第四章、文學史三大驅力與六朝「詩賦合流」現象

第一節、觴酌流行，仰而賦詩
——外緣氛圍的驅動力

近來研究者在處理六朝詩、賦之間特殊的關係與現象，往往特別聲明：其研究目的與範疇並不涉及外緣問題，僅就文體之間的內部聯繫性進行討論。這一點我們可以由蘇怡如《魏至西晉賦之「詩化」現象研究》緒論中的宣稱證實：

> 本文所用「詩化」一詞主要以抒情化為基本內涵。辭賦之所以漸趨抒情化之原因可從多方面加以考察，詩體所發生的影響只是其中一端而非全部原因，但本文的論述主要從詩體的影響方面加以考察，而較少從文學風尚及社會因素等方面立論。[1]

就筆者所見，討論「詩賦合流」此一相關議題，除了高師莉芬〈六朝詩賦合流現象之一的考察〉中，[2]討論到貴遊、酬唱與應詔所隨之帶來的語言功能問題之外，較少看到從外在環境著手討論六朝「詩賦合流」現象的專論。六朝之時代感所凝鍊而成的特殊性、異質性，以及與詩賦兩大文類在互滲與限制區隔之間的密切關係，這是絕對不容忽略的，相信研究者們特作上述之聲明，同樣考量到此點。然而研究者又往往刻意迴避這個相當重要、應該可以與文類內部驅動力、強力作家的特殊性這另外的兩大因素，各領風騷、分庭抗禮的重要核心元素，又是什麼原因呢？

首先本節嘗試替迴避此點的研究者，尋求一個詮釋的蹊徑。當我們處理外緣問題的時候，首先勢必遭遇到第一個問題，就是「還原現場／事實」的問題。作爲文學研究者，我們並不擅長於細膩地針對當時的風俗、歷史、社會現況、政治局勢、經濟發展、以及一般下層階級普世信仰、文化與價值觀進行考察，甚至這對於歷史學者、考古學者與人類學者而言同樣屬於相當幽微，而需要具備專業學養的研究領域。[3]於是我們如果考察的對象，勢必不可忽略其外在環境、作家的

---

[1] 此段已於首章徵引，此處再次徵引以求與本章之處理方式配合之。蘇怡如，《魏至西晉賦之「詩化」現象研究》(台北：國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，2000)，22 頁。

[2] 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一考察——賦語言功能之轉變〉，收錄《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，1996・12，187~205 頁。

[3] 近年來文化研究(cultural studies)(首創於 1956 年，一開始針對歐洲、白人、男性所建構出的大傳統(grand-tradition)進行質疑。係指針對小傳統、少數族群、邊緣團體的書寫、藝術、文化場域

生平境遇之時，我們只能被迫地去使用一些二手的、已經經過後世史家主觀的整理之後的、具備所謂的「大論述」(grand-narrive)[4]色彩的資料用以佐證。並且在有限的、滲透主觀色彩的這些資料叢林之中，試圖讓研究路徑自然清晰、嘗試讓研究對象對號入座。這也就是早期的論文，在討論一詩人詩也好、一思想家之著述也好，第一章必定是社會背景與該作者之生平介紹。然後藉著這些殘缺不全、或有斷爛的資料加以佐證，在沒有標記日期的詩作之中，去揣想哪一首詩爲作者被貶至何地之作、哪一篇文章屬於作者在幾歲遭遇何事而興發創作。這樣的研究方式與詮釋學中所謂的「前理解」(pre-understand)非常近似，即是研究者早就帶著一種認定，而去使作品、以及作品所欲表達的思想意涵，粗暴地去附會作家的生平際遇、大時代的環境背景、並理所當然的視這些大傳統爲驅動文學史的動力因素。

如果再加上研究者所採用的史觀，充滿了歷史學者後設的、偏私而主觀的論斷時，這樣的外緣研究就顯得危殆而缺乏可信度。舉例而言，我們皆知貴遊活動是六朝文人的重要活動之一，許多作品配合之而生。然而如果我們認定當時所有作品皆是遊戲之作、都是酒酣耳熱的情況下，受到神秘力量影響而創作賦誦，是否就以偏概全？如我們都會套語般的說，六朝士人遭受到政局板蕩、朝不保夕，所以或者是登臨遊覽寄情山水、或者就詩必柱下賦歸漆園，但是如果我們就此認定六朝中每個階段，所有作家都必然處於這樣的一個危懼感、存有於短暫生命的刹那之間，是否就推論過當？簡而言之，我們必須在精練、簡潔的史書記載之中，尋求一些可以與自身論述內容吻合的敘述片段與空隙，並且想當然耳地推論本來就預設的答案，這並不是非常困難的事，但是要如何大膽假設，小心求證，在許多主觀、大敘述的資料之中，尋求出一個雖然不能全然描繪還原出當時現場，但是卻不至於相差太遠的一個圖式，這恐怕就是外緣研究必須注意之處。

於是本文將所認定的，造成六朝詩賦特殊現象的三個驅動力，分別於三節敘

與視角進行討論的研究，不過按照廖炳惠之見，文化研究已經喪失肇生時的強悍與對霸權的反動，可參見廖炳惠《關鍵詞 200》(台北：麥田出版社，2003))風行，古典文學、思想的學者也嘗試採用小傳統的理解，對於過去相對邊緣的議題進行梳理。如葛兆光《中國思想史》(上海：復旦大學出版社，1997)即是於標題已顯明，其所關注的在於一般知識、信仰的階層。不過本文所謂的困難性，在於學者一方面必須大量進行田野調查，同時須判斷問卷取樣的可信度，另外一方面針對帛書、畫像石、日書月令的考察未必沒有其縱深與貢獻，但在文本的聯繫與空隙的建構與想像中，勢必參酌了許多研究者自身的觀點視角。在這樣一個先驗上即未必客觀的研究方法中，非常容易就墜入了求顯／行險的途徑與話語權力之中。故本文在書寫時，雖強調缺乏外緣因素的考察必然是片面的，但本文同樣未必能夠跳脫出二重證據的羅列，且在大傳統的系譜中，架構出一個未必那麼正確、精準，卻不至於與事實、真相南轅北轍的圖景。

[4] 大論述意指大傳統的建構者，所建構起的普視價值、空間、歷史與公理正義。大抵上其與歐洲、男性、白人息息相關。廖炳惠於其論著中稱之爲”masternarritve”，而” grand-narrive”則是據李歐塔(Fancois Lyotard)在《後現代情境》一書中的名稱。可參見廖炳惠，《關鍵詞 200》，160 頁。

述之。由於僅有一節的篇幅，本文勢必難以做出完滿的、面面俱到的論述；亦不可能全然擺脫文學史觀或者是大傳統的敘述，而挖掘出什麼前所未有的資料，導出什麼別出心裁的議題。然而正因爲有一節的論述範圍，本文也不至於理所當然地用南渡之後政局板蕩、司馬專權生靈塗炭等幾句文學史的套話就簡單帶過。筆者嘗試在有限的、帶著主觀判斷的、大傳統的著述之間，尋找一個不至於過度偏頗、不至於背離事實太遠的立基點進行觀察與檢視。

就針對貴遊文學與六朝文學發展歷史進行細膩的論述者，最早應推於王夢鷗先生，其後簡師據王夢鷗〈貴遊文學與六朝文體的演變〉、〈漢魏六朝文體變異之一的考察〉[5]等文章，以及王氏所提出的——「文章辭賦化」的重要概念，撰寫〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，[6]其研究路徑大抵是從外緣環境的邊遷著手，而討論文人生活型態與創作模式的迭易，與其造成在作品中顯著的變化。首先我們就王夢鷗〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，進一步討論貴遊活動與詩、賦之間所產生的特殊現象。

在僅存並不多的貴遊記載中，有幾則是論者必然徵引的重要篇章，如《西京雜記》卷四所描繪的「平臺逸響」之情景，與〈與吳質書〉所勾勒的「南皮高韻」之雅致。《西京雜記》云：

> 梁孝王由於忘憂之館，即學士各使為賦。枚乘為柳賦(其賦略)，路喬如為鶴賦、鄒陽為酒賦、公孫乘為月賦、羊勝為屏風賦、韓安國為几賦不成、鄒陽代作。鄒陽安國罰酒三升，賜枚乘路喬如絹人五。[7]

我們如果按照賦作的長短與字句而論，姑且不論《西京雜記》之真僞與其賦作之節錄與否而言的話，鄒陽〈酒賦〉篇幅最長，多四言體；而枚乘、路喬如居次，雜有楚辭體，至於公孫乘、羊勝之賦僅八至十句，且四言體居多。按照賦題，顯然此次參與平台集賦的貴遊文人們，按照身邊所見之植物、器皿、風月、物什分題而作賦，尚未演進到更爲狹窄、嚴格而有競賽高下趣味的同題共作。不過王夢鷗徵引此段，主要在說明其與曹丕南皮之聚有頗多雷同之處，懷疑經過兩百年，貴遊活動的形式竟然毫無改變，所以懷疑《西京雜記》只是後代人想當然爾的竄作。

---

[5] 王夢鷗，〈貴遊文學與六朝文體的演變〉收錄於《古典文學論探索》(台北：正中書局，1984)〈漢魏六朝文體變異之一的考察〉兩篇，收錄於《傳統文學論衡》(台北：時報出版社，1987)。

[6] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，發表於中央研究院舉辦「第三屆國際漢學會議」，2000。本文同樣參酌簡師個人網站 http://knight.fcu.edu.tw/~twchien/031.htm。特此銘謝。

若我們先不論真僞，但是我們顯然已經無法理解當時貴遊之後，評鑑賦作高下的準則所在、以及貴遊聯句分題作賦的流程。按照我們今日之理解，鄒陽當爲與會賦家之中，才思最爲駿發者，賦作之後卻還能代人而作，但卻不但無賞、卻被罰酒，這或許象徵著遊戲有其不容破壞之流程與規範，今日已難以揣想之。「南皮高韻」之會可見曹丕〈與吳質書〉：

> ……每念昔日南皮之游，誠不可忘。既妙思六經，逍遙百氏，彈棋閒設，終以六博，高談娛心，哀箏順耳。馳騖北場，旅食南館，浮甘瓜於清泉，沈朱李於寒水．皦日既沒，繼以朗月，同乘並載，以游後園。[8]

> 二月三日丕白。歲月易得，別來行復四年……徐陳應劉，一時俱逝，痛可言邪！昔日遊處，行則連輿，止則接席，何曾須臾相失。每至觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩，當此之時，忽然不自知樂也。[9]

兩封信之間相隔未數年，而曹丕身邊產生重大巨變。研究者在說明建安時期與整個六朝知識份子特有的危懼感時，經常徵引「徐陳應劉，一時俱逝」作爲佐證。不過正因爲昔日之景象已再不可得，於是曹丕回憶起了當時愉悅而無所事事，酒酣耳熱只爲文學創作的美好時光。其實勞動與遊戲與文學創作的關係、文學起源論而言，唯有衣食無缺的貴族階級方爲文學藝術之事業，這是文學起源論中很早論者就有定見的議題。在當代日本被譽爲八零年代文學旗手的村上春樹，在其《聽風的歌》很幽默地提及，「正因爲農奴在田地裡辛勤地耕作，於是羅馬的公民們才能夠悠哉地創作著史詩與戲劇」。[10]困厄中當然同樣可以展演出窮而後工的偉大作品，但是唯有在悠閒而附庸風雅、不爲生存與勞動憂心(或者是後設地來看、這些創作者反而更爲生命的走向消逝、死亡的懸臨即將到來而操煩憂慮)的貴遊活動，才是造成作品大量地生產、並且極至雕琢、走向「縟旨星稠，繁文綺合」[11]的最核心之途徑。

王夢鷗於是由此繼續推論，並且一步舉出貴遊活動所影響下，文人與集團領袖之間，相互背誦、堆疊典故、並且錯亂句式、自鑄偉辭的許多例證。王氏提出如元人祝堯的《古賦辨體》認爲六朝賦不如古賦，是因爲其追求辭新、於是有辭無情，情短味淺而體愈下。然王氏敏銳地察覺出元代賦論家忽略的是外部的驅動力，

---

[7] 劉歆(一曰葛洪)，《西京雜記》(台北：台灣商務印書館，1979)，16~18 頁
[8] 曹丕〈與吳質書〉，引自嚴可均，《全三國文》(台北：中華書局，1983)卷七，1089 頁。
[9] 曹丕〈又與吳質書〉，引自嚴可均，《全三國文》卷七，1089 頁。
[10] 可參見村上春樹著、賴明珠譯，《聽風的歌》(台北：時報出版社，1992)，38 頁。

這些話語(《古賦辨體》之說)固然說的是一種事實，但他未注意及於造成這事實的背後與貴遊文學的關係。……為著娛耳悅目而寫作文章，本是出於貴遊文學家的職志，也是他們所謂「文」的觀念。基於這種觀念，使著作家們不為文則已，倘欲為「文」，使不得不以娛耳悅目為第一義。因而他們寫的，縱不是命題作賦，但寫下來的結果，卻也是辭賦化的文章。[12]

王夢鷗先生引孫德謙《六朝麗旨》舉了劉孝儀〈謝晉安王賜宜城酒啓〉與江總〈爲六宮謝表〉，非常生動地刻畫出六朝書寫者將一切文章極聲窮貌、追新鑄辭的面貌。如在劉孝儀面對賜酒一事，即席地作出「歲暮不聊，在陰即慘，惟斯二理，總萃一時。少府鬥猴，莫能致笑、大夫落雉，不足解顏。忽値缾瀉芳淑、壺開玉液。」爲了鋪排賜酒之前的百無聊賴，以烘托彰顯賜酒之惠。[13]即便只是即席的活動，作者仍然遍索枯腸地搬出了《左傳》、《漢書》中娛妻獲雉、沐後鬥狗的典故，並且刻意地更動辭語，顯然作者的立意在於除了拼貼典故、炫才使氣之外，能夠自鑄奇辭、別開生面以眩人眼目同時是非常重要的目的意義。於是耗費了三十二字，說明賜酒之前的貧乏無歡，這種鋪排的氣勢與炫才的野心，我們很容易就聯想到此與「賦」一文類的文類義與內涵義兩者密切的關係。因爲有了適合的目的、適合的場所、適合的動機，於是就如王夢鷗所言，文章的辭賦化成爲六朝的一個普遍的價值，而這個進程之中，廣義的貴遊活動(未必僅限於登臨出遊、曲水臨觴，甚至也包括宮廷之間、君臣之內的顯才、愛才、妒才一切的活動與即席巧思與創作)顯然扮演了一個推波助瀾的關鍵。

王夢鷗於全文之後，作出一個遊戲出發點的結論：

如此隨拈故實(前文提及孫得謙解詁「班婕妤團扇」、「蔡琰能文」兩典故組成的謎面，實則欲射江總《六宮謝表》之「謝表」的謎底)，胡亂應用，正符合劉勰所謂的「覽文雖巧，而檢跡知妄」。六朝文體，像這樣的例子很多。原其所起，當由於寫作目的的種在遊戲，而以寫作為遊戲，正屬貴遊文學的本領。[14]

當然，時至今日我們已經有許多西方理論可以進一步地檢證所謂的遊戲說。王氏推論的進程，由貴遊活動→遊戲目的→鋪排文章→呈現辭賦化的推演，大致上是

---

[11] 語出蕭子顯，《宋書・謝靈運傳》卷六十七(台北：鼎文書局，1980)，1778~1779 頁。
[12] 王夢鷗，《古典文學論探索》，132 頁。
[13] 引自王夢鷗，《古典文學論探索》，132~133 頁。
[14] 王夢鷗，《古典文學論探索》，134 頁。

準確無誤的，但是如果我們根據今日研究者對於現代文學經常引介的巴赫汀(M. M Bakhtin)所提出的「狂歡節」(carnival)與狂歡化，用以討論現代文學作品中的遊戲／嚴肅、荒誕／真實、戲謔／悲傷這種弔詭式的二元對立時，或許整個貴遊活動以及其所伴隨而來的、寫作的遊戲性，就未必是那麼純粹的戲謔與不嚴肅了也未可知。[15]

從王夢鷗的論文出發，簡師宗梧〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉、〈從漢到唐貴遊活動的轉型與賦體變化之考察〉[16]一系列文章，從貴遊活動基本型態的改變談起，進而論及賦與貴遊活動細膩而千絲萬縷的聯繫，最後導出如變色龍般的賦作、可以靈活地隨著時代、接受者、創作者、閱讀者敏銳地改變其形貌與內涵的癥結所在。

不過就賦作的遊戲性與傳播性而言，簡師本著向來以「傳播途徑」作爲其重要的研究徑路，導出了與王夢鷗先生有所區隔的論述方式，簡師在其〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉一文中，已經敏銳地指出六朝賦之不同於漢之大賦，同樣與傳播型態的改變有密切的關係，

> 當貴遊賦傳播的方式改變，逐漸不再是聽人朗誦，而是自行閱讀吟詠，賦的作者與讀者，同是長期濡染於典籍的讀書人，於是賦篇逐漸脫離口語，創成另一種以發揮文字特色為重心的書面語，……以增加美感的密度，加以字有定檢，所以瑰怪的瑋字就為之銳減，但文字修辭卻更為費心。[17]

因爲時至建安，過去本來應該是接受欣賞言語恃從表演的君王，搖身一變成爲同樣擅長文章、熟稔符碼(Code)的招徠文學領袖，所以瑋字銳減，書面雕琢與修辭開始成爲文人主流。所以除了上述王夢鷗所觀察的，誇張鋪排的描繪之外，簡師又觀察到另外一個多元題材的重點，

> 《文心雕龍・明詩》所謂「晉世群才，稍入輕綺」,「或析文以為妙，或流靡以自妍」，便是指出這種刻意打造新詞句的現象。不論轉品、借代、鑲嵌、

---

[15] 關於巴赫汀的論述，今日許多現代文學論文皆有引用之。雖然巴赫汀全集已有譯本，然理論使用者多引用劉康《對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評》(台北：麥田出版社，2005 再版)書中的整理與分析。關於狂歡節之說法可見該書第五章〈大眾文化的狂歡節〉261~337 頁。由於本理論與本文關係薄弱，僅稍作此一提，聊備一格，後文亦無深入引用此理論之準備。

[16] 簡師〈從漢到唐貴遊活動的轉型與賦體變化之考察〉一文，收錄於《中國文學研究》第一期，1999，59~78 頁；〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉發表於中央研究院舉辦之「第三屆國際漢學會議」，2000。另有〈魏晉六朝貴遊文學活動與其賦之特色〉一文，發表於「第四屆魏晉南北朝國際學術研討會」，1998。

[17] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，10 頁。

倒字、換字、縮句，都是他們所致力的。正如王夢鷗先生所說：「〈唐風・蟋蟀〉之詩，僅「日月其邁」四字，由六朝人寫來便要說成「合璧不停，旋灰屢徙。玉霜夜下，旅雁晨飛。」等語才夠盡興……魏晉六朝賦一向以篇幅短小、字句清麗、題材擴大、個性化與情感化著稱。因為建安貴遊文學的再興，他們以遊宴酒酣，灑筆酣歌，和墨談笑的方式進行，造成多產而題材多元，又多同題共作的現象，有些是限時或現場繳卷的，篇幅也就短小。依《魏書・陳思王傳》記載：「時鄴銅爵臺新成，太祖悉將諸子登臺，使各為賦，植援筆立成，可觀，太祖甚異之。」在這樣的情況與風氣下，上自時序天候，下至珍奇器物、出婦、鸚鵡，都有同題之作。[18]

正因爲同題共作，所以如何能夠脫穎而出就成爲貴遊活動參與者苦心擘畫之所在，此處簡師進一步提出詩、賦走向趨近的可能性：

於是這時的詠物賦已很少像漢大賦動輒以經學所標舉的治國大道來諷諭，而流露了作家的主體精神與感傷色彩。更何況這時最具有生命力的詩，也進入貴遊的領域，形式上出現了所謂詩賦合流的現象，其內涵上也不再壁壘分明，就在二者相互牽動下，詠物賦的託物言志，就為賦的個性化與情感化添增了不少的動能。[19]

在刻板的觀念中，同題共作或許會造成意象的貧乏、文類的僵化。然而實際操作的過程之中，我們卻發現，同題共作與即席創作，造成的反而是題材的擴展，與因難見巧之下的、文人情感的自然流露。人人詠花詠月詠柳詠松、詠上巳或是七夕，典故必然反覆翻攪，所謂習翫爲理，事久則瀆，文章大忌彌乎患舊，於是就在此時正式表現賦家個人的、私密的才華所在。這也正是簡師徵引〈詮賦〉篇所言的「觸興致情，因會變巧」的真諦所在。所以研究者若將貴遊活動，文人集團的同題共賦、酬唱功能視爲一個集團、一個無意識的文學共同體，視其爲多人一面、沒有特色的作品，其實某些層次而言，正是其遮蔽與盲點所在。另外簡師還提出一個與王夢鷗稍有差異的看法，簡師於結論處提及，

招徠文學之士的貴遊領主，是貴遊文學活動的火車頭，引領貴遊文學的興趣走向。因此他們的出身、文學素養以及參與的程度，都會造成貴遊文學的質變與量變。魏晉六朝的貴遊賦，不但出現大量同題共作的現象，並以事典繁密為興趣，以駢儷音律為審美極則，都與領主的角色轉化所

[18] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，10~11 頁。
[19] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，11 頁。

造成貴遊生態改變，有相當直接的關係。[20]

王夢鷗認爲貴遊呈現的事一種寫作爲遊戲的本領，然而簡師進一步提出，貴遊更造成了一種符碼限制的現象。在文學集團之外的普羅大眾，缺乏大量典故與修辭、同義複詞訓練的下層階級，根本難以理解貴遊賦中的內涵，並快速地反應出作賦的基本條件與文類套話想像。於是這種書寫被框限於才氣高妙、並且自幼習於貴遊的創作者族群之中。於是由上述兩點，正因爲貴遊活動的同題風氣，開始從賦影響到了詩，加上詩的本色正是表達情感、由景興情，以緣情爲本、不以體物爲宗的一種文類；也正因爲詩比賦體裁更爲精簡，雖然六朝賦也受到貴遊風氣與依物言志的影響，而趨於短小化，同樣，但是終究還是以詩更適合即席創作、短時間繳卷的方便性。於是貴遊詩逐漸取代貴遊賦。許多論「賦的詩化」的論者，都以此立論，說明賦形式趨於短小、內容趨於體物言志，此正是內涵與形式的詩化。

然而論者忽略之點即是，貴遊活動同樣是影響賦、詩交融滲透的重要外部驅動力，而貴遊活動又是從兩漢一脈相承而來。因爲西漢貴遊賦而展現出的、言語恃從有類徘倡的精湛演出，賦與貴遊活動產生魚水相幫的緊密聯繫，如果借今日櫛比鱗次的百貨業作爲譬喻，貴遊活動成爲展示賦的百貨公司、消費賣場、賦也成爲貴遊活動主打促銷中最重要的「伴手禮」。[21]到了六朝風氣開始轉換，貴遊活動的領導人不再是只能藉著聆聽口頭表演而達成餘興目的的君主，而是本身擅於鋪采摛文的、共享符碼的創作者、並身兼評價文采高低的評審、講評人。所以我們不能忽略的是，我們可以觀察到的現象是，貴遊賦因爲時代與傳播的需要，走向抒情與短小化，但是這未必可以直接定位成「詩化」、充其量是因爲六朝的貴遊活動與西漢迴異而形成的現象，而詩作也只是因爲外緣氛圍，呈現出了「六朝貴遊化」的現象。另外，六朝時期在貴遊活動出現的、同題共作、用來競賽遊戲的詩作，他們才填補了賦的目的性、功能性。換言之，他們扮演的是賦的角色、賦的目的性、以及賦的風格與題材，只是以「詩」的形式出現。換言之，賦的理論藉著詩的體裁被運用，這個現象的出現與成型，貴遊作爲外緣活動實則主導了很重要的驅動力與更替整個文學史動力結構的功能。

當然，貴遊活動並非至六朝劈空而來，簡師也提及許多可能的起源與資料。

---

[20] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，12~13 頁。

[21] 百貨業爲求招攬消費者來店消費，只要消費憑藉相對應之信用卡即可兌換所謂的「回門禮」、「伴手禮」，禮物或許爲茶具組、烤麵包機、保溫杯不等，然而相同的是價廉的小禮物都印有百貨公司的商標與記印。換言之，貴遊活動提供即席賦創作的場域，然而賦成爲了貴遊活動的櫥窗，展示出貴遊活動過程中的逸樂、情趣、風花雪月與文人風雅。

如西漢貴遊以宮廷形式展現，時至東漢塢堡文化成型，如「《後漢書・岑彭傳》「彭將賓客戰鬥甚力」、[22]《後漢書・劉植傳》劉植「率宗族賓客，聚兵數千人，據昌城」、[23]《後漢書・馬援傳》馬援「亡命北地，遇赦，因留牧畜，賓客多歸附者，遂役屬數百家」[24]等等的記載。不過如果論及貴遊活動所作的中興，仍然必須歸功於三曹。三曹之後開啓了整個六朝時代瀰漫而揮之不去的貴遊文學，這也是不可否認的事實。除了一些僅存當時的集團創作之外，如今我們僅能依據「行則連輿，止則接席，每至觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩」、[25]「傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑」(《文心雕龍・時序》)[26]這些句子及敘述描繪的圖像，重現當時富麗堂皇、才高八斗之才子齊聚，觴酌酣宴口占填賦作詩的景緻。到了南渡之後部曲與世族的勢力仍然蓬勃發展，薩孟武提及，

> 永嘉之亂，人民奔迸流移，世族一部分渡江，一部分殘留北方。南方在孫吳時代，世族已有勢力，而如葛洪所言：「勢利傾於邦君，儲積富乎公室……僮僕成軍，閉門為市，牛羊掩原隰，田池布千里」(《抱朴子》外篇卷三十四吳失)。晉武平吳，又承認他們的固有權利，不加壓制。同時渡江之世族復帶其部曲與賓客同行，晉代公卿多有家兵，司徒王渾歸第，有家兵千餘人(《晉書》卷四十三王渾傳)。蘇峻南渡，亦帶部曲以從。[27]

如簡師提及，此時除了政治環境的重大變動之外，還牽扯到了官學、家學的消長、北學到南學的強弱，

> 從《三國志・魏志・武帝紀》及《三國志・魏志・高柔傳》可知：「三國初期，英雄棋跱，攻戰不已，庠序之教頗見廢弛。建安八年曹操初令郡縣設置學官，文帝受禪，又闡其業。」但正如劉靖所說：「自黃初以來，崇立太學，二十餘年而寡有成者，蓋由博士選輕，諸生避役，高門子弟恥非其倫，故夫學者雖有其名，而無其實；雖設其教，而無其功。」所以薩孟武《中國政治社會史》說：「正始以後，士喜玄學，俗貴膏腴，朝中大臣盡是漢魏華胄，偶有傑出人才，亦非出身於太學。」官學之沒落，蓋由此可見。曹氏父子崇立太學，官學卻仍走向沒落之途，這現象與世族政治勢力膨脹，是息息相關的。

---

[22] 三國・范曄，《後漢書・岑彭傳》(台北：鼎文書局，1979)卷四十七，653 頁。
[23] 三國・范曄，《後漢書・劉植傳》卷五十一，760 頁。
[24] 三國・范曄，《後漢書・馬援傳》卷五十四，836 頁。
[25] 曹丕〈又與吳質書〉，引自清・嚴可均，《全三國文》卷七，1089 頁。
[26] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》(台北：世界書局，1984)，157 頁。
[27] 薩孟武，《中國社會政治史》(台北：三民書局，1962)，169 頁。

……世族壟斷仕途，太學沒有市場，任官不習世務，官學有名無實。於是私學取代官學，「膏腴貴遊咸以文學相尚」，所以不但如《陳書・儒林傳序》說：「魏晉浮蕩，儒教淪歇，公卿士庶罕通經業。」於是南學代興，《宋書・何尚之傳》說：「尚之雅好文義，從容賞會……乃以尚之為尹，立宅南郭外，置玄學，聚生徒。東海徐秀，廬江何曇、黃回，穎川荀子華，太原孫昌宗、王延秀，魯郡孔惠宣，並慕道來游，謂之南學。」[28]

我們不難從字裡行間察覺，其實所謂的南學充其量包裹了一層纖薄的經學糖衣，當其剝落的時候，不外乎是玄學的氛圍瀰漫。這也就是王夢鷗在《傳統文學論衡》中所提出的重要觀念，「清談皮貴遊骨」的觀念，

因為魏晉清談在辯論，形式上雖頗似戰國時代談風的復起，但按其論題，既非述道辨志，以個人獨得之見攻乎異端；而是摭拾古人既有之題目各逞臆解。這種辯論，看來似很嚴肅，其實也是貴遊生活中一種變相的娛樂節目。……其間如有什麼相異之處，那也是使用的工具不同，遊戲的方法稍異而已。清談以言辭為決勝的工具，彼此於口頭上勾心鬥角。[29]

當然，時至今日檢視王夢鷗之論，本文未必全然同意。誠如上章所徵，《世說新語》王戎喪子一則而言，如果聖人於情無慟、凡人於情無感，那麼誠如王戎所謂，「情之所鍾，正是我輩」，[30]情感在知識份子階層不斷醞釀、發酵。再經歷了一個分裂、融合、世族傾軋、寒門不遇、以及宦海沉浮朝不保夕的生存模式之後，六朝人雖然萌發了一套貴無輕有的哲學體驗來超脫與詮釋身邊的無常與生死，但是面對消逝的、一去不返的宇宙與情感、聯繫、價值觀仍然無法抑制所蒙發的情感。或許清談是貴遊的一種表現、貴遊是競賽遊戲的一種層次，然而在戲謔之中、堆疊辭藻、典故與隱語的背後，所過渡的極為深層的消逝感、危懼感、對於死亡的極度哀傷、在機鋒的、勾心鬥角的語言背後；曲水流觴吟詩作賦的當下，去詮釋大一統帝國所沒有的、特殊的、短暫的而卻希冀能夠輝煌的創作出驚世文章，並且在肉體隨時會消滅的情境之下，觸及肇使自身魂靈不朽之盛事。並且就在這樣遊戲與藝術的故意設框然後撤框中，尋求某種的解構與反諷(irony)。於斯我們再一次看曹丕《典論・論文》中，「年歲有時而盡、榮樂止乎其身」，就可以很澄

[28] 簡師宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，4~5 頁。

[29] 王夢鷗，《傳統文學論衡》，129~130 頁。大抵而言，本文不反對王夢鷗先生所提出的，「刊落陳腐，唯恐一語未新；抽黃對白，唯恐一聯未偶；回聲揣病，唯恐一韻未叶」。這當然正是六朝文體風格所表現出來的現象與變的特質。然而在爭巧追新、偶句協韻的過程中，我們也正可從反察與心理層面紓解出屬於六朝人對於生死荏苒、英華短暫的一種追尋、傾慕與嚮往永恆與超脫的渴望。此說皆是近代學介亦頗為關注之立點，不贅言。

[30] 宋・劉義慶著、劉孝標注，《世說新語》(台北：世界書局，1962)，401 頁。

澈地感受到時人的一種企願。既然生命隨時消亡、既然當下的快樂及其短暫，那麼精於生死之哲學的魏晉士人又怎麼會過度熱衷於各種的遊藝方式呢？當然在這樣的戲謔背後，隱喻著可能觸及永恆的追尋。

