

國立政治大學中國文學系博士論文

指導教授：簡宗梧 博士

南朝文學集團詩賦書寫策略之考察



研究生：祁立峰

中華民國九十九年六月

(西元 2010 年 6 月)

本論文獲

「國科會九十八年度獎勵人文與社會領域
博士候選人撰寫博士論文」(98DFA0200009)

特此誌謝



摘要

本論文以「南朝文學集團詩賦書寫策略之考察」為題，旨在於以「南朝文學集團」為考察的對象，以「詩賦」為考察的兩種主要文類，以「書寫策略」為考察的切入點，運用傳統的文本分析，結合新興的文學理論與視角，進行作品、作者、讀者、文學理論等全面性的考察。

「南朝文學」在文學史評價中呈現劇烈的起伏，一方面後代作家以其為模擬的對象，肯定美學價值，但也得到「餛釘」、「輕艷」或「流於光景」等負面評價；至於南朝的「文學集團」領袖與成員的「同題共作」、「應詔」、「贈酬」等作品，更常被視為千篇一律、了無新意。也因此，本文也特別重視這些於貴遊活動時的同題共作，或遊戲酬和的詩賦作品，希望藉由更細膩的閱讀與歸納，給予其新的意義與論述。

「詩」與「賦」可以說是中國古典文類中，最具文學色彩的兩種文類。曹丕《典論·論文》說「詩賦欲麗」，很明確地將「詩賦」與其他文類區分開來。本文選擇「詩」與「賦」作為討論主軸，而以文序、書簡、銘箋等作為輔助，也正是考量文學性這個條件。如果更廣義來說，「詩」與「賦」不僅具有文類的意義，它們也表述文學態度、風格與傾向。「詩」表示了端莊雅正，「賦」指向了鋪排藻飾；「詩」代表「復古」，「賦」傾向「新變」。如果從這個角度來說，我認為中國文學史也就處於「詩化」與「賦化」的拉鋸。

「書寫策略」是一個較廣義的概念，它既用來指稱作者的創作心態與策略，也能拿來說一篇作品的修辭、語言策略。為了避免概念失焦，本文將書寫策略的討論聚焦於三個面向，分別是「內容設定」、「形式選擇」、「風格(論)生成」。創作者如何設定一篇作品的「內容」(題目、題材、典故、語言素材)?如何選擇適合承載的「形式」(詩、賦或是其他文類)?以及作品如何呈現「風格」、而「風格」與「風格論」又是如何被觀察、進而被建構?這背後都有所策略性的運用。從內容，我們發現這些同題材作品內在的差異；從形式，我們發現「詩」、「賦」這兩種文類的邊界、功能以及滑動、拉鋸的痕跡；從風格，我們發現「風格論」本身被建構、被想像的後設可能。

「文學集團」是研究南北朝時期文學的重要考察對象，只是過去從此概念著手的研究成果並不多；「書寫策略」是文學研究常被運用的概念，只是定義太過廣泛。本文一方面期望能將「書寫策略」作為實際的考察方法，二方面則希望給予「文學集團」這個特殊而被忽略的現象——更多的關注與論述。這就是本論文誕生的原因。

謝辭：那些日子以來

在我年少時的那個年代，有個風靡一時的日劇，幾乎與《東京愛情故事》或《一〇一次求婚》齊名。那部搬演高中校園青春紀事的日劇，原名是《白線流し》，指的是當地中學畢業的春天，全校女學生舉行的儀式，她們將水手服的白色領巾結成長帶、宛如白線，順水漂流，中文譯名不取原名而取其義，翻成了《那些日子以來》。

從小，我好像就對書寫有某種迷文化理論所謂「過分的熱忱」。四年級時班級要推選一個參加班際作文比賽的代表，當時總是想盡辦法逃避掃除，每天總能忘記帶美術作業或國語習作的我，不知怎麼被級任老師推舉，榮膺此殊榮。我勁搞搞、興沖沖拿著兩大本國語辭典，跑進比賽教室，拿起稿紙，振筆立就。就像傳說中憑空寫成整篇〈上林賦〉司馬相如。寫完第一段抬頭，才發現班級對照表上，是班上另個結麻花辮、明明是個小孩文章卻寫得文謔謔的女生。我拿著稿紙，快哭了的表情奔出教室……

「希望下學期、下下學期，都可以換我來寫」。當時還是男孩的我，好像真的那麼世故地這麼許了願。沒想到願望成真，並未如想像中困難。

這些年我寫了更多的文章，刊登研討會期刊的論文，副刊的隨筆，邀約的書評推薦序，寫作計劃或文學獎……想寫的，不那麼想寫的。深夜盡頭、熒熒發光的房間，我對著瓷白無一物的檔案，敲擊鍵盤，填滿墨黑字痕。像班固的〈兩都賦序〉，「朝夕論思，日月獻納」。像南美詩人聶魯達說的，「用書寫，頂住遺忘」。其中最讓我執著的，依然是這本論文。它當然是這些年學術研究的成果、里程碑，作為我一路來此地漫漶長路的標記，更重要的——作為我確實存在著、斬釘截鐵的證據。

這本論文討論的是南朝文學集團的書寫策略，姑且不論南朝是何其爭議性的年代，身為半個不入流的創作者，我渴望理解那作品被書寫的過程中，最不能言說的濛曖密境，靈感從何而來，題材因何而定，形式因何而選……如果說創作本身也能像工藝，像生產線，像馬奎斯說的「以錫鐵陶鑄的手工小金魚」，那麼，這些靈巧巧，閃熠熠的文本內部的內部、細節的細節，藏著什麼秘密？

我試著、盡所能地去這麼作了。就像〈為學一首示子姪〉裡的貧僧，憑著一瓶一鉢就要去南海的自殺式朝聖，小人物的大冒險，華麗而瘋狂的進行式。

與碩士論文寫作期間的住院、情殤、手裏繃帶石膏，以單手緩慢寫作的迢遠

時光比起來，寫作這篇三十五萬字論文的期間，週遭顯得順遂而平和。我搬回從小生長、高度工業化卻仍貧瘠僻壤的鄉城，在露台下鄉里長者高喊阿扁無罪馬英九的髒罵中，逐字逐句完成它。白晝，我和大一國文同學講述新時期的當代小說，那些崩壞傾斜、細細爬疏現代性傷痕和個人變態史的作品；夜晚，我則回到安全繁盛的狹仄房間，書寫著西元五到六世紀，那些在動盪時局的偏安中，擁有自覺，甚至預視到這雄偉的盛世終究毀滅的文人們。我過著如某作家說的：過於簡單線性的研究生生活，讀書、查資料、寫論文，我現在回想，那段生活之所以如此祥和靜好，得感謝我的父母和國科會的獎勵計劃，給予我經濟的支持；得感謝我的兄弟，給予我在電腦資訊的支援；得感謝那個時常來蝸居的世界陪伴我、在受傷時悉心照料我——大眼睛圓亮圓亮，嘴巴抿起來時像貓咪，紮起馬尾來頭看來很圓、以致整顆頭顱像個問號的女孩。體貼的她直到一切安穩，才起身離開。雖然那分別依舊成為文章的最後一個問號。

宛如神諭般，我將認識新的女孩，她陪伴我度盡劫波，然後再度離開，暮去朝來，於是我沒法再在感謝辭裡，鐫記下她的名字，沒法再把著作獻給她。那年的願望確實落實了，一切看似稀鬆平常，但我依舊滿懷感激，記著那些、我一路匍匐前進，走到現在的軌跡。國小時小男孩對著稿紙格線塗塗抹抹，一心希望能被偏僻小學刊物刊載出來的心情，男孩拿到第一個全國性的文學獎佳作時，女孩陪我領獎的記憶，那天大雨滂沱，她用小小的手掌在後照鏡上胡亂塗鴉，像幾個象形字，水珠滑落鏡面，在女孩年輕而美麗的臉龐折射成瘀癢似的光痕。那是我記憶中最雋永的景象。

感謝簡宗梧老師。大學時老師已屆臨退休，碩士班時老師在逢甲，博士班時老師到了長庚。我知道老師始終放不下學術研究、放不下希望跟隨老師建構辭賦史觀的我們學生。在論文指導、學術研究、生活與未來規劃的協助，老師給予我太多。結束口試那晚我送老師回家，臨轉身前我才忽然想起什麼似的，像老師鞠躬。但那連我感謝的千萬分之一都不及。感謝遠道參與畢業考試的傅錫壬老師、王文進老師、廖國棟老師、陳成文老師、以及原定參與卻未能的高莉芬老師。感謝在校這些年，在我遇到各種狀況時總願意傾囊而受，為我著想思量的又銘老師、啓屏老師、雙英老師、桂惠老師、丁敏老師、棟樑老師、守正老師以及更多仰之彌高的師長們。

眾所週知，這是一個新世代受難的年代。也不知道是政策的錯位或高學歷失衡，所謂的博士或教職，如彩雲若錦。我們在國小寫字練習簿的格線裡，寫下這個反諷的作文題目——「我的志願」，當夢想被以歪歪扭扭的字跡，膽寫進釉綠色格線裡的時候，它總是顯得無比輕盈。

但我終究服膺於書寫。我熱衷學術研究，不敢說勝於旁人，但程度足以相提

並論。就像星光大道的參賽者們，每個花樣少年少女，說什麼都好喜歡唱歌。很多的時候，我知道自己不是楊宗緯、不是林宥嘉，但我渴望在世界末日來臨前夕，繼續唱歌。只要我還能寫，還有雙手，電腦、鍵盤和一張借書證。即便這幅渺小的願景終將如六世紀的建康般毀滅。即便每個人都是一座孤島。

只要我還能寫。

離開一個久待經年的學校、畢業，讓我想起那日劇片末，女孩們凝望著迤邐的潔白領巾，在水中沉浮，綿延不絕。那不就是我們早知道了的青春殘酷物語？好夢之易逝，光陰之無情。那些日子以來，我端坐電腦前，輸入這些文字，以萬、十萬計、甚至百萬計。從容量而言，它們所佔用的硬碟容量非常稀少，比不上大學女生一兩張眼瞳眨巴眨巴的自拍照。但它的份量對我、以及那些幫助過我的人們而言，實在無以比擬。我對那段竭思憚慮，為了解讀一篇辭賦，查索一個典故而孜孜未安的時空節點，有些不忍回首，但更多的是無限緬懷。我想，未來的生命裡，我也將永遠記得曾經這麼一段時光——只單憑夢想、勇氣、書寫與信仰，一切就有意義、閃閃發光起來。

那是屬於我們的、最好的時光。一如我所研究的那個朝代一樣。而這，就是書寫的力量。



祁立峰
於新店安坑
2010/7/15

南朝文學集團詩賦書寫策略之考察 目錄

第一章·前言	3
第一節·問題起源	3
第二節·前人研究回顧	11
第三節·研究步驟	25
第四節·預期成果	34
第二章·新視角的提出	41
第一節·關於「內容的設定」	41
第二節·關於「形式的選擇」	59
第三節·關於「風格(論)的生成」	77
第三章·劉宋文學集團的書寫策略	95
第一節·劉宋文學集團的內容設定	95
第二節·劉宋文學集團的形式選擇	116
第三節·劉宋文學集團的風格論與《世說新語》	135
第四章·齊代文學集團的書寫策略	143
第一節·齊代文學集團的內容設定	143
第二節·齊代文學集團的形式選擇	173
第三節·齊代文學集團的風格論： 以沈約、蕭子顯為中心之考察	183
第五章·梁代文學集團的書寫策略	193
第一節·梁代文學集團的內容設定	193
第二節·梁代文學集團的形式選擇	241
第三節·梁代文學集團的風格論之一： 以蕭統、蕭綱與蕭繹為中心之考察	268
第四節·梁代文學集團的風格論之二： 劉勰的「詩修辭」與「賦修辭」	275
第五節·梁代文學集團的風格論之三： 劉勰與鍾嶸的「想像的系譜」	294
第六章·陳代文學集團的書寫策略	313
第一節·陳叔寶文學集團的內容設定	313

第二節·陳叔寶文學集團的形式選擇	324
第三節·陳叔寶文學集團的風格論 與以顏之推為中心之考察	340
第七章·結論	349
附錄	365
附表一：南朝文學集團成員詩賦題材一覽表	365
附表二：南朝文學集團成員兼有詩賦一覽表	390
附表三：南朝文學集團成員一覽表	401
附表四：歷代文論中「六朝文學系譜」一覽表	416
附表五：「六朝文學系譜」統計表	426
參考書目	427



第一章・前言

第一節・問題起源

進行「文學研究」過程中，我們首先會無從迴避一個問題——何謂「文學」，何謂「文學研究」。如果說「文學」是感性的、抽象的、主觀的、唯心的藝術創作，而「研究」則是理性的、實際的、客觀的、嚴謹的、有時追求科學計量的知識方法，那麼「文學」與「研究」在結合的過程中勢必產生許多難解的糾纏。華倫與韋勒克合著的《文學論》第一章，他們就談到這個問題。作者認為「文學」是一種創作、是一種藝術，至於「文學研究」就算不是一門完全的科學，至少也是一種知識或學問科目。但這樣的區分往往遭致某種質疑——「一直就有人主張：除非一個人自己動手去寫作，否則他就不可能懂得文學；沒有親自寫過英雄雙行詩，便不能夠也不應該去研究波普(Pope)；不會用無韻詩體寫過劇本，便不應該研究伊莉莎白時代的戲劇……」¹

這是文學研究者經常遭遇的問題與想像，且在中國古典文學理論的傳統中，有這類主張或以此實踐者也不算少數。關於這樣的論說，華倫、韋克勒認為——「雖然文學創作的經驗對於學者是有用處的，但是一個學者的任務卻完全是另外一回事。他必須把他自己的文學經驗轉換成學術名詞，然後再融會到一種前後連貫的方案(Scheme)裡去」²。在當代學術討論場域中我們對於「文學研究」與「文學創作」相互牽引的助力或阻力尚無定解，但無論從各角度來看，文學研究都比文學創作相對要客觀、要理性、要避免非邏輯的靈感以及福至心靈的創發。

那麼從此出發，我們理當有個問題即是——「文學創作」這件事本身難道只得存在於非理性、非邏輯、才華洋溢、天賦異秉創作者的「靈感百寶袋」之中嗎？到底「文學」是如何被創作的、是如何生成現今的修辭、語彙、素材、主題、文類、風格呢？按照我們今日受到的學科訓練以及邏輯化過程來想像——可根據「研究計劃」的寫作方法——文學創作當然也有所謂的「動機」、「步驟」、「大綱」或「預期成果」可言。當代的小說家，在著手進行長篇小說前也會擬定小說大綱，而現在若向藝文單位申請創作補助，也須先擬定「創作計劃書」……如果說「文學創作」除了靈感、天份、靈光乍現的可能性之外，也有還是一個能夠預先計劃、架構的「有機體」，那麼「文學創作」可以分拆解構成哪幾部分，「文學創作」的創作過程是什麼，這就是本文的問題意識起源。

¹ 華倫(Robert Penn Warren)、韋勒克(Rene Wellek)合著，王夢鷗譯，《文學論》(台北：志文出版，1976)，19頁。

² 華倫(Robert Penn Warren)、韋勒克(Rene Wellek)合著，王夢鷗譯，《文學論》，19頁。

與當代的文學創作相比，我認為對南朝創作者而言，「創作過程」相對當代顯得較為單純。³本文根據假設，將南朝文人的「創作過程」分為幾大階段。首先當然是「靈感的形成」，這在劉勰的文學批評術語中稱此為「神思」。有了靈感，此靈感需有對應的題材主題，也必須搜尋相關的意象、詞藻、文學素材，故此時面臨「內容的設定」。內容設定完成之後，必須要尋找足以承載此題材的「形式」——是以詩歌，以辭賦，還是以其他實用性強的文類來表述……故接著面臨「形式的選擇」。⁴靈感召喚內容，內容搭配形式，而內容與形式一旦決定、結合之後，此篇作品也從創作者手下生產完成。當作者或其他讀者開始閱讀、流通、傳播這篇作品時，這篇作品的風格也隨之生成，此時即「風格的生成」。⁵從創作到閱讀，從傳播到接受，這篇作品真正完成其「創作過程」，呈現於我們面前。

在探討過程中，「靈感萌發」的部分，其實不太能夠討論，它就是屬於創作最神秘玄妙的部分。劉勰也曾以「伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤」來形容文學創作最核心的、最不能(也無法)開誠佈公言說的那一部份。但其他的部分，本文則將之分為「內容的設定」、「形式的選擇」、「風格(論)的生成」三大部分。接下來本節將就各創作階段延伸出來的問題意識，作一更加深入的說明。也就是根據此三個主要問題意識，進而開展出本文的步驟與成果。

(一)關於「內容設定」的問題意識所在

王瑤於《中古文學史論》一書中，在討論到關於六朝門閥政治與文學的關係時，曾提到一個很有趣的觀點，那就是六朝文學風格，往往以集體表現。換言之，集體的特徵強過於個體的特色，而代際的風格下，往往也遮蓋住個人的文學風格。王瑤說：

一個作者無論他的出身華素，到他成為文人時，他必已經有了實際的官位。這政治地位實在就是他文人地位的重要因素。這樣，所有當時詩文的作者們既都侷限於上層士大夫的群中，因此我們讀他們的作品時，就常有一種特殊

³ 劉勰在《文心雕龍》中有〈神思〉、有〈體性〉、有〈鍊字〉、〈章句〉、〈音律〉等篇，這當然未必是一創作過程的次序，但還是可提供我們一些參酌的空間。

⁴ 「內容設定」與「形式選擇」可能同時發生，但以南朝詩賦的幾個主流題材來考量(包括詠物、詠歲時、宮體、公讌、遊覽、遊戲等)，「內容設定」多半還是發生在「形式選擇」之前。

⁵ 「風格」的問題向來費解，深入的探討自然留待後文，但此處得說的在於——我認為「風格」是一個「後設」的概念。文章本身具有某種「風格」此點無疑，但這風格並非是絕對的；作者也可以刻意營造出某種風格，但此一風格仍須待讀者或批評家閱讀過後才得以得到確立。某些詞彙、意象、句法、修辭是可能與某「風格」有直接的連結關係，但這並非一絕對性的連結。舉例來說，「夕陽」在古典或現代文學中都有日暮年衰等意象有所連結，故有「夕陽」意象的作品往往流露出悼亡、傷逝的感傷風格，但這並非必然。也就是說，詞彙、修辭本身有其意象；同一創作者會因為其人的風格而誕生其創作風格；同一個文學集團或同一時代，又有其廣泛的風格，故「風格」此一概念就變得錯綜複雜起來。這也是我們應當釐清的重點。

的感覺，即時代的差異，多於作者個性的差異。⁶

所以王瑤舉例說，我們很容易看出建安與正始的不同，太康與永嘉的差異，卻很不容易分析出建安七子或「三張二陸」的作風與個性。他認為造成這樣結果的原因正是因為諸作者生活背景、階級、政治位置幾乎都非常接近，這些文人將「文藝之事」作為「進仕的手段和高貴生活的點綴」，於是文士地位就成為確保政治社會地位的基石。

雖然王瑤的說法距今已經有些時日，或許論述有些大而化之。但就筆者閱讀的經驗而言，六朝許多同時代的作品，確實讀不出太大的分別。而論及六朝文學的發展與轉變，我們大都還是按照時代區分：太康、永嘉、永明……而同一時代活躍的作家，其作品大概可以放在同一種風格與脈絡來理解。除文學風格外，還有一個顯著的例證，即是本文著重的文學集團。南朝文學大抵圍繞「文學集團活動」而發展，集團中的作者不但風格相近、筆調雷同，更經常於貴遊活動時分題共詠或同題共作。他們身處相同的政治社會階級，終日觸目所及的景色、環境、日常生活都相去幾希，而貴遊活動時，沉李浮瓜，酒酣耳熱，由集團領袖命題，集團成員共作，作品的相似性顯而易見。而這樣的看法，也或多或少影響到南朝文學在文學史上的評價。

本文所質疑的地方在於，如果說六朝確為一「人的自覺」與「文學自覺」密切發生的年代，作者不但對文學的歷史與意義有了高度的覺醒，對人的存在與虛無也有了深刻的體認，作者們且開始正視文學所能帶來的——生命的永恆與不朽，那麼這樣高度相似的作品不斷被創作有何意義？或許我們也可以換一個問法，這些時代的、集團的、集體的作品，是否真的如此千篇一律，難以分析出差異與區別？

當然，從簡單的接受與反應公式來看，一個文人由於不同的背景、階級、際遇、環境與詩空轉換，而接受到不同的刺激，那麼在他們的創作中也自然地反應出這樣的狀態。⁷如果反推回來，一個作者因這些環境際遇以及個人創作特質的緣故，其作品始終呈現某種或某幾種美學特徵，這也是頗為合理。後者在古典文學研究中，往往以「文學風格」稱之。⁸上述的創作過程，也屬於文藝心理學的範疇，而且也都是過去到現在的文學研究中，我們賴以審析、詮釋作品的重要依據。

如果我們認同王瑤「集體風格強過個體」的論述，進而檢視不同的文學集團、

⁶ 王瑤《中古文學史論》(台北：長安出版社，1982)，42頁

⁷ 新批評研究將這類的研究方法，視為「意圖謬誤」(指從作品去想要推測出創作者的創作意圖)或「情感謬誤」(指批評者對該作品興發起感同身受的情感)，但這樣的研究仍然有其價值。

⁸ 當然「風格」也是具有高度爭議與辯證性的術語，容下部分再論。

不同時代、或不同主題的創作，那麼我們將會發現，王瑤談的「集體風格」，其實還是回到了「創作者心態」的問題⁹。過去的研究中，經常會出現運用「知人論世」的方法，也就是將作者的生平際遇，搭配其作品編年，然後進行推論與解讀。¹⁰這當然屬於「創作心態」討論的範疇。但「從生平到作品」的連結，有時又難免摻雜無機性或巧合性。除此之外，也還有許多課題難以解決——譬如是否具有相近際遇的南朝文學集團成員，他們就必然處於相似的創作心態？他們創作出同題或類似主題的「詠物」、「贈答」、「公讌」或「宮體」¹¹，是否僅是千篇一律，或其中隱含不同的創作動機與創作心態？

更深入地去談關於「內容設定」的問題，我們還可以深入探討以下的問題：如果我們說這些作品確實使用了相近的題材、意象、文學素材、語言詞彙、語言技巧，那麼，這些作品是否展現當時的文化共同意識？不同創作者在同樣的內容框架中，除了「因難見巧」¹²的遊戲性、「逞學炫才」的競爭心之外，作品如何表現出個別作者的特質(還是真如王瑤所謂毫無差異可言)？這都是關於「內容設定」部分本文所嘗試解決的問題。

(二)關於「形式選擇」的問題意識所在

筆者碩士論文《六朝詩賦合流現象新探》¹³，主要在處理一個六朝文學史的課題——六朝的詩賦合流現象。「詩賦合流」乃一方便性的說法，進而探究此詞彙，應分為「詩的賦化」與「賦的詩化」。在論文中，筆者針對目前學術圈對「詩賦合流現象」的看法進行相關的評述，並發現學術圈目前對「詩賦合流現象」存在著好幾個角度與觀點。¹⁴但在過去的論文中，筆者深感在處理的精細程度、研

⁹ 換言之就是，王瑤認為這些貴族創作者擁有類似的經歷與生活經驗，所以自然呈現出集體的風格，而看不太出來個別的差異。

¹⁰ 如謝靈運於永嘉時的〈山居賦〉、〈七里瀨〉、〈還石壁精舍〉，如庾信於江陵時期的〈春賦〉、〈舞賦〉，北朝時期的〈哀江南賦〉。在葉慶炳於《中國文學史》(台北：學生書局，1988)中，將庾信生平分為東宮時期、江陵時期與北朝時期。庾信於南方主要時間處在蕭綱集團中，其父庾肩吾為太子(蕭綱)中庶子，信為東宮學士。西元 548 年侯景亂起，臺城陷落，551 年，庾信奔江陵依湘東王蕭繹，未三年(554)，則蕭詧引西魏攻打江陵，蕭繹被殺、庾信入北。庾信與蕭氏兄弟同題共作不少作品，今日仍可見。

¹¹ 而像「餞宴」或「宮體」這一類的作品，其實也就是被後代文論家詬病最多的。

¹² 簡宗梧先生曾以「戴著手鐙腳鏢起舞」，來形容唐律賦在多重限制下的藝術美學，這是文學家獨特的炫才方式，也是不足為外人道的「因難見巧」。同樣的，選擇同題作為創作對象，作者們同樣也具備因難見巧的創作心態。

¹³ 祁立峰，《六朝詩賦合流現象新探》，台北：政治大學中國文學系碩論，2006。

¹⁴ 論「賦的詩化」，大致上包含幾個層面，其一是六朝賦的形式趨於短小，其次是六朝賦的內容趨於抒情，其三是六朝賦的句法有詩句的體制。又如高莉芬〈六朝詩賦合流現象之一的考察〉文中，舉出南朝宮體、公讌等詩歌作品，認為從功能性的角度來說，詩取代賦作為貴遊文學時酬唱應制的文類載體，這樣的觀點也給筆者諸多啟發。至於「詩的賦化」，持論最力者當為許東海，而許東海認為從謝靈運、鮑照山水詩中，足以發現到賦的幾個特質，包括「鋪張揚厲」、「詭勢壞聲」，而謝靈運的行旅、遊覽諸詩，最末又常喻景於理，歸乎玄言，許東海認為這也是另一種的「曲終奏雅」，如同大賦般的「勸百諷一」。但這些論述其實包含形式的、內容的、結構的、功能

究邏輯與視域的釐清、以及相關研究文本的搜羅上，實有未竟之處，於是產生本計畫其一的研究動機。

關於「形式選擇」，指的就是創作者今天要開始創作，是必要選擇一種形式作為載體。或是詩歌辭賦，或是表章奏議。姑且不論那些實用性的應用文，對於南朝創作者而言，「詩」與「賦」這兩種抒情文類，他們往往兼而有作。那麼一言以蔽之——本文即是在探討，擅長詩賦兩種文類的作者，是依據什麼考量去進行選擇的？而此一選擇同時也象徵著南朝作者對詩賦文類的定義與想像¹⁵。

「詩」這一個文類從「詩經時期」、「古詩時期」一直到六朝，它向來有著明確的「文類邊界」——韻部的限制、字數句數的限制、功能的限制……但相對來說，辭賦的「文類邊界」就顯得較為模糊。魯迅提出「文章辭賦化」的觀念，而這個觀點簡單來講，就是指在六朝時包括詩在內的各種文類——奏議表書銘誄贊序等等，都走向駢麗、對偶、藻飾、隸事的方向，創作者也習慣於用「辭賦化」的角度來思考並創作。但如果從反向來說，何以這些面向就等同於「辭賦化」？魯迅認為像陸機〈文賦〉就是「辭賦化」的例證，而《文心雕龍》、《詩品》也都有駢偶化的句式。¹⁶王夢鷗則提出五大面向來證明「文章辭賦化」的論述。顯然兩位先生對「辭賦」有其定義，且此定義不僅是「文類」的意思。¹⁷

根據文類學的看法，每個文類都有其固定的形式、題材、目的與風格，那麼賦文類自不例外。但要釐清賦體的文類條件，始終是一樁耗費工夫的大事。簡宗梧先生有〈賦體之典律作品及其因子〉一文，影響本文甚深。簡先生在文中除歸納歷代典律賦作外，更試圖歸納出這些典律作品皆具備的因子。簡先生分析歷代的典律辭賦，歸納出十數種賦的「因子」——包括「用韻為主」、「設辭問答」、「限韻要求」、「恢廓聲勢」、「微言諷諭」、「遯辭隱意」、「諧辭嘲戲」、「頌美時政」、「先推題意」、「徵材聚事」、「儷辭偶對」、「長聯隔對」、「履端倡序」、「歸餘總亂」、「議論說理」。¹⁸這些「因子」有些是屬於古賦的、有些屬於律賦，但它們基本構成

的幾種面向，關於這個上述學者的論點，我在第四章有更詳細的梳理。

¹⁵ 「想像」這個詞彙或許比較抽象，但事實上，當我們對某某事物有著定義時，即是我們對此事物的想像。但「想像」未必等同於現實，而想像中的文類條件也不盡然就等同於文類的真實條件。

¹⁶ 參見胡適，《白話文學史》（天津：百花文藝出版社，2002），75-76 頁。

¹⁷ 王夢鷗在談「文章辭賦化」，先從摯虞《文章流別論》談起，王氏說「中國文體，自漢魏以下逐漸歧為古文與駢文兩個派系」（《古典文學論探索》，117 頁），並不是只說中國文體只有古文與駢文，而是兩個大方向、兩極。摯虞的流別論談賦，其實就很類似於這樣一個大概念的兩分法。顯然地，這個「辭賦化」是較為廣義的，與嚴謹文類學上的「賦」並不相等。但其中的落差與吻合同樣很值得探討。換言之，「賦」原本就有登高而「賦」等淵源，而過去學者談蘇軾或周邦彥詩詞的「賦化」，也自有其定義。應該說「賦」原本就不僅是一個文類，更包含一種創作風格或一種與古文對立的概念。然而這樣的觀念史混雜，也讓「賦」文類在釐清其邊界時，多了許多麻煩。

¹⁸ 簡宗梧，〈賦體之典律作品及其因子〉，《逢甲人文社會學報》第六期，1-28 頁。

「賦體」做為一種文類的邊界，並用這些「因子」與其他文類區別的特徵。故簡先生的「因子」大抵可和本文所談的「文類條件」畫上等號。簡先生在該文的結論說：

至於賦體「用韻為主」應是它的必要條件，在典律化作品中沒有一篇是可以例外的。在早先賦體還是韻散雜用，駢賦的階段，韻文的比例更為提高，到律賦則已完全是韻文。而「恢廓聲勢」、「微言諷諭」、「徵材聚事」，在典律化作品中有百分之七十五以上，都具有這些特質，所以堪稱為賦體主要的充分條件。¹⁹

用韻自然是賦體最重要的條件，但至於像「恢廓聲勢」、「徵材聚事」等這些「因子」，比例雖高卻也未必與賦體形成充要。簡先生文中的「因子」已經包攬了賦體的文類目的、技巧、結構、體制與內容諸多面貌，但仍無法給予賦體一絕對分確的文類特徵。顯然地，賦不若近體詩對格律、聲調、平仄、聯對的講求，與其他文類在文類目的或結構上的嚴格程度也有很大的區別。所以簡先生認為，「賦」自漢代之後，雖然不再是文學的主流，卻從未於中國文學史中消失。而恰因辭賦寬鬆不固定的文類限制，讓它輕易與當時流行的文類發生交滲、融合的現象。於是辭賦一方面受到主流文類的影響，一方面影響其實主流文類。

從這個結論，我們可以聯想到的是，是賦的文類邊界不容易釐清呢？還是隨著時代，辭賦的文類邊界也有所改易？如果是後者，那麼我們或許可以假設——對於南朝創作者而言，賦的文類特徵是能被清楚掌握的，賦的文類特徵與當時的其他文類，是具有明顯區別的。這是筆者於過去碩士論文中，試圖證明的論點。我們今日從摯虞〈文章流別論〉、劉勰《文心雕龍·詮賦》中，都能看到文論家對賦文類清楚的認知，包括名稱、源流、體制、作品批評等，有條不紊。既然文論家有高度認知，那麼創作者同樣也理當對「文類邊界」或「文類定義」，有著基本的認知。如此一來，作者在形式的選擇上就饒富意義。當創作者「設定內容」之後，他依據什麼樣的考量來選擇形式？是接受其擅長的文類召喚，或對應於不同宗旨、題材的創作內容必須配合不同的文類？如此情況下，要如何解釋詩賦合流的現象？又如何看到同題的詩和賦對創作者而言的區別？如果我們認同關於辭賦「因子」以及「文類邊界」的說法，那麼就可以發現基本來說，辭賦的形式與相關條件限制是比較「軟」²⁰的。那麼，在南朝創作者的視野裡，他們如何去

¹⁹ 簡宗梧，〈賦體之典律作品及其因子〉，《逢甲人文社會學報》第六期，26 頁。

²⁰ 這個「軟」不僅僅是軟硬之軟的意思。在後文筆者所擬的一個術語「軟文類」(soft genre)，並且將之指稱辭賦的文類特質。而這個詞彙的概念，來自於近來常用政治術語「軟國力」(soft power)。文化社會學家開始稱「文化」為一國家或民族的軟實力，雖然並非實際的軍事、政治強權，卻能運用文化作為軟實力的位置來運籌帷幄。這樣的力量與辭賦在歷代文學史中扮演的功能性，實有異曲同工之妙。實際的國與國戰爭時，必須仰賴軍備或經濟強權，軟實力此時不容易被發現，就像六朝駢文、唐朝律詩、宋朝散文……相較於此，軟文類賦卻始終存在歷代文學史中進行重組、催化、結合的角色，他並非那樣強硬地作為一種條件限制決定的文類，來代表整個朝

定義這個今日看來限制寬鬆的辭賦，以及辭賦的「文類邊界」何在？筆者相信透過如此這樣的問題意識與接下來的研究，或許能夠解決簡先生在〈賦體之典律作品及其因子〉中談到的——關於六朝辭賦發展與文類邊界的這部分問題。

(三)關於「風格生成」的問題意識所在

「風格」此一概念，在過去中國古典文學的研究中屢屢被提及，但相對地，「風格」的探討也向來伴隨許多爭議。蔡英俊於《六朝「風格論」之理論與實踐研究》²¹一書中，將「風格」分為「由作品的語文組織所呈顯的藝術之姿」與「由作者才性所展現的生命之姿」²²。換言之，一種是「文的風格」，一種是「人的風格」，也就是這樣的兩種類型的風格交混共構，完成「風格論」的主要內容，故我們現在會稱某作者的全部作品，都流露出某種風格，這是依據「才性生命之姿」方面所做的考察。而我們同樣也會稱某作者不同作品含有不同風格，這就是從「語文藝術」方面著眼所進行的觀察。

而「風格」此一概念，在六朝文論中常以「文體」表述。徐復觀認為「文體」的「體」就是一種「形相」²³，雖然根據徐復觀的看法，風格無法包含文體，但這是一個語言指涉框架的問題²⁴，我們姑且先這樣稱。劉勰於《文心雕龍·體性》所稱的「總歸其途，數窮八體」，這「八體」經過代換，就是八種不同的語言風格。當然，此處要說明的是——「文體」或「體」在《文心雕龍》以及其他文論作品中也有其他各種的意涵，不得以偏概全，也不應當根據現代的語言定義，去框架過去的語言邏輯。在維根斯坦的「家族相似性」理論中，以及孔恩的「典範轉移」論述，²⁵都一再提醒我們，古典時代人們的思維方式，以及從古到今的傳播與理解狀態，皆非今日得以比附。²⁶

代——當然，這是從「軟文類」延伸出來的概念。本文用「軟文類」主要要談的還是「辭賦」在南朝於形式、於內容(題材)、於文類條件等面向並不像詩有著絕對的文類邊界。當然，這就和「詩賦合流」此一現象有著密切關聯。過去談「賦的詩化」，往往都以「有五七言句」或「賦末系詩」來說，但談「詩的賦化」就會把重點放在篇幅長、體物、駢麗化。這很明顯有著重大的落差。但何以如此？都與辭賦軟性的文類邊界有關。

²¹ 蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐研究》，台北：台灣大學中國文學系碩論，1971。

²² 蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐研究》，8頁。

²³ 徐復觀，〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》(台北：台灣學生，1980)，18頁。

²⁴ 徐復觀反對郭紹虞以「風格」解釋「文體」的說法，他認為「第一，風格一詞過於抽象，不易表示文體一詞中所含的藝術形相性；第二，風格一詞，是作為文體價值判斷的結果，長指紋體中某種特殊的文體而言；因此，文體一詞可以包含風格，而風格不能包括文體。更重要的是，對風格的這種廣義的使用，乃是近幾十年來的事，並不能推到劉彥和的時代」(13-14頁)。對於最後一句話筆者即延伸聯想到維根斯坦、孔恩的論述。

²⁵ 維根斯坦的「家族相似性」(family resemblance)理論是從家族的遺傳基因而來，認為同一家族在歷史演變中固然有其相似性卻也有所易位；而孔恩的「典範轉移」(Paradigms swift)則是其《科學革命的結構》一書中所提出，簡而言之，他認為亞里斯多德時期的古典物理學與當代物理學有著根本上的翻轉。可參見孔恩(Thomas Kuhn)，《科學革命的結構》(台北：遠流圖書公司，1994)，314頁)。

²⁶ 而這與徐復觀以及一些其他較早的中國古典文學研究者的看法不謀而合。像朱光潛所說的「同

關於此一現象，徐復觀早有見解。他說：「風格的這種廣義的使用，乃是近幾十年來的事，並不能推到劉彥和的時代」²⁷。而這個觀點也就成爲本文觸及「風格生成」這個問題時候的首要問題意識。我們想依據今日所見的文論作品，去還原當時的術語指涉，這如何可能？而依據今日的史料、遺跡或文學作品，還原過去作者的人格風格或文學風格，又如何可能？「風格」與主觀有如此千絲萬縷的聯繫，我們到底如何根據批評與作品，探討作者真實的「風格」所在？

若打一個比方，筆者聯想到的是中學幾何學時學到的填補概念。當我們必須驗算一個不規則多邊形的面積時，必須先將此圖形畫在方格線中，再將不規則的凸邊補入凹邊，使之成爲一面積「大略相等」的正多邊形，以便於將邊長寬相乘，好求得面積。但在如此刪增削補的過程中，這個勉強取得妥協的數值畢竟與真實的數值有些爲誤差，且有時落差甚至比想像中更爲巨大。那麼我們應當如何面對此一誤差？

六朝文學與歷代文學史相比，變化異常地劇烈。王夢鷗的〈貴遊文學與六朝文體的演變〉一文，旨在討論六朝其時文論家所觀測到的「變」，並對六朝文體演變進行解釋與探討原因。²⁸而歷代論及六朝文體經常以「變」作爲一依歸。這是「若無新變，不能代雄」的心態導致；也是「事出於沉思，義歸乎翰藻」的結果使然。時代在改變，文學也隨之變遷，那麼在如此變化萬端的時代，將「風格」作爲一求取面積的不規則多邊形，在運算過程中必須增減變更的面積勢必非常多。如果說我們無法觸及文論家所謂「風格」的精確定義、我們無法見證創作者作品「風格」的實際發生，那麼我們是否距離真實的「風格」越來越遠？

「風格」此一概念的討論，與前文提到的題材或文類仍關係密切，環環相扣我們知道南朝不乏有高度藝術成就的重要(或以「典律」稱之)作家，如宋代顏延之、鮑照、謝惠連、謝莊，齊梁的沈約、謝朓、蕭綱、庾信、徐陵，陳代的陳叔寶、陳暄、張正見等。或許從我們今日視角來看，這些年代相同、同集團的創作者，他們的文學風格自是相去不遠。但在劉勰、鍾嶸、蕭子顯、裴子野這些文論家心目中，他們都是獨立的、有各自主張與藝術流派的作家，舉例來說：蕭子顯明顯指出謝靈運派與鮑照派的差異、鍾嶸替上品以上詩人溯源出不同脈絡、而蕭綱說「比見京師文體」云云，明確指出裴與謝追尋者的差異。顯然，「文學風格」在南朝的讀者／文論家的視野中，是能夠覺察出差異的。

如此一來，我們將如何看待「風格」呢？如果說「永明體」是一種風格、「徐

情的理解」——回到同情境以進行理解，大概也是這樣的觀點。

²⁷ 徐復觀，〈《文心雕龍》的文體論〉，《中國文學論集》，14頁。

²⁸ 參見王夢鷗，《古典文學論探索》（台北：正中書局，1984），130-139頁。

庾體」是一種風格、「宮體」也可能是有風格²⁹的涵義，那麼屬於個別作者個別的「才性生命之姿」何在？我們前面已談到過王瑤的「群體與個體」論述，對於王瑤而言，六朝文學的風格顯然存在更廣義的界定。但如果說「太康時期」的作品算一種風格，「江左時期」是一種風格，「齊梁時期」又是一種風格，那麼集團、作者、甚至個別作品的風格，不都像多邊形的稜角般，只因為運算上的方便，而被塗改刪減終至不見蹤影？關於「風格生成」的延伸問題，我們還有更多問題都有待解決。「風格」到底是隨著作品完成就出現呢還是經過「後設的」歸納？³⁰「風格」可以被影響的嗎？風格怎麼形成又是怎麼被觀測到？《詩品》如何克服「喧議競起，準的無依」的窘境，標舉出真實的風格與體源？作者預期的風格與讀者「期待視野」³¹中的「風格」是否吻合？這都是複雜而待釐清的課題。

第二節·前人文獻回顧

本文題目在探討「南朝文學集團詩賦書寫策略」，因而研究回顧也分為「文學集團」與「書寫策略」兩個大面向來說。

過去以南朝或六朝的文學集團為論述主軸，進而開展的研究成果，其實並不多。如果從文類來分，有談南朝歷代體裁者——如元嘉體、永明體研究；有談南朝題材作品者——如詠物賦遊仙賦研究、玄言詩或宮體詩研究。以「文學集團」為題或為研究軸線者，大概就是台灣學者劉漢初《蕭統兄弟的文學集團》、呂光華《南朝貴遊文學集團研究》，以及胡大雷《中古文學集團》。³²我們可針對這三本專著作一評述。

劉漢初的《蕭氏兄弟文學集團研究》討論了蕭統、蕭綱、蕭繹兄弟的文學集團成員、彼此的關係、其分別的文學主張與發展。如果從寫作風格來說，這篇劉漢初的論文，文筆流暢感性，在論述時或許稍「文學化」與「小說化」了一點，

²⁹ 關於「宮體」本文於第二章、第三章會再予以探討，此處根據歸青《南朝宮體詩研究》的說法，「宮體」有包含「源流面的定義」、「題材面的定義」，也有包括「風格面的定義」，324頁。

³⁰ 蔡英俊討論「風格論」的理論後實際討論了劉勰與鍾嶸對風格論的實踐。如果說「風格」不必然等同於「風格論」，那麼「風格生成」是作者決定，還是由批評家後設決定，就很值得我們探討。

³¹ 根據讀者理論的說法，作者在創作完成之後，會自行預設一「專業讀者」的存在，這種讀者被稱之為「隱在的讀者」。而同時讀者在閱讀前後也會有一「期待視野」，也就是對作品的定位與解釋。而當眾多讀者的意見結合時(雖然讀者的意見與解讀不可能一致，但會形成一大致的趨向)，就被稱為「解釋共同體」。相關論述參見朱剛，《二十世紀西方文藝文化批評理論》(台北：楊智文化，2000)其中讀者反應理論的篇章，127-148頁。

³² 劉漢初《蕭統兄弟的文學集團》，台北：台灣大學中國文學系碩士論文，1967；呂光華《南朝貴遊文學集團研究》，台北：國立政治大學中國文學系博士論文，1990；胡大雷《中古文學集團》，桂林：廣西師範，1996。

不過劉漢初對於文學集團的成員互動與心態所作出的觀察與揣測；以及他指出同一文學集團內部也可能產生的矛盾性，都讓筆者理解文學集團同時，獲益良多。我們可以分別來看他論文中的兩段論述。其中一段是談到蕭統文學集團由興盛而轉至於衰落的轉戾點，也就是劉孝綽與到洽的齟齬：「對蕭統來說，普通七年(526)真是一個充滿厄運的年頭，起始是他的文學陣營有兩員大將鬧翻了。劉孝綽和到洽本來是相當友善的，但劉孝綽是個恃才傲物、眼高於頂的人，到洽和他一同出入東宮，在遊宴正酣即席賦詩的時候，到洽的文章每每受到劉孝綽的嗤鄙，因此他們的裂痕越來越深。到了普通六年，劉孝綽為廷尉正，帶著女眷入官府，卻把母親留在私宅³³……劉既長時奉事東宮，他們那副德性，蕭統自然知之甚詳，這件案子是否因私怨構成的成分居多，所以蕭統不欲硬插一手，那些副本他連看都不看，便命人全部拿去燒掉」³⁴。顯然，劉漢初在論述時運用了一些「心理史學」³⁵的方法，也能夠掌握到蕭統文學集團成員互動與發展的關鍵。這對於我們進而討論文學集團的共作、互文性、創作者個別的書寫習性，以及文學集團的風格生成問題，提供了更生動而具立體感的背景知識。

另外是劉漢初提到蕭綱文學集團時，提到其內部矛盾的聲音——裴子野與其從遊者，也非常精采，足見其慧眼。劉漢初說，「普通七年(526)梁師北伐，蕭衍敕令裴子野寫〈喻魏文〉，他受詔立成。這是國家對外的文件，茲事體大，皇帝嘗召尚書樸射徐勉、太子詹事周捨、鴻臚卿劉之遴、中書侍郎朱异共同參閱，而眾人一致歎服……如果以年次排下來，劉之遴在天監末間中書通事舍人，劉顯及裴子野任同職都在普通年間，故洩在普通七年入兼中書通事舍人，這個職位在梁帶多以他官兼領，凡四員入閣內專掌中書詔誥，還監管呈奏的事，對於內外機務，更互相掌帶，其權勢很大，且是皇帝的親信。古體派的四個人既連職禁中，已為眾所矚目，平時又聯合其他的人以討論學問而聚會……」裴³⁶子野一派於南梁確實成爲一種文學流派，但它能否稱爲一文學集團，觀點則不一。呂光華從「貴遊文學集團」的觀點將之排除，而胡大雷則以「文學集團」將之納入。但從官職僚佐的關係來說，裴子野等文人確實也在蕭綱底下任職，將之歸爲同一文學集團也

³³ 關於這件事情的原文，應當參酌《梁書·劉孝綽傳》，「孝綽自以才優於洽，每於宴坐，嗤鄙其文，洽銜之。及孝綽為廷尉卿，攜妾入官府，其母猶停私宅。洽尋為御史中丞，遣令史案其事，遂劾奏之，云：『攜少妹於華省，棄老母於下宅。』高祖為隱其惡，改「妹」為「姝」。坐免官。孝綽諸弟，時隨藩皆在荆、雍，乃與書論共洽不平者十事，其辭皆鄙到氏。又寫別本封呈東宮，昭明太子命焚之，不開視也」。關於這件事其實頗微妙。根據校注說，「孝綽「攜妾入官府」，到洽劾奏之辭當為攜少姝，高祖為隱其惡，亦當是改姝為妹。昔人謂此姝姝二字互倒」，這樣解釋大概比較通順一點，但攜妹入官邸，棄母於舊宅這樣的行爲還是頗為怪異。如果我們回到原本來解釋，「攜妾入官府」是史臣的描述，到洽則捕風捉影，稱劉孝綽「攜少妹於華省」，這件爆料於是就增添了有違倫常的禁忌與罪惡於其中。那麼後來劉氏諸弟的「不平」，蕭統的「不開視」，也更容易理解，對於這種烏里八糟的抹黑與爆料，相較於昔日貴遊的暢快風雅，那真是令人不忍卒睹。

³⁴ 劉漢初，《蕭統兄弟的文學集團》，66-69 頁。

³⁵ 心理史學強調從書信、日記、手札等私密的資料，從心理的狀態去勾勒想像並還原歷史的真實面貌。

³⁶ 劉漢初，《蕭統兄弟的文學集團》，69 頁。

是合理的。而我們本來就不該將同一文學集團視為「鐵板一塊」，同一個文學集團內在也存有衝突、矛盾與辯證，這才是值得我們必須深入探討之處。

呂光華的《南朝貴遊文學集團研究》在論述範圍界定上與本文最相近，但實際討論時，呂光華重點在整理各文學集團的成員、羅列其官銜、歸納集團活動的成就，並對該文學集團的文學作品、編纂作品、活動內容記載等等，進行全面性的評價。值得注意的是，呂光華在談到如蕭氏兄弟文學集團時，也特別提到其集團所主張的文學理論，譬如說蕭統文學集團，即以《文選》、《文心雕龍》代表；蕭繹集團則有《金樓子》可表達其文學理論主張。當然，傾一個文學集團之力量，動員其僚臣文膽所編輯的著作，或類書或論集，某個程度確實可以表現其集團的文學傾向，但有時也未必如此。舉例來說，如劉勰任蕭統的太子洗馬、東宮管記等職銜，但《文心雕龍》之文學主張也未必與《文選》吻合。所以本文雖探討創作者的「書寫策略」，但同時也從「風格／讀者／評論家」的角度，後設地來探討「風格生成」的問題。這也是六朝文學研究我們不可忽略的一部份。就像研究動機部分我提到，詩人同時是辭賦作者，而創作者同時是文論家，除此之外，文學集團內部，也就存在著創作者與文論家兩種不同視域的文人。過去的多數文學史著作，會以「元嘉／永明／宮體」等風格遞變來詮釋南朝文學發展，但從這樣的角度，謝靈運就只能是「元嘉體詩人」，蕭綱或劉孝綽就只能是「宮體作家」。但事實上往往未必是如此純粹的身分界定。本文的論述主軸，基本上是根據呂光華論文所歸納的貴遊文學集團與集團成員：包括領導者、創作者與文論家，針對他們進行其作品與文論的分析討論。但除此之外，我也傾向從多元的視角——包括論其個別作者的書寫習性、論個別作者的形式召喚等等——來重新觀察這些創作者與其作品。

至於胡大雷的《中古文學集團研究》，基本上對於文學集團成員的掌握，許諸朝代文學集團的分類歸納，不較呂光華來得完整。不過值得注意的是，呂光華歸納的文學集團，主要以君王領導的集團作為標準，則是因為其論題的「貴遊」所框架的，但胡大雷以「文學集團」為題，於是納入了文人彼此從遊交往所形成的文學集團³⁷，這個前面已經提到過了。而本文雖然以呂光華的貴遊文學集團作為論述的主軸，但同樣也重視文學集團內部的分歧與主張的矛盾，這一點將落實於本文討論「形式對不同創作者的召喚」、「不同創作者的書寫習性」等等論題之中。

胡大雷以「中古」為討論對象，故他全書共分十三章，討論了從曹魏、東吳以至隋代的文學集團。與本文較相關的是他的第六章「家族集團、交友集團與諸王集團——東晉劉宋：幾種文學集團」；第七章「文心與音律——齊代：文學集團提出創作口號」；第八章「面貌各異的創作與激烈的論爭——梁代：三大文學

³⁷ 依我的見解，這樣的組織與其說是「文學集團」，更接近於「文人社群」。

集團對立」以及第九章「歡宴遊樂與賦詩——陳代：文學集團活動的墮落」這幾個章節。當然，胡大雷這本著作篇幅並不長，所以幾乎以介紹性質為主，幾乎沒有針對什麼文學作品進行分析。但胡大雷提出了一些不同的看法，譬如他談到宋初文學集團，將謝瞻、謝靈運等謝氏家族所領導的文學集團也納入進來，而論期代的文學集團部分比呂光華多了一個衡陽王蕭鈞文學集團，蕭鈞是蕭道成的兒子，與齊武帝蕭蹟是同輩。另外，論梁代文學集團時，胡大雷除了將裴子野獨立成爲文學集團論述之外，還提到紀錄不多的像是蕭偉、蕭儋、蕭范、蕭倫等蕭氏諸王的文學集團，以及任昉爲首的「蘭台聚」，但就我看來單一次的「聚會」、「宴樂」，或許只能是爲獨立事件，它們確實是有貴遊活動的性質，也有作品誕生，但無法被視爲一個具有「結構性」意義的文學集團，這也是本文較傾向於呂光華的歸納之緣由。³⁸

至於「書寫策略」的研究回顧，本文同樣依據「內容」、「形式」、「風格」這三個面向，分別來介紹：

關於「內容設定」這個部分，我有很大一部份，在處理作者面對同「題材」或同「主題」的現實下，如何去設定其視角、意象、典故、詞彙、文學素材……等的問題。這個問題按照過去的研究成果，大概就是討論「文藝心理學」或「創作心態」的問題。朱光潛有《文藝心理學》一書，旨在探討藝術家不同於常人的心理狀態，以及藝術創作也不同于普通心理學的特殊狀態³⁹。

至於談到「題材」與「主題」的問題，相對於「主題學」研究，「題材」其實談的並不那麼多。洪順隆《從隱逸到宮體》、《抒情與敘事》兩本專著堪稱談六朝文學題材的重要著作⁴⁰，在論述中我借用了許多洪先生對於「題材」的定義，

³⁸ 關於這一點，胡大雷也有提出其定義，在其書的第十三章〈文壇領袖與文學集團領導〉一節中，胡大雷提到，「什麼人不算是文壇領袖人物呢？先說如下三種：其一，僅僅是詩歌創作的佼佼者……其二，僅僅是詩體的首創者……其三，僅僅是詩歌的理論家。那麼文學集團的領導者是否可算是文壇領袖呢？如南齊的蕭子良……雖能把詩人們組織起來，可他沒有提出過新的文學口號，自己的文學創作也不能爲人表率，他只是文學集團的領導，而算不得文壇領袖……」(217-218頁)。從胡大雷這個觀點來看，我的論文所謂的「文學集團」應該是以文壇領導爲中心所建構起來的，而文壇領導亦不包含如謝靈運、裴子野等無政治意義的領導者。這一點也是研究範圍的重要問題，於此一併釐清。

³⁹ 在近代西方文學理論思潮影響中國文學研究後，也有學者運用弗洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析理論對文本進行分析，若根據 Abrams 的「宇宙」、「作者」、「作品」與「讀者」公式，精神分析學派即是採取「作者」的研究，將作品視爲作者某部分的心靈投射，或潛意識的展現。當然，文學作品不可能完全等同於作者，視爲作者的夢囈，這也就相對造成心理學與文學結合時的侷限。

⁴⁰ 洪順隆依據他對「題材」的觀點，進而將六朝詩歌概分爲「抒情」與「敘事」兩大「系統」，而於「抒情系統」下，再分出「隱逸詩」、「田園詩」、「游仙詩」、「玄言詩」、「山水詩」、「詠物詩」、「抒情詩」、「詠懷詩」、「宮體詩」等九種「類型」；「敘事系統」下則分爲「建國史詩」、「家族史詩」、「詠史詩」、「遊獵詩」、「遊俠詩」、「征戍詩」與「邊塞詩」等七種「類型」。(氏著，《抒情與敘事》，375-438頁)「系統」與「類型」都屬洪氏專門用語，有其文脈中的特殊定義。而抒情與敘事系統各有其視點、人稱、敘事口吻、思維、投射情感對象與傾訴模式，但抒情系統下轄的九類或敘事系統下轄的七類彼此間，又有相互交流、溝通的可能。當然，關於個別論題材的專著，

以及他對於像「宮體」、「山水」這些題材的理解(包括它們到底是風格意義的或是材料意義的等關鍵問題)。另外，王立的《中國古代文學十大主題》則是更進一步提供中國的「主題學」，一個完整的定義。不過其中較值得探討之處在於，洪順隆在「題材」分類之下又有「主題」的區分，導致幾個術語層次上有稍微混淆的可能。另一個問題在於，洪先生所區分的「兩大系統」、「十六種類型」，都是根據「詩的題材」所區分的，但在南朝，「賦的題材」像是也不同於過去的「述志序行」、「京殿遊獵」等，也有了重大的改變。而如何看待詩賦同題、或題材與「形式選擇」配合的問題，就成為本文所著重的焦點。

如果從眾多研究回顧裡來選擇，影響本文最深者，大概是王夢鷗先生與簡宗梧先生所開展出來的「文章辭賦化」論述。「文章辭賦化」原本是由胡適提出，但胡適也僅是隨手一提，沒有深入解析說明。至於在王夢鷗先生的論述中，「文章辭賦化」不再僅是一個主觀感受的形容詞，而有了應用與例證，開展出它的全幅面貌；而在簡宗梧先生的論述中，「文章辭賦化」又與整個辭賦的發展史連結在一起，成為六朝文學演化序列的關鍵基因。但我們延續這個「辭賦化」的概念進而思索，自然會萌生出新的問題來。南朝文學集團熱衷於典故的鋪排、語句的藻飾、聲律的強化、對偶的工整……尤其以娛樂、以遊戲、以競賽為目的，於同時、同地、以同題材共作的「同題共作」，表現地更為顯著。但為了標記與區隔這些看似相似、千篇一律的作品，本文因此徵用「書寫習性」⁴¹與「互文性」這兩個理論化的視角，對「內容設定」這個書寫策略議題，重新予以廓清。

王夢鷗於〈貴遊文學與六朝文體的演變〉中，將「文章辭賦化」與貴遊文學活動連結在一起，並將此一現象拉抬視為六朝文體演變的關鍵。在這篇短文的最末，王夢鷗提到孫德謙《六朝麗旨》的兩個例子來作說明，分別是劉孝儀〈謝晉安王賜宜城酒啓〉和江總的〈六宮謝表〉。劉孝儀將原本可用「歲暮天寒，索漠無歡」八個字說明的意思，卻用「歲暮不聊，在陰即慘，推斯二理，總萃一時……」等三十二個字來表達，在實際語義上沒什麼增添，且王夢鷗提到尤可注意之處在於，劉孝儀把「沐猴冠舞」這個典故改成「鬪猴」，又把《左傳》「賈大夫射雉」

譬如張嘉純《六朝遊仙詩研究》、梅家玲《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》(台北：里仁書局，1997)、王國瓔《中國山水詩研究》(台北：聯經出版社，1986)、歸青《南朝宮體詩研究》、王文進《南朝邊塞詩新論》(台北，里仁書局，2000)、李豐楙《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》(台北：臺灣學生書局，1996)等；或較廣泛性論著如孫康宜《抒情與描寫：六朝詩歌概論》、呂正惠，《杜甫與六朝詩人》(台北，大安出版社，1989)、柯慶明，《中國文學的美感》(台北：麥田出版社，2000)、曹道衡《中古文學史論集》(台北：洪葉文化，1996)與《續編》(台北：文津，1994)，以及一些專家詩賦的論著，與本文關係沒那麼密切，此處不一一評述。

⁴¹ 如前述，「習性」是社會學家布迪厄的理論，然而將布迪厄「習性」運用在文學研究上，也並非沒有前例可循，如張誦聖《文學場域的變遷：當代台灣小說論》(台北：聯合文學，2001)以及其〈現代主義文學在台灣文學生產場域中的位置〉(現代主義與台灣文學學術研討會，政治大學中文系主辦，2001)、張錦忠〈現代主義與六十年代台灣文學複系統〉(《中外文學》第三十卷第三期，2001)等論文，張誦聖也有用「美學位置」一詞彙來討論之，但這些論文都在談現代文學或現代主義的論題。

這個典故改換詞字，造語新詁。⁴²在〈六宮謝表〉裡也是同樣的書法，「借班姬之扇，未掩驚羞；假蔡琰之文，寧批棟戴」兩句，上句作為「謝」的謎面，下句則製成「表」的謎面。王夢鷗說「六朝文體，像這樣的例子很多，原其所起，當由於寫作目的重在遊戲，而以寫作為遊戲，正屬貴遊文學的本領」……王先生並沒有說「寫作遊戲化」是錯誤的或偏差的，事實上在後現代的觀點來說，遊戲更有著「後設」與「反操控」的非概念性。而以貴遊文學集團作為本文論述軸線，集團成員以遊戲與酬唱目的的作品，作為本文論述核心，探究其深層意義、限制性的美學，以及書寫策略的相似與差異，我大概是受了王先生許多影響。

王夢鷗另外一篇〈魏晉六朝文體變遷之一考察〉中提到，他將六朝文體變遷的條理，約束為以下五點，「一、魏晉以下文體之辭賦化；二、貴遊作風與文體的關係；三、談辯風氣之影響文體；四、簡易的文字製造新奇；五、文集類書之推波助瀾」。我們從更積極的意義來說——貴遊文學的遊戲性與錯字訛語、變位易字之用心，已經在前文〈貴遊文學與六朝文體的演變〉談到大略，應當是王夢鷗將前一篇論文凝縮而來；至於清談論辯之風、簡易文字製造新奇、用典而造就的類書編纂熱潮，也大概可以用「文章辭賦化」來解讀之，所以這在篇文章的結語，王先生談到這種「辭人之賦麗以淫」的污名化說法，談到「限制性美學」的問題，王夢鷗說我們不禁會懷疑，這些作家是否患有自虐狂，以形式來限制自身的創作。於是王夢鷗推測：「今者，綜合前文考察所得，可疑這種趨向勢由於辭賦之沾染世情，因而辭賦的製作方法被擴大應用於辭賦以外的作品；同時，作者幾乎無不默認那樣的寫法才是真正的『文章』」所以，討論六朝文體的變遷，不但要考慮到作家寫作方法的轉變，而左右此種轉變的關鍵則在於人們對『文章』這個觀念的差異」。從這個角度來說，本文探討作品聯繫的「互文性」，探討作者獨特的「書寫習性」，更於後文將視角探索到「風格建構」以及「文學自覺」——的這條徑路，大概也是從王先生的提示中所得到的啟發。

簡宗梧先生的論述與本文最相關的，大概在於〈貴遊賦與六朝世變〉與〈賦的可變基因與其突變：兼論賦體蛻變之分期〉這兩篇論文。在文中簡宗梧先生提到，如果我們以賦體觀察歷代文學現象的蛻變，六朝一代大概可視為從「士大夫文學」時期，有別於六朝之前的「言語侍從文學」，與六朝之後的「場屋文學」。而以「士大夫」為創作主軸群體的文學發展，自然也趨向藻飾、用典、注重聲律等傾向。簡先生延續王夢鷗的論述，將「文章辭賦化」的概念與漢賦以言語侍從為中堅的發展，整個連貫起來，並認為：「為娛耳悅目而寫文章，原本是貴遊文學家的職志，也是他們所謂『文』的觀念。基於這種觀念，使得他們不為文則已，下筆為『文』，便以娛耳悅目為務，綴采摛文逞奇爭妍，縱使不是命題作賦，

⁴² 王夢鷗在〈魏晉六朝文體變遷之一考察〉提到蕭綱〈與湘東王書〉有「章甫翠履之人，望閭鄉而嘆息」，其實和這裡的談法差不多。不過值得注意的是，在論文中我認為蕭綱這樣的書寫策略，乃與其「書寫習性」有著密切關係。

寫下來的也會都是辭賦化的文章，即使是奏議、書信、謝啓，也都致力於用典組詞、隸事取譬的精巧……」創作者對於「文學觀念」的轉變，影響到他們對於「美學典範」的變遷。一方面，我們現在看六朝這些逞奇爭妍的作品，或許會對它們表面的限制性與相似性有所困惑；但另一方面，我們如果以「同情的理解」出發，理解它們對於「文」的觀念認知，那麼這樣的「綴采摛文、逞奇爭妍」就完全可以理解。

也基於上述的研究成果，我們可以將這些貴遊文學集團所創作的、以娛樂遊戲競賽為目的的作品，重新進行細讀，從「內容設定」切入，分析其互文性、書寫習性等特徵。

至於「形式選擇」這個部分，同樣是從「文章辭賦化」的概念衍生而來，不過重點就不在於「辭賦」，而在於「化」。前文已經提到，「詩化」與「賦化」在定義上是有落差的，而我的碩士論文以《六朝詩賦合流現象之新探》為題，恐怕成為此部份最關鍵的回顧文獻，也是引起本文進而探究「形式」問題的契機。除此之外，影響本文此一部份的先行研究成果，包括前述研究者對「辭賦化」的探討，對「賦」邊界的界定，以及談到「詩賦合流」問題的如徐公持〈詩的賦化與賦的詩化〉、高莉芬先生〈六朝文學之一的考察〉、許東海等多篇關於討論謝靈運、鮑照、謝朓等作者其「詩的賦化」之相關論述，都屬重要文獻。

「賦」的文類邊界、換言之就是「賦」之所以為「賦」的條件，始終是歷代文論家研究者所關注的問題。從劉勰〈詮賦〉、祝堯《古賦辯體》、徐師曾《文體明辯》、章學誠《校讎通義》，以至於近代王力的《古漢語通論》、曹明綱《賦學概論》，都有針對「賦」進行定義。但即便如此，賦的「文類邊界」仍然有模糊、柔軟的性質。簡宗梧先生透過交叉檢索與分析，確立出歷代的經典賦篇，再從這批賦篇的比對中，建構出十餘條重要的「賦體因子」⁴³，這個「因子」概念成為本文的出發點。此處的「因子」在簡先生後來研究中也以「基因」的概念詮釋之，並藉由「基因工程學」的突變概念，來說明賦體複雜的歷史走向與變遷。在梳理「詩化」與「賦化」問題之前，我們得首先探問的重點勢必在於——「什麼是賦？」或「賦文類的文類邊界何在？」這是本文探討「形式選擇」之初所接受到過去文獻的指引。

如果能夠釐清或建構一套「賦邊界」的論述，那麼我們接下來的問題就是，「詩／賦」疆界與越界的問題。徐公持〈詩的賦化與賦的詩化〉分為「從詩賦疏

⁴³ 其因子包括「用韻為主」、「設辭問答」、「限韻要求」、「恢廓聲勢」、「微言諷諭」、「遯辭隱意」、「諧辭嘲戲」、「頌美時政」、「先推題意」、「徵材聚事」、「儷辭偶對」、「長聯隔對」、「履端倡序」、「歸餘總亂」、「議論說理」等，參見簡宗梧〈賦體之典律作品及其因子〉一文，《逢甲人文社會學報》第六期，2002，26頁。另外還可參照簡宗梧，〈賦的可變基因與其突變〉，《逢甲人文社會學報》第十二期，2006。

隔到詩賦靠攏」、「詩的賦化」、「賦的詩化」等三章，他對於詩賦遷化、聚合的現象大概有所掌握，但限於篇幅談的稍嫌較片面。至於徐公持結論提到的一一「賦的詩化與詩的賦化相比較，前者在內涵上更深入、更豐富。原因是，賦與詩的交流，不是等量交換，在這場交流中，賦是入超者、詩釋出超者……在這一時期賦的發展進程中，詩歌扮演了一個必不可少、更加重要的救援者的角色」的說法，筆者也不盡同意，此點大概於《六朝詩賦合流現象之新探》中有所討論了。

高莉芬先生〈六朝詩賦合流現象之一考察〉一文的附標是「賦語言功能之轉變」，重點放在「語言功能」，這是一個很敏銳而明確的觀點。即便詩賦在形式、句法、技巧以及著重的面向上有所差異，但如果說賦的語言功能逐漸被詩歌取代，那麼自然可以作為定位「詩賦合流」的一個關鍵證據。高先生談到陸倕任昉的贈答賦一段落，給予本文非常多的啟發。高先生認為漢魏以詩贈答乃是常態，但自晉起出現了以賦贈答的例子，而時至南朝，陸倕有〈感知己贈任昉賦〉，任昉亦有〈感知己賦答陸倕〉之作；裴子野有〈寒夜直宿賦〉贈謝微，而謝微亦作〈感友賦〉以回應。她指出：「詩賦兩體至此由於具有相同之酬唱功能，或詩或賦，成為文人集會活動中遊戲及應酬工具」。這個觀點顯然脫離本文指出「詩化」與「賦化」認知的落差，而給予「詩賦合流」觀察面向的一個嶄新視角。如果我們把高先生此處的論述與簡先生前面談到「貴遊賦衍變」的問題一併來說，從功能的角度，賦也能替代詩的「贈答」功能；從創作目的的角度，詩也能替代賦的「娛樂」目的，那麼，詩賦的文類義界，確實在六朝達到前所未有的接近。本文也基於這些研究成果，進而歸納出各種不同面向的「詩賦合流」現象，將這個看似鐵板一塊的「合流」佐以更細膩的區分。

許東海曾有一系列三篇論文，包括〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉、〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉、〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係—兼論鮑照詩賦的過度作用〉，給予本文重要的啟示。許東海在這幾篇論文中主張一個關鍵的概念，那就是——六朝的這些山水詩人他們的作品呈現了「賦化」的傾向。而許東海如何判斷這樣的傾向，就在於從「巧構形似」、「體物寫志」、「勸百諷一」、「曲終奏雅」這幾個辭賦的「文類條件」來說。賦體固然屬於「軟文類」，但依舊最核心、穩定不變的文類條件。如鋪排、如勸諷、如體物寫志，許東海的論述在於考察六朝這些山水詩與創作者，他們的詩如果呈現出這些「文類條件」，則理當可以證成「詩的賦化」之發生。

而這個觀點比起徐公持對「辭賦化」的主觀論，則更縝密而細膩。如論謝靈運時許東海就提到，「歷來論述謝靈運山水詩的特色時，曾提出四段式類似塊狀結構的說法，將這些作品，剖析為『紀遊／寫景／興情／悟理』四部分，而層次井然。謝靈運此一特色，正與他的〈山居賦〉異體同構，互相吻合。這是一個值得注意的現象。事實上，就「體物寫志」的角度來看，正式以寫景「體物」，以

興情、悟理「寫志」的結構特色，而他不少代表性作品，大體皆不出於此一寫作模式」⁴⁴。在我的碩士論文中我對許東海從「體物寫志」與「巧構形似」來解釋詩有些商榷，認為以詩的比例而言充其量只能說是「勸五諷一」、且忽略「巧構形似」的「巧」與「宏衍巨擘」之間的差異，不過這樣的論述至今看來有些幼稚——詩之所不為賦，與詩之所貼近賦的部分，終究是有所差別。在六朝這樣一個劇烈變動的年代，文學欲變則必須納入各種的可能性。確實，幾個「尚巧似」的山水詩人他們都挪用了「賦文類條件」⁴⁵。更複雜的是，詩與賦、內容與形式都追求「變」的效果之下，詩賦文類的疆界整個互滲而豐富了彼此的文類條件時，那麼所謂的「文類邊界」是否還有意義？⁴⁶從這個角度來說，我們再回頭來看徐公持所謂的「詩固然需要賦化，賦卻更需要詩化」一段，也不能說錯，「詩化」與「賦化」都讓文類超越原本的極限，而邁入新局，只不過我對於「固然……需要」這更觀點沒那麼同意就是了。

如果我們將王夢鷗、簡宗梧先生的論述，綜合此處許東海等學者的論述，也就會發現，「詩化」與「辭賦化」大概是六朝文學轉變與發展最重要的議題之一。王夢鷗在〈漢魏六朝變遷之一的考察〉結語第一段，提到祝堯《古賦辯體》中的一段話，值得我們深思：「其所得的見解，雖不出揚雄所謂「詩人麗則」、「辭人麗淫」的意思，但他所指陳的辭人作品，當以齊梁為其成熟的時期」……我們現在大概也無法準確來界定——揚雄所謂的「詩人」與「辭人」之區別，王夢鷗此處是將祝堯的「辭人」往解釋「組詞形式」也就是「技巧」面來解釋。「形式」與「技巧」或許是我們判定「詩化」或「辭賦化」較表面而明確的向量。如果「詩人／辭人」、「則／淫」是古典文學重要的區別，那麼它或許就可以限縮成為「詩／賦」的區別。若「形式」有詩與賦之別，「技巧」也有詩與辭賦之別，那麼我們可以更廣義來說，作者的書寫習性本身若有「詩／賦」之別，也就是說——就會有詩創作者與賦創作者；題材本身若有「詩／賦」之別，於是就出現有適合「詩創作的題材」與適合「賦創作的題材」；風格本身若有「詩／賦」之別，就會出現詩化與賦化風格的作品；文論家本身有「詩／賦」之別，就會有「詩化的文學理論(家)」與「賦化的文學理論(家)」⁴⁷……那麼「形式選擇」的問題就成為觀察六朝文學的切入重點了。

⁴⁴ 參見許東海〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉(收錄《國立中正大學中文學術年刊》，1998·3)，264頁。

⁴⁵ 當然，就算所謂的「巧構形似」、「體物言志」都屬於「賦文類條件」，但它們是哪一方面的條件，同樣有待我們釐清。根據我後文的分析，「巧構形似」應該算是「賦體的技巧」；而「體物寫志」算是「賦體的結構」。那麼，我們就可以將之區分為「技巧的賦化」或「結構的詩賦合流」等不同切入面向。

⁴⁶ 此處我的意思也不是說勾勒出「文類邊界」是沒有意義的，但我們必須從各種角度來考察，且必須留意到，文學理論所勾勒的「文類邊界」、與創作者所勾勒的「文類邊界」，其實是不盡相同的。

⁴⁷ 換言之，就是說「詩化的文論家」或許像劉勰——如果劉勰還太折衷派的話——或許像裴子野；而「賦化的文論家」或許像蕭綱。

這也是本文選擇「形式選擇」作為一個面向，來觀察南朝創作者所認知的「文類邊界」，以及將「形式」推衍出一個更廣義的分類法則。

至於「風格生成」這個部分，我們都知道，「風格」在古典文論中常以「體」、「文體」來呈現，此一現象充滿了多義性與廣義性，且論及風格的相關論文不勝枚舉——前面談到的像廖蔚卿《六朝文論》中論劉勰與鍾嶸的「體」、詹鍈《文心雕龍的風格學》談到《文心雕龍》的「文體」、以及徐復觀《中國文學論集》、顏崑陽《六朝文學觀念論叢》中觸及的一場複雜而歧義的「文體論戰」、蔡英俊《六朝「風格論」的理論與實踐》將「風格」分為「人的」與「文學的」兩大內涵等等，都是本文處理時的參考文獻。然而，本文在實際論述時，主要採以「後風格」的角度，進而去看「風格」與「風格論」的生成，去探討「風格」的想像性與後設⁴⁸性。這一點則是前行研究鮮少提到的。

另外，本文也觸及到了「書寫策略」與「文學自覺」相關的問題，而「文學自覺」也是一個經常被探討的議題。過去，魯迅最早於提出「文學自覺」的概念，而余英時則以「個體自覺」與「群體自覺」談東漢以降整個社會、政治、外緣環境的劇烈變化。研究動機部分提到，王瑤於《中古文學論集》一書中認為：「(六朝一代)集體的風格展現，強烈過於個體的風格」。如此的看法以宏觀角度來說並無問題，但放入今日解構、後現代思潮下，就略顯大而化之。我們從「形式」與「內容」的探討，就足以看出南朝文學集團的創作者雖然有相似之處，卻也有差異非常大的地方。

由於運用到「文學自覺」的論文非常多，本文特別參酌兩本從「後設」研究徑路探討「文學自覺」的專著——黃偉倫的《魏晉文學自覺論題新探》與林佳燕的《六朝文學自覺觀念研究》——進行回顧。「文學自覺」是六朝的一種文學現象，然而「探討」研究者如何運用此一概念進行論述的論述，就是一種「後設」的研究方法。基於相似的思考徑路，本文談「文學自覺」此一概念時，有很多地方參酌了兩本論文的研究動機、推論與研究成果。

林佳燕和黃偉倫對於「文學自覺」的定位，一以「論題」、一以「觀念」，但基本上都是將「文學自覺」視為一個先驗的、內在自有分歧論述的概念來討論。林佳燕的論文全文扣除前言結論共四章，第二章討論「文學自覺觀念」提出之學理基礎、第三章討論「文學自覺觀念」提出之時代背景、第四章討論「文學自覺觀念」之接受與使用概述、第五章針對「文學自覺觀念」提出相關修正意見及其意義。林佳燕該文已明確地認知道「文學自覺」存在一定義的歧義，而從第二、

⁴⁸ 此處筆者所謂的「後設論述」，乃指就現有談「文學自覺」的論述一並進行論述，並將由自覺延伸出來的、近年來南朝文學研究成果沛然的論述，重新納入「文學自覺」的框架來統整。雖然西方理論的滲入無所不在，但從時代發展、文學演進各方面來看，有些過於積極而富現代性色彩的文化研究理論，若直接放進南朝文學論域，難免有圓鑿方柄的可能性。這也是本文希望避免的。

三章論魯迅到王瑤、羅根澤、李澤厚、余英時一系列的「文學自覺」觀念的繼承與轉變，都明顯地展示出，林佳燕理解中的「文學自覺觀念」已然是一個後設的、「被建構出來」的概念，這點與本文對「風格」的觀察有些類似。

黃偉倫論文則概分為七章，前言結論以外，第二章討論「人的覺醒與個體自覺」等觀念與文學自覺的關係；第三章論「創作主體與文學自覺」的關係，而第四、五、六章則分別討論「曹魏文學」、「西晉文學」與「東晉文學」的「自覺化表現」。就黃偉倫針對「文學自覺」此一理論建構的梳理來說，首先他提出「創作主體」這個概念，以之來溝通人的主體性與文學的主體性，將過去我們思想研究學圈討論的「人的自覺」與文學研究圈討論的「文學自覺」進行了有機聯繫；其次他提出「五化」——主體化、個體化、內在化、抒情化、審美化，作為「文學自覺」的判準，以之來釐析文學自覺時代(魏晉)與尚未進入文學自覺時代(兩漢)之區別。

這兩篇論文都是站在「論述之上的論述」式的研究方法，重新探究過去的「文學自覺」論述。而如果說「自覺」最標準的解釋，就是指「自我(主體)的覺醒」，也可以說是對「主體性的認知與感受」。那麼以此解釋套在人的自覺與文學自覺來說，都可以說得通，人的自覺就是人建立起主體性，被充實地感知存在，而文學自覺就是將文學視為主體地進行認知。林佳燕在結論的部分提到，「『文學自覺觀念』讓我們了解到單一文學史實可以有多種不同的涵義，……文學史事實的存在是一回事，但文學史實的意義又是另外一回事，單一文學史實的意義絕非固定的、凝滯不動的」⁴⁹、「『文學自覺觀念』提出於二十世紀之初，其本身帶有強烈的「直覺性」和「經驗性」，其非在有充足的學理證據之情況下才提出的……它與目前的我們(的知識理型)顯有衝突，以致於許多爭議出現」⁵⁰。黃偉倫則提到，「『文學自覺』它所標誌的是中國文學發展的一個階段性特徵，並表明了中國文學發展以文學為其本位的歷史起點……本文有感於以往研究的眾說紛紜和概念及定義的模糊與論述上的糾結，因而嘗試明確其問題意識，由理論的建構與方法論層面的反省入手，以著「創作主體」為詮釋進路，加以在概念使用上的明確界定……」⁵¹、「人文學科的研究特性就在『詮釋』，它並不存在著什麼永恆不變的定律或真理去等待人們的發現，所以它是永遠以著多元開放的態度，允許著人們從不同的視角、持不同的觀點，去表現出它的不同面向」⁵²。兩位研究者都注意到，即便「文學自覺」原本擁有一個明確、完整的義界，但當其隨著時代演變、論者的導向而衍生出其他概念——如「眾說紛紜的定義」，或「直覺性和經驗性」的理解——事實上在此同時，這些歧義概念就成為「文學自覺」的一部份，無法任意分割了。

⁴⁹ 林佳燕，《六朝文學自覺觀念研究》，234 頁。

⁵⁰ 林佳燕，《六朝文學自覺觀念研究》，235 頁。

⁵¹ 黃偉倫，《魏晉文學自覺論題新探》，458 頁。

⁵² 黃偉倫，《魏晉文學自覺論題新探》，460 頁。

本文處理的「南朝文學集團詩賦書寫策略」，其實並不同於近年來六朝文學以「議題」為導向的趨勢。但我同樣非常關注於學圈研究的新趨。近年來，六朝文學研究開始運用新視角與新議題的切入。六朝出現山水題材，這與創作者的感官反應有關，於是「現象學」有其用武之地；南朝有幾個重要作家曾經有流亡、遷移的經驗，這與「國族」、「遺民」論述有關；另外還有更多的新議題，也成為方法論套入六朝文學研究。舉例來說，像是鄭毓瑜的《六朝情境美學》、《性別與家國》到《文本風景》等著作，即從現象學、國族、性別、遺民以至於氣氛美學等思潮切入，討論六朝賦的諸多文化議題；⁵³陳昌明在《六朝文學的感官辯證：沉迷與超越》一書中，從「感官」這個受器為切入點，由「感官辯證」來討論六朝詩；王文進從南朝創作者所處空間與空間想像等心態著手，以嶄新的視角來處理創作者觸及空間的作品，透析其背後的想像與認同；至於許東海，以「宮體」、「國殤」、「神女」、「帝王」等主題學式的討論，分析庾信以及兩漢、六朝作家的詩賦⁵⁴；劉苑如以性別變亂為議題，討論六朝志怪小說⁵⁵。

上述這些專著之中，有幾篇我特別重視的。鄭毓瑜在《六朝情境美學》第三章〈觀看與存有〉中，運用到知覺現象學家梅絡龐蒂《眼與心》論畫家「視覺感」的論述；而陳昌明於《六朝文學的感官辯證：沉迷與超越》一書中的三、四、五章，有都用到了梅絡龐蒂的說法。現象學觀察心與物的互動關係，提出「意向性」、「不定點」等重要概念，從理論嵌合的角度來思考，六朝許多文學作品確實在處理一主體與客觀世界相互刺激感知的問題，與現象學頗有會通的部分。

另外，鄭毓瑜與許東海較近期的研究都觸及到了一個非常當代也切身的「議題」，也就是「遺民」或「國族」論述。鄭毓瑜於《文本風景》中有〈明清之際辭賦的「哀江南」論述〉一節，討論關於夏完淳、陳子龍、倪璠等辭賦作者或注疏家，他們迥異心態與認同過程，並以庾信的「哀江南」作為論述的起點；許東海〈庾信賦之世變與情志書寫：宮體·國殤·桃花源〉一文細讀庾信羈北前後期的賦作同時，也隱含遺民與國族認同的知識背景肌理。更廣義來說——我認為這應當可視作當代的「文化研究」與「議題研究」廣泛引薦之後，所隨之而來的影響。而上述的這些研究成果，本文或許沒有直接徵引、再論述，但它們對於本文而言，都是非常重要的前行文獻。

⁵³ 鄭毓瑜《六朝情境美學》(台北：里仁書局，1993)、《性別與家國》(台北：里仁書局，1998)、《文本風景》(台北：麥田，2006)。

⁵⁴ 分別參見陳昌明《沉迷與超越：六朝文學的感官辯證》(台北：里仁書局，2006)、王文進《南朝山水與長城想像》(台北：里仁，2008)、許東海《神女·帝王·神仙》(台北：里仁，2002)以及〈庾信賦之世變與情志書寫：宮體·國殤·桃花源〉(《漢學研究》2006·12)。

⁵⁵ 劉苑如的論文可參見其《身體·性別·階級：六朝志怪的常異論述與小說美學》(台北：中研院文哲所，2002)一論文集。

最後值得一提的是田曉菲的《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》。⁵⁶本書共分為九章，第一章導論梁武帝統治時期的蕭梁王朝，第九章結論，第二章談梁代創作者對文本的經營；第三章談梁代文學理論(田曉菲用「文學口味」一詞)的語境；第四章談宮體詩；第五章從主題學出發，延伸談燭、影、水火風等觀照詩學與佛學的關係；第六章談蕭綱；第七章談南北觀念的建構，第八章談庾信與其他的北羈創作者。從主題而言，田曉菲該著作與本文關係也很密切。

從實際的論述架構來說，田曉菲本書與本論文最相關的地方，大概是第三章談的「當代文學口味的語境」以及第六、第七章談蕭綱與南北觀念文化建構的部分。而在談「當代文學口味的語境」時，田曉菲提出了一個一反過去「梁代文論三派」的觀點，她說：

在學術界很長時間以來，一直有一種共識，也就是說再梁朝存在著三種相互敵對或相互競爭的文學陣營，其中之一就是所謂的「復古派」，以梁武帝為中心；另外一派是所謂的「新變派」，以蕭綱、蕭繹為中心；第三派是所謂的「折中派」，以昭明太子蕭統為中心。儘管學者們對每一個陣營的具體成員仍然持有不同意見，但在某一些作家和作品的身分歸屬上，基本上具有共識。⁵⁷

田曉菲引日本學者岡村繁的說法，說明過去的大陸學者經常把《玉台新詠》直接當作是蕭綱與蕭統文學集團的鬥爭工具。在本文中我也參照陳文新的說法，認為蕭綱的〈與湘東王書〉確實對於京師文體有些批評。但田曉菲提出了一個新觀點：「在這一節裡，我將提出和論證這樣一個觀點：所謂的梁代文學三派，實際上是不存在的，而是現代學人的一種虛構」。⁵⁸

筆者認為，風格與風格論具有「想像系譜」的性質，而田曉菲反駁「三派說」一節的標目是「虛構的對立」(Imagined Rivalry)⁵⁹，本文的「想像」就是「Imagined」這個概念，我贊同她的觀點——田曉菲認為是現代學者對於南朝文論派別的建構，出於「虛構的存在」，但更進一步來說——南朝文論確實有主張的差異，或許蕭綱與蕭統的齟齬沒那麼嚴重，但蕭綱與裴子野確實是有些主張上的悖反。如果我們從後現代的角度而言，一種主張的提出，就是一種大論述，一種誤讀，那麼當時的系譜是想像的；現代的系譜同樣也是想像的。

⁵⁶ 田曉菲，《烽火與流星：蕭梁王朝的文學與文化》，新竹：清大出版社，2009。

⁵⁷ 田曉菲，《烽火與流星》，97-98 頁。

⁵⁸ 田曉菲自然有其論證過程，像她舉張薈〈並非偶然的巧合〉說明《玉台新詠》與《文選》選文的雷同，她舉〈文選序〉、舉〈昭明太子序〉、舉〈與湘東王書〉，說明像蕭綱的「麗而不浮，典而不野」這種對「文」的要求，大概是齊梁以來共同的想法，這是一種「既不太 X，也不太 Y」的存在。田曉菲要證明蕭綱與蕭統所代表的新變與折衷，其實基本上不存在。

⁵⁹ 參見田曉菲英文版原文“Beacon Fire and Shooting Star: The Literary Culture of the Liang”, Harvard University Press, 2007, 125-129 頁。

但我們應該從更積極的角度來說——「虛構」是錯誤的？「想像」毫無意義嗎？從積極面來說，周勛初、曹道衡等學者所服膺的文論三派說，確實也對於我們這個時代與文學文論研究造成影響；這正如同鍾嶸的體源論，蕭綱的兩派(謝派與裴派)論似的，或許其間有想像的成分，但這樣的想像系譜同樣在當時代造成影響與產生意義。田曉菲在本章的最後也談到了蕭子顯的《南齊書·文學傳論》，本文也頗重視這篇文論作品。田曉菲認為從蕭子顯文論的最末，可以看出「梁代詩人全都基本認同的一系原則：音聲的和諧，對晦澀語言和怪異字句的抵抗；一方面承認詩歌抒發情感的功用，一方面又提倡有所節制」⁶⁰。這個說法換言之就是說，整個齊梁文論都是「折衷派」。我基本上認同這個說法，不過事實上，還有很多沒有釐清的地方。譬如說「抒發性情」，根據寫作經驗，「吟詠性情」很可能與語言的藻飾與麗有所矛盾。再者就是「用典」與「三易」與「抒發性情」的關係，我們充其量只能說，齊梁的文論家與創作者是有所矛盾的；而身兼文論家與創作者的文人，再書寫與論述時又是有所矛盾的。我認為在後現代邏輯中，探究矛盾中的「同一性」，也是很有意義的。

田曉菲在第六章中特別把蕭綱提出來談，認為從「光與影」的角度來看，蕭綱被蕭統這個過度光明崇高的形象給遮蔽了，她從人格形象來論(不從文學理論或宮廷鬥爭的角度)，是很有前瞻性的；第七章她針對前面提到的王文進、劉漢初等學者的「邊塞詩於南朝盛行的原因」，作了新詮釋，田曉菲認為「閻(采平)在認為這和北朝樂府的影響有關。但這一論點缺乏有力的文本證據，因為梁陳邊塞詩與北朝樂府全不相似……劉漢初則強調梁朝詩人多在社交場合下集體賦詩，『以文為戲』，但問題是這種情形本身並不族說明為什麼梁朝詩人特別喜歡寫作邊塞題材。」⁶¹田曉菲則認為可以從「文化他者」建構的角度來說，她不僅舉邊塞詩，進一步舉了采蓮、女性等題材，說明「寫作與欣賞南方樂府，體現了同樣的身分建構慾望」。⁶²整體來說田曉菲本書筆觸雖偏向感性，但同時也提出了許多有創見的說法，某些觀點與本文吻合，而某些觀點視角則較本文更完整、具前瞻性。或許可作為將來開展研究的方向。

也基於上述這些研究成果，我不敢說站在更高、或巨人的肩膀云云，但本文一此可以站在一個較遲到、較後來的位置，對於南朝文學研究，貢獻一己之力。

第三節·研究步驟

⁶⁰ 田曉菲，《烽火與流星》，98 頁。

⁶¹ 田曉菲《烽火與流星》，252 頁。

⁶² 田曉菲《烽火與流星》，252 頁。如果說「南」與「北」本身就是經過後設的製作出來，那麼這當然也就符合田曉菲舉道的巴特勒(Judy Butler)性別麻煩與其操演的理論。

(一)研究範圍

當代學界對南朝文學的研究方向，目前大致集中在幾個面向——其一，是「專家」的研究。其次，是「主題」的研究，其三，是「文學理論」的研究。其四，近晚近開始有「文化意涵」⁶³的研究。如果我們根據 Abrams 的公式，「宇宙」、「作品」、「作者」、「讀者」⁶⁴的架構，那麼本文設定的研究範疇，大抵上是從作者出發，以作品作為討論分析對象，處理南朝文學集團的幾種重要的書寫策略。套用拉斯威爾將傳播學中訊息傳播的進程，化為一五個「W」的公式——訊息、傳播者、媒介、接受者。「作者」應當可等同於傳播者，而「作品」則等同於訊息。而處理作者與作品問題，乃本文主軸，但同時我們也勢必將探討到「媒介」與「接受者」——即外緣的社會環境背景，以及讀者與「風格生成」的問題。故本文進行的既非專家、也非主題等較單一性的研究，而更偏向全幅的、宏觀的研究方法。本文並不會探討南朝所有的詩賦作品或所有作家，而旨在填補過去文學史對南朝文學的「流於形式」或「千篇一律」的成見。

因此，本文的範圍乃定為「南朝文學集團書寫策略研究」，「南朝」指的就是西元 420 年劉裕建國，到西元 588 年隋文帝陽堅命晉王陽廣度江伐陳，後主陳叔寶遭俘虜的政治南朝。這樣的一個概念，大致上是從李延壽的「南北史」而來的分類概念。李延壽提到他的父親李大師對於南北各鄙夷其史書，不能兼備的現象，深有所感，而有志編纂南北史：「(大師)少有著述之志，常以宋、齊、梁、陳、魏、齊、周、隋南北分隔，南書謂北為『索虜』，北書指南為『島夷』。又各以其本國周悉，書別國並不能備，亦往往失實。常欲改正，將擬吳越春秋，編年以備南北」⁶⁵。所以他基於這樣的觀點，編纂《南史》、《北史》，如何區分南北朝呢，李延壽說：

起魏登國元年，盡隋義寧二年，凡三代二百四十四年，按北魏登國元年即公元三八六年，隋義寧二年即公元六一八年，前後共二百三十三年。兼自東魏天平元年，盡齊隆化二年，又四十四年行事，總編為本紀十二卷、列傳八十八卷，謂之北史；又起宋永初元年，盡陳禎明三年，四代一百七十年，為本紀十卷、列傳七十卷，謂之南史。⁶⁶

⁶³ 包括像「精神分析」、「作者潛意識」、「中心論述」、「國族論述」、「南北想像」、「身體論述」或「情慾論述」等，都可以歸入「文化意涵」的研究。

⁶⁴ 根據張照進、童慶生所譯《鏡與燈——浪漫主義文論與批評傳統》(北京：北京大學出版社，1999)將「宇宙」(universe)譯作「世界」，本文根據劉若愚《中國文學理論》(台北：聯經，1981)的譯法稱「宇宙」。劉若愚根據中國文學特色將 Abrams 的圖式改為循環型，然我以為根據 Abrams 原圖以「作品」分別下轄「讀者」與「作者」，較符合創作的發生始末與接受過程。

⁶⁵ 李延壽，《北史·李大師傳》，3343 頁。

⁶⁶ 李延壽，《北史·李延壽傳》，3345 頁。

至於「文學集團」，指的就是在這約一百七十年間，活躍於南方政權的文學集團領袖以及其下的集團成員——包括擔任領袖職掌官銜的成員，或與之從遊宴會的客卿狎士等等。前面提到，本文參酌呂光華《南朝貴遊文學集團研究》、胡大雷《中古文學集團》兩本著作，以「參與文學集團的作者」為討論對象。之所以如此的原因在於，這與「同題共作」所衍生出「互文性」、「書寫習性」、「文類召喚」等等概念都有相關性，因為這些面向的探討，都必須從這些貴遊集團成員文學活動時的作品裡發掘出端倪。

也因此，本文以宋齊梁陳組成的南朝為「討論時間」，以參與「貴遊文學集團」的領袖與成員為「討論對象」，以這些集團成員的詩賦作品——尤其是同題共作，當然也包含其他各種題材——為「討論範圍」，以他們的「書寫策略」為「討論方法」，定出此論文的標題。更簡單的來說——就是以「文學集團」為經線，以「書寫策略」為緯線，建構出這篇論文的論述內涵。

談到「書寫策略」，乃是根植於前面提到本文旨在探討「創作過程」而來。「創作過程」是一個相對來說不那麼傳統且學術化的詞彙，在古典文學裡我們有「文心」這個詞彙，「文心」以白話翻譯即是「為文之用心」，但以本文探討並非在於創作的動機、目的而已，主要還是在探討創作過程中的程序與創作者心態的轉變與選擇，故以「書寫策略」來框限之。上述提到的「內容設定」、「形式選擇」、「風格生成」都是某種類似創作者設計出的「策略性」概念，而它們也就成為一個創作或一篇作品的「書寫策略」之一。

本文把「書寫策略」這個大概念，區分為「形式的選擇」、「內容的設定」以及「風格的生成」三大策略，將此三「策略」，用以觀測南朝貴遊集團成員的詩與賦的書寫策略。這就是本文主要的研究步驟。另外必須一提的是——本文的「詩」、「賦」定義較為廣義，它涵蓋南朝貴遊集團成員抒情性的韻文創作。因此，包括樂府、賦體雜文——如贊或銘，也視討論需要而涵蓋於本文討論範圍之中。接著針對三大策略的探討步驟，進行實際的說明。

(二)內容的設定

關於內容設定延伸出的相關論題，有幾個幾個觀察重點。其一，乃關於南朝貴遊文學集團偏好的「內容設定」。前面已經提到——本文既以南朝文學集團的成員為主要討論對象，那麼維繫集團重要的貴遊活動自然是本文討論範疇。文學集團中的文人，經常有著因奉詔、奉制、應和、應令等創作動機，也常面臨「同題共作」或「分題同作」的文學場合，作者需在高度相似與侷限的氛圍中，因難見巧，展現出個人的創作特質。從這樣的角度來說——有時「內容設定」在「創作過程」中的次序，可能比較凝聚情感、材料還更早確立。

其二，乃是作者偏好的內容設定。按照劉孝綽、劉勰的看法，文類本身具有召喚創作者的驅動因存在。⁶⁷但筆者認為——題材的選擇同樣乃與作者個人的習慣與訓練有著密切的關係。就像過去的文學批評經常推崇的陸機「擬古」，潘岳「悼亡」，這都是題材的課題——創作者因為其嗜好、其長時間或累積豐富經驗的「寫作習性」，造成他對某一題材有獨特偏好，這當然可視為作者受到「題材」召喚的證據。⁶⁸

其三，是關於文學集團的集體意識的討論。前述已經提到，由於遊戲或政治目的的功能，加上「因難見巧」、「炫學逞才」的創作動機，文人於舉行貴遊活動時，經常得以奉詔或分題的方式進行創作。那麼如果文人乃稱其應詔集團首領、或奉合集團首領某詩某賦而作，那麼此間自有一迎合上意的創作動機。若由集團首領決定題目要求集團中諸文人共作，或分題共詠，此於遊戲性之外，某種程度也應當能表現出其時的集體意識與心理狀態。⁶⁹這充分表示出這些同題應詔之作並非只為遊戲、節令、或特殊慶典儀式，同時也包含了政治的、權力的、或階級的文化集體意識。

而就上述三點，本文擬探討「內容設定」時，徵引兩個文學文藝理論以助於釐清這些問題。其一是布迪厄(Pierre Bourdieu)的「習性」(habitus)理論⁷⁰。其二乃克麗絲蒂娃(Julia Kristiva)熱奈特(Garard Genette)提出的「互文性」(intertextuality)理論⁷¹。關於詳細深刻的討論，需留待本論文的正文，此處略舉一例。王儉、沈

⁶⁷ 劉孝綽在其〈昭明太子集序〉說到，「竊以屬文之體，鮮能周備，長卿徒善，既累為遲，少孺雖疾，俳優而已。子淵淫靡，若女工之蠹，子雲侈靡，異詩人之則。孔璋詞賦，曹祖勸其修今，伯喈答贈，摯虞知其頗古。孟堅之頌，尚有似贊之譏，士衡之碑，猶聞類賦之貶。深乎文者，兼而善之，能使典而不野，遠而不放，麗而不淫，約而不儉。獨善眾美，斯文在斯。(劉孝綽〈昭明太子集序〉，收錄嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，3312頁)；與劉孝綽同屬昭明太子文學集團的劉勰，也有類似的觀點：「景純豔逸，足冠中興，郊賦既穆穆以大觀，仙詩亦飄飄而凌雲矣。庾元規之表奏，靡密以閑暢；溫太真之筆記，循理而清通；亦筆端之良工也。孫盛干寶，文盛為史，準的所擬，志乎典訓，戶牖雖異，而筆彩略同。袁宏發軔以高驤，故卓出而多篇；孫綽規旋以矩步，故倫序而寡狀；殷仲文之孤興，謝叔源之閑情，並解散辭，體縹渺浮音。(劉勰《文心雕龍·才略》(劉勰著、黃叔琳校著，《文心雕龍校注》，台北：世界書局，1962)，166頁。)足見當時的文論家就已經發現，作者與文類有相互召喚、依存之處。

⁶⁸ 相對於「貴遊活動時的內容設定」或「同集團內的內容設定」所代表「共時性」的考察，此處「作者偏好的內容設定」則隱含以作者生平、經歷、背景、心態為軸心所作的「歷時性」考察。當然，此兩者仍有相互涵攝、影響、交感的可能性。

⁶⁹ 如果從較早貴遊文學集團的活動來觀察，像是襄王與宋玉、景差、唐勒的蘭台，或梁孝王與枚乘、鄒陽、公孫勝的兔園，這些貴遊活動留下的作品，無論題材、文類，自都有歌功頌德的旨趣在其中。這當然就是一種集體意識的展現。

⁷⁰ 布迪厄自己定義「習性」說：「(習性是一種)持續的、可以轉換的傾向系統，它把過去的經驗綜合起來，每時每刻都作為知覺、欣賞、行為的母體發揮作用。……傾向於使被結構的結構(structured structures)發揮具有結構能力的結構(structuring structures)的功能。也就是說，發揮產生與組織實踐與表述的原理作用」(引自《文化與權力——布爾迪厄的社會學》，116-117頁)。

⁷¹ 「互文性」又稱為「文本間性」，由法國女性主義者、後結構主義者克麗絲蒂娃(Julia Kristiva)所提出，熱奈特(Garard Genette)亦有《隱跡稿本》(Palimpseste)一書，深入整理克麗絲蒂娃之說

約、謝朓曾同題共作有〈高松賦〉，我們可藉沈約的〈高松賦〉為例，說明「寫作習性」與「互文性」：

朝吐輕煙薄霧，夜宿迷鳥羈雌。露雖滋而不潤，風未動而先知。既梢雲於清漢，亦倒景於華池。輕陰蒙密，喬柯布護，葉斷禽蹤，枝通猿路。聽騷騷於既曉，望隱隱於將暮。暖平湖而漾青綠，拂增綺而籠丹素。⁷²

與謝朓、王儉的賦相比，沈約此處基本上從「高」與「松」兩個面向書寫，寫此松的枝葉狀態，朝暮不同的變遷型態。李調元稱此賦「清勁有力，可謂琢句之法」⁷³。有趣的是，王儉、謝朓也都有〈高松賦〉，這批辭賦作於同時空，所見多半也是同一株「高松」，但因為慣用的詞彙、意象、文學素材、靈感、背景以及所受訓練等種種差異，三位作者就展現出不同的「寫作習性」。⁷⁴

若我們再考察就沈約其他作品，其賦尚有〈擬風賦〉、〈麗人賦〉、〈仿美人賦〉、〈愍哀草賦〉、〈桐賦〉、〈天淵水鳥賦〉、〈反舌賦〉等，其中〈擬風〉、〈桐賦〉、〈天淵水鳥賦〉同樣都是應詔而作，而詩更有〈十詠詩〉、〈詠箏〉、〈詠餘雪〉、〈詠山榴〉、〈詠園橘〉、〈詠帳〉、〈詠杜若〉等十數首詠植物詩、詠動物或詠器物的詩⁷⁵——尤其〈詠反舌賦〉、〈寒松賦〉、〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉等數首有詩賦同題、或與其他作者同題的作品，更適合套用「互文性」理論來進行觀察。於此我們發現個別作者對於題材的愛好，同樣會展現於其他作品。而同一時代與集團意識也會影響到內容設定以及整體的風格。

以及開展其說。後隨理論逐漸發展，漸有廣義、狹義之別。「互文性通常用來指兩個或兩個以上文本間發生的互文關係。它包括：一，兩個具體或特殊文本之間的關係(稱為(transtextuality))；二，某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響(稱為(intertextuality))」。互文性研究今日已被諸多學科廣泛運用，意義自然更為複雜。按照陳永國的說法：「任何文本都是一種互文。在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨認的形式存在其他文本。於是，從極端的意義來說，任何文本都是過去的引文的重新組織」。本文所使用的「互文性」並不是這樣廣義的「互文」，而偏向兩個文本間的補充、解釋、延伸與挪用所產生的關聯。相關論述參見薩莫瓦約，《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003)，41頁)；廖炳惠，《關鍵詞 200》(台北：麥田，2002)；陳永國〈互文性〉(收錄《外國文學》，2003)。

⁷² 沈約〈高松賦〉，引自嚴可均編纂，《全上古三代秦漢三國六朝文·全齊文》(北京：中華書局，1958)卷7，2814頁。

⁷³ 李調元，《賦話》，收錄《賦話廣聚》，12頁。

⁷⁴ 關於這樣的研究，在侯杰鋁的論文《梁朝帝王賦作研究》(45-50頁)中同樣有如此的比對，並非我所獨創。侯杰鋁舉孫康宜於《抒情與描寫》(台北：允晨文化，2001)中談庾信的說法，認為專家研究往往注重作者的個別性，但其實除個別性外同樣存在集體性。而這也是本文關切的焦點，個體與集體確實是觀察南朝文人作品很重要的觀點，而如何梳理此集體中存在個體，個體又導向集體成規的現象，乃是本文重心所在。

⁷⁵ 關於沈約賦的部分本文主要參照嚴可均《全上古三代周秦三國六朝文》，詩的部分則主要參照逯欽立《先秦兩漢魏晉南北朝詩》。當然，包括唐·歐陽詢《藝文類聚》、宋·浦積中《歲時雜詠》、郭茂倩《樂府詩集》或唐·釋道宣的《廣弘明集》若有此類貴遊詩賦，都是本文將來引用文本的出處。

所以從共時性來看，同集團成員或南朝其時的各個文學集團，在背景、階級、生活環境面，有著高度的相似性，而此相似表現出集體意識，在相似的作品中有著「互文性」的特徵。另外從歷時性來看，單一文人或單一集團又有著獨特的才華、個人或同場域締造出的寫作習性。在南朝有許多「同題共作」與「詩賦同題」的例證⁷⁶，這也是本文選定南朝作為研究對象的原因。於是從本文的探討中，我們一能夠考察出同時代、同文學集團作者其迥然的「寫作策略」；二能考察文學集團的同題共作作品彼此間的「互文性」；三能從同一作者或歷代作者的同題詩賦作品中探討「互文性」。經過層層過濾、對照、實驗、控制變因的結果，我們理當足以觀測到南朝文學集團在內容設定中獨特的書寫策略。同時，這樣從題材切入的考察，自然也將與「文類」、「風格」有著密切的交集。

(三)形式的選擇

關於形式選擇的部分，前文已提過是乃筆者從碩士論文起即關注的課題。此處同樣將研究步驟訂立於三個焦點：

其一，是「詩賦的觀念史」問題。簡宗梧先生將賦體的因子區分為十餘種，用之來篩選一個作品「是否可以稱為賦」。那麼相對於此我們的問題應該是，對六朝的創作者來說是否也遭遇到這樣的問題——即對文類的疆界產生動搖、模糊、疑惑的問題。從曹丕《典論·論文》提出「詩賦欲麗」的文類區分後，詩賦逐漸獨立於其他文類產生新的定義與認知。這在近代研究方法論中，乃是一個「觀念史」的問題。包括陸機〈文賦〉、摯虞〈文章流別論〉、劉勰《文心雕龍》等，對詩賦此兩大文類都有他們一套辨識標準，或略或詳，或明或隱。既然要論南朝創作者所考量的形式選擇，先釐清詩、賦的定義與界線就成為當務之急。本文在此要處理的是——詩賦觀念的形成，以及六朝的文論家如何看待詩、賦以及其後的觀念史，而這樣的詩賦定義是否在當時達成共識？在本文預設中，南朝其時無論作者或文學理論家，他們對於詩賦是有明確的分辨力與疆界的想像。也就是說，他們清楚知道詩與賦的區別，也能感知到某些題材必須用賦文類來表達，某些題材則應當以詩文類來表達。⁷⁷

其二，是作者本身對「詩賦界限的想像」。如果說南朝身處文學場域中的作者與理論家，都對賦與詩有著基本的定義與想像。⁷⁸那麼緊接著自然可以討論以

⁷⁶ 如宋武帝大明二年(458)，河南國獻舞馬，武帝劉駿命集團共賦，集團中著名的文人謝莊、鮑照都有賦或詩。另外不亞於竟陵王集團者乃簡文帝蕭綱的文學集團，在蕭綱集團中，蕭綱、庾信、徐陵共賦〈鴛鴦賦〉、〈對燭賦〉等，其間共詠歲時或詠物為題材的詩作，更為數可觀。

⁷⁷ 延伸來談這個問題，本文也打算處理過去論文中已稍微提到卻沒有深入處理的《文心雕龍》「創作論」的問題。從劉勰的舉例與內容來看，如〈儷辭〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈附會〉等，都是賦多於詩，就內容來說就偏向賦類的修辭。而〈練字〉、〈隱秀〉、〈音律〉則相對來說就是詩類修辭。當然此中仍有一些兼屬各文類的創作論，並不能斷然二分。

