

國立政治大學中國文學系一〇三學年度

碩士學位論文

指導教授：曾守正教授

The logo of National Chengchi University is a circular emblem. It features a central five-petaled flower shape. Inside the flower, the Chinese characters '政大' (Chengchi University) are written in a stylized font. The outer ring of the emblem contains the university's name in Chinese '國立政治大學' at the top and 'National Chengchi University' at the bottom.

《四庫全書總目》中的明代臺閣體派述評研究

研究生：許逢仁

中華民國一〇四年六月

## 摘要

站在「臺閣派的細緻化研究」之目的動機的立場，面對文學史與批評史對於明代臺閣體評價的既有侷限，本文試圖以《四庫全書總目》中明代文人集作之〈提要〉為研究對象，考察四庫館臣對於明代臺閣體、臺閣派的述評情形，期望於系統性、縝密性的梳理與申論中，反映館臣對於明代臺閣體派的建構與詮釋向度，進而凸顯其對該文類體裁與文學流派的評論立場，以於反思中回應當今文學史、批評史對於明代臺閣體評價的「已見」與「未見」。

職是，本文以「《四庫全書總目》中的明代臺閣體派述評研究」為題，以歷時性的序列分期說明四庫館臣對於各階段臺閣體派的述評視角，一方面希冀動態性的呈現與輪廓臺閣體衍為流派的歷程；另一方面則藉由時間的推移揭示臺閣文風由先聲至典型，再由遺響走向衰歇的狀態。本文既作為四庫館臣對於明代臺閣體述評的再觀察者，則四庫館臣的「評述」行為誠為本文亟欲關注之焦點，尤其涉及述評尺度標準的層面時，館臣如何述評、怎麼述評，皆為本文致力闡述的向度包含對於四庫館臣所認知的臺閣先聲提出，得以與三楊系聯斂接的直接、間接背景；三楊典型性的意涵中所含具之體派思維的觀念，以及根據館臣言及臺閣末流模擬現象的氾濫性，從摹體理論的向度中更細緻的梳理模擬取徑的優劣差異等，以期能夠於客觀闡述、主觀補述的撰寫進路中，較整體性的輪廓四庫館臣透過述評所呈展出對於明代臺閣體派的詮釋、建構之認知思維。

「三楊」的出場不僅成就了明代臺閣體的書寫典型，也因為眾文人、士子的相與肩隨，得漸漸發展成一頗具聲勢的官方文學流派，而全面性的影響京師文壇。然在肯定三楊對臺閣體的書寫奠定典型之外，館臣亦注意到倘若沒有諸臺閣先聲為臺閣體的書寫提供發展與醞釀之向度，以直接或間接刺激、影響三楊（尤其是楊士奇），則臺閣體此文類體裁的成熟，實非三楊者得一蹴可幾。就館臣的理解與認知，明代臺閣體派之源可謂不限一端，包含與臺閣之首席領袖楊士奇關係緊密的家學師法脈絡，以及間接性的地域文學之文風引導線索，甚至純就風格的類同性作為淵源的劃分，然諸家類目雖然不一，但詩作整體風格的呈現卻無有違礙，而得體現中庸之風，得以想見臺閣典型的奠定實乃諸家眾水匯聚三楊的成果。

當四庫館臣從文學性向度凸顯「三楊」並稱的概念時，則突破了歷來以政治性之單一視角作為定位與認知三楊的框架，進而肯定與抉發歷來隱蔽於「三楊內閣」之歷史敘述下的「三楊臺閣」的文學成就。然四庫館臣雖然經由述評表達其對三楊文學表現的重視，但並不意味著館臣厚此（三楊臺閣）而薄彼（三楊內閣）的偏差心態，因為當文事成為成就文治的途徑或指標時，館臣對於三楊文學的直接認同，實際上便是對於三楊政治的間接肯定。是以「以文事成就文治」為館臣就文學之藝術性向度述評三楊與臺閣派諸作家之立場與依據時，則臺閣體此文類體裁在質性內涵層面，便有了得以延深思考的向度；換言之，館臣眼中的臺閣

體，並非全然為文學藝術性的表徵與呈現，而是在藝術審美的向度中含蘊著實用治政的目的，因此臺閣體之所以為臺閣體，乃在於該文類體裁本質上即為雙向成體的屬性，故體貌的文學藝術性表象與體用的文學實用性指涉互為表裡。職是，「雍容典雅」、「平正紆餘」、「春容安雅」與「雍容雅步」等體貌範疇之「樣態」、「形構」與「物身」向度之藝術性述評，於內涵上則反映了臺閣作家寄寓於作品中的「致用」心跡，故作品呈展藝術性表徵的同時，實亦揭示了作者「個我之志」與「群我之用」的體用精神。

就四庫館臣對於臺閣體派的論述來看，永樂至宣宗近三十四年的時間裡，是臺閣體歷經元末明初之際的劉崧、陳謨、梁蘭與袁華等臺閣先聲之醞釀後，正式進入成熟而典型的發展階段，不僅有了以三楊為中心的臺閣作家群，臺閣體的文派規模亦有此發展，而以〈提要〉（含存目）的論述為據，則永宣之間除了楊士奇與楊榮之外，明確為館臣視為臺閣體作家而為臺閣派成員者共有黃淮、金幼孜、夏原吉、周述、周敘、蕭鎡、鍾復與姜洪八位，這八人於永宣之間的人職背景、官職遷升際遇及與三楊的互動關係亦不盡相同，或初與楊士奇、楊榮同為朱棣親擇而入閣參與機務者；或登科而直授翰林官銜者；抑或為隸屬翰林院之庶吉士；甚或不為翰林而與三楊政務關係密切者等。由此初步觀察可知，臺閣派的主要成員之官職以內閣、翰林官、庶吉士為大宗，而事實上內閣與翰林院亦為三楊於永樂至宣宗期間官職遷變的主要任所，是以臺閣體派的成員組構情形與三楊之官職場域成正相關，即與三楊之官職場域愈為相近者，其於文學活動的從眾效應中，主動仿效三楊之臺閣體，或被動受到三楊臺閣文風之渲染而影響寫作風格的情形便會相對提高，故屬於臺閣派成員的可能性亦相對提升。

在正統初（1427）至成化末（1487）近六十年的時間中，帝位之更迭、政變之屢興、外戚專擅與宦官之干政等種種政治亂象下，如「仁宣之治」般的國家安定、朝政諧和及百姓安樂的昇平生活，可謂幾希，僅能如曇花一現般的短暫存在，而難以延續。是以不論是政治局面，抑或社會環境，實皆無法為後期的臺閣體作家提供得以頌美的依據與條件，臺閣作家從事臺閣體的寫作勢必將面臨過去三楊、金幼孜與黃淮等所不曾遭遇的書寫瓶頸，於是正統以後之內閣、翰林官員與庶吉士等在為維持官方文風的立場下，將會視三楊典型之臺閣體為範本，而於「猶守舊格」與「莫知其然」兩種全然不同的取徑過程中，呈現出不同品質的臺閣體之作；此外，在「臺閣文學思想所依存的環境已經不復存在」的處境下，隨著臺閣體的膚廓之作漸趨增多時，臺閣派及其臺閣文風與臺閣體將會不斷的面臨非臺閣派者的質疑與抨擊，或李東陽以為當於臺閣體的本質中有所新變者；李夢陽以復古、格調為尚而欲取代臺閣體者，於是後期的臺閣派成員中，遂有自變轉型與趨從他流的文風漸變、過度現象，然當在後期臺閣成員之遺響無法遏止末流、抗衡他派的狀況下，臺閣派的發展終將衰歇而漸漸淡出文壇的歷史事實。

**關鍵詞：**臺閣體、臺閣派、三楊典型、典範模習

# 目次

<b>第一章 緒論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 研究動機與目的.....	2
第二節 研究對象與範圍.....	4
一、「臺閣」質性之定義.....	4
二、「臺閣體派」之分期範圍.....	6
第三節 研究方法.....	8
一、文獻的理解與詮釋.....	8
二、方法論的資藉與參照.....	11
第四節 前人研究成果概述.....	13
第五節 章節安排.....	15
<b>第二章 臺閣先聲：諸輩異響，同鳴洪武 .....</b>	<b>17</b>
第一節 地域文學的系聯.....	17
第二節 家學師法的承繼.....	21
一、陳謨.....	22
二、梁蘭.....	28
第三節 典雅風格的共契.....	32
一、袁華.....	32
二、吳伯宗.....	36
第四節 小結.....	41
<b>第三章 前輩典型：三楊體格，典範永宣 .....</b>	<b>43</b>
第一節 「三楊」典型的建構.....	47
一、楊士奇.....	48
二、楊榮.....	52
第二節 由「臺閣體」至「臺閣派」的接合性述評進路.....	62
一、臺閣體於文體觀意義的「雙向成體」性.....	63
(一) 以「體」為「貌」的文學藝術性表象.....	64
(二) 即「體」即「用」的文學實用性指涉.....	66
1. 「性情之正」的詩教涵養.....	67
2. 「裨益治道」的詩用理想.....	79
二、臺閣派於「文派觀」意義的「三面一體」性.....	94
(一) 臺閣派成員組構的譜系性.....	95
(二) 臺閣派文學功能的政治依附性.....	97
(三) 臺閣派對臺閣文風之形塑產生的制約性.....	98

第三節 小結.....	100
<b>第四章 肩隨踵接：步趨三楊，行為流派 .....</b>	<b>103</b>
第一節 入直文淵閣者：黃淮與金幼孜.....	104
一、黃淮.....	106
二、金幼孜.....	112
第二節 直授翰林官職：鍾復.....	115
第三節 專置翰林之庶吉士：周述、周敘與蕭鎡.....	123
一、周述.....	130
二、周敘.....	131
三、蕭鎡.....	134
四、姜洪.....	139
第四節 其它：夏原吉.....	142
第五節 小結.....	144
<b>第五章 遺風猶存：不逐末流，餘響正統 .....</b>	<b>147</b>
第一節 摹體型模擬的兩種取徑.....	150
一、猶守舊格者.....	153
(一) 倪謙.....	155
(二) 彭韶.....	157
(三) 祝萃.....	158
(四) 楊寅秋.....	159
(五) 孫繼皋.....	161
(六) 蕭良有.....	163
二、莫知其然者.....	164
(一) 劉儼.....	165
(二) 徐溥.....	167
(三) 周倫.....	170
(四) 呂本.....	170
(五) 吳桂芳.....	171
第二節 轉型與趨從的兩種現象.....	172
一、羽翼東陽者：吳儼.....	174
二、漸趨七子者：陳洪謨.....	181
第三節 小結.....	185
<b>第六章 結論 .....</b>	<b>187</b>
第一節 本文論題之回顧.....	187
一、先聲與餘響的對照.....	188

二、典型與膚闊的懸殊.....	188
三、文體向文派的演進.....	189
四、轉型或趨從的選擇.....	189
第二節 未來研究之展望.....	190
<b>參考書目.....</b>	<b>193</b>



## 第一章 緒論

明王朝自洪武元年(1368)太祖朱元璋(1328-1398)於南京稱帝改元為始，至崇禎十七年(1644)李自成(1606-1645)率兵攻克北京，思宗朱由檢(1611-1644)遂而自縊為終。在這約莫 277 年的光景裡，明朝共歷十五位皇帝的統治，雖然其封建政權隨著國勢的衰消而為清人瓦解、取代；然而明代的文學則不然，其經過了無數知識份子的努力，於近三百年的時光洪流中，不斷的汰取唐、宋、元等前朝的創作經驗，藉由理論的提出、闡釋與批評，<sup>1</sup>確立其於中國文學發展中所扮演的角色，而繼續影響著清代文士與文學的走向。<sup>2</sup>基此，倘若僅就「文學升降」的觀點認為明代之文學較之盛唐，實「無復堂奧可開，門戶可立」<sup>3</sup>；比之宋朝則「才學識三者皆不逮」<sup>4</sup>而否定了其於文學史上的價值與意義，<sup>5</sup>這就陷入了片面的論斷，而未能從明代整體的社會環境與文學思潮中發現其特色。<sup>6</sup>換言之，

<sup>1</sup> 本文認為此一現象的探究或許可以就明代詩話的「質」與「量」兩方面作為觀察之視角，而前者據蔡鎮楚先生指出，明代詩話的發展重視詩歌理論與文學批評的層面，具有評論性、批判性、針對性及知識性的特點，較之宋詩話閒談隨筆的性質，明代詩話理論化的傾向越發鮮明。參見蔡鎮楚：《中國詩話史》（長沙：湖南文藝出版社，1988年），頁 20-21。至於後者，由吳文治先生主編的《明詩話全編》在原先已單獨成書的明代詩話一百二十多家之外，尚還整理了六百多家本無輯本傳世的明代詩話，共錄詩話七百二十二家。參見吳文治主編：《明詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年），頁 1。奠基於此，顯示出明代詩家透過「論詩」的方式參與了明代詩歌的演進，又清代朱彝尊於《明詩綜》中便收入了近三千四百多家的詩人，而陳田編纂的《明詩紀事》也錄有詩家四千多，這些數字在在的說明詩歌的發展到了明代不是毫無生機、萎靡不振，而是在迂曲的發展過程中摸索、找尋理論與創作相得益彰的作詩階段。

<sup>2</sup> 清代的文學發展實際上多承繼明代的文學成就而來，就清代詩歌的演變來說，沈德潛格調說的提出其實就是基於對明代前、後七子格調說之補充與修正；而袁枚性靈說中對於詩人個我「性情」、「天真」與「靈機」的重視即是受到晚明公安派「獨抒性靈，不拘格套」的主張影響所致，是以如果沒有明代文學作為先鋒的努力，則清代文學便不能夠於既有的基礎中修正、革新。

<sup>3</sup> 〔明〕胡應麟：《詩藪》（上海：上海古籍出版社，1979年），頁 349。

<sup>4</sup> 〔清〕劉大勳編：《師友詩傳續錄》，（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部詩文評類 422，頁 1483（冊）-901。劉大勳問其師王士禎云：「明人詩可比何代？」王士禎則以「明詩勝金元，才、識、學皆不逮宋。」應之，並以「宏正四傑在宋詩亦罕其匹」一句認為即便是李夢陽、何景明、邊貢與徐禎卿之「宏正四傑」者，亦難寫作出恰如其分的宋詩水平。

<sup>5</sup> 聞一多先生於〈文學歷史的動向〉中認為：「我們只覺得明清兩代關於詩的那許多運動和爭論，都是無謂的掙扎。每一掙扎的失敗，無非重新證實一遍那掙扎的徒勞無益而已。」並表示如果不是西方「小說」與「戲劇」這兩種文藝形式的相繼「接力」而得以轉向發展，否則文學史自北宋後便不再需要書寫了。參見聞一多：《神話與詩》（上海：華東師範大學出版社，1997年），頁 203。筆者認為，或許誠如聞一多先生所述明清的詩歌成就於整體的表現上不及於唐宋等詩詞的亮眼，但在承認此一認知的同時，我們應該要更為積極的去探求明清詩歌於不及處中有別於唐宋詩作的地方，不宜一味概括的全盤否定。

<sup>6</sup> 對於明代文學的思考，章培恆先生的觀點予以筆者的啟發甚深，他一方面肯定明代文學於文學史上有其承上啟下的關鍵性，認為若缺乏了對明代的理解，對於中國往後學術發展的把握便會同樣困難；另一方面則強調對明代士大夫心態的關注，章培恆指出不論他們的心跡能否於詩歌中確切的表露出來，即便是謊言式的遮掩，也都反映出了他們心底隱情的某種轉折。參見全明詩編纂委員會：《全明詩》（上海：上海古籍出版社，1970年），頁 2-3。本文認為明代王權的高壓統治與科舉以時文取士的影響下，文學的發展確實受到諸多層面的箝制，因此士大夫將以何種心態面

明代文學既然有其文學史意義上的關鍵性，在以「文學」為主體的研究上，除了關注作者與作品之間的聯繫外，對於明代社會、思想、經濟等歷史語境的掌握同樣不可忽略，因為唯有盡可能的輪廓出有明一代的文學現象，方得以解釋在面對唐、宋文學的鋒芒下，明代文學的可觀之處；尤其對於那些在明代文學史的撰寫中往往被忽略的邊緣文體或文類，藉由學者於明代文學現象的積極建構與詮釋，讓它們有發聲的機會。

## 第一節 研究動機與目的

關於明代「臺閣體」的詩文述評，在文學史與批評史的書寫中明顯處於一個「失語現象」的狀態中，述評者在論及此文體時，往往都僅將其視作一種極其負面的文體：一方面認為臺閣體的政治意圖性太強，故評之以「歌功頌德」、「粉飾太平」；另一方面也以「流於膚廓」和「千篇一律」否定臺閣體於風格和內容上的表現，於是在壟斷文壇百年之久後，終於被以李夢陽（1472-1592）為領袖的七子派所推翻取代，諸如此類的評述，似乎已成了文學史書寫中的定見。但是令人感到困惑而反思之處在於，倘若臺閣體真的是一個沒有價值與意義的文體，又如何能夠引領文壇之風潮而維持長達百年的創作呢？再者，如果文學史對於臺閣體的評述實是受到了明清文獻中對此文體論述的影響，<sup>7</sup>那麼就有必要檢視臺閣體於兩者之間的評價有無落差：如果兩者對於臺閣體的認知一脈相承，則在了解他們為什麼這麼說之外，也必須予以臺閣體重新的考察，試圖讓臺閣體「發聲」和他們「對話」，此為其一；然而如果兩者間對於臺閣體的解讀有其落差，則就更需急切的釐清為什麼文學史、批評史要如此論述？又該如何論述與建構臺閣體才能夠給予其文學價值適切的定位？因此本論題的「原因動機」即是對於長久以來臺閣體於文學史中的書寫評價與定位的重新省察，故以下即說明不同年代間的文學史、批評史著作，對於臺閣體的論述以及評價情形為何，進而帶出本論文為何選擇以《四庫全書總目》中館臣對於明代臺閣體派的述評作為考察「臺閣體」的「研究目的」。

檢視 80 年代以後的幾部文學史著作，不難發現整體學界對於臺閣體的評價偏向負面的情形，如劉大杰先生的《中國文學發展史》一書，對於臺閣體的評述

---

對來自外在不可抗拒的壓力，又於作品中寄予什麼樣的心意，這都是非常值得思考的問題，如現今文學史對於明代臺閣體的評述，往往落於「歌功頌德」、「千篇一律」而忽略了楊士奇等臺閣作家於詩文背後所欲傳遞的心底；又或如對復古派的闡述多評之「模擬剽竊」、「無甚創新」然而在其「文必秦漢，詩必盛唐」的口號之下，實又流露了李夢陽等七子「用志於世」的士大夫精神。這些細節於現今的文學史書寫中多半呈現缺席的狀態，有待學者們努力填充以致全面完善，而筆者論文之撰寫亦是朝此一方向努力。

<sup>7</sup> 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001 年），頁 514。



為：「從永樂到成化年的幾十年中，明代政治比較安定，文學上所出現的，是由宰輔權臣所領導的臺閣體。那一種作品，缺乏現實內容和氣度，大都是一些歌功頌德，雍容典麗的應酬詩文。」<sup>8</sup>而由章培恆、駱玉明主編的《中國文學史》對於臺閣體的評述則說：「這是一種由壓抑的道德和平庸的文學，既缺乏對自我內在情感的切入，也缺乏對社會生活的關懷，並且缺乏對藝術創作的熱情。」<sup>9</sup>再者如袁行霈主編的《中國文學史》即認為明代的臺閣體「很難讓人感到文學反映社會生活的豐富性與真實的個性化的思想感情。」<sup>10</sup>從上述文學史著作的總體評價來看，他們對於臺閣體的負面評論皆落於作品缺乏「主體性」的部份，亦即作品所表述的內容於生活情態隔了一層，很難透過作品發現作者的真實情感，類似的評論在其他的文學史中亦可得見，<sup>11</sup>而成為文學史書寫之基調；倘若 80 年代以後的文學史書些皆成此一一面倒的狀況，那麼本文感到好奇的是 80 年代以前的文學史書寫同樣是如此嗎？故以本文有意從歷時性的文學史寫作檢視臺閣體評述有無轉變的傾向。

20 至 30 年代左右的文學史書寫，如謝無量《中國大文學史》中就已涉及了明代臺閣體的整體評價情形，作者一方面辨析了臺閣文風與山林文風之不同，另一方面則採以流派論述之方式說明臺閣體之興衰得失之演變。<sup>12</sup>而錢基博《中國文學史》則言臺閣作者的文風是「沖融演迤，不矜才氣」<sup>13</sup>，並且對三楊的創作特色進行分析。兩位學者對於臺閣體的評述並無負面之情形，反而多就當時文學發展之現象說明。此外，錢基博先生對於臺閣體的論述則多依傍《四庫總目》，說明了早期學者對於提要文學評述的接受。再者如劉貞晦、沈雁冰主編的《中國文學變遷史》則對臺閣體的評價持以公允：「三楊繼起，文章變了個臺閣體，雖後人學得不好，生出弊來，講他初創的時候，還是平正通達，不失前輩典型。」<sup>14</sup>此段論述仍然是循著《四庫總目》的論述而來，並且將臺閣正聲和臺閣末流做了區分。到了 50 至 60 年代間，許多的文學史著作對於臺閣體的評述漸漸聚焦在負面之處，並且有意放大之情形，其中代表如鄭振鐸《插圖本中國文學史》便認為：「自永樂到正統左右，詩壇的風氣，全為三楊所包圍，以致懨懨無生氣。」而稱三楊的詩文「雖少疵病，卻是不大有靈魂的。」<sup>15</sup>游國恩《中國文學史》也則評其「擘緩冗沓，千篇一律」，<sup>16</sup>然後者並沒有明確的指涉對象，而是就整個臺閣體而言；前者則特別點出「三楊」直接批評，並且似乎想將臺閣文風的所有負面影響歸結於三楊身上。

<sup>8</sup> 劉大杰：《中國文學發展史》，全 2 冊，（臺北：華正書局，2006 年），下冊，頁 998。

<sup>9</sup> 章培恆、駱玉明主編：《中國文學史（下）》（上海：復旦大學出版社，1996 年），頁 226。

<sup>10</sup> 袁行霈：《中國文學史》（北京：高等教育出版社，1999 年），頁 71。

<sup>11</sup> 如馬積高、黃均主編的《中國古代文學史 4 明清》便言臺閣體：「得到統治者的提倡，一些利祿之徒競相仿效，故而成為風氣，到後來更是『擘緩冗沓，千篇一律』。」參見馬積高、黃均主編：《中國古代文學史 4 明清》（臺北：萬卷樓，1998 年），頁 23。

<sup>12</sup> 謝無量：《中國大文學史》（鄭州：中州古籍出版社，1992 年），頁 39-40。

<sup>13</sup> 錢基博：《中國文學史》（武漢：華州師範大學出版社，2011 年），頁 698。

<sup>14</sup> 劉貞晦、沈雁冰：《中國文學變遷史》（北京：新文化書社，1931 年），頁 60。

<sup>15</sup> 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（臺北：莊嚴出版社，1991 年），頁 759。

<sup>16</sup> 游國恩：《中國文學史》（臺北：莊嚴出版社，1991 年），頁 202。

從文學史書寫的情況看，50、60 年代間臺閣體的評述集中詬病臺閣體的寫作內容，於 20、30 年代的論述大不相同，然而前者如游國恩對於臺閣之評述亦有參考四庫總目的情形，但與錢基博不同的地方在於，錢基博是以作家為代表論述臺閣派，但是游國恩則是就臺閣末流的部份來談，故兩者落差呈現差距。

總的來看 60 年代以前對於臺閣體的評論有持客觀論述，呈現當時的文學樣貌如謝無量者，亦有持完全否定的態度如游國恩、鄭振鐸，而較為持平者實為錢基博、劉貞晦、沈雁冰等。而值得一提的是，60 年代以前的文學史作家對於明代臺閣體的論述多依傍於《四庫總目》，說明了《四庫總目》確實為早期治學之途徑，並且《總目》之文學史架構對前輩學者的影響甚深，是以此論文撰寫之原因動機便是要對當代文學史或批評史中的臺閣評論有所反思；然在得知 20 至 50 年代中，臺閣論述多承繼《四庫總目》之說，而卻沒有一套完整論述的前提下，縝密而全面性的梳理分析四庫館臣於《總目》中對於明代臺閣體派的述評情形，實為研究明代臺閣體派者首要釐清之關鍵，而此亦為本文撰作之研究目的。

## 第二節 研究對象與範圍

本文論題既為「《四庫總目》中的明代臺閣體派述評研究」，則研究的對象雖為明代之臺閣體派，但實是要通過清代四庫館臣的述評眼光以理解臺閣體派於明代發展中的另一個側面，進而思辨現當代文學史、批評史與發展史對於明代臺閣體的論述問題。職此，本節將以四庫館臣對於明代臺閣體派的述評脈絡為中心，分別從「臺閣」一詞所涉及的對象質性之定義與發展分期之範圍兩部分說明：

### 一、「臺閣」質性之定義

據檢索，館臣於《四庫全書總目》中述及「臺閣」一詞者，共有四十五筆，分別落在宋、元、明、清四代之間，其中有三筆分屬於史部與子部〈提要〉之間，其餘四十二筆則皆在集部〈提要〉之範圍。又四代之間，以明代集部〈提要〉所含載之「臺閣」詞彙為最多，共有二十九筆，清代尚有十一筆，而宋與元分別為四筆與一筆，由此可見，在館臣的理解上明代文學諸多類項的發展中，顯然有一以「臺閣」為核心所開展的文學發展脈絡。至於明代集部〈提要〉中的「臺閣」一詞的質性指涉為何，基本上可約略分為文類體裁、文學流派與文風屬性三部分，就文類體裁而言指便是「臺閣體」，如「臺閣博大之體」<sup>17</sup>、「臺閣之體」<sup>18</sup>、

<sup>17</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

「三楊臺閣之體」<sup>19</sup>、「臺閣舊體」<sup>20</sup>、「臺閣雍容之製作」<sup>21</sup>；而文學流派之指涉者即為所謂「臺閣派」，館臣多以「臺閣一派」<sup>22</sup>、「臺閣流派」<sup>23</sup>、「臺閣舊派」<sup>24</sup>言之；至於文風屬性者，則從對照性關係凸顯如「臺閣之文所由與山林枯槁者異」便是延續宋人以來將文分為臺閣與山林二等之觀點立說，如吳處厚於《青箱雜記》中便有「朝廷臺閣之文」與「山林草野之文」之二等說：

余嘗究之，文章雖皆出於心術，而實有兩等：有山林草野之文，有朝廷臺閣之文。山林草野之文，則其氣枯槁憔悴，乃道不得行，著書立言者之所尚也；朝廷臺閣之文，則其氣溫潤豐縟，乃得位於時，演綸視草者之所尚也。<sup>25</sup>

首先，吳處厚從境遇會影響文風的關係，說明寫作文章雖是內心行為之驅力始然，但心術會為外在境遇之變而動，故有「文分二等」的情形。再者就吳處厚之觀察或是認知而言，外在境遇的仕宦與否便是會造成心術之變動，而致使文風二等的關鍵，即入朝為官或出走山林兩種面向的人生境遇，決定了其文為朝廷臺閣之風，或山林草野之色。其三從作品的呈現與風格的表徵來看，則「演綸視草」顯然為臺閣之文主要的寫作範疇，屬於實用性質的公文書寫；至於「著書立說」則為草野之文順性寫作的本色；前者因要呈顯國家與君王恢宏之氣度風範，故辭采豐縟華美，至於後者則不然，情感的舒張不受限制，故作品的表現甚為兩極，或極致的縱情抑或極端的憔悴。如繼吳處厚之宋濂，所提出的山林、臺閣二等說，在作品風格表現的部分便以「其情也曲以暢，故其音也眇以幽」點出居山林者，其文風的落差性，看似縱情宣洩，實亦多含幽邈之念；而處臺閣者則是「音淳龐而雍容，鏗錡而鏗鞳」，呈展的是恢宏壯闊的朝廷氣象，<sup>26</sup>是以李東陽便以「惟適於用」與「成一家之言」定位臺閣之文與山林之文的功能意義，進而點出二者

<sup>18</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 483。

<sup>19</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 506。

<sup>20</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 178，集部別集類存目 5，頁 4（冊）之 766。

<sup>21</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 171，集部別集類 24，頁 4（冊）之 528。

<sup>22</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 658。

<sup>23</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 171，集部別集類 24，頁 4（冊）之 523。

<sup>24</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 176，集部別集類存目 3，頁 4（冊）之 687。

<sup>25</sup> [宋]吳處厚：《青箱雜記》（北京：中華書局，1986年），卷 5，頁 46。

<sup>26</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷 6，集部別集類 162，頁 1223（冊）-396。

間「有不能合」之處。<sup>27</sup>奠基於此，不論是吳處厚、宋濂或是李東陽，在言文章性質的同時，亦指出了作者身分立場的境遇問題，即得位入世與道不得行兩種背反的人生走向，而四庫館臣對於舊說的延用，顯然表示了對於身分和文章間互為關聯的認同，因此館臣對於「臺閣」一詞的指涉基礎當在身分官職上；換言之，臺閣體的成立得憑依作者的身分而言，故屬於以身分為核心而展開的文學發展脈絡，而誠為官方文學、文風的質性。

確立「臺閣」一詞在館臣理解上的根本質性，則臺閣體所要呈顯的風格，便不能為山林之文的憔悴枯槁之風，而是要能呈顯國家盛況之象徵者，故「博大」之體與「雍容」之作，均為該文體的典型風格，因此成為了諸臺閣作家臺閣之作的表徵，其中在諸多以文類體裁向度指涉臺閣體的提要當中，以人名作為臺閣體直接指稱的僅「三楊」為代表，如上所列舉之「三楊臺閣之體」，亦甚或有所謂「三楊體格」的稱說，由此觀之，一方面實意味著館臣主觀認知中典範性的臺閣體代表的出現，即三楊寫作之臺閣體最為切合四庫館臣對於臺閣體在根本質性與表徵文風上的理解與想像；另一方面也有其客觀現實的存在為依據，即以文學流派作為述評向度的出場。換言之，以「三楊臺閣之體」或「三楊體格」之詞彙撰於〈提要〉之述評中，誠為館臣以客觀歷史事實的文學生發意義而有意義的建構三楊典型的結果，循此，四庫館臣對於臺閣質性的定義可謂呼之欲出：所謂集部〈提要〉中指涉之臺閣質性，最為理想的定義，即是在官職立場的身分基礎上，以其文事之熱情投以國家文治之熱忱的致用心跡。

## 二、「臺閣體派」之分期範圍

文學史對於臺閣分期的認知呈現不一的情形，明代臺閣體的興衰演變、起迄時間大抵於文學史中可見四種界定：第一種為永樂至正統（1403-1505）的百年文壇之說，如游國恩《中國文學史》即為此一看法。<sup>28</sup>第二種為永樂至成化（1403-1487）近八十年的時間，如劉大杰《中國文學發展史》<sup>29</sup>、駱玉明、章培恒《中國文學史》<sup>30</sup>等；第三種為永樂至天順（1403-1464）的六十年之說，如羅宗強、陳洪主編的《中國古代文學發展史》<sup>31</sup>；第四種則是永樂至正統（1403-1449）如鄭振鐸《插圖本中國文學史》<sup>32</sup>等，眾說紛紜。而四庫館臣雖然為於〈提要〉中明確言及臺閣體派由興起至衰歇的時間點，然從對於臺閣體作家與流行時間的論述情形為據，輔以參考現今學者如熊禮匯和黃卓越兩位先生對於臺閣體的分期說法，兩端皆啟發筆者思考甚深，經過筆者的整合與補充，明代臺閣分期的情形

<sup>27</sup> [明]倪謙：《倪文僖集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類184，頁1245（冊）之236。

<sup>28</sup> 游國恩：《中國文學史》（臺北：莊嚴出版社，1991年），頁202。

<sup>29</sup> 劉大杰：《中國文學發展史（下）》（臺北：華正書局，2006年），頁998。

<sup>30</sup> 章培恒、駱玉明主編：《中國文學史（下）》（上海：復旦大學出版社，1996年），頁226。

<sup>31</sup> 羅宗強、陳洪主編；寧稼雨、李瑞山：《中國古代文學發展史》（天津：南開大學出版社），

<sup>32</sup> 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（臺北：莊嚴出版社，1991年），頁759。

大抵如下：

明代臺閣派的發展階段	
第一階段（洪武至建文）	臺閣先聲——醞釀期
第二階段（永樂至宣宗）	臺閣典範——成熟期
第三階段（正統以降）	臺閣末流——汨濫衰退期

第一階段筆者認為是臺閣先聲的醞釀期，時間是洪武至建文（1368-1402）約莫三十四年的時間，筆者所有會有此一階段之劃分，主要是受到《四庫總目》之說所致，《總目》在上溯「臺閣體」的淵源時，便提到了明初西江派的劉崧，認為楊士奇「臺閣博大之體」實是受到劉崧「清和婉約之音」的影響；此外館臣對於臺閣體之源頭的探究並不受限於一隅，因此在《海桑集提要》也指出「東里淵源」與其舅父陳謨「簡潔春容」的詩文風格有關。另外，又或如吳伯宗者，館臣則視其「雍容典雅」之詩文，為明代臺閣體之發端。如此觀之，明初的幾位西江派的作家對於楊士奇詩風的形塑有很大的影響，故要探討臺閣派的形成，不可忽略此一階段的討論。

第二階段為臺閣典型的成熟期，時間為永樂至宣宗（1403-1435），此一時期為明代臺閣體的成熟期，也是文學史在論述明代臺閣體時聚焦的時間點，所以以「成熟」言之，最主要的關鍵莫過於臺閣派領袖三楊的出場，以及臺閣體的相關作家群的相繼出現，於是臺閣派中領袖與追隨者的關係必能夠相與對應。值得一提的是，在《四庫總目》的建構中，臺閣體轉型至臺閣派的時間點亦在此階段完成。

第三階段為臺閣末流的汨濫期，時間為正統以降，此一階段主導文壇的三楊於正統時相繼逝世，而明朝在遭逢「土木堡之變」後，國勢亦已不如永宣，臺閣體的寫作環境不再，因此徒於形似模仿的末流之作遂莫知其然而然的汨濫起來，造成臺閣體看似相當興盛的假象，實則內容極其貧瘠的情形。此一時期亦可以稱為是臺閣派發展的「變遷終界」，李東陽的出現則可以視為此一終界的切分指標，主要的原因在於李東陽作為臺閣派自變性的革心者，其出場實有導正臺閣派時下膚廓之風的意義，然終因無法遏止頹風，故其勢力遂為他變之七子派所取代而潛伏於文壇中。

本文透過分期，試圖呈現四庫館臣在各個階段中對於臺閣派的述評情形，以呈顯一個流派的形成有其初始之萌發與末流之終界的演進歷程，臺閣派在明代文壇歷經百年的發展，從醞釀之初到衰退之末，對於文壇的衝擊和影響不容忽視，因此唯有將研究範圍的時間額度拉開，才能夠不囿限於某個時期的過度放大，而忽略了其他階段仍舊值得予以注意的地方，而流派的考察一才能夠漸趨完整。

### 第三節 研究方法

「研究方法」係指研究者為了達到某種預想的目的所採取的方式和步驟，因此涉及到一個研究論題如何有效的開展與執行。本論文的屬於「述評研究」，因此臺閣體派雖為本論文之研究對象，但四庫館臣對於臺閣體派的述評內容，誠為本文論述之依據，故如何有效的掌握館臣於〈提要〉敘述中的思維與立場，進而合理性客觀闡述，甚或輔以主觀補述，皆為本文於此一論題之研究時所不可迴避者。基此，站在「現代視域」的研究眼光，如何讓「述評研究」的討論在「本位研究」的基礎下，拓寬至「關係研究」的視野以呈現其「動態歷程性」，實為本文極其關心亦欲落實的自我要求，故雖然於研究方法的取徑上，因有理論未諳而誤用之慮，遂而沒有採取一個嚴格意義上的方法論予以依據，而以「文本」的有效掌握為憑依，是以在方法的操作上，實不出理解與詮釋一途，並透過現今學界中已初步建構的文體意涵與典範模習的批評原則作為輔助性之參照。奠基於此，本文的研究方法如下：

#### 一、文獻的理解與詮釋

「臺閣體」或「臺閣派」實際上是述評者在客觀的文學現象上投之於主觀的學術認知所形成的概念性名詞，故具有「主客融合」的性質，<sup>33</sup>而不為一純粹的「他者」作為客觀性的存在，因為「論述」的行為本來就有其主觀意識的涉入，於是「詮釋」與「建構」便成為了可能，而本文所欲研究之館臣於諸〈提要〉中對於明代臺閣體派的述評情形，實際所扮演的即是「述評的再觀察者」一角，因此站在觀察者的立場上，具體的掌握館臣於諸明代臺閣作家集作〈提要〉的述評內容，近而予以確實的重申與闡述，誠為本文撰作之首要課題。然〈提要〉之作為簡略概述的備錄性質，本便與詩文之敘述聯貫、結構完整的篇幅不同，因此句與句之間未必有承上啟下的關聯，是以在片段性的語句敘述中如何把握館臣行文之旨意，則為本文在梳理〈提要〉的過程中所會面臨到的難題，故作為「述評的再觀察者」實有責任與義務彌合館臣的未盡之言，是以合理性與有效性的在貼近館臣的立場上主觀補述，亦為本文撰寫之核心。職此，為避免主觀意識之氾濫以致踰越館臣原先述評思維的尺度，資藉《總目》以外的原典文獻作為敘述之客觀佐證誠屬必要，故以下書目之閱讀實為必須：

#### （一）清代《四庫總目》中明代別集提要、詩文評類

《四庫總目》為本研究之核心文獻，本文的論述均憑依著館臣對於明代臺閣

<sup>33</sup> 侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》（臺北：大安出版社，2009年），頁41。

派作家之述評向度展開。《總目》中之〈提要〉雖然各自獨立成則，且每則的篇幅分量亦不多，然據《總目》凡例第二條所示：「所錄諸書，各以時代為次，其歷代帝王著作，從《隋書·經籍志》例，冠各代之首」<sup>34</sup>，可知《總目》的書目排序有其時代先後之依據。而其詳細的編排原則，則見〈凡例〉第七條：「《隋書·經籍志》以帝王各冠其本代，於義為允，今從其例；其餘槩以登第之年、生卒之歲為之排比，或據所往來倡和之人為次；無可考者，則付本代之末。」<sup>35</sup>如此觀之，若依循時間軸的脈絡將《總目》中的〈提要〉次序鍊接，則各時代文學演進的情形，便能夠於動態的串連中呈現雛形，因此愈能細膩爬梳館臣於〈提要〉之述評內容，便愈能清晰勾勒館臣對於臺閣派圖像的建構。

## （二）「三楊」詩文集

「三楊」為明代臺閣體派的領袖，其詩文作品的評價於〈提要〉和中國文學史的敘述頗有差距，前者以「前輩典型」稱之，至於後者則為「千篇一律」、「粉飾太平」言之，因此兩邊落差甚大的觀感，亦需回到三楊詩文集中予以檢視，進而明晰文學史、批評史的評論依據為何，同時亦藉由了解其詩文寫作的理念與想法，對於本文說解其「臺閣體」之作何以成為典型，尤具說服力，故梳理三楊之集作目的，一方面得以試圖了解館臣以「典型」作為述評其作的尺度為何；另一方面，本論文原因動機之提出，即是要反思當代文學史或批評史對於臺閣體的負面認知，既然「歌功頌德」、「千篇一律」是普遍的定論，也唯有回到三楊詩文集中予以檢視，進而明晰文學史、批評史的評論理據，以及是否有可以為臺閣體回護之處。

## （三）「三楊」之外的臺閣作家文集

「三楊」之外的臺閣作家，指的即是為館臣視為臺閣體派成員之臺閣作家，如金幼孜、黃淮、夏原吉、倪謙等的詩文理念是否與三楊共識、照見，亦可從其集作中予以觀察，以支持館臣對於其諸人述評的論點。

## （四）明代其他流派的作家文集

所謂的其他流派者如七子派等，他們與臺閣派所呈現的拉鋸和對立仍同樣必須回到文集中梳理，尤其李夢陽的出場實際上也暗示了臺閣派變遷終界的到來，因此閱讀這些作家的詩文集便能夠掌握詩文主張的異同轉變，以及對於臺閣派的評價如何？至於七子派則是代表否定臺閣派的聲浪，但究竟反對的立足點在什麼地方？又透過什麼樣的文學活動達到反對的目的，也都必須從文本的檢視中找出蛛絲馬跡。另外臺閣派的形成並非一蹴可幾，尤其三楊詩文理念的建立實際上有承繼明初西江派、初中派、吳中派及關中派的情形，故閱讀這些派系領袖及幾位重要作家的文集，能夠協助本文作為「述評的再觀察者」了解館臣對於明代臺閣

<sup>34</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷首三，凡例，頁1（冊）之34。

<sup>35</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷首三，凡例，頁1（冊）之36。

派述評的立場傾向。

### （五）明代詩話著作

蔡鎮楚先生在《中國詩話史》中便認為明代的詩話「上承宋代詩話，下啟清代詩話，向著文學理論批評的正確方向繼續向前發展，在詩歌體製源流與作家作品研究諸方面，獲得了可喜的成績。」<sup>36</sup>而連文萍先生在《明代詩話考述》中更加具體的說明了明代詩話的豐富成果，其中的第五、六條分別說明了明代詩話對於明代文學發展的影響：

（五）明人不斷利用詩話來回顧、省視前代以及當代的作品的精神，以及不少詩話的嚴謹創作態度，均使得明代詩話更加理論化、系統化，也足以提供今人在從事批評研究上的借鏡作用。

（六）詩話是一種社群的產物，特別是明代詩話與詩社的關係極為密切，由明代詩話發展的軌跡，不但可以與清代、民國的詩話互為映證，也能提供現代詩歌研究發展上的思考。<sup>37</sup>

因此閱讀明代詩話能夠了解在明代的文學場域中，明代文人所關注的論題是什麼？而明代詩話對於臺閣派的詩文主張的認同呈現如何的走向，都能夠為筆者臺閣派之詮釋提供參考值。

### （六）明史、實錄和地方志

史料類和方志類的文獻閱讀予以筆者明代社會、環境背景的認識。尤其臺閣派成員如三楊、金幼孜、黃淮、夏原吉等，他們既是文學家，也是明代朝中的重要官員，因此在史料中皆可見出這些儒臣與皇上、同朝官員的相處情形，也能夠透過史料之輔助閱讀，梳理出臺閣派成員作為儒臣的身分認同之意識。此外地方志的書籍同樣提供本文輔助性的背景材料，臺閣派的成員其祖籍多為西江者，因此查閱地方志之書籍便能了解當時西江文人的社群狀況為何，這同樣能夠協助筆者作為劃分臺閣派成員之依據。

總此觀之，欲實現現代視域的學術研究精神，讓述評性的研究能夠置之於「關係研究」和「動態歷程性研究」中得其面目，因此文本資料的理解與詮釋便格外重要，唯有在文本有效掌握的基礎上，才能夠從而予以「論證」和「建構」四庫館臣對於明代臺閣派的認知。

<sup>36</sup> 蔡鎮楚：《中國詩話史》（大陸：湖南文藝出版社，1988年5月），頁138。

<sup>37</sup> 連文萍：《明代詩話考述》（東吳大學中國文學研究所博士論文，1998年），頁414。



## 二、方法論的資藉與參照

所謂的「方法論」，侯雅文先生的界義相當清楚：

「方法論」(methodology)，係指對「方法」得以成立的原理、原則，進行後設性的反思。此一反思的內容指的是，研究者針對認識對象的知識特質提出規定性的界義。相應於此一界義，進而規定了認識主體所宜採取的態度、原則，乃至延伸出特定的操作技術。<sup>38</sup>

由此可知，方法論具有「可操作性」，並且在為認識主體時所採取態度和原則達到普遍性的詮釋和運用時，就會形成合具系統性的範型，而得以為相關主題的領域研究視為一理論性的操作法門。一個理論的有效資藉，具有多項的原則須要考量，<sup>39</sup>因此在不諳理論的前提下，本文於論述中實不敢貿然使用，一方面擔心受到理論的囿限而忽略了一個論題尚有其他可留心之處；另一方面則是誤用理論而導致議題的失焦，因此多抱持著輔助性的參照予以論文適當的補充。準此，本論文在試圖梳理館臣對於三楊臺閣體意涵的認知脈絡上與論及臺閣後期作家的模擬三楊臺閣之體的情形，則分別資藉顏崑陽先生對於體貌、體用意涵的詮釋與典範模習的論述進路，故以下即針對顏崑陽先生此二觀念與原則進行說解，並點出本文斟酌運用之處：

### (一) 體貌、體用意涵的詮釋

關於體貌、體用意涵的詮釋部分，出自於顏崑陽先生於〈論「文體」與「文類」的涵義及其關係〉一文，顏崑陽先生試圖從古代文論家對文體之論述與文類之分類的語境中，重新探討「文體」與「文論」之涵義，認為二者之間具有「彼此限定，相互依存」的關係，<sup>40</sup>故不為徐復觀先生所述之二元對立者。而本文則援用顏崑陽先生將「體」之一詞所含具「形構」、「樣態」與「物身」之一般性與理論性涵義，置於古代文體論述的語境中之「體貌」與「體用」的涵義，說解與梳理三楊之臺閣體在文體觀意義上的雙向成體性。認為顏先生於體貌向度上所指涉之「形構」、「樣態」與「物身」三涵義頗為切合館臣對於臺閣體文學藝術性中美感形相的評述範疇。<sup>41</sup>至於「體用」涵義的援用，本文則由顏先生所揭示之形

<sup>38</sup> 侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》（臺北：大安出版社，2009年7月），頁37。

<sup>39</sup> 顏崑陽先生認為，資藉原則有五：（一）相應原則（二）批判原則（三）調適原則（四）統整原則（五）可操作原則。參見顏崑陽、蔡英俊：〈中國古典文學研究的現代視域與方法——「百年論學」學術對談〉，收於《政大中文學報》第九期，2008年6月，頁1-22。

<sup>40</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁2。

<sup>41</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁26-28。

而上或形而下的概念，<sup>42</sup>指涉臺閣體之為體所具有之文學實用性的「即體即用」傾向，而落實於三楊對於個我之志與群我之用的面向。

## （二）典範模習的論述進路

典範模習的理論原則為顏崑陽先生於〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉一文提出，所謂的「典範模習」乃立基於文學活動的模擬行為，而在顏先生看來取法得當的模擬，即便是屬於原創之後的再創之作，亦有其文學史的價值與定位；換言之，唯有經過典範模習的途徑，模擬之作才不會落於語言形製的仿襲，是以此提出「宗本型模擬」、「摹體型模擬」與「仿語型模擬」三種中國文學史論述中常見的模擬範型，其中「宗本型模擬」據其定義為「是取一種精神，宗法本質的模擬」並認為是「模擬的最高境界」；<sup>43</sup>至於「摹體型模擬」則為一種「學習寫作」的法則，而屬於文類體製上的模擬，但因為模習的行為僅就對象的整體進行概念性的把握，所側重者乃在於內在神裡的相契，<sup>44</sup>故而與「仿語型模擬」之重視修辭以達形似的模擬行為不同。<sup>45</sup>而「宗本型」與「摹體型」在模習的過程中由於模擬者與被模擬的主體性均在，因此能夠進行互為主體的會悟，<sup>46</sup>故顏先生以「典範模習」視之；至於「仿語型」者，則因過度針對原創之作鑄刻仿造，以致失去主體性的投寄，而流於剽竊、抄襲，故不為模擬行為之典範。據此，本文認為三楊於臺閣體中所張揚之「個我之志」與「群我之用」的精神，實同《屈騷》般直接承繼《詩三百》而來，模擬的取徑不由形製、體式之格式束縛，而是穿透文體的表徵，直探原創之精神本質，以召喚個己精神內涵的共鳴，故屬於「宗本型的模擬」。而以三楊為領袖並羽翼而肩隨之者，所寫作之臺閣體乃是摹體或仿語三楊而來，其中為館臣視為餘響者多能夠落實摹體之文學性模擬工夫，而與末流之流於仿語型摹擬有別。然就館臣對於後期臺閣作家之作的述評觀之，則館臣所謂的餘響者，彼此之間雖然同為摹體型模擬，但卻有層次上的差異，是以本文就顏先生所提出之摹體型模擬範式，再予以實踐歷程的二階段切分，第一階段為「體貌之格」的摹體，即能夠整體性的把握住三楊體格的寫作形式以致形似的階段；第二階段為「體用之格」的摹體，即於

<sup>42</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁11。

<sup>43</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁799。

<sup>44</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁806。

<sup>45</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁806。

<sup>46</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁806。

摹擬的過程中能夠感悟三楊臺閣之精神而共感共契，進而達於互為主客體的相與會悟之狀態。倘若肩隨三楊者能由第一層體貌之格的摹體接合至體用之格的境界，則便有效的落實顏先生所謂「摹體」之理念；反之，儘實踐「體貌之格」的摹體，雖然形似，但精神未濟，故與前者層次有別，而甚為容易淪為末流之字句、修辭的剽襲之中。

#### 第四節 前人研究成果概述

一個研究論題的生成，實來自於「文本的發現」和「傳統的反思」之結果，在文本豐富閱讀為基礎下，培養觀察問題的敏銳度，進而發現問題，接著必須放置於學術史的脈絡中予以反思、檢視，在既有的研究成果下，確立論題得以繼續深入探求的可行性。因此本節將回顧學界對於臺閣體派的研究成果，以進一步說明本文以「《四庫全書總目》中的明代臺閣體派述評研究」為論題的可行性。又為了清楚呈現學界對於臺閣體、派的研究情形，遂將本節分成四個部份梳理之：

##### 一、以「臺閣三楊」為中心的詩文討論

臺閣體的成員研究目前在學界仍舊處於較為缺失的狀態，大多數的文學史論著涉及到明代臺閣體時均直接以「三楊」作為代表人物討論，而大陸的碩士論文於臺閣體的討論亦聚焦於「三楊」的詩歌研究，如張紅花《楊士奇詩文研究》<sup>47</sup>、王昊《仁宣之治下的「臺閣」標本——對楊士奇詩歌的解讀》<sup>48</sup>、籍芳麗《明代文壇「三楊」研究》<sup>49</sup>、黃佩君《楊士奇臺閣體詩歌研究》<sup>50</sup>等等，均是就「三楊」，尤其是對楊士奇的詩歌理論進行說解，然而對於三楊之外的臺閣作家，仍然空白。

##### 二、以臺閣體派群體為中心的成員考述

目前學界對於臺閣派成員的掌握較明確的有，馬積高《宋明理學和文學》便提出臺閣體的代表作者除三楊之外尚有黃淮、劉定之、倪謙、王直、周敘、金幼孜、彭時等人；<sup>51</sup>而黃卓越則於《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》一書中透過臺閣體發展之分期羅列臺閣成員之名單如下表<sup>52</sup>：

<sup>47</sup> 張紅花：《楊士奇詩文研究》（大陸暨南大學中國古代文學碩士論文，2005年5月）。

<sup>48</sup> 王昊：《仁宣之治下的「臺閣」標本——對楊士奇詩歌的解讀》（山東師範大學中國古代文學碩士論文，2006年5月）。

<sup>49</sup> 籍芳麗：《明代文壇「三楊」研究》（上海師範大學中國古代文學碩士論文，2006年5月）。

<sup>50</sup> 黃佩君：《楊士奇臺閣體詩歌研究》（南昌大學中國古代文學碩士論文，2010年1月）。

<sup>51</sup> 馬積高：《宋明理學與文學》（湖南：湖南師範大學出版社，1989年），147頁。

<sup>52</sup> 黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》（北京：北京師範大學出版社，2001），頁2-3。

第一階段 永樂到正統	第二階段 正統後期至成化	第三階段 始於成化，表現於弘、正
楊士奇、楊榮、楊溥、王直、王英、胡儼、金幼孜、黃淮、梁潛、曾榮、李時勉、陳敬宗、周敘、錢習禮、曾鶴齡、蕭鎡、徐有貞	李賢、彭時、商輅、岳正、劉定之、劉（王羽）、倪謙、邱浚	程敏政、倪岳、李東陽、謝鐸、吳寬、王鏊、梁儲

黃卓越先生所提供的名單相當豐富，然而卻未說明人員的羅列所依傍的標準和條件是什麼，這是較為可惜之處。再者如陳文新《中國文學流派意識的發生和發展——中國古大文學流派研究論》中其所臚列的成員亦與黃卓越雷同，<sup>53</sup>又如熊禮匯《明清散文流派論》則同黃卓越般採分期規納人物，共約二十人。<sup>54</sup>誠如筆者所述，流派成員的歸屬與分期對於流派的形塑極其重要，學者雖然考察了上述的名單，但黃卓越先生於第三階段列舉的人物多為茶陵派者，要如何取捨，確實值得進一步商榷思考。

### 三、以文學流派之視域論述臺閣體派者

將臺閣體放置於文學流派的討論，目前學界的具體的研究成果，如陳文新《中國文學流派意識的發生和發展——中國古大文學流派研究論》中便認為文學流派的形塑必須要有三個要素：流派統系、流派盟主（代表作家）和流派風格，並進而指出臺閣成派，其命名的依據為「所屬的社會階層」，且流派風格為「和厚醞藉」；此外，在陳文新的論述中也特別將「身分意識」的概念運用於臺閣成員身上，因此於作品的表現就會流現出作為朝廷大臣的「國家意識」。<sup>55</sup>陳文新以流派的角度研究臺閣體，不再僅侷限於文體的討論，而是放回明代文學的語境當中考察，予以筆者不少思考方向；再者如熊禮匯《明清散文流派論》中對於臺閣派的討論包含臺閣體的形成、藝術審美精神與特徵、臺閣體的興衰演變。而在臺閣派的界定中便指出臺閣成派的依據始自紀昀，亦從文風說明臺閣派的宗歐性，並且將茶陵派歸於其中討論。<sup>56</sup>臺閣派的研究至今仍為少數，最大的關鍵就是成派與否，尤其在文學史既有的書寫下，臺閣體的認知確實已深根於文學的討論中，陳文新、熊禮匯兩位先生分別就各自對於流派形塑的觀念觀察臺閣成派的可能，確實於臺閣體的研究中有所突破。

<sup>53</sup> 陳文新認為：「臺閣派的興盛其應定在永樂至正統年間。其代表作家有三楊（楊士奇、楊榮、楊溥）、二王（王直、王英）、胡儼、金幼孜、黃淮、梁潛、曾榮、李時勉、陳敬宗、周敘、錢仲益、曾鶴齡、蕭鎡、徐有貞等。參見陳文新：《中國文學流派意識的發生和發展——中國古大文學流派研究論》（武漢：武漢大學出版社，2007年），頁267。

<sup>54</sup> 熊禮匯：《明清散文流派論》（武漢：武漢大學出版社，2003年），頁104。

<sup>55</sup> 陳文新：《中國文學流派意識的發生和發展——中國古大文學流派研究論》（武漢：武漢大學出版社，2007年），頁220-263。

<sup>56</sup> 熊禮匯：《明清散文流派論》（武漢：武漢大學出版社，2003年），頁104。

#### 四、以臺閣體派為核心觀察與其他流派的互動情形者

對於臺閣體、派的研究，學者多由並時性的考察為起點，而歷時性的部分較少關注，包括了臺閣派與江右派、茶陵派、七子派之間的關係等，目前既有的研究成果，如陳書彙於《明代詩文演變》就詳細的說明了臺閣體和江右派的淵源，認為江右派對於臺閣體作家之寫作有其直接的影響性，並且列舉了如劉崧、陳謨、梁蘭和吳佑等代表人物。<sup>57</sup>此外廖可斌先生也注意到臺閣派與江右派之間的關係，並且論述的更為縝密，然其中不免有過於武斷的論處，尤其是將「臺閣體等同於江西體；臺閣派等同於江西派」<sup>58</sup>的說法，確實需要再三斟酌。再者，廖可斌先生認為「臺閣體詩歌在某種程度上可以說是並承江西、閩中兩派，而集所謂『卑冗不振』與『膚弱無理』於一身。」<sup>59</sup>此一見解仍留下許多需要再一一追問的地方，所謂的「卑冗不振」、「膚弱無理」的風格有無具體指涉者？是臺閣體作家所同有之弊病，還是泛濫如末流者？又臺閣體的詩文寫作所寄託的是三楊等如儒臣欲「天下無事，生民又安」<sup>60</sup>的嚮往，詩歌的性質要求「性情之正」，故如果知道江西、閩中之詩文弊病又怎麼會願意承繼延續呢？這些疑慮都有待筆者回頭檢視。

至於臺閣體、派與茶陵派之間的關係，熊禮匯在《明清散文流派論》中便從李東陽為振興臺閣派的三件事情談起，包含了正名、從修養入手端正文風以及加強臺閣體的文化精神，<sup>61</sup>兩派之間在關係上並沒有對立與取代的問題；又對於七子派和臺閣派之關係，熊禮匯亦特別加以區辨，認為七子派所反對者不是三楊臺閣，而是東陽臺閣，亦即反對實是茶陵派，如此觀念之提出確實提供筆者進一步思考茶陵派與臺閣派之間過渡轉承的細節。<sup>62</sup>

### 第五節 章節安排

#### 一、緒論

本章旨在說明本論文所欲研究課題之前置作業，包含了研究動機與目的、研究範圍和對象以及研究方法與取徑等，進而羅列本論文之章節架構，並透過前人文獻回顧之梳理，說明現今對於臺閣派的研究情形，以期能夠在既有的研究成果上，發現資源、補充疏漏。

<sup>57</sup> 陳書彙：《明代詩文的演變》（江蘇：江蘇教育出版社，1996年）頁115-117。

<sup>58</sup> 廖可斌：《復古派與明代文學思潮（上）》（臺北：文津出版社，1994年），頁103。

<sup>59</sup> 廖可斌：《復古派與明代文學思潮（上）》（臺北：文津出版社，1994年），頁104。

<sup>60</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁63。

<sup>61</sup> 熊禮匯：《明清散文流派論》（武漢：2003年），頁107。

<sup>62</sup> 熊禮匯：《明清散文流派論》（武漢：2003年），頁152-163。

## 二、臺閣先聲：諸輩異響，同鳴洪武

在三楊成熟之臺閣體，正式走入京師文壇而成就臺閣文風之典範前，四庫館臣認為尚有明初諸輩於洪武諸詩派爭鳴之際，以其典雅、雍容之詩風直接或間接影響三楊；抑或於詩風呈現的向度上與三楊類同者，是以本章即根據館臣所指涉之臺閣先聲，從地域文學、家法師學與典雅風格三面向說明諸輩對於三楊臺閣文風間所可能帶來的影響。

## 三、前輩典型：三楊體格，典範永宣

三楊體格之典型性的建立，則標誌著臺閣體寫作指標的確立，於「體」它不僅具有體貌之文學藝術性的審美表徵；同時也含具的體用的文學實用性的指涉。而「派」的成形，則奠基於三楊體格的成熟下，所產生的成員從眾與內聚的作用，故在館臣的述評中「派」表達的是群體性的概念。當館臣的論述進路由體走向派時，不僅反映了臺閣體的發展趨勢，也揭示著臺閣派在成員組構、文學功能與文風形塑間的三面一體性。循此，本章館臣對楊士奇、楊榮之評述為主軸，進而根據館臣於〈提要〉中涉及之體派論述的思維展開討論。

## 四、肩隨踵接：步趨三楊，衍為流派

三楊臺閣體的典型性一旦確立，則在朝臣主動步趨三楊，或官方以三楊之文風作為篩選科子、培育新材的途徑下，三楊臺閣之風遂由核心向外蔓延，而肩隨三楊者則隨著文風的蔓延而內聚，於是在內閣、翰林官員與庶吉士等相繼肩隨下，遂而形成文學流派以籠罩京師文壇。本章即聚焦於四庫館臣對於諸肩隨三楊者的文風述評，其中與三楊的官職關係者較為親近者，於臺閣風格的表現愈得三楊之旨，反之，則漸有流弊之跡。

## 五、遺風猶存：不逐末流，餘響正統

遺風與餘響皆是就不逐末流之臺閣作家而言，當臺閣文風漸漸盛起下，朝臣便開始以三楊之作為對象進行仿效，於是遂發生模擬不全，或盲目模擬的效應，以至於臺閣體的品質漸趨下滑，而未流漸增。在此一情形下，除了仍有猶守舊格者能夠兼備三楊體貌與體用的作意態度以自持外，自變轉型與趨從他流程誠為臺閣派成員在面對末流之際的選擇問題，基此，本章將從摹體向度的脈絡說明正統之後臺閣文風愈見膚廓的原因，以及從臺閣派成員的出走與鬆動凸顯臺閣派內部結構所瀕臨的問題。

## 六、結論

此部分即為本論文之回顧與展望，概述筆者目前對於此一議題處理之成果，進而帶出未來可以予以深究的空間。

## 第二章 臺閣先聲：諸輩異響，同鳴洪武

「三楊」雖然奠定了明代臺閣體的典範性，而成為肩隨者取法的對象，然而在四庫館臣的認知中，早在三楊臺閣體之前的洪武之際，就已經有作為「先聲」的臺閣體存在，因此三楊的出場只能夠視為明代臺閣體由醞釀發展至成熟的指標，至於明代臺閣體的起源，館臣則另有其他的溯源：其一、從文學的地緣性特質系聯，認為詩風平正典雅的西江派領袖劉崧（1321-1381），可為明代臺閣體的創始之人；其二、藉由上溯楊士奇的家學淵源與師承背景，指出陳謨（1305-1400）、梁蘭（?-1410）對於楊士奇臺閣體詩文風格的養成，有著啟發性的意義；其三、於符合明初開國氣象的詩風歸類下，點明袁華（1319-?）與吳伯宗（1334-1348）春容典雅之作，可作為臺閣之胚胎而開臺閣一派。如此觀之，在館臣看來，臺閣體的淵源不限一端，而是在多源匯流的醞釀上，成就三楊臺閣體的典範性。循此，本節即從地域文學的系聯、家學師法的承繼與典雅風格的共契三個面向，說明四庫館臣於《總目》中對於臺閣體起源的建構與詮釋情形。

### 第一節 地域文學的系聯

「文學地域化」的發展現象，是明初文壇極其顯著的特色，而根據錢謙益（1582-1664）的觀察，元末地方割據之勢力紛然竄起的情形，或許是導致明初文學走向地域化演進的關鍵：

元末，張士誠據吳，方谷真據慶元，皆能禮賢下士；而閩海之士，歸於有定，一時文士，遭逢世難，得以苟全者，亦群雄之力也。<sup>63</sup>

從引文的敘述可知，元末世難之際地方群雄與文士間的依存關係：一方面張士誠（1321-1367）、方谷真（1319-1374）與陳友定（1330-1368）雖憑藉著各自的軍事勢力而分別占據吳中、浙東與閩中等地，然對於文士卻能夠盡到「禮賢下士」的態度，究其主要的政治目的，乃是欲透過籠絡文士之手段，以達到維繫軍事集團聲望的結果；而另一方面，文士所以能夠於世難中求得苟全，進而相與結社成派，使得文學的演進免於紊亂政局的波及，實有賴群雄軍事力量之屏障，所發揮的保護生命之效。循此，就文學發展的面向而言，群雄與文人間相與依存的關係

<sup>63</sup> [清]陳衍撰：《元詩紀事》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編·第十三種》，共24種（臺北：鼎文書局，1971年），頁13（冊）之507。

一旦建立，則群雄憑恃其軍事力量所占據的政治屬地，即成為該地域文人文學發展之核心；又受囿於各集團間壁壘分明的軍政環境，不同地域間的文人在失去了可以相與交流的文學空間與平臺下，僅能就自身隸屬的地域性文人群體之互動深化其文學特色，於是各地域間的文學雖然共時發展，卻呈現了分化的面貌，遂而導致明初文學、文學流派地域化的衍成。

關於明初文學、文學流派地域化的具體情況，胡應麟於《詩藪》中的闡述尤其深刻：

國初吳詩派昉高季迪，越詩派昉劉伯溫，閩詩派昉林子羽，嶺南詩派昉於孫蕢仲衍，江右詩派昉於劉崧子高，五家才力咸足雄據一方，先驅昭代，第格不甚高，體不甚大耳。<sup>64</sup>

胡應麟（1551-1602）為明嘉靖至萬曆時期的文人，其《詩藪》一書的編纂雖涉及了自身論詩主「格調」的復古傾向，但就其對明初詩壇格局之勾勒與詩派五分之眼光來看，其見地實反應了明初詩人致力於元末詩風轉型之情形。首先，胡應麟根據明初文人群體所處的地域作為流派分類之考量，將明初詩壇概括為：吳詩派（江蘇）、越詩派（浙東）、閩詩派（福建）、嶺南詩派（廣州）及江右詩派（江西），並且透過「昉」字指出代表各派的領導人物：高啟（1336-1373，吳詩派）、劉基（1311-1375，越詩派）、林鴻（1341-1383，閩詩派）、孫蕢（1334-1389，嶺南詩派）與劉崧（1321-1381，江右詩派）。此種陳述正說明了明初詩壇中，不同領導人物的引領與影響，如何帶領各地域文人於相應的文學群體中，藉由系列性的文學活動推展為詩旨趣，進而形塑成派的現象。再者，胡應麟雖以「才力咸足」、「雄據一方」之評價肯定五家詩派於明初詩壇上「先驅昭代」的活躍氣象；但卻也依其「格調論詩」的立場，點出五家詩派之詩作於「詩格」和「詩體」方面的不足，故而有「不甚高」、「不甚大」之批評。儘管如此，胡應麟藉由對明初五派的述評，輪廓明初詩壇較為活躍的面向，尤其各派詩人在歷經了元末由割據至亡國的動盪與戰亂後，隨即過渡到的是開國新朝的廓然氣象，這些兼具元代「遺民」身分的明初文人，他們的詩文風格與理念亦隨著身分的認同、心態的調整與仕途的順遂與否而有所轉變，其中最為顯著者，莫過於文學從地域化趨向統一化的情形。

從前文的敘述可知，元末群雄地方割據的政治意圖，對於明初文學地域化的現象起了決定性的作用，然而入明之後，政權由地方朝向中央轉移的結果，致使原本構成文學必須朝向地域化發展的軍政因素完全消弭，因此當地域間的疆界得到鬆動，不同地域間的文人群體遂得突破藩籬的枷鎖而有所交流。在明王朝人才招募與任用制度的實施下，透過徵召與科舉之管道，元明之際的文人紛紛走向仕途，從而擔任修書與教育等職務，如宋濂（1310-1381，浙東派）先後分別和高

<sup>64</sup> [明]胡應麟：《詩藪》，全3冊（臺北：廣文書局，1973年），第3冊，頁716。



啟（吳中派）、劉基（浙東派）參與了《元史》與《禮書》的修纂，<sup>65</sup>而孫蕢（嶺南派）也曾有修纂《洪武正韻》的經歷，<sup>66</sup>至於林鴻（閩中派）則曾任將樂訓導。<sup>67</sup>如此觀之，在明朝用人政策與制度的推廣下，文人的文學與政治身分交疊之情形，實豐富了文人原本受限於地域格局的生活樣態，進而實現了生活圈的拓廣；然而卻也因為投身仕途而必須在維護朝廷旨意的前提下犧牲個我之情志，於是各流派間地域性的文學特色不再成為寫作之主流，取而代之的是響應國家世運、符合政治目的官方文學取向，而各流派間的發展，也隨著成員仕宦的有無而面臨停滯與解構的可能。<sup>68</sup>職是之故，元末明初文學的發展，實依循著歷史的轉折而轉型，而文學從地域化轉向統一化的情形，則凸顯的是政治外力作用下對於明初文學結構的重組，是以當地域文學之主體性朝向官方統一，則文學、文學流派地域化的現象便不復存在，也預示著明初五派將從並勢爭鳴的文壇中相繼退場的命運。

文學之演進由「地域化」至「統一化」趨定的情形，雖不利於明初五派之發展，卻從而為明代臺閣體派的生長提供了醞釀的土壤，因此掌握明初五派地域性文學轉型的趨勢，實為四庫館臣尋繹臺閣體派起源的重要線索。明初西江派領袖劉崧其「平正典雅」之詩風正好反映了明初五派詩風趨向政治統一化的情形，而成為四庫館臣上溯臺閣起源的對象：

崧字子高，初名楚，泰和人。元末舉於鄉。洪武三年以人材薦授職方郎中，遷北平按察司副使，坐事輸作京師。……史亦稱崧善為詩，豫章人宗之為

<sup>65</sup> 《國權·卷三》中便載記云：「（洪武二年）二月丙寅朔，詔修《元史》。時得《元十三朝實錄》，命左丞相李善長、前起居注宋濂、漳州通判王禕總裁，征士汪克寬、胡翰、朱禧、陶凱、陳基、趙瑱、曾魯、高啟、趙方、張文海、徐尊生、黃箒、傅恕、王錡、傅征、謝著修纂，開局天界寺。」參見〔明〕談遷著，張宗祥校點：《國權》，全6冊（北京：中華書局，1958年），第1冊，頁384；又《明史·禮一》云：「明太祖初定天下，他務未遑，首開禮、樂二局，廣征耆儒，分曹究討。……二年，詔諸儒臣修禮書。明年告成，賜名《大明集禮》。……又屢敕議禮臣李善長、傅瓛、宋濂、詹同、陶安、劉基、魏觀、崔亮、牛諒、陶凱、朱升、樂韶風、李原名等，編輯成集。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第5冊，卷47，頁1223-1224。

<sup>66</sup> 《國權·卷六》載：「是月，《洪武正韻》成。初上諭翰林侍講學士樂韶風、宋濂等曰：『韻學起於江左，殊失正音。有獨用當並為通用，如東冬清青之屬；有一韻當析為二韻，如虞模蘇遮之屬。此類未可枚舉，卿等廣詢刊定之。』於是待制王僎、修撰李叔允、編修朱右、趙瑱、朱廉、典簿瞿莊、鄒孟達、典籍孫蕢、答祿與權共成之。」參見〔明〕談遷著，張宗祥校點：《國權》，全6冊（北京：中華書局，1958年），第1冊，頁520-521。

<sup>67</sup> 〔清〕朱彝尊編：《明詩綜》，全2冊（臺北：世界書局，1961年），上冊，頁180。

<sup>68</sup> 關於元末明初文學從「地域化」轉向「統一化」以至於各文學流派的發展面臨「解構」或「停滯」的現象之分析，何宗美於《文人結社與明代文學的演進》中便有所討論，認為在「歷史的轉型」以刺激「文學的轉型」基礎上，「元末文人結社的興起恰是當時各地割據勢力興起的結果，而明初文人結社的消退則為依存於地方割據勢力而形成的文人集團地域化傾向漸被打破的必然趨勢。」是以當朱元璋一統政局之後，對於人才、科舉、學校、修書等方面之重視下所採取的重要舉措無疑重振且鞏固了社會國家之安定，但「從文學來看，這些方面卻成為詩社與流派瓦解的直接因素」，即「明代政治打斷了元末文學進程的應有軌跡而改變了文學史的狀貌」致使「詩社與文學流派進一步興盛，並得到完型發展，進而演化為成熟而純粹的文學社團和文學流派」與「文學的獨立性進一步強化，純文學更顯勃勃生機，文學抒寫性靈、抒寫個性、抒寫真情將成為主流，甚至演變為一種時代思潮」兩種向度的明初文學發展樣貌並未到來。參見何宗美：《文人結社與明代文學的演進》，全2冊（北京：人民出版社，2011年），上冊，頁25-75。

西江派，大抵以清和婉約之音提導後進。迨楊士奇等嗣起，復變為臺閣博大之體，久之遂浸成冗漫。北地、信陽乃乘其弊而力排之，遂分正、嘉之門戶。然崧詩平正典雅，實不失為正聲，固不能以末流放失，併咎初始之人矣。<sup>69</sup>

館臣於此則〈提要〉當中除了從詩風質性的類同面向來聯繫劉崧與臺閣體派的關係外，地域性的系聯亦是館臣有意梳理出來的一條觀察線索：首先，劉崧為江西泰和人，與明代臺閣體的首要領袖楊士奇（1364-1444）具有相同的地域性背景。再者，從〈提要〉的敘述可知，「清和婉約」、「平正典雅」為西江派自身具有的地域化詩風，而「臺閣博大之體」則是西江派詩風從地域化向統一化轉型的結果，其中詩風的「復變」則意味著西江派發展的最終邊界，代之而起的則是以楊士奇為首領的臺閣體派。然值得一提的是楊士奇雖為造成西江派詩風復變的推手，然西江派的衰歇事實上早在劉崧提攜「後進」的階段中就逐漸開始了，故「復變」不惟突然，是歷時性文學轉型下必然的結果。如此觀之，〈提要〉中雖然沒有直接梳理出劉崧與楊士奇間是否存有更為緊密的交往互動關係，但是從西江派（地域化）向臺閣派（統一化）轉型的線性歷程觀察，實不難發現兩派間的關係實有一條以地域性聯結作為伏流的參照基準，而劉崧與西江派即是此條隱性伏流的源頭。

此外，館臣不僅於此則〈提要〉中扼要概述西江派轉向臺閣派發展的情況，也針對臺閣體派歷來所面臨的詬病問題提出典範源流予以辯駁：其一，「博大」與「冗漫」對舉，以奠定臺閣體的審美指標。所謂的「博大」本是就空間的廣遠而言，然可以就對象之具體或抽象的情形引申為規模之宏大或旨意之宏遠的意思，館臣以「博大」言臺閣體，即是兼具體與抽象二種概念來說的，一方面就篇幅言臺閣作品之規模宏大；另一方面則是言臺閣作品所欲表達的宏遠旨意；至若「冗漫」則是相對於「博大」的反義詞，指的是文學寫作「繁瑣雜蕪」的情形，故由「博大」到「冗漫」所凸顯的是臺閣在歷時性的創作過程中，漸趨疲弱的態勢。其二，「正聲」與「末流」對舉，以劃清詬病的界線。館臣特意作此區分，主要的目地便是要釐清七子派詬病的對象，認為「臺閣正聲」與「臺閣末流」不能相提並論，並以劉崧「平正典雅」之詩風作為「臺閣正聲」的指標，足見館臣對於該文體的回護甚深。

從這則〈提要〉中，館臣透過兩個面向來建構與詮釋劉崧作為明代臺閣體派起源的可能，一者透過地域詩學的背景系聯西江派與臺閣派的關係，而作為影響臺閣派發展的伏流人物；另一者則從詩風平正典雅的特色類歸，而賦予劉崧臺閣體派創始人的定位，其中後者的詩風又是依循前者地域化的特色而來，故雖然區辨起源的角度有異，但次序卻有其邏輯，足見館臣於學術推究上考鏡源流之用心。

<sup>69</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

## 第二節 家學師法的承繼

「辨章學術」與「考鏡源流」為四庫館臣所欲致力實踐的學術目標，因此對於臺閣體派之「源」的上溯與「流」的觀察，便會於細緻化的考究過程中，而有了多面性的詮釋空間。根據上述〈提要〉內容可知，關於明代臺閣體派起源的論述，四庫館臣乃是就西江派詩風轉型的現象提出說明，認為劉崧以其西江詩風的正宗特性導引後輩詩學觀念的養成，進而催化楊士奇臺閣體的創作與臺閣派的興起。是以本文認為憑依明初地域詩學的發展背景，並予以詩風上的系聯，應為館臣用以追溯臺閣體派起源的切入點。

然若進一步反思館臣於〈提要〉中述及臺閣體派形成的進程，則從「史稱崧善為詩」到「(崧)提導後進」再至「迨楊士奇嗣起」的三階段衍成脈絡裡，實反映了劉崧與楊士奇間的實質關係，能否在臺閣體派發生意義的討論中獲得成立的問題，即楊士奇是否從屬於劉崧「提導後進」的行列？如果楊士奇屬於劉崧「提導後進」的對象，則劉崧「清和婉約」與「平正典雅」的西江派詩風，便能透過「詩學授受」的途徑，直接影響楊士奇的詩學觀念與詩歌風格，迨至楊士奇嗣起而為京師文壇領袖之際，遂於既有的西江詩風中融入響應開國氣象的臺閣元素，促使西江詩風朝向「臺閣博大之體」轉型。如此一來，對於館臣將劉崧定位為「臺閣正聲」的解讀，除了從地域詩學的向度系聯西江與臺閣詩風質性的「類同性」外，更有一條較為明確而清晰的「師承」脈絡來作為支持劉崧足為臺閣體派創始人的依據。然細觀館臣於〈提要〉中的論述，劉崧對於楊士奇臺閣體詩風的影響，似乎不能在上述假設的「師承」系統中得到直接的落實，而仍必須放置在地域詩風轉型的脈絡裡，透過詩風類同的系聯，間接鍊接兩者間的關係。準此，劉崧被館臣賦予「臺閣正聲」的意義，雖然得以於詩風類同性的演繹中獲得肯定，但卻也凸顯了以地域詩學作為臺閣體派起源論述的相對有限性。因此，以師承關係為基礎的詩學授受模式，既然無法套用在劉崧與楊士奇的身上，則對於〈槎翁詩集提要〉中「(崧)提導後進」到「迨楊士奇嗣起」這段涉及臺閣體派起源情形的解釋，或許就必須透過梳理館臣對於楊士奇詩學淵源的論述予以補白。

《總目》中關於楊士奇詩學淵源的論述，可分別於陳謨《海桑集》與梁蘭《哇樂詩集》兩處〈提要〉中得見，此二人不僅與楊士奇有著極為緊密的地緣與親緣關係，同時也指導著楊士奇學詩與作詩，對於楊士奇詩學與詩風的啟蒙影響甚深，是以二人在與楊士奇有著明確的師承基礎上，得為館臣納入臺閣體派起源的論述。

## 一、陳謨

謨字一德，泰和人。……洪武初，召赴闕，以疾辭歸。後屢聘為江浙考試官。……其詩集、文集各二卷，為其甥楊士奇所編。……其不仕也，雖稱以老病辭，然其孫仲亨跋其墨跡，稱：「太祖龍興，弓旌首至。先生雖老，猶輿曳就道，一時老師俗儒，曲學附會，先生之論動輒矛盾，是以所如不合，遂命駕還山，拂衣去國」云云。則與「柴桑東籬」之志固有殊矣。至於文體簡潔，詩格舂容，則東里淵源實出於是。其在明初，固颯颯乎雅音也。<sup>70</sup>

根據〈提要〉所示，陳謨的祖籍同劉崧一樣，皆在江西的泰和縣，因此若從明初詩派地域化分布的演進情形檢視，則陳謨應當屬於西江詩派的作家之一，此為其一。而若進一步比對陳謨與劉崧之生卒可知，生於元成宗大德九年（1305）的陳謨，實要比於元英宗至治元年（1321）生的劉崧年長許多，故陳謨與劉崧的互動基礎，理當不建立於館臣在〈槎翁詩集提要〉中所說的「提導後進」之師承關係上，此為其二。又館臣雖然沒有在〈提要〉中明確述及陳謨對於西江派，甚至是明初文壇的影響，但從其中之敘述推敲，陳謨的聲望當可與劉崧等同視之：首先，在正當的情況下，面對一個選擇「以疾辭歸」的方式迴避仕途的文人，若非其自身具備的特質或條件符合朝廷聘用的期望，則當朝何以需如此「屢聘」其作為地方考試官員的人選？關於明初聘任儒者為地方考官的制度，在《明史·選舉二》中有一簡要的說明：「初制，兩京鄉試，主考皆用翰林。而各省考官，先期於儒官、儒士內聘明經公正者為之，故有不在朝列累秉文衡者。」<sup>71</sup>由此觀之，陳謨得以受聘為江浙考試官的主要原因，應該是其學問與道德兼備的儒者風範深為朝廷肯定的緣故。因此，陳謨儘管不具備翰林官員的身分，卻得憑藉著素來為人敬重的聲望而持有「以文取士」的權力，尤其朝廷「屢聘」之舉，更反映了陳謨在江浙一帶對於文人仕途的影響力。再者，關於〈提要〉中所引述仲亨（？-？，陳謨之族孫）之言論，<sup>72</sup>如果暫且不去議論陳謨有無出仕之意圖，則仲亨述及當時的老師、俗儒對於陳謨之言論曲學、附會的情形，實能作為陳謨聲名藉甚的註解，如楊士奇在〈竹林清隱記後〉一文中，便將陳謨施教不倦的精神深刻輪廓：

<sup>70</sup> [清]永瑆、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480。

<sup>71</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 6 冊，卷 70，頁 1698。

<sup>72</sup> 關於陳仲亨的身世背景與經歷記載，楊士奇於〈止齋陳先生墓誌銘〉一文中敘述尤詳，其中對於陳仲亨族輩的記載中僅涉及其高祖菊存、曾祖梅村與祖父以道三人，並未言及陳謨與仲亨間的親緣關係；由此推敲，陳謨與陳仲亨的親緣關係應當建立在外伯祖與外從孫之間，故於〈提要〉的引述中，仲亨對於陳謨之稱呼，不由直系稱謂言之，而仍持以「先生」一詞表予敬稱。參見〔明〕楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 39，集部別集類 178，頁 1239（冊）之 179。

先師海桑先生，以《易》、《書》、《詩》教授學者，從之者甚衆，而求文者亦衆，然文未嘗苟予，予者未嘗苟許可，而啟道誘掖之意，恒若不及，春秋八十餘，施教不倦，是時邑中老師宿儒多在，而先生齒德文學皆尊。<sup>73</sup>

從眾人求學、求文的情形可知，陳謨的名望甚高，故而為眾人極欲追隨的對象；然對於眾人求學、求文等追隨之舉，陳謨則試圖透過循循善誘的方式，啟發群眾為學、為文的意願，足見其佈道、佈學的用心，尤其年屆八十，卻仍施教不輟之精神，確實難得，故能深得師儒等眾人之敬重。準此，陳謨對於江西一帶文壇的影響顯而易見，或收召後學，或以文取士，故劉崧不僅感佩其儒者之風範，更對其「扶攜後先」之用心，表露著「望而敬之，狎而愛之」的敬愛之意，<sup>74</sup>此為其三。承接上述三點，則可發現陳謨在促進西江詩派發展的表現上，儼然具有著西江詩派領袖的特質與資格，因此，館臣在該則〈提要〉中雖然沒有同劉崧一樣，將陳謨置於西江詩派發展的脈絡上多加著墨，但將〈提要〉中所透露的訊息加以組構，則陳謨不僅和劉崧同為西江詩派的領袖，更精確的就輩分而言，他應當為西江詩派領袖劉崧的前輩，對於西江詩派的發展，意義確實不凡。而事實上，陳謨與劉崧除了是前後輩的詩友外，陳謨在〈題劉崧官誥後〉中，更以「嫺友劉崧子高」指出二人在世代聯姻背景下所具有的姻親關係，<sup>75</sup>而在〈書劉氏西齋倡和卷〉中亦可見陳謨對於陳、劉二氏「世姻世科」的陳述，<sup>76</sup>如此看來，在陳、劉兩氏聯姻的基礎下，陳謨和劉崧二人的互動關係，較之於他人，當來的更為深刻，如楊士奇在〈送劉不息〉的詩序中，便言及自己十五、六歲時「識草意先生於海桑、槎翁之賓席」的情景，<sup>77</sup>由此觀之，陳謨與劉崧二人在提拔後進之餘，尚會一同設宴款待友人，兩人甚篤的交情當可見一斑。

陳謨與劉崧的關係一旦釐清，則對於館臣以「簡潔」、「春容」之詞彙述評陳謨詩歌整體性特色的解讀，便得以置於西江詩派的詩風特質中予以討論。所謂的「文體簡潔」，指的即是簡要清晰，而不繁複雜亂的詩歌形式與架構；至於「詩格春容」，則是就詩的內容與風格而言，所呈現的是優游有度，而雍容嫺雅的特點。事實上，館臣雖以「簡潔春容」作為陳謨詩風的概括，但若將此一述評套用在劉崧詩風上，似乎也並無隔閡。在〈槎翁詩集提要〉中，館臣為於臺閣末流的冗漫詩風現象裡，回護臺閣正聲的本色，遂明確指出劉崧「平正典雅」的詩風，

<sup>73</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷19，集部別集類177，頁1238（冊）之623。

<sup>74</sup> [清]朱彝尊編：《明詩綜》，全2冊（臺北：世界書局，1961年），上冊，頁258。

<sup>75</sup> [明]陳謨：《海桑集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷9，集部別集類171，頁1232（冊）之700。

<sup>76</sup> [明]陳謨：《海桑集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷9，集部別集類171，頁1232（冊）之693。

<sup>77</sup> 〈送劉不息〉：「劉誠不息，草意先生之孫也，吾十五、六時，識草意於海桑、槎翁之賓席，計其時不息始生，蓋今六十餘年矣。」參見[明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷59，集部別集類178，頁1239（冊）之504-505。

才是臺閣體的典型的原貌。而其中館臣所言的「平正」，指的即是旨意明確而不支不蔓的敘述風格，其意義或可對應於陳謨文體之「簡潔」；至如「典雅」則言詩作內容有其規範，而不失雅致，又得以與「春容」之意相為闡發。如此看來，在館臣的區辨與認知中，陳謨與劉崧的詩風特色，顯然有很大程度上的共向性，而此共向性又不專為此二人所獨具，而是足以代表西江詩派，並且有別於其他地域流派的詩風特色。

