

第六屆
漢代文學與思想
學術研討會論文集



· 政大中文系 編印

B234.03
2010/

第六屆 漢代文學與思想 學術研討會論文集



漢代文學與思想學術研討會論文集. 第六屆 /

國立政治大學中國文學系主編. -- 一版. --

臺北市：政大中文系：秀威資訊科技發行，

2008. 03

面；公分

ISBN 978-986-01-3416-2 (平裝)

1. 漢代文學 2. 學術思想 3. 文集

820.902

97003697

第六屆漢代文學與思想學術研討會論文集

主編者：國立政治大學中國文學系

發行人：林啟屏

執行編輯：林淑禎

校對：吳昆展

封面設計：陳招財

出版者：國立政治大學中國文學系

臺北市指南路二段 64 號

電話：(02) 29387041-2

傳真：(02) 29393834

Email：nccuchi@nccu.edu.tw

編印發行：秀威資訊科技股份有限公司

臺北市內湖區 114 瑞光路 583 巷 25 號 1 樓

電話：(02) 26579211-16

傳真：(02) 26579106

2008 年 3 月 BOD 一版

定價：380 元

序

漢代，作為是極具想像可能的帝國而言，實為一個迷人的研究對象。事實上，作為承繼「樞軸時代」(Axial age)以來，人類所釋放的理性精神力量之帝國。漢代，可說是人類文明史最精采的一頁。是以，包括物質文明，精神文明的許多重要成就，我們均可在這個帝國的時間經驗中索尋。因此，本系希冀深耕此一階段的相關研究，進而建構一個以漢代研究為焦點的學術社群。所以，每兩年便舉辦一次「漢代文學與思想學術研討會」，提供國內學者一個可以擴大交流研究的平台。

第六屆漢代文學與思想學術研討會已於 2007 年 3 月 24、25 日，假本系舉行完畢。會中總計發表 14 篇論文（其中一篇因故未收錄）。所涉課題包括經學、史學、文學、哲學等；相關論域，則從人類學、神話學到詮釋學，均有觸及。可以說，本次的會議表現出多元思考的研究取向。此外，作者也都於會後，依審查者所提相關意見，進行處理、修訂論文之事宜。

本論文的出版，受到各方的協助，包括國科會人文學中心、政大研發處，在經費上的支援。論文撰稿人、審查人的配合，以及本系助教林淑禎小姐、劉柏宏先生所帶領的同學之幫助，才使本論文集能順利刊行。在此，致上我最大的謝意！

林啟屏 謹識
2008 年元月

目 次

(本刊論文均經相關領域學者專家審查通過)

序

簡宗梧	試論東漢賦的變異因素	1
蔡錦昌	董仲舒的儒家帝王術	13
車行健	論鄭玄《毛詩箋》中的感傷時事之語與超出經文的詮釋	29
陳伯适	虞翻取象表意的易學思維——從歷史性的意義下開展	43
廖棟樑	論詩詩：王逸《楚辭章句》的韻體釋文	93
蔡信發	《史記·伯夷列傳》義例之探索	121
林聰舜	《韓詩外傳》論「士」——《詩》教、造士與儒士共同體的建立	143
鍾宗憲	山東嘉祥武氏祠堂所見東漢畫像石歷史傳說故事類型及其文化意義管窺	165
羅 因	《老子指歸》的養生思想	203
王學玲	食·色饗宴——漢代辭賦宴樂場域中之女性書寫	229
高莉芬	歌詩與圖像的互文詮釋——論〈相逢行〉中的「調絲」	249
謝大寧	何謂「易經的意義」？	261
周志煌	「類」與「教」——漢代「天人相應」與「天生人成」的思想結合 及其在風俗信仰上的意義	281
Timothy Baker	西漢人造景觀：官僚的空間與文人的環境	301
附 錄		315

試論東漢賦的變異因素

簡宗梧

逢甲大學中國文學系教授

一、東漢賦的變異

雖然祝堯、徐師曾將兩漢賦歸於古賦一期，但東漢賦的變異，早為人所注意。

《文心雕龍·練字》：「至孝武之世，則相如譔篇。及宣成二帝，徵集小學，張敞以正讀傳業，揚雄以奇字纂訓，並貫練雅頌，總閱音義，鴻筆之徒，莫不洞曉。且多賦京苑，假借形聲，是以前漢小學，率多瑋字，非獨字異，乃共曉難也。暨乎後漢，小學轉疏，複文隱訓，臧否大半。及魏代綴藻，則字有常檢，追觀漢作，翻成阻奧。故陳思稱揚馬之作，趣幽旨深，讀者非師傳不能析其辭，非博學不能綜其理，豈止才懸，抑亦字隱。」於是有「前漢賦家兼小學家，於其作品賣弄文字造詣」之說。

二、歸因於小學轉疏之商榷

將東漢賦的變異，完全歸因於小學轉疏，可能把問題太單純化了。要探討這問題應該從賦的緣起與性質說起。

早期的賦，就其實質而言，原本是不歌而誦的韻語，一種接近民歌、結合講說和唱誦而充滿詼諧的民間文藝。嚴格地說，它是口藝，有時也是一種逞口舌之能的趣味遊戲。近似近年來風行的順口溜。人們早先就用這種形式製作諧辭隱語，也用之於意在言外的諷誦，在《左傳》便不乏其例。《文心雕龍·諧隱》所謂「華元棄甲，城者發睥目之謳；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。

