

第六章 結論

西漢賦之篇幅闊大，詞藻名物也瑰麗博雜，蹇澀的文字更造成讀者閱讀時的困難。「漢賦在朗誦的聲音效果與文字視覺效果之間發生落差，由於字形的隔闕，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有鑑於此，本文採取「語言風格學(Stylistics)」的概念，歸納、統計常用的聲母、韻部和聲調，試圖以具體證據說明相如賦「極聲貌以窮文」²的音韻特徵，並藉由賦篇音值的構擬，突破瑰瑋多變的字形限制，呈現當初朗誦時音韻和諧、對比的表現。

以相如賦為例，不管是「以虛字為句腰」³的騷體賦，或夾雜三、四、五、七言的散體賦，多有兩句或兩句以上的排偶⁴；這些整齊的句式，可供研究者進行賦體語言風格的分析。王易《詞曲史》曾指出，「有韻之文，肇自謠諺，成於詩歌，大於辭賦」⁵；雖然「賦體」沒能像「詩體」一樣，發展出嚴謹的格律規範，而齊整的字句間，仍有著其音韻搭配的規律。惟相如賦創作動機為「娛侍君主」，抒情性薄弱，因此本章第一節先說明西漢賦的論述特徵，指出其與「抒情美典」不同的審美取向，以及「音韻美」在君臣對話之間的意義。

正如緒論所言，筆者採取的研究方式為「語言描寫法」和「統計法」，本章第二節便根據統計的結果，描述相如賦音韻搭配的特徵，並試著說明本文各章節統計數據的意義：從聲母、韻部、聲調和雙聲疊韻等「重疊形式(reduplicated form)」⁶的統計數據來看，其聲母最常使用「見溪群曉匣影」一類的舌根音，叶韻則多採「之魚幽宵」一類，加上大量的「平聲」字，其韻部和聲調的整體性，能配合「之魚」韻和平聲的「兮」、「乎」、「於」等語助詞或介詞，聽起來特別和諧。

第三節即利用擬音呈現相如賦的朗誦效果，據此說明本文的統計結果，能如何運用於具體的賦篇欣賞。文中引用〈上林賦〉、〈長門賦〉的一段擬音，說明聲

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 見劉熙載：《藝概》（台北：漢京文化事業有限公司，2004年），頁102。

⁴ 所謂「兩句以上的排偶」，正如何沛雄《漢魏六朝賦論集·序》當中所言：「西京辭賦，語多單行；東漢以後，漸趨整練；齊梁而降，益事妍華；古賦一變而為駢賦。」相如賦的排偶句，有不少三句、五句和七句的組合，因此在觀察其「音韻相諧的排偶句」時，部分的例子是「第一句對第二句」為一例、「第二句對第三句」為一例，就是源於其排偶設計不全為雙數的原因。上述引文見何沛雄：《漢魏六朝賦論集·序》（台北：聯經出版事業公司，1990年），頁3。

⁵ 見王易：《詞曲史》（台北：廣文書局，1971年），頁233。

⁶ 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8月），頁97。

韻調綜合搭配的效果，並突顯相如賦音韻協調之餘，陽入韻部和平入聲調等舒促的對比，如何在朗誦進行時配合情節的推進，營造一緩一急的節奏變化：在押韻的同時，營造音韻對比的效果，這不僅是西漢「口誦文學」的特徵，也符合近體詩格律「平仄相對」的設計原理。最後在第四節檢討本文價值及限制，並指出可據此發展的相關議題。

第一節 西漢賦的論述特徵

司馬遷在《史記·司馬相如列傳第五十七》的傳末曾言：「相如雖多虛詞濫說，然其要歸引之節儉，此與詩之風諫何異。揚雄以為靡麗之賦，勸百風一，猶馳騁鄭魏之聲，曲終而奏雅，不已虧乎？」⁷從音韻來看，相如賦音韻精美之處，多在誇耀文治武功，諷諫的篇幅不但小，聲韻也往往不相諧，似乎較難給聽眾鮮明的聽覺印象；然而，其音韻設計實蘊含了賦家繼承縱橫擺闔之風，並試圖以連類的名物、精美的語文進行婉諫的用心。

相如創作的賦篇，確實是專供王侯閒暇娛樂用的「貴遊文學」，相如既然「以言語的技藝伺候當時對文學有興趣的貴人」⁸，賦作中遂隱現著「勸」和「風」的張力，因此胡學常引用傅科(Michel Foucault)「權力話語」的概念，指出在「勸誘」和「風諫」的角力之下，漢賦敘事的完整性被撕裂了；「二元對立及敘事裂縫，勢必導致漢賦內在意義系統的自我消解，激起文本結構的自我顛覆或解構。於是，漢賦文本最終呈現給讀者的，只能是一些意義的碎片，而天子在接受中，或許只能接受一些於他自己有利的碎片。」⁹這不啻是將漢賦視為「以『抒發己志』為動機，力求達成諷諫目的」的文體，然而，西漢賦本非單純為了抒情言志而作。

從漢賦興起的背景而言，「言語侍從之臣」的身分已決定文本中「勸」「諫」並陳的雙重性，因此不應成為賦家創作時，內在波濤洶湧的矛盾；應該注意的，是漢賦繼承自戰國縱橫家的說服手法。許東海認為「漢大賦求麗、求大、求全、求奇語言藝術特徵的形成，其背後正是主要出於針對特殊說服對象帝王的言辭權變設計」¹⁰；賦家先要能掌握帝王的性情、嗜好等心理傾向，才能夠以盛大美好的誘因，「塑造帝王興起更高一波的追求慾望，促使帝王心理原本的『至高至足』

