

第一章 緒 論

第一節 研究動機

西漢賦原為口誦之文本，賦家採用閎侈富麗的構篇、遣辭進行論述，以迎合上位者的喜好，並托襯出大漢的盛世風華；只可惜詞藻名物繁雜，加上文字蹇澀，遂造成今日學者閱讀的困難。正如吳旻旻所言，「漢賦在朗誦的聲音效果與文字視覺效果之間發生落差，由於字形的隔閡，使得這些當時重要又具有震撼力的鋪陳因素，對現代讀者來說反而是理解欣賞過程中的重重阻礙。」¹欲解決此一問題，須以西漢擬音觀察其「極聲貌以窮文」²的聲韻特徵，才能為漢賦「洗盡鉛華」，還其原貌。

班固在〈兩都賦·序〉中，曾言及賦體所以興起於漢初，乃是因為其具備「潤色鴻業」的作用，能為西漢武帝、宣帝的盛世錦上添花：

昔成康沒而頌聲寢，王澤竭而詩不作。大漢初定，日不暇給。至於武宣之世，乃崇禮官，考文章，內設金馬石渠之署，外興樂府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業。……故言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘、壽王、東方朔、枚皋、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納；而公卿大臣，御史大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅蕭望之等，時時間作。或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著於後嗣，抑亦雅頌之亞也。³

由於文景二帝的休養生息，漢武帝得以大舉展開文治武功的種種建設：武帝「內設金馬石渠之署，外興樂府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業」，設立了講學藏書與整理、創作樂曲的官方機構。此後更有不少「登高能賦，可以為大夫」⁴，賜予賦家官祿之例。有了功名利祿的鼓勵，漢賦的作者乃如雨後春筍般地出現，辭賦也成為文人露材揚己的舞台。臺靜農先生嘗引用〈兩都賦·序〉和揚雄〈長楊賦·序〉、〈甘泉賦·序〉，及司馬遷《史記·司馬相如列傳第五十七》的贊語，指出「他們(司馬遷、揚雄、班固等漢代賦家)將賦這一文體，縮

¹ 見吳旻旻：〈「框架、節奏、神化」：析論漢代散體賦之美感與意義〉，收入《臺大中文學報》二十五期(2006年12月)，頁79。

² 見劉勰：《文心雕龍·詮賦第八》(台北：河洛圖書出版社，1976年)，頁50。

³ 見《文選》李善注，〈兩都賦序〉(台北：華正書局，2000年)，頁21。

⁴ 見《漢書·藝文志》，收入《漢書》第六冊(北京：中華書局，2007年)，頁1755。

小讀者的範圍，單純作為皇帝的讀物，作家的心血，只為一個人而寫作」⁵；「既以天子生活為題材，必然的要將這種生活描寫得高貴華麗，而且是超現實的高貴華麗」⁶。這樣特殊的寫作背景，使西漢賦作具備「麗侈」的特徵。

揚雄在《法言·吾子卷第二》也提到「詩人之賦麗以則，詞人之賦麗以淫」⁷，意即西漢雜言的「散體」賦，或帶「兮」字的「散體」賦，都有著瞻麗豐富的文辭。據洪順隆所言，《法言》所謂「麗」是「連辭並語以成美麗的意象」⁸的意思，其特色為「連綴排列像纂組錦繡一般的文采(語言)，和高低強弱的音響，以創造一個美的小宇宙(即一篇富有藝術性的文章)。」⁹這種講究語文之美的文體得以盛行，有賴帝王貴胄的推波助瀾；獻賦儀式更凸顯西漢賦口誦的傳播特性。

從《史記》《漢書》關於司馬相如、王褒¹⁰和揚雄獻賦的記載，可知西漢賦是先進行書面寫作，再上奏朗誦¹¹。如司馬相如獻賦的過程，是武帝先「令尚書給筆札」¹²，讓他寫定後交由侍者口誦獻賦，聽完之後才封他為郎官；口誦賦篇有文本作依憑，並且在時人不致誤讀、作者又立意逞才的前提下，西漢賦作的書寫字形遂顯得瑰怪多變。簡宗梧曾指出西漢賦篇的文字，往往反應其口誦之需要：

由於西漢的賦篇奏獻於朝廷，不以目讀而以口誦，所以賦中大量採用基於口語別義需要而衍生的複音詞；為增強口誦的音樂效果，大量使用雙聲或疊韻的聯絲詞；為使口語傳誦生動，不免挖空心思提煉口語中傳神的聲貌形容詞。這些語彙，平時騰之於口舌，自然而流利，生動而貼切，但取之於賦，寫成書面，原無定字，各憑其聲，或假借用之，然後再疊

⁵ 見臺靜農：《中國文學史》(台北：台灣大學出版中心，2004年)，頁71。

⁶ 見臺靜農：《中國文學史》(台北：台灣大學出版中心，2004年)，頁72。

⁷ 見汪榮寶：《法言義疏》(台北：藝文印書館，1968年)，頁88。

⁸ 見洪順隆：《中國文學史論集》(台北：文史哲出版社，1983年)，頁226。

⁹ 見洪順隆：《中國文學史論集》(台北：文史哲出版社，1983年)，頁223。

¹⁰ 見《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳三十四下》，也記載王褒待詔頌賦的情形：「是時，上頗好神僊，故褒對及之；上令褒與張子僑等並待詔，數從褒等放獵。所幸宮館，輒為歌誦，第其高下，以差賜帛。」見《漢書》第九冊(北京：中華書局，2007年)，頁2828。

¹¹ 見簡宗梧師：〈賦的可變基因與突變—檢視文學體類演變的新嘗試〉，收入《逢甲人文社會學報》第12期(2006年6月)，頁11。這種展現的手法也影響其創作模式，如簡宗梧師在〈賦與設辭問對關係之考察〉一文指出：「賦家是先寫劇本式的書面創作方式進行，完成後奏之，由作者或由其他人演頌之，所以賦作大多是以虛擬人物展開對話。」〈七發〉以太子和吳客的對話鋪寫成篇，即為一例。此說見簡宗梧師：〈賦與設辭問對關係之考察〉，收入《逢甲人文學報》11期(2005年12月)，頁22。

¹² 見《史記·司馬相如列傳第五十七》，收入《史記》第九冊(北京：中華書局，2007年)，頁3002。

加形旁以造新字，於是瑰怪的瑋字就層出不窮了。西漢賦篇瑋字連編疊綴，正是口語文學的特色。¹³

文中指出，最初以口頭傳播的賦篇，其文本常有添字辨意的「複音詞」、音韻相協的「聯綿詞」乃至生動的「聲貌形容詞」；「騰之於口舌」的無形語彙「各憑其聲」地落入有形的文字中，遂產生了不少假借字，或看似罕見、瑰怪，且多用以形容事物樣態的「瑋字」¹⁴。

「瑋字」並不會造成西漢帝王閱讀的困難，這是因為賦篇最初的傳播方式為朗誦：「由於賦是諷誦的文辭，西漢帝王不以目治而以耳聞，所以賦叶韻以求美，不同於一般的文」¹⁵；而口誦賦的音韻設計十分重要，如漢宣帝曾下令王褒等人在太子病時「朝夕誦讀奇文及所自造作」，來為太子娛樂解悶，可知朗誦賦作時，音響必然特別協調、精緻，才能夠引人入勝¹⁶。今人欲知西漢賦之美，或也應運用歷史語言學的研究成果，逐字擬構各篇文字的聲母、韻部和聲調，才能還原其「言語贍麗」的種種具體表現。

此外，由於西漢未發展出兩兩對偶的句式，因此有著高友工所謂「非對偶的詩行結構」那種「直線性與連續性的共同特徵」¹⁷，其創作不受篇幅或格律限制，反而顯現一種元氣淋漓、和諧中又帶有對比變化的音韻特性。不管是字形的多變瑰瑋，名物的比並羅列，或是帶有口語虛詞的排偶句，在在反映作者注重音韻的特色；本文便試著舉「漢賦冠軍」的司馬相如賦做為代表性的例證，進行擺落形體、直探其音的聲韻分析、歸納。

第二節 「語言風格學」義界概述

本文以「語言風格學」作為語言學與文本對話的平台，所謂的「語言風格

¹³ 見簡宗梧師：《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993年），頁217、218。

¹⁴ 關於「瑋字」的形式特徵以及來源的討論，可以參見吳儀鳳：〈論「瑋字」一詞在漢賦中的意涵〉一文，收入《第一屆先秦兩漢學術全國研究生論文發表會論文集》（輔仁大學中國文學系，1997年），頁109-122；其中，頁119亦指出其用途主要在文字的鋪陳奢華：「就其在漢賦作品中的呈現而言，多為描寫京都苑獵之題材或極盡鋪陳、曲盡景物風貌之段落，大量出現的奇僻之字。」

¹⁵ 見簡宗梧師：《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993年），頁217、218。

¹⁶ 見《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳三十四下》，收入《漢書》第九冊（北京：中華書局，2007年），頁2829。原文如下：「太子體不安，苦忽忽善忘不樂。詔使褒等皆之太子宮虞侍太子，朝夕誦讀奇文及所自造作。疾平復，迺歸。太子喜褒所為《甘泉》及《洞簫頌》，令後宮貴人左右皆誦讀之。」