有關睥目之謳的記載，見於《左傳》宣公二年（607B.C.）；有關侏儒之歌的記載，則見於《左傳》襄公四年（569B.C.）。但這些《左傳》未稱之為賦。《左傳》所謂之「賦」，大體都是賦詩，非關於詩的「賦」，唯有隱公元年（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」，以及僖公五年（655B.C.）士蒍賦：「狐裘彫茸，一國三公，吾誰適從」。

《說文解字》說：「賦，斂也。從貝武聲。」段玉裁注：「《周禮·大宰》『以九賦斂財賄。』斂之曰賦。班之亦曰賦。經傳中凡言以物班布與人曰賦。」¹斂財賄以及物班布與人的賦，轉而為文辭意之稱，原先應該是取其班布或獻納之意，稱侯門之中文辭的獻納。諧辭隱語、意在言外的諷誦，荀子也有所措意，所以有〈賦篇〉之作。

在楚襄的時代，由於楚王愛好此道，豢養了宋玉、景差、唐勒等猶如優者有口藝的人物，經過他們的經營獻納，而與楚辭有所結合，本身又具有縱橫的詭俗，蓬勃了楚宮的暇豫文學，後人傳其篇章，稱之為賦。屈原〈卜居〉、〈漁父〉與宋玉諸賦體制相似，疑其非暇豫獻納，所以未以賦稱。

前人或以為屈原〈卜居〉、〈漁父〉與宋玉諸賦，其作品以作者為主角，以第三者的口吻旁述，乃「後人依託之辭無疑」²，從文章體制演化的角度加以考察，賦之運用設辭問對，宜自漢始。³

其實，屈原與詹尹的對話，寫入〈卜居〉，與漁父的對話，寫入〈漁父〉，宋玉與楚襄王的對話，寫入諸賦，這猶如孟子與齊宣王、梁惠王的對話，寫入《孟子》；莊子與惠施等人的對話，寫入《莊子》，並不值得大驚小怪。至於宋玉諸賦，稱「楚襄王」，也一如《孟子》稱齊宣王、梁惠王，也應該沒有什麼好奇怪的。⁴

關於設辭問對，饒宗頤說：「戰國時人著書，慣用對話，近出土馬王堆佚書，若《伊尹》、《九主》、《十大經》，無不如此，自是一時風氣使然。」⁵

¹ 段玉裁《說文解字注》（臺北：漢京文化出版有限公司，1980）六篇下，頁284。

² 見游國恩《游國恩學術論文集·宋玉大小言賦考》（北京：中華書局，1989）頁205。其主張並見於其所著《楚辭概論》第四篇第一章（臺北：九思出版社，1978），及《先秦文學》第十章。正如譚家健《唐勒賦殘篇考釋及其他》所說：宋玉賦「自清人崔述開始提出懷疑，本世紀二三十年以後，陸侃如等進一步發揮，於是否定者漸多。」後來游國恩、詹安泰、劉大杰等，在其文學史相關著作中，都認定宋玉諸作，惟有〈九辯〉一篇可信而已。

³ 游國恩《楚辭概論》第四篇第一章，頁229（臺北：九思出版社，1978），強調「從辭賦進化史上看來，這種散文賦在戰國時是萬萬不能產生的」。

⁴ 游國恩《楚辭概論》第四篇第一章（頁226-227），強調「大凡本國人或本朝人說到本國或本朝的君主，絕對無須說出國名或朝名來，這個通則在辭賦裡數見不鮮。」其實，戰國時代與統一的朝代不可同日而語。游氏述此通則見於辭賦者，皆屬漢代篇章。漢是統一的帝國，自沒有稱漢的必要。至於稱廟號，或為後人所添入，或其書面化在頃襄王逝世之後。

⁵ 饒宗頤《釋主客——論文學與兵家言》，收入《文轍——文學史論文集》（臺北：臺灣學生書店）上，頁193。饒宗頤還說：「『客主』之名，原出兵家，繼乃演而為賦體。」

有關戰國時人著書，慣用對話，乃見諸辭賦，饒宗頤在〈天問文體的源流〉一文，則引宋人洪邁之說再加以說明：

這種問答文體在戰國末期很是盛行。洪邁說：「自屈原假漁父日者問答之後，後人作者悉相規仿。」舉〈子虛〉〈上林〉等為例（《容齋五筆》卷七）他的意思是指〈卜居〉（詹尹）和〈漁父〉兩篇。這二篇的作者問題，由於《荀子·不苟篇》有「新浴者振其衣，新沐者彈其冠」，是抄襲自〈漁父〉的，而賈誼〈弔屈原〉中「吁嗟默默，生之無故」，和〈卜居〉「吁嗟默默兮」語亦相同，足見二篇在荀卿、賈誼之前已存在，故王逸定為屈原所自作。⁶

近百年來屈原和宋玉被剝奪的賦篇著作權，得以平反，主要是因為 1972 年 4 月，在山東臨沂銀雀山西漢初年一號墓，出土大批竹簡，除發現《孫子兵法》、《孫臏兵法》等先秦古籍外，還發現唐勒賦的殘簡。於是宋玉被剝奪的賦篇著作權，得以平反，而屈原〈卜居〉、〈漁父〉二賦的著作權，也就不應該輕易被削除。

