，且不知何人為善知識，只記山水之高深，叢林粥飯之精粗而已。」

doi:10.6342/NTU202302496

值得留意的特殊感受：

> 祝融峰，何縹緲，惟有神仙與飛鳥。一百八盤懸空中，三十六梯接天杪。雲霞愈近世愈遠，日月轉大人轉小。
>
> 夜半日已出，人間雞未鳴。羲皇晝天瑪瑙色，羲和敲日玻璃聲。海波染作桃花水，海雲烘作芙蓉城。金闕銀台非世有，珠崖銅柱扶天傾。……（〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉，第 2 冊，頁 590-591）

有清一代慣以歌行描寫山水，至於歌行體式益發鮮明的個人抒情性，最早當可追溯至初唐，[345]而長篇巨制既提供更多表現的可能，卻也挑戰寫作者駕馭文字、鋪排架構之能耐。若以電影之運鏡為喻，該詩首先採取遠景，突顯祝融峰之高聳，此後漸漸將畫面朝向更高處，好似欲帶領觀者一窺天杪之境（日月轉大人轉小），待場景之氛圍確立，才轉而引出時間（夜半），然其目的卻是用以彰顯下句「人間雞未鳴」，藉由時間差反襯出「祝融峰／人間」的比較結構。更具體的說，這首詩所塑造的空間，乃是有意區隔於平地之日常場域，透過神靈（神仙）、動物（飛鳥）、自然（雲霞）、上古聖人（羲皇）、建築（金闕銀台）的敷衍陳列，一個綰合了現實與想像的超凡世界也益發具體可感。

究其實，中國山水詩自其主題確立時便不僅是純粹的風景欣賞，[346]山水與異質空間抑或神仙故事的結合亦是不足深訝，[347]然易順鼎描寫祝融峰之巍峨，實無

見明・釋德清：〈示寂覺禪人禮普陀〉，收入《夢遊集》（北京：河北禪學研究所，2005 年），第 1 冊，卷 4，頁 98。易順鼎雖美名曰「行腳」，未必便由此深得佛法旨趣，可筆者認為其人畢竟藉此有了幽微的生命或時代感悟，仍應予以留心。

[345] 這其中尤以駱賓王為代表之作家，相關討論可參考薛天緯：《唐代歌行論》，頁 100-132。

[346] 山水詩成為詩歌的重要主題，誠與玄學關聯甚深，有關討論可參楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期（2009 年 6 月），頁 209-254；蕭馳：〈郭象玄學與山水詩的發生〉，《玄智與詩興》（臺北：聯經出版社，2021 年），頁 255-270。

[347] 自然山水的神祕色彩，總能激發寫作者的想像，而想像也無疑是創造力的來源，是以劉勰也有「故思理為妙，神與物遊」之語。至於山水之於古人的神祕性，當可上溯《楚辭》傳統，詳見陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004 年），頁 22-28。

doi:10.6342/NTU202302496

「會當凌絕頂」之旨，[348]其筆下有別於人間的特殊場域，更未嘗帶來神聖的解脫與救贖：

> 空山無人，琪花初開。絕壁萬仞，流泉喧砅。瀑布過雨，其聲如雷。霹靂顫抖，千崖崩摧。枯松倒掛，女蘿青苔。古聖既不作，今人亦不來。遺世獨立，使心悲哀。
>
> 試登磐陀兮，還望遠海。鰲柱兮就傾，鼉梁兮安在？……（〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉，第 2 冊，頁 591）

若說山水一度成為文人筆下理想世界的投影，[349]潛藏於此的仙境更是某種美好的樂園（paradise）想像，到了易順鼎這裡卻只剩下巨大的孤獨，縱使此處仍有仙界琪花，[350]然「霹靂顫抖，千崖崩摧。枯松倒掛，女蘿青苔」已顯示荒涼破敗之感，詩人身處絕頂，所見卻似乎是世界的崩塌，「鰲柱兮就傾，鼉梁兮安在？」，[351]清末民初詩歌中常見的典故於此再次呈現特殊的末世觀，長篇歌行也因而傳出沉痛哀音。

論者嘗以情景交融作為山水詩重要之美學範式，[352]但這種詮解顯然不全然適用於易順鼎的歌行之作，蓋易氏早年便多有對時間與生命課題的反思，他的〈雜

---

348 唐・杜甫：〈望嶽〉，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 7 冊，卷 216，頁 2253。

349 參考葛兆光：〈從出世間到入世間——中國宗教與文學世界中理想世界主題的轉變〉，收入陳平原、陳國球主編：《文學史》第三輯「文化與文學」（北京：北京大學出版社，1996 年），頁 24。

350 相關用例可參唐・曹唐：〈小遊仙詩〉其二，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 19 冊，卷 641，頁 7346。

351 必須說，易順鼎的登高，從來不只是親近山水的自在，從年輕時「狀心寂寞向誰說，惆悵三花幾時折」的孤獨，再到中年時期「微軀居然到絕頂，俯視下界悲如何」、「振衣千仞望八極，得不感慨為高歌」之焦慮，再到「女媧一去天又缺，後來煉石知何人。不教石補教人補，珍重男兒七尺身。」的情志，都再再顯示山巔或峰巒總讓詩人有相關聯想。換句話說，在易順鼎個人的語境中，筆者認為此處的「鰲柱兮就傾，鼉梁兮安在」當非泛泛之寫景，誠帶有幽微的不安。詳清・易順鼎著，陳松青點校：〈登匡廬絕頂歌〉、〈登七盤絕頂，作歌初六日〉、〈懷集道中忽有數十峰似陽朔者，為之作歌九月二十八日〉，《易順鼎詩文集》，第 1、2 冊，頁 330-331、749、953。

352 時志明說：「山水作為一種詩歌形態，它是以自然山水為觀照和審美對象的，通過自然山水與人的主觀情感的融會貫通，使人自然化。在歌頌自然山水的同時，傳達出人對山水的主觀感受和美學趣味，使物我同一，主觀與客觀溶解，從而構成一種自然山水無法達到的美的境界。」參見時志明：《盛世華音：清代順康雍乾詩人山水詩論》，頁 5。

doi:10.6342/NTU202302496

詩三十首〉中有云：「我嘗思之生以前，生有所始，何者為緣？我嘗思之生以後，生有所終，何者為壽？[353]」（第 1 冊，頁 125）而自然景物或山水之於易順鼎，更從不只是傳統的寄情與安頓：「……猶剩極孤極冷太陰殘魂在，令人想見皇初結撰一點真精神。……曾照幾人生，曾照幾人死。……幾回湖海感飄零，幾處關山怨別離。今夕何夕，而乃眼前突兀見此月！」（〈四月十六夜，對月作歌〉，第 1 冊，頁 96-97）萬物的恆久反倒顯示了人類的有限性，[354]當這種傷感融入歌行，便衍生出一曲具有普遍適用性，且同樣迴蕩詩人一生的悲哀樂章：

> ……試看暝色連雲處，來往精靈似無數。鬼火猶尋故國樓，漁舟自繫前朝樹。
>
> 舟中客莫嫌衣單，更有萬古英雄寒。
>
> 多少如龍如虎客，風濤埋魂雪埋骨。
>
> 君不見濤飛雪打帝王州，英雄未死亦白頭。
>
> 白頭照來猶自可，白骨照來愁殺我。（〈雪夜望江中風濤，感而作歌〉，第 1 冊，頁 187）

詩中的「試看」與「君不見」乃是樂府與歌行常見套語，用以召喚與凝聚觀眾之注意力，而詩歌末尾以頂真技藝塑造複沓之感，猶近似表演結尾時常見之「送聲」，[355]頗具一唱三歎之效。[356]相較於轉瞬間成住壞空的肉身，無生命的物體往往

---

[353] 易順鼎〈《丁戊之間行卷》自敘〉也說：「天地以十二萬年為壽，人以百年為壽。百年人死而無身，十二萬年天地死而無人。無身，名猶足以補壽。至於上無所謂天，下無所謂地，而又何有於身與名？盤古前有盤古，人不得而知也。孔子前有孔子，人不得而知也。彼以開天創地之初祖、參天兩地之聖人，而尚不能永其傳於十二萬年以後，更何論於人世？……。」詳參清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 7-8。

[354] 人過中年的易氏有詩云：「郁郁北邙山，中多貴人墓。王侯與將相，了不知其數。……古今同一轍，賢愚皆不悟。山色獨長存，千載青如故。」清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 638。

[355] 此一術語常見於樂府，相關體式又有「解」、「趨」、「艷」、「亂」、「和」、等牽涉歌弦六部的表演形式，參考吳相洲著：《樂府學概論》，頁 156-159。至於歌弦六部之說，可參宋・郭茂倩編：《樂府詩集》，卷 30，頁 441。

[356] 另一種典型的作法是樂府與歌行之結尾處，刻意重複的句子，宛若低回的詠唱。易順鼎〈將別嶺南，即席作歌〉之尾聲云：「酒酣卻憶玉局語，海南萬古真吾鄉。嗚呼！海南萬古真吾鄉。」清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 836。

doi:10.6342/NTU202302496

經得起更大的時間跨度，或看歷史風起雲湧、或經世事滄海桑田，而詩裡的「故國樓」與「前朝樹」也誠非孤立的存在，乃是對於過去所存之「整體」所遺留的痕跡，既是特殊之殘缺美學，也無疑象徵著一種用以指認或再現「曾經」的重要媒介。[357]

倘若世人之無法戰勝時間的摧枯拉朽，已然令人大慟，那麼無法挽回的世界變局，又將多麼撼動敏銳之詩心？順著此一思路，我們繼續重返易順鼎的祝融峰：

> ……秦皇漢武無處求，精衛刑天有時餒。
>
> 不如紲馬閶風，掛功扶桑，前驅麒麟，後乘鳳凰。
>
> ……吁嗟呼！富貴非所慕，神仙不可期。安得同心人，攜手登天梯。
>
> 天梯倒景天風吹，怳然共把珊瑚枝。相國握金印，西向俄羅斯。幕府載英彥，珠光照華夷。當君紅海隨柞日，是我青天著屐時。虹梁鳥道五洲接，願御非車訪所思。（〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉，第 2 冊，頁 591）

不死終究只是妄想（秦皇漢武無處求），神話人物那毫無保留的投入有時也陷入倦怠（精衛刑天有時餒），易順鼎嘗試尋求其他價值來安頓自我，然「富貴非所慕，神仙不可期」卻一語抹除過多之幻想。至此，該篇歌行最深層的念想才真正出現（安得同心人，攜手登天梯）。事實上，這首詩乃贈予于式枚之作（字晦若，1856-1915），「相國握金印，西向俄羅斯」等語更指向特定之事件。[358]筆者以為，〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉一詩以歌行體式為框架，極盡鋪排與想

---

[357] 宇文所安提醒說：「凡是回憶觸及的地方，我們都發現有一種隱密的要求復現的衝動。」〔美〕宇文所安（Stephen Owen），鄭學勤譯：《追憶；中國古典文學中的往事與再現》，頁 117。

[358] 《清史稿》上說：「于式枚，字晦若，賀縣人。博聞強記，善屬文。光緒六年進士，以庶吉士，散館用兵部主事。李鴻章疏調北洋差遣，歷十餘年，奏牘多出其手。性不樂為外吏，又格於例不得保升京秩，久之不遷。二十二年，鴻章賀俄皇加冕，因歷聘德、法、英、美諸國，式枚充隨員。俄選授禮部主事，由員外郎授御史，遷給事中。」易順鼎之詩句，正指于氏隨李鴻章前往俄羅斯一事。詳見趙爾巽等著，鼎文書局編輯部編：《清史稿》（臺北：鼎文書局，1981 年），第 16 冊，頁 12444-12446。

doi:10.6342/NTU202302496

像，圍繞的乃是「遺世獨立」之「獨」字。具體來說，孤獨乃是易順鼎打年輕時便有的深切感受，「平生同調憶僅僅，今我獨立愁茫茫。」（〈王郎行，寄夢湘山東〉，第 1 冊，頁 111），再歷經了甲午、乙未的動蕩，「四海多瘡痍，兩宮且孤寡」（〈除夕疊前韻一篇〉，第 2 冊，頁 576），藉由兩宮之處境，家國也象徵性地陷入獨立而無援的狀態；也正是在此種心境下，我們才能真正理解到易順鼎為何須以長篇歌行，來鋪排與傾訴他對友人的呼喚——有別於律體引發的深思與辯證，此乃表演所特有的情感渲染力、思緒的層層堆疊，由此，孤獨的面向亦不再是律體中對於某個抒情時刻的瞬間把握，而是讀者經由閱讀，隨著詩人的登高及目光移動，同步感知詩人思緒的流動與逐步遞進；體式與內容彼此配合，使藝術效果得以彰顯。

回歸該詩的內容本身，「鰲柱兮就傾，鼉梁兮安在」並非只是因祝融而聯想至共工，那實則可視為隱微的對於時局之焦慮。[359]換言之，並非友人的遠去引動了世變氛圍下的孤獨感，而是那難以承受的心靈苦難加深了與故人離別的憂愁；「虹梁鳥道五洲接，願御非車訪所思。」呈現有別於古典的世界觀（五洲），卻試圖以舊有的修辭與想像來跨越時空之侷限（虹梁鳥道）；而人之所願，也往往是眼下所匱乏甚至求而不得者，祝融峰的神聖性（惟有神仙與飛鳥）沒有帶來情景交融的祥和，反倒深深潛藏著詩人的孤獨、不安與渴望。

在這個意義上，〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉不僅反寫了山水詩常見的仙境主題（神仙不可期），在體式上則一面維持了歌行的想像鋪張，卻一面改「表演性」為「實用性」，以此作寄以于式枚，且不乏一已幽微的時代感；誠為有趣而深刻，卻又罕有研究者詳論的文本。

[359] 在易順鼎寫於同一時期的詩歌中，我們也確能看到他寓憂患之感於山水的景況，例如陳松青分析易氏的〈山門峽〉說：「『江海日多難，祆祠半乾坤』，是說列強的政治入侵，造成國家多難，西方文化也隨之紛紛滲透。祆祠，泛指西方傳入的宗教。……不用說，詩人的文化觀念或許有些保守，但對時世的殷憂，對百姓的同情，卻天地可鑒。」語出陳松青：《易順鼎研究》，頁 97。

doi:10.6342/NTU202302496

必須說，「孤獨」乃是易順鼎非常深層的內在恐懼，而孤獨雖是人類自古以來的重要體驗，傳統上藉由登臨而引發之對於時間和存有的思考，也非沒有經典名篇，[360]然這個主題一次次藉由長篇歌行出現於易順鼎筆下，仍是相當值得玩味，他說：

> ……吁嗟呼！我不知我在三千大界世界內，抑在三千大千外。何處華嚴有海會？何處娑婆有世界？吁嗟呼！我不知我在十二萬年後，抑在十二萬年前。
>
> 何時古易為連山？我欲因之問盤古，盤古當年亦太苦。
>
> 同時朋友斷無人，後代兒孫不識祖。一生老死雲海中，萬種心情向誰語。
>
> 惟有虛空日月輪，兩丸跳蕩供摩撫。後來更賴女媧賢，手補輕天弄黃土。
>
> 我今頗與盤古同，身外卻有三五人。依稀欸唾尚相聞，隱約鬚眉猶可睹。……（〈終南絕頂看雲海歌〉，第 2 冊，頁 739）

聳立之山林空間不僅模糊了原有的世界感知，也連帶影響時間之意識，[361]歌行在句式上的長短交錯，也連帶於紙上建構了山峰曲折盤環之勢，由此一步步遠離人間場域，穿梭於虛實之間（我不知我在三千大界世界內，抑在三千大千外）；可易順鼎援引佛學修辭，卻未真正契入超越時空之解脫自在，他的大哉之問並非以遼闊視野涵納古今，迎向廣博的生命境界，反而仍指向了孤寂感。

有趣的是，易順鼎想像盤古之孤獨（一生老死雲海中，萬種心情向誰語），實則是顯示了自身的情感投射（我今頗與盤古同）。由於易順鼎此次游山並非一人獨行，[362]因此聯想到盤古之苦，或許是為襯托一己之幸（身外卻有三五人）；

---

[360] 唐・陳子昂：〈登幽州臺歌〉，見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 3 冊，卷 83，頁 902。

[361] 現代物理學也曾提醒我們時間與空間的緊密聯繫，羅素說：「一般認為，空間上的定位和時間上可以是完全不相涉的作業。因此，大家都把時間和空間視為不同性質的兩回事。相對論卻改變了這種想法……。所以，空間和時間不再是各自獨立的。」〔美〕羅素（Bertrand Russell）著，薛絢譯：《相對論 ABC》（北京：中華書局，1977 年），頁 50。

[362] 陳松青說：「詩人偕曾蜀章、顧亞蘧、袁玨生游終南山。由子午鎮騎行至劉村，宿演法堂。作〈演法堂紫薇花歌〉、〈終南絕頂看雲海歌〉等詩。」參見陳松青：《易順鼎研究》，頁

doi:10.6342/NTU202302496

但易順鼎或許未曾意識到：有人相伴未必便能杜絕徹底之孤獨蒼茫，他與盤古的本質區別或許仍有待深思。[363]必須說，易順鼎寫作該詩的同一年，仍有「萬事不敢回首，一回首，數十年前便欲死；一回首，數千里外便欲歸」（第 2 冊，頁 692）之心境，而隨著時間輪轉，一種宛若被棄置的心靈苦難，也逐漸浮現於易順鼎的詩歌中。

110-111。

[363] 深諳人性的外國小說家與理論家曾說：「人類的交往，如果我們就它本身來觀察，而不把它當作社會的附屬品，看起來總似附著一抹鬼影。我們不能相互了解，最多只能作粗淺的或泛泛之交；即使我們願意，也無法對別人推心置腹；我們所謂的親密關係也不過是過眼雲煙；完全的相互了解只是幻想。」〔英〕佛斯特（Edward Morgan Forster）原著，李文彬譯：《小說面面觀》（臺北：志文出版社，1995 年），頁 85-86。

doi:10.6342/NTU202302496

二、棄置與邊緣

光緒三十年（1904）四月，易順鼎遭岑春煊上奏彈劾。該年九月份，詩人前往閩地遊覽，造訪該地知名的烏石山。那烏石山位於福州，相傳乃是漢代何氏兄弟九人登高射烏之所，又傳這何氏九人即后羿所射九日轉生而成，後又得道成仙，至今仍為福建當地民間信仰之神祇，[364]而易順鼎的詩歌則如是寫道：

> 我聞后羿射九烏，一烏墮地化為石。
>
> 女媧倦勤不肯練，詰朝棄在窮海側。雲霞萬古渲染之，斑駁長如老鴉色。
>
> 嗟我胡為閩海游，正似此君遭棄擲。卻疑此石本非石，乃是太古詩人魄。
>
> 崟崎磊落徒爾為，擁腫安能中繩墨？
>
> 沈侯挾我尋茲山，直上孤亭振輕策。頗思登高縱心目，到此忽驚天地窄。
>
> 眼中見山不見海，始知山國非海國。
>
> 天以一海圍萬山，更以萬山圍一客。
>
> 欲呼此石成鼇鼇，化作橋梁便飛越。
>
> 石兮石兮，吾將挾汝回中原，勿同左股蓬萊失。嗚呼！勿同左股蓬萊失。
>
> （〈偕小沂游烏石山，作歌〉，第 2 冊，頁 767）

長篇歌行通過韻腳的平仄交織，本是令聲情錯落有致的常見技藝，但該詩不斷以「入職」、「入陌」二韻來回跌宕，遂使全篇韻尾充滿著短促閉塞之頓挫感，與該詩的主題情感形成巧妙地呼應。[365]事實上，中國文學自宋玉（字子淵，前 298–前 222）以來形成「士不遇」傳統，宋代蘇軾（字子瞻，1037-1101）也說：「君看道旁石，盡是補天餘。[366]」知識分子將個人無法施展的抱負與惆悵，比喻為遭

---

[364] 有趣的是，易順鼎在詩中僅直接使用后羿射日之典，以此結合女媧煉石神話，詳細論述請參正文之分析。關於烏石山相關之簡介，可參福州省地方志編纂委員會：《福建省志》（福州：福建人民出版社，1992 年），頁 175。

[365] 謝飛雲嘗試分析韻腳之語言及聲情的關聯，可以參看。詳見謝飛雲：《文學與聲律》（臺北：東大圖書公司，1978 年），頁 60-64。

[366] 宋・蘇軾：〈儋耳山〉，見宋・蘇軾著，清・馮應榴輯注，黃任軻、朱懷春校點：《蘇軾詩集合注》（上海：上海古籍出版社，2001 年），下冊，頁 2214-2215。

doi:10.6342/NTU202302496

女神棄置之零餘，表面上似無新意，但易順鼎聯繫后羿射日與女媧補天之神話，反倒更加顯示了「遭棄」乃是不可迴避的必然。在傳統的女媧神話中，實則含有「頑石-五色石」的性質轉化，[367]而在結合了射日的典故後，可知若能得女媧垂青，死物（**一烏墮地化為石**）便可重獲新生，完成「金烏-頑石-五色石」的脫胎換骨；然而這顆石頭似乎從一開始便未曾引起注意（**女媧倦勤不肯練**），以此對照易順鼎熟讀的《紅樓夢》，詩中的石頭似乎更是喪失通靈之機。[368]更有趣的是，易氏不僅對此石之際遇感同身受（**正似此君遭棄擲**），又進一步指出石頭「乃是太古詩人魄」；魂魄介乎虛實之間，既是生命又不是生命，非死非生的尷尬處境似乎也同樣讓身處山巔的詩人，失卻了凌雲之志（**頗思登高縱心目，到此忽驚天地窄**）。具體來說，這顆由金烏墮地，而又不受女媧關注，卻同時具備詩人之魄的石頭，其意義早已超出傳統懷才不遇的範疇，有著更加複雜的時代訊息，以及隱微的現代感受。

要言之，彼時的中國早已淪為列強眼中瓜分的獵物，該年二月份日俄雙方更為了中國東北領土引爆軍事衝突，[369]在老大帝國的暮年晚景中，即便身處中央，也未必能真正救家國於水火，更何況此時已遭彈劾的易順鼎？至於奇石幽景顯然也缺乏安頓的能量，「天以一海圍萬山，更以萬山圍一客」，易順鼎受困的心靈

---

367 「往古之時，四極廢，九州裂，天不兼覆，地不周載，火爁炎而不滅，水浩洋而不息，猛獸食顓民，鷙鳥攫老弱。於是女媧煉五色石以補蒼天，斷鰲足以立四極，殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水。」詳見西漢・劉向編，何寧撰：《淮南子集釋》（北京：中華書局，1998 年），上冊，頁 479-480。「補天」是清末詩人偏好的典故之一，多情的詩人也每每於詩中展示補天之志，易順鼎〈宵臥聞雨聲，為桃花憂甚，枕上得詩四章〉說：「化身為一雲，誓補恨天漏。」、〈黿山松影石歌〉云：「誰言此物終無用，與媧補天堯作棟。」詳清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 76、320。除此之外，八指頭陀〈苦雨〉也曾說：「恨無女媧石，補住青天漏。」清・八指頭陀撰，梅季點校：《八指頭陀詩文集》（長沙：岳麓書社，2007 年），頁 62。

368 曹雪芹說：「那媧皇只用了三萬六千五百塊，單單剩下一塊未用，棄在青埂峰下。誰知此石自經鍛煉之後，靈性已通，自去自來，可大可小。因見眾石俱得補天，獨自己無才，不得入選，遂自怨自愧，日夜悲哀。」見清・曹雪芹原著，今人馮其庸等校注：《紅樓夢校注》，第 1 冊，頁 1。

369 易氏同鄉友人芳圃笠雲於日俄之戰期間曾受邀往日本參訪，有詩云：「故國回看猶在眼，孤燈挑盡獨成愁。近聞遼瀋方酣戰，靡爛天心何日休。」方外人士對於家國之難尚且如此關心，何況易順鼎一類更加傳統的讀書人？詩歌詳參見清・釋笠雲：《東游記》（清光緒乙巳年刊本），頁 1b。

doi:10.6342/NTU202302496

難以與大地山川融會，長篇歌行不避重字的反覆堆疊，塑造了多層次的孤獨感，抒情主體不再與自然相依相靠，「萬山」或「一海」在在形成阻隔，然結合貫穿該詩的棄置主題，可知此處的孤獨又與上文所論有別。進一步來說，當舊有的政治實體逐漸走向崩解之境地，詩人也恰巧被推往了政治（被彈劾）與地理（閩南）的雙重邊緣，易順鼎的被棄之感既有個人性，卻也不乏典型性——只因在這共通的時代情境中，此般棄置毋寧是歷史的棄置，那是一種由傳統士人所塑造的現代孤獨感：價值崩塌、信念解體、無力回天、前途渺茫；詩歌末尾發出歸返之慾望（吾將挾汝回中原，勿同左股蓬萊失），那既是政治場上失意的異代共感，[370]更昭示了單向線性之現代時間與即將到來的「新世界」，終將以最為深刻的傷害告知於傳統文化浸淫了幾近一生的詩人：我們，回不去了。此點且容下一節再論。

四年後易順鼎獨游廣東羅浮山，固有之邊緣與孤獨處境，則衍生出被遺忘的恐懼：

> 一界一界又一界，乃至三千大千界。乃至無有三千大千界，此身以在紅塵外。……
>
> 撥雲寺廢無一僧，古瑤台高十二層。我歌且嘯無人應，便從白日來飛升。……
>
> 青城南岳皆獨游，人誰知我登奇顛？先君羽化今兩年，曾君十載久沉泉。
>
> 安得于、樊、王、江、陳、梁、范、羅、顧、袁與予季兮，一一到眼前。
>
> 我有塊壘亦可成一岳，嗟爾共工不能觸；
>
> 我有涕淚亦可成一海，嗟爾精衛不能填。
>
> 安得捧日出虞淵？安得煉石補青天？獨吟范兄之好句，斜陽一去無人傳。

370「勿同左股蓬萊失」一句呼應蘇軾：「何人守蓬萊，夜半失左股。」蓋蘇軾彼時被貶廣東惠州，地緣與政治處境方面的相近，益發觸動易順鼎內心的感慨。詩歌詳見宋・蘇軾：〈白水山佛跡巖〉，見宋・蘇軾原著，清・馮應榴輯注，黃任軻、朱懷春校點：《蘇軾詩集合注》，下冊，頁 1967-1969。

doi:10.6342/NTU202302496

（范同游廬山句）

粵岳荒祠冷片雲，旁有太古之三墳。（粵岳祠在絕頂，已廢。又有古三冢。）我欲大呼羅浮君與幽獨君，不知兩君聞不聞。

安得山靈為我選巨石，為我大書復深刻？（〈登飛雲峰絕頂作歌〉，第 2 冊，頁 877-879）

本詩開篇看似稚拙，實則正是透過一界又一界的騰挪翻轉，單刀直入且強而有力的塑造出高聳入雲，進而有別於俗界的空間場域，且未嘗背離傳統上長篇詩歌之寫作美學；[371]然而正如先前所論，在易順鼎歌行山水的脈絡中，遠離紅塵並不等同生命之逍遙自在，遺跡（撥雲寺廢僧無人）更是引動了詩人的愁緒，歌行之表演性亦由此呈現自我指涉的孤寂感（我歌且嘯無人應）。[372]

值得注意的是，源自他者之死亡陰影加深了詩人對故友的想念（先君羽化今兩年，曾君十載久沉泉），獨自登臨的易順鼎遂不住一一點名于式枚、樊增祥等友人；且由此轉向個人內在，具象化的展示一己難以排遣的苦痛（我有塊壘亦可成一岳、我有涕淚亦可成一海）。山與海雖是詩文中隨處可見之修辭，但此種內向式的探求，實是反射了外部環境的變異與崩解；是以「捧日出虞淵」不妨視為夕陽晚景的反寫[373]、「煉石補青天」更足以看作幻想式的修復，易順鼎因外在的政局與個人命運發現了內在之山岳與海洋，卻也同時因這橫亙胸膛的悲哀，反過

371 清人賀貽孫說：「發語難得有力，有力故能挽起一篇之勢；結語難得有情，有情故能鎖住一篇之意。能挽起一篇，故一篇之情亦動；能鎖住一篇，故一篇之勢亦完，兩相資也。」見於郭紹虞輯：《清詩話續編》，頁 182。

372 樂府或歌行經常出現類似的自我指涉，沈約〈從軍行〉說：「寢興流征怨，寤寐起還歌」彷彿詩中之人也正唱著一首〈從軍行〉，晚清王闓運〈擬鮑明遠行路難〉也說：「金尊白玉盤，請君罷酒歌路難。欲令四坐分此苦，涕緣纓下摧心肝。」藉由反身自指形成「表演」的「表演」，突顯自我言說的渴望，欲待以一己之吟詠召喚聽眾，盡可能釋放內在不可承擔之重。參見清・王闓運：〈擬鮑明遠行路難〉，收入王闓運著，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》，第 3 冊，頁 59。值得一提的是，行路之難本就是傳統文學中頗易引其文人共鳴的生命隱喻，易順鼎亦有詩云：「憐君尚作諸侯客，與我同歌行路難。」語出清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 900。

373 虞淵乃神話中的日落之處。詳西漢・劉向編，何寧撰：《淮南子集釋》，上冊，頁 236。

doi:10.6342/NTU202302496

來照見了一個荒涼破敗的世界（**粵岳荒祠冷片雲，旁有太古之三墳**）。[374]

