第三屆國際辭賦學
學術研討會論文集
1996 年 12 月

俗賦與講經變文關係之考察

簡宗梧
政治大學中文系

一、前言

1992 年 11 月在臺北舉行第二屆國際唐代學術研討會，本人在〈試論唐賦之發展及其特色〉一文中，提出：唐俗賦不是受到變文的影響才產生的；相反的，變文可能是受到歷來俗賦的影響才產生的。有關的理由和其發展脈絡，雖然在那篇論文中有所說明，但因爲俗賦只是唐代賦的一部分，所以那一部分只能算是該文四個重點之一而已。當時限於篇幅，在文中未能充分舉證；在會場上也因爲沒有人就這一部分提出問題，所以也沒機會作充分的討論。因此「俗賦與變文的關係」這一命題的詳考列證，也就成爲我牽掛於心待成於來日的工作。

後來，本人從事〈近二十年（1971-1990）大陸地區賦學研究發展評估〉之專題研究，發現《文學遺產》1989 年第 1 期，載有程毅中〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉一文，雖與拙文切入觀照的角度稍有不同，但所得結論相近，並早已作客觀的舉證，指出敦煌俗賦是魏晉南北朝俳賦發展的結果；而變文的發展晚於俗賦，它不僅與雜賦有繼承關係，與屈原賦也有密切的因緣。[1]既然所見差

[1] 見程毅中，〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉，《文學遺產》，1989 年，第 1 期，頁 29-34。

別不大，而程文又發表於前，在「俗賦與變文的關係」這一命題上，我如果再就兩類作品的特性列舉其相關，考證其先後，所能再補充的空間似乎就相當有限了。

不過這問題對解讀中國文學發展脈絡來說，實在太重要了。因爲它不只是判斷俗賦與變文孰先孰後的問題，更關係賦體演化觀察線索的掌握，以及變文起源的詮釋；它還是觀照中國文學發展極重要的環節，對唐宋以前許多文學現象的解讀，有關鍵性的影響，其重要性乃不言而喻。兩年來，因本人對賦的源流和漢譯佛經的辭賦化多所措意，發現有更多的資料，可以說明變文的產生是受到歷來俗賦的影響，講經變文是佛經俗賦化的產物。而且敦煌俗賦推源於魏晉南北朝俳賦是不夠的，乃不揣鄙陋，就賦的源流以考察俗賦長久存在的事實，就漢譯佛經賦體化以觀測產生俗賦化講經變文的原因，或可更明確說明俗賦與變文的關係，敝帚不敢自珍，藉此盛會請教於大方之家。

在此先要說明的是：今之學者，或主張過去籠統視爲「變文」的東西，有各種不同的形式，不能用「變文」一詞概括，而以爲「變文」必須題目標明是「變」，並且以「若爲陳說」、「道何言語」做爲講唱交替的過渡詞句的，纔是變文。[2]但因本文的重點，是在爲韻散互用這種說唱文學的形式做探本求源的工作，而不以敦煌文學作品爲研究的標的，更不爲敦煌文學作品做類型的分析，所以沿用籠統概括的變文之名，或許將較爲周延；而今所指涉者，既以敦煌所見法師說唱悅眾的俗講爲主，涵蓋題目標明是「變」的篇章，以及未標明「變」的講經文和說因緣，所以也就稱之爲講經變文了。[3]

2 見周紹良，〈唐代變文及其它〉，爲周紹良《敦煌文學作品選》代序（北京中華書局，1987），頁 2-17。

3 依孫楷第〈變文之解〉所說：「釋道二家，凡繪仙佛像及經中變異之事謂之變相」；「蓋人物事跡以文字描寫之則謂之變文」。周紹良〈唐代變文及其它〉：「所謂變，應該解釋爲故事之意，所謂故事圖像就是變相，故事文就是變文。」

二、賦原本就是通俗的民間口藝

要爲韻散互用這種說唱文學的形式做探本的工作，不能不推源於賦。

賦原本就是不歌而誦的韻語[4]，一種接近民歌、結合講說和唱誦而充滿詼諧的民間文藝[5]。嚴格地說，它是口藝，有時也是一種逞口舌之能的趣味遊戲。人們早先就用這種形式製作諧辭隱語，用之於意在言外的諷誦，如今大陸所謂的「順口溜」應是接近它的原始形態之一，在《左傳》便不乏其例。《文心雕龍．諧隱》所謂「華元棄甲，城者發睅目之謳；臧紇喪師，國人造侏儒之歌」便是它較早的形式，亦見其趣味之所在。

且看《左傳》宣公二年（607B.C.）有關睅目之謳的記載。那年鄭國伐宋，宋師敗績，華元被俘而逃歸之後：

> 宋城，華元為植，巡功，城者謳曰：「睅其目，皤其腹，棄甲而復；于思于思，棄甲復來！」使其驂乘謂之曰：「牛則

（同註 2，頁 3）那麼把敦煌講經文歸之爲變文，似無不妥。

4 《漢書．藝文志》：「不歌而誦謂之賦。」賦雖有不押韻的部分，但賦的主體部分都是韻語。

5 持此論點者，如在三十年代，有陶秋英《漢賦之史的研究》（上海中華書局，1939）以爲賦體是由民歌發其端；朱光潛《詩論．詩與隱》則提出賦源於民間隱語，這些觀點後來有進一步的認定。胡士瑩《話本小說概論》（中華書局，1980）依據敦煌俗賦，認爲「這種講說和唱誦結合的藝術形式，在秦漢時代可能就叫做賦，是民間的文藝。」漢賦雖吸取前代各種文體的特點，但主要是採取民間賦的形式和技巧。張志岳的《賦比興本義說——兼論賦體的發展》（見其《中國文學史論集》）根據「在文學樣式大變化的醞釀過程中，民間文學總是走在前面」的規律，並以文獻資料證明，賦也來自民間。更值得注意的是：劉斯翰《賦的溯源》（《華南師大學報》，1988 年，第 1 期）則闡發朱光潛的看法，推論由楚民間隱語，而爲楚民間賦（荀賦），再爲楚宮廷賦（宋賦），而後爲漢賦的演變歷程。