⁷⁸ 就像今日作家對於小說與散文的區分與想像，這樣的想像未必全然吻合，但大抵上仍有一共

下這個問題——也就是南朝作者如何選擇詩或賦當成創作載體。這也是本文討論書寫策略時非常重要的一環。過去簡宗梧老師或高莉芬老師都提到過許多可能，譬如從社會變遷與功能立場來看，原本應當使用賦進行貴遊活動競賽的載體，因考量其便利性以及各種條件，而改以較容易創作的詩作為載體，以便進行活動。這確實是一個大方向，但我們也發現六朝賦體趨於短小，短小的賦不見得比詩難作，但賦在貴遊活動選擇中仍越來越少，這當然就代表作為共同體的南朝文人對文類邊際的認知、對題材與文類對應的認知，都有著大幅改變。若以創作量來看，詩益多而賦益少，那麼也就顯示有些題材的載體產生變化。就目前的假設來看，「詩文類」偏向感性抒情性，而「賦文類」偏向理性敘事性，於是以詠動植物、詠器物，或抒發大規模大篇幅的體悟感受時(譬如「山居情懷」、「愍忠」、「述德」、「言志」等)，則多以「賦」為載體，而如詠節令、贈答、遊覽、宮體等篇幅短小的題材則較多以「詩」為載體，這與過去題材文類搭配的传统顯然有所不同。⁷⁹時至南朝，我們已經不常見到典型漢大賦的「京殿苑獵題材」，至於「天象自然」、「序志述行」也不僅是賦體的專利。另外像《文選》中賦體的「紀行」和賦己「遊覽」，與詩體的「遊覽」、「行旅」同時並存⁸⁰，而山水詩取代過去賦體「模山範水，字必魚貫」特徵而達到高峰。⁸¹而文類本身也與作者擁有相互召喚的關係，《文心雕龍·才略》就提到不同作者有其擅長文類。關於「題材」與「文類」的結合，以及兼善詩賦作者的文類選擇與概況，可參見本文末的附表。⁸²

其三是針對「詩賦合流現象」的深化與補充。由上述討論我們就可以發現，文人與理論家雖對詩、賦有著明確的認知與自我想像的疆界，但仍在面臨形式選擇時，作出其選擇，導致許多原本屬於賦文類的內容、題材、風格與體要，成為詩文類亦可運用。這樣看來，到底是詩產生賦化，或者是賦產生詩化，這仍是一個很難界分的課題。⁸³本文擬將過去探討「詩賦合流現象」的論文成果，區分為「形式的詩賦合流」、「功能的詩賦合流」、「結構的詩賦合流」、「風格的詩賦合流」

識不會相去太遠。

⁷⁹ 在南朝之前，賦文類也包含「情」一類寫女性、包含「紀行」、「遊覽」一類寫遊覽，並不是說這些作品在南朝就全無出現，但數量上已不能與詩來比較。但除此之外我們仍需注意關於「文類共時的選擇」與「文類歷時的選擇」兩個概念，對於題材文類的牽引。以「山居」題材來說，過去張衡有〈歸田賦〉，而南朝作者若選此題材即與賦搭配。宋玉有〈神女賦〉、司馬相如有〈長門賦〉、〈美人賦〉也是同樣的概念。歷時性與共時性都會左右作者搭配題材文類的心態與選擇過程，這是值得注意的。

⁸⁰ 參見梁·蕭統著，唐·李善注，《文選》，台北：藝文印書館，2003 新版。

⁸¹ 當然，若按照陸機「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」的區分，同樣也有些題材賦化，包括賦下的「志」、「哀傷」。但事實上從〈長門賦〉、〈歸田賦〉等考量，賦原本就有言志、有哀傷題材，不可說是越界。

⁸² 可參見本論文的附錄之二與附錄之三的部分。

⁸³ 在我的碩士論文結論部分，我認為，詩與賦在六朝發生的合流，其實是在以詩作為載體，以賦作為內在技巧的關係中展開。表面上，賦趨於抒情、短小，與詩在語言風格與藝術手法上看似相近，但其實是詩受到賦的影響，或說濡染了賦的「體要」與「體式」，像是鋪陳、揚厲、對偶、巧構形似……終於成為一表面是詩類，內在卻隱含賦類因子的新產物。這可說是一種合流，但並不盡然就是真正的合流。

等幾個面向，並納入筆者結合「題材設定」與「文類選擇」，進而從「題材的詩賦合流」來重新看待發生於南朝的「詩賦合流現象」。⁸⁴循以上三步驟，應當可觀測出南朝作者在形式選擇中獨特的書寫策略。

(四)風格論的生成

誠如前述，風格與風格論的生成與塑造，乃六朝重要的文學現象與焦點，如顏崑陽、蔡英俊等學者反覆探討的「文體」問題，也主要與風格相關。而如前述——「風格」此一術語帶有後設特性，但此處將討論風格問題區分為三個步驟與重點，逐一建構完成。

其一可以從文學集團的角度來看——同集團成員可能會有近似的風格，但此風格又存在著差異性。此處以前文舉過的〈高松賦〉為例，舉三位作者同題的作品如下：

山有喬松，峻極青蔥。既抽榮於岱丘，亦擢穎於荆峰。受靈命於后土，方虞舜以齊蹤。貫四時而不改，超五玉之嘉容。上拂天而獨遠，下流雲而自重。重陽微微，漏景含暉。……若乃朔窮乾紀，歲亦暮止。隆冰峨峨，飛雪千里。嗟萬有之必衰，獨貞華之無已。積皓霰而爭光，延微颿而響起。(王儉〈和竟陵王子良高松賦〉)⁸⁵

集九僊之羽儀，棲五鳳之光景。固總木之為選，貫山川而自永。爾乃青春爰謝，雲物含明，江泉綠草，暖然已平。紛弱葉而凝照，競新藻而抽英。陵翠山其如翦，施懸羅而共輕。至於星迴窮紀，沙雁相飛，同雲泱其無色，陽光沈而減暉。(謝朓〈高松賦奉竟陵王教作〉)

鬱彼高松，栖根得地。託北園於上邸，依平臺而養翠。若夫蟠株聳榦之懿，含星漏月之奇。經千霜而得拱，仰百仞而方枝。朝吐輕煙薄霧，夜宿迷鳥羈

⁸⁴ 此處本文引用文類學的四個考察面向——**形式、題材、風格、目的**。文類學認為一種文類之所以能夠獨立，必須要於這四個面向有所獨立。從「形式」角度來說，南朝出現如〈春賦〉或〈賦體〉這樣詩句或楚辭體的作品，他們以賦為名卻在形式上與賦不類，另外同時也有其他的文類，如「贊」、或「誌」、或「銘」等文類——雖沒有以賦為名，卻在句法、語法結構上都與賦相同。簡宗梧先生在過去多篇重要論文中，亦將此類作品稱為「賦體雜文」，這也更證明讓辭賦確實屬於「軟文類」。上述的問題應當是「形式面的詩賦合流」。而「目的」則就是功能性的問題——在南朝，詩與賦在功能目的上產生重複、相互擠壓的結果，是詩略佔上風。這是「功能面的詩賦合流」。至於許東海討論的「曲終奏雅」等結構問題，韓高年等學者討論的「抒情性」的風格，又是「結構面的詩賦合流」、「風格面的詩賦合流」。所以說在這個大帽子詞彙之下，仍有許多差異性值得我們留意。本文更偏向從「題材面的詩賦合流」來討論這個問題。

⁸⁵ 王儉〈和竟陵王子良高松賦〉，嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》，2840-1 頁。本文所徵引到嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》與逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》者甚多，為了避免註腳過於繁瑣，於引文後直接附詩文篇名。

雌。露雖滋而不潤，風未動而先知。既梢雲於清漢，亦倒景於華池。(沈約
〈高松賦〉)

由於題材的限定與框架，造成這些作品勢必含有共同的要素——譬如對松「後凋於歲寒」的歌詠，對松高風亮節的想像。但因為三位作者的「寫作習性」不同，而風格在生成過程中也就迥然有異。王儉將視角放在冽寒與高松的連結，藉著惡劣的氣候環境映襯出高松的卓拔，因為他並沒有刻意追求語言的工整，所以這篇賦沒有獨到的警句；而謝朓以寫高松週遭景象為主，展現其善寫景色的長處，這篇賦同樣展現其詩歌的風格；沈約則著力於工整的對偶與遣詞，如「經千霜而得拱，仰百仞而方枝」、「朝吐輕煙薄霧，夜宿迷鳥羈雌」、「露雖滋而不潤·風未動而先知」等，清代的李調元作為後設讀者，他就說沈約這篇賦「可謂琢句之法」⁸⁶，這點明沈約的「寫作習性」，即便是同題而作，卻顯然展現不同風格。

其二，乃從「共時性」走向「歷時性」，討論同一源流的風格生成，也就是六朝文學理論中很受重視的「體源論」問題。後來學者歸納鍾嶸《詩品》，多以「品第論」與「體源論」作為其書最有特色的兩大理論架構。「品第論」指的是鍾嶸將詩人分為上、中、下三品逐一評述；「體源論」指的是鍾嶸替其中的部分詩人追本溯源。根據廖蔚卿將鍾嶸《詩品》出現的 19 次「體」分為四種主要意涵，而其中「體源」的體指的是「文體」，也就是語言藝術的風格⁸⁷。也就是說——「體源」之所以成立，乃建立於作品風格的考察。但此風格如何界定，自然就有賴文學理論家「詳其文體，察其餘論」。無論詳考或覺察，這樣的「風格」勢必都隱含有歸納性以及後設性⁸⁸，是一屬於讀者的研究範圍。

這此步驟中，本文將風格的生成與歸納的討論延伸到「體論源」相關論題。按照廖蔚卿的說法，「體源」的「體」指的就是「文體」，「體源」就是替「文體溯源」的工作⁸⁹。鍾嶸非常堅持地認為——居上品或中品的作者，他們的「文體」勢必有其繼承，有其源流。而「詳其文體，察其餘論」的結果，讓這樣的考察與體源多少挾帶「主觀」的認定、「形象化」的聯想、以及身為文論家自身對文學

⁸⁶ 清·李調元，《賦話》，收錄王冠輯《賦話廣聚》(北京：北京大學圖書館出版社，2006)，12 頁。

⁸⁷ 廖蔚卿，《六朝文論》(台北：聯經，1985)，288 頁。

⁸⁸ 「風格」在樹立時隱含有「後設」成分，這應該沒有問題。但我們也不應該忽略「風格的生成」不僅與評論家有關，有時也與作者或文學集團的評價有關。如謝朓就認為詩歌應當「圓美流轉如彈丸」。這與其說是謝朓的文學理論，倒不如說乃其文學主張，以及對自身作品風格的判斷。另外，如蕭子顯、劉勰、鍾嶸等，也都身處於蕭子良、蕭統或蕭綱文學集團中，這也是應當考慮其中的。

⁸⁹ 廖蔚卿將鍾嶸《詩品》中所用的十九個「體」字分為四種意義，其中最多也最重要的大概就是「語言藝術風格」的意義。這也顯示鍾嶸的「體源」其實大致上就是根據風格進行溯源的工作。但「風格」既然是後設的，則問題難免產生，參見廖蔚卿《六朝文論》(台北：聯經出版，1992)，303-304 頁。

發展的歸納與想像。這樣的「體源論」後來與「比較批評法」⁹⁰被放在相同的脈絡中，成為文學批評的重要方法之一，其與文學的「系譜學」研究也有相近之處⁹¹。在本文中，筆者準備延續之前的相關研究成果⁹²，探討真實的風格與源流，和想像的風格與源流間的關聯，試圖於歷時與共時的考察、歸納中，試圖在形象化的文學批評中得到較不偏離真實的系譜原貌。

其三，「人的自覺」與「文學自覺」這兩個概念，乃六朝文學研究很重要的一個討論重點。本文希望在最後，能夠將文學集團、書寫策略與「文學自覺」這幾個觀念連結，作一整體的論述。前面本文已經談到——關於「風格」的想像性、後設性等相關假設，換言之，在我的論述中，將「風格(論)」定位於「讀者脈絡」之中。按照如果說一個時代的讀者與評論家，最後會產生一主流的共識，此即是屬於這個時代的「預期視野」。既然於南朝文學集團中，這些集團成員身兼創作者、讀者以及評論家，那麼上述形式、內容、風格，甚至是文學理論的架構……都與創作者與文論家對於「文學」的覺察有關。

如果要精確定義「自覺」——所謂的「自覺」就是「主體進行的自我覺醒」。那麼，「人的自覺」就是指開始將人當作主體並覺醒此意識，而「文學自覺」就是將文學視作主體並有所覺醒。前面提到的林佳燕、黃偉倫，即從「後設」的研究視角去討論「文學自覺」的課題。另外，像侯杰錫論及梁代帝王賦以及文學集團內部的「審美成規」，同樣與書寫策略、後設與自覺有著密切關聯⁹³。這是過去論述「風格」與「風格論」時，較少關注到的面向。而按照蔡英俊的解讀，風格原本就涵蓋「人的」與「文學的」兩種重要意涵。⁹⁴循上述的步驟，應可觀測出南朝文學集團在塑造風格、生成風格、以及後設歸納風格中——獨特的書寫策略。

⁹⁰ 即針對兩作者或兩個時代，進行比較，並從比較中得出彼此異同以及文學成就。

⁹¹ 也就是說，在共時與歷時的比較中，建立起此一被評論作者的特色、風格、源流與影響。如呂本中的〈江西詩社宗派圖〉、張爲的《詩人主客圖》、或陳繹曾〈詩譜〉等，都是將此「體源」廣泛用在歸納、分派、推本溯源的研究上。這樣的歸納工作，其實很近似法國後結構學者傅柯(Michel Foucault)於討論知識建構與權力運作時，提出的「系譜學」(Genealogy)。簡單來說傅柯的系譜學，傅柯認為權力的強弱，導致了論述的建立，而在穩定論述中，歷史的「系譜」也隨之產生。如掌握學術圈的評論家，就有足夠的威望編纂文學史。但我以為在中國傳統文論中「權力」的作用雖然也有，卻沒那麼顯著。我指得相似只是「體源論」所歸納出的結果，與「系譜學」運用於文學史研究時，有其近似處。

⁹² 筆者曾有〈想像的系譜(3/1)〉(《東方人文學誌》，2008·3)、〈想像的系譜(3/2)〉(《興大人文學報》，2008·9)、〈想像的系譜(3/3)〉(《東方人文學誌》，2008·12)等一系列研究，討論「風格」認定與「源流」想像間，複雜卻又主觀的關聯，其成果留待討論「風格」篇章時再提及。

⁹³ 關於侯杰錫論「審美成規」的問題，可參見氏著，《梁朝帝王賦作研究：文學審美成規之考察》(台北：政治大學中國文學系碩論，2004)，11頁。

⁹⁴ 蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐探究》，8頁。

第四節・預期成果

(一)關於「書寫策略」的意義

「書寫策略」對文學研究的諸多術語而言，並非一陌生的概念。過去研究者在運用「書寫策略」時，有時以此討論某一特定作品，討論單一的作者專家，或一文學集團、於一斷代。而書寫策略的範圍廣泛——舉凡從作品出發的如主題、修辭、風格、形式、技巧，到與作者相關的創作動機、心態、生平、經歷、作者所處社會環境與心理變異等，幾乎都可以「書寫策略」結合來進行論述。

但需要說明的就是，本文對「書寫策略」的內涵稍微進行調整。過去討論「書寫策略」，包括作品修辭技巧、作者的心態與認同，都會被視為是必須探討的環節，但本文只以內容、形式、風格等三個面向為主要探討核心，這並不是代表修辭、技巧、作者心態或目的等面向不必去討論，而是筆者以為——影響南朝文學的關鍵因素，以及當時的作者、讀者與評論家所關注的，主要仍集中於「內容」、「形式」與「風格」這三大面向。當然，「內容的設定」、「形式的選擇」與作者的動機、心態或寫作目的息息相關；而「風格的生成」同樣也與修辭技巧與語言美學有著不可分的聯繫，所以大抵來說，本文以為此三大主軸已可涵蓋「書寫策略」此一概念的指涉。

另外值得注意的是——「書寫策略」與其他術語不太相同之處在於，它是一個純粹的文學研究議題。「書寫策略」這個概念其不至於和作者的人格或哲學思想相雜；也無須特別去依憑「文化研究」的方法論。換言之，「書寫策略」就是一個屬於「作者」和「作品」的文學性研究，而此一作者是純粹從文學性角度考量的「作者」，此一「作品」也是將「文本」與其他議題獨立來考量的「作品」。⁹⁵前文曾以 Abrams 的文學理論圖式，要說明的正是「作品」雖然與「作者」有密切關聯，但同樣與「宇宙」與「讀者」發生聯繫。⁹⁶換言之，「作者」的研究，包括對作者的風格與生活環境背景，當然是塑造「書寫策略」的其中一個環節，但也只是其中一部份。至於一篇作品本身，我們也可從其修辭、技巧、題旨、風格出發，梳理出它的「書寫策略」。而將「作品」放到「宇宙」或「作者」的關係中，也同樣能進行「書寫策略」的探究。一個作家當然會有其獨特的書寫策略；

⁹⁵ 但我們用「書寫策略」這個概念去搜尋這幾年學位論文的標題，其中包括劉維瑛《八零年代以降台灣女詩人的書寫策略》、陳枝烈《排灣族作家作品中的族群意識與書寫策略》、李文卿《殖民地作家書寫策略研究》、遊舒晨《論余華小說的主題與書寫策略》等，似乎仍僅是將「書寫策略」與「作者」的背景、心態、際遇、身分認同以及時代氛圍密切連結。

⁹⁶ 根據 Abrams 的看法，宇宙與作品的關係，牽涉到的理論就是過去柏拉圖以來所談的「模仿理論」(Mimetic Theories)，而作品與讀者的關係乃「實用理論」(Pragmatic Theories)，作品與作者的關係乃「表現理論」(Expressive Theories)，至於全然以細讀文本，切斷與宇宙、作者聯繫的乃「客觀理論」(Objective Theories)，如二十世紀前中期的形式主義與新批評。

而一個集團，一時代的文學發展，也都會透顯一共相性的「書寫策略」。因此「書寫策略」與作家確實有緊密的關係，但「書寫策略」的最小單位不應限於作家而應該是作品，不應當限於主題，也必須討論文學素材、文類、創作心態、後設風格等等問題。對「書寫策略」進行新認知，並以作家、作品為立基點，試圖全面地對南朝文學集團領袖與成員寫作詩賦的書寫策略，進行全面且文學研究式的考察，這是本文預期成果之一。

(二)「內容設定」的預期成果

本文在討論到關於內容設定時，擬將「內容」與「題材」、「文學素材」、「意象營造」、「主題」結合在一起來談⁹⁷。我們前面已經提到，對於南朝的創作者——尤其身為貴遊文學集團成員的這些作者來說，他們同題共作的詩賦，經常得到「千篇一律」的評價。但事實上如何呢？他們運用相同的題材、語彙、素材、意象，卻仍能夠展現其個別的「寫作習性」，展現彼此作品間的「互文性」，光是此點就足以推翻「千篇一律」的批評。

在「內容設定」的討論中，筆者又尤其重視「題材」的問題。對於南朝的文學創作者來說——「題材」這個概念它並非由後代評論家後設而歸納出來的。創作者或文學理論家他們透過高度自覺的目光，將一篇作品按照題目、主題、題材或內容，安置在不同的「子目錄」之下。最足以讓我們作為證據的，就是蕭統所編纂的《文選》。《文選》將「賦文類」細分為十五類、將「詩文類」再分成二十三類。根據洪順隆的看法，這個分類有依據「功能性」或「文體性」，但最多的仍根據詩賦的題目、題旨與題材。另外就是劉勰在《文心雕龍》中的〈明詩〉、〈時序〉、〈才略〉幾篇中，他談到歷代詩學發展、時代文學演變、以及作者展現才華的地方，也同樣談到「題材」的流變，以及每個作者有其適合題材的問題。⁹⁸這對於我們來說是非常重大的發現。以現在眼光來看——同題共作，內容相去幾希的作品，彼此有「互文性」也有「差異性」，以現在眼光來看活躍時代相近、風格也差不多的作家，他們本身各有擅長題材。⁹⁹也因此，從「內容設定」研究著

⁹⁷ 「主題」與「題材」或有著範圍上的大小關係，但大抵來說，「主題」的表現，必須藉由「題材」設定來完成。若講到「主題學」，則過去很多學者已有討論，如廖蔚卿早年從〈登樓賦〉、〈蕪城賦〉談到中國文學的兩大主題——登臨懷古與遠望當歸。而王立則歸納出中國文學的十大主題，如生死、如思鄉、如夢等主題。⁹⁷若按照廖蔚卿、王立的看法，則「主題」應當是一較「題材」來說更深層也範疇更廣的概念，

⁹⁸ 〈明詩〉說，「江左篇製，溺乎玄風，嗤笑徇物之志，崇盛亡機之談。……宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋」(《文心雕龍注》，18頁) 江左玄言、宋初的山水方滋，這顯然不僅是風格或文學風尚的問題，也關乎到了關於題材的發展。至於〈才略〉篇中說「左思奇才，業深覃思，盡銳於〈三都〉，拔萃於〈詠史〉，無遺力矣。潘岳敏給，辭自和暢，鍾美於〈西征〉，賈餘於〈哀詠〉，非自外也」(劉勰，《文心雕龍注》，153-154頁)，這段的意思是，每位作者才性不同，靈感與寫作效率有高下之別，當然其所適合的文類與題材各不相同。〈才略〉此處舉的幾個例證，如左思，如潘岳，劉勰都將他們的才性迥然，與題材進行連結。

⁹⁹ 也因此，原本看似沒有什麼自由意志展現的「同題共作」(因為「同題共作」一般來說是由文

手，並將一篇作品的內容(包括題目、題材、語彙、意象、素材等)，視為反應作者「個體創作心態」以及「集體創作意識」的證據，相信可釐清南朝文學發展與作者心態、作品內涵等盤根錯節的問題，這是本文預期成果之二。

(三)關於「形式選擇」的預期成果

前文已提到，筆者曾以碩士論文處理六朝詩賦合流的問題，當時就曾以「文類學」的概念，嘗試來解決六朝詩賦合流的問題。但當時卻仍有許多未完成的想法與模型。而簡宗梧先生非常關注的，關於「賦的基因」以及「賦文類特徵」等問題，也是催化本文的根本動機。因此，探討南朝創作者在擁有詩、賦兩種文學形式的時代中，如何「選擇形式」，進而探討南朝創作者如何看待「賦文類」，並解決「詩賦合流」這個術語所衍生的相關問題，就成為本文非常重要的成果。

而就現有對「詩賦合流」的研究成果來看，學者的論述大概可分為「形式面的詩賦合流」、「功能面的詩賦合流」、「結構面的詩賦合流」以及「風格面的詩賦合流」等面向。因為切入點不同，但於「詩賦合流」的認知、理解、定義也有所差異。筆者假設南朝創作者雖然同時擁有「詩文類」、「賦文類」這兩種抒情文類以資創作，但作者對詩賦仍有當時的認知性。因此，勾勒出「詩文類」與「賦文類」的文類「邊界」與作者對詩賦文類的「想像」，這就成為本文在「形式選擇」時的重要預期成果。當我們將「內容與形式」、「題材與文類」相結合，若發現如詠物、言志等題材多以賦為載體，詠節令、贈答、遊覽多以詩為載體，那麼以某層面而言，「詩賦合流」也不能算是真正地發生。

因此，本文預期將賦作為一種「軟文類」(soft-genre)的推論，也列為結論之一。簡宗梧先生曾提到——從歷代賦史來看，賦作為一「火車頭」，很容易與當代盛行的文類結合。但年代進入六朝，作者開始擁有兩種載體以供創作，他們如何選擇形式？這頗值得我們關注。雖然「軟」也代表賦的文類條件、文類邊界與文類特徵都不像其他文類那麼明確，但不可否認地是，賦仍是一種文類。¹⁰⁰從簡宗梧先生的研究成果出發，到替「軟文類」的賦勾勒出其文類的疆界，這是本文預期成果之三。

(四)關於「風格生成」的預期成果

「風格」在現代乃一常用的詞彙，舉凡個人的裝扮穿著、整個的形象，語言

學集團領袖決定題目，而其他成員應詔奉和。但「題目」相同，內容充滿變數，這本身更有深入分析的意義，其內容設定就很值得我們深入討論。

¹⁰⁰ 從題材與文類結合之外，筆者也預期歸納出兼善詩賦以及兼有詩賦留存的作者，他們如何進行「形式的選擇」，從這個角度來看，同樣可以勾勒出當時作者對「賦文類」的文類特徵以及文類條件的想像。

行爲以及生活品味，都可稱之爲「風格」。但在六朝文學理論中，談到文學風格時，由於多以「文體」表達，而「文體」此一詞彙本身又夾雜其他的意義與語義範圍，故向來有許多複雜的論述與意見產生。¹⁰¹

劉勰在〈體性〉中稱「總歸其途，數窮八體」，明確點出八種風格，而且也顯示出這些風格是必須經過歸類的。劉勰還許多篇章都有對風格的討論。〈時序〉中，劉勰對整體時代文學風格進行歸納，「自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極迍邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏」(〈時序〉)¹⁰²；另外也劉勰有對作者個別風格的梳理——「自明帝以下，文理替矣。爾其縉紳之林，霞蔚而颯起；王袁聯宗以龍章，顏謝重葉以鳳采」(〈時序〉)。〈明詩〉中有對時代風格歸納——「袁孫已下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純仙篇，挺拔而爲俊矣。宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」(〈明詩〉)¹⁰³。所謂的「宋初文體」就包含「題材」與「風格」兩個概念。¹⁰⁴另外論及作者個人風格者，如「袁宏發軔以高驤，故卓出而多篇；孫綽規旋以矩步，故倫序而寡狀；殷仲文之孤興，謝叔源之閑情，並解散辭，體縹渺浮音」(〈才略〉)¹⁰⁵，論及作品個別的風格，如「昔潘勗錫魏，思摹經典；相如賦仙，氣號凌雲」(〈風骨〉)¹⁰⁶，都讓我們發現——作品風格不離個人風格，而個人風格又不出時代風格，但時代仍以作家個人表現，作者則又須以作品以彰顯其風格，環環相扣，造成「風格」的討論複雜且重要之處。

除討論作品的、個人的、集團的風格以及對風格的覺察外，「體源論」這個術語也值得關注。前面已經談過鍾嶸的「體源論」，顯然地，鍾嶸非常服膺——每個作者都可據其風格追本溯源，在文學史裡找到一脈源流。而此數源流逐漸蔓延、派生，終於構成鍾嶸其時所見的紛紜詩壇。這是非常有意義的證據，也足以帶給我們許多啓發與靈感——作品所展現的「風格」是什麼？作者個人擁有的「風格」爲何？作者本身意識到的「風格」爲何？評論家與讀者所接收到的「風格」又爲何？這樣的「文學系譜」透過「想像」而建立，但又彼此環扣，締結成一個完整的邏輯與思維體系。

¹⁰¹ 如果我們能夠區分「文體」中夾雜的文類、題旨或題材的問題，而討論純粹的「風格」，那我們仍有一問題需要解決，就是「風格」是隨作品完成就生成的？還是由評論家後設歸納而產生的？根據筆者看法——作品完成時，作者本身會對風格有其自覺意識。但讀者、評論家也同時能對作品、對作者、對時代歸納出風格。此「風格」彼此間可能吻合，也可能有異，這些風格是並存不悖的。我們現在能看到多是評論家定義下風格，但這並不代表作者並未自覺到關於文章的風格。

¹⁰² 劉勰，《文心雕龍注》，153-154 頁。

¹⁰³ 劉勰，《文心雕龍注》，18 頁。

¹⁰⁴ 「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋」談的是「題材」的問題，至於「儷采百字之偶」之後，說的無疑是文章的「體式」，也是一種最被接納的風格。

¹⁰⁵ 劉勰，《文心雕龍注》，160 頁。

¹⁰⁶ 劉勰，《文心雕龍注》，108 頁。「潘勗錫魏」指的是潘勗的〈策魏公九錫文〉，至於「相如賦仙」，指的是司馬相如的〈大人賦〉，這是個別作品的風格問題。

另外我們前面提到的，關於「文學自覺」的問題。魯迅、王瑤、余英時都談過「自覺」¹⁰⁷，但面向各有不同，「文學自覺」勢必與創作者有關，「文學自覺」也多少會與書寫策略有關。從一連串對「內容」、「題材」、「形式選擇」、「建構文學理論」等的探討，他們或許也可以屬於「文學自覺」的一部份？這也是本文預期的成果。

(五)關於文學史的成果

自從法國社會學者、後結構主義學者傅柯(Michel Foucault)的學說逐漸被學圈翻譯接受之後，許多研究成果隨之誕生。傅柯的學說複雜，但主軸乃以對抗「大論述」(grand-narrative)為其理論中心與其終生志業。傅柯認為歷史編纂與知識建構時，往往帶有權力(power)運作，而在此權力運作下則相對部分的真相與歷史遭受掩蓋。故進行考掘知識、釐清權力背後區分的瘋癲與文明，以及權力帶來的規訓與懲戒，探索過去掩蓋的小歷史，就是傅柯學說的主軸。在不同學科思潮的分類之下，傅柯也被歸入「新歷史主義」(New-historicism)。簡單來說，過去的歷史讓我們注意到歷史上由政治或權力積累成的重要事件，這些歷史是「大歷史」，而傅柯的理論則提醒我們——不能忽略作為背景的、發生於重要事件背後卻同樣具有影響力的「小歷史」。¹⁰⁸

在此思維的影響下，也開始有學者反對過去以編年或重要作家排序的文學史，認為應當將「文學史」視為有因果關係、有多元因素牽引的動力結構：

將文學運動視為有著人的主動精神充分發揮的、在多元因素互動整合中自我前進的過程。這一觀點不否認經濟、政治、文化對文學發展的深刻影響，而試圖在更高層次上，將受動與使動結合起來。¹⁰⁹

而此種「文學史動力結構」¹¹⁰的看法，也影響到本文的論述方法。從筆者角度來看，經典作品有其進入經典的程序、歷史、成規，與讀者評論者主流的意見，我們自然需要討論。而相對來說非經典、邊緣的作家，他們的作品或許在歷史中沒

¹⁰⁷ 與王瑤、魯迅談的六朝文人心態，以及文學的自覺比較不同之處在於——余英時主要在談東漢士人的群體、個體自覺的問題，當然此問題也延伸到了魏晉齊梁。相關論述可參照其〈漢晉之際士人的新自覺與新思潮〉，收錄《中國知識階層史論：古代篇》(台北：聯經出版，1980)，205-275頁。

¹⁰⁸ 事實上，今日許多人文學科受到傅柯理論的影響。新出版的著作與學位論文往往不再以過去歷史中赫赫有名的作家或作品為主，而試圖挖掘過去同樣身處歷史舞台，卻被掩蓋身影的作家與文本。

¹⁰⁹ 參見王鍾陵〈致力於文學史研究新模式的確立〉，收錄《文學史方法論》(台北：文史哲，1993)，6頁。

¹¹⁰ 「文學史動力結構」意指將文學史視為有機的、流動的、受到各種動力或產生動力的結構進行的研究，不過於過去作家對應歷史、作家影響歷史的固化研究。

那麼重要，或許就修辭、語言、主題、宗旨來說，也確實沒有經典作品那麼出色，但認為同樣需要得到相對應篇幅的討論。¹¹¹兩者不偏廢，我們才能建構出文學史發展的全貌。

近年來的古典文學研究，也逐漸興起對理論的援引。¹¹²長遠來看，理論的引介有助於我們將一抽象、過分感性化的研究課題進行客觀化、學科化，但如何符合當代邏輯化、客觀化的學術要求，又不至於囫圇吞棗，這也是本文致力的目標。故筆者不敢認為本文能對「南朝文學研究領域」以至於古典文學研究領域有何巨大貢獻。但從文學史角度來看，筆者期許本文能夠扮演一開拓文學史實的角色。隨著「傅柯主義」的引薦，我們已經有許多新的思維模式與視角，但不可避諱地，有部分過於宏觀、過於重視表象的大論述仍存在於我們知識建構過程中。侯杰鋸就提到，關於劉大杰將「魏晉時期文學風潮」與「政治環境的混亂與恐怖」¹¹³密切結合，在這樣的推論下，六朝所有作者的創作動機與美學價值都被同一化而再無特色。這其實是有待商榷的。另外劉大杰還有另一段對南朝文學的概述：

將近兩百年間(齊梁陳)，宮廷完全掌握了文學的領導權。他們把文學作為宮廷的裝飾品與消遣品。在這種文學空氣中，君主臣僚的提倡與效法，競艷爭奇，圖名奪寵，文學的發展，是必然要離開社會人生的基礎，而走到追求形式的路上去……那些(南朝)玩弄文墨的士族子弟，不能深入社會，接觸民生，沒有現實生活的體驗與感受，只是養尊處優，附庸風雅，誇辭麗藻，無病呻吟，成為推動「形式主義文學」的主要力量。¹¹⁴

從功能而言，劉大杰的文學史是一本概論性的著作；從內涵來討論，他也確實掌握到了南朝文學發展流變的整體派勢。但因其思想背景、以及他對作品宏觀的審析，造成其文學史的大而化之。劉大杰的著作至今仍作為國內中文系的學科基礎教材，這或許是一普遍的文學史，是一較合理的穩定知識。但如何從知識的間隙中，挖掘出真實的歷史分布，這是傅柯的「知識考古學」¹¹⁵所帶給我們的啟發。

¹¹¹ 換言之，本文並不求特別向傅柯主義靠攏，但同樣地，也不會如寫《西方正典》的布魯姆(Harold Bloom)一般，以正典作為一影響的「道統」來理解南朝文人的書寫策略與作品的文學史位置。後者忽略了文學史發展的整體性，但前者又矯枉過正地沖淡那些「真正」經典作品的美學位置與意義。

¹¹² 而就接受程度來說，學圈對外來理論從一開始的臨深履薄，也逐漸趨於習以為常。但事實上西方文學或社會理論出現時間自有早晚，其時代背景也相去甚多，且理論的出現，往往有其時空的針對性，當然不能削足適履。但理論背後所隱含的觀看世界的方式，又常有精闢而準確的角度，適度地援引理論，進行類比或聯想，都足以開展我們對於文本的視野，使之更具立體性與邏輯性。另外一個需要注意的地方是，確實有些理論看似通達明晰，但若比對古典文學理論的脈絡，就會發現此早是「我固有之」；而相對地有些理論初聽乍聞似乎與過去的知識型態非常近似，但其實深究內容卻別有洞天……這都是我們運用理論時必須謹慎為之的。

¹¹³ 參見侯杰鋸，《梁朝帝王賦作研究——文學審美成規之考察》，13頁。

¹¹⁴ 劉大杰，《中國文學發展史》(台北：華正書局，1983)，415頁。

¹¹⁵ 關於傅柯的「知識考古學」，可參見氏著，王德威翻譯《知識的考掘》(台北：麥田，1992)。

我不敢說南朝文學的發展與現象，絕對與「誇辭麗藻，無病呻吟」無關，但若真實的歷史受到各種分歧的動力牽引，那麼，相信唯一的一種歷史必然會有所遮蔽。這是本文最後的預期成果。



第二章・幾個視角的提出

第一節・關於「內容的設定」

與本文其他討論的書寫策略面向、包括「風格」、「形式」相比，「內容」是一個廣義的概念。隨著第三章之後對作品實際討論，我們此處必須「內容」衍生出的概念——如傳統的「題材」與「主題」；以及較理論化的「寫作習性」與「互文性」——進行概念上的界定釐清。

(一)「內容設定」的面向之一：「題材」與「主題」

和本文借鑒的西方理論「互文性」、或定義紛紜的「文體」相比，「題材」這概念看起來似乎沒什麼爭議——它指的就是作品「題」與「材」——題目與書寫對象。但從六朝文學研究者所認知的「題材」看來，其實還有討論的空間。¹根據《大漢和辭典》的定義，題材是「文藝作品的題目與材料」。這是將「題」與「材」分開來解釋，就理解上並不困難，但洪順隆認為這樣的解釋「充分顯示(「題材」此一詞彙)外來歸化客的性質，又沒有引用實例，可見這是一個新興的詞兒」²。他綜合《漢語大辭典》的解釋做出以下的「題材」定義：

因此，我們可以說，本論文所用的「題材」是六朝詩人創作詩歌時，「用來作為表現主題(題目)的「材料」(素材)」。也即「詩人所集中、取捨、提煉而進入作品，用以表現詩歌主題的生活事件或生活現象」。³

洪順隆於〈六朝題材詩系統論〉一文中即以此原則——「將類似題材的詩歌聚合為一群，成為一個組織單元(元素)，給予具題材性的共名」⁴。顯然，洪順隆也發現「題材」的一個特點，就是「題材」概念並非指向一塊「穩定不變」的範圍。關於同樣的「變動不居」說，華倫、韋克勒在《文學論》中「文學的類型」一節裡，也曾如此歸納「文學類型」：

類型是不是始終不變的？我們認為不是的。當新的作品加入時，我們的類別

¹ 本章節的標題定為「內容的設定」，與後文的「形式的選擇」與「風格的生成」三者，是本文實際針對南朝作者書寫策略討論時主軸線。「內容」當然包含很廣，但此處先就「題材」來討論。原因就在於「題材」向外延伸，乃是主題的討論，向內限縮，成為語彙、素材、修辭的討論。這並非簡化題幹，而是希冀本文論述邏輯可簡化而昭明。故後文也經常以「內容—題材」此一括弧來稱呼本文所討論的重點。

² 洪順隆〈六朝題材詩系統論〉，收錄《抒情與敘事》(台北：黎明文化，1998)，370頁。

³ 洪順隆〈六朝題材詩系統論〉，370-371頁。

⁴ 洪順隆〈六朝題材詩系統論〉，371頁

也隨之變動。……誠然，一種特殊的批評似會發動並推廣新的組合、新的類型樣式。愛姆生(Empson)把〈如願〉、〈乞丐歌〉、《愛麗絲漫遊奇境》當作是田園劇的不同形式而放在一起，而《卡拉馬助夫兄弟們》則歸到其他的謀殺神秘小說。⁵

當然，議者或認為此處「類型」當在指「文類」。但根據前後語脈，本文以為此處「文學類型」既有「文類」、「次文類」的意涵，同時又有「題材」的概念。如此來看，「題材」存在卻難以分類的觀點，可說是東西方學者的共識。《文學論》的說法稍後再論，此處回到洪順隆的論述。根據洪順隆「將類似題材詩歌聚合為一群」的看法，他進而將六朝詩歌概分為「抒情」與「敘事」兩大「系統」，而於「抒情系統」下，再分出「隱逸詩」、「田園詩」、「游仙詩」、「玄言詩」、「山水詩」、「詠物詩」、「抒情詩」、「詠懷詩」、「宮體詩」等九種「類型」；「敘事系統」下則分為「建國史詩」、「家族史詩」、「詠史詩」、「遊獵詩」、「遊俠詩」、「征戍詩」與「邊塞詩」等七種「類型」。⁶「系統」與「類型」都屬洪氏專門用語，有其文脈中的特殊定義。而抒情與敘事系統各有其視點、人稱、敘事口吻、思維、投射情感對象與傾訴模式，但抒情系統下轄的九類或敘事系統下轄的七類彼此間，又有相互交流、溝通的可能。

將洪順隆的「題材詩」與華倫、韋克勒對「文學類型」的看法放在一起，我們就發現「題材」此一概念的複雜問題。與「風格」或「文類」不同之處在於——「題材」的範圍相對更難以界定。從洪順隆的分類來看，這些類型確實都是六朝詩的「題材」，但論述過程中他也一再強調此題材彼此互通的可能性。再結合其「聚合類似題材詩歌」的研究方法，如「詠物詩」中勢必有「詠草木」、「詠禽鳥」、「詠器物」之別，此區別自然會引發的邏輯、語言、意象以及風格上的區別；如「山水詩」又因其場所、動機、目的與創作者心理，而有「遊覽」、「登臨」、「行旅」或「宴遊」之別，這些不同的分類造就其不同的意象與脈絡。更遑論詠物與宮體與詠懷，或是山水、隱逸、田園與玄言等題材間盤根錯節的關係。洪順隆當然有預料到這些複雜的交流、相近與差異，但既要討論「題材」問題就必然得分類，既得分類就必然於落差中求取一接受範圍中的最大公因數。

同樣地，我們現在看華倫、韋克勒的說法，或許感到有些諷刺。《愛麗絲夢遊仙境》的故事竟成為田園劇題材的一種變格⁷，這當然過於牽強；而杜斯妥也夫斯基所著的、關懷人性、宗教、生命意義的巨擘《卡拉馬助夫的兄弟們》，因礙於分類學的概念，將其「要素」經過分析歸納後成為「謀殺神秘小說」。⁸顯然，

⁵ 華倫(Robert Penn Warren)、韋克勒(Rene Wellek)合著，王夢鷗譯，《文學論》(台北：志文出版，1976)，379頁。

⁶ 參見洪順隆，《抒情與敘事》，375-438頁。

⁷ 華倫、韋克勒，《文學論》，380頁。

⁸ 老卡拉馬助夫的死是全書一開頭的情節，「本縣的地主費道爾·卡拉馬助夫十三年前死的非常

絕對的分類不過癡人說夢，而強加分類的結果，也只是不變新增「分項」，這一點對題材學研究或文類學研究來說，都是一相當可怕而危險的方法。試想，若舉凡有一新作品，其題材或文類乃過去未曾見者，批評家只得新取一類別用以歸納，但文章日新益新，分類豈非永無止盡。所以，批評家雖然都知道「類型」或「題材」並非始終不變，但他們仍試圖在不斷變動的藝術作品中，藉著歸納、分析、溯源或聚合，使之被安放在一相對穩定而具邏輯的項目之下。

如此來看，洪順隆所進行的分類工作對六朝詩的研究是相當重要，也值得尊敬的。不過其針對「題材詩」實際分析時卻製造了一些歧義的術語。他根據兩系統十六類型，將這十六類型根據「主題」、「題材與意象」、「語言」、「思維形式」、「表現觀點」、「情感投射與接受」、「技巧」⁹等觀點來逐一分析。意象、語言、技巧當屬風格的問題，而洪順隆論文脈絡裡的「情感投射」、「思維形式」和「表現視點」講的是敘事的對象、情感的主客觀以及人稱的問題，某些概念似乎較適用於小說戲劇等敘事文學。不過這些確實也能反映與釐清該分類的特徵所在，本文較感疑惑的地方，乃是在於「題材」與「主題」的關係。

「主題」與「題材」的從屬關係同樣是一個尚待辯證的課題。¹⁰我們可以將「文類」與「題材」的問題拿到此處來一併討論。論及「主題」者，王立《中國古代文學十大主題》當是談的較為廣泛的著作。與洪順隆不約而同之處在於，王立討論主題時所最先引用的文獻，同樣是梁蕭統的《文選》。再者王立簡單扼要地討論了《藝文類聚》、白居易、《文苑英華》、《瀛奎律髓》和《太和正音譜》的說法，接著就引薦美國神話人類學者弗萊(Northrop Frye)《批評的剖析》中「主題文學」(thematic literature)。¹¹

值得一提的是，弗萊在文學理論中被歸為「神話原型批評」學者，其著作《批評的剖析》中，就是將許多文學作品依照神話原型的邏輯來區分。¹²弗萊以春、夏、秋、冬四種類型，分別對應傳奇、喜劇、悲劇、諷刺四種文學類型。由於其學說提出時的時代，正值歐洲文學理論家熱衷於結構主義、符號學之際，強調將文學作品放進文化徵候脈絡中觀察，相較之下弗萊的理論更接近文本研究，故後來受到文學研究者的重視。不過若與新批評相比，弗萊此處從人類學、從原型來

悲慘而不同尋常，這使他名噪一時。他真是一個怪人，開始時幾乎什麼都沒有，但死的時候卻留下了十萬盧布的現金……」(《卡拉馬助夫兄弟們》(台北：志文出版社，2003)，1頁)。故事中確實有謀殺案，但據此分類則相當滑稽。

⁹ 洪順隆，《抒情與敘事》，387-389頁

¹⁰ 在普遍的認知中，「主題」是一個較「題材」來得更大、更廣泛指涉的概念。此處先將主題與題材的從屬關係作一釐清，也替本章節接下來對題材與主題的討論作一定義的工作。

¹¹ 王立，《中國古代文學十大主題》(台北：文史哲出版，1994)，2-5頁

¹² 關於對弗萊理論的理解與脈絡歸納，本文參考了朱剛，《二十世紀西方文藝文化批評理論》(台北：楊智文化，2000，84-101頁)其中討論神話原型批評的章節。

討論其基源，並以深層潛意識作為藝術再現的研究方法¹³，或許與王立後文所論的十大主題有些類似，但已離本文所要討論的「題材」有些距離了。

王立根據研究前代的歸納與分類，認為從古到今的批評家或文論家都發現「主題—題材—內容」的概念，可見「與無可迴避的現實生活題材相聯繫，中國文學中的確存在著一些恆久性的『主題』」¹⁴。於是王立定義其所研究的主題：

主題(theme)一語，是西方文學理論中的概念，我國與之相對應的古代文論術語是「意」、「立意」。西方十九世紀末盛行起「主題學」這一學科……《比較文學與文學理論》一書作者總結說：「從歷史上看，文學研究中被稱作主題學的這一支，從一開始就遭到了十分強烈的懷疑乃至否認，以至到了今天，要消除這種根深蒂固的偏見似乎還很困難」。而這之中的弱點就是「術語上的不確定性」。……相當一部份人將「主題」從心理學角度上理解，認為其是表明創作主體主觀態度的一種意義。由此而派生出動機(motives)，認為文學的意義是詩人個人體驗的結果，他按這種經驗形成的模式在創作過程中捕捉與之相對應的題材，因此創作主體的想像力產生了藝術。¹⁵

此段有幾個重點，首先，王立同樣解釋「主題」的不確定性，以及此術語的不確定性來自於它的語義隨不同文化民族而改變(這與「題材」的不確定性有異曲同工之妙)，其次，王立解釋「主題—題材—內容」的過程，整體來觀察他應該是認為一種創作者的個人體驗，導致其選擇某「主題」，而此某主題與現實生活的得捕捉與相對應的題材聯結起來，透過諸題材再加上創作者主體的想像力，構成文學藝術的內容。

若論及「主題」，有一與之常混淆的概念即是「母題」(motif)。¹⁶「母題」一概念來自童話學，但其與「主題」都與心理學有共通的淵源——弗萊的研究法被稱為「原型批評」研究，但其實「原型」(Archetype)這個概念同樣是精神分析學家榮格(Carl G. Jung)所熱衷的理論術語。於是王立同樣得對「母題」有所釐清：

與上述「主題」含義不同，「母題」(motif)一語通常的解釋是：「在一部藝術

¹³ 「新批評」強調將作品與作者、讀者、世界脫離，專門就作品進行細讀的功夫。但相反地，符號學文學研究則認為得將文學放回當代時空，將作品視為符號密碼，將之結構或解構地探討其文化意涵。相對來說弗萊以原型批評來解讀文學，雖然從神話人類學而來，但卻更貼近作品的研究。事實上，「主題」也可以變成精神分析所說的「原型」。王力所探討的主題包括相思、思鄉、感春、惜時等，都是歷代創作者或多或少都會創作的類型，那麼這很有可能就是屬於人類的一種共通的潛意識。筆者認為王力與弗萊的研究之間或許存在著這一層共通點。

¹⁴ 王立，《中國古代文學十大主題》，5頁。

¹⁵ 王立，《中國古代文學十大主題》，5-6頁。

¹⁶ 關於母題、主題的關聯與討論，本文也參見曹順慶《比較文學論》(台北：揚智文化，2003)中的說法，288-290頁。

作品中重複出現的顯著的主題成分」；「顯著的重複出現的主題的成分或者特點，中心主題的決定性意義」……即指文學作品中反覆出現的人類的精神現象和基本行為。母題的數量雖然有限(有人統計總數不過一百多個)，但涵蓋範圍卻很廣，一些反覆出現的詞語、觀念或意象都能構成之。¹⁷

由此說法來看，王立所區分的中國古代文學的幾大主題包括生死、惜時、感春、相思、懷古等，實都可算是一種「反覆出現的主題成分」以及扮演「決定性意義」的重要中心宗旨。於是作者後來也說：「行文至此，本書中的『主題』意旨以頗具『母題』的性質」¹⁸。但王立認為差別在於——「母題多存在於小說、戲劇一類的敘事性文學中，有較為固定的意象、表現形式或情節遞轉結構」¹⁹，他認為中國古代文學以抒情為主要文學形式，故其討論對象既然以唐以前為主，則仍選擇以「主題」的概念來討論之。

那麼我們接著將王立的「主題」和洪順隆的「題材」來比對。王立歸納中國古代文學，提出十大主題分別是：惜時、出處、懷古、悲秋、春恨、遊仙、思鄉、黍離、生死。與洪順隆相較，「遊仙」乃兩者共通的，「隱逸」與「出處」意義相去也不遠。按照王立的區分我們應該可以發現，「主題」有些部分雖與洪順隆的「題材」重疊，但基本上其指涉較「題材」來得更為宏大。但洪順隆按照「題材」分析六朝詩作的子項中，竟又出現「主題」一項。顯然，「主題」與「題材」的從屬關係，在王立與洪順隆的論述中即產生了差異。當然，我們也可以將洪順隆的「主題」理解為「subject」，即僅指該作品的「主題概念」與「主軸」。但「主題」與「題材」的從屬與涵攝問題仍然令人疑惑。在此同時，若我們再把「文類」(genre)或「文學類型」的概念加入，此一「從屬問題」將更顯複雜。陶東風於《文體演變及文化意味》書中提到：

在國外，對於文學類型的劃分一直既考慮到內容、題材，又考慮到形式、文體。如《簡明不列顛百科全書》認為，文學類型是文學作品的一種範疇，這些作品具有相似的主題、文體、形式或目的。H. Shaw 編的《文學術語辭典》則將文類界定為「具有特殊形式、技巧或內容的藝術努力的一種範疇或類型」。文類一詞法文為 genre，原指種類、類型(class, sort, kind)……把一組有相似性的作品歸為一種類型，相似性可以是題材、內容方面，如騎士文學、流浪漢小說、教育小說、言情小說、田園詩、山水詩；或是形式、結構、文體方面，如格律詩、自由詩、短篇小說、十四行詩、八音節詩等文類。當然，也有一些文類很難歸於以上兩種，因為他們既有內容方面的特質，也有形式方面的特徵，如諷刺詩、挽歌、頌歌。就連小說、詩歌、散文、抒情文學、

¹⁷ 王立，《中國古代文學十大主題》，7 頁。

¹⁸ 王立，《中國古代文學十大主題》，7 頁。

¹⁹ 王立，《中國古代文學十大主題》，7 頁。

敘事文學等最基本的文類似乎也屬此類。²⁰

顯然，陶東風在此處就認為「文類」下轄內容、形式、題材、主題。那麼如此來看——「文學類型」有時不但可以指「主題」或「題材」，有時卻又包含「主題」或「題材」。洪順隆針對詩歌進行討論，與文類學牽扯並不大；王立的「主題」顯然可跨越各種「文類」來討論；而陶東風此處的「文學類型」又連「內容」也一並規定而框限。由此我們也得見研究者對於諸術語不同的界定、範圍與主客關係。

上述我們討論了「類型」、「題材」、「主題」、「母題」，也稍微談到精神分析或神話原型批評的「原型」等術語——其於當代研究者視野中的意義。但我們也很容易地就發現到，即便是專長於分析、歸納、定義與梳理的研究者，對於諸術語的指涉、範圍，仍有其落差。唯一取得共識之處在於，他們都認為這些術語有著變動不居的特性，且因諸術語乃因應文學研究而誕生，故諸術語應當要能配合文學藝術作品的變動而隨之改弦易轍。但既然術語如此變動、模糊、不確定，但文學作品的批評與文學理論的建構，又必須一準確、客觀的標準來進行分殊、歸納時，我們將如何是好？筆者以為即便術語指涉歧義，但只要在合理的範疇內先進行定義，並按照定義之後的標準進行分析，那麼這樣的研究自然就有效力。所以，若要討論南朝詩歌的「內容—題材」問題，最好還是回到其時的觀念、邏輯、思維形式中來討論。

那麼我們要問的是——如果說照遠欽立「今距六朝，歲逾千載」²¹的說法，因為六朝的詩賦都面臨「十九不存」情況下，要如何回歸其時觀念邏輯？當然，我們也只能盡可能於有限的文獻中進行還原、重現。而若要針對南朝詩賦「題材」進行觀察，最重要的當然是梁蕭統所編纂的《文選》，洪順隆、王立都注意到《文選》，並先針對其分類學進行商榷，當然，就他們的研究結果來說，時隔千年的《文選》分類法則、邏輯與思維模式，都與現今相去甚遠，於是自有然歧義模糊與未完備性。《文選》的次序乃先賦後詩，並將賦文類下細分成十五類，詩文類下則細分為二十三類，分別是：

賦：京都、郊祀、田獵、紀行、遊覽、宮殿、江海、物色、鳥獸、志、哀傷、
論文、音樂、情

詩：補亡、述德、勸勵、獻詩、公讌、祖餞、詠史、遊仙、百一、招隱、反

²⁰ 陶東風，《文體演變及其文化意味》，（昆明：雲南人民出版社，1994），8~9頁。

²¹ 這是遠欽立替鍾嶸的「體源論」辯護時的說法。他認為因為「今距六朝，歲逾千載」，所見的詩歌十分之九都不存的情況下，我們無法判斷出真實的體源，而鍾嶸身處當代，所件作品完整，故其判斷應當較不容後人質疑，參見遠欽立〈鍾嶸《詩品》叢考〉（收錄曹旭編，《中日韓《詩品》論文選評》（上海：上海古籍出版社，2002），121頁。

招隱、遊覽、詠懷、哀傷、贈答、行旅、軍戎、郊廟、樂府、挽歌、雜歌、雜詩、雜擬

洪順隆曾針對此分項進行分析，將之區別為「按題材分」、「按用途分」、「按形式分」、「按題名分」、「以雜名類」五大類。²²其中「按題名分」與「以雜名類」大概都在說「雜歌」、「雜詩」、「雜擬」這三類²³，蕭統分類，原本就有很大的分類標準乃根據「題目」之所由。如賈誼〈鵬鳥賦〉雖題名曰「鵬鳥」，其辭於「庚子日斜兮，鵬集予舍，止于坐隅兮，貌甚閒暇」²⁴後，敘事者「發書占之吉凶」。全賦寫作動機按照賈誼敘述乃「鵬鳥飛入誼舍」，但此事顯然只為全文的楔子，佔賦全文的十分之一不到，其實是賈誼借鵬鳥事論吉凶福禍之變。蕭統將是賦歸入「禽鳥」，他當然不會沒看過這篇作品。顯然，以題目來分類是《文選》的慣例，故「雜類」的分類法則，並不能算是「出格」。

「按形式分」只有「百一」一類，而「按用途」與「按題材」乃兩大宗。我們可以看洪順隆所歸納的「按用途分」者，包括補亡、挽歌、樂府、郊廟、祖餞、贈答、公讌、遊覽、行旅諸類。根據本文的看法，行旅、遊覽、挽歌當屬題材分類，而祖餞可與贈答合而觀之，稱其按用途分自然也可以，但就其內容來說，贈答祖餞本身就是題材之一。至於補亡、樂府、獻詩、勸勵、郊廟、公讌當屬用途無疑，但此選詩皆是因有「補亡」、「獻詩」、「勸勵」或「公讌」、「應詔」之名實，就算無「公讌」、「應詔」其名者——像〈晉武帝華林園集詩〉、〈九日從宋公戲馬台送孔令〉等，單憑標題也能判斷其屬應詔無疑。故從此觀點，我們可以說《文選》的分類幾乎就只有一種，即按「題目」來區分。如果《文選》的分類如此單純，洪順隆所指摘《文選》的「分析觀點繁雜，分類標準不統一，以至種類的總數目不足為憑，類型的內容混淆，類型的系統紛亂，不能呈現詩歌的有序狀態」²⁵，似乎就有些苛刻。

故就本文的看法，我們不妨回到漢語辭典對「題材」的定義：「藝術作品的題目與材料」——來作為「題材」穩定與簡單理解的定義。那麼本文所理解的「題材」單位自然較洪順隆、王立、華倫韋克勒的「題材」、「主題」或「類型」都要來得更狹義。但狹義的好處在於，我們可以單就一首詩歌或一篇辭賦的題材進行準確定位，也更有助於此篇詩賦與其他篇詩賦進行縱向或橫向的比對與分析。從更遠的歷史動因來看，這也較符合《文選》的分類法則。就《文選》將「賦」分為十五例來說，雖然如〈鵬鳥賦〉般張冠李戴、倒果為因的分類法亦有，但單就其十五類——京都、郊祀、田獵、紀行、遊覽、宮殿、江海、物色、鳥獸、志、

²² 洪順隆，《抒情與敘事》，337-338 頁。

²³ 關於「雜體」的研究與歸納的標準，游志誠《昭明文選學術論考》（台北：台灣學生，1996）書中也有相關的探討，其後論及雜體時再來討論。

²⁴ 引自梁·蕭統編，唐·李善注，《文選》（台北：藝文印書館，2003），604-605 頁。

²⁵ 洪順隆，《抒情與敘事》，374 頁。

哀傷、論文、音樂與情，全部都是考量「題材」或「題旨」所進行的分類。此即為本文「題材」的指涉，也是筆者以為或許可讓此一術語與概念來得較清楚昭明的定義。

最後我想稍微談一下關於「題材」與古典文論中「體」的關係。《詩品》中出現「體」字凡十九次²⁶，《文心雕龍》則高達二十餘次。其主要指的是「文體」，其最多的意義用今日邏輯來解釋則是「語言藝術的風格」。當然除此之外尚有各種意義。前言的部分我已經提到，由於徐復觀、龔鵬程、顏崑陽等諸研究者的討論，「文體」的豐富意義與其模糊性、歧義性已造成理解上以及溝通上的困難與窒礙。故本文嘗試以今日所用的語彙如「風格」、如「題材」、如「文類」來替代。²⁷當然，維根斯坦(Ludwig Wittgenstein)「家族相似性」²⁸的危機也是我們必須考慮的。

陸機〈文賦〉有「體有萬殊，物無一量」，其後文乃「紛紜揮霍，形難為狀」。這裡的「體」過去都將之理解為「文體」，而此「文體」即與風格接近。相較劉勰將的「數窮八體」，以八種「風格」來框限。陸機的理解似乎更貼近文學發展的原貌。洪順隆很重視這兩句話，他將李善、程會昌、李全佳等學者的解釋梳理了一次，實則欲將此段與其「題材研究」進行聯結，並開展其「題材中心說」：

這句話(「體有萬殊，物無一量」)中，「體」是「文體」，「物」是「物象」、「客觀事物」。而「物象」進入作品中，就是「題材」……陸機這句話透露著「題材決定文體」的訊息，是合乎「文學表現生活」這條理則的。要知道文學上各種文體(體裁或類型)，無論母題或支類都是在作家藝術生活實踐中逐漸形成和發展的。……所以，文學類型，是由題材的形質和組織塑造起來的。題材既是文學作品中組織生活主題的單元，又具有決定文體作用。它與文學體裁有著不可分割的關係。所以由題材去分析歸納文體是合乎作品的實際狀態，又適合於「文學表現生活」、「題材決定文體」這條原理原則的。²⁹

²⁶ 關於《詩品》中「體」的語境與研究，廖蔚卿先生於《六朝文論》(台北：聯經，1985)書中已有深入探討。廖氏將此十九個體分為四層次意義，其中言語言藝術風格者所佔比例最高，288-292頁。

²⁷ 由於「體」的指涉過於複雜，這是目前本文所想到最恰當的方式。若仍以「文體」來稱呼時有混淆的可能性。

²⁸ 所謂的「家族相似性」(family resemblance)，出於維根斯坦對語言遊戲的定位以及對「稱名」(naming)的討論，簡化來說，一個家族與前代必有相似性，但這相似性隨著歷史發展，很有可能與當初恰巧錯位。我們無法完整的以今日的範圍與邏輯，去還原出過去的「語言指涉」。就像「文體」就是一個典型的術語。我們有可能探討出《文心雕龍》某一句的「文體」，指的是「文類」還是「風格」，但事實上它也有可能兼有指涉，也可能有比例原則的指涉。更有可能的是，過去「文體」一詞的指涉與今日對應的概念，雖然有互通性，但其指涉框架已有顛覆性的差異。相關論述可參酌 Daniel Cedarbaum, "Paradigms", 收錄於孔恩(Thomas Kuhn), 《科學革命的結構》(台北：遠流圖書公司，1994)，314頁)。

²⁹ 洪順隆，《抒情與敘事》，377頁。

關於「題材中心說」後經黃偉倫發揮與徵引，參酌文體分類裡的「單一性」、「靈活性」，發覺此一「題材中心說」尚有「層級」與「重合地帶」的問題尚待解決。³⁰而除此之外，「體」與「文體」與「題材」等諸多課題，或許推論上還有疑惑，因為我們遍索六朝的文學理論著作，無論陸機、劉勰、鍾嶸，多半將「體」視作一相對於「題材」更大也更廣袤的概念。如「設文之體有常」的「體」(〈通變〉)；「總歸其途，數窮八體」的「體」(〈體性〉)，或「於是庸音雜體，人各為容」的「體」(〈詩品序〉)。³¹「體」是不太會單指涉「題材」的。但本文非常同意洪順隆「題材決定文體」因果關係。如果論者贊同本文所理解的南朝作家進行詩賦創作時，乃依循「內容(題材)的設定——形式(文類)的選擇——風格(風格論)的生成」³²此一文章生成過程，那麼洪順隆此處「題材組織文類(形式)」、「題材決定文體(風格)」的宣言，恰巧可以作為本文創作過程論的背書。

「題材」自然是對現實生活的俯拾，也是文學藝術作品與文學家的生活與存在世界直接相關的證據。洪順隆稍早傾力於六朝詩歌中的隱逸、玄言、宮體的主題，即以「題材學」開展其豐碩研究成果³³，其後如《抒情與敘事》中更立基於此，讓他的題材學研究更上一層樓。文中洪氏將「題材」視作如六朝文學的形式、風格、主題、宗旨的根源，而開展出「題材中心論」。當然，由於研究者採取不同徑路來理解同樣的文學作品、同一作家或同一時間斷代，故我們也經常看到各種類型的「某某中心論」不斷被提出。本文雖並非同樣認為「題材」為文學家的創作中心，但我同樣以為：對於南朝創作者而言，「題材」乃設定內容之初即確立的。而完成題材設定後，方選擇文類、展現風格。惟獨本文與洪順隆不同之處在於——本文對「題材」的界定來得更為狹義而範圍限縮，將題材理解為一作品的「題目的」與「材料(文學素材)的」。但我認為可以試著從先從最小單位的「題材」³⁴著手，進而勾勒出其文學作品的整體世界觀。

(二) 「內容設定」的面向之二：「習性」與「寫作習性」

王瑤於《中古文學史論》一書中，在討論到關於六朝門閥政治與文學發展的關係時，談到一個有趣的觀點，那就是六朝文學風格，往往以集體表現。換言之，

³⁰ 黃偉倫，〈東晉玄言詩史觀的再商榷〉(《國文學報》第七期，2007·12)，60-65頁。

³¹ 關於《文心雕龍》，下文以梁·劉勰著、黃叔琳注的《文心雕龍注》(台北：世界書局，1984)為底本，《詩品》則以王叔岷，《鍾嶸詩品箋證稿》(台北：中研院中國文哲研究所，1999)為版本，避免註腳過多，不另立註腳。

³² 這也就是這整篇論文的三大章節架構組成。

³³ 洪順隆稍早有專書《由隱逸到宮體》(台北：文史哲，1984)，探討六朝隱逸詩、玄言詩、田園詩、宮體詩等四大題材的特色、風格、藝術技巧、價值以及其間的流變演進的關聯。

³⁴ 與「題材」和「主題」有關的概念，在古典文學理論中尚有「體製」、「體式」、「體貌」、「體要」等。徐復觀、龔鵬程與顏崑陽曾有相關論述與辯論，而可參酌顏崑陽〈論文心雕龍「辨證性的文體觀念架構」〉(氏著，《六朝文學觀念論叢》(台北：正中書局，1993，116-127頁))，由於本文主要就「題材／主題」進行探討，義界相對明確，關於「體要」等問題，就不就此進行分殊。

集體的特徵強過於個體的特色，而「時代的差異，多於作者個性的差異」³⁵。對於這個觀點，王瑤舉例來說——他發現我們其實可以很容易地就看出建安與正始的不同，或是太康與永嘉的差異，但很不容易分析出建安七子或「三張二陸」的作風與個性。王瑤認為原因正是因為作者們的生活背景、階級、政治位置非常接近，這些文人將「文藝」作為「進仕的手段和高貴生活的點綴」³⁶，於是文士地位就成為確保政治社會地位的基礎。如此因果相循的結果，就是這一群文人無論是社會階級、心理因素，以至於表現在文學作品上的題材、內容、風格、藝術技巧與形式，都相當近似。我大概認同「時代的差異，多於作者個性的差異」這個說法，但必須注意的是一——這是出於比較的結果。事實上歷代許多評論家將「魏晉」、「南朝」或「齊梁」視為一個廣義的範疇，而從這種眼光角度來談，那麼就出現「六朝麗旨」、「齊梁詩體」這一類的概念與指涉。

在討論「內容設定」之前，我們必然會面對到一個「大而化之」的問題。歷來很多文學理論家將「南朝文學」視為一整體的概念——像「六朝文體」或「齊梁文體」。而此「文體」主要是指「風格」，當然也包含我們今天的內容、形式、修辭、表現方式或藝術手法等概念。所以本文將「書寫策略」鎖定在「形式」、「內容」與「風格」三大面向，由「相同」觀察「差異」的生成，也由「差異」觀察「相似」的演變，進而探索南朝文學集團於文學史意義。

從這些作家的生活背景、環境來說，他們確實滿相似的。但我們能不能用更精確的量器，將其作一區分？就在這個樣問題意識中，本文借用「習性」³⁷這個概念，提出「寫作習性」一詞，來討論具有不同「寫作習性」的作家，和不同集團、或不同時代作者如何處理相同的內容。當務之急就是把這個看起來叫生澀的概念「習性」作一釐清。「習性」乃法國社會學家布迪厄創造術語，根據他的定義：

「習態」(即本文「習性」)是一種持續的、可以轉換的傾向系統，它把過去的經驗綜合起來，時刻都作為知覺、欣賞、行為的母體發揮作用。……傾向於使被結構的結構(structured structures)發揮具有結構能力的結構(structuring structures)的功能。也就是說，發揮產生與組織實踐與表述的原理作用。³⁸

譯者將「被結構的結構」與「具有結構能力的結構」後附註英譯³⁹，考量的恐怕

³⁵ 王瑤《中古文學史論》(台北：長安出版社，1982)，42頁。

³⁶ 王瑤《中古文學史論》，42頁。

³⁷ 「習性」(habitus)一詞乃法國社會學家布迪厄(Pierre Bourdieu)提出的理論，認為身處同一場域的階級會因相似的經濟資本與文化資本，而有類似的結構性習慣，稱為「習性」。有些譯本也將之翻譯成「習性」，此處皆統一為「習性」，下文將進而說明。

³⁸ David Swartz 著、陶東風譯，《文化與權力——布爾迪厄的社會學》(上海：上海譯文出版社，2006)，116~117頁。

³⁹ 布迪厄原著以法文寫成，而史華慈(David Swartz)原著則為英文，故譯者在此附註的乃英文原

正是在語言轉譯的過程中，我們無法輕易理解英文動名詞與形容詞轉換的奧妙。但從上述的定義我們大致可以知道，「習性」雖然來自於「習慣」這個字根，但它其實是一種比「習慣」更具備結構力的習性。它結合主體(放在本文的脈絡中就是南朝文學集團這些創作者)長期、持續的傾向與積累的經驗，每一時刻都在進行感知、欣賞、行為與實踐的選擇。在後文中，史瓦慈再次引用布迪厄在其他著作中的說法，來解釋「習性」比「習慣」更為深沉而內化的特徵：

「習性」不僅在缺少儀式與牢固確立的禮節的情境中，而也相對在未分化的社會……儘管有形式化的法規與規定，行動者仍然在他們的日常互動中採用了大量實踐性的策略。這些策略更多來自於習性傾向而不是來自於理性的選擇或對規範的遵守。⁴⁰

布迪厄認為當「習性」被主體所完全接受後，它的順位甚至會在一切的禮儀、一般理性邏輯甚至是遵守成文法規的前面。據此，布迪厄提出他最富盛名的社會學公式，用來概括(不乏批評布迪厄的理論家，就認為他的論述過於簡化而「鳥瞰」)人類行為生成模式：

(習性+文化資本)x 場域=實踐⁴¹

由於布迪厄馬克思主義的背景，以至於他過度重視階級以及「文化資本」、「區異」(也譯作「秀異」(distinction))以及「場域」等因素對於「行為實踐」的影響，再加上布氏對傳播學、電視學以及傳媒機器運作的相關論述，這造就布迪厄許多重要的理論廣泛地被社會學院或傳播學院所運用。事實上文學研究並非不能從布迪厄理論切入，近年張誦聖即運用「場域理論」來詮釋七〇年代台灣「現代主義時期」的文學，劉乃慈也將布迪厄的「秀異理論」，用來詮釋八九〇年代台灣小說的「類精英」傾向。⁴²從傳統的作家作品論來看，若我們相信作者身處的階級、場域或環境將影響到其作品，那麼又怎麼不能去相信從作者所遺留下的日記、筆記、劄記，以至於文學作品，能夠反映出作者持續的、長久累積的「習性」？

將「習性」此一理論引進作家作者的研究領域並非初次嘗試。筆者過去已有幾篇運用此一理論的單篇論文⁴³。蔡英俊先生曾將「風格」分為「作者」以及「作

文。

⁴⁰ David Swartz 著、陶東風譯，《文化與權力——布爾迪厄的社會學》，120 頁。

⁴¹ David Swartz 著、陶東風譯，《文化與權力——布爾迪厄的社會學》，120 頁。

⁴² 張誦聖《文學場域的變遷》基本上就是以布迪厄的理論為主軸，而劉乃慈〈九零年代的小說與類精英文化趨向〉(《台灣文學學報》第 11 期(2007 年 12 月))也提到朱天文、李昂、董啟章等精擅布迪厄「區隔」(distinction)理論的小說家，遊走於精英與俗眾場域間。這都是布迪厄理論運用在文學研究上的例證。

⁴³ 這些論文分別是談兩漢經學經師「習性」的〈瘋癲·權力·遊戲規則：從石渠閣出發對漢代經學權力場變遷的初探〉(「第二屆青年經學會議」，高師大，2006)、〈「習性」與「場域」的「故

品的」兩個大脈絡，在傳統文學理論中「個人的風格」是會影響到「文章風格」的。⁴⁴《典論·論文》就提到王粲因為身體孱弱故不足以起其文。⁴⁵作者的身體、心靈、意志各方面客觀條件，是會影響到作品的風格，但不盡然是絕對的通則。⁴⁶因此，蔡英俊雖然將「風格」分為「由作品的語文組織所呈顯的藝術之姿」與「由作者才性所展現的生命之姿」⁴⁷，且此兩者有互相影響的可能性存在。而本文討論的一一是「待作品完成後才能展現的」風格，且這個「風格」是由作品的語言、文字、結構、組織、修辭以及旨趣等諸多面向共構的一個複雜術語。而相對於此，作者個人的「習性」其實深切地影響到作品於創作之初的「內容設定」以及「形式選擇」。

《文心雕龍·體性》針對「性」、「習」有所討論，提到「才有庸俊，氣有剛柔，學有深淺，習有雅鄭」。這個「習」談的是作者的習染習性，表現他的文藝趣味。我認為「習」與本文的「寫作習性」，在概念上最為接近。不過由於這依舊存有次序上的矛盾，所以我還是決定選擇看來比較生澀的「寫作習性」作為視角⁴⁸，以討論南朝各個文學集團與成員的獨特性。除了〈體性〉的「習」以外，另外本文運用的「習性」理論，也可能與中國古典文學理論的「才性」此一概念有所重疊，此處稍作說明。

討論「才性」的問題，在漢魏六朝一代不少。牟宗三《才性與名理》曾提到，中國古典的「人學」是一個專門的領域，「每一『整體的人』皆是生命的創造品，結晶品。他存在的世間裡，有其種種生動活潑的表現形態或姿態」……牟先生認為西方對「人」的理解並不全面，而中國對於人性的「全幅了悟之學」⁴⁹，分成了兩個來源：「一是先秦的人性善惡問題：從道德上善惡觀念來論人性；二是從

事」：從錢穆《兩漢經學今古文平議》重探今古文之爭》（「第二屆錢穆先生學術紀念研討會」，2007），以及談民國初年思想家馮友蘭思想生成與「習性」問題的〈遠行記事與插枝重生：馮友蘭留美四年的「習性」生成與思想萌芽〉（《世新中文研究集刊》第三期，2007·4）等論文。而根據我的看法，「習性」研究針對某一特定階級的集團（如漢代經學家），或針對一個文學家或思想家（如馮友蘭）的外緣環境、生活空間或文化場域，對其著作的影響來看，都是可以有其參照意義的理論之一。

⁴⁴ 參考蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐探究》（台北：台大中文系碩士論文，1980），8頁。

⁴⁵ 參見曹丕〈又與吳質書〉，「仲宣續自善于辭賦，惜其體弱，不足起其文」，《全上古三代秦漢三國六朝文》，1089-1頁。

⁴⁶ 若要舉國外作家的例子，同樣說的通。普魯斯特自幼孱弱離不開臥床的起居室，卻以《追憶似水年華》道盡整個家族史的興衰消長；杜斯妥夫斯基一生遭政治經濟迫害，他於《地下室手記》的自剖中，控訴對世間的憎恨與厭惡，但在代表作《卡拉馬助夫兄弟們》的主角阿遼莎·卡拉馬助夫，卻反而虔誠、純真而善良，充滿對世界喜樂的期望。

⁴⁷ 蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐探究》，8頁。

⁴⁸ 我並沒有用「習」直接來談，原因在於劉勰談的是影響創作者體性差異的原因，而本文處理的是從文本逆推考察創作者的「寫作習性」，所以，社會學的「習性」較適合這樣的討論。我們可以從一個作家的背景、環境、擁有的文化資本……來考察其習性，而這與劉勰的「體式雅鄭，鮮有反其習」（〈體性〉）恰巧是一個相反的推衍過程。

⁴⁹ 牟宗三，《才性與名理》，46頁。

『人物志』所代表的才性名理；這是從美學的觀點來對於人之才性或情性的種種姿態作品鑑的論述。這兩部分人性論各代表一個基本原理，前者是道德的，後者是美學的。前者有種種的說法，至於後者，則是對才性或情性之品鑑」。⁵⁰

在邢邵《人物志》之後，「人天生的稟賦與才性」這問題，也成為文學理論的某種分析方法。曹丕《典論·論文》就曾針對作者的個性、才華與其作品的聯繫作出評論，說「王粲體弱」，說「文以氣為主」、「清濁有體，不可力強而致」。劉勰也談關於創作者鍛鍊自我才性與文學能力的問題，可見於〈養氣〉或見於〈風骨〉，至於在《文心雕龍·才略》中，劉勰將「才華」、「謀略」等個人特質與文章的「氣」、「風骨」、「神思」等概念區分開來，〈才略〉中劉勰專論作者的才性與其作品結合所產生的優劣得失。

劉勰在〈才略〉中簡單概述了從虞夏到劉宋的重要作品，論其風格、闡明其特色。上面這四段分別是建安與正始、西晉、江左以及東晉末的重要作家評述。至於省略宋代以後的作家與特色，劉勰說那是因為「宋代逸才，辭翰鱗萃，世近易明，無勞甄序」。學者認為〈時序〉可視為劉勰創作的一部小型文學史，那麼就直接意義來說，〈才略〉乃補足此段文學史的另外一條經緯線——以作家為中心論，將作家與文學發展軌跡結合。

但本文特別重視〈才略〉勝過〈時序〉的原因，在於〈才略〉不僅依據年代標舉出一個世代重要創作者，劉勰更說明了他們的文學史成就。不過應該注意的是——這些成就其實建立在全不全相等的立基點。根據〈才略〉原文，再將其內容重新切割、歸納、組合，我們可以將之作者才略展現的對象，區分為：「與文類的關聯」、「與代表作的關聯」、「與其整體風格的關聯」三種不同的討論方式，整理如下：

時代年號	建安正始時期	太康時期	江左時期
才略展現			
才略與文類	琳瑯以「符檄」擅聲	張華「短章」，奕奕清暢	長虞「筆奏」，世執剛中
	徐幹以「賦論」標美	(潘岳)賈餘于「哀誄」	成公子安，選「賦」而時美
	嵇康師心以遣「論」	(士龍)能布采鮮淨，敏于「短篇」	曹摅清靡于「長篇」
	阮籍使氣以命「詩」		季鷹辨切于「短韻」

⁵⁰ 牟宗三，《才性與名理》，46 頁。

			庾元規之「表奏」，靡密以閑暢
			溫太真之「筆記」，循理而清通
才略與代表作	劉劭〈趙都〉，能攀于前修	(張華)〈鷦鷯〉寓意，即韓非之〈說難〉也	殷仲文之〈孤興〉
	何晏〈景福〉，克光于后進	左思奇才，業深覃思。盡銳于〈三都〉，拔萃于〈詠史〉	謝叔源之〈閑情〉，(并解散辭體，縹渺浮音)
	休璉風情，則〈百壹〉標其志	(潘岳)鍾美于〈西征〉	
	吉甫文理，則〈臨丹〉成其采	(摯虞)品藻〈流別〉，有條理焉	
才略與風格	劉楨情高以會「采」	潘岳敏給，「辭」自和暢	劉琨「雅壯而多風」
	應瑒學優以得「文」	陸機才欲窺深，「辭」務索廣，故思能入巧而不制繁	盧諶「情發而理昭」
		士龍朗練，以識檢亂	景純「艷逸」，足冠中興
		孫楚綴思，每直置以「疏通」	孫盛、干寶，「文勝為史」，准的所擬，志乎典訓
		摯虞「述懷」，必循規以溫雅	袁宏發軔以高驤，故「卓出而多偏」
		傅玄「篇章」，義多規鏡	孫綽規旋以矩步，故「倫序而寡狀」
		夏侯孝若，「具體而皆微」	
		孟陽、景陽，「才綺」而相埒	

當然，風格是從文類或代表作而來的，且代表作同時也象徵文類的選擇。但不可否認——劉勰以「文類」、「代表作」以及「整體作品呈現的風格」來審美創作者，這表現出其對作者「習性」的觀察。我們知道《文心雕龍》以駢體寫成，其中可

能有追求駢偶而互文見義的部分，⁵¹但根據上面的歸納，基本上可以將〈才略〉論及六朝創作者的部分妥善的分為這三種批評方法。

另外在〈才略〉中，劉勰針對幾個著名的作品，說明作者如何表現其才華，也一並舉出其代表作來印證他的推論——譬如「左思奇才，業深覃思，盡銳于《三都》，拔萃于《詠史》，「盡銳」與「拔萃」意思差不多，「業深覃思」不能算是談作品的風格，應該說的是左思的創作特色與構思精研的過程。至於劉勰說潘岳「潘岳敏給，辭自和暢，鍾美于《西征》，賈餘于哀誄」；或陸機「才欲窺深，辭務索廣，故思能入巧而不制繁」，則是討論作者本身的才性與其文章整體特色的關聯。像潘岳這一段，劉勰以四句評價——闡明其才華、總括其文風、介紹其代表作、點出其擅長文類。另外「休璉風情，則〈百壹〉標其志」一段，蕭統《文選》將應璩的〈百壹詩〉單獨獨立於詩文類下，視之為一類獨立的「形式」。⁵²黃叔琳提到其時曹爽秉政多違法度，應璩以詩譏切時事。劉勰所謂「風情」是指此詩續衍而生的外緣事蹟。⁵³而「風情」與「標其志」，很顯然談的不是作品的風格，而是經過作品透顯的作者人格特質以及其積累而成、改變不易的「習性」。

(三) 「內容設定」的面向之三：「互文性」

先來談談現今我們「互文性」(intertextuality)的基本定義。互文性通常用來指兩個或兩個以上文本間發生的互文關係。它包括：一，兩個具體或特殊文本之間的關係(稱為(transtextuality))；二，某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響(稱為(intertextuality))。⁵⁴尤其以今日來說，「互文性研究」以各種形式，廣泛地被諸多學科所運用，這也造成其意義自然更為複雜。按照大陸學者陳永國的說法：「任何文本都是一種互文。在一個文本中，不同程度地以各種能夠辨認的形式存在其他文本。於是，從極端的意義來說，任何文本都是過去的引文的重新組織」⁵⁵。

⁵¹ 譬如「成公子安，選賦而時美，夏侯孝若，具體而皆微」一句，言成則稱其賦文類，論夏侯則讚其風格，成公綏現存〈嘯賦〉，而夏侯湛今有〈春可樂〉等詠節令短詩。一讚文類，一讚其體式與創作習性，雖然成對，但仍屬於兩種不同的批評方法。

⁵² 參見梁·蕭統編，唐·李善注，《文選》，1015 頁。所以若要將〈百壹〉視為一種文類亦無不可。李善解釋〈百壹〉舉出李充《翰林論》、孫盛《晉陽秋》的說法，最後統整出「百慮有一失」的掌故解釋題目，《文選》，1015 頁。

⁵³ 參見黃叔琳注，《文心雕龍注》，158 頁。

⁵⁴ 關於「互文性」的相關論述與運用，筆者參考了薩莫瓦約，《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003)；廖炳惠，《關鍵詞 200》(台北：麥田，2002)；陳永國〈互文性〉(收錄《外國文學》，2003)等書。就相關成果來說，筆者也有〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉(《東吳中文學報》第十六期，2008·10)、〈音律的示範與實踐：論唐代律賦「題韻」與「題義」的互文性〉(《台南大學學報》第三十三卷第一期，2008·6)等論文，皆以「互文性研究」作為主要的研究方法。換言之，「互文性」的討論，筆者已具備一定的嫺熟程度，而以「互文性」角度，針對同題材作品的研究，也已於諸篇論文中展現出一定的成果。至於將「互文性」運用於同時期的同題材文本，相信有更多可開展的空間。

⁵⁵ 陳永國，〈互文性〉網址(<http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/culturestudy/theory/01.htm>)。

我這裡使用的「互文性」，乃是由法國符號學者，也是法國女性主義者的克麗絲蒂娃(Julia Kristiva)所最先提出的文學理論。⁵⁶「互文性」與「習性」類似，一方面較為新穎，一方面對於中國文學研究而言較為陌生，但不同於「習性」乃肇生於社會學的理论，「互文性」一開始就是從文學理論中誕生的。

其實最早提到關於「文本」與「文本」間存在縫隙者，乃法國符號學者，也是克麗絲蒂娃的老師羅蘭巴特(Roland Barthes)。巴特認為文本與文本間存在著縫隙，如女性身體與服飾間的遮蔽與展現，而領略「文本間」(inter-text)同時讀者獲得「文本愉悅」。⁵⁷而按照薩爾瓦約《互文性研究》的說法，克麗絲蒂娃首次使用「互文性」這個詞彙是在1966年〈詞、對話、小說〉(Le mot, Le dialogue, Le roman)這篇論文中，而第二次在〈封閉的文本〉一文中，她更明確地定義了「互文性」——「一篇文本中交叉出現其它文本的表述……已有和現有表述的易位」。⁵⁸在郭焯翻譯的《互文性研究》中，譯者不斷地以「易位」這個詞彙去解釋「互文性」，但這「易位」並不容易理解。簡化來說，應該是文本與其他文本的交換，或者說刻意或無意的錯置安排。總之此時的克麗絲蒂娃說明她自己提出此理論，借用的是提出「對話理論」(或稱「複調理論」)的俄國文學理論家巴赫汀(Mikhail Bakhtin)的研究成果。不過隨即的討論中，「互文性」的範圍就趨於廣義：

隨後其他的學者也提到這個抽象概念；作為歷史上未曾有過也不曾使用過的分析手段，互文性後來又被索萊爾斯(Philippe Sollers)重新定義如下：「每一篇文本都聯繫著若干篇文本，並且對這些文本起著復讀、強調、濃縮、轉移和深化的作用」。在這個時候開始，「互文性」就和傳統的考據區別開來。所謂考據就是嚴格地從作者的生平和心理的角度，看待同樣的文學現象：一個作家有多少藏書？它讀了多少？它是哪一個派別的？這種研究方法的中心問題在於了解作者所受的影響，傳達的訊息、繼承或傳承的文學遺產。⁵⁹

其實我們並不難理解「互文性」的原本定義，即一個文本與另一個文本之間發生的各種聯繫。或索萊爾斯提到的一一濃縮、強調、轉移、深化等等作用。但這一段引文中我們發現幾個重點，首先，索萊爾斯對「互文性」的定義過於廣泛，這使得所有作品都可能發生互文性的可能。當然，這件事本身可能是正確的，時間進入現代，我們研究文學經常談到「書寫」與「記憶」的關聯。文學並非如作畫時的寫生或者是攝影、影錄技術，它並不是即刻記載當下發生的景象或事件，

⁵⁶ 中國古典文學其實也有「互文」這個概念，但它用來指涉的是修辭學上的「互文見義」——也就是兩句不同的句子，但其指涉卻相同。

⁵⁷ 參見(日)鈴木和成著、戚印平等譯，《巴特：文本的愉悅》(石家莊：河北教育出版社，2001)，241頁。

⁵⁸ 薩莫瓦約，《互文性研究》(天津：天津人民出版社，2003)，4頁。

⁵⁹ 薩莫瓦約，《互文性研究》，4-5頁。

換言之，書寫的過程勢必含有「再現」的必要，而實現「再現」時就必然與「記憶」有所關聯。如果「書寫」的過程是一種「記憶」的召喚，那麼出現在記憶中的不僅是描繪記載的對象，也包含這個作者於過去到現在所觀覽到各種文本。這些文本有意或無意的出現，或者是干擾或者是提供靈感給予創作者，從這個角度看來，沒有哪一個文本不受到其他文本的影響。

這段引文的另外一個問題是，它提到「互文性研究」與我們傳統文學研究中的「作家作品論」的關係。這讓互文性研究與過去的「作者考據學」⁶⁰得以區分開來。我提到這個問題，其實是要延伸來談談關於「影響」這個概念。就像薩莫瓦約所說的，過去的「影響研究」非常重視一個作者的生平與心理狀況。李白屢次於作品中提到謝朓，因為李白對謝朓的詩歌深有所感(換言之，我們也可以推測李白書房中必定常將宣城詩放在案頭)，所以李白受謝朓的影響；清代王士禛編《唐賢三昧集》，所以他受到王維、孟浩然的影響；同屬復古派的李夢陽、何景明，標舉「文必秦漢，詩必盛唐」，所以此流派皆受到盛唐詩的影響……諸如此類的研究，但這都是考據式的研究。「考據研究」與「互文性研究」差別在於，考據研究需要大量的證據方能推論影響的關係，但事實上「影響」有時並非如此刻意或軌跡歷歷。如果我們相信創作行為本身就有冥契性或受神秘主義的引領，那麼所謂的「影響」當然也不僅是從生平或從藏書就可以確認。一個作者幼年時無意讀到得文本、或偶而聽聞卻不曾記得的詩句或意象，都可能以濃縮、改寫、深化的方式，出現在他往後的作品中。這讓「互文性研究」在某種程度上不容易證實，於是造成它抽象與虛無的可能性成分。

但「互文性研究」若只停留於如陳永國的廣義互文，或熱奈特(Garard Genette)所說的「沒有任何一部文學作品不在某種程度上帶有其他作品的痕跡」⁶¹的話，那麼雖然這個概念是正確的，難免會減損這個「互文性研究」在運用時的範圍。於是，為了解決「互文性研究」不夠精確、具備邏輯的缺點，於是熱奈特在他的《隱跡稿本》(Palimpseste)一書中，將過去的「互文性」細分為五種，其中一種也是今日較為常見的概念，就是從「互文性」衍伸而來的——「超文性」(hypertextualité)。「超」這個字根於西方文學理論有其特殊義涵，譬如「超現實主義」，即根基於現實卻又徹底擺脫現實主義的羈絆。而熱奈特的「超文性」指的就是「一篇文本刻意的從原本文本裡派生出來的軌跡」⁶²，放在現代文學理論中來看，包括仿作、戲擬、粗俗的模仿或荒謬的指涉……等刻意且細膩的工作，都算是「超文性」。其實「超文性」已經超過本文準備運用的「互文性」範疇，但仍然必須一提的目的在於，現在也有許多學者定義中的「互文性」包括表現模

⁶⁰ 所謂的「作者考據學」，就是本文之前提到的——將作者的生平與其當時作品的風格配對而產生的討論與成果。這個觀點進而延伸，去談作者與過去的某一經典作家彼此間的影響，這同樣也是過去考察作者心態、心境時經常採取的研究方式。

⁶¹ 薩莫瓦約，《互文性研究》，15 頁。

⁶² 薩莫瓦約，《互文性研究》，12 頁。

仿、戲擬、刻意暗示等此一類的文本。他們既然將此類歸入「互文性」，那我就必須提示說明——「互文性」也包含這一類的義涵，但對後現代主義文學來說，降格、刻意拙劣的仿擬、對神聖崇高作品的污名化，或許有它們解構、去中心的理論意義。但對於古典文學研究來說，刻意地降格或粗劣的模仿其實並不常出現。若議者認為——「何以談到『互文性』，卻沒有談關於文本與文本間的模仿、抄襲、或口吻的戲擬」……以上即是本文的回答。確實，因為熱奈特的五種分類太過於瑣碎，所以許多研究者就直接將熱奈特所謂的「超文性」歸入「互文性」脈絡中。關於熱奈特於「互文性研究」的評價，薩莫瓦約就說：

在界定互文性定義的時候，熱奈特終於解決了含混不清的問題。也許有人會反駁說，它排除了所有給「互文性」以及其他解釋的可能。⁶³

這一類批評與本文前面的說法其實有些類似。確實，熱奈特的工作確實有些過於瑣碎、也狹窄「互文性」的發展，但他的五種分類也解決「互文性研究」本來廣泛而不適用於作為文學批評的缺點。於是我們今日可選用適切的觀點，來觀察此一文本與彼一文本之間的關係或縫隙。

在說明「互文性研究」時，我們不斷標舉出「有意／無意」、「補充／反駁」這些概念，實則就是觀察創作者的「有意或無意」，或文本彼此間的「對話與反駁」，就是互文性研究中最為深刻也饒富趣味的地方。⁶⁴關於這些從「互文性」延伸出的問題，可想留待下文實際針對南朝文學集團的詩賦進行分析時，再來以其實例予以說明。另外，克麗絲蒂娃提到的「互文性」最重要的特性在於「易位」，而索萊爾斯則提到此文本對彼文本「覆讀、濃縮、強調、深化」。而這都是本文用來觀察南朝文學集團同題共作的作品的「互文性」時，所注重的面向。以下各朝代的「內容設定」時，都會列出「互文性考察」一子目，來討論這些同題共作。⁶⁵

⁶³ 薩莫瓦約，《互文性研究》，12 頁。

⁶⁴ 創作者若刻意與前代或同時期的文本進行對話、補述的動作，自然有其遊戲、較勁、或戲擬的心態，而創作者若無意卻徵引前代或同時期的文本，彼此達成相互補充、濃縮、移位的行為，同樣表示此作者在創作與記憶的潛意識中對此文本有所印象，或其在生活背景、場域、環境中有何相似的習性交互影響。總之「互文性研究」可與「寫作習性」合而觀之，同時也饒富探討的價值。

⁶⁵ 同一集團成員的同題共作，比其他獨立意志的作品，更有互文性切入的空間。不過須說明的是此處的「題」基本上指的是「題目」，但也包括「題材」、「文學素材」等概念。換言之，並非須完全同樣「題目」才符合我們觀察「互文性」的條件，兩篇作品有著同樣題材或文學素材，也屬於觀察「互文性」的對象。李立信曾有〈從「和賦」看賦的文體屬性〉(收錄《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》(台北：政治大學文學院，2000))，685-698 頁，另外張高評、黃麗月也有幾篇論宋詩或蘇軾文、賦「同題共作」的論文，但此問題仍有值得探討空間。且「同題」的範圍多廣，是同題材、同文學素材叫做「同題」嗎？能不能跨題材卻運用相同素材呢？而同文類的同題相和與異文類的同題作品又有何不同的表現技巧與書寫策略……這都值得深入探討。故本文接下來主要以這些問題為探討主軸。

與「習性」的思考徑路相同，將「互文性研究」這個從符號學所誕生的概念運用於中國古典文學研究，也並非在本論文中才靈光乍現的想像。筆者過去曾有相關的成果，筆者曾以「互文性」分析陸機〈擬古詩〉、分析唐代律賦以及「設辭問對」的「物色賦」等成果⁶⁶，接著在後面的幾個章節，我將以此處談到的「互文性」，以及前面談的「寫作習性」等兩個觀點，來分析幾批同題共作的詩賦。

第二節・關於「形式的選擇」

根據本文所預設的「創作過程」，在「內容」完成之後，創作者馬上就面臨到「形式選擇」的問題。而討論「形式」時，本文將重點放在「詩」與「賦」的兩種文類的選擇之上。故接下來針對如形式選擇的「外部」(限時創作、同體創作)與「內部」(文類條件、文類定義)的衍生概念，進行一釐清。

(一)「形式選擇」的面向之一：「時限」的「因難見巧」

筆者的碩士論文題目為「六朝詩賦合流現象之新探」。大抵來說，我不認為「詩賦合流現象」屬於六朝文學史的必然現象。我認為我們應該從「詩歌」與「辭賦」兩大重要抒情文類的文類限制、要求、目的，以及其被規範、被接受的「解釋共同體」⁶⁷出發，來探討文類之間到底發生何種變化。換言之，「詩賦合流」這定義的背後勢必包含著一個背景知識，也就是何謂「詩歌」？何謂「辭賦」？⁶⁸這個概念非常複雜，牽扯到「兼體」、「跨體」或「本色」、「別格」等中國文學理論中經常提到的概念。但我們還是可以更簡化地去針對「詩賦合流」這個大框架的論述提出問題，何以「篇幅短小」、「趨於抒情化」就是辭賦的「詩化」？何以「體物鋪排」、「曲終奏雅」就等於是詩歌的「賦化」？這當然跟詩、賦以何種型態被界定、被接受，有著密切的關係。

關於上述這些問題筆者如論文中已初步處理，但其實筆者之所以將視野投向「詩賦合流」的問題有著一背後的基礎，除了作品的意義之外——「創作者到底是如何選擇形式？」如果我們將創作本身視為一種天啓的行為，那麼會不會是「形式」也能透過某種神秘力量來召喚創作者？另外，當創作者選擇形式的同時，他

⁶⁶ 拙著包括〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉，《東吳中文學報》第十六期，2008・11；〈音律的示範與實踐：論唐代律賦「題韻」與「題義」的互文性〉，《台南大學學報》第三十三卷第一期，2008・4；〈遊戲或教育：論蕭統文學集團同題共作詩賦的「互文性」〉，《彰師大國文學誌》第十九期，2009・12等。

⁶⁷ 「解釋共同體」是從姚斯(Robert Jauss)的「接受美學」理論出延伸的一個概念，大抵指同一時代的讀者會對某一作品或某一文學現象有共同的審美標準與定義。

⁶⁸ 也就是說，先有「賦文類」與「詩文類」的界線，才能以此來判斷這批六朝時候的作品產生了「詩賦合流」。

勢必遭遇到一種文類伴隨而來的文類限制與條件，但這些限制如何形式，創作者如何去實踐——或去想像——這種限制？而在選擇某種文類之後，作者另外擅長的那個文類是不是也會如幽靈般現身干擾創作的行爲？這也是我想要詰問的。⁶⁹

王夢鷗、簡宗梧先生的研究中已經提過「文章辭賦化」或「詩賦合流」之間的密切關係。總括來看：王夢鷗先生認爲，在六朝「辭賦」或許不是最主流的文類，但在這種貴遊文學風氣之下，各體裁的文章都已經「辭賦化」⁷⁰了；而簡宗梧先生認爲，在貴遊文學風氣之下，創作受到限時、因難見巧的影響，所以篇幅短的詩歌取代辭賦。這兩個論述的結果看似相反，其實根源於同樣的思考脈絡。

關於「文章辭賦化」的現象，王夢鷗先生舉了王融這個受到鍾嶸強烈批評的作家，當作過度鋪排與用典的例證：

鍾(嶸)氏對王融特別不滿，這裡姑且引王融文章的片段來疏證他評語之正確。〈三月三日曲水詩序〉：「臣聞，出豫為象，鈞天之樂張焉。時乘既位，御氣之駕翔焉。是以得一奉宸，逍遙襄城之域。體元則大，悵望姑射之阿。然宵眇寂寥，其獨適者已。至如夏后兩龍，載驅璿臺之上；穆滿八駿，如舞瑤水之陰……」這段文章倘據李善的注來檢查他的隸事方法，幾乎每一句中都使用了一兩個典故。而且每一典故之間，彼此毫無關聯。⁷¹

當然，根據我的看法，創作者長期從事編纂類書或者是時限內進行典故遊戲與競賽，「隸事」成爲其創作習性的一部份，而創作者所紀誦的、快速過目而不忘的前代經典與文本，以非常私隱而深層的方式存在其記憶中，但卻以各種形式出現並「干擾」⁷²創作者。

王夢鷗先生說，「隸事的遊戲，替代了古時貴遊即景綴賦吟詩的遊戲」⁷³。簡宗梧先生則延續這「文章辭賦化」說法，於〈賦的可變基因及其突變〉一文中，考察自先秦兩漢以至於唐宋的辭賦發展史，認爲可以根據辭賦的功能、意義以及演變的走向，區分成「優言文學」、「文士文學」以及「場屋文學」等三大階段。而六朝辭賦屬於「文人文學」，作者鋪排典故辭藻，讀者也深諳其趣：「士大夫成

⁶⁹ 其實跨文類作品的出現並非僅出於南朝，學者也談到蘇軾的「以文爲詩」，談周邦彥的詞有「賦化」現象，但本文以爲將研究焦點聚合在詩歌與辭賦兩大文類有著高度交滲、牽動、影響的南朝，這關於形式的討論將是更有意義的。

⁷⁰ 王夢鷗先生〈貴遊文學與六朝文體的演變〉一文提到，「魏晉以下各種文章大略從同，文人不僅使用這方法作賦，同時也用這方法寫作公文書牘以及哀誄碑銘。倘依劉知幾在其《史通·載文》篇的說法，則連史傳的記載也已經辭賦化了。從這觀點來說，可知魏晉六朝文體之形成，只是一個「文章辭賦化」的現象」，117-118 頁。

⁷¹ 王夢鷗，〈漢魏六朝文體變遷之一的考察〉，124 頁。

⁷² 歷代的文本會干擾創作者，這是「互文性研究」的論述，王夢鷗先生將這種前代的文本視爲「營養料」，從義界上來說，兩者可說是有共通之處。

⁷³ 王夢鷗，〈漢魏六朝文體變遷之一的考察〉，123 頁。

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。這是重大的突變，經過這一次基因序列重整的突變，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⁷⁴。

也因此，我們討論「形式選擇」，就必須考量到兩位先生談的「辭賦化」與「(非)辭賦化」的問題。所以我想談從「貴遊活動」延伸的「時限」。因為「限時」的創作，讓作者必須對於形式有所選擇，這是外緣的因素，但也因為限時，讓作者得到因難見巧的限制與創作愉悅，這則是內緣的因素。

「時限」如何落實於文學活動，我們可以從史料記載裡找到相關對應的文獻。褚翔乃活躍於宋明帝集團成員褚淵的曾孫，曾任宣城王主簿、宣城王文學。在他與蕭衍集團從遊時有如此的記載：

中大通五年，高祖宴羣臣樂遊苑，別詔翔與王訓為二十韻詩，限三刻成。翔於坐立奏，高祖異焉，即日轉宣城王文學。(《梁書·褚翔傳》)⁷⁵

從「高祖異焉，即日轉宣城王文學」這一段記載來看，褚翔原本並非什麼聲名顯赫的文學集團成員。類似的事件還有以下兩則，一則見於〈到沆傳〉、一則見於〈謝徵傳〉：

時高祖譙華光殿，命羣臣賦詩，獨詔沆為二百字，三刻使成。沆於坐立奏，其文甚美。俄以洗馬管東宮書記、散騎省優策文。(《梁書·到沆傳》)

時魏中山王元略還北，高祖餞於武德殿，賦詩三十韻，限三刻成。徵二刻便就，其辭甚美，高祖再覽焉。又為臨汝侯淵猷製放生文，亦見賞於世。(《梁書·謝徵傳》)

到沆與其兄弟到溉、到洽齊名，至於謝徵則是謝朓從姪。根據《梁書》校注，「三刻成詩」似乎是從蕭衍集團開始建立的一個「通例」⁷⁶。雖然說更早的文獻我們看不到這一類的記載，但可想見的是這類限時以賦詩的規則應當起於更早。不過我們從這三則相去不遠的記載就可以發現，這類的事件被記載於史傳中，就和某某人「自幼聰穎」、「六歲能屬文」差不多似的功能作用，於史傳記述中這些神童似乎千人一面，而這些文思駿發的作者，其能力也相去不遠。王夢鷗先生說齊梁

⁷⁴ 簡宗梧，〈賦的可變基因及其突變〉(《逢甲人文學報》第十二期，2006)，22頁(原文1-26頁)。

⁷⁵ 唐·姚思廉，《梁書·褚翔傳》(台北：鼎文書局，1979)卷49，586頁。以下徵引史傳文皆乃以鼎文書局一系列史書為出處，僅隨文附註出處。

⁷⁶ 根據唐·姚思廉《梁書·到洽傳》校曰，「三刻使成，「三」各本作「二」，據《南史》及《冊府元龜》改。按：限三刻成詩，為當時通例，可參看本書〈褚翔傳〉、〈謝徵傳〉，686頁。

時的知識份子最佩服「一目十行」或「數行俱下」⁷⁷的讀書方法，這些記載也往往見於史傳。如果說讀書追求快讀以及默誦的能力，那麼創作當然同樣追求效率與成果。如此某次既快又好的創作經驗，就成了某位文學集團成員在其一生中值得一書的豐功偉業。

為增加文學貴遊活動的刺激，以及俾使活動時能夠判定諸位創作者優劣，「時限」是很好的方式，而自古以來，一旦展現「立就」的能力，都能給創作者臨門一腳，讓其於政治場域中受到關注。⁷⁸不過此「設定時限」以創作的「通例」，在陳叔寶文學集團的變造下，有了更刺激的進行法則：

後主之在東宮，引為學士。及即位，遷通直散騎常侍，與義陽王叔達、尚書孔範……等恒入禁中，陪侍游宴，謂為狎客。暄素通脫，以俳優自居，文章諧謔，語言不節，後主甚親昵而輕侮之。嘗倒縣于梁，臨之以刀，命使作賦，仍限以晷刻。暄援筆即成，不以為病，而留弄轉甚。（《陳書·陳暄傳》）

原本用作來逼供刑求的「臨之以刀」⁷⁹，成為搭配文學活動而用來助興的方法，這當然些變態心理的成分。我們一方面發現陳叔寶集團君臣某種難以言說的親暱與危險平衡關係，另一方面這段記載也展現出陳暄敏捷的文采以及其深諳文學活動的能力。雖說文「窮」而後工，但陳暄似乎對這樣的危險與創作所共構的危險平衡，本身也樂在其中。這當然有一種近乎受虐狂的心態，但也展現出「時限」這個通例與南朝文學政治集團的密切關聯。

從上述限時、或過度典故化、辭賦化的書寫，其實都是一種「因難見巧」的創作嘗試。「因難見巧」這個詞出於《宋朝事實類苑》，根據馬端臨的說法，乃歐陽修對韓愈文章詩歌的一個觀點，但此觀點非常精確：

退之筆力，無施不可，而嘗以詩為文章末事，故其詩曰：『多情怯酒伴，餘事作詩人。』然其資談笑，助諧謔，斂人情，狀物態，一寓於詩，而曲盡其妙，此在雄文大手，故不足論，而予獨愛其工於用韻也。蓋其得韻寬，則波瀾橫溢，泛入傍韻，乍還乍離，出入回合，殆不可拘以常格，如此日足可惜之類是也。得韻窄則不復傍出，而因難見巧，愈嶮愈奇，如病中贈張十八之類是也。余嘗與聖俞論此，以為譬夫善馭良馬者，通衢廣陌，縱橫馳逐，惟

⁷⁷ 王夢鷗，〈漢魏六朝文體變遷之一的考察〉，124 頁。

⁷⁸ 當然，展現「立就」或對典故的熟悉度，自然得到政治場域的注目，但反之也有激怒上位者而招致禍事者，最著名則沈約舉栗典故的故事（《梁書·沈約傳》，243 頁），此事本文於第五章「梁代文學集團」時會討論到。

⁷⁹ 可參見《梁書·張嵒傳》，「嵒乃釋戎服，坐於聽事，賊『臨之以刀』，終不為屈，乃執嵒以送景，景刑之於都市，子弟同遇害者十餘人，時年六十二」，610 頁。

意所之。至於水曲蟻封，疾徐中節，而不蹉跌，乃天下之至工也。⁸⁰

「因難見巧，愈嶮愈奇」其實不僅是對韓愈成立，這也是歷代創作者共同的嚮望。在高度的限制性之中，展現出受限的美學。簡宗梧先生稱律賦的「限韻」如同「戴著手鐐腳銬起舞」，但這種心態其實是共通的。包括本文討論的「同題」、「應詔」、「限時創作」、「辭賦化」等等，大概都可以用這樣的心態來理解。而這種「因難見巧」的作者心態與書寫實踐，又往往展現於整個文學集團共同創作時，故本文選擇「文學集團」作為討論的軸線，也是基於此。故本文進而從文學集團的主要貴遊活動時的作品出發，去進行文學集團的作者如何進行「形式的選擇」，並從「形式選擇」的意圖中，展現南朝文學集團的書寫策略。

(二)「形式選擇」的面向之二：「詩」與「賦」的文類概念

「文類學」就某種程度而言，是一種「後設」⁸¹的研究方法，無論對創作者來說文類有何意義，後來的文類學研究者也常無視於作者的分析與理解，而以具當代性的視野將文學依據各種標準來分類。所以我們看到各式各樣的分類模式。西方文學按照基本的形式分成「戲劇」、「史詩」，按照題材分為「騎士文學」、「少年成長文學」、「閨閣文學」等等。換言之，文類學將較多的關注點放在討論一種後設的分類法，卻不太常去詰問創作者於創作時所理解的文類觀念。而這是本章節我所要討論最核心的部分。既然我們談到南朝作者對「形式的選擇」，那麼我們勢必得深入到這個問題最基源的所在——他們所認知到的「文類」是什麼？什麼是「詩文類」？什麼又是「賦文類」？這看似是不太靈光的問題。同樣叫做「詩」的文類會有什麼不同嗎？都名之曰「賦」的文類會有多大的差異嗎？但我們一路討論至此，我們看到一些不太像詩卻題名為「詩」的作品，與賦相去甚遠卻以「賦」為題目的作品……難道我們就像後來的李夢陽似的，隨意將王勃的〈蕩子從軍賦〉改為〈蕩子從軍詩〉⁸²，使之合於〈從軍行〉文類脈絡，然後再無後患了嗎？

我們如果先能掌握對於當時的創作者而言，那個所謂的「文類邊界」何在，那麼我們自然能夠理解他們在文類越界時的想法與心態。當然，誠如我前面所說——同樣的文學集團中的成員有其差異性，同樣時代的作品也可能背後隱藏迥然的肌理。如果「詩文類」與「賦文類」的觀念史隨著每個時代而變異，隨著不

