

## 兩漢七體文類及其文化意涵

郭章裕\*

### 提 要

枚乘〈七發〉向來被認為是古代七之文類的首倡之作，在東漢之後，引起許多仿作，遂而使「七」形成一種文類。而這些作品因為大量呈現耳目聲色娛樂，最後才進以正道妙理，所以常引來「勸百諷一」的負面批評；但這種奢華的享樂，其實是一合於漢人禮教思想的說服策略。在此遊樂的過程中，又包呈顯出漢代天人合一的思想，有著特殊的文化意涵。東漢之後，眾七之作不約而同出現了儒、道二家思想的抗辯，與原來〈七發〉大不相同，其實，這也與東漢之後隱士抗旨不奉朝聘的風氣密切相關。

從文類發展的角度來說，七其實是在漢賦之下發展起來的，故七經常被以漢賦的評價標準衡量之，但七與漢賦終究不同之處何在？除了對問凡七、主客雙方始異終契、論說義理之外，主要更在於「求賢招隱」此一題材與目的上；此題材與目的為傳統漢賦所無，傅毅〈七激〉問世，便為此確立典範，引起許多仿作，篇章既多，遂而成類。漢迄於六朝，七的體貌大同小異，直到唐代之後，才突破窠臼，使該文類有了新的發展。

**關鍵詞：**七、文類、兩漢、招隱、儒道之爭

---

\* 現任國立政治大學中國文學系兼任講師

## 一、前言

一般文學史在討論兩漢七類作品的時候，關注的焦點多放在枚乘〈七發〉，並且認為枚乘〈七發〉是漢代賦體文學發展上，由騷體賦過渡到以司馬相如為代表的散文賦的代表作<sup>1</sup>。這就文學發展史上的觀察而言，當然沒有錯，可是這也讓我們忽略了一個面向，即以枚乘〈七發〉為代表的七類作品，如果其意義僅僅在於作為一種過渡性質的文體的話，那麼何以在漢代散文賦大行其道之後，還會引起許多漢代文人的仿效，流風所被，乃至於形成了日後所謂的「七林」。

換言之，兩漢在枚乘〈七發〉之發之後，陸續出現了許多七類作品。當我們考察這些作品的時候，可以歸納出在這些以「七」為名的文章，其實有相同的主題，也有相異的內容。由此可見，七體文章在兩漢時代會被模仿、創作，其意義並不只是文學史上的一種過渡性文體，且具有更深一層的文化意涵，而這個部分則是文學研究者關注較少的部分。因此本文即以兩漢七類作品為研究對象，考察並且詮釋這些作品背後所蘊含的文化意涵，兼論七如何成為一種特定的文類，以及該文類的特殊意義。唯兩漢七類作品雖然不少，然而至今得以全文流傳者不多，僅枚乘〈七發〉、傅毅〈七激〉、張衡〈七辯〉王粲〈七釋〉數篇而已，因此本文進行以此諸篇為主要考察對象，而輔助以其他殘文之七類作品，加以論證闡述。

此外，在進入我們的主題之前，應當審視現有的研究成果：關於七類之作的研究，其實既有的成果並不豐碩。值得一提者，學位論文方面，僅有《枚乘〈七發〉與七體研究》一碩士論文<sup>2</sup>，該論文主要針對枚乘〈七發〉內容、形式、特色與後人評價加以闡發，以及關於「七」一文類概念的形成作一追溯，以及梳理歷代對於「七」的批評。至於在單篇論文方面，亦僅有簡宗梧老師〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇》<sup>3</sup>、游適宏〈「七」一個文類的考察〉<sup>4</sup>、大陸學者趙達夫

<sup>1</sup> 如葉慶炳說：「〈七發〉不但引起甚多倣作，而且為兩漢散文賦奠定基礎，影響所及，不容忽視。」參見氏著：《中國文學》（臺北：臺灣學生書局，1997年6月），頁59。再如劉大杰則說：「從《楚辭》到司馬相如、揚雄諸人的賦，〈七發〉確是一篇承先啟後的作品。並且自他（案：枚乘）的〈七發〉之後，倣作甚多。」參見氏著：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，民國89年8月版），頁141。或如李日剛所言：「〈七發〉標志新體賦，堪為漢賦正式成形之第一篇作品，在古賦之發展史上有重要地位。」參見氏著：《辭賦流變史》（臺北：文史哲出版社，民國76年2月，初版），頁107。

<sup>2</sup> 參見邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國84年）。

<sup>3</sup> 參見簡宗梧老師：〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇〉，收入輔仁大學中文系編：《兩漢文學學術研討會論文集》（臺北：華巖出版社，民國84年）。這篇文章主要論證枚乘〈七發〉中所描述的七種貴遊，不是前人所說的墮落的活動，而是倡導、強調貴遊文學的功能。

<sup>4</sup> 參見游適宏：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第27卷第2期）。這篇文章側重在於七體之作的形式結構考察，而簡論後來歷代對於七體之作的評價。

〈《七發》與枚乘生平新探〉<sup>5</sup>、郭建勛〈「七」體的形成發展及其特徵〉<sup>6</sup>，唯此四篇重點均不在探析諸兩漢七類之作其背後的文化意涵與學術思想。其他大陸學者，雖然也不乏相關論文，但大都集中在〈七發〉之上，僅能概述其黃老道家與養生思想的特色，如黃蝶紅〈治人事天莫若吝——析《七發》、《子虛賦》、《上林賦》的道家思想〉、孫晶〈論枚乘《七發》的命意、師承及對後世的影響〉<sup>7</sup>，或繼續討論其文學史的意義，如路成文〈論《七發》結構模式之淵源及其演變〉、日人谷口洋〈從《七發》到《天子游獵賦》——脫離上古文學傳統，確立漢賦表現世界〉<sup>8</sup>，雖不為無見，不過所論大都過於簡略。至於其他篇章，大抵篇幅甚短，內容亦無超越前人所見<sup>9</sup>。故本文所作，以前人研究為基礎，嘗試進一步拓

<sup>5</sup> 趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999年12月版）。本文主旨除考察枚乘生平交遊之外，同時論證〈七發〉乃枚乘欲說服吳王濞不可叛逆朝廷的說帖。束莉則認為，〈七發〉其實是一遊戲之作，並帶有自薦、薦賢的用意，並非用以諷喻勸誡。後人則承〈七發〉遊戲之作性質，成為宮廷文人發揮才情的工具。參見氏著：〈枚乘《七發》主題再探〉，《南京師範大學文學院學報》第3期（2006年9月），頁98-103。

<sup>6</sup> 郭建勛指出：指出七體精神由西漢〈七發〉的「刺」，到東漢則轉變為「頌」，顯示出儒、道互黜中，儒學佔優勢的反應。且說客論述「七事」時，篇幅的筆墨愈趨平均，顯示出作品的形構趨於工巧。參見氏著：〈「七」體的形成發展及其特徵〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第44卷第5期（2007年9月），頁53-59。另收於氏著：《辭賦文體研究》（北京：中華書局，2007年4月）。

<sup>7</sup> 黃蝶紅認為〈七發〉、〈子虛賦〉、〈上林賦〉三文都有清靜無為、少思寡欲的道家思想，前者尤其強調道家「事天」與「吝」的養生觀，並且結合了儒家的人生價值觀。三者都顯示出漢出黃老道家兼容各家思想的學術特色。參見氏著：〈治人事天莫若吝——析《七發》、《子虛賦》、《上林賦》的道家思想〉，《玉林師專學報（哲學社會科學）》第16卷第4期（1995年），頁52-55。孫晶強調，東漢七體之作在主體上出現轉變，頗具道家精神與意調，這也暗示著從東漢轉入魏晉的一種文學趨向。參見氏著：〈稱謂調遣見匠心——漢代七體管窺〉，《社會科學戰線》第3期（2002年），頁118-123。

<sup>8</sup> 路成文認為〈七發〉的結構模式來自《楚辭·招魂》，並認為在〈七發〉後，其他作品皆為失敗之作，不足以在文學史上著名。參見氏著：〈論《七發》結構模式之淵源及其演變〉，《文史知識》9期（2000年），頁110-114。〔日〕谷口洋則指出，〈七發〉對於聲色之誇張描寫，上承《莊子》、《楚辭》而來，融合許多古老的神話、民間傳說。到了〈天子游獵賦〉則開拓新境，在賦中增加許多前所未有的元素，樹立漢大賦的典範。氏著：〈從《七發》到《天子游獵賦》——脫離上古文學傳統，確立漢賦表現世界〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》第32卷第5期（2005年9月），頁80-88。

<sup>9</sup> 如鄧爾賢：《先唐「七體」文學創作研究》（山東：山東大學碩論，2006年4月）本文重在整理、分析先唐時代七體作品之特色，但大抵著力於整理就說，平面的介紹作品，雖注意到東漢之後七體的轉變，但還未能嘗試提出說明。其他如徐明：〈論枚乘《七發》的命意、師承及對後世的響〉，《天府新論》第3期（1997年），頁62-66。孫彥波、趙舒雲：〈論枚乘的《七發》〉，《黑龍江教育學院學報》第20卷第2期（2001年3月），頁57-58。宋志民：〈論七體的形成和演進〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第16卷第5期（2002年9月），頁71-74。宋志民：《論漢魏六朝時期的「七」體》，《湖南師範大學碩論》（2003年4月），篇幅僅三十餘頁。趙燕平：〈傳一代文風，定一體風格——枚乘《七發》賞析〉，《職大學報》第1期（2000年），41-42。王

寬關於七之文類的研究視野。

## 二、從治病、養病的主題看漢人禮的思想

### (一) 治病、養病的共通主題

在七類文章的發展史上，枚乘〈七發〉顯然具有典範性的地位，劉勰《文心雕龍·雜文》就說：

枚乘摛豔，首製〈七發〉，腴辭雲構，夸麗風駭。蓋七竅所發，發乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。

又言：

自〈七發〉以下，作者繼踵。觀枚氏首唱，信獨拔而偉麗矣。及傅毅〈七激〉，會清要之工；崔駰〈七依〉，入博雅之巧；張衡〈七辯〉，結采綿靡；崔瑗〈七厲〉，植義純正；陳思〈七啟〉，取美於宏壯；仲宣〈七釋〉，致辨於事理。自桓麟〈七說〉以下，左思〈七諷〉以上，枝附影從，十有餘家。或文麗而義睽，或理粹而辭駁。觀其大抵所歸，莫不高談宮館，壯語畋獵。窮瓌奇之服饌，極蠱媚之聲色。甘意搖骨體，豔詞動魂識，雖始之以淫侈，而終之以居正。然諷一勸百，勢不自反。子雲所謂先騁鄭衛之聲，曲終而奏雅者也。<sup>10</sup>