貴遊活動與詩、賦兩大文類發生滲透孳染自然有密切的關係，但是我們如果討論貴遊活動的起源，僅單向從縱的、繼承性的脈絡觀之是有所漏陷的。我們不免必須針對六朝特殊的政局、官僚體制稍作討論。礙於篇幅以及驅動力的強弱，本節並不打算詳盡地進行資料的羅列與介紹，但是又恐流於「從曹氏竄權、司馬氏傾軋之下，開啓了六朝政局的板蕩」這樣寥寥數語想當然爾式的判斷，故仍然徵引部分資料，並說明六朝的政經情勢與貴遊活動、以及其所引動的文學現象，之間的共時的、同時代的驅動力。首先是三國時代，與政治局勢最爲密切的正是選拔人才的問題。在漢帝國穩定而細緻的官僚體系之下，所謂的孝廉、賢良方正都按照其既定的程序進行。薩孟武於《中國社會政治史》提及，

> 孝廉、賢良方正，皆有鄉舉里遷之義，非寄雌黃於一人之口。東漢以來，豪宗大族漸次發生，膏腴之士見重於世，一切選舉已經是「以族舉德、以命名賢」。[31]

我們不能否認的是，豪門大族所形成的門閥集團，確實也是社會所必須的、穩定的一種提供官僚體系吸納人才的模式。然而三國之初按薩氏，社會上卻呈現「兵難日起、州郡鼎沸，他方鄉黨組織完全破壞，人士無法履行無法知悉」[32]的現況。所以陳群的九品中正一開始就是爲了這個戶口混雜、人才流動頻繁紛擾的大環境中，尋找一種變通之道、一個新的權宜之計、配套措施。實際上曹家政權在動盪的大時代中所執行的政策，如分兵屯田、懸置戶口等等都有著十分濃厚的權變氣味。《通典》說明九品中正法提及，

> ……州郡皆置中正，以定其選，擇州郡之賢有識鑒者，為之區別人物，第其高下。又置郡國口十萬以上，歲察一人，其有秀異，不拘戶口。其武官之選，俾護軍主之。[33]

因爲戶口的紊亂，九品之制在魏之初確實迅速地發揮唯才是用的關鍵力量。然而九品之制隨著後代的沿用，後來選擇中正者又由士族出任，於是再度成爲了貴族

---

[31] 薩孟武，《中國社會政治史》，28 頁。
[32] 薩孟武，《中國社會政治史》，28 頁。
[33] 宋・杜佑，《通典》，收錄《景印文淵閣四庫全書》(據國立故宮博物院藏本影印)(台北：台灣商務印書館，1983)卷十四〈歷代選舉制〉，603-153~154 頁。

門第的集團，其實放其置入科舉之前的中國選舉制度中，也不過就是趨於穩定的正常表現罷了。也正因爲門閥士族的教育環境良善、官宦子弟自幼培養文學的敏銳度，於是我們也不能否認，這些通過中正的一時之選，確實也爲貴遊活動提供了完善的土壤。而貴遊活動中的黃門侍郎王粲爲魏國敕立朝廷奏議、居功厥偉[34]；書記阮瑀曾隨軍遠征馬超；[35]祭酒陳琳擅於章表檄文。[36]這些由在位者賞其才而收納進文學集團中的作家、在南皮高韻中各擅勝場的文學才子，身處軍旅征戎的魏建國之初，同樣有洽如其分的實職與貢獻。這與薩孟武提及的，漢末魏初孝廉或能事選入者，「黃初中，儒雅並進，而(楊)沛以本事能見用，遂以議郎冗散里巷」(《魏志卷十五》賈逵傳)[37]的閒職不同。他們一方面展現著文學的才華，一方面也顯示著在世族的培育下，所養成的各方面才華與能力。

一路而下討論至晉的思想風氣與社會政局時，薩孟武提到了一個很有趣的現象。

> 於是楊朱思想透過阮籍、何晏，而影響晉代公卿。阮籍任性，由我們觀之，不是放達，而是放蕩；何晏浮華，由我們觀之，不是循性，而是縱慾。晉代公卿乃兼二者而有之。放蕩和縱慾固然形式有別，而其本質相同，均是狂放。[38]

我們很容易就能夠敏銳地感知，既然奢華與放蕩其實雜揉著同樣的情感，那麼我們同樣可以放回上述的遊藝／嚴肅、戲謔／雋永的二元對立的解構模式中。奢華與放蕩面對的都是禮教的束縛，然而擺脫名教回歸自然之後面對的必然又是揮之不去的、譬如朝露浮蚍的短暫性所凝鍊出的情感。這些「情之所鍾，正在我輩」的士族嫡系或者是貴族裙帶邊緣者，即便在道家思維的保護色系之中，在大聲寂呼「禮教安爲我輩設焉」的當下，仍然被外緣環境牽動著思維與生命基調，而無所遁逃於天地之間。

這樣貴族集團自成體系的風氣在晉之後非但未見消弭，反而日趨嚴重。我們

---

[34] 晉・陳壽著、劉宋・裴松之注，《三國志・王粲傳》(台北：世界書局，1972)卷二十一，「粲才既高，辯論應機。鍾繇、王朗等雖各爲魏卿相，至於朝廷奏議，皆閣筆不能措手。……太祖時征漢中，聞燦子死，歎曰，『孤若在，不使仲宣無後。』」，599 頁。

[35] 晉・陳壽著、劉宋・裴松之注，《三國志・王粲傳》卷二十一「……建安中，都護曹洪欲使掌書記，瑀終不爲屈……太祖出征荊州，使瑀作書與劉備，及征馬超，又使瑀作書與韓遂……」，600~601 頁。

[36] 晉・陳壽著、劉宋・裴松之注《三國志・王粲傳》「（太祖）愛其（陳琳）才而不咎，……并以琳、瑀爲司空軍謀祭酒，管記室。軍國書檄，多琳、瑀所作也。」，600 頁。

[37] 薩孟武，《中國社會政治史》，27 頁。

[38] 薩孟武，《中國社會政治史》，150 頁。

可以很明晰地判讀出，不同身分、階級與社群的知識份子，鮮明的迥異的、階級的姿態。薩孟武提及，

> 豪族兼併土地，又有蔭附的人為其領戶，……當時九品中正還是取士之法，而充任州郡大小中正又悉是豪族。他們既無人倫之鑑，又有徇私之念。劉毅所謂下品無高門，上品無賤族，經東晉而至南北朝，越益明顯。
> ……尤以王謝二家為然。齊初王志告其弟寂曰：「汝膏粱年少，何患不達」(南齊書卷三十三王僧虔傳)。「於時王家門中，優者則龍鳳、劣者由虎豹」(南齊書卷三十三王僧虔傳)，豪族如何把持政權，觀此可以知道。[39]

我們很容易就聯想到，謝朓的「雖無玄豹姿，終隱南山霧」的句子。一入侯門深如海，門裡門外的創作者自然產生了截然相異的思維方式、以及對於與人交流、海德格所提出的「煩神」。而且寒門與士族又是呈現出一種十足緊繃的、對立的、矛盾的甚至是今日所謂的「原罪」式的區別方法。薩氏提及，

> 而出身寒微，門孤援寡者只能屈身於低位：「軍府舍人，此職本用寒人」(宋書卷六十二羊欣傳)。縱以帝王也不能破壞原則：「……黃散之職，故需人地兼美，唯陛下裁之」(陳書卷三十四蔡凝傳)……這種風俗行之既久，又影響於人們的心理，豪族既以門第自矜。而寒人也失去自信能力，不敢再作「王侯將相寧有種耶」的主張，人主如此：「高祖(劉裕)因宴集，謂群公曰我布衣，始望不至此」(宋書卷四十二王弘傳)。[40]

薩氏續而按史料論述，一般寒士可以依憑自身努力博取功名，雖足以與豪族分庭抗禮，但兩個階級不相交際，甚至於同僚也不能同坐於席。這種風氣尤其又使南朝爲重，由於從三國開始，南方即自成其官僚系統，永嘉之亂也未波及南方，故其根深柢固即便君王也難以稍作鬆動。由此我們可見，即便宋立國之主劉裕仍然脫口說出「始望不至此」的自卑論述，顯然「公侯將相本無種」的雄心壯志到了六朝尤其晉後以不復見。於是寒門出身的知識份子對於「士不遇」這樣的、屈原離騷賦以降的永恆主題，又作了更深層地透視與爬梳。士從「不得遇」到「不能遇」終於淪爲「不敢遇」也不可能遇的一種心理氛圍，當天賦異秉的「才秀」卻遇到了鄙其「人微」的批評，於是產生了許多悲劇性的感懷作品。這當然是屬於下品寒門的問題，然而誠如上述，上品士族的子弟、受過完善教育、並且在奢華風氣中深刻體會藝術、文學審美能力的青年，同樣有著難以超脫的鬱悶與煩神。薩孟武提及，南北朝社會的有貴賤兩種層級，「貴里豪家，金舖玉舄」 (陳書卷

[39] 薩孟武，《中國社會政治史》，150 頁。
[40] 薩孟武，《中國社會政治史》，233~234 頁。

五宣帝紀太建十一年)，[41]可以平流進取，坐至公卿。他們非但沒有勞動必要，南朝士大夫、北朝雅士也多蓄嬪妓。[42]但是全然的娛樂，以及耽溺於柔弱的藝術、文學等審美活動中，同樣造就人類發展的反思。薩孟武從一些不堪與荒謬的史料中，很敏銳地觀察到這個議題：

> 但是任何娛樂若沒有勞動以為調劑，俄傾之後，就不能引起神經的反應，而失去滋味。這時候他們要刺激疲勞的神經，非用新娛樂不可。南北朝君主多昏荒淫亂，大約是神經衰弱所致。[43]

薩氏舉十餘例，基於篇幅與本文討論對象的考量，稍舉幾例證之，

> 宋少帝義符居帝王之位，好皂隸之役……親執鞭撲，毆擊無辜，以為笑樂……以象破岡堧，與左右引船唱呼，以為歡樂。《宋書卷四少帝紀》

> 後廢帝昱窮凶極悖，屠裂肝腸，以為戲謔。……常以鐵椎椎人陰破，左右人見之，有斂眉者，昱大怒，令此人袒胛正立，以矛刺胛洞過。一日無事，輒慘慘不樂。《宋書卷九後廢帝紀》

> 後主緯於華林園立貧窮村舍，帝自蔽衣為乞食兒，又為窮兒之市，躬自交易。《北齊書卷八後主紀》[44]

這些凶殘血腥、或者是光怪陸離的場景，如果以現代的心理分析加以分析之，則包括了破壞狂、虐殺狂、性虐待、怪食癖與變裝癖竟然皆大量出現於南朝宮廷之中，這其實也同樣突顯著當時代即便是最上位者、主宰政經大局的君主，仍然有著難以超脫的苦悶。這種包含著對於生存百無聊賴、對於死亡懸臨、以及對於與人與物的憂慮操煩所交流接觸的各種苦悶，於是只能憑藉著不當的食物或者是慾

---

[41] 房玄齡，《陳書・宣帝紀》(台北：鼎文書局，1980)卷五，211 頁。
[42] 薩孟武，《中國社會政治史》，257~258 頁。
[43] 薩孟武，《中國社會政治史》，260 頁。
[44] 引自薩孟武，《中國社會政治史》，260~261 頁，又可見梁・沈約，《宋書》(台北：鼎文書局，1980)〈少帝紀〉(66 頁)、〈後廢帝紀〉(190 頁)、《北齊書》〈後主紀〉(頁)。不過此處都是史書所言，雖然應當屬於事實，我們仍需持有保留與客觀的態度檢視之。王德威有《歷史與怪獸：歷史・暴力・敘事》一書(台北：麥田出版，2005)，其即談及秦火之前，戰國各國皆有史書，如晉之乘楚之檮兀，然根據《左傳・文公十八年》(杜預注，新興出版社，1980)「舜臣堯，賓于四門，流四凶族。渾敦、窮奇、檮杌、饕餮，投諸四裔，以禦螭魅。」檮杌與渾敦、窮奇、饕餮爲上古的四大怪獸。王德威藉由這樣的神話典故，徵引進入現當代小說書寫，討論怪獸成爲了歷史，亦或者歷史出現了敘事與敘事之間的暴力特質、怪獸特徵。若果在此脈絡下，我們應當更細膩而小心地處理史料，判定其真僞，或者是在歷史與詮釋權旁落的情況下，被翻轉、再造、萬惡歸之的可能性。

望取代嘗試轉嫁，在新刺激中追尋到一種替換品。佛洛依德在其《性學三論》中提及了所謂的「不當的性取代」，正包含了戀物癖、變裝癖、以及同性戀(在佛洛依德時代同性戀仍然未被認同)。[45]然而很顯然的，這些窮極無聊、想要在短暫的生命存有中尋找刺激的王宮貴族們，所展現的就是一種取代慾望的模式。但是這樣仍然只是一時的解決方法，厭世的氛圍仍然包裹著當時代的豪門貴族。薩氏舉了包括南平王、魚弘、蕭方等三個史傳例證說明，極端的快樂主義最後終究會淪亡爲極端的厭世主義：

> 南平王偉子恭性上華侈，酣宴終辰。每從容謂人曰，下官歷觀世人，多有不好歡樂，乃仰眠床上，看屋梁而著書，千秋萬歲，誰傳此者，勞神苦思，竟不成名，豈如臨清風對朗月，登山泛水，肆意酣歌也。(《梁書卷二十二南平王傳》)

> 魚弘長語人曰，丈夫生世，如輕塵栖弱草，白駒之過隙，平生但歡樂，富貴幾何時。於是恣意酣賞，恃妾百餘人，不勝金翠，服玩車馬皆窮一時之覺。(《梁書卷二十八魚弘傳》)

> 蕭方嘗著論曰，人生處世，如白駒過隙耳，一壺之酒足以養性，一簞之食足以怡形，生在蓬高，死在溝壑，瓦棺石槨，何以異茲。(《梁書卷四十四忠壯世子方傳》)[46]

按照薩孟武之解讀，或許這確實就是過度享樂之後的厭世氛圍發酵的實際展演。但是我們回歸到前述或上節的現象學脈絡中，就可以察覺薩氏的論述也不乏有倒果爲因的預設與前理解。因爲家國的分裂、因爲政局的動盪因爲對於死亡的懸臨、因爲對於早夭隨侍在側，因爲人的自覺、因爲對於莊老玄風的深刻辯證與體會，無論何種驅動力，他們都加強了六朝知識份子培養出獨特情愫的可能性。於是因爲從小生長在豪門氏族的知識份子們，在自幼嬌生慣養、身嬌肉貴的孱弱肉體之下，包裹著對於審美有獨特的眼光與鑑賞能力、細膩的體物視角、深刻的情感、以及對於生離死別本來應該虛無而又極其中情的矛盾性。所以體物與緣情這兩種書寫技巧，到了六朝呈現一種互滲與混雜的現象，其實外緣的環境也扮演非

---

[45] 參見佛洛伊德著，宋廣文譯，《性學三論、愛情心理學》(台北：知書房，2000)，佛氏提出「性對象的不適當替代」，即是今日所謂的「戀物癖」(feishism)「……性對象的替代物通常爲與性目的無關的身體部分(腳或頭髮)，或與某人有關及某人性之偏愛者(如衣服或內衣)，這些替代品很像原始人的崇拜物，原始人相信神靈就在這些崇拜物之中。」後文佛氏引用了《浮士德》中的戀物話語，「給我，她有胸巾，他芳腿上的絲襪」，作爲一種病態證據的完足註腳。見氏著，《性學三論》，56~57 頁。

[46] 引自薩孟武，《中國社會政治史》，261 頁、又分別見於唐・姚思謙，《梁書》(台北：鼎文書局，

常大的驅動力。而只是這樣的驅力以一種檯面下的、百轉千迴的方式呈現出來而已。在薩孟武所引這三則資料之中，南平王一則頗值得重視。正因爲知識份子具備著高度的藝術情懷，加上對於死亡如影隨形的恐懼，於是「渴望永恆」成爲一種很普遍的想望。但是在越名教而任自然這樣的條款之下，慾望就是首先必須要「無」、要摒棄的一種妄想，而當妄想永恆成爲了慾望的時候，文人的矛盾性也就開始產生。我們應該可以細膩地察覺出，如〈蘭亭集序〉結尾末句「後之覽者，亦將有感於斯文」；[47]《文心雕龍・序志篇》最末兩句「眇眇來世，倘塵彼觀」，[48]時間的預設性以及對於未知未來的後設性，很具體地呈現在當時知識份子的想像與觀感之中。於是南平王世子才會冷嘲熱諷地對於熱衷於創作的書寫者，尤其是所謂的「覃思之人」、現代所謂的苦吟派、苦寫型的作者，提出「如臨清風對朗月，登山泛水，肆意酣歌」的追求。因爲當代的不確定感，隨時到來的死亡之懸臨感，所以創作者將寄託放在肉身之後的靈魂、交付寄託給遙遠的來世的、隱藏的讀者們。但是又如何得到未來會是以什麼樣的態勢呈現呢？或許仍然是毫無改善的亂世？或許根本就沒有未來的到臨。那麼在世已經難以察覺到存有、未來之世又顯得蒼茫而虛無飄渺，當然唯有縱情山水、恣意車馬服玩，極力地去滿足今生的享樂與存有感。

在希臘邁錫尼時代曾與斯多葛學派對立的伊比鳩魯學派，也曾經提出類似的享樂主義。當然伊比鳩魯所強調的，肉體與心靈同時達到享樂頂點的論述，其實我們也很難重現或理解。[49]但是我們綜觀這些不用憂煩物質匱乏、以及自幼得到審美藝術知識份子的體會中，確實可以察覺那種對於生命很認真的哀傷與無奈。要如何在能確定自己存有、追認自己活著，這大概正是當時代士人孜孜矻矻所在尋覓的目標鵠地。如果只是以「因爲過度縱慾享樂而產生的刺激疲乏、產生的反差」去詮釋，或許就忽略了那種物質之外的，人類高尚而自覺型的對於存有的無奈與哀傷。

於此或可以得到結論。在普世存在的政局變遷、生命苦短的共識之外，寒門與世族又各自懷著上述的兩種氛圍與基調，進而表達於創作中。寒門所展現出的「士不遇」其實是東方書寫的永恆情懷、而前代學者所提出的，六朝的人的自覺，大抵由貴族豪門之中的知識份子所產生。這些知識份子有超越一般下層結構的審美素養、以及對於生命的深刻反思。他們藉著縱慾聲色、縱情山水、肆意狂放、

1980)。〈南平王傳〉(364 頁)、〈魚弘傳〉(422)、〈忠壯世子方傳〉(619 頁)

[47] 王羲之〈蘭亭集序〉引自嚴可均《全晉文》卷二十六，1609 頁。

[48] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，178 頁。

[49] 關於伊比糾魯、斯多葛學派之區分、及其學說的概略內容，可參見歐康諾(O'Conner D. J.)著、洪漢鼎譯，《批評的西方哲學史》(台北：桂冠圖書公司，1998)。本文僅提出比喻之，聊備一格而已。

破除禮教束縛，表達出他們所凝聚而成的，一種極其戲謔卻又極其認真的哀悼。就在追尋享樂／淪爲厭世，企望永恆／成爲消逝的對立辯證之下，造就出了各種如貴遊活動、語言爭勝、典故訓練、飲酒賦詩等各種麻醉真情、隱藏真摯的行爲之中。然而僞裝成最不及情者實則最爲深情、隱藏起善感者其實較旁人都更爲易感。於是看似從西漢繼承而來的貴遊活動，文人集團創作的貴遊詩賦，其實已經成爲了一種有六朝特色的貴遊方式。在外表戲謔、競賽、不正經的氛圍場域之間，文人集團滲透了前所未有的深情真摯與哀淒。這也就是後世論述六朝「詩賦合流」處，所提及的賦的「抒情化」，並認定其象徵著賦的詩化。然而抒情向來是中國文學的重要傳統，而不應該屬詩之專有領域。於是在貴遊活動中，無論詩、賦都被作爲載體溝通著創作者對於死亡、未來、時間性的無奈，然而在貴遊活動中本來就是屬於賦的天地，甚至如典故的競賽、辭藻的多變性訓練，這都是賦的技巧與理論。換言之，這也就是本文力主的，詩取代了賦的創作載體、氣氛，但也同樣引渡了賦的技巧、書寫模式、體物內涵，於是乎原本專屬於賦的重要理論，藉著詩的體裁表現出來，如此而已。

第二節、習翫為理，事久則瀆
——文類內部的驅動力

過去關於六朝賦的詩化、詩的賦化以及「詩賦合流」等現象之論述，大部分針對的議題應當是本節將討論，這是關涉文類內部驅動力的問題。文類學隨歷史發展，自然有其興起、極盛以及衰落，而這些盛衰雖然跟外緣環境因素、創作者的能量所有關聯，但是最重要的還是文類本身的使用與消耗所肇生。故文類內部的問題包含甚廣、細膩如內涵、主旨、題材、修辭、語言，概論如緣情或體物、敘事或抒情這樣大方面的轉向，都屬於文類內部所衍生出的驅動力，其影響兩大文類、甚至於與當時代文學理論的互爲文本、相互牽涉、佐證的特性，都不容忽略。

蕭子顯《南齊書・文學列傳》中提及，「習翫爲理，事久則瀆。在乎文章，彌患凡舊。若無新變，不能代雄」。[50]一個嶄新的文類、創新的體例、形式、革命性的內涵題材，或者是奇字詭辭，錯置倒裝，在初次使用時總是可以使閱讀者與創作者自身耳目一新、別開生面，但是「彌患凡舊」的觀念對於六朝創作者而言，可謂根深柢固如夢魘隨行。就形式上而言，雖然五言詩體起源甚早，《文心雕龍》提及，

[50] 梁・蕭子顯，《南齊書》(台北：鼎文書局，1979)，908 頁。

按召南行露，始肇半章；孺子滄浪，亦有全曲；暇豫優歌，遠見春秋；邪徑童謠，近在成世；閱時取證，則五言久矣。[51]

《詩品》提及，

昔〈南風〉之詞，〈卿雲〉之頌，厥義夐矣。夏歌曰：「鬱陶乎予心。」楚謠曰：「名予曰正則。」雖詩體未全，然是五言之濫觴也。逮漢李陵，始著五言之目矣。[52]

於是時至建安，突然之間風氣丕變，五言騰踊。「指事造形，窮情寫物，最爲詳切」[53]的五言，於是爲詩的外部形式作了一個定調。當然，並非沒有雜體詩的作品出現，只是在通常普遍的狀況下，詩作不出於五言。在形式上確立之後，詩的界定也就變得明快清晰。題名無論是「詩」與否，或者是「篇」、「引」、「行」、「令」等標示可入樂的樂府作品，都可以被歸類於「詩」作當中。此後在形式上，詩也就幾乎沒有可以摻雜、混入的空間，故理所當然詩受到賦的影響，大量的表達在內涵、題材、技巧以及書寫圖像上，呈現的是一種隱性的濡染；而賦則在形式上竄用了詩的句式，成爲了一種顯性的融合。

在形式上被規範化的詩(然而其實詩的五言化從建安始，這只是第一次的規範化)，勢必在內涵上尋找突破，實際上建安的詩確實是盛於一時。〈明詩〉篇提及，

暨建安之初，五言騰踊，文帝陳思，縱轡以騁節；王徐應劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴，慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也。[54]

〈時序〉說，

魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳琅；並體貌英逸，故俊才雲蒸。仲宣委質於漢南，孔璋歸命於河北，偉長從宦於青土，公幹徇質於海隅；德璉綜其斐然之思；元瑜展其翩翩之樂。文蔚休伯之儔，於叔德祖之侶，傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣

[51] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，17~18 頁。
[52] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》(台北：中研院中國文哲研究所，1999)，50 頁。
[53] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，69 頁。
[54] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，18 頁。

歌，和墨以藉談笑。觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。[55]

在貴遊活動的場景之中，在「傲雅觴豆，雍容衽席」的優雅氛圍之間，「灑筆酣歌，和墨談笑」所屬筆揮灑出的、「憐風月，狎池苑」的詩作，建安並沒有少作，但是「慷慨任氣，磊落使才」、「梗概而多氣」的作品，更是爲後世譽爲「建安風骨」的本色所在。如曹植〈名都篇〉，

名都多妖女，京洛出少年。寶劍直千金，被服麗且鮮。鬥雞東郊道，走馬長楸間。馳騁未能半，雙兔過我前。……[56]

陳琳〈飲馬長城窟行〉，

飲馬長城窟，水寒傷馬骨，往謂長城吏，甚莫稽留太原卒。官作自有程，舉築諧汝聲，男兒寧當格鬥死，何能怫鬱築長城。[57]

王粲〈七哀詩〉，

西京亂無象，豺虎方遘患。復棄中國去，遠身適荊蠻。親戚對我悲，朋友相追攀。出門無所見，白骨蔽平原。[58]

這些名篇雖然都已經被賦予其經典性，然而我們很容易從此間察覺到文論家所謂的「慷慨」、「任氣」這一類批評詞彙具體呈現之後的意涵。建安之末，走入兩晉，於是開始了詩學上的「進出玄言」，也就是〈明詩〉所謂的「詩雜仙心」，

及正始明道，詩雜仙心；何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深，故能標焉。[59]

如果建安的風格與題材是一種兼容並蓄，那麼對於太康與江左而言就是一種復古與革新、各執一方的拉鋸。〈明詩〉篇，

---

[55] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，155 頁。
[56]曹植〈名都篇〉，見逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》(台北：木鐸出版社，1983)〈魏詩卷六〉，431 頁。
[57]陳琳〈飲馬長城窟行〉，見逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》〈魏詩卷三〉，367 頁。
[58]王粲〈七哀詩〉，見逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》〈魏詩卷二〉，365 頁。
[59] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，18 頁。

晉世群才，稍入輕綺。張潘左陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安。或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也。江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁孫已下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄。[60]

經歷了輕綺、玄風的拉鋸，走入了元嘉的、劉勰認爲的「普世價值」：

宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。[61]

此處只是簡略地徵引〈明詩〉，說明詩主題風格史的一種拉鋸。其實無論綺靡也好、任氣也好、體玄也罷，這同樣都是抒情緣情特性很強的主題風格。此處過於簡略，也頗爲直觀、主觀、取捨由心。太康未必盡是輕綺、而宋初當然也未必窮力追新，只是我們可以很明確地體會到，六朝創作者所如影隨形，揮之不去的，對於「在乎文章，彌患凡舊」所察覺到的恐懼感與危殆感。於是乎就算未必能夠起而代雄，但是如何新變、如何別開生面，就成爲很重要的課題。「儷采百字」、「爭價奇句」不僅只是表象的、詞彙、修辭性的行爲，而更深刻地迫使創作者需要寫物極貌、窮詞追新，於是創作者們不斷地到處搜尋可以使用的風格與技巧、歷史、脈絡與縱深。於是在復古之後追求革新、革新之後又回到復古，在歷史上風格探索殆盡之後，在強大的影響焦慮、典型在夙昔的壓力之下，爲了奪回屬於當時代的話語權力、促使創作者們展開了一場越界之旅，向當時代或前時代的其他文類尋求資源。而很早以前就已經面對這個課題、這種爭奇鬥艷的賦，很自然地成爲詩借鑑的對象。

本文所謂的「很早以前就面對這樣爭奇鬥艷的賦」之判語，不免讓人有疑慮之處。然而礙於篇幅，本節於是列舉兩漢著名的宮室賦——班固〈西都賦〉與張衡〈西京賦〉——以說明之。班固〈西都賦〉描繪西都長安，內外交通，以及歷史源流，所用的體式諸如：

是故橫被六合，三成帝畿。周以龍興，秦以虎視。及至大漢受命而都之也，仰悟東井之精，俯協河圖之靈。……於是睎秦嶺，眺北阜。挾灃灞，據龍首。披三條之廣路，立十二之通門，內則街衢洞達，閭閻且千。九市開場，貨別隧分。人不得顧，車不得旋。[62]

---

[60] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，18 頁。
[61] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注》，18 頁。
[62] 班固〈西都賦〉，引自梁・蕭統著、李善注，《文選》(台北：藝文印書館，2003 再版)，22~23 頁。

然後描繪富庶景象，

> 闐城溢郭，旁流百廛。紅塵四合，煙雲相連。於是既庶且富，娛樂無疆。都人士女，殊異乎五方。遊士擬於公侯，列肆侈於姬姜。[63]

如宮殿描繪：

> 於是左右城平，重軒三階。閨房周通，門闥洞開。列鍾虡於中庭，立金人於端闈。……清涼宣溫，神仙長年。金華玉堂，白虎麒麟。區宇若茲，不可殫論。……增盤崔嵬，登降炤爛。殊形詭制，每各異觀。乘茵步輦，惟所息宴。[64]

我們可以將張衡〈西京賦〉對比如此，如同樣描繪交通地勢、歷史源流的部分，

> 秦里其朔，寔為咸陽。左有崤函重險，桃林之塞。綴以二華，巨靈贔屭，高掌遠蹠，以流河曲，厥跡猶存。於前則終南太一，隆崛崔崒，隱轔鬱律。於後則高陵平原，據渭踞涇。……乃覽秦制，跨周法。狹百堵之側陋，增九筵之迫脅。正紫宮於未央，表嶢闕於閶闔。[65]

關於宮殿勾勒描敘，以及始皇鑄立的十二金人，
木

> 三階重軒，鏤檻文楶。右平左城，青瑣丹墀……若夫長年神僊，宣室玉堂。麒麟朱鳥，龍興含章。譬眾星之環極，叛赫戲以煇煌。高門有閎，列坐金狄。……蘭臺金馬，遞宿迭居。次有天祿石渠校文之處，重以虎威章溝嚴更之署。……後宮則昭陽飛翔，增成合驩。蘭林披香，鳳皇鴛鸞。……裹以藻繡，文以朱綠。……翡翠火齊，絡以美玉。流懸黎之夜光，綴隨珠以為燭。[66]

上文如「右平左城」、「三階重軒」，都僅不過是在班固〈西都賦〉的詞彙陰影下，互文錯辭，製造新鮮感，實在改動甚微。接著張衡描繪城市建構的規格、富庶的

---

[63] 引自梁・蕭統注，《文選》，23 頁。
[64] 引自梁・蕭統注，《文選》，25 頁。
[65] 張衡〈西京賦〉，引自梁・蕭統注，《文選》，38~39 頁。
[66] 張衡〈西京賦〉，引自梁・蕭統注，《文選》，39~40 頁。

描繪，以及城市中發生的歷史事蹟。英雄故事的闡揚、典故的炫才。長安大俠張回、趙放這樣的故事，似乎可以學步信陵、孟嘗的鳴雞盜狗而風流當代、傳流千古。這同樣依循著〈西都賦〉中開宗明義所提出的，「攄懷舊之蓄念，發思古之幽情」[67]：

> 徒觀其城郭之制，則旁開三門，參塗夷庭。方軌十二，街衢相經。廛里端直，甍宇齊平。……木衣綈錦，土被朱紫。武庫禁兵，設在蘭錡。……爾乃廓開九市，通闤帶闠。旗亭五重，俯察百隧。……都邑游俠，張趙之倫。齊志無忌，擬跡田文。[68]

另外如〈西都賦〉的五陵，〈西京賦〉中張衡改曰「五縣」，所謂「若其五縣遊麗，辯論之士。街談巷議，彈射臧否。剖析毫釐，擘肌分理」。[69]名異辭同，所描繪記載的內涵相異幾希。