屈原〈卜居〉、〈漁父〉二賦，雖不在暇豫貴遊之列，但以其雅好有韻的楚辭，於是韻文寫出對話，是很合理的。更何況依《左傳》記載卜筮繇辭及古卜者之言，原本就有韻文化的傾向，⁷所以屈原以用韻的對話完成二賦，是可以理解的。

至於宋玉、唐勒、景差者流，暇豫事君⁸，所作諸賦，即青木正兒、王

⁶ 饒宗頤〈天問文體的源流〉，收入《文叢——文學史論文集》（臺北：臺灣學生書店）上，頁 170。

⁷ 如《左傳·僖四年》卜騶矩為夫人，卜人述其繇曰：「專之渝，攘公之瑜。一薰一蕕，十年尚猶有臭。」即是用韻的隱語，分別以「渝、瑜」「蕕、臭」為韻的意圖十分明顯。又如《左傳·僖十五年》：「初，晉獻公筮嫁伯姬於秦，遇歸妹之睽。史蘇占之，曰：『不吉。其繇曰：士刲羊，亦無盬也；女承筐，亦無貺也。西鄰責言，不可償也。歸妹之睽，猶無相也。震之離，亦離之震也。為雷為火，為羸敗姬；車說其輹，火焚其旗。不利行師，敗於宗丘。歸妹睽孤，寇張之弧；姪其從姑，六年其逋。逃歸其國而棄其家，明年其死於高梁之虛。』」這段引用的「歸妹」及「睽」卦爻辭，也完全是形象化的比擬，都可以說是隱語譬喻。《易·歸妹》上六爻辭：「女承筐，無實；士刲羊，無血；無攸利。」《易·睽》上九爻辭：「睽孤，見豕負塗。載鬼一車，先張之弧，後說之弧，匪寇婚媾，往遇雨則吉。」不但形象鮮明，而且詮釋者可以引伸的空間十分寬廣，但前者沒有明顯的用韻。透過史蘇的引述變造，先以「羊、盬、筐、貺、償、相」古音陽部字為韻，次以「姬、旗、丘」古音之幽二部合韻；後者改以「孤、弧、姑、逋、虛」古音魚部字為韻。使它幾乎成為配合語意分段押韻的韻文。另外，如《左傳·襄二十五年》崔杼欲娶棠姜，「筮之，遇困之大過」，陳文子解讀繇辭，並未用韻。可見使用韻文解讀繇辭只是趨勢，並非必要形式，或為巫者所樂用而已。

⁸ 「暇豫事君」一詞，見於《國語·晉語二》，乃優施之語，謂悠閒逸樂以事君。馬融〈長笛賦〉有「暇豫王孫」之句。劉勰《文心雕龍·雜文》謂「對問」、「七」與「連珠」，為「文章之枝派，暇豫之末造」；《文心雕龍·雜文》謂漢昭及宣，「暇豫文會」。

夢鷗先生所謂的貴遊文學作品⁹。暇豫侍君的宮廷文士，其實就是戰國時期的侯門清客的一類。戰國時期的侯門清客，不盡是貴族出身，而雞鳴狗盜者流也混跡其中。他們有的是以言語技藝見長，以言語娛悅主上，主上畜之如俳優，宋玉諸賦，與楚頃襄王的對話，其實無異於《史記·滑稽列傳》淳于髡與齊王的對話。應該都是實有其事，只是宋玉諸賦經整理，因取其暇豫獻納之義而以賦為名，而為《文選》所收；至於淳于髡與齊王的對話，則經展轉流傳，為《史記·滑稽列傳》所存錄而已。這些作品一如《論語》、《孟子》，不論是自己或弟子於事後追憶加以記錄，或經過他人整理而成，都無損於作家著作權之歸屬。更何況如〈高唐賦〉和〈神女賦〉之用韻，完全符合先秦用韻之律則，¹⁰這都足以說明其著作權之不可輕易剝奪，其著作時代是應該列之於先秦。

由文獻看來，在先秦不乏口才便給者用韻語美化語言，製造語言的趣味。從《左傳》有關賦與隱語的記載，以及《史記·滑稽列傳》、《國語·晉語》所載的優孟、優施、優旃等俳優的語言，已可見韻語的使用於朝野是無所不在的，而且於朝於野，並沒有實質的區別。在先秦尚未有文類的觀念，其所謂「賦」，並非文類的名稱，實為動詞，一如田賦、兵賦稱之為賦，蓋取其獻納之意。據此，我們不但可以理解〈高唐〉、〈神女〉以賦名篇，而〈卜居〉、〈漁父〉何以沒有以賦名篇的原因，以及所謂「不歌而誦謂之賦」、「登高能賦可以為大夫」的緣由了。所以所謂賦，實際上是口才便給者在侯門的口頭表演，而口才便給原本就是古優者所致力之專能。這階段的賦可說是由優者領銜的優言文學時代。