此外，館臣尚還以「雅音」總結陳謨詩歌在明初詩壇的整體性定位，明朝開國之初，天下甫定，陳謨簡潔而春容的詩風，的確能夠符合在歷經元末動亂後，朝廷欲使國家禮樂文化趨定建全的文治背景下，對於文學寫作方面的期望，故「雅音」除了單就其詩風之特色而言外；若納入明朝施政的途徑反思，則「雅者，正也」，<sup>78</sup>「雅音」即所謂的「正音」，也就是有益於風教的詩歌或音樂。職是之故，館臣以「雅音」總括陳謨的詩歌，或許也反映了朱元璋在以武力翦滅群雄，奪得天下後，一方面欲憑藉「雅音」作為安定國家秩序，延續國運昇平氣象的政治內驅力；另一方面則企圖透過「雅音」達到掃蕩元末文壇纖弱之風的文治目的。而正緣於此類詩歌、音樂所具有的教化性質，故館臣遂以「泚泚」一詞來界定與凸顯「雅音」的質性。所謂的「泚泚」，即是用以形容節奏悠揚、音調婉轉的聲音，故杜預在《左傳·襄公二十九年》「季札觀周樂」的註解中，便以「中庸之聲」<sup>79</sup>註解季札觀《魏風》後所抒發：「美哉！泚泚乎！大而婉，險而易，行以德輔，此則明主也」之體會。<sup>80</sup>首先，「大」與「婉」、「險」與「易」皆為相反而相成的對比之詞，其中「大」與「險」乃是就樂聲、音調的本質狀態而言，故「大」乃形容聲響的宏亮，「險」則指聲調陡伏不平的樣子；至若「婉」和「易」，一方面指樂聲、音調於演奏時所呈現出來的狀態，另一方面則從接受者的角度，反映人在聽音樂的過程中所體會出的美感經驗。是以杜預以「約」字註「婉」，<sup>81</sup>對應於前者，指的是婉轉而含蓄聲音；對應於後者，則用來形容樂聲帶給人的美好感受；同樣的，所謂的「易」，就演奏狀態來說，則為平順和諧的音調；就美感經驗來說，即是形容音樂予人以平穩而安定的感覺。故杜預所謂的「中庸之聲」，即是樂聲與音調的「本質狀態」與「演奏狀態」經由調和的過程，達至二者屬性不偏不倚、無過無不及的結果，而如此之「中庸之聲」傳至於聽者耳中，亦能引起美感經驗的美善回盪。

再者，若從政教的角度切入思考，則楊伯峻先生對於「大而婉」、「險而易(行)」的注解，更能凸顯「泚泚」背後所寓含的「雅音」(即中庸之聲)性質：

大而婉：大，粗也。《魏風》多刺詩，〈葛屨〉甚至明言「是以為刺」，但

<sup>78</sup> [漢]毛公傳，鄭元箋，[唐]孔穎達等正義：《毛詩正義》(臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏)，卷1，頁18。

<sup>79</sup> [春秋]左丘明撰；[晉]杜預集解：《春秋左傳集解》(上海：人民出版社，1977年)，頁1125。

<sup>80</sup> [春秋]左丘明撰；[晉]杜預集解：《春秋左傳集解》(上海：人民出版社，1977年)，頁1121。

<sup>81</sup> [春秋]左丘明撰；[晉]杜預集解：《春秋左傳集解》(上海：人民出版社，1977年)，頁1125。

其言較婉和，如〈汾沮如〉、〈園有桃〉等。<sup>82</sup>

險而易行：當季札時，魏早為晉魏氏之采邑，此言其政令習俗，雖艱難而行之甚易也。<sup>83</sup>

楊伯峻先生分別從詩的諷刺作用與易代之際的政令實踐兩個部分作為注解「大而婉」與「險而易行」的兩個觀察點：第一、「刺」即是「諷刺」或「怨刺」，故所謂的「刺詩」，就是「以詩為刺」，因此詩是作者欲表達諷刺、怨刺目的的媒介或者途徑。《詩經》中的許多刺詩，皆可得見於《雅》與《國風》之中，其中前者多出於對統治者的勸諫，如《小雅》中的〈雨無正〉、〈節南山〉、〈角弓〉；《大雅》中的〈板〉、〈民勞〉、〈蕩〉等，而後者怨刺、諷刺的對象則較為廣泛，或抨擊統治者的腐敗無能，或諷刺不勞而獲、貪得無厭的權貴與強勢者，如《魏風》中的〈碩鼠〉、〈伐檀〉；《郁風》中的〈牆有茨〉、〈相鼠〉等。而在諸多具有諷刺、怨刺性質的詩作中，有些詩作所寄寓的諷刺意識、對象是很鮮明的，如楊伯峻先生言及的〈葛屨〉一詩，作者即不諱言的直陳其「是以為刺」的作詩目的，乃是對於婦人行舉「維是褊心」的譏刺；<sup>84</sup>反之，有些作者對於其所欲諷刺的對象、事件則採取一種較為婉和的方式表達，如楊伯峻先生所指的〈汾沮如〉一首，作者不直言「美無度」的「彼其之子」和「公路」（公行、公族）之間「殊異」的地方，僅純粹敘述這位「彼其之子」在汾水下游低濕一帶採水中植物的情形，足見在作者婉和表述的書寫技巧下，諷刺的意味與針對性相對消弭的現象。<sup>85</sup>至於〈園有桃〉一詩，作者以桃子之成熟可為人食起興，作為對照自己無人知之的處境。<sup>86</sup>作者在詩中，不直說自己為何而憂，反從彼人對其「我歌且謠」、「聊以行國」的抒憂行徑所給予的「士也驕」、「士也罔極」之反映與批評，點出其憂之表層，在於「不知我者」卻「彼人是哉」的矛盾。又身為士人，積極參與國事、投入政治當為其職志，然作者卻選擇「行國」來達到排憂的目的，如此消極的心態與行舉，不僅透露出作者之憂當與國家有關，也意味著作者與國君間的政治立場有其扞格，此又實為其憂之裡層。故綜合表裡，作為知識份子，卻遭逢無知音理解，無國君賞識的窘境，作者懷才不遇之憂，已然呼之欲出。整首詩中，作者不點破其懷才不遇的背景來抨擊彼人與國君的不識，卻通過欲說還休的婉轉自敘，達到「其誰知之」的「刺時」目的。綜觀二詩，皆不明言以糾責他者之非，而是採取並陳比觀，或託物對照等較為間接的和婉表述，是以楊伯峻先生釋「大」為「粗」，即是要凸顯在語言表述的活動中，「諷刺」本來就屬於較為負面的語言行為，故「粗」指的是語言的不精緻、不文雅，因而需要透過「婉」來達到語意、語言的

<sup>82</sup> 楊伯峻：《春秋左傳注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987年），頁1163。

<sup>83</sup> 楊伯峻：《春秋左傳注》（臺北：漢京文化事業有限公司，1987年），頁1163。

<sup>84</sup> 〔宋〕朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁50-51。

<sup>85</sup> 〔宋〕朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁51。

<sup>86</sup> 〔宋〕朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁51-52。

中和與修飾，即〈詩大序〉所謂的「主文而譎諫」。<sup>87</sup>在此基礎上，諷刺的尖銳性因婉轉的語言修辭而得到化解，於是言之者與聞之者間，並沒有因為「刺」的效用而產生關係上的質變，反而上位者經由民風之「刺」，才真正實現德風之「化」的可能，如此一來，「大而婉」的「刺詩」實可視為國家「雅音」形成之前身。第二、關於「險」與「易」的解釋，楊伯峻先生從魏國由西周至春秋時期的歷史變革說明，首先魏國本為西周初年分封的姬姓國家之一，然而在周惠王十七年（前 661）為晉獻公所滅，於是魏國遂而成為了晉國的領地，並封予畢萬（?-?）。再者，季札（前 576-前 484）出使魯國的時間為襄公二十九年（前 544），故魏國早在季札出使之前就已經是晉國的采邑。如此觀之，晉國作為魏國的新君主，其首要面對的問題便是對於魏國政令習俗的重新建立，故此為其「險處」亦即「艱難處」。至如何以「行之甚易」，顯然《左傳》下文中的「以德輔此」是其中之關鍵，換言之，君王的德行決定一個國家政令習俗的養成與落實，尤其是作為易代之際的新領導者，更需要透過德政來建立百姓對於自身的認同，故君王有德則為「明主」，而其施政亦將以德作為依歸，是以德風漫溢而能達到教化百姓的目的。如此觀之，政令習俗的頒布與實踐，經由明主之德的協調下達至兩端之中庸，故而推行起來就顯得容易許多。總的來說，楊伯峻先生對於「風風」一詞所指涉的政治意涵之解釋，乃聚焦在君王與百姓之間的關係是否也處於中庸的狀態，即王風與民風是否能夠透過匯流的過程，實現德風的養成，進而成就風行草偃的政治理想。以此為據，回頭檢視館臣對於陳謨的述評，則或許更能深刻化其「風風雅音」在百廢待興的新朝中，於君、於百姓皆具有的特出意義。

藉由界定和串聯館臣於〈提要〉中所提供的訊息之過程，進而定位陳謨契乎雅正的詩風在明初政治與文學的演進歷程中所具有的時代意義，如此對於館臣所言「東里淵源實出於是」的理解，似乎也就有了足以憑依的師承脈絡予以尋繹。首先，東里本為楊士奇的字號，而此處應當是把它視為一流派的整體而言，指的便是以楊士奇為領袖的「臺閣體派」，故館臣以「淵源」言「東里」，即是欲為臺閣體派的出場尋其源流。再者，據〈提要〉之敘述，東里淵源得以上溯至陳謨的原因，館臣應該是就兩者間文學內部的詩風類同性作為繫聯之依據，又此文學內部的繫聯之成立，實有賴於陳謨與楊士奇間所維繫的文學外部之親緣、師徒關係的發展：第一、館臣於〈提要〉中即言陳謨詩、文集為其甥楊士奇所編纂，實以點出兩人間的親緣關係。第二、〈提要〉中雖然沒有記述陳謨與楊士奇之間詩風授受的具體情形，但檢視楊士奇於文集中對於陳謨的稱呼與敘述，兩人的師徒關係不證自明，如「余與伯齡兄弟，皆從學海桑陳先生」<sup>88</sup>、「余少與子震、子巽同學海桑先生之門」<sup>89</sup>、「克睿之祖，延海桑陳先生教其家塾，余從受學焉」<sup>90</sup>、

<sup>87</sup> [漢]毛公傳，鄭元箋，[唐]孔穎達等正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷1，頁16。

<sup>88</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷42，集部別集類178，頁1239（冊）之232。

<sup>89</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷23，集部別集類177，頁1238（冊）之676。



「敬先少時與余同學海桑陳先生之門」<sup>91</sup>等，楊士奇非但以「先生」稱呼陳謨，並且亦清楚的陳述自身與他人從學陳謨的情況。故綜合一、二，陳謨與楊士奇間的文學外部關係相當緊密，如楊士奇於〈告先師心吾先生文〉中即透過稱謂將兩人在親緣背景下所延伸的師徒關係定位清晰，文中楊士奇稱陳謨為「先師外伯祖」（外公之兄），而以「門人外從孫」自稱，<sup>92</sup>不僅就親緣的面向回應館臣所言的「甥」應從「外孫」的意涵理解，亦由師承的面向反映楊士奇的詩學觀念與詩風形塑受陳謨的薰染頗為深刻。值得一提的是，楊士奇的父親楊子將（?-?）亦曾受學於陳謨，<sup>93</sup>可見陳謨與東里之淵源實在匪淺，不僅為東里一派之源，也直接或間接影響了東里之楊氏家學。

當陳謨與楊士奇的師承關係得到確定，則館臣視陳謨為「東里淵源」的依據，便能夠在二人的互動關係中獲得印證，並且亦得以銜接〈槎翁詩集提要〉中，被館臣定位為「臺閣正宗」的劉崧，在與「臺閣領袖」楊士奇缺乏實質互動的關係下（此處尤其就「師承關係」來說），如何以其自身詩風之特色於臺閣體派形成的醞釀階段中發揮催化之效果的敘述縫隙。關於文學活動中詩風蔓延的現象，基本上應當有「鍊接」與「漣漪」兩種途徑，前者重的是前後傳承的關係，如鍊珠之串接，故「傳」跟「承」的對象都必須相當明確；後者重的是散佈廣狹的效果，如水面之波紋，故不需要聚焦於單一的對象或者少數人。<sup>94</sup>循此，據〈提要〉內容之歸納，則陳謨與劉崧二位西江詩派之領袖，則恰好在不同的途徑下，推動臺閣詩風之蔓延與醞釀，前者因有明確的詩學授受對象，故屬於鍊接途徑；後者則只見詩風散佈的成果，故為漣漪途徑。事實上，兩人取徑雖然有別，但就詩風蔓延的現象來說卻是互為表裡的，尤其陳謨與劉崧既同屬西江詩派，二人的詩風便會有高程度的類同性，是以詩風蔓延的過程中不會因為領導者間彼此過高的詩風歧異性，造成流派形塑的蹇滯。準此，劉崧雖然不由家學或師法的途徑，直接影響楊士奇的詩風，但因為與陳謨有著高度共向性的詩風與詩學互動的背景，故陳謨授予楊士奇的家學與師法，實已涵納了劉崧的詩學風格；換言之，站在後設的眼光思考館臣於〈槎翁詩集提要〉中的撰作意識，則劉崧「臺閣正聲」對於楊士奇「臺閣博大之體」的出場，就不會是不相關聯的絕緣狀態，而是在臺閣體派的醞釀過程中，以伏流之姿，推動臺閣體詩風的奠定。是以館臣在〈海桑集提要〉中揭示臺閣體派形成背後的師承性時，亦為潛伏在鍊接途徑表象下的「臺閣正聲」

<sup>90</sup> 〔明〕楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷31，集部別集類178，頁1239（冊）之68。

<sup>91</sup> 〔明〕楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁79。

<sup>92</sup> 〈告先師心吾先生文〉：「維年月日，門人外從孫具官楊士奇，謹遣外姪孫陳清，昭告於先師外伯祖心吾先生，母舅孔碩先生，及弟孟潔庶吉士。」參見〔明〕楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷46，集部別集類178，頁1239（冊）之302。

<sup>93</sup> 陳賞：〈東里先生小傳〉，《國朝獻徵錄》，收入《明代傳記叢刊》（臺北：明文書局，1991年），卷12，頁404。

<sup>94</sup> 「鍊接」與「漣漪」兩種現象對於文風蔓延的情形參見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁811-820。

疏濬出口，其影響雖未必直接就著楊士奇臺閣詩學的養成而來，但對於西江詩派向臺閣體派的轉型，這股伏流誠不可漠視。

## 二、梁蘭

蘭字庭秀，又字不移，泰和人。……於楊士奇為姻家，士奇嘗從之學詩。此集即士奇所編，前有洪武三十一年士奇序。……士奇序稱其「志平而氣和，識精而思巧，泯泯焉，穆穆焉，簡寂者不失為舒徐，踈宕者必歸於雅則，優柔而確，譏切而婉」。雖自重其師，過相推重，而於繁音曼調之中，獨翛然存陶、韋之致，抑亦不愧於作者矣。<sup>95</sup>

就文學外部的現象觀察，首先，梁蘭為江西泰和人，與楊士奇、陳謨和劉崧屬同一地緣，故對應明初地域詩派分屬的背景，當屬西江一派。再者，同陳謨一樣，梁蘭亦為楊士奇之親族與師輩，前者屬於姻家之關係，故楊士奇在撰寫涉及梁蘭與其氏族的文章時，或於文中言即梁楊二氏「通家之好」的姻親情誼，<sup>96</sup>或於文末交代梁楊二家的「世婣」背景，<sup>97</sup>甚至在文末署名的部分亦以「婣家生」自稱，<sup>98</sup>可見楊士奇對於這份世代交累的親族關係之重視；至於後者則仍延續師承關係之脈絡開展，不過較之楊士奇於文集中詳細陳述從學陳謨的情形，楊士奇受學梁蘭的經過僅能於於〈梁先生墓誌銘〉、〈哇樂詩集原序〉二處得見，而且敘述相當簡要，如前處僅以「少嘗從受詩法」帶過；<sup>99</sup>後處則述「士奇自幼聆先生之教」交代。<sup>100</sup>如此觀之，陳謨與梁蘭雖然都曾授予楊士奇詩法，但在楊士奇的記述中卻呈現明顯的比重落差，這或許反映陳謨對於楊士奇詩學的影響要比梁蘭大得多，而所以有此一傾向或許與楊士奇從學二人的時間長短有關，據《太師楊文貞公年譜》所載，洪武七年（1374）到十一年（1378）是楊士奇的受學階段，其中或師郭子益（?-?）、伯父司倉先生（?-?）、陳謨，而到洪武十二年（1379），十五歲的楊士奇已能出教於里塾，並且之後都是靠自學的方式學習，故以此為分

<sup>95</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480-481。

<sup>96</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 3，集部別集類 177，頁 1238（冊）之 402。

<sup>97</sup> 〈西昌梁氏續譜序〉：「梁楊世婣家義不可默」、〈梁用之墓碣銘〉：「梁楊世婚姻」分別參見楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998 年），頁 73；頁 249。

<sup>98</sup> 〈哇樂詩集原序〉：「婣家生楊士奇敘」參見 [明]梁蘭：《哇樂詩集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 171，頁 1239（冊）之 713。

<sup>99</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 39，集部別集類 178，頁 1239（冊）之 181。

<sup>100</sup> [明]梁蘭：《哇樂詩集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 171，頁 1239（冊）之 713。

界點觀察楊士奇十至十四歲的受學歷程，則有近四年的時間皆從學陳謨；<sup>101</sup>至於受學梁蘭的部分則未於《年譜》中得見，然若據楊士奇自述的「少嘗」與「自幼」推敲，其從梁蘭學詩的時間點應該在十歲以前，故從受學經驗的整體評估、分析，梁蘭的影響確實不及陳謨。

儘管如此，楊士奇對於梁蘭的推崇仍舊相當的高，誠如〈提要〉所述，不僅為其編收詩集，也撰序文表明對這位親族長輩的敬重，尤其對於梁蘭之詩風更是給予完全的肯定。關於梁蘭詩風之述評，館臣在此則〈提要〉中採取的徑路為：以楊士奇於〈畦樂詩集原序〉中所言及的觀點為思考的起點，進而提出得以延伸闡釋與批評的空間。故唯有充分理解楊士奇對於梁蘭詩風之述評，才得以與館臣之再述評的部分達到對話的可能，以下先就楊士奇述評的部分討論：首先，館臣在「志平而氣和，識精而思巧」與「颯颯焉，穆穆焉」中間，少援引了「故見諸篇文章」一句，如此便很容易造成誤讀，而將「志平而氣和，識精而思巧」一句判斷為是梁蘭詩歌所呈現的特色之一，故若回校原文，則該句當是就梁蘭的人格特質而言，以下諸句才真正涉及到梁蘭詩歌之特色。所謂的「志平而氣和」乃是就人之性情論，「志」與「氣」皆指人抽象的精神意念與情緒，而「平」與「和」則是作為形容「志」與「氣」的狀態，故「平」、「和」表達的是一種穩定、諧調的概念；循此，人的志氣若能趨定平和，就能夠將性情導向於正，是以「志平而氣和」即言梁蘭「性情之正」；至若「識精而思巧」指的則是「立身處世」之道，「識」與「思」都是就想法而言，「精」和「巧」則表達的是一種周到縝密的狀態，亦即人的見識若能周延，則立身處世之進退出處，就能夠悠然自得，故「識精而思巧」即指梁蘭能「輕萬鍾」、「芥千駟」的處世之道，而唯有以這樣的人格特質為基礎，其詩歌的意境才能夠臻於「颯颯焉」、「穆穆焉」的中庸理想中，所以故見諸篇文章的「故」字，實凸顯出由人格特質導向中庸理想的因果概念。

再者，「颯颯」一詞同館臣於〈海桑集提要〉對於陳謨詩歌的述評，在這裡仍舊表達著「不偏不倚」的中庸意涵；而「穆穆」則言「和美」的狀態，故《荀子·大略》言：「言語之美，穆穆皇皇」，<sup>102</sup>即認為語言的美好，乃在於其呈現和美而正大的狀態，因此，「颯颯」、「穆穆」顯然是對於梁蘭詩歌的高度肯定之詞，是以楊士奇於後面四句的述評便具有補述之效果，用以說明詩歌作品的如何表現才能夠契乎「颯颯」、「穆穆」的審美範疇。準此，若就廣義的詞意類歸觀察，則「簡寂」與「舒徐」、「踈宕」與「雅則」、「優柔」與「確」、「譏切」與「婉」四組詞對，實屬於相反成對的關係，其中「不失」、「必歸」與「而」字的切入轉折，則說明上述四組詞對由相反成就相成的過渡階段，故第一、「簡寂」之於「舒徐」：「簡寂」即為「簡靜」，「簡」本具有不複雜與少的意義，而「寂」則為一種「冷」、「靜」的狀態氛圍，是以「簡寂」作為述評詞彙所含涉的意義，應當可從「因簡而寂」的遞進關係揣測，指的是作者在「簡省」、「簡約」的用字現象下，所營構

<sup>101</sup> [明]楊（禾道）編；[明]楊思堯補編：《太師楊文貞公年譜》，收入於于浩輯著：《明代文人年譜》（北京：北京圖書館出版社，2006年清道光間刻本），頁293-295。

<sup>102</sup> 王先謙撰：《荀子集解》（臺北：藝文印書館，1977年），頁782。

出的「冷寂」、「靜寥」之節奏氛圍；而「舒」、「徐」二字，本皆有「緩慢」之意，故「舒徐」表現的是一種節奏的從容不迫與延展性。循此，「簡寂」與「舒徐」的語意概念都涉及到音樂節奏性的層面，然前者冷清，後者綿延，二者間對反傾向的意義仍較為明顯。故「不失」表達的是兩者間相與協調的結果，尤其後者對於前者實具有權限制約的效果，使作品不至簡寂過度而轉乖本色。第二、「踈宕」之於「雅則」：「踈」與「宕」二字在語言意義的共向性中，皆有指涉個人行為與意識層面的意義，前者指的是行舉的不精細與周密，後者則言行徑的不受拘束，故而「踈宕」一詞，本是用以形容為人「不拘小節」、「灑脫不羈」的行事風格，而此處則是用以表述不為既定格套所囿範的詩歌風格。至於「雅則」，「雅」是「典雅」，「則」即為「原則」，因此「雅則」便是「以雅為則」，即視「雅」為屬性標準的規範意義。如此觀之，就「踈宕」與「雅則」兩詞彙本身的意義來說，其背反性的程度是頗為鮮明的，故「必歸」點出了「踈宕」的最大限度乃是不脫於「雅則」的規範尺度，因此兩者得以相成而平衡，詩風的呈現便能在合乎典雅的標準中達到獨特性的實現收斂。第三、「優柔」之於「確」：「優柔」之語意涵涉的層面相當廣泛，而若就文學述評之用語檢視之，則或可從「優雅和諧」的意義理解，如沈德潛《說詩碎語·卷上》：「蘇、李、《十九首》後，五言最勝，大率優柔善人，婉而多風。」<sup>103</sup>其中的「優柔」便是從「優雅和諧」之意，指的是五言詩普遍的詩風特色。故該句旨在闡明五言詩「優柔善人」、「婉而多風」的兩大特色，前者指五言詩優雅和諧的詩風，容易為人親近與接受；後者則言五言詩，多於婉約的敘述中，寓託諷刺旨意的表述手法，而這兩處特點，不僅代表著五言詩的普遍特色，也是五言詩在繼蘇武、李陵與《古詩十九首》之後得以「最勝」的關鍵。又若陸時雍《詩鏡總論》：「《小雅》婉變，能或庶幾；風體優柔，近人可倣。」<sup>104</sup>該處之「優柔」仍從「優雅和諧」之意。陸時雍認為《小雅》與《國風》的整體風格有別，前者委婉含蓄，後者優雅和諧，並且從創作之難易立說，指出前者難學，而後者易倣的情形。縱觀兩處文獻可知，「優柔」作為「優雅和諧」之意義，仍與「婉（變）」有其同異，二位立論雖然有別，但都為「優柔」之意義提出典範體類作為參照依據；至若「確」，有「明確」、「堅定」之意，此處或可就詩作立意之態度明確闡釋。是以透過並列連接詞「而」字的疏通，顯隱於詩歌作品中的剛、柔質性得以中和並劑，準此，詩歌旨意的明確性，不會因為優雅和諧的用字遣詞與風格呈現而模糊焦點，反之亦然。第四、「譏切」之於「婉」：「譏切」的意思，延伸於「譏」字本身的動詞意，如諷刺、盤問、責備等，而「切」字則是用來補述「譏」字的程度與狀態，表達的是「急迫」、「急促」的概念，故「譏切」可作為具有目的性意義的「諷諫」、「勸諫」來理解；而「婉」此處仍舊表示著迂曲的語述方式。因此，「譏切」與「婉」之間，前者的迫促性與後者的迂迴兩相對比，反差鮮明，故「而」字的並列性語意，溝通了「譏切」與「婉」二字

<sup>103</sup> [清]沈德潛撰，王宏林箋注：《說詩碎語箋注》（北京：人民文學出版社，2011年），頁159。

<sup>104</sup> [明]陸時雍：《詩鏡總論》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部總集類350，頁1411（冊）之3。

詞的語意落差，使原本擺盪於二端的天秤能夠趨向平衡，是以諷諫的目的性在婉轉語述的包裝下，能夠降低語意的尖銳與衝突。

總的來看，楊士奇以四組八類對反詞彙的相反相成現象，作為梁蘭詩歌的整體述評，著實有其深意：一方面稱許梁蘭對於詩歌經營的用心與巧思；另一方面則有意凸顯梁蘭詩歌背後所寓含的中庸思維，故「颯颯」、「穆穆」除了從詩歌的審美範疇層面理解外，也反映著詩歌作品所承載的「詩用」傾向，即如館臣以「雅音」概括陳謨之詩歌一般，其目的在於昇華該類詩歌不偏不倚的詩風質性，從文學審美的基礎下向文治的實踐推進，進而緊密文學與政治的關係，如此鑑賞作品的同時，也能夠達到端正視聽的詩教目的。

至若館臣述評的部分，首先，從館臣將楊士奇所寫得〈畦樂詩集原序〉摘錄自〈提要〉的情形可知，館臣對於楊士奇的見解基本上還是認同的。因此館臣雖以「過相推重」點出楊士奇在「自重其師」的主觀心態下，過份推崇的述評缺陷，但卻沒有針對楊士奇之立論提出盲點與批駁，可見楊士奇的立論仍不失其客觀性。再者，較之於楊士奇全面性的肯定梁蘭的詩歌，館臣則透過比較的途徑，以「繁音曼調」來襯托梁蘭詩歌的特出。所謂的「繁音」指的是節奏的緊密與急促，而「曼調」則言調式的冗長，是以「繁音曼調」所指涉的應當是規模浩大而冗漫拖沓的詩作，若就明初開國背景的語境觀察，則或許指的是文人在切應新朝的環境中所寫的頌聖之作，尤其朱元璋甚愛率群臣唱和、附庸風雅，因此往往命文臣寫作應制詩文，<sup>105</sup>故作品的內容雖然風雅不失，但在應制的名目下，往往淪為文人逞才逐名的工具，故頌聖詩的份量雖然很多，但徒具單調的題材與空疏的內容，至於作者的精神、意志與情感則很難於其中得見。故與眾文人陷溺於頌聖洪流的情況相比，梁蘭則不為昧世而盲從附和，循此，「儻然」為梁蘭在面對新朝時所選擇的處世態度，即無所牽掛、自由自在的人生狀態，其中「獨」字則強調選擇的唯一性與不可替代性；至如「存陶、韋之致」，則言梁蘭儻然自適的人生取向，實體現了陶淵明和韋應物的人生旨趣，故「存」字表達的是精神層面的存有與契合，準此，館臣以「不愧於作者」，表達對於梁蘭詩歌的肯定，尤其能夠在頌聖趨勢的浪潮中，維持自身個性與詩風的不變，較之其他逐利爭名之作者，梁蘭的超越性確實不凡。

根據〈海桑集提要〉與〈畦樂詩集提要〉的敘述可知，家學師法的承繼脈絡是楊士奇詩學根柢的來源，其中又以陳謨的影響最為久遠。然不論是陳謨或是梁蘭，在詩風的表現上皆具有「中庸雅音」的特性，如此之特性不僅有其審美範疇的藝術意義，更有涉乎世用的詩教意義，故對於臺閣體派以重詩教、正性情為詩文創作理念與宗旨之奠定，師承背景之淵源甚為關鍵。

<sup>105</sup> 關於明太祖朱元璋率群臣唱和等附庸風雅之行舉，李聖華於《初明詩歌研究》一書中多有列舉相關事蹟以作闡述，包含命文臣應制之甘露之詠、〈醉學士歌〉、〈黃馬歌〉；或以詩作為選擇人材之具，如蕭翀即以〈指佞草〉稱旨授官等。參見李聖華：《初明詩歌研究》（北京：中華書局，2012年），頁6。

### 第三節 典雅風格的共契

四庫館臣對於臺閣體派淵源的考究，除了從地域詩學、家學師承背景的串聯外，尚亦有從與臺閣詩風類同的向度作為淵源關係的疏通。然前兩種途徑與臺閣體派的關係明確而緊密，如臺閣派領袖楊士奇與劉崧、陳謨、梁蘭均為江西泰和人，而楊士奇又與陳謨、梁蘭為師生關係，故從此二途徑追溯臺閣體派的淵源，其有效性較鮮明；至於第三種途徑則不然，這些被館臣視為臺閣體派起源的作家，其實際得以與臺閣體派連結的關係較不鮮明，如袁華既不是江西人，也與楊士奇無親師關係；而吳伯宗雖與楊士奇同屬江西之地緣，但卻沒有實際互動之記錄，是以本文據〈提要〉對於二者之論述，乃取其詩風所表現出來的「典雅」共相性作為歸類臺閣體派之廣義標準。

#### 一、袁華

華，維楨弟子也。前有維楨序，稱「吾鐵門稱能詩者，南北凡百餘人，求如張憲、袁華者不能十人」。其集名亦維楨所題，蓋推獎之甚至，而維楨與李五峯論詩，又稱「梅一於酸，鹽一於鹹，食鹽梅而味常得鹹酸之外。若華之作，僅一於鹹酸而已」。其說自相刺謬。今觀其詩，大都典雅有法，一掃元季纖穠之習，而開明初春容之派。維楨所論，蓋標舉司空圖說，以「味外之味」務為高論耳。其實一於鹹酸，不猶愈於洪熙、宣德以後所謂臺閣體者，併無鹹酸之可味乎！未可遽以是薄華也。<sup>106</sup>

關於袁華詩風的特色，館臣以「典雅有法」作為整體概括，並且得以開展出「一掃纖穠之習」與「開春容之派」兩條脈絡。首先，所謂的「典雅」可就兩層面理解之：其一、「典」作「雅」解，故「典雅」指的就是高雅而不鄙俗；其二、「典」指的一種「標準」或「法則」，「雅」作「正」解，故「典雅」則亦有符合規範標準的意涵。基此，綜合二說，則「典雅」一詞較為全面的意義，應當指的是言詞有據，而高雅不俗的文章，是以館臣以「有法」補述「典雅」一詞所具有的規範性。再者，「纖穠」一詞有其正反面之文學意義，正者指的是文學風格的富麗優美，反者則為虛浮華靡的文學表現，此處館臣顯然認為袁華之「典雅」詩風能夠發揮導正「纖穠」詩風之效用。第三、所謂的「春容」誠如上節所述，指的是優游有度，雍容爛雅的風格，故「開」字不僅是開啟春容一派之發展，也意味著春

<sup>106</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 479。

容一派之淵源開端。至於「春容一派」具體指涉的對象為何，若對觀下文，館臣將袁華之詩與仁宣之後的臺閣體比對的情形推敲，則「春容一派」指的應當是仁宣之際以楊士奇為領袖的臺閣體派，而袁華既然作為該流派之開端者，故或可從臺閣體派「前身」的角色定位之。

此外，關於袁華詩歌的評價問題，館臣則於〈提要〉中引述其師楊維禎的正、反觀點：首先，館臣援引的第一筆述評文獻為楊維禎（1296-1370）為袁華《可傳集》所寫的序，<sup>107</sup>整句引文大抵與原句無別，唯原句於「袁華」處前、後各有「吳下」與「輩」字，前者只是用以標註祖籍地域，後者則表示群、類的概念，故於文意無礙。引文中，楊維禎雖不直言袁華詩歌的優秀處，但從百餘能詩的門生中，得與袁華詩歌媲美者不足十人的情況來看，袁華無疑為門人中擅於為詩之佼佼者；又回觀該序中「華自二十歲後，三十年所積，亦無慮千有餘首，而吾選之得如千首」的選詩情形看來，<sup>108</sup>袁華詩作的水準顯然不凡，故楊維禎以「可傳」命其詩集之意義，即在高度肯定袁華詩歌的同時，也認為其詩作得為流傳，足為後學者觀照。

再者，第二筆的文獻內容館臣應該有所刪裁：就館臣文獻徵引的出處而言，僅有「梅一於酸，鹽一於鹹，食鹽梅而味常得鹹酸之外」一句得見於楊維禎〈瀟湘集序〉一文中，<sup>109</sup>兩處文獻雖有些微的字句出入，如〈提要〉言「食鹽梅」，而〈瀟湘集序〉則作「飲食鹽梅」；〈提要〉言「得鹹酸」，而〈瀟湘集序〉則為「得於酸鹹」，但並不影響語意的理解。至於下句「若華之作，僅一於鹹酸而已」，不僅與〈瀟湘集序〉中「此古詩人意也，後之得此意者，惟古樂府而已」完全不同，亦無法於楊維禎的文集中得見類似者，故館臣引述的出處為何，尚待釐清。儘管如此，若互觀〈提要〉徵引的文獻與〈瀟湘集序〉之內容，則兩處貌似有所出入的文獻，實際上又不乏相與呼應之處：館臣於〈提要〉中指出整段文獻是在楊維禎與李五峯論詩時的語境背景下生成的；然在〈瀟湘集序〉中楊維禎的與談對象則為李孝光，至於對談的內容則是古人意。<sup>110</sup>事實上，李孝光（1285-1350），字季和，又號五峯，<sup>111</sup>故館臣所言之李五峯與〈瀟湘集序〉中的李孝光實屬同一人，因此楊維禎在兩處文獻中，與談的對象是一致的，此為其一；又據〈瀟湘集

<sup>107</sup> 〔元〕楊維禎〈可傳集序〉：「吾鐵門稱能詩者，南北凡百餘人，求如張憲及吳下袁華輩者，不能十人。」參見〔明〕袁華：《可傳集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 171，頁 1232（冊）之 362。

<sup>108</sup> 〔明〕袁華：《可傳集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 171，頁 1232（冊）之 362。

<sup>109</sup> 〔元〕楊維禎：《東維子集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 160，頁 1221（冊）之 479。

<sup>110</sup> 〈瀟湘集序〉：「余在吳下時，與永嘉李孝光論古人意。余曰：『梅一於酸，鹽一於鹹，飲食鹽梅，而味常得於鹹酸之外，此古詩人意也。後之得此意者，惟古樂府而已。』」參見〔元〕楊維禎：《東維子集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 160，頁 1221（冊）之 479。

<sup>111</sup> 《元史·儒學傳二》云：「李孝光字季和，溫州樂清人。少博學，篤志復古，隱居雁蕩山五峯下，四方之士，遠來受學，名譽日聞。」可見其五峯之號乃源其隱居山名之故。參見〔明〕宋濂編：《元史》，收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4348。

序〉之內容觀之，所謂的「古人意」指的是「平易不迫，非有所託不著」<sup>112</sup>、「憤頑嫉惡、慷慨激烈者，聞之足以戒，而言之無罪」<sup>113</sup>等的撰作旨意，即寓含於詩六義中的諷刺精神。此外，楊維禎於序中亦表示，唯有「古樂府」能夠在「務工於語言而古意寢失」、「語彌工意彌陋」、「詩之去古彌遠」的寫作環境下，保留「古詩人意」。<sup>114</sup>基此，楊維禎所謂透過古樂府之體裁，實現古詩人諷刺旨意的文學表達途徑與方式，實隸屬於詩之文體所能含括與應用的文學範疇中，故「論古人意」的概念，即是在「論詩」的基礎上針對「詩用性」與「詩教性」提出的闡發，是以就內容而言，「論古人意」與「論詩」亦無齟齬之處，此為其二。又楊維禎在兩處文獻中雖然皆有「滋味說」的提出，但卻有著眼點上的差異：在〈提要〉徵引的文獻中，「滋味說」的提出具有批評的目的性，至若〈瀟湘集序〉則是以「古人意」作為「滋味說」立意之註解。在楊維禎「滋味說」的論述中，即是透過辨味之過程，作為詩歌品鑑的批評途徑，故較之於「梅一於酸，鹽一於鹹」的單一味感，「飲食鹽梅，而味常得於酸鹹之外」的品味經驗，顯然更具層次與豐富性。奠基於此，對應於楊維禎詩歌品評之觀察，則不論是「梅之酸」、「鹽之鹹」或者「鹽梅之酸鹹之外」應當皆是就詩歌之風格而言；但必須要釐清的是，縱使「酸」、「鹹」與「酸鹹之外」均代表著詩歌之風格，然三者之間又屬「酸鹹之外」的層次為最高。究其關鍵，所以有「酸鹹之外」此一味道的產生，乃是緣於「酸」、「鹹」兩味道相互調和的結果，故較之於「單一性」的酸、鹹滋味，協和酸鹹後所得出的「酸鹹之外」，就味感度的豐富性或層次性而言，都相對高出前者許多。以此為據，從楊維禎「辨味品詩」的立意來看，關於「酸鹹之外」層次的實現，其所強調的是作品在固有風格的基礎下，當具有令人發為省思之深意，即〈瀟湘集序〉中所謂的「古人意」、「古詩人意」，更具體地說，也就是上述意在言外的詩教精神與詩用目的。準此，對於館臣引述楊維禎所謂「若華之作，僅一於鹹酸而已」的批評，便有了可以參照、理解的空間，即楊維禎雖然肯定袁華能詩之水平，然若以自身對於詩歌理想型的品鑑要求衡量之，則袁華實是詩風有餘，但深意不足，故「僅一於鹹酸」說明了其詩僅能於風格處味出酸、鹹之工夫，至於內容的深刻性與啟發性則力有未逮。如此看來，〈提要〉所引之文獻，雖看似有其語句上之割裂，但藉由與〈瀟湘集序〉內容之參照、互觀，則對於楊維禎以「滋味說」作為批評袁華詩歌優、缺之理解，便能於立意鮮明的論述中逐一廓清，此為其三。綜合三處可知，兩處文獻實存在廣義互文性的關係，故文本內容的語言訊息則必須透過文本間的對話，落實文本間語意同異間的梳理，如楊維禎「滋味說」提出的語境背景、「滋味說」辨味品鑑的標準、立場等，或證誤以糾謬、或資藉以補充，以達語意的完整性。

<sup>112</sup> 〔元〕楊維禎：《東維子集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 160，頁 1221（冊）之 479。

<sup>113</sup> 〔元〕楊維禎：《東維子集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 160，頁 1221（冊）之 479。

<sup>114</sup> 〔元〕楊維禎：《東維子集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類 160，頁 1221（冊）之 479。



對於楊維禎正、反述評袁華詩歌之情形，館臣除了點出此為「自相刺謬」之舉外，一方面為楊維禎「滋味說」的立論上溯淵源；另一方面則針對楊維禎透過「滋味說」評論袁華不足處的部分提出看法：關於前者，館臣指出楊維禎以滋味說論詩的取徑，乃是效法司空圖而來，故所謂的「味常得鹹酸之外」即是以司空圖「味外之味」的意涵為前提下，延伸開展的論述。<sup>115</sup>至於後者，館臣則於楊維禎「一於酸（鹹）」與「酸鹹之外」的二元品味的層次外，另提出「併無酸鹹」一類以為袁華迴護。館臣認為仁宣之後的臺閣體之作，多是不知所寫為何的盲從之作，故徒具應制式的形模，至於作品的風格則全然不存；反之，袁華同樣撰寫臺閣春容之作，雖然深意不足而無法味得於酸鹹之外，但至少不失詩歌風格之本質。換言之，館臣的言下之意即是：就臺閣體這樣特殊性質的詩文體類而言，要於作品內容中寄予深意的確不易，但流於庸庸浮泛之弊卻不難，故袁華能夠在能在其中持守其詩風之個性，已屬難得。

由此觀之，館臣回護袁華之舉可謂用盡筆墨，或舉末流以正其詩風之善處，或標典雅以揚其詩歌之有法，如此之綜合平衡之目的，皆在舒緩楊維禎一句「若華之作，僅一於鹹酸而已」的負評，可見館臣對於袁華文學地位經營的用心。又相同的回護情形，亦可於〈耕學齋詩集提要〉中得見：

華字子英，崑山人。生於元季。……明之初年，作者林立，華為諸家盛名所掩，故人與詩皆不甚著，實則銜華佩實，具有典型，非後來偽體所能及，固未可以流傳未廣輕之。<sup>116</sup>

此則〈提要〉不僅得與〈可傳集提要〉互觀，對於袁華之生平與文學背景皆交代甚詳。首先，袁華江蘇崑山之籍貫，說明了他與江西詩派並沒有相同地緣背景的關係，故館臣將其視為臺閣體派前身之根據，實來自於其「具有典型」之詩風。再者，所謂的「典型」就是「典範」，也就是模範之意，而從上句可知，得為館臣視之為典型者，即是袁華詩歌「銜華佩實」的部分：「華」，指華麗；「實」則言充實，故透過動詞「銜」與「佩」之作用，反應於詩歌上，指的便是詞采華麗，而內容充實的詩歌作品。更精確一點的說，「銜華佩實」含涉的即是〈可傳集提要〉中所言「典雅有法」的春容詩風，故足為後輩學者學習之典型、模範。第三、館臣標舉「典型」的意義除了從前者作為學習之典範來說，其亦有欲與他者之對照的針對性，即後文所言之「偽體」。關於「偽體」的理解，該則〈提要〉並未指名，然若回觀〈可傳集提要〉之敘述，則館臣此處的「偽體」指的應當是〈可傳集提要〉中述及的併無酸鹹滋味可言的仁宣以後之臺閣體，即所謂臺閣末流所

<sup>115</sup> 〈與李生論詩書〉：「華之人以充飢而遽輟者，知其鹹酸之外，醇美者有所乏耳」、「詩貫六義，則諷諭、抑揚、淳蓄、溫雅，皆在其間矣。然直致所得，以格自奇」、「近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳」、「倘復以全美為工，即知味外之旨矣」參見郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，全4冊（上海：上海古籍出版社，1979年），第2冊，頁196-197。

<sup>116</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷169，集部別集類22，頁4（冊）之478-479。

寫的膚廓、曄緩之作，這類偽臺閣體最大的問題，便是作者處於一種「莫知其然而然」的寫作狀況，<sup>117</sup>故不僅無法於內容中窺見新意，又因具有應制之性質，於題材的撰寫上更是千篇一律。至於，館臣何以特別將「典型」與「偽體」對舉，其目的實與〈槎翁詩集提要〉中所述「固不能以末流放失，併咎初始之人矣」<sup>118</sup>無異，即透過辨正釐清之舉，達到端正視聽的效果。

從上述二、三可見，館臣對於袁華詩歌可說是推崇備至，然而如此備受肯定的詩歌成就，卻因為明初之際，名家林立之緣故而遭受埋沒，是以館臣以「未可以流傳未廣輕之」回護袁華「人與詩皆不甚著」的文學處境，故與〈可傳集提要〉並觀，則館臣惜才的心跡格外透明。

## 二、吳伯宗

伯宗名佑，以字行，金谿人。洪武辛亥進士第一，官至武英殿大學士。……詩文皆雍容典雅，有開國之規模。明一代臺閣之體，胚胎於此。其鄉試、會試諸篇，可以考見當時取士之制與文字之式。<sup>119</sup>

較之於〈可傳集提要〉與〈耕學齋詩集提要〉中關於袁華為臺閣體派淵源的論述，館臣在〈榮進集提要〉中對於吳伯宗為臺閣體派淵源的陳述與定位顯得更為具體，尤其透過〈提要〉語句脈絡的觀察，吳伯宗的出場似乎也預示著臺閣群體未來組成之方向與性質，皆與明朝之政治體系密不可分。就本文所摘引的〈榮進集提要〉分析，大致可由四個面向切入梳理吳伯宗與臺閣體派的關係，進而思索館臣營構吳伯宗為臺閣體派淵源之情形。第一、據「金谿」之籍貫可知吳伯宗為江西人，故憑依明初地域詩學的發展語境及背景，應當可將其類歸於西江詩派的群體中考察。然尚須釐清的是，西江詩派之領袖劉崧與陳謨皆為江西泰和人，而該派之成員，同時也為館臣視為臺閣體派淵源之一的梁蘭，其籍貫亦屬泰和；除此之外，師承陳謨、梁蘭的臺閣體派領袖楊士奇，同樣來自泰和，是以江西雖然為西江詩派得以組構的地緣性條件，但西江派主要活動的區塊仍有中心與非中心的區別。基此，據前述幾位重要的西江作家之籍貫均在泰和的情形來看，泰和實為西江詩派從事文學性互動的主要中心，故籍貫隸屬江西金谿的吳伯宗，儘管與西江詩派有著共同的地緣性條件，但恐怕不在西江詩派詩學影響的首要行列中。<sup>120</sup>

<sup>117</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 510-511。

<sup>118</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

<sup>119</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 483。

<sup>120</sup> 儘管如此，就地緣性的考量來說，吳伯宗「雍容典雅」之詩文風格也未必不是間接受到西江詩派的影響而來，惟目前並未於吳伯宗、劉崧、陳謨、梁蘭及楊士奇之詩文集中得見吳伯宗與四

第二、關於吳伯宗為「洪武辛亥進士第一」的背景，廖道南於《殿閣詞林記》中載錄甚詳：

洪武庚戌鄉試，辛亥廷試俱第一，是時初議開科取士，命國子祭酒魏觀、博士孫吾與修撰王傑為讀卷官，高皇帝親製策問，略曰：「古者敷奏以言，明試以功，漢之賢良，宋之制舉，得人為盛，今特延子大夫於廷，不知古帝王敬天勤民，其道何繇？」伯宗條對稱旨，上擢為第一，賜袍笏冠服，授承直郎、禮部員外郎，命與學士宋訥等同修《日曆》。<sup>121</sup>

其中由明太祖「親製策問」到「擢為第一」的情形可知，朱元璋對於明朝首次「開科取士」之重視，不僅親自主持殿試，更從中選出有明一代開科之狀元——吳伯宗；又從明太祖「賜袍笏冠服」、「授承直郎、禮部員外郎」及「命修《大明日曆》」等褒賜、授職之舉來看，朱元璋對於這位開科狀元顯然有其器重之意。此外，關於吳伯宗如何「條對稱旨」的細節，引文中雖然沒有特別著墨，然在其《榮進集》中的〈御試策〉一文裡，實可得見吳伯宗對於太祖提問的詳盡回應，尤其針對太祖所提出的如何效法古先帝王「敬天勤民」之道的核心問題，吳伯宗皆能於贊頌太祖的美言中適當應對，以表述自身見解。如「蒐羅賢俊」方面，吳伯宗透過列述古先帝王「奏言」、「試功」之觀人、取人途徑，頌贊太祖「以文德綏太平，屢降德音、廣求賢俊」、「設科目為取士之方，詳延草茅之士，親策於廷」之科舉取才政策，<sup>122</sup>認為「敬天勤民」之道在於「勞於求才，逸於任賢」，<sup>123</sup>故君王之勞不在於政務的「事事而親之」，而是在「責成臣下」於「敬天」、「安民」、「養民」之落實。<sup>124</sup>又或「明倫厚俗」方面，吳伯宗以古帝王「崇學校以興教化」為綱領，闡述東漢光武帝、明帝及宋太祖如何行教化之道的情形，或求訪山林遺逸之士，或尊師重傅、臨雍拜老，或偃息兵革、崇尚文治等，<sup>125</sup>進而頌揚太祖不僅能循依先王行教化之治，故「上自皇都，下逮府州若縣亦既莫不有學」，更能躬行其身而「日召儒臣講求治道」。<sup>126</sup>此外，對於太祖文治教化之方，吳伯宗則以「胡安定之教於蘇湖」、「文翁之化於蜀郡」為例，提點太祖當於既有的學校、府縣之教

---

者交往之情形，故僅提供可能性，但不從地域詩學的脈絡作為其臺閣體淵源之系聯。

<sup>121</sup> 〔明〕廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，史部傳記類210，頁452（冊）之124。

<sup>122</sup> 〔明〕吳伯宗：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之233。

<sup>123</sup> 〔明〕吳伯宗：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之235。

<sup>124</sup> 〔明〕吳伯宗：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之235。

<sup>125</sup> 〔明〕吳伯宗：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之235。

<sup>126</sup> 〔明〕吳伯宗：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之235。

化政策中「重教官之選，嚴守令之責」。<sup>127</sup>從而可見，對於太祖朱元璋的親策，吳伯宗總能於把握住太祖的心思中，予其表裡兼備的理想答覆。就表層來說，吳伯宗可謂用盡褒美之能事，尤其從太祖之策問中，明白太祖視先古帝王為治政之典範，故多能於應對之際就其心理大加美言，是以語句中多在媲美堯舜禹湯文武等先古帝王的前提下，頌讚、肯定太祖施政、修身之有方；至於裡層，吳伯宗的應答亦非純建立在迎合太祖喜好之目的，而是透過美言之途將其主觀之見解包裹其中，故稱美太祖施政得與古先帝王並列之同時，亦能詳細申論古先帝王為政之道，或解釋選賢舉才之方，或論究敬天勤民之理，或闡述明倫厚俗之治等，試圖從旁提點太祖諸多該當注意與補強的施政細節。基此，藉由觀察吳伯宗《榮進集》中收錄「洪武庚戌江西鄉試」與「辛亥廷試」之試題與應答，不僅得以明曉當政者對於天下甫定之初所與關心的治政環節為何，如從〈御試策〉可知，人才的任用、民生的安定與文治的落實顯然是太祖為政首要處理的三大面向；同時亦能夠從吳伯宗周密的答問中了解其應試之策略與心跡，<sup>128</sup>故而館臣乃言：「其鄉試、會試諸篇，可以考見當時取士之制與文字之式」。值得注意的是，吳伯宗在與太祖應對之過程中，不論是美頌讚或是進建言，始終保持著極其卑微的姿態，或言自己之愚昧而不足以詳對策問，或言自己之不賢而不足為國家之用，或願太祖能竭盡心力為國為民等，<sup>129</sup>如此之放低身段，藉由美言之褒揚導向建言之表述的應對途徑，確實符合臺閣文人在面對君王強勢的壓力下，所衍成的惶恐與謹慎的政治心理，尤其觀照吳伯宗政治仕途的遷變情形，則更能夠明白其戒慎恐懼的心理狀態。

第三、關於吳伯宗政治生涯的細節，〈提要〉僅以「官至武英殿大學士」概括，就明朝中央官制的編制來看，「武英殿大學士」屬於「正五品秩」，是太祖於洪武十三年（1380年）罷中書省，廢除丞相制度，並且總統六部後，於洪武十五年（1382年）所設立的部門，主要負責掌管奉陳規誨、點檢題奏、票擬批答等職務。<sup>130</sup>事實上，「正五品」在整個明朝官制體系中並不算是一個很高的位階，

<sup>127</sup> 〔明〕吳伯宗撰：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之235。

<sup>128</sup> 如《鄉試三場》錄第一場試題：「《大學》曰：『國治而後天下平。』《中庸》曰：『君子獨恭而天下平。』《孟子》曰：『人人親其親長而天下平。』又曰：『修其身而天下平。』天下平，一也，所以致天下平者，有四者之不同，何歟？」第二場《論》的題目則是「禮以安上治民。」從前二場《四書》問答及《論》來看，顯然是天下甫定，當政者借此尋求太平安民的良策，希望擢拔出能安平天下的人才。關於鄉試第三場《策問》，其大意为：士子從學童到弱冠，其間經歷學禮、學書、學射禦等內容，應當怎樣安排其受教育次序？另外，試卷的問題中甚至問到科舉內容當怎樣安排更合適。這些問題無疑都帶有立國和開科之初關於學校教育內容範圍試探的痕跡。參見〔明〕吳伯宗撰：《榮進集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類172，頁1233（冊）之218-225。

<sup>129</sup> 〔明〕廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，史部傳記類210，頁452（冊）之124。

<sup>130</sup> 《明史·職官志一》：「中極殿大學士，舊名華蓋殿，建極殿大學士，舊名謹身殿，文華殿大學士，武英殿大學士，文淵閣大學士，東閣大學士，並正五品掌獻替可否，奉陳規誨，點檢題奏，票擬批答，以平允庶政。凡上之達下，曰詔，曰誥，曰制，曰冊文，曰諭，曰書，曰符，曰令，曰檄，皆起草進畫，以下之諸司。下之達上，曰題，曰奏，曰表，曰講章，曰書狀，曰文冊，曰

尤其該職位乃是在廢相制度的背景下設立的，故朱元璋為避免大權旁落之前鑑，大學士僅扮演皇帝政務處理的顧問一角，並無涉政的實際權力，任何政策的取決權還是在皇帝手上。<sup>131</sup>而據《殿閣詞林記》所載，吳伯宗雖然於洪武十五年任武英殿大學士一職，然不到一年的時間，卻因為其弟（任三河令）「薦舉不以實」的緣故而遭受降官之波及，遂由原本的「正五品」降為「從七品」之翰林院檢討；此外，覽觀吳伯宗從洪武四年考取進士任禮部員外郎始，至十七年降為檢討後卒官，將近十二、三年的仕途生涯，當中縱使不乏君王對其之賞愛，但似乎也未必如其集名所言之如此「榮進」：

時丞相胡惟庸專橫，伯宗性剛直不屈，惟庸銜之。八年，坐貶鳳陽，伯宗上疏論時政，因指斥胡惟庸罪狀，不宜獨任以政，恐滋久為國大蠹。辭甚切直，上覽其奏，即召還，賜襲衣鈔錠，奉使安南，獲馴象方物以歸獻之，改國子助教。十二年進講東宮，首陳正心誠意之學，皇太子嘉納。明年改典籍，御試以十題命賦詩，伯宗援筆立就，風格峻絕，上大稱賞，賜織金錦衣。十四年遷太常丞，不拜。十五年又以為國子司業，又不拜。忤旨貶陝西金縣教諭，行至淮召還，以為檢討，拜武英殿大學士。十六年冬至，弟仲晏為三河令薦舉不以實，坐是，復降檢討卒。<sup>132</sup>

首先，洪武八年（1375年）不僅為吳伯宗政治生涯中遭遇到的第一次貶謫，而且其遷謫之過程亦相當波折。該段文獻中雖然沒有具體的陳述吳伯宗何以遭貶的原因，然實亦點出其間之導火線，即吳伯宗剛正耿介之個性是左丞相胡惟庸（?-1380）銜懷在心的眼中釘，是時「胡惟庸案」<sup>133</sup>尚未爆發，故不難想見胡惟庸應當是透過其勢力及影響力藉機左右太祖作出貶遷吳伯宗的決定，因此吳伯宗遂由京師南京遷至安徽鳳陽；然儘管遭遇貶調，吳伯宗仍舊秉其剛直之本心上疏揭弊胡惟庸之罪狀，故雖然因此而召還京師，但卻又被太祖以「奉使」之名義遠調安南（即交趾，今之越南）。再者，吳伯宗第二次之遭貶的原因不在於人為外力

---

揭帖，曰制對，曰露布，曰譯，皆審署申覆而修畫焉，平允乃行之。凡車駕郊祀、巡幸則扈從。禦經筵，則知經筵或同知經筵事。東宮出閣講讀，則領其事，敘其官，而授之職業。冠婚，則充賓贊及納征等使。修實錄、史志諸書，則充總裁官。春秋上丁釋奠先師，則攝行祭事。會試充考試官，殿試充讀卷官。進士題名，則大學士一人撰文，立石於太學。大典禮、大政事，九卿、科道官會議已定，則按典制，相機宜，裁量其可否，斟酌入告。頒詔則捧授禮部。會敕則稽其由狀以請。宗室請名、請封，諸臣請諡，並擬上。以其授餐大內，常侍天子殿閣之下，避宰相之名，又名內閣。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1732。

<sup>131</sup> 《明史·職官志一》：「自洪武十三年罷丞相不設，析中書省之政歸六部，以尚書任天下事，侍郎貳之。而殿閣大學士祇備顧問，帝方自操威柄，學士鮮所參決。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1729。

<sup>132</sup> 〔明〕廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，史部傳記類210，頁452（冊）之124。

<sup>133</sup> 「胡惟庸案」指的是太祖朱元璋誅殺宰相胡惟庸一事，案發後朱元璋遂罷左、右丞相，廢中書省，此後中書庶務由六部分理，並另設內閣以作為皇帝之顧問。參見〔明〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第26冊，卷308，頁7906-7908。

之干擾，而是因自身「忤旨」之故，洪武十四（1831）、十五年（1832）太祖先後欲遷升其為太常丞與國子司業二官，然吳伯宗皆不受，遂而有貶遷一事。奠基於此，太祖對於吳伯宗之待遇，由初始的親擢第一、賜袍笏官服、直授禮部之官職與修《大明日曆》之官務，到有遷謫異地或遠調藩屬，然後又屢屢召回，其間又不乏因其之表現殊異而升官與賜賞，如此之二謫、一降、三受賞的顛簸官途，實凸顯太祖與吳伯宗之間膠著的君臣關係。更精確地說，太祖對於吳伯宗之定位當在「文學」一環，故縱觀其所任之官職，皆屬文學、教育、祭祀一類之範疇，而非更貼近中央政權核心的相關官職，這一方面與太祖有意集權於一身的政治傾向有關，但另一方面也反映著太祖對於儒生之重視程度仍然有限。而如此落差之政治際遇，不僅將吳伯宗被君權壓縮的抗拒心理顯露出來，也照見了臺閣體派正式形成之後，在尚未取得君王完全之信任與權力前，所將面臨的來自君威、權臣的政治壓力。

第四、作為明代開科狀元的吳伯宗，其文筆自然是殊異而超群，在《殿閣詞林記》中，便指出其所以能夠被皇帝「親擢第一」，「條對稱旨」的答問過程顯然是其中之關鍵，而透過檢視〈御試策〉一文中吳伯宗答對之情形，實亦無一處不循依、揣測君王之心思，或美言，或建言謹慎回覆；此外，誠如上述《殿閣詞林記》載錄吳伯宗以「援筆立就」的「風格峻絕」之作應答太祖之御試，而深為太祖賞愛的情形，可見縱然是援筆匆匆之作，吳伯宗依舊能維持其創作之水平，而非作充數之濫竽一減峻絕之詩風；其中所謂的「峻絕」本多用來形容高峻陡峭之山勢，此處則用以言其詩文風格之「剛勁凝練」，而如此之詩文風格亦得與其「剛直不屈」之個性相互呼應。然館臣對於吳伯宗詩文風格之述評則以「雍容典雅」總括之，「雍容」即「春容」用以描述從容不迫的狀態；而「典雅」則誠如前述具有合乎原則、規範的概念，是以「雍容典雅」便是形容文氣舒緩，詞藻有據而不俗的詩文風格。準此，「峻絕」與「雍容典雅」之間，顯然存有述評歧異的問題，然事實上，兩者之述評間仍然有其概念可以疏通之處，首先，在《殿閣詞林記中》除了以「剛直不屈」言吳伯宗之個性外，尚還有「伯宗為人溫厚貞諒而不苟媿」之另一側面的個性描述，<sup>134</sup>其中「溫厚」即「溫和敦厚」，也就是溫順平和而寬厚篤實之態度；「貞諒」，「貞」有「忠正」之意，而「諒」則為「誠信」，故「貞諒」指的就是忠正誠信之態度；至於「媿」即「游移不決」，是以「不苟媿」則取其反義，即「果決不移」，而此一個性之寫照彷彿又得與館臣「雍容典雅」之詩文述評互應，則「溫厚」之於「雍容」，而「貞諒不苟媿」之於「典雅」，皆表現出的是一種從容不迫而有所規範的狀態。再者，若將「溫厚貞諒而不苟媿」與「剛直不屈」比對，則一個剛正耿直不隨意屈從於他人的人，其必然是在溫厚貞諒的做人處事上，對於是非善惡抱持著不苟媿的態度，是以「溫厚貞諒而不苟媿」與「剛直不屈」實為吳伯宗個性一體兩面之表現。準此，則「峻絕」與「雍容典雅」看似背反的詩文特色，同樣也是吳伯宗詩文風格一體

<sup>134</sup> [明] 廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，史部傳記類210，頁452（冊）之124。

兩面之表現，詩風之「峻」（剛勁）必須在「典雅」的機制下有其力度規範，而「絕」（凝練）則透過「雍容」的舒緩達到詞氣的和順。換言之，一個符合館臣所謂具有「開國規模」之文體或文類，僅有字詞語句表面做到「雍容典雅」似乎是不夠的，所謂的「開國規模」其所代表的不惟僅是新朝氣象初來乍到的頌盛情景，實亦包括了政局之一切百廢待興的狀態，故就詩文之表現而言，除了美讚、歌頌盛世之外，更當於內容處落實切乎「正」的「典雅」意涵，或寄予建言方針，或訴諸文治教化，此即所謂「剛峻」之一面，而館臣視吳伯宗為明代臺閣體之胚胎，其關鍵實或許在此。

在第三部分「切乎典雅的詩風」之分類裡，可以看到館臣分別從兩種不同的敘述途徑來建構臺閣體派的起源，關於袁華的部分，館臣透過替袁華詩風之回護奠定其典雅有法之詩風實為臺閣之先聲，並藉由比對臺閣末流之偽體，以塑其春容詩風之典型；至於吳伯宗，經由組構館臣於〈提要〉中所述及之內容，包括其祖籍、科舉、官職與詩文，並資藉相關的文獻史料作為補充，實可較為立體的呈顯被館臣視為臺閣體之胚胎的吳伯宗其所含具的臺閣文人之心理，並同樣把握館臣評其詩文「典雅」之脈絡加以梳理，揣測館臣對於臺閣體「雍容典雅」之認知，當有表裡之差別，而唯有從裡層落實「典雅」之旨意，方才符合臺閣體的典型性。兩處〈提要〉縱然敘述有別，但皆切中「典雅」之環節著墨，尤其面對末流汨濫之情形，詩風能否切乎典雅，顯然是一區辨之指標。

#### 第四節 小結

本章之論述乃是就四庫館臣對於明代臺閣體派先聲者之述評為對象，在館臣看來，「三楊」的出場不僅成就了明代臺閣體的書寫典型，也因為眾文人、士子的相與肩隨，得漸漸發展成一頗具聲勢的官方文學流派，而全面性的影響京師文壇。然在肯定三楊對臺閣體的書寫奠定典型之外，館臣亦注意到倘若沒有諸臺閣先聲為臺閣體的書寫提供發展與醞釀之向度，以直接或間接刺激、影響三楊（尤其是楊士奇），則臺閣體此文類體裁的成熟，實非三楊者得一蹴可幾。在館臣於諸明人集作〈提要〉之述評中，為館臣視為明代臺閣體的寫作先聲者分別為劉崧、陳謨、梁蘭、袁華與吳伯宗五位，而根據其與三楊、臺閣派的發展關係，又得分為地域文學、家學師法與典雅風格三類論述，以下即分三項說明本章之研究成果：

一、就地域文學的系聯層面而言，西江詩派之領袖劉崧以其詩風之「清和婉約」、「平正典雅」而得為館臣視為臺閣創始之人，以作為三楊臺閣之先聲。而支撐館臣此一敘述之依據者，則來自於劉崧與楊士奇在以江西為相同的地域背景下，前者「清和婉約」、「平正典雅」之西江詩風，對於後者臺閣文風之形塑所造

成的影響。換言之，楊士奇雖非西江詩派之成員，不為劉崧所提攜之主要後進，然劉崧的江西詩風透過二人於江西間的交往與互動，或多或少皆會對楊士奇的詩文風格之形塑有著直接或間接的影響，故在地緣性的系聯基礎下，劉崧的江西詩風得作為臺閣文風發展傾向之參照依據。

二、就家學師法的承繼層面而言，梁蘭與陳謨二人與楊士奇的關係頗具淵源，二人不僅為楊士奇的姻家長輩，也先後於楊士奇的受學階段扮演師長之角色，故對於楊士奇之詩文風格，以致而後衍成的臺閣文風之形塑，更具直接的影響性，是以館臣以「東里之淵源」稱之。尤其同處江西之二人，就明初地域詩學的派分與劉崧的互動關係來看，亦皆得視為西江詩派之一員，故不論是陳謨詩文的春容簡潔，抑或梁蘭詩文之舒徐雅則實皆不出西江一派平正典雅的風格範疇，而得作為二人對於楊士奇詩文風格的授受根源，而二人以西江颯颯、穆穆之風教授楊士奇的途徑，便間接緊密楊士奇的文風與劉崧西江一派的系聯性。

三、就典雅風格的共契層面而言：袁華與吳伯宗二人館臣分別以「開春容一派」與「臺閣胚胎」揭明二人臺閣先聲的身分，然二人與三楊之間，並未同劉崧、陳謨與梁蘭般與楊士奇詩文風格的形塑有著斂接性的影響關係，因此館臣將袁華、吳伯宗二人視為臺閣淵源的依據，或許便是從詩文風格上與三楊共契的面相立說，換言之，在與三楊詩文風形塑處於不相交集的前提下，則袁華與吳伯宗的詩文之作時間的先後序列上，可謂最早呈展臺閣體頗具開國規模的春容典雅之風，故從文體或流派的發展歷程來說，二人的作品遂有著始源之意，而得作為三楊臺閣體的前身。

綜觀上述三點可知，就館臣的理解與認知，明代臺閣體派之源可謂不限一端，包含與臺閣之首席領袖楊士奇關係緊密的家學師法脈絡，以及間接性的地域文學之文風引導線索，甚至純就風格的類同性作為淵源的劃分，然諸家類目雖然不一，但詩作整體風格的呈現卻無有違礙，而得體現中庸之風，得以想見臺閣典型的奠定實乃諸家眾水匯聚三楊的成果。



### 第三章 前輩典型：三楊體格，典範永宣

「永宣」指的是永樂（1402-1424）、洪熙（1424-1425）與宣德（1425-1435）三朝皇帝，倘若以臺閣之胚胎作為洪武時期臺閣體派源起之整體概括，則永宣治政近三十四年的時間，便是臺閣體派由萌芽漸至成熟的階段，尤其隨著洪宣二朝內閣制度的漸備，「臺閣」此一「文學體類」或者「文學流派」即在明代「三楊內閣」之政治性典範下，奠定四庫館臣所謂「三楊臺閣」、「三楊體閣」的文學性典型。

「三楊」，指的即是楊士奇（1364-1444）、楊榮（1371-1440）、楊溥（1372-1446），而明代歷史上所以有「三楊」之稱謂，並且成為一個時代政治、文學代表的專有名詞，則與明代內閣制度的建立有關：明成祖朱棣（1360-1424）即位之後，在為穩固朝政的前提下，遂揀選解縉（1369-1415）、黃淮（1367-1449）、胡廣（1369-1418）、楊榮、楊士奇、金幼孜（1367-1431）、胡儼（1361-1443）入直文淵閣，<sup>135</sup>奠定了內閣制度的基本雛型；繼而仁宗（1378-1425）時則透過「晉官」一途提升閣臣的品秩與地位，<sup>136</sup>而閣臣的參政權力較之朱棣一朝亦有所增大。到了宣宗（1399-1435）即位，楊溥受命入直文淵閣與楊士奇「共典機務」，<sup>137</sup>則確立了明代歷史上以「三楊」為核心的內閣政治，<sup>138</sup>此外，「內閣條旨」制度的實現，<sup>139</sup>實更為具體的反映了閣臣之權力由被動之顧問轉向主動之導政的增大情形，是以《明史·職官志》便如此記載：

<sup>135</sup> 具體史事可參見《明史·成祖本紀》：「八月壬子，侍讀解縉、編修黃淮入直文淵閣。尋命侍讀胡廣，修撰楊榮，編修楊士奇，檢討金幼孜、胡儼同入直，並預機務。」《明史·職官志》：「成祖即位，特簡解縉、胡廣、楊榮等直文淵閣，參預機務。閣臣之預務自此始。然其時，入內閣者皆編、檢、講讀之官，不置官屬，不得專制諸司。諸司奏事，亦不得相關白。」分別參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 1 冊，卷 5，頁 76；第 6 冊，卷 72，頁 1734。

<sup>136</sup> 成祖時期，閣臣的官階品秩最多不會超過五品，如楊士奇以翰林編修入直文淵閣（正七品），二年為左中允（正六品），五年進左諭德（從五品），十五年進翰林學士兼故官（正五品），十九年改為左春坊大學士，仍兼學士（正五品）；然仁宗即位（1424）後，楊士奇則由正五品官升為禮部左侍郎兼華蓋殿大學士之正三品官，同年之九月、十一月則先後升為少保、少傅之從一品官，並且在洪熙元年加封兵部尚書一銜。

<sup>137</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4143。

<sup>138</sup> 「溥後士奇、榮二十餘年入閣，至是乃與士奇、榮竝。……是時，王振尚未橫，天下清平，朝無失政，中外臣民翕然稱『三楊』。以居第目士奇曰西楊，榮曰東楊，而溥嘗自署郡望曰南郡，因號為南楊。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4143-4144。

<sup>139</sup> 「至宣德時始令內閣楊士奇輩及尚書兼詹事蹇義、夏原吉，於凡中外章奏，許用小票墨書貼各疏面上進，謂之條旨，中易紅書批出御筆親書。即遇大事，猶命大臣面議，議既定，傳旨處分，不待批答。自後始專命內閣條旨。」參見〔明〕廖道南：《殿閣詞林記·擬旨》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 9，史部傳記類 210，頁 452（冊）之 272。

迨仁、宣朝，大學士以太子經師恩累加至三孤，望益尊。而宣宗內柄無大小悉下大學士楊士奇等參可否。雖吏部蹇義、戶部夏原吉時召見，得預各部事，然希闕不敵士奇等親。自是，內閣權日重，即有一二吏、兵之長與執持是非，輒以敗。<sup>140</sup>

「三孤」即為少師、少傅、少保三職的合稱，官秩為從一品，主要負責協助君王處理國家政務。明朝「三孤」的設立最早始於洪武三年，然至建文期間該職被罷撤，直至仁宗時才又再度復設。<sup>141</sup>而透過上述引文可知，楊士奇等閣臣得以屢屢晉官以至三孤，而享尊榮之地位與待遇，仁、宣皇帝感念昔往楊士奇等東宮諸臣之舊勞實為其中關鍵。至於宣德時期，吏部尚書蹇義（1363-1435）與戶部尚書夏原吉（1366-1430）在宣宗皇帝「可輟所務，朝夕在朕左右討論治理，共寧邦家」<sup>142</sup>的提議下，皆「解部事」<sup>143</sup>而「內參館閣，與三楊同心輔政」<sup>144</sup>。蹇義、夏原吉儘管得以超出原任官職的權力範圍而滲透到內閣裡部，但由於缺乏與皇帝間的深厚情誼，故於內政議題的討論中，一旦有其衝突時，楊士奇等閣臣的意見仍為仁、宣二王決策時的首要考量。職此，在東宮師恩情誼的積累下，君王對於閣臣的依賴漸深，而閣臣主導政治的權限亦大幅提高，故《明史》乃以「內閣權日重」作為仁宣時期內閣現象之總結，也間接說明當時實為「三楊內閣」的黃金時期。

奠基於此，在明代的文獻中，以「三楊」稱謂三人的情形可謂屢見不鮮，如「政在臺閣，委用三楊」<sup>145</sup>、「今世稱名臣必曰三楊」<sup>146</sup>、「杏園前輩憶三楊」<sup>147</sup>、「國事付三楊」<sup>148</sup>、「三楊徒以容悅養成王振之亂」<sup>149</sup>等，細觀諸位對於「三楊」此一稱謂的質性定位，則不論是讚揚或批評，皆不脫離政治角色與意義的範疇，尤其焦竑（1540-1620）對於「三楊」並稱來由與質性的輪廓更為清晰：

正統間，文貞為西楊，文敏為東楊，因居第別之。文定郡望，每書南郡，世遂稱南楊。西楊有相才，東楊有相業，南楊有相度。故論我朝賢相，必

<sup>140</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1729。

<sup>141</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1731。

<sup>142</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷149，頁4149。

<sup>143</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第11冊，卷110，頁3412-3413。

<sup>144</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷149，頁4155。

<sup>145</sup> [明]李賢：《古穰集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷28，集部別集類183，頁1244（冊）之773。

<sup>146</sup> [明]吳寬：《家藏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷52，集部別集類194，頁1255（冊）之475。

<sup>147</sup> [明]李東陽：《懷麓堂集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷55，集部別集類189，頁1250（冊）之582。

<sup>148</sup> [明]李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷15，集部別集類201，頁1262（冊）之108。

<sup>149</sup> [明]劉宗周：《劉戡山集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類232，頁1294（冊）之315。

焦竑簡明交代楊士奇、楊榮與楊溥從時人根據三者宅第之相對位置而有西楊、東楊與南楊之個別指稱，到以政治為共向聚焦而並稱為三楊的情形。此外，焦竑以「相」言三楊於政治方面之才情和成就，說明了自嘉靖、萬曆時期的後輩眼光檢視明初之政治制度，則三楊在身分上雖然僅為內閣之大學士，但隨著閣權的日益加重，其職能顯然與宰相無異。故「才」(才識)、「業」(功業)與「度」(氣度)，乃是在衡量宰相職能的前提下，對三楊之治政所下的整體評估。循此，在明代政治與歷史的生發語境中，「三楊」之並稱著實有其鮮明之政治意義。然發人深省的是，四庫館臣對於「三楊」的建構則不同過往諸輩從政治質性的面向系聯與認知，其所關注的乃是「三楊」之稱謂置之於文學質性面向的定位下，所能彰顯出的特殊意義，即所謂「三楊體格」、「三楊之體」、「三楊臺閣」、「三楊臺閣之體」等，以臺閣體作為文學性典型的面貌。事實上明代典籍中並非毫無從文學面向的部分談「三楊」稱謂的文學質性意義，如倪謙(?-1479)〈松岡先生文集序〉中雖然隱然從文學性的面向說明宣德癸丑(1433)之庶吉士曹鼐(1402-1449)「春容詳瞻，和平典雅」之文風型塑，乃是在「聆其議論，觀其製作」等從游三楊之過程中，受其薰染所致，但仍受限於政治的角度定位三楊；<sup>151</sup>又如王鏊(1450-1524)〈贈少傅徐公序〉同樣於「名臣稱三楊」的前提底下，分疏楊士奇、楊榮與楊溥個別在文、識、操三方面的特出處，<sup>152</sup>而此一區別則又點明三楊之中與文學關係最為密切者，僅楊士奇一人而已。<sup>153</sup>顯然，「三楊」此一稱謂在以政治質性為前提的關注底下，文學性的部分遂而受到遮蔽，而四庫館臣從文學性的部分建構三楊之意義，並不是要推翻明代文獻典籍中對於「三楊內閣」的普遍認知，而是要把「三楊」稱謂質性的另一面「三楊臺閣」揭露出來，故或政治或文學取決於明清文人所側重之面向為何，兩者間並不存在二元關係的分化情形。甚至，從「三楊內閣」到「三楊臺閣」之間尚有得以憑依的樞紐，以過度兩者質性間的轉換現象。

在明代文獻當中，直接將「三楊」與文學銜接而談者，則可得見於彭時(1416-1475)〈楊文定公詩集序〉：

惟我皇明混一區宇，右文興治，超軼前代。至宣德、正統間，治教休明，

<sup>150</sup> [明]焦竑：《玉堂叢語》(北京：中華書局，1981年)，頁44。

<sup>151</sup> 〈松岡先生文集序〉：「(曹鼐)日從閣老文貞、文敏、文定三楊先生及泰和臨川二王先生游，聆其議論，觀其製作，浩然有得，故其為文，春容詳瞻，和平典雅，一以韓歐為法。」參見[明]倪謙：《倪文僊集》(臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本)，卷22，集部別集類184，頁1245(冊)之452。

<sup>152</sup> 〈贈少傅徐公序〉：「國家有天下百三十年，名臣稱三楊，至公始克繼其美，文貞之文、文敏之識、文定之操，於公未知所先後，而休休之量獨邁前人。」參見[明]王鏊：《震澤集》(臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本)，卷11，集部別集類195，頁1256(冊)之258-259。

<sup>153</sup> 《齋齋瑣綴錄》：「然西楊之文學，東楊之政事，南楊之清雅，皆人所不及，故論今之賢相，必曰『三楊』，三楊蓋所善者多也。」參見[明]尹直：《齋齋瑣綴錄》(臺北：學生書局，1969年景印明藍格鈔本)，卷1，頁29。

民務康阜，可謂熙洽之時矣。當是時以文學顯用者，有三楊公焉。<sup>154</sup>

此篇是彭時為楊溥詩集所作的序，引文中清楚揭示了「三楊」能夠受到當朝重用，其「文學」一環之表現顯然為當中之關鍵。而若推敲彭時何以將「三楊」置於文學質性的意義討論，一方面或許與彭時寫序的目的性有關，即為了彰揚楊溥詩集之文學性以達到付梓、留存之價值，故有意的拉升「三楊」在文學層面的意義；另一方面則可以從朝廷「右文興治」的治政途徑延伸考量，則三楊所以得為顯用，其文學的屬性當為區判樞紐；換言之，此處所指涉的文學，實具備政治屬性的治政意圖，故「用」字所蘊含的意義，就不僅限於三楊本身之重用，而是重用之背後，朝廷便能夠透過具有政治性質之文學作品，落實文治教化的目的。如此，彭時雖然從文學之質性定位「三楊」，但就深層的意義來說仍就是將「三楊」導向政治質性的一面，以呼應「當是時」之「時」所反映之「熙洽」的時代語境；進而照見整個皇明一朝「右文興治，超軼前代」的成果。

該段文獻當中，雖未言及「臺閣體」或者「春容」、「典雅」等相關文風之敘述，然循依其理路推敲，則明代最能夠符合「以文學顯用」的文體或文類，當非「臺閣體」莫屬。基此，「文治」當為「三楊」此一稱謂質性得以從「政治內閣」轉換至「文學臺閣」的關鍵，而如此之轉換，並非表示三楊稱謂之政治質性不復存在，而是透過文學質性的運用發揮其影響性。易言而論，所謂的「文治」即是「以文事實現治政」的目標，故在明代普遍典籍的論述中，置之政治質性脈絡的「三楊」稱謂，所能夠凸顯的即是作為在內閣大學士之職務下，所展現的政治職能與權力，或為顧問、參預機務、平駁諸司文章、平章軍國事、票擬條旨等等；而僅從文學質性之面向檢視「三楊」稱謂之意義，則又易陷溺於文學藝術成就之經營，而無法映照現實，與時俱進。然在以「文治」為中心目標的前提下，從事「文事」的目的，乃在實現「治政」的成果，故文學必須要與現實、政治連結，進而從中發揮引導、教化甚至是宣揚的影響效果。準此，四庫館臣從明代政治的歷史意義中將「三楊」之稱謂轉換於文學性的彰顯，且肯定其典型性的文體、文類成就，可以說是補白了「三楊」於明代文學語境中被忽略的一個側重面向，而館臣如此用力於建構「三楊」文學性的典型意義，其更深層之意義或許乃在於應和清廷同樣欲落實文治之治政現實的需求。

透過梳理「三楊」之政治質性與文學質性之意義，並提出「文治」作為兩者間的過渡之樞紐，以說明四庫館臣形塑「三楊」文學質性面向典型的意義。接下來，本文將說明館臣如何於《總目》的敘述評論中建構「三楊」之典型，以及以三楊典型為核心下，梳理館臣由「體」至「派」的接合性評述進路中，對於「臺閣體」與「臺閣派」所賦予之文體、文派意涵。

<sup>154</sup> [明]楊溥：《楊文定公詩集》，收入於續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年據南京圖書館藏明抄本影印），頁1326（冊）之463。

## 第一節 「三楊」典型的建構

文學批評論述中關於「典型」的概念，其應源於「型」字意義的引申，《說文》以「鑄器之法」解釋「型」字，而段玉裁則據此而注曰：「以木為之曰模，以竹曰範，以土曰型，引申為典型。」<sup>155</sup>由此可知，「模」、「範」、「型」皆為鑄造器物之模子，而以這些模子為媒介所鑄造出來的器物，便能達於規式的相同。故段注引申為「典型」，即是將「型」字由「模型」之功能層意義向「準則」之認知層意義拉升，尤其經由「典」字之界義與構詞，則代表人、事、物類各種層面之「範式」、「標準」的意義指向更為鮮明，故就文學作品中詩文體類的指涉而言，「典型」的概念則得於各詩文體類之代表性的寫作人物與寫作形式兩互為表裡之面向觀察。又某一人、事、物得以於其自身從屬之領域、狀態或屬性中成為該類之典型，實尚須經過「他者認可」之過程。

換言之，人、事、物之「典型」是被眾多接受的他者建構得來的結果，而聚焦於詩文體類典型的建構，其可略分為「創作仿效」與「論述批評」兩類途徑，前者指的是眾多的他者在認同某種詩文體類的前提下，根據其寫作形式進行仿效與創作的過程，進而帶動從事該詩文體類的寫作趨勢與現象，以奠定其在文學史歷時性動態發展中的某一個階段較為突出的情形。後者則涉及他者對於此詩文體類的評價問題，或就其創作本身，進行以文學性為主軸的評價論述；或透過與其他詩文體類並列討論之方式，凸顯其特色；或採回護一途，以辯駁他者對於該詩文體類之負面批評等。關於前者，這些所謂「認可的他者」可以是與此詩文體類之生成並時的參與者，亦可以是在該詩文體類歷時發展過程中的追隨者；至於後者，則未必是在該詩文體類形成之同期予其述評，多傾向於觀察該詩文體類在文學史之發展歷程中興衰演變之始末後，提出相關之評價論述，故「認可的他者」後世批評的屬性較為高些。然某一詩文體類得以成為典型，實來自這些取徑不同，而有同時、歷時或後世之別的他者們，在其主觀認可的匯聚下所型塑出的結果，故為「相對性」典型的範疇。

奠基於此，四庫館臣視「三楊」為明代臺閣體之典型，顯然是採取「論述批評」之建構途徑，然值得注意的是，較之於單純闡說「三楊」何以為臺閣體典型的靜態性述評，館臣似乎在論述批評之策略上更傾向採取動態性述評之方式，輪廓來自與三楊同期或之後等「眾多的他者」對於三楊臺閣體之接受情形，以呈顯「三楊」——臺閣體典型的成立，乃是緣於他者認可的結果。循此，「三楊體閣」、「三楊之體」、「三楊臺閣之體」等以「三楊」為中心構詞的複合詞彙，可於三楊臺閣體之肩隨者、後繼者之〈提要〉中得見，至於楊士奇與楊榮二處〈提要〉，館臣雖各以「前輩典型」、「一代文柄」指稱二者為臺閣體典型的意義，但二則〈提要〉中更令館臣傾盡筆墨論述的則是臺閣體的整體評價問題，故而將三楊臺閣體

<sup>155</sup> [清]段玉裁：《說文解字注》（臺北：藝文印書館，2005年），頁695。

的典型性置於臺閣體派發展的脈絡上討論，以與末流之模習者有其區辨。以下即針對〈東里全集提要〉、〈楊文敏集提要〉論析館臣如何於多面性述評中建構楊士奇、楊榮有別於政治質性的文學性典型面貌。

## 一、楊士奇

明初三楊並稱，而士奇文章特優，制誥碑版，多出其手。仁宗雅好歐陽脩文，士奇文亦平正紆餘，得其彷彿，故鄭瑗《井觀瑣言》稱其文典則，無浮泛之病，雜錄敘事，極平穩，不費力。」後來館閣著作沿為流派，遂為七子之口實。然李夢陽詩云：「宣德文體多渾淪，偉哉東里廊廟珍」，亦不盡沒其所長。蓋其文雖乏新裁，而不失古格，前輩典型，遂主持數十年之風氣，非偶然也。<sup>156</sup>

誠如該節前言所述，在明代歷史的語境背景下，時人對於「三楊」的概念多建立在「政治內閣」的意義上，因此如何於述評策略上凸顯「三楊」文學性的典型意義，或許是館臣於臺閣體派之詮釋方面致力建構的目標。在〈東里全集提要〉中館臣或參照歷史既定之說法，或援引他人觀點，似乎欲以多面視角之觀察作為述評之基礎，進而確立楊士奇之於臺閣體的典型意義。首先，在揭示「三楊」文學質性的前提下，館臣試圖於論述中實現「三楊內閣」至「三楊臺閣」之典型轉移的情形，故以歷史中之「明初三楊」作為論述起點的意義，即在對「三楊」政治質性的接受與認同下，欲進一步深化探求所謂三楊之政治質性，實是三楊以文事落實文治的成果，因此「三楊」之文學質性當為政治質性意義的內涵。職是，館臣在點出「明初三楊」並稱的歷史事實後，遂而筆鋒一轉的將論述聚焦於楊士奇「文章特優」的文學性表現：第一、「特優」是館臣對於楊士奇文章出色不凡之整體評價。然尤加注意的是，館臣「特優」評價的成立，應是站在比較意義立場下的斟酌與評斷，故從前句「明初三楊並稱」的敘述推測可知，楊士奇之「特優」似乎是館臣將三楊進行文學性水平比較後得出的結果，然如此之評定雖然出於館臣之主觀性，但楊士奇善於文章之觀點實早已能於明人王鏊、尹直的論述中窺見，而不獨為館臣之孤論。第二、若將楊士奇文學性的表現側重於「文事」一環，則館臣視楊士奇文章特優的背後，或許便是藉由強調楊士奇之文學性以達於「文治」意義的趨於鮮明。「制誥」即「皇帝的詔令」；「碑版」為「碑碣上所刻的志傳文字」，故館臣言「多出其手」即說明了楊士奇於「承命草擬詔令」和「為他人立傳」之擅長。然觀察兩類文書的相對屬性可知，「制誥」與「碑版」應該分別代表官方與民間兩種具有公開性質且較為正式的文學體類，因此實用性的意義