¹⁷ 見高友工：《中國美典與文學研究論集》（台北：國立臺灣大學出版中心，2004年），頁231。

學」，除了承繼中國固有之「風格」一詞外，其內涵亦應包括西方 Stylistic 或 Style 的定義，且須釐清與「情境方言(situation dialects)」中「修辭學(rhetoric)」研究方法的歧異。下文試略述之。

葛洪《抱朴子·疾謬篇》已出現「風格」一辭¹⁸，但至少要到唐代張懷瓘《書斷·中》以「憲章小王，風格秀異」¹⁹描述薄紹之的書風，「風格」一詞的定義才從「同禮法制度相關的風教規範」，轉而表示一定的「藝術特徵」²⁰。然而，這種研究「文學之形式與內容，主題與結構等特徵」的傳統風格學，畢竟異於現代的語言風格學，故竺家寧師以「文藝風格學」²¹稱之。至於「語言風格學」固然也討論文本的藝術特徵，其方法卻非印象式的敘述，因此不同於傳統的「風格」概念。

「言語風格」一詞，始見於高名凱《語言論》；高名凱參考巴里 1913 年在《語言與生活(Le langage et la vie)》中的主張，將之定義為「(語言中的風格就是)語言在不同的交際場合中被人運用來進行適應這交際場合，達到某一交際目的所產生的特殊的言語氣氛或言語格調。這種氣氛或格調是由風格手段所造成的。」²²，此說延續語言學傳統中的 Style 概念，指「在不同情境下展現的正式／非正式等相異之(修辭)詞域」，即所謂的「情境方言」(situation dialect)²³，這也是大陸學者討論「語言風格學」時廣泛採用的定義。

例如黎運漢在〈1949 年以來語言風格定義研究述評〉一文中，整理大陸地區各種語言風格學的定義，得出以下結論：

語言風格是人們言語交際的產物，是交際參與者在主客觀因素制導下運用語言表達手段的諸特點總合表現出來的氣氛和格調，它涵蓋表現風格、語體風格、民族風格、時代風格、地域風格、流派風格和個人風格。

24

¹⁸ 見葛洪：〈疾謬〉，《抱朴子·外篇》(台北：台灣中華書局，1966 年)，卷 25，頁 6。

¹⁹ 見《景印文淵閣四庫全書》812 冊(台北：商務印書館，1983 年)，頁 62。

²⁰ 關於「風格」一辭在《書斷》中乃從「議事標準」轉而指「藝術特徵」的說法，見竺師家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南圖書出版公司，2005 年)，頁 218。

²¹ 見竺師家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南圖書出版公司，2005 年)，頁 13。

²² 見高名凱：《語言論》(北京：科學出版社，1963 年)，頁 411、412。

²³ 此說見 Victoria Fromkin, Robert Rodman, *An Introduction to Language*(Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1998), p. 425. "Most speakers of a language know many dialects. They use one dialect when out with friends, another when on a job interview or presenting a report in class, and another when talking to their parents. These situation dialects are called styles or registers." 「(修辭)詞域」「情境方言」等詞的翻譯則參照黃宣範：《語言學新引》(台北：文鶴出版社，2003 年)，頁 607、771。

²⁴ 見黎運漢：《黎運漢修辭·語體·風格論文選》(廣州：暨南大學出版社，2004 年)，頁 385。

語言風格的定義或研究對象，皆屬於「社會語言學」中方言(dialect)概念的分支，其研究對象包括語體、民族、時代乃至個人使用語言的方式。研究方法則有「修辭」或「語言」兩種的進路：前者運用誇飾、反語、借代、比喻來塑造特色，後者則在語音、詞彙乃至語法上著意經營；黎運漢分別稱之為「語言風格的物質材料因素」中「超語言要素的風格手段」以及「語言要素中的風格手段」²⁵。

此說異於中國傳統偏重修辭的「風格」定義，因此黎認為所謂的「語言風格學」，與修辭學「應是各自獨立，並列挺進的近鄰學科」，「而不宜把風格學做為修辭學的附庸，列為修辭學的下位分支」²⁶。而本文以音韻風格為研究對象，故關注的焦點放在「語言要素中的風格手段」，這也是 60 年代後，偏重語言分析的 Stylistics 定義。

根據《A Glossary of Literary Terms》的說法，Style 原本指「文學作品中語言表現」的喻況語言(figurative language)²⁷，其義界包括了修辭學(rhetoric)的領域。修辭學曾和語音、詞彙、語法並列為傳統 Stylistics 在 1950 年代關注的對象，但細加考察，其目的是討論語文的社交功能²⁸，偏於文學範疇；本文著重的，則是另一種較為後起，已可與修辭學作區隔的 Stylistics。1960 中期以後，在形式主義思潮的影響下，Stylistics 開始往「客觀分析」的方向發展：

In the second mode of stylistics, which has been prominent since the mid-1960s, proponents greatly expand the conception and scope of their inquiry by defining stylistic as, in the words of one theorist, “the study of the use of language in literature,” involving the entire range of the “general characteristics of language...as a medium of literary expression.” By this definition, stylistics is expanded so as to incorporate most of the concerns of both traditional literary criticism and traditional rhetoric; its distinction from these earlier pursuits is that it insist on the need to be objective by focusing sharply on the text itself and by setting out to discover the “rules” governing the process by which linguistic elements and patterns in a text accomplish

²⁵ 見黎運漢：《黎運漢修辭•語體•風格論文選》(廣州：暨南大學出版社，2004 年)，頁 256、260。

²⁶ 見黎運漢：《黎運漢修辭•語體•風格論文選》(廣州：暨南大學出版社，2004 年)，頁 401。

²⁷ 見 M.H. Abrams, *A Glossary of literary Terms* (Boston: Thomson Higher Education, 2005), p.312. 「喻況語言」一詞，採自黃自來編：《理論與應用語言學英漢辭典》(台北：文鶴出版社，1992 年)，頁 131。

²⁸ 見 M.H. Abrams, *A Glossary of literary Terms* (Boston: Thomson Higher Education, 2005), p.277. 對 rhetoric 的解釋：“In broad sense, then, rhetoric can be described as the study of language in its practical uses, focusing on the persuasive and other effect of language, and on the means by which one can achieve those effects on auditors or readers.”

their meaning and literary effects.²⁹

1960 年代出現的新定義，將 Stylistics 研究範圍擴展至「文學表現之工具(a medium of literary expression)」——即文本——的「語言特徵」，於是 Stylistics 吸收傳統文學批評和修辭學的概念，而更關注「語言成分和型式(linguistic element and pattern)」³⁰與「文義、文旨(the meaning and literary effects)」的搭配。憑藉科學客觀的「分析」或「歸納」方法，探求文本呈現的語言特徵，遂能擺落修辭學的色彩，且有憑有據地展開語言學與文學的對話。

因此，我們採取竺師家寧切割「語言風格學」和「文藝風格學」乃至「修辭學」的方式，來定義 1960 中期以後，重視「具體分析」的 Stylistic：

凡是用語言學的概念和方法進行研究，涉及作品形式、音韻、詞彙、句法的，是『語言風格學』。³¹

竺師定義的「語言風格學」，強調 Stylistic 和「語言學」密切結合的部分，並藉此凸顯 Stylistic 在 1960 中期後客觀如實的研究進路；此即本文「語言風格學」的定義。而引文提及這種分析文本風格的方式，可區別為「音韻」、「詞彙」、「句法」三類，本文則偏重討論「音韻」一項，希望運用聲韻學研究的成果，具體分析相如賦聲韻調的風格特徵。

第三節 研究方法

本文採取語言風格學中的「語言描寫法」以及「統計法」，討論司馬相如七篇賦的聲韻現象：「語言描寫法」敘述西漢賦語言的各個成分，及其搭配關係；「統計法」則提出具體數據加以證明³²。

張德明的《語言風格學》一書，列出四種風格學的研究方法，除了上述二者³³外，尚有「研究人怎樣使用語言」，傾向修辭學範疇的「動態研究法」³⁴，

²⁹ M.H. Abrams, *A Glossary of literary Terms* (Boston: Thomson Higher Education, 2005), p.316.

