

劉勰《文心雕龍·麗辭篇》專門論述對偶問題，先提出「造化賦形，支體必雙；神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對」的基本觀點；接著說《尚書》、《周易·繫辭》、《詩經》等書已偶用駢語，其性質屬於率然成對，並非有意經營；之後，他認為自覺追求對偶是從漢賦作家開始的：「自揚、馬、張、蔡，崇尚麗辭，如宋畫吳冶，刻形鏤法，麗句與深采并流，偶意共逸韻俱發」。但從整體上說，漢賦中使用麗句尚屬零零星星的嘗試階段，且以單對為主。魏晉時期，伴隨著文學觀念的自覺，人們對文學本身的審美價值日益重視，追逐形式美逐漸成為不可阻遏的潮流。因而，對駢偶形式的追求也就成為一種比較普遍的風尚。劉勰所謂「自魏晉群才，析句彌密，聯字合趣，剖毫析厘」，便是對時人在這方面之努力的精當概括。而這種趨向在當時的大賦創作中尤其明顯，即以蕭統《文選》所收曹植〈七啓〉、張協〈七命〉、何晏〈景福殿賦〉、左思〈三都賦〉、潘岳〈西征賦〉、陸機〈文賦〉、郭璞〈江賦〉等作看，使用駢麗句型之繁盛，偶對形式之多樣及工穩，均已超越前代，從而為南朝駢賦的成熟和高度興盛奠定了堅實的基礎，提供了有益的經驗。

綜上所述，筆者最後補說兩點作為本文的結論：（一）魏晉雖然是小賦勃興興盛的文學時期，但大賦仍受到時人的普遍重視，綿綿不斷地出現名篇，大賦傳統甚至在某些具體的歷史階段占據過賦壇的主導地位；同時，魏晉大賦在繼承漢大賦傳統的基礎上，其題材內容、創作傾向及藝術表現等方面均有所拓變。因此，在兩漢以降的大賦評論及創作史上，這個時期具有相當重要的地位。（二）從南朝劉勰《文心雕龍》中之論賦文字，以及蕭統《文選》之選賦情況，都可看出他們對大賦的重視，而直接為其開風氣者，無疑是魏晉人的大賦觀念和追步前賢的大賦創作。有關具體情況，將撰專文論述。

六朝詩賦合流現象之一考察

——賦語言功能之轉變

高莉芬

新竹師範學院語教系

一、前言

賦是中國文學史上爭議性頗強的一種文體。有關它的起源引發過不少的爭議；它的評價不僅在其盛行的兩漢，乃至於後世亦是或褒或貶，揚抑不一。但這一個介於詩和文之間的文體，卻在中國文學發展史上扮演著重要的角色。也因其文體本身的特殊性，在其演進發展上，不惟與「詩」忽出忽入，又與「文」若即若離。尤其是與詩此一文體間的糾葛離合，尤為密切複雜。

詩與賦此兩大文體並存的時代，最早應上溯至西漢¹。從兩漢開始，經魏晉至南朝，在此一期間，漢賦歷經了騷體賦，自司馬相如等完成〈子虛〉、〈上林〉之類以問答散體，「鋪張揚厲」的漢大賦典型後，賦與詩漸行漸遠，而賦成為漢代文人創作的主要文體。從班固〈兩都賦序〉中可見其盛況，鍾嶸《詩品序》亦云：

自王（褒）、揚（雄）、枚（乘）、馬（司馬相如）之徒，詞賦竟爽，而吟詠靡聞。從李都尉迄班婕妤，將百年間，有婦人焉，一

¹ 參見徐公持，〈詩的賦化與賦的詩化〉，《文學遺產》，1992年，第1期，頁16。

人而已；詩人之風，頓已缺喪。東京二百載，唯有班固〈詠史〉，質木無文。

賦作佔據了兩漢文壇之重心，其後自漢末建安，隨著詩歌的蓬勃發展，漢代散體大賦之篇幅由長而短、句法由散而駢、內容由狀物而抒情，形成以抒情短賦為主之型態，部份賦篇在形式上也逐漸加入五、七言的句式²。及至永明新體詩興起，詩句逐漸律化，而融入賦中的詩句也逐漸律化，再加上文人音律知識及技巧轉精，帶動了賦朝韻律化、精巧化演進，形成詩賦合流的現象。如沈約〈愍衰草賦〉：

愍衰草，衰草無顏色，憔悴荒徑中，寒蕙不可識。昔時兮春日，昔日兮春風。銜華兮佩實，垂綠兮散紅。岩陬兮海岸，冰多兮霰積，布景密于寒皋，吐纖疏于危石，雕芳卉之九衢，損靈茅之三脊。風急峭道寒，秋至客衣單，既傷檐下菊，復悲池上蘭，飄落逐風盡，方知歲早寒。流螢暗明燭，雁聲斷裁續，霜奪徑上紫，風銷葉中綠。秋鴻兮疏引，寒鳥兮聚飛。徑荒寒草合，草長荒徑微，園庭漸蕪沒，霜露日沾衣。³

此賦內容寫衰草荒涼之景，並抒發一己客中歲暮淒涼之感。形式上則是糅合騷體句、駢偶句五言詩句三者而成，卻命之曰「賦」。此賦與此期一些雜言詩作實相差無幾。故徐陵《玉台新詠》卷九題為〈歲暮愍衰草〉、馮惟納《詩紀》題作〈歲暮愍衰草〉，皆將其視之為詩；而《藝文類聚》則題為〈衰草賦〉收入卷八十一，則又視之為賦。足見此篇作品是詩是賦難以區分。其後梁陳之賦家都在沈約的基礎上推動了賦的詩化進程。其中最特殊的即是具備詩歌特點，卻命名為「賦體」的作品的出現。⁴