⁸⁰ 此說早見於宋·江少虞，《宋朝事實類苑》，487頁。後根據元·馬端臨《文獻通考》前有「歐公詩話曰，『退之筆力，施無不可……』」一段，1851頁。

⁸¹ 「後設」(meta-)原本指的是「在某某之上」或某種基源，放在本文的架構，我認為文類原本就是一種在文學創作出現之後才劃分出來概念，那麼討論文類的論述議題的「文類學」，自然就是一種後設的研究。對於創作者而言，或許在其創作時上沒有的文類，但多年後他的作品卻被後設地放入那個文類範疇之下。

⁸² 根據明·王世貞《藝苑卮言》所說，「〈蕩子從軍〉，獻吉改為歌行，遂成雅什。子安諸賦，皆歌行也，為歌行則佳，為賦則醜。五言至沈宋，始可稱律」，參見丁福保《歷代詩話續編》(北京：中華書局，2003)，1178頁。

同作家而變動，那麼我們當然得耗費更多心力，更廣泛地檢視創作者的作品，並試著從現存的作品中，理解當時作者的世界觀。

討論到「詩」與「賦」這兩大中國古典抒情文類的定義、源流、傳統或理論基礎，有幾段文獻是我們必須注意的。首先是〈毛詩序〉說「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」⁸³、「詩者，志之所之也。在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之」⁸⁴。「詩言志」的說法與後來陸機的「詩緣情」，成了我們討論的重點，廖蔚卿、詹福瑞先生都已經談到過——關於陸機如何將「詩言志」過度到「詩緣情而綺靡」，以及他的「詩緣情而綺靡」到底跟「詩言志」之間有何取代、置換、承接的關係。⁸⁵

但在《詩經》時代，詩確實用來「言志」，無論其題材範疇、技巧、風格、創作的場域、習性、策略……都與本文所討論的南朝時代有著顯著的差異性存在。或許就詩文類而言，我們沒有足夠的文獻觀察其文類的演化與變遷，但賦文類則不同，從班固、曹丕到陸機，幾百年之間賦文類在其定義、其功能性、其文類限制、目的與終極要求等面向上已有了顯著的差異。我們提過簡宗梧先生將辭賦演變分為四大時期，而我上述說的這段時期，正是辭賦從「言語侍從的口頭文學」發展到「士大夫的案頭文學」的階段。

就像討論「詩文類」的相關論述，我們將討論範圍由南朝上溯自《詩》、《書》般，對於「賦」的論述，我們應得從看班固的以下這兩段——《漢書·藝文志》以及〈兩都賦序〉中的關鍵論述開始看起：

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……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。是以揚子悔之，曰：「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」。自孝武立樂府而采歌謠，於是有代趙之謳，秦楚之風，皆感於哀樂，緣事而發，亦可以觀風俗，知薄厚云。（《漢書·藝文志》）⁸⁶

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

⁸³ 引自清·阮元《十三經注疏：詩經》，13-1 頁。

⁸⁴ 引自清·阮元《十三經注疏：詩經》，13-1 頁。

⁸⁵ 關於此點可參見廖蔚卿《六朝文論》（台北：聯經出版，1985）、《漢魏六朝文學論集》（台北：大安出版社，1997）等著作，另外詹福瑞於《中古文學理論範疇》（北京：中華書局，2005）筆者碩士論文參考許多廖、詹兩位先生的專論，也徵引其中許多片段，此處就不再次徵引。

⁸⁶ 引自漢·班固，《漢書·藝文志》（台北：鼎文書局，1979），1756 頁。

府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業。以眾庶悅豫，福應尤盛，白麟赤鳳芝房寶鼎之歌，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，抑亦雅頌之亞也。故孝成之世，論而錄之，蓋奏御者千有餘篇，而後大漢之文章，炳焉與三代同風。（〈兩都賦序〉）⁸⁷

班固〈藝文志〉這一段話中有兩大方向。其一，我們今日並不將「登高能賦」的「賦」解釋為「賦體」，但班固認為「登高能賦」的「賦」和「辭賦」是有關係的。其二，雖「賦者古詩之流」，「賦」卻不等於「詩」。如果我們看此段引文之前，〈藝文志〉列出「屈原賦二十五篇」、「唐勒賦四篇」……等一連串辭賦作者與作品，而至最後一項班固列出「高祖歌詩二篇」、「泰一雜甘泉壽宮歌詩十四篇」……等「右歌詩二十八家，三百一十四篇」⁸⁸，他合稱這些作品曰「凡詩賦百六家，千三百一十八篇」。這 106 詩賦作家，1318 篇詩歌與辭賦的作品中，自然不會包括「詩三百」此類進入經典的作品之中。而這「右歌詩二十八家」中主要以歌詩、行令為主，其中我們今日還看得到的像〈李夫人歌〉、〈大風歌〉這樣的作品，在形式上、修辭上、句式技巧或者是書寫策略上都不會與前面的「賦」或「雜賦」相混。也就是說，班固雖然將「詩賦」列為一類，與其前的九流十家以及其後的「天文家」、「陰陽家」、「兵權謀家」、「兵形勢家」並置，但「歌詩」與「賦」或「雜賦」間仍有其區別。

在上述徵引的〈藝文志〉中，班固也很明確地提到——「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」，但「春秋之後，周道漸壞，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」，他們「作賦以風，咸有側隱古詩之義」。所以班固很明確地認知到——賦只是「古詩之流」——對班固而言，無論是「登高能賦」或「賦比興」的「賦」與其時所見的辭賦自有差異。所以班固很清楚地定義了賦與詩的區別，這個身為「古詩之流」的「賦」不可能取代「詩」，也不會成為「詩」。⁸⁹

與〈藝文志〉對應的我們可以看〈兩都賦序〉，班固在〈藝文志〉區辨出「詩的時代」、「賦以風的時代」以及「賦競為侈麗閎衍的時代」，在〈兩都賦序〉中班固則提出他對於賦文類的界定——「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」。不可否認地，在這兩段論述中，

⁸⁷ 引自梁·蕭統著、唐·李善注，《文選》，1-2 頁。

⁸⁸ 漢·班固，《漢書·藝文志》，1744-1756 頁。

⁸⁹ 至於〈藝文志〉後文又接著談到關於「競為侈麗閎衍之詞」、「麗以淫」以的問題，並談到「樂府詩」代表的觀風俗厚薄等論述，然而又是另外一個複雜層次的文學批評史課題。我們此處就不贅述。

有一批辭賦家重複的——尤其以司馬相如為代表。但我們也很難說班固在論述過程有什麼矛盾。在〈藝文志〉中他述表其對先秦漢代以來的詩賦發展史，而在〈兩都賦序〉中他提出自身對於賦文類的義界以及對賦文類寄託——「孝成之世，論而錄之，蓋奏御者千有餘篇，而後大漢之文章，炳焉與三代同風」。對應三代的政治場域產物《詩經》，大漢也有千餘篇的辭賦作品足以齊驅並駕。

從這樣看來——「詩文類」旨在「言志」、「在心為志，發言為詩」、「當揖讓之時，必稱詩以諭其志」，而「賦文類」從「賢人失志作賦」、「作賦以風」變成「朝夕論思，日月獻納」。兩種文類分別承載兩代創作者的情感、志向、以及政治意圖。到了六朝，創作者擁有詩與賦這兩種文類，可以供選擇。文學理論也開始關切到這兩種文類——它們的歷史、源流、發展、流變，以及從其史源而下，它們應當扮演的角色以及所明確的或藏隱的文類特質與文類限制。曹丕「詩賦欲麗」是第一個步驟，陸機的「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」看似言簡易賅，實則饒富深義。接著，需要更大更完整的理論來檢視這兩種文類，於是摯虞的〈文章流別論〉以及劉勰的《文心雕龍》，處理了關於「源始別流」和「釋名章義」的問題：

賦者，敷陳之稱，古詩之流也，古之作詩者，發乎情，止乎禮義。情之發，因辭以形之，禮義之旨，須事以明之，故有賦焉。所以假象盡辭，敷陳其志。前世為賦者，有孫卿屈原，尚頗有古詩之義。至宋玉則多淫浮之病矣。楚辭之賦，賦之善者也，故揚子稱賦莫深于離騷。賈誼之作，則屈原儔也。古詩之賦，以情義為主，以事類為佐；今之賦。以事形為本，以義正為助。情義為主，則言省而文有例矣；事形為本，則言當而辭無常矣。文之煩省。辭之險易。蓋由于此。夫假象過大，則與類相遠；逸辭過壯，則與事相違；辯言過理，則與義相失；麗靡過美，則與情相悖。此四過者，所以背大體而害政教。是以司馬遷割相如之浮說，揚雄疾辭人之賦麗以淫。(摯虞〈文章流別論〉)⁹⁰

書云『詩言志，歌永言』言其志謂之詩。古有採詩之官，王者以知得失。古之詩有三言，四言，五言，六言，七言，九言。古詩率以四言為體。而時有一句二句。雜在四言之間。後世演之。遂以為篇。古詩之三言者。「振振鷺，鷺于飛」之屬是也。漢郊廟歌多用之。五言者。「誰謂雀無角，何以穿我屋」之屬是也。于俳諧倡樂多用之。六言者。「我姑酌彼金罍」之屬是也。樂府亦用之。七言者。「交交黃鳥止于桑」之屬是也。于俳諧倡樂世用之。古詩之九言者。「洞酌彼行潦挹彼注茲」之屬是也。不入歌謠之章。故世希為之。夫詩雖以情志為本，而以成聲為節；然則雅音之韻，四言為正，其餘雖備曲

⁹⁰ 摯虞的〈文章流別論〉本文徵引自清·嚴可均，《全上古三代兩漢三國六朝文》(京都：中文出版社，1983)，1905-2頁。

折之體，而非音之正也。(摯虞〈文章流別論〉)

摯虞說「賦者」乃「敷陳之稱，古詩之流」，「敷陳」就是對其書寫策略的定義，這一點與後來劉勰「鋪也」的定義大致上吻合。他認為根據從能否繼承「古詩」功能者可將賦分為「古詩之賦」與「今之賦」兩類——古詩之賦「以情義為主，以事類為佐」，而今之賦「以事形為本，以義正為助」。而這些麗淫的辭賦固然有優點以及藝術成就，但伴隨這些優點而來卻造成更多弊病，包括與真實相遠、與事實相違背，流於詭辯與義理相遠，流於麗辭則與真情相反。摯虞也很清楚既要「敷陳」，就不能無材料，既要運用材料就不能不展演事義、踵事增華，但由於今古辭賦的失衡造就後來賦文類發展的位移——終於，摯虞認為後來的賦文類流於「背大體而害政教」。

摯虞討論「詩文類」則倒不把焦點放在定義與辯證正反論述。他說「言其志謂之詩」，這是對詩的定義，詹鍈認為摯虞是一個「言志說」的擁護者⁹¹。雖然辭賦也用韻，但摯虞認為詩歌更需要強調「音聲」此一面向，故從音、從聲、從韻來考量——「雅音之韻，四言為正」⁹²。這與劉勰「四言正體，五言流調」的看法基本吻合，但我們也看到時至鍾嶸《詩品》，其只討論當時流行五言詩，「四言／五言」的興替發展，明顯隨時代而更迭改變，這當然是文學史的驅動力無疑，而此驅動力如果要細膩分析，與創作者，與文論家，與媒介、題材、文類限制與承載量都有關聯。

而這些對「詩文類」與「賦文類」的定義、界定、溯源等論述，終於在劉勰《文心雕龍》中達到完成。劉勰說他的「文體論」包含「釋名章義」、「選文定篇」、「原始表末」、「敷理舉統」⁹³，而他確實也依據這樣的脈絡與邏輯定義每個文類。後來我們定義「詩」與「賦」時也往往將劉勰的意見視為指標。劉勰身處齊梁，他對詩賦的看法，在某種程度上當然能視為南朝文壇的共識：

大舜云：「詩言志，歌永言。」聖謨所析，義已明矣。是以「在心為志，發言為詩」，舒文載實，其在茲乎！詩者，持也，持人情性；三百之蔽，義歸「無邪」，持之為訓，有符焉爾。……故鋪觀列代，而情變之數可監；撮舉同異，而綱領之要可明矣。若夫四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗，華實異用，惟才所安。(《文心雕龍·明詩》)⁹⁴

⁹¹ 參見詹鍈的《文心雕龍的風格學》(台北：正中書局，1994)，205頁。

⁹² 劉勰於〈明詩篇〉說，「夫四言正體，則雅潤為本。五言流調，則清麗居宗。華實異用，惟才所安」，引自清·黃叔琳的《文心雕龍注》，18頁。

⁹³ 劉勰於《文心雕龍·序志》篇提到，「蓋《文心》之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷；文之樞紐，亦云極矣。若乃論文敘筆，則固別區分，原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統」，251頁。

⁹⁴ 此處與前註腳同樣以清·黃叔琳注的《文心雕龍注》為使用版本，不每條加註腳以避免繁蕪。

《詩》有六義，其二曰賦。賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。昔邵公稱：「公卿獻詩，師箴瞍賦」。傳云：「登高能賦，可為大夫」。詩序則同義，傳說則異體。總其歸途，實相枝幹。故劉向明「不歌而頌」，班固稱「古詩之流也」。……然則賦也者，受命于詩人，而拓宇于《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。遂述客主以首引，極聲貌以窮文。斯蓋別詩之原始，命賦之厥初也。（《文心雕龍·詮賦》）

詳夫漢來雜文，名號多品。或典誥誓問，或覽略篇章，或曲操弄引，或吟諷謠詠。總括其名，並歸雜文之區；甄別其義，各入討論之域。類聚有貫，故不曲述也。（《文心雕龍·雜文》）

以上分別是〈明詩〉與〈詮賦〉、〈雜文〉。〈明詩〉與〈詮賦〉這兩篇文論在書寫結構上頗為類似，劉勰先「釋名以章義」，〈明詩〉說明「詩」的由來——「在心為志，發言為詩」，「詩」既然與「心境」、「言」、「志」有著密切關係，那麼在將之放進「持人情性」的脈絡，「應物斯感」的邏輯中這就完成了對詩的「釋名」與「原始」。

關於〈詮賦〉篇提到的「登高能賦」的「賦」、「師箴瞍賦」的「賦」以及「古詩之流」的「賦」的層次差異，以及他提到「詩序則同義，傳說則異體」所代表的——「賦」的「作文類解」與「作動詞解」的差異，筆者同樣於碩士論文中有過較多篇幅的梳理，此處就不深入探討。⁹⁵總之劉勰較班固更深刻地分疏了「賦」的條理，而再〈詮賦〉中他除了說明「賦」此一詞彙從廣義走向狹義，從修辭走向文類的過程。他也很清楚地定義了「賦文類」的特色——「鋪采摛文，體物寫志」、「述客主以首引，極聲貌以窮文」。對於詩文類而言，劉勰心目中的「辭賦」乃一晚出的、由《詩》演變而來的「文類概念」，所以他說這兩個定義或特色，就是「別詩之原始，命賦之厥初」的關鍵——讓「賦文類」完全獨立成爲一種文類的關鍵。此外劉勰也以反向的論述提醒創作者，若捨棄「宣德盡忠」、「曲終奏雅」的教條，作品將則無異於蒙童雕刻蝟蟲，類似女工羅織霧縠。⁹⁶這顯然是從漢代「麗則」與「麗淫」的區別延續而來。

而此處將〈雜文〉的結論放在最後，我們也可以發現，即便劉勰對諸種文類

⁹⁵ 關於此點請參酌拙著《六朝詩賦合流現象之新探》，40-45 頁。我認爲「登高能賦」的賦就是單純的動詞，而與「賦者古詩之流」或與「賦比興」的賦都有迥然的解釋。Helmut Wilhel 在其〈學者的挫折感：論「賦」的一種型式〉（刊載於《幼獅月刊》39 卷 6 期，1974）一文中，就認爲「登高能賦，可爲大夫」代表賦直接反應作者的政治企圖。賦文類與政治環境、政治活動的密切關聯無庸置疑，但我並不認同 Helmut Wilhel 先生對「登高能賦」的解釋。相關論題後文將再提及。

⁹⁶ 也就是「遂使繁華損枝，膏腴害骨，無貴風軌，莫益勸戒，此揚子所以追悔于雕蟲，貽誚于霧縠者也」。

提出完整的源流、名義、界線，但他還是對文類的絕對分類有所保留。游志誠就認為《文心雕龍》的〈雜文〉與《詩品》的「雜詩」在分類概念上類似，都是對文類的分類不加諸以一個絕對的權威。⁹⁷不過「雜詩」確有獨立一類，而我們看〈雜文〉的說法——「漢來雜文，名號多品。或典誥誓問，或覽略篇章」。我們可以發現劉勰以及六朝的這一批文論家他們其實比我們想像中更尊重「題名」所表述的意義。即便憑著他們對文類的掌握度與熟稔，他們也能判斷某「誥」某「誓」乃可列入「頌贊」或列於「騷辭」，「謠」、「操」或「引」可列入「辭賦」或「古詩」、「樂府」，但他們卻仍保留其名稱，根據其題名與之分類。這倒不是什麼作一準備空間，而是尊重創作者自身對文類選擇的創意性。而這樣的觀點自然也影響到後代的文論家與選集者，他們即便發現某首以為「賦」為題的作品其實內容主要為五言七言詩句，或發現以某「詩」某「詠」為題的作品，其實不乏有楚辭體或賦體，他們也不會妄加修正、移動這些作品。⁹⁸

從《尚書》到《文心雕龍》，我們發現文論家心目中的「詩文類」與「賦文類」的面貌，其意義，其界線，以及更重要的——文學理論中「詩文類」與「賦文類」應當是怎麼樣。⁹⁹在劉勰之後，歷代的文論家在「文類觀念」更加成熟豐富之後，對文類也就有著更為高度的歸納與進展。包括元代祝堯的《古賦辯體》、明徐師曾的《文體明辯》、鈴木虎雄的《賦史大要》——它們對「賦文類」形式、內容、體制的界定上都較《文心雕龍》有更細膩、更完整的觀察與界定。而這些論述，我們就留待討論過實際的詩賦合流作品，更深入掌握了南朝詩賦合流狀態之後的章節——關於「賦作為一種軟文類」的部分——再來詳細完整地討論。

(三)「形式選擇」的面向之三：賦作為一種「軟文類」(soft-genre) 存在

簡宗梧先生曾提到：辭賦最特殊之處就在於它沒有最主要而明確的文類條件。¹⁰⁰包括恢弘聲勢、包括鋪張、包括聯對、包括設客主問答……都並非讓所有賦家遵守，這也就造就了辭賦沒有絕對的文類條件、而易於與其他文類結合的特

⁹⁷ 游志誠說，「細審這裡(《文選》)的次分類，就內容主題分，如耕藉詠史。或以形式分，如百一雜擬。……依文章篇題名而設的一類，這一類，《文心雕龍》給它劃歸在〈雜文〉。《文心·雜文》篇所舉的體類，諸如「典誥誓問」「覽略篇章」「曲操弄引」「吟諷謠詠」等等，總括其名，皆是以篇命名，雖然名號多品，不過仔細別其文章涵義，都可歸入形式體類之內。……可知文選有雜詩跟文心有雜文，可謂英雄所見略同，就體類學而言，甚有意義。它代表著體類可能存在的未定性」(參見氏著，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，《中外文學》第二十卷第七期，1991·12，87頁)。

⁹⁸ 徐師曾就提到，「楚臣之騷，即後來之賦。愚於前已屢辨之，然愚載曲宋之騷，而未及於後之為騷者，則以賦雖祖於騷，而騷未名曰「賦」。其義雖同，其名則異。若自首至尾，以騷為賦，混然並載，誠恐學者徒泥圖駿之間，不索驪黃之外。騷為賦祖，雖或信之，賦終非騷，亦或疑之矣」，(氏著，《文體明辯》(京都：中文出版社，1982)，175頁)。

⁹⁹ 當然，這樣的定義也是一種「想像」，可能會受到當時文壇影響，而這樣的「想像」也影響到當時的創作者。

¹⁰⁰ 參見簡宗梧先生，〈賦體之典律作品及其因子〉一文，是文主要即歸納並提出賦體的「因子」。

質。而筆者反向思考，從創作者對於文類的選擇來觀察——辭賦的文類特徵以及其仍能被稱為一種獨立文類的根源因素究竟何在？「軟文類」就是筆者試圖關注此論述的角度。

過去我們談辭賦的定義與起源，章學誠的意見很重要。章認為：「古之賦家者流，原本詩騷，出入戰國諸子。假設問對，《莊》、《列》寓言之遺也；恢廓聲勢，蘇張縱橫之體也；排比諧隱，《韓非子·儲說》之屬也；徵材聚事，《呂覽》類輯之義也」¹⁰¹。章學誠認為辭賦的特徵包括從詩騷繼承的形式體裁——四言體、六言加兮字的楚辭體等等，而在結構上吸收《莊子》、《列子》的「假設問對」，吸收縱衡家與《韓非》、《呂覽》的幾大特徵——「恢廓聲勢」、「排比諧隱」、「徵材聚事」¹⁰²。

簡宗梧先生認為章學誠此說雖具體，但其形體卻未完全涵蓋。也就是說，簡先生認為章學誠雖然明確點出賦文類幾個——或形式、或內容、或結構、或寫作技巧的特徵，但這並不夠完整。後文簡先生又列出譬如「用韻」、「頌美時政」、「儷辭偶對」、「履端倡序」、「歸餘總亂」、「議論」等面向。¹⁰³同時簡先生也將章學誠歸納的幾個特徵與結構形式，一並納入辭賦的文類條件中。不過我們還是難免有些疑義——談到辭賦的源流問題，劉勰曾經提到辭賦「受命於詩人，拓宇於楚辭」¹⁰⁴，賦文類與詩騷的關係無庸置疑。後來的文學史學者¹⁰⁵也都談到辭賦的起源與荀卿、與《莊子》、與縱衡家、與《韓非》、甚至是與李斯的密切源流關聯。¹⁰⁶或許辭賦的「文類來源」是綜合上述概念而來，但在「文類目的」¹⁰⁷上，賦文類卻經常處於變動。縱觀賦發展史——賦文類曾經在先秦到漢代確實曾與政治產生些聯繫，但很快地又成為娛樂性的載體。魏晉六朝時，賦文類走向士大夫文學，唐代賦文類作為科舉工具，這與其一開始的文類功能已經大相逕庭。賦的文類條件，也就在歷代歷史的發展中，不斷地修改變化。

我們再來看看王力與曹明綱的說法。王力從嚴格的文類學光譜來分類，試著去區分出詩文類、騷體以及賦文類的差異。王力認為，「從形式上看，詩騷和賦都是押韻的，這是三者的共同點。但是一般的說，詩以四言為主，騷一般是六言，加兮字成七言，賦則字數不拘，但多數以四六言為主。典型的漢賦多夾雜散文的

¹⁰¹ 章學誠《校讎通義·漢志詩賦略》(台北：華世出版社，1980)，604頁。

¹⁰² 這幾個特徵筆者就直接沿用簡宗梧先生在論文中歸納出的稱名，以避免混淆的問題。

¹⁰³ 參見簡宗梧先生，〈賦體之典律作品及其因子〉，16-18頁。

¹⁰⁴ 語出《文心雕龍·詮賦》，17頁。

¹⁰⁵ 葉慶炳、劉大杰都有這樣的說法。

¹⁰⁶ 但須注意的是，詩騷仍自有形式，荀卿〈禮〉、〈智〉、〈蠶〉等賦，迂迴周折、諧隱造語乃有其教育啓蒙的意味。至於莊周寓言或縱衡家者流的設辭對問、聚材聯句、踵事增華，乃帶有明確的政治企圖或思想傳播的目的。

¹⁰⁷ 在筆者碩士論文中，我曾以文類學研究成果來分析六朝詩賦合流現象。根據文類學者的研究，判斷一個文類是否可獨立為文類，可從風格、形式、題材、目的等四大面向來歸納之。

句式，詩、騷在句與句之間，特別是段與段之間，偏重內在的聯繫，極少用連結的詞語」¹⁰⁸。簡宗梧先生認為王力「從文類光譜上，為賦尋求定位，雖然說得相當明確，卻沒有進一步討論到賦的形體要件」¹⁰⁹。其實王力說的「賦則字數不拘，但多數以四六言為主」這可能偏向六朝以後的駢賦特徵。但從本文來看，這點確實是辭賦與其他文類不同之處。雖然「楚辭體」也有騷、引、操、辭等不同名詞，但當創作者以「賦」為題，以標準的「楚辭體」為句型結構時，經常是嚴守著「六言加兮字成七言」的句型(除非其只是以「楚辭體」作為亂辭)來寫作。但相反地，如果創作者選擇以一般的「散文體」作為句型架構，那麼他就可以更加自由地運用字數與句數¹¹⁰。

我認為重點倒不只在於——這些以「賦」為標題的作品竟然有大量的五七言詩句，從之觀察「詩賦合流現象」——而是對創作者而言，他們發現凡「賦」名篇，就表示其中可以接納各種「句數」甚至「句式」¹¹¹的運用空間。於是像這類五七言詩句與四六駢句結合的韻文作品，如果不以「賦」名篇，我們甚至也找不到其他更適合的文類將之歸納進來。至於王力分辨「騷」與「賦」之處確實頗為精確，過去如劉勰、如朱熹，或祝堯、徐師曾、鈴木虎雄都曾就「騷」與「賦」的分辨問題下過工夫，而以「楚辭體」的辭賦而言，確實在迭宕反覆的語言中更能彰顯其抒情性。這也是形式與內容相互影響、召喚的證據。

至於曹明綱則談到一個更加複雜、牽扯面更廣的問題，也就是一個「定義賦文類」的方法論問題：「關鍵在於要對賦在最初階段所呈現出來的、有別於詩文的那些獨特之處，作一番認真的考察，而絕不能在以後發展中因受詩文影響而顯示出的特點所左右。論述賦的形體要素時所遵循的一個原則，就是須考察賦在形成的初階所顯示的不同於詩文的形體要素，才構成使其成為一種獨立文體、本來意義上的賦。」¹¹²這是一個看似溯源的方法論，但簡先生對此論也有些擔憂——「不過這樣的畫定，必須面對兩點質疑：賦在形成的初期，人們並沒有所謂文類的觀念，早期命題所謂的賦，原是「誦」的意思，並非為文類的區隔，我們是否可以用這樣籠統的命題意涵，作為分析形體要素的唯一準則？此其一。只考察賦在文類觀念形成之前所顯示的形體要素，漠視後世文類觀念明確之後，有關賦體要素改變的現象，這樣的策略是否可免刻舟求劍之譏？此其二」。¹¹³

歷代文論家對「登高能賦，可謂大夫」或「賦者古詩之流」等定義，其實普遍有著不那麼吻合的看法。而我們也可以發現：劉勰所謂的「同出而異名」說的

¹⁰⁸ 王力，《古代漢語》(台北：藍燈文化，1989)，1286-1287頁。

¹⁰⁹ 簡宗梧先生，〈賦體之典律作品及其因子〉，3-4頁。

¹¹⁰ 最好的證據就是我們前面談到的〈鴛鴦賦〉、談到的〈春賦〉。

¹¹¹ 此處我所謂的「句式」，指的是譬如「動詞」、「名詞」或「賓語」、「謂語」的分布關係與連綴關係等。

¹¹² 曹明綱，《賦學概論》(上海古籍出版社，1998)，9頁。

¹¹³ 簡宗梧先生，〈賦體之典律作品及其因子〉，3-4頁。

就是「賦」這個字的「文類意義」(名詞)與「詞彙意義」(動詞)。曹明綱此處的意思是說，若我們以「某某賦」為題的作品一開始就獨立組織成一種獨立文類，就只要去溯源其最初的文類形體或文類特徵，就可以勾勒出最基礎的「賦體原型」。但簡宗梧的先生則是認為，「某某賦」為題的作品，其「賦」最早只是「誦」的意義，用來註明這類體裁的特性與表現方法。¹¹⁴「賦」字只是當作動詞，說明此體裁的表現方式；第二點，簡先生認為我們不應該刻舟求劍，以過去模糊而缺乏完整理論背書的——由創作者片面架構起的文類想像——當作是文類最核心的特徵。也確實，每個文類隨著時代演變往往都可能在特徵、在限制、功能、目的或條件上有所修改，但一個文類之所以獨立為一個文類，乃在於其最核心仍有無法變動的、不容質疑顛覆的文類形體與特徵。而隨著時代發展，創作者與文論家雖然藉著作品或論述對文類不斷微調、更動，但其實某程度也彰顯或捍衛了其核心的文類條件。

前面我們提到過——在劉勰之後還有幾個文論家特別重視文類與文類之間的區分、聯繫、差異與相似的部分。像這一類文章流別、辨(辯)體、文體辨別的著作，雖然會隨文論家的時代、視角、論據以及意識型態而有所不同，但這都有助於我們釐清一種文類在歷時性與共時性中的文類邊界，與該文類被想像的範疇或歷史。在定義文類的過程中，我們經常依據其創作者自注的文類來評斷，譬如「某某賦」、「某某表」或「某某銘」，則無文類界定的問題。但以辭賦發展史來看，先秦兩漢的騷體或雜文，其實在形式、形體、創作技巧、結構甚至是書寫策略，都與辭賦有著趨近的關聯，所以文學理論也會針對「賦」與「騷」以及其他「楚辭體」或雜文等文類進行分辨，在這樣具有高度同質性文類的分辨中，實有助我們釐清後世對「賦文類」疆界的觀點。前面說過：簡宗梧與曹明綱對定義辭賦最大的歧見就在於——曹氏認為我們應該回到辭賦最早肇生的文學場域中探討其邊界，而簡氏認為我們不應該忽視後代文類區分明確後，賦文類內部發生的轉向。而我們從祝堯、徐師曾、鈴木虎雄的論述就可以發現——隨著文類觀念逐漸明確，辭賦作為一種「軟文類」的位置也就更加明顯。

先看祝堯的《古賦辯體》。祝堯將歷代辭賦分為「楚辭體」、「兩漢體」、「三國六朝體」、「唐體」、「宋體」等幾類，顯而見的祝堯本論的部分是以時代為體裁的區別。但書未有「外錄」，外錄即討論「後騷」、「辭」、「文」、「操」、「歌」等幾種文類。顯然這些文類(如果可將之獨立稱為文類的話)在祝堯的觀點中，它們的形式與賦相去不遠，結構、內容、題材、宗旨也與賦文類有密切關聯，但它們並未以「賦」作為題名，而以「操」、以「歌」、以「辭」為名。我們可以看一段祝堯對「後騷」與賦文類的界定和說明：

¹¹⁴ 譬如〈高唐賦〉則賦誦高唐地形，〈登徒子好色賦〉則賦登徒子好色此一事件，這邊的「賦」就跟〈招魂〉的「招」、跟〈弔屈原〉的「弔」、〈答客難〉的「答」或者是〈七發〉的「發」扮演相同的語言角色。

楚臣之騷，即後來之賦。愚於前已屢辨之，然愚載屈宋之騷，而未及於後之為騷者，則以賦雖祖於騷，而騷未名曰「賦」。其義雖同，其名則異。若自首至尾，以騷為賦，混然並載，誠恐學者徒泥圖駿之間，不索驪黃之外。騷為賦祖，雖或信之，賦終非騷，亦或疑之矣。故先以屈宋之騷，載之為正賦之祖，而別以後來之騷，錄之為他文之冠。……蓋其意時與《續騷》及《楚辭後語》之意同，然不敢自並於前脩，故少異其號，謂之「後騷」。(祝堯《古賦辯體·後騷序》)¹¹⁵

這一段在區別「騷」、「後騷」與「賦」這幾個概念主要有兩個重點。首先是祝堯說，「則以賦雖祖於騷，而騷未名曰『賦』」。可見「以賦為名」與否確實是文論家判斷是否為賦文類的重要關鍵。就本文探討的南朝詩賦文本來看，有些辭賦從形式、從題材、從語言素材等等面向來看都「不像」賦，但這類的作品就像祝堯以及歷代文論家所觀察到的「騷」、「歌」、「操」或「解」等作品類似——可以發現文論家其實非常堅持——我們不能將「未以賦名」的作品強規劃之成為賦，也不能將「以賦為名」的作品強之還原為其他文類。

另外，祝堯提到朱熹編纂的《續騷》與《楚辭後語》¹¹⁶。朱熹選了譬如班婕妤、韓愈、蘇軾、黃庭堅的幾篇以楚辭體句型寫成的作品，再加上揚雄、班固、柳宗元與屈原相關的〈反騷〉、〈弔屈原〉等作品，編纂成《楚辭後語》。《楚辭後語》當然不能說是一部嚴謹的文類學分類選集，但其有著編選者出於直觀、出於同情理解的主體性——對「楚辭體」哀婉悱惻的想像，對「楚辭體」以及屈原事蹟的緬懷。祝堯此處一方面擁有較鮮明的文類界定觀念，另一方面他又出於對朱熹以及編纂前輩的尊敬，所以他在本部的「楚辭體」部分選了屈宋的作品，但在「後騷」部分則選屈宋後的作品。祝堯堅信屈宋騷體在賦之前，為賦祖述者，故列入《古賦辯體》的本部。但祝堯也很清楚地點出——「騷為賦祖，雖或信之。賦終非騷，亦或疑之矣」，騷乃賦祖，但隨著歷代的賦史發展，終究走出一條不同於楚辭體的路。

我們接下來可以看看徐師曾的意見。在《文體明辯》中徐師曾對朱熹、祝堯這類賦文類的界定方式，又有較不同的見解。徐師曾在每一種文類之前都有說明，在「賦」前他說：

案詩有六義，其二曰賦。所謂賦者，敷陳其事而直言也。古者諸侯卿大夫交接鄰國，揖讓之時，必稱詩以喻意，以別賢不肖，而觀盛衰。如《春秋傳》所載：晉公子重耳亡之秦，秦穆公享之賦〈六月〉；魯文公宴於棗，子家賦

¹¹⁵ 元·祝堯《古賦辯體》(收錄王冠輯《賦話廣聚》)，492-493頁。

¹¹⁶ 關於朱熹的著作，筆者參見宋·朱熹，《楚辭集注》(臺北：華正書局，1974)後附的《後語》。

〈鴻雁〉……皆以詠性情，各從義類，故情形於辭則麗而可觀，辭合於理則則而可法。使讀之者有興起之妙趣，有詠歌之遺音。(徐師曾《文體明辯·賦一上》)¹¹⁷

「賦」與「賦詩」自然不同，但徐師曾在此處將之聯想在一起。賦乃敷陳這是摯虞、劉勰以來的看法，但至於「以詠性情，各從義類」這就是徐師曾的整理所得到的結論。他在這裡提到的辭需強調則麗、合於理則，顯然是從揚雄的「麗以則」以及「麗以淫」延伸來談的，但徐師曾更加入兩個文類特徵——需有「興起之妙趣」、有「詠歌之遺音」。其後他根據此點來檢視歷代辭賦發展，將歷代辭賦以此分為古賦、俳賦、律賦與文賦四大類。而這四類差不多也就是今日研究辭賦流變史的主要分類方法¹¹⁸。

徐師曾以非常完整且巧妙的邏輯，將歷代辭賦發展很明確地區分為古賦、俳賦、律賦與文賦四個時期，這個分類雖然並非絕對，但卻符合每一朝代的辭賦主流。不過這其實是關於賦文類進而衍生的次文類問題。徐師曾對賦文類的界線與形體特徵卻只有從「否定」著手——否定俳賦之於趣，否定文賦之於情——至於他對賦文類的定義——大致上也就集中在「敷陳」、「鋪張」、「托物」等幾個特徵。

徐師曾雖並沒有針對各朝代辭賦的特徵或功能，給予明確的文類疆界說，但他仍指出每代辭賦的特徵，並從「六義」的觀點來檢視歷代辭賦的發展，雖然說歷代辭賦因此而各有不足，但這某程度還是印證這些變形的辭賦仍屬於「賦文類」這張大傘下的事實。我們可以再徵引一段徐師曾對「楚辭」與「賦文類」的界定，可看出徐師曾對文體的側重：

按楚辭者，詩之變也。……屈平本詩意以為騷，蓋兼六義而賦之，義居多厥。後宋玉繼作，並號楚辭，自是楚辭之家悉祖此體，故宋宋祁有云：「離騷為辭賦之祖，後人為之，如治方不能加矩，至圓不能過規」。信斯言也！今列屈宋諸子篇，而自漢至宋凡仿作者，附焉俾後之詮賦者，知所祖述。其他曰賦、曰操、曰文，則各見其本類。(《文體明辯·楚辭上》)¹¹⁹

大抵來說，文類越分越多項其實不絕對是進步的表徵，但至少代表文論家對一種文類以及其他種文類的區別有著獨到的見解。每個文類都有源流與發展，隨著發展也都會出現本色與別格的不同，這是文學史之必然性。但徐師曾此處表現了一

¹¹⁷ 參見明·徐師曾《文體明辯》，211頁。明·胡應麟《詩藪·內篇》(台北：廣文書局，1973)也說過，「騷與賦句語無甚相遠，體裁則大不同。騷複雜無論；賦整蔚有序。騷以含蓄深婉為尚，賦以誇張龐巨為工」，45頁。

¹¹⁸ 徐師曾：「故雖詞人之賦，而君子由取焉，以為古賦之流。三國兩晉以及六朝再變而為俳，唐人又再變而為律，宋人又再變而為文，俳賦尚辭，而失於情，故讀之者無興起之妙。文賦尚理，而失於辭，故讀之無詠歌之遺音」，211頁。

¹¹⁹ 明·徐師曾《文體明辯》，175頁。

個對文類的高度尊重，他一方面將楚辭、楚語以及對「兮」字句型的作品有其獨到的界定與歸納，但他另一方面也尊重創作者自訂的題目，將以「操」、以「文」或以「賦」的作品放進其類。「治方不能加矩，至圓不能過規」這是文論對「正本溯源」的重視。徐師曾自覺提到「漢至宋凡仿作者」，他深知這批仿作——或我們不說其乃仿作，而稱其模仿楚辭而運用「兮字句型」的作品——其實與一開始屈宋的楚辭已有時空、背景的差異，有著戲仿與致敬的創作心理。但他仍將這些作品列在〈楚辭〉一章節，並將之列入屈宋的作品之後。

最後我們可以看看鈴木虎雄對賦的界定。在其《賦史大要》的序中，他就談到中國文學主要在駢散，論駢不能不知賦，論賦不能不知騷¹²⁰。在其第一個章節，鈴木虎雄以「賦原——賦與騷」為題目，旨在論「騷」與「賦」的源流、發展等錯縱觀係。他先論「賦」其字的意義，論「賦」與「歌誦」的關聯。鈴木虎雄對徐師曾的說法有所更動之處在於，他將所謂的「騷賦」從徐師曾的古賦時代獨立出來，認為從屈宋到漢景帝時期乃騷賦成立的時期，而漢武帝到魏晉之交，乃騷賦變化的時期。這個說法與劉大杰、葉慶炳、馬積高等史論者將漢賦分成創立期、全盛期、轉變期等幾期，頗為相似。《賦史大要》與本章節談「賦文類」疆界問題相關之處，應當是鈴木虎雄論辭賦淵源與問答此一特徵由來的部分。在論「影響騷賦諸因」以及「騷賦之問答體」兩段中，鈴木虎雄提到：

騷賦形式其本源系統，雖然發源於〈九歌〉之巫誦，然其實更有為之影響者，當春秋戰國時，其所發生者，有隱語，有優伶之辭，有如蘇秦、張儀之縱橫家及其他辯士富於修飾之辯說，於楚有特善修飾之辯士，故時受此類人物影響，而以雜入巫誦文辭之形式中，遂得觀見屈原、宋玉等韻文之大成矣。(鈴木虎雄《賦史大要》)¹²¹

屈原等之作，亦以問答體為其本體。屈原之〈騷〉及〈九歌〉，可視為借巫之問答體。〈騷〉雖作韻語，而時以我對「靈」，亦資問答。宋玉之對，即為問答而形如賦。以宋玉之作賦，雖為後人之稱，然其實謂之為賦而無妨。其作於騷之六字句外，堆疊四字句，實為漢賦之先驅。(鈴木虎雄《賦史大要》)¹²²

我們從鈴木虎雄的論述就可發現，他其實延續了章學誠的分析，而論文學史或論賦史的學者——如馬積高、如葉慶炳——他們同樣接受這樣的源流說，將辭賦源流溯及荀卿、縱橫家、李斯等學者辯士。鈴木氏此處更重要的是他認為這種縱橫

¹²⁰ 鈴木虎雄說，「駢散二體，中國文章界古今之二大潮流也。史家文家往往重散而輕駢，局於儒家『文以載道』之見者，輕重之特甚，是謬見焉。中國文章極侈麗者，有四六文，欲知四六文，必解一般駢文，欲知一般駢文，必解漢賦，欲知漢賦，必解楚騷，此一貫系統，摘出其，則不免支離也」，氏著，《賦史大要》，1頁。

¹²¹ 鈴木虎雄，《賦史大要》，3頁。

¹²² 鈴木虎雄，《賦史大要》，3頁。

家或優伶——譬如《史記·滑稽列傳》中的這些人物——他們的論辯特性後來與南方楚地的辯士以及巫誦文化結合，換言之，鈴木虎雄不斷地以「騷賦」稱此時期的賦文類，「騷」與「賦」雖在過去文論家的分判中總會分開討論，且文論家多半服膺劉勰所謂的「拓宇於楚辭」的說法，但鈴木氏此處的說法讓我們聯想到另外的可能——也就是賦不見得必然晚於騷，而是兩種文類在形成初期就相互影響、牽動、互滲的可能。就像鈴木氏所言：較屈原稍晚的宋玉其賦，就以「作於騷之六字句外，堆疊四字句」。而四字句不加兮的句法，並沒有比騷體晚多少時間出現——這些作品就成為漢賦先驅。

其後，鈴木虎雄又進而針對「騷體」也就是「楚辭體」這個概念，進行語言邏輯的區分、定義與架構。他將從詩經四言成為騷體的六言加上兮字有著發展的探討，他認為四言三言也是騷體的一個主軸，譬如〈天問〉、〈大招〉、〈懷沙〉、〈橘頌〉……都雜用四言或三言體，可見楚騷與《詩》的關係。¹²³另外他更細膩地將〈離騷〉的語言形式，分為好幾種類型，譬如上二字與下二字「曳其音的緩讀法」，譬如「緩讀連續二句之第五字」、譬如「二句連續至第七字，緩讀第八字」，或「二句連讀，而更假設第七字處曳其音而緩讀」……等等。¹²⁴

我們從這兩段，雖然鈴木氏沒有直接點出賦文類的特徵，但至少我們可以歸納出來，賦文類在發展流變中，繼承荀卿以及其他學者的**隱語特性**，繼承優伶之辭的**詼諧滑稽**，繼承縱橫家的**論辯方法**，要論辯即得**鋪衍敷陳**，且最好是巧設反方、巧設一個思維或論述面的稻草人以資捧梗辯論，於是**問答形式**也在此加入，而成為「別詩之原始，命賦之初厥」。於是作韻語、諧隱、設辭問答、敷陳鋪衍、聚材徵事以作為正反論辯的實證……以上等等這些特質，大概就成為最核心的「賦文類疆界」。而我們從簡宗梧先生對賦體因子的考察也可以發現，隨著歷代發展又加入譬如律賦的長聯偶對，文賦的議論，但這些特質其實也都可以由上述的辭賦基本特質所吸納而涵蓋。

從以上一連串的討論，我們發現到辭賦文類的確實仍存在著某些核心的文類條件——譬如最基本的「以賦命篇」，簡宗梧先生歸納中佔比例最高的「用韻」，以及劉勰〈詮賦篇〉中對賦的定義與釋名「賦者鋪也」——無論篇幅長短，作為辭賦文類大概都會注意到「以賦名篇」、「用韻」與「鋪排」這幾個文類特徵。但其他方面確實隨著時代、新文類影響或文學風尚的轉向或拉鋸，賦文類經常展現出迥然於前代的面貌——一如簡宗梧先生的論點——因為辭賦具備的寬鬆文類限制，讓其能夠與當時代最流行的文類結合。¹²⁵

¹²³ 鈴木虎雄，《賦史大要》，6頁。

¹²⁴ 鈴木虎雄，《賦史大要》，6-10頁。

¹²⁵ 簡宗梧先生認為，賦體能夠與當時最流行的文類有所結合，於是六朝有詩賦合流現象，唐朝出現律賦、宋代則出現散賦。這個觀點簡先生於〈賦的可變基因及其突變〉（《逢甲人文學報》第十二期，2006）文中繼續發揮，引用「基因」的論點，將「有欣賞者、創作者、傳播媒介、作

而除此之外，我們也不能否認另外一個從追本溯源而來的觀察：辭賦在發展初期就吸納了當時風行的各種文類的條件與特徵，但歷代創作者卻可隨著時代風尚或其創作習性，而針對這些條件進行取捨與微調。於是我們也發現後來那些「恢廓聲勢」——像許多漢大賦——作品，不盡然是為了政治上的遊說；而「設辭問對」——譬如〈雪賦〉與〈月賦〉¹²⁶——當然也不只是為議論或如《莊子》般傳播思想。與其他有著嚴謹的形式、字數、句數規定、有高度限制性或文類功能的「硬文類」相比，辭賦從開始的源流、歷代的發展史、在創作者心目中的想像與界定、或在文論家定義的視角中，它始終有高度的變動性、寄宿性與虛空性¹²⁷——簡宗梧先生以「基因」試圖替賦找出明確的文類充要條件，就是出於此原因。故此處本文以「軟文類」以稱辭賦文類，進而討論南朝時期的辭賦文類如何被其他文類滲透？或滲透其他文類？如何在變動中重整自身的體質？如何召喚創作者或被創作者所選擇？如何展現其獨立的文類邊界以及文類修辭？有些部分本文前面已經處理到了，有些部分則是下文將處理的。

第三節·關於「風格(論)的生成」

「風格的生成」是本文理解的「創作過程」中最後一步驟，也作為考察書寫策略最後的視角。此處就「風格」的諸多定義、與其具有的「想像性」與「後設性」作一陳述，然後針對從「風格」衍生來的「風格論」、「流派論」等概念釐清。當然，我想證明之處在於，就是因為風格出於想像，所以才會有所差異。¹²⁸

(一)「風格(論)生成」的面向之一：「風格」的起源

如果從「風格」此一詞語的淵源來說，亞里斯多德的《詩學》與《修辭學》中就已出現「風格」此一詞彙¹²⁹，不過由於譯介等諸多問題，此處「風格」的指

品風貌、功能取向」視為五種基因，並認為「以此五項(基因)，開拓有關賦文類的觀察與思考的面向，應該能夠比較細緻的了解歷代賦衍化的脈絡」，23頁。

¹²⁶ 關於「設辭問對」與〈雪賦〉、〈月賦〉的相關討論，筆者曾有〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉(《東吳中文學報》第十六期，2008·11)一文有延伸的探討。

¹²⁷ 「虛空性」是筆者在碩士論文中談到的對辭賦的認知，這個概念是來自於漢學家史華慈對「荀子無根」這個思想理路的理解。「無」或者是「空」本身如果可以成爲一種思想根源，那當然也可以成爲一種文類特徵。但在本論文中我則認爲，「軟文類」更適合來說明辭賦在形成與發展過程的文類特性。

¹²⁸ 值得說明的是，因爲我認爲「風格」是生成於讀者(文論家)之處，故論及風格時多從文論作品著手。

¹²⁹ 相關風格的起源歸納與論述，本文參見姜岱東《文學風格概論》、詹鏞〈文體與風格〉(收錄氏著，《語言文學與心理學論集》，濟南：齊魯書社，1989)、林淑貞《詩話論風格》(台北：天津

涉或許還有待商榷。風格一般我們用來翻譯「style」這個字，希臘文的「style」和拉丁文的「stylus」指的是一把用以刻字作畫的小刀，其衍伸義成爲「寫字的方法」或「藝術作品的特殊格調」。¹³⁰爾後朗吉納斯(Longinus)、布瓦洛(Boileau)、歌德等藝術家或哲學家，都曾有關於「風格」或「風格論」的論述。¹³¹中國古典文獻中最早出現「風格」一詞，是用來說一個人的「風標品格」，後來也延伸到文學作品的批評。而如今「風格」這個詞變成我們的常用語——譬如說「穿衣風格」、「生活風格」等等，而這樣常用語中的「風格」脈絡，大概就比較偏向於西方定義的「風格」。在姜岱東《文學風格概論》或詹鏐〈文體與風格〉中，都提到布封「風格即人」的說法¹³²，理當較接近我們今日用語中的「風格」。語言學家威克納格(Wakernagel)在其著作中，分析布封(Comte de Buffon)的說法：

布封的名言：「風格就是人」，即指風格的主觀方面。主觀方面是個人的面貌，無論一位詩人或一位歷史家，具有怎樣強烈的同族相似，總是跟他同時期的其他詩人或其他歷史家有所區別。……作品本身的性質愈具有客觀性，作者主觀的風格表露就會愈隱蔽，從而去辨認主觀方面也就愈困難。¹³³

基本上我們可以認同「風格即人」的說法，風格確實是由創作者來創造的，而在創造過程中，也會保留下此一作者的生平背景、生活環境、際遇、學思歷程、人格特質等各方面的指標。在中外文學史中的幾個著名作家，他們都以強烈、具感染力、與其他作者迥然有別的風格著稱。由於中文的「風格」在魏晉南北朝出現時，本來就是用來「品鑒人物」、觀人的神韻風標，所以將這種文學的特性形式，將這種 Style 翻譯成「風格」，某個程度來說還是相當精確的。

就像談西方「風格論」的起源，一般會從亞里斯多德談起，過去學者談中國文論裡的「文學風格論」，也都從曹丕《典論·論文》的「文以氣爲主」的文氣論來和風格比附。其實中國文論中最早出現「風格」一詞連用，拿來講文學作品的，是《文心雕龍·議對》：

漢世善駁，則應劭爲首；晉代能議，則傅咸爲宗。然仲瑗博古，而銓貫有敘；長虞識治，而屬辭枝繁。及陸機斷議，亦有鋒穎，而腴辭弗剪，頗累文骨。亦各有美，風格存焉。(劉勰《文心雕龍·議對》)

劉勰這段談的是從漢到魏晉各有善議對者，不過其中有各有擅長與失誤，譬如像

出版社，1999)等著作，至於亞里斯多德原書，此處中譯本則參照《修辭學》(上海：上海譯文出版社，1979)、《詩學》(北京：人民文學出版社，1982)等著作。

¹³⁰ 參見黎運漢、張維耿，《現代漢語修辭學》(台北：書林，1991)，200頁。

¹³¹ 此處參照姜岱東《文學風格概論》的整理，參見其書，34-36頁。

¹³² 參見姜岱東，《文學風格概論》，33頁；詹鏐，〈文體與風格〉，278頁。

¹³³ 詹鏐，〈文體與風格〉，278頁。

陸機雖然有鋒穎拔卓之處，卻「腴辭弗剪，頗累文骨」，「亦各有美，風格存焉」可能不能當作文章的風格，而更接近創作者的人格特質所散發出的一種感染力。同樣的〈風骨〉篇中劉勰也好幾次以「風力」來作為「風」的指涉，當然，以今日「風格」廣義內蘊來講，無論是感染力、人格特質、作者型態……大概都還是可以包含在「風格」之內。

從這個角度來看，我們就發現——比起含混不清、指涉分歧的古典用語「文體」來說，「風格」當然相對比較清晰明暢些，但如果單就「風格」這個詞，它還是可能牽連到譬如人性的、生活態度的、品味的、個性化的、文學意義的、主觀的藝術創作的……這一點從國內學術圈對「風格」的各種定義也可以略窺一端。姚一葦在《藝術的奧秘》中提到，「凡藝術品自歷史的累積，形成一種為人們所承認的風格，他便是形成藝術品的表現上的一個『類』；一個邏輯的『類』不含任何價值判斷，其所指稱的是一一涉及事物的形式，同時亦涉及事物的內容」¹³⁴；廖蔚卿在《六朝文論》書中，徵引威克納格的說法，認為「在整個藝術範疇裡，不論是繪畫、音樂、雕刻等等，只要當一種內在的特性，通過了特殊形式，表現於外時，我們就說那是一種風格」¹³⁵；在其後廖又定義，「風格是貫穿了內容與形式，鑄鑄內在特性與外形所表現的特殊情趣的力」¹³⁶；朱榮智則認為，「『風格』一詞本指人的風采格調，……因為作品是作者才性的表現，所以後來把詩、文等文學作品，能充分表現作者的才性者，也稱為風格」¹³⁷。這些論述各有側重面向不同，且若整體觀之，「風格」的意涵就會變的非常大而複雜。在林淑貞《詩話論風格》一書中，就將國內學者的幾種說法進行羅列，然後作了總結：

是故風格之定義，從創作者而言，應是作者才情所展現的生命之姿與作品文辭所表現的藝術之姿。從鑑賞者而言，指欣賞者主觀體悟到的詩歌風格特色。¹³⁸

「生命之姿」與「藝術之姿」這個與蔡英俊¹³⁹的看法相同，而鑑賞者／讀者則是林淑貞的補充。當然，一個越是通用、通俗、口語化且普遍性的詞彙，在定義上難免更為麻煩，但刻意追求完整的定義，卻也造成原本單純而使用者彼此都瞭然的詞彙，變得複雜而難以理解。從術語涵蓋的範圍來說，「文體」和「風格」或許都相當廣闊，但差別在於「文體」此一詞彙本身就具有「多義性」甚至是「歧義性」，而「風格」本身其實也具有「多義性」，像高莉芬先生《元嘉詩人用典研究》一書中，就特別提出「語言風格」與「(文學)風格」、「語言風格」與「表現

¹³⁴ 姚一葦，《藝術的奧秘》(台北：台灣開明，1973)，280頁。

¹³⁵ 廖蔚卿，《六朝文論》(台北：聯經，1985)，188頁。

¹³⁶ 廖蔚卿，《六朝文論》，189頁。

¹³⁷ 朱榮智，《文氣論研究》(台北：台灣學生，1986)，280頁。

¹³⁸ 林淑貞，《詩話論風格》，44頁。

¹³⁹ 蔡英俊的說法，本文已在前面章節引述過，其相關論述可參見《六朝「風格論」之理論與實踐探討》一書。

風格」、以及「語言風格」與「修辭」的密切關係。¹⁴⁰可見，就算單用「風格」這樣的一個詞彙，它也具有不同指涉與概念。

不過既然本文接下來將以嘗試以一個較容易理解的概念(風格)，取代一個較複雜多義的概念(文體)，那麼此處還是使用「風格」這個詞彙來進行溝通，基本上，此處的「風格」指的就是文學風格。只是本文將討論風格的重心——放在接受者／讀者／評論者閱讀的感受與批評論的面向之中來談。倒不是說風格只能有此義，而是取其一端。

由於古今中外學者，都對「風格」、「風格論」、「風格論」的歷史有所相關討論，本文宗旨也不在於重新商榷「風格」的意涵，只是筆者希望：從眾多定義與歸納之中，找出一最能夠突顯本文課題的定義，作為本文討論南朝文學集團的風格學之依歸。而從定義上來看，「風格」或許與所謂的「創作者」關係密切。創作者的生平背景學思才性成就了「風格」，這是不能否認的。而「風格」與姚一葦、廖蔚卿所談到的「形式與內容」、「主觀與客觀」都有著密切關係，這也是肯定的。但我們或許可以思考的是一——「風格」是如何被觀測出來的？我們都知道像「星垂平野闊，月湧大江流」這兩句詩有著「雄渾豪邁」的風格，這也成為了中學課程的解釋。從林淑貞「寫實／反寫實」、「內省／非內省」來分析當然也可以得到些邏輯可循。但從作者來說，杜甫作品完整，各類型風格都有；從文本細讀來說，「飛雪」、「大江」這是讓人聯想到雄渾的詞彙；從詩意詩旨來解讀，這也是一幅開闊遼朗的壯麗景象……

從這一連串的解讀，我們其實會注意到一個現象：也就是「風格的生成」其實與「讀者」有著極密切的關係。當然，我們會對作者有著先驗的意向性——認為某某作者經年身處邊疆，理當是雄渾風格，某某作者的家庭幾代偏安南朝，則呈現婉約文風，但事實證明有更多超出作者風格的作品。當然，我們也會對某詞彙有著固定的解釋與認知，譬如「大江」、「明月」、「蒼穹」等語言組合的作品自然會與「芍藥」、「薔薇」、「春杏」等詞彙組合的作品有著風格上的差異，但這也不過是大方向的區異。但事實上當分析取樣的母群體更多的時候，我們也就不可能只以「雄渾」或「婉約」來區分之。

所以這樣來說，筆者對於上述「風格」的定義沒有什麼歧見，但本文最主要的論點在於——「風格生成」的時機應該在於「內容設定」與「形式選擇」之後。

¹⁴⁰ 由於高先生專著主要處理的是「用典」的問題，過去我們都是將「用典」當作一個修辭學的問題，但在高氏著作中，則將修辭也提高到了一個風格學的問題。高先生提到，「由於『用典』是寫作時引用前人成辭、或歷史上古人古事，以表白、完足一己情志的修辭技巧，故當詩人在引用此種已有固定的組詞形式及故事內容之成辭古事入詩時，勢必會影響到詩人之遣詞、擇句乃至謀篇之表現，進而展現出特有的語言風格」。(氏著，《元嘉詩人用典研究》，153-154頁)先生此段其實不僅談到風格學與修辭學的問題，其實也包含筆者論文中提到的寫作習性、詞彙句式等內容形式選擇的問題。

換言之，一個作品決定了內容題材，選定了文類形式爾後，這篇作品才有所謂的「風格」可言。這看似理所當然，但其實我們過去往往有著「風格論優先」¹⁴¹的迷思。而本文的論點在於，如果現在我們簡單來定義，說「文學風格」就是作品的內容形式加上作者的背景習性所組成的一種特質，那麼這種特質生成的時機，應該是發生在這篇作品完成並到其被閱讀、被接受之間的時機才對。確實沒錯，作者在提筆立書之前，是可以先預設作品的某種風格，但這樣的想法就和靈感似的，只是神秘主義性質的、是一種模糊而不能明確掌握的。¹⁴²換言之，創作者只能依稀掌握到某種創作的趨向或特質，至於讀者／鑑賞者，才掌握了更多「定位風格」的話語權力。

如果說風格是接受者的、讀者的，那麼本文論文學集團的風格，聚焦在文學集團成員的文學理論，也就是從這樣的面向出發。當文學理論成爲了新的作品，那麼此作品自然也有其書寫策略可供探討了。

(二)「風格(論)生成」的面向之二：「後設的」與「想像的」

在第一章的部分，筆者不斷提到「後風格」或「後設風格」以及「想像的風格」這幾個概念，但這其實是必須花費一些篇幅來解釋的。基本上「後」不等同於「後設」，就像我們今日所說的「後現代」自然也不是「現代」的一種後設，而「想像」也不僅等同於我們口語的「幻想」或「想像力」，它們都有其術語的源流與歷史。但筆者仍須必須強調的是一——雖然外來理論和邏輯的訓練，可有助於我們將論域進行切割與剖析，如顯微手術來解剖分析的論題，但最終我們還是必須回到問題本身的意義來談。

讓我們先來針對「後設」的相關理論進行介紹。「後設」運用在文學上，一般認爲是一種現代主義或後現代主義的特徵。「後設」(meta)在中國大陸學圈也譯作爲「元」，指的就是一種在背後運作的原初概念。我們都知道「形上學」的英文是「**metaphysics**」，而「**physics**」是物理學。在物理學之上或之後運作的概念，就成爲「形而上學」或「玄學」。¹⁴³在渥厄(Patrica Waugh)著的《後設小說》導論中，她這樣來定義所謂的「後設」：

在過去的 20 年裡，小說家對於涉及到小說的構成理論文獻變得更熟悉了。其結果是它們的小說傾向於把自我反思性(self-reflexivity)與常規的不確定性

¹⁴¹ 也就是說，我雖然認爲風格生成於內容、形式之後，但對於讀者而言，「風格」才是我們第一時間接觸作品時，最直接的感受與特徵。

¹⁴² 這也就是說，謝靈運不會事先預設或宣稱——他要寫一首風格如「出水芙蓉，自然可愛」的詩歌，而「出水芙蓉」這樣的「風格」是什麼時候生成的呢？是到湯惠休讀其詩爾後。

¹⁴³ 最典型的「後設小說」就是在小說之中去探討如何寫一本小說；而一齣「後設戲劇」則是演員們表演如何演一齣劇。當然，這只是最典型而基本的例證。

的維度具體化……把這些作家連結起來的共通點是，他們全都在通過小說創作的「實踐」來探索某種小說「理論」。¹⁴⁴

「後設」這個術語似乎是在美國的一位批評家與自我意識作家威廉 H. 蓋斯 (William H. Gass) 的一篇文章最初出現的。然而，像「後政治」、「後修辭」和「後戲劇」這樣的術語，一直是 60 年代以來的提示物，也是對人類如何反映、建構、傳達他們在這個世界上的經驗時，所遇到的難題而表現出來的一種甚為普遍的文化興趣。後設通過正當的自我探索去追尋上述的問題，把世界當作書本去抽取傳統的隱喻，但又常常依據當代哲學、語言學或文學理論的術語，對這種隱喻加以改造。¹⁴⁵

然後渥厄針對這幾段討論，作出一個關於「後設」定義的總結：「現今對於『後』層次上的話語和經驗所加深了的認識，部分來自於一種增強了的社會與文化的自我意識……『後』這樣的術語，就被用於探索這具有隨意性的語言系統和其他明顯相關的現實世界的關係」。而進而將「後設」與「小說」連結，也就是說，「在小說中，則用於探索屬於虛構的世界與虛構『之外』的世界的關係」¹⁴⁶。

談到「後設小說」當然又是一個非常複雜的課題。我們都知道小說之所以為小說，乃在於其虛構性，但當小說的角色或敘事者，進而與作者或讀者對話，討論小說未來的發展與走向時，那麼小說的虛構性就被挑戰，且它與真實世界的關係也浮上檯面。這是一個非常弔詭的論述——我們都知道小說是假的，是由作者操控的，但當小說家刻意標舉出這件事的時候代表什麼？我們又如何確保自己身處的是真實世界，而不是背後更「後設」(meta)、更崇高的作者所創造出的小說虛構世界？而當這件是被意識到、被反思的瞬間，我們就開始認知「後設」這樣一個概念的存在。

我們將「後設」與「風格」結合來說，其一，「風格」如果用來稱文學作品，那不應該是一開始就俱在的，而是當作品被閱讀到、被文論家開始進行歸納分析時，才出現的一個指標。那麼這樣來看，「風格」當然是一種「在作品之後……」的概念。其二，「風格」也有可操作的空間呢？從南朝這些文論來說，我們會發現其中不乏文論家自創的概念，譬如說談古典文學風格學最常談到的——劉勰將文章風格區分為「典雅」、「遠奧」、「精約」、「顯附」、「繁縟」、「壯麗」、「新奇」、「輕靡」等「八體」；鍾嶸不乏有形象化、喻象式的批評術語，並且有體系完整的「體源論」；另外司空圖也提出「二十四品」等等。

¹⁴⁴ 渥厄(Patrica Waugh)，《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，2-3 頁。

¹⁴⁵ 渥厄，《後設小說》，3 頁。

¹⁴⁶ 渥厄，《後設小說》，3-4 頁。

上述這些「風格論」，都充分展現出古典文論家的「自我意識」與「操作空間」。顯然我們都知道——謝靈運的詩並非一完成時，就具備「芙蓉出水，自然可愛」或「青松之拔灌木，白玉之映塵沙」的風格評斷，這是要等到湯惠休或鍾嶸感受到這樣的喻象與心靈景觀時，這樣的風格於是被建立。

接著我想討論關於「想像」的定義與援引文獻。「想像」這個詞當然有其口語意義，指的是一種假想，根據辭典，想像是「對不在眼前的事物，利用過去的記憶或類似的經驗，構想具體的形象」。與虛構的、根據幻覺而勾勒出來的解釋有關。但如果用「想像的風格」這樣的詞彙，讀者或許認為帶有負面的意義——認為這代表風格不存在、風格是虛構的、風格只存在於幻覺之中。但筆者必須強調的是，此處所謂的「想像」或許有些虛構、操作、再現的解釋，但並沒有字面背後的負面意義。換言之，我認為中國古典文論家在建構風格論時，加入了想像的特徵，但「想像」卻不同於「錯誤」，虛構也不盡然就是「背離現實」。這是我們談到「想像」時，必須率先說明的。

筆者在過去曾發表以〈想像的系譜〉為標題的幾篇論文，此處的「想像」大概就和這些論文中使用的「想像」義界吻合。¹⁴⁷而「系譜」指的是文論家的「體源論」，而「體源」很大部分的依據就是風格學的劃分。「系譜」的相關論述或許留待以後的章節再討論，此處將就「想像」的相關理論依據作相關的爬梳。「想像」雖然是一個很口語的用法，但筆者此處的「想像」則是引用 Matt Hills 的論述。Matt Hills 的著作《迷文化》，討論的是一個關於「迷」(Fan)或「迷眾」(Fans)的現象。¹⁴⁸

在第一章的部分，Hills 以非常多的篇幅，來說明「迷」與「學術圈」——亦即是「通俗文化」與「精英文化」的區別。隨著「通俗文化」的趨於強勢，Hills 認為，學術圈之為了保持高度，生成了「想像的主體性」，用以差別自身與通俗文化的差別：

學者常常喜歡強調新的解讀方式所能提供的新奇感，而對諸多詮釋之間的相似性視而不見、不以為意(Bordwell,1989)。然而，儘管諸多理論帶有高度的重複性質，我仍要點明：學術界其實仍舊為本身「想像的主體性」(imagined subjectivity)所侷限束縛。……實際上學者們所想像的主體性，是主體性的某種特定類型(type)而已。之所以說想像的學者主體是想像的，乃因其與學者

¹⁴⁷ 論文包括〈想像的系譜：對鍾嶸《詩品》的重新商榷〉(《東方人文學誌》第七卷第一期)、〈想像的系譜：論齊梁到初唐文論中的「六朝文學系譜」〉(《東方人文學誌》第七卷第四期)、〈想像的系譜：論歷代詩話中的六朝文學系譜〉(《興大人文學報》第四十一期)，相關內容，包括對「系譜」的界定，包括對於歷代「六朝文學流派與系譜」的論述，在後文第五章論梁代文學集團的文學理論時，將會再次提到。

¹⁴⁸ 我們今日通俗報章雜誌經常把「(歌)迷(或影迷)」稱為「粉絲」，即是從「Fans」音譯而來。

Hills 認為「想像的主體性」是一種束縛，相對來說，學者或學術圈是有真實的主體性存在的，只是為了對抗新興的迷文化勢力，而只好如此。而這種「想像的主體性」有其特徵，在於 Hills 認為「人們如此預設、聲稱：在建制完善、有合法地位的團體中，其成員本身不但是一個特定的主體，而且具有健全的心智與體魄，受過適切穩當的社會教化。……團體外的成原則是有缺陷的主體，既不完美又有所殘缺，粗比的原始感受能力、疾病以及認知的扭曲，不堪一擊的脆弱個性」¹⁵⁰。也就是說，隨著兩種勢力——通俗的迷文化與學術圈彼此開始宣稱自身的完整、並攻擊對方的脆弱。

而這樣一連串的論述，就是 Matt Hills 「想像的主體性」的根源。換言之，此處的「想像」挾帶「虛構」、「幻想」的成分，這是沒有錯的，但若探討其原因，學術圈製造出「想像的主體性」，其實是為了捍衛其信仰的權威與理性。但這所謂最健全、最「理性」的「主體性」，確實被想像出來的。其實筆者也認同——南朝或歷代古典文論家的「風格論」，雖然不乏有形象化、喻象性的批評術語，但基本上是根據邏輯的、根據理性而歸納得出的結果。就像所謂的「潘淨陸蕪」、就像所謂的「顏延之雕饋滿眼／謝靈運清新自然」；或「陶潛出於應璩，又協左思風力」¹⁵¹，這都是經過文論家的判斷，具有「理性的主體性」存在。但我們應該更深層地去詰問——這所謂的「理性」，難道沒有「想像」¹⁵²的成分嗎？

因此，從這樣的理論依據與角度，我提出此處「想像的風格」概念，與後文「想像的系譜」概念，用來說明古典文論的「風格論」建構。而在後文對於相關文學理論著作與作品的徵引中，本文將進而論證「想像」確實存在的可能。身處在東西文化與理論快速交流、影響的今日，我們都知道傳統的文學理論，其可能遭致的批評。¹⁵³但重點在於，這些理論既然存在，且作為文論家彼此溝通的平台，它們必然存在著可交通性與可理解性。而筆者提出的「想像風格」，不在於否定其意義，而更強調去梳理其「如何」進行想像、又「為何」進行想像？

¹⁴⁹ Matt Hills, 《迷文化》，5 頁。

¹⁵⁰ 引自 Matt Hills, 《迷文化》，5 頁。於第 6 頁註腳處 Hills 自己先提出，此處概念看似與傅柯 (Foucault) 的權力論述有些近似，不過 Hills 強調，此處的論述在於說明「學術界如何參與並且在生產特定的價值體系」，6 頁。

¹⁵¹ 「潘淨陸蕪」是鍾嶸《詩品》中徵引孫綽的意見，至於「顏延之雕饋滿眼」是湯惠休的說法，而「陶潛出於應璩，又協左思風力」就是鍾嶸體源的結果。

¹⁵² 此處必須再次強調的是一「想像」並非負面，筆者也非對於古典文論毫不相信不認同，而是在於點出此一「想像」的存在事實。點出事實並不代表輕視輕蔑或鄙夷，這是要再次、再三說明的。

¹⁵³ 過去某堂其他學院的西方理論課程，教師談到文學理論時，就曾以略輕蔑地口吻說，「中國有文學理論嗎？你說《文心雕龍》是文學理論嗎？嗯哼……我是不反對啦」。事實上，若是我們研究中國古典文論者聽到此番言論，必然第一反應會認為該學者並不理解中國古典文論。但認為對方的「匱缺」或「病態」，以堅信自己的「理性主體性」，這就是想像主體性的開始。

如果從上述討論一路而來，我們認同固然作品有所謂的「真實的風格」，但它仍然必須在被閱讀、被批評的同時，才出現所謂的「風格」，而這種「風格」又可能具有可操控性、具有反身性、具有區隔「理性」(自身)與「非理性」(他人)的意義。那麼「風格」於是就不僅只具有單純的文學批評意義，還有關乎到作者、讀者、文論家的各種視野、權力、欲望與感受力的拉踞。從這個角度來看：「風格」當然就具有「後設」的意義，也具有「想像」的意義。「風格」是什麼？「風格」如何感受？這兩問題或許相對來說抽象了一些，而如何讓抽象的概念落實、進入學術研究、進入理性思維，不外乎就是將之歸納梳理，進行分析。而「後設」與「想像」就是筆者發現能夠進而理解「風格論」的兩種新的方向。在後文實際徵引南朝各時代的文論，並以「風格論」為標目——來說明「風格」如何被建構被操作，彼此間又存在著什麼同一性或分歧性。

(三)「風格(論)生成」的面向之三：分歧的與同一的

如果要從「風格」的角度，對文學作品進行研究，我們難免遭遇到逢欽立所謂的作品「十九不存」的窘境，這一點在前文已提到過幾次。如果說按照邏輯來說——當時的文學理論作品，具有現場觀測的優點，具有「在場性」——像是沈約、劉勰、鍾嶸，他們看到的是一個作家整體的作品，那麼其文論中提到的觀點，以及作品的風格，自然比我們今日更具有精準度、更值得信任。這是過去我們都能理解的一個論點。當然，如果按照本文的說法，風格有想像有後設的成分，那麼就算是同時代的文論家所言，其實也未必就百分之百正確無疑。¹⁵⁴不過我們姑且不論這個問題，此處我們先舉南朝的幾篇重要文論，對於風格的分歧與同一進行說明。

不過就算是同一時期，我們還是看到南朝文論家中年代較早，且其論述討論文學流派與風格變遷者，當屬沈約的《宋書·謝靈運傳》。論漢魏六朝風格變遷者，也不能不談到此篇文論。此處我們將這篇文論作品分段，針對其談六朝文學發展的部分來詳細說明。文章的一開始，沈約從「屈平、宋玉，導清源於前。賈誼、相如，振芳塵於後」¹⁵⁵談起，進而提到「王褒、劉向、揚、班、崔、蔡之徒，異軌同奔，遞相師祖」¹⁵⁶。接著，沈約縱論周秦、兩漢、建安到晉宋的文學史，提出「文體三變」的代際觀，說到「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變」關於沈約的文學理論，我們將於談齊梁文學集團的風格生成時在談，但關於他的「三變說」，王夢鷗先生也這樣的解讀：

¹⁵⁴ 而事實也證明，在這些文論作品中，他們所歸納的「風格」本身，就呈現各種歧義性與不吻合性。不過這個應該是觀察之後得到的結論。此處先提出來。

¹⁵⁵ 沈約，《宋書·謝靈運傳》(台北：鼎文書局，1980)，1753頁。下文史傳皆引自鼎文書局叢書，不再另附註贅述。

¹⁵⁶ 沈約，《宋書·謝靈運傳》，1753頁。

劉勰把漢末之建安，魏之正始，晉之元康與進之南渡迄於劉宋，分作五節，每節都提到當時文體異同。……倘若是，則他所體會出的「文變染乎世情」，自建安至劉宋，至少也曾經四變或五變了。這不但幾乎佔去十代「九變」之半數，且與沈約所說「三變」的數目也有出入。……或即因為這種數字，劉氏也覺得沒有確實的把握，所以在說明詩體時，只道是「鋪觀列代，而情變之數可鑑」，其中沒有提出幾代幾變的數目。¹⁵⁷

但是如果說沒辦法明確地看出代際的興替，我們就很難勾勒出魏晉六朝文學風格的整體歷史。王夢鷗在另外一篇論文〈貴遊文學與六朝文體的演變〉中，解釋沈約《宋書·謝靈運傳》，他認為如果要全面理解六朝的文學風格變遷，應該把〈謝靈運傳〉和〈詩品序〉合觀：

(沈約)這一節(「自漢至魏，四百餘年……方軌前秀，垂范後昆」)敘述自兩漢至劉宋時代文體變遷的大勢，雖不及劉勰〈時序篇〉說的那樣詳細，但他把文體變遷的關鍵時期，特別提出「平台逸響」、「南皮高韻」、「元康特秀」以及「江左談風」，然後接以劉宋時代，是個極可注意的提示。……如果要探知那關鍵時期，仍須借用沈約鍾嶸的看法，從平臺逸響、南皮高韻、元康特秀、江左談風，接以顏謝之繁密、大明泰始的書抄，以至於齊梁之西邸賓僚，與高齋學士，這才是一系列積漸造成六朝文體，以及這種文體嬗變過程之各個關鍵時期。雖然這樣說法仍嫌疏闊，但已足夠顯示六朝文體實際是歷代貴遊文學家「種其事而增華，變其本而加厲」那樣經營下的結果。¹⁵⁸

從王夢鷗這樣的歸納，基本上我們確實可以掌握從「南皮高韻」、「元康特秀」、「江左談風」、「顏謝」、「大明泰始」、「齊梁」這一路的轉變，這與過去文學史再歸納六朝文學史時，所談到的建安、正始、太康、元嘉、永明等這幾個時期過度，基本上也吻合。不過當然我們實際討論太康、元嘉、永明這幾個時期「文體」的轉變時，這個「文體」就不僅包含「風格」的概念。¹⁵⁹所謂的「太康體」、「永明體」，本身就是一個複雜而歧異的概念。像我們經常談到的——太康詩人擅長於對偶與鍊辭鍊句；元嘉詩人多用典，並擅長摹寫山水題材；至於永明體則重視聲律與篇幅短小的新體……當然，從廣義的「語言風格」來說，這就是各代詩不同的風格呈現。¹⁶⁰

¹⁵⁷ 王夢鷗，《傳統文學論衡》(台北：時報文化，1987)，68-69頁。

¹⁵⁸ 王夢鷗，《古典文學論探索》，121頁。

¹⁵⁹ 像過去葉慶炳先生就提到——「建安」到「太康」是「量」的轉變，而到「永明」則是「質」的轉變。這當然是很有見地的，只是這樣的「建安體」、「太康體」討論，難免又陷入我們不斷提到的「術語的危機」或「維根斯坦家族相似性」的危機。過去的術語「體」和「形式」、「內容」、「風格」盤根錯節的關係，如果無法完整釐清，那麼我們也只是理所當然地將今日某個概念，任意嫁接於過去的某個概念而已。

¹⁶⁰ 高莉芬老師《元嘉詩人用典研究》一書中就提到，「由於『用典』是寫作時引用前人成辭、或

但若放進本文的書寫策略來說，我們就發現——上述所談的包含內容題材的問題、包含寫作習性的問題、包含形式與修辭的問題……我們談風格，自然不可能不去討論這些問題，畢竟這實際上的寫作技巧與策略的問題，就是構成風格的核心。¹⁶¹不過上述那麼精細分析過後的「文學風格」，其實已經是加入當代學術視域之後的「風格論」，是一種經過定義建構過後的「風格」。而事實上，沈約、鍾嶸、劉勰的原文是怎麼說的呢？沈約說「降及元康，潘、陸特秀……縟旨星稠，繁文綺合」，鍾嶸說「大明泰始，文章殆同書抄」，劉勰說「魏晉淺而綺，宋初訛而新」，這都是很抽象的說法。大抵來說，我很認同王夢鷗先生所謂「鍾嶸言其親見明知的事，可信無不真切」的說法，這是文論家身處「當代」觀測到與閱讀後的經驗，雖然這些說法實在很模糊歧義，但這也正是本文要處理的「風格」的範圍。

本文試圖提出「後設的」與「想像的」兩個較新的觀點視角，來對於南朝文論家的「風格論」進行梳理。我們當然要關注前輩學者談過的——南朝的文學風格、詩風格、賦風格如何歸納？其源流為何？如何發展變遷？同時我們也可以關注，這些風格論彼此具有哪些矛盾，而過去的風格學研究又有什麼視角的遮蔽？

如果說作品的藝術生產，是第一序的概念，那麼「風格論」則是文論家／讀者閱讀到作品後，產生的第二序的「後」的觀看視角。至於「風格學」，如果是針對這種種閱讀與批評歸納的一種「再歸納」。換言之，它就是一種對「後」的「後設」。那麼，如果我們認同這一連串層疊的架構，那麼本文更試圖要嘗試——對於過去到當代「風格學」再進行後設的批評商榷。那麼，這或許是一種「後設的後設的後設」。當然，在這個學術圈逐漸走向自由、開放、具包容力的當代，這樣的研究或許也有其價值存在。

以風格流派的落差來說，沈約的《宋書·謝靈運傳》和蕭子顯《南齊書·文學傳論》、裴子野《雕蟲論》、蕭綱〈與湘東王書〉，所歸納的「風格論」與「流派」各自分歧。蕭子顯、蕭綱的文學理論我們待齊梁文學集團的章節再來詳說，總之蕭子顯將「今之文章」分為三體，分別是謝靈運、鮑照的追尋者，和傅咸、應璩為學習對象的追尋者。但這和裴子野、鍾嶸的說法又顯有不同。蕭子顯區分

歷史上的古人古事，以表白、完足一己情志的修辭技巧。故當詩人在引用此種已有固定的組詞形式及故事內容之成辭古事入詩時，勢必影響到詩人之遣詞擇句乃至於謀篇之表現，進而展現出特有的語言風格。」(153-154 頁)這個概念是很精確的，包括「用典」在內的各種文學技巧、形式、題材會影響到風格，這是無庸置疑的，但如果我們如作實驗的還原反應般，將「廣義風格」的各種影響變因分別來探討，像本文目前進行的工作，那麼我們是否就能討論到本文此處要談的、關於「後風格」的課題？

¹⁶¹ 但筆者此處仍須強調——「構成風格」與「風格生成」這依舊是兩個層次的課題。風格由文字選擇、技巧、修辭來構成，應該是說讀者讀到某種技巧與修辭而感應到此篇作品的風格。譬如讀到對偶用典，感受到作品富麗精緻的特質。那麼「風格生成」依舊發生於「接受者」的部分。

出重視音律詞藻的鮑照派，讓我們聯想到〈詩品序〉說的「次有輕薄之徒，笑曹、劉為古拙，謂鮑照羲皇上人，謝朓今古獨步。而師鮑照終不及『日中市朝滿』，學謝朓劣得『黃鳥度青枝』」。如果我們把鍾嶸所歸納的、學習鮑照謝朓風格的文學風尚，稱為「鮑謝派」，那麼蕭子顯所說的「鮑派」是否就等於鍾嶸的「鮑謝派」呢？這也值得探討。此處我們看到不同文論家對流派看法的吻合。

裴子野的《雕蟲論》中，有一段在談當時代所流行的文學風尚的批評，我們可以在此徵引出來：

爰及江左，稱彼顏謝，箴繡鞏悅，無取廟堂。宋初迄於元嘉，多為經史；大明之代，實好斯文，高才逸韻，頗謝前哲，波流相尚，滋有篤焉。自是閭閻年少，貴遊總角，罔不擯落六藝，吟詠情性，學者以博依為急務，謂章句為專魯，淫文破典，斐爾為功。無被於管弦，非止乎禮儀，深心主卉木，遠致極風雲，其興浮，其志弱，切而不要，隱而不深，討其歸途，亦有宋之遺風也。若季子聆音，則非興國；鯉也趨室，必有不敢。荀卿有言，亂代之徵，文章匿而采，豈斯之謂乎！（裴子野《雕蟲論》）¹⁶²

其實裴子野對「江左顏謝」、「宋初」、「元嘉」的評價就已經不是太高，但到「大明之代」裴子野的批評就更是強烈。他說「自是閭閻年少，貴遊總角，罔不擯落六藝，吟詠情性」，裴倒沒有說「吟詠性情」是好還是不好，但他發現到這樣的結果是，「深心主卉木，遠致極風雲，其興浮，其志弱，切而不要，隱而不深」，而他認為這是「宋之遺風」，這還算委婉的說法，如果更強烈一點，這就是對於裴子野當時來說，已經成為經典作家的謝靈運、顏延之、鮑照等元嘉體詩人，所遺留下的的弊病。

從《宋書·謝靈運傳》，〈文學傳論〉、《雕蟲論》到〈與湘東王書〉，我們發現時間沒有隔太久，但文壇的風尚又由謝派、應璩派、鮑照派，變成了謝派和裴派。是出自於時代的轉變與風尚的遞變，或是出自於不同文論家所觀測的不同呢？或許很難釐清，但至少我們可以確定的是——文論家對同一作者或風格的解讀，是會有相似的定位與觀點，但卻也含有差異性。這其中的差異性又頗為複雜。譬如說蕭綱所說的「競學浮疏」、「未聞吟詠情性，反擬《內則》之篇」風格者，是否也就是指蕭子顯所指的「全用古事」的應璩一派；是否也就是鍾嶸以「羌無故實」批評的對象，這之間的流派與涵蓋關係，其實就很難去分殊釐清。

但我們也發現——鍾嶸與裴子野在論述當時貴族青年的文學活動時，有相同的觀察；但蕭綱又對裴子野有著明確的反動，這顯然是充滿矛盾性的。在曹旭、歸青合著的《中國詩學史》中，他們就認為，一個文論家，會隨著時代的變遷、

¹⁶² 裴子野《雕蟲論》此處引自嚴可均的《全上古三代先秦漢魏六朝文》，3262-2頁。

或師長同僚、集團領袖的遠行或身卒，因而改變其觀點。¹⁶³但我們應該也可以說，每個文論家對於一個「作家」、一篇「作品」、或一個作家影響所開展出一個「流派」，本來就存在著有相同不同的認知與感受。從這個角度來看，就算在同一個時代，文論家與作者，文論家與文論家之間彼此年代相去不遠，一個作者的所有作品也相對保留完整，但「風格」依舊不會是一個達到一種完全的吻合，而呈現一種具備「共識」的概念。事實上，「風格」應該會更接近本文所提到的一一「後設的風格」，與「想像的風格」。在後文中，我就將以「想像」與「後設」這兩個觀點，來檢視我們行之日久的風格學研究。

接著南朝而來的隋唐，評論者對於才剛剛結束的南朝，其文學發展的「風格認知」與「流派歸納」，仍有許多歧義、值得探討的評價。故接下來我們一併將之提出，呈現「風格」研究複雜又紛紜的特質。

在 169 年的南朝結束之後，李諤大概是第一個重要的文論家與史論家。他的年代大概與隋文帝差不多。李諤的理論與後來那些初唐史學家的觀點相比，他對南朝的文學風格、流派現象，抱持著守舊的觀點。而此一守舊的傳統，大概是承繼裴子野而來。從李諤對《雕蟲論》的回應、以及觀察他在〈上隋文帝論文書〉所提出的觀點，我們就可以發覺——當整個文學創作風氣走向華美、雕琢、追求新變時，守舊派的文學評論者往往因應而生。在〈上隋文帝論文書〉中，李諤先說明六藝禮教在周秦時代的作用，顯然，他對過去的舊時代有著許多的緬懷。然後他筆鋒一轉，說到：

降及後代，風教漸落。魏之三祖，更尚文詞，忽君人之大道，好雕蟲之小藝。下之從上，有同影響，競聘文華，遂成風俗。江左齊、梁，其弊彌甚，貴賤賢愚，唯務吟詠。遂復遺理存異，尋虛逐微，競一韻之奇，爭一字之巧。連篇累牘，不出月露之形，積案盈箱，唯是風雲之狀。世俗以此相高，朝廷據茲擢士。祿利之路既開，愛尚之情愈篤。（李諤〈上隋文帝論文書〉）¹⁶⁴

文學史書寫中經常徵引此段，並引之作爲古文運動的先聲。我們姑且不論李諤對新變派的風格感知，是否有過度誇張、言過其實的部分，但從他所觀察到的：「世俗以此相高，朝廷據茲擢士」，就可以發現，在當時「新變派」的影響力是非常大的。李諤接著論述中的用詞和用語，讓人聯想起〈詩品序〉與〈雕蟲論〉：

於是閭里童昏，貴游總丱，未窺六甲，先制五言。至如羲皇、舜、禹之典，伊、傅、周、孔之說，不復關心，何嘗入耳。以傲誕為清虛，以緣情為勳績，

¹⁶³ 曹旭認為裴子野逝世後，蕭綱才藉著〈與湘東王書〉與之分道揚鑣。參見其與歸青合著之《中國詩學史：魏晉南北朝卷》，178 頁。

¹⁶⁴ 李諤〈上隋文帝論文書〉引自魏徵《隋書·李諤傳》，256 頁。

指儒素為古拙，用詞賦為君子。故文筆日繁，其政日亂，良由棄大聖之軌模，構無用以為用也。損本逐末，流遍華壤，遞相師祖，久而愈扇。(李諤〈上隋文帝論文書〉)

這些「纔能勝衣」、「未窺六甲」的「膏腴子弟」、「貴游總卯」，他們的風尚就是「指儒素為古拙，用詞賦為君子」，李諤之所以會這樣批評，也在於他和裴子野都屬於具備「學者型文人」習性。「學者型文人」不同於純粹的「創作者」。學者型文人對於詩書六藝異常重視，對於風騷的傳統也非常強調。此外，這些學者型文人對於「以辭害義」的書寫策略戒慎恐懼，更對年輕的貴族們和因為生活奢靡，而熱衷華麗詞藻的文學青年，滿懷質疑以及憐憫，希望能對於他們的「寫作習性」有所修正。換言之，裴子野、李諤扮演的就是不斷強調六藝、詩騷傳統的保守派。而這樣的文學風格與流派，從六朝到初唐雖一直未曾間段，只是相對處在一個弱勢狀態。一直要到韓愈後此派才名正言順掌握文壇。所以我們從裴子野一直到李諤的主張中，就可以察覺他們的批評論所流露的弱勢和某種程度「時不我予」的感傷。其實縱觀文學史，無論它如何發展流動，大抵就是兩大脈絡——「復古」與「新變」／「美文」與「樸文」——的拉踞。而從李諤一系列的論述，我們觀察到守舊派所感知到的文學風尚與流派，基本上是同一而吻合的。但，這就是南朝真實的風格呈現嗎？接下來，我們將繼續討論幾個唐代史論家——包括令狐德棻、李百藥、魏徵，他們對於南朝風格的感知與建構。

令狐德棻的文學理論，見於《周書·庾信傳》後。他以「兩儀定位，日月揚暉」、「八卦以陳，書契有作」開宗明義，並從屈宋、賈馬班揚談起，先就外緣環境對文學的影響切入，再將重心聚焦於庾信的繼承與影響：

然則子山之文，發源於宋末，盛行於梁季。其體以淫放為本，其詞以輕險為宗。故能誇目侈於紅紫，蕩心逾於鄭、衛。昔楊子雲有言：「詩人之賦，麗以則；詞人之賦，麗以淫。」若以庾氏方之，斯又詞賦之罪人也。(令狐德棻《周書·庾信傳》)

我們發現，「誇目侈於紅紫」、「蕩心逾於鄭衛」，這其實就是從蕭子顯《南齊書·文學列傳》的「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」這樣的評述轉化而來。令狐德棻認為庾信乃「詞賦之罪人」，這和蕭子顯所認為——後代的紛紜與氣弱都屬於「鮑照之遺烈」——在概念上也吻合。這都是一種對於過度藻飾的「帶有修正的認同」。蕭子顯、令狐德棻分別對鮑照、對庾信的藻飾有所疑義，卻沒有給予強烈譴責。庾信詩文在梁代盛行，「京師一時競寫」¹⁶⁵。面對他所造成的文學風尚，令狐德棻不能忽視，卻也不能全然贊同，於是作出這樣一方面修正，一方面肯定的論述。後文他接著說：

¹⁶⁵ 令狐德棻，《周書·庾信傳》，744頁。

原夫文章之作，本乎情性。覃思則變化無方，形言則條流遂廣。雖詩賦與奏議異軫，銘誄與書論殊塗，而撮其指要，舉其大抵，莫若以氣為主，以文傳意。考其殿最，定其區域，撫六經百氏之英華，探屈、宋、卿、雲之秘奧。其調也尚遠，其旨也在深，其理也貴當，其辭也欲巧。然後瑩金璧，播芝蘭，文質因其宜，繁約適其變，權衡輕重，斟酌古今，和而能壯，麗而能典，煥乎若五色之成章，紛乎猶八音之繁會。夫然，則魏文所謂通才足以備體矣，士衡所謂難能足以逮意矣。(令狐德棻《周書·庾信傳》)

從「調尚遠」、「旨在深」、「理貴當」、「辭欲巧」等，與其說是新變派的修正，其實有帶有折衷派思維，而這也是初唐文史論家普遍的選擇，這與長期分裂後的統一有很大關係。這種南北朝長期文學風格差異的「折衷論」不只出現在文學理論，同樣出現在思想風潮、經學注疏等面向¹⁶⁶。令狐德棻最後以「和能壯，麗能典」的折衷論，作出「煥乎若五色之成章，紛乎猶八音之繁會」的結論。表面說「五色」、「八音」不能偏廢，實際上仍隱含對「鄭衛」、「朱紫」的拉升。而這實際上就是一種對「過度藻飾」風格的除罪化、有修正意味的「認同」。從令狐德棻所建構的這一套理論與其對於南朝文學風格的感知，他應當屬於「新變派」的修正。令狐德棻雖不完全肯定庾信，卻也無法忽略庾信的文學史的其重大影響力。從此我們也發現，隨著時代發展，元嘉體的影響逐漸退出文壇。而由於庾信的入北，原本「驢嘶狗吠」¹⁶⁷北方文壇也受到新變派影響。若再佐以北方所受的裴派影響，就成為後來初唐出現折衷論的背景。

李百藥在《北齊書·文苑傳序》表述其文學主張，文中李百藥並沒有實際對六朝或北齊的文學風格與流派進行歸納，大多是對於南朝的負面論述。然而我們從這些論述中，同樣能掌握部分李百藥觀點中的文學流派與風格趨向。他從「游夏屈宋」談起，縱觀文學史流變：

至夫游、夏以文詞擅美，顏回則庶幾將聖，屈、宋所以後塵，卿、雲未能輟簡。於是辭人才子，波駭雲屬，振鶻鷺之羽儀，縱雕龍之符采，人謂得玄珠於赤水，策奔電於崑丘，開四照於春華，成萬寶於秋實。然文之所起，情發於中。人有六情，稟五常之秀；情感六氣，順四時之序。其有帝資懸解，天縱多能，摛黼黻於生知，問珪璋於先覺，譬雕雲之自成五色，猶儀鳳之冥會八音，斯固感英靈以特達，非勞心所能致也。……謂石為獸，射之洞開，精之至也。積歲解牛，眇然游刃，習之久也。(李百藥《北齊書·文苑傳》)

¹⁶⁶ 如經學中所謂的「南人重英華、北人窮枝葉」，此出於李延壽，《北史·儒林傳》，1148 頁，此就南北經學立言。

¹⁶⁷ 「驢嘶狗吠」之事蹟，可見張鷟，《朝野僉載》(收錄劉餗，《隋唐嘉話》(北京：中華書局，1979)卷六，140 頁)。庾信入北，稱唯有文子昇韓陵山寺碑堪共語，自餘驢鳴犬吠，聒耳而已。

我們在文中同樣可以發現「五色」、「八音」這兩個意象。雖然李百藥接下來對齊梁文學的綺靡的風格，有著整體性的批評，但我們從「畫績飾以丹青，彫琢成其器用」、「黼黻生知」、「珪璋先覺」的觀點，仍可發現李百藥對美文華辭也有著「修正認同」的心態。那麼〈文苑傳序〉的立場，似乎就成為符合「政治正確」下的產物：

沈休文云：「自漢至魏，四百餘年，辭人才子，文體三變。」然自茲厥後，軌轍尤多。江左梁末，彌尚輕險，始自儲宮，刑乎流俗，雜恣憑以成音，故雖悲而不雅。爰逮武平，政乖時蠹，唯藻思之美，雅道猶存，履柔順以成文，蒙大難而能正。原夫兩朝叔世，俱肆淫聲，而齊氏變風，屬諸絃管，梁時變雅，在夫篇什。莫非易俗所致，並為亡國之音；而應變不殊，感物或異，何哉？蓋隨君上之情欲也。（李百藥《北齊書·文苑傳》）

李百藥並沒有花太多篇幅說明在沈約後，齊梁文風如何「軌轍尤多」。而所謂「江左梁末，彌尚輕險」、「武平政乖時蠹」、「莫非易俗所致，並為亡國之音」，則都挾帶政治面的批判。這就是本文所謂的「政治正確」，身為史學家的李百藥，一方面認同南朝的美文價值，一方面身處李唐這樣的北方政權，他對文學的「審美／實用」的矛盾心理，就表現在〈文苑傳〉之中。王文進先生認為南北朝文學統一，其實是「於北朝史的基礎上，去架構一南北朝文學史的建築」¹⁶⁸。但除「重北輕南」外，我們也發現文史論家在心態與選擇上的矛盾。

李百藥論述中，將「而齊氏變風，屬諸絃管」，「梁時變雅，在夫篇什」當成南朝文學的主流，而這一脈主流，這是他所謂的「亡國之音」，同時也是初唐這批史論家的視野中齊梁文學風格的樣貌。從現在的角度來看，這樣的論述當然充滿了政治性與道德性的偏見，不盡然是文學史發展原貌。但正因如此，我們充分掌握到「風格」的「後設」與「可操作性」，正因為「風格學」的可操作性，讓它隨著時代隔閡而失去真實的主體性，在「去古已遠」的今日，進行風格研究的我們，理當對於其特徵有著更透徹的理解，以及展現更謹慎的態度。

魏徵於《隋書·經籍志》與《隋書·文學傳序》中，都有他對歷代文學發展的論述。在〈經籍志〉中魏徵說：

宋玉、屈原，激清風於南楚，嚴、鄒、枚、馬，陳盛藻於西京，平子豔發於東都，王粲獨步於漳、滏。爰逮晉氏，見稱潘、陸，並黼藻相輝，……永嘉已後，玄風既扇，辭多平淡，文寡風力。降及江東，不勝其弊。宋、齊之世，下逮梁初，靈運高致之奇，延年錯綜之美，謝玄暉之藻麗，沈休文之富溢，輝煥斌蔚，辭義可觀。梁簡文之在東宮，亦好篇什，清辭巧製，止乎衽席之

¹⁶⁸ 王文進，《南朝邊塞詩新論》（台北：里仁書局，2000），22-23 頁。

間，彫琢蔓藻，思極閨闈之內。後生好事，遞相放習，朝野紛紛，號為宮體。流宕不已，訖于喪亡。陳氏因之，未能全變。（魏徵《隋書·經籍志》）

在這一段論述裡面，可見魏徵並不那麼一面倒地以「亡國之音」看待齊梁文學風格，像元嘉體、新變派的幾個重要作家，他都予以盛讚；至於像「藻麗」、「富溢」、「高致之奇」、「錯綜之美」等風格術語，也都算是推崇的用語。周祖譔就認為——魏徵此處將顏謝、沈約、謝朓這些偏向新變、偏向綺麗的作者，視為一脈相承，背後還是隱含有「迎合皇權」、「政治正確」的作用。¹⁶⁹

同時，我們從〈經籍志〉裡面提到的——「後魏文帝，頗效屬辭，未能變俗，例皆淳古」、「訖于有隋，四海一統」、「辭人才士，總萃京師」也可以發現，魏徵提出一個文論家沒那麼重視的問題——即是元嘉齊梁的文學風格、文學流派與所造成的重要影響，如何跟統一的唐帝國的文學論述結合。而魏徵即提出「南北文風」的現象，並談到南北文學風格調和的可能性：

江左宮商發越，貴於清綺，河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意……若能掇彼清音，簡茲累句，各去所短，合其兩長，則文質彬彬，盡善盡美矣。梁自大同之後，雅道淪缺，漸乖典則，爭馳新巧。簡文、湘東，啟其淫放，徐陵、庾信，分路揚鑣。其意淺而繁，其文匿而彩，詞尚輕險，情多哀思。格以延陵之聽，蓋亦亡國之音乎！（魏徵，《隋書·文學傳序》）

「各去所短，合其兩長」，調和南北文學，這是一典型的「折衷論」。王文進稱這種「折衷論」是「南北調和的假性結構」；而田曉菲則說這是「過度簡化南北」、說這是從齊梁以來一貫的「折衷共識」。¹⁷⁰我認同兩位學者的看法，魏徵的「折衷」是非常廣義的、充滿想像的要折衷南北、政治與文藝發展。魏徵一方面主張折衷，一方面將「亡國之音」將梁陳文學活動與政治聯繫在一起。與文學流派有關的敘述在於「簡文、湘東，啟其淫放」、「徐陵、庾信，分路揚鑣」。這也是他們心目中，曾經擁有富饒文化的南朝，走向亡國的癥結。

從這個角度來看，「風格」在某個大環境、政治或解釋共同體的視野下，確實會有吻合、有同一的可能性。但我們也未必能因為這樣的「吻合」，就對此風

¹⁶⁹ 根據周祖譔的說法，「在唐太宗時由重臣魏徵、令狐德棻、李百藥、姚思廉等主持而完成的梁、陳、北齊、北周、隋五朝的歷史，以及由房玄齡主編的晉書，於文學觀點與唐太宗的觀點基本一致（一方面以《帝京篇》中以『雅志』自詡，卻又作宮體與虞世南賡和）……但對文學的政治作用與朝代興亡的關聯作了更多的強調（5頁）」（《隋唐五代文論選》，5-7頁），此觀察相當精確，本文採用此觀點。

¹⁷⁰ 相關論述參見王文進〈文學史中南北文學交流論的假性結構〉（收錄《南朝山水與長城想像》，277-316）、田曉菲〈南北觀念的文化建構〉、〈重構文化世界的版圖之二：當代文學口味的語境〉（收錄《烽火與流星》，251頁），

格的「真實性」毫不懷疑。像隋唐的史學家就是最好的例證。他們對於南朝、尤其是齊梁的文學風格有一整體的認知，但這樣的「認知」仍有操作的痕跡。我們應該這樣說：「真實」或「先驗」的風格當然也可能存在，我並不認為毫無可能，只是事實是——大部分的時候，我們所體認感知到的，就是一「想像的」、「後設的」風格。但筆者必須澄清，所謂的「想像」、「後設」並不是錯誤，更不會比真實劣等。¹⁷¹這是我們必須注意的。



¹⁷¹ 如果照存在主義的說法，整個世界的存在都是想像的、不真實的。我們當然不是要採用那麼後現代的論述，只是一一過去的評論者總認為可還原或建構出一真實的「風格」或「體源論」，但大部分的理論終究還是建立於在想像之上。此點在「想像的系譜」這個概念提出時，會更詳細地來說明。

第三章·劉宋文學集團的書寫策略

第一節·劉宋文學集團的內容設定

(一)劉義慶(403-444)集團的背景與「內容設定」

《文心雕龍·明詩》提到——「宋初文詠，體有因革，莊老告退，山水方滋」，此處的「體」指的應當是「文體」，但此「文體」怎麼展現，得從「莊老告退，山水方滋」來映證。我們當然可以將「莊老」、「山水」視為詩歌的「風格」，但與其說風格但不如說「題材」來得更為準確。而〈詩品序〉中也說，「楚臣去境，漢妾辭宮；或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；塞客衣單，孀閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘返；女有揚蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義，非長歌何以騁其情」。而這些世情、現實生活的感真切受，一旦經由創作者的神思妙運化為詩歌，同樣牽涉到「內容—題材」的問題。故從此我們可以發現，南朝文論家即便生活經驗或許未必都非常豐富，但他們貴遊活動時所選擇設定的「內容」，其實已經較前代來說豐富且多元。

依照時間來看，永初元年(420)年劉宋建國，曾被武帝激賞為「此我家豐城也」¹的劉義慶於該年被封為臨川王，時劉義慶十八歲。元嘉九年(433)，劉義慶出任荊州刺史，至元嘉二十年(443)出任南兗州刺史，開府儀同三司。此十二年也是劉義慶集團主要活動的時間，也較其後的始興王集團與孝武帝集團來得早。從歷史來說，元嘉年間即是宋文帝劉義隆在位期間，堪稱政治清明、社會安定，「綱維備舉，條禁明密，罰有恒科，爵無濫品，故能內清外晏，四海謐如也」²，史稱「元嘉之治」。劉義慶集團活躍於這樣一個時期，但他的集團卻又不處於政治權力緊張的核心建康城，我們可以推測劉義慶有更多的時間組織舉行貴遊活動，集體創作賦詩。

從文獻現存狀況來說，劉義慶集團所保留的詩賦作品，雖然不及後來的蕭子良集團、蕭綱、蕭繹集團完整，但其集團成員包括袁淑、陸展、何長瑜、何偃皆有文名。劉義慶文學集團大概也是劉宋保留同題共作最多的文學集團。另外，學者也認為史載劉義慶曾著《世說新語》、《幽明錄》、《宣驗記》、《集林》等著作，從篇幅架構來說，絕非其一人之力得以完成，我們也可以推測，這必當屬僚佐近

¹ 梁·沈約，《宋書·劉義慶列傳》(台北：鼎文書局，1979)「義慶幼為高祖所知，常曰：「此我家豐城也。」年十三，襲封南郡公。除給事，不拜。義熙十二年，從伐長安，還拜輔國將軍、北青州刺史未之任，徙督豫州諸軍事、豫州刺史，復督淮北諸軍事，豫州刺史、將軍並如故。永初元年，襲封臨川王」，1475頁。

² 梁·沈約，《宋書·文帝本紀》，103。

臣協力合編的一個集體創作活動。³

劉宋文學集團主要以諸王為主，如果我們將謝混、謝瞻、謝晦、謝靈運、謝惠連家族，視為東晉最後的文學集團，那麼起而代之的包括劉義慶、劉義恭、劉濬、劉駿、劉景素，應該就可看作是劉宋文學集團主要的組織成員。⁴而以作品數量來看——曾任臨川侍郎的鮑照，任始興王諮議參軍後又為光祿大夫的顏延之；以及任始興王法曹參軍，後轉任孝武帝劉駿太子中庶子的謝莊，大概是集團中最有文名的作家，也是本章節主要討論的對象。鮑照的幾篇著名賦作包括〈野鵝賦〉、〈觀漏賦〉、〈園葵賦〉、〈舞鶴賦〉、〈尺蠖賦〉、〈飛蛾賦〉等，根據呂光華的考察，應是成於劉義慶集團時期。⁵根據鮑照〈野鵝賦〉的序，「有獻野鵝於臨川王，世子愍其樊繫，命爲之賦」⁶，獻賦成爲憐憫野鵝並牽成其解脫桎梏的方式，我們頗能想像文學集團的雍容與風雅。

至於劉義慶本身也是「詠物賦」的能手，雖然我們現在看不到他與鮑照、袁淑共題的作品，但其〈箜篌賦〉、〈鶴賦〉、〈山雞賦〉尚有殘篇得見。另外如曾對謝莊說「江東無我，卿當獨秀」的袁淑，以及何尚之、何偃父子，劉義慶的重要僚佐何長瑜、陸展，建平王劉景素倚重的主簿江淹等，其詩賦作品的質量與數量都值得我們討論。

本文之前也提到「詠物賦」這個概念，並把它用括號框框起來，其實與「題材」相比，「詠物」同樣值得需要定義說明。劉勰定義辭賦時說——「賦者鋪也，鋪采摛文，體物寫志」。如果「體物」就是詠物賦的核心主張，那麼凡「賦」皆「詠物賦」，則此分類就相對缺乏意義，更不能當作一種「題材」來說（從「體物寫志」的定義來看，勢必還牽扯到「詠物」與賦文類的文類條件，以及「詠物詩」於南朝的流行問題，關於此點或留至第三章討論之）。鍾嶸、祝堯都有對「感物」或「詠物」此概念進行定義，但對「詠物」較爲精確的定義應當出自俞琰〈歷代詠物詩選序〉：

詩感於物，而其體物者不可以不工，狀物者不可以不切，於是有「詠物」一

³ 這是參考了呂光華《南朝貴遊文學集團研究》（台北：國立政治大學中國文學系博論，1987）文中的說法，呂氏說，「以劉義慶短暫的四十二歲生涯，兼又宦旅四方，實不可能以一人之力獨自完成這許多著作。魯迅就曾存疑『諸書或成於眾手』，今人蕭虹也認爲劉義慶才詞不多，沒有他身邊的文學侍從的協助，是無法完成那麼多作品的」，106頁。

⁴ 議者或以謝瞻的〈九日從宋公觀馬戲台集送孔令詩〉作爲劉裕文學集團的證據，但一來此集團仍以謝氏家族爲主，二來劉裕時值爲北伐，尙未代東晉而立。

⁵ 呂光華《南朝貴遊文學集團研究》，106頁。

⁶ 鮑照〈野鵝賦〉徵引自清·嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》（京都：中文出版社，1981），2689-2頁。本文徵引南朝詩賦文獻，除特殊情況由創作者文集中徵引外（譬如庾信、江淹的部分辭賦），大抵都以嚴可均的《全上古三代秦漢三國六朝文》以及逯欽立的《先秦漢魏南北朝詩》（台北：木鐸出版社，1983）兩總集中徵引而出。故下文僅隨引文註明作者、篇名，除非特例，故不隨每次徵引另外贅註。

