第六章、結論

本文嘗試從詩、賦的根本差異，研究取徑談起，並以六朝當時代的文學理論爲經緯，參酌泰西文類學、現象學的理論圖景、研究方法、檢視其實踐的過程，進而以正典作品爲考察對象，佐以文類驅動力、外緣社會問題等研究方法，針對詩、賦這中國古典文學中兩大重要的文類，其於六朝產生的特殊現象，以及六朝後兩大文類所產生的流變、影響，進行重新探析。此一「輻輳式」的研究路徑，至此可曰大體完備。而行文於斯，筆者再次整理前述所提出的辨正、商榷、創見、新詮與研究方針取徑，以求便於梳理脈絡、勾勒該議題之輪廓。本文按照章節以及切入視角的分殊，提出下列五點結論，

首先，本文提出研究動機，一方面對「詩」、「賦」兩種文類在限制、充要條件上進行定義，二方面關於對近代研究者提出的「詩化」、「賦化」、「詩賦合流」在名詞上、研究路徑上進行重新爬酌商榷，並試圖提出筆者以爲最爲適切的理想研究取徑。

詩化、賦化或者是詩賦合流等名詞最早由文學史書寫者提出，葉慶炳於《中國文學史》討論到庾信一節處，曾以「詩賦合流」說明其賦作風格、袁行霈亦在其文學史作品中提出周邦彥由於身兼詞、賦寫手，故時有以賦法進入詞作中，袁氏稱之爲詞的賦化。然而力主六朝「詩賦合流」的文學史書寫者仍屬林庚。林庚《中國文學簡史》已於前數章皆有徵引。此處再次摘錄：

> ……到了建安時代，終於出現了全新的轉折，詩開始躍居於文壇的主流，隨這一趨勢，賦也開始走向詩化。此後又歷經六朝四百年間的曲折發展，才終於完成了這一過程，於是出現了唐詩的高潮。……然而這消長並不就到此為止，唐詩高潮過去之後，賦化的趨勢又逐漸抬頭，宋代詩歌因此也就傾向於賦化……。到了南宋後期，詞的鋪陳排比、尚於詠物、賦化的趨勢就更為明顯，詩賦的消長，終於形成了倒流的現象。[1]

然而迄今，我們已可用與前人迥異的視域與審美觀點來檢視這一段論述。其實林庚所謂的詩化與賦化跟本文所進行細膩討論的詩化、賦化、詩賦合流等現象雖名稱相同，指涉卻大異其趣。按照文學史家的宏觀論點，所謂的「詩化」已經引申

[1] 林庚，《中國文學簡史》(台北：五南書局，2002 再版)，105 頁。本章屬結論性質，主要針對前文提出的概念與推論，進行一概括性整理，故註腳方面凡前文有所徵引、討論者，則略過而不贅註。

成爲某種復古的、寫實的、抒情的、寫意的、甚至於是帶著古文思維的、樸質無文等形象的文類；於是相對於詩而言，「賦化」所牽動的、則自然呈現出新變的、鋪張的、體物的、工筆的、隱含著美文傳統、麗采華美的文類特質。當然，這樣的討論其實一方面是宏觀遼闊的、一方面形構出了粗暴、污名的刻板印象，以及對兩大文類的僵化與限制。我們若從體制面去考察，賦在工筆之後所帶出的紀實性、使得賦作家除了扮演倡優侍從、更擔起宮廷攝影師的工作；賦在鋪排背後所堆砌而出的曲終奏雅、賦末言志，使《文選》分出情類、分出志類，更讓近代研究者留連於漢魏六朝賦作的情慾書寫。[2]換言之，「賦化」、「詩化」等辭彙，在林庚的論域脈絡之中，已經成爲類似於古文運動、復古運動與美文典範運動的象徵。「詩化」(對於林庚而言，即便六朝有著很長時間的齊梁詩風，但這也無礙於詩這個大傳統的走向。齊梁華美詩風不過是走向盛唐風氣的一個過度)經過了一段時間，創作者渴望於更爲細膩、唯物、鋪張工麗、物質書寫的作品。於是詞帶著「賦化」的色澤，出現在文學史的光譜之上。「詩化」與「賦化」已經與詩、賦本身文類、風格、體裁特色無關，而成爲光譜上極端的兩個對比色，一旦賦的成分加多一分、詩的光暈即減弱一分。

這樣的論述是大家式的、有創見、整體而宏觀的。在整個文學史流變而言，林庚的觀察當然是令人耳目一新而正確的。但是正確並不同等於精確，如是從徐公持、江秀梅、高莉芬、蘇怡如、陳英絲開始一連串針對於六朝所形構而成的特殊詩、賦互通現象，進行全盤而細膩討論。這些討論當然不乏徵引林庚的看法，但是其實對於「詩化」、「賦化」等辭彙的定義，早已經名同實異。這樣辭彙的名同實異問題，我們也可以用來放在〈詮賦〉篇來說明。本文第一章不斷地針對〈詮賦〉篇「昔邵公稱公卿獻詩，師箴瞍賦。傳云：登高能賦，可為大夫。詩序則同義，傳說則異體。總其歸途，實相枝幹。故劉向明不歌而頌，班固稱古詩之流也」[3]一段進行解釋的原因，也就在於此。正如本文首章所詮釋，無論是劉勰、或更早的摯虞，都已經敏銳地察覺到，漢人將漢大賦進行經典化、神聖化的企圖心。所以劉勰以「鋪」來解釋賦、摯虞言「敷陳之稱」，考察賦的源流與體例，說明作賦易產生之弊病，皆未以「古詩之流」直接對賦作定義。這之間除了賦比興之賦、登高能賦之賦在詞彙上扮演詞性的迴異之外，背後更暗示著一個試圖操作、延異、改寫的空間。無論我們以今日的文學理論中，布魯姆的誤讀／重寫理論也好、或者是傅偉勳所提出的創造性的詮釋學亦然，[4]班固以及漢人對於賦的重新

[2] 近代研究者多從《文選》情類進行考察，尤其熱衷於宋玉以降一連串的神女文本，關於此論述可參見筆者有〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈好色賦〉研究取徑的考察〉(發表於成大鳳凰論壇，2005・7。)