有皮，犀兕尚多，棄甲則那？」役人曰：「從其有皮，丹漆若何？」華元曰：「去之，夫其口眾我寡。」[6]

城者之謳是不歌而誦的韻語，先以「目、腹、復」爲韻，再以「思、來」爲韻，[7]連華元使其驂乘的回應以及役人的再回應，也都是韻語，「皮、多、那」和「皮、何」都是古音「歌」部字。這種即興而沒有固定旋律的諧辭，和後來的賦一樣，都是換韻自由的韻語。

再看襄公四年（569B.C.）有關侏儒之歌的記載：

冬十月，邾人、莒人伐鄫，臧紇救鄫，侵邾，敗於狐駘。國人逆喪者皆髽，魯於是乎始髽。國人誦之曰：「臧之狐裘，敗我於狐駘；我君小子，朱儒是使；朱儒朱儒，使我敗於邾。」[8]

「裘、駘、子、使」是古音「之」部字；「儒、邾」是古音「侯」部字。這段用韻而換韻自由的誦語，整齊之中稍見參差，便是賦體的早先形式。這種嗤戲形貌，和《左傳》僖公五年（655B.C.）士蔿賦：「狐裘尨茸，一國三公，吾誰適從」，[9]相似，都是不敢明謗，乃作隱語以寄怨怒之情。此外，《左傳》隱公元年（722B.C.）鄭莊公賦：「大隧之中，其樂也融融」，武姜賦：「大隧之外，其樂也洩洩」，[10]雖非寄怨怒之情，但也可見當時雅好製作不歌而誦的韻語的習氣與趣味之所在。

在先秦當有賦某某的諧辭隱語，所以《荀子》才利用它的形式加以創作，結合〈禮〉、〈智〉、〈雲〉、〈蠶〉、〈箴〉稱爲〈賦

6 見《春秋經傳集解》卷一〇，頁3，新興書局影印相臺岳氏本，民70，頁151。

7 「目、腹、復」爲古「覺」部（或稱幽部之入聲）韻字，「思、來」爲古「之」部韻字。

8 同註6，卷一四，頁11，新興書局影印相臺岳氏本，頁209。

9 同註6，卷五，頁8，新興書局影印相臺岳氏本，頁91。「茸、公、從」皆古音「東」部字。

10 同註6，卷一，頁4，新興書局影印相臺岳氏本，頁43。

篇〉。原爲動詞的「賦」，也就變爲名詞，口傳藝術開始書面化，這種結合講說和唱誦的藝術形式，應該早就行之於民間。它既用之於諧辭隱語，用之於意在言外的諷詠，而後來賦的諷諫也有意「遯辭以隱意，譎譬以指事」，所以「賦源於隱」之說，也就其來有自。

那種可誦不可歌的民間口藝，與民歌相似而應該由來已久，當初也未必有賦之名，如《荀子．成相篇》便是。其實它與民歌恐怕很難分其先後，早先也不分彼此，只是後來逐漸形成：它的表述手法是以鋪陳爲主，而傳達方式是誦讀的；與詩歌以比興爲主，以歌唱呈現，略有不同而已。誦和歌，應該是因應不同的傳達方式，而漸有不同的內容，但基本上還是有近似之處。所以《國語．周語上》加以並列，說：「天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，瞍賦，矇誦。」從同中求異的角度觀察，便說「不歌而誦謂之賦」了。

春秋戰國之際，大夫以詩爲專對之用，大家斷章取義套用成習，三百篇既然足以曲達各種情懷，所以在主觀心理方面，減低了新詩歌產生的需要與動力；在客觀環境上，也沒有再采詩而比其音律的制度，於是壅塞了詩的新生管道，也僵化了它的文學生命。這時不歌而誦的賦，活潑而沒有被定型，和常被引用的詩，在生命形態上有了較大的距離，倒是和勃興在南方楚地的楚辭較爲接近，並受其影響。言語侍從之臣的貴游賦篇，即產生於楚宮。從這角度觀察，便說「賦也者，受命於詩人，拓宇於楚辭也」了。[11]

入漢之後，詩三百篇已被尊奉爲聖人教化世人的經典，成爲倫理的教科書，而賦爲《詩》六義之一，稱之爲賦的篇章，也就理所當然地擔負了漢人心目中《詩》的使命，於是就有「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡」[12]的詮釋，和諷諭的要求，而說「賦者古詩之流」了。

11 《文心雕龍．詮賦》，見《文心雕龍注釋》（里仁書局，民73），頁137。

12 鄭玄注，《周禮．大師》，見《十三經注疏》（藝文印書館），冊二，頁3199。

在一統的帝國裡，縱橫者流被認爲有擾國亂政之虞，受到君王的裁抑；尤其武帝之後，宗室削弱，藩臣無邦交之禮，縱橫家已失去他們的表演舞臺，由於利祿所在，他們不得不屈從現實棄其所長，投合君王的趣味。因此將以前遊說君王的政論，改爲聳動君王的文辭；將侈陳形勢的口論，變爲鋪采摛文的賦篇。從這角度觀察，《文心雕龍．時序》就說辭賦「暐燁之奇意，出乎縱橫之詭俗」，也就難怪劉師培會說「騁辭之賦，其源出於縱橫家」了。