³⁰ 名詞翻譯參黃自來編：《理論與應用語言學英漢辭典》(台北：文鶴出版社，1992 年)，頁 111、208、271。而溫知新、楊福綿合編的《中國語言學名詞滙編(一九二五~一九七五)》，則將 linguistic pattern 譯為「語型」。見溫知新、楊福綿：《中國語言學名詞滙編(一九二五~一九七五)》(台北：學生書局，1985 年)，頁 136。

³¹ 見竺師家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南圖書出版公司，2005 年)，頁 15、16。

³² 見竺師家寧：《語言風格與文學韻律》(台北：五南圖書出版公司，2005 年)，頁 15、16。

³³ 其中「語言描寫法」張德明稱為「分析綜合法」，見張德明：《語言風格學》(高雄：麗文文化公司，1995 年)，頁 14。

及「把二種或兩種以上的現象放在一起互相比較以找出異同點」，常應用於語言學研究的「比較法」³⁵：前者並非本文討論的內容，限於學力，目前亦無法比較相如與其他賦家經營聲韻的手法。故僅就司馬相如七篇賦聲韻調的表現，進行內部的敘述和比較，並且找出某些篇章在聲母相諧、或其他音響效果特別突出的原因，以凸顯各篇同中有異的風格特徵，作為日後與其他賦家比較的基礎。

此外，竺師家寧曾指出，統計法要注意其「目的」和「結構性」，以避免無意義的濫用³⁶，故本文將特別注意研究文本的完整性，剔除如〈哀二世〉一類殘缺的賦篇，並以句子為討論音韻風格的基本單位；而漢賦不像詩詞有固定格律，因此，下文也將介紹「分析賦篇聲韻調」的步驟。

運用「聲韻調分析」歸納出的「個別音韻現象」，如何才能視為作者作品的「音韻風格」呢？這得觀察作品聲韻調的呼應型態是否重複出現：舉相如賦為例，若七篇賦多次呈現某種音韻的相諧或對比現象，便視為作者有意為之的設計。而作者是否真有這樣的用意呢？李三榮在民國 79 年 3 月的「中國聲韻學國際學術研討會」上發表〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉一文時，此問題亦曾被拿出來討論過；特約討論人簡宗梧師覺得其實無妨，「精密的批評分析往往可以跨越作者所不能思慮的範疇，這是文學批評或鑑賞時常有的一種現象」³⁷。因此，本文試圖在客觀歸納的過程中，汲取音韻表現的共相，並將此作品的共相，視為作者著意設計的效果。

一、音韻標注的依據

本文主要運用唐作藩《上古音手冊》³⁸一書，檢索上古聲韻調的分類，「音值」則根據李方桂先生〈上古音研究〉³⁹的上古聲母和丁邦新先生的西漢韻部擬音標注之；為了貼近西漢音的實際狀況，本文採納羅常培、周祖謨《漢魏晉南北朝韻部演變研究》第一分冊⁴⁰中韻部的分合，羅周之書的韻部名稱與《上古音手冊》採取王力的分部名稱有歧異者，則以《上古音手冊》為準，異名

³⁴ 見張德明：《語言風格學》（高雄：麗文文化公司，1995年），頁14。

³⁵ 見張德明：《語言風格學》（高雄：麗文文化公司，1995年），頁13。

³⁶ 見竺師家寧：《語言風格與文學韻律》（台北：五南圖書出版公司，2005年），頁18。

³⁷ 見中國聲韻學會、輔大中文系編《聲韻論叢》第三輯（台北：學生書局，1991年），附錄：〈中國聲韻學國際學術研討會紀要〉，頁504。

³⁸ 見唐作藩：《上古音手冊》（南京：江蘇人民出版社，1982年）。

³⁹ 參李方桂先生：〈上古音研究〉，收入《清華學報》新九卷一、二期合刊（1971年），頁1-61。

⁴⁰ 見羅常培、周祖謨：《漢魏晉南北朝韻部演變研究·第一分冊》（北京：科學出版社，1958年）。

也會在本書表 3-1 的〈丁邦新西漢擬音簡表〉中，加上註腳說明。此外亦兼採簡師宗梧歸納的韻腳通押條例，來反映相如個人創作的語感。

這樣博採眾家的方式看似蕪雜，然而，由於學者歸納聲韻或擬構語音的原則大抵相同，只是各家或偏重於歸類，或偏重於擬音，或整理文字以供學者查找，各有特殊的作用與貢獻；故本文兼而用之，以求更確切地把握西漢蜀郡音的特徵。

第二章的聲母列表，按照沈鍾偉〈李方桂上古音韻表〉⁴¹中的四大類整理之，第三章第一節「丁邦新的西漢擬音」也依據《An Introduction to Language》的母音分布圖⁴²，依序排列韻類。上古聲調則逕分「平」「上」「去」「入」四聲，討論聲調在七篇相如賦的複沓和對比。限於學力，複聲母的問題暫不討論。

龔煌城先生曾經從各方面考察李先生擬測上古音的結果⁴³：包括繼承舊說的*-j-介音，韻尾構擬*-g、*-d、*-b，上古侯、東構擬成*-ug、*-uk、*-uŋ，以及獨創的圓唇舌根韻尾構擬、四個元音系統的建立等等；且指出其擬音開啓漢藏語比較的大道，可信度極高。丁邦新先生在其基礎上進行西漢音的構擬，本文採之，且第三章第二節韻腳通押之例，將作為第三節、第四節韻部相諧的分類標準。

二、音韻相諧的判準

前謂「言及聲韻調照應的關係，將以句子為討論單位」，其實就是找出文章如何規律地複沓、對比出音韻之美。鄭再發先生的〈漢語的句調與文學的節奏〉一文，曾舉平仄說明漢語的兩種文學節奏美：

律動是同一母體的複沓；旋律卻是音的對唱。兩者作用剛好相反。複沓自是以重複為常；對唱則以對仗甚至展開為美。此所以平之後要換用仄，仄之後要對以平，平仄相間，曲盡變化，才是能手。⁴⁴

⁴¹沈鍾偉：〈李方桂上古音韻表〉，收入丁邦新、余藹芹編《漢語史研究：紀念李方桂先生百年冥誕論文集》（台北：中研院語言所，2005年），頁 57-93。

⁴²見 Victoria Fromkin, Robert Rodman, *An Introduction to Language* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1998), p.233.

⁴³見龔煌城：〈李方桂先生的上古音系統〉，收入丁邦新、余藹芹編《漢語史研究：紀念李方桂先生百年冥誕論文集》（台北：中研院語言所，2005年），頁 57-93。其中龔先生僅提出改-r-為-l-以解釋漢語內部的諧聲關係，餘皆採之。

⁴⁴見鄭再發：〈漢語的句調與文學的節奏〉，收入《聲韻論叢》第九集（台北：學生書局，2000年），頁 155。

巧妙運用語音的複沓、相諧或是對比，能產生聽覺上的美感；除了音韻相諧外，有韻的文本亦注重音韻的對比。而陳淵泉曾以語法學的樹狀圖，分析標準的平仄格律，透過「平」「仄」兩個參數的交替變換，推導出「七律句式」的音韻邏輯；並且指出，在陽平聲的前身為濁聲母，在陽平聲出現之前，杜甫便曾以清濁相對來處理其詩中的音韻⁴⁵。這也可以證明，文學作品中音韻的對比，早已為有心的作者發掘、運用，而且其設計的方式不止限於平仄的相對。有趣的是，相如賦也有許多陽聲韻和入聲韻排偶的例子，或平入聲調搭配出現的句子，在本文第三、四章都會討論到。

然而，分析漢賦的音韻風格有一個最大的難題：格律固定的詩詞曲類，還容易掌握其複沓等音韻特徵，漢賦的問題則複雜多了。由於漢賦的「句數」和「句式」⁴⁶並不固定，那麼，如何確認其為複沓或對仗呢？

音韻複沓的辭彙或相鄰的兩字，本文列入第五章「疊字及雙聲疊韻現象」⁴⁷討論之；看似參差的句式，則需以「節奏之複沓」來考察其對仗情形。前者的做法，就是「統計各篇含有雙聲、疊韻等疊音形式的句子數目」。例如：

- 1.與波搖蕩，奄薄水渚。唼喋菁藻，咀嚼菱藕。(〈上林賦〉)
- 2.其石則赤玉玫瑰，琳琅昆吾，瑊玕玄厲，礪石武夫。(〈子虛賦〉)
- 3.夫何一佳人兮，步逍遙以自虞。(〈長門賦〉)
- 4.魂踰佚而不反兮，形枯槁而獨居(〈長門賦〉)

上述四例，包括各種雙聲名詞「菁藻(聲母皆為上古精母 ts-)」、疊韻的名詞「玫瑰(韻部皆為上古微韻-əd)」，還有形容詞「逍遙(韻部皆為上古宵部-ag^w)」「踰佚(聲母皆為上古以母 r-)」等組合。而西漢賦具明顯的口語特徵，常存在聯綿詞之外的雙聲、疊韻現象，像是古代漢語中具偏正、並列等意義關係的複合詞或詞組，在〈子虛賦〉有「乃欲戮(來紐 l-)力(來紐 l-)致獲，以娛左右也」，〈上林賦〉有「紆餘委蛇，經(耕部-ien)營(耕部-ien)⁴⁸其內」等例子，甚至無意義

⁴⁵ 參陳淵泉：〈文學品味背後的語言結構原則——從詩的格式窺探語言〉，收入香港城市大學 20 週年文史論文集《依舊悠然見南山》(香港：香港城市大學出版社，2004 年)，頁 59-95。

⁴⁶ 據鄭騫先生：《龍淵述學·論北曲的襯字與增字》一文中的界定，句式乃「句中之字如何分配」的情況；如「同為五字而有上二下三與上三下二之別，同為七字句而有上四下三與上三下四之別」等等。見《龍淵述學》(台北：大安出版社，1992 年)，頁 119。

⁴⁷ 本文以唐作藩《上古音手冊》為準，稱同一聲類、韻類的兩字字組為雙聲、疊韻。

⁴⁸ 簡宗梧師在〈司馬相如賦篇用韻考〉一文中指出：「真耕合韻之例，於西漢頗不乏人，如賈誼、嚴忌、枚乘、王褒、劉向、揚雄等皆有其例。羅氏謂真耕兩部韻尾不同，但在個別方言中，耕部韻尾舌根鼻音ŋ或有讀舌尖鼻音n者，而真耕通押在元音方面必然較為接近。依司馬相如