體，以窮物之情，盡物之態，而詩學之要，莫先於詠物矣。古之詠物者，其見於經則灼灼寫桃花之鮮……此詠物之祖也，而其體猶未全，至六朝而始以一物命題……⁷

「灼灼寫桃花之鮮」讓我們聯想到的是〈物色〉「灼灼，狀桃花之情」的說法。當然，「物色」、「詠物」甚至與「巧構形似」的關係又是另外一重大觀念史的課題。但顯然俞琰的「窮物之情，盡物之態」可以作為「詠物」的藝術作品的定義。所以廖國棟完成其《魏晉詠物賦研究》時，即在俞琰、洪順隆的定義架構之上，定義「詠物賦」：

凡以吟詠物之個體為主旨之賦，謂之詠物賦。此類篇賦乃作者有感於物，而力求「體物」、「狀物」，以「寫物之情」，「盡物之態」而作也。⁸

廖國棟面對的「詠物賦」較洪順隆「詠物詩」來得更麻煩的地方，乃是在於我前面所說的「體物寫志」的定義問題。但我們若從廖國棟後文的實際分析來看，他將魏晉詠物賦分為「天象、地理、植物、動物、器物、建築、飲食」⁹等七類，而此這幾類題材，又似乎可謂涵蓋賦文類的所有「題材」。因此，本文將「詠物賦」放入括號裡，並回到前文所提及的「題材」定義，以避免詞與義的混淆。

從劉義慶、鮑照的文學活動時的奉和、酬唱賦來看，關於動物、禽鳥的作品似乎不算少數。這或許與其身處自然環境與劉義慶本身的「習性」有關。荊州、江州物產豐饒，則觀玩鳥獸或進貢者自然較多，這與蕭子良「開西府」，好園林盆栽樂器古玩等人造的珍奇異寶，自有所不同；又而據劉義慶本傳記載，其為人「為性簡素，寡嗜欲，愛好文義」¹⁰的人格特質，自然也影響其環境氛圍與現實生活事件，而這正是「題材」被書寫的一個背景驅動因素，此處我們舉出劉義慶、劉義恭以及鮑照的幾篇「詠動物題材」的作品，一方面觀察劉義慶文學集團在題材設定時的策略、二方面由同類題材¹¹來觀察作者個別的「寫作習性」：

形鳳婉而鵠跼，羽袞蔚而緇暉。臨淥湍而映藻，傍青崖而妍飛。不隱耀而貽累，倏見屈於虞機。(劉義慶〈山雞賦〉)

其狀也，紺絡頸而成飾，頰點首以表儀。羽凝素而雪映，尾舒玄而參差。趾象虯以振步，形亞鳳以擅奇。(劉義慶〈鶴賦〉)

⁷ 清·俞炎編，《歷代詠物詩選》(台北：廣文書局，1979)，1-2頁。

⁸ 廖國棟，《魏晉詠物賦研究》(台北：文史哲，1990)，13頁

⁹ 廖國棟，《魏晉詠物賦研究》，13頁。

¹⁰ 梁·蕭子顯，《宋書·劉義慶列傳》，1476頁。

¹¹ 其實「同類題材」是一個很有趣的概念，過去研究者多探討「同題共作」，但除明確的同題外，同樣性質的作品也有可相比附之處。更何況到了蕭子良文學集團中，集團成員分題共作，當然也應該放在「同題共作」的脈絡下來討論。

惟皇有造，曰靈有祕。麗氣摛精，底愛覃粹。八埏稽首以賓庭，九荒斂衽而納贄。眾車垂德以服箱，龍馬宅仁而受轡。是以周稱踰輪。漢則天駟。體自乾維。衍生坎位。伊赭白之為俊。超絕世而稱驥。爾其為狀也。竦身輕足。高穎露精。氣猛聲烈。步遠視明。著獻西宛。表德東京。價傾函夏。觀竭都城。飾金鏤之條爍。揚玉鑾之瓏玲。發鳴鏑於懸月。驅永埒於脩垆。施四介以作好。耀二矛之重英。舉舊閑而未儔。攷前迅而較名。(劉義恭〈白馬賦〉)

入長羅之逼脅，負高繳之樊縈。邈辭朋而別偶，超煙霧而風行。踐菲跡於瑤塗，升弱羽於丹庭。望征雲而延悼，顧委翼而自傷。無青雀之銜命，乏赤鴈之嘉祥。空穢君之園池，徒慚君之稻粱。(鮑照〈野鵝賦〉)

散幽經以驗物，偉胎化之仙禽。指蓬壺而翻翰，望崑閬而揚音。匝日域以迴鷺，窮天步而高尋。踐神區其既遠，積靈祀而方多。精含丹而星曜，頂凝紫而煙華。疊霜毛而弄影，振玉羽而臨霞。朝戲於芝田，夕飲乎瑤池。厭江海而遊澤，掩雲羅而見羈。唳清響於丹墀，舞飛容於金閣。始連軒以鳳躡，終宛轉而龍躍。躑躅徘徊，振迅騰摧，驚身蓬集，矯翅雪飛。將興中止，若往而歸。雖邯鄲其敢倫，豈陽阿之能擬。入衛國而乘軒，出吳都而傾市。守馴養於千齡，結長悲於萬里。(鮑照〈舞鶴賦〉)

根據《藝文類聚》的說法，「山雞」此一動物光色鮮明，五采炫耀，不同於等閒家禽¹²。晉代傅玄〈山雞賦〉即以「被黃中之正色，敷文象以飾身」描摹山雞的斑斕色彩。劉義慶其賦則未於此用功，但與傅玄相近者在於傅玄以「翳景山之竹林，超遊集乎水濱。鑿中流以顧影，晞雲表之清塵」對山雞居所給予高潔化的修辭意象，這與「臨淥湍而映藻，傍青崖而妍飛」很類似。至於鮑照筆下的「野鵝」最早見於「黃帝與炎帝戰，以鷗鷖鷹鴈鵝為旗幟」，所以本來就沒有山雞、雁鶴等卓然形象，故鮑照也依據此，「踐菲跡於瑤塗」、「顧委翼而自傷」皆表述此志，至「徒慚君之稻粱」則借野鵝自託。這與「有獻野鵝於臨川王，世子愍其樊縈，命為之賦」的賦序可相互呼應，這也同樣可視為《西京雜記》中分題共詠賦的書寫策略套語。

另外，就鮑照與劉義慶的詠鶴來看，他們是不是同時所創作的？詠的到底是不是同一群鶴？或許難以判別，但就描寫其狀的技巧，鮑照的作品較劉義慶來得更加細緻而擅用譬喻。劉義慶以「成飾」、「表儀」形容鶴天生的花紋色澤形成的妝點作用，「羽凝素」、「尾舒玄」形容其羽翼，「趾象蚪以振步，形亞鳳以擅奇」。雖劉義慶是賦恐不是全篇，但從這幾句話已差不多把鶴的外形、羽翼和姿態完整地形容出來，可想其賦篇幅不至於太長。至於鮑照以「散幽經以驗物，偉胎化之

¹² 參見唐·歐陽詢，《藝文類聚》(台北：新興出版社，1973)，1587-1588頁。

仙禽」開端，就將鶴形容成神骸仙胎，與眾不凡。而其後自然極盡聲色鋪排之能事。《類聚》此處只是刪減版本，在嚴可均所編總集中，義慶從鶴的身世、生長環境、背景、「疊毛弄影」、「振羽臨霞」等聖潔的姿態動作，配合「朝戲芝田，夕飲瑤池」的清新脫俗，層層去逼近出「鶴非凡禽，乃神鳥」的寓意。這樣的破題法，是先將所詠對象推崇道一神聖性的高度，這樣的寫作習性，我們可以同樣在鮑照其他賦作中找到證據。

以作品的數量而言，鮑照理當是劉義慶集團中最重要的作者，他後來也在劉駿、劉濬文學集團中活躍。此處再舉鮑照另外的幾篇賦作，以更多的證據，來說明其「寫作習性」的面貌。像他的〈園葵賦〉與〈蕪城賦〉：

風暖凌開，土冒泉動。游塵曝日，鳴雉依隴。主人拂黃冠，拭藜杖，布蔬種，平圻壤。通畔脩直，膏畝夷敞。白莖紫蒂，豚耳鴨掌。溝東陌西，行三畦兩。既區既鉏，乃露乃映。句萌欲伸，藜牙將散。爾乃晨露夕陰，霏雲四委。沈雷遠震，飛雨輕洒。徐未及晞，疾而不靡。柔苳爰秀，剛甲并解。稚葉萍布，弱陰竟抽。萋萋翼翼，沃沃油油。下葳蕤而被逕，上參差而覆疇。承朝陽之麗景，得傾柯之所投。仕非魯相，有不拔之利。賓惟二仲，無逸馬之憂。顧莖茶而莫偶，豈蘋藻之薦羞。（鮑照〈園葵賦〉）

灞池平原，南馳蒼梧漲海，北走紫塞鴈門。施以漕渠，軸以崑崗。重江複關之隩，四會五達之莊。當昔全盛之時，車挂轄，人駕肩。塵閉撲地，歌吹沸天。孽貨鹽田，鎗利銅山。才力雄富，士馬精妍。故能參秦法，佚周令。劃崇墉，剝濬洫，圖脩世以休命。是以板築雉堞之殷，并幹寒烽櫓之勤。格高五嶽，袤廣三墳。萃慈聿若斷岸，矗似長雲。製磁石以禦衝，糊頰壤以飛文。觀基扃之固護，將萬祀而一君。出入三代五百餘載，竟瓜剖而豆分！（鮑照〈蕪城賦〉）

就〈園葵賦〉的結構來看，從「風暖凌開，土冒泉動」到「句萌欲伸，藜牙將散」算是第一段，寫農園主人植栽園葵的行動。而從「爾乃晨露夕陰」即是第二段，寫園葵生長的環境與姿態。園葵是一種隨處可見無珍異的植物，但我們從「風暖」、「泉動」、「游塵」、「鳴雞」……看到鮑照筆下的「園葵」不凡的特徵¹³。至於〈蕪城賦〉開頭「灞池平原，南馳蒼梧漲海，北走紫塞鴈門」，「施以漕渠，軸以崑崗」，借地理氣勢之雄偉，來烘托蕪城之非凡。「詠物」題材當然強調對所詠

¹³ 「仕非魯相，有不拔之利。賓惟二仲，無逸馬之憂」，前面一句用的是魯相公儀休拔園葵以利天下的典故，後一句則用《三輔決錄》、《列女傳》的掌故。而公儀休「拔其園葵而棄之」，鮑照在這裡反用此典說「有不拔之利」。《列女傳》說「逸馬馳走踐園葵」，鮑照也反過來形容此處乃天然適宜園葵的生長環境。魯相公儀休曾「食茹而美，拔其園葵而棄之」，以利天下（司馬遷，《史記·公儀休傳》（台北：鼎文書局，1979），1247頁）；劉向《列女傳》則有「晉客舍吾家，逸馬馳走踐園葵，使我終歲不食葵」（《列女傳》（台北：中華書局，1967），9頁）的記載。

的「物」進行盛贊，但像顏延之的〈赭白馬賦〉從馬的典故歷史源流說起、謝莊的〈舞馬賦〉則從歌頌帝國強盛開頭，以至於齊代蕭子良集團的幾篇詠物賦如〈梧桐〉、〈高松〉，則又是另外一種型態的「寫作習性」，其間是有差異的。

而鮑照的〈尺蠖賦〉與〈飛蛾賦〉，我認為應當放入同樣寫作習性來觀察。尺蠖與飛蛾原本的動物性較讓創作者不能將之與野鵝、與舞鶴等神禽異類同觀，但卻與園葵同工異曲，從恣意與隨處可見的感受裡萌發出哲理，從最平凡無奇的植物昆蟲著眼而自成格局。這絕對是鮑照特有的寫作習性使然。我們將之與劉義恭的〈白馬賦〉來對比，〈白馬賦〉一開頭就是「惟皇有造，曰靈有祕。麗氣摛精，底愛覃粹。八埏稽首以賓庭，九荒斂衽而納贄」，儼然是一幅太初有道，德披四表的縱橫捭闔氣勢，然後「眾車垂德以服箱，龍馬宅仁而受轡。是以周稱踰輪，漢則天駟」，「白馬」在詠物史中自然不比山雞遠自異邦，也不若舞鶴仙風道骨，但劉義恭刻意徵引周漢史料，搬演出人類使用馬匹替代勞動力的漫長歷史，說什麼也要讓其歌詠的對象——白馬，有著與眾不同的身世、來歷與背景。相形之下，鮑照筆下的尺蠖、飛蛾，就顯得個別性十足：

智哉尺蠖，觀機而作。申非向厚，詘非向薄。當靜泉滄，遇躁風驚。起軒軀以曠跨，伏累氣而并形。冰炭弗觸，鋒刃靡迓。逢嶮蹙躄，值夷舒步。忌好退之見猜，哀必進而為蠹。每驤首以瞰途，常佇景而翻路。故身不豫託，地無前期。動靜必觀，□□□□於物消息。各隨乎時。從方而應，何慮何思？是以軍算慕其權，國容擬其變。高賢圖之以隱淪，智士以之而藏見。笑靈蛇之久蟄，羞龍德之方戰。理害道而為尤，事傷生而感賤。苟見義而守勇，豈專取於弦箭。（鮑照〈尺蠖賦〉）

仙鼠伺闇，飛蛾候明。均靈舛化，詭欲齊生。觀齊生而欲詭，各會性以憑方。凌焦煙之浮景，赴熙焰之明光。拔身幽草下，畢命在此堂。本輕死以邀得，雖糜爛其何傷。豈學山南之文豹，避雲霧而巖藏。（鮑照〈飛蛾賦〉）

從前面的〈野雞賦〉、〈舞鶴賦〉、〈園葵賦〉到此處的詠尺蠖、詠飛蛾，我們自然可以發現鮑照的賦作在題材設定時偏向詠動植物，而同樣是詠動植物，鮑照選擇的題材除了可能是同題或受限於其園苑所見的奇珍異獸外，鮑照也熱衷於「詠微物」。且他對於渺小微物也皆能細查其紋理特徵，故寫來入木三分。鮑照寫「尺蠖」將重點放在其「智」，而他認為尺蠖的「智」表現於牠的「觀機而作」，「申非向厚，詘非向薄」，這恐怕以不僅是尺蠖的生物特徵，還是鮑照於僥倖輻輳的人情處世的深刻體會。尺蠖不若飛龍好戰，也不如靈蛇久蟄，用諸則行，舍諸則藏，陳芳汶就認為「這或許是本性『孤且直』的鮑照，在鮑經仕途磨難後所領悟的護身哲學吧」¹⁴。至於「飛蛾」同樣借微物寓世托志，折照出鮑照的親身經歷，

¹⁴ 陳芳汶，《鮑照辭賦研究》（台北：政治大學中文系碩論，1996），178 頁。後來謝朓的「雖無

蝙蝠伺闇飛蛾卻候明，這已顯出飛蛾不僅是撲火的愚類。「本輕死以邀得，雖糜爛其何傷」更將飛蛾的抉擇與德行烘托到全賦的高峰。

我們合觀兩賦就可以發現，尺蠖飛蛾的典故非常有限，且根據其生物特徵、特殊習性與外型來看，無論再怎麼鋪排也不可能如仙骨白鶴、如方外天鵝般筆鋒粲然。於是鮑照並不過分地開展微小昆蟲的誕生與成長環境，而當題材確定之後即將視角放在其與眾不同的生物特性來開展。最後從詠物寫物，歸於省思或歸於「玄言」。至於這會不會跟鮑照的生長環境與「才秀人微」的寒門背景有所關聯呢？¹⁵鮑照早年曾「欲貢詩(劉義慶)言志」，並說過「安能終日碌碌，與燕雀相隨」的話，其後「上好為文章，自謂物莫能及，(鮑)照悟其旨，為文多鄙言累句」¹⁶。辭賦依據傳統歸類都歸在文，我們現在讀鮑照的辭賦當然折服其文采，但不知道史傳的「鄙言類句」指的是不是就是此類文采過度的作品。但從這些記載我們可以發現鮑照年少的階級差異與心態，確實表現於寫作習性，而此習性也造就其作品與其他集團成員的差異。《詩品》說鮑照的詩雖然「總四家擅美，跨兩代而孤出」，卻常有傷風傷雅之調。

鮑照後也侍奉宋武帝劉駿，在劉駿集團時有些登臨遊覽的作品，此處我們可以舉幾首其參與文學活動時的詩作，稍微分析其題材選擇與寫作習性：

息雨清上郊，開雲照中縣。遊軒越丹居，暉燭集涼殿。凌高躋飛楹，追焱起流宴。依苑含靈群，庭藏物變。明輝爍神都。麗氣冠華甸。目遠幽情周。醴洽深恩遍。(鮑照〈侍宴覆舟山之一〉)

繁霜飛玉闥。愛景麗皇州。清蹕戒馳路。羽蓋佇宣游。神居既崇盛。崑嶮信環周。禮俗陶德聲，昌會溢民謳。慚無勝化質，謬從雲雨浮。(鮑照〈侍宴覆舟山之二〉)

鮑照此詩與劉駿有同題共作，但與劉駿的詩相比，鮑照顯然將視角與描寫主軸放在覆舟山勢的崎嶇狹險，以及從高處遠眺的景色。譬如「凌高躋飛楹」、「麗氣冠華甸」、「謬從雲雨浮」等，這些都是唯有登高遠眺，才能看到的壯麗景色。根據呂光華的判斷，因香爐峰於江州，故鮑照〈登香爐峰〉應當也成於其任江州國侍郎而侍從劉義慶的期間。¹⁷我們可以問的是一一從這類的同題共作中，能不能看

女豹姿，終隱南山霧」，明顯就與鮑照此處「豈學山南之文豹，避雲霧而巖藏」有「互文性」的關聯存在。

¹⁵ 布迪厄提出行為公式說「(習性+資本)x 場域=實踐」，此處的「資本」指的是「文化資本」。所謂的「人微」也就是鮑照文化資本的展現。

¹⁶ 其事參見梁·沈約，《宋書·劉義慶列傳》，1480頁。

¹⁷ 參考呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，106頁。森野繁夫還認為鮑照與袁淑的〈詠冬至〉，當屬於同題共作。因為鮑照與袁淑同於始興王劉濬集團中任官，於始興王集團時期不過此說未必真確。參考呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，106頁。呂光華引用森野繁夫論文《六朝詩の研

出一個作家的「寫作習性」？事實上，鮑照的〈登香爐峰〉也與上述類似視點轉變：

辭宗盛荊夢，登歌美鳧繹。徒收杞梓饒，曾非羽人宅。羅景藹雲烏，沾光扈龍策。御風親列涂，乘山窮禹跡。含嘯對霧岑，延蘿倚峰壁。青冥搖煙樹，穹跨負天石。霜崖減土膏，金澗測泉脈。旋淵抱星漢，乳竇通海碧。谷館駕鴻人，巖棲咀丹客。殊物藏珍怪，奇心隱仙籍。高世伏音華，綿古遁精魄。蕭瑟生哀聽，參差遠驚覲。慙無獻賦才，洗汗奉毫帛。（鮑照〈登香爐峰〉）

詩中如「御風親列涂」、「含嘯對霧岑」、「旋淵抱星漢」等，同樣都是登高時特殊的美感經驗與新奇體會，而這樣的書寫策略我們從〈登廬山詩〉、〈從庾中郎游園山石室詩〉、〈蒜山被始興王命作詩〉、〈喜雨詩〉也都能發現類似的意象，而也因為如此登臨、遠眺的意象，鮑照在此類詩中經常使用「澗脈」、「山楹」、「飛泉」、「沉羽」、「煙浮」、「御風」、「霜雪」、「地險」、「崑嶮」等詞彙。另外值得注意的是這一類遊覽題材的詩中，鮑照喜歡於其中夾雜說理的概念，但卻不同於謝靈運詩末的「曲終奏雅」，也不同於他的詠物賦開頭先頌讚該「物」接著借物托志。¹⁸這樣的寫作習性研究，我們自可從單一作家來觀察，也可以從作家與作家間、作品與作品間來進行探究。而當同題共作，詩賦同題、或擬代而前作者，也都可以用「寫作習性」去進行觀察。而這類作品在南朝文學集團中出現最為頻繁，而這也是本文之所以選定南朝作為考察對象的主要原因。

(二)劉濬(429-453)文學集團的背景與重要成員

始興王劉濬乃繼劉義慶集團稍晚的、重要的劉宋文學集團。包括顏延之、謝莊皆曾於其劉濬集團中活動。另外還包括後軍參軍王僧達、後軍長史范曄、以及後軍行參軍徐爰。劉濬在政治上算是爭議性較高的人物，宋書將之與叛亂的太子劉劭視為同黨，列入「二凶傳」。不過至少從本傳中我們看出劉濬既有領兵統帥的能力，其才華早慧也有傳諸乎。《宋書·劉濬列傳》：

元嘉十三年，(劉濬)年八歲，封始興王。十六年，都督湘州諸軍事、後將軍、湘州刺史。仍遷使持節、都督南豫豫司雍并五州諸軍事、南豫州刺史，將軍如故。十七年，為揚州刺史，將軍如故，置佐領兵。……二十三年，給鼓吹一部。二十六年，出為使持節、都督南徐兗二州諸軍事、征北將軍、開府儀同三司、南徐兗二州刺史，常侍如故。二十八年，遣濬率眾城瓜步山，解南

究——「集團の文學」と「個人の文學」(東京：第一學習社，1976，45頁)，呂氏認為此說並沒有足夠的根據。

¹⁸ 譬如〈登香爐峰〉中段：「殊物藏珍怪，奇心隱仙籍。高世伏音華，綿古遁精魄」；〈蒜山被始興王命作詩〉中「王德愛文雅，飛瀚灑鳴球。美哉物會昌，衣道服光猷」；〈侍宴覆舟山之二〉的「禮俗陶德聲，昌會溢民謳」；〈從庾中郎游園山石室詩〉的「神話豈有方，妙象竟無迹」都是。

兗州。三十年，徙都督荆雍益梁寧南北秦七州諸軍事、衛將軍、開府儀同三司、荊州刺史、領護南蠻校尉，持節、常侍如故。¹⁹

濬少好文籍，姿質端妍。母潘淑妃有盛寵。時六宮無主，潘專總內政。濬人才既美，母又至愛，太祖甚留心。建平王宏、侍中王僧綽、中書侍郎蔡興宗並以文義往復。初，元皇后性忌，以潘氏見幸，遂以恚恨致崩，故劭深疾潘氏及濬。濬慮將來受禍，乃曲意事劭，劭與之遂善。多有過失，屢為上所詰讓，憂懼，乃與劭共為巫蠱。及出鎮京口，聽將揚州文武二千人自隨，優遊外藩，甚為得意。²⁰

劉劭的叛亂大概是劉宋由盛轉衰的轉戾點。元嘉三十年(453)劉劭因巫蠱事，而宋文帝劉義隆欲廢太子，於是劉劭與劉濬結盟，率兵夜闖禁宮，殺害其父劉義隆，即位稱帝，改元太初，但即位才三個月，劉駿發檄召諸王討伐，劉劭劉濬兵敗而被殺。《宋書》特別載明劉劭為叛亂的元兇，從上一段的敘事來看，對劉濬仍有某種同情。當然劉濬稱不上善戰能謀的軍事統領，在他戎居邊關期間並沒有打多少次勝仗，南兗州的失陷大概也要算在劉濬頭上。不過劉濬坐擁兵權，其下僚左侍從也往往多達千人，於劉劭亂時，他與其集團也扮演了關鍵的力量。如果我們不從泛道德的層面來看劉劭之亂，那麼劉濬應當也是個禮賢愛才的集團領袖。

從文學作品來看，鮑照的〈蒜山被始興王命作詩〉、〈奉始興王白紵曲〉也就是作於侍奉劉濬的期間。蒜山在鎮江附近，距離長江的軍事重鎮京口非常近，大概就是鮑照隨劉濬戍守時遊覽共作。至於徐爰、王僧達、殷琰、王微等集團成員，他們留下的作品很有限，像王微有〈與江湛書〉、〈報何偃書〉、〈伏苓贊〉；徐爰有〈籍田賦〉、〈食箴〉，我們大概較難以看出一整體的「寫作習性」，故此處就顏延之、謝莊兩個作品最多的重要作家，分別來討論。

1. 顏延之(384-456)

與鮑照相比，顏延之的出身同樣並非豪門世族，根據《宋書·顏延之傳》提到「延之少孤貧，居負郭，室巷甚陋。好讀書，無所不覽，文章之美，冠絕當時」。後「飲酒不護細行，年三十，猶未婚。妹適東莞劉憲之，穆之子也。穆之既與延之通家，又聞其美，將仕之，先欲相見，延之不往也」²¹。與鮑照獻詩言志的出處態度比較，顏延之先因美文而得名，後得晉末文學集團的成員謝晦、傅亮所接賞。顏延之三十歲後即成名，後一路為官至光祿大夫、御史中丞，後其過去侍從的孝武帝劉駿即位，顏延之更官拜金紫光祿大夫。「才秀人微」落差所造成的心理失衡，顏延之恐怕不若鮑照般明顯。現今顏延之留存的詩不算少，但賦作卻只

¹⁹ 梁·沈約，《宋書·劉濬傳》，2435 頁。

²⁰ 梁·沈約，《宋書·劉濬傳》，2436 頁。

²¹ 梁·沈約，《宋書·顏延之傳》，1891 頁。

有〈赭白馬賦〉、〈白鸚鵡賦〉、〈寒蟬賦〉、〈行殪賦〉以及一篇七體〈七繹〉的殘篇。從保留賦作的題材設定看來，詠動植物賦乃顏延之所擅，若我們從「赭白馬」、「白鸚鵡」、「寒蟬」的動物性來說，牠們也不同于鮑照所謳詠的飛蛾、尺蠖，而有著與眾不同的高潔、珍異或絕世獨立的聯想。

我們看賈誼的〈鵬鳥賦〉，就能夠理解這一類「托(動植)物言志」辭賦的傳統。但以同樣托物言志的主題來看待，賈誼的寫法較為特別。他在〈鵬鳥賦序〉裡寫到「誼為長沙王傅，三年，有鵬鳥飛入誼舍，止於坐隅，鵬似鴉，不祥鳥」。這其實是有些小說化與後設的筆法在其中的。賈誼先提到鵬鳥為不祥之鳥，再從這個面向聯想到世間吉凶禍福的體會，這是托物言志作品的一種書寫策略。這類作品都是從所詠的「動植物」作為一媒介，進而紓解作者自身的志向。而至於如前面鮑照的〈飛蛾賦〉、〈尺蠖賦〉，則是先歌詠該昆蟲動物的「生物特性」，從生物特性聯想到人類世界的行為，有我們可向動植物學習之處。這是常見的托物言志賦的寫作策略。當然，純粹的詠物也不是沒有，只是以曲終奏雅的辭賦條件來看，將「物」透過聯想或類比，回應到人事世情等面向，對賦作者來說也是較好發揮的。從這樣的分類來看，顏延之的〈行殪賦〉、〈白鸚鵡賦〉與〈寒蟬賦〉，都是藉這些動植物的生物特徵，用來反映作者自身的情懷與對世情的深切體會。

至於〈赭白馬賦〉較不同於其他幾篇賦，根據賦序與其賦首句「惟宋二十有二載，盛烈光乎重葉」以及李善的注，此賦作於宋文帝劉義隆十七年。顏延之侍奉劉宋數任君主，即以侍宴作品得名，其以應詔、讌樂為題材詩包括〈應詔讌曲水作詩〉、〈皇太子釋奠會作詩〉、〈三月三日詔宴西池詩〉都屬此類，而已遊覽為題材的詩如〈應詔觀北湖田收詩〉、〈車駕幸京口侍遊蒜山詩〉、〈車駕幸京口三月三日侍遊曲阿湖後作詩〉等，都清楚表示其詩乃奉敕應詔而作。既然顏延之被定位於侍君應詔的作者，那麼其於應詔作品中流露表現的習性與題材取向，就有非常值得我們作為參照的意義。〈赭白馬賦〉為顏延之賦的代表作，我們可從賦序開始看起：

驥不稱力，馬以龍名。豈不以國尚威容，軍袂矯迅而已。實有騰光吐圖。疇德瑞聖之符焉。是以語崇其靈。世榮其至。我高祖之造宋也。五方率職。四隩入貢。祕寶盈於玉府。文駟列乎華廡。乃有乘輿赭白。特稟逸異之姿。妙簡帝心。用錫聖阜。服御順志。馳驟合度。齒歷雖衰。而藝美不忒。襲養兼年。恩隱周渥。歲老氣殫。斃於內棧。少盡其力。有惻上仁。乃詔陪侍。奉述中旨。末臣庸蔽。敢同獻賦。其辭曰：「……」(顏延之〈赭白馬賦〉)

根據大陸學者歸青、曹旭的統計，六朝中以太康體對偶的頻率最高，其後乃永嘉體，至於永嘉體的主要作家謝靈運、鮑照、顏延之的詩歌作品中，又以顏延之的對照比例最高，有些詩甚至來到每句皆對仗的程度。這當然是個人寫作習性的選

擇表現在作品最表面的修辭技巧上的結果。從這篇賦序我們就發現顏延之對偶的習慣不僅表現在詩歌或辭賦中，其他的文類也充分受到這樣寫作習性的影響，如「驥不稱力，馬以龍名」、「五方率職，四隩入貢。祕寶盈於玉府，文駟列乎華廡」都強調對偶。且他也熱衷於化用儒家經典，更詞易句，使之融合作品中²²。就其〈赭白馬賦〉正文，我們可將之與劉義恭的〈白馬賦〉或傅玄〈乘輿馬賦〉，以及後面要討論的謝莊〈舞馬賦〉的一些片段作一比對：

目若曜星，符采橫發。高顛縣日，雙壁象月。頭似削成，鬣似植髮。延首高驤，擢足軒跣。氣蓋青雲，勢凌萬里。九方不能測其天機，秦公不能究其妙理。(傅玄〈乘輿馬賦〉)

昔帝軒陟位，飛黃服阜，后唐膺籙。赤文候曰：漢道亨而天驥呈才，魏德林而澤馬效質。伊逸倫之妙足，自前代而間出。……徒觀其附筋樹骨，垂梢植髮，雙瞳夾鏡，兩權協月。異體峰生，殊相逸發。超摠絕夫塵轍，驅鶩迅於滅沒。簡偉塞門，獻狀絳闕。旦刷幽燕，晝秣荊越……膺門沫赭，汗溝走血。踠跡回唐，畜怒未洩。乾心降而微怡，都人仰而朋悅。妍變之態既畢，凌遽之氣方屬。跼鑣轡之牽制，隘通都之圈束。眷西極而驤首，望朔雲而蹠足。將使紫燕駢衡，綠蛇衛轂。纖驪接趾，秀騏齊于。覲王母於崑墟，要帝臺於宣嶽。跨中州之轍跡，窮神行之軌躅。(顏延之〈赭白馬賦〉)

眾車垂德以服箱，龍馬宅仁而受轡。是以周稱踰輪。漢則天駟。體自乾維。衍生坎位，伊赭白之為俊，超絕世而稱驥。爾其為狀也，竦身輕足，高穎露精。氣猛聲烈，步遠視明。飾金鏤之倏爍，揚玉鑾之瓏玲。發鳴鏑於懸月，驅永埒於脩垠。施四介以作好，耀二矛之重英。舉舊閑而未儔，攷前迅而較名。(劉義恭〈白馬賦〉)

至於肆夏已升，采齊既薦。始徘徊而龍俛，終沃若而鸞盼。迎調露於飛鍾，赴承雲於驚箭。寫秦垠之弭塵，狀吳門之曳練。窮虞庭之蹈蹠，究遺野之環絃。若夫蹠實之態未卷，凌遠之氣方摠。歷岱野而過碣石，跨滄流而軼姑餘。朝送日於西坂，夕歸風於北都。(謝莊〈舞馬賦〉)

這幾篇賦既都以馬為題材，其中自然有些套語，如言馬奔馳的速度，神色目光、其上的配飾，以及沫流汗飛的英姿。其中特別值得一提的是，與劉義恭、傅玄不同，謝莊與顏延之都從策馬驅馳的面向，聯想到速度以及地域的鋪寫。由於駿馬

²² 「驥不稱力」來自《論語》，「馬以龍名」根據《周禮》，「齒歷雖衰」出自《穀梁》，而「少盡其力」來自《韓詩外傳》中，田子方見老驥於道，而深有「少盡其力，老棄其身，仁者不為也」感嘆的典故。典故考究，可參見《文選》中李善對此賦的注疏，621頁。這不過只是賦正文的序，就以處處黏對馬的典故而來，以彰顯作者本身對典故隸事的嫻熟，就這點來說，倒是南朝文人的普遍共識。

具快速移動性，那麼從馬的高速度聯想到空間的快速轉換，藉著南北燕楚的移動回頭彰顯出奔馬的機動性與存在價值，這是對奔馬題材很貼切的聯想。謝莊以「寫秦垌之弭塵，狀吳門之曳練」，「歷岱野而過碣石，跨滄流而軼姑餘」，「朝送日於西極，夕歸風於北都」(〈舞馬賦〉)來表現其速度感與高效率，相對謝莊顏延之用更大篇幅，從實際的地理景觀與東南西北，塞外荆蠻的天險寫起——「超攄絕夫塵轍，驅驚迅於滅沒。簡偉塞門，獻狀絳闕」、「旦刷幽燕，晝秣荆越」，一路奔到世界盡頭甚至神話的方外仙鄉——「隘通都之圈束，眷西極而驤首。望朔雲而蹠足，將使紫燕駢衡」、「覲王母於崑墟，要帝臺於宣嶽」。鍾嶸認為顏延之的詩「尚巧似」，又「體裁綺密」，並且因為其好用古事故實，所以有「一句一字皆致意」的特點。²³但其缺點也因體裁綿密、動無虛散所造成「拘束」。從這樣的寫作習性，我們去看顏延之的辭賦也恰如其分。從真實的地理奔馳到虛構的樂園，這是體裁結構紮實細膩的地方。從歷代典故聯想與儒家經典的挪用與改寫，這是他致意且「彌見拘束」的地方。

顏延之的公讌以四言為主，四言雅正，而其作品大概也宏雅博正為風格，而以文學素材角度來看，多以歌頌皇威，服膺輿圖為主軸——像「河嶽曜圖」、「接天繼聖」、「庶士傾風」。至於五言的應詔遊覽詩，則表現出「尚巧似」的特徵，以及善於偶對儷辭的謀篇策略。另外，顏延之特別喜歡描寫山巒、地理作為文學素材，這一點從他的〈七繹〉發現：

北岳孤生，划迹埋名。身閑事盡，道畜山烏。東國進士，謬與遷焉。其居也，依隱崦陰，結架清深。巖居橋構，磴道相臨。寒榮隴首，綺飲江潯。客曰：「周以巖廊，匝以綵房。水寫雲氣，土祕椒芳。既旋天而例井，又斲員而鑿方。松丘箭渚，藥苑香林。梁澗道以高濟，棧巖磴而上尋。」(顏延之〈七繹〉)

形容山勢詭頹的段落，佔殘篇的主要部分。而在他的遊覽詩最末，也有時向大謝一樣，歸於玄言書寫。更重要的是一一而他的遊覽詩如「虞風載帝狩，夏諺頌王遊」、「帝暉膺順動，清蹕尋廣塵」等句，仍然能與其四言詩的歌功頌德呼應。我們從這邊也能看出何以顏延之的作品中，有那麼大量公讌應詔題材。²⁴《詩品》說他「是經綸文雅才」，這是顏延之的風格，但這更是他長期積累的「寫作習性」。鍾嶸認為這樣的特徵讓其作品往往陷入「困躓」之中，某程度來說也是對的。

²³ 鍾嶸原文是說，「宋光祿大夫顏延之詩，其源出於陸機。尚巧似，體裁綺密，情喻淵深。動無虛散，一句一字，皆致意焉。又喜用古事，彌見拘束，雖乖秀逸，是經綸文雅才。雅才減若人，則蹈於困躓矣」(《詩品·卷中》)。

²⁴ 不過筆者以為倒不用以逢迎拍馬、左右逢源來形容之。從顏延之的身分、背景、仕官的過程與生涯規劃來看，許多觀點與視角雖然是套話，但也是他作為僚佐或官僚集團中一份子的親身體會與感受。他對他的社稷、國家與君主的想像與潛意識中的認同，若皆以阿諛視之，恐怕責之甚苛。

就「元嘉體」的三個作家來看，謝靈運其生於晉孝武帝太元十年(385)，顏延之比謝靈運還大一歲，生於孝武帝太元九年(384)，鮑照生年不詳。謝靈運卒於宋文帝元嘉十年(433)，宋文帝劉義隆在位長達三十年，此際的元嘉年號不過進行了三分之一，顏延之得享高壽，其卒於宋孝武帝劉駿孝建三年(456)，其活躍的年代橫跨了整個元嘉年間。至於鮑照，根據其本傳，元嘉也正是他的主要活動時間，此際他先後侍從臨川王劉義慶、始興王劉濬等劉氏宗族，卒於宋明帝泰始二年(466)。隨著他的逝世，元嘉體三大家正式走入盡頭。我們現在從蕭子顯或蕭綱的文學理論來看宋齊的文學流派概況，謝靈運死後，元嘉體仍在文壇流行約五十年之久，但進入梁代後，包括以裴子野為中心的裴派，以蕭綱君臣引領的新變派等逐漸影響文壇發展。元嘉體的影響於是也隨之宣告結束。

2.謝莊(421-466)

謝莊生於劉宋武帝永初二年(421)年，主要活動於元嘉末期，也就是西元 450 至 460 年左右。謝莊其生也晚，沒能與躬逢元嘉體之盛，但他既屬謝氏家族，謝惠連是他的叔父，謝靈運是他的叔公，理所當然，他得父執輩庇蔭，在當時的文壇與政壇受到高度矚目。在今日的史傳中，留下關於謝莊「七歲能屬文」，宋文帝讚譽「藍田出玉」等紀錄。²⁵謝莊初次仕宦擔任的是始興王的法曹參軍，但他真正在文壇裡展露頭角乃擔任太子中庶子時，與袁淑同作〈赤鸚鵡賦〉。年少得志，以韶令美儀容聞名，但謝莊未能趕上元嘉體建構時期，也未能和謝族宗長靈運、惠連詩名比肩，終究只能與袁淑、陸展、何長瑜等文人齊名。這樣的生平是否對謝莊在設定內容、選擇題材、擬定書寫策略等文學習性有何影響？或許並非那麼容易推論得見。但從保留的作品來看，其實與王瑤的看法不大一樣的是一謝莊現存的詩賦作品雖然不多，但幾首貴遊活動時所應詔奉辭作的詩歌辭賦，都足見其個人特色。論及謝莊的辭賦，他的成名作〈赤鸚鵡賦〉以及代表作〈月賦〉我們應該討論：

徒觀其柔儀所踐，頰藻所挺。華景夕映，容光晦鮮。慧性昭和，天機自曉。審國音於寰中，達方聲於遐表。及其雲移霞峙，霰委雪翻。陸離翬漸，容裔鴻軒。躍林飛岫，煥若輕電溢煙門。集場棲圃，曄若天桃被玉園。至於氣淳體淨，霧下崖沈。月圓光於綠水，雲寫影於青林。溯還風而聳翮，霑清露而調音。(謝莊〈赤鸚鵡賦〉)

陳王初喪應、劉，端憂多暇。綠苔生閣，芳塵凝榭。悄焉疚懷，不怡中夜。乃清蘭路，肅桂苑；騰吹寒山，弭蓋秋阪。臨浚壑而怨遙，登崇岫而傷遠。于時斜漢左界，北陸南躔；白露暖空，素月流天，沉吟齊章，慙懃陳篇。抽

²⁵ 唐·李延壽，《南史》，「莊字希逸，七歲能屬文，及長，韶令美容儀，宋文帝見而異之，謂尚書僕射殷景仁、領軍將軍劉湛曰：『藍田生玉，豈虛也哉。』為隨王誕後軍諮議，領記室」，553 頁。

豪進牘，以命仲宣。仲宣跪而稱曰：「……」（謝莊〈月賦〉）

及其養安騏駼，進駕龍涓。輝大馭於國阜，賁上襄於帝閑。超益野而踰綠地，軼蘭池而轢紫燕。五王晦其術，孫氏愾其玄。東門豈或狀，西河不能傳。既秣芑以均性，又佩蘅以崇躅。卷雄神於綺文，蓄奔容於帷燭。蘊篆雲之銳景，戢追電之逸足。方壘鎔於丹鎬，亦聯規於朱駮。觀其雙壁應範，三封中圖。玄骨滿，燕室虛。陽理竟，潛策紆。汗飛赭，沫流朱。至於肆夏已升，采齊既薦。始徘徊而龍倦，終沃若而鸞盼。……歷岱野而過碣石，跨滄流而軼姑餘。朝送日於西坂，夕歸風於北都。尋瓊宮於倏瞬，望銀臺於須臾。（謝莊〈舞馬賦應詔〉）

〈赤鸚鵡賦〉與〈舞馬賦〉都成於應詔，這是一個既外在又理所當然的題材成因，但就其結構來看，〈舞馬賦〉從開頭「天子馭三光，總萬宇，挹雲經之留憲，裁河書之遺矩」一直到「乘玉塞而歸寶，奄芝庭而獻祕」為止的一大段，都在形容河南國獻舞馬的來歷、原因，以及過度溢美的比附與歌功頌德。由此來看〈赤鸚鵡賦〉一開頭就是直接在寫赤鸚鵡的顏色、行動、姿態與神采，足見是賦應當有所缺佚。就其句法來比較，〈赤鸚鵡賦〉有些七字非詩句的運用，比方「躍林飛岫，煥若輕電溢煙門。集場棲圃，曄若夭桃被玉園」這原本是典型的四六駢偶，但謝莊將原本「煥若電溢煙門」以及「曄若桃被玉園」各加一「輕」、「夭」的形容詞，令其踵彩增豔。在〈舞馬賦〉中就沒有這樣的七言句，謝莊倒是刻意加入如漢散賦的三字句，如「玄骨滿，燕室虛，陽理竟，潛策紆，汗飛赭，沫流朱」，形容的是舞馬飛躍騁馳的型態，以聲律的急促迭宕表現其威武態勢。這與〈月賦〉三字句的故作漢魏語氣姿態則有所不同。

但從這些辭賦作品中，我們能否找到文學素材上共同的面向呢？事實上若我們將《類聚》所保存的〈赤鸚鵡賦〉視為連貫的段落，那麼謝莊前面寫的是鸚鵡的姿態，顏色，容貌，性情與其靈敏的慧黠，但到「及其」後話鋒一轉，寫天候景緻的變化，「雲移霞峙，霰委雪翻。陸離翬漸，容裔鴻軒」。而這顯然是謝莊慣用的套話，〈月賦〉中有「斜漢左界，北陸南躔；白露曖空，素月流天」，最後歌有「月既沒兮露欲晞，歲方晏兮無與歸。佳期可以還，微霜沾人衣」。〈曲池賦〉有「暮雲兮十里，朝霞兮千尺」，〈舞馬賦〉最後歌也有「聳朝蓋兮泛晨霞，靈之來兮雲漢華。山有壽兮松有茂，祚神極兮貺皇家」。謝莊以雲、以霞、以雪、以露來寫景色的推移與時空的轉變，這些材料即便於不同題材的創作形式裡，仍然以各種形式的組合被謝莊所選擇。若宏觀來看，謝莊同樣善寫此異國珍獸為主題，但細膩來說，某些詞彙、語法也不斷重複被運用。謝莊的詩歌數量並不多，放在稍後「劉宋文學的形式選擇」一節來討論。

（三）劉駿(430-464)文學集團的背景與「內容設定」

宋代另一重要文學集團乃孝武帝劉駿集團。劉駿的身世背景與劉濬差不多，他們都有實際的旅外征戰或戍守邊防的經驗。根據《宋書·孝武帝本紀》：

(劉駿)元嘉七年生。十二年，立為武陵王，食邑二千戶。十六年，都督湘州諸軍事、征虜將軍、湘州刺史，領石頭戍事。十七年，遷使持節、都督南豫司雍并五州諸軍事、南豫州刺史，將軍如故，猶戍石頭。二十一年，加督秦州，進號撫軍將軍。明年，徙都督雍梁南北秦四州荊州之襄陽竟陵南陽順陽新野隨六郡諸軍事、寧蠻校尉、雍州刺史，持節、將軍如故。²⁶

劉駿十歲即領石頭戍，這當然與其父母的身世所有關連。後來的蕭綱、蕭繹也是年幼即分封外地，不過劉宋時版圖幅員在南朝裡算是最遼闊，同時也是南北朝關係最緊張的年代。像是豫州、司隸、雍州、并州都算是南北朝疆域的最前線，宋文帝劉義隆幾次北伐，徐兗二州都是南北勢力所爭奪的目標，可以想見劉駿集團的經歷與背景。

前面我們提到元嘉三十年的劉劭叛亂，是造成宋代由盛轉衰的主因，其實另外一個原因就是元嘉二十七年(450)的宋魏戰爭。元嘉二十七年，北魏太武皇帝拓拔燾平定了西域小國，於是整頓兵力大舉南征，攻下了懸瓠、項城，越過彭城，渡淮水而直趨瓜步，聲稱欲渡江，建康岌岌可危，北魏的南征讓劉宋在長江以北的經營大受打擊，「(北魏)俘廣陵居人萬餘家以北，徐、豫、青、冀、二兗六州殺略不可勝算，所過州郡，赤地無餘」²⁷。劉駿也為這次戰爭負了政治責任。「又以索虜南侵，降為北中郎將」²⁸。即便後來劉駿平定了太子的叛亂，但本傳對劉駿軍事政治的功績評價，依然不是很高，稱其固然有政治才華，令百姓休生養息，卻終究又引發宗室亂倫，屠城殃民告終。²⁹

回到文學層面來說，劉駿文學集團的成員包括曾活躍於劉義慶、劉濬的集團中的鮑照、何偃、徐爰，另外如戴法興、何尚之、謝莊等皆以文名著稱。由於宋孝武帝劉駿熱衷文藝、尤愛游集詩賦，故此集團詩賦作品堪稱豐富，如今尚可見的題材亦頗多元。最著名者乃河南王獻舞馬，孝武帝命謝莊作〈舞馬賦〉。而就詩題材來看，謝莊有〈瑞雪詩〉、鮑照有〈喜雨詩〉、〈侍宴覆舟山詩〉，此詩乃奉和孝武帝〈游覆舟山詩〉而作。孝武帝本身也有〈華林清暑殿賦〉，顧名思義，當屬酣宴清暑殿所集之賦作。這幾首都屬於同題共作，除君王領袖的作品之外，

²⁶ 梁·沈約《宋書·孝武帝本紀》，109頁。

²⁷ 唐·李延壽，《南史·文帝本紀》，52頁。

²⁸ 梁·沈約《宋書·孝武帝本紀》，110頁。

²⁹ 梁·沈約，《宋書·孝武帝本紀》，「役己以利天下，堯、舜之心也；利己以及萬物，中主之志也；盡民命以自養，桀、紂之行也。觀大明之世，其將盡民命乎。雖有周公之才之美，猶終之以亂，何益哉！」，135頁。

尚有其他成員的共作保存下來，所以我們將之留到下一個段落討論「互文性」時，再作詳細分析。

至於劉宋最後一個文學集團，是建平王劉景素集團，此處我們一並提即可。鮑照、謝莊卒(470)後不久，劉景素任荊州刺史、後轉任南荊州刺史、南徐州刺史，這時候已經是劉宋一代的尾聲。史傳對劉景素的記載也不多，大概就是廢帝元徽五年(476)，他以南徐州刺史而逆反，據佔京城，但旋即被討伐伏誅之事。劉景素的文學集團成員——包括江淹、樂藹、王思遠、劉璣等——都曾有與之從遊的記載，其中最重要的當然是兼善詩賦、《文選》稱他「愛其尚異」的江淹。江淹以〈恨賦〉、〈別賦〉立足文學史，而此兩賦充分得見江淹「逞耀才學」、「鋪張揚厲」的創作心態，以及他對歷來「憾恨」、「別情」典故的嫻熟。就其於文學集團的成就來看，今尚有江淹〈從冠軍建平王登廬山香爐峰詩〉、〈從建平王遊紀南城詩〉兩詩留存，我們可稍微看一下這兩篇作品：

廣成愛神鼎，淮南好丹經。此山具鸞鶴，往來盡仙靈。瑤草正翕絕，玉樹信葱青。絳氣下縈薄，白雲上杳冥。中坐瞰蜿蜒，俛伏視流星。不尋遐怪極，則知耳目驚。日落長沙渚，曾陰萬里生。藉蘭素多意，臨風默含情。方學松柏隱，羞逐市井名。幸承光誦末，伏思託後旂。(江淹〈從冠軍建平王登廬山香爐峰詩〉)

恭承此嘉惠，末官至南荊。歛衽依光采，端笏奉仁明。再逢綠草合，重見翠雲生。江甸知禮富，漢渚聞教清。君王澹以思，樹羽望楚城。年積衣劍滅，地遠宮館平。錦帳終寂寞，綵瑟祕音英。丹沙信難學，黃金不可成。遷化每如茲，安用貴空名。流岩慘中懷，凝意方自驚。願借若木景，長照憂人情。(江淹〈從建平王遊紀南城詩〉)

從江淹的這兩首詩來說，大抵上還是一個遊覽寫景的題材，最末有「長照憂人情」、「伏思託後旂」等感懷自述。兩首來說第一首的意境比較高，像是「方學松柏隱，羞逐市井名」的自歎，還雜揉了幾分遊仙或招隱題材於其中。如果我們假設這兩首詩，一開始都不僅江淹創作，還有建平王集團的其他成員一起同題共作的話，那麼我們可以揣測，劉景素集團成員大概還是以描寫遊覽登臨的所見所聞，感嘆身處環境，表達對雲霧飄逸仙境的憧憬，並讚嘆集團領袖或當時聖主豐功偉業的事蹟，或知人(己)善用的胸襟等等。

當然此處我們或許會或有疑問曰，對於「內容設定」或「寫作習性」的考察，受限於作品保留的完整與否，而作品保留的完整與否又受限於其作者的知名度與後世評價，那我們是否能在「歲逾千載，十九不存」的狀態下，還原當時的文學集團與集團成員的「題材」、「題旨」或「寫作習性」？確實如此，如本文也發現

雖劉義慶集團、劉濬與孝武帝集團皆一時之盛，但作品保留較完整者也就剩鮑照、謝莊、袁淑或集團領袖。不過即便如此，我們也能發現如劉義慶集團就有禽鳥動物、日常用品、寶玩、樂器等賦作，也有天象節令詩；而劉濬集團、劉景素集團成員曾有的幾次著名登臨活動，也都有對應的共詠詩歌。另外就是孝武帝於元嘉三十年(453)，劉駿討滅叛亂，開始較和平的大明、泰始年代，此時諸番國進貢、歌舞昇平。於是一朝君臣——包括武將皆能詩得賦，名賦家謝莊更奉詔以「河南國獻舞馬」為題作〈舞馬賦〉與〈舞馬歌〉，「(孝武帝)令樂府歌之」³⁰。

洪順隆就提到「題材」是從一種「生活事件」或「生活現象」影響創作者後而誕生的，那麼「內容」與「習性」，就必定與「現實生活」息息相關。過去文學史往往以一廣義的「題材—內容」觀點，認為南朝創作者生活奢華糜爛、不外乎酒前花間，故內容題材千篇一律，盡是詠物遊覽、奉和酬作。但我們若更細膩地，將「題材」與「主題」分開，將「題材」視為一篇作品「題目」與「材料」的實質內涵，那麼其實每一篇詩賦作品都仍存在著區別。我們可以由此看出每一作者、集團、以及集團與集團的「差異」，這樣的「差異」顯示出其不同的書寫策略，而這正是本文試圖矯正過去文學史「大而化之」的方法。³¹接下來，我們就從「互文性」的這個角度，來考察這些「題材類似」的作品，他們如何呈現其差異與隱含於其中的對話、呼應。

(四)劉宋文學集團的「互文性」

1. 遊覆舟山詩

關於劉宋幾個文學集團的作品，以及它們於內容選擇、題材設定時的特色與變遷，本文已在本章的前一部份提過。與後來的齊梁文學集團相比較，宋代的幾個集團包括劉義慶集團、劉濬集團，由於他們本身詩賦作品保存不夠完整，我們只能看到幾個在文學史上有經典地位的作家，他們的作品。包括江淹侍宴建平王的〈從冠軍建平王登香爐峰詩〉、〈從建平王遊紀南城詩〉，鮑照應始興王劉濬詔而作的〈蒜山被始興王命作詩〉、〈奉始興王白紵曲〉這樣的作品，可想像的是在鮑照、江淹應詔時，恐怕還有其他文人一併創作，而劉濬或劉景素也有可能同時有作品誕生，只是因其名氣的差距或者是藝術成就的優劣，在文獻保留時我們於是就無緣得見這些作品。當然，從編纂書籍、保留文獻的文學理論家或史料家眼中看來，這大量的仿作、擬作或同詠共酬，他們或許在意象、詞彙、句法、結構上都相去不遠，保存的意義沒有那麼重大。但若這些作品俱在，那麼我們今日將有更豐富的文獻材料，足以佐證關於南朝文學集團內部的互文性影響現象。

³⁰ 梁·沈約，《宋書·謝莊傳》，「又使莊作舞馬歌，令樂府歌之」，2176頁。

³¹ 檢視文學集團同題共詠作品的差異性並非本文所有的探討內容，但確實乃本文探討的重心之一。而接下來筆者除了探討這些作品間的「異中之同」、「同中之異」以外，更要從看似題材、形式、風格都類似的作品中，探掘出關於作者的「寫作習性」、以及作品與作品間的「互文性」論題，這才使如此的研究更有伸展立度。

如果就劉宋這些文學集團的作品來說，這些同題共作大概可以確定是集團成員於貴遊活動時所創作。那麼，我們也可以從這批作品，談到「互文性」以及從互文性延伸出來的題旨與體要的關係。

鮑照與劉駿兩人都有〈遊覆舟山詩〉，另外以「遊蒜山」為題材的作品，今日可見有顏延之、鮑照、謝莊等。根據顏延之詩的註記，這一批詩歌共作於元嘉二十六年³²，是時正值始興王劉濬出任南徐州刺史，鎮守長江險要京口³³，登蒜山必經京口，由此大概可推想顏延之、鮑照、謝莊等作品，是同時空的同題共作：

束髮好怡行，弱冠頗流薄。素想終勿傾，聿來果丘壑。層峯亘天維，曠渚綿地絡。逢皞列神苑，遭壇樹仙閣。松塏含青暉，荷源煜彤爍。川界泳遊鱗，巖庭響鳴鶴。(劉駿〈遊覆舟山詩〉)

息雨清上郊，開雲照中縣。遊軒越丹居，暉燭集涼殿。凌高躋飛楹，追焱起流宴。玄苑含靈群，崑庭藏物變。明輝爍神都，麗氣冠華甸。目遠幽情周，醴洽深恩遍。(鮑照〈侍宴覆舟山〉之一)

繁霜飛玉闥，愛景麗皇州。清蹕戒馳路，羽蓋佇宣游。神居既崇盛，崑嶮信環周。禮俗陶德聲，昌會溢民謳。慚無勝化質，謬從雲雨浮。(鮑照〈侍宴覆舟山〉之二)

元天高北列，日觀臨東溟。入河起陽峽，踐華因削成。巖險去漢宇，襟衛徙吳京。流池自化造，山關固神營。園縣極方望，邑社總地靈。宅道炳星緯，誕曜應辰明。睿思纏故里，巡駕匝舊坰。陟峯騰輦路，尋雲抗瑤薨。春江壯風濤，蘭野茂萸英。宣遊弘下濟，窮遠凝聖情。嶽濱有和會，祥習在卜征。周南悲昔老，留滯感遺氓。空食疲廊肆，反稅事巖耕。(顏延之〈車駕幸京口侍遊蒜山作詩〉)

龍旌拂紆景，鳳蓋起流雲。轉蕙方因委，層華正氛氳。煙竟山郊遠，霧罷江天分。調石飛延露，裁金起承雲。(謝莊〈侍宴蒜山詩〉)

暮冬霜朔嚴，地閉泉不流。玄武藏木陰，丹鳥還養羞。勞農澤既周，役車時亦休。高薄符好舊，藻駕及時遊。鹿苑豈淹睇，兔園不足留。升嶠眺日軌，臨迥望滄洲。雲生玉堂裏，風靡銀臺陬。陂石類星懸，嶼木似煙浮。形勝信天府，珍寶麗皇州。白日迴清景，芳醴洽歡柔。參差出寒吹，飈戾江上謳。王德愛文雅，飛瀚灑鳴球。美哉物會昌，衣道服光猷。(鮑照〈蒜山被始興王命作詩〉)

³² 根據逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》，「集曰：元嘉二十六年也。」1230頁。

³³ 根據《宋書·始興王濬傳》，「二十三年，給鼓吹一部。二十六年，出為使持節、都督南徐兗二州諸軍事、征北將軍、開府儀同三司、南徐兗二州刺史，常侍如故」，2436頁。

前面談到——由於身分、背景、位階的差別，劉駿的〈遊覆舟山詩〉與鮑照的〈侍宴覆舟山詩〉在主題、文學素材或結構等面向大不相同，題旨自然也有出入。劉駿其身即處在鮑照詩所提到的「羽蓋」、「飛楹」之上，故他當然看不到鮑照所見的華麗出遊景象。相對而言，劉駿所見者乃——「遭壇樹仙閣」、「川界泳遊鱗。巖庭響鳴鶴」——魚遊鳶飛、松清荷綠、一片欣欣向榮的歌舞昇平景致。這也早就劉駿〈遊覆舟山詩〉的缺乏一主軸性的題旨，或我們應該說其詩的題旨即是描繪其治下的太平盛世。

但鮑照身為劉駿的僚臣，同時也是從旁侍宴的旁觀者，對於鮑照而言，他一方面要於詩歌中行歌功頌德之能事——「醴洽深恩遍」、「禮俗陶德聲。昌會溢民謳」，但同時也必須描寫眼前目睹的帝王氣勢——「清蹕戒馳路，羽蓋佇宣游」、「凌高躋飛楹，追焱起流宴」……這兩種感受。對於鮑照這份神聖而虔誠的感情，我們倒也不用去指摘鮑照的阿諛奉承，但值得探討的是一——這兩首詩看起來，似乎君臣並非以寫生的方式紀錄實景，而是各自表述，各自以自選的素材來表現「遊覆舟山」的現實。但我們若將因果連綴來看，鮑照詩的意思其實解釋補述了孝武帝的詩。也就是劉駿目睹的「松澄含青，荷源煜彤」、「遊鱗鳴鶴」等景緻，都可以結合鮑照所描述的「佞苑含靈群」、「禮俗陶德聲」、「醴洽深恩遍」……因為賢君聖主，澤被四極，故包括鮑照自身以及天地萬物都感恩戴德，於是風和景明，欣欣向榮。這就是具有「深化」與「交互解釋」意義的互文性。這些作品彼此以有意識的機能，相互補充，共同組織成一篇巨擘。

至於「遊蒜山」一系列的作品，同樣是藉由遊覽題材，而創作者各自表述迥異的題旨。謝莊的〈侍宴蒜山詩〉與鮑照〈侍宴覆舟山〉的創作動機頗類似，但就表現來說——謝莊開頭點出劉濬的龍輶鳳輦「龍旌拂紆景，鳳蓋起流雲」，而「遊覽主題」則不太出現在謝莊這首詩歌中。謝莊的「煙竟山郊遠，霧罷江天分」是詩中唯一完整的寫景句，最後兩句「調石飛延露，裁金起承雲」，看似在寫當時的自然景象、露奔石飛、晚霞低雲。但深層來看——流食飛泉似玉露，天邊又堆垛起金色彩雲，這恐怕終究還是「呼應」侍宴的主題，是在隱喻劉氏宗族治下，家國的安和祥樂。

從內容來看，顏延之以漢賦筆法，從天險京口套上地理位置與兵家必爭之地的印象，至於寫景的句子也不過就「巡駕匝舊垵」、「春江壯風濤，蘭野茂萸英」。至於鮑照則句句不離對偶寫景——「升嶠眺日軌，臨迥望滄洲」、「陂石類星懸，嶼木似煙浮」、「白日迴清景，芳醴洽歡柔」——寫自然的風景、寫美人組織而成的風景，寫宴飲與放盪的風景。就題旨而言，鮑照的「王德愛文雅，飛瀚灑鳴球。美哉物會昌，衣道服光猷」，較謝莊更直接表達集團領袖的愛好文藝，以及當前繁榮治世，不過兩詩一隱一顯，也能有相互「補述」。至於顏延之從詩末的「空食疲廊肆，反稅事巖耕」，表現出全詩的悲天憫人的情懷，他這首詩既有寫景、

有抒情，有典故也有白描，並展現出此次遊覽的感受——「周南悲昔老，留滯感遺氓」，「昔老」用司馬談的典故，「遺氓」乃顏延之自謂³⁴，按照李善的注：「言帝方卜征以登封，而已巖耕以謝職，不獲預觀盛禮，所以悲同昔人」³⁵。借侍宴的題材，實乃託喻己志，這三首共作詩，表述出三種不同結論，謝莊和鮑照兩首詩的補述與相互指涉是比較明顯的，兩詩與顏延之的詩較無文義的溝通。不過如果將這一系列作品視為與主上的對話，那麼鮑謝主頌德、顏延主進諫，一勸一諫，也有意地相互呼應對照。

2. 舞馬賦／歌、雪賦／瑞雪詠

前面已經提過，謝莊生平橫跨整個劉宋時期，乃劉宋文學集團的重要作家。根據《宋書·謝莊傳》記載，「時河南獻舞馬，詔羣臣爲賦，莊所上其詞曰：『天子馭三光，總萬宇，挹雲經之留憲，裁河書之遺矩……』(上)又使莊作舞馬歌，令樂府歌之」³⁶。謝莊的〈舞馬賦應詔〉前面引用過，可惜的是在謝莊現存的詩歌中，我們找不到這首曾經存在過的〈舞馬歌〉，否則勢必可作為與〈舞馬賦〉的對應。

但從這段關於「獻舞馬」的文獻來看，我們至少注意到兩點。其一，〈舞馬賦〉與〈舞馬歌〉乃同一作者面臨同一情境、同一創作動機以及有限的文學材料限制下，運用兩者文類作為載體的創作。由於〈舞馬賦〉乃「應詔」之作，故應當是於宮廷之上立就而成的，且從〈舞馬賦〉選用的大量恢弘且富麗堂皇的文學素材，以及全賦流露出的歌功頌德意味，可想像〈舞馬歌〉的內容應不至於相去太遠。在相同體要、相同主題、以及可選擇的題材也相近的情況下，確實會分別有詩賦文類的作品誕生，這是其一。其二，從此記載來看，「河南國獻舞馬」此一事件本身，並沒有對哪種文類有特殊的召喚或限制，換言之，謝莊以賦應詔，隨後寫出同題的樂府版本，顯示出當時詩歌與辭賦的文類功能，並沒有依非常嚴謹、不能跨越的界線。

前面討論的〈遊蒜山〉是一批同題共作，但此處討論的〈雪賦〉與〈瑞雪詠〉，則是「同內容」的作品，卻以兩種文類來承載的考察。如此一來，我們一方面可以看出此單一作者獨特的「寫作習性」在不同文類作用的結果，二方面也可以看到該作者如何面對「詩」與「賦」的內部條件與限制³⁷。除此之外，若我們在搭

³⁴ 李善注曰，「昔老，謂司馬談也。遺氓，自謂也。言帝方卜征以登封，而已巖耕以謝職，不獲預觀盛禮，所以悲同昔人。漢書曰：天子始建漢家之封，而太史公留滯周南，不得與從事，曰：今天子接千歲統，封泰山，而予不得從行，是命也。如淳曰：周南，洛陽也」，1052頁。

³⁵ 梁·蕭統編，唐·李善注，《文選》，1052頁。

³⁶ 梁·沈約，《宋書·謝莊傳》，2175頁。

³⁷ 本研究開始時就反覆提到，要梳理南朝詩賦的差異與相似等問題，須如理化課程的實驗般，將可能變動的因素一項一項地固定，並測驗出一項又一項的對照組與實驗組。如此反覆的考察，也就是出於如此的實驗精神使然。

配前述提到的「寫作習性」這一點，來考察謝莊本身的創作新態。他也是宋代遊走於詩歌、辭賦文類疆界的代表創作者。謝莊的〈瑞雪詠〉如下：

玄管洽，幽詩平。火洲滅，日壑清。龍關沙蒸，河微雲驚。晷未沉而井闕，寓方霾而海溟。山飛白雪，葉中符而掩皇州，降千□而瑞神世。始蓋塹以蕤轉，終徘徊而煙曳。狀素鏡之晨光，寫金波之夜晰。晰景兮便娟，冠集靈兮藹望仙。溢迎風兮湛承露，垣臨華兮被通天。冪遙途而界遠綺，麗青墀而鏡列錢。及其流綵猶搏，凝明亟積。郊隰均映，江巒齊奕。審伊宮之踰丈，信鉏阿之盈尺。洞秋方之玉園，果仙京之珠澤。若夫貞性賁道，潤德暉經。載塗演其楹，同雲宣其靈。既昭化於衛術，亦闡義於齊庭。結秋竹之麗響，引幽蘭之微馨。竊惟鴻化遠泊，玄風遐施。浹緯稱祥，磬挺作瑞。調露之樂既興，大閨之歌已被。春光兮冬澤，長無愆於平施。(謝莊〈瑞雪詠〉)

同樣這一篇作品，在嚴可均輯的《全宋文》中〈雜言詠雪〉為題，且只有從「火洲滅，日壑清」到「狀素鏡之晨光，寫金波之夜晰」一段。³⁸從嚴可均所輯引的一段來看，此體當為辭賦應該沒有問題，但若將之視為雜言詩來看，除了有許多並非詩句的句法之外，還有很多不成對偶、不成聯句的段落——像「山飛白雪，葉中符而掩皇州，降千□而瑞神世」三句，既非詩體，也不類四六，我們只能推想「降千□而瑞神世」前面漏了一句四字句；另外「若夫貞性賁道，潤德暉經」完全是賦或散文的句法，但「載塗演其楹，同雲宣其靈」兩句則是標準的五言詩。³⁹「春光兮冬澤，長無愆於平施」看似「亂辭」或「歌曰」，卻又似完未完。根據我的看法，謝莊其實在創作經驗上受到謝惠連不小的影響啟發，⁴⁰此處我想拿〈雪賦〉中司馬相如對雪的鋪衍，拿來與上面的〈瑞雪詠〉比對：

若迺玄律窮，嚴氣升，焦溪涸，湯谷凝，火井滅，溫泉冰。沸潭無湧，炎風不興。北戶墜扉，裸壤垂繒。於是河海生雲，朔漠飛沙。連氛累靄，揜日韜霞。靄淅瀝而先集，雪紛糅而遂多。其為狀也，散漫交錯，氛氳蕭索。藹藹浮浮，瀟瀟弈弈。聯翩飛灑，徘徊委積。始緣薨而冒棟，終開簾而入隙。初便娟於墀廡，末縈盈於帷席。既因方而為珪，亦遇圓而成璧。眄隰則萬頃同縞，瞻山則千巖俱白。於是臺如重壁，逵似連璐。庭列瑤階，林挺瓊樹。皓

³⁸ 另外嚴可均總集中也缺「山飛白雪，葉中符而掩皇州」一聯。

³⁹ 所謂的「賦句法」或「散文句法」，「詩句法」等，筆者在碩士論文有較深入的探討，大概可以從其動詞、賓語以及詞組的分配與句式來說，關於這個部分，鈴木虎雄於《賦史大要》中談到楚辭體，就有一個很完整的歸類，分析辭賦的三四六七言句的組成。這當然是我們判斷句法很重要的考量，不過這一部份較機械化，且過去已經大致處理過，此處不贅述。

⁴⁰ 謝莊於文學史上以其〈月賦〉聞名，其〈月賦〉又往往與謝惠連的〈雪賦〉並稱。從年歲上來看，謝惠連大謝莊十五歲左右，而謝惠連過世時謝莊不過只有十二歲，〈月賦〉既晚出於〈雪賦〉，則謝莊多少受到謝惠連的影響。相關論述可參見筆者拙著〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉（《東吳中文學報》第十六期，2008）一文，即從〈雪賦〉、〈月賦〉的設計與書寫策略進行探討。

鶴奪鮮，白鷗失素。紈袖慚冷，玉顏掩姱。若迺積素未虧，白日朝鮮，爛兮若燭龍銜耀照崑山。爾其流滴垂冰，綠雷承隅，粲兮若馮夷剖蚌列明珠。至夫繽紛繁鷺之貌，皓盱皦絜之儀。迴散縈積之勢，飛聚凝曜之奇。固展轉而無窮，嗟難得而備知。(謝惠連〈雪賦〉)

這兩篇賦當然不是共作，但若作一比較——謝惠連的「焦溪涸，湯谷凝。火井滅，溫泉冰」與謝莊的「玄管洽，幽詩平，火洲滅，日壑清」在意象、概念、句法與描摹上，都頗有類似之處。至於描寫大雪紛飛的壯麗處，謝惠連用「沸潭無湧，炎風不興」、「河海生雲，朔漠飛沙」、「揜日韜霞」等意象與誇飾，而謝莊的「龍關沙蒸，河微雲驚」、「晷未沉而井闕，寓方霾而海溟」、「葉中符而掩皇州，降千□而瑞神世」，其雪降景觀的壯闊，與挾帶而來的毀滅性景象，也不遜色於惠連。謝惠連有「爛兮若燭龍銜耀照崑山」，「粲兮若馮夷剖蚌列明珠」，而謝莊也有「冠集靈兮藹望仙，溢迎風兮湛承露」，「垣臨華兮被通天」等楚辭體的喟嘆。根據卜倫(Harold Bloom)的「影響焦慮」，遲到的作者有意無意中，會受到先行作者的影響與牽動，此處的謝莊大概偏向「有意」的面向。⁴¹

前面我們談了劉宋之前的文學集團與貴遊活動，並談了劉宋幾個重要的文學集團包括劉義慶、劉駿、劉濬、劉景素，其領袖或成員的作品內容、題材設定，以及同題共作的「互文性」。南朝之前大多集中在「詠物」以及「狹義貴遊」兩大內容——像〈大言賦〉、〈小言賦〉，很明顯是暇豫之末造，沒有什麼深刻的意義；《西京雜記》的〈屏風賦〉、〈柳賦〉、〈月賦〉、〈文鹿風〉，包括詠動物、詠植物、詠器物、詠天象物色，但基本上都是詠物題材，「體要」也相去未遠，至於曹植的「寶刀」、「迷迭」，東晉謝姓氏族的「公讌」等作品，大抵也是如此。至於劉宋文學集團中，大致上以顏延之、謝莊、江淹等作家最為著名，但這些作家的素材與題目大抵上還是受到整個文學集團的背景與環境所主導。由於劉宋是南朝版圖最大、國力最強盛的時期，有四方進貢之背景，而顏延之的〈赭白馬賦〉，謝莊的〈舞馬賦〉就是成於此一氛圍之中。除此之外，宋代或許因貴遊活動共作之風，尚沒有太興盛，同題共作就集中在幾首遊覽詩而已，看不出更複雜的文本互涉現象。

第二節·劉宋文學集團的形式選擇

⁴¹ 同時我們也可以注意的是一謝莊於跨文類的創作中，展現在進行跨文類創作的同時，謝莊也展現他對兩種文類的體裁、句法的嫻熟他以相似的題材、靈感、或造語用詞，挪用於各種類型的載體。在六朝這個特殊的時代，同時精兼擅兩種以上文類的作者，可以嘗試在相同題材的作品中，既保存個人的寫作習性，又展現高度的「互文性」，這是前代創作者文人所不常見的，也是考察南朝文學時所特別需要留意的。

(一) 劉宋文學集團作者的「形式選擇」趨向

在前面一節之中，我們分析了宋代幾個主要文學集團的作品，他們在處理「內容」的相關衍生問題。除此，我們也發現到劉義慶文學集團、劉義恭文學集團、劉濬文學集團以及劉景素文學集團的幾個重要題材，包括詠動植物、詠節令、遊覽、登臨、相和的樂府歌辭。而在上一章節中，本文也實際地去針對個別作家的作品進行討論，於辭賦文類方面，我們分析了劉義慶的〈箜篌賦〉、〈鶴賦〉、〈山雞賦〉，鮑照的〈野鵝賦〉、〈觀漏賦〉、〈園葵賦〉、〈舞鶴賦〉、〈尺蠖賦〉、〈飛蛾賦〉，謝莊的〈月賦〉、〈曲池賦〉、〈赤鸚鵡應詔賦〉、〈舞馬賦應詔〉等相關作品；至於詩歌的方面則針對其奉和、應制而作的遊覽詩以及集團成員與領袖彼此相和的樂府詩進行討論。

從這個議題延續下來，此處以「形式的選擇」——換言之也就是文類的問題為主要切入的軸線，但同時也試圖將此處的「形式選擇」與前文討論過的「內容設定」相結合，從一個更宏觀、更有立體感的角度來觀察這些隸屬於各個文學集團的南朝創作者，他們所展現的書寫策略。

首先我們來看看劉義慶集團。前面我們提到，劉義慶集團的重要成員包括劉義慶、劉義恭、鮑照、袁淑、何偃等人，他們都同時擁有辭賦與詩歌作品保留下來。而從辭賦作品的角度來看，大部分可以歸納舊說的「詠物賦」脈絡。如果我們要給予這群集團成員的作品更精確的題材分類，那麼這些詠物賦大部分都是詠動植物。上一節本文所徵引的作品多確定是文學貴遊活動時候創作的作品，此處我們可以列舉一些未必能確定貴遊活動時所創作的辭賦——包括之前較少談到的劉義恭、袁淑、何偃、王徽的作品：

構禦暑之清言，傍測景之西岑。列喬梧以蔽日，樹長楊以結陰。醴泉湧於椒室。迅波經於蘭庭。業芳芝以爭馥。合百草以競馨。飾丹壤以和璧。加疏楯以連城。至於朱明在運，鬱夕囂晨，寒堂涼結，清觀風臻。覽茲宇之靈緯，啟聖情以寤神。豈宣曲之妄擬，焉甘泉之足陳。(劉義恭〈華林清暑殿賦〉)⁴²

聽時禽之啁音，信關關以嚶嚶。悲陽鴻之赴翔，憐春鷺之入楹。天曖曖而流雲，日陰翳而淪精。風淑穆而吹蘭，雨濛濛而洗莖。草承澤而擢秀，花順氣而飛馨。(劉義恭〈感春賦〉)

越眾木之薰匯，勝雜樹之藻縟。信爽幹以弱枝，實裏素而表綠。若乃根萑條茂，跡曠心沖。貞觀於曾山之陽，抽景於少澤之東。被籍兮煙霞，懷珮兮星

⁴² 劉義恭〈華林清暑殿賦〉徵引自嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，(日本京都：中文出版社，1981)，2497-2頁。以下徵引自嚴可均者皆於文末附註。

虹。儀丹丘之瑞羽，棲清都之仙宮。(袁淑〈桐賦〉)

遠日如鑑，滿月如璧。……日月雖如璧，以光為形。(何偃〈月賦〉)

原夫神區之麗草兮，憑厚德而挺受。翕光液而發藻兮，颺暉而振秀。(王徽
〈芍藥華賦〉)

我們進一步來細讀這上述幾篇辭賦的組織結構，大概就可以發現，除〈華林清暑殿賦〉可能為全文之外，譬如〈感春賦〉、〈桐賦〉似乎語意都顯得有些薄弱。而〈月賦〉、〈芍藥華賦〉一開即之當數殘文。且若與漢代王延壽或魏時何晏的宮殿賦相比，此處劉義恭的〈華林清暑殿賦〉結構總共就只有兩大部分，其一是在介紹清暑殿週遭的景觀與林苑環境——從「構禦暑之清言，傍測景之西岑」的遠景摹寫，逼近到「合百草以競馨」，在以「飾丹壤以和璧，加疏楯以連城」一句，由外而裡，由遠至近。但與前朝的〈魯靈光殿賦〉、〈景福殿賦〉對宮殿內部的大量鋪衍、描摹、追溯歷史與發思古幽情的書寫面向與內涵相比，於「寒堂涼結，清觀風臻」兩句後就直接帶出總結「覽茲宇之靈緯……」。從可能性來說，若非是此賦乃歷代宮殿大賦的濃縮版本，就是此賦也因類書的選裁而有所斷爛殘缺。

而這兩個可能之中，又以後者來得機率更高。孝武帝劉駿也有〈華林清暑殿賦〉，該賦即可見殘缺的軌跡，根據嚴可均所輯羅的殘句，現在我們除第一句「其西積仞連嶺，石穴通波」之後的篇章即不得見，然而按照大賦其西其南其東其北的創作技巧，這個「華林清暑殿」題材原本所選定的文類——就是如王延壽、如何晏的宮殿大賦規模——這是可以確定的。

既然此處討論的是「形式」的問題，那麼我們可以來談談劉宋文學集團成員，他們的至今可見的詩歌作品。鮑照身為元嘉三大家之一，開創後來影響力廣大的元嘉體，其作品涵蓋各個題材層面。其樂府屬代表作者包括其〈行路難〉十八首以及〈代白紵曲〉、〈松柏篇〉、〈代白頭吟〉、〈代東武吟〉等諸多擬代樂府，至於其詩則包括遊覽、贈答、模擬、行旅等大主題都有，若以更小的文學素材來看，包括仿作、包括觀人藝植、行藥、懷人、聽妓、傷春、悲秋、詠冬至或賞月等。至於袁淑其詩保留不多，包括一篇〈效曹子建白馬篇〉、〈詠冬至〉、〈種蘭詩〉、〈登宣城郡詩〉、〈詠寒雪詩〉、〈逐木詩〉等作品。何長瑜有〈離合詩〉、另外有〈嘲府僚詩〉值得一提，另外劉義慶有〈烏夜啼〉與〈遊鼉湖詩〉等作品而已。鮑照的作品我們前面已經談過，此處我們可舉幾首其他創作者的作品來討論：

諍此倦遊士，本家自遼東。昔隸李將軍，十載事西戎。結車高闕下，極望見雲中。四面各千里，從橫起嚴風。寒燠豈如節，霜雨多異同。夕寐北河陰，夢還甘泉宮。勤役未云已，壯年徒為空。迺知古時人，所以悲轉蓬。(袁淑

〈詠古詩〉)

連星貫初曆，令月臨首歲。薦樂行陰政，登金贊陽滯。收涼降天德，萌華宣地惠。司瑞記夜晞，書雲掌朝誓。(袁淑〈詠冬至〉)

渚幽寒兮石煙聚，日華收兮山氣深。邊亭哀兮夜燧滅，孫枝振兮空岫吟。魚戢鱗兮鳥矜翰，虹蟄火兮龍藏金。……凌霰交兮高冰合，浮波梗兮悲風流。(袁淑〈詠寒雪詩〉)

南山有鳥，自名啄木。飢則啄木，暮則巢宿。無干於人，唯志所欲。性清者榮，性濁者辱。(袁淑〈啄木詩〉)

陸展染鬢髮，欲以媚側室。青青不解久，星星行復出。(何長瑜〈嘲府僚詩〉)

宜然悅今會，且怨明晨別。肴菽不能甘，有難不可雪。(何長瑜〈離合詩〉)

籠窗一不開。烏夜啼，夜啼望郎來。(劉義慶〈烏夜啼〉)

暄景轉諧淑，草木日滋長。梅花覆樹白，桃杏發榮光。(劉義慶〈遊鼉湖詩〉)

如果依據嚴謹的文類觀念來看這些作品，應當將之分爲「詩」與「樂府」兩類，逯欽立選集時也是據此將之分開。「樂府詩」的題材大多採「擬代」、「因襲」或「緣題興發」的創作法則，也就是根據此樂府題解來設定題材，所以我們較難從之探掘創作者主體性作用下的、設定題材的獨立意志。如果我們先排除類似袁淑的〈效曹子建白馬篇〉或〈詠古詩〉這類擬代作品，從我們上述徵引的詩作來觀察其題材的話，會發現其範圍其實落在某一個區塊。鮑照的「行藥」、「觀植」、「懷人」、「詠動物」、「詠節令」等題材的作品眾所週知，而袁淑也有〈詠冬至詩〉、〈啄木詩〉。就〈詠冬至詩〉來看，倒沒有什麼獨特的題旨與創作寄託，從「連星貫初曆，令月臨首歲」說明曆法週行，循環有數，春盡冬來，週流不止。從如此自然、平常的天象節令運作中，我們就足以見證「地惠」、「天德」，感受「司瑞」的統治力量。

謝莊的〈詠寒雪詩〉我們前面提過，它是一篇「楚辭體」的作品，從數段排比的描寫——「魚戢鱗兮鳥矜翰。虹蟄火兮龍藏金」、「凌霰交兮高冰合。浮波梗兮悲風流」都還在對「寒雪」繽紛降落各處進行鋪排的書寫視角來看，這首作品應當篇幅更長，如果其依據的是後來蕭綱、蕭繹〈春賦〉式的複筆技巧，寫寒雪降落四界的狀況與景色，那麼我們依據文類條件篩選——其既運用楚辭體，又符合鋪寫摛文的原則——就算將之歸納爲辭賦也能說得通。至於「詠雪」這個題材

對辭賦或詩歌何者較為合適，當然謝惠連〈雪賦〉素負盛名，但曾作〈詠雪詩〉者也不少，較袁淑稍早的范泰即有四言體的〈詠雪詩〉，只是今僅殘兩句，而更晚的何遜、吳均、裴子野、蕭綱、張正見、徐陵就都有同題材的作品。不過何遜、吳均、裴子野等文人時代都已進入齊梁，我們等到接下來幾章再談。

另外，袁淑的〈啄木詩〉乃以四言體寫成，「南山有鳥，自名啄木。飢則啄木，暮則巢宿」——雖然篇幅不長，卻節奏感強烈，此詩自然分為兩段，前面一段明快而輕盈地帶出南山啄木的姿態與生活作息，這也替後面一段「無干於人，唯志所欲。性清者榮，性濁者辱」所表述的「借禽托己」、「借物言志」的寓意提前做好準備。以禽鳥托己托志這是辭賦經常運用的題材與情節安排，我們前面已經提過關於〈鵬鳥賦〉等相關問題。換言之，袁淑當然可以繼續發展讓〈啄木詩〉變成〈啄木賦〉，或者這首〈啄木詩〉某種程度是對於辭賦的準備——畢竟對於南朝作者的語言創作與語彙節奏習慣而言，要從「四言體」變成「四六」體的駢賦句型，這會比從「五言體」所構織的動、名、形容詞的句型要來得更為方便也更為接近。又或許——〈啄木賦〉這樣的作品也曾經出現在袁淑或其他文學集團成員之中，只是在後來編纂類書、經過歷史選裁時我們失落了這樣的作品。

〈離合詩〉其實也不是何長瑜獨創的體裁，潘岳的時代即有四言的〈離合詩〉⁴³，較何稍早的謝靈運或更晚的王融也有此作。主要就是在興發分離之哀傷以及懷想曾經從遊之晏樂。何長瑜此處以「肴菽不能甘，有難不可雪」，直截卻也真情流露地點出分離之後「縱有良辰好景虛設」的感受。至於〈嘲府僚詩〉前有記曰，「何長瑜為臨川王記室參軍。嘗於江陵寄書與族人何勗，以韻語序臨川州府僚佐云云，如此五六句。輕薄少年遂演而廣之，一時人士並為品目。盡加劇言苦句，其文流行。臨川怒以白太祖，除為廣州曾城令」⁴⁴。足見〈嘲府僚詩〉原創即是為遊戲性以及詼諧性質。只是與《文心》其中一文類「諧隱」不太一樣的——〈嘲府僚詩〉這種作品直接點出僚佐姓字並與之嘲弄，且嘲弄的方法倒也不像宋玉或司馬相如的「問對」或「辭賦」式的詼諧取樂，而看來有些辛辣惡毒。此作品言不甚深，但與先秦西漢詼諧問答辭賦的口語表現形式自不相同，它仍是以文字傳播流行，以既然富含遊戲性與今日的八卦、爆料，所以仍然很快地流行起來並廣為模仿——「輕薄少年遂演而廣之，一時人士並為品目」。而這樣「嘲諷題材」的流傳，也替袁淑帶來了惡果。至於劉義慶〈烏夜啼〉後來經民間的傳唱、改寫，根據〈清商曲辭〉一類〈烏夜啼〉下云「烏夜啼者，宋臨川王義慶所作也。元嘉十七年，徙彭城王義康於豫章，義慶時為江州。至鎮，相見而哭，文帝聞而怪之。徵還，慶大懼，伎妾夜聞烏夜啼聲。扣齋閣云，明日應有赦。其年更為南

⁴³ 潘岳〈離合詩〉曰，「佃漁始化，人民穴處。意守醇樸，音應律呂……焉懼外侮，熙神委命。已求多祐。嘆彼季末。口出擇語。誰能墨識。言喪厥所。壟畝之諺。龍潛巖阻。」與離合主題關係到沒那麼密切，可參酌逯欽立《先秦兩漢南北朝詩》，632頁。

⁴⁴ 參見逯欽立《先秦兩漢南北朝詩》，1201頁。

兗州刺史，因此作歌」⁴⁵。不過其後也提到「今所傳歌，似非義慶本旨」⁴⁶，內容搭配形式，而形式也不斷牽動內容題材，彼此召喚、補充，這也就是研究書寫策略時最複雜也饒有趣味的部分。

討論至此，本節的論述的模式已經逐清明朗化。雖然根據逯欽立的總集，有些南朝作家的某種文類非常少⁴⁷，但至少可以相信——這些保留的作品乃這些作者最負盛名的代表作。雖然因此就要認定某某作者只擅長某文類或某題材——仍是有些隨機性的。但至少透過文類、題材的結合與分析，一窺南朝創作者的創作背景、創作目的，以及選定形式內容背後的複雜心理層次。⁴⁸

至於劉駿集團的成員、以及其現存的共詠作品其實不太多。除鮑照、謝莊等保留較多元題材的作品之外，大概就是劉駿的〈華林消暑殿賦〉、〈傷宣貴妃擬漢武帝李夫人賦〉、樂府詩〈丁都護歌〉、〈自君之出矣〉，以及幾首遊覽、餞別、節令主題的作品。另外劉駿集團成員還包括王景文、袁淑從弟袁粲、沈伯玉、徐爰、江智淵等。根據相關的史料記載，我們發現劉駿本身性格多疑、其繼位的過程也是建構於劉劭、劉濬弑逆的前提下，其對人性的猜忌與妒嫉感可想而知。其時南方有諺曰「遙望建康城，江水逆流縈。前見子殺父，後見弟殺兄」，所言者正是關於劉駿、劉劭家族的醜事。再加上劉駿自幼「讀書七行俱下」、「才藻甚美」，他對自身文采的自矜，加上兄弟背叛親族反目的疑慮與恐懼感，我們可看到其集團中的成員對於文學活動背後所隱蔽的政治企圖，以及「伴君如伴虎」心態的實證。《宋書》言江智淵、鮑照與劉駿的互動處談到：

(江智淵)大明三年，為中書侍郎，以文義世祖深相知待，多命群臣五三人游集，智淵常為其首。以忤世祖義，恩寵大衰。大明七年，憂懼而卒。(《宋書·江智淵傳》)

孝武好文章，自謂無人能及，(鮑)照趨侍左右，深達風旨，為文多鄙言累句，不復盡其才。(《宋書·鮑照傳》)

⁴⁵ 參見逯欽立《先秦兩漢南北朝詩》，1347頁。

⁴⁶ 王運熙於《六朝樂府與民歌》(引自《中古文學概論等五種》，台北：鼎文書局，1977)提到〈烏夜啼〉說「其實非本旨之歌，何止〈烏夜啼〉，它可以概括現存許多的清商歌曲……當時的製作清商歌曲，正與唐宋的填詞無殊。最初的填詞內容需符合調名，到後來就不必顧及了」，117-118頁。王運熙談的是樂府與本事毫無關聯的例子，後面的〈丁都護〉也是一例。不過我們更應該注意的是，創作者根據樂府的題面，緣題作詞，就在創新與守格的擺盪間，看到樂府的互文性痕跡。

⁴⁷ 這也就是「比例原則」的危險性。由於知名度高下不同，南朝作家的作品保留完整度也不同。我們並不能將某一作家留下的零星作品視為其為一的題材或文類，但至少可以將之視為其代表作。這與類書編纂、當時遊戲式的仿作與典故收羅癖好都有很大的關聯。

⁴⁸ 但反過來說，如果我們要堅持「比例原則」，認為此去六朝歲逾千載，今日所見的作品斷然不能代表該作家整體的風格，那麼這也會讓我們的研究陷入一個裹足不前的泥淖之中。所以就現有的作品進行書寫策略的討論，是本文採取的研究途徑。

江智淵曾為文學集團的代表性人物，但現今作品卻看不太他什麼詩賦作品。傳記中對其如何「杵世祖義」缺乏交代，但恐怕也是出於炫博文采而導致的後果。至於鮑照相形之下就深諳政治倫理，雖常趨侍左右，卻開始拿出江郎才盡那套規避與明哲保身的養生哲學，「為文多鄙言累句，不復盡其才」。另外值得提的還包括在遼欽立總集中有〈歌〉一首，其實就是〈華林清暑殿賦〉末的歌辭，而劉駿的〈離合詩〉同樣也是依據楚辭體的形式。我們此處可以來看看劉駿集團的詩歌辭賦作品：

其西積仞連嶺，石穴通波。……若夫瑤榭未清，瓊室流炎。熏風夕烈，熾景晨嚴。高巒廢駕，遊衢輟駟。思延寒於夏堂，豈徒聞於遺籍。伊涼燠之可變。粵在今之猶昔。密眇林梁，側眺池蘩。起北阜而置懸河，沿西原而殿清暑。編茅樹基，采椽成宇。轉流環堂，浮清浹室。闢西櫺而鑒斜月，高東軒而望初日。粵乃炎精待戒，青祇將畢。濯禊在辰，光風明密。婉祥鱗於石沼，儀瑞羽於林術。浮觴無屈，展樂有時。惟歡洽矣，含歌受辭。歌曰：「山懷風兮谷吐泉，清潭邃兮遠氣宣。符深情兮應遙心，促千里兮測雲天。」(劉駿〈華林清暑殿賦〉)

朕以亡事棄日，閱覽前王詞苑。見李夫人賦，悽其有懷，亦以嗟詠久之，因感而會焉：「巡靈周之殘冊，略鴻漢之遺篆。弔新宮之奄映，嘯璧臺之蕪踐。賦流波以謠思，詔河濟以崇典。雖媛德之有載，竟滯悲其何遣。……思玉步於鳳墀，想金聲於鸞闕。竭方池而飛傷，損園淵而流咽。端蚤朝之晨罷，泛輦路之晚清。輶南陸，蹕閭闔，轡北津，警承明。面縞館之酸素，造松帳之蔥青。俛眾胤而慟興，撫藐女而悲生。雖哀終其已切，將何慰於爾靈。存飛榮於景路，沒申藻於服車。垂葆旒於昭術，竦鸞創於清都。朝有儷於徵準，禮無替於粹圖。闕瑤光之密陞，宮虛梁之餘陰。……予棄西楚之齊化，略東門之遙衿。淪漣兩拍之傷，奄抑七萃之箴。」(劉駿〈傷宣貴妃擬漢武帝李夫人賦〉)

督護北征去，前鋒無不平。朱門垂高蓋，永世揚功名。
洛陽數千里，孟津流無極。辛苦戎馬間，別易會難得。
督護北征去，相送落星墟。帆檣如芒檉，督護今何渠。
聞歡去北征，相送直瀆浦。只有淚可出，無復情可吐。
督護初征時，儂亦惡聞許。願作石尤風，四面斷行旅。
黃河流無極，洛陽數千里。坎坷戎旅間，何由見歡子。(〈丁督護〉六首)

自君之出矣，金翠闇無精。思君如日月。回還晝夜生。(劉駿〈自君之出〉)

董茹供春膳，粟漿充夏食。虀醬調秋菜，白醪解冬寒。(劉駿〈四時詩〉)

霏雲起兮汎濫，雨靄昏而不消。意氣悄以無樂，音塵寂而莫交。守邊境以臨敵，寸心屬於戎昭。閣盈圖記，門滿賓僚。仲秋始戒，中園初凋。池育秋蓮，水減寒漂。旨歸塗以易感，日月逝而難要。分中心而誰寄，人懷念而必謠。（劉駿〈離合詩〉）

白日傾晚照，弦月升初光。炫炫葉露滿，肅肅庭風揚。瞻言媚天漢，幽期濟河梁。服箱從奔輶，紈綺闕成章。解帶遽迴軫，誰云秋夜長。愛聚雙情疑，念離兩心傷。（劉駿〈七夕詩〉之一）

秋風發離願，明月照雙心。偕歌有遺調，別歎無殘音。開庭鏡天路，餘光不可臨。松風披弱縷，迎輝貫玄針。斯藝成無取，時物聊可尋。（劉駿〈七夕詩〉之二）

在劉駿的〈四時詩〉之前，遼欽立補注史料文獻中說——「南史曰：『孝武狎侮群臣，各有稱目。柳元景、桓護之雖並北人，而王玄謨獨受老僮之目，嘗為玄謨作四時詩。』」⁴⁹。這些作品或自創曲調、或獨發意象，展現宋孝武帝劉駿的洋溢才華。但另一方面，這些作品也都有著許多拼湊、巧合、甚至是遊戲性質的創作背景，而並非經過長時間的累積或一縝密考量下的設計。從〈丁都護〉這樣的作品我們就可以發現——這樣的作品就像〈三婦艷〉或〈大婦織流黃〉之類內容形式的作品。無論是否真有其事，開始僅有單線故事，但隨著創作者踵事增華，丁都護故事有了各種模式、行經的路線或個種版本——有「帆檣如芒檉，督護今何渠」，有「相送落星墟」也有「相送直瀆浦」等諸多可能性。這是王運熙說「情人送別或丈夫出征」，但如果我們從文本在歷史中的呼應與翻轉來說，它可一點都不「普通」。⁵⁰另外像〈四時詩〉這類作品，同樣也只是以單一句法——一種應節的食材，搭配其節令——「堇茹供春膳」或「鮑醬調秋菜」，乃典型的「狹義貴遊之作」。⁵¹

而這些作品當中較值得一提的，應當是劉駿的辭賦作品以及以「楚辭體」創

⁴⁹ 另外《宋書·樂志》也有對〈丁督護〉這首樂府的成因與軼聞稍作注疏：「督護歌者，彭城內史徐達之為魯軌所殺。宋高祖使府內直督護丁昨收斂殯埋之，達之妻高祖長女也。呼昨至閣下，自問殮送之事。每問輒歎息曰：『丁督護』。其聲哀切，後人因其聲廣為曲焉。唐書樂志曰：『丁督護。晉、宋間曲也。』今歌是宋孝武帝所製云」。梁·沈約，《宋書·樂志》，550頁。

⁵⁰ 根據王運熙的說法，「〈丁都護〉的聲調，據《宋書·樂志》，本起於宋高祖女兒哭其夫徐達之。這本事可徵信於《宋書·武帝本紀》……都護本指收屍人丁昨，徐達之西征喪身。而今〈丁都護〉歌曰『都護北征去，前鋒無不平』。與原作大相逕庭，也是重聲不重義的結果。須知哀切的〈丁都護〉聲調，已被後人作為描寫送別情人或丈夫出征的普通送行曲了」《六朝樂府與民歌》，117頁。從樂府內容來說或許只是送行曲，但從創作者神思興發過程來說，這樣的改寫一點也不普通，還很有創造意義。

⁵¹ 像這類作品，有如今日餐廳設計的「鮮炒時蔬」般——以食材植物搭配季節，以作為詩歌的內容素材，就內容來說並沒有什麼深義或藝術美學，重點只在其遊戲性。

作的〈離合詩〉。就形式面來看，〈傷宣貴妃擬漢武帝李夫人賦〉的賦本部以六言的楚辭體為主，在序中劉駿說明因悼亡宣貴妃而神傷，此間「見李夫人賦，悽其有懷」，故借此體來興發情緒。然賦本部中也有四言體與三言體，三言體如「轡南陸，蹕閭闔。轡北津，警承明」，刻意模仿漢大賦的形式。楚辭體適合迭宕情感、興起濃郁的感傷氛圍，同時此賦也運用大量的排比與對偶修辭，譬如「俛眾胤而慟興，撫藐女而悲生」一直到「俟玉羊之晨照，正金雞之夕臨」中間的一大段，幾乎逐句皆求對偶工整，十足的南朝風格。至於劉駿的〈離合詩〉同樣依楚辭體結合四六駢體的句法，開展出敘事視角其因離別而「意氣悄以無樂，音塵寂而莫交」的心境。其首先從外在世界的景色變遷寫起——「霏雲起兮汎濫，雨靄昏而不消」，最末點出創作此詩的動機——因為「旨歸塗以易感，日月逝而難要」，所以「人懷念而必謠」，歌之謠之，以成詩詞，雖然「離合」此一題目在歷代創作者不少，但就劉駿這首詩的結構面的完整程度，以及構圖巧妙的匠心來看，〈離合詩〉是完成度很高的作品。劉駿從「閣盈圖記，門滿賓僚」寫到「池育秋蓮，水滅寒漂」，從最繁華喧囂的，到最冷清靜寂的，白雲蒼狗，昔是今非，作者完整表現過去的「合」與眼前的「離」，高度表現「離合」這兩個題旨的面貌與景觀。

(二)謝莊與江淹(444-505)

論劉宋文學集團成員的「形式選擇」這部分，江淹和前面討論過的謝莊，是可以特別獨立出來談的。由於他們的作品詩賦兼有，且有一類非常特殊、以詩賦兩種文類針對「同題」的作品創作。河南國獻舞馬這個事件，謝莊以「舞馬」這個題材，創作了〈舞馬賦應詔〉與〈舞馬歌〉。他以辭賦文類與樂府兩種形式分別創作同題的作品，值得注意。前面我們將〈舞馬賦〉與〈赤鸚鵡賦〉放進同題材脈絡來談，此處我們特別從「形式選擇」的多元驅動力來談。至於江淹，我們可以來看看他的代表作品——〈恨賦〉與〈別賦〉。過去我們談及六朝辭賦，總喜歡一並標舉出兩個概念——「小賦」與「抒情賦」。而〈恨賦〉、〈別賦〉在過去分類中往往被歸納進「情感」、「懷思」等子項目中。⁵²但這兩篇作品其實重點根本不在於「抒情」，而在於將「情感」轉變為一種「物」，而進行深度的「體物」⁵³。換言之，過去所謂受到六朝「詩賦合流」現象的影響——所造成的漢潮的大

⁵² 在蕭統《文選》的分類中，〈恨賦〉、〈別賦〉歸於「哀傷類」，而在清·陳元龍奉敕編成的《歷代賦彙》中，〈恨賦〉被歸在「情感類」，而〈別賦〉則歸於「抒懷類」。關於本文此處提到的——將主觀情感客觀化的觀點，鈴木虎雄曾經說過，「此期(駢賦時代)有以客觀的寫主觀的者，主觀的寫客觀的者。彌衡〈鸚鵡賦〉、顏延之〈赭白馬賦〉屬前者，此則不在寫實，以假物寫我而為主者……鮑照〈蕪城〉、江淹〈恨〉、〈別〉二賦，實可謂屬於後者。此非敘我之恨別，欲以恨別之常遇為描寫也」(鈴木虎雄，《賦史大要》(收錄王冠輯，《賦話廣聚》，北京：北京圖書館，2007)，595頁)。關於〈恨賦〉、〈別賦〉的詠物與抒情分判的問題，筆者曾有專門論文〈體物還是寫志：從江淹〈恨賦〉出發對情感賦「主觀情感客觀化」的考察〉(《世新人文社會學報》第九期，台北：世新大學，2008)進行分析。

⁵³ 關於「詠物」的定義，俞琰於《歷代詠物詩選》的〈凡例〉提到，「歲時，非物也」(清·俞琰編，《歷代詠物詩選》(台北：廣文書局，1979)，1頁)。顯然俞氏認定的「物」，當為實際的「物」。

賦進入六朝後逐漸詩化、抒情化這個概念或許不盡然有錯，但就江淹來說，創作〈恨賦〉與〈別賦〉時他大部分依據的「鋪張揚厲」、「極聲貌以窮文」、「體物寫志」等藝術技巧或特徵，都仍然是大賦的規範。換言之，江淹試圖以六朝的文學技巧，繼續創作其所認知的、原初的辭賦文類。

謝莊曾有〈舞馬歌〉，如今卻因文獻亡佚而不得見。根據《宋書·謝莊傳》的記載是這樣的：

時(大明二年(458))河南獻舞馬，詔羣臣為賦，莊所上其詞曰：「天子馭三光，總萬宇，挹雲經之留憲，裁河書之遺矩。是以德澤上昭，天下漏泉，符瑞之慶咸屬，榮懷之應必躔。月晷呈祥，乾維效氣，賦景河房，承靈天駟，陵原郊而漸影，躍采淵而泳質，辭水空而南徠，去輪臺而東泊，乘玉塞而歸寶，奄芝庭而獻祕。及其養安騏駼，進駕龍涓，輝大馭於國阜，賁上襄於帝閑，超益野而踰綠地，軼蘭池而轡紫燕。五王晦其術，十氏懵其玄，東門豈或狀，西河不能傳。……後悟聖朝之績，號慶榮之烈，比盛乎天地，爭明乎日月，茂實冠於胥、庭，鴻名邁於勛、發。業底於告成，道臻乎報謁，巍巍乎，蕩蕩乎，民無得而稱焉。」又使莊作舞馬歌，令樂府歌之。⁵⁴

關於〈舞馬賦〉的內容我們前一節「內容設定」曾討論過，但此處的重點在於：「大明二年，河南獻舞馬，詔羣臣為賦」。我們現今從南朝作品中得見的〈舞馬賦〉尚有張率所作的〈舞馬賦應詔〉，但根據《梁書·張率傳》所稱「(天監)四年三月，禊飲華光殿。其日，河南國獻舞馬，詔(張)率賦之」⁵⁵。顯然大明二年這次河南國獻舞馬而群臣受詔而賦的活動，最後只有裴有文名的謝莊其作品被保留下來。此外，這個事件最後還一併提到孝武帝劉駿「又使莊作舞馬歌，令樂府歌之」。由這一整段的文獻記載，我們可以做出兩個推論；其一，因為謝莊以及其他僚佐所要賦詠的對象，其實不僅是河南國所獻的「舞馬」，更是「河南國獻舞馬」這整件事所象徵的雄偉帝國功勳以及幅員遼闊、四方來朝的榮耀與輝煌，所以相對來說，自古即有鋪排、揚厲、宣上德以通諷諫的「賦文類」，自然較其他文類更適合拿來作為歌功頌德的載體，所以群臣以賦體創作。我們不應該只把這樣的「文類選擇」，看作是「因為孝武帝劉駿的『規定』而眾創作者以辭賦為創作文類」。事實上，這也展現了一種集體意識下的對某種特定文類的想像與寄望。其二，就是孝武帝「又使莊作舞馬歌」，一方面可能出於謝莊的辭賦作品既快又好，將該題材加以簡化、以詩歌來表達自然也難不倒他。二方面也因為謝莊於其時已以詩歌聞名，《詩品》即提到謝莊數次，而江淹〈雜體詩〉擬三十

廖國棟則認為，詠物須有一吟詠的「對象」，且須極力描寫。這個我們前一個章節已經提到過了。而洪順隆對「詠物」的解釋是，「詠物」須當「力求工切地『體物』、『狀物』、以『窮物之情』、『盡物之態』」（廖國棟，《魏晉詠物賦研究》（台北：文史哲，1990），3-7頁）。

⁵⁴ 梁·蕭子顯，《宋書·謝莊傳》，2175頁。

⁵⁵ 唐·姚思廉，《梁書·張率傳》，475頁。

家也列入宋光祿謝莊，在當時的文學評價裡，謝莊應當就是一個典型的「同時能夠創作詩歌辭賦兩種文類」且能夠兼善者。

如果我們再看看謝莊其他的一些雜體樂府作品，我們大概就可以想見謝莊如何遊走於不同形式、文類所建構成的限制中，並克服這些限制：

鴻飛從萬里，飛飛河岱起。辛勤越霜霧，聯翩溯江汜。去舊國，違舊鄉，舊海悠且長。回首瞻東路，延翮向秋方。登楚都，入楚關，楚地蕭瑟楚山寒。歲去冰未已，春來鴈不還。風肅幌兮露濡庭，漢水初綠柳葉青。朱光靄靄雲英英，離禽啾啾又晨鳴。菊有秀兮松有蕤，憂來年去容髮衰。流陰逝景不可追，臨堂危坐悵欲悲。試託意兮向芳蓀，心綿綿兮屬荒樊。想綠蘋兮既冒沼，念幽蘭兮已盈園。天桃晨暮發，春鶯旦夕喧。青苔蕪石路，宿草塵蓬門。遭吾遊夫鄢郢，路脩遠以縈紆。羌故園之在目，江與漢之不可踰。目還流而附音，候歸煙而託書。還流兮潺湲，歸煙容裔去不旋。念衛風於河廣，懷邶詩於蒹葭。漢女悲而歌飛鵠，楚客傷而奏南絃。武巢陽而望越，亦依陰而慕燕。詠零雨而卒歲，吟秋風以永年。(謝莊〈懷園引〉)

流風乘軒卷，明月緣河飛，迺斡西柁亂幽澗。出藥嶼而淹留，過香潭而一憩。嶼側兮初薰。潭垂兮蓋晷。或傾華而闕景。亦轉綵而途雲。雲轉兮四岫沈。景闕兮雙路深。(謝莊〈山夜憂〉)

此兩首作品遠欽立皆收入其總集，但同時嚴可均亦將之收入其全集中，只是在嚴可均的全集中〈山夜憂〉作〈山夜憂吟〉。換言之，這兩首作品以「引」、以「吟」來標誌，它們都是可入樂的作品。我們看到〈懷園引〉的五言句型大概佔了一半以上，不可否認地其文類性質較偏向於詩歌，但其間同時具備有三字句加五字句的體例——「去舊國，違舊鄉，舊海悠且長」，有三字句加七字句的體例——「登楚都，入楚關，楚地蕭瑟楚山寒」。另外還有典型楚辭體如「風肅幌兮露濡庭」、「菊有秀兮松有蕤」卻搭配七言詩句如「漢水初綠柳葉青」、「憂來年去容髮衰」，又有六字句搭配「七言非詩句」⁵⁶如「羌故園之在目，江與漢之不可踰」。其雜用各種句型、句法、動名形容詞的搭配，非常巧妙地遊走在詩與歌、歌與賦、賦與辭、辭與非詩等各種文類之間。同樣的在〈山夜憂〉中同樣是如此，譬如「迺斡西柁亂幽澗。出藥嶼而淹留，過香潭而一憩」。我們可以想像同屬樂府的〈舞馬歌〉，或許也化用〈舞馬賦〉中的許多賦句，透過稍微的變造與增刪字——譬

⁵⁶ 「七言非詩句」指就其字數來說雖為七言，但與七言詩句的「上四下三」以及動名詞的分布狀態完全不同，像此處所舉的「江與漢之不可踰」一句，就很顯然是「上三中一下三」的組合，其與詩具有著明確的差異。相關論述在余冠英的《漢魏六朝詩論叢》中〈七言詩的起源新論〉一文就有討論到。一般來說七言從楚辭體來的軌跡更明顯，但「七言非詩句」則也是我們必須注意的。簡宗梧先生談唐律賦典律化的問題時，也指出了這樣的句型。它基本上未必能視為「形式的詩賦合流」，畢竟這種句法依舊屬於賦體句。

