

模擬與經典之形成、詮釋 以陸機 擬古詩 為對象之探討

何寄澎* 許銘全**

摘要

「模擬」為漢魏六朝一種重要創作現象，然明、清以降，率視其乏獨創意義，乃貶抑、輕忽之。近年以來，學者已漸能矯正觀念，本文即在此基礎下，深入探討陸機 擬古 的重要意義，釐析其在整個模擬傳統中所具有的建構與影響價值；同時探索「模擬」所蘊藏的豐富內涵以及其與經典詮釋、形成間的密切關係。

文分六節，除 前言 結論 外，其目分別為 陸機之前的四種模擬、陸機擬作與古詩之異同、陸機之模擬觀、典律之形成與詮釋。撮要言之，陸機模擬於承繼前人之餘，更有所開創——蓋技巧益趨精緻深細，風格題材轉為縝麗，情志表現則由十九首之死生之念，一變而為美人遲暮之悲——整體而言，陸機模擬不但變古詩為自我內在的呈露，同時亦使民間歌詩體裁雅化為世族貴遊所用，可謂因應上層文人的文化處境而開展出的嶄新詩歌風格。

此一模擬手法進一步呈現的是陸機對模擬的態度與觀點。陸機之前的文人擬作略可分為四種偏向：一為同情共感；二為經典尊崇；三乃文體法式的確立；四則意在導正。陸機於此，有承繼亦有變化。以 擬古 與其他相關文獻相互映照，可總結三點陸機對模擬的觀點與態度：一為「曲盡其意」、二為「新曲故聲」、三為「古典尊崇」。此三者相成互用，形成擬作豐饒之價值意涵——古詩十九首的成為經典文本，乃至五言詩的成為經典詩體，陸機 擬古 都具關鍵角色——從而印證了「擬作」無論在文體的美感規範或經典的形成、詮釋與評價各方面，都有特殊的意義與功能；而魏晉以後，「擬作」仍繼續變創發展，此一課題實大有繼續研究探討之價值。

關鍵詞：陸機 經典 模擬 擬古 古詩十九首

* 國立臺灣大學中文系教授

** 國立臺灣大學中文系博士研究生

Imitation and the Formation and Interpretation of the Canon: Lu Chi's *Nigushi*

Ho Chi-p' eng
Professor, Department of Chinese Literature,
National Taiwan University.

Hsu Ming-ch' üan
Ph.D. Candidate, Graduate Institute of Chinese Literature,
National Taiwan University.

Abstract

This essay strives to point the importance of Lu Chi (陸機)'s *Nigu* (擬古, imitations of "Nineteen Old Poems") poems and to re-evaluate his contribution to and influence on the entire imitative tradition. At the same time, we examine the rich connotations of imitation and its close connection with the interpretation and formation of the canon.

In brief, we show that Lu Chi's imitations, while certainly borrowing from his predecessors, are innovative: poetic technique has become refined to the point of exquisiteness, style and subject make a turn for the elaborate, and the emotional contents shifts from the concern with the fickleness of life that permeates the "Nineteen Old Poems" to a lament over the passing of one's prime. Overall, Lu Chi's imitations not only overhauled the "Nineteen Old Poems" to make them a vehicle for the expression of the inner self, but also helped to refine a form of poetry popular among the general populace into something the upper classes could utilize, thus responding to the cultural situation of the upper class literati and creating an entirely new poetic style.

Lu Chi's imitative technique also reveals his attitudes on and views towards imitation. He both borrowed and built on the imitation tradition. By looking at his *Nigu* and other related pieces, three things become apparent about Lu Chi's attitudes on and views towards imitation: he works for a complete expression within the context of a work, attempts to put a new face on an established work, and holds the classical in the highest regards. These three aspects work together to give the imitative work a richness of meaning – Lu Chi's *Nigu* plays a crucial role in the establishment of the "Nineteen Old Poems" as a canon, and to a certain extent in the establishment of the five-syllable

poem as the standard poetical form. At the same time, this interplay gives witness to the fact that whether it be in terms of aesthetic norms for a poetical form or the formation, interpretation, and evaluation of a canon, imitation has a special meaning and function.

Keywords: Lu Chi, Canon, imitation, Imitation of “Nineteen Old Poems”, Old Nineteen Poems

模擬與經典之形成、詮釋 以陸機 擬古詩 為對象的探討

何寄澎 許銘全

一、前言

一般論及中國經典之詮釋往往側重「經傳註疏」方式，就箋注訓解之專著探討詮釋者對經典原作的理解、評價。然而，經典詮釋之類型其實甚為豐繁，以文學性經典而言，箋注之外又有文論、詩話、評點 等等，其中甚為獨特而少人注意者則屬「擬作」。擬作，顧名思義即模擬之作；然此「模擬」係作者針對一特定對象，模擬其題，其內容、素材、形式、體製，乃至風格、精神；其終，則完成一嶄新作品。

在中國文學發展過程中，「模擬」是一種普遍的創作現象，如漢代之擬騷、擬賦，六朝之擬樂府、擬古詩 等皆是¹。其中，漢魏六朝之擬風尤盛；梁蕭統《文選》特立「雜擬」一編，可見模擬在漢魏六朝實為一重要創作現象。

然而，近代學者對此一時期模擬之風則多所貶抑，如劉大杰論西漢末至東漢末之賦作即云：

辭賦到了這種模擬的時代，自然是更沒有生氣、沒有意義，只是照著一定的形式，堆砌辭句、鋪陳形勢；外表華麗非凡，內面空虛貧弱；就是說到諷諫，那也只是一種點綴。²

同樣的，羅根澤評晉代樂府亦云：

概皆模擬古樂府之作，無自己創製者。篇章雖多，而有生氣、有性靈者則甚少；倘以優孟衣冠，外形亦似，內心難學也。³

再如葛曉音論及西晉詩歌時所云：

大多是模擬之作，題材、內容都富於創造性的作品相當少見；即使詩中真

¹ 宋代一些和韻之做擬作品亦值得注意，例如蘇軾之 和陶詩 。不過，須辨明的是，宋代做擬之風實不如上述諸時期蔚盛，且當時之和韻詩也未必皆屬做擬。

² 劉大杰《中國文學史》（上海，上海古籍出版社，1982），頁147。

³ 羅根澤《樂府文學史》（台北，文史哲出版社，1991），頁93-94。

有實感，也被隱埋在老一套的表達方式中而變得陳舊不堪了。⁴

上述評例反映諸家對作品的要求，基本上皆著重作者個人之情志，以及作品中高度的原創性。

而推究原委，這些意見其實頗受明清詩評影響。單以陸機為例，明胡應麟即譏刺：「平原詩文，模擬何眾，而創作何稀也！」⁵清黃子雲亦言陸機擬作：「踵前人步伐，不能流露性情，均無足觀。」⁶前者著眼於原創性的有無，後者取衡於自我情志的發抒；近代學者的意見與此殊無二致。這種對仿擬作品貶斥的論點，應與江西詩派、前後七子所予人之負面刻板印象，以及明代獨抒性靈的文學主張有關，此可不贅。值得注意的倒是南宋葉夢得的意見，葉氏有云：

嘗怪兩漢間所作騷文，未嘗有新語，直是句句規模屈、宋，但換字不同耳。至晉、宋以後，詩人之詞，其弊亦然。若是雖工，亦何足道！

這是括詩、賦二體，對六朝擬風所提出的批評，但葉氏又云：

蓋當時祖習共以為然，故未有譏之者耳。⁷

相較明、清學者，葉氏的論點帶有一點同情性的理解。考漢魏六朝所以「未有譏之者」，實與當時人對擬作的看法、評價有關。實際上，不論是漢代或是六朝，詩、賦之擬作，不但當時人人競寫，同時也頗受時人重視。揚雄、陸機作品中均有大量擬作，無礙其為當代大家；鍾嶸以陸機擬古詩為「五言之警策」，絲毫不因其為擬作而稍有貶抑；《文選》特將擬詩纂為一編，也可看出蕭統對擬作的評價。綜此種種可知，漢魏六朝時期對模擬的看法，確然與後世迥異。

然而，值得進一步追索的是：漢魏六朝之模擬只是不自覺的「祖習以為然」嗎？在此一階段，模擬觀念之實質內涵究竟為何？其間有無改變？又如何改變？換一個角度思考，仿擬作品是否確如一般評者所言全無創造性，無能負載作者情志？而漢魏六朝數百年間，擬作數量頗不少見，亦頗受時人重視，其於「承繼」與「創新」之間有何貢獻？對後世文學發展到底有無影響？凡此諸問題，迄今仍未有清晰之輪廓。

審視漢魏六朝擬作現象，實以陸機最具關鍵性。陸機（A.D. 261-303）現存詩、賦，包括殘文，約百六十餘篇。論者每每指出陸機模擬作品佔有相當比重，亦因而多有輕譏之語。然則，陸機向被視為西晉詩文大家，文學史上譽為「太康之英」，

⁴ 葛曉音《八代詩史》（西安，陝西人民出版社，1989），頁108。

⁵ 胡應麟《詩藪》外編 卷二（台北，廣文書局，1973），頁435。

⁶ 黃子雲《野鴻詩的》，《續修四庫全書 集部 詩文評類》第1701冊（上海，上海古籍，2002）。

⁷ 葉夢得《石林詩話》卷下。見何文煥輯《歷代詩話》（北京，中華書局，1981），頁434。

後世學子多半宗尚⁸，絲毫不因大量擬作而輕忽之，其 擬古 十二首，更為《文選》「雜擬」類之首，可見其擬作受時人重視之一斑。

近代以來，已有學者對陸機之 擬古 提出精闢之見，不過總體而言，率著重於「模擬動機」與「風格差異」之討論⁹。唯自文學發展歷程觀之，陸機模擬本身所蘊藏之文學史意涵似仍有待釐清與補充，故本文乃以陸機 擬古 詩為切入重心：一方面重新釐析陸機在整個模擬傳統中所扮演之角色；一方面則藉此探索模擬所蘊藏之價值意涵；而前述所謂擬作是否具創造性，是否負載作者情志，以及究竟於「承繼」、「創新」間有何貢獻，於後世文學發展有何影響等課題，亦可一併得一標竿式之了解。

二、陸機之前的四種模擬

陸機之前，文人擬作所透顯出的模擬心態，簡要言之，可依其模擬所偏重用意之不同，概分為四：第一種或可稱為「同情共感」。此類擬作，最顯著者即是擬騷。劉向《楚辭》中的漢人擬騷作品，其模擬最主要的原因，乃是因為有感於己之不遇，世之善惡、黑白不分，其情其感一如屈子作品中所呈現者，於是在同情共感之下，乃藉「擬」抒發一己鬱結牢騷之情，如賈誼 惜誓 曰：

或推逐而苟容兮，或直言之諤諤。傷誠是之不察兮，并紉茅絲以為索。方世俗之幽昏兮，眩黑白之美惡。

不僅描述屈原「忠良受黜」的經驗，更是自己切身的感慨。賈誼少年得意，蒙受文帝賞識，「超遷，一歲中至太中大夫」，然才高遭忌，「絳、灌、東陽侯、馮敬之屬盡害之，乃短賈生曰：『雒陽之人，年少初學，專欲擅權，紛亂諸事。』於是天子後亦疏之，不用其議。」¹⁰另一方面，當時賈誼與鄧通俱侍中同位，誼深惡鄧之為人，屢屢當廷譏刺，然文帝相當寵愛鄧通（「吮癰」典故即出自此人），由是文帝更加疏遠賈誼。賈誼初受重用，其後改正朔之計遭老臣反對，譴責鄧通又引起

⁸ 例如《南齊書 武陵王曄傳》記載齊高祖指導武陵王蕭曄作詩應宗尚潘、陸。

⁹ 在此，最重要的當屬王瑤與林文月二位先生。王瑤 擬古與作偽 一文自模擬的動機切入討論魏晉之擬古，認為模擬乃當時人一種「學習屬文」的方法，而在擬風盛行之後，亦有與前人一較長短的動機存在；見氏著《中古文學史論》（北京，北大出版社，1986）。林文月 陸機的擬古詩 一文，則著重討論 古詩十九首 與陸機 擬古 在風格上的轉變；同時也論及陸機模擬之動機，認為「與前人一較長短的傾向更為濃厚」見氏著《中古文學論叢》（台北，大安出版社，1989）。此外，近年亦有黃坤堯 詩緣情而綺靡 陸機《擬古》的美學意義 一文討論陸機 擬古，大體上亦自上述二角度切入，尤著重其語言風格之變化；見氏著《詩歌之審美與結構》（台北，文史哲，1996）。