文學經驗是可以累積的，技巧形式是可以依仿的，騁辭之賦，爲鋪張揚厲，當然汲取前人之長，爲後人可用之資。由於賦是由不歌而誦的簡單韻語，逐漸演化爲精工語言藝術的文學作品，它一直在注入新血，所以就有階段性的差異。到底什麼階段的作品才足以稱之爲賦，也有認知上的差異。在階段差異和認知差異大，觀察難以全面的情況下，起源之說便莫衷一是。其實，各家之說皆有所見，也各有所蔽，他們能見到部分的真象，都彌足珍貴。

有關賦的源流，或許可以做這樣的觀察和了解：賦可以溯源到不歌而誦的韻語，一種接近民歌、結合講說和唱誦的民間口藝。它早先用之於諧辭隱語，用之於意在言外的諷誦，荀子已多所措意，而有〈賦篇〉與〈成相〉之作，爲這種口誦藝術開啓書面化之端緒；在楚頃襄王的時代，由於楚王的愛好和宋玉、景差、唐勒的經營，更產生士大夫化的傾向，這種民間文藝便分化出可以登大雅之堂的一類，成爲楚宮的貴遊文學，與楚辭有所結合。但原爲民間文藝的傳統並不會因此斷絕，楚宮的貴遊文學也都多少還存在著民間文藝的風貌與趣味。

入漢之後，漢武宮廷的言語侍從，原本就不乏類似俳倡擅長諧辭隱語的滑稽之徒，武帝又致力網羅能文之士；更由於失去表演舞臺的縱橫家，成功的轉化角色，以及非五經博士體系的學者也相率熱心投入，這些異質性的人匯聚激盪的結果，有縱橫之詭俗，有悲不遇的怨歎，使它有了新的風貌。他們「朝夕論思，日月獻納」，致力於語言藝術的講求，雖然來路不同，各有所長，但大多以新詩

人自許，秉承《詩》的傳統使命，多方吸取營養，從事「或以抒下情而通諷諭，或宣上德而盡忠孝」的工作，於是蔚爲大國。

三、俳諧滑稽的俗賦不絕如縷

儘管賦進入宮廷成爲貴遊的項目，漢賦更秉承《詩》的傳統而蔚爲大國，但逞口舌之能的本質仍然存在，而俳諧滑稽的俗賦還是不絕如縷。

依《史記．滑稽列傳》記載，稍早於楚頃襄王（298B.C.-263B.C.）的齊威王（356B.C.-320B.C.），身邊也有長於俳諧滑稽之辭的淳于髡，且看他諫罷長夜之飲，敘述他也能飲酒一石的那段對話：

> 若乃州閭之會，男女雜坐，行酒稽留。六博投壺，相引為曹。握手無罰，目眙不禁。前有墮珥，後有遺簪。髡竊樂此，飲可八斗而醉二參。日暮酒闌，合尊促坐，男女同席。履舄交錯，杯盤狼藉。堂上燭滅，主人留髡而送客。羅襦襟解，微聞薌澤。當此之時，髡心最歡，能飲一石。故曰：酒極則亂，樂極則悲。萬事盡然，言不可極，極之而衰。[13]

「留、曹」是古音「幽」部字；「禁、簪、參」是古音「侵」部字；「席、藉、客、澤、石」是古音「鐸」部字；「悲、衰」是古音「微」部字。從內容、句式和用韻看來，是標準的賦體。

秦倡侏儒優旃諫秦二世漆城，反諷道：「主上雖無言，臣固將請之。漆城雖於百姓愁費，然佳哉！漆城蕩蕩，寇來不能上。即欲就之，易爲漆耳。顧難爲蔭室。」[14]「之、哉」是古音「之」部字；「蕩、上」是古音「陽」部字；「漆、室」是古音「質」部字，也是有韻的俳諧滑稽之辭。

---

13 《史記．滑稽列傳》，見《史記》（泰順書局），冊三，卷一二六，頁 356。

14 同註 13，頁 3202。

楚樂人優孟諫楚莊王葬愛馬，反諷道：「臣請以彫玉爲棺，文梓爲槨，楩楓豫章爲題湊。發卒甲爲穿壙，老弱負土。齊趙陪位於前，韓魏翼衛其後。廟食太牢，奉之以萬戶之邑。諸侯聞之，皆知大王賤人而貴馬也。」後來他又說：「請爲大王六畜葬之。以壟灶爲槨，銅歷爲棺，齎以薑棗，薦以木蘭，祭以糧稻，衣以火光，葬之於人腹腸。」[15]「湊、後」是古音「侯」部字；「土、馬」是古音「魚」部字；[16]「棺、蘭」是古音「元」部字；「光、腸」是古音「陽」部字。也都是有韻的俳諧滑稽之辭。

宋玉的〈登徒子好色賦〉，基本上就是辭淺會俗俳諧滑稽的俗賦，尤其形容登徒子之妻的那一段，實在難登大雅之堂，可見楚頃襄王頗好此道，要不然宋玉也不會貿然用俳諧滑稽之辭。

當貴遊性質的賦已蔚爲大國，俳諧滑稽的俗賦仍不絕如縷，漢武帝身邊即有俳倡的人物，見《漢書．東方朔傳》即可知其梗概。《文心雕龍．諧隱》說：「東方、枚皋，餔糟啜醨，無所匡正，而詆嫚媟弄，乃亦俳也。」從賦家與俳倡的交集，可見賦與俳諧的關係。《漢書．東方朔傳》說：「朔嘗至太中大夫，後常爲郎，與枚皋、郭舍人具在左右，詼啁而已」[17]，東方朔嘲戲的隱語，更載入史傳；其〈答客難〉雖發抒忿憤，卻出之以嘲謔，未嘗不可以俳諧滑稽的俗賦視之。可見漢武帝也好此道。