這種題材非常接近、典故甚為貧瘠的題材，即便賦擁有較詩活潑、自由的體裁，也未必容易發揮。時序代變，進入六朝，配合貴遊活動而即席口占、臨場立就的模式下，更不能靜佇書房，覃思慢拈地堆疊典故。甚至六朝的創作者，視前代賦作的程式化與模擬性，轉化為一種競賽、遊戲的方式。題材由原本就狹小的宮室、物色、羽獵、山海的內涵，更窄化成貴遊活動時身邊可見的物什，於是開始詠扇、詠簫、詠几、詠月、詠柳，更甚一步終於就出現了同題共作，明之曰為「酬唱」、為「贈答」，實則是給與會的創作者，對號入座的一份腳鐐手銬，在這樣枷鎖的箝制之中，不及翻書搜尋典故的前提下，憑著個人的才華以及背誦強記前代文章的能力，在與過去作品極其接近，卻有能夠獨樹一格，得到其文學定位與藝術價值。所以對賦而言，在前人的影響焦慮的夾縫中尋求生存，並且進一步地化這樣的模擬壓力成為助力、成為分判高下的量尺，但這看似嚴峻的條件，其實對賦文類而言是親切熟悉而有歷史性的。但是對於詩而言則是經歷了建安、正始、太康、江左，風格已經再難推陳出新，於是詩人萌發了濃烈的焦慮感。到了元嘉之後，「近世之所競」的「儷采百字之偶，爭價一句之奇」，[70]其實與賦所謂的「極聲貌以窮文」已經相當類似，這已可謂是跟賦文類所引渡而來的技巧。由於詩的體裁較賦有著更為嚴格精細的限制，於是詩開始向其他文類尋找題材與技巧，至於賦由於題材的單調，在同樣的、「彌患凡舊」的心理狀態之下，開始向詩尋求了「體裁」方面的改變。這也是因為賦本身擁有較為寬鬆而更易性強的體

---

[67] 班固〈西都賦〉，引自梁・蕭統注，《文選》，22 頁。
[68] 張衡〈西京賦〉，引自梁・蕭統注，《文選》，42 頁。
[69] 張衡〈西京賦〉，引自梁・蕭統注，《文選》，42 頁。
[70] 梁・劉勰著，黃淑琳注，《文心雕龍注・明詩》，18 頁。

裁所導致，關於賦的「體裁」，本節可進一步說明之。

在後來普遍認知的定位之中，六朝賦作中的佔比例最多的「體裁」不外乎在屬於押韻的六四駢儷、並且對偶精工的樣態。但是這樣的定義，我們只能稱之爲賦的基本型態，亦即今日常用的詞彙—「基本款」。[71]騷體或六四是核心的車軸，但其他的句法、句式、動詞助詞主語謂語，卻又隨著時間的變動、賦作家個人的喜好，而有所變動。六朝時，四六(騷體於六朝比例已不及四六)固然是一種創作者面對賦時，率先考慮的句法，但是並不代表四六駢形象徵什麼強烈而必須恪守的規範。由此而觀之，就「體裁」而言，賦確實較詩擁有更爲寬鬆而可變動的形式。我們可以舉例觀之，並加強其時間性的推移所肇生的、體裁的收納、變動與沿革。

如司馬相如〈子虛賦〉，論及楚王狩獵之英姿處提及，

> 於是乎乃使剸諸之倫，手格此獸。楚王乃駕馴駮之駟，乘彫玉之輿。靡魚須之橈旃，曳明月之珠旗。建干將之雄戟，左烏號之雕弓，右夏服之勁箭。陽子驂乘，孅阿為御。案節未舒，即陵狡獸。蹴蛩蛩，轔距虛。軼野馬，轚陶騄。乘遺風，射游騏。倏眒倩浰，雷動飙至，星流霆擊。弓不虛發，中必決眥。……於是楚王乃弭節徘徊，翺翔容與。覽乎陰林，觀壯士之暴怒，與猛獸之恐懼。徼𢧵受詘，殫睹眾物之變態。[72]

如「蹴蛩蛩，轔距虛。軼野馬，轚陶騄。乘遺風，射游騏」，即連用六個三字句，關於羽獵宮殿的漢大賦，實則常可見三字句的運用。且動詞與賓語的分布也值得我們注意，如此六句皆爲動—賓詞組，即軼爲動詞、野馬作爲賓語當作修飾作用。乘遺風，射游騏也皆爲相同的句法。但是我們可以閱讀，如後文寫及關於動物鳥獸遭遇到獵人之行動模式，「揜翡翠，射鵔鸃。微矰出，孅繳施。弋白鵠，連駕鵝。雙鶬下，玄鶴加。怠而後發，游於清池。」一連串的句法中，揜翡翠，射鵔鸃」仍然是動詞+賓語的句法，但是「微矰出，孅繳施」、「雙鶬下，玄鶴加」就已經轉變成爲了動詞在後作爲一後綴語的修飾方式，而與其他句法產生立異與區隔。這當然肇因於賦家對於求異追新的原初期許，但這也表現了出漢賦所定調的、賦體裁的寬容性與吸納性。四六只是一種參考，加入三字句讓整個節奏更是輕快飛揚、一洩千里，於是三字句的出現展演出了一種過場的效果，給予

---

[71] 「基本款」亦指一個品牌推出的服飾、鞋款，或多有設計、拼貼的組件元素於其中。而在此之外品牌多會保留一個系列，層列出設計之初的雛形、原貌以及商標。此款式則稱之爲該品牌的「基本款」。

[72] 司馬相如〈子虛賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，123~124 頁。

厚重的四六句之外的靈動性。當然這是關於大賦的問題，另外一種在漢代也相當盛行的體裁類型即是後人所謂的「楚辭體」(或曰「騷體」)，在此，我們可以舉司馬相如的〈長門賦〉以說明之，

> 刻木蘭以為榱兮，飾文杏以為梁。羅丰茸之遊樹兮，離樓梧而相撐。施瑰木之欂櫨兮，委參差以棲梁。時仿佛以物類兮，象積石之將將。五色炫以相曜兮，爛耀耀而成光。緻錯石之瓴甓兮，象玳瑁之文章。張羅綺之幔帷兮，垂楚組之連綱。撫柱楣以從容兮，覽曲臺之央央。白鶴嗷以哀號兮，孤雌跱於枯楊。日黃昏而望絕兮，悵獨託於空堂。懸明月以自照兮，徂清夜於洞房。援雅琴以變調兮，奏愁思之不可長。案流徵以卻轉兮，聲幼妙而復揚。貫歷覽其中操兮，意慷慨而自卬。……
>
> 忽寢寐而夢想兮，魄若君之在旁。惕寤覺而無見兮，魂迋迋若有亡。眾雞鳴而愁予兮，起視月之精光。觀眾星之行列兮，畢昴出於東方。望中庭之藹藹兮，若季秋之降霜。[73]

全賦主要以哀傷迴盪的陽韻爲主要韻腳，並且全篇用楚辭體寫成，楚辭體的字數較四六體爲寬鬆，前後兩句未規定必要成對，基本型態大抵上爲，

> 上句：□□□以□□□兮「動詞(一個字)+賓語(兩字)+語助詞(而、以、於等)+動詞(一字、可省略)+賓語(一~二字之間)」+兮
>
> 下句：□□□而□□□。「動詞(一個字)+賓語(兩字)+語助詞(之、於、而等)+動詞(一字、亦可省略)+賓語(一~二字之間)(下句中末二到三字，疊字亦常見，即省略動詞，直接以疊字作為補語，修飾前面的主語、如〈長門賦〉之「藹藹」、「央央」皆是)」

張衡〈思玄賦〉同樣以楚辭體貫串大部分的句型句法，本節稍微徵引節錄一段，

> ……不抑操而苟容兮，譬臨河而無航。欲巧笑以干媚兮，非余心之所嘗。襲溫恭之黻衣兮，被禮義之繡裳。辯貞亮以為鞶兮，雜伎藝以為珩。昭綵藻與琱琭兮，璜聲遠而彌長。淹棲遲以恣欲兮，耀靈忽其西藏。恃己知而華予兮，鶗鴂鳴而不芳。冀一年之三秀兮，遒白露之為霜。時亹亹而代序兮，疇可與乎比伉？咨姤嫮之難兮，想依韓以流亡。恐漸冉而無成兮，留則蔽而不彰。

[73] 司馬相如〈長門賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，233 頁。

……占既吉而無悔兮，簡元辰而俶裝。旦余沐於清源兮，晞余髮於朝陽。漱飛泉之瀝液兮，咀石菌之流英。翾鳥舉而魚躍兮，將往走乎八荒。過少皞之窮野兮，問三丘于句芒。何道真之淳粹兮，去穢累而飄輕。登蓬萊而容與兮，鼇雖抃而不傾。[74]

由此，大抵可以理解楚辭體的句式與脈絡。張衡〈思玄賦〉收於《文選》志類、司馬相如〈長門賦〉收於哀傷類。楚辭體的重言反覆、低迴婉約，與賦作中的思想、情緒、內涵與題旨進行密切的結合。所以我們當然不應該忽略賦體的「體裁」、「形式」的重要性，因爲「題材」與內涵影響了體裁的選用，然而句勢的澎湃迭宕、也同樣影響了表達題材、主體意涵、中心思想的審美高度。唯有兩者相互配合，才塑造出賦體的完滿。由此可見對於漢代賦而言，體裁扮演的重要角色。但是到了六朝體裁上產生轉變，楚辭體逐漸不被文人集團所熱衷使用，在這個時候六四體主流之下，激發了文人們對於體裁變造的原初慾望。而文人、知識份子們另外一樣擅長的文類—「詩」，於是發揮了關鍵性的作用。這也就是前人所討論的「詩賦合流」中的外部形式問題，賦開始使用詩句(若更細膩的而言，更包含如賦作不再使用傳統一句中，將重點、關鍵詞或動詞放在第一、第四字(或第五字、根據虛詞的安置而改動)的句法、而將重點放在與詩相似的，二、四、六字上)、[75]不再謹守四六規範，外部形式改變、配合短賦、抒情賦的出現，於是呈現了論者定義下的「賦的詩化」。

但是其實我們檢視六朝的賦作，詩化的句法也並不是進入六朝即刻出現。我們可以挑選幾位重要作家的作品，如謝靈運之〈撰征賦〉，按照時代背景，義熙十二年，劉裕率師北伐後秦，十月抵達彭城。爲奉命往彭城慰勞軍，該賦即寫於歸途。[76]該賦屬應詔之作、歌功頌德之詞溢於言表，且全賦四六駢偶，已不見騷體之跡象，

於是抑懷蕩慮，揚搉易難。利涉以吉，天險以艱。于敵伊阻，在國期便。勾踐形罷於琅琊，夫差征長於黃川。葛相發歎而思正，曹后愧心於千魂登高堞以詳覽，知吳濞之衰盛。戒東南之逆氣，成劉後之馘聖。藉鹽鐵之殷阜，臨淮楚之剽輕。盛幾杖而弭心，怒抵局而遂爭。忿爰盎之扶禍，惜徒傷於家令。

---

[74] 張衡〈思玄賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，219~220 頁。

[75] 關於賦體、騷體字數句數等問題，亦可參考本文第一章，以及兒島獻吉郎《中國文學概論》(台北：台灣商務印書館，1935 初版)一書中，關於騷體、賦體的討論，511~515 頁。

[76] 按照沈約，《宋書・謝靈傳列傳》「撫軍將軍劉毅鎮姑孰，以爲記室參軍。毅鎮江陵，又以爲衛軍從事中郎。毅伏誅，高祖版爲太尉參軍，入爲秘書丞，坐事免。高祖伐長安，驃騎將軍道憐居守，版爲諮議參軍，轉中書侍郎，又爲世子中軍諮議，黃門侍郎。奉使慰勞高祖于彭城，作《撰征賦》。其序曰……」，1745~1746 頁。

匪條侯之忠毅，將七國之陵正。褒漢藩之治民，並訪賢以招明。侯文辨其誰在，曰鄒陽與枚生。據忠辭於吳朝，執義說于梁庭。敷高才於兔園，雖正言而免刑。闕裏既已千載，深儒流於末學。欽仲舒之睟容，遵縫掖於前躅。對園囿而不窺，下帷幕而論屬。相端、非之兩驕，遭弘、偃之雙慝。恨有道之無時，步險塗以側足。

聞宣武之大閱，反師旅於此廛。自皇運之都東，始昌業以濟難。抗素旄於秦嶺，揚硃旗于巴川。懼帝系之墜緒，故黜昏而崇賢。嘉收功以垂世，嗟在嗣而覆趫。德非陟而繼宰，釁逾禹其必顛。[77]

賦中有「勾踐形罷於琅琊，夫差征長於黃川。葛相發歎而思正，曹后愧心於千魂」等四個吳越等典故，其句式雖屬七言，然實爲「七言非詩句」，錯綜省字，仍爲四六體。即便時至鮑照，我們仍然可見字句數對偶精工的作品，如〈舞鶴賦〉中，細膩描繪鶴之型態處曰，

於是窮陰殺節，急景凋年。凉沙振野，箕風動天。嚴嚴苦霧，皎皎悲泉。冰塞長河，雪滿群山。既而氛昏夜歇，景物澄廓。星翻漢迴，曉月將落。感寒雞之早晨，憐霜鴈之違漠。臨驚風之蕭條，對流光之照灼。唳清響於丹墀，舞飛容於金閣。始連軒以鳳蹌，終宛轉而龍躍。躑躅徘徊，振迅騰摧。驚身蓬集，矯翅雪飛。離綱別赴，合緒相依。將興中止，若往而歸。颯沓矜顧，遷延遲暮。逸翮後塵，翱翥先路。指會規翔，臨岐矩步。態有遺妍，貌無停趣。奔機逗節，角睞分形。長揚緩騖，並翼連聲。輕跡凌亂，浮影交橫。眾變繁姿，參差洊密。煙交霧凝，若無毛質。風去雨還，不可談悉。既散魂而盪目，迷不知其所之。忽星離而雲罷，整神容而自持。仰天居之崇絕，更惆悵以驚思。[78]

關於賦作的內涵探析，下文將深入探討，此處僅徵引於此，作爲對比、佐證之途。當然，相較而言，謝靈運〈山居賦〉句式句法則不如如此縝密，典故的穿插、景物的描繪，似乎對於整齊的句式而言多少有點綁手綁腳、制肘難書之感。於是我們可以看到〈山居賦〉一些頗有創見與新意的句型，如言地理位置，

遠東則天臺桐柏，方石太平，二韭四明，五奧三菁。表神異於緯牒，驗感應於慶靈。淩石橋之莓苔，越楢溪之紆縈。

遠南則松箴、棲雞，唐嵫、漫石。崒、嵊對嶺，釐、孟分隔。入極浦而邅回，

[77] 謝靈運〈撰征賦〉，引自自顧紹柏，《謝靈運集校注》(台北：里仁書局，2004 初版)，367~368 頁。

[78] 鮑照〈舞鶴賦〉，引自清・陳元龍，《御定歷代賦彙》(京都：中文出版社，1974)，1704 頁。

迷不知其所適。上嶔崎而蒙籠，下深沉而澆激。

遠西則(下闕)。

遠北則長江永歸，巨海延納。昆漲緬曠，島嶼綢遝。山縱橫以布護，水回沉而縈浥。信荒極之綿眇，究風波之睽合。[79]

言草木分布，

水草則萍藻薀菼，雚蒲芹蓀，蒹菰蘋蘩，蕝荇菱蓮。雖備物之偕美，獨扶渠之華鮮。播綠葉之鬱茂，含紅敷之繽翻。怨清香之難留，矜盛容之易闌。必充給而後搴，豈蕙草之空殘。卷《叩弦》之逸曲，感《江南》之哀歎。秦箏倡而溯遊往，《唐上》奏而舊愛還。

《本草》所載，山澤不一。雷、桐是別，和、緩是悉。參核六根，五華九實。二冬並稱而殊性，三建異形而同出。水香送秋而擢茜，林蘭近雪而揚猗。卷柏萬代而不殞，伏苓千歲而方知。映紅葩於綠蒂，茂素蕤於紫枝。既住年而增靈，亦驅妖而斥疵。[80]

如「二冬並稱而殊性」、「三建異形而同出」等「七言非詩句」，其句式雖仍近似如賦句，卻以與騷體句型的動賓結構又有不同，大抵仍屬四六的變化之中而來。然如斯之賦作，我們今日讀之，頗有「七寶樓台，眩人眼目」，然而「拆坼下來，不成片段」之感。關於賦作的典故性、鋪排性，此處該賦確實掌握，但是對於句勢以及情緒、審美價值與思維圖像，則可觀性相對被削弱。故《文選》中並未選謝靈運的—「以炫目爲本不以體物緣情爲宗」的賦作，恐怕亦有其考量之處。

真正地直接化用詩句，而從本來在內涵主旨上的「抒情化」[81]現象，成爲外在形式上的「詩化」者，應屬於庾信開創的風氣。葉慶炳《中國文學史》論及：

南朝賦體，除駢儷現象日益加深外，又產生詩賦合流現象。所謂詩賦合流，即賦中夾雜使用五、七言詩句，讀來宛如雜言詩。其形式與魏、晉短賦大有差別，更遑論漢賦！試舉庾信春賦為例：……

清倪璠曰：「梁簡文帝集中有晚春賦，元帝集有春賦，賦中多有類七言詩者。唐王勃、駱賓王亦嘗為之，云效庾體，明是梁朝宮中庾子山創為此體也。」其言是也。而此種詩賦合流現象之產生，必然與聲律說興起有關。蓋作者為

[79] 謝靈運〈山居賦〉，引自顧紹柏，《謝靈運集校注》，454~458 頁。

[80] 謝靈運〈山居賦〉引自顧紹柏，《謝靈運集校注》，454~458 頁。

[81] 本文此處所謂的「抒情化」，正是前輩研究者所謂的「詩化」論述。實則抒情化能否稱之爲「詩化」，本文首章已經進行批駁。至於緣情題材賦文類自古即有，如某些題材也非詩的專利，故內

求賦篇之節奏美，乃以詩句入賦。故顏延之、謝靈運、鮑照諸賦仍停留在駢賦階段，至梁世君臣始創為詩賦合流之體。[82]

葉慶炳提出詩、賦合流的觀念，並歸因於聲律說，顯然這是一個極其狹義的、並以形式考察的「詩賦合流」。當然，與後來研究者的廣義推類、主觀直覺式的定義而言，這樣的考察顯得嚴謹而保守、客觀許多。我們回歸到倪璠的論述架構中，雖然隨著六朝至唐——駢賦的正熾、接著駢文的盛行——我們未必能將其歸納與詩或賦何種文類的驅動，然而梁代君臣賦春以及在形式上模擬之風氣，卻應當是以庾信體爲效法的對象，那麼我們勢必必須從庾信〈春賦〉出發而觀察之，故全篇賦文抄錄於此，以便討論之，

宜春苑中春已歸，披香殿裡作春衣。新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛。河陽一縣共是花，金谷從來滿園樹。一叢香草足礙人，數尺遊絲即橫路。開上林而競入，擁河橋而爭渡。出麗華之金屋，下飛燕之蘭宮。釵朵多而訝重，髦髦高而畏風。眉將柳而爭綠，面共桃而競紅。影來池裡，花落衫中。

苔始綠而藏魚，麥才青而覆雉。吹蕭弄玉立臺，鳴佩凌波之水。移戚裡而家富，入新豐而酒美。石榴聊泛，蒲桃醱醅，芙蓉玉碗，蓮子金杯。新芽竹筍，細核楊梅。綠珠捧琴至，文君送酒來。

玉管初調，鳴弦暫撫。《陽春》、《涤水》之曲，對鳳回鸞之舞。更炙笙簧，還移箏柱。月入歌扇，花承節鼓。協律都尉，射雉中郎。停車小苑，連騎長楊。金鞍始被，柘弓新張。拂塵看馬埒，分朋入射堂。馬是天池之龍種，帶乃荊山之玉梁。豔錦安天鹿，新綾織鳳凰。三日曲水向河津，日晚河邊多解神。樹下流林客，沙頭渡水人。鏤薄窄衫袖，穿珠帖領巾。百丈山頭日欲斜，三晡未醉莫還家。池中水影懸勝鏡，屋裏衣香不如花。[83]

此按照《藝文類聚》春部下所引述的段落，迄今我們也難以確定是否爲全篇賦文。不過有趣的是其中七字句、五字句與傳統的四、六言的賦句，大致分別爲五分之二、五分之三的比例。雖然傳統賦句稍多一籌，然後七、五言句已經佔了關鍵的位置，如「宜春苑中春已歸」到「數尺遊絲即橫路」起首一段，與「豔錦安天鹿，新綾織鳳凰」到「池中水影懸勝鏡，屋裏衣香不如花」一段，加上「拂塵看馬埒，分朋入射堂。馬是天池之龍種，帶乃荊山之玉梁」這樣的句法，已然不在是傳統

涵的問題仍然是個需要進一步釐清的課題。

[82] 葉慶炳，《中國文學史》(台北：學生書局，1986)，191 頁。

[83] 庾信〈春賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，74~79 頁。亦可見於唐・歐陽詢，《藝文類聚》，收錄《景印文淵閣四庫全書》(據國立故宮博物院藏本影印)(台北：台灣商務印書館，1983)卷三，887-183 頁；清・陳元龍，《御定歷代賦彙》，203~204 頁。

首字動詞的賦句基本型態。[84]另外如「新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛」、「河陽一縣共是花，金谷從來滿園樹」、「池中水影懸勝鏡，屋裏衣香不如花」這樣的對偶句式，雖然平仄稍有未妥不協之調，然而大部份已然頗得律詩的黏、對真諦，音律和諧搖盪，詩句的情緒內涵表露無遺。雖然我們不能忽略所謂的文學家之驅動力，如庾信本身即是熱衷於對偶儷辭的創作者，如「綠珠捧琴至，文君送酒來」、「豔錦安天鹿，新綾織鳳凰」、「月入歌扇，花承節鼓」，頗遊走在「合掌」的邊緣，爲作對而對，頗爲矯飾，未必得其工。又如「綠珠」一對句、「豔錦」一對句，實際上可更易爲「綠珠捧琴，文君送酒」、「錦安天鹿，綾織鳳凰」，去其贅詞，辭意更爲妥貼婉轉，然而賦作顯然刻意爲五言，創作文本之新鮮感，並求走出舊有格式、將文類向前推移之企圖心。

在《藝文類聚》「春」部下，同時收錄了庾信〈詠春詩〉兩首，本文一並抄錄於斯，以作爲比較合觀之用。

> 周庾信詠春詩曰：昨夜鳥聲春，驚鳴動四鄰。今朝梅樹下，定有詠花人。流星浮酒泛，粟瑱繞杯脣。何勞一片雨，喚作陽臺神。
> 又曰，逍遙遊桂苑，寂絕想桃源。狹石分花逕，長橋映水門。管聲驚百鳥，人衣香一園。定知歡未足，橫琴坐樹根。[85]

如果將春詩與春賦作類比性的分析，有一些意象確實是有其沿用與關聯性，如「昨夜鳥聲春，驚鳴動四鄰」與賦文中的「新年鳥聲千種囀」；「人衣香一園」與「屋裏衣香不如花」等句子，然而大抵而論賦文與詩的書寫技巧與修辭，仍然有很大的不同。如賦文中大量使用對句，而詩中則無，賦中不乏爲求工麗之對句，刻意用典之安排，詩中則顯得流暢、自然、樸實且氣象開闊。如「今朝梅樹下，定有詠花人」、「何勞一片雨，喚作陽臺神」等句式，清新自然，不假矯飾。就庾信的詩賦而觀之，形式上賦作中確實出現了詩句入賦、五七言與平仄如詩的句型，顯然這是作者刻意對賦文類所作的革新與創變。至於賦文類的重要理論與技巧，如體物、如鋪排、如典故，這並未曾遭受到忽略或擱置。

另外如簡文的〈晚春賦〉、元帝的〈春賦〉，由於類書的剪裁問題，我們已難窺全文。就今日存之部分而論，簡文〈晚春賦〉賦辭曰，

---

[84] 在簡師對唐賦的考察中，同樣有「五七言非詩句」的存在，此點於後文進入初唐討論時，方進而論述。此處就庾信〈春賦〉中的五七言句而言，除了「馬是天池之龍種，帶乃荆山之玉梁」之外，大部分都是一如詩句的五七言句。

[85] 庾信〈詠春詩〉，引自唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷三，887-182 頁。

待餘春於北閣，藉高讌于南陂，水篩空而照底，風入樹而香枝。嗟時序之迴斡，歎物侯之推移，望初篁之傍嶺，愛新荷之發池。石憑波而倒植，林隱日而橫垂，見游魚之戲藻，聽驚鳥之鳴雌。樹臨流而影動，巖薄暮而雲披，既浪激而沙浮，亦苔生而徑危。[86]

元帝〈春賦〉所殘留更爲片段，

洛陽小苑之西，長安大道之東，苔染池而盡綠，桃苔山而併紅。露沾枝而重葉，網縈花而曳風。[87]

我們其實難以發現倪璠所謂的「類七言詩者」何在，不過就賦文而言，詞彙間所展演出的鋪排性、工麗性、對偶性、想像性，仍然教讀者驚爲警句。至於王勃、駱賓王之部分，有待下章節方來進一步解決。

大抵而言，在嚴謹而狹義的定義之下，賦形式的「詩化」，必須追溯至庾信才宣告出現，並在庾信之後，方開始遭到複製、仿作，但這其實仍是出於文類本身對於外部形式的貧乏。這一點與枚乘製〈七發〉異曲同工。至於文類內部，則是一個甚早即開始進行的、極其漫長的工程進度。而我們釐清如「短小化」、「抒情化」、「題材轉變」等課題，其實都是由許多動力因素導致，而在理路上、名稱辨正上不應稱呼其爲「詩化」或「賦化」之後，我們更應當視這些發展與轉化都只是文類內部極其普通、自然的一種驅動力而已，不應妄加臆測或過度詮釋。下節本文將就本章討論的重要驅動力之三，強力而重要詩人所建構的系譜與六朝「詩賦合流」現象的關係進行討論。而這也通常是過去討論「詩賦合流」現象的專篇論文，著重討論的脈絡與主軸。

第三節、張潘左陸，莫與爭雄
——強力詩人的驅動力

在傳統研究方法中，資料與文本的收羅齊全與否，經常被視爲研究可信度的一個很重要指標。於是研究者開始了漫長的收集考據之旅，而這樣的歷程也向來

[86] 蕭綱〈晚春賦〉，引自清・陳元龍，《御定歷代賦彙》，208 頁。

[87] 梁元帝〈春賦〉，引自清・張英《淵鑑類函》(台北：新興出版社，1977)卷十三，186 頁。如庾信〈春賦〉、蕭綱〈晚春賦〉皆可見於此，186~187 頁。梁元帝又有〈春日詩〉，「春還春節美，春日春風過，春心日日異，春情處處多，處處春芳動，日日春禽變，春意春已繁，春人春不見，不見懷春人，徒望春光新，春愁春自結，春結詎能申，欲道春園趣，復憶春時人，春人竟何在，空爽上春期，獨念春花落，還似昔春時。」大抵意求連用春字、堆疊求趣，遊戲性質不言可喻。引自《藝文類聚》，887-181 頁。可互相參照之。

被視爲論文的基礎與本源，是否掌握有所的關鍵資料，就成爲論文優劣的評價標準。但是近來隨著文學理論的大量開挖、引介、感染，學界逐漸意識到所謂的「典範」(paradigm)或者是「典律」(canon)的觀念。典範轉移(paradigm Swith)由孔恩(Thomas Kuhn)所提出，成爲近來台灣地區思想研究或文學研究上常用的理論。孔恩以自然科學研究者的身分，從古典物理學、天文學意識到，希臘時代亞里斯多德的物理學，到現代的動力學，已呈現兩套系統，於是孔恩提出了當然自然科學正面臨到的——「典範轉移」的課題。

至於「文學典律」(canon)(台灣學界亦譯作「正典」)這樣的觀念的提出，應當歸功於耶魯大學四人幫之一的文學理論大師—哈洛・布魯姆(Harold Bloom)。[88]他致力於從現當代流行的思潮——如女性主義、新馬克思主義、傅柯爲首的新歷史主義、拉崗的精神分析、巴特的解構主義、符號學之中——梳理出一條新的脈絡，此脈絡即是回歸到閱讀文本／正典，回歸經典文學史的本位。布魯姆稱這些由少數族群、邊緣意識型態所組成的社群爲「憎恨學派」。「典律」或「正典」的觀念其實與布魯姆較早所提出的一著名的「影響的焦慮」(the anxiety of influence)理論延續而生。在此所謂的「強力詩人」(Powerful writer)也正是典律、影響焦慮下所衍生的附帶觀念。這些概念理路單純並不複雜，係指晚到的詩人往往遭受到早先的、正典的、強力詩人所影響，在影響焦慮之下，呈現出誤讀、重寫、仿擬與抗拒總總心理模式。換言之，「強力詩人」此觀念在布魯姆提出之前，無論在東西方，這是一個無庸置疑的概念。[89]文學史雖然呈現一個普視的動力結構，如星空般星羅棋布著各種、包括上下層文明、大小傳統的驅動因。但是關鍵時左右文學史的，仍然是重要的外緣因素、或者是強力的作品、作家。而這樣的觀念其實也逐漸被學者使用在古典文學文本的討論上。如顏崑陽〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效果」〉，雖然一再強調，其不同於孔恩，也異於布魯姆，是根據文體上的觀察，

> ……本文所用典範一詞，其義不同於孔恩所說的 Paradigm，因為孔恩所指為抽象概念的理論，本文所指一具象之文體。同時，也不同於 canon 一詞，……而本文「典範」一詞，則兼指作品中所涵作者的性情人格。從「文體」的概念來說，「典範」所指的文體，不是偏從作品語言要素所構成的文體，而強

[88] 哈洛・布魯姆之論述，本文主要參酌其《西方正典》(台北：立緒文化，2003)與《誤讀圖示》(台北：駱駝出版社，1983)兩書，在《誤讀圖示》中，布魯姆提出遲到詩人面對影響焦慮的六種心理模式。不過在台灣目前學界中，布魯姆的學說幾經延展、深化，「影響的焦慮」於是成爲一種公論述，使用在各個領域學科，相對而言使用其所提出的六種心理機制者則較少。另，憎恨學派一詞，見《西方正典》，11 頁。

[89] 雖然憎恨學派認爲所謂的「影響的焦慮」，只發生在「死去的歐洲白人男性」身上，不過這類過於邊緣、偏激的論調，並不影響我們在研究正典的合法性、以及影響焦慮發生的正當性。可參

調由作者性情要素所構成的文體。[90]

但是實際上顏氏仍進行了一次典範性的考察，從歷史上的著名詩人，在典範作品與典範作品的模仿、抗拒、漣漪與後設的架構中，聚焦於顏氏所關注的「典範模習」的問題，而並不是如傳統研究，羅列出所有作品，然後廣泛地、按照斷代文學史發展逐一討論之。簡師宗梧〈賦體之典律作品及其因子〉一文，於摘要處提及，

> 有如遺傳研究，解析其基因密碼，探究歷來稱之為賦的充分條件（sufficient condition）與必要條件（necessary condition），俾使賦的義界更為明確。
> 本研究乃先取歷來具有代表性的總集，篩選賦的篇章，依作品在選集的出現率，分別選出出現率最高的作品，為其典律化（canonize）作品，凡八十四篇……[91]

本文不在強調詳盡的討論、廣泛的舉證所構築出的研究方法有所缺失、弊病，不過以一種經典性的視域，檢視古典文學作品，其實是一個較爲符合當時代論域的一種研究模式。強力詩人所引動的時代風氣，其實是直指當時代重要文學史結構轉變的一個前哨站、風向球。這之間互爲因果、循循相依的充要條件是很顯著的。如果我們再根據《歷代賦彙》，根據類書，根據詩集，將每個作者、每首作品羅列，然後翻譯、考察修辭、語脈、聲律、主旨，或許可以獲到一個縝密的論據，然而如果聚焦於重要的強力詩人，並且細膩地探討其某幾篇重要名篇佳作，對於整個文學史脈動所產生的趨力，相信更可以攫取全幅的景緻。傳統對於六朝詩學分類，大抵上區分成建安、太康、正始、江左、義熙、元嘉、永明等七個時期，本節也按照時間點，以曹植、王粲、潘岳、陶淵明、謝靈運、江淹、鮑照、謝朓、庾信等身兼賦詩名家的作家群所羅列出的強力詩人爲系譜，[92]進一步討論之。

見布魯姆，《西方正典》，11 頁。

[90] 顏崑陽，〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效果」〉，收錄《魏晉南北朝文學研討會論文集》(台北：文史哲，1998)。