如「念衛風於河廣，懷邶詩於毖泉」、「詠零雨而卒歲，吟秋風以永年」這一類的句子，若將之語序改為「河廣念衛風，毖泉懷邶詩」或「卒歲詠零雨，永年吟秋風」，就成為典型的詩句。所以就謝莊這個個案來說，他不僅在當時已擅長詩歌辭賦聞名，這些文類也在其作品中展現出拉鋸的歷歷痕跡。

談完謝莊，我們來看劉景素文學集團中最重要的成員——亦即劉景素於建平王任內的主簿江淹。江淹曾有〈從冠軍建平王登香爐峰詩〉、〈從建平王遊紀南城詩〉，表現其與建平王深厚的情誼，關於其詩歌作品以及其題材等相關問題，我們已於上一個章節討論過。此處要說明的是——如果說謝莊是其作品的「形式」中足以表現其「形式選擇」軌跡的創作者，那麼江淹就是在其作品的「內容」中來表現其「形式選擇」的軌跡。⁵⁷

在前面我們曾經說過，過去談「六朝詩賦合流現象」這個概念，往往伴隨著對「詩化」、「賦化」的定義而來。而評斷「詩化」與否的其中一個重要指標——即是否有「抒情化」的成分。在蕭統編纂的《文選》中，江淹的〈恨賦〉、〈別賦〉與向秀、司馬相如的辭賦被歸入「哀傷類」，而在《歷代賦彙》中〈恨賦〉歸入「情感類」，而〈別賦〉歸入「懷思類」。換言之，過去分類論者都將〈恨賦〉、〈別賦〉當作「情感類」辭賦來處理，但事實上，根據筆者該論文的想法，江淹反倒恪守其對「賦文類」的文類限制(或文類想像)，將「恨」這個負面情緒和「別」這個人情狀態轉化成如動物、如植物、如草木花鳥、歲時節令、風花雪月般的「物」，並且將〈恨賦〉、〈別賦〉定調在——「對世間恨狀、別情的歸類」，或收集「恨」與「別」典故的小型類書⁵⁸。如此一來，我們當然不能說江淹是將辭賦給「詩化」，更不能說江淹選擇「詩的題材」(從作品分布來看，在南朝我們其實很難定義出一類通徹的「詩的題材」或「賦的題材」——只能相對於看出趨近程度。)而搭配「賦的形式」來創作。⁵⁹事實上如果我們認同「體物」乃賦文類重要特質的話，那麼江淹反倒是選擇了幾個新穎的題材(泣、恨、別)，作為深刻吟詠、體察的對象。我們可以舉〈恨賦〉中間的幾段來證明本文的想法：

至如秦帝按劍，諸侯西馳，削乎天下，同文共規，華山為城，紫淵為池。雄圖既溢，武力未畢。方架鼉鼉以為梁，巡海右以送日。一旦魂斷，宮車晚出。

若乃趙王既虜，遷於房陵。薄暮心動，昧旦神興。別艷姬與美女，喪金輿及玉乘。置酒欲飲，悲來填膺。千秋萬歲，為怨難勝。

⁵⁷ 由於關於江淹的「情感賦」以及其代表的「主觀情感客觀化」的相關問題，筆者已有〈體物還是寫志？從江淹〈恨賦〉出發對情感賦「主觀情感客觀化」的考察〉(《世新人文學報》第九期，2008)一文，對此概念有深刻的爬梳，此處直接提出結論。

⁵⁸ 參見拙著〈體物還是寫志：從江淹〈恨賦〉出發對情感賦「主觀情感客觀化」的考察〉，6頁。

⁵⁹ 關於題材與文類配合的部分，可參見後文的圖表以及大致上歸納出來的「題材」趨近作品的線性表示。

至如李君降北，名辱身冤。撥劍擊柱，弔影慚魂。情往上郡，心留雁門。裂帛繫書，誓還漢恩。朝露溘至，握手何言？(江淹〈恨賦〉)

這是〈恨賦〉六個典故中的前三個，此三典故關聯較近，不外乎敷衍帝王英雄的憾恨。但其中情緒細膩轉折又有不同：秦始皇的憾恨出於「雄圖既溢，武力未畢」，其恨在於過去的龐大帝國隨身死而瓦解片甲無存。這與趙王張敖「遷於房陵」而「別艷姬美女」、「喪金輿玉乘」，在今昔對比中萌生富貴不在的憾恨不同；這也與李陵離鄉去國，忍辱負重卻仍「誓還漢恩」，委曲求全以成全忠孝的憾恨又不同。⁶⁰秦皇求生不能，趙王求死不得，而李陵歸鄉洗冤的願望終成幻影，這些帝王英雄在史載中儘管同歸於「恨」，但顯然此「恨」是因時空、身分、心境有所制宜的。由此可發現作者自身對「恨」的深刻體會以及「寫情透切」的語言層次感。在六個典故結束後的最後一段，江淹以「後設」的立場對「恨」進行概說：

或有孤臣危涕，孽子墜心。遷客海上，流戍隴陰。此人但聞悲風淚起。血下蔚沾襟；亦復含酸茹嘆，銷落湮沉。若乃騎疊跡，車屯軌；黃塵匝地，歌吹四起。無不煙斷火絕，閉骨泉裡。已矣哉！春草暮兮秋風驚，秋風罷兮春草生。綺羅畢兮池館盡，琴瑟滅兮丘壟平。自古皆有死，莫不飲恨而吞聲。(江淹〈恨賦〉)

總括來說，「恨」之所由，不外乎孤臣孽子，離鄉去境。其內容讓我們聯想到《文心·物色》，聯想到〈詩品序〉。四季代序，陰陽慘舒，春草秋風，無往不復。「自古皆有死，飲恨而吞聲」就成為這幾段「恨事」的註腳。《論語》的「自古皆有死」，《孟子》的「操危慮深」⁶¹，被江淹拿來當作語言變化的基源。而「恨」則被「客觀化」成為幾種門類或一套修辭、一種論述模式，可以計量，也可以被整合。由〈恨賦〉與〈別賦〉，我們可以發現江淹受到辭賦文類的諸多條件所召喚、並刻意遵守的創作意圖。

除此之外，江淹尚有許多題材的作品，包括〈赤紅賦〉、〈四時賦〉、〈江上之山賦〉、〈丹砂可學賦〉等，其題材不僅詠物、節令、懷思等，也進行描寫、幻想、結合神話的情節等，皆擴大原本辭賦所能夠下轄的題材。過去我們多半喜歡談歷史上某個偉大的創作者——喜歡突破文類的限制，突破僵化格律的規定，對形式

⁶⁰ 許東海認為〈恨賦〉幾則典故有半數說的是君王后妃，故可與〈長恨歌〉並論。但筆者以為此幾則典故雖談君王、談后妃，但論述方式、推論過程與邏輯仍有不同，許東海《諷諭、美麗、感傷：白居易之詩賦邊境及其文化風情》，107-116 頁。

⁶¹ 「自古皆有死」出自《論語·顏淵》，127 頁；「孤臣危涕，孽子墜心」出自《孟子》「獨孤臣孽子，其操心也危，其慮患也深」，232 頁。值得一提的是「危涕」、「墜心」乃一「互文見義」，「墜者曰涕，危者曰心」，且中國古典文論的「互文見義」或「互文」與本文使用的「互文性」乃兩不同概念，不當混淆。據阮元，《十三精注疏：論語孟子》(台北，藝文印書館，2002 再版)。

進行徹頭徹尾的改變與創新。⁶²然而，從江淹的例證我們就可以發現，全然回歸到文類的限制，並藉由對不同題材的搭配，造成出一種前所未有的全新體例，這同樣是了不起的改變與創新。⁶³

(三)南朝之前的「形式選擇」與「文類召喚創作者」

在此節中，本文還想談論一個也是過去沒有那麼注重的問題——也就是「形式選擇」與「創作者」的交互關係。

過去我們理解「作者」與「形式」的關係，理所當然地會認為——在正常情況之下，一個創作者進行創作時，他依據其靈感或題材主題的需要，來決定所搭配的形式。但事實上，我們不應該忽略之處在於，「文類」同樣具有召喚作用，能夠召喚創作者。當一個作者習慣於某一種「文類」的規範、條件、特質與技巧時，就表面上而言，這個文類成爲他的代表作，但實質上我們卻可以說，這個文類主動地吸引、或召喚這個創作者來使用它，並以之進行創作。

前面我們討論過《文心雕龍》的〈才略〉篇，談「文類選擇」或「文類召喚」與作者的關係，劉勰應該是最早也體系最完整的。此處可實際舉幾個劉勰所提到的作者爲例證，來補充此處所謂的「召喚關係」。也就是說，對於南朝的創作者而言，他們確實有詩、賦，甚至是其他奏表銘贊等應用文類足以運用，但一個創作者的「才略」有限，「寫作習性」也太相逕庭，因此，我相信「形式選擇」也不會是完全自由、完全根據當時情境隨機決定的。作者仍然有自己偏好的文類。而後文中，我們將進而去討論創作經驗裡面，主要以辭賦爲主，而賦多於詩的作者(我們將之稱爲「賦型態創作者」)；以及以詩爲創作時的首選文類，或寫賦以及其他文類創作時，流露出「詩化」的特徵與氣質者(我們將之稱爲「詩型態創作者」)。

在〈才略〉中，劉勰提到幾篇作品，迄今仍能得見。葉慶炳的文學史在談嵇康、阮籍才性區別時，就已舉到「嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩」，說明嵇康的「論」以及阮籍〈詠懷詩〉，其實出於兩種不同的人格特質、才華或文類表現。⁶⁴而在這一節，我想舉劉勰談到的「劉劭〈趙都〉，能攀于前修」、「何晏〈景福〉，克光于後進」、「休璉風情，則〈百壹〉標其志」這幾則爲例子，簡單來談

⁶² 譬如李白、譬如韓愈、又譬如蘇軾……皆以能夠突破文類界線、別出心裁自出一格而聞名。

⁶³ 江淹的〈恨賦〉、〈別賦〉，歷來評價都很高，錢鍾書推崇其「善寫怨情」(錢鍾書，《管錐編》(台北：書林，1990)，1411頁)，曹道衡有專文〈江淹及其作品〉(收錄《中古文學史論集》，北京：中華書局，2000)，157-167頁)分析，稱其「寫情透切」(曹道衡，《中古文學史論文集續篇》(台北：文津，1994)，156-169頁)，許東海也將〈恨賦〉與〈長恨歌〉合觀，評價其爲「古今工於怨情恨思的代表辭賦」、「後世悲情之作的重要典範」(許東海，《諷諭、美麗、感傷：白居易之詩賦邊境及其文化風情》(台北：萬卷樓，2005)，111-117頁)。

⁶⁴ 參見葉慶炳，《中國文學史》(台灣：學生書局，1991)，351頁。

劉劭、何晏與應璩這三個作者，在決定作品形式的同時，作者與形式彼此間的「主動／被動」、「選擇／召喚」關係。⁶⁵

首先我們可以舉劉劭的〈趙都賦〉為例，此賦今僅得見部分完整的段落，以及大部分的殘篇闕文，此處我們舉完整的、具備「四方書寫」的段落來看：

且敞邑者，固靈州之敞宇，而天下之雄國。其南也，則有洪川巨瀆，黃水濁河。發源積石，徑拂太華。灑為九流，入于玄波。其東則有天浪水府，百川是鍾。包絡坤維，連薄太濛。北則有陶林玄壇，增冰互寒。西則有靈丘平圃，邪接崑崙……國乃講武，狩于清源。駕鷲冥之駿駁，抗沖天之旌旃。北連昭餘，南屬呼池。西眄太陵，東結繚河。然後鼉子放機，戈矛亂發。決班鬢，破文頰。當手斃僵，應弦倒越。(劉劭〈趙都賦〉)

爾乃進夫中山名倡，襄國妖女。狄鞮妙音，邯鄲才舞。六八駢羅，遞奏迭舉。體凌浮雲，聲哀激楚。姿絕倫之逸態，實倬然而寡偶。其珍玩服物：則昆山美玉，玄珠曲環，輕綃繁縵，織纈緜紵。其器用良馬則六弓四弩，綠沈黃間。堂鼉魚腸，丁令角端。飛兔裹斯，常驪紫燕。豐鬣确顛，龍身鵠頸。目如黃金，蘭筋參精。迅躡飛浮，軼響追聲。(劉劭〈趙都賦〉)

劉劭最負盛名的代表作應該是其《人物志》，就其文學作品來說，《魏志》載劉劭除〈趙都賦〉外尚有〈許都賦〉、〈洛都賦〉等都邑題材的作品，今已不傳。⁶⁶其他辭賦還包括〈瑞嘉賦〉、〈龍瑞賦〉⁶⁷等，都是以宣揚魏的政權與國力、以歌功頌德為題旨、偶有諷諫的作品。另外他還有七體的作品〈七華〉。從《人物志》提出的哲理來說，劉劭本身也是服膺「才性」所開展出的人格特質⁶⁸，若我們從文學內涵的「才性」來說，雖不能確定劉劭沒有詩歌作品，但他顯然是一個「賦創作者」。而從其作品的保留來看，好像劉劭特別喜歡氣象恢弘、格局開闊的京殿都邑或歌頌盛贊的題材，作者與題材、與文類呈現彼此召喚的關係。

就〈趙都賦〉的內容來看，顯然運用了典型的漢大賦筆觸，寫趙都邯鄲的地勢與歷史、神跡聖獸、妖姬歌女與奇珍異寶，特別如「堂鼉魚腸，丁令角端」、「飛兔裹斯，常驪紫燕」幾句，奇詭而華麗，令觀者目不暇給。就算是以寫京殿都邑

⁶⁵ 另外一個舉這三個作者當例子的原因在於，由於我們討論的是「詩」、「賦」這兩個文類，所以像「路粹楊修，頗懷筆記之工；丁儀邯鄲，亦含論述之美」這些段落，一方面談的不是詩賦文類，一方面說「筆記」、「論述」，並沒有特定標舉出一篇章。不過從這些論述都可以看出，劉劭同樣認同「作者」與「形式」有著相互召喚、結合的關係。

⁶⁶ 《魏志·劉劭傳》，「(劉)劭嘗作趙都賦，明帝美之，詔劭作許都、洛都賦。時外興軍旅，內營宮室，劭作二賦，皆諷諫焉」，618頁。

⁶⁷ 參見嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，1231-1頁。

⁶⁸ 關於劉劭的《人物誌》，牟宗三於其《才性與名理》(台北：聯經，2003)一書有詳細梳理，46-48頁。本文大抵上參酌了其說法。

爲主題的漢賦作者，也未必會就特定器用鋪排那麼多句的篇幅。劉勰說他「能攀于前修」，表明說的或許是其賦將古老的都城邯鄲寫得活靈活現，宛如目前，但從作品的繼承與互文性來看，劉劭繼承過去都邑大賦的格局與技巧，且立於這樣的書寫策略繼而開展出更龐雜富饒的格局。

由於何晏〈景福殿賦〉篇幅甚長，之前我們也談過其末段。此處我們舉其首段與最後，以表述其題旨：

大哉惟魏，世有哲聖。武創元基，文集大命。皆體天作制，順時立政。至于帝皇，遂重熙而累盛。遠則襲陰陽之自然，近則本人物之至情。上則崇稽古之弘道，下則闡長世之善經。庶事既康，天秩孔明。故載祀二三，而國富刑清。……然而聖上猶孜孜靡忒，求天下之所以自悟。招中正之士，開公直之路。想周公之昔戒，慕咎繇之典謨。除無用之官，省生事之故。絕流遁之繁禮，反民情于太素。故能翔岐陽之鳴鳳，納虞氏之白環。蒼龍覲于陂塘，龜書出于河源。醴泉涌于池圃，靈芝生于丘園。總神靈之貺祐，集華夏之至歡。方四三皇而六五帝，曾何周夏之足言。(何晏〈景福殿賦〉)

何晏乃東漢末大將軍河進孫，其《論語集解》最爲我們熟知。今日其賦僅保存〈景福殿賦〉一篇，另外有幾篇以「論」爲題的作品，另外也有一首〈言志詩〉。從「人的才性姿態」的角度來談，何晏大概也是類似嵇康般，屬於「師心遣道」的創作者。其詩曰「願爲浮萍草，託身寄清池。且以樂今日，其後非所知」，若再參照詩題下「晏有重名。與魏姻戚。內雖懷憂。而無復退也」的背景知識，所謂的「浮萍草」、「寄清池」，恰如詩題「言志」，充滿自我表述的意味。至於其賦最末「招中正之士，開公直之路」……「四三皇而六五帝」同樣是直書當前的局勢與情境。劉勰說他的這篇賦足以「克光于後進」，到底〈景福殿賦〉提供後進的，是京殿題材的書寫美學，還是明哲保身的處世哲學，這或許很難確定。但我們發現像何晏此一類型的創作者，他或許仍可能創作像詩賦等——較抒情較藝術性的文類，但即便如此，在他的筆下仍然很明確地黏附著當時的時局事件，硬梆梆地點明題旨——歌功頌德或表述心跡。我們應該說是何晏的條理或思辨力，使他大量來創作「論」？還是「論」的文類特質召喚何晏進行創作？從他的其他文類都受理論化、哲學化的傾向來看，「文類」可能更具主動性、具有進行召喚的驅力。

劉勰說「吉甫風情」，表現在他的〈百一詩〉，此處舉第一首來看：

下流不可處，君子慎厥初。名高不宿著，易用受侵誣。前者隳官去，有人適我閭。田家無所有，酌醴焚枯魚。問我何功德，三入承明廬。所占於此土，是謂仁智居。文章不經國，筐篋無尺書。用等稱才學，往往見歎譽。避席跪自陳，賤子實空虛。宋人遇周客，慚媿靡所如。(應璩〈百一詩〉)

「百一」其名根據李善注，頗為紛紜。李善認為乃取自「百慮一失」。但關於〈百一詩〉的創作動機與目的則較無歧異。根據張方賢《楚國先賢傳》的說法，「汝南應休璉作百一篇詩，譏切時事，開以示在事者，咸皆怪愕，或以為應焚棄之，何晏獨無怪」，從第一首的「文章不經國，筐篋無尺書」、「田家無所有，酌醴焚枯魚」以及第二三首的「奈何季世人，侈靡在宮牆。飾巧無窮極，土木被朱光」、「曲突不見賓，焦爛為上客」等詩句，都足見其濃厚的「反諷」(irony)的意味，以退為進，機諷冷詭，雖然李充稱其「以風規治道，蓋有詩人之旨」⁶⁹，但我們仍能從字行間讀出幾分憤世嫉俗的怨毒著書之說。也誠如劉勰所說的，正因為應璉這性格氣質，搭配上這樣題材體制的作品，於是兩者相得益彰。

試問，若應璉選擇的是一篇非得要將題旨導向歌頌盛贊的辭賦，恐怕其才情文思也很難得到發展。這是依據才性氣質選擇文類，也是文類透過其特徵與內涵對作者進行的召喚。⁷⁰故在接下來的幾章中，筆者將從「賦創作者」與「詩創作者」兩種不同型態的作者，對於南朝四個朝代的文學集團作者，進行歸納、分類與討論。當然，此處的分類指的就是有明確傾向的創作者。事實上，也有許多的創作者我們看不出來他們明確的文類傾向。⁷¹

(四)劉宋的「賦創作者」與「詩創作者」

就南朝作品的常態而言，詩的篇幅終究還是比辭賦要來的短，所以就本文所整理，大部分創作者仍然是詩多於賦。然而也有一些例外的。但有幾個創作者非常特別——包括宋的江淹，梁的張纘、張率、蕭譽，以及陳代的陳暄、傅縡、顧野王——他們的賦數量都比詩還來得多。江淹的〈恨賦〉、〈別賦〉前面已經說過了，但我們此處可以來討論他其他的篇章，如何處理這個詩賦邊界的問題。

在江淹之前，我們還可以看幾個作家。根據本文檢索的結果——劉宋的孔尚之有〈華林清暑殿賦〉、〈退居賦〉，孔璠之有〈艾賦〉、孔寧子有〈犛牛賦〉，而這三個作家都沒有其他的詩作留存。這兩篇作品就題材分類來說，都是詠物賦，

⁶⁹ 李充之說引自蕭統著、李善注《文選》，「李充《翰林論》曰：應休璉五言詩百數十篇，以風規治道，蓋有詩人之旨焉。又孫盛《晉陽秋》曰：應璉作五言詩百三十篇，言時事頗有補益，世多傳之」，1015頁。今《翰林論》原文不見此段。

⁷⁰ 換言之，從前面討論我們發現，表面上「文類的選擇」，未必等同於這個創作者的「文類傾向」。譬如說何晏選的雖然是「詩」文類或「賦」文類，但其哲學訓練與「論」的天份，卻時時召喚、對其產生影響，這樣的結果，就讓何晏成為受文類召喚的創作者。同樣的，後文對「詩創作者」與「賦創作者」的區分，也不完全是兩個文類的多寡分布而已。當然，從結果來說，「詩創作者」的賦就沒那麼多，反之亦然。另外我們要注意的是一創作者也不僅此兩類而已，此處只是配合論文主題，以此兩文類作一觀察而已。

⁷¹ 此處討論的是有明確文類傾向的創作者，當然根據我的看法，除非天才型、精通各種文類的作家，否則所有作者都應該有較擅長或較容易被召喚的「文類傾向」，只是由於作品的不全、或主觀認定的差異，而造成我們只能針對部分作家進行討論。

一詠植物一詠動物。孔璠之〈艾賦〉寫的是關於艾草的醫療作用，以及其與蘭對比的貴賤區別。這是典型「香草美人」隱喻符號的應用，也是「托物言志」傳統的衍申：

良藥弗達，妙針莫宣。奇艾急病，靡身挺煙。治匪君臣，得用神火。振淹固於一爛，氣絕息乎無假。爰建投而招祟，鉗椒禱而貽禍。伊茲艾之淑粹，仍索質於中野。嗟乎！貞灰與邪爐迭御，芳煙與苦蘭競薰。是以艾正而賤，蘭妖而珍。故言堯則桀對，舉蘭則艾因。(孔璠之〈艾賦〉)

至於孔寧子的〈鼈牛賦〉，也是將鼈牛此一搬運駝獸，進行鋪衍、探源、表彰與推贊。賦中有「遁綿野於岷隅，挹清源於庸渚」、「既作表於禮樂。又爲容於軍旅」，將鼈牛的功能性配套意向性，使之超然脫俗。這樣的鋪衍、體物、「巧作形似」且「隨物婉轉」的寫作技巧，自然是賦技巧。在文類光譜上，孔寧子顯然是一個偏向於賦文類的創作者，不只是從他僅存作品有四分之三都是辭賦或賦體雜文來看，他習慣於賦技巧與賦視角來進行創作，或者也可以說，孔寧子就是一個以「賦」作爲思考依據型態的創作者。⁷²

孔尚之的〈退居賦〉今已不存，從題目我們可想見這篇賦大概可以放進謝靈運〈山居賦〉、沈約〈郊居賦〉的脈絡。至於〈華林清暑殿賦〉今存也是殘文，但從其殘文來看，也看得出這是一篇大賦體制的作品：

其西則堂皇博敞，正鵠是施。帶以綠流，樹以清椅。(孔尚之〈華林清暑殿賦〉)

逞絲互之虹梁，列雕刻之華棖。網戶翠錢，青軒丹墀。若乃奧室曲房，深沈冥密。始如易循，終焉難悉。動微物而風生，踐椒塗而芳溢。觸遇成宴，暫游累日。(孔尚之〈華林清暑殿賦〉)

以「華林清暑殿」爲題材的京殿類賦，劉駿、劉義恭也有同題作品，劉義恭的作品較完整，全賦乃楚辭體，從殘篇判斷，劉駿和孔尚之大概都是以大賦規格爲創作考量，強調四方的鋪排書寫，以及富麗堂皇的宮殿裝潢與清泉飛岩的園林造景爲鋪衍的內涵對象。劉駿也有一些登臨詠物的詩作，但如果其賦還原爲全篇的話，可想見的是他們的大賦勢必比詩歌在質或量上來得更爲可觀。從這個角度來說，宋一代的「賦創作者」是來得更多且更普遍的。他們主要以林苑京殿、遊覽詠動植物爲主要的創作題材，並將這些題材轉用以詩文類。像劉義慶就有〈遊鼇湖詩〉，劉駿有〈華林都亭曲水聯句效柏梁體〉、〈與盧陵王紹別詩〉、〈登魯山詩〉、

⁷² 孔寧子除〈鼈牛賦〉外，尚存〈陳損益〉、〈井頌〉與〈水贊〉三篇文章，〈井頌〉說「天高聽卑，載厚流謙」，〈水贊〉說「澄鑿無虛，積之成川」，分別是儒家式的「登高自卑，滿損謙益」的體會、以及道家式的「上善若水」的延伸。

〈濟曲阿後湖詩〉等詩。

以江淹的詩賦作品來說，其數量都相當可觀。但從詩的題材來看，大概可分成「遊戲」、「酬別贈答」以及「遊覽」這三類。當然，這些題材未必能說是受到「賦化」的影響，根據本文的統計，就南朝創作者在題材設定的習性來看，像「贈答」、「餞宴」或「遊覽」主要都以「詩文類」為載體。而就江淹的賦來看，包括有詠動物、詠植物、詠器物等題材，包括遊戲物色等題材，還有負盛名的「情感賦」〈恨賦〉、〈別賦〉、〈泣賦〉，從題材內容與數量來看，江淹的辭賦都比其詩要來得更多元也更豐富。當然，僅從標題來說可能流於簡略，我們不妨就幾篇遊戲仿擬的作品，來看看江淹這個作者受到文類的召喚與牽引：

或重古輕今者，僕曰：何為其然哉？無知音則已矣。聊為古賦，以奪枚叔之製焉：「碧山倚巖崎兮，象海水碣石。朝日晨霞兮，絳紅壁，仰望沕寥兮數千尺。礎硬礫巖，汨湓成岫。豁呀而窟竇，哮嗥礧確，紫蕪丹駁。苔點綺縵，若斷若續。如此者百有十處：奔水激集，澗溟潔渠。滴漉吐吸，跳波走浪。濺沫而相及，滿漾長驚。澆灌遠注，無時息焉。青樹玉葉，彌望成林。亦有輪困礧確，一枝百頃，萬葉共陰。縹草丹蘅，江離蔓荊。酷郁交布，原滿隰平。於是金塘涵演，綠竹被蚤。繚繞青翠，若近復遠。白砂如積雪者焉，碧石如圓瑛者焉……(江淹〈學梁王兔園賦〉)

青春素景兮，白日出之藹藹。吾將弭節於江夏，見杜若之始大。結瑀鱗以成車，懸雜羽而為蓋。草色綠而馬聲悲，歛沿袖以流帶。(江淹〈山中楚辭〉五首之一)

予將禮於太一，乃雄劍兮玉鉤。日華祭於芳閣，月金披於翠樓。舞燕趙之上色，激河淇之名詎，薦西海之異品，傾東岳之庶羞。乘文魚兮錦質，要靈人兮中洲。(江淹〈山中楚辭〉五首之二)

枚乘有〈兔園賦〉，今僅存殘篇。而〈學梁王兔園賦〉非常能夠代表江淹的寫作習性與策略，他在序言開頭就說，「或重古輕今者」，但江淹認為古賦之所以矜貴，乃自於創作者少，作者少且困難符合江淹「愛奇尚異」的性格，於是他學習枚乘為宗旨，以鋪衍兔園景緻為內容，進行漢大賦式的書寫。我們前面也談過其實南朝以大賦為仿效對象的作品並不算少，江淹何嘗認定自己就是「知音者」呢？大概表現在其詞彙選擇上。我們看〈山居賦〉或〈郊居賦〉，固然也有些繼承大賦傳統的奇詞瑋字，但江淹在我們上述徵引的、不算長的篇幅中，寫石寫泉寫水勢寫草木又寫物色，每一個面向都掏空了實質的內容，而將重點放在瑋字的拼貼與羅織上。⁷³也因此，這不盡然對枚乘的模仿，但確實呈現出江淹對漢前期賦的理

⁷³ 其實就枚乘的原賦來說，雖然不是全篇，但譬如「脩竹檀欒，夾池水旋，兔園並馳。鸚鵡鶴

解與誤讀。

〈山中楚辭〉也可以同樣放進這類遊戲仿擬的脈絡來談。江淹模仿屈原宋玉的筆觸，維妙維肖，我們已經見識過江淹模仿三十體詩的功力與刻意的對話偏移，此處我們也明確看到江淹「如何」進行模仿——他立基於相似的句法、相同的詞彙之上，譬如「結某某以爲車，懸某某而爲蓋」、「乘某魚兮某某，會某某兮中洲」，這都是〈九歌〉、〈離騷〉基本句型，然後他在鑲嵌屈宋慣用的幾個香草美人詞彙，譬如杜若、蘭棹、河淇等等，就結構來說確實就與楚辭原版本頗爲接近。如《山中楚辭》第五首，「魂兮歸來，異方不可以親。蝮蛇九首，雄虺載鱗。炎穴一光，骨爛魂傷」，這是典型的〈招魂〉語序，但江淹寫來更驚悚恐懼。這之中當然有與原文的對話性與延伸性，但更重要的是：這展現江淹對原文本的嫻熟，以及他對各個時代的語言、詞彙、意象或各個創作者的身世背景、認同、寫作習性的深刻體會。這樣的作者性格讓江淹選擇詩賦辭等文類，作爲其戲擬的載體。但從作爲遊戲文類的角度來說，辭賦的歷史更爲悠久，經典作品也更多，故他以辭賦爲載體的作品也就更多，甚至是抒情性強的「泣」、「別」、「恨」，都變江淹寫成了「詠物賦」。這是我把江淹歸爲「賦創作者」的原因。

從上述討論劉宋文學集團的「形式」問題，江淹大概是最值得談的作家。像他這樣賦多於詩的作家在南朝並不常見，而從〈恨賦〉、〈別賦〉這種充滿實驗性的作品，我們又可以從之讀出許多密碼，並讓我們更進一步理解「(假設存在的)文類邊界」。有時候，創作者比文學理論家更了解所謂的「形式」，因爲在創作的同時，創作者自身就有一套對於形式的選擇方式，也隨時會受到形式的召喚，在此同時，他們就爲替此一「形式」勾勒出其條件與邊界。另外，像過去由於文獻太少鮮少被討論的孔尚之、孔璠之、孔寧子，從「(主動的)形式選擇」或「(被動的)形式召喚」角度來看，就可以發現他們屬於「賦創作者」。於是，所謂的「形式」也不僅僅是一種創作載體，它更與題材、風格、寫作習性等概念結合在一起。

第三節·劉宋文學集團的風格論與《世說新語》

(一)劉宋文學集團成員對「風格」的覺察

就像前述對「風格」的定義時我提到的，「文學風格」基本上是文學研究的基礎，也經常是文學研究論述的核心。也就是說，前文討論過的這些作品，討論這些同題共作的視角、題材；細讀創作者的詩賦代表作，論這些作品「寫作習性」、

鷗，翡翠鷓鴣。巢枝穴藏，被塘臨谷」、「晚春早夏，邯鄲襄國。相與雜沓而往款焉，高冠扁焉，長劍閑焉，左挾彈焉，右執鞭焉」等，固然有些奇字，有鋪排的傾向，但也未若江淹全篇難讀費解。

「互文性」或「文類傾向」，其實也都可以說成是一種「文學風格」的研究。題材與風格有關、文類與風格有關，習性、互文性、文類傾向，也都是一種「人的才性姿態」與「文的藝術姿態」的展演。那麼也就是說——本章節如果要討論「文學集團與風格生成」，也不過就是將前述徵引的、細讀的那些詩賦作品，重複在徵引一次，談他們如何修辭造句、如何發揮題材，如何排律用典、或是文類內部有哪些成規……也就等於展現了這些文學集團的作品與作者，他們如何「生成風格」。

換言之，我們前文的賞析與論述，等於已經討論過了關於「文學風格」這樣的課題。

那麼，此處我以「劉宋文學集團風格論」為標目，所要討論的是什麼呢？在第二章論「風格」的定義時，筆者不斷談到關於「風格」與「後設」、「風格」與「想像」、「風格」與「自覺」的關聯。此處，我們就省略重複徵引作品與分析的工作，而把重點放在「風格生成」的主角——也就是「讀者」這個環節上。眾所週知，過去研究者將魏晉南北朝名之曰「文學自覺」的年代，如果說我們用「對於主體、對於自我醒覺的感知」這樣的定義來解釋「自覺」，那麼「文學自覺」簡單來說就是「對於文學的覺醒與感知」。當然，文學自覺有許多面向，但六朝在文學史的重要性，除了走向唯美、走向形式主義之外，另外一點就是「文學理論」的建構與發生。其實從《法言》、從〈兩都賦序〉開始，創作者本身多少就會對於「如何創作文學」以及「文學有何意義」提出一些個人的看法。但像曹丕或陸機，都在六朝獨特的文學環境中，開始將「文學創作」視為一種獨立的存在來進行研究。南朝時兩本專門的文學理論著作——《文心雕龍》與《詩品》誕生，更讓中國古典文學理論的建構向前邁向一大步。⁷⁴

而我們同時也注意到，除了專門著作文學理論的作者，活躍於六朝的其他創作者本身也經常會進行「論文」的行為。謝混、湯惠休都曾以形象化的譬喻，針對潘岳與陸機、謝靈運與顏延這兩組作家的作品風格，進行批評⁷⁵；孫綽以「蕪」與「淨」對陸機與潘岳的文章風格，品評其優劣。⁷⁶謝朓論詩，認為詩歌得「圓美流轉如彈丸」⁷⁷，沈約不但於〈謝靈運傳〉對前代文學史流變有所歸納，更是許多文學理論如「聲病說」、如「三易說」的建構者。這是文學批評史裡都談到的知識，但我們應該要更深層地去問——這些文學批評的建構，有代表什麼意

⁷⁴ 至於關於《文心雕龍》與《詩品》的討論，本文將稍後再行處理。

⁷⁵ 謝混、湯惠休兩人的批評，皆參見鍾嶸《詩品》，評潘岳處下鍾嶸引到，「謝混云：『潘詩爛若舒錦，無處不佳，陸文如披沙簡金，往往見寶』」；而評顏延之下鍾嶸引到，「湯惠休曰：『謝詩如芙蓉出水，顏如錯彩鏤金』」。

⁷⁶ 參見劉義慶，《世說新語·文學》，「孫興公云：『潘文淺而淨，陸文深而蕪』」，269頁。

⁷⁷ 參見李延壽，《南史·王筠列傳》，「約嘗啓上，言晚來名家無先筠者。又於御筵謂王志曰：『賢弟子文章之美，可謂後來獨步。謝朓常見語云，『好詩圓美流轉如彈丸』。近見其數首，方知此言為實』」，609-610頁。

義？

前述談到的批評家還有一個特點，就是他們的專業並非批評家，而是一個創作者。但我們應該注意到這些文人的多重身分，像南朝詩人同時也經常是辭賦家，我們將詩與賦兩種文類分開來談，但對於創作者而言，這兩種文類都是他們的創作載體。那麼此處我們又可以把「評論者」或「理論建構者」的身分加諸在這些文人的身分之上，那麼，這些文人的形象將更加接近他們原初的樣貌。換言之，這些創作者在創作同時，也具有審美賞析作品的的能力、具有對於文學現象、文學風格與文學史的感受能力與研究能力。再換言之、更直接地說——南朝文人已經能夠對於作品以及作品的「風格」本身，有著自我認知，自我覺察的能力。他們不但擁有那「雕刻字畫的小刀」，更理解「雕刻刀」背後的方法論。

所以，這些創作者一方面進行創作，同時意識到「風格」與「風格生成」的關鍵。原本文學作品需要在被初次閱讀的瞬間，才有所謂作品的「風格生成」，但當創作者成為自身作品的「讀者」，他們也成為在作品未完成的過程中，就具備指導「風格」、參與「風格」建構的領航員。這是一個很重要的跨越。「風格」本身是「後設」的，但當創作者更「後設」地去影響風格的時候，這也就讓「風格生成」此一流程變得非常複雜。譬如說：謝朓留下詩歌當「圓美流轉如彈丸」的記載，歷代評論家多認為謝朓的詩有「清麗」的特質，從「解釋共同體」來說，這當然是與謝朓片段的理論相吻合。但我們仔細來推敲，這一句理論實在太短，所謂圓美流轉，彈丸脫手，到底是只詩的節奏呢？句勢呢？聲律呢？還是意象經營呢？這很難確定。我們現在對於這樣的理論能夠相信之處在於，謝朓的詩與其論述有相互補充的關係。但到底是謝朓對詩有這樣的認知，所以以此為原則創作？還是歸納創作經驗，讓謝朓作出如此的判語？又或者，當我們閱讀到某些謝朓的句組詞彙，有些滯塞，無法在流轉如彈丸的時候，這該如何解釋？是用遼欽立「文章十九不存」⁷⁸的比例論，還是用朱光潛「同情的理解」⁷⁹的想像論來自圓其說？在這之中，我們就看到「風格生成」的各種驅動力，與作者、讀者、評論家對其「後設」干擾影響或重新詮釋的可能性。

大體來說，在本章的這一節，要處理的就是創作者或評論家本身對於「風格」的認知、覺察，以及他們如何認知到「風格」最模糊、最難以言說、只有創作者彼此能心領神會的那個神秘部分。第一序的「文學風格」當然還是從文學作品本身而來，我們前面已經討論過，那麼，本節處理的大概就是一個第二序的問題，也就是「風格」這麼一個「後設」概念的課題，如何在南朝被「後設」地認知以

⁷⁸ 由於比例問題，我們自然可以認為——謝朓大量的詩依然是符合其論詩原則的，這只不過是數量極少、樣本誤差的作品。

⁷⁹ 我的意思是，可以理解成是由於我們離開了那個年代，所以缺乏「同情的理解」，無法重回現場，設身處地，所以原本是流轉如彈丸的圓美詩句，卻因為語言與語意學的落差與誤解，而成為不流暢、不清麗、甚至解都解不通的作品。

及論述著。

回到劉宋文學集團來說好了。在文學史界定上，劉宋是「元嘉體」影響正盛的時期。劉宋幾個文學集團當然有負盛名的創作者，譬如元嘉體三大家，譬如江淹、謝莊、袁淑、何偃、江智淵等。史書稱袁淑「辭采適豔」，稱江智淵「詞采清贍」⁸⁰，這都是對於作品「風格」的論述。

此外，《文選》說江淹「六歲能屬詩，愛奇尚異」，這如果出現於江淹列傳⁸¹，說得或許是江淹的「生命之姿」或「才性之姿」。但伴隨其〈恨賦〉、〈別賦〉，而李善如此註解，應該就有對江淹「文學風格」（至少是其辭賦的風格）的後設認知與詮釋在其中。謝莊與袁淑的事跡，我們前面已經引過。莊與淑共賦赤鸚鵡，袁淑閱畢莊賦，稱讚曰「江東無我，卿當獨秀。我若無卿，亦一時之傑也」，這一段話當然展現了瑜亮情節、有對文章優劣的品第，但從後設的文學風格認知來說，袁淑同樣以創作者的姿態與感知力，對於謝莊的作品進行批評。我們可以簡單來說，袁淑發覺謝莊的才華成就，與自己不相上下；但從「獨秀」這樣的認知來推敲，袁淑也從文學風格脈絡中，感受到謝莊與自身的雷同性，以及背後的影響焦慮。

(二)《世說新語》中的文學理論與語言風格

如果談到文學理論的「專著」，以劉宋一代來說可以說是沒有。如果要從劉宋文學集團編纂的著作裡，找些談文學語言風格、談文藝或文學理論的著作，大概就只剩下劉義慶所編纂的《世說新語》。如果要歸納的話，《世說》當然也不乏有關於論文、論語言的段落。像關於殷仲堪「語次」、袁羊作詩、謝道韞的「詠絮才」等記載：

袁羊嘗詣劉恢，恢在內眠未起。袁因作詩調之曰：「角枕祭文茵，錦衾爛長筵」。劉尚晉明帝女，主見詩，不平曰：「袁羊，古之遺狂」。（《世說新語·排調》）

桓南郡與殷荊州語次，因共作了語。顧愷之曰：「火燒平原無遺燎。」桓曰：「白布纏棺豎旒旒。」桓曰：「矛頭淅米劍頭炊。」殷曰：「百歲老翁攀枯枝。」顧曰：「井上轆轤臥嬰兒。」殷有一參軍在坐，云：「盲人騎瞎馬，夜半臨深池。」殷曰：「咄咄逼人」。（《世說新語·排調》）

⁸⁰ 《宋書·袁淑傳》說袁淑「不為章句之學，而博涉多通，好屬文，辭采適豔，縱橫有才辯」，1825 頁；《宋書·江智淵傳》說他「愛好文雅，詞采清贍，世祖深相知待，恩禮冠朝」，1609 頁。

⁸¹ 《南史·江淹列傳》是有提到關於江淹「淹少孤貧，常慕司馬長卿、梁伯鸞之為人，不事章句之學，留情於文章」，但這應該構築江淹的「習性」與「文化資本」，與其作品或文學風格關係不大。

謝太傅寒雪日內集，與兒女講論文義。俄而雪驟，公欣然曰：「白雪紛紛何所似？」兄子胡兒曰：「撒鹽空中差可擬。」兄女曰：「未若柳絮因風起。」公大笑樂。（《世說新語·語言》）

《世說》紀錄精妙言語、記錄華美辭章者自不在少數，但選此三篇，乃在於其有比較優劣的部分。謝道韞與謝朗的譬喻，謝道韞以意境美感略勝一籌；而殷仲堪、顧愷之的競賽，則由殷仲堪其參軍以凶險以雙關得勝。劉義慶編纂《世說》以筆記體、語錄體聞名，但從編纂次序、邏輯、序列背後的評價來推想，這樣的編排自然有劉義慶與其集團成員的主觀意識。

文學的優劣高下來自於讀者評論者的視野，同樣是一「後設」的程式運作。包括明帝女對袁羊「古之遺狂」的評價，殷仲堪對參軍「咄咄逼人」的評價，這評價的客體指向都是「人的才性之姿」，但通過的評價主體，卻都是語言(或可以當作是「文本」)作品的本身。這當然是一種對於作品的「文學風格」的批評。而劉義慶本身也以自身對風格的感知、對於文本的批評能力，將這些紀錄作了後設的詮釋與序列的重置。殷仲堪或謝安本身未必意識到這種文本內部「風格」的運作，只是對文本有著優劣的感知，但劉義慶與其文學集團，顯然已有自覺地感受到這些「語言文本」背後的「風格」，以及迥異的風格所透顯出的「人格特質」與「高下優劣」，從這樣的觀點來說，《世說》同樣展現出「風格生成」的過程。

(三)劉宋文學集團其他的風格論

從作品性質來說，《世說》終究是筆記類型的資談短語，不是文學理論著作，所以我們從之也只能看到劉宋文學集團對於語言風格的一些概念、以及對於風格優劣的分判。但這並不是具有體系的論述型態，這些士人的語言遊戲、或對於語言風格的優劣判斷也還是出於主觀的判斷沒有提出一套批評的標準。除了《世說》之外，還有幾則關於劉宋文學集團的討論風格論與文學理論的文獻，值得一談。范曄於〈獄中與諸甥姪書〉中提到：

……性別宮商，識清濁，斯自然也。觀古今文人，多不全了此處，縱有會此者，不必從根本中來。言之皆有實證，非為空談。年少中，謝莊最有其分，手筆差易，文不拘韻故也。吾思乃無定方，特能濟難適輕重，所稟之分，猶當未盡。但多公家之言，少於事外遠致，以此為恨，亦由無意於文名故也。（《宋書·范曄傳》）

另外，我們前面討論到劉駿文學集團時，談到鮑照與宋孝武帝劉駿「伴君如伴虎」的關係。這同樣也展現了劉宋的這些文人他們對於風格的感知與體貼：

孝武好文章，自謂無人能及，(鮑)照趨侍左右，深達風旨，為文多鄙言累句，不復盡其才。(《宋書·鮑照傳》)

另外，江淹在〈雜體詩三十首·序〉也提到：

夫楚謠漢風，既非一骨。魏製晉造，固亦二體。譬猶藍朱成彩，雜錯之變無窮。宮角為音，靡曼之態不極。故蛾眉詎同貌，而俱動於魄。芳草寧共氣，而皆悅於魂，不其然歟？至於世之諸賢，各滯所迷。莫不論甘而忌辛，好丹而非素。豈所謂通方廣恕，好遠兼愛者哉？乃及公幹、仲宣之論，家有曲直。安仁、士衡之評，人立矯抗。況復殊於此者乎？貴遠賤近。人之常情。重耳輕目。俗之恆蔽。是以邯鄲託曲於李奇。士季假論於嗣宗，此其效也。然五言之興，諒非夙古。但關西鄴下，既已罕同。河外江南，頗為異法。故玄黃經緯之辨，金碧浮沈之殊，僕以為亦各具美兼善而已。(江淹〈雜體詩三十首·序〉)

上述這三段記載，雖然不在過去討論的文學理論文本之中，范曄、江淹的寫作動機也不是在論文，但從這樣的書信或序跋的文獻中，我們更能體貼出文人如何感知「文學風格」的存在。范曄提到的「性別宮商，識清濁，斯自然也」；而鮑照開始「為文多鄙言累句」，都展現其自身對風格與文章優劣有所敏銳度，而這樣的感知力，也讓鮑照能對自身的風格進行修飾，以避免禍延自身。至於江淹提到：「夫楚謠漢風，既非一骨。魏製晉造，固亦二體」，這談的都是一種「天性」、一種「自然稟賦」。如果從蔡英俊的兩分法來說，這是屬於「人的才性姿態」，但在這樣的論述之後，緊接著都是對於文學風格的論述。

又，范曄〈獄中與諸甥姪書〉中，說「謝莊最有其分，手筆差易，文不拘韻故也」，這就不僅是作家的才性論，而進入到文章的風格論。他又說「吾思乃無定方……所稟之分……」，與謝莊相比，是自感不如的。而是如何的「不如」法，范曄也說的很詳細。至於江淹的〈雜體詩三十首·序〉，創作動機是在解釋其〈雜體詩三十首〉的創作動機。但江淹不僅提出其創作的動機，更對當時創作者與評論家複雜的關係與互動有所評述。他說，「乃及公幹、仲宣之論，家有曲直。安仁、士衡之評，人立矯抗」，這是說同時代的作者，其優劣評價已有不同，而「貴遠賤近，人之常情。重耳輕目，俗之恆蔽」，則是點出評論者「貴遠賤近」的心態，這是兩個層次的問題，且江淹說的遠近，更不僅僅是空間的遠近，也包含了時間性的「貴古賤今」，所以他說「關西鄴下，既已罕同。河外江南，頗為異法」，隨著時間流轉，創作規範與美學成規有所差異，那麼自然不能慣用一套評價標準，而南北地理殊異，作品呈現也所有變異。

而這些差異、優劣、貴賤之所來源是什麼？就是江淹一開始所說的——「藍朱成彩，雜錯之變無窮。宮角爲音，靡曼之態不極」，色彩與音律在文學理論的術語中經常被用來譬喻爲文章的羅織交錯，也就是一種風格的呈現。而江淹認爲，就是因爲他自己採取的是一種開放的、不以「先驗認知」來評斷風格的心態——「玄黃經緯之辨，金碧浮沈之殊，僕以爲亦各具美兼善而已」，所以他嘗試以前代經典作者的「風格」進行仿擬的創作。既然要仿擬，江淹本身自然得對這三十體作者的風格有所認知，且從其摒棄「先驗」的評價成規，選擇以開放的態度面對風格殊異的三十體作者這一點來看，江淹在某種程度上，已經充分掌握了「文學風格論」本身所受到「解釋共同體」⁸²的干預，以及「風格」內在的「後設」特質。

另外，虞炎於〈鮑照集序〉中說鮑照「所賦述，雖乏精典，而有超麗」；王微〈與從弟僧綽書〉中說王微自己「少學作文，又晚節如小進，且文詞不怨思抑揚，則流澹無味……」這都是劉宋文人對自己或對同僚作品風格的感受與體認。而這也展現出他們對於「文學風格」的自覺。鬱沅、張明高所選註的《魏晉南北朝文論選》中，提到王微對於「味」的這個觀點，影響到後來鍾嶸《詩品》的「滋味說」⁸³，足見這些宋代的文人作者，雖志不在著文論，卻仍有其影響力。顏延之有〈庭誥〉，性質類似家訓，但也提到一些他對於文學史的觀察與文學風尚的描繪，大概也展現顏延之的感知力：

至於五言流靡，則劉楨張華；四言側密，則張衡王粲。若夫陳思王，可謂兼之矣。凡有知能，預有文論。若不鍊之庶士，校之群言，通才所歸，前流所與，焉得以成名乎……(顏延之〈庭誥〉)

劉宋幾個文學集團的詩賦創作者雖然不少，但專司職的文學理論著作的文人，似乎一個也沒有。但延續魏晉對「文學」獨立性的認知(如曹丕《典論·論文》)，對於「文類」體性的「區別」(如陸機〈文賦〉)與「溯源」(如摯虞〈文章流別論〉)，劉義慶集團於《世說》中，就展現出前人與紀錄者自身對於文學風格的感知，以及對文章高下的評價。另外像范曄、像江淹，都以高度自覺的方式，對自己、同時代與前時代的創作者，進行「後設」的「風格差異」論述。能夠論述出「文學風格」的差異，這就是對於「風格」自覺的一個明確的指標。

⁸² 某一個時代，評論家會形成一種大多數的、完整的、健全的、大體相近的看法，譬如說對某些作家的經典性認知，對於某些作品的高度或劣等評價，這稱之爲「解釋共同體」。譬如說明代的「復古派」對盛唐詩的態度、清代「桐城派」對秦漢古文的態度，大概可以放進這樣的邏輯來解釋。

⁸³ 參見鬱沅、張明高編選，《魏晉南北朝文論選》(北京：人民出版社，1999)，280頁，「對於辭賦文章，王微明確提出一個『味』字作爲鑑賞品評的標準。如何才能寫出有『味』之作，他提出了兩點，一是『怨思抑揚』，『連類可悲』……二是要作到『一往視之，如似多意』，第二的面向或許是讀者感受的問題，但第一則肯定是風格的觀察無疑。王微能夠觀測到自己的風格，顯示他對於文學風格是有充分自覺的。」

當然，如果我們縱觀前文，從劉宋這些創作者或文學集團領袖，他們保留下來的論述或編纂的筆記來說，所謂的「風格差異」，或者是對某一作者的「風格覺察」，大部分還是得由「人格」或「才性姿態」的區別來建構。總括來說，劉宋文學集團的成員，似乎對於「風格」、「創作理論」等還沒有提出完整的架構。而要能將「文學風格」、「才性風格」區分來談，或者是更直接地論述「創作方法」、「創作法所形塑的風格差異」，還是得由稍晚的——也就是下兩章將談到的齊梁文學理論家的論述中得見了。



第四章·齊代文學集團的書寫策略

第一節·齊代文學集團的內容設定

(一)蕭長懋(440-493)文學集團的背景與「內容設定」

前一章討論的宋代文學集團——像是劉義慶、劉義恭或孝武帝劉駿為領袖的文學集團，其領袖或成員在進行創作時，雖然在天象、地理、節令、遊覽、詠植物或詠動物等題材皆有，但似乎以「動物題材」的作品，比例佔得最高。這一方面當然與劉裕雄才大略，以及宋代國勢強盛有關，國家強盛版圖遼闊，則四方來朝進貢珍奇異獸的頻率也就較南朝其他朝代多；另一方面，劉宋初定亂局，加上劉裕又耗費國庫興兵北伐，造成諸侯封地的建學林苑的技術或財力未有如此餘裕。

因此，與前一個朝代的文學作品相比，齊代文學集團在「貴遊活動」時作品內容上，就與前朝有了不同。齊代的開國君主蕭道成，於齊建國的第一年(479)，就立刻冊封蕭子良為竟陵王，三年後(482)，蕭長懋封為文惠太子。蕭長懋於太子期間開玄圃與東田小苑；而到了永明五年(487)，蕭子良開西邸士林館，當時重要的文人都都「預其事」¹。我們也發現到，當時南方能文之士——包括沈約、王儉、謝朓、虞炎、周顒、王僧儒、袁彖等都曾任如太子中庶子、舍人、家令或東宮記室等與太子教育有關的官職。這種偏安的氣氛，加上園林的修築、以及東宮制度的復興，都直接間接影響了齊代文學集團的寫作內容。

討論齊代的文學集團，第一個要談的就是文惠太子蕭長懋集團。在本論文中我們會討論到兩個幾個皇太子領導的集團，此處的蕭長懋以梁代的蕭統、陳代的陳叔寶，而太子集團的形成，於此可以稍作介紹。自古以來太子就被視為「儲君副貳」，其教育自然會受到重視。根據朱鴻於〈君儲聖王，以德正格——歷代的君主教育〉一文的推測，君主教育至少於周代就已經得到重視。²漢代開始有一套完成的「保傅」制度，保傅指的是三公三少，即太傅、太師、太保以及少傅、少師和少保。傅授德義，師授道訓，保其身體。除此之外，太子還必須進入國學接受教育，學習六藝詩書。

¹ 《梁書·王亮傳》有「竟陵王子良開西邸，延才俊以為士林館，使工圖畫其像，亮亦預焉」，267頁；《梁書·宗夬傳》「齊司徒竟陵王集學士於西邸，並見圖畫，夬亦預焉」，299頁。另外陸倕、謝朓都有相關的記載。

² 朱鴻，〈君儲聖王，以德正格——歷代的君主教育〉，收錄鄭欽仁、劉代總主編，《立國的宏規》(台北：聯經出版，1982)，419頁。

既然立了這些官銜，自然得有太子居住的宮所，於是東宮組織就開始發展。東宮有稱春宮、青宮，朱鴻說最晚在春秋時期，已經普遍使用。³漢代時東宮組織除了前述的保傅以外，屬官有太子門大夫、庶子、洗馬、舍人，又仿秦朝制度，設詹事，屬官有太子率更家令、丞僕、中允、衛率、儲廩長丞。也就是說此二元系統一負責太子教育，一負責太子生活起居、供給視膳。

此一制度在西漢建置完成，不過到東漢時期此制度一度廢行，保傅銜缺，然而到了魏晉南北朝，這漢初的東宮組織制度復行於朝。不過東宮聚集了僚屬人才，太子雖然得到完好的教育，相對也產生大權旁落的可能性。關於齊代君主與太子間的衝突，根據史傳即有兩例：

世祖(蕭蹟)在東宮，專斷用事，頗不如法。任左右張景真，使領東宮主衣食官穀帛，賞賜什物，皆御所服用。景真於南潤寺捨身齋，有元徽紫皮袴褶，餘物稱是。於樂遊設會，伎人皆著御衣。又度絲錦與崑崙舶營貨，輒使傳令防送過南州津。世祖拜陵還，景真白服乘畫舫，坐胡牀，觀者咸疑是太子。內外祇畏，莫敢有言。伯玉謂親人曰：「太子所為，官終不知，豈得顧死蔽官耳目。我不啟聞，誰應啟者？」因世祖拜陵後密啟之。上大怒，檢校東宮。世祖還至方山，日暮將泊。豫章王於東府乘飛鷁東迎，具白上怒之意。世祖夜歸，上亦停門簷待之，二更盡，方入宮。上明日遣文惠太子、聞喜公子良宣敕，以景真罪狀示世祖。稱太子令，收景真殺之。⁴

太子(蕭長懋)素多疾，體又過壯，常在宮內，簡於遨遊。玩弄羽儀，多所僭擬，雖咫尺宮禁，而上終不知。十一年春正月，太子有疾，上自臨視，有憂色。……時年三十六。太子年始過立，久在儲宮，得參政事，內外百司，咸謂旦暮繼體，及薨，朝野驚惋焉。上幸東宮，臨哭盡哀，詔斂以袞冕之服，諡曰文惠，葬崇安陵。世祖履行東宮，見太子服翫過制，大怒，勅有司隨事毀除，以東田殿堂為崇虛館。⁵

從這兩段來說，蕭蹟和蕭長懋這一段父子在他們的東宮時期，都曾發生君權為東宮僭越的危機。蕭蹟是因為過度任用張景真，而蕭長懋則是因為其奢華的習性使然。不過本段討論的是蕭長懋文學集團，故我們可以來細讀第二段，並推測蕭長懋的習性養成與其文學集團的關係。

蕭長懋是齊世祖蕭蹟的長子，蕭蹟尚未弱冠就生下他，也因此蕭長懋自幼就很得祖父即蕭道成的寵愛。史傳倒是沒記載蕭長懋小時候是不是像蕭統那樣，展

³ 朱鴻，〈君儲聖王，以德正格——歷代的君主教育〉，420 頁。

⁴ 蕭子顯，《南齊書·荀伯玉傳》，573-574 頁。

⁵ 蕭子顯，《南齊書·文惠太子傳》，401 頁。

現驚人的才華與政治能力，不過也能看得出他年幼時即被委以重任。⁶蕭長懋的得寵，當然與他浮華奢靡的習性有些關聯。不過我們看上面這一段就會知道，蕭蹟之所以大怒的原因，並非蕭長懋奢華本身，而在於其「服翫過制」，在服飾器物有「僭越」的傾向。然而也正因為蕭長懋「性頗奢麗」，所以他重視宮殿的居住環境、對於奇珍逸品都有狂熱的愛好。他的「宮內殿堂，皆雕飾精綺，過於上宮」，既「開拓玄圃園，與臺城北塹等。其中樓觀塔宇，多聚奇石，妙極山水。慮上宮望見，乃傍門列脩竹，內施高鄣，造游牆數百間，施諸機巧，宜須鄣蔽，須臾成立，若應毀撤，應手遷徙」⁷，又「善製珍玩之物，織孔雀毛為裘，光彩金翠，過於雉頭矣。以晉明帝為太子時立西池，乃啓世祖引前例，求東田起小苑，上許之」⁸。從這個角度來看，齊代文學集團活動的地點、風光景貌，自然也就與前代有所差異。在如此多人工造景的園苑之中，作家們遇目所見的景物不同了，所寫作的題材內容自然也會有所差異。

根據呂光華和胡大雷的整理，蕭長懋主持時期的東宮文學集團，大概有五十幾個成員參與其中。像是王儉的〈侍太子九日宴玄圃詩〉，就是成於他侍從蕭長懋的期間。「玄圃」本指方外神人所居，張衡〈東京賦〉有「左瞰暘谷，右睨玄圃」⁹，李善注「《淮南子》曰：懸圃在崑崙閭闔之中」¹⁰。而蕭長懋以此命其苑囿，並且特別傾力於發展「玄圃」與「東田」兩個空間。當然，文惠太子要求「東田起小苑」，大概和他奢靡的習性有關，不過從文學史的角度來看，蕭長懋的「東田小苑」，或是蕭子良的「西邸」，後來也就成為了文學集團成員進行貴遊活動、應詔相和的藝文空間。

根據蕭長懋本傳提到他的「東田小苑」築成之後：「永明中，二宮兵力全實，太子使宮中將吏更番役築，宮城苑巷，制度之盛，觀者傾京師」¹¹。這說的是文惠太子殿苑的兵強力富；而根據王儉的詩作，大概就可以想像這座文惠太子的苑囿，其風光明媚的景色與教育知識的薰習：

明明儲后，沖默其量。徘徊禮樂，優游風尚。微言外融，幾神內王。就日齊暉，儀雲等望。本茂條榮，源澄流潔。漢稱間平，周云魯衛。咨我藩華，方軼前軌。秋日在房，鴻鴈來翔。寥寥清景，靄靄微霜。草木搖落，幽蘭獨芳。眷言淄苑，尚想濠梁。既暢旨酒，亦飽徽猷。有來斯悅，無遠不柔。（王儉

⁶ 蕭子顯，《南齊書·文惠太子傳》，「宋元徽末，隨世祖在郢，世祖還鎮益城拒沈攸之，使太子勞接將帥，親侍軍旅」，397頁。

⁷ 蕭子顯，《南齊書·文惠太子傳》，401頁。

⁸ 蕭子顯，《南齊書·文惠太子傳》，401頁。

⁹ 張衡〈東京賦〉收錄《文選》，「左瞰暘谷，右睨玄圃。眇天末以遠期，規萬世而大摹」，125頁。

¹⁰ 蕭統編、李善注，《文選》，126頁。嚴忌〈哀時命〉也有「願至崑崙之懸圃兮，采鍾山之玉英」之句，宋·洪興祖，《楚辭補註》，260頁。

¹¹ 蕭子顯，《南齊書·文惠太子傳》，401頁。

〈侍太子九日宴玄圃詩〉)

有了強大的武力僚臣、人工化豪華的造景與珍玩、以及能文的僚臣侍從，就直接改變了集團成員他們生活條件、身處環境、觀看對象與創作內容，而影響其題材設定與寫作習性。文惠太子集團以及齊梁一代的文人創作者，身處此一園林造景，所見所聞自不出苑囿風貌。不可否認地，有時候生活經驗的貧瘠，與個性的奢靡浪費，確實會造就文學成就與視野的遮蔽，但這樣說法也有失公允。¹²因為封閉的生活條件與環境，造就集團領袖與成員們敏銳善感的文學特質，如果再搭配他們對於時興的典故隸事等遊戲近幾乎偏執的熱情，我們同樣可於乍看下相近相似的題材設定、內容安排中，探討這些文學集團成員他們非常相似又充滿差異書寫策略。

由於文惠太子集團所留存的文獻有限，其成員也與竟陵王集團多有重疊。除了上面王儉的這首詩確定是於文惠太子集團所創作以外，其他的作品似乎也看不出是屬於那個集團。不過從「習性」來說，蕭長懋與蕭子良其實很接近，他們都熱衷於宮室珍玩、「俱好釋氏」，從背景來說其實差不多，那麼文學活動時的題材大概也不至於相距太遠。所以我們接著就來看所存文獻較豐富的、代表「永明體」的竟陵王蕭子良文學集團。

(二)蕭子良(460-494)文學集團的背景與「內容設定」

永明五年(487)，竟陵王蕭子良遷居於雞籠山，「開西邸，召文學」¹³。元嘉二十四年(448)，宋文帝就曾為愛子劉宏於雞籠山立宅第，盡享山水之狀。事隔四十年，蕭子良再度於此開館禮賢。關於預參開館事，王融、王儉都曾賦詩作贊，以謳歌西邸景觀。¹⁴而蕭子良開西邸其後，他所領導的竟陵文學集團也同時步入全盛時期，後來蕭衍集團成員也大多即與此集團中就展露頭角。另外，蕭子良本傳中也有記載關於其集團集會時，「夏至客臨」，「沉李浮瓜」等風雅韻事與宴樂

¹² 這其實是我們進行文學研究時，經常面對的一個課題——也就是經歷與視野到底與創作有沒有必然的關係。缺乏經驗、體會的創作者或許在書寫的題材取向上，是會比較狹窄比較單調，但這有時也未必影響其創作的篇幅、美感、或其藝術成就。

¹³ 「開西邸，招文學」的事蹟，參見唐·姚思廉，《梁書·王僧孺傳》：「司徒竟陵王子良開西邸，招文學，僧孺亦遊焉」，469頁。另外《梁書·武帝本紀》也有「竟陵王子良開西邸，招文學，帝與沈約、謝朓、王融、蕭琛、范雲、任昉、陸倕等並游焉，號曰『八友』」的記載。關於「西邸」亦見《梁書》〈王亮傳〉、〈陸倕傳〉、〈謝朓傳〉，《南史》〈陸慧曉傳〉、〈謝朓傳〉等。另外蕭子良更於西邸蒐謝安鳴琴、嵇康酒杯、徐邈酒鎗等古董，又有琴室，有士林館。蕭子良與僚掾在此間應詩和賦、編纂文籍、論文審音。本文討論蕭子良集團，其餘相關論述可參呂光華《南朝貴遊文學集團研究》〈竟陵王蕭子良文學集團〉一節，140-167頁。

¹⁴ 任昉有〈齊竟陵王行狀〉，王融有〈棲玄寺講聽畢游邸園七韻應司徒教詩〉，王儉有〈竟陵王山居贊〉，都曾描繪西邸的景觀。我們今日從王融的「高軒臨廣液，芳草列成行」，「清煙泛喬石，日汨山照紅」(逯欽立《先秦漢魏南北朝詩》，1935頁)等詩句，仍能想像園邸的明媚風光與群才畢聚的風雅韻事。

之歡，都足以見竟陵王西邸時期文學活動鼎盛。¹⁵

從生長背景與習性來說，前面我們就提到蕭子良和文惠太子蕭長懋雖然輩分有別，但許多習性——像篤信釋氏或奢侈麗靡——都很類似。文惠太子雖貴為儲君，受東宮教育，但卻也不像蕭統來得那麼久。而蕭子良集團成員既身處於這樣一個造景富麗、山明水秀的「西邸」，其作品的內容題材也呈現了某種層面的一致性。

但就影響方面來說，蕭子良與蕭長懋文學集團就有顯著不同了。蕭子良文學集團集當時天下能文之士，而且頻繁召開貴遊活動，他們的作品於後代被稱為「永明體」，而「永明體」又直接影響到唐詩，其文學史意義當然是更重要的。我們若仔細檢索其集團成員的作品，光是得以證明為當屬奉和、酬唱、共詠、分題而所創作者，就包括〈桐賦〉、〈高松賦〉、〈擬宋玉風賦〉、〈七夕賦〉、〈和竟陵王遊仙詩〉、〈棲玄寺聽必遊邸園應教詩〉、〈登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓下詩〉、〈同詠樂器〉、〈同詠坐上一物〉、〈別蕭諮議〉、〈餞謝文學〉、〈和竟陵王抄書〉、〈奉和竟陵王郡縣名〉、〈奉和竟陵王藥名〉等詩賦作品。

如果進一步，就其題目來別門分類，就可分出「植物」、「物色」、「節令」、「遊覽」、「詠物」、「餞別」，以及「抄書」、「郡縣」、「藥名」等題材。草木、物色、天象、節令等常見，較特別的題材像是「抄書」、「郡縣」、「藥名」者，都屬於「狹義貴遊」的題材。在竟陵王子良的文學集團中，作品保存最完整的莫過於沈約與謝朓，此處我們就這兩個作家，分析其「內容設定」與「寫作習性」的關係，並觀察其集團與劉宋時文學集團的差異。

1. 沈約(441-513)

宋明帝劉彧泰始二年(466)，鮑照、謝莊病逝。從是年到竟陵王蕭子良於宋順帝昇明三年(479)就任會稽太守，蕭長懋被立為皇太子(482)之間，大約相隔十五年。這十五年大致上宋明帝劉彧、建平王劉景素文學集團活躍的期間，幾各主要的文人包括褚淵、張緒、沈勃等，除劉景素的重要僚佐江淹外，其他的集團成員並沒有太多的作品被保存，所以沈約就成為進入齊代後，首先得一提到的文學集團成員。

沈約生於元嘉年間，本傳說他「篤志好學，晝夜不倦，遂博通群籍，能屬文」¹⁶。他是沈璞¹⁷之子，另外他與同集團的孔邁、王僧達等文人都有魚雁往返。我

¹⁵可參見《南齊書·蕭子良傳》：「子良少有清尚，禮才好士，居不疑之地，傾意賓客，天下才學皆遊集焉。善立勝事，夏月客至，為設瓜飲及甘果，著之文教。士子文章及朝貴辭翰，皆發教撰錄。」（蕭子顯，《南齊書·蕭子良傳》（台北：鼎文書局，1979）卷40，694頁。）

¹⁶唐·姚思廉，《梁書·沈約傳》，「約幼潛竄，會赦免。既而流寓孤貧，篤志好學，晝夜不倦。母恐其以勞生疾，常遣減油滅火。而晝之所讀，夜輒誦之，遂博通羣籍，能屬文」，233頁。

們可以想像沈約身處的文化資本，是如何在他成長背景生成，以及對沈約而言，其父執輩形象所殘留其意義與習性中的影像。

陳祚明認為沈約「詩體全宗康樂，以命意為先，以鍊氣為主。辭隨意運，態以氣流」¹⁸。王瑤也認為沈約是學過謝靈運的，「得到的也並非冗長，更重要的是他懂得應憲章鮑明遠，加上他數典用事之工，聲律宮商之精，在他歷仕三代的經歷中，趨炎附勢，一直是領導文學風氣的人物」¹⁹。王瑤說沈約的詩都非好詩，這或許受到明清詩論家看法的左右，但說沈約趨炎附勢只因爲他侍從三代，這恐怕也有些嚴苛。建元元年蕭長懋爲征擄將軍，沈約爲其記室，後來竟陵王蕭子良開西邸，召文學，沈約也名列其中。竟陵八友隨蕭衍篡齊，沈約持續於文學集團中身居要津，這樣若算作是「趨時附勢」，當然也無可厚非，但若以文學政治集團的角度來看，沈約始終乃集團中人，隨波浮載，某些無意識、無自主性的抉擇，恐怕比意識中的趨附來得感染力更爲強烈。

我們姑且不就道德面或傳統儒家忠臣不仕二君等忠孝節義的觀點來看沈約或南朝文人的問題，當然，搬出劉大杰所謂南北朝外部環境「恐怖動盪」²⁰，恐怕不合時宜，但事實是，對於生存感薄弱，存在意義危如累卵的南朝知識份子而言，談起道德主義，談起內在超越，或談起永明體的徒具形式；或宮體的邪淫猥褻，恐怕都有些放錯重點。但我們從上述這些觀點看來，鍾嶸以降的歷代文學理論評價中，沈約不僅是齊梁最重要的文學集團成員之一，更是齊梁之際的文壇領袖。鍾嶸身爲蕭綱文學集團的成員，他年少時曾「求譽於沈約」卻遭到拒絕，與沈約有過一些摩擦²¹，我們怎麼解讀《詩品》論沈約的段落，就顯得饒富趣味：

觀休文眾製，五言最優。詳其文體，察其餘論，固知憲章鮑明遠也。所以不閑於經綸，而長於清怨。永明相王愛文，王元長等皆宗附之。約於時謝朓未道，江淹才盡，范雲名級故微，故約稱獨步。雖文不至其工麗，亦一時之選也。見重閭里，誦詠成音。嶸謂約所著既多，今翦除淫雜，收其精要，允為中品之第矣。故當詞密於范，意淺於江也。（鍾嶸《詩品·卷中》）

在前面本文已經提到，一個作家的習性將會表現於各種文類、題材的作品中，並

¹⁷ 沈璞在記載中與沈約相似，他方童孺時，就「神意閑審，有異於眾」，即長，「年十許歲，智度便有大成之姿，好學不倦，善屬文，時有憶識之功。尤練究萬事，經耳過目，人莫能欺之」（《宋書·沈璞傳》）。後來沈璞得到始興王劉濬的重用，擔任主簿十餘年。他現在雖然沒有作品留存，但在《全宋文》中劉濬有〈與沈璞書〉、〈別詔沈璞〉、〈重與沈璞教〉等記載。

¹⁸ 清·陳祚明，《采菽堂古詩選》（合肥：黃山書社，2008），720-721頁。

¹⁹ 王瑤，《中古文學論集》，278頁。

²⁰ 劉大杰，《中國文學發展史》，310-315頁。

²¹ 根據唐·李延壽，《南史·文學列傳》就認為「嶸嘗求譽於沈約，約拒之。及約卒，嶸品古今詩爲評，言其優劣，云「觀休文眾製，五言最優……」。蓋追宿憾，以此報約也。頃之卒官」，1779頁。

與這些作品的風格結合反映出來，而當然反過來說也成立，一個作家的習性同樣會影響該作家對於形式選擇、風格的形成或題材、內容、主題設定有所影響。故《詩品》這一段講的當然是沈約的詩，但可想見的其中，其中提到的譬如「不閑於經綸，而長於清怨」，「剪除淫雜，收其精要」，不盡然能從其詩中得見。

鍾嶸贊同沈約作為齊梁文壇領袖的地位，但卻加入了一個「但書」。這但書就是「謝朓未適，江淹才盡，范雲名級故微」，故沈約獨步。鍾嶸將沈約列入中品最末，顯然在鍾嶸的觀點裡，同屬中品的江淹、謝朓或范雲，都比沈約的詩還好上一點。鍾嶸在此段還提到王融與王儉「宗附」沈約，這裡的「宗附」不僅是政治意義上的，還包括文學意義上的。而文學意義也不僅是詩歌意義上的，也包含了辭賦意義上的。關於沈約、王融、王儉、謝朓他們幾篇同題共詠的作品考察，以及其間所隱含的互文性以及對話、致敬、反駁的斑斑軌跡……就留待談「互文性」的部分再來詳論，此處我們舉幾首沈約除〈梧桐賦〉、〈高松賦〉、〈擬風賦〉這些同題共作之外的作品，好來觀察他在選擇設定其題目、材料的心態與特徵，以及這背後所隱含的，關於沈約的寫作習性現象。

有客弱冠未仕，締交戚里。馳驚王室，遨遊許史。歸而稱曰：狹斜方女，銅銜麗人。亭亭似月，嫵婉如春。凝情待價，思尚衣巾。芳躅散麝，色茂開蓮。陸離羽珮，雜錯花鈿。響羅衣而不進，隱明燈而未前。中步襜而一息，順長廊而迴歸。池翻荷而納影，風動竹而吹衣。薄暮延佇，宵分乃至。出閨入光，含羞隱媚。垂羅曳錦，鳴瑤動翠。來脫薄妝，去留餘膩。霑妝委露，理鬢清渠。落花入領，微風動裾。(沈約〈麗人賦〉)

信美顏其如玉，咀清哇而度曲。思佳人而未來，望餘光而躑躅。拂螭雲之高帳，陳九枝之華燭。虛翡翠之珠被，空合歡之芳褥。言歡愛之可永，庶羅袂之空裁。曾未申其巧笑，忽淪軀於夜臺。伊芳春之仲節，夜猶長而未遽。悵徙倚而不眠，往徘徊於故處。(沈約〈傷美人賦〉)

愍衰草，衰草無容色……彫芳卉之九衢，實靈茅之三脊。風急嶠道難，秋至客衣單。既傷簷下菊，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。霜奪莖上紫，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，霜露日霑衣。(沈約〈愍衰草賦〉)

天淵池鳥，集水漣漪。單汎姿容與，群飛時合離。將鶩復斂翮，迴首望驚雌。飄薄出孤嶼，未曾宿蘭渚。飛飛忽云倦，相鳴集池籬。可憐九層樓，光景水上浮。本來暫止息，遇此遂淹留。若夫旅浴清深，朋翻迴曠。翠鬣紫纓之飾，丹冕綠襟之狀。過波兮湛澹，隨風兮迴漾。竦臆兮開萍，蹙水兮興浪。(沈約〈天淵水鳥應詔賦〉)

咨玄造之大德，播含靈於無小。有反舌之微禽，亦班名於庶鳥。乏嘉容之可翫，因繁聲以自表。其聲也，驚詭噂嘖，縈紆離亂，駢浮迴合，岬危瑣散。或發曲無漸，或收音去半。既含意於將曉，亦流妍於始旦。雜沓逶迤，噉跳參差，攢嬌動葉，促轉縈枝，分宮析徵，萬矩千規，因風起嘒，曳響生奇。對芳辰於此月，屬今余之遵暮。倦城守之誼疲，愛田郊之間素。眷春物而懷之，聞好音於庭樹。(沈約〈反舌賦〉)

在這邊舉的沈約辭賦作品中，應可按照題材，將〈麗人賦〉、〈傷美人賦〉兩賦分爲一組，〈天淵水鳥應詔賦〉、〈反舌賦〉可與另外一首作品〈愍哀草賦〉視爲爲一組。〈麗人賦〉、〈傷美人賦〉這一組可與沈約的其他一些近似宮體的詩歌作品合觀，至於詠動植物題材的〈天淵水鳥賦〉、〈反舌賦〉，我們可將它跟其他擅長詠歌動物作者——譬如鮑照——作某種程度的對照。〈反舌賦〉中沈約同樣以急促的四字句來描寫反舌鳥的特徵，也就是牠「噂嘖離亂」的聲音，而描寫反舌其聲也就佔了該賦的主要部分。而值得一提的是，鮑照〈舞鶴賦〉中有兩大段同樣是長達十句左右的四字句：

躑躅徘徊，振迅騰摧。驚身蓬集，矯翅雪飛。離網別赴，合緒相依。將興中止，若往而歸。颯沓矜顧，遷延遲暮。逸翮後塵，翺翥先路。指會規翔，臨岐矩步。(鮑照〈舞鶴賦〉)

長揚緩驚，並翼連聲。輕跡凌亂，浮影交橫。眾變繁姿，參差洊密。煙交霧凝，若無毛質。風去雨還，不可談悉。(鮑照〈舞鶴賦〉)

前面引的一段在講鶴的動作姿態，包括「驚身蓬集，矯翅雪飛」、「指會規翔，臨岐矩步」等高雅、獨特的動作，搭配鮑照華麗藻飾的描寫，足以讓我們見識到舞鶴「態有遺妍，貌無停趣」的高潔姿容。至於下面一段則主要在講鶴的外觀以及其成群比翼的型態。鮑照將原本短焦距的視角拉長拉遠，遠觀一群鶴「並翼連聲」，「輕跡凌亂」，羽質若「參差洊密」，毛色如「煙交霧凝」。同樣地，沈約也細膩描繪反舌鳥的最大生物特性——聲音，而我們從「攢嬌動葉，促轉縈枝」(「驚身蓬集，矯翅雪飛」)，「分宮析徵，萬矩千規」(「指會規翔，臨岐矩步」)，確實也能讀出如鮑照的書寫策略、用詞、視角、觀點或「體物方法」，《詩品》說沈約「憲章鮑照」，或許可從這樣的比對中看出端倪。但就體物細膩程度，鍊字的技巧、譬喻的精確與華麗、或運用新奇詞彙這些面向來說，鮑照仍自成一家。這也就是沈約仍然是沈約，而鮑照之所以成爲鮑照的差別。

至於〈天淵水鳥賦〉的大部分篇章，也包括〈愍哀草賦〉後半段，沈約全以五言詩句或五言非詩句來書寫，頗可作爲詩歌、辭賦兩大文類趨近的證據，而他

的〈郊居賦〉在寫作視角、用典、起承結構，以至於是最細部的筆觸勾勒上，都與謝靈運〈山居賦〉有異曲同工之妙，也可看作是像謝靈運致敬的證據。

就〈傷美人賦〉與〈麗人賦〉來看，沈約在鋪排次序與材料上不盡相同。兩賦都力求黏對題目，〈麗人賦〉將視角與筆觸放在對麗人情影、容貌、飾品與嬌羞態度的描寫，而〈傷美人賦〉則言「傷」多過於言「美人」，「思佳人而未來，望餘光而躑躅」、「悵徙倚而不眠，往徘徊於故處」等句，都將描寫的對象聚焦於錯失美人而傷的敘事者。如此兩賦書寫策略自不相同，但我們若搜尋沈約的詩，如〈夢見美人詩〉最末「立望復橫陳，忽覺非在側。那知神傷者，潺湲淚霑臆」四句，以及內容同樣以「傷悼佳人」為主題，並同樣以「夜長嘆息」這個意象——如〈傷美人賦〉的「夜猶長而未遽」——作為材料的〈夜夜曲〉「孤燈暖不明。寒機曉猶織」、「零淚向誰道，鷄鳴徒歎息」、「北斗闌干去，夜夜心獨傷」；〈昭君辭〉「惟有三五夜。明月暫經過」；〈擬青青河畔草〉「中夜長歎息」；〈三婦豔〉「夜長方自私」等句，都是作者運用相同素材表達相近或相異的情感。當然，以詩歌來看，可看出沈約類似寫作習性的地方更多。²²於是我們也發現，從「題目設定」會展現出作者的寫作習性；從「材料選擇」中更可以看出同一作者不同於其他同時代作者，或同時代文學語言的細膩差異。當然，從廣義的文學史視角，或大而化之的風格論觀點來說，或許這樣的差異或許很渺小。但事實上這確實表現出沈約獨特的寫作習性，而這樣的「習性」就直接成就他的書寫策略。

沈約於齊梁文壇最活躍的年代，大概是蕭子良文學集團與蕭衍文學集團，而他主要的創作也都成於此際。今日我們可以確定沈約的辭賦中乃屬於與文學集團成員共作的包括〈擬宋玉風賦〉、〈梧桐賦〉、〈高松賦〉，至於詩則包括〈和竟陵王遊仙詩〉、〈郡縣詩〉、〈藥名詩〉、〈詠樂器〉、〈詠座中一物〉、〈和陸曉慧百姓詩〉、〈三月三日率爾成詩〉、〈大言應令〉、〈細言應令〉、「餞謝文學」等作品，可資我們進行同題共作的考察。而在他現存的詩歌中又有〈梧桐詩〉、〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉、〈侍宴詠反舌詩〉……等，都可以他的同題辭賦，作跨文類的對照。今日我們所見的南朝諸作者的詩歌辭賦作品中，就屬沈約的作品最為豐富，相信應當是南朝文人中，作品以最完整姿態而被保存的作家，這當然也與沈約於齊梁的文學領袖地位有著密切關係。²³此處我們可以來看看他與王融、王儉等集團成員

²² 如〈三婦豔〉的「大婦拂玉匣，中婦結羅帷。小婦獨無事，對鏡畫蛾眉」和〈相逢狹路間〉「大子萬戶侯，中子飛而食。小子始從官，朝夕溫省直。三子俱入門，赫奕多羽翼。若若青組紆，煙煙金鑿色。大婦繞梁歌，中婦迴文織。小婦獨無事，閉門聊且即」。「三婦」主題乃樂府詩的套話結構，王融、蕭綱、吳均、蕭統等皆有此作品，但足見沈約特別熱衷此創作素材，再不同詩題裡仍一用再用此材料。至於〈長安有狹邪行〉「青槐金陵陌，丹轂貴遊士。方驂萬乘巨，炫服千金子」和〈白馬篇〉「白馬紫金鞍，停鑣過上蘭。寄言狹斜子，詎知隴道難」；〈江離生幽渚〉「幸逢瑤池曠，得與金芝叢。朝承紫臺露，夕潤綠池風。既美脩嫵女，復悅繁華童」和〈前緩聲歌〉的「羽人廣宵宴，帳集瑤池東。龍駕出黃苑，帝服起河宮。簫歌美羸女，笙吹悅姬童」等句，它們的相似程度其實都相當高，材料、詞彙、句法的組合排列也頗有軌跡可尋。

²³ 沈約在後代文學理論的評價中常獲得不甚友善的評價，王世貞認為沈約「濫居中品」，王夫之說若縱觀沈約七十有三年所創作的數萬言詩句，唯有「明月雖外照，寧知心內傷」此一句有的人生

共作的「狹義貴遊題材」的作品：

教微因弛轡，維峻屬貞期。義乖良未遠，斯文煥在茲。超河綜絕禮，冠楚綴淪詩。披滕辨蠹冊，酌醴訪深疑。澄流黜往性，泛畧引前滋。漢壁含遺篆，名山多逸詞。綠編方委閣，素簡日盈輜。空幸參鴛鷺，比秀慙瓊芝。挹流既知廣，復道還自嗤。(沈約〈和竟陵王抄書詩〉)

丹草秀朱翹，重臺架危岳。木蘭露易飲，射干枝可結。陽隰採辛夷，寒山望積雪。玉泉亟周流，雲華乍明滅。合歡葉暮卷，爵林聲夜切。垂景迫連桑，思仙慕雲埒。荊實剖丹瓶，龍芻汗奔血。照握乃夜光，盈車非玉屑。細柳空葳蕤，水萍終委絕。黃符若可挹，長生永昭晰。(沈約〈奉和竟陵王藥名詩〉)

沈約、王融詩作既以「奉和」為題，足見蕭子良本有原作，今日已不傳。就其內涵來看，〈抄書詩〉與其他兩作的題旨不甚相同，抒發者乃沈約抄書所感，「教微因弛轡」到「冠楚綴淪詩」皆言書詩中所見，而至「漢壁含遺篆」一聯，則讚嘆書中積寶不可勝數。其題目為抄書，然其內涵、策略當可歸入「詠物」概念下。根據呂光華的看法，沈約、王融的〈抄書詩〉創作動機，乃來自於他們參與《四庫要略》的編纂。〈蕭子良傳〉曾說：「(子良)移居雞籠山邸，集學士抄五經、百家，依《皇覽》例，為《四部要略》千卷。招致名僧，講語佛法，造經唄新聲，道俗之盛，江左未有也」²⁴，至於〈郡縣詩〉、〈藥名詩〉，就詩內容來看，相對缺乏意義。作者借用郡縣名或藥名本身的詞性、詞義、邏輯或其他指涉，言此喻彼，因難而巧見。這是貴遊活動中典型的遊戲作品，我們可以將之歸入「典故遊戲」的範疇來理解。至於其他人的同題共作，我們就留到下一個段落談到「互文性」時再深入討論。

2. 謝朓(466-499)

接著我們可以來談一談南朝文學最重要也最著名的作家謝朓。謝朓生於宋孝武帝大明八年(466)，因忤逆蕭遙光入獄後即卒，是年為齊東昏侯永元元年(499)。依據其本傳，他「少好學，有美名，文章清麗」²⁵，沈約稱讚謝朓「兩百年來無此詩也」²⁶。足見對謝朓推崇甚至於謝靈運之上。謝朓最早擔任豫章王太尉行參軍，後跟隨蕭子隆為鎮西功曹、文學。竟陵王蕭子良開西邸，謝朓也得預開館事，名列竟陵王八友之一。後來蕭子隆在荊州召謝朓往赴任，竟陵文學集團有一系列「餞謝文學」的詩歌作品，最為著名。

謝朓以其詩聞名，為論及南朝文人不能不省略的重要作家，且就影響論來

體悟，這樣的批評當然過於苛刻，但這都顯示沈約於齊梁的特殊地位。

²⁴ 梁·蕭子顯，《南齊書·蕭子良傳》，693頁。

²⁵ 梁·蕭子顯，《南齊書·謝朓傳》，825頁。

²⁶ 梁·蕭子顯，《南齊書·謝朓傳》，826頁。

看，他更深切地影響後來的盛唐詩歌。胡應麟《詩藪》就曾舉謝朓四句詩，認為此即表露出初盛中晚唐的詩歌風氣。歷代對南朝幾種分類下的文學體裁——元嘉體、齊梁體、宮體……都甚不友善，稱其流麗者有之，貶其餽釘者更所在多有。惟獨對謝朓多半有所褒揚。王瑤論及南朝與宮體詩時，認為從鍾嶸所謂的「文章殆同書抄」的大明初，至初唐為止，這中間大約兩百年，謝靈運已經過世，陳子昂還沒出生，惟謝朓堪值得一提。²⁷但特別的是，與謝朓時代差不多的鍾嶸，其實對謝朓卻不如後代文學理論家般那麼推崇。在〈詩品序〉中鍾嶸就提到學謝朓鮑照這一流派的追隨者，推崇鮑照有如羲皇上人，讚揚謝朓說他古今獨步。顯然鍾嶸認為，兩人有些言過其實。而到了謝朓本論中，鍾嶸說：

其源出於謝混。微傷細密，頗在不倫。一章之中，自有玉石。然奇章秀句，往往警道，足使叔源失步，明遠變色。善自發詩端，而末篇多躓，此意銳而才弱也。至為後進士子之所嗟慕。朓極與余論詩，感激頓挫過其文。（鍾嶸《詩品·卷中》）

在這一則中，鍾嶸交互地說明了謝朓的優點與缺點。缺點在於「微傷細密，頗在不倫」，「善自發詩端，而末篇多躓，此意銳而才弱也」。這個論點或許未必得到共識，陳祚明就說「末篇多躓，理所不然，夫宦轍言情，旨投思遁賦詩見志，固應歸宿是懷」²⁸。陳祚明顯然把賦「曲終雅奏」的文類特質，拿來此處替謝朓詩辯護了。從文論家跨時代的對話中，我們發現許多論述的空隙與風格論的分歧。²⁹

謝朓於貴遊活動時所創作的詩歌辭賦，自然是我們討論的重點。謝朓的辭賦作品未如其詩歌有名，所以保存的作品也不盡多，稱不上完整。他的〈高松賦〉、〈擬風賦〉，我們留待同題共作的部分一起討論，在這裡我們舉〈七夕賦奉護軍命作〉、〈杜若賦奉隨王教於坐獻〉。並就謝朓〈野鷺賦〉與王微的〈野鷺賦〉，劉義慶的〈野鵝賦〉，鮑照的詠動物賦作一比對；至於行旅賦〈臨楚江賦〉以及遊覽賦〈遊後園賦〉，與謝朓最為著名的遊覽行旅詩在視角、結構、觀點、與會的比對，還有其〈思歸賦〉與類似題材共時與歷時的比較(譬如郊居、山居、閒居、

²⁷ 王瑤，《中古文學史論》，118頁。王瑤這一段，其實從沈德潛和聞一多的說法而來，沈德潛說「齊人寥寥，謝玄暉獨有一代，以靈心妙悟，覺筆墨之中，筆墨之外，別有一番深情名理；元長諸人，為齊肩背」。聞一多在〈宮體詩的自贖〉文中說，「從簡文帝當太子到唐太宗宴駕這一段時期，正是謝朓以死，陳子昂未出生之間一段時期。這期間沒有出過一個第一流的詩人」（《聞一多全集·唐詩雜論》，18頁）其實本文以書寫策略為探討題旨，主要在歸納、統計、分析，較少評斷詩人的成就或高下。但事實上，過去認為齊梁詩成就不高，在某程度上就是對於題材、主題、文類、創作背景、創作動機等因素缺乏通盤理解。事實上，南朝的作家或作品在形式或內容面都有著大幅度的創見與新變。如果我們將陳舊、因襲視為藝術的停滯，將新變視為藝術的進步，那南朝作品就很值得一提。我們理當可以相信——隨著新歷史主義式的挖掘，在這一段所謂「沒有第一流詩人」的齊梁時期，將會有更多的創作者受到關注。

²⁸ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，635頁。

²⁹ 關於這一點，我們容後論鐘嶸與「想像的系譜」這一部份再詳談。

歸田)，都助於我們釐清一個作者如何基於「寫作習性」或「寫作背景」以設定內容、篩選素材，或詞彙、視角、語法、結構設計時，所產生的化學變化。謝朓幾篇應詔或應命而作的辭賦包括：

金祇司矩，火曜方流。素鐘登御，夷律鳴秋。朱光既斂，涼雲始浮。盈夕露之藹藹，升夜月之悠悠。步廣庭而延眺，屬天媛之淹留。嗟斯靈之淑景，招好仇於服箱。邁姮娥而擢質，凌瑤華而擅芳。靨白玉而為飾，霏丹霞而為裳。迴龍駕之容裔，亂鳳管之淒鏘。騰燭光於西極，命二妃於瀟湘。軾帝車而捐珎，凌天津而上翔。悵漢渚之夕漲，忻河廣之既梁。臨瑤席而宴語，綿含睇而蛾揚。嗟闌夜之難永，泣會促而怨長。忌織阿之方駕，吝長庚之末光。撫鳴琴而修愜，浩安歌而自傷。歌曰：月殿清兮桂觴酬，雲幄靜兮香風浮。龍鑣蹀兮玉鑿整，睇星河兮不可留。分雙袂之一斷，何四氣之可周。斯乃嚮像恍惚，彷彿幽曖，耳之無聞，目之無續。故鐘鼓聞而延予隱，白日沈而季後對。豈形氣之所求，亦理將其如昧。君王壯思風飛，沖情雲上，顧楚詩而縱轡，瞻蘭書而競爽。實研精之多暇，聊餘日之駘蕩。賦幽靈以去惑，排視聽而玄往。晒陽雲於荊夢，賦洛篇於陳想。乃澄心而閑邪，庶綢繆於茲賞。(謝朓〈七夕賦奉護軍命作〉)

馮瑤圃而宣游，臨水木而延佇。柳含色於遠岸，泉鏡流於枉渚。蔭綠竹以淹留，藉幽蘭而容與。覽茲榮之悅茂，紛為芳於清籟。觀夫結根擢色，發曜垂英。緣春巒以織布，蔭涼潭而影清。景奕奕以四照，枝靡靡而葉傾。冒霜蹊以獨蒨，當春郊而逕平。蹇汀洲以企予，懷石泉於幽情。嗟中巖之纖草，廁金芝於芳叢。夕舒榮於溽露，旦發彩於春風。承羲陽之光景，庶無悲於轉蓬。(謝朓〈杜若賦奉隨王教於坐獻〉)

有門人斃一野鷺，因以為獻。予時命以登俎，用待賓客。客有愛其羽毛，請予為賦。其詞曰：「大何羅人之伎巧，薦江海之逸禽。落摩天之迅羽，絕歸飛之好音。碎文錦之丹臆，裂雕綺之翠襟。孤雛鷺以靡翼，饑雌叫而莫尋。越滄流以遠致，乃交貿以兼金。因閭寺以傳請，排邃戶以重深。貴敷衽以取愛，願登俎以甘心。」(謝朓〈野鷺賦〉)

此處從最後一篇談起。劉義慶、鮑照有不少詠動物的辭賦，我們在前章「劉宋文學集團」已談過。「野鷺」此一動物與過去吟詠的動物題材相比，相對來得平凡常見。謝朓在序中說明門人斃野鷺為獻的背景。擁有生命的野鷺，隨烹飪而逝，但憐惜野鷺羽毛的賓客希望能以謝朓的賦讓野鷺永生長存——這是其賦的創作動機。王微也有〈野鷺賦〉³⁰，但兩相比較，王微的賦多詞彙拼湊的痕跡，謝朓

³⁰ 王微的〈野鷺賦〉並沒有賦序說明其創作動機，其內文恐怕也不是全篇：「翾翾雙鷺，體葦羽微。和鳴愧雁，麗采慚翬。仰鵠推高，瞻隼憚威。遵時弄音，假日于飛。爾乃湛淡揚瀾，俛仰威

的〈野鶩賦〉中則沒有違背他「流轉圓美如彈丸」的創作宗旨，鍊字華麗且妥貼，結構安排完整而富邏輯。〈野鶩賦〉不過七八聯、十三四句，就將事件完整交代，並曲終奏雅——「貴敷衽以取愛，願登俎以甘心」，對野鶩的生存與死亡致上高度意義。而王微同樣以六聯篇賦，全在寫野鶩姿態、外型以及藉鳥禽托言己志。³¹這足以顯見不同創作者的習性，且間接表述出謝朓的寫作習性。

根據《本草經》的說法，「杜若一名杜蘅，味辛微溫，久服益氣輕身」³²。從〈杜若賦〉的結構來看，謝朓一開始描寫杜若生長的环境、以及其四周的植物生長狀態，並不以杜若破題，而以層疊迂迴的筆法來形容此環境的幽靜與天成。到「觀夫結根擢色，發曜垂英」之後，才開始描寫杜若的形貌。而從詞彙、文學素材面向來看，《詩品》說謝朓「一章之中，自有玉石」，謝朓大部分的詩歌確實工於鍊字，費力於形容詞的藻飾雕琢，熱衷運用華麗色彩和獨特的句法語序。而以其賦來說——如「緣春巒以織布，蔭涼潭而影清」、「邁姮娥而擢質，凌瑤華而擅芳」、「靨白玉而為飾，霏丹霞而為裳」³³，都展現鍊字琢句的特徵。除此之外，如〈七夕賦〉從七夕當晚的景緻、月色，一路寫到姮娥皇娥的典故，後有歌為結；〈杜若賦〉從杜若生長環境寫起，以光明願景作結。但我們可以從此探究出一屬於謝朓「詠植物」的特殊寫作習性嗎？

我們可以嘗試拿出謝朓的其他一些「詠植物詩」來比對，以下舉他的〈詠薔薇詩〉、〈詠蒲詩〉、〈詠兔絲詩〉、〈遊東堂詠竹詩〉³⁴：

低枝詎勝葉，輕香幸自通。發萼初攢紫，餘采尚霏紅。新花對白日，故芷逐行風。參差不俱曜，誰肯盼薇叢。〈詠薔薇詩〉

離離水上蒲，結水散為珠。間厠秋菡萏，出入春鳧雛。初萌實雕俎，暮芷雜椒塗。所悲塘上曲，遂鑠黃金軀。〈詠蒲詩〉

輕絲既難理，細縷竟無織。爛熳已萬條，連綿復一色。安根不可知，縈心終不測。所貴能卷舒，伊用蓬生直。〈詠兔絲詩〉

孤桐北窗外，高枝百尺餘。葉生既婀娜，葉落更扶疏。無華復無實，何以贈離居。裁為珪與瑞，足可命參墟。〈遊東堂詠竹詩〉

疇。心矜遠野，意惕近洲。」但從結構句法來說，謝朓以楚辭體，而王微以四言體，楚辭體多表達哀思情感，而四言體相對較平板，而以莊嚴威武的氣勢取勝。足見對野鶩吟詠動機的差異。

³¹ 不過王微的賦也可能未必是全篇，但從結構、篇幅、章法、句式來看，王微的作品全貌應該篇幅也不會太長。

³² 參見唐·歐陽詢，《藝文類聚·藥香草》，1392頁。

³³ 將「峰巒」譬為「織布」，將「月色」譬為「瑤華」，言「玉」不忘曰「白」，說「霞」不忘曰「丹」，這都是鍊字鍊句的實際表徵。

³⁴ 至於謝朓的〈同詠座上所見〉、〈同詠座上玩器〉，放在下一個章節討論將更完整而具整體性。

就這四首詩來看，在結構上就不同於〈杜若賦〉，或因詩歌的篇幅有限，謝朓以破題式的寫法，直接對謳詠對象進行描述。另外，他在中段幾聯刻意藻飾、添妍加麗，加強藝術性，如「發萼初攢紫，餘采尚霏紅」，「葉生既婀娜，葉落更扶疏」，「初萌實離俎，暮芷雜椒塗」，這都是第二、三聯，也就是唐律詩裡的頷聯與頸聯。當然，這並非專屬謝朓的特徵，沈約、王融、虞炎詩都有這樣的特徵，但比起沈約〈詠青苔詩〉「微根如欲斷，輕絲似更連」，〈詠桃詩〉「歌童暗理曲，游女夜縫裳」，以及〈翫庭柳詩〉的第四聯「楚妃思欲絕，班女淚成行」來看，沈約的藻飾略顯俗氣粗糙，但謝朓的雕琢就相當流轉而有刻意錯縱，於詞彙的排列組合之中，展現了他的意向性³⁵。如「發萼初攢紫」，或「初萌實離俎」等，「攢紫」、「離俎」、「霏紅」或「春晷離」……皆非常見的組合與修飾形容詞，加入謝朓變造語感的習性，和其特殊感染力。比起沈約以典故或連綿詞作對偶之用，我們看到沈、謝這過去常被認為風格相近的文學集團成員，在表現相同題材、或運用相同材料書寫時，所展現的不同寫作習性。

從上面的比對我們已可區辨出，謝朓的詠植物詩與詠植物賦的相似與不同。我們可在細讀幾首謝朓的詩歌與辭賦作品，這邊選擇他的〈遊後園賦〉以及幾首遊覽詩作為例證：

積芳兮選木，幽蘭兮翠竹。上蕪蕪兮蔭景，下田田兮被谷。左蕙畹兮彌望，右芝原兮寫目。山霞起而削成，水積明以經復。於是敞風閨之藹藹，聳雲館之迢迢。周步檐以升降，對玉堂之沏寥。追夏德之方暮，望秋清之始飄。藉宴私而遊衍，時寤語而逍遙。爾乃日棲榆柳，霞照夕陽。孤蟬已散，去鳥成行。惠氣湛兮帷殿肅，清陰起兮池館涼。陳象設兮以玉填，紛蘭籍兮咀桂漿。仰微塵兮美無度，奉英軌兮式如璋。藉高文兮清談，豫含毫兮握芳。則觀海兮為富，乃游聖兮知方。（〈遊後園賦〉）

嘉樹因枝條，琢玉良可寶。若人陵曲臺，垂帷茂淵道。善誘宗學原，鳴鐘霽幽抱。仁焉徂宛洛，清徽夜何早。歲晚結松陰，平原亂秋草。不有至言揚，終滯西山老。（〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉）

春心澹容與，挾弋步中林。朝光映紅萼，微風吹好音。江垂得清賞，山際果幽尋。未嘗遠離別，知此愜歸心。流沂終靡已，嗟行方至今。（〈和何議曹郊遊詩〉）

³⁵ 「意向性」(intentionality)乃現象學的術語，係指人類的每個意識活動、經驗活動，實踐行為……都是具備「意向」具備指涉意義的。此處指這些詞彙刻意的組合，實則加入了謝朓獨特的美學考量與實踐能力。

〈和何議曹郊遊詩〉大概是成於一次的遊覽背景，從內容結構來看，如前述所分析——同樣的題材，謝朓的詩強調精簡流麗，賦除詞句追求華麗外，更包含結構的縝密度。這也就是〈遊後園賦〉中，謝朓從後園的各個季節、時令、一日之內的不同時間點著手，將時空、季節、動植物因應時令變化的外型與色彩，作為變換描述視角的變動因素。另外，像是謝朓寫的〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉也很有趣。這個作品是蕭子良集團同題共作而寫成的，但謝朓的詩最接近遊覽詩。我們大概可以說，謝朓就是一個擅長於「描景」技巧的創作者，所以如遊覽題材他特別能夠發揮。如此一來，即便與遊覽關係沒那麼大的題目，也在他的創作過程中佐添了「描景」的成分。

而就詞彙選用與修辭特性來看，「日棲榆柳，霞照夕陽」與謝朓〈晚登三山還望京邑詩〉中的名句「白日麗飛甍，參差皆可見」、「餘霞散成綺，澄江靜如練」相比，或「孤蟬已散，去鳥成行」與「喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸」或〈遊東田詩〉中的「魚戲新荷動，鳥散餘花落」相比；或〈臨楚江賦〉的「霧隱行雁，霜眇虛林」和〈遊東田詩〉中的「尋雲陟累榭，隨山望菌閣」相比，詩歌在鍊字造句上比賦來得更為雕琢藻繪。而在此同時，許多意象的延續與承接，仍然於詩賦的比較中昭顯。謝朓的名句如「餘霞散成綺，澄江靜如練」、「金波麗鳩鵲，玉繩低建章」等，不但譬喻使用上精確穩妥，鍊字或轉化修辭的技巧上靈活精準，並不若他部分的其他樂府詩——像「倭迤帶綠水，迢遞起朱樓」或「紅花拂紫藤，黃鳥度青枝」般，只求表面的藻飾、詞性顏色的粗略對偶所達到的——表面上的工整妥切。

而筆者認為，在如此考察下，我們一方面可以發現作者具備其個人化的「寫作習性」，且此一「習性」放諸詩賦或其他抒情文類即展現出的一「共性」。另一方面，我們又能察覺一作者面對不同文類條件，身受不同文類召喚時，所展現出不同的形式選擇可能性，以及在選擇形式之後有意識或無意識下對該「形式特徵」³⁶進行的遵守、認同，突破或者是衝決。³⁷在此我們明顯看到謝朓處理共同題材時，對樂府、對詩、以及對辭賦的不同書寫策略。³⁸

齊代最後一文學集團乃隨郡王蕭子隆(474-494)集團，永明八年，謝朓從雞籠山赴荊州，即隨郡王任鎮西將軍、荊州刺史之時。謝朓的〈杜若賦〉、〈遊後園賦〉、〈隨王鼓吹曲十首〉、〈奉隨王殿下十六首〉等作於此時，其賦作有遊覽、詠植物，而樂府內容亦萬象包羅。接下來，本章也比照前一章的架構，進而來探討齊代這

³⁶ 由於本文此處雖以「形式選擇」作為第三章節的主標，但此處的「形式」實主要以「文類」為探討中心。就是「形式—文類」的組合，就像本章節中「題材—內容」的組合。

³⁷ 「形式的選擇」是其後所要討論的，但在此處我們也可明顯地發現——謝朓就算處理共同題材時的作品，仍對樂府、對詩、對辭賦等不同文類，存在著不同書寫策略。

³⁸ 作者有著基本上不易改變的寫作習性，但也有隨之變動的對照因素。而我們所進行的就像一系列的理化實驗般，從各種角度、縱橫向軸，藉由「變動因」與「不變因」的微調，來觀察南朝文人其詩其賦的書寫策略。

幾個文學集團，成員以同題共作呈現的詩賦作品，如何表現「互文性」。

(三)齊代文學集團的「互文性」

1. 「梧桐」與「高松」

誠如筆者在前面談到的——在圖書類書大量編纂、同題共作大量出現的年代，名見於經傳的經典作家與作品，才得以有更多的機會被保存下來。於是因為相對完整的文獻，我們現在方能夠對竟陵王集團成員的書寫策略有更深入的理解。³⁹我們先來談談三篇蕭子良集團最著名的同題共作——蕭子良、王融、沈約以梧桐為題的賦作：

植椅桐於廣囿，嗟倏忽而成林。依層楹而吐秀，臨平臺而結陰。乃抽葉於露始，亦結實於星沈。聳輕條而麗景，涵清風而散音。發雅詠於悠昔，流素賞之在今。必鸞鳳而後集，何燕雀之能臨。匪伊楚宮側，豈獨嶧山岑。邈蒿萊之難儷，永配道於仙琴。(蕭子良〈梧桐賦〉)

梧桐生矣，於邱岫之曾隈，移龍門於插幹，佇鳳羽以抽枝，踪楚宮而留稱，藉溜館以翻聲。直不繩而特秀，圓匪規而天成。同歲草以委暮，共辰物而滋榮。豈歲心於自外，寧有志於孤貞。(王融〈應竟陵王教桐樹賦〉)

龍門之桐，遠望青蔥。專巖擅嶺，或孤或叢。枝封暮雪，葉映晝虹。抗蘭櫟以栖龍，拂雕窗而團露。喧密葉於鳳晨，宿高枝於鸞暮。合影陽崖，標峰東陸。俯結玄陰，仰成翠屋。乍髣髴於行雨，時徘徊於丹轂。遠齊綵於碧林，豈慚光於若木。(沈約〈桐賦〉)

若以非常微觀的角度，來細讀這三篇作品——蕭子良的描繪視野，並非苑囿裡的某一株梧桐，從「植椅桐於廣囿，嗟倏忽而成林」來看，他遊覽園林的幾株梧桐因而興發感懷。這與王融、沈約從將「梧桐」轉化為一詠物寄託的客體，追溯其典故、歷史有所不同。在蕭子良的〈梧桐賦〉中，他運用幾個並不冷闕的典故與聯想——「必鸞鳳而後集，何燕雀之能臨」乃鳳凰棲梧的意象，至於「永配道於仙琴」是桐木為琴的典故。從賦文中「倏忽成林」、「匪伊楚宮側」等句我們可發現，蕭子良是藉托詠梧桐，追悼青春流逝的遺憾，與王融、沈約相較，其賦大致上表述出他作為苑囿主人與集團領袖的恢弘勢派。至於王融將重點放在梧桐的孤

³⁹ 那麼何以竟陵王集團的幾篇同題共詠的詩賦作品會保存如此完整呢？我想這與集團中的成員大有關係。沈約活躍於齊梁文壇約五十年，而謝朓更被稱為兩百年來罕有的重要詩人。在以沈約為主的「永明體」脈絡下，包括與之從遊共詠的王融、王儉、虞炎、蕭子良……其作品就相對受到關注。文學史並不是一個全然無機、冷冰冰或機械化的評審機制，完全以絕對的優劣高下為判斷標準的。也就是說類似《文心雕龍》所說「位卑而減價，勢窘而溢才」的現象經常有可能發生於文學史的記載中。