<sup>156</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之498-499。

應當高於藝術性。綜合一、二，檢視館臣「文章特優」所蘊含的價值性意義，或許在重視楊士奇的文學藝術性之外，館臣更欲積極張揚者則是楊士奇文學實用性的部分，因此「制誥碑版，多出其手」乃是從文學之實用性，即所謂以文事落實文治的中心目標下，限縮楊士奇文章特優之藝術性面向。

再者，承續楊士奇文章特優之論述，館臣欲進一步凸顯的是楊士奇「平正紆餘」的文風特色，實亦有其形塑的來歷，故從仁宗皇帝對於歐陽脩（1007-1072）文之雅好切入，說明楊士奇之文風有趨似歐文的傾向。而具體之細節，楊士奇於《三朝聖諭錄》之記載尤其詳盡：

上在東宮，稍暇即留意文事，間與臣士奇言歐陽文忠文雍容醇厚，氣象近三代，有生不同時之歎。且愛其諫疏明白切直，數舉以勵羣臣。遂命臣及贊善陳濟校讐歐文，正其誤，補其闕，釐為一百五十三卷，遂刻以傳。廷臣之知文者，各賜一部，時不過三四人而止。恒諭臣曰：「為文而不本正道，斯無用之文。為臣而不能正言，斯不忠之臣。歐陽其無忝矣，廬陵有君子。士奇勉之。」臣叩首受教。<sup>157</sup>

《三朝聖諭錄》成於正統七年（1442），分上、中、下三卷，此書之編纂實有效法歐陽脩（1007-1072）著《奏事錄》、司馬文正（1019-1086）著《手錄具記》之意義，<sup>158</sup>故楊士奇在感念舊恩的前提下，自錄與成祖、仁宗、宣宗三朝面承詔旨以及奏對之語，目的即欲紀錄「一代明良契合之盛事」<sup>159</sup>。據楊士奇的紀錄可知，仁宗皇帝喜愛歐陽脩文，並非處於莫知其然而所以然的狀態，而是能夠精確的指出雅好歐文之處，即文風之雍容醇厚與諫疏之切直明白兩類取向。「雍容醇厚」一詞就文學表現而言，指的即是舒緩不迫而謹慎莊重的文風；至於作用於條陳得失之諫疏一類的「明白切直」即為清楚明確而懇切率直的奏章風格，然不論是「雍容醇厚」或「明白切直」，兩類風格的寫作核心皆不脫離「正」的意涵。所謂的「正」指涉的即是合於規範、法則的概念，故以「正」作為統攝「行文」與「諫疏」兩體類的表述尺度，則為文之內容便不會流於操切佻薄，而為言之進諫亦無須畏懼君權、君威而顯得迂曲含渾、言辭閃爍。職是，「雍容醇厚」與「明白切直」之風格，僅能視為仁宗對於歐文賞愛之表象，而真正為仁宗所關注的實是蘊含於表象之後的核心原則，即「正」之尺度的落實與實踐，故在對楊士奇的告諭中，仁宗藉由「無用之文」、「不忠之臣」之反面闡述，揭明歐陽脩「正道為文」、「正言為臣」的君子典範，進而期勉楊士奇能視其為楷模致力行之。準此，「有用」與「無用」顯然是仁宗在以「正道」為標準的前提下對於「文」的基礎類分，而從其由「為文」、「為言」再至「為臣」，最後導向「君子典範」的論述層次可知，「正道」與「正言」所含涉的原則尺度當與「政教」之治政範疇關係

<sup>157</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海校點：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁394。

<sup>158</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海校點：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁385-386。

<sup>159</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海校點：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁385。

緊密，故「文」所以淪為「無用」乃在於不符合政教理念下之治政期望。因此，仁宗對於歐文之雅好乃出於「以正致用」層面的落實，故「士奇勉之」的意涵，即在期勉楊士奇作為一名同歐陽脩般之忠臣、君子的同時，也暗示著楊士奇當憑依正道，撰寫契合政教取向的「有用之文」。由此觀之，仁宗對於歐文的欽賞不徒建立在「生不同時之嘆」的自我觀感抒發，而是採取更為明確具體的方式，達到歐文「典範模習」<sup>160</sup>的效果，故「校讎」即是欲由編修校勘之途形塑歐陽脩之文學典範性；而「刻傳」與「賜贈」則藉文風之渲染以收眾人學仿之效。而從「數舉以勵群臣」的情形可知，楊士奇不是仁宗唯一企圖影響的對象，至於仁宗特別與楊士奇細論自身對於歐文整體風格之洞見，並勉其朝此方向力行，似乎是企圖透過楊士奇主掌文柄之影響力，達到標榜此類文風的目的。

循此，館臣以「得其彷彿」言楊士奇之文章，或許便在指出楊士奇「平正紆餘」之文風即是歷經典範模習的成果。在《三朝聖諭錄》中，仁宗對於歐陽脩文風的指涉可包含「雍容醇厚」與「明白切直」兩類，至於館臣則以「平正紆餘」概括其文風，然就嚴格的角度來說，在述評標準不一的前提下，不同的述評者對於不同對象的述評，實無法置於同一平臺上比對參照，因此關於楊士奇是否「得其彷彿」於歐文的討論，原則上並不能直接根據仁宗之於歐陽脩文與館臣之於楊士奇文的述評，觀察二者文風的相似性。但〈提要〉中言及「仁宗雅好歐陽脩文」一段，明顯援用於《三朝聖諭錄》的內容，故對於仁宗述評歐文的觀點館臣應當有其認同。準此，仁宗所謂「雍容醇厚」、「明白切直」的歐文風格，遂得納入館臣述評楊士奇文風為「平正紆餘」的脈絡中觀照：「平正」的意涵仍可從館臣言劉崧詩文「平正典雅」之「平正」意理解，即旨意明確而不支不蔓的表述方式，此與歐陽脩「明白切直」的諫疏風格相去不遠；至於「紆餘」本用以指屈曲迂迴的環境狀況，然用於文章則多指行文敘述婉轉舒緩，與歐文「雍容醇厚」之風格亦得相為表裡。由此看來，楊士奇「平正紆餘」的文風的確很大程度地表現出取法歐文的傾向，故館臣「得其彷彿」的意涵，一方面實可反映楊士奇對於仁宗「士奇勉之」的實現；另一方面也說明館臣對於楊士奇文學性的著重，其焦點仍在「以文事落實文治」的實用層面，此又得與仁宗倡導歐文「以正致用」文風的目的相與照應。

其三，針對楊士奇「平正紆餘」之文風，館臣除了點出其形塑之背景與仁宗皇帝的喜好關係甚深外，亦試圖透過鄭瑗（?-?）與李夢陽（1473-1530）之述評，反映明代文壇對於此文風的接受情形。鄭瑗以「典則無浮泛之病」與「極平穩」、「不費力」作為楊士奇文章之整體評價：首先，「典」與「則」皆有制度、規範的意思，故「典則」即所謂文章結構之法度；而「浮泛」則為「虛浮不切實際」，故「無浮泛」者即是「透徹切實」，是以「典則無浮泛」，指的便是文章結

<sup>160</sup> 關於「典範模習」的義涵顏崑陽先生從「宗本型模擬」與「摹體型模擬」立說，認為二種模擬是對典範進行整體性的模習，故「模擬者與被模擬者的主體性俱在，而進行互為主體的會悟」。參見顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁806。



構有其規範尺度，而內容則透徹切實；再者，「極平穩」乃是就文章結構的不蔓不枝而言；「不費力」即是作意的不刻意，故「極平穩」、「不費力」即言行文之結構穩當妥貼，作意之自然而敘述從容。基此，鄭瑗可謂全然肯定楊士奇之文風，其中「典則」、「極平穩」與「無浮泛」誠可與「平正」對應；而「不費力」亦能與「紆餘」相為參照。

至於李夢陽的述評，則是將楊士奇置於臺閣體派的脈絡上談，〈提要〉中所引述的詩句出自其〈徐子將適湖湘，余實戀戀難別，走筆長句，述一代文人之盛，兼寓祝望焉爾〉一首，從詩題可知，該詩雖然是送別友人徐禎卿（1479-1511）的離別詩，但內容上卻不完全地抒發與友人之離情，當中尚兼有李夢陽對於「一代文人之盛」的描述。就詩之內容來看，李夢陽所謂的「一代文人之盛」，雖然指涉的是建安至明正德以前各代文人的整體盛況，但其側重點還是明代當朝，故在涉及論述一代文人之盛的十六句詩裡，明代的部分占了十句；<sup>161</sup>此外，李夢陽敘述文盛景況的這十六句詩中，唯獨「宣德文體多渾淪」一句，帶有詩人負面批評的意味，顯然李夢陽在論述上具有極為鮮明的針對性，故「宣德文體多渾淪，偉哉東里廊廟珍」一段不僅涉及了李夢陽對於楊士奇的評價問題，也說明自身對於「宣德文體」的否定，進而企圖為茶陵派、復古派的出場建立必然性。李夢陽以「文體渾淪」說明宣德一朝的文壇現象，「渾淪」即渾沌不清，而此處的「文體」應當是宣宗時期發展達至巔峰、成熟階段的臺閣體，因此「文體渾淪」指的便是不知所為何的臺閣體。尤其隨著三楊內閣地位的逐受重視，三楊於政治方面的影響力亦帶動翰林院學士、庶吉士等群起追摹三楊文風的情形，故「宣德文體多渾淪」一句，表述的即是李夢陽對於宣宗時期為創作而創作的臺閣體之批評與否定。換言之，作為復古派領袖的李夢陽，即便是站在反對臺閣體的立場，也不是全面性的否定臺閣體，其所欲反對、改革者，實為臺閣末流的部分，是以點出「宣德文體」的意義乃是欲將此種模擬放失的臺閣體與正宗典型的臺閣體有所區隔。職是，「偉哉東里廊廟珍」則與「宣德文體多渾淪」之鮮明的批判性呈現完全的對比，「偉哉」、「廊廟珍」皆是李夢陽對於楊士奇文的正面評價，尤其在臺閣末流充斥明代朝廷與文壇的景況下，更能凸顯楊士奇臺閣文風的珍貴性。藉由上述的分析可知，館臣援用來述評楊士奇文風的兩處明代文獻，雖然皆正面的肯定楊士奇之文風，但兩者切入的述評視角卻不相同：鄭瑗的論述完全聚焦於楊士奇文章的表現，而李夢陽則從臺閣體派的發展情形定位楊士奇文風的典型性。館臣如此之引用，其意義或許是欲藉多面性的述評，支撐〈提要〉中述評楊士奇文風的觀點，尤其在復古派以臺閣體為「口實」的負面論述下，李夢陽「不盡沒其所長」的針對楊士奇文風與宣德渾淪文體提出褒貶，實對臺閣體派的述評起了

<sup>161</sup> 〈徐子將適湖湘，余實戀戀難別，走筆長句，述一代文人之盛，兼寓祝望焉爾〉：「崢嶸百年會，浩蕩觀人文。建安與黃初，叱咤皆風雲。大歷熙寧各有人，憂金敲玉何繽紛。高皇揮戈造日月，草昧之際崇儒紳。英雄杖策集軍門，金華數子真絕倫。宣德文體多渾淪，偉哉東里廊廟珍。我師崛起楊與李，力挽一髮回千鈞。天球銀甕世希絕，鼉掣鯨翻難具陳。」參見〔明〕李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷20，集部別集類201，頁1262（冊）之154-155。

客觀性的意義。

最後，延續鄭瑗與李夢陽多面而客觀性述評的思考空間，館臣透過對楊士奇文風的第二次述評，以建立其樹立其「前輩典型」的形象。而較之於「平正紆餘」的概括性評論，「雖乏新裁，而不失古格」的述評顯然更為精準、具體，「乏新裁」則點出楊士奇「平正紆餘」之文風下所可能存在新意不足的問題，即書寫的題材與內容因多涉及政教、頌聖一類，而容易顯露單調之感；至於「古格」，所謂的「古」即相對於「今」而言的比較義；而「格」者，則可從抽象的「情志」向度思考，故就文學創作層面來說，「古格」指的當是古人蘊含於作品中精神情志，即《詩三百》以來「溫柔敦厚」的詩教傳統，是以「不失古格」，則是對「溫柔敦厚」詩教傳統的承繼與延續。奠基於此，楊士奇所以能夠成為「前輩典範」，其重點並不在於創作上的新異性，而是在於對古代情志傳統的延續性，誠如汪泓對於四庫館臣典型批評的分析中所述：「文章著作能有新變，自成一家，固然最佳，然謹守典型，不墮偽體、野體，亦不失為後世典範。」<sup>162</sup>而楊士奇對於古格典型的持守，即是於作品中落實溫柔敦厚的詩教精神，亦即切合雅正審美標準的文學作品，此正是明初君王推廣文治政治所極欲倡導的文學寫作範式，故在政治與文學關係極為緊密的環境下，楊士奇具有政治實用性的文學形態，遂為明初文壇、政壇的寫作指標。據此，館臣以「非偶然」說明楊士奇主持文柄數十年的情形，即在凸顯明初「以文事落實文治」的治政策略下，楊士奇的臺閣體勢必成為一種必然性的出場。

## 二、楊榮

榮當明全盛之日，歷事四朝，恩禮始終無間。儒生遭遇，可謂至榮。故發為文章，具有富貴福澤之氣。應制諸作，泯泯雅音。其他詩文亦皆雍容平易，肖其為人，雖無深湛幽渺之思，縱橫馳驟之才，足以震耀一世，而逶迤有度，醇實無疵，臺閣之文所由與山林枯槁者異也。與楊士奇同主一代之文柄，亦有由矣。柄國既久，晚進者遞相摹擬。「城中高髻，四方一尺」，餘波所衍，漸流為膚廓冗長，千篇一律。物窮則變，於是何、李崛起，倡為復古之論，而士奇、榮等遂為藝林之口實。平心而論，凡文章之力足以轉移一世者，其始也必能自成一家，其久也亦無不生弊，微獨東里一派，即前、後七子，亦孰不皆然？不可以前人之盛，併回護後來之衰；亦不可以後來之衰，併掩沒前人之盛也。亦何容以末流放失，遽病士奇與榮哉！<sup>163</sup>

<sup>162</sup> 汪泓：〈中國傳統文化語境中文學「典型」批評的文體學意義〉，《中山大學學報》第 52 卷第 1 期，2012 年，頁 28。

<sup>163</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499。

〈楊文敏集提要〉雖是以楊榮之詩文為中心所開展出來的論述內容，然館臣亦將臺閣體派的性質、演變情形於述評楊榮詩文的語句脈絡間有所輪廓，尤其針對臺閣體派「末流放失」的問題歸咎，館臣的著墨與說明可謂不遺餘力。館臣極為明確的指出「遭遇至榮」是楊榮文風所以具有「富貴福澤之氣」的形塑關鍵，並由此展開對其文風的相關述評：第一、〈提要〉中「歷事四朝，恩禮始終無間」一句點明楊榮深受永樂、仁宗、宣宗以至英宗青睞的際遇，然事實上，該句乃館臣擷取、重組《明史·楊榮傳》而來，<sup>164</sup>在〈楊榮傳〉的敘述中，「歷事四朝」與「恩禮始終無間」實乃分別指涉楊榮於「謀而能斷」與「事君有體，進諫有方」兩種不同層面的閣臣作為。<sup>165</sup>循此，「歷事四朝，謀而能斷」即凸顯了楊榮以其擅於謀劃計略和判斷決策的輔政長才致君四皇的表現，故〈楊榮傳〉不一而足的載錄了其於關鍵時刻為君王運籌演謀、定奪決策的情形；<sup>166</sup>至於「事君有體，進諫有方」則為楊榮自白與君王應對進退的侍君之道，故其言：「以悻直取禍，吾不為也。」<sup>167</sup>其中，「悻直」即「剛復」、「固執」之意，此說即表示楊榮深曉「以微言導帝意」之方，進而避免「觸帝怒致不測」的後果，<sup>168</sup>是以得能一次又一次的加官晉爵。<sup>169</sup>

第二、館臣以「富貴福澤之氣」概括楊榮文風之整體面貌，除了就作者境遇與文風形塑的向度揭示楊榮恩禮不凡的仕宦遭遇如何影響其文風走向的情形外，也反映著楊榮如何藉由書寫帶有「富貴福澤之氣」的文章，作為感念君王賞愛的表達途徑。職此，作用於詩文述評的「富貴福澤」一詞，便與財富、秩祿的渴望與追求無關，指的是文章字裡行間中，時不時地流溢出對於國家美盛、君王恩惠的頌慕之情。而在館臣看來，楊榮具有富貴福澤之氣的文章，又得析分為「應制諸作」與「其他詩文」兩類型。關於楊榮應皇帝詔命所寫作的詩文，館臣評之以「颯颯雅音」的意義，則與言陳謨詩文「颯颯乎雅音」相同，<sup>170</sup>即以「中庸正

<sup>164</sup> 唯〈提要〉中「恩禮始終無間」一句，在〈楊榮傳〉裡則為「恩遇亦始終無間」，然不論是「恩禮」或「恩遇」，其皆表「禮遇」之意，特別指的是「位尊者對位下者的禮遇」。參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4141。

<sup>165</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4141。

<sup>166</sup> 《明史·楊榮傳》：「一日晚，寧夏報被圍。召七人，皆已出，獨榮在，帝示以奏。榮曰：『寧夏城堅。人皆習戰，奏上已十餘日，圍解矣。』夜半，果奏圍解。」「帝嘗晚坐行幄，召榮計兵食。榮對曰：『擇將屯田，訓練有方，耕耨有時，即兵食足矣。』」、「永樂末，浙、閩山賊起，議發兵。帝時在塞外，奏至，以示榮。榮曰：『愚民苦有司，不得已相聚自保。兵出，將益聚不可解。遣使招撫，當不煩兵。』從之，盜果息。」分別參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4138；頁 4139；頁 4141。

<sup>167</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4141。

<sup>168</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 148，頁 4141。

<sup>169</sup> 如明成祖時楊榮初以翰林修撰（正六品）入直文淵閣，二年進右諭德（從五品），五年進右庶子，兼職如故（正五品），十四年進翰林學士，仍兼庶子（正五品），十八年進文淵閣大學士，兼學士如故（正五品）；仁宗時期則升楊榮為太常寺卿，九月再升為太子少傅兼謹身殿大學士（正二品），十一月為進工部尚書（正二品）等，官階品秩驟升的頻繁，實反映君王對其禮遇尤深之情形。

<sup>170</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480。

音」的概念為核心，認為這些作品具有安定國家秩序，進而延續國祚氣象的詩教性意義。至於一般性的詩文創作，館臣則以「雍容平易」總括之，並透過「尚其為人」此一附帶性述評，將楊榮的人品個性與文章風格緊密連結。「雍容」仍作「從容莊重」之意理解，而「平易」即「平正和諧」之意，故「雍容平易」一詞，就文章風格來說，即點出楊榮詩文節奏舒徐，結構平穩而內容和諧的特色；至於人品個性方面，則言其為人處事莊重和諧，平穩從容，而館臣如此將楊榮之人品與文品的相互關係系聯，其目的或許在以彰顯「文治」作為撰寫〈提要〉之首要目標下，有意凸顯人品影響文品，而文品映照人品的交互作用情形。由此觀之，「灑灑雅音」與「雍容平易」雖然是館臣對於楊榮兩種不同詩文類型風格的分別述評，但此二風格實皆由楊榮「富貴福澤之氣」的整體文風底蘊派生而來，故僅有詩文類型的創作取向差異，於詩文風格的本質來說則並無二致。換言之，應制之作，或奉和天子之韻、天子之命而成，因此主題統一而內容不乏頌颺之語，且對於格律、形式的要求亦尤其講究；而一般性的詩文創作，則無應制一類之嚴格的設限與規制，端看作者創作旨意而定，是以在創作取向不同的前提下，詩文類型亦呈現兩種截然不同之走向。然誠如館臣之觀察，其「富貴福澤之氣」之文風形塑，除了來自於楊榮外在政治際遇的恩禮無間外，亦受其自身為人處事之個性所致，是以對於楊榮文風的討論，就必須突破詩文類型殊異的隔閡相與觀照，才能窺得全貌，故「灑灑雅音」與「雍容平易」兩種看似相異的文風，僅為「富貴福澤之氣」在協和「應制諸作」、「其他詩文」兩種不同詩文類型的前提下，於風格上作的相對性轉換，但對於國勢昇平、君恩浩蕩的感念情誼，實為其作品風格之整體基調。

第三、針對楊榮文風的述評，館臣以「富貴福澤之氣」作為楊榮文風之綱領，從而分述「應制諸作」之於「灑灑雅音」與「其他詩文」之於「雍容平易」兩種詩文類型下，文風相對性轉換的情形。最後，館臣試圖藉由點評楊榮於文章寫作上的負面侷限，以烘托其「逶迤有度，醇實無疵」的文風典型。關於楊榮文章之負評，館臣聚焦於「思」、「才」二處：「思」即「文思」，指的是文章的意境或思想；「才」則為「文才」，指的是作者為文的才氣。館臣以為「深湛幽渺」誠為楊榮於「思」方面所欠缺的要素，「深湛」指的是「深厚精闢」，「幽渺」則為「精深微妙」，準此，「無深湛幽渺之思」即說明楊榮文章的意境、思想易流於浮泛，不夠深厚精妙；至於「縱橫馳驟」，不論是「縱橫」、「馳驟」兩者均有雄健奔放之意，是以「無縱橫馳驟之才」則表示楊榮為文之才氣橫溢不足而顯得不免保守，而楊榮行文的才、思缺陷，即為館臣認為其文章未能以才思之不群「震耀一世」的關鍵。儘管如此，館臣對於楊榮文章的負面述評雖然凸顯了其作品內容深度、意境不足的問題，但在館臣以「典型」作為詩文述評之尺度時，得當的「求新」（破典型）與「守舊」（守典型）實為其所推崇的兩種文學向度，基此，館臣雖然指出楊榮之文章於「思」、「才」的表現未見豐富，但卻以「逶迤有度，醇實無疵」加倍肯定其對於古樸文風之持守。「逶迤」本用以形容山路之曲折綿延，作用於文章則指言辭之婉轉有致，溫和含蓄；「度」則表原則、規範義，故「逶迤

有度」即說明在「度」之原則規範下，文章之旨意不會因婉轉溫和之言辭而有所掩蓋。「醇實」又作「淳實」，即「質樸敦厚」；「疵」即作缺陷意解，是以「醇實無疵」即表文章之情感質樸敦厚，無所缺陷。職是之故，館臣以「逶迤有度，醇實無疵」作為楊榮詩文述評之總括，實是將楊榮之作品置於體現詩教精神意義層面觀照的結果，是以與其就文學藝術性之成就肯定楊榮之文學作品，從文學意義性之對於詩教傳統，即溫柔敦厚旨意的回歸，實為楊榮之詩文得以於諸多新變之文風、文體震耀一世的處境中，固守一席之地的關鍵。

第四、除了嘗試從文學作品的精神性意義提升楊榮文章之價值外，館臣經由對於楊榮文風之形塑觀察、風格述評與意義闡析後，即明確的以「臺閣之文」指稱其文，並從文風形塑之因素點出臺閣之文與山林之文的殊異。根據館臣於〈提要〉中的敘述，「臺閣之文」與「山林之文」之異可以粗略的從「作者之仕隱情形」與「作品的風格呈現」兩方面觀察之：就前者來說，從事臺閣文體的寫作者，多為官居廟堂的朝廷諸臣，尤其仕途際遇越發順遂者，越能於行文中彰顯臺閣面貌；反之，山林之文的作者，則為身處江野的隱逸之士。至於後者而言，誠如館臣對於楊榮文風之述評，臺閣之文普遍皆能流露出「富貴福澤之氣」；至於山林文風則多為「枯槁」，所謂的「枯槁」可從「苦寒悲涼」與「樸素恬淡」兩種詩文風格理解，而此二種心態向度的風格呈顯，實與作者自處山林之心態有關。

事實上，文分臺閣、山林的概念，館臣亦非最早之提出者，自宋代以來，臺閣、山林二分的論點便不斷的被文學家提出來，反覆闡述，<sup>171</sup>然聚焦於明代的討論，則宋濂（1310-1381）與李東陽（1447-1516）對於文分臺閣、山林二等的觀點便尤需注意，宋濂於〈汪右丞詩集序〉中，即以前人論文分山林、臺閣之說為據，透過檢視諸家詩作，以證成前說：

昔人之論文者，曰有山林之文，有臺閣之文。山林之文其氣枯以槁，臺閣之文其氣麗以雄，豈非天之降才爾殊也？亦以所居之地不同，故其發於言辭之或異耳。濂嘗以此而求諸家之詩，其見於山林者，無非風雲月露之形，花木蟲魚之玩，山川原隰之勝而已；然其情也曲以暢，故其音也眇以幽。若夫處臺閣則不然，覽乎城觀宮闕之壯，典章文物之懿，甲兵卒乘之雄，華夷會同之盛，所以恢廓其心胸，踔厲其志氣者，無不厚也、無不碩也，故不發則已，發則其音淳龐而雍容，鏗錡而鏗鞳，甚矣哉，所居之移人乎。<sup>172</sup>

首先，所謂「昔人之論文者」指的應該是宋代歐陽脩、吳處厚（?-?）、楊萬里

<sup>171</sup> 如吳楚厚《青箱雜記》云：「文章雖皆出於心術，而實有兩等：有山林草野之文，有朝廷臺閣之文。山林草野之文，則其氣枯槁憔悴，乃道不得行，著書立言者之所尚也。朝廷臺閣之文，則其氣溫潤豐縟，乃得位於時，演綸視草者之所尚也。」參見〔宋〕吳處厚：《青箱雜記》（北京：中華書局，1986年），卷5，頁46。

<sup>172</sup> 〔明〕宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，集部別集類162，頁1223（冊）之396。

(1127-1206) 等人對於山林、臺閣之文的論述，故自「山林之文其氣枯以槁」至「故其發於言辭之或異耳」一段，當為宋濂對於前人說法之整體歸納：一方面分述山林之枯槁與臺閣之雄麗之個別風格，其中所謂「雄麗」即「壯麗」之意，此則指文章風格之美盛華麗；另一方面則進一步揭明，文章之內容與言辭所以會有山林、臺閣之別，除了源於作者先天賦的才情殊異外，亦與作者後天「所居之地」的不同有所關係。再者，為校核前人所謂「所居之地不同」以致文分山林、臺閣二等論點的確實性，宋濂則於檢視諸家詩之過程中，比對處山林者與處臺閣者於文章中體物寫情的差異：就體物部分而言，風雲月露、花木蟲魚與山川原隰等自然景物，皆為處山林者囊括描寫之對象；而宮闕城觀、典章文物、甲兵卒乘與華夷會同等皇城中的大小事宜、活動皆得為處臺閣者所覽、所寫。至於就寫情部分來說，宋濂則以「情」之「曲暢」與「音」之「眇幽」作為山林者情感表述之概括，所謂的「曲暢」即表周盡暢達之意，故以曲暢言情，即說明情感之表露淋漓；「眇幽」即「幽眇」，表精深微妙之意，故以眇幽談音，則指音聲中所蘊蓄的不盡之意；而處臺閣者之情感表現，宋濂則側重宮中景勝、事宜予其心胸、志氣之直接領會，認為處臺閣者之心靈精神所以能夠達於深厚與堅固之境地，實乃其心胸、志氣於覽觀盛壯場面後達於寬拓、振奮之結果，並指出如此飽和之情一旦有所抒發，其音聲必然表現為「淳龐雍容」而「鏗鉤鏜鞳」的狀態。所謂「淳龐雍容」與「鏗鉤鏜鞳」分別表示聲音之「質柔」與「形剛」兩層狀態向度，前者乃是就聲音質性所涵具「敦厚從容」的內蘊而言；後者則指聲音形象所展露「洪大磅礴」的量度，如此，音聲之呈顯，遂在形質剛柔並濟的作用下迄於中庸。準此，由體物至寫情，宋濂確實觀察出山林者與臺閣者之間文風差異的情形，故「所居之移人」不僅在證成前說，亦刻意強調作者情感的生發與表現，實取決於外感體物的刺激與觸發，故人的情感確實會因地而有其變易。

同樣的觀點，李東陽於〈倪文僖公集序〉的說法尤為扼要切實，其不僅承宋濂所謂「所居移人」之觀點，更進一步揭明館閣之文與山林之文於「體裁」根本性的不同下，遂有「文用」與「一家之論」的意義區別：

文一也，而所施異地，故體裁亦隨之。館閣之文，鋪典章、裨道化，其體蓋典則正大，明而不晦，達而不滯，而惟適於用。山林之文，尚志節、遠聲利，其體則清聳奇峻，滌陳雜定，以成一家之論。二者固皆天下所不可無，而要其極有不能合者。<sup>173</sup>

李東陽開宗明義指出「所施異地」，是文章之體裁得以派生為各種類型的關鍵因素，故文所以得有館閣、山林之分，實取決於「地異」之先決條件。繼而，李東陽藉由分述館閣、山林之文章特色，以並陳二者間分殊之處：其一、內容方面，李東陽認為「鋪典章」與「裨道化」為館閣之文主要表述之內容，「典章」即「制

<sup>173</sup> [明]倪謙：《倪文僖集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類184，頁1245（冊）之236。

度法令」，「道化」即「道德風化」，故「鋪典章」即強調制度法令之推行，是以「鋪」由「陳設」、「安排」之義，引申為「推展」；而「裨道化」則是對道德風化的維護與提升，故「裨」有「補益」之義。至於山林之文，其內容則聚焦於「尚志節」與「遠聲利」兩處，「志節」即「志氣節操」，「聲利」即「名聲利祿」，兩者間的詞意關係顯然呈現對立與矛盾，故「尚」與「遠」便具有趨定「志節」、「聲利」二詞屬性之作用，進而達於意義的一致性。基此，山林之文表述的是作者對於自身志節與生命精神的追尚，以及對於名譽與利祿等世間俗累遠離的情形。其二、風格方面，引文中所言及之「體裁」、「體」，雖不乏體類、體勢與風格等概念意義，然在為凸顯館閣、山林之文於文風整體表現的殊異性，此處特意著重「風格」向度之意義作理解。故「典則正大」、「明而不晦」與「達而不滯」，皆為館閣之文的風格表現；至於山林之文，其風格則為「清聳奇峻」與「滌陳蕪定」。就前者而言，「典則」仍就文章結構之有度來說；「正大」即「雅正弘大」，指的則是文章之內容表達出弘揚雅正精神的思想，是以「明」與「達」皆表示文章的旨意清晰、思想曉暢，故能不陷溺於「晦」、「滯」之隱蔽阻障之中。至於後者，「清聳奇峻」或可由「清奇」與「聳峻」兩種截然不同的文風概念理解，「清奇」即清美新奇，指文風之脫俗新穎、清雅美妙；「聳峻」本用以形容山勢之高偉陡峭，此則言氣勢雄健、遒勁有力之文風。至若「滌陳蕪定」即為「清奇」、「聳峻」兩種文風形塑下所呈顯的效果，「滌」與「蕪」均為清除之義，而「陳」與「定」則分別表長久、不變的狀態概念，準此，由「清聳奇峻」至「滌陳蕪定」，即表明以新穎超俗之風格，汰除過往流行既久的普遍文風。綜合一、二，則關於李東陽以「惟適於用」與「一家之論」分別定位館閣與山林之文的論點，便得有以下之理解：「惟適於用」與「一家之論」明顯為文學質性兩種向度的表現，前者標舉的是「文用」的概念，強調文學作用於社會、政治層面上所能發揮的「文治」效能，因此具有鮮明的「群體意識」；後者則不然，認為文學之創作乃是以個體生命存在之價值為依歸，故注重的是「個體意識」的實現。奠基於此，館閣之文所涉及之內容，或政策法令，或道德風化，無不與政治教化一途關聯，而如此有法有度之文章結構與明晰暢達之文章旨意，實易於雅正思想的鋪裨與宣揚，故言「惟適於用」；至於山林之文，追求的是以文學達於抒情自我的完成，故文章之書寫，皆當盡情在自我志節的體現，是以文風或清奇，或聳峻，誠為自我個性之彰顯，亦是我得以與他人殊別的獨特處，因此自成體系而為「一家之論」。職是之故，就文的整體性來說，李東陽以「不可無」揭明館閣、山林之文，在文學不同質性向度的表現與作用中，均有其文學之價值與意義；而以「不能合」在在說明館閣之文與山林之文在群體意識與個體意識截然迥異的質性向度下，皆處文學表現之極致，故兩者間難以達於質性的趨合。

由此觀之，李東陽對於文分臺閣、山林二等的論析，較之宋濂由檢證前說至重申「所居之移人乎」的觀點，確實就兩類文章體裁提出更為深刻的文學性意義，不僅標幟著文學公、私屬性與領域的表現差異，也意味著從事臺閣或山林之文寫作之作者對於人生取向的態度與選擇。然值得一提的是，宋濂與李東陽皆明代朝

廷大臣，前者累官至翰林學士承旨知制誥，後者則為禮部尚書兼文淵閣大學士，因此，引文中兩人貌似從持平而論的心態分述並陳臺閣、山林之文各自文風之特色，但在字裡行間中實能窺得二人對於臺閣之文的趣向之處，如宋濂言臺閣、山林之「寫情」處，認為處山林者之情，看似寄託山水宣疏無虞，然其底蘊卻又幽微無盡而難以敘明，是以「曲暢」與「眇幽」之間，分屬情感表現之兩種極端取向；至若處臺閣者之情，則全然相反，「鏗錡鏜鞳」與「淳龐雍容」之間，彷彿剛柔對立，實則協和一體，趨近中庸。已然表露出對於臺閣之文的推崇，尤其該序文中以「山林之下誦公詩者，且將被其霑溉之澤，化枯槁而為豐腴矣。」<sup>174</sup>稱許汪廣洋（?-1379）臺閣雄麗之作，足見宋濂對於臺閣文風的審美趨向；而李東陽於序文中則認為倪謙（1415-1479）「典正明達」之「館閣之體」，「非巖棲穴處者所能到也」，並以「不朽之事」肯定館閣之文「典章道化，關一代之盛」的文學價值，<sup>175</sup>皆反映其傾向館閣之文的文學立場。基此，四庫館臣特別於述評楊榮的文風中點出「臺閣之文所由與山林枯槁者異也」一句，除了作為兩者間文風區辨一途之外，或許也隱含了館臣對於臺閣之文較為偏愛的文學態度：一方面就館臣的身分推論，紀昀（1724-1805）、孫士毅（1720-1796）、陸錫熊（1734-1792）等《四庫全書》總纂官，皆為朝廷臺閣之臣，因此本來就屬從事臺閣文體寫作之處臺閣體者，自然對於臺閣之文有著鮮明的文學立場；另一方面則據〈楊文敏集提要〉之敘述內容觀察，則從館臣視楊榮「富貴福澤之氣」、「颯颯雅音」與「雍容平易」之詩文風格為臺閣之文的文風特色，並且特意於七子詬病的中，著墨論述，以回護臺閣之文的典型性來看，館臣推崇臺閣之文的傾向尤為凸出。

總合上述四點，館臣可謂就楊榮之個人與文風進行極為細緻述評，包含提出「富貴福澤之氣」之整體文風作為敘述中樞，一則呼應楊榮之仕途際遇，一則分衍「應制諸作」與「其他詩文」兩種文風表現，並且於才、思之負評取量下，間接揭示與肯定楊榮透迤有度的文章本質即屬臺閣之文，故上半段〈提要〉可以視為館臣對於楊榮文學表現的直接認同。

接下來於下半段的〈提要〉中，館臣對於楊榮詩文的論述與建構，則將置於臺閣體派的發展歷程中討論。首先，關於臺閣體派領袖的部分，館臣以「與楊士奇同主一代之文柄」一句，指出楊榮亦為臺閣體派之領袖，並且以「亦有由矣」表示此一領袖身分之成立，當有其合理性之緣由。在〈東里全集提要〉中，館臣認為楊士奇所以能夠主持文壇數十年之風氣的非偶然性，除了政治身分之背景外，最主要便在其「不失古格」的典型文風。準此，對於楊榮得以成為臺閣體派領袖的條件，顯然亦不外乎政治身分與文學成就兩處，故歷事四朝的至榮遭遇與足為作為臺閣體指標的「透迤有度，醇實無疵」之文風，成就楊榮作為臺閣體派之領袖。

再者，館臣則針對臺閣體派之發展晚期所陷溺的負面性創作狀態，提出述

<sup>174</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，集部別集類162，頁1223（冊）之397。

<sup>175</sup> [明]倪謙：《倪文僖集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類184，頁1245（冊）之237。



評，所謂的負面性創作狀態，指的即是晚進後輩「遞相摹擬」的寫作情形，館臣於〈提要〉中特別截引〈城中謠〉：「城中好高髻，四方高一尺」<sup>176</sup>一句作為臺閣後輩作家模擬現象之鮮明注解。該詩原來之旨意乃在說明「上行下效」之理，故刻意凸顯城外四方之人對於城中流風模仿之行徑，而此種盲目式的仿效行為，正好貼切的體現了臺閣後期作家從事臺閣體寫作的輕率心態。事實上，就文學創作之活動而言，模擬行為並不全然意味著缺乏自我意識、原創性等負面的批評指涉，尚還包含了對於典型的追隨與承繼等正面意義，因此重點並不在模擬之行為，而是模擬之意義是否明確、模擬之對象是否經典。基此，館臣所以予其晚進後輩之臺閣作品「膚廓遠長」、「千篇一律」之負評，一方面乃在於晚進者對於模擬意義之不明，即並不清楚何以要寫作臺閣體，不明曉臺閣體所含具的政教文治意義，唯一清楚的是「柄國既久」的三楊，不僅形塑了政治上「三楊內閣」的輔政階段，亦成就文學上「三楊臺閣」的發展階段，故在三楊涉足政治與文學兩領域下，臺閣體儼然為朝中文學的首要風尚，因此在追隨潮流之前提從事臺閣體之寫作，誠如一心視京城為流行指標的四方者，見城中之人髮髻高束，便盲目跟風，乃至變本加厲。另一方面則是模擬對象之不適，所謂的不適即就文學作品是否具備典型性而言，由於模擬本身就是行為之「再現」，而文學作品之模擬同樣如是，因此模擬對象越發符合該文類的典型特色，則所模擬出來的作品才越能於相似性上趨近典型。然從館臣以「遞相」點出臺閣後輩之作者所從事的臺閣體模擬行為可知，僅是同輩間以彼此所寫的臺閣之作為模擬參照之對象，而非上溯至三楊典型，故而終究無法得其三楊臺閣之精髓。緣於晚進者模擬意義之不明、模擬對象之不適，致使臺閣體的書寫水平每況愈下，故實難免於館臣予其「膚廓冗長」、「千篇一律」之負面批評。「膚廓」即「膚泛空廓」，指言詞之空泛而不切實際，而「冗長」則指文詞枝蔓的情形；至於「千篇一律」則言內容無甚新意與變化。如此觀之，後期的臺閣作品已然發生文學典型的變質情形，即文學作品對於該文類的典型性已失去承繼、維繫與固守的能力，致使漸漸脫離該文學作品典型之本質而面臨式微。

其三，館臣以「物窮則變」之理，揭示臺閣體派漸趨沒落而為李夢陽、何景明之復古派取而代之的情形。「物窮則變」指的是事物發展若到極點、窮盡之際，就必須求取變化，以期能夠通達無礙。而就臺閣體派來說，晚進之遞相摹擬者，實已將臺閣體派的發展推至流派終界，因此臺閣體派之後輩作者，若不能夠承繼三楊臺閣之傳統，一改摹擬之頹勢，則必然會為反對臺閣體派者之其他勢力所傾壓。基此，館臣所言之「變」，就初步的理解，或許存有兩種意涵：一者為「自變」，即臺閣體派之後進者，以前輩典型為創作之旨歸，奠定臺閣體之寫作本色，或後進者自發性的針對臺閣末流的弊病進行革新，一變「遞相摹擬」之末流輩的盲從行徑，進而推延臺閣體派的流派終界；<sup>177</sup>另一者則為「他變」，即被動式的

<sup>176</sup> 〔明〕曹學佺：《石倉歷代詩選》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本八集》，全 72 冊（臺北：臺灣商務印書館，1978 年），第 4 冊，卷 13，頁 14 下。

<sup>177</sup> 所謂的「變遷終界」指的是一個文學流派的文學行為、社會行為或作者意識中的變性高於不變性時，其終界線也就相對到來。此外，流派成員的歸屬也和此概念相關，當追隨者的詩文理念

為其它流派制壓、取代，致而使原本占據主流的強勢地位，受到制衡，甚至潛沒為伏流的狀態。從館臣於接下來的敘述，及對於後進臺閣體作家述評的提要可知，僅管有倪謙、彭韶（1430-1495）、孫繼皋（1500-1610）及楊寅秋（?-?）等後輩者步趨明初三楊臺閣之風，從事正規典型的臺閣書寫，然終究無法遏止臺閣末流文風遞相摹擬之蔓延趨勢，而終究淪為「他變」之復古派崛起者改革、推覆的對象。

最後，面對「士奇、榮等遂為藝林之口實」的普遍性批評，館臣「平心而論」一段不但消解了楊士奇、楊榮成為他者批評臺閣體的指標性對象，同時亦客觀陳述文學流派由始至衰之間的發展趨勢。故「微獨」一詞，便點出了「東里一派」、「前、後七子」作為先後轉移明初文風的兩個具有規模性的文學流派於發展本質「孰不皆然」的情形，即始之自成一家，久之無不生弊的常態性現象。就東里一派來說，「自成一家」的意涵指的則是「三楊體格」之典型至「臺閣體派」型塑的發展過程；而「無不生弊」則屬臺閣體派後期「遞相摹擬」的寫作趨向下，所造成的結果，是以臺閣體之弊所當歸結者實不在三楊典型的臺閣文風，而是末流寫作頹風下餘波漸流的「膚廓冗長」、「千篇一律」之臺閣體。職是，對於文學流派的評價與論斷，應有盛衰之間的辨別和釐清，而不能混為一談、含糊概括，故館臣面對臺閣體派「前人之盛」與「後來之衰」的發展常態，所重視者實為個別性成果之歸屬，是以前盛後衰之間實不存在相互回護、掩沒的批評盲點，而能明白指摘世人以臺閣體派末流之衰詬病楊士奇、楊榮的不合當。準此，〈提要〉中極為明確的點出李夢陽、何景明欲以復古之說變革的對象，乃是晚進者遞相摹擬下寫作出「膚廓冗長」、「千篇一律」的臺閣諸作；而在〈空同集提要〉中，館臣更明確指出「成化以後」之臺閣體於創作上與「洪武以來」的「昌明博大之音」呈現明顯裂變之情形，進而說明李夢陽「倡言復古」的意義，乃是欲為後者「痿痺」之現象，達到「振起」之目的，<sup>178</sup>故李、何崛起的「他變」意義、目的與對象均指向臺閣末流，至於明確具體的指涉對象，或可從而衍申推敲之：首先，「成化」是明憲宗（1464-1487）的年號，故館臣所言臺閣末流之「餘波所衍」與「何、李之崛起」皆當是指此之後臺閣體派的發展現象。再者，「三楊」先後於明英宗時期謝世，因此成化之後的「柄文者」則轉為李東陽繼起，如《明史·文苑傳》述：「弘治時，宰相李東陽主文柄，天下翕然宗之。」<sup>179</sup>而館臣於〈懷麓堂詩話提要〉中不僅點明李東陽主掌文柄之態勢，亦扼要勾勒成化至弘治階段，文壇嬗變的情形：

李何未出已前，東陽實以臺閣者宿主持文柄，其論詩主於法度音調而極

---

已和領導者成高度的背離時，實際上即脫離了此一流派而過渡到其他派系之中，故這也說明了流派的成員會隨著其人生經驗的轉移而有不同的詩文主張和詩派取捨。參見侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》（臺北：大安出版社，2009年），頁41。

<sup>178</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷171，集部別集類24，頁4（冊）之528。

<sup>179</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第24冊，卷286，頁7348。

論剽竊摹擬之非，當時奉以為宗，至李何既出，始變其體。<sup>180</sup>

第一、館臣以「臺閣耆宿」稱李東陽，說明了李東陽處臺閣者之身分，故由此推敲，其所作詩文應當不脫臺閣體之範疇。第二、就館臣言其「論剽竊摹擬之非」的部分思考，李東陽柄掌文壇的成弘階段，文風模擬之習最為汨濫者，莫過臺閣末流之作，故實為李東陽詆訶之對象。第三、至於李東陽「論詩主法度音調」之部分，雖明顯與三楊臺閣體的創作取向不類，然卻從而凸顯李東陽對於臺閣末流面臨「物窮而變」的「自變」態度，故〈御定四朝詩提要〉中便以「振之」示明李東陽對於洪熙宣德以後「風雅漸微」之臺閣體的重整與重振意義。<sup>181</sup>然從成弘階段文風遞變的結果來看，面對臺閣末流之漫溢現象，李東陽縱然以力挽狂瀾之姿，試圖「自變」臺閣體之寫作頹勢，然仍不敵李夢陽、何景明排山倒海般的「他變」之勢，是以館臣於〈懷麓堂集提要〉中便以「光焰幾燼」說明李夢陽、何景明「文必秦漢，詩必盛唐」之復古之學籠罩天下之情形。<sup>182</sup>由此觀之，成化之際，是臺閣體派發展的臨界狀態，而面對李、何之將起，李東陽作為新一代文柄之支持者，自然為復古派他變勢力首當其衝的對象。其三，檢視李、何諸作中指摘臺閣體的部分，李夢陽聚焦者仍然不脫其「媚世」、「靡麗」之處，如〈凌谿先生墓誌銘〉中便言：「柄文者承弊襲常，方工雕浮靡麗之詞，取媚時眼。」<sup>183</sup>「凌谿」為朱應登（1477-1526）之號，為弘治十二年（1499）進士，基此，李夢陽文中之「柄文者」指涉的對象當為李東陽，故「承弊襲常」、「雕浮靡麗」及「取媚時眼」之批評，皆就李東陽而來。顯然，李夢陽以其復古、學古之立場來看，即便李東陽對於臺閣體之「自變」有其工夫，然仍不符合李夢陽對詩歌之要求與期望，故而有所否定。<sup>184</sup>而何景明於〈海叟集序〉中則明言指出「牽於時好，而莫知上達」是詩之所以不能流傳的原因之一。<sup>185</sup>何景明如此之言，必有其映照時代之處，其中「牽於時好」與「取媚時眼」無別，皆是為迎合主流所作的附勢之舉；而「上達」即「上進」之意，職此，何景明之論雖不似李夢陽之具有鮮明的針對性，但從復古派興起的立場，與改革的趨勢來看，何景明同樣是就臺閣體末流的弊病提

<sup>180</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 196，集部詩文評類 2，頁 5（冊）之 246。

<sup>181</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 190，集部總集類 5，頁 5（冊）之 96。

<sup>182</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 512-513。

<sup>183</sup> 〔明〕李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 47，集部別集類 201，頁 1262（冊）之 429。

<sup>184</sup> 李夢陽對李東陽師另有之稱讚：「我師崛起楊與李，力挽一法迴千鈞，天球銀甕世希絕，鯨鯢翻難具陳。」參見〔明〕李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 20，集部別集類 201，頁 1262（冊）之 155。

<sup>185</sup> 〈海叟集序〉：「景明仕宦時，嘗與學士大夫論詩，謂三代前不可一日無詩，故其治美而不可尚；三代以後，言治者弗及詩，無異其靡有治也。然詩不傳，其原有二：稱學為理者，比之曲藝小道，而不屑為，遂亡其辭；其為之者，率牽於時好，而莫知上達，遂亡其意，辭意併亡而斯道廢矣。故學之者，苟非好古而篤信，弗有成也。」參見〔明〕袁凱：《海叟集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類 172，頁 1233（冊）之 163。

出批評。奠基於此，透過〈提要〉與李、何文本間的交叉比對可知，淪為藝林口實者應為李東陽主文柄階段，即成化至弘治時期的臺閣諸作。

由楊士奇、楊榮「同主一代之文柄」反映明代臺閣體派的興盛狀況，至「晚進者遞相摹擬」帶出臺閣末流瀰漫的負面寫作現象，及至「李何崛起」致使臺閣體派退居文權的主導地位。館臣試圖在以楊榮作為臺閣體派之主體性下，擷取臺閣體派由「興盛」至「流弊」最後「衰歇」的發展片段，以客觀輪廓臺閣體派之整體性，進而於臺閣、復古兩流派交替的文學現象中，提出任何一種文學於歷時性的發展進程中，「始」、「久」之間必然會有一次或多次規模大小不一的週期性盛衰現象，故就流派週期的角度觀察，則「東里一派」之「生弊」而步衰與「前、後七子」之「自成一家」而趨盛，實均為流派於發展週期中某一斷點之呈顯，是以兩流派間僅有週期發生之先後差異，兩流派的本質並不存在優劣殊別。至於就文學批評的立場評論流派交替間的盛衰情形時，館臣則就「士奇、榮等遂為藝林之口實」一例指出批評者對於盛衰對象之指涉應當有其明確的個別性，換言之，本色之盛與末流之衰當有確切之區別，以避免盛衰之間的對象混淆導致批評錯位的情形再度發生。

## 第二節 由「臺閣體」至「臺閣派」的接合性述評進路

在〈楊文敏集提要〉中，館臣之論述雖然以楊榮的詩文述評為中心開展，然其真正所欲關懷者，乃是以楊榮之詩文風格為典型的臺閣體與臺閣派的定位問題，因此〈提要〉中不僅從「文體」之角度點出臺閣之文與山林之文於本質上的差異，同時亦將臺閣體置於文派演進的脈絡中觀察，說明末流文風模擬現象的氾濫，致使臺閣體本色發生質變而為復古派取替的情形。尤其在該則〈提要〉之前，館臣於明代臺閣體淵源的諸作家〈提要〉中，均是以「文體」的觀念指稱臺閣詩文，如〈槎翁詩集提要〉中以「臺閣博大之體」言楊士奇嗣起後的文風傾向；<sup>186</sup>〈可傳集提要〉則明確點出宣德之後的文章內容，多為無所謂酸鹹之味的「臺閣體」；<sup>187</sup>而〈榮進集提要〉裡則又指出吳伯宗雍容典雅的詩文風格實為明代「臺閣之體」的淵源之一。<sup>188</sup>然此則〈提要〉中，館臣則首次以「文派」的觀念概括明代從事臺閣體書寫的所有對象，故「東里一派」的提出實反映館臣對於明代臺閣詩文的認知由文體本質的個體詮釋過渡至文派形塑的群體建構傾向。其實，在

<sup>186</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

<sup>187</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 479。

<sup>188</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 483。

楊士奇〈東里全集提要〉中「後來館閣著作沿為流派」一句，已揭明館臣對於明代臺閣詩文的述評乃是由文體定位向文派定位鋪展，而館臣如此之敘述，或許是在以貼近明代臺閣文學的歷時性發展語境為目標下，所採取的詮釋、建構策略，故臺閣體乃臺閣派形塑之根本基礎，而臺閣派則為臺閣體歷經諸位臺閣作家「典範模習」下所衍成的群體性文學活動之總體性指稱。循此，為凸顯四庫館臣由「體」至「派」的詮釋進路述評臺閣文學的「接合性」現象，本小節首先試圖於〈提要〉中掘發館臣對於「臺閣體」一詞的認知所可能含涉的文學藝術性和實用性的雙向成體性；<sup>189</sup>繼而梳理館臣以「派」指稱臺閣作家群體背後所蘊含的文體、文派、文風間緊密一體的衍成關係。

### 一、臺閣體於文體觀意義的「雙向成體」性

以「臺閣體」指稱臺閣文學的情形乃是四庫館臣延用明代以來的說法，<sup>190</sup>如王世貞於《藝苑卮言》中認為宋濂、楊士奇、李東陽和王守仁（1472-1529）四人為文章之最達者，其中述評楊士奇的部分則云：「楊尚法，源出歐陽氏，以簡澹和易為主，而乏充拓之功，至今貴之曰『臺閣體』。」<sup>191</sup>王世貞認為，在楊士奇「尚法」的前提下，除了指出其簡樸淡泊而溫和平易的文章風格，實乃以歐陽脩文為模習之典範而來，亦點明其文章於內容上擴展不足的侷限問題，尤其「至今貴之曰『臺閣體』」一句，非但說明了以「臺閣體」稱謂楊士奇之文章誠為明代文人的普遍認知，更以「貴」字凸顯文人對其文章重視之情形；又如王錫爵〈袁文榮公文集序〉中有「文字至有臺閣體而始衰」一句；<sup>192</sup>而張慎言〈何文毅公全集序〉則有「文章尚宋廬陵氏號臺閣體」一句，<sup>193</sup>皆反映「臺閣體」此一名稱於

<sup>189</sup> 關於文學體類所含涉藝術與實用質性向度之「雙向成體性」概念，顏崑陽教授於〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」即其「雙向成體」的關係〉中，即針對此「二元本質」的反思提出辯證性統合的說法，認為「藝術性」與「實用性」皆不是文類體裁恆定性的本質，對於作家而言，文類體裁僅作為媒介工具的存在，而作品的成果性向為何，實繫於作家自身之意念。故被視為藝術性文類的詩、賦等，仍可於作品內容中實現其實用性的目的；同樣的，章、表等被歸為實用性文類者，亦得於內容裡窺見藝術性的抒情美典。以此為據，對於各文類、文本的檢視，當於尋繹其藝術性或實用性向度的脈絡中，思考兩者間「雙向成體」的可能，以了解其中「主／從」、「顯／隱」間的依存關係，尤其面對歷來被歸類為實用性向的文類與實用性的文本之審美評價，更須要從歷史性、社會性面向重視作家存在情境的「效果歷史」，而不致於陷溺長久以來文學史片面化述評的曲解。

<sup>190</sup> 事實上在元代時就已有「臺閣體」之說法，如劉將孫〈感遇〉詩中便有「謂此臺閣體，哀哉虞夏商」一句；顧嗣立於《元詩選·二集》中便引楊維禎之說言甘立「平日學文，自負為臺閣體」一句言甘立之文。分別參見〔元〕劉將孫：《養吾齋集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，集部別集類138，頁1199（冊）之7。；〔元〕顧嗣立：《元詩選》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷17，集部總集類409，頁1470（冊）之559。

<sup>191</sup> 〔明〕王世貞著，陳潔棟、周明初批注：《藝苑卮言》（南京：鳳凰出版社，2009年），卷5，頁72。

<sup>192</sup> 〔明〕賀復徵：《文章辨體彙選》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷309，集部總集類344，頁1405（冊）之711。

<sup>193</sup> 〔清〕黃宗羲編：《明文海》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本七集》，全76冊（臺北：臺

明代文學語境的廣泛性。然館臣雖然沿用明代「臺閣體」之說，但於「臺閣體」意義的指向上則未必與明代等同，故仍須從〈提要〉的文義上來作「臺閣體」詞意的釐清，如〈鳧藻集提要〉中「非洪宣以後，漸流為膚廓冗沓，號臺閣體者所及」<sup>194</sup>與〈可傳集提要〉「洪熙宣德以後，所謂臺閣體者，併無酸鹹之可味乎」<sup>195</sup>二句中之「臺閣體」指的均為「成弘間的臺閣體」；而〈槎翁詩集提要〉中之「臺閣博大之體」<sup>196</sup>與〈榮進集提要〉之「臺閣之體」<sup>197</sup>二詞，雖然與「臺閣體」一詞有其構詞之出入，但基本上乃是由「臺閣體」一詞衍化而來，然二詞詞意之指向皆為「三楊臺閣」，亦與明代「臺閣體」之意涵有所不同。如此觀之，「臺閣體」一詞在明代雖已有使用意涵上的歧異性，然至館臣沿用該詞於諸〈提要〉中後，則於豐富「臺閣體」詞意的同時，也讓該詞所涉及的對象、狀態與意義更為明確。檢視館臣於〈提要〉中述評明代臺閣體之情形，實可發現館臣在以「文體」之角度言臺閣文學時，已經關注到了臺閣體此文類體裁所含具的「雙向成體」性質，換言之，對於臺閣體的述評，館臣之眼光所聚焦者已不獨為臺閣體所呈顯的文學藝術性表象，同時亦試圖揭示寄寓於表象之中的文學實用性本質，故關於臺閣體此文類體裁之論述，館臣雖多採體貌批評之進路切入說明，但臺閣體作為一種官方文學的體用向度則又同樣可以於〈提要〉的字裡行間中得見，是以下文將以〈提要〉之述評內容為據，說明在四庫館臣的文體觀念下，臺閣體此文類體裁如何於「體貌」、「體用」的雙向共構間迄於文體意涵的成備。

### (一) 以「體」為「貌」的文學藝術性表象

「體貌」本是就人的形體面貌而言，指的是一種直觀狀態下所予人的印象式感受，而文學批評中所言之體貌，同樣表達相似的形象概念，只是關注的對象不在於人而是文學作品或文類體裁本身。因此，循依「體貌」之語言意義觀察，其所涉及的無非是文體之形式、結構、樣態與本質的直接呈現，故其指涉者可謂「體」之「物身義」、「形構義」與「樣態義」之範疇。<sup>198</sup>

---

灣商務印書館，1978年），第39冊，卷253，頁7上。

<sup>194</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷169，集部別集類22，頁4（冊）之471。

<sup>195</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷169，集部別集類22，頁4（冊）之479。

<sup>196</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷169，集部別集類22，頁4（冊）之460。

<sup>197</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷169，集部別集類22，頁4（冊）之483。

<sup>198</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁1-67。關於「體」的涵意論析，顏先生分別於「一般概念性涵義」與「理論性涵義」中梳理出體之「物身」、「形構」與「樣態」義三者，其中在古代文體論述語境中體之「物身義」指涉的即為文章自身之本質；「形構義」則是就語言文字形式上「秩序性組構」而言，又可分為「基础性形構」與「意象性形構」二者；「樣態義」指的是作品完成之後所呈顯出的整體「式樣姿態」，即融合語言形式與題材內容後所產生的「美感形相」，顏先生亦認為「體」字之意涵在諸多文本

單就〈提要〉中關涉臺閣體的相關論述來看，館臣對於臺閣體的諸評論，亦多建立在臺閣體之「體貌批評」的部分，實意味著館臣對於臺閣體此文類體裁的物身義、形構義與樣態義的重視。如〈海桑集提要〉中：「文體簡潔，詩格春容」<sup>199</sup>一句之「體」則為兼有「樣態」與「形構」兩者之複合性意義，「簡潔」與「春容」皆為該「體」於直觀下之整體姿態，故文章予人簡要清晰、優游有度之感；但同時也指出了臺閣體詩歌形式、節奏不繁複雜亂與從容舒緩的「意象性形構」<sup>200</sup>之特徵。至如〈榮進集提要〉中：「詩文皆雍容典雅，有開國之規模。明一代臺閣之體，胚胎於此」<sup>201</sup>一段中之「體」字兼含「物身」、「形構」與「樣態」三義；就「物身義」而言，則「臺閣之體」即「臺閣之為臺閣之自身」，而此「體」之本質，乃「以表述開國規模為主」，故「開國規模」之呈顯，即為「臺閣」自身所具之本質與功能；至於「形構義」與「樣態義」則表現於「雍容典雅」一詞之中，「雍容典雅」除了表示臺閣體於直觀下所顯露之「溫和莊重」、「高雅不俗」的式樣姿態外，亦作為臺閣體文章內各個單元意義之間相與結構的意象性層面要求，是以兼有節奏從容、章法有則的形構規範。

綜觀諸臺閣體作家之〈提要〉可知，館臣對於「體」之涵義，雖有「物身義」、「形構義」與「樣態義」三種，然「形構義」與「樣態義」的指涉性實居大宗，尤其是諸篇〈提要〉中雖無「體」字，但對於臺閣作家詩文之述評則仍立基於臺閣體之「形構」與「樣態」部分著手，如〈槎翁詩集提要〉言劉崧之詩「平正典雅」<sup>202</sup>；〈東里全集提要〉中言楊士奇文章「平正紆餘」<sup>203</sup>；〈楊文敏集提要〉則說楊榮詩文「雍容平易」、「颯颯雅音」<sup>204</sup>；〈省愆集提要〉以「春容安雅」言黃淮之文章；<sup>205</sup>〈金文靖集提要〉以「雍容雅步」言金幼孜之文章等，<sup>206</sup>這些述評詞彙皆於所含涉的「形構義」與「樣態義」中組構了臺閣體此文類體裁所獨具

---

的實際語境中往往兼具「物身」、「形構」與「樣態」三者涵義中之二義或三義，而為複雜的複合性概念，必須透過上下文脈絡的精密分析，才能詮釋的恰如其分。本文整合四庫館臣於諸〈提要〉中對於臺閣作家之述評，認為館臣對於臺閣體的認知兼具「物身」、「形構」與「樣態」義三者。<sup>199</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480。

<sup>200</sup>「意象性形構」即有別於「基模性型構」而言，據顏崑陽先生定義，前者指的是「題材和內容不能分離」的形構，即不能夠脫離語言文字而成立；後者則為屬於作品「規範階段」的形構，即「有常之體」的格式。參見顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 16。

<sup>201</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 483。

<sup>202</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

<sup>203</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 498-499。

<sup>204</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499。

<sup>205</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499-500。

<sup>206</sup>〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 500。

的體貌特徵，如「平正」點出了臺閣體結構平整、穩妥的同時，也呈現了該文體簡潔之樣態面貌；「紆餘」則在表現出臺閣體溫和婉轉的樣態外，也反映了其詩文內容各意義單元間「曲折有致」的意象性形構關係；而「雍容」、「春容」、「颯颯」則於表述臺閣體詩文節奏舒徐悠揚之際，凸顯其式樣之盛大端重；「雅音」、「安雅」、「雅步」在呈露臺閣體詩文高尚、優美的美感形相之餘，也說明其文章內容的組構必須於意義上合於雅之標準。事實上，館臣「體貌批評」所聚焦的「物身義」、「形構義」與「樣態義」即是就臺閣體的文學藝術性而言，重視的是臺閣體的語言形式與題材內容所交織成的「美感形相」，因此在四庫館臣「體貌批評」的眼光下，典型的臺閣體作品必須於體之物身義、形構義與樣態義之間取得意義上的實現，特別是於形構義與樣態義的實踐上，當需滿足「平正」、「雍容」與「雅」所能含涉的意義範疇，也就是符合臺閣文學的藝術審美指標，否則便容易陷溺於「啾緩」、「膚廓」與「冗漫」的創作弊病之中。

## （二）即「體」即「用」的文學實用性指涉

「體用」，即就事物本質之「體」與事物功能之「用」來說，其中事物本質之指涉可為形上先驗之本體或形下可經驗之物體，<sup>207</sup>至於形上、形下之本質於作用意義上所能實現之效果則為「用」之實踐與體現，而作用於文學批評的觀察，「體用」的意義指涉則傾向於文學實用性向度的實踐，意即文體作為一種文學性的存在，其本身就能於文本語境的脈絡中成就功能性的用途目的，故而表達的是「即體即用」的概念。

從文學史的發展歷程來看，明代臺閣體的出場與其所處之時代、場域的政治環境關係密切，因此在對政治權勢有著強烈依附性的狀況下，文學屬性的政治性傾向也就較其它文體來的更為鮮明。《總目》的編纂雖然是四庫館臣秉承皇帝之旨意而為，故背後或許涉及了官方治政之思想，但整體而言仍舊是以文學性的文學批評為〈提要〉纂寫之軸心，因此關於明代臺閣文學的政治性表現或是功能性用途，館臣並未於〈提要〉的述評中論及一、二，而是將臺閣體的文學實用性寄寓於體貌批評的文學藝術性之中。職是之故，反思館臣就「文體觀」之視角詮釋臺閣文學的意義，或許在以彰顯臺閣文學作為一種文體所獨具之體貌本質與屬性的傾向外，尚兼寄寓著「體用」之「文學實用性」的深層思維，故〈提要〉文本述評語境中的「臺閣體」，其所含涉的「物身義」、「形構義」與「樣態義」三種文體意涵，便得以於「體用向度」的思考脈絡中，充實臺閣體文體屬性之實用意義。而透過上述〈提要〉的論述所梳理出的臺閣體文體意涵來看，其體貌批評中所關涉的體用向度應該得以分成兩個類向觀照：一是由該物身之整體呈現出的「春容」、「平正」、「典雅」等「形構義」與「樣態義」所延伸出傾向於中庸詩教

<sup>207</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁11。



之彰顯的體用意涵；另一個則是由凸顯事物自身臺閣屬性之「物身義」所發展出趨向於治政詩用之落實的體用意涵。前者主要是就臺閣成員「個我」之「性情之正」的詩教涵養而言；後者則聚焦於臺閣成員「群我」之「裨益治道」的詩用理想層面，以下即根據此二面向分述之，並輔以明代臺閣派成員主要的詩論觀點加以說明：

## 1. 「性情之正」的詩教涵養

臺閣體派作家於詩文之寫作特別強調「性情之正」，所謂的「性情之正」楊士奇在〈贈蕭照磨序〉中的闡釋尤其清晰：

夫君子之剛，以直乎內，蓋本於道義之正，所謂浩然之氣是也。而發於外者，固雍容不迫，無所乖戾而適乎大中，所謂性情之正也。<sup>208</sup>

從引文的論述來看，楊士奇「性情之正」觀點的提出，顯然是延續孟子「養氣之說」而來，故行文中雖然將「浩然之氣」與「性情之正」對舉，但後者之生發必須以前者作為蘊釀之基礎，因此是一套「由內至外」的修行工夫論。首先，就「浩然之氣」的「內修養成」來看，君子之心志所以能夠剛強不屈，實乃源於其心中存有一股正直且配乎道義的浩然之氣予以其形而上的精神支持，故在以「道義之正」作為個我道德典範追求的根本前提下，浩然之氣的養成原則就此形塑，即個人之行為處事當以符合正道為遵循之依歸。緣此，面對「道義之正」的養氣原則，個我內心的態度能否以「直」呼應，就顯得格外重要，所謂的「直」強調的是養氣的態度與方法，也就是以內在真誠而正直之態度作為判斷自我應行之事是否符合道義的眼光，如此便能夠於有所為與有所不為的審慎擇取中，達於「行有慊於心」的心靈狀態。當「道義之正」的養氣原則與「直」之養氣態度、方法合契，則浩然之氣遂因個我之善養而豐沛飽滿，於是個我之心志即在浩然之氣的撐持下剛強宏大，是以「剛」是浩然之氣養成之結果，同樣亦為個我心志內修的成果。準此，對於君子來說，心中存有對道義典範追求的正直尺度，則充塞於天地之間的浩然之氣便能於個我集義的過程中豐滿心靈，致使其內在之心志愈發剛強，而不為外在世俗際遇的好壞變遷所動心。再者，就「性情之正」的「外顯體現」來說，倘若「君子之剛」是個我之心志盈貫浩然之氣後的心志境界，則「性情之正」便是此內在精神外顯於個人行為處事與態度的具體情形，故楊士奇以「發於外者」之角度，說明所謂的性情之正，即為心志剛直之君子「雍容不迫」、「無所乖戾」的處世表現。「雍容不迫」與「無所乖戾」分別表示沉著鎮定與和諧一致的待人處事之態度，就前者來說，由於個我心靈精神之剛強宏大，故待人接物之際能於安然自得的心靈狀態中保持自若與從容；就後者看來，「乖戾」本指言語、行為

<sup>208</sup> [明]楊士奇著，劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁54-55。

乃至性情的一種失衡、抵觸等有失一致的情形，容易陷溺於極端的情緒狀態而缺乏和諧，故一個人之所以能夠於為人處事之際「無所乖戾」，其關鍵不在於有意識的克制、掌握自身情緒以至於喜怒不形於色，而是緣於個我修持浩然之氣的過程中已達於心靈境界的提升，故而能夠於世道人事的應對中喜怒不動於心。職此，經由內修浩然之氣而發顯於外的「雍容不迫」或「無所乖戾」的行為表現，其整體呈露的即是無過無不及的行事狀態，而如此之折衷調和的處事態度，實際上則直接對應了儒家中庸之道的精神，故楊士奇以「適乎大中」一語清楚的揭示了「雍容不迫」與「無所乖戾」兩種行為之表現，其實也就是中庸之道的具體體現，進而點明此種契乎中庸的處事行為正是君子個我「性情之正」的彰顯。循此，較之於「道義之正」的「正」所含具合於規範、原則的概念，「性情之正」的「正」所欲凸顯者則更傾向於不偏不倚的狀態，換言之楊士奇所言的「性情之正」，實乃以「中庸思想」作為憑依之核心，重視的是個我的性情如何由內而外諧和一致而趨於中正的結果。

從楊士奇的論述可知，君子之行為所以能得於性情之正，自我如何內修「浩然之氣」的工夫顯然是其中之關鍵，故而楊士奇提出「本於道義之正」的修養原則以及「以直乎內」的修養方法，但除了可以透過「養氣」工夫的修習以成就個我之性情中庸不倚外，楊士奇於〈玉雪齋詩集序〉中更開宗明義的點出「《詩》以理性情而約諸正」的觀點，顯然認為《詩經》裡所含蘊的詩教精神同樣有益於個我「性情之正」的啟發：

《詩》以理性情而約諸正，而推之可以考見王政之得失，治道之盛衰。三百十一篇自公卿大夫下至匹夫匹婦皆有作，小而〈兔置〉、〈羔羊〉之詠，大而〈行葦〉、〈既醉〉之賦，皆足以見王道之極盛，至於〈葛藟〉、〈碩鼠〉之興則有可為世道慨者矣！<sup>209</sup>

就引文之所示可知，在楊士奇的思想脈絡底下「理性情而約諸正」是個我學《詩》、讀《詩》後的結果，也可以視為個我學《詩》讀《詩》的目的動機，故「理」、「約」均含有準則、規範的限度概念，前者著重的是個我性情的「疏整」，後者則表「管束」、「制約」的意義，強調的是「理性情」的目的意義在於契合「正」的規制。至於《詩》如何能「理性情而約諸正」，楊士奇則由「考見王政之得失，治道之盛衰」的面向闡述之，所謂的「考見」也就是「考察發見」，亦即透過上自公卿大夫，下自匹夫匹婦所作的詩作內容觀照君王治政的得失、盛衰之情況：就反映王政之得與治道之盛方面，楊士奇舉〈國風〉之〈兔置〉、〈羔羊〉與〈大雅〉之〈行葦〉、〈既醉〉四首概括，其詩旨所欲凸顯者，集中在君王或公侯等官員自身之好德、修身而對人民百姓、國家所起的良性效果，如〈兔置〉一首即以補獵獵人、村民的行止反映君王后妃之道德教化遍及天下的景況，由於國君、公侯皆能夠視百姓為自己之心腹，故化民以德不以刑，因此民好德而賢者重，故百姓不論

<sup>209</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁63。

是「椽之丁丁」、「施於中逵」或「施於中林」均能與國君、公侯等官員同心同德，或「干城」或「好仇」以維護國家之安定；<sup>210</sup>〈羔羊〉則以羔羊潔白之皮毛為象徵，美贊在位者「自公退食」的燕居狀態間，仍能節儉正直以自持的修身慎獨；<sup>211</sup>至於〈行葦〉與〈既醉〉二詩，皆與宴飲有關，前者為描寫家族宴會、比射之詩，旨在歌頌周先代之忠厚仁愛，當中以泥泥行葦而不忍牛羊踐履，凸顯周家仁及草木之心為引，以映顯周室族內兄弟友愛戚戚、尊事黃耆之美，與待客之誠；<sup>212</sup>後者則為祭宴之場合，由「既醉以酒，既飽以德」可知周王於獻祭中充分的展現了他的德行以至於能夠感召神靈，並受到神靈之眷顧、降福，因此詩歌之內容或「室家之壺」、「永錫祚胤」、「景命有僕」等等雖為神尸向周王表示的祝福之辭，但事實上亦是周代家室國祚的整體寫照。<sup>213</sup>楊士奇所列舉的這四首詩，具體的從施政治道、個我修為、家族維繫和祭天敬祖四種面向體現了有德之君王、公卿等在位者於內以德約束、要求個我，於外以德回應百姓、家族、祖先的情形，故為政當能得民之所愛，而國祚亦興。至若反映王政之失與治道之衰方面，楊士奇則以〈國風〉之〈葛藟〉與〈碩鼠〉兩首為代表，前者以河邊之「綿綿葛藟」起興，烘帶、對照出世衰民散而「終遠兄弟」的悲涼情懷，詩中聚焦描寫流離失所者失去親情，又不獲「謂他人父」、「謂他人母」與「謂他人昆」憐憫的無限酸楚；<sup>214</sup>後者則以碩鼠為喻，深刻的揭露居上位之剝削者「食我黍」、「食我麥」與「食我苗」之貪得無厭，卻「莫我肯顧」、「莫我肯德」和「莫我肯勞」之寡恩態度，故引起百姓之憤忿而發起「逝將去汝，適彼樂郊」的反抗決心。<sup>215</sup>兩首詩皆表達了不同程度的民怨情形，或出於無家可歸之悲怨，或源於苛捐雜稅之怒怨，而從民怨的積累以至於最後蘊釀出反抗的情緒可知，君侯公卿於治道之不力，國勢自然處於衰頹。準此，楊士奇特意於《詩經》中摘舉四首美贊王德之盛與兩首貶刺王德之衰的作品，其目的即在說明《詩》所發揮的「理性情而約諸正」的功能，實是藉由考見一途以作為個我取法、借鑑的修養尺度，換言之即是透過學《詩》、讀《詩》的途徑，致使自身的性情於有意識或無意識的涵吟狀態中，接受蘊含於《詩經》中的教化薰陶而得於相對程度的疏整後，漸趨「溫柔敦厚」或以「溫柔敦厚」的詩教旨歸為趨近標準的修養狀態，而如此之「溫柔敦厚」的詩教精神之實現，其所體現的溫和、篤實與寬厚的行為處事態度，即與「性情之正」的「正」所含涉之「不偏不倚」的中庸意涵共契。事實上，在明初的文學場域中，楊士奇並不是首位將學《詩》與個我性情之正的修養工夫連結論述的文人，早於楊士奇之前的宋濂就已從周官太師之以《詩經》教國子的面向切入討論「詩之為用」的其中一個向度即在「養其性情之正」，因此對於楊士奇論點的成立或許具有啟蒙

<sup>210</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁4-5。

<sup>211</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁9。

<sup>212</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁151。

<sup>213</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁152。

<sup>214</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁37。

<sup>215</sup> [宋]朱熹集註：《詩經集註》（臺北：萬卷樓，1996年），頁53-55。

的效果，<sup>216</sup>故不妨先行梳理宋濂關於學《詩》與「性情之正」間相互關係的看法，進而檢視楊士奇在宋濂既有的論述下對於「性情之正」意義的承轉情形。

宋濂於〈樗散雜言序〉中即透過古代周官太師以《詩》教國子的目的揭示《詩經》於個我性情之正修養的教化意義：

詩至於《三百篇》而止爾，然其為體有三經焉，有三緯焉。所謂三經者，風雅頌也，聲樂部分由是而建；所謂三緯者，賦比興也，制作法裁由是而定。故周官太師之教國子，必使之以是六者，三經而三緯，之所以聆其音節之詳，玩其義理之純，養其性情之正。詩之為用，其深且大者，蓋若此。

217

首先，宋濂從《詩》所呈現的聲樂與形構之詩體樣貌談起，將《詩》之六義分成風、雅、頌「三經」與賦、比、興「三緯」兩部分，其中以「聲樂」作為風、雅、頌三者之概括，實因「三經」之內容不論是風土歌謠、宴饗朝會或祭天敬祖，均

<sup>216</sup> 本文所以認為宋濂涉及學《詩》與「性情之正」關係的闡述對於楊士奇「性情之正」的詩論觀點有其啟發之效，主要的原因來自於宋濂對於臺閣文類的有意識認知，誠如前述，宋濂在〈汪右丞詩集序〉中細論臺閣之文與山林之文得區別，以回應前人論文分臺閣與山林的觀點大抵可信外，文中亦有意的凸顯臺閣之文的文類屬性與創作傾向，故在文學藝術性的體貌表象中，臺閣體作為臺閣自身的「物身義」可謂相當清晰。再者，作為「開國文臣之首」而長期供職於翰林院的宋濂，面對明初盛世之景況亦不乏有頌聖、應制之作，如〈恭題御製文集後〉、〈恭跋御製詩後〉、〈致政謝恩表〉、〈應制冬日詩序〉、〈春日賞海棠花詩序〉、〈閱江樓記〉、〈平江漢頌〉等，這些作品或美頌君王之開國之恩德致使百姓能「化呻吟為謳歌」，於水深火熱之戰爭動盪中得到生存之安頓；或贊揚明君以「逸豫為戒，憂勤為勸」的持政態度，即便「冬日沍寒」仍勵精圖治而「聽政群臣」；或登覽亭樓而思聖德之浩蕩如天，進而興發「忠君報上」的感念之情等，無不流露出鮮明的頌聖情懷，而風格上則博大昌明、雍容雅正與徐紆平易，故四庫館臣於〈宋學士全集提要〉中言其文風「雍容渾穆，如天閑良驥，魚魚雅雅，自中節度」，認為其文章猶如皇帝豢養於天閑的良馬一般，於文章之規模形製方面，結構整齊次序有則，故而能於質樸淳和的內容中呈現出輝映國家盛況之莊重與威儀的風格面貌，而值得注意的是，四庫館臣雖然並未於〈宋學士全集提要〉、〈宋景濂未刻集提要〉中將宋濂置於臺閣體派的脈絡裡論述，但實際上館臣在二則〈提要〉中對於宋濂文章之述評實與臺閣派諸作家文章相類不異。事實上，後世評論家明代在論及宋濂時頗有將其置於臺閣體派譜系的意味，如黃宗羲於〈明文案序〉云：「有明文章正宗，蓋未嘗一日而亡。自宋、方以後，東里、春雨繼之，一時廟堂之士，皆質有其文。」所謂「文章正宗」者指的即是含蘊儒家文道合一的作品，黃宗羲認為明初宋濂與方孝孺當為該類作品的寫作先驅，而楊士奇、解縉則承繼在後，然若將楊士奇之作以臺閣體定位之，則東里之所繼的對象自然便是臺閣體的前身，故宋濂與方孝孺被歸入臺閣體派的脈絡而以先驅的角色出場，而這種承載文道思想的文章，其實也就是所謂的臺閣體。又如黃佐於《翰林記》則將明代的館閣文學分成三階段論述：「國初劉基、宋濂在館閣，文字以韓、柳、歐、蘇為宗，與方希直皆稱名家。永樂中，楊士奇獨宗歐陽修，而氣餒或不及，一時歛然從之，至於李東陽、程敏政為甚。」館閣文學與臺閣體雖然未必一樣，但寫作的取向大致相同，他把以宋濂為代表的明初館閣文學納入臺閣體的範疇，故而於論述館閣文學分期發展的情況中，凸顯了宋濂與楊士奇間的承轉情形。總此看來，宋濂於創作上雖然展現了臺閣體的面貌，並且充分的顯示了其對臺閣文類的認知，因此其對於臺閣體的產生與發展確實建立了創作的典範與理論的基礎，但在以「三楊」為臺閣體正宗得前提下，由於宋濂之臺閣體與三楊之臺閣體於取法上仍就有其懸殊的差異，故僅能從間接影響的脈絡串聯宋濂與楊士奇間的關係，因此在非典型臺閣體作家的歸類下，僅能以臺閣前身之角色定位之，故其對於學《詩》與「性情之正」關係的闡述，的確有可能帶給楊士奇思維上的啟發。

<sup>217</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷9，集部別集類162，頁1223（冊）之515。

是以樂歌的方式呈現之故；至於賦、比、興「三緯」則為表述風、雅、頌「三經」內容的寫作方法，是以宋濂遂將「三緯」類歸於「制作法裁」的部分，認為《詩》之所以為《詩》之體貌，實乃是《詩經》之內容形制的「三經」與表述手法的「三緯」相互交織的結果。再者，宋濂亦由「詩用」的角度切入分述，認為《詩經》之「六義」所含涉的「詩用」意義相當深大，而得以表現於「音節」、「義理」與「性情」三個面向：其一、「音節」乃是就《詩經》以聲樂為構體基礎的形制而言，強調的是詩型之章句間迴環負沓的基模現象所呈現出的音樂性與節奏性效果，故「聆」的意義在於「詳明」《詩經》諸篇詩型的樂歌特色，也就是從《詩經》之體製作為認識《詩經》體貌之基礎。其二、「義理」即是針對《詩經》諸篇內容之旨意來說，當風、雅、頌「三經」的內容添入了賦、比、興「三緯」的表述手法，則《詩經》的顯隱旨意便於「六者」交織相盪間更富張力，因此「玩」的目的便是在探求寓寄於諸篇作品中至誠無偽的「純厚」思想，意即透過對作品的研習進而體會時人的創作心跡。其三、「性情」則從三經、三緯中的善惡、勸懲等諷詠之詞間，所流露出對於先王政教、賢臣小人之得失與好惡的觀感而言，換言之藉由美善褒贊與諷刺諫勸的吟詠途徑，達到感發善心、懲創逸志的結果，準此，「養」的旨歸在於借鑑《詩經》中憂悲、歡愉、哀怨之發以陶冶自我之行止安於規矩之「中正」。如此觀之，此三者具體而微的詩用向度，從觀察《詩》之音節形構，到探求詩旨之義理，最後掘發《詩》之教化人之性情的內涵精神，實由淺而深、由表至裡的將《詩經》這門學問的深廣勾勒輪廓，故而為周官太師授受公卿大夫之子弟的重要教材，因為讀詩不僅能鑑賞、學習如何寫詩，更能夠從諷詠貶贊之際，啟發、涵養個我性情的不偏不倚。

職此，宋濂於〈故朱府君文昌墓銘〉中便明確的揭明《詩經》所具有的教化意義，乃是在讓人藉由學《詩》領悟到蘊含於諸作中的詩教精神——性情之正：

夫《詩》之為教，務欲得其性情之正，善學之者，危不易節，貧不改行，用捨與險夷一致，始可以無愧於茲。<sup>218</sup>

除了點明學《詩》的最終目的在於得其性情之正外，宋濂則更進一步認為「善學者」若能經由學《詩》而涵養詩教之精神以陶冶個我之性情達與「正」的境界，則便能於各種際遇中無入而不自得，故個我的操守、行為不會於臨危、陷貧、遭捨與遇險等種種的窘迫與困頓中而有所變節；同樣的，也不會因為受到他人的舉用，或處於安逸的生活而忘記自持自律。如此觀之，宋濂所謂「詩之為用」的對象主要還是作用於個我身上，重視的是詩教精神對於自我內在修為與外顯行為的影響，故在〈林氏詩序〉中宋濂對於林汝文（?-?）於學《詩》陶冶性情後的刻畫，充分的體現了作為「善學者」的林汝文，由內而外皆得於性情之正的狀態：

<sup>218</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，集部別集類163，頁1224（冊）之165。

林君居潮之揭陽，學《詩》三百篇，以求先王政教之善治功之隆，賢人君子性情之正道德之美；以治其身，其身醇如也，以淑諸徒，其徒蔚如也，以形乎詩，其詞粹如也。<sup>219</sup>

據引文所示，林汝文學《詩》的目的動機非常明確，故「求」字實已凸顯其對於以《詩》治其身的嚮往，而尤其聚焦於「善」、「隆」、「正」與「美」四個重要的詩教元素，其中「善」與「隆」乃是就先王之治政而言，有所作為的君王其施政必定能以百姓之福祉為依歸，故考見王政的「善」、「隆」之處，意在體察君王治世之道，以感發自我之善心；至於「正」與「美」則是就賢人君子的修身來說，德性、操守傑出的君子其躬行必定循乎規矩之常，故用捨行藏間不易其中庸之道，因此追隨君子品德之「正」、「美」，即是以君子立身之典範作為取法準地。對於林汝文經由學《詩》陶養自身的態度，宋濂以「其身醇如也」肯定其修養成果，所謂的「醇」體現的是質樸、淳厚的精神狀態，即與溫柔敦厚的詩教旨歸相與呼應。此外，宋濂更進一步由林君以詩教旨歸啟育學生與將詩教精神投注於創作中所得的兩種結果說明詩教精神之影響性與意義，前者由「以淑諸徒」到「其徒蔚如」，於量上明顯反映學生數增加的情形，意味著詩教之學是眾人欲趨尚修養的治身工夫；後者則以「其詞粹如」表示詩教精神透過詩風、詩貌的呈顯而得以展現。事實上，林汝文由學詩教之「善」、「隆」、「正」與「美」四元素「以治其身」，再將此詩教精神「以淑其徒」，或將詩教精神「以形乎詩」的過程，可以如上所述獨立檢視詩教精神對於個我修身、教育學子與詩文創作的影響，但其實也可以視為林汝文歷經詩教之涵養後，由內而外得於其心，發於其言的體現過程，故化為身教以達啟育子弟之效，寫成詩文亦與其性情同化而文如其人。奠基於此，宋濂以林汝文之學《詩》為例，目的在證成詩教對於個我性情之正的陶養情形，其中林君「以淑諸徒」、「以形乎詩」之由內發顯於外的性情之正的表現，實可視為詩教精神之涵養達於完備的結果。

綜觀宋濂對於《詩》與「性情之正」關係的闡述可知，「教」與「學」顯然是兩者間的關係得以鍊接的樞紐，周官太師之「教詩」其目的乃是欲透過闡發《詩經》中的詩教旨意導引國子內心之性情趨近於正；而林汝文之「學詩」同樣在期許自己之修為能夠合於中庸，故「教詩」與「學詩」的途徑雖不同，但所欲啟迪的對象或自己能夠「明志」的目的意義則為一致，亦即藉由教詩或學詩以明曉《詩經》諸作者寄寓於詩作或美頌褒贊，或諷刺懲惡之「志」，進而從作者之「志」的領悟，感發詩教之內涵以達到化育性情的可能。而學《詩》以涵養性情者，一旦得乎性情之正，則內在的涵養變會流現於外在的表現上，故行止言語不會於頃刻間背離「性情之正」的中庸尺度，而付諸於文字亦能夠呈顯性情之正的詩教涵養，是以林汝文之「以形乎詩」即是由「學《詩》明志」到「作詩言志」的體現，而所作之詩雖非《三百篇》之內容，但由於其性情已承載了《三百篇》之詩教旨