第一段引文裡，劉勰指出枚乘〈七發〉文采豐麗，先以各種耳目聲色之娛企圖使楚太子病體有所起色，而最後以「要言妙道」說之，使其「霍然病已」。劉勰認為這樣的寫作方式，乃是作者刻意要告誡楚太子這位膏粱之子。另在第二段引文中，劉勰則指出枚乘〈七發〉之後，仿效者甚多，其七類作品雖然各有特色，但總體來說，皆是以華美豔辭以鋪敘寫作，內容則以各種耳目聲色的娛樂為主，所以文章最末有所勸誡，然而效果不彰，正如揚雄批判司馬相如的散文賦那樣，只是勸百諷一，不能反於正道。劉勰這裡從形式與內容以及道德功用的角度出發，對於七類作品的評價並不很高。

但是，劉勰似乎沒有注意到，其實在這些七類文章中，許多都有著共同的主題，此主題即是「治病」或者「養病」。而這種情況，應非偶然，其實漢代賦家作賦，不乏與治、養人君之病有關者，如《漢書·王褒傳》載其被拔擢為諫大夫之後：「其後太子體不安，苦忽忽善忘。詔使褒等皆之太子宮虞侍太子，朝夕誦

連儒：〈枚乘《七發》與「七辭」文體的運用〉，《文學漫步》，頁4-11。王增文：〈枚乘《七發》主旨新論〉，《淮陰師專學報》第16卷（199年第4期），頁44、45。多是承襲舊說，殊無可論。

<sup>10</sup> 參見范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書局，民國82年5月，臺17版），卷三，頁41、42。

讀奇文及所自作。疾平復，乃歸。太子喜褒所為〈甘泉〉及〈洞簫賦〉，令後宮貴人左右皆誦讀之。」<sup>11</sup>即因太子患病，而王褒等人奉命撰寫誦讀辭賦奇文，正是為了侍奉養病之用；七類作品之中，以治病、養病為主題則更為顯著，如〈七發〉的情節，前兩段即說：

楚太子有疾，而吳客往問之，曰：「伏聞太子玉體不安，亦少間乎？」太子曰：「憊！謹謝客。」……客曰：「今太子之病，可無藥石針刺灸療而已，可以要言妙道說而去也，不遇聞之乎？」太子曰：「僕願聞之。」<sup>12</sup>

可見吳客為了治療太子之病，因此才有後文所鋪成的種種聲色娛樂，以及最後的「天下要言妙道」。再如傅毅〈七激〉，首段說：

徒華公子，託病幽處，游心於玄妙，清思乎黃老。於是玄通子聞而往屬曰：「僕聞君子當世而光跡，因時以舒志，必將銘勒功勳，懸著隆高。今公子削跡藏體，當年陸沈，變度易趣，違拂雅心。挾六經之指，守偏塞之術，意亦有所蔽與，何圖身之謬也。僕將為公子論天下之至妙，列耳目之通好，原情心之性理，綜道德之彌奧，豈欲聞乎？」公子曰：「僕雖不敏，固願聞之。」<sup>13</sup>

「激」本義為水流急促，引伸有「鼓動激發」之意<sup>14</sup>。徒華公子託病而離世幽處，並且以玄妙的道家黃老思想自持，於是玄通子前往談論，並以積極有為、建功立業的思想試圖易改徒華公子「削跡藏體」的避世想法。最後為徒華公子講論天下之至妙等等，期望能使託病的公子有所起色。又如劉廣世〈七興〉云：

子康子有疾，王先生往焉，曰：「駿壯之馬，惰不征路，其荷衡也。矐似驚禽，其即行也。驚若游鷹，颯駭風逝，電發波騰，影不及形，塵不暇<sup>15</sup>

「興」，本義即為「起」<sup>16</sup>。此篇作品雖然只殘留此段，但顯然也是以探病、治病為緣起，而說之以良馬駿壯、奔騰之美。還有如崔琪〈七蠲〉開頭也說：

寒門邱子有疾，玄野子謂之曰：「藍沼清池，素波朱瀾，纖繳華竿，緡沈

<sup>11</sup> 參見〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋（四）》（臺北：世界書局，民國 67 年 11 月，3 版），頁 2829。

<sup>12</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 32。

<sup>13</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 427。

<sup>14</sup> 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版），頁 554。

<sup>15</sup> 劉廣世〈七興〉今只殘留此段，參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版），頁 435。

<sup>16</sup> 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版），頁 106。

魚浮，薦以香蘭，幽室洞房，絕檻垂軒，紫閣青臺，綺錯相連。結實布葉，與波邪傾，從風離合，澹淡交并，紫帶黃葩，翳水吐榮。紅顏溢坐，美目盈堂，姿喻春華，標越秋霜。從容微眄，流曜吐芳。巧笑在側，顧盼傾城。」

17

「蠲」本義為多足之蟲，而引伸則有「光耀顯陽」之意<sup>18</sup>。而此亦是以寒門邱子有疾，玄野子探訪之，並且告之以樓閣、池水、香蘭、美女等等美好事物。

除了以上所舉的例子之外，其他如崔瑗〈七蘇〉、劉梁〈七舉〉、馬融〈七厲〉等篇章，雖然至今皆已殘逸，但觀「蘇」、「舉」、「厲」其字義，亦多有高起重生或振作之意<sup>19</sup>，以之為篇名，則其奮起人生、鼓舞進取的旨趣甚為明顯。換言之，諸七之作本是要將處於幽暗低潮、處於病態的生命，使之向上提昇超越；這根本就是一種治病、養病的活動。然而問題是，何以七類之作在兩漢，會有如此的現象呢？《昭明文選》李善之注，也許可以給我們一些提示，李注〈七發〉云：「〈七發〉者，說七事以起發太子也……七者，少陽之數，欲發陽明於君也。」<sup>20</sup>然則〈七發〉與其他七類文章之所以以七為名，乃是因為七為少陽之數，以七為名的意義，正在於欲使原處陰沈之君，恢復陽氣而康復。除此之外，我們注意到，七類作品儘管多是以治病為主題，但如〈七發〉中，吳客欲以要言妙道說楚太子，使其病癒，在「要言妙道」之前，卻要先以美音、美食、駿馬、遊覽、校獵、觀濤等等聲色娛樂作為導引，最後才以要言妙道使楚太子「忍然汗出，霍然病已」。〈七激〉的結構也同樣如此，玄通子在向徒華公子論述能夠使之「瞿然而興」的聖述妙旨等等之前，也同樣先鋪陳妙音、美食、駿馬、遊覽等等娛樂。照理說，如果「要言妙道」與「聖述妙旨」正是能讓對方霍然病癒的藥方，那麼這些七體作品，理當可以在首段直接陳述之，不須大費周章鋪敘各種娛樂。因此我們所要探討的問題是，何以七體之作必須先鋪敘各種娛樂之後，才會在最後引出「要言妙道」、「聖述妙旨」云云？

就以〈七發〉而言，有學者指出這些聲色娛樂其實是一種「誘導」，並且各種娛樂與景色是從宮內到宮外、由都邑之中到大自然，為的是讓對方由沉溺於聲色而逐漸體會到大自然的美好、雄偉與人生的價值<sup>21</sup>。如果這種說法成立，那麼

<sup>17</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁836。

<sup>18</sup> 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁672。

<sup>19</sup> 「蘇」通「穌」，《說文解字注》段玉裁引《樂記》「蟄蟲召蘇」，注云：「更息」、《玉篇》云：「蘇，息也，死而更生也。」，頁330。又「舉」，許慎云：「對舉」，段注：「對舉，謂以兩手舉之」，頁609。「厲」，本義為剛石，段注云其有引伸之義為作、烈也，頁451。參見〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁330、609、451。

<sup>20</sup> 參見〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁865。

<sup>21</sup> 這個說法由大陸學者趙達夫所提出，趙氏以為〈七發〉其實就是枚乘寫給吳王濞看的，當時

〈七激〉及其他七類作品，在結構上也與之類似，則亦應可以作如是觀。

## （二）順情理情的禮學觀

作為一種文類，不論是語言結構和讀者接受，都離不開其賴以存在的社會文化土壤<sup>22</sup>。然則從上述七類文章，可以看出漢人對於情慾與道德之間的關係。龔鵬程指出，漢人是重視個體生命，對情慾的態度，並不以壓迫為能事，而是以「順情以理情」的方式為之<sup>23</sup>，使情慾流露釋放進而節制、控管情慾。在漢人看來，禮儀與情慾並非對立，而是相輔相成，如《史記·禮書》載太史公至大行禮官云：

余至大行禮官，觀三代損益，乃知緣人情而制禮，依人性而作儀，其所由來尚矣。人道經緯萬端，規矩無所不貫。誘進以仁義，束縛以刑罰。故德厚者位尊，祿重者寵榮，所以總一海內而整齊萬民也。<sup>24</sup>

不論內在的禮義精神或是外在的禮儀規範，都是依緣人之情性而生，由此而成為種種的人間規範（即人道）。這裡有兩點值得注意，其一，「誘進以仁義，束縛以刑罰」，指為使人民趨善離惡，舉止合於規範，所以一方面用「仁義」誘進，使其合於規矩；一方面又用「刑罰」加以阻遏，使其不敢違規。「刑罰」並不難理解，但所謂「仁義」應該為何？此應可理解為禮儀教化。換言之，一面消極的以刑罰禁止不合政教規範之事發生，一面積極的以禮教陶冶人性。如此一來，就能使萬民生存於既定且合宜的秩序法則之中，並維持國家社會的運作。其次，「德厚者位尊，祿重者寵榮」，位尊寵榮的上層貴族階級的存在，其用意是為了別異同於萬民，進而治理百姓。對照《禮記》所云：「禮者，所以定親疏，決嫌疑，別異同，明是非也。」<sup>25</sup>可見禮的重點之一，即是為了辨別親疏異同，亦即劃定人倫分際。但究竟要怎樣辨別親疏異同？就是使德厚者居於高位，成為貴族，並享有相對百姓而言較為優渥的生活<sup>26</sup>。如此說來，「德厚者位尊，祿重者寵榮」，貴族養尊處優本是一種合乎禮儀的表現。

《史記·禮書》又說：

的吳王濞已經是一位欲意謀逆朝廷的諸侯王，枚乘正是為了告誡吳王濞放棄這種念頭，因作〈七發〉。參見趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉，收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999年12月版），頁153。

<sup>22</sup> 參見陶東風：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1997年7月，1版），頁12。

<sup>23</sup> 龔氏指出，漢代賦作中「曲終奏雅」的寫作型態，其實也就是「順情以理情」的態度的顯現，枚乘〈七發〉等人的七類作品，為貴介公子示諷，也是先說六件靡曼縱欲之事，然後才勸之以禮義、要言妙道，也同樣顯現漢人對於情慾並非壓抑，而是引導的。參見氏著：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005年2月，第1版），頁26、27。

<sup>24</sup> 參見〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國80年9月，2版），頁458。

<sup>25</sup> 參見〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文1版），頁6。

<sup>26</sup> 當然，這只是理論上來說，實際上居於高位、成為貴族者，未必皆有德行。

禮者，養也。稻粱五味，所以養口也；椒蘭芬苳，所以養鼻也；鐘鼓管絃，所以養耳也；刻鏤文章，所以養目也。疏房、床第、几席，所以養體也。故禮者，養也。君子既得其養，又好其辨也。所謂辨者，貴賤有等，長少有差，貧富輕重，皆有稱也。天子大路越席，所以養體也；側載臭，所以養鼻也；前有錯衡，所以養目也；和鸞之聲，步中武象，驟中韶濩，所以養耳也；龍旂九旂，所以養信也；寢兕持虎，蛟韞彌龍，所以養威也。<sup>27</sup>