[91] 簡師宗梧，〈賦體之典律作品及其因子〉，收錄《逢甲人文社會學報》第 6 期，2003，1 頁。

[92] 關於作家所引領的時代風潮，東方文論其實亦有關注。如劉勰《文心雕龍》(黃淑琳注，世界書局，1983)除〈時序〉篇外亦有〈才略〉，說明作家個人的影響與驅動力。另外詩、賦所受時代與創作者個人的驅動力大相逕庭，本文以於前述。不過就表面上而言，追求整全、折衷的劉勰，還是將作者的才性能力，與獨創的影響驅動力，壓抑到時代氛圍之中。如「諸子以道術取資，屈宋以楚辭發采。樂毅報書辨而義，范雎上書密而至，蘇秦歷說壯而中，李斯自奏麗而動。若在文世，則揚班儔矣」(165 頁)樂毅、范雎、蘇秦、李斯皆在歷史脈絡與紀錄中，表現了其能言善到的情采，故劉勰推測，只是因爲戰國不文，否則必定與馬揚並驅；又如「孫盛干寶，文勝爲史，準的所擬，志乎典訓，戶牖雖異，而筆彩略同。袁宏發軫以高驤，故卓出而多偏；孫綽規旋以矩步，故倫序而寡狀。殷仲文之孤興，謝叔源之閑情，並解散辭體，縹渺浮音，雖滔滔風流，而大澆文意」(166 頁)在說江左玄風，無遠弗屆，殷仲文、謝混都不脫其中。不過我們也可察覺劉勰在「戶牖雖異，而筆彩略同」所作的強詞奪理。換言之，即便同樣的時代氛圍，仍然萌發出閑情

1.曹植

大抵而言，曹植是很特殊的一個詩賦作者。雖然劉勰提出了「位卑而減價、勢窘而增才」[93]來詮釋陳思文帝之間曖昧曲幽的高下優劣關係，但是曹植的才華語作品仍然一面倒地被評論家所讚揚推崇。鍾嶸《詩品》曹植爲上品，近代研究者更認定曹植是鍾嶸在古今詩人中，最推崇的一種典範風格。[94]故我們從《詩品》出發：

> 其源出於《國風》。骨氣奇高，詞采華茂，情兼雅怨，體被文質，粲溢今古，卓爾不群。嗟乎！陳思之於文章也，譬人倫之有周、孔，鱗羽之有龍鳳，音樂之有琴笙，女工之有黼黻。俾爾懷鉛吮墨者，抱篇章而景慕，映餘暉以自燭。故孔氏之門如用詩，則公幹升堂，思王入室，景陽、潘、陸，自可坐於廊廡之間矣。[95]

所謂的「孔門用詩」這其實是文學批評的既有的文脈套話。揚雄《法言》用「如孔氏之門人用賦也，則賈誼登堂，相如入室」[96]詮釋賦家之間的高下優劣。登堂入室不過是一門之隔，櫛比而次，但是作品的優劣在門裡門外所形成的落差與高度已不言而喻。不過此則中我們還可以察覺另外一個特點，就是前文所謂的、由綺穀、鄭衛所建構成的一個「美典除罪化」(前文或稱「美文合法論」)的套語系統。此處鍾嶸也使用了「音樂之有琴笙，女工之有黼黻」類似的譬喻方式。但是我們可以敏銳的察覺到，此處的音樂、女工所建構出的評論價值觀已經轉向、易位、挪移，這不再是過去的文論家般、好像勉爲其難、心不甘情不願、消極地將美文歸進合法的位置，而是及其積極地肯定、認同曹植作品中的美典性。另，關於「骨氣奇高」一句向來爲論者斷斷。而所謂的「骨」也多被取之與《文心雕龍・風骨篇》比附。不過即便兩者「骨」隱喻意涵有所交集，然本節也不認爲兩者指涉相近。拙作〈《文心雕龍・風骨》篇中「骨」字意涵探析〉一文，提出〈風骨〉

孤興、高驤、多偏這樣不同的風格與面向；在不重文的時代，樂毅、范雎、蘇秦、李斯、荀卿這些準創作者的才性、天賦，又如利器入袋，自露其刃。可見劉勰在某種層次上也難以否認創作者個人風格的絕對影響力。而這更是我們不應當忽略的、在檢視六朝詩賦「合流現象」上重要驅動力之一。

[93] 梁・劉勰，《文心雕龍注》，165 頁。

[94] 此可參見歸青、曹旭，《中國詩學史》(廈門：鷺江出版社，2003)，227 頁。

[95] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，149 頁。

[96] 引自揚雄，《法言義疏・吾子》(台北：世界書局，1962)，原文涉及「麗淫」、「麗則」之辯，亦常被徵引，引於斯：「或問：「景差、唐勒、宋玉、枚乘之賦也，益乎？」曰：「必也，淫。「淫，則奈何？」曰：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫。如孔氏之門用賦也，則賈誼升堂，相如入室矣。如其不用何？」，4~5 頁。

篇之骨主要在指涉篇章結構方面的問題。[97]若《詩品》此處按照文脈，骨氣一句在指內涵主旨、詞采一句在言篇章修辭應該是可以信達，那麼旨熟辭雅，自然文質兼備。不過鍾嶸對於曹植詩作的推崇，並不只有文質雙美足以詮釋，後文如「俾爾懷鉛吮墨者」、「映餘暉以自燭」等句，以即將曹植推崇到了一個極端偏執、誇飾的文學高度。在〈詩品序〉中鍾嶸特別論及曹植的經典作品—「陳思贈弟」—陳延傑認爲係指〈贈白馬王彪〉，徵引如下：

> 太谷何寥廓，山樹郁蒼蒼。霖雨泥我涂，流潦浩縱橫。中逵絕無軌，改轍登高岡。修阪造雲日，我馬玄以黃。
>
> 玄黃猶能進，我思郁以紆。郁紆將何念，親愛在離居。本圖相與偕，中更不克俱。鴟梟鳴衡軛，豺狼當路衢。蒼蠅間白黑，讒巧反親疏。欲還絕無蹊，攬轡止踟躕。
>
> 踟躕亦何留，相思無終極。秋風發微涼，寒蟬鳴我側。原野何蕭條，白日忽西匿。歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼。孤獸走索群，銜草不遑食。感物傷我懷，撫心長太息。
>
> 太息將何為，天命與我違。奈何念同生，一往形不歸。孤魂翔故域，靈柩寄京師。存者忽複過，亡沒身自衰。人生處一世，去若朝露晞。年在桑榆間，影響不能追。自顧非金石，咄嗟令心悲。
>
> 心悲動我神，棄置莫複陳。丈夫志四海，萬里猶比鄰。恩愛苟不虧，在遠分日親。何必同衾幬，然後展慇懃。憂思成疾疢，無乃兒女仁。倉卒骨肉情，能不懷苦辛。
>
> 苦辛何慮思，天命信可疑。虛無求列仙，松子久吾欺。變故在斯須，百年誰能持。離別永無會，執手將何時。王其愛玉體，俱享黃發期。收淚即長路，援筆從此辭。[98]

事實上今日的詩，以其語言藝術而言，寫景的描繪比較出色的警句，如「太谷何寥廓，山樹郁蒼蒼」、「秋風發微涼，寒蟬鳴我側」、「歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼」。但是與南朝之後的山水詩相較，寫景的句式或者是體物的深切性，仍然不脫「書房寫作」的色彩以及生澀的描繪模式。每首詩末與下詩首的頂真頗回盪出旅行之間，出發點與回歸點的迴異(可參見上章敘述，白馬王、任城王與曹植三人赴京、任城王薨於非命，出發與回歸已經有所差異，朝不保夕的心理狀態歷歷在目)，所醞釀出的低迴情緒。但是如「憂思成疾疢，無乃兒女仁」、「丈夫志四海，萬里

[97] 拙作〈《文心雕龍・風骨》篇中「骨」字意涵探析〉，爲研究所入學甄試之論文代表作，該文主要針對《文心・風骨》篇中「骨」字的歷來討論進行梳理，最後得到結論在於「骨」未必是一個抽象的形容詞，而與今日修辭學中的「引用」技巧相仿，藉著化用前人經籍典墳，紮實自身作品的骨力、結構緊密度。

猶比鄰」、「變故在斯須，百年誰能持」這些說理性強、直木無文、鏗然有聲的句子，或許符合鍾嶸所謂的「兼雅怨」、「骨氣高」的特點，但是就描繪與藝術成就而言則稍顯薄弱。爲了比較曹植的詩、賦作品，我們在節錄〈名都篇〉、〈七哀詩〉與〈雜詩〉之一，與其〈洛神賦〉、〈幽思賦〉作爲比較，以便一窺建安時的詩、賦定位。

名都多妖女，京洛出少年。寶劍直千金，被服麗且鮮。鬥雞東郊道，走馬長楸間。馳騁未能半，雙兔過我前。攬弓捷鳴鏑，長驅上南山。左挽因右發，一縱兩禽連。餘巧未及展，仰手接飛鳶。(〈名都篇〉)[99]

明月照高樓，流光正徘徊。上有愁思婦，悲嘆有餘哀。借問嘆者誰，言是蕩子妻。君行逾十年，孤妾常獨棲。君若清路塵，妾若濁水泥。浮沈各異勢，會合何時諧。(〈七哀詩〉)[100]

高台多悲風，朝日照北林。之子在萬裡，江湖迥且深。方舟安可極，離思故難任。孤雁飛南遊，過庭長哀吟。翹思慕遠人，顧欲托遺音。形影忽不見，翩翩傷我心。(〈雜詩〉之一)[101]

余告之曰：其形也，翩若驚鴻，婉若游龍。榮曜秋菊，華茂春松，彷彿兮若輕雲之蔽月，飄颻兮若流風之迴雪，遠而望之，皎若太陽升朝霞，迫而察之，灼若芙蕖出淥波。襛纖得衷，修短合度，肩若削成，腰如約素，延頸秀項，皓質呈露，芳澤無加，鉛華弗御，雲髻峨峨，修眉聯娟，丹唇外朗，皓齒內鮮，明眸善睞，靨輔承權，瓌姿豔逸，儀靜體閑，柔情綽態，媚於語言，奇服曠世，骨像應圖，披羅衣之璀燦兮，珥瑤碧之華琚，載金翠之首飾，綴明珠以耀軀。踐遠遊之文履，曳霧綃之輕裾，微幽蘭之芳藹兮，步踟躕之山隅。……
於是越北沚，過南岡，紆素嶺，迴清陽。動朱唇以徐言，陳交接之大綱，恨人神之道殊兮，怨盛年之莫當。抗羅袂以掩涕兮，浪流襟之浪浪。悼良會之永絕兮，哀一逝而異鄉。無微情以效愛兮，獻江南之明璫。雖潛處於太陰，長寄心於君王。忽不悟其中所舍，悵神宵而蔽光。(〈洛神賦〉)[102]

倚高臺之曲隅，處幽僻之閑深；望翔雲之悠悠，羌朗霽而夕陰。顧秋華而零

[98] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，453 頁。
[99] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，431 頁。
[100] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，458~489 頁。
[101] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，456 頁。

落，感歲莫而心碎。觀躍魚於南沼，聆鳴鶴於北林。搦素筆而慷慨，揚大雅之哀吟。仰清風以嘆息，寄餘思於悲弦。信有心而在遠。重登高以覽川。何余心之煩錯，寧翰墨之能傳。(〈幽思賦〉)[103]

就這幾篇經常爲選本所選的名篇而言，曹植詩作名篇與建安七子類似，都以民歌風格爲優，〈名都篇〉不外乎是李波小妹的系統；[104]而〈七哀詩〉則爲棄婦蕩子的古詩系統，這樣的擬代風氣，文人的一種關懷社會層面的攬照，一直要到了陸機之後方逐漸被玄言、山水詩逐漸取代。不過我們仍然可以在詩、賦不同文類的作品中，發掘曹植個人的風格與特色。如壯麗的開場描繪，〈七哀詩〉「明月照高樓，流光正徘徊」、〈名都篇〉「名都多妖女，京洛出少年」、〈雜詩〉「高台多悲風，朝日照北林」、〈幽思賦〉「倚高臺之曲隅，處幽僻之閑深；望翔雲之悠悠，羌朗霽而夕陰」。鍾嶸批評謝朓之詩作「善自發詩端，末篇多躓」，[105]如「大江流日夜」這樣氣勢奔放的首句，卻可惜不能貫串全詩。然曹植顯然詩端頗壯闊，而詩中、詩末也不見敗筆。除去〈洛神賦〉這樣的情賦傳統[106]不談，其抒情短賦如〈慰子賦〉、〈幽思賦〉已經與如〈雜詩〉中所瀰漫的興發的場景、哀傷氛圍，以及超脫的模式頗爲近似，這也就是抒情小賦被視作的「詩化」。不過這樣說是不精準的，因爲就賦作而言，體物描繪、曲終奏雅，仍然歷歷分明，無所混淆。相對而言，建安的詩從民歌處汲取養分；而賦則是一方面緊抓過去的模擬傳統、另一方面往自傷、體玄的路徑趨近。不過這樣的趨近其實與曹植的個人風格也相當密切，如詩中的一些陳腔套語、儒者本色。如果將這些視爲《詩》傳統，或者是「賦」的美刺功能，或許就忽略了創作者本身的書寫特色，以及鍾嶸所評價中，所謂的「體被文質」與作者的密切關係。

2.王粲

《詩品》論及王粲詩僅寥寥數語，但是歷來爭議卻頗爲分歧。鍾嶸《詩品》上卷論魏侍中王粲，

---

[102] 引自梁・蕭統，《文選》卷十九，275~276 頁。
[103] 引自清・嚴可均，《全三國文》卷十三，1124 頁。
[104] 係指「李波小妹字雍容」一民歌，可參見李延壽，《北史・李安世列傳》(台北：鼎文書局，1980)，1155 頁。
[105] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，289 頁。
[106] 楚辭體的結構、迭宕婉約的陽聲韻，都讓讀者聯想〈神女賦〉、〈長門賦〉的哀傷、情類傳統 。不過本文此處的「情賦傳統」只是一個提法，並不想近代研究者或將情類、哀傷類的賦作視爲一個慾望文本，討論其中男性物化女性的情慾書寫、君臣擬陰性背後的同志情誼。相關論述可參見拙作〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉一文，收錄《成大鳳凰論壇論文集》(台南：國立成功大學中國文學系，2005・7)。

其源出於李陵。發愀愴之詞，文秀而質羸。在曹、劉之間，別構一體。方陳思不足，比魏文有餘。[107]

首先有兩個爭議點，一個是關於「文秀質羸」的論爭。按照鍾嶸特殊的語法與相對性，「文秀」、「質羸」應該是兩個相對的論域，後來的評點家也多從此項發揮，王叔岷徵引古直說辭，稱其「文辭秀拔，而體質羸弱也」。於是《魏志》中的「王粲容貌短小」[108]、「劉表以粲貌寢而體弱」、[109]〈與吳質書〉的「仲宣獨自善於辭賦，惜其體弱，不足起其文」[110]等記載則往往被視爲王粲在文章上的先天缺憾。當然，在所謂建安風骨、文以氣爲主的整個建安帶起身體觀文學理論中，氣、體質、對於肉體血脈的文論隱喻，實過於受神秘主義所宰制。按照我們今日的理解，孱弱久病之人，其文學創作的觀感度、細膩程度應該更勝於常人。[111]不過若以反向思索，痼疾之人面對整個崇尚「慷慨而任氣，磊落以使才」的建安風骨，所謂的曹劉典範，或許有些力猶未逮、氣血未充，但也正因爲如此，王粲遊走在細膩與遼闊的民歌之間，以一種穿梭楚辭、離騷、李陵的特殊風格，卓然而立。從此出發我們要重新詮釋商榷「在曹、劉之間，別構一體」兩句，也就顯得頗有其論述的著力點。但既然此身體觀的根源因素在時人的定義中佔有一席之地，我們也不能夠輕易駁斥輕忽。雖然另有一派學者認爲「文秀質羸」乃就詩論詩，不作它想。[112]不過於鍾嶸評鮑照處也用了「才秀人微」描繪了其外緣環境的實際生活層面。所以姑且視「文秀質羸」爲一內外緣驅動力相互作用的結果。

若回到上述的「在曹、劉之間，別構一體」，此處鍾嶸用「之間」而不用「之外」，頗費人疑猜。古直以「建安諸子雖才性各異，而體制大略相同」之說辭，反駁說到「仲偉此言未當」。如果我們回到《文心雕龍・明詩》篇，

暨建安之初，五言騰踊，文帝陳思，縱轡以騁節；王徐應劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴，慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，不求纖密之巧，驅辭逐貌，唯取昭晰之能。[113]

所謂的「造懷指事，不求纖密之巧。驅辭逐貌，唯取昭晰之能」，自然是一種共

---

[107] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，160 頁。
[108] 陳壽，《三國志・王粲傳》卷二十一，597 頁。
[109] 陳壽，《三國志・王粲傳》卷二十一，597 頁。
[110] 曹丕〈又與吳質書〉，引自嚴可均，《全三國文》卷七，1089 頁。
[111] 如普魯斯特的《追憶似水年華》，由於作者的久病，故能細膩的描繪身邊發生的瑣碎故事，且在書寫時，包括光線、光影、味覺、香氣，都鐫刻的細膩而深刻，也造就其篇幅之長、成就之高，當爲二十世紀西方小說之最。
[112] 參見王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，292~293 頁。
[113] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，17~18 頁。

相的描繪。不過這顯然跟「別構一體」有所出入。不過如果我們從「之間」上著眼，王粲詩並無脫離「慷慨任氣，磊落使才」的範疇，而是以一種羸弱的本位、疾病苦痛的本位，而樹立了一個足以別構一體的典範。今日所見的王粲詩僅剩二十六首，我們大抵上以其名篇著眼，如〈七哀詩〉等作品，在建安橫槊詩風中頗得三味，

> 西京亂無象，豺虎方遘患。復棄中國去，委身適荊蠻。親戚對我悲，朋友相追攀。出門無所見，白骨蔽平原。路有飢婦人，抱子棄草間。顧聞號泣聲，揮涕獨不還。未知身死處，何能兩相完？驅馬棄之去，不忍聽此言。南登霸陵岸，回首望長安，悟彼下泉人，喟然傷心肝。(〈七哀詩〉之一)[114]

> 荊蠻非吾鄉，何為久滯淫？方舟泝大江，日暮愁吾心。山岡有餘映，巖阿增重陰。狐狸馳赴穴，飛鳥翔故林。流波激清響，猴猿臨岸吟，迅風扶裳袂，白露沾衣襟。獨夜不能寐，攝衣起撫琴。絲桐感人情，為我發悲音。羈旅無終極，憂思壯難任。(〈七哀詩〉之二)[115]

今日我們讀其「出門無所見，白骨蔽平原。路有飢婦人，抱子棄草間」不免感其矯情，但隨著情緒發展，到了「南登霸陵岸」這樣的愉悅遊覽時，建安以前的創作者多半是凝神遠眺、快哉雄風。「回首望長安」並不是應該、適合脈絡的舉動，「悟彼下泉人，喟然傷心肝」或許也顯終隔一層，不過王粲已經嘗試著在曲終時奏雅、悲天憫人與貴遊場域產生密切的結合，而因爲逾越了文人世族的本位，而在極度反差、不愉悅的情況下，成就了建安詩風特有的、以主體進入他者空間，借擬代／角色扮演去感受知識份子階層之外的、普世階層的生老病死、喜怒哀樂。至於〈七哀詩〉之二則是另外一種悲傷：關於遠望當歸的鄉愁，這樣的情感則較類似〈登樓賦〉(詩與賦體裁有異，創作者的文類前理解迥異，所司主題則明顯不同，此點我們也可在此找到佐證)。在悲傷的層次間應與之區分。另外但描繪鸞鳥的體物詩，則深刻細膩，風格多變，王粲〈雜詩〉兩首：

> 聯翩飛鸞鳥，獨遊無所因。毛羽照野草，哀鳴入青雲。我尚假羽翼，飛睹爾形身。願乃春陽會，交頸遘殷勤。[116]

> 鷙鳥化為鳩，遠竄江漢邊。遭遇風雲會，託身鸞鳳間。天姿既否戾，受性又

---

[114] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，365 頁。
[115] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，366 頁。
[116] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，365 頁，逯本題名爲〈詩〉。唐 • 歐陽詢，《藝文類聚》卷九十題名作〈雜詩〉，參見《文淵閣四庫全書》，888-頁。

不閑。邂逅見逼迫，俛仰不得言。[117]

「我尙假羽翼，飛睹爾形身」、「邂逅見逼迫，俛仰不得言」都暗示這樣的詩作，可以放進鳥獸言志的題材中，也不至於有所違逆。與前引的社會關懷、慷慨使氣的詩作相比，此二首〈雜詩〉顯得綺靡多情。這樣的多變風格、細膩的感情描繪、綺麗的辭彙拼貼鋪陳，正好符合整個六朝詩賦的趨向——情感描繪進入到賦作之中，而辭藻秀麗成爲了詩的特點與新能源。我們從王粲名作〈登樓賦〉、大賦仿作〈游海賦〉與情賦道統之下的〈閒邪賦〉三篇作品，可以一窺王粲的多相性以及建安詩、賦這兩大文類所進行的、輕微的跨界與逾越、還有強力詩人本身內部所產生的矛盾與拉鋸。

登茲樓以四望兮，聊暇日以銷憂。覽斯宇之所處兮，實顯敞而寡仇。挾清漳之通浦兮，倚曲沮之長洲。背墳衍之廣陸兮，臨皋隰之沃流。北彌陶牧，西接昭丘，華實蔽野，黍稷盈疇。

雖信美而非吾土兮，曾何足以少留？遭紛濁而遷逝兮，漫踰紀以迄今，情眷眷而懷歸兮，孰憂思之可任？憑軒檻以遙望兮，向北風而開襟。平原遠而極目兮，蔽荊山之高岑。路逶迤而修迥兮，川既漾而濟深。悲舊鄉之壅隔兮，涕橫墜而弗禁。昔尼父之在陳兮，有歸與之嘆音。鍾儀幽而楚奏兮，莊舄顯而越吟。人情同於懷土兮，豈窮達而異心？唯日月之逾邁兮，俟河清其未極。冀王道之一平兮，假高衢而騁力。懼匏瓜之徒懸兮，畏井渫之莫食。步棲遲以徙倚兮，白日忽其將匿。風蕭瑟而並興兮，天慘慘而無色。獸狂顧以求群兮，鳥相鳴而舉翼。原野闃其無人兮，征夫行而未息。(〈登樓賦〉)[118]

含精純之至道兮，將輕舉而高厲。游餘心以廣觀兮，且彷徉乎四裔。乘蘭桂之方舟，浮大江而遙逝。翼驚風以長驅，集會稽而一憩。登陰隅以東望兮，覽滄海之體勢。吐星出日，天與水際。其深不測，其廣無臬。尋之冥地，不見涯洩。章亥所不極，盧敖所不屆。懷珍藏寶，神隱怪匿。或無氣而能行，或含血而不食，或有葉而無根，或能飛而無翼。鳥則爰居孔鵠，翡翠鷫 ，繽紛往來，沈浮翱翔。魚則橫尾曲頭，方目偃額，大者若丘陵，小者重鈞石。乃有貴蛟大貝，明月夜光，蠵鼈蝳瑁，金質黑章。若夫長洲別島，旗布星峙，高或萬尋，近或千里；桂蘭蔡乎其上，珊瑚周乎其趾。群犀代角，巨象解齒。黃金碧玉，名不可紀。(〈游海賦〉)[119]

---

[117] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，365 頁。

[118] 梁・蕭統，《文選》卷十一，166 頁。

[119] 引自唐 • 歐陽詢，《藝文類聚》卷九，《文淵閣四庫全書》，887-285 頁。亦可見。《北堂書鈔》卷一百三十七、《初學記》六兩引、《文選・江賦》注。《文選注》多「洪濤奮蕩，大浪踊躍，山

夫何英媛之麗女，貌洵美而豔逸。橫四海而無仇，超遐世而秀出。發唐棣之春華，當盛年而處室。恨年歲之方暮，哀獨立而無依。情紛拏以交橫，意慘悽而增悲。何性命之奇薄，愛兩絕而俱違！排空房而就衽，將取夢以通靈。目炯炯而不寐，心忉怛而惕驚。(〈閒邪賦〉)[120]

〈登樓賦〉中除了「北彌陶牧，西接昭丘，華實蔽野，黍稷盈疇」四句之外，全爲工整的楚辭體。而抒情賦以楚辭體作爲載體，迭宕之情感可謂入木三分。再配合「庚」、「青」等韻部的幽深低吟，〈登樓賦〉雖然藉著登樓遠望，一覽江山河海作爲楔子，卻將重點放在體悟生命、感懷苦悶思緒、紓解不遇情懷的文人永恆主題上，體物爲首，卻以緣情爲終，於是〈登樓賦〉很自然地被視爲六朝抒情小賦的一個風向球。但是如果我們看〈游海賦〉這篇片段的賦作，卻仍然不乏看到許多大賦的修辭。寫景的生動、珍奇異獸、奇珍異寶的鋪排，讓〈游海賦〉充滿了十足的大賦聲腔。而〈閒邪賦〉則又是第三個系統，也就是宋玉以降、拓宇於張衡〈定情賦〉的寫女傳統。拙作〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉[121]一文，討論一系列情賦作品中到底隱含對於政治比興、抑或是男性父權對於女性的逆寫與物化。由於與本文無密切聯繫，故不贅論。

由此可見，詩人王粲的風格、配合著其特殊的身體狀況，而別開生面，賦家身分的王粲，更嘗試在各種傳統賦的體裁、題材之間，彰顯其才華筆力。我們可以發現建安一時文人已經放任自身的才華，而肇始混淆其賦家、詩人的角色。雖個人風格仍然主導著其詩、賦作品，以及面對詩、賦所不同的書寫型態、套話與系譜，但是也同時正暗示著，某種新的典範、新變代雄的強烈企圖心，正要出現並籠罩整個六朝時代。

3.陸機、潘岳

呂正惠於《杜甫與六朝詩人》中，將整個六朝時期詩風區分爲三個傳統根源：樂府傳統、詠懷傳統以及美文傳統。[122]但其實許多六朝詩人都具有兼備性質，如

隆谷窳，宛亶相搏。」(190 頁)一段，《藝文類聚》無。又「含精純之至道兮，將輕舉而高厲。游餘心以廣觀兮，且彷徉乎四裔」四句《藝文類聚》無，按《初學記》(收錄《文淵閣四庫全書》)補之，890-90 頁。

[120] 引自唐 • 歐陽詢，《藝文類聚》卷十八，《文淵閣四庫全書》，887-477 頁。

[121] 拙作〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉，發表於「成大鳳凰樹論壇」，收錄《成大鳳凰論壇論文集》，2005・7。

[122] 參見呂正惠，《杜甫與六朝詩人》(台北：大安出版社，1989)，14~15 頁。

曹植即便被歸類於美文傳統，然其不乏詠懷或擬代樂府的作品。太康時期的詩人也具有相同的性質。而潘岳與陸機活躍時代相仿，在當代文學理論論域又經常被放置在同一平台上作比較，故此處將兩人合而論之，雖然評論家互有高下之見，不過其所造成之詩風格趨向，或者是文學史上的動力結構，大抵是較為接近的。且就兩人的名篇而言，陸機迄今所賸之詩較賦為多、賦不外乎〈文賦〉、〈歎逝賦〉；潘岳則反之，詩除〈悼亡〉之外，如〈閒居賦〉、〈西征賦〉、〈秋興賦〉、〈懷舊賦〉皆為名篇。故《文心雕龍・詮賦》提及，

> 太沖安仁，策勛於鴻規；士衡子安，底績於流制。[123]

在漢賦十家之外，陸機與成公綏(子安)被歸納為一派，范文瀾解釋「底績而流制」言「案陸機〈文賦〉言文之流品制作；成公綏〈嘯賦〉言因形創聲，隨事造曲；殆彥和所謂底績於流制者歟？」[124]顯然「底績於流制」還是就〈文賦〉所著眼。本節之陸詩潘賦的驅動力論述大抵也可以成立。

另外我們就《詩品》出發，《詩品》討論潘岳處，一再引述時人的評價，探討潘陸兩人詩風之優劣，

> 其源出於仲宣。《翰林》嘆其翩翩然如翔禽之有羽毛，衣服之有綃縠，猶淺於陸機。謝混云：「潘詩爛若舒錦，無處不佳，陸文如披沙簡(或作揀)金，往往見寶。」嶸謂益壽輕華，故以潘為勝；《翰林》篤論，故歎陸為深。余常言陸才如海，潘才如江。[125]

全段中鍾嶸除了闡明體源之外，其餘全用所謂的「二重評價」。如果我們回到鍾榮的結論—「陸才如海，潘才如江」—進行論述，鍾嶸顯然對於陸機給予更高的評價。不過如所謂的「潘淺陸深」、「野陸深潘」、「爛若舒錦」、「披沙簡(或作揀)金」這樣直觀判準的句子，其實未必能理解兩人才性與風格的高下，或許要從實際的作品中進行探析。我們以潘岳抒情名作〈悼亡詩〉、與陸機宦遊佳構〈赴洛道作中〉或擬代名篇〈明月何皎皎〉，

> 荏苒冬春謝，寒暑忽流易。之子歸窮泉，重壤永幽隔。私懷誰克從，淹留亦何益。僶俛恭朝命，回心反初役。望廬思其人，入室想所曆。幃屏無彷彿，翰墨有餘跡。流芳未及歇，遺掛猶在壁。悵怳如或存，回遑忡驚惕。如彼翰

---

[123] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，28 頁。
[124] 參見范文瀾，《文心雕龍注》(台北：台灣開明書局，1950)，39 頁。
[125] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，179 頁。

林鳥，雙棲一朝隻。如彼遊川魚，比目中路析。春風緣隙來，晨霤承簷滴。寢息何時忘，沈憂日盈積。庶幾有時衰，莊缶猶可擊。(潘岳〈悼亡詩〉其一)[126]

總轡登長路，嗚咽辭密親。借問子何之，世網嬰我身。永歎遵北渚，遺思結南津。行行遂已遠，野途曠無人。山澤紛紆餘，林薄杳阡眠。虎嘯深谷底，雞鳴高樹巔。哀風中夜流，孤獸更我前。悲情觸物感，沈思鬱纏綿。佇立望故鄉，顧影悽自憐。(陸機〈赴洛道中作詩二首之一〉)[127]

安寢北堂上，明月入我牖。照之有餘輝，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。游宦會無成，離思難常守。(陸機〈擬明月何皎皎〉)[128]

潘岳詩的結構緊密、典故的精準，從〈悼亡詩〉之一或者是〈悼亡詩〉之二的一些句子，如「床空委清塵，室虛來悲風。獨無李氏靈，彷彿睹爾容。」、「上慚東門吳，下愧蒙莊子。賦詩欲言志，此志難具紀」。[129]《詩品》曰潘文源於仲宣、仲宣又源於李陵楚辭系統。於是這三個世代的強力詩人們組織成了一個完整的系譜，以嚴謹的結構、雅正幽怨的情感描繪、比興寄託，而形構出了一個相互影響、滲透、焦慮與克服的集團。這是可以獨立於如呂正惠提出的三大主題之外並獨立存在的系譜與正典觀念(樂府、詠懷或者是美文傳統，雖然看似按照作家個人風格區分，但實際上仍然是一種題材學的先驗、而題材決定了文章結構與風格)。

相較於潘岳的結構縝密、爛若舒錦，陸機的「披沙簡金」展現在體物的深刻上，如「涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳。踟躕感節物，我行永已久」、「虎嘯深谷底，雞鳴高樹巔。哀風中夜流，孤獸更我前」等段落，陸之描繪物貌之似、體物之深，其實並不在其他太康詩人之下，但是陸更嚴守「詩緣情而綺靡」這個看似對極、實則相輔相成的觀念，即便是「興發」也在陳思、國風一脈的譜系之下。於是陸詩中，寫景之末必然回歸緣情、體物之盡仍然緊扣書寫者的主體感受，這樣的隱喻迭起、情感藏而不露，或許也就是陸深的緣由。[130]我們可以見一步從兩作家之