[3] 梁・劉勰著、清・黃叔琳注，《文心雕龍注》(台北：世界書局，1984)，27 頁。

[4] 關於「創造性的詮釋」，可參見傅偉勳，《從創造的詮釋學到大乘佛學》(台北：東大圖書公司，1990)，1~57 頁。

定調，六朝文論家對於賦與詩勾連的延續默許，以及其背後所隱喻的、詩賦本出自二源、各有其體制、有其限制，則是我們必須釐析在前的。

其後本文第一章針對上述的近代研究學者、以及兩岸學界所提出與六朝「詩賦合流」相關論文進行梳理，理出自徐公持提及「賦的詩化」在六朝最爲明顯之後，以「賦的詩化」較「詩的賦化」討論者爲多。而研究者針對「賦的詩化」所提出的觀察面向，無論文本的精細與粗略，不外乎分爲詞藻華美、篇幅短小、抒情化三大面向。本文一一提出反例與質疑，並且一方面嘗試理出一個較爲客觀的研究路徑，置入六朝的詩賦議題。如根據六朝文學理論進行觀察；借鏡泰西之現象學考察其創作圖景的轉向、從西方文類學考察文類區分的限制與立場；另外以外緣、文本、強力作家三大驅動力檢視六朝詩賦之間，到底是如何「詩化」、怎樣「賦化」、又是否呈現「合流」。在研究成果浮現之前，本文暫時保留相關的「詩化」、「賦化」、「合流」等詞彙。我們若回歸字面原義，「化」係指一物轉變成爲一物，[5]「合流」指兩脈匯合成爲一派。六朝詩、賦確實有一些形式、題材、技巧上的混淆，然六朝結束之後，唐科舉分詩賦爲兩體。後代文人仍有詩作有賦作；有詩集有文集。若「詩賦合流」，則無須分之二體，言其二物，則曰創作「詩賦」或「賦詩」即可。顯然以合流稱之，是一方便之稱謂，但與實際現象並不相符。故本文題名「六朝『詩賦合流』現象之新探」，以「新探」、「商榷」之名，試圖重新梳理過去理所當然的「詩賦合流」、「詩化」、「賦化」，以「新探」象徵不僅對六朝詩賦之間互滲、交流的特殊現象進行探析、更對近人的研究成果、論述過程行盡可能的商榷。此爲本文首章所論。

其次，第二章本文由東方的、中國的、六朝的文學理論中，拔擢出一些重要的、與詩賦創作或技巧上密切相關的文學理論術語、並進行文本的、結構的、意涵上的討論與判讀工作。

在進入東方六朝文論之時，首先我們要釐析的現象在於，六朝的文學理論家是否察覺到詩、賦兩大文類——除了成爲時人所同時擅長、熱衷書寫的文類外——其之間所產生的技巧、內涵上的交融、互滲。近人討論六朝文學理論，如陸機〈文賦〉，不乏提出其賦作如〈傷逝〉諸賦、〈赴洛道中〉等詩，判斷其詩、賦是否嚴守自身所提出的，緣情綺靡／體物瀏亮之限制。這樣的考察當然是可行的，但是未必有效。我們若視文學理論爲一個絕對的、唯一的、嚴格地規範文學作品，不能越界犯規的法條，那就窄化了文學理論的創生背景。除了視文學理論爲對前代／當時代文學作品的一種歸納、統計之外，我們應當更前瞻的視文學理

[5] 雖然陳英絲於論文中引《莊子》、《荀子》，說明「化」可以視爲某物具備另外一物之特質，然而就一般常用語而言，「化」即指大部分的特質被吸納、同化而與之相仿。

論爲一種示現、一種預言、一種敏銳地、細膩地而與時俱進、感應文學環境、書寫場域的風向球。這個風向球一方面整理著過去文學史發展流變的軌跡、另一方面同時暗示著即將到來的文學風氣，以及文論家的建言、期望、對於理型文學典範的追求、以及對於偏離理論家理型路線的強力譴責、詆毀與控訴。若對於理論有如此的理解與定義，我們方能對於六朝這個極其特殊的時代——這個知識份子開始用綺辭詭句，泛用於各種文類、並開始歸納各種文類的理論、體制、源流、以及書寫各種技巧的技巧——的時代，有更爲深刻而還原真實的詮釋圖式。

在本文開始爬梳六朝重要的文學理論著作時，《文心雕龍》〈物色〉篇以一種恰如其分地姿態，悄然地浮現在其他的文學理論之前。〈物色〉一直是讓文心雕龍研究者很難以安置的一篇。從其安置的順序、其內容、其徵引的《詩》、徵引的漢大賦，處處都顯得該篇的突兀。於是我們有很充足地理由，重新定位〈物色〉篇以及隱蔽在〈物色〉篇背後的「物色修辭法」。一但我們將諸多脈絡釐清之後，則上述的錯簡問題、內涵問題、論述次序、徵引文本，則都可以按部就班，迎刃而解。

歷來范文瀾、祖保泉、郭晉稀、牟世金諸先生各自提出對於〈物色〉篇重新安插排列的方式與原因。王更生更提出樞紐論、文體論、創作論與總論四大面向，切割《文心雕龍》五十卷，將〈物色〉篇孤立於第四十六篇，前爲統攝更朝代文學風氣的〈時序〉，後爲論作者風格的〈才略〉，〈物色〉篇的地位顯得相當奇特而前後無依。。然而本文嘗試從〈物色〉篇中實際討論的技巧與方法切入，重新進入此一論題。其實〈物色〉首二句「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉」已堪稱從橫捭闔，氣象萬千。我們很容易由此聯想到〈文賦〉的「遵四時已歎逝、覽萬物而思紛」或是〈詩品序〉的「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，行諸舞詠」。〈物色〉篇所揭示的物色法當然是一種修辭策略、一種書寫技巧。但是由於時序進入齊梁，劉勰所接受到的就是劉宋形似文風，就是「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」、要能夠「物色雖繁」何其容易，但是相對的要兼顧「析辭尚簡」更頗爲困難。於是味能「飄飄」而難「輕舉」，情確「曄曄」實不易「更新」，劉勰一方面嘗試限制物色法的運用，另一方面替其尋求出一個類似於合法化、合理化、甚至於神聖化的途徑，那也就是以《詩》爲典型、爲出處，以「大賦」爲拓宇、爲玷污的過程。於是劉勰勾勒了千年文學發展的「物色修辭史」，在其架構的圖景中，「物色」此一修辭原本大可盡情地使用，因爲其承《詩》三百而來。即至騷體，也只是因爲「物貌難盡」，必須「重沓舒狀」。但是一切肇因於「長卿之徒，詭勢瑰聲，模山範水，字必魚貫」，於是造成麗淫的繁句，而發展至劉宋以降，已經難復《詩經》的「物色」原貌。當然，若我們從反面角度進行辨正，就在劉勰認定賦對「物色」加諸的麗

淫貼上標籤之際，同時其實也承認了賦文類對於「物色修辭」的貢獻與提供養分。故劉勰的論述相當明顯，「物色」是一個重要也合理的，同時被時人所大量運用的修辭技巧。這時候取媚浮沉當代的《文心雕龍》自然不能略過不談。但同時「物色」又不同於「夸飾」、「聲律」、「練字」、「比興」有所文類侷限性，而是一個共相的、跨文類的、甚至關切到創作的終極審美原則、極重要的修辭技巧。故列其在四十六篇，前承時代文風、後啓作家專欄，其技巧的重要性，與文人器量(〈程器〉)、審美方法(〈知音〉)可以相提並論，這不僅是一個修辭學上的觀點，同時本文更試圖去解決〈物色〉篇長期以來伴隨而生的錯簡問題。