至於枚皋，《漢書．枚皋傳》則說：「皋不通經術，詼笑類俳倡。爲賦頌，好嫚戲，以故媟黷貴幸，比東方朔、郭舍人等。」他還「又言賦乃俳，見視如倡，自悔類倡也。」[18]本傳又說：「其文骫骳，曲隨其事，皆得其意，頗詼笑，不甚閒靡。凡可讀者百二十

15 同註 13，頁 3200。

16 此當爲雙軌用韻，亦可視爲魚侯兩部合韻。魚侯合韻之例見於《詩．大雅．皇矣》，第八章。

17 見《漢書》（啓業書局標點校勘本），冊四，卷五六，頁 2863。東方朔好用隱語亦見錄於本傳。

18 同註 17，頁 2366-2367。

篇，其尤嫚戲不可讀者尚數十篇。」從他「言賦乃俳，見視如倡，自悔類倡」，便可知道他們早有類似俳倡的自覺[19]，而「其尤嫚戲不可讀」的，正是俳諧滑稽的俗賦。由此也大體可知此類賦作之多，而且還用之於宮廷。

漢宣帝時的貴遊文人王褒，除了〈洞簫賦〉等典雅之作外，還有〈僮約〉和〈責鬚髯奴辭〉等俳諧滑稽之作[20]，應該不是特殊的個案。1993 年 3 月連雲港市東海縣尹灣村發掘西漢古墓，得漢簡，其中有〈神烏傳（賦）〉一篇[21]，講述雌、雄二烏在陽春三月築巢，遇盜烏偷竊，雄烏與盜烏搏鬥受傷，臨死之前，要求雌烏同死，雌烏講了不能同日而死的道理，獨自高翔而去。由此可見在漢代故事性的俳諧俗賦所在多有，而它與曹植〈鷂雀賦〉和敦煌俗賦〈鷰子賦〉一樣，都是以飛禽爲寓言故事的主角，可見這類賦源遠流長。

其他於今可知者如：蔡邕〈短人賦〉，潘岳〈醜婦賦〉，束皙〈餅賦〉，左思〈白髮賦〉等都可算是俳諧滑稽的俗賦[22]。再從袁淑〈雞九錫文〉、〈驢山公九錫文〉[23]，吳均的〈食移〉、〈餅說〉、〈檄江神責周穆王璧〉[24]等未以賦名而實際是俗賦或與俗賦關係密

19 依《漢書．揚雄傳》：「賦勸而不止，明矣。又頗似俳優淳于髡、優孟之徒，非法度所存，賢人詩賦之正也，於是輟不復爲。」亦有此自覺。

20 《文心雕龍．諧讔》：「魏文因俳說以著笑書，薛綜憑宴會而發嘲調，雖抃笑衽席，而無益時用矣。然而懿文之士，未免枉轡；潘岳〈醜婦〉之屬，束皙賣餅之類，尤而效之，蓋以百數。」

21 見滕昭宗，〈尹灣漢墓簡牘概述〉及連雲港市博物館，〈尹灣漢墓簡牘釋文選〉，分別載於《文物》，1996 年，第 8 期，頁 32-36 及頁 26-31。據載全賦有簡 21 枚，全賦約 664 字，傳當爲賦之通借字。賦文載於〈尹灣漢墓簡牘釋文選〉，字多訛寫，與敦煌俗賦同，釋文簡次是由裘錫圭排定。

22 見於嚴可均校輯，《全漢文》，卷四二，頁 11。（日本：中文出版社，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第一冊，頁 359）。此皆賴唐人類書得以存見。

23 袁淑有《誹諧集》，應有不少此類作品，此二篇賴唐人類書得以存見。今皆收入嚴可均校輯，《全宋文》，卷四四，頁 5。（日本：中文出版社，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第三冊，頁 2681）

24 吳均，一作吳筠，此三篇亦賴唐人類書得以存見。今皆收入嚴可均校輯，《全

切的作品看來，這類作品應該不少，只是不爲士人所重，易於亡失，如袁淑《誹諧集》便是；下層文人所作而流行民間者，更是以口傳爲主，那就更容易堙沒而無聞。

其實單篇賦作若不爲總集所收錄，是很容易亡佚的。班固〈兩都賦序〉說：「孝成之世，論而錄之，蓋奏御者，千有餘篇。」劉勰《文心雕龍．詮賦》也說：「繁積於宣時，校閱於成世，進御之賦千有餘首。」可是今可考知的漢賦篇章，包括非奏御以及成帝以後的作品，也只有 208 篇而已[25]。堙沒比例之大由此可以想見。據《全唐文》統計，單以賦名篇的作品即有 1622 篇，所存者似乎不少，但近 20 篇敦煌賦仍不在其中[26]。要不是敦煌千佛洞文物的發現，那些所謂敦煌俗賦，也就不爲人所知了。所以於今不能考見，並不足以說明它不存在；於今存見不多，也不足以證明它並不流行於昔日。尤其口傳的俗賦更是如此。《漢書．藝文志．詩賦略》列有雜賦一類十二家二百三十三篇，其篇章如今已不得而見，但我們從其中有成相雜辭十一篇和隱書十八篇，大體可知這類應該是接近於俗賦的作品，《漢書．藝文志》存錄其數量，算是爲俗賦的存在做了見證。