這段引文進一步說明了禮與人之情欲的關係。食物的美味、香草的芳氣、動聽的聲樂、耀眼的文采、舒適的家具，使五官與身體的欲求得到供養滿足，使生命得以健全延續，這本為禮的目的，所以說「禮者，養也。」但這種「養」並非一味使人的欲求都獲得滿足，而是必須有所「辨」，依照身分的不同，在欲求的享受上也有差異，此即「辨」。易言之，「辨」的目的，一來是為了區別社會、人倫、地位的分際，如此才能使社會正常運行，但怎樣凸顯之中的分際？史公所言，要使各階層、身份的人們在欲求的享受上都得其所「稱」，亦即其欲望享受符合其身份，既不超過亦非不及。因此，天子貴族為了有別於百姓，除了五官欲望獲得基本的滿足以外，還須要以龍旂九旂、寢兕持虎、蛟韞彌龍等等文飾器物，以培養、展示其威信，並凸顯尊貴。

如此說來，「辨」既然是對於分際的講求，因此也就是「義」的展現。然則「義」與欲望的關係，可分為兩個層次來說。其一，欲望享受須合於其身份地位，其二，內在嗜欲須適度滿足。所以禮義合用，正是漢人可以「順情以理情」的關鍵所在，故《史記·禮書》下文又云：「孰知夫恭敬辭讓之所以養安也，孰知夫禮義文理之所以養情也……故聖人一之於禮義，則兩得之矣，一之於情性則兩失之矣。」可見養情養安，並非任憑情性欲望橫流，而是須以禮義加以節制，也只有以禮義為準則，人才能兼顧情欲滿足與道德的完滿，這也才是「禮者，養也」的真諦。

《漢書·禮樂志》也表現出與此一貫的思想：

人性有男女之情，妒忌之別，為制婚姻之禮；有交接長幼之序，為制鄉飲之禮；有哀死思遠之情，為制喪祭之禮；有尊尊敬上之心，為制朝覲之禮。哀有哭踊之節，樂有歌舞之容，正人足以副其誠，邪人足以防其失。<sup>28</sup>

可見各種禮儀制度，無非是為了順應人之情，而此情包含種種情性嗜欲，也包含人倫情誼。禮的目的是為了要讓良正之人展現其內心誠善，也使曲邪之人可以防範各種人情的氾濫。這都不脫離「禮者，養也」的意思。

準此，我們可以理解何以〈七發〉、〈七激〉等，先鋪敘以種種縱欲娛樂之事，

<sup>27</sup> 參見〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國80年9月2版），頁459-460。

<sup>28</sup> 參見〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋（二）》（臺北：世界書局，民國67年11月，3版），頁1027。



最末才進以要道、聖旨的寫作模式。其原因在於，第一，「德厚者位尊，祿重者寵榮」既然是符合禮的規範，因此文章中的吳客以各種奢華生活勸誘楚太子，本合於楚太子尊貴的身分。玄通子以各種富貴享樂勸誘徒華公子，希望他仕宦朝廷，成為能夠享受尊榮的朝臣的一員。凡是這種看似引人墮落、放縱情欲的想望，其實在當時是一種合於禮教精神的勸說策略。其二，「禮」雖然是供養滿足人的情欲，但並不是漫無節制使欲望擴充，而是兼及「義」的精神，也就是兼顧欲望適度的滿足與道德的圓滿，因此〈七發〉、〈七激〉除了奢靡的享樂之外，也要顧及道德義理的勸誡；唯兩者的「道德義理」並不相同，在〈七發〉中，是指兼容孔、老等各家學思的「要言妙道」，而在〈七激〉則是服膺聖君，積極入世。

### 三、七體作品中的天人合一思想

大凡論述漢代學術思想，學者們通常都會特別注意到「天人合一」的時代思潮的特色，如金春峰所說：「廣闊的心胸，雄渾、粗獷的氣勢、力量，使漢代的哲學、文學、美學、繪畫，無不反映出天人一體的巨大規模與基礎之上。」<sup>29</sup>或如李澤厚所云，以漢賦為代表的漢代文學的特色，就在於神話、歷史、現實三者的混合而顯現出的五彩繽紛<sup>30</sup>。這種天人一體的觀念，在漢代的七類作品中也可以看得出來，前文已論及「禮」的觀念在七類作品中的顯現，實則漢人對於禮的看法，本身就顯現出了天人一體的思維，如《禮記·禮運》云：「夫禮，必本於大一，分而為天地，轉而為陰陽，變而為四時，列而為鬼神，其降曰命，其官於天也。」<sup>31</sup>即從宇宙論的角度，說明禮本於形上之太一，轉變為陰陽四時，流行而賦為萬物，而又為天所主宰。又如《白虎通·性情》云：「人生而應八卦之體，得五氣以為常，仁義禮智信是也。」<sup>32</sup>則以為仁義禮智信五種德性乃是源自五氣。又這種天人合一的觀念，又是如何在兩漢七體之作中顯現呢？

以〈七發〉為例，我們注意到，當吳客先後以天下至悲之聲音、至美之飲食、至駿之良馬、靡麗皓侈廣博之樂，欲使楚太子強起聽之、嚐之、乘之、游之時，楚太子的回應皆是：「僕病未能也。」但到了「至壯之校獵」的時候，太子卻有了起色，這一段的內容是：

客曰：「將為太子馴騏驎之馬，駕飛矜之輿，乘牡駿之乘，右夏服之勁箭，左烏號之雕弓，游涉乎雲林，周馳乎蘭澤，弭節乎江潯。掩青蘋，游清風，陶陽氣，蕩春心……此校獵之至壯也。太子能彊起游乎？」太子曰：「僕

<sup>29</sup> 參見金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006年2月，增補3版），頁2。

<sup>30</sup> 參見李澤厚：《美的歷程》（臺北：蒲公英出版社，民國75年8月），頁79。

<sup>31</sup> 〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文一版），頁616。

<sup>32</sup> 參見〔漢〕班固：《白虎通·性情》（臺北：臺灣商務印書館，民國57年3月，臺一版），頁319。

病，未能也。」然陽氣見於眉宇之間，侵淫而上，幾滿大宅。<sup>33</sup>

除了乘駕各種名貴的馬匹、車輿，並且率領強健的士兵、周遊天下之外，更特別的是提到了要「陶陽氣、蕩春心」，換言之，此校獵之行的內容，包含了與春天陽氣相互感應在內，而這個部分是之前種種娛樂未曾提及的，也正因為如此，所以楚太子才聽完這段話之後，才會「陽氣見於眉宇之間」，而面部（大宅）流汗了。再則，吳客說到了曲江觀濤一段：

客曰：「將以八月之望，與諸侯交游兄弟，並往觀濤乎江陵之曲江。徒觀水力之所到，則恤然足以駭矣。觀其所駕軼者，所擢拔者，所揚汨者，所滌汙者，雖有心略辭給，固未能縷形其所由然也。……於是澡概胸中，灑練五藏，澹漱手足，濯髮齒，掄棄恬怠，輸寫滯濁。分決狐疑，發皇耳目。當是之時，雖有淹病滯疾，猶將伸軀起臂，發瞽披聾而觀望之也。況直眇小煩懣，醞釀病酒之徒哉！故曰發蒙解惑，不足以言也。」太子曰：「善，然則濤何氣哉？」<sup>34</sup>

這裡我們注意到，觀濤不僅在於觀賞濤水如何奔騰壯闊，還有療病之效，外在的濤水不僅可以清洗人的手足髮齒，甚至可以洗滌人內在心中的鬱悶萎鈍，使人耳目清醒、發瞽振聾，有著「發蒙解惑」之功。然而何以單純的濤水景物，可以與人感通，治癒疾病？可解釋的原因，如龔鵬程所說，漢代人乃是因「氣」而言「景」，日月星辰與金木水火皆是由氣所構成（楚太子視濤為氣，亦是其例），而人則可以因「氣」相感<sup>35</sup>，故而外在濤水也可以內向感通於人，並且如《說文解字》說「水」字云：「象眾水竝流，中有微陽之氣也。」段注：「水外陰內陽，中畫象其陽，云『微陽』者，陽在內野，猶隱也。」<sup>36</sup>可見在漢人的觀念中，水是含有陽氣的物質，水既然隱含陽氣，又可感通於人，所以自然可以起體內之陽氣，而達到去病解悶的功效了。

再如張衡〈七辯〉，首段云：

無為先生，祖述列仙，背世絕俗，唯誦道篇。行虛年衰，志猶不遷，於是七辯謀焉，曰：「無為先生，流在幽隅，藏聲隱景，跡窮居。抑其不韙，盍往諸辯，乃階而就之。」<sup>37</sup>

<sup>33</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁35。

<sup>34</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁35-36。

<sup>35</sup> 漢代人「因氣言景」之說，乃是由龔鵬程所提出，龔氏又指出，「風景」一詞雖然出自晉代，然而「風景」之「風」乃是由「氣」轉變而來，並且漢代人論景，多有連氣而言景物者，在《淮南子》、《大戴禮》等書中都可找到例證。參見氏著：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005年2月，第1版），頁20。

<sup>36</sup> 參見〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998年10月，初版），頁521。

<sup>37</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁786。

說無為先生年老而喜好神仙、道家等等消極避世思想，於是虛然子、雕華子、安存子、闕丘子、空桐子、依衛子、髣無子七人意圖改正無為先生這種錯誤的思想，因此前往辯說。至於辯說的過程，依次是虛然子說以宮室之麗、雕華子說以滋味之麗、安存子說以音樂之麗、闕丘子說以女色之麗、空桐子說以輿服之麗，此五人說之以各種聲色娛樂，然而無為先生皆不動心，也無反應。但到了依衛子之論說時，情況則大不相同：

依衛子曰：「若夫赤松王喬，羨門安期，噓吸沆瀣，飲醴茹之。駕應龍，戴行雲，桴弱水，越炎氛，覽八極，度天垠。上游紫宮，下棲崑崙。此神仙之麗也，子盍行而求之？」先生乃興而言曰：「吁美哉！吾子之誨，穆如清風，啟乃嘉猷，寔慰我心。矯然仰首，邪睨玄圃。軒臂矯翼，將飛未舉。」<sup>38</sup>

依衛子陳述的，正是一種遊仙的過程。赤松、王喬、羨門、安期諸位仙人，吐納露氣，飲甘泉、食蔬菜，駕著應龍遊覽穿梭仙境與天地人間，如此快意縱然使得無為先生病情尚未痊癒，但心情振奮溢於言表，甚至隱然有如長出翅膀，想要高飛天際的豪情壯志。