¹⁰ 司馬遷《史記 屈賈列傳》；瀧川龜太郎《史記會注考證》卷八十四（台北，洪氏出版社，1986），頁1014。

文帝反感，最後遷為長沙太傅。這一政治經驗與屈原賞識於前、受譖於後的模式相當接近。而其文句雖然不是亦步亦趨模仿屈原，但表達的內容與方式卻無二致：「或推逐而苟容兮，或直言之諤諤」近乎「或忠信而死節兮，或持謾而不疑」¹¹；「傷誠是之不察兮，并紉茅絲以為索」也相仿於「同糝玉石兮，一概而相量」¹²；至於「方世俗之幽昏兮，眩黑白之美惡」更是漢代擬騷典型句子——東方朔《七諫》說：「驚駿雜而不分兮，服罷牛而驂驥。」王褒《九懷》說：「鳳凰不翔兮，鶉鷩飛揚。」劉向《九歎》說：「甘棠枯於豐草兮，藜棘樹於中庭。」莫不出自屈原「變白以為黑兮，倒上以為下；鳳皇在笱兮，雞鷩翔舞。」¹³「世溷濁而不清；蟬翼為重，千鈞為輕；黃鐘毀棄，瓦釜雷鳴。」¹⁴而漢人就在此種模擬中寄託自我「不遇」之感慨。

第二種模擬則可謂之「經典尊崇」。最主要之代表為揚雄，《漢書·揚雄傳》記載：

恬於勢利，實好古而樂道。欲求文章成名於後世，以為經莫大於《易》，故作《太玄》；傳莫大於《論語》，作《法言》；史莫大於《蒼頡》，作《訓纂》；箴莫大於《虞箴》，作《州箴》；賦莫深於《離騷》，反而廣之；辭莫麗於《相如》，作《四賦》。皆斟酌其本，相與放（仿）依而馳騁云。

揚雄取之為模擬對象的，乃是他心目中所肯認、尊崇的經典之作。這與前此擬騷作品所透顯出來的態度並不一致。擬騷未必沒有經典尊崇之意，然而相較之下，偏重同情共感。同樣的，揚雄擬作亦或非全無同情共感，但對於揚雄來說，模擬的最主要因素還是在於原作的經典位置。此間差異雖然細微，卻相當重要，因為這顯示了模擬行為中所隱含的價值判斷。此外，《漢書》言揚雄模擬乃「欲求文章成名於後世」，於是我們可以看到，經典尊崇下的模擬，其實往往也顯現擬者「附驥尾」之想；換言之，擬作不但顯露對經典的尊崇，同時也希企因擬而附於經典之後，留名後世。

就揚雄擬作而言，我們還可看出模擬的第三種意涵，此即「文體法式的確立」。《漢書》本傳云揚雄傾慕司馬相如之賦作，因而「每作賦，常擬之以為式」。然而所謂「擬之以為式」並非全然亦步亦趨，茲以其賦作而言，揚雄擬賦中自有其承繼與改創，不論遣辭、用字、意象塑造、諷諫手法，均有所變化¹⁵；尤其重要的是，

¹¹ 《楚辭·九章·惜往日》；洪興祖《楚辭補註》（台北，藝文印書館，1986），頁251。

¹² 《楚辭·九章·懷沙》，前揭書，頁237。

¹³ 全上。

¹⁴ 《楚辭·卜居》，前揭書，頁292-293。

¹⁵ 近年來不少學者針對揚雄作品的承創，提出許多見解，例如簡宗梧《從揚雄的模擬與開創看賦的發展與影響》一文，考察揚雄辭賦、頌贊、箴銘、哀誄、書疏、雜文等六類擬作，指出揚雄之模擬，形成「文成法立」之影響。收於氏著《漢賦史論》（台北，東大，1993），頁147-192。

因其模擬，乃往往促成辭賦體製規範之強化與確立。簡宗梧氏即依揚雄辭賦、頌讚、箴銘、哀誄、書疏、雜文等六類作品，「逐篇考察其模擬之跡、變造之法」，發現揚雄的模擬：「常使某一類文章，從此文成法立，備為一體；他的變造，常使這一類文章，從此更有品式；他的開創，使文章的種類多所開拓。」¹⁶由此可知，揚雄之模擬確然於「文體法式確立」這一點，具有重要意義；且鮮明昭示揚雄其他文類擬作亦有相同意義，固不限於辭賦一體而已。

第四種模擬或可稱為「導正型模擬」。此主要體現在傅玄（A.D.217-278）之擬作。¹⁷傅擬作之最值得注意者乃 七謨序、連珠序及擬四愁詩序；蓋三篇序文所論，均涉及文體源流與文體之美感規範問題；前二者尤其在文論發展上頗有影響，劉勰《文心雕龍·雜文》蓋於傅玄所論多所參考。

透過這三篇序文，吾人可以見出傅玄的模擬態度。傅玄論文體源流，除有所評議之外，尤要者乃在呈現其心目中對此文體「應該怎麼寫」的認知，換言之，詳其體源，甚或評議，其用意正在導出此文體的美學規範。茲以 連珠序 為例：

所謂連珠者，興於漢末章帝之世，班固、賈逵、傅毅三子受詔作之，而蔡邕、張華之徒又廣焉。其文體，辭麗而言約，不指說事情，必假喻以達其旨，而賢者微悟，合於古詩勸興之義。欲使歷歷如貫珠，易觀而可悅，故謂之連珠也。班固喻美辭壯，文章弘麗，最得其體；蔡邕似論，言質而辭碎，然其旨篤矣；賈逵儒而不艷；傅毅文而不典。

「辭麗言約」、「不指說事情，假喻達旨」、「合於勸興」、「使歷歷如貫珠，易觀可悅」，這些詞句正說明連珠體之文體特色。而對班固、蔡邕、賈逵、傅毅的評語，雖說以作者為主，但其實也說出此文體的發展歷程以及對此文體的美學要求。其論述模式，固已含容《文心雕龍 序志》「原始表末」、「釋名章義」、「選文定篇」、「敷理舉統」之四項綱領。

朱曉海 揚雄賦析論拾遺 一文對揚雄作品，分析細密，指出揚雄作品許多獨創之處，並非一般所言均為擬襲，見《清華學報》新二十九卷第三期（1999年9月），頁261-300。再如大陸學者許結 論揚雄與東漢文學思潮 則認為揚雄從對前人作品的廣泛模擬中去探究、發展自身的創造，反映揚雄從「模擬」到「反思」的發展過程。收於氏著《中國賦學歷史與批評》（南京，江蘇教育出版社，2001）頁407-434。

¹⁶ 簡氏前揭文，《漢賦史論》，頁186。

¹⁷ 不論是楚騷、辭賦、古詩、樂府、連珠等，傅玄皆有模擬作品。例如擬騷之 擬天問、擬招魂 即擬《楚辭》天問 招魂；擬賦 七謨 即擬枚乘 七發；客難 即擬揚雄 答客難；五言詩 擬四愁詩 即擬張衡 四愁；樂府 秋胡行 即擬 陌上桑，美女篇 即擬李延年 北方有佳人，西長安行 即擬繁欽 定情；其 連珠 亦為擬作——凡此種種，皆為其例；唯傅玄甚多篇章已然僅存殘文或序言矣。見嚴可均輯《全晉文》卷四十六（石家庄，河北教育出版社，1997）頁455-514；及，逯欽立輯《先秦漢魏晉南北朝詩 晉詩 卷一》（台北，木鐸，1988），頁553-577。

傅玄此篇「連珠」已佚，但自其序文來看，不難理解傅玄對模擬的觀點。基本上，傅玄對所擬對象，是先存有一個包括內容與形式的文體標準，他的模擬以及擬文之序言所論，則是意圖導正、或強化此一文體該有的美學規範。

再看「擬四愁詩序」：

昔張平子作四愁詩，體小而俗，七言類也。聊擬而作之，名曰擬四愁詩。

此序雖短，卻含納傅玄多層次的思維向度，值得玩味。首先，最清晰的就是傅玄對張衡「四愁詩」的批評，認為此詩「體小而俗」。其次，傅玄在「體小而俗」之後接言「七言類也」，不僅指陳「四愁詩」乃七言詩，更反映了傅玄對七言詩的看法正是「體小而俗」（這也反映了時人對七言詩的共通態度¹⁸）。易言之，傅玄此處之批評包含了兩個層次：一個是「對原作的批評」；一個是「對原作文體的批評」。

「體小而俗」既是對作品的批評，又是對文體的批評。換個角度來看，傅玄整個批評的運作，不單來自於他對原詩的閱讀、理解，更大程度來自於他對文體的批評與價值判斷。

釐清傅玄批評意見與運作方式之後，就可以更清楚傅玄的模擬觀。傅玄對張衡「四愁詩」抱持負面看法，但他還是取其為模擬的對象，可見傅玄並不一定模擬他尊崇的作品。這與揚雄尊崇經典而模擬的態度大為不同。事實上，早在建安時期，文人擬作樂府之際，多半自鑄新詞，並不依傍古樂府¹⁹；傅玄取擇模擬對象的觀念，或正與建安文人相近。

此外，對照張衡原作，可以看出傅玄擬作篇幅體製上有所擴大，且文字較為典雅，多運用典故，基本上是針對「體小而俗」加以改正，可謂為一種「雅化」的改擬。換言之，傅玄雖認定七言詩「體小而俗」，但他卻企圖藉由改擬，將此文體導向典雅。結合上述對傅玄「連珠序」的討論，我們可以清晰看到，傅玄所主張的，並不是文體「原有」的美學規範，乃是他心目中認定此一文體「該有」的美學規範；劉師培曾言：「傅玄篇章，義多規鏡。」²⁰已然見出傅玄作品濃厚的「導正」意圖，其實傅玄不單在作品意旨上如此，其擬作心態上亦復如是，故若稱此類模擬為「導正型模擬」，可謂得之。

綜上所言，漢代作者，基本上視擬騷為一種同情共感下的書寫，其中雖亦有經典尊崇之味，但最主要的原因還是在情感上的共鳴。而對揚雄而言，擬作雖也

¹⁸ 陸機「鞠歌行序」亦提及：「三言七言，雖奇實名器，不遇知己，終不見重。」可見當時不重七言，其原因應與傅玄所言之「俗」有關。

¹⁹ 羅根澤《樂府文學史》言：「『以舊曲，翻新調』雖不始於曹氏父子，而實成於曹氏父子。」並言「西晉樂府，概皆模擬古樂府之作。」（台北，文史哲出版社，1991），頁90-93。另，胡大雷《文選詩研究》亦言：「魏世創作樂府，大抵是借古題而敘時事，而晉人用古題則詠古事或與原事相類似之事。」（桂林，廣西師範大學出版社，2000），頁334。

²⁰ 劉師培《中國中古文學史講義》（上海，上海古籍，2000），頁54。

有同情共感的成分，但模擬更大的意義在於透過經典的仿效，表達對經典的尊崇，從而藉由模擬，形成文體之法式，附驥尾於經典行列。傅玄的模擬，則不必然選擇經典作品為對象，對他來說，模擬更大的意義在將作品與文體導向其心目中理想的美學風格。陸機之前，不論是書寫用意或文學效應，模擬已然開展出如此豐饒面向，面對這樣的一個模擬傳統，陸機乃既有所承繼，亦有所變化。

三、陸機擬作與古詩之異同

陸機眾多擬作之中，《文選》所輯 擬古 十二首最受重視，亦最具代表性。21在古詩與擬作之間，陸機有何做襲？有何改創？從此一角度切入，恰能見出陸機對模擬所採取的態度、觀點，以及他在模擬傳統上的重要地位。以下略自「技巧經營」、「題材鋪展」、「情志表現」等三個面向比較陸機擬詩與古詩之異同。緣於前二者，前人亦有論及，故大致交代即止；第三項則可細辨者甚多，故獨詳；讀者幸予垂察。

（一）語言經營

陸機擬詩與原作之間的差異，最常被提出討論者即技巧經營這一層面。其實，過去學者對形式技巧部分的討論已有相當成績²²，尤其是對偶、用典、鍊字三者，更分析詳盡，為免複贅，以下只以詩例略加說明。

對偶的情況在擬詩中相當普遍，例如 擬行行重行行²³將古詩「衣帶日已緩」改為：「攬衣有餘帶，循形不盈衿。」再如 擬青青陵上柏，將古詩單句「冠帶自相索」化為「俠客控絕景，都人驂玉軒」之偶句；另古詩並無建築的細部描寫，