四、漢譯佛經已有賦體化的傾向

要了解講經變文是否受到俗賦的影響，除了應了解俗賦源遠流長之外，還得了解漢譯佛經早已有賦體化的傾向，如此便可知變文的產生其來有自。

佛教東傳於中土辭賦盛行之後，佛經漢譯之盛，更在文章辭賦

梁文》，卷六〇，頁 3-4。（日本：中文出版社，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第四冊，頁 3306）。

25 依曹淑娟所考。此尚包括篇名可考而賦文殘佚者，見《漢賦之寫物言志傳統》（臺北：文津出版社，民 76），頁 23-36。

26 葉幼明，《辭賦通論》（湖南教育出版社，1991），頁 106。其數量與賦的義界之寬嚴有關。

化的魏晉六朝之時。當時王褒〈四子講德論〉等辭賦化設問論對體的作品已陳之於前，佛經多設說論對，更以敘述爲主，所以漢譯佛經產生辭賦化的現象，是順理成章的事。

以姚秦三藏法師鳩摩羅什所譯《佛說阿彌陀經》爲例，它是對話體，正是賦體慣用的形式，對中土文辭有所習染的鳩摩羅什，漢譯時不免受到賦的牽引。且看所譯《佛說阿彌陀經》佛向長老舍利弗說極樂國土的一段：

> 極樂國土，七重欄楯，七重羅網，七重行樹，皆四時寶，周匝圍繞，是故彼國土名為極樂。
>
> 又舍利弗，極樂國土，有七寶池，八功德水，充滿其中。池底純以金沙布地，四邊階道，金銀、琉璃，玻璃、硨磲，赤珠、瑪瑙，而嚴飾之。池中蓮華，大如車輪，青色青光，黃色黃光，赤色赤光，白色白光，微妙香潔。舍利弗，極樂國土，成就如是功德莊嚴。
>
> 又舍利弗，彼佛國土，常作天樂，黃金為地，晝夜六時，雨天曼陀羅華，其土眾生，常以清旦，各以衣裓，盛眾妙華，供養他方十萬億佛，即以食時，還到本國，飯實經行。
>
> 舍利弗，極樂國土，成就如是功德莊嚴。
>
> 復次舍利弗，彼國常有種種奇妙雜色之鳥，白鶴、孔雀，鸚鵡、舍利，迦陵頻伽，共命之鳥，是諸共鳥，晝夜六時，出和雅音，其音演暢演暢五根、五力、七菩提分、八聖道分，如是等法，其土眾生，聞是音已，皆悉念佛、念法、念僧。[27]

它「繁類以成豔」「觸類而長之」的鋪敘，正是用漢大賦慣用的手法；用四字句鋪排，更是漢大賦最常用的形式。以「舍利弗，極樂國土，成就如是功德莊嚴」爲段落區分，以安置鋪陳的素材，有如

27 《佛說阿彌陀經》（臺北：七海印刷有限公司，民 78），頁 7-11。

〈上林賦〉以「其東」「其南」「其西」「其北」開端，以「潛處乎深巖」「叢積乎其中」「群浮乎其上」作小結的運用。如果再用韻的話，誰會說它不是賦？

再看唐于闐國三藏沙門實叉難陀所譯的《地藏菩薩本願經》，便採取賦體韻散並用的形式。《地藏菩薩本願經．香讚》：「爐香乍爇，法界蒙熏。諸佛海會悉遙聞。隨處結祥雲。誠意方殷。諸佛現全身。」即爲韻文。而《地藏菩薩本願經．觀眾生業緣品第三》藉佛母摩耶夫人問地藏菩薩有關於閻浮罪報所感惡趣，地藏菩薩於是鋪敘地獄的一段[28]，即同於賦之鋪采摛文。先說甚麼人應入地獄？地藏菩薩便說：

> 若有眾生，不孝父母，或至殺害，當墮無間地獄，千萬億劫，求出無期。
>
> 若有眾生，出佛身血，毀謗三寶，不敬尊經，亦當墮於無間地獄，千萬億劫，求出無期。
>
> 若有眾生，侵損常住，玷污僧尼，或伽藍內，恣行淫欲，或殺或害，如是等輩，當墮無間地獄，千萬億劫，求出無期。
>
> 若有眾生，偽作沙門，心非沙門，破用常住，欺誑白衣，違背戒律，種種造惡，如是等輩，當墮無間地獄，千萬億劫，求出無期。
>
> 若有眾生，偷竊常住財物穀米，飲食衣服，乃至一物不與取者，當墮無間地獄，千萬億劫，求出無期。