⁷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3073。

⁸見王夢鷗：《古典文學論探索》（台北：正中書局，1984年），頁123。

⁹見胡學常：《文學話語與權力話語——漢賦與兩漢政治》（杭州：浙江人民出版社，2000年），頁227。

¹⁰見許東海：〈漢賦與古典說服——從《鬼谷子》看司馬相如、揚雄賦中的神仙論述〉，收入《中國文哲研究集刊》第十八期，2001年3月，頁26。

心理，產生遺憾與不安，從而在無形之中，轉換出說服者一種備受期待與企慕的有利態勢，以促使說服目的的有效達成。」¹¹換言之，相如和揚雄的賦作，是因應帝王需求的論述；藉由精緻大氣的篇章鋪排，和對語言審美的要求，緊緊吸引聽眾的注意。許東海舉〈大人賦〉的論述為例：

政治上原本的君臣倫理，在辭賦家的說服策略下，暫時遭到遺忘或拋棄，司馬相如反而成為武帝求仙意識下的文學帝王，漢武帝暫時淪為賦家文學世界中的階下囚。這一現象，似乎可作為司馬相如安於「言語侍從之臣」的心理依據，其中主要體現為賦家另一種「自我實現」的成就感。¹²

正是因為賦篇音韻設計的協調，與節奏上相反相成的變換，使得相如能營造出豐富美妙的音響效果，並引導武帝浸淫其中，陶然忘我；而在背後控引語文的他，也藉由這樣迂迴的方式，展現了自身論述的價值。

其實，漢賦透過這種語文策略滿足帝王的嗜欲，同時達至其道德要求的手法，早已見於《呂氏春秋》〈本味〉篇和枚乘的〈七發〉：鄭毓瑜指出這種迂迴的批評方式存在於整個中國詩歌史，尤其是宮廷生活與外交場合中：

這種連類賦誦的方式根本就是一種由來已久的君臣間聽說應答的方式，是一種合法的官場上的必備文化素養或生活藝術。從諷誦中，可能認知物類、原理或改正方向，但更重要的是建立以及進入一種彼此熟悉的聽聞氛圍，跨越類別的串講與融會，可以透過重言或雙聲疊韻的聯綿字彙進行反覆迴盪，因此從「所意欲」沉浸入「意欲所在」的整全環境中。如果「治身」如同治國，這種君臣間的迂迴又知情的周旋方式，既是治身也是理政必要的生活處境。¹³。

對自己「言語侍從之臣」的身份，應有相當的自覺：因此在歌功頌德，或描寫山川壯闊、田獵疾馳等段落時，常常隔句甚至句句押韻，至於一些配角的話語，或微諷的部分，韻腳則顯得空疏。從韻腳和音韻設計的分布來看，諷諫反而淪為次要；這或許是君臣婉轉周旋時，應該採取的手法。

¹¹ 見許東海：〈漢賦與古典說服——從《鬼谷子》看司馬相如、揚雄賦中的神仙論述〉，收入《中國文哲研究集刊》第十八期，2001年3月，頁10。

¹² 見許東海：〈漢賦與古典說服——從《鬼谷子》看司馬相如、揚雄賦中的神仙論述〉，收入《中國文哲研究集刊》第十八期，2001年3月，頁12。

¹³ 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。

這種琢磨字句，以間接傳達諷諫之旨的方式，顯示了「文人與權力間的和解」，更凸顯音韻設計在漢賦創作和傳播過程的重要性。其中，漢賦的語言美感發揮於寫物之際，其審美取向與「為抒情而作」者迥然不同，美學價值的重心也不在於聲情相合。高友工先生認為，文學的美典可以分為「抒情」和「敘述」兩類；「抒情美典」的目的是「自指」，「敘述美典」則是「自我表現」。前者較可能有聲情呼應的現象，而從寫作動機和文本傳播的方式來看，漢賦應該屬於外顯而非自省的「敘述美典」，其藝術價值則在於複雜的結構統一¹⁴。其中，西漢賦家為了以口誦耳受的方式獻賦，著力設計其音韻的種種搭配；而筆者即試圖藉由詳細的擬音，發掘漢賦語言設計的種種美感，以證明音韻設計在漢賦中舉足輕重的地位。下文便敘述本文統計和觀察的結果，先綜合討論「統計法」在本文描寫文本的意義，再分聲母、韻部、聲調和疊音形式分別論述之。

第二節 相如音韻設計的要點

正如緒論所言，本文研究相如賦的方式為「語言描寫法」和「統計法」；其中以「統計法」研究西漢賦時，一方面反映漢字口語上使用的習慣，而經過相如有意地排比之後，其賦篇文字在頂真句、排偶句中，都能與虛字相諧，並且在調和中時見「舒促對比」或「平仄搭配」的暗律現象。下文試分述之。

一 相如賦音韻統計的兩層意義

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¹⁵，研究西漢賦時，確認音韻設計的「結構性」更為重要：目前研究音韻風格的論文，多以唐代以後句式規整的近體詩為研究對象，近體詩已經是發展成熟、且有一定創作軌則的文體，西漢賦則為朗誦用的稿子，有明顯的口語特質；逐字統計七篇賦的音韻後，筆者發現，「見溪群曉匣影」、「之魚幽宵」和平聲字的例子數明顯比其他類的音韻現象多，如何解釋這樣的統計結果呢？

如果以《廣韻》作為聲母、聲調常用字的一個參考量尺，或可試著討論「統計法」背後可能有的機率問題：由於目前未見學者詳細統計《廣韻》聲、調類的字數，筆者只能以頁數做大概的估計；例如沈兼士《廣韻聲系》中，「見溪群曉匣影」約 444 頁，「幫滂並明非敷奉微」約 163 頁，「端透定泥」80 頁，「知徹澄娘」50，「精清從心邪」142 頁，照二照三合計約 130 頁，這樣看起來，舌根塞音在統計時確實有其優勢；《校正宋本廣韻》一書、526 頁的正文中有 232 頁是