²¹ 陸機 擬古 詩是十二首抑或十四首，目前尚無定論。《詩品》卷上，古詩條下言：「陸機所擬十四首」，可見梁代鍾嶸所見至少有十四首。清代吳汝綸《古詩鈔》云：「陸機擬亡二篇，其一篇必 驅車上東門 矣。餘一篇，不可復考。」許文雨則清楚指出陸機 駕言出北闕行，唐《藝文類聚》於題下有「驅車上東門」五字，可見其為擬 驅車上東門 之作，而 遨遊出西城 則是擬 迴車駕言邁。吳汝綸及許文雨之說見許文雨《文論講疏》（台北，正中書局，1937），頁183-184。不過，此一問題尚存許多分歧意見，王叔岷先生即以為有確證可考者僅有十三首，將 遨遊出西城 認為是擬詩，純為臆論；見氏著《鍾嶸詩品箋證稿》（台北，中研院文哲所，1992），頁134。曹旭據《詩人玉屑》、《竹莊詩話》所引之異文，認為《詩品》原文就是「陸機所擬十二首」，見曹旭《詩品集注》（上海，上海古籍，1994）頁77。然將陸機此二首詩作與古詩並比而觀，其間規模仿擬之跡，皎然可見；則曹氏之見，亦未可為定論。唯此一問題並不影響本文討論重點，故本文仍以《文選》所輯 擬古 十二首為討論對象。

²² 此一問題，已有學者多所析論，尤以林文月先生 陸機的擬古詩 一文最為詳盡，見氏著前揭書。此外，黃坤堯 詩緣情而綺靡 陸機《擬古》的美學意義 一文亦有所整理分析，見前揭氏著《詩歌之審美與結構》。不過，學者大抵皆著重以古詩與擬作之異同來顯現陸機個人或太康詩風的改變。

²³ 《陸機集》（北京，中華書局，1982）以下陸機詩文，皆引自此書，不一一注明。

擬詩則不但鋪寫城市建築，且更有「飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠」之儷句。至於用典方面，古詩並非全無用典，但比例較低；陸機擬詩則常常在古詩不用典處，改用典故詞語，如擬青青陵上柏詩中「絕景」一語即是²⁴；或如古詩今日良宴會中：「彈箏奮逸響，新聲妙入神」，本只是一種描述語，但陸機擬詩則全出之以典：「齊僮梁甫吟，秦娥張女彈」。最後，在鍊字方面，前引「飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠」句中之「纓」與「冒」二動詞，彰然見其鍊字之錘鍛；他如擬西北有高樓中「綺窗出塵冥，飛陛躡雲端」中「出」字與「躡」字亦然。

除了對偶、用典、鍊字等等偏向修辭的部分之外，陸機擬詩在意象上的經營頗值得注意。古詩迢迢牽牛星云：

迢迢牽牛星，皎皎河漢女。

擬詩則為：

牽牛西北迴，織女東南顧。

「河漢女」亦即「織女」，初觀含意似乎無別，皆言不得相會，但古詩中牽牛與織女二者間的關係其實並不清楚，讀者所以能理解到二星相隔不得相會，實來自傳統的背景知識。相反的，陸機擬詩則將牽牛、織女二星相互顧盼之情景，刻畫如在目前，形成相當動人的畫面。換言之，擬詩所呈現的意象富含動態，而古詩則偏向靜態。再如蘭若生朝陽²⁵，古詩末云：「誰謂我無憂？積念發狂痴。」以自問自答的方式和盤托出；陸機擬詩則云：「引領望天末，譬彼向陽翹。」留下一個引領望遠的向陽枝枒形象，而無限追慕之情意早已在不言中宣洩無遺。

錢鍾書曾舉陸機擬西北有高樓中的：「佳人撫琴瑟，纖手清且閑。芳氣隨風結，哀響馥若蘭。」說明所謂的「通感」²⁶。詩中佳人琴瑟之音，本為聽覺意象，但詩語卻以嗅覺：「芳氣」、「馥若蘭」來表現。其實，擬今日良宴會中之「高談一何綺！蔚若朝霞爛。」一語亦是通感用視覺意象，「綺」、「蔚」、「朝霞爛」來表現聽覺性的「高談」；但炫爛綺蔚的視覺意象卻又同時指涉談話內容的精彩，固不單指話語音聲。陸機的這種通感手法，突破了一般的經驗感受，不但顯現出詩人深細之體會，同時亦使詩意益加豐饒，興會美感無以比擬。

（二）題材鋪展

²⁴ 郝立權注引《魏書》曰：「張繡降而復反，所乘馬名絕景，為流矢所中。」郝立權《陸士衡詩注》（台北，藝文印書館，1976），頁94。

²⁵ 陸機擬古十二首，除擬蘭若生朝陽一首外，均在今所謂古詩十九首系列中。然十九首本非一時一地一人所作，蘭詩就性質、情調、時代言，固無妨視為同類，一併討論。

²⁶ 錢鍾書通感收於氏著《七綴集》（台北，書林，1990）。

陸機擬詩仍保存古詩許多修辭型態，包括古詩常用的「一何」，以及疊字、直賦、一問一答的抒情方式等，但整體而言，陸機擬詩無論是修辭技巧或意象經營，皆呈現精緻深細之傾向，表現出一種綺麗的形式風格，略如上述；與此相關的，則是陸機擬詩對題材的鋪展。茲再以上引 擬青青陵上柏 為例：按，古詩敘說都城情景六句：

洛中何鬱鬱？冠帶自相索。長衢羅夾巷，王侯多第宅。兩宮遙相望，雙闕百餘尺。

擬詩改為八句：

名都一何綺！城闕鬱盤桓。飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠。高門羅北闕，甲第椒與蘭。俠客控絕景，都人驂玉軒。

古詩「冠帶自相索」一句化為二句：「俠客控絕景，都人驂玉軒」，以俠客、都人代稱人物，同時賦予「控絕景」、「驂玉軒」之畫面，不僅頓使詩中人物益添生動，而繁盛富華之意尤不言而喻。古詩直述「多第宅」；擬詩精用高門、甲第二詞，一方面實寫富豪人家屋舍貴麗，一方面又指涉居者地位。而無論位居北闕，或取用椒、蘭等香料，更是極力刻畫居者之富貴。「飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠」，「閣」、「臺」二字用以指涉王侯第宅，但此二句就古詩「百餘尺」誇寫建築高聳入雲，且又添以虹彩與白雲，乃使宅第整體形象華美壯麗。故就取材與層次分佈而言，二者相仿。古詩寫人物、衢巷、第宅、宮闕，層次分明；陸機擬詩僅反其層次（只是少了衢巷）。然而在物象的取擇以及用詞遣字上，古詩單寫形勢，乃輪廓之概述；而陸機擬詩則極力誇飾，取材華麗而繁富。

擬今日良宴會 亦復如是。古詩敘述宴會提及箏曲與歌聲：「彈箏奮逸響，新聲妙入神，令德唱高言，識曲聽其真」，其實是為帶引出樂、歌中的「含意」，重點乃在歌聲曲樂中的高言、真意。陸機擬詩則不但有「樂」、「歌」，更多添入「酒」、「談」：「閑夜命歡友，置酒迎風館。齊僮梁甫吟，秦娥張女彈。哀音繞棟宇，遺響入雲漢。四座咸同志，羽觴不可算。高談一何綺！蔚若朝霞爛。」除句數增加外，擬詩重點乃宴會「樂、歌、酒、談」的正面鋪寫，由此顯現宴會之歡樂富麗；用意、重點已然與古詩有所不同。

再如 擬明月何皎皎 一詩，古詩云：

明月何皎皎！照我羅床緯。憂愁不能寐，攬衣起徘徊。客行雖云樂，不如早旋歸。出戶獨徬徨，愁思當告誰？引領還入房，淚下沾裳衣。

寫羈旅鄉愁，情思直抒。陸機擬詩則為：

安寢北堂上，明月入我牖。照之有餘暉，攬之不盈手。涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳。踟躕感節物，我行永已久。遊宦會無成，離思難常守。

二者雖都寫秋夜，但古詩著重在徬徨憂愁的外顯動作，如攬衣徘徊、出戶、入房等等；擬詩中雖亦有「攬」之動作，但所攬者卻是月光，虛、實不同，情思亦不同，何況「涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳」二句之以景寫情，意在言外，更是原詩所無。

綜合上述可知，古詩若以簡單的物象題材表現，陸機則多半增而廣之，上引擬青青陵上柏、擬今日良宴會，乃至擬東城一何高中以秋露、落葉之「零露彌天墜，蕙葉憑林衰」，代換古詩只提及秋草之「秋草萋已綠」一句，皆為其例。而對古詩直抒情意之處，陸機則往往以景代情，寄寓深遠，如上引擬明月何皎皎即是。要言之，在同一情意或相近意義的表現上，陸機擬詩多以繁富之物象題材來表現情意，這是陸機在題材鋪展上的一種傾向。鍾嶸有云：「陸機才高辭贍，舉體華美」²⁷，繁富而華麗確實是陸機詩的特色，此殆可以「縟麗」²⁸二字稱之；而「縟麗」其實亦正是陸機擬古時，在形式風格與題材鋪展上一個明顯的變化。

（三）情志表現

前人對擬作的觀點，即使認為可觀，亦僅限詞藻、形式，至於詩意內容，則多認定規模原作，乏善可陳，如顧炎武即曾詆斥模擬云：「若其意則總不能出於古人範圍之外也。」²⁹然擬作既為模擬，步趨前人之意自是情理中事；況實際情況，多有不然。擬作之佳者，往往在情志表現上與原作異曲；而此種種細微差異正乃值得深究之處。

陸機擬詩與古詩在情志表現上之差異，可分二層次述論：一為「口吻語辭」之改變；一為「情感內容」之變換。前者凸顯陸機擬詩的「雅化」傾向，後者則可反映陸機擬詩將五言詩從民間抒情轉向士族文人言志的變化軌跡。當然，「口吻語辭」、「情感內容」二者之間頗有關聯，本難善然切割，此處為討論方便，權分為二。

與古詩相較，陸機擬詩在口吻上確有變化。如上文已述之擬今日良宴會，古詩云：「何不策高足，先據要路津？無為守貧賤，輶軻長苦辛！」口吻高亢，固

²⁷ 《詩品》卷上，晉平原相陸機詩條。王叔岷《鍾嶸詩品箋證稿》（台北，中研院文哲所，1992）頁171。

²⁸ 清丁福保《全漢三國晉南北朝詩 緒言》云：「晉豔而縟。」劉勰《文心雕龍 明詩》論晉詩亦有「采縟」之語。葛洪《抱朴子》云陸機：「弘麗妍贍」，《晉書 陸機傳》稱其：「辭藻宏麗」，「縟麗」二字恰能同時代表陸機個人風格與晉代詩風。

²⁹ 顧炎武《日知錄》卷十九 文人摹倣之病 條（台北，台灣商務，1956）第四冊，頁12。

激憤語，自嘲、諷刺之味相當濃厚。反之，陸機擬詩鋪陳宴會之「樂、歌、酒、談」，乃正面描摹，並無古詩「唱『高言』」、「聽其『真』」的隱含譏諷；而擬詩詩末：「譬彼伺晨鳥，揚聲當及旦。曷為恒憂苦，守此貧與賤？」內涵意義雖接近古詩，亦已去除古詩忿忿激昂之氣，代之以較為平靜的怨艾口吻。再如 擬涉江采芙蓉 亦大抵類似，古詩末云：「同心而離居，憂傷以終老。」語氣帶有濃烈的絕望感；而陸機擬詩則為：「沉思鍾萬里，躑躅獨吟歎。」口吻神態翻為含蓄、矜重。再如上文曾論及之 擬蘭若生朝陽 ，古詩「誰謂我無憂？積念發狂痴。」乃是一種激昂濃烈的內心呼喊；擬詩則以「向陽翹」的譬喻委婉沉吟說出，二者口吻情調顯然不同。

再者， 擬青青河畔草 中，古詩明言：「昔為倡家女」，而在擬詩中不但刻意略去此一身分，且以「靡靡江離」之香草暗喻女主人翁之德性；另，古詩並無「織素」此種女德女工之敘述，擬詩則云：「阿那當軒織」。由是，古詩坦率質樸的民間風味，遂變換為端莊持重之文人風雅詩情。同例，古詩 行行重行行 詩末云：「棄捐勿復道，努力加餐飯」，本為民間歌謠常用詩語，展現生民百姓強韌的生命力，固乃庶民口吻；擬詩則改寫為：「去去遣情累，安處撫清琴」姑不論「情累」已為魏晉士人盛行之玄學辭彙，即以「撫琴」之形象動作而言，亦已去民間情調甚遠。

最後，亦可注意陸機擬詩對古詩「所思」一詞的微妙變化。簡單而言，古詩「所思」一詞，指的是心中思念的戀人， 涉江采芙蓉 中有言：「所思在遠道」，參看詩中所謂「同心而離居」一語，可確知這裡的「所思」即是情人。而陸機一方面將「所思」改換為「所歡」，另一方面，將「情人」這一指涉淡化、隱去，其擬詩改為：「采采不盈掬，悠悠懷所歡，故鄉一何曠！山川阻且難。」，細味擬詩，「所歡」一詞已不似古詩那般確指情人，而是「故鄉」包括家鄉所有的人、事、景、物。而就在陸機此種微妙的辭語變換之下，古詩那份民間戀曲的情調，在擬作中乃悄然褪去。