在〈序志〉中的「崇替於時序，褒貶於才略，怊悵於知音，耿介於程器，長懷序志」確實未提及〈物色〉，但是同樣在〈序志〉篇中的「割情析采，籠圈條貫，攡神性，圖風勢，苞會通，閱聲字」也未曾論及〈物色〉，我們或許要跳脫出〈序志〉的梳理，而給予〈物色〉一個原本即重要而顯著的位置。筆者曾參加輔仁大學舉辦之第五屆國際修辭學研討會，王更生主持的一場專篇發表文心雕龍的場次。王氏在致詞時提及，「有研究者直接地宣稱，《文心雕龍》就是一部修辭學作品」，但是這樣的宣稱，王氏認爲實質上矮化了《文心雕龍》的價值，更化約了劉勰細膩的內在理路。換言之，「物色」當然是一種修辭技巧，但除了技巧之外，更觀照出一種書寫共相、以及當時文人的心理圖景。這也就是後文第三章所關注的，西方理論如現象學的運用等，就是與內在理路的轉向有著密切關聯。「修辭法」的討論看似條列、粗淺，然而在字裡行間之外，其實更隱含著深刻的文人心理層次、想像符碼、語意流動、以及追求終極原則的變異、轉動、翻騰、與消解、拆折與再建構。換言之，就表面而言，六朝「詩賦合流」是一種文學現象，是一個文學史上所產生的，文人由於身兼詩賦兩種文類，再書寫時產生互滲、甚至是混用／誤用／挪用的情形。但是在其詩或其賦背後，所衍生出來的，從抒情世界轉換到客觀世界的描繪、從緣情到體物、借體物以抒情的細膩變遷。或者先預設立界線、再跨越界線，遊走在設框／破框之間，文類的設限成爲了設計好的陷阱，藉著設限／設陷的反覆操演，文人確認自身的存在價值。我們未必需要引介巴赫汀(Bakhtin)的越界理論，未必需要徵引後現代大師如詹明信(Fredric Jameson)、德希達(Jaquess Derrida)的解構視角，同樣可以察覺到「詩賦合流」現象背後重要的象徵意涵，與超越文學的——文化與心理、社會與政治學上——的意義。

第二章第二節本文就《文心雕龍》的〈明詩〉、〈詮賦〉兩篇，進行細密的再次梳理、統攝。若與第三節的陸機〈文賦〉、摯虞〈文章流別論〉、以及鍾嶸〈詩品〉放置在同一論域中，更能察覺到本文的書寫策略。無論《文心雕龍》也好，《文章流別論》也罷，詩體和賦體各有其源流、名家、風格與技巧、弊病與規格，

更擁有迴異審美標準與文類背後的終極救贖。當時的一些重要技巧，如前面提及的「物色法」、或者是當時創作者所喜愛使用——卻在文論家眼底下褒貶不一的——「巧構形似之言」，都象徵著兩個文類在實際書寫與區隔上產生了一些互滲、影響與熱交換般的動態與轉向。但是就根源性而言，兩大文類仍各有起源、各有發展脈絡軌跡、各有其風格。但正因爲六朝時所產生的詩賦關係間的特殊現象，於是值得我們細膩討論當時的發展，與對於之後如隋唐文風的影響。此章嘗試之處在於以身處六朝的文論家爲經，以其作品爲緯，討論六朝文論家所感知到的詩賦特殊現象，以及其將之安插的角色與地位。若我們從明清賦論家所定義的——五七、四六言入賦則壞賦體——的角度，其實已經看不出來當時詩賦是如何進行交滲、而文論家又如何隨著時間發展，與時俱進地調整其理論與例證。正因爲六朝文論家身處當時，在兼顧整理歸納、實踐、預言、進行警告、提出建議的多重心理狀態之下，我們更能爬梳出當時「詩賦合流」現象的動向、歷程，以及其交滲與區隔、趨近與分殊的時間表。此即是本論文之第二章所論。

其三，第三章本文簡略地整理嘗試運用文類學、現象學兩種西方理論與六朝文學的交集與研究成果，並試圖發掘出斯兩種理論作爲研究方法，置入並討論六朝「詩賦合流」現象的可能性。

首先是文類學的問題，就本文之題名《六朝「詩賦合流」現象之新探》而言，既然探討的詩、賦，原分屬兩種文類，且探討文類與文類之間的越界書寫，按理而言使用文類學似乎相當簡便而條理清晰、綱舉目張。但是事實並非如此，這正肇因於「西方文類學」這樣的理論建構，本身尚有著相當龐雜多元的歧見。從十六、七世紀古典主義下百科全書的書寫時期，西方開了有了對於知識、文化、學科的分工觀念。這樣的觀念雖然較東方興盛分類的時期晚了千年之久，但分類的規模卻相當細膩。光是如史詩小說一類，即有如流浪小說(picaresque novel)、言情小說、騎士小說等次文類的區隔。東方分類無論是按照其外部形式、功能取向——有韻無韻與否、抒情未抒情之別——所區分的「文筆」二分、「奏議宜雅、詩賦欲麗」；抑或者是根據內部篇旨之差異——所區的的如王充的「文體五類」：「五經六藝爲文、諸子篆書爲文」(《論衡・佚文》)——成爲後來經史子集的區別，這都顯示出東方文論的矛盾性：一方面注重於文章的流變與功能性，一方面又只求大抵區分，不求實際檢證與正視存在於文類中而衍生出的跨文類、次文類的可能。

本文如此論證，或許有論者質疑，在東方架構中，時序進入隋唐而類書大量出現的問題，以駁斥本文提及的東方對於分類的匱缺。簡師有〈賦與類書關係之考察〉一文，本文序章已經提及，簡師提出了六朝賦的集散皆由類書所肇因——

即是「集也類書，散也類書」的觀點，[6]其實本文以爲不僅如此，文類之區別，更大壞於類書。類書以季節、以天時地理、山川地貌爲分類，其中融合詩、賦、文之佳言警句，不分文類，全部包容於該條目下。這樣的分類當然一方面也影響了後來如《歷代賦彙》編撰上的採納，但是另一方面也就限制了各文類(又以賦最明顯)的其他可能性。賦於是只能專詠一題、只能專鋪一采，或山或水或雪或月，這一方面保留了賦作以及名句佳聯，但是一方面更窄化矮化了賦題材的多元性與紛亂性。

言歸正傳，文類學發展到十九世紀，西方又產生哲學上的反思。如克羅齊(Benedetto Croce,1866—1952)提出的無文類觀念，其實就是對於分類對文學所產生的類化、窄化的一種反動。正因爲文類學的出現，與其他理論迥異，它沒有哲學的源頭，也沒有實際關注到的顯學議題爲其理論作背書。不如心理學、精神分析學開闢了女性主義的研究、也未如馬克思主義開創了後馬克思、新馬克思以及後現代文化邏輯批評等一連串的重要理論，關注到二十世紀的新研究視域與場所，所以對於文類學，比較文學研究者不過就是在「平行研究」一章節內，以十幾、二十頁的篇幅簡單帶過，將其與主題學、母題學列爲一類，視其爲溝通不同文化背景的作品時，可以用以翻譯的媒介。著名的例證即是劉若愚將李商隱以及西崑體歸納爲「巴洛克」(Baroque)風格，一方面當然是讓兩個文化體系都易於理解對方的文化內涵，但其間產生的、學術界的反彈、批評其爲不倫不類的比擬、或者是做出如文化義和團、民族主義主導下的批判，都是可想而見的。正因爲文類學如此分歧，爭議又如此之遼闊，故本文採取謹慎而戒慎恐懼的操作方式。本章參酌徵引的研究者在使用文類學時，都嫻熟於東方與西方的文類動向與發展，如游志誠以《文選》研究起家、游適宏博士論文操作的是明清賦論研究、洪順隆同樣是六朝詩研究者。正因爲對於東方文類區分方式的理解與精熟，在使用西方文類學的過程中，就能審慎明辨如東方的文類系譜、中國文學固有的體例方式。若以東方視域作爲一個研究前提，再參考西方文類學的科學性、客觀性與條理性，即能深入淺出、鞭辟入裡地探討中國向來悠久而隱蔽的文類問題。也正是如此借鏡之後，本文探討詩、賦界線與越界也能有更深刻的剖析。