若將歌行視為表演藝術，則此詩或可解釋為易順鼎訴說生命困頓的獨腳戲：既然無法立時將友人召喚至眼前，那麼此一歌行也就只能面向不知身在何處的聽眾或觀者；而易順鼎呼叫山靈，心中所願也誠非他者的陪伴，而是植下被人記憶的希望——為我大書復深刻——時間是生命的天敵，但文字或詩歌卻是抵抗消逝與遺忘的最佳媒介。[375]歌行有別於七律之處，正在於它彷彿不斷邀請讀者的參與，因此除了體式對於情感表達有著相異的層次，在感染讀者的面向上，易順鼎也藉由歌行傳統，讓讀者更加貼身的見證了他情緒的變化。[376]

值得注意的是，當易氏發出「人誰知我登奇顛」的疑惑，顯示的乃是在缺乏見證者的情況下，一己之行跡將更易於時間之流域沖刷殆盡的恐懼；他在詩中註解了現已廢毀的荒祠，似乎也暗示了同樣的不安：即便易順鼎確實登臨絕頂，也如同祠堂真實存在；但正像無人整頓的神聖空間也終成廢墟，詩人自己的經歷與詩篇，是否更可能會被淡忘，淪為徹底的棄置？

有哀音，遣誰聽。易順鼎之歌行氣勢恢弘、想像豐富，但其間的山川並非安頓心靈的重要場域，傳統之詩歌體式迴盪著孤獨與邊緣的悲歌，參與著小我的生命波折與帝國末世，一個被棄置的現代靈魂於此間若隱若現，進而在家國易鼎後

---

374 此處的詮釋，深受日籍學者柄谷行人的啟發，他試圖以「風景」的概念，討論文學作品內部的變化，而他認為：「只有在對周圍外部的東西沒有關心的『內在的人』（inner man）那裏，風景才能得以發現。」藉由寫作者內在的探求，新的世界觀得以發現，然在筆者看來，若無外部的種種刺激，易順鼎也不會真誠地轉向內在，兩者當是互為因果、彼此補充。詳見〔日〕柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2003年），頁15。

375 文學與文字的力量，也正如沈從文的所言：「生命在發展中，變化是常態，矛盾是常態，毀滅是常態。生命本身不能凝固，凝固即近於死亡或真正死亡。惟轉化為文字，為形象，為音符，為節奏，可望將生命某一種形式，某一種狀態，凝固下來，形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遙的空間，讓另外一時另一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔。文學藝術的可貴在此。」詳見沈從文：〈抽象的抒情〉，《沈從文全集》（太原：北岳文藝出版社，2009年），第16冊，頁527。

376 例如易順鼎也曾如是為歌行開篇：「請君來探楊朴之石門，請君來酌吳隱之貪泉。請君來游郭璞之靈洲，請君來登蘇軾之金山。」讀者不只是「旁觀」，似乎更進一步的「參與」了詩歌的抒情現場。清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第2冊，頁969。

doi:10.6342/NTU202302496

轉化出另一種令人驚異的面目。

第二節　詭譎之演出

清祚終結後，對於個人的生命處境，易順鼎顯然並不樂觀：「天公驕春意刻薄，未問人世有死灰。」（〈愚園、哈園看花作〉，第 2 冊，頁 1052）易氏於民國元年（1911）夏季入京之際，也曾一面回顧個人生命史，一面批評說：「我生遭逢更坎坷，出入虎口行羊腸。五上春官悉報罷，六乘夏縵皆投荒。……叛降富貴固自在，反稱黨魁居中央。此世界是何世界，狗彘盜賊兼優倡。無廉恥又無君父，無是非又無天良。」（〈告剪髮詩〉，第 2 冊，頁 1056）此後他往返於北京與上海，每每與一批遺老相互唱和——那是徘徊於古都城與新租界之際，[377]用以抵抗現代情境所帶來之斷裂感的重要手段——但他的心緒顯然仍有著無處化解的痛楚：「本自恨死遲，卻惜君老速。」、「祝君當以歌，欲歌反近哭。」（〈壬子九月二十二日為散原六十初度，賦賀一首〉，第 2 冊，頁 1064）面對相識近四十年的陳三立，易順鼎不免於今昔對照中陷入更大的憂愁；死亡本就是多年宿願，而家國易鼎之情境，似也一定程度的加深了易順鼎之執著，日後所寫的〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉尤能說明易氏面對這被迫迎接之新時代的反應。

一、歌哭者與舞台

民國二年（1912）詩人再次入北京，真正地剪去長辮。是年之三月三日，梁啟超、瞿鴻禨（字子玖，1850-1918）、周慶雲（字景星，1864-1933）分別舉行了三場修禊活動，[378]而易順鼎應梁啟超之邀前往萬生園集會，[379]並於會中寫下了氣

[377] 除了上海之外，青島和天津的租界亦是遺老主要的生活與寫作場域，相關討論可參看〔美〕周明之：《近代中國的文化危機：清遺老的精神世界》（濟南：山東大學出版社，2009 年），頁 55-84。

[378] 學者吳盛青對此曾有具體研究，可以參看。詳吳盛青：〈風雅難追攀：民初士人禊集與詩社研究〉，收入吳盛青、高嘉謙合編：《抒情傳統與維新時代—辛亥前後的文人、文學、文化》，頁 24-50。

doi:10.6342/NTU202302496

勢磅礴的長篇之作，錢基博評價說：「詭誕極矣，所以寄郁勃之思也。[380]」而易順鼎運駢於散，突破傳統的寫作模式，更引起有識者注意，如鄭學便說：

> 傳統上，歌行中可以加入某些襯字，以疏通文氣。然而易順鼎在《修禊萬生園作歌》中擴大了襯字的用法，不僅增加了其數量，而且大量使用了「况有」、「或言」、「更如」、「方今」、「與其」、「不如」、「所以」、「我亦嘗」等駢文，尤其是八股文所慣用的關聯詞，以之貫穿全文。該詩還打破了一般歌行體以七言句為基礎的結構，一方面大量運用隔句對，在維持一定整齊格式的同時，將語言節奏拉長；一方面又連用很多三字、二字的短句，增加語言的流動性。這一切，都使詩歌語言順暢流利，一氣直下。[381]

事實上，〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉乃是易順鼎的名篇，凡是深究易氏之詩歌成就者，幾乎無人不徵引討論。對於相關的研究者來說，該詩的寫作背景及其最早發表於《庸言》上的歷史事實已成基本常識，惜乎多數論者分析該詩，往往是藉由現代點校本，反倒忽略了原生之報刊情境對於該詩之圈點符號；這固然是傳統評點文化的延續，[382]但此一閱讀痕跡卻暗示了與詩人有著共同存在處境的讀者——很可能便是梁啟超自己——對於該詩最為直接的接受反應，倘若加以刪

---

[379] 與會的詩人除易順鼎外，另有顧印愚、鄭沅、徐仁鏡等二十餘位詩人，眾人的作品刊載於民國二年四月十六日所發行的《庸言》上，梁啟超則撰有序文曰：「吾生有極，駟隙不返。徒顧影而悼嘆，寧假日以游娛。始吾墜地以還，逢癸丑上巳，山陰禊事，正屬今辰。……群咸不遺，就我呴沫，和以醇醪，拾此芳草，流傳觴咏，寧遠永和？何必天地之為大，而枋榆之足小也？癸丑三月三日梁啟超記。」陸胤則說：「梁啟超的一序一詩預定了整部修禊集詩的基調。……諸詩所表現的主題大體接近：如何溝通同處亂世之中的晉人風度與今人心境？又如何緩解危難之際『假日游娛』帶來的道德負擔？」詳參陸胤：《變風變雅：清季民初的詩文、學術與政教》（上海：上海人民出版社，2021 年），頁 68。

[380] 參見錢基博：《現代中國文學史》，頁 258。

[381] 詳見鄭學：〈晚清至民國初期的實驗性書寫—易順鼎對七古文體的突破與創新〉，《中南大學學報（社會科學版）》第 22 卷第 2 期（2016 年 4 月），頁 167。

[382] 羅根澤說：「評點是很早的，……唐宋所謂點指以筆點畫，元明以後所謂點指以筆點注。點畫是長抹，點注是圓滿。」詳見羅根澤：《中國文學批評史》（臺北：明倫出版社，2001 年），頁 975。

doi:10.6342/NTU202302496

去或忽視，我們也就失去了詮釋與分析時更為豐富的面向。[383]除此之外，筆者還注意到該詩延續了樂府、歌行中的表演特質，並以「及時行樂」為主題，[384]多次對「梁夫子」發出勸告，如若能從這個觀點切入分析，當能別開生面的於前賢之研究基礎上提供另一種詮釋的可能。以下即參照點校本與《庸言》刊載作品，呈現易順鼎詭譎的歌行演出：

> 噫吁嚱，悲哉！今日非同前代崇禎之甲申，今日豈同前代順治之乙酉？我生不幸逢此前代義熙之甲子，我生何幸逢此前代永和之癸丑？義熙甲子宜止酒，順治乙酉宜得酒，永和癸丑宜行酒。古人最重三月三、九月九。九月九乃陶元亮所專，三月三為王逸少所有。吾輩生於古人後，事事皆落古人之窠臼。豈知今日此身一半化為會稽山陰人，一半化為彭澤斜川叟。（〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，第 2 冊，頁 1107）

這段文字看起來缺乏穩定且占主導地位的句式，然而「酉」、「丑」、「酒」、「有」、「叟」皆屬「上有」韻，由此確保了詩歌仍舊有著得以辨認的節奏與段落，至於詩中圈點處恰恰便是易順鼎最為強調的對屬之藝，縱使在格律上精巧的對仗於此已無可能，但此種刻意為之的對比仍塑造出反差與層次，透露著複雜的訊息，值得細緻的分析。

詩歌以感嘆的情緒開篇，彷彿一曲哀樂的明亮聲響，[385]此後旋即以兩個「前

---

[383] 圈點之處往往是讀者以為的文章精粹所在，於此基礎上也可衍生出更為複雜的閱讀符號，如清人唐彪便用不同的圈點方式來區分文字的「極佳」、「次佳」、「平佳」。參見清・唐彪：《讀書作文譜》，收入王水照主編：《歷代文話》（臺北：明倫出版社，2001 年），第 4 冊，卷 2，頁 3418。

[384] 這顯然可上溯〈古詩十九首〉之傳統，樂府裡相關的表演主題也誠屬常見，而古添洪解釋勸人及時行樂的詩歌說：「『及時行樂詩』乃是以『說服』為朝向的，而這朝向表現在其『語法』（結構）與『語言』的各種特色上。……『受話人』的存在『無論明或暗』乃是『及時行樂詩』的主要結構所在。」詳見古添洪：《不廢中西萬古流——中西抒情詩類及影響研究》（臺北：臺灣學生書局，2016 年），頁 46。

[385] 沈德潛說：「歌行起步，宜高唱而入，有黃河落天走東海之勢。」語出清・沈德潛原著，蘇文擢詮評：《說詩碎語詮評》（臺北：文史哲出版社，1986 年），卷上，頁 225。又，從表演的角度來說，這種開場套語實則便是鮑曼所謂表演的開啟（keying of performance），參考〔美〕理查德・鮑曼（Richard Bauman）著，翟勝德譯：〈對表演的設定〉，《民族文學研

doi:10.6342/NTU202302496

代」區別出所處的「當下」；然甲申與乙酉之易代氛圍，實則頗近於今日時局，可易順鼎卻選擇進一步穿越時空，聯繫起更遙遠的過去（我生何幸逢此前代永和之癸丑），由此召喚王羲之（字逸少，303-361）與陶淵明（字元亮，365-427）的身影（九月九乃陶元亮所專，三月三為王逸少所有）——而那也恰恰是評點者所著重的兩組對句——這表面上似乎淡化了亡國所帶來的悲哀，[386]可若是易順鼎真能徹底投身晉人風度，又何須以如此直接而難以迴避的歎惋之音開筆（噫吁嚱，悲哉）？順著此一脈落，不難發現易順鼎仍十分清醒地意識到每個時空情境皆有其獨立性：「永和」癸丑畢竟不是「民國」癸丑，所謂「吾輩生於古人後，事事皆落古人之窠臼」，正顯示出「吾輩」究非「古人」；然落入窠臼的傳統儀式，卻又成為得以聯繫古今的重要紐帶，於是共感同情成為可能，生命也因而開展出更具集體意義的縱深；[387]儀式性的舊傳統衍生出對現代情境的抵抗，[388]可這種刻意為之的淡化，似乎也變相承認了傷害的力度與深度，又彷彿唯有以「會稽山陰人」與「彭澤斜川叟」的特殊複合體，方能讓手足無措的詩人得以面對陌生的新世界。

然而，這樣的身分不過是短暫的面具（mask），縱使以王、陶風雅來消解易

究》（2000 年增刊），頁 66-73。

386 易順鼎於入民以後詩多有相關用例或亡國愁緒，諸如「前清亡國無名妓」、「國亡剩以花為淚」、「國魂須向國花招」、「直至亡國時」、「國亡有幸此才存」、「故國魂應戀浣花」等等。參清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 1115、1116、1118、1133、1142、1145。

387 此一觀點深受張淑香啟發，張教授嘗藉由〈蘭亭集序〉，說明了一種「由『共時』穿入『歷時』，轉向過去與未來尋求超時間性的集體共同存在的理想；……。」詳參張淑香：〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀〈蘭亭集序〉〉，收入柯慶明、蕭馳合編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009 年），下冊，頁 709-724。引文見 717。

388 《後漢書》有云：「是月上巳，官民皆絜於東流水上，曰洗滌禊除去宿垢災為大絜。」參照上文援引〈告剪髮詩〉對於民國情境的批判，此一節日毋寧也成為末世中的救贖，給予眷戀舊傳統的文人們一個暫時性的安頓。引文見南朝宋·范曄著，鼎文書局編輯部編：《新校本後漢書并附編十三種》，第 5 冊，頁 3110。

doi:10.6342/NTU202302496

代悲感之作法，誠可視為另一種特殊的六朝想像，[389]但無法喚回或重返的，實則才是真正意義上的「過去」；此一複合體不屬於千年前的歷史，然置之於民國癸丑，本身又已足夠代表深層之存在危機。從歌行體式的表演性來說，筆者認為〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉誠可視為一曲複雜的悲歌，負責演唱的易順鼎則是不新不舊的存有——王羲之與陶潛早成文化名人，依託於彼是為不新；晉代雖可回顧，但眼下究屬民國，身處於此是為不舊——而這表演的舞台正是集會的萬生園。至於演出的舞台與情境，易順鼎則如是寫道：

> ……西直門，萬生園，先朝創造資遊觀，不知曾費幾許水衡錢。中有牡丹廳、採蓮船。如水之車，如龍之馬，奔馳於其外；如斗之花，如鳳之鳥，充初於其間。我亦嘗攜壺觴，聽管弦。逢初三下九，攜三五二八，銷三萬六千。我昔嘗有句云：照臉臉霞皆北地，壓眉眉黛是西山。此詩未成僅斷句，此遊亦不復記爲何年。
>
> 梁夫子招我何爲至於此，君著書數百萬言，遠過習鑿齒；在外十有六年，將及晉重耳。其學可以左右十三經，貫穿廿四史；此才何止上下五千年，縱橫九萬里。來從析木津，恰看桃花水。七十二沽春水生，一百五日東風起。東風吹花花怒開，東風吹人人老矣。昔年丁酉與君相見於湘川，今年癸丑與君相逢於燕市。我已憔悴枯槁，非復神禪吊靡。君之顏色尚覺女偶如嬰兒，君之容貌尚覺姑射如處子。（〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，第 2 冊，頁 1107-1108）

在這首篇幅甚長的詩中，易順鼎同樣沿用了平仄韻部交錯的技藝，此處徵引之第

[389] 六朝與晚明均為清末民初文人時時汲取與回望的傳統，藉此反思當下、面對現實，相關討論可參陳平原：《現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」》（北京：北京大學出版社，1998 年）；秦燕春：《清末民初的晚明想像》（北京：北京大學出版社，2008 年）。易順鼎本人亦有「此身合是晉人未」詩句，友人更說他是「爛熟南朝史，瀾翻東海波。」參清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1865。

doi:10.6342/NTU202302496

一段善用「元」、「寒」、「刪」、「先」等鄰韻通壓之原則，[390]描寫了萬生園的環境；第二段改平為仄，以隔句押「上紙」韻的形式書寫，使詩歌更加流利可讀。在易順鼎筆下，萬生園頗有「萬物並育而不相害」的理想意味，人文（牡丹廳、彩蓮船）、植物（花）、動物（鳥）各安其位，而「如鳳之鳥」更是值得留意的比喻。《山海經・南山經》上說：「是鳥也，飲食自然，自歌自舞，則天下安寧。[391]」鳳凰象徵著太平盛世，亦是聖人渴望親見的神物，[392]配合著易順鼎於該段落中對於萬生園的整體描寫，敏銳的讀者當驚奇的發現：這個世界似乎與易氏於〈告剪髮詩〉內所抨擊的世界截然二分，在如是祥和歡喜的場景中，我們再也見不到那在陳三立生辰之際，仍難以於字裡行間掩飾悲傷的易順鼎。事實上，只要對易順鼎的晚年稍有理解，便可知易氏入民後的整體心境絕非如此處所示，「余眦盡枯寧有淚，此身雖在已無魂」（〈和梁節庵按察用陳簡齋四夢語見贈，因答寄〉，第 2 冊，頁 1135），他的醉心梨園，很大程度成為他麻醉自我的良藥，也彷彿餘生中的一點微弱的明光。

筆者以為，此種特殊的現象，也可從歌行的表演性得出一條解釋的進路：蓋該詩本就是針對「梁夫子」所寫，文本（詩）、表演者（易順鼎）、觀者（梁啟超）俱在的情況下，舞台（萬生園）更成為一有別於真實世界的幻設場域；換句話說，萬生園不過是表演的背景板，它縱然可於一時用以針對特定對象進行方便說法，也無法換來徹底的平靜與解脫。在如此「承平」的舞台上，易順鼎轉而指出來此之因緣，並大篇幅恭維梁啟超，[393]從往昔相識（昔年丁酉與君相見於湘川）談及今日容顏（我已憔悴枯槁），帶出時間如梭、歲月流轉之意識，亦由此

390 詳參王力：《漢語詩律學》，頁 180-200。

391 先秦・佚名著，袁珂注：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1995 年），頁 16。

392 「子曰：『鳳凰不至，河不出圖，吾已矣夫！』」語出宋・朱熹：《四書章句集注》（臺北：大安出版社，2013 年），頁 150。

393 有趣的是，本段文字於《庸言》上有著大量圈點符號，倘若是梁啟超個人所為，那麼誠可作為易氏之表演深得觀者之心的有趣例證；如若此處之著重符號乃是出於他人，至少也說明評點者認可易順鼎所言，或者希望《庸言》之讀者能順著評點者之閱讀痕跡，用同樣的視角來加深對梁啟超的認識。

doi:10.6342/NTU202302496

展開以梁啟超作為受話人的書寫／表演形式。

二、對觀者之勸解

一般而言，樂府或歌行所面對的觀眾乃是不確定的，〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉中，常見的「君不見」套語被改為多次呼喚得「梁夫子」，而本次表演的主題內容則涉及時間焦慮與「及時行樂」。易順鼎首先指出：

> ……或言不爲無益之事，何以遣有涯之生（項鴻祚《憶雲詞丙稿·自序》）；或言以後種種譬如今日生，從前種種譬如昨日死（袁了凡《了凡四訓》）。或言前不見古人（陳子昂〈登幽州台歌〉），或言不恨古人吾不見、恨古人不見吾狂耳（辛棄疾〈賀新郎〉）。又聞孔云不曰如之何，吾末如之何（《論語·衛靈公第十五》）；又聞孟云然而無有爾，則亦無有爾（《孟子·盡心章句下》）。使我茫然莫知其所以，勿令下士聞之，聲如蒼蠅笑不止（李白〈來日大難〉）。[394]
>
> 噫吁嚱，悲哉！吾嘗聞堯氏、舜氏之歌辭曰：菁華已竭，褰裳去之。又嘗聞穆滿氏、西王母氏之歌辭曰：道里悠遠，山川間之。方今朱幹芩落猶可期，白雲黃竹何須悲。且相與採華芝，玩菊籬，餐蕨薇；亦安用談刑天，說精衛，稱欽鴉。（〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，第 2 冊，頁 1108）

易順鼎大篇幅徵引前人成句，在調度傳統資源的過程中，也使得源於不同時空作者的聲音，得以被挪用、拼貼、稼接於同一文本之內，這顯然並非基於「世間所有好句，古人皆以道盡[395]」所引動之用典或摘句，而更近於發揮歌行固有的恣縱

[394] 引文內括弧中標注詩人所引成句出處，乃筆者自行添加，以利於下文之分析，其中「不爲無益之事，何以遣有涯之生」一語，乃清人項鴻祚化用唐人張彥遠《歷代名畫記》所言：「不爲無益之事，何以悅有涯之生」而成。

[395] 宋・陳善：《捫蝨新話》，收入《叢書集成新編》（臺北：新文豐出版社，2013 年），第 12 冊，頁 255。

doi:10.6342/NTU202302496

與表演性，在自我思索的同時，也對梁啟超發出勸告，而此種藉鋪張以撼動讀者的作法，也帶有幾分賦體之意味。[396]若說七律的用典受限於格律規範，而不得不加以將歷史凝縮、並置，那易順鼎藉由歌行的縱橫蔓衍，便是在體式的容受中讓詩歌面朝傳統與未來雙向敞開。就傳統言，長篇鋪排加強了文本無止盡之被補充與勾連的氣勢，[397]達到精絕凝鍊的近體律絕無法企及的邊界；以未來論，易順鼎閱讀並編織前人成句，而梁啟超與更後來的讀者則閱讀他的閱讀，複雜的時空得以交錯與對話，盡顯文學語言之能事。[398]蔡冠洛與錢基博以「詭譎」、「詭誕」評價該詩，或許也正是基於此種罕有的成句挪用，以及其所帶來之多變與不可預測性。

進一步來說，易順鼎承接著詩歌中所描述之自我與梁啟超之容貌對比，引帶出一系列關於生命的反思：倘若時間本身未曾帶有破壞性，存有便不會深入思考短暫之生涯究竟有何意義，自我又應如何在世界中定義、安頓。細讀易順鼎所列舉成句，本身便含有二元之辨證關係，諸如「無益之事／有涯之生」、「今日生／昨日生」，一句之內便含屬對精神，而兩句間又互相補充、彼此說明，以此反覆思考人生的自處之道，而最後將孔、孟二人對舉，實則已脫離其原始文脈及語境，[399]讓兩位聖人共同參與了易順鼎正自探求之生命課題。不過，此起彼落的聲

---

396 有趣的是，賦體的鋪敘本身也近於某種炫耀式的表演，對於讀者的感發甚至包含治療功效，最典型的例證當為枚乘之〈七發〉。全文可參南朝梁・蕭統輯，唐・李善注：《昭明文選》（臺北：河洛圖書出版社，1975 年），卷 34，頁 747-756。

397 事實上，在易順鼎個人的想像中，與古人的雙向交流未必是空談，〈鬼谷子祠〉一詩反寫辛棄疾「恨古人不見吾狂耳」之豪言壯語，認為：「我謂古人今日定復見我狂，既已萬古神交更請相與八極神遊從此始。」語出清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 906。

398 此處論述受曾守仁啟發，他說：「在流動中不斷自我回顧，在兩句對仗中不斷解構、建構，而整體篇幅的擴增，以及七言具有的靈動，使得詩歌取得處理複雜時空的能力，已不限於一時一地的神悟，遂能有新的境界誕生，因之這樣的七古與雜言歌行遂取得詩藝上最高的成就，也展現出舊體詩歌容受表現新時代的能力。」語出曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，《政大中文學報》，頁 328。

399 以孟子之言為例，原文為：「由孔子而來至於今，百有餘歲，去聖人之世若此其未遠也。近聖人之居若此其甚也，然而無有乎爾，則亦無有乎爾！」這本是孟子在感嘆無人承繼聖人之道，然隨著易順鼎的挪用，孟子口中的聖人之道也於全新的脈絡中，指向了存有在有限之生命中如何自處的大哉之問。

doi:10.6342/NTU202302496

音至此尚未出現主旋律，複調多音仍令詩人困惑（使我茫然莫知其所以），[400]易順鼎轉而以下段的「菁華已竭，褰裳去之」與「道里悠遠，山川間之」來指涉自我感受，並提供面對現代情境的方式：「且相與採華芝，玩菊籬，餐蕨薇；亦安用談刑天，說精衛，稱欽鴀。」乍看之下，此種作法只是對傳統遺民意志的延續，但前後文字的對屬用典，卻存在某種弔詭的自我消解，以其中的「玩菊籬」為例，易順鼎一面肯定了陶淵明，卻否認了陶氏歌詠之刑天與精衛；[401]換句話說，易氏側重的乃是玩菊籬等舉動的遺世獨立，而非承繼刑天等神話人物那隨時欲噴薄而出之強大生命動能與意志力；圈點符號也說明評點者對於這段話的重視，而熟習傳統文化的讀者自是更容易理解易順鼎所欲表達的理念。於是，易順鼎又更進一層地勸道：

> 梁夫子，與其有朱虎、熊羆、伯夷、龍夔，同列廿二人，召風使之南；不如有騄駬、騄駵、山子、盜驪，亟行三萬里，追日使不西。所以候人之歌曰猗，梁鴻志歌曰噫，丁令威之歌曰：城郭猶是人民非，何不學仙冢累累。楚接輿之歌曰：鳳兮鳳兮，何德之衰；往者不可諫，來者猶可追。古儒家之歌曰：青青之麥，生於陵破；生不佈施，死何用含珠爲。漢田家之歌曰：種一頃豆，落而爲萁；生不行樂，死何以虛譜爲。元亮曰：時運而往矣。逸少曰：死生亦大矣。此與春非我春，日新又新，皆爲前哲之良規。然則今日之日兮，當以一刻千金爲要素；明日之日兮，當以寸陰尺璧爲前提。（〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，第 2 冊，頁 1108）

本段持續鋪排並挪用前人成句，同時對屬、用典之意味十分鮮明。對照本章所論

---

[400] 此處論點受米蘭・昆德拉啟發，他說：「事實上，所有主張複調的偉大音樂家，都有一個基本的原則，那就是聲部之間的平等：沒有任何一個聲部應該突出於其他聲部，沒有任何一個聲部應該只是單純的伴奏。」〔法〕米蘭・昆德拉（Milan Kundera）著，尉遲秀譯：《小說的藝術》（臺北：皇冠文化出版公司，2004 年），頁 93。

[401] 齊益壽指出陶淵明對兩則神話的看法說：「陶淵明既悲其良辰不待，又壯其猛志常在。悲其良辰不待，當是一般人的反應：而壯其猛志常在，則屬陶公特殊的『會意』。」參見齊益壽：《黃菊東籬耀古今：陶淵明其人其詩散論》（臺北：臺大出版中心，2016 年），頁 14。

doi:10.6342/NTU202302496

第一類歌行，不難發現〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉縱然仍藉由韻腳的平仄交織、表演性的恣縱豪放，維持了傳統歌行之精神內蘊，但就整體的表現而論，仍有著大刀闊斧的破壞性，[402]秦燕春以為易詩誠可用以說明清末民初之時代氛圍下，情教崩壞所導致的文體的同步崩解；[403]這顯然是自詩歌之變者而觀之，但如若我們留心易順鼎雜揉此中的舊詩精粹，則可知變化中仍有不變，崩解與重構實則一體兩面；易順鼎的寫作手法，於此也並非刻意讓詩歌走向自我消解，反倒是經由外在形式的轉化，重新包裝對屬、用典之精神，將其人內心理想的「詩之正宗」加以改頭換面；更由此暗示了「新／舊」、「重組／破壞」難以輕易道盡的複雜關聯；而交織於詩中的「生／死」議題，更在這不新不舊的體式中，顯示了二元對舉未必是簡化的雙邊對立，一種面對現代的幽微感受，更由此開啟更深一層之向度。

就詩中本身情感內容來看，陸胤以為易氏：「勸梁啟超放棄如《堯典》中伯夷、龍、夔等二十二人輔佐舜帝的事功抱負，不如優游於周穆王馳騁八駿的享樂生活。……易順鼎在詩中勸梁啟超引退優游，未必完全出於他曖昧的遺民立場，反而有著局外人的清醒。[404]」筆者則想進一步指出：這番包裝於「生／死」辯證中的選擇，已非傳統意義上關於及時行樂的說服，其中實則有著更深層的對於現代情境的反抗，「此與春非我春」尤其顯示了古今時間的截然二分；傳統固然可以回望，但詩人熟悉的世界與情境，是再也回不去了的。四季仍會照常輪轉，東風也總會重新吹拂，但所謂「我春」注定難以再現。進一步言之，萬生園（**舞台**）的承平也與民國社會（**現實**）斷裂，而「然則今日之日兮，當以一刻千金爲

402 汪辟疆嘗形容易順鼎說：「天殺星黑玄風李逵。快人快語，大刀闊斧。萬人敵，無雙譜。」語出汪辟疆著，王培軍箋證：《光宣詩壇點將錄箋證》（北京：中華書局，2008 年），頁 383。

403 秦燕春說：「他實際的情性狀態是稀薄的（而非溫厚的）。他迷戀的是他恣肆的自我發越（後期變成了發洩），他並不具備多少與『他者』共感同在的能力……此正見諸易順鼎中年之後越來越不恪守體例、恣肆癲狂『極詭譎之極』的創作風格，反襯得失去格律鐐銬的『文體革命』變成一場草率的自我放浪。」詳見秦燕春：〈「仙童」之殤：易順鼎的「真性情」與「晚唐體」諸問題〉，《詩教與情教：新文化運動別裁》，頁 21-22。

404 詳參陸胤：《變風變雅：清季民初的詩文、學術與政教》，頁 75-76。

doi:10.6342/NTU202302496

要素；明日之日兮，當以寸陰尺璧爲前提」也呈現有別古典的時間觀，[405]在此一脈絡下，真正令易順鼎提出「且相與採華芝，玩菊籬，餐蕨薇」之關鍵，便非表面意義上的時間無情且生命有限，而是眼下的世界已是易氏所援引之古人古語均未嘗想像過的現代情境：