關係的相鄰兩字，也有不少雙聲疊韻的現象，故文中將列為一個雙聲、疊韻的統計項目。

就句式上「音節節奏之相諧」而言，相如賦兼有騷／散二體，由於鋪排的需要，原來就有句式重複的特徵；本文先整理許世瑛、陳新雄討論賦篇「朗誦節奏」的方式，以此切割排偶句式為三字或二字的單／雙式音節，以利觀察賦篇較為規整的音韻現象，下文試分述之。

徐復觀在《中國文學論集》中，始分漢賦形式為「以四字一句為基本句型」的新體詩和「加以楚聲中兮字」來「發其抑鬱難平之氣」的楚辭體⁴⁹；漢賦之所以可按照形式來分類，和賦篇多重複字數或句式節奏以鋪張揚厲、「恢廓聲勢」，並多「儷辭偶對」等特徵有關⁵⁰。吳儀鳳稱之為散體賦和騷體賦，也指出賦篇常有的形式，大抵有「四字一組」和「兩字為一組，一句有兮字，一句沒有」兩類。其中，夾雜三、四、五、七言而成篇的是「散體賦」⁵¹，王學玲《漢代騷體賦研究》中，將「在同一篇中，『兮』字大體規則地出現在各句的同一個位置」⁵²，視為「騷體賦」的三項特質之一；足見騷體或散體賦的分別，主要在於雙式和單式的句子，以及是否用「兮」字來旋轉語氣，營造一張一馳的音韻效果。

姜亮夫在〈九歌「兮」字用法釋例〉文中觀察到，「『兮』字為先秦以來文學作品中恆見之虛助字，馮惟訥《古詩紀》所錄至多，《詩》三百篇中亦隨處見之。然其表情之宕蕩恣睢，含意之富贍而彩潤，則古今無出其右者矣。」⁵³「兮」字常見於楚辭作品，作為表示舒緩、感嘆的語氣詞，或有「於」「矣」「以」「而」等字的功用；相如的〈長門賦〉〈大人賦〉亦時見帶「兮」字

用韻情形觀察之，耕部韻尾可能已讀 n 音，因長卿耕部字未與蒸冬東陽等韻尾 -ŋ 音者合韻，而耕真合韻竟有三例（兩例見於真部），易林一書用韻亦如此。」故本文耕部的擬音改為 -ien，以符合相如用韻時的音感。此說見簡宗梧〈司馬相如賦篇用韻考〉，收入《中華學苑》第 10 期（1972 年），頁 24、25。

⁴⁹ 見徐復觀：《中國文學論集》（台北：學生書局，2001 年），頁 362、363。吳儀鳳在〈騷體賦、散體賦分類概念評析〉一文中，指出徐說首分漢賦形式為新體詩和楚辭體，見《東華人文學報》第五期（2003 年 7 月），頁 211。而徐作《中國文學論集》原序寫於民國 54 年 10 月 4 日，可據此推知本文寫作必早於此。見徐復觀：《中國文學論集》（台北：學生書局，2001 年），頁 4。另外，馬積高將賦分為詩騷散三體，在體制上指的則是四言的四體之賦、騷體以三言為主，散體則混而用之。大抵亦不分單雙兩式的範疇。

⁵⁰ 簡師宗梧曾統計歷來名賦的特性，發現 92.86% 具「恢廓聲勢」的特徵，40.48% 有「儷辭偶對」的現象；後者在賦篇從「優言文學」轉為「士大夫文學」後，更成為賦體的充分條件。見簡師宗梧〈賦體的典律作品及其因子〉，收入《逢甲人文社會學報》6 期，2003 年 5 月，頁 21-23。

⁵¹ 此說見陳姿蓉：《漢代散體賦研究》（國立政治大學，民 85 年博論，簡宗梧指導），頁 24。

⁵² 見王學玲：《漢代騷體賦研究》（國立中央大學民國 85 年碩論，張夢機指導），頁 6。

⁵³ 見姜亮夫：《楚辭學論文集》（上海：新華書店，1984 年），頁 318。

的句子，以「兮」字觀察賦句，可發現它是排比對仗的重要標記。例如〈長門賦〉中的句子：

1. 夫何一佳人兮，步逍遙以自虞。魂踰佚而不反兮，形枯槁而獨居。
2. 伊予志之慢愚兮，懷真慤之懽心。願賜問而自進兮，得尚君之玉音。
3. 桂樹交而相紛兮，芳酷烈之閭閻。孔雀集而相存兮，玄猿嘯而長吟。

三組皆以「兮」字做為騷體賦排偶的標誌：第一組朗誦時的節奏對應應是「一佳人」對「魂踰佚」，「步逍遙以自虞」對「形枯槁而獨居」；第二組的節奏對應應該是「伊予志之慢愚」對「願賜問而自進」，「懷真慤之懽心」對「得尚君之玉音」。第三組的節奏對應則是「桂樹交而相紛」對「孔雀集而相存」、「芳酷烈之閭閻」對「玄猿嘯而長吟」。由上例可知，賦篇結構看似複雜，朗誦時卻可於錯綜見對應之工整。

〈美人賦〉也有以「兮」字作為句中對仗界線的例子，如：

獨處室兮廓無依，思佳人兮情傷悲。有美人兮來何遲，日既暮兮華色衰。
。敢託身兮長自私。

文中「獨處室」對「廓無依」，「思佳人」對「情傷悲」；朗誦的時候複沓著三字一組的節奏，只要剔除「兮」字就可以一目了然。

利用「虛字」做停頓的標界，便可清楚掌握作者精心設計的對仗；故穿插文句的虛詞，在討論句中聲韻時，應該提出來處理。此即劉熙載《藝概·賦概》所云：

騷調以虛字為句腰，如之、於、以、其、而、乎、夫是也。腰上一字與句末一字平仄異為諧調，平仄同為拗調。⁵⁴

另外，康達維(David R.Knechtges)在“Ssu-ma Hsiang-juh’s ‘Tall Gate Palace Rhapsody’”一文中也引用 Graham 的統計表，說明〈長門賦〉中採用的虛字：以六字為例，前三後二的節奏裡，中間會連結一虛詞⁵⁵。像「而」「之」「以」「於」「其」「乎」「若」七字，都是常見的賦篇虛詞，舉〈長門賦〉為例

⁵⁴ 見劉熙載：《藝概》(台北：漢京文化公司，2004年)，頁102。

⁵⁵ 見 David R.Knechtges, “Ssu-ma Hsiang-juh’s ‘Tall Gate Palace Rhapsody’”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 41:1(June, 1982), p.63.

，虛詞出現的次數如下⁵⁶：

<i>Key</i>	<i>Syllables per line:</i>			
	<i>Five</i>	<i>Six</i>	<i>Seven</i>	<i>Eight</i>
而		38	7	
之		22		
以		14	1	
於		7		
其		2		1
乎			1	
若		1		
No key word	1	1		
	1	85	9	1

虛字常見於賦篇中，成爲行諸口語的潤滑劑；「而」「之」「以」「於」「其」也和「兮」一樣，可以爲音節對仗時的參考。例如：

1. 而：

有而言之，是章君之惡也，無而言之，是害足下之信也。（〈子虛賦〉）
鄉風而聽，隨流而化，（焘然）興道而遷義，刑錯而不用。（〈上林賦〉）

2. 之：

乘彫玉之輿，靡魚須之橈旃，曳明月之珠旗，建干將之雄戟，左烏號之彫弓，右夏服之勁箭。（〈子虛賦〉）

3. 以：

仁者不以德來，強者不以力并。（〈難蜀父老〉）

4. 於：

麗靡爛漫於前，靡曼美色於後。（〈上林賦〉）

5. 其：

紛湛湛其差錯兮，雜逕膠輻以方馳。騷擾衝蕏其（相）紛挐兮，滂濞決軋（麗）以林離。（〈大人賦〉）

抽掉括號的字詞，可發現上文賦句排比的工整：剔除上述五個虛詞，還有「兮」「乎」「若」等字，也可得到同樣的結論。虛字排比的句子很多，因此有韻部相諧的效果；本文第三章第三節，便針對虛字複沓而形成的排比句，分析其

⁵⁶原表見 A.C.Graham, "The Prosody of the Sao Poems in the Ch'u Tz'u", *AM*, NS 10.2(1963), pp. 119-61.