除了以文類學的形式、風格、目的三大標準，檢證「詩」「賦」各自的文類標準、與在六朝所進行的越界之外，在本章節對於文類學的探討中，本文更大刀闊斧試圖一並討論「七」文類的問題。簡師稱「七」類爲賦體雜文，按照文類學

[6] 簡師宗梧，〈賦與類書關係之考察〉，發表於「第五屆國際辭賦學學術研討會」，簡師推論到，「比較遺憾的是：由於類書大多節錄片段，而《文選注》更只是原典摘句，所以就輯佚而言，能得完整篇章者不多，不過其所選錄，應屬精華，所以就此已可知其梗概。假使魏晉以來沒有編輯類書的需要與風氣，《歷代賦彙》將不會有現在的規模與風貌，這是可以斷言的。」，11 頁

的語脈而論，即是視「七」爲賦下的次文類。本文延續這樣的概念，按照「七」的寫作歷史、源流、演變，以及後世所謂「七林」而言，七當然可以獨立視其爲一個獨立文類。但是若按照形式、目的、風格三大標準考察，本文以爲「七」類就是一個具體而微的「小賦」、「迷你賦」——此小賦並非六朝抒情小賦之「小賦」——而係指有了大賦的娛樂特質、鋪排色彩，卻集合多篇大賦的主題一次呈現，提供觀看／聆聽者足夠的賞心悅目性、並提供書寫／創作者充分的鋪張、炫才的空間。[7]由於文類學的內涵與定義都有仍然模糊、尚待釐清的空間，所以如林文月〈謝靈運的山水文學〉文中視詩、賦爲一體；洪順隆《敘事與抒情》則分詩、賦爲兩型，筆者曾有〈現象、流行、還是文類？——從《第一次親密接觸》觀察網路文學的文類學獨立性〉(發表於《第二屆網路文學研討會》，交通大學人文通識中心主辦，2005・11)一文，即從文類學的觀點定義網路文學是否可獨立成爲一種文類。在觀察前人對於網路文學的過程中，正因爲諸多研究者明白該文類與其他文類的不同性質，但又礙於自身對於文類學的陌生，即自創新詞，如林淇瀁於《書寫與拼圖》[8]中，即稱網路文學、網路小說爲「超文本」，其實一個新文類一旦成型，自然會以超越舊有文本的形式、風格或傳播媒介出現。所謂的「超文本」、「超文類」，或許是論述者對於東方文類觀念有所不夠熟稔之處。由此觀之，文類學即便不如現當代其他理論之風行，但仍然有助於梳理議題、拓展視角的便利性與適法性。

第三章後二節體制與前二節相同，關注的是現象學的問題。王建元於旅美期間以及現象學切入東方六朝山水詩的部分，獲得多項成果。不過由於是理論的初次嘗試，我們仍然可以看到化用理論過於粗糙和生硬之處。鄭毓瑜使用梅洛龐蒂的知覺現象學介入六朝詩部分，成果豐碩、影響廣泛。且其所象徵的開創性與先驅性是有目共睹的。後來如梅家玲、許東海、王文進、魯瑞菁等研究學者，也開始以先秦兩漢六朝詩或辭賦爲材料，嘗試如權力論述、精神分析、人類學、社會學等研究方法，置入古典文本之中。鄭氏不僅對文本討論、方法有其貢獻，更某種程度地改造顛覆了古典文學研究的傳統與脈絡、軌跡。不過《詩品》評鮑照詩所稱的——「故言險俗者，多以附照」，此亦本文對於鄭毓瑜研究成果與其牽動之脈絡的擔憂所在。鄭氏的敏銳觸感，使之在領會詩賦並延伸論述時有許多創見與真知，但同時鄭毓瑜同時緊握著傳統文本的理解取徑與書寫理路，於是在其論文中展現出特殊的新穎與傳統、出走與回歸之特色。然而研究的接力棒若遞交給不那麼敏銳、或者是不甚理解中國文學固有書寫傳統的研究者手上，則亦可能淪

[7] 此點亦可參見拙著〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女〉、〈好色〉賦研究取徑的商榷〉一文，發表並集結成書於《成大鳳凰論壇》(2005・7)。

[8] 參見林淇瀁，《書寫與拼圖—臺灣文學傳播現象研究》(Writing and mapping a study of phenomenon of the literary communication in Taiwan)(台北：麥田，2001)。

爲過度詮釋與偏鋒論述。

當然，論者或曰，所謂的偏鋒，不正是過去被放置如邊緣地位，而正有待重新翻攪挖掘？確實，近來文化研究在各領域中風行草偃，研究者務以小傳統爲本位、以邊緣爲中心、以缺席爲權力、以失語爲喧囂，於是爭價於奇題詭文、逐墨於冷僻議題。然而「文化研究」固然可行，須知西方思潮有其發展脈絡與成就的社會背景、思潮歷程。「文化研究」起源於對抗歐洲已故白人男性的正典文學，然而這樣的論述在現代或台灣文學研究中或許還是可行的，因爲壓迫與焦慮同時也存在於今日台灣社會。但挪用至古典文學時，則必須相當謹慎，一方面嘗試以新視角清整議題，同時更需要兼顧東方書寫的一脈相承與其背後的隱喻系譜。如周芳仰《神女論述與慾望文本》[9]一文，即承繼鄭毓瑜論述上的許多的養分，然其脈絡主要從拉康(Jacques Lacan,1901-1981)慾望論與精神分析出發，有其創作、有其大膽而精闢之論述，然在推論過程，則有時不明白賦體本位、未釐清賦體功能，及談閹割、同志、大小他者的君臣之間、假鳳虛凰的慾望共享，如此一來，雖然論述新穎、見解獨到，但亦有成爲詮釋過度、誤讀的可能之中。[10]所以王建元、鄭毓瑜論述皆有可觀，在理論與六朝文學的論述上皆能取得平衡、成果豐碩。此已於第三章第三節提出討論之。至於第四節本文則嘗試將現象學，尤其是海德格提出的「懸臨」、「在手性」、「煩性」以及時間的「不可逆性」，放置進入六朝詩賦的討論中。當然，東方研究者很早就察覺到六朝特殊的死亡書寫以及對於生命無常的戲謔，然而本文以爲現象學更可以爲——描寫上的時間轉向空間、以觀看空間對死亡與存有現狀作回應——的六朝創作者的心理機制、以及作品的表現，進行更多層次的梳理與新探。於是本文借這個萌發於歐洲科學危機後的理論，反察中國文學史上最爲綺靡、縟繁、亦多情的六朝詩賦。陳子昂〈修竹篇〉中有一段在描繪古文運動時常被引用的話——稱齊梁文風——「麗采競繁，興寄都絕」。但是我們從文人心理圖像的轉向、世界觀的挪移，從緣情傳統向客觀世界靠攏的文本走向，進而貼近、竄入、深化、逆轉、感知之後，則察覺麗采確實競繁，然而興寄未必都絕。六朝創作者在抗拒外緣社會的動盪、在反轉個人生命價值的須臾，面對時間性的不可逆、面對死亡隨俟在側的懸臨、對於日常生活所產生的「煩忙」與「煩神」，於是在作品中也有意無意之間的——將抒情這樣的心靈圖景、詹明信所稱的「認知圖繪」[11]——聚焦到了山水、空間與異質化的世