貞與高潔，桐在《尚書》、《周書》就已與「孤貞」、「高潔」等意象連結⁴⁰，這是植物特徵的「定型化」。至於《莊子》中，鷓鴣發南海以至北海，同樣「非梧桐不止」。⁴¹而賦文中提到梧桐的孤貞以及「直無須繩、圓無須規」的特性，也能讀出作者藉著詠物來寄託己志的底蘊，而這也是植物或禽鳥等題材的辭賦作品常見的寫作策略。就形式而言，王融雖也重視結構與對偶，但如「同歲草以委，共辰物而滋」、「龍門插幹，鳳羽抽枝」等雖工整卻流於表面，相比之下，沈約〈桐賦〉中的「枝封暮雪，葉映晝虹」，「標峰東陸」、「仰成翠屋」等聯，祝堯已注意其運用「隔句對」修辭，而李調元認為這篇賦「古變為律」⁴²，具備律賦長聯偶對的梗概。

如果再從「互文性」的角度來看——王融的「豈歲心於自外，寧有志於孤貞」顯然與蕭子良的「豈獨嶧山岑」或沈約「豈慚光於若木」是有著對話與補充關聯存在的。梧桐的「孤」是自願為之，還是情非得已？梧桐與節令的違和是有意還是天性使然？是「同歲草以委暮」適其天性？還是「枝封暮雪」合乎造景？文本與文本間顯然有對話、有呼應、也有反駁與爭論。雖然王融與沈約的梧桐同樣與枚乘〈七發〉的「龍門之桐，百尺無枝」⁴³其間有所「呼應」與意象的「置移」。但仔細論察文本：王融的桐乃插枝於龍門，沈約的桐原生於龍門，這是兩個作家視域的落差，也展現其心態與寫作習性的差異——王融目睹西邸的梧桐，想像它自龍門嫁接於此，而沈約則負載於過去的文學經典，使之跨越時空、從枚乘的賦轉移過來。

從其他作品來看，沈約向來對「梧桐」此一植物深有所托，他另有〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉兩首：

龍門百尺時，排雲少孤立。分根蔭玉池，欲待高鸞集。(沈約〈詠孤桐詩〉)
秋還遽已落，春曉猶未萋。微葉雖可賤，一剪或成珪。(沈約〈詠梧桐賦〉)

我們前面在談謝莊〈瑞雪詠〉的時候就說過——同文類的文本之間有「互文性」，而賦與詩不同文類之間也有「互文性」。〈詠孤桐〉的「龍門百尺時」顯然就是〈桐賦〉中的「龍門之桐」。而「欲待高鸞集」也與辭賦中的「宿高枝於鸞暮」相互

⁴⁰ 《尚書·禹貢》有「嶧陽孤桐，泗濱浮磬」(阮元，《十三經注疏》(台北：藝文印書館，2003)，6頁)，《周書》曰，「清明之日，桐始華，不始華，歲大寒」(唐·歐陽詢，《藝文類聚》(台北：新興，1973)，1526頁)，因為生長時與其他林木的間隔、以及其凋蔽節令的獨特性，讓梧桐有孤貞的形象，這與「松柏」不凋歲寒所延伸出的堅忍形象，乃出於同樣的植物特性聯想。

⁴¹ 典出《莊子·秋水》「莊子往見之(惠施)，曰：『南方有鳥，其名爲鷓鴣，子知之乎？夫鷓鴣，發於南海而飛於北海，非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲』」(清·郭慶藩《莊子集釋》(台北：世界書局，1962)，605頁)。

⁴² 清·李調元《賦話》，收錄王冠編，《賦話廣聚》(北京：北京圖書館出版社，2006)第三冊，12頁。

⁴³ 枚乘〈七發〉參見梁·蕭統《文選》(台北：藝文印書館，2003新版)，487頁。

呼應、濃縮、補充。從賦到詩，這兩首絕句偏重抒情性，沈約沒用浪費篇幅描寫梧桐姿態，卻點明節令、說明植物特徵，最末「微葉雖可賤，一剪或成珪」表述心志，題旨積極正面。結構的起承轉合歷歷分明。我們可以發現「梧桐」此一題材無論可以選擇詩歌或辭賦兩種不同文類作為載體，事實上沈約都有相對應的作品。但由於篇幅長短不同，「體物」與「言志」的文類限制迥異，表現方式也大有不同。但在差異中我們仍發現其間的呼應，以及沈約個人的寫作習性。

而從「互文性」的考察延伸來說——我們可舉東晉傅咸的〈梧桐賦〉、劉宋袁淑的〈桐賦〉繼而觀察「梧桐」此一題材在歷代的運用與遞變：

美詩人之攸貴兮，覽梧桐乎朝陽。蔚莘莘以萋萋兮，鬱株列而成行。夾二門以駢羅，作館鳥之表章。停公子之龍駕，息旅人之肩行。瞻華實之離離，想儀鳳之來翔。（傅咸〈梧桐賦〉）

越眾木之薰匯，勝雜樹之藻縟。信爽幹以弱枝，實裏素而表綠。若乃根萑條茂，跡曠心沖，貞觀於曾山之陽，抽景於少澤之東。被籍兮煙霞，懷珮兮星虹。儀丹丘之瑞羽，棲清都之仙宮。（袁淑〈桐賦〉）

傅咸「覽梧桐乎朝陽」用的是《詩經》「梧桐生矣，於彼朝陽」⁴⁴的典故，而袁淑「越眾木之薰匯」則強調梧桐超越其他雜樹——這大概是「奇樹題材」辭賦的共通點。但與蕭子良、王融、沈約的賦不同處在於，傅咸、袁淑的作品並沒有點明梧桐生長的地點以及典故⁴⁵。相較之下，傅咸「美詩人之攸貴」強調的是梧桐賞翫者的高潔品格，如「停公子之龍駕」或「想儀鳳之來翔」，都透顯出浪漫旖旎的神話色彩。傅咸有〈尚書詩〉、〈論語詩〉、〈毛詩詩〉等詩作，其對經典有深入理解與記憶，加上他的〈相風賦〉、〈儀鳳賦〉都運用神話題材，〈舜華賦〉的「覽中唐之奇樹，稟沖粹之至清」、「朝陽照灼以舒暉，逸藻采粲而光明」在語言、詞彙的選擇與排列組合，都與〈梧桐賦〉的「覽梧桐乎朝陽」、「瞻華實之離離」相去不遠。前上面的討論，我們就可以發現——關於創作者「獨特的寫作習性」，「自身文本的互文性」，「同異代文本的互文性」，彼此交互影響牽動，進而組織成一篇作品。

從王儉「和竟陵王高松賦」以及謝朓「高松賦奉竟陵王教作」看來，蕭子良本亦有〈高松賦〉，今不得見。而王儉、謝朓、沈約三賦雖題名稍有異同，但亦可推斷當是同席共作。三篇辭賦如下：

⁴⁴ 典故出自《詩經·卷阿》，「鳳皇鳴矣，于彼高岡。梧桐生矣，于彼朝陽。莘莘萋萋，離離喑喑」（阮元《十三經注疏》，629頁）。「莘莘萋萋」指梧桐之茂盛，傅咸「蔚莘莘以萋萋兮，鬱株列而成行」也由此而來。

⁴⁵ 如夏侯湛〈愍桐賦〉，以「有南國之陋寢，植嘉桐乎前庭」開頭，也很明確地點明梧桐生長於其前庭。

山有喬松，峻極青蔥。既抽榮於岱丘，亦擢穎於荆峰。受靈命於后土，方虞舜以齊蹤。貫四時而不改，超五玉之嘉容。上拂天而獨遠，下流雲而自重。重陽微微，漏景含暉。日既升而獨晦，時方中而未晞。通霄漢而隱影，集鸞鳳之翻飛。……若乃朔窮乾紀，歲亦暮止。隆冰峨峨，飛雪千里。嗟萬有之必衰，獨貞華之無已。積皓霰而爭光，延微颿而響起。(王儉〈和竟陵王子良高松賦〉)

閱品物於幽記，訪叢育於祕經。巡汜林之彌望，識斯松之最靈。提於巖以群茂。臨於水而宗生。豈榆柳之比性，指冥椿而等齡。若夫修幹垂蔭，喬柯飛穎。望肅肅而既閒。即微微而方靜，懷風陰而送聲，當月露而留影。……爾乃青春爰謝，雲物含明，江泉綠草，曖然已平。紛弱葉而凝照，競新藻而抽英。陵翠山其如翦，施懸羅而共輕。至於星迴窮紀，沙雁相飛，同雲泱其無色，陽光沈而減暉。卷風颿之歛吸，積霰雪之嚴霏。豈彫貞於歲暮，不受令於霜威。⁴⁶ (謝朓〈高松賦奉竟陵王教作〉)

鬱彼高松，栖根得地。託北園於上邸，依平臺而養翠。若夫蟠株聳幹之懿，含星漏月之奇。經千霜而得拱，仰百仞而方枝。朝吐輕煙薄霧，夜宿迷鳥羈雌。露雖滋而不潤，風未動而先知。既梢雲於清漢，亦倒景於華池。輕陰蒙密，喬柯布濩，葉斷禽蹤，枝通猿路。聽騷騷於既曉，望隱隱於將暮。曖平湖而漾青綠，拂增綺而籠丹素。於時風急壟首，寒浮塞天，流蓬不息，明月孤懸。檀欒之竹可詠，鄒枚之客存焉。清都之念方遠，孤射之想悠然。擢柔情於蕙圃，涌寶思於珠泉。豈徒為善之小樂。離繳之短篇，若此而已乎。(沈約〈高松賦〉)

王儉於「山有喬松，峻極青蔥」，運用的是一遠眺的視角，而這樣的開宗明義法，其實與沈約的〈桐賦〉首句「龍門之桐，遠望青蔥」在風格與語言描繪的排列組合頗為接近，彼此身處同一文學集團，或許在譴辭造語時有相互影響的可能。王儉描寫高松「既抽榮於岱丘，亦擢穎於荆峰」，謝朓則寫高松「提於巖以群茂，臨於水而宗生」，可見這株高松不僅其勢原本即高聳，而生長於峻峰顛巖。大抵來說三篇辭賦都扣緊「高」與「松」這兩個意象，但在處理面各有差異，彼此補充。王儉與沈約都直接切入「高松」本身，王儉以極寒(「隆冰峨峨，飛雪千里」)說明「高松」生長的環境，沈約以孤貞(「風急壟首，寒浮塞天，流蓬不息，明

⁴⁶ 《藝文類聚》即引此段。若據謝朓本集，後尚有「若乃體同器制，質兼上才，夏書稱其岱畎，周篇詠其徂徠。乃屈己以弘用，構大壯於雲臺。幸為玩於君子，留神心而顧懷。君王乃徙讌蘭室，解佩明椒，奉幽蘭於夕陰，詠聳幹於琴朝。陵高丘以致思，御風景而逍遙。夷猷冕之隆貴，懷汾陽之寂寥。邈道勝於千祀，蘊神理而自超。夫江海之為大，實涓澮之所歸。瞻衡恆之峻極，不讓壤於塵微。嗟孤陋之無取，幸聞道於清徽。理弱羽於九萬，愧不能兮奮飛。」大抵踵事增華，多用典故，歌功頌德，抒己託志而已。參見唐·歐陽詢，《藝文類聚》，收錄《景印文淵閣四庫全書》(據國立故宮博物院藏本影印)(台北：台灣商務印書館，1983)卷88「木部」，889-1283頁。

月孤懸」)注疏「高松」面臨的考驗，以正反辯證的技巧烘托出高松獨特神聖的植物性質。至於謝朓則夾帶許多遠景的描繪——如「靈物含明」、「江皋綠草」、「陵翠山其如翦」、「星迴窮紀，沙雁相飛」，隱在地表述出高松生長的環境與姿態。

事實上，王儉筆下「高松」的植物特性——如「集鸞凰」或「抽榮擢穎」——與梧桐相去不遠。但王儉更強化「高松」的幾個特性——「四時不改柯易葉」、「歲寒然後之松柏後凋」典出《禮記》、《論語》；沈約詠高松也更寫薄霧、羈鳥，以「風動先知」，「梢雲清漢」間接點出此松樹的高聳，對偶工整⁴⁷，李調元稱沈約此賦「清勁有力，可謂琢句之法」⁴⁸；從「互文性」的角度來看，王儉說明松柏此類常青樹最重要的植物特性，沈約替「高松」的「高」作了精確而喻象性十足的表述，至於謝朓則完成這類詠物賦最終的題旨——寓景於情、借物托志。在詞彙、語序、修辭語意象營造上，三篇賦各逞辭采，別出心裁，但在體制結構上，卻又很明顯地相互補充、彼此註解、同聲相應。

2.反舌、青苔

如果說前面的「高松」、「梧桐」是表層而明顯的「互文性」，那麼接下來談的「舌」與「反舌」題材，就是互文性的另外一個層面，較為隱晦曲折。沈約的〈反舌賦〉乃侍宴之作，蕭子顯也有同題作。但有趣的是我們單就〈反舌賦〉來看其題旨、創作材料或修辭策略，其實沒那麼顯著的侍宴、公讌的情調，根據杜志強《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》，他認為〈反舌賦〉這一類作品應該歸在「遊戲逞才」類。⁴⁹我們可對比其詩與賦：

咨玄造之大德，播含靈於無小。有反舌之微禽，亦班名於庶鳥。乏嘉容之可翫，因繁聲以自表。其聲也，驚詭嚙噴，縈紆離亂，駢浮迴合，岳危瑣散。或發曲無漸，或收音去半。既含意於將曉，亦流妍於始旦。雜沓逶迤，噉跳參差，攢嬌動葉，促轉縈枝，分宮析徵，萬矩千規，因風起嘒，曳響生奇。對芳辰於此月，屬今余之遵暮。倦城守之誼疲，愛田郊之閒素。眷春物而懷之，聞好音於庭樹。(沈約〈反舌賦〉)

假容不足觀。遺音猶可薦。幸蒙喬樹恩。得以聞高殿。(沈約〈侍宴詠反舌詩〉)

〈反舌賦〉的首句「咨玄造之大德」或許還有些歌功頌德的意味，但從「有反舌之微禽，亦班名於庶鳥」一聯後，寫反舌鳥的姿態、聲音、所聞的地點與時節，

⁴⁷ 如「聽騷騷而既曉」一聯以及「暖平湖而漾青綠」一聯都字句強調工整，另外，像隔句對如「檀欒之竹，鄒枚之客」，前聯出《莊子》，後聯自兔園，不但詞性相對典故也對稱。

⁴⁸ 清·李調元，《賦話》，收錄《賦話廣聚》，12頁。

⁴⁹ 杜志強，《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》(四川：巴蜀書社，2008)，145頁。只是杜志強將「反舌」當成對反舌頭所隱喻的語言吵雜意象，顯然有失誤，這些作者所賦的「反舌」乃指「反舌鳥」。

只是如其他的詠動物般的白描、摹寫而已。但從〈反舌詩〉經過濃縮的四句體裁，我們即清楚該詩與該賦的最極題旨。「幸蒙喬樹恩，得以聞高殿」是在說良禽擇木，良才擇主，沈約顯然於〈侍宴詠反舌詩〉詩中，回到「禽鳥託志」的創作傳統，旨在說明反舌鳥因喬樹庇蔭，而得以高聲謳歌，而作為侍從、僚佐、學士等這一批文學集團的成員，也在集團領袖的政治、經濟等各方面庇蔭下，得以發揮長才，屬文聯篇，這當然有歌功頌德的意味。

另外沈約有〈詠青苔詩〉，歷代詠「青苔」的作品並不多，除江淹有〈青苔賦〉，蕭綱集團成員庾肩吾有〈新苔詩〉，我們可稍作探討：

嗟青苔之依依兮，無色類而可方。必居閒而就寂，似幽意之深傷。故其處石，則松栝交陰，泉雨長注。橫澗俯視，崩壁仰顧。悲凹嶮兮，唯流水而馳驚。遂能崎屈上生，班駁下布。異人貴其貞精，道士悅其迴趣。咀松屑以高想，奉丹經而永慕。若其在水，則鏡帶湖沼，錦匝池林。春塘秀色，陽鳥好音。青郊未謝兮，白日照路。貫千里兮綠草深。迺生水而搖蕩，遂出波而沈淫。假青條兮總翠，借黃花兮舒金。遊梁之客，徒馬疲而不能去。兔園之女，雖蠶飢而不自禁。(江淹〈青苔賦〉)

緣堦已漠漠，汎水復綿綿。微根如欲斷，輕絲似更聯。長風隱細草，深堂沒綺錢。紫鬱無人贈，葳蕤徒可憐。(沈約〈青苔詩〉)

隨潮染岸石，逐沫聚浮楂。徒令阿谷麗，停筐不汰沙。(庾肩吾〈新苔詩〉)

江淹「尚異好奇」，他的這篇賦從「遊梁之客，徒馬疲而不能去。兔園之女，雖蠶飢而不自禁」開始，也砌堆起一連串與青苔相關的掌故與從青苔而產生的聯想。就前半段來說是主要描寫鋪排青苔的生長狀況與其狀態的部分。江淹似乎把描寫的重心放在青苔的生長環境，包括「故其處石，則松栝交陰，泉雨長注」、「崎屈上生，班駁下布」等，與庾肩吾描寫新生青苔的「隨潮染岸石，逐沫聚浮楂」的生命力有些近似，至於沈約則遂加艷辭藻飾，「微根如欲斷，輕絲似更聯」，「長風隱細草，深堂沒綺錢」都將青苔的特徵加以浪漫化、聯想化與感性化的描寫。於是乎原本隨處生長並不起眼的青苔似乎突然成為某種香草隱喻，可入《詩經》、〈離騷〉。就「互文性」來看，沈約的「青苔」顯得與眾不同。⁵⁰

由此我們看到隨著不同文類作為載體，創作者雖有相同的「寫作習性」，卻

⁵⁰ 本文檢索時發現類似題材中，沈約的這首詩與謝朓〈詠兔絲〉倒可合觀。「輕絲既難理，細縷竟無織。爛熳已萬條，連綿復一色。安根不可知，縈心終不測。所貴能卷舒，伊用蓬生直」。這兩首詩所詠對象固然迥異，但同樣的「輕絲細縷」、「萬條勾聯」的意象，同樣擅用譬喻、藻飾的修辭，同樣歸題旨於感性、寓植物於抒情。

仍改變原有的素材、修辭、敘事與結構。而同時，即便是相同題材或主題的作品，隨著時間、朝代更替、集團的改換，也會發生重大的區別。這也就是何以同屬竟陵集團的沈約與謝朓，在不同題材的作品中運用同樣的詞彙、意象、結構以及文學素材，最後導引出近似題旨的原因。而我們就從或濃縮、或深化、或顯露、或隱晦的這類改變中，讀出同題作品的「互文性」以及轉變或超出原文的旨趣。若我們只同題的詩賦任意擺放，忽略其背後的作者與作者身屬的集團，這會缺乏橫軸線的考察。但若我們只看同題詩歌或同題辭賦，同樣無法掌握其時的作者面對兩種擅長的文類，在文本與文本間的互文性以及選擇文本時所面臨的文類想像與條件限制，則又是缺乏縱軸線的考察。

此處可再舉一例。由於謝朓以詩聞名，詩多賦少，其〈遊東堂詠桐詩〉一首可與其他竟陵王集團成員的〈梧桐賦〉拿來對比：

孤桐北窗外，高枝百尺餘。葉生既婀娜，葉落更扶疏。無華復無實，何以贈離居。裁為珪與瑞，足可命參墟。(謝朓〈遊東堂詠桐詩〉)

「孤桐北窗外，高枝百尺餘」與沈約〈孤桐詩〉「龍門百尺時，排雲少孤立」可相對話，至於「葉生既婀娜，葉落更扶疏」說明因時令變化葉生葉落的興替變化，讓我們聯想到的是王融〈梧桐賦〉的「同歲草以委暮，共辰物而滋榮」或蕭子良的「乃抽葉於露始，亦結實於星沈」。只是謝朓教梧桐「無華復無實」，於是萌生「何以贈離居」的疑問，但作者馬上以「裁為珪與瑞，足可命參墟」回答。在辭賦中，諸作者們都以鋪排的方式來描寫梧桐其生長年壽的悠久，但在詩歌中這類的鋪排被省略刪減，但省略並不表示其不存在。對於梧桐或高松的植物特性，變成創作者的背景知識。所以沈約有「微葉雖可賤，一剪或成珪」的想法，與謝朓「裁為珪與瑞」呼應，共構成同一篇作品。梧桐的長壽成為映襯創作者離情或青春流逝的最佳寫照，於是除了裁木贈別外，還有什麼更適宜表述情感的方式？這是南朝文人特有的情志與浪漫，這也讓我們觀察到詩賦兩種載體——即便在內容或功能有所互通——但從書寫策略的角度來看，我們此處列舉的作者，仍依循某種隱性的法則來選擇形式。

3. 詠器物

就文類區別而言，「詠物」本屬賦體下轄的題材，根據高莉芬先生的論述——一時至南朝，詩文類開始扮演過去原本賦文類的功能性⁵¹，而這類「詠物詩」則是最好的例證。另外，考量貴遊活動限時、短暫的方便性，過去的楚宮、兔園中言語侍從以辭賦諧隱逞才，取悅君王的時代已經走入歷史。「詠物題材」強調「鋪排」、強調「體物」，這原本是賦文類的文類特徵，但也逐漸被詩文類所涵蓋。南

⁵¹ 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一考察——賦語言功能之轉變〉，收錄《第三屆國際辭賦學研討會論文集》(政治大學文學院，2003)，211頁。

朝的詩文類同樣可以鋪排、可以體物寫志。於是固定的「題材」卻發生「載體」的改變，那麼創作者的修辭、結構、運用技巧、創作心態……等書寫策略也勢必得所改變。

謝朓集中有〈同詠樂器詩〉、〈同詠坐上所見一物〉、〈同詠坐上玩器〉，從詩題來看〈同詠樂器詩〉中謝朓詠的是「琴」，而題下則注明「王融詠琵琶。沈約詠箎」；〈同詠坐上玩器〉中謝朓「詠烏皮隱几」，題下注明「沈約詠竹檳榔盤」；而在〈同詠坐上所見一物〉中，謝朓「詠席」，題下注明「柳惲詠同，王融詠幔，虞炎詠簾」。舉凡杯盤器皿，簾幕座席都作為被謳歌引詠的對象，這是詠物題材的新嘗試，也是遊戲性十足的寫作競賽。就表面來說，創作者所謳詠的器物並不相同，但這些器物卻屬於同一種屬性，共構充塞其所當下寓目的空間。

大抵來說，分題與分韻在效果上差不多，都是對創作者在書寫與神思的凝聚上，進行一限制與阻礙。只是分韻的限制性較偏於音律、偏於形式；而分題的限制性在於題材、內涵。我們可以看這三批作品：

洞庭風雨幹，龍門生死枝。雕刻紛布濩，沖響鬱清危。春風搖蕙草，秋月滿華池。是時操別鶴，淫淫客淚垂。（謝朓〈詠琴〉）

抱月如可明，懷風殊復清。絲中傳意緒，花裏寄春情。掩抑有奇態，淒鏘多好聲。芳袖幸時拂，龍門空自生。（王融〈詠琵琶〉）

江南簫管地，妙響發孫枝。殷勤寄玉指，含情舉復垂。雕梁再三繞，輕塵四五移。曲中有深意，丹誠君詎知。（沈約〈詠箎〉）

本生潮汐池，落景照參差。汀洲蔽杜若，幽渚奪江蘼。遇君時採擷，玉座奉金卮。但願羅衣拂。無使素塵彌。（謝朓〈詠席〉）

照日汀洲際。搖風滌潭側。雖無獨繭輕。幸有青袍色。羅袖少輕塵，象牀多麗飾。願君蘭夜飲，佳人時宴息。（柳惲〈詠席〉）

幸得與珠綴，幕歷君之楹。月映不辭卷，風來輒自輕。每聚金爐氣，時駐玉琴聲。但願置樽酒，蘭釭當夜明。（王融〈詠幔詩〉）

青軒明月時，紫殿秋風日。腫朧引光輝，曖曖映容質。清露依檐垂，蛸絲當戶密。褰開誰共臨，掩晦獨如失。（虞炎〈詠簾詩〉）

蟠木生附枝，刻削豈無施。取則龍文鼎，三趾獻光儀。勿言素韋潔，白沙尚推移。曲躬奉微用，聊承終宴疲。（謝朓〈詠烏皮隱几詩〉）

梢風有勁質，柔用道非一。平織方以文，穹成圓且密。薦羞雖百品，所貴浮天實。幸承歡醕餘，寧辭嘉宴畢。（沈約〈詠竹檳榔盤詩〉）

就樂器來說：琴、琵琶、箎自有不同，但同屬絃樂器，差別實並不多。三詩中，

沈約緊黏著樂器而開展鋪排——從樂器的製作，彈奏的過程，音樂的流洩，從曲聲中歸結到思君之情。王融結構與沈約相當，狀撥奏之景，寫樂曲之聲。就三首作品來看，謝朓的詩最工於練句，如「雕刻紛布濩」，如「春風搖蕙草，秋月滿華池」由琴面雕刻、音色聯想自然的景觀，最後由景歸入別情。從文類的限制與特徵面去評判的話謝詩深得「體物寫志」的詠物傳統，他並不黏附去描繪琴的外形、音色，而抽離出去摹寫情聲。詩末引高陵牧子〈別鶴操〉⁵²此一典故來收述情懷，情(／琴)深意重。就三首詩而論，謝朓、沈約都以樂器的來源起首(洞庭風雨幹，龍門生死枝／江南簫管地，妙響發孫枝)。但即便製作樂器的木材得天獨厚，卻終究需要巧手撥彈，在結構面這兩首詩較為接近。但王融則巧妙地將這一部份放在詩的收束處(芳袖幸時拂，龍門空自生)。先從琵琶已然成為琵琶寫起，最後才進行後設的感嘆與慶幸。於是這三首詩合觀——則先因後果，變果為因，既有伏筆、也有預設，展現細膩而精妙的結構，呈現出互文性的「文本補充」關係。

就〈同詠坐上所見一物〉這一系列詩來說，謝朓和柳惲都選擇「席」作為賦詠對象，但他們視角又有所不同。謝朓從席的製作、來歷寫起，至於柳惲則細寫「席」的質地、色澤、以及席上美人的麗飾心境，絲絲入扣。其實王融的「幔」和虞炎的「簾」，就物質性來說也相似。但王融筆下的珠幔迎風綽約，如描寫美人；虞炎的簾濛暖蒼茫，既沾清露又纏蛛絲，相對就讓物件與感傷情懷連結。

至於「同詠坐上玩器」等作品，同樣可看作一篇結構緊密的大文本。當然作家個別的「習性」也很明確。謝朓詠「烏皮隱几」，先寫烏皮隱几的由來：「取則龍文鼎，三趾獻光儀」，借「几」喻己託志，表彰其身高潔。而沈約的〈詠竹檳榔盤〉同樣以其器物珍貴而切入點，並彰顯其器物與眾不同的質地材料，與其背後的象徵性——「梢風有勁質」、「穹成圓且密」。兩詩同樣歸於「寧辭嘉宴畢」、「聊承終宴疲」。這些珍貴器皿成就於身處環境的優渥，這是詩人表面稱讚的，但另一方面，屬於人們的歡宴終將會結束，杯盤狼藉，但唯有玩器始終見證這一切的推移與變遷。這些詠物詩就表層意象來看，其題旨自然還是歸於歌功頌德，但就底蘊而言，同樣帶有與前面討論的餞別詩、傷逝詩相似的旨趣。

在《西京雜記》中韓安國為〈几賦〉不成，鄒陽代作，其辭曰「高樹凌雲，蟠紆煩冤，旁生附枝。王爾公輸之徒，荷斧斤，援葛藟，攀喬枝。上不測之絕頂，

⁵² 根據《文選·琴賦》「王昭楚妃，千里別鶴」一段，李善注曰，「《相鶴經》曰：『鶴一舉千里。蔡邕琴操曰：商陵牧子娶妻五年，無子，父兄欲為改娶，牧子援琴鼓之，歎別鶴以舒其憤懣，故曰別鶴操。鶴一舉千里，故名千里別鶴也。』崔豹《古今注》曰：『別鶴操，商陵牧子所作也。牧子娶妻五年，無子，父母將為之改娶。妻聞之，中夜起，聞鶴聲，倚戶而悲。牧子聞之，愴然歌曰：將乖比翼隔天端，山川悠遠路漫漫。攬衣不寢食。後人因以為樂章也。』」。(梁·蕭統、唐李善注，《文選》(台北：藝文印書館，2003)，845頁)

伐之以歸」⁵³。大抵詩歌與辭賦，都從器物之由來或材質開始鋪排起。只是「蟠木生附枝，刻削豈無施」自然較「高樹凌雲，蟠紆煩冤，旁生附枝……」來的簡潔工麗，而「王爾公輸之徒，荷斧斤，援葛藟」則也較「刻削豈無施」來的體物深刻、細膩。這正是詩與賦之間關鍵的差別，也是我們特別拈出「形式」這個概念，作為觀察書寫策略其中一個面向的主因。

4. 「餞謝文學」與「別蕭諮議」

永明八年(490)，謝朓奉命赴荊州任隨王文學，將離開建康。謝朓於隨郡王蕭子隆相識甚早，時隨王出任荊州刺史、鎮西將軍，謝朓受召隨行⁵⁴。他自永明五年起與蕭子良集團貴遊共詠，時光雖然短暫卻成就了許多著名佳篇，就在感傷氛圍中，蕭子良集團成員設筵江畔，為謝朓餞行。⁵⁵就今日文獻來看，王融、虞炎、劉繪、沈約皆有〈餞謝文學離夜詩〉，而其詩作各有特色。席間謝朓感諸友相思情誼，有和詩〈和別沈右率諸君詩〉回應。王融、虞炎等人的作品如下：

所知共歌笑，誰忍別笑歌。離軒思黃鳥，分渚蔓青莎。翻情結遠旆，灑淚與行波。春江夜明月，還望情如何。(王融〈餞謝文學離夜詩〉)

汀洲千里芳，朝雲萬里色。悠然在天隅，之子去安極。春潭無與窺，秋臺誰共陟。不見一佳人，徒望西飛翼。(劉繪〈餞謝文學離夜詩〉)

差池燕始飛，羃歷草初輝。離人悵東顧，遊子愴西歸。清潮已駕渚，溽露復沾衣。一乖當春聚，方掩故園扉。(虞炎〈餞謝文學離夜詩〉)

漢池水如帶，巫山雲似蓋。滌汨背吳潮，潺湲橫楚瀨。一望沮漳水，寧思江海會。以我徑寸心，從君千里外。(沈約〈餞謝文學離夜詩〉)

我們合四詩觀之，謝朓從京師往荊州赴任，乃向西行，故虞炎詩曰「離人悵東顧，遊子愴西歸」，劉繪「徒望西飛翼」；又由於餞別宴設於夜晚江畔，故我們也可發現「夜宴」與「臨江」這兩個意象，以各種語言邏輯在詩句中重新組合，一方面類似、一方面展現作者的特性——像王融的「灑淚與行波」、「春江夜明月」、虞炎的「清潮已駕渚」、沈約的「汀洲千里芳」、「滌汨背吳潮，潺湲橫楚瀨」……這當然是因為這幾篇作品，創作於完全相同的書寫時空背景，彼此詞彙複製、置移與挪用，這是很明顯也是很表層的「互文性」。

⁵³ 晉·葛洪，《西京雜記》(台北：台灣商務印書館，1979)，16-18頁

⁵⁴ 關於永明八年(490)後謝朓至荊州的記載，我們從本傳「子隆在荊州，好辭賦……朓以文才，尤被賞愛，流連晤對，不捨日夕」可看出其仍發揮長才。

⁵⁵ 在曹道衡、劉躍進針對「永明文學」的討論中，都曾提到諸成員替謝朓餞別的事件。劉躍進也由此批詩作導出——永明集團並非僅在詠物連篇，其實也不乏真摯深情、深沉感傷的作品——這樣的結論。參見劉躍進，《永明文學研究》，94-95頁。

但從這些詩深入來觀察——卻又有著差異性。王融以僚佐過去的歡樂為首聯（「所知共歌笑，誰忍別笑歌」），其後都是純粹的抒情，最後才點出當下送別的時空與情境（「春江夜明月」）。劉繪與沈約的開頭較為類似，都是描繪一遼闊的遠景，虞炎則是細寫眼前的近景，且此一「近景」非常細膩，甚至涵蓋許多瞬間的片段與細節（「差池燕始飛，羃歷草初輝」）——宛如兩種的攝影技巧。但最巧妙的是，劉繪將謝朓的遠行譬喻為「飛鳥與天涯」的拉踞，而虞炎則將謝朓的遠行化喻成「離人與原鄉」的離別。鳥禽的遠飛與離人的遠遊自有不同的意象與主題學歷史。譬如「汀洲」、「朝雲」、「潭」、「陟」；譬如「悵」、「愴」、「沾衣」、「乖」、「聚」……這些詞彙意象在劉繪與虞炎的巧妙設計下得到平衡與美感。這兩首詩不盡然有高下，但卻明顯有所區別，這是於想像與隱喻世界延伸出來的濃縮與補充，是更深層的「互文性」。於是，一深一淺，一裡一表，從這批作品，我們就能看到「互文性」研究法的兩種不同層次。

永明九年(491)，蕭衍為隨王鎮西諮議參軍，準備離開建康。共作〈別蕭諮議〉有王融、任昉、宗夬、蕭琛：

徘徊將所愛，惜別在河梁。衿袖三春隔，江山千里長。寸心無遠近，邊地有風霜。勉哉勤歲暮，敬矣事容光。山中殊未憚，杜若空自芳。（王融〈別蕭諮議〉）

離燭有窮輝，別念無終緒。歧言未及申，離目已先舉。揆景巫衡阿，臨風長楸浦。浮雲難嗣音，徘徊悵誰與。儻有關外驛，聊訪狎鷗渚。（任昉〈別蕭諮議〉）

別酒正參差，乖晴將陸離。悵焉臨桂苑，憫默瞻華池。輕雲流惠采，時雨亂清漪。眇眇追蘭徑，悠悠結芳枝。眷言終何託，心寄方在斯。（宗夬〈別蕭諮議〉）

落日總行轡，薄別在江干。遊客無淹期，晨川有急瀾。分手信云易，相思誠獨難。之子兩特達，伊余日盤桓。俟我式微歲，共賞階前蘭。（蕭琛〈別蕭諮議前夜以醉乖例今晝由醒敬應教詩〉）

王融詩的整體結構感，與替謝朓餞別的詩作相差不多，他兩次餞別詩的結尾「春江夜明月，還望情如何」與「山中殊未憚，杜若空自芳」，都在營造景物依舊、情感變遷而生的悲涼感。如果從書寫習性來看，王融雖然也寫景、也依景入情，但其寫景多半帶有一客觀、冷調的視角。譬如〈餞謝文學〉的「離軒思黃鳥，分渚夢青莎」、譬如此處的「寸心無遠近，邊地有風霜」、又如其〈離和詩〉的「冰

容慚遠鑒。水質謝明暉」、〈遊仙詩〉的「五芝多秀色。八桂常冬榮」。另外，像〈餞謝文學〉的「所知共歌笑，誰忍別笑歌」以及此處「徘徊將所愛，惜別在河梁」，這種描寫千迴百轉的意象，在王融作品中也不少。如〈別王丞僧孺詩〉「非君不見思，所悲思不見」，〈雜體報范通直〉的「徘徊吹樓側，欲見心所親」……這大概是王融獨愛的描寫語感，展露其書寫習性。

如果將這批共作相比較的話——任昉、蕭琛的詩在意象營造相去不大，都是從眼前觸目所見的離別場景寫起，中段鋪陳景物，末段歸乎對離人的傾訴，以及對未來景觀的幻設。但在對未來的假想之上，宗夫寄託於心靈，認為彼此心繫，即不算分離，並不對未來假設，而任昉與蕭琛卻產生悲喜劇交錯的分歧。任昉的「儻有關外驛，聊訪狎鷗渚」，顯示他對將來能否重聚有些悲觀，將離情放在「站驛」或「沙渚」，期待循此獲得消息。但蕭琛的「共賞階前蘭」則相對充滿積極正面的樂觀感受，認為重逢乃指日可待。結構面同樣由近而遠，句句呼應，但結尾卻一悲一喜：分別向「客體的物」與「主體的人」投射出其情感。而這又是另外一種文本間呼應的型態——並非是「反駁」或「補充」，而是以「對話」呈現。或許每個創作者都存活於當前的現實世界，但一方面大家對於現實的觀察不同；二方面大家對於未來的幻設也不同，遠近虛實，勾勒出同題共作的生命力。

5. 「過劉先生墓」

劉瓛字子珪，他在世時曾應蕭子良的邀請，擔任過征北司徒記室、步兵教尉。其本傳曰「(瓛)儒學冠於當時，京師士子貴遊莫不下席受業。性謙率通美，不以高名自居」⁵⁶，劉瓛卒於永明七年(489)，及其病時，「子良遣從瓛學者彭城劉繪、從陽范縝將廚於瓛宅營齋」⁵⁷，及卒「門人受學並弔服臨送」，足見其對蕭子良文學集團的影響以及蕭子良對劉瓛的尊重。我們從蕭子良的〈登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓下作詩〉的序，可以一窺竟陵集團文士共作「過劉先生墓」的創作動機與心態：

沛國劉子珪，學優未仕。跡邇心遐，履信體仁，古之遺德。潛舟迅景，滅賞淪輝。言念芳猷，式懷嗟述。屬舍弟隨郡，有示來篇，彌續久要之情，益深宿草之歎。升望西山，率爾為答，雖因事雷生，實申悲劉子云爾。(蕭子良〈登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓下作詩·序〉)

蕭子良因為「屬舍弟隨郡，有示來篇」，看到蕭子隆的詩而重新懷念起與劉瓛受學請益的感觸，於是「升望西山，率爾為答」。於是由蕭子良為首，包括沈約、謝朓、虞炎、柳惲等文學集團成員皆以「過劉先生墓」為題而分別賦詩。從活動性質來說——瀰漫著的傷逝、悼亡氛圍自不屬於「貴遊活動」，但我們從蕭子良

⁵⁶ 梁·蕭子顯，《南齊書·劉瓛傳》，679頁。

⁵⁷ 梁·蕭子顯，《南齊書·劉瓛傳》，679頁。

的序到幾所作品的內容來看，這批作品在創作動機、目的或許是出於悼亡，但其素材、風格、詞彙和意象卻更接近「遊覽詩」。此處列舉諸詩作如下：

升堂子不謬，問道余未窮。如何辭白日，千載隔音通。山門一已絕，長夜緬難終。初松切暮鳥，新楊催曉風。榛關向蕪密，泉途轉銷空。(蕭子隆〈經劉瓛墓下詩〉)

漢陵淹館蕪，晉殄洙風缺。五都聲論空，三河文義絕。興禮邁前英，談玄踰往哲。明情日夜深，徽音歲時滅。垣井總已平，煙雲從容裔。爾歎牛山悲，我悼驚川逝。(蕭子良〈登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓下作詩〉)

表閭欽逸軌，軾墓禮真魂。化塗終眇默，神理曖猶存。塵經未輟幌，高衡已委門。日蕪子雲舍，徒望董生園。華陰無遺布，楚席有靈樽。玄泉倘能慰，長夜且勿論。(沈約〈奉和竟陵王經劉瓛墓詩〉)

嘉樹因枝條，琢玉良可寶。若人陵曲臺，垂帷茂淵道。善誘宗學原，鳴鐘齋幽抱。仁焉徂宛洛，清徽夜何早。歲晚結松陰，平原亂秋草。不有至言揚，終滯西山老。(謝朓〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉)

西河寂高業，北海望清塵。音徽誰與寄，尚德在伊人。遺文重昭，絕緒復紛綸。露華尚朝日，蘭生無久春。芳猷動淵思，撫軾履高辰。山風起寒木，野雀亂秋榛。芳草時易宿，素軌邈難遵。(柳惲〈奉和竟陵王經劉瓛墓下詩〉)

從表面而言，這批作品自然有些共通點。包括「荒蕪」、「枯槁」、「秋榛」、「秋草」、「長夜」……這幾個由「死亡」所衍生出的意象，大量而反覆出現在不同作家的詩句中，到底當時節令真的是秋季呢，還是秋季更適合與悼亡的意象結合？像蕭子隆原詩的「初松切暮鳥，新楊催曉風」，與蕭子良「垣井總已平」、「山風起寒木，野雀亂秋榛」，「平原亂秋草」都能互通共構出一荒涼、雜蕪、既似曠原又如廢墟的悲涼景象。

不過值得一提的是，這幾首詩在創作的先後上也頗堪玩味。大部分這類於貴遊活動時同題共作的詩歌辭賦，我們不太能夠判斷其先後次序。但以這一批作品來說，根據蕭子良的序我們就可以確定蕭子隆的詩乃這批作品中最早的創作。而其篇幅也較短，接著蕭子良與其僚佐的創作篇幅、句數皆趨於一致。另外從謝朓的詩題〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉，我們又可以發現謝朓的詩其實是跟在蕭子良和沈約之後的創作。從這個角度來看，蕭子隆的作品並沒有一絕對的結構性，大抵上藉著寫景句(「如何辭白日，千載隔音通」、「初松切暮鳥，新楊催曉風」)來紓解情感。但蕭子良以及僚佐的作品就有固定的結構存在。蕭子良

的「漢陵淹館蕪，晉殄洙風缺」是一廣義的典故，從前代宮殿荒蕪寫景以烘托亡者已矣，時間消逝的感懷。與之呼應的句式——柳惲有「西河寂高業，北海望清塵」、沈約有「日蕪子雲舍，徒望董生園」、「華陰無遺布，楚席有靈樽」。且蕭子良設計了一既定的悼亡流程；包括廣義的歷史縱論(五都聲論空，三河文義絕)、包括感懷過往的情誼與點點滴滴(興禮邁前英，談玄踰往哲)，包括寫景句的穿雜(垣井總已平，煙雲從容裔)，以及歸於情感、歸於體悟的收束(爾歎牛山悲，我悼驚川逝)。而其僚臣也就按照此結構層層鋪排。於是原本屬於抒懷的悼亡題材，就成爲一次集團共同創作活動的套語結構，不能任意改變。

6.郡縣名、藥名

根據沈約、王融與范雲的「奉和竟陵王郡縣名詩」詩題名，蕭子良亦應有此題作品，至今不傳。這一類作品很明顯的就是出於遊戲、逞能、炫才的創作動機，並不在追求深刻的內涵意義，故本文將之稱爲「狹義貴遊題材」。像前述的「餞謝文學」或「過劉先生墓」雖同樣乃文學集團於貴遊活動時創作，但其貴遊活動又有其他的目的性，相對而言較爲廣義。今日可見的王儉、范雲、沈約皆有〈郡縣名詩〉，後來的蕭繹更有〈宮殿名詩〉、〈姓名詩〉、〈將軍名詩〉、〈屋名詩〉、〈獸名詩〉、〈鳥名詩〉、〈樹名詩〉、〈草名詩〉……等詩作。沈約的詩我們前面引過談過，此處看王融和范雲的詩：

追芳承荔浦，揖道訊虛丘。升裾臨廣牧，從望盡平洲。曾山臨翠阪，方渠緬清流。陽臺翻早茂，陰館懷名秋。歲晏東光弭，景仄西華收。端溪慚昔彥，測水謝前脩。往食曲阜盛，今屬平臺遊。燕棠缺初雅，鄭衰息遺謳。久傾信都美，乃結茂陵儔。河間誠可詠，南海果難遊。(王融〈奉和竟陵王郡縣名詩〉)

撫戈金城外，解珮玉門中。白馬騰遠雪，蒼松壯寒風。臨涇方辨渭，安夷始和戎。取禾廣田北，驅獸飛狐東。新城多雉堞，故市絕商工。海西舟楫斷，雲南煙霧通。罄節疇盛德，宣力照武功。還飲漁陽水，歸轉杜陵蓬。(范雲〈奉和齊竟陵王郡縣名詩〉)

我們其實可以從這類郡縣的拼貼(collage)中，發現「文字蒙太奇」⁵⁸的趣味。就王融與沈約這兩首詩來看，似乎對於採用何郡縣入詩並無強制規定。不過依據詩的對仗與修辭需求，有些郡縣是較容易使用的，也在兩人的詩中都有出現——如「平臺」或「曾山」，像以「曲阜」對「平臺」、「東光」對「西華」、「陽臺」對「陰館」……就頗爲工整。這是詞彙選擇的「互文性」。其實此一題材的作品，

⁵⁸ 「文字蒙太奇」一詞本文引用自陳建志，《流行力：台灣時尚文選》(台北：時報，2007)，10頁。陳建志原文是對填詞家方文山所創作的中國風歌詞其拼貼技巧的詮釋，本文挪用至此處的脈絡中。

除了考驗作者對郡縣名稱的嫻熟與強記之外，也展現出不同作者的書寫習性。譬如沈約的「既豫平臺集，復齒南皮宴」以「平臺」對「南皮」，乃是從「平臺逸響，南皮高韻」這兩個貴遊活動空間而來的典故，不僅地名相對，也與呼應作者身處貴遊活動的「正在進行式」；至於王融以「曲阜」對「平臺」，這完全是將「地名」理解成爲「詞性」的考量。如果就詞性工整來判斷三詩的高下優劣的話，那麼范雲的作品對偶最工整，他以「金城」對「玉門」，以「白馬」對「蒼松」，「新城」對「故市」，「盛德」對「武功」，可謂字字妥切。這是每個創作者因習性的差異，而衍生出的分歧。不過類似題材的作品，或許有文字面的藝術性，但卻不具有太深刻的意義。

上述這些這些知識、材料，在蕭子良的提倡下成爲僚佐競賽遊戲的主題。對於知識、典故的熱衷以及永明體的新變主張，其實是互爲因果的，這個說法劉躍進、呂光華⁵⁹都已經提過。這個風氣進而發展，就演變成抄書、編纂類書這類活動。過去漢代的言語侍從追求辭賦的「詭勢壞聲」，因而搜羅瑋字製作字書。時至南朝，漢代的「言語侍從文學」轉向成「士大夫文學」⁶⁰，於是作者強記典故，進而將典故知識編系造譜，以便於快速運用在創作上。這種作品雖然是文字的拼貼與鋪衍，但其詩仍有結構性邏輯。透過一連串繁複藥名鋪排，一條擺脫時間與衰老的壓迫，通往長生永存的道路逐漸明晰起來，由此我們也讀出這類題材作品的趣味所在。

此處討論的是齊代文學集團⁶¹大部分同題共作的詩賦。另外，也有些作品，它們的「互文性」沒有那麼顯著，此處就沒有特別提出，像是沈約有〈和竟陵王遊仙詩二首〉，題後註明「王融、范雲同賦」，另外陸慧曉、蕭衍、袁彖亦有〈遊仙詩〉，但「是否同時的酬和之作，則難以確定」⁶²。另外一提的是，蕭子良集團雖無共賦或和韻「招隱詩」，但就文的部分而言，庾杲之有〈爲竟陵王致書劉隱士〉，王融有〈爲竟陵王與隱士劉虯書〉⁶³，皆爲他們身處竟陵集團時的作品。陸倕有〈感知己賦贈任昉〉、任昉有〈答陸倕感知己賦〉⁶⁴，南朝以詩贈答者多，亦賦贈答卻不常見。另外根據《南齊書》，「竟陵王子良與諸文士造奏之，人爲十曲」⁶⁵，即〈永明樂〉，都可視爲蕭子良集團的同題共作。

⁵⁹ 劉躍進的論述可參見其《永明文學研究》(台北：文津，1992)，94-99頁。呂光華已於前述。

⁶⁰ 此說爲簡宗梧先生歷年來所強調的賦體流變史中，相當重要的發展趨勢。簡先生認爲賦體由兩漢的言語侍從文學一變成爲六朝的「士大夫文學」，再變成爲唐代的「場屋文學」。關於此論述，請參見簡先生，〈賦的可變基因與其突變：兼論賦體蛻變之分期〉(《逢甲人文社會學報》第十二期，2006)以及〈賦體之典律作品及其因子〉(《逢甲人文社會學報》第六期，2003)等論文。

⁶¹ 從其內容來說，大致以蕭子良集團爲主，這是因爲蕭長懋集團沒有什麼同題共作的緣故。

⁶² 呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，155頁。

⁶³ 庾杲之〈爲竟陵王致書劉隱士〉收錄《全齊文》卷24，2925頁。王融〈爲竟陵王與隱士劉虯書〉收錄《全齊文》卷12，2858頁。

⁶⁴ 陸倕、任昉之賦，參見《全梁文》，3187、3255頁。

⁶⁵ 此說根據蕭子顯，《南齊書·樂志》。〈樂志〉稱「永平樂歌」，據呂光華考郭茂倩、馮惟訥版本，而發現此即〈永明樂〉，《南朝貴遊文學集團研究》，178頁。

從蕭長懋、蕭子良文學集團的內容來說，像是「狹義貴遊題材」或是「詠物題材」，大概是主流大宗。我們也注意到——齊代與宋代文學集團最大的差別在於，齊與宋相比，更呈現偏安的氣氛，加上文惠太子蕭長懋和竟陵王蕭子良，某程度都有著安逸、奢華的背景與習性，他們沒什麼戍守邊塞的軍事經驗，沒有離京太遠，這也影響了他們所內化的「文化資本」。習性有所不同以外，身處的環境與現實的不同，也就直接影響到其內容與視野。當然，這樣的內容並沒有所謂的「過錯」或「偏差」——用內容狹隘來批評文學作品，必定會忽略其美學藝術的意義。一代而有一代之文學，即是如此。

中國大陸學者杜曉勤曾提到，齊梁士人由於缺乏功名之心、對政治無所期待，加上熱衷於「全身養德、養性延命」，篤信釋氏等種種現實因素，造成山水、宮體題材的發達。不過他舉沈約的〈郊居賦〉、蕭衍的〈淨業賦〉這一類以鋪排誇飾為任的大賦來證明，就不算是客觀。⁶⁶如果從本章與下一章的梁代文學集團來看，其實各個文學集團因為領導者、參與成員的差異，也自有其區別。就這樣的論述來說，杜曉勤確實掌握齊梁創作者基本面的生活心態與政治傾向，而這樣的心態也確實影響其作品，但這終究只是一個大方向的趨勢。從更細膩的角度，我們仍須注意個別的差異。

第二節·齊代文學集團的形式選擇

(一)蕭子良文學集團的「形式選擇」趨向

前一節提過，蕭長懋集團並沒有明確顯示為集團共作的作品，所以此處只就竟陵王蕭子良的文學集團進行討論。關於蕭子良文學集團，我們已討論過其主要的共詠詩賦作品，而事實上，我們也發現沈約、王融、謝朓許多以「同題材」卻以「詩」、「賦」兩種不同的文類來創作的作品——如沈約的〈梧桐賦〉以及〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉等，都可以證明某些「題材」必須搭配某類「形式」的書寫策略，於當時逐漸鬆動。在本章節中，我們可以將考察對象擴展到其他非同題共詠的詩歌、辭賦作品，來觀察創作者所進行的形式選擇軌跡。

之前提到謝朓、王融、王儉、沈約同題共詠的辭賦作品，譬如〈擬風賦〉、〈高松賦〉、〈梧桐賦〉等，但除此之外這些作家尚有幾篇其他題材的賦作流傳，只是相對來說知名度沒有那麼高。譬如謝朓尚有〈覽楚江賦〉、〈思歸賦〉、〈酬德賦〉以及前文分析過的〈游後園賦〉，王儉有〈靈丘竹賦應詔〉、〈暢連珠〉，王融有以

⁶⁶ 參見杜曉勤《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》(北京：北京大學出版社 2009)，107-129 頁。

四六駢體創作的〈三月三日曲水詩序〉，而沈約則有我們前面討論過的〈麗人賦〉、〈傷美人賦〉、以及感懷色彩的〈愍途賦〉、〈憫國賦〉，以及比照漢大賦規格、繼承〈閒居賦〉(潘岳)、〈山居賦〉(謝靈運)題旨的〈郊居賦〉。⁶⁷在《梁書·王筠傳》中就曾記載，沈約示〈郊居賦〉與王筠，而王筠讀出其中難字，令沈約讚嘆「知音希矣」⁶⁸。這類作品繼承大賦且炫才逞辭的創作意圖甚為明顯。另外，竟陵王集團中包括陸倕、任昉都有〈感知己賦〉，陸、任兩人彼此以賦文類作為贈答的工具，高莉芬先生在〈六朝詩賦合流之一的考察〉論文中即提到此兩篇贈答賦，先生認為——在漢代以詩贈答是常態，而兩晉、南朝時，也有以賦贈答或以詩贈以賦答的跡象，我們可將這視為功能面向的詩賦合流。⁶⁹但就本文的考察來看，以詩贈答相當普遍，但不選擇當時配合贈答題材最普遍的詩文類，而以賦文類為載體，這是很不常見的。這個部分我們接下來會再提到，此處先來看看這兩篇贈答賦：

夜申旦而不寐，獨匡坐而怨咨。命僕夫而夙駕，指南館而為期。學窮書府，文究辭林。既耳聞而存口，又目見而登心。似臨淄之借書，類東武之飛翰。軫工遲於長卿，踰巧速於王粲。固乃度平子而越孟堅，何論孔璋而與公幹……於是柔條颯其成勁，白露變而為霜。歲忽忽而道盡，憂與愛兮未忘。聚落莖

⁶⁷ 曹道衡在〈試論漢賦與魏晉南北朝抒情小賦〉一文中，曾經提到謝靈運、沈約的〈山居賦〉與〈郊居賦〉。曹道衡基於從漢到南北朝，辭賦從雲辭巨構走向抒情短篇，這個論述基本上是沒錯的。他說像謝靈運、沈約這一類的作品「不管作者怎麼自我欣賞，這樣的賦畢竟是不能廣為流傳的，所以蕭統編《文選》，也沒有收錄〈山居〉和〈郊居〉」。蕭統如何看待離開漢大賦創作場域而創作的大賦，這可能是另外一個脈絡的大議題，但曹道衡接著說，「大賦這種題材，由於適應某些人的需要，連北朝甚至十六國時代也不曾斷絕，並且還受到重視。例如北齊的魏收曾經說「會能作賦，始成大才士」。南涼禿髮傉檀的兒子禿髮歸寫了一篇〈高昌殿賦〉，就被人比之為曹植。但這種缺乏文學價值的賦，畢竟經不起時間的淘汰。像今天〈高昌殿賦〉久已散佚，連那位以大才士自居的魏收，也僅僅留下五篇賦的名字……」(氏著《中古文學史論文集》，27-28頁)。但本文徵引這一段的意思在說——以曹氏的「文學價值」來看，這些作品自是堆砌瑋字，試圖重建漢大賦的特徵，但我們回到創作者的心態、基本的書寫策略出發，顯然地創作一旦要建立文壇地位，會以這類長篇巨賦作為挑戰的載體。這代表什麼？么么小賦自然流行，但大賦也未曾消失。當時的作者與讀者對賦文類有明確的界線與文類想像。什麼樣的篇幅、題材，可以在文學貴遊活動時來書寫，什麼樣的篇幅內容可以選擇大賦體制……這些有差異性的風格與書寫策略都在「賦文類」這頂大傘之下被接納了。

⁶⁸ 根據唐·姚思廉，《梁書·王筠傳》說，「(沈)約制《郊居賦》，構思積時，猶未都畢，乃要筠示其草，筠讀至「雌霓(五激反)連蜷」，約撫掌欣曰：『僕嘗恐人呼為霓(五雞反)。』次至「墜石堆星」，及「冰懸坎而帶坻」。筠皆擊節稱讚。約曰：『知音者希，真賞殆絕，所以相要，政在此數句耳。』」(1056頁)此中一則體現創作者彼此相互應合的冥契性，另一方面沈約對音律的重視可見一斑。漢大賦率多瑋字，乃其誦讀之功能性使然，但沈約仍特重聲律的細微差異，某種程度來看，辭賦文類的條件、限制，始終隱藏在其流變之中。也因此後來「筠為文能壓強韻，每公宴並作，辭必妍美。約常從容啓高祖曰：『晚來名家，唯見王筠獨步。』」。王筠後來成為蕭統文學集團的重要僚臣，文學活動的成就又直接影響其政治事業上的成就。

⁶⁹ 參見高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一的考察：賦語言功能之轉變〉(收錄《第三屆國際辭賦學術研討會論文集》，台北：國立政治大學文學院出版，2001)。高先生論文中提到，「陸倕有〈感知己贈任昉賦〉，任昉亦有〈感知己賦答陸倕〉之作。裴子野有〈寒夜直宿賦〉贈謝微，而謝微亦作〈感友賦〉以回應。……詩賦兩體至此由於具有相同之酬唱功能，或詩或賦，成為文人集會活動中遊戲及應酬工具」，204頁。

於虛室，聽羈雀於枯楊。怵鬱悒其誰語，獨撫抱而增傷。託異人以蠲憂，類其文而愈疾。索黃琮之寄居，造安仁之狹室。車出門其已歡，無論銜杯與促膝。譬鄒子之吟松，故未寒而能慄。徒納壤以作高，陋吞舟而為罔。值墨子之愛兼，逢太丘之道廣。陪九萬以齊征，激三千而同上。識公沙於杵臼，拔孝相於無名。非夫人之為感，孰云感於余情。指北芒以作誓，期鬱鬱於佳城。(陸倕〈感知己賦贈任昉〉)

原知己之時義，故相知之信然。乃貪廉之異貫，奈勇怯之相懸。貪在物而成累，怯在我而可甄。既自得於為御，又甘心於執鞭。矧相知其如此，獨攬涕而潺湲。雖有望於已知，更非謂其知己……不一飯以忘過，每三錢以投涓。匪蒙袂之敢嗟，豈溝壑之能衣。既蘊藉其有餘，又淡然而無味。得意同乎卷懷，違方似乎仗氣。類平叔而靡雕，似子雲之不朴。冠眾善而貽操，綜羣言而名學……唯忘年之陸子，定一遇於班荆。余獲田蘇之價，爾得海上之名。信落魄而無產，終長勤於短生。飢虛表於徐步，逃責顯於疾行。子比我於叔則，又方余於耀卿。心照情交，流言靡惑。萬類闇求，千里懸得。言象可廢，筌蹄自默。居非連棟，行待同車。冬夜不足，夏日靡餘。肴核非餌，絲竹豈娛。我未捨駕，子已迴輿。中飲相顧，悵然動色。邦壤雖殊，離會難測。存異山陽之居，沒非要離之側。以膠投漆中，離婁豈能識？(任昉〈答陸倕感知己賦〉)

我們都知道「竟陵八友」雖稱之為友，但其間年齡相去甚大。陸倕是陸曉慧的兒子，在八友中年齡最輕，自小就展現過目不忘的才華。他與任昉的友善也是很著名的，在這一贈一答的賦中流露無遺。「贈答」題材而以詩文類來承載，在當時較為普遍，但既然使用賦文類扮演「贈答」的功能，自然仍得符合其文類「鋪張」、「體物」、「摛文」等特徵。

我們從「感知己」這個題材來看，它明顯偏向抒情，但我們看陸倕「學窮書府，文究辭林。既耳聞而存口，又目見而登心。似臨淄之借書，類東武之飛翰。軫工遲於長卿，踰巧速於王粲。固乃度平子而越孟堅，何論孔璋而與公幹」這一大段，就文義上來解讀，是在激賞任昉學窮書府、書富五車，但從一連串詩、書、文、論名家的排比來看，其實陸倕也展現其自身的博學與鋪張才華。陸倕後面同樣挾帶好幾個典故，其出處對象蔡邕、潘岳，指涉更遍及《列子》、《墨子》、《韓非子》、《荀子》等。這些而就像詩歌的次韻贈答般，任昉同樣地在回應的辭賦中鑲嵌許多典故，包括「類平叔而靡雕，似子臺雲而不朴」、「折高、戴於后臺。異鄒、顏乎董幄」、「定一遇於班荆」、「子比我於叔則，又方余於耀卿」、「田蘇之價」、「要離之側」、「膠投漆中，離婁豈能識」等語，錦繡聯章。鄒、顏是鄒忌、顏獨的典故，至於「叔則」指的乃晉代裴叔則，根據《南史·任昉傳》，「昉不事生產，至乃居無室宅。時或譏其多乞貸，亦隨復散之親故，常自歎曰：『知我者亦以叔

則，不知我者亦以叔則。』既以文才見知，時人云任筆沈詩」⁷⁰。

上述的這些典故，雖然令兩篇作品踵事增華，但事實上我們發現這些典故有或無，其實並沒有對文義造成太大的影響。譬如任昉賦最末兩句——「存異山陽之居，沒非要離之側。以膠投漆中，離婁豈能識」，說來說去，就是要表述兩人情感如膠似漆，就連要離或離婁都難以辨識、難以分離。但因為典故的運用，卻反倒阻礙了原本贈答詩含蓄的美感，以及離情依依、思緒脈脈的抒情性。從這兩篇賦我們發現贈答此一題材不盡然非得以詩歌作為承載的文類，但贈答賦縱觀南朝一代其實也並不多見，恐怕仍與「鋪排」與「藏情」這兩者不太能夠兼備有關。這並不代表辭賦不能表述情感，只是任昉、陸倕這兩篇作品偏向以典故排比的方式，說明兩人相知遇成爲知己的情緒。

元嘉年間曾任太子中庶子、於齊興後任侍中、護軍將軍的王僧虔有〈書賦〉與〈書表〉，同樣先任宋爲西曹主簿，後進入齊代文學集團的卞彬有〈蛤蟆賦〉、〈蚤虱賦〉，宋明帝劉濬時候的侍中，後進入齊官僚集團擔任司徒的三朝元老褚淵，也曾有〈傷秋賦〉，這些作品當然並不屬於同題共作範疇，但我們可以從這些辭賦的內容，以及稍後討論的詩歌一起來歸納齊代文學集團成員對形式與形式選擇的認知——像「書」、「蛤蟆」、「蚤虱」這一類題材，它們理當不太會在以京殿苑獵爲主軸的漢大賦題材選項中，這些作品是否適合以賦來承載、這類題材是什麼時候被賦給吸納的、這都值得深入探討。

我們先從幾篇從標題看來就有著濃厚抒情特色的作品開始看起。首先我們看看謝朓與沈約的長篇賦作：

余菲薄以固陋，受靈恩而不訾。拖銀黃之沃若，剖金符之陸離。舟未濟而河廣，途方遙而馬疲。忽中寢而念厲，魂申旦而九移。……紛吾生之遊薄，彌一紀而歷茲。自下車於江海，涉青春於是時。睠崇岡而引領，望大廈而長思。離曲街之委陋，猶寤寐而見之。況神交而通夢，眇河漢於佳期。爾乃眷言興慕，南眺悠然。方整歸轡，願受一塵。考華城之直陌，相洛浦之迴阡。連飛夢於故友，接閒館以懷僊。臨南場以藝藿，寄北地而采蓮。睇微英之霍霍，望水葉之田田。乃翦山木，不日為功。非輪非奩，去斲去礮。夜索綯而繞繞，旦乘屋而芄芄。竹櫺崎嶇而經北，繩閉窈窕以臨東。布茵蕭於疏棹，織芟亂於迴櫳。於是籬插芳槿，門拂長楊。簷桃春發，窗竹夏涼。晨露晞而草馥，微風起而樹香。無芳菲以襲予，空旖旎於都房。恆離居以歲月，痛銷落而徒傷。我聞時命，有殖無遷。徵事或在，求理未甄。譬豐草之區別，隨霜露而天延。背萱鮮於堂北，尚幽幽而未捐。苟外物以能感，亦在應而無騫。況朝霞之采可嚙，瓊扉之飾方宣。養以虛白之氣，悟以無生之篇。豈加璧之贈可

⁷⁰ 唐·李延壽，《南史·任昉傳》(台北：鼎文書局，1979)，1455頁。

動，執珪之位能纏。歸來薄暮，聊以永年。(謝朓〈思歸賦〉)

惟至人之非已，固物我而兼忘。自中智以下泊，咸得性以為場。獸因窟而獲聘，鳥先巢而後翔。陳巷窮而業泰，嬰居湫而德昌。僑棲仁於東里，鳳晦跡於西堂。伊吾人之褊志，無經世之大方。思依林而羽戢，願託水而鱗藏。固無情於輪奐，非有欲於康莊。披東郊之寥廓，入蓬藿之荒茫。既從豎而橫構，亦風除而雨攘。昔西漢之標季，余播遷之云始。違利建於海昏，創惟桑於江汜。同河濟之重世，踰班生之十紀。或辭祿而反耕，或彈冠而來仕。逮有晉之隆安，集艱虞於天步。世交爭而波流，民失時而狼顧。延亂麻於井邑，曝如莽於衢路。大地曠而靡容，旻天遠而誰訴。伊皇祖之弱辰，逢時艱之孔棘。違危邦而窘驚，訪安土而移即。肇胥宇於朱方，掩閉庭而晏息。值龍顏之鬱起，乃憑風而矯翼。……(沈約〈郊居賦〉)

謝朓賦的一開頭，就直接抒發因思歸而不得的憂怨情緒，「舟未濟而河廣，途方遙而馬疲。忽中寢而念厲，魂申旦而九移」，因為思歸而不得，所以原鄉的草木花鳥，竹屋陋舍，都顯得欣喜可愛幾分。我們若從歷代同題的作品來考察的話，陸機早有「節運代序，四氣相推。寒氣肅殺，白露霑衣。嗟行邁之彌留，感時逝而懷悲」，旨在譴排征人行遠，有家不得歸的悲懷。至於北魏袁翻的〈思歸賦〉雖然是楚辭體句法，但類似的情懷卻是共通的——「月逢霞而未皎。霞值月而成陰。望他鄉之阡陌，非舊國之池林。山有木而蔽月，川無梁而復深。悵浮雲之弗限，何此恨之難禁」。若從寫景一段來看，謝朓寫到「簷桃春發，窗竹夏涼。晨露晞而草馥，微風起而樹香。無芳菲以襲予，空旖旎於都房」。其中描繪鄉居情懷、庭林苑景，也與陸機同題的〈懷思賦〉的「羨歸鴻以矯首，挹谷風而如蘭。歲靡靡而薄暮，心悠悠而增楚。風霏霏而入室，響泠泠而愁予」在詞彙選擇、意象營造、以及表述今昔對比或熱鬧與冷清的心境，在結構面非常類似。

至於沈約的〈郊居賦〉從結構來看，很明顯運用了漢大賦中心／四方的鋪陳架構，由於其賦甚長，此處並非在注疏辭義，我們可以看其每段的轉折處。首段如前引旨在說明居所之於創作者的目的與意義，第二段開頭曰「其為狀也，其為狀也。則巍峨崇峯。喬枝拂日。嶢嶢岩崿。墜石堆星」，開始說明「郊居」所在的地形地貌、地勢山水，至於第三段「余世德之所君。仰遺封而掩淚。神寢匪一。靈館相距。席布駢駒。堂流桂醕……」開始表述己志、彰顯其行捨用藏的私領域志願。如果我們就其最小單位的題材來分析，這一段中沈約運用了不少寫景摹物的文學素材，有言草木、有言鳥獸、有言花鳥、有言風雲——譬如「獸依墀而莫駭，魚泅沼而不綱」、「晚樹開花，初英落蕊。或異林而分丹青，乍因風而雜紅紫」、「紫蓮夜發，紅荷曉舒。輕風微動，芬芳襲余」、「風騷屑於園樹，月籠連於池竹。蔓長柯於簷桂，發黃華於庭菊」、「鴨屯飛而不散，雁高翔而欲下」等皆是。這些自然都是山水田園作品的素材，它們同樣也會出現於沈約的詠物詩、詠物賦、山

水詩、節令詩等作品中。

另外可以考察的面向是從潘岳〈閒居賦〉、謝靈運的〈山居賦〉著手，進行歷時性的考察⁷¹。謝靈運於〈山居賦序〉中提到，「今所賦既非京都宮觀遊獵聲色之盛，而敘山野草木水石穀稼之事」。顯然地，這篇作品是以漢賦的鋪衍輻輳為基調，其結構、節奏、修辭章法不變，但將「京都宮觀遊獵聲色」的「京殿苑獵」題材，替換成「山野草木水石穀稼」的「山居郊趣」題材，這顯然是一個新的嘗試，某種程度來看這也是一種新的結合。在「若無新變，不能代雄」的其時文壇中，這樣的嘗試代表著新鮮感與可模仿性。這也就可以合理地解釋，我們現在看到〈山居賦〉的開頭：「謝子臥疾山頂，覽古人遺書，與其意合，悠然而笑曰：『夫道可重，故物為輕。理宜存，故事斯忘。古今不能革，質文咸其常。』」、「合宮非縉雲之館，衢室豈放勛之堂。邁深心於鼎湖，送高情於汾陽。嗟文成之卻粒，願追松以遠遊……」兩段，前面一段在說物我的超然體驗，後一段說明居所的悠然雅致。這與沈約〈郊居賦〉開頭「惟至人之非已，固物我而兼忘。自中智以下泊，咸得性以為場」、「陳巷窮而業泰，嬰居湫而德昌。僑棲仁於東里，鳳晦跡於西堂。伊吾人之褊志，無經世之大方」在意義上相近。

從結構順序來看，這兩篇辭賦有呈現緊密對話呼應關係——我們可以說，沈約藉著創作對於前代的經典作品進行了「互文性」中的「致敬」。由此，可以看出沈約是如何受到前代創作者的影響，也看到後代文本如何向前代文本進行模擬，而此一模擬並非無創意的，而是有致敬意味的。這種關係是會發生於各代的作品之中的。我們未必說沈約必然「有意識地」要對這些前代題材進行互文與呼應，但可以確定的是，沈約勢必看過謝靈運的作品，他多半也對於司馬遷、張衡這一系列的「歸田題材」經典有所認識，這造就他的創作動機。

討論到這裡為止，我們已討論宋齊兩代的詩歌辭賦作品，而我們也可以發現——想從南朝創作者的詩歌辭賦作品中，想要歸納出文學素材與文類直接而密切關係，其實沒那麼容易——「文類」與「題材」應該是存在著線性的驅動軸。⁷²不過若從更大範圍的「主題」——詠物、抒懷、餞別、公讌等等——相較之下或許還稍微有跡可循。從前面的一些討論我們發現，當創作者需要一能夠載具更多篇幅、鋪寫內容、或以各種角度開展一題材時，辭賦是很好的選擇。譬如詠動物、譬如歌功頌德、又譬如結合抒懷言志與鋪衍的題材，像此處的〈思歸賦〉與〈郊居賦〉就是此類。至於詩則用在贈答、表達離情、宴樂、遊覽、於節令時謳詠感懷等，需要微言寓意與表述情緒時。不過當然有些題材仍被廣泛運用於兩種文類中，譬如詠節令、詠物等。也就是說，作者一方面考慮到「文類的歷史」，

⁷¹ 其實「閒居」、「山居」與「郊居」等題材都牽扯到「思歸」、「士不遇」這一類的主題，我們當然可將之與司馬遷或與張衡的作品聯想在一起，但就結構謀篇策略來看，沈約這篇作品仍然與謝靈運有著直接的關聯。

⁷² 關於這個向線的概念，可參見最第六章討論陳叔寶文學集團的形式一節。

一方面考慮到「文類的條件」⁷³，從而進行文類的選擇。同時，像是遊戲目的、因難見巧的心態，也都是選擇內容形式的可能動因。

(三)齊代文學集團的「詩創作者」與「賦創作者」

時序進入齊梁，由於貴遊活動舉辦的次數更加頻繁，於是也出現了許多「狹義貴遊題材」的作品。此處論「齊代的詩創作者與賦創作者」，我想先將之作一釐清。

根據簡宗梧先生的論述，南朝時文學以貴遊集團為主軸，許多應詔作品成於貴遊活動時刻，所以創作時間有限，也因此文人將原本的載體由賦改換成詩。本文前述也提到關於「時限」與「因難見巧」的相關問題。故其一，筆者將熱衷於寫作貴遊題材詩的作者，歸進第一類的「詩創作者」。他們將受到時限的限制，因而選擇「詩」作為其遊戲性作品的載體，當然就屬於「詩創作者」，這一類作者包括王融、沈約、何遜、蕭繹等，都有大量的這一類遊戲貴遊題材的作品；其二，就是創作者試著突破「詩緣情」、「賦體物」的既定成規，以相反或交滲的創作內涵，進行文類的創新與越界的工作。我們看到有些篇幅並不至於長如大賦篇幅，但內容又是以「抒懷」、以「感傷」為主的辭賦。這樣的作者將「詩性語言」帶入辭賦文類中，也屬於「詩創作者」。⁷⁴

首先我們就來看看上述幾個擅長「狹義貴遊題材」的作者，他們在將「遊戲性」運用於詩文類的成就。王融其詩的題材，大概有詠物、聽講、侍宴、遊覽等題材。前面我們提過王融也曾參與「餞謝文學」、「別蕭諮議」兩次重要的餞別場景，也有同題共作的餞別贈詩。而他「狹義貴遊題材」的詩作包括〈藥名詩〉、〈星名詩〉、〈抄眾書應司徒教詩〉、〈四色詩〉、〈雙聲詩〉、〈奉和織織詩〉等，像〈藥名詩〉、〈抄書詩〉都有同題共作，至於其他的一些詩雖然我們現在看不到其他同題作品，但應當也不會只有王融獨沽其味才對。此處我們可以舉以下幾首來討論王融如何以詩文類進行遊戲性的活動：

重臺信嚴敞，陵澤乃閒荒。石蠶終未繭，垣衣不可裳。秦芎留近詠，楚蘅搢遠翔。韓原結神草，隨庭銜夜光。(王融〈藥名詩〉)

眇歎屬辰移，端憂臨歲永。久慚入漢客，每愧遵河影。仙羽誠不退，蓬襟良未整。誰謂無正心，大陵有霜穎。(王融〈星名詩〉)

⁷³ 文類的歷史指的是過去的歷史中，該文類被運用在哪些題材；而文類的條件指的是此一類內建的限制與功能，是否能滿足此一題材的承載。這兩個考量一縱一橫，卻息息相關。

⁷⁴ 固然我們不能否認的是，在辭賦發展史上，同樣也有「抒情」的傳承，但我們仍能從字行間去探討作者如何受到文類的召喚，如何展現其「詩創作者」與「賦創作者」兩種的身分與光譜界分。

說禮固多才，惇詩信為善。巖筍發仙華，金滕開碧篆。(王融〈抄眾書應司徒教詩〉)

園蘅眩紅蕩，湖苻燁黃華。迴鶴橫淮翰，遠越合雲霞。(王融〈雙聲詩〉)

赤如城霞起，青如松霧澈。黑如幽都雲，白如瑤池雪。(王融〈四色詩〉)

兩頭纖纖綺上紋，半白半黑鷓翔群。臚臚膊膊烏迷曛，磊磊落落玉石分。(王融〈奉和纖纖詩〉)

從以上的這一批作品，我們就可以從「遊戲功能」的差別，將之分為從語義進行戲謔性創作的「語言遊戲」，和從單純的形式上進行實驗或嘗試的「文字遊戲」等兩種不同的遊戲策略。譬如像〈藥名詩〉、〈星名詩〉以及〈抄眾書應司徒教詩〉，就是典型的語言遊戲，以〈藥名詩〉來說，「石蠶」、「垣衣」都是藥名，但王融故作「石蠶終未繭，垣衣不可裳」，兩種以植物為屬性的藥材，自然不會像其名稱般有實用性，至於「秦芎留近詠，楚蘅搢遠翔」則是將藥名融合進詩句中，使之作為對偶寫景的修辭作用。但以〈星名詩〉、〈抄書詩〉來說，作者似乎就沒有像「藥名」般拼貼那麼多書中意象或星名，而是從此題目進行興發式的感懷，像「說禮固多才，惇詩信為善」，說的自然是從「抄書內容」而得到的良知啓迪的感受，至於「巖筍發仙華，金滕開碧篆」則回到「抄書動作」的本身來描繪。

至於像〈四色詩〉、〈雙聲詩〉、〈奉和纖纖詩〉，則是一種「文字遊戲」的型態。〈四色詩〉很明確地以「赤、青、黑、白」四種顏色為詩句開頭，根據傳統「青黃赤白黑」五色的概念來說，這四色恰也是東南西北四個方位的代表顏色，雖然四句都是以「顏色」如「某某」進行排比，但也有韻部的運用。〈奉和纖纖詩〉大抵也是展現創作者對疊字運用的技巧，可見此一類似的同題共作大概都會呈現出類似的書寫策略。〈雙聲詩〉則也很容易觀察，就是將四句詩皆以「雙聲」的安排經營，四句詩一共二十個字將選用以「喻母」當作聲母的字詞，這首詩就內容來說不過是在寫遠近景物，寫庭園，寫湖光，寫飛鳥浮雲，但其內容並不重要，重要的是其創作背後的遊戲動機與進行逞耀文采的效果。

沈約的遊戲詩數量也非常多，不過其保留的作品本來也就很完整，所以遊戲題材詩佔其全詩的比例也不是特別突出。在談同題共作的部分，我們已經討論過他幾首「狹義貴遊題材」的作品，但另外也有幾首遊戲詩是只剩沈約的作品被保留下來。這其實對於我們考究「狹義貴遊題材」的作品相當有助益。此處我們舉沈約的〈和陸曉慧百姓名詩〉、〈四城門詩〉、〈六憶詩〉來討論：

建都望淮海，樹闕表衡稽。井幹風雲出，柏梁星漢齊。皇王臨萬宇，惠化覃黔黎。吉士服仁義，宿昔秉華圭。庸賢起幽谷，欽言非象犀。端委康國步，偃息召邦攜。舉政方分策，易紀祭金泥。伊余沐嘉幸，由是別園畦。曾微涓露答，光景遂雲西。方隨煉丹子，薄暮矯行迷。(沈約〈和陸曉慧百姓名詩〉)

六龍既驚軫，二鼠復馳光。衰齡難慎輔，暮質易凋傷。(沈約〈四城門詩〉)

憶來時，灼灼上堦墀。勤勤敘別離，慊慊道相思。相看常不足，相見乃忘飢。憶坐時，點點羅帳前。或歌四五曲，或弄兩三弦。笑時應無比，嗔時更可憐。憶食時，臨盤動容色。欲坐復羞坐，欲食復羞食。含哺如不飢，擎甌似無力。憶眠時，人眠彊未眠。解羅不待勸，就枕更須牽。復恐傍人見，嬌羞在燭前。(沈約〈六憶詩〉四首)

像「百姓名詩」、「四城門詩」大概都是相和之作，屬於前面我們說過的「語言遊戲」範疇，〈六憶詩〉也相當有趣，照其名稱推斷，恐怕有兩個可能，其一是原詩有六首，分別憶「來、坐、食、眠」等，其二可能是此詩六句，故稱名曰「六憶」。這幾首詩根據其「憶□時」的題目來判斷，自然屬抒情主題，其內容也是就來、坐、食、眠的所見所聞所懷所感，進行抒懷興發。但這幾章排列在一起，就十足是一遊戲性的架構。「憶來時」其實是一悼亡或送別的題材，這個題材在南朝非常常見，而此處作者以「灼灼上堦墀」、「勤勤敘別離，慊慊道相思」，也都是典型的離別遠行場景。但相對於「來時」，「坐時」、「食時」或「眠時」其實就沒那麼多可興發的情感。就內涵意義而言，作者展現其多情善感的洋溢才情，就形式意義而言，這自然就是一種文學遊戲必然搭配的限制性或「因難見巧」的美學範式。

另外沈約的〈八詠詩〉以「登台望秋月，會圃臨春風。秋至愍衰草，寒來悲落桐。夕行聞夜宿，晨征聽曉鴻。解佩去朝市，被褐守山東」分別為題，但這八句本身就組成一完整的、對偶工整的律詩格式。楊慎就說，「此詩乃唐五言律之祖也。『夕夜』、『晨曉』四字，似復非復，後人決難下也」，其實沈約創作時也未必要避諱復句，只是追求題目工整的創作動機，本身就有十足「因難見巧」而逞耀文采的表演性，以及自娛且娛樂讀者的遊戲性。

從今日保從的作品來看，沈約和謝朓這兩個蕭子良文學集團的成員，他們的詩賦數量都滿豐富的，所以他們的賦作也不少。但我將其歸為「詩創作者」，此處我們可以做一個逆向的考察，拿兩人的「抒情賦」搜尋他們受到「詩文類」召喚與牽動的痕跡。先看謝朓：

爰自山南，薄暮江潭。滔滔積水，裊裊霜嵐。憂與憂兮竟無際，客之行兮歲

已嚴。爾乃雲沈西岫，風動中川。馳波鬱素，駭浪浮天。(謝朓〈臨楚江賦〉)

於是籬插芳槿，門拂長楊。簷桃春發，窗竹夏涼。晨露晞而草馥，微風起而樹香。無芳菲以襲予，空旖旎於都房。恆離居以歲月，痛銷落而徒傷。(謝朓〈思歸賦〉)

其賦一開頭「余菲薄以固陋，受靈恩而不訾。拖銀黃之沃若，剖金符之陸離」，很明顯有「序志」的特質，但隨著其敘事的開展，我們也可以發現謝朓又將其詩文類中那雕琢藻飾，對字句精緻修辭的特質，轉移到了辭賦之中。譬如「考華城之直陌，相洛浦之迴阡」、「睇微英之羸羸，望水葉之田田」等，「豐草」、「霜露」、「神皋」、「英藩」，尤其是上引的一段，即便倒「簷桃春發。窗竹夏涼。晨露晞而草馥。微風起而樹香」此處，都還是對外在客觀世界的描繪、記載、鋪陳與鐫刻，但到「無芳菲以襲予，空旖旎於都房」，顯然就是創作者以自身情感以及「意向性」，投射入外在客觀世界的遞變消長之中。否則何必言「空」、何必言「恆」，空間與時間都衝擊創作者的心靈，由作者主體性萌生出感懷，這自然是一種「緣情」而觀之的視野，作者最後也點出他因外在世界，而「痛銷落而徒傷」的感受。另外，沈約賦作中也有幾段、從寫景而發，卻回歸到情感的段落：

結榜窮渚，思臨長嶼。情依舊越，身經故楚。彼長路之多端，伊客心之無緒。懽因循而易失，悲由心而難拒。此江海之信遠，知余思之方阻。日掩長浦，風掃聯葭。疊雲凝憤，廣永騰華。聽奔沸於洲嶼，望掩曖乎煙沙。依雲邊以知國，極鳥道以瞻家。(沈約〈愍塗賦〉)

余生平之無立，徒跣弛以自閑。處圍城之慄慄，得無用於行間。對僚友而不怡，咸悄顏而相顧。畏高衝之比擬，壯激矢之南度。(沈約〈愍國賦〉)

〈愍塗賦〉在表現手法、特徵與技巧上，與謝朓的辭賦有類似的描繪視角。至於〈愍國賦〉雖以「賦」為題，但其鋪衍或摹寫的部分其實非常少，在篇幅不長的整篇作品中，大抵就是在言志述懷。「言志」確實是辭賦的文類特徵，但我們必須注意的是——漢大賦中的「體物寫志」其實是同時呈現，並相輔相成的。譬如以司馬相如的〈上林賦〉來說，正因其前述對苑林進行微觀、細緻的鋪衍體察，所以才能作出「遊獵於六藝之苑」的結論。最後的「曲終奏雅」，才是賦家的「志之所在」。但從此處沈約賦的這一段來說，其開頭就是「余生平之無立，徒跣弛以自閑」，說明自己平生的言行舉措，待人接物。就內容言，其實既不應該載於賦，也不適合載於詩，反倒有些如書信、如「自敘銘」或「自敘帖」這樣的文類形式。

當然，從上述徵引的幾句楚辭體的抒情句來說，謝朓或沈約其實也可能受到

「騷體」的影響，如沈約的「愍衰草，衰草無容色。……昔時兮春日，昔日兮春風。銜華兮佩實，垂綠兮散紅。巖隈兮海岸，冰多兮霰積」，這固然有些南朝的文學風尚，但基本上看的出是仿擬〈九歌〉一類作品而來的。另外郝立權也指出，謝朓的詩句經常化用《楚辭》的句式而來。⁷⁵不過「騷體」的召喚或許就是另外一個課題。眼下我們如果依據「詩緣情」、「賦體物」這樣的兩大範疇來論述，那麼以辭賦鋪排「別」、「恨」等情感題材，將之「客體化」的江淹，應該可以在這個文類光譜上列入「賦型態的創作者」，至於將「遊覽」、「寫景」等題材或概念，添加濃厚的主體感受以及主體性視野的謝朓，大概就放入「詩創作者」來理解。

76

從「形式」的角度來看齊代文學集團，我們發現有些過去不屬於辭賦所能夠承載的題材，也逐漸納入賦中，這是其一。此外，向來就是由賦承載的題材、譬如沈約、任昉的「序志述行」題材，作家的第一選擇仍是「賦文類」而不是其他文類，這是其二。從沈約寫成〈郊居賦〉後與王融的對話、以及禿髮的〈高昌殿賦〉，我們也發現創作一篇「大賦」，仍然是作家創作生涯顛峰的代表。作者本身對一種形式有預設的想像，但同時形式的「原功能」又產生的變動與遷移，作者或者根據「歷史的慣例」來選擇形式，或許根據「題材的適切」與「施用的功能」來選擇形式。於是這樣的選擇就充滿了複雜的各種可能。此處我並不期待能夠完全釐清這種複雜的選擇過程，但至少希望能點明這個事實的本身。

第三節·齊代文學集團的風格論： 以蕭子顯與沈約為中心之考察

從南朝四代的國祚來說，宋一代 58 年，齊代 20 年，梁代 54 年，齊梁合計的年代也不會與宋代差太多。但就文人組織的內部而言，齊梁與劉宋呈現出不太一樣的現象。謝靈運、顏延之、鮑照活躍於宋文帝元嘉年間，建構出「元嘉體」的基本面貌。從蕭子顯、沈約、蕭綱對文學史的記載，一直到齊梁時期，「元嘉體」仍有眾多追隨模仿者。但顏謝鮑三大家除了作品之外，我們現在幾乎看不到他們論詩論文的隻字片語。從文本研究的角度，這三大家與其作品當然是重要的研究對象，但若從「風格學」的角度來說，這也是非常可惜的。我們較無法客觀地認知——劉宋創作者對於「文章風格」具有哪些知識、感動與感知力。

但齊梁一代，創作者與文學集團的發展變得更蓬勃、活動更密集、領導者也更熱衷於文學活動這個行為的本身。從竟陵王蕭子良到梁武帝蕭衍，即便其間改

⁷⁵ 參見郝立權注，《謝宣城詩注》（台北：世界書局，1971），28 頁。

⁷⁶ 從這樣詩賦雖然越界，卻仍恪守其界線的文學創作中，我們也體會到詩賦的文類邊界複雜而多元的現象。

朝換代，但這些文人彼此間的活動量似乎沒有什麼改變。當時蕭子良的僚臣轉移到蕭衍麾下，繼續吟詩作賦，品第文章，這樣連續性的貴遊活動與文學集會，其實也帶給文學批評與理論發展的空間。如果說創作是作家們的第一志向，那麼隨著創作量與創作名聲都到達一個程度，扮演讀者、品評作品、或進一步地提出理論，這同樣是創作者們所嚮往的。故此處將討論齊梁一代，這些身兼創作者，又兼文學評論家的文人，他們的「批評論」或「創作論」，並進一步探討其中他們如何認知作品優劣背後的「風格批評」，以及認知到「風格」所挾帶的「後設批判」視野。

在第二章「幾個視角提出」的部分，我們提到蕭子顯和裴子野的文學理論著作。他們遺留下的作品雖並不多，但同樣可視為身兼文論家與創作者的文人。謝朓也留有詩歌當「圓美流轉如彈丸」的論述，只是這個理論過於簡化而片段。但這只是幾個零星的例證。我們如果檢索史書就可以發現——活躍於齊代的重要作家、齊代文學集團中的創作成員，他們同時也具備隨口品第作家與作品，更能感知到那轉屬於創作者與文論家「心領神會」的、微妙的「文章風格」。以下幾則大概是發生於蕭子良集團與蕭衍時期，所紀錄的集團領袖與僚臣、或僚臣與僚臣之間的言論：

武帝問王儉，當今誰能為五言詩。儉對曰：「謝朓得父膏腴，江淹有意」。(《南齊書·王儉傳》)

竟陵王謂王融曰：「我府二上佐，求之前世，誰可為比？」融曰：「兩賢同時，便是未有前例」。(《南齊書·陸曉慧傳》)

武帝問侍詔丘遲曰：「到洽何如沆溉？」遲對曰：「正清過於沆，文章不減溉，加以清言，殆將難及」。

(何)遜八歲能賦詩，弱冠州舉秀才，南鄉范雲見其對策，大相稱賞，因結忘年交好。自是一文一詠，雲輒嗟賞，謂所親曰：「頃觀文人，質則過儒，麗則傷俗；其能含清濁，中今古，見之何生矣。」沈約嘗謂遜曰：「吾每讀卿詩，一日三復，猶不能已」。(《梁書·何遜傳》)

蕭衍問王儉關於「誰能為五言詩」，是想要讓創作質量獲得肯定的王儉，作為評斷優劣的評審裁判。王儉回答的很微妙。他說「謝朓得父膏腴，江淹有意」，謝朓是謝莊子，王儉指得父執輩應當就是謝莊，但五言詩的才華並不是可移轉的，王儉這個說法固然有些「文化資本」的意涵，指謝朓自幼獲得的家庭薰陶教育；但與「江淹有意」這個評價對比，「得父膏腴」與「有意」談的應當是風格的論題。

王儉的意思是一一兩人的五言詩都值得肯定，但風格則有所差異。而這個差異就在於謝朓沿革謝莊的寫作習性，而這樣的習性在王儉的接受之後成爲了一種「風格」；至於江淹則開展出新的一番意境。江淹的詩保存比較完整，但至於謝朓的詩現在一首不存。任昉有一首〈同謝朓花雪詩〉，詩曰「土膏候年動，積雪表晨暮。散葩似浮玉，飛英若總素。東序皆白珩，西籬盡翔鷺。山經陋密榮，騷人貶瓊樹」。詠花詠雪，大抵就是詠物色詩作，從這類的題材謝莊確實也寫了不少，某個程度，我們可以從題材去揣度其風格。

蕭子良曾以謝朓爲右史，以陸曉慧爲左史，他問王融「我府二上佐」，這當然是一種自豪的口氣，但要如何評價這兩個上佐的文采？同樣得由文章風格優劣的路徑來看；至於蕭衍問丘遲到家三兄弟的評價，丘遲同樣以其作品風格來作一應對。丘遲說「正清過於沆，文章不減漑」，從評價來說，丘遲認爲到洽的文章風格以「正清」見長，若將之發展，則將超越到沆與到漑。「不減」其實答的也很微妙。「不減」其實批評的很中庸，稱不上特別超越、卻也不至於遜色。至於〈何遜〉一段，是在說范雲讚賞何遜的對策，而沈約則賞其詩。這一整段與文章風格相關的重點應該在於——「質則過儒，麗則傷俗；其能含清濁，中今古……」，以及「一日三復，猶不能已」，「一日三復」說的比較抽象一點，但大致上是一低迴感傷的情緒因作品而興發出來；至於范雲感知到的文學風格就比較明確，他說讀了何遜的對策，認爲自己實在無法與之相比。因爲何遜的對策展現出當時文壇的匱乏與缺點。正因爲何遜調理過度質樸與過度綺麗的弊病、能掌握清濁文風英華的變動、更能掌握並中和古今朝代差異故實的流變發展，導致其獨特而高明的文風。「質則過儒，麗則傷俗」是范雲對當時作品風格的感知；至於「含清濁，中今古」，則是范雲對何遜作品的體驗與評述。這些零星的片段，都隱含強烈的批評方法，以及對於「文學風格」的評價與感知。

但齊代文學集團成員中，有具體文學理論的，我們應該注意的是蕭子顯和沈約。蕭子顯於《南齊書·文學傳論》，談到當時文壇流派與風尚的一段如下：

今之文章，作者雖眾，總而爲論，略有三體。一則啟心閑繹，托辭華曠，雖存巧綺，終致迂回。宜登公宴，本非準的。而疏慢闡緩，膏肓之病，典正可采，酷不入情。此體之源，出靈運而成也。次則緝事比類，非對不發，博物可嘉，職成拘制。或全借古語，用申今情，崎嶇牽引，直爲偶說。唯睹事例，頓失精采。此則傳咸五經，應璩指事，雖不全似，可以類從。次則發唱驚挺，操調險急，雕藻淫艷，傾炫心魂。亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛。斯鮑照之遺烈也。（蕭子顯《南齊書·文學傳》）

值得注意的是蕭子顯談「(學)鮑照派」所提到的「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」

這一段。蕭子顯說受鮑照影響的這些作者，其作品呈現「發唱驚挺，操調險急」、且「雕藻淫艷，傾炫心魂」的特性。前兩句說的是聲律的「險急」和「驚挺」，而後兩句說的是詞藻的「淫艷」與「傾炫」。但文學理論是否認同「雕飾」——就變成一個帶有「非概念性」⁷⁷的議題。王夢鷗先生於〈從雕飾到放蕩的文章論〉這篇文章稍微提到了這個問題，王先生認為葛洪與陸機大概是最早站在「遣辭貴妍」這個角度，提出「文章進化的見解」⁷⁸。但我們也注意到，在蕭子顯前後，如摯虞、李充，如劉勰、鍾嶸，他們對於「雕飾」⁷⁹都有著折衷的見解。⁸⁰

如果我們特別拿出「亦猶五色之有紅紫，八音之有鄭衛」來斟酌，就更有意思了。蕭子顯的意思是，「紅紫」雖然不是正色，但在顏色中依舊是有的；「鄭衛」雖然不是雅音，但在樂音中還是存在的。「紅紫」與「鄭衛」表現出了鮑照派的「偏差」，而同時，蕭子顯此處的書寫策略，也顯然表現出他複雜的心理。從第一個層次來說，蕭子顯認為受鮑照影響的一派作者，其聲律驚挺、辭藻過飾，類似於「紅紫」、「鄭衛」，不符合儒家傳統下的審美典律。但蕭子顯這兩句話的重點，顯然不在「批判」，而在「容忍」與「修正」。雖然鮑照派聲律過於驚險，但就像「鄭衛」的意義；詞藻過於傾炫，卻也起了「紅紫」的作用。蕭子顯這裡的說法比較消極，但從積極面來說，他的主張就是——若減去偏彩雜色，那麼色彩不就不夠完整了嗎？少了淫聲俗樂，音律不就有所缺憾嗎？

⁷⁷ 「概念性中的非概念性」是阿多諾(Theodor Adorno)對於黑格爾哲學的闡發，在其《否定的辯證法》(阿多諾著、張峰譯，重慶：新華社，1993)中提出的。阿多諾也用「同一性中的非同一性」這樣的提法來說明。所謂的「非概念性」包括「相反的概念」或「無概念」這兩個意義，阿多諾認為某個宣稱或概念的提出，其中往往也包含著相反的概念，這用來理解此處本文所提的「修正」、「批判」、「認同」等概念與反概念，其實也頗為適切。在《否定的辯證法》的前言部分，阿多諾提到，「黑格爾內容哲學的基礎和結果，是主體的第一性，或用他的《邏輯學》導論中的一句著名的話說，是“同一性”和“非同一性”之間的同一性……否則哲學就不可避免地缺少內容的見解，限定在那種說明哲學的科學方法論上，並最終把自己勾消掉」(6頁)。這就是一種否定後的否定，對於自身主體的自我解構。接著阿多諾就談到「非概念性」的問題，「在歷史的高度，哲學真正感興趣的東西是黑格爾按照傳統而表現出的他不感興趣的東西——非概念性，個別性和特殊性……對概念來說非常緊迫的，但他又達不到的東西，是它的抽象論的機械論排除掉的東西，及尚未成為概念實例的東西(這談的就是概念之前的「先概念」或「無概念」，6-7頁)……「概念的實質對概念自身來說是內在的、精神的，同時又是先驗的、本體的。哲學的反思要確保概念中的非概念物，否則根據康德的名言，概念就是空洞的，最終由於不再是任何事物的概念而成了虛無(此處就談關於「否定的概念」並非「虛無」)……概念即使在涉及存在的事物時也是概念，但這並不改變這樣一個事實：「概念」本身和一個「非概念」的整體糾纏在一起(10-11頁)」。我的意思是，文論家一方面得出於道統的觀念，去修正、批判「美文」，但同時又從這樣的批判與修正中，展現其容忍或認同，於是這些非同一性，又組織成了一個新的「同一性」。

⁷⁸ 王夢鷗，《古典文學論探索》，138頁。

⁷⁹ 王夢鷗先生一文用的是「雕飾」，「雕飾」這個詞彙當然是從《文心雕龍·情采》的「辯雕萬物」、「綺麗以艷說，藻飾以辯雕」而來的，但「藻飾」此一詞彙在今日用語中也常見，故本文傾向用「藻飾」一詞。

⁸⁰ 關於「折衷」這個問題，田曉菲於《烽火與流星》的第三章〈重構文化世界版圖：當代文學口味的語境〉有提到「折衷」應該是齊梁文論共識，而文論之間只有文學口味與對當時文學風尚的差異，並沒有流派的差別與鬥爭。這是很有前瞻性的說法。不過「藻飾的美文」如何被文論家認知，如何被修正與重新認同，我認為這還有探討的空間。

如果我們將蕭子顯此處對於當時文學風格與源流的觀點，與其年代相近的沈約的觀點作一比較的話，又如何呢？沈約論文其實只談到元嘉體而已，並沒有再往下談。他提出元嘉體的重要作家，說到「靈運之興會標舉，延年之體裁明密」，這與蕭子顯「顏、謝並起，乃各擅奇」基本上是吻合的。但沈約並未提及的鮑照派的影響，在蕭子顯的觀點中，收到很大的關注。雖然蕭子顯沒有特別提到三派中誰影響最大，但從「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」的寫法來看，蕭子顯對於鮑照採取的一種「修正後的接受」，採取一雖「偏差」卻「尚可接受」的態度。

這個問題很值得探討，而且得從「紅紫」與「鄭衛」在儒家經典中的意義來說。在《論語·陽貨》中，孔子提到他對於「紫奪朱」、「鄭亂雅樂」⁸¹的厭惡；在〈鄉黨〉中，提到「君子不以紺緌飾，紅紫不以爲褻服」⁸²；「紅紫」不同於朱、藍這種正色，屬於經過調和、加工的間色。而至於〈衛靈公篇〉「顏淵問爲邦」時，孔子說，「行夏之時，乘殷之輅，服周之冕。樂則韶舞，放鄭聲，遠佞人。鄭聲淫，佞人殆」⁸³，在在《禮記·樂記》與《荀子·樂論》中，都將「鄭衛」視爲「淫樂」⁸⁴、視爲「亂世之音」。⁸⁵音樂與色彩本身其實沒有什麼正常與偏差的問題，這完全是經由禮教而建構起來的一套邏輯。

同樣的意象，劉勰在〈情采〉篇有「正采耀乎朱藍，間色屏于紅紫」，鍾嶸也有「隨其嗜欲，商榷不同，淄澠並泛，朱紫相奪」，「正色」和「間色」是很常用的批評術語，但像蕭子顯這樣用，表面說的是鮑照派藻飾過度、操調過繁，必須要知所節制，但事實上他已經將「紅紫」、「鄭衛」如此帶有污名化的詞彙，進

⁸¹ 「子曰：『惡紫之奪朱也，惡鄭聲之亂雅樂也，惡利口之覆邦家者。』」（《論語·陽貨》）清·阮元注，《十三經注疏：論語》（台北：藝文印書館，2003），157-1 頁，孔穎達的《正義》：「記孔子惡邪奪正也。『惡紫之奪朱也』者，朱正色紫間色，之好者，惡其邪好而奪正色也。『惡鄭聲之亂雅樂也』者，鄭聲淫聲，之哀者，惡其淫聲亂正樂也」，同時注疏又引述皇侃的說法，提到五方正色與間色的問題，「青赤田白黑，五方正色。不正謂五方間色，綠紅碧紫聊黃色是也」，157-2 頁。

⁸² 孔穎達於此段也明確地說明「紅」是南方間色，「紫」是北方間色，據皇侃的說明：「朱是南方正，紅是南方間，南爲火，火色赤，火刻金，金色白，故紅色赤白也」、「黑是北方正，紫是北方間，北方水，水色黑，水刻火，火色赤，故紫色赤黑也」（157-1），南方正色是朱，北方正色是黑，而紅與紫從兩色調佐而成，這基本上也符合色彩的調色法。

⁸³ 清·阮元，《十三經注疏：論語》，138-2 頁。孔安國注解是說，「鄭聲佞人，亦俱能惑人。心與雅樂賢人同，而使人淫亂危殆，故當放遠之」；疏則說，「『樂則韶舞』者，韶舜樂名也，以其盡善盡美，故使取之。『放鄭聲，遠佞人，鄭聲淫，佞人殆』者，又當放棄鄭衛之聲，遠離辨佞之人，以鄭聲佞人，亦俱能惑人，心與雅樂賢人同，然而使人淫亂危殆，故使放遠之」。《論語》原文說「放鄭聲，遠佞人」後，孔子還特別附註解釋，告訴顏淵何以如此，因爲「鄭聲淫，佞人殆」，可見「鄭聲」、「佞人」是有所偏差的。若沒有孔子補述，顏淵也沒能立刻聯想到「淫」、「殆」的危險性。

⁸⁴ 《荀子·樂論》（王先謙集解，《荀子集解》，台北：華正書局，1993）：「樂者，聖王之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗。故先王導之以禮樂，而民和睦。……齊衰之服，哭泣之聲，使人之心悲。帶甲嬰□，歌於行伍，使人之心傷；姚冶之容，鄭衛之音，使人之心淫；紳、端、章甫，舞韶歌武，使人之心莊。」（460 頁）

⁸⁵ 《禮記·樂記》：「亂世之音怨以怒，其政乖。亡國之音哀以思，其民困……鄭衛之音，亂世之音也，比於慢。桑間濮上之音，亡國之音也」，663-2 頁。

行了「除罪化」的工作。更晚的令狐德棻於《周書·庾信傳》說，「然則(庾)子山之文，發源於宋末，盛行於梁季。其體以淫放爲本，其詞以輕險爲宗。故能誇目侈於紅紫，蕩心逾於鄭衛」⁸⁶。「紅紫」與「鄭衛」甚至成爲通往「偏差」的一個中介，而不再是最糟糕的象徵了。

如果說從一個更嚴謹的「身分」來看，我們或許可以說裴子野、蕭子顯、顏之推他們的作品或缺佚、或不全，可能充其量只能算作是文論家，而不能算是一個負盛名的創作者，那麼接下來談的沈約，就毫無疑問地在創作文壇與批評場域，都益顯重要。沈約的〈謝靈運傳〉談顏謝風格的部分說，「靈運之興會標舉，延年之體裁明密」，就字面的解釋來說，「興會標舉」較偏向創作技巧，而「體裁明密」則是文章的結構造型，但沈約以此來區分兩家差異，顯然這就是一個「風格」的論述。接著沈約說：「敷衽論心，商榷前藻，工拙之數，如有可言」，這很明確地點出歷史發展中的先後代創作者，彼此心領神會，論心商榷的隱密邏輯。而工拙之數到底如何評斷如何「可言」呢？沈約認爲，這就得歸結到——文章內部、某種極深沉內化的節奏感。在《梁書·庾肩吾傳》中提到：

齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章始用四聲，以爲新變，至是轉拘聲韻，彌尚麗靡，復踰於往時。(《梁書·庾肩吾傳》)

另外，《梁書·沈約傳》中也提到：

(沈約)又撰《四聲譜》，以爲在昔詞人，累千載而不寤，而獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作，高祖雅不好焉。帝問周捨曰：「何謂四聲？」捨曰：「天子聖哲」是也，然帝竟不遵用。(《梁書·沈約傳》)

《四聲譜》此一著作，現在我們已經看不到了，不過我們大概可以想像——沈約將歷代作家與經典作品中隱在的聲律發掘出來，並認爲此作品「獨得胸衿，窮其妙旨，自謂入神之作」。但筆者認爲，沈約在〈謝靈運傳〉這一整段的說法，其實不僅僅展現出對「聲律說」的重視，更述明了創作者與創作者彼此間進行「風格論」時，最神秘、內化、難以言說的文章節奏感。其文中與「聲律」最相關的部分是接下來這一段：

夫五色相宣，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜。欲使宮羽相變，低昂互節，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。至於先士茂製，諷高歷賞，子建函京之作，仲宣霸岸之篇，子荆零雨之章，正長朔風之句，並直舉胸情，非傍詩史，正以音律調韻，取高前式。自騷人以來，多歷年代，雖文體稍精，而此祕未覩。至於高

⁸⁶ 令狐德棻，《周書·庾信傳》，744頁。

言妙句，音韻天成，皆闇與理合，匪由思至。張、蔡、曹、王，曾無先覺，潘、陸、謝、顏，去之彌遠。世之知音者，有以得之，知此言之非謬。如曰不然，請待來哲。(沈約《宋書·謝靈運傳》)

從「五色相宣，八音協暢」，一直到「宮羽相變，低昂互節」，說的大概是創作作品韻律節奏的一個整體架構。真的比較與「聲病」有關的，大概是「前有浮聲，則後須切響」這一段，沈約接著舉出許多名家名篇，說這些作品「直舉胸情，非傍詩史」、「正以音律調韻，取高前式」。從狹義對音律的定義，「聲律協調」是構成風格的要素之一，但從廣義來說，「音律調韻」、「高言妙句，音韻天成」也能泛指文章整體的節奏感，詩篇賦作音節鏗鏘，流洩如歌的行版，沈約說這些作品，雖然其作者未必覺察，但已經冥契之中，與其聲律論若和符節。

從前面論先秦漢魏的文學史，到中段論顏謝風格差異與論文的方法，然後於此處筆鋒一轉，開始宣揚他「前有浮聲，後須切響」、「一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異」的一整套細膩、精緻、注重細節的聲律法則。這樣的論述，從轉折處來說，似乎有點突兀。且沈約同時還說像曹植、王粲他們的作品，「直舉胸情，非傍詩史」，卻因為聲律的高妙而「取高前式」，這樣的觀點，顯然是對典故隸事、對文過於質的反對，而將文章評價向「聲律」單向度去偏移。鍾嶸同樣有「羌無故實」的論調，但他對於聲律同樣採反對的立場。但如果「聲病」是沈約如此重要的一個文學主張，何以沈約忽然在〈謝靈運傳〉後的史臣補述中將這樣的主張帶進來呢？大概和他所說的「張、蔡、曹、王，曾無先覺，潘、陸、謝、顏，去之彌遠」有些關聯。