> 梁夫子，勿我訶。帖不必摹臨河，圖不必仿上河。試問百年之間癸丑能有幾，正恐中年以後上巳遣無多。何況今日之共和，原非昔日之永和。國曰支那，土曰婆娑；曆曰婁羅，時曰剎那。捧劍有金人，流觴有玉女。臥冢無石麟，流涕無銅騎。慶雲爛兮，糾縵縵兮，再聽明日之國歌，有酒不飲意如何。（〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉，第 2 冊，頁 1109）

試問此「支那」焉是易氏所熟悉之「支那」？此「國歌」又是誰的「國歌」？那確是「即欲認真，無真可認」之存在狀態；[406]複雜的認同危機源於「共和」體制的陌生，「捧劍有金人，流觴有玉女。臥冢無石麟，流涕無銅騎」的現代感受引起圈點者注意，但此中的「有／無」已然不再是如同四季般得以流轉循環的狀態：金人捧劍為昭王，[407]但今日之共和哪來什麼王與皇？當古典已遠，制度不再，試問縱有石麟，又能為誰臥塚？站在「表演者」的立場，易順鼎的清醒無疑是可貴的，但這樣的自覺卻不免呈顯安頓的悖論：入戲不深，便注定難以杜絕現實之憂傷；萬生園作為有別於民國情境的「戲台」，畢竟還是參進了太多進入「新世界」後的滄桑。

---

[405] 曾守仁說：「這樣的今日、明日與過去的時間界線值得深思，一種線性的時間感清楚的在易順鼎的詩作裡呈現出來，並且朝著未來奔流而去。」詳參曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，頁 327。

[406] 楊鈞說：「事之成敗，固在認真。中興之時，國家統一，立身有所，勳業有名。大成小成，均能獲益。國變之後，局勢全非，「忠節」二字，完全無著，出力不知為誰，捨生尤為白死，……即欲認真，無真可認，雖諸葛復生。亦無良法，而況不如諸葛乎？」見清・楊鈞：〈認真〉，《草堂之靈》（長沙：岳麓書社，1985 年），頁 272。

[407] 此乃束晳告知晉武帝之故事。《續齊諧記》上說：「尚書郎束晳曰：『仲治小生，不足以知，臣請說其始。昔周公成洛邑，因流水以泛酒，故逸詩曰：羽觴隨流波。又秦昭王三日置酒河曲，見有金人出，奉水心劍曰，令君制有西夏，乃因其處，立為曲水。二漢相沿，皆為盛集。』」詳見南朝宋・劉敬叔：《續齊諧記》，收入《文瀾閣四庫全書》第 1070 冊（杭州市：杭州出版社，2015 年），卷 15，頁 6。

doi:10.6342/NTU202302496

換句話說，易順鼎所作的，不只是針對梁啟超的表演，此種頹唐中暗含洞察的話語，也不僅是私人的抒情。除此之外，易氏筆下之情緒也從七律的剪裁提煉，轉進出長篇巨制獨有之層次推衍和價值深思，順著此一脈絡，筆者反觀易順鼎對於詩歌體式的破懷與重組，以為那也使得那涵納其中的舊詩技藝成為傳統詩人們最珍貴的「已知」，寫作者以此指認「未知」，左支右絀的尋求於新世界重新言說自我與辨識環境的方式；而歌行的表演性一方面確保了「對象」的存在，也保證了詩歌的外形仍象徵性地守住最後的底線，但當「讀者」不再成為詩人寫作時考量的因素，一種更加極端的非詩非文之篇也就於焉而生。不過，單就這首作品而論，易順鼎依然融會了對屬、用典之要義，惜乎那詭譎表演自然無法根本上消解苦難的來源，也無法順利地將舊我移植於新世界，杜康遂於詩末發揮了它固有的解憂療效（有酒不飲意如何）。在〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉所交織的多重聲音中，易順鼎選擇以此作結，正式宣告表演的結束，頗有古詩「棄置勿復道」，即不願再所多言的意味，[408]而評點者的圈點似乎也成為對此行為的無聲認可，演出雖然結束，但複雜的情緒仍再蔓延，迴盪於觀者的心中。同時，歌行的演出亦成為抵抗的姿態，一種失去故國後的迂迴表述，至於詩人日後「從前譬如昨日死，以後譬如今日生」（〈改元作詩〉，第 2 冊，頁 1206）之瀟灑，也只怕是種難以落實之理想——斷裂與衝突方是生命常態，無縫乃至無痛地接軌或轉化，則是最最難得的偶然與幸運。

必須強調的是，易順鼎的及時行樂，並非源自對於死亡的恐懼，[409]當歌行的表演告終，離開舞台的他仍舊不願面對現實，他的處世態度跟生活模式，很大程

---

408 這個說法參考戴君仁，他指出這類表述乃是古詩結尾的常見用語，用以表達：丟開吧！不要再說了！見戴君仁：《戴靜山先生全集》（臺北：自印，1980 年），頁 1552。

409 陸胤說：「易順鼎也從王羲之序中讀出了「一刻千金」、「寸陰尺璧」的緊迫感，但他所感嘆的是一切價值都在崩壞中，年華短促當及時行樂，與梁啟超一行人從政治抱負出發『年歲之不我與』根本不同。」陸氏的說法頗有參考價值，但如若結合易順鼎貫徹多年的死亡執著，筆者認為年華短促僅是問題之表面，對抗此一不願面對的世界，期待死亡的降臨，方是驅動易氏頹唐度日，及時行樂的根本核心。參陸胤：《變風變雅：清季民初的詩文、學術與政教》，頁 75-76。

doi:10.6342/NTU202302496

度是有意識的自我耽誤，[410]甚至其行樂更沾惹著聲色情欲，[411]隨後衍生為一種耗損、耽溺的頹廢處境；那無疑是以死亡為終極目標，涉及感官慾望並以此回應末世的特殊狀態，[412]令人不得不為之側目。然而，刻意為之地樂觀或及時行樂未必是記不得創傷，而是唯恐忘不掉深刻的苦；當易順鼎個人與詩歌體式的表演性雙雙到達顛峰，更複雜的面目便悄然誕生了。

總結來說，易順鼎的歌行既承襲，又突破，細膩的現代感受隱然體現其中，而體式上的表演性更提供才華洋溢的易氏極大的發揮空間。然而，我們也必須注意到，易順鼎中晚年時期所寫詩歌，也誠有被認定每況愈下的情形，友人樊增祥便不無惋惜地說：

> 天生石甫，奇才也。五歲而知書，十七八而刻行稿。……中年以後，廬山諸作入杜、韓之室矣。……廬山以後之詩，大抵才過其情，藻豐於意，而古人之格律、之意境、之神味，舉不屑於規步而繩趨，而名亦因是而減。……於是益新、益奇、益工，益不復新合於古之法度，亦不恤師友之箴言。國變後，君益不得志，乃益任誕不羈。……吾夙不善石甫之變而為此，既屢諫而弗聽，則廬陵雖不喜劉幾之文，而老坡猶恐傷晁生之氣。[413]

---

410 這自然與他深信自己活不過五十九歲有關。邵鏡人說：「（易順鼎）與袁世凱次子克文深相投契，譚讌頻繁，幾如楊修之與曹植也。迨世凱死後，克文狼狽南遁，而實甫亦侘傺失意，浮泊京華，放蕩亦甚。又以術士謂其壽不過五十九，乃賦句解嘲曰：『焉知餓死但高歌，行樂天其奈我何。名士一文值錢少，古人五十蓋棺多。』」陳衍也說：「君信日者言，壽不能過五十九，益縱情於舞榭歌場」詳見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1917、1930。

411 程頌萬說易氏晚年：「接倡優，則如飲食不可廢，如是者八年。」李法章則宣稱易順鼎死於梅毒，而易順鼎的兒子易君左則說：「病榻上的老父，呻吟辛苦，兩目緊閉，身軀萎縮，幾乎像一小孩，就這樣長瞑而逝，並無遺囑。今天想來，這病可能就是癌。」詳見易君左：《火燒趙家樓》（臺北：三民書局，1969 年），頁 92。

412 有趣的是，「性」在西方的頹廢主義中也是重要的主題：「頹廢文學中『性』無所不在，不過這時的性更多存在於思想而非行動之中。頹廢用侵犯的眼光包圍並凍結了自然中那些動蕩不寧的事物，是日神對酒神進行的一次猛烈襲擊。」詳見〔美〕卡米拉・帕格利亞（Camille Paglia）著，王玫譯：《性面具》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，2003 年），下冊，頁 415。

413 清・樊增祥：〈樊樊山布政書《廣州詩》後〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 24-25。

doi:10.6342/NTU202302496

樊氏所言廬山諸作乃是易順鼎於光緒十九年（1893）寫就，相關作品深得張之洞讚賞；[414]而是年七月易母謝世，因此所謂「大抵才過其情，藻豐於意」的批判對象，自也可能包含《四魂集》與上文所引第一類歌行在內；但筆者以為此處評價主要是針對易順鼎過度追求的對屬、用典而言（於是益新、益奇、益工），未必便是樊增祥對於易氏「廬山以後之詩」的全面否認。至於國變後易順鼎的任誕不羈，也體現於〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉的體式與內容上，舊詩的傳統技藝與嶄新的表現模式，在這首詩歌達到罕有的高峰，縱然那未必能得到所有舊派詩人的認可，但站在研究者的立場，仍應當承認易順鼎的文學實驗為我們開啟了更多對於「舊詩」表現力的想像。

不過，當此種顛倒恣肆的體式寄情於伶人之溫柔鄉，[415]其作為詩歌的正統性乃至合法性，也將遭受更大且更全面的質疑，且看他用以描寫名女伶小香水的長篇詩歌：

> 昔者黃帝張樂於洞庭之野，魚聞之匿影而深潛，鳥聞之高飛而不下。……
>
> 況考二百餘載一朝之艷史，僅有男伶數四，絕無女伶一二可屈指。直至亡國時，見汝小香水。天公生此女伶第一之人才，欲令殿此中國廿四之世紀。有美一人，芳蘭竟體。乘犢車，入燕市。……
>
> 吁嗟！香水何不一笑兮，雖使天下粉黛無顏色，卻使大千世界皆春色。人生三萬六千場，世界一百二十國，得汝一笑永無疾病與災厄，玉皇大樂且復普賜下界人民壽一秩。（〈小香水歌〉，第 2 冊，頁 1132-1134）

414 張之洞說：「有數首頗似杜韓，亦或似蘇，較作者以前詩境，益臻超詣，信乎才過萬人者矣。」語出清・張之洞：〈張文襄師題《廬山詩》手書三則〉，收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 1 冊，頁 7。

415 邵鏡人感慨說：「先是潦倒都下時，相傳愛女伶劉喜奎，每日必過其家，入門則狂呼曰：『我的娘親，我又有來了！』甚至贈句云：『我願將身化為紙，喜奎更衣能染指。我願將身化為步，裁作喜奎護褲襠。』……夫以實甫天挺奇才，不獲大用，而寄情詩詞女色，亦可悲矣。」邵鏡人：《同光風雲錄・易順鼎》，亦收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1918。

doi:10.6342/NTU202302496

易順鼎偏好對伶人進行多情的想像，[416]但這類文字往往毀多於譽，然易氏始終不以為忤（既屢諫而弗聽），即便小香水確是彼時名角，[417]但此種涉及豔情且近於遊戲的筆墨，幾乎便注定了它不被傳統文人與正統文學所接受的宿命。[418]客觀來看，易順鼎的捧角詩一方面成為有心人抨擊他行止不端地口實，[419]但他的捧角詩是否真無「喑嗚叱咤廢萬人，慷慨悲歌吊千古」（〈吳門仲秋月夕被酒，與諸友狂走市上，作歌〉，第 1 冊，頁 321）之向度，顯然仍有討論空間，下一章便將結合恣縱的詩歌體式，加以說明相關詩歌中潛藏的「新／舊」、「歷史／現代」的糾葛與曖昧。

416 例如他對梅蘭芳的深情告白：「爾不合破壞我之自由，爾不合使我蕩氣迴腸無時休。吾將與爾北登桓岳、西上峨嵋、南入羅浮，追黃帝于襄城之野，叫虞舜于蒼梧之陬。」見清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 2 冊，頁 1099。而此種彷彿熱戀的情愛想像，也近似於羅蘭・巴特所說：「在戀人的境界裏，不存在具體實施：沒有衝動，也許連快感都沒有——只有符號跡象，語言的狂熱活動：在每一次悄悄的情境中，構成一個應答的系統（範例）。」請參〔法〕羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，江耀進、武佩榮譯：《戀人絮語》（臺北：桂冠出版社，1991 年），頁 65。

417 詳參若谷：〈小香水略傳〉，《娛閑錄：四川公報增刊》第 17 期（1915 年 3 月），頁 57-58。

418 不過，陳衍也曾指出易順鼎晚年的詩歌作品絕非一無可取：「哭庵近年詩，多冶遊之作，為人所訾點，然殊有清俊可喜者。」清・陳衍：《石遺室詩話》，收入陳衍著，錢仲聯編校：《陳衍詩論合集》，頁 320。

419 實際上綺豔文字本就不等於實質意義的淫穢之舉，例如樊增祥雖也偏好綺語，日常生活中仍是潔身自守，他自我辯護說：「僕性耽綺語，虛空樓閣，彈指花巖而密喻閨情。曲傳瑤想，性靈含吐，往往移人。……然而茶煙繩榻，依然本分禪和。花雨瑤房，甘作虛聲處士。芬蠋照酬形之影，云屏鮮侍櫛之人。凡此繪影繪聲，比於妄言妄聽而已。」詳見清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》（上海：上海古籍出版社，2004 年），頁 1466。

doi:10.6342/NTU202302496

（附表：《易順鼎詩文集》以「歌」名篇一覽）

編號	詩題	頁碼
1	〈渡黃河作歌〉	37-38
2	〈宿邯鄲，走筆走歌〉	38-39
3	〈與熊三瑞昌飲酒樓，醉歌〉	43
4	〈四月十六夜，作歌〉	96-97
5	〈夜登飛秋閣作歌〉	109
6	〈烏柏為雷所劈歌〉	152
7	〈子夜寒食歌〉	157
8	〈渡榕江作歌〉	157-158
9	〈園中種竹，作歌〉	161-162
10	〈清浪灘石歌〉	175
11	〈登黃鶴樓放歌〉	180
12	〈登彭澤縣城放歌〉	182
13	〈采石太白樓放歌〉	185-186
14	〈雪夜望江中風濤，感而作歌〉	186-187

doi:10.6342/NTU202302496

15	〈莫愁湖棹歌〉筆者按：有序	188
16	〈獨飲秦淮橋上酒樓作歌〉	189
17	〈北天門看月作歌〉	223-224
18	〈蘇門別歌〉	231
19	〈海舟看月歌〉	234
20	〈樊口大雪，醉中作歌〉	252-253
21	〈蜀船歌〉	258
22	〈淫預石歌〉	266-267
23	〈題范大畫扇，仿顧逋翁〈范山人畫山水歌〉〉	284-285
24	〈峨眉絕頂望大雪山歌〉	288
25	〈雲海歌〉	288
26	〈西行歌〉	292
27	〈青城山歌〉	295
28	〈黿山松影歌〉	320
29	〈吳門仲秋月夕被酒，與諸友狂走市上，作歌〉	321-322
30	〈臨洺關遇雪作歌〉	325-326

doi:10.6342/NTU202302496

31	〈登匡廬絕頂歌〉	330-331
32	〈艮岳遺石歌一首〉	356
33	〈瑞鹿歌，贈南康守王少岩使君〉	365
34	〈廬山聽泰西婦彈琴歌有序〉	433-434
35	〈簡寂觀六朝松歌〉	435
36	〈栖賢澗石歌〉	476
37	〈三峽澗連理松歌〉	478
38	〈雲霧茶歌〉	485
39	〈江上看花歌〉	581-582
40	〈念庵松歌〉	590
41	〈祝融峰歌，寄于兵部兄晦若〉	590-591
42	〈祝融峰短松歌〉	591
43	〈集賢峰下石船歌〉	596
44	〈魯陽水歌〉	638
45	〈演法堂紫薇花歌〉	738
46	〈終南絕頂看雲海歌〉	738-739

doi:10.6342/NTU202302496

47	〈登七盤絕頂，作歌初六日〉	749
48	〈偕小沂游烏石山，作歌〉	767
49	〈登鎮海樓歌〉	769
50	〈夜觀電光山放電，作歌〉	771
51	〈將別嶺南，即席作歌〉	835
52	〈和迹删上人〈尉陀墓寒食歌〉韵一首〉	852-853
53	〈雨中入羚羊峽，作歌〉	853-854
54	〈端州舟中，月夜醉歌〉	855
55	〈端州七星岩歌〉	856
56	〈鼎湖山觀瀑布歌〉	860
57	〈茅龍歌有序〉	864-865
58	〈石文福祿壽歌，寄呈抱冰師相〉筆者按：有序	865-866
59	〈游荔枝灣，啖荔枝，作歌〉	867
60	〈夜宿冲虛觀作歌，送金君滋軒還廣州〉	871
61	〈黛海歌，賦羅浮〉	872
62	〈游白水門，觀瀑布作歌〉	875

doi:10.6342/NTU202302496

63	〈登飛雲峰絕頂作歌〉	877-879
64	〈羅浮道人彭鹿泉贈參歌〉	879
65	〈拜松拜瀑歌〉	879-880
66	〈黃龍觀，夜聽澗水作歌〉	882-883
67	〈姑射山人歌〉筆者按：有序	885
68	〈海客游羅浮歌〉	885-886
69	〈羅浮游歸將去粵，……因再用前韵為後歌一首志別〉	893-894
70	〈香港看登兼看月歌〉	896-897
71	〈雨中發小白嶺，宿天童寺作歌〉	903-904
72	〈游靈峰寺，訪葛仙遺跡作歌〉	905
73	〈阿育王寺觀舍利塔歌〉	905-906
74	〈天童贈寄師歌〉	907-908
75	〈明州壽昌寺，浮歌〉	915-916
76	〈伏日酷暑過金陵，宿陳兄草堂歌〉	918-920
77	〈燕岩歌九月二十八日〉	951-953
78	〈懷集道中忽有數十峰似陽朔者，為之作歌九月二十八日〉	953

doi:10.6342/NTU202302496

79	〈五月八日悅城龍母祠歌〉	962
80	〈五月廿二日偕留庵、……作歌邱仙根未與，故詩中少邱〉	969-970
81	〈峽山飛來寺瀑布短歌〉	973
82	〈觀山西麓有緬茄樹大數抱，……作此歌〉筆者按：有自注	1047-1048
83	〈癸丑三月三日修禊萬生園作歌〉	1107-1109
84	〈中和、三慶兩園女伶歌中和、三慶皆戲園名〉	1113-1114
85	〈數斗血歌，為諸女伶作〉	1114-1117
86	〈崇效寺牡丹下，戲作短歌〉	1119-1120
87	〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉	1122-1123
88	〈梅魂歌〉	1125-1126
89	〈小香水歌〉	1132-1134
90	〈畫松歌，為余節高題扇〉	1144-1145
91	〈天津聽倩雲校書吹簫歌〉筆者按：有序	1155-1156
92	〈南苑觀飛艇歌〉	1156
93	〈癸丑仲冬，月當頭夜，即事戲作短歌〉	1163
94	〈程十七郎歌，為穆庵作〉	1188-1189

doi:10.6342/NTU202302496

附[420]	〈醇酒婦人歌〉	稿佚待補

[420] 除以上諸篇，詩集中如〈子夜歌〉一類明顯屬樂府舊題者，於此不予紀錄。

doi:10.6342/NTU202302496

第五章

一切界說皆破壞：易順鼎的非詩非文

作詩無知音，作不如不作。未逢賡載人，此道終寂寞。有虞今已歿，來者誰為託？朗詠豁心胸，筆與淚俱落。——劉叉〈作詩〉[421]

劉納嘗對進入民國情境的文人進行考察，發現他們的生活型態偏向消極逃避，劉氏由此指出：「可以認為，這一時期的不少文人都是在體認了英雄末路、志士窮途的心態下走進戲園的，坤角演員與酒、與妓女同樣成為他們苦悶無聊中的寄託。[422]」將易順鼎放置於此一時代情境中，似乎也不難理解他對捧角之熱衷，然最有趣的是，正是在此般瀰漫著頹敗與徬徨的情境裡，易順鼎似乎也放棄了某種對於「詩」的堅守，「詩惡吟朋多割席，情癡艷鬼願同墳」（〈午日雜書愁抱〉，第 2 冊，頁 1127），文學陷入破體的危機，〈數斗血歌，為諸女伶作〉引起樊增祥、陳三立等舊派詩人反感，易氏則藉〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉來為自己辯護；數篇非詩非文之篇章顯得缺乏詩歌應有的剪裁提煉，亟待具體的分析與解讀。

究其實，易順鼎從不諱言個人之好色，「留得生機是豔情」（〈回城作〉，第 2 冊，頁 929）的執著耽溺，是綺情之思與身世之感的奇妙巧合，[423]並與個人的死亡執念和淚水漣漣共同成為鮮明之自我標籤。易氏於入民國後沉迷聲色，在人品與文學兩方面遭受時人詬病，[424]而此一傾向實可追溯至詩人的中年時期，他說：

---

421 見清・彭定求等編：《全唐詩》，第 10 冊，卷 395，頁 4445

422 語出劉納：《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學（修訂版）》，頁 139。

423 以詩歌風格的面向來說，論者以為有關的文學表現，也顯示詩人承襲了晚唐李商隱詩學遺產：「易順鼎不是簡單地襲用清初虞山派錢謙益及其後嗣所倡導的宗尚李商隱的主流思路，……他的捧角詩，『楚雨含情皆有托』，借豔情抒發身世之慨、家國之恨，雖然被時人笑罵，其實恰恰是李商隱精隨所在。」又說：「共同的末世情結，使易發展了義山的感傷詩風。由李商隱的感嘆國運、自傷身世，發展為看破紅塵，萬紅一哭。」參黃培、吳翔：〈易順鼎的李商隱接受方式研究〉，《前沿》（2009 年第 1 期），頁 167。

424 如柳亞子以為「樊易淫哇亂正聲」，對二人的寫作頗為不滿。見柳亞子：《磨劍室詩詞集》

doi:10.6342/NTU202302496

我生哀樂兩無節，性天坐受情波淚。年來徇樂久忘哀，自問宜為天所絕。昔年哭母哀有餘，旁人謂我同皋魚。免喪侵尋八九載，泣血誓死皆成虛。回思往事肝腸斷，卻取哀情付冥悍。枯槁重開絢爛花，曠達翻成遊戲觀。或言末路魏信陵，或言結習明張靈。不堪馬鬣傷存歿，欲借蛾眉了生死。人生大欲原難遂，強求一遂終成累。（〈寄玉俞女弟〉，第 2 冊，頁 786-787）

易順鼎自喪母以來，先是投水、後是從軍，兩次均有死亡的可能，卻又偏偏倖存，求死不得的他彷彿再次失去一切意義，縱然「年來徇樂久忘哀」，內心深處卻依舊感到「泣血誓死皆成虛」。有趣的是，當易順鼎對「生／死」進行思索時，反映的也是對「非此即彼」之對立思維的超越——「枯槁重開絢爛花」以視覺意象暗示再生的可能，而易順鼎自身的前世今生便是循環往復之輪迴系統的實際體現（或言末路魏信陵，或言結習明張靈）；然而他所預設終結苦痛之方法，卻是「欲借蛾眉了生死」，死亡與女性產生耐人尋味的聯繫，哀感頑豔的頹唐傾向在此已見端倪，也意外地預告了一己之晚年詩歌，那作用於體式上的「破壞／重構」張力。

必須說，清末民初的艷情寫作近來已有道德判准外的討論視角，[425]而從詩歌的發展變化而論，易順鼎奇特的創作卻為研究者帶來頗值深思的議題——當學界開始關注新文學所汲汲營營追求之「現代詩形」或「現代質地」時，[426]我們是否

（上海：上海人民出版社，1985 年），上冊，頁 215。不過，民國初年衷情捧角的舊派詩人並非少數，柳亞子本人也為伶人馮春航、陸子美撰有多篇詩歌，是以柳氏的批判更多或許是針對詩風乃至寫作者的言行而論，並非從創作之題材進行抨擊；也或許此種判斷乃是受到個人的政治立場影響，正如多年後柳亞子坦承自己對同光體詩人的批評，乃是：「對於宋詩本身，本來沒有什麼仇怨，我就是不滿意於滿清的一切，尤其是一般亡國士大夫的遺老們。」詳柳亞子著，柳無忌編：《南社紀略》（上海：上海人民出版社，1983 年），頁 149。

[425] 李小榮教授對此誠有獨到的觀察與分析，藉由《香豔奩影集》、《香豔叢書》等出版物的探論，李教授指出詩人們透過「香豔」所欲表達的政治訴求，實則也包含對於國學及美文傳統的保留。Xiaorong Li ：《The Poetics and Politics of Sensuality in China The Fragrant and Bedazzling Movement（1600-1930）》（New York：Cambria Press，2019），ch5-ch6。

[426] 詳細研究可參考鄭毓瑜：《姿語言：詩國革命新論》（臺北：麥田文化出版社，2017 年），第 5、6 章，頁 231-315。

doi:10.6342/NTU202302496

也應留心：舊派詩人亦曾用一己之方式，在非新非舊的表意格式裡為我們展示了另一種回應「現代」的進路？更具體地說，易順鼎所代表的，乃是有別於五四一輩文人的特殊反應：蓋無論接受與否，彼時之世界都處於變動之中，當地解天崩已然無可迴避，新舊兩派都必然得重新在語言文字裡反思自身與世界的關聯；又倘若清末以來之文學新變，源自於西方物質文明、語詞、文法的激盪與介入，對於更加保守而缺乏海外異國經驗的易順鼎來說，真正迫使他改腔易調的核心觸媒，便是傳統逐漸失落的陌生世界——當外部環境無法辨識，認同益發陷入困境，而期待已久的死亡尚未降臨，重生更無法到來，獨有「我」才是唯一可被把握並指認的存在；易順鼎的特殊寫作實則是「我」的詩，然強調「個人」卻已不啻是經典競爭的權力遊戲：舊價值已毀、新典範缺席，誠為千年來未有之大變局，[427]彷彿唯有先一步確立了「我」的存在意義，一個賴以棲身的新情境，或者重新獲得安頓能量的「詩」，方有建立的機會。

對於上述難以由傳統體式定義之詩歌，也往往有賴更細緻且深入之詮釋，而這樣的作品，自也有著寫作者相對強烈之「為己而作」的意義。弔詭的是，當「個人性」色彩濃厚之作品失去它的讀者，詩是否還能存在？又，是因為詩性的匱乏而導致了讀者的缺席；抑或是讀者的不理解，才遮蔽了詩之所以為詩的更多可能與意義？[428]

---

[427] 林志宏說：「傳統的中國社會，『遺民』往往被視為蜷懷故國故君、深具節操的人物典型。可是歷經政治和文化重大變遷，此一追尋忠義的精神和目標，卻出現轉向，……清遺民面對多挑戰，……他們承受了傳統文化的遺產；然而傳統在逐漸為人揚棄的時代裡，也使其形象轉而成為『負面』的意義。……錢玄同列出了遺民們『保存國粹』的成績：……他詰問：既然這些『國粹』竟爾造成清朝覆滅，那又何須加以保存？」林志宏：《民國乃敵國也：政治文化轉型下的清遺民》（臺北：聯經出版社，2009 年），頁 223-224。

[428] 文學始終有著某種空白與未定性，誠待讀者的介入與填補，正如伊瑟所說：「空白標誌著本文各部分間的懸而未解的可聯繫性，所以它們共同形成了一個建立聯繫的前提。但是，很清楚，它們並無自身的確定內容。那麼，人們是怎樣描述它們的呢？作為一個空無的位置，它們自身一無所有。也由於這個『空無』，它們在開始交流時才成為活躍的動力。」〔美〕伊瑟（Wolfgang Iser）著，金元浦、周寧翻譯：《閱讀活動——審美反應理論》（北京：中國社科出版社，1991 年），頁 235。

doi:10.6342/NTU202302496

第一節　反思聲色：非詩非文的展演

在無窮無盡的時間面前，渺小的個體總需尋得某些價值，以之作為生命的終極依歸。若說易順鼎也曾否定個體對於不朽價值的追求（參本文第二章關於「滅」的討論），又在歷經時代之斷裂感所帶來的創傷後，只怕也很難不陷入渴求「老死於溫柔」的狀態（〈萬古愁曲，為歌郎梅蘭芳作〉，第 2 冊，頁 1099）；「除了感官，什麼也不能治療靈魂的創痛。[429]」生命至此已無其他出路，頹廢處境所帶來的毀滅性藉由死與豔，既體現於易順鼎的生活中，也展示在詩歌體式與文學內容上，而易氏於民國情境中撰寫的諸多捧角詩，正是難以從傳統詩學之審美鑑賞觀加以理解的一批作品。

一、易順鼎捧角詩概述

捧角文化乃是民初非常有趣的現象，彼時之報刊有云：「凡捧角者，以文字表彰藝術為正，若夫珍重閣之於蘭芳，有如記室。羅癭公之於艷秋，有如當家。[430]」《新世說》則說：「民國以來，都中女伶頗盛，……一時名流多溺之，爭為詩歌相鼓吹，……流風所煽，則至儇薄少年，寒酸學子，逾閑蕩檢，舉國若狂。推原作俑，易、劉、樊、李諸公，不能辭咎矣。[431]」有趣的是，易順鼎顯然更加熱衷於此，是以《清代燕都梨園史料》指出：「近時女伶起於滬、津，王子後故