再以曹植〈七啟〉為例，序中說到玄微子隱居大荒之庭，離俗絕世而耽虛好靜，鏡機子以其隔絕人世，遺棄仁義，所以前往規通勸說，他先後以肴饌、容飾、羽獵、宮館、聲色之妙以及遊俠操行說之，然而玄微子皆不感興趣，冷漠以對，但到了最後一段則不然：

鏡機子曰：「世有聖載，翼帝霸世。同量乾坤，等曜日月。玄化參神，與靈合契。惠澤播於黎苗，威震乎無外。超隆平於殷周，踵羲皇而齊泰。顯朝惟清，王道遐均。民望如草，我澤如春……讚典禮於辟雍，講文德與明堂，正流俗之華說，綜孔氏之舊章。樂散風移，國富民康。神應休臻，屢獲嘉祥。故甘霖紛而晨降，景星宵而舒光。觀游龍於神淵，聆鳴鳳於高岡。此霸道之至隆，而雍熙之隆盛……。吾子為太和之民，不欲仕陶唐之世乎？」於是玄微子壤袂而興曰：「韡哉言乎！近者吾子，所述華淫，欲以厲我，祇攪予心。至聞天下穆清，明君蒞國。覽盈虛之正義，知頑素之迷惑。今予廓爾，身輕若飛，願反初服，從子而歸」。<sup>39</sup>

鏡機子所說的，是一個儒家聖君蒞臨，並且文風鼎盛，足以媲美甚至超越陶唐之世的太平盛世，其君王與天地神靈合德，澤潤天下，四方萬民悅服。我們注意到，儘管鏡機子不是以遊仙之行，而是以太平盛世的形容力邀玄微子出仕，但在這太平盛世的描述中，還是少不了祥瑞這種天人互動，以及「玄化參神，與靈合契」、

<sup>38</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁787-788。

<sup>39</sup> 參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁883、884。

「觀游龍於神淵，聆鳴鳳於高岡」這種遊覽仙境的内容。

由上述所舉之例可知，漢代七類之作中所含有的天人一體的觀念，可以分成兩種型態。其一是人與自然界的感通，如〈七發〉。其二則是具有神話與宗教意味的神仙思想，其內容所呈現的，是一種對於富庶生活、永恆生命與自由心境的嚮往<sup>40</sup>，如〈七辯〉、〈七啟〉。然而何以七類作品中會出現如此的天人觀，也許可以從漢人對於「七」這個數字的神聖崇拜加以解釋。如《漢書·律曆志》云：

《書》曰：「予欲聞六律、五聲、八音、七始詠，以出內五言，女聽。」予者，帝舜也。言以律呂和五聲，施之八音，合之成樂。七者，天地四時人之始也。順以歌詠五常之言，聽之則順乎天地，序乎四時，應人倫，本陰陽，原情性，風之以德，感之以樂，莫不同乎一。唯聖人為能同天下之意，故帝舜欲聞之也。<sup>41</sup>

藉由《尚書》中舜所說的這段話，班固說明了音樂與教化的關係。按照班固的解釋，六律、五聲、八音合成樂之後，便能歌詠象徵人間秩序的五倫，而聽之則可以使萬民達到順通天地四時，並且人倫相處相應和諧。相關的資料，也見於《禮記·王制》，該篇論所謂「七教」，謂：「七教：父子、兄弟、夫婦、君臣、長幼、朋友、賓客。」<sup>42</sup>然則七教乃是指七種人倫關係。又按照班固的話看來，這樣的教化，乃是本於天地陰陽而且原於人之情性而發的。這裡我們注意到，在漢人觀念裡，「七」乃是天地四時以及人之造端的象徵，換言之，「七」所代表的是一種宇宙空間的秩序<sup>43</sup>，再者，這種教化的方式乃是順應而非壓抑人之情性，與上文所說「禮者，養也」是相符合的。再如《後漢書·律曆志》云：「日、月、五緯各有終原，而七元生焉。」七元乃是指日、月與金、木、水、火、土五星，由此七顆星的運行，造化了宇宙天地之間的秩序，因此謂之「七元」。凡此皆可見「七」這個數字，具有特殊的宇宙秩序意涵，不僅與人間秩序密切相關，而且也與天地自然結構相關，由此解釋，亦應可說明諸多兩漢七類文學作品，何以會呈現出人

<sup>40</sup> 這種具有富庶生活、主體永恆生命和自由心境的「理想世界」，即是宗教與文學共通的一個永恆主題，雖然每個宗教的理想世界，內容不會全然相同，然而對於上述三者的追求，卻是一致的。相關說明參見葛兆光：《中國宗教與文學論集》（北京：清華大學出版社，1998年8月，初版），頁137。

<sup>41</sup> 參見〔漢〕班固著、〔唐〕顏師古注：《漢書集注（二）》（臺北：世界書局印行，民國67年11月，3版），頁572。案：班固此處所引用《尚書》之語，實出自〈益稷〉篇，然〈益稷〉篇所記載為：「予欲聞六律、五聲、八音，在治乎，以出納五言」。然則此處「七始」等等應為班固所加入，可見「七始」這觀念，應該是在漢代才出現的。

<sup>42</sup> 參見〔清〕孫希旦著：《禮記集解（上）》（臺北：文史哲出版社，民國79年8月，文1版），頁398。

<sup>43</sup> 關於「七」與宇宙空間象徵的關係，有許多先秦時代的神話可以說明，如《莊子》混沌日鑿七竅，以及《周易》裡「七日復來」等等。依據葉舒獻所言，「七」不但是代表宇宙空間的秩序，進一步說，也是天地人三才和上下四方的合成象徵。相關說明，參見葉舒獻、田大憲著：《中國古代神秘數字》（北京：社會科學文獻出版社，1998年3月，2版），頁170、171。

與天地自然交感的獨特主題<sup>44</sup>。

#### 四、七體之作呈現出儒、道思想的對抗

前文已經論及兩漢七類之作，以治病與養病為主題，然而進一步觀察不難發現，養病、治病其實都只是表面，七類之作真正的內容要旨，乃是在於主客之間的答辯說服。既然如此，那麼在主客雙方間必然存在著思想的差異與衝突。逐一觀察，我們可以發現，兩漢七類作品中主客雙方的思想衝突，也是具有一致性的。

在最早的七類作品西漢枚乘〈七發〉中，從一開始「楚太子有疾，而吳客往問之」開始，接著是吳客所陳述的各種耳目聲色之娛樂，最後也是最重要並且讓楚太子痊癒的一段話是：

客曰：「將為太子奏方術之士有資略者，若莊周、魏牟、楊朱、墨翟、便娟、詹何之倫。使之論天下之釋微，理萬物之是非。孔老覽觀，孟子持籌而筭之，萬不失一。此亦天下要言妙道也，太子豈欲聞之乎？」於是太子據几而起曰：「渙乎若一聽聖人辯士之言。」怵然汗出，霍然病已。<sup>45</sup>

枚乘是西漢初期，具有縱橫家文風的代表作家之一，且縱橫家給予漢代文學的重要影響之一，即是在於漢賦的創作<sup>46</sup>。其影響的具體特色，在於文辭敘述的鋪張揚厲，氣勢折人，這種特色在於七類作品中最為明顯。然而這裡我們特別注意的是，吳客所謂的「要言妙道」，其要旨不限於一家一宗，如以李善注引《淮南子》、《七略》等資料看來，則老子、莊周、便娟、魏牟等人之學說屬於道家之學，墨翟屬墨家之學，孔子、孟子則屬於儒家之學。顯然，西漢初期，至少在枚乘看來天下之至言妙道固然不止一家，但其學術思想以道家和儒家為兩大主流。且並未顯現儒、道兩方思想劇烈的對抗，而之所以強調儒、道思想的衝突，是因其在東漢的七類作品中不斷地重複出現，所以是一值得注意的現象。

比如東漢傅毅〈七激〉首段即是「徒華公子，託病幽處，游心於玄妙，清思乎黃老。」（引文前見）顯然徒華公子是一位以黃老思想自持的人物，而要前去說服他的玄通子，毫無疑問是儒家思想的代表人物。玄通子認為君子應當因時動，建立功名，不應該「削跡藏體」，自甘黯淡，捨棄儒家六經之旨規，而以黃

<sup>44</sup> 葉舒獻認為「七」是最為神秘的數字，並且化為集體無意識，成為一種人類文化的原型，由此也派生出漢代以降以七為結構的文學現象。參見氏著：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1992年1月，1版），頁277。然而葉氏雖然注意到「七」與中國文學的關係，但並未進一步說明何以七類文章會彰顯出如此獨特的內涵，本文所作，亦應可針對此點加以補充說明。

<sup>45</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁37。

<sup>46</sup> 關於縱橫家文化對於漢初文風的影響，可參看傅劍平：《縱橫家與中國文化》（臺北：文津出版社，民國84年2月，初版），頁217、218。

老遁世無為的「偏塞之術」作為立身之志。到了最後一段：

玄通子曰：「漢之聖世，存乎永平，太和協暢，萬機穆清，於是群俊學士，雲集辟雍，含詠聖術，文質發矇，達犧農之妙旨，照虞夏之典墳，尊孔氏之憲則，投顏謝之高跡。推義窮類，靡不博觀。光潤嘉美，世宗其言。」公子瞿然而興曰：「至乎，主得聖道，天基允臧，明哲用思，君子所常。自知沈溺，久蔽不悟，請誦斯語，仰子法度。」<sup>47</sup>

這漢朝統治下的聖世裡，儒生學者聚集在太學中，吟詠研讀古代聖世的典籍與治術，且遵循孔子、顏回等聖賢之偉大情操以處世。玄通子所陳述的景象，正是儒家思想中的盛世氣象。至於徒華公子耳聞之後，馬上自悔沉溺久蔽，服膺玄通子之說，追隨具備聖道的人主，不再以隱蔽遁世為高了。與傅毅同時代而稍晚的張衡，其〈七辯〉開頭說無為先生「祖述列仙，背世絕俗，唯誦道篇。行虛年衰，志猶不遷。」（引文前見）七位辯士接著所要前去論辯說服者，即是無為先生遁世離俗的思想與行為。最後一段云：

髣無子曰：「在我聖皇，躬勞至思。參天兩地，匪怠厥司。率由舊章，遵彼前謀。正邪理謬，靡有所疑。旁窺八索，仰鏡三墳。講禮習樂，儀則彬彬。是以英人底材，不賞而勸，學而不厭，教而不倦。於是二八之儔，列乎帝庭。揆事施教，地平天成。然後建明堂而班辟雍，和邦國而悅遠人。化明如日，下應如神，漢雖舊幫，其政惟新。」而先生乃翻然迴面曰：「君子一言，於是觀智。先民有言，談何容易。子雖蒙蔽，不敏指趣，敬授教命，敢不是務。」<sup>48</sup>