¹⁴ 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 115。

¹⁵ 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。

平聲字，字數也比較多。如果從文字學發展的角度來看，一音多字的現象，或許反應出這類的聲母和聲調常見於口語，因此在字體上會比較多元，以適應各種音近義異的語文表達。王力《同源字典》亦多「之支魚侯幽宵」韻的字，這反映口語上音韻使用的習慣，以及相如奠基於口語的創作語感；此外，相如賦中虛字的聲韻調類亦多為「見溪群曉匣影」、「之魚幽宵」和平聲字，也應與人類發音的自然習慣有關。尤其是平聲字無起伏的變化，在發音上能比較省力，這點在朗誦長篇賦作時，其實很重要。

根據此一統計結果，觀察本文種種音韻表現，可發覺各項統計的意義可分為兩層：第一層是「反映相如賦中合乎口語習慣的特點」¹⁶。即本文第五章討論僅有語音關係的「相鄰二字的雙聲／疊韻現象」，確可能受到口語慣性的影響。由於統計的數據皆十分可觀，仍不可等閒視之；而語言落入文字當中成為文本，便有獨立歸納的價值。從其統計結果來看，正可突顯西漢賦兼具「說話」和「文篇」特性的狀況。

梅廣先生曾舉 Ricoeur 的“*What is a text? Explanation and understanding*”一文，說明理解在文篇詮釋活動中的角色與關係；Ricoeur 對文篇(text)的定義是這樣的：

The text is a discourse fixed by writing. What is fixed by writing is thus a discourse which could be said, of course, but which is written precisely because it is not said. Fixation by writing takes the very place of speech, occurring at the site where speech could have emerged. This suggests that a text is really a text only when it is not restricted to transcribing an anterior speech, when instead it inscribes directly in written letters what the discourse means.¹⁷

文篇(text)是一種以文字固定下來的論述(a discourse fixed by writing)，他與之前朗誦的語言特性有關聯，然而文篇(text)所以能成為文篇，實有其不受其朗誦限制的獨立性。「文篇就是用文字裝起來的說話。裝起來的話離開了它的說話的時空人物背景，也跟說話者說話時的心理意向切斷了。嚴格的說，用文字承著的文篇就已經不是說話，而是說的話——語言。正因為是語言而不是說話，文篇可以能為合適的解說對象。」¹⁸西漢賦在詮釋學定義中，不免遊移於「說話」和「文篇」之間，顯得有點曖昧；因為雖已寫定為文本，其動機和目的仍與「語言表現」

¹⁶其實，第二章第二節的考察對象，原為一句之內發音部位相同、發音方式相近的「聲母相諧」之例；然而，由於 1498 句當中竟有 619 句，其近半數的字呈現「聲母相諧」的現象。由於聲母種類有限，這樣的統計結果明顯受到機率的影響。為確保本文考察項目的邏輯性，謹將該節刪除。拙文的口委簡宗梧師曾指示，若要作漢賦「一句中聲韻相諧」的統計，可以語法結構為考察單位，但是限於學力，唯恐處理不周，故筆者仍決定割捨 30 多頁的統計過程。而本文逐字考察口誦為媒的漢賦，並無太多直接的學術資源可供參考；惟願以上摸索的過程，能提供後來者立章分節時的參考，特將簡師寶貴的意見試述如上。

¹⁷ 見 Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*(London: Cambridge University, 1982), Edited, translated and introduced by John B.Thompson,p.146.

¹⁸ 見梅廣：〈語言科學與經典詮釋〉，收入葉國良編：《文獻及語言知識與經典詮釋的關係》(台北：國立臺灣大學出版中心，2004 年)，頁 80。

緊密結合著，而筆者認為，上文所謂文篇的獨立和穩定的特性，應該也存在於漢初朗誦文本的活動當中。

朗誦西漢賦時，可感受到作品完整的音韻搭配，這樣的音韻設計就像樂章複沓的旋律，因此仍有其獨立於一般「對話」的價值；再說，以「見溪群曉匣」為音韻設計要素的特點，也見於韓愈古體詩和黃庭堅七言律詩的音韻統計¹⁹中，可見這種統計的結果，絕非偶然的組合現象。

本文統計的第二層意義，則在於「證明相如賦如何利用結構相近或語意相關的音韻現象，突顯其相諧和對比的特性」：相如賦運用排偶的節奏，呈現音韻複沓又多變的表現，也採取「頂真」手法設計聲母與助詞「兮」大量相諧的例子，還安排許多聯綿詞或複合詞(詞組)的雙聲、疊韻和疊字現象，在在顯示相如致力於結合「音韻」和「固定節奏」、「騷體句法」，乃至「音韻」與「詞彙」相搭配的種種設計。

值得注意的是，相如賦中尚有大量陽入聲韻或平入聲調對比的排偶句，這和陳淵泉透過平仄兩個參數的交替變換來分析律詩，推導出七律句式以「對比」為宗的聲調邏輯²⁰相呼應；相較之下，相如賦憑藉敏銳的語感，進行音韻對比的設計，對後代韻文規則的形成實具啟發。下文便分為四小節，分別說明相如利用聲母、韻部和聲調乃至「疊音形式」設計音韻的種種表現。

二 聲母多採喉牙音「見溪群曉匣影」

相如賦慣用舌根或喉部塞音，來進行聲母相諧的設計：從騷體賦來看，這樣的設計使賦句與上古匣母的「兮」字分外和諧；散體賦常用的「於」、「乎」、「與」、「也」、「其」、「有」、「矣」等虛詞，也都屬於「見溪群曉匣影」一類，因此有助於朗誦時的統一性。賦中常用聲母與虛詞搭配的例子，多數出現於「頂真句」；這跟常用韻部和虛字的搭配多見於「排偶句」的音韻特性，又有不同。相如賦第二常用的是「照三」一類三等的舌尖塞音，與舌根塞音一前一後的搭配，使得聽覺效果更豐富。