[126] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，635 頁。
[127] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，648 頁。
[128] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，687 頁。
[129] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，636 頁。
[130] 關於此一論題，筆者在書寫時即對鍾嶸《詩品》評潘岳詩處，全然使用二重評價的書寫感到質疑。而《世說》中孫綽所謂的「潘文淺而淨，陸文深而蕪」也令筆者感到疑惑。在《北史》(李延壽，鼎文書局，1980)卷八十一儒林傳中確實有「北學深蕪，得其枝葉」的連用「深蕪」，說明北儒治經之途徑。然而深與蕪基本上與簡約對舉，言治學方法則可以通感觸類，然而言其詩風則未免有所隔閡。「深」未必「蕪」，「淺」也不盡然「淨」，於是筆者重新梳理當時代對潘陸之評價，

賦作中窺其操作兩種文類的技巧與視域。

> 考土中于斯邑，成建都而營築。既定鼎于郟鄏，遂鑽龜而啟繇。平失道而來遷，繄二國而是祐。豈時王之無僻？賴先哲以長懋。望圉北之兩門，感虢鄭之納惠。討子頹之樂禍，尤闕西之效戾。重戮帶以定襄，弘大順以霸世。靈壅川以止鬥，晉演義以獻說。咨景悼以迄丐，政凌遲而彌季。俾庶朝之構逆，歷兩王而干位。踰十葉以逮赧，邦分崩而為二。竟橫噬於虎口，輸文武之神器。……經澠池而長想，停余車而不進。秦虎狼之彊國，趙侵弱之餘燼。超入險而高會，杖命世之英藺。恥東瑟之偏鼓，提西缶而接刃。辱十城之虛壽，奄咸陽以取。出申威於河外，何猛氣之咆勃。入屈節於廉公，若四體之無骨。處智勇之淵偉，方鄙吝之忿悁。雖改日而易歲，無等級以寄言。(潘岳〈西征賦〉)[131]

> 於是凜秋暑退，熙春寒往。微雨新晴，六合清朗。太夫人乃御版輿，升輕軒，遠覽王畿，近周家園。體以行和，藥以勞宣。常膳載加，舊痾有痊。席長筵，列孫子。柳垂陰，車結軌。陸擿紫房，水挂赬鯉。或宴于林，或禊于汜。昆弟班白，兒童稚齒。稱萬壽以獻觴，咸一懼而一喜。壽觴舉，慈顏和。浮杯樂飲，絲竹駢羅。頓足起舞，抗音高歌。人生安樂，孰知其佗？(潘岳〈閒居賦〉)[132]

〈西征賦〉係潘岳著名之大賦作品，也讓潘岳列於大賦家之林而不墜。且我們回到李善注所徵引的一段文字，曰，「臧榮緒晉書曰：岳爲長安令，作西征賦，述行歷，論所經人物山水也」。[133]所謂人物指的是時間流轉之下的風雲人物，而山水則是長安週邊的景色風貌。在紀行的途中，對於時間、空間進行細膩的體會、記載以及向虛擬／真實、當下／歷史進行行旅與邁進，這是相當深刻而精練的大賦技巧。至於〈閒居賦〉或〈懷舊賦〉，則情深意摯、真誠動人。如〈閒居賦〉所描繪的「閒居於洛之鑿」、「築室種樹，逍遙自得。池沼足以漁釣，春稅足以代耕。灌園粥蔬，以供朝夕之膳；牧羊酤酪，以俟伏臘之費」[134]的敘述，很難不讓

寫〈因淺而淨，若深必蕪？——從《詩品・晉黃門郎潘岳詩》出發對六朝潘陸評價的重新梳理〉(發表於台大中文系主辦，《中國文學研究》22 期暨 15 屆論文發表會)一文，並試圖推測出所謂的淺／淨、深／蕪、爛如舒錦／批沙簡金、以及《晉書・文苑傳》的「機文喻海，韞蓬山而育蕪；岳藻如江，濯美錦而增絢」，筆者以爲此皆僅是後世文論家想像的融合、以及對於完整、妥協的迷戀。實際上歷代評價潘陸確實呈現兩種系譜，只是被爲求圓滿的文論家有意無意間扭曲、壓抑而已。詳細內容參見拙作，此處不多贅言。

[131] 引自梁・蕭統，《文選》，152~153 頁。

[132] 引自梁・蕭統，《文選》，231~232 頁。

[133] 引自梁・蕭統，《文選》，150 頁。

[134] 引自梁・蕭統，《文選》，230 頁。

人心嚮往之，雖然後元好問因此有譏，但是這也烘托出潘岳揚厲的高超技巧，以及對於各種題材的嫻熟與善於鋪陳。這樣的鋪排與技巧，和雅正怨歎，楚辭系譜下的詩風格，呈現著兩種不同的筆觸。在潘岳筆下的詩、賦風格，仍然是清晰可明辨之的。

相較之下，陸機的〈嘆逝賦〉如果放回至其「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」的條件之下，則顯得值得玩味，此處礙於篇幅，姑且節錄賦文中段，

> 居充堂而衍宇，行連駕而比軒。彌年時其詎幾，夫何往而不殘。或冥邈而既盡，或寥廓而僅半。信松茂而柏悅，嗟芝焚而蕙歎。苟性命之弗殊，豈同波而異瀾，瞻前軌之既覆，知此路之良艱。啟四體而深悼，懼茲形之將然。毒娛情而寡方，怨感目之多顏，諒多顏之感目，神何適而獲怡。尋平生於響像，覽前物而懷之。步寒林以悽惻，玩春翹而有思，觸萬類以生悲，歎同節而異時，年彌往而念廣，途薄暮而意迮。親落落而日稀，友靡靡而愈索。顧舊要於遺存，得十一於千百。樂心其如忘，哀緣情而來宅。托末契于後生，余將老而為客。(陸機〈嘆逝賦〉)[135]

陸賦之工於邏輯理路，確實頗得「瀏亮」滋味，然而就賦體本位的「體物」而言，似乎陸詩體物處更爲頻繁。或許也就是受限於邏輯性強、說理意味濃厚，於是「深」於潘岳的陸機，在詞藻方面卻難與潘岳平坐。從兩人的詩、賦佳篇我們可以梳理出一個現象：前人所謂的，詩、賦隨著六朝時代而逐漸走向靠攏，其實是有待重新探析的。至少同一個時代不同詩賦作者，在個人風格以及對於詩、賦創作的要求上已有不同的定位與見解。另外，雖然文學史在評價之中，建安風骨高妙、而至太康則以綺靡詩賦見長，中興文章。但是其實正如《文心雕龍・明詩》篇言太康詩道，「晉世群才，稍入輕綺。張潘左陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安。或析文以爲妙，或流靡以自妍，此其大略也」，[136]「此其大略」一句似乎賸留了可以再詮釋的空間；〈詮賦〉篇則曰「太沖安仁，策勛於鴻規；士衡子安，底績於流制，景純綺巧，縟理有餘；彥伯梗概，情韻不匱：亦魏晉之賦首也」。[137]顯然在劉勰的認定中，詩作或許有時代風格的驅動力，然而對於賦作而言賦家的個人特質更是值得重視。而所謂「張潘左陸，比肩詩衢，采縟於正始，力柔於建安」[138]這也只是一個大略的統攝，不同詩人之間所藉由實際創作，所展現出的不同定義的詩、賦理論與技巧，是應當被關注的。就潘、陸二人而言，他們就身體

---

[135] 引自梁・蕭統，《文選》，236 頁。
[136] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，18 頁。
[137] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，28 頁。
[138] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，18 頁。

力行地以創作定義了其自身所認定的詩、賦特質與範圍。

附帶一提的是上章曾經提及的關於詩、賦語法與雜體詩的問題，陸機恰有一首全篇六言的〈董桃行〉，

> 和風習習薄林，柔條布葉垂陰。鳴鳩拂羽相尋，倉鶊喈喈弄音，感時悼逝傷心。日月相追周旋，萬里倏忽幾年，人皆冉冉西遷。盛時一往不還，慷慨乖念淒然。昔為少年無憂，常怪秉燭夜遊，翩翩宵征何求，於今知此有由。但為老去年遒，盛固有衰不疑。長夜冥冥無期，何不驅馳及時。聊樂永日自怡，齎此遺情何之。人生居世為安，豈若及時為歡。世道多故萬端，憂慮紛錯交顏，老行及之長歎。[139]

然考究其體，董逃行在言董卓事蹟，乃傅玄首作，傅玄之作連帶虛詞、句法全以賦體，夾雜兮字：

> 九秋兮三重，遺貴客兮遠賓。顧多君心所親，乃命妙妓才人，炳若日月星辰。序金罍兮玉觴，賓主遞起雁行。杯若飛電絕光，交觴接卮結裳。慷慨歡笑萬方。奏新詩兮夫君，爛然虎變龍文，渾如天地未分，齊謳楚舞紛紛，歌聲上激青雲。窮八音兮異倫，奇聲靡靡每新，微披素齒丹脣，逸響飛薄梁塵，精爽眇眇入神。[140]

若與陸之〈董逃行〉比較，陸雖然無賦之虛詞，動賓分布也不似賦體，就題旨而言，也仍扣緊嘆逝感懷這樣的哀傷抒志主題。於是就形構了這篇體制如賦、句法似詩、而內涵題材遊走在詩、賦之間的作品。不過這或許也受限於此歌行的原初體制，同樣體制到了唐元稹等人也又擬作，然除首句之外，已改成五、七、九、十一的奇數句，六言體裁已不復見。元稹作品一並節選附於下，由此可見，一旦某一作品試圖始奇數的詩句體式，朝向偶數句發展，則勢必受限於賦句以及一、四動詞的重要格式，這樣的典範並不適宜更動修改。

> 董逃逃董卓逃，揩鏗戈甲聲勞嘈。剜剜深臍脂焰焰，人皆數歎曰：「爾獨不憶年年取我身上膏？」膏銷骨盡煙火死，長安城中賊毛起。城門四走公卿士，走勸劉虞作天子。劉虞不敢作天子，曹瞞篡亂從此始。[141]

---

[139] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，665 頁。郭茂倩《樂府詩集》題爲〈董逃行〉。陸機尚有〈上留田行〉一首爲六言，同樣見逯欽立本，665 頁。

[140] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，逯欽立本詩題作〈歷九秋篇〉，561 頁。

[141] 郭茂倩，《樂府詩集》(台北：里仁書局，1983)，507 頁。另外張籍亦有〈董逃行〉，與元稹詩

4.陶淵明、謝靈運

討論陶淵明與謝靈運的專文、專書、專篇論文不計其數，且廣泛地討論其生平際遇、軼事趣聞、詩賦賞析。然其分屬引領義熙、元嘉兩時代的強力詩人實無庸置疑，故此處不特別求搜羅其佳作名篇的完整，而以詩、賦之間的趨近或區隔爲觀察檢視的重點。陶淵明生於西元 365 年，較謝靈運早二十年，然而卒年接近，若按照布魯姆的定義，兩人同時活躍(如前述，憎恨學派偏激地認爲正典觀念與影響的焦慮只發生在已故歐洲白人男性之創作上)，分別成爲文學史上的重要詩人，沒有所謂影響焦慮的問題。但實際上「強力詩人」的觀念即便不涉及影響焦慮，其典範性與所謂的漣漪性同樣可以存在。

《詩品》列陶淵明於卷中，向來引發論證與詬病。但評論其實頗另外玩味。

> 其源出於應璩，又協左思風力。文體省淨，殆無長語。篤意真古，辭興婉愜。每觀其文，想其人德。世歎其質直。至如「懽言醉春酒」、「日暮天無雲」，風華清靡，豈直為田家語邪？古今隱逸詩人之宗也。[142]

即便後來評論者從體源論等觀念，解釋陶潛被放置於中品的根源癥結，但是我們按照鍾嶸語境，如「至如「懽言醉春酒」、「日暮天無雲」，風華清靡，豈直爲田家語邪」，仍然是一種以詞藻深刻、體悟高妙靈動爲考量。這仍然不是後代田園詩所服膺陶詩之處。風華清靡、骨氣奇高，這是陶潛仍被定格於中品的原因。對鍾嶸來說，曹植、謝靈運此一系譜所形塑的典範性不容悖逆，所以左思因「謝康樂嘗言：『左太沖詩，潘安仁詩，古今難比』」[143]而被列在上品，那麼參佐左思風力的陶潛，就因爲其源出「善爲古語，指事殷勤，雅意深篤，得詩人激刺之旨」[144]的應璩，於是僅能藉著風華清靡的詩句，抵銷「田家語」的俗性，而勉強被保留在中品。這也即是說，這樣的分品仍出於鍾嶸的偏見與喜好，陶淵明的「篤意真古」與顏延之的「尚巧似，體裁綺密」，[145]對鍾嶸而言，都屬過與不及。

我們回到《文心雕龍・明詩》的脈絡中，按照「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力

同屬七言，字句俚俗，頗合民歌風情。由於贅言，此處暫不引，以元詩作爲代表，508 頁。

[142] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，260 頁。

[143] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，190 頁。

[144] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，256 頁。

[145] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，267 頁。

而追新」[146]的提示，以陶潛幾首山水、田園或者是書寫景色、深體細繪客觀世界的詩作爲徵引、考察重點，也便與下文謝靈運進行比對。

荒草何茫茫，白楊亦蕭蕭。嚴霜九月中，送我出遠郊。四面無人居，高墳正嶕嶢。馬為仰天鳴，風為自蕭條。幽室一已閉，千年不復朝。千年不復朝，賢達無奈何。向來相送人，各自還其家。親戚或余悲，他人亦已歌。死去何所道，托體同山阿。(〈擬挽歌詞三首之三〉)[147]

閑居三十載，遂與塵事冥。詩書敦宿好，林園無俗情。如何捨此去，遙遙至南荊。叩枻新秋月，臨流別友生。涼風起將夕，夜景湛虛明。昭昭天宇闊，皛皛川上平。懷役不遑寐，中宵尚孤征。商歌非吾事，依依在耦耕。投冠旋舊墟，不為好爵縈。養真衡茅下，庶以善自名。(〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行途中詩〉)[148]

開歲倏五十，吾生行歸休。念之動中懷，及辰為茲遊。氣和天惟澄，班坐依遠流。羽湍馳文魴，閒谷矯鳴鷗。迴澤散游目，緬然睇曾丘。雖微九重秀，顧瞻無匹儔。提壺接賓侶，引滿更獻酬。未知從今去，當復如此不。中觴縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。(〈遊斜川詩〉)[149]

檢視詩作時，我們同樣也可以察覺一些寫景的警句，如「四面無人居，高墳正嶕嶢。馬爲仰天鳴，風爲自蕭條」、「昭昭天宇闊，皛皛川上平」、「羽湍馳文魴，閒谷矯鳴鷗」等實際寫景、或者是想像景色之句，景象深刻、描繪用心，詞藻選用也別有匠意。其實〈遊斜川詩〉就是很有謝靈運山水詩公式的作品，但是寫景之處比之則弱，而說理、感懷、歎去興逝的部分顯得過於強烈。然而就整篇章而論，如〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行途中詩〉，即便夜行途中，如「閑居三十載，遂與塵事冥」、「懷役不遑寐，中宵尚孤征」、「商歌非吾事，依依在耦耕」[150]等主題仍自然浮現，不斷地扣緊並流露出表白心跡、歸去來辭的離騷風骨與士不遇的永恆主題。除了詩的風格被詩人所定調之外，這樣的個人強烈的風格與擅長主題的操作，同樣蔓延到了賦作之中。由於〈歸去來辭〉遊走於賦與辭之間，本文此處不予徵引。姑且以〈感士不遇賦〉與〈閒居賦〉爲例，

昔董仲舒作《士不遇賦》，司馬子長又為之。余嘗以三日之日，講習之暇，

146 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，18~19 頁。
147 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1013 頁。
148 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，983 頁。
149 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，974~975 頁。

讀其文，慨然惆悵。夫履信思順，生人隻善行；抱朴守靜，君子之篤素。一作，夙業。自真風告逝，大僞斯興，閭閻懈廉退之節，市朝軀易進之心。懷正志道之士，或 玉於當年；潔已清操之人，或沒世以徒勤。故夷皓有安歸之歎，三閭發已矣之哀。悲夫！寓形百年，而瞬息已盡；立行之難，而一城末嘗。此古人所以染翰慷慨，屢伸而不能已者也。夫導達意氣，其惟文乎？撫卷躊躇，遂感而賦之。

……承前王之清誨，曰天道知無親；澄得一以作鑒，怕輔善而佐仁。夷投老以長饑，回早夭而又貧；傷請車以備槨，悲如薇而殞身，雖好學與行義，何死生之苦辛！疑報德知若茲，懼斯言之虛陳。何曠世之無才，罕無路之不澀。伊古人之慷慨，病奇名之不立。廣結髮以從政，不愧賞於萬邑，區雄志於戚豎，竟尺土之莫及。留誠信於身後，動眾人之悲泣。商盡規以拯弊，言始順而患入。奚良辰之易傾，胡害勝其乃急。蒼旻遐緬，人事無已。有感有昧，疇測其理。甯固窮以濟意，不委曲而累已。既軒冕之非榮，豈緼袍之為恥。誠謬會以取拙，且欣然而歸止。擁孤襟以畢歲，謝良價於朝市。(〈感士不遇賦〉)[151]

初張衡作《定情賦》，蔡邕作《靜情賦》，檢逸辭而宗澹泊，始則蕩以思慮，而終歸閒正。將以抑流宕之邪心，諒助愉諷諫。綴文之士，奕代繼作，並固觸類，廣其辭義。余園閭多暇，復染翰為之。雖文妙不足，庶不謬作者之意乎？

夫何環逸之令姿，獨曠世以秀羣。表傾城之豔色，期有德於傳聞。鳴佩玉以比潔，齊幽蘭以爭芬；淡柔情於俗內，負雅志於高雲。悲晨曦之易夕，感人生之長勤。同一盡於百年，何歡寡而愁殷。褰朱幃而正坐，汎清瑟以自欣；送纖指之餘好，攘皓袖之繽紛。瞬美目以流眄，含言笑而不分。曲調將半，景落西軒。悲商叩林，白雲依山。仰睇天路，俯促鳴絃。神儀嫵媚，舉止詳妍。激清音以感余，願接膝以交言。欲自往以結誓，懼冒禮之為侃。待鳳鳥以致辭，恐他人之我先。……願在衣而為領，承華首之餘芳。(〈閒情賦〉)[152]

雖然〈閒情賦〉中的十願，纏綿悱惻，頗爲後代評論家、選文家斷斷，不過按照筆者〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉一文，是主張放置於比興美刺的家國社會圖像中來討論。[153]另外，由〈閒居賦〉中，我們可觀察出的是，陶潛的賦家身分之才華未必較其他賦作家所不足，

---

150 陶潛〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行途中詩〉，引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，983 頁。
151 陶潛〈感士不遇賦〉，引自嚴可均，《全晉文》卷一百十一，2095~2096 頁。
152 陶潛〈閒情賦〉，引自嚴可均，《全晉文》卷一百十一，2096 頁。
153 拙作〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉，發表

但是由〈感士不遇賦〉中，我們可以察覺這些強力詩人的強烈風格，所象徵或引動的當時代詩、賦間隙寬窄的風向球。換言之，士不遇或者是嚮往田園、逃避社會，這是詩賦家所擅長的主題與強烈的風格，但是賦作中同樣有這個美刺傳統、借求女以隱喻「求賢君」、「感士不遇」的傳統，可以提供賦家使用。一方面該詩賦家迴避了自身並不精工於巧構形似、體裁綺密的書寫特質，另一方面該詩賦家的賦作同樣在賦的系譜之中可以妥貼的存在，無庸置疑。表面上而言，詩有詩旨、賦有賦喻，兩者的目的性各自有所框架，但是觀察其主旨，原來指涉本爲一物，只是載體有異。這時候以詩、賦的作用性、題材性而言，功能已經悄悄地產生越界、變造、易位、挪移。當然這其實仍然可以歸功於賦體本身廣大的吸納性、虛空性，與漢賦奠定下的基礎。描繪山水、體物鋪陳是賦的本色，但是美刺傳統，比興寄託也是賦的當行，兩者遊走於可能矛盾或可能衝突之間，而給予身兼詩人賦家的創作者，遊刃有餘的發揮空間。

全盛時期稍晚於陶潛的重要詩人謝靈運，因爲身爲貴遊子弟的生活背景與活躍舞台，呈現出的是一種與陶截然不同的創作背景與書寫技巧、風格。這樣的論述討論者眾、且近來謝詩、謝賦及其他作品文類研究又被重視，顧紹柏《謝靈運集校注》[154]的出現，某個層面其實象徵了傳統尊陶抑謝的風氣與偏執，至近代學術場域的轉換下已不復見。由於研究論文的快速量化，許多名不出經傳的沒名詩人皆可被置入論文與之討論，而強大詩賦創作者更有數十篇專篇論文討論其各類型的作品。謝靈運的山水詩自然是這之中一個很重要的主題，敏銳的研究者也很輕易地能夠從謝之山水詩與體物寫志爲創作本位的賦作中尋找出聯繫與癥結。許東海即有〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉、〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過渡作用〉等論文，此點容後再談。不妨先從當時代評論家對於謝詩賦的評價開始論證。《詩品》列謝詩爲上卷之末，其實這有一個頗爲重要的象徵意義存在，

> 其源出於陳思，雜有景陽之體。故尚巧似，而逸蕩過之，頗以繁蕪為累。嶸謂若人興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！然名章迥句，處處間起；麗典新聲，絡繹奔會。譬猶青松之拔灌木，白玉之映塵沙，未足貶其高潔也。初，錢塘杜明師夜夢東南有人來入其館，是夕，即靈運生於會稽。旬日，而謝玄亡。其家以子孫難得，送靈運於杜治養之。十五方還都，故名「客兒」。[155]

於「成大鳳凰樹論壇」，收錄《成大鳳凰論壇論文集》，2005・7，10 頁。

[154] 顧紹柏，《謝靈運集校注》，台北：里仁書局，2004 初版。

[155] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，196 頁。

在鍾嶸重滋味、重骨氣的析詩審美觀點中，進入爭價奇字、儷采百篇的南朝，唯一被鍾嶸所認定而與先輩詩人們齊驅並駕、列於上品的作者正是謝靈運。在字裡行間中我們可以看到鍾嶸的矛盾與辨正，「故尚巧似，而逸蕩過之，頗以繁蕪爲累」、「內無乏思，外無遺物」、「青松之拔灌木，白玉之映塵沙，未足貶其高潔也」，反覆迴旋的理路洋溢其間。但是鍾嶸終究還是沒辦法把象徵元嘉之雄、一個新時代文類、創作技巧與主題驅動力的強大詩人摒斥於上品之外，於是謝靈運以上卷壓卷的姿態，最後一個已故的強力詩人的身分，列席在《詩品》之中，一方面宣示著鍾嶸仍然對於其審美標準有著不容妥協的堅持，另一方面也顯示出謝靈運巨大悠遠的風格之下，所引動的一個新的時代、嶄新的書寫技巧、主題與理論架構的到臨。

許東海以〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉作爲篇名，謝靈運的山水詩自然是名聞遐邇撼動中國文學界千年之久，但是「山水賦」這樣的名稱其實是很奇特、且有矛盾與可再商榷性的。上章我們以討論過《文選》的分類，物有物色、紀行；詩有行旅、遊覽，然而卻沒有山水賦一類，這實則是肇因於山水賦這個近來研究者頻繁使用的詞彙，牽扯到狹義或廣義的問題。狹義的山水賦當然是指描寫「山」、「水」兩大主題，那麼恐怕只有木華郭樸的〈江賦〉、〈海賦〉，以及《歷代賦彙》中的地理類，可以被歸納在列。但是如果廣義地定義山水，凡描繪山水、體物貌形者皆爲「山水賦」，那麼物色、紀行、宮室、羽獵，必然牽扯到地理地貌的記載與鋪排，豈非歷代之賦大部分皆屬山水賦，而分類罔用、天下大亂矣，故這是我們必須釐清的問題。山水詩在定義上則沒有這樣的問題，早期詩作以景入情，景色只是一個興發的媒介。到了六朝，由強力詩人謝靈運的引領與塑造，模山範水成爲詩作的主要題材、內涵，甚至於是思想核心。

此處本文準備特別就許東海所關注的，詩、賦三部曲稍作討論。其於 1997~1998 年間分別於中正學報發表〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉、〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉、〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係—兼論鮑照詩賦的過度作用〉。[156]許東海雖然未曾提及詩、賦合流這樣的主題，卻很敏銳地以文學理論所提出的文類限制(體物寫志)、以及批評用語(巧構形似)，配合強力詩人如張協、鮑照、謝靈運、謝朓等作家的詩、賦風格，作了一個具體而細膩的論述。不過許氏仍然有幾個論述上的謬誤悖論，而這樣的悖論其實也正是肇因於詩、賦界定的不清，而產生的疑義矛盾。本文姑且分爲「體物寫志」與「巧構形似」這兩個批評術語來討論其得失。雖然許氏〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係—兼論鮑照詩賦的過度作用〉[157]一文，前篇部分在討論二

[156] 許東海此三篇論文，分別收錄於《中正大學中文學術年刊》與《中正大學學報》，1997~1999。
[157] 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過渡作用〉，《中正大學

謝書寫風格的異同，將大謝歸旨於宏衍巨麗、小謝判屬爲簡遠清麗，分疏大小謝爲古調與新聲，並視鮑照爲中繼，此處筆者頗爲贊同，不過本文之後將進一步論及，其實謝朓雖然山水詩公式大抵脫胎於謝靈運，然而其自有一套「圓美流轉如彈丸」[158]的詩論標準，故清麗之風格也有所歸依；而鮑照其實是充分運用著魏晉以來的兩種美學標準，而游走在民歌樂府與小賦綺詩之間的書寫者。故此篇論文大抵上仍然緊扣「體物寫志」一主題，如結語處許東海提及，

> 他們(二謝)都借鑒辭賦的體物技巧，創作山水詩，但大謝以氣象格局取勝，小謝以體物細密見長……就漢賦「體物寫志」的角度來看，大謝的山水詩更能發揮這一傳統精神，而他以悟理歸旨的結構，又更近似漢賦「曲中奏雅」的結構特質。……鮑照山水詩，亦繼承謝靈運山水詩取法於辭賦的「體物」特色，但再「巧構形似」之外，「寫志」以多身世之感。[159]

「曲中奏雅」一詞應爲「曲終」之誤，按照謝靈運山水詩的形式結構而言，確實是詩行至最後兩句，方展現出了體悟玄言的公式，形式上頗爲類似。但若就「曲終奏雅」之原義而言，漢賦鋪采連篇，言田獵之盛、宮殿之美、都城之史，仙境之幻、絮絮叨叨而使觀賞者飄飄乎而嚮往，於是最後添加一段美刺之作、諷喻之感，以爲雅奏，如著名之司馬相如〈上林賦〉的「乘法駕，建華旗，鳴玉鸞，游于六藝之囿，馳騖乎仁義之塗」。[160]實際上既無六藝之囿、更難尋仁義之塗。所以楊雄譏此之爲「勸百諷一」。雖許東海其實稱其以「結構」上著眼，本文或許有誤讀的可能，然本文純就結構上而言，「勸百諷一」與「曲終奏雅」呈現密切的結合，而以謝山水詩十六句、二十句而言，其末四句興情、兩句悟理，那豈非「勸五諷一」、「勸四諷一」，在比例上產生了落差、失重，此爲其一可商榷處。此點本文首章論許東海「賦化」論述提出之處，已然論及，不贅論。

〈詮賦〉提「鋪采摛文，體物寫志」處，前述本文舉〈物色〉篇的「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」[161]一段而合觀之，並說明此兩聯對舉，深得相互限制、框架之妙。寫氣圖貌者不能失去物之形，而全然無所依憑、直觀唯心；而構形似之言，也不能失之觀察之主體性，這兩句忠實地道出了六朝特殊的寓目美學觀。既然如此，「體物寫志」其實不容切割，而體物又兼寫志，寫志而歸因於體物，如云「上闕至此，皆爲寫物體物」、「下闕則言志云云」，許

學報》第八卷第一期，1997。

[158] 參見王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，296 頁。

[159] 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係—兼論鮑照詩賦的過度作用〉，收錄《國立中正大學學報》(人文分冊)，第八卷第一期，1995，82 頁。

[160] 司馬相如〈上林賦〉引自梁・蕭統，《文選》，132 頁。

[161] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，161 頁。

氏當屬就形式來推論，論述精細頗爲鞭僻，然本文或以爲有可再細膩之處，此爲其二可商榷處。

我們不能忽略的是謝靈運確實大量運用了賦的技巧，這確實也是文章辭賦化在詩創作中的展現，許東海於〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉一文的結語，頗足一觀，

> 謝靈運山水詩、賦的「寫志」內涵，基本上雖以「悟理」作為旨歸，但同時並不乏「興情」之語。但進一步的考察可以發現，就他的山水賦而言，抒情的部分病不十分明顯，比較也遠為偏低。……當然，他的紀行賦、抒情賦中抒情比例的升高，以及篇幅的縮小等等，也展現出辭賦詩化的一面。因此謝靈運雖為求寫作上的突破，一方面打破傳統詩、賦兩者的界限，但同時亦盡力保持詩重「寫志」，賦偏「體物」的文類特性。[162]

雖然在謀篇關注焦點，以及論述方式上，許東海展現其敏銳的觀察力與焦點，然而最後不免又落回了篇幅縮小、抒情比例高，即爲詩化的傳統觀念中。而這也就是本文嘗試重新探析、以其他面向切入而極待戮力之處。篇幅短小難以界定、又加上類書的切割；而抒情比例更是取捨由心、判斷由人，唯有除去這些主觀的、唯心的條件之後，我們才能更全面展衍出六朝詩、賦之間的特殊互動關係以及其現象。

至於「巧構形似」的部分，筆者將焦點放在「巧」這樣觀念上。將「巧構形似」這樣的觀念視爲賦的技巧，這個前提本文是贊同的，但是我們有一個必須釐清在先的問題，就是詩評家如何看待「巧構形似」、「尚巧似」的詩風。許東海從《文選》選文等出發，視〈七命〉爲張協的代表作，[163]這個問題意識是很精準而細膩的，同時關注到了作家風格、與作品自身所展衍的驅動力。但是從鍾嶸批評其詩作的尚形似，而推論回其賦作並且作爲引據，這樣的論述是稍嫌倒果爲因的。如果說「巧構形似」是賦體的重要特質，那麼從仿擬枚乘〈七發〉來說明巧似的實際操作，是很奇怪的推論。更何況後文許氏又進一步討論〈七發〉的體物關與修辭、善製形狀的特點，針對賦體雜文進行賦文類的檢視，自然可以得出所需要的解答，亦不足爲怪。

---

[162] 許東海，〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉，73 頁。

[163] 許東海，〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉(嘉義：中正大學學報，1997)一文，「張協詩作中，這種以「巧構形似」爲代表的賦體特性，我們還可以從他少數流傳下來的賦篇中，一窺究竟。張協的〈七命〉八首，則選錄在《文選》卷三十五內，……可見〈七命〉對張