因此我們檢驗一下這階段的賦：除作品定位在即興的口頭韻語之外，其作家則是朝野的口才便給者，優者大多致力於此專能，所以大體以優者為主；韻語欣賞者原本沒有特定的對象，賦在朝廷或侯門則為愛好此道的權貴；其功能是戲謔逗趣的，或迂迴諷喻的；其傳播方式完全是口傳的，口誦耳受的。

隱語因為與賦有太多的交集，於是相互濡染。荀子有鑒於此，將它揉合為〈賦篇〉¹¹，為賦的書面寫作開創新局，開拓了作品「述客主以首引」

⁹ 有關「貴遊文學」一詞之名義，見王夢鷗〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，收入《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984），頁122。

¹⁰ 詳見拙著〈高唐賦撰成時代之商榷〉、〈神女賦探究〉，收入《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，1993）頁65-118。

¹¹ 其〈禮〉、〈知〉、〈雲〉、〈蠶〉、〈箴〉五賦的基本結構是一致的。即每賦都由三部份組成，第一部份是詩式的韻語，以四言為主體，第二部份是有韻的散文疑問句，這兩部份都用隱語暗示一種事物；第三部份又多是詩式的韻語（惟〈知賦〉用較多的散文句式），前幾句仍是隱語，最後一句才道出謎底答案。茲以〈知賦〉為例：「皇天隆物，以示下民。或厚

的新體式，強化了教化的功能。至於宋玉的賦，則是充當言語侍從的優者，與主子精彩對話流傳的記錄，猶如孟子與齊宣王、梁惠王的對話，寫入《孟子》。荀、宋雙管齊下，於是更強化了這類作品運用「述客主以首引」體式與諷喻的功能取向，《文心雕龍·詮賦》所謂「爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國」，「蓋別詩之原始，命賦之厥初」。「賦」這文學的新品種於焉誕生。

賦者獻於侯門的韻語，而賦之異於詩，乃所謂「不歌而誦謂之賦」，是由於傳播時與音樂結合的緊密度不同¹²，逐漸影響了體式，於是區隔了詩與賦。有如生物學上所謂某些物種本有共同的祖先，但由於因應不同的環境，不同的需要，於是產生並發展出不同類型的趨異演化。尤其詩被拿來作外交場合應對之用，他們傳誦舊章而斷章取義，表達情意綽綽有餘，於是暫時凍結了詩的創作動能，賦則蓬勃發展，兩者的趨異演化也就更加明顯。

至於賦和隱語，形式原本有異，但由於後來創作者、欣賞者、傳播方式、功能取向多所交集，所以如生物分類學上所謂彼此關係遙遠的物種，卻出現了雷同演化的趨同演化。隱語逐漸運用了賦體的結構與形式，於是使《隱書》十八篇收入《漢書·藝文志》雜賦家之列；而賦也收納了隱語的趣味與技巧，豐富了它的內涵。此猶如物種因基因交換形成了不同於親代的新組合。對兩者相互濡染所產生的變化，本人已於《賦與隱語關係之考察》¹³詳加論列，在此不再贅述。

或薄，帝不齊均。桀紂以亂，湯武以賢。昏昏淑淑。皇皇穆穆。周流四海，曾不崇日。君子以脩，蹠以穿室。大參乎天，精微而無形。行義以正，事業以成。可以禁暴足窮，百姓待之而後泰寧。臣愚不識，願問其名。」曰：「此夫安寬平而危險隘者邪？脩潔之為親而雜汙之為狄者邪？法禹舜而能弇跡者邪？行為動靜待之而後適者邪？血氣之精也。志意之榮也。百姓待之而後寧也。天下待之而後平也。明達純粹而無疵也。夫是之謂君子之知。知。」「民、均、賢」是古音真部字；「淑、穆」是古音沃部字；「日、室」是古音質部字；「形、成、寧、名」及「精、榮、寧、平」都是古音青部字；「隘、狄、跡、適」是古音錫部字；「疵、知」是古音支部字。

這五賦都是隱語，他將隱語的形式與趣味加以擴大，運用鋪采摘文、體物寫志的賦體加以彰顯。這種將隱語與賦作完美的結合，對貴遊賦的發展產生重大的影響，從此賦家在曲終奏雅行其諷諭，都有幾分隱語的意味與影子。另一方面也使隱語用對話的形式加以鋪衍，增加了它的難度與趣味。

¹² 詩和賦在先秦雖然同樣是口傳的韻語，但在傳播上與音樂結合的緊密度則有所不同，一則止於口誦，一則有旋律可歌。其所以有不同的發展，可能和韻語的內容有關。所詠的情境如果會一再重現，如〈關雎〉，或極多數的共同心聲，如〈二子同舟〉，經多人之口展轉傳頌，自然形成旋律。至於《左傳》所載睥目之謳和侏儒之誦，後來的人不大可能再遭遇有華元或臧紇相貌的人，做華元或臧紇同樣的事，所以其所謳誦，雖妙趣橫生，還是不能形成可歌的旋律。

¹³ 拙作《賦與隱語關係之考察》，刊於《逢甲人文社會學報》第八期，逢甲大學人文社會學院，2004年5月。

到了西漢，宮廷暇豫的優言賦乃成為為一代文學的主流。

班固〈兩都賦序〉簡要說明了西漢宮廷辭賦的盛況：

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。是以眾庶悅豫，福應尤盛。〈白麟〉、〈赤雁〉、〈芝房〉、〈寶鼎〉之歌，薦於郊廟；神雀、五鳳、甘露、黃龍之瑞，以為年紀。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，抑雅頌之亞也。故孝成之世，錄而論之，蓋奏御者千有餘篇，而後大漢文章，炳焉與三代同風。¹⁴