音韻特徵。此外，虛詞「而」「以」「其」咸屬上古「之」部，其複沓一方面是舒緩語氣，另方面也是語音表現的成分之一，有許多和前後字雙聲或疊韻的現象，故列入第五章「相鄰兩字」的雙聲、疊韻現象中討論，而不僅僅視之為切割句中對的「句腰」。

擺落穿插其間的虛詞後，賦篇排偶的音韻節奏可再析為單／雙二式。許世瑛在〈談談登樓賦的平仄規律及朗誦節奏〉〈談談思舊賦的平仄規律及朗誦節奏〉⁵⁷兩篇文章中，以文法功能來探討朗誦時的節奏，分類大抵如下：

1.四字句

(1)二二節奏：如「華實蔽野」

(2)一三節奏：如「北彌陶牧」

2.六字句

(1)三三節奏：如「登茲樓以四望」「聊假日以消憂」，剔除虛詞「以」，節奏則是三一二。

(2)一五節奏：如「覽斯宇之所處」「實顯敞而寡仇」，剔除虛詞「之」「而」，節奏亦是三一二。

(3)二四節奏：如「人情同於懷土」。此處「同於」為一詞，故節奏可細分為二二二。

(4)二二二節奏：如「形神逝其焉如」

(5)一二一二節奏：如「息余駕乎城隅」

3.七字句

(1)三四節奏：如「雖信美而非吾土」。剔除虛詞「而」，節奏則為三一三。

從句法的角度分析賦句，以每句最末一個句式為準，大抵可區分為單數(一、三)和雙數(二、四)兩種節奏形式；這和曾永義師主張的，詩詞曲格律有單／雙式音節⁵⁸兩類，可以相互補充。鄭再發先生曾指出，「古代漢語以兩音節或最多

⁵⁷ 分見《許世瑛先生論文集》(台北：弘道文化，1974年)第三集，頁932-962，963-984。

⁵⁸ 其實，曾師又分韻文的形式為意義和音節兩層，在其《詩歌與戲曲》(台北：聯經出版事業公司，1988年)頁21中，他提到：「意義形式是句中意象語和情趣語的組合方式，意象語為名詞及其修飾語，此外為情趣語。對於意象情趣的組合方式必須認識清楚，然後對其所要表達的思想情感，才能有正確的體悟；這是欣賞韻文學的意境美首先要弄清楚的。音節形式則是句中音

三音節為停頓的單位」，「二、三音節已足夠成語句或語組」⁵⁹。而陳淵泉分析詩句短語規則的方式，也是先找出「雙音節」的韻步，再將剩餘的「單音節」編入相鄰韻步，採用二或三音節的節律來討論詩的韻律結構⁶⁰。這種分單雙韻步討論韻文的方式，早已為學者所熟知；而漢賦排偶句的音節變換，亦不脫此二種模式。

因此，本文將相如賦排偶句析為二字／三字兩種音節，考察賦篇音韻的複沓、對比；多變又相諧的單雙句式，即為賦篇聲韻呼應的主人翁。其形式雖不如後代絕句、律詩工整，而感染力更強，更揮灑得開，也更能呈現文人憑一己敏銳的語感，可以如何舞出既諧和又富變化，「從心所欲」且「不踰矩」，而足使後人咀嚼再三的音韻之美。

舉〈長門賦〉為例，賦篇一開頭的句組，是以「兮」做為標誌的兩組押韻句，「夫何一佳人兮，步逍遙以自虞。魂踰佚而不反兮，形枯槁而獨居。」其聲母複沓有如下特徵：

1. 第一、二句首字皆為唇音，第三、四句則為塞音(匣紐 g-)，四句的首字聲母分成兩組，聲音上形成明顯對比
2. 帶有「兮」字的第一、三句中。「一(影紐ʔ-)佳人」和「魂(匣紐 g-)踰佚」，首字皆塞音開頭。
3. 「形(匣紐 g-)枯(溪紐 kh-)槁(見紐 k-)而(日紐 nj-)獨(定紐 d-)居(見紐 k-)」一句，除了「而」字外皆有氣流爆裂的塞音聲母。

這兩個押韻的句子，都頻繁地運用緊抑喉齒間的塞音聲母，營造出寂寞而徬徨的棄婦形象；多用三字一組的單式句法，又有回環跳躍之感，明顯異於雙式節奏的效果。

步停頓的方式，停頓的時間上有久暫之別，必須掌握分明，然後韻文學的旋律感才能正確的表達。這是欣賞韻文學音樂美第一要弄清楚的。」由於賦篇並無一定格律，故其「意義形式」和「音節形式」的分野，便不像詩詞曲一樣畫然；本文討論賦的音節形式，遂以意義形式為主，音節形式(來自傳統騷散二體的觀念，而非研究詩詞曲時的固定格式)為輔，以符合朗誦時音節自然的停頓，和聽眾理解語句的慣性。

⁵⁹見鄭再發：〈漢語的句調與文學的節奏〉，收入中國聲韻學會、台大中文系編《聲韻論叢》第九輯(台北：學生書局，1991年)，頁147-158。頁152原文如下：「然而古代五言分成二三兩截，又來自什麼呢？再往上古推，四言詩分成二二兩截，又來自什麼呢？」「於是我們必須有個假說。我們認為古代漢語以兩音節或最多三音節為停頓的單位。在單音節語言裏，兩音節之間的語法關係，可能是主謂、動賓、定目；而三音節除了可有主謂、動賓、定目組合之外，更有主動賓、狀動賓、主動補、動賓補等的組合。換句話說，二、三音節已足夠成語句或語組。」

⁶⁰見陳淵泉：〈文學品味背後的語言結構原則——從詩的格式窺探語言〉，收入香港城市大學20週年文史論文集《依舊悠然見南山》(香港：香港城市大學出版社，2004年)，頁78。

展現賦句聲韻調之美的關鍵，在於單雙式節奏的複沓與變換；而「提取虛字」的方式，已見於李三榮分析庾信〈小園賦〉、歐陽修〈秋聲賦〉的論文中，第五節時將詳細介紹；析為「單／雙式音節」的研究法，則似未運用於賦篇。曾永義先生觀察詞曲單雙式音節的異同，指出：

單式健捷激裊，雙式平穩舒徐；以人的行走來比喻：單式猶如獨足，故動作跳躍；雙式猶如雙足，故動作平穩。句式單雙的配合，是詞曲以音步停頓之快慢長短見旋律之抑揚頓挫的要素。⁶¹

音節交錯使西漢賦篇頗富變化；同樣形式音節的反覆出現，也提供聲韻呼應的條件。故本文會特別注意同為「單式」或「雙式」的排偶句式，以及虛字前後的詞組，在聲韻上是否有特殊設計。

第四節 研究範圍

在口誦為媒，尚文欲麗的西漢賦壇上，司馬相如（字長卿，179B.C-117B.C.）不啻為最顯眼的一顆明星。簡宗梧師觀察他分項鋪敘時，有類聚同形旁文字的現象。如〈上林賦〉形容河川滾滾而下的樣子，是這樣寫的：

觸穹石，激堆埼，沸乎暴怒，洶涌滂湃。澤弗宓汨，偏側泌瀝，橫流逆折，轉騰激洌，滂濞沆溉，穹隆雲橈，宛潭膠盪。踰波趨汜，涖涖下瀨，批巖衝擁，奔揚滯沛。臨坻注壑，瀉瀉貫隊。沈沈隱隱，砰磅訇磕。潏潏淪淪，淞淞鼎沸。馳波跳沫，汨急漂疾，悠遠長懷。寂寥無聲，肆乎永歸。

文中採用許多水旁的字，如「洶涌滂湃」、「滂濞沆溉」、「潏潏淪淪」和「淞淞鼎沸」等，都十分新穎；司馬相如常這樣運用音韻相近，偏旁相同的詞組乃至疊字、連綿詞來描繪自然人文的景貌，故簡師在〈漢賦瑋字源流考〉文中指出，「將口語語彙大量輸入賦篇，使瑋字略具排比規模，那是從司馬相如開始。」⁶²如此變造語彙的方法，更影響揚雄等後世作家，「賦頌之首」⁶³的稱呼，司馬相如實當之無愧。

學者討論相如生平，往往援引《史記·司馬相如列傳第五十七》為參考資

⁶¹ 見曾永義：《詩歌與戲曲》（台北：聯經出版事業公司，1988年），頁29。

⁶² 見簡師宗梧：《漢賦源流與價值之商榷》（台北：文史哲出版社，1980年），頁95。

⁶³ 見《漢書·敘傳第七十下》，收入《漢書》第十二冊（北京：中華書局，2007年），頁4255。

料，惟本文著重「由聲韻切入文本」，故先就其「口吃而善著書」⁶⁴一點，舉谷口洋的話做補充。谷口洋認為，「司馬相如，依《史記》本傳，『口吃而善著書。』這個『而』字，帶有轉折的意思，可翻譯為『雖然口吃，卻善著書』。又可解釋為『他雖然有說話說得很不流利的一大缺點，可是以著述為手段，卻能把自己的弱點補而有餘。』」⁶⁵王褒傳也提到「太子喜褒所為〈甘泉〉及〈洞簫頌〉，令後宮貴人左右皆誦讀之」⁶⁶，足見擅於為賦而拙於朗誦的司馬相如，必定先寫下文稿，再交由左右侍者代為朗誦；這應是當時常見的獻賦機制。

簡師宗梧嘗言，「長卿雖才高一世，卻絕少書寫個人之胸襟及實感，僅替天地間織繡光彩奪目之錦幕，如〈哀秦二世〉之作，雖為抒情，但仍拘於詩教，著意諷諫，言聖人之志，而非一己之性情，蓋風氣使然也。」⁶⁷相如賦無法反映他與生俱來的情性，卻與他仕宦的歷程緊緊相扣：按照何沛雄的考察，〈子虛賦〉作於景帝中元元年(149B.C.)、遊於梁王之時，〈上林賦〉作於武帝建元二年(139B.C.)、蜀地家居之日。隔年上奏武帝，「天子以為郎」⁶⁸，再過三年，也就是武帝建元六年(135B.C.)，相如出使巴蜀⁶⁹，為了安撫蜀地民心，又陸續寫了〈喻巴蜀檄〉和〈難蜀父老〉。