我們姑且省略過於詞彙的問題與爭辨，直接回到《詩品》。《詩品》中提及六位作家善於巧構形似之言，且多半有貶意，此點我們已討論於首章。而謝靈運因「雜有雜有景陽之體」，所以「故尚巧似」但又加上「而逸蕩過之，頗以繁蕪爲累」。這一整段顯然是針對其詩風的缺點進行批評，而後文才是讚美，此點上文已提。而鮑照因爲「尚巧似」，而「頗傷清雅之調」，於是造成了「故言險俗者，多以附照」[164]的後果；顏延之的「尚巧似」看似中立，但因爲後文的「體裁綺密，情喻淵深，動無虛散，一句一字，皆致意焉」[165]皆非負面評語，所以已經暗示了其安置於中品的主因。由此看來，巧似或許爲沈約新變派所拉抬推崇，但是身爲折衷派的鍾嶸顯然並非那麼激賞，折衷派的旗手劉勰雖然提出「自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠，體物爲妙，功在密附」，[166]看視中立的論述「物色」修辭技巧，但是其實物色去古已遠，精純已失，而不復見。劉、鍾如此，更遑論守舊派。可見如許東海所提及，「我們可以更清楚地揭開南北朝詩歌『巧構形似』特色的這一層迷霧，其中主要關鍵即是『文章辭賦化』，當時詩歌非但未能成爲例外，反之還深受影響」[167]這一段話實則還需更細膩地梳理。《詩品》所評諸家，尚巧似者四人，且多半帶有貶義。「巧似」或許是一種流行、趨向，但是未必是一個鍾嶸所認定諸作家的普遍風格、特色。[168]

另外是「巧」歷史淵源的問題。在《文心・詮賦》篇或者是如〈文章流別論〉等文論文章中，我們並沒有發覺有書寫者將「巧構形似」與辭賦作連結。辭賦的主體當然是鋪采摛文，體物寫志。構形似、塑造形狀之體、完整而巨細靡遺地描繪出所吟所感的事物之形，這是賦的本位沒錯。然而「民生而志，詠歌所含」、「在心爲志，發言爲詩」[169]這是對於《詩經》的定位，到了六朝詩則是必須符合「儷采百字，爭價奇句」的特點。謝朓論詩說「圓美流轉如彈丸」[170]充滿展現了這個特點。大篇幅的構築形似是賦的本位，但是以精練的語言，在短小的詩歌篇幅之內，卻可以體現出描繪景物或情緻的形似，這樣的「巧」則視爲詩歌書寫很重要的一個特徵。這樣的巧最容易當然是表現在山水景色詩上，於是張協、鮑照、謝

協而言有一定的代表性」，27 頁。

[164] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，282 頁。

[165] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，267 頁。

[166] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，19 頁。

[167] 許東海，〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉，46 頁。

[168] 筆者試圖檢索《詩品》評詩家專論，發現如「骨」字用於批評術語有四次、「清」字有十五次、而「華」有八次、「秀」亦有五次。當然數量的統計不盡然科學，若考慮到關於強力詩人的問題，鍾嶸所認定的「巧似」創作者如張協、謝靈運、鮑照、顏延之皆舉足輕重。故本文同意許東海所謂的，「巧似」的趨向。然而「巧似」在鍾嶸使用之初，畢竟即帶有貶意，故本文以其爲南北朝之普遍特色，稍嫌推論過迅。

[169] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，19 頁。

[170] 參見王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，296 頁。

靈運與顏延之其實都是以山水詩聞名，也就無足怪之矣。簡而言之，賦體就是需要大篇幅的鋪張與陳寫，達到真實、與事物極其形似的特點。巧與不巧相形之下並沒有那麼重要，而詩則必須在精練中求其精練，自然因難見巧，而可以作爲強力詩人們的重要特質而被與以評論。總而言之許東海已掌握六朝詩、賦之間，細膩而主要的癥結所在，本文所言不外乎僅是一些旁枝末節，以及許氏受限當時視域而難以論及之處而已。

根據本章體制，此處我們仍舉其幾首頗具代表性的山水遊覽詩作，以便一覽元嘉之雄謝靈運的書寫風格，

> 羈心積秋晨，晨積展遊眺。孤客傷逝湍，徒旅苦奔峭。石淺水潺湲，日落山照曜。荒林紛沃若，哀禽相叫嘯。遭物悼遷斥，存期得要妙。既秉上皇心，豈屑末代誚。目睹嚴子瀨，想屬任公釣。誰謂古今殊，異代可同調。(〈七里瀨〉)[171]

> 昏旦變氣候，山水含清暉。清暉能娛人，遊子憺忘歸。出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南徑，愉悅偃東扉。慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。(〈石壁精舍還湖中作〉)[172]

> 潛虯媚幽姿，飛鴻響遠音。薄霄愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，退耕力不任。徇祿反窮海，臥疴對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波瀾，舉目眺嶇嶔。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。祁祁傷豳歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心。持操豈獨古，無悶徵在今。(〈登池上樓〉)[173]

謝客風流映古今，其詩作自然也是朗朗上口。詩中的幾個主題，如寫景入玄的程式化書寫，從「寄言攝生客，試用此道推」、「誰謂古今殊，異代可同調」、「即是羲唐化，獲我擊壤情」我們可以窺知一二、如疊字的擅用經營、詞彙的陌生化／新奇化與修辭的綺靡妍麗，我們從「昏旦變氣候，山水含清暉」、「岩下雲方合，花上露猶泫」、「池塘生春草，園柳變鳴禽」、「祈祈傷豳歌，萋萋感楚吟」等警句中可獲得印證、如其對於題目的雕琢、敘述的縝密與首創，如「於南山往北山經

[171] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1160 頁。
[172] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1165 頁。
[173] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1161 頁。

湖中瞻眺」、[174]「石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹」[175]等題名，也不乏有討論者細膩的討論之。我們可以恢復道〈謝靈運傳〉中所謂的論述，

> 襲封康樂公，食邑二千戶，以國公例除員外散騎侍郎。不就為琅邪王大司馬行參軍。性奢豪，車服鮮麗，衣裳器物，多改舊制。世共宗之，咸稱謝康樂也……出為永嘉太守，郡有名山水，靈運素所愛好，出守既不得志，遂肆意遊遨。徧曆諸縣，動踰旬朔，民間聽訟，不復關懷。……靈運父祖竝葬始寧縣，并有故宅及墅，遂移藉會稽。修營別業，傍山帶江，盡幽居之美，與隱士王弘之孔淳之等縱放為娛，有終焉之志。每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫。宿昔之間，士庶皆徧，遠近欽慕，名動京師。作山居賦，并自注以言其事。[176]

從上述記載之中，我們可以肯定謝已然建立了如鄭毓瑜、梅家玲等提出的寓目山水觀，從此詩創作時，書房式的想像、對偶與景色描繪已經不在適用，而實際地「徧曆諸縣，動踰旬朔」、「修營別業，傍山帶江」才是勾勒出寫生寫實山水詩的唯一途徑。在創作習慣上，漢大賦很早就是以賦家的實際行旅、生活歷程作爲賦作的表現。在史書中經常以賦作爲創作者的註腳與引證、正是肇因於賦確實深刻地鋪陳出該創作者的生命軌跡，人生閱歷，而呈現互爲文本的樣貌。[177]如《晉書・潘岳傳》「(潘岳) 未幾，選爲長安令，作《西征賦》，述所經人物山水，文清旨

---

[174] 參見逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1172 頁。
[175] 參見逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1166 頁。
[176] 沈約，《宋書・謝靈運傳》，1753~1754 頁。
[177] 於沈約，《宋書》卷六十七〈謝靈運傳〉中，〈撰征〉、〈山居〉二賦都被選入，參見 1744~1754。按照《宋書》的說法。〈撰征賦〉寫作動機在於「奉使慰勞高祖於彭城，作撰征賦」(1743 頁)。不過按照賦序謝靈運則「余攝官承之，謬充殊役，……以仲東就行，途經九守，路踰千里。……詳觀城邑，周覽丘墳，眷言古跡，其懷已多。……於是采訪故老，循履往跡，而遠感深慨，痛心殞涕。遂寫集聞見，作賦〈撰征〉。」，1744 頁。到了〈閒居賦〉，宋書則稱放置於「每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫。宿昔之間，士庶皆徧，遠近欽慕，名動京師。作山居賦，并自注以言其事」(1754 頁)之後，但有趣的是在〈山居賦序〉中卻提及，「意實言表，而書不盡，遺跡索意，拖之有賞……」，1754 頁。換言之，《宋書》征引〈撰征〉、〈山居〉二賦，有一個重要的問題意識即是將〈撰征〉視爲謝靈運政治活動的代表、而〈山居〉作爲其遊覽、文學活動的經典，用以表示謝靈運的仕／隱、公／私、宦遊／觀遊、工作／娛樂。不過就謝靈運自序而言，〈撰征〉反而是其一次在實際的地域、悠久的歷史中的，時空旅行的過程；而相對而言〈山居賦〉則以山水、遊覽爲皮相，實則是要萌發出更爲形而上、深刻而隱晦、書難盡意的觀點。這是賦作家與文選家視域上的差異，也是我們在爬梳賦作應當釐清在先的。換言之，若按照《文選》分類，沈約《宋書》或將〈山居〉放置「遊覽」類；但對於書寫者謝靈運而言，這是一篇必須置入「志」賦的作品，只是由於對於山水書寫、寓目美學的熱衷，而另後世讀者誤解。從此我們同樣可以進一步觀察詩、賦在根本上體制上的差異，以及不同書寫者在風格以及書寫習慣上的混淆。不過由此我們也可以察覺，創作者仍然有一個心目中的文類典型必須遵守，以及一個文章主旨試圖去貫徹。但後來讀者觀察其作品與表現手法，可能就不是那麼吻合妥貼。此處的《宋書》與〈賦序〉提供了我們一個很充分的視角來爬梳這個問題。

詣，辭多不錄」，[178]正可爲此例證。謝靈運開創的寓目寫生的山水描繪，宣告了寫生技巧取代書房技巧的到臨，同時也是以賦的技巧橫向移植進入詩作的一個跨時代性的風向球。

而從「每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫。宿昔之間，士庶皆徧，遠近欽慕，名動京師」的情形中，我們也可以觀察出這樣的技巧所成就的詩作，成爲了當代服膺的一個圭臬。無論當時或者是時迄今日，靈運的詩作依然光芒萬丈，這無疑也正是強力詩人的特徵，其作品的典範與產生的焦慮性更在文學史中反覆發酵、萌對遲到創作的焦慮影響。此處節錄謝靈運著名賦作〈山居賦〉，觀察其詩、賦的風格與影響力。

> 爰初經略，杖策孤征。入澗水涉，登嶺山行。陵頂不息，窮泉不停。櫛風沐雨，犯露乘星。研其淺思，罄其短規。非龜非筮，擇良選奇。翦榛開徑，尋石覓崖。四山周回，雙流逶迤。面南嶺，建經台；倚北阜，築講堂。傍危峰，立禪室；臨浚流，列僧房。對百年之高木，納萬代之芬芳。抱終古之泉源，美膏液之清長。謝麗塔于郊郭，殊世間於城傍。欣見素以抱朴，果甘露於道場。……
>
> 乃南北兩居，水通陸阻。觀風瞻雲，方知厥所。兩居謂南北兩處，各有居止。南山則夾渠二田，周嶺三苑。九泉別澗，五穀異巘。群峰參差出其間，連岫複陸成其阪。眾流溉灌以環近，諸堤擁抑以接遠。遠堤兼陌，近流開湍。淩阜泛波，水往步還。還回往匝，枉渚員巒。呈美表趣，胡可勝單。抗北頂以葺館，殷南峰以啟軒。羅曾崖於戶裏，列鏡瀾於窗前。因丹霞以赬楣，附碧雲以翠椽。視奔星之俯馳，顧□□之未牽。鶤鴻翻翥而莫及，何但燕雀之翩翾。汎泉傍出，潺湲於東簷；桀壁對峙，硿礲於西霤。修竹葳蕤以翳薈，灌木森沉以蒙茂。蘿蔓延以攀援，花芬薰而媚秀。〈山居賦〉[179]

就賦文內容而言，屬紀行之大賦，於東西南北的鋪陳、三墳五典的典故徵引，甚至是描繪動物之態，都極鋪張聲貌之能事，如「魚則魷鱧鮒鱮，鱒鯇鰱鯿，魴鮪魦鱖，鱨鯉鯔鱣。輯采雜色，錦爛雲鮮」、[180]「鳥則鶤鴻鶂鵠，鶩鷺鴇相。雞鵲繡質，鵠雊綬章。晨鳧朝集，時鷸山梁」[181]確如許東海所稱，得「體物」之妙。然中間有屢見其個人心跡的表述、隱遁山林的企求，以及「言志」類賦作傳統。在文體上爲紮實的賦體，而在主題意涵上則與其詩作暗合。由此我們更能深刻地

---

[178] 《晉書・潘岳傳》(台北：鼎文書局，1980)，1504 頁。
[179] 謝靈運〈山居賦〉，引自顧紹柏，《謝靈運集校注》(台北：里仁書局，2004 初版)，459~460 頁。
[180] 謝靈運〈山居賦〉，引自顧紹柏，《謝靈運集校注》，457 頁。

體會出文類本身的限制、時代的玄言風氣、與作家個人慣用的修辭、語彙、書寫技巧，這三個驅動力的鼎足之態。另外較值得注意的是上文所徵引的第一段，如「爰初經略，杖策孤征。入澗水涉，登嶺山行。陵頂不息，窮泉不停」、「遠堤兼陌，近流開湍。淩阜泛波，水往步還。還回往匝，枉渚員巒」，雖一方面秉持紀行鋪陳之能，卻又保留流暢的散文句法與敘事意味。由此，我們大抵以能掌握，詩與賦之間所糾葛的、盤根錯節而有待釐析的許多層次的問題。而並非單純地言「此賦爲言志抒情、此詩乃體物寫景，則此詩人、此時代乃詩賦合流」。就〈山居賦〉以及其他賦作而言，六四之對、動賓之間，頗得賦體的本色，鋪排之詞、協韻之美、聲貌之窮，都爲賦作的文類條件與目的，又怎麼能隨意地以一個「詩化」框架，而稱「詩化至此大抵完備」哉？運用「賦」的技巧與理論，謝靈運確實別開了一個生面，有了長足的進展，但是這樣的工程後來的重要詩人們，又紛紛的加強與完成之，於是如許東海所言，六朝扮演漢、唐之間的過渡地位才因此而逐漸趨於完成。[182]

5.鮑照

談論到鮑照的正典地位與影響力，我們很容易聯想起的是《南齊書・文學傳論》中的「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魄，猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛。斯鮑照之遺烈也」，[183]和《詩譜》中「六朝文氣衰弱，唯劉越石、鮑明遠有西漢氣骨，李杜筋取此」[184]的評價。鮑照詩才有目共睹，在後代往往與江淹並稱，自成一派，其賦作或受限於類書體制，今賸留者多半篇章短小，然亦頗有佳作。陳師芳汶即以《鮑照辭賦研究》作爲學位論文，提出鮑照賦作真情流露、才性慷慨、兼顧形似、傳神兩端，足可見迄今仍有可觀可研究之處。[185]

《詩品》對鮑照詩也慧眼獨具、在當時代頗爲激賞。其「才秀人微」一句亦向來成爲後代評鑑鮑照的主要判語。

> 其源出於二張，善製形狀寫物之詞，得景陽之詼詭，含茂先之靡嫚。骨節強於謝混，驅邁疾於顏延。總四家而擅美，跨兩代而孤出。嗟其才秀人微，故取湮當代。然貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。故言險俗者，多以附照。

---

[181] 謝靈運〈山居賦〉，引自顧紹柏，《謝靈運集校注》，457 頁。

[182] 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係—兼論鮑照詩賦的過度作用〉，《國立中正大學學報》，67 頁。

[183] 蕭子顯，《南齊書・文學傳論》卷五十二，908~909 頁。

[184] 元・陳繹曾，《詩譜》，收錄丁福保主編，《歷代詩話續編》(台北：木鐸出版社，1983)，631 頁。

[185] 參見陳師芳汶，《鮑照辭賦研究》(台北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1996)，2

186

按照文義，其實鍾嶸說明了列鮑照於中品的根源，而這一段文字也就呈現了一個上褒下貶的結構。筆者曾有〈才秀人微的底蘊——論鮑照詩對謝靈運詩的仿擬與抗拒〉一文，從「才秀人微」這個社會外緣條件的判語切入，當作一個楔子，進而討論鮑照面對稍早的詩人謝靈運，所產生的影響與焦慮。關於這樣的現勢，筆者拙見也並非孤鳴獨發，許東海有〈從《昭明文選》論鮑照別離詩〉一文，同樣提到了鮑照邊緣化的現象，

> 在另一方面，顏、謝詩名在當時，亦為鮑照所不及，沈約《宋書・謝靈運傳論》論文學之流變，曰：「爰逮宋氏，顏謝騰聲」，不提鮑照之名，又於此傳中稱「靈運少好學，博覽群書，文章之美，江左莫逮。」……，而顏詩名不及謝，《詩品》序云：「謝客為元嘉之雄，顏延年為輔，斯皆五言之冠冕，文詞之命世也。」另據《南史・顏延之傳》所載，顏不及謝亦為鮑照所同意：延之嘗問鮑照己與靈運之優劣，照曰：謝五言如初發芙蓉，自然可愛。君詩若鋪錦列繡，亦雕繢滿眼。顏終身病之。
>
> ……因此似可說《文選》的精神，是逐漸脫離樂府民歌的傳統，並靠近辭賦文學「書面化」的風格，而其間大謝詩正作為此一劉宋文壇新潮的代表，並影響及於梁代。而相對地鮑照是一位善於學習樂府民歌的傑出詩人，在當時文學風尚下自然難以受到太多的重視。此外鮑照出身遠不如大謝之高門世族，面對「王謝堂前」，自然顯得「人微」，故鍾嶸嗟歎其「取湮當世」。[187]

鮑照的「取湮當代」，或許是因爲才秀人微，然而其所造成的傷清傷雅之調，開啓的不必危仄，言險倡俗的門派風潮，這應當才是鍾嶸將「總四家而擅美，跨兩代而孤出」的鮑照列在中品的關鍵因素。或許「鮑照派」在南朝開始蔚爲大國，

頁。

[186] 參見王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，282 頁。

[187] 許東海，〈從《昭明文選》論鮑照別離詩〉，收錄《國立中正大學學報》(人文分冊)，第六卷第一期，1995，79 頁。許氏續言到鮑照在劉宋的「取湮當代」很快地獲得扭轉、平反。許更徵引了蕭子顯《南齊書・文學傳論》「猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛。斯鮑照之遺烈也」佐之證明，說明鮑照在齊梁成爲一派新勢力，所從者眾，79~80 頁。不過雖然門派之區隔、整全的論述不可忽略，不過本文此章節即嘗試在此視角之外另闢蹊徑。「鮑照之遺烈」固然經常被徵引，說明所謂的「鮑派文風」，不過所謂的派／別也僅是一個後設的想像，而其中更有可能參酌了史臣如沈約、蕭子顯個人的偏好與愛惡。以今日見之，謝靈運、鮑照、顏延之其詩風格即便不同，但我們也難以精準說明何人如何、何詩如何。且後代詩人必然接受前代詩人整體的圖景，分析某詩人哪句詩學何人、某詩人應歸某詩派，對於六朝研究而言，都是相當直觀而缺乏強力佐證的。故不妨回歸創作者個人的風格特色、以及其詩賦作品獨立在後代所產生的影響與對文學史上的衝擊，是本文書寫的立意與初衷。

不過實際上這也僅是一種「想像的主體性」。[188]我們姑且不進一步論述鮑照的詩作評價到底爲何，而應當把焦點放在緊鄰元嘉之雄謝靈運之後出現的鮑照，於詩、賦皆有名篇佳句的創作者，是如何處理其所認定的詩、賦課題。如果按照《文選》選詩定位鮑照的名篇，確實如許東海所言，

> 「樂府」詩為《文選》中收錄鮑照詩作最多的一類，共計八首，數量僅次於陸機之作，若以劉宋以後而論，「樂府」詩除鮑照外，僅選錄謝靈運、謝眺各一首，此正顯示鮑照在南朝文人樂府詩壇的代表性。此外鮑照樂府詩乃是自創新題或借舊題寄新意，又與陸機之全以摹仿古作不同，其中改變的關鍵當與劉宋孝武帝大明以後「吟詠情性」的文風有關。[189]

樂府類確實爲鮑照在傳世中最爲得意的作品。然而在擬代風氣下，即便如許氏所言，鮑照可以藉舊題附新意，但是在緣題作賦的限制上，這樣的限制侷限性仍然是很強烈的，如〈代東武吟〉、〈東門行〉、〈出自薊北門行〉：

> 主人且勿諠。賤子歌一言。僕本寒鄉士。出身蒙漢恩。始隨張校尉。佔募到河源。後逐李輕車。追虜穹塞垣。密塗互萬里。寧歲猶七奔。肌力盡鞍甲。心思歷涼溫。將軍既下世。部曲亦罕存。時事一朝異。孤績誰復論。少壯辭家去。穹老還入門。腰鎌刈葵藿。倚杖牧雞豚。昔如韝上鷹。今似檻中猿。徒結千載恨。空負百年怨。棄席思君幄。疲馬戀君軒。願垂晉主惠。不愧田子魂。(〈代東武吟〉)[190]

> 傷禽惡弦驚，倦客惡離聲。離聲斷客情，賓御皆涕零。涕零心斷絕，將去還復訣。一息不相知，何況異鄉別。遙遙征駕遠，杳杳白日晚。居人掩閨臥，行子夜中飯。野風吹草木，遊子心腸斷。食梅常苦酸，衣葛常苦寒。絲竹徒滿座，憂人不解顏。長歌欲自慰，彌起長恨端。(〈東門行〉)[191]

> 羽檄起邊亭，烽火入咸陽。徵騎屯廣武，分兵救朔方。嚴秋筋竿勁，虜陳精且強。天子按劍怒，使者遙相望。雁行緣石徑，魚貫度飛梁。簫鼓流漢思，

---

[188] 「想像的主題性」一詞由 Matt Hills 於《迷文化》(Fan Cultures)提出，其提及後現代的迷文化(歌迷、影迷、狂熱的次文化玩家所組成的社群)與學者們壁壘分明下，迷社群(fandom)也就成爲了道德二元論區隔下的犧牲品。而學者自身建構起的，一套整全的、合於邏輯、沒有矛盾、在學界中通行的典律。而於是「迷們」與「學者們」各自服膺、信賴字深的指引論述，對於主體性也抱持著截然不同的認知。Hills 即視其爲一種「想像的主體性」。參見 Matt Hills 著、朱華瑄譯，《迷文化》(台北：韋伯文化，2005)，13~36 頁。

[189] 許東海，〈從《昭明文選》論鮑照別離詩〉，89 頁。

[190] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1261 頁，又見梁・蕭統，《昭明文選》，411 頁。

[191] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1258 頁，又見梁・蕭統，《昭明文選》，411 頁。

旌甲被胡霜。疾風衝塞起，沙礫自飄揚。馬毛縮如蝟，角弓不可張。(〈出自薊北門行〉)[192]

就此三首作品而言，我們可以察覺文人化的傾向逐一滲透與過渡。〈代東武吟〉中作者很後設的虛擬了視角(不過這也是鮑照擬代詩中通常的書寫模式，虛擬視角／沿題附意其實是相輔相成)，從「主人且勿諠。賤子歌一言」、「始隨張校尉」、「後逐李輕車」娓娓道來，將烽火戰亂下戍卒的無奈描繪的入木三分。〈東門行〉如「賓御皆涕零。涕零心斷絕」兩句的頂真、「野風吹草木，遊子心腸斷」的興發技巧，皆頗得民歌三味。乍看之下我們確實很難察覺出有什麼賦化或者是體物化、鋪陳化、山水綺靡的氛圍。〈出自薊北門行〉雖然較有鋪排的句勢、對偶工麗的聯句，如「雁行緣石徑，魚貫度飛梁」、「簫鼓流漢思，旌甲被胡霜」，不過仍然故作民歌慷慨，循擬代之正格，其實我們看到的已經圖景離開了建安的擬代民歌，隨著作品的文人化、經典化、雕琢化，而爲盛唐邊塞詩的光芒劃下了第一根火炬。在過去的研究中，陸機、鮑照的樂府詩往往被並舉討論，而由此處本文之討論，可以察覺鮑詩的開創、拔卓雖限定在樂府詩作中，然其樂府詩雖然有所開創，同時仍有其侷限。

另外關於鮑照對於謝靈運的仿擬性，我們仍必須從山水遊覽詩中尋找蛛絲馬跡，如以下幾首鮑照的遊覽行旅作品，

客行有苦樂，但問客何行。扳龍不待翼，附驥絕塵冥。梁珪分楚牧，羽鷁指全荊。雲艫掩江汜，千裡被連旌。戾戾旦風遒，嘈嘈晨鼓鳴。收纜辭帝郊，揚棹發皇京。狐兔懷窟志，犬馬戀主情。撫襟同太息，相顧俱涕零。奉役塗未啟，思歸思已盈。(〈從臨海王上荊初發新渚〉)[193]

昨夜宿南陵，今旦入蘆洲。客行惜日月，崩波不可留。侵星赴早路，畢景逐前儔。鱗鱗夕雲起，獵獵晚風遒。騰沙鬱黃霧，翻浪揚白鷗。登艫眺淮甸，掩泣望荊流。絕目盡平原，時見遠煙浮。倏忽坐還合，俄思甚兼秋。未嘗違戶庭，安能千里遊。誰令乏古節，貽此越鄉憂。(〈還都道中〉之一)[194]

如果依據結構脈絡，〈初發新渚〉啓首的「客行有苦樂，但問客何行」仍頗有樂府民歌的風味，[195]但是一路鋪陳到了「戾戾旦風遒，嘈嘈晨鼓鳴」、「狐兔懷窟志，

[192] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1262 頁，又見梁・蕭統，《昭明文選》，410 頁。
[193] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1290 頁。
[194] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1291 頁。
[195] 王粲〈從軍行〉之一首句即是「從軍有苦樂，但問所從誰」。可見其與民歌的斧鑿與密切聯繫。

犬馬戀主情」，走向工麗精綺，「撫襟同太息，相顧俱涕零」又讓我們聯想到謝詩的玄言公式化。這也就是筆者所謂的模擬性。鮑詩其實亦不乏有其匠心獨具、精練凝製的警句，如「鱗鱗夕雲起，獵獵晚風遒」、「騰沙鬱黃霧，翻浪揚白鷗」，「隱隱日沒岫，瑟瑟風發谷。鳥還暮林諠，潮上水結洑」(〈還都道中三首之二〉)、[196]「複澗隱松聲，重崖伏雲色」、「不見長河水，清濁俱不息」(〈行京口至竹里〉)[197]、「迅風首旦發，平路塞飛塵」(〈行藥至城東橋〉)[198]等詩句，這些警句或許造成了鍾嶸所謂的「險俗」，造成傾附者眾的群起效尤、畫虎類狗。不過事實上我們讀之未必覺其傷其清雅，反顯其跨兩代孤出之秀才。不過就文學史結構的驅動力而言，鮑照創作期活躍於西元 440~456 之間，謝靈運 433 年棄市於廣州，對於這個方已故未久、而光芒萬丈的重要詩人，鮑照展現出的影響焦慮其實是顯而易見的。相較謝的詩作達到的詩、賦會通的嶄新局面，鮑照其實因襲者多、無所拓展。如果要說其有什麼誤讀逆寫的抗拒力，多半展現在對於樂府擬代之作品上。不過擬代終究爲擬代作品，在限制之中而終究僅能表現出侷限而裁割後的成就。

相較於詩的受限，鮑照的賦作顯得較爲出色而有新意。民歌樂府因襲的任氣慷慨，瀰漫進入了賦作之中。且如前述，後代往往江、鮑合稱，以賦聞名的江淹其實收納了鮑照許多的養分。此處節錄〈蕪城賦〉、〈舞鶴賦〉兩篇鮑照著名且保留完整之賦作，以呈現其風格：

> 濔迆平原，南馳蒼梧漲海，北走紫塞鴈門。柂以漕渠，軸以崑崗。重江複關之隩，四會五達之莊。當昔全盛之時，車挂轄，人駕肩。廛閈撲地，歌吹沸天。孳貨鹽田，鏟利銅山。才力雄富，士馬精妍。故能奓秦法，佚周令。劃崇墉，刳濬洫，圖脩世以休命。是以板築雉堞之殷，井幹寒烽櫓之勤。格高五嶽，袤廣三墳。崒慈聿若斷岸，矗似長雲。製磁石以禦衝，糊頳壤以飛文。觀基扃之固護，將萬祀而一君。出入三代五百餘載，竟瓜剖而豆分！
> 澤葵依井，荒葛罥塗。壇羅虺蜮，階鬥木魅山鬼，野鼠城狐。風嗥雨嘯，昏見晨趨。飢鷹厲吻，寒鴟嚇雛。伏虣藏虎，乳血飧膚。崩榛塞路，崢嶸古馗 。白楊早落，塞草前衰。稜稜霜氣，蔌蔌風威。孤蓬自振，驚砂坐飛。灌莽杳而無際，叢薄紛其相依。通池既已夷，峻隅又已頹。直視千里外，唯見起黃

王粲詩引據逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，364 頁。

[196] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1291 頁。

[197] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1292 頁。

[198]引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1293 頁，此詩亦收於《文選》行旅類。若我們將鮑照山水作品的修飾雕琢歸爲「險俗」、擬代樂府的慷慨使氣視作「才秀」(當然這僅是按照當時文論語脈與觀點的區分)，那麼〈行藥至城東橋〉頗有融合二者之意。如「蔓草緣高隅，修楊夾廣津」到了「擾擾游宦子，營營市井人」，我們可以察覺到風格的轉變與融合的意圖。進行越界、融合

埃。凝思寂聽，心傷已摧。(〈蕪城賦〉)[199]

散幽經以驗物，偉胎化之仙禽。鍾浮曠之藻質，抱清迥之明心。指蓬壺而翻翰，望崑閬而揚音。帀日域以迴鶩，窮天步而高尋。踐神區其既遠，積靈祀而方多。精含丹而星曜，頂凝紫而煙華。引員吭之纖婉，頓脩趾洪姱。疊霜毛而弄影，振玉羽而臨霞。朝戲於芝田，夕飲乎瑤池。厭江海而游澤，掩雲羅而見羈。去帝鄉之岑寂，歸人寰之喧卑。歲崢嶸而愁暮，心惆悵而哀離。(〈舞鶴賦〉)[200]

〈蕪城賦〉是遊覽名篇，如「車挂轄，人駕肩。廛閈撲地，歌吹沸天。孳茲貨鹽田，鑄利銅山。才力雄富，士馬精妍」，氣勢雄壯、鋪寫細膩精采，頗得漢大賦之遺風，廖蔚卿有〈論中國古典文學中的兩大主題——從〈登樓賦〉與〈蕪城賦〉探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉[201]一文，即以〈蕪城賦〉作爲懷古系譜中的、文人永恆的討論與興歎題材，由此可見〈蕪城賦〉同樣有抒情的成分，如「通池既已夷，峻隅又已頹。直視千里外，唯見起黃埃」，與其說「詩化」，倒不如稱其有民歌之風格；[202]所謂的民歌風格我們從賦末幾句「豈憶同輿之愉樂，離宮之苦辛哉！天道如何？吞恨者多！抽琴命操，爲蕪城之歌。歌曰：邊風急兮城上寒，井逕滅兮丘隴殘。千齡兮萬代，共盡兮何言！」[203]即可以窺知一二。就體例而言，鮑照仍然將抒情緣情的層次遞交給了歌詩來表達，也誠如許東海所言，此處的蕪城之歌，同樣極其類似一首漢魏民歌，[204]豪邁慷慨情懷躍然紙上。

至於〈舞鶴賦〉則是鮑照的詠物賦作之代表，刻畫生動、鮮明，藝術成就躍然紙上。描繪仙鶴動作的句勢，如「長揚緩鶩，並翼連聲。輕跡凌亂，浮影交橫」、「眾變繁姿，參差洊密。煙交霧凝，若無毛質」，[205]尤其「煙交霧凝，若無毛質」兩句，說明群鶴交錯，如煙似霧，其寫生的實景性、體物的鮮凝性、使用譬喻的巧妙靈動之感，將鶴群的動態描繪的入木三分、栩栩如生，確實頗得賦體三昧。在詩、賦關係的光譜上，我們確實應當視鮑照、江淹一派爲賦本色派的代表人物。