<sup>219</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，集部別集類162，頁1223（冊）之391。

意，故其詞粹然如《三百篇》一般而無所扞格。

經由梳理宋濂對於《詩》與性情之正間關係的論述可知，楊士奇於〈玉雪齋詩集序〉裡所言「詩以理性情而約諸正」的觀點確實有承繼與呼應宋說之處，然值得注意的是，宋濂在諸論述中所側重者乃在「學《詩》」的向度上來談性情之正，至於「作詩」與性情之正的關聯僅林汝文一例。然在楊士奇等臺閣派作家涉及性情之正的論述中，則是以學《詩》以涵養性情之正的基礎、潛在關係上，聚焦於作詩對於性情之正此一修養功夫的體現，故性情之正的意涵得以由「道德修養」向度向「藝術審美」向度延伸而趨於豐富，表達的是個我在中庸之道的修養狀態中於作品所展現出個性「純正」之面貌，也就是同於《詩經》之諸作者「感於哀樂，緣事而發」的創作心態，即將自我之性情真實而自然的流露。基此，「正」在臺閣派作家的理解概念中，除了涵有「中正」之意涵外，尚有「純正」之意，故楊士奇在〈玉雪齋詩集序〉中雖然開門見山的點出學《詩》以治理性情的觀點，但文章的重點則關注在以性情之正的態度作詩之層面上，是以對於《玉雪齋集》之作者虞伯益（?-?）自然流露的文章，尤為賞愛：

近得觀其《玉雪齋集》古近體總若干首，皆思致清遠，而典麗婉約、一塵不滓，如玉井芙蕖，天然奇質，神采高潔，又如行吳越間名山秀水，而天光雲影，使人應接不暇者，而皆得夫性情之正。<sup>220</sup>

首先，「思致清遠」、「典麗婉約」與「一塵不滓」是楊士奇在觀讀完虞伯益《玉雪齋集》古近體若干首後所提出的意象式批評：「思致清遠」即是就虞伯益之詩所呈現幽邈深遠的意境而言；「典麗婉約」與「一塵不滓」均是從虞伯益詩之風格說，而後者又得作為前者風格的補述，「典麗」指的是詩作之遣詞用字「典雅華麗」，而「婉約」則是言其詩所流露出「柔美含蓄」的情感，至於「一塵不滓」則強調的是前者婉約情感的真純不工。其次，「玉井芙蕖」至「使人應接不暇者」一段楊士奇則是以具體之自然景物、現象作為對於意象式批評所指涉的涵義之形象化詮釋：芙蕖也就是荷花，楊士奇以荷花之「天然奇質」，即「出於泥而不染，濁清漣而不妖」<sup>221</sup>的植物屬性，回應虞伯益詩「典麗婉約」、「一塵不滓」的真純天然；而又以雲影天光乍有無的變化莫測，應對虞伯益詩境所顯露的幽邈深遠而不易捉摸的特色。再次，引文中共出現兩個「皆」字，第一處「皆」字用以說明「思致清遠」、「典麗婉約」與「一塵不滓」是虞伯益詩的普遍特色；第二處「皆」字則指出虞伯益詩之所以能有此一風格之展現，全然是因為其作詩乃本於性情之正的結果，故兩處「皆」字所指涉的涵義實具有因果關係，即源於虞伯益之以性情之正的態度作詩，故作品才能夠普遍反映出共質性的風格特色，而如此風格之呈現其實亦是虞伯益性情之正的外顯。

<sup>220</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁63。

<sup>221</sup> [宋]周敦頤著；湖南省濂溪學研究會學術部據北京圖書館藏宋刻本整理：《元公周先生濂溪集》（湖南：岳麓書社，2006年），頁99。

就楊士奇對於性情之正與作詩間的相互關係來看，作詩出不出於性情之正決定了詩作的品質，故在〈杜律虞註序〉中楊士奇便藉由對於杜甫詩風的闡述，以揭示唯有出於性情之正創作的作品才能優游於格律之限制中，而不為其所累：

若雄深渾厚，有行雲流水之勢，冠冕佩玉之風，流出胸次，從容自然而皆由夫性情之正，不局於法律，亦不越乎法律之外，所謂「從心所欲不踰矩」。為詩之聖者其杜少陵乎，厥後作者代出，雕鏤鍛鍊，力愈勤而格愈卑，志愈篤而氣愈弱，蓋局於法律之累也，不然則叫呼叱咤以為豪，皆無復性情之正矣。<sup>222</sup>

「雄深渾厚」是楊士奇對於杜甫詩風的一整體總括，當中「雄深」、「渾厚」皆集中指涉杜甫於質樸淳厚而不纖巧浮靡的內斂情感下所呈現的詩歌風貌，故楊士奇即以「行雲流水之勢」與「冠冕佩玉之風」兩種意象式述評言其「雄深渾厚」之詩風所予人之鑑賞感受，前者言其詩作如飄浮的雲與流動的水一般，自然而不受拘束的樣態；後者則述其詩有士大夫之風範。然而不論是「行雲流水之勢」或者「冠冕佩玉之風」的詩歌風貌之展現，均為流溢於杜甫「雄深渾厚」之胸次的作品，是以作品的呈顯與作者的個性能夠相偕輝映，而為楊士奇視為以性情之正之態度為詩的詩人代表。緣此，楊士奇特別從「詩法格律」的向度上，凸顯杜甫「從心所欲不踰矩」的作意態度，即詩人的情感表露不會為詩歌既有的形式體製等格律所囿限而刻意切合，致使詩人「性情之正」的寫作本質產生質變。故出於杜甫性情之正的「雄深渾厚」之情感能悠游自得於格律之內，而有別於取巧格律精當之「雕鏤鍛鍊」者，儘管詩歌之形式體製如此的工巧精妙，然在作意內容缺乏作者自我性情之正的支持下，也不過是累於法律而成的格卑氣弱之作而已。是以楊士奇特別拈出詩聖杜甫以與後輩善於雕鏤者的對照，目的便是在凸顯兩者之間的差別無關乎格律的掌握、技藝的精湛，全在是否源於性情之正。又楊士奇在〈讀杜愚得序〉中亦特意指出杜詩之所以能夠卓然不群，固然有其鮮明之特色，但更為關鍵的原因乃在於杜甫於詩作中流瀉出切乎己身性情之正的愛君憂國與傷時憫物之心的緣故：

李杜正宗大家也，太白天才絕出，而少陵卓然，上繼三百十一篇之後，蓋其所存者，唐虞三代大臣君子之心，而愛君憂國傷時憫物之意，往往出於變風變雅者，所遭之時然也。其學博而識高，才大而思遠，雄深閎偉、渾涵精詣、天機妙用，而一由於性情之正，所謂詩人以來少陵一人矣。<sup>223</sup>

楊士奇一開始雖然是李杜並提，但其所聚焦者實在杜甫身上，故點出李白之天才

<sup>222</sup> [明]楊士奇撰：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷3，集部別集類177，頁1238（冊）之542。

<sup>223</sup> [明]楊士奇撰：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷3，集部別集類177，頁1238（冊）之541。



絕出後，便傾盡筆墨的針對杜甫的詩歌進行論述：其一、楊士奇認為杜甫之詩乃是繼承《詩經》而來，最主要的原因在於杜詩往往流露出臣子對於君王、家國的憂慮與傷懷，而這部分對於社繼生民、仕途際遇的無可奈何之感則與《詩經》變風、變雅中述及「王道衰、禮義廢、政教失、國異政、家殊俗」<sup>224</sup>的部分相與共鳴。楊士奇從時運的角度指出，杜詩所以呈現出如變風、變雅般的情感，與其「所遭之時」的景況關係密切，意即杜甫所處的時代政局已非開元盛世，國家於裡於外無不潛伏著種種的內憂與外患，故在無緣官途、君王荒淫、外戚干政、藩鎮伺機等時局下，杜甫承載百姓困苦生活的心靈，確實難以安頓。其二、對於杜詩之卓然，楊士奇試圖點出幾個面向來歸納杜甫的詩才特色，其中「學博而識高」與「渾涵精詣」主要是就杜甫的學養、學問之豐富精到而言，「才大而思遠」、「天機妙用」則是指杜甫的天賦才思的不凡，至於「雄深閎偉」指的則是杜詩整體所呈現的宏大雄偉之格局，然在楊士奇看來這些面向的特點固然有益於杜詩卓然之成就，但真正讓杜詩從眾多詩人、詩作中脫穎而出而成為第一人的關鍵實是源於杜詩充分的展現其性情之正的一面。故回頭看〈杜律虞註序〉，則便可以更清楚的明白楊士奇予以後輩代出詩人的詩作負面批評的原因，乃在於這些詩人的詩歌創作是與自身的性情之正背道而馳，故縱然雕鏤鍛鍊、勤力篤志的作詩都無法算的上是好的作品，因為一旦受到格律的箝制，儘管詩作叫呼叱咤氣勢不凡，依舊格卑而氣弱。

除了楊士奇之外，臺閣三楊的楊榮也有涉及作詩與性情之正兩者關係的論述，其在〈省愆集序〉中即開宗明義的指出君子之作詩當合於性情之正：

君子之於詩，貴適性情之正而已。蓋人生穹壤間，喜愉、憂鬱、安佚、困窮、其事非一也，凡有感於其中，往往於詩焉發之，苟非出於性情之正，其得謂之善於詩者哉？……此蓋特其一時幽寓之作，而愛親忠君之念，咎己自悼之懷，藹然溢於言表，真和而平、溫而厚、怨而不傷，而得夫性情之正者也。<sup>225</sup>

首先，「君子之於詩，貴適性情之正而已」一句為楊榮立論之觀點，其中「貴」與「適」兩動詞所代表的意義則清楚的區別了君子之詩與非君子之詩的差別，或者說是善詩者與不善詩者的差別，「貴」即重視之義，而「適」則表「順從」，也就是說君子或善詩者作詩會重視與順從個我性情之正；至於如何的重視與順從，楊榮則認為由「感」而「發」實為當中之關鍵，所謂的「感」即感受人生於天地間所遭遇到的種種好壞際遇，而「發」則是表露個我於感知人生境遇的過程中所引帶出來關於喜、怒、哀與樂等情緒，而如此之感發關係若作用於詩歌創作上，則一首詩的完成當是自我有感而發的結果，故不論喜怒哀樂皆為個我性情之正的

<sup>224</sup> 〔漢〕毛公傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷1，頁16。

<sup>225</sup> 〔明〕楊榮撰：《楊文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，集部別集類179，頁1240（冊）之168-169。

真實流露。是以楊榮透過語氣的反詰指出詩歌之創作若不是出於個我性情之正而來，則便是蒙蔽自我之性情，故不為善於作詩的君子。再者，歷經「正」與「反」的雙面論述，楊榮便接著以黃淮為對象指出其於獄中之作所流露的「愛親忠君」、「咎己自悼」的情懷確實是出於際遇之感下所發抒的性情之正之作。永樂十二年（1414），黃淮因受漢王朱高煦之譖而坐獄十年，而《省愆集》二卷即是其在獄中十年之心血結晶，從書名訂為「省愆」可知，集中之諸作乃多為反省自身之處世際遇而作，然尤為難得可貴的是對於遭讒陷獄一事，黃淮非但沒有於諸作中譴責君王之不明，反而藉由咎己之懷以寄託忠君之思，故楊榮以「和而平」、「溫而厚」和「怨而不傷」總括黃淮詩風的同時，事實上也反映了黃淮性情之正的中庸向度，故發而為詩、為文縱然不免有所怨懟，但是卻能適可而止而不過分的陷溺情緒的憤懣與悲痛，以維持溫厚、和平的情緒。

又與三楊同期的臺閣派成員金幼孜，同樣也有涉及到性情之正與詩歌創作的見解：

大抵詩發乎情，止乎禮義，古之人於吟咏必皆本於性情之正，沛然出乎肺腑，故其哀樂悲憤之形於辭者，不求其工而自然，天真呈露，意趣深到，雖千載而下猶能使人感發而興起，何其至哉！後世之為詩者，皆率雕鏤藻繪以求其華，洗磨漱滌以求其清，粉飾塗抹以求其艷，激昂奮發以求其雄，由是失於詩人之意，而有愧於古作者多矣。……蓋俊民所居，據眉湘之勝，得山水之秀，有煙霞泉石之蕭爽，有園池魚鳥之閒適，觸目興懷，即物起興，皆可發而為詩，其必有得於性情之正，而非世之流連光景，徒事於風花雪月為藻繪塗抹者之比矣。<sup>226</sup>

〈吟室記〉乃金幼孜為友人饒俊民（?-?）之吟室所作的文章，題雖為〈吟室記〉然全篇敘述的重心則在與饒俊民陳述古今詩人於作詩態度的殊異對比，以期勉饒俊民作詩當本乎性情之正：在古今詩人之作意比對上，金幼孜明確的指出古人吟詠必本乎性情之正的現象，故感於哀樂便發抒以哀樂之辭，感於悲憤便發抒以悲憤之辭，然如此之哀樂悲憤的情感渲發看似盡情在我，但實際上仍然有禮義尺度的要求與限制，是以在「止乎禮義」的前提下，作詩強調的是個我性情之正於當下情境的的實際流露，因此所求不在乎詩之如何的工巧，而是能否真實的流露自我之性情，因為唯有出乎個我性情之正所作的詩，才能夠經得起時間的磨汰而仍舊不失足以感發他人情感的共鳴。至於今人作詩則反之，皆汲汲營營的追求詩之工巧而於陷溺於詩形之華、清、艷、雄等刻畫，最終本末倒置，致使詩人之意盡失。如此觀之，金幼孜顯然對於今人之作詩態度頗有微辭，故而期勉饒俊民能夠在得天獨厚的環境中藉由感受山水、煙霞、泉石、園池與魚鳥等自然景物予其心靈、精神的興發，寫下契乎個我性情之正的作品，以延續古詩人寫詩之心意。

<sup>226</sup> [明]金幼孜：《金文靖集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷8，集部別集類179，頁1240（冊）之775。

綜觀臺閣派作家楊士奇、楊榮與金幼孜對於作詩與性情之正關係的闡述來看，三人對於作詩之要求皆注重於本乎性情之正的面向上，意即強調的是作者個我真實情感於詩作上的自然流露，故只要出乎個我的性情在合乎詩教涵養之正的尺度上，則喜、怒、哀、樂、怨、憤等情感皆可形諸於辭，發而為詩；換言之，當個我透過學《詩》之途徑達到性情之正的修養境界，則個我內在性情之正的涵養便會於作詩的向度上成為個我情感流露的尺度，其原則即是能否「止乎禮義」、「依於中庸」。事實上，當個我作詩出乎性情之正時，則作品之風貌亦同樣會顯露出作者之性情，故楊士奇評虞伯益詩為「思致清遠」、「典麗婉約」與「一塵不滓」；楊榮評黃淮詩為「和而平」、「溫而厚」與「怨而不傷」，看似針對詩歌所提出的述評，其實也意涵著對於虞伯益、黃淮個我性情之正的寫照，即所謂的詩如其人。楊士奇於〈畦樂詩集原序〉中便在描述陶淵明「沖和雅澹」的詩風時，表露出「想見其為人」的感嘆：

《詩》以道性情，《詩》之所以傳也。古今以詩名者多矣，然《三百篇》後得風人之旨者，獨推陶靖節，由其沖和雅澹，得性情之正，若無意於詩，而千古能詩者，卒莫過焉。故能輕萬鍾、芥千駟，翛然物表，俯仰無慚，豈非足乎已而無待於外者乎？是雖不必以詩名，而誦其詩者，慨然想見其為人。<sup>227</sup>

楊士奇在「《詩》以道性情，《詩》之所以傳」的前提下，認為由古至今雖然作詩的名家輩出，但在《詩經》之後只有陶淵明能夠合契於「詩人」此一身分之精神。首先，關於楊士奇所謂「詩以道性情」一句或許可由兩種向度來理解：其一、「道」從其「表達」、「陳述」之意，《詩經》之內容多為表露人民、公卿大夫對於國家社會、君王公侯的美贊或勸諷之情，這些情感的表達或者渲發均為詩人個我性情的真實流瀉，故言「《詩》以道性情」。其二、「道」通「導」，即「導引」、「疏導」之意，故「《詩》以道性情」一句，其意涵同於「《詩》以理性情」，皆認為《詩經》裡所含蘊的詩教精神能夠導引個我之性情不流於偏頗。然不論作「道」之「表述」或「導」之「疏通」，對於《詩》與性情之間關係的連結兩種解讀的向度實互為表裡，詩人雖於詩作中流露出個我性情之哀樂悲喜，但卻有節有度而不逾越禮義，故仍舊持守著溫柔敦厚的立身態度，而這些表露對君王美頌或懲勸的作品又能夠作為個我或他人取法或借鑑修養指標，是以皆合契於表達「性情之正」，或修養「性情之正」的核心原則，此不僅是「《詩》之可以傳」的原因，也是楊士奇所認為的「風人之旨」。再者，作詩要能夠體現「風人之旨」，這是楊士奇為何於眾多詩家的篩選中獨推陶淵明的關鍵，在楊士奇看來陶淵明沖和雅澹的詩作實為其性情正純的直接流露：「沖和」與「雅澹」意義相類，皆有「淡泊」、「平和」之意，是以就詩歌風格的呈現來說，指的是質樸含蓄的語言遣詞、簡潔平淡

<sup>227</sup> [明]梁蘭：《畦樂詩集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類171，頁1232（冊）之712。

的修辭構句與閑適恬靜的意蘊境界；而若從個人性情的表現來看，則用以描述清靜寡欲、高尚恬淡與安然自適的處世行止，故可翛然於物外，而不為萬鍾千駟所囿。循此，正源於陶淵明作詩得其性情之正，因而能夠達於個我之性情與詩風的表裡共契，而予人「若無意於詩」與「想見其為人」之感。所謂的「無意」，即是自然、不刻意，意即作詩的意義在於滿足個我抒情言志之心跡，故「無待於外者」有意的工巧、增飾以干取詩名，是以楊士奇認為陶淵明之「無意於詩」，乃成就其詩作之「得性情之正」，而詩如其人，故「雖不必以詩名」，但卻得於「千古能詩者」中脫穎而出，而令「誦其詩者」，興發「想見其為人」之感嘆。

準此，在臺閣派作家由學《詩》以養性情之正，到作詩以出乎性情之正，最後透過詩作體現個我之性情之正的詩論脈絡下，檢視四庫館臣對臺閣體派作家詩文風格的述評情形，則不論是「春容」、「平正」或「典雅」，其在指涉臺閣體詩文風格的同時，其實也就相對的彰顯了臺閣作家於個我修養上性情之正的傾向。本文於第二章論述館臣在〈畦樂詩集提要〉中對於梁蘭的述評時，便曾指出〈提要〉中館臣援引楊士奇「志平而氣和，識精而思巧，颯颯焉，穆穆焉，簡寂者不失為舒徐，踈宕者必歸於雅則，優柔而確，譏切而婉」<sup>228</sup>一段陳述其師梁蘭詩風的部分，乃是截取〈畦樂詩集原序〉而來，當中筆者除了點明館臣引用的段落與原處相比在「志平而氣和，識精而思巧」與「颯颯焉，穆穆焉」中間實脫落了「故見諸篇文章」一句外，亦點出該句於文章的脈絡上，實具有承上啟下的作用，以過渡作者性情與作品風格呈現的因果關係，換言之，梁蘭的作品之所以會顯露出「颯颯焉」、「穆穆焉」等含蘊中庸理想的詩風表徵，實源於其將個我「志平而氣和」、「識精而思巧」之性情投注於創作之中的結果。職此，關於館臣的徵引何以獨漏「故見諸篇文章」一句？或許可以從〈提要〉本身的書寫條件予以館臣同情性的理解，故在作為概略介述書目性質的書寫取向上，館臣在〈提要〉的敘述中勢必要於簡省的向度上有所考量，因此即便是出於館臣觀點的詩文述評，亦多採片段式的敘述呈現，而缺乏論述的完整性，故站在篇幅簡省的立場上，倘若援用文獻的刪減並不影響對於該作家詩文述評的認知或合理性，則面對獨漏的狀況或許得以有其可以被通融的空間。然值得注意的是，館臣雖然於文獻徵引的使用上獨漏了一句不失為承接因果敘述的轉合語句，但並不意味著館臣不認同或者不接受楊士奇的論述觀點，相反的，從館臣直接將楊士奇對於梁蘭之性情與詩風的看法並置援用來看，顯然館臣對於楊士奇所謂個我之性情之正與作品之正之性情彼此牽引、輝映的觀點實有相當程度的肯定，準此當個我性情與作品詩風已達於表裡合一的共契狀態，則對於作家個性的論述實等同於對於作品風格的述評，反之亦然，故館臣或許亦是在此一前理解下，刪減「故見諸篇文章」一句，因為不論是個我的性情或詩風的呈現，均為梁蘭「性情之正」的直接或間接彰顯。故就「樣態」義之體為用來看，「春容」、「平正」與「典雅」等臺閣體之美感形相，乃為語言形式、結構與題材內容之融合下形塑出的樣貌形態，固然為文章內容直

<sup>228</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480-481。

觀性的整體反映，然誠如上述諸小節中對於「春容」、「平正」與「典雅」等詞義之探析可知，這些具有藝術向度的審美詞彙，其背後實涉及中庸雅音與個我性情涵養等詩教旨歸的深刻意涵，故不僅作為臺閣體文風之體貌述評的詞彙，其同時也是臺閣體作家將個我所修養之「性情之正」的詩教涵養體現於詩文寫作的結果，因此從事臺閣體的書寫活動，本身即是對於臺閣體此一文體「體用向度」的實現。

## 2. 「裨益治道」的詩用理想

臺閣派的成員他們的身分是朝廷中翰林院的文臣，其主要的職能包含講習經義、編纂典籍與職掌考科等文事，而從事諸文事最終的目的乃是成就君王之文治治國的理念與手段，因此作為朝廷成員的一分子，臺閣派的作家於詩文寫作之際，便會與君王之治道同步，於是作品的內容便蘊蓄著興社稷、治邦國等「裨益治道」、「義乎世教」的詩用傾向。換言之，身為朝廷之儒臣，楊士奇等臺閣派作家所秉持的便是以正心修身為立世基礎，以治國平天下為用世信念的儒家致用之道，故倘若詩文寫作之從事沒有迄於詩用精神的發顯，則如此之「餘事」只有「記誦辭章」之「俗儒」為之：

永樂七年，贊善王汝玉每日於文華後殿道說賦詩之法，一日殿下顧臣士奇，曰：「古人主為詩者，其高下優劣何如？」對曰：「詩以言志，明良喜起之歌、南薰之詩是唐、虞之君之志，最為尚矣。後來如漢高〈大風歌〉、唐太宗『雪恥酬百王，除兇報千古』之作，則所尚者霸力，皆非王道。漢武帝〈秋風辭〉，氣志已衰，如隋煬帝、陳後主所為則萬世之鑑戒也。如殿下於明道玩經之餘，欲娛意於文事，則兩漢詔令亦可觀，非獨文詞高簡近古，其間亦有可裨益治道。如詩人無益之詞，不足為也。」殿下曰：「太祖高皇帝有詩集甚多，何謂詩不足為？」對曰：「帝王之學所重者，不在作詩。太祖皇帝聖學之大者，在《尚書註》諸書，作詩特其餘事。於今殿下之學，當致力於重且大者，其餘事可姑緩。」殿下又曰：「世之儒者亦作詩否？」對曰：「儒者鮮不作詩。然儒之品有高下，高者，道德之儒，若記誦詞章，前輩君子謂之俗儒，為人主尤當致辨於此。」<sup>229</sup>

楊士奇於〈聖諭錄〉中載錄太子朱高熾向其問詩一事，並在與太子三問三答的應對中闡述自己對於「為詩」的諸多觀點，深刻的表露自身對於作詩一事為與不為的尺度原則；至於構成楊士奇與太子間涉及作詩一環的對答背景，關鍵即在王璉（?-1252，字汝玉）每日於文華後殿向太子講說「賦詩之法」，致使太子對於作詩生發極大興趣的緣故。據《明史》記載，王璉於永樂初年遷官至右春坊右贊善，

<sup>229</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁394。

<sup>230</sup>作為太子的僚屬，負責在東宮擔任太子之侍從，並教授太子學問等事務，而從王璉在永樂七年因修《禮書》紊制度而遭連坐之罰貶調庶邊，卻在同年太子監國下得到寬宥而回調朝廷，且由翰林典籍進官為左贊善一事來看，足見太子對其的格外重視，是以《明史》特別以「仁宗在東宮，特被寵遇」點出王璉蒙受太子恩遇的情形。<sup>231</sup>基此，在君臣或師生關係的良性建立下，太子對於王璉在文華後殿（即主敬殿，也就是太子受學、受朝的場所）講習的「賦詩之法」自當會深感興趣，且有所循從，故而開啟了太子與楊士奇間以作詩為核心的論對空間。首先，對於太子以古代帝王作詩之高下狀況為何的提問，楊士奇在以「詩以言志」作為檢閱詩歌品質的標準下，舉上古、漢唐與隋陳之三階段間的唐堯（?-?）、虞舜（?-?）、劉邦（前 247-前 195）、劉徹（157-前 87）、李世民（598-649）、楊廣（569-618）與陳叔寶（553-604）六君王的詩作說明一代不如一代的君作狀況，企圖警戒太子不應把「無益之詞」的詩歌寫作，當作「娛意於文事」的消遣。就楊士奇對於詩歌品鑑的標準來看：第一、堯、舜於詩作中所表露之心志，顯然最為符合楊士奇所謂「詩以言志」之「志」的期望，故以「最為尚矣」肯定唐、虞「明良喜起之歌」、「南薰之詩」的典範性。「明良」、「喜起」二詞皆出於《尚書·益稷》，前者為「元首明哉，股肱良哉，庶事康哉。」<sup>232</sup>；後者則為「股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉。」<sup>233</sup>兩處均反映出賢明的君王與忠良的臣子協和共治而政治美盛的狀態；而「南薰」指的則是《南風》之歌，《禮記·樂記》中有「昔者舜作五弦之琴，以歌《南風》。」<sup>234</sup>之句，而在《孔子家語·辨樂解》裡不僅說明《南風》之詩為舜彈五弦琴時所造，尚將歌辭載錄曰：「南風之薰兮，可以解吾民之慍兮；南風之時兮，可以阜吾民之財兮。」<sup>235</sup>孔子以南風喻為「治安之風」而與北風「為亂之風」相對，認為古代先王制樂以中庸之聲為節度，故不流於「殺伐之域」的北方，而流於南方「生育之鄉」，因此音聲的呈現予人的感覺為「溫柔居中，以養生育之氣；憂愁之感，不加於心也；暴厲之動，不在於體也」<sup>236</sup>的「君子之音」，準此，歌辭中南風所以可以解民慍而阜民財的關鍵，實在為政者之君王身上，故有德有為之君王不會置人民百姓於殺伐顛沛之中，而是能以「溫柔居中」的中聲之節作為施政的管道，如此一來，君臣之間各司其職，以百姓之生活福祉為依歸，則人民自然無有慍色而能於安定清平的社稷中積累財富。奠基於此，唐、虞之詩所言之志皆表現在君臣契合、政治清明、百姓安樂的向度上，

<sup>230</sup> [明]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 152，頁 4190。

<sup>231</sup> [明]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 152，頁 4190。

<sup>232</sup> [漢]孔安國傳，〔唐〕孔穎達等正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1981 年重刊宋本十三經注疏），卷 5，頁 74。

<sup>233</sup> [漢]孔安國傳，〔唐〕孔穎達等正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1981 年重刊宋本十三經注疏），卷 5，頁 74。

<sup>234</sup> [漢]鄭元注，〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》（臺北：藝文印書館，1981 年重刊宋本十三經注疏），卷 38，頁 677。

<sup>235</sup> [魏]王肅撰註：《孔子家語》，收入於蕭天石主編：《中國子學名著集成》，全 100 冊（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978 年），第 21 冊，卷 8，頁 326。

<sup>236</sup> [魏]王肅撰註：《孔子家語》，收入於蕭天石主編：《中國子學名著集成》，全 100 冊（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978 年），第 21 冊，卷 8，頁 325。

故詩歌的呈顯體現的是「志」之群我化的詩用理想，即楊士奇所謂的「詩以言志」之「志」，也就是置於群我共同價值取向中，欲於詩歌中寄寓、追求與實現的「裨益治道」之志。

第二、在視「裨益治道」為君王作詩以言志的核心旨歸下，楊士奇指出漢高祖與唐太宗之作流露出的是對於霸道追求之志，即以武力、刑法與權勢進行統治天下的手段，明顯與「裨益治道」的王道政治有所隔闕。據《史記·高祖本紀》的記載可知，〈大風歌〉為劉邦平定淮南王英布（？-前195）的叛亂後，在回師途中經故鄉沛縣時，邀集父老鄉親子弟宴飲，於酒酣之際，擊筑所作的歌詩。<sup>237</sup>整首歌辭共三句：「大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！」<sup>238</sup>其中「威加海內」與「安得猛士」實已凸顯其平治天下不以仁義的王道主張，以及憑藉霸道治國所將陷入的矛盾狀況。李善於《文選》中注「大風起兮雲飛揚」一句為「風起雲飛，以喻群雄競逐，而天下亂也。」<sup>239</sup>指的是秦末群雄紛起，爭奪天下的狀況，而作為群雄之一的劉邦，不僅是這場爭奪天下局面中布衣起兵的崛起者，同時也是最後的勝利者。事實上，劉邦所以能夠擊潰項羽（前232-前202），奪得天下，實有賴於其部屬如韓信（前230-前196）、彭越（？-前196）、吳芮（？-前202）等支援之故，是以劉邦於登上帝位之後，在與諸將的協議下以「義帝無後」之名義分封爵位與領地於諸將領，<sup>240</sup>但待之終究不以仁義之道，反是在畏懼異姓王的勢力下於稱帝後逐一將其討伐、平定。<sup>241</sup>如此觀之，面對天下混亂、群雄爭奪的景況，在為給予國家社稷、黎民百姓安定生活的前提下，出兵征伐，取得天下，實情有可原，或可免於霸道之責難；然登基之後倘若對於臣民的治理仍懷私心而尚霸力，則便不是仁君該有的表現，故「威加海內」是漢高祖以霸力統治天下的手段，而在非王道的治政下，縱使有再多的猛士為其效力，終究會淪為兔死狗烹的下場，是以「安得猛士」的矛盾便會一直不斷的惡性循環於其霸力政治的思想中。至於「雪恥酬百王，除兇報千古」<sup>242</sup>一句則反映了唐太宗

<sup>237</sup> 《史記·高祖本紀》：「高祖還歸，過沛，留。置酒沛宮，悉召故人父老子弟縱酒，發沛中兒得百二十人，教之歌。酒酣，高祖擊筑，自為歌詩曰：『大風起兮雲飛揚，威加海內兮歸故鄉，安得猛士兮守四方！』令兒皆和習之。」參見〔漢〕司馬遷撰：《新校本史記三家注》，全4冊（臺北：鼎文書局，1987年），第1冊，頁389。

<sup>238</sup> 〔漢〕司馬遷撰：《新校本史記三家注》，全4冊（臺北：鼎文書局，1987年），第1冊，頁389。

<sup>239</sup> 〔唐〕蕭統編；〔唐〕李善注：《文選》，全2冊（臺北：五南書局，1991年），上冊，頁738。

<sup>240</sup> 《史記·高祖本紀第八》：「皇帝曰：『義帝無後。』齊王韓信習楚風俗，徙為楚王，都下邳。立建成侯彭越為梁王，都定陶。故韓王信為韓王，都陽翟。徙衡山王吳芮為長沙王，都臨湘。番君之將梅鋗有功，從入武關，故德番君。淮南王布、燕王臧荼、趙王敖皆如故。」參見〔漢〕司馬遷撰：《新校本史記三家注》，全4冊（臺北：鼎文書局，1987年），第1冊，頁380。

<sup>241</sup> 《史記·高祖本紀第八》：「（元年）十月，燕王臧荼反，攻下代地。高祖自將擊之，得燕王臧荼。即立太尉盧綰為燕王。使丞相噲將兵攻代。」「八年，高祖東擊韓王信餘反寇於東垣。」「（十一年）春，淮陰侯韓信謀反關中，夷三族。」「（十一年）夏，梁王彭越謀反，廢遷蜀；復欲反，遂夷三族。」「（十一年）秋七月，淮南王黥布反，東並荊王劉賈地，北渡淮，楚王交走入薛。高祖自往擊之。」參見〔漢〕司馬遷撰：《新校本史記三家注》，全4冊（臺北：鼎文書局，1987年），第1冊，頁381；385；389；389；389。

<sup>242</sup> 孫通海、王海燕責任編輯；中華書局編輯部點校：《全唐詩》〔增訂本〕，全15冊（北京：中華書局，2005年），第1冊，卷1，頁19。

的「雪恥報仇」心態，據《資治通鑑》所載，該句語出的背景與唐太宗「擒頡利」與「滅延陀」有關，<sup>243</sup>中國古代帝王立國建朝以來，無不於政治上受到「與天地俱生」而「流殃構禍」的戎狄部族之侵擾，故詩中所欲「雪恥」、「除兇」的對象正是這些為患甚久的部落民族。<sup>244</sup>尤其，對於李世民來說「東突厥」與「薛延陀」兩個部族的勢力是其在位間最大的困擾，是以當他得以憑藉軍事謀略以非主力之軍隊平定邊擾，並且重新編列東突厥、薛延陀所據之北溟為唐朝屬郡，以安頓鐵勒部族的萬戶人民，<sup>245</sup>進而得到鐵勒百姓「願得天至尊為奴等天可汗，子子孫孫常為天至尊奴，死無所恨」之尊望與服從的時候，<sup>246</sup>遂而於心中生發出一股酬報千古百王憾恨的心態。儘管李世民之所為乃是以安定國家秩序之基礎為考量，但因為心志所顯露出的「以怨報怨」之雪恥報仇傾向，便與王道「以直報怨」之仁義的治政主張隔了一層。循此，不論是漢高祖或唐太宗，二人的作品中皆流露出與楊士奇所謂王道政治的期望不符之暴戾、仇隙之霸道心志，故二人的詩作無益「裨益治道」的詩用旨歸。

第三、漢武帝劉徹之〈秋風辭〉，楊士奇以「氣志已衰」批評之，主要是因為作品所呈露出感時傷逝的基調，聚焦在個我的人生悲嘆，而無法呈現出作為一國之君所該秉有的群我心志。關於〈秋風辭〉的寫作背景，《文選·秋風辭序》如此述：「上行幸河東，祠后土，顧視帝京欣然，中流與群臣飲燕，上歡甚，乃自作〈秋風辭〉。」<sup>247</sup>由此觀之，劉徹寫作〈秋風辭〉的氛圍當是建立在祭祀河神之後，與群臣宴飲的歡快狀態，因此作品的內容可能載述的是聖君賢臣之間互動良善，而政治和諧、國家清平的景況；然實際之詩作內容卻一反序言中所鋪墊的書寫氣氛，不言君臣，無涉國家，全然限縮於獨立之個我與時空交盪下所興發的生命感悟，故當下縱然是「歡樂極兮」的情緒至高點，但卻無論如何也抵擋不住「秋風起」、「白雲飛」、「草木黃落」與「雁南歸」等空間、景物不斷的變化下所營構的時間流逝之感；換言之，時間之無形本不易覺察，但隨著景物的起落變化，時間推移的軌跡反而於眼前越顯清晰，故個我至為歡娛的情緒，遂瞬間墜於感嘆人生無常的哀情之中，而發出純為個我抒情現時之當下，卻也是普世現實

<sup>243</sup> 《資治通鑑》：「壬申，上幸漢故甘泉宮，詔以「戎狄與天地俱生，上皇並列，流殃構禍，乃自運初，朕聊命師，遂擒頡利，始弘廟略，已滅延陀，鐵勒百餘萬戶，散處北溟，遠遣使人，委身內屬，請同編列，並為州郡，混元以降，殊未前聞，宜備禮告廟，仍頒示普天。」參見〔宋〕司馬光撰；〔宋〕胡三省注；章鈺校記：《新校資治通鑑》，全 16 冊（臺北：世界書局，2012 年），卷 198，頁 6239。

<sup>244</sup> 〔宋〕司馬光撰；〔宋〕胡三省注；章鈺校記：《新校資治通鑑》，全 16 冊（臺北：世界書局，2012 年），卷 198，頁 6240。

<sup>245</sup> 〔宋〕司馬光撰；〔宋〕胡三省注；章鈺校記：《新校資治通鑑》，全 16 冊（臺北：世界書局，2012 年），卷 198，頁 6239。

<sup>246</sup> 《資治通鑑》：「庚辰，至涇州；丙戌，踰隴山，至西瓦亭，觀馬牧。九月上，至靈州，敕勒諸部俟斤遣使相繼詣靈州者數千人，咸云：『願得天至尊為奴等天可汗，子子孫孫常為天至尊奴，死無所恨。』甲辰，上為詩序其事，曰：『雪耻酬百王，除凶報千古。』公卿請勒石於靈州；從之。」參見〔宋〕司馬光撰；〔宋〕胡三省注；章鈺校記：《新校資治通鑑》，全 16 冊（臺北：世界書局，2012 年），卷 198，頁 6239-6240。

<sup>247</sup> 〔唐〕蕭統編；〔唐〕李善注：《文選》，全 2 冊（臺北：五南書局，1991 年），下冊，頁 1136。



之永恆的「少壯幾時兮奈老何」之感。綜觀全詩，劉徹個我的情志由點至面的全盤擴散，致使群我作為君王「裨益治道」的壯志胸懷無法彰顯，故不符合楊士奇對於君王作詩的期望。

第四、關於隋煬帝與陳後主之作，楊士奇雖然沒有列舉詩篇以供太子參考，但卻以「萬世鑑戒」論斷之，顯然二王之作全然的悖離了楊士奇所謂「詩以言志」的尺度，意即無法於二者的作品中深刻而明白的感受到君王群我之志的詩用理想，也不能於其中體察個我出於性情之正的詩教涵養，而表露的是艷情綺靡的宮體之作，如楊廣〈喜春遊歌〉之二云：「步緩知無力，臉曼動餘嬌。錦袖淮南舞，寶襪楚宮腰。」<sup>248</sup>完全聚焦於女性舞者容貌、體態、服飾的浮華刻畫；而陳叔寶〈玉樹後庭花〉即極微細緻的描寫其寵妃張麗華（559-589）的美貌：「麗宇芳林對高閣，新裝豔質本傾城；映戶凝嬌乍不進，出帷含態笑相迎，妖姬臉似花含露，玉樹流光照後庭。」<sup>249</sup>全詩共六句，除了第一句概略述寫宮中環境外，其於五句均在描寫寵妃張麗華美麗的臉龐，或以「凝嬌」言嬌羞，或以「笑相迎」言開朗，或以「似花含露」言其嬌媚，以綺麗之筆調傳神的捕捉張麗花顧盼間所呈現的瞬刻美感。然這些作品只見筆墨的騁技，作者的心志蕩然無存。事實上，楊廣與陳叔寶於君王的作為上可謂好大喜功、暴戾無道而窮奢極欲的昏君，楊士奇特意拈出二者不乏警戒太子之作用，以強調作為人主如何勤政愛民才是本分，過分耽溺於筆墨之娛意，容易捨本而逐末，而難免步於楊、陳二王之後塵。總此觀之，面對太子古人主作詩高下情況的提問，楊士奇尤其謹慎而嚴格的從作為君王所當言之志的標準進行審查，而得出堯舜之作全然出於群我之志的關懷向度為君王詩作的典範；至於楊、隋二主則因詩作完全與作為君王所該具備的人格涵養、用世態度背道而馳，故僅能作為鑑戒的價值。而漢高祖、唐太宗與漢武帝之作則因失之於中庸，故陷溺於霸力與抒情一隅，使得作品無法體現人君溫柔敦厚的氣志與修養，故仍不能算是符合「詩以言志」在「裨益治道」向度中的詩用要求。準此，較之於作詩之娛意，楊士奇更推薦太子的則是觀讀兩漢之詔令，一方面「高簡近古」的文字，能夠培養用字的精準與求實，而不會迷失於浮誇、炫麗的藻飾工夫；另一方面，詔令為上告下之辭，內容涉及制度、典禮、封賞與其他日常政務的發布，因此閱讀詔令便能夠明曉君王持國之道與施政之方，故作為培養儲君的人臣角度，觀讀兩漢詔令的訓練，其效益著實遠高於詩文之寫作，因此楊士奇才會特別以「詩人無益之詞，不足為也」通盤否定，其目的實是在對太子起「娛意文事」當「入門須正」的效果。

再者，針對楊士奇以詩不足為作結的回覆，太子則以太祖高皇帝傳世之詩集甚多一點繼續追問。職此，楊士奇則欲於答覆中向太子闡明個我喜好之修習，當有輕重緩急之差別，尤其作為君王或太子更當注重與分辨期間先後次序的關係，故「重且大者」是對於個我喜好優先次序篩選的門檻，因此詩或許未必不足為，

<sup>248</sup> [明]梅鼎祚編：《古樂苑》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部總集類334，頁1395（冊）之432。

<sup>249</sup> [明]梅鼎祚編：《古樂苑》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部總集類334，頁1395（冊）之257。

但在此一門檻的評估下，顯然與作詩相比，君王或太子尚還有更須置先的要務應當完成。是以楊士奇特別強調得以體現太祖皇帝聖學的博大之處在於註書一環，而將太子作詩之從事當作「餘事」看待，如此之對比下，聖學與餘事之間孰輕孰重，可謂昭然若揭，進而給予太子一記當頭棒喝之教，以再次提醒其當姑緩作詩之餘事而致力於重大之學。最後，太子的第三個問題仍舊圍繞在作詩與否的討論上，只是對象從先王轉移治世之儒者身上。太子所以有此一提問的發想，頗有針對楊士奇的意味，一方面是因為楊士奇本身就是一名儒者；另一方面太子或許想要試探或了解楊士奇自己對於作詩的看法，尤其在前兩道問題中楊士奇皆站在君王治國的立場，幾乎完全的否定了太子對於詩文寫作的興趣，故提問的名目雖美其名為世之儒者，但對象的窗口或許就是楊士奇一人。面對太子的提問，楊士奇的答覆亦顯得俐落、乾脆，一句「鮮不作詩」便清楚的表明了自己有寫詩的立場。但巧妙的是，扼要性的答覆完太子的問題，其便將話鋒一轉，過渡到儒者的品德狀態額外立說，認為儒之品有其高下區別，作為人主者應當要細加區辨，以免為記誦詞章之俗儒蒙蔽，而誤以為是道德之儒。從楊士奇的答覆可知，其顯然有意的避免太子可能會在其「鮮不作詩」的回應中繼續追問的機會，故主動性的將話題的導向置於儒者修為的討論上。然這或許也意味著作為一名輔佐太子的臣子，比起教其作詩，更重視的是教其學會如何識人；至於楊士奇特意拈出儒者的品德，並要太子明辨俗儒，其中是否有指涉王璉的意味，確實頗有耐人尋味之處，但唯一得以不證自明的是在以君王為對象的前提下，作詩對於國家「裨益治道」的實際作為來說，在楊士奇看來顯然居於次要。

楊士奇於此篇〈聖諭錄〉中，透過與太子朱高熾的應對，表露了其對於作詩的看法，如「無益之詞」、「不足為」與「餘事」等等，儼然大大的否定了詩歌創作的價值性，然楊士奇所以會對詩歌之寫作投以否定而負面性的評價，乃是出於當下為引導、培養太子正確的治國觀念而相對性程度比對的結果，故面對國事的經營、統治之重且大，詩歌之創作自然可以姑緩而不足為，是以作詩所以居於次要，並不是因為作詩不重要，而是在相對性程度比對的狀況下，君王實質作為之效能遠較作詩之表述來的更有其成果。此外，從楊士奇比對、評價諸君王的詩作來看，一首好的詩歌作品必定能發之以「個我」性情之正，用之以「群我」裨益治道之志，故在〈題東里詩集序〉中楊士奇便有感於古之善詩者之詩能發於正、用於世，進而慚愧己作之志微：

古之善詩者，粹然一出於正，故用之鄉閭邦國，皆有裨於世道。夫詩，志之所發也，三代公卿大夫，下至閨門女子，皆有作，以言其志，而其言皆有可傳，《三百十一篇》，吾夫子所錄是已。余蚤不聞道，既溺於俗好，又往往不得已而應人之求，即其志之所存者無幾也。<sup>250</sup>

<sup>250</sup> [明]楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷15，集部別集類177，頁1238（冊）之570。

該段引文為楊士奇受其族孫楊挺（?-?）之請託，而為其將已作編錄成的《東里詩集》寫下的序文。首先，楊士奇認為所謂的「善詩者」，其作品必須要滿足「一出於正」與「裨於世道」兩項「因果條件」的成立：就前者而言，強調的是作詩的態度，即前文所述「性情之正」的部分，也就是在合乎性情之正的詩教尺度下，將個我的正之性情投注於作品之中；至於後者，重視的則是詩作的實用性功能，也就是「裨於世道」的政教效果。由於兩項條件為因果關係的屬性，是以「故」字的承接性意義就顯得格外重要，意味著詩人個我性情的群我化昇華，因此，出於個我性情之正的詩作在喚起鄉閭邦國中臣民朝野的群體共感下，遂具有了督促君王治政的功能，故詩作中所流露的「安以樂」、「怨以怒」或「哀以思」等正、反情緒，即是對於君王等在位者施政成果的反應，進而引起君王的鑑戒、警惕。循此，對於楊士奇而言，「善詩者」未必是社會政治的直接參與者，但透過作詩，並刺激詩用的發酵，同樣能夠於「裨於世道」一途發揮影響力，這是楊士奇對於善詩者的肯定，也是對於自己及擁有詩人此一身分者的期許；又從其特別將「善詩者」的屬性定位在「古」來看，顯然其心中必然經過古、今詩人與詩作相與衡量的結果，誠如前述其於〈杜律虞註序〉中對杜甫從容自然而出於性情之正的作詩態度之肯定，而有感「後作者」格卑氣弱、雕鏤鍛鍊而無復性情之正的作意不足，<sup>251</sup>進而認同古之作者及其詩作實屬作詩之典範。再者，延續著對於古之善詩者作詩態度的「一出於正」與「裨於世道」的詩用意義之贊許，楊士奇在認同司馬遷於〈孔子世家〉中所謂「孔子刪詩」<sup>252</sup>觀點的前提下，進一步說明歷來被視為經典之作的《詩經》，其含收的三百十一篇古詩人之作所以能為孔子輯錄，並且代代流傳的關鍵原因，即在於諸作品能夠承載、體現詩人之志的緣故。基此，在楊士奇看來，一首詩的優劣良窳取決的要點不在於詩人本身身分所涉及的社會背景、地位等條件，而是詩人之志的本質是否契乎中庸禮義之原則，即以「性情之正」作為個我之志於內蘊釀，於外抒顯的依歸，故無論是公卿大夫，或者是閨門女子，其內在心志的質性若能夠不流於空泛、極端，則不論是化於言，或形於詩皆屬「有可傳」的佳作。顯然，楊士奇於引文中論及「詩」與「志」的關係，乃是以〈詩大序〉所謂「在心為志，發言為詩」<sup>253</sup>為基礎開展，並試圖藉

<sup>251</sup> 其他臺閣派成員如楊榮、金幼孜亦同楊士奇般，對於詩人之作詩態度有著「貴古賤今」的傾向。如楊榮在〈省愆集序〉裡對「善詩者」為詩必出於性情之正的定義；或金幼孜於〈吟室記〉裡肯定古之人作詩本於性情之正的自然呈露不求工，而對於後世為詩者求華、求清、求艷及求雄等「失於詩人之意」的作詩態度之深感慚愧，在在說明今之詩人不循其本以求志尚，反競其末而逐技工之惡性循環的作詩之道。分別參見〔明〕楊榮：《楊文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，集部別集類179，頁1240（冊）之168-169；〔明〕金幼孜：《金文靖集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷8，集部別集類179，頁1240（冊）之775。

<sup>252</sup> 《史記·孔子世家》：「古者詩三千餘篇，及至孔子，去其重，取可施於禮義，上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厲之缺，始於衽席，故曰：『關雎之亂以為風始，鹿鳴為小雅，文王為大雅始，清廟為頌始。』三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅頌之音。禮樂自此可得而述，以備王道，成六藝。」參見〔漢〕司馬遷撰：《新校本史記三家注》，全4冊（臺北：鼎文書局，1987年），第3冊，頁1936。

<sup>253</sup> 〔漢〕毛公傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷1，頁13。

由「一出於正」（即性情之正）的作意要求趨定「志」的質性，因此一首詩作的完成則需要於抒情言志的意義向度上滿足性情之正的要求。換言之，一首詩最基本的呈現當能在以溫柔敦厚的詩教為前提下，流露個我的真實情感，而最理想的狀態則莫過於個我真實的情感於詩作之寄託、流瀉中，又同時能夠發揮與世映照而裨於世道的詩用效果，一如《詩經》經典之作，不僅能關乎個我情志的興發又兼能涉及鄉閭邦國的群我性關懷，是以楊士奇在前述所引的〈玉雪齋詩集序〉中除了言及《詩經》裡蓄含的詩教精神有助於個我性情的歸約外，亦特別強調其中的三百篇之作於省察「王政之得失」與「治道之盛衰」的詩用面向，<sup>254</sup>故楊士奇於〈滄海遺珠序〉中言：「詩本性情，關世道，《三百篇》無以尚矣。」<sup>255</sup>明顯認為《詩經》是古詩人「粹然一出於正」而可「裨於世道」的最高典範之作。職是之故，楊士奇在肯定古之善詩者的寫詩態度能夠契合自己對於作詩的要求，並經由檢視典範之作《詩經》的作意下，回過頭來審閱自己歷年的新、舊諸作，則不免面有其慚色，認為自己本當於作品中承載、寄寓之志，卻因「溺於俗好」與「應人之求」等有意或無意之取媚世俗的態度而悖離了自身對於作詩所建立的原則、尺度，以致於作品落得「志之所存者無幾」的境地，而楊士奇對於己作志微的反省意識，誠然可與其〈自題東皋小像〉一詩中之「文章無補治世用」<sup>256</sup>一句相與呼應，認為自己雖然能夠承蒙「天書」的眷照而得「戴朝簪」效力君王，但作為儒臣卻始終沒能於自身所擅長的文事活動中實現「治世用」的效果。由此可見，「治世用」實楊士奇從事詩文寫作的「志」，也可說是楊士奇投身於文事的主要目的，這是楊士奇於個我身為儒者的本分，而於群我作為儒臣的職責，故當其「裨於世道」之志因「溺於俗好」、「應人之求」而模糊、失焦，則便是對於其自身之個我、群我兩種身分向度的失職與失責，是以面對「粹然一出於正」而可「裨於世道」的《詩經》之「有可傳」的合理性，反觀己身「溺於俗好」、「應人之求」而「無補治世用」的有違心志之作，卻被族孫輯錄成卷而同樣「有可傳」時，其心中自慚形穢之感實難不油然而生。

奠基於此，以個我之「性情之正」為詩文寫作態度之根本，進而發揮群我之「裨益治道」的詩文實用性理想實為楊士奇對於自身文事政治的期許與要求，而楊士奇雖然於自省狀態中認為其詩文之著作多因取媚他人、俗好而與己志有違，但如此全然地否定自身詩文之作意，實亦不乏其作為儒者、儒臣的自謙姿態，否則黃淮於〈東里文集原序〉中對於楊士奇文章的言述便不會盡屬美贊：

（楊士奇）歷事率四聖熙洽之朝，凡大論議、大制作，出公居多，肆其餘力，旁及應世之文，率皆關乎世教。吐辭賦詠，沖澹和平，颯颯乎，大雅

<sup>254</sup> 〔明〕楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁63。

<sup>255</sup> 〔明〕楊士奇：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，集部別集類177，頁1238（冊）之549。

<sup>256</sup> 〔明〕楊士奇：《東里詩集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷2，集部別集類177，頁1238（冊）之349。

之音，其可謂雄傑俊偉者矣！<sup>257</sup>

黃淮從楊士奇作為儒臣身分的背景，切入說明其文章之「體」所呈顯、發揮「裨益治道」之「用」的功能向度：第一、黃淮將楊士奇的文章性質概略分為國事政務與應世之文兩大類，前者包含國政的舉措意見與禮樂的典章制度等，而後者則是順應世運之文章，其中在國事政務的作品部分，黃淮特別以「大」字強化「論議」與「制作」的規模，說明楊士奇所從事者並非一般的政務公文，以凸顯楊士奇於永樂、宣宗、仁宗及正統四聖之間，備受諸代君王敬重、信任而委以重任之情形，實亦反映出楊士奇於四聖之間舉足輕重的政治身分與地位。然不論是國事公文或應世之文，黃淮認為「關乎世教」實為這兩類文章內容的主要基調，是以楊士奇或許並非如其所言之如此的怠忽身為儒者、儒臣之志，反而是於文事活動的從事中，把握得以渲發心志的可能，故任何類型之文體或文類都可以是其寄寓關乎世教思維與裨益治道思想的媒介。第二、針對楊士奇吐辭賦詠之作，黃淮則以「沖澹和平」一詞予以風格總括，「沖澹」即「沖淡」，指的是詩文語言的質樸無華；至於「和平」則猶言詩文節奏、音聲的溫和平順，故以「沖澹和平」言楊士奇諸作之整體風貌，黃淮所欲強調者乃是其為文作詩出於性情之自然而無有造作矯飾之態度。誠如黃淮所言，楊士奇歷事四聖之間是明朝國政清明穩定，人民安樂和睦的「熙洽」狀態，而如此景況之國勢實又是作為儒者、儒臣的楊士奇終生之期望，故在以關乎世教、裨益治道為作文寫詩之志的前提下，其作品的風格樣貌便會與國家的狀態同步，是以黃淮所言之「沖澹和平」之作，實為楊士奇個我之志昇華為群我意識而與世映照的結果。循此，「沖澹和平」所呈露的便不僅僅是楊士奇的詩文特色，在更高的層次上實亦體現了明朝盛世的國情現象，故黃淮遂進一步以「大雅之音」定位楊士奇「沖澹和平」之作，意味著其出於性情之正的作品不論是在語言本質或聲調節奏上，皆能夠符合中庸正聲之軌度，並且能夠於社會層面的關懷向度中，以其泯泯雅音之作發揮引導、闡揚或映照國家世教治道的群我意識的詩用效果，故而以「雄傑俊偉」肯定其作為一名出色儒臣的實質表現。

總此觀之，黃淮以楊士奇之政治身分與其文學風貌繫聯，其所張揚的便是楊士奇以「關乎世教」為本心的作文寫詩之志，故「沖澹和平」在作為楊士奇該類文學作品的主要特色外，於詩教涵養的意義上，亦不失為楊士奇個我性情之正的投顯；而於詩用理想的實踐上，則是楊士奇在群我意識下發揮文事參與文治的結果。而如此之「以詩文致用」的心志，則又不獨楊士奇所有，臺閣派的其他成員同樣普遍存有此一寫作的詩用本心，如錢習禮（1373-1461）在〈文敏集原序〉中，對於楊榮之詩文則有以下之言述：

（楊榮）至為文章，見於詔誥命令：訓飭臣工、誓戒軍旅、撫諭四夷、播告萬姓，莫不嚴正詳雅，曲當人心。出其緒餘，作為碑、銘、誌、記、序、

<sup>257</sup> [明] 楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁1。

述、贊、頌以應中外人士之求，又皆富贍溫純，動中矩度。詩亦備極諸體，清遠俊麗，趣味不凡。……詩之與文，復皆用之朝廷，布之方國，天下賢士大夫莫不稱誦而追慕之。<sup>258</sup>

錢習禮為永樂辛卯（1411）進士，該篇序文為其於英宗之際升為禮部侍郎時，因感念楊榮過往對其知遇之提攜而作。引文中，錢習禮同樣將楊榮的文章分為兩類，而且鉅細靡遺的陳列兩類文章所包含的內容與細目：第一類為詔告命令，屬於國事公文的部分，涵蓋的對象包括朝廷百官、士卒、四方外族與人民百姓，至於內容則有教訓、誡勉、約束、安撫、曉諭及公告等，然在錢習禮看來，縱然公文繁瑣不一，但非但不構成楊榮書寫的困擾，反而使公文在「詳雅」兼備的書寫水平上不失立場之「嚴正」。「詳」與「雅」為文章寫作的過程中所面臨的書寫傾向問題，「詳」指的是內容的詳細周密，「雅」則為遣詞用字的典雅純正。作者於行文中，一旦求於文詳，則便易流於內容的直白、瑣碎而失於文雅；反之，為使文章能夠得雅，則內容便會受限於審美的經營而難詳，故要顧全兩者間的平衡著實不易；至於「嚴正」，即「嚴明公正」，在此指的是基於某種目的有效性考量下，所表達的書寫態度與立場，而楊榮於公文書寫立場所表明的嚴正態度，實乃稟承聖上旨意的結果。循此，正因為楊榮公文之書寫，不但沒有陷溺於詳、雅之擇取而於內容或美感中失衡，而且作意的立場亦不因內容、遣詞等書寫考量而有所流失，故儘管是公文書寫，卻絲毫不失美文特色。此外，楊榮雖奉承上意撰寫詔誥命令等公文，但其所秉持、延續聖上嚴正旨意的書寫態度，並不與嚴苛等同，故在公文的書寫上除了重視詳雅間的平衡外，他同樣會將接受公文者的人心意願、感受納入行文的考慮，故應對不同的公文接收群，如何的語氣表述、遣詞用語才能切中人心以發揮實現公文要求的最大效果，同樣是楊榮在書寫公文時所關注之範疇。基此，錢習禮言楊榮之公文「嚴正詳雅」、「曲當人心」之特色，實乃對楊榮公文書寫肯定，而此亦是楊榮書寫公文時對於自身的寫作要求。

第二類則為應人之求，屬於一般作文，楊榮同楊士奇一樣，由於身分的顯貴，而威望非凡，致使成為其他公侯官員請託作文以沾其勳榮的對象，是以錢習禮認為這類型的文章是楊榮於公事之外的「緒餘」之作。然值得注意的是，應人之求的文章雖然與其出於個我性情之正的作意有違，但倘若能於應酬之作中呈露致用之心志，則在滿足群我意識的同時，也間接性的彌補了個我性情之正的作意動機明顯不足的缺憾，這便是錢習禮以「富贍溫純」、「動中矩度」的評價美贊楊榮應人之求之作的主要原因。「富贍」用以形容文藻的豐富充足，「溫純」則為內容情感的溫和淳厚，前者是就文章的詞藻而言，表達繁而華的狀態；後者則屬文章的情感部分，呈現的狀態則為質而樸，然繁華與質樸看似對立的質性意義，何以能夠於文章的詞藻與情感中取得平和，而成就一篇作品的完成，其中的關鍵便在於楊榮之行文能夠符合「矩度」的規範。誠如《漢書·揚雄傳下》所云：『《典》、《謨》

<sup>258</sup> [明] 楊榮：《文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類 179，頁 1240（冊）之 4。

之篇，《雅》、《頌》之聲，不溫純深潤，則不足以揚鴻烈而章緝熙。」<sup>259</sup>可見「溫純深潤」是《典》、《謨》、《雅》與《頌》之作的根本核心，而唯有持守「溫純深潤」的本色，功業的偉大輝煌才得以被凸顯出來。楊榮身為一名儒臣，溫柔敦厚的詩教涵養便是其一切行為處事的矩度，故在視溫純情感為其行文本色的前提下，詞藻的富贍便作為一動因而存在於本色之外，然倘若動因的存在並不背離規範，即不出於刻意的雕飾，則對於富贍與溫純意義的理解，便不必然局限於質性的對立，而兩者的關係便呈現「烘顯趨和」的狀態，意即詞藻所以能夠呈現其富贍之鋒芒，實是受到溫純情感的催化作用而表現出的烘顯效果，而此效果既然源於溫純情感之催化，則自然不為對立的屬性而與溫純之本質有所衝突，反是融於溫純的本質中與其趨於中庸之和。關於錢習禮認為楊榮作文「動中矩度」的部分，王直（1379-1462）之說不僅與其呼應，且對於「矩度」的定位更為精確：

（楊榮）其學博，其理明，其才贍，其氣充，是以其言汪洋弘肆，變化開闔，而自合乎矩度之正。蓋颯颯乎，盛傳於天下，得之者，不啻若南金拱璧寶而藏之，而今不可復得矣。<sup>260</sup>

王直以為「學博」、「理明」、「才贍」與「氣充」是楊榮之言得以「汪洋弘肆」而「變化開闔」的前提，說明楊榮之詩文所以能夠於言詞的表述中呈現寬宏奔放之氣勢，實有天生與後學的條件基礎，然不論詩文之寫作如何的「變化開闔」均在「矩度之正」的範疇之中，故而能合於矩度而不失於正。當中「汪洋弘肆」、「變化開闔」即是錢氏所謂「動中矩度」之「動」的變因部分；而「合乎矩度」即錢氏「中矩度」之符合規範；至於「正」也就是矩度的實質定位，即相對於「動」而言的不變性因素，指的便是溫柔敦厚、不偏不倚的中庸之道。準此，一切的「動」皆因在「正」的規範、尺度之中運作，故本身亦隸屬於正的範疇，是以作品的呈現看似「汪洋弘肆」而難以趨定，但於內涵的實質體現看來，則均為表現「颯颯乎」中庸之聲的雅正之作，故可流傳於天下而為人所珍藏。職是之故，王直以正作為矩度的尺度與準則的觀點，很大程度上的補充了錢習禮的說法，同時亦說明臺閣派的成員其作品的表現雖以質樸溫純為精神本色，但對於富麗、華美的作品其也並非全然的否定，因為這些多為儒臣身分的臺閣作家，他們尤其明白在合乎矩度之正的先決條件下，富麗、華美等變化開闔之筆，能夠為質樸的內涵帶來適度增色的效果。

至於錢習禮對於楊榮詩歌的看法則以「備極諸體」概括，若僅只是「備」，則僅能認為楊榮能夠，或者是會寫出各種詩體；但「備極」則意味著其不只是會寫各種詩體，而且每一種類型的詩體都能寫出傑出的作品。錢習禮以「清遠俊麗」、「趣味不凡」總括其詩風的普遍特色，「清遠」即「清妙深遠」，表述的是境界

<sup>259</sup> [漢]班固撰；[唐]顏師古注：《漢書》，全12冊（北京：中華書局，1962年），第11冊，頁3577。

<sup>260</sup> [明]楊榮：《文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類179，頁1240（冊）之3。

義的概念；「俊麗」即「秀美」，指文采之美好，故「清遠俊麗」則表示其詩作往往於秀美的詞采中蘊含著渺遠清妙而難以促及的境界，是以作品多有非凡之旨趣。總的來看，在錢習禮的論述中，楊榮之文章確實充分的體現了裨益治道的文學實用性思維，一方面於國事公文的書寫中參與聖上之治道；另一方面應人之作雖非全然出於本心性情之正而作，然卻依然可以於作品中寄寓、張揚群我意識的中庸精神，故寫作的情境、對象雖然不同，但皆能有所「用」。然至如楊榮之詩歌部分，由於錢習禮的論述過於扼要，故實難精準的掌握其詩作是否同樣具有實用性向度的可能，但從錢習禮於序文尾末所言「詩之與文，復皆用之朝廷，布之方國天下」可知，楊榮的詩歌實同文章一樣，皆屬有用於朝廷之作，故而深受朝臣的稱頌與追慕，是以其以詩文致用為志的群我意識可謂昭然若揭。

至於「三楊」中的楊溥，其作《楊文定公詩集》由於未被收入於《四庫全書》中，故而《總目》裡沒有四庫館臣對該集撰述的〈提要〉，然從彭時於〈楊文定公詩集序〉中對楊溥詩作「足以鳴國家之盛」的述評可知，楊溥詩歌的「體用」傾向尤其鮮明：

（楊溥）肆筆成章，皆和平雅正之言，其視務工巧以悅人者遠矣，何也？蓋其資稟之異，涵養之深，所處者高位，所際者盛時，心和而志樂，氣充而才瞻，宜其發於言者，溫厚疏暢而不雕刻，平易正大而不險怪。雍雍乎，足以鳴國家之盛，豈偶然哉？《語》曰：「有德必有言。」《記》曰：「治世之音安以樂。」其公之謂歟。<sup>261</sup>

彭時為正統十一年（1446）進士第一，授翰林院修撰，累官至少保。該序為彭時任少保時受禮部員外周宗智（1428-？）之請託而作，彭時認為楊溥以其功業之大固可不待於詩顯，但其作可使「天下後世咸知治世之音」及「於風教亦未為無補」的效用，故有不可不傳的意義。<sup>262</sup>序中彭時以「和平雅正」概括楊溥詩作的普遍風貌，「和平」即同黃淮言楊士奇「沖澹和平」之詩文風格一樣，指的是詩作的音聲、節奏或語氣的溫和平順；而「雅正」其實就是「正」，重視的是詩作內容思想的純正無邪，然而「和平雅正」之作雖看似質樸，卻能夠烘顯出作品獨具的雅麗之貌，故非作意缺乏性情之正者之「務工巧以悅人」之作可及，是以彭時從楊溥遠於務工巧者之態度，以凸顯楊溥之作意與務工巧者以悅人為目的之不同。彭時認為楊溥之作所以皆屬「和平雅正」之言，實為其天賦涵養與官途世運相與共契下，致使內在心志處於飽滿、豐沛之狀態而發顯於言詞的結果；換言之，除了個我先天條件的資稟異而才瞻外，深醇的涵養方能匯聚充塞於天地間的浩然之氣，以使個我之性情調和於正，故「氣充」是個我「涵養之深」的結果，也就是浩然之氣於自身的積累達於飽和的狀態；至於「心和」則伴隨著「氣充」之涵

<sup>261</sup> 〔明〕楊溥：《楊文定公詩集》，收入於續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年據南京圖書館藏明抄本影印），頁1326（冊）之463。

<sup>262</sup> 〔明〕楊溥：《楊文定公詩集》，收入於續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年據南京圖書館藏明抄本影印），頁1326（冊）之463。



養而來，不僅對應的是個我性情迄於正後的中庸心靈，同時也是個我的內在修為對應於位高時盛的外在仕途與世道的性情映現；而「志樂」實為用志於世之儒者，面對盛時世運的心志實現，所生發的個我內在心靈的滿足與喜悅之感。準此，當個我之內在心志在飽含著「氣充」、「心和」與「志樂」之心靈元素的前提下，輔以「才瞻」之天稟而發言為詩，則所言必然適乎和平雅正的風格矩度，故彭時以「溫厚舒暢」、「平易正大」述評楊溥之言，事實上即是更細緻化的用以註解所謂「和平雅正」的詩風樣態，而得以與「務工巧以悅人者」之「雕刻」、「險怪」有所區別。「溫厚」即「溫柔敦厚」，一方面指詩作節奏、音聲與語氣的溫和舒徐而內容淳實質樸；另一方面則為詩作於精神思想上承載著儒家怨而不怒、溫和寬厚的詩教旨意；「疏暢」即「流暢」，強調的是詩作於遣詞用語的自然平順而無辭蹟之感；至於「平易」也就是「平和簡易」，仍然凸顯的是詩歌以其平順溫和的表述途徑傳遞簡樸易懂的內容思想；「正大」則為「雅正弘大」著重於詩作思想精神層面的精純不雜與情感的恢宏廣遠。如此觀之，溫和、質樸、平順、純正與宏廣實是楊溥於詩歌作品的呈現上所表露出的主要風格，而與務工巧者之刻意修飾文辭以求精美或有意的造成文字的艱澀怪異以求醒目的悅人心態迥然不同。準此，彭時企圖透過反詰問句的提出，肯定楊溥之作實屬必然性而非偶然性的能夠與國家盛世的景況生發共鳴、激盪的原因，關鍵便在於其作所呈露的「雍雍」氛圍最能彰顯、滿足與符合國家當前盛況的政治需要之故；所謂「雍雍」，本用以形容鳥相共鳴而融洽和諧的狀況，彭時於此以「雍雍」形容楊溥之作，顯然意在強調楊溥之詩作能夠於雍容大方的整體風貌中呈透與營造和洽、安樂之感，而如此不偶然的詩作境界，則實又源於作者個我涵養之「有德」與國家清平之「治世」兩相契合的結果，是以彭時特舉《論語》、《禮記》之言以呼應其對楊溥涵養深淳而位高時盛的作意態度之理解，而進一步肯定楊溥之為人與作品即是《論語》、《禮記》所言之具體實現。由此觀之，彭時對於楊溥詩作的述評，同樣是站在楊溥詩歌中所承載的詩用理想為論述的依據，故「氣充而才瞻」是楊溥個我性情之正的詩教涵養之顯揚，而「心和而志樂」則為其群我意識下對於國家投以入世精神、態度的詩用理想之實現，而如此之詩文致用的作意心態便與悅人者之雕刻、險怪等工巧之作高下判然。

綜觀黃淮、錢習禮、王直與彭時對於「三楊」的個別性詩文述評，四人均將三楊作品所呈顯的文學藝術性與政治實用性連結，因此倘若將四人所言述涉及國家公務、應世之文的「三楊」之作以「臺閣體」概括之，則「沖澹和平」、「富瞻溫純」、「和平雅正」、「溫厚舒暢」與「平易正大」等看似聚焦於文學作品的體貌性述評詞彙，除了鮮明的標顯了臺閣體的詩文風格特色外，其同時蘊含著臺閣體之所以為臺閣體此一物身義向度上所張揚的即體即用的詩用成果，亦即在臺閣體之物身義的體用意涵中，該文體本身即具有不必外求的政治實用性詩用目的與價值。事實上，楊士奇等臺閣派作家不僅於詩文中以個我「性情之正」的詩教涵養抒發群我「裨益治道」的詩用理想為目標，於他人作品之審閱，亦同樣關注能否體現關乎世道、裨益世教等政治實用性的詩用意涵，如楊榮於〈送浙江左布政黃

敷仲之任序〉中便明確指出黃敷仲（?-?）其「經術之優，推之足以裨世用，文辭之美，達之足以飾政治」；<sup>263</sup>而楊士奇亦於〈蠶閣集序〉中以布帛菽粟之有資於民生之實用為喻，認為何淑（?-?）之文「鏗然金聲，瑩然玉潔，發明至理」而能夠發揮「啟迪人心，扶植世教」的作用，<sup>264</sup>皆明白的指出諸作以詩文致用的傾向，而在〈胡延平詩序〉中，楊士奇則除了點名胡延平（?-?）之詩作所含具的「輔乎世教」的詩用價值外，其更細膩的衡量胡延平對於從事作詩此一文事的定位與作詩憑依的原則等：

先生有詩若干卷，其子今翰林學士廣，屬余為之序。詩雖先生餘事，而明白正大之言，寬裕和平之氣，忠厚惻怛之心，蹈乎仁義而輔乎世教，皆其所存所由者之發也。<sup>265</sup>

胡延平本名為壽昌，字子祺，以字行，而延平為其任延平知府的官銜，故又以延平稱之，又從引文可知，此篇序文是胡延平次子胡廣（1369-1418）請託楊士奇所作。胡廣名靖，字光大，為建文二年（1400）進士第一，授翰林修撰，楊士奇與胡廣二人「同郡同官」而交情深厚，其在〈故文淵閣大學士兼左春坊大學士，贈榮祿大夫少師、禮部尚書，諡文穆，胡公神道碑銘〉中以「知契最深」表明兩人間的深篤交誼，並有「後死則銘之約」，<sup>266</sup>可見應胡廣之求而為其父之詩集作序，亦是人情所在。首先，就楊士奇看來，作詩這項文學活動顯然是胡延平職能身分以外所從事的項目，故以「餘事」定位，認為與其官職、官務的直接性投入政治相比，作詩對於實現政治目的效益略顯間接而相對次要，此觀念誠可與楊士奇以「詩人無益之詞，不足為也」<sup>267</sup>告誡尚為太子的仁宗不當娛意於詩呼應。然誠如前述，詩文的寫作並非真屬「無益之詞」的文事，但是擁有君王、官臣的身分，便意味著他們是政治圈的直接主導者或參與者，故積極投入政事活動以實現政治作為當是他們的首要目標；至於詩文寫作，則傾向的是作者對政治的間接性關懷，目的在發顯群我之間潛移默化的影響效果。循此，就政治參與者的身分與作為思量，則執政與寫作之間呈展的是主從關係的相對性定位，故而楊士奇才會以「輔乎世教」的意義來看待、解讀胡延平詩作的價值。再者，楊士奇進一步表示僅管作詩在相對性主從定位的角度上屬於胡延平之餘事，但是胡延平的詩作實均憑藉著其「所存所由」之「性情言行」而來，因此詩作的經營非且不草率，而

<sup>263</sup> 〔明〕楊榮：《文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷12，集部別集類179，頁1240（冊）之174。

<sup>264</sup> 〔明〕楊東里：《東里續集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，集部別集類177，頁1238（冊）之544。

<sup>265</sup> 〔明〕楊士奇著，劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁46。

<sup>266</sup> 〔明〕楊士奇著，劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁178。由楊士奇為胡廣作銘可知，胡廣早於楊士奇先逝，故文中楊士奇言：「（公）未卒前兩年，有後死則銘之約，既卒，其孤又奉臨終之命，索文刻墓石。嗚呼！士奇先公生五年，豈謂竟銘公墓哉！」足見兩人知契深篤的交情。

<sup>267</sup> 〔明〕楊士奇著，劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁394。

且尚能達到「輔乎世教」的效果。其中「所存」指的是個我內在性情的存養；而「所由」則為個我外在言行憑依的原則，至於胡延平所存養的內在性情與外在言行憑依的原則為何，楊士奇於文中雖未明白揭示，但從其對胡延平詩風的述評來看，顯然不脫「中庸之正」的範疇：就「詩言」而言，「明白正大」指的是語言意義的表述明確清晰，而所言之內容亦能夠表達雅正弘遠的思想旨意，故於詩言的傳達中所流現出的是不偏不倚、無過無不及的儒家道德標準；而「詩氣」之「寬裕和平」則為詩作於節奏、音聲中呈展出溫和平順而飽滿充足的氣息狀態，體現的是如中庸之聲般予人直觀接受的徐徐悠揚而婉轉豐足之感；至於「詩心」之「忠厚惻怛」即是詩人於詩作中懷蘊的溫柔敦厚之詩教心意，不僅揚顯個我忠誠厚實之性情，同時也寄予著對於他者遭遇、行為之理解的悲憫同情，是以作品承載的是個我由內在之性情之正的修養至外在言行中不忍人之心的中庸之道的善性落實。基此，楊士奇以「蹈乎仁義」總括胡延平詩作於詩言、詩氣與詩心三種向度中所共顯的詩風尺度，即深刻的點明憑依仁義是胡延平即便從事作詩之餘事也一貫秉守的原則。所謂「仁義」即是「仁愛正義」，為儒家指標性的道德範疇，重視的便是個我對於人、事的施恩及物與裁斷合宜，而個我於此二者之行為行使則又以中庸之正作為判准；換言之，仁義操守落實的基準，在於能否合於儒家溫柔敦厚的詩教精神與不偏不倚的行事原則，合者便戮力實踐，反之則否。因此「蹈乎仁義」的實現，事實上也就是中庸之正精神的體現，故中庸之正實為胡延平之性情所存與言行所由者，而發乎、蹈乎仁義的作詩基準；又本於中庸之正的所存所由的性情言行，其發而為詩的蹈乎仁義之作，不僅存含個我忠厚的性情之正，同時也揭顯著群我意志對於世道關懷的惻隱之心，故「輔乎世教」的詩用理想誠為楊士奇對於胡延平詩作認知的最終價值，而「輔」本身即表達相對於主要而言的「協助」意涵，是以楊士奇以「輔乎世教」定位胡延平詩作的詩用意義，實更鮮明的說明詩之為用所可能發揮的最大效能，便在於透過文事以輔助政治參與者於施政治道的經營。

整體而言，自古以來儒士為文作詩莫不有以詩文致用的心態，因此重視文學活動的從事能夠為朝廷之治政帶來實用性的效能與成果實非臺閣一派所獨有，然卻是身為朝中儒臣的臺閣派成員提筆寫作的明確動機與指標，也整體性的反映了該文學流派所直觀呈展的文學風貌。奠基於此，以臺閣體之物身義掘發臺閣體的體用性，除了從臺閣體派成員自述性的言論中得見「裨益治道」、「關乎世道」與「輔乎世教」等詩用、文用傾向的依據外，其詩文風貌的展露更直接標幟著該文體本當存有的即體即用意涵，故本作為臺閣詩風或個我性情之正的詩教涵養體現之用的臺閣體之「樣態」義與「形構」義，於此則發生了意義上的質變，轉而隸屬於臺閣體之「物身」義的範疇底下，而作為成就臺閣體之物身義於體用向度下所彰顯之裨益治道的詩用成果。是以黃淮、錢習禮、王直與彭時對於三楊個別性的詩文風格述評，抑或楊士奇、楊榮對於其他諸作者詩文風貌的品鑑，皆在在的反映著臺閣體之所以為臺閣體，乃在於其體之本身本就實現了該類文體之所以存在而無可取代的實用性意義。循此，由臺閣體物身義所本存的體用向度之視角，

檢視四庫館臣對於臺閣體派作家的詩文述評之內容，則臺閣體文學實用性的面貌，便得以從文學藝術性的體貌風格中透顯面目，於是館臣於〈榮進集提要〉中所謂「詩文雍容典雅，有開國之規模。明一代臺閣之體，胚胎於此」<sup>268</sup>的述評中，「雍容典雅」除了作為「樣態」義以於體貌批評中形容臺閣體之風格或體用向度中指涉個我之性情外，在臺閣體物身義的體用向度中，則純粹作為國家樣態的形述詞，而不再具備文體意義的樣態義概念。<sup>269</sup>換言之，臺閣體之物身義的體用向度所強調之詩用理想，便是作品裨益治道之文運與國家熙洽盛世之世運相互輝映的狀態，即館臣於〈金文靖集提要〉中所言「蓋其時明運方興，故廊廟賡颺具有氣象」<sup>270</sup>之文學與世道映照的情景，「廊廟」指的就是朝廷，也就是臺閣體作為臺閣體的物身義，而「賡颺」則為連續而歌的狀態，此處所指為群臣以詩文頌讚君王的情形，故「從容雅步」的樣態義則質變為純作以形容國家盛世景況的形述詞，而其他如「春容」、「平正」、「典雅」、「颯颯」等諸則言及臺閣體派作家詩風的述評詞彙，在物身義的體用向度中亦皆產生文體屬性的質變，而變為形述之詞以形容、鋪張熙洽之盛世。準此，就「物身」義之以體為用而言，臺閣體之本質即為臺閣自身，故文章之內容當就臺閣質性所含涉的範疇為開展基礎，如宋濂於〈汪右丞文集序〉中所言之城觀宮闕、典章文物、甲兵卒乘、華移會同等皆可為其內容，然這些內容的背後實承載著如李東陽於〈倪文僖公集序〉中所言「鋪典章、裨道化」之詩用目的。

## 二、臺閣派於「文派觀」意義的「三面一體」性

至於以「臺閣派」指稱從事臺閣體寫作之作家群體的觀念，則為四庫館臣首先提出，承前所述，〈楊文敏集提要〉中雖已出現「東里一派」之專詞概括明代臺閣作家群，且〈東里全集提要〉中亦從歷時性之文學發展脈絡陳述臺閣體「沿為流派」之趨勢，然兩處〈提要〉之論述縱使均涉及了「臺閣派」的衍成意義，但仍就偏向泛說性概述的層面，直至館臣於述評周敘（1392-1452）文風的〈石溪文集提要〉裡，才就發生意義的向度言及「臺閣一派」的形成。<sup>271</sup>然必須說明的是，明代文學語境中之臺閣體，至清代四庫館臣的論述中得以組構為派的概念

<sup>268</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 483。

<sup>269</sup> 據筆者之觀察，顏崑揚先生關於文體之「物身」、「形構」與「樣態」義三者的理解，乃是置於同一水平中分析三者間是獨立存在或並列存在，故並未有所謂的從屬關係，是以筆者在詮解臺閣體於物身義下的體用向度意涵時，便有必要在凸顯臺閣體物身義的體用向度性質下，對於隸屬於物身義下以作為支持物身義立場的形構義與樣態義，則須將二者由文體的意義中抽離，而還原於自身本作為形容、敘述的詞會狀態，如此即能夠在維繫三種並存並立的文體意義中，聚焦於臺閣體物身義之體用向度的說解。

<sup>270</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 500。

<sup>271</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 658。

而被提出，實為館臣就文學流派衍成之發生意義的客觀條件觀察下，主觀認定而成。職此，當四庫館臣以臺閣派之視角闡述臺閣體之發展時，其所欲揭示的是「三楊」在明初處於文、政壇領袖地位的時候，其「臺閣體」之詩文風格造成宮中朝臣文學性「從眾現象」的書寫效應，即朝中諸臣（尤其是翰林院官員）自覺或不自覺地以「三楊」之「臺閣體」為寫作準的，進而於作品之思想內容中追隨和效法「三楊」的情形；換言之，臺閣體所以能夠沿為流派，並非獨靠「三楊」之心思才力而致，而是諸公卿大臣於從眾現象下如漣漪般群起響應的結果。此外，若將四庫館臣於諸則〈提要〉中對於臺閣體的論述置於臺閣派的形成脈絡檢視，則諸如言及臺閣體蘊釀萌芽狀態之〈榮進集提要〉、〈海桑集提要〉者，或標幟臺閣體典型的〈東里全集提要〉與〈楊文敏集提要〉，及批評臺閣體末流之作的〈謙齋文錄提要〉、〈貞翁淨稿提要〉等內容實可作為館臣對於「臺閣派」文學史意義之註解，而得表現於臺閣派成員組構的譜系性、臺閣派文學功能的政治依附性及臺閣派對臺閣文風之形塑產生的制約性三個面向：

### （一）臺閣派成員組構的譜系性

所謂的「譜系」本是就家族本位立說，指的是按血統、嫡庶作為結構社會的法則，意即藉由血緣傳統作為家族結構得以維繫的內聚力。而作用於文學流派層面的「譜系」意義，一方面取其本義所含涉之內聚力以解釋流派成員組構的內趨力現象；另一方面則指文學流派藉由「標宗立祖」之途徑形塑文學上之宗傳意識，以促進流派成員對於該派文學主張之尊崇宗尚、遞相傳授的情形。就前者來說，由館臣於〈楊文敏集提要〉中曾用「自成一家」一詞概括臺閣派可知，該文學流派之形塑，乃是以楊士奇、楊榮、楊溥之臺閣體風格作為流派成員組構之內在凝聚力，故當館臣於〈東里全集提要〉與〈楊文敏集提要〉中，透過述評楊士奇、楊榮之文風以建立「三楊臺閣」之典型性後，館臣在撰述與三楊同期，或晚於三楊的臺閣體作家之〈提要〉時，內容中往往會出現具有「趨從」意味之字眼以表示其對於三楊文風之認同，如〈夏忠靖集提要〉便有「致用之言，疏通暢達，猶有淳實之遺風，以肩隨楊士奇、黃淮諸人」一句，<sup>272</sup>點明夏原吉（1367-1430）淳厚樸實的文風乃是受楊士奇、黃淮之影響；而〈金文靖集提要〉中「其文章邊幅稍狹，不及士奇諸人之博大，而雍容雅步，頗亦肩隨」一句，<sup>273</sup>則同樣指出金幼孜（1367-1431）之文風從容舒緩的部分乃仿效楊士奇而來。又或在諸則〈提要〉裡，館臣雖未明言這些與三楊同期，或晚於三楊之臺閣作家於文風上「肩隨」三楊的情形，但從述評的字裡行間中實亦間接表述諸位對於三楊臺閣體之模習痕