下表將第二章「聲母相諧的排偶句」和「頂真的聲母複沓」二項目合為一表，

¹⁹分別見陳穩如：《韓愈古體詩之音韻風格》(市立台北教育大學應用語言所，民國93年碩論，竺家寧師指導)，及黎采琳《黃庭堅七言律詩音韻風格研究》(國立政治大學國文教學碩士班，民國95年碩論，竺家寧師指導)。

²⁰參陳淵泉：〈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。

分別列出七篇賦的例子數；其中「聲母相諧的排偶句」有「首」、「三」、「他」三欄，分別代表「首字相諧」、「三角結構相諧」，以及「其他聲母相諧的排偶句」例子的數目；而所謂的句數百分比，是將各篇的句數分別除以該現象的例子數，以觀察此一音韻現象在整篇中的百分比；例如〈上林賦〉共有 511 句，以 511 句來除「同句聲母相諧」的 239 句，便可得出每百句即有 46.77 句有此一音韻相諧的現象。

表 6-1 〈相如賦聲母風格比較表〉

賦名		子虛賦	上林賦	美人賦	難蜀父老	長門賦	大人賦	封禪文	現象總數
相諧現象	「聲母排偶」數								
	首	9	30	14	3	13	4	24	97
	三	16	56	9	7	14	11	29	142
	他	14	43	11	10	10	9	11	108
	排偶百分比	14.72%	25.24%	23.53%	10.99%	38.54%	23.53%	27.95%	
	「聲母頂真」例子數	33	86	18	24	22	14	38	235
	頂真百分比	12.45%	16.83%	17.65%	13.19%	22.92%	13.73%	16.59%	
	各篇總句數	265 句	511 句	102 句	182 句	96 句	102 句	229 句	

七篇賦共計 1487 句，「聲母相諧的排偶句」中，最多三角結構的頭韻現象，形式較單純的排偶更有變化，且音響出現的頻率較高，可見相如聲母設計的用心。而「聲母相諧的排偶句」和「聲母頂真」的句子，也多以舌根音為音韻設計的重點。

「聲母相諧的排偶句」次多的發音部位是「照三」一類；頂真現象發音部位次多的則是「端透定」一類。此外，以紐(r-)和來紐(l-)，常見於「兩類以上聲母相諧」的例子，可能是複聲母相諧的例子，也可能是因為「流音」和「邊音」在朗誦時比較省力，相如才會頻繁地使用。七篇賦「句中聲母相諧」的百分比，以〈美人賦〉最高、〈長門賦〉則在「聲母相諧的排偶句」和「頂真聲母複沓」的兩項百分比中，排名第一。

三 韻部多為陰聲韻「之幽宵魚」

相如賦的韻腳常用「之幽宵魚」一類的韻部，這跟賦中許多虛字的韻部一樣；韻部與虛字搭配最顯著的例子，主要見於第三章第三節「韻部相諧的虛字排比句」；其中騷體賦的排比句多為單式節奏，散體賦則多為雙式節奏，朗誦效果有明顯的不同。而本文頁 137 有〈相如賦虛字韻部表〉，此處仍不憚其煩地引出，以說明其韻部相諧的設計，除了反映其奠基於唇吻習慣的創作音感，也能使得通篇音韻更加協調：

表 3-3 〈相如賦虛字韻部表〉

之部	而、其、之、哉、茲、以、矣、不
魚部	夫、於、無、乎、者、與、也、所
支部	是、此、斯、兮
歌部	爲、得、可
元部	焉、然
陽部	相
月部	曰
質部	即
職部	則
鐸部	亦、若

表中「之部」的虛字數是陽聲和入聲的總合，因此，相如選擇「之幽宵魚」的韻腳，也大量用於「韻部相諧的對仗句」，凡此皆可見其設計的用心。七篇賦 225 組韻腳，705 個韻字中，陰聲韻佔了 364/705，約莫二分之一強；陽聲韻 216 字居次，入聲韻 99 字，陰入通押的則有 26 字。從韻組來看的話，陰聲韻 120 組，也比陽聲 67 組、和入聲韻 36 組加起來還多。陰聲韻中，「之幽宵魚」共 64 組、192 字；「歌脂支祭」一類則有 44 組，138 字，不管是組數或韻腳數，都緊迫在「之幽宵魚」之後。

陽聲韻腳中，「真文元耕」等收舌尖鼻音(-n)這一類，韻組和韻腳數最多；韻組數排名第四的，則是「藥覺錫鐸屋職」這類收舌根塞音(-k)的韻部，共 25 組，73 字。下表整理第三章中，「韻部相諧的虛字排比句」、「韻部相諧的排偶句」和「陽入聲韻搭配的排偶句」的例子數，並算出百分比，以進行七篇之間的比較。值得注意的是，「陽入韻搭配」的例句比「韻部相諧」的對仗句多了 56 例，雖然主要元音和韻尾部位多不相同，仍展現相如經營「朗誦節奏」的用心。