此外，陸機擬詩之運用「所歡」，或由此衍生的「歡友」一詞，亦頗有變換古詩情調的作用。如古詩 庭中有奇樹 一詩云：「庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴？但感別經時。」為民間戀曲之口吻情調。陸機擬詩則變換為「歡友蘭時往」，對象從戀人轉為好友，此與 擬今日良宴會 中：「閑夜命歡友，置酒迎風館」相同，均為利用「歡友」一詞表現文人雅士情態。更明顯者為 擬青青陵上柏 ，古詩云：「斗酒相娛樂，聊厚不為薄」；陸機擬詩則改為：「戚戚多滯念，置酒宴所歡。」古詩庶民率直之情味，乃轉而變為文人貴遊之氣息。

綜上所言，在口吻語辭這一層面，古詩多直抒胸臆，偏於率直，保有相當程

度民間風味。陸機擬詩並非不能運用民間口吻語辭，如前文所述之襲用「一何」，以及自問自答之歌謠形式，均為其例；但在詩中關鍵處，陸機顯然有意的變換語辭與口吻，並多使用烘托、譬喻，遂使情感之呈現含蓄而委婉，而整體風格亦因之趨向典雅矜重。一言以蔽之，陸機擬詩多去除民間歌謠色彩，呈現一種雅化的傾向。

陸機擬詩除形式風格轉為縟麗，口吻語辭之情調呈現雅化傾向外，情志內容實亦與古詩有所出入。

論古詩十九首之內容，最典型者莫過沈德潛。沈氏評古詩十九首云：「大率逐臣棄婦、朋友闊絕、遊子他鄉、死生新故之感。」³⁰陳祚明承襲沈德潛之評，從「情」的角度總結為二項：「矢志」與「別離」³¹，但死生新故之感卻別無著落。葉嘉瑩先生則分敘為「離別」、「無常」與「矢志」，³²較全面性的照應到古詩所表現出來的情感內涵。

若以葉氏所別之三項切入，可以觀察到陸機擬詩在情志表現上，自有其偏重之處。最明顯的即是吟詠別離愁緒之詩，多達六首³³。當然，在古詩十九首中，別離之詩本就佔較大比例，不過，我們可以看到陸機擬詩在處理別離之情時，往往更加曲折深細，如古詩 擬涉江采芙蓉 云：

涉江採芙蓉，蘭澤多芳草。採之欲遺誰？所思在遠道。還顧望舊鄉，長路漫浩浩。同心而離居，憂傷以終老。

陸機擬詩則為：

上山採瓊藥，穹谷繞芳蘭。采采不盈掬，悠悠懷所歡。故鄉一何曠！山川阻且難。沉思鍾萬里，躑躅獨吟歎。

古詩結束在「同心而離居」的感傷之中，憂傷之情，直抒胸臆。陸機擬詩卻以「沉

³⁰ 沈德潛《說詩碎語》。見丁福保編《清詩話》（台北，木鐸出版社，1988）頁530。

³¹ 陳祚明云：「十九首所以為千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴，慊慊猶有不足，況貧賤乎？志不可得而年命如流，誰不感慨？人情於所愛，莫不欲終身相守，然誰不有別離？以我之懷思，猜彼之見棄，亦其常也。夫終身想守者，不知有愁，亦復不知其樂，乍一別離，則此愁難已。逐臣棄婦與朋友闊絕，皆同此旨。故十九首雖此二意，而低迴反復，人人讀之皆若傷我心者。」陳祚明《采菽堂古詩選》，見《續修四庫全書 集部 總集類》第1590冊（上海，上海古籍，1995）。

³² 葉嘉瑩先生云：「雖然古詩十九首之內容並不盡同，但無論其所寫的是離別的懷思，是無常的感慨，是矢志的悲哀，總之它們所表現的乃是人類心靈深處最普遍也最深刻的幾種感情上的基型。」見一組易懂難解的好詩，收於氏著《迦陵談詩》第一冊（台北，三民書局，1970），頁24。

³³ 即 擬行行重行行、擬迢迢牽牛星、擬涉江采芙蓉、擬青青河畔草、擬明月何皎皎、擬庭中有奇樹。另，擬蘭若生朝陽一詩，《文選》張銑注云：「蘭若，皆香草，古詩取興閨中守芳香之氣以待遠人。」亦是以故鄉之妻為主，婉轉表現懷人思鄉之情。若此詩亦屬之此類，則多達七首。

思」來表現，在「躑躅獨吟歎」的形象之中，似乎更多了一層曲折而難以道出之衷情。再者，古詩問道：「採之欲遺誰？」詩末更云：「同心而離居」，於是全詩懷人之情重於思鄉之愁。陸機擬詩雖亦有「悠悠懷所歡」，然而在接續的四句詩語中，所歡者似乎已不僅特指一人，而是整個故鄉；換言之，陸機擬詩適與原作相反，擬詩思鄉之愁更甚於懷人之情。

再看 擬明月何皎皎（詩已見前引）。擬詩與古詩內涵意旨似乎相近，但對照之下，可以發現二詩在情志表現上並不相同。古詩雖寫客行憂愁，但其中仍有「樂」可言；陸詩則悉為「悲」情。此外，古詩並未言客行之背景，陸詩則明確道出：「遊宦會無成」；羈旅，來自自我不斷的追求與不斷的失落。全詩「我」之生命處境成分較濃，迥異古詩。³⁴

陸機擬詩在抒發別離愁緒的部分，往往情意深婉，可以說，陸機擬詩頗用心於別離的書寫，和古詩相較，別離情感在程度上更加強化。與此相對應的則是矢志之哀的淡化。陸機擬詩仍有沿襲古詩矢志之情旨，但與古詩相較之下，擬詩不似古詩之激憤，如古詩 今日良宴會：

今日良宴會，歡樂難具陳。彈箏奮逸響，新聲妙入神。令德唱高言，識曲聽其真。齊心同所願，含意俱未伸。人生寄一世，奄忽若飄塵。何不策高足，先據要路津？無為守貧賤，輾軻長苦辛！

詩人藉由所謂「令德」說出「何不策高足，先據要路津？」的功利之語，似乎是正面地在鼓勵求取功名富貴，但詩末回到「無為守貧賤，輾軻長苦辛」之自嘲時，對自己命運的一種怨艾、忿忿不平之情，遂油然而出。全詩的情感，結束在詩人的自我審視，就像孔子所說：「君子固窮，小人窮斯濫矣。」詩人對「固窮」的堅持，換來的卻是沉淪下僚，鬱鬱不得志的酸辛。詩歌之所以在這樣的一個沉思感慨中就結束，而不說出他是否正面接受功利想法，其實正是因為詩人並不是真的就心服於令德之高言，反而因為這番「高言」、這場富豪之「良宴會」，激盪出他內心的矢志之哀、怨艾之情，全詩為自嘲酸辛之語。反觀陸機擬詩：

閑夜命歡友，置酒迎風館。齊僮梁甫吟，秦娥張女彈。哀音繞棟宇，遺響入雲漢。四座咸同志，羽觴不可算。高談一何綺！蔚若朝霞爛。人生無幾何，為樂常苦晏。譬彼伺晨鳥，揚聲當及旦。曷為恒憂苦，守此貧與賤？

相較之下，二者有許多差異之處。古詩是詩人去參加一場宴會，雖然得以參宴，但詩人其實一直站在權力富貴之外，也因此心生輾軻矢志之哀；而擬詩則陸機根

³⁴ 林文月先生亦云：「僅以『遊宦會無成』五字取代『客行雖云樂』句，遂變『思歸』之原因為去國遊宦之具體事實，而巧妙地與作者的景況、情志有了一種緊密的聯繫。」見其 陸機的擬古詩 一文，收於《中古文學論叢》，頁 155。

本就是宴會召集人，二者相去甚遠。擬詩更大比例地鋪寫宴會之樂，由此逼出「為樂常苦晏」一語，詩意強調的其實是「及時」。下言「譬彼伺晨鳥，揚聲當及旦。曷為恒憂苦，守此貧與賤？」其情乃是「恐修名之不立」，已無古詩自嘲怨艾之意；古詩藉由自嘲所表現的深沉失志之感，在擬詩中已然淡化，並且轉化。

再如 青青陵上柏，古詩云：「洛中何鬱鬱？冠帶自相索。長衢羅夾巷，王侯多第宅。」以冠、帶代喻人物而言「冠帶自相索」，則城中豪貴相互汲引，詩人顯然處於冠帶行列之外，坎凜失志之怨乃不言可喻。但陸機擬詩「名都一何綺！城闕鬱盤桓。飛閣纓虹帶，曾臺冒雲冠。高門羅北闕，甲第椒與蘭。俠客控絕景，都人驂玉軒。遨遊放情願，慷慨為誰歎。」反覆描寫的是都城中的繁華富貴，卻絲毫沒有古詩那份邊緣的苦情，擬詩所強調的就只是「遨遊放情願」，以「及時」之遨遊，排遣人生短暫之苦，顯然已無原詩失志之怨怏。

除了「別離」、「失志」之外，古詩十九首亦時時出現「無常」之感。無常即沈德潛所謂之「死生新故」。「生命的殞滅」與「時間的流逝」當然自有其內在一致的關聯性，且亦常出現於同一首詩之中，但嚴格說來，面對「生死」與面對「時間流逝」仍有層次上的差別。例如古詩 去者日以疏：「去者日以疏，來者日已親。出郭門直視，但見丘與墳。古墓犁為田，松柏摧為薪。白楊多悲風，蕭蕭愁殺人。思還故里閭，欲歸道無因。」詩意的安排是從時間的流逝，轉而思索死亡，所謂葉落歸根、狐死首丘，死亡很容易令人聯想到歸鄉，故而詩末轉至思歸的悲歎。但實際上很可能是詩人步出城外，乍見這些墳墓，激引出詩人對死亡的思索。白楊沙沙，丘墳蕭條，死亡予人那份深沉而難忍之悲涼無奈，即從此景逼出。進一步言，此處之所以有感於時間流逝，其實更基本的原因，乃來自於對死亡的恐懼——時間流逝的盡頭就是生命的消亡，因此，時間的推移才會如此令人難以承受。其他如 驅車上東門、生年不滿百亦復如是；不論是正面想像死亡冥界，或是狂歌痛飲，及時行樂，其實都是為了排遣、自解死亡所帶來的悲哀。

如果說古詩言及時光流逝，多半是為了抒發對生命消亡之悲慨，陸機擬詩則偏向不同。簡單而言，相較古詩，陸機擬詩更在意時間的流逝，但所表現之情志，卻不是死亡所引起的悲哀，而是一種近乎「美人遲暮」、「恐修名不立」之憂懼。先論前者，陸機擬詩往往比古詩更刻意著墨於時間的流逝，如 擬迢迢牽牛星，古詩並無時間上之設定，陸機擬詩則特別寫出「悲此年歲暮」。古詩 今日良宴會中以策騎佔要津為喻；擬詩中，陸機則改為「譬彼伺晨鳥，揚聲當及旦」，不論是「晨」、「旦」這些時間詞語，或是「及」字，都清楚地顯示出陸機擬詩在意的焦點是時間。

再如 西北有高樓 本云：

西北有高樓，上與浮雲齊。交疏結綺窗，阿閣三重階。上有弦歌聲，音響一何悲。誰能為此曲？無乃杞梁妻。清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有餘哀。不惜歌者苦，但傷知音稀。願為雙鴻鵠，奮翅起高飛。

古詩作者似乎是扮演一個知音的角色，敷陳出他對琴歌者之惋惜眷念，但其實正反襯出詩人內心，痛感自我之無知音見採。詩中雖列敘「清商隨風發，中曲正徘徊。一彈再三嘆，慷慨有餘哀。」從琴曲的開始到中曲徘徊、到曲末餘音，似乎亦寓有時間的流逝，但畢竟隱約不清。陸機擬詩則為：

高樓一何峻！迢迢峻而安。綺窗出塵冥，飛陛躡雲端。佳人撫琴瑟，纖手清且閑。芳氣隨風結，哀響馥若蘭。玉容誰得顧？傾城在一彈。佇立望日昃，躑躅再三歎。不怨佇立久，但願歌者歡。思假歸鴻羽，比翼雙飛翰。

抒情結構幾乎與古詩完全相應，但陸機擬詩卻多了對時間流轉的描寫：「佇立望日昃，躑躅再三歎。不怨佇立久，但願歌者歡。」特別強調「佇立」之「久」，塑造「望日昃」之形象動作；而「昃」，即是日在西方。陸機特別強調西垂之暮日，才接續言「躑躅再三歎」，則此一「躑躅」就不僅僅是單純的無人見知之悲，更有「老冉冉其將至兮，恐修名之不立」的沉痛與憂懼。在這裡，我們可以看到，陸機擬詩雖與古詩一樣，都有著對時間流逝所引起的無常之感，但古詩純粹是對死亡感到沉痛，而擬詩所強調的卻是一種對生命價值無法實踐、發揮而感到悲哀的焦慮憂懼之情，二者情感之質地迥然有別。在此，最明顯的例子莫過於陸機 擬明月何皎皎 ——茲為便於參較，權再具引二詩——按，古詩云：