從《史記·司馬相如列傳第五十七》看來，之後的〈哀二世賦〉、〈大人賦〉、〈封禪文〉等書，也都是相如為了幾諫武帝而作的；換言之，當時的「言語侍從之臣」，寫作時預設的讀者只有一個，那就是君主。「賦家扮演如此親近帝王而不尊貴的角色，於是進御之賦，自然以帝國世界為題材背景，而作為自我舒解之文字，亦環繞於自我與朝廷之糾葛上」⁷⁰：西漢賦的創作動機不是為了抒情，而是要以鋪張揚厲的形式，進行論說或敘事。其朗誦的效果必然很突出，但大抵非為抒情而作，所以不太可能有「聲情相合」的表現，這也是相如賦音韻研究的先天限制。為了突顯其音韻設計，下文進行文本分析時，主要依照「發音部位」來排列例句，至於文本內容的介紹，則穿插於第三章第二節，各篇用韻的分析中。

⁶⁴ 見《史記·司馬相如列傳第五十七》，收入《史記》第九冊(北京：中華書局，2007年)，頁3053。

⁶⁵ 見谷口洋〈揚雄「口吃」與模擬前人—試論文學書面化與其影響〉，見蘇瑞隆、龔航主編《廿一世紀漢魏六朝文學新視角：康達維教授花甲紀念論文集》(台北：文津出版社有限公司，2003年)，頁48。

⁶⁶ 見《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳三十四下》，收入《漢書》第九冊(北京：中華書局，2007年)，頁2829。

⁶⁷ 見簡師博論：《司馬相如揚雄及其賦之研究》(國立政治大學中國文學研究所，民國64年博論，高明、盧元駿指導)，頁37。

⁶⁸ 見《史記·司馬相如列傳第五十七》，收入《史記》第九冊(北京：中華書局，2007年)，頁3043。

⁶⁹ 年代考證參何沛雄：《漢魏六朝賦論集·序》(台北：聯經出版事業公司，1990年)，頁26。

⁷⁰ 見曹淑娟：《漢賦之寫物言志傳統》(台北：文津出版社有限公司，1987年)，頁80。

傅錫壬曾發表〈從市場行銷的觀點看漢賦的興盛與模仿〉一文，將漢賦的興盛與模仿，和市場行銷的概念作比較；文中說明「市場」是一群顧客的集體名稱，這類顧客必須符合幾個條件，包括「具有某種待某產品乃能滿足的『需要』」、「具有購買某產品之『購買力』」，還有「具有支用某產品的『願望』」。把上述的「顧客」代換為「帝王、貴族」，把「產品」代換為「賦篇」之後，便可以知道西漢賦何以興盛，而仿作的風氣何以流行的原因了⁷¹；從君王和賦家的關係看來，某種程度上，賦家確實有責任提供君王聽覺享受的「商品」。因此相如賦與其遊宦歷程和時代風氣緊緊相扣：鄭毓瑜指出，運用巧妙的連類敘述和連辭詞，賦家進行著君臣間迂迴又知情的周旋方式；這種諷頌的傳統由來已久，是一種「合法的官場上的必備文化素養或生活藝術」⁷²。而關於西漢賦論述的時代特徵，在本文的結論也會再加以說明。

目前見到的相如賦，存目者四篇，可稱為完整的有七篇；在漢賦作家中，保存情形算很好了⁷³：漢賦由於年代久遠等因素，流傳至今多有殘缺，編輯整理實有相當難度。簡師宗梧在 1989 年發表〈編纂《全漢賦》之商榷〉一文⁷⁴，曾提及《全漢賦》編纂的必要，是由於當時的漢賦總集，都有明顯缺陷。清康熙年間編纂的《歷代賦彙》採錄疏陋，嚴可鈞《全上古三代秦漢三國六朝文》後出轉精，界定「賦」的範圍卻仍然侷狹，故賦學研究者一直引頸盼望，能有一本利用版本校勘、考據乃至音韻辨偽的方式，悉心編纂的《全漢賦》。

台灣在 1994 年曾有鄭競編，之江出版社出版的《全漢賦》，惟逕採《古今圖書集成》作手抄、句讀和校定的對象，版本和方法或須再行商榷；1993 年北大出版《全漢賦》，輯錄包括《史記》、《漢書》、《後漢書》、《文選》、《文心雕龍》等書中的賦篇⁷⁵，並且參考校勘過的標點排印本，漢賦研究才有較完整的參考本。費振剛、仇仲謙、劉南平據之再做整理，加入中華書局排印的適園叢書本《文館詞林》、以及嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，而由廣東教育出版社在 2005 年出版《全漢賦校注》，文本更齊全，又加上注疏說解，使用上就更便利了。這是目前所能找到最好的標點本，李時銘曾為文指出 1993 年

⁷¹ 參傅錫壬：〈從市場行銷的觀點看漢賦的興盛與模仿〉，收入淡江大學《中文學報》第十二期，2005 年 6 月，頁 16、17。

⁷² 見鄭毓瑜：〈連類、諷誦與嗜欲體驗的傳譯——從〈七發〉的療疾效能談起〉，收入《清華學報》新三十六卷第二期，2006 年 12 月，頁 423。

⁷³ 如廣東教育出版社在 2005 年出的《全漢賦校注》，所錄三百一十九篇中，只有一百篇可說是完整的。

⁷⁴ 收入簡宗梧師：《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993 年），頁 3-24。

⁷⁵ 詳見費振剛等編：《全漢賦校注·凡例》（廣東：廣東教育出版社，2005 年）。

本的一些錯誤⁷⁶，亦已更正；故今採 2005 年廣東教育出版社的《全漢賦校注》為底本，並據李評加以增刪。

此外，尚有介於賦頌之間的韻文〈封禪文〉，雖未收入《全漢賦校注》，我們仍以北京中華書局《史記》⁷⁷中的文字為準，並參考簡宗梧師《司馬相如揚雄及其賦之研究》的句讀⁷⁸，將之併入討論。下表列出司馬相如各篇賦名及字數、句數；而據簡師考察的結果，〈子虛〉〈上林〉實為一篇，惟因〈上林賦〉句數過多，兩篇的音韻特徵又有不同，本文暫時分開討論，亦可見其同中有異的聲韻表現：

表 1-1 〈相如賦篇名及字數、句數統計表〉

篇	名	字	數	句	數
子虛賦		1559		265	
上林賦		2836		511	
美人賦		586		102	
難蜀父老		1166		182	
長門賦		730		96	
大人賦		810		102	
封禪文		1286		229	
總	計	8975		1498	

相如另有〈哀二世〉一篇，但內容不全⁷⁹，未符合 Stylistic 須進行通篇考察的要求；故本文以上述七篇，共 1487 句、8975 字為討論對象。〈長門賦〉有序文，不符合西漢賦的習慣，因此還一度被懷疑非相如所作；簡宗梧師〈〈長門賦〉辨證〉一文，以「韻部通押」的情況、確認其為相如作品，並指出序文乃後人所加⁸⁰。因此，本文在字數和句數統計上，已排除〈長門賦〉序文的部

⁷⁶ 關於 1993 年出版《全漢賦》的瑕疵，李時銘曾為文詳細探討。見李時銘：〈論重編「全漢賦」--以費編「全漢賦」在文獻整理上的問題為借鑑〉，收入《逢甲人文學報》第 3 期，2001 年 11 月，頁 22-45。本文據李文，改〈子虛賦〉「毒冒」為「瑋瑁」，並在「裝積褰綯，鬱橈谿谷」間補上「紆徐委曲」四字，另李文頁 41 言「葦殪僕」應作「葦殪仆」，2005 年本已改。

⁷⁷ 見《史記·司馬相如列傳第五十七》，收入《史記》第九冊(北京：中華書局，2007 年)，頁 3063-3072。

⁷⁸ 見簡師博論：《司馬相如揚雄及其賦之研究》(國立政治大學中國文學研究所，民國 64 年博論，高明、盧元駿指導)，頁 137-141。

⁷⁹ 關於為何以此不完整的作品上奏武帝，徐復觀曾為文探討，見徐復觀：《中國文學論集》(台北：學生書局，2001 年)，頁 376、377。

⁸⁰ 參簡宗梧：《漢賦史論》(台北：東大圖書公司，1993 年)，頁 59、60。

分。

簡師曾考察相如生平經歷及各篇寫成的年代，下文考察音韻時，將準此依序排列；爲了利於比較，將〈子虛賦〉、〈上林賦〉擺在一起，接下來才列〈美人賦〉，接著是〈難蜀父老〉、〈長門賦〉、〈大人賦〉和〈封禪文〉。其中〈大人賦〉上奏的時間未可遽定，而〈封禪文〉獻於相如過世後，因此按獻賦的先後時間，將〈大人賦〉排在〈封禪文〉之前。

第五節 前人研究成果

司馬相如一向是賦史關注的焦點，專論其人其賦的學位論文，厥推簡宗梧師《司馬相如揚雄及其賦之研究》⁸¹一書。簡師評述司馬相如的時代背景、生平、著述，進而分篇討論〈子虛上林賦〉、〈大人賦〉、〈美人賦〉、〈哀二世賦〉、〈長門賦〉、〈難蜀父老〉、〈封禪文〉等七篇辭賦，並辨析其用韻韻譜，十分周詳；其後又出版《漢賦源流與價值之商榷》、《漢賦史論》二部名山之作，爲漢賦研究重要的參考資料。本文第三章第二節據此整理相如賦篇的韻腳，再進一步分析全文韻部的音韻設計，盼能更全面呈現西漢賦家謀篇時的用心。