劉勰《文心雕龍·時序》對西漢宮廷辭賦之盛，也做了精彩的描述：

逮孝武崇儒，潤色鴻業，禮樂增輝，潤色鴻業辭藻競薦：柏梁展朝燕之詩，金堤製恤民之詠，徵枚乘以蒲輪，申主父以鼎食，擢公孫之對策，歎兒寬之擬奏，買臣負薪而衣錦，相如滌器而被繡，於是史遷壽王之徒，嚴終枚皋之屬，應對固無方，篇章亦不匱，遺風餘采，莫與比盛。越昭及宣實繼武績，馳聘石渠，暇豫文會，集雕篆之軼材，發綺縠之高喻，於是王褒之倫，底祿待詔。自元暨成，降意圖籍，美玉屑之譚，清金馬之路，子雲銳思於千首，子政讎校於六藝，亦已美矣。爰自漢室，迄至成哀，雖世漸百齡，辭人九變，而大抵所歸，祖述楚辭，靈均餘影，於是乎在。¹⁵

從這些文獻，我們不難看出：賦晉身到了西漢宮廷場域，成為暇豫貴遊的玩物，於是建構其特質的因子，不得不因應環境而有所改變。當然，其中也有它不變的因子，於是有所謂「辭人九變，而大抵所歸，祖述楚辭，靈均餘影，於是乎在」，這是不變的。至於變的部份，作品內容與語言趨於雅馴，為了登大雅之堂，雅化成為不可避免的趨向。再者，欣賞者既以帝王權貴為主，作家群也除了類似俳優的言語侍從之臣¹⁶之外，還有縱橫家者

¹⁴〔清〕嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文·後漢文》（日本：中文出版社）卷24頁1、2。

¹⁵〔梁〕劉勰：《文心雕龍》黃叔琳校本，卷八（臺北：明倫出版社）頁672。

¹⁶「言語侍從之臣」之名，見於〔漢〕班固〈兩都賦序〉，這些專業賦家一再與俳倡相提並論，如《漢書·賈鄒枚路傳》（卷51）（臺北：德志出版社，武英殿版《廿五史》頁1931）

流¹⁷，以及公卿大臣，也都爭相入列，於是辭賦之風大盛，賦的量變，形質自然也變了。作家為便於表述，大量運用「述客主以首引」體式，虛擬許多人物的對話；為了堂皇它存在價值，強化了所謂「或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝」的諷喻功能。

西漢宮廷賦相較於先秦賦，由於時空環境的轉移，欣賞者的階層提高了，作家的出身背景複雜了，欣賞者與作家之間的對應關係變了，於是作品的數量變多了，作品的內容與語言的雅俗也變了，其功能取向也有所轉移。只是口語傳播沒有變化。由此看來，西漢宮廷賦之異於先秦賦，其變化乃其來有自。

其實嚴格說來，西漢宮廷賦的口語傳播，也與先秦有所不同。由於西漢宮廷待詔的賦家眾多，所以雖然名為言語侍從，但可能沒有隨侍左右之實。於是他們的作品不像先秦貴遊賦是對話的記錄，而是先書面寫作，再上奏口誦¹⁸。這種書面創作方式，對作家而言，有比較充裕的創作時間，所以相形之下，漢賦大量出現「極聲貌以窮文」的鴻篇鉅製，而且口吃的司賦家也能出人頭地，不是沒有原因的。

儘管西漢宮廷賦相較於先秦賦，雖然產生變化，但在文學脈絡中尋求其定位，其實欣賞者是權貴、作家被畜之如俳優、作品雅俗並陳、口語傳播、暇豫功能卻強調託諷，這些大致都不變。《漢書·賈鄒枚路傳》說枚皋「不通經術，談笑類俳優」，「又言為賦迺俳，見視如倡，自悔類倡也」。¹⁹又如《漢書·揚雄傳》說「賦勸而不止，明矣。又頗似俳優淳于髡、優孟之徒，非法度所存賢人君子詩賦之正也。」連漢宣帝推重辭賦，竟然是說「賢於倡優博弈遠矣。」²⁰可見漢代人早已有賦家如優的定位，所以這階段的賦歸入以優言文學為主流的時期，應該是名符相實的。

說枚皋「不通經術，談笑類俳優。」「又言為賦迺俳，見視如倡，自悔類倡也。」又如《漢書·揚雄傳》（卷 87）（臺北：德志出版社，武英殿版《廿五史》頁 2316）揚雄說司馬相如「繇是言之，賦勸而不止，明矣。又頗似俳優淳于髡、優孟之徒，非法度所存賢人君子詩賦之正也。」連漢宣帝推重辭賦，竟然是說「賢於倡優博弈遠矣。」見《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》（卷 64 下）（臺北：德志出版社，武英殿版《廿五史》頁 2073）。