<sup>272</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 500。

<sup>273</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 500。

跡，如在〈省愆集提要〉中言黃淮「文章春容安雅，亦與三楊體格略同」，<sup>274</sup>而在〈松岡集提要〉裡則說姜洪「詩亦妥適，而步趨東里」，<sup>275</sup>又或於〈倪文僖集提要〉中認為倪謙之文「體近三楊」等，<sup>276</sup>均充分反映這些被館臣歸納為臺閣派之作家，其臺閣體之文風面貌乃仿習三楊之臺閣體而來。此外，值得觀察的是，這些為館臣視作臺閣派成員的諸作家，與三楊間亦存有相與呼應的地緣、職緣關係，如以楊士奇之江西泰和籍貫為例比對，則周述（?-1436）、周敘為吉水人，蕭鎡（1393-1464）為泰和人、鍾復（1399-1443）為永豐人、姜洪（?-?）為樂安人，當中雖然僅蕭鎡與楊士奇同為江西泰和人，然不論是吉水、永豐或樂安亦皆隸屬江西省分，故其他諸位仍與楊士奇有著地緣關係的聯繫性；又上述諸位臺閣作家群多以進士之姿入朝而官至翰林，如周敘便為永樂戊戌（1418）進士，而官至翰林院侍講學士；蕭鎡則為宣德丁未（1427）進士，而官至文淵閣大學士兼翰林院學士；鍾復為宣德癸丑（1433）進士，官至翰林院侍講等，其政治身分的職能屬性亦均與楊士奇相類。準此，據館臣於〈提要〉之所述，則臺閣派成員組織之內聚力除了以三楊臺閣體之典型文風為指標外，尚有臺閣成員間之地緣、職緣關係作為流派內在結構的緊密支持，致使臺閣派成員於文風趨向、地緣和職緣之同構對應的譜系性模式中得以凝塑成員與成員之間、成員與流派之間的認同意識。至於後者，館臣於涉及臺閣體派論述的諸〈提要〉中除了正面明言「三楊臺閣」的典型性外，亦從臺閣作家群肩隨三楊的現象凸顯「三楊臺閣」作為典型的文學從眾效應，而如此之敘述似乎皆在說明「三楊」無疑為臺閣派之宗主。然值得留意的是，館臣於〈東里全集提要〉中曾有「仁宗雅好歐陽脩文，士奇文亦平正紆餘，得其彷彿」一句，<sup>277</sup>說明楊士奇「平正紆餘」之文章風貌，乃是得歐陽脩文彷彿的結果，似乎暗示著歐陽脩文實為楊士奇文風取徑的對象，尤其從《三朝聖諭錄》中仁宗明言期勉楊士奇當效法歐陽脩本正道而為文的態度，及楊士奇「叩首受教」的情形來看，<sup>278</sup>楊士奇之文風確實是典範歐陽脩文而來，故關於臺閣派宗主之定位，就臺閣成員之組織內趨力的層面思考，則三楊當有臺閣派宗主的實質意義；然若就楊士奇之臺閣文風形塑淵源的層面思考，則歐陽脩作為臺閣宗主的根源意義，或許更能夠反映臺閣文風於宗傳意識的遞相傳授中得到落實之情形，換言之，臺閣派文風之宗傳脈絡當是以歐陽脩之文風為宗，繼而為取法歐陽脩文風而開創臺閣文風之三楊，而一脈相延至奉三楊臺閣之體為圭臬並再創造能得三楊臺閣體彷彿之臺閣群臣。循此，臺閣派之譜系特性，乃作為一種內趨力量以凝聚臺閣成員對於臺閣派的集體認同，從而穩定臺閣派之組織結構。

<sup>274</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499-500。

<sup>275</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 662-663。

<sup>276</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 506。

<sup>277</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 498。

<sup>278</sup> [明]楊士奇著，劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998 年），頁 394。

## （二）臺閣派文學功能的政治依附性

所謂的「政治依附性」指的即是文學流派之一切文學活動皆以政治中心的治政傾向為依據而開展、推動的流派發展形態，故此種作為輔弼政治勢力的文學流派，尤其難脫離社會政治的色彩而純就文學之藝術質性，為文學而文學的自主經營。換言之，在極權而專制的社會體制底下，具有政治依附性性質的文學流派，其文學功能的意義多是作為權勢階層的政治需要而存在，故當文學被視為一種治政之柔性手段或途徑時，其文學的藝術性層面遂受到來自文學的政治實用性的強烈壓縮而不為重視，於是「宣上德而盡忠孝」成為該類型文學流派文學創作的整體基調，至於文學作品所承載之作者個性與藝術性，則在不符合政治需要的前提下而失去充分展現與被重視的空間。四庫館臣於論及臺閣體派的〈提要〉裡，雖然沒有明白揭示臺閣派文學功能的政治依附性，然在貫穿於諸〈提要〉中的「臺閣」字眼，實以說明了臺閣文學之內容所含具的政治屬性取向，尤其在〈楊文敏集提要〉中館臣不僅以楊榮之文風作為臺閣文風之定位，並以「臺閣之文所由與山林枯槁者異」<sup>279</sup>點出臺閣之文與山林之文於題材、內容書寫向度的全然不同，可謂極為深刻而鮮明的揭舉出「臺閣」一詞的政治指涉範疇。然就「依附性」此一行為意義的考量，其所表述的是行為上依賴他者的主動狀態，故就「臺閣」一詞之觀察僅能夠證成「臺閣派文學功能的政治依附性」之結果，尚還不足以說明「臺閣派文學功能的政治依附性」主動因素，而誠如宋濂所言臺閣與山林之文所以會有內容上極大之迥異，「所居之地不同」實是其中之關鍵，<sup>280</sup>而所謂的「所居之地」除了可就環境居處的意義理解外，事實上也意味著處臺閣者與處山林者身分歸屬的不同，意即身為一名臺閣文臣，撰文章之撰作必然於內容上與山林逸士有其鮮明之出入。基此，臺閣派之文學功能何以會有政治依附性的傾向，實乃源於臺閣作家群之主要身分即為依繫於政治體系之運作，而服膺效命於君王的朝廷大臣，故館臣於〈楊文敏集提要〉中「榮當明全盛之日，歷事四朝，恩禮始終無間。儒生遭遇，可謂至榮。故發為文章，具有富貴福澤之氣。應制諸作，泚泚雅音。」一段，<sup>281</sup>「故」字作為該段文意承上啟下的樞紐，標明楊榮之文章所以「具有富貴福澤之氣」與應制諸作何以表露「泚泚雅音」，均是因為其身分為朝中儒臣，並且極受君王恩禮對待的緣故。又或如〈東里全集提要〉中「士奇文章特優，制誥碑版，多出其手」一句，<sup>282</sup>同樣揭明楊士奇作為宮中朝臣的身分而得

<sup>279</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 499。

<sup>280</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 6，集部別集類 162，頁 1223（冊）之 396。

<sup>281</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 499。

<sup>282</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部 23，別集類 23，頁 4（冊）之 498。

以從事制誥碑版書寫之文事。誠如本節之始，本文對於明、清兩代涉及「三楊」質性界分的認知差異之梳理可知，面對明代以政治之質性定位「三楊」的前提下，四庫館臣從文學之質性言「三楊」的意義，乃是欲凸顯三楊以「文事」之途徑落實「文治」的文學功能性。但必須釐清的是，三楊文學之實用性的政教意義雖然在某整程度上得到館臣之彰揚，然並不能以此而認為館臣並未關注三楊文學之藝術性豐富多彩之一面，而從館臣對於臺閣諸作家文風的述評可知，臺閣文風的藝術性表現亦同樣值得重視，而未必遜於實用性。

### （三）臺閣派對臺閣文風之形塑產生的制約性

「制約」一詞表述的即是人、事、物乃至於現象與狀態等相互對應的關係之間，於彼此互動模式的經營過程中，逐漸形成一種帶有規範性意義的行為限制與約束的現象反應，而作用於文學流派與流派文風之間的「制約」情形，主要反應在文學流派之整體屬性對於文學風貌衍成之主導及文學流派之典型文風引起流派成員對於典範框架之陷溺兩層面向。關於前者，於早先之論述可知，臺閣派的成員其身分多為朝中翰林官臣，故該派之文學表現與功能即在流派成員為政治服務的職能本分下走向文學實用性的「文治」一面，因而具有鮮明的政治依附性，而如此之圍繞著政治之中心所展開的文學活動，不僅反應臺閣派與權勢階層關係間的緊密性，也意味著臺閣派成員對於權勢階層的政治提攜和權力贊助的需要及依附，故可以視為隸屬於朝廷的政治屬性之流派類型。緣此，活動於政治領域的臺閣派成員，於文學活動之從事時，除了迎合君王對於文學風格的喜好外，尚必須將君王「道洽政治，潤澤生民」<sup>283</sup>的治政用心融入於文學作品的創作旨意之中，把君王之施政行為、選擇作為文學寫作方向的首要前提，因此決定了臺閣派的文風面貌，即在煊赫君王之文德武功以點綴太平盛世，或闡揚為臣、為政、為人之道等修養倫理與道德觀念以達文治教化目的等內容中，呈顯出格外濃厚的政教基調。奠基於此，檢視四庫館臣對於臺閣作家文風之述評，則不難發現述評臺閣文風的諸詞彙中往往多含有「雅」字，如以「泚泚雅音」言楊榮應制之作，以「春容安雅」言黃淮之文章，又或言金幼孜之文章「雍容雅步」、彭韶其文「醇深雅正」等，甚或援引前人述評觀點的詞彙中亦不乏「雅」字，如「平實雅淡」即援引楊溥對夏原吉詩文之述評而來，而「雅瞻」、「爾雅」則出於《明史》對於周述、蕭鎡文章之評價等，足見「雅」字之意義及其及其意義下所能含涉之概念實可作為館臣對於臺閣派文學風貌之整體性概括。若進一步推敲「雅」字於諸述評詞彙中確切的意義指向，則當具有文學藝術性的審美意義與文學實用性的政教意義兩種向度：就藝術性的審美意義而言，「雅」字之指涉多有「高尚不俗」或「從容舒緩」之意，前者如「雅瞻」一詞用以指文詞之典雅富麗，而「雅淡」一詞則言

<sup>283</sup> [漢]孔安國傳，[唐]孔穎達等正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷19，頁292。



語旨之高雅淡泊；後者則如「雅步」一詞，即指文章節奏的徐緩不迫，而不論是「高尚不俗」，抑或「從容舒緩」皆屬於「雅」字「美好」概念意的範疇。就實用性的政教意義而言，「雅」字則取其具有規範性概念的「正」之意義，意即〈詩大序〉所謂「雅者，正也」之意，<sup>284</sup>強調的是文章旨意所欲導向之啟發人性自我修為與助益社會風教的部分，故「雅音」即「正音」，也就是所謂的「中原正聲」，指的即是思想純正無邪，節奏音律規律有度的詩歌，〈提要〉以雅音言楊榮應酬之作，乃在說明其文章內容契合政教軌度，而足以裨益王政；而「安雅」即是安於正道，同樣表示文章內容之思想闡述合於教化之規範、準則；至於「爾雅」，其意則與「雅音」無別，仍舊聚焦於文章旨意之端正無暇，而能補益道化的層面而言。如此觀之，館臣以「雅」作為述評臺閣派文風的指標性字眼，實呼應了隸屬於政治屬性之臺閣派對於文風導向的結果：一方面遷就君王的喜好而從事雍容典雅的文風寫作；另一方面則欲透過文學活動達到宣揚政教旨意的文治目的，致使文風多含具雅正精神。然值得一提的是，館臣對於臺閣文風的述評詞彙雖然未必皆含有雅字，但多不脫雅字之審美意義與實用意義之範疇，如「春容」、「雍容」者，即雅之審美意義「從容舒緩」相類，而「醇實」、「正大」者，則又與雅之實用意義「正音」、「正道」相去不遠。又不論是藝術性之「雅贍」或實用性之「雅正」均為臺閣派文風之一側面，故就館臣對於臺閣文風的述評來看，文學的藝術性與實用性之間只有聚焦向度的差異區別，兩者當不存在相互對立、輕重之別的衡量問題，而臺閣派文風之完整性則是在藝術性與實用性互為表裡的飽和狀態中實現。

關於後者，當臺閣體由胚胎蘊釀之階段，至「三楊」達於成熟並形成典型的時侯，作用於文學現象的從眾效應與典範模習行為便開始發酵，一方面「三楊臺閣」於從眾效應的作用下成為號召臺閣派成員的內聚力誘因；另一方面臺閣成員則透過典範模習之途徑將「三楊臺閣」之文風向外蔓延，而「臺閣派」便是在兩者間多次相互激盪的狀態下組構成形。由此觀之，三楊之臺閣體風貌是臺閣派得以形塑的關鍵，也是臺閣派成員欲透過模習途徑掌握書寫要領的典範指標。然當需注意的是，臺閣成員賦予「三楊臺閣」的典型地位固然確立了臺閣派文學風貌的鮮明特徵，但同時亦造成臺閣派文風單一化的書寫傾向，是以臺閣成員若不能夠明白「三楊臺閣」形成的時代意義與背景而徒視為典範一味模習，則便容易陷溺於「形似」的典範框架，而無法真正融三楊之臺閣精神於作品之中，導致臺閣派的文風發展在臺閣成員取徑未當的狀況下每況愈下，儘管臺閣派的成員、組織隨著時代的推進而有不斷擴大之趨勢，但終將面臨被其他流派的文風壓制與淘汰的結果。關於臺閣派文風之發展由典型趨向衰微的情形，四庫館臣於〈楊文敏集提要〉中的敘述尤其詳盡，認為「晚進者遞相摹擬」是臺閣文風流為「膚廓冗長」、「千篇一律」的主要原因，<sup>285</sup>換言之，晚進者典範模習取徑對象的非典型，即不

<sup>284</sup> 〔漢〕毛公傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷1，頁18。

<sup>285</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之499。

直接取法三楊臺閣文風之正聲，而是以後輩的臺閣體之作相互標榜、模仿的行為，實是後期臺閣體生弊所當歸咎的根本。然除了於單則〈提要〉中得見館臣對於臺閣派文風演變的扼要論述外，歷時性的檢視館臣對於諸臺閣派作家之詩文述評，亦得以於時間的向度中，更為精準的窺見臺閣體文風生變的情形與原因。其中當臺閣派作家與三楊之時代愈為接近者，其臺閣體之作愈能於風格上把握三楊臺閣之精髓，故館臣多能予其春容、雍容、醇實、正大等正面評價；反之，與三楊之時代相去愈遠者，其臺閣之作則愈容易具有膚廓、冗漫與嗶緩的弊端。究其造成臺閣文風前、後期明顯殊變的原因，除了館臣於〈楊文敏集提要〉所述觀點，即後輩臺閣作家不當的模擬行為，造成臺閣體的書寫偏差，以致於文風流於徒具形式之制約外，或許亦可由時代興變對文風生成可能產生的影響層面思考。「三楊臺閣」的典型意義所以得以成立與凸顯，與三楊所處的明朝盛世關係密切，意即當國家處於安和穩定狀態的時候，臺閣體所欲彰揚的政教精神與宣揚聖德之文學功能性（實用性）才有其得與符應的實質意義，否則便會造成文學內容與現實之間的扞格、矛盾及落差。三楊歷事之四朝皆為國家最為安定的階段，尤其仁、宣二帝時期，不僅社稷安平，太祖開國後所欲代舉之百廢，至此亦得到相當程度的落實，故三楊臺閣體的典型性便是在國家安定、君王德政的盛世氛圍下得到奠定；然正統十四年（1449）土木堡之變發生後，明朝的國勢此大不如前，故在不相應於現實環境的前提下，適合臺閣體書寫的環境顯然已不存在，因此，後期的臺閣體作家，在未能切身體會三楊所處的盛世境遇下，實難以透過模習之途徑寫作出具有時代意義的臺閣體，是以迷失於三楊臺閣的形式之中，而離三楊臺閣之典範愈距愈遠。

### 第三節 小結

當四庫館臣從文學性向度凸顯「三楊」並稱的概念時，則突破了歷來以政治性之單一視角作為定位與認知三楊的框架，進而肯定與抉發歷來隱蔽於「三楊內閣」之歷史敘述下的「三楊臺閣」的文學成就。然四庫館臣雖然經由述評表達其對三楊文學表現的重視，但並不意味著館臣厚此（三楊臺閣）而薄彼（三楊內閣）的偏差心態，因為當文事成為成就文治的途徑或指標時，館臣對於三楊文學的直接認同，實際上便是對於三楊政治的間接肯定。據此，本章論述的起點即由館臣對於楊士奇與楊榮二人之臺閣文學所建構的典型性展開，試圖於疏理〈東里全集提要〉與〈楊文敏集提要〉中揭示館臣積極型塑三楊典型的目的意義，進而解釋「臺閣體」與「臺閣派」在館臣的接合性述評進路中所涉及文學與政治間互為表裡的輻輳關係，以下即根據本章之研究成果分述三點說明：

一、明初「三楊」並稱的意義，標幟著「政治」與「文學」之間極其緊密的

「文治」關係，然在《總目》中的明代〈提要〉裡，雖然容易尋繹「三楊」之關鍵詞彙，但針對三楊個別性文集所撰寫的〈提要〉內容，卻只有〈東里全集提要〉與〈楊文敏集提要〉二處，可以得見館臣對於楊士奇與楊榮的述評情形，然楊溥則無，故僅能從「三楊」的詞意意涵，間接而概略性的理解或定位楊溥的文風傾向。至於楊士奇與楊榮的文風述評，館臣於〈東里全集提要〉和〈楊文敏集提要〉中則有不同的側眾焦點：前者著重於楊士奇作為臺閣領袖之文風定位，故〈提要〉中館臣乃明引鄭瑗、李夢陽對於楊士奇文風之看法，以作為述評之基礎。當中僅管有言及臺閣體派之為七子口實的情形，但筆墨終究還是集中於楊士奇文風典型的部分；後者館臣述評的面向明顯豐富，除了針對楊榮文風形塑的部分作出細膩的闡述外，述評的眼光亦放遠至整個臺閣體派的發展，尤其對於〈東里文集提要〉中匆匆帶過的口實問題，此處亦得見館臣進一步的申論，進而帶出自身立場與觀感。兩處〈提要〉僅管敘述策略有其差別，但殊途同歸而相互呼應，館臣對於「三楊臺閣」的典型性之著眼與凸顯確實不遺餘力。

二、當「以文事成就文治」為館臣就文學之藝術性向度述評三楊與臺閣派諸作家之立場與依據時，則臺閣體此一類體裁在質性內涵層面，便有了得以延深思考的向度；換言之，館臣眼中的臺閣體，並非全然為文學藝術性的表徵與呈現，而是在藝術審美的向度中含蘊著實用治政的目的，因此臺閣體之所以為臺閣體，乃在於該文類體裁本質上即為雙向成體的屬性，故體貌的文學藝術性表象與體用的文學實用性指涉互為表裡。職是，「雍容典雅」、「平正紆餘」、「春容安雅」與「雍容雅步」等體貌範疇之「樣態」、「形構」與「物身」向度之藝術性述評，於內涵上則反映了臺閣作家寄寓於作品中的「致用」心跡，故作品呈展藝術性表徵的同時，實亦揭示了作者「個我之志」與「群我之用」的體用精神。

三、四庫館臣雖然未於論述臺閣派作家的諸〈提要〉中明確述及其文學流派觀，然透過〈提要〉所述評的片段性觀念，實可以有臺閣派成員組構的譜系性、臺閣派文學功能的政治依附性及臺閣派對於臺閣文風形塑的制約性三面向之歸納，「譜系性」重在強調臺閣成員間關係的營造，尤其在「自成一家」的概念底下，一方面深化成員間彼此的認同感；另一方面則藉由一家之宗祖的概念，定位臺閣文風之宗祖，以建立文風宗傳遞授的脈絡。「政治依附性」即從臺閣成員的職能身分切入闡發臺閣體文學功能的實用性部分，旨在凸顯臺閣成員透過臺閣體之書寫落實政治目的的一種柔性治政途徑。至於「臺閣文風形塑的制約性」，一方面則在企圖解釋臺閣派文風在其政治流派的屬性制約下，所衍生的「雅」質性文學風貌，另一方面則就臺閣文風由春容至擘緩再至虜廓的演變情形，說明後輩臺閣作家如何在錯誤的模習導向中，反而被三楊臺閣典範之文風制約的情形，而三種向度之間論述的焦點雖然不同，然彼此的關係實環環相扣，由此觀之，對於四庫館臣以流派觀念討論臺閣體的理解，除了純就群體性思考外，流派的結構、性質皆可作為思考之觀察點。



## 第四章 肩隨踵接：步趨三楊，衍為流派

就文學現象的觀察而言，在不以人為性的風格類同取向作為操作流派的成立及形塑的途徑下，文學流派的自然性成立與成員組構之情形大致可以分為「有意識的領袖性號召」與「無意識的從眾性聚合」兩種現象：就前者而言，屬於主動而積極的流派組成方式，即流派之發起人以其詩文主張作為號召他者認同而入派的機會，而流派之發起人於流派成立之後則多為該派之領袖人物，負責經營與帶領作為派系成員的追隨者從事系列性的文學活動，以刺激流派的運作與延後流派之發展終界；至於後者，則為被動式的流派形成方式，意即流派的形成並非流派之發起人號召同好的結果，而是某種文學主張、風格在特定的文學場域下受到重視，進而造成從眾現象群起仿效的蔓延效應，因此該派的領袖人物是被眾多的追隨者主觀認定的結果，其自身或許並未存有如此鮮明的領袖意識。誠如上章所述，臺閣文學由「體」至「派」的發展徑路，實為朝廷儒臣等官員在迎合皇上的文學喜好與以文事協輔文治的儒者自覺等前提下相與響應的從眾結果，故屬於「無意識的從眾性聚合」型的流派組構模式，其中明初三楊以其作為皇帝之親信寵臣，並且於文事的成就深得聖上之信任，故在從眾效應的趨勢下其臺閣體的寫作風格遂成為朝臣仿效的主流模式，而得被視為臺閣派的領袖人物。循此，這些以三楊之臺閣體為明初官方文學的代表性典範，並視三楊為該類文風之領袖從而肩隨的追隨者，顯然為臺閣體得以成為文學流派的結構關鍵，是以四庫館臣除了直接於楊士奇、楊榮集作的〈提要〉中揭明其臺閣體之典型性外，亦多藉由臺閣派成員集作的〈提要〉中撰述其「肩隨」三楊文風之傾向輔以客觀證成，故有效的梳理臺閣成員的角色，便能夠掌握臺閣體衍成臺閣派的文學規模，進而檢視臺閣成員的作品，以釐清趨仿三楊之典型臺閣體的現象，對於臺閣派的發展所造成的正、負面影響。

就四庫館臣對於臺閣體派的論述來看，永樂至宣宗近三十四年的時間裡，是臺閣體歷經元末明初之際的劉崧、陳謨、梁蘭與袁華等臺閣先聲之醞釀後，正式進入成熟而典型的發展階段，不僅有了以三楊為中心的臺閣作家群，臺閣體的文派規模亦有此發展，而以〈提要〉（含存目）的論述為據，則永宣之間除了楊士奇與楊榮之外，明確為館臣視為臺閣體作家而為臺閣派成員者共有八位，依照〈提要〉撰寫之次序分別為黃淮（1367-1449）、金幼孜（1367-1431）、夏原吉（1366-1430）、周述（？-1436）、周敘（1392-1452）、蕭鎡（1393-1464）、鍾復（1399-1443）與姜洪（1400-1449），這八人於永宣之間的人職背景、官職遷升際遇及與三楊的互動關係亦不盡相同，或初與楊士奇、楊榮同為朱棣親擇而入閣參與機務者；或登科而直授翰林官銜者；抑或為隸屬翰林院之庶吉士；甚或不為翰林而與三楊政務關係密切者等。由此初步觀察可知，臺閣派的主要成員之官職以內閣、翰林官、庶吉士為大宗，而事實上內閣與翰林院亦為三楊於永樂至宣宗期間官職遷變的主要任所，是以臺閣體派的成員組構情形與三楊之官職場域成正

相關，即與三楊之官職場域愈為相近者，其於文學活動的從眾效應中，主動仿效三楊之臺閣體，或被動受到三楊臺閣文風之渲染而影響寫作風格的情形便會相對提高，故屬於臺閣派成員的可能性亦相對提升。以下即將黃淮、金幼孜、夏原吉、周述、周敘、蕭鎡、鍾復與姜洪八人，根據其於永樂至宣德間的人職背景，分為入直文淵閣、直授翰林官職、專置翰林之庶吉士與其它（即不為翰林而與三楊政務關係密切者），以於館臣對於此八人以三楊為中心的臺閣成員的述評情形中，觀察八人文學的趨仿現象。

## 第一節 入直文淵閣者：黃淮與金幼孜

明成祖朱棣藉故靖難奪取皇位後，為更有效處理國務，遂於洪武三十五年（1402）八月先召解縉（1369-1451）、黃淮入直文淵閣，不久後遂又復召胡廣（1369-1418）、楊榮、楊士奇、金幼孜與胡儼（1360-1443）同入直，屆時內閣臣員擴增至七人，以參預機務，內閣制度亦至此建立。<sup>286</sup>然需要一提的是，此時的「內閣」僅是成祖用以安頓解縉等七人入直文淵閣後之政務取向所冠上的名目，因此不論在政治之權利與制度的意義，或官僚行政體系的實質定位上，皆仍處在混沌不明的狀態，僅能與翰林院官員作身分上的區別，不但不具實際的官職，而且尚附屬於翰林院官署底下。職此，就實質的意義理解，則所謂解縉、黃淮與楊士奇等七人入直文淵閣，亦僅只是於其原本所隸屬的翰林院官職的身分、職務之外，附加充任名義上「內閣」的角色，因此本來於翰林院任職侍讀的解縉、胡廣，編修的黃淮、楊士奇，檢討的金幼孜、胡儼及修撰的楊榮，仍須負責起草詔書誥命、修史編書、掌文詞翰墨、陪侍皇室成員讀書、為皇子師傅授書講學等翰林院庶務。<sup>287</sup>至於作為閣臣後所名義上額外增加的「預機務」之內容，《春明夢餘錄》中在述及永樂皇帝「始開內閣」一事時，便以「諸六部大政咸共平章」

<sup>286</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1734。

<sup>287</sup> 《明史·職官志》：「成祖即位，特簡解縉、胡廣、楊榮等直文淵閣，參預機務。閣臣之預務自此始。然其時，入內閣者皆編、檢、講讀之官，不置官屬，不得專制諸司。諸司奏事，亦不得相關白。」從文獻可知，解縉等人雖入直文淵閣，但當時並未封任為殿閣大學士（永樂十四年〔1416〕才設文淵閣大學士），而是以侍讀、修撰、編修、檢討等翰林官署的身分充任。又翰林院官員事實上早在洪武末年時就已經能夠參預機務，如《明史·職官志》：「當是時（洪武十五年〔1382〕），以翰林、春坊詳看諸司奏啟，兼司平駁。」而建文帝時，亦曾命方孝孺參預國家大政的議論與代皇上批答奏章等，如《明史·方孝孺傳》：「及惠帝即位，召為翰林侍講。明年遷侍講學士，國家大政事輒咨之。帝好讀書，每有疑即召使講解。臨朝奏事，臣僚面議可否，或命孝孺就辰前批答。」此處特別要釐清的是，以內閣之名目行參預機務之實者當於成祖之際，儘管當時內閣閣員隸屬於翰林院的體系，但從內閣制度的發展來說「翰林院參預機務」與「隸屬翰林院之內閣參預機務」仍然有其意義程度的不同。分別參見[清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1734；頁1733；第13冊，卷141，頁4018。

作為入直文淵閣的解縉、黃淮等七人職務之概括，<sup>288</sup>其中又可分為「諸六部大政」跟「平章」兩個部分，前者指的是吏、戶、禮、兵、刑、工之庶政；後者則又可細分為「平駁諸司文章」與「平章軍國事」，<sup>289</sup>故由此推敲則「掌獻替可否，奉陳規誨，點檢題奏，票擬批答，以平允庶政」<sup>290</sup>應當可視為「預機務」之職任。由此觀之，較之解縉、黃淮與楊士奇等七人入閣之前的文事屬性以為國舉才、編輯史籍或教學為多，雖然不無文治之效，但始終與核心政治隔了一層，然入直文淵之後雖然只是名義上的「內閣」，且於職權上仍有諸多制約性的限制，但作為君王諮政、代筆的對象實以大大提升了七人政治參與的直接性，於是內閣制度的建立奠定了楊士奇等七人文人政治的基礎格局，一方面成為君王應對諸官員、機構等政務的背後中介；另一方面則為君王文治政治運作的窗口。職此，閣臣公（國家政務）、私（應人之求）文學活動之從事，便於極大的向度上與君王治政繫聯，故「凡大議論、大製作，出公居多。肆其餘力，旁及應世之文，率皆關乎世教，吐辭賦詠，沖澹和平，颯颯乎大雅之音」<sup>291</sup>的為文作詩之心態，遂普遍發酵於楊士奇、楊榮等閣臣輔以詩文致用的理想中，不僅刺激了臺閣體的成熟，亦引起了朝臣仿效臺閣文風的趨勢。

奠基於此，檢視館臣於〈提要〉中對於內閣七人的論述，則楊士奇、楊榮以其奠定臺閣體的成熟，並成為朝臣肩隨書寫臺閣文風的首要對象而成為臺閣派的領袖，固本來就是臺閣派的成員之外；其餘四人中，黃淮與金幼孜則同樣為館臣視為臺閣體作家而歸於臺閣派的成員行列中，至於解縉、胡廣與胡儼三人，除了館臣於〈頤菴文選提要〉中點明胡儼之詩風雖然「頗近江西一派」而「詞旨高邁，寄託深遠」但與「三楊之和平安雅者氣象稍殊」而獨「卓為明初之一家」，<sup>292</sup>以說明其詩縱然與三楊之臺閣體皆有類同江西詩風的部分，但二處詩作所欲寄寓的整體意涵卻有偏重取向的不同，胡儼重在以超逸之言詞旨意寄託詩境，而三楊之詩則意在營構悠揚舒緩的中庸之聲，故而可獨立自成一家之外，館臣對於解縉與胡廣的論述則多不在詩文批評的部分：如在〈文毅集提要〉中館臣所聚焦者實為解縉流傳於世之詩、文集的真偽問題與以「分類編韻之法」纂修《永樂大典》之功，關於其文風的述評部分，僅從「才氣」面言其「下筆不能自休」的為文作詩之態勢；<sup>293</sup>而在〈胡文穆集提要〉中則延續〈胡文穆雜著提要〉裡對於胡廣於靖難之變中「負王良而迎成祖」一事之有虧大節的說法，而無所涉及其詩文風格之

<sup>288</sup> [明]孫承澤撰：《春明夢餘錄》，全2冊（江蘇：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年），上冊，卷23，頁226。

<sup>289</sup> 張顯清、林金樹主編：《明代政治史》，全2冊（桂林：廣西師範大學，2003年），上冊，頁262。

<sup>290</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第6冊，卷72，頁1732。

<sup>291</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁1。

<sup>292</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之497-498。

<sup>293</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之495。

相關述評，<sup>294</sup>是以館臣對於二人之論述，非但不同於黃淮、金幼孜之直接與三楊及其臺閣體系聯而視為臺閣派成員，而且也未能同於胡儼般，從二位具體風格之評價以窺見其與三楊臺閣體之間的差異，以釐清二者雖然任官與入閣的背景皆於其它四人相同，卻不為臺閣派成員的原因，由此可見，館臣在臺閣派成員的歸屬與區辨上，實存有著頗為鮮明的主觀意識。以下即以〈省愆集提要〉與〈文靖集提要〉為據，並以人物作為分節單位，闡述館臣如何於〈提要〉的撰述中釐定黃淮、金幼孜二人的臺閣派成員身分。

## 一、黃淮

淮字宗豫，永嘉人。洪武丁丑進士，除中書舍人。燕王篡位，命入直文淵閣，陞翰林院編修，累進右春坊大學士，輔皇太子監國，為漢王高煦所譖，坐繫詔獄十年。洪熙初復官，授武英殿大學士，累加少保，卒，諡文簡。事跡具《明史》本傳。淮當革除之際，身事兩朝，不免為白圭之玷。史又言「淮性頗隘，同列有小過，輒以聞。解縉之死，淮有力焉。」人品亦不甚醇。然通達治體，多所獻替，其輔導仁宗，從容調護，尤為有功，雖以是被謗獲罪，而賜環以後，復躋禁近，迨至引年歸里，受三朝寵遇者又數十年。遭際之隆，幾與三楊相埒。其文章舂容安雅，亦與三楊體格略同。此集乃其繫獄時所作，故以《省愆》為名，當患難幽憂之日，而和平溫厚，無所怨尤，可謂不失風人之旨。故特存之，以見其著作之梗概。至其《退直》、《入覲》、《歸田》三稿同編為《介庵集》者，門徑與三楊不異。《東里》諸集，既已著錄，則是可姑置焉。<sup>295</sup>

從〈省愆集提要〉述評的內容可知，館臣乃是以黃淮的官職背景與官途際遇作為該篇〈提要〉撰寫的軸心，從黃淮官職經歷的通盤性介述中，針對黃淮身事二朝、度量狹隘的人格瑕疵與官職經歷由詔獄十年至遭際之隆提出說明，並從而繫聯三楊的官場際遇而達於直接性的呼應，進而間接性的帶出黃淮與三楊文風的類同，以作為得以視為臺閣派成員之依據。首先，館臣特別指摘黃淮的人格問題納入〈提要〉之論述，在在可見館臣於論人與論書之間相與斟酌的情形，以落實《四庫全

<sup>294</sup> 《四庫全書》僅收胡廣《胡文穆雜著》而列於子部，對於其詩文則不收，故《胡文穆集》僅作存目而已，由此觀之，面對具有歷史爭議性的人物，四庫館臣對於其作品的收入與否仍舊有人品與文品的考量，是以館臣於〈胡文穆雜著提要〉中針對胡廣以黃生、蘇軾之說論武王非聖人一事，表明胡廣之意圖乃在「似曲為靖難解者」，以凸顯其「自知大節有虧，而故為成仁取義之言，以掩後世之耳目歟？」之開脫心態，故館臣雖未直言抨擊胡廣之變節，但於〈提要〉的字裡行間中，足可見館臣對其人格的否定與貶抑。參見〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 122，子部雜家類 6，頁 3（冊）之 645-646。

<sup>295</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499-500。



書總目·凡例》所謂「人品學術之醇疵，國紀朝章之法戒，亦未嘗不各昭彰瘝，用著勸懲」的纂述原則，<sup>296</sup>關於〈提要〉中涉及黃淮人格瑕疵的部分，一者為身事二朝的問題，所謂「革除」本意即為廢除、免卻，於此特別指涉的是燕王藉靖難之故篡奪建文帝之帝位後，「革除」建文年號而復稱洪武一事，故館臣所言之「白圭之玷」，顯然指的是黃淮不守死節於建文，而變節於成祖，以致有損士大夫忠義節操之「身事兩朝」之舉。事實上，不論是成祖奪位後而親擇入閣的七人，或靖難之後任官永樂朝的舊臣，他們皆因時勢之故而作出了有違士大夫品德的選擇，故而無法避免個我士人氣節的汙損，而為他人所詬病，是以在視人格品德為衡量、評價文章的參考值之〈提要〉撰述原則下，館臣針對黃淮之變節提出批評，理當固然；然值得注意的是，入閣的七人當中，館臣僅於黃淮和胡廣兩人之〈提要〉中言及並評論靖難變節之事，其餘五人之〈提要〉則均未見及；又即便館臣於〈省愆集提要〉與〈胡文穆集提要〉中對於黃淮和胡廣之迎降成祖均有微詞，但卻又有著鮮明的程度差別：於黃淮者，僅以「白圭之玷」點到為止，並且於〈提要〉中強調其「輔皇太子監國」之功，縱然遭譴入獄，亦無所怨尤等，試圖營造其致力輔國之形象，以平衡其失節之虧；至於胡廣，館臣則全然站在斥責的眼光，表明評價的立場，僅管〈提要〉中列舉諸人有意為胡廣湔洗之詞，如朱彝尊於《明詩綜》言其〈楊白花〉一首「不無故主之思」；或米嘉績於該集卷首之序中反斥靖難死節諸臣之非，以凸顯廣之迎降為是等，然館臣皆無所心動，而以「公論久定，要非可以他說解」予以否定。<sup>297</sup>究明二人何以有著如此顯著的評價落差，或許與館臣以《明史》作為〈提要〉於涉及史料書寫方面所參酌的底本有關，故《明史》中刻劃胡廣之由「奮激慷慨」至「一豚尚不能舍」<sup>298</sup>最後「偕解縉迎附」<sup>299</sup>的背負友人之變節細節，確實會引起重視士大夫氣節之館臣的負面觀感，館臣自然於公論的評價上便不及批評黃淮來的保留。

二者則是「淮性頗隘」的人品瑕疵之說，關於此點館臣之論述乃直接承引《明史》而來，所謂的「性隘」指的便是個性氣度的狹小，對於黃淮胸懷不足的部分，或許可參看楊士奇於《三朝聖諭錄》中，載錄成祖與胡廣間論及黃淮的對話，以窺得端倪：

永樂五年冬，一日，胡廣獨於武英門進呈文字，上覽之，稱善再三，既從容問曰：「楊士奇文學於今難得，而黃淮數不容之，何也？」對曰：「淮有政事才，士奇文學勝，且簡靜無勢利心。蓋因解縉重士奇及臣而輕淮，故淮有憾。」上曰：「朕知汝亦不容於淮，惟朕不為所惑。」廣叩首，既退，與臣言：「上恩如此，當子孫世世不敢忘。」蓋自是吾二人待淮愈謹矣。

<sup>296</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷首3，凡例，頁1（冊）之36。

<sup>297</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷175，集部別集類存目2，頁4（冊）之654。

<sup>298</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第13冊，卷143，頁4048。

<sup>299</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷147，頁4125。

據楊士奇所載觀之，則黃淮性隘的人品問題，不僅是胡廣、楊士奇等朝臣間心照不宣的共識，乃至成祖都能格外感受到黃淮這一部分的個性狀況，故特別於胡廣秉奏公事之際，詢問黃淮於諸臣相處間的癥結，尤其是針對黃淮數不容於楊士奇一事，頗令成祖不解。關於成祖的疑惑，胡廣試圖從楊士奇於文學與黃淮於政事之所擅，區別兩人的不同，一方面回應成祖對於楊士奇之文學成就「於今難得」之肯定；另一方面也點出黃淮處理政務的才能，以凸顯兩人對於輔君治國均有貢獻。而胡廣更進一步指出，「簡靜無勢利心」是兩人間整體差異之所在，甚至是影響與其他諸臣能否融洽相處的關鍵。「簡靜」便是簡約沉靜，也就是個性的簡樸沉穩，至於「勢利心」指的即是一切以權勢利益為重的心態，也就是說，因為楊士奇能夠持守性情的簡靜，而於勢利無所趨附，故能夠維持與其他朝臣和諧相處的關係，並且受到解縉等成祖身旁的其他要臣之重視；然相對於楊士奇，黃淮之「不容」楊士奇，雖未必出於「勢利心」之有，但實已曝其個性「不簡靜」之失，故就黃淮此面向的個性呈現來說，顯然與楊士奇處於截然背反的狀態，是以為解縉等人所輕忽而造成心態上的不完滿之憾。循此可知，黃淮之所以不容楊士奇，乃出於為人所輕之憾的緣故，然落得如此之境地實又當歸結於其個性部分向度的不甚醇。而面對胡廣之述，成祖以「朕知汝亦不容於淮」點穿胡廣所言之背後可能涉及的主觀性立場，故以「不為所惑」表明其對黃淮的態度依舊客觀，並不會因胡廣之所言而有所改易；然換層面思考，成祖所以當下不予胡廣正面性回應，亦是出於緩和朝臣間關係嫌隙之故，尤其透過胡廣的應對，而知胡廣之不容於黃淮的立場，成祖以「不為所惑」表達對黃淮之有容，以起告誡胡廣「待淮愈謹」的作用。倘若暫時撇開胡廣之立場不論，則胡廣之說確實凸顯了黃淮個性某種向度上的狹隘傾向，而其中所涉及解縉之重士奇而輕黃淮之舉，是否得以呼應《明史》所言之「解縉之死，淮有力焉」的依據，則有待進一步的史料查證；然若檢校、比對《明史》中〈解縉傳〉和〈黃淮傳〉的內容，實不易見得黃淮對於解縉之死所施之力於何，反而得以尋見者為兩人於永樂朝之官職境遇多有雷同之處，包含命黃淮與解縉常立御榻左側以為顧問；<sup>301</sup>或親揀入閣，參與機務；<sup>302</sup>或為成祖定儲議之詢問對象，而二人看法則又如出一轍，皆認為立嫡以長，故均表明當立朱高熾為太子，而建議亦為成祖所接納；<sup>303</sup>然兩人也同樣因立太子之事而

<sup>300</sup> [明]楊士奇著；劉伯涵、朱海校點：《東里文集》（北京：中華書局，1998年），頁388。

<sup>301</sup> 《明史·黃淮傳》：「成祖即位，召對稱旨，命與解縉常立御榻左，備顧問。」參見[清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷147，頁4123。

<sup>302</sup> 《明史·解縉傳》：「成祖入京師，擢侍讀，命與黃淮、楊士奇、胡廣、金幼孜、楊榮、胡儼並直文淵閣，預機務。」又《明史·黃淮傳》：「既而與縉等六人並直文淵閣，改翰林編修，進侍讀。」分別參見[清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷147，頁4120；頁4123。

<sup>303</sup> 《明史·解縉傳》：「先是，儲位未定，……帝密問縉。縉稱：『皇長子仁孝，天下歸心。』帝不應。縉又頓首曰：『好聖孫。』謂宣宗也。帝領之。太子遂定。」；《明史·黃淮傳》：「議立太子，淮請立嫡以長。太子立，遷左庶子兼侍讀。」分別參見[清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷147，頁4121；頁4123。

得罪漢王朱高煦，以致遭其詬譖而先後坐獄等。<sup>304</sup>然值得關注的是，解縉在太子既立之後，對於成祖寵信漢王朱高煦而「禮秩踰嫡」一事上諫，反受成祖以「離間骨肉」之名責斥而「恩禮淒衰」，於是永樂四年（1406），黃淮等人得受賜二品紗羅衣，而禮不及縉；<sup>305</sup>又永樂五年，解縉因「坐廷試讀卷不公」遭謫廣西，然解縉一黜，黃淮遂加晉右春坊大學士之官銜，<sup>306</sup>準此，黃淮皆能於解縉接連二次的責罰中得到實際的賞賜與進官之機會，若以其性隘與不容的個性向度思考，則黃淮是否於解縉之遭罰之中，藉故借力使力，以從中得功獲賞，不免令人懷疑。關於《明史》所謂「解縉之死，淮有力焉」的真實性，雖有待商榷，然其人品於節操和個性方面的瑕疵確實有其得以檢證之處。但必須注意的是，館臣「人品亦不甚醇」之說，乃同胡廣般之針對史事、史書所載錄的事件提出評論，故僅只是黃淮個性的某個側面的縮影，而不能完全的概括黃淮整體的人格品德。

再者，黃淮的官途際遇實為館臣格外重視的焦點，尤其其境遇的順逆與否，對於其文學作品的風格形塑，影響甚大。事實上，就黃淮仕途發展的整體來看，倘若撇開「坐獄十年」的冤案，則其官途遭遇可謂至榮，其以中書舍人之從七品官起官，而辭官時則為武英殿大學士兼少保之正二品官，足見其官位躍升的幅度之大。倘若以入獄前與入獄後坐為其任官之前、後分界，則洪武三十年（1397）至永樂十二年（1414）近十七、八年的時間，為其任官前期；而仁宗元年（1425）至宣德二年（1427）約莫兩、三年左右的時間，則為其任官後期；就前期來看，黃淮雖歷經太祖、建文二帝，但真正於仕途上有所作為者，還是要待至燕王朱棣篡位之後。據《明史·黃淮傳》所載，成祖即位之初，便將黃淮備為顧問，不僅常立於御榻之左側，即便是成祖就寢，亦賜坐榻前而與其商討機密重務，進而將其與楊士奇、楊榮等六人納入內閣；<sup>307</sup>然僅管黃淮屆時之入直文淵閣，於官名、官品上並不具備實質之意義，而僅能得正七品之翰林院編修的官銜，但已足以顯見成祖對其器重之深，故入閣後便一次又一次的對其進官加爵，如〈提要〉中所述之「累進右春坊大學士」之正五品官銜，為永樂五年（1407）所賜；然事實上，永樂四年（1406）時，黃淮便因太子之立，而已從翰林院編修升遷為左庶子兼侍讀之正五品官，而不論是右春坊大學士或左庶子兼侍讀，留在東宮輔導、教授太孫與輔皇太子監國，則為黃淮遭譖入獄之前，在與成祖預機務以外的首要職務；又黃淮於永樂朝任職近十二年的光景中，任官不到二分之一的時間，官位便得從正七品升至正五品，足見永樂帝執政之初，對於此一人才之需要與厚愛，是以館臣以「通達治體，多所獻替」肯定其於永樂朝不僅能深知治國之道理，又可進諫君王與論國事之興革等實際之作為。而任官後期，仁宗即位（1425）之後，便釋

<sup>304</sup> 《明史·解縉傳》：「永樂八年，縉奏事入京，值帝北征，縉謁皇太子而還。漢王言縉同上出，私覲太子，徑歸，無人臣禮。帝震怒。……逮縉下詔獄，拷掠備至。」；《明史·黃淮傳》：「明年（十二年），帝征瓦剌還，太子遣使迎稍緩，帝重入高煦譖，悉徵東宮官屬下詔獄，淮及楊溥、金問皆坐繫十年。」分別參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4121；頁 4123。

<sup>305</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4121。

<sup>306</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4123。

<sup>307</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4123。

放因其之故而「被謗獲罪」以致入獄之黃淮等人出獄，不僅恢復其與入獄前品秩相等之官職，明年（1426）則又累加其官銜而得有正二品之官秩，身分地位較之前期則更為顯貴。從館臣於〈提要〉中特別撰述黃淮「輔導仁宗，從容調護」的情況可知，仁宗何以會如此之善待「賜環」後的黃淮等諸臣，實可就兩方面言之：一者為仁宗對於黃淮諸臣過往於東宮與之侍讀、講習與輔以監國時期下，所建立的良好之師生情誼的念惜；一者則是仁宗對於黃淮等人因立儲事件得罪漢王朱高煦之故，而使漢王藉故遣使迎駕稍緩之事，以譖誣、牽連含黃淮在內之東宮諸臣，致使群臣獲罪坐獄之愧責心理，<sup>308</sup>故對於黃淮等人復官後之累進而「復躋禁近」之待遇，顯然是出於仁宗對於東宮群臣深厚的情感基礎之回饋與補償。總此看來，黃淮前、後任官共近二十年，期間除了「坐獄十年」的仕途挫折外，官品遷升之速已足以反映其官途際遇之平步青雲，尤其和與之同時入閣之解縉相比，則縉之由成祖之寵遇周備而至「恩理寢衰」，繼而因罪遷放交趾，尋又受漢王之詬譖而入獄，最終則醉埋雪中而立死，<sup>309</sup>更得以凸顯黃淮仕途之尤其順遂，僅管期間有十年牢獄之挫折，但官途並未因而困蹇，而是以反彈之姿倍升至極，是以館臣乃以「受三朝寵遇又數十年」總括其仕宦經歷。

其三，誠如前述，就士大夫文學作品之文風形塑而言，官宦境遇的順逆與否，對於其文學風貌之呈展，扮演著至為關鍵的影響性，特別是標誌著官方立場的文學性作品，其若非處於朝廷治政之要區，以感受君王施政之績效，而蒙受君王之恩遇，則如何而能寫出反應國君治政之思想與張揚海宇昇平之盛世光景的作品。四庫館臣雖然對於黃淮身事二朝之背景抱有「白圭之玷」的遺憾，但卻也相對的肯定黃淮於永樂朝後「通達治體，多所獻替」的治政成績，不但稍拭其人格之瑕，亦揭顯其於政事上的長才而得以享有三朝君王之寵遇。然就館臣的觀察來看，言及明初政治際遇最為善者，則非歷事四朝，而恩禮始終無間的三楊莫屬，故館臣在透過介述黃淮政治際遇之背景以樹立其「受寵遇」的政治形象下，便會將其與同期之三楊置於相同的水平面相與參照，而得出黃淮除了於政治境遇上與三楊有極大的相似性外，「春容安雅」的文風亦與三楊之臺閣體風貌相同的結果：由政治際遇之相埒而言，境遇的相似實為黃淮與三楊個別性的從政結果，而於其結果的背後，實可得見黃淮與三楊於官職屬性的類同及互動之頻繁密切，如黃淮、楊士奇與楊榮皆為成祖親擇入閣的閣臣；而永樂十二年（1414）黃淮、楊士奇與楊溥亦均因太子迎駕稍緩一事坐獄；黃淮與楊溥皆受仁宗之命而為《太宗實錄》之總裁官等，<sup>310</sup>均凸顯出黃淮與三楊於政事上，因官職的相似而彼此有著諸多政務上的交集，且皆因其政治、文學本領與成就而為君王所重；至於文風略同的部分，呈顯的是作者與作品之間相互交映的狀態，即「春容安雅」之文風是黃淮、三楊自身政治際遇與國家盛世景況於作品的投映，故作品實為黃淮、三楊與國家情態的縮影。承前節所言，文章的「春容安雅」實含涉著臺閣體之物身義、樣態義與

<sup>308</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4123。

<sup>309</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4121。

<sup>310</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4134。

形構義的體貌意含，也意味著臺閣體於體用向度中對於個我性情的詩教性呈展，或標誌著裨益國家之盛的詩用性現實，故黃淮「春容安雅」之文風與「三楊體格」略同的意義，即在說明黃淮之作於體貌、體用向度上符合三楊臺閣體於物身義、樣態義與形構義的呈顯，即在形貌的表徵上表達了國家安定和諧的中庸氣象（物身義）、從容而典雅的文風（樣態義）與音聲的悠揚及結構的端正平整（形構義）；在功能的用途上則代表著黃淮對於作為儒者之個我與作為士大夫之群我之用的意念，與三楊的精神一致，即在彰顯個我合於正道之性情（樣態義、形構義）的同時，也表達了輔弼國家趨於安定和平的群我理想（物身義）。而如此之立身精神與作文態度，實是貫徹其一生作為儒者、儒臣的行為處世原則，故並非僅只存現於黃淮「遭際之隆」的官途順遂之際，即便是身繫牢獄之中，黃淮也依然能夠寫作出「和平溫厚」而「不失風人之旨」的作品。從《明史》的載錄可知，黃淮所以受到成祖的詔獄之罰，實為朱高煦針對黃淮等朝臣擁護朱高熾為太子一事所進行的報復手段，故藉太子迎駕成祖不周的過失，譖愬黃淮等東宮朝臣於督導、輔弼太子方面的失職，以達到挑撥成祖與太子、成祖與親臣間關係的目的。循此，面對不白之冤與降罪詔獄，官途境遇陡然一落的黃淮，如何能夠寫下得以映照「遭際之隆」時的春容安雅之作，黃淮「省愆」工夫的落實，或許便是其中之關鍵；換言之，身繫囹圄的黃淮，其內心未必毫無萌生一絲因冤罪而起的怨尤，然對於怨尤之所起，黃淮則能於省察自身的過程中，歸結出自己於行有愆之處，進而轉化心念以消解冤獄之怨懟。然對於黃淮而言，其愆之所由實不在成祖賜罪之名目上，而是作為成祖身邊的內閣要臣，卻有失其身為士大夫的職責，不僅入獄之前無法為成祖驅遠小人，以致協輔太子之政務落於漢王之口舌，而使其有意造成成祖與太子、朝臣間關係緊張的衝突得以計逞；而入獄之後，則身不在朝廷，便不能同往昔般於國事上為成祖盡獻替之力，是以楊榮於〈省愆集序〉中指出「愛親忠君之念」與「咎己自悼之懷」兩項涉及士大夫由修身而至齊國以達天下平的情感寄託，<sup>311</sup>漫溢於整部著作之中，故黃淮以「省愆」名其獄中集作的意義，或許所欲體現者即是其作為儒者、身為儒臣對於各己修為之要求與國家政事之關懷的反省工夫。職此，入獄之作所呈展的「和平溫厚」之文學風貌，實為黃淮於「省愆」個我之志與群我之用後的性情映照，故而作品能夠「無所怨尤」而「不失風人之旨」，即誠如楊士奇認為陶淵明之作是「《三百篇》後得風人之旨者」而「得性情之正」一般，<sup>312</sup>說明黃淮的作品秉承《詩經》之作者對於個我性情之抒洩所符合之「忿而不戾，怨而不怒，哀而不傷，樂而不淫」的詩教尺度，<sup>313</sup>故「和平溫厚」不僅是其作品之風格，亦屬其個我性情之正的表徵，同時也承載著黃淮對於能夠復官而致用於國家的理想，是以館臣「特存之」的目的，便是要藉以張揚

<sup>311</sup> 〔明〕楊榮：《楊文敏集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，集部別集類179，頁1240（冊）之168-169。

<sup>312</sup> 〔明〕梁蘭：《畦樂詩集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部別集類171，頁1232（冊）之712。

<sup>313</sup> 魯迅著：《漢文學史綱要》，收入於《魯迅全集》，全18冊（北京：人民文學出版社，2005年），第9冊，頁366。

黃淮忠君愛國的性情梗概，而如此君國之思的作品呈露，則實又具體的體現了三楊臺閣體之精神。至於其他收編於《介庵集》的諸著作，館臣以「門徑與三楊不異」概括，說明黃淮之《退直》、《入覲》與《歸田》三稿，於整體文風的呈顯仍不脫三楊臺閣體之氣象，而從其稿名觀察之，則「入覲」與「退直」則分別為官臣入朝進見天子與朝見天子之後禮畢而退的情形，故為黃淮前後期為官之際的作品；而「歸田」即是辭官還鄉，表示《歸田》之作為黃淮於宣德二年（1427）「以疾乞休」<sup>314</sup>而回鄉溫州後所寫的作品，然不論是入官或辭官黃淮之作品皆能表現出或「春容安雅」或「和平溫厚」的風貌。是以館臣雖然站在收書的立場，認為黃淮《介庵集》之風格門徑既然與三楊相類，則楊士奇之《東里集》實能包含黃淮《退直》、《入覲》與《歸田》三稿之文章旨歸，故僅備於存目而不收，但三稿於不同的寫作階段中，皆能夠呈展相同的作品精神，不僅顯見其黃淮持之一貫的為文作之態度，也從而映現其一生對於由個我性情之正的修養以至裨益世道之致用的士大夫風範，而此或許正是館臣在面對黃淮「身事兩朝」與「淮性頗隘」的人品瑕疵中，仍然予其包容，甚至給予肯定的原因。

## 二、金幼孜

幼孜在洪武、建文之時，無所表見。至永樂以迄宣德，皆掌文翰機密，與楊士奇諸人相亞。其文章邊幅稍狹，不及士奇諸人之博大，而雍容雅步，頗亦肩隨。蓋其時明運方興，故廊廟賡颺具有氣象，操觚者亦不知也。<sup>315</sup>

自〈金文靖集提要〉中，館臣對於金幼孜的文學述評著眼於燕王篡位之後的為官階段，至於洪武、建文二朝則以「無所表見」概括，一方面認為《明史》等史籍文獻對於金幼孜於洪武、建文治政期間的官歷成果或文學表現記載較少；另一方面則指金幼孜在洪武、建文之際並未展現出其任官長才與文學特色，故倘若將金幼孜的官宦與文學活動的狀況分為洪建與永宣兩期，在前期的部分，《明史》僅以「建文二年進士，授戶科給事中」統括，<sup>316</sup>而將筆墨聚焦於永宣時期，特別是

<sup>314</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4123。

<sup>315</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 500。

<sup>316</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4126。又「給事中」雖僅為正七品官秩，但從《明史·職官志》的記載來看其所掌職的權限則不小：「六科，掌侍從、規諫、補闕、拾遺、稽察六部百司之事。凡制敕宣行，大事覆奏，小事署而頒之；有失，封還執奏。凡內外所上章疏下，分類抄出，參署付部，駁正其違誤。……鄉試充考試官，會試充同考官，殿試充受卷官。……凡大事廷議，大臣廷推，大獄廷鞫，六掌科皆預焉。」由此觀之，明代給事中除了其本職之外（如金幼孜為戶科給事中，主要負責的職務為「監光祿寺歲入金穀，甲字等十庫錢鈔雜物，與各科兼涖之，皆三月而代。內外有陳乞田土、隱占侵奪者，糾之」等監察、糾弊國家財務、疆土田地之事宜），尚還能稽查六部百官之失、協輔皇帝處理章奏、充任各級考試官，甚至參與廷議要事、廷推官員與廷鞫審判等各部上級官員的政務，足以顯見其職

永樂階段的政務、文學表現。首先，在政務方面，館臣於〈提要〉中以「掌文翰機密，與楊士奇諸人相亞」一句，不僅點明金幼孜於永宣之際主要職掌的官務範疇，也說明了金幼孜的官職狀況與楊士奇幾乎一致的情形。所謂「文翰機密」之指涉，及「與楊士奇諸人相亞」的官職互動景況，透過梳理《明史》對於二人在永宣之際的官職遷歷的情形，便能窺得一二：如成祖登基後將金幼孜由「戶科給事中」改任為「翰林檢討」，並且同年又以「翰林侍講」之身分入直文淵閣以為預機務之閣臣，而與金幼孜同時，楊士奇亦以「翰林編修」的身分簡入內閣；又永樂五年（1407），金幼孜遷為右諭德兼侍講時，楊士奇則從左中允進官左諭德；而仁宗即位後，金幼孜得官拜戶部右侍郎兼文淵閣大學士，楊士奇則擢為禮部左侍郎兼華蓋殿大學士；同年，仁宗進官金幼孜為太子少保兼武英殿大學士之際，楊士奇則先後進為少保、少傅等。由此觀之，館臣所述之「文翰」者除了當為金幼孜入翰林院時所職掌之起草誥命、論撰文史、稽查史書等職務外，尚包括其作為東宮輔臣時於詹事府教授太子之侍讀、侍講等職責；至於「機密」者則是作為成祖、仁宗諮政、代筆的顧問，而全面性的參與國家庶政與軍機要務的處理。而金幼孜如此之官職境遇與官務職責實與楊士奇無別，同於成祖登基後由翰林院擢入內閣，同入詹事府以為左、右諭德協輔太子，並於仁宗之際確立大學士之內閣身分而分屬武英殿、華蓋殿，且又同進官少保等，足以想見二人於官職上定然頻繁的互動關係，而得視為館臣後述金幼孜於文學表現上肩隨楊士奇之臺閣體文風現象的預留伏線，以凸顯臺閣派的發展乃是以三楊之官職與任官單位為中心，由親而疏、近而遠的方式達到文風蔓延的效果，故與三楊之任官境遇、官職場域愈為相近者，則從眾三楊臺閣體文風的現象便愈為鮮明。然值得一提的是，金幼孜尚有一段與楊士奇截然不同的任官經歷，即為與胡廣、楊榮隨成祖北征一事，此時楊士奇則受命輔仁宗太子監國，而在北征的途中，不僅凸顯其協輔成祖諮政的內閣作為，也展現其文學長才的一面：

明年北征，幼孜與廣、榮扈行，駕駐清水源，有泉湧出。幼孜獻銘，榮獻詩，皆勞以上尊。帝重幼孜文學，所過山川要害，輒命記之。幼孜據鞍起草立就。使自瓦剌來，帝召幼孜等傍輿行，言敵中事，親倚甚。<sup>317</sup>

北元貴族的餘勢韃靼、瓦剌與兀良哈三部，時常滋擾明朝邊境之安寧，成祖於奪位登基後，本延續太祖軟硬兼施之政策以應對北元勢力，然永樂七年（1409），成祖派郭驥（?-?）出使韃靼，卻為該部領袖本雅失里（1378-1411）所殺，奠下成祖北征決心，於是同年遂派淇國公丘福（1343-1409）率武成侯王聰（1357-1409）、同安侯火真（1349-1409）、靖安侯王忠（?-1409）與安平侯李遠（1364-1409）等十萬大軍征討本雅失里，然輕敵之故而中敵軍之埋伏以致全軍

權之重。參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 6 冊，卷 74，頁 1805-1806。

<sup>317</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 147，頁 4126。

覆沒，確立成祖親征之念，<sup>318</sup>故永樂八年（1410）成祖遂率五十萬大軍，協金幼孜、胡廣與楊榮北征韃靼等邊族。在成祖北征的過程中，金幼孜除了能與成祖商討軍事外，其出色的文學長才亦得成祖之重視，而為成祖軍事之用，故命其載記北征路途所經之「山川要害」等軍事要地，其目的或是為作為備戰資訊而供成祖征戰謀略進退之用；另外，其與楊榮獻銘、獻詩以慰成祖征戰勞頓之舉，亦得以看見閣臣於君王身邊所扮演的文學侍從之角色。雖然金幼孜所獻之銘未能見於《金文靖集》，然從集中所錄之〈北征隨駕誓師鳴鑾戍〉一首的詩作內容來看，<sup>319</sup>則實不難想見金幼孜於銘文中對於成祖的頌贊情形：首先開頭便以「周宣驅獫狁，漢室靖樓煩」將成祖北征邊族之行，媲美周宣王與漢武帝為平定獫狁、樓煩對於周、漢邊境之侵擾而出兵驅除之舉，其中「戰伐需良將，神謀仰至尊」一句，指出唯有在成祖之謀略的領導下，良將才得以發揮其長；繼而以「皇威開大漠，仙伏御曾氛」形容成祖軍隊威儀之盛，當中「仙伏御曾氛」一句即表示天子之車駕如御蹋群雲而至，以張揚「皇威」氣勢之浩蕩而可開破荒漠之艱難路途；最後「壯士心如虎，爭圖報國恩」則為「軍心」對於「皇威」感召後的反饋與回應，顯揚軍卒無懼征途之險阻，爭先報效國家、君王的決心。整首詩古今交映以達頌贊成祖「皇威開大漠，仙伏御曾氛」之美盛目的，故以古之周宣王、漢武帝征伐邊族的事蹟，烘托成祖之親征必然會成為歷史上的美事，而為人傳誦不已；而以今之良將、壯士之軍才、軍心唯成祖是從的情形，說明成祖帶兵用軍的非凡本領外，也凸顯了成祖統馭軍心的能力，足見金幼孜不遺餘力而用盡筆墨的於短短四十個字的篇幅中鋪張成祖浩大威望的心跡，故以該詩之寫作內容、精神以及作者之作意、態度皆圍繞著忠君愛國的脈絡開展的情形引譬聯類，則其於北征途中獻銘勞君之文無疑為一充分展露臺閣體之物身義表徵的文風之作。

再者，館臣對於金幼孜的文學述評，亦是以楊士奇的文學表現為參照基值，意味著在館臣主觀的認知當中金幼孜與楊士奇於文風的類歸上應屬相同，即屬於臺閣文風，否則倘若兩者的文風截然迥異，便失去了同中觀異的參照意義。又館臣以楊士奇的臺閣文風作為參照的基準，說明楊士奇的臺閣體之作顯然是所有與其同一屬性的文類體裁中最具標準典型的代表，故文風與其愈為相似者，愈得臺閣體的寫作精髓；反之，則去典型之臺閣體愈遠。循此，「不及博大」之異與「肩隨雍容」之同，即為館臣將金幼孜之文比對楊士奇之典型臺閣體後的結果：關於

<sup>318</sup> 《明史·成祖二》：「辛亥，給事中郭驥使本雅失里，為所殺。……秋七月癸酉，淇國公丘福為征虜大將軍，武成侯王聰、同安侯火真副之，靖安侯王忠、安平侯李遠為左、右參將，討本雅失里。八月甲寅，丘福敗績於臚胸河，福及聰、真、忠、遠皆戰死。……遂決意親征。」；《明史·丘福傳》：「明年七月將大軍出塞，至臚胸河，敗沒。先是，本雅失里殺使臣郭驥，帝大怒，發兵討之。命福佩征虜大將軍印，充總兵官，武成侯王聰、同安侯火真，為左、右副將，靖安侯王忠、安平侯李遠，為左、右參將，以十萬騎行。帝慮福輕敵……每戰，敵輒佯敗引去，福銳意乘之。李遠諫曰：「將軍輕信敵間，懸軍轉鬪，敵示弱誘我深入，進必不利，……。」福皆不聽，……俄而敵大至，圍之數重，聰戰死，福及諸將皆被執遇害，……一軍皆沒。敗聞，帝震怒，以諸將無足任者，決計親征。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 13 冊，卷 145，頁 4088-4089。

<sup>319</sup> 〔明〕金幼孜：《金文靖集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 3，集部別集類 179，頁 1240（冊）之 618。



不及之異者，館臣側重的面向在於詩文內容所能夠反映、觸及社會、生活等層面的廣度，故詩文作品之內容愈能呈現社會、生活的多面性，便愈可凸顯作者於詩文中包孕題材的能力，而成就作品的豐富性，是以館臣以楊士奇文章之博大反顯金幼孜文章邊幅稍狹之不足，即說明了在館臣帶有主觀性的文學審美眼光下，金幼孜的詩文作品於內容廣度的豐富性上，未能滿足館臣對於文學的審美要求。至於肩隨之同者，館臣則以金幼孜文學作品所呈現的整體風貌與楊士奇觀照，而得出二人文風皆呈「雍容雅步」之共同性。誠如前言，「雍容」與「雅步」皆為表述臺閣體之體貌意涵的樣態義與形構義，以揭顯臺閣體徐徐從容而典雅高尚的美感形相，而對於金幼孜雍容雅步之文風形塑，館臣以「肩隨」一詞說明楊士奇之臺閣體文風影響金幼孜寫作風格的可能性；換言之，在太平盛世的國家景況、內閣文臣的職能身分與儒者致用的裨世心態下，輝映時局的春容、典雅之文風或許普遍存在於諸內閣要臣、翰林院官員等朝臣的文學作品中，故館臣以「操觚者亦不知」說明明朝國家當盛之時，朝臣執筆以詩文美贊君王、響應世道之情態是一種於大環境的氣氛渲染下，不自覺的文學創作行為，是以如此之普遍性而紛陳的文風，僅能視為一種文學寫作的模式，而尚未上升至一文類體裁所具有之標誌性的典型風格；直至三楊於相同的文學寫作模式下完成之作品所表現出的普遍性文風得到君王之認同、喜愛，並且在君王有意營造且試圖流行於朝廷的書寫風氣之前提下，雍容、典雅、平正與安雅等文學書寫的模式至三楊後得以奠定其標誌性的典型風格，而作為一具有象徵性意義的文類體裁，以成為原本就已在書寫類似文風者，或剛開始接觸此類文風者的從眾指標。職此，館臣所謂金幼孜於文風上肩隨楊士奇的意義，並非是從「無」到「有」的狀態，而是指從「混沌之有」（即普遍性的文學書寫模式）至「明確之有」（即標誌性的文類體裁風格）的狀態，故館臣以「頗亦」來描述金幼孜在原有的寫作模式基礎下趨效三楊之臺閣體典型風格的情形；而館臣以「頗亦肩隨」一句連結金幼孜於文風上從眾於楊士奇的關係，或許便是經過權衡金幼孜是否得為臺閣體派成員的結果，是以思量與斟酌金幼孜與楊士奇「文風同」而「內容異」的情況下，則金幼孜雖與楊士奇有異，但所異在於內容之不及楊士奇之博大，而非於內容上的思想背反楊士奇，故詩文之整體性尚不至於有異於臺閣體的精神、氣象，而得入臺閣體派之行列。

## 第二節 直授翰林官職：鍾復

明代翰林院不僅為明朝中央集權之政治體制下的一個職能單位，也是一種官僚制度。明成祖即位之後，即承明太祖於洪武十八年（1385）所釐定之翰林院官制為該單位之組織體系，包含翰林學士一人（正五品），侍讀學士、侍講學士各二人（從五品），侍讀、侍講各二人（正六品），五經博士九人（正八品），典籍二人（從八品），侍書二人（正九品），待詔六人（從九品），修撰三人（從六品），

編修四人（正七品），檢討四人（從七品），<sup>320</sup>官秩最高不會超過正五品，最低則為從九品，較之洪武初二年之正三品翰林學士，品階確實下降不少。<sup>321</sup>翰林院官員主要負責掌起草詔書誥命、詳正史冊、文書等文翰之事，及考議制度等日常性庶務與經筵顧問、修纂實錄、史志諸書、玉牒等非日常性的指派性職務。<sup>322</sup>而不論是日常性或非日常性之職掌又可根據項目之性質分為政務性庶務與文學性庶務兩類，前者如掌制誥、考議制度；後者則為詳正文史之書、經筵日講、修纂實錄與被為顧問等。然從翰林官員的文臣身分來看，文學性庶務固然能夠充分體現其文學方面之長才，而政務性的文務工作，則因為代帝王之言的公文寫作，遂無法展現個我之文學特色，但如何能於公文式的文字書寫中呈展帝王氣象與朝廷風度，實亦考驗著和翰林官臣的文學能力。

翰林院既為明朝中央集權體制下的文官機構，其文學立場必然是以君王、朝廷之官方治政之用為圭臬，是以政務性的文務工作，其背後便明顯滲透著帝王施政需求的影響力，故翰林官員所起草之詔書誥命尚需進呈以觀，而君王在以其執政理念、文學思想、文風偏好等進行潤飾，即所謂的「視草」制度，<sup>323</sup>實充分的反映了帝王對於公文寫作的強勢性干預現象，以端正視聽，樹立官方文風之形象，如明太祖對翰林諸臣的公文書寫便有「渾厚醇正」的要求，<sup>324</sup>認為「取通道理，明世務者」<sup>325</sup>才是官方文風尚欲經營之本色，故而詔禁使用四六文辭書寫表箋奏疏等公文，<sup>326</sup>足見君王試圖透過政務性的文務工作，達到要求翰林官員奠定官方文風的手段。相較於帝王積極而強勢性的介入翰林諸臣於官方文風之形塑，文學性的庶務則反而能夠凸顯翰林官臣於朝廷文風經營的主導性，包括透過經筵日講以引導君王之文學觀、擔任科考主試以奠立官方主流文風型態或編纂典籍以彰明官方文學的立場等：首先，經筵、日講即是針對明代皇族所進行的教育制度，多以翰林學士充任、兼任侍講一職，而講述的書籍亦有其規定，據黃佐《翰林記》所述儒臣之進講首重《四書》、《五經》，其中又以《大學》與《尚書》為優先，<sup>327</sup>目的在培養皇族成員能夠藉由經書之研讀涵養君德，進而修習治國之道，故成祖對於輔臣、侍講官講授皇長孫朱瞻基的經筵內容，即有「爾等宜盡心開導，凡經史所載孝弟仁義，與夫帝王大訓可以經綸天下者，日與講究，浸漬之久，涵養之深，則德性純而器識廣，他日所資甚大，不必如儒生繹章句、工文辭為能也」

<sup>320</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 73，頁 1786-1788。

<sup>321</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 73，頁 1787。

<sup>322</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 73，頁 1786。

<sup>323</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 11，史部職官類 354，頁 596（冊）之 974。

<sup>324</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 11，史部職官類 354，頁 596（冊）之 977。

<sup>325</sup> 中央研究院歷史語言所校勘：《太祖實錄》，全 8 冊（臺北：中央研究院歷史語言所，1967 年），第 1 冊，卷 40，頁 811 之〔洪武二年三月戊申條〕。

<sup>326</sup> 中央研究院歷史語言所校勘：《太祖實錄》，全 8 冊（臺北：中央研究院歷史語言所，1967 年），第 2 冊，卷 85，頁 783 之〔洪武六年九月庚戌條〕。

<sup>327</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 9，史部職官類 354，頁 596（冊）之 961。

之看法，<sup>328</sup>以「所資甚大」強調皇族成員於個我修身、正言的養成對於日後作為的必然性影響，故較之於儒生為因應科舉而需著力於章句、修辭等工夫之訓練，修德正心、端正言行顯然更為首要。循此，《詩經》雖為《五經》之一，但由於具有鮮明的文學性，因此多列在《四書》、《尚書》之後講習，而講習的內容也多繫於政治教化一環，換言之，讓皇族成員意識到政教化、功用化的實用性文學觀，方是翰林官臣反覆經筵講解的目的所在，即廓清文學於國家政治層面的意義，以滲透於君王、太子之治國思維之中，故誠如前述言及楊士奇任東宮侍講時，以「詩人無益之詞，不足為也」勸太子若娛意於文事當觀有「裨益之道」之用的兩漢詔令之作可知，<sup>329</sup>作為經筵進講官，透過講習以端正帝王、太子等治國政道之思想實為其職責之所在，故對於文學性較鮮明的作品，其講習的重點便在凸顯「裨益治道」之用，否則無益政教之詞的教習，非僅浪費了帝王、太子有限的學習時間，更甚者則會致使帝王的思想偏離治國正道一途，而於國家之統治無所助益，足見翰林官臣於經筵講習中對於皇族成員文學意識的引導、塑造所起的不可輕忽之作用。

其次，關於翰林官員擔任科考主試官對於官方文風之奠定部分，據《明會典·翰林院·事例》所述之「凡兩京鄉試及會試考試官，禮部奏行內閣，於大學士、學士等官及詹事府、春坊、司經局官內，具名奏請欽命；其會試同考試官，於本院侍讀等官及春坊、司經局官內，與各衙門官相兼推選」<sup>330</sup>可知，科舉主辦之事宜由禮部職掌，而翰林院、詹事府及隸屬詹事府的春坊、司經局則為協助禮部舉行科舉的單位之一，主要擔任兩京鄉試與會試的考試官，負責主考、命題、評卷與錄取之工作，實已意味著翰林官員對於士人文風的過濾意義，故作品合於翰林官員所重視之官方文風者，則考取科舉的機會愈大；反之，作品的文風與官方之文學指標相去甚遠者，便自然為翰林官員淘汰於門檻之外，故士人為求登科之機會，遂而有意的遷合於官方文風的為文傾向，是以翰林官員作為科舉考試幕後的把關、篩選者，其奠定官方文風主流性色彩之角色意義格外鮮明，如洪武四年（1371）即有「科舉初設，凡詞理平順者，皆預選列，以示激勸」之詔令；<sup>331</sup>而宣德七年（1432）四月，宣宗便與禮部尚書胡濙說明考官於京城鄉試取士之標準，當以「文章不悖經意」為充選依據，由此可知，以平實醇順的文風闡述契合國家用世之需的經意之理，實為官方文風所欲型塑之主流形象，是以作為主試之翰林官員對於與官方文風大相逕庭之應試文章則會提出糾黜，以起導正視聽的作用：

國朝以文取士，大概以辭達為本。……侍講學士丘濬每考試，凡怪詞險語皆痛斥之，怨排不恤也。及為祭酒，尤諄諄為學者言之，文體乃復渾厚。成化乙未會試〈學以至乎聖人之道〉論，舉子桑悅卷有「我去而夫子來也」

<sup>328</sup> 《明太宗實錄》，卷 66，〔永樂五年夏四月辛卯條〕。

<sup>329</sup> 〔明〕楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》（北京：中華書局，1998 年），頁 394。

<sup>330</sup> 〔明〕申時行等修：《明會典》（北京：中華書局，1989 年萬立朝重修本），卷 221，頁 1097。

<sup>331</sup> 中央研究院歷史語言所校勘：《太祖實錄》，全 8 冊（臺北：中央研究院歷史語言所），第 2 冊，卷 67，頁 1258 之〔洪武四年七月丁卯條〕。

等句，濬黜之。他日會試，悅策有曰：「腹中有長劍，日日幾回磨」檢討吳希賢復黜之。<sup>332</sup>

「辭達」即文辭或言辭的表述明白暢達，是官方文學以「渾厚醇正」為文章寫作指標下的取士標準，因此應試者之遣詞用字倘若與官方正文體之目的不符，<sup>333</sup>自然難入選列，而就引文述及主試者丘濬（1421-1495）對於「怪詞險語」之應試文辭的反應可知，語言風格的險怪面貌，顯然完全的悖離了官方對於士人於文學寫作方面之期望，故丘濬「痛斥」、「怨排」以至乎「不恤」的態度，足見其作為主考官捍衛官方文風以求矯正文體的立場，是以桑悅（1447-1513）以「我去而天子來也」與「腹中有長劍，日日幾回磨」等狂妄、詭僻之語應對作策，實曝士習文風以險怪於戲之跡象，而有違官方文風雅訓之旨，故縱使其頗有文才，同樣不得翰林官員之認可而先後為丘濬、吳希賢（1437-？）黜斥於登科之行列中。此外，翰林官員除了透過科舉糾黜之途之負面教材，導正士習文風之弊以趨於官方文風的主流型態外，尚亦透過《鄉試錄》、《會試錄》的編撰以作為應試者文章撰寫之正面範本；換言之，試錄中所刊刻主考官或中試者之程文，往往為應試者視為官方取士之標準，故而試圖經由揣摩程文遣詞用語之風，以把握錄取機會，因此具有引導應試者於科場考試時的寫作行文之效，如楊士奇為永樂十九年（1421）主試官，即多刊行曾鶴齡（1383-1441）諸典實之作，以洗士風浮腐之弊；<sup>334</sup>而王直（1379-1462）於正統四年（1439）任會試主考官時，遂將第二名張穆（1415-？）〈兵馬策〉起語二句中之「所」、「也」、「夫」與「之」字減去，而成「兵以衛民，非兵無以安民生；馬以資兵，非馬無以足兵用」收於會試錄中，而造成舉子「語簡嚴典重」的行文之風。<sup>335</sup>由此觀之，充任為兩京鄉試、會試主考官的翰林官員，在為國家選取人才的表層意義下，實蘊含著「正文體而變士習」之樹立官方主流文風型態的深層意義，即有目的性的導引士人圈的文學風氣接軌於官方文學所奠立的文風軌道，故「詞理平順」、「不悖經意」、「辭達」與「渾厚」不啻是官方主流文風所表現的正規寫作向度，也是翰林官員用以審閱應考之舉子於八股文、試論、判語、詔告表箋與試經史策等考科項目之寫作的標準尺度，因此翰林官員在很大程度上規約科場文風的同時，也張揚著官方主流文風的型態，進而刺激士人圈文學風氣的轉變，故翰林官員通過科舉取士以為官方主流文風把關的情形，實可視為官方主流文風之「守門人」。

至於編纂典籍以彰明官方文學之立場方面，則可體現於代表官方之翰林官員對於歷史話語權的掌握，即保持客觀之編纂立場雖為受命編纂典籍之翰林官員的

<sup>332</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，史部職官類354，頁596（冊）之1010-1011。

<sup>333</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，史部職官類354，頁596（冊）之977。

<sup>334</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，史部職官類354，頁596（冊）之1013。

<sup>335</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，史部職官類354，頁596（冊）之1013。

基本態度，但於編纂典籍的過程當中，翰林官員主觀性的官方立場則往往會成為左右翰林官員編纂典籍的評述態度，以致看似客觀性的編纂行為，實際之操作上則又充滿著鮮明的官方主觀性立場，特別是典籍中涉及人物傳記與文學風格之述評一環，其字裡行間的敘述中在很大的程度上反映的是官方態度的文學傾向。洪武二年（1369）二月，朱元璋命宋濂、王禕（1321-1372）為總裁官，下令詔修《元史》，是為明朝翰林院修纂的第一部史書，<sup>336</sup>整部史書之編纂，期間雖因史料不足之故而歷經兩度開館之續修經過，但成書所費之時間卻不足一年，可見書成之速。其中翰林官員於《元史》的編纂縱然以元代官修之《十三朝實錄》和《經世大典》為基礎，但內容中含涉闡述元代文學觀念的部分，則實又流露著明朝官方態度下對於文學所側重的面向與立場，如〈儒學傳序〉中認為「儒之為學為一」，故儒林之經藝與文苑之文章「不可分而為二」，遂而一改歷朝將〈儒林傳〉與〈文苑傳〉分卷書寫的方式，而併以〈儒學傳〉總括。<sup>337</sup>如此之編纂意識，表面上是為貼合元代「通經能文顯著當世者，彬彬焉眾矣」的文學發展景況，然視「文」為「載夫道者」與「本於六藝」之從屬於「儒」之「六經者斯道之所在」的敘述眼光來看，實凸顯了明朝於文學重儒而輕文的官方立場，<sup>338</sup>即文章的價值在於作為載道之用，而忽視文章本身所獨具之藝術、審美向度的文學特色，故〈儒林傳〉雖分二卷，但對於載錄人物的敘寫則又有重儒學而輕文章，重文章而輕詩歌的傾向，是以卷一八九中所載錄的趙復（?-?）、張頴（?-?）、金履祥（1232-1303）、許謙（1270-1337）、陳櫟（1252-1334）、蕭剡（?-?）等十二名人物中，於人物小傳的撰寫上聚焦的是諸人對於《四書》、《五經》與程、朱理學的學習情形，或著述以闡揚孔、孟、程、朱等思想，如趙復之《伊洛發揮》、金履祥之《大學章句疏義》、陳櫟之《四書發明》等；<sup>339</sup>或凸顯其學問博洽的一面，如言張頴之「用功既專，久而不懈，所學益弘深微密」、金履祥之「天文、地形、禮樂、田乘、兵謀、陰陽、律歷之書，靡不畢究」、許謙之「於書無不讀，窮探聖微」等，<sup>340</sup>至於涉及文學性層面之論述者，雖然可於蕭剡的人物小傳中扼要見得其文辭「立意經深，言近而旨遠」的文學性面向，但終究還是依附在「洙、泗為本，濂、洛、考亭為據」之儒術、理學的脈絡上立下的觀點；<sup>341</sup>至若卷一九〇所錄文人儒士之小傳，雖在不少人物的撰述中已可見涉及文學性層面的風格評述，但就敘述的比重來看，明朝翰林官員著墨的重點還是以陳述作家儒學、程朱思想的背景框架為

<sup>336</sup> 中央研究院歷史語言所校勘：《太祖實錄》，全 8 冊（臺北：中央研究院歷史語言所，1967 年），第 1 冊，卷 39，頁 783 之〔洪武二年二月丙寅條〕。

<sup>337</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4313。

<sup>338</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4313。

<sup>339</sup> 分別參見〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4314；4317；4321。

<sup>340</sup> 分別參見〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4315；4316；4318。

<sup>341</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4326。

多，如董朴(1232-1316)、宇文公諒(?-?)、伯顏(1237-1295)與瞻思(1277-1351)之人物小傳依舊強調其博極群籍而通透經義的面向，於文學面向則隻字未提；<sup>342</sup>至如言熊朋來(?-?)「與群賢講論經義無虛日」，而其家集內容則是「明乎禮樂」、「關於世教」；<sup>343</sup>言牟應龍(1247-1324)「一門父子，自為師友，討論經學，以義理相切磨，於諸經皆有成說」，但文學部分僅說其文章有「渾厚之氣」而「長於敘事」；<sup>344</sup>甚或言劉詵(1268-1350)之文「根柢《六經》」；<sup>345</sup>陸文圭(1252-1336)為文「融會經傳」等，<sup>346</sup>雖已關注到諸作者的文學性，但仍附屬在經學、理學的脈絡中；而翰林官員真正細膩聚焦於作家之文學風貌之敘述，僅可得見於胡長孺(1240-1314)、戴錶元(1244-1310)、陳孚(1259-1309)、陳旅(1288-1343)、楊載(1271-1323)、吳師道(1283-1344)與李孝光(1285-1350)七人中，如言胡長孺的文學特色，先就其辭章之有其「精魄」而能發「和平之音」標點其文學風格，繼而透過「海內來求者」凸顯其文章頗得時人之喜愛，再者「鄉闈取士，屢司文衡，貴實賤華，文風為之一變」一段，除了說明胡長孺於文壇不容小覷之影響力外，也揭示其「貴實賤華」的文學主張，誠可謂全面性的載述胡長孺之文學整體性；<sup>347</sup>又或載述戴錶元從學於王應麟(1223-1296)<sup>348</sup>、舒岳祥(1218-1298)之一代文學師表，以矯弊宋末「氣萎蕪而辭駢馘」的文風為己任的情形，並由「蓄而始發」說明其於作學問、正文風所致力之種種努力，終而得以其「清深雅潔」之文風導正積弊陳腐之文章舊習的狀況，肯定其為東南文章之大家。<sup>349</sup>然值得注意的是，翰林官員對於此七人之文學表現、文學特色的撰述與評論多著眼於辭章一環，至於詩歌一類的文學性表現情形言述甚少，僅得見於〈楊載傳〉與〈吳師道傳〉兩處，前者強調的面向在於「詩法」，認為楊載「詩尤有法」，故其詩一出則可洗宋季之陋；<sup>350</sup>後者則是就吳師道之詩作予以「清麗俊逸」的「詩風」評述，

<sup>342</sup> 如言董朴為學「自幼強記」、「有求道之志」且「自六經及孔、孟微言，與凡先儒所以開端闡幽者，莫不研極其旨而會通之，故其心所自得，往往有融貫之妙。」又言宇文公諒則載其「通經史百氏言」，而言伯顏則述其「六歲，從里儒授孝經、論語」以至「於大經大法，粲然有觀，而心所自得」至於瞻思則言其「博極群集，汪洋茂衍，見諸踐履，皆篤實之學」。分別參見〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4340；4349；4349-4350；4351。

<sup>343</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4336。

<sup>344</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4338。

<sup>345</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4341。

<sup>346</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4345。

<sup>347</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4334。

<sup>348</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4336。

<sup>349</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4336。

<sup>350</sup> 〔明〕宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊（臺北：鼎文書局，1981年），第7冊，頁4781。

<sup>351</sup>兩處對於詩歌方面的論述雖然側重的面向不一，但均接續於評述楊載、吳師道文章之後，或許由文類之書寫比重與次序安排的情形推敲，則誠可與楊士奇告誡尚為太子的仁宗文事的喜好當重兩漢詔令之文，而非詩人無益之辭的觀點相呼應，即在明朝翰林院為樹立明代官方文學的立場下，文章的實用性意義仍舊多於詩歌，故在選錄與評價上，遂有比重不均的現象。準此，藉由概觀比對明代翰林官員編纂《元史》卷一八九、一九〇兩篇〈儒學傳〉的書寫情形，則實可窺得代表明代官方文學立場的翰林官員對於元代文人及其文學表現所重視的主要環節，包含融貫經傳的文學思想、博洽弘深的學問涵養、和平雅潔的文學風格與嚴謹明確的詩文法度，實是明代官方文學之立場的間接性彰明。

總此觀之，翰林院官員的職務屬性實包含著各種層面的文事範疇，不論是政務性的詔令書寫或文學性的庶務項目均可視為官方文學的指標，具有整頓、凝聚與推廣官方文學立場的意義，然值得一提的是，翰林官員所以被賦予代表或形塑官方文風的意義與立場，最關鍵的核心原因即在於翰林官員對於文學的認知意識實已與帝王治政（特別是文治）同步，包含為數不少的翰林官員本身，即是透過科舉取士一途入仕，故文風定然經過一翻去世俗化而政治化的洗禮；而倘若是由帝王揀選為翰林官員者，其文學屬性則亦必然性的順從君王對於文學的諸項要求，是以不論是政務性的詔令書寫或文學性的庶務項目，翰林院官員的作為均稟承帝意的文學立場而來，故帝王強勢性的干預詔令文務之書寫，目的在確立官方文風的標準，致使翰林官員得以憑藉此一標準於文學性的庶務工作發揮主導、把關、落實官方文風的效果。而明白明代翰林院於明代官方文學、文風立場的導引關係，則便不難梳理四庫館臣於〈雲川文集提要〉中言鍾復之詩文不出當時臺閣之體的原因：