[429] 語出張介民：《唯美敘事：王爾德新論》（上海：上海社會科學出版社，2005 年），頁 124。另外如尼采也曾指出：「縱慾並非源於快樂，而是源於苦悶。」詳見〔德〕尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）著，李晶浩、高天忻譯：《人性，太人性的：一本獻給自由精神的書》（上海：華東師範大學，2008 年），下冊，頁 443。

[430] 樂正子：〈壬戌年捧角家一覽表〉，《心聲》第 1 卷第 5 期（1923 年 1 月），頁 1。又，觀劇文化也是延續晚清之風氣而來，詳參歐陽昱：《見聞瑣錄》（長沙：岳麓書社，1986 年），頁 193-194。

[431] 易宗夔：《新世說》，轉引自清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1940。另外，針對捧角風尚所作的負面描述，也可見張乙盧：〈歌場話舊錄〉，《紫羅蘭》第 1 卷第 16 期（1926 年 1 月），頁 2。

doi:10.6342/NTU202302496

都驟盛。七八年間，其藉藉者，大都見於易實甫詩。[432]」

必須說，捧角文化所帶來的影響乃是正反皆有，但必須仔細辨明的是，相關的負面結果，並不能等於易順鼎等人的作品也缺乏正面之情感內涵或意義，例如〈賈郎曲〉、〈朱郎曲，和樊山韻，贈歌郎朱幼芬，即送其歸北〉均暗含興亡之感，其中後者藉由伶人身世的變化，以此感慨時局，指涉好景不再地生命悲哀，也極易令人想起余懷（字澹心，1616-1695）的《板橋雜記》。[433]

除此之外，對被吹捧之伶人而言，詩人的歌詠也成為建構一己之名聲的重要資本，[434]然易順鼎本人對於梨園與伶人的過份迷戀，仍是為自己帶來不少嘲弄與批評，王闓運就曾指出：「乃至耽著世好，情及娼優，不惜以靈仙之姿為塵濁之役。[435]」究其實，相較於遁入梨園文化進而參與劇本創作，以此尋求精神慰藉的清代遺老，[436]易順鼎對於捧角的熱愛雖與時代風氣有關，但他更多的乃是對於聲色的純粹欣賞，他說：

> 凡人皆不能無嗜好、無交游、無消遣，此亦一定之理也。……蓋看戲之嗜好，必在聲色，亦非好淫可知。且尚有忠孝節義之觀感其中，且亦以己之金錢與人，而所費不多，不傷廉，又不傷惠，好色而不淫，用財而不吝，亦不費，在諸欲中可謂甚清、甚雅，無害於人品者矣。（〈《哭庵賞菊

---

432 詳見張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》（北京：中國戲劇出版社，1988 年），頁 38。引文中所說壬子年即 1912 年。

433 余懷說：「此即一代之興衰，千秋之感慨所系，而非徒狹邪之是述，艷治之是傳也。……樓館劫灰，美人塵土，盛衰感慨，豈復有過此者乎！鬱志未伸，俄逢喪亂，靜思陳事，追念無因。聊記見聞，用編汗簡，效《東京夢華》之錄，標崖公蜆斗之名。豈徒狹邪之是述，艷治之是傳也哉。」詳參清・余懷：《板橋雜記·序》，收入李金棠編校：《余懷全集》（上海：上海古籍出版社，2005 年），下冊，頁 438。不過，余懷筆下所記錄者更多的乃是妓女或歌女，於易順鼎所吹捧的伶人略為不同。

434 在易順鼎吹捧的伶人中，最為受惠，同時也最為感念其歌詠的伶人，自然還是梅蘭芳。關於梅蘭芳於易順鼎晚年病弱時大方贈藥，並於易氏死去後前往哭奠之事，詳參奭良：《野棠軒文集》，收入沈雲龍主編：《近代中國史料叢刊正編》，第 166 冊，頁 41。但也必須承認，易順鼎對於伶人的熱愛，有時也造成當事人的困擾，其中又以女伶劉喜奎最為典型。相關情事可參劉禺生、張伯駒：《洪憲紀事詩三種》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁 213-216。

435 見清・王闓運著，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》，第 3 冊，頁 838。

436 可參考鄭逸梅：《清末民初文壇軼事》（北京：中華書局，2005 年），頁 13-26。

doi:10.6342/NTU202302496

詩》附錄〉，第 3 冊，頁 1775-1776）

對於此番嗜好，歷史上也不乏對此易順鼎的同情與理解，[437]但回到詩歌寫作本身來說，易順鼎的捧角詩確實與傳統詩學所定位的經典相去甚遠，除了先前也曾爭引的〈萬古愁曲，為歌郎梅蘭芳作〉、〈小香水歌〉等句式的錯綜外，〈鮮靈芝曲〉也同樣值得留心：

> 去年甫見劉喜奎，今年又見鮮靈芝。生男一蟹輸一蟹，生女一雌勝一雌。鮮靈芝是誰家女，生小梨園習歌舞。人言年可二十强，我道十七八九許。……朱唇笑腰天然韻，眼波眉黛魂銷盡。試聽喝采萬聲中，中有幾聲呼要命。兩年喝采聲慣聽。要命初聽第一聲。不啻若字其口出，忽獨與予兮目成。
>
> 我來喝采殊他法，但道丁靈芝可殺。喪盡良心害世人，占來瑣骨欺菩薩。柔鄉拚讓與丁郎，我已無心老是鄉。天公不斷生尤物，莫恨丁郎恨玉皇。（〈鮮靈芝曲〉，第 2 冊，頁 1203-1204）

誠然，這首詩在體式上回歸中規中矩的七言長篇，語言風格更近於口語，[438]而這首詩也明確指向易順鼎吹捧的「色」（朱唇笑腰天然韻。眼波眉黛魂銷盡）與「聲」（兩年喝采聲慣聽，要命初聽第一聲），乃至他觀看表演時幾近全身心的投入（試聽喝采萬聲中，中有幾聲呼要命）。明白如話的語言風格、以及「色」之迷戀、「聲」之鑑賞，或說對於伶人「技藝」地毫無保留的讚嘆，可說是易順鼎捧角詩歌的重要底色，而他那被判定為「拉雜鄙俚」之詩篇，正是綜合著上述特質與非詩非文的外部體式，所呈現出的另一種令人側目的「詩藝」。

---

437 詳見邵鏡人：《同光風雲錄・易順鼎》，亦收入清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1920。

438 王森然甚至評價說：「此詩已開近日打油詩風氣。」見王森然：〈易順鼎先生評傳〉，《中國公論（北京）》第 7 卷第 3 期（1942 年 7 月），頁 49。

doi:10.6342/NTU202302496

二、重新估定一切價值

〈數斗血歌，為諸女伶作〉寫於民國二年，歷來雖被視為易順鼎的重要作品，卻始終缺乏細緻的文本闡釋。以下即結合體式表現與內容情感，嘗試從此詩出發，呈現其文學表現，進而延伸思考樊增祥對此作的批評乃至易順鼎後續之回應。詩云：

> 吁嗟乎！漢唐以前之人君，能以聲色亡其國；宋明以後之人君，亡國不能有聲色。此曹殊無亡國才，聲色徒使他人得。
>
> 哭庵云：與其有娥英周后妃，不如有妹喜與褒妲。我昔曾嘆堯舜湯武皆僞儒，我今益知桀射幽厲乃俊物。
>
> 古者聲色二字專以屬婦人，我謂聲色尚有別解兼屬男子身。一時之有聲有色者，在歌童與舞女；歷史之有聲有色者，又在英雄與兒女、孝子與忠臣。前明之亡何以有聲有色、如荼而如火，前清之亡何以無聲無色、如土而如塵。
>
> 更有一事最堪異，前明亡國多名妓，前清亡國無名妓。無論歷史有聲有色者，前清遠不及前明；即此一時之有聲有色者，亦復相去不可以道里計。
>
> 誰知中華祖國五千餘年、四百兆人之國魂，不忍見此黯淡腐敗、無聲無色之乾坤，又不能復其璀瑰莊嚴、有聲有色之昆侖，於是合詞上奏陳天閽：若謂天地靈秀之氣原有十分存，請以三分與男子、七分與女子，而皆使其薈萃於梨園。三分與男子者，賈璧雲、梅蘭芳、朱幼芬，其餘尚多不具論。七分與女子者，去年我見王克琴，使我動魄兼驚魂，樊山曾作小說傳其真。
>
> 春風吹人來舊京，舊京絲管如錦城。驚鴻遊龍何縱橫，沉魚落雁相競爭。今年乃見小翠喜、小香水、小菊芬、金玉蘭、于小霞、孫一清、小玉喜、張秀卿、小菊處、李飛英，請以韻語代戲評。（〈數斗血歌，為諸女伶

doi:10.6342/NTU202302496

作〉，第 2 冊，頁 1114-1115）

這段文字乍看下非詩非文，一時難以定義，而有趣之處在於，以至少四句所構成之帶有韻腳的作品，乃是傳統讀者用以指認詩歌的最基本要素，[439]那麼易順鼎的文字顯然仍屬詩歌範疇，「請以韻語代戲評」，表面上也守住了古典詩歌押韻的底線，[440]惟其韻腳之使用未必有著固定可循的準則；如第一、二段皆為入聲韻，[441]切換至第三段則轉作「平真」韻，第五、六段卻是上平韻與下平韻轉換（平元、平庚）。當詩歌體式與韻腳都不再能被讀者所預期，易順鼎更在內容上挑戰了固有價值，「亡國不能有聲色」令「吁嗟乎」之歎的易代痛楚指向聲色之有無，而語出驚人未必僅是刻意的劍走偏鋒——試問易順鼎真正想表達的，是唯有強烈的感官刺激，方能讓亡國的幻滅與破敗產生出些許「意義」；抑或是他試圖指出聲色的展演能夠淡化或消解家國淪喪所帶來的傷害？當語言文字不再止於傳遞精準訊息與指涉外部現實，一種複雜、多義、相互補充抑或充滿辯證的曖昧語言，也就真正產生了「詩」。[442]進一步來說，即便我們接受傳統上無韻不成詩的主張，可此一脈絡也僅能說明韻腳乃詩歌之必要條件，而非充分條件，有押韻之文字不見得就是詩；[443]因此對筆者而言，上段引文之所以還能保有某種詩性，其根本還在於語言文字中能指、所指共同交織出的豐富性；是讀者於閱讀時被迫停下思索與感受的瞬間，而非僅是表面修辭的華麗或聲情之展演。

---

439 董文煥說：「絕句云者，單句為句，句不能成詩。雙句為聯，聯則生對。雙聯為韻，韻則生黏。……誠以詩必和聲，獨句不能為聯，獨聯不能為韻，故必以四句為準，而黏對由之而生。」詳見清・董文煥：《聲調四譜圖說》（臺北：廣文書局，1974 年），頁 482。

440 這自然是針對我們較為熟悉的古典漢詩傳統而論，事實上研究者早已指出，於中國少數民族的詩歌裡，韻腳並非絕對必要。詳參沙馬拉毅主編，王子堯等譯：《彝族古代文論精譯》（臺北：廣文書局，1974 年），頁 259。

441 首段屬「入職」韻，第二段應為「入物」、「入曷」韻通押。

442 此處論述受雅克慎啟發。按照雅克慎的說法，帶有詩歌功能之語言，其重點並不在指向外在的某種「現實」，而是強調讓接受者將關注放在信息（message）本身。詳見〔俄〕雅克慎〈語言學與詩學〉，收入波利亞科夫編，佟景韓譯：《結構—符號學文藝學——方法論體系和論爭》（北京：文化藝術出版社，1994 年），頁 176-182。

443 錢鍾書以為詩歌必然需經由一番提煉，方能使其產生藝術特性，並由此有別於粗糙的平鋪直敘，避免詩歌流於「押韻的文件」。究其實，錢氏的說法乃針對詩、史的辯證而發，然其強調詩歌的剪裁和藝術性，某種程度上亦提醒了我們：單靠著韻腳本身，也不能確保詩之所以為詩。詳見錢鍾書：《宋詩選注》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2002 年），頁 3-4。

doi:10.6342/NTU202302496

事實上，文學語言往往挑戰讀者的日常判斷與價值體系，但比起提煉語言之精經度，易順鼎於此則顛覆慣有的價值判准，於是乎禍水紅顏成為一己之盼望（不如有妹喜與褒妲），暴君昏王產生正面之意義（我今益知桀射幽厲乃俊物），而自「哭庵云」以下四句，其末尾用字分屬「平微」、「入曷」、「平虞」、「入物」韻，呈現平仄錯落的聲音交織，文義上也有著「與其／不如」、「昔／今」的對比之美，在突破七言為主導之長篇詩歌節奏時，依舊保有特殊之整飭或規範；但與第三章所論之七律藉由對舉所達到的二元補襯效果有別，此處所作的卻是後文對前句的意義消解；否定固有價值之際同步建構新的準則，好似旋滅旋生的意識湧動，吸引著讀者不住地往下閱讀；[444]可易順鼎雖重估既有之價值判准，卻也難以算作徹底的異端，「誰知中華祖國五千餘年、四百兆人之國魂，不忍見此黯淡腐敗、無聲無色之乾坤，又不能復其璀瑰莊嚴、有聲有色之昆侖」，這顯然已不是易氏個人的沉痛，他所召喚的也非一家一姓的滿清帝國，而是更為宏大的歷史縱深；於是古典中國被迫進入近現代世界的時代創痛，便在這歌詠伶人之際得到一絲宣洩；而易順鼎以「一時」與「歷史」豐富了聲色不同之內蘊層次，將看似與伶人演出無關之「英雄與兒女、孝子與忠臣」納入其中，以此得出前清於上述兩方面均遜於前明的結論。[445]

筆者以為，易順鼎所重估的價值，並不只是「詩」的呈現方式與表現潛能，抑或聲色一詞所指涉的具體意義，更加關鍵的乃是其中引帶出對於歷史的反省，也可能隱含一種沉痛卻極其隱微的自嘲——如若前清之英雄兒女、孝子忠臣都不及前明，那麼來自前清的「故我」，不也同樣成為遠遜前明的無用之人？傳統文

444 令人感到好奇與不確定，也是吸引讀者之重要技巧：「由於每一個句子的相關物都指向後繼句子的相關物，所以預示視野便成為一個必然包含著未定點的視點——無論這一視點如何具體，它都無法消除這些未定點。因而讀者便產生了力圖消除這些未定點的期待態度。」易順鼎消解並翻轉既有價值，則近似在此一基礎上挑戰讀者之預期視野，要人經由閱讀進一步理解他所欲彰顯之聲色具體為何。引文見〔美〕伊瑟（Wolfgang Iser）著，金元浦、周寧翻譯：《閱讀活動——審美反應理論》，頁 132。

445 關於明代之兒女私情與節義精神的展現，陳子龍與柳如是的個案可為典型代表。相關討論參考孫康宜著，李奭學譯：《情與忠：陳子龍、柳如是詩詞因緣》，收入《孫康宜文集》（臺北：秀威資訊科技，2018 年），第 5 冊，頁 343-368。

doi:10.6342/NTU202302496

人「於國於家無望」，[446]又怎會沒有或多或少之暗自嘆息？

表面上，「最堪異」者乃是「前清亡國無名妓」，[447]至於「前清遠不及前明」僅用一筆輕易帶過，然而詩歌之妙正是「意在言外者」——那豈只是根植於含蓄蘊藉美學土壤的「詭言型」詩歌，[448]詩人不刻意直面的姿態，更是藉由迴避痛苦核心所展示的人性側面；而當超載的傷害終究免不了某種程度之轉化與釋放，女伶所體現的聲色也就成為詩人大書特書的主題，然這刻意彰顯的裝瘋賣傻或嘻皮笑臉，[449]卻又帶來難以抑制的破壞性，引文後半段易順鼎大篇幅描寫女伶所呈顯天地靈秀之氣，真正「純乎賈寶玉議論」，[450]並由此展開下文幾近流水帳之鋪排：

> 小翠喜，我曾見其演《托兆碰碑》，其音悲壯而淋璃，直欲追步譚鑫培，使我涕淚紛交頤。孫一清，我曾見其演《汾河灣》；張秀卿，我曾見其演《十萬金》；小玉喜，我曾見其演《文武魁》；小香水，我曾見其演《玉堂春》；其聲皆可遏行雲。而小香水尤絕倫，使我如見萬古女龍雌鳳之啼痕。
>
> 小菊芬，我曾見其演《大劈棺》；金玉蘭，我曾見其演《新安驛》；北方

---

446 此語乃《紅樓夢》對賈寶玉的著名論斷，而在易順鼎一生眾多的別號中，恰有「怡紅公子」之自謂；縱然我們不作出以上聯想，易氏的好友陳三立也曾喟歎：「於國於家成棄物，為人為鬼一吟樓。」可見此種情結確為舊派文人之內在創痛。詳清・陳三立著，李開軍校點：《散原精舍詩文集》（上海：上海古籍出版社，2003 年），下冊，頁 521。

447 所謂「無名妓」，只怕是在與前明比較下的相對結果，且看易順鼎〈梁溪曲四首‧序〉上說：「梁溪者，常州女校書也，粗解文字。識之於滬上，已十餘年。自前清末年，京師南妓最盛，皇室貴冑無不惑溺，遂以苞苴女謁亡國。而梁溪亦成北來南去之李師師。」詳參清‧易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 2 冊，頁 1142。

448 顏崑陽說：「我發現古典詩詞中，存在一種『詭言型』的作品，往往深層的內容主題，詩人旨在表達一種『頹放』而『悲涼』的情意，卻在語言形式表層所展現的意象，故作某種『超曠』的姿態，所謂『似直而紆，似達而鬱』。」參見顏崑陽：《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》（臺北：臺灣學生書局，2016 年），頁 380。

449 虞公說：「龍陽易順鼎實甫世有才子之目。民國二年入京後，日與倡優相周旋，摹寫其笑貌聲歌形諸篇什。其情可笑，因復有瘋子之目也。」轉引自清‧易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 3 冊，頁 1921。

450 此處借王闓運批評易順鼎之語。詳見王闓運：〈光緒廿五年三月廿六日〉，《湘綺樓日記》，頁 2210。

doi:10.6342/NTU202302496

佳人真玉立，明陣巧笑皆無匹，浩態狂香皆第一。風流放誕定與文君同，玉體橫陳堪奪小憐席。能破陽城十萬家，還傾下蔡三千邑。

于小霞，我曾見其演《二進宮》，又見其演《宇宙鋒》。二黃青衫已成廣陵散，曲終人遠使我惟見江上之青峰。

李飛英，我曾見其演《藏舟》，昆曲何時改梆子，發情止義亦復幽音怨思使我愁。

小菊處，我曾見其演《紅梅閣》，又曾見其演《玉虎墜》。亦復兼擅色與藝，能使觀者心爲醉。

京師歌舞連津畿，女伶日盛男伶微。女伶歌臺已六七，男伶歌臺僅三四。其中似有天時人事相轉移。卯兮之城日以遠，女床之山崔且嵬。鸞鳥自歌鳳鳥舞，雜花生樹群駕飛。妓家雖亦塞衢巷，人才似比梨園稀。（〈數斗血歌，為諸女伶作〉，第 2 冊，頁 1115-1116）

doi:10.6342/NTU202302496

必須說，詩人為配合伶人藝名與演出劇目，[451]韻腳不免更加紊亂而缺乏規則，實不易憑此作出段落區分，筆者此處之呈現乃是以文意作為分別段落的主要參照；而該詩從本處引文以降，散文句式逐步加強，隨時可能出韻或轉韻的閱讀體驗，似乎也帶來不穩定的感受；其中列舉劇目性質各異，彼此間也缺乏得以共同豐富詩歌美學肌理的隱喻或象徵，[452]而易順鼎張揚伶人出眾之技藝（其聲皆可遏行雲），以及難得之美貌（北方佳人真玉立），也似乎只是為了建構一個理想的心靈避難所，而這也是上述引文中較具文學詩性的部分：[453]「丱兮之城日以遠，女床之山崔且嵬」，前者雖涉求生不死之典，但此處當只取「總角丱兮」與「男童」之意，用以呼應前文「女伶日盛男伶微」的感慨；[454]後者則既有字面上的性別意識（女床），其深層意蘊又指向「見則天下安寧」之鸞鳥棲身所在；[455]當「天時人事」走入難以挽回的逝去與失落（日以遠），古老的女床山卻仍象徵性地矗立在詩歌中，更若有似無地反寫了屈原「鸞鳥鳳凰日以遠兮」的深沉嘆息。[456]

然而，相關歌詠之意義又真有如此簡單？更進一步的說，女伶所帶來充滿感發力量的表演技藝，乃是一種有別於古典文人所應當彰顯的主流價值，在地解天

---

[451] 關於易順鼎歌詠之部分女伶，其事蹟可參考劍影客：《天津名伶小傳》，收入《京劇歷史文獻匯編》（南京：鳳凰出版社，2011 年），清代卷，第 2 冊，專書（下）。值得一提的是，易順鼎所歌詠的小翠喜即楊翠喜，當年段芝貴以重金贖之，並以其賄賂末代慶親王載振（振貝子），樊增祥用以回應易氏的〈後數斗血歌〉有「想是又要斷送振貝子」句，所說即指此事。相關事件被揭發後引起不小輿論，翠喜更因而成名，時人也將此改編為小說流傳，見陳大康：《中國近代小說編年史》（北京：人民文學出版社，2014 年），第 3 冊，頁 1284。

[452] 舉例來說，易順鼎所言《托兆碰碑》，乃是楊繼業於戰役中被困兩狼山，嘗試求援而未果，最終於李陵碑前碰死一事。倘若易氏所列劇目均為這類戰亂中的悲劇英雄，抑或富有政治寓意的劇本，則此處引文的大張鋪排便不致淪於略顯臃腫之流水帳，但諸如《大劈棺》描寫莊子詐死考驗妻子對己的忠貞、《紅梅閣》訴說裴禹與盧昭容間的情愛曲折，皆與大歷史的易代之悲無涉。

[453] 誠然，長篇詩歌並非全篇追求精緻凝鍊之警句，工拙相生乃是作詩要義之一，所謂「句不可字字求奇，調不可節節求高」、「抑揚迭奏，奇正相生」者也。然而，當句式節奏與韻腳不再穩定，巧句與庸句間調配失衡，也不免降低了詩作之質量，此點或為該詩不受傳統詩人青睞的原因之一。引文見於清・陳僅：《竹林問答》，收入郭紹虞輯：《清詩話續編》，頁 2257。

[454] 丱兮城相傳為徐福渡海前所建。詳漢・司馬遷著：《史記》（臺北：鼎文書局，1993 年），頁 331。關於此句之詮解，乃筆者與學友宮瑞龍共同問學時所得。宮君之見，惠我良多，謹誌於此，以示不忘，惟文責仍由筆者自負。

[455] 先秦・佚名著，袁珂注：《山海經校注》，頁 35。

[456] 先秦・屈原等著，宋・洪興祖注：《楚辭補注》（新北：頂淵出版社，2005 年），頁 131。

doi:10.6342/NTU202302496

崩的清末民初，這些看似與實用無關的「技術」本身也就是「意義」。「美的事務是永恆的歡愉[457]」，視覺與聽覺的雙向享受令觀者得情感得以發動；台上的世界不是現實，觀看演出的詩人則彷彿在那一刻從有限的時空中超拔而出，由此「存在」於一種特殊的狀態，在那「涕淚紛交頤」之中獲得安頓當下的方式；那不能只理解為自我之麻醉，表演的相關「技藝」為心靈帶來或多或少之紱淨與情緒釋放，連帶的勾引起詩人「請以韻語代戲評」之寫作慾望，以有別於傳統的規範進行「創造」，而那樣的過程本身也同樣是迷人的。[458]有趣的是，伶人每次的演出也都有著各自不同的細節，「技術」的調動也絕非機械化的不斷重複。她們也在「創造」。

於是，我們再次看到非詩非文之作，一方面保有了舊體技藝：對屬衍生出後文對前句的消解、重構；用典則回應前人與調動歷史，令存有面對當下之際得以具備厚實底氣；另一方面，那些看似缺乏剪裁提煉的，在此反倒是詩人的有意不為，「且賦新篇當遊戲，莫談舊事惹歌哭」（〈伏日酷暑過金陵，宿陳兄草堂歌〉，第2冊，頁920），非詩非文抵抗的或許不是「詩」的本質，而是一種極其眷戀但又無法歸返的情境；「鸞鳥自歌鳳鳥舞，雜花生樹群駕飛」，幻設的時空場域（舞台與戲曲）重新召喚了祥和與太平，神鳥的飛翔令人聯想起古老的超越內涵，[459]「虛／實」間的價值判斷也因而引起反思，詩人那一連串的複雜辯證更由此噴湧而出，字字句句進行著未必有標準答案的叩問：

> ……並世佳人見已難，何況古來佳人去已久。今日得見並世之佳人，我不向汝低首更向誰低首。何況並世之佳人，又能化爲古來無數之佳人。玉

[457] 此乃濟慈詩句，引文之翻譯則出自楊牧：〈翻譯的事〉，收入楊牧：《奇萊後書》（臺北：洪範出版社，2009年），頁270。

[458] 這段論述受啟發於楊牧：〈詩的端倪〉，收入楊牧：《奇萊前書》（臺北：洪範出版社，2003年），頁136。

[459] 此一啟發源自興膳宏：〈嵇康的飛翔〉，收入〔日〕興膳宏著，彭恩華譯：《六朝文學論稿》（長沙：岳麓書社，1986年），頁9。在西方榮格學派的研究中，鳥也被視為「超越」的象徵。參見〔瑞士〕榮格主編，龔卓軍譯：《人及其象徵》（臺北：立緒文化事業公司，1999年），頁171-172。

doi:10.6342/NTU202302496

環、飛燕、明妃、洛神，一一可辨爲誰某。令我哀窈窕、思賢才，令我發思古、行懷舊。令我闡前德之幽光，誅奸諛於既朽。豈徒能見古來之佳人才子、怨女癡男，且復能見古來之孝子忠臣、義夫節婦，且復能見古來之兒女英雄，以及聖君與賢后，何惜嘔出胸中血數斗。

吁嗟乎！我亦不知誰爲才人、誰爲學人，誰爲遺臣、誰爲遺民，誰爲舊、誰爲新，誰爲僞、誰爲真。與其拜孫夏峰，不如拜陳圓圓；與其拜傅青主，不如拜馬守貞；與其拜黃梨洲，不如拜柳如是；與其拜顧亭林，不如拜李香君；與其拜王船山，不如拜董小宛；與其拜李二曲，不如拜卞玉京；與其拜陸桴亭，不如拜顧橫波；與其拜張楊園，不如拜寇白門。拜夏峰、梨洲、亭林、船山、二曲、桴亭、楊園兮，徒使天下秋。拜圓圓、守貞、如是、香君、小宛、玉京、橫波、白門兮，能使天下春。嗟我不薄今人愛古人，既拜前明亡國之女妓，又拜前清亡國之女伶。賴此名伶數輩乃與前明名妓相平均。（〈數斗血歌，為諸女伶作〉，第 2 冊，頁 1116-1117）

易順鼎大篇幅歌頌伶人，縱橫蔓衍而幾近破體的文學表現，誠令讀者瞠目結舌，然有趣之處在於，這種非詩非文的混血產物，其中敘述仍有一定的推論層次。事實上，〈數斗血歌，為諸女伶作〉首先點出聲色之必要，進而指出聲色不僅跨越性別，也與忠孝價值兩不衝突，進而由此展開鋪排，歌詠伶人，隨後才又更進一層的指出了拜服「佳人」的根本原因——時間雖為生命之大敵（何況古來佳人去已久），但表演藝術卻讓伶人得以一次次穿越歷史、召喚傳統，「又能化爲古來無數之佳人」，單一的伶人之「身／聲」，彷彿便具足古往今來一切之「身／聲」，[460]於是乎玉環、飛燕不再遙遠，古典的記憶經由伶人之演出與觀者之欣賞

[460] 此一思路實則暗合佛法旨趣。《經律異相》有云：「自在天王有天寶女，名曰善口，於一語中，顯出百千娛樂音聲，於彼一一音聲中，復出百千音聲。」見梁・寶唱等集：《經律異相》，見《大正藏》（北京：北京大學出版社，2011 年），卷 2，頁 9。

doi:10.6342/NTU202302496

不斷再現與詮釋，隨之而來的感發力量令詩人得以「闡前德之幽光，誅奸諛於既朽」，過往亦由此能一遍遍地重溫與反省，同時作品外形的文類界線相對模糊；內容情感面的古今鴻溝有了聯結（令我發思古、行懷舊），伶人之演出更是在時間流域外，跨越了階級與性別疆界（且復能見古來之孝子忠臣、義夫節婦）；易順鼎個人針對聲色所作的兩種層次區別，也於此一脈絡中有了綰合的可能。[461]這樣的論述，尤其使易順鼎所眷戀之聲色不再侷限於藉由遊里空間之興衰，所引起的家國感慨，[462]今昔對比於此篇不是詩人書寫聲色時的重心；更重要的是：學界已意識到易氏常言之「聲色」與「死亡」之聯繫，卻未嘗留心「聲色」和「忠孝」的關係；而那「忠孝」也正如本研究於第二章所論，誠可視為昇華「死亡」，進而追求「不朽」之手段。在筆者看來，上述這些關鍵詞均能以「死亡執念」為核心，勾連出一張極為特殊的意義網路，憑此，我們也得以見到一個複雜而多面立體之易順鼎形象，而這卻是多數之現有研究尚未充分認識到的。

回歸文學表現本身，體式與內容的相襯相合，於〈數斗血歌，為諸女伶作〉中也達到另一種細膩且巧妙的結合；這已然不是傳統意義上的舊體詩，卻也尚未構成新的寫作範式，而此番融合詩人一己才情與翻轉價值之極端思考，則意外地展示了一幅研究者相對感到陌生，且極富魅力之文學現代性圖景。