¹⁷ 宮廷賦家，源自戰國時的侯門清客，其與縱橫家本來就難以截然劃分。〔梁〕劉勰《文心雕龍·時序》也說：「鄒子以談天飛譽，騶奭以雕龍馳響，屈平聯藻於日月，宋玉交彩於風雲。觀其豔說，則籠罩雅頌。故知曄曄之奇意，出乎縱橫之詭俗也。」（黃叔琳校本，卷八頁 672）。入漢之後，由於統一，使縱橫家者流，失去他們施展其才能的空間，於是不得不改其宗尚，一變而為賦家。武帝身邊的賦家，不乏縱橫家者流，連司馬相如都是蘭相如的愛慕者。

¹⁸ 《漢書》有關賦家如司馬相如、王褒、揚雄，都有奏賦的相關記載，都是書面寫作而後奏之。

¹⁹ 《漢書·賈鄒枚路傳》卷 51（臺北：德志出版社，武英殿版《廿五史》頁 1931）。

²⁰ 《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》卷 64 下（臺北：德志出版社，武英殿版《廿五史》頁 2073）。

此外，還有一個現象值得注意：由於當時文人習於「述客主以首引」的韻文體式，與虛擬人物對話，這體式又有「抒下情而通諷諭」的效果，於是將它應用到非貴遊或非口語傳播的文章上來。如司馬相如的〈難蜀父老〉，東方朔的〈答客難〉，王褒的〈四子講德論〉，揚雄的〈解嘲〉、〈解難〉等賦體作品的出現，都未嘗不可以視同物種在趨同演化過程中，因基因交換形成不同於親代的新組合的「重組」現象。「重組」現象造成新物種的蓬勃滋生，不也就說明了在文學史上賦體雜文之所以層出不窮的原因。

三、東漢賦的變異因素之考察

到了東漢，學術環境改變了，文學生態也改變了。《文心雕龍·時序》說：「自哀、平陵替，光武中興，深懷圖讖，頗略文華。」因為帝室侯門對文學的興趣，已產生改變，言語侍從的生存空間在東漢朝廷已經被壓縮了。

光武藉讖緯折服眾人得以中興，所以特重讖緯，一時公卿大夫莫不善於圖讖緯。明帝、章帝也祖述圖緯，於是儒者爭學，兼復附以妖言。那些著名的侯王能自作詩賦者，如東平憲王劉蒼，也沒有招攬言語侍從從事貴遊的活動，能文之士失去依附的對象。

章帝以後，都是幼主即位，母后臨朝，權歸女主，正如《後漢書》所說的，這些女主無不「委事父兄，貪孩童以久其政，抑明賢以專其威」，都沒有言語侍從這些以諷喻為能事的專業賦家的生存空間。所以《後漢書》雖立有文苑傳，卻很難找到一個充任言語侍從的專業賦家。²¹

東漢以下雖沒有專業的貴遊文學作家，但因貴遊而形成的文學作風不但沿襲未改，而且還更為擴大普及的趨勢。²²所以在言語侍從失勢之時，辭賦並不因此而沉寂。這種「暇豫事君」的文學，在不能用以事君得寵的時候，仍有其自娛娛人的功能，當它成為士大夫階層酬唱時，它是另一種的貴遊，仍有廣大的愛好者。於是在東漢已沒有言語侍從之臣的揮灑空間，

²¹ 到靈帝時，才有樂松、賈護之徒，召集一些文人待制於鴻都門下，略具言語侍從的規模，但真正有名望的作家都因世亂而散居各地。〔梁〕劉勰《文心雕龍·時序》說：「降及靈帝，時好辭製，造義皇之書，開鴻都之賦，而樂松之徒，招集淺陋，故楊賜號為驢兜，蔡邕比之俳優，其餘風遺文，蓋蔑如也。」（黃叔琳校本，卷八，頁672）。

²² 這一點是王夢鷗先生在〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉所特別強調的。見王夢鷗《傳統文學論衡》（臺北：時報文化事業公司，1987）頁67-130。東漢名人如班固、傅毅、崔駰、張衡之倫，都是雅善辭賦的；尤其可觀的是在民間以文學傳授者，幾乎無遠弗屆，而且生徒動輒以百千計。《後漢書》別立〈文苑傳〉，所作詩賦，為數不少，還有列入〈儒林傳〉的，如衛宏、趙壹、張升、王延壽、邊讓、鄭炎、張超、侯瑾等人，也都有賦頌之類的作品。所以在言語侍從失勢之時，辭賦並不因此而沉寂。

辭賦卻仍大行其道。²³甚至出現寫賦的望族世家，如班家與崔家便是。²⁴作賦逐漸成為能文之士的專能。

由於作家施展的空間不同，欣賞者不同，不但造成作品在量方面大幅擴充，也改變媒介的運作，在語言藝術的審美向度上也產生變異。當專業賦家遲才於朝廷，賦篇以口誦的方式呈現，欣賞者在欣賞時，是耳聞聲音而不是目讀文字，作家在創作時，自然刻意於聲貌的傳神，以及新語彙的變造，所以多瑋字。到了東漢，專業賦家失去他們原本的表演舞臺，欣賞者不再是驕奢的帝王，而是同受語文訓練的文人墨客，同是飽讀詩書的士子才人。他們欣賞賦篇，不再是聽人朗誦，而是自行閱讀吟詠，因此他們不免斟酌經辭、鎔鑄故實，一則以增加美感的密度，再則以顯示其學博才高，所以《文心雕龍·時序》說：「中興之後，群才稍改前轍，華實所附，斟酌經辭，蓋歷政講聚，故漸靡儒風者也。」²⁵賦家也就逐漸走上「摭摭經史，華實布濩，因書立功」路子。²⁶