明月何皎皎，照我羅床緯。憂愁不能寐，攬衣起徘徊。客行雖云樂，不如早旋歸。出戶獨徬徨，愁思當告誰？引領還入房，淚下沾裳衣。

嚴格說來，古詩並未設定任何季節，也無任何自然物象上的描寫，歸思之殷，其實是藉由出戶入房、徬徨寂寥的動作表現出來；陸機擬詩則云：

安寢北堂上，明月入我牖。照之有餘暉，攬之不盈手。涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳。踟躕感節物，我行永已久。遊宦會無成，離思難常守。

詩言「涼風」、「寒蟬」，將情境設定在秋夜。遊宦無成與羈旅鄉愁之所以會興感而發，正是因為所謂的「踟躕感節物」。由是「悲哉秋之為氣，坎凜失志，淹留而無成」——宋玉以來之悲秋之感，宛如目前；而此悲秋之感實非古詩原有，乃是陸機之改寫。

綜合上述，陸機擬詩頗刻意強調時間之流逝，但並不側重指向死亡之悲，乃是一種企欲自我有所實踐與成就的內在情志，由此遂形成一種「美人遲暮」、「恐

修名不立」之憂懼。

「恐修名不立」這樣的情感看似與上述「矢志之哀的淡化」有所扞格，其實並無矛盾。古詩之「矢志」者，多為仕進不遂或沉淪下僚，全然處在權力範圍之外；「恐修名不立」則不然。蓋其為官宦固無疑問，甚且身列朝班亦有可能。於是，亟欲有所成的情感質素乃更為強烈，固已非「矢志」之感可同日而語。陸機擬詩有云：「遊宦會無成」，正呼應了「恐修名不立」背後深沉的焦慮。

藉由上述對陸機擬詩內在情志的體會之後，可由此進一步探討此組擬詩的寫作時地問題。自上文的討論，我們可以看到，往往古詩並無此意，而陸機卻以自我情志寫入擬詩，或多或少流露陸機自我之心曲。上述 擬明月何皎皎 之「遊宦會無成，離思難常守」即為明例。且陸機擬詩特別鍾情用心於鄉愁別離之詩，應亦有其個人之情感經驗。從這個角度思考，陸機擬古之作較可能寫於進入宦途之後，亦即入洛以後。

另一方面，陸機擬 擬明月皎夜光 一詩，也透露擬詩寫作時地的重要訊息。古詩 明月皎夜光 中描寫秋夜情景云：「秋蟬鳴樹間，玄鳥適安逝？」暮秋之際，玄燕飛離此地，往赴南方避冬，可見古詩確實寫於華北一帶。陸機擬詩卻言：「翻翻歸雁集，嘒嘒寒蟬鳴」，同樣是秋天，寒蟬鳴於樹間，但須注意的是，陸機擬詩乃言雁「集」；秋天，飛雁來歸、會集的地點是南方；這種無意間的取材與遣詞，透露了這組擬詩並不寫於北方。

考察陸機生平，元康四年至元康六年（A.D.294-296）之間，陸機在淮南吳王幕下任郎中令³⁵，唯有此處方能於秋季看到歸雁來集，因此，推定此組擬詩寫於淮南吳王幕期間最為合理。

陸機到淮南，本計得以歸省，但因故無法成行。元康六年冬，朝廷任命其為尚書中兵郎，又得離開淮南北上入都，此時所寫之 思歸賦序 即言：「羌虜作亂，王師外征，職典中兵，與聞軍政。懼兵革未息，宿願有違，懷歸之思，憤而成篇。」所謂「宿願」，即是歸省東吳，可見陸機在淮南期間鄉思之殷切，而擬詩即於此情多所著墨。

再者，陸機自太康十年（A.D.289）入洛³⁶之後直至元康六年，期間雖經張華賞薦而名傳洛下，亦歷經祭酒、太子洗馬、著作郎等清貴之職，然似乎並不得意。一方面吾人自《世說新語》記載可以看出，北方士人如王濟、劉道真、盧志等人，對陸機等南人並不尊重³⁷；另一方面，這些職位雖然清貴，卻非機要。在吳王幕末

³⁵ 姜亮夫考訂陸機此數年間出任吳王郎中令，地屬淮南。見姜亮夫《晉陸平原先生機年譜》（台北，商務印書館，1978），頁 61-71。

³⁶ 《晉書 陸機傳》：「太康末，與雲俱入洛。」姜亮夫訂為太康十年。見前揭書，頁 48。

³⁷ 王濟事見《世說新語 言語》；劉道真事載《世說新語 簡傲》；盧志事載《世說新語 方正》。

期，陸機 贈馮文羆 詩亦言：「苟無凌風翮，徘徊守故林。」即略帶自嘲式地流露其不得意之情。可見此一時期，陸機雖有用世之心，但同時充滿失落之感，最主要的原因即在於所任之職均非機要，明白言之，即是無法發揮、有所實踐。擬詩中時時偏向「美人遲暮」、「恐修名不立」之心情，亦種因於此。

總觀上文，由「語言經營」、「題材鋪展」、「情志表現」三方面，吾人可以看出陸機擬詩對原詩決非亦步亦趨，其間既有承轉，亦富創發。在語言經營方面，陸機擬詩偏向綺靡，題材鋪展方面則更為繁富，二者合而言之，可以「縟麗」稱之，與古詩之樸素風貌大異。至於語辭口吻，陸機擬詩剝落古詩民間風味，呈顯一種文人化、雅化的傾向，風格含蓄而矜重；情志內涵，則矢志之情不若古詩激憤，離思鄉愁往往更為濃郁，而死生新故無常之感，則多半偏向「美人遲暮」、「恐修名不立」的一種時間焦慮，凡此皆不與古詩同調。由樸素而縟麗，由民間風味而文人化，由生死之念而遲暮之感；整體來看，不但帶有陸機身世遭遇的個人化傾向，遂變古詩為自我內在的呈露，同時亦使民間歌詩體裁雅化為世族貴遊所用，且因應上層文人的文化處境，開展出截然不同的風格情調。

最後，值得強調的是，透過上文之分析，陸機於前此模擬傳統之承繼與開創亦能清晰見出。蓋就同情共感而言，雖說陸機於擬襲之際，微妙地加入自我之情志，遂使擬詩與古詩在情志內涵上並不全同，然古詩之離別、無常，乃至矢志之主題，擬詩皆因依相承，可見同情共感正是陸機模擬之基礎，唯陸機有相當程度之變換與開創。再者，陸機擬詩所呈顯出來的文士化、典雅縟麗化之風格轉變，可謂承襲傅玄模擬之導正用意，由此標榜一個嶄新的五言詩風格，確立、強化了五言詩之文體法式；唯陸機對模擬對象的評價，不似傅玄帶有批判味道，乃近於揚雄之尊崇態度；進一步言，陸機雖有尊崇之意，卻不似揚雄取擇已然公認之經典。凡此種種脈絡，如欲釐清，則應繼續透析陸機之模擬觀。

四、陸機之模擬觀

陳祚明曾評陸機之擬古「亦步亦趨」³⁸，但透過上述析論，可知陸機模擬絕非如陳氏所言，而自有變換用心之處。如此模擬手法，多少已然透顯陸機對模擬之態度與觀點。考陸機之模擬觀，詳實推之，殆有三重點可得而述：一為「曲盡其意」；二為「新曲故聲」；三為「古典尊崇」。

首論「曲盡其意」。

³⁸ 陳祚明《采菽堂古詩選》評：「士衡束身奉古，亦步亦趨，在法必安，選言亦雅，思無越畔，語無越幅。」

前文已論及，早在漢代擬騷作品，模擬往往為同情共感下之產物。見前人之作與己之遭際若相符應而心有所感，故藉擬寫前人作品，寄託一己情志。陸雲

九愍序對此闡釋最為簡要清晰：「昔屈原放逐，而離騷之辭興。自今及古，文雅之士，莫不以其情而玩其辭，而表意焉。」³⁹體情、玩辭而表意，陸機之模擬亦不例外。蓋自陸機遂志賦序中，即可見陸機對前人作品之興發感動，序中有云：「班生彬彬，切而不絞，哀而不怨矣。崔、蔡沖虛溫敏，雅人之屬也。衍抑揚頓挫，怨之徒也。豈亦窮達異事，而聲為情變乎！」顯然心有所嚮往而戚戚感焉，一如文賦所言：「每觀才士之所作，竊有以得其用心。」而所謂古人之用心，不僅包括書寫技巧，更含納情志之寓託。由此方得理解前人作品之「聲」、「情」變化，進而加以抒發擬寫。

進一步言之，陸機所以對前人作品能有所興感，殆基於其對前人作品體會之用心；換言之，對作品有深入之理解與感知。透過深入之體會，而後藉由模擬彰顯作者之用心，正乃陸機對模擬之一種看法。事實上，陸機在與陸雲書信中曾經表示，模擬必須「委曲盡其意」。此觀陸雲與兄平原書可知。此書信現存三十餘則⁴⁰，其中一則乃雲與兄陸機討論其所作之九愍，信中有言：

又見作「九」者，多不祖宗原意，而自作一家說。

按，九愍乃倣九章之擬作。陸雲認為擬仿應「祖宗原意」，而其所擬作之九愍符合此一要求。自文中語氣覘之，可知陸雲認定陸機當同意此種擬仿觀念。此下續云：

惟兄說與漁父相見，又不大委曲盡其意。

知陸機於陸雲作品有關漁父一節（即九愍中的行吟一章）意不甚愜；從而亦可窺知陸機要求擬作應「委曲盡其意」。以下陸雲則辯解道：

雲以原流放，惟見此一人，當為致其義，深自謂佳。⁴¹

顯然陸雲認為自己做到了「曲盡其意」。姑且不論陸機之批評是否適切，或陸雲的辯解他是否同意，唯從此處文字看來，可以確知：二陸皆以為模擬應達「曲盡其意」；換言之，必須對原作有深切之理解與體會，從而於擬作中曲盡原作之義蘊。

由此觀之，陸機之模擬顯然已非僅是倣襲，其中更有強烈的詮釋意味。事實上，陸機擬古往往近於古詩的一種詮釋。例如古詩庭中有奇樹：

³⁹ 《陸雲集》黃葵點校（北京，中華書局，1988），頁124。

⁴⁰ 二陸頗鴻雁往返，談文論學，然陸機之信已佚；陸雲之信則總題稱為與兄平原書。

⁴¹ 全前揭《陸雲集》，頁142。

庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴？但感別經時。

此詩之巧妙處即在折花動作所透顯出之心理轉折。詩表面上是說，折花之際，全然未曾意識到所思在遠方，一見眼前美麗奇花，當下即思與心上人分享，但回過神來，方念及那人遠在他方；於是更翻過一層言此花亦不算珍奇，重要的乃是「但感別經時」。此一轉折流露了詩中主角深蘊之心境：一方面是自己因樹思人，於是感傷二人已然離闊如此，花已再開，人卻未得相聚；另一方面又彷彿對遠方那人有些許怨懟，怨其何以久去不歸？折花以致之，隱含著提醒斯人，離別已久矣。全詩的情意委婉深致，而詩中人物所以會有此情此感，關鍵因素正在於兩人別離相隔的時間。

再看陸機擬詩：

歡友蘭時往，迢迢匿音徽。虞淵引絕景，四節逝若飛。芳草久已茂，佳人竟不歸。躑躅遵林渚，惠風入我懷。感物戀所歡，采此欲遺誰？

陸機此詩雖另有一些微妙的轉化（詳下文），但純以詩意之鋪展而言，擬詩幾乎就是原作的本事，朱自清即言：

這首詩恰可以作為本篇（按，即原作）的註腳。陸機寫出了一個有頭有尾的故事：先說所歡在蘭花開時遠離；次說四節飛逝，又過了一年；次說蘭花又開了，所歡不回來；次說躑躅在蘭花開處，感懷節物，思念所歡，采了花卻不能贈給那遠人。本篇只寫出采花那一段兒，而將整個故事暗示在「所思」、「路遠莫致之」、「別經時」等語句裡。⁴²

朱氏所說甚的。古詩中，已歷一年的時間流轉，只用暗示的方法；陸機擬詩則明顯地表示出來；而古詩幽幽之怨懟，擬詩則清楚地以「芳草久已茂，佳人竟不歸」之對比來表現那份感受。由此觀之，謂陸機擬詩往往不啻為原作之詮釋，殆不為妄。