這種「若有眾生……當墮無間地獄，千萬億劫，求出無期。」的排比運用，與漢賦亦相彷彿。

當佛母又問：「云何名爲無間地獄」，地藏菩薩便說：

28 《地藏菩薩本願經》（臺北：世樺出版社，民 83），頁 21-24。

> 諸有地獄，在大鐵圍山之內，其大地獄有一十八所，次有五百，名號各別，次有千百，名字亦別。
>
> 無間地獄者，其獄城周匝，八萬餘里，其城純鐵，高一萬里，城上火聚，少有空缺。其獄城中，諸獄相連，名號各別，獨有一獄，名曰無間。
>
> 其獄周匝，萬八千里，獄牆高一千里，悉是鐵圍，上火徹下，下火徹上。鐵蛇鐵狗，吐火馳逐獄牆之上，東西而走。獄中有床，遍滿萬里，一人受罪，自見其身，遍臥滿床；千萬人受罪，亦各見身滿床上。眾業所惑，獲報如是。又諸罪人，備受眾苦，千百夜叉，及以惡鬼，口牙如劍，眼如電光，手如電爪，拖拽罪人。復有夜叉，執大鐵戟，中罪人身，或中口鼻，或中腹背，拋空翻接，或置床上。復有鐵鷹，啗罪人目；復有鐵蛇，絞罪人頸。百肢節內，悉下長釘；拔舌耕犁，抽腸剉斬；烊銅灌口，熱鐵纏身。萬死千生，業感如是，動經億劫，求出無期。此界壞時，寄生他界；他界次壞，轉寄他方；他方壞時，展轉相寄。此界成後，還復而來，無間罪報，其事如是，又五事業感，故稱無間。
>
> 何等為五？一者：日夜受罪，以至劫數，無時間絕，故稱無間。二者：一人亦滿，多人亦滿，故稱無間。三者：罪器叉棒，鷹蛇狼犬，碓磨鋸鑿，剉斫鑊湯，鐵網鐵繩，鐵驢鐵馬；生革絡首，熱鐵澆身；饑吞鐵丸，渴飲鐵汁。從年竟劫，數那由他，苦楚相連，更無間斷，故稱無間。四者：不問男子女人，羌胡夷狄，老幼貴賤，或龍或神，或天或鬼，罪行業感，悉同受之，故稱無間。五者：若墮此獄，從初入時，至百千劫，一日一夜，萬死萬生，求一念間暫住不得，除非業盡，方得受生，以此連綿，故稱無間。

這段以四字句爲主的誇張鋪敘，與漢大賦如出一轍，如果使用韻腳，則無異是〈無間地獄賦〉，所謂「諸有地獄，在大鐵圍山之內，其大地獄有一十八所，次有五百，名號各別，次有千百，名字

亦別。無間地獄者，其獄城周匝八萬餘里，其城純鐵，高一萬里，城上火聚，少有空缺。其獄城中，諸獄相連，名號各別，獨有一獄，名曰無間」，與司馬相如〈子虛賦〉：「臣聞楚有七澤，嘗見其一，未睹其餘也。臣之所見，蓋特其小小者耳，名曰雲夢。雲夢者，方九百里，其中有山焉」云云，異曲同工，接下來所鋪敘的，雖然素材迥異，但套語則有幾分相似。

極度鋪張曲盡形容無間地獄之後，地藏菩薩還說：「無間地獄粗說如是，若廣說地獄罪器等名及諸苦事，一劫之中求說不盡。」這種無限伸展想像空間的手法，正是漢大賦最慣用的技倆。

我們雖然難以考察這些佛經在漢譯時，形式方面是否也完全忠實於原典，而詞語多音節的梵文，竟譯爲四言句爲主的經文，而且一般佛經翻譯多取散駢並用的體裁，只是散文多於韻文，不像賦是韻文多於散文而已，但譯者有意採用賦體，則是顯而易見的。即使不是譯者有意採用賦體，熟悉賦體的中土僧徒，誦念漢譯經典，有如誦讀京都大賦，其場景的描寫，讓人聯想到賦，是勢所難免的。這對日後俗講採取俗賦的方式，自有一定的影響。

五、講經變文是佛經俗賦化的產物

佛經與進入大雅之堂的賦，既然在形式上有所近似，當僧侶講經曲高和寡，不大能爲一般俗眾所領受時，便很自然的想到借用流行於民間的俗賦形式以深入下層社會。俗賦從〈僮約〉以來，一向都是故事性很強的作品，它可以說是用韻散夾雜、說唱並用來傳述民間故事或寓言的文學形式，用它來演述原本就已賦體化的佛經故事，悅俗眾以邀布施，是最方便又最有效不過了。而且俗賦是口誦的，俗講靠口傳，所以借用俗賦的結構，也是非常自然的事。

釋家講經是釋家承襲儒家講經的體制，《後漢書．侯霸傳》說

侯霸「師事九江太守房元，治《穀梁春秋》，爲元都講。」[29]；《後漢書．丁鴻傳》說丁鴻善論難，爲都講[30]；《後漢書．楊震傳》更記載楊震有講堂，以及與都講的對話[31]，這都可想見儒家經師和都講合作講經的情況。《世說新語．文學》記載僧侶到王府的法會講經，則可以讓我們理解釋家如何濡染儒家講經的體制。據載：「支道林（遁）、許掾（詢）諸人共在會稽王（司馬昱）齋頭，支爲法師，許爲都講，支通一義，四座莫不厭心，許送一難，眾人莫不忭舞。」[32]可見法師與都講或聽眾之間要發題辯難，多番往復，難度太高，並非一般聽眾所能勝任，寺廟中一般講經便改變了方式，於是產生了俗講。

講經的反復辯難，基本上與賦體假設問對的結構形式相彷彿；俗講吸取俗賦說說唱唱的活潑方式，其韻散相間換韻自由，原本就是賦體的用韻特徵，不過俗講的韻文部分採取當時流行的七言詩句，而與四六言爲主的賦有所不同而已。就以上一段所引《佛說阿彌陀經》爲例，敦煌即有兩種講經文，頁 2191《佛說阿彌陀經講經文》，原卷首尾殘闕，演繹鳩摩羅什譯本，僅存「與大比丘僧」至「阿鼻樓馱」一段，講經文中有「願聞正法唱將來」、「要問名字唱將來」等句；頁 2955《佛說阿彌陀講經文》殘存《佛說阿彌陀經》「復次舍利弗，彼國常有種種奇妙雜色之鳥」一段，講經文中有「都講闍黎道德高，音律清冷能宛轉，好韻宮商申雅調，高著聲音唱將來」詩句[33]。這些詩或許有的只能算是打油詩，其實這正是俗講和俗賦所以爲俗之所在。