[9] 周芳仰，《神女論述與慾望文本》，新竹：國立清華大學中國文學研究所，2003。

[10] 此論述接見拙著〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女〉、〈好色〉賦研究取徑的商榷〉一文，此處不另行贅述。鍾嶸正因爲「言險俗者，多以附照」，於是列鮑照爲中品，而本文卻以爲，鄭師所得到的豐沛成果、精闢論述，亦對遲到研究者，營造出同樣的危險性。遲到之研究者，之所以學虎不成反類狗者，其實也只是迷戀於虎形之美栩栩如生而已。

[11] 簡而言之，認知圖繪係指人在後現代建築、空間、氛圍之中，自身所產生的、理解空間的方式，而矛盾也就由此展開。可參見詹明信，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時

界中。即便我們不用後現代、後殖民理論，也可以感受到，在作者——心靈空間與實際空間，從出發點進入到他者空間——之間所產生的落差、矛盾、斷裂面與鴻溝。於是從緣情到體物、從內在到外界、從主體到客觀、從詩技巧到賦手法——這也正是六朝文學最引人入勝，近代到今日值得不斷探討之處。故本文不斷宣稱，六朝「詩賦合流」現象不僅是文學上的問題、不只是文本、字句、體制或者是字數句數上這種細膩的問題，更是一個涉足諸領域、跨學科的指標、與今日我們仍面對的課題癥結。這也正是本文提出此章的核心原因，當然，今日我們也更能從文類學、現象學中找到縫隙與線頭，重新梳理六朝「詩賦合流」現象。此爲本文第三章所論。

其四，本文第四章嘗試以六朝時影響「詩賦合流」現象的三大驅動力——社會外緣的動態與變遷、文類內部的消耗與變異、以及強力詩人與正典作品——重新對六朝「詩賦合流」現象一議題進行一來宏觀、同時兼具細膩的討論方式。

筆者以爲，社會外緣問題一直是前人研究所迴避之處，且迴避問題的同時，論者又多半以「六朝爲一個政治、社會、經濟、文化都非常動盪而特殊、異常的年代」作爲引言、開場。在米歇爾・傅柯(Michel Foucault)、韋伯(Max Weber)大刀闊斧，提出新歷史主義、癲狂史、規訓、監獄成因、權力論述與除魅的無政府社會學概念之後，這樣的大歷史敘述雖然未必到了需要揚棄的時候，不過我們是否能那麼天真的、那麼想當然爾地套用這個——看似妥貼，實則化約了六朝的政治社會風貌、缺乏普遍性與一般性——的立論模式，是非常可議的。本文並非自矜對於當時社會政治文化風貌的掌握有多全面、亦或發掘到了什麼新考古材料關於六朝士人生活圖景。只是本文嘗試不僅從文本理解文本，而將影響知識份子／創作者所遭遇的重要的幾個社會重要因素——如九品中正作爲政治擢才的標準、知識份子間清談玄風的流行、以及貴遊活動之頻繁——亦納入討論中。也正是從這幾個與創作者密切相關的日常活動與文化背景之中，創作者在文類載體選用、安章排節、遣辭造句的心理基調上，產生了不同於前代的變異與轉向。按照前人的論述脈絡，他們一方面強調外緣社會環境同樣重要，對文化、文學有重大的驅動力、一方面有巧立名目、陳詞推託，或延礙於論文篇幅、或曰受限於作者筆力，故暫且擱置不討論。如此明知外緣驅動力之重要性，卻刻意迴避，就文本論文本，豈非明知故犯、以殘缺而企望理解全整？如此推論的成果，難免淪爲緣木求魚、差之千里。

雖然學界對於「貴遊」一詞的來由與界定尚有爭議，然而我們或以《文心雕

報文化，1998。

龍・雜文》篇中的膏腴子弟、暇豫末造，同樣可以詮釋相同的意指，且無論是平臺逸響、南皮高韻都證明了這樣的活動的流行。且無論是建安大盛的擬代樂府；或將《詩》三百進行消解、轉化的文人歌行，都必須關照「貴遊活動」所扮演的驅動力；即便歷史研究者對於「九品中正」之法的實行的時間、斷代、興廢還未有精準定論，且以此社會條件來框架每一世代書寫者，似乎同樣落入大論述的窠臼。但不可否認的是，嚴謹的世族門閥制度確實也造成許多創作者的書寫動因；或有論者稱魏晉六朝瀰漫著道家的、清談的、玄意幽遠、貴有崇無的哲學爭辯與議論，與綺靡的文章——尤其是關注於鋪張揚厲的賦——風格當有所牴觸，但也正因爲辯論的體裁，原本就是賦體的本色與重要因子，且因爲日常生活的高妙、幽遠，因爲談論的「象」與「意」不著邊際、不假綺辭，所以反以鋪采的、極聲窮貌的「言」作爲「意念載體」的寄託。這樣相悖的的論述與特色看似矛盾，但其實僅存在於一體兩面，無足怪乎。正因爲哲學思路的清晰與深刻、才在暇豫之末盡可能創新、求變、夸寫自然萬物而任由神思放蕩，這也就是東方文學自古就有的——百慮而一致，殊途而同歸的——特殊文學創作性。我們甚至無須借用如德希達那一套繁瑣而戲謔的——意符反覆延伸出相同或相反意指的——「延異」(diffre**a**nce)理論，亦可以理解背後的、撥亂反正、似是而非的聯繫。故本章第一節即從這些社會現象，嘗試關注這個向來被文學文本研究者所刻意疏忽隱蔽的部分。本位未敢宣稱擁有全面、精準而細膩地角度進行外緣的分析，但是學術研究向來是累積的工程，本文只冀法效駑馬一躍，但求有進。