表 6-2 〈相如賦韻部風格比較表〉

賦名 相諧 現象	子虛賦	上林賦	美人賦	難蜀父 老	長門賦	大人賦	封禪文	各類韻 部總計
各篇賦韻腳 總計	37 組 119 字	91 組 274 字	12 組 45 字	35 組 84 字	6 組 51 字	15 組 53 字	31 組 79 字	227 組 705 字
押韻百分比	44.9%	53.6%	44.1%	46.2%	53.13%	52.0%	34.5%	
換韻頻率 (單位：字)	3.22	3.01	3.75	2.4	8.5	3.53	2.55	
各篇「虛字 排比句」數	19	42	5	15	38	29	16	164
排比百分比	7.17%	8.22%	4.90%	8.24%	39.58%	28.43%	6.98%	
各篇「相諧 排偶句」數	49	102	15	22	31	23	38	280
排偶百分比	18.49%	19.96%	14.71%	12.09%	32.29%	22.55%	16.59%	
陽入韻對仗 句數	51	126	23	30	26	29	51	336
陽入韻對仗 百分比	19.25%	24.66%	22.55%	16.48%	27.08%	28.43%	22.27%	
備註	總句數 265 句	總句數 511 句	總句數 102 句	總句數 182 句	總句數 96 句	總句數 102 句	總句數 229 句	

相如賦常見「之幽宵魚」一類韻部相諧的排偶句，計有 89／280，大約 31.79%；「之幽宵魚」的陰聲韻，搭配穿插賦中的同類虛字，能構成和諧的音韻效果。此外，尚有 336 組陽聲和入聲對比的句子：像是〈子虛賦〉「曳(月部-at)明月(月部-at)之珠旗，建(元部-an)千將(陽部-an)之雄戟」這類的句子，塑造了聽覺上長短節奏的對比，使聽眾感受到一張一馳、急徐錯綜的音樂性，因此更容易專注於朗誦的內容，心緒也隨著情節發展起浮、奔馳。

而不管是韻腳或疊字現象，都常採用「真元文耕」一類舌尖鼻音的韻尾，其發音部位和 l-、r- 的聲母一樣，或許由於其發音比「雙唇鼻音」和「舌根鼻音」來得輕鬆，便於形諸口語的緣故。

七篇中〈上林賦〉押韻的頻率最高，〈長門賦〉次之；〈長門賦〉換韻的頻率最低，因此通篇韻腳有明顯的一致性。從韻部相諧的排比句來看，屬於騷體賦的〈長門賦〉〈大人賦〉比其他五篇高出很多，這是因為騷體多為「○○○而○○兮，○○○而○○」一類的句子，句式結構很規律的緣故。兩篇賦在「韻部相諧的排偶句」的部分也是冠、亞軍，有趣的是，〈大人賦〉「陽入聲韻對比」的句數百分比最高，〈長門賦〉次之；可見騷體賦規整的句式，有利作者進行音韻相諧的各種設計。〈大人賦〉還著意經營舒促對比的「暗律」效果，雙聲疊韻的百分比也冠於七篇，算是相如賦中聲韻設計最精美的作品。〈長門賦〉除了音韻諧美外，疊字的句數百分比也最高，音響效果與〈大人賦〉可說是不相上下。

另外，〈子虛賦〉、〈上林賦〉篇幅明顯大於其他賦篇，而仍能有各種大量的音韻相諧現象，在第五章第三節的統計中，其疊韻頻率更分居七篇的三、四名，可見相如講究兩篇賦和諧的音韻設計；〈上林賦〉在各項音韻協調的百分比上，都較〈子虛賦〉來的高，這反應相如獻賦的策略，必得讓〈上林賦〉的諧美勝過〈子虛賦〉，也有尊崇天子的意思。

〈上林賦〉在韻部相諧的排比、排偶句百分比，和「陽入聲韻對比」的百分比都僅次於〈大人賦〉和〈長門賦〉，這是很不容易的。〈上林賦〉有 511 句，〈大人賦〉和〈長門賦〉分別是 102 和 96 句，加起來還不到〈上林賦〉的一半呢！〈上林賦〉挾其宏偉的篇幅和多變的句式，而常穿插相諧的音韻和陽入聲韻和平入聲調的對比，確實可稱為「相如辭賦中的極品」²¹。

四 聲調多用平聲字

相如賦聲調的複沓，以平聲為最多。雖與一般口語的使用慣性相符，但此一語音現象具現於朗誦中，可以被感知，加上在排偶句式大量地出現，故仍應視為作者著意的安排。下表整理第四章的統計結果，列出各篇賦聲調複沓、對比的例子數：

²¹ 見何沛雄：《漢魏六朝賦論集·序》（台北：聯經出版事業公司，1990年），頁16。

表 6-3 〈相如賦聲調風格比較表〉

賦名 相諧 現象	子虛 賦	上林 賦	美人 賦	難蜀 父老	長門 賦	大人 賦	封禪 文	
「聲調複 沓」例子數	46	146	15	41	31	34	56	369
「聲調複 沓」百分比	17.36 %	28.57 %	14.71 %	22.53 %	32.29 %	33.33 %	24.45 %	100 %
「聲調對 比」例子數	31	94	22	24	19	25	39	254
「聲調對 比」百分比	12.08 %	18.40 %	21.57 %	13.19 %	19.80 %	24.51 %	17.03 %	100 %
備註	共 265 句	共 511 句	共 102 句	共 182 句	共 96 句	共 102 句	共 229 句	

表中「聲調複沓」的 369 例中，有 194 例為平聲的複沓，佔了二分之一強；「平入」複沓也有 80 例，位居第二。足見相如賦不僅在韻部設計上，有「陽入對比」的設計，聲調上也重視疾徐相間的節奏。而「聲調對比」的 254 個例子，也有 119 例是「平聲」和「入聲」的對比，且其數目遠超過位居第二的「平聲」、「上聲」68 個例子。其音響有利於調整、變換朗誦的節奏，下一節將舉例說明之。