---

29 見《後漢書》（臺北：德志出版社），卷五六，頁 437。

30 見《後漢書》（臺北：德志出版社），卷六七，頁 545。

31 見《後漢書》（臺北：德志出版社），卷八五，頁 694-695。

32 《世說新語箋疏，文學第四》（臺北：華正書局，民 73），頁 227。

33 頁 2931，原卷首尾殘闕，《敦煌變文集》依內容補題，今從之；頁 2955，標題首尾俱闕，《敦煌掇瑣》擬題作《佛國種種奇妙鳥》，《敦煌變文集》依內容改題，今從《敦煌變文集》。

或許有人會以爲俗講是說唱並用，賦則不歌而誦，表達方式並不相同，而且俗講的韻文部分採取當時流行的七言詩句，而與四六言爲主的賦有所不同，所以俗講的形式不出於俗賦。

其實變文的體制，一般是以四六言的駢句和七言詩贊相結合爲主。四六言的駢句原本就是當時賦作最常用的句式，至於結合七言詩贊，那是因爲七言詩是當時的文學主流之一。

賦體的可塑性很大，它一直與歷代主流文體關係密切，更何況在南北朝後期，賦篇也已融入不少詩句，於是有所謂詩賦合流的現象。

就以敦煌俗賦來看，敘述鷰雀爭巢鳳凰判決的〈鷰子賦〉，即有一篇純爲五言，另一篇雖以四言爲主，但最後即用了一首七言詩，一首五言詩；〈韓朋賦〉也以四言爲主，但梁伯的對話也兩度用七言排比句；〈齣齣新婦文〉也有阿家和新婦的七言詩。既然敦煌俗賦用了不少五七言詩句，取式於俗賦的俗講，結合七言詩贊的形式就不足爲奇了。

至於賦是否也說唱並用，我們從班固〈兩都賦〉即見到有明堂詩等五首，又如鮑照〈蕪城賦〉則有蕪城之歌，謝莊〈月賦〉也有「歌曰」一段，都已經有可歌的部分。同時有不少的賦的後面有「系曰」「亂曰」，也應該都是可歌的，所以賦早已存在誦唱並用的形式，因此也不能據此認定俗講不是受俗賦的影響。

釋家不乏好賦之僧，如晉支曇諦即有〈廬山賦〉與〈赴火蛾賦〉之作[34]，北齊釋慧命有〈詳玄賦〉，釋慧曉有〈釋子賦〉之作[35]，所以釋家以賦體敷演佛經故事是不難理解的。程毅中的〈敦煌俗賦的

34 二賦爲《藝文類聚》所引，收入嚴可均校輯，《全晉文》，卷一六五，頁16。（日本：中文出版社，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第三冊，頁2424）。

35 釋慧命，〈詳玄賦〉，見《廣弘明集》，卷二九上。釋慧曉之〈釋子賦〉僅於《續高僧傳》卷二一存兩句。收入嚴可均校輯，《全後周文》，卷二二，頁1-3。

淵源及其與變文的關係〉更指出釋家早就採用詼諧性的駢文來敷演佛經故事，晉代的釋道安曾寫過〈檄魔文〉、〈破魔露布文〉、〈平魔赦文〉等，實際上是一組遊戲文章[36]。姑且不論它是否爲遊戲文章，後來劉宋時釋寶林也有〈破魔露布文〉之作，借釋智靜之名作〈檄魔文〉，借竺道爽之名作〈檄太山文〉[37]；後魏釋僧懿也作〈檄魔文〉、〈破魔露布文〉、〈平魔赦文〉、〈魔主報檄文〉等[38]，都是以賦體敷演佛經故事，而釋道安〈破魔露布文〉已是敦煌〈破魔變文〉的先聲，所以認爲講經變文是佛經俗賦化的產物，是有他的道理。

再者，頁2305〈妙法蓮華經講經文〉一般認定爲散文的部分，其實就是用韻的賦體：

> 仙人常居山里，高閑無比。風吹叢竹兮韻合宮商，鶴笑柧（孤）兮聲和角徵。隊隊野猿，潺潺流水。有心永住臨泉，無意暫游帝里。忽聞空中人言，又見庵前雲起。思量兮未回來由，發言兮問其所以。空中告言，別無意旨。緣有個大國輪王求法，愿拋生死。仙人兮幸有蓮經，何為攝為弟子？大王兮要禮仙人，仙人兮收來驅使。[39]

「比、水、旨、死」是《廣韻》「旨」韻字；「徵、里、起、以、子、使」是《廣韻》「止」韻字。《廣韻》「旨、止」二韻同用，所以等於一韻到底，已完全是賦體，可見講經文受賦體影響之大。

總之，一般統稱爲敦煌變文的作品，是以通俗化以及韻散夾雜爲其共同特色，以變文爲名的和未以變文爲名的講經文、緣起、詞

36 見程毅中，〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉，《文學遺產》，1989年，第1期，頁31。釋道安三文則見於《廣弘明集》，卷二九下。

37 釋寶林諸作，見於《弘明集》卷一四。收入嚴可均校輯，《全宋文》，卷六四，頁1-9。

38 釋僧懿諸作，見於《廣弘明集》，卷三八。收入嚴可均校輯，《全後魏文》，卷五九，頁3-11。

39 見《敦煌變文集》，頁489。

文，固在其中；以賦爲名的和未以賦爲名的〈祭驢文〉、〈茶酒論〉等，也在其內。可見俗賦和講經變文是有很多的共同性，二者應有其關係。若兩者有所關聯，俗賦源遠流長，遠在佛教傳入之前即已流行於中土，所以「講經變文是佛經俗賦化的產物」的說法，應該是合理也符合歷史事實的。