第四章第二節本文即從內部討論文類的問題。蕭子顯《南齊書・文學傳論》有一段經常被六朝研究時引用，充分可以象徵整個六朝一代文采快速耗竭、創作者之間影響焦慮的文字，「若無新變，不能代雄」。不過許多研究者都忽略了前面四句「習翫爲理，事久則瀆，在乎文章，彌患凡舊」，所指涉的正是關於文類隨著時間發展，逐漸消弱、呆板的問題。尤其賦文類有其及其獨特的文類特質，因爲其創生於紀實、羽翼爲鋪寫，於是即便《文選》中有「志」一類的言志賦、有「情」一類的抒情賦，但言志不能脫離對於田園家國山水的鋪寫、抒情還是不脫對女子容貌服飾的鐫刻。簡而言之無論是山川、江海、羽獵、宮殿，寫實際的、非抽象的物，體具體之景是賦的正格，於是隨著時間的流動，賦的正格卻成爲了一種包袱累贅。寫山水海河則不外乎如爾爾而爾爾、寫草木鳥獸則不過某某兮某某，在大賦的年代，文人讀千賦而後善賦；進入六朝，創作者讀千賦反而不敢爲賦，這就是一種文類本身的消弱，同時這也是詩的優越處所在。新體五言詩成於建安(此處亦爲本文第五章所論)，從繼承性而言，新五言詩汲取的民歌養分，較《詩》三百更爲豐富。於是詩一方面成就於篇幅有限、另一方面優勢則來自於抒情傳統。篇幅短小使得詩的題材在消弱的過程中，較賦緩慢；而抒情傳統使之包容性更爲廣闊。即便是固屬賦題材之宮殿、山水、田園、邊塞羽獵之事、佳人閨

怨之謳，只要搭上緣情的邊緣，則可以認爲理所當然的詩題材。這也正是前人論證而得六朝「賦的詩化」較「詩的賦化」在表面上，更爲顯著而廣泛的原因。

這也就是爲什麼在文類內部的自我轉型、更新的過程中，賦有極待轉變的驅動力，而詩卻可以由六朝興盛之後，直至唐宋仍不墜而屢有佳作的原因。由此推論而下，本章節試圖延續前論進一步闡發題材／體裁之間的相互牽制、影響，因爲需要鋪排的自然景色，而影響到了文類的選用，這是題材影響體裁；因爲貴遊活動的便捷性需求，而選擇了篇幅短小的詩，但是又必須受限於同題共作、甚至分韻唱和的體制限制，於是開始了「巧構形似」、「巧似」之風。也誠如本文首章釐清許東海論調部分所言，「巧似」與詩的聯繫在於「巧」字，而離開巧字之後也就成了一一搬演、如實描繪的紀實大賦而已。

本章節處理的另外一個問題意識是，既然詩、賦兩文類都受到「習翫爲理，事久則瀆」的焦慮影響，於是開始了交換題材、特質、能量、技巧，並期許自身文類能在刺激之下產生延續與永續書寫的反應，那麼照說「滲透」不僅存在於詩與賦之間。換言之，如果單就題材的交換、技巧的濡染而言，那麼如文章的辭賦化、如志怪書寫的鋪排化，都可以放在這個脈絡下討論。但是詩、賦問題最爲特殊之處，正是在於確實有一種新的體裁出現，而這個體制完全可以象徵並揭示「詩賦合流」一詞(此處無須商榷、迴避)——即是庾信〈春賦〉。此觀點純粹是就形式來立論，換言之，若有一種新文類稱之爲「詩賦」或「賦詩」，則當屬庾信〈春賦〉、蕭氏父子以及初唐四傑的一些仿作。故本文以爲若要使用「詩賦合流」這樣的詞彙，只有針對庾信〈春賦〉這樣五七言與四六言平均分配的作品，方可謂名實相符、實至名歸。且就技巧論，其書寫風格、目的、技巧與描繪模式，都已經與詩無所太大差異。不過就形式概念而言，也僅有庾信此體，堪稱「合流」。[12] 然其後繼者寡，故此一新文類進入唐之後，也只是造成賦家追求新鮮，而竄入賦句，獵奇逐新而已。

至於第四章第三節爲本論文篇幅最長、用心最多之一節。大抵上以強力詩人的概念，考察詩、賦的發展。強力詩人概念雖然是由耶魯四人幫之一、正典論述的發軔者布魯姆而來，但是該節的結構靈感實則由《文心雕龍・詮賦》篇而來，正如本文緒論所言，《文心雕龍》〈明詩〉、〈詮賦〉之歷史流變觀南轅北轍，同時劉勰暗示了一個賦從作者風格／詩從年代風氣的重要觀念。所以本文也自然聯想，即便創作者之詩作未必能離開該時代的風潮，但是賦作應當可以某種程度彰顯個人情志。故如曹植、王粲雖然詩作不出擬代的建安風骨，保留雄渾關懷社會

[12] 合流一詞若係從河流匯流概念而來，則匯流點僅一也，如「開始準備合流」、「慢慢進行合流」都是不精準的詞彙。庾信此賦可視爲合流的匯流點。

的價值觀，但其賦作則一方面辭藻華美、另一方面抒露其情感思志；潘岳與陸機同屬太康，但在當時文論家眼中，卻給予「爛若舒錦」與「披沙簡金」、「潘文淺淨」、「陸文深蕪」的評價。按照鍾嶸的理解，「嶸謂益壽輕華，故以潘爲勝；《翰林》篤論，故歎陸爲深」，其實這中間有許多矛盾的說法，今日所理解之蕪應係文辭鋪張所造成，而淨方屬俐落沒有拖漯累贅。但按照「益壽輕華」一段的說法，則指向「潘華陸篤」。[13]如這類的矛盾，除了象徵文論家的圓滿崇拜之外，[14]更可以放諸詩賦的脈絡觀之，強調綜敷辭采、錯比文華的《文選》中大量選潘岳之賦作，而陸機不過〈文賦〉、〈歎逝〉二賦，我們或許可以更廣義地推論，潘岳是取法「賦」的詩人、而陸機則是恪守賦須「瀏亮」的作家。諸如陶謝也可以放在這個脈絡下比附。如陶淵明對於寫景體物的操作、謝靈運與創造山水詩公式，其中的「鋪排」、「巧似」要如何分配，都可以放置詩與賦以及其互動所產生的驅動力關係來理解。若我們反向思索，從強力詩人對詩賦所引動的作用力思考，如強力詩人謝靈運，其對於晚期的遲到詩人如謝朓、鮑照的影響與焦慮，還包括在謝朓、鮑照安排詩、賦篇章結構與技巧運用時，文本作品背後所隱喻的——作家本身對於詩賦間特殊現象的——定義與安置。另外如江淹以後設的技巧與創意，去理解鋪陳抽象的感情世界(其實陸機〈文賦〉已經朝這個方向嘗試)；庾信除了春賦之外，其〈哀江南賦〉的大賦色彩，與〈哀江南賦序〉所提供駢文發展的養分，以及「駢文、賦、詩／對偶、鋪排、精鍊的辭藻」這些文類與特色、形式與技巧之間的關係，都是有許多空間與縫隙值得我們既宏觀且細膩地進行判讀、討論之。

若果再加上律詩、律賦與駢文千絲萬縷的密切聯繫，則更需要將這個問題意識延續至初唐。這也是本文之所以書寫第五章六朝後詩賦發展的原因。故以三大驅動力，切入六朝「詩賦合流」現象，並探討這之間相互作爲作用力的關聯，以詩賦各自的特質、以及產生的濡染現象爲依歸，對強力作家詩作賦所作的、迴異如歷來論文的賞析與評價，爲本論文第四章所論。

其五，本文第五章處理延續下來的問題。若視六朝爲一按照朝代興替、斷裂的時間觀點，則進一步將詩、賦的特殊現象與其諸討論延伸進入隋唐，觀察隋唐的正典作品以及文類格式、如律詩、駢文，是如何受到六朝「詩賦合流」現象的影響與驅動、又如何跳脫和變革，就是一個相當重要的議題。