復字彥彰，雲川其號也，永豐人。宣德癸丑進士，官至翰林院侍講。其詩文不出當時臺閣之體。<sup>352</sup>

首先，就臺閣體發展的階段來看，鍾復登科及第的時間點為宣德八年（1433），此時不僅三楊尚在，而且臺閣體的發展亦猶籠罩在三楊所樹立之典型性的氛圍中，而帶動官方朝臣從眾書寫臺閣體的高峰，故〈雲川文集提要〉中之「不出」即說明了在明朝官方體制的運作下，宣德之際的臺閣體，其寫作情形已達到了一定程度上的普遍性，而儼然得以視為官方文學之代表。其次，從鍾復寫作意識的角度思考，則館臣所述「詩文不出當時臺閣之體」一句，事實上可能反映著鍾復從事臺閣體寫作時有、無主體意識支持的兩種狀態，倘若有主體意識支持，則說明鍾復對於臺閣體發生意義的了解，以及對於該文體之體貌、體用於形構義、樣態義與物身義的認識，故能夠透過作品彰顯個我性情之正，也能輝映國家之盛；

<sup>351</sup> [明] 宋濂編：《元史》收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全 7 冊（臺北：鼎文書局，1981 年），第 7 冊，頁 4344。

<sup>352</sup> [清] 永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 662。

反之，若僅在從眾效應的推波助瀾下盲從於臺閣體的寫作，則便屬於無主體意識支持的狀態，也就是不知所以為而為之的作品，如此在內容、精神意涵上都顯得格調不高。以臺閣體的發展階段為據，而觀照館臣對於臺閣體派的評述習慣推測，則相較於館臣以「擘緩」、「膚廓」等語詞評述臺閣體派發展至後期的末流作品，對於鍾復之臺閣體詩文，館臣僅為純粹陳述，而未涉及主觀性的優劣評論，故鍾復之臺閣體詩文應當尚屬於略含主體意識的基本水平之作，即雖不同金幼孜、黃淮得以迄於三楊臺閣體之典型，但所作亦不脫臺閣體之本色，而與末流者有別。若再進一步究明鍾復之作何以無法與金幼孜、黃淮般肩隨三楊臺閣體之典型，其關鍵的原因或許有二：其一、鍾復與三楊、金幼孜官職的疏遠性，鍾復為宣德八年（1433）進士而授翰林侍講一職，於此同時，楊士奇與金幼孜則皆已為內閣大學士進少保、少傅等官而入於武英殿、華蓋殿，故與身在翰林院的鍾復於官職上互動明顯較少，且史料文獻中亦無彼此相與交往的記錄，是以無法像金幼孜、黃淮般與三楊於官務中有著頻繁的互動過程下，以汲取臺閣體的寫作精髓；其二、鍾復與金幼孜、黃淮接觸、寫作臺閣體的時間、語境狀況不同，倘若將鍾復對於臺閣體之認識，或嘗試書寫臺閣體的時間點，訂於準備科考之前後階段，則其寫作臺閣體的目的，乃是在投合於科考官方主流文風的審查標準，以求入仕之機會，故即便入仕之後的臺閣作品尚存主體意識，但初步寫作臺閣體的動機，顯然不甚符合書寫臺閣體時所抱持之對於個我、群我之關懷態度；然金幼孜與黃淮則是在臨逢明運方興的語境下不自知的寫作出帶有頌聖君王、響應世道的文學模式，直至三楊確立臺閣體文風的典型性，才從而於文風上與其有所趨從、肩隨，故能夠於臺閣體的作品表現中，趨近三楊之典型，如此之無所刻意而為的臺閣體之作，實非鍾復可以比擬、企及。再者，由推敲鍾復接觸臺閣體寫作的目的動機在於切合官方文風的立場看來，則科舉考試之門檻確實得以作為翰林官員用以樹立官方文風形象的途徑，而達到「正文體而變士習」的文風制約目的。<sup>353</sup>是以館臣於該〈提要〉中言鍾復之詩文「不出當時臺閣之體」的情形，或許亦可以視為明代以翰林院為指標的官方文學立場對於士人圈文風的規約成果，即當三楊典型之臺閣體已成為翰林官員於政務性文務與文學性庶務趨尚的作業標準時，則由翰林官員編纂之《會士錄》中的程文，所載錄的便是如三楊作品一類的臺閣體典範之作，以供舉子參考，而成為舉子學仿之範本，甚至是不必言說的取士標準，故登科中舉之士子，暫且不論作品品質的優劣良窳狀況，其基本上已得以掌握臺閣體之寫作要領。職此，「不出當時臺閣之體」，是館臣對於臺閣體普遍流行於朝廷現象的輪廓，而言下之意，也意味著館臣對於此必然性流行於朝廷中的臺閣體，終將隨著蔓延幅度的廣大而面臨文學品質的維繫問題。

永宣之際為四庫館臣列為臺閣體派成員的七人當中，僅鍾復登科入仕之身分屬於翰林官員者，而金幼孜、黃淮雖亦有任翰林官歷之經驗，但二人作為內閣閣臣的官職意義則又較翰林來得更為深刻，故不列於此一官職範疇討論。然值得注

<sup>353</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷14，史部職官類354，頁596（冊）之1013。



意的是，就館臣「不出當時臺閣之體」的陳述思量，則基本上就廣義的臺閣體而言，則翰林官員皆得視為臺閣體派之成員，然何以永樂至宣德之間僅鍾復一人之〈提要〉中有明確的言及其臺閣體的寫作屬性，而得列歸於臺閣體派的梯隊中？可見館臣在面對偌大的翰林官員人數下，其對於何者是否得歸於臺閣體派？或就臺閣體的脈絡述評何人？顯然有其主觀性的判斷機制。事實上，鍾復縱然為館臣置於臺閣體的脈絡評述，但館臣對於其《雲川文集》也僅是備以存目而已，得以想見鍾復之作雖未必下品，但在館臣看來亦也僅是平常等級，故〈雲川文集提要〉僅有陳述其「詩文不出當時臺閣之體」而未見批評其臺閣體的水準為何，反而將更多的筆墨述寫其子鍾同（1423-1455）的忠義事蹟。<sup>354</sup>由此情形推敲，則或許永宣之際從事臺閣體寫作的翰林官員確實不在少數，但是誠如前述，臺閣體文風一旦蔓延，接下來所需考量的便是作品品質的問題，故館臣所以不揀選更多的翰林官員置於此階段的臺閣體派成員行列中，並非是沒有寫作臺閣體的翰林官員，而是沒有寫的如三楊、金幼孜、黃淮臺閣體一樣好的人選，故而不選。又得以進而思考的一點是，在以登科進士為目標的前提下，因應朝廷試圖透過科舉考試以矯弊士習的政策，而寫作出符合官方期望之文風，實為一種求取錄選機會的手段，一旦中舉進士而授予翰林院官職後，則得於應付朝廷文務之餘，寫作自己原本熟悉、擅長的文風，或融自己的文風於官方文學書寫的向度中等，如此之寫作行為，皆為官方文風之變，故四庫館臣在考量哪些翰林官員屬於臺閣體派成員時，亦會斟酌此一文風變調之情形，是以納於鍾復於臺閣體派的脈絡中論述或許未必是最好的選擇但卻最能符合館臣之篩選條件。

### 第三節 專置翰林之庶吉士：周述、周敘與蕭鎡

「庶吉士」亦稱「庶常」，取自《尚書·立政》中「庶常吉士」之意。<sup>355</sup>庶吉士選於新科進士之中，教養於翰林院，以作朝廷甄選派用的儲備官員之用。中國歷史上的庶吉士制度肇始於明洪武十八年（1385），當時太祖使進士觀政於諸司，其中分於翰林、承敕監等衙門者，則為庶吉士；而在六部、督察院、通政司與大里寺等衙門者，則為觀政進士。<sup>356</sup>由此可知，庶吉士初設之時尚不專屬於翰林院機構，而真正規範翰林院為培育庶吉士者，則要待至成祖朱棣於永樂二年（1404）與三年（1405）之翰林院庶吉士初、複選中落實，永樂二年（1404）科

<sup>354</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 662。

<sup>355</sup> 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達等正義：《尚書正義》（臺北：藝文印書館，1981 年重刊宋本十三經注疏），卷 17，頁 262。

<sup>356</sup> 〔明〕黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 3，史部職官類 354，頁 596（冊）之 881。

舉取士後，除了曾榮（1372-1432）等一甲三人外，二甲楊相（?-?）等五十人，及善書者湯流（1366-1406）等十八人，共七十一人為翰林院庶吉士之初選結果；<sup>357</sup>三年時，成祖再命解縉於七十一人中選取「才資英敏者」就學文淵閣，是為翰林院庶吉士之複選，而有曾榮第一甲三人及楊相等凡二十八人，此外，成祖又為嘉勉周忱之進學，遂亦將其列入翰林院庶吉士的行列中，故第二次複選後翰林院之庶吉士共有二十九人。<sup>358</sup>由此可知，翰林院其實就是舉子登科為進士之後的再教育機構，故庶吉士制度可謂是明代官員職前的培訓見習計畫，而整個培育計畫的流程則又可分為館選、教習與留館或散館（二者僅能為一揀選）三個階段，所謂「館選」即被選任為館職之意，指的是登科之進士中具有資質天賦者，被選入翰林院繼續進學深造的情形，一般以三年為一期；至於「教習」則為庶吉士接受翰林院官員培訓的受教過程，其中負責教育庶吉士的翰林官員以「館師」稱之，多由內閣於翰林院或詹事府中擇揀「資望深者」二名任之，<sup>359</sup>而實際教習的內容則為「館課」；至若「留館」或「散館」者，皆是就置於翰林院之庶吉士，三年學成後甄選考試之分發結果而言，前者為成績優異者得留於翰林者，其中原二甲進士者得授編修，三甲進士者得受檢討之職；而成績次之者，則需散館翰林，或分發諸部為給事中、御史與主事等，甚或出為外省官吏。<sup>360</sup>基此，置之翰林之庶吉士，受到朝廷重視之程度，實遠多於一般進士，尤其經由考選而得留館於翰林之庶吉士，無疑得進入翰林院之行列，僅管初授編修或檢討之官秩只為正七品或從七品，但以此為起點往學士或內閣晉升，其於未來之影響不容忽視，故庶吉士本身之學養狀況對於翰林院之整體素質、文學風氣的形塑著實有著至為關鍵的影響。

由是翰林院由館選、教習以至散館或留館之培訓庶吉士的流程中，館師對於庶吉士所設置的教習內容，在庶吉士鑽研學問、涵養德性的修習階段中遂有了制約性的作用，即以官方視道德、政務為重之立場，作為教授庶吉士的館課指標，如隆慶年間的大學士高拱（1513-1578）於《本語》中即說明館師教習的主要內容，當是以「輔德」與「輔政」為中心展開：

（館師）教之以翰林職分之所在，如一在輔德，則教之以正心修身，以為感動之本；明體達用，以為開導之資。如何潛格於其先，如何維持於其後，不可流於迂腐，不可狃於曲學，雖未可以言盡，然日日提撕，日日聞省，

<sup>357</sup> 《明史·選舉二》：「既授一甲三人曾榮、周述、周孟簡等官，覆命於第二甲擇文學優等楊相等五十人，及善書者湯流等十人，俱為翰林院庶吉士，庶吉士遂專屬翰林矣。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 70，頁 1700。

<sup>358</sup> 《明史·選舉二》：「復命學士解縉等選才資英敏者，就學文淵閣。縉等選修撰榮，編修述、孟簡，庶吉士相等共二十八人，以應二十八宿之數。庶吉士周忱自陳少年願學。帝喜而俞之，增忱為二十九人。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 70，頁 1700。

<sup>359</sup> 〔明〕黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 14，史部職官類 354，頁 596（冊）之 1015。

<sup>360</sup> 《明史·選舉志二》：「三年學成，優者留翰林為編修、檢討，次者出為給事、御史，謂之散館。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 70，頁 1701。

則必有知所以自求者矣。其一在輔政，則教之以國家典章制度，必考其詳；古今治亂安危，必求其故。如何為安常處順，如何為通變達權，如何以正官邪，如何以定國是，雖難事事預擬，亦必當有概於中也。於是乎教之以明解經書，發揮義理，以備進講；教之以訓迪播告之辭，簡重莊嚴之體，以備代言；教之以錯綜事理，審究異同，以備纂修。而應制之詩文，程士之文藝，在其後焉。<sup>361</sup>

庶吉士倘若於開館三年後通過考核而取得留館之資格，則遂為翰林院之新成員而負責擔任翰林編修、檢討等公務，因此翰林官員於開館期間教習庶吉士的內容，亦當以翰林院下之諸單位的工作項目為優先，好讓庶吉士晉升翰林之後能直接處理、應對各種與其職掌相關的翰林庶務。循此，高拱極其明確的指出「翰林職分之所在」當為身為庶吉士之館師者所當教授的主要內容，至於所謂的「翰林職分」為何，高拱則以「輔德」、「輔政」之兩大核心統括，認為翰林職分的意義與目的便是在具體而確實的實踐協輔君王修身、治政之道，故館師教授的館課項目當以使庶吉士曉悟「輔德」、「輔政」之內涵為前提，一旦庶吉士參透「輔德」、「輔政」的意義，且具備了翰林官員「輔德」、「輔政」之基本素質，則館師便得於根據翰林院職掌之需求進行相對應的教學內容。就「輔德」而言，輔德之意義即在培養君王正身之道，然若於其身則心術不正、德行不良則又何以達「輔德」之效，故「正心修身」與「明體達用」實為館師於「輔德」之核心下欲教養庶吉士治身內容，「正心修身」即為由內而外的修為功夫，意指個我的心性中庸不倚，則立身於世便不失偏頗，故得作為應對外在是非善惡之變化的根本；「明體達用」則屬儒家學以致用的實踐工夫，意指領會儒家聖賢與經典中所謂仁義禮智之精神意旨而於個我修身、治國等處世之道中得到落實，故而可為啟發他人明通道理的憑藉。至於館師如何讓庶吉士明曉與實現輔德之內涵，高拱認為當以潛移默化的途徑為優先，故迂腐之陳說與囿執於曲學皆非其道，而當如循循善誘以日日提撕、聞省之漸進方式，以讓庶吉士有所自知而後有所自求。就「輔政」來說，輔政的意義則在滿足君王諮政的需求，故唯有清楚的明白國家制度之內容與歷代帝王治政之得失故實，才能夠為君王提供決策思考之方針，因此館師於輔政核心下對庶吉士的教習，就必須落實於「詳故」的環節，意即不僅只是講授「國家典章制度」與「古今治亂安危」之歷史事實與結果，而是要將其中之來龍去脈交待無遺，目的即在於掌握前車之鑑以應對國家局勢的安定、險困之狀況，故「安常處順」、「通權達變」、「正官邪」與「定國是」皆是館師欲透過「國家典章制度」、「古今治亂安危」的教習以培養庶吉士具備危機意識的輔政態度。而當庶吉士有所習得「輔德」、「輔政」之館課精神後，繼而則從翰林官職之實務面向逐一教授，包含進講、代言與纂修三個部分，其中「代言」即是謂君王起草詔告，屬於政務性文務，故如何以象徵官方君威的「簡重莊嚴之體」寫作具有公告性質的「訓迪播告之辭」

<sup>361</sup> [明]高拱：《本語》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷8，子部雜家類155，頁849（冊）之852。

是館師教習庶吉士的課題之一；至於「進講」與「纂修」皆為文學性庶務，前者即是為君王、太子等皇室成員講習經意，故唯有培訓庶吉士「明解經書」的能力，才能夠掘發蘊藏於經書中的人倫治道的義理啟蒙主上；後者則為代表官方之立場的史書、經典之文獻編纂工作，故如何將錯綜複雜之史事條理載述、審核文辭字句的同異狀況亦皆為館師的授課範疇。由此觀之，在高拱的認知下，理想的館課教習當有其層次性，即以培育庶吉士之德性涵養與基礎的政務能力為優先，接著再針對翰林院職務主要負責的政務作專門性的講述，然不論是公務性或文學性職務，均為文學的政治實用性之體現。至若「應制之詩文」與「程士之文藝」一環，在高拱的館師教習序列當中則列於前述諸項之後，顯然在文學一辭所能含涉的範疇當中，就高拱的理解而言，「文事」與「文藝」實有明顯的區別，前者具有鮮明的公務導向性質，後者則重在文學寫作層面的發揮，故應制、程文雖從翰林文學的立場上來看亦有依附政治性的向度，但於政務的實質性介入與影響明顯有限，故而列於諸政務的教習之後。

然事實上，檢視明代庶吉士的館選制度以及庶吉士之閣試、館試項目，則明顯可見翰林院的教習雖標舉道德、政務一類，但實際之內容多落在詩文之文藝面向，如弘治四年（1491）大學士徐溥（1428-1499）便針對庶吉士的考選辦法提出了改革的意見，一方面為明初尚無定制的庶吉士考選狀況提出實際之制度規範；<sup>362</sup>另一方面則為有意願參加庶吉士考選的新進士提供確切的應選辦法，使庶吉士擇選的過程更為明朗，其中述及新科進士考選庶吉士之資格與錄選標準的內容部分，便明顯可見翰林院官員對於文藝一環的重視：

待新進士分撥各衙門辦事之後，俾其中有志學古者，各錄其平日所作文字，如論、策、詩、賦、序、記之類，限十五篇以上，於一月之內赴禮部呈獻，禮部閱試訖，編號封送翰林院考訂，其中詞藻、文理有可取者，按號行取。本部仍將各人試卷記號糊名封送，照例於東閣前出題考試，其所試之卷，與所投之文相稱，即收以預選。若其詞意鈎棘而詭僻者，不在取列中。<sup>363</sup>

首先，就考選資格來看，欲參加庶吉士考選之新科進士，當需滿足「有志學古」與「一個月內繳送平日所作文字十五篇以上」兩項條件，所謂「學古」即是以官

<sup>362</sup> 《明史·選舉二》中即詳細的載錄徐溥對於明初庶吉士之考選尚無定制之情形的敘述：「自永樂二年以來，或間科一選，或連科屢選，或數科不選，或合三科同選，初無定限。或內閣自選，或禮部選送，或會禮部同選，或限年歲，或拘地方，或採譽望，或就廷試卷中查取，或別出題考試，亦無定制。」由此觀之，庶吉士的考選狀況相當不穩定，包括考選時間的無定期、審考單位的不一致、考選資格的不均衡與考選方式的變動性等，皆會造成庶吉士素質上的差異與失衡，以至於出現「有才者未必皆選，所選者未必皆才」的狀況，這也就是為徐溥何以要別針對庶吉士考選釐定確切考試辦法與考試標準的原因。參見〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974），第 6 冊，卷 70，頁 1701。

<sup>363</sup> 〔明〕徐溥：《謙齋文錄》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 1，集部別集類 187，頁 1248（冊）之 536。

方標舉之典範作家之文風、詩風作為自我文學寫作風格趨效的對象，故「有志於學」的考選資格，實意味著參與庶吉士考試之新進士除了自身擅於文學寫作或以文學寫作為興趣外，還必須能夠接受官方對其文風、詩風的改造行為；而「一個月內繳送平日所作文字十五篇以上」則為考驗有意考選庶吉士之新進士能否在一定的時間內完成指定數量之作品，以作為對於新進士文學能力的先行把關。然「有志學古」的要求，實已說明了翰林院對於文學寫作的側重；而繳付的十五篇文章中除了論與策兩種文體和科考取士的項目有關外，詩、賦、序與記等文學性較為濃厚的文體類型也得包含於考選文章的範疇中，由是可知，科舉取士與庶吉士考選所著重的面向不同，前者重於經史之融通，故重在論、策與《四書》、《五經》之八股文書寫，詩、賦等文學性較高的文體則不入於科考；<sup>364</sup>後者，則開始要求進士於詞章一環的把握，故倍加重視詩賦一類之文學性甚濃的作品品質，猶似以補足或突破八股取士對於士人文學能力舒展的局限。再者，就錄選標準觀之，則亦有「詞藻文理有可取」與「投文與試卷相稱」兩項準則需符合：前者，即是對於文章遣辭用字的要求，至於可取的標準則當與翰林院之官方文風相契為尚，因此當與「渾厚」、「醇正」無違，故「鈎棘」、「詭僻」之艱澀險怪而不流利的詞意自然不在選列；至於後者，則為文學作品的品質審核，意即為防範所投之文有捉刀之嫌，故透過所試之卷的比對與校覈確認應選者文學作品的實際品質，進而評斷其文學能力，而作為入選或不入選之考量。據之以此，不論是「考選資格」或「錄取標準」足見翰林院對於文藝之文學性品質尤其注重的情形，故在拓寬科舉取士類目的限制下，開始關注文學作品之詞藻、內容之品質問題，而翰林院於庶吉士考選中如此側重文藝一環的文學寫作向度，亦會延續性的反映在未來對於庶吉士閣試、館試內容的要求。

「閣試」與「館試」皆為庶吉士於三年的館課期間內所需面臨的兩大考核類型，前者為庶吉士例行性的赴內閣參與由內閣閣臣負責命題的考核；後者則為館師對於所教習之庶吉士進行的測驗，如嘉靖大學士徐階（1503-1583）在〈規條·示乙丑庶吉士〉中便將庶吉士赴考於內閣、翰林的考試情形清楚輪廓：

每月館師出題六道，內文三篇、詩三首，月終成稿斤正，不許過期。初二日、十六日仍各赴內閣考試一次。<sup>365</sup>

<sup>364</sup> 黃佐於《翰林記·文體三變》中便有「舉業興而詩道大廢」一句，認為自開科以八股文取士之後，詩道遂而不受重視，因此如國初高啟般「一意寄情於詩」而且「多有可觀者」的詩人甚少的狀況，故文中特別點出大學士李賢「嘗議欲場屋中添詩賦」之情形，目的即在於憑藉「博雅之士」維繫詩道之延續。又同樣在《翰林記》中之〈公署教習〉一文裡亦對於翰林之教習重在文藝的現象指出「舍大綱而先末藝，以詩文記誦為學而道德政學則忽棄焉」的批評，認為以文藝先於文事的教習方向顯然本末倒置；因而提出教習當以能為「國家之用」為旨，故「討論古今，尚樞經史同異得失，且究名理，歸諸身心，以行誼相砥礪，務得真儒」才是翰林院培養人才的首要目標。參見〔明〕黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷19，史部職官類354，頁596（冊）之1072-1073；卷4，頁596（冊）之891-892。

<sup>365</sup> 〔明〕徐階：《世經堂集》（臺南：莊嚴文化，1997年），卷20，頁47。

從徐階的敘述可知館試與閣試的考核非常密集，一個月基本尚有三次考試，期中館試的內容有點近似於館課作業，故只需在規定的期限（即月底）內繳付即可；而閣試的狀況則比較符合考試的型態，屬於定期、定日的一次性考核，又從此則文獻中所示之館試的考題內容來看，古文與詩的寫作與教養顯然還是翰林院教習的主要項目。<sup>366</sup>事實上，明初之際庶吉士制度始立，因此對於庶吉士的教習與考核等相關措施尚未建立完備，亦無所謂翰林院官員、內閣成員分工制的考核、教習庶吉士的情形，是以關於庶吉士的教養傾向，更多的操作權落實在此一制度的建立者——帝王的手上，而帝王對於庶吉士側重的學習類目，也會直接影響了往後翰林院、內閣制度分工化下對於庶吉士的教習、考核方向，如永樂三年（1405）成祖朱棣即以「為學必造道德之微，必具體用之全，為文必並驅班、馬、韓、歐之間」諸言期勉首批入選庶吉士之新科進士能於館課期間落實道德與文學兩向度的齊備，認為「古之文學之士，豈皆天成，亦積功所至也」，故「不任爾以事，文淵閣古今載集所萃，爾各食祿，日就閣中，恣爾玩賞，務實得於己，庶國家將來皆得爾用，不可自怠」。<sup>367</sup>由此看來，學習文章實為成祖特別重視的庶吉士進學項目，其相當明確的點出所需習練之文章當以班固、司馬遷、韓愈與歐陽脩為典範，此四人不僅文章得為漢、宋、唐文中之佼佼者，亦是具有儒學之根柢者，故其為文章確實體用兼備，是以成祖特以拈出四人作為庶吉士為學、為文的指標。又正因為成祖認為真正的文學之士實需透過「積功」的鍛鍊而來，故「不任爾以事」的意義，即在務求庶吉士能夠專心致志於學養的涵養，因此能夠免於政務之故而中斷學習，足見成祖對於儲士、養士的格外器重；又或宣德五年（1430），宣宗特別對楊士奇、楊榮與金幼孜說明翰林院對於其「循皇祖時例」而擇揀出來的庶吉士，所進行之教習活動當「工於文章」為主，並且要求楊士奇等人從眾庶吉士中「選其文詞之優者以聞」，可見宣宗在儲士的教習上對於文章之重視可謂延續成祖的態度與立場而來。<sup>368</sup>此外，除了透過口諭指示庶吉士的學習目標與翰林院的教習方針外，在考核制度未定的狀況下，君王亦會命內閣、翰林官員考核庶吉士之學習成果，甚至親自督考之，如永樂三年（1405），成祖對於庶吉士便有多種類目的考核情況：

（成祖）命縉領其事，數召至便殿，問以經史諸子故實，或至抵暮方退。……  
上時搜奇書僻事以驗所學，榮等多對誦如流，上甚喜之，多所獎賚，……

<sup>366</sup> 值得注意的是，據葉擘之觀察，自明朝閣試的時間於成化制度化以後，後朝之天順、正德、嘉靖與萬曆皆未變動此制，規定每月二試，日期在朔、望日期後。然館試的時間則未定，如嘉靖試「月終呈稿斤正」，但萬曆則將創作的周期減縮為「每月上旬、中旬、下旬試於翰苑」，葉擘認為萬曆之館試開始實行定期制度的原因之一與杜絕捉刀之人的舞弊現象有關，但就整體而言，「短周期的應試創作，既不利於創作前作家情感的醞釀及靈感的湧現，也不利於創作後對作品的精雕細琢」是以收效甚微而不及於嘉靖庶吉士館試之作。參見葉擘：《明代中央文官制度與文學》（杭州：浙江大學出版社，2011年），頁178-179。

<sup>367</sup> 黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷4，史部職官類354，頁596（冊）之890。

<sup>368</sup> 《明宣宗實錄》，卷64〔宣得五年三月條〕。

縉嘗以〈鍾山蟠龍詩〉試諸人，甚稱彭汝器所作。一日，上問〈捕蛇者說〉，汝器即朗誦於前，上奇其才。王訓以〈大江繞金陵賦〉進，上最稱之。且程試課業，大嚴賞罰之典。<sup>369</sup>

文獻中載述四項考核庶吉士的情形，其中三項由成祖親自課督，包含命解縉召庶吉士至便殿詢問其對於經史諸子之學的領略；或以奇書僻事考驗庶吉士的學問是否博廣；或抽問古文以檢測庶吉士是否有循其指示致力於古文的學習，由此可見，成祖對於庶吉士督考的狀況不僅頻率甚高、類目多樣，而且對於考試成果的優劣亦會予以賞罰，如曾棨與彭汝器（1378-1410）之應答深得成祖之喜愛，故能受賜獎賚，而如此臨時性的考核庶吉士學習成果的現象，實頗有警惕庶吉士當積功致學的意味，否則便辜負了成祖「不任爾以事」而「爾各食祿」的栽培美意。至於解縉以「鍾山蟠龍詩」考測庶吉士，則為明代應制詩文的舊題，黃佐《翰林記·應制詩文》中即載有，洪武元年（1368）十一月太祖「召本大堂儒士，試以鍾山蟠龍賦，時與文學之臣燕欽賡和語」一事，<sup>370</sup>可見解縉之出題僅是將文體由「賦」改為「詩」，應制的本質仍舊一樣。然解縉以應制詩考核庶吉士，並且有彭汝器之佳作出產，實意味著庶吉士對於應制性質的詩文寫作並不陌生，如王訓（?-1406）便曾進呈其應制文章〈大江繞金陵賦〉於成祖，且獲得成祖之稱譽，可見應制性的詩文寫作或許已含涉在翰林院教習庶吉的項目之中，而「通過反復的職能化教育和鳴盛式練習，塑造庶吉士文、道合一的時代氣運觀，在創作實踐中強化一種『鳴國家之盛』的詩歌表現形式。」<sup>371</sup>循此，理想的翰林館師之教習誠如高拱所言之以「輔德」、「輔政」之「文事」為首，但實際上來說被高拱視為「文藝」之事而列為最末之詩文寫作，卻是帝王與翰林館師教習側重的要點，主要的關鍵便在於翰林院之官署單位，其屬性乃是以「供奉文字為職」，<sup>372</sup>故除了制誥表箋之起草、經筵講習、編纂典籍等公務性的文事工作外，如何發揮其以文字為職的特色而落實於君王治政的體系中，實為君王於翰林官員的期望，亦是翰林官員自身的期許，故庶吉士既然有一定程度之比例得於散館後留館翰林院中，則君王、翰林院館師對於庶吉士的教習側重於文學、詞章一環的意義，即是在庶吉士透過科舉考試而對於應試項目之《四書》、《五經》、詔告表箋之公文書寫有

<sup>369</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷4，史部職官類354，頁596（冊）之890。

<sup>370</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，史部職官類354，頁596（冊）之978。

<sup>371</sup> 葉曄：《明代中央文官制度與文學》（杭州：浙江大學出版社，2011年），頁192。文中葉曄認為明代庶吉士所以寫作應制詩文事實上是一種「帝力干預」的結果，而根據干預的強度與大小又可以分為「帝王對館課活動的直接干預」，主要體現在帝王的親自課督與御試命題；「帝王活動對館課主題的直接影響」，主要體現在閣師、館師週期性的以帝王活動為試題內容與「帝王周邊的宮廷活動對館課主題的影響」，三種層度與側重的向度雖有不同，但葉曄認為皆可以視為翰林院對帝王權威的一種文學回應。而本文所引解縉以應制詩考核庶吉士的情形當得歸在第二層次觀照。

<sup>372</sup> [明]黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷11，史部職官類354，頁596（冊）之977。

一定程度的基礎理解下，另外拓廣庶吉士對於文學寫作的認識，並透過教習的途徑將文學寫作納入治政體系之中，<sup>373</sup>換言之「比較於明廷的規則化的進士制度，讓進士入選以後再進學其所匱缺的『古文』等，實也是對現成進士制度的一種補充，即將本屬非政府程序化的事以專門化的方式來提舉，以便能從中誕生一批進而超越政府實務之上的文化人才。」<sup>374</sup>職士之故，君王、館師對於「文藝」的重視乃是對於「文事」的額外性補充，因此不論是應制詩文、或學古之漢唐宋文等文藝性較高的教習策略，實乃君王、翰林館師站在文治政策的立場上對於庶吉士的培養企圖。

明代君王、翰林館師對於庶吉士文學詞章有所側重的情形，實為對於科舉取士制度不夠完備的一種相對性補足，而君王對於文學的喜好要求，以及翰林館師對於庶吉士的教習皆會對於庶吉士的文風產生影響，或者直接性、間接性的針對庶吉士的文風進行改造，以致文章作品之呈現符合代表帝王、翰林官員等官方文風之立場，故對於庶吉士之文風具有明確的主導性。奠基於此，明朝永宣之際以「三楊」為典型的臺閣體，實已得為明初官方文學的代表，而成為翰林院文風趨從的指標，又翰林院官員對於「三楊」臺閣體的追摹行為，事實上也就是再更普遍化的建立官方文風之形象，而如此之樹立官方文風的心思與途徑，除了詔告表箋之公務性文務，與經筵講習、擔任科考主試與編纂典籍等文學性庶務外，亦會具體的落實於教習庶吉士的館課當中，而帶動庶吉士寫作臺閣體的風尚，故檢視〈提要〉可知，永宣之際以庶吉士之身分置於翰林者，其文風為館臣視為臺閣體而得屬臺閣體派成員者共有周述、周敘與蕭鎡三人，以下即分小節說明館臣對於其文風評述之情形，以反映臺閣文風蔓延之現象：

## 一、周述

述字崇述，東墅其別號也，吉水人。永樂甲申進士，官至左春坊左庶子。……史亦稱其文章雅贍，然其詩不出當時臺閣之體也。<sup>375</sup>

<sup>373</sup> 除了政治意義外，關於翰林館師之教習側重詞章的情形，連文萍於〈明代翰林院的詩歌館課研究〉一文中亦指出「君王的喜好」、「職務分工」與「精神層面」是翰林院館課教習之所以側重詞章的幾項因素：就君王的喜好而言，連先生指出以供俸文字為業的翰林院官員遇到肯留心於翰墨之君主，便得「無日不從事楮墨」因此作為君王之文學侍從當必善於詞章，故教習庶吉士從挑選到培養皆以詞章為重；而「職務分工」部分，連先生辭賦之業專為翰林職掌，與諸曹衙署或外省官立有明顯分工的情形，故當以詞章為重；至於精神層面的部分，連先生則從「立功」、「立德」與「立言」的部分說明，認為以文采入翰林是個我志願的實現，而教習詞章是一種「自我完成」的精神價值。參見連文萍：〈明帶翰林院的詩歌館課研究〉（《政大中文學報》，第12期，2009年12月），頁235-239。

<sup>374</sup> 黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》（北京：北京師範大學出版社，2001年），頁22。

<sup>375</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷175，集部別集類存目2，頁4（冊）之656。



〈東墅詩集提要〉中言周述為永樂甲申（1404）進士，而官至左春坊左庶子。關於周述官職的升遷細節，《明史》的載述大底詳盡，其中尚包含永樂二年（1404）由翰林編修選入庶吉士、隨成祖北巡而晉官左春坊諭德，及宣宗時期加進左庶子三個階段，<sup>376</sup>由此可見，翰林院、文淵閣與詹事府實為其官職主要的官署單位。然值得注意的是，永樂二年（1404）周述與其弟孟簡（1378-1430）並進士而及第之後，成祖本乃直授周述正七品的翰林編修一職，然授予周述官職不久後，成祖遂確立了明代的庶吉士制度，於是首批庶吉士人選即由同年開科之進士中擇選，於是本已授予官職的曾榮、周述和周孟簡，遂覆命與「第二甲擇文學優等楊相等五十人，及善書者湯流等十人」俱為翰林院庶吉士，<sup>377</sup>因此以周述實際的官歷狀態來看，庶吉士作為其仕途的起點或許更為適當。<sup>378</sup>至於館臣所謂周述之詩風「不出當時臺閣之體」的情形，或許可從周述的受學情形予以思考，誠如前述，君王、閣臣與翰林館師為教習庶吉士的主要對象，因此君王、閣臣與館師的文風好尚便必然性的會透過授受一途影響庶吉士文風之教養，故在明初代表官方文風、文學立場的三楊臺閣體，其寫作風格與內涵遂會成為館師教習的主要指標，而普遍性的影響庶吉士的文風形塑，故「不出當時臺閣之體」實說明了周述寫作臺閣文風實為朝廷普遍流行的趨勢。而在評論周述臺閣文風的部分，館臣則是沿用《明史》的說法以「文章雅贍」統括其文章所呈顯的富麗、典雅之臺閣體樣態義、形構義風格，作為其以「不出當時臺閣之體」定位周述詩文屬性的依據。此外，得以進一步觀察的是，館臣於此則〈提要〉中對周述詩文的看法僅就《明史》觀點，輔以文學流行與文風蔓延的現象作整體性陳述，而不另行批評，究明館臣的立場，則或許《明史》的批評已極為精確適當，故僅徵引而不另增累詞贅語予以附加；然在以「不出當時臺閣之體」稱述周述的詩風之前，館臣便以相同的語句撰述鍾復之詩文，且該則〈提要〉與〈雲川文集提要〉一樣均屬於備為存目之用，故或許更有可能的原因則同館臣撰寫〈雲川文集提要〉之態度一樣，認為周述「不出當時臺閣之體」的詩作，雖非不佳，但亦僅屬一般水平，故僅將其作品置於一文風流行的普遍現象中陳述。

## 二、周敘

敘字功敘，吉水人。永樂戊戌進士，官至南京翰林院侍講學士。……史稱敘初選庶吉士作〈黃鸚鵡賦〉稱旨，得授編修。今觀所作，雖有春容宏敞

<sup>376</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 152，頁 4192。

<sup>377</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 6 冊，卷 70，頁 1700。

<sup>378</sup> 職是之故，考量周述實際仕途的狀況，筆者以為周述庶吉士之身分，更能夠解釋其文風何以趨向臺閣體的情形，故對於周述〈東墅詩集提要〉的討論，本文將其歸納於「專置翰林之庶吉士」一環，而不列於「直授翰林官職」一節中。

之氣，而不免失之膚廓，蓋臺閣一派至是漸成矣。<sup>379</sup>

引文所摘錄之〈石溪文集提要〉實可分為三個面向梳理觀察：首先，為周敘的官歷升遷部分，永樂戊戌年，即永樂十六年（1418），據《明史》所載，周敘登科進士之後遂得入選為庶吉士，成為國家培養之儲士，<sup>380</sup>至於其最高之官職則為正統十一年（1446）所遷升至從五品的南京翰林院侍講學士。<sup>381</sup>而於永樂十六年至正統十一年近二十八年的時間，其從庶吉士擢授為翰林編修，繼而又升為翰林侍讀，由此觀之，檢視周敘的仕途歷官狀況，其無疑為一典型的在明代庶吉士制度底下由基層培訓而循序晉升的儲士，而此亦反映著其由被動的、被引導性的接受官方文風改造的角色，至成為掌握、主導官方文風的把關者與守門人的過程，即隨著周敘於翰林院中調升的品秩愈高，其對於官方文風的型塑與影響遂亦成正比性的相對提升。再者，〈提要〉中特別引《明史》中述及周敘因作〈黃鸚鵡賦〉而得授官編修一事，倘若從仕途際遇的角度來看，因作賦而得授官翰林的情形，確實有其得為載記以為佳話的傳誦意義；但館臣特別拈出此一事蹟，或許更欲觀照，或反映，甚至傳達的是作為國家儲士的周敘此時所處的文學環境可能的面貌為何？關於周敘作〈黃鸚鵡賦〉的記載，〈周公墓誌銘〉中所述尤詳：「（永樂十九年）雲南守臣進黃鸚鵡，有制，庶吉士試詩賦中者凡六人，皆授官，公授翰林編修。」<sup>382</sup>基此，周敘所以進呈〈黃鸚鵡賦〉，事實上是成祖對於庶吉士的一項應制性質的命題式考核，誠如前述，在館試、閣試之制度尚未明朗化以前，帝王親自督考庶吉士的情形相當頻繁，而君王命題要求庶吉士應制書寫的情形實亦凸顯了帝力對於庶吉士文風養成的干預；又從周敘等六人所作之詩賦稱合帝王之心意而得授官職以為封賞的結果推想，則必然性的會刺激更多的庶吉士投心於應制詩文的寫作，而在詩文中合理尺度的最大上限下發揮歌功頌德之本事，以期中選而得躍升官品，是以應制性質的詩文成為庶吉士從事文學寫作的一種常態，君王的親自課督顯然是促成此種文學現象的關鍵因素。第三，館臣在以「臺閣一派至是漸成矣」一句總體現象之陳述作結下，對於周敘作品的整體性評論則落於「春容宏敞」與「失之膚廓」兩個環節；就前者而言，不論是「春容」或者是「宏敞」皆可以從作品所呈現的精神氣象與本質來理解，因此，「春容」得以為作品樣態的雍容莊重，形構的舒徐平緩，亦得以為物身本質美盛弘大；至於「宏敞」，則同樣表現的是作品在樣態、形構與物身向度上所呈顯的高大寬敞之形相意義，因

<sup>379</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 658。

<sup>380</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 152，頁 4198。

<sup>381</sup> 「南京翰林院」為明朝首都北遷之後，留置南京的翰林院，故特別冠上「南京」之位址，以與遷都北京後的翰林院區別。又由於明都北遷之後，明代的政治與權力的中心北移，故北京翰林院的重要性與地位皆高於南京翰林院，內部組織完整而具有正統性，而南京翰林院僅設正五品學士一人，與孔目一人。

<sup>382</sup> 〔明〕周敘：《石溪周先生文集》，收入於四庫全書存目叢書編纂委員會編纂：《四庫全書存目叢書》（臺南：莊嚴文化，1995 年蘇州市圖書館藏明萬曆二十三年周承超刻本），卷 8，集部別集類，頁 31（冊）之 773。

此「春容」與「宏敞」兩種美感形相的綜合組構，其成果便是典型臺閣體的雛型，故館臣言其作有「春容宏敞之氣」，即說明周敘的詩文作品在很大的層面上保留並且呈展出臺閣體本質性的風格樣貌，因此很容易辨識其文體的臺閣文風質性。就後者而言，相較於「春容」表徵性較為鮮明的評論語彙，「膚廓」一詞的評論定位則更傾向於作品內容的經營部分，指的是文辭的空泛而不著邊際的情形，換言之也就是內容缺乏深度與厚度，以至於顯得浮泛而缺乏深刻性。

職此，綜合館臣對於周敘之文所下的兩種評論，則實生動的反映了閱讀者由形相概念辨識臺閣體作品至進一步閱讀臺閣體作品所帶來的直觀落差；又從館臣針對周敘其作由外而內的分為兩種層面向度予以正反性評論的情形可知，館臣對於臺閣體顯然有著鮮明的認知基礎，故能夠細緻的釐清所謂標準且優質的臺閣體應當符合哪些審美要求，而確實的指出周敘於經營臺閣體的寫作過程中在內容上所存有的空乏狀況。換言之，館臣實乃以其對於典範性臺閣體之審美典型作為評論周敘臺閣體的尺度，而就館臣於〈東里文集提要〉、〈楊文敏集提要〉中如此推崇三楊之臺閣體的情形來看，三楊臺閣體之作無疑最為契合館臣對於臺閣體寫作的審美要求，而得作為衡量他人臺閣作品的參照基值，故以「不免失之膚廓」言周敘臺閣之作，即意味著周敘在臺閣體的內容寫作上未達三楊臺閣體所奠立之典型指標，進而間接凸顯周敘臺閣體之作在整體品質上與三楊典型之臺閣體的差異。此外，以館臣的評論為據，則進一步思考周敘之文何以在內容上會流於「膚廓」的情形，或許與其自入選為庶吉士時便受到帝王、閣師與館師應制性的詩文考核、教習有關，誠如上述，當應制性的詩文書寫被視為是有益於仕途的一種策略時，則庶吉士從事應制性詩文寫作的重點便不落在文學性內涵的經營層面，而是在於如何透過藉題性的發揮來達到以美讚君王為旨意的書寫目的，故「即使是純文學領域的詩賦作品，也必須在官方文化範圍內發揮出它的最大價值，與政治制度作最緊密的結合」，<sup>383</sup>於是作者的個體意識遂摒除在以「鳴盛」、「美聖」之相關主題作為應制性詩文寫作的內容套式之外，而亟欲寫作出帶有莊重、典雅與富麗之官方文風立場的鳴盛美聖之作，是以在歌功頌德、奉和盛世作為詩文主要表達之基調下，作品所能展現的格局遂受到明顯的壓縮而陷入一定的寫作模式，以致諸篇作品表露的思想、寫作的手法、選用的題材近乎雷同而顯得重複呆板，因此，乍觀之下猶似氣勢磅礴，然細讀其內容則遂感千篇一律，故整體來說應制性質的詩文作品僅能得見作者競技逞才的寫作企圖，卻無法從作品中彰顯作者的個性，這便是致使作品內容流於膚廓的關鍵因素。再者，「臺閣一派至是漸成矣」實為館臣對於明代臺閣體流行的現象所作的客觀性陳述，而周敘文風所呈現的正反狀況即是館臣此一敘述提出的立基點，意味著臺閣體典型性的文風品質，隨著從事該文體寫作人員的增加而難以維繫的狀況，故當臺閣體從三楊個體性的文風

<sup>383</sup> 此段引文，葉擘乃是站在翰林院館師視「鳴盛」作為考核庶吉士的標準為立場而言，認為就館師考核庶吉士的情況來說，「富麗典雅固然是館課賦的首要評判標準，但『鳴盛』色彩的功用特徵也有不少加分作用。」是以在庶吉士的競爭中，任何細節都有可能決定成敗。職是，筆者則從庶吉士寫作應制詩所呈顯的競技逞才之心態，延續葉擘之觀點而援引此說。參見葉擘：《明代中央官制與文學》（杭州：浙江大學出版社，2011年），頁190。

書寫至朝臣視三楊之臺閣體為從眾趨仿的書寫典範時，以書寫臺閣體為中心的文學流派雛型遂漸而形塑；然文學品質的經營與從事同一文體寫作的成員數未必達於正比關係，亦即臺閣體的文風得以蔓延以致成派，實有賴於從事臺閣體寫作人員的參與，但是諸位從事臺閣體的寫作者，其寫作臺閣體的心態為何才是決定臺閣體品質的關鍵，倘若就館臣對周敘文風所評之「春容宏敞」與「不免膚廓」觀照，則「至是漸成」則說明了當三楊個體性書寫的臺閣體成為眾人寫作後的臺閣派時，三楊所奠立的臺閣體典型性品質，隨著眾人的書寫而逐漸下降的情形，故周敘文風的春容與膚廓實為臺閣體成派之後所普遍呈現文風品質下滑的縮影，又將上述推究周敘文風何以走向膚廓的應制性寫作心態納入思考，則可以推敲館臣「臺閣一派至是漸成矣」該句語意背後所欲反映，甚至反思的是：臺閣體雖然得以在眾多從眾的參與者中型塑成為一文學流派，但是從事臺閣體的書寫若僅就臺閣文風之表徵學仿三楊之臺閣典型，卻不兼顧其臺閣內涵的經營，則便與三楊寫作臺閣體的初衷不符，故作品僅能虛有其表的呈現幾近於三楊臺閣體的樣子，但內容卻完全無法彰顯臺閣體之所以為臺閣體的精神，以至於包含周敘在內的臺閣體書寫者其臺閣體的整體品質，與三楊相比普遍不高，故臺閣體的書寫情形雖然在眾多的臺閣作家中推向高峰，但在寫作心態的不甚謹慎下，其臺閣文風所呈顯之素質則明顯退後。奠基於此，臺閣作家的參與實為臺閣體派得以占據明初文壇主流的關鍵因素，但是也是造成臺閣體的發展由典型走於弊端以致成為後來之批評者詬病的主因。

### 三、蕭鎡

鎡字孟勤，泰和人。宣德丁未進士，官至戶部尚書，文淵閣大學士、兼翰林院學士。……按鎡為蕭鵬舉之子，鵬舉學詩於劉崧，鎡亦不墜其家法。史稱其「學問該博，文章爾雅」。其門人丘濬序稱其文「正大光明，不為浮誕奇崛」，蓋洪、宣間臺閣之體大率如是也。<sup>384</sup>

首先，由〈尚約居士集提要〉可知，蕭鎡雖為宣德二年（1427）進士，然《明史》的載述其登進士之後以候補的身分「需次於家」，直至宣德八年（1433）才被拔擢為庶吉士。<sup>385</sup>至於〈提要〉言及其官至正二品戶部尚書的時間，《明史》僅以「《寰宇通志》成，進戶部尚書」概括，<sup>386</sup>而其實際的進官時間應當在英宗復辟（1457）以前，故當在景泰七年（1456）左右，<sup>387</sup>在這二十三年之間蕭鎡官職升

<sup>384</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 661。

<sup>385</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 15 冊，卷 149，頁 4515。

<sup>386</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 149，頁 4153。

<sup>387</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 149，頁 4153。

遷的情形大致落於宣德、正統與景泰三個階段，其中據以《明史》之述景泰時期是其官職晉升最為頻繁的階段，包括景泰元年（1449）以國子兼祭酒兼翰林學士（從四品）、景泰二年（1450）進戶部侍郎兼翰林學士（正三品），而在其進官戶部尚書之前又得加進太子少師（正二品），<sup>388</sup>循此，從蕭鎡官職升遷幅度之大的情形來看，可以想見蕭鎡於朝中日益舉足輕重的地位，又僅管代宗屢屢加進其官銜，但仍然使其兼官翰林學士的情形看來，蕭鎡之文學表現當在翰林院有著足為深刻的影響力。然從四庫館臣以「洪、宣間臺閣體大率如是也」作為其臺閣體文風的定位階段推敲，則蕭鎡於宣德間選入為庶吉士的儲士進學時期，當對於其臺閣體文風的教養提供了充分的醞釀、培育空間，而奠定其臺閣體文學寫作的基礎，故從臺閣文風蔓延的現象思考，則宣德之間實為蕭鎡入仕後最早接觸臺閣體書寫的時間點，因此，縱然其文學成就或影響力特別活躍於景泰之際，但就文風流佈的情況來看，景泰之際的蕭鎡，其在身分上，已從臺閣文風的接受者轉為臺閣文風的影響者身分，故不在館臣論其從眾臺閣文風的範疇。

其次，在既有的明代翰林院教習對於臺閣文風的養成語境之外，館臣特別於〈提要〉中點出蕭鎡家學的背景，以補足性的說明蕭鎡在入官之後正式接觸官方臺閣文風之訓練以前，尚有江西詩派的家學淵源啟蒙其對於書寫「平正典雅」之詩風的認知。〈提要〉中扼要的輪廓了蕭鎡家學源於江西派劉崧的譜系，其中以其父親蕭鵬舉（?-?）作為授受劉崧江西派詩風於蕭鎡的中間者，蕭鵬舉名紳，鵬舉為其字，關於蕭鵬舉授學於劉崧的確切事蹟，難於諸史集文獻中窺見，然在宋濂〈劉兵部詩集序〉與朱彝尊《靜志居詩話》中皆有言述蕭鵬舉與劉崧的師徒關係，然對於蕭鵬舉是否得其師劉崧之傳，兩人的看法卻有所歧異：就宋濂的觀察來說，其以「劉君之傳者」定位蕭鵬舉可謂劉崧詩學的接班人；<sup>389</sup>然在朱彝尊看來，則認為蕭鵬舉之詩「詩格卑卑」而「不如其師遠甚」，<sup>390</sup>意味著蕭鵬舉非且沒有資格作為劉崧之接班人，而且詩風平庸不得其劉崧之精髓，故詩作整體不如其師遠矣。宋濂與朱彝尊截然背反的評論，顯然有其立論依據的差異性存在，包括宋濂與劉崧、蕭鵬舉的時代當相近不遠，而朱彝尊則是站在清代文學的觀點鑒核前朝詩人詩作，故當有一定程度的落差；然館臣於〈提要〉中以「鵬舉學詩於劉崧，鎡亦不墜其家法」說明蕭鎡對於其家法的確實繼承，可見館臣在既有文獻中關於蕭鵬舉學詩於劉崧的成敗優劣的說法，比較傾向宋濂的觀點，即認為蕭鵬舉確實在詩風的經營上有得其劉崧之處。又檢視劉崧《槎翁詩集》實可發現不乏劉崧或賦或和，或寄或柬與蕭鵬舉之詩作，如〈雪中對酒短歌為蕭紳賦〉、〈和答蕭紳春雨過林居之作〉、〈寄蕭紳〉與〈溪東蕭鵬舉〉等近三十三首，<sup>391</sup>內容多

<sup>388</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷149，頁4153。

<sup>389</sup> [明]宋濂：《文憲集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，集部別集類162，頁1223（冊）之396。

<sup>390</sup> [清]朱彝尊編：《明詩綜》，全2冊（臺北：世界書局，1961年），上冊，頁232。

<sup>391</sup> 其他諸作為〈歲暮南歸留別蕭紳諸友〉、〈和答蕭紳春雨過林居之作〉、〈宿香壠東胡敬蕭紳鍾祥〉、〈酌蕭紳懷別見貽之作〉、〈題溪山春曉圖寄贈蕭紳〉、〈題幽居讀書圖為蕭紳賦〉、〈題抱琴聽泉圖為蕭紳賦〉、〈雪中對酒短歌為蕭紳賦〉、〈醉歌行贈曾舉正〉、〈胡思齊逃酒潛歸陷於淖中，蕭紳遣人追之不及而返，賦此戲贈〉、〈秋日承陳子相寄示送別詩，併錄登武山及往年武溪相憶之作，

為劉崧述懷與蕭鵬舉同遊共覽的山川景致之情，以及日常生活互動的親近關係，故劉崧於〈醉歌行贈曾舉正〉中即以「平生結交徧江郡，晚得蕭翀喜清俊」<sup>392</sup>一句流露出與蕭翀相見恨晚之感，可見兩人私交甚篤的師友交情，而從劉崧與蕭鵬舉間寄詩、和詩的狀況來看，兩人透過詩作之切磋、交流而培養相近的詩學觀念之情形應當是相當頻繁的，故雖無明確之文獻記錄其二人詩學授受的狀況，但從詩作的高頻率互動推想，以寫詩凝塑詩學觀念的情形在兩人的交往中當可成立。此外，在前章述及〈槎翁詩集提要〉時，本文亦說明在地域詩學的系聯基礎上，館臣認為劉崧「平正典雅」之作實為臺閣體的正聲，故對於其後楊士奇「復變為臺閣博大之體」的典型性句有先聲之意義，循此，蕭鎡之不墜家法，正是對於劉崧「平正典雅」之臺閣正聲的承繼，故蕭鎡對於臺閣體文風的接收背景，實際上則與臺閣體典型之代表楊士奇同出一源。

至於評述蕭鎡文風的部分，館臣先援用《明史》與丘濬之說，繼而再提出總評，以統括其文風之整體性。《明史》以「文章爾雅」言其文風，所謂「爾雅」即是「文雅」、「雅正」之意，意指蕭鎡之文章在遣辭用字方面高雅不俗而有其典據，內容思想部分則精純不雜而得其淳厚之性；然致使蕭鎡之文風呈展出爾雅面貌之關鍵，或許與其「學問該博」關係密切，而從蕭鎡的官吏背景思考，則翰林院博洽的學風許是造就其學問該博的主要場域，翰林院既作為代表國家文化水平的中央機構，其所負責的職掌包含編纂官修典籍、謄錄圖籍檔案、起草詔書誥命、撰寫表箋公文、經筵進講、備帝王顧問而兼輔東朝等，這些公務的處理與應對皆須以豐沛的學問作為根基，是以成祖遂曾對庶吉士言：「朕不任爾以事，文淵閣古今載集所萃，爾各食祿，日就閣中，恣爾玩賞，務實得於己，庶國家將來皆得爾用」<sup>393</sup>認為這些儲士未來皆有機會入得翰林，而為國家所用，因此在身為庶吉士之進學階段當於學問有所精進，故不任其政事，而是期勉庶吉士能夠藉由閱覽古今文獻豐富學問，是以「從館閣博學的發生原因來看，一方面，翰林院的文化職能促成了館臣的博學；另一方面，在庶吉士教習的選拔中，就有一條隱性的博學標準，館課所撰文章，並不侷限於一般的序、記、書、傳之類，還有大

---

比興清遠兼有思致，所以愛我者深矣，能無報乎，輒賦長歌以答遠意，併東南溪蕭翀諸子〉、〈憶蕭翀〉、〈寄蕭翀〉、〈春日述懷二首答蕭翀〉、〈述懷寄蕭翀〉、〈雨中送蕭翀還南溪〉、〈出西岩下寄蕭翀〉、〈承蕭翀相過不遇留詩而去，次韻奉答〉、〈先時翀避地羅團，聞已歸南溪，蕭翀常早起讀書，畜鳴鷄於樓上以為候，為賦一絕〉、〈聞吹笛東蕭翀〉、〈病中喜蕭翀送買鹽錢一百〉、〈和蕭翀江上紀別二絕〉、〈溪東蕭鵬舉〉、〈題蕭鵬舉所藏草蟲雜圖〉、〈宿西華有懷蕭鵬舉并東同遊者〉、〈夜宿道德壇東胡山人袁煉師蕭鵬舉〉、〈春日次蕭鵬舉二首〉、〈舟夜次杏口東蕭鵬舉〉、〈蕭鵬舉以生雉贖余，賦詩答之〉、〈八月十一日，自水南渡，江道金華，過北岩訪蕭鵬舉氏，是日雲陰掩冉，殊不見日色，道中賦絕句三首，明日因錄東舉善暨鵬舉伯仲〉。分別依序參見〔明〕劉崧：《槎翁詩集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷2，集部別集類166，頁1227（冊）之238、240-241、248；卷4，頁1227（冊）之324、328-329、330-331、331、332、341-342；卷6，頁1227（冊）之422；卷7，頁1227（冊）之489。

<sup>392</sup> 〔明〕劉崧：《槎翁詩集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷4，集部別集類166，頁1227（冊）之331。

<sup>393</sup> 〔明〕黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷4，史部職官類354，頁596（冊）之3。

量的疏、議、策、論、辯、解等，以培養全面的知識結構和行政能力」。<sup>394</sup>然學問之該博除了能於公務上有所發揮之外，對於官方雅正文風之形塑亦有其影響，翰林官員的博學，特別是對於儒家經世致用之學的涵養，在文章內容與思想的經營方面能夠延續古代聖賢先王之意志，傳達正性善情之思想；而在遣辭用字方面包含鍛句煉字的精當、典據故實的運用，皆有助於典雅文風的形塑，是以葉春及（1532-1595）以「學問該博，文章典麗，斯可以為翰林」<sup>395</sup>一句點出翰林官員在學問為根底工夫下，其文學作品所備具的典雅品質。職此，蕭鎡自人為庶吉士以來，除了透過翰林館師的教習外，也藉由運用文淵閣藏存之今古文獻自我深造，尤其正式入選翰林官員後，更直接接受翰林院博洽學風之浸染，故其文章作品的爾雅面貌實為其身為翰林學士的文學本色。而延續《明史》言蕭鎡「文章爾雅」的評論，館臣則再徵引蕭鎡之學生丘濬對其師文風的看法，似乎是欲進一步具體的闡明所謂的「文章爾雅」就是內容「正大光明」而「不為浮誕奇崛」之辭之意。然若回觀丘濬所作之〈尚約文鈔集序〉，則其所言「正大光明，不為浮誕奇崛」之語，事實上乃是對於「士大夫制作立言」的普遍狀態而言，並非針對蕭鎡之文風而立：

先生生於洪武，長於永樂，仕於宣德、正統之間，而大用於景泰。是時，氣化隆洽，人心淳樸，猶未至澆漓，一時士大夫制作立言，類以質直忠厚、明白正大為尚，而不為睚眦側媚之態、浮誕奇崛之辭。……先生之詩文皆為有為而作，達意而止，質實之中有自然文彩，醇然其無滓，繹如其無類，淡乎其有餘味，得孔子「先進」之意。<sup>396</sup>

丘濬於序中從蕭鎡的生平仕宦狀態談起，認為蕭鎡雖仕於宣德、正統之間，但直至景泰時期才真正得為朝廷所重用。如此之說，與《明史》所述相合，宣德、正統之間僅是蕭鎡從庶吉士之儲士身分擢升為編修、侍讀的階段，直至正統晚期才有機會代李時勉（1374-1450）為國子監祭酒；而景泰時期則不然，不僅兼官翰林學士，甚至陸續加進至戶部尚書，因此不論在朝廷中的權力與地位皆高於過往許多，故景泰間蕭鎡可謂為與代宗關係甚為親近之文臣。又當丘濬的論述由蕭鎡的生平官歷推至「大用於景泰」的當下，丘濬繼而欲反映的是此時期社會、人心的氛圍與朝臣、士大夫的文學寫作心態，是以「氣化隆洽，人心淳樸，猶未至澆漓」一句乃是對於景泰時期社會現象之描述，呈顯的是天下太平、皇恩隆盛周遍的狀態，以至於人民生活安定，心地敦厚樸實，是以整體的社會風氣未落於淺薄之澆漓處境。而身處於昇平清和的社會風氣下，不論是朝廷官員或知識分子其「制作立言」亦與此氛圍相對應，故相對於「睚眦側媚」與「浮誕奇崛」，「質直忠厚」

<sup>394</sup> 葉曄：《明代中央文官制度與文學》（杭州：浙江大學出版社，2011年），頁103。

<sup>395</sup> 〔明〕葉春及：《石洞集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷2，集部別集類225，頁1286（冊）之251。

<sup>396</sup> 〔明〕丘濬：《重編瓊臺稿》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷9，集部別集類187，頁1248（冊）之174。

與「明白正大」實為其作品所呈露的主要基調。「睚眦側媚」與「質直忠厚」皆是就作意而言，指的是寫作態度的品格趨向，前者之「睚眦」其涉及的意義猶為複雜，或為「喜悅」之狀，或為「質樸」之貌，抑或「傲慢」之姿，然與「側媚」之討巧他人併為四字詞組，則「睚眦」之意更傾向於以「傲慢」理解，而與後者之「質直忠厚」所表露的樸實正質而忠實厚道之態度相對；至於「浮誕奇崛」與「明白正大」則是就作辭而言，指行文用語的書寫手法，前者「浮誕奇崛」指的便是為求作品之突出，而作輕浮荒當之怪字僻語以為新奇；後者「明白正大」則為雅正弘大而清楚確實的遣辭為句之道，丘濬刻意對比兩種書寫態度與風格，目的即乃凸顯在盛世的風氣下，士大夫之為文寫作所憑藉的是文運與世道相與契合的精神，故在國運太平的狀況下，制作立言之質直忠厚與明白正大實與國家文治政治同步。由此觀之，丘濬所言之「明白正大」而「不為浮誕奇崛」的語境背景是對於景泰之際士大夫以文運協輔國運的普遍文風之寫照，而非專指蕭鎡個人之文學面貌，而關於蕭鎡個我性的文風表現部分，丘濬則獨立作言，包含以「有為而作，達意而止」言其作意自然；以「醇然無滓」、「繹如無類」言其文彩「質實自然」，並以「淡乎其有餘味」言其作品予人之整體感受，進而認為其作能得「得孔子〈先進〉之意」。首先，「有為而作，達意而止」一句，即點出了蕭鎡之行文並非漫無目的，「達意」是其「有為」的作意動機，也是目的；至於能「止」，便落實了中庸思想之精神，即詞已全然的表達了有為的心意動機，則作文的目的亦得已實現，故便不會額外、過渡的渲染與鋪陳以凸顯意義的重要；換言之，蕭鎡並非盲目的為作文而作文，其所作之文皆是其心意的表達，因此多能點到為止，故「質實自然」既是指其文彩，也在說明其自然而為，有感而發的作文傾向。再者，「醇然無滓」與「繹如無類」均是承其「質實自然」之作意而表現出的文彩內涵，「醇」與「繹」指的是酒水與絲線，而「滓」與「類」則為酒渣與纏結，丘濬以「無滓」之「醇」說明蕭鎡詩文於情感面上的醇厚質實，因此於文辭的經營上自然流露而不刻意雕琢；又以「無類」之「繹」表示蕭鎡詩文於內容上的有條不紊，意味著蕭鎡作意雖然自然，但卻井然有序而非零亂無章。最後，丘濬以「淡」作為閱讀蕭鎡作品後的第一直觀感受，此處的「淡」即是與「濃」相對而言的詩文風格樣態，說明在蕭鎡「有為而作，達意而止」的作意下，其於內容的著力往往點到為止，以至於容易給人在第一直觀的閱讀狀態下有著描寫、敘述不夠深刻的感覺，然讀完蕭鎡詩文的感受並不會持續停留在第一直觀的狀態，而是會被蕭鎡質實自然之作意牽引，而慢慢的於第一層平淡自然的語言文字、內容結構中體會出由此發酵而來的第二層「餘味」，是以蕭鎡詩文的特出並不在用筆的濃厚，亦不在內容篇幅的規模，而是其在中庸自然的淺淡作意下予人餘韻不窮的感受，是以丘濬以「得孔子『先進』之意」作為蕭鎡質實文彩之注解。孔子云：「先進於禮樂，野人也；後進於禮樂，君子也。如用之，吾從先進。」<sup>397</sup>意即面對人才的選用，孔子揀擇的標準在於對象的「先進禮樂」與否，也就是是否已浸習於禮

<sup>397</sup> [魏]何晏注；[宋]邢昺疏：《論語注疏》（臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏），卷11，頁96。



樂教化的薰陶而養成質直淳樸、溫柔溫厚的個性作為篩選指標，故先進禮樂而後為官之一般士子，在官務職權的實踐與態度上，要來的比後進禮樂之貴族士人更容易落實質實之禮樂精神，因而為孔子首要從用的對象。循此，質實淳厚誠為孔子「先進」之意的核心旨意，故而為丘濬特別拈出以進一步凸顯蕭鎡行文由內而外「有為達意」的文彩精神。

奠基於此，〈尚約文集提要〉所援引丘濬之說，顯然是經過館臣幕後鑄裁的結果，然從文學風格的普遍性與個我性觀察，則館臣刻意的將丘濬對於景泰之際士大夫文風的敘述直接嫁接為蕭鎡的文風，而忽略了丘濬述及蕭鎡個我性文風之「淡呼有餘味」一環，顯然在館臣撰寫該則〈提要〉的立場上，其有意凸顯且重視的是作為士大夫的蕭鎡，其詩文在大時代的環境氛圍下所呈展的文風狀態，故丘濬所言之「明白正大」、「不為浮誕奇崛」之士大夫普遍性文風，遂成為館臣述評蕭鎡文風時所欲聚焦而強調的重點，以致覆蓋了蕭鎡個我性較為鮮明的自然文風。又丘濬雖然於序中並未明確指出士大夫制作立言皆「明白正大」而「不為浮誕奇崛」的時間點為何，但是該句以「是時」起首的敘述接於上句述及蕭鎡「大用於景泰」推想，則丘濬所謂「明白正大」之普遍性文風，應該是就景泰時期的士大夫而言；然館臣除了將丘濬對於景泰時期士大夫普遍文風的敘述於〈提要〉中甚為巧妙的剪裁至蕭鎡文風上外，對於蕭鎡文風秉有此一「明白正大」文風則以「洪、宣間臺閣之體大率如是」定位，比丘濬所述的景泰時間還要更早，倘若丘濬所關注的是景泰之後含蕭鎡在內的士大夫寫作臺閣體的嫺熟狀況，則館臣或許是將重點放在蕭鎡於宣德之間入選庶吉士後受習、浸染翰林臺閣文風的情形，意味著蕭鎡於景泰所寫的「明白正大」的臺閣之作，實是在文淵閣、翰林院接受帝王、閣師與館師的教習、督課漸逐培養而來，故而將其臺閣體歸分於洪宣階段，而得視為永宣之間的臺閣派作家。

#### 四、姜洪

洪字啟洪，號松岡，江西樂安人。宣德癸丑進士，改庶吉士，除檢討，陞修撰，以疾乞歸。……文頗平澹，詩亦妥適，而步趨東里，得其形似，格力未能道上也。<sup>398</sup>

據〈松岡集提要〉所述，姜洪為宣德八年（1433）進士，並選為庶吉士。然值得注意的是，在上小節述及〈尚約先生文集提要〉時，藉由《明史·蕭鎡傳》的載錄補充蕭鎡的官歷背景時，得知蕭鎡雖為宣德二年（1427）進士，但因朝廷「需次」之故，因而遲至宣德八年（1433）宣宗皇帝才「合三科（丁未、庚戌與癸丑）」

<sup>398</sup> [清]永瑆、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷175，集部別集類存目2，頁4（冊）之662-663。

進士選入翰林為庶吉士」，<sup>399</sup>是以才會發生蕭鎡與姜洪登科時間雖然不同，但均屬於同一梯次的庶吉士人員之情形，由此可見，庶吉士的館選制度發展至宣德之際，仍未有其定制。姜洪雖與蕭鎡同選為庶吉士，但官職升遷的狀況卻與蕭鎡官至戶部尚書的境遇截然不同，從〈提要〉的載述可知，姜洪最高僅升官至翰林修撰（從六品）便「以疾乞歸」，而關於姜洪的官歷細節《萬姓統譜》的載述尤詳，其中指出姜洪自庶吉士散館而受為翰林檢討後，因參與預修《宣宗實錄》，而得於書成後進官為修撰；<sup>400</sup>又據《明史》所載《宣宗實錄》成書的時間點為正統三年（1438），<sup>401</sup>則在無史籍確切記載姜洪退官時間的前提下，僅就其於宣德八年（1433）入選為庶吉士至正統三年（1438）升為翰林修撰的任官時間估算，則姜洪於近五、六年的官職時間中，其所任職的官署場域與所接觸的官員對象應當就屬翰林院與翰林官員最為密切。循此，則姜洪這段與翰林院互動頻繁的五、六年，乃至以上的任官期間，或許便是培養其文風走向官方書寫形態的主要場域，尤其姜洪作為庶吉士而接受翰林館師教習的三年階段裡，對於其文風「步趨東里」的傾向，應當具有主導性與影響性。

四庫館臣於〈松岡集提要〉中對於姜洪生平、官職的敘述頗為扼要，最主要的原因或許是因為《明史》中並未能得見姜洪的記載之故；然於評論姜洪詩文風格的部分，館臣可謂著力甚深，不僅沒有透過既有文獻的徵引、鑄裁以作發揮，而且能夠針對姜洪的詩、文予以個別性的風格評論之餘，再進一步綜合性的點出姜洪詩文整體性的文風趨仿對象，並根據姜洪趨仿的成果提出確切的批評。首先在詩與文個別性評論的部分，館臣以「文頗平澹，詩亦妥適」一句概括，所謂「平澹」一詞的意涵，參照《明一統志》以「春容雅贍」與《萬姓統譜》以「從容詳贍，和平典雅」言姜洪之文的情形思考，<sup>402</sup>則館臣所謂的「平澹」當可從「平正雅澹」的向度理解，即為文之旨意明白確實而遣詞用字高尚典雅，故館臣以「平澹」言姜洪之文，即在凸顯其文能於和平典雅的語言表述中，呈顯其莊重而確切的旨意；至於「妥適」也就是穩妥、適當，指詩作在格律、用韻部分能夠切合作詩之平仄、對仗原則，而遣詞用字中亦能表足己意。再者，館臣雖於個別性的觀照姜洪之詩文後，而分別以「平澹」、「妥適」之詞表述其對姜洪詩文風格的初步感受與理解，然當館臣對於姜洪詩文的認知由初步的理解，上升至價值判斷的層次時，則便會開始意識到姜洪之詩文在整體風格的取向上與楊士奇文風的近似性；換言之，根據館臣對於姜洪詩文的閱讀經驗與讀後觀察，則姜洪詩文所呈顯之平澹、妥適之體貌特色誠符合楊士奇臺閣體的體貌表徵，即館臣於〈東里文集提要〉中對於楊士奇詩文風格評以「平正紆餘」、「雖乏新裁而不失古格」的部分；如楊士奇之「平正紆餘」與姜洪之「平澹」（平正雅澹），在風格內涵的蘊含上相

<sup>399</sup> 〔明〕黃佐：《翰林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷3，史部職官類354，頁596（冊）之882。

<sup>400</sup> 〔明〕凌迪知：《萬姓統譜》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷50，子部類書類262，頁956（冊）之769。

<sup>401</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第14冊，卷148，頁4143。

<sup>402</sup> 〔明〕李賢等奉敕撰：《明一統志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷54，史部地理類231，頁473（冊）之116。

與一致的程度頗高，其中「平正」之於「平」皆指明白確直的作意；「紆餘」則之於「澹」，前者從容不迫表述想法的方式，則又與後者高尚典雅的遣詞用字意義相偕；至於姜洪作詩之「妥適」部分，則更具體的體現了楊士奇安於「古格」的作詩情形。準此，在文類體裁之體貌特色與楊士奇相似的狀況下，趨仿楊士奇之臺閣文風對於姜洪而言並非難事，故「步趨東里」一詞即說明了姜洪於「文頗平澹，詩亦妥適」的風格狀態下進而追隨、效法楊士奇「平正紆餘」之臺閣體的情形，即同金又孜、黃淮般肩隨於楊士奇的臺閣體風格。其三，館臣點出了姜洪於詩文寫作的風格向度中「步趨東里」的現象後，既而便試圖的從整體性的文學風格衡量、評估姜洪學仿楊士奇之臺閣體是否到位的情形，然從「得其形似，格力未能適上也」一句可見，在館臣對於楊士奇臺閣體的接受與認知之下，認為姜洪在文風類同的基礎下趨仿楊士奇之文風後，作品雖然同樣能夠呈現出如楊士奇臺閣體般之「平正」、「紆餘」之風貌，但也僅止於臺閣體之體貌的形似，而於臺閣體之體用的內涵、精神部分則力有未逮，故館臣以「格力」之不足點出姜洪於臺閣體的寫作要害。所謂「格力」即詩文的格調與精神，強調的是詩文作品拋開格律、聲調等形製的要求後所呈現的品格、風範與精神，基此，館臣言姜洪之作能得楊士奇臺閣體之形似，卻於格力面向上未能適近於楊士奇的意義，即意味著館臣於楊士奇的臺閣體作品中，所能得見的臺閣體之所以為臺閣體於「個我」和「群我」間的精神內涵，並不能在姜洪符合臺閣體體貌形製的形構義、樣態義與物身義之臺閣體作品中得見，因此一旦褪去了包裹於姜洪詩文的臺閣體框架，則便與楊士奇的臺閣體扞格不入了。然若再進一步思考何以金幼孜、黃淮亦皆肩隨楊士奇臺閣體文風，館臣對於二人臺閣體之作皆持正評，而於姜洪則不然？究明原因，或許仍舊與三楊官職互動的情形，以及寫作臺閣體的語境背景有關，從姜洪的官歷狀況來看，姜洪入選為庶吉士的時間雖然三楊皆仍在世，但就作為庶吉士的身分來說，實難與三楊有著頻繁性的直接互動機會，特別是姜洪仕宦的時間尚短，因此姜洪於翰林院館師教習中所習得官方文風之書寫模式，也僅只是臺閣體之基本雛型，故縱然學會「寫作臺閣體」與「寫的是否深入」，兩者間便造就了作品品質的差異；至於時代語境的部分，三楊寫作臺閣體的語境背景涉及到的是成祖奪權後，明朝再度恢復安定和平的局面，因此歷經戰亂而至太平的三楊、金幼孜與黃淮，特別能夠於作品中表露出作為儒臣對於國家安定的希冀與嚮往，故作品時時呈露出個我、群我之用的心思；然姜洪為官之際，天下實已承平許久，故沒有辦法同三楊般深刻的體會天下太平對於國家、社會與黎民百姓的重要意義，因此諸作僅只為鳴盛而鳴盛，而無法與三楊之臺閣體一樣將「個我」之志寄寓於作品中，進而帶出更深層的「群我」關懷。

#### 第四節 其它：夏原吉

檢視四庫館臣對於明代永宣之際屬於三楊臺閣派成員之臺閣作家的〈提要〉述評情形可知，諸位被館臣理解為肩隨三楊之臺閣派的臺閣作家中，其官職身分的屬性不盡相同，或於永樂朝揀選為內閣者，或登第而直授翰林官員者，抑或登科進士後擇揀為庶吉士者，而縱然三種官職於品秩、身分皆有差異，但文淵閣與翰林院實為此三種官職身分者最為頻繁接觸的官署場域，也是其主要政務職掌的負責單位，故而可以視為內閣、翰林官員與庶吉士身分之臺閣作家的交集核心。而於上述各小節中亦言及內閣、翰林官員與庶吉士和明初作為官方文學代表之臺閣體間文風形塑、養成的關係，當中包含翰林院之翰林官員對於內閣三楊之臺閣文風的接受，以及透過主試二京之鄉、會試把關並促進臺閣文風於士人圈的蔓延，或藉由翰林館師教習、課督庶吉士的過程中授受臺閣體的寫作範式等，是以翰林院與翰林官員對於明初臺閣文風的形塑與蔓延著力甚深，也因此明初寫作臺閣體者多由翰林院出。然永宣之間為館臣視為臺閣成員的八位作家中，夏原吉是唯一的一位在入官經歷、官職背景方面全然與翰林院無關者，換言之，其臺閣文風的養成並非直接受於科舉制度、翰林教習等官方有意主導之途徑而來，而許是其官職身分所負責的職務與三楊相近下，於文風上漸受三楊影響所致，是以館臣於〈夏忠靖集提要〉中認為其「淳實之遺風」得以肩隨楊士奇、黃淮諸人，而得視為臺閣派作家：

原吉字維詰，湘陰人。以鄉薦遊太學，選授戶部主事。燕王篡立，原吉降附。後官至戶部尚書，諡忠靖。……原吉詩文集六卷，……前有楊溥序，稱其詩文「平實雅淡，不事華靡」。考原吉以政事著，不以文章著，洪永之際，作者如林，以原吉位置其間，尚未能並駕中原，齊驅方駕。然致用之言，疏通暢達，猶有淳實之遺風，以肩隨楊士奇、黃淮諸人，固亦無愧也。<sup>403</sup>

由〈提要〉的敘述可知，夏原吉士是以鄉薦之途選入太學受學，這遂與士大夫之應試科考の入仕途徑有別，也就說明了夏原吉入官的基礎點便與登科進士後授為翰林者或選為庶吉士者有所區隔；換言之，對於夏原吉而言，其於太學中受習儒家經典與思想的階段，實為其認識與接觸官方文風的起點，這遂又與應考科舉之士子於準備科考的狀態中，先行透過翰林官員所編選之《鄉試錄》、《會試錄》掌握官方文風，直至登科為翰林官員或庶吉士後再受教習的狀況不同；又從〈提要〉中述及夏原吉入太學後選授戶部主事、戶部尚書的情形來看，顯然「供奉文字為

<sup>403</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之500。

職」的翰林院並不在夏原吉以財務體系為官歷遷升之主要單位的項目中，故翰林院對於官方文風所起的主導與影響作用，實難於夏原吉臺閣文風的養成條件中有所落實。

關於夏原吉官職升遷的狀況，館臣僅於〈提要〉中言其「官至戶部尚書」後遂止，然由《明史·夏原吉傳》的載述可知，夏原吉在官職晉升的情況下，與楊士奇、楊榮、金幼孜等內閣大臣於政務上的互動遂開始頻繁起來，如仁宗即位後夏原吉除復官戶部尚書之外，仁宗亦加進其少保、太子少傅，遂而與楊士奇、金幼孜有著相同屬性單位的官職；<sup>404</sup>此外，仁宗亦先後賜楊士奇、楊榮、金幼孜與夏原吉「繩愆糾繆」之銀章，以期許楊士奇、夏原吉等人能於朝中扮演糾舉過失、錯誤的角色，足見仁宗皇帝對於楊士奇、夏原吉等人之重視，<sup>405</sup>故《明史·夏原吉傳》以「仁、宣之世，外兼臺省，內參館閣，與三楊同心輔政」說明夏原吉與楊士奇等人之政務互動關係，<sup>406</sup>其中所謂「外兼臺省」指的即是其戶部尚書之本職；至於此處的「內參館閣」並非言其兼管翰林院庶務，而是三楊、金幼孜等之內閣政務，包含掌獻替，奉陳規誨，點檢題奏，票擬批答等庶務，足見作為君王親臣之夏原吉，在輔君治政的環節上與楊士奇相與比美之處，是以《明史》遂進一步以「原吉與士奇尤持大體」<sup>407</sup>確切的點出夏原吉與楊士奇於協輔仁、宣治政的過程中所扮演之舉足輕重的角色。

《明史》中對於夏原吉的撰述雖沒有涉及詩文表現、評價與成就的部分，然從其述及夏原吉與三楊「同心輔政」的政務互動情形思考，則實為館臣所謂「以政事著，不以文章著」之夏原吉其臺閣文風的形塑提供了得以系聯的脈絡，即夏原吉與三楊於政務性的互動過程中連動性的帶動了夏原吉有意識或無意識的對於三楊之典型臺閣體的文學性漸染、接受或學仿傾向，是以在「不以文章著」的前提下，館臣對於夏原吉詩文風格之述評，乃是欲由其風格之整體性認知中，掘發出其個體性面向，目的即在為夏原吉於「洪永之際，作者如林」的文學環境下，定位其文學價值與意義。基此，館臣透過援引楊溥在〈夏忠靖集序〉中以「平實雅淡，不事華靡」之語評論夏原吉詩文的部分，作為述評夏原吉詩文個體性風格的基點，其中「平實」就是「平正樸實」，指以質樸無華之文辭表述明白而確實之旨意；「雅淡」即「高雅簡淡」，意即詩文之作得於簡樸的文辭中呈顯出高雅不俗的風貌，故「平實雅淡」之意涵其實就是楊溥下句所接之「不事華靡」，即作文寫詩不刻意雕琢、藻飾；又在〈夏忠靖集序〉中楊溥更以「觀者亦可以想見其為人也」接於「平實雅淡，不事華靡」一句之後，可見夏原吉「平實雅淡」之詩文風貌，事實上正是三楊所謂為文作詩當出於「性情之正」的體現，因此平實雅淡的作品風格實為夏原吉個我性情的寫照，也是三楊之臺閣體寫作之精神所在，是以館臣徵引楊溥之評論除了藉以點出夏原吉之詩文能於質樸之語言文字中烘

<sup>404</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 149，頁 4153。

<sup>405</sup> [明]楊士奇：《東里文集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 5，集部別集類 177，頁 1238（冊）之 429。

<sup>406</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 149，頁 4155。

<sup>407</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 14 冊，卷 149，頁 4155。

帶出高雅不俗的整體性風格外，或許館臣亦試圖透過楊溥此一臺閣體典型作家以表徵臺閣文風的語彙評論夏原吉詩文風貌的情形，證成其詩文之作所具有的臺閣體質性，以作為將其歸分於臺閣派成員的理據。而在夏原吉「平實雅淡」的整體詩文之中，館臣則關注到其「致用之言」於語言文句的使用、精神內涵的體現中所分別呈露之「疏通暢達」與「淳實遺風」的個體性特色：首先，所謂「致用之言」即為儒者渴望用志於世的心跡與態度，此處即指夏原吉於作品中寄寓、表露願效命君王，為君王任用的詩文內容；再者，「疏通暢達」乃是就語言文字的使用而言，而「疏通」與「暢達」實為表流暢之意的同義詞，故此即說明夏原吉擅以流暢的語句清楚明白的表露自己欲致君堯舜般之心志；至於「淳實遺風」者，則為夏原吉於作品中所體現的精神內涵，「淳實」即「淳厚樸實」，故「淳實遺風」指的便是古人淳厚樸實的風氣，即《詩三百》中所寓含的詩教、詩用精神，是以館臣認為夏原吉於致用之言的表白中所承載與體現的即是《詩三百》中個我之志與群我之用的精神寓託。奠基於此，館臣特別於楊溥對於夏原吉詩文的整體性評論中，著眼其個體性的詩文風格，其目的或許是欲更進一步的充實夏原吉「平實雅淡」的詩文內涵，以與形似臺閣體的作品有所區隔；換言之，楊溥所謂「平實雅淡」的評論，比較傾向於體貌層面的批評範疇，因此容易與通過遣詞、用字等書寫模式的手法達到形似之效而缺乏內涵的諸臺閣體作品混淆，故單就體貌性的評論實不能完全凸顯出夏原吉的詩文作品與其他形似「平實雅淡」者的差異；是以從夏原吉詩文中所寄寓的致用精神充實其臺閣體的體用內涵，正因為夏原吉於作品中所寄寓之個我的性情之正與群我的致用之志實為無真實情感者所不能模效之處，故能與形似臺閣體之作區辨。職此，館臣點出夏原吉「致用之言」的作品內涵，正好呼應館臣對其「以政事著」的考察，而如此致用之心則實與三楊、金幼孜、黃淮同調，故經由與三楊「同心輔政」的過程中所漸染、接受或學仿之臺閣體才能與三楊典型臺閣體的精神同步，是以館臣認為夏原吉的詩文作品雖然於整體水平上未能與明初文壇之輩作者並駕齊驅，但能夠寫作出符合典型的臺閣體之作則已高於形似臺閣體者太多，故以「無愧」再次表示將夏原吉視為臺閣作家的合理性。

## 第五節 小結

當「三楊」的典型性從政治語境的「內閣三楊」拓及至文學語境的「臺閣三楊」時，則意味著政治與文學間關係的緊密疊合，而間接性的反映了在上位之君王企圖透過文事來作為實現文治的治政目標，意即當三楊之臺閣體文風成為代表官方文風立場的指標時，則不僅有助於官方文風的形塑，亦能藉以達到官方思想的宣揚與教化的目的，並進一步帶動朝中文風趨仿於三楊的從眾現象。因此本章

所欲探討者，即以永宣時期與三楊同為朝中任職之官員為對象，說明四庫館臣對於諸輩步趨三楊的述評情形。就本文之觀察，除了少數個案之外，肩隨三楊者，多與三楊之官職、官務有著較為緊密的關係，因此，呈現的是以三楊之內閣為中心，由親而疏，近而遠，逐漸向三楊集中聚攏的現象；至於三楊之臺閣文風，則亦隨著肩隨者的聚攏，漸次性的由親而疏，近而遠，向外漣漪蔓延，而明代臺閣派的形塑，便是在成員的集中與文風的擴散下得其雛型，故以下即由臺閣成員的聚合與文風推衍的現象，依序由內閣至翰林，再至庶吉士，最後則為其他個案，分述說明本章的研究成果：

一、就內閣官員對於三楊文風的肩隨而言，在館臣主觀的區判上，明初內閣七人之中，除了楊士奇與楊榮外，僅黃淮與金又孜二人得為館臣列為三楊文風之肩隨者，至於胡廣、胡儼與解縉三人，或因整體文風與三楊不類，或於人品氣格未及三楊等前提下，遂不為館臣列為三楊之梯隊中。而從館臣對於黃淮與金又孜二人的述評內容來看，則二人之文風所以得肩隨三楊，在很大的向度上與其於官職的境遇和三楊頗為相似有關，意即個人之遭際寵遇與國家之四海昇平相協下，文章作品自然會呈現春容安雅之基調。然館臣除了從共向性的文風特質說明二人肩隨三楊之現象外，亦針對二人文風的優缺面提出看法，如黃淮《省愆集》中所獨具之「風人之旨」實為館臣所肯定者；而金幼孜之文章則有邊幅不及三楊博大之處，儘管褒貶未一，但整體風格實與三楊如出一轍，故作為三楊之肩隨者誠然切實。