再以古詩 明月皎月光 為例，此詩中有句云：

玉衡指孟冬。

歷來對此語之解讀莫衷一是，主要的爭論在於「孟冬」是指節候還是方位。然若對照陸機擬詩所云：

招搖西北指。

⁴² 朱自清 古詩十九首釋 《朱自清古典文學專集續編》（台北，源流書局，1982），頁 255-256。

則清晰可曉孟冬實指方位。⁴³可見無論大至整首詩篇，或小至詩中詞語，正因陸機模擬之欲對原作「曲盡其意」，乃賦予了擬作「詮釋」之價值意涵。

值得一提的是，這種「祖宗原意」、「曲盡其意」的模擬觀也顯示在陸機的擬樂府中，此處僅以《長歌行》為例說明。按，《樂府詩集》載古辭為：

青青園中葵，朝露待日晞。陽春布德澤，萬物生光輝。常恐秋節至，焜黃華葉衰。百川東到海，何時復西歸？少壯不努力，老大徒傷悲。⁴⁴

古辭旨意清晰，《樂府詩集》即引《樂府解題》云：「古辭云：『青青園中葵，朝露待日晞』，言芳華不久，當努力為樂，無至老大乃傷悲也。」⁴⁵陸機擬詩則為：

逝矣經天日，悲哉帶地川。寸陰無停晷，尺波豈徒旋？年往迅逕矢，時來亮急弦。遠期鮮克及，盈數固希全。容華夙夜零，體澤坐自捐。茲物苟難停，吾壽安用延？俛仰逝將過，倏忽幾何間。慷慨亦焉訴，天道良自然。但恨功名薄，竹帛無所宣。⁴⁶殆及歲末暮，長歌承我閑。

《樂府詩集》言：「若陸機『逝矣經天日，悲哉帶地川』，則復言人運短促，當承間長歌，與古文合也。」⁴⁷二詩並觀，顯然陸機擬詩乃就古題、古辭而依擬之，正反映了陸機「祖宗原意」、「曲盡其意」之模擬觀念，故而胡大雷論陸機擬樂府即云：

凡有模擬對象的，陸機必模擬之；且必模擬時代較早者，此即凡有古辭的，陸機必模擬古辭。樂府古辭的詩題大都與內容相合，陸機的模擬古辭，也就是切題模擬。⁴⁸

胡氏所謂「切題模擬」，詮解古題蘊意之擬，正乃陸機所主張的「曲盡其意」；而古辭尚存者，必擬古辭，亦是陸機「祖宗原意」觀念下必然之作為。

⁴³ 明月皎月光 所敘物色皆為孟秋之景，但此句卻言「孟冬」，頓使解詩者頗感困惑。李善以曆法改制的角度解釋，認為「孟冬」是漢曆說法。漢初曆法沿襲秦代，就是把夏曆的十月改成漢曆的正月，依此而推，漢曆的十月，也就是古時候夏曆的七月，所以詩中物色才會是秋天景物。漢初曆法一直到漢武帝太初改曆才又恢復成原來的夏曆。亦因此句，李善遂推斷古詩十九首中有西漢作品，從而引發歷代對古詩十九首是否有西漢作品而爭訟不已，主張為西漢作者者，最關鍵的客觀證據即為此句。然，李善所解有誤，俞平伯、朱自清、葉嘉瑩等學者均有所考辨。葉嘉瑩《談古詩十九首之時代問題》一文尤其詳盡，葉氏以為「玉衡指孟冬」意指在秋天深夜到早晨之間，「玉衡乃正逐漸移轉至孟冬之方位」。收於氏著《迦陵談詩》第一冊（台北，三民書局，1970）。

⁴⁴ 郭茂倩《樂府詩集》卷三十（台北，里仁出版社，1999），頁442。

⁴⁵ 全上。

⁴⁶ 「但恨功名薄，竹帛無所宣」一句，實可與上文所論陸機擬古詩「恐修名不立」的情志相呼應。

⁴⁷ 全注44。

⁴⁸ 胡大雷《文選詩研究》，頁337。

然則，就理論上而言，擬者即使有心「曲盡其意」、「祖宗原意」，但於其模擬之際，終不免會滲入個人主觀之詮解，故而，古詩 庭中有奇樹 原只有採花一段，陸機模擬卻想像出首尾具足之故事情節；上引擬樂府 長歌行 云：「老大徒傷悲」，並未確指傷悲為何，但陸機卻清楚地詮釋為「但恨功名薄，竹帛無所宣」。由此可知，陸機觀念中的「曲盡其意」，並非只囿限於原作的表面意義，而是要求擬者主動去抉發潛藏於前人作品中的可能意涵，進而表現於擬作。換言之，「曲盡其意」一方面要求以前人作品意涵為本，一方面卻又要求擬者主體的參與；看似矛盾，但實則相成。要言之，「曲盡其意」乃陸機模擬的基本前提與原始架構，唯在尊崇前人作品的前提架構下，擬者自我應有所參與及創發。職是，在「曲盡其意」之觀念要求下，同時體現陸機二種模擬觀：一為「新曲故聲」；一為「古典尊崇」。

次論「新曲故聲」。

上節以古詩與擬詩相較，已然可見陸機擬詩並非單純模擬，甚多面向並不與古詩同調。以形式美感而言，古詩率直之庶民風味，一改而為典雅矜練，陸機顯然刻意為之。事實上，陸機在 遂志賦 中，曾對模擬表示過一些看法，遂志賦序有云：

昔崔篆作詩，以明道述志，而馮衍又作 顯志賦，班固作 幽通賦，皆相依倣焉。張衡 思玄，蔡邕 玄表，張叔 哀系，此前世之可得言者也。崔氏簡而有情，顯志 壯而汜濫，哀系 俗而時靡，玄表 雅而微素，思玄 精練而和惠，欲麗前人，而優遊清典，陋 幽通 矣。班生彬彬，切而不絞，哀而不怨矣；崔、蔡冲虛溫敏，雅人之屬也；衍抑揚頓挫，怨之徒也。豈亦窮達異事，而聲為情變乎！余備托作者之末，聊復用心焉。

序文一開始即拈出崔篆、馮衍、班固、張衡、蔡邕、張叔等六人之作品，而言「相依倣焉」。陸機把同一系列相仿擬之詩賦作品放在一起比較揣摩，先是對作品有所批評，緊接則自文論人，從而得出感想：「窮達異事，聲為情變」；文末更云：「余備托作者⁴⁹之末，聊復用心焉。」可見，陸機視己篇書寫為此系列擬作之一。而在這樣的一篇模擬作品之中，陸機寫道：

擬遺跡於成軌，詠新曲於故聲。

⁴⁹ 「作者」一詞，姜亮夫以為：「作者，當指著作郎言，非泛泛之稱，古無自稱為作者者也。」見姜著《陸平原年譜》頁77。按，姜說誤。蓋以陸雲為例，雲不曾任著作郎一職，但其 喜霽賦序 則有言：「余既作 昔魏之士又作喜霽賦，聊廁作者之末，而作是賦焉。」用法同於陸機序言；又 九愍序 亦是如此用法，可見「作者」一詞並非職稱；而古人稱「作者」，雖即撰述者，然其中自有崇隆之意。

此二句已然清晰呈現其模擬態度。所謂遺跡，應指前人作品以及作品中所流露出的前人情志與心聲；所謂成軌，若質實一點來解釋，當指已存在的一般文體法式，當然也可擴大看成是前人在同一主題範圍內所形成的作品美學規範。由此而言，「新曲」與「故聲」二詞便頗值得玩味。程章燦曾解釋：

「新曲」與「故聲」的關係即內容與形式的關係。如何舊瓶裝新酒，在藝術實踐中超越前人，是文藝創作中具有普遍性的問題。⁵⁰

以下更藉此言模擬學習創作有三個好處，其中之一為：

推動賦自身形式的完善和理論探索

程章燦一方面界定新曲故聲的關係就是內容與形式；一方面，又顯然偏向形式的創新。換言之，程氏把曲、聲二字對舉，「曲」當作形式，「聲」則為內容情志。但其實在序言裡，陸機已然表示，擬作是含攝有擬者之情志的，而擬者各自之景況、情志之不同，會導致形式美感上的變化，所以才說「聲為情變」——聲、情均有所變。由此來看，所謂「新曲」之「新」，並不是指「新完成的作品」，而是「創新」之意——變創革新而有所超越，其中含括內容情志之新以及文體形式之新。換言之，所謂「新曲」之「曲」、「故聲」之「聲」，在此其實是互文，不能說新曲特別指涉新的藝術形式。

陸機認為模擬應「詠新曲於故聲」，也就是說不論在形式或情志內涵上，均應有所創新。自前節論析中，已然可清晰睹見陸機擬古詩往往與其身世、心境有所聯繫，而於其擬寫之際，加入個人情志之寓託。如擬明月何皎皎，以「遊宦會無成」取代古詩「客行雖云樂」，不過是最簡明的例證而已。由是，擬古詩所以會在形式美感與情志內容上均有所轉化，其實正是陸機模擬觀的展現。

三論「古典尊崇」。

此處之「古典尊崇」意味著對古代典籍、前人作品的重視與尊敬。其實自上引遂志賦序文中之析論，已見陸機對前人作品揣摩用心之深，其對前人作品之尊崇，不言而喻。據胡大雷說法，陸機擬樂府，凡有古辭，必擬古辭；若僅存建安時期作品，亦必以建安作品為模擬對象，如此模擬現象，顯示了陸機模擬「探源」與「崇古」的雙重觀照。探源不同於崇古，但不可否認，探源含有崇古之意味，故而可言，陸機之模擬普遍呈現出一種崇古的意向。

再者，若以擬作之發展脈絡觀之，陸機這種模擬態度其實也頗異於前此之建安文人。簡單而言，建安、曹魏時期之擬樂府，大抵上只是借用樂府古題，內容

⁵⁰ 程章燦《魏晉南北朝賦史》（江蘇古籍，1992），頁127。

多半出之於一己情事而與古題無涉，⁵¹如 豫章行，不論古辭或陸機擬作均主「傷離別」之意⁵²；而曹植 豫章行 二首，其一詠窮達、禍福之感，其二雖亦有古辭「根株斷絕」之意味，但實際上乃是自抒懷抱⁵³。而陸機之擬樂府，則顯然並非如此，乃是依擬古題原事或是相類之事——與建安文人之自抒情志大不相同。然何以陸機擬作會有如此尊崇古作之態度？

於此或許應先進行模擬動機之探討。以往學者討論模擬之寫作動機，大抵有幾種說法：第一種為學習寫作。例如王瑤即認為擬古「是一種主要的學習屬文的方法，正如我們現在的臨帖學書一樣。」⁵⁴或姜亮夫：「審其文義，皆就題發揮，抽繹古詩之義，蓋模擬實習之作。」⁵⁵第二種則是認為擬古帶有與古人爭競的味道。這種說法其實亦為王瑤最先提出，惟其以為學習屬文較為可能，而林文月則以為學習屬文之說，「恐怕只說對了寫擬古心態的一部份而已。」林氏檢視陶、謝、鮑照、江淹等眾家擬作，認為陸機之模擬：「出於單純習作之目的者甚少，反倒是各家的寫作技巧成熟之後，嘗試與前人一較長短的傾向更為濃厚。」可說是一種「藝高膽大的遊戲性或挑戰性動機之下的表現。」⁵⁶第三種則或可稱之為互為主體之生命印證。例如梅家玲認為：「對於擬代者個人而言，這樣的相通相感，正是一種『以生命印證生命』的驗證活動」，「創作時，語言形構固然是致力用心處，但不能忽略的是，多數作品的完成，乃是出於一份不能自己的、欲對『人同有之情』相參互證的情懷」，「故此，對個人而言，以擬代方式從事寫作，既是生命之體驗歷程的一部份，也是體現創造力的一種形式。」⁵⁷蔡英俊亦以為擬古除了含括「表現形式上的學習模擬」這一層面之外，更包括了「情感層面上對於模擬對象的生活與境遇所懷有的『認同』」，並藉著此種情感認同，「喚起、造就一種文化上的集體意識」，一種「互為主體的集體意識」。⁵⁸

⁵¹ 見注 19。

⁵² 《樂府詩集》引《樂府解題》云：「陸機『泛舟清川渚』，謝靈運『出宿告密親』，皆傷離別，言壽短景馳，容華不久。」

⁵³ 曹植 豫章行 二首其一：「窮達難豫圖，禍福信亦然。虞舜不逢堯，耕耘處中田。太公未遭文，漁釣終渭川。不見魯孔丘，窮困陳蔡間。周公下白屋，天下稱其賢。」其二為：「鴛鴦自用親，不若比翼連。他人雖同盟，骨肉天性然。周公穆康叔，管蔡則流言。子臧讓千乘，季札慕其賢。」