髣無子所言，同樣是儒家聖君聖世的景象。謂聖君臨世，勤政治國，使天下之理是非正邪沒有疑惑混雜，並且注重儒家典籍的傳承與研究，講習禮樂。在此聖朝內，才士們不須賞誘就願意貢獻才學，致力於教化與輔政。因此朝廷之間充滿了可以媲美堯帝時八元八愷的賢臣們。就在聖君賢臣的共同努力下，學術與教化興盛，不論國內和外邦之人皆服膺本朝，成就了天下一同的盛世。果然無為先生聽也心悅誠服，稱讚髣無子所論乃是難得的智者之言，因此願意聽說從命。

再看東漢末年徐幹〈七喻〉，該篇文章雖然只剩殘文，不見全篇面貌。但觀其「有逸俗先生者，耦耕乎巖石之下，棲栖乎穹谷之岫。萬物不干其志，王公不易其好。寂然不動，莫之能懼。」<sup>49</sup>這段話看來，雖然並不知最後結果，但顯然這位逸俗先生也同樣是一位道家思想、崇尚隱遁的人物。同時期的王粲，其〈七釋〉亦僅以殘文存世，該篇首段云：

<sup>47</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁429。

<sup>48</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁788。

<sup>49</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁1002。

潛虛丈人，違世循俗。恬淡清玄，渾沌淳樸，薄禮愚學，無為無欲，均同生死，混齊榮辱。於是大夫聞而嘆曰：「蓋聞君子不以志易道，不以身後時，進德脩業，與世同理。今子深藏其身，高栖其志，外無所營，內無所事。」<sup>50</sup>

而曹植〈七啟〉之中也說：

玄微子隱居大荒之庭，飛遯離俗，澄神定靈。輕錄傲貴，與物無營。耽虛好靜，羨此永生。獨馳思於天雲之際，無物像而能傾。於是鏡機子聞而將往說焉……「予聞君子不遯俗而遺名，智士不背世而減勳。今吾子棄道德之華，遺仁義之英。耗精神乎虛廓，廢人事之紀經。譬若畫形於無象，造響於無聲。未之思乎，何所規之不通也？」<sup>51</sup>

潛虛丈人、玄微子兩人都是性格恬淡、無為無欲，並且輕棄禮俗世務的道家式人物，而〈七釋〉中的大夫與〈七啟〉裡的鏡機子顯然是懷有積極入世、立功立德之理想的儒家式人物。

總結上文所述，儒、道抗衡的現象既然在兩漢七類之作中一再顯現，反映出兩家學說的消長演變。一般說來，道家思想在漢武帝罷黜百家，獨尊儒術之前，是處於較為主流的地位。而當時黃老道家思想主要特色即如司馬談〈論六家要旨〉所言：「道家無為，又曰無不為，其實易行，其辭難知。其術以虛無為本，以因循為用。無成勢，無常形，故能就萬物之情。不為物先，不為物後，故能為萬物主。有法無法，因時為業，有度無度，因物與合。」<sup>52</sup>以虛無為本而兼容並蓄各家，而沒有一定的法度，視時間與環境之所需而加以採擇變通，這是黃老道家一個重要的面向。就以〈論六家要旨〉來看，司馬談雖然是站在黃老道家的立場批評其他各家，但並沒有對於任何一家學說予以嚴厲批判<sup>53</sup>，而是以道家為主，兼雜包容儒、法、名、墨等等諸家學說<sup>54</sup>，這種學術情況反映在漢初枚乘〈七發〉中，儒、道兩家以及墨家都可以被認為是「要言妙道」。乃至於西漢深好黃老之術的竇太后死後，儒學逐漸開始興盛，黃老道家逐漸遭到貶抑<sup>55</sup>，後來漢武帝罷

<sup>50</sup> 參見費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005年12月，第1版），頁1071。

<sup>51</sup> 參見參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88年9月，初版），頁875、876。

<sup>52</sup> 參見〔漢〕司馬遷著、〔唐〕司馬貞等集注：《史記三家注（下）》（臺北：七略出版社影印《四庫全書》武英殿本，民國），頁1350。

<sup>53</sup> 如說陰陽家「大祥而眾忌諱，使人拘而多所畏，然其序四時之大順，不可失也」，又如說儒家「博而寡要，勞而少功，是以其事難盡從，然其序君臣父子之禮，列夫婦長幼之別，不可易也」。等等之類，同上注，頁1349。

<sup>54</sup> 這種兼容並蓄各家學說的黃老道家思想，有別於以老子、莊子之學為中心的道家，因此也有人把黃老道家稱之為新道家，相關說明參見金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006年2月，增補三版），頁62。

<sup>55</sup> 《漢書·儒林傳》云：「及竇太后崩，武安君田蚡為丞相，黜黃老、刑名百家之言，延文學儒

黜百家獨尊儒術，儒家思想雖然自此成為漢代學術主流，然而黃老道家並未完全於漢代銷聲匿跡。

事實上關於黃老道家思想在兩漢的流行，在史書中記載頗多，如《史記·汲黯列傳》提到汲黯「學黃老之言，治官理民，好清靜，擇承史而任之，其治責大旨而已，不苟小」，並且甚至與漢武帝發生過衝突：

天子方招文學儒者，上曰吾欲云云。黯對曰：「陛下內多欲而外施仁義，奈何欲效唐虞之治乎？」上默然，怒變色而罷朝。公卿皆為黯懼。上退，謂左右曰：「甚矣！汲黯之戇也！」<sup>56</sup>

汲黯身為黃老學者，其政治與學術觀念與漢武帝相左，故而引起武帝不悅，根據學者陶建國的研究，西漢在漢武帝之後，主要黃老道家學者還有楊王孫、劉德、劉向等等，而這些學者除汲黯曾與當權者正面抵觸衝突之外，其他學者對於黃老道家的實踐，主要是在於修身、持家的謙卑修養<sup>57</sup>。當然，也有像是鄭子真、嚴君平之類明哲保身、不仕朝政的人物，《漢書·王貢兩鮑傳》提到兩人：

谷口有鄭子真，蜀有嚴君平，皆修身自保，非其服弗服，非其食弗食。<sup>58</sup>

但像鄭、嚴二人如此明白拒絕朝廷延聘的，以史傳來看，西漢甚為少見，但到了東漢則更為普遍。如高恢，《後漢書·逸民傳》云其：「少好老子，隱於華陰山中……終身不仕」<sup>59</sup>。《後漢書·酷吏列傳》云樊融「有俊才，好黃老，不肯為吏」<sup>60</sup>。

---

者以百數，而公孫弘以治《春秋》為丞相封侯，天下學士靡然鄉風矣。」參見〔漢〕班固著、〔唐〕顏師古注《漢書集注（五）》（臺北：世界書局印行，民國67年11月，3版），頁3593。又可以另外補充說明的，是西漢儒、道兩家思想的對抗，其背後更有階級對抗的背景存在，大抵外戚、郡國王都是以道黜儒，代表者為竇太后和淮南王，而皇室則是以儒黜道，集成大成者為漢武帝。相關說明可參看侯外廬主編：《中國思想通史·兩漢思想卷》（北京：人民出版社，1957年4月，初版），頁60。

<sup>56</sup> 參見〔漢〕司馬遷著、〔唐〕司馬貞等集注：《史記三家注（下）》（臺北：七略出版社影印《四庫全書》武英殿本，民國80年9月，2版），頁1268。

<sup>57</sup> 陶氏主要是蒐羅《史記》《漢書》中，關於兩漢的黃老道家學者，將其傳記中資料排列說明。參見氏著：《兩漢魏晉之道家思想》（臺北：文津出版社，民國79年3月，初版），頁162-173。另外，關於文中所提到的諸位黃老道家學者之修身持家的修養，如《漢書》楊王孫本傳中載他：「學黃老之術，家業千金，奉自厚，養生無所不致」。又《漢書·楚元王傳》記載劉德：「少修黃老術，有謀略……妻死，大將軍欲以女妻之，德不敢取，畏盛滿也。」

<sup>58</sup> 《漢書·王貢兩鮑傳》又云：「成帝時，元舅大將軍王鳳以禮聘子真，子真遂不詘而終。」子真不願接受王鳳的邀請而任官職，而嚴君平也有相類似的遭遇，說當時益州牧李彊再三聽說揚雄推舉嚴君平，所以希望能拜訪他，邀他出任官職，雄曰：「君備禮以待之，彼人可見而不可得詘也。」彊心以為不然。及至蜀，致禮與相見，卒不敢言以為從事，乃歎曰：「揚子雲誠知人！」

<sup>59</sup> 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁717。

<sup>60</sup> 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁647。



《後漢書·矯慎傳》也說矯慎：「少好黃老，隱遯山谷，因穴為室，仰慕松橋導引之術」。《後漢書·楊厚傳》載楊厚：

修黃老，教授門生，上名錄者三千餘人。太尉李固數薦言之，本初元年，梁太后詔備古禮以聘厚，遂辭不就。<sup>61</sup>

楊厚受黃老思想薰陶，在東漢質帝年間不受梁太后禮聘。又《後漢書·周勰傳》也說周勰：

少尚玄虛，以父任為郎，自免歸家。父故吏河南召夔為郡將，卑身降禮，致敬於勰。勰恥交報之，因杜門自絕。後太守舉孝廉，復以疾去。時梁冀貴盛，被其徵命者，莫敢不應，唯勰前後三辟，竟不能屈。後舉賢良方正，不應。又公車徵，玄纁備禮，固辭廢疾。常隱處窟身，慕老聃清靜，杜絕人事，巷生荊棘，十有餘歲。<sup>62</sup>

周勰少好玄虛，喜慕老子清靜無為的處世之方，三次推卻孝廉之舉，而且不應朝廷各種徵召，隱處藏身隔絕人世。

由以上所舉各條例子看來，黃老道家思想從漢初以兼容並蓄各家學說且大興其道，到武帝尊儒漸漸與黃老道家思想信仰者發生抵觸，進一步到了東漢期間，黃老道家思想信仰者常常以避世不應召聘的舉止，消極地對抗以儒家思想為中心的政權。這樣的演變，正符合兩漢七類之作中，儒與道兩家思想的對抗關係。試觀東漢以後的七類之作，如〈七激〉、〈七辯〉、〈七喻〉、〈七啟〉、〈七釋〉，那些隱居巖穴江濱、清靜無為、喜好神仙修煉之術的方外逸士，依據史傳，則應當是在現實社會中是不乏其人的，而朝廷長官往往慕其高名且期望能加以聘任出仕，換言之也就是希望能屈詘這些人消極無為的道家人生觀。那麼一再反映儒、道衝突與說服的七類之作，應當可以視之為這種現象之下的產物了。

## 五、七之文類形成及文類學意義

上文已就文化意涵的角度剖析兩漢七類之作，但我們還想進一步追問，儘管在諸作品中出現了治病、養病的共同主題，而這種「病」除了具體的疾病之外，也包含不合時宜之病——即在儒家思想為主流下，以清靜無欲、消極避世的道家思想（當然這是指東漢以後的作品而言）。那麼為什麼恰恰是七，而非其他文學體類會出現此現象呢？或者其他體類也出現相似的情況？總之，從主題、寫作規