「聲調複沓」和「聲調對比」百分比的統計中，〈大人賦〉兩項的百分比都位居第一，也就是說，其聲調的經營在和諧中又有舒促的差別，〈大人賦〉著意經營的「暗律」，也將帶給聽眾富於變化的聽覺享受。〈美人賦〉聲調複沓的百分比最低，其音韻突出之處主要在「同句聲母的相諧」；〈子虛賦〉最少「聲調對比」的例子，和〈上林賦〉差了 6.32 個百分點，「聲調複沓」更比〈上林賦〉少了 11.21 個百分點，顯示兩篇音韻的諧美確有差距。

五 「疊音形式」多屬疊韻

疊音形式在構詞上稱「重疊形式(reduplicated form)」²²，不管是聲韻的「全部

²² 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 8 月)，頁 97。

重疊」或「部份重疊」²³，都突顯「疊字」或「雙聲」、「疊韻」的重唱效果。下表整理第五章的歸納成果，列出相如賦三種「疊音形式」的例子數：

表 6-4 〈相如賦疊音形式比較表〉

	子虛賦	上林賦	美人賦	難蜀 父老	長門賦	大人賦	封禪文	
雙聲現象 總數	41	103	13	44	15	35	35	286
雙聲句數 百分比	15.47%	20.16%	24.18%	34.31%	15.63%	12.75%	15.28%	
疊韻現象 總數	77	151	13	47	31	59	20	398
疊韻句數 百分比	29.01%	29.55%	12.75%	25.82%	32.30%	57.84%	8.73%	
疊字現象 總數	10	23	2	0	15	2	11	63
疊字句數 百分比	3.77%	4.50%	1.96%	0	15.63%	1.91%	4.80%	
備註	共 265 句	共 511 句	共 102 句	共 182 句	共 96 句	共 102 句	共 229 句	

就發音部位來看，雙聲的組合多採「見溪群曉匣影」一類，不過，往往只是相鄰兩字的結合，並無緊密的意義關係，疊韻現象則以「聯絲詞」最多。聯絲詞常用來形容事物的樣貌、狀態，其造詞依據也多為音聲的相近，音義組合較緊密。從發音部位來看，相如賦的疊韻主要由陰聲韻構成，共 192 例，多「之幽宵魚」；鼻音韻尾的陽聲韻則有 139 例，其中收舌尖鼻音真元一類就有 74 例，比收雙唇和舌根鼻音的例子總數還多。

63 例疊字現象中，有 31 例屬鼻音韻尾，疊韻現象常見的「真元文耕」一類，以 13 例拔得頭籌，還有次多的舌根鼻音韻尾，也有 12 例。至於入聲韻尾亦有 17 例，跟疊韻現象不同的是，疊字的陰聲韻字並不多。而三種「疊音形式」往往以對仗的形式出現，但不一定雙聲對雙聲，或疊韻對疊韻。大抵說來，「疊音

²³ 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 8 月)，頁 100、101。

形式」採用的聲韻類別同於第二、三章歸納的結果，也有利於通篇音韻的和諧；，下一節將援引〈長門賦〉、〈上林賦〉的擬音，說明在相如賦的聲韻設計，將如何展開賦篇雄美、壯闊的交響樂章。

第三節 相如賦的朗誦效果

口誦的西漢賦夾雜大量排比的虛詞，其「音韻設計」的重點，或異於南朝以降講究精細的訴求。沈約嘗言，「若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異，妙達此旨，始可言文。」²⁴然而，遍觀相如賦音韻的設計，其重點在於朗誦時口條的流暢、協調，而非多變而精緻的聲韻搭配；而相如憑藉敏銳的語感，以種種形式表現聲韻和諧與對比的特徵，實有可觀之處。下文分別標出一小段騷體的〈長門賦〉和散體的〈上林賦〉擬音，以具體呈現其朗誦風格。

夫	何	一 ²⁵	佳	人	兮	，
pjuag	gar	ʔjət	kjei	njən	giei	
步	逍	遙	以	自	虞	；
puak	sjag ^w	rag ^w	ræg	dzjəd	njuag	
魂	踰	佚	而	不	反	兮
guən	ljuag	rət	njög	pjög	pjuan	giei
形	枯	槁	而	獨	居	。
gien	khuag	kag ^w	njög	djuk	kjag	

〈長門賦〉開頭的四句中，第一、二句和三、四句首字的聲母，分別為兩組 p-和g-的搭配，首尾兩句也有大量與「兮」字相諧的舌根或喉部塞音；韻母採「之幽宵魚」搭配「而」「以」等同類虛字，又和「兮」字一樣屬於陰聲韻，語氣尚屬平和雍容；從聲調來看，第一句的「夫」、「一」和第二句「步」、「遙」形成平入／入平的對比，也有變換節奏的效果。本段之後則大量採用陽聲韻部，又有不同的朗誦表現，其擬音詳見〈附錄一〉。

接下來引〈上林賦〉韻腳最頻繁的一段，說明散體賦朗誦的情況；其內容在描寫天子宮館四周、種種的花草樹木：全文從「於是乎盧橘夏孰，黃甘橙棗，枇杷檮柿，檮柰厚朴」開始，一直到「被山緣谷，循阪下隰，視之無端，究之亡窮」為止，押韻頻率冠於全篇；其中一小段，西漢蜀音的朗誦音值是這樣的：