² 如張協〈七命〉：「陵阜沾流膏，溪谷壓芳煙。」嵇康〈琴賦〉：「若乃春蘭被其東，沙棠殖其西。……」然此大多是偶一為之，非刻意而作，詩化之跡不明顯。

³ 《全梁文》，卷二五。

⁴ 「賦體」現存於梁武帝（《全梁文》，卷一）、任昉（《全梁文》，卷四一）、王僧孺（《全梁文》，卷五一）、陸倕（《全梁文》，卷五二）、柳惔（《全

「賦體」雖名之為「賦體」，但與漢大賦截然不同；與魏晉抒情短賦也不相仿，乃是六朝詩賦合流下的產物。它與南朝詩壇盛行的「賦得體」詩體，反而有密切之關連，二者皆具有鮮明的應酬功能。對於六朝詩賦合流現象之考察，歷來專家學者或從二體之題材內容，或從外在形式上歸納比較研究，但詩與賦此兩大文體何以在六朝出現合流之傾向？解決此一問題，自不能停留在形式表層之探索。因為任何一種文學作品的外在形式，乃是為了適應表達的需要而形成。故探索文學樣式的發生、發展及衰替，也必須顧及文學語言表達之目的及功能。今日欲探討六朝詩賦合流之現象，本應從政治、社會、文化各層面以及哲學思想、文學觀念、審美特徵等考察始能全面。本論文之作，限於時間及篇幅，僅從「賦」此一文學樣式之語言功能著眼，偏重「賦之詩化」現象探討，而此為研究六朝詩賦合流課題時，較少觸及之層面。再結合文體特質與時代演進，論其嬗遞變化以見六朝詩賦合流之軌跡。

二、賦之語言功能之轉變

從語言學的角度而言，賦在詩學領域化生出很多的概念，有詩體之賦、有詩法之賦、有用詩之賦、有作詩之賦，凡此種種使得賦的語義特徵變得極為複雜，也使得賦與詩之間的關係牽扯不清。但任何一種文學作品之發生皆離不開語言之表達。故對於詩賦分合糾葛之探索，也可以從語言功能的角度分析賦的概念及其與詩學概念之演變規律。本章即從先秦、兩漢、魏晉至南朝四期，探討賦在當代之概念及其語言功能之特色轉變，以明何以賦在六朝最終會向詩靠攏，甚至走向合流之道路。

（一）、先秦「賦詩」之語言交際功能

賦詩言志是春秋時期外交活動的一項重要內容，論者常將其視

梁文》，卷五九）五篇，并輯自《藝文類聚》，卷五六。

之為賦體之重要起源⁵。但在此之前尚有一種制度是與「賦」有關的政治活動，即是「獻詩」。《國語·周語》載：

召公曰：故天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴、瞽賦、矇頌、百工諫。

此應為周代的制度，由公卿、列士及矇、瞽、瞽、師、百工等以「獻詩」方式向君王提出諷諫。而被「獻」之詩、曲、書應為書面文字；而師、瞽、矇、百工等則直接以口頭語言從事其職務。「賦」在此應為一種獨立之語言表現，與箴、頌、諫，在政治場合中具有相同的地位。⁶

賦之語言方式，班固《漢書·藝文志》解釋道：「不歌而誦謂之賦。」而「誦」之表現形式又為何？依《周禮·大司樂》云：

大司樂以樂語教國子，興、道、諷、誦、言、語。

鄭康成注云：「以聲節之曰誦。」可見誦有聲吟節容，與一般背誦言語不同，又有別於配樂之樂歌。故先秦之「誦」做動詞使用時，不論是「賦誦」、「誦諫」或「諷誦」，其賦其誦皆是吟詠有聲節而非歌之語言形式。而賦誦之內容則多為成篇舊文，亦有自我創作者。前者尤以《詩經》為主。《漢書·藝文志》云：

傳曰：「不歌而誦謂之賦，登高能賦可以為大夫。」言感物造端，材知深美，可與圖事，故可以為列大夫也。古者諸侯卿大夫交接鄰國，以微言相感，當揖讓之時，必稱《詩》以諭其志，蓋以別賢不肖而觀盛衰焉。

《左傳》中許多賦詩之記載，如秦穆公享公子重耳，賦〈六月〉：

⁵ 如葉幼明，《辭賦通論》（湖南教育出版社，1990），頁11。

⁶ （美）康維達〈論賦體的源流〉：「『賦』字和『誦』字在這一段的用法極為接近，都是『朗讀』的意思。」（《文史哲》，1988年，第2期）。

⁷ 「誦」於先秦亦有做名詞使用，乃指「文體」一種，如「與人誦」（《左傳》〈僖公二十八年〉、〈哀公三十年〉）。

晉襄公享魯文公，賦〈菁菁者莪〉；鄭簡公享趙文子於垂隴，伯有賦〈鶉之賁賁〉等皆是取固有詩句，賦予新義，象徵性地說明「用詩」目的的一種詮釋活動。《左傳·襄公二十八年》載盧蒲癸言曰：「賦詩斷章，余取所求焉。」即「賦詩言志」者採用「斷章取義」的方式，不必對文本負責，而是通過對文本的解釋來借題發揮，以達到政治實用的目的。因此，賦詩乃成為春秋戰國期間諸侯卿大夫「交接鄰國」時一種重要的外交手段。故孔子曰：「不學詩無以言」，而學詩的目的是要「能賦」。即「登高能賦可以為士大夫。」「能賦」是當時士大夫重要的語言交際能力⁸。劉懷榮論道：

獻詩本可稱「賦」，賦詩又以「賦」名，從語言學上說，都緣於其與貢賦制相似的政治功能。……至賦則發展為雙方以平等姿態，借《詩》表達友好之志，促成雙方邦交。其間維持政治秩序的功能基本未變。⁹