<sup>61</sup> 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁717。

<sup>62</sup> 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964年九月），頁531。

範、文體之體要、形製等等加以辨析，本屬文體學的討論，下文即嘗試說明七之文類觀念與流變，以明七的形成與文類學意義。

文學體類的觀念必然是後設而非先驗的，意即當我們意識到可以用某一名稱命名某文體或文類時，一定是作品數量已經多達一定的程度，而這些作品又具有某些相同的特色或標準。據此，我們得以將之概括成類，然後提出種種關於其內容與形式的規範，使人們得以認識這種文類，並在創作時加以指導。從理論上來說，任何文學體類的發展都會歷經三個階段。第一階段，是文類複合體（genre complex）的聚集，直至出現一種穩定形式的類型。第二階段，是在此類型形成以後，又陸續出現了此文類的摹本（version），即作者有意識地以較早的樣本（primary version）為基礎所創造的形式，使前者成為自己精心模仿的對象。同時，還出現了明確的文類名稱以及對文類的各種規定。第三階段，則是在第二階段後的創造性的轉化，即作者基本上是以一種新的形式來模仿前人作品，或說是一種創造性的使用繼起的形式（secondary form），而這對原有的形式與規範而言，可能是轉換甚至是背離<sup>63</sup>。

這三個階段當然都是後設的觀察，而從枚乘〈七發〉以降，七之作品迭出，漢末迄於六朝，許多人便對七之文類進行評價，時而兼及對其之發展予以溯源，因此討論七的形成，著實不能忽略這些資料。除了上文所引《文心雕龍·雜文》的說明外，在此之前《全漢文》載東漢崔駰云：

駰既作〈七依〉，而假非有先生之言。曰：嗚呼！揚雄有言「童子雕蟲篆刻。」俄而曰：「壯夫不為也。」孔子疾小言破道，斯文之族，豈不謂義不足而辯有餘乎？賦者將以諷，吾恐不免於勸也。<sup>64</sup>

崔駰自悔〈七依〉之作徒為逞辭強辯，其實不能達到勸諫之用，所以引用揚雄對於漢賦的評語自我批判。

東漢末曹植〈七啟·序〉云：

昔枚乘作〈七發〉，傅毅作〈七激〉，張衡作〈七辯〉，崔駰作〈七依〉，辭各美麗，余有慕之焉，遂作〈七啟〉，並命王粲作焉。<sup>65</sup>

<sup>63</sup> 這三階段，乃是由陶東風所提出。進一步說，在第一階段中，文類的文體特徵還在初步形成，沒有明確的規範確立，更缺乏對之的描述批評，而人們僅在前人既有作品之下，缺乏自覺意識地揣摩、習擬，所以可稱為「無意識模仿階段」。第二階段中，作者則是有意識的模仿既有作品，而文類也才開始被標上記號，被抽象地加以理解，使模擬化的公式明晰，文類批評亦伊始於這階段，可稱為「有意識模仿階段」。第三階段，由於文類產生了諸種偏離了最早樣本的變體，同常是該文類與其他文類相混合、交叉的結果，而文類批評的主要任務則成了辨識文類的變體，因此這階段可稱為「混合文類階段」或「創造性模仿階段」。參見氏著：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1999年，初版），頁81-85。

<sup>64</sup> 〔清〕嚴可均輯：《全後漢文》卷四四，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（1）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁714。

<sup>65</sup> 參見〔梁〕蕭統編、〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國88

西晉傅玄〈七謨·序〉言：

昔枚乘作〈七發〉，而屬文之士若傅毅、劉廣世、崔駰、李尤、桓麟、崔琦、劉梁、桓彬之徒，承其流而作之者紛焉。〈七激〉、〈七欣〉、〈七依〉、〈七歎〉、〈七說〉、〈七蠲〉、〈七舉〉之篇。於時通儒大才馬季長、張平子亦引其源而廣之；馬作〈七廣〉，張造〈七辯〉。或以恢大道而導幽滯，或以黜瑰彥而託諷詠，揚暉播烈，垂於後世者，凡十有餘篇。自大魏英賢迭作，有陳王〈七啓〉、王氏〈七釋〉、楊氏〈七訓〉、劉氏〈七華〉、從父侍中〈七誨〉，並陵前而邈後，揚清風於儒林，亦數篇焉。世之賢明，多稱〈七激〉工，余以為未盡善也。〈七辯〉似也，非張氏至思，比之〈七激〉未為劣也。〈七釋〉僉曰妙哉，吾無間矣。若〈七依〉之卓轡一致；〈七辯〉之纏綿精巧；〈七啓〉之奔逸壯麗；〈七釋〉之精密閒理，亦近代之所希。

66

曹、傅二人都以〈七發〉為七之首倡，沿流而下兩漢遂有傅毅〈七激〉、崔駰〈七依〉等人續作。曹植以由於愛好其文辭「美麗」，因此也創作〈七啟〉。傅玄則更進一步指出魏代作家作品紛紜的盛況，並比較、批評各家之作。其中一個焦點，在於傅毅〈七激〉與張衡〈七辯〉，世論以為前者工巧，但傅玄認為它並非盡善，而後者雖然並非張衡的極致之作，但卻足以和前者匹敵。其二是王粲〈七釋〉，世論以為絕妙，傅玄也沒有異議。第三則是其他足以稱名的傑作，包含崔駰〈七依〉、曹植〈七啟〉在內。

《全晉文》載摯虞《文章流別論》之說：

〈七發〉造于枚乘，借吳楚以為客主。先言出與入輦，蹙萎之損，深宮洞房寒暑之疾，靡曼美色晏安之毒，厚味煖服淫曜之害，宜聽世之君子要言妙道，以疏神導引，蠲淹滯之累。既設此辭，以顯明去就之路。而後說以色聲逸遊之樂。其說不入，乃陳聖人辯士講論之娛，而霍然疾瘳。此因膏粱之常疾以為匡勸。雖有甚泰之辭，而不沒其諷喻之義也。其流遂廣，其義遂變，率有辭人淫麗之尤矣。<sup>67</sup>

摯虞指出〈七發〉吳客先以耳目聲色之娛，後以要言妙道使楚太子忽然病癒、明白事理的內容特色，認為同篇雖然文辭奢泰，但到底具有諷喻的實用功能；然而後世作者忽略諷喻之用，使得諸七之作淪為炫辭弄巧而已。

此後，梁·任昉《文章緣起》羅列各種體類名中，有「七發」一類，並云「漢

年9月，初版），頁875。

<sup>66</sup> 〔清〕嚴可均輯：《全晉文》卷七七，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（2）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁1723。

<sup>67</sup> 〔清〕嚴可均輯：《全晉文》卷七七，收入《全上古三代秦漢三國六朝文（2）》（北京：中華書局，1999年6月，初版），頁1905-1906。

枚乘作」，以外再無更詳細的說明<sup>68</sup>

總結崔駰、曹植、傅玄、摯虞之說來看，可以發現各家之說有兩個焦點：其一，關於〈七發〉的文學史地位。〈七發〉公認為諸七之源，是七之文學體類的首創之作，幾乎沒有疑義。其二，則是諸七之作的藝術價值與政教價值的問題。其中如曹植，直言就是仰慕先賢「辭各美麗」，所以也追隨創作，並不考量其他；而崔駰、摯虞顯然認更強調七的「匡勸」、「諷喻」的政教實用功能，崔駰顯然一方面創作，一方面又頗有自悔之意。摯虞的觀點，認為僅有〈七發〉還具有諷喻之意，所以雖然文辭華美但仍值得肯定，之後的作家與作品，已經將寫作變為遊戲，毫無勸諷政教之用，幾乎不堪一論。崔、摯二人不約而同轉用揚雄「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」的論點，加以反省與批判。相形之下，傅玄的觀點就更為積極樂觀，認為歷代眾七作品不僅文辭巧麗，且藝術特色上迭相勝出，但並不因此就此失去政教諷喻的價值，所以既有「恢大道而導幽滯」、「黜瑰麥而託諷詠」的東漢諸作於前，又有「揚清風於儒林」的魏代文士之作於後；換言之，七兼具了政教諷喻與文藝價值。

總之不論何種觀點，藝術價值與政教價值的衝突或協調，一直存在於人們對七的評價之中，劉勰所云：「或文麗而義暎，或理粹而辭駁」其實也是對這一問題的反省，而這也恰恰是歷來漢代散賦的問題；認為七「淫麗」、「將諷而勸」，也幾乎就是以批評賦的標準轉以批評七而生的意見<sup>69</sup>。可見七的出現，與辭賦關係密切，不過它並非賦，也不同於騷，雖有主客對問，但也不同於對問一類，否則摯虞《文章流別》既然以列賦、騷、對問，實不須再將〈七發〉及其沿流之作劃開而獨立討論。不過由此我們至少可以判定，在〈七發〉最後吳客以要言妙道使吳太子病癒，或者後世以儒、道兩家思想爭辯為主軸，而最終儒家代表必然勝出、勸誘成功的敘事結果，無非就是辭賦「勸諷諷喻」的傳統與儒家精神的展現。換言之，七雖獨立於漢賦，但始終都在漢賦的籠罩下發展，但既然如此，它又在

<sup>68</sup> 〔明〕陳懋仁：《文章緣起注》，收入《文體序說三種》（臺北：長安出版社，1998年6月，第1版），頁31。

<sup>69</sup> 諷喻是賦的最重要也最基本功能，在漢人的討論中屢見不鮮，除了揚雄之外，如班固《漢書·藝文志》云：「春秋之後，周道浸壞，聘問歌詠不行於列國，學《詩》之士逸在布衣，而賢人失志之賦作矣。大儒孫卿及楚臣屈原離讒憂國，皆作賦以風，咸有惻隱古詩之義。其後宋玉、唐勒；漢興，枚乘，司馬相如，下及揚子雲，競為侈麗閎衍之詞，沒其風諭之義。」所謂「惻隱古詩之義」即是諷喻勸諷之用心，而這樣的用心在春秋時代屈原、荀卿之作猶可見得，但楚、漢以降的作家則不然，於是賦也成了誇飾文辭的遊戲了。《漢書·王褒傳》也載漢宣帝所言：「辭賦大者與古詩同義，小者亦辯麗可喜。譬如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此處說耳目，辭賦比之，尚有仁義風諭、鳥獸草木多聞之觀。」也是對賦的諷喻等政教功能加以強調。總之，漢賦總是掙扎於諷諭價值和文藝價值之中。另外，揚雄認為辭賦是小道，「頗似俳優淳于髡、優孟之徒，非法度所存，賢人君子詩賦之正」，這種認為辭賦淪為文字遊戲淪喪道德意義的感嘆，實與西漢末年以及東漢年間，帝王漸漸不再重視辭賦，於是語言是從之臣沒落，使文人感到憤懣不得志有關。相關參見簡宗梧老師：〈從專業賦家的興衰看漢賦特性與演化〉，《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，民國82年5月，初版），頁215。