客觀而論，捧角詩中潛藏的感慨與憂傷也曾引起學界注意，[463]但就易順鼎這

---

461 易順鼎在《〈哭庵賞菊詩〉附錄》中也有過類似表述：「蓋看戲之嗜好，必在聲色，不在貨利可知。即好聲色，亦非好淫可知。且尚有忠孝節義之觀感其中，……在諸慾中可謂甚清、甚雅，無害於人品。」又說：「京師之盛衰關係國家之盛衰，大柵欄之盛衰關係京師之盛衰，使無鮮靈芝，恐大柵欄日晡遂無人迹矣。鮮所演劇又多足以移情感人，有益社會人心風俗。」於是表演藝術之流行與鑑賞，不再只是浮淺的娛樂或玩物喪志。詳見清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 3 冊，頁 1773-1776。有趣的是，此種將表演藝術上升至家國命運，並著重戲曲所蘊含教化人心作用的思考進路，實與南社文人暗合。關於南社戲曲觀念的研究，可參看梁叔安：《南社戲曲志》（北京：社會科學文獻出版社，2008 年）。

462 此中代表作自是首推前文所徵引過的《板橋雜記》。有關討論則可參考〔日〕大木康著，辛如意譯：《風月秦淮：中國遊里空間》（臺北：聯經出版社，2007 年），頁 247-252。

463 如周茜以為捧角風尚反映出清末遺老在京劇藝術和詩詞歌賦中的「有逃而托」，意識到有關寫作實則也是舊派詩人的精神庇護所。詳參周茜：〈清文化遺民與京劇〉，《文藝研究》（2015 年第 11 期），頁 17-24。另外，也有研究者指出：「京劇在北京興起、傳到上海、又在上海發展，這樣一個歷史階段，正是中國內憂外患之秋，生靈屢遭塗炭，國破家亡，生存艱

doi:10.6342/NTU202302496

首作品的特殊風格與複雜情感來看，現有討論不免多有其蘊未盡之憾；事實上易氏以「嘔血」作為該詩的重要關鍵詞，其所吐之艷紅確可視為真情之轉喻，「何惜嘔出胸中血數斗」不僅是修辭美感上的淒絕美絕，實則也是對特定價值毫無保留的給予，但此中卻又深藏著某種極沉重、極刻骨地對於過往的哀悼；似乎唯有藉著這口鮮血，詩人方能標舉伶人及其演出之意義，以及自己對於古典世界的眷戀。緣此，一吐而出的數斗血也不妨看作是內在鬱結的宣洩，[464]其中飽含的是易順鼎也未必想明白過的身分認同與概念辯證——易氏不知「誰為才人、誰爲學人，誰爲遺臣、誰爲遺民，誰爲舊、誰爲新，誰爲僞、誰爲真」，但這究竟是詩人的「不願知」抑或「不能知」？若說現代詩歌不再侷限於傳統之古典詩教，轉而重視啟發讀者以情感之自省與萌動，由此抉發更深層、更幽微的內在向度，呈現一種多元靈動的「可能」；而非標準僵化之「解答」，那麼易順鼎的非詩非文之篇，是否也就具備了幽微的現代側面，而非僅是外部體式上的尚怪求奇？

要言之，重估價值與翻轉概念豈只是無意義的破壞？文學與個人生命的「內」與「外」，也正是在崩解之後，才得以生發出新的意蘊。易順鼎不惜筆墨將大批知名文人與前明之名妓對舉，將先前藉由伶人之表演性所展示的階級、性別越界，衍生為對歷史的重新詮釋，傳統文化的精粹因而不在專屬於鴻儒碩彥，甚至保存在一代妓女之中，[465]而前清的眾位伶人於此也不遜於前明，是以詩人總結說：

吁嗟乎！孰言亡國無人才，此輩皆自先朝來。

難，民族和個人的前途無不使國人憂愁，捧名角、聽京戲成了人們發洩情緒、寄託情懷的消遣，京劇發展初期的態勢與此大有關係。」參見徐劍雄、徐家林：〈都市裡的瘋狂：近代上海京劇捧角現象〉，《文化藝術研究》總第 207 期（2007 年 3 月），頁 41-42。

[464] 古代中醫治療內在鬱結的方式，往往是透過宣洩之法，詳參元・朱震亨：《丹溪先生心法》，收入田思勝等主編：《朱丹溪醫學全書》（北京：中國中醫藥出版社，2006 年），卷 3，頁 159-160。

[465] 妓女的身分地位自是不能與文人士大夫相提並論，但就客觀的歷史來說，晚明妓女也絕非毫無任何文化底蘊，不少名妓更是具備高超畫技，頗受有識者讚賞。可參鄭淑方：〈韶秀雙璧——明末清初的閨閣與名妓繪畫藝術〉，《故宮文物月刊》總第 387 期（2015 年 6 月），頁 26-44。

doi:10.6342/NTU202302496

孰言天地少靈氣，造物鍾靈在此輩。

孰言璀璨莊嚴之世界不復存，璀璨莊嚴世界乃在此輩之色身。

孰言傾城傾國、胡帝胡天之人不可見，此輩能返萬古春花魂五萬。

孰言慷慨悲歌、幽抑怨斷之音響不可求，可歌可泣、驚天動地乃在此輩之珠喉。

請君勿談開國偉人之勛位，吾恐建設璀璨莊嚴之新國者，不在彼類在此類。請君勿談先朝遺老之國粹，吾恐保存清淑靈秀之留遺者，不在彼社會而在此社會。

嗟吾此言質諸天地而無疑，質諸鬼神而不悖。還以質諸四萬萬之人心，聊復揮吾一雙雙之眼淚。（〈數斗血歌，為諸女伶作〉，第 2 冊，頁 1117）

若說清末民初之舊詩呈現了晚霞燦爛般的古典迴光，那麼對易順鼎而言，伶人之存在便足以作為傳統世界的具體延伸，易氏毋須「為詩招魂」，[466]一切熟悉的情感圖式、認知框架、傳統文化，彷彿都已巧妙移轉至女伶之身，而未嘗消逝於現代世界之中（璀璨莊嚴世界乃在此輩之色身）。

弔詭的是，舞台與戲曲演出畢竟不是現實本身，虛構的情感容或有真實性，卻難以徹底取外部世界而代之。過往根本是回不去的，唯一的途徑反而是憑著「能返萬古春花魂五萬」之優伶，令觀者遁入表演情境，於「此輩之珠喉」尋得情感共振與釋放；從另一個角度言之，傳統戲子身分低下，[467]出現於詩詞作品中往往近似可鑑賞之「物」，[468]而非複雜多面的「人」，「請君勿談先朝遺老之國

466 此為研究者以為同光體大家陳衍用以回顧傳統之策略。參見李瑞明：〈為詩招魂——陳衍對近代詩學精神的闡發〉，《嘉興學院學報》（2012 年 3 月），頁 66-70。

467 清末民初的捧角風氣多少改變了此種價值觀，例如李妍說：「捧角家們的『推尊』行為在一定程度上改變了大眾認為女伶群體『低賤』的看法。捧角家們常對偏愛的女伶『封皇封后』，用這種行為表達對女伶的極度尊崇……都是以抬高她們的社會地位為宗旨。」語出李妍：〈捧角活動與近代女伶群體的發展〉，《文化藝術研究》（2019 年第 4 期），頁 91。但比起當今社會對於演員乃至明星、偶像的吹捧，彼時優伶之地位仍是相對低下的。

468 明清以來花榜、花譜的流行，也正反映了此一情形。詳參吳存存：〈清代梨園花譜流行狀況考略〉，《漢學研究》第 26 卷第 2 期（2008 年 6 月），頁 163-184。而梅蘭芳也說：「戲曲演員，當扎伴好了，走到舞台上的時候，他已經不是普通的人，而變成一件『藝術品』了，和畫

doi:10.6342/NTU202302496

粹，吾恐保存清淑靈秀之留遺者，不在彼社會而在此社會」，這與其僅僅視為平等、進步之階級意識，或說語不驚人死不休的價值錯置，倒不如說是詩人對於表演藝術價值與意義的認可；易順鼎多處將明末清初與清末民初並提，特殊的易代脈絡使得有關歌詠超出泛泛的聲色鑑賞，「真／假」辯證乃是複雜時空的梳理與存有的認同危機，但對於伶人技藝的高度讚揚卻也是該詩不容忽視的內涵，斷不能僅將這種看似毫無道理的價值翻轉視為易順鼎個人的自說自話。[469]

值得深思的是，伶人的演出依然充滿渲染力，[470]可舊派詩人以真情實感寫就的作品，還有多少「同溫層」外的讀者？更何況，當舊體文學漸漸走向邊緣之際，易順鼎復將詩歌推往令人感到陌生的表現邊界，試問真正能夠讀懂並理解他的知音又會在哪裡？

第二節　不得謂之詩？樊、易二人之爭論

易順鼎對優伶的喜愛及支持總是毫無保留，[471]而他的「數斗血」雖然濃豔，然過度宣洩的情感卻也一定程度上挑戰，甚至於顛覆了固有的詩歌美學。日籍知名心理學家兼神話學者河合隼雄，嘗以非洲、南北美洲神話與世界各國民間故事中屢見不鮮的「Trick star」，來分析須佐之男的形象，他解釋此一概念說：

家收入筆端的形象是有同等價值的。」詳見梅蘭芳：《舞台生活四十年》，收入《梅蘭芳全集》，第 1 冊，頁 503。

469 秦燕春說：「沒有創生性的解構最終必然會墮入虛無。在不能承受之輕中人往往又會重新製造一些結構的假象自我麻醉。……與其說他『癡情』，毋寧說他是在這種短暫的虛擬的結構中停靠自己業已解體的生命的苟延殘喘。這也即是何以他在〈「數斗血歌，為諸女伶作〉中將明末清初最著名的儒者、義士和『秦淮八艷』之間做了明確的價值置換……流落在詩中的情或人畢竟只是虛擬的結構，和解構為鄰。」詳見秦燕春：〈「仙童」之殤：易順鼎的「真性情」與「晚唐體」諸問題〉，《詩教與情教：新文化運動別裁》，頁 23。事實上，易詩的情感遠比想像中複雜，秦氏對於易順鼎歌詠聲色的複雜意義也未嘗辨明，倘若未能就此深入體察，便不免侷限了該詩豐富的解讀空間。

470 例如梅蘭芳前往上海演出，每每造成轟動且觀者無數。可參俞慕古：《上海人與梅蘭芳》，《申報》，1923 年 12 月 21 日。

471 劉禺生紀錄易順鼎觀劇時情狀說：「易實甫尤傾倒鮮靈芝，當時袁氏諸子、要人文客長包兩班頭二排。喜奎、靈芝出台，實甫必納首懷中，高撐兩掌亂拍，曰：此喝手彩也。」詳見劉禺生、張伯駒：《洪憲紀事詩三種》，頁 53。

doi:10.6342/NTU202302496

他們通過打破常規的智慧或者行為反抗既有的秩序，失敗了則被認為是單純的淘氣鬼，甚或惡人，成功了便是以破壞行為開創新秩序的英雄。因而帶有明顯的雙面性，變幻自如，難以捉摸。[472]

筆者以為，易順鼎於詩歌體式方面的詭譎展演，也誠可被視為中國詩歌史上的「Trick star」，長篇歌行於他筆下逐漸溢出傳統範疇，倘若能受到讀者青睞，則未嘗沒有機會為詩歌塑造「新秩序」——或說「新典範」——可他顯然失敗了。〈數斗血歌，為諸女伶作〉既不為友人欣賞，詩人對女伶的過份迷戀更曾令自己淪為笑柄，[473]而學術界至今也未能很好地說明，易順鼎那別出心裁的「詩」，其真正試圖思索與觸及到的議題究竟是什麼。

一、則雖能為而不為：樊增祥的批判

身為易順鼎多年友人，樊增祥曾以〈後數斗血歌〉回應易順鼎的寫作，內容多有毫不掩飾之譏刺。對此，《冷禪室詩話》有云：「〈後數斗血歌〉譏易實甫太甚，彼此因有隙，後經朋輩以詩解之，乃已。[474]」不過，是年易順鼎又有〈賽金花以五月二十日過訪樊山，談數刻去，樊山來書相告，戲詠一首〉（第 2 冊，頁 1129），可見此說未必能盡信，且即便二人當真曾因此詩產生嫌隙，顯然也只是短時間的情緒而已。話雖如此，樊氏所作詩歌確有對易順鼎的譏諷，可他顯然未曾全面否認易順鼎的才華，所謂「余謂神童之才，實不可一世。[475]」該詩開篇也

472 語出〔日〕河合隼雄著，王華譯：《神話與日本人的心靈》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2018 年），頁 113。

473 例如蔣瑞藻說：「樊天琴方伯嘗紀其（按：即易順鼎）迷戀王克琴事云：『石甫追隨克琴香塵，已數年矣。而此腹便便、腮于于之石甫，殊不足當王伶一盼。一日，積慕成思，積思入夢，恍惚間，與克琴握手言歡，殷勤備至，適到妙處，竟為某友一掌擊醒。石甫懊喪數日，引為終身恨事。』用情肫至，何讓怡红？是誠一風流蘊藉士也。讀之令人失笑。」詳見蔣瑞藻著，蔣逸人整理：《小說考證》（杭州：浙江古籍出版社，2016 年），上冊，頁 607。

474 海納川：《冷禪室詩話》，收入張寅彭主編：《近代詩話叢編》（上海：上海書店出版社，2002 年），第 2 冊，頁 707。

475 清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1787。

doi:10.6342/NTU202302496

如是說道：

> 歐（筆者按：或為「嘔」字之誤）血胡為及數斗？試問吐之者為誰、量之者為某？嗚呼噫嘻！此斗曾落陳思王之手。以才而論子建獨得天下十之八，以血而論神童應佔如今鐵血男兒十之九。
>
> 神童此血有自來，乃是九嶷衡嶽瀟湘洞庭靈氣所滋培。濡染於秦人桃花之顏色，託始於楚詞香草之心胚胎。似取西京妖姬南國麗人之天癸，一一灌注王子喬張夢晉之靈臺。於是心血來潮，心花怒開。心上留不住，口裡吐出來。口裏吐出何物事？紙上活龍活現一千五百八十六個字。都是珠玉之光，蘭麝之香，八寶之妝，九回之腸。[476]

樊增祥模仿易順鼎詩作，同樣選取長篇體式呼應易順鼎，而他嘗試指認神童之血的淵源，或可視為對易順鼎在文學、才氣，以及情感方面的血源追溯，「活龍活現」則點出易順鼎詩中那難以忽視的生動氣韻，[477]樊氏也承認那是「珠玉之光，蘭麝之香，八寶之妝，九回之腸」。必須說，易順鼎的七律、歌行與特殊寫作都具有著強烈的情感渲染力，[478]這也往往使他的詩歌具備極為鮮明的個人色彩，而

---

476 清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1787。

477 汪辟疆也認為易順鼎的詩歌：「雖恣肆，其真氣猶拂拂如十指出，樊不如也。」語出汪辟疆：《光宣詩壇以來旁記》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年），頁 65。

478 對於易順鼎的「情」，秦燕春則另有見解。秦氏認為易順鼎「缺乏足夠足夠的體察深層痛苦的能力與悲心」，說他「或許足夠濫情，卻未能深情。」並以為「真正的深情需要放下自己，對他人與現實有篤定有序的關懷與介入，而非任性而為的一己情緒宣洩。」語出秦燕春：〈「仙童」之殤：易順鼎的「真性情」與「晚唐體」諸問題〉，《詩教與情教：新文化運動別裁》，頁 22-23。筆者對此多有保留，蓋易順鼎極端任性固為實情，但他若是缺乏體察深層痛苦的能力，又怎會如此期待以死亡來終結痛苦並呼喚新生？他筆下怎還能見到關心民生之作？又如何能在三月三以一定程度之清醒，藉長篇詩作勸慰梁啟超？另外，過度宣洩一己之情緒雖為幼稚無知，但「關懷」與「介入」的方式又豈只在過度落實的具體行動？更何況，「百無一用是書生」的感慨在清末往往衍生為一種「所學非所用」的痛苦，入民後舊派文人益發難以施展，「來作神州袖手人」、「枉拋心力作詞人」，從黃遵憲、陳三立到朱祖謀，他們的徬徨乃至失落，正在於其對於家國或現世尚存著一份關心；那原有的關懷乃至執著愈是熱烈，期望落空後之痛苦也就更加深刻；易順鼎的長篇捧角則是另一種面對現代情境的反應，看似不合時宜的眷戀焉只是表層之感官享受，其背後實則存在著對古典情境之不捨甚至一往情深。當新世界沒有了遺老們的發揮空間，實際的「關懷」與「介入」又如何可能？那些看似極為私密的情感書發，某種程度上也顯示了一代舊派文人的心靈圖像，詩人呈現與採取之方式雖異，可內在的傷痛仍有共通之處。

doi:10.6342/NTU202302496

樊氏雖對易順鼎之才與情（託始於楚詞香草之心胚胎）不表懷疑，卻顯然對易順鼎呈現詩歌之方式頗有微詞：

> 神童如開藥店兮，不少丹砂赤箭與青芝，然而亦有牛溲馬勃敗鼓皮。神童如設衣肆兮，不少貂褕錦緞翠織成，然而亦有鶉衣百結犢鼻褌。……此番發憤嘔血何所營？祇為北京舞台諸女伶。……
>
> 吁嗟呼！神童少不得志不得進士科，老不得志無奈前後廣東總督何。其人激成古廟伽藍熱鍋螞蟻之形狀，其詩變為馮猶龍唐伯虎蓮花乞食之謠歌。唐宋詩流逞奇怪，長爪李郎為元帥。盧仝貫休抑次之，又次杜默與石介。藥淵一集屬前明，煙霞萬古之樓雄近代。君乃聚於一罏而冶之，奇奇怪怪不古不今自成一種澧州公子派。此派何者為最佳？厥有宮保席上之梅花，跑馬廳前之楊花，而猶不如此詩憑弔亡國之落花。亡國不在玉樹後庭花，而在小翠喜小香水等一十一朵真鮮花。[479]

引文首段樊增祥嘗以四段排比形容易順鼎詩，此處未曾俱引，蓋大意無非是譏諷易詩泥沙俱下，瑜中有瑕。[480]不過，樊增祥似乎也非不能理解易順鼎詩風之成因，他扼要指出易氏生平兩大「不得志」，由此說明其人詩歌的向下墮落，「其詩變為馮猶龍唐伯虎蓮花乞食之謠歌」，謠歌源自民間，洋溢著生猛的動能與各種創造潛力，那是有別於精經典範的另一種文學樣態。筆者以為，我們雖不必將此視為絕然對立的兩端，斷然否認其中相互吸納影響的可能，但顯然在樊增祥的語境中，此處形容確實不具正面意涵，甚至隱含「雅／俗」之爭論。

於是，詩歌不再是抒情言志的媒介，少了含蓄蘊藉的感發或振拔人生的正面能量，甚至異化為某種令人側目的怪物——且看樊增祥臚列李賀、盧仝（自號玉川

[479] 清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1787-1788。

[480] 有趣的是，時人也曾以「鐘錶店」打趣易順鼎的詩鐘之作：「觀察善作詩鐘，其集中所存五七言律，雖詩也，而不啻詩鐘也。嘗有人論之曰：『讀碩甫詩，如入鐘表店，此則錚錚然，彼則瑯瑯然。』可謂善謔也。」清･陳琰：《藝苑叢話》，轉引自清･易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1941。

doi:10.6342/NTU202302496

子，約 795-約 835）、貫休（字德隱，832-912）、石介（字守道，1005-1045）、杜默（字師雄，1019-1085），以及憑戲曲聞名於世之卓人月（字珂月，1606-1636），以為易順鼎將以上諸人「聚於一罏而冶之」，進而演變出「奇奇怪怪不古不今自成一種澧州公子派」。依違古今，不新不舊，本是清末民初文學裡最難解釋卻又最具特色之現象，然身處文學史現場的樊增祥對此顯然無甚好感，而當「詩歌」被視為「謠歌」，隱含其中的文類階級觀也值得研究者反思：詩的本質，能否藉由主題內容來定義？人們指認特定的文字形式為「詩」，背後是否也呈顯了特定的階級、文化意識形態？更進一步地說，當我們嘗試追問「詩」是什麼？又能否真是純粹的文學或美學問題？

樊增祥對易順鼎的批判誠非毫無道理，一如前文也曾指出易順鼎〈數斗血歌，為諸女伶作〉有著過於流水帳之弊病，可樊氏所針對的顯然不僅於此，他自己雖也喜好觀戲捧角，但對於易順鼎以血為喻，讓生命陷入此種幾近無底線的投入，誠有著強烈的反對：

> ……神童好吟兼好色，為十一伶嘔出數斗血。此血若上沖，便是天上吐沫之神龍。此血倘下駛，便是殿中洩氣之獅子。龍髮一滴，舞台水彩添一尺。獅子一放，舞台電光添一丈。……
>
> 君曰並世佳人見以難，此言矛盾殊未安。在京日日飽看十一美，在滬天仙三美日日看（天仙三女伶詩）。[481]又惜古來佳人去已久，君何不效吾家樊崇與呂后。鍬鋤掘出塚中屍，水銀光中與交媾。……君與西子同一船，我與彌勒同一龕。我年望七君望六，蛾眉伐性將不堪。愛君老有少年意，但見花枝即心醉。不必梅花即牡丹，鳩槃茶花亦膜拜。祇知靈均目與成，不恤王敦體為敝。淫女二萬萬盡可夫，神童八十一妻皆可妻。君之血兮澎湃而奔騰，君之貌兮枯槁而憔悴。回頭是岸好泊船，掌舵待篙莫用灰使者與

[481] 易順鼎則作有〈和樊山〈天仙三女伶詩〉詩原韻〉，時為民國元年。詳見清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 2 冊，頁 1071。

doi:10.6342/NTU202302496

木居士。

我與君，俱學詩；君與我，同一師（謂張文襄）。我所能者君不能，君能為者我亦能為之。惟有拉雜鄙俚，則雖能為而不為。此詩不得謂之詩，祇算樵歌漁唱鼓兒詞。吁嗟呼！女伶一字不曾識，可惜輕拋數斗血。五更啼煞杜鵑紅，千年莫化萇弘碧。[482]

若說前文僅是樊增祥針對易順鼎詩風所作的審美式批判，此處引文便轉而對易氏進行抨擊了。一個顯而易見的事實是，樊增祥顯然並不認為易順鼎所歌詠的伶人都值得被讚揚，「不必梅花即牡丹，鳩槃茶花亦膜拜」，易氏的來者不拒，在樊氏看來多少有些可笑，何況「我年望七君望六，蛾眉伐性將不堪」，如此用情既非「君之貌兮枯槁而憔悴」的老年人所當為，更是應極力避免之身心禍害；而易順鼎的言行也無疑令那若龍似獅的數斗血，淪為毫無意義的虛擲（女伶一字不曾識，可惜輕拋數斗血。五更啼煞杜鵑紅，千年莫化萇弘碧）。除了在作品的情感內容上給予帶有強烈譏諷的勸解，對於易順鼎的「詩」，樊增祥又於結尾進行了具體的批評：「惟有拉雜鄙俚，則雖能為而不為。此詩不得謂之詩，祇算樵歌漁唱鼓兒詞。」

耐人尋味的是，樊增祥的言論也未嘗沒有與易順鼎一較雌雄的訊息，他先前愈是承認易順鼎之才（余謂神童之才，實不可一世），[483]詩歌末尾「我所能者君不能，君能為者我亦能為之」一語便愈具自我標榜與挑釁對方之意味。[484]姑且不論

---

[482] 清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1788-1789。

[483] 「才」可謂樊、易二人極為看重的特質或說追求之目標，易順鼎病逝前夕甚至說：「非病也，才盡耳！無才，不如死。」樊增祥〈再與石甫論詩並呈伯嚴〉則說：「隨園以後詩道熄，粗才淺學多凡音。」又說：「才不若黃河之水天上來，泥沙雜下胡為哉。」有趣的是，樊氏針對「無才」所作的批評，最終則指向詩歌乃是「多少工夫織得成，幾番掏煉爐煙起」的殫精竭慮之作；在這個意義上，樊增祥對易順鼎的批判，便不是才氣的有無，而是詩歌是否具備藝術加工與提煉的過程。詳參清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1772。

[484] 但就目前可見的諸多批評意見來說，讀者普遍認為易順鼎的詩歌成就實在樊增祥之上，即便將艷情之作也納入考量，夏敬觀仍以為：「樊山艷冶，至老尤然。然實甫詩詞，多可傳之作，文品實較樊山為高。」語出夏敬觀：《忍古樓詞話》，收入唐圭璋主編《詞話叢編》（北京：中華書局，1986 年），頁 4772。

doi:10.6342/NTU202302496

樊、易二人詩藝之高下，至少樊氏口中「拉雜」、「鄙俚」的批評倒也非空穴來風。《晚晴簃詩匯》有云：「《四魂》以後，日趨恢詭，雖以務為工對、雜用俚言，為世譏訶，而才比縱橫，自是健者。[485]」雖然大抵認可易氏之文學成就，但也指出詩人「雜用俚言」而飽受批評的事實。首先，就「拉雜」之情形來說，既可以指內容上的過度鋪排，卻也可說是句式的交雜錯亂，形成未必有整體之規則可循的雜言體式，[486]此點後文還有詳論；而「鄙俚」再次涉及「雅／俗」，所謂「祇算樵歌漁唱鼓兒詞」也彷彿直接消解了「詩」的合法性。

細究樊氏所說「鄙俚」之內涵，筆者以為當是指易順鼎的語言風格，而非情感內容本身，蓋若指作品所寫涉及俗濫、俚俗乃至低俗，只怕樊增祥用以諷刺易順鼎的「鍬鋤掘出塚中屍，水銀光中與交媾」詩句更為難登大雅——縱然該詩頗有樊氏刻意寫就近似風格之長篇，以證明個人才華不遜於易順鼎之意味，但此處筆墨終究是觸及了易氏原詩中也未見的露骨場面——黃培、吳翔兩位研究者則認為：

> 從形式上看，這種「非詩之詩」，這種「拉雜鄙俚」、極度口語化的議論之詩，詩句反如散文，形散而神不散，實際上正如近代白話诗，詩韻內存；貌似文法非詩，其實還是詩法，是得詩意於其中，拋卻的是詩歌的古典形骸。這種不古不今，不新不舊，用中國詩歌的古典主義形式無法解釋的易氏晚年詩歌，反映出他實際上開始超越古詩傳統而趨於近代化。[487]

透過此番觀察，再綜合〈數斗血歌，為諸女伶作〉之原文，以及「俚言」、「樵

---

[485] 徐世昌：《晚晴簃詩匯‧詩話》（臺北：長安出版社，1984年），頁193。

[486] 徐師曾嘗試圖區分「雜言古詩」與「雜言詩」，前者為：「按古詩自四、五、七言之外，又有雜言，大略與樂府歌行相似，而其名不同。」後者是：「古今詩自四、五、六、七、雜言之外，復有五、七言相間者，有三、五、七言各兩句者，有一、三、五、七、九言各兩句者，有一字至七字、九字、十字者，比之雜言，又略不同，故別列之於此篇。」但就文學史的客觀現象來說，不符上述規範的雜言作品仍不算少數。引文見徐師曾：《文體明辨》，收入《四庫全書存目叢書》，集部，第311冊，卷13，頁33。

[487] 參黃培、吳翔：〈論易順鼎「自開一派」的復古詩學」〉，《江西社會科學》，頁104。

doi:10.6342/NTU202302496

歌漁唱鼓兒詞」乃至前文「乞食之謠歌」等牽涉民間文學的形容，我們是否可以說，類似之負面意見所呈顯的，乃是發生於舊派詩人間傳統的「雅／俗」之辯；甚至若有似無的「文／白」之爭？究其實，語言文字的風格探求與革新，在民國以降的語境中還有著更複雜的國族與現代性脈絡，[488]然在樊、易二人的情境裡，傳統詩人們則引出同樣值得深思的問題：是在怎樣的情況下，詩人會放棄最精絰典雅的語言，轉入（讀者以為的）「鄙俚」？[489]這是另一次「新／舊」世界碰撞下，寫作主體因「失語」而被迫採取的書寫策略，抑或是詩人主動捨棄固有審美典範而進行的嘻笑怒罵？

要言之，樊增祥對於易順鼎的批判可分為內容情感與文字表現兩方面，前者與其說是反對艷情書寫，毋寧看作譏刺易氏飢不擇食般的「鳩槃茶花亦膜拜」；後者則可能針對混亂的雜言句式與流水帳寫作，以及過於「鄙俚」的語言風格而發。面對此番指責，易順鼎所不得不面對的，便非當今學者所經常探問之舊詩如何參與及思考近現代情境的問題——倘若自身作品作為「詩」的存在本質都已遭挑戰甚至消解，又哪還需關心什麼新舊？他首先要思考的，乃是「詩」在這樣的書寫中，還如何成為可能。