劉氏從賦之初義及發展而論，考察出獻詩與賦詩具有相同的政治功能。在獻詩、賦詩中，均涉及到當事雙方的言語問答，而獻詩對語言藝術的自覺要求，在言語問答中陳述己意，或頌或諷，也充分發揮了語言的交際功能。劉熙《釋名》：「敷布其義謂之賦」，正可以看做是從語言學上對此種現象的概括。賦在先秦獻詩，賦詩的活動中，其功能明顯是落實在語言之交際與實踐之中。

（二）兩漢大賦之政用功能

賦的早期傳統在漫長的季節裡結出的碩果便是漢賦，這一個新的文學樣式中，有機地匯集了先秦賦傳統中之特點，而其功能在漢朝特有的文化背景下，也由原來口語交際的功能，趨向政治實用色彩更濃厚的頌美諷諭的功能。班固的〈兩都賦序〉即連繫了先秦獻詩與賦詩之間的歷史關聯，點明了漢賦之流派淵源及主要功能：

⁸ 參見曹淑娟，《漢賦之寫物言志傳統》（台北：文津出版社，1987年8月），第一章〈語言能力之表現〉一節，頁7。

⁹ 《中國古典詩學原型研究》（台北：文津出版社，1996年3月），頁204。

或曰：「賦者，古詩之流也。」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。而公卿大夫倪寬、太常孔藏、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。

從這段序文中可知班固認為：（一）詩歌的發展與王朝的興衰緊緊連繫，它是為歌功頌德而存在的；（二）賦的使命也是為王朝帝國而服務，高頌盛德；（三）賦最主要之功能有二，即諷諭——「抒下情而通諷諭」與頌美——「宣上德而盡忠孝」然而他極力強調之功用，則是後者——頌揚統治者之豐功偉蹟。故引先哲為頌以贊揚君王鴻業之例以證：

且夫道有夷隆，學有粗密，因時而建德者，不以遠近易則。故皋陶歌虞，奚斯頌魯，同見采于孔氏，列于詩書，其義一也。

顯然班固認為賦這種流派基本是頌體，即「主要作用是歌詠漢帝國的榮耀與威力。」¹⁰故在一觀念下，在賦作進入創作高峰之際，漢人將奉詔而作、媚主獻奏、歌功頌德、侈陳閎麗為能事的賦體作品，名之為「賦頌」或徑稱「頌」，正標明此一代文質的根本功能。

漢賦在武昭宣成盛世之全面繁榮，尤其是在武帝時之蓬勃發展，與其時文治武功空前的建樹有密切之關連。君王的右文愛侈，帶動了漢賦的隆盛；但也利用文人作賦以「潤色鴻業」為其盛世高唱頌歌。故以賦為頌，始自漢武帝之「言語侍從」之臣，至揚雄力行筆耕而旗鼓大張，至史官班固論定其歷史地位，以為賦可追美三

¹⁰（美）康達維，〈漢頌〉，《文史哲》，1990年，第5期。

代之頌聲，為賦力爭文壇之正統。漢代賦家之作，常常「賦」「頌」相通。如司馬相如〈大人賦〉，《漢書·本傳》作〈大人頌〉；揚雄〈甘泉賦〉，王充《論衡·譴告篇》稱之為〈甘泉頌〉；王褒〈洞簫賦〉，《漢書·王褒傳》則稱之為〈洞簫頌〉；而馬融〈長笛賦序〉云：

追慕王子淵，枚乘、劉伯康、傅武仲等簫、琴、笙頌。

據李善注云：

王子淵作〈洞簫賦〉；枚乘所作未詳，以序言之，當為〈笙賦〉；〈文章志〉曰，劉玄字伯康，明帝時官至中大夫，作〈簧賦〉；傅毅字仲武作〈琴賦〉。

此又以「賦」名之，另外，亦有「賦頌」連用者，如枚皋之作：

為賦頌，好嫚戲，……皋從行，上有所感，輒使賦之。為文疾，受詔而成，故作賦多。（《漢書·賈鄒枚路傳》）

又如嚴助：

為賦頌數十篇。（《漢書·本傳》）

又如班固：

每行巡狩，輒獻上賦頌。（《漢書·班彪列傳下》）

又如王充《論衡·譴告篇》：「然即天之不為他氣以譴人君，反順人心以非應之，猶二子為賦頌，令兩帝感而不悟也。」〈定賢篇〉：「以敏于賦頌，為弘麗之文賢乎？則夫司馬長卿、揚子雲是也。」賦頌之作，躬行了「發德」與「明功」（《史記·文帝記》）的欽定職責，履行了歌功頌德的政治使命。這種不歌而誦，奏御朝廷的賦頌正是大漢「國家之遺美」的隆正裝飾。故劉勰稱賦傑十家，除相如以前四家之外，餘六家全是「上有所感，輒使歌頌」的文學侍從之臣，他們以頌為職，以頌貢諛，以頌得官，因〈頌〉揚名；辭

極麗靡，篇盡閎侈，皆為頌主而竭盡才情。¹¹正可謂：賦之「為體無他，頌揚也。」¹²即使不是以「頌」名篇之作，頌揚仍是文章之主要內容。故明人王世貞謂：「屈氏之〈騷〉，騷之聖也。長卿之賦，賦之聖也。一以風，一以頌……毋輕優劣。」¹³也是以「頌」為司馬相如賦篇之特點。可知漢人賦篇以頌揚為本，帶有強烈的政用功能。