二、至於翰林院官員不出當時臺閣之體的部分，本文則試圖從翰林院作為官方文風之執行者、趨定者與維護者的角色說明四庫館臣認為鍾復之文風不出臺閣範疇的原因。意即當三楊之臺閣文風受到君王的認可而成為朝中書寫的主流時，隸屬於文官體系之翰林官員，便將以此作為自身書寫的指標。然值得注意的事，當寫作臺閣體的行為缺乏自我意識的支持時，則作品的品質便會有所折扣，故四庫館臣對於鍾復臺閣之作評價的保留，或許便意味著鍾復寫作臺閣體的心態，多少含有著遷就官方文風標準的取向，故於品質上與三楊者之全然性的發自內心之作仍有差距。

三、就庶吉士間臺閣文風的養成觀之，則反映在君王、內閣閣師與翰林館師對於庶吉士之教習、閣試與館試部分。登科之進士以庶吉士之姿入為翰林後，即將接受為期三年的培養計畫，以為散館後所將面臨之仕途官務作職前訓練的準備，然選為庶吉士者，基本上均是以晉升為正式之翰林官員為受習目標，而館師、閣師之教習亦以栽培新近翰林官員為教學方針，故整體而言，對於庶吉士的教習不脫文學、文事一環。然當庶吉士的教習內容以從科舉制度中之《四書》、《五經》，轉移至古文辭時，作為官方文風指標之臺閣體，於翰林院館師的教習內容中，便就不再局限於公務性文務的書寫範疇，而得以直接落實至詩文書寫的層面，其中又以應制詩文的書寫為大宗。然當庶吉士紛紛企圖寫作應制詩文以希冀君王的喜愛而晉身翰林時，便加速臺閣文風於庶吉士間蔓延的情形，但也將臺閣體文風的發展推至僵化的局面，故為館臣所認為之屬於永宣間臺閣派成員的四位庶吉士，

除了蕭鎡於文風上得其家法而不墜，以致受到館臣的肯定外，周述、周敘與姜洪皆面臨到寫作水平之不免膚廓或得其形似的弊病，換言之，倘若抱持著應酬性的態度寫作臺閣體，則作品縱然不乏春容宏敞、雅贍與平澹，但在欠缺格力內涵的精神下，作品自然顯得空洞、膚廓，而館臣對於諸庶吉士之如此述評，實則為臺閣派之發展漸趨末流的現象揭明徵兆。

四、至於夏原吉之個案來說，夏原吉的官職背景雖然不屬於翰林文官之體系，然由於在官職身分與所負責之職務與三楊相近下，其「淳實遺風」的臺閣文風，或許便是在與三楊官務的互動過程中，有意識的取法三楊而來，或無意識的漸受三楊文風感染所至，故能夠在「不以文章著」的文學評論中，以其平實的文章風格，彰揚其作為朝陳的致用之心，故在整體精神上可謂與三楊共鳴、激盪，而得為館臣視為肩隨三楊的臺閣派作家。

總觀上述四點，則得以發現與三楊官職場域或關係愈近者，愈能得三楊臺閣之精神，故館臣對於黃淮、金幼孜與夏原吉的述評中，皆具體點出三人「肩隨」楊士奇等現象，至於與楊士奇關係稍遠，或無甚關係者，館臣在臺閣文風的論述上多為持平，甚或批評的態度，足見臺閣文風的蔓延，隨著發展的迅速，亦相對凸顯了品質維繫的癥結。





## 第五章 遺風猶存：不逐末流，餘響正統

政局的安定與三楊於朝中的影響力，是明初臺閣文風得以由三楊之臺閣體形塑成群體性文學活動之臺閣派的主要因素，然於前章言及四庫館臣所歸列為永宣之際的臺閣派作家之〈提要〉中，實已發現當臺閣體朝向臺閣派發展時，臺閣作家所作之臺閣體，於品質的經營上已漸浮現「不免失之膚廓」<sup>408</sup>、「得其形似，格力未能適上」<sup>409</sup>而相去三楊典型漸遠的寫作弊端，僅管從館臣之「不免」、「得其」的表面遣詞來看，明初整體的臺閣體水平大抵應該不差，品質瑕疵的比例或許不高，但館臣語意的背後，實意味著三楊典型之臺閣體，將隨著臺閣文風與臺閣派的興起、蔓延，而面臨文學品質維繫的考驗，以為正統之後臺閣派末流漸染的現象埋下了伏筆。

正統前後，明代臺閣派的領袖人物與主要成員相繼逝世，其中包含金幼孜逝於宣德六年(1431)、黃淮逝於正統十四年(1449)，而歷事四朝的臺閣派領袖楊榮、楊士奇與楊溥則先後於正統五年(1440)、正統九年(1444)及正統十一年(1446)逝世，這些引領臺閣派發展與奠定臺閣體寫作典型的主要人物，其相繼缺席於臺閣派梯隊的狀況下，必然性的會對臺閣派內部體系的結構與成員造成衝擊，尤其誠如前述，臺閣派在三楊與主要成員的領導下，其流派成員的臺閣體諸作中實已存在良莠不齊的問題，是以憑藉領袖之姿引導與維繫臺閣文風之典型性的三楊與核心成員金幼孜、黃淮等，一旦永久性的退出臺閣派，則臺閣派的其他成員在群龍無首的情形下，對於臺閣文風的掌握將會處於無所適從的局面，於是在臺閣成員無所謂而為的盲從性寫作臺閣體的趨勢大幅增升下，遂致使正統以後之臺閣體多「貌腴神瘠」而呈現「萬喙一音」的惡性寫作局面。

又除了三楊與臺閣派要角作家的先後辭世，以至於臺閣文風在缺乏典型性作家的直接性引導下，加速形似三楊體格之臺閣體蔓延於朝廷中的情況外；正統以後，政局的混沌不穩及政權的動盪不安，包括正統之際王振(?-1449)專擅與英宗(1427-1464)被俘；景泰間時，英宗與代宗(1428-1457)兩兄弟間因帝位與儲位之爭而起的「奪門之變」；天順朝復辟英宗之石亨(?-1460)、曹吉祥(?-1461)所興之「曹石之變」及成化之際外戚、內豎亂政等等，皆使得臺閣文風所賴以依存之國家安平、社會祥和的書寫環境和鳴盛美聖的基礎消失：首先，正統之際宦官王振在協輔英宗治政的三楊相繼去世後，弄權干政之事跡愈發大膽猖獗，如正統六年(1441)王振矯詔以工部郎中王佑(?-?)為工部右侍郎；<sup>410</sup>正

<sup>408</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷175，集部別集類存目2，頁4(冊)之658。

<sup>409</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷175，集部別集類存目2，頁4(冊)之662-663。

<sup>410</sup> [清]谷應泰：《明史紀事本末》(臺北：華世出版社，1976年)，卷29，頁313。

統七年（1442）替年幼英宗協輔朝政之太皇太后張氏去世後，王振遂更為肆無忌憚，於是矯旨以徐晞（？-？）為兵部尚書、<sup>411</sup>盜明太祖設置之「內臣不得干預政事」之禁內臣碑及命其姪王山（？-？）為錦衣衛指揮同知世襲，並隨後命侍經筵；<sup>412</sup>正統九年駙馬都尉石璟與監察御史李儼（？-？）皆因王振之個人私怨而下錦衣獄等等，<sup>413</sup>然王振仗著受英宗之寵愛而得勢的情況下，其胡作妄為之行徑不僅讓明廷之內憂風波不平，而明朝國勢也因其個人逐勢趨利之故遭到外患之侵擾而受侮，其中最為嚴重者莫過於王振在正統十四年（1449）慫恿英宗親征蒙古瓦剌也先，而兵敗土木堡以致被俘一事。<sup>414</sup>英宗貴為一國之君，欲遭蒙古部族擄為人質，明朝的威望不僅蕩然無存，而與明初太平國盛的光景相去甚遠。再者，明英宗被俘後，監國郕王朱祁鈺為于謙（1398-1457）等大臣擁立即位，遂改年號為景泰，而遙尊英宗為太上皇，<sup>415</sup>然景泰帝在位的八年期間，雖有效的遏止了瓦剌也先南下之野心而鞏固了明朝之江山，並且啟用了正統以來受王振等奸佞迫害之忠臣賢將，於是在一定的程度上可謂挽狂瀾於既倒，而為明朝朝野帶來短暫的清明；<sup>416</sup>但由於景帝對空降而來之帝位的戀棧，以至於當瓦剌也先以求和之名欲釋放明英宗時，景帝非但不思迎回英宗，即便終於將英宗迎回，也僅將其軟禁於南宮中，<sup>417</sup>並且著手計劃易儲一事，企圖廢皇太子朱見深（1447-1487）而改立自己的兒子朱見濟（1448-1453），<sup>418</sup>於是明景泰朝終於在奪位與易儲的政治陰

<sup>411</sup> 〔清〕谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷29，頁314。其後亦云：「時振權日重，晞以諂見擢。於是府、部、院諸大臣及百執事，在外方面，俱攫金進見。」足見王振跋扈囂張的擅權行舉。

<sup>412</sup> 〔清〕谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷29，頁314。

<sup>413</sup> 石璟因辱罵家闈呂寶，王振惡其賤己同類之故，下璟獄；李儼則因監收光祿寺祭物時，見王振而不跪，遂得罪下獄。參見〔清〕谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷29，頁316。

<sup>414</sup> 史稱「土木堡之變」，據《明史》所載，「土木堡之變」的導火線可溯至正統十四年（1449）二月，蒙古瓦剌詐稱三千人進馬（實際僅二千人），於是王振在核實使者人數後，僅按實際人數給發獎賞，且將貢馬削價五分之四，致使瓦剌也先愧怒而與明廷失好，而於同年七月，分道大舉進攻明朝遼東、赤城、大同等邊境，然面對蒙古部族的侵擾，英宗不顧諸臣的反對，而皆授王振親征之勸，參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第28冊，卷328，頁8500-8501；至於英宗何以困於土木堡及為也先所擄，全因王振欲滿足私欲之故，正統十四年（1449）八月戊申，明軍於駙馬都尉於井源戰敗後，意識到此次征戰於己不利的情勢，遂欲班師回京，然王振欲使英宗於班師途中經過自己的家鄉蔚州以逞耀風光，故不聽總兵郭登所謂車駕宜從紫荊關之言，而堅持行經蔚州，然至蔚州四十里後，又擔心大軍路境將有損於莊稼，遂復轉而東，還至狼山，以致也先追騎也及。八月辛酉班師至土木堡，眾本欲至懷來，然王振以「輜重千餘兩未至」而無視廣墊車駕人居庸關以得保全之建言，持留土木。由於土木堡附近無水源得供給，而在土木堡南方十五里處的水源亦為瓦剌所佔，明軍人、馬在連續二日尚未飲水的狀況下，王振遂於英宗接受也先詐和下，緊急下令移營，然回程未至三、四里，便遭瓦剌軍隊埋伏、包圍，英宗盤膝面南而坐，不久遭俘，至於王振終為護衛將軍樊忠以所持槌捶死，此場戰役明軍死者數十萬餘，而衣甲器械等輜重盡為也先所奪，參見〔明〕谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷32，頁331-336。

<sup>415</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷10，頁139。

<sup>416</sup> 《明史·景帝》：「景帝當倥傯之時，奉命居攝，旋正大位以繫人心，事之權而得其正也。篤任賢能，勵精政治，強寇深入而宗社義安，再造之績良云偉矣。」參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷11，頁150。

<sup>417</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷10，頁144。

<sup>418</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷10，頁145。

謀中於景泰八年爆發「奪門之變」。<sup>419</sup>其三，英宗順利政變復辟，改年號為天順，並廢景帝為郕王軟禁西宮。<sup>420</sup>然英宗復辟之後，不僅將景泰朝中重要的廷臣于謙、王文（1395-1457）等以謀逆之罪遭誅，<sup>421</sup>而對於致使土木堡之變發生的禍首王振，英宗則反視其為忠臣，甚至為其塑像招魂而立「旌忠祠」於智化寺中。<sup>422</sup>如此是非倒置的君主，終將使天順朝的政局陷入一次次的邪正混沌的處境，如石亨與曹吉祥兩名作為英宗復辟之主要推手，在朝中的權勢日重下，或擅權專橫，或結黨叛亂，於是遂又發生結黨謀反以企圖弑位的「曹石之變」。<sup>423</sup>最後，英宗復辟後於天順八年逝世，太子朱見深即位，明年遂改元為成化，憲宗皇帝治政之初不僅為于謙平冤昭雪，也恢復景帝帝號，故《明史》言其「恢恢然有人君之度」，<sup>424</sup>且能任用李賢（1408-1466）、商輅（1414-1486）與彭時（1416-1475）等賢臣，使得明朝氣象為之一振；然在位中、後期，由於寵幸萬貴妃（1428-1487），以致其日漸益驕，不僅「禱祠宮觀，糜費無算」，朝中太監一旦違背其心意則「立見斥逐」，致使汪直（?-?）、梁芳（?-?）等佞倖為求晉升，不惜苛斂民財，以討貴妃歡心。<sup>425</sup>而憑藉著萬貴妃的勢力，汪直、梁芳等則皆為憲宗所任用，前者於成化十三年（1477）授為提督西廠，其任職為提督西廠的六年之間，專擅一朝政治、軍事領域；<sup>426</sup>後者，則恣肆揮霍國庫，於地方大量搜刮，於是成化後期於宦官弄權下不僅多敗政，且貪諛成風。

由此觀之，在正統初（1427）至成化末（1487）近六十年的時間中，帝位之更迭、政變之屢興、外戚專擅與宦官之干政等種種政治亂象下，如「仁宣之治」般的國家安定、朝政諧和及百姓安樂的昇平生活，可謂幾希，僅能如曇花一現般的短暫存在，而難以延續。是以不論是政治局面，抑或社會環境，實皆無法為後期的臺閣體作家提供得以頌美的依據與條件，循此「已經不存在『鳴國家之盛』的社會基礎，不存在雍容典則、溫厚和平文風所需要的平和心境。臺閣文學思想所依存的環境已經不復存在」的現實下，<sup>427</sup>臺閣作家從事臺閣體的寫作勢必將面臨過去三楊、金幼孜與黃淮等所不曾遭遇的書寫瓶頸，於是正統以後之內閣、翰林官員與庶吉士等在為維持官方文風的立場下，將會視三楊典型之臺閣體為範本，而於「猶守舊格」與「莫知其然」兩種全然不同的取徑過程中，呈現出不同品質的臺閣體之作；此外，在「臺閣文學思想所依存的環境已經不復存在」的處境下，隨著臺閣體的膚廓之作漸趨增多時，臺閣派及其臺閣文風與臺閣體將會不斷的面臨非臺閣派者的質疑與抨擊，或李東陽以為當於臺閣體的本質中有所新變者；李夢陽以復古、格調為尚而欲取代臺閣體者，於是後期的臺閣派成員中，遂

<sup>419</sup> [明] 谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷35，頁370-377。

<sup>420</sup> [清] 張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷11，頁149-150。

<sup>421</sup> [清] 張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第15冊，卷170，頁4550-4551。

<sup>422</sup> [明] 谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷29，頁317。

<sup>423</sup> [明] 谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷36，頁377-384。

<sup>424</sup> [清] 張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第1冊，卷14，頁181。

<sup>425</sup> [清] 張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第12冊，卷113，頁3524。

<sup>426</sup> [明] 谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1976年），卷37，頁385-392。

<sup>427</sup> 羅宗強：《明代文學思想史》（北京：中華書局，2013年），頁176。

有自變轉型與趨從他流的文風漸變、過度現象。基此，本章之撰寫將聚焦於四庫館臣對於正統以後之後期臺閣派作家的〈提要〉述評觀察，而透過「摹體型模擬的兩種取徑」與「轉型與趨從的兩種現象」二節論述，以詮釋與建構四庫館臣對於臺閣派發展至後期的定位眼光。

## 第一節 摹體型模擬的兩種取徑

「模擬」即「摹擬」，指的是一種仿效、模仿的行為，因此當有明確之對象以作為「仿」的範疇，故模擬的行為事實上即屬於對象的再造與重塑的過程，也就是所謂對象的再現，是以再現的成果縱然具有對象之鮮明特色，但絕不會與對象等同，而其中與模擬對象間的同異差別，則決定了模擬後之成品其品質之良莠水平。而文學性的模擬，其意義大抵不脫離此一框架，同樣是針對過去已存在之文學成品所進行的仿效行為，因此也皆為模擬者（即作者）在本於原創的前提下進而再創的成果，故再創之作的優劣性亦與原創之本色的同異比重有關。然值得注意的是，文學性的模擬很容易被直接性的誤解為是一種對於既有之文學作品的剽竊或抄襲的寫作手段，因此在諸文學發展史或文學批評史的論著中，述者每每涉及到文學性的模擬行為之敘述時，不論是對於模擬者或是模擬之作多持之以消極的態度，是以在認為文學性的模擬行為於作意的態度上實不可取的先行認知下，則難真正的關注到原創後的再創之作其文學品質到底為何，而直接予以負面性的否定定位。然誠如顏崑陽先生對於諸文學史著作針對模擬性較鮮明之作品（包含作家、流派）之批評的質疑，其試圖透過精細的定義所謂「模擬」一詞於文學性的創作活動中所涉及的「宗本型」、「摹體型」與「仿語型」三種範型意涵，以說明在「絕大多數的文學作品，幾乎都不是『原創』，而是『再創』」之文學創作的普遍現象下，「宗本型」與「摹體型」兩種「典範模習」的取徑範型方式，是文學性的模擬行為得以於「文學史的建構」與「文學的藝術性」兩項價值判准中獲得「『模擬』有其不可棄置的價值」與「『模擬』而能『再創』，亦有其高度價值」之定位關鍵。<sup>428</sup>換言之，對於模擬性的文學作品之檢視與批評，所需關注的環節在於模擬的向度為何，即以原創的如何特質作為取徑的切入點？或原創的本質精神，或原創之體製、體式，抑或側重於原創之語言修辭等技法，而不同的模擬點實亦對於再創之作的作品品質有著先決的影響性，故唯有於模擬之作中細膩梳理再創作者的模擬心思，才能於「文學史的建構」與「文學的藝術性」兩項價值判准中，予其再創之作妥適之評價與定位。

<sup>428</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁796。

循此，以顏崑陽先生所提出之文學性之「模擬範型」，作為思考館臣對於三楊臺閣體之典型定位與前、後期臺閣派作家模擬三楊臺閣體的再創之作的評述徑路，則三楊於臺閣體的典型性除了在於於明初確立了此一文學體類作為官方文學的主要書寫型態外，其寄寓於臺閣體諸作中之個我性情之正的詩教涵養與群我裨益治道的詩用理想的精神內涵，更成為明初君王用以落實文治的基礎，故倘若以抽象的層面推思三楊臺閣體的典型特質，則其臺閣體諸作中所流露之「個我之志」與「群我之用」的心靈向度，實則延續了《詩三百》中「比興寓託」之形式與「政教諷諭」之內涵相與一體的文化精神，而或許得以視為從作品的內涵、精神取徑於《詩經》的「宗本型模擬」。至於永宣間的臺閣派成員與正統之後的臺閣派成員，其臺閣體諸作大抵均是以三楊之臺閣體典型作為原創後，經過「摹體型」或「仿語型」模擬範型下的再創之作，其中永宣之際以三楊為中心的臺閣派成員，除了與三楊共同參與、見證國家安定和平的時局外，在明初官方的政治體系中，又因職能與官署場域和三楊較為類同之故，而得與三楊有著較為親近的互動關係下，諸位臺閣派作家多能於「摹體型模擬」的取徑中得其三楊臺閣體的寫作精髓，故誠上章所論館臣對於其臺閣體之作的評價基本不差。正統以後，則如前述之語境背景，後期之臺閣派作家由於缺乏了三楊直接性的推動、樹立臺閣典型文風的引導作用及政變的頻繁，致使明朝政局的形勢已不利於臺閣體的書寫狀況下，以「摹體型」與「仿語型」之途徑取法三楊的情形在數量上必然會有所增加，以至於正統以後之臺閣體其文風膚廓的現象愈發鮮明，故諸作家的臺閣體諸作幾乎呈現「萬喙一音」的惡性現象，唯有不逐末流者，才得以超拔於冗闢之流波而「體近三楊」，而就館臣於諸明代臺閣派作家之集作〈提要〉所述觀察，則不逐末流者之後期臺閣派作家，其取徑三楊之方式以「摹體型模擬」之範型為多，其中又屬「猶守舊格」者的摹體取徑最能上繼三楊臺閣體之典範，至於摹體三楊於「莫知其然」的狀態者，其臺閣體再創之作的水平多屬一般，故文風雖不至同末流般之膚廓至極，但與三楊體格尚有差距。所謂的「摹體型模擬」顏先生如此定義：

這一模擬範型的特徵，厥有三端：一、是因襲前行文類的「體製」。……二、是模寫前行作家所開創的題材類型。……三、是以前行作家作品所創造的「體式」為理想「典範」而模習之。……準此，則綜合前述二端，不管模擬「體製」或「體式」，都是某種文體的模擬，我們可借《文心雕龍·體性》所云「摹體以定習」之語，而稱這一範型的模擬為「摹體型模擬」。

429

<sup>429</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002年）下冊，頁802-803。顏崑陽先生亦於該文中指出：「這種『摹體型的模擬』儼然是一源遠流長的傳統，恐怕不能如一般『中國文學史』著作簡化地以作品本身『藝術性評價』的觀點就可以蔑視之。」即除了從藝術性的視角檢視經由「摹體型模擬」途徑下完成的再創之作外，尚還需關注的是再創背後的語境意義，而不能僅以偏概全似的以為再創之藝術性

所謂「體製」，即「體制」，而不論從「製」或「制」，其皆含有「規則」、「法度」的概念，故據顏崑陽先生之界義，「體製」其指涉的是繫屬於某一特定文類之文體形構，<sup>430</sup>即文類在語言形式上趨向「規格化」的組構；<sup>431</sup>至於「體式」，其「式」字之意涵則兼涉及了代表法則、模範之「法式」與規格之「樣式」，故顏崑陽先生在以為『「式」指的是一種可為模則的式樣。它既具體卻又普遍，也就是所謂的『範型』』之前提下，<sup>432</sup>將「體式」界義為「文體具有『範型』性的『樣態』」，是直觀而致的整體美感形相，並且可以為創作之法式」。<sup>433</sup>由此觀之，不論是與文體之「形構」相關聯之「體製」或者與文體之「樣態」有所牽涉之「體式」，其均得以互涉於「體貌」向度之脈絡中，甚而更精確的將體貌之「貌」「規格化」、「形製化」與「範型化」，是以顏崑陽先生取義於《文心雕龍·體性》之「摹體」概念，所欲強調者即在於此種文學性之模擬途徑，當以原創之文學作品的「體製」與「體式」為擬寫的起點。至於「定習」就劉勰的立場而言，當是指透過「模習」典範作品的途徑，以為自我的書寫「習慣」奠定正確的基礎，其側重點在於以入門之正，培養個我體性之正；然從「摹體型模擬」的脈絡思考，則「定習」的意涵或許得以從個人書寫習慣的養成，擴升至特定群體對於特定原創作品之摹體模習下所趨定之該文體的寫作風氣，即顏崑陽先生所謂典範模習之「趨定效用」：

任何一種創新的「文類」，其體製之穩定為「形式特徵」顯明的「常模」，而能與其他「類體」區隔並供眾多作者之依循，實非一蹴可幾；也覺非靠「創始者」一人可以為功，而必然要經「典範模習」的「漣漪」與「鍊接」現象，群起競作而產生「趨定效用」，才能逐漸完成。<sup>434</sup>

換言之，模擬者一旦在文類的體製上對於原創之文學作品進行「摹體」，則其再創之作的「模擬痕跡」便會甚為鮮明，而此一「模擬痕跡」實源於原創之作之「形式特徵」的一環，故模擬者對於原創之作的「摹體」行為，某種程度上即是在為

---

於意義上遠不及原創而否定之，引文參見頁 804。

<sup>430</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 23。

<sup>431</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002 年）下冊，頁 800。

<sup>432</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 28。

<sup>433</sup> 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第 1 期，2007 年 9 月，頁 29。然顏先生亦於文中提到由於「體式」一詞在古代文體論義例不一之故，因此其亦會涉及到「體製」（體裁）的概念中而兼有「形構」的意涵，故站在後設批判的視角而側重於「體式」之定義下，則所謂的「體式」，其「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。」引文參見頁 31。

<sup>434</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》（臺北：臺灣學生書局，2002 年）下冊，頁 818。

原創之作的形式特徵樹立得以「與其他『類體』區隔」的標籤，故隨著摹體者的漸增，便能夠加速原創之作其形式特徵的趨定效用，進而確立該類原創性文類體裁於文學史上的存在性而不至於淹沒於眾多類體之中；又模擬者或透過同代並世之漣漪效用；或經由隔代異世之鍊接效用之途，摹體以趨定原創之作的形式特徵之穩定性的過程中，事實上亦形塑了以原創之作的形式特徵為核心的文類體裁之風格，甚至隨著模擬者於共時、歷時間頻繁性的摹體歷程下，有意識或無意識的建構了以該原創之作的形式特徵為指標的文學流派。職此，在顏崑陽先生所提出之「摹體性模擬」的脈絡中衡量劉勰所謂「摹體以定習」的意義，則其所指涉者，實由個體性的文學書寫的模擬，擴充至群體性的文學模擬行為對於具有原創性意義的文類體裁其形式特徵的奠定，即此一原創性的形式特徵於群體性的「摹體」現象下所凝塑、開展的文學風格與文學流派的「定習」情形，故「摹體」的意義在「摹體性模擬」的脈絡中格外重要，特別是對於原創性的文學作品於文學史的發展意義、定位與評價中尤具影響性。

職是，以下即將四庫館臣對於正統以後之臺閣作家以「猶守舊格」與「莫知其然」兩種手法取徑三楊體格之文學性模擬行為，置於顏崑陽先生所提出之「摹體性模擬」的文學性模擬範型中思考，以凸顯館臣在面對明代後期臺閣末流之風流波漸染的情形下，對於「萬喙一音」中「猶守舊格」之少數高音者的肯定，並以「莫知其然」者揭示末流之膚廓終將蔓延的必然性。

## 一、猶守舊格者

「猶守舊格」的概念源自館臣於〈吳文肅公摘稿提要〉中述及吳儼(1457-1519)之臺閣體得「猶守明初舊格，無鉤棘塗飾之習」<sup>435</sup>一句而來，雖然館臣於該句敘述中並未直接指明所謂的「舊格」即是臺閣體，然從時間點定為「明初」且與「鉤棘塗飾」之艱澀拗口、雕琢藻飾的風格相對的情形推敲，則「舊格」所指涉的應當是明初官方文風所欲形塑的質實、典正之特徵；此外，從館臣於該句敘述之後特別以「春容」指其文章，以「嫻雅」言其詩格的情形思考，則不論是「春容」，抑或「嫻雅」皆是館臣於諸〈提要〉中頻繁運用於述評明初典型臺閣體的詞彙，故依循館臣述評臺閣體的語彙習慣，則所謂的「舊格」實可以更進一步的從官方文風的指涉中將其定位為三楊典型之臺閣體；基此，對於四庫館臣來說，正因為吳儼能夠持守明初三楊體格之臺閣體舊格，其詩文才得以免流於時下朝臣、士人所陷溺之「鉤棘塗飾」的寫作習氣而守有明初文風的典型性，故本文以「猶守舊格」一詞作為四庫館臣對於明正統以後，同吳儼一類取徑三楊體格之文學性模擬

<sup>435</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 171，集部別集類 24，頁 4（冊）之 523。值得注意的是，館臣於該則〈提要〉中，雖然是從轉型後之臺閣體面向定位吳儼之臺閣派身分，然在述評中則實涉及了其由猶守三楊舊格至羽翼東陽的部分，故在此節，筆者僅以館臣對於其摹體三楊臺閣體的肯定部分作為依據，並藉以援引，至於其整體文風的向度，則至後節說明。

行為現象的臺閣派作家。又倘若將館臣對於「猶守明初舊格，無鉤棘塗飾之習」一句之意義定位，視為理解「猶守舊格」一詞意涵之前提，則「守」與「格」兩字顯然是其中之關鍵，即「守格」實為延續三楊臺閣體之典型性的途徑，換言之，唯有正確的取徑三楊臺閣之體，才得不墜於臺閣派之典型文風的行列中。所謂「守」即表因「持守」而「守有」的概念；至於「格」則兼涉及了文類體裁表裡內涵之「體貌」與「體用」範疇，就「體貌」而言，表述的是體製、體式等外在的體例格式；就「體用」而言，指涉的則是精神、理致等內在的意識品格，是以「守格」的意涵即是對於明初三楊臺閣體之「體貌之格」與「體用之格」的「持守」，因而得於作品中「守有」三楊之體格典型的臺閣文風，故館臣於〈松岡集〉中便以「得其形似，而格力未能道上」<sup>436</sup>一句點出了姜洪「步趨東里」的文學性模擬僅落實於「格」之體貌向度之形製中，至於「格」之體用向度之精神風力則未能兼具，以至於失守於三楊臺閣體的典型內涵。

奠基於此，館臣對於明代後期臺閣派作家取徑三楊臺閣體的文學性模擬，顯然有其優劣尺度的區辨標準，故體貌之格的形似三楊，在館臣看來僅只是模擬行為最為基本的功夫，唯有從體貌之格的模擬三楊，上升於體用之格的面向企及三楊，才能夠真正的由外而內的繼承三楊臺閣體之典型的原創性，進而發揮、型塑再創性的價值與意義。然「摹體性模擬」的模擬範型，雖起於模擬原創之作的「體製」、「體式」，但卻不僅止於原創對象「體製」、「體式」之規格、形製與範型的模擬，模擬者模擬原創之「體製」與「體式」，只完成了「摹體性模擬」範型的第一層，即對於原創對象之具體面的形式特徵的把握，也就是館臣所謂「守格」內涵之「體貌之格」的落實，而唯有從體貌之形構、樣態之體製、體式的摹體過程中，釐清與掌握此一原創作品之作為文類體裁的物身內涵，模擬者的摹體行為才得以從「摹體性模擬」範型中的第一層「體貌之格」的摹體狀態中進入到「摹體性模擬」範型的第二層核心內涵「體用之格」的精神品格境界，故誠為「始而依循文體之表象模習之，終而契入其內在之神理」的模習取徑方式。<sup>437</sup>是以顏崑陽先生認為「摹體性模擬範型」的意義在於「是以某一『典範』為對象進行整體性的模習，不管體製或體式，其模習都是重在整體的掌握，而不作局部修辭的仿造」，<sup>438</sup>故體製、體式之「體貌之格」僅只用來作為取徑原創對象之形式特徵的基本依據，而非鑄模似的完全性的奪襲原創之遣辭用句，因此「即使有所謂『法』，也是原理、原則性的『活法』，而非瑣碎規格的『死法』」。<sup>439</sup>換言之，在模擬行

<sup>436</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，4（冊）之 662-663。

<sup>437</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，全 2 冊（臺北：臺灣學生書局，2002 年），下冊，頁 806。

<sup>438</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》全 2 冊（臺北：臺灣學生書局，2002 年），下冊，頁 806。

<sup>439</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》全 2 冊（臺北：臺灣學生書局，2002 年），下冊，頁 806。



為的階段中，模擬者並不會因為模擬他者的行為而失去自我之主體性，因此雖然為模擬原創作品後的再創之作，但個我的主體精神並未因此而為原創之作的形式特徵所掩蓋，於是在「模擬者與被模擬者的『主體』俱在」<sup>440</sup>的狀態下，再創之作的呈現實為模擬者與原創之作「進行『互為主體』的『會悟』」<sup>441</sup>成果。準此，倘若僅實現「摹體型模擬」第一層的「體貌之格」的摹體，則作為模擬者之個我主體性遂全然喪失，即未能觸及原創之作之原創者的作文心思，故在模擬者與被模擬者間尚未達於會悟狀態之互為主體的關係下，所呈現的再創之作不但沒有個我的主體性精神，即便是原創者的主體性也完全盡失，只剩下徒有原創之作的體貌空殼而已，其整體評價自然不高；因此，唯有模擬者與被模擬者於模擬的關係間達於兩者間主體性於會悟中共存的情形下，再創之作才能夠由「摹體」的形製格套中，晉升至「悟體」的脈絡，則模擬之作的品質便不會受限於「模擬」的框架而失去水平。

準此，正統以後之臺閣派作家對於三楊典型之臺閣體的模擬行為能否從「摹體三楊」至「悟體三楊」便是四庫館臣於〈提要〉的述評中評定的依據，倘若其作能於「體貌之格」的形製中，呈展出模擬者與被模擬者間於會悟後之互為主體性的「體用之格」，即能符合館臣對於後期臺閣派作家模擬三楊典型臺閣之作「猶有明初舊格」的品質要求而得歸列於「猶守舊格」者的行列中，而觀察館臣對於明正統以後諸作家集作的〈提要〉內容，則符合館臣認知之明正統以後的臺閣派作家共有十三名，其中倪謙（1415-1479）、彭韶（1430-1495）、祝萃（1452-1518）、楊寅秋（1547-1603）、孫繼皋（1550-1610）、與蕭良有（1550-1602）六位符合所謂「猶守舊格」之標準，而堪為模擬之典型，以下即分別觀察與檢視館臣於諸〈提要〉中對此六人的評述情形：

### （一）倪謙

謙字克讓，號靜存，上元人，正統己未進士及第，官至南京禮部尚書。……「三楊」臺閣之體，至宏、正之間而極弊，冗闕膚廓，幾於萬喙一音。謙當有明盛時，去前輩典型未遠，故其文步驟謹嚴，朴而不俚，簡而不陋，體近「三楊」，而無其末流之失。<sup>442</sup>

<sup>440</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年），下冊，頁806。

<sup>441</sup> 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，收於輔仁大學中國文學系中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》全2冊（臺北：臺灣學生書局，2002年），下冊，頁806。

<sup>442</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之506。

在〈倪文僖集提要〉中，館臣對於倪謙的述評情形並不直接落點在評論倪謙的臺閣文風上，而是透過試圖勾勒明代的臺閣文風於倪謙所處之弘正朝間的階段性發展面貌，以凸顯倪謙在面對三楊以來的臺閣文風於弘正間之大環境中的變化時，其臺閣體之作所秉持的寫作原則與態度為何。首先，據館臣以「極弊」一詞概括弘正之間「三楊」臺閣之體的情形可知，弘正之際諸臺閣派作家所寫作之臺閣體，其作品的水平顯然呈現負向成長的狀態，而與明初三楊所樹立之臺閣體的典型性相去甚遠。反觀館臣以「春容宏敞」、「雍容典雅」等詞彙作為對於明初洪宣間三楊等臺閣派作家典型臺閣文風正面肯定；弘正朝間臺閣體文風的整體性狀況，館臣則以「冗闊膚廓」一詞統括，所謂「冗闊」即「冗沓」，故有「繁複拖沓」之意，意即繁瑣而不切要旨的言詞內容，故在意義上又可等同於「冗長」、「冗漫」；至於「膚廓」，指的則是空泛而不切實際的言詞內容，故館臣以「冗闊膚廓」指涉弘正之間的臺閣體，即在凸顯此時的臺閣作家於臺閣作品的內容的經營上可謂相當粗糙，因此作品的表象看似頗具規模，但言詞的內容卻顯得空洞瑣碎而沒有重點。事實上，館臣以「冗漫」、「冗長」及「膚廓」等詞述評臺閣體的變質情形，實早已可以於述評臺閣先聲之劉崧與臺閣典型之楊榮的〈提要〉中見得，然不論是〈槎翁詩集提要〉之「久之遂浸成冗漫」<sup>443</sup>或〈楊文敏集要〉之「漸流為膚廓冗長，千篇一律」<sup>444</sup>的述評內容，雖均點出了臺閣體的文風水平隨著時間的推移而每況愈下的狀況，但不論是「久」或者是「漸流」均屬於館臣對於臺閣體發展的歷時性狀態之敘述，故未能明確的從時間切面的捕捉說明「膚廓」、「冗漫」之臺閣體蔚然成風的時間落點為何，是以館臣於〈倪文僖集提要〉中具體點出「弘正」之極弊，實提供了時間的參照點以與「永宣」相與對照而凸顯兩階段間「颯颯雅音」與「萬喙一音」的落差。至於「萬喙一音」則是館臣針對臺閣體「冗闊膚廓」現象的進一步後語補述，以鮮明而刻意的強調在臺閣派作家不慎經營臺閣體的寫作心態下，所呈現的諸臺閣之作僅剩下冗闊膚廓之一音得見，而臺閣作家的主體性則全然喪失的境地。而作為「冗闊膚廓」之指涉的「一音」，事實上也就是諸臺閣派作家「摹體」三楊而未全的結果，即僅做到三楊臺閣之體的體製、體式面向上的「體貌之格」，而於「體用之格」的部分則未能企及，故「颯颯雅音」之「春容宏敞」與「萬喙一音」之「冗闊膚廓」縱然皆含有「大」、「廣」之意涵，然前者之廣大所含蘊的是三楊、金幼孜與黃淮等臺閣作家對於國家美盛的致用寄託下，以群我恢弘之志與國家社稷之盛相與交映的呈展；而後者則僅能視為漫無邊際的書寫行徑，是以其所呈顯之廣大感只是依托於臺閣體之體製、體式下的形製假象，在內容與精神上皆因沒有得以與此體製、體式相撐持的張力而相對萎靡。

再者，館臣於陳述明朝弘治、正德間冗闊膚廓之變調性的臺閣文風普遍性的籠罩於臺閣派作家的書寫風氣之中後，遂將筆觸由大環境的臺閣文風論述中聚焦

<sup>443</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

<sup>444</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499。

於倪謙身上，並以「去前輩典型未遠」的評論立即將倪謙與前述之非典型的臺閣體、臺閣文風區隔，而形成強烈的對比，以肯定倪謙能夠不流於俗而追步三楊臺閣體的正宗本色。據〈提要〉所述，倪謙為正統四年（1439）年進士，而三楊則分別為正統四至六年間先後辭官，故「去前輩典型未遠」或可理解為倪謙與三楊在任官的時間上有其重合之處，因此仍能受到三楊臺閣文風的直接影響，是以「步驟謹嚴」則說明其謹慎細密的為文態度，故對於運筆行文的程序、環節特別講究，因此倪謙之文都是經過自己於內容上的審慎思考、安排而成，故作品遂在具有作者自我之思想下，得以表現出作者自我之主體性。然倪謙雖然重視為文之步驟，但並不意味著其對於文章字句的藻飾與雕琢，故館臣以「朴而不俚」與「簡而不陋」進一步說明在倪謙謹慎為文之作意下，其作品之遣詞用字並未脫離「簡樸」一環，也就是以「簡直淳樸」之文字撐持其「步驟謹嚴」之構思內容，是以文字雖然無所彩飾，但因融有作者文思之主體性，而能於表達上不致粗俗、鄙陋，因此其臺閣體之作得「體近『三楊』」而不致於淪為萬喙之一音。由此觀之，館臣以「體近『三楊』」言倪謙所謂「步驟謹嚴」之文，或許在館臣的理解下亦意味著倪謙所持之步驟謹嚴之態度，實是其通過「摹體型模擬」範型模擬三楊臺閣之體的過程中，由第一層「體貌之格」上升至第二層「體用之格」的階段下，將從中所會悟之互為主體性的狀態投入於其作品的心思，即於領會、含收三楊臺閣體中性情之正的主體性下，召喚個我性情之正的主體性並投注於文的模擬態度，故其文能於體製、體式的形製中與三楊體近外，其文章內涵之精神亦能夠與三楊相共鳴，故再創之臺閣體既能別具風味，又得不失三楊本色，而於作品及精神上「去前輩典型未遠」。

## （二）彭韶

其文雖沿臺閣之體，而醇深雅正，具有根柢，不同於神瘠而貌腴。<sup>445</sup>

據《明史》所載彭韶為天順元年（1457）進士，並且授刑部主事，且加進員外郎。<sup>446</sup>由此觀之，彭韶雖為進士出身，但並未被選入為庶吉士接受翰林院之教習，而是授其六部司之郎署官職，可見彭韶與和內閣、翰林院之間關係應當不深；然就館臣以「其文雖沿臺閣之體」來看，說明天順朝以來臺閣文風的影響性已經從翰林院蔓延至其他司部的官署單位中，意味著臺閣體寫作的主流性已落實在以「供奉文字為職」的翰林院以外的朝政體系之中，故臺閣派的成員組構在內閣、翰林院官員與庶吉士之基礎下，又吸納了更多非文事體系的官員，因此隨著臺閣派的

<sup>445</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之508-509。

<sup>446</sup> [清]張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第16冊，卷183，頁4855。

擴大，臺閣文風擴散、蔓延至各部司的速度便會加速，以至於寫作臺閣體儼然成為朝中各部司單位不論是否為臺閣派者之大、小官員駕輕就熟的文學活動。然誠如前述言及文學性模擬行為，可能會對於原創性下之新文類體裁的文風形塑帶來趨定的效用，甚至隨著文風於歷時鍊接、並時連漪的蔓延推廣下，亦有機會凝塑、號召成員而得組構為流派的現象等，就臺閣體之由三楊臺閣之體演進成以三楊臺閣體為中心的臺閣流派時，顯然證成了文學性模擬對於文風滋長的莫大助益；然文學性的模擬行為倘若取徑不當，或不符合取徑的標準，則便會成為阻礙、破壞原創性文類體裁良性發展的絆腳石，是以在四庫館臣看來，明代之臺閣派發展至後期便開始出現因文學性模擬未當而導致文風走向丕變的狀況，於是與三楊之前輩典型相去漸遠，而在末流泛濫之際，也致使該流派面臨其他質性流派的挑戰而漸漸退出官方文學的主導性地位。

職此，在眾多末流文學性模擬行為的取徑未當下，入門之能得正者，便顯得尤為可貴，故館臣於〈彭惠安集提要〉中以「雖」、「沿」二字連結彭韶之文風與後期臺閣體、臺閣派的關係，但以「而」字之轉折又將彭韶於後期臺閣體、臺閣派中獨立起來，顯然館臣有意要將彭韶的臺閣體之作與同時期臺閣派作家之其他諸作有所區別，其中造成館臣如此敘述之關鍵，乃在於彭韶之臺閣文風因能秉三楊之臺閣體根柢，故能不浸染於末流之俗而「醇深雅正」；換言之，彭韶之臺閣體所以能夠維持明初當盛之世的文風，全因其能夠透過猶守三楊舊格而得其根底之故，其中守格的意義並不在於僅為「體貌」之「貌腴」，更要守得「體用」之「神豐」。是以就館臣對於彭韶的述評而言，顯然彭韶於「摹體型模擬」範式下，對於三楊臺閣之體的取徑能夠由外而內循序漸進的掌握寫作臺閣體的要領，即能夠從三楊臺閣體之「體貌之格」的「腴」之把握，探求至三楊臺閣體之「體用之格」的「豐」之領會，一旦得於「悟體」，便可直抵三楊寫作臺閣體之心神根柢所在。由此觀之，三楊體格之「神」於摹體的層次上實要較三楊體格之「貌」高出許多，然這並非意味著「神腴（豐）而貌瘠」為尚，而是體貌之形易摹而像，但體用之神則未必，因此若非細心尋繹原創作者創作之本心，即明白原創者於該作中之主體性，則便無法觸及作者作意之根柢，自然也就只能寫出守得貌腴而失之於神豐的次等再創之作，故彭韶「醇深雅正」的臺閣文風，從臺閣派發展的脈絡角度來看，實為其領悟、把握三楊體格的精神結果，也是其對於三楊臺閣之體的作義精神之繼承與延續，故於作品的內涵精神上，同樣是屬於原創之作與再創之作互為主體而相與依存的狀態。

### （三）祝萃

萃字維真，海寧人。成化甲辰進士，官至廣東布政司參政。……文頗春容，

詩亦妥帖，蓋成、弘間臺閣之體也。<sup>447</sup>

由〈虛齋先生遺集提要〉可知祝萃為成化二十年進士（1484），至於其官職遷升狀況，《浙江通志》言其進士之後得授官為刑部主事，後則改為工部，<sup>448</sup>而〈提要〉述及其官至廣東布政司參政之時間點，《浙江通志》則載為正德壬申年（1512）左右，是以祝萃於進士後任官至進廣東布政司參政後解官約二十八年的官途期間，共任官於成化、弘治與正德三朝，然由於正德七年（1512）祝萃便辭官，因此館臣遂將其臺閣體之作歸分於成化、弘治期間的臺閣體發展脈絡中。然從祝萃的歷官情況來看，其顯然亦是在臺閣文風由翰林院蔓延至各部司的過程中，正式接觸並寫作臺閣體者，故得為館臣列為臺閣派之後期成員行列裡。而值得注意的是，館臣對於祝萃臺閣體之述評內容中，僅就祝萃之臺閣體作提出觀感，故並未言及祝萃之作對於三楊臺閣之體的效法、摹體關係，因此也就沒有將其從摹體三楊的向度中予以定位；然按照館臣於〈提要〉之撰寫中對於明代臺閣派作家之臺閣體的評述用語習慣推敲，則館臣直接以「春容」、「妥帖」等詞彙形述其詩文而未含有附帶性的評論補述時，基本上多是站在肯定該作的立場言之；否則如前述館臣對於姜洪之評述中雖以「文頗平澹，詩意妥適」作為其對於姜洪臺閣體詩文的初步肯定，然「步趨東里，得其形似，格力未能適上也」一句補述性評論便點出其臺閣體僅達三楊之體，而未及三楊之格的缺陷。<sup>449</sup>是以，館臣以「春容」言其文，或許便認為其文能承明初承平之風；至於以「妥帖」言其詩則意味著其詩在合於格律的基礎上，遣詞用字亦皆適當，而不刻意雕琢辭采，故整體而言館臣雖未明言祝萃上繼三楊體格之部分，但從其評述的脈絡推思，實亦有其有跡可尋之處。

#### （四）楊寅秋

寅秋字義叔，號臨泉，廬陵人。萬曆甲戌進士，官至廣西按察司副使、左江兵備道。……其文章在當時不著名，是集《千頃堂書目》亦不著錄，則明末傳本已稀，故談藝家罕所稱述；然寅秋為楊士奇之裔孫，故家典型，流風餘韻，猶有存者，故所作大抵和平典雅，有明初前輩之風。<sup>450</sup>

<sup>447</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 676。

<sup>448</sup> 〔清〕沈翼機、嵇曾筠等：《浙江通志》，（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 167，史部地理類 281，頁 523（冊）之 428。

<sup>449</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 662-663。

<sup>450</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類 25，頁 4（冊）之 563-564。

據〈臨臯文集提要〉所述，楊寅秋為萬曆二年（1574）進士，且由後則〈宗伯集提要〉可知孫繼皋當為與其同時登科的後期臺閣派作家；然二者雖然同時登科，但仕宦取向卻截然不同，孫繼皋入為進士之後則授為翰林編修，主要負責文官體系之職掌，而據〈貴州左監軍按察使臨臯楊公墓誌銘〉所示，楊寅秋登第之後的下一年（1575）年則授為東筦知縣，並因平貴州苗夷有功而累官至廣西按察司副使、左江兵備道，<sup>451</sup>因此其仕途開始從地方的文職官員，轉而負責整飭兵備、監督軍事且得參與作戰行動等軍事任務。奠基於此，構成兩人寫作出符合三楊臺閣典型之臺閣體作品的背景條件應當不一，由於孫繼皋其所任職之官署單位即在翰林，因此翰林院無疑可以視為其寫作臺閣體的專屬場域，而對於其臺閣文風的培養當具有相當程度的影響力；至於楊寅秋登科之後即為地方官員，故於官務體系上既不屬翰林，又先後轉調於各處以負責軍務，是以從官職場域與環境似乎不是構成楊寅秋寫作出具有「明初前輩之風」的臺閣諸作之主要因素。

循此，就館臣之觀察來看，楊寅秋所以能夠寫出保有「流風餘韻」之臺閣體，或許乃受其家風影響所致，故館臣從楊寅秋為楊士奇後代子孫的脈絡系聯，認為其作所以得「和平典雅」實是因為楊寅秋對「故家典型」的繼承。「故家典型」一詞，館臣於此明顯指涉的便是楊士奇的臺閣體與臺閣文風，而就館臣以「有明初前輩之風」肯定楊寅秋「和平典雅」之作看來，意味者楊寅秋對於楊士奇臺閣體的承繼顯然並非只是徒具形貌的體貌摹體而已，而是透過摹體的過程中掌握、理致「故家典型」之形而上的精神意義後，進一步將臺閣體之所以為臺閣體的興象風神傳達出來。換言之，楊寅秋的臺閣體諸作所呈露之「和平典雅」的風格特色，除了是遣詞用字與體制格式之形貌特徵外，更是其以個我之性情之正投注於國家社稷而發揮群我裨益治道的精神理念，此種作意與態度實得於楊士奇於臺閣作品中寄欲致用國事之心相與激盪共鳴，也是館臣所以認為其作猶存故家典型的關鍵。楊寅秋的官職與官秩雖然不及其祖父楊士奇來的威望顯赫，然其致用國事之心志實得於楊士奇相與並列，倘若楊士奇於國家社稷之功在於輔弼君王太子以協定國政軍務之政策方針，則楊寅秋為國之致力處便是國政軍務政策的親力實踐者，因此不論是出任東筦知縣時能有所治而得民愛，或平定貴州之苗夷與出征播州討伐楊應龍之役皆有所成，故楊寅秋對於國家安定、社會和諧的希冀實能與楊士其作為內閣儒臣的心跡共契，因此雖然不為翰林官員，但正因為其能親自面對政務與軍事，故更能格外理解天下承平的實質意義。是以館臣對於楊寅秋「文章在當時不著名」的理解，顯然與諸談藝家的立場有別，即較之於諸談藝家在對於文學藝術性的側重上而「不著錄」、「罕所稱述」楊寅秋之文，以至於其作不甚著名的前提下，館臣反而注意到其文章尤為可貴的實用性精神向度，因此特別凸顯其作作為「明初前輩之風」之「猶有存者」的重要性。

<sup>451</sup> 〔明〕郭子章撰：〈貴州左監軍按察使臨臯楊公墓誌銘〉，收入於〔明〕楊寅秋：《臨臯文集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷4，附錄，集部別集類230，頁1291（冊）之757-764。

## (五) 孫繼皋

繼皋字以德，無錫人，萬曆甲戌進士第一人，歷官至吏部侍郎。……然當繼皋之時，士習佻而文體亦弊，七子之風未艾，三袁之焰方新。或棘句鉤章，或矜奇弔詭，操觚者出此入彼，大抵隨波而靡。繼皋詩文獨雍容恬雅，有承平臺閣之遺風，亦可謂不移於俗矣。<sup>452</sup>

誠如前述，對於原創性之作而言，文學性的模擬行為無疑是一把雙面刃，它既可以在模擬者妥適而正確的模擬行為下，促成原創性之文類體裁於文學史的價值中得其份量；亦可以在模擬者不恰當的模擬行為中，壓縮其得以發展的文壇空間，而淪為其它文風、流派角逐的對象。館臣於〈宗伯集提要〉中言述孫繼皋當前所處的文學性處境，正是後者之臺閣派末流成員在不精確、適當的模擬取徑下，造成由三楊於明初奠立之新的文類體裁，於明中後期隨著該流派之末流者的漸增而先後面臨到七子之復古派、三袁之公安派試圖取代之情形。首先，由〈提要〉載述可知，孫繼皋為萬曆二年（1574）進士，且官至吏部侍郎，而其從入進士至退官期間的歷官情形則先後為翰林編修，累遷少詹事兼翰林院侍讀學士，再陞為禮部侍郎且兼官照舊，由此可見孫繼皋主要的官職場域以翰林院為主，且其以從五品之翰林侍讀的官秩累陞、累進其他六部司官職的狀況推思，孫繼皋於當時朝廷之文官體系的職務角色中應該有一定之影響力，尤其是以其作為翰林院官員的身分來看，其對於官方文風立場之維護或許致力頗深，故館臣特別以「不移於俗」凸顯其所作之臺閣體在眾朝臣、士人逐波於七子派、公安派等諸流派爭鳴的狀態下堅持守格於三楊典型之臺閣體遺風的態度。再者，館臣在〈宗伯集提要〉的敘述上雖然同〈倪文僖集提要〉、〈彭惠安集提要〉般透過比對、參照的途徑肯定孫繼皋之守有「臺閣遺風」，然在比較對象的取樣上則和〈倪文僖集提要〉、〈彭惠安集提要〉完全不同，前者是將倪謙、彭韶之「去前輩典型未遠」之「具有根柢」的臺閣體與末流之「冗闕膚廓」的臺閣諸作進行臺閣派成員內部間作品的比對，以凸出倪謙、彭韶得於摹三楊典型臺閣之體的過程中，由形而下的「體貌之格」的層次進入到形而上的「體用之格」的境界，故而能有別於俗流而接軌於三楊；然後者與孫繼皋之臺閣體比對的取樣對象則為「七子之風」與「三袁之焰」，屬於臺閣派與外部其它流派間的參照情形，是以館臣藉由述寫七子派之「棘句鉤章」與公安派之「矜奇弔詭」的文風現象，來凸顯孫繼皋之詩文能「獨有」三楊臺閣體之遺風部分。由此觀之，館臣對於明萬曆間臺閣派、七子派與公安派三派於時間重疊的並置語境中，其對於三種不同類型的文學流派之敘述立場，顯然還是比較傾向於臺閣派者，故獨取孫繼皋「雍容恬雅」之摹體得當之作與七子派艱澀拗

<sup>452</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷172，集部別集類25，頁4（冊）之563。

口之「棘句鉤章」、<sup>453</sup>公安派標新立異之「矜奇弔詭」<sup>454</sup>的負面現象者有所比對，可見四庫館臣站在作為清代文官的立場上，於述評孫繼皋詩文之背後，實亦欲藉其臺閣體所表露之承平文風以批評兩派之作於文風取向上與官方立場有所乖違者，是以不由臺閣派之內部成員的比較切入述評，而將孫繼皋之存有臺閣遺風的詩文諸作置於外部性各流派間的評論脈絡中。第三，館臣雖然沒有於〈提要〉中明確的將孫繼皋所具有的臺閣遺風之作與末流作一比對，然於〈提要〉中交代孫繼皋所處之「士習佻而文體亦弊」、「操觚者出此入彼，大抵隨波而靡」的語境背景中，實已隱然性的將臺閣派之末流者含括於其比對的對象之中。其中「佻」即「輕薄」之意，故館臣以「士習」之「佻」作為「文體亦弊」之原因的第一層解釋，也就是說士人寫作詩文的風氣過於輕薄所致，至於「佻」的具體指涉為何？在館臣看來「操觚者」之「隨波而靡」是當中之關鍵，即盲從於俗實為士風所以流於輕薄的根源，換言之，由於操觚者於詩文的寫作過程中毫無主見之故，以至於當不同的流派並存時，便「出此入彼」似的趨從於各派主流文風之模仿，故哪一派的文風較為盛行，便隨該波而逐，因此士人於「出此入彼」的文風模擬下，遂喪失了個我寫作的主體精神，致使諸派文風在「士習佻」的狀態下，作品愈為頹靡不堪。至於「士習佻」的指涉對象，館臣除了實指復古派之擬古、模古的未艾者與公安派之壞律、破度的方新者外，從明代臺閣派文風日漸膚廓而致「萬喙一音」的情形推敲，則亦當有暗指臺閣派冗闕、膚廓之末流者的成分，因此館臣以「不移於俗」言孫繼皋之臺閣體，實為館臣將孫繼皋之詩文與臺閣之末流者比對後的結果。職此，館臣雖然未直言孫繼皋之臺閣體對於「三楊體格」之摹體情

<sup>453</sup> 關於以「棘句鉤章」作為指涉七子派之文風詞彙者，可參見館臣於〈空同集提要〉中對於七子派領袖李夢陽文風之述評：「明自洪武以來，運當開國，多昌明博大之音；成化以後，安享太平，多臺閣雍容之制作，愈久愈弊，陳陳相因，遂至啾啾冗沓，千篇一律。夢陽振起痿痺，使天下復知有古書，不可謂之無功；而盛氣矜心，矯枉過直，……平心而論，其詩才力富健，實足以籠罩一時，而古體必漢魏，近體必盛唐，句擬字摹，食古不化，……其文則故作聱牙，以艱深文其淺易。」館臣於該〈提要〉中明確的指出，李夢陽崛起的原因，乃是欲振成化以後之臺閣派後期文風之「啾啾冗沓」之弊；然由於心態、手法上的「矯枉過直」之故，以至於過分擬古而刻意以聱牙、艱深之詞作文，是以館臣於〈宗伯集提要〉所言之「棘句鉤章」者當為七子變本加厲後之文風表現。參見〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 171，集部別集類 24，頁 4（冊）之 528。

<sup>454</sup> 關於以「矜奇弔詭」作為指涉公安派之文風詞彙者，可參見館臣於〈袁中郎提要〉中對於公安派領袖袁中道文風之述評：「蓋明自三楊倡臺閣之體遞相摹仿日就庸膚，李夢陽、何景明起而變之，李攀龍、王世貞繼而和之，前、後七子遂以仿漢摹唐轉移一代之風氣，迨其末流漸成偽體，塗澤字句、鉤棘篇章、萬喙一音，陳因生厭，於是公安三袁又乘其弊而排抵之。三袁者，一庶子宗道、一吏部郎中道、一即宏道也，其詩文變板重為清巧，變粉飾為本色，天下耳目於是一新，又復靡然而從之，然七子猶根於學問，三袁則惟恃聰明，學七子者不過賈古，學三袁者乃至矜其小慧，破律而壞度，名為救七子之弊，而弊又甚焉。」由〈提要〉之敘述可知，公安派的出場乃是為排抵復古派前、後七子之「塗澤字句」、「鉤棘篇章」等萬喙一音的偽體文風之故，是以欲以清奇新巧的文風取代為擬古而成的呆板沉重之文風，以恢復詩文之本色，然學三袁者由於取法為當，以至於為求文風之新異性下，遂於詩文中賣弄「小慧」而「破律壞度」，使得文風之弊更甚矣。循此，館臣於〈宗伯集提要〉中所言之「矜奇弔詭」應當是就公安派之「矜其小慧」而「破律壞度」而言。參見〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 179，集部別集類存目 6，頁 4（冊）之 806。



形，然以「承平臺閣之遺風」作為其詩文「雍容恬雅」之「獨有」現象的指涉，顯然就館臣的評估與衡量下，孫繼皋從容舒緩而恬淡文雅的臺閣文風乃是由體貌至體用「猶守舊格」於三楊典型之臺閣體的結果，故能夠從作品的體用層次中體現三楊於明盛承平之際時寫作出的臺閣風氣與精神，而與諸派之末流及出入諸派之移俗者迥然有別。

## （六）蕭良有

良有字以占，號漢沖，漢陽人。萬曆庚辰進士，官至國子監祭酒。良有在史局十五年，長於當時制誥之文，規模宏敞，有承平臺閣之體。<sup>455</sup>

關於蕭良有的官職背景，〈玉堂遺稿提要〉僅言其為萬曆八年進士（1580），且官至從四品的國子監祭酒，而綜合《大清一統志》與《湖廣通志》中對於蕭良有官職的載述內容可知，其入為進士之後即先授為翰林編修，復而再晉修撰且充經筵講官，<sup>456</sup>然因上述力爭「並封三王」之議，而轉領國子監祭酒。<sup>457</sup>國子監即中央官學，為隸屬於禮部之負責國家教育的中心機構，而主要負責協助國家科舉考試、培育學子及規管學子之德行、操守，是以蕭良有於任職間便「杜干請、嚴考課、定京省取士法」，<sup>458</sup>且於任戊子、甲戌之典試及丙戌、己丑之禮闈，<sup>459</sup>足見其對於官方文風、文學的嚴格整飭與嚴謹把關之作為。至於其文風方面，館臣則將述評聚焦於其制誥之文的寫作部分，認為其承命草擬之詔令格局宏大，而得體現出「承平臺閣之體」的質性。然值得注意的是，館臣對於蕭良有文風的述評情形多與前述不同：首先，述評的焦點在於公文性質較為鮮明的詔令之文上，因此「承平臺閣之體」的指涉顯然不是蕭良有之詩文所呈現的整體性風格；再者，館

<sup>455</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 179，集部別集類存目 6，頁 4（冊）之 800。

<sup>456</sup> 分別參見[清]和坤等奉敕撰：《大清一統志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷 262，史部地理類 238，頁 480（冊）之 91；[清]夏力恕、邁柱：《湖廣通志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷 47，史部地理類 291，頁 533（冊）之 25。

<sup>457</sup> 其中「並封三王」指涉的便明萬曆間的立太子之爭，由於神宗的皇后沒有子嗣，而王恭妃於萬曆十年（1582）生下皇長子常洛，鄭妃於十四年（1586）年生皇三子常洵，由於明神宗極為寵愛鄭妃，故欲立其所生之皇三子為太子，而與朝臣所認為當立皇長子為太子相與扞格，於是在朝廷上下爭論不已的狀態下，神宗決定於萬曆二十一年冊立太子，然直至萬曆二十一年，神宗則提出「三王並封」之說：「朕雖有今春冊立之旨，昨讀皇明〈祖訓〉立嫡不立庶，皇后年尚少，倘復有出，是二儲也。今將三皇子並封王，數年後，皇后無出，再行冊立。」以待嫡之故再度拖延冊立太子的時限，而再度引起朝臣的爭論；參見[清]谷應泰：《明史紀事本末》（臺北：華世出版社，1966年），卷 67，頁 736-748。

<sup>458</sup> [清]夏力恕、邁柱：《湖廣通志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷 47，史部地理類 291，頁 533（冊）之 25-26。

<sup>459</sup> [清]夏力恕、邁柱：《湖廣通志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷 47，史部地理類 291，頁 533（冊）之 26。

臣對於蕭良有臺閣文風的述評，既不將其置於末流之風中而有所凸顯；亦不將其與其同時並存之諸流派進行比對，而是全然性的僅就蕭良有的公文性文風部分上立說，由此可見，館臣對於蕭良有詔令之文格外側重的情形。事實上，就臺閣體的摹體型模擬而言，較之於文學性較為鮮明的詩文寫作，代表官方立場之公務性質的文學書寫，由於是受命於皇上之旨意而為，故於摹體的過程中更容易流於體貌之格的模擬，而缺乏主體意識與主體性，因此館臣於此則〈提要〉中特別點出蕭良有於制誥之文的特出處，或許亦在反映當時官方朝政的公務性文書多流於形制化的窠臼，撰者僅是聽命行事撰文，而未能深刻體思逐則詔命對於國家治政的意義，故形式上雖然規模宏敞，但內容精神上卻無法傳遞每條詔令背後所寄寓之承平的施政理想，是以蕭良有之作並非僅是以臺閣體寫詔令文，而是將臺閣體所以為臺閣體的文類體裁之意義融注於其詔令之作中，故比起體式形製的規模宏敞，其於內容中呈露出君王治國的恢弘氣象，才更得以體現出以「承平」為目的的詔令旨歸。

## 二、莫知其然者

所謂「莫知其然」即不知其所以之意，若置於以「摹體型模擬」取徑三楊典型之臺閣體脈絡來說，則指涉的便是盲從於臺閣體的寫作現象，也就是在書寫臺閣體之前，未能究明三楊何以書寫臺閣體，以及三楊之臺閣體在明初文學、歷史之語境背景中具有什麼樣的意義下，便操觚摹體以響應時下主流文風之趨勢，故四庫館臣於〈謙齋文錄提要〉中以「莫知其然而然者」指稱以「春容和雅相高，流風漸染」的臺閣派諸作家，<sup>460</sup>說明後期以後的臺閣體諸作，看似「春容和雅」而與三楊無異，然在諸作者以「相高」為作意的書寫前提下，「春容和雅」成為了作者間「相高」的手段，而與三楊於臺閣之作中所呈展出春容和雅的精神內涵完全乖離，因此館臣「莫知其然而然」一句，鮮明而深刻的輪廓出當時臺閣派之末流者在媚俗的心態下，為寫作而寫作的行徑，故筆者遂截取「莫知其然」一詞作為指涉盲目摹體於三楊臺閣體的文學性模擬型態。

在上述言及顏崑陽先生所提出之「摹體型模擬」範型中，便指出該摹體取徑之模型最為理想而典型的可貴之處，即在於原創之作的體式與體製，僅只是再創之模擬者，為由外而內的探求原創作者於該體中所寄寓之神理，故體式、體製之模擬只能視為模擬者摹體的途徑而非目的，因此模擬者並不刻意的執著於體的表象形似，所追求的是在摹體的過程中自我的主體性能與原創者之主體系相與共契的境界，故雖為摹體，但誠屬對原創之作活法性的掌握，即由體貌之格而至體用之格的摹體徑路，才能真正恰如其分的將模擬的理念落實於再創之作中；反之，倘若僅將摹體純粹視為對於體製、體式之形的模擬取徑，則便因執著於體貌的形

<sup>460</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 510-511。

似狀態，而無法從中超越，以企及體用的摹體精髓，是以再創之作除了形似之外，實無可進而探求更深刻的作意內涵，因此只能束縛、受限於體貌之格的樣態形構中，即止步於「摹體型模擬」範型中的第一層狀態裡，而未能進入第二層體用之格的境界，故本小節所謂「莫知其然者」所言之對象，即是在以「摹體型模擬」取徑明初三楊臺閣之作的過程中，僅意識或重視該模擬範型之第一層「體貌之格」的模仿，而未曾意識或忽略其第二層「體用之格」之原創者與再創者間主體性的相與會悟者，因此原創與再創之作就整體風格而言，雖皆不失春容和雅，但在作品內涵、精神的呈顯上卻明顯有其差距，故四庫館臣在述評諸得之於三楊形貌，而失之於三楊精神的臺閣作家及其臺閣體時，雖然不至於全然性的否定該作，但對於諸輩取徑未當的文學性模擬行為，則多會於評論的語句中有所揭示。明正統以後之諸作家，在館臣的認知上屬於臺閣派的十三名對象裡，於摹體取徑上僅得「體貌之格」的臺閣派者尚有劉儼（1417-1457）、徐溥（1428-1499）、周倫（1463-1542）、呂本（1504-1587）、吳桂芳（1521-1578）五人，故下文將根據館臣對於此五人之述評內容進行說明，以凸顯館臣在面對摹體未全之作的評論與定位取向。然值得一提的是，龔用卿（1500-1563）與吳文華（1521-1598）二人亦皆為館臣於其集作〈提要〉中視為臺閣派者，然館臣於二人集作之〈提要〉中涉及臺閣文風的評述部分僅分別為「所作亦大抵館閣體」<sup>461</sup>、「頗言臺閣舊體」<sup>462</sup>二句，敘述尤少，然就其二人之〈提要〉僅為存目之用與館臣評述之習慣推思，則倘若龔用卿與吳文華其臺閣諸作有得三楊體用之精神者，館臣應當會於〈提要〉中特別提出說明，是以在館臣並未詳述的狀態下，二人之作或許同前五人般屬於摹體取徑的向度上僅得三楊臺閣體之體貌者，因此可及者當不脫前五者，故於此不予展開討論。

### （一）劉儼

儼字宣化，吉水人，正統壬戌進士第一。累官太常寺少卿、春坊大學士掌院事。《明史》附見〈周叙傳〉稱其：「景泰中，典順天鄉試，力持公道，黜大學士陳循、王文之子，幾得危禍。」蓋剛正不撓之士也。……尚沿臺閣舊體，無疵累之可摘，亦無精華之可挹。<sup>463</sup>

關於劉儼之官職遷歷，館臣於〈劉文介公集提要〉僅扼要言其為正統七年（1442）

<sup>461</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 177，集部別集類存目 4，頁 4（冊）之 724。

<sup>462</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 178，集部別集類存目 5，頁 4（冊）之 766。

<sup>463</sup> 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 175，集部別集類存目 2，頁 4（冊）之 664。

進士，而累官至職掌宗廟祭祀的正四品官與負責東宮庶務之正五品官，然據廖道南於〈太常少卿兼侍讀學士劉儼〉中對於劉儼官歷的記載，則入為進士之後的劉儼，在秩滿的狀況下遂由其原先所授之翰林修撰（從六品）轉而為翰林侍講（正六品），繼而進為右春坊大學士兼翰林侍講（正五品），待其預修《歷代官鑑》及《寰宇通志》二書後，則又得遷為太常少卿兼侍讀學士（正四品）。<sup>464</sup>由此可知，太常寺少卿與春坊大學士並不是劉儼同時兼任的兩種館職身分，而有其職任上的先後次序，即先任春坊大學士，再升太常寺少卿，且劉儼在擔任此二份官職時，亦同時兼任翰林院官職之侍讀或仕讀學士的身分，得以想見其與翰林院的淵源應當不淺，尤其劉儼以正職身分而兼翰林院從五品之侍讀學士的情形來看，其於正統七年（1442）入仕之後，至天順元年（1457）卒官中間將近十五、六年的仕宦階段，對於翰林院及官方文風的型塑當有一定程度上的影響力，是以館臣特別轉載《明史·周敘傳》中述其因主持考場而得罪陳循、王文以致遭誣罹禍一事，<sup>465</sup>以凸顯其在維護官方朝臣與文風的素質立場上，取材不苟的嚴謹態度，故廖道南以「力抗權倖，孤忠直氣，挽回文運，眇予小子」肯定劉儼主試之力持公道之舉。<sup>466</sup>然作為「挽回文運」之「剛正不撓之士」，館臣對於其詩文所呈露之臺閣文風卻有平庸之感，故以「無疵累之可摘」與「無精華之可挹」之褒貶持平的方式述評之，其中，所謂的「疵累」，應當指涉的是臺閣體之末流文風所呈現的膚廓冗闕者；至於「精華」，則當為臺閣體之典型文風所呈展之春容典雅者，因此劉儼之臺閣體雖然沒有於形式上流於貧乏、空洞之疵累，但由於品格上未能體現三楊於臺閣體中所呈展之春容和雅的精神，故無法從體貌之摹體中，完全性的掌握住三楊體用的精神理致，而處於由體貌之格過渡至體用之格的摹體階段，是以館臣對於其臺閣之作僅能作以褒貶持平的評論，即劉儼之臺閣體在末流泛濫的現象下，有其難得可貴之處，但因未能上繼三楊之典型，故有不免可惜之憾。至於劉儼之臺閣體在體用之格的向度上何以無法企追三楊臺閣體之精神旨意，或許可透過倪謙於〈祭劉狀元文〉中對於其入仕之作的評論梳理一二：

（劉儼）入官翰林，大放厥辭，議論敷陳，則又瑰奇而古怪，蓋由其材之蘊於己者明敏，而氣之得於天者豪邁。<sup>467</sup>

「大放厥辭」其本意指的是寫作出大量辭藻優美的文章，故倪謙以「議論敷陳」

<sup>464</sup> [明]廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，史部傳記類210，頁452（冊）之239。

<sup>465</sup> 關於劉儼主持順天鄉試時未取大學士陳循、王文之子而遭其詬之細節，《明史·高穀傳》亦有載述：「陳循及文構考官劉儼、黃諫，帝命禮部會谷覆閱試卷。谷力言儼等無私，且曰：『貴胄與寒士競進，已不可，況不安義命，欲因此構考官乎？』帝乃賜循、文子中式。」僅管景泰帝最後仍破例賜陳循、王文之子中式之資格，然在高谷的辯護下，劉儼之清白可為昭然若揭。參見〔清〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第15冊，卷169，頁4534。

<sup>466</sup> [明]廖道南：《殿閣詞林記》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷6，史部傳記類210，頁452（冊）之239。

<sup>467</sup> [明]倪謙：《倪文僊集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷30，集部別集類184，頁1245（冊）之579-580。

言其「大放厥辭」之文，一方面凸顯出劉儼擅於議論之文的書寫；另一方面則點出其議論之作於內容上鋪敘論列尤為詳盡之處，可見所述皆屬言之有物之文，而無空乏之弊；然倪謙進一步以「瑰奇古怪」作為評論劉儼「大放厥辭」之作於「議論敷陳」外的另一特點，「瑰奇」即「瑰怪奇麗」之意，故該辭本身就含有「古怪」之意，指的是言詞文字的奇特，而這遂與臺閣體「春容典雅」的文辭本質相左。最後，對於劉儼得以寫作出瑰奇古怪的議論之文，倪謙則從劉儼之「材」與「氣」的質性說解之，認為「蘊於己者」的「明敏之材」與「得於天者」的「豪邁之氣」兩者相偕是其文章所以能夠呈展出瑰奇古怪之風格的關鍵，當中，「明敏」即聰明機敏，「豪邁」則為「氣度豪放」，兩種特質的相合即指下筆為文憑藉的是材分的不假思索，故遣詞用字能超出眾人之思致，而顯得奇特凸出。由此可見，率意而為的豪放為文之風，誠為劉儼秉性之剛正寫照，故是一種較為直接而急遽的文學風格，而與重視中庸矩度的臺閣文風所呈現之舒緩、優雅的風格截然不同。是以劉儼之臺閣諸作，於體用內涵的精神呈現上比較傾向於激進的儒者，故對於對錯、是非、善惡的尺度尤其敏感，而不似三楊探求的是中庸之和的延續與維持，因此二者雖然同為臺閣體，但在臺閣之體的體用精神與內涵上，卻有明顯的差異，故館臣在視三楊之臺閣體為典型的前提下，劉儼之作顯然因為品格取向的不同，而無法完全的呈展出臺閣體所欲闡揚與維繫的承平之風。

## （二）徐溥

溥字時用，宜興人。景泰甲戌進士，官至華蓋殿大學士。……溥於孝宗時在內閣十二年，與劉健、謝遷等協心輔治，不立異同。然於事有不可者，侃侃力爭，多所匡正，……孝宗時朝廷清暇，海內小康，論者謂溥等襄贊之力為多。今集中奏議尚存，其指事陳言，委曲懇至，具見老成憂國之忱，與隆、萬後以訐激取名、鬻爭立黨者，詞氣迥殊，蓋有明盛時，士大夫風氣如是也。至其他作則頗多應俗之文，結體亦嫌平行，蓋當時臺閣一派皆以春容和雅相高，流波漸染，有莫知其然而然者。<sup>468</sup>

「摹體型模擬」實為中國文士歷來涉及文學性模擬的操作徑路時，頗受模擬者普遍使用的範型模式，最主要的關鍵在於模擬之切入點的易於掌握，也就是有明確而具體的體式、體製等體貌範疇的形式特徵得讓模擬者把握而快速的進入模擬的狀態，甚至能夠駕輕就熟般的寫作出與原創之作相似度極高的再創成品，故以「摹體」之途模擬原創之作，確實得以避免再創與原創間於文學作品的表徵呈現上存在相為衝突的歧異性問題。然模擬者對於原創之體式、體製等形式特徵的模擬，

<sup>468</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之510-511。

僅只是操作摹體範式此一模擬徑路的初步階段，唯有在以模擬原創之作的體貌特徵為摹體之基礎下，投注得以與原創之作的主體性相與共鳴、激盪的主體意識，整個摹體型模擬的操作徑路才算真正的完成，而其再創之作才得以於體貌的模擬基型中於翻出新意；倘若對於摹體範型的取徑，僅止步於對原創體式、體製的模擬，則再創之成品無論與原作何其的近似，其作品的文學性價值終究會因主體精神之匱乏而評價不高，是以四庫館臣於〈謙齋文錄提要〉中，對於徐溥「奏議公文」與「應俗之文」的評述落點，便會根據徐溥對三楊典型之臺閣體的摹體程度而有所區別。

就其「奏議公文」的部分而言，館臣「具見老成憂國之忱」一句，可謂承上而啟下的點出徐溥於奏議公文中所寄寓、承載的儒臣精神，所謂「老成」一方面可指為年高有德者；另一方面又得作為老臣之意理解，就館臣於該句的述評指向「憂國之忱」的心意來看，上述「老成」之二意實皆符合徐溥之形象，尤其《明史》中特別載錄弘治十年（1497），其以年屆七十之由，欲退而遭拒的一段經過，<sup>469</sup>可見孝宗之治政格外需要徐溥之輔弼，而徐溥之「憂國之忱」則亦體現在其輔治孝宗的儒者心跡，故館臣於〈提要〉中以《明史》對於徐溥的載述為經緯，鮮明的輪廓出其於弘治朝中「憂國之忱」的「老臣」形象，或同劉健、謝遷之「協心輔治，不立異同」；或對於不可推行之政策「侃侃力爭，多所匡正」；然就字面上檢視「論異」、「力爭」與「匡正」諸詞的語言屬性，則皆傾向於較為激烈之語言活動的表述過程，但當徐溥化為奏議之文上疏時，則能「指事陳言，委曲懇至」，也就是說徐溥之「論異」、「力爭」與「匡正」的態度與立場，實是透過其行文言述之委曲懇至表現出來，如《明史》載弘治八年（1495）孝宗詔傳三清樂章一事，徐溥即上奏侃侃指陳，以匡正孝宗此舉之未當：首先，即開門見山的以「天至尊無對」來駁正孝宗「一天之上，安得有三大帝」的觀念，認為三清道家之人鬼倘若能列為天神，則誠為「矯誣」之舉；再者，則以太祖親製郊祀樂章之恭敬立場與孝宗之欲以「時俗詞曲」饗祀神明對比，以凸顯孝宗「褻瀆」之舉；其三，則從自身作為內閣學士的職責與立場歸勸孝宗，一方面認為自己之督導不周以至於「不足以啟聖心，保初政」而「憂愧之至，無以自容」；另一方面則指出數月以來的諸多奏章多未批示，因此不當將心思專注於「樂章一事」。<sup>470</sup>整篇奏文，循循善誘，或以神明的絕對專一性，否定三清祭祀；或以太祖的祭祀虔敬度，點出孝宗於禮儀上的褻瀆等；甚或怪罪於自己輔君不周等，皆在試圖以說之以理、動之以情等方式啟悟孝宗，而當中「憂愧之至，無以自容」、「臣等竭駑鈍，少有裨益」等語更顯其於「論異」、「力爭」與「匡正」立場下之「委曲懇至」的「憂國之忱」。是以「指事陳言，委曲懇至」的述評向度，誠同於館臣於〈哇樂詩集提要〉中援引楊士奇對其師梁蘭文章所謂「優柔而確，譏切而婉」的評論，<sup>471</sup>即在委曲懇至與力爭匡正之間呈展的是臺閣文風的中庸基調，也就是身為憂國儒者的

<sup>469</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 16 冊，卷 181，頁 4807。

<sup>470</sup> 〔清〕張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 16 冊，卷 181，頁 4806。

<sup>471</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 480-481。

徐溥對於國家社稷之穩定和諧的期許，故〈提要〉所言之「朝廷清暇」、「海內小康」正得作為與徐溥於奏議之文中所承載之中庸、憂國之思致相呼應，而得上繼明初鼎盛之際時三楊等士大夫臺閣體寫作之精神。事實上，徐溥自景泰五年（1454）登科進士之後，為君王重用的程度實不下於楊士奇，包括其近四十多年的仕宦生涯間，亦歷事景泰、天順、成化與弘治四朝，而四朝當中，又以弘治朝最能顯現其老臣之作為，如孝宗即位（1487）後則得兼任文淵閣大學士，以參預機務，且進禮部尚書，而弘治四年（1491）晉升為太子太傅、戶部尚書兼武英殿大學士，並在弘治五年（1492）授任為首輔，為內閣中職權最重者，而在弘治七年（1494）加進為少傅、吏部尚書與謹身殿大學士，最後弘治十一年（1498）則加為少師兼太子太師、華蓋殿大學士之從一品官，<sup>472</sup>而徐溥官秩的累進累加，實反映了君王對其依賴之重以致大用的傾向，同時隨著徐溥官位的晉升，其在朝中的影響力亦愈大，故於朝廷的整體作為實可與楊士奇媲美，尤其歷事四朝之間，面對政變及政權的興替，徐溥當能更為深刻的感受到「朝廷清暇」的難得與「海內小康」之不易，是以對於君王、朝臣的決策倘若有其異議，則所作之力爭與匡正之章奏、上疏之舉，絕對與其個人的名義無關，故館臣特別將其奏議之文與隆慶、萬曆之後諸黨成員在以攻訐他黨為目的下的爭鬪之作比對，以彰揚徐溥奏議之公文，不論在體貌之格與體用之格的摹體上，皆能得三楊臺閣體精神之旨歸。

至於「應俗之文」的部分，館臣則以「結體亦嫌平行」一句總括，所謂「結體」指的即是文章的組織結構，而「平行」則指文章於內容上平鋪直述，缺少變化，故與「膚廓」、「冗沓」之詞字多有相似之處，由此可知，館臣對於徐溥的「應俗之文」顯然頗有微詞。「應俗」就是應付世俗，故以此一質性作為文章書寫的內容，主要指涉的便是楊士奇所言之「應人之求」而作的實用文章，即士人因徐溥之官位顯赫，故為使其家門能與高官有所沾蓋，遂請徐溥撰作碑、傳、銘、行狀與祭文等等文章，試圖拉近徐溥與其家族之關係；然因為這類性質的文章為與裨益治道的奏議之文明顯有別的應付他人之作，因此多是根據求文者所提供之相關資料進行撰述，故作者能夠論述、闡發的空間極其有限，是以館臣在以「平行」一詞點出徐溥於此類性質之文章內容無所變化的情形時，實亦反映了其無心於內容上深刻經營的心態傾向。循此，在館臣看來，徐溥應俗之文流於平行的書寫狀況，實與臺閣末流者的書寫情形無異，即僅有空殼而無內涵的作意態度，故標誌著國家盛世、君臣共治與儒者之志的「春容和雅」之意含，在末流者以「相高」為目的的書寫前提下蕩然無存，僅剩詞面意涵上所表述的華美高雅的形象特色，是以當末流者視「春容和雅」為美文之指標時，便陷溺了體貌之格的摹體中，而忽略了體用之格的精神意義，因此相高之作不論於體貌表徵上營構的如何的「春容和雅」，皆與三楊之臺閣體所闡發之春容典雅的精神相乖違。事實上，誠如前章所述，明代臺閣派領袖楊士奇、楊榮，其實也寫作出不少的應俗、應世之文，僅管楊士奇認為其應人之求的作品「志之所存者無幾」，然在黃淮看來則未必，而仍然具有「關乎世教」的成分；至於楊榮其應中外人士之求所寫的作品亦

<sup>472</sup> [清]張廷玉：《明史》，全 28 冊（北京：中華書局，1974 年），第 16 冊，卷 181，頁 4805-4807。

皆能「富瞻溫純」、「動中矩度」，由此可知，對於三楊而言，個我之志與群我之用的心志表現並不會受限於題材類型之中，故即便是應俗之文，亦能在言述他者的故實之中，表達與世道相為對應的思想觀感，這方是三楊之臺閣體得以成為典型的原因，而徐溥雖然得於奏議之文中成就三楊之明初遺風，然卻受限於應俗之文的題材類型，而無法融貫其心志於內容之書寫，故作品則同以舂容相高之末流者般，徒具形貌，而無甚內容。

### （三）周倫

倫字伯明，晚號貞翁，崑山人。弘治己未進士，官至南京刑部尚書。……其詩沿臺閣舊派，不免膚廓。<sup>473</sup>

關於周倫詩作的述評情形，館臣於〈貞翁淨稿提要〉中著墨不多，僅以「詩沿臺閣舊派，不免膚廓」概括，說明周倫之臺閣體在內容上仍舊存在著言詞空乏的情形，因此雖然同彭韶一樣皆沿臺閣體、派之流，但由於取徑差異之故，是以僅管二人均以三楊之典型的臺閣體為摹體對象，彭韶因能持守三楊體用之格的臺閣體內涵精神，故能守有三楊臺閣之根柢，而得獨立於末流之外，上溯三楊本色；然周倫則僅落實摹體型模擬範型的第一層要求，故體式、體製的規模上雖然有三楊臺閣體的影子，但由於對於三楊體用精神的掌握未深，或未能掌握三楊於臺閣體中所寄寓的體用精神，是以於內容處仍不免有空洞、平衍的問題，而不能夠全然性的呈展出臺閣體之所以為臺閣體的舂容典雅之風。然對於周倫臺閣詩作的膚廓情形，館臣僅以「不免」言之，或許則意味著周倫詩作所流現的「膚廓」現象應當不為常態，而與全然性的「萬喙一音」、「千篇一律」仍有其區別，故在眾莫知其然而然者的末流之中，周倫之作雖然已出現臺閣末流者的寫作徵兆，但尚有其可取之處。

### （四）呂本

本字汝立，號南渠，又號期齋，餘姚人。……嘉靖壬辰進士，官至武英殿大學士，……大抵應酬之作，仍沿臺閣之體。<sup>474</sup>

<sup>473</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 176，集部別集類存目 3，頁 4（冊）之 687。

<sup>474</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 177，集部別集類存目 4，頁 4（冊）之 736。