二、破壞即意義：易順鼎之辯駁

詩歌語言總是要求作者之苦心提煉，甚至不能輕易與固有的語言習慣妥協：「正是這種對於標準語言的違反，這種系統的違反，使詩歌式地使用語言成為可

488 詳細討論可參考黃錦樹：《幽靈的文字》（高雄：新王牌印刷事業有限公司，2019 年），頁 45-92。

489 透過本文前幾章所論，我們知道易順鼎絕對有能力將詩歌寫得合乎傳統範式，一如汪辟疆對他的讚許：「平生所為詩，屢變其體。至《四魂集》，則餘子斂手；至《癸丑詩存》，則推倒一時豪杰矣。造語無平直，而對仗極工，使事極合，不避熟典，不避新辭，一經鍛煉，自然生新。至鬥險韵，鑄偉辭，一時幾無與抗手。」換句話說，更值得我們思考的，並非易順鼎的非詩非文之作寫得好不好，而是他為何這樣寫，以及相關之寫作究竟有何意義。引文詳見汪辟疆著，王培軍箋證：《光宣詩壇點將錄箋證》，頁 385。

doi:10.6342/NTU202302496

能；沒有這種可能性也就沒有詩歌可言。[490]」事實上，易順鼎也確實刻意的進行著違反，只不過更準確地說，他所針對的，更多是詩歌的文類疆界，好似一種重新言說自我——無論詩人個體還是詩歌本身——的方式：

> 無真性情者不能讀我詩，我詩得失我非不自知。時至今日身之得失且勿計，尚何計及詩之得失爲？我詩本來又非詩，我詩乃合屈原、莊周而爲之。我詩皆我之面目，我詩皆我之歌哭。我不能學他人日戴假面如牽猴，又不能學他人佯歌偽哭如俳優。又不能學他人欲歌不敢歌、欲哭不敢哭，若有一物塞其喉。歌又恐被誇，哭又恐招尤，此名詩界之詩囚。時至今日世界已無界，一切界說皆破壞，豈復尚有詩界能存在？若謂我詩凌亂放恣不得謂之詩，是必欲盡令天下人欲歌不敢歌、欲哭不敢哭，如曹蜍、李志而後快。其人眼光毋乃隘，此名詩界之詩械。嗟我不思兩廡之特豚，豈尚欲與蘇、李、曹、陸、陶、謝、李、杜來爭墩？（〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉，第 2 冊，頁 1122）

古體或歌行素來不避用字重複，密集使用同一字詞也誠有特殊的藝術效果，[491]而易順鼎不斷運用「我」字，形構強烈的指涉性，於是「我」的聲音不斷迴盪在「我」的詩裡，乍看缺乏變化，卻又是不容他人質疑的有力宣言。詩歌甫開篇，易氏便對樊增祥等一眾友人進行斥責（無真性情者不能讀我詩），且宣稱一己之清醒，而「我詩得失我非不自知」與「尚何計及詩之得失爲」，並非不承認個人詩歌中存在缺陷，而是相對於此，易順鼎自有其以為更值得留意與思考之事。在這

---

490 〔俄〕穆卡諾夫斯基（Jan Mukarovsky）著，收入趙毅衡編：《符號學：文學論文集》（天津：北花文藝出版社，2014 年），頁 17。

491 例如葉嘉瑩曾分析〈行行重行行〉之首句說：「這一句五個字全用平聲，如果繩以後世聲律之說的四聲八病的限制，則這一句詩竟可以說是通身是病了，……而我們試一分析就會發現原來這五個字中竟有四個字是相同的，其實這一句詩原來就只是『行行』一個疊字動詞的重複，中間一個『重』字也只不過是點明此一重複之動態的字樣而已，所以這五個字在意象上，所呈現的原來就是一片基本的離別的動態，……聲音上的五個平聲字，所予人的也一樣是一逝不返有去無回的感覺。」見葉嘉瑩：〈一首易懂而難解的好詩〉，收入氏著《嘉瑩論詩叢稿（修訂本）》（石家莊：河北教育出版社，1997 年），頁 132。

doi:10.6342/NTU202302496

個意義上，他的留戀梨園，恣縱書寫，都能被自我證成為刻意進行的表演；那可以是另一種意義上的「以痛哭流涕之筆，寫嬉笑怒罵之文」，[492]引文中兩見的「時至今日」尤能反映此種複雜情緒——我們不妨追問：對於詩人來說，眼下的「今日」到底是怎樣的「今日」？是「近來海通制舉廢，取法歐美兼東倭。南北報館漸林立，牛毛麟角難同科」（〈《亞細亞報》周年紀念，題詩〉，第 2 冊，頁 1112）的新時空；也是「一追憶即覺心痛腦裂，惟求速死而已」之無父無母的傷心地，[493]而所謂「世界已無界，一切界說皆破壞，豈復尚有詩界能存在？」更非老大帝國轉化為「國際社會中的中國」後，所促成之四海一家的親切。破壞不免是拆肌裂骨之痛，且由不得選擇與拒絕，[494]「又不能學他人欲歌不敢歌、欲哭不敢哭」，他人之所以「欲」歌或哭，也無疑是基於某種難以抑制，定得加以宣洩的內心波動，是以「若謂我詩凌亂放恣不得謂之詩，是必欲盡令天下人欲歌不敢歌、欲哭不敢哭」便讓「我」的詩不僅僅只是「我」在歌哭，崩解的亦不啻是易順鼎個人的小小世界，更是那些熟悉的情境、傳統乃至留不住的過往；易氏於此恍然已是「天下人」的代言者。

換句話說，易順鼎的宣言並不能只視為文學史上屢見不鮮之「自成一派」的文學追求，[495]此種「不得不」也非與強者詩人抗衡的手段，[496]他的寫作建立於「時

---

492 此為吳趼人評李伯元《遊戲報》之語。關於李伯元及其藉遊戲之名，藏深意之旨，可參〔美〕考雷勤風著，許暉林譯：《大不敬的年代：近代中國新笑史》（臺北：麥田出版，2018 年），頁 100-102。

493 易氏此語針對四十年前往事所發，彼時：「光緒丁戊間，余侍先君於道署，將近兩年，署中園亭皆先君所創構。」易順鼎撰寫這段文字，時值民國二年。引文見清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》，第 3 冊，頁 1887。

494 此種疼痛還來源於中國之現代性某程度上乃是被強行「植入」的。參考劉小楓：《現代性社會理論緒論：現代性與現代中國》（上海：上海三聯書店，1998 年），頁 2。

495 陸機說：「拾朝花於已披，啟夕秀於未振。」韓愈說：「惟陳言之務去。」元好問詩云：「眼處心聲句自神，暗中摸索總非真。畫圖臨出秦川景，親到長安有幾人？」在諷刺江西詩派的同時，也透露出對於模擬蹈襲的反對；蓋追求自我面目，超越因襲複製，當是寫作者最基本的信念，幾乎難以藉此構成個別詩人之文學觀特色。黃培、吳翔則說：「在新舊之間，易順鼎當屬復古詩人，但卻是復古詩派中的『別家』，……（他的拉雜鄙俚的『非詩』之詩，幾乎找到一個完全古詩與近代詩新舊接續的門徑）……『自有詩家以來，要自余始獨開此一派矣』，說明易之志不在當世，而在千古——但他的詩學成就一直被低估了。」這樣的解釋固有一定道理，但易氏獨開一派的說法乃是在其自評《四魂集》的脈絡，二位學者引此來涵攝易順鼎的非

doi:10.6342/NTU202302496

至今日」的條件項上，詩歌的「無界」更非泛泛地對於每一體式乃至文類精粹的準確把握、吸收、融匯；[497]其關鍵核心乃是更根本的存在焦慮。「界」既是框架，卻也是依憑，打破限制固然造就自由，但失去範式也就一定程度捨棄了既定的意義；於是源遠流長的詩歌回歸它的美學零度，詩人個體亦得重新言說自身。可存有必然飄零之際，靈根又豈會自植？原有的表達無法提供詩人歌哭之媒介，那一整套的文學操作也就失去安頓人心的力量，性情詩論外更加迫切的乃是當下有別於古典的全新情境，那也正是非詩非文之篇最特別的意義所在：易順鼎終於也發現了「自我」、「世界」、「詩歌」三者間的扞格與失序，但有別於學界較為熟悉之黃遵憲一輩的出使異國、「進入」他者，由此引發震撼與反思；易順鼎所代表的舊派詩人則是毫無選擇的「被拋擲」於新世界，兩者似同實異。無論如何，他注定刻骨、必須勞心，才能真正讓「我」在「時至今日」好好地「歌哭」。用盡全力，誠非為了將那不可逆的現代性傷害連根拔起，抑或進入強者詩人之列；一切書寫於此均只是在緩解悲傷，以一種極端的方式。

於是，易順鼎的寫作不再考慮讀者之接受與否——即便那敏銳的詩心確實觸及了一代人精神的苦、靈魂的病——他所謂「我詩乃合屈原、莊周而爲之」於此側重的也非文學技藝，而偏向精神血緣之系譜承接；[498]不被他人理解，卻又非說

詩非文之作，反倒忽略了易氏晚年之寫作情境已有別於《四魂集》，此刻之詩人與詩歌都被迫重新思考與定義自身，其意義已非經典競爭之文學追求可以詮解，何況易氏〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉所說「嗟我不思兩廡之特豚，豈尚欲與蘇、李、曹、陸、陶、謝、李、杜來爭墩？」也足已挑戰兩位研究者的詮釋進路。見黃培、吳翔：〈論易順鼎「自開一派」的復古詩學」〉，《江西社會科學》，頁 105。

[496] 如翁方綱解釋律體的演變時曾說：「蓋律體奇妙，已無可以爭勝前人，故不得不於一二平仄間小為變調，而骨力漸靡，則不可強為也。」翁方綱著，陳邇冬點校：《石洲詩話》（與《談龍錄》合刊。臺北：木鐸出版社，1982 年），卷 2，頁 57。

[497] 易順鼎亦有不少詞作傳世，但整體成就與後人評價均不如其詩。有關研究可參張博鈞：《晚清湘中後五子詞研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2015 年），頁 19-82。陳松青也曾對易順鼎的辭賦和駢文進行初步探悉。見陳松青：《易順鼎研究》，頁 324-355。

[498] 然而，如若易順鼎願意，他也多半有著能引騷體之兮字句入詩，進而大書特書之能耐，他的〈程伯葭屬題《精忠柏片圖》〉部分段落即可為證。詩歌可參清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 2 冊，頁 1124。另外，關於「兮」字在詩歌中所形塑的節奏效果，林庚嘗有值得參看之見解。詳見林庚：〈再論新詩的形式〉，《問路集》（北京：北京大學出版社，1984 年），頁 207；林庚：〈《楚辭》裡「兮」字的性質〉，《林庚楚辭研究兩種》（北京：清華大學出版社，2006 年），頁 206。

doi:10.6342/NTU202302496

不可之內在劇痛，最終讓「我」的詩不再歸屬任何古人與今人：

> 諸君此時猶復斤斤分唐與分宋，真唐真宋復何用？真所謂癡人前說不得夢！嗟我作詩未下筆以前胸中本有無數古人之精魂，及其下筆時無數古人早爲我所吞。此時胸中已無一二之古人，此時胸中豈復尚有一二之今人？他人下筆動作千秋想，我下筆時早視千秋萬歲如塵埃。他人下筆皆欲人贊好，我下筆時早拚人嘲人罵、不畏天變兼人言。蕭統小兒誰解事，趙陀大長聊稱尊。
>
> 陶弘景云：山中何所有？山中多白雲。只可自恰悅，不堪持贈君。我之詩即我之白雲，自舒自卷長氤氳。陶元亮云：可爲知者道，難與俗人言。我之詩即我之桃花源，世上無人能問津。樊山述他人語云：我詩數斗血歌，下者淺者不能作，高者深者不屑作。我亦不知如何爲高，如何爲深；高者何人，深者何人。我自作詩何預他人事，且自大嚼兮過我之屠門，遑持布鼓兮過人之雷門。（〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉，第 2 冊，頁 1122）

具體來說，筆者之所以說易順鼎不側重進入經典詩人之列，乃是他雖宣稱「我亦不知如何爲高，如何爲深」，然一句「且自大嚼兮過我之屠門，遑持布鼓兮過人之雷門」已然是以高手自居。簡言之，對他自己來說，個人的才華已是他者無法否認的事實，而此處不可一世的說法，與其說是夜郎自大，還不如理解作唯有透過此類表述，方能同等力度的回應樊增祥近乎不留情面的譏諷。學術界解讀此詩，往往不夠重視與樊氏原作的對讀，倘若僅以樊詩的寥寥數句來理解易順鼎的反擊，我們可能也就不自覺地簡化了問題。事實上，易順鼎正是為了不落下風的給予駁斥，才又走入另一種極端；然就本質來說，詩歌對於易氏個人的意義仍是顯而易見的，其人的非詩非文乃是他用以自恰之白雲，藉以安頓的桃花源，他重塑的是「自我」、「世界」、「詩歌」的關係，而非個人與多數讀者間的默契。

doi:10.6342/NTU202302496

因此，詩的合法性與存在意義，便更多地指向了自己——或者極少數的「真性情」與「知者」——「失去讀者，詩歌依然可以是詩，作品的意義不全然是讀者賦予，而是書寫當下，那於片刻間被釋放的情緒重負；寫作之目的，也就不再是本章開頭所引〈作詩〉中對知己的渴求。詩人安頓心靈的關鍵，由此回身自指。[499]對於痛苦到極致的個體而言，有些平靜只需片刻就好。不去追求徹底的被理解，[500]以及根本的解脫，本身就已是對執念的初步鬆手。緣此，破壞即意義。」

易順鼎的極端，一定程度上也值得開展其他反思：將一己的祥和寧靜，全然與他人掛勾，甚至遺忘了自我關於安頓的責任，最終便免不了要失去它。然而，易順鼎顯然也無意與樊增祥全面決裂，他說：

> 樊山又有詩，謂我貪財好色不怕死。謂我好色不怕死，誠哉乃我之知己，不知貪財何所指。……
>
> 又謂我詩拉雜復鄙俚。我詩拉雜誠有之，果何句俚何句鄙？我詩雖惡人難學，似我者病學我死，強學我者必至鄙俚而後已。若以貪財鄙俚妄加人，正恐出乎爾者反乎爾。……
>
> 憶昔懶殘云：那有工夫爲俗人拭涕。此語自來頗難解，不知拭涕者即懶殘自拭，俗人者即懶殘自謂。懶殘尚無工夫爲自己拭涕，哭庵豈有工夫與他人置暖？樊山先生非他人，我姑與之一遊戲。而且樊山先生愛我深，我方流涕感其意。笑矣乎！他人以東風吹我之馬耳，我以目光出他人之牛背。

---

499 然而，若嘗試從另一個角度解讀，或許「我下筆時早拚人嘲人罵」也是構成非詩非文之篇又一層意義的必要元素。事實上，「不被閱讀」興許比「不被理解」還要來得令人畏懼，溢美或謾罵都屬於對作品的討論，但凡相關的意見不曾歇絕，詩歌就不會真正被遺忘；結合本文一直以來對易氏的討論，筆者想要指出：對於易順鼎來說，最令自己無法接受的並非無人讀懂他——可讀者諸君當能看出易氏慣於孤芳自賞——而是根本無人閱讀。相之遭受唾棄還令易順鼎感到虛無的，乃是完完全全地淡出世人的記憶。「愛的反面不是恨，而是漠不關心。」此理庶幾近之。

500 那也正是卡謬所形容：「在這種極度的孤獨之中，沒有人能夠仰賴鄰居的幫助；每一個人都必須獨自承擔他自己憂苦的重量。如果，由於某些機會，我們之中有人想把他自己的擔子卸下來，或把情感述說一番，他得到的回答，不論是什麼，通常都會使他受傷。」〔法〕卡謬（Mircea Eliade）著，孟祥森譯：《瘟疫》（臺北：桂冠圖書公司，2006 年），頁 69。

doi:10.6342/NTU202302496

（〈讀樊山〈後數斗血歌〉，作後歌〉，第 2 冊，頁 1122-1123）

易氏承認樊增祥的部分批評，甚至仍稱呼樊氏為「知己」，乃是可以與之「遊戲」的對象。究其實，易順鼎的遊戲雖未必延續宋代詩學之傳統，[501]但這種寫作態度也確實是他晚年的特色之一，[502]可正如筆者上述的分析，這類作品並非全然的沒有討論之價值，表層的諧謔遊樂，有時反倒另具深意，[503]並不宜泛泛讀過。撇除人格人品不論，在詩歌的整體表現來說，易順鼎也不否認個人的作品確實「拉雜」，惟對於「鄙俚」一事，易氏卻大大不以為然。有趣的是，此處說法最多只能說明樊、易二人對「鄙俚」的認知存在具體落差，但對於易順鼎能否接受將詩歌寫得「鄙俚」，或「鄙俚」者能否成「詩」，仍舊是難以得知；乍看之下，易氏試圖擺落相關譏嘲之際，自也同步反駁了樊增祥所謂「樵歌漁唱鼓兒詞」之說；但回歸該詩自身脈絡，既然「一切界說皆破壞」，倘若易順鼎也發自內心反對「鄙俚」文字，那麼其「無界」的侷限也就顯而易見：此一概念至多只是某種理想，而文類之所以為文類，仍是源於它所具備的某些質素；徹底的捨棄規範與疆界，終將弔詭的讓詩歌消解自身；不過，無條件的延續傳統書寫，在「時至今日」又將難免淪為迂腐。易順鼎的「遊戲」與兩難，其意義興許還在提醒了當今之研究者：思考不應過於倚賴框架，卻也不宜完全捨棄固定之範疇、界義，唯有適時的保持某種「游移」的彈性，方能發現更多的「可能」。

要言之，易順鼎所展現的詩藝，乃是一種有別於逐漸套式化的技藝呈現，更

---

501 關於宋代詩禪交涉下關於「遊戲三昧」之概念與意義，可參考周裕鍇：《文字禪與宋代詩學》，收入《中國佛教學術論典》（高雄：佛光山文教基金會出版，2001 年），第 56 冊，頁 153-171。

502 例如錢仲聯說：「鼎格後作，率多游戲，與樊山同譏。」、「晚年老筆頹唐，率多游戲。」轉引自清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 3 冊，頁 1954、1955。又，按照王森然的說法，刊載於《香豔雜誌》上的《問蘇小小、鄭孝女、秋瑾、松風和尚何以同葬於西泠橋？試研究其命意所在》，其版心題為《遊戲策問一則》，作者即是易順鼎。該文也見於清•易順鼎著，陳松青校點：《易順鼎詩文集》第 3 冊，頁 1767-1769。

503 這在西方的傳統中也可找到參照。詳細討論可以參考〔奧地利〕佛洛伊德（Sigmund Freud）著，賀明明譯：《詼諧及其潛意識的關係》，收入車文博主編：《弗洛伊德文集》（臺北：唐山出版社，1989 年），第 2 卷，頁 349-385。

doi:10.6342/NTU202302496

非純粹之詩歌審美議題，相關作品不應看作影響焦慮下的典範重構（我詩雖惡），此種實驗性書寫既不強調再現古典，也無意開展五四文人汲汲營營的創造未來（學我者病學我死），一切只在當下的宣洩與安頓；體式變化乃是為了更好的言說自我，無拘無束與徬徨無依兩面一體，互為非詩非文之作的基本特質，那敏銳的詩心不是為了以精絰語言把握瞬間的情緒脈動，而是任性所之的呈現出觀看的方式：既針對世界，也涉及詩歌本身；而不斷反覆出現的「我」處於字裡行間，更是確保了文學書寫不致落入虛無——無論失去了多少舊有價值，「我」依然還存在於此，「我」始終能為「我」說話，而且自知為了什麼而歌哭。鬆開那緊捉不放的，才能重新拿起與擁有些什麼；不去預設詩歌所存在之先驗本質，文學方能一次次的歷經破壞與重構，進而在某些寫作者手上，偶然拾得它的現代面孔。

第三節　非詩非文的另一面向與意義

易順鼎晚年偏好撰寫長篇詩歌，興許也是看重其特殊的表現力。《詩誦》有云：「蓋句有長短，則氣脈翩張，波瀾縈轉，回翔離合，乍陰乍陽，言之難盡者引伸之，意之難言者紆徐之，非是不足以盡詩之能事也已。[504]」換句話說，擴充的篇幅若能配合句式的長短交錯，則其所指涉的內涵與情感也可以進一步得到豐富。[505]究其實，易順鼎筆下的非詩非文，相較於側重表演的歌行，反倒更有某種充滿實驗性質的雜言意味。葛曉音在研究中國古典的雜言詩時，便曾明確指出其中的摸索與創造力：

> 中國古典詩歌以齊言為主，雜言詩作為自由詩體，一直處於非主流的地位。因此詩學界對雜言詩的節奏特徵、表現感覺和演變趨向的專門研究極

[504] 語出清•陳僅：《詩誦》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002 年），第 70 冊，卷 1，頁 542。

[505] 當這種長短交錯逐漸形成自身的規範，詞體也就產生了。有關見解可參考蕭滌非著，蕭海川輯補：《漢魏六朝文學史：增補本》，頁 351。清人喬億也說：「雜言無定數，而往復諷詠，自成音節，所為氣盛則言之長短與聲之高下皆宜。若限以句調，便是填詞。」清・喬億：《劍谿說詩》，見郭紹虞輯：《清詩話續編》，頁 1100。

doi:10.6342/NTU202302496

> 為罕見。……西漢是三言、五言、六言、七言等各種新詩體的萌芽期，這說明人們為了尋找適應新語言的詩歌節奏，還處在摸索的階段，而齊言詩的產生是已經在新的詩歌語言中找到節奏規律的結果。……因此早期雜言的產生是新的齊言詩形成之前的必然現象。[506]

換句話說，缺乏規則的雜言詩，對學界而言乃是相對陌生的領域，但它顯然是齊言詩的母親，即便尚未形成秩序，[507]卻是孕育各種詩歌體式的源頭，[508]涉及古老的音樂傳統，[509]但縱使是文學史上稍具體式規則可循〈成相篇〉、〈為吏之道〉，[510]也均與唐代以後的歌行大異其趣。

進一步來說，易順鼎的非詩非文寫作，也無疑把原本已成經典的體式推往邊緣，使讀者難以對其作品進行精準的定義與評價：視他是創新，雜言之作又是古已有之；稱他是復古，然隨著語言結構的演變，[511]乃至詩歌美學的承衍，都注定

---

[506] 葛曉音：〈先唐雜言詩的節奏特徵和發展趨向——兼論六言和雜言的關係〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 246-271。引文見 246、250-251。

[507] 「母親即是混沌（chaos）……因為混沌既是一切生命所由出之源，又是一切生命所當歸之處；她乃是無（Nothing-ness）」〔法〕西蒙·波娃（simɔn də bovwaʁ）著，鄭克魯譯：《第二性》（上海：上海藝文出版社，2011 年），頁 166。

[508] 必須說，雜言詩並不等於就是雜體詩，如今人整理之樊增祥詩集，其《樊山集外卷五》也標明雜體，見清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，頁 1891-1916；這些詩歌在句式上仍是以五七言為主的齊言，而這種穩定的句式結構，自也與漢語、漢字之發展及特性有關，如孫紹振說：「五七言詩行是我國古典詩歌和民歌最典型的節奏形式，它的基本成分主要就是四言結構（或二言結構）加上三言結構的穩定連續。我們古典詩歌的豐富形式正是在這兩種要素的『結構』上發展起來的。」語出孫紹振：《我國古典詩歌的三言結構和雙言結構》，收入《月迷津渡—古典詩詞個案微觀分析》（臺北：萬卷樓出版社，2018 年），頁 537。

[509] 陳本益說：「它們的形式為什麼如此自由？推斷的原因都與音樂有關：第一，大約因為當時外族的音樂曲調比漢族傳統音樂曲調複雜，歌辭便不得不較富於自由變化；第二，無論那音樂曲調複雜與否，對於漢人在因聲造辭時便會突破傳統的造辭習慣，顯出與一般雜言樂府和貴族雜言樂府不相同的形式來。」語出陳本益：《漢語詩歌的節奏》（臺北：文津出版社，1994 年），頁 242。

[510] 兩篇文字都涉及講唱藝術，基本採「三三七四七」句式書寫，現代學者對此的討論諸如杜國庠：〈論荀子的《成相篇》〉，收入李錦全、李鴻生主編：《杜國庠中國思想史論集》（北京：清華大學出版社，2006 年），頁 180-206；葛曉音：〈早期七言的體式特徵和生成原理——兼論漢魏七言詩發展滯後的原因〉，《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，頁 205-226；姜書閣：〈睡虎地秦墓竹簡中的一篇成相雜辭〉，《中國韻文學刊》，總第 5 期（1990 年 2 月），頁 1-5。

[511] 類似的研究，可參考馮勝利引韻律語法所進行的系列討論。詳參馮勝利：《漢語韻律語法研究》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 61-101。

doi:10.6342/NTU202302496

了易氏的詩歌難以完全符合漢代的雜言風格；若試圖說他的詩歌有著秩序或美學規範，其人之寫作又不受到普遍的重視與認可。

然而，這樣的實驗性書寫當真毫無價值可言嗎？在筆者看來，易順鼎打破文類疆界，也意外地讓雜言句式衍生為一種對於文學母親的歸返，而這種可能源於無意識地對傳統的呼應，卻也為逐漸僵死的舊詩技藝注入新生。[512]以神話學的概念為喻，充滿渾沌的早期雜言（母）和代表文明秩序，且相對穩定的抒情結構（父），於此不再是脫母入父的單向進程，[513]非詩非文一方面重新提示了人們忽略已久的雜言傳統，但它本質上的不新不舊，也就說明了他終將無法在當時引起足夠之重視或正面的評價。

必須說，若要針對易順鼎的非詩非文進行價值定位，則筆者的基本立場，誠非將之視為一場偉大的文學革新運動。蓋易順鼎雖以其特殊之方法，表述了他面對近現代情境的反應，但其人之核心關懷，仍舊是一己的存在焦慮與心理危機，易氏的主張或書寫，都非基於開創新興之詩學風潮，或有意的帶領舊派詩人群體完成他們的近現代轉型；他的明白如話，並非是以白話去顛覆文言；而他的散文型句式，也未必就是對詩歌的根本否決，即便其中缺乏進一步的意象凝煉與陌生化技藝，但當破壞並非源自盲動與無明，這樣的體式震盪便足以被視為再生的必要前提。要言之，非詩非文的曖昧模糊，未嘗不能被視為「詩藝」，但那卻不是寫作者對文學傳統的陌生，導致了筆下的創造或趨近「經典」不再成為可能；而是詩人根本上熟知他所能調動的資源，並對此擺出拒絕的姿態，一如「時至今

512 當然，一切象徵性的新生強調的均為精神性，正如耶律亞德所說：「重生側重精神與人格層面，與實際發生之初次的肉體降生有所不同。」在本文的脈絡中，詩歌的新生反而是回歸到那不曾有過太多體式規範的書寫情境裡，重新探索一種表達的模式。引文見〔美〕耶律亞德（Mircea Eliade）著，鄭克魯譯：《生與再生》（上海：上海藝文出版社，2011 年），頁 51。

513 「一般而言，大多數人在接受文化教育的過程中逐漸放棄母性原型世界，同父親原型相妥協、相認同，變成循規蹈矩的父權社會的一成員，現存秩序的維護者。但是，極少數創造性強烈的個人往往不會放棄母性原型世界，因而也不易同現實環境相妥協。……這樣，孤獨感就成了天才思想家、藝術家們與生俱來的不幸。」蕭兵、葉舒憲：《老子的文化解讀—性與神話學之研究》（武漢：湖北人民出版社，1996 年），頁 192。

doi:10.6342/NTU202302496

日」的「世界」也拒絕讓詩人真正重返「古典」。非詩非文之篇所體現的，乃是「古／今」的藕斷絲連、「新／舊」之糾葛纏繞，易順鼎及其詩歌以「脫母不入父」般的遊戲之姿回應世界，興許只是缺乏「認真」的本錢。事實上，在一切價值都有待，甚至是隨時可能重估的情境下，「認得太真」，無疑更接近一種自我毀滅；[514]那是渴死如易氏，都不願去直面的心靈重負。

有趣的是，易順鼎巧合的運用了這些看似新派文學陣營所偏重的元素，但他本人又絕非徹底而根本的反傳統。1920 年，也正是易順鼎撒手人寰的同一年分，年老體衰的易氏受新時代的著名女性施淑宜（字學詩，1876-1945）之請，寫下一篇序文：

> 昔吾孔子采風十五國，選詩三百篇，以思無邪為旨歸，以樂不淫為準則，家庭教育尤注意於諸侯大夫，閭巷歌謠居多數者婦人女子。蓋治莫先于門內，化必起於閨中，……崇明施淑儀女士，前身道韞，當代班昭，本謝庭之世家，傳孔門之詩學，而乃花間寫韵，方擬彩鸞之書。柳下正衾，遽痛展禽之誼。鳳孤龍寡，鵲別鸞離。於是創興女子學校以開来，更復搜輯閨秀征略以繼往。……成書八卷，用力十年，供香草靈均之思，寫斑竹湘妃之淚。郵寄下走，囑作題詞。仆久稔絳沙，經傳韋母；新看黃絹，詞媲曹娥。既欽志節之貞堅，益服願力之宏大。入萬花之谷，遍返春魂；登群玉之山，恍窺冊府。造四萬八千塔功德，竟出于蛾眉；耆二百數十年光氣，長留于麟角。印雕琬琰，網萃珊瑚。《金匱》千秋，《玉台》萬歲。庚申二月易順鼎序。[515]

[514] 在這個意義上，易順鼎確實是極其敏銳的。時序稍微往後幾年，五四運動對舊傳統的全面反抗，更說明今日所認準與堅守的價值，興許到了明日又將遭到大砲攻城般的摧殘。關於五四運動乃是全面反傳統的觀點，參考〔美〕林毓生：《中國傳統的創造性轉化》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，1988 年），頁 230。

[515] 王英志主編：《清代閨秀詩話叢刊》（南京：鳳凰出版社，2010 年），第 3 冊，頁 1695。關於施淑儀簡介，則可參看該書頁 1691-1694。

doi:10.6342/NTU202302496

誠如本文先前所論，易順鼎入民國後名聲毀譽參半，施淑儀選擇這樣一位充滿爭議的人物，為自己煞費苦心編纂的女性詩人集作序，本身便是頗值玩味之事。於此，我們暫且不去揣測施氏選擇易順鼎作為撰寫序文對象的原因，只著重關注易順鼎所呈現的價值觀念。令人意外的是，這活脫脫便是個傳統文人的口吻，那些曾經被易順鼎翻轉的價值，破壞的概念，忽然間又莫名地迴光返照。在筆者看來，這樣的現象其實並不矛盾，蓋易順鼎一切的文學行動，探索的始終是自己與世界乃至詩歌的關聯，他雖曾意識到此中的扞格，可卻不曾有過從根本上為整個中國重塑古典的大願；非詩非文作品的意義，正在於詩人重新思考詩歌在個人的語境及生命中，還可以如何呈現，又還能扮演什麼腳色；易順鼎從未要求他的同代人跟著他一起改造傳統、反思古典，他代表的僅僅是他自己，然即便如此，他所涉及的面向仍舊是難能可貴的。

質言之，易順鼎觸及了新舊文學與文化碰撞轉化下的複雜面向，提供我們另一種理解清末民初舊派詩人處理內在痛苦，回應外部世界，進而於那看似對立的兩端價值間，不斷來回拉鋸、游移與辯證的現代性可能。此一個案所顯示的，正是舊文學中那些靈光偶現的反動與創造性，而這顯然也值得我們反省：文學的新變或創造，有時其實是從最個人與最私密的生命困境出發的；那不關乎寫作者所處陣營之或新或舊，也不必總得歸結於某種革命之大纛、登高之呼喚——那些愈是認真感知時代痛苦、探索自我與世界和文學連結的人們，便愈有機緣呈顯幽微的新感覺，成為能夠展示近現代人心靈圖景的特殊存在。

doi:10.6342/NTU202302496

第六章

結論

Poetry is close to Memory. And Memory not only cause pain, it heals.