但除了正面歌頌外，漢賦還有另一個政用功能即是諷諭。諷諭是儒家文為世用，詩主美刺的觀念在漢世的積極實踐。在漢人心目中「正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩，先王是以經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗」（見《毛詩序》）詩的功用甚大，而此正是漢賦作家創作漢賦所奉行的圭臬。故漢賦篇章，雖極力頌美，但篇篇有諷諫的命意，如司馬相如〈上林賦〉之誇張田獵之盛，逞才邀寵，即以諷諭裝點門面；或揚雄作〈甘泉賦〉之刻意諷諫¹⁴以譏諫悟主。或多或少，或暗示或明諷，都不失諷諫之責。但在漢帝國的政治背景及儒家詩教觀念下，賦家「或抒下情而通諷諭，或宣上德而盡忠孝」二者看似信息的雙向交流，其實前者的渠道往往並不暢通，而後者因合乎君王接受心裡及詩教反而得到更多的表現。故賦家既要歌頌，又要諫諍，為了明哲保身¹⁵，又囿於「類於俳優」的身份地位，唯有「寓諷於頌」，但寓諷於頌，或「以頌為諷」的表現方式，使賦喪失了詩騷的直諫精神，實際的政治效用十分有限，因而有所謂的「賦勸不止」、「勸百諷一」之譏。儘管這種諷諭表述了一種美好政治的理想，但以頌為諷的結果，使作者「曲

¹¹ 金木生〈賦體清源〉一文中，對「漢人何以自名賦頌」有詳盡之分析。（收入《齊魯學刊》，1990年，第2期）。

¹² 《古文辭類纂選本》，卷一〇，林紓評語。

¹³ 王世貞，《藝苑卮言》，卷二。

¹⁴ 參見簡師宗梧，《漢賦史論》（台北：文史哲出版社，1993年5月），頁151。

¹⁵ 如馬融上〈廣成頌〉以頌諫鄧氏兄弟而獲罪，十年不調，又遭禁錮六年，見《後漢書·本傳》。

終奏雅」的用心和隱藏在鋪排、想像、字詞之間的諷諫之旨，也因而被遮蔽、沖淡，不免于「繁華損枝，膏腴害骨；無貴風軌，莫益勸戒」¹⁶了。故在漢人的眼中及實際的效果而言，漢賦被賦予的詩性的功能——諷諭及頌美，無疑是「頌」勝於「諷」，故曲德來論曰：

所以漢賦整體上頌、諷並存，但以頌為主，諷佔有一個次要地位。¹⁷

故而漢賦作之盛，實因其符合了漢皇對「發德」「明功」之要求，賦可以諷、可以諷，完全取代了《詩》的功能，詩消而賦長。賦具有輔弼政教功能是造成其興盛之因，賦家自覺地肩負起頌盛歌功的歷史任務。司馬相如在其〈封禪文〉中道：「大漢之德，逢湧源泉，沕漭曼羨，旁魄四塞，雲布霧散，上暢九垓，下泝八埏。」故描寫漢家功德之作，必將上侔《春秋》等典籍，「襲舊為七」；王褒亦謂：大漢「世乎道明，臣子不宜者，鄙也。」¹⁸王充認為：「建鴻德者，須鴻筆之臣褒頌記載。」¹⁹漢代賦家學者普遍認為，盛世自應有頌盛之文。²⁰但隨著大漢王朝衰頹，帝國漸趨瓦解，此一「政用功能」失效，漢賦也由盛而衰。但另一方面，卻也使得賦擺脫儒家詩教思想之羈絆。此一轉變，正是詩賦二體由疏離到靠攏的先聲。

（三）、魏晉小賦之愉悅功能

賦發展到魏晉開始出現一種新的趨勢：篇幅減少，題材擴大，抒情成分增多。此一趨勢在漢已萌發，出現過一些抒情小賦，但在

¹⁶ 《文心雕龍·詮賦篇》。

¹⁷ 《漢賦綜論》（山西人民出版社，1993年8月），頁158。

¹⁸ 〈四子講德篇〉，載嚴可均輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》。

¹⁹ 《論衡·須頌》。

²⁰ 參見康金聲，《漢賦縱橫》（山西人民出版社，1992年9月），頁75。又（美）康達維論曰：「在公元一世紀的後半葉，出現了如此大量的頌美篇章，可能是因為這一時期的文人認為頌揚是文學的主要作用。……他們贊美對他們本說是至高無上的理想，……賦、頌、銘三種體裁在形式及焦點上幾乎混為一體。」同註10。

整個文壇上，代表漢賦主導傾向的仍是以體物為主的散體大賦；而建安魏晉以後，賦在風格特徵上逐步趨向於詩歌化，文人賦作傾向抒情化的復歸，詩賦間之距離逐漸縮小。賦在形式內容上之轉變，究其原因，與魏晉文人作賦之動機不同有關，從功能上而言，即是賦由輔弼政教的政用功能轉變為偏重文藝審美的愉悅功能。此一功能的轉變開啓了六朝詩賦合流之先機。

漢代知識分子是大漢帝國國家體制和文化的締造者，在東漢晚期政治變質前，漢代知識分子與此一體制文化之關係大致和諧。此一和諧反映在漢代文學創作上，就是效法雅頌、歌功頌德、潤色鴻業的大賦文學。故對於漢賦的功能，也是偏重在儒學思想的美刺作用上，文學是次要的事業，文學中的詩歌創作，尤其是抒情詩創作，與他們的文化活動幾乎是無緣的。但這種與詩歌藝術疏離的現象，隨著詩教觀念之消退、詩歌在文壇的地位逐漸提昇，以及大漢王朝之傾頹，逐漸轉變。東漢以來，詩歌的創作也出現在賦家的文集中，如班固、張衡二大以賦顯名之作家，班有〈詠史〉之篇、張有〈同聲歌〉、〈四愁詩〉之作；其他東漢文人如梁鴻〈適吳詩〉、崔駰〈安封侯詩〉、傅毅〈迪志詩〉、劉珍〈贊賈逵詩〉、朱穆〈與劉伯宗絕交詩〉、桓麟〈答客詩〉、酈炎〈見志詩〉等皆有詩歌創作，但數量甚少。直到漢末魏初，文人詩歌數量明顯增加，徐公持論曰：