當然這種修辭方式的改變，也是愛奇好異的心理使然，他們應用換喻或隱喻以求新變，這些隱喻材料之所以能成為共同的媒介，是建立在對這些材料有共同認知的基礎上，而能建立這種認知，是以熟悉經史為先決條件。在言語侍從奏賦的時代，作者與讀者之間，缺乏共同熟悉的典籍為認知基礎，所以做為御用文人也就不敢賣弄這方面材料而肆其發揮。到言語侍從沒落之後，賦的作者與讀者，同是長期濡染於典籍與語言訓練的讀書人，於是賦篇逐漸從「巧為形似之言」的講求，轉到把語意隱藏在典故之下以求新奇的道路，也就不難理解了。

西漢辭賦長篇鉅作多於短篇。奏御之賦，非鋪張揚厲不足以滿足帝王驕奢之感情，而且言語侍從奉命作賦，繳交短篇，恐不免有敷衍了事之嫌。若是抒情之作，或暇豫即興之作，便無此顧忌，所以在東漢朝廷言語侍從沒落之後，短賦便相對多了起來。²⁷同時也因為不再代言演出，也不一定需要採用設辭問對的鋪衍形式，也相對減少了篇幅。

²³ 如果依照〔清〕嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，完全以賦名篇核計，甚至不含〈七發〉，西漢有二十家四十八篇，東漢則有五十家一百九十篇，其中還不包括曹操父子三人八十五篇，他們的賦大多作於東漢未亡之時，所以東漢賦家及作品，今可考見的，還不止此數。相形之下，東漢辭賦盛於西漢由此可見。

²⁴ 《後漢書·崔駰列傳第四十二》謂「崔為文宗，世禪雕龍。」2004年10月於成都舉行之第六屆國際辭賦學學術研討會，即有何新文、吳桂美〈論東漢崔氏家族成員的辭賦創作〉與徐宗文〈論班氏賦作的歷史成就及特色〉二文，在會中宣讀，惟對其現象未析其原因。

²⁵ 〔梁〕劉勰：《文心雕龍》黃叔琳校本，卷八（臺北：明倫出版社）頁673。

²⁶ 如〔漢〕崔篆〈慰志賦〉，多鎔鑄經典中的語言來表現自身的遭遇，凡《易》、《書》、《詩》、《左傳》、《國語》、《論語》、《老子》、《莊子》、《淮南子》等書，都在攝取之列。

²⁷ 以張衡為例，其〈二京賦〉、〈南都賦〉、〈思立賦〉固然是長篇，其〈歸田賦〉、〈鸛樓賦〉、〈冢賦〉、〈溫泉賦〉，都是不及兩百五十字的短篇。

篇幅之大小，也與題材有密切的關係，奏御之賦以寫宮殿遊獵京都山川為主，非長篇鉅製不足以描述；非奏御之賦題材擴大，其有登臨悼亡遊仙述懷詠物，就不必鋪陳事物，篇幅自然趨於短小。蓋東漢在言語侍從沒落之後，少有奏御之賦，而多感懷之作，是不太可能寫成長篇鉅製的。職是之故，東漢之際，賦的題材逐漸擴大，篇章則逐漸縮小，乃其來有自。

再說，受到漢代評析詩騷的影響，漢人作賦幾乎都有興寄或諷諭，由於西漢言語侍從之臣對本身職能和思想氛圍的體認，他們無不披著儒家的外衣，依附聖人以自重，或板起面孔說聖賢之道，或寓諷於頌述仁人之心，折衷法度，標舉禮義。在言語侍從沒落之後，寫賦既不再專為帝王而作，可以不再披儒家外衣，從而得以表現個人感情。²⁸

言語侍從之臣面對帝王，大體訴諸理性，寓諷於頌，遂其嚴肅的諷諫使命；至於非言語侍從的能文之士，面對同好，則訴諸感性，遂其感情發抒。動機有異，讀者有別，作品的內容、表現的情感，自然有所不同。所以東漢言語侍從沒落之後，賦從優言文學轉化為能文之士的文學，賦篇的情感化和個性化，就逐漸顯現了。其作品呈現不同的人生態度，也運用不同的表現手法，形成不同的特色，也是可以想見的。²⁹

讓我們檢驗一下，東漢文學生態改變之後，有關賦因子突變的情況：它肇因於「光武中興，深懷圖識，頗略文華」，³⁰言語侍從從此沒落，但辭賦風氣已盛，眾士大夫成為作家與欣賞者的主力，作家與欣賞者的質變量變，加以媒介的運作也改變了，從口傳耳受變成書面目讀，功能取向也由諷喻一端，擴大到抒一己的各種情懷，造成作品取材與語言審美向度的改變。《文心雕龍·麗辭》說：「自揚馬班蔡，崇盛麗辭，如宋畫吳冶，刻形鏤法；麗句與深采並流，偶意與逸意並發。」李調元《賦話》說：「揚馬之賦，語多單行，班張則閒有儷句。」乃其來有自。