沈約認為：東漢辭賦家或建安作家，他們在無覺中仍能符合聲律主張，但相形之下，隨著時代變遷陡降，像太康潘陸，或元嘉的謝顏這些作家，其作品固然影響這眾、從隨者多，但卻在同樣對聲律渾然無覺的狀態下，「去之彌遠」。對沈約來說，這套聲律主張的提出，是當務之急的，是刻不容緩的。從「風格」與「後設風格學」的角度而言，沈約正是因為察覺到顏謝等的元嘉體作家，在齊梁的影響力，所以才刻意要標舉其聲律說。換言之，沈約並不是無法覺察到顏謝的作品優劣或風格傾向，但從後設的、在操作與可修正的角度來看，他認為這樣的、缺乏聲律妥切調和的作品與其文章風格，終究是匱缺的、是背離古代經典「彌遠」的。

沈約本身的作品如何符合他自己提出的規則，這些符合聲病的作品的具體風格與優劣，或許見仁見智。除「聲病說」之外，沈約尚有另外一個關於「創作論」⁸⁷的重要理論，也就是「三易說」：

⁸⁷ 文學理論家對於創作者的指導與提示，屬於「創作論」的範圍，至於文學理論家對於作品的褒貶，則屬於「批評論」的範圍。但這是文學理論本身的架構歸納。從創作者構思、作品誕生、

沈隱侯曰：「文章當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也。」
邢子才常曰：「沈侯文章，用事不使人覺，若胸憶語也。」深以此服之。祖
孝徵亦嘗謂吾曰：「沈詩云：『崖傾護石髓。』此豈似用事邪？」⁸⁸

高莉芬先生認為，「在『三易』之中，據《顏氏家訓》中之討論內容及排列次序而言，『易見事』當為重最要的一項，『易見事』之提出，籍是在隸事用典詩風大盛下，詩人力矯時弊的結果」⁸⁹。但高先生進而徵引徐復觀的論述，說明從邢邵、祖孝徵的補述，就可以發現，「易」並非只是追求簡單、淺顯，而是一種對典故的轉化，是一種「化典」，使「用典」用得不露衡跡，就像祖孝徵「此豈似用事邪」的感嘆。

不過這樣的論說脈絡，似乎總有些弔詭之處。「易見事」照本意來說，就是使用事顯題化，那最基本的操作方法，當然就是不刻意運用冷故僻典。這與後文的「易識字」、「易讀誦」比較有對稱性。「易識字」和「易讀誦」即如字面的意思：不刻意選擇奇字、也不刻意追求拗音。但按照顏之推後來的徵引，顯然他對於「三易」的解釋，就如同徐、高兩先生的解釋：典故得經過轉化深化，不大刺刺地直書「典故」或「古人名」，以追求「用事不使人覺，若胸憶語」。「用事使人不覺」與「易」，其實是兩個脈絡。同樣地，在前文我們也引過沈約作〈閒居賦〉，予王筠讀之，而「筠讀至『雌霓(五激反)連蜷』，約撫掌欣抃曰：『僕嘗恐人呼為霓(五雞反)』」的史事，當然大賦有大賦的文類條件，這是應該考量的，但沈約提出「三易」說，他真的能身體力行這樣的創作規範嗎？或者我們應該詰問的是一個更深層的文學理論問題——「自覺」真的能反映到「實踐」的面向嗎？

當然，回到遼欽立「十九不存」的脈絡，以我們當代的視角，來讀過去的作品，其實未必能掌握原貌。就算當時「易見事、易識字、易讀誦」的作品，現在讀來也不見得如此。沈約著作極豐，詩賦以其各種文類都保留完整，前文也分析過他的幾首同題共作的詩歌，以及遊覽、抒懷、詠物等賦篇。辭賦有吟詠、鋪排的文類制約，就不消說了，就拿他〈抄書詩〉中的「教微因弛轡，維峻屬貞期」、「超河綜絕禮，冠楚綴淪詩」、「空幸參鴛鷺，比秀慙瓊芝」這幾句來說，其用事、其用字或讀音，實在也稱不上易解易識易讀，從這個角度來看，創作者確實具備了對創作理論的「自覺」與「感知」，但在實踐面可未必是這麼回事。

不過說實話，從古至今歷來的創作者，能夠符合自身創作理論的實在很有

作品被閱讀這樣的流程來說，文論家既然屬於讀者，其閱讀作品的過程也就是一種「風格生成」的過程。所以說，從文本來說，此處沈約的「聲病說」、「三易說」屬於創作論，但它們同時是出於「後設的」風格生成所誕生的理論。

⁸⁸ 北齊·顏之推著、王利器集解，《顏氏家訓集解·文章》，235頁。後文徵引亦出於此。

⁸⁹ 高莉芬，《元嘉詩人用典研究》，209頁。

現，所以這倒也不是什麼新發現。但筆者認為，我們可以從「三易說」延伸出來對於「永明體」或齊梁交替的文學理論，進行分析。姑且無論沈約如何看待他提出理論背後的自覺，以及這份「自覺」與實際創作的關係，但他的這份「自覺」，其實是齊梁的一派主流論述。在《南史·王筠列傳》中有另外一段記載，就是關於前文提到過的，詩應「圓美流轉如彈丸」：

(王)筠又嘗為詩呈約，約即報書歎詠，以為後進擅美。筠又能用強韻，每公宴並作，辭必妍靡。(沈)約嘗啟上，言晚來名家無先筠者。又於御筵謂王志曰：「賢弟子文章之美，可謂後來獨步。謝朓常見語云，『好詩圓美流轉如彈丸』。近見其數首，方知此言為實。」(《南史·王筠列傳》)

沈約與王筠的知音關係，在他們分享〈閒居賦〉的時候已然建立，而這一段就緊接於彼段之後。王筠的詩歌現存約十數首，也不算太多，不過確實如本傳說的，主要是公讌、應酬、相合之題材，像〈寓直中庶坊贈蕭洗馬詩〉、〈摘安石榴贈劉孝威詩〉、〈和孔中丞雪裡梅花詩〉、〈摘園菊贈謝僕射舉詩〉、〈侍宴餞遼川王北伐應詔詩〉等；王筠另外一個長處就是他「辭必妍靡」，並善於「巧構形似」，《南史》說沈約「於郊居宅閣齋，請筠為草木十詠書之壁，皆直寫文辭，不加篇題」，沈約後來告訴週遭說：「此詩指物程形，無假題署」。

沈約對王融的接賞，某個程度是出自於對於謝朓文采的緬懷與感傷。在沈約對「風格的感知」中，王融作到謝朓主張的「好詩圓美流轉如彈丸」，所以在風格上——至少對沈約所後設接受到的「文章風格」上，王融和謝朓是很接近的。從謝朓與王融的詩歌中，我們當然不乏可以摘舉出幾句構圖流暢、辭采華美的詩句，拿來當例證，但到底何謂「圓美流轉」？何如「脫手彈丸」？這還是一種「形象化的批評法」，是一種「意象化的風格學」，隨著不同讀者的後設視角，這所謂的「圓美流轉」也會有所錯位。不過姑且先擱置這些術語與理論的細節，我們退後幾步來說，「圓美流轉如彈丸」的主張，和「三易」的主張，彼此之間是否有所聯繫？

「易見事、易識字、易讀誦」，達成一種文章架構與詞彙的不滯塞，這是可以確定的。文章順暢就容易流轉，至於不用怪字不造難音，則全詩自然相對能夠一洩而下，用這樣的理解，沈約不但認同謝朓的論詩，也提出類似的邏輯。同樣地，這樣的「對流轉的追求」，讓我們聯想到時代稍晚的鍾嶸。雖然鍾嶸應該是下一個章節「梁代文學集團」所討論的內容，但他《詩品序》中對用典的討論，我們在此可先提出來討論：

夫屬詞比事，乃為通談。若乃經國文符，應資博古，撰德駁奏。宜窮往烈。至乎吟詠情性，亦何貴於用事？「思君如流水」，既是即目。「高臺多悲風」，

亦惟所見。「清晨登隴首」，羌無故實。「明月照積雪」，詎出經史。觀古今勝語，多非補假，皆由直尋。顏延、謝莊，尤為繁密，於時化之。故大明、泰始中，文章殆同書抄。近任昉、王元長等，詞不貴奇，競須新事，爾來作者，浸以成俗。遂乃句無虛語，語無虛字，拘攣補衲，蠹文已甚。(鍾嶸《詩品·序》)

就如高莉芬先生所言，沈約、謝朓等永明體作者，開始對於前代(或者也可以說當代——像任昉、王融)的一些論述，有所修正，或提出不同主張。但基本上，鍾嶸仍以「折衷」⁹⁰的視野來看這一切，他對於王融、任昉等作者，不出於「自尋」，而走上堆砌典故知識的路線，頗不以為然(「詞不貴奇，競須新事」)。鍾嶸認為這樣的傾向會造成「蠹文已甚」的惡果，但他馬上又有所補充，說「但自然英旨，罕值其人。詞既失高，則宜加事義。雖謝天才，且表學問，亦一理乎」。從大陸學者折衷、新變、守舊的理論流派來說，這當然是一種「折衷派」的主張，但如果用本文前述的觀察，這同樣是一種「修正與認同」相互作用的軌跡。

不過如果更細膩來說，謝朓說的是「圓美流轉」，沈約說「三易」，這和鍾嶸「羌無故實」、「多非補假，皆由直尋」，其實是不同的面向。謝朓說的是結構的流暢度，沈約並沒有強調「不用典」或「不貴奇句」，只是希望易讀易通。但我們將這些文學主張，全部當作「後設接受」的風格論來解，那麼或許彼此就有可互通的空間了——如果追求「句無虛語，語無虛字」、「拘攣補衲」的結果，自然會造成「事不易見」、「句不易讀」的結果，那麼也不可能達成「圓美流轉如彈丸」的審美原則。筆者以為，這樣一個由同時南朝創作者所提出的、或所自覺所感知的「創作—風格論」⁹¹，在這些作家的「宣稱」之下，成為南朝文學理論的一個主軸。當然，至於這些創作者本身是否身體力行，是否將對理論的自覺，與創作的實踐合而為一，這又是另外一個問題了……根據經驗，理論與實踐的考察，往往隨著作品選擇而有所偏移⁹²，不過這又是另外一個問題了。⁹³

⁹⁰ 曹旭、歸青合著的《中國詩學史：魏晉南北朝卷》中，將鍾嶸歸入「儒家折衷派」，當然其「折衷派」乃相對「新變派」而來。但從鍾嶸對「用典」、「聲律」的一些主張來看，他確實對美文藻飾等技巧，來得更加保守一些。

⁹¹ 像「三易說」、像「圓美流轉說」或鍾嶸的「反用典」，這按照文學理論分類都是創作論，但其提出的時間點，基本上都是這些理論家身處讀者的位置，對於某某詩歌作品的評論。如果說某詩羌無故實、出於直尋，某詩拘攣補衲，就包含了理論家的感受、自覺，以及對自己、對他人作品的閱讀心得，那麼這當然就可被視為一種「風格論」，故此處以「創作—風格論」來標記之。

⁹² 這個現象在當代的古典文學研究經常出現，我們可以舉出好幾首謝朓「流轉」的詩歌，可以舉出沈約「易用事」的作品，但同樣的其他研究者也可以舉出反例。更何況，在研究者本身感知性有差異的現況下，更會出現相反立場的觀點(同一首詩或同一句詩，被歸入「滯塞」與「流轉」)。而更背後的陷阱是，這些作品又非創作者的總數。於是——理論與實踐的論題，往往陷入風格論的弔詭。在後文，我將這個現象歸為「想像的主體性」。

⁹³ 大致上來說，我並不很熱衷去討論理論與實踐的問題，也不認為理論必須與作品結合的說法，這樣的例證太多了，即便在我們身處的時代，理想與現實的差異何其巨大，更何況，照後現代理論家的說法，我們身處的現實(Reality)是否等同於「真實」(Real)，都還尚待釐清。

第五章·梁代文學集團的書寫策略

第一節·梁代文學集團的內容設定

(一)蕭衍(464-549)文學集團的背景與「內容設定」

如果從政治與歷史的角度來看，梁與齊當然是兩個朝代。但站在文學集團的立場，蕭衍出身竟陵王蕭子良集團，鍾嶸說他「昔在貴遊，已為稱首」，而爾代齊而立，當年與之從遊的僚臣，除謝朓、王融因叛亂被殺之外，像沈約、任昉、陸倕、范雲竟陵八友成員，都繼續在蕭梁政治或文壇上活躍，從這個角度來看，蕭衍文學集團其實與蕭子良文學集團在背景上非常接近。但為了討論方便，此處依舊按照朝代的斷際，將之區分。因此，本章大抵討論梁代的幾個重要的文學集團——蕭衍、蕭統、蕭綱、蕭繹「內容」、「形式」、「風格論」等幾各面向的課題。

在第二章討論視角的部分，我們曾提到關於「限時創作」與「典故遊戲」的大環境。進入梁代，蕭衍稱帝，成為理所當然的文學集團領袖，他們同樣把蕭子良西邸的那一套文學遊戲，搬到京城來進行。前人只要談到六朝詩歌辭賦，多以「流麗」、「餽釘」，「抽黃對白，唯恐一聯未偶」，這對當時作者來說或許只是一種追求極致與藝術意義的美學，但其出現於後代文學理論的語脈中，就變成了因小失大、翠餌失魚之譏。當然，「流麗」乃是對六朝詩歌辭賦風格一種相當「大而化之」的評論術語，若我們把去探討「流麗」的主因，那麼其中「用典」恐怕占其中很大一部份。確實，我們從史傳中所留下的文獻就能發現典故的蒐集、背誦以及前面提到的「典故遊戲」，與南朝文學集團的密切關係。我們就來看看〈沈約傳〉、〈劉峻傳〉中，蕭衍文學集團君臣相處的關係：

約嘗侍宴，會豫州獻栗，徑寸半。帝奇之，問栗事多少，與約各疏所憶，少帝三事。約出謂人曰：「此公護前，不讓即羞死。」帝以其言不遜，欲抵其罪，徐勉固諫乃止。¹

初武帝(蕭衍)招文學之士，有高才者，多被引進，擢以不次。峻率性而動，不能隨眾沈浮。武帝每集文士策經史事，時范雲沈約之徒，皆引短推長。帝乃悅加其賞賚，曾策錦被事，咸言已罄，帝試呼問峻，峻時貧悴冗散，忽請紙筆，疏十餘事。坐客皆驚，帝不覺失色，自是惡之不復引見。²

¹ 唐·李延壽，《南史·沈約傳》，1413頁。

² 唐·姚思廉，《梁書·劉峻傳》，708頁。

我們除了驚奇「粟」或「錦被」皆能夠隸事十數則以外，此兩條文獻自有可探討的地方。此兩事皆當發生於蕭衍代齊而立，組織起其文學集團之後。沈約、范雲、蕭衍本來就是屬齊竟陵王蕭子良的僚臣，彼此從游日久，深知君臣習性。我們說伴君如伴虎，此兩條記載證明此道。其實劉峻的貧悴，甚至後不復得登天子堂的窘境，都是恃才傲物、「率性而動」的個性使然，但與蕭衍從遊數十年的沈約，竟失言說出「此公護前」，足見典故遊戲的魅力。

當然，典故的蒐集與背誦，可以視為創作詩歌辭賦的基本功，但工欲善其事，必先利其器，強誦默記固可勝人於一時，若編輯成書，則更便利於準備。呂光華就把文學集團的類書編纂，視為是典故遊戲的延伸。³如果我們服膺呂光華的講法，蕭衍集團後來編纂《華林遍略》的動機，是為壓過劉峻替蕭秀集團編纂的類書《類苑》，那從某個層面我們又可以發現此一代創作者對於語言、典故極端的美感與接近於偏執的創作使命。

其實我們前面談過的幾個文學集團，都有編纂圖書或搜羅古今版本的事蹟。劉義慶、宋明帝劉彧都有文章編纂，而文惠太子有「博采群言，遊好文藝，片辭隻語，罔不收集」的記載，竟陵王蕭子良也率其臣僚，編纂《四部要略》。如此看來，典故默誦的遊戲有文士間逞才較勁的意味，而類書編纂的工作甚至牽涉到文學集團領袖彼此展現自己的文化軟實力與政治影響力的鬥技場，與其集團的強盛與發展。像這種典故遊戲，其實就是「狹義貴遊題材」⁴詩賦的一種型態，譬如說蕭衍沈約言「粟」；蕭衍、范雲、劉峻言「錦被」，這算是另類的同題酬作或集韻共詠。只是可能礙於時空環境與氛圍的限制，我們現在無緣得見集團成員的「粟賦應詔作」或「奉和梁武帝錦被詩」而已。

「典故遊戲」雖盛行於當時，乃諸多表述記憶、文采、急智與快速反應能力測驗中的其中一項。編纂類書或和我們前面談到的「郡縣」、「藥名」這類狹義貴遊題材的作品，也繼續在梁代文學集團中甚行，而展現出創作者急智與反應力，所以，從後代文學理論家的眼光看來，好似曠時費日、案牘勞形的龐大工作，或許對南朝文人而言，其背後實蘊含逞才炫學的動機，以及樂在其中的遊戲成分。

而〈藥名〉、〈郡縣名〉一類的詩賦，或許在過去被視為堆砌浮華的作品。當然，就其中心題旨、主題意涵來探討，我們確實可以說它們充其量不過就是岸頭、遊戲之作，逞才耀學，文無載道。但時至後現代，許多研究方向也不斷提醒我們，文學也可作為一種路徑或一種根源，用以折照我輩所身處的自身。雖然筆者並不全然認同「文學反映社會」或「文學藝術作品作為史料的意義」這類的研究取徑，

³ 呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，「如果說完成的詩是成品，那麼典故可以說是作詩的原料；如果說臨場寫作詩賦是文人學士間的決賽，那麼以典故較勁則可以說是整個活動的初賽。但人腦的記憶畢竟有一定的容量和限度，不如編輯類書來的方便記憶搜討」，158頁。

⁴ 在後文中我把譬如〈藥名詩〉、〈郡縣名詩〉這一類作品，歸納為「狹義貴遊題材」。

但我們就傳統的作家作品論來說，此類作品不也同樣能夠反應其時的文義創作者，他們於設定題材時的巧思、前理解與潛意識，而此類作品的誕生也充分表現出沈約、王融、范雲等作者的後設視野與「寫作習性」。

蕭衍早年曾在齊擔任過竟陵王蕭子良的幕僚，屬「竟陵八友」之一。齊東昏侯永元三年(501)年，南康王蕭寶融在江陵為相國，以蕭衍為征東將軍，後東昏侯遭廢，蕭寶融自立為和帝，蕭衍奉蕭寶融為傀儡，中興元年(501)，蕭衍攻下建康、得朝中人心所向。中興二年(502)，和帝禪讓於蕭衍，改國號為梁。我們可以將蕭衍的文學集團時期看作是梁代的第一個文學集團。但其中的主要成員依舊延續蕭子良集團，包括沈約、范雲、任昉、周興嗣、柳惔、張率等。縱觀整一百六十九年的南朝歷史，梁武帝蕭衍大概是在治績上最受肯定的君王。李延壽稱讚他「制造禮樂，敦崇儒雅，自江左以來，年踰二百，文物之盛，獨美于茲」⁵。不過蕭衍晚年篤信佛教，弛於政事。就其本傳記載，他詣旨造同泰寺，於普通、中大通、大同年間，就曾九次幸同泰寺，設四部無遮大會、說涅槃經、說般若經、鑄法器法像等。我們後面會討論到創作者們共作的如「同泰寺浮圖詩」、「望同泰寺浮圖詩」等，大概就在於這樣的環境背景下創作的。

從背景習性來說，蕭衍天生就是對於知識與學術有著極端渴望的人。本傳稱其「少而篤學，洞達儒玄」，又「雖萬機多務，猶卷不輟手，燃燭側光，常至戊夜」，至於文學創作，「天情睿敏，下筆成章，千賦百詩，直疏便就，皆文質彬彬，超邁今古。詔銘贊誄，箴頌賤奏，爰初在田，泊登寶曆，凡諸文集，又百二十卷」⁶。從記載來看，蕭衍所領導的文人集團不僅創作詩賦，更獨經書、說講解，展現高度的藝文能量：

(蕭衍)造制旨孝經義，周易講疏，及六十四卦、二繫、文言、序卦等義，樂社義，毛詩答問，春秋答問，尚書大義，中庸講疏，孔子正言，老子講疏，凡二百餘卷，並正先儒之迷，開古聖之旨。王侯朝臣皆奉表質疑，高祖皆為解釋。脩飾國學，增廣生員，立五館，置五經博士。天監初，則何佟之、賀瑒、嚴植之、明山賓等覆述制旨，並撰吉凶軍賓嘉五禮，凡一千餘卷，高祖稱制斷疑。大同中，於臺西立士林館，領軍朱异、太府卿賀琛、舍人孔子祛等遞互講述。皇太子、宣城王亦於東宮宣猷堂及揚州廡開講。於是四方郡國，莫不向風。⁷

……履曰：「無害。其繇云：『西南得朋，東北喪朋，安貞吉。』」文言云：『東北喪朋，乃終有慶。』」帝曰：「斯魔鬼也。酉應見卯，金來剋木，卯為

⁵ 李延壽，《南史》，226 頁。

⁶ 《梁書·武帝本紀》，96 頁。

⁷ 《梁書·武帝本紀》，95 頁。

陰賊。鬼而帶賊，非魔何也。孰為致之？酉為口舌，當乎說位。說言乎兌，故知善言之口，宜前為法事。」⁸

從第二段我們可以看到，蕭衍在學術品味與習性生成的過程中，是將儒釋的思維內化並融合的。他的文學集團或許作品沒有那麼多，但他的習性與知識架構卻深刻地影響到蕭統、蕭綱與其集團。這也就是布迪厄理論中習性在積累與生成過程中，最「不能言說的遊戲規則」，我們也可以將之視為一種世襲的品味與文化資本。

就蕭衍集團文學活動時的作品內容來看，以侍宴、餞別、遊覽題材最多，且值得一提的是此原本當屬三類範疇的題材，在集團成員的幾次侍宴送別中巧妙地結合。柳惲、丘遲、劉孝綽、沈約有〈侍宴樂遊苑送張徐州應詔詩〉，沈約有〈應詔樂遊苑餞呂僧珍〉、劉孝綽又有〈侍宴餞張惠紹應詔詩〉、〈侍宴餞庾於陵應詔詩〉等詩。其題材相似度較高。在本傳中也有關於蕭衍集團集體遊覽的記載，「(大同十年)三月甲午，幸蘭陵。庚子，謁建陵，有紫雲蔭陵上，食頃乃散。帝望陵流涕，所霑草皆變色，陵傍有枯泉，至是而流水香潔。辛丑，哭于脩陵……所經縣邑，無出今年租賦。因賦〈還舊鄉詩〉」。另外較特殊的內容，還包括張率的〈詠躍魚應詔詩〉，劉苞的〈詠天淵池荷應詔詩〉，沈約有〈天淵水鳥應詔賦〉、〈反舌賦〉；河南國獻舞馬於御前獻藝，蕭衍命張率、周興嗣、到洽共作〈舞馬賦〉，任昉有〈靜竹堂秋竹賦應詔〉，這些作品，大抵皆屬詠動植物題材的詩賦。除此之外，如沈約有長賦〈郊居賦〉，蕭衍有長賦〈孝思賦〉、〈淨業賦〉，雖不作於貴遊活動，然抒己言志，題材多元。⁹

與蕭衍約同時，安成王蕭秀曾任江州、荊州刺史，招攬文士，「精意學術，搜集經記」，其僚佐與蕭衍集團重疊者許多，其中劉孝標為其編撰《類苑》¹⁰；劉孝綽有〈三日安成王曲水宴詩〉，由題目斷它成為劉孝綽於蕭秀集團其中所作。另外，有「趨賢重士，常如弗及」的蕭偉，在當時也恐怕也有一定的影響力。¹¹

⁸ 《梁書·武帝本紀》，97頁。

⁹ 關於沈約、蕭衍的長賦，到了第三章討論形式與題材結合的問題時，筆者將再特別討論之。

¹⁰ 唐·李延壽，《南史·梁宗室列傳》，1289頁。

¹¹ 根據《南史·梁宗室列傳》，「偉性端雅，持軌度。少好學，篤誠通恕。趨賢重士，常如弗及，由是四方游士、當時知名者莫不畢至。疾亟喪明，便不復出。齊世青溪宮改為芳林苑，天監初，賜偉為第。又加穿築，果木珍奇，窮極彫靡，有侔造化。立游客省，寒暑得宜，冬有籠爐，夏設飲扇，每與賓客游其中，命從事中郎蕭子範為之記。梁蕃邸之盛無過焉。」(1291頁)從「又加穿築，果木珍奇，窮極彫靡，有侔造化」這一段讀來，建安王蕭偉文學集團頗有當年竟陵王開西邸的鴻盛。依據《南史》的說法，「梁蕃邸之盛無過焉」，足見參與蕭偉集團的成員亦相當可觀，但今日我們談及梁代文學，談完蕭衍集團、蕭統集團之後，就輪到蕭綱與劉孝威劉孝儀兄弟、徐摛徐陵父子、庾肩吾庾信父子與他們所創作的「宮體」，以及蕭繹集團所合力編纂的大量圖書為軸心。若考究原因，大概一來是因為蕭綱、蕭繹兄弟本身也有都文學作品，且他們所編纂的圖書或詩賦作品較多傳世，二來也是因為蕭綱蕭繹集團中幾個重要的成員像是徐陵、庾信、王褒、陰鏗……於當時或稍晚即文名大盛的原因。相對來說，蕭偉集團中幾個有名的成員如吳均、何遜、江德藻，或蕭秀集團的劉孝綽，倒沒留下太多確定於文學活動的作品，這也造成其影響消退。

不過由於這兩個集團同題共作甚少，此處不特別論之。

(二)蕭統(501-531)文學集團的背景與「內容設定」

天監元年(西元 503 年)十一月，蕭統冊立為皇太子，中大通三年(531)，蕭統寢疾，謚號昭明。此二十餘年間，蕭統所居東宮成為梁代文學藝術之重鎮，蕭統本身愛才禮士，加上東宮藏書豐饒，其集團龐大得與前後的竟陵王、簡文帝併立。

根據其本傳記載，蕭統「生而聰叡，三歲受孝經、論語，五歲遍讀五經，悉能諷誦。五年六月庚戌，始出居東宮。太子性仁孝，自出宮，恒思戀不樂。高祖知之，每五日一朝，多便留永福省，或五日三日乃還宮」¹²。除了蕭統受到梁高祖的寵愛以及其神童記載之外，蕭統於政事方面的表現，以及禮賢愛士的事蹟，我們可以參見以下兩段記載：

太子自加元服，高祖便使省萬機，內外百司奏事者填塞於前。太子明於庶事，纖毫必曉，每所奏有謬誤及巧妄，皆即就辯析，示其可否，徐令改正，未嘗彈糾一人。平斷法獄，多所全宥，天下皆稱仁。¹³

(太子)性寬和容眾，喜愠不形於色。引納才學之士，賞愛無倦。恒自討論篇籍，或與學士商榷古今；閒則繼以文章著述，率以為常。于時東宮有書幾三萬卷，名才並集，文學之盛，晉、宋以來未之有也。性愛山水，於玄圃穿築，更立亭館，與朝士名素者遊其中。嘗泛舟後池，番禺侯軌盛稱「此中宜奏女樂」。太子不答，詠左思招隱詩曰：「何必絲與竹，山水有清音」……¹⁴

從「性愛山水，於玄圃穿築，更立亭館，與朝士名素者遊其中」的記載，大概就可以想像蕭統集團於東宮玄圃舉行文學活動的盛況。¹⁵根據呂光華《南朝貴遊文學集團研究》以及胡大雷《中古文學集團》的考察¹⁶，蕭統文學集團全盛時期參與成員超過五十人，其中有名者包括劉孝綽、劉孝儀兄弟，到洽、到溉兄弟、殷鈞、沈約、王筠、陸倕、蕭子雲等，他們都曾歷任太子舍人、中庶子、東宮管記等職位¹⁷，負責太子的教育工作。

¹² 徵引自唐·姚思廉，《梁書·昭明太子列傳》(台北：鼎文書局，1979)卷八，165 頁。

¹³ 唐·姚思廉，《梁書·昭明太子列傳》，165-166 頁。

¹⁴ 唐·姚思廉，《梁書·昭明太子列傳》，167-168 頁。

¹⁵ 關於蕭統集團的成員以及其宴遊記載，尚可參照唐·姚思廉《梁書·王筠列傳》「昭明太子愛文學士，常與筠及劉孝綽、陸倕、到洽、殷芸等遊宴玄圃，太子獨執筠袖撫孝綽肩而言曰：「所謂左把浮丘袖，右拍洪崖肩」(485 頁)；劉孝綽〈昭明太子集序〉「祖道清洛，三百載賦，該極連篇，七言致擬。見諸文學，博逸興詠，並命從遊，書令視草，銘非潤色」(參見嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1983)，3312-2 頁)等記載。

¹⁶ 呂光華《南朝貴遊文學集團研究》(台北：國立政治大學中國文學系博士論文，1987)，207-220 頁；胡大雷《中古文學集團》(桂林：廣西師範大學出版社，1996)，151-155 頁。

¹⁷ 關於蕭統文學集團實際的參與者、職銜、作品，請參酌論文未附表。

過去論及蕭統文學集團，往往都將重心放在於集團編纂的兩部著作：包括蕭統率領僚佐學士合編的《文選》、和受到蕭統集團文學觀念影響的——劉勰的《文心雕龍》。蕭統的〈文選序〉提到的「讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華。事出於沈思，義歸乎翰藻」¹⁸，也被視為蕭統文學集團共同的文學主張，和其後蕭綱集團〈與湘東王書〉、蕭繹集團的《金樓子》並列。相對來說，討論蕭統文學集團於貴遊活動時同題共作詩賦，就沒有討論其理論來得多。當然，這與蕭統集團同題共作的作品有限有關係。若將之與蕭綱、蕭繹集團相比，蕭統文學集團的成就著重於編纂文集。蕭統本傳提到「閒則繼以文章著述，率以為常。於時東宮有書幾三萬卷，名才並集，文學之盛，晉、宋以來未之有也」¹⁹。此處的「文學之盛」指的也就是編纂搜羅的成果。

蕭統文學集團較特殊的題材包括「大／細言」²⁰的作品，以及講論佛理的詩作。蕭統有〈鍾山解講詩〉，陸倕、蕭子顯、劉孝綽、劉孝儀等都有奉和之作。這個部分我們就留待接下來「梁代文學集團的互文性」部分來談。

另外侍宴題材者還有如劉孝綽〈侍宴離亭應令詩〉、〈侍宴擬劉公幹應令詩〉、〈侍宴集賢堂應令詩〉，詠植物者如〈應令詠梨花詩〉，詠天象節令者如〈詠日應令詩〉。值得一提者乃蕭統與沈約、王錫、章纘、殷鈞共作的〈大言〉與〈細言〉，此題材根據《類聚》的記載，來自宋玉〈大言賦〉與〈小言賦〉。²¹顯然，所謂的「大言」、「細言」，意在「言大」與「言小」，這當然又是文學活動遊戲的玩法之一。創作者將「大」或「小」這樣形容詞，轉化成為一蒐集典故、知識聯想、靈感根源與旁徵博引的路徑，以進行創作。²²就題材來的討論——「大」、「小」這是兩個形容的概念，我們無法將之歸納於「詠物」、「寫志」、「詠懷」等分類之中，但它們又確確實實成為一種新的題材而無庸置疑。²³這也是本文以為我們應當將「題材」與「主題」或「題旨」分開來討論的原因。關於〈大言詩〉、〈細言詩〉的互文性分析，我將放在下一個小節來處理。

(三)蕭綱(503-551)文學集團的背景與「內容設定」

¹⁸ 梁·蕭統，〈文選序〉(收錄《文選》(台北：藝文印書館，2003再版)，3-4頁。

¹⁹ 唐·姚思廉，《梁書·昭明太子列傳》，169頁

²⁰ 「大／細言」的問題比較複雜，又與蕭統集團的「認知需求」有關，所以放到談「互文性」的部分去談。

²¹ 關於〈大言賦〉、〈小言賦〉以及蕭統集團〈大言〉、〈細言〉的討論，下一節會進而探討，此處只提出蕭統文學集團也有這類饒富趣味、且又具備教育性的作品。

²² 如果我們從體裁面向來看這些作品，這批作品邊欽立將之收入其魏晉南北朝詩總集中，但我們就其用韻、句式、體裁來看，此類作品雖皆有押韻，但卻不類詩歌句法。「坐臥鄰空塵，憑附螭螟翼」固然是詩句，但「越咫尺而三秋，度毫釐而九息」則變為六四駢賦體，

²³ 所以在第三章的表格中，筆者將這一類題材歸入「狹義貴遊類」，這類題材顯然是有遊戲的意味在，藉著相互的語言較勁來展現對語言以及對物理的認知能力。

天監十三年(514)，蕭繹被封為湘東王，同年，蕭綱任荊州刺史、雍州刺史。天監十四年蕭綱徙為江州刺史。中大通三年(531)，昭明太子蕭統病薨，蕭綱被召入京師，繼任皇太子²⁴，一直到侯景亂爆發(548)。有趣的是，蕭綱在本傳的許多記載與蕭統差不多，但又能發現其獨特積累的習性。我們看以下兩段：

帝幼而聰睿，六歲便能屬文，武帝弗之信，於前面試，帝攬筆立成文。武帝歎曰：「常以東阿為虛，今則信矣」……讀書十行俱下，辭藻艷發，博綜羣言，善談玄理。自十一便能親庶務，歷試藩政，所在稱美。²⁵

弘納文學之士，嘗於玄圃述武帝所製五經講疏，聽者傾朝野。雅好賦詩，其自序云：「七歲有詩癖，長而不倦。」然帝文傷於輕靡，時號「宮體」。……帝自幽繫之後，賊乃撤內外侍衛，使突騎圍守，牆垣悉有枳棘。無復紙，乃書壁及板鄣為文。……又為文數百篇。崩後，王偉觀之，惡其辭切，即使刮去。有隨偉入者，誦其連珠三首，詩四篇，絕句五篇，文並悽愴云。(《南史·簡文帝本紀》)²⁶

「七歲有詩癖，長而不倦」是蕭綱自述的，至於「無復紙，乃書壁及板鄣為文」那麼戲劇化的場景，應該也不至於是穿鑿附會。蕭綱與蕭統有著類似的習性，包括早慧的才華、包括理政的育成，但蕭綱對於文學創作似乎有著更極端的熱忱、渴望與偏執。文學集團的領袖如此，就可以想像蕭綱文學集團舉辦貴遊活動頻率之高，作品數量之豐富。

另外還可以注意的一點在於蕭綱在荊雍時期的經歷。根據王文進先生〈州府雙軌制對南朝文學的影響〉一文提到梁代蕭姓的諸王與其僚臣，因府官系統制度，多少都有出仕外派的經歷。前面提到的蕭秀，就曾經參與「義陽之爭」，王文進先生認為蕭秀的僚臣劉峻的邊塞樂府詩〈出塞〉，寫得適勁有力，應該是與他真實的戰爭經驗有關。而蕭綱於荊雍任刺史長達八年，緊鄰邊防，其文學集團成員也自然充實了其經驗，成為邊塞樂府的創作動機。²⁷而更重要的是，無論這

²⁴ 參見唐·姚思廉，《梁書·簡文帝本紀》(台北：鼎文書局，1979)，「太宗簡文皇帝諱綱，字世纘，小字六通，高祖第三子，昭明太子母弟也。天監二年十月丁未，生于顯陽殿。五年，封晉安王，食邑八千戶……十四年，徙為都督江州諸軍事、雲麾將軍、江州刺史，持節如故。十七年，徵為西中郎將、領石頭戍軍事，尋復為宣惠將軍、丹陽尹，加侍中。……三年四月乙巳，昭明太子薨。五月丙申，詔曰：「……」七月乙亥，臨軒策拜，以脩繕東宮，權居東府。」，103-104 頁；《梁書·元帝本紀》，「祖孝元皇帝諱繹，字世誠，小字七符，高祖第七子也。……(天監)十三年，封湘東郡王，邑二千戶。初為寧遠將軍、會稽太守，入為侍中、宣威將軍、丹陽尹。普通七年，出為使持節、都督荆湘郢益寧南梁六州諸軍事、西中郎將、荊州刺史。中大通四年，進號平西將軍。大同元年，進號安西將軍。三年，進號鎮西將軍。五年，入為安右將軍、護軍將軍，領石頭戍軍事。六年，出為使持節、都督江州諸軍事、鎮南將軍、江州刺史」，113 頁。

²⁵ 李延壽，《南史》，232 頁。

²⁶ 李延壽，《南史》，232-233 頁。

²⁷ 此處參酌王文進，〈州府雙軌對南朝文學的影響〉，收錄《南朝山水與長城想像》，142-147 頁。

種戰爭規模大小與漢唐是否能相提並論，但蕭梁諸王的背景就與齊代的蕭長懋、蕭子良或陳代的陳叔寶有著明顯差別。文學集團的領袖身處不同環境、擁有不同的文化資本，積累出不同的「習性」，那麼其一整個集團的「寫作習性」，理當有所變異。

縱觀南朝各代的文學集團，大概沒有像蕭綱這樣本身作品數量如此豐富的集團領袖了。蕭綱描寫自然天象節令者的賦作——包括〈晚春賦〉、〈秋興賦〉、〈覽秋賦〉、〈大壑賦〉，其他各類型題材內容的辭賦也非常豐富——如〈悔賦〉顯然模擬〈恨賦〉、〈別賦〉而來，〈玄虛公子賦〉詠一虛構角色，〈舌賦〉詠縱橫家，〈舞賦〉、〈箏賦〉、〈金罇賦〉、〈列燈賦〉、〈對燭賦〉、〈眼明囊賦〉詠翫席器用，又有〈梅花賦〉、〈采蓮賦〉、〈修竹賦〉、〈鴛鴦賦〉等。其中〈鴛鴦賦〉與徐陵同作，〈對燭賦〉與庾信共詠。另外，其詩作則數量更驚人，且題材也很豐富：包括遊覽詩〈山池詩〉，結合遊覽與講經詩〈往虎窟山詩〉；詠動物器物的〈雙燕詩〉、〈詠舞詩〉、〈七夕穿針詩〉、〈和徐錄事見內人作臥具詩〉等。

另外〈虎窟山詩〉有陸罩、孔燾、王臺卿、王問、鮑至等同題共作，其題目雖似遊覽，其內容卻是歸於佛理，如果就其體要來歸納，反倒應歸入「玄言詩」這個題材之下。〈山池詩〉也有王臺卿、庾信、鮑至、徐陵、庾肩吾等並作。另外蕭綱集團也有〈藥名詩〉共作，蕭綱還有〈八關齋夜賦四城門〉，「八關齋」乃佛家八戒與齋法的合稱，其詩自得與佛理相關，然創作者以「東城門病」、「南城門老」、「西城門死」、「北城門沙門」為題逐一賦詩，可以看出這批作品的遊戲性。

根據呂光華、胡大雷的統計，參與蕭綱蕭繹兄弟文學集團的成員，總共加起來多達百餘人。蕭綱集團以蕭綱、庾信在東宮時期的作品，當屬保存最多。另外劉孝綽、徐陵的作品也不少。此處我們就這幾個作家，進行「內容設定」與「寫作習性」的討論。至於同題共作的部分，同樣留待「互文性」的部分來討論。

蕭綱詩賦作品保存豐富，其中〈鴛鴦賦〉、〈對燭賦〉與庾信、徐陵同作，〈春賦〉與蕭繹同作，另外像〈梅花賦〉、〈采蓮賦〉、〈修竹賦〉、〈列燈賦〉等詠植物、詠器物賦，雖未見其他同題共作，但恐怕也與文學貴遊活動脫不了關係。從題材設定來看，蕭綱熱衷的題材幾乎包含貴遊活動的各個面向——包括遊苑囿、觀歌

其實在本文中王先生分為兩條脈絡來談制度對南朝文學的影響，一則是身處荆雍邊妨的文人所創作的邊塞詩，二則是身處江南佳麗地的創作者所作的山水物色詩。這兩條脈絡看似一柔一剛，實則兩兩相扣。蕭繹經營荊州十餘年，爾後甚至遷都於江陵，說什麼都不願意將都邑遷回建康(相對論述可參見《南朝山水與長城想像》144頁)，造成西魏破江陵而南朝自此失去了荆雍的實際控制權。實際的空間感受，與虛構的空間想像，給予創作者的經歷與體驗絕對是非常重要的。不過此處本文還是特別標舉出「習性」這個概念，照社會學的說法，習性當然和一個人長期積累的生活經驗有關，但同時也與其於家庭教育等公共空間所繼承(這裡說的繼承，但並非是遺傳的問題)的「文化資本」關係密切。我不敢說此處拈出「習性」會比王先生的「空間想像」更能解決南朝諸多題材內容作品的創作動機，但或許可以補充另外一部份的問題。

舞、詠苑禽、詠節令等。而同屬蕭綱集團的劉遵、徐陵、庾信現存幾首宮體詩，都有於詩題註記乃作於「應令」²⁸。可想見的這些文人都參與同樣活動，故在決定「題材」時也不會相去太遠。許東海就認為，庾信的〈春賦〉可視為典型的貴遊活動作品，而賦內容也勾勒出一南梁宮室酣宴酬唱的樂園圖景。²⁹

中大通三年(531)蕭綱繼任為太子，此處「應令」指的已是應蕭綱之令而作。在此我們舉蕭綱的〈秋興賦〉、〈海賦〉與〈舌賦〉來談寫作習性的問題。談到同名的〈秋興賦〉、〈海賦〉，潘岳與郭璞的作品早已珠玉在前，而〈舌賦〉則不同於最常見的南朝小賦體裁，乃是用「設辭問對」³⁰的形式來表達。三篇賦各有探究的意義：

秋何興而不盡，興何秋而不傷。傷二情之本背，更同來而匪方。復有登山望別，臨水送歸。洞庭之葉初下，塞外之草前衰。攸征人與行子，必承臉而沾衣。紛吾閒居有怡，優游多暇，乃息書幌之勞，以命北園之駕。爾乃從玩池曲，遷坐林間。淹留而蔭丹岫，徘徊而搴木蘭。為興未已。升彼懸崖，臨風長想，馮高俯窺。察游魚之息澗，憐驚禽之換枝。聽夜籤之響殿，聞懸魚之扣扉。將據梧於芳杜，欲留連而不歸。(蕭綱〈秋興賦〉)

昔禹啟龍門，群山既鑿。高明澄氣而清浮，厚載勢廣而盤礴。坎德洊臻，水源深博。灌注百川，控清引濁。始乎濫觴，委輸大壑。測之渺而無際，望之杳而綿漠。鬱沸冥茫，往來日月。朏魄昏微，乍明乍沒。若夫長風鼓怒，涌浪砰磕。颶波於萬里之間，漂沫於扶桑之外。(蕭綱〈海賦〉)

奚茲先生問於何斯逸士曰：「夫三端所貴，三寸著名。故微言傳乎往記，妙說表乎丹青。魯談笑而軍卻，王言詠而瑞隆。陸有千金之富，周為一說之功。復有構扇之端，讒諛之跡。豔紫凌朱，飛黃妒白。吾將欲廢便辟之交，遠巧佞之友。殄張儀之餘，殲蘇秦之後。粉虞卿之白璧，碎漢王之玉斗。然後浮偽可息，淳風不朽。」(蕭綱〈舌賦〉)

蕭綱的〈秋興賦〉有趣的地方在於，他某種程度對潘岳〈秋興賦〉進行解構與戲擬(parody)³¹，潘岳賦一開頭是「四時忽其代序兮，萬物紛而迴薄。覽花蒔之時

²⁸ 應君王命令而作詩賦稱為「應詔」，應太子命令而作詩賦稱為「應令」，而應諸侯命令而作的詩賦稱為「應教」。

²⁹ 許東海，〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉，155頁。

³⁰ 「設辭問對」指的是假托人物或虛構人物，使之相互問答的體式。王瑤《中古文學史論》中有〈擬古與作偽〉一文論及此問題，王瑤說「譬如賦中假托古人一事，在他們看起來，賦中言宋玉司馬相如或枚乘曹植，其意義和言烏有先生亡是公(〈子虛賦〉)，或楚太子與客(〈七發〉)，並沒有顯著的分別……辭賦中設辭假託，本是很早的傳統，不能據為史實」，123頁。

³¹ 「戲擬」乃後現代理論中特有的術語，原本指的就是後來的作者對前代經典的創作者進行的模仿，但這模仿通常帶有強烈的對話、反駁、或者是補充、低俗化的特徵。「低俗化」或許未必

育兮，察盛衰之所託。感冬索而春敷兮，嗟夏茂而秋落。雖末士之榮悴兮，伊人情之美惡」——人類身為萬物之靈，對自然四時本應公允無私，但潘岳說我們所見夏茂秋落，春盛冬凋，難免於秋特有所感觸，特有所興發。但蕭綱認為「傷二情之本背，更同來而匪方」，此沒來由的傷春悲秋其實並無必要，創作者說我們仍然可以駕北園、遊池曲，可以登崖臨風或留連長想，可以在四時遞嬗的生命興替裡找到規則與希望，兩賦之間有明顯反駁的痕跡。〈海賦〉雖然不若木華或張融的篇幅，但從「高明澄氣而清浮，厚載勢廣而盤礴」、「始乎濫觴，委輸大壑」、「颺波於萬里之間，漂沫於扶桑之外」等偶句，都可以看出蕭綱雕琢語言的書寫習慣。〈往虎窟山寺詩〉的「突然嗟小藥，何由齊大年」，〈初秋詩〉的「浮陰即染浪，清氣始乘衣」，〈奉和登北顧樓詩〉「去帆入入雲裡，遙星出海中」等句，或以大小對或以遠近對，在結構、意象、詞彙組合面向皆可看出蕭綱的寫作習性。

至於〈舌賦〉有意思的地方在於它篇幅雖不長，但蕭綱以虛構人物以為問答的漢賦技巧，虛設「奚茲先生」與「何斯逸士」相互問答。其中運用魯仲連、陸賈、虞卿、范增……諸典故，踵事增華，而如「構扇之端，讒諛之跡」、「粉虞卿之白璧，碎漢王之玉斗」等句法，刻意隱蔽或改寫原本清楚的典故，這就是王夢鷗先生所認為「文章辭賦化」的軌跡，而這也與他〈與湘東王書〉中「巴人下里，更合郢中之聽」、「章甫翠履之人，望閔鄉而嘆息」的寫法很類似。³²原本「資章甫」的故事，蕭綱加入「翠履」，原本孝武成王贈虞卿白璧一雙的故事，與范增設鴻門宴典故珠聯璧合。典故的運用本來就是炫才的方法，而就典故再去更動次序，足以讓這些作品藝術成就更上一層樓。從語言的組合排列、文學素材的選用，到典故的篩汰，都展現蕭綱的寫作習性，此「習性」讓他與蕭繹或其他僚臣的作品雖在主題、題材相近，仍有差異存在。

至於簡文帝文學集團中，當以徐摛、庾肩吾父子最為重要。梁代文學集團以幾個重要文學家族世代為主要成員——如彭城劉氏(劉孝綽兄弟)、吳郡張氏(張嶷、張率)、和與張融妹聯姻的陸叡、陸杲、陸罩三代。但新野的庾氏和東海徐氏，是在梁代開始才驟然提高³³。從此，徐庾就和蕭綱有著密切的關係。蕭綱年幼為石頭戍，徐摛即為侍讀，天監十四年蕭綱受命赴任江州刺史，徐摛即出補為雲麾府記室參軍。中大通三年，蕭綱繼蕭統立為太子，徐摛亦跟隨蕭綱成為太子家令，兼掌管記，又為太子中庶子、太子左衛率，長年侍奉蕭綱。而庾肩吾的情況也差不多，其前任晉安王國常侍、宣惠府行參軍，後隨蕭綱歷仕太子率更令、中庶子。徐摛庾肩吾其子徐陵與庾信年齡與蕭綱相仿，其親密程度與恩寵可想而

是前後兩篇〈秋興賦〉的寫作策略，但對於蕭綱而言，潘岳〈秋興賦〉乃一前代著名、無須說明的經典，因此他以「秋何興而不盡，興何秋而不傷」召喚讀者心理，令讀者回想潘岳賦的內容與架構。這同樣是一種戲擬的策略。

³² 關於這樣的「文章辭賦化」概念，王夢鷗先生已有舉例。參見氏著，《傳統文學論衡》，323頁。

³³ 田曉菲就提到，「南朝的門閥政治被移植到了文的領域，並在這一領域發生了重要轉化。也就是說，士族寒門以及南方本土人士，透過他們所擁有的文化資本，獲的政治權力與社會特權。彼此又通過聯姻而進一步鞏固了文化家族之間的關係」(《烽火與流星》，97頁)。

見。後代文論家常引用的「徐庾體」一詞，出自〈庾信傳〉：

時父肩吾為梁太子中庶子，掌管記。東海徐摛為左衛率，摛子陵及信並為鈔撰學士。父子在東宮，出入禁闈，恩禮莫與比隆。既有盛才，文並綺豔，故世號為「徐庾體」焉。當時後進競相模範，每有一文，京都莫不傳誦。³⁴

「徐庾體」後成一批評術語，皮日休論宋璟〈梅花賦〉，稱是賦「清便富艷，得南朝徐庾體」。另外一與徐摛、蕭綱、庾信相關者乃「宮體詩」。「宮體」其實是一個相當複雜的課題。此處我們應當花些篇幅來釐清之。

「宮體」到底是一種「題材」？是一種「技巧」？是一種「主題」或是一種「風格」？或者是兼而有之？其實還有待商榷。大陸學者歸青與台灣學者洪順隆，都曾傾力處理過這個問題，洪順隆認為如果嚴格地來定義「宮體」，「它是指梁簡文帝及其侍臣徐摛等人的某階段的詩」。根據蕭綱、徐摛入主春坊當在蕭統病逝以後，故洪順隆推斷其出現時間當在中大通三年後到蕭綱即帝位(549)之前這一段時間。〈簡文帝本紀〉我們前面引過了，可以與〈徐摛傳〉作個對照：

(簡文帝)雅好賦詩，其自序云：「七歲有詩癖，長而不倦。」然帝文傷於輕靡，時號「宮體」。³⁵

(徐)摛文體既別，春坊盡學之，「宮體」之號，自斯而始。高祖聞之怒，召摛將加誚責，及見，應對明敏，辭義可觀，乃意釋。³⁶

「春坊」也就是「東宮」的別稱，可見「宮體」之所以為宮體，一開始只是用來形容「東宮集團」所創作作品的代稱。所以，就內容來說「宮體」確實集中於某些詠女性或美色。「宮體」的「體」仍意指「文體」，直接解釋的話就是「流行於東宮的一種新風格」。這也就是為什麼我們雖然能指出某些作品——如蕭綱〈詠美人看畫詩〉、〈七夕穿針詩〉、〈和徐錄事見內人作臥具詩〉這一類——特別去摹描女性型態且勾勒入微者就是宮體詩，但卻無法給出一明快的疆界。洪順隆根據這些資料，將「宮體」從風格、題材、語言技巧等三個特色來歸類：

(一)在風格上，它是輕靡的；(二)在技巧上，它是細雕深琢的；(三)在題材上，

³⁴ 唐·令狐德棻，《周書·庾信傳》(台北：鼎文書局，1979)，733頁。

³⁵ 唐·姚思廉，《梁書·簡文帝本紀》，107頁。

³⁶ 唐·姚思廉，《梁書·徐摛傳》，447頁。這段文字後面尚有一段關於徐摛被讒言所貶者：「(蕭衍)因問五經大義，次問歷代史及百家雜說，末論釋教。摛商較縱橫，應答如響，高祖甚加歎異，更被親狎，寵遇日隆。領軍朱异不說，謂所親曰：「徐叟出入兩宮，漸來逼我，須早為之所。」遂承間白高祖曰：「摛年老，又愛泉石，意在一郡，以自怡養。」高祖謂摛欲之，乃召摛曰：「新安大好山水，任昉等並經為之，卿為我臥治此郡。」中大通三年，遂出為新安太守。」

它是專寫女性在閨閣中的情狀的。³⁷

至於歸青在其《南朝宮體詩研究》一專書中，分析宮體詩的詩學觀、淵源論、特質論、價值論之後，他對楊明、對王運熙的「狹義宮體說」³⁸、對沈玉成的「廣義宮體說」³⁹都有所補充：

所謂宮體，是指流行於梁代後期以迄初唐，以蕭綱為代表，以輕艷為特徵的新變體艷詩……一種是廣義的看法，認為宮體詩以艷情為主，同時也包含詠物、山水等題材的新變體詩。⁴⁰

洪順隆談「題材」，與他《抒情與敘事》中將「宮體」視為一種「題材」的範圍不盡相同。洪順隆從蕭綱等宮體作者的生活環境、精神活動狀態以及詩歌本身發展而言，認為蕭綱從山水到詠物，從詠物到睹物思人，將前代美人賦的題材和民謠的柔媚精神融合，輕艷主題配合上作者的享樂主義，造就「宮體」的誕生。這樣的看法很有見地，但洪順隆也提到，描寫女性身體或與肉體相接近的器物，以及描寫女性久處閨閣的情緒心思變動的作品，其實並非由「宮體」出現後才開始。⁴¹歸青則認為「宮體」這個概念與題材、風格、聲律句法(形式)都有關係，雖然這類的題材或風格皆非當時才出現，但「宮體詩」對於當時而言仍然是一種「新變體詩」。

洪順隆進而針對「宮體」的主題、題材、語言三方面來分析，發現其主題則以享樂主義為依歸，題材不外詠美人、詠美人身體局部或與之親暱的器物，語言修辭則趨於輕靡綺麗、色彩濃郁。而洪氏同時也指出，主題、題材與語言三者，乃決定「風格」的三要素。⁴²那麼，「宮體」有其獨立的主題、題材、語言修辭、表現技巧與手法，此「體」當然還是「風格」脈絡下的「體」。這就偏向歸青提到的「廣義宮體詩」的說法。

不過我們從歸納的角度，來看「宮體」發展史，它一開始或許是東宮流行的

³⁷ 洪順隆《從隱逸到宮體》，127頁。

³⁸ 楊明認為宮體詩即艷詩，而王運熙認為宮體只要以女子作為歌詠對象，描繪其體貌、神情、服飾、用具、歌舞姿態、生活細節以男女艷情，氏著《魏晉南北朝文學批評史》(上海：上海古籍出版社，1997)，297頁。

³⁹ 沈玉成認為，宮體可分為聲韻、風格、內容三方面。這派學者基本上認為艷情詩不能等同於宮體詩，還應當加入其它狎池苑、吟風月的作品。

⁴⁰ 歸青，《南朝宮體詩研究》，324頁。

⁴¹ 因此，所謂的「宮體」在術語指涉與概念誕生面向來看，就像「許燕大手筆」或「臺閣體」一般，只是根據其產生的場域，以及其生成的背景，進行的後設歸納。既然如此「宮體」就不是說是一種發明或發現，而是一種歸類。

⁴² 此處必須強調的是，在本文中將「風格」視為一種「後設的」生成過程，也就是風格被評論家接受、探討與歸納的過程，不過筆者也認同洪順隆將「風格」視為「處於題材主題或語言修辭其後」的一種概念，這和本文論述基本上是可互通的。

文體，但我認為隨其流行，宮體就成爲了一個與「內容—題材」較相關問題。當「徐摛文體既別，春坊盡學之」，它因新變以代舊而廣受歡迎，而新變最根源的部分，應該還是題材內容。蕭衍一開始對宮體不甚滿意，卻反倒因徐摛的機敏而愛其才華，後來徐摛負責太子(蕭綱)教育，開啓了「宮體詩」盛行時代。所以，本文接下來仍將「宮體」視爲描寫「女性題材」的作品，畢竟風格的歸納是一後設的觀察。⁴³但由於本文探討的「題材」較前輩學者的分類不同，所以應當可避免張冠李戴的危險。由於探討「宮體」源流定義並非本文主軸，此處即說明到此。

接著我們可以討論梁代文學集團的成員，選擇的題材主流、發展、變遷，以及其誕生原因。天監元年(502)，蕭衍代東昏侯即帝位，開始長達四十八年的主政期。蕭衍在位前其政治清明、民生富庶，其許多政策又偏向與民爲利，且分封諸侯郡主，根據〈梁武帝本紀〉：

乃備法駕還建康宮，臨太極前殿，大赦，改元，賜人爵二級，文武位二等；鰥寡孤獨不能自存者，人穀五斛；逋布、口錢、宿責勿復收；其犯鄉論清議、贓汙淫盜，一皆蕩滌，洗除前注，與之更始。……封皇弟中護軍宏爲臨川王，南徐州刺史秀爲安成王，雍州刺史偉爲建安王，自郡王以下，列爵爲縣六等。皇弟、皇子封郡王，二千戶；王之庶子爲縣侯，五百戶，謂之諸侯；功臣爵邑無定科。⁴⁴

於是除安成王蕭秀、建安王蕭偉的文學集團都逐漸盛大外，天監五年(506)才三歲的蕭綱就被封爲晉安王，天監十三年(514)六歲的蕭繹封爲湘東王，而蕭綱、蕭繹成長的階段，正是梁武帝主政下的盛世。其時北方才剛結束北魏孝文帝的統治，另方面北魏也面臨女帝執政的許多內憂。過去孝文帝在位期間，曾幾次對齊侵略，都遭遇到蕭衍而挫敗。根據本紀：

肅乃傾壁十萬，陣于水北，帝揚麾鼓譟，響振山谷，敢死之士，執短兵先登，長戟翼之。城中見援至，因出軍攻魏柵，魏軍表裏受敵，因大崩。肅、昶單騎走，斬獲千計，流血絳野。得肅、昶巾箱中魏帝敕曰：「聞蕭衍善用兵，勿與爭鋒，待吾至；若能禽此人，則江東吾有也」。⁴⁵

蕭衍主要執政的期間，北方外患的威脅就沒過去那樣龐大，加上蕭衍對郡王諸侯分封的策略，蕭綱蕭繹與其僚臣於封地有豐富的資源與經濟力可供給其從事文藝活動。另外影響宮體出現的因素還包括蕭統的病逝。蕭綱離開了揚州屬地，被召

⁴³ 當然在分判題材時我們同樣需留意其內容與素材的問題。譬如說〈詠舞詩〉、〈詠箏詩〉、〈擣衣詩〉這類題名的作品，雖通常可歸入「宮體」，但也不盡然全是寫女性題材，也有專寫箏的源流始末者。

⁴⁴ 唐·姚思廉，《梁書·蕭衍本紀》，184頁。

⁴⁵ 唐·姚思廉，《梁書·蕭衍本紀》，185頁。

回到京師繼任太子，他集團裡重要的僚佐，除了張率、鍾嶸、劉孺、孔休源等這些於蕭綱晉安王雲麾府時期擔任參軍、諮議的文人已過世之外，像是劉孝威、徐摛、王規、庾肩吾等人，都隨蕭綱回到京師。其中，徐摛曾任雲麾府記事參軍，王規任驃騎晉安王長史，劉孝威曾任安北晉安王法曹，而庾肩吾於蕭綱荊州揚州期間也曾任晉安王國常侍、宣惠府行參軍。他們侍從蕭綱多年，深諳其習性。至於庾信、徐陵，自幼得其父祖輩的庇蔭，也理所當然地就與蕭綱從遊友善，有著亦臣亦友的關係。

中大通三年(531)，蕭綱回到京師繼任太子，當時他二十九歲，徐陵二十五歲，庾信二十歲。徐摛、庾肩吾長年跟隨蕭綱左右，隨之唱和；至於徐陵、庾信與蕭綱的關係，其實也不難想像——這幾個具有相似背景、生活環境的貴族青年，氣味相投，自小即相識。我們今日看蕭綱與庾徐的作品，如〈詠美人看畫詩〉、〈和徐錄事見內人作臥具詩〉等，多少從此類荒誕題材，去質疑其君臣間可能存在的狎褻不正經的思維或觀念。但一方面藝術與道德屬於不同層次，實不應混淆。二方面我們若透過外緣的大環境，蕭綱與庾徐父子的身分、年齡與親疏，以及人情常理來分析，這些題材的出現與遞變也就不足為怪了。其後就庾信、徐陵兩人另立一標目來討論。

(四)庾信(513-581)與徐陵(507-583)的「寫作習性」

庾信充滿戲劇性的生平經歷，這是文學史都會特別提到的部分。且庾信的心境轉折、國族認同等問題，近年來學圈也談了不少。⁴⁶但無論傳統的觀點、文學史的論述、或近來的研究成果，大概較重視庾信北羈之後的創作，至於庾信於南朝東宮時期(指的是蕭綱主持的東宮)所寫的一些貴遊作品，相形之下就沒那麼重要。本文範圍限定於「南朝」，故討論重點也大概就以庾信南朝時期的創作為主，以北羈之後的創作為輔。由於庾信有倪璠所編的文集，以蕭綱文學集團來說，他的詩賦作品保留相當完整，同時他大概也是除蕭綱之外，集團最重要的創作者。

前面我們談到庾信、徐陵、庾肩吾、徐摛與集團領袖蕭綱的特殊友誼關係，若從本文所標舉的「寫作習性」(與從「習性」理論延伸出的「文化資本」觀點)，理當能解釋徐庾在選定題材、主題、文學素材時的相關動機。今日的文學史研究者已注意到庾信因其際遇生命變動，而產生作品的分期，這些作品分期從後設的角度來看，應該屬於「風格的變化」；但我們若將它放回庾信個人的場域、經濟文化政治資本變動的現況中，這些變化同樣來自於「寫作習性」的變遷。

錢鍾書曾提過：「子山詞賦，體物瀏亮，緣情綺靡之作，若〈春賦〉、〈七夕

⁴⁶ 像是鄭毓瑜、許東海的觀點，其實都是從創作者心態出發的觀點，這個議題我們在最後一個章節會再討論到。

賦)、〈燈賦〉、〈對燭賦〉、〈鏡賦〉、〈鴛鴦賦〉，皆居南朝所為。及夫屈體魏周，賦境大變。惟〈象戲〉、〈馬戲〉兩篇，尚仍舊貫，他如〈小園〉、〈竹杖〉、〈邛竹〉、〈枯樹〉、〈傷心〉諸賦，無不託物抒情，寄慨遙深⁴⁷。葉慶炳的《中國文學史》將庾信分為「東宮時期」、「江陵時期」以及「北羈時期」⁴⁸，至於許東海就曾以「宮體」、「國殤」、「桃花源」三大生命基調，延續討論庾信聘於北魏後的辭賦作品。⁴⁹從「題材」的轉變來看，前後期的庾信表現於題材上，前期較多貴遊題材的作品，不但與蕭綱有同題作，就算非同題但其旨趣也相近。至於北羈後題材則偏向黯淡，又有託物言志的策略——如「枯樹」、「竹杖」，都不會出現於亭榭苑囿這類貴遊活動場所。雖然前述學者尚未運用「習性」理論去談庾信的作品，但程度上來說他既從辭賦作品，推論到庾信的視角轉變，又從主題(或題材)的選擇與設定，推論庾信生命基調的改易，這已是一種對「習性」的考察方式。⁵⁰

既然許東海已就庾信早期的宮體詩賦，以及代表國殤時期的〈哀江南賦〉，代表桃花源時期〈小園賦〉有過專門分析，而前後期的庾信如何設定題材、訂立結構、選擇詞彙、運用典故與意象，就成為我們考察「寫作習性」很恰當的一個對象：

兔月先上，羊燈次安。望牛星之曜景，視織女之闌干。于是秦娥麗妾，趙豔佳人。窈窕名燕，逶迤姓秦。嫌朝妝之半故，憐晚飾之全新。此時併捨房櫳，共往庭中。縷條緊而貫矩，針鼻細而穿孔。(〈七夕賦〉)

宜春苑中春已歸，披香殿裡作春衣。新年鳥聲千種轉，二月楊花滿路飛。河陽一縣共是花，金谷從來滿園樹。一叢香草足礙人，數尺遊絲即橫路。開上林而競入，擁河橋而爭渡。出麗華之金屋，下飛燕之蘭宮。釵朵多而訝重，鬢鬢高而畏風。眉將柳而爭綠，面共桃而競紅。影來池裡，花落衫中。苔始綠而藏魚，麥才青而覆雉。吹蕭弄玉立臺，鳴佩凌波之水。移戚裡而家富，入新豐而酒美。石榴聊泛，蒲桃醞醕，芙蓉玉碗，蓮子金杯。新芽竹筍，細核楊梅。綠珠捧琴至，文君送酒來。(〈春賦〉)

⁴⁷ 參見錢鍾書，《管錐篇》(台北：書林出版社，1990)，1517頁。「尚仍舊貫」的說法很有趣，即便創作者在生活背景、時空、文化資本有一個重大的變化，過去的寫作習性仍對其有所影響。也就是說以「作品風格」與「作家生平」結合的研究，有時已觸及到「寫作習性」的問題，但又經常予以忽略。

⁴⁸ 葉慶炳，《中國文學史》(台北：台灣學生書局，1993)，255頁。

⁴⁹ 許東海，〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》第24卷第1期，2006·6，141-173頁。

⁵⁰ 換言之，許東海的研究成果恰好也能夠證明本文不只是從語言、從題材、從結構或後設出來的「風格」作為第一個切入點，而從扮演「內容設定」關鍵性力量的「習性」來研究，作為創作者第一個面對的驅動力，這並不是一條空手獨發的路徑。此研究弔詭之處就在於——今日我們只能閱讀其作品，探討作品風格，我們僅能理解作家的生平，但要將此兩者密切結合，就難免有所想像的空間。此時「寫作習性」就可以加入「風格」與「生平」這兩個考量面向中，讓我們在研究「書寫策略」的路徑中，來得更加完整。

春江下白帝，畫舸向黃牛。錦纜回沙磧，蘭橈避荻洲。濕花隨水泛，空巢逐樹流。建平船旆下，荊門戰艦浮。岸社多喬木，山城足迥樓。日落江風靜，龍吟迴上游。(奉和泛紅池詩)

樂官多暇豫，望苑暫迴輿。鳴笳陵絕限，飛蓋歷通渠。桂亭花未落，桐門葉半疏。荷風驚浴鳥，橋影聚行魚。日落含山氣，雲歸帶雨餘。(〈奉和山池詩〉)

爾乃窟室徘徊，聊同鑿坏。桐閒露落，柳下風來。琴號珠柱，書名玉栝。有棠藜而無館，足酸棗而非臺。猶得敬側八九丈，縱橫數十步。榆柳兩三行，梨桃百餘樹。……一寸二寸之魚，三竿兩竿之竹。雲氣蔭于叢著，金精養于秋菊。棗酸梨酢，桃桴李奠。落葉半牀，狂花滿屋。名為野人之家，是謂愚公之谷。試偃息於茂林，乃久總於抽簪。雖有門而長閉，實無水而恒沉。三春負鋤相識，五月披裘見尋。問葛洪之藥性，訪京房之卜林。草無忘憂之意，花無長樂之心。鳥何事而逐酒？魚何情而聽琴？(〈小園賦〉)

舊說庾信早期的辭賦作品如〈春賦〉、〈鴛鴦賦〉等，與蕭綱混雜，風格難分。許東海論〈春賦〉時就認為，庾信在賦中表述了經由貴遊活動建構成的「樂園」，而這個樂園與後來〈哀江南賦〉、〈小園賦〉中的樂園失落，蓬萊、星漢從此迢遠難尋的世變與創作者的情志，此間存在強烈對比。許東海說：

庾信〈春賦〉所建構的偏安圖景，主要聚焦於宮苑本身，相形之下面對戰亂紛擾多端，朝代又更替頻繁的芸芸眾生而言，這一世界固然扞格突兀，然則對於宮廷京邑的貴遊族群而言，像〈春賦〉這類作品所呈現的樂園取向，不啻是一幅適時與外在喧嘩世界隔絕，從而遺忘南渡滄桑的偏安寫照。於是〈春賦〉所呈現的世界，適復成為貴遊群體擺脫南渡焦慮，尋覓精神出口的樂園隱喻……〈小園賦〉所欲鋪陳的書寫旨趣，其實巧妙地藉由眼前小園天地與歷史典故世界漸行漸遠的不諧困境裡，映現世變及其情志。於此〈小園賦〉前半所浮現的張衡、潘岳、陶潛等田園書寫的傳統樂園基調，遂悄然變奏為失樂之園的情志隱喻。⁵¹

依據布迪厄的理論來看，庾信從南梁的政治文學集團中被抽離，而嫁接於北朝，這當然不僅是時間、空間的遞嬗與轉換，此間也發生「場域」的變遷。⁵²前文已

⁵¹ 許東海，〈庾信賦的世變與情志書寫——宮體·國傷·桃花源〉，165頁。

⁵² 當然論者或許認為庾信從南而羈北，就其創作者身分來看他始終待在文壇。但事實上庾信入北的許多史料，譬如以〈枯樹賦〉示人，譬如稱北朝文壇除了韓陵一片石堪共語，其他則驢嘶狗吠等，都可以想像——固然以廣義的「場域」來看庾信雖未離開文人集團，但他身屬的熟悉場域早已景緻全非。

經提過，布迪厄的「習性」理論其實是考量文化、經濟資本、成長環境背景後，歸納出個人每次選擇、價值觀、長期以來的習慣結構與實踐。換言之，這與中國傳統文學理論「知人論世」相近卻不相同。觀察一個作者的生平際遇以及他作品的改變，如北羈前後的庾信、安史之亂前後的杜甫、烏台詩案前後的蘇軾……這是過去經常運用的研究方法。但一個作者的生命無論如起伏迭宕，他是否仍有些不曾改變的「寫作習性」？

前面引文第一首的〈七夕賦〉，就賦的旨趣來說其實就和蕭綱、徐陵共作的〈七夕穿針詩〉或〈見內人作臥具〉這一類的作品相差不多，自然沒有庾信後期賦「借物託志」的特徵。但全賦重視對偶、刻意用典，追求四六的黏對與次序，如「窈窕名燕，逶迤姓秦」，用趙飛燕、秦弄玉的典故，此類以典故與句法的對齊參差，正是蕭綱、庾信最常運用的文學素材。庾信〈春賦〉中的「綠珠捧琴至，文君送酒來」，〈詠懷〉的「離宮延子產，羈旅接陳完」都屬這般。這樣的特性就算在〈哀江南賦〉、〈小園賦〉中更屢見不顯，若要說差異，只是庾信早期的貴遊詩賦大多以景緻、色彩為對，後期作品的典故比率相對更高，且庾信用典又不如蕭綱化用典故，他更常直指人名，喜歡以人名為對，逞耀才學。就像〈哀江南賦〉的「申包胥之頓地，蔡威公之淚盡」、「孫策以天下為三分，項籍用江東之子弟」、「李陵之雙鳧永去，蘇武之一鴈空飛」，這特點恐怕也影響到初唐「如點鬼簿」的楊炯⁵³。另外就是五七言詩句在賦中的運用無論前後期都有一一〈哀江南賦〉所象徵庾信遺民情懷等心理學考究，鄭毓瑜、許東海早已談及。⁵⁴此處以〈小園賦〉為例，整理庾信直接寫到古人姓名的句子：

若夫一枝之上，巢父得安巢之所。
一壺之中，壺公有容身之地。
況乎管窻藜床，雖穿而可坐。
嵇康鍛灶，既暖而堪眠。
連闥洞房，南陽樊重之第。
綠墀青瑣，西漢王根之宅。
晏嬰近市，不求朝夕之利。
潘岳面城，且適閒居之樂。
陸機則兄弟同居，韓康則舅甥不別。
名為夢人之家，是謂愚公之谷。
問葛洪之藥性，訪京房之卜林。
崔駟之不樂損年，吳質以長愁養病。

⁵³ 根據張鷟《朝野僉載》(台北：中華書局，1979)「時楊之為文，好以古人姓名連用，如張平子之略談，陸士衡之所記，潘安仁宜其陋矣，仲長統何足知之。號為「點鬼簿」。駱賓王文好以數對，「如秦地重關一百二，漢家離宮三十六」。時人號為「算博士」，141頁。

⁵⁴ 參見許東海〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉該文，以及鄭毓瑜〈明清之際辭賦作品的「哀江南」論述〉，收錄《文本風景》(台北：麥田出版，2006)，135-192頁。

荊軻有寒水之悲，蘇武有秋風之別

〈小園賦〉一共四十八個對句，直接運用古人名號作為典故者就占十三句，且大部分的典故意象並不完整連貫，句義也似盡未盡，故就文脈來看，也只能說是可有可無，徒增華采翰藻而已。縱觀南朝諸作者，雖鋪采摛文乃時代風氣，但如此好用人名者，當屬庾信特有的寫作習性。

受限於篇幅，此處我們只能擇要討論庾信的作品，至於他對五七言詩句的酷愛、以及詩賦句的混用與想像等形式問題，可能得留待下一章節再來討論。我們接下來稍微談一下替蕭綱編纂《玉台新詠》的徐陵。徐陵生於天監五年(507)，比蕭綱小四歲，前面已提到梁武帝以徐摛、庾肩吾入東宮玄圃，負責蕭綱的教育，這也造成徐庾父子「在東宮，出入禁闈，恩禮莫與比隆」⁵⁵的情況。

我們前面說到，徐陵、庾信，蕭綱擺脫父執輩的嚴肅，有更多相和之作。就連像〈和徐錄事詠內人作臥具〉這一類隱含情色，又有些君臣慾望展演共享的題材也可以被創作出來。從題材來看，徐陵、蕭綱與早期的庾信是很相似的，這一點無庸置疑，而這一類後來被稱為「宮體」的詩歌作品，也在這樣的氛圍中得以繼續發展風行。⁵⁶本文並沒有討論「宮體」優劣成就的企圖，只是照前述的推論——就年歲、際遇、成長背景、文化資本與場域，徐陵、庾信、蕭綱皆相仿，如此的「寫作習性」也反映於內容設定與美學實踐上。此處舉幾首詩作來談談徐陵的寫作習性：

羅浮無定所，鬱島屢遷移。不覺因風雨。何時入後池。樓臺非一勢。臨翫自多奇。雲生對戶石，猿挂入欄枝。(徐陵〈奉和山池詩〉)

畫舸圖仙獸，飛艫挂采旂。榜人事金漿，釣女飾銀鈎。細萍時帶，低荷戶入舟。猿啼知谷晚，蟬咽覺山秋。(徐陵〈山池應令詩〉)

架嶺承金闕，飛橋對石梁。竹密山齋冷，荷開水殿香。山花臨舞席，冰影照歌床。(徐陵〈奉和簡文帝山齋詩〉)

此處選的幾首詩都是奉和作，這對考察作者即時應詔所展現直覺「寫作習性」，是頗具意義的。從這兩首〈山池詩〉來看，描寫的應當同一山池，雖作者同樣用

⁵⁵ 唐·令狐德棻，《周書》(台北：鼎文書局，1979)，「摛子陵及信，竝為抄撰學士。父子在東宮，出入禁闈，恩禮莫與比隆」，733頁。

⁵⁶ 過去批判宮體的評論家，多以反對情色、荒淫檢討此類作品；至於替宮體作者平反者就以蕭綱後來命徐陵編《玉台新詠》，「欲大其體」之事反駁。不過歷來對「宮體詩」的批判聲浪，仍然多過於其他的評價。因此每當學者談到「宮體」，總拿出幾首〈詠織婦詩〉、〈繁華應令〉、〈詠睡鞋〉這一類作品來說。徐陵也就在此脈絡中，成為被攻擊的對象。

「雲對戶，猿入枝」以及「猿啼知谷晚，蟬咽覺山秋」等自然、動物的遷徙變化，來說明時間推移，但創作視角與寄託卻有不同。〈山池應令詩〉將主要對象放在池中的畫坊，既有畫坊自然有人物在其中活動，徐陵專長在描寫女性，且我們從〈烏棲曲〉的「偏能復粉賦薰香」，〈春情詩〉的「奇香分細霧」、「竹葉裁衣帶」或〈詠舞詩〉「杉傳匣裡香」、「舉袖拂花黃」，〈和王舍人送客未還閨中有望詩〉「拭粉留花稱，除釵作小鬟」就可以知道，徐陵還不只寫女孩的姿態、容貌，桃唇粉臉或皓齒明謀這一類的陳腔濫調；他細微寫胭脂水粉的氣味，寫飾品、寫髮釵、寫妝鏡盒、寫長衣袖帶裙裳等——這些服裝器物因與女性肌膚密切接觸而隱約有暗香浮動。而這樣的題材選用、視角以及它們組織成的寫作習性，讓人聯想到的是徐陵最為代表性的駢文〈玉台新詠序〉。在序中作者同樣架構出的，由「玉樹以珊瑚作枝，珠簾以玳瑁為柙」其中的「麗人」。雖〈玉台新詠序〉並非辭賦，也非詩歌，但卻可作一跨文類的比對參照：

閱詩敦禮，豈東鄰之自媒。婉約風流，異西施之被教。弟兄協律，生小學歌。少長河陽，由來能舞。琵琶新曲，無待石崇。箜篌雜引，非關曹植。傳鼓瑟于楊家，得吹簫于秦女。至若寵聞長樂，陳后知而不平。畫出天僊，闕氏覽而遙妒。至如東鄰巧笑，來侍寢于更衣。西子微顰，得橫陳于甲帳。陪游馭姿，騁纖腰于結風。長樂鴛鴦，妝鳴蟬之薄鬢，照墮馬之垂鬟。反插金鈿，橫榴寶樹。南都石黛，最發雙蛾。北地燕支，偏開兩靨。亦有嶺上僊童，分九魏帝。腰中寶鳳，授麻軒轅。金星將婺女爭華，麝月與嫦娥競爽。驚鸞冶袖，時飄韓椽之香。飛燕長裾，宜結陳王之佩。雖非圖畫，入甘泉而不分。言異神僊，戲陽臺而無別。真可謂傾國傾城，無對無雙者也……妙解文章，尤工詩賦。琉璃硯匣，終日隨身。翡翠筆床，無時離手。清文滿篋，非惟芍藥之花。新製連篇，寧止蒲萄之樹。九日登高，時有緣情之作。萬年公主，非無累德之辭。（徐陵〈玉台新詠序〉）

一方面，我們從這個又有姿容又工詩賦的麗人描寫過程，看到徐陵積累的「寫作習性」——對麗人本身的姿態容顏，以及她所接觸的器具物品，都進行深入描繪，譬如「橫榴寶樹」、「反插金鈿」、「琉璃硯匣」、「翡翠筆床」……除此之外，我們也從這篇駢體序中，發現類似庾信〈哀江南賦〉、〈小園賦〉的寫作習性——即在語意實以足夠的脈絡縫隙中，大量拼貼典故，並以繁多的人名姓氏造成出文章的繽紛華麗特色。足可見庾信將駢文的文類特徵挪用到辭賦作品中，故四庫館臣稱讚庾信「四六宗匠」。⁵⁷

⁵⁷ 根據《四庫總目提要庾開府集》箋注曰，「其駢偶之文，則集六朝之大成，而導四傑之先路。自古迄今，屹然為四六宗匠」，3111頁。另外，我們也應該注意的是，過去常說六朝辭賦乃「駢賦」，六朝辭賦確實多以四六體裁，但我們無法分辨駢文與辭賦嗎？事實上並不然。很多作者都如庾信將駢文的技巧特徵或文類條件，挪用六朝辭賦中嗎？事實上也不然。相關論述可參見簡宗梧先生的《賦與駢文》（台北：台灣書局，1998），下一章討論到形式的問題也將再作討論。

而另一方面，〈玉台新詠序〉值得玩味之處在於，過去文學史的認定中，徐陵、蕭綱、庾信、庾肩吾此一文學集團，喜愛以繽紛典故，華麗翰藻來描摹女性動作、姿態、配飾以及所呈現出的風華。但在〈玉台新詠序〉這篇駢體序辭中，徐陵將這樣的書寫策略反轉，以一婉約風流、巧笑倩目的神女來隱喻文章的華美的本身。我們從這個婉約卻同時「妙解文章，尤工詩賦」的神女形象就可以理解，對於南朝宮體作者來說——邪淫、墮落的批評或許無從迴避，但對他們而言——女性姿態與身體是美好的，然而工整的儷偶、華麗的詞彙、和諧的聲律也是美好的。當美好的文章用以描摹旖旎的軀體時，那自然是一種加乘，是「一加一大於二」的藝術高度。他們對極致藝術的追求超乎我們今日所能目擊的想像，故從我們今日觀點來看的許多評價或道德標準，或許對創作者而言也沒有那麼適切。而更重要的是，我們從作者個別的「寫作習性」觀點，足以釐清過去「風格論」未必能全然掌握的課題。進而以跨作者、跨文類、跨時代的角度，觀察南朝作家設定題材、選擇詞彙素材、決定視角、建立結構，與此間展現的習性。

此外，徐陵有〈奉和山池詩〉、〈應令詠舞詩〉、〈鴛鴦賦〉等作品，都是在貴遊活動時誕生出來的。這部分我們留待接下來討論「互文性」時再來分析。

(五)蕭繹(508-554)文學集團的背景與「內容設定」

天監十三年(514)，蕭繹被封為湘東王，普通七年(526)，蕭繹任荊州刺史，此後他經營荊州十餘年。以梁代後期而言，前面談的蕭綱文學集團和蕭繹文學集團，大概是最重要的兩個集團。呂光華認為梁代除蕭綱、蕭繹集團外，還有早期的梁武地蕭衍集團、昭明太子蕭統集團、以及蕭秀、蕭偉集團。胡大雷的《中古文學集團》中，則將梁代分為六個文學集團，他更認為梁代以裴子野集團、蕭統集團以及蕭綱集團為三大集團，彼此以文學見解與文學思潮對立。⁵⁸

蕭繹的背景也很值得一提，早年他和蕭綱差不多，在外任刺史或鎮西將軍，有實際的軍事統帥經驗。蕭綱其實轉任揚州、荊州，但蕭繹在荊雍一帶經營多年，這對他的詩歌寫作有深刻的影響。蕭繹於〈登江州百花亭望荆楚〉一詩中，展現他與荆楚地帶深刻的聯繫與情感：

極目纔千里，何由望楚津。落花灑行路，垂楊拂砌塵。柳絮飄晴雪，河珠漾水銀。試酌新春酒，搖勸陽臺人。(蕭繹〈登江州百花亭望荆楚〉)

這首詩陰鏗也有和詩，詩曰「江陵一柱觀，潯陽千里潮，風煙望似接，川路恨成

⁵⁸ 胡大雷，《中古文學集團》，162-170頁。中國大陸學者喜歡談蕭綱與蕭繹在文學主張的對立性，包括談「折衷派」與「新變派」等，大概也是在這個脈絡之下。不過我們在文獻回顧的部分也提到，田曉菲認為這是一個「虛構的對立」。就我的觀點來說，蕭綱或蕭子顯的流派論充其量是他們自己的「想像的系譜」，那麼像周勛初、或此處的胡大雷，當然更是一種新的「想像的系譜」。

遙。落花輕未下。飛絲斷易飄。藤長還依格，荷生不避橋。陽臺可憶處，唯有暮將朝」。兩詩以落花飛絮、垂柳珠荷相呼應，陰鏗延續著蕭繹巫山陽臺朝雲暮雨的典故，將這個雲夢荆湘的故事，翻轉到另一個更哀淒感傷、無以轉圜的境界。王文進先生於《荆雍地帶與南朝詩歌的關係》中就很重視這兩首詩，在〈州府雙軌制對南朝文學的影響〉文中王先生提到：

江陵在荊州，潯陽在江州，兩地相隔千里，遙遙相望，卻有風煙相接，不斷如續。山水寫景至此，氣勢確實開前人所謂有，唐人王勃的「城闕輔三秦，風煙望五津」、杜甫的「瞿塘峽口曲江頭，萬里風煙接素秋」的千古名句，就是傳摹於此。……這種千里山水的寫法和名士在家居四周精工細琢的山水的格局截然不同，是一種四方行旅，過境千山萬水的動感。⁵⁹

王文進的意思是一一因創作者的閱歷，以及對物色掀動時「崇高(Sublime)」⁶⁰的體驗，這樣的山水詩已經可謂「邊塞詩化」了。這是非常敏銳細膩的觀察。這同樣有助於我們解決同時期的文學集團之內容、風格差異的問題。一個創作者經歷不同時期環境，呈現不同的生命週期，但更重要的是，這種生命週期又不是內化的或境界論的。蕭綱蕭繹兄弟都能呈現出氣勢雄渾、寫景壯闊的風格，但因為他們的習性依舊屬於偏安政權，他們的文學理論與傾向依舊讓他們對藻飾、對語言知識與遊戲有著高度的熱忱與偏執，這也就造就他們的詩賦呈現如此多元的題材與內容。⁶¹

相對於這個看法，田曉菲於《烽火與流星》第七章「南北觀念的文化建構」中提到，「邊塞詩是對遙遠浪漫的『異地』的構築，對於南朝詩人來說，寫作邊塞詩的樂趣在於對北地苦寒富有想像力的鋪張描寫，對他們只在史籍中獨到過的邊遠地名進行一一舉列，這是典型對『文化他者』的建構」。田先生認為即便是南朝人寫作南方，同樣會運用到如此的視角。接著談到采蓮詩賦時，她就提到，「這首歌（〈采蓮曲〉）不僅詠唱南方，更詠唱了歌頌江南的詞曲，這樣的自我指稱性(self-reflexivity)指向對江南形象有意識的塑造」⁶²。我在後文也有提到「自我指稱性」⁶³這兩個說法倒也不盡然互相悖反，王文進談的是一種從北方形象用以建構南方形象的論述，而田曉菲則將「南方」也成爲一種敘述。南北本來就存

⁵⁹ 王文進，〈州府雙軌制對南朝文學的影響〉，145 頁。

⁶⁰ 「崇高」是個比較專門的術語，國內也有翻譯爲壯美者，但「崇高」本質上也含有一種恐怖感。由於自然的巨大與掀動的物色變化所造成的恐怖，且由此恐怖得到的美感，就是「崇高」的本意。這麼說來，「風煙」等本身並沒有崇高感，但與邊塞結合，則崇高於是誕生。

⁶¹ 如果根據阿多諾的「否定辯證法」（參見第四章註腳 77），我們也可以說，每個創作者、或每個人，都有某程度的精神分裂，都會於「同一性」之中呈現「非同一性」，而這也就是藝術創作者之所以創作藝術的緣由。

⁶² 田曉菲，《烽火與流星》（新竹：清大出版社，2009），270 頁。

⁶³ 台灣學圈也譯成「反身性」，這是一個精神分析學說而來的術語，嬰孩從鏡子的反射中誤識自身的形象，進而理解到鏡面的形象只是主體符號的象徵，並從這反身映照的象徵來界定自身的存在。這就是「反身性」。

在著一種刻板印象，存在著一種離散與「未有離散經驗而想像」的複雜可能。⁶⁴這確實可以與「國族」與「遺民論述」關聯；也可以與「後殖民」的「文化再現」或「精神分析」的「他者凝視」有關，端看研究者選擇哪一理論作為視角。

而蕭繹與荊州更深的聯繫，展現於侯景亂平後之後，蕭繹執拗地不聽從諫言，不願將都邑遷離江陵，這樣的舉措造就魏兵破江陵，而梁代無險可守的亡國主因。關於這一段史實，本傳是這樣說的：

自侯景之難，州郡太半入魏，自巴陵以下至建康，緣以長江為限。荊州界北盡武寧，西拒峽口；自嶺以南，復為蕭勃所據。文軌所同，千里而近，人戶著籍，不盈三萬。中興之盛，盡於是矣。武陵之平，議者欲因其舟艦遷都建鄴，宗懔、黃羅漢皆楚人，不願移，帝及胡僧祐亦俱未欲動。僕射王褒、左戶尚書周弘正驟言即楚非便。……及魏軍逼，閩人朱買臣按劍進曰：「惟有新宗懔、黃羅漢，可以謝天下。」帝曰：「曩實吾意，宗、黃何罪。」二人退入於人中。⁶⁵

當然，從政治行事的角度來說，蕭繹是作了錯誤的選擇，但從「在幽逼，求酒飲之，製詩四絕」⁶⁶就可以看出來，蕭繹就是這樣一個過度浪漫與無憂的領袖，並不是說他毫無自覺或樂不思蜀，而是來自空間的依戀與莫名的鄉愁等執著情感，讓他積累了這樣的生存習性。本傳說他「性好矯飾、多猜忌」、「微有勝己者，必將毀害」，這麼樣一個追求華麗矯造、善感、好強、執拗又對居所與鄉土含情脈脈的集團領袖，在南朝是非常有其獨特性的。可惜蕭繹本身的作品保存也不甚多，其詩有許多遊戲競賽之作(好強使然?)，而其賦也多與其兄蕭綱唱和共作。從生存習性來說，他是一個非常秀異而獨特的集團領袖，但從寫作習性來說，倒看不出太獨特的部分。

因為時間的關係，蕭繹集團的許多成員如庾信、徐陵、張纘、江德藻等都與蕭綱集團重疊。其中成員較著名者包括陰鏗、王褒等作家，另外，蕭淑為湘東王編纂〈西府新文〉十一卷，蕭繹親自編纂《金樓子》，書中表述他對其時文壇流派的觀點及文學主張。就其詩賦題材來看，蕭繹自己就有〈登江州百花亭懷荆楚詩〉、〈和鮑常侍龍川詩〉、〈詠霧詩〉、〈春日詩〉、〈詠石榴詩〉、〈詠晚棲鳥〉、〈詠柳〉、〈詠細雨〉、〈詠螢火蟲〉、〈古意詠燭〉、〈詠梅詩〉、〈看摘薔薇詩〉等詩作，

⁶⁴ 這樣說吧，朱天心在《擊壤歌》中(這個例子我後文會再談到)對著淡水河嘆謂：「啊多像揚子江」，這是一種對於故國的嚮往。這可以符合王文進的說法；但以當時的背景來說，中國=故鄉=美麗的神州=邪惡共產黨竊據，這樣的鄉愁又與「文化再現」產生關聯。我們可以舉另外的當代文學例子，像龍瑛宗的〈植有木瓜樹的小鎮〉、〈東京的烏鴉〉等作品，無論是南方(龍瑛宗的故鄉)或北方(龍瑛宗留學的東京)，其形象都是經過文學作品建構，以突顯、以想像其地域面貌的。這就符合田曉菲的說法。不過此一論述依然有複雜、可辯證之處。

⁶⁵ 李延壽，《南史》，244 頁。

⁶⁶ 李延壽，《南史》，245 頁。

皆與其集團成員同題共詠，大抵以詠動植物、器物以及遊覽登臨作品為主要題材。

以蕭繹的辭賦作品拿來與蕭綱相比，在數量上就沒有蕭綱那麼多，而像他的〈言志賦〉、〈玄覽賦〉又有濃烈的政治意涵與權力場宣示，〈鴛鴦賦〉、〈采蓮賦〉、〈對燭賦〉下一節再論，我們先看看蕭繹的〈春賦〉、未以賦名的〈秋風搖落〉，以及影響初唐四傑的〈蕩婦秋思賦〉：

洛陽小苑之西，長安大道之東。苔染池而盡綠，桃含山而併紅。露沾枝而重葉，網縈花而曳風。(蕭繹〈春賦〉)

蕩子之別十年，倡婦之居自憐。登樓一望，唯見遠樹含煙。平原如此，不知道路幾千。天與水兮相逼，山與雲兮共色。山則蒼蒼入漢，水則涓涓不測。誰復堪見鳥飛，悲鳴隻翼。秋何月而不清，月何秋而不明。況乃倡樓蕩婦，對此傷情。於時露萎庭蕙，霜封階砌。坐視帶長，轉看腰細。重以秋水文波，秋雲似羅。日黯黯而將暮，風騷騷而渡河。妾怨迴文之錦，君思出塞之歌。相思相望，路遠如何。鬢飄蓬而漸亂，心懷愁而轉歎。愁縈翠眉斂，啼多紅粉漫。已矣哉！秋風起兮秋葉飛，春花落兮春日暉。春日遲遲猶可至，客子行行終不歸。(蕭繹〈蕩婦秋思賦〉)

秋風起兮寒鴈歸，寒蟬鳴兮秋草腓。萍青兮水澈，葉落兮林稀。翠為蓋兮玳為席，蘭為室兮金作扉。水周兮曲堂，花交兮洞房。樹參差兮稍密，紫荷紛披兮疏且黃。雙飛兮翡翠，並泳兮鴛鴦。神女雲兮初度雨，班妾扇兮始藏光。且淹留兮日云暮，對華燭兮歡未央。(蕭繹〈秋風搖落〉)

蕭繹的〈春賦〉饒富趣味，過去考量〈春賦〉的篇幅，認為它恐怕不是完篇。而「洛陽小苑之西，長安大道之東」指涉也不甚明確。但我們從蕭綱〈春日想上林詩〉「西京董賢館，南苑習都池」，〈洛陽道〉「洛陽佳麗所，大道遊春光」就可以知道，所謂的西京、洛陽，都不過是套語。這與王文進先生談到的空間想像有關，當然我們也可以從「春回大地」這個角度來思考。至於〈蕩婦秋思賦〉與楚辭體的〈秋風搖落〉合觀，〈蕩婦秋思賦〉雖有「兮」字也有非詩句的七言體，但其實不能算完整的楚辭體，全賦仍以四六句居多。這兩首賦雖然用語、詞彙不同，但結構、次序與語意指涉其實都很相似，包括形容景緻的「山則蒼蒼入漢，水則涓涓不測」與「萍青兮水澈，葉落兮林稀」，形容閨房佈置「翠為蓋兮玳為席，蘭為室兮金作扉」和「露萎庭蕙。霜封階砌」，也可以相互對照。類似題材蕭繹還有〈閨怨詩〉「蕩子從遊宦，思妾守房櫳。塵鏡朝朝掩，寒衿夜夜空」。蕭綱也有六言詩〈娼賦怨節樓〉，差別只在〈蕩婦秋思賦〉從「況乃倡樓蕩婦，對此傷情」一句後，回到遊子蕩婦、閨怨悲秋的主題，從蕩婦的視角出發。而〈秋

風搖落〉則不然。⁶⁷不過，以「寫作習性」來說，蕭綱是蕭綱，蕭繹則是蕭繹，他們的共同習性，讓他們都偏愛「春日」、「秋思」等節令題材。⁶⁸且他們有相似的內容設定與主題選擇，還是看得出意象、素材、結構與視角的差異。

或許從布迪厄的理論來說，蕭綱、蕭繹的生活環境、文化資本、場域⁶⁹相似，這促使他們於「習性」表現上有很大的重疊。至於唐初四傑雖然在社會階級也不至於相去太遠，但時代的區隔、文化資本的移轉、生存心態的改變……在都造成「習性」的變化，而導致表現於「寫作實踐」時，王駱雖刻意模仿，我們仍發現它們彼此明顯異同。過去的研究都將這些差別放在「時代演進」而已，但放入「習性研究」中，我們將更自由也更靈活地理解這些作者彼此間的差異與雷同，以及形成這類異同的內部因素。

(六)梁代文學集團的「互文性」

1.大言詩、細言詩

西元 502 年蕭統被封為皇太子，此後諸批學士被延攬進入東宮專職太子的教育，這是蕭統文學集團的成立背景。以圖書編纂與文論主張來說，蕭統與其集團幕僚合編的《文選》最具代表。蕭統的〈文選序〉提到的「讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華。事出於沈思，義歸乎翰藻」⁷⁰，也被視為蕭統文學集團共同的文學主張，和其後蕭綱集團〈與湘東王書〉、蕭繹集團的《金樓子》並列。

蕭統集團雖不乏重要當代重要的創作者，包括劉孝綽、陸倕、蕭子範、到溉……但相對其《文選》的成就，如今保留下來確定為文學活動時的創作卻沒那麼豐富。從蕭統文學集團現存文獻——可根據標題或內容判定為應令共詠者——如〈大言詩〉、〈細言詩〉、〈鍾山解講詩〉、〈玄圃園講賦〉以及劉孝綽的幾篇侍宴或詠物題材的應令詩。就〈大言詩〉、〈細言詩〉來說，宋玉有「大／小言賦」，蕭統集團大概以宋玉的賦為仿擬的對象。這一系列的作品非常有趣的是，在內文中，作者以層層遞進的修辭法，言「大」者，即極盡所能地描繪出宏大巍峨的概念，言「細」或「小」者，也盡量描繪細小的對象。極盡誇飾之所能，充分展現

⁶⁷ 值得一提的是，初唐四傑的王勃、駱賓王深受蕭綱、蕭繹的影響。王勃有〈采蓮賦〉、〈七夕賦〉、〈修竹賦〉、〈青苔賦〉，在題目選擇就與模仿蕭綱蕭繹兄弟的軌跡。至於他的〈春思賦〉最後一段是「君到玉門關，何如金陵渚。為問逐春人，年光幾處新。何年春不至，何地不宜春。亦有當春逢遠客，亦有當春逢故人」，這與庾信〈春賦〉「宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣」意象很相近，但更顯然是受蕭綱〈戲作謝惠連體〉的「早得春風意」、「春風復有情」、「春燕雙雙舞，春心處處揚」，以及蕭繹〈春日詩〉句句帶春字的影響。至於駱賓王的〈蕩子從軍賦〉在題目上回應蕭繹的〈蕩婦秋思賦〉，但內容與素材上仍以思婦閨怨為主要視角。

⁶⁸ 當然，自屈原「望極千里傷春心」開始，傷春就是中國古典文學的重要主題，但以數量與比例來說，蕭綱、蕭繹的節令詩仍較南朝其他文人相比來得更多。

⁶⁹ 「場域」指的並非是「實際空間」的概念，而類似我們今日的社會階層或社會地位的概念。

⁷⁰ 梁·蕭統，〈文選序〉(收錄《文選》(台北：藝文印書館，2003 再版)，3-4 頁。

出語言競賽與遊戲性——仿佛一場吹牛比賽。⁷¹作家們以此題材，極盡想像力與感官極限體驗的「至大」與「至微」。至於其他同題共作如〈鍾山解講詩〉、〈玄圃園講賦〉等，也與當時蕭統前後的文學集團熱衷的「遊覽」、「宮體」等內容設定，有顯著不同。

在討論蕭統文學集團的「大言」與「細言」之前，我認為須從宋玉的〈大言賦〉、〈小言賦〉談起。⁷²在宋玉的〈大言賦〉中設計出這樣的情節：楚襄王以「上座」與「雲夢之田」當作獎賞，於是唐勒、景差、宋玉分別為「大言」、「小言」。我們不妨看看宋玉的〈大言賦〉以及其如何設定「賦大言」事件的發展：

楚襄王與唐勒、景差、宋玉遊於陽雲之臺。王曰：「能為寡人大言者上座。」王因唏曰：「操是太阿剝一世，流血沖天，車不可以厲。」至唐勒曰：「壯士憤兮絕天維，北斗戾兮太山夷。」至景差曰：「校士猛毅皋陶嘻，大笑至兮摧覆思。鋸牙雲，晞甚大，吐舌萬里唾一世。」至宋玉曰：「方地為車，圓天為蓋，長劍耿耿倚天外。」王曰：「未也。」玉曰：「并吞四夷，飲枯河海。跋越九州，無所容止。身大四塞，愁不可長。據地分天，迫不得仰。」(宋玉〈大言賦〉)⁷³

從〈大言賦〉的情節、結構來看，運用了「設辭問對」的元素——作者設計宋玉、唐勒、景差的對話，層疊體物，鋪衍「大言」。從賦中唐勒、景差、宋玉對「大」的鋪衍來看，此處所謂的「大」，其實不僅是空間「大小」的「大」，也包含一種語言風格的氣勢以及力量的雄渾磅礴。所以楚王自作「操是太阿剝一世」，唐勒

⁷¹ 從考驗文人機智、反應以及語言能力的競賽或遊戲性角度來觀察，在《世說新語·排調》也有一則關於殷仲堪、顧愷之「語次」的記載：「桓南郡與殷荊州語次，因共作了語。顧愷之曰：「火燒平原無遺燎。」桓曰：「白布纏棺豎旒旌。」殷曰：「投魚深淵放飛鳥。」次復作危語。桓曰：「矛頭淅米劍頭炊。」殷曰：「百歲老翁攀枯枝。」顧曰：「井上轆轤臥嬰兒。」殷有一參軍在坐，云：「盲人騎瞎馬，夜半臨深池。」殷曰：「咄咄逼人！」仲堪眇目故也。」(宋·劉義慶著、梁·劉孝標注、余嘉錫箋疏、周祖謨等整理，《世說新語箋疏》(台北：華正書局，1984)，820-821頁。)余嘉錫疏解《世說》時已點出此條與宋玉〈大言賦〉、〈小言賦〉的關聯，而事實上此類語言遊戲的精髓也在於其「三疊式」⁷¹的結構(民間文學經常出現「三疊式」或稱「三回」式的結構設計，陳器文即認為「民間故事「三」次重複的「疊式」結構，不完全是隨手捻來無意義的重複，也不是機械式的累積，就「數」的神話功能而言，其中不無深層的原始心理作用」。(陳器文，〈就結構主義論民間故事的形式美學〉，收錄《通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》(台北：新文豐，2001)。今日無論童話或笑話俗語中，我們都能看到「三疊式」結構的運用)透過層疊遞進的語言誇飾程度，達成排比、加乘、詼諧、以及「咄咄逼人」的效果。

⁷² 宋玉此兩賦有真偽的問題，我們前面已經談過。不過我們從「後設」與「互文性」的角度來看這個問題，也很有意義。假設照高秋鳳的說法，這兩篇賦確實為宋玉所作，那麼宋玉是出於「後設」的創作呢？還是對於當時的某種言語遊戲的紀實？照簡宗梧先生的說法，紀實的可能性更高一點。但傅咸的〈小語賦〉顯然就是一種「後設」的「巧設人物」。而這樣的遊戲進行到了蕭統文學集團，對於形式(由賦到詩)與典故，又改造出不同的景觀。所以我倒是認為——「模擬」可探討之處甚至比「創新」來得更豐富。

⁷³ 宋玉〈大言賦〉徵引自清·嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1983)，72-2頁。後文徵引隨文末附作者、篇名，不另贅註。

「壯士憤兮絕天維」。當然，如此磅礴氣勢，仍須搭配巍峨廣闊的空間以輔成。在景差台詞中所描寫的巨人不僅是充塞空間，更延伸進入時間——「吐舌萬里唾一世」。宋玉以想像出的壯士形象，顯然與景差的巨人有「互文性」的因果。只是他更進一步深化、補充，讓這原本存在於景差文本中的巨人，成爲了一個「跋越九州」、創造世界的巨人。⁷⁴

在「賦大言」競賽中，臣僚間的勝負已定，由技高一籌的宋玉取得優勝。而在〈小言賦〉的「情節設定」時，襄王卻認爲小大必須相形來論說：

楚襄王既登陽雲之臺，令諸大夫景差、唐勒、宋玉等并造大言賦。賦畢而宋玉受賞。王曰：此賦之迂誕。則極巨偉矣，抑未備也。且一陰一陽，道之所貴。小往大來，剝復之類也。是故卑高相配，而天地位。三光並照，則大小備。能大而不小，能高而不下，非兼通也。能麤而不能細，非妙工也。然則上座者未足明賞，賢人有能爲小言賦者，賜之雲夢之田。（宋玉〈小言賦〉）

襄王說「能大而不小，能高而不下，非兼通也」，所以這批侍又賦「小言」，用來對比〈大言賦〉中「大」的界限。高下相較，小大相形，於是在〈小言賦〉中作者同樣展現他誇飾的才華，將描小微物行深刻的鋪衍：

景差曰：「戴氛埃兮垂纖塵，體輕蚊翼，形微蚤鱗，經由鍼孔，出入羅巾。」唐勒曰：「折飛糠以為輿，剖棗槽以為舟，憑渺眇以顧盼，附蟻蠓而遐遊。」又曰：「館于蠅鬚，宴于毫端，亨虱腦，切蟻肝。會九族而同儕，猶委餘而不殫」。宋玉曰：「無內之中，微物潛生。比之無象，言之無名。蒙蒙景滅，昧昧遺形。纖於毳末之微箴，陋於茸毛之方生。視之則眇眇，望之則冥冥。離朱為之歎悶，神明不能察其情。二子之言，磊磊皆不小，何如此之為精？」王曰善，賜雲夢之田。（宋玉〈小言賦〉）

按照賦文的設計——景差、唐勒執著於題面，以現實中的細纖物體，作為鋪衍的對象，而宋玉則以「比之無象，言之無名」的「虛空」，作為無限小的概念意義來表述。最後宋玉認爲景差的「纖塵」，唐勒的「蟻蠓棗舟」或「蠅鬚之館」，終究有形體、有重量、有大小的空間性描繪，這原本是比較細小的競賽，但宋玉最後的段落顯然與景差、唐勒的有所呼應與對話。⁷⁵在昭彰「小」此一概念的過程中，唐勒深化於景差，宋玉再深化於唐勒。這是互文性中的「深化」與「濃縮」，

⁷⁴ 從神話學的角度來看，各個文明族群都有巨人創生世界的神話。希臘神話有泰坦巨人，北歐則是約頓巨人，中國的盤古以及夸父即是典型的巨人創世神話代表。由於本文與神話學關係並不太大，關於相關的論述可參見王德保，《神話的由來》（北京：中國人民大學，2004）、蕭兵《神話學引論》（台北：文津出版社，2001）等著作有相關論述。

⁷⁵ 既是語言或論說的競賽，就必須立基於語言上，但落於語言描述中終究還是會產生形體。最後賦文設計的宋玉論述即擺脫了形體，提出「趨近於零卻又大於零」的無限小概念——有種物體既難見甚至無法用現今所見的細微形容詞去形容之……這是賦中宋玉的策略運用。

也展現出層層遞進的關係。

接著我們來看蕭統集團這一批介於詩與賦的〈大言〉與〈細言〉：

觀脩鷗其若轍鮒，視滄海之如濫觴。經二儀而跼躄，跨六合以翱翔。(蕭統
〈大言〉)

隘此大汎庭，方知九垓局。窮天豈彌指，盡地不容足。(沈約〈大言應令〉)

欲遊五岳，迫不得申。杖千里之木，繪橫海之鱗。(王錫〈大言應令〉)

俯身望日入，下視見星羅。噓八風而為氣，吹四海而揚波。(王規〈大言應
令〉)

河流既竭，日月俱騰。置羅微物，動落雲鵬。(張攢〈大言應令〉)

噫氣為風，揮汗成雨。聊灼戴山龜，欲持探邃古。(殷鈞〈大言應令〉)

坐臥鄰空塵，憑附螭螟翼。越咫尺而三秋，度毫釐而九息。(蕭統〈細言〉)

冥冥藹藹，離朱不辨其實。步蝸角而三伏，經針孔而千日。(王錫〈細言應
令〉)

開館尺椳餘，築榭微塵裏。蝸角列州縣，毫端建朝市。(沈約〈細言應令〉)

針鋒於焉止息，髮杪可以翱翔。蚊眉深而易阻，蟻目曠而難航。(王規〈細
言應令〉)

遨遊蟻目辨輕塵，蚊睫成宇蝨如輪。(張攢〈細言應令〉)

汎舟毛滴海，為政蝸牛國。逍遙輕塵上，指辰問南北。(殷鈞〈細言應令〉)

沈約與蕭衍同屬竟陵王集團成員，後來蕭衍代齊建國，沈約擔任蕭統的太子詹事。王錫曾任太子洗馬。王規曾任太子洗馬、太子中舍人。張攢先後擔任東宮的太子舍人、太子洗馬等官職，至於殷鈞曾任太子舍人、太子家令，從生卒年代來看，這批負責太子教育的官員若非比蕭統年長，充其量不過與他年歲相當。這些〈大言應令〉、〈細言應令〉的作品，確實有堆砌文辭華采的競賽性與遊戲性，但其實也具有教育意義。