漢末魏初，詩賦間關係出現了一個新的局面：它們在數量上基本達致平衡。當時不但有以作賦為主的賦家，而且出現了寫詩為主的詩人——這在兩漢四百年中是未曾有的。²¹

詩賦間由賦之強勢，漸趨二者均勢。但此乃詩賦二體外在關係的靠攏，而賦內在體質之變化，及社會功能的轉變，亦為六朝詩賦合流之重要關鍵。此一轉變，可由漢魏賦論之變化中窺其端倪。漢宣帝曾論賦曰：

²¹ 同註1，頁19。

辭賦，大者與古詩同義，小者辯麗可喜，譬如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此虞耳目。辭賦比之，尚有仁義諷諭，鳥獸草木多聞之觀，賢于倡優博奕遠矣！（《漢書·王褒傳》）

在此論述中可知漢世除了大賦外，也有小賦之作，但漢宣帝肯定賦之重點是能「仁義風諭、鳥獸草木多聞之觀」的大賦，在大部分漢代文士的眼中，賦之本質同於《詩》，而此一本質乃是政用性的，即從輔弼政教之「功用」著眼。故當此功能效果不彰，「勸百諷一」、「欲諷反勸」時，此種「大者與古詩同義」的大賦不得不趨向沒落。且當漢帝國瓦解，賦家不能再用賦而獲至如司馬相如、揚雄之禮遇時²²，賦之頌美功能喪失、諷諫功能不再，唯有放棄諷諫，另尋他途，而此正意味著賦擺脫儒家詩教思想之羈絆，追求文學藝術之美。在兩漢評價不高，但從未間斷「辯麗可喜」的抒情小賦，漸成辭賦之主調。魏晉文士對賦作語言之要求也大不相同，故曹丕〈典論論文〉中云：「詩賦欲麗」；陸機〈文賦〉云：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」在在顯示了由尚用向文藝審美追求之傾向。魏晉小賦之繁盛是以儒家詩教精神的衰退為前提，其創作脫離了漢大賦「頌上德」「通風諭」的思想軌道，而表現出對文士個性情感之張揚。故當漢大賦因其政用功能無效而陷入發展窘境時，抒情小賦反因為具有文藝審美的愉悅功能而躍上文壇主流。

賦體文學創作的新變原因十分複雜，除了與政治社會、意識思潮之變化有關外，賦之作者寫賦態度之不同也有關連。曹魏賦家處在與大漢截然不同的時空中，他們多半身處動蕩戎馬之中，文學創作自不可能如司馬相如作賦之「幾百日而後成」（《西京雜記》）或張衡作〈二京賦〉之「十年乃成」（《後漢書·張衡傳》）。此期詩歌之創作，劉勰評曰：「慷慨以任氣，磊落以使才；造懷指事，

²² 如左思力作〈三都賦〉並未因此加官受爵；而潘岳有〈藉田賦〉歌功頌德之篇也未因此而重用。見《晉書·文苑傳》。

不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能。」²³詩作如此，賦作亦然，如：「握牘持筆，有所造作，若成頌在心，借書于手，曾不斯須。」²⁴，又如：「舉筆立成，無所改定」²⁵賦體創作大都是秉筆立就。而這樣的「創作審美過程必然為創作主體身心帶來極大歡欣」²⁶。曹植在〈與丁敬禮書〉一文中自述其創作心態：

秉心為書，含欣而秉筆，大笑而吐字，亦歡之極也。

文藝創作帶有極大的愉悅性質，追求的是心靈美感的需求。這種文藝觀也影響到對賦作之批評。故陳琳於〈答東阿王箋〉中譽曹植之〈龜賦〉道：

音義既遠，清詞妙句，焱絕煥炳，……載歡載笑，欲罷不能，謹輟讀玩耽，以為吟誦。²⁷

又如卞蘭於〈贊述太子賦〉中推崇曹丕所作賦頌道：

逸句爛然，沈思泉湧，華藻雲浮，聽之忘味，奉讀無倦。²⁸

凡此批評皆推崇視聽感官的美感興味，強調的是純文藝欣賞的功能。胡山林論曰：

文藝作品的藝術信息首先是通過視聽等感官而作用于欣賞主體，從而進入心靈的。所以視聽等感官對藝術形象的感受，是最初的藝術接受。這時候的愉悅，是視聽感官與身體

²³ 《文心雕龍·明詩篇》。

²⁴ 楊修，〈答臨淄侯箋〉。

²⁵ 《三國志·魏書·王粲傳》。

²⁶ 畢萬忱，〈論三國詠物抒情賦的時代特徵〉，《文學遺產》，1994年，第1期，頁13。

²⁷ 《文選》，卷四〇。

²⁸ 《藝文類聚》，卷一六及《初學記》卷十引卞蘭〈贊述太子賦·上賦表〉。

的快適反應，是一種情緒性的生理反應，這可以叫做直覺的快感，或快樂的直覺。²⁹

曹魏賦家所追求的正是這種「直覺的快感」，故曹丕評阮瑀之文所強調的也是「致足樂」的愉悅感受，並不涉及儒教美刺功能。這種賦作活動有「同題奉和」與「出題奉作」兩種。³⁰在此文學活動中除了有明顯的娛玩性質外，文人交流藝術經驗、創作心得，也有競技騁才的意味，尤其是「出題奉作」都是即時之作，即物命題、即席賦詠，快速成篇，故大都是抒情小賦之作，「灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑」³¹，娛樂色彩十分濃厚。