目前可見第一篇「據韻腳論賦篇聲情」的文章，爲許世瑛先生的〈登樓賦句法研究兼論其用韻〉⁸²，文中仔細分析了王粲〈登樓賦〉照應文意轉折，三易其韻的設計，展現音聲與文本結合的絕佳例子：第一段押廣韻陰聲尤韻，以-u爲韻尾，「此種語音正足以表示作者在樓中以悠悠然之神態欣賞樓外景色之美也」⁸³；第二段從「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留」一轉，心情不復寧靜，改採-m收尾的侵韻。「迨其寫第三段時，心中惟有悵惘悲憤之情」⁸⁴，遂易其韻腳爲收-k的《廣韻》入聲職韻，以短促的韻部，抒發內心的焦慮與促迫。

許先生結合聲音與情感的表現，而能熨貼著作者登樓時心情的轉折，鋪陳其韻腳之變化，論述十分精采；惟相如賦多爲描寫景貌或紀錄對話，敘述性比

⁸¹ 見簡師宗梧：《司馬相如揚雄及其賦之研究》（政大中文所民 64 博論，高明、盧元駿指導）以相如爲名的學術論文，另有洪珠瑛《相如文君戲曲之研究：以明清雜劇傳奇爲範疇》（台大中文所民 75 碩論，曾永義指導），以及張銀京碩論《「相如文君」劇作藝術之研究》（政大中文民 93 碩論，蔡欣欣指導），惟內容著重歷史故事的再創造及戲曲表現，故暫不予參考。

⁸² 收入《許世瑛先生論文集》（台北：弘道文化，1974 年）第一集，頁 917-931。

⁸³ 見許世瑛：〈登樓賦句法研究兼論其用韻〉，收入《許世瑛先生論文集》（台北：弘道文化，1974 年）第一集，頁 929。

⁸⁴ 見許世瑛：〈登樓賦句法研究兼論其用韻〉，收入《許世瑛先生論文集》（台北：弘道文化，1974 年）第一集，頁 929。

抒情色彩明顯得多，僅〈長門賦〉有大量出現陽部韻尾，與女主人翁哀而不傷，相思綿密的情感相呼應。其餘的韻腳並無聲情一致的現象，採用的韻部也未見明顯的規律。

此外，亦有逐字探討賦篇聲韻的論文，即李三榮〈秋聲賦的音韻成就〉⁸⁵、〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉⁸⁶兩篇。〈秋聲賦的音韻成就〉指出歐陽修〈秋聲賦〉舉肅殺之秋聲，暗寓一己之身世經歷；逐字分析文本音韻後，歸納出其利用呼應、頂真的音韻結構強調心緒的激動，聲母方面或採「擦音」模擬秋風吹動的聲響，或以「齒音」模擬秋風觸物的細碎聲，韻部也利用四等來模擬細小音響、高低變化的主要元音則可模擬響度的強弱，皆見其聲情之相應。

〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉一文，除繼續探討聲情關係外，也觀察〈小園賦〉的節奏對應和用韻鬆緊：李三榮將「若夫」、「況乎」、「豈必」視為「提領語詞」⁸⁷，「雖復」則為「轉接連詞」⁸⁸；剔除上述虛詞後，他發現原文的節奏對應十分工整，例如：

1. 若夫一枝之上，巢父得安巢之所；
 一壺之中，壺公有容身之地。
2. 雖復晏嬰近市，不求朝夕之利；
 潘岳面城，且適閑居之樂。

這樣的論點，與本文利用賦句排比的原則、剔除「兮」等虛字，考察其排偶音節的方式不謀而合，足見賦篇在字數參差中確有其規律；李三榮又觀察到，〈小園賦〉第一段末兩句「蝸角蚊睫，又足相容也」在節奏上並無對應，聲律也鬆弛了，「表現出作者對現實無可奈何的接受，憂思取代了激動的情緒」⁸⁹，音韻之鬆緊，明顯呼應著作者思緒的起伏。

許世瑛和李三榮的研究皆指出聲情相和的情況，惟漢初賦篇非為抒情而作，本文在討論賦篇時也將以音韻特徵為主，少論其情感內涵。而李三榮在〈秋

⁸⁵ 中華民國聲韻學學會、台灣師範大學國文系編《聲韻論叢》（台北：學生書局，1994年）第一輯，頁367-391。

⁸⁶ 中華民國聲韻學學會主編《聲韻論叢》（台北：學生書局，1991年）第三輯，頁25-37。

⁸⁷ 見李三榮：〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉，收入中華民國聲韻學學會主編《聲韻論叢》（台北：學生書局，1991年）第三輯，頁30。

⁸⁸ 見李三榮：〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉，收入中華民國聲韻學學會主編《聲韻論叢》（台北：學生書局，1991年）第三輯，頁30。

⁸⁹ 見李三榮：〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉，收入中華民國聲韻學學會主編《聲韻論叢》（台北：學生書局，1991年），頁34、35。

聲賦的音韻成就)文末附有全文擬音,極利讀者查找;只是司馬相如賦字數多、體制大,本文亦欲東施效顰,舉〈長門賦〉為例,將其擬音附於文末,暫時不將七篇賦近九千字的擬音一一列舉了。

除了上述《司馬相如揚雄及其賦之研究》及諸篇論文,還有一本相關的碩論,即逢甲大學陳玉玲的《漢賦聯絲詞研究》⁹⁰:書中分「雙聲」、「疊韻」、「雙聲兼疊韻」和「疊字」四類,按照聲母發音部位與陰、陽、入聲韻部,仔細整理「仿動作」、「擬聲音」、「狀形貌」等類的聯絲詞,並進一步探討其聲情效果。末了統計 1851 個聯絲詞的使用頻率,發現「西漢平均每一賦篇有 13.62 個聯絲詞出現,東漢平均每一賦篇則有 5.33 個出現,西漢賦篇使用頻率為東漢的 2.65 倍」⁹¹,異體字出現的頻率也是東漢的二倍多,凡此皆與其口語傳播的特性相符。文中仔細整理漢賦所有的聯絲詞,文末更附有聯絲詞的部首索引,查找十分便利;本文第五章討論相如雙聲、疊韻和疊字詞時,將在其討論成果上做整理、補充。

第六節 本文組織架構

第一章、緒論：

第一節、研究動機

西漢賦向以瞻麗閎大著稱,但文字蹇澀,遂使得閱讀和朗誦上倍加困難;故本文欲逐字整理司馬相如賦篇之聲韻調,具體呈現西漢賦作者經營音韻的方式,及可能的口誦效果。

第二節、「語言風格學」義界概述

「語言風格學」即語言學中的「情境方言(situation dialects)」,研究方法則有「修辭」或「語言」兩種不同的取向。本文著重客觀的語言分析法,以期有別於傳統印象式的風格研究。

第三節、研究方法

本文採取語言風格學中的「語言描寫法」及「統計法」,據唐作藩《上古音手冊》分類聲韻調,配合李方桂、丁邦新先生的擬音,觀察賦篇排偶句中,單雙式交錯的音韻節奏。

⁹⁰見陳玉玲：《漢賦聯絲詞研究》(逢甲大學中國文學研究所，民國 94 年碩論，簡宗梧師指導)。

⁹¹見陳玉玲：《漢賦聯絲詞研究》(逢甲大學中國文學研究所，民國 94 年碩論，簡宗梧師指導)，頁 562。

第四節、研究範圍

略述相如其人及西漢獻賦的機制，說明其作品特徵，並確認以〈子虛賦〉、〈上林賦〉、〈美人賦〉、〈難蜀父老〉、〈長門賦〉、〈大人賦〉、〈封禪文〉七篇，共 8975 字為音韻風格的分析對象。

第五節、前人研究成果

簡宗梧師《司馬相如揚雄及其賦之研究》一書專論司馬相如其人其賦，許世瑛也嘗據〈登樓賦〉韻腳論其聲情；逐字探討賦篇聲韻的，則有李三榮〈秋聲賦的音韻成就〉、〈庾信小園賦第一段的音韻技巧〉。另外，逢甲大學陳玉玲的碩論《漢賦聯縣詞研究》，仔細整理了雙聲疊韻等漢代聯縣詞的種類，本文第五章將以此為基礎，討論相如聯縣詞的音韻效果。

第六節、本文組織架構

羅列章節名稱、略敘內容，並舉例說明第二、三、四、五章中，考察相如音韻風格的具體項目。

第二章、相如賦聲母表現的音韻風格：

第一節、上古單聲母的特徵

一、李方桂的上古單聲母擬音

沈鍾偉曾整理其〈上古音研究〉為〈李方桂上古音韻表〉⁹²以供學者查索，本文整理單聲母部分⁹³，製表以為音韻描寫之憑據。

二、聲母間的諧音關係

略述李方桂先生主張的「脣塞音互諧，不跟鼻音(明)相諧」等上古聲母特徵，以便觀察單聲母音韻相諧的現象。

第二節、聲母相諧的排偶句

本節分為三個小節，一一列出七篇賦「首字相諧」、「三角結構的聲母相諧」⁹⁴以及「其他聲母相諧的排偶句」。所謂「聲母相諧的排偶句」中的「聲母相諧」，指的是發音部位相同，並且符合本章(第二章)第一節整理的，李方桂先生〈上古音研究〉中的幾條「聲母音近現象」。