什麼樣的因素之下，與漢賦分馳，而獨立成一種文學體類呢？

倘若以上述文類發展三階段加以分析七之體類概念的形成，那麼〈七發〉毫無疑問第一階段中，經過文類複合體（genre complex）的聚集、嘗試之後，所出現的「穩定形式的類型」，可說是自古之公論，劉勰所說「枚乘摛豔，首製〈七發〉」，也可謂繼承曹、傅二人的看法而來。那麼此階段中，更重要的問題應是：〈七發〉究竟是經過哪些文類複合體的聚集而來的？這個問題其實早有探討，主要意見不外乎五：第一，認為出自《孟子》中孟子歷舉輕暖肥甘、聲音采色以勸說齊宣王推廣仁政，而〈七發〉以聲色娛樂勸誘，使吳太子能接受要言妙道的說服策略與之相似。第二，出自《楚辭》〈大招〉、〈招魂〉之篇章，此二文言四方皆凶險、怪物叢生，因此招其魂魄歸來，以享舒適豪宅、饌飲遊戲之樂，而〈七發〉以聲色娛樂誘進，也與之相似。第三，出於東方朔〈七諫〉，此說著眼於「七」名，故以為〈七發〉乃承〈七諫〉而來；但其實東方朔年代還在枚乘之後，後者不可能模仿前者，因此已有學者提出辨析，論證此說不通。第四，認出於諸子篇章中以七名者，如《管子》〈七法〉、〈七臣七主〉等等，而秦、漢以來著論者，議論時多七件事理為主，不待〈七發〉才如此。第五，出於《呂氏春秋·本生》聲色酒肉之害生一段，相似的言論也出現於〈七發〉，所以視為源頭<sup>70</sup>。

但文類複合體（genre complex）的聚集，意味文學體類的來源不可能只有單一，那麼以上五說，除了第四說顯然不合理外，其他應都可視為〈七發〉的源頭。如果這些將這些源頭再進一步分析，其實重點有三：其一，主客設辭對問。其二，設辭對問的內容，為說客以聲色娛樂勸誘，希望將主人導入正道。第三，就整體內容而言，屬於議論事理。換言之，枚乘即是從前人作品中掌握這三點，然後自鑄新辭；至於枚乘的新創，則在於主客之間「對問凡七」後，雙方可以「始異終契」，即最後說客一定能說服聽者，使聽者折服並決定改弦易轍<sup>71</sup>，由此寫成了〈七發〉並奠定了七的模型。不難發現，上述第二、三個重點其實根本於漢賦

<sup>70</sup> 第一種說法，以清代章學誠、孫德謙為代表；第二種由清人劉熙載提出，近人范文瀾附和；第三種為唐代李善所論；第四種則由饒宗頤提出；第五種則為畢庶春、阮忠等現代大陸學者所論。各種說法，邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國84年）第三章第三節已有討論，此僅扼要徵引，不再贅述。但需要補充說明的是，關於第三說，李善《文選》注云：「〈七發〉者，說七事以起發太子也。猶《楚辭》七諫之流。」李善之意，並非指〈七發〉承〈七諫〉而作，而是認為兩者在諷諫的用心上彼此相通，且都以「七」為篇名；因此若直接說〈七發〉出於〈七諫〉，當然錯誤；饒宗頤因此考究古代以「七」為名之篇章，發現秦漢以來，著論者頗多採用七數，不特〈七發〉、〈七諫〉為然，所以就提出了上文中所言的第四說。相關參見饒宗頤：《選堂文集·釋七》，收入饒宗頤二十世紀學術文集編輯委員會編：《饒宗頤二十世紀學術文集（卷十四）》（臺北：新文豐出版股份有限公司，民國92年10月），頁41-42。

<sup>71</sup> 據游適宏的考察，「七」的文類特色凡四，一為「虛設主客」，二為「問對凡七」，三為「始異終契」，四為「臆辭雲構」，參見氏著：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第27卷第2期），頁208、209。但可以補充說明的是，這四點就歷時性而言，顯然一是先有所承，二、三為枚乘奠定，至於四則是內容誇飾耳目聲色娛樂的必然結果。

諷喻託志的傳統精神，合乎前文所言，七始終都在漢賦的籠罩下發展的論點。既然如此，也無怪乎後人會以批評漢賦的標準批評七之作品了。

〈七發〉在被創作之後，其體製與題材開始被模擬，後來不斷有追隨者加以模習，因此成為一種特殊的文學行為模式<sup>72</sup>，而這恰恰是上文所言文學體類發展的第三階段。但是，〈七發〉顯然不是在文壇上立刻引起仿效，傅玄〈七謨·序〉所列舉諸位漢代作家如傅毅(?~90?)、劉廣世(?)、崔駰(?~92)、李尤(?)、桓麟(?)、崔琦(?)、劉梁(?)、桓彬(133~178)、馬融(79~166)、張衡(78~139)<sup>73</sup>，無一不是東漢人，這意味著到了東漢〈七發〉仿效者才逐漸出現。其中最重要的應是傅毅，《後漢書·文苑傳》載：「毅以顯宗求賢而不篤，士多隱處，故作〈七激〉以為諷。」<sup>74</sup>則其作不僅是東漢上承〈七發〉的首倡之作，並且將枚乘原來的「治病」題材一變為「求賢招隱」之題材。以今所見，其後張衡〈七辯〉、曹植〈七啟〉、王粲〈七釋〉、徐幹〈七喻〉都跟隨擬仿，甚至到南朝也都陸續有作家仿作<sup>75</sup>，可見傅毅〈七激〉應是七之發展中，繼〈七發〉之後最具文學史意義且影響廣大的典範作品，無怪傅玄會說「世之賢明，多稱〈七激〉工」。〈七激〉受到世人的讚揚，除了本身的文辭藝術價值外，也應當是對其文學史意義與價值的肯定。

但〈七激〉在問世後，何以能興起仿作的風潮？這應該可以從兩點提出解釋。首先從寫作目的言之，七之創作固以招隱求賢為理想目的，而又從上文可知，東漢之際士人不應召聘的風氣確實頗盛，但當朝中士人為了招隱求賢，或欲以招隱求賢為題材創作辭賦，並不能於傳統漢代散文賦中著力；畢竟傳統散文賦題材不外乎苑囿、游獵、宮殿、京都、郊祀，並不包含招隱求賢，所以除了設法創新之外，實再無其他可運用的文體。其二，從作者和讀者來說。後設的觀察可以發現，七之作者固為對朝廷具有向心力的朝中文士，他們歌頌朝廷是理所當然之事，而讀者在理論上卻必須兼及兩者：其一為帝王，其二則為民間的隱士，就前者而言目的在於頌美功德，就後者而言目的則為勸誘出仕。西漢時由於辭賦的讀者專為帝王，其主要功能又侷限於娛樂和頌美帝王，所以不可能也沒必要出現一種足以對應兩種讀者，同時兼有兩種功能的文體；但東漢時既為了「招隱求賢」，那麼自然必須要用一種足以呈現盛世光明、帝威顯赫，又能以妙文巧辭進而爭取到民

<sup>72</sup> 顏崑陽認為七體的發展，就是文學史上「典範模習」三種型態之一種，這種模擬特徵有二，其一，在觀念上，模擬者自供其模擬行為，並將它理論化為「學習寫作」的法則。其二，更為明確的在「文類」的「體製」上，進行模擬。參見氏著：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，《建構與反思——中國文學史的探索學術研討會論文集(下)》(臺北：臺灣學生書局)頁800、818。

<sup>73</sup> 以上文人生卒年代，參考曹道衡、沈玉成主編：《中國文學家大辭典·先秦漢魏晉南北朝卷》(北京：中華書局，1996年8月，北京1版)

<sup>74</sup> 參見〔南朝宋〕范曄著、〔唐〕李賢等注：《後漢書》(北京：中華書局，1964年九月)，頁2613。

<sup>75</sup> 昭明太子〈七契〉、梁簡文帝〈七勵〉、何遜〈七召〉皆錄於《全上古三代秦漢三國六朝文》中，而三篇也都是以招隱為主題的。

間賢達認同朝廷的文體，而傳統散文大賦既然不敷此用，所以只得另尋新創。綜合這兩個原因，〈七激〉的問世，正宣告著這一創新且符合時代需求的文學範式的確立，其後流衍成風，意欲寫作辭賦以「招隱求賢」的文人，除了依循傅毅，再無更恰當的路徑，因此諸七之作紛紛問世，內容與形式皆與〈七激〉大同小異。

不過，縱使〈七激〉成為被模仿的對象，但兩漢迄於晉，七並未形成一種正式的文學體類。曹植〈七啟·序〉與傅玄〈七謨·序〉羅列各家前輩作品，摯虞、任昉也只將「七發」別為一目，乃至於《後漢書》對於文人撰述作品的記載，亦僅將與七有關的篇章獨立列舉開來<sup>76</sup>。這些都足以說明：七在當時尚未被以一種正式的文學體類的概念而被提出，然而人們仍意識到此種文學作品之體貌有其相似性，故實際創作時雖無定型化的規範可依循，但仍有「大體」可以入手，或者歸類並予以後設的理論性分析。這種「大體」即表現於篇章中局部意義單元之間的轉換與連接的規則化<sup>77</sup>，若進一步扣問此規則為何？其實就是上文所提及枚乘〈七發〉的三個要則，並在〈七激〉之後又增加了一點，即「求賢招隱」的題材限定，在諸多作家不斷嘗試創作後，直至《昭明文選》與《文心雕龍》出現，才正式被以一文學體類看待，以及被賦予「七」之名<sup>78</sup>。

從〈七發〉問世，到〈七激〉繼起引起眾家作者相從仿擬，到七正式成為一種文學體類，是經過長期發展而來的。而在七正式成為文學體類後，體式大抵沒有太大的改變，意即這第二階段是甚為漫長。依據前人的觀點，到了唐代七之發展才又有演變，突破窠臼，而進入文類發展第三階段。如洪邁《容齋隨筆》云：

枚乘作〈七發〉，創意造端，麗旨腴詞，上薄騷些；蓋文章領袖，故為可喜。其後繼之者，如傅毅〈七激〉、張衡〈七辯〉、崔駰〈七依〉、馬融〈七廣〉、曹植〈七啟〉、王粲〈七釋〉、張協〈七命〉之類，規倣太切，了無新意；傅玄又集之以為《七林》，使人讀未終篇，往往棄諸几格。柳子厚

<sup>76</sup> 如〈文苑傳〉中載李尤：「所著詩、賦、銘、誄、頌、〈七嘆〉、〈哀典〉凡二十八篇。」又說傅毅「毅早卒，著詩、賦、誄、頌、祝文、〈七激〉、連珠凡二十八篇」。《張衡列傳》載張衡：「所著詩、賦、銘、七言、〈靈憲〉、〈應閒〉、〈七辯〉、〈巡誥〉、〈懸圖〉凡三十二篇。」凡此可見至少到范曄之時，七都還沒被認為是一種文學體類，所以被以篇章的形式獨立標出，與詩、賦、論等體類劃開。

<sup>77</sup> 顏崑陽將「文類體裁」分成三種，而這種有「大體」但無「定體」，即僅有大致的規則可依循，而無嚴格的規範限制的文類體裁，即稱為「程式型形構」。參見氏著：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，收入《清華學報》新 35 卷第 2 期（民國 94 年 12 月），頁 320-321。