建安賦壇同題共作的傳統在晉代賦壇有新的發展。文人針對同一主題以賦贈答。如張華作〈鷦鷯賦〉（《文選》卷十三）傳誦士林，於是傅咸乃造〈儀風賦〉（《全晉文》卷五十一）其序曰：

〈鷦鷯賦〉者，廣武張侯之所造也，以其形微處卑，物莫之害也。而余以為物生則有害，有害而能免，所以貴乎才智也。夫鷦鷯既無智足貴，亦禍害未免。免乎禍害者，其唯儀風也。

同時之賈彪也有〈大鵬賦〉（《全晉文》卷八十九）之作。又如陸雲〈逸民箴〉云：

余昔為〈逸民賦〉，大將軍掾何道彥，大府之俊才也，作〈反逸民賦〉，盛稱官人之美，寵祿之華靡，偉名位之大寶，斐然其可觀也。（《全晉文》卷一〇四）

足見賦在兩晉士林間廣泛傳播，士人藉賦往來贈答，同題共作甚多。如：

²⁹ 《文藝欣賞心理學》（河南大學出版社，1991年10月），頁42。

³⁰ 此依鄭良樹，〈出題奉作〉一文之分類，收入《魏晉南北朝論文集》（台北：文史哲出版社，1995），頁181。

³¹ 《文心雕龍·時序篇》。

成公綏，楊又均有〈雲賦〉，李充、陸沖、湛方生、江迥、王凝之均有〈風賦〉。孫楚、李顥均有〈雪賦〉，夏侯湛、王廙均有〈春可樂賦〉，顧愷之、曹毗均有〈觀濤賦〉，郭璞、孫楚、江迥均有〈井賦〉，嵇康、成公綏均有〈琴賦〉，賈彬、顧愷之均有〈箏賦〉，孫諺、成公綏均有〈琵琶賦〉，潘岳、王廙均有〈笙賦〉，孫楚、裴據均有〈登樓賦〉，潘岳、庾闡均有〈閑居賦〉，傅玄、張華、潘岳、陶侃、孫楚均有〈相風賦〉，張載、傅咸、江迥均有〈扇賦〉，曹摅、蔡洪均有〈園基賦〉，孫楚、盧湛均有〈菊花賦〉，傅咸、成公綏均有〈芸香賦〉，傅玄、夏侯湛均有〈宜男花賦〉，孫楚、潘岳均有〈蓮花賦〉，潘尼、張載、張協、應貞均有〈安石榴賦〉，陸機、嵇康、張載、傅玄均有〈瓜賦〉，傅純、傅玄均有〈雉賦〉，羊祜、孫楚均有〈雁賦〉，傅咸、盧湛均有〈燕賦〉，陸機、潘尼均有〈鼈賦〉，溫嶠、孫楚均有〈蟬賦〉，此其大略也。³²

「同題共作」大都是詠物抒情之篇，除了以文會友外，尚可言志抒情。賦成了顯露才思，表情達意的工具之一。魏晉文人藉「時物」以述其「志」；以「賦」來履行「詩」的本質，在賦中表現的是個人內心之現實感受和審美追求，強調的是文藝審美的愉悅功能。賦既具備此一功能則與魏晉詩歌對文藝美學的追求相同，詩賦質性相當，故出現詩賦不同體但同題之作。如潘岳有〈悼亡賦〉又同時有三首〈悼亡詩〉。如〈悼亡賦〉描寫悼念亡妻之沈痛心情云：

人空室兮望靈座，惟飄飄兮燈熒熒。
燈熒熒兮如故，惟飄兮若存。
物未改兮人已化，饋生塵兮酒停樽。

而其〈悼亡詩〉之一述其哀情亦有：

望廬思其人，入室想所歷。

³² 參見何沛雄，〈讀賦零拾〉，收入《賦話六種》（香港，1982），頁144。

惟屏無彷彿，翰墨有餘跡。
流芳未及歇，遺掛猶在壁。
帳恍如或存，迴遑忡驚惕。

賦、詩相參，情韻盡同。「詩賦同題，同寫一事，風格也近似，至此，詩賦功能幾可互易。」³³陸機〈文賦〉有云：

其會意也尚巧，其遣言也貴妍。暨音聲之迭代，若五色之相宣。

「遣言貴妍」成了兩代詩賦共同之風向，賦之語言已擺脫儒家諷頌之政用功能，向文學語言美的深度邁進，而此一表現即是向詩的語言邁進。

（四）、南朝「賦體」之酬唱功能

賦至兩晉由於愉悅審美的功能與詩歌相近，在文人創作中已露詩化之痕跡。但賦之全面詩化與詩歌交互相融合，則是在南朝特有的宮廷貴族文風及審美情趣下始達高峰。南朝賦承魏晉之餘緒，藉君主之崇尚與士人之共趨，形成獨特之面貌，此期賦的創作更加普通，地位也更加提高。南朝宮廷貴族大量參與辭賦之創作，鼓勵了賦家在藝術上求新求變的風氣。張毅論云：

文學文體不是被動地接受語言所給它提供的各種變化發展的條件，而是創造性地對語言進行審美創變意義的運作，為語言的發展帶來了新的表達方式。³⁴

宋齊以後，賦的語言日益綺麗精巧，與南朝宮廷貴族的生活及審美趣味頗有關係。宋代君主如宋文帝，孝武帝以及臨川王劉義慶皆以能文著稱、才藻甚美，他們招攬文士，普令作賦³⁵必然刺激賦的發