——Thomas Butler《Memory, Culture and the mind》[516]

第一節　身世、舊傳統、新表達

黃濬（字秋岳，1891-1937）的《花隨人聖盦摭憶》記錄著易順鼎一首非常特別的「詩」，黃氏說：

> 六十後有和樊山禳天韻自述一首，其手稿尚存予處，今錄之，可當先神（筆者按：當為「生」字之誤）小傳讀，亦可作先生創造體格之代表作讀也。題為〈病榻借樊山先生為余禳天韻詩，自述生平，成長句一篇，呈樊山先生，示由甫六弟，兼諗親友及海內知我者〉詩云：「嗟我未生時，有仙告我父，謂純甫舅氏，為明張靈與子後緣方長，父意姑妄言之，姑妄聽之。三歲坐母懷中，行萬里，五歲聰穎醇厚，能作韻語，人已呼為聖小兒。六歲陷賊作偽王子，由漢中至應山，半年多在馬背上，幸遇僧忠親王，我書王掌上，王抱我膝上，授應山令送歸故里，出險不死真便宜。……吁嗟呼，造物太無情，彼蒼何太忍。既已使我境遇窘，又不使我壽命永。固知再實之木根必傷。躍冶之金誠不祥。然我雖非奇才同豫章。亦復尚有微惠留甘棠。而且一生大類柳下與鄒嶧，所遇臧紇臧倉皆姓臧。讒謗屢誣西域賈，時宜不合東坡肚。半年額瘡不愈，已如星宿之連珠，一旦脹腹奇劇，又似雷門之布鼓。平生第一知己樊山翁。為我手寫七八百字

[516] Thomas Butler：《Memory, Culture and the mind》（Oxford：Basil Blackwell，1989），p.26.

doi:10.6342/NTU202302496

詩一通。焚香請命于上帝之深宮。公方夜殿陳詞向天虔禱，冀邀天意從。我且法庭起訴，與天爭訟，正恐天詞窮。」樊山為先生禳天一詩，稿記當時亦以示予，中嘲誚語多於慰藉語，且多短句。先生此作，則千二百字，長句較多，似近人所謂散文詩，殆盧仝體之變本加厲也。[517]

易順鼎對於個人之生命經歷時常進行回顧，除了詩文以外，前文所多次徵引的自傳型白話小說《嗚呼易順鼎》，也以既抽離又貼近的視角進行了一次自我觀看，[518]作品的情感基調與上引文獻十分近似，時時透露著自我哀悼的氛圍，小說末尾寫道：「他的官在高州，結果那高州地方本是中國盡頭的地方；而他在高州的時代，又是大清國盡頭的時代。他這一生的遭逢真可謂山窮水盡。[519]」不同的文類提供了寫作者自我呈現（self-representation）的多元可能，[520]而當易順鼎改以千字篇幅自述生平，作品卻出現難以辨別的文類面目；縱然「詩可以怨」，可那「我且法庭起訴，與天爭訟，正恐天詞窮」的不平之氣，似乎也無法成為它詩性匱乏的口實：主導節奏的紊亂、內容剪裁之失當，再再讓習慣了傳統詩歌的讀者想問：這是詩嗎？詩還可以是這樣的嗎？或者更本質的，使詩歌得以為詩的「詩性」是什麼？事實上，這些文字除了韻腳之外，似乎已很難直接被認定為詩，舊詩當中那些自成體系的表意格式，於此幾乎被徹底捨棄，偶爾穿插的用典，則成為一種

---

517 清・黃濬：《花隨人聖盦摭憶》（臺北：文海出版社，1988 年），頁 437。底線為筆者所加。陳松青的《易順鼎研究》一書曾徵引此詩之末尾，進行扼要的分析，並以此作為易順鼎「極端」傾向的代表作，然陳氏所編選《易順鼎詩文集》卻不知何故失收。詳見陳松青：《易順鼎研究》，頁 286-287。

518 宇文所安說：「所有的自傳作品：即『自知』意味著什麼？所謂了解自己實際上是作為他者了解自己。」見〔美〕宇文所安（Stephen Owen）：〈自我的完整映像——自傳詩〉，收於樂黛雲、陳珏編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996 年），頁 112-113。

519 清・易順鼎著：《嗚呼易順鼎》，收入劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，第 75 冊，頁 473-488。引文見頁 488。

520 例如朱崇儀便說：「重心轉移到自我呈現（self-representation）的問題：自傳如今被理解為一個過程，自傳作者透過『它』，替自我建構一個（或數個）『身份』（identity）。所以自傳主體並非經由經驗所生產；換言之，必需利用前述自我呈現的過程，試圖捕捉主體的複雜度，將主體性讀入世界中。寫作自傳之舉，因此是創造或詮釋性的；而非述「實」。當自傳作者可以自由地採用任何一種形式來自我書寫時，自傳具有一特定形式的迷思，也就被打破了。」詳見朱崇儀：〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉《中外文學》第 26 卷第 4 期（1997 年 9 月），頁 133。

doi:10.6342/NTU202302496

舊傳統的延續，然此詩偏重於敘事的同時，也不免削減了詩歌語言的曖昧模糊；是以該作品的意義，仍就很難單就文本自身的情感內容進行說明。

耐人尋味的是，在黃濬看來，這首作品不僅是易順鼎創造體格的代表作，更有著「似近人所謂散文詩」的特質。究其實，易順鼎之古體詩歌並未完全離開對於傳統詩學的承繼，[521]但易氏作品的實際表現，顯然進一步挑戰了舊詩的容受可能，甚至消弭了「文」與「詩」的文類疆界，「非詩非文」因而延伸為文學新變的特殊個案。民國十年（1921）一位筆名「YL 路」的論者說：「白話詩在中國還未被一般人承認是詩，而散文詩的名辭又已自東西洋傳來。一般人必然說道：『散文詩嗎？既是散文何以又為詩，既是詩何以又是散文？』我以為中國人對於一切新詩的反抗都是他們幾千年來重形式不重精神所生的結果。[522]」對於語言（白話／文言）與形式的反省，本就是清末民初常有的論述，但有趣之處在於，當我們將向來被視作傳統詩人的易氏，置於相關脈絡進行思考時，便會驚覺此種新／舊文學之對比實在過於粗糙；最為捍衛古典詩學技藝的詩人，同時也可以是大膽突破固有寫作框架的先鋒。

然而，民初散文詩的概念具體為何，易氏的作品能否屬於「散文詩」，顯然都還有待商榷，例如彼時發表於報刊上的相關文字乃是：

> 我捧出一顆鮮紅胭脂般似的灼手的心；誠懇地，悃忱地，預備作為一份禮物，送給伊的。
>
> 幸福之使者吻！那無賴地堅冰似的空氣，掠奪了我底禮物的熱度和色素。
>
> 當禮物開始和伊的素手接吻，伊便無精打采的拋卻，一溜煙似的跑了；

[521] 鄭學也曾指出易順鼎對於詩體的突破，受到唐代詩人盧仝的啟發。請參鄭學：〈晚清至民國初期的實驗性書寫—易順鼎對七古文體的突破與創新〉，《中南大學學報（社會科學版）》第 22 卷第 2 期（2016 年 4 月），頁 165-173。

[522] YL 路：〈論散文詩〉，《文學旬刊》第 23 期（1921 年 12 月），原刊物無頁碼。

doi:10.6342/NTU202302496

「冰冷和青灰色的禮物誰肯接受！」這個聲調，深深地刻在我大腦上，不論怎樣終不能忘卻的啊！[523]

相較於易順鼎的作品，上述散文詩的語言無疑更為白話，其呈現的方式也去古典風格更遠，這也無怪黃濬只說易詩「似近人所謂散文詩」，而非直接為它貼上散文詩的標籤。筆者以為，我們確實不應據以散文詩的概念來看待易順鼎的寫作，可它仍代表著一種獨特的文學風景，乃至非常複查而耐人尋味的心靈圖像。倘若學界都清楚記得胡適與他的黃蝴蝶，[524]也還記得魯迅（字豫山，1881-1936）的《野草》或諸多散文詩作品，那也應當意識到：有著兩種極端詩歌旨趣的易順鼎，也曾以另一種有別於詩界革命或五四文人的方式，回應了複雜的現代情境——那既是舊詩精粹的古典迴光，抑是詩歌體式的破壞與重構；在這個意義上，古典／現代之間，未必只存在二元對立與難以對話的鴻溝。從易順鼎筆下的七律和歌行，再到如上的非詩非文，此一個案所呈現的，也正是詩歌在如此詭譎多變的時代中，既延續又轉化、且承襲又抵抗的複雜向度。

要言之，易順鼎人奇詩也奇，他的生命境遇與詩藝展演，往往充斥著兩種極端價值地碰撞與交鋒，而那如同生物基因般繾綣不已之人生與規範詩學，所孕育而出的也不只是「舊體精粹」到「非詩非文」的自我轉化；詩歌體式與情感內容在矛盾統一中揭示隱微的近代感知：抒情主體成為活著的鬼、半死的人，體式框架折射出過度堅持與全然棄守的雙重向度；但前者有別於同光體的幽深古奧，後者亦不同於新派詩的舊瓶新酒；易順鼎始終以一己之方式在拉扯，卻又離那真正的超越——無論他的生命或文學——總是差了那麼一點。難以被定義，也或許是詩人根本不知自己真正應當追求的是什麼，然此種茫然又在執著於死亡與破壞之時，重新召喚了古典迴光，加上那潛藏其中之對重生的熱切呼喚，所有看似絕然

[523] 柳宗奎：〈我的禮物〉，《學生文藝叢刊匯編》第 1 卷第 2 期（1920 年 2 月），頁 126。
[524] 「兩隻黃蝴蝶，雙雙飛上天。不知為什麼，一隻忽飛回。剩下另一隻，孤單怪可憐。也無心上天，天上太孤單。」詳見胡適：《嘗試集》（北京：人民文學出版社，1998 年），頁 11。

doi:10.6342/NTU202302496

對立的面向，最終都如雙股螺旋般地纏繞上他的言行與文字。饒是如此，處於此種脈絡下的詩歌，依然顯示了它抵抗現實的能量：無論在怎樣的時代裡，詩歌都有著令人驚奇的表現潛力，彷彿不斷散射出一道縱然微弱，卻始終閃現靈氣的「光」；清末民初文學的多元可能，也在那身世哀感、傳統精粹，與大刀破斧式的新表達裡，交織展現了獨特而令讀者深深著迷的奇異面貌。

第二節　回顧與展望

清末民初，多麼充滿新變之希望，又多麼瀰漫著未知的時期，如若將之喻為一條困難的路徑，這無疑可說是近現代情境下的「大道多歧」；[525]甚至可以說，那是一種若非身在其間，便難以深刻理解的末世感與精神創傷。在筆者看來，像易順鼎這般，長期處於一己之生命與家國文化等多重迷茫狀態中的個體，實可統稱為「失路的人」——他們既不知如何向前，卻也沒有後退的可能；而光陰總不待慰留，甚至恍若有腳，規律而不帶情感的一步步向前，逼著在世存有歷經一個又一個日升月落、春夏秋冬。別無選擇的人們只能在這條漫漫長路上體驗掙扎、孤獨、傷感，以致在時間所蘊含之摧枯拉朽力量下，逐漸失去熟悉的環境、文化、親友，以及人性中那積極、樂觀、勇敢擁抱未來的生之熱情，最後在這樣的心靈苦難中失去他們自己的生命。[526]

學術界近年針對上述舊派詩人的徘徊與迷茫，以及長期不被理解的心靈圖

---

525 中國文學以道路意象進行隱喻之舉實可上溯屈原：「悔相道之不察兮，延佇乎吾將反。回振車以復路兮，及行迷之未遠。」詳參漢・王逸注，宋・洪興祖補注：《楚辭補注》，頁 18。這漫漫之路在阮籍、陶潛的詩中亦充滿徬徨感，然筆者此處的大道多歧卻是深受近現代文化名人臺靜農啟發，至於臺氏那幅出名的書法：「人生實難，大道多歧」，此中涉及之重重典故，王德威已有精要的說明。見王德威：〈國家不幸書家幸——臺靜農的書法與文學〉，收入氏著：《現代抒情傳統四論》，頁 125-128。

526 不能忽略的是，在政治風雲詭譎多變的民國初年，個人的身分、政治與文化認同，也可能導致敏感的心靈在苦痛中召喚死亡；除了著名學者王國維那頗受討論的自沉之舉，一代詞學大家朱祖謀亦曾於東北滿州國成立之際，發出複雜而沉痛的心聲：「吾今以速死為幸。萬一遜帝見召，峻拒為難。應命則不但使吾民族淪胥，則故君亦將死無葬身之地。」詳見龍榆生：〈疆村晚歲詞稿〉，收入《龍榆生詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1997 年），頁 519。

doi:10.6342/NTU202302496

景，已逐漸有了討論和重視。然而，若以「清遺民」的身分標籤來思考，其實包含易順鼎在內的許多詩人，有關的討論仍是比不上「明遺民」的。自我安頓的道路、家國社稷之未來、文學文化的傳承，……清末民初的詩人們所面對的，乃是無限的可能及未知，而「失去」與「再生」又往往一體兩面、互為可能，絕非簡化之二元概念足以詮解。事實上，所有的路徑都是困難的，本文嘗試將易順鼎置於複雜的時代情境中，以「了解之同情」重新閱讀這個充滿才氣，卻又怪異無比的詩人，並加以對其詩作進行更細緻與深刻的詮解，對其舊體之作與非詩非文進行了深入的討論與分析，也正是嘗試彌補此一學術空白。

質言之，本研究所關注的，既是學術界本就關心之舊詩如何在近現代情境下呈現或自我轉化的議題，卻也是對代表性個案的深入探索，試圖思考心靈在面對巨大創痛與變故時，所體現出的那些脆弱、悲苦與迷茫心緒。當創痛深入記憶，眼淚、血漬、鬼魂轉而成為時代的象徵，所謂傷害便不啻是瞬間之事件或真正的「過往」，而是伴隨每一屢呼吸，同生共存的現在進行式——倘若生命之暗面與心靈的疤痕乃是文學中深刻的主題，那我們或許也可以說：目前我們所閱讀的清末民初詩歌，實則便是人心一次次面對挫敗與斷裂後的結果。在這個意義上，千年之淚浸染滲透悠遠的時空，讓我們與我們的先祖，於無數苦難與滄桑中活成了憂傷的人。而這樣的文學表現，或說中國近現代體驗，乃是值得學術界繼續延伸的議題。

除了回應與補充現有的研究成果，筆者認為本次的研究，還可延伸討論兩大面向的議題：頹廢與伶人書寫。首先，易順鼎其人與他所展現的「死」與

doi:10.6342/NTU202302496

「艷」，乃是一種非常有趣的世紀末特質，而相關表現又與文學上的「頹廢美學」暗合，[527]成為古典詩歌中對於這一頗具現代性意味之精神痼疾的特殊體現，[528]倘若能借助比較文學的思路，觀察相關理論援引於清末民初社會之合理性，則或能別開生面的為清末民初的舊詩研究，開拓出「舊詩頹廢性」的有趣議題。[529]

至於伶人書寫，本就是中國文學一項頗值得留意的主題，如若我們將伶人擴大為更廣義的表演工作者，相關作品自是更顯豐富。然而，單就伶人書寫的角度來說，除了易順鼎令人印象深刻的捧角詩，目前仍有許多有關作品等待研究者給予關注。必須說，新的文學場域、傳播媒介，也使得這些被歌詠的「對象」，成為一種耐人尋味的「商品」。文學如何參與伶人形象或地位的建構？新興的照相術與電影媒介又是如何與文學交互作用，讓伶人獲得更為廣大的關注？又，隨著新名詞與新概念的引入，「伶人」如何轉化或逐漸區別於「演員」和「明星」，文學在這些概念的傳播與建立上又承擔什麼功能？以上均是我們可以從易順鼎的捧角詩出發，逐步擴大視野而去思考的議題。

總結來說，無論是清末民初舊詩，或者易順鼎個人的研究，顯然均有著繼續開展和論述的空間，而本文的研究，既是對此一個案的深入探討，亦是對舊詩處於近現代情境中展演的議題反思，但願這些文字不僅能補充前人之研究成果，更能憑此打定基礎，令有志者於讀過本文後不啻是對易順鼎興起「了解之同情」、

527 薛雯嘗針對法國與英國的頹廢主義進行爬梳，統整出「身體、女性、死亡」乃是相關文學作品中不斷出現的三大要素。詳見薛雯：《頹廢主義文學研究》，頁 160-199。

528 李歐梵解釋說：「中國古語中有頹也有廢，但兩個字合在一起，恐怕是二十世紀的發明，…因為頹廢本來就是一個西洋文學和藝術上的概念。」語出李歐梵：〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，收入李歐梵：《現代性的想像：從晚清到五四》（新北：聯經出版事業股份有限公司，2019 年），頁 298。值得注意的是，透過現代科技的幫助，筆者快速檢索了《全唐詩》與《全宋詩》，發現後者已有「南橋頹廢長官羞」、「張拳勇欲興頹廢」的詩句，李教授的說法有待修正。

529 更具體的說，學術界對於清末民初文學中的頹廢，更多的乃是聚焦於小說，其中郁達夫更是非常典型的個案。然而，舊詩是否也有類似的頹廢主題？這樣的內容又是怎樣在詩歌中展現？有趣的是，學界雖已注意到 1930 年代北京前線詩人對於中晚唐詩學與艾略特詩歌的推崇，但卻似乎遺忘了清遺老的舊體詩詞裡，也可能還潛在著近似的情調，等待識者之分析。關於北平前線詩人的討論，可參考張潔宇：《荒原上的丁香：20 世紀 30 年代北平「前線詩人」詩歌研究》（北京：中國人民大學出版社，2003 年）。

doi:10.6342/NTU202302496

認識到舊詩多元的書寫潛力、非詩非文的可能意義；更能以此延伸進行一己之思考，從中獲得些許學術的靈感乃至興趣。至於本研究於各方面進行的突破，緒論已有論及，此處不贅。

在海峽對岸的歷史劇《走向共和》中，劇裡的李鴻章饒富深意的說道：「一代人只能幹一代人的事。」文學之承衍如是，易順鼎的舊體精粹到非詩非文如是，學術研究亦復如是。對筆者而言，本研究也誠為對「上代人」的回應，以及對自己「一代人」於清末民初詩歌研究所進行的新嘗試與探索。