⁵⁴ 王瑤《中古文學史論》，頁 200。

⁵⁵ 姜亮夫《晉陸平原先生機年譜》，頁 44。

⁵⁶ 林文月《中古文學論叢》，頁 156-157。

⁵⁷ 見梅家玲 論謝靈運《擬魏太子鄴中集詩八首並序》的美學特質 一文，氏著《漢魏六朝文學新論》（台北，里仁出版社，1997）。梅氏此文曾多處引述鄧仕樑 論謝靈運《擬魏太子鄴中集詩》一文，鄧氏此文亦曾對「模擬」及謝靈運此組擬詩作過討論，然鄧氏認為：「讀者未嘗不可以假設大謝在有意無意間抒發了個人的感懷」，梅文論述之取徑近乎此。但鄧氏同時也強調「如果處處要實指託喻什麼，恐怕也非善讀者。」據此而論，鄧氏之解讀，與梅文亦不盡相同。《國家科學委員會研究集刊：人文及社會科學卷》四卷一期，一九九四年一月，頁 1-14。

⁵⁸ 蔡英俊「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋（中央研究院「第三屆國際漢學會議」論文，2000 年 6 月 29 日）此文重點並不在於討論擬作所顯現的情感認同內

以上三種推論、分析各自言之成理，宜可成立。重要的是，三者之間並不必然相互排斥，做擬者可能同時是學習屬文，並又帶有與古人爭競之心理，而從閱讀前人作品到擬寫的過程中，也不妨有同情共感的因素；質言之，擬古之動機可能是複雜多層而同時存在的。

然而上述諸種說法其實皆從「個人動機」的角度出發，但吾人若擴大範圍來看，當時文人重視擬古，甚至蔚為風尚，背後實蘊有時代性的結構因素。《晉書樂志》中載言曹魏之時，因爭戰四起，宗廟樂章大半散佚：

魏武挾天子而令諸侯，思一戎而匡九服。時逢吞滅，憲章咸盪。

其下續云：

及削平劉表，始獲杜夔，揚鼙總干，式遵前記。三祖紛綸，咸工篇什，聲歌雖有損益，愛翫在乎雕章。是以王粲等各造新詩，抽其藻思，吟詠神靈，贊揚來饗。

看來似乎在杜夔的襄助之下，樂章盡復舊法，但事實是，當時辭章多半已改換新詞；後文亦有相同記載：

漢自東京大亂，絕無金石之樂，樂章亡缺，不可復知。及魏武平荊州，獲漢雅樂郎杜夔，能識舊法，以為軍謀祭酒，使創定雅樂。時又有散騎郎鄧靜、尹商，善詠雅樂；歌師尹胡，能歌宗廟郊祀之曲，舞師馮肅、服養，曉知先代諸舞，夔悉總領之。遠詳經籍，近採故事，考會古樂，始設軒懸鍾磬。

取此段記載與前文合看，確可知魏武之時，曾以杜夔為首，試圖恢復舊有宗廟樂章，然其下續言：

而黃初中柴玉、左延年之徒，復以新聲被寵，改其聲韻。

則顯然可見魏武時期，即使令杜夔考會古樂，嘗試恢復舊制，但實際上不唯已各造新詞，且黃初之後亦改其聲韻——連樂章部分都有所改動，故後文終言：

及太和中，左延年改夔騶虞、伐壇、文王三曲，更自作聲節，其名雖存，而聲實異。

綜觀這些記載，清晰可見曹魏時代對古制的態度：雖亦尊重古樂章，然偏尚新聲新詞——即新制之創建。

涵，而是藉由擬作與用事，這種對「經驗」進行借代、解釋的創作活動，探討魏晉以降作者將語言文字視為獨立自足場域的自覺。

晉代魏之後，對宗廟樂章的建制態度與魏有所不同。《晉書 樂志》曾記載一段張華與荀勗的爭議。荀勗認為：「魏氏歌詩，或二言，或三言，或四言，或五言，與古詩不類。」詢問司律中郎陳頌，陳頌也認為：「被之金石，未必皆當」，於是所作晉歌，「皆為四言」。張華則認為魏之宗廟歌詩：

其文句長短不齊，未皆合古，蓋以依詠弦節，本有因循，而識樂知音，足以制聲度曲，法用率非凡近之所能改。二代三京，襲而不變，雖詩章辭異，興廢隨時，至其韻逗曲折，皆繫於舊，有由然也，是以一皆因就，不敢有所改易。

簡單的說，荀勗認為魏代歌詩與古詩不類，不合古樂；而張華則以為這其實是音樂的問題，過去樂師知道如何依詠弦節而制聲度曲，所以歌詩文句可以長短不齊。儘管他們二人意見有所差異，但更深層地看，他們對古代典章制度的態度其實是一致的；也就是說，他們基本上都是以「合不合古」為其立場。此外，無論荀勗之制古尺；或時人盛歎阮咸「神解」之知古音，而荀勗終心服於阮咸；凡此記載⁵⁹，其實皆透顯出當時人尊崇古典之心態；而推究其因，殆以經長期戰亂，亟欲重新整理，俾得恢復典章制度，終而由此生發對古典之尊崇。

自此一角度言，當時束皙之 補亡詩，夏侯湛之 周詩，潘岳之 家風詩，種種倣古、擬古之作，紛紛於同一時期相繼出現，其內在深層之背景原因，恐怕正存在著這樣的一個時代因素。準此而言，當時尊崇古典的文化情境，殆即擬古風尚盛行的根本原因。

明乎此，則不難了解，晉人之擬樂府，或陸機之 擬古 詩，其所以會相異於前期建安文人之「自抒情志」，而採「倣襲步趨」之書寫方式，而評者如鍾嶸者亦不以為疵，其中原因就在於這樣的一個文化情境。就陸機而言，尊崇古典作品的態度尤其鮮明，其表述自我文學觀之重要作品 文賦 有言：

佇中區以玄覽，頤情志於典墳。

固清晰顯露其對前人作品之尊崇；而前引 遂志賦 序文末所言：

余備托作者之末，聊復用心焉。

更明白顯露陸機尊崇前人作品的模擬態度。進一步而言，陸機 擬古 詩所以採取步趨的書寫模式，自與當時欲復舊章因而崇古的文化情境不無關係。

⁵⁹ 以上記載參房玄齡等撰《晉書》卷一二「樂志上」(北京，中華書局點校本，1974)。

五、典律之形成與詮釋

陸機三種模擬觀念「曲盡其意」、「新曲故聲」，以及「古典尊崇」，不唯體現於其擬作，更因三者之相成互用，形成擬作豐饒之價值意涵，即以擬古詩為例，此三模擬觀，至少關涉擬古詩三個面向之價值意義：一為文體法式之新舊融合，二為古典之詮釋，三則為批評之形成；而三者合看，則與典律之形成與詮釋息息相關；以下依此三點分別論之。

陸機「新曲故聲」的模擬觀念表現在擬古詩中，即是形式與情志兩方面均有所轉變創化，而這間接形成五言詩文體法式的一種新舊融合。上文曾論及陸機擬古詩雖亦有意做襲古詩十九首的民間用語與風味，但不論在書寫技巧、題材、甚或情志內涵上，都有所轉變，形成一種較為文人化、典雅化的趣味，體現了一種新開展出來的五言詩風格，與漢末古詩十九首風味迥別，且其縝麗之風格傾向，可說是六朝文學追求形式美的一個早期標竿。另一方面，若對照陸機四言詩及其擬樂府來看，可發現陸機擬古詩不但飽含五言詩高度的抒情功能，同時於體製風格上與四言詩、樂府詩有所區別⁶⁰。由此而論，擬作本身不僅不是做襲拷貝，更潛藏了文體規範與風格追求的演變痕跡。換言之，較之陸機一般作品，擬古詩反而可以更清楚地看到五言詩文體法式上的新舊融合。

對於這種新舊融合的文體法式，有論者以俄國形式主義的陌生化理論加以解釋，認為「由於文學的創作脫離不了文學的傳統，在傳統的陰影下，文學若求新生，則有賴於推陳出新，也就是所謂『減低熟悉度』(defamiliarization) 在文字上，文人就必須重視語言的運用，甚至將日常語言變形(deformation)，使得文學間接與生活發生了關係。」⁶¹語言的變化委實是陸機擬古詩的一大貢獻，但即如上文所論，擬古詩所改創新變的並不僅只是語言形式的部分，同時也包含了內容情志上的轉變，呈現一種縝麗、典雅而矜重的文人化詩體。

文學理論家巴赫汀曾針對上述形式主義論點提出批評，他認為，「各種因素的衝突不僅僅存在於詩歌語言內部，而更多呈現於不同話語之間由交流而產生的文體、結構、語氣上的差異。這些差異千變萬化，錯綜複雜，相互交叉、滲透。」⁶²從這角度來看，陸機擬古詩所呈現的，也不單是語言陌生化的問題，更包含有不同話語(discourse)的相互交流與滲透。意即，於陸機之擬古中，可體會

⁶⁰ 大體而言，陸機四言詩多用於正式場合，偏向酬贈應制，或頌贊弔誄等文體；而就其擬樂府觀之，則偏向古題古辭之發揮，敘述成分較多；此二者均與側重個己抒情之五言詩有所不同。此一現象與前此文人有別，例如建安文人之抒情，四言、五言、樂府均可運用。顯然陸機乃有意於其制作擬襲之中，區畛文體之別。

⁶¹ 黃坤堯《詩緣情而綺靡——陸機〈擬古〉的美學意義》前揭書，頁47。黃氏同時還舉宋人「點鐵成金」與「奪胎換骨」的說法。大體來看，黃氏是比較著眼於語言創新上的問題。

⁶² 引自劉康《對話的喧嘩——巴赫汀文化理論述評》(台北，麥田，1995)，頁149。

到不同歷史語境的話語交流，同時，也可看到不同階層傾向（傾向民間風味或士人情調）的話語相互滲透。就此而言，擬古 新舊融合的文體法式，其實不單是一種文體法式而已，更重要的是在不同歷史語境、不同社會階層的相互映照下，呈現出一種古典、雅鍊又富含士人生命情調的嶄新文體美感。

其次，在「曲盡其意」的模擬觀之下，陸機 擬古 幾可說是原作古詩十九首的最佳註解。即如上文所分析，不論是單詞、單句，甚或全篇意旨內涵，陸機 擬古 均呈現一種逼近原作、闡發原意的詮釋意味。換言之，擬作已可說是「以模擬進行詮釋」。而就另個角度來看，擬詩與原作之間，更形成一種相互詮釋的「互為文本」，也就是說，一方面他們可以各自為一獨立自足的文本，但另一方面卻又富含強烈的相互指涉性，如此一來，不論是在語言文字上的指涉層次，甚或文本的時代、社會之文化意涵，均錯綜連結於文本之中，形成一種多層次的意義網絡——而這其實是擬作不容輕忽的詮釋價值。

然而，詮釋常常並不僅是闡釋原意，反之，在對原作的詮解書寫過程中，往往開展出一種創造性的新意，尤其在陸機「新聲故曲」的模擬觀念作用之下，「曲盡其意」的詮釋進一步翻轉出一種創造性的解讀、改寫。上文論及的新舊融合文體美學即為一顯著面向，經由表面上的擬襲，卻融入時代性之美感特質與士人階層的生命情調，由此逸出了原作範疇，形成新的文體美學，姑再以 擬庭中有奇樹 為例：

歡友蘭時往，迢迢匿音徽。虞淵引絕景，四節逝若飛。芳草久已茂，佳人竟不歸。躑躅遵林渚，惠風入我懷。感物戀所歡，采此欲遺誰？

誠如前引朱自清所言，擬詩幾乎是原作的本事，但陸機擬作以「蘭」、「芳草」之意象代換所謂「奇樹」，加之以「虞淵」、「絕景」等較富莊雅傾向的詞彙，使得詩中之意識情態，更加典麗，尤其是「芳草久已茂，佳人竟不歸」一語，隱含 招魂：「皋蘭被徑」、「目極千里」⁶³的延目思念，同時也指涉了 招隱士 中：「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋。」的無奈等待之情——此種創造性的詮釋與發揮，微妙地將民間風味的五言歌詩，轉向了楚辭香草美人般的文人式生命情調，由此開展出一種具有時代性、文士化意義的詩歌風格，但同時卻又不失其詮釋原作的價值意涵。上述這些層面，可以說是陸機 擬古 於詮釋上特殊的價值內涵，實不可輕忽。

另一方面，在陸機「古典尊崇」的模擬觀作用之下，模擬本身往往即形成一種評價。模擬這樣的一個書寫行為，其實賦予了前人作品一種評價，一種價值觀。當然，這可分為有序文明言者與無序文明言者兩種狀況。前者如陸機 遂志賦

⁶³ 《楚辭 招魂》，前揭書，頁 353。

序文，列出同一系列前人作品，並於行文之中加以詮評，而最後所云：「備托作者之末，聊復用心」還是體現了陸機模擬植基於對前人作品的重視、尊崇。後者如陸機之擬古、擬樂府等眾多擬作，一如上文所論，對於不同前人作品，陸機或有不同的看法、評價，但陸機規模前作、尊崇古作的態度，本身已然是一種評價的體現。換言之，陸機之做擬乃根植於其對前人作品某種程度的尊崇，於是「擬」本身，就已經體現了一種評價。而在陸機眾多擬作之中，擬古詩對古詩十九首的評價貢獻，尤其值得吾人重新思索。