³³ 同註1，頁25。

³⁴ 參見《文學文體概論》（人民大學出版社，1993），頁184。

³⁵ 參見《宋書·謝莊傳》：「（宋文帝）普招群臣為賦」。

展，及至齊梁二代「齊梁之君多才學」³⁶之大力提倡，藩邸文人集團更是盛況空前。齊文惠太子、竟陵王子良、隋王子隆都大量招集文士，提倡辭賦寫作。尤其是竟陵王西邸「竟陵八友」的文學集團，更把辭賦之創作帶入了另一高潮，《梁書·武帝紀上》云：

竟陵王子良開西邸，招文學，高祖與沈約、謝朓、王融、蕭琛、范雲、任昉、陸倕等並游焉，號曰八友。

八友中大都以善賦聞名，竟陵王常聚集文士，以「同題共作」的方式進行賦作之活動。³⁷此為以藩邸宮廷為重心之文學活動，但一些士族貴族的顯貴文人門下也是當時文學活動的中心。如沈約、任昉即常獎掖後進，吸引文士追隨依附。《南史·到溉傳》云：

（任）昉還為御史中丞，後進皆崇之。時有彭城、劉孝綽、劉苞、劉孺；吳郡陸倕、張華，陳郡殷芸，沛國劉顯及溉、洽，車軌日至，號曰蘭台聚。

而謝朓、劉杳、王筠等人也先後受到沈約之提攜。³⁸他們吸引大批南北文人學士，或酬贈往來，或追附依歸，雲蒸霞蔚，盛況空前。與他們交往的南北著名文士數以百計，游宴詩賦，往來掄揚。不論是「西邸」之會，或「蘭台」之聚，士族文人間文學性的接觸交往增多，不僅相互切磋，提高創作技藝和鑒賞水準；也可互通訊息、交流情感。故賦在魏晉已具備的愉悅功能，在南朝特有文風下，娛玩色彩更濃³⁹。而在兩晉賦中，已有的「酬唱贈答」功能，也隨著南朝賦貴族化傾向而明顯增強。

³⁶ 參見趙翼，《廿二史札記》，卷一二。

³⁷ 詳見程章燦，《魏晉南北朝賦史》（江蘇古籍出版社，1992年2月），頁208。指出此類制賦活動至少有四次。

³⁸ 參見《南史》相關各傳。

³⁹ 如《南史·陳暄傳》：「後主甚親昵而輕侮之，嘗倒懸於樑，臨之以刀，命使作賦，仍限以晷刻。暄援筆即成不以為病，而傲弄轉甚。」。作賦在此成為宮廷娛樂之遊戲。

由於南朝文學集團活動甚多，士族文人間交往頻聚，或同題共作，或酬唱贈答，賦普遍成為朝士應制和文人集會活動的社交工具。而此一朝應酬功能之轉向，也使賦與詩的功能在南朝趨於一致。如以同題共作方式寫成的「賦體」即應為奉和應酬之作。現存梁武帝、任昉、王僧孺、陸倕、柳惺所作五篇⁴⁰。此五篇「賦體」之形式短小，全都由八句組成，或用五言、六言及七言騷體而成。如梁武帝蕭衍「賦體」：

草迴風以照春，	→迴風草照春，
木承雲以含化。	→承雲木含化。
芳競飛於陽和，	→陽和芳競飛，
花爭開於日夜。	→日夜花爭開。
樂萬類之得所，	→萬類樂得所，
豈此心之云舍？	→此心豈云舍？
欣分竹其厲精，	→分竹欣厲精，
慚戎車之屢駕。	→戎車慚屢駕。

此賦形式上整齊，對偶工整，音韻和諧，若去其句中之虛詞，改換語序，宛如一首五言詩歌。然此字數不超五十字，有如詩體之作品，卻命之曰「賦體」，足見詩賦二體在南朝之界限正日益模糊消泯。又此五篇「賦體」之作，雖然每篇之句式不一（或用五言或用六言、七言的騷體句），但皆八句四韻，五篇皆用「化、夜、舍、駕」四字為韻，很明顯是同題共作並限韻的文學集會中的作品。故形式接近、內容情感也相同。這種創作方式在梁代詩壇中十分盛行，有所謂的「賦韻」與「賦得」之作。「賦韻」為文人集會時分韻作詩；而「賦得」多為摘取古人成句為題，或即景作詩在題首冠以「賦得」二字。翻閱梁人詩集，除了贈答，詠物之篇外，幾乎都是「賦得」之作。如梁簡文帝有〈九日賦韻詩〉⁴¹、〈賦得橋詩〉、〈賦得舞鶴詩〉、〈賦樂器名得箏篴詩〉、〈賦得入堦雨詩〉、〈賦得薔薇

⁴⁰ 同註4。

⁴¹ 參見逯欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷二二，〈梁詩〉。

詩》等；庾肩吾有〈賦得有所思〉、〈賦得橫吹曲長安道〉、〈賦得嵇叔夜詩〉、〈賦得山詩〉、〈賦得轉歌扇詩〉、〈賦得池萍詩〉等⁴²；梁元帝蕭繹有〈賦得涉江采芙蓉詩〉、〈賦得蘭澤多芳草詩〉、〈賦得竹詩〉、〈賦得春荻詩〉、〈賦得登山馬詩〉等⁴³。「賦韻」或「賦體」皆是即席命篇，詩酒流連，都是具有明顯的遊戲性質及應酬功能，事實上在齊梁詩集中，有更大部分的作品雖非以「賦得」命篇，但與之相仿的應酬之作，舉凡宴會、送別、贈言、干謁、慶賀、應制等比比皆是。詩歌在此期具有明顯的社交應酬功能。而這種現象也同樣出現在賦的創作中，如前述「賦體」之作的文人集會，乃至以賦相酬唱贈答，詩賦同為上流社會之社交工具。故陸倕有〈感知己贈任昉〉賦⁴⁴，任昉亦有〈感知己賦答陸倕〉之作。⁴⁵裴子野有〈寒夜直宿賦〉以贈謝微，而謝微亦作〈感友賦〉以回應。⁴⁶以詩相贈，早見於東漢文人之篇，以賦相贈也出現於兩晉賦壇，皆是相同文體間之贈答，但至齊梁贈答之作甚至出現不同文體之相互酬贈，即以「賦」酬答別人之贈「詩」。如沈約曾贈詩謝朓為其餞行，謝朓作〈酬德賦〉以贈⁴⁷。詩賦二體至此由於具有相同之酬唱功能，或賦或詩，成為文人集會活動中遊戲及應酬之工具。功能上趨於一致，形式上也相互滲透，詩賦二體之界限漸泯，終至密切交融。⁴⁸