其實在六朝文學史上是一個創作者躍躍欲試的典範與思維模式。

[199] 鮑照〈蕪城賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，170 頁。

[200] 鮑照〈舞鶴賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，211~212 頁。

[201] 廖蔚卿，〈論中國古典文學中的兩大主題－－從登樓賦與蕪城賦探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉，收錄《幼獅學誌》第 3 期，1983・5。

[202] 前輩研究者提出賦的「詩化」之詩化，著眼於其辭藻華美、字句雕琢。此點可見本文第一章。至於民歌在體裁上雖與詩大同小異，但在內涵書寫、題材以及辭句修飾上則南轅北轍。這也就是此處提出的詩化／民歌化之區別所在。

[203] 鮑照〈蕪城賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，171~172 頁。

[204] 許東海，〈從《昭明文選》論鮑照別離詩〉，92 頁。

雖然時迄南朝，大賦已經難以輕易創作或仿擬，但是在鋪排技巧、詠物精工上，由於篇幅的縮短，反而更能深刻體物、細膩勾勒出體物後的、賦家詮釋過程中的心靈圖像，這同樣是對於賦本色的捍衛，但是也摻雜了外緣性、時代性、抒情性、以及詩技巧性[206]、詩主旨／題材性的融合。

另外附帶一提的是，鮑照雜體擬代作品〈擬行路難〉，

> 洛陽名工鑄為金博山，千斲復萬鏤，上刻秦女攜手仙。承君清夜之歡娛，列置幃裏明燭前。外發龍鱗之丹綵，內含麝芬之紫煙。如今君心一朝異，對此長歎終百年。對案不能食，拔劍擊柱長歎息。丈夫生世會幾時，安能蹀躞垂羽翼。棄置罷官去，還家自休息。朝出與親辭，暮還在親側。弄兒床前篣，看婦機中織。自古聖賢盡貧賤，何況我輩孤且直。瀉水置平地，各自東西南北流。人生亦有命，安能行歎復坐愁。酌酒以自寬，舉杯斷絕歌路難。心非木石豈無感，吞聲躑躅不敢言。(〈擬行路難〉)[207]

我們若將此首〈行路難〉與前代同題樂府比較，除了察覺鮑照對於民歌的轉化與再詮釋之外，我們也看到鮑照不再受題名〈行路難〉的限制，而自創題材的匠氣與驅動力。雖然〈行路難〉並沒有嚴格體制的規範，但是如「弄兒床前篣，看婦機中織」、「自古聖賢盡貧賤，何況我輩孤且直」、「瀉水置平地，各自東西南北流；人生亦有命，安能行歎復坐愁」等聯，流水成對，頗得景緻。又如「承君清夜之歡娛，列置幃裏明燭前」、「外發龍鱗之丹綵，內含麝芬之紫煙」，若按照語脈之排列，其實可以簡省略解爲「承君夜之歡娛兮，列幃裏而明燭前」或「發龍鱗之丹綵，含麝芬之紫煙」，因爲受限於七言而加字，實際上由動／賓詞組組成的結構、與重點句數與賦作幾乎雷同。在與賦分屬光譜的兩端中的民歌(此處係指就文體肇創方興而言，賦、民歌一雅一俗、一廟堂一民間)，我們同樣察覺到賦技巧的展現。可見六朝風氣中，詩、賦或者是其他文類相互浸染是一種穩定的、隱在性的、以檯面下的、科層文明式的、小傳統存在的持續方向，而強力作家自然帶領其風潮，卻仍然必須作用在這個穩定的、日用而不自知的終極原則之中。

6.江淹

江淹、鮑照，歷來評論者慣於合稱之，江淹並以賦才而聞名，而且江淹賦作

---

[205] 鮑照〈舞鶴賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，212 頁。

[206] 如在篇幅縮短的現實下，仍必須扣緊體物深刻的本色，則勢必需要使用到巧構形似中的「巧」，而這樣的巧、精練，也正是所謂的「詩技巧」。

[207] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1274~1275 頁。逯本題名爲〈擬行路難十八首〉，然據

則被視作對於鮑照賦作的拓展與深化堂廡工作。江淹的詩則以模擬聞名，《詩品》僅提及，

> 文通詩體總雜，善於摹擬，筋力於王微，成就於謝朓。[208]

論及詩才成就寥寥四句，其後就是江郎才盡的故事。充其量我們僅能定位江淹扮演的是一個善於仿作、虛空性很高的詩人。故此處僅徵引江淹之賦作，稍作說明之。陳師芳汶《鮑照辭賦研究》結論處提及江淹賦，並徵引曹道衡之說，討論了齊梁作品的兩種典範，

> 江淹與沈約同時，但兩人的文學表現卻大異其趣。沈約循謝惠連、謝莊等人的路線，而更趨於清麗，並主導著齊梁文壇的風尚；江淹則承襲鮑照的遺緒，成為當時的別格。江淹辭賦之所以取法鮑照，而與當代風格不類，近人曹道衡分析其原因是，「江淹現存二十多篇賦中，可以斷定作於被黜為建安吳興令的三年中者凡十五六篇之多，這個時期正是江淹一生最不得志的階段……在創作中自覺或不自覺地取法鮑照作品，是很自然的。」[209]

陳師芳汶並進一步地從賦作中進行細緻的探討，說明江淹〈青苔賦〉與鮑照〈蕪城賦〉的末段，其所使用的意象鋪排、情思主體的雷同。

> 如〈青苔賦〉其中一段，
> 「若崩隍十仞，毀冢萬年。當其志力雄俊，才圖驕堅；錦衣披地，鞍馬耀天。淇上相送，江南採蓮。妖童出鄭，美女生燕。而頓死艷氣於一旦，埋玉玦於窮泉。寂兮如何，苔積網羅。視青塵之杳杳，痛百代兮恨多！」
> 不論從思想與情調上來看，都與鮑照〈蕪城賦〉非常相似，尤其是〈蕪城賦〉中蕪城之歌的前一段，
> 「若夫藻烏黼帳，歌堂舞閣之基。璇淵碧樹，弋林釣渚之館。吳蔡齊秦之聲，魚龍爵馬之玩。皆薰歇燼滅，光沉響絕。東都妙姬，南國麗人。蕙心紈質，玉貌絳脣。莫不埋魂幽石，委骨窮塵。豈憶同輿之愉樂，離宮之苦辛哉！」
> 寫的同樣是人世興衰無常、繁華衰歇的深沉感慨，寫作手法也極其近似。而這樣的感概與寫作手法，在江淹〈恨賦〉、〈別賦〉中也可以見到，可見江淹

《文選》則未有分段，此處爲節錄，並未依照逯本之斷詩段落。

[208] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，298 頁。

[209] 陳芳汶，《鮑照辭賦研究》，162~163 頁。曹道衡之說參見氏著，〈鮑照與江淹〉，收於《中古文學史論文集續編》(台北：文津出版社，1994)，170~180 頁

辭賦中有不少作品實多取法於鮑照。[210]

按照文脈，鮑照於蕪城登臨懷古、拼貼鋪陳出蒙太奇似的，關於過去／逝去的華美意象，其實是頗爲精準的。雖然〈青苔賦〉並非作者的名篇，然而江淹藉著青苔產生聯想，側寫並產生想當然爾的百代憾恨之情懷與圖像，也是頗入一流的藝術手法堂奧。以感懷無常、鉛華落燼的主題而言，江淹確實與鮑賦選擇了相近的主題，但是其實我們如果重新檢視，其實寫美人、寫玩物、寫錦衣駿馬、寫藻扃碧樹，這其實同樣是描繪宮殿、描繪凋閉的王朝與年代的一種聯想套話。如《文選》有宮殿賦一類，宮殿賦中最重要的鋪寫就是對於建築物的鋪陳，以及建築結構所使用的奢華器皿建材，如〈景福殿賦〉，

赴險凌虛，獵捷相加。皎皎白間，離離列錢。晨光內照，流景外烶。烈若鉤星在漢，煥若雲梁承天。騧徙增錯，轉縣成郛。茄蔕倒植，吐被芙蕖。以藻井，編以綷疏；紅葩[illegible]，丹綺離婁，菡萏赩翕，纖縟紛敷。……既窮巧於規摹，何彩章之未殫。爾乃文以朱綠，飾以碧丹。點以銀黃，爍以琅玕。光明熠爚，文彩璘班。清風萃而成響，朝日曜而增鮮。[211]

在一些奇文字妖之間，我們可以體會的是對於物質書寫的誇飾與鋪排，關於這樣的鋪陳所自然帶出的興替之感，其實歷代頗有如此主題作品。[212]如此繁瑣說明，本文只爲了強調或許江淹在情思、際遇上有一些與鮑照頗爲近似，或接收仿擬的過程，但是其過程的實際情況恐未必如陳師所謂的，江淹「取法於鮑照」那樣的單純。許多隱蔽在主題、套話背後的原型(Archetype)和創作者的無意識仿擬，同樣是我們應當注意的。

前文的鋪陳，是爲了此處筆者將〈恨賦〉、〈別賦〉兩賦抄錄於此，並說明其不同於鮑照或其他賦家作者的、特殊的賦技巧與後設性，

---

[210] 陳芳汶，《鮑照辭賦研究》，163~164 頁。

[211] 何晏〈景福殿賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，178~179 頁。

[212] 如國中國文課本所選錄的，劉基的〈司馬季主論卜〉，雖然未被定位於賦文，但是其中的押韻與鋪陳頗有賦的體制。文中同樣運用到了堆砌華麗器皿與感嘆時光無常、權勢富貴過眼雲煙這樣的聯想套話，「季主乃言曰：『嗚呼！天道何親？惟德之親；鬼神何靈？因人而靈。……。是故碎瓦頹垣，昔日之歌樓舞館也；荒榛斷梗，昔日之瓊蕤玉樹也；露蠶風蟬，昔日之鳳笙龍笛也；鬼燐螢火，昔日之金缸華燭也；秋荼春薺，昔日之象白駝峰也；丹楓白荻，昔日之蜀錦齊紈也。昔日之所無，今日有之不爲過；昔日之所有，今日無之不爲不足。是故一晝一夜，華開者謝；一春一秋，物故者新；激湍之下，必有深潭；高丘之下，必有浚谷。……』」，引自謝冰瑩，《新譯古文觀止》(台北：三民書局，1993)，699~700 頁。

試望平原，蔓草縈骨，拱木斂魂。人生到此，天道寧論！於是僕本恨人，心驚不已，直念古者，伏恨而死。至如秦帝按劍，諸侯西馳，削乎天下，同文共規，華山為城，紫淵為池。雄圖既溢，武力未畢。方架黿鼉以為梁，巡海右以送曰。一旦魂斷，宮車晚出。若乃趙王既虜，遷於房陵。薄暮心動，昧旦神興。別艷姬與美女，喪金輿及玉乘。置酒欲飲，悲來填膺。千秋萬歲，為怨難勝。至如李君降北，名辱身冤。撥劍擊柱，弔影慚魂。情往上郡，心留雁門。裂帛繫書，誓還漢恩。朝露溘至，握手何言？若夫明妃去時，仰天太息。紫臺稍遠，關山無極。搖風忽起，日白西匿。隴雁少飛，代雲寡色。望君王兮何期？終蕪絕兮異域。至乃敬通見抵，罷歸田裡。閉關卻掃，塞門不仕。左對孺人，右顧稚子。脫略公卿，跌宕文史。齎志沒地，長懷無已。及夫中散下獄，神氣激揚。濁醪夕引，素琴晨張。秋日蕭索，浮雲無光。郁青霞之奇意，入修夜之不暘。或有孤臣危涕，孽子墜心。遷客海上，流戍隴陰。此人但聞悲風淚起。血下蔚沾襟；亦復含酸茹嘆，銷落湮沉。若乃騎疊跡，車屯軌；黃塵匝地，歌吹四起。無不煙斷火絕，閉骨泉裡。已矣哉！春草暮兮秋風驚，秋風罷兮春草生。綺羅畢兮池館盡，琴瑟滅兮丘壟平。自古皆有死，莫不飲恨而吞聲。〈恨賦〉[213]

黯然銷魂者，唯別而已矣！況秦、吳兮絕國，複燕、趙兮千里。或春苔兮始生，乍秋風兮暫起。是以行子腸斷，百感淒惻。風蕭蕭而異響，雲漫漫而奇色。舟凝滯于水濱，車逶遲於山側。棹容與而詎前，馬寒鳴而不息。掩金觴而誰禦，橫玉柱而沾軾。居人愁臥，恍若有亡。日下壁而沈彩，月上軒而飛光。見紅蘭之受露，望青楸之離霜。巡層楹而空掩，撫錦幕而虛涼。知離夢之躑躅，意別魂之飛揚。故別雖一緒，事乃萬族。

至若龍馬銀鞍，朱軒繡軸，帳飲東都，送客金穀。琴羽張兮簫鼓陳，燕、趙歌兮傷美人，珠與玉兮豔暮秋，羅與綺兮嬌上春。驚駟馬之仰秣，聳淵魚之赤鱗。造分手而銜涕，感寂寞而傷神。

乃有劍客慚恩，少年報士，韓國趙廁，吳宮燕市。割慈忍愛，離邦去裏，瀝泣共訣，抆血相視。驅征馬而不顧，見行塵之時起。方銜感於一劍，非買價於泉裏。金石震而色變，骨肉悲而心死。或乃邊郡未和，負羽從軍。遼水無極，雁山參雲。閨中風暖，陌上草薰。日出天而曜景，露下地而騰文。鏡朱塵之照爛，襲青氣之煙熅氣，攀桃李兮不忍別，送愛子兮沾羅裙。〈別賦〉[214]

本文所謂的後設性，在於我們必須先理解賦的鋪寫方式，〈詮賦〉篇定義「賦者

[213] 江淹〈恨賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，240~241 頁。
[214] 江淹〈別賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，242~243 頁。

鋪也，鋪采摛文，體物寫貌」。[215]體物當然是實際的景色事物、而描繪勾勒出其最細微的情狀聲色，如此也就是所謂的「極聲貌以窮文」。用盡一切相關的典故與文彩，將其聲其貌表露地淋漓盡致。但是此處的「別」與「恨」是兩種情感，江淹巧妙地用了一種後設的鋪排，將緣情的詩主題，放在體物的賦主題中書寫，於是「恨」、「別」兩種情緒，從極爲抒情的「體會」，被視作一種可以被觀賞、被細膩覺察、體悟的「物什」／「物件」，而進行謳歌吟詠，嘗試鋪排典故，這是其極有創意與後設的書寫手法與技巧、而〈恨〉、〈別〉兩賦也從詠懷、哀傷賦涉足了「詠『物』賦」，只是「物」的型態深具創意與匠心。在〈恨賦〉中江淹舉了如「秦帝按劍，諸侯西馳」、「趙王既虜，遷于房陵」、「李君降北」、「明妃去時」這些極其無奈、怨懟的憾恨例證，最後作出了一個「孤臣危涕，孽子墜心」的結論，我們所期待的、也執著的、會因此吟詠低迴、爲之輾轉反側，並且「聞悲風淚起，血下蔚沾襟」的故事與情節，也正因爲有了憾恨作爲一種永恆的悲劇特性與結局，所以才教整篇賦作顯得如此絲絲入扣、鞭辟入裡。

〈別賦〉也在同樣基調上立言，除了破題警句「黯然銷魂者，唯別而已矣」留名千古之外，如典故的堆疊，也讓人印象深刻。「韓國趙廁，吳宮燕市」兩句連用聶政、豫讓、專諸、荊軻四個著名刺客典故，但是又刻意迴曲隱晦，造就出了讖語的氛圍。全賦一直鋪陳到近結語處，「有芍藥之詩，佳人之歌，桑中衛女，上宮陳娥。春草碧色，春水淥波，送君南浦，傷如之何」，[216]我們仍然不能察覺出描繪的主語究竟何在，換言之，到底何人別誰、何處送別，在應當作爲敘事、描繪的賦文類中徹底的被削弱、解構、拆坼。

故〈別賦〉、〈恨賦〉兩賦之作，在歷代評價中，向來被給予文辭雖華美、對偶工精、體物深刻，卻不免爲文造情，矯揉藻飾。不過本文卻以另外一種角度觀之，如〈別賦〉上引，「見紅蘭之受露，望青楸之離霜。巡層楹而空掩，撫錦幕而虛涼。知離夢之躑躅，意別魂之飛揚。故別雖一緒，事乃萬族」。簡而言之，江淹之意在於前人表達離別有許多種書寫套語、意象經營、或許爲陳腔濫調、或許爲孤鳴獨發，慧眼獨具。因爲離別當下的氣氛、對象、受離別者的興發模式、以及離別場域所帶出的迴異氣息，隨著每個書寫者的才情、感受而展演出了各種變化、萬端情緻。戲法是人人能變，但是巧妙卻必須讀者獨自品啜。於是江淹結論，

> 是以別方不定，別理千名，有別必怨，有怨必盈。使人意奪神駭，心折骨驚，雖淵、雲之墨妙，嚴、樂之筆精，金閨之諸彥，蘭台之群英，賦有凌雲之稱，

[215] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，27 頁。
[216] 江淹〈別賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，243~244 頁。

辨有雕龍之聲，誰能摹暫離之狀，寫永訣之情著乎？[217]

這也就是本文所提出的後設性。於是這篇賦作也就不僅僅是篇「詠物賦」、更成爲了一篇爲抒情思緒定調的「論說賦」、鋪陳意象歸緣情感的「議論賦」。以四六工整、全然體物的賦體，分析了抒情、緣情的主題，於是賦文類仍然以「體物」爲宗，只是所體之物成爲了「情感」，「體物」本身於是成爲「體悟」，這是漢大賦時代是不太可能出現的現象。正因爲情感的自覺、詠物賦及其象徵的窮貌摛文的走入極致，所以賦家開始將情感邏輯化、鋪陳化、典故化、賦文化的書寫。於是這些本來必須藉著情賦類、或者是詩來表現的情感，可以被放在賦體之中，並且按照賦的書寫規則與技巧，嚴肅地討論之。我們或許不能說這是所謂的詩、賦互滲的現象之一，因爲就表面體制而言，江淹謹守賦作的本位。然而我們從此可以察覺到，賦題材的廣袤與變化性，且作者遊走在抒情、辯議之間的巧心。《文選》將〈恨賦〉、〈別賦〉列於哀傷類，實則是不通其內容的分類法。兩賦全文作者絲毫未流露出創作者主體的哀傷之感、悲戚之意。不過前章亦提及，按題分類正是《文選》之分類法則，也無由怪之矣。

7.謝朓

謝朓的出現，象徵著時序進入後代斷斷未已的齊梁，而整個瀰漫著文學自覺、個人自覺、強烈深具特色的六朝也即將走入尾聲。其實就當代的驅動力而言，謝朓不如沈約，然此處本節舉謝朓而略沈約，實也斟酌於對後世—尤其盛唐—的影響驅動力、接受史而言。而謝莊、沈約、謝朓一派，具有強烈新變派的特色，可與稍晚另成一派的徐陵、庾信體作區隔(當然，這仍然是前述的「想像系譜」)。[218]《周書・庾信傳》稱信與陵「既有盛才，文並綺艷，並世號爲「徐庾體」，當時後進，競相模範，每有一文，京師莫不傳頌」。[219]乍看之下徐庾風格較沈約派相去不遠，然本節所謂的作家個人風格以及其驅動力之主因在此。徐陵後羈旅北

[217] 江淹〈別賦〉，引自梁・蕭統，《文選》，244 頁。

[218] 關於「想像系譜」一詞爲本文依據「想像的主題性」(參照前註 185~186)一詞而創，今日我們檢視六朝的文學理論或者是創作型態，往往以「新變派」、「折衷派」或「齊梁體」、「永明體」、「建安風骨」予以詮釋之。但無論當時創作也好、文學理論亦然，我們都必須正視並先驗的覺察其可能的混亂、矛盾與並存性。即便文論家暗示了某代的某詩風，爲前代某詩人之餘影、迴音，但這仍然是一種「想像的主體性」之下建構出的系譜。這個現象在當代文化研究中最容易發生。我們往往化約或顧及整體性，而將某某風格都歸納爲某派。如自從蔡康永與徐熙娣所主持的「康熙來了」一節目一炮而紅之後，藝能界出現了許多低成本、低開銷的「談話性節目」。評論家總不假思索地將其歸爲「康熙之餘響」。然而我們若縝密判斷之，其實各個節目皆有不同之處。且若我們以傳統戲劇表演模式檢視「康熙來了」，其實仍是被放置在傳統相聲的「三分逗、七分捧」的內涵與體制之中。故本文必須強調，雖然我們使用了時人或後人的分派與分疏，但這都僅是想像中的系譜。實際上其中必有其差異性，且其系譜可能根源於更早的傳統。

[219] 唐・令狐德棻，《周書・庾信傳》卷四十一(台北：鼎文書局，1980)，744 頁。

朝八年，其詩歌中頗取民歌、俗語入詩。庾信的後半生更在北周、北魏渡過。至於其文風優劣，現在評論者多半根據杜甫「庾信文章老更成，凌雲健筆意縱橫」，這個想當然爾的判決結果，作出了前不如後的評論。其實作家的個人特色風格的轉變，來自於文類內部的引動、外緣環境氛圍的易弦更張。但同時，強力作者的風格也導致了整個時代潮流的影響與接受，創造出文類史的驅力或反動。前文已敘，在形式上庾信的〈春賦〉，象徵了詩、賦正式合流的可能，而《四庫全書總目庾開府集箋註》更提及，「其駢偶之文，則集六朝之大成，而導四傑之先路。……迄然爲六四宗將」。[220]其個人風格之轉變，所導衍而生的驅動力，進一步影響了詩、賦與駢文。當然我們仍然必須了解的是，庾信所集的六朝大成之所在。文學、文類的發展都只是累積的結果，而個人的風格只是累積迄今而生的一種醞釀和展現。

而反觀謝朓，上承大謝，下啓盛唐尤其是詩仙李白。李白所受小謝的接受史，我們從「湖連張樂地，山逐泛舟行。 諾謂楚人重，詩傳謝朓清」〈送儲邕之武昌〉、「解到澄江靜如練，令人長憶謝玄暉」〈金陵城西樓月下吟〉、「蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發」〈宣城謝朓樓餞別校書叔雲〉、「白紵青山魂魄在，一生低首謝宣城」(王士禎〈仿遺山絕句〉)等詩，可以看出，謝朓的「清」爲李白視作服膺的典範。至於庾信則因爲杜甫的推崇而聞名。雖呂正惠《杜甫與六朝詩人》中，視杜甫爲折衷派，

> (杜甫)談到自己時則說，「熟知二謝將能事，頗學陰何苦用心。」
> 總計杜甫所提到的齊梁以後的詩人有：沈約、謝朓、江淹、何遜、劉孝綽、陰鏗等。由此看來，杜甫對其良師不但極為熟悉，而且普遍的讚賞他們的常識，而不像李白一般，只「低首謝宣城」。從這裡可以知道，杜甫「折衷」的獨特性格。……也就是說，他的折衷並不是取其「中」，而是把兩方面都發揮到最極致。他是如此盡心盡力地學習前人，所以他才會成為真正「集大成」的詩人。[221]

但我們現在看「熟知二謝將能事，頗學陰何苦用心」，大部分將這兩句詩視爲苦吟的一種宣言與風向球。而「熟知二謝將能事」除了自謙，多少有一些訕諷與對於逞才縱性的天才性作家的反動。就算是以謝朓比張九齡的「綺靡元暉擁」(〈八哀詩之八〉)，未必全然是對於其文章的激賞；對裴君接待有感而發的「禮加徐孺子，詩接謝宣城」(〈陪裴使君登岳陽樓〉)，也僅是一種感謝其應勤招待的、面對情境的描繪與勾勒；至於「謝朓每篇堪諷誦，馮唐已老吹聽噓」(〈寄岑嘉

[220] 徵引自《庾開府集箋註》卷一，收錄《文淵閣四庫全書》，1064-1 頁。
[221] 呂正惠，《杜甫與六朝詩人》，127~128 頁。

州〉)，徒然只爲對句，且與後聯相提，未必全屬褒意。相比之下，我們很難不認定庾信受到杜甫大幅度的自況與拉抬，這一點甚於其他的六朝、齊梁詩人，這一點呂氏於〈杜甫與庾信〉一節亦如是觀。時至齊梁，由於南北的文學環境、詩人的自身風格、藝術成就，而呈現的兩個區隔的集團，這兩個集團又分別深刻地影響左右了盛唐兩大詩人李、杜的創作風格、仿擬圖像。故本文以爲若以齊梁眾詩人賦手中，陳列出兩個對於後世(尤其盛唐)影響深遠的作家，則非謝、庾莫屬。

《詩品》列謝朓爲中品，而評語實在不能稱之爲激賞。顯然謝朓在齊梁當代並沒有得到如盛唐那麼高的評價與關注。不過這當然或許牽扯到一些沈約、蕭綱新變派與鍾嶸折衷派的一些糾葛紛爭。

> 其源出於謝混，微傷細密，頗在不倫。一章之中，自有玉石，然奇章秀句，往往警道，足使叔源失步，明遠變色。善自發詩端，而末篇多躓，此意銳而才弱也，至為後進士子之所嗟慕。朓極與余論詩，感激頓挫過其文。[222]

鍾嶸與謝朓同時，曾經一同論詩。然而鍾將謝朓詩列爲中品，除了「善發詩端，末篇多躓」這樣的問題之外(此點論者頗多，論者多半引如「大江流日夜，客心悲未央」(〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉)、[223]「朔風吹飛雨，蕭條江上來」(〈觀朝雨〉)[224]作爲佐證說明)，還有與鮑照同樣的、開啓了奇險輕薄的罪名。這些畫虎不成反類犬的後進士子，使鮑、謝爲其背負污名。如《詩品》序則言，

> 至使膏腴子弟，恥文不逮，終朝點綴，分夜呻吟。獨觀謂為警策，眾睹終淪平鈍。次有輕薄之徒，笑曹、劉為古拙，謂鮑照羲皇上人，謝朓今古獨步。而師鮑照終不及「日中市朝滿」，學謝朓劣得「黃鳥度青枝」。[225]

足可以見一斑。謝朓名篇其實俯拾即是，此處且引山水詩數首，一方面此爲時序至唐之後，仍然被視爲象徵永明體的代表作，另一方面借其體物深切的山水詩，觀察詩、賦「合流」現象發展至齊梁的軌跡。

> 大江流日夜，客心悲未央。徒念關山近，終知返路長。秋河曙耿耿，寒渚夜蒼蒼。引領見京室，宮雉正相望。金波麗鳷鵲，玉繩低建章。驅車鼎門外，

[222] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，289 頁。
[223] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1426 頁。
[224] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1432 頁。
[225] 王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，81 頁。

思見昭丘陽。馳暉不可接，何況隔兩鄉。風雲有鳥路，江漢限無梁。常恐鷹隼擊，時菊委嚴霜。寄言罽羅者，寥廓已高翔。(〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉)[226]

江路西南水，歸流東北驚。天際識歸舟，雲中辨江樹。旅思倦搖搖，孤遊昔已屢。既歡懷祿情，復協滄洲趣。囂塵自茲隔，賞心於此遇。雖無玄豹姿，終隱南山霧。(〈之宣城郡出新林浦向板橋〉)[227]

灞涘望長安，河陽視京縣。白日麗飛甍，參差皆可見。餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。去矣方滯淫，懷哉羅歡宴。佳期悵何許，淚下如流霰。有情知望鄉，誰能鬢不變。(〈晚登三山還望京邑〉)[228]

謝朓有「圓美流轉如彈丸」一句論詩，王叔岷稱其抵千言萬語。[229]其詩也確實掌握了圓美流轉之妙，工於練字，而得清麗之名。如〈之宣城郡出新林浦向板橋〉，末四句「囂塵自茲隔，賞心於此遇。雖無玄豹姿，終隱南山霧。」頗有陶詩之語、謝詩之悟，然而如「天際識歸舟，雲中辨江樹」又較前者的陶謝強力詩人顯得更爲工麗細膩。警句的塑造當然是謝朓詩中很重要的一個特質，如「餘霞散成綺，澄江靜如練」、「喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸」、「金波麗鳷鵲，玉繩低建章」、「風雲有鳥路，江漢限無梁」，似乎隨意列舉，都是其練字精工、平仄和諧婉轉的佳句。雖然謝朓也不乏純粹白描、細膩摹寫景色的句勢，如〈遊敬亭山〉則寫敬亭山的地勢、動物生態、朝暉夕陰的天氣變化、以及對應而來的景色參差，「上干蔽白日，下屬帶迴谿 。交藤荒且蔓，樛枝聳復低 。獨鶴方朝唳，飢鼯此夜啼。渫雲已漫漫，夕雨亦淒淒」(〈遊敬亭山〉)。[230]但多數詩作還是不出山水詩的公式中。

謝朓、以及對於這個清俊才秀、卻早夭於非命的清麗詩人謝朓給予「調與金石諧，思逐風雲上」[231]的永明領袖沈約，就其派的形式、體裁而言，我們應歸類其爲齊梁詩——甚至是六朝詩——的代表門派。如我們前章所述，《文心雕龍》的創作論，所強調的一些重要技巧與書寫特質，可以分成較趨近於賦的「賦修辭」，以及由詩所定調的「詩修辭」，以及兩者創作都必須兼顧的修辭。而〈練字〉雖然是從創作漢賦時，需要的小學研究而來。但是劉勰顯然對於這種漫無邊際，隨意創字的風氣感到不滿，而以字妖稱之，並提出「是以綴字屬篇，必須揀擇：

[226] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1426 頁。
[227] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1429~1430 頁。
[228] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1430~1431 頁。
[229] 參見王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》，296 頁。
[230] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1424 頁。
[231] 引自逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，1653 頁。

一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單複」[232]四個必須斟酌之處。於是〈練字〉成爲適用於精簡語言時的重要技巧，這一點與漢大賦的大量使用「詭異」、「聯邊」、「重出」有所逆反，故劉勰所強調的〈練字〉應較可被歸納於詩修辭。沈、謝則可謂得練字之妙。故就文類的形式、修辭、技巧、外部體裁而言，謝朓更應當是一個以詩爲創作本位的作家。不過就其承繼體物、言志的大謝山水詩，關注於外在客觀事物(以現象學的提法，前章亦稱「外在世界」)此點而言，其書寫的題材仍然在整個詩、賦互相涵攝的時代風氣之下(風格與外緣的衝突與折衷，可在此處得到印證)。我們只能說永明謝朓體的清麗、精工，以及對於原本細膩白描的寫景進行工筆的雕琢，可視爲書寫內涵從鋪排回歸練字，從廣被回到琢磨，從賦技巧回流到詩技巧的一個風向球。

至於謝朓賦作今可見並不多，也未被廣爲選集或視爲佳篇，此處僅節錄徵引數首，

> 若夫脩幹垂蔭，喬柯飛穎。望肅肅而既閑，即微微而方靜。懷風音而送聲，當月路而留影。乃阡眠於廣隰，亦迢遞於孤嶺。青春爰謝，靈物含明。江皋綠草，曖然已平。凌翠山而如翦，施懸蘿而共輕。至於星迴窮紀，沙鴈相飛。同雲決其無色，陽光沉而滅暉。豈雕貞於寒暮，不受令於霜威。(謝朓〈高松賦〉)[233]