賦是文學語言的調色盤，賦家在那上面調配華彩，調出新變的色澤。當賦以口誦表演的時候，是屬於聲音的藝術的時期，賦家運用雙聲疊韻聯

²⁸ 如馮衍〈顯志賦〉寫家居不得志的牢落；班固〈幽通賦〉說明人應修道以俟命；張衡〈思立賦〉表現遊仙的幻想，〈歸田賦〉寫田園生活的樂趣；蔡邕〈述行賦〉揭露朝政的腐敗；趙壹〈刺世疾邪賦〉激切反映時政；禰衡〈鸚鵡賦〉借鸚鵡以自悲身世，都是個性分明、感情真實的作品。

²⁹ 言語侍從沒落之後，文人之不遇，他們不必披借儒家的外衣，也不擔負諷諫帝王之使命，在進不能淑世致用之時，不免退而求通透達觀以自解。於是老聃貴玄、孔子知命、彭祖養壽，以及莊子之真人、至人之境，都成為賦家嚮慕的典型，如馮衍〈顯志賦〉便是。再如崔篆〈慰志賦〉、張衡〈歸田賦〉也都出現出世之想。張衡甚至將《莊子·至樂》見空髑髏的寓言，改寫成〈髑髏賦〉，闡發其出世之理念。這些都不是言語侍從奏御之賦所當言。

³⁰ 〔梁〕劉勰《文心雕龍·時序》（臺北：明倫出版社，1971），頁673。

綿詞，極聲貌以窮文。當賦成為文人交遊雅集騁才的產品，欣賞者以書面閱讀的方式進行，審美標準乃有所改變。《文心雕龍·麗辭》說：「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。」到魏晉時，已「析句彌密，聯字合趣，剖毫析釐。」³¹從此之後，經營儷辭偶對，似乎成為辭賦語言應用的常態，而所謂文士文也就大行其道了，³²賦也進入文士文學的階段。

四、結論與餘論

由此看來，將東漢賦的變異，完全歸因於小學轉疏，可能把問題太單純化了。東漢賦篇文字的變異，那只是表象，其實由於欣賞者身分的改變、賦家身分的改變以及發展場域的改變，才是最具關鍵性。由於上列因素的改變，更促成賦的功能取向、傳播工具與審美取向都跟著改變了。賦逐漸走上「摭摭經史，華實布濩，因書立功」的路子，乃其來有自。

由以上的考察，也衍生有關賦的演化分期的問題。目前一般文學史的敘述，大多依循祝堯、徐師曾之說，分別為古賦、俳（駢）賦、律賦、文賦四期，以兩漢、六朝、唐、宋為各期的代表。其實東漢賦的變異，是相當明顯的。東漢是賦的轉變期，應與西漢合為一期？或該與六朝合為一期？則不免見仁見智。以〈兩都〉〈二京〉為代表作，則應與西漢合為一期；以〈幽通〉〈歸田〉為代表作，則該與六朝合為一期。若以賦文學的生態轉變與作品樣貌，為分期的依據，則先秦到西漢，極聲貌的對話體是作品的特質，作家是口才便給者，而以優者為主；欣賞者則以朝廷的權貴為主；其功能是暇豫貴遊；其傳播方式是口傳的，口誦耳受的。西漢宮廷賦，改為書面寫作，但傳播方式仍是口誦耳受，雖小有變化，但大體穩定，乃可確立為文類。這階段的賦雖還有其他作品，但以暇豫奏御之賦為主流，堪稱優言文學的時代。

到東漢，賦從「暇豫事君」的優言文學，轉化為士人文學。士大夫成為作家與欣賞者的主力，傳播媒介的運作也改變了，從口傳耳受變成書面目讀，功能取向也由諷喻擴大到抒情，造成作品審美向度的改變。經過這一次轉變，以後的發展就穩定多了。六朝駢賦大體因應世變順此發展，發揚蹈厲，所以這世代對賦而言，堪稱是文士文學的時代。

³¹ 見〔梁〕劉勰：《文心雕龍·麗辭》（臺北：明倫出版社，1971），頁588。

³² 歷來論散文者，皆謂先秦散文為史傳文與諸子文兩大類，到漢代受到辭賦的影響而有文士文，有關文士文，本人已在《賦與駢文》（臺北：臺灣書店，1998）有專節討論，在此茲不贅述。

至於唐宋，導源於功能取向的改變，乃使作品趨於刻板，寫作空間受到壓縮，而自成一格。這階段的賦雖不乏其他作品，但以因難見巧之律賦為主流，所以堪稱是場屋文學的時代。

此外，我們還牽涉到賦體的建構與崩解問題。《文心雕龍·詮賦》說：「賦也者，受命於詩人，拓宇於楚辭也。於是荀況〈禮〉、〈智〉，宋玉〈風〉、〈釣〉，爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國。述客主以首引，極聲貌以窮文，斯蓋別詩之原始，命賦之厥初也。」強調賦之所以為賦，有別於詩與楚辭，「述主客以首引」的形式，是它建構為文類的重要指標，也應該賦之所以為賦的重要條件。但東漢以後，賦文學的生態轉變，假設問對的建構要件也就隨之崩解，賦的義界也就為之模糊了。