三、結語

在中國文學史的洪流裡，各代不斷有新的文學形式產生，而且

⁴² 參見逯欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷二三，〈梁詩〉。

⁴³ 參見逯欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，卷二五，〈梁詩〉。

⁴⁴ 參見《全梁文》，卷四一。

⁴⁵ 參見《全梁文》，卷四一。

⁴⁶ 參見《梁書·謝微傳》。

⁴⁷ 參見《全齊文》，卷二三。

⁴⁸ 同註37，頁243：「賦已打破自身體裁界限，至少在唱酬功能上已與詩合南朝詩賦合一趨勢的一個表現」。

舊的文學形式也在不斷的改變。促成改變的因素固然很複雜，但不同文體間的彼此影響，及相互錯綜關係，都會促成文學形式或內涵的改變。錢中文論道：

文學體裁由反規範而達創新，不斷綜合是一種方式。所謂綜合，就是作家不斷通過原有的不同體裁相互滲透，形成新的體裁形式。⁴⁹

六朝賦在藝術形式上唯美化、抒情化的發展，即是與詩歌此一文體相互滲透綜合的結果。

賦自發生之初即與詩有密切之關係，賦為詩名，獻詩可稱賦，用詩、作詩亦可稱賦。發展至兩漢，賦更被賦予《詩》之諷頌功能，漢人賦頌通用；又以誦釋賦，正是從語言學的層次上表現了賦體所具有的特性。故劉懷榮分析云：

賦與詩兩種不盡相同的文學樣式，因在實際應用中表述了相似的人類意識，而有了諸多的共通之處。⁵⁰

賦既本具有詩性，而在實際運用中又與詩相通，故在六朝當賦擺脫了儒家詩教的羈絆；與詩歌所具備的愉悅功能，乃至酬唱功能共通時，詩賦會走上合流之道，實不足怪。林庚先生曾對文學史上詩賦之消長有精闢之分析：

詩賦的消長，在這裡正是反映著詩化的曲折歷程，在以賦盛行的漢代，四百年間，乃竟無詩人，這難道不值得我們為之深思嗎？這詩賦的消長可以說是中國詩歌史上一個長期的現象。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

⁴⁹ 參見《文學原理——發展論》（社會科學文獻出版社，1989年9月），頁165。

⁵⁰ 同註9，頁242。

出現了唐詩的高潮……然而這消長並不就此為止。唐詩高潮過去之後，賦化的趨勢又逐漸抬頭，宋代詩歌因此也就更傾向於賦化……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。⁵¹

詩賦合流現象，應有兩種形態：一為詩的賦化，一為賦的詩化。就賦的詩化而言，賦由先秦之口語交際功能開始發展至南朝之酬唱功能，越來越向社交功能發展。而詩歌之創作在建安時期曹氏父子的推動下，日趨興盛，劉勰論建安詩歌「憐風月、狎池苑、述恩榮、敘酣宴」（《文心雕龍·明詩篇》）文人游宴賦詩、同題共作，盡是公宴、送別、贈答、應制之篇，帶有鮮明的社交色彩。至魏晉南北朝，應酬詩更大量增加，「賦得體」、「應制詩」成為詩壇主要的應酬題材。詩歌普遍用於日常生活中以交流情感。錢鍾書論曰：

從六朝到清代這個長時期裡，詩歌愈來愈變成社交必需品，賀喜弔喪，迎來送往，都用得著，所謂「牽率應酬」。⁵²

魏晉以降，詩歌朝著「以文會友」——社交化應酬化發展，而賦在六朝也明顯朝社交化應酬化發展。詩賦交叉相贈，界限漸泯，詩賦兩大文體由疏離到靠攏，與賦功能之轉變乃至詩賦語言功能取向的合一，二者互為表裡，實是考察六朝詩賦現象時必須釐清的課題。

⁵¹ 《中國文學簡史》（台北：廣文書局）。

⁵² 氏著，《宋詩選註》（重慶出版社，1982年），頁49。

屈賦之「變」與「不變」

陳怡良

成功大學中文系

一、前言

屈賦是產生於南方楚地的一種文學新體製，為繼北方《詩經》之後崛起的熠熠明星，標志著我國古典文學在南方建立起一座嶄新之里程碑。其對後代之文學，尤其在辭賦方面之發展，更是影響深遠。

王逸曾讚揚云：

屈原之辭，誠博遠矣。自終沒以來，名儒博達之士，著造詞賦，莫不擬則其儀表，祖式其模範，取其要妙，竊其華藻，所謂金相玉質，百世無匹，名垂罔極，永不刊滅者矣¹。

劉勰亦加稱道云：

故其敘情怨，則鬱伊而易感；述離居，則愴快而難懷；論山水，則循聲而得貌；言節候，則披文而見時。是以枚賈追風以入麗，馬揚沿波而得奇，其衣被詞人，非一代也²。

¹ 洪興祖，《楚辭補注》、王逸，《楚辭章句序》（台北：漢京文化事業公司，1983年，初版），頁49。

² 劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》（台北：台灣開明書店，1968，台六版），卷一，〈辨騷〉第五，頁29、30。