> 鬱彼高松，栖根得地。託北園於上邸，依平臺而養翠。若夫蟠株聳幹之懿，含星漏月之奇。經千霜而得拱，仰百仞而方枝。朝吐輕煙薄霧，夜宿迷鳥羈雌。露雖滋而不潤，風未動而先知。既梢雲於清漢，亦倒景於華池。輕陰蒙密，喬柯布護。葉斷禽蹤，枝通猿路。聽騷騷於既曉，望隱隱於將暮。曖平湖而漾青綠，拂增綺而籠丹素。於時風急壟首，寒浮塞天。流蓬不息，明月孤懸。檀欒之竹可詠，鄹枚之客存焉。清都之念方遠，姑射之想悠然。擢柔情於蕙圃，涌寶思於珠泉。(沈約〈高松賦〉)[234]

王儉有〈和竟陵王高松賦〉一篇，收於《藝文類聚》，[235]可見謝朓、沈約此兩篇皆是同題共作，貴遊活動下的產物。[236]雖然屬貴遊之作，且即興詠物，當下並無

---

[232] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，138 頁。
[233] 謝朓〈高松賦〉，引自唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷八十八，888-774 頁。
[234] 沈約〈高松賦〉，引自唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷八十八，888-774 頁。
[235] 王儉〈和竟陵王高松賦〉，可參見唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷八十八，888-774 頁。
[236] 此點於簡師宗梧〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉亦提及，「……二是〈高松賦〉，參加者至少有竟陵王子梁、蕭子恪、王儉、謝朓、沈約五人……同題共作風氣之盛，可見一斑，而四次也都有竟陵王作品。」，15 頁。

所深刻之寄託，但是謝朓的「凌翠山而如翦，施懸蘿而共輕。至於星迴窮紀，沙鴈相飛。同雲泱其無色，陽光沉而滅暉」、沈約一段「聽騷騷於既曉，望隱隱於將暮。曖平湖而漾青綠，拂增綺而籠丹素。於時風急壟首，寒浮塞天。流蓬不息，明月孤懸」，雖然都是描繪景色，且逞用鋪排，亦頗見其永明正色的清麗之體、練字之精。從〈臨楚江賦〉更可以看出謝朓寫景的功力，以及其將詩的練字技巧挪用於賦作之中，如「爰自山南，薄暮江潭；滔滔積水，嫋嫋霜嵐。憂與憂兮竟無際，客之行兮歲已嚴」、「於是霧隱行雁，霜眇虛林。迢迢落景，萬里生陰」[237]等警句，押韻平仄婉轉，寫景細膩精妍，雖然未似詩句巧用練字，然而亦爲不俗，一章之中頗有玉石之章，誠如清人施補華評論到，「謝玄暉名句絡繹，清麗居宗」。[238]由此，我們可以清晰地掌握身兼詩、賦作家的一致性與風格。

進而論之，我們已知詩、賦兩種文類的相互影響，當然藉著作家反映，然而作家的個人書寫風格，同樣會濡染詩、賦，而呈現一種相互引動的微妙現象。如果不是從前文一路論述及此，而論者看到此數篇賦作，則倏然發論曰，「此即爲時至齊梁，賦的詩化無疑，可見賦到六朝之末終於走向詩化，詩賦趨近於靠攏」。然而就風格而言，則與事實正好相反，沈、謝其實反而是根據詩、賦本位書寫的創作者。故本文以爲，每個作家固然在時代之中，然而其本身的風格，與其拉抬而成的影響與作用力，實則不至於差之千里。若按照傳統的研究方向，則必須要一個時代一個時代的檢視、一個詩人一個賦家的確認，何時爲詩的賦化、何作品爲賦但是有詩的技巧，這或許都不是最爲恰當的做法。而唯有認知作家的風格、時代的風氣、文類內部的轉向，或許才更能趨近於當時書寫者所面臨的實際的氛圍與原貌。

附帶一提，由於齊梁以進入六朝尾聲，與唐人相去未遠，我們可以從唐詩中的南朝詩人典故觀察典範詩人的影響力與對後來詩人的暗示性。鮑照、謝靈運、庾信皆僅十餘例，而謝朓被作爲典故者即有六十一句。其中除李白八篇之外，如韓翃「翰墨已齊鐘大理，風流好繼謝宣城」(〈送夏侯侍郎〉)、「官齊魏公子，身逐謝玄暉」(〈送李侍御歸宣州使幕〉)；錢起「舞退燕姬曲，歌徵謝朓詩」(〈陪南省諸公宴殿中李監宅〉)；杜牧「山路遠懷王子晉，詩家長憶謝玄暉」(〈懷紫閣山〉)；李商隱「正是澄江如練處，玄暉應喜見詩人」(〈和韋潘前輩七月十二日夜泊池州城下先寄上李使君〉)，而陸龜蒙更有「謝才偏許朓，阮放最憐咸」(〈和襲美江南書情二十韻寄秘閣韋校書貽之商洛宋先輩垂文二同年次韻〉)，[239]貶大

[237] 謝朓〈臨楚江賦〉，引自嚴可均，《全齊文》卷二十三，2918 頁。
[238] 施補華，《峴傭說詩》，引自臺靜農，《百種詩話類編》(台北：藝文印書館，1974)，1097 頁。
[239] 本文整理此典故資料，除參酌《全唐詩》(北京：北京文化藝術出版社，2001)之外，亦根據元智大學羅鳳珠老師架設之「詩詞典故」與「全唐詩索引」之網站：http://cls.admin.yzu.edu.tw/

謝而拉抬謝朓。足可見謝朓對於唐代的影響與驅動力，其扮演的重要詩人之地位、以及作品的經典性，更是深刻地被反覆重寫、造成影響焦慮。

8.庾信

西元四九九年，齊武帝駕崩，永明這個年號也同時畫下句點。是年，謝朓被殺。六年之後西元五零五年，江淹病逝，七年之後西元五一三年，任昉過世、沈約病死。永明的重要作家一時之間遽逝。然而江山代有才人出，舊的作家隱褪出了舞台，老生唱罷、新旦登場。同年(西元 513 年)，庾信的出生，象徵著永明體的宣告結束，齊梁文風即將走入一個新的年代與風流。

生於梁武帝天監十二年，卒於隋文帝開皇元年，庾信除了扮演六朝最後的一個詩、賦大家之外，同時也充分隱喻了時代的轉折與過度性。開皇元年、西元五八一年的後兩年，徐陵病死，六朝時代正式走入尾聲。要如何來檢視這個六朝最後的一派代表作家，以及被杜甫視爲精神導師、自身典律的庾信，則成爲相當重要的環節。若再配合上庾信對於詩、賦兩大文類，形式上形塑出了一個特殊而新奇體裁圖景，本文此處實有爬梳其詩文的必要性。

葉慶炳《中國文學史》列庾信爲北朝詩人，並將其創作按照生平分爲東宮、江陵、北朝三期。庾信確實是一個「風格」隨「際遇變化」非常強烈而顯著的作家，此點歷來評論者皆有著眼。不過我們姑且將其創作分爲南朝期與北朝期。今《庾子山集》[240]卷一所收七篇賦作，包含〈春賦〉、〈七夕賦〉、〈燈賦〉、〈鏡賦〉等詠時節、詠物之賦作，皆爲南朝作品，葉慶炳認爲可與其早期之奉詔宮體之詩(如〈奉和山池〉、〈奉和初秋諸詩〉、〈合詠舞〉，皆與蕭綱同題並作)合而觀之。[241]且《周書・庾信傳》中，令狐德棻即論庾信早期的作品道，「子山之文，發源於宋末……其體以淫放爲本，期詞以輕險爲宗，故能夸目奢於紅紫，蕩心餘於鄭衛」。[242]我們從這樣的引文，可以回應並再次認證本文所提出的，想像系譜以及六朝特殊的、特有的、無被確認的正典[243]作家前提下的文學狀態。[244]如上章所提，

ORIG/，於此特別銘謝。

[240] 北周・庾信、清・倪璠纂注，《庾子山集》，收錄《景印文淵閣四庫全書》，1064 本。北京中華書局於 2000 年有再版之版本，後文徵引庾信原文主要據於此本。

[241] 參見葉慶炳，《中國文學史》，256 頁。

[242] 唐・令狐德棻，《周書・庾信傳》卷四十一，744 頁。

[243] 此處「正典」與前文的「強力詩人」又有所不同，陸、潘、陶、謝都是強力詩人，但是卻缺少了普遍意義與合法性的正典經驗與官方或文人集團的共同認證。

[244] 唐・令狐德棻，《周書・庾信傳》卷四十一，744 頁。這同樣又牽扯到本文所謂的「美文合法化」的套語，但令狐德棻顯然是以一種批判性的角度，對於這個文批史上的「紅紫鄭衛系譜」詩人進行批判。其所謂的「若以庾氏方之，斯又詞賦之罪人。」(744~745 頁)的論述，即令後爲庾

〈春賦〉被視爲一個新的發端、一個新題材的宣示，以五言作爲全賦的三分之二的梗概，如果我們狹義地定位，始至庾信〈春賦〉的出現，才有所謂的形式上、狹義的、嚴謹的「詩賦合流」。但是若進而細察之，〈春賦〉象徵的合流，充其量是賦作吸納了詩句、詩的文句、格式，成爲表面上的「賦的詩化」。與從文學理論發跡的、六朝長期進行的詩、賦技巧的相互交換、賦題材的被詩化用、緣情、體物的相互涵攝、相互後設延展而言，庾信的詩、賦合流，仍然只是一種貴遊活動之下的、宮體創作之餘，追求新變、追求儷采與典故風潮下的嘗試而已。而這樣的風氣進而得到簡文等人的模擬，遂蔚爲一國。庾信〈春賦〉以見上節，此處徵引幾篇蕭氏兄弟之賦作，可充分展顯南朝期庾信的書寫風格與完形，

> 洛陽小苑之西，長安大道之東，苔染池而盡綠，桃苔山而併紅。露沾枝而重葉，網縈花而曳風。(蕭繹〈春賦〉)[245]

> 待餘春於北閣，藉高宴於南陂。水篩空而照底，風入樹而香枝。嗟時序之迴斡，嘆物候之推移。望初篁之傍嶺，愛新荷之發池。石憑波而倒植，林隱日而橫垂。見遊魚之戲藻，聽驚鳥之鳴雌。樹臨流而影動，岩薄暮而雲披。既浪激而沙遊，亦苔生而徑危。(蕭綱〈晚春賦〉)[246]

> 紫莖兮文波，紅蓮兮芰荷。綠房兮翠蓋，素實兮黃螺。於時妖童媛女，蕩舟心許，鷁首徐回，兼傳羽杯。棹將移而藻掛，船欲動而萍開。爾其纖腰束素，遷延顧步。夏始春余，葉嫩花初。恐沾裳而淺笑，畏傾船而斂裾，故以水濺蘭橈，蘆侵羅袴。菊澤未反，梧台迴見，荇濕沾衫，菱長繞釧。泛柏舟而容與，歌采蓮於江渚。歌曰：「碧玉小家女，來嫁汝南王。蓮花亂臉色，荷葉雜衣香。因持薦君子，願襲芙蓉裳。」(蕭繹〈采蓮賦〉)[247]

> 望江南兮清且空，對荷花兮丹復紅。臥蓮葉而覆水，亂高房而出叢。楚王暇日之歡，麗人妖豔之質。且弄垂釣之魚，未論芳萍之實。唯欲回渡輕船，共采新蓮。傍斜山而屢轉，乘橫流而不前。於是素腕舉，紅袖長，回巧笑，墜

子山集作注云，「專標庾氏，百世無匹者也。乞靈假寵，無非操我戈矛，異議高談，倏爾縱其尋斧。文中以爲其文誇誕，令狐謂之辭賦罪人，彼既未許肩隨，而乃逞其臆說。」(參見清・倪璠，《庾子山集注》(北京：中華書局，2000)，5 頁。)由此可見本章所提出的想像系譜，其實存在於各代之間。由於對某詩人、某作家的傾慕、迎合以及迷(fansdom)程度的不同，評論者以意逆志甚至以意逆史地創造想像出心目中的系譜與聯繫，並且爲其尋找源頭、安排其影響力。當遭遇到與自身想像系譜不同的論述時，則仍然以一種文論家式的、直觀而粗略地攻訐方式，試圖駁倒對方(此「對方」通常爲前代書寫者)。這也就形構出與唐、宋不同的(唐宋的詩人作家的正典性歷歷可數，詩必李杜、文則韓蘇)，六朝特有的文學狀態與系譜連結。

[245] 蕭繹〈春賦〉，引自清・張英《淵鑑類函》卷十三，186 頁。

[246] 蕭綱〈晚春賦〉，引自清・陳元龍，《御定歷代賦彙》，208 頁。

明璫。荷稠刺密，亟牽衣而綰裳；人喧水濺，惜虧朱而壞妝。物色雖晚，徘徊未返，畏風多而榜危，驚舟移而花遠。歌曰：「常聞蕖可愛，采擷欲為裙。葉滑不留綖，心忙無假薰。千春誰與樂，唯有妾隨君。」(蕭綱〈采蓮賦〉)[248]

即便無須徵引其宮體之詩作，從上引賦中以能窺之一二。蕭氏兄弟進一步運用了賦作鋪排的特性，降低削弱了詩作中的精練性、婉約性，而反而加深了寫景、摹寫等筆觸，〈春賦〉或許有所散失亡佚，因爲僅從蕭繹六句片段，並不足以理解整篇作品，但如兩篇〈采蓮賦〉，蕭綱的「回渡輕船，共采新蓮。……於是素腕舉，紅袖長，回巧笑，墜明璫。荷稠刺密，亟牽衣而綰裳；人喧水濺，惜虧朱而壞妝」、「物色雖晚，徘徊未返，畏風多而榜危，驚舟移而花遠」、蕭繹的「恐沾裳而淺笑，畏傾船而斂裾，故以水濺蘭橈，蘆侵羅袴。菊澤未反，梧台迴見」、「泛柏舟而容與，歌采蓮於江渚」，不但全是四六的駢文寫法，且以似賦非賦的文句，徹頭徹尾寫來，無非佳人采蓮、河畔蕩舟、回眸生姿、水濺羅衫、壞妝霑裳、花容失色的樣態情致。就賦的鋪寫而言固然是頗得堆疊之妙，然而就體物而言，既無得其深、也無極聲貌窮文、更無所謂終奏雅之美刺。就此對兄弟之作品而言，顯然是他們忠於個人的書寫風格與特色，將各種文類，都以相似的技巧、敘事模式、遣詞造句與意象經營以一貫之。

就倪璠提出的，蕭氏模仿庾信〈春賦〉五、七言夾雜而言，我們可以從蕭繹〈蕩婦秋思賦〉窺之，如「妾怨迴文之錦，君思出塞之歌，相思相望，路遠如何」、「蕩子之別十年，倡婦之居自怜。登樓一望，惟見遠樹合烟。平原如此，不知道路幾千」[249]以及「愁容翠眉斂，啼多紅粉漫」、「春日遲遲猶可至，客子行行終不歸」[250]等句子，或詩或文，與賦句已然可謂是南轅北轍。

由於宮體作品的千篇一律，庾信前期詩作之部分，此處且引〈和詠舞〉一詩稍窺其書寫風格，

洞房花燭明，燕於雙舞輕。頓履隨疏節，低鬟逐上聲。步行轉初進，衫飄曲未成。鸞迴鏡欲滿，鶴顧市應傾。[251]

〈詠舞〉一詩，平仄粘對圓渾，且頷聯、頸聯、尾聯接對仗工整，就藝術成就、

---

[247] 蕭繹〈采蓮賦〉，引自唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷八十二，888-669 頁。
[248] 蕭綱〈采蓮賦〉，引自唐・歐陽詢，《藝文類聚》卷八十二，888-669~670 頁。
[249] 蕭繹〈蕩婦秋思賦〉，引自唐歐陽詢，《藝文類聚》卷三十二，887-662 頁。
[250] 蕭繹〈蕩婦秋思賦〉，引自唐歐陽詢，《藝文類聚》卷三十二，887-662 頁。
[251] 庾信〈和詠舞〉，引自倪璠《庾子山集注》，261 頁，又可見於唐歐陽詢，《藝文類聚》卷四十三，888-頁。

意象鋪排而言實屬上乘之作，然而我們與庾信的〈春賦〉併陳對比，如「陽春淥水之曲，對鳳回鸞之舞」、「豔錦安天鹿，新綾織鳳凰」、「鏤薄窄衫袖，穿珠帖領巾」、「池中水影懸勝鏡」等意象營構，實則大同小異、同工異曲。由此雖然本文情非得已，不過卻僅能做出這樣的結論。前輩研究者(如陳英絲、蘇怡如)所謂的，六朝方興起的「賦的詩化」，是一個朝向詩賦趨近的路程。而隨著六朝的結束，詩、賦合流終於完成，詩、賦兩大文類終於從分開再次走向靠攏這樣的結論，初讀或許不至於偏差，然實是有待商榷的。庾信前期的詩、賦確實是展現了賦作的詩化，但這充其量也只是因應貴遊文學而生的，在當時強調堆砌典故、配套當時應詔、酬唱的功能取向中，一次追新求異的另類嘗試。這樣嘗試的成功，在當時的梁氏宮殿中刮起了一陣模擬仿效的旋風。高師莉芬所提出的酬唱功能論或許更適用我們檢視庾信的處理詩、賦所展衍而生的現象。其實詩、賦之間的問題，仍然取決於社會政治現況、文類本身題材、體裁消耗與否，以及文學史大傳統系譜中的、著名的詩人賦家們，個人強而有力的特殊風格等，這幾個重要驅動力來決定。由此三大驅動力出發，本節討論的各時期的強力詩人，以及其處理自身所擅長的兩大文類，不同的風格、與書寫的慣性、技巧。如此一來，六朝詩、賦所締結的特殊現象，也逐漸被細膩的爬梳釐析。相信從此我們不被允許再使用「賦化」、「詩化」、「合流」來隨意地定位六朝兩大文類的發展軌跡，而需要更爲細膩、縝密而謹慎分殊、判讀之。

最後本節冀能對庾信後期作品稍作補充，尤其是被《四庫全書》定位爲開四傑駢文先驅的、象徵駢文與賦過度的作品—〈哀江南賦〉。此處節錄一段賦文：

> 五十年中，江表無事。王歙為和親之侯，班昭為定遠之使。馬武無預於甲兵，馮唐不論於將帥。豈知山嶽闇然，江湖潛沸。漁陽有閭左戍卒，離石有將兵都尉。天子方刪詩書，定禮樂。設重雲之講，開士林之學。談劫燼之灰飛，辨常星之夜落。地平魚齒，城危獸角。臥刁斗於滎陽，絆龍媒於平樂。宰衡以干戈為兒戲，縉紳以清談為廟略。乘漬水以膠船，馭奔駒以朽索。小人則將及水火，君子則方成猿鶴。敝箄不能救鹽池之鹹，阿膠不能止黃河之濁。[252]

[252] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，頁。嚴可均，《全後周文》卷八，3922~3923 頁。〈哀江南賦〉大抵爲近代學術論述頗爲青睞的一篇南朝賦作。一方面其篇幅長，又原本即是文學史上的經典作品與作家，二方面其賦文背後所象徵的時空論述、南方想像、遺民視角、懷鄉觀點都可以作爲研究的切入點。鄭毓瑜新書《文本風景：自我與空間的相互定義》(台北：麥田出版社，2005)即有一節說明〈哀江南賦〉對於後代如明代遺民文人的影響等等。近年台灣社會、政治圈經常使用的詞彙如「後山論述」(指花蓮的作家、學家的文藝創作與學術研究)、「南部觀點」(指以高雄爲南方政經中心視角下的，與台北迥異的觀察與心態)等，往往被社會觀察者作爲了解地域差距以及所謂「文化地理學」頗爲重要的途徑。此處與本文關係較少，故僅於此稍作一提而已。相關理論依據可參見 Mike Crang，《文化地理學》(台北：巨流圖書公司，2004)、Gaston

……於時西楚霸王，劍及繁陽。麈兵金匱，校戰玉堂。蒼鷹赤雀，鐵軸牙檣。沉白馬而誓，負黃龍而渡江。海潮迎艦，江萍送王。戎車屯於石城，戈船掩於淮泗。諸侯則鄭伯前驅，盟主則荀罃暮至。剖巢熏穴，奔魑走魅。埋長狄於駒車，斬蚩尤於中冀。燃腹為燈，飲頭為器。直虹貫壘，長星屬地。昔之虎踞龍盤，加以黃旗紫氣。莫不隨狐兔而窟穴，與風塵而殄瘁。西瞻博望，北臨玄圓。月榭風臺，池平樹古。倚弓於玉女窗扉，繫馬於鳳凰樓柱。仁壽之鏡徒懸，茂陵之書空聚。[253]

〈哀江南賦〉近來由於鄭毓瑜《文本風景》的討論，並拉抬其成就了明清辭賦的「哀江南論述」，再度受到重視。[254]就本文此處引文而言，前段寫梁武帝不修武備，接納侯景；後引文則寫侯景之亂，梁元帝起兵抗敵，戰事慘烈可見一斑。庾信巧妙地鋪排歷史、拼貼典故，以古喻今，以今印古。娓娓道來，從時間、從空間、從意象、從象徵，從實際的景觀地貌、到想像的歷史事實，如：

赤烏則三朝夾日。蒼雲則七重圍軫。亡吳之歲既窮，入郢之年斯盡。周含鄭怒，楚結秦冤。有南風之不競，值西鄰之責言。俄而梯衝亂舞，冀馬雲屯。俛秦車於暢轂，沓漢鼓於雷門。下陳倉而連弩，渡臨晉而橫船。雖復楚有七澤，人稱三戶。箭不麗於六麋，雷無驚於九虎。辭洞庭兮落木，去涔陽兮極浦。[255]

於文章則對偶工精，無論數字之對、典故之舉，極盡考究。這樣工整對偶之出現，很明確地暗示了一個駢文的時代得來臨，長聯股對的出現也只是時間早晚而已。另外就句法而言，有如，

俛秦車於暢轂，沓漢鼓於雷門。下陳倉而連弩，渡臨晉而橫船。[256]

Bachelard，《空間詩學》(台北：張老師文化，2003)等專書，實際運用在現代古典文學的論文也頗爲繁盛。不過筆者以爲空間討論，在當代論當代當然有其重要性，真實性以及關鍵性，不可忽略。但以今日視角、用西方之觀點思潮，想要詮釋揣想六朝或宋末明末的遺民感受、空間圖像、狂熱的地理學、地誌書寫等等，雖然窮奇追新、頗有創見，不過稍有不慎，即有可能詮釋過度、裁割由心。

[253] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，142~146 頁。嚴可均，《全後周文》卷八，3923 頁。

[254] 參見鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》(台北：麥田出版，2005)，135~191 頁。〈明清之際辭賦作品的「哀江南」論述〉一文原本發表於《清華學報》第三十一卷一、二期合刊，2001。關於鄭毓瑜該篇論文的相關論述、以及本文之見，可參見本文注 259。

[255] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，151~157 頁。

[256] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，157 頁。

以及上引「辭洞庭兮落木，去涔陽兮極浦」、「熾火兮焚旗，貞風兮害蠱」[257]般如此本色的楚辭體的句子。但同樣有如，

> 徒思拑馬之秣，未見燒牛之兵。章曼枝以轂走，宮之奇以族行。河無冰而馬渡。關未曉而雞鳴。……硎谷摺拉，鷹鸇批僨。冤霜夏零，憤泉秋沸。城崩杞婦之哭，竹染湘妃之淚。水毒秦涇，山高趙陘。十里五里，長亭短亭。饑隨蟄燕，暗逐流螢。秦中水黑，關上泥青。於是瓦解永泮，風飛電散。渾然千里，淄澠一亂。雪暗如沙，冰橫似岸。逢赴洛之陸機，見離家之王粲。[258]

此一大段如駢文的句子。「雪暗如沙，冰橫似岸」、「十里五里，長亭短亭」、「徒思拑馬之秣，未見燒牛之兵」、「章曼枝以轂走，宮之奇以族行」，顯然已違背傳統賦句的，一、四動詞，以及虛詞的分配，字數的對舉等等要求，然而因爲描繪綺靡、對偶工精，歷來評論者並無對〈哀江南賦〉之賦文提出本位的要求與異議。倪璠讚嘆曰，「此賦記梁朝之興亡治亂及己世之飄颻播遷，古有詩史，此可謂賦史矣」。[259]如果說賦的本位是窮極聲文，圖物寫貌，那麼體察時間、體悟興衰、大量堆疊過去典故，用以體會當下事故人情，則同樣也可以視爲體察圖寫的一個範疇，那麼〈哀江南賦〉自然也可以被視爲一篇合於賦本色的作品。只是將受限於固定型態、地理、空間、共時性的「體物」，進一步推展到了虛擬情感、歷史、時間、歷時性以及想像性的「體物／體悟」。這當然是另外一種賦型態的擴大，而庾信也證明了除了詩可以作爲描繪歷史、興衰、以及主體情志感受的載體之

---

[257] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，157 頁。

[258] 庾信〈哀江南賦〉，引自倪璠《庾子山集注》，159~161 頁。

[259] 倪璠，《庾子山集注》，6~7 頁。倪璠在注疏的過程中，經常將賦文中的典故，延展到庾信當時的身處世界觀進行推測。如「南陽校書，去之已遠；上蔡逐獵，知之何晚」一段，用文種宰南陽、李斯獵東門典故，倪璠卻注「南陽校書去之已遠者，哀僧辯功成見殺也；上蔡逐獵知之何晚者，罪僧辯內有奧主、而外求君，以致父子俱戮。」，參氏著，《庾子山集注》，149 頁。鄭毓瑜即推測，此爲「……(倪璠)在註解〈哀江南賦〉文本的同時，其實也等於反過來假借庾信、主觀地參與了明清世變之際如何看待忠孝節義的種種論述。」(《文本風景》，151 頁)鄭以此論調說明遺民所凝鍊出獨特的哀江南論述。不過本文以爲注疏學以及共同創作、以意逆志、文化共同體、集體前意識之間的聯繫，在推斷上恐怕需要更爲細膩而循序漸進。注疏者的主觀解讀、創造性的詮釋固不容忽略，而創作者的原義、隱喻、底蘊更是頗爲細膩、繁瑣、提出精闢、論則唯心的過程，要如何遊走在解讀／誤讀、發揚闡明／跟風逐流、切中事實／南轅北轍之間，恐怕正是學界目前在研擬與梳理的康莊坦道。此處與本文論題無涉，僅提出相關具有時效的討論，作爲備考而已。不過我們從鄭氏對明清遺民辭賦所進行的考察，亦可驗證本文所提出的〈哀江南賦〉之正典性、正統賦性格，不但致後世未被削弱、反而仍需由賦作(夏完淳〈大哀賦〉、彭而述〈悔賦〉等，參見鄭書 145~155 頁)來昭顯。就某個程度這當然是鄭氏所謂的文類熟悉感、仿擬與詮釋，但另一方面我們更可以從本文一再強調的作家個人風格(這之中理所當然包括了對於外在世界、環境變遷的應對、表達在文類選擇上的取捨)、以及文類自身的發展、限制、要求與其強勢程度。我們一方面可以察覺到賦文類的歷久不衰、另一方面更筆者更可以大膽地鬆動鄭氏的一個提法，創作者更然選擇文類、但文類亦同時選擇著創作者。所謂的熟悉感其實因人而異，但書寫者風格間的相互引動媚惑、文類的嫻熟與召喚、集體中的個別變造、誤寫、逆轉、轉注與借代，構成了古典文學書寫過程中的一種極其特殊的圖景與面貌。

外，賦更是一個恰當的、理所當然的鋪寫載體。當然，過度的典故、鋪排可能會造成語言的累贅、遲滯。但是在華美精工的鋪寫之中，庾信同樣完成了這個兼具技巧與歷史性的工程，並且得到了賦史上的重要成就與鏤刻新的里程碑。於是在唐代詩人眼中，庾信則不只是一個南朝出身的、著力宮體艷辭的書寫者，更是體物深刻、具有社會關懷層面的、對於賦作調整與轉向的作家。而這樣對於「史觀」的敏銳體會、對於大時代作出全盤宏觀的描繪勾勒的創作者，正是受寫出「庾信文章老更成，凌雲健筆意縱橫」而刻意拉抬庾信的杜甫，所關注的核心因素。這裡的文章顯然就是〈哀江南賦〉以及之儔的文章。

最後我們將〈哀江南賦序〉節錄於此，與下章賦進入唐所產生的問題稍作預告。

> 粵以戊辰之年，建亥之月，大盜移國，金陵瓦解。余乃竄身荒谷，公私塗炭。華陽奔命，有去無歸，中興道消，窮於甲戌。三日哭於都亭，三年囚於別館。天道周星，物極不反。傳燮之但悲身世，無處求生。袁安之每念王室，自然流涕。昔桓君山之志事，杜元凱之平生，並有著書，咸能自序。潘岳之文采，始述家風，陸機之辭賦，先陳世德。……載書橫階，捧珠盤而不定。鍾儀君子，入就南冠之囚，季孫行，留守西河之館。申包胥之頓地，碎之以首。蔡威公之淚盡，加之以血。釣臺栘柳，非玉關之可望，華亭鶴唳，豈河橋之可聞。
>
> 孫策以天下為三分，眾纔一旅。項籍用江東之子弟，人惟八千。遂乃分裂山河，宰割天下。豈有百萬義師，一朝卷甲，芟蕪斬伐，如草木焉。江淮無涯岸之阻，亭壁無藩籬之固。頭會箕斂者，合從締交。鋤耰棘矜者，因利乘便。將非江表王氣，終於三百年乎。是知並吞六合，不免軹道之災。混一車書，無救平陽之禍。嗚呼山岳崩頹，既履危亡之運。春秋迭代，必有去故之悲。天意人事，可以悽愴傷心者矣。況復舟楫路窮，星漢非乘槎可上。風飆道阻，蓬萊無可到之期。窮者欲達其言，勞者須歌其事。陸士衡聞而撫掌，是所甘心。張平子見而陋之，固其宜矣。[260]

一篇賦作或許單獨存在，但是更多情況是賦前有序、賦末有歌、有辭。作者藉此展現對於其他文類、載體的熟稔性。然而〈哀江南賦〉一序全篇皆是縝密的駢文，當然此現象是受當代思潮之影響，但是賦與駢文無論在〈哀江南賦〉序中、或者是賦文中，都展現了之間的一種過度性與連合性。簡師宗梧有《賦與駢文》一書，

[260] 庾信〈哀江南賦序〉，引自倪璠，《庾子山集注》，100~104 頁。嚴可均，《全後周文》卷八，3922 頁。

說明賦對於駢文的出現所作出的貢獻。[261]由於典故堆砌的需要、音律的妥協、對偶的工整、四六體制的動賓型態，駢文都是與賦體較爲趨近的一個文類。而這個吸納了詩與賦兩種文類重要技巧的文體，也成爲了初唐到盛唐一個重要而核心的載體，這樣的載體出現更打散了六朝出現的，有韻爲文無韻爲筆的限制。駢文可以使用在奏議銘誄表章檄文之上，同樣可以運用於亭臺樓榭文序之中。換言之，《文心雕龍・儷辭》所宣示的，「造化賦形，支體必雙，神理爲用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對」[262]這就是一個鬻文屬筆的本位驅動力，文人追求工整、綺靡、性靈搖蕩、宮徵靡曼，成爲了一種自然的趨勢。而正也因爲如此，失去話語權力的其他集團，才開始了文學上的另外一次變古、返樸的革命與運動。在新文與古文之間、美典與質真之隙、趨絢與返樸之際，文學史所產生的驅動力一次一次地帶動了不同的時代風格、強力作家以及新的文類、汰換舊的文類、改變固有文類中的體制。而也因爲文人不斷的求新變古，在書寫文章患乎彌舊的影響與焦慮的作用下，文學史上不斷有著一波有一波看似嶄新、實則反覆的戲碼上演、唱罷、褪場，而也正因如此，方能展現出文學史的存在感、鮮活感以及生命力。

[261] 參見簡師宗梧，《賦與駢文》，台北：台灣書局，1998。
[262] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》，126~127 頁。