²⁴ 見《宋書·列傳第二十七》，收入《宋書》第六冊（北京：中華書局，2007年），頁1779。

²⁵ 等第為重紐四等。

栲	棗	楊	梅	，	櫻	桃	蒲	陶	，
phjien	tsog ^w	rjaŋ	muəŋ		ʔrien	dag ^w	buag	dog ^w	
隱	夫	奠	棣	，	荅	還	離	支。	
ʔjən	pjuag	ʔuok ^w	diat		təp	dəp	liar	tjiei	
羅	乎	後	宮	，	列	乎	北	園	，
lar	gag	gag	kjuoŋ		ljat	gag	pək	gjuan	
馳	丘	陵	，	下	平 ²⁶	原	，		
g ^w jar	khjəŋ	ljəŋ		grag	bjien	ŋjuan			
揚	翠	葉	，	扞	紫	莖	，		
g ^w jaŋ	tshjuət	rjaŋ		ŋjuət	tsjiei	grien			
發	紅	花	，	垂	朱	榮	，		
pjuat	guŋ	hruag		djiuar	tjuag	ŋjuien			
煌	煌	扈	扈	，	照	耀	鉅	野。	
guan	guan	guag	guag		tjaŋ ^w	g ^w jak ^w	gjuag	g ^w juag	

從上文的擬音可知，「羅乎」和「列乎」都是上古的來母和匣母字，「煌煌扈扈」四字更全為上古匣母；「栲棗」「櫻桃」是上古耕部和幽宵部的對仗，「夫奠棣」「還離支」也形成平入入／入平平的對比。還有魚部疊韻的「鉅野」二字，其音韻相諧的設計，真教人目不暇給！「揚翠葉，扞紫莖」句中，「揚」「葉」分屬陽、入聲，搭配的「扞」、「莖」則為入聲和陽聲韻，兩句形成明顯的疾徐對比；這是相如運用聲韻搭配，調節朗誦節奏的一個例子。

簡宗梧師曾指出，「由於賦是諷頌的文辭，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；而且通常採用對話的方式，以便誦讀時增添戲劇效果。」²⁷詳細分析相如賦的聲韻調之後，我們可以發現，其叶韻多採「之魚幽宵」的韻部，這和他設計「韻部相諧的對仗句」的偏好是一樣的；這類的韻部常見於口語化的虛詞，所以韻部的語言風格極富一致性。從聲調來看，相如賦的對仗句多為「平聲」的複沓，這也和大量的平聲「韻腳」和平聲的「虛詞」構成和諧的音響效果。

不管是雙聲現象，或者聲母相諧、頂真的音韻設計，相如最常使用「見溪群曉匣影」一類的舌根音；即使舌根塞音或擦音不一定常見於賦中的「韻腳」或「虛詞」，其聲韻調亦已有明顯的整體性。除此之外，相如賦中的入聲韻，一方面與

²⁶ 等第為重紐四等。

²⁷ 見簡宗梧師〈從專業賦家的興衰看漢賦特性與演化〉一文，收入簡宗梧：《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993年），頁218。

對仗的陽聲韻、陰聲韻字構成音響的長短差異，一方面也與對仗的「平、上、去」三聲，構成許多「暗律」的對比，設計出許多一緩一急的節奏變化。

高友工先生曾指出，律體有「相反相成現象的相等性」，「這在音律是平仄的相反，在意律是對仗的相成」²⁸；文學作品中也常有音韻對比的搭配，例如湯慧麗發現王昌齡〈齋心〉詩中「日(-t)月(-t)盪(-ŋ)精(-ŋ)魂(-n)」一句，是兩個入聲和三個陽聲韻的搭配²⁹的音韻，即為一例。方柏琪剖析節奏的基本組織和架構，歸納出「抑揚律」、「長短律」、「快慢律」、「輕重律」、「平仄律」、「頓歇律」、「聲韻律」，其中長短律談的是平仄相對，「快慢律」則是音步疾徐快慢的表達方式³⁰；這正是相如賦中常見的音韻搭配手法，藉由這種時而緊繃、時而放鬆的音響交錯，便能幫助朗誦或閱讀的人，有韻地進入作者論述的脈絡。從上文的擬音，可讓我們具體了解相如為「朗誦需要」而設計的諧美音韻與強烈節奏，是如何構成賦篇宏闊瑰瑋的藝術魅力。

第四節 本文檢討與研究展望

本文試圖處理今人閱讀漢賦時，領受其音韻之美的困難，然而限於學力，有一些問題仍無法妥善處理：例如在以單聲母歸納相如賦音韻的過程中，筆者發現不少 l-(或 r-)和 k-交錯例句，這可能是複聲母相諧的現象，文中無法一一確認，但盼能提供學者研究的資料。

此外，藉由統計的結果，可發現相如賦多「見溪群曉匣影」、「之魚幽宵」和平聲字，這與賦中虛詞常見的音韻類別相符合，而這幾類音韻的字在《校正宋本廣韻》和《同源字典》的比例頗高，一音多字或許反映其藉由字體辨義的需要，也就是說，這些語音可能較常用於日常口語。這反映相如基於口說的創作語感，然而，平聲字發音較輕鬆，因此較常見，這還可以理解；至於塞音韻尾的陰聲韻和舌根或喉塞音的字數，為何會比較多呢？這或許可以再以語言學或語源學的角度，進行更細緻的分析。

本文試圖進行賦體音韻風格的分析，主要採用「拆賦句為二、三式節奏，觀察其排偶」的方式；希望藉由「語言風格學」幫助學者掌握賦篇的音韻之美，彌

²⁸ 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145。

²⁹ 見湯慧麗：《王昌黎五言古詩的音韻風格》(台北：國立台北市立教育大學，民國94年碩論，竺家寧師指導)，頁190。

³⁰ 見方柏琪：《六朝詩歌聲律理論研究--以〈文心雕龍·聲律篇〉為討論中心》(台北：國立台灣大學，民國93年碩論，張蓓蓓指導)，頁82。

補因時空隔閡造成的閱讀困難。這樣拆解文本，然後觀察其複沓規律的手法，應該也可以用於句式較不固定的《詩》《騷》音韻分析中。而從相如賦歸納的結果來看，文本聲韻分析的手法實不脫「和諧」與「變換」兩大宗旨；這種音韻設計的原理，《左傳·昭公二十年》記載晏子答齊侯問時，便已提及：