doi:10.6342/NTU202302496

引用書目

一、傳統文獻

先秦•佚名著，清•李道平撰，潘雨廷點校：《周易集解纂述》，北京：中華書局，1994 年。

先秦・佚名著，袁珂注：《山海經校注》，臺北：里仁書局，1995 年。

先秦・佚名著，宗全和審閱：《黃帝內經》，石家莊：河北科學技術出版社，1996 年。

先秦•左丘明著，清•洪亮吉撰，李解民點校：《春秋左傳詁》，北京：中華書局，1987 年。

先秦・屈原等著，宋・洪興祖注：《楚辭補注》，新北：頂淵出版社，2005 年。

先秦・莊子原著，清・郭慶藩集釋，王孝魚點校：《莊子集釋》，北京：中華書局，2010 年。

西漢・司馬遷著：《史記》，臺北：鼎文書局，1993 年。

西漢・劉向編，何寧撰：《淮南子集釋》，北京：中華書局，1998 年。

西漢・孔安國撰，唐・孔穎達正義：《尚書正義》，上海：上海古籍出版社，2007 年。

西漢・韓嬰撰，許維遹校釋：《韓詩外傳校釋》，北京：中華書局，1980 年。

東漢・王充著、黃暉校釋：《論衡校釋》，北京：中華書局，1990 年。

東漢•班固撰，鼎文書局編輯部編：《新校本漢書并附編二種》，臺北：鼎文書局，1997 年。

東漢・鄭玄注，唐孔穎達疏：《禮記注疏》，臺北：東昇出版事業公司，影印嘉

doi:10.6342/NTU202302496

慶二十年《十三經注疏》本。

西晉・崔豹：《古今注》，臺北：藝文出版社，1970 年。

東晉・陶潛著：《搜神後記》，北京：中華書局，2020 年。

東晉・葛洪著、滕修展等注釋：《列仙傳神仙傳注譯》，天津：百花文藝書版社，1996 年。

南朝宋•范曄著，鼎文書局編輯部編：《新校本後漢書并附編十三種》，臺北：鼎文書局，1999 年。

南朝梁・蕭統輯，唐・李善注：《昭明文選》，臺北：河洛圖書出版社，1975 年。

南朝梁・劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書局，1978 年。

南朝梁・顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》，臺北：明文出版社，1982 年。

北齊•魏收著，鼎文書局編輯部編：《新校本魏書附西魏書》，臺北：鼎文書局，1998 年。

唐・呂洞賓，湖道靜等編：《藏外道書》，成都：巴蜀出版社，1994 年。

宋・朱熹：《四書章句集注》，臺北：大安出版社，2013 年。

宋・郭茂倩編：《樂府詩集》，臺北：里仁出版社，1980 年。

宋・趙令畤著，孔凡禮點校：《侯鯖錄》，北京：中華書局，2002 年。

宋・歐陽修、宋祁等著：《新唐書》，臺北：鼎文書局，1993 年。

宋・蘇軾著，清・馮應榴輯注，黃任軻、朱懷春校點：《蘇軾詩集合注》，上海：上海古籍出版社，2001 年。

元・朱震亨：《丹溪先生心法》，收入田思勝等主編：《朱丹溪醫學全書》，北京：中國中醫藥出版社，2006 年。

doi:10.6342/NTU202302496

明・尹真人口述：《性命圭旨》，明萬曆四十三年吳之鶴刻本。

明・尤侗：《西堂雜俎》，臺北：河洛出版社，1978 年。

明・胡應麟：《詩藪》，太原：北岳文藝出版社，2009 年。

明・施紹莘：《秋水庵花影集》，臺灣國家圖書館藏明末刊本。

明・釋德清：《夢遊集》，北京：河北禪學研究所，2005 年。

清・八指頭陀撰，梅季點校：《八指頭陀詩文集》，長沙：岳麓書社，2007 年。

清・王闓運：《湘綺樓日記》，長沙：岳麓書社，1997 年。

清・王闓運原著，馬積高主編：《湘綺樓詩文集》，長沙：湖南人民出版社，2010 年。

清・王葆心編撰，熊禮匯標點：《古文辭通義》，北京：武漢大學出版社，2008 年。

清・永瑢、紀昀等撰：《四庫全書總目提要・經部・易類六》，臺北：臺灣商務印書館，1965 年。

清・李肖聃：《星廬筆記》，長沙：岳麓書社，1983 年。

清・李鴻章：《李文忠公選集》，臺北：大通書局，1987 年。

清・沈德潛著，蘇文擢詮評：《說詩碎語詮評》，臺北：文史哲出版社，1986 年。

清・沈曾植著，錢仲聯校注：《沈曾植集校注》，北京：中華書局，2001 年。

清・余懷著，李金棠編校：《余懷全集》，上海：上海古籍出版社，2005 年。

清・杜文瀾輯，周紹良點校：《古謠諺》，北京：中華書局，2008 年。

清・狄葆賢原著，段春旭整理：《平等閣詩話》，南京：鳳凰出版社，2015 年。

清・易順鼎等著：《倚霞宮筆錄》，光緒十九年刻本。

doi:10.6342/NTU202302496

清・易順鼎等著：《玉虛齋集》，清光緒間易氏家刻本。

清・易順鼎著：《盾墨拾餘》，清光緒二十二年刻哭盦叢書本。

清・易順鼎著，王飆點校：《琴志樓詩集》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

清・易順鼎著，陳松青點校：《易順鼎詩文集》，長沙：湖南人民出版社，2010 年。

清・易順鼎著，谷卿、馮松整理：《易順鼎早年詩稿》，北京：中國書店，2019 年。

清・金聖歎：《金聖歎全集》，臺北：長安出版社，1986 年。

清・柳亞子著，柳無忌編：《南社紀略》，上海：上海人民出版社，1983 年。

清・徐珂：《清稗類鈔》，上海：商務印書館，1917 年。

清・孫枝蔚：《溉堂集》，上海：上海古籍出版社，1979 年。

清・翁方綱著，陳邇冬點校：《石洲詩話》，臺北：木鐸出版社，1982 年。

清・袁枚：《隨園詩話》，臺北：漢津文化公司，1984 年。

清・曹雪芹著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，2003 年。

清・高旭著，郭長海、金菊編：《高旭集》，北京：社會科學文獻出版社，2003 年。

清・張玉書等奉勅撰：《康熙字典》，上海：同文書局，按清光緒甲申、1884 年本影印。

清・陳衍編：《近代詩鈔》，臺北：商務印書館，1961 年。

清・陳衍：《石遺室詩話》，北京：人民文學出版社，2004 年。

清・陳三立著，李開軍校點：《散原精舍詩文集》，上海：上海古籍出版社，2003 年。

doi:10.6342/NTU202302496

清・梁啟超：《飲冰室合集》，北京：中華書局，1989 年。

清・梁啟超主編：《清議報》，北京：中華書局，2006 年。

清・連橫：《臺灣詩乘》，南投：臺灣省文獻會，1992 年。

清・黃遵憲著，錢仲聯箋注：《人境廬詩草箋注》，上海：上海古籍出版社，1981 年。

清・黃濬：《花隨人聖盦摭憶》，臺北：文海出版社，1988 年。

清・彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，2003 年。

清・董文煥：《聲調四譜圖說》，臺北：廣文書局，1974 年。

清・楊鈞：《草堂之靈》，長沙：岳麓書社，1985 年。

清・楊度著，劉晴波編：《楊度集》，長沙：湖南人民出版社，2008 年。

清・趙翼：《甌北詩話》，北京：人民文學出版社，1998 年。

清・劍影客：《天津名伶小傳》，收入《京劇歷史文獻匯編》，南京：鳳凰出版社，2011 年。

清・鄭孝胥原著，勞祖德整理：《鄭孝胥日記》，北京：中華書局，1993 年。

清・樊增祥著，涂曉馬、陳宇俊校點：《樊樊山詩集》，上海：上海古籍出版社，2004 年。

清・釋笠雲：《東游記》，清光緒乙巳年刊本。

清・嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文・全梁文》，北京：中華書局，1958 年。

丁福保編：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983 年）

上海古籍出版社編：《清代詩文集彙編》，上海：上海古籍出版社，2011 年。

王水照主編：《歷代文話》，臺北：明倫出版社，2001 年。

doi:10.6342/NTU202302496

王英志主編：《清代閨秀詩話叢刊》，南京：鳳凰出版社，2010 年。

明復主編：《禪門逸書》，臺北：明文書局，1981 年。

徐世昌：《晚晴簃詩匯》，臺北：長安出版社，1984 年。

唐圭璋主編《詞話叢編》，北京：中華書局，1986 年。

唐文權主編：《民國人物碑傳集》，湖南：鳳凰出版社，2011 年。

郭紹虞輯：《宋詩話輯佚》，北京：中華書局，1980 年。

郭紹虞輯：《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983 年。

張次溪編纂：《清代燕都梨園史料正續編》，北京：中國戲劇出版社，1988 年。

張伯偉編：《全唐五代詩格校考》，西安：陝西人民教育出版社，1996 年。

張寅彭選輯：《民國詩話叢編》，上海：上海書店，2002 年。

張寅彭主編：《近代詩話叢編》，上海：上海書店出版社，2002 年。

張寅彭選輯：《清詩話三編》，上海：上海古籍出版社，2014 年。

章亞昕：《八指頭陀評傳・作品選》，北京：中國文史出版社，1998 年。

陳松青：《易佩紳易順鼎父子年譜合編》，長沙：湖南師範大學出版社，2018 年。

喻謙編：《新續高僧傳》，上海：上海古籍出版社，1991 年。

趙爾巽等撰：《清史稿》，北京：中華書局，1977 年。

楊揚輯校：《三百年來詩壇人物評點小傳匯錄》，鄭州：中州古籍出版社，1986 年。

新民叢報社編：《新民叢報》，北京：中華書局，2008 年。

蔡冠洛：《清代七百名人傳》，北京：中國書店，1984 年。

doi:10.6342/NTU202302496

劉納編著：《陳三立評傳・作品選》，北京：中國文史出版社，1998 年。

劉家平、蘇曉君編：《中華歷史人物別傳集》，北京：線裝書局，2003 年。

錢仲聯主編：《清詩紀事》，南京：鳳凰出版社，2004 年。

doi:10.6342/NTU202302496

二、近人論著

（一）專書

王運熙：《中國古代文論管窺》，濟南：齊魯書社，1987 年。

王一川：《中國現代性體驗的發生》，北京：北京師範大學，2001 年。

王力：《漢語詩律史》，上海：上海教育出版社，2005 年。

王德威著，宋偉杰譯：《被壓抑的現代性：晚清小說新論》，臺北：麥田出版社，2003 年。

王德威：《現代抒情傳統四論》，臺北：國立臺灣大學出版中心，2017 年。

田耕宇：《唐音餘韻——晚唐詩研究》，成都：巴蜀書社，2001 年。

史斌：《電報通信與清末民初的政治變局》，北京：中國社會科學出版社，2012 年。

古添洪：《不廢中西萬古流——中西抒情詩類及影響研究》，臺北：臺灣學生書局，2016 年。

朱光潛：《文藝心理學》，上海：開明書店，1946 年。

朱易安：《竹枝詞及其近現代轉型研究》，上海：上海古籍出版社，2020 年。

吳奔星、徐放鳴編：《沫若詩話》，成都：四川人民出版社，1984 年。

吳相洲：《樂府學概論》，北京：人民文學出版社，2015 年。

沙馬拉毅主編，王子堯等譯：《彝族古代文論精譯》，臺北：廣文書局，1974 年。

李歐梵：《鐵屋中的吶喊——魯迅研究》，上海：復旦大學，1987 年。

李歐梵：《現代性的追求》，臺北：麥田出版社，1996 年。

李歐梵：《未完成的現代性》，北京：北京大學出版社，2005 年。

李歐梵：《現代性的想像：從晚清到五四》，新北：聯經出版事業股份有限公司，2019 年。

李文海、周源：《災荒與飢饉，1840-1919》，北京：高等教育出版社，1991 年。

李小江等主編：《性別與中國》，北京：三聯書店，1994 年。

doi:10.6342/NTU202302496

李豐楙主編：《文學、文化與世變》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年。

李揚帆：《走出晚清：涉外人物及中國的世界觀念之研究》，北京：北京大學出版社，2005年。

李錦全、李鴻生主編：《杜國庠中國思想史論集》，北京：清華大學出版社，2006年。

汪辟疆：《光宣詩壇以來旁記》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年。

汪辟疆：《汪辟疆說近代詩》，上海：上海古籍出版社，2001年。

汪辟疆著，王培軍箋證：《光宣詩壇點將錄箋證》，北京：中華書局，2008年。

沈玲：《隨心隨性隨情隨緣——袁枚詩學研究》，南京：南京大學出版社，2010年。

沈從文：《沈從文全集》，太原：北岳文藝出版社，2009年。

吳旻旻：《香草美人文學傳統》，臺北：里仁出版社，2006年。

林庚：《中國文學史》，臺北：廣文書局，1963年。

林庚：《問路集》，北京：北京大學出版社，1984年。

林庚：《林庚楚辭研究兩種》，北京：清華大學出版社，2006年。

林志宏：《民國乃敵國也：政治文化轉型下的清遺民》，臺北：聯經出版社，2009年。

林立：《滄海遺音：民國時期清遺民研究》，香港：香港中文大學，2012年。

易君左：《火燒趙家樓》，臺北：三民書局，1969年。

柯慶明、蕭馳合編：《中國抒情傳統的再發現》，臺北：臺大出版中心，2009年。

邱怡瑄：《史識與詩心——近現代戰爭視域下的「詩史」傳統》，臺北：新文豐出版社，2022年。

胡適：《四十自述》，上海：亞東圖書館，1933年。

胡適：《嘗試集》，北京：人民文學出版社，1998年。

胡迎建：《民國舊體詩史稿》，南昌：江西人民出版社，2005年。

胡迎建：《陳三立與同光體詩派研究》，北京：中國社會科學出版社，2011年。

翁佳音：《台灣漢人武裝抗日研究（1895-1902）》，臺北：國立臺灣大學出版委

doi:10.6342/NTU202302496

員會，1986 年。
馬亞中：《中國近代詩歌史》，臺北：臺灣學生出版社，1992 年。
夏鑄九、王志弘編譯：《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，1994 年。
徐一士：《一士譚薈》，北京：中華書局，2007 年。
孫康宜、宇文所安主編《劍橋中國文學史》，臺北：聯經出版社，2017 年。
孫康宜：《孫康宜文集》，臺北：秀威資訊科技，2018 年。
孫藜：《晚清電報及其傳播觀念（1895-1911）》，上海：上海書店出版社，2007 年。
孫志軍：《現代舊體詩的文化認同與寫作空間》，武漢：華中師範大學，2015 年。
孫紹振：《月迷津渡—古典詩詞個案微觀分析》，臺北：萬卷樓出版社，2018 年。
周裕鍇：《文字禪與宋代詩學》，收入《中國佛教學術論典》，高雄：佛光山文教基金會出版，2001 年。
高友工：《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2016 年。
高嘉謙：《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情（1895-1945）》，臺北：聯經出版社，2018 年。
時志明：《盛世華音：清代順康雍乾詩人山水詩論》，南京：鳳凰出版社，2017 年。
秦燕春：《清末民初的晚明想像》，北京：北京大學出版社，2008 年。
秦燕春：《詩教與情教：新文化運動別裁》，上海：上海古籍出版社，2020 年。
國立臺灣大學中國文學系主編：《臺靜農先生百歲冥誕學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學中國文學系，2001 年。
國立臺灣大學中國文學系主編：《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學中國文學系，2014 年。
馮勝利：《漢語韻律語法研究》，北京：北京大學出版社，2005 年。
陸胤：《變風變雅：清季民初的詩文、學術與政教》，上海：上海人民出版社，2021 年。

doi:10.6342/NTU202302496

許鵬：《中介的探索》，北京：中國人民大學出版社，1992 年。
梅祖麟、高友工著，黃宣範翻譯：《唐詩論文選集》，臺北：長安出版社，1985 年。
梅蘭芳：《梅蘭芳全集》，石家莊：河北教育出版社，2000 年。
陳本益：《漢語詩歌的節奏》，臺北：文津出版社，1994 年。
陳寅恪：《陳寅恪集》，北京：三聯書局，2001 年。
陳平原、陳國球主編：《文學史》第三輯「文化與文學」，北京：北京大學出版社，1996 年。
陳平原：《中國小說敘事模式的轉變》，北京：北京大學出版社，2003 年。
陳平原：《現代中國的「魏晉風度」與「六朝散文」》，北京：北京大學出版社，1998 年。
陳松青：《易順鼎研究》，長沙：湖南人民出版社，2011 年。
陳大康：《中國近代小說編年史》，北京：人民文學出版社，2014 年。
張相：《詩詞曲語辭匯釋》，北京：中華書局，1955 年。
張潔宇：《荒原上的丁香：20 世紀 30 年代北平「前線詩人」詩歌研究》，北京：中國人民大學出版社，2003 年。
張介民：《唯美敘事：王爾德新論》，上海：上海社會科學出版社，2005 年。
張灝著，高力克、王躍譯，毛小林校譯：《危機中的中國知識份子——尋求秩序與意義》，北京：新星出版社，2006 年。
陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》，南京：鳳凰出版社，2004 年。
梁叔安：《南社戲曲志》，北京：社會科學文獻出版社，2008 年。
黃霖主編：《視角與方法：復旦大學第三屆中國文論國際學術研討會論文集》，南京：鳳凰出版社，2013 年。
黃錦樹：《幽靈的文字》，高雄：新王牌印刷事業有限公司，2019 年。
葉嘉瑩：《嘉瑩論詩叢稿（修訂本）》，石家莊：河北教育出版社，1997 年。
葉嘉瑩：《杜甫秋興八首集說》，北京：北京大學出版社，2008 年。
葉嘉瑩：《迦陵說詩講稿》，臺北：網路與書出版，2012 年。
楊韶剛：《精神的追求——神秘的榮格》，哈爾濱：黑龍江人民出版社，2002

doi:10.6342/NTU202302496

年。
楊聯芬：《晚清至五四：中國文學現代性的發生》，北京：北京大學出版社，2003 年。
楊牧：《奇萊前書》，臺北：洪範出版社，2003 年。
楊牧：《奇萊後書》，臺北：洪範出版社，2009 年。
楊小賓著，愚人譯：《中國後現代：先鋒小說中的創傷與反諷》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009 年。
楊劍鋒：《現代性視野中的陳三立》，上海：上海大學出版社，2010 年。
楊萌芽：《古典詩歌的最後守望——清末民初宋詩派文人群體研究 1895-1921》，武漢：武漢出版社，2011 年。
葛曉音：《先秦漢魏六朝詩歌體式研究》，北京：北京大學出版社，2012 年。
葛曉音：《唐詩流變論要》，北京：商務印書館，2017 年。
裴學海：《古書虛字集釋》，臺北：偉盛出版社，1975 年。
福州省地方志編纂委員會：《福建省志》，福州：福建人民出版社，1992 年。
廖蔚卿：《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社，1997 年。
輔仁大學中國文學系編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，臺北：學生書局，2002 年。
《臺灣古典文學研究集刊》編輯委員會編：《臺灣古典文學研究集刊第四號》，臺北：里仁書局，2010 年。
榮光啟：《「現代漢詩」的發生：晚清至五四》，北京：中國社會科學出版社，2015 年。
齊益壽：《黃菊東籬耀古今：陶淵明其人其詩散論》，臺北：臺大出版中心，2016 年。
劉若愚：《中國詩學》，臺北：洪範出版社，1982 年。
劉禺生、張伯駒：《洪憲紀事詩三種》，上海：上海古籍出版社，1983 年。
劉世南：《清詩流派史》，臺北：文津出版社，1995 年。
劉小楓：《現代性社會理論緒論：現代性與現代中國》，上海：上海三聯書店，1998 年。
劉納：《嬗變：辛亥革命時期至五四時期的中國文學（修訂版）》，北京：中國

doi:10.6342/NTU202302496

人民大學出版社，2009 年。
樂黛雲：《比較文學原理》，長沙：湖南文藝出版社，1989 年。
樂黛雲、陳珏編：《北美中國古典文學研究名家十年文選》，南京：江蘇人民出版社，1996 年。
鄭逸梅：《清末民初文壇軼事》，北京：中華書局，2005 年。
鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的相互定義》，臺北：麥田出版社，2005 年。
鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》，新北：聯經出版社，2012 年。
鄭毓瑜：《姿語言：詩國革命新論》，臺北：麥田文化出版社，2017 年。
魯迅：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，2005 年。
駱寒超、陳玉蘭：《中國詩學（第一部：形式）》，北京：中國社會科學出版社，2009 年。
蔣瑞藻著，蔣逸人整理：《小說考證》，杭州：浙江古籍出版社，2016 年。
錢鍾書：《談藝錄》，北京：中華書局，1984 年。
錢鍾書：《管錐編》，北京：中華書局，1984 年。
錢鍾書：《宋詩選注》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2002 年。
錢玄同：《錢玄同文集》，北京：中國人民大學出版社，1999 年。
蕭兵、葉舒憲：《老子的文化解讀－性與神話學之研究》，武漢：湖北人民出版社，1996 年。
蕭馳：《玄智與詩興》，臺北：聯經出版社，2021 年。
盧盛江：《文鏡秘府論研究》，北京：人民文學出版社，2013 年。
戴君仁：《戴靜山先生全集》，臺北：自印，1980 年。
謝飛雲：《文學與聲律》，臺北：東大圖書公司，1978 年。
薛天緯：《唐代歌行論》，北京：人民文學出版社，2006 年。
薛雯：《頹廢主義文學研究》，上海：上海人民出版社，2012 年。
魏仲佑：《晚清詩研究》，臺北：文津出版社，1995 年。
顏元叔編：《西洋文學術語叢刊》，臺北：黎明出版公司，1973 年。
顏祥林：《死亡美學》，上海：上海人民出版社，2008 年。
顏崑陽：《詮釋的多向視域：中國古典美學與文學批評系論》，臺北：臺灣學生書局，2016 年。

doi:10.6342/NTU202302496

羅爾綱：《晚清兵志》，北京：中華書局，1997 年。
羅爾綱：《羅爾綱全集》，北京：社會科學文獻，2011 年。
羅根澤：《中國文學批評史》，臺北：明倫出版社，2001 年。
羅聯添：《臺靜農先生學術藝文編年考釋別集》，臺北：學生書局，2009 年。
釋慈怡主編，星雲大師監修：《佛光大辭典》，北京：書目文獻出版社，1989 年。
嚴迪昌：《清詩史》，臺北：五南圖書出版公司，1998 年。
龔鵬程著：《江西詩社宗派研究》，臺北：文史哲出版社，1983 年。
龔鵬程著：《文學與美學》，臺北：業強出版社，1986 年。
〔日〕大木康著，辛如意譯：《風月秦淮：中國遊里空間》，臺北：聯經出版社，2007 年。
〔日〕平田昌司：《文化制度與漢語史》，北京：北京大學出版社，2016 年。
〔日〕吉川幸次郎著，章培恆等譯：《中國詩史》，上海：復旦大學，2001 年。
〔日〕松浦友久著，孫昌武、鄭天剛翻譯：《中國詩歌原理》，北京：遼寧教育出版社，1990 年。
〔日〕松浦友久：《唐詩語彙意象論》，北京：中華書局，1992 年。
〔日〕河合隼雄著，王華譯：《神話與日本人的心靈》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2018 年。
〔日〕柄谷行人著，趙京華譯：《日本現代文學的起源》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2003 年。
〔日〕狹間直樹編：《梁啟超・明治日本・西方：日本京都大學人文科學研究所共同研究報告》，北京：社會科學文獻出版社，2001 年。
〔日〕興膳宏著，彭恩華譯：《六朝文學論稿》，長沙：岳麓書社，1986 年。
〔加〕弗萊（Northrop Frye）：《偉大的代碼：聖經與文學》，北京：北京大學出版社，1998 年。
〔加〕蒲立本（Edwin G. Pulleyland）著，孫景濤譯，《古漢語語法綱要》，北京：語文出版社，2006 年。
〔法〕卡謬（Mircea Eliade）著，孟祥森譯：《瘟疫》，臺北：桂冠圖書公司，2006 年。

doi:10.6342/NTU202302496

〔法〕米蘭・昆德拉（Milan Kundera）著，尉遲秀譯：《小說的藝術》，臺北：皇冠文化出版公司，2004 年。

〔法〕西蒙•波娃（simɔn də bovwaʁ）著，鄭克魯譯：《第二性》，上海：上海藝文出版社，2011 年。

〔法〕尚・拉普朗盧（Jean Laplanche)、尚－柏騰・彭大歷斯（Jean－Bertard Pontails）著，沈志中、王文基譯：《精神分析辭彙》，臺北：行人出版社，2000 年。

〔法〕波特萊爾（Baudelaire）著，郭宏安譯：《波特萊爾美學論文選》，北京：人民文學出版社，1987 年。

〔法〕馬歇爾・普魯斯特（Marcel Proust）著，李恆基等譯：《追憶似水年華》，臺北：聯經出版公司，1992 年。

〔法〕福柯著，杜小真編選：《福柯集》，上海：上海遠東出版社，1998 年。

〔法〕羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，江耀進、武佩榮譯：《戀人絮語》，臺北：桂冠出版社，1991 年。

〔法〕羅蘭・巴特（Roland Barthes）著，朱耀偉編譯：《當代西方文學批評理論》，臺北：駱駝出版社，1992 年。

〔美〕E・貝克爾（Becker）：《反抗死亡》，貴陽：貴州人民出版社，1988 年。

〔美〕卡米拉・帕格利亞（Camille Paglia）著，王玫譯：《性面具》，呼和浩特：內蒙古大學出版社，2003 年。

〔美〕宇文所安（Stephen Owen），鄭學勤譯：《追憶；中國古典文學中的往事與再現》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2004 年。

〔美〕艾布拉姆斯（M.H.Abrams）著，酈稚牛等譯：《鏡與燈：浪漫主義文論與批評傳統》，北京：北京大學出版社，1989 年。

〔美〕伊瑟（Wolfgang Iser）著，金元浦、周寧翻譯：《閱讀活動——審美反應理論》，北京：中國社科出版社，1991 年。

〔美〕米勒（J・ Hillis Miller）著，易曉明編：《土著與數碼衝浪者：米勒中國演講集》，長春：吉林人民出版社，2004 年。

doi:10.6342/NTU202302496

〔美〕坎伯（Joseph John Campbell）原著，李子寧譯：《神話的智慧：時空變遷中的神話》，新北：立緒文化，1996 年。

〔美〕林毓生：《中國傳統的創造性轉化》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，1988 年。

〔美〕周明之：《近代中國的文化危機：清遺老的精神世界》，濟南：山東大學出版社，2009 年。

〔美〕哈羅德・布魯姆（Harold Bloom）著，徐文博譯：《影響的焦慮》，臺北：三聯書店，1989 年。

〔美〕哈羅德・布魯姆（Harold Bloom）著，朱立元、陳克明譯：《比較文學影響論——誤讀圖示》，臺北：駱駝出版社，1992 年。

〔美〕馬歇爾・伯曼（Marshall Berman）原著，徐大建、張輯譯：《一切堅固的東西都煙消雲散：現代性體驗》，北京：商務印書館，2003 年。

〔美〕寇志明（Jean Laplanche）著，黃喬生譯：《微妙的革命：清末民初的「舊派」詩人》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2020 年。

〔美〕考雷勤風著，許暉林譯：《大不敬的年代：近代中國新笑史》，臺北：麥田出版，2018 年。

〔美〕蒲安迪（Andrew H. Plaks）：《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1996 年。

〔美〕羅素（Bertrand Russell）著，薛絢譯：《相對論 ABC》，北京：中華書局，1977 年。

〔美〕羅瑞傑（Jerry Norman）著，張惠英譯：《漢語概說》，北京：語文出版社，1995 年。

〔俄〕什克洛夫斯基（Viktor Shklovsky）等著，方珊等譯，《俄國形式主義文論選》，北京：三聯書店，1989 年。

〔俄〕雅克慎（Viktor Shklovsky）波利亞科夫編，佟景韓譯：《結構—符號學文藝學——方法論體系和論爭》，北京：文化藝術出版社，1994 年。

〔俄〕穆卡諾夫斯基（Jan Mukarovsky）著，收入趙毅衡編：《符號學：文學論文集》，天津：北花文藝出版社，2014 年。

〔英〕弗雷澤（Frazer）著，徐育新譯：《金枝》，北京：大眾文藝出版社，

doi:10.6342/NTU202302496

1998 年。

〔英〕艾略特（T. S. Eliot）著，杜國清譯：《艾略特文學評論選集》，臺北：田園出版社有限公司，1969 年。

〔英〕佛斯特（Edward Morgan Forster）原著，李文彬譯：《小說面面觀》，臺北：志文出版社，1995 年。

〔英〕雷蒙德・威廉斯（Raymond Williams）著，王爾勃、周莉譯：《馬克思主義與文學》，鄭州：河南大學出版社，2008 年。

〔荷〕史賓諾莎（Spinoza, Benedictus de）著，王蔭庭等譯《史賓諾莎文集》，北京：商務印書館，2014 年。

〔奧地利〕佛洛伊德（Sigmund Freud）著，賀明明譯：《佛洛伊德著作選》，臺北：唐山出版社，1989 年。

〔德〕本雅明（Walter Benjamin）著，張旭東、魏文生譯：《發達資本主義時代的抒情詩人》，北京：生活・讀書・新知三聯，1992 年。

〔德〕本雅明著（Benjamin），許綺玲譯：《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998 年。

〔德〕尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche）著，李晶浩、高天忻譯：《人性，太人性的：一本獻給自由精神的書》，上海：華東師範大學，2008 年。

〔德〕阿斯特莉特・埃爾（Astried Erll）主編，余傳玲等譯：《文化記憶理論讀本》，北京：北京大學出版社，2012 年。

〔德〕哈伯馬斯（Jürgen Habermas）：《公共領域的結構轉型》，上海：學林出版社，1999 年。

〔德〕雅克・德里達（Jacques Derrida）、基阿尼・瓦蒂莫主編，杜小真譯：《宗教》，北京：商務印書館，2006 年。

〔瑞士〕榮格主編，龔卓軍譯：《人及其象徵》，臺北：立緒文化事業公司，1999 年。

（二）期刊與報刊文獻

YL 路：〈論散文詩〉，《文學旬刊》第 23 期（1921 年 12 月）。

doi:10.6342/NTU202302496

王森然：〈易順鼎先生評傳〉，《中國公論（北京）》第 7 卷第 3 期（1942 年 7 月）。
王德威：〈華夷之變：華語語系研究的新視界識〉，《中國現代文學》第 34 期（2018 年 12 月）。
朱崇儀：〈女性自傳：透過性別來重讀／重塑文類？〉《中外文學》第 26 卷第 4 期（1997 年 9 月）。
李瑞明：〈為詩招魂——陳衍對近代詩學精神的闡發〉，《嘉興學院學報》（2012 年 3 月）。
李妍：〈捧角活動與近代女伶群體的發展〉，《文化藝術研究》第 4 期（2019 年）。
吳密察：〈一八九五年「臺灣民主國」的成立經過〉，《臺大歷史學報》第 8 期（1981 年 12 月）。
吳存存：〈清代梨園花譜流行狀況考略〉，《漢學研究》第 26 卷第 2 期（2008 年 6 月）。
吳盛青、高嘉謙：〈二十世紀舊體詩詞的內與外〉，《中國現代文學》第 31 期（2017 年 6 月）。
易順鼎：〈國學報題詞〉，《中國學報（北京 1912）》第 1 期（1912 年 11 月）。
林沛螢：〈兒童分離焦慮現象處遇之初探〉，《諮商與輔導》第 317 期（2012 年 5 月）。
林香伶：〈沿襲與新創：論晚清敘事詩長歌當哭現象及其敘事模式〉，《東海中文學報》第 25 期（2013 年 6 月）。
周茜：〈清文化遺民與京劇〉，《文藝研究》第 11 期（2015 年）。
若谷：〈小香水略傳〉，《娛閑錄：四川公報增刊》第 17 期（1915 年 3 月）。
柳宗奎：〈我的禮物〉，《學生文藝叢刊匯編》第 1 卷第 2 期（1920 年 2 月）。
姜公畏：〈我對新舊詩的評議〉，《學生文藝叢刊》第 3 卷第 8 期（1926 年 8 月。
俞慕古：《上海人與梅蘭芳》，《申報》，1923 年 12 月 21 日。
胡寄塵：〈乩仙始末〉，《小說世界》第 14 卷第 18 期（1926 年 10 月）。

doi:10.6342/NTU202302496

曹雪松：〈我對於新舊詩的批評及指駁反對新詩的先生們〉，《學生文藝叢刊》第 1 卷第 2 期（1920 年 2 月）。

高友工著，劉翔飛譯：〈律詩的美典・上〉，《中外文學》第 80 卷第 2 期，（1989 年 7 月）。

張峰石：《一虱室詩話》，《雙星》第 4 期（1915 年 6 月）。

張乙廬：〈歌場話舊錄〉，《紫羅蘭》第 1 卷第 16 期（1926 年 1 月）。

張伯恩：〈黃遵憲甲午戰爭詩諷諭性詩用探析〉，《淡江中文學報》第 30 期（2014 年 6 月）。

張寅彭：〈試論明清詩學中的唐歌行與「梅村體」七古〉，《中國文學學報》第 9 期（2018 年 12 月）。

陳獨秀：〈文學革命論〉，《新青年》第 2 卷第 6 期（1917 年 2 月）。

陳銳：〈袁碧齋雜記（九）〉，《青鶴雜誌》第 1 卷第 21 期（1933 年 11 月）。

陳世驤著，吳潛誠譯：〈以光明對抗黑暗：文賦英譯敘文〉，《中外文學》第 18 卷第 8 期（1990 年 1 月）。

陳國球：〈試論唐七律於明復古詩論中的「正典化過程」〉，《中外文學》第 16 卷第 6 期，（1987 年 11 月）。

陳國球：評〈Jon Eugene von Kowallis, The Subtle Revolution ：Poets of the ‘’Old Schools”during Late Qing and Early Republican China〉，《漢學研究》第 27 卷第 1 期（2009 年 3 月）。

陳建銘：〈詩意地安居——沈曾植的晚年上海生活與滬上遺老詩歌寫作〉，《中國文化研究所學報》第 72 期（2021 年 1 月）。

陳占揚：〈人間何處可安禪——論八指頭陀的末世體驗與生命安頓〉，《中國文學研究》第 51 期（2021 年 2 月）

徐劍雄、徐家林：〈都市裡的瘋狂：近代上海京劇捧角現象〉，《文化藝術研究》總第 207 期（2007 年 3 月）。

梅家玲：〈發現少年，想像中國——梁啟超〈少年中國說〉的現代性、啟蒙論述與國族想像〉，《漢學研究》第 19 卷第 1 期（2001 年 6 月）。

斯提：〈骸骨之迷戀〉，《文學旬刊》第 19 期（1921 年 11 月）。

黃勝雄：〈李義山七律末聯的強化與深化〉，《中外文學》第 80 卷第 1 期，

doi:10.6342/NTU202302496

（1989 年 6 月）。
黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》第 34 卷（2005 年 7 月）。
黃培、吳翔：〈易順鼎的李商隱接受方式研究〉，《前沿》（2009 年 1 月）
黃培、吳翔：〈論易順鼎「自開一派」的復古詩學」〉，《江西社會科學》（2009 年 2 月）。
黃敬家：〈八指頭陀詩中的入世情懷與禪悟意境〉，《成大中文學報》第 29 期（2010 年 7 月）。
黃智群：〈宋人「以文為詩」的新解讀——以歐、蘇的書寫實踐為考察的起點〉，《漢學研究》第 35 卷第 4 期（2017 年 12 月）。
曾守仁：〈天眼所觀迄於悲歡零星——論王國維的現代斷零體驗〉，《中正漢學研究》第 27 期（2016 年 6 月）
曾守仁：〈抒情輓歌：泣與血的易順鼎詩學〉，《政大中文學報》第 31 期（2019 年 6 月）。
楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期（2009 年 6 月）。
楊儒賓：〈屈原為什麼抒情〉，《臺大中文學鮑》第 40 期（2013 年 3 月）。
劉納：〈舊形式的誘惑：郭沫若抗戰時期的舊體詩〉，《中國現代文學研究叢刊》第 3 期（1991 年）。
劉半農：〈詩與小說精神上之革新〉，《新青年》第 3 卷第 5 號（1917 年 7 月）。
鄭淑方：〈韶秀雙壁——明末清初的閨閣與名妓繪畫藝術〉，《故宮文物月刊》總第 387 期（2015 年 6 月）。
鄭學：〈晚清至民國初期的實驗性書寫—易順鼎對七古文體的突破與創新〉，《中南大學學報（社會科學版）》第 22 卷第 2 期（2016 年 4 月）。
蔡瑜：〈永明詩學的另一面向——「文」的形構〉，《漢學研究》第 33 卷第 2 期，（2015 年 6 月）。
蔡瑜：〈初唐格律發展史論——以詩格、詩選、詩作交互探索〉，《臺大中文學報》第 59 期，（2017 年 12 月）。

doi:10.6342/NTU202302496

樂正子：〈壬戌年捧角家一覽表〉，《心聲》第 1 卷第 5 期（1923 年 1 月）

顏崑陽：〈論唐代「集體意識詩用」的社會文化行為現象——建構「中國詩用學」初論〉，《東華人文學報》第 1 期（1999 年 7 月）。

顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉，《清華中文學報》1 期（2007 年 9 月）。

顏崑陽：〈用詩，是一種社會文化行爲模式——建構「中國詩用學」初論〉，《淡江中文學報》第 18 期（2008 年 6 月）。

龍榆生：《綠窗閑記》，《同聲月刊》第 2 卷第 4 號（1942 年 4 月）。

〔美〕理查德・鮑曼（Richard Bauman）著，翟勝德譯：〈對表演的設定〉，《民族文學研究》（2000 年增刊）。

（三）學位論文

范志鵬：《易順鼎年譜長編》，上海：華東師範大學古籍研究所博士論文，2013 年。

倪管嬣：《國家、知識、信仰：《佛學叢報》與清末民初佛教的近代轉型》，臺北：國立政治大學歷史學系碩士論文，2016 年。

張經宏：《杜甫七律與李商隱七律之比較研究》，臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，1995 年。

張博鈞：《晚清湘中後五子詞研究》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2015 年。

曾蘊華：《易順鼎生平與詩學活動考論》，臺北：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2014 年。

劉夢潔：《易順鼎文學創作研究》，蘭州：西北師範大學中國古代文學碩士論文，2016 年。

鄭雅尹：《幽靈・風景・現代性：同光體個案研究》，埔里：暨南國際大學中國文學研究所碩士學位論文，2007 年。

（四）外文論著

倉田貞美：《清末民初を中心とした：中國近代詩の研究》，東京：大修館書

doi:10.6342/NTU202302496

店，1969。

Thomas Butler：《Memory, Culture and the mind》，Oxford：Basil Blackwell，1989。

ShengQing Wu：《Modern Archaics：Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900－1937》，Cambridge, MA, and London：Harvard University Asia Center Press, 2013。

Xiaorong Li ：《The Poetics and Politics of Sensuality in China The Fragrant and Bedazzling Movement（1600-1930）》，New York：Cambria Press，2019。

doi:10.6342/NTU202302496