---

[13] 王叔岷雖認爲「輕華」指的是「輕賤張華」，然而此解與後文「《翰林》論篤」對舉顯的唐突，也並未得到共識，朴泰德即不認同。相關討論皆可參見拙著，〈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」，2006・2。

[14] 參見拙著〈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〉，7~11 頁。

將六朝詩賦的特殊現象之探討，延伸到隋唐的方法論，本文並非首創，賴貞蓉《魏晉詩歌「賦化」現象之研究》一文之第五章〈魏晉詩歌「賦化」對後世影響〉一章節，即標舉出唐代律詩的兩個特點——聲律與對偶。賴針對「賦」進行聯想，已掌握到了重心。然本文以爲卻以爲此有可在更細膩探討之處。如本文提及，聲律與賦關聯性不大，或是一些恰好的平仄句式排列、或是賦家個人風格間的聲律追求。對偶與賦聯繫較大，誠如本文區分《文心雕龍》爲「詩修辭」、「賦修辭」。然而對偶修辭在六朝詩賦的比例卻也並非以直線上升、而是以消長互見的方式呈現，這說明了書寫者在追求極至對偶、完美的對句之餘，更重視對句與非對句之間的平衡與張力。故律詩的頷頸對仗、與首尾聯的不可對仗同樣是根據六朝詩拉扯、發展、妥協與平衡之後的結果。如賴貞蓉的寫法，賦化在魏晉達到頂峰、然後開創山水詩、宮體詩、最後開生出律詩，可能造成將六朝隋唐詩歌過度單純化而化約，且全然與表面賦體，忽略了文類自身內部的驅動力、主導力的論述，以及底層的「詩賦合流」之運作。

故本文第五章第一節首先嘗試討論律詩、律賦與駢文的問題。本文或許不會如此快地即判定並認同曰「律詩是賦化完成的詩、律賦是經過詩化的賦」(語出陳英絲)這樣的判語，律詩的對偶確實是根據賦的聯句特性、而律賦的限韻也可能來自於詩在貴遊活動中的經常出現的分韻、次韻。然而如外緣社會性的需要(如配合科舉考試的易於評比等第)、文類內部的驅動(如多重限制下的制式美學觀)，這同樣是造成律詩、律賦誕生的核心因素，而不可斷然化約或忽略。

如果再放入駢文一並討論，這個概念就會更爲昭然若揭。前人在定義賦時，總喜歡以亦詩亦文、非詩非文的文類稱之。也正因爲「賦」與文與詩的接近，於是前人總以六朝詩歌辭賦化、文章辭賦化爲六朝文學定調，由辭賦化則直接推演成六朝唯美文學的美典傳統，於是將駢文與賦視爲同體、差別在於無韻與有韻。但是清代王芑孫以「(賦)一壞於五七言之詩句，再壞於四六格之文辭」這樣的論述，昭顯賦文類與其他體制向來迴異的脈絡與歷史。故按照本文理解，律詩、律賦與駢文這三種文類是非常重要的、刺探詩賦在六朝後發展與轉變的灘頭堡。按照文類學的觀念，律詩、律賦與駢文分屬詩、賦、文下轄的次文類，其體制形式也各有不同。本文以爲進入六朝，文人因應貴遊的即席性與便捷性，開始以詩代替賦，扮演贈答、議對、論辯、遊戲和表演炫才的功能。隨著南朝文人集團的擴大與對於聲韻的逐漸發展與嫻熟，分韻、次韻更進一步地取代同題共作。就遊戲性而言，分韻次韻當然限制性更高，競爭性更強，分韻到邊緣之韻腳的文人，在炫才與文采駿發上更能淋漓盡致地發揮；且次韻不但兼顧禮儀，且在同韻腳的排擠效應下，後作詩的創作者更能竭盡所能改辭異句，在效果上其實頗得賦作鋪排之異曲同工。隨著唐世以降，這樣的分韻更反成爲一種驅動力，引動回到賦文類，

於是科考以前，文人已開始自行限韻。科舉之後限韻更成爲一種普世的標準、評斷等第的公正指標。在書寫的領域中，評斷創作的高下就是最爲困難的工作。原本評斷才性的指標是創作的速度，但隨〈文賦〉、《文心雕龍》提出創作的快慢有別，「駿發之才，敏在慮前。覃思之士，謀定後動」(〈神思〉)，以速度來評斷才華難免會失之〈三都〉、〈兩京〉。故在創作速度不能做爲評斷標準後，難免弊帚當爲千金，故限制下的才華則成爲最適切的量尺。

至於駢文可追溯至〈哀江南賦序〉，〈序〉既然置於賦前，自然不能失其精工練字。但其既然作爲賦序，又當與賦本文作出區隔。如〈神女賦〉、〈兩都賦〉、〈三都賦〉之序文，皆以描繪爲主、以敘述爲先，而無押韻傳統，故這樣的序言傳統也爲駢文作了定調。後來的駢文有鋪陳之實，有寫物之筆，但始終與賦文類有所區隔。至於詩，我們雖可以察覺律詩、律賦之間互滲流動的吻合性、源流性與共通性，但一來肇因於兩文類的基礎南轅北轍，二來是因爲唐科舉分詩賦爲兩體。詩與賦確實在六朝互換技巧、題材；甚至於形式、體裁。這個風氣延續到了初唐，並在該風氣下發展出了律詩、律賦、駢文這三個極其有特色、限制頻繁、寫作困難卻華美精麗、艷惑墨場、綺炫文苑的文類。然而賦歸賦體、詩有詩風。如果貿然稱其「合流」、將無法說明在科舉作用力下兩文類又壁壘分明互不侵犯；若不以其爲「合流」，自然更無分流之說。

按照物理學而言，兩物體相互碰觸、刺激、交換與激盪之後，勢必在兩物體之上都會留下軌跡或擦痕，這點同樣適用於詩、賦。如果我們延續第四章的三大驅動力之說，「詩賦合流」一現象進行唐代正好面對到此三大驅動力的作用。鄺健行等學者皆注意到在科舉試賦之前律賦已經出現，這正是因爲除了外緣環境之外，文類內本循環、作家的風格都是驅動文類轉向的可能性。

另外本文第五章次節更延續性地討論前代賦論家所謂「唐無賦」的問題，本文以文類的「神聖性」作爲切入點進行詮釋。由於本章節本文嘗試操演的是一種類比的概念，將漢之「詩」與唐之「賦」進行類比，故本文首先將重點放在賦從先秦到漢走向神聖化的過程。詩與賦同時出現在先秦，這是本文一再強調的先決條件。所謂的詩之六義、一曰風、二曰賦顯得牽強附會；所謂的古詩之流更是強作解辭，無所憑據。漢人試圖拉抬賦進入《詩》的地位，給予雅頌之亞、三代同風的溢美，以及對於美文美典的合法化過程。而就「詩」而言，孔子刪《詩》定《詩》，象徵著詩走向不刊鴻教、恆久至道；從此上層文人很難從俗跨雅，於是不敢輕易仿《詩》作「詩」。而面對習作的「賦」，書寫者無法磨滅「有類俳優」的文類來源，在雜揉自卑與自傲的心理機制下，則出現如揚雄「壯夫不爲」、班固「三代同風」、或宣帝「綺縠鄭衛」這樣的看似迴異卻指涉向相似的思維模式