六、結論

從以上的論述，可歸納爲以下三點結論：

（一）賦原本就是不歌而誦的韻語，人們早先就用這種形式製作諧辭隱語，而爲辭淺會俗的民間口傳藝術。雖然荀子的〈賦篇〉與〈成相〉，爲這種口誦藝術開啓書面化之端緒，又經楚頃襄王暇豫之臣的經營，使它成爲楚宮的貴遊文學，與楚辭有所結合，但原爲民間口藝的傳統並未斷絕，從楚宮到西漢朝廷的貴遊文學也都多少還存在著民間的風貌與趣味。

就賦的源流已足以考察俗賦長久存在的事實，再從 1993 年尹灣村西漢古墓發現〈神烏賦〉，使我們更相信：〈僮約〉和〈責鬚髯奴辭〉等俳諧滑稽之作，應該不是特殊的個案；而原爲民間口藝的諧辭，到漢代已發展爲寓言體俳諧韻文的事實。單篇賦作若不爲總集所收錄，原本就容易亡佚，俳諧俗賦不爲士人所重，而其流行民間又以口傳爲主，更容易堙沒無聞。所以敦煌俗賦和尹灣村漢簡所見的〈神烏賦〉一樣，只是冰山一角，是歷代數以萬計卻極少能爲我們所見的倖存者。所以敦煌俗賦不但可以推源於魏晉南北朝俳賦[40]，還要溯源於西漢，甚至先秦，俗賦也就不會是受變文影響而產生的新產物了[41]。

40 程毅中，〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉已爲敦煌俗賦逐篇尋求其淵源。（《文學遺產》，1989 年，第 1 期，頁 29-34。）

41 如馬積高，《賦史》（上海古籍出版社，1987）說：「由于都市文化生活的活躍和變文等俗文學的影響，唐代出現了一種新的賦體－－俗賦。」(頁 253)

（二）由於賦與佛經多以設論形式鋪述，加以王褒〈四子講德論〉等辭賦化設問論對體的作品成之於前，所以漢譯佛經已產生辭賦化的傾向。即使不是譯者有意採用賦體，熟悉賦體的中土僧眾，誦念漢譯經典，有如誦讀京都大賦，其場景的描寫，讓人與賦產生聯想。

佛經和賦，既然在形式上有所近似，當講經不能爲一般俗眾所領受時，便很自然的想到借用流行於民間的俗賦形式。俗賦是用韻散夾雜、說唱並用來傳述民間故事或寓言的，用它來演述原本就已賦體傾向的佛經故事，悅俗眾以邀布施，既方便又有效。而且俗賦用口誦，俗講要口述，所以藉俗賦的體制，乃是非常自然的事。

（三）俗賦源遠流長，辭賦傾向的漢譯佛經要悅眾邀布施，便順理成章取用四六言的駢句和七言詩贊相結合爲主的講唱體制。四六言的駢句是當時賦作最常用的句式，至於結合七言詩贊，是因爲七言詩是當時的文學主流之一。賦體的可塑性很大，它一直與歷代主流文體關係密切，賦篇早已融入不少詩句，有其可歌的部分，在南北朝後期更有所謂詩賦合流的現象，講經變文和敦煌俗賦體制上也就沒有基本的差異，同時變文在表現上較多的繼承了辭賦家敷陳鋪敘的手法，成爲唐代文學的奇葩，也給後代話本小說和彈詞等民間文學的發展造成深遠的影響。

王夢鷗先生說：「魏晉六朝文體的形成，只是一個『文章辭賦化』的現象」[42]。從以上的辨證，我們應該可以說：講經變文是佛經俗賦化的產物，種因於佛經漢譯的辭賦化。辭賦是追求語言藝術

又說：「有人認爲：唐及宋元的說唱文學是賦的蛻變，這不可靠，但可以設想〈韓朋賦〉、〈齮齕新婦文〉這樣的俗賦也用於說唱，因而我們既可以認爲變文等說唱文學的興起引起賦的革新，也可以認爲這種俗賦對宋元話本的形成有某種影響。」(頁 380)。

42 王夢鷗，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，民 73），頁 118。這些現象的說明，也見於《傳統文學論衡》（臺北：時報文化出版公司，民 76），頁 67-178。

的先導；辭賦化則是從漢到唐文學演化的內在規律，也是文體新變的一股驅動力量。低估了這股力量，錯失了這條線索，漠視了這個環節，將很難掌握這一段文學史的演化脈絡，諸多文學現象也就難以撥雲見月了。

第三屆國際辭賦學
學術研討會論文集
1996 年 12 月

古賦與文賦芻論

萬光治
四川師範大學中文系

賦文學發展到宋代，諸體已備。元祝堯《古賦辯體》、明吳納《文章辨體序說》、徐師曾《文體明辨序說》從歷史的縱向著眼，或分別爲楚辭、兩漢、三國六朝、唐、宋五體，或分別爲古、俳、律、文四體。其實就文體而論，兩說皆不出古、俳、律、文。如圖：

祝堯	楚辭體	兩漢體	三國六朝體	唐體	文體
吳訥 徐師曾	古賦		俳賦	律賦	文賦

其中，就俳、律二體，祝、吳、徐氏論之甚詳，界定亦頗分明。唯古賦與文賦的界定、兩者間的關係，以及對宋代文賦的評價，尚有詳加討論的必要。由于吳、徐二氏之論賦，不出祝堯範圍，故本文僅就《古賦辨體》而論列之。

一

祝堯所論古賦，指屈騷和漢人之賦。兩者之中，祝堯採宋祁之