<sup>78</sup> 有些學者據《文章流別論》的資料，直接認為七在摯虞的文論中已經成為一具體的文學體類，如呂武志在比較摯虞和劉勰的文論時，就把摯虞文論中所列的「七發」一目視為文學體類，而後認為《文心雕龍·雜文》中所提的七體等同。參見氏著：《魏晉文論與文心雕龍》（臺北：樂學書局，有限公司，民國 95 年元月，初版），頁 258。其實嚴格來說，今所見《文章流別論》已是輯本，摯虞到底有沒有列七之一體類，不得而知。但既然所見資料只見到「七發」這一目而未見七之名，所以保守地說，仍然不能算是文學體類的正式成立，因此談論七的體類概念，正式確立的時間點，還是晚至《昭明文選》與《文心雕龍》較為得宜。

〈晉問〉乃用其體而超然別立新機杼，激越清壯，漢晉之間諸文士之弊，於是一洗矣。<sup>79</sup>

照洪邁所論，〈七發〉以後的七之篇章全部千篇一律了無新意，其實就是指文類發展第二階段而言，直到柳宗元〈晉問〉出現，七才又出現轉化。或依據近人錢鍾書的觀察：

《全晉文》卷四六傅玄〈七謨·序〉始歷數諸作，不足二十家；平步青《霞外攬屑》卷七謂自枚乘創體，唐前作七者可考見四十家，唐後不勝枚舉。竊謂尚有名不標「七」，如華鎮《雪溪居士集》卷一〈感春賦〉、夏完淳《夏考功集》卷二〈燕問〉、汪士鐸《梅春先生集》卷一〈瀛洲賦〉等，而實屬「七」林者，更難燭照。洪邁《容齋隨筆》卷四謂繼枚乘而作此體諸篇「規倣太切，了無新意，柳子厚〈晉問〉用其體，而超然別立新機杼。」〈晉問〉於「七」，洵所謂「文成破體」，洪氏倘及見其家亮吉《卷施閣文》乙集卷二之〈七招〉，當許其擬議變化，一篇跳出耳。<sup>80</sup>

錢氏所言重點即在於唐代以後七的突破，指出唐代之後七之作家與作品繁多，其中包含實為七但卻不以七，卻以賦為名的篇章，或者如柳宗元〈晉問〉、洪亮吉〈七招〉也是跳脫既有範式、開創新局的「破體」新作。

當然，唐、宋之作如何「文成破體」或「擬議變化」使得七以新的面貌出現於文學史之中，必然是複雜的問題。限於篇幅，暫不討論，而本文重點僅在於探析七在枚乘〈七發〉之後，如何引起仿效，使得七成為一種文學體類。概要言之，作為開山之作的〈七發〉，是文類複合體（genre complex）的聚集加上枚乘的巧思的結果，但到了東漢後才展現影響力，傅毅〈七激〉本為求賢招隱而作，在東漢隱士抗召不仕的風氣下，文人欲亦撰文求賢招隱，因為題材與寫作目的特殊，除了〈七激〉外，再不能找到適合的文體，也不能在既有的散文大賦中找到學習的對象，導致諸七之作逐一出現，但內容都極為相似。雖然七始終都在漢賦底下發展，且被人們以評判漢賦的標準加以評判，但到底題材特殊，其形式亦有別於一般漢賦，其篇章既多，於是成為一種文學體類，與漢賦劃境。

## 六、結 論

經由以上的討論，我們可以提出以下幾點結論：

第一，「治病」或「養病」可說是兩漢七類之作的共通主題，而這種「病」除了具體的疾病之外，也包含不合時宜之病——即在儒家思想為主流下，以清靜

<sup>79</sup> 〔宋〕洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996年3月，1版），頁88。

<sup>80</sup> 錢鍾書：《管錐篇（第三冊）》（蘭馨室書齋出版，不著出版資料），頁904。



無欲、消極避世的道家思想。

第二，承上所言，當遊說者在進行遊說以治、養病人時，必然會先鋪敘許多誇大且豐富的耳目聲色之娛，這些娛樂儘管遭到後人「諷一勸百，勢不自反」(劉勰語)的負面批評，但進一步反思，其實這正是「順情理情」的禮學觀念展現，這些娛樂在漢代其實是被視為一種上層階級的表徵，合乎禮制所規範。

第三，天人合一為漢代學術思想的主要特徵，這也反映在諸兩漢七類作品中，其天人合一的形式有兩種，一為人與自然界的內外感通，二為漫遊天地遊覽宇宙的神仙思想。至於七類文章之所以具有這樣的特色，可以推根於漢代人對於「七」的神秘性的崇拜。

第四，從現存以及殘逸的兩漢七類之作看來，除西漢出枚乘〈七發〉外，之後的作品多呈現出儒家思想對道家思想加以抵抗、辯難的一面(當然這不意味兩家只有衝突，沒有調合)，此種現象並非偶然。這反映出自漢武帝獨尊儒術之後，其實道家思想並未完全失去信奉者，並且道家信奉者往往以清靜無欲的思想，以及具體的隱居行為婉拒朝廷的聘任。這樣的事實其實也反映在諸七類作品中，故諸七類作品，實可視之為兩漢儒、道思想衝突與對抗下的產物。

第五，從文類學角度言之，七在漢賦底下發展，〈七發〉固然是首創，但引起眾家習擬仿作使七成為一文類，〈七激〉的貢獻更大；〈七激〉為「招隱求賢」而作，一方面歌功頌德，一方面也以華美文辭勸誘隱士，這在漢賦中是具開創性的，另一方面東漢隱士抗召拒聘之風盛行，朝中文士為了招隱求賢，也只能以〈七激〉為學習對象，使得眾七之作大同小異，如出一轍，篇章既多，遂而成類，直到唐代，七的體式寫法才有了新的突破。



## 參考書目：

### 一、古籍文獻

- 〔漢〕司馬遷著，〔唐〕司馬貞等注：《史記三家注（上）》（臺北：七略出版社，景印武英殿四庫全書，民國 80 年 9 月，2 版）
- 〔漢〕班固著，〔唐〕顏師古注：《漢書集釋》（臺北：世界書局，民國 67 年 11 月，3 版）
- 〔漢〕班固：《白虎通·性情》（臺北：臺灣商務印書館，民國 57 年 3 月，臺一版）
- 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選（下）》（臺北：五南圖書出版有限公司，民國 88 年 9 月，初版）
- 〔南朝宋〕范曄著，〔唐〕李賢等注：《後漢書》（北京：中華書局，1964 年九月）
- 〔宋〕洪邁：《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1996 年 3 月，1 版）
- 〔明〕陳懋仁：《文章緣起注》，收入《文體序說三種》（臺北：長安出版社，1998 年 6 月，第 1 版）
- 〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：紅葉文化事業有限公司，1998 年 10 月，初版）
- 〔清〕孫希旦著：《禮記集解》（臺北：文史哲出版社，民國 79 年 8 月，文 1 版）
- 〔清〕嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999 年 6 月，初版）
- 范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書局，民國 82 年 5 月，臺 17 版）
- 費振剛等校注：《全漢賦校注》（廣東：廣東教育出版社，2005 年 12 月，第 1 版）

### 二、研究專著

- 葉慶炳：《中國文學》（臺北：臺灣學生書局，1997 年 6 月）
- 劉大杰：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，民國 89 年 8 月版）
- 李曰綱：《辭賦流變史》（臺北：文史哲出版社，民國 76 年 2 月，初版）
- 邱仕冠：《枚乘〈七發〉與七體研究》（臺中：東海大學中文系碩論，民國 84 年）
- 郭建勛：《辭賦文體研究》（北京：中華書局，2007 年 4 月）
- 陶東風：《文體演變及其文化意味》（雲南：雲南人民出版社，1997 年 7 月，1 版）
- 龔鵬程：《漢代思潮》（北京：商務印書館，2005 年 2 月，第 1 版）
- 金春峰：《漢代思想史》（北京：中國社會科學出版社，2006 年 2 月，增補 3 版）
- 李澤厚：《美的歷程》（臺北：蒲公英出版社，民國 75 年 8 月）
- 葛兆光著：《中國宗教與文學論集》（北京：清華大學出版社，1998 年 8 月，初版）
- 葉舒獻、田大憲著：《中國古代神秘數字》（北京：社會科學文獻出版社，1998 年 3 月，2 版）
- 葉舒獻：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1992 年 1 月，1 版）
- 傅劍平：《縱橫家與中國文化》（臺北：文津出版社，民國 84 年 2 月，初版）
- 侯外廬主編：《中國思想通史·兩漢思想卷》（北京：人民出版社，1957 年 4 月，初版）
- 陶建國：《兩漢魏晉之道家思想》（臺北：文津出版社，民國 79 年 3 月，初版）
- 簡宗梧老師：《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，民國 82 年 5 月，初版）

饒宗頤：《選堂文集·釋七》，收入饒宗頤二十世紀學術文集編輯委員會編：《饒宗頤二十世紀學術文集（卷十四）》（臺北：新文豐出版股份有限公司，民國 92 年 10 月）

曹道衡、沈玉成主編：《中國文學家大辭典·先秦漢魏晉南北朝卷》（北京：中華書局，1996 年 8 月，北京 1 版）

錢鍾書：《管錐篇（第三冊）》（蘭馨室書齋出版，不著出版資料）

### 三、單篇論文

簡宗梧老師：〈枚乘《七發》與漢代貴遊文學之發皇〉，收入輔仁大學中文系編：《兩漢文學學術研討會論文集》（臺北：華巖出版社，民國 84 年）

游適宏：〈「七」一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》（第 27 卷第 2 期）

趙達夫：〈《七發》與枚乘生平新探〉收入王許林編輯：《辭賦文學論集》（江蘇：江蘇教育出版社，1999 年 12 月版）

顏崑陽：〈論「典範模習」在文學史建構上的「漣漪效用」與「鍊接效用」〉，《建構與反思—中國文學史的探索學術研討會論文集（下）》（臺北：臺灣學生書局）

顏崑陽：〈論「文類體裁」的「藝術性向」與「社會性向」及其「雙向成體」的關係〉，收入《清華學報》新 35 卷第 2 期（民國 94 年 12 月）



## The Culture meaning and development in Qi genre Of Han Dynasty

Kuo, Chang-yu\*

### Abstract

*Qi-Fa* is considered the first composition of Qi genre, during East Han Qi was created generally so be a literature genre. This kind of articles was filled with many kinds desires so get bad command. In the fact, this phenomenon revealed the moral conception and university-human relationship.

Beside, the development of Qi was considered to be subordinated to Han-fu, whereas the different between Han-fu and Qi, the major point is 「recruiting recluses」, After Fu-Chan's Qi-gj, many articles simulated it, and Qi be a literature genre, until Taun-Dynasty, Qi had broken it's original type.

**Keywords : Qi 、 genre 、 Han Dynasty 、 Recruiting recluses**

---

\* Kuo, Chang-yu is a lecture in the chinese literature department of chan-chiu university.