的賦定義。同樣的，唐賦也面對同樣的問題與困境。論者或以爲從漢大賦、六朝駢賦以至於唐之律賦，賦文類的限制、架構與特質幾經大變。然而我們以一些唐代名篇賦作而言，如白居易〈賦賦〉、元縝〈郊天日五色賦〉、王棨〈曲江池賦〉、李程〈日五色賦〉、王維〈白鸚鵡賦〉等或詠物、或論文、或抒情、或寫景的賦而言，無論以唐律賦的首句破題、歌功頌德、穿穴經史而言，或長股的運對、切題的鋪排模式、以及某些夾敘夾議的複筆書寫，律賦作者仍然保留許多漢賦確立的體制。

另外從如李遠〈蟬蛻賦〉「跼促而初安利爪，逡巡而欲改前蹤」、林滋〈小雪賦〉「細細而千巖送冷，飄飄而萬戶迎寒」、「枝分盈尺之象，帶月誤如圭之質」等七言非詩句出現，我們可以發現，如試圖還原其文法意義——更動虛詞、倒裝七言句——其實仍然是標準工整的賦句。[15]換言之，律賦不但保留前代賦之限制與特質，就限韻而言，更爲因難見巧；就文采或審美角度而言，如長股等對仗更不遜色於前代；作品之多也前所未有。如果只因論者以爲限韻限制了作者的創作靈感神思，而稱「唐無賦」，或許稍嫌粗暴。故本文從「神聖性」的進行理解，就限題限韻的作品而言，一來作者情思無法盡情發揮、二來書寫者不敢任意創作應試文類。於是從此創作者不願／不敢／不能在自由創作時輕易以「律賦」作爲載體，於是優秀的作品於是銳減。唐律賦係詩賦科考生都必然書寫的文類，可以想像其賦作的生產量，應遠超今日所見。在檯面上，唐賦在質感上的貧瘠，與漢詩在數量上的匱缺，是截然不同的兩種貧乏表現。但是如果以神聖性的角度而言，這兩種現象可以放在同樣的脈絡來理解。文類一旦被架空、被推崇、被標榜到了顛峰後，創作者再也不能鬆動所謂的「不刊」、逆轉所謂的「恆久」。於是當某一個「文類」成爲不能修正、不能在日常中被建構、被解構、被創生、被閱讀、被接受、被消解、被摧毀隳壞的瞬間，也正是其宣告預備走入歷史、準備走向死亡的前夕。此則本文第五章所論。

不過當然，就今日而言，詩、賦都始終存在於中國文學史的脈絡之中，未曾消逝瓦解。當然，他們採取被存留的是不同的模型。詩在建安以一種脫胎換骨、迥異過去的形式，重新被創生。賦在唐律賦之後看似逐漸減少，不過在檯面下其始終是文人鍛鍊文字、粹炫才性的一個最適宜的文類、修羅場。無論是歐陽修〈秋聲賦〉、蘇軾前後〈赤壁賦〉、蘇轍〈墨竹賦〉、周邦彥〈汴都賦〉、元好問〈秋望賦〉等經典，都已經在中國文學史上刻畫出一道道深邃而充滿影響力的鐫痕。而如本文一再重申，也正是因爲詩、賦雖然源出二元，但在六朝詩、賦曾經相當

[15] 此「七言非詩句」之說，引自簡師宗梧，〈唐律賦與敦煌俗賦之比較研究〉，2004 年國科會計劃。其賦文轉引於簡師一文，亦可參見董誥《全唐文》(北京：中華書局，1987)。

的親近、靠攏、並且互換能量、特徵、技巧與書寫目的、風格。以「化」、「合流」稱呼六朝詩賦文類間所特有的互動現象，或許未必精準、有待商榷，但基本上堪稱「正確」；六朝詩賦兩文類或許未曾化合、徹底合流、進化轉爲一個——稱之曰「詩賦」或「賦詩」——的文類，然理論上也產生了相互的拉鋸、技巧上的互用、遞用、化用，彼此的書寫策略都產生了進步與變革。但是正確不等於精確；進步也不代表進化。正因爲六朝的「詩賦合流」現象，詩的特性、形式濡染了後代的賦，賦的技巧也深刻進入了詩作以及其他文類中。在詩的濡染下，賦體開始往短小、限韻的形式路上走；而詩則在賦技巧的作用力下，開創了六朝至唐，書寫者對於自然景色、亭臺樓榭、寓目所見的美學、遠眺凝望的自然景觀、經驗地景、現象世界，進行細膩而認真的觀賞、接收、刺激與描繪。在接受賦技巧之初，觀賞是爲了鋪張、而工筆是爲了窮貌、描繪是爲了爭奇麗采。但是逐漸著隨著觀看開始，對現象世界的體會、對自我情志的延伸，成爲一種自覺型態(不外乎余英時)、存有方式(不得不鄭毓瑜)的時候，「鋪寫」成爲了一種對於存有價值認定與感知的方式；而「工筆」成爲了消解世界、逆轉世代、記憶空間、濫費時光、觸及自覺的唯一一種選擇。於是賦除了是一個檯面下的倖存者、更是一個深層文類互動中的拯救者。賦的書寫技巧除了拯救了文類意義上的詩之外，更象徵了整個六朝所呈現出——既戲謔又短暫、既荒誕又殘忍、既愉悅又痛苦——的世代。在此世「憶往」沒辦法達成「遺忘」、「逾越」不會造成「愉悅」、「追殉」也未必能夠「追尋」、而越是「異議」／「疑議」著所有「意義」的時候，卻又只能把一切的意、象推出成爲一個哲學玄學上的辯證。

故本文嘗試僅嘗試對於六朝「詩賦合流」現象，以及近代的研究成果，進行一個輻輳包圍式的討論。從第一章重新定義「詩」「賦」、「詩化」、「賦化」開始；第二、三章本文從可視作當時視角的六朝文學理論、與可視作現代視角的當代西方思潮著手，一方面觀察東方理論對於「詩賦合流」現象的體察、論述與預言、二方面觀察西方理論與六朝文學的交集、交流與應用在「詩賦合流」現象上的可行性。第四章本文提出前人討論的過程中，經常偏私一隅的三大驅動力——外緣環境的影響力、文類內部驅動力、以及重要作家的龐大作用力—對六朝「詩賦合流」現象進行雖梗概、卻細膩實際分析的討論。第五章則將觸角延伸到初唐之後，觀察「詩賦合流」現象在六朝之後的發展。

故本章開始即言，詩、賦之間的互動，看似僅是一個非常細碎、支離而繁瑣的名詞上之問題意識，但若無限地放大拉長拉遠而檢視之，則可以視爲一個文學史上的、甚至於牽連到心理學、現象學、玄學以至於哲學的重要議題，端看論者如何定義而已。本文書寫者才性囿限、筆力難全，且信手瞎批、不明輕重、自以爲是。但本文既是僅略陳己見，聊備一格。其中必然有所論未密、關照未周延之

處。然渺渺往代，更待後人。