歷來多目五言詩最早之經典為古詩十九首，向無異說。劉勰《文心雕龍》評為「五言之冠冕」，可見劉勰時古詩十九首已然是五言詩之典範。然則，此一典範地位究竟如何形成？何時成立？則少有學者論及。自漢末建安時代至劉勰，約三百年，如此漫長時間中，論及五言詩者，泰半衡之於曹植、王粲，而不及後世所謂的古詩十九首，期間唯有陸機、劉鑠，以擬古詩的書寫，涉及到古詩十九首。姑且不論他人所擬，即如上文所論，陸機之模擬顯然帶有重視、崇敬前人作品的價值肯定，則依此而言，就古詩十九首經典地位的形成來看，目前所存最早、且採取肯定評價之批評，固不得不推為陸機之擬古。

從另一個角度觀察，陸機擬古確實也影響了其後文人對古詩十九首的批評觀點，最鮮明的例子，莫過鍾嶸之《詩品》。鍾嶸《詩品》評述古詩時提到：

陸機所擬十四首，文溫以麗，意悲而遠，驚心動魄，可謂幾乎一字千金。其外《去者日以疏》四十五首，雖多哀怨，頗為總雜。

就鍾嶸來看，當時他所能看到的五十多首古詩之中，藝術成就上可以分成高低兩組，較好的一組就是陸機曾經模擬過的十四首（或十二首），其他的四十五首則略遜一籌。這樣的看法，反映了鍾嶸受到陸機的影響；或者，至少反映了他同意陸機的審美判斷。

是故，若著眼於古詩十九首經典地位的形成過程，陸機擬古詩恐怕扮演著早期相當關鍵的重要地位。一方面，陸機擬古在眾多古人作品之中，挑出古詩中的十二首作為模擬對象，這樣的選擇本身已含有價值評判的意味；若再考慮陸機模擬往往根植於他對前人作品的尊崇態度，則可以體會到擬古詩其實是對古詩的一種正面評價。再從另一方面來看，陸機擬古復亦形成對古詩的一種詮解，不論是逼近原作的詮註或是有所轉化的創造性詮釋，不同時代、相異階層之各式話語的相互滲透、對照，都在無形之中豐富了古詩的意義內涵、強化了古詩的文學生命。吾人應知，經典的形成往往關係到「如何閱讀」，故而每一個時期都依其各自之審美要求，倡導某種「正確的」閱讀，是而所謂「正確的閱讀」常常是因時而異；換言之，經典的形成往往是建構性的。從某個角度來看，陸機

透過擬作所形成的詮釋，其實正是一種「對經典的正確閱讀」，而此處的正確性，不僅包含了他對原作的闡明註解，也含括他透過擬作將過去時代的、民間風格的原作，轉化成當代的、表現士人生命情調的創造性詮釋，就是因為這樣的一種「正確閱讀」，古詩方能展現當代意義，強化或建構出作品的經典地位。

六、結論

本文嘗試對陸機 擬古 進行不同面向、不同角度的探討，以抉發 擬古 深蘊之價值意涵。總結上文的討論，可就三個層次再予綜述，以為本文之結論。

首先，即是對作品之細讀與分析。以往詩評家受限於因襲之定見，自宋以下，對陸機 擬古（甚或模擬之書寫現象）恆抱持負面看法，直至當代學者方逐漸拋棄成見，重新加以探討、理解，給予適當評價。在此基礎上，本文依語言經營、題材鋪展以及情志表現三方面切入，詳論陸機 擬古 與古詩十九首之異同，以詩例分析，清晰指出陸機 擬古：書寫風格轉為綺靡，題材鋪展更為繁富，遂啟追求形式美之「縟麗」風尚。至於情志內涵，則擬詩之思鄉離愁往往更加濃郁，口吻情調亦變古詩之激揚質率而為含蓄矜重；尤其透過原作與擬詩之相較，可見陸機 擬古 呈現「美人遲暮」、「恐修名不立」之意識情態，與古詩側重生死無常之悲迥然有別，由此而知，陸機 擬古 乃蘊有特殊的個人際遇之感。總合而言，陸機擬詩剝落民間風味，呈現一種雅化、文人化的氣質。

其次，在對陸機 擬古 的充分理解之下論其模擬之「因」——此則含括「何以模擬（即模擬動機）」與「何以如此模擬」。即如上文所述，學者論陸機 擬古，無論為學習屬文、或與古人爭競、或互為主體之生命印證等說法，嚴格而言，均係自「個人動機」切入之立論，各自言之成理；尤其互為主體的生命印證更將「模擬」帶向文學理論的建構，使其具有理論之普遍性特質⁶⁴。然而，就文學史的角度思之，何以陸機之模擬一方面呈現亦步亦趨之風貌，一方面卻又呈現諸多創變？擴大而言，隨文學之進展，各時期之模擬亦有不同，而魏晉之際擬風特盛之原因為何？其間，陸機之模擬又扮演何種角色？雖說個人動機之探討與普遍性之理論建構，略能解釋這些疑問，但顯然難以周全。有鑒於此，本文結合陸機擬作之分析與其他作品之言論，總結出陸機三種模擬觀念：一為「曲盡其意」，二為「新曲故聲」，三為「古典尊崇」。此三者乃陸機對模擬之看法、態度與主張，一方面可屬之於「個人動機」，一方面亦可映照出整個時代因素。尤其是古典尊崇，乃當時

⁶⁴ 蕭麗華 李白擬古詩研究（初稿）——以李白「著題擬古詩」為主——一文，注文 2 有言，過去模擬之相關研究「尚未提出文學理論的建構」，直至梅家玲與蔡英俊二文「始提出文學原理解釋系統」。「台大中文系第二七四次學術討論會」（台大中文系，2002 年 2 月 27 日）。

文化情境，而陸機顯然亦不外於此一情境。準此而言，所謂模擬動機，實兼具「個人面向」與「時代面向」。而在上述陸機三種模擬觀的爬梳之下，「何以模擬」及「何以如此模擬」的原因探討，就能落實而具體。至於「擬古」之所以呈現既做襲又創變的風貌，以及陸機在整個模擬傳統的承創，均可在此三觀念的探討、觀照之下，得到進一步的釐清與理解。

第三，相對於過去對模擬之「因」的討論，本文除了提出上述陸機三種模擬觀的探討以作為補充外，更嘗試以文學史的角度，思考陸機「擬古」所引發的影響；換言之，除了「原因」這一層面外，更應討論模擬的「效應」影響層面。此一層面可依範圍之廣狹略分為二：狹則為文學發展過程中的模擬傳統，廣則針對整個文學發展進程之演變而論。

在模擬傳統方面，即如第二節所述，陸機之前已存有四種不同偏向之模擬：一為同情共感，二為經典尊崇，三為文體法式之確立，四則為導正型之模擬。而就陸機模擬觀之，可知陸機對前人之模擬既有所承受，復有所轉變。換言之，上述四種面向皆可於陸機「擬古」明見。唯值得注意者為：陸機仍發展出與前人不同的許多模擬面向。首先，即是導正的問題。上文曾言及傅玄模擬多採導正用意，意圖導向其心目中理想之文學風格——就此點衡量，陸機「擬古」縝麗繁富的士人風格，正是陸機對傅玄此一態度的繼承。然而，不同於傅玄略帶負面評價之模擬，陸機對原作的態度與價值評判仍屬肯定、正面。其次，若以揚雄經典尊崇之模擬用意觀察陸機對前人作品之重視尊崇，亦可發現二者之間仍有差異；簡言之，揚雄所模擬者多為已確立之經典作品，而陸機之模擬對象則不盡然如此；事實是陸機透過模擬，無形中促進了模擬對象的典範價值。

至於在文學發展之演變方面，陸機「擬古」亦殊堪注意：一方面，就六朝文學之進程而言，陸機「擬古」不但標示了一種重視形式美，表現縝麗風格，且傾向士人生命情調的五言詩；另一方面，在「曲盡其意」的觀念下，陸機「擬古」與古詩變成相對應的「互為文本」，擬作形成一種特殊的詮釋文本，而這樣的詮釋，往往同時含藏著批評、評價的功能，於是無形之中，強化古詩十九首經典評價地位。換言之，在古詩十九首經典地位的形成與詮釋上，陸機「擬古」扮演了重要的角色。

除此之外，猶可進一步言者，若就模擬此一文學傳統而言，陸機之後，仍有許多不同發展尚待進一步探討，例如謝靈運《擬鄴中集》除可藉此論析擬作之美學與生命之印證外，此組擬詩實亦映照出晉宋之際所開啟的對文學集團的想像；而如果說陸機「擬古」乃一雅化的詩歌改擬、一種經典的催化過程，則吾人可以說鮑照擬樂府之意義就不在典範化的形成，乃是帶有一種叛離主流、重新建構另

一種美學價值的改擬⁶⁵；至於江淹之 雜擬 三十首亦非簡單模擬前輩詩人的個人風格而已，自其序言以及詩作的擬題，幾已為一部五言詩史之批評專著，其對五言詩之重視與揄揚不言可喻，可視為鍾嶸之先聲。

另一方面，就經典化這個問題面向而言，陸機 擬古 除了的古詩十九首這個「經典文本」形成過程中有所影響之外，亦在五言詩發展成「經典文體」的過程中扮演著重要角色。六朝各式文體中，對後世文學發展影響最為深遠的當屬五言詩一體。此一期間，劉勰《文心雕龍》仍以「正體」言四言詩，以「流調」稱五言詩；而鍾嶸《詩品》比較四言、五言優劣，認為四言：「每苦文繁而意少」，而稱揚：「五言居文辭之要，是眾作之有滋味者也。」可見當時五言詩正處於經典文體的確立階段。然往回追溯，自漢末至曹魏時期，雖亦有古詩十九首及曹植、王粲、阮籍等人的五言創作實踐，但直至曹魏時期，文人仍頗以四言抒情寫志，五言與四言之畛界並不是相當清楚。而在這個過程中，陸機 擬古 相當程度地釐清五言詩的美學規範。若配合其擬樂府，與四言詩的擬寫，可以看出陸機之擬作，強調五言詩之自抒情志的面向，而擬樂府則側重於古題、古辭之風格的摹寫，至於其四言詩，則傾向典重的風格表現。就此而言，擬作之分劃及確立文體法式的功能，實對五言詩經典文體的形成，具有重大作用。

要言之，上述陸機其後之模擬傳統或是五言詩成為經典文體等問題，其實多為吾人認知上的模糊角落，有待進一步的探討。過去多因相襲而來的文學史成見，對六朝模擬現象泰半輕忽視之，然而若深入探討，亦可見出在文學進程之中，模擬實有其重要性。就本文所論可知，陸機之 擬古 ，不僅凸顯了異代詩風之別，更在文體之美感規範、經典之形成、詮釋與評價等方面，均蘊藏有豐富的價值內涵；尤其在文學發展面臨新舊變革之際，陸機之模擬往往帶有融舊創新的意味，正如黃侃所言：

陸士衡曰：「收百世之闕文，采千載之遺韻。謝朝華於已披，啟夕秀於未振。」

⁶⁵ 梅家玲已提及，靈運之擬作不但是對鄴下文學集團之追懷，同時亦是追懷「與其『以文章賞會，共為山澤之游』的親交友朋」(前揭書，頁45)。梅氏側重於靈運之擬作動機，進以抒論人我生命經驗之互證。然若將靈運擬作置於文學史發展過程觀之，靈運此文亦有其重要意義。按，鄴中文士之聚合，雖有其政治層面因素，但不論就其當時之活動亦或對後世之影響觀之，此一聚合本質上仍屬文學集團。其後，雖亦有西晉賈謐二十四友甚或東晉桓溫之召聚文士，唯此類聚合實屬政治集團，直至謝混(靈運從叔)喜作「烏衣之遊」——與族子靈運等人以文義賞會——始重現文學集團之粗概；而後南朝士人尤喜聚為文學集團，攜手推進文學潮流。依此而論，靈運此文頗有開啟後世文人對文學集團嚮往之作用。

至於鮑照，鍾嶸即評其「險俗」、「頗傷清雅之調」，蕭子顯《南齊書 文學傳論》亦言鮑照：「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。」鮑詩之危仄、險俗，正為對當時主流美學風格的叛離。

此言通變也。⁶⁶

陸機在《文賦》中，強調要學習古人並有所創新，這樣的文學觀念確實頗符合劉勰之通變觀，而依此言之，陸機模擬豈不亦為文學發展上一種「通變」之努力？從這層意義來說，文學史上的模擬實有待更深入的研究與探索，值得吾人廣續為之。

⁶⁶ 黃侃《文心雕龍札記》（台北，文史哲出版社，1973），頁104。