先王之濟五味，和五聲也，以平其心，成其政也。聲亦如味，一氣、二體、三類、四物、五聲、六律、七音、八風、九歌以相成也，清濁、小大、短長、疾徐、哀樂、剛柔、遲速、高下、出入、周疏以相濟也。君子聽之，以平其心，心平德和。故詩曰：「德音不瑕」。³¹

中國的文學作品中早有許多音韻「相成」「相濟」的例子，例如《詩經·唐風·蟋蟀》中，「蟋蟀在堂，歲聿其暮，今我不樂，日月其陰，無已大康，職思其居，好樂無荒，良士瞿瞿。」這一段的韻腳便是陽聲與入聲搭配而成的。而筆者在跟隨竺家寧師進行唐詩的聲韻分析時，發現王維、杜甫和李白詩作中大量出現的陽入對偶句³²；像是王維〈青溪〉詩中，「隨山將萬(miuen)轉，趣途無百(pek)里」和「聲(cjen)喧亂石(zjek)，色(sjek)靜深松(zjuon)裏」這四句中，「萬」和「百」、「聲」和「色」以及「石」和「松」一徐一促的對比，造成朗誦時節奏的變換；若能大量運用音韻對比來觀察其他作品，應也會有令人驚喜的發現。

從漢賦研究來看，簡師宗梧舉〈子虛賦〉、〈上林賦〉為例，盛讚相如賦辭彩的瑰麗與氣勢之宏偉，後世難出其右。他說：

為某類文體初立規模之作家，其作品即能自成絕調，使後人望塵莫及，此為文學史上罕見之現象也。³³

相如以後，漢賦進入模仿期，則相如賦的典範地位及音韻設計，或能作為研究同時代賦家作品時的比較對象，例如成帝時的揚雄，雖然有不少擬作，而其性格、志趣畢竟與相如不同，在模仿〈子虛賦〉、〈上林賦〉，而為〈甘泉賦〉、〈長楊賦〉時，他又會如何設計作品的音韻呢？揚雄亦曾擬〈離騷〉為〈反離騷〉，其騷體賦的音韻風格，與擬相如賦的作品有何不同？從西漢蜀郡音的構擬，應可找出問題的答案。而以擬音具現相如、揚雄賦設計的朗誦效果，或才真正能了解其藉由音韻複沓與對比，所構築成的宏麗、壯闊的文本魅力。西漢之後，言語侍從之臣

³¹ 見揚伯駿：《春秋左傳注》（台北：源流出版社，1982年），頁1420。

³² 分析資料出於竺家寧師96年度國科會計畫〈從聲韻學、詞彙學、句法學的角度分析唐詩的語言〉，計畫編號NSC96-2411-H-004-040-。

³³ 見簡宗梧師：《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42。

不復存在，賦體脫離「潤色鴻業」的功用後，仍提供文士逞才的一個舞台³⁴；那麼，賦家設計音韻的策略，又會有怎樣的變化呢？這也是可再探討的議題之一。

從相如所處的時代來看，當時並無分析聲韻的觀念，也沒有韻書或詩律可資參考；因此，他憑藉敏銳語感設計出許多「鼻音韻尾」和「入聲韻尾」、乃至平入聲調搭配的排偶句，其難度更高，因此其音韻價值也更值得重視。而高友工曾指出「一般抒情詩的詩律都避免一瀉無餘的節奏；特別是在意象的層次上完成一種空間性的圖案」³⁵，而漢賦則是將音韻「頓歇」、「延長」的種種表現推到極至，這無疑是跟詩體美學不同之處；不同的審美取向，會如何具現見於其音韻設計的手法？

此外，何寄澎先生曾從詩史的立場，指出賦其實「帶著濃厚的詩的性質」³⁶，尤其魏晉以降，「賦中夾雜五言詩句者甚多，至梁、陳終至與詩無別，觀徐陵、江總、庾信等作可知。這種現象清晰地反映了賦的變化」³⁷。簡宗梧師則從賦的源流、作家主觀意識和作品客觀風貌等方面，點出賦為詩的旁枝；兩人切入的角度不同，皆指出賦與詩的密切關係。而詩有「詩律」，賦卻沒有篇幅和「賦律」的限制，兩者的音韻效果可能有哪些異同呢？許東海曾作〈李白詠物、詠地詩歌的漢賦風貌〉³⁸一文，以詩賦對比觀察李白詩與漢賦「宏麗氣象」的精神相通；文中可見漢賦對詩歌的影響，而其影響是否也反映在音韻風格上？這些問題都必需進行更多賦家和詩人作品的分析、比較，才能得到解答。

音韻風格的設計在歷代作者手中，有著令人目不暇給的變換，形式大抵可分為「單／雙式節奏」，音韻則有「相諧」和「對比」兩種手法；從形式和音節出發，應該可以進行更多文學作品的音韻分析，甚至處理表面字句參差，而多有複沓節奏的《詩》《騷》音韻。

³⁴ 相關論述參考簡宗梧師〈從專業賦家的興衰看漢賦特性與演化〉一文，收入簡宗梧：《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993年），頁207-241。

³⁵ 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270。

³⁶ 見何寄澎：《典範的遞承：中國古典詩文論叢》（台北：文史哲出版社，2002年），頁110。

³⁷ 見何寄澎：《典範的遞承：中國古典詩文論叢》（台北：文史哲出版社，2002年），頁111。

³⁸ 見許東海：〈李白詠物、詠地詩歌的漢賦風貌〉，收入《中國古典文學研究》第二期，中國古典文學研究會，1999年12月，頁75-110。