館臣對於呂本臺閣文風的述評焦點則聚焦於「應酬之作」的部分，所謂的「應酬之作」大抵與「應世之文」、「應俗之文」無異，皆是為人所託而求撰諸文的情形，尤其以其官至內閣的身分，定然會有更多的求文者欲藉以系聯彼此的親疏關係。館臣在該則〈期齋集提要〉中，多以敘述的方式交代呂本臺閣體之作的範疇為何，而沒有涉及到確切的正負評論，然若考量到館臣僅將該集備為存目的選書立場，則或許可從兩種面向理解：其一、即意味著呂本「大抵應酬之作」的臺閣體，仍舊存在著誠如館臣在〈謙齋文錄提要〉中對於徐溥「應俗之文」評以「結體稍嫌平衍」的情形，也就是在美贊他人的前提下，寫作出來的作品完全是為了美贊而美贊，於是作品雖出於個我之手，但卻未能於文章中見及個我主體性的一環，因此文章的屬性雖然是臺閣體，但在內容上則絲毫不見臺閣體此文類體裁所具有的本色，是以在呂本或徐溥應俗、應酬之文的寫作脈絡中，三楊臺閣體的精神遭至諸臺閣作者的無意識降格，故徐溥在奏議公文中所顯露的憂國之忱，於應俗之文裡卻全然不見，而本承載著儒臣對於國家社稷之和平、安定的關懷之「春容和雅」，則淪為包裹、美化應俗、應酬之文的模殼。其二、則是誠如館臣以「無疵累可摘，亦無精華可挹」言劉儼之臺閣體之文般，認為呂本應酬性之臺閣體，雖然沒有流於膚廓之弊，但也僅只是維守於摹體型模擬的體貌之格而已，距離上繼三楊的體用之格仍有距離。

#### （五）吳桂芳

桂芳字子實，新建人。嘉靖甲辰進士，官至工部尚書。……其文平正通達，無鉤章棘句之習，而亦無警策，蓋猶沿臺閣舊體。詩力摹唐調，亦頗宏敞，而有學步太甚者。如陳子琨有「王師非樂戰，之子慎佳兵」句，桂芳〈送張玉亭慮囚淮上〉，襲用其調曰：「王仁非好殺，之子慎祥刑」，非所謂擬議變化之道也。<sup>475</sup>

館臣於〈師暇哀言提要〉中對於吳桂芳臺閣詩文的述評可謂用盡筆墨，不僅採取獨立評論的方式，細膩的針對其詩與文所呈現的臺閣體風格進行評價，而且評價的結果也不盡相通，既有肯定，亦有批評：首先，就文章方面而言，可以以「平正通達」一詞概括之，指的便是文章的結構平整流暢，故館臣則又再進一步以「無鉤章棘句之習，而亦無警策」一句補述說明，所謂的「平正通達」指的正是語句的遣詞用字在既不拗口艱澀，亦不簡要抽象的敘述下，平實而流暢的表述狀態。館臣此處以「無鉤章棘句之習，而亦無警策」述評吳桂芳臺閣之文的敘述策略，看似與以「無疵累之可摘，亦無精華之可挹」一句言劉儼之臺閣文風者相同；然

<sup>475</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 177，集部別集類存目 4，頁 4（冊）之 749。

事實上，兩處相似之語句所表達的是館臣截然不同的兩種立場，以「無疵累之可摘，亦無精華之可挹」評劉儼者，乃是藉由負面肯定與負面否定之相與比較、參照之途，點出其臺閣文風既無末流之失，亦無三楊典型的一般水平狀態；至於以「無鉤章棘句之習，而亦無警策」言吳桂芳，則該句本身並沒有評價論斷的意味，而是館臣對於其「平正通達」的文風之進一層詮釋，然由於「平正通達」實為館臣所理解之三楊典型的臺閣文風，故用以詮解「平正通達」意含之「無鉤章棘句之習，而亦無警策」一句，則又為館臣間接性的賦予了具有正面性價值判準的意義；此外，從館臣以「無鉤章棘句之習，而亦無警策」作為「平正通達」指涉向度來看，則館臣對於吳桂芳之文的摹體三楊的定位，仍然是著眼於體貌之格的部分而言。再者，就其詩而論，館臣先點明「唐調」是吳桂芳詩歌摹體取徑的主要項目，繼而則從一正一反的交叉評論中點出其於模擬手法上的癥結處：關於正面者，館臣注意到的是其詩歌格局的宏敞，屬於對於唐調體貌範疇的掌握；至於負面者，館臣則指出吳桂芳「學步太甚」的現象，即模擬的手法開始由客觀性的對原創之整體風格的領會，轉移至規格式的技法，因此側重語言修辭、局部字句的形似，故陳子琨「王師非樂戰，之子慎佳兵」一句十字，吳桂芳於模擬後竟仍有五處完全雷同，是以館臣以「襲用」而不以「模擬」言其舉，認為其舉並不符合擬議的原則，而是涉及了抄襲、剽竊之負面性模擬行為，由此可知，在館臣看來，當模擬流於語言字辭的奪襲，即將前人之作改易若干字句之後，遂為己作的情形，不僅已失去自己作詩為文的主體性，甚至亦將原創之作的主體性一併抹去，故作品只剩下字辭的堆砌，而毫無生氣可言，其品質自然不佳。整體而言，館臣對於吳桂芳之詩文評價顯然呈現正、負兩面之反差，在文的方面，吳桂芳雖未能確切的於摹體的精神向度上企及三楊，然至少尚還能夠持守三楊體貌之格，但在詩的方面，非但無法透過摹唐調之體而呈展三楊臺閣之軌度，僅管尚有臺閣體之體貌宏敞的部分，但終因無法確切掌握三楊臺閣體之精神內涵，以至於踰越了摹體型模擬的界限，遂由體貌之格的模擬淪為仿語型的剽襲，而離三楊體格的典型全然背道。

## 第二節 轉型與趨從的兩種現象

誠如本章一開始所述，三楊和其主要肩隨者的相繼退場，以及正統以後政治環境的屢屢動盪，皆是構成明初盛世之際，以三楊為正宗本色的臺閣體風格難以於後期臺閣派作家中有效傳承、延續的關鍵因素，因此當後輩臺閣派作家在未能審慎究明「城中好高髻」的原因下，遂盲然追從，以致衍成「四方高一尺」的逐末局面時，臺閣體的品質也就隨著末流餘波的一味附和而每況愈下。而在前節述及後期臺閣派作家摹體三楊的情況中，能夠真正猶守舊格而上繼三楊臺閣典範之

精神者，為數甚少，更多的是僅得三楊體貌之格的莫知其然者；雖然在館臣著錄、存目之收書立場的揀擇下，上述諸莫知其然的臺閣作家，其作雖不免有膚廓之跡，但更多呈現的是正聲與末流文風持平或反差的狀態，即雖未必出色如三楊，但也未膚廓至極之「無疵累之可摘，亦無精華之可挹」者；抑或在公領域的文章書寫能得三楊之旨；而私領域的應酬之作卻流於「結體平衍」者，故尚還能夠勉強性的維持三楊臺閣體的餘響，然當臺閣體的弊端漸漸浮現於檯面時，臺閣派的流派生命亦將面臨維繫上的考驗。是以本文於第三章〈前輩典型：三楊體格，典範永宣〉的敘述裡，曾針對館臣於〈文敏集提要〉中以「物窮則變」一詞交代臺閣派於末流中式微，而復古派藉此待機而崛起的關係，試圖在復古派興起的歷史事實中，進一步解釋，館臣或許蘊含於「物窮則變」一詞中的弦外之音，亦即臺閣末流之窮與七子崛起之變的興替關係間，並非僅只為論述上所謂取代與被取代的關係，中間實尚還經歷一段來自臺閣派後進成員針對臺閣末流之弊提出革新之方的轉型之變，是以面對臺閣末流之「窮」，所謂的「變」者實包含著「自變」與「他變」的兩股力量：就前者而言，屬於臺閣派內部成員對於臺閣末流現象之意識而起的革新之道；至於後者，則為其它流派藉由指摘臺閣末流之弊以標新其流派主張之道。而於歷史事實中復古派的終於興起，則反映了面對末流的氾濫，臺閣派成員自變的力量仍然有限，以致於後期臺閣派的發展，遂在自變者的革新力量無法有效的遏止末流者寫作之病與抵禦他變者的反浪聲勢下，終於發展至流派的終界而為他變者所取代的結果。

然值得注意的是，在前諸章節中，館臣於諸〈提要〉裡多從他變之流派者之崛起而新變的角度說明其主動性的傾覆臺閣派的狀況，如於〈槎翁詩集提要〉以「北地、信陽乃乘其弊而力排之」點出前七子之領袖李夢陽與何景明對於臺閣派的改弊行為；<sup>476</sup>而於〈文敏集提要〉裡則以「何、李崛起，倡為復古之論，而士奇、榮等遂為藝林之口實」指明七子者「物窮而變」的革新態度等，<sup>477</sup>似乎欲凸顯構成臺閣派的弱勢，以致面臨流派終界的關鍵，實為他變之流派者的主動傾壓之故；但事實上，四庫館臣對於臺閣派的發展走向式微的理解，除了末流文風成為他變者攻訐的原因之外，流派成員主動性的趨從於他派文風的現象，亦為不可忽視之要因。換言之，除了因正視臺閣末流之弊而有意取代臺閣派的其他流派之勢力漸漸盛起而構成臺閣派發展之外部威脅外，新興而崛起的流派也會對臺閣派的內部後期成員起了一股拉力的吸引作用，致使於文風上漸漸趨從於他者的現象，故當他變的勢力興起，並且成為流派成員於文風出走的誘因拉力時，臺閣派在自變意識不足或未能完全自變轉型的情況下，遂終究無法避免流派終界的到來，而漸漸退出明代文壇的主導地位。

循此，館臣對於明代後期臺閣派作家的述評，除了以摹體之脈絡說明後輩者取徑三楊臺閣體之「猶守舊格」與「莫知其然」的兩種現象，以暗示臺閣末流

<sup>476</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 169，集部別集類 22，頁 4（冊）之 460。

<sup>477</sup> [清]永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499。

將隨著莫知其然者的漸增而泛濫尤劇的情形外；館臣亦試圖於吳儼（1457-1519）與陳洪謨（1474-1555）二者集作之〈提要〉中，揭示臺閣派後期成員在不同階段中面對末流漸染的現象與處境時，對於「自變」之革新轉型者或「他變」之傾附崛起者的羽翼或漸趨情形，以鮮明的呈現明代臺閣派發展至後期，在漸漸走向衰歇的過程中，實歷經了一段由「摹體」至「窮變」的演進歷程，故以下即分別針對館臣於〈吳文肅公摘稿提要〉、〈靜芳亭摘稿提要〉中所述，說解在面對臺閣末流的寫作頹勢下，吳儼因羽翼自變之東陽而於文風尚有所轉型與陳洪謨因為他變之七子文風所吸引而漸趨其流的兩種現象。

### 一、羽翼東陽者：吳儼

儼字克溫，宜興人。成化丁未進士，官至南京禮部尚書。諡文肅。……儼當何、李未出以前，猶守明初舊格，無鉤棘塗飾之習。其才其學，雖皆不及李東陽之宏富，而文章局度春容，詩格亦復嫺雅，往往因題寓意，不似當時臺閣流派，沿為膚廓。雖名不甚著，要與東陽肩隨，亦足相羽翼也。

478

由〈吳文肅公摘稿提要〉可知，「羽翼東陽」一詞，實源於「要與東陽肩隨，亦足相羽翼也」一句，顯然在館臣的認知上吳儼頗有視李東陽之詩文風格為取法對象的意味。然若進一步觀察館臣片段性的對於吳儼詩文風格的述評內容，包含「猶守明初舊閣」、「無鉤棘塗飾之習」、「文章局度春容」與「詩格亦復嫺雅」等，當中所涉及的形述詞彙如「春容」、「嫺雅」等亦皆為館臣用以評論明初三楊典型之臺閣體者，尤其館臣「猶守明初舊格」一句，亦無疑的點出了吳儼之詩文風格實乃由體貌之格至體用之格完整性的摹體於三楊體格及精神而來，故當館臣以「不似當時臺閣流派，沿為膚廓」一句作為其風格之整體性述評概括時，並不意味著館臣從根本上認為吳儼不屬於為臺閣派，而是藉以特別點明吳儼之臺閣諸作於品質的呈現上與膚廓之末流有所區別，故「不似當時臺閣流派」即是館臣有意的將其獨立於末流之外，以彰明其能夠守三楊典型之舊格。由此觀之，吳儼之詩文風格在很大的向度上呈展的是具有根柢的三楊典型，故誠為臺閣派中少數能夠不逐末流，而上繼三楊的後輩者；然依照館臣以風格之屬性作為流派類歸原則的基本概念，則何以館臣又特別拈出吳儼羽翼李東陽的情形，以自相矛盾？顯然，就館臣對明代臺閣派發展的觀察，則自三楊奠定臺閣體的典型，並逐漸發展成具有官方文風屬性的文學流派，至歷經諸輩模擬而漸漸膚廓成流的這段流派演進歷程間，實尚有一股中繼者的力量存在於其中，這便是館臣既認為吳儼之臺閣風格得

<sup>478</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷171，集部別集類24，頁4（冊）之523。

上繼三楊，卻又從風格取徑上與李東陽系聯之關鍵。

誠如本文第三章中所述，三楊於英宗時期先後謝世之後，李東陽遂於成弘之際以「臺閣耆宿」之身分繼三楊後而主持文柄，是以在館臣看來，李東陽的出場實有延宕臺閣派因末流泛濫而「風雅漸微」之故而提早走向流派終界的意義，故能起到「稍稍振之」的中繼者作用，<sup>479</sup>因此沈德潛遂以「三楊以後詩卑靡，崛起西涯號中興」一句，道破李東陽在糾正臺閣末流中所扮演的關鍵性角色；至於中繼者的力量如何於臺閣末流的膚廓文風中發揮效用，遂與李東陽如何以其詩文風格、主張，而自變性的導引臺閣末流正確的書寫向度有關，然在尚無文獻確切載錄李東陽對於臺閣末流之糾弊、矯正的具體內容下，對於李東陽如何發揮其主文柄之角色而對臺閣末流者起革弊之作用，或許可透過其詩文風格的歸納，以窺見其於詩文寫作中所側重之面向為何，進而檢視其核心文風與臺閣末流之弊間，是否存在得為對照的相應關係；然歷來對於李東陽之詩文風格提出看法者不在少數，其中又以楊一清（1454-1530）於〈懷麓堂集序〉中的敘述尤為詳盡貼切，故以其所述為據，以作為對於李東陽整體性詩文風格的初步理解：

先生高才絕識，獨步一世，而充之以問學，故其詩文深厚渾雄，不為崛奇可駭之辭，而法度森嚴；思味雋永，盡脫凡近，而古意獨存；每吮毫伸紙，天趣溢發，操縱開合，隨意所如，而不踰典則。<sup>480</sup>

在楊一清看來，李東陽的文學成就極高，故「高才絕識」與「獨步一世」皆得作為李東陽於三楊之後繼掌文柄的注解，而楊一清又進一步點出，李東陽所以能夠於文學表現上有其傑出成就，實與其以學問來充實自我的文學涵養有關，而其詩文風格的形塑，亦是總結於其自身為學之經驗而來，因此楊一清於「充之以問學」後所述之李東陽的詩文風格，均為其致力於學後的直接體現。關於楊一清對於李東陽風格的論述可以以「深厚渾雄」、「法度森嚴」與「盡脫凡近」三個面向展開討論：首先，就「深厚渾雄」而言，「深厚」與「渾」都有濃厚、厚實之意，而「雄」者則呈現的是一股剛健之力量，因此「深厚渾雄」指的即是以質樸之語言文字呈展出情感的濃厚剛健之美，因此「不為崛奇可駭之辭」以破壞情感的純實性質，換言之，作品是作者情感心意的直接投射，故語言文字的使用越是質實自然，所傳遞與烘托的出來情感越為真實可貴，是以「崛奇」、「可駭」之辭，雖然能於一時間達到奪人耳目之效，但因沒有情感作為文字承載之基礎，故文章易顯得匱乏而空洞。再者，就「法度森嚴」來說，指的便是對於詩文寫作規式的重視，意味著李東陽作詩為文的態度並不輕率隨便，故「法度森嚴」亦可以用以作為其所以「不為崛奇可駭之辭」的回應，因為作詩為文倘若不是發乎於性情而為，則刻意的求奇、求新以達炫目立異的效果時，往往會與法度有所乖違，這顯然不為

<sup>479</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷190，集部總集類5，頁5（冊）之96。

<sup>480</sup> [明]李東陽：《懷麓堂集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），原序，集部別集類189，頁1250（冊）之3。

李東陽所認同。至於「盡脫凡近」，即不流於俗，也就是詩文作品當有其充實之內容，而得與平庸淺薄之凡近者有所區別，故楊一清以「思味雋永」言其作於內容上頗有耐人深思之意味，甚至更以「古意猶存」來說明其對於李東陽之作思味雋永的體會，進而點明其作具有古詩人之風範。由此觀之，楊一清對於李東陽詩文風格的評論分別落點在語言情感、書寫規式與作意旨趣三個向度，此三種風格指向看似各自獨立，但又彼此關係，故楊一清在個別性的論述完李東陽之風格後，遂又特別輪廓李東陽「吮豪伸紙」而一氣呵成的書寫情態，其中「天趣溢發」便是其作意靈感的天成自然，「操縱開合，隨意所如」即鮮明的點出其行文的率真任情，不假雕琢，至於「不踰典則」則深刻凸顯其對於法度的運用自如，故即便是率性而為亦不會有違於法度規式，可見思致的靈活與法度的恪守兩不相違，是李東陽文學成就得以「獨步一世」的關鍵。引文中，楊一清極為細緻的從李東陽詩文風格的單面性逐一點明，最後予以整體性的串聯，可謂深刻的揭明了李東陽作為柄文者的文學風範；而楊一清所以能夠對於李東陽之詩文風格掌握入微，更核心的原因，乃在於其本身即視李東陽為文學寫作之典範，故王世貞便曾以「多慕效李東陽」<sup>481</sup>指稱其以李東陽作為詩文寫作的取徑對象，是以其對於李東陽詩文風格的論述尤具參照之價值。

奠基於此，倘若以楊一清對於李東陽詩文風格的所提出的三種指向為據，則李東陽於集作中對於「深厚渾雄」的語言情感、「法度森嚴」的書寫規式與「盡脫凡近」的作意旨趣之看法，便得以作為其自變性革弊臺閣末流文風的參照途徑。首先，就語言情感的「深厚渾雄」來說，「深厚渾雄」是其為文作詩所表現出深厚、質樸的情感精神之向度，也是其用以評論他人作品的指標，故其於《懷麓堂詩話》中曾言：「《中州集》所載金詩，皆小家數，不過以片語隻字為奇，求其渾雅正大，可追古作者，殆未之見。」<sup>482</sup>認為收入於《中州集》中的金朝詩歌諸作，多工語言文字之奇，以至於作者的真實情感有所遮掩，故而未能於作品中見及作者之情感可及古人者。其中李東陽所謂能夠追媲古作者的便是「渾雅正大」的情感內涵，「渾雅正大」實不脫「深厚渾雄」的語意範疇，強調的是質樸雅健而精神宏大的情感面向，故當求奇以標新成為寫作的動機時，便與古作者以真實情感行文的態度背反，自然無法與古作者相與媲美。因此唯有以質樸真實的情感為文寫詩，其才得於精神上與古之作者相契，是以其對於陶淵明之詩作如此評論：「陶詩質厚近古，愈讀而愈見其妙。」<sup>483</sup>「質厚」指涉的是陶淵明平易樸實的語言文字，亦是其個我情感的真純質實，因此整體的詩作表現與情感流露皆得與古之作者所謂「在心為志，發言為詩」<sup>484</sup>的寫作精神契合，而從李東陽於下句所言「愈讀而愈見其妙」看來，情感愈是真摯自然，其情意愈耐人雋永，故作者

<sup>481</sup> [明]王世貞：《嘉靖以來首輔傳》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷1，史部傳記類210，頁452（冊）之433。

<sup>482</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁219。

<sup>483</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁135。

<sup>484</sup> [漢]毛亨傳；[漢]鄭玄箋；[唐]孔穎達等疏：《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館，1979年影印阮元校刻《十三經注疏附校勘記》本）卷1之1，頁12。

與讀者之間能夠超越時間、空間的限制而共鳴、激盪。循此，李東陽詩文風格的「深厚雄渾」實來自於其對古之詩人作詩之「陶寫情性，感發志意，動盪血脈，流通精神」<sup>485</sup>的態度承繼，是以其於〈石鼓歌〉中「我思古人不可見，健筆雄詞兩超卓」一句，<sup>486</sup>鮮明揭示了其對於古之作者的追求、企及的心意，故下句「健筆雄詞」一語，實道破了李東陽傾慕古人關鍵原因，即是對於古人率真質樸、簡直自然而不假雕飾的書寫精神之推崇，是以「健筆雄詞」亦為其致力實踐之寫作態度。李東陽對於古詩人作詩之情感精神的認同，對於莫知其然而盲從於臺閣體寫作者實有其針砭的意義，故其於〈葉文莊公集序〉中便以葉盛（1420-1470）學歐學之有成，與後之學歐文而不得相對照，揭明學歐不當只徒於文形而已，更應該由其為人之內涵與精神等面向企及：

公之文，博取深詣，而得諸歐陽文忠公者為多。公雖未嘗自言，然觀其紆餘委備，詳而不厭，要知為歐學也。夫歐之學，蘇文忠公謂：「其學者皆知以通經學古為高，救時行道為賢，犯顏敢諫為忠。」蓋其在天下，不徒以文重也。後之為歐文者，未得其紆餘，而先陷於緩弱；未得其委備，而已失之覩縷。<sup>487</sup>

據《明史》所載，葉盛為正統七年（1442）進士，其登科後遂受兵科給事中，<sup>488</sup>可見其所任之官職場域不為翰林院，因此由其文似歐陽脩的面向來看，則說明了正統之後臺閣文風的書寫現象以從翰林院蔓延至各官職單位，因此即便不為翰林者，亦有書寫臺閣體的傾向。館臣於〈楊東里集提要〉中曾以「仁宗雅好歐陽脩文，士奇文亦平正紆餘，得其彷彿」<sup>489</sup>一句點出楊士奇之文風所以呈現「平正紆餘」之面貌，實為在仁宗皇帝的雅好下學習歐陽脩文風的結果，是以楊士奇所奠定之臺閣體的書寫脈絡，在風格的取向上，實有承繼歐文的傾向，因此對於葉盛之文似歐陽脩的部份，確實可以將其納入臺閣體派的系統考量。而在李東陽看來，葉盛的文章寫作，實能得歐文之精髓，故葉盛雖不明言其學歐，李東陽仍然能於其字裡行間的敘述中感受到歐文「紆餘委備」的文章風格，並且以「詳而不厭」肯定其於文章之經營婉轉詳盡，而無負累之失。至於葉盛之文章何以能得歐文之精髓，李東陽則從「為歐學」的脈絡中，藉由蘇軾於〈六一居士集序〉中言及宋人學歐之態度，間接點出葉盛之文得以能夠呈現歐文之「紆餘委備」，實為其從「通經學古」、「救時行道」與「犯顏敢諫」等涉及人格、行為與精神等面向整體性的與歐陽脩看齊之故，因此一旦能夠領會歐陽脩人格品德，則行文自然能

<sup>485</sup> 〔明〕李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁1。

<sup>486</sup> 〔清〕梁國治：《欽定國子監志》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷60，史部職官類358，頁600（冊）之768。

<sup>487</sup> 〔明〕李東陽：《懷麓堂集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷28，集部別集類189，頁1250（冊）之295。

<sup>488</sup> 〔明〕張廷玉：《明史》，全28冊（北京：中華書局，1974年），第15冊，卷177，頁4721。

<sup>489</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷170，集部別集類23，頁4（冊）之498。

夠得歐陽脩之精神面貌。至於徒「為歐文」者則不然，其所關注的僅只是歐文的形式面貌，而對於歐陽脩何以為文的心跡則無所關心，是以在忽略了以真實之情感寫詩作文的情形下，以為形似歐文紆餘委備之作，實則陷於緩弱而失之觀縷，不僅無法在語氣敘述的過程中婉轉表達，而於內容上也顯得未盡完備，是以就革新臺閣末流之弊而言，李東陽對於深厚渾雄的語言情感之追求，實有提醒諸盲目以春容和雅相高之臺閣末流者，當回歸臺閣體的寫作本質，以個我真實之情感經營臺閣體之寫作的意義。

再者就「法度森嚴」的書寫規式而言，館臣於〈懷麓堂詩話提要〉中即言其「論詩主於法度音調，而極論剽竊摹擬之非」，<sup>490</sup>可見不僅是法度，音調同樣亦為其作詩尤為重視之主張，而「剽竊摹擬」則為其所非議之對象，是以當莫知其然的臺閣末流者由體貌之格的摹體，淪為仿語型之文詞字句的剽竊時，李東陽以其所擅，治其所非，當有立竿見影之效，故館臣以「當時奉以為宗」說明其革弊之成效。所謂「法度」也就是作詩的法式規範，至於「音調」則為切合法式規範下所呈現的聲律節奏，李東陽所以對於「法度音調」尤為重視，最根本的原因在於其以為詩歌中的聲音對於詩歌風格的呈現與形塑影響甚大，故其言：「漢魏六朝唐宋元詩，各自為體，譬之方言，秦晉吳越閩楚之類，分疆畫地，音殊調別，彼此不相入。」<sup>491</sup>李東陽以各代之詩與各地之方言為例，說明「音殊調別，彼此不相入」的道理，也就是說各朝各地，有其各別自屬而不相干涉的語言風格，因此唯有夠掌握確實掌握詩作之法度音調，才能盡可能的呈展出自我的詩作風格，而不至於隨波逐流；然李東陽對於法度音調的重視，其實亦是對於學詩當入門之正的講究，故倘若能於法度音調的規式中運用得宜，則作詩便能優游自然般的行於法式之中，而「得於心而發之乎聲，則雖千變萬化，如珠之走盤，自不越乎法度之外矣。」<sup>492</sup>可見能夠活用於法度音調才能夠真正的藉由詩作表達個我之心聲，因此對於「規規焉，俛首縮步，至不敢易一辭，出一語。縱使似之，亦不足貴矣，況未必似乎！……豈必模某家，效某代，然後謂之詩哉」的為詩者，<sup>493</sup>李東陽顯然頗有微詞，因為詩歌的創作固然有其法度音調之形式要求，但在既有的法度上應當有所創新與突破，否則所作僅管得形同舊體，也不過是「互為蹈襲，陳俗可厭」的剽竊摹擬之作。李東陽雖未於諸段文句中，明確指涉其批評的對象為臺閣之末流者，然誠確實可以與四庫館臣於〈文敏集提要〉中述及「晚進者遞相摹擬，……餘波所衍，漸流為膚廓冗長，千篇一律」<sup>494</sup>之臺閣末流的寫作現象有所呼應與抨擊，並提出矯正之方。

至於，就作意旨趣的「盡脫凡近」層面，李東陽作詩為文亦重脫俗，認為書

<sup>490</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 196，集部詩文評類 2，頁 5（冊）之 246。

<sup>491</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 179。

<sup>492</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009 年），頁 21。

<sup>493</sup> [明]李東陽：《懷麓堂集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 28，集部別集類 189，頁 1250（冊）之 299。

<sup>494</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 499。



寫一旦陷於流俗之中，則乏善可陳，而興味盡失，故其言：「秀才作詩不脫俗，謂之『頭巾氣』；和尚作詩不脫俗，謂之『餛飩氣』；詠閨閣過於華艷，謂之『脂粉氣』。能脫此三氣，則不俗矣。」<sup>495</sup>所謂「頭巾氣」即是就讀書人之迂腐而不知變通的習氣而言，故李東陽以「頭巾氣」言秀才之作詩不知脫俗，即對於其守死法而不知活用的批評；至於「餛飩氣」即「酸餛飩氣」，指出家人於作品中刻意形塑的寒儉之感，葉夢得於《石林詩話》中對於「酸餛飩氣」的說解尤為精要：「近世僧學詩者極多，皆無超然自得之氣，往往反拾掇摹倣士大夫所殘棄，又自做一種僧體，格律尤凡俗，世謂之『酸餛飩氣』。」<sup>496</sup>說明「餛飩氣」或「酸餛飩氣」實為僧人刻意標榜的一種寫作風格，即刻意擇取與士大夫不類的寫作取徑，以標榜自身之形象，然由於境界不高，以至於陷於俗陋而無超然之境；而「脂粉氣」指的則是嬌豔過度而反顯造作的風格。由此觀之，「頭巾氣」、「餛飩氣」與「脂粉氣」所以會為李東陽視為作詩之三俗氣，最主要的原因便在於過度保守而成俗、標新立異而為俗與不為節制而變俗，因此能夠在法度之中適當的求新、求變作品才能夠不移於俗流之中，而保持品質。

而在李東陽看來，「淺俗」與「庸俗」是詩作中最容易流於俗者的兩個向度，就「淺俗」面言，其曾云：「質而不俚，是詩家難事。樂府歌辭所載〈木蘭辭〉，前首最近古。唐詩，張文昌善用俚語，劉夢得〈竹枝〉亦入妙。至白樂天令老嫗解之，遂失之淺俗。」<sup>497</sup>所謂「質而不俚」也就是詩作中質樸而不粗俗的語言文字與內容思想，李東陽認為「質」與「俚」二字的意含間實存有一個模糊的界線，因此往往會於無異間犯於「俚」而失之於「質」，故認為是「詩家難事」。然「質而不俚」雖是「詩家難事」，但不意味著歷來並無典範與佳作出現，如李東陽便認為〈木蘭辭〉當可視為「質而不俗」的代表之作，最主要的原因當在於該作不論是在寫作態度與遣詞用語上皆能得古之詩人之精神，即詩人代父出征的情感透過質樸的語言表述，真摯而自然，故不流俗而得近古；至於張籍（767-830）與劉禹錫（772-842）雖皆將俚語、俚歌入詩，但因運用得宜，故能化俚為妙，而不失為佳作。然白居易在欲令老嫗能解的作詩立場上，其詩作中所使用的語言文字就必須要以老嫗能夠理解的範圍作考量，因此俚語、俚歌中之字詞，往往為其詩作所用，但由於缺乏藝術性的詩意經營，故詩作在沒有藝術審美向度的支撐下，其整體的質感就會顯得相對粗鄙許多，是以李東陽以「失於淺俗」說明其作淺白太過，反而失去了詩意而流於俗。就「庸俗」的面向來說，在李東陽看來，這層面的「俗」則更常見於詩作中，認為這些作品往往陳陳相因，而顯得虛偽矯情，如其對於時人汨濫性的寫作輓詩、壽詩的風氣便提出批評：「輓詩始盛於唐，然非無從而涕者。壽詩始盛於宋，漸施於官長故舊之間，亦莫有未同而言者也。近時士大夫子孫之於父祖者弗論，至於姻戚鄉黨，轉相徵乞，動成卷帙，其辭亦

<sup>495</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年）頁184-185。

<sup>496</sup> [宋]葉夢德：《石林詩話》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），集部詩文評類，頁1478（冊）之1001。

<sup>497</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁85。

互為蹈襲，陳俗可厭，無復有古意矣。」<sup>498</sup>首先，李東陽從唐、宋時人寫作輓詩或壽詩的語境說明，其中以「非無從而涕者」揭明盛於唐朝之輓詩，其內容無不感人真摯，因此往往能令見者動容；而以「施於官長故舊之間」點出宋人寫作壽詩必定是為舊時工作之主管與舊友而為，故不會對於一個不認識或不甚熟識的人寫作壽詩。再者，則言今之時人寫作輓詩、壽詩的情形，以「姻戚鄉黨，轉相徵乞」的行為反映時人已將輓詩、壽詩的書寫視為應酬式的文學交際活動，故不論是認識或者不認識，是與自己關係因密的親人或者無相往來者，皆相與徵乞輓詩、壽詩之作，彷彿試圖藉由這些為數可觀而得「動成卷帙」的輓詩、壽詩來張揚、凸顯自我的社會地位。最後，面對輓詩、壽詩汨濫性書寫的局面，李東陽則從作品的品質予以批評，認為在「互為蹈襲」、「陳俗可厭」的狀況下，輓詩與壽詩皆已喪失了唐、宋人於詩作中欲為他者祝壽或哀輓的心意情感，於是作品在無法窺得作者對於逝者、壽者真實的情感羈絆，遂流於虛偽矯情的庸俗應酬，於是寫作輓、壽詩的態度以與古之詩人背違，故「動成卷帙」的諸輓、壽詩，不過為諸者相與抄襲來的千篇一律之集作，無甚價值。

由此觀之，在李東陽看來，白居易之「淺俗」尚有其得同情性理解之處，然時人之「庸俗」則全然的出於個我之無真實情感所致，故李東陽以「無復有古意」批評「庸俗」者之「互為蹈襲」可謂一語中的。而其對於庸俗者「互為蹈襲」的指向，不僅僅限於寫作應酬性質的輓詩、壽詩者，而是整體性的對於不以真實情感為詩作文者的批評，故臺閣之末流亦在其失之於俗的批評行列中。其在《懷麓堂詩話》中便曾將山林詩與臺閣詩並提，而從失野或失俗的角度認為作山林詩比臺閣詩要來的容易許多：「作山林詩易，作臺閣詩難。山林詩或失之野，臺閣詩或失之俗。野可犯，俗不可犯也。」<sup>499</sup>山林詩與臺閣體為兩種取向完全不同的詩作類型，前者的內容以隱逸自然為尚；後者則以宮廷偉闕為主，就李東陽對於此二種類型詩作的接觸與理解，其認為「野」與「俗」實分別為此二種類型之詩作容易陷溺弊病。所謂「野」指的便是一種不受拘束的狀態；而「俗」於此則為平庸之意，而山林詩之失於野，則意味著作者對於現實束縛的擺脫，故無所顧忌的率性任情；至於臺閣詩之失於俗，則說明臺閣體的內容已無甚新意而顯得平庸。然對於兩者之失，李東陽則以「野可犯，俗不可犯」作為其立場的表態，究其原因，則或許與其對於山林詩（文）與臺閣詩（文）的認知有關，本文於第三章論述〈楊文敏集提要〉中曾援引李東陽於〈倪文僖公集序〉中對於「臺閣」與「山林」兩類型文類之區辨觀點，說解館臣所言「臺閣之文所由與山林枯槁者異」之意涵，該文中李東陽以臺閣之文之「惟適於用」與山林之文之「成一家之論」的觀點定位兩種文類的價值，是以山林詩縱然有失野之缺，但實無損於其成一家之言；但臺閣詩則不然，其有「鋪典章，裨道化」的政教用途，因此一旦淪於庸俗，則政教之用的效果便會有所不彰，如此對國家、社稷的維繫便會有著相對程度的影響，故臺閣詩之失俗實為李東陽所不樂見者，而這亦是其為何自變以革新臺閣

<sup>498</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁222。

<sup>499</sup> [明]李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》（北京：人民文學出版社，2009年），頁225。

末流之弊的根本原因。

職是之故，以李東陽詩文風格主要的表現向度，觀照其對於臺閣派末流文風膚闊的革弊，則不論是「深厚渾雄」的語言情感、「法度森嚴」的書寫規式與「盡脫凡近」的作意旨趣，皆對臺閣末流未能窮通三楊臺閣之體的體用精神，而「遞相摹擬」的書寫手法有著直接性的糾弊、提振意義，而這三種向度的風格表現，更集中體現了李東陽以真實的情感作為一切詩文寫作基礎的態度，且可謂與三楊強調以個我性情之正為詩作文一脈相承，因此李東陽對於臺閣末流的革弊，其立場並不是要去推翻三楊所樹立的臺閣體典型，而是著眼於臺閣體寫作之負面現狀，嘗試從本質上為臺閣體的書寫注入新的寫作元素，以讓臺閣體的本質得以經由書寫的轉型達到與三楊相去不遠的水平，而吳儼的出場則正凸顯了李東陽對於臺閣體派改革的成果。從館臣於〈吳文肅公摘稿提要〉中對於吳儼詩文風格的述評情形來看，吳儼猶守三楊舊格與肩隨東陽是其臺閣體得以與末流之膚廓有所分別的原因，而李東陽既作為三楊文柄的接班人，且針對臺閣末流之「互為蹈襲」有所革正，則吳儼對於李東陽的肩隨，事實上便是對於三楊典型之臺閣體的間接回歸，故館臣於「文章局度春容」、「詩格亦復爛雅」之外，特別以「因題寓意」點出李東陽以其風格革新臺閣失俗之弊的過程中，對於吳儼於臺閣體寫作上的啟發及影響，而吳儼臺閣體之「因題寓意」性，則正是對於三楊典型之臺閣精神的承繼與彰揚。

## 二、漸趨七子者：陳洪謨

其詩音節諧暢，而意境不深。蓋宏、正之間風氣初變，漸趨七子之派，而未盡離三楊之體也。<sup>500</sup>

據〈治世餘聞提要〉所載，陳洪謨為弘治九年（1496）進士，而官至兵部佐侍郎。而四庫館臣於〈靜芳庭摘稿提要〉中以「音節諧暢，而意境不深」言其詩作，並從文學風氣的轉變層面，說明陳洪謨之詩風由臺閣體向七子派轉移的情形。館臣對於明代臺閣派作家的述評多從整體詩作所營造的氛圍、意象或遣詞用字的典雅性質談起，包括春容、灑灑、紆餘、典則、爛雅等，而這些為館臣所使用之述評詞彙中，雖不乏涉及到音調、節奏的意義，但館臣所側重者，實在於諸詩文作品的整體性面貌的呈展，是否能夠將臺閣體之所以為臺閣體的精神意像烘托顯現出來，故直接從「音節」的向度述評臺閣派者，陳洪謨可謂首例，而這亦凸顯了其趨近七子派風格下所呈現的詩歌特質；<sup>501</sup>至於「意境不深」，則說明了其詩作所

<sup>500</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 176，集部別集類存目 3，頁 4（冊）之 684。

<sup>501</sup> 四庫館臣餘諸即作〈提要〉中，涉有「音節」一詞時，多有與前後、七子派關聯的傾向。如〈十岳山人詩集提要〉中則以「音節宏亮，皆步趨北地之派」言王寅之學七子；〈穀原集提要〉

呈現或表露出來的意蘊不足。館臣對於陳洪謨之詩歌所以有如此的述評，或許便在點出由臺閣派走向七子派的陳洪謨，對於七子之詩文風格的認知，尚處於學習與接受的階段，故在尚未嫻熟七子詩文風格的寫作方法下，便不免顧此而失彼，以致音節與意境兩者難兼。然換一層角度言，這或許亦是館臣對於七子派的間接批評，認為七子在講究「格調」的前提下倡言「復古」，則詩歌遂變為「棘句鉤章」的雕飾之作，自然「意境不深」。

關於陳洪謨如何的漸趨七子，又如何的未盡離三楊之體，館臣於〈提要〉中並未詳述，然「弘、正之間風氣初變」實為七子派的出場揭明了時間點。所謂的七子派即是以李夢陽（1473-1530）、何景明（1483-1521）為領袖的文學流派，館臣於〈空同集提要〉中對於該派的出現與流行如此敘述：

明自洪武以來，運當開國，多昌明博大之音。成化以後，安享太平，多臺閣雍容之制作，愈久愈弊，陳陳相因，遂至嘽緩冗沓、千篇一律，夢陽振起痿痺，使天下復知有古書。<sup>502</sup>

由此觀之，在館臣看來，李夢陽一派的興起與臺閣派末流的汨濫頗有淵源，故館臣以「振起痿痺」揭明李夢陽的出場即是要變革臺閣末流對於文壇、文風所造成的負面影響，也就是欲透過「使天下復之有古書」之途，重新建構詩文寫作的觀念與方法，打破以雍容製作為標榜的書寫框架，以達到遏止臺閣末流之嘽緩冗沓、陳陳相因、千篇一律的文風弊病。然於此則〈提要〉中館臣又特別指出「成化以後」是臺閣體之寫作流弊最深的狀況，顯然意味著李東陽對臺閣末流的革新，所能發揮的效力終究有限，故於〈懷麓堂集提要〉中館臣在肯定「其文章則究為明一代大宗」之餘，則以「自李夢陽、何景明崛起宏、正之間，倡復古學，於是文必秦漢，詩必盛唐。其才學足以籠罩一世，天下亦響然從之，茶陵之光焰幾燼」<sup>503</sup>說明李東陽對於臺閣末流的振起作用，其成果遠不及於李夢陽、何景明，故當李夢陽、何景明以更龐大之聲勢，更明確果斷的改革手段崛起於文壇時，所造成的響應效果必然會將李東陽的成就覆沒淹蓋。從館臣於〈空同集提要〉與〈懷麓堂集提要〉中以「使天下復知有古書」、「倡復古學」與「文必秦漢，詩必盛唐」等句敘述李夢陽、何景明對於詩文的主章與立場時，足以見得七子派者對於革正文壇風氣的徹底性決心，而如此之敘述，則為能得見於館臣對於李東陽之諸述評

---

中以「音節琅琅都無新意」言蘇祐之詩「大旨宗李攀龍之說」所致；〈慧閣詩提要〉中即以「大抵墨守七子流派，音節宏壯，而切響甚稀」言陳翼飛墨守七子之風，以致詩作之音調節奏看似宏大壯闊，然實質上則多不相諧。上述諸〈提要〉分別參見〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 177，集部別集類存目 4，頁 4（冊）之 718；726-727 與卷 180，集部別集類存目 7，頁 4（冊）之 816。

<sup>502</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 171，集部別集類 24，頁 4（冊）之 528。

<sup>503</sup> 〔清〕永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 170，集部別集類 23，頁 4（冊）之 512-513。

中，可見站在革新臺閣體的立場上，作為自變者的李東陽，與他變者之李夢陽，處境與意見皆未一致。身為繼三楊之後的臺閣耆宿，從李東陽之政治身分、際遇與時代觀照，包含其於登科之後選為翰林庶吉士開始，至升為內閣先後輔佐憲宗、孝宗與武宗等，其官職境遇多與楊士奇相類，故以文事輔以文治的輔政心態可謂與楊士奇一脈相承，因此寫作臺閣體，並且於臺閣體中寄寓個我之治與群我之用的心跡，實為楊士奇、李東陽之文學本色，是以錢謙益於《列朝詩集小傳》中便如此言其作品：「公以金鐘玉衡之質，振朱弦清廟之音，含咀宮商，吐納和雅，颯颯乎，洋洋乎，長離之和鳴，共命之交響也。」<sup>504</sup>其中以「颯颯乎」、「洋洋乎」點出其清廟之音（即臺閣體之作），所呈現、彰顯中庸之和的盛世氣象，因此，其對於臺閣體的自變性改革，實乃是站在認同臺閣體的前提下，面對末流之失進行「不得不變而求新」的導正方案。至於李夢陽等七子者則不然，一方面臺閣體負面性的寫作情形，並未因李東陽的提振而得到顯著的成效，嗶緩、膚廓等萬喙一音的現象，仍就瀰漫整個朝政與文壇；另一方面正統以後，內憂外患等政變不斷，儘管中間不乏有中興的時期，但猶似曇花一現，難以長久維繫，致使李夢陽等郎署官員開始思考臺閣體的寫作，似乎已面臨到了與社會整體樣態之呈現不相符應的狀況，因此綜合文學性與政治性的考量，<sup>505</sup>皆認為臺閣體末流之作所陷溺之靡麗而萎弱、雕浮而卑淺的文風當有所推翻，如李夢陽在〈凌谿先生墓誌銘〉中便以「柄文者承弊襲常，方工雕浮靡麗之詞，取媚時眼」一句，抨擊臺閣末流之寫作者，為討巧、迎合君王，而刻意於寫作中有所雕飾之舉；<sup>506</sup>而七子之一的王九思（1468-1551）亦於〈詠懷詩四首·其三〉言：「文苑競雕綴，氣骨卑以弱。矯矯滸西子，力能排山岳。先秦溯淵海，班馬起高鑰。嗟予坐遲暮，發憤乃願學。安能謝駑策，蔚然虎風躍。」<sup>507</sup>清楚的揭明了弘、正間文苑雕琢競麗的臺閣風氣以致文氣卑弱的情形，故對於「滸西子」之以先秦、兩漢班馬之文矯弊時風尤為讚賞，並對於自己太晚肩隨、趨從而有遲暮之感：首先，「滸西子」即康海（1475-1540），號為滸西山人，故而得稱，其亦為七子之一，而七子復古之名目亦尤其點明，其於〈溪陂先生集序〉即言：「我明文章之盛，莫極於宏治時，所以反古昔而變流靡者，惟時有六人焉！北郡李獻吉、信陽何仲默、鄆杜王敬夫、儀風王子衡、吳興徐昌穀、濟南邊廷實，金輝玉映，光照宇內，而予亦幸竊附於諸公之間，乃於所謂孰是孰非者，不溺於剖劘，不怵於異同，有灼見焉！」<sup>508</sup>康海於文中除了揭示七子者外，更以「不溺剖劘」、「不怵異同」點出其七人「反

<sup>504</sup> [清]錢謙益：《列朝詩集小傳》，全2冊（臺北：世界書局，1961年），上冊，丙集，頁245。

<sup>505</sup> 關於李夢陽之反對臺閣體的立場，除了筆者著重於依據館臣以文學性的角度立說的看法外，黃卓越則從更細膩的層面關此一論題，認為「頌世模式面臨質疑」、「思想分化的趨勢」、「文章特權的外移」與「政治權力的變遷」四點，皆由表層而至裡層，說明明朝整體的政治體制的轉變是臺閣模式所以衰降，七子派所以興起的關鍵。參見黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》（北京：北京師範大學出版社，2001年），頁68-117。

<sup>506</sup> 本文於第三章中亦有徵引此文段文獻，並根據朱應登入士之時間推算，認為就「柄文者」的針對性指涉而言，李夢陽應當是直接就李東陽的批評而來；至於該處，本文欲凸顯李夢陽對於臺閣末流整體氾濫現象的觀感，故此處不刻意強調李夢陽對柄文者的指涉。

<sup>507</sup> [明]王九思：《溪陂集》，全3冊（臺北：偉文圖書出版社，1967年），上冊，卷2，頁82。

<sup>508</sup> [明]康海：《對山集》（臺北：商務印書館，1986年景印文淵閣四庫全書本），卷3，集部別

古昔而變流靡」的作詩為文立場，認為在眾士人沉溺於剖斲（即雕飾）之風中，七人者不以與他人者異而為怵，可謂有其洞見。再者，王九思所以言其有「遲暮之感」的主要原因，在於其身分實同陳洪謨一樣，皆是由臺閣派轉趨七子者，其曾於《漢陂集·自序》云：「始為翰林時，詩學靡麗，文體萎弱。其後德涵（即康海）、獻吉（即李夢陽）導予易其習，獻吉改正予詩稿今尚在，而文由德涵改正者由多。」<sup>509</sup>由此觀之，王九思所以轉趨七子，實在於其已深刻的意識到其臺閣詩文的寫作已漸染臺閣末流之風，故以自省之姿點出其詩文陷於靡麗、萎弱之弊，而得與「文苑竟雕綴，氣骨卑以弱」呼應，間接說明其是在眾末流之中，對於臺閣文風的衰頹有其自覺意識者。因此能夠「發憤乃願學」於康海、李獻吉以矯其文風之弊，故從〈自序〉中言康海與李夢陽的出場，分別對於其詩、文風格的「易習」助益頗深。由此觀之，李夢陽等七子者，對於變革臺閣末流文風之意識與主張尤為鮮明，他們不似李東陽站在認同臺閣體的前提下，針對臺閣體的缺失進行改正，而是從根本上認為現今的政治環境實已不適合臺閣體的書寫，故企圖由復古的詩文主張取代臺閣體的寫作理念。然值得一提的是，李夢陽與李東陽對於臺閣末流的革弊的途徑著眼點的立場上不同，但二李對於臺閣體此一類體裁的本質皆為認同，故對於三楊（尤其是楊士奇）所寫作之臺閣體亦均視為典型，如李東陽便以「永樂以後至於正統，楊文貞公實主文柄。鄉郡之彥，每以屬諸先生。文貞之文，亦所自擇，世服其精。」<sup>510</sup>美贊楊士奇臺閣之文的特出，是以才俊之士多紛紛向其請託文章，並從楊士奇「自擇」其作以至於「精」的品質篩選，點出其文何以能讓世人佩服尤深。而李夢陽於〈徐子將適湖湘，余實戀戀難別，走筆長句，述一代文人之盛，兼寓祝望焉爾〉中亦以「偉哉東里廊廟珍」表示對於楊士奇臺閣之作的贊同；另外，該詩中亦以「我師崛起楊與李，力挽一髮回千鈞」一句，除了揭明李東陽與李夢陽間的師生關係之外，也從革弊臺閣末流的向度上對於李東陽、楊一清的革弊之舉表予肯定，<sup>511</sup>故二李在認同與革弊臺閣體之間仍尚有共向。

奠基於此，在李夢陽以其更為強勢的他變者立場與主張，傾垮作為自變者的李東陽對於臺閣末流的短暫維新，以崛起於文壇時，如王九思般對於從事臺閣體書寫開始有自覺性意識的反思與質疑時，臺閣派「趨從他流」至七子派的現象便開始隨著李夢陽及其他六者之復古、格調主張的完備與落實而漸漸發酵，而王九思與陳洪謨的差別僅在於趨從七子的先後時序而已，故館臣以「漸趨」即在以主流流派內部結構的鬆動，凸顯其將面臨新興而崛起之流派的挑戰，也藉以暗示臺閣派終於衰歇的因素，除了外部他變性流派的強勢取代外，後期臺閣派的內部結構所浮現的諸現象亦為不可忽視之關鍵，包含成員由自變性的革弊以試圖振新末

集類 205，頁 1266（冊）之 342。

<sup>509</sup> [清]永瑤、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，卷 176，集部別集類存目 3，頁 4（冊）之 685。

<sup>510</sup> [清]黃宗羲編：《明文海》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本七集》，全 76 冊（臺北：臺灣商務印書館，1978 年），第 39 冊，卷 253，頁 7 上。

<sup>511</sup> [明]李夢陽：《空同集》（臺北：商務印書館，1986 年景印文淵閣四庫全書本），卷 20，集部別集類 201，頁 1262（冊）之 154-155。

流之風，到漸漸趨從他流以致組織結構的萎縮，皆凸顯了臺閣派內部經營的矛盾現象，自然也就無法抗衡如七子派之強勢他變者的逆襲與更代。

### 第三節 小結

當臺閣派之發展走至後期，而衍成館臣屢屢於〈提要〉中述及之「末流漸染」、「遞相模擬」、「萬喙一音」等臺閣體之惡性循環的寫作局面時，為館臣於諸明代集作之〈提要〉中所歸列為後期臺閣作家的十三名人物，館臣如何透過述評形塑其「不逐末流」以「猶存餘韻」而「餘響正統」的形象，即為本章所欲討論之主軸。其中在館臣的建構與詮釋下，明代後期的臺閣作家能否成為「臺閣遺響」，與諸作家對於三楊典範的模擬取徑行為、自變性的改革以及面對他變性流派者的態度關係密切，以下即根據本章之研究成果分四點說明：

一、四庫館臣對於其所認為的十三位明代正統以後之臺閣作家的述評，在學仿三楊典型之臺閣體的部分，基本上可以置於顏崑陽先生所提出之「摹體型模擬」的文學性模擬範型中檢視與思考，而得出「猶守舊格」與「莫知其然」兩種摹體層次的區別。就館臣的述評來看，猶守舊格者可謂「摹體型模擬」的典範，不僅能不為「體貌之格」之模擬所囿，尚能從中會悟三楊典型之臺閣體的寫作精神，進而刺激自我寫作之主體性，故再創之作雖形似原創，但在作品精神的內涵上則有同有異而得互為共鳴，而倪謙、彭韶、楊寅秋與孫繼皋可以視為「猶守舊格」之典型代表。

二、有別於「猶守舊格」的文學性摹體行為，在館臣的趨分來看則為「莫知其然」的摹體取徑，也就是專注於三楊之體式、體製之「體貌之格」範疇的模擬，而未及「體用之格」的層次，故再創之作與原創於形似的層面上無可挑剔，但於作品的內涵上，在己作之主體性已失的狀況下，未必能夠，甚至幾乎難以與原創產生會悟性的共鳴，因此往往與末流一線之隔。如徐溥與吳桂芳之作，在擅長書寫的領域或內容多能得三楊臺閣之精神，然其他非其所擅之作，便徒具形似，乃至剽襲；而吳儼、呂本與周倫者，則因為再創之作缺乏主體性之故，因此作品雖不至於淪為末流之俗，但未見特色、不免膚廓而顯得平庸。

三、四庫館臣除了從明代後期臺閣派作家取徑三楊的良莠情形，凸顯遺響與末流於取徑手法的差異外；本文亦從「物窮則變」所含蘊之「自變」與「他變」向度，試圖解釋面對流派末流的氾濫，流派成員應對與取決的態度為何。從自變性的現象觀察，則館臣所述吳儼之「羽翼東陽」的現象，實提供本文觀照的線索，即李東陽之深厚雄渾、法度森嚴與盡脫凡近的文風，如何對於臺閣末流發揮革弊性的作用，進而得出以真實的情感為詩作文實為其起振臺閣末流之風的核心理念，而吳儼之「因題寓意」或許便是受李東陽之影響所致，故能不逐末流之膚廓，

而回歸三楊舊格之典型。

四、至於他變性的向度，本文所欲揭示的是在臺閣派成員漸趨他流的態度與選擇下，導致臺閣派內部組構之鬆動，而加速臺閣派之流派終界的情形。其中，本文亦試圖從「變」的脈絡說明在革弊態度、立場差異，決定了自變者與他變者間勢力更迭的關係；並且亦從李東陽與李夢陽對於臺閣體本質的認知異同情形，進一步解釋陳洪謨漸趨七子所可能抱持的自覺性自省與意識的態度與立場。

綜合上述四點，則可窺見四庫館臣於述評明代後期臺閣派的脈絡中，實預示著臺閣派的發展在遺響無法遏止末流、抗衡他派的狀況下，終將衰歇而漸漸淡出文壇的歷史事實。





## 第六章 結論

站在「臺閣派的細緻化研究」之目的動機的立場，面對文學史與批評史對於明代臺閣體評價的既有侷限，本文試圖以《四庫全書總目》中明代文人集作之〈提要〉為研究對象，考察四庫館臣對於明代臺閣體、臺閣派的述評情形，期望於系統性、縝密性的梳理與申論中，反映館臣對於明代臺閣體派的建構與詮釋向度，進而凸顯其對該文類體裁與文學流派的評論立場，以於反思中回應當今文學史、批評史對於明代臺閣體評價的「已見」與「未見」。

職是，本文以「《四庫全書總目》中的明代臺閣體派述評研究」為題，以歷時性的序列分期說明四庫館臣對於各階段臺閣體派的述評視角，一方面希冀動態性的呈現與輪廓臺閣體行為流派的歷程；另一方面則藉由時間的推移揭示臺閣文風由先聲至典型，再由遺響走向衰歇的狀態。本文既作為四庫館臣對於明代臺閣體述評的再觀察者，則四庫館臣的「評述」行為誠為本文亟欲關注之焦點，尤其涉及述評尺度標準的層面時，館臣如何述評、怎麼述評，皆為本文致力闡述的向度包含對於四庫館臣所認知的臺閣先聲提出，得以與三楊系聯斂接的直接、間接背景；三楊典型性的意涵中所含具之體派思維的觀念，以及根據館臣言及臺閣末流模擬現象的氾濫性，從摹體理論的向度中更細緻的梳理模擬取徑的優劣差異等，以期能夠於客觀闡述、主觀補述的撰寫進路中，較整體性的輪廓四庫館臣透過述評所呈展出對於明代臺閣體派的詮釋、建構之認知思維。

準此，本章將分為「論題回顧」與「研究展望」兩部分撰述，就「論題回顧」之部分，藉由主題式敘述之途徑說明本文之研究成果，進而針對文學史與批評史對於臺閣體的評價問題予以回應；至於「研究展望」者，則根據本文研究的侷限處提出反思，並說明此一論題於往後的研究中得以繼續開展深化向度。

### 第一節 本文論題之回顧

本文之內容主要得以分為四章，分別為「臺閣先聲：諸輩異響，同鳴洪武」、「前輩典型：三楊體格，典範永宣」、「肩隨踵接：步趨三楊，衍為流派」與「遺風猶存：不逐末流，餘響正統」，各章論述之內容雖有所別，然章與章間則環環相扣，而可互為呼應，故關於各章的研究成果，已於各章之小結中有所陳述，是以為凸顯四庫館臣對於明代臺閣體派的定位傾向，以下即從先聲與餘響的對照、型和末流的懸殊、文體向文派的演進與轉型或趨從的選擇，四種主題性面向，觀照本文論題。

## 一、先聲與餘響的對照

「先聲」之指涉，即為四庫館臣所認知的明代臺閣體派之源頭，包含劉崧、陳謨、梁蘭、袁華與吳伯宗五位，其中前三者因處相同之地緣，且彼此多有詩學間的互動，故關係較為緊密；至於後二者則各自獨立，呈展其詩歌風貌。然不論是對既有的地域性文學風格的延伸，或是獨立性詩文風格的呈現，諸輩的作品皆在自發性的寫作下表現了春容舒徐、典雅平正之臺閣體基調。換言之，寫作具有臺閣體傾向的作品，並不是諸位有意識仿效、模擬的成果，而是在歷經元末窘迫動盪的現實遭遇下，面對明初開國的昇平氛圍，有感而發之對於和平安定的心聲響應，故作品中所呈露之颯颯而穆穆的開國意象，與刻意之雕飾造作無關，全然為其對於盛世乍到的心聲寫照，故作品所烘顯的意象與風格與現實實際的社會狀況無相違礙。至於「餘響」，則為館臣對於明正統以後，尚得三楊典型而不類末流者的臺閣作家之指稱，包括倪謙、彭紹、楊寅秋與孫繼皋等。從「餘響」的詞意來看，意味著臺閣體派的發展已走向後期，然回觀明初三楊所奠定之臺閣典型與所引領的臺閣體寫作風潮之光景，則何以於正統後頹為餘響，最為關鍵的原因便在於末流模擬取徑的不當所造之文學書寫的氾濫現象，以致於能得三楊體格的臺閣作家無有抗衡的力量以挽狂瀾，故僅能於膚廓之流中持守正聲之餘響。由此觀之，「先聲」與「餘響」雖皆為具有三楊臺閣本色之作，然前者誠為明初眾派爭鳴的難得代表；後者卻是臺閣末流中僅存的高音，對照堪為懸殊。

## 二、典型與膚闊的懸殊

「典型」指的即為三楊之臺閣體，至於「膚廓」即是末流之臺閣體，兩者的對比凸顯了臺閣體寫作品質的差異，究明其中的原因，仍舊與作者寫作之心態有關。三楊之臺閣體所以能夠成為典型，最主要的關鍵便在於三楊寫作臺閣體的動機與目的並不在於純然的歌功頌聖，其寄寓於作品中的是作為儒者、儒臣發為致用的入世精神，以及同明初先聲般對於國家社會的安定感到難得可貴而彌加珍惜、守護的心意，故所謂的文事或文學活動，對於三楊而言不單單僅具藝術性的展現，更要有輔助治政的實用意義，因此不論是應制、公文或是應俗之文，其個我之志與群我之用的心跡片刻不離，而全然的投注於作品之中，故作品質樸卻不流俗，情感真摯而不敷衍，而得為典型。「膚廓」則不然，其寫作的動機多處於「莫知其然」的狀況，並沒有同三楊般如此深刻的寫作意識，因此末流者寫作形似三楊之臺閣體，只因「城中好高髻」遂而「四方高一尺」的盲從跟進。是以在不明白所謂的臺閣體，乃是除了具有體貌範疇等樣態、形構與物身義之形相表徵外，尚還需於作品中表達個我體用向度之性情之正的詩教內涵與群我裨益治道之

志的詩用理想下，作品終究猶似賣柑者之橘，徒具三楊體格之行，於內容尚則極為貧乏空洞。職此，「典型」與「膚廓」的懸殊性，便在於從事臺閣體的寫作者，其所抱持的寫作心態為何，是有意識或無意識的為寫作而寫作，還是發自作為文人儒臣的內心意志，倘若如三楊，以及與其羽翼之金幼孜、黃淮、夏原吉；甚或後期之倪謙、彭韶、楊寅秋與孫繼皋者，則處於盛世之際其作必然廣颯而風穆；反之，國家倘若處於紛亂的局勢，或稍稍中興，則作品中遂會寄寓著對於先王盛世的渴望，以期勉現狀治政的積極性，故儘管體貌相似，體用意念的不同，則臺閣作品的精神傾向遂而有別，這即為「典型」與「膚廓」間愈為懸殊的原因。

### 三、文體向文派的演進

文體向文派的演進，反映的是臺閣體衍為臺閣派的歷程，說明臺閣體的作家從眾與內聚三楊的結果。當三楊之臺閣體，以其作品品質之精與眾多他者的認可（尤其是君王的喜愛）下成就其典型性時，臺閣體的寫作者見趨增多，而呈現以三楊之職務為中心，由近而遠，紛紛內聚的情形；而三楊臺閣體的詩文風格，遂在從眾效應的作用下，由近而遠的層層漣漪擴散蔓延，而如此之成員凝聚與文風擴散現象，同時一致性的發生，是以臺閣派於朝中發展趨勢尤為迅速。然除了從三楊文風的影響性說明臺閣體得以成派的原因外，事實上，官方對於文風的制約亦成為臺閣文風蔓延的推手，意即官方透過科舉取士之途與翰林院對庶吉士的教習內容，皆有助於臺閣文風的擴散，以致收聚更多的官員從事臺閣體的寫作，進而入列為臺閣梯隊的行列。然值得注意的是，臺閣派的成立實來自於臺閣成員的從眾現象與典範模習兩者交互作用的結果；換言之，三楊本身並不具備文學流派的領袖意識，因此臺閣派的形塑，並非其以主張號召群眾響應的結果，是以三楊所以成為臺閣派之領袖，實為諸肩隨者標榜而來。職此，對於臺閣文風的維繫，三楊僅能夠經過導引的方式影響與其親近之肩隨者，而非特意樹立寫作尺度，標榜寫作主張，以達到成員宣導之效，因此伴隨著行為流派後而來的弊端也就愈發明顯，故與三楊之職緣關係較為疏遠者，甚或三楊謝世後之諸臺閣作家，在寫作上缺乏得以直接取法的對象，遂而僅見三楊臺閣形製的一面，便盲從模擬，以致末流橫生，而臺閣派的發展便在末流漸染的頹勢下瀕臨終界。

### 四、轉型或趨從的選擇

轉型與趨從的選擇，指涉的是臺閣派發展至後期時，臺閣成員面對末流現狀所採取的應對選擇與行動，所謂「轉型」即針對流派自身的弊病提出自革弊之方法；至於「趨從」則為轉從其他更為強勢或主張更契合己意之流派。「轉型」與「趨從」誠反映著流派成員對於流派本身的認同度，顯然轉型者對於流派仍舊抱

持得以繼續經營與延續的想法，故希冀透過改革末流以重振典型之風的盛況；而趨從者的趨從他派的行為，雖然未必僅在於認同與否的問題，但仍然說明著其對原先流派的認同性未必堅定，以致其他流派的出場下，遂發生意念動搖的問題，因此一旦流派面臨成員轉型之不利，而相繼趨從他派的現象時，流派內部的結構便會呈現分化的狀態，而直接影響了流派結構的完整性，遂而將流派的發展推至終界。在四庫館臣看來，臺閣派發展至後期便直接面臨到李東陽自變性的改革成果不彰，以至於無法抗衡於李夢陽七子派的他變勢力，遂而發生成員由臺閣出走而趨從他流的情形，間接意味著臺閣派的瓦解，與成員的倒戈他派關係應當不淺。如此之景況，則與明初臺閣體發展至臺閣派的情形完全相反；換言之，臺閣體所以能夠行為流派，與臺閣成員的內聚效應關係密切，因此當構成流派的內聚結構陷入入不敷出的狀況時，流派的勢力必然會有所萎縮，故在末流汨濫、轉型未濟與成員出走的窘況下，自然無法抗衡於其他勢力更為龐大者的崛起，而漸漸湮沒於文壇中。

從上述四點來看，第一、二點主要是就「文體」向度說明臺閣體在品質特徵與時間歷程上的狀況為何，可見「先聲」、「餘響」以及「典型」的臺閣體雖然在發展的時間軸上有其次序上的差異，然整體的本質仍舊為館臣所接受與認可，唯「膚廓」之臺閣體者是館臣特別指摘的部分，並屢屢與諸〈提要〉中一再強調三楊典型之作，實不可與末流膚廓之衰者一併混談詬病，得以顯見，館臣對於明代臺閣體的優劣批評當有其客觀性。因此諸文學史、批評史與發展史之著作以「粉飾太平」、「歌功頌德」等詞整體性的指涉明代之臺閣體時，著實有失其公允之處，因為「粉飾太平」與「歌功頌德」之以寫作取媚時眼的行為，僅可能唯莫知其然之臺閣末流者所為，而不會發生於「先聲」、「餘響」與「典型」的臺閣諸作上。至於第三、四點則是從「文派」的向度說明臺閣體的成派與衰蔽皆於成員之內聚和趨散有關，但也藉以暗示倘若內聚之成員皆為遞相摹擬之末流者，則非但無亦於臺閣派內部經營，反而加速了臺閣派面臨自變轉型與趨從他派的危機。而在文學史、批評史與發展史的論著中則鮮少得見以文學流派的向度說明臺閣體者，因此便無法從時間的序列脈絡中窺見臺閣體由興而衰，由典型至末流的發展軌跡，而予以片面性的「歌功頌德」、「粉飾太平」等定論，則確實有其未見。

## 第二節 未來研究之展望

《四庫全書總目》中明代文人集作之〈提要〉為本文主要之研究文獻與對象，因此縝密而細緻的梳理館臣於諸〈提要〉中對於明代臺閣以體派的述評情形，以說明在四庫館臣的文學批評視野當中，明代臺閣體派的樣貌為何，進而照見今人對於明代體派的偏頗現象當為本文之撰作致力實踐的研究目標。而誠如本章前

述，受限於〈提要〉形式、篇幅之規模較為簡潔之故，館臣對於諸集作的述評情形往往呈現片段性敘述，因此輔以客觀史料如《明史》、《明史紀事本末》等的補足與站在館臣撰述〈提要〉之思維立場下適當性的主觀詮釋，以釐清〈提要〉評述之環節，亦為本文盡力脈絡化整合之方向。然惟獨關於四庫館臣於〈提要〉中對於明代臺閣體派作家之集作的風格評論，包含「雍容」、「春容」、「平正」、「紆餘」、「雅則」與「舒徐」等詞彙，本文僅就館臣所述，賦予諸詞彙較為合理的解釋向度，而未能採全面性逐一檢閱明代臺閣體派作家之集作，以進一步檢證管陳述評的合理性，此為本文研究未盡周全之處。基此，在實現對於原因動機的觀照下，即釐清現今文學史、批評史對於臺閣體的遮蔽性評論外，「細緻化」的明代臺閣體派研究之目的動機，則得以於本文之研究成果上繼續落實，以建立明代臺閣體派研究的論述空間，以下即分三點說明本論題於未來之研究中所能深化的研究向度：

### 一、《四庫全書總目》述評的有效性檢覈

如上所述，關於館臣對於臺閣體派的述評詞彙本文多就字詞面上進行詮解，故僅說明所謂「春容」即為詩風之舒徐悠揚的樣態，「膚廓」則為內容之空乏空洞，至於明代臺閣作家的實際作品的表現為何，是否與館臣的評論一致則未及言說，是以將明代文人之集作與館臣之評述向度進行校覈，實能更精確的掌握館臣述評之尺度。

### 二、明代臺閣體派成員的譜系性梳理

關於明代臺閣體派的成員組構，以四庫館臣於諸〈提要〉中的指涉，除了三楊之外，尚有黃淮、金幼孜、夏原吉、周述、周敘、蕭鎡、姜洪、鍾復、倪謙、彭韶、祝萃、孫繼皋、楊寅秋、蕭良有、劉儼、徐溥、周倫、吳桂芳、吳文華、呂本、吳儼與陳洪謨共二十四位，然就臺閣派對於朝廷文學的影響推思，顯然除了這二十四位之外，應尚有屬於臺閣體派者而未為館臣意識與認定的情形，是以以館臣所認定之二十四位臺閣成員為譜系之基礎，而於諸集作中搜集與二十四者互動交游的對象逐一考核，以建構較為完整的臺閣派成員譜系。

### 三、中國臺閣文學的歷時性考察

「臺閣體」無疑為明代官方文學、文風的指標，然誠如本文所述，「臺閣體」一詞早在宋、元之文獻中便已得見其蹤跡，由此可知臺閣體實非為明代文人所新創之文體體裁的書寫類型，而顯然有一條得以探溯、掘發的脈絡：就臺閣體作家

的身分來看，臺閣體既然作為明代官方文學的指標，則負責官方文事之部門者非翰林院莫屬，故翰林官員可謂主要之臺閣寫手；而就臺閣體的內容而言，則頌聖致用的治事之音誠為其主調，是以考察中國歷代館閣文學的美頌書寫向度，包含《詩經》中的頌詩、漢賦中的頌贊之辭，及唐代設立翰林院以後，至清代間館閣文學的臺閣美頌之風，則對於臺閣文學的細緻化研究當有進一步的拓展。



## 參考書目

### 一、古籍

- 〔春秋〕左丘明撰；〔晉〕杜預集解：《春秋左傳集解》，上海：人民出版社，1977年。
- 〔漢〕孔安國傳，〔唐〕孔穎達等正義：《尚書正義》，臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏。
- 〔漢〕毛公傳，鄭元箋，〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》，臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏。
- 〔漢〕司馬遷：《新校本史記三家注》，全4冊，臺北：鼎文書局，1987年。
- 〔漢〕班固撰；〔唐〕顏師古注：《漢書》，全12冊，北京：中華書局，1962年。
- 〔漢〕鄭元注，〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》，臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏。
- 〔魏〕王肅撰註：《孔子家語》，收入於蕭天石主編：《中國子學名著集成》，全100冊（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年。
- 〔魏〕何晏注；〔宋〕邢昺疏：《論語注疏》，臺北：藝文印書館，1981年重刊宋本十三經注疏。
- 〔唐〕蕭統編；〔唐〕李善注：《文選》，全2冊，臺北：五南書局，1991年。
- 〔宋〕司馬光撰；〔宋〕胡三省注；章鈺校記：《新校資治通鑑》，全16冊，臺北：世界書局，2012年。
- 〔宋〕朱熹集註：《詩經集註》，臺北：萬卷樓，1996年。
- 〔宋〕吳處厚：《青箱雜記》，北京：中華書局，1986年。
- 〔宋〕周敦頤著；湖南省濂溪學研究會學術部據北京圖書館藏宋刻本整理：《元公周先生濂溪集》，湖南：岳麓書社，2006年。
- 〔宋〕葉夢德：《石林詩話》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔元〕楊維禎：《東維子集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔元〕劉將孫：《養吾齋集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔元〕顧嗣立：《元詩選》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕尹直：《謇齋瑣綴錄》，臺北：學生書局，1969年景印明藍格鈔本。
- 〔明〕王世貞：《嘉靖以來首輔傳》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕王世貞著，陳潔棟、周明初批注：《藝苑卮言》，南京：鳳凰出版社，2009年。

- 〔明〕王直：《抑庵文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕丘濬：《重編瓊臺稿》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕申時行等修：《明會典》，北京：中華書局，1989年萬立朝重修本。
- 〔明〕吳伯宗：《榮進集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕吳寬：《家藏集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕宋濂：《文憲集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕宋濂編：《元史》，收入於楊家駱主編：《新校本元史並附編二種》，全7冊，臺北：鼎文書局，1981年。
- 〔明〕李東陽：《懷麓堂集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕李東陽著；李慶立校釋：《懷麓堂詩話》，北京：人民文學出版社，2009年。
- 〔明〕李夢陽：《空同集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕李賢：《古穰集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕李賢等奉敕撰：《明一統志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕周敘：《石溪周先生文集》，收入於四庫全書存目叢書編纂委員會編纂：《四庫全書存目叢書》，臺南：莊嚴文化，1995年蘇州市圖書館藏明萬曆二十三年周承超刻本。
- 〔明〕金幼孜：《金文靖集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕胡應麟：《詩藪》，全3冊，臺北：廣文書局，1973年。
- 〔明〕胡儼：《頤庵文選》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕倪謙：《倪文僖集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕凌迪知：《萬姓統譜》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕夏原吉：《夏忠靖集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕孫承澤撰：《春明夢餘錄》，全2冊，江蘇：江蘇廣陵古籍刻印社，1990年。
- 〔明〕徐階：《世經堂集》，臺南：莊嚴文化，1997年。



- [明] 徐溥：《謙齋文錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 袁凱：《海叟集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 袁華：《可傳集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 高拱：《本語》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 康海：《對山集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 曹學佺：《石倉歷代詩選》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本八集》，全72冊，臺北：臺灣商務印書館，1978年。
- [明] 梁蘭：《畦樂詩集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 梅鼎祚編：《古樂苑》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 陳謨：《海桑集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 陸時雍：《詩鏡總論》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 焦竑：《玉堂叢語》，北京：中華書局，1981年。
- [明] 焦竑：《國朝獻徵錄》，收入《明代傳記叢刊》，臺北：明文書局，1991年。
- [明] 賀復徵：《文章辨體彙選》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年影印國立故宮博物院藏本。
- [明] 黃佐：《翰林記》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 黃淮：《介庵集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 楊（禾道）編；[明] 楊思堯補編：《太師楊文貞公年譜》，收入於于浩輯著：《明代文人年譜》，北京：北京圖書館出版社，2006年清道光間刻本。
- [明] 楊士奇：《東里詩集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 楊士奇：《東里續集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 楊士奇著；劉伯涵、朱海點校：《東里文集》，北京：中華書局，1998年。
- [明] 楊寅秋：《臨臯文集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- [明] 楊溥：《楊文定公詩集》，收入於續修四庫全書編纂委員會編：《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1995年據南京圖書館藏明抄本影印。

- 〔明〕楊榮：《楊文敏集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕葉春及：《石洞集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕廖道南《殿閣詞林記》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕劉宗周：《劉戡山集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕劉崧：《槎翁詩集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔明〕談遷著，張宗祥校點：《國榷》，全6冊，北京：中華書局，1958年。
- 〔清〕永瑢、紀昀等：《武英殿本四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1983年影印武英殿本。
- 〔清〕朱彝尊：《明詩綜》，全2冊，臺北：世界書局，1961年。
- 〔清〕沈德潛撰，王宏林箋注：《說詩晬語箋注》，北京：人民文學出版社，2011年。
- 〔清〕沈翼機、嵇曾筠等：《浙江通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔清〕谷應泰：《明史紀事本末》，臺北：華世出版社，1976年。
- 〔清〕和坤等奉敕撰：《大清一統志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔清〕段玉裁：《說文解字注》，臺北：藝文印書館，2005年。
- 〔清〕夏力恕、邁柱：《湖廣通志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔清〕張廷玉等撰：《明史》，全28冊，北京：中華書局，1974年。
- 〔清〕梁國治：《欽定國子監志》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 〔清〕陳田：《明詩紀事》，臺北：臺灣中華書局，1971年。
- 〔清〕陳衍：《元詩紀事》，收入楊家駱主編：《歷代詩史長編·第十三種》，共24種，臺北：鼎文書局，1971年。
- 〔清〕黃宗羲編：《明文海》，收入於王雲五主編：《四庫全書珍本七集》，全76冊，臺北：臺灣商務印書館，1978年。
- 〔清〕錢謙益：《列朝詩集小傳》，全2冊，臺北：世界書局，1961年。
- 〔清〕劉大勤編：《師友詩傳續錄》，收入《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1986年據國立故宮博物院藏本影印。
- 中央研究院歷史語言所校勘：《太祖實錄》，全8冊，臺北：中央研究院歷史語言所，1967年。
- 全明詩編纂委員會：《全明詩》，上海：上海古籍出版社，1970年。
- 吳文治主編：《明詩話全編》，南京：鳳凰出版社，2006年。

孫通海、王海燕責任編輯；中華書局編輯部點校：《全唐詩》〔增訂本〕，全 15 冊，北京：中華書局，2005 年。

## 二、專書

- 尹恭鴻：《明代詩文發展史》，北京：社會科學出版社，2012 年。
- 王先謙撰：《荀子集解》，臺北：藝文印書館，1977 年。
- 王其渠：《明代內閣制度史》，北京：中華書局，1989 年。
- 王凱旋：《明代科舉制度考論》，沈陽：沈陽出版社，2005 年。
- 司馬周：《茶陵派與明中期文壇研究》，長沙：湖南人民出版社，2010 年。
- 成復旺、黃保真、蔡鍾翔著：《中國文學理論史》，北京：中國人民大學出版社，2009 年。
- 朱東潤：《中國文學批評史大綱》，上海：上海古籍出版社，2005 年。
- 何宗美：《文人結社與明代文學的演進》，全 2 冊，北京：人民出版社，2011 年。
- 宋佩章：《明文學史》，上海：上海書局，1996 年。
- 李聖華：《初明詩歌研究》，北京：中華書局，2012 年。
- 杜乃濟：《明代內閣制度》，臺北：臺灣商務印書館，1980 年。
- 侯雅文：《中國文學流派學初論——以常州詞派為例》，臺北：大安出版社，2009 年。
- 南炳文、何孝榮：《明代文化研究》，北京：人民出版社，2006 年。
- 袁行霈主編：《中國文學史》，北京：高等教育出版社，2003 年。
- 馬積高、黃均主編：《中國古代文學史 4 明清》，臺北：萬卷樓，1998 年。
- 張治安：《明代政治制度》，臺北：五南圖書有限公司，1985 年。
- 張顯清、林金樹：《明代政治史》，全 2 冊，桂林：廣西師範大學出版社，2003 年。
- 章培恒、駱玉明主編：《中國文學史》，上海：復旦大學出版社，1996 年。
- 郭紹虞：《中國文學批評史》，臺北：文史哲出版社，2008 年。
- 郭紹虞：《照隅室古典文學論集》，上海：上海古籍出版社，1983 年。
- 郭紹虞主編：《中國歷代文論選》，全 4 冊，上海：上海古籍出版社，1979 年。
- 陳文新：《中國文學流派意識的發生和發展》，武漢：武漢大學出版社，2007 年。
- 陳文新：《明代詩學的邏輯進程與主要邏輯問題》，武漢：武漢大學出版社，2007 年。
- 陳文新主編；郭皓政、甘宏偉編著：《明代狀元史料匯編》，全 2 冊，武漢：武漢大學出版社，2009 年。
- 陳文新主編；陳文新、何坤翁、趙伯陶主撰：《明代科舉與文學編年》，全 3 冊，武漢：武漢大學出版社，2009 年。
- 陳書彙：《明代詩文的演變》，江蘇：江蘇教育出版社，1996 年。
- 曾守正：《權力、知識與批評史圖像——《四庫全書總目》「詩文評類」的文學思

- 想》，臺北：臺灣學生書局，2008年。
- 黃卓越：《明永樂至嘉靖初詩文觀研究》，北京：北京師範大學出版社，2001年。
- 楊伯峻：《春秋左傳注》，臺北：漢京文化事業有限公司，1987年。
- 葉慶炳：《中國文學史》，臺北：臺灣學生書局，1987年。
- 廖可斌：《明代文學復古運動研究》，北京：商務印書館，2008年。
- 廖可斌：《復古派與明代文學思潮》，臺北：文津出版社，1994年。
- 熊禮匯：《明清散文流派論》，武漢：武漢大學出版社，2003年。
- 聞一多：《神話與詩》，上海：華東師範大學出版社，1997年。
- 劉大杰：《中國文學發展史》，臺北：華正書局，2004年。
- 劉貞晦、沈雁冰：《中國文學變遷史》，北京：新文化書社，1931年。
- 蔡瑜：《高棅詩學研究》，臺北：臺灣大學出版委員會，1990年。
- 蔡鎮楚：《中國詩話史》，長沙：湖南文藝出版社，1988年。
- 鄭振鐸：《插圖版中國文學史》，臺北：莊嚴出版社，1991年。
- 鄭渠總主編，陳梧桐編：《中國文化通史·明代卷》，北京：北京師範大學出版社，2009年。
- 鄭禮炬：《明代洪武至正德年間的翰林院與文學》，北京：中國社會科學出版社，2011年。
- 魯迅著：《漢文學史綱要》，收入於《魯迅全集》，全18冊，北京：人民文學出版社，2005年。
- 錢基博：《中國文學史》，武漢：華中師範大學出版社，2011年。
- 錢基博：《明代文學》，臺北：臺灣商務印書館，1999年。
- 謝無量：《中國大文學史》，鄭州：中州古籍出版社，1992年。
- 簡錦松：《明代文學批評研究》，臺北：臺灣學生書局，1989年。
- 羅宗強：《明代文學思想史》，北京：中華書局，2013年。
- 羅東楊：《明太祖禮法之治研究》，北京：高等教育出版社，1988年。
- 譚天星：《明代內閣政治》，北京：中國社會科學出版社，1996年。
- 關文發、顏廣文：《明代政治制度研究》，北京：中國社會科學出版社，1995年。
- 蘆宇苗：《江蘇明代作家詩論研究》，南京：南京大學出版社，2010年。
- 龔顯宗：《明初越派文學批評研究》，臺北：文史哲出版社，1988年。

### 三、學位論文

- 王昊：《仁宣致治下的「臺閣」標本——對楊士奇詩歌的解讀》，山東：山東師範大學中國古代文學碩士論文，2006年。
- 王璇：《劉崧及其詩歌淺探》，江西：南昌大學中國古代文學碩士論文，2008年。
- 高郁婷：《明初吳派文學理論及其詩文》，高雄：中山大學中文所博士論文，2006年。
- 張日郡：《明代臺閣體及其詩學研究》，國立新竹教育大學中國文學系碩士論文，2011年。

- 張紅花：《楊士奇詩文研究》，廣州：暨南大學中國古代文學碩士論文，2005年。
- 連文萍：《明代茶陵派詩論研究》，臺北：東吳大學中國文學所碩士論文，1988年。
- 連文萍：《明代詩話考述》，東吳大學中國文學研究所博士論文，1998年。
- 黃珮君：《楊士奇臺閣體詩歌研究》，江西：南昌大學中國古代文學碩士論文，2010年。
- 葉曄：《明代中央文官制度與文學》，上海：復旦大學中國古代文學博士論文，2009年。
- 駱芬美：《三楊與明初之政治》，臺北：文化大學史學研究所碩士論文，1982年。
- 謝焱：《論明代宣德年間臺閣雅集對宮廷花鳥畫的影響》，重慶：西南大學美術學碩士論文，2007年。
- 籍芳麗：《明代文壇「三楊」研究》，上海：上海師範大學中國古代文學碩士論文，2006年。

#### 四、期刊論文

- 王忠閣：〈閩中詩派與明代前期詩風的演變〉，《河南大學學報(社會科學版)》2001年5期，頁60-63。
- 左東嶺：〈論臺閣體與仁、宣士風之關係〉，《湖南社會科學》2002年2期，頁89-93。
- 朱鴻：〈文集與文物研究——以明初閣臣黃淮為例〉，《臺灣師大歷史學報》第29期，2001年6月，頁73-93。
- 吳琦、唐金英：〈明代翰林院的政治功能〉，《華中師範大學學報(人文社會科學版)》2006年1期，頁96-101。
- 李精耕：〈明代「臺閣體」的相關問題淺探〉，《甘肅社會科學》2008年6期，頁154-157。
- 張紅花：〈明代臺閣詞的創作風貌及其成因〉，《廣西社會科學》2005年3期，頁135-137。
- 張紹鋒：〈明初翰林院沿革考〉，《牡丹江教育學院學報》2008年3期，頁12-13。
- 連文萍：〈明代翰林院的詩歌館課研究〉，《政大中文學報》第12期，2009年12月，頁231-260。
- 郭英德：〈明代文人結社說略〉，《北京師範大學學報(社會科學版)》1992年4期，頁28-34。
- 陳煒舜：〈永樂至弘治間臺閣諸臣的《楚辭》論〉，《靜宜人文社會學報》第1卷第1期，2006年6月，頁31-58。
- 陳煒舜：〈明代前期的臺閣文風、吳中文化與楚辭學〉，《國文學誌》第15期，2007年12月，頁171-208。
- 陳慶元：〈楊榮與閩籍臺閣體詩人〉，《南平師專學報(社會科)》1995年第3期，頁27-30。

- 楊芹、曹家齊：〈宋代「臺閣」涵義考〉，《學術研究》2009年第1期，頁124-127。
- 趙子富：〈明代的翰林院與內閣〉，《北京師範大學學報(社會科學版)》1988年6期，頁98-104。
- 蔡一鵬：〈閩中詩派的詩歌創作與明初社會、文化背景〉，《福建論壇(人文社會科學版)》1990年3期，頁54-59。
- 蔣寅：〈清初詩壇對明代文學的反思〉，《文學遺產》2006年第2期，頁108-120。
- 鄭禮炬：〈明代洪武年間翰林院作家的文風研究〉，《福建師範大學學報(哲學社會科學版)》2006年3期，頁100-104。
- 鄭禮炬：〈閩中詩派對明代翰林詩歌創作的影響〉，《閩江學院學報》2007年6期，頁7-10。
- 魏崇新：〈明代江西文人與臺閣文學〉，《中國典籍與文化》2004年1期，頁32-37。
- 魏崇新：〈楊士奇之創作及對臺閣文風之影響〉，《南京師範大學文學院學報》第2期，2004年6月，頁59-66。
- 魏崇新：〈劉崧的詩學思想與詩歌創作〉，《東南大學學報(社會科學版)》2000年3期，頁109-114。
- 顏崑陽、蔡英俊：〈中國古典文學研究的現代視域與方法——「百年論學」學術對談〉，《政大中文學報》第9期，2008年6月，頁1-22。
- 顏崑陽：〈論「文體」與「文類」的涵意及其關係〉，《清華中文學報》第1期，2007年9月，頁1-67。

## 五、論文集論文

- 陳廣宏：〈明初閩派與臺閣文學〉，收入廖可斌主編：《2006明代文學論集》，杭州：浙江大學出版社，2007年。
- 顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鏈接效用」〉，收入輔仁大學中國文學系、中國古典文學研究會主編：《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集》，臺北：臺灣學生書局，2002年。