⁹² 見沈鍾偉〈李方桂上古音韻表〉，收入《漢語史研究：紀念李方桂先生百年冥誕論文集》(台北：中研院語言所，2005年)，頁 571-588。

⁹³ 書母惟見複聲母，姑列之。

⁹⁴ 本詞首見於陳穩如：《韓愈古體詩之音韻風格》(台北：國立台北市立教育大學，民 93 碩論，竺家寧師指導)，頁 26。

需特別說明的是，本文所謂的「排偶句」，指兩個「句式相同」或「形式對仗」的句子，而非修辭學上嚴格定義的，句數和詞性完全相同的排比或對偶句。由於賦篇的句數和字數不固定，而以「形式對仗的聲母相諧」為章節名稱，又過於拗口，故仍以「排偶句」稱之。

其中，「首字相諧」和「其他聲母相諧的排偶句」比較容易理解，而所謂「三角結構的聲母相諧」，指的是司馬相如賦有不少「上下句相對應位置的聲母同一發音部位之外，還延伸至旁側之字」的現象，文中將詳列出來。像是〈上林賦〉「澤(幫紐 p-)弗(幫紐 p-)宓汨，偏(幫紐 p-)側泌滲」，「澤」「弗」「偏」三字皆屬幫紐，即為一例。

第三節、頂真的聲母複沓

如〈長門賦〉「刻木蘭以為棖兮，飾文杏以為梁。羅丰茸之遊樹兮，離樓梧而相撐。」中，「梁」「羅」聲母皆為來母(l-)，即為一例。又有騷體賦「貫歷覽其中操兮(匣紐 g-)，意(影紐 ?-)慷慨而自印。」這類帶有語助詞的例子，因為反應朗誦的實況，亦一一列出。

第四節、小結

列表呈現七篇賦在各項統計中的組數，還有句數百分比；解釋比例特別高的賦篇，是否有何特點，並歸納其聲母設計的同異之處。

第三章、相如賦韻部表現的音韻風格：

第一節、西漢韻部的特徵

一、丁邦新的西漢擬音

本小節將參考沈鍾偉〈李方桂上古音韻表〉與丁邦新先生的擬音，製簡表以為標注音值的依據。

二、西漢蜀郡音的各部關係

本文據唐作藩《上古音手冊》檢索韻類，採納羅常培、周祖謨《兩漢魏晉南北朝韻部演變研究·兩漢韻譜分論》歸納出西漢韻部合併的結果，再參考簡師整理的西漢蜀地作家通押情況，以貼近相如為文的語感。

第二節、相如賦篇的用韻

據簡宗梧師〈司馬相如賦篇用韻考〉⁹⁵一文，列出〈子虛賦〉、〈上林賦〉、〈美人賦〉、〈難蜀父老〉、〈長門賦〉、〈大人賦〉、〈封禪文〉的韻腳，呈現通篇押韻的概況，並略述其意義與韻部的搭配。

第三節、韻部相諧的虛字排比句

將相如賦分爲騷體和散體，分別統計「○○○而○○兮，○○○而○○」或「○乎○○，○乎○○」等排比句的數目，並討論相如慣用虛字的韻部。

第四節、韻部相諧的排偶句

如〈長門賦〉「間徙倚於東廂兮，觀夫靡靡而無窮」的「間」、「觀」二字，咸屬上古元部(-an)，即爲一例。本節分就「陰聲韻」、「陰入通押」、「陽聲韻」和「入聲韻」，還有「兩種以上韻部相諧」，一一統計其例子。

第五節、陽入聲韻搭配的排偶句

陽聲韻與入聲韻一緩一急的音韻對比，是相如經營賦篇音韻的手法之一，如〈上林賦〉「蕩蕩乎八川(-ən)分(-ən)流，相背(-ək)異(-ək)態」，即爲一例。本節將羅列例句，並歸納其音韻特徵。

第六節、小結

列表呈現七篇賦的押韻和換韻的頻率，並整合其虛字複沓、隔句韻部相諧和陽入對比的統計結果，指出相如賦設計音韻的偏好。

第四章、相如賦聲調表現的音韻風格：

第一節、上古聲調的特徵

上古亦有四聲，學者已論之甚詳；本文即據唐作藩《上古音手冊》的聲調分類，逐字考察其音韻風格。爲求貼近朗誦的實況，分成平、上、去、入四組加以考察，不因其通押而併爲「平上」、「去入」二組。

第二節、聲調複沓的排偶句

凡是對仗句中出現兩組(四字)以上、同聲調的複沓之例，皆錄於此節。如〈長門賦〉「懸明月以自照兮，徂清夜於洞房」中，「懸明月」「徂清夜」的聲調皆爲「平平入」，即爲一例。本節分爲「一種聲調的複沓

⁹⁵ 〈司馬相如賦篇用韻考〉，收入《中華學苑》第十期(1972年)，頁1-40。

」、「二種聲調的複沓」和「三種以上聲調的複沓」，列出其例子。

第三節、聲調對比的排偶句

凡是對仗句中出現兩組(四字)以上、同聲調的對比之例，皆錄於此節；如〈子虛賦〉「扶輿猗靡，翕呶萃蔡」，前四字皆為平聲，後四字皆為入聲，即為一例。

第四節、小結

列表呈現七篇賦在各項聲調賦沓或對比的組數，還有句數在全篇中的百分比；解釋聲調對比的朗誦效果，並比較七篇賦設計的同異之處。

第五章、相如賦疊字及雙聲疊韻現象：

第一節、「重疊形式(reduplicated form)」⁹⁶的音韻特徵

相如常運用兩字全部或部份音節的重疊，造成複沓回環的音效；本節說明此種音韻複沓的特點，以作下文羅列賦篇「疊字」或「雙聲」、「疊韻」現象的引言。

第二節、相如賦中的雙聲現象

根據文意結合的緊密度，又分為「聯綿詞」、「複合詞或詞組」，以及意義結構最鬆散的「相鄰兩字」等雙聲現象，羅列例句。如〈子虛賦〉「眾色炫耀，照爛龍鱗」中的「龍鱗」，二字皆為來紐字(l-)，即收入此節。

第三節、相如賦中的疊韻現象

收錄所有疊韻現象的例句，並根據文意結合的緊密度，由高到低列出「聯綿詞」、「複合詞或詞組」，以及「相鄰兩字」的疊韻例句。如〈長門賦〉「夫何一佳人兮，步逍遙以自虞」中的「逍遙」屬上古宵部(-ag^w)，「心慊移而不省故兮，交得意而相親」中的「得意」，則屬上古職部(-ək)。

第四節、相如賦中的疊字現象

如〈封禪文〉「皇皇哉斯事」中的「皇皇」，「般般之獸，樂我君圃」中的「般般」皆屬之。

⁹⁶ 此詞見於周法高：《中國古代語法構詞篇》(中研院史語所專刊之三十九，1962年)，頁97。

第五節、小結

列表比較各篇雙聲、疊韻和疊字現象的組數和比例，指出相如賦(部分)疊音形式的設計重點。

第六章、結論：

第一節、西漢賦的論述特徵

整理前文，指出看似矛盾，而又並存於賦篇的「勸誘」與「風諫」論述，實反映君臣間一種迂迴又知情的周旋方式；相如的創作，是利用音韻的相諧與排比，吸引並滿足武帝的需求，來完成說服的工作。以一篇賦而感化上位者由奢入儉，可說是不可能的，然而賦篇的價值原不應由其諷諫的結果來決定。

第二節、相如賦音韻設計的要點

本節分就聲韻調及雙聲、疊韻等，說明相如賦音韻設計的要點，並試著與其他研究音韻風格的論文作一比較。

一、相如賦音韻統計的兩層意義

本文考察的對象，大抵為節奏複沓的賦篇短語，惟第五章有兩個小節，探討「相鄰二字的雙聲、疊韻現象」，其意義在於反映朗誦時音韻重唱的實況，異於其他章節所具備的結構性，故特此說明。

二、聲母多採舌根音「見溪群曉匣影」

相如聲母多採「見溪群曉匣影」，「照三」一類次之；本節將製作圖表，具體呈現司馬相如的用韻習慣，也進行七篇賦的初步比較。

三、韻部多為陰聲韻「之幽宵魚」

韻部多為「之幽宵魚」，且不少陽入韻部的排偶。本節敘述相如賦篇中韻部的各項特徵，並歸納為圖表，比較七篇賦音韻設計的手法，以作為與西漢其他賦家比較的基礎。

四、聲調多用平聲字

列表說明相如賦篇聲調既和諧又富平入搭配的「暗律」特徵，指出其朗誦的效果；此種音韻的對比性，深於文學的學者早有論述。

五、「重疊形式」多屬疊韻

相如賦的「重疊形式」多屬疊韻，音義結合也最緊密；本節整理疊音形

式的所有例句，再製作圖表以利觀察。

第三節、相如賦的朗誦效果

分項敘述相如賦的風格特徵後，本節舉〈長門賦〉、〈上林賦〉的擬音為例，綜合說明西漢賦聲韻調搭配的實況。

第四節、本文檢討與研究展望

本文以「語言風格學」結合聲韻與漢賦，希望能具體描寫西漢賦篇的音韻風格；在此基礎上，可繼續與其他西漢賦進行比較。從語言風格的歷時研究來看，以單雙式節奏拆解、重組漢賦的方式，或也能用於《詩》《騷》的音韻分析。