宋玉的〈大言賦〉前言說，「楚襄王與唐勒、景差、宋玉遊於陽雲之臺。王曰：『能為寡人大言者上座』」，顯然這言大與言小的競賽不僅是遊戲或語言競賽，還有政治目的性。唐勒、景差、宋玉的「言大」以「三疊式」層遞法表現，唐勒「壯士憤兮絕天維」是一種空間的巨大，景差的「鋸牙雲，晞甚大，吐舌萬里唾一世」包含空間與時間的遼闊，至於宋玉「飲枯河海，跋越九州」則將此巨大歸於一種無限大，類似數學中的「 ∞ 」。我們現看蕭統與其僚佐所論的「大言」，其中如蕭統的「觀脩鷗其若轍鮒，視滄海之如濫觴」，張攢的「置羅微物，動落雲鵬」，用的都是《莊子·逍遙遊》中鵬鳥展翅九萬里又化為鯤魚的典故。殷鈞、王錫與王規的〈大言應令〉在內容上有些類似，「杖千里之木，繪橫海之鱗」、「噫

氣爲風，揮汗成雨」與「噓八風而爲氣，吹四海而揚波」，都將意象歸到一個巨人，這個巨人其「俯身望日，下視見星」，甚至進入五岳那麼遼闊的空間仍無法迴身。沈約的「隘此大汎庭，方知九垓局」意境來得較爲靈活，不僅拘泥在無限大的誇飾，更將小大放在一起對比，而展現大小的差異。

從「互文性」的角度來說，蕭統的鯤魚與張攢的鵬鳥都運用《莊子》典故，但蕭統其辭在先，張攢應令而作，顯然這「河流既竭，日月俱騰」的鵬鳥就是蕭統的北溟之鯤化變而來的。這是與〈逍遙遊〉的「互文性」，也是這兩篇作品之間的「互文性」。至於殷鈞、王規、王訓所描寫的「大」顯然都預設了一創世巨人的形象，而這個形象作者認爲無須特別提及，卻同時又提示讀者，三篇作品有著彼此對話補充的關係，而推流溯源——這個巨人恐怕就是從〈大言賦〉裡誕生的那位創世巨人。這是非常有趣的挪用與文本間的呼應。

至於〈細言詩〉中，王錫的「步蝸角而三伏，經針孔而千日」，很明顯地針對蕭統先完成的——「越咫尺而三秋，度毫釐而九息」此一句話，進行逐字逐句的仿擬與誇飾。同時，王錫詩中提到的「冥冥藹藹，離朱不辨其實」，則明顯地與宋玉〈小言賦〉中的「視之則眇眇，望之則冥冥。離朱爲之歎悶，神明不能察其情」一段著移位、挪用與回應補充的關係。至於蕭統與王錫兩人誰的作品較「細」，雖然越咫尺須三秋，但步蝸角須三伏，倒也難判高下。對於「細小」的意象，蕭統以及僚臣主要集中於幾個意象——包括《莊子》「蝸角國相爭」，以及針頭、蟻目、螟翼、蚊睫、針鋒等，不過作者描述視角仍頗有差異，蕭統、王錫、張攢形容「細」的本身，至於沈約「毫端建朝市」，殷鈞「汎舟毛滴海，爲政蝸牛國」，以及王規「針鋒於焉止息，髮杪可以翱翔」則形容「細」的一種可能與極限。若我們再從歷代文本的「互文性」角度考量——這類超乎想像力極限的「細」、眼力極致所觀察到的「細」——其實都與〈小言賦〉中唐勒的想像：「析飛糠以爲輿，剖棗槽以爲舟。泛然投乎秬水中，淡若巨海之洪流。憑蚘皆以顧盼，附蠖蠓而遨遊」所著發源與流變的濃縮、對話、深化關係。⁷⁶以糠爲輿，以棗爲舟，已非常細膩地表達出「細節的細節」，但王規、張攢等人更變本加厲，極誇飾之能事。

而也就在這樣不斷地誇飾同時，同於進行了一次關於「大」與「小」的語言訓練。由「大」而聯想到的詞彙意象如「滄海」、「六合」、「五岳」、「噫氣爲風」、「聊灼戴山龜」，由「細」聯想到者如「蝸牛國」、「蚊眉」、「蚊宇蝨輪」等，都成爲探索「細」此一語言極限的最佳概念。這次語言遊戲競賽一方面表現作家們駕馭文字的能力、對典故的嫻熟，同時也展現出他們對「細」與「巨」的認知能

⁷⁶ 謝榛於《四溟詩話》中就已提到關於「遊戲性」的考察與「互文性」的軌跡，惟此處除歷代的「互文性」之外，還存在著同時空下生產出文本彼此間的「互文性」。謝榛曰：「宋玉〈大言賦〉曰……昭明太子〈大言詩〉曰……此祖宋玉而無謂，蓋以文爲戲爾」。(氏著收錄丁福保《歷代詩話續編》，1162頁)。

力與世界觀。這當然是教育的形式，是一種對認知與美感需求的滿足過程。

馬斯洛爲了回應存在主義的主張，而提出「認知需求」⁷⁷。他認爲人類以及其他較高等的動物生來具備好奇心。而此好奇心進而發展，就變成認識世界、探索真理、追尋知識與學習的動力。葛布爾提到馬斯洛以以下六點證明「認知需求」的存在：

1.動物行為中即有好奇心。2.歷史上許多例子證明人即是危險臨頭也會探求知識(譬如哥倫布、伽利略)。3.對心理成熟的研究者表面，他們往往對神秘的、未知的、不可測的事物心往神馳。4.曾經健康的成人也會感到厭煩、壓抑、對生活失去興趣……有些人接受建議，使自己致力於一件值得努力的事情上，他們的病情就減輕或消失。5.兒童似乎有著天然的好奇心。6.人們都說學習與發現未知的東西會給他們帶來滿足和幸福。⁷⁸

既然人有「認知需求」，那麼蕭統以及其僚佐顯然就是以對「大」、「細」的深刻體會、誇飾、透徹體物的方式，闡明「大」與「細」這類的極限物理性質，但同時他們也重視文采的美感。過去文學史家往往將《文選》與《與湘東王書》視爲蕭統以及蕭綱集團的兩種文學主張，但馬斯洛清楚地說明，行爲主義經常忽略人天生追求美感的需求，而事實是，蕭統以及其僚臣在「大／細言」同題共作中，也展現了高度而圓熟的語言美感。那麼，此一創作活動，既有馬斯洛所謂「認知需求」的功能，也兼具其理論中對「美感需求」的追求。於是，我們就從一連串遊戲競賽的同題共作中，發現了某部分「教育啓蒙」的意義。⁷⁹

2.鍾山解講詩

除了「大言」、「細言」此題材之外，蕭統有《鍾山解講詩》，而陸倕、蕭子顯、劉孝綽、劉孝儀有應令之作。首先是蕭統的原詩：

清宵出望園，詰晨屆鍾嶺。輪動文學乘，笳鳴賓從靜。暎出岩隱光，月落林餘影。糾紛八桂密，坡陀再城永。伊予愛丘壑，登高至節景。迢遞觀千室，迤邐觀萬頃。即事已如斯，重茲遊勝境。精理既已詳，玄言亦兼逞。方知蕙帶人，翫虛成易屏。眺瞻情未終，龍鏡忽遊騁。非曰樂逸遊，意欲識箕穎。
(蕭統《鍾山解講詩》)

⁷⁷ 葛布爾，《第三思潮：馬斯洛心理學》，37-38 頁。

⁷⁸ 葛布爾，《第三思潮：馬斯洛心理學》，37-38 頁。

⁷⁹ 當然，這些幾篇同題共作最重要的目的應該還是遊戲性，而筆者認爲的「認知訓練」或許只是附帶意義。不過我們必須正視——在蕭統之前與其後的文學集團，題材不出遊覽登臨、詠舞詠佳人等。這樣來看，蕭統文學集團的共題共作確實較其他文學集團來得更爲嚴肅也更強調與歷史和邏輯的呼應關係。這個部分的討論，筆者已有單篇論文《遊戲或教育：論蕭統文學集團同題共作的「互文性」》(《彰師大國文學誌》，2009·12)發表，單篇論文大致上是從論文此段引述出來，但由於篇幅與體裁，所以能說明的更詳細一點(這大概也是「形式」牽動「內容」的例子)。

根據文獻資料，蕭統另有〈和武帝鍾山遊大敬愛寺詩〉，兩詩不知道先後，但詩中有「重茲遊勝境」，可見蕭統不只一次遊覽鍾山，對於鍾山風景狀貌已多少嫻熟。閱讀這一系列的作品，就能發現這批作品雖以「解講」題，卻有一半的篇幅在描摹鍾山的明媚風光，換言之，若非鍾山林立佛寺浮圖，蕭統集團的這批作品就算定題之為「遊鍾山」或「登鍾山」也說得通。從其詩的結構來看，「清宵出望園」一直到「坡陀再城永」，都在介紹出發前一直到旅途中的所見所聞——「羽蓋車駕」、「鼓笳鳴蹕」的浩蕩景象。與其他作者相比，蕭統詩寫景較少，較多「講解」與闡明體悟與信仰的部分。而「寫景」與「體悟」的過度就在於「迢遞觀千室」一聯，作者因重遊舊地，而萌發年華流逝感嘆，接著的「精理既已詳，玄言亦兼逞」一聯才進入到全詩的題旨所在。

如果我們以蕭統其他相同題材來觀察，〈同泰僧正講詩〉蕭統以「已知法味樂，復悅玄言清」作結；〈開善寺法會詩〉以「法輪明暗室，慧海渡慈航。塵根久未洗，希霑垂露光」作結，就其體悟的內涵來看其實差不多：敘事者因聽高僧講解佛典，於是原本於世間滄染的凡塵得淨，於是「囂虛成易屏」，得到「希霑垂露光」效果。蕭統這同題材的作品內部就有相互補述、呼應的關係，此外，每一次聽講、法會，蕭統似乎就再次經身染凡塵後得洗滌的過程，然後再次解脫。如果說「大／細言」題材展現蕭統集團成員感官認知的邏輯性，那麼這批「講解」題材的詩，則展現成員信仰的強化過程。在每次「染塵」到「解脫」過程中，作者一再堅定自身的宗教信仰。

此處將共作的詩徵引出來，以討論作品間的呼應與對話：

終南鄰漢闕。高掌跨周京。復此虧山嶺。穹窿距帝城。當衢啟珠館。臨下構山楹。南望窮淮潑。北眺盡滄溟。步簷時中宿。飛階或上征。網戶圖雲氣。龕室畫仙靈。副君憐世網。廣命萃人英。道筵終后說。鑿鑿出郊坰。雲峯響流吹。松野映風旌。睿心嘉杜若。神藻茂琳瓊。多謝先成敏。空頌后乘榮。
(陸倕〈和昭明太子鍾山解講詩〉)

嵩岳基舊宇。盤嶺跨南京。叡心重禪室。遊駕陟層城。金輅徐既動。龍驂躍且鳴。塗方後塵合。地迴前笳清。邈迤因臺榭。參差憩羽旌。高隨闕風極。勢與元天并。氣歇連松遠。雲昇秋野平。徘徊臨井邑。表裏見淮瀛。祈果尊常住。渴慧在無生。暫留石山軌。欲知芳杜情。鞠躬荷嘉慶。瞻道聞頌聲。
(蕭子顯〈和昭明太子鍾山解講詩〉)

御鶴翔伊水。策馬出王田。我后遊祇鷲。比事實光前。翠蓋承朝景。朱旗曳曉煙。樓帳縈巖谷。緹組曜林阡。況在登臨地。復及秋風年。喬柯變夏葉。

幽澗潔涼泉。停鑾對寶座。辯論悅人天。淹塵資海滴。昭暗仰燈然。法朋一已散。笳劍儼將旋。邂逅逢優渥。託乘侶才賢。攜辭雖並命。遺恨獨終篇。(劉孝綽〈和昭明太子鍾山解講詩〉)

詔樂臨東序，時駕出西園。雖窮理遊盛，終為塵俗喧。豈如弘七覺，揚鸞啟四門。夜氣清簫管，曉陣爍郊原。山風亂采眊，初景麗文轅。林開前騎騁，逕曲羽旄屯。煙壁浮青翠，石瀨響飛奔。迴輿下重閣，降道訪真源。談空匹泉涌，綴藻邁弦繁。輕生逢遇誤，並作輩龍鵠。顧已同偏爵，何用挹衢樽。(劉孝儀〈鍾山解講詩〉)

「鍾山」位於建康附近，漢魏晉文人經常對鍾山有所描繪。在齊梁時，鍾山成為佛寺和名僧墓陵所在。蕭衍提到「永慕長號，何解悲思。乃於鍾山下建大愛敬寺，於青溪側造大智度寺」(〈思舊賦〉)；另外蕭衍的〈遊鍾山大敬愛寺詩〉共作，蕭統也有參與；蕭繹有〈鍾山飛流寺碑〉⁸⁰，另外開善、同泰等寺也都座落於山川毓秀的鍾山。梁代名僧釋寶誌、釋智藏皆有「出入鍾山」、「歸葬鍾山」⁸¹記載。

從這批作品的結構與內容來看，其記述事件的發展、層次感、語言運用其實都與蕭統的原詩差異不大。從結構來說大概可分為三部份：1.對車駕列隊的描寫⁸²、2.對景觀的描摹、3.對信仰的強化。若從個別詩的整體內容來說，陸倕的詩偏重寫景，包括真實的山川風景——「當衢啓珠館，臨下構山楹」，宛如仙境的眺望風景——「南望窮淮潏，北眺盡滄溟」，以及浮圖內部的景觀——「網戶圖雲氣，龕室畫仙靈」。蕭子顯與劉孝綽也有寫鍾山美景，譬如「氣歇連松遠，雲昇秋野平」、「喬柯變夏葉，幽澗潔涼泉」，這些寫鍾山以及浮圖內外景致的片段，本身都具有互文性，得相互共構鍾山景觀，但蕭子顯、劉孝綽將描寫重點放「講解」的過程——也就是信仰萌發的面向。

劉孝儀在其詩歌作品中，描寫鍾山風光——清泉石瀨，翠壁煙嵐，但作者卻也不忘表現「解講」題材，扣緊「雖窮理遊盛，終為塵俗喧」，與蕭統原作的「精理既已詳，玄言亦兼逞」於在結構運用上很近似。但如此體會，對個別作者而言，實有細膩的差別。蕭子顯並非此聽解講玄言而凡塵得洗為結尾，而以「鞠躬荷嘉

⁸⁰ 蕭繹〈鍾山飛流寺碑〉曰「清梵夜聞。風傳百常之觀。寶鈴朝響。聲揚千秋之宮。同符上隴。望長安之城闕。有類偃師。瞻洛陽之臺殿。瞰連薨而如綺。雜卉木而成帷。銘曰：『雲聚峰高。清風鐘徹。月如秋扇。花疑春雪。極目千里。平原迢蒂。』」(嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，3056-1頁)。

⁸¹ 根據唐·李延壽，《南史·隱逸列傳》(台北：鼎文書局，1979)，「時有沙門釋寶誌者，不知何許人，有於宋泰始中見之，出入鍾山，往來都邑，年已五六十矣。齊、宋之交，稍顯靈跡，被髮徒跣，語默不倫」(1900頁)。

⁸² 就車駕一部份大概諸作者皆有：蕭子顯「金輅徐既動，龍驂躍且鳴」、「塗方後塵合。地迴前笳清」、「參差憩羽旄」；劉孝綽的「翠蓋承朝景，朱旗曳曉煙」，以及劉孝儀的「林開前騎騁，逕曲羽旄屯」——可想見的是，這隻聽講隊伍車隊不但金碧輝煌且一路吹笳鼓節。

慶，瞻道聞頌聲」作結，將筆觸延伸到旅途結束的情境。他一路隨誦經聲而歸，惟聞梵音繚繞。但劉孝綽詩中，似乎從旅途之初就瀰漫著一股濃厚的悲秋情懷。「樓帳縈巖谷，緹組曜林阡」原本已是不算開闊的場景，更無奈的是「況在登臨地，復及秋風年」。劉孝綽以「摛辭雖並命，遺恨獨終篇」作結，沒有太多的體悟也不是因信仰得到救贖，反倒仍舊耽溺於草木搖落、人生際遇的遺憾與寂寥之中。這都是作者展現「信仰」表述各自求道過程，但彼此又以顯然有別的內容來呈現。

除此之外，這批作品還有一個值得我們觀察的地方。蕭統原詩第一句「清宵出望園，詰晨屆鍾嶺」將出發地與目的地完整的說明。蕭子顯、劉孝儀的作品也以類似的題材作為起首。但特別的是陸倕以「終南鄰漢闕，高掌跨周京」開頭，那麼這一座落於「建康」近郊的「鍾山」，就與「長安／終南山」比附在一起。劉孝綽同樣運用周代井田的舊制，稱「御鶴翔伊水，策馬出王田」。昔天子率六軍，春秋則田獵，這一方面恐怕是蕭統集團的僚臣，對蕭統未來的期望⁸³，另一方面多少也有幾份政治寓言的意味。

3. 山池詩、詠舞詩

從文學成就與文學風尚的角度來看，蕭綱集團主要活動時間可分為兩期，其一約在天監十三年(514)蕭綱被封為江州刺史，一直到中大通三年蕭統病逝，蕭綱入主東宮之前的時期。其二則是蕭綱進入東宮，於玄圃集眾文士期間。而蕭綱集團幾個重要的成員包括徐庾父子、劉孝綽、劉遵等，因「宮體」的盛名之累，也都是紀錄南朝文學史時需要記上一筆的。

蕭綱集團以「宮體詩」聞名，從蕭綱本身的作品像〈七夕穿針詩〉、〈和徐錄事見內人作臥具詩〉看來，也都是同題共作，但這些作品由於亡佚的原因，要拿來作為「互文性研究」的對象則稍嫌不足。就詩歌來說，較多文人參與同題共作的作品，應該是〈山池詩〉與〈詠舞詩〉這兩類作品。以下針對此兩題材的詩歌進行討論。

相對於〈對燭賦〉、〈鴛鴦賦〉其作者包含蕭綱、蕭繹、徐陵、庾信，卻沒看到於蕭綱集團中活躍最久的中心成員如庾肩吾、徐摛、劉孝威，故從時間來推斷，〈對燭賦〉、〈鴛鴦賦〉時間應該比〈山池詩〉、〈詠舞詩〉這一批作品要來得更晚。至於〈山池詩〉與〈詠舞詩〉，則包括劉遵、庾肩吾、殷均等學者都有共作。故本文將兩篇同題共作賦放在下一個章節再來探討。而從〈山池〉、〈詠舞〉的作者

⁸³ 其實我們在《世說新語》中就可發現晉宋士人稱「荊州」為陝西，此即用周公舊制舊稱。這一方面當然是重視藻飾的六朝風氣下的借代語，但另一方面，我們也發現六朝一代——尤其是身處南朝的知識份子他們的空間與國家的想像與政治意圖。關於相關研究，學者王文進、鄭毓瑜(可參酌王文進〈南朝士人的時空思維〉收錄《南朝山水與長城想像》(台北：里仁，2008)；鄭毓瑜〈名都與名士〉收錄《文本風景》(台北：麥田，2006))等先生的論述斐然，此處僅延伸論及而已。

來看，庾肩吾於蕭綱初封王時即侍從左右，於荊州、江州時期就曾任晉安王國常侍、宣惠府行參軍，後來隨蕭綱入東宮，歷仕太子率更令、太子中庶子，足以想見他與蕭綱長期而密切的關係。

從今日庾肩吾保存的作品來看，像〈侍宴應令詩〉、〈暮游山水應令賦得磧字詩〉、〈從皇太子出玄圃詩〉、〈和晉安王詠燕〉這些作品，雖時間有早晚，但都屬於蕭綱集團無疑。而劉遵同樣歷任晉安王宣惠、雲麾二府記室，很年輕就擔任蕭綱侍從，他除下文徵引的〈詠舞詩〉外，他的〈繁華應令〉詠變童，經常被南朝文學研究者作為負面教材。其他參與〈詠舞詩〉共作的作者如王規、殷鈞，都是蕭統集團原有的成員。接著我們先看看集團成員共作的〈山池詩〉：

日暮芙蓉水，聊登鳴鶴舟。飛艫飾羽眊，長幔覆緹綉。停輿依柳息，住蓋影空留。古樹橫臨沼，新藤上挂樓。魚遊向閣集，戲鳥逗楂流。(蕭綱〈山池詩〉)

閨苑秋光暮，金塘牧潦清。荷低芝蓋出，浪涌燕舟輕。逆湍流棹唱，帶谷聚笳聲。野竹交臨浦，山桐迥出城。水逐雲峯閭，寒隨殿影生。(庾肩吾〈山池應令詩〉)

樂官多暇豫，望苑暫迴輿。鳴笳陵絕限，飛蓋歷通渠。桂亭花未落，桐門葉半疏。荷風驚浴鳥，橋影聚行魚。日落含山氣，雲歸帶雨餘。(庾信〈奉和山池詩〉)

羅浮無定所，鬱島屢遷移。不覺因風雨，何時入後池。樓臺非一勢，臨翫自多奇。雲生對戶石，猿挂入欄枝。(徐陵〈奉和山池詩〉)

與宋孝武帝集團的〈覆舟山詩〉系列作相比，〈山池詩〉同樣就題目來看屬於「遊覽」類型，但從內容、材料選擇來看，諸作者並不像〈覆舟山詩〉般，將詩的結論或題旨，歸於千篇一律的歌功頌德。⁸⁴〈山池詩〉一系列作品雖是奉和，卻與一般的遊覽詩無異。那麼我們接下來可以討論的是，面對同樣的節令、同樣的天候狀況以及同樣的景緻，蕭綱集團諸成員如何展現他們相似卻又迥異的書寫策略以及文本與文本間的互文性呢？從庾肩吾、庾信、徐陵以「奉和」為題看來，蕭綱的作品應當第一個完成。從描寫視角與結構來說，蕭綱先遠眺整幅圖景，然後寫自己的鸞轎裝飾，至「停輿依柳息」後，「遊」至此靜止下來，開始「覽」的部分。轎影、古樹、遊魚、戲鳥……雖工於鍊辭對句，卻也沒有獨到的警句。

⁸⁴ 可能的原因有二：其一的可能是，當時蕭綱尚未即帝位，與劉駿的身分、階級有所落差；其二是隨著時代的變遷與文學觀點的改變，追求新變的蕭綱其喜好、美學視域與價值觀都已不同於前代。

在這樣的情況下，其他成員如何發揮呢。庾信的作品與蕭綱最爲相似，他特別描寫「迴輿」、「飛蓋」、「浴鳥」、「行魚」。至於庾肩吾除同樣提到山光水色，荷叢浪湧之外，還提到此次遊覽的節令。徐陵的作品與其他較不相同，他並不強句句對偶或寫景，相形之下他的幾個詰問與觀察——「何時入後池」，「臨翫自多奇」都來得頗具深意。所以雖然我們將這四首詩分別觀之，因諸成員的行動相仿，譬如停輿、登舟、觀魚賞池，所以看似敘事、詞彙與意象都相去不遠。但我們也可以將四首詩合觀，其中有寫音樂、有寫全景，既有點明節令，也有隱含哲理的詰問。層遞交通，相互補述。

另外一次大批的同題共作，乃蕭綱集團的〈詠舞詩〉。不過值得我們注意的是，這批同以「詠舞」爲題材的詩歌，似乎有四句體和十句體的差異。我們可以分別來看：

斜身含遠意，頓足有餘情。方知難再得，所以遂傾城。(殷鈞〈詠舞詩〉)

飛鳥袖始拂，啼鳥曲未終。聊因斷續唱，試託往還風。(庾肩吾〈詠舞詩〉)

可憐稱二八，逐節似飛鴻。懸勝河陽伎，闇與淮南同。入行看履進，轉面望鬢空。腕動苕華玉，衫隨如意風。上客何須起，啼鳥曲未終。(蕭綱〈詠舞詩〉)

倡女多豔色，入選盡華年。舉腕嫌衫重，迴腰覺態妍。情繞陽春吹，影逐相思絃。履度開裙襪，鬢轉匝花鈿。所愁餘曲罷，為欲在君前。(劉遵〈詠舞詩應令〉)

新粧本絕世，妙舞亦如仙。傾腰逐韻管，斂色聽張絃。袖輕風易入，釵重步難前。笑態千金動，衣香十里傳。將持比飛燕，定當誰可憐。(王訓〈詠舞詩〉)

紅顏自燕趙，妙妓邁陽阿。就行齊逐唱，赴節闇相和。折腰送餘曲，斂袖待新歌。嚙容生翠羽，曼睇出橫波。雖稱趙飛燕，比此詎成多。(楊暉〈詠舞詩〉)

管清羅薦合，絃驚雪袖遲。逐唱回纖手，聽曲動蛾眉。凝情眇墮珥，微睇託含辭。日暮留嘉客，相看愛此時。(何遜〈詠舞妓詩〉)

洞房花燭明，燕餘雙舞輕。頓履隨疏節，低鬟逐上聲。步轉行初進，衫飄曲

未成。鸞迴鏡欲滿，鶴顧市應傾。已曾天上學，詎是世中生。(庾信〈和詠舞詩〉)

十五屬平陽，因來入建章。主家能教舞，城中巧畫粧。低鬟向綺席，舉袖拂花黃。燭送空迴影，衫傳篋裏香。當由好留客，故作舞衣長。(徐陵〈奉和詠舞詩〉)

上述的這些詩歌的作者，除了何遜之外，都曾侍從蕭綱。何遜曾擔任安成王蕭秀的平西府參軍，此正值蕭秀擔任江州次史、平西將軍期間，故何遜與蕭綱集團有所從遊也很合理。何遜該詩在其本集中題名〈詠舞詩〉，但在遼欽立集中為〈詠舞妓詩〉，事實上這一批同題共詠的作品原本歌詠的就是「舞妓」而非「舞姿」本身。故何遜此處可判斷應是同席而作。

一個值得我們思考的問題是——殷鈞和庾肩吾的兩首〈詠舞詩〉(四句)到底是不是與其他十句體裁的詩同席共作。從庾肩吾「飛覺袖始拂，啼鳥曲未終」一句來看，與蕭綱詩的「上客何須起，啼鳥曲未終」一句間，顯然有回應、對答的互文性。至於寫衣袖舞動，寫轉身、頓足的姿態與情意，也在其他作者的詩中找到可對應的語境。但我們若看殷鈞的詩，寫的雖是當下發生的舞妓與其舞姿，但他卻不重視白描與寫實，「斜身含遠意，頓足有餘情」意在言外，替後兩句「方知難再得，所以遂傾城」鋪陳，而「所以遂傾城」顯然就是對李延年那難再得的「佳人」的戲擬與拆解。李延年的「遂不知傾國與傾城，佳人難再得」，以佳人重於江山，極盡風流婉轉，但殷鈞卻刻意翻案推理，倒因為果，發人深省且曲意有餘味。就其書寫策略來看，與其他的十句體裁作品並不太相似。可能的推論有二：一是殷鈞、庾肩吾的四句體與其他成員的作品，乃不同時空的同題作品；二是雖成員同席，但殷鈞的詩歌比蕭綱作〈詠舞詩〉還來得更早一點。因此其他十言體作品的詩題都有註明「和」、「奉和」、「應令」等軌跡。

但無論如何，下面的幾首作品可以確定為同時空的同題共作。劉遵擅寫姿態、舉動與精於譬喻⁸⁵，他筆下舞妓——「舉腕嫌衫重，迴腰覺態妍」，姿容纖細優雅可見一斑。至於王訓描寫姿態曰「袖輕風易入。釵重步難前」，楊暉描寫姿態曰「折腰送餘曲，斂袖待新歌。嚙容生翠羽，曼睇出橫波」，何遜則曰「逐唱回纖手，聽曲動蛾眉」，雖各有偏重，且譬喻與藻飾的綺麗程度也各有高下，這展現出每個作者不同的素材選用與寫作習性。像劉遵喜歡白描與譬類，庾信夾雜破鏡、鶴舞的典故——但共通意象卻不出寫雲袖漫舞、體態輕盈，或眼波流轉，纖手蛾眉……如果將兩篇文本璧合觀之——王訓、楊暉都用趙飛燕典故，但彼此

⁸⁵ 劉遵曾以「腕動飄香麝，衣輕任好風」描寫妾童，與此處相比同樣從衣帶、袖腕這一類部位描寫起。

有一呼應答辯的關係。⁸⁶另外同樣適合我們考察文本呼應對話者，在於蕭綱與徐陵。蕭綱「可憐稱二八，逐節似飛鴻」點出舞妓的年齡與精湛舞姿，徐陵「十五屬平陽，因來入建章。主家能教舞，城中巧畫粧」甚至設想舞妓的生平、際遇、以及模稜週折的個人小歷史。蕭綱的「上客何須起，啼鳥曲未終」⁸⁷，把「賓客盡歡」的原因歸於當時的旋律與氛圍，至於徐陵的「當由好留客，故作舞衣長」同樣以「賓客盡歡」為文學素料，但卻將原因歸結於舞妓的「舞衣長」，兩作之間句句有意，句句吻合，成為同一場舞宴的寫生，卻又彼此註解、延伸意象，合體共構為一篇巨型作品。

4. 〈往虎窟山寺詩〉、〈望同泰寺浮圖詩〉

蕭綱集團成員還有一批同題共作的詩，也就是「往虎窟山寺詩」與「望同泰寺浮圖詩」。這一批同題作品有意思的地方在於——它們融合了行旅詩的寫景，與佛理詩的體悟。〈往虎窟山寺詩〉除蕭綱外，陸罩、鮑至、孔熹都同題奉和之作，而〈望同泰寺浮圖詩〉同題共作者則包括王訓、王臺卿、庾肩吾、庾信等成員。從詩的題目與內容來看，同樣結合遊覽與佛理，且最後將週遭景色歸於佛教思維。從廣義的體要來看，這批作品相去不遠，但每首詩解題破題的側重面向則仍有些差異性可探討⁸⁸：

塵中喧慮積，物外眾情捐。茲地信爽塏，墟壟暖阡綿。藹藹車徒邁，飄飄旌旆懸。細松斜遶逕，峻嶺半藏天。古樹無枝葉，荒郊多野煙。分花出黃鳥，挂石下新泉。蔚鬱均雙樹，清虛類八禪。栖神紫臺上，縱意白雲邊。徒然嗟小藥，何由齊大年。（蕭綱〈往虎窟山寺詩〉）

鷄鳴動睥駕，柰苑睠晨遊。朱鑣陵九達，青蓋出層樓。歲華滿芳岫，虹彩被春洲。葆吹臨風遠，旌羽映九旒。喬枝隱修逕，曲澗聚輕流。徘徊花草合，瀏亮鳥聲道。金盤響清梵，涌塔應鳴桴。慧雲方靡靡，法水正悠悠。實歸徒荷教，信解愧難酬。（陸罩〈奉和往虎窟山寺詩〉）

神心睠物序，訪道絕塵囂。林疏蓋影出，風去管聲遙。息徒依勝境，稅駕上山椒。年還節已仲，野綠氣方韶。短葉生喬樹，疏花發早條。遠峯帶雲沒，流煙雜雨飄。復茲承乏者，頌名緇末僚。願藉連河澗，庶影慧燈昭。一知衣內寶，衣慙茲地遼。（鮑至〈奉和往虎窟山寺詩〉）

聖情想區外，脂駕出西南。前驅聞鳳管，後乘躍龍驂。爰遊非逸豫，幽谷有

⁸⁶ 王訓詩「將持比飛燕，定當誰可憐」，而楊暉詩則是「雖稱趙飛燕，比此詎成多」。王訓問的是眼前的舞妓跟趙飛燕相比，誰更惹人愛憐？而楊暉則以「詎成多」來回應，認為當前的舞妓絲毫不遜掌中輕舞的趙飛燕。

⁸⁷ 張正見也有「上客何須起，為待絕纓時」的詩，大概也是與蕭綱此詩呈現互文性關係。

⁸⁸ 由於篇幅過長，後文的〈望同泰寺浮圖詩〉與〈奉和同泰寺浮圖詩〉即不特別徵引全詩。

靈龕。兼觀息心者，宴坐臨清潭。禪食寧須稼，雲衣不待蠶。蘋苕緣澗壑，蘿葛蔓松楠。鶯林響初轉，春畦藥欲含。惑心隨教遣，法味與恩覃。庶憑八解力，永滅六塵貪。(孔熹〈往虎窟山寺詩〉)

我王宗勝道，駕言從所之。輜軒轉朱轂，驪馬躍青絲。清渠影高蓋。遊樹拂行旗。賓徒紛雜沓。景物共依遲。飛梁通澗道。架宇接山基。叢花臨迥砌。分流繞曲墀。誰言非勝境。雲山獨在茲。塵情良易著，道性故難縈。承恩奉教義，方當弘受持。(王臺卿〈奉和往虎窟山寺詩〉)

美境多勝迹，道雨實茲地。造化本靈奇，人功兼製置。房廊相映屬，堦閣並殊異。高明留睿賞，清淨穆神思。豫遊窮嶺歷，藉此方春至。野花奪人眼，山鶯紛可喜。風景共鮮華，水石相輝媚。法像無塵染，真僧絕名利。陪遊既伏心，聞道方刻意。(王同〈奉和往虎窟山寺詩〉)

虎窟山在南梁都城建康附近，相傳曾於此山窟得白虎故得名。⁸⁹從蕭綱的詩作我們可以發現，這一批詩作從結構面來說可分為三個層次，其一是對此次「往虎窟山寺」的動機作一說明，蕭綱的「塵中喧慮積，物外眾情捐」，鮑至的「神心睠物序，訪道絕塵囂」都形塑出相似的意象——即身染俗塵幾務，故一心往訪道絕塵的路上行旅。其二是往虎窟山寺的路途中所見，其三就是對佛理的體會與感慨，譬如蕭綱的「徒然嗟小藥，何由齊大年」、鮑至的「一知衣內寶，衣慙茲地遼」、孔熹的「庶憑八解力，永滅六塵貪」，都是類似概念。盡除眼耳鼻舌塵染，追求齊生大年。於是這些詩的題目——「往虎窟山寺」，就呈現兩層寓意，一是蕭綱文學集團成員共同往虎窟山寺旅行的路途所見所觀察，另一層則是集團成員一同往虎窟山寺遊覽同時，也經歷一趟心靈淨化的佛法旅程。

從其意象、視角來看，蕭綱「藹藹車徒邁，飄飄旌旆懸」形容的是車駕一路浩浩蕩蕩的規模，相對於此聯，鮑至的第三聯「息徒依勝境，稅駕上山椒」，孔熹的第二聯「前驅聞鳳管。後乘躍龍驂」，王臺卿的二、三聯「輜軒轉朱轂，驪馬躍青絲」、「清渠影高蓋，遊樹拂行旗」都有相似的形容。像固定套語似的——奉和作品依據等階的結構、次序應和。當然，從這一批數量不算少的作品中，我們仍能發現每一位作者寫作習性的差異，譬如蕭綱一詩共九聯，作者就以其中六聯用以寫遊覽所見的景色——包括花鳥、煙嵐、泉石、樹影、高臺，但同樣九聯的規格，王臺卿寫車駕耗去三聯，寫景僅兩聯，嚴格來說王同也僅有「野花奪人眼，山鶯紛可喜」一聯在寫所見花鳥草木，「風景共鮮華，水石相輝媚」一聯僅是泛泛而論。足見根據寫作習性的差異，有作者旨在「寫生摹景」，有作者旨在

⁸⁹ 根據唐·段成式，《酉陽雜俎》(濟南：齊魯書社，2007)，「虎窟山，相傳燕建平中，濟南太守胡諮於此山窟得白虎，因名焉。烏山下無水，魏末，有人掘井五丈，得一石函。函中得一龜，大如馬蹄，積炭五枝於函旁」，90頁。

「說理議論」。⁹⁰從結論來看，此批作品其題旨最終都歸結到佛理——但蕭綱「徒然嗟小藥，何由齊大年」與其說是一個問句，更接近於修辭格中的「激問法」。丹藥自然無法「齊大年」，在此趟旅行路上蕭綱也得到服食無法達成的平靜與信仰高度。而同樣的感受，陸罩「慧雲方靡靡，法水正悠悠」或鮑至的「庶影慧燈昭」，也象徵相似的體悟。白雲、綠水、殘燈、水瀾……皆因觀者心境臻化而風景有異。

如果說前面幾個詩人屬於信仰虔誠、求道而道成類型者，那我們看孔熹、王臺卿、王回其詩的題旨——孔熹「庶憑八解力，永滅六塵貪」從語言中察覺一祈願的口吻，至於「塵情良易著，道性故難緇」，當然是因為信仰未足堅定所導致，若信仰充足應該就是「塵情不著」、「道性隨緇」才對，也因為如此所以才須「承恩奉教義，方當弘受持」，至於王雖見證「法像無塵染，真僧絕名利」，但其體悟亦不較蕭綱、鮑至來的深刻。同題共作，但若我們細察其體旨，仍自有不同。

在〈望同泰寺浮圖詩〉，蕭綱展現其虔誠的信仰高度——「能令苦海渡，復使慢山踰。願能同四忍，長當出九居」。⁹¹由於不同於虎窟山的「往」，這批詩作以「望」為題，故詩中沒有太多實景描摹的部分，反而在許多意象的經營與堆砌上更接近「遊仙詩」。譬如王臺卿的作品，「儀鳳異靈鳥，金盤代仙掌」、「積栱成雕栴，高簷挂珠網」這應該都還是同泰寺浮圖的實景，但到「煙霞時出沒，神仙乍來往」、「飛幡接雲上」，這些應該只出現於蘭岩仙宮的景象，恐怕就出於作者的想像。與蕭綱胸懷壯志的體要不同，庾肩吾、庾信父子的體要相近，他們一欲「方應捧馬出，永得離塵蒙」，一聽聞「天香下桂殿，仙梵入伊笙」的神妙音色，而欲「庶聞八解樂，方遣六塵情」。一乃視覺、一乃聽覺，但旨趣相當，都希望能夠離俗絕塵，超然得道。而王訓與王臺卿的作品則不約而同地以「舟航」、「渡河」、「彼岸」等意象，作為實際地理上的距離以及想像的俗世與仙境的隔閡。也在這樣的意象與文字詞彙素材的巧合中，兩位作者的結論分別為「讚善資哲人，流詠歸明兩」與「願託牢舟反，長免愛河深」，其表現的體會，可說是若合符節。

5. 對燭賦、鴛鴦賦

中大通二年(530)，蕭綱徵為驃騎將軍、揚州刺史，次年蕭綱回東宮繼任太子，蕭繹此時才剛被封為荊州刺史，自此經營荊州十餘年(526-539)。大同六年(541)，蕭繹任江州刺史，以蕭繹為中心的湘東王集團持續活動。從史料的一些書信、函牘看來，蕭綱與蕭繹一在東宮，一在荊州江州卻常通信從遊。另外蕭綱、蕭繹也不乏同題共作的詩賦——前文已談過蕭綱的〈晚春賦〉，蕭繹的〈春賦〉

⁹⁰ 但即便如此，這一批創作於同時空的作品，它們題目相同，材料、意象、詞彙相去不遠，題旨應該也相去不會太多。

⁹¹ 且「渡苦海、踰慢山」的胸襟與題旨，這恐怕也非集團領袖所不能(敢)言。這是從創作者的身分與位階上所考察出的差異。

和庾信的〈春賦〉。⁹²除此之外，蕭綱的〈晚春賦〉「水篩空而照底，風入樹而香枝」、「樹臨流而影動，岩薄暮而雲披」雖不若庾信乃以七言詩句體裁，卻同樣描寫春暖人間、萬象欣榮的景致。就互文性的角度來看，蕭綱與蕭繹的詠春都不點明「春」字，而以全幅視角寫週遭景色的遞變，點出「春到人間」的旨趣。這與庾信刻意使用「春字」來強調「春意」的書寫策略則有不同。⁹³

另外蕭綱與蕭繹同作的〈采蓮賦〉，也足見其互文性軌跡，在碩士論文我以此談詩賦合流，此處就不徵引。蕭綱〈采蓮賦〉以楚辭體、散體、四六體、以及結尾的「歌曰」交錯，情感迭宕，描寫採蓮女子姿態神情，宛如宮體詩——「楚王暇日之歡，麗人妖豔之質」、「素腕舉，紅袖長，回巧笑，墜明璫」。詩末以〈採蓮曲〉結——「常聞藻可愛，采擷欲爲裙。葉滑不留綻，心忙無假薰。千春誰與樂，唯有妾隨君」，賦體則鋪排而堆砌，詩歌卻直露而旖旎。至於蕭繹的〈採蓮賦〉，則以五言楚辭體開頭「紫莖兮文波，紅蓮兮芰荷。綠房兮翠蓋，素實兮黃螺」，較蕭綱來得雅正。

但兩篇賦從風格看來，蕭綱直淺流暢，蕭繹藻飾迂迴，這也與兩人整體的寫作習性相呼應，但顯然這些不同的修飾與用語，說的是同樣一幅景緻，就像兩個作者從不同角度繪畫而成的靜物寫生，兩幅作品既展現原本的技巧與習性，也展現出勾聯、交集的部分。蕭綱的〈採蓮曲〉以「千春誰與樂，唯有妾隨君」作結，至於蕭繹以「因持薦君子，願襲芙蓉裳」總歸。一熱情一含蓄，既相互補充，又與各自辭賦呼應。後來王勃的〈採蓮賦〉最末的歌，運用楚辭體、七言詩句，也頗有與蕭綱、蕭繹互文的書寫策略——「芳華兮修名，奇秀兮異植，紅光兮碧色。稟天地之淑麗，承雨露之霑飾。蓮有藕兮藕有枝，才有用兮用有時。含香婀娜華實移，爲君何當藻鳳池」。

蕭綱集團另外一批重要的同題共作文獻，乃蕭綱、蕭繹、徐陵、庾信共作的〈鴛鴦賦〉，此處列舉如下：

朝飛綠岸，夕歸丹嶼。顧落日而俱吟，追清風而雙舉。時排苕帶，乍拂菱華。始臨涯而作影，遂蹙水而生花。亦有佳麗自如神，宜羞宜笑復宜嘖。既是金閨新入寵，復是蘭房得意人。見茲禽之棲宿，想君意之相親。(蕭綱〈鴛鴦賦〉)

⁹² 按照許東海所言，庾信〈春賦〉從其首「宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣。新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛」到尾聲一段「三日曲水向河津。日晚河邊多解神」，都顯然可看出乃對貴遊活動的描敘。參見氏著〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉一文以及前文69-72頁。

⁹³ 值得一提的是，庾信的〈春賦〉後來自成一體，隋代蕭導的〈春賦〉就對庾信有著緊密呼應的互文關係，這一點接下來討論「形式的詩賦合流時」將再提到。

青田之鶴，晝夜俱飛。日南之鴈，從來共歸。雙飛兮不息，自憐兮何極。一別兮經年，相去兮幾千。雄飛入玄兔，雌去往朱鳶。豈如鴛鴦相逐，俱棲俱宿。勝林鳥之同心，邁池魚之比目。朝浮兮浪華，夜集兮江沙。萍隨流而傳岸，網因風而綴花。見虹梁之春色，復相鳴而戢翼。蘭渚兮相依，同盛兮同衰。魂上相思之樹，文生新市之機。金雞玉鵲不成對，紫鶴紅雉一生分。願學鴛鴦鳥，連翩恆逐君。(蕭繹〈鴛鴦賦〉)

飛飛兮海濱，去去兮迎春。炎皇之季女，織素之佳人。未若宋王之小史，含情而死。憶少婦之生離，恨新婚之無子。既交頸于千年，亦相隨于萬里。山雞映水那自得，孤鸞照鏡不成雙。天下真成長合會，無勝比翼兩鴛鴦。觀其唼浮沈，輕軀灑灑。拂荇戲而波散，排荷翻而水落。特訝鴛鴦鳥，長情真可念。許處勝人多，何時肯相厭。聞道鴛鴦一鳥名，教人如有逐春情。不見臨淄卓家女，祇為琴中作許聲。(徐陵〈鴛鴦賦〉)

盧姬小來事魏王，自有歌聲足繞梁。何曾織錦，未肯挑桑。終歸薄命，著罷空牀。見鴛鴦之相學，還敲眼而淚落。南陽漬粉不復看，京兆新眉遂嬾約。況復雙心并翼，馴狎池籠。浮波弄影，刷羽乘風。共飛簷瓦，全開魏宮。俱棲梓樹，堪是韓馮。若乃韓壽欲婚，溫嶠願婦。玉臺不送，胡香未有。必見此之雙飛，覺空牀之難守。(庾信〈鴛鴦賦〉)

從形式面來看，這四篇賦的特徵就是五七言詩句的運用。若再加上「同時共作」這個條件來推測，這樣的形式內容，或許在這次文學活動開始時就被設定好。但即便如此仍有差異，像蕭繹就喜歡以五言楚辭體句法⁹⁴，表現一種雅正、莊嚴的傾向，這一點在他的〈採蓮賦〉、〈鴛鴦賦〉中都可見端倪。包括「雙飛兮不息，自憐兮何極。一別兮經年，相去兮幾千」，都表現出迂迴反覆的情調。另外，我們可從「文學素材」或「意象營造」，來考察同題作品的「互文性」關係。蕭綱全賦沒有出現「鴛鴦」二字，但其每句的意象與指涉都是鴛鴦，最後「見茲禽之棲宿」因而「想君意之相親」，由禽託志。但蕭繹則以對比層遞的筆法，從「青田鶴」從「日南之鴈」一別經年的相思，說明鴛鴦的堅貞與恩愛。同時，從蕭綱「時排荇帶，乍拂菱華」與蕭繹「朝浮浪華，夜集江沙」、「萍流傳岸，網風綴花」在意象上也很相近。又，蕭綱的「時排荇帶，乍拂菱華」顯然與蕭繹〈採蓮賦〉的「荇濕沾衫，菱長繞釧」，在詞彙、意象上相似。

徐陵的〈鴛鴦賦〉是四篇作品中最多五七言詩句的辭賦，且許多句子如「特訝鴛鴦鳥，長情真可念。許處勝人多，何時肯相厭」，實近西曲吳歌。就整個結構來說，徐陵與庾信較相近，他們不僅寫鴛鴦於水面苑囿的姿態風光，而將鴛鴦作為一種宏大超越的「真情」載體，而拼貼典故以踵事增華。徐陵在賦中運用娥

⁹⁴ 其實就是四言體在加入「兮」字，變成「□□+兮+□□」的形式。

皇女英、周小史、山雞照鏡等典故作鴛鴦的對照，而寫真實世界的鴛鴦活動惟「觀其擘吭浮沈，輕軀瀟灑。拂荇戲而波散，排荷翻而水落」兩句而已。至於庾信，前面已提到他特別喜歡直拼人名，該賦又以盧家少婦、韓壽、韓馮、溫嶠等典故。韓壽、溫嶠已於庾信的〈哀江南賦〉、〈小園賦〉中出現，至於「盧姬」也與「莫愁」有著「重寫」的關係⁹⁵。從這些作品中，我們觀察到文本互動的跡象，以及創作者習性的選擇。也就在如此的相通、交涉、模仿與顛覆的行動中，這些過去被視為千篇一律，成就不高的作品——得以於此脈絡中賦予新義。

看完〈鴛鴦賦〉，蕭綱集團同題共作的另外一個主題是〈對燭賦〉。討論庾信東宮時期的辭賦作品，他的〈鴛鴦賦〉、〈對燭賦〉向來並舉合觀。此處我們同樣列出蕭綱、蕭繹與庾信的這三篇作品：

雲母窗中合花氈，茱萸幔裏鋪錦筵。照夜明珠且莫取，金羊燈火不須然。下弦三更未有月，中夜繁星徒依天。於是搖同心之明燭，施雕金之麗盤。眠龍傍繞，倒鳳雙安。轉辟邪而取正，推欂窗而畏寬。綠炬懷翠，朱蠟含丹。豹脂宜火，牛膝耐寒。銅芝抱帶復纏柯，金藕相縈共吐荷。視橫芒之昭曜，見蜜淚之蹉跎。漸覺流珠走，熟視絳花多。宵深色麗，焰動風過。夜久惟煩缺，天寒不畏蛾。菖蒲傳酒座欲闌，碧玉舞罷羅衣單。影度臨長枕，煙生向果盤。迴照金屏裏，脈脈兩相看。（蕭綱〈對燭賦〉）

月似金波初映空，雲如玉葉半從風。恨九重兮夕掩，怨三秋兮不同。爾乃傳芳醪，揚清曲。長袖留賓待華燭，燭燼落，燭華明。花抽珠漸落，珠懸花更生。風來香轉散，風度焰還輕。本知龍燭應無偶，復訝魚燈有舊名。燭火燈光一雙炷，詎照誰人兩處情。（蕭繹〈對燭賦〉）

龍沙雁塞早應寒，天山月沒客衣單。燈前桁衣疑不亮，月下穿針覺最難。刺取燈花持炷燭，還卻燈檠下燭盤。鑄鳳銜蓮，圖龍并眠。燭高疑數翦，心溼暫難然。銅荷承淚蠟，鐵鈇染浮煙。本知雪光能映紙，復訝燈花今得錢。蓮帳寒檠窗拂曙，筠籠熏火香盈絮。傍垂細溜，上繞飛蛾。光清寒入，燄暗風過。楚人纓脫盡，燕君書誤多。夜風吹，香氣隨，鬱香苑，芙蓉池。秦嘉辟惡不足道，漢武胡香何物奇。晚星沒，芳蕪歇。還持照夜游，詎滅西園月。（庾信〈對燭賦〉）

同樣地，三篇賦的開頭都是一至兩聯對仗的七言詩句⁹⁶，這或許也是題設定之初

⁹⁵ 根據〈河中之水〉原詩是「莫愁十三能織綺，十四採桑東陌頭，十五嫁爲盧家婦，十六生兒字阿侯」，但此處庾信筆下的莫愁——「何曾織錦，未肯挑桑。終歸薄命，著罷空牀」，這已注定此處的莫愁，終究只能羨鴛鴦而不羨仙的悲劇性宿命。這在「互文性研究」中的一種對前代文本「重寫」的特徵，「重寫」與「致敬」有些相似，但更強調藉著「重寫」來修正經典或創造經典。

⁹⁶ 蕭綱是「雲母窗中合花氈，茱萸幔裏鋪錦筵」，蕭繹是「月似金波初映空。雲如玉葉半從風」，

訂立的內部規則。而這三賦都不是運用破題法，蕭綱的「雲母窗中合花氈」一聯乃說明該燭火映照而成的後景，蕭繹則先以一大幅度的蕩筆，替聚焦火燭預先準備。其中最巧妙的應該是庾信，「龍沙雁塞早應寒，天山月沒客衣單」的邊塞景色，看似與「燭」毫不相干，但第二聯「燈前桁衣疑不亮，月下穿針覺最難」卻極其巧妙地「燭」與「月沒」、「客衣單」聯繫起來。

我們如果回過頭來說寫作習性的話，蕭綱顯然喜歡以聚焦鋪排的策略，不斷聚焦輻輳地去描寫其吟詠的對象；蕭繹則一方面簡單卻精確地描寫對象，同時也運用典故，但將描寫重點放在「物」與「人」情志的關聯。如「恨九重兮夕掩，怨三秋兮不同」，有愁有恨者，當然並非燭而是對著燭的「人的主體」，最後「燭火燈光一雙炷，詎照誰人兩處情」也應放在同脈絡理解。至於庾信則展現高超的才華與無限的想像力聯想，讓以詠物為題材的作品不只是落入機械化的「鋪排→吟詠→典故→託志」公式。這是過去單從「風格論」或「作家論」的研究中，所無法觀察到的差異。而這樣的差異其實是來自作者習性的微幅差別而已。

6. 詠燭詩、詠風詩

前面一章談到齊代文學集團時，稍微提到蕭子良集團的〈擬宋玉風賦〉，前面也才剛提到蕭綱、蕭繹、庾信、徐陵的〈對燭賦〉，現在我們作一個跨朝代的對比，來談蕭子良集團的謝朓、蕭衍，到蕭綱與蕭繹的〈詠燭詩〉，和劉孝綽、庾肩吾、蕭繹、王臺卿的〈詠風詩〉：

杏梁賓未散，桂宮明欲沈。暖色輕幃裏，低光照寶琴。徘徊雲髻影，的爍綺疏金。恨君秋月夜，遺我洞房陰。(謝朓〈詠燭〉)

堂中綺羅人，席上歌舞兒。待我光泛灑，為君照參差。(蕭衍〈詠燭詩〉)

花中燭，似將人意同。憶啼流膝上，燭焰落花中。(蕭綱〈和湘東古意詠燭詩〉)

花中燭，焰焰動簾風。不見來人影，迴光持向空。(蕭繹〈古意詠燭詩〉)

徘徊發紅萼，葳蕤動綠葩。垂楊低復舉，新萍合且離。步檐行袖靡，當戶思襟披。高響飄歌吹，相思子未知。時拂孤鸞鏡，星鬢視參差。(謝朓〈詠風詩〉)

宋地鵝飛初，湘川燕起餘。掃壇聊動竹，吹薤欲成書。蒼梧洞猶在，合浦樹應疏。陽鳥一轉翅，千里定非虛。(庾肩吾〈詠風詩〉)

飄飄散芳勢，泛漾下蓬萊。傳涼入鏤檻，發氣滿瑤臺。委禾周邦偃，飛鵝宋都迴。巫搖故葉落，屢蕩新花開。暫舞驚鳧去，時送芷香來。已拂巫山雨，何用卷寒灰。(蕭綱〈詠風詩〉)

樓上試朝粧，風花下砌傍。入鏡先飄粉，翻衫好染香。度舞飛長袖，傳歌共

而庾信是「龍沙雁塞早應寒，天山月沒客衣單」。

繞梁。欲因吹少女，還持拂大王。(蕭繹〈詠風詩〉)

浸淫不可識，去來非有情。乍見珠簾捲，時覺洞房清。暫拂蘭池上，激淡玉波生。一辨雄雌異，還惡庶人輕。(王臺卿〈詠風詩〉)

田曉菲於《烽火與流星》一書提到「燭」與「光」與「影」的密切關係，這與佛家的「觀照」是有很密切的關聯的。⁹⁷蕭綱在〈對燭賦〉中，以「迴照金屏裏，脈脈兩相看」作結，將「燭」與情欲的情懷連結起來，在整個過程中燭始終照著男女，不過接下來的故事就含蓄而不可說。而在詩歌裡，他同將「花中燭」譬喻成「似將人意同」，「憶啼流膝上，燭焰落花中」——不知在夢境或現實的相會，雖不同於謝朓的閨怨情懷，卻與蕭衍「待我光泛灑，為君照參差」的意境近似。另外若我們還記得——蕭繹的〈對燭賦〉以「燭火燈光一雙炷，詎照誰人兩處情」結尾，一種相思，兩地同愁，龍燭魚燈的兩兩相映，終顯戀人分離的相思分離。在〈古意詠燭詩〉中蕭繹仍保存原有的意象與情節，有著花紋雕飾燭臺的蠟燭，只是閃亮熠熠，切割風的形體，卻終究「不見來人影，迴光持向空」。這就是詩歌與辭賦互文性的展現。作者將相近題材的概念以不同載體表現，但雖然詞彙、意象、語言的精簡與濃縮都產生許多落差，但我們仍能於其中找到相似之處。

就「詠風」系列的詩歌辭賦來說，「詠風」題材落實於詩歌中，雖然不若謝朓、王融、沈約的作品，機械性地延續了宋玉對風種類的區別，但蕭繹的「欲因吹少女，還持拂大王」，王臺卿的「一辨雄雌異，還惡庶人輕」都仍運用宋玉「此獨大王之雄風耳」⁹⁸的典故，有向其「致敬」的軌跡。但蕭繹將風與宮體技巧、與文學素材結合，藉著風的輕拂寫少女的姿態情狀，本來雄渾的「快哉此風」變成對少女的側寫，於是一方面對「大王雄風」的大論述進行戲擬與解構，二方面也與襄王宋玉的故事進行反駁與「重寫」。至於庾肩吾「宋地鷓鴣飛初，湘川燕起餘」與蕭綱的「飛鷓宋都迴」則用的是「六鷓退飛過宋都」⁹⁹的典故，從同題詩賦的角度來看，王融〈擬風賦〉的「靡輕筠之碧業，泛曾松之翠枝」，沈約〈擬風賦〉的「拂九層之羽蓋，轉八鳳之珠旗」，「時卷瑤臺翠帳，乍動佚女輕衣」雖也雕辭琢句，妍加藻飾，但卻未若謝朓「垂楊低復舉。新萍合且離」或庾肩吾「蒼梧洞猶在，合浦樹應疏」般精練而綺靡。

從中我們能發現——詩歌與辭賦在作為載體的文類限制與文類條件。也就是賦句必須扮演敘事、體物的功能，但詩句卻必須對詞彙語句更加雕琢，以達到濃縮、精緻化的效果。除此之外，蕭綱的〈舞賦〉與其集團所共作的〈詠舞詩〉也有顯著而表層顯著的「互文性」，〈舞賦〉的許多句法素材或意象，都與〈詠舞詩〉

⁹⁷ 田曉菲，《烽火與流星》第五章〈幻與照：六世紀新興的觀照詩學〉，187-201 頁。

⁹⁸ 參見宋玉〈風賦〉「楚襄王游於蘭臺之宮，宋玉景差侍。有風颯然而至，王迺披襟而當之曰：「快哉此風，寡人所與庶人共者邪！」宋玉對曰：「此獨大王之風耳」，收錄梁蕭統，《文選》，583 頁。

⁹⁹ 參見《左傳僖公十六年》(阮元校注，《十三經注疏》)，「是月，六鷓退飛過宋都」，235-1 頁。

的結構、描寫、意象與解題策略相呼應對照的關係。¹⁰⁰從這個角度來看，蕭綱若非幾次觀舞妓的情狀都相似，就是這樣的場景不斷發生於貴遊活動場域間，而他與他的集團成員，也以各種文類載體記載了這些場景。

7. 詠春詩與詠春賦

創作〈春賦〉、〈晚春賦〉、〈詠春詩〉的成員主要屬於蕭繹文學集團的成員，但其中仍可見蕭綱的作品，足證兩個文學集團從遊密切。此處我們將兩個集團的詠春、詠春日或詠晚春等題材詩賦一並來考察：

紫蘭初葉滿，黃鶯弄始稀。石蹲還似獸，蘿長更勝衣。水曲文魚聚，林暝雅鳥飛。渚蒲變新節，岩桐長舊圍。風花落未已，山齋開夜扉。(蕭統〈晚春詩〉)

紫蘭葉初滿。黃鶯弄不稀。石蹲還似獸。蘿長更如衣。水曲文魚聚。林暝鴉鳥飛。渚蒲變新節。巖桐長舊圍。風花落未已。山齋開夜扉。(蕭綱〈晚春詩〉)

花開幾千葉，水覆數重衣。蝶颺縈空舞，燕作同心飛。歌妖弄曲罷，鄭女挾琴歸。(蕭綱〈春日詩〉)

年還樂應滿，春歸思復生。桃含可憐紫，柳發斷腸青。落花隨燕入，游絲帶蝶驚。邯鄲歌管地，見許欲留情。(蕭綱〈春日詩〉)

待餘春於北閣，藉高讌於南陂。水篩空而照底，風入樹而香枝。嗟時序之迴斡，歎物候之推移。望初篁之傍嶺，愛新荷之發池。石憑波而倒植，林隱日而橫垂。見遊魚之戲藻，聽驚鳥之鳴雌。樹臨流而影動，岩薄暮而雲披。既浪激而沙游，亦苔生而徑危。(蕭綱〈晚春賦〉)

洛陽小苑之西，長安大道之東。苔染池而盡綠，桃含山而併紅。露沾枝而重葉，網縈花而曳風。(蕭繹〈春賦〉)

新鶯隱葉轉，新燕向窗飛。柳絮時依酒，梅花乍入衣。玉珂逐風度，金鞍映日暉。無令春色晚，獨望行人歸。(蕭繹〈和劉上黃春日詩〉)

桃紅柳絮白，照日復隨風。影出朱城外，香歸青殿中。水映寄生竹，山橫半

¹⁰⁰ 譬如〈舞賦〉中形容舞姿、舞妓體態的「信身輕而妝重，亦腰羸而帶急。響玉砌而遲前，度金扉而斜入。似斷霞之昭彩，若飛鸞之相及」，以及最後歌舞告終，曲終奏雅的「髮亂難持，簪低易捧。牽福恃恩，懷嬌知寵」等句。

死桐。頌文知渥重，搦札媿才空。(庾肩吾〈春日詩〉)

金堤草非舊，玉池泉已新。風生似羊角，雲上若魚鱗。幽閨多怨思，停織坐嬌春。芳華既零落，方作向隅人。(王筠〈春日詩〉)

較值得玩味的是第一首——蕭綱的〈晚春詩〉。遼欽立選集中將它歸為蕭綱，但同時也歸於蕭統，而引用《詩紀》的評注曰：「詩紀云：此詩玉臺、藝文並作簡文。昭明集亦載之。然語殊不類也」。所謂的「然語殊不類」顯然就是根據語言風格的考察，《詩紀》認為雖《昭明集》徵引該詩，但其與蕭統的風格相去甚遠，故應當不屬其詩。我們可以從互文性的原則，嘗試討論這首難以判斷為蕭綱或蕭統的作品。我們前面提到，在蕭綱〈晚春賦〉中他並不如其他成員的一些酬唱詩賦刻意提到「春」字，甚至句句黏附春字。相反地，其賦刻意只寫春臨人間的各種景象，不刻意去提「春」的本身。以欣欣向榮、萬象更新的景象，迂迴周折地呼應春的氣息。

從這樣的敘事角度與題材選擇來看，〈晚春詩〉的「紫蘭葉初滿，黃鶯弄不稀」、「水曲文魚聚，林暝鴉鳥飛」，以及兩首〈春日詩〉的「花開幾千葉，水覆數重衣」、「桃含可憐紫，柳發斷腸青。落花隨燕入，游絲帶蝶驚」都是如此的寫法與技巧。且從詞彙的選擇與排列組合這個面向來看，「落花隨燕入，游絲帶蝶驚」、「水篩空照底，風入樹香枝」與「水曲文魚聚。林暝鴉鳥飛」或「渚蒲變新節。巖桐長舊圍」，在動詞、名詞、形容詞的組合或是意象的對偶、比附上，都來得概念相近。¹⁰¹

我們再來看看蕭繹、庾肩吾、王筠等作家的作品。基本上這些詩歌辭賦在描寫春臨人間的意象，相去不多。如蕭繹的「新鶯隱葉囀，新燕向窗飛」，庾肩吾的「影出朱城外，香歸青殿中」，王筠的「金堤草非舊，玉池泉已新」。從詞彙選擇、運用來看，庾肩吾、王筠就不像蕭綱、蕭繹熱衷使用大量的形容詞去增添藻飾。庾肩吾以「桃紅柳絮白，照日復隨風」大規模大手筆地描寫春日的景象，王筠則從春日的景色與天象回歸「人情」與「春」的對比，「幽閨多怨思，停織坐嬌春」，從節令到春寫到織婦的青春——外在環境氛圍的青春正盛，教創作者以不同的觀點題材來描寫「春」，但作品之間又彼此相互指涉，彼此補充而共構。

8.班婕妤、燕歌行

蕭繹文學集團與其兄蕭綱相比，由於集團中著名的作者較少的關係，他們的文獻與同題共作，在保留也不是那麼完整。而也就在同題共作的作者與作品沒有那麼多的情況下，較能做為代表的，應當是由蕭繹發起共作樂府〈班婕妤〉、〈燕

¹⁰¹ 至於從文學素材來看，新葉、鴉鳥、游魚、蝴蝶……等材料都反覆出現，〈晚春詩〉與蕭綱的其他作品有著呼應、徵引的互文關係。

歌行)的活動。¹⁰²由於樂府詩擬作、同作甚多，若以「互文性」作為觀察的標準，當更嚴謹細膩，否則凡同題皆為互文性，而失去理論視角的意義：

婕妤初選入，含媚向羅幃。何言飛燕寵，青苔生玉墀。誰知同輦愛，遂作裂紈詩。以茲自傷苦，終無長信悲。(蕭繹〈班婕妤〉)

寂寂長信晚，雀聲喧洞房。蜘蛛網高閣，駁蘚被長廊。虛殿簾帷靜，閒階花留香。悠悠視日暮，還復守空床。(何思澄〈奉和湘東王教班婕妤詩〉)

長門與長信，日暮九重空。雷聲聽隱隱，車響絕瓏瓏。恩光隨妙舞，團扇逐秋風。鉛華誰不慕，人意自難終。(孔翁歸〈奉和湘東王教班婕妤詩〉)

初春麗景鶯欲嬌，桃花流水沒河橋。薔薇花開百重葉，楊柳拂地數千條。隴西將軍號都護，樓蘭校尉稱嫖姚。自從昔別春燕分，經年一去不相聞。無復漢地關山月，唯有漠北薊城雲。淮南桂中明月影，流黃機上織成文。充國行軍屢築營，陽史討虜陷平城。城下風多能卻陣，沙中雪淺詎停兵。屬國小婦猶年少，羽林輕騎數征行。遙聞陌頭採桑曲，猶勝邊地胡笳聲。胡笳向暮使人泣，長望閨中空佇立。桃花落地杏花舒，桐生井底寒葉疏。試為來看上林鴈，應有遙寄隴頭書。(王褒〈燕歌行〉)

燕趙佳人本自多，遼東少婦學春歌。黃龍戍北花如錦，玄菟城前月似蛾。如何此時別夫婿，金羈翠眊往交河。還聞入漢去燕營，怨妾愁心百恨生。漫漫悠悠天未曉，遙遙夜夜聽寒更。自從異縣同心別，偏恨同時成異節。橫波滿臉萬行啼，翠眉暫斂千重結。並海連天合不開，春朝那堪上春臺。乍見遠舟如落葉，復看遙舸似行杯。沙汀夜鶴嘯羈雌，妾心無趣坐傷離。翻嗟漢使音塵斷，空傷賤妾燕南垂。(蕭繹〈燕歌行〉)

代北雲氣晝昏昏，千里飛蓬無復根。寒鴈啞啞渡遼水，桑葉紛紛落薊門。晉陽山頭無箭竹，彌勒城中乏水源。屬國征戍久離居，陽關音信絕能疏。願得魯連飛一箭，持寄思歸燕將書。渡遼本自有將軍，寒風蕭蕭生水紋。妾驚甘泉足烽火，君訝漁陽少陣雲。自從將軍出細柳，蕩子空床難獨守。盤龍明鏡餉秦嘉，辟惡生香寄韓壽。春分燕來能幾日，二月蠶眠不復久。洛陽遊絲百丈連，黃河春冰千片穿。桃花顏色好如馬，榆筴新開巧似錢。蒲桃一杯千日

¹⁰² 文人以同題樂府作為載體，改變其中的視域，或對題材進行微調，借前人形式之酒杯來澆自己塊壘於六朝很常見，足以判斷此為蕭繹發起的，乃在於何思澄、孔翁歸的詩題有「奉和湘東王教班婕妤詩」，至於七言體〈燕歌行〉，乃魏曹丕所作最早，而於史有載者包括陸機、謝靈運、謝惠連、蕭子顯都有作品，判斷為蕭繹集團共作的原因，乃據王褒本傳曰：「褒作燕歌，妙盡塞北苦寒之言，元帝及諸文士和之。而競為淒切。及江陵為魏師所破，元帝出降，方驗焉」，(遂欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，2334 頁，《北史》不見遂所引段落)。顯然〈燕歌行〉乃王褒率先而作，蕭繹以及其他集團成員繼而相和共詠。

醉，無事九轉學神仙。定取金丹作幾服，能令華表得千年。(庾信〈燕歌行〉)

我們先看〈班婕妤〉這一組作品。基本上這三首詩的結構相似，都從班婕妤身世，寫到其所居閨閣的景象，最後歸結於自傷、悲悽、寂寞、空牀等情緒或意象。但「緣題作賦」以及對於典故的濃縮或重讀，本身就是樂府的特徵。我們可以看看其他作者的〈班婕妤〉¹⁰³，就可以發現——文本與另外多個文本其間存在的複雜的影響與承繼關係：

婕妤去辭寵，淹留終不見。寄情在玉階，託意惟團扇。春苔暗階除，秋草蕪高殿。黃昏履綦絕，愁來空雨面。(陸機〈班婕妤〉)

應門寂已閉，非復後庭時。況在青春日，萋萋綠草滋。妾身似秋扇，君恩絕履綦。詎憶遊輕輦，從今賤妾辭。(劉孝綽〈班婕妤怨〉)

日落應門閉，愁思百端生。況復昭陽近，風傳歌吹聲。寵移終不恨，讒枉太無情。只言爭分理，非妬舞腰輕。(劉令嫺〈和班婕妤怨詩〉)

柏梁新寵盛，長信昔恩傾。誰謂詩書巧，翻為歌舞輕。花月分牀進，苔草共堦生。接淚衫前滿，單暝夢裏驚。可惜逢秋扇，何用合歡名。(陰鏗〈班婕妤怨〉)

蕭繹的「婕妤初選入」與陸機「婕妤去辭寵」句法相似，另外如秋扇、履綦、昭陽、歌舞等畫面意象，都反覆出現。另外如「玉墀」與「玉階」、「秋風」與「秋草」，其主要意象一致。但即便如此，我們還是看到蕭繹集團成員某些巧妙的變造，如將長信與長門類比，或以班婕妤與趙飛燕類比，或以較新、較冷僻、完全架空想像的閨閣意象——「羅幃」、「長廊」、「同輦」等，代替常見的「履綦」、「團扇」。如果從今日文學理論家對於文本的論述而言：仿擬、引用、抄襲、挪用與致敬，都是「互文性」的延伸，那麼，蕭繹文學集團在挪用「班婕妤」象徵時，就展現了他們的新意與創造力。

至於從王褒〈燕歌行〉的注疏，我們可以得知雖君臣作詞意淒切的〈燕歌行〉，但仍出於一種遊戲動機的類比擬代。〈燕歌行〉由曹丕所創作，本屬閨怨題材的作品，蕭繹「燕趙佳人本自多，遼東少婦學春歌」、王褒「屬國小婦猶年少」、「遙聞陌頭採桑曲，猶勝邊地胡笳聲」，庾信「妾驚甘泉足烽火」、「蕩子空床難獨守」等，都將閨怨思婦作為主要素材。我們可以從這裡看到其詩與原曲「呼應」的特

¹⁰³ 劉孝綽、陰鏗也有參與蕭綱文學集團活動的事蹟，不過這幾首樂府，並不能確定是否為與蕭繹集團成員同作。

質；但除此之外，蕭繹集團的〈燕歌行〉也容納了邊塞蒼茫雄渾的風貌¹⁰⁴，於是「邊塞」的雄渾威武，就巧妙搭配上了「閨怨」的相思情慾，這樣的題材內容，也就明確影響到唐代的「邊塞／閨怨」詩一系統。

當然，從更細節的、字行間的互文性來討論這些共作，王褒與蕭繹文本間的聯繫性是較明確的。蕭繹的樂府以「翻嗟漢使音塵斷，空傷賤妾燕南垂」作結，用音訊斷絕的材料，製作出一哀悽而無緣收悉家書的悲劇性結局，從這個角度看來，王褒的「試為來看上林鴈，應有遙寄隴頭書」恰巧與蕭繹的結論相左。如果按照記載王褒該詩先成，那麼蕭繹的相和就多少有點唱反調的意味。至於庾信，他擁有的「寫作習性」依然展現在這些作品中¹⁰⁵，但描寫視角顯然在從軍的「蕩子」，蕩子與思婦兩處同愁，同樣空牀難守，但庾信卻讓筆下角色的轉換意念，而不受限於「閨怨」的結局，遞轉出了新的可能性——「蒲桃一杯千日醉，無事九轉學神仙。定取金丹作幾服，能令華表得千年」。服食求仙，辟穀度脫，庾信作出一身染金粉，揮別凡塵的結論，解決了閨中蕩子的困境，將邊塞、閨怨的題材又與「遊仙」結合在一起。而這個結論，同樣是對邊塞的苦寒寂寥的反抗與消解，同時也可以視為是對王褒、蕭繹的「音訊有無」所作的回應。

也就在這種「原作」與「擬作」，「論述」與「後論述」的互應、補充、致敬、解構、深化或濃縮中，同題共作展現出其深刻的意義。如果本文未引用「互文性」的觀點，作為本文的視角，我們恐怕無法深刻理解這些同題詩賦在內容設定、素材選擇、結構締結時，所展現的——極其內在的表現技巧與書寫策略。

從上述的討論來看，我們可以再次地去證明——如果說一作者的各種形式的作品保存越完整——譬如蕭綱，我們就越能探討其「寫作習性」。王夢鷗先生曾以蕭綱的〈與湘東王書〉為例，說明六朝「文章辭賦化」的現象。而事實上，蕭綱的「寫作習性」恰是徵用典故，並巧妙地將典故加以變造、錯縱、增妍，以達成文學的奧妙。庾信則喜歡大量拼貼典故(尤其是人名)，展其學識淵博。這當然是「寫作習性」的差異使然。

另外，因應集團領袖的喜好與背景，我們也發現每一文學集團的題材設定都大異其趣，蕭衍集團延續竟陵王集團的遊戲與逞才慣例，繼續他們的典故遊戲較勁；而蕭統集團若不是創作〈大言〉、〈細言〉這類有教育意義的作品，就是配合蕭統而進行「聽講」、「解講」等佛理主題的創作。蕭綱在〈與湘東王書〉中和弟

¹⁰⁴ 用王文進先生的論述來說，這一方面是蕭繹等創作者對於過去盛世的歷史地理的想像，一方面也肇因於他們的生存背景，像蕭繹任鎮西將軍、荊州刺史多年，這個本節的前面就已經說過了。不過《北史》說的「褒作燕歌，妙盡塞北苦寒之言，元帝及諸文士和之，而競為悽切。及江陵為魏師所破，元帝出降，方驗焉」顯然是認為除了王褒之外，蕭繹、庾信的作品只是為了競賽遊戲，只是在鬧著玩，從王先生的「時空思維」與「空間想像」的論述，大概可以解決這個問題。

¹⁰⁵ 譬如對於人名典故的熱衷，對對偶的強調。

弟蕭繹說，「比見京師文體，疏為駑鈍」，會不會就是在說蕭統文學集團的這些題材的作品呢？爾後，蕭綱入京師，「宮體」此一題材也隨之加入貴遊文學活動的題材選擇之中。而也由於「宮體」特殊的定義，我們也看到部分作品雖然以「詠物」為題材，其內容卻與宮體無異——像蕭綱〈眼明囊賦〉、〈採蓮賦〉、〈鴛鴦賦〉這一類作品，這部分我們下一節也會論及。從這個角度來看，梁代幾個文學集團的內容，呈現較明顯的遞變與區隔。

第二節·梁代文學集團的形式選擇

(一)梁代文學集團的「形式選擇」趨向

蕭衍集團的主要成員，與竟陵王蕭子良集團成員相去不大，竟陵八友之中除王融、謝朓早逝之外，其他成員仍繼續參與文學活動。蕭衍以及蕭統、蕭綱、蕭繹的主要辭賦詩歌作品，我們都已經在前一節討論過。大抵來說——他們在題材與文類的選擇上與前代差異並不太大，他們以辭賦作為鋪排、摘采的載體，而偏向抒情、贈別、餞宴這一類題材的作品，則以詩歌來承載。當然由於他們才雄力大，作品也保存較完整，我們也看到一些另類題材與文類結合的作品。像蕭衍的〈圍棋賦〉、而蕭統集團有〈大言詩〉、〈細言詩〉，但此題材時乃從宋玉、唐勒的〈大言賦〉、〈小言賦〉脫胎而來的，至於蕭綱蕭繹兄弟有〈春賦〉，但就其句數字數來看，卻近似「詠春詩」。

前面我們曾提過任昉的〈感知己賦〉，進入蕭衍集團時期，除任昉、王僧孺等集團成員有〈賦體〉相互應和、作為遊戲之用外，蕭衍自己也兩篇長賦作品〈孝思賦〉與〈淨業賦〉，蕭衍深明辭賦文類的疆界所在，「孝思」闡揚的是儒家的孝道綱常，蕭衍以「靈蛇銜珠以酬德，慈鳥反哺以報親」，蟲鳥皆如此，則居三才者的人類又何以為之？不論自明。而「淨業」則闡揚其從「少愛山水，身羈俗羅」走向篤信佛法的道理，則乃議論性質多過於抒情性質，且擅用賦的長篇幅推本溯源，一則自我追尋整理，二則闡揚其論述。另外，任昉還有〈靜思堂秋竹應詔〉，另外陸倕的〈思田賦〉應當也在蕭衍集團時期所創作。關於上述的幾篇作品，我們此處可以再來從文類觀念的角度來討論之。

陸倕的〈思田賦〉以楚辭體寫成，全賦乃典型的由景入情，抒發思懷歸里之心境，再由情入景，遠望而當歸。任昉的〈靜思堂秋竹應詔〉乃應詔而成，其特色在於以四六體夾雜五言、三言體寫成：

歲聿忽其云暮，庭草颯以萎黃。風颼颼以吹隙，燈黯黯而無光。獨展轉而不

寐，何增歎而自傷。於是踟躕徙倚，顧景興懷。魂瑩瑩以至曙，綴予想於田萊。彼五畝其焉在，乃爰泊乎江隈。出郭門而東驚，入激浦而南迴。爾乃觀其水陸物產，原隰形便。林藪挺直，丘陵帶面。臨九曲之迴江，對千里之平甸。風去蘋其已開，日登桑而先見。聽啁析之寒雞，弄差池之春燕。臨場圃以築館，對櫺軒而鑿池。集游泳於階下，引朝派於堂垂。瞻巨石之前卻，玩激水之推移。雜青莎之藹靡，拂細柳之長枝。感風燭與石火，嗟民生其如寄。苟有胸而無心，必行難而言易。幸少私而寡欲，兼絕仁以棄智。忽學步而學趾，又追飛而厲翅。瞻鹿囿而竊高，仰疆臺而慕義。歷四時於遊水，馳三稔於申臂。望歸流而載懷，情鬱悒其何寘。(陸倕〈思田賦〉)

靜思堂，連洞房。臨曲沼，夾脩篁。竹宮豐麗於甘泉之右，竹殿弘敞於神嘉之傍。綠條發丹楹，翠葉映雕梁。入戶掃文石，傍簷拂象床，常生偶蘭桂。結實值鴛皇。逢性與之至道，偶斯文之在茲。歡柏梁之有賦，恨相如之異時。(任昉〈靜思堂秋竹應詔〉)

徐復觀曾經提到——楚辭體由於其迂迴迭宕的語體形式，是以特別適合用以抒情。¹⁰⁶我們所熟知的司馬相如〈長門賦〉、王粲的〈登樓賦〉都是典型的楚辭體辭賦。而「思田」、「思歸」、「玄歸」、「歸田」或「歸去來」之類的主題，雖然寫景也是其非常重要的成分，但景若不能入情則與其他的「紀行」、「遊覽」賦無異。在陸倕此賦中，開頭「歲聿忽其云暮，庭草颯以萎黃」顯然就是由景興發，由物色變遷而萌發感懷，其寫景句雖佔全篇的大部分，但我們從「獨展轉而不寐，何增歎而自傷」，「踟躕徙倚，顧景興懷」仍能確認該賦的寫作動機仍具聚焦於「綴予想於田萊」，並由此展開一系列的興發感懷。

廖蔚卿曾歸納中國古典文學的兩大主題——「登臨懷古」與「遠望當歸」，前者廖氏以鮑照的〈蕪城賦〉為例，後者以王粲〈登樓賦〉為例。¹⁰⁷陸倕〈歸田賦〉結尾處從「瞻鹿囿而竊高，仰疆臺而慕義」以得到「情鬱悒其何寘」的結果，我們應該可將之劃歸為此脈絡中，「鹿囿」出自《左傳》，這是從遠望懷古以抒懷作結的辭賦。從此角度來看，這仍是辭賦文類歷時不變的繼承內涵。¹⁰⁸如果從這

¹⁰⁶ 徐復觀說，「楚人之辭，不僅普遍運用兮字；而且由兮字所表達的感情，更為蒼涼沉鬱或慷慨激昂，以宣洩英雄志士鬱抑難平之氣。屈原生於兮字腔調普遍流行的楚國，他的奇特鬱勃的感情，只有用兮字的楚調才易於發揮，於是便用楚調寫出他的悲懷苦志，乃自然之理」，參見氏著，《中國文學論集》(台北：台灣學生書局，2001)，358-359頁。

¹⁰⁷ 參見廖蔚卿，〈論中國古典文學中的兩大主題——從〈登樓賦〉與〈蕪城賦〉探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉，《幼獅學誌》，第3期，1983·5。廖氏以此兩篇賦作作為此兩大主題的代表作品進行分析。

¹⁰⁸ 大陸學者陳文新論及中國古代詩學流派生成問題時，談到許學夷觀念中的「宮體」。陳文新從「題材」的角度提出了一個很有趣的問題——「宮體作家」為何以詩作為載體來寫女性？這豈非犯了中國詩學傳統的大忌。參見陳文新，《中國文學流派意識的發生和發展》(武漢：武漢大學人民出版社，2003)，78-84頁。陳文新提到從《詩經》以來雖有「女性題材」的傳統，但至宮體、香奩這一類作品出，就被視為詩的變格。陳文新在其書中是說，「象徵意義上，女性題材是詩可

種「文類的歷史」而言，詩賦兩種文類在南朝雖然有功能性的相互補充，卻仍有內在的界線與限定。我們今日很就只能看到〈思田〉、〈郊居〉、〈愍忠〉這類賦，很難見到「詠美人睡鞋賦」、「見徐錄事內人作臥具賦」這一類的作品，在於這些題目雖然是女性題材，卻與過去的「神女」、「美人」題材大異其趣了。

接著我們來談談〈靜思堂秋竹應詔〉，首先饒富趣味的是在該作品標題。我們不能確定這首作品原來究竟是〈詠靜思堂秋竹詩〉，還是〈靜思堂秋竹賦〉。最有可能的就是這是一首介於此兩載體間的作品。開頭以四個三字句——「靜思堂，連洞房。臨曲沼，夾脩篁」，頗具遊戲性，可以想見的是若當時還有其他應詔作品，可能都以「靜思堂，某某某」這樣的套語作為開頭，至於「竹宮豐麗於甘泉之右，竹殿弘敞於神嘉之傍」此體式也非常特別——它既非四六言或散體賦的形式，也不是五言或七言的詩句，但如果要拿之後唐代律賦的長聯偶對來相比，「竹宮豐麗」對「竹殿弘敞」，「甘泉之右」對「神嘉之傍」卻又不能算工整。接著任昉從「綠條發丹楹，翠葉映雕梁」就是典型的五言詩句體，對偶工整，字句雕琢。最後四句六言體不再押「陽韻」而轉為「此韻」，並以六言辭賦體「歡柏梁之有賦。恨相如之異時」作結，有趣的是，任昉的這篇賦本身明明就已是貴遊活動的產物，但最後兩句顯然透過一後設的筆觸，去評論前代的柏梁聯句，並為司馬相如感嘆抱屈。從這首作品我們可以明顯看到在貴遊活動的進行中，選擇詩或賦作為載體的變遷軌跡。就功能性來看，篇幅短小的詩歌確實更適合應詔、應令之用，可以於較短的時間內彼此回應、贈答。但相對來說賦體靈活的變化、能夠展現典故能力，以及有更多句式字數可供選擇替換的特性，讓其於貴遊活動仍居一席之地。

也因為如此，像蕭綱、蕭繹、庾信的〈春賦〉於是誕生。我們前面以對〈春賦〉作過討論，並將之與其詩歌放在一起探討。此處我們簡單在徵引庾信的作品，從體裁的便利性與延伸出的——對文類疆域的界定——這樣的問題進行討論。我們把庾信〈春賦〉中的五七言詩句部分挑出來看：

宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣。新年鳥聲千種轉，二月楊花滿路飛。河陽一縣併是花，金谷從來滿園樹。一叢香草足礙人，數尺遊絲即橫路。(庾信〈春賦〉)

以接納的，如果作品沒有象徵的意義，女性題材則被認為趣味不高，僅僅適合由詞(賦)來寫作……」，81頁。筆者綜合陳文新先生於百年論學(政治大學中文系主辦，2008/10)的演講，將他的問題摘錄下來。我們可以把陳文新的問題換一個方法來問——假設蕭綱、徐摛、劉遵等簡文帝文學集團成員他們已經決定以「女性」為描寫題材，接著決定文類，那他們何以不使用無關禁忌的文類來寫——他們何以不每人寫幾篇〈神女賦〉、〈美人賦〉或〈洛神賦〉？我認為這是形式的召喚與歷時的默契使然。對於簡文帝集團而言，一方面「詠物」題材原本就由詩歌來承載，另一方面〈神女賦〉、〈洛神賦〉、〈閒情賦〉此一女性題材系統，過去屬於賦文類下轄的體系。它有一定的篇幅長短，有著完整的描寫方法與鋪排原則。

綠珠捧琴至，文君送酒來。(庾信〈春賦〉)

拂塵看馬將，分明入射堂。(庾信〈春賦〉)

豔錦安天鹿，新綾織鳳皇。三日曲水向河津，日晚河邊多解神。樹下流杯客，沙頭度水人。縷薄窄衫袖，穿珠帖領巾。百丈山頭日欲斜，三晡未醉莫還家。池中水影懸勝鏡，屋裏衣香不如花。(庾信〈春賦〉)

這些句子不是賦句，就主詞、動詞、謂語的安排層次來看，它們都是典型的詩句。但當然從修辭技巧等內涵層面來看，譬如「豔錦安天鹿，新綾織鳳皇」頗為雕琢，近乎遊覽詠物詩，但至於「三日曲水向河津」、「三晡未醉莫還家」、「屋裏衣香不如花」等句，相較之下又較近俗語，頗近似於樂府詩。當然，這類作品可能也成於貴遊活動、曲水流觴席間，其修飾度不高也可以理解。就本文這邊所選出的五七言詩句來看，這些句子大約佔〈春賦〉的一半，而另外〈春賦〉還有六字句、四字句以及七字非詩句等組成，七字非詩句如「馬是天池之龍種。帶乃荆山之玉梁」，且若我們仔細考察，其實許多詞句都介於可套詩句亦可套賦句的模糊空間中，譬如「吹簫弄玉之臺，鳴珮凌波之水」、「移戚里而家富，入新豐而酒美」兩句來說，若改易為「吹簫弄玉臺，鳴珮凌波水」或「家富移戚里，酒美入新豐」，就成了正統的五言詩句，至於上述所徵引如「綠珠捧琴至，文君送酒來」或「豔錦安天鹿，新綾織鳳皇」，同樣可變更為「綠珠捧琴，文君送酒」或「安天鹿於豔錦，織鳳皇以新綾」這樣的賦句。而這也是庾信遊走文類界線的巧妙處。

庾信〈春賦〉所代表的詩賦合流現象，當然是一個重要指標，某種程度來說，庾信引領了一種新的體式的誕生。¹⁰⁹但我們從數量與時間等軸線來看，這一類明顯以詩句帶入辭賦文類的作品，仍然算是「特例」。而本章節真正在考量的是一一題材與文類在精密選擇之下的結合、排除或召喚一一這類細緻的文人心理變化。我們還可以看看蕭綱、蕭繹幾篇我們前一個章節沒有討論的詩歌與辭賦作品，來觀察其題材與文類的結合。或許因其集團領袖、或宮體擘創者的身分，蕭綱不僅詩歌的作品保存的完整，今之所能見的辭賦中，蕭綱也是南朝文人中最多的。由於數量多，我們可以看到其各種題材的作品，包括詠節令題材的〈晚春賦〉、〈臨秋賦〉、詠山川自然題材的〈海賦〉、〈大壑賦〉，詠動植物如〈鴛鴦賦〉、〈修竹賦〉、〈梅花賦〉，寓喟嘆於寫景的〈述羈賦〉、〈阻歸賦〉，與潘岳〈秋興賦〉互文對話的〈秋興賦〉，與江淹對話的〈悔賦〉等等。但蕭綱大量的作品仍集中於「詠物賦」。此「物」已非之前我認為稍嫌籠統的「動物植物」或「時節月令」，而是指「宮體概念」中的「佳人」或與家人親暱的「器物」。〈舞賦〉看似詠的是抽象的「舞蹈」，但實則就與〈詠舞詩〉同詠的是「舞妓」。〈箏賦〉詠箏，〈金罇賦〉

¹⁰⁹ 關於這一點，其實替庾信集作注的倪璠就已經提到過了。相關論述可參見清·倪璠《庾子山集注》(北京：中華書局，2003)另外下文也會再次徵引。

詠金罍，〈列燈賦〉、〈對燭賦〉、〈眼明囊賦〉各有其詠，至於〈采蓮賦〉也不應該歸入「詠植物賦」，其內容寫的是麗人小兒女水畔採蓮的巧笑倩影，自然得歸入宮體系統的作品中。

如此來看，蕭綱集團將他們的「宮體主題」¹¹⁰不僅施用於詩文類，也挪用於賦文類，明顯是將題材混用，並放諸兩種文類皆得行的例證。所以過去學者認為的——賦文類較詩文類更適合承載「女性」、「宮體」等題材的作品，其實也不盡然準確，這許多題材——譬如「采蓮」、「對燭」、「詠舞」等——對於辭賦來說也是一個新的題材，它並非於過去文類內部的驅動力中而來的。如果我們想要探討到底這一類新的題材或素材¹¹¹，是較於適合運用在詩文類還是賦文類，可能就必須從實際作品的展演來討論。此處我們可以舉蕭綱幾首的詠物賦，並對應其相關題材的詠物詩來討論：

酌蒲桃，坐柘觀。命妙舞，徵清彈。卯髮初笄，參差俱集。信身輕而釵重，亦腰羸而帶急。響玉砌而遲前，度金扉而斜入。似斷霞之昭彩，若飛鷺之相及。既相看而綿視，亦含姿而俱立。於是徐鳴嬌節，薄動輕金。奏巴渝之麗曲，唱碣石之清音。扇纔移而動步，鞞輕宣而逐吟。爾乃優遊客豫，顧眄徘徊。強紆顏而未笑，乍雜怨而成猜。或低昂而失侶，乃歸飛而相拊。或前異而始同，乍初離而後赴。不遲不疾，若輕若重。眄鼓微吟，迴巾自擁。髮亂難持，簪低易捧。牽福恃恩，懷嬌知寵。（蕭綱〈舞賦〉）

江南之竹，弄玉有鳴鳳之簫焉。洞陰之石，范女有遊仙之磬焉。若夫排雲入漢之美，含商觸徵之奇。罷雍祠之麗響，絕漢殿之容儀。別有泗濱之梓，聳榦孤峙。負陰拂日，停雪棲霜……若夫楚王怡蕩，楊生娛志。小國寡民，督郵無事。乃有燕餘麗妾，方桃警李。本住南城，經移北里。納千金之重聘，擅專房之宴私。方美珥而不減，擬甘橘而無嗤。聞削成於斜領，照玉綴於鉛脂。度玲瓏之曲閣，出翡翠之香帷。腕凝紗薄，珮重行遲。爾乃促筵命妓，銜觴置酒。耳熱眼花之娛，千金萬年之壽。白日蹉跎，時淹樂久。翫飛花之度窗，看春風之入柳。命麗人於玉席，陳寶器於紈羅。撫鳴箏而動曲，譬輕薄之經過。黛眉如掃，曼睇成波。情長響怨，意滿聲多。奏相思而不見，吟夜月而怨歌。笑素彈之未工，疑秦宮之詎和。若夫鉤竿復發，蛺蝶初揮。動玉匣之餘怨，鳴陽鳥之始飛。逐東趨於鄭女，和西舞於荊妃。足使長廊之瓦虛墜，梁上之塵染衣。潭魚遊而不沒，白鶴至而忘歸。於是乎餘音未盡，新弄縈纏。參差容與，顧慕流連。落橫釵於袖下，斂垂衫於膝前。乍含猜而移

¹¹⁰ 此處以「宮體主題」此一詞彙來代替「宮體之下的諸多創作」或「女性主題」等，乃自於避免定義上的紊亂。女性主題早在宮體前就出現，而宮體又有著風格、題材、內容、聲律等盤根錯節的衍生問題，相關論述可參照歸青，《南朝宮體詩研究》，324-326頁。

¹¹¹ 稱之為「素材」乃因「題材」未必足夠涵蓋。譬如王褒即有〈洞簫賦〉，從題材來考量它與蕭綱〈箏賦〉自是同一類，但其內容中的文學素材則大相逕庭。

柱，或斜倚而續絃。照瓊環而俯捻，度玉爪而徐牽。見微嘖之有趣，看巧笑之多妍。抗長吟之靡曼，雜新歌之可憐。

歌曰：年年花色好，足侍愛君傍。影入著衣鏡，裙含辟惡香。鴛鴦七十二，亂舞未成行。故迺宋偉綠珠之好聲，文君慎女之清角。上掩面而不前，言韜輝而恥學。實獨立之麗人，乃入神之佳樂。(蕭綱〈箏賦〉)

麗妲與妖嬈，共拂可憐粧。同安鬟裏撥，異作額間黃。羅裳宜細簡，畫屨重高牆。含羞未上砌，微笑出長廊。取花爭間鑷，攀枝念芷香。但歌聊一曲，鳴絃未肯張。自矜心所愛，三十侍中郎。(蕭綱〈戲贈麗人詩〉)

揜遲初挑吹，弄急時催舞。釧響逐絃鳴，衫回半障柱。欲知心不平，君看黛眉聚。(蕭綱〈賦樂器名得箏篴詩〉)

朝日斜來照戶，春鳥爭飛出林。片光片影皆麗，一聲一轉煎心。上林紛紛花落，淇水漠漠苔浮。年馳節流易盡，何為忍憶含羞。(蕭綱〈娼婦怨節詩〉)

從〈箏賦〉、〈舞賦〉我們可以發現，蕭綱仍然運用自己熟悉的女性題材、以宮體詩的技巧，將之挪用進入辭賦文類中。蕭綱除喜歡將更動典故錯縱、挪位、改寫，以增強藝術性質之外，他同樣喜歡與前代的經典文本進行呼應、對話或致敬的書寫策略。這一點我們從〈秋興賦〉、從〈悔賦〉可看出端倪。蕭綱的〈採菱曲〉曰「桂棹浮星艇，徘徊蓮葉南」，其〈採菊篇〉曰「東方千騎從驪駒，更不下山逢故夫」，都明顯與原作的樂府詩作了對話、補充、或反駁。

而〈箏賦〉所對話的對象應當是〈洞簫賦〉，王褒〈洞簫賦〉開頭的「夫簫幹之所生兮，于江南之丘墟」，在蕭綱的辭賦中成為「江南之竹，弄玉有鳴鳳之簫焉。洞陰之石，范女有遊仙之磬焉」。但很從內容來說，蕭綱的作品並不在藉由樂器以託志，而將善寫女性動作、姿態、狹暱物的技巧帶入，其所賦者乃「箏」，但「箏」的音樂性以及其樂器品行相對沒佔太多篇幅，蕭綱將許多力氣花在寫「彈箏者」，以及「聞箏」的場所——亦即舉行貴遊活動的場地。譬如「乃有燕餘麗妾。方桃譬李。本住南城。經移北里。納千金之重聘。擅專房之宴私」等一段，以致於「命麗人於玉席，陳寶器於紈羅。撫鳴箏而動曲，譬輕薄之經過」等一段，寫著大概都是這一類的——彈箏佳人的姿勢、妝點、纖手動作，或者是其宴樂場地的器皿杯盤。這一點我們也可以從「歌曰」來證明，「歌曰」扮演「亂辭」功能，替全賦總結，而蕭綱此篇賦歌曰「年年花色好，足侍愛君傍。影入著衣鏡，裙含辟惡香」，儼然又是一首類似「夜聽麗人彈箏詩」或「佳人對鏡」一類題材的宮體作品。而這詳細的鋪陳與廣泛的擴寫，當然就不是像〈詠舞詩〉、〈繁華詩〉或〈戲贈麗人詩〉這一類短篇幅的詩歌所能夠承載的。¹¹²

¹¹² 歸青於《南朝宮體詩研究》對這些作品評價不會太壞，但也不是甚高，她將宮體詩分為幾類，

但相對來說，我們看〈戲贈麗人詩〉，雖然篇幅有限，但結構與韻味也絲毫不含糊。蕭綱從麗人們梳妝、別釵寫起，道出雖然一方面膽怯羞赧，卻仍「微笑出長廊」的世故姿態，最後的迂迴筆調在作者產生了疑惑與不解「但歌聊一曲，鳴絃未肯張」，此乃何故？是為最末兩句「自矜心所愛，三十侍中郎」作結。從題旨內涵來看，作者透過情色的想像與近似意淫的情慾窺探，不只描述探索麗人的內心情感世界，更在最後才點出這描寫中微笑含羞充滿挑逗的麗人，原來又心有所屬。這種藉著窺視、藉著挑逗他人所歡的逾越——所達成的情色嚮往，當然不是什麼值得稱讚的，但這首詩層疊相遞、結構井然，且關子賣到最後才豁然開朗，其藝術技巧的純熟可見一斑。另外〈詠舞詩〉的「上客何須起，啼烏曲未終」，這很明顯與〈相逢行〉、〈三婦艷〉這類作品有著緊密的互文關聯。¹¹³

至於梁代後期的蕭繹文學集團，他們對於「形式選擇」觀點與轉變。也值得我們留意。蕭繹的幾篇重要作品，包括〈春賦〉、〈對燭賦〉、〈採蓮賦〉、〈蕩婦秋思賦〉、〈秋風搖落〉，都已於上一個段論「互文性」論及。蕭繹如今另外保留下的辭賦作品還有〈玄覽賦〉、〈言志賦〉，〈玄覽賦〉乃典型的大賦體制作品，蕭繹以君侯姿態，佇中區玄覽四界，表述德被四表、四方來朝的雄偉氣勢。我們看幾段轉折處即可知：

歲次旃蒙，月建司空。變凌陰之呂，扇廣莫之風。蕭子褰帷九水，作牧三宮。乃盱衡而言曰：惟天惟大，惟堯則之……(蕭繹〈玄覽賦〉)

及夫暎光未旭，更籌曙促。猶然陽燧之火，尚執驪龍之燭。或帶桃花之綬，乍響玄山之玉。爰八命而建旗，誠非親而勿居。應鳴鞞於龍角，覆緹幕於熊車。開轅門於淮渚，泛餘皇之容與……(蕭繹〈玄覽賦〉)

若夫天不愛道，地不愛寶。賓連紫達，華平朱草。麒麟五色，飛兔雙翼。集我君圃之旁，遊我帝梧之側。於斯時也：天子郊禘於員丘，高玉簡於東漢。邁金版於西周，奏蒼璧而服大裘。樂有雲翹之舞，牲非繭栗之牛。設黃琮而禮地，望方澤乎神州……(蕭繹〈玄覽賦〉)

爾其彭蠡際天，用長百川。沸渭滄溢，激淡連延。大則浩汗滉漾，細則澆灌潺湲……擬河獻之留真，希淳儒之席珍。笑彭聃之下士，聊重義而自欣。臨秋水之至樂，登春臺而自欣。鑿戶牖而長望，混木厲而兼陳。嗟今來而古往，

認為蕭綱這一批作品，「占了宮體詩總數的一半，也最能體現宮體詩作為新型艷詩的特點。這類作品中作者大抵是用男性的目光對女性(或變童)形體作著反覆的打量，讀者能分明地感受到存在著一個觀看者與被觀看者……」，144頁。

¹¹³ 〈相逢行〉原文「大婦織綺羅，中婦織流黃。小婦無所為，挾瑟上高堂。丈人且安坐，調絲方未央」。梁陳創作者大量改作此詩，更出現以〈三婦艷〉或〈中婦織流黃〉為題的作品。

方絕筆於獲麟。(蕭繹〈玄覽賦〉)

賦中有遊覽、有紀行、有四方景緻、詭嶺絕石、奇珍異獸，最後蕭繹立基於美景、美食、五音五色之中，超凡入聖，超越彭祖以及象徵的時間感，而「臨秋水之至樂，登春臺而自欣。鑿戶牖而長望，混木雁而兼陳」，感嘆於「今來而古往」，卻歸結於「絕筆於獲麟」——融合儒道典故，以繼承聖人道統的結構策略替全篇長賦作結，就其體裁、規模、架構、詞彙、鋪衍的野心、「大則如何，細則如何」的四界書寫來看，這篇作品無疑是承接漢大賦形式的作品。曹衡道認為南北朝的「大賦不行」，倒也不見得是通論。¹¹⁴至於〈言志賦〉篇幅較短，主要興發蕭繹登臨懷想、登高作賦的情境，「體物寫志」本來就是賦文類根本的特徵與文類意義¹¹⁵，蕭繹以辭賦來「言志」，並題名曰〈言志賦〉，可謂恰如其分。這篇〈言志賦〉其篇幅並不長，主要分為前後兩個層次，前段從歷史事蹟、文人活動、貴遊典故等脈落著手，並將之視為興發的對象，進而從「雖有愧於前應」一句作為承先啓後的轉折點，將全篇賦進入「言志」的範疇之中：

天文既表，人文可觀。知負辰之來易，信握鏡之云難。差立極而補天，驗璧合而珠連。有庖羲之八索，稱朱襄之五絃。聞夏王之鑄鼎，重農黃之播田。雖車軌之未同，宣彌媿於棟隆。戮封豕於海內，斬長狄於區中。懷宿昔之瓊璠，並來遊於菟園。悲元瑜之已逝，歎靈光之獨存。想延賓於北閣，因直酒於南軒。聞鶯鳴而懷友，聽長笛其何言。夙有尚於清靜，叨再入於鄙鄆。東窺文命之穴，南望鴻崖之井。遂撫運而登庸，謬垂旒而卷領。雖有愧於前英，每求衣於未明。召司烜而照夜，觀執珪而滿庭。誠雖休以勿休，實旨酒之忘憂。絕何楊之妙舞，廢綿駒之善謳。彼知止與知足，復何營而何欲。柱何用於黃金，案窳勞於青玉。爾乃高步北園，用蕩鷺煩。桂偃蹇而臨棟，石穹隆而架門。對灌木之修聳，觀激水之飛奔。澗不風而自響，天無雲而晝昏。聞賓鴻之夜飛，想過沛而霑衣。況登樓而作賦，望懷海而思歸。(蕭繹〈言志賦〉)

賦中不乏多用前代作者、篇名、文學集團的典故，譬如菟園、王粲，譬如何長瑜、〈長笛賦〉、〈魯靈光殿賦〉等，與前面的〈玄覽賦〉相比，〈言志賦〉更工整地運用四言與六言的組合，恪守駢體辭賦的規律。這是非常有趣的形式設計，這讓我們明確地發現到蕭繹隨著主題、題目、題旨、以及該文類的內部的歷史驅動力或外部的共時驅動力，非常有自覺性地更動其字句數目。前面談蕭繹的〈蕩婦秋思賦〉、〈鴛鴦賦〉與〈對燭賦〉，這三篇賦可以說是層層遞進，五七言詩句的比例越來越高。

¹¹⁴ 這是曹道衡於〈試論漢賦與魏晉南北朝抒情小賦〉的說法，本文已於前文徵引過。

¹¹⁵ 劉勰《文心雕龍·詮賦》(清·黃叔琳注，《文心雕龍注》(台北：世界書局，1984))說，「賦者鋪也，鋪采摛文，體物寫志」，17頁。

在〈蕩婦秋思賦〉中蕭繹多使用工整的四六句法，雖然不盡然皆強調對仗，但基本上有其相對應性。而在〈鴛鴦賦〉¹¹⁶中，我們發現五七言詩句的比例增加，但還是集中在篇末。〈鴛鴦賦〉的賦本部應該到「蘭渚兮相依，同盛兮同衰」為止¹¹⁷至於「魂上相思之樹，文生新市之機」其實就是「魂上相思樹，文生新市機」詩句的變形。夾雜五七言詩句恐怕是蕭繹的創作習性所導致，而「願學鴛鴦鳥，連翩恆逐君」也很像〈採蓮賦〉的「千春誰與樂，唯有妾隨君」¹¹⁸。這樣形式到了〈對燭賦〉，全賦以七言、三言為主軸，最後的「燭火燈光一雙炷，詎照誰人兩處情」更是宛如樂府詩，從這三篇賦的層遞，我們可以發現作者對於文類條件的遞變，也讓賦文類較詩文類在句法上來得更加靈活。

我們可以將這些賦的創作視為是一種「新變」的傾向，而對於蕭繹、蕭綱與其文學集團成員而言，詩文類與賦文類的疆界仍在，只是也偶有越界。而探尋賦這個「軟文類」模糊卻不至於消失的疆界所在，就是我在「形式」的論述中，最重要的主軸線。

最後我們可以簡單討論的是〈娼婦怨節詩〉，此詩收錄遼欽立詩總集，卻未收於文集，可見過去不將之視為辭賦而認定為詩歌。但從我們上述的句法梳理，這篇作品雖然以現在體裁來看當屬詩歌無疑，但我們若將「朝日斜來照戶，春鳥爭飛出林。片光片影皆麗，一聲一轉煎心」改寫為「朝日斜而照戶，春鳥爭以出林。片光影以皆麗，一聲轉而煎心」，就成為標準的辭賦句。不可否認地，詩文類與賦文類發展到了蕭綱集團時期，他們開始在句法、詞彙、修辭面上開始混淆，我們就發現蕭綱有些詞彙反覆出現於詩文類與賦文類中——「可憐」、「節流」、「逐節」、「腕動」、「橫釵」等等。除此之外，許多句子都可以任意流動在兩種文類之中。而題材以及文類內部與外部的驅動力，也都不若過去那麼結構分明。¹¹⁹

¹¹⁶ 〈鴛鴦賦〉文本可參見前一節談「互文性」的第5點。

¹¹⁷ 鈴木虎雄認為賦的結構可分為三部份：「於始有序，次位於中間者，有賦之本部，於終有亂、系、重、歌、訊等。序，述作賦之主旨次第；亂系等，簡約全篇之意。賦之完全者雖備具此三部，然而實際序與亂不必備」（《賦史大要》，引自王冠輯《賦話廣聚》（北京：北京圖書館出版，2006），493頁）。此處稱「賦本部」與「扮演亂辭功能性」的五七言句區別。但必要特別說明的是——這幾篇形式詩賦合劉的辭賦作品，按照正統的結構分析來看，並沒有「亂辭」存在。但我們接知道如〈雪賦〉、〈月賦〉、〈枯樹賦〉這一類「設辭問對」的賦作，它們在前面都會有一段類似序文的說明，但這些說明卻同樣屬於賦本部，屬於賦的一部份，這樣看來，我們若將「秋風起兮秋葉飛，春花落兮春日暉」當作亂辭亦可說得通。關於我這邊談到的「賦體序」，我在〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉（《東吳中文學報》第十六期，2008·11）尚有較完整的相關論述。

¹¹⁸ 這種「妾逐君」、「隨君」、「月華照君」的套話其實也不限於詩文類或賦文類。在宮體詩創作以及後來的唐詩中都可見其蹤跡。

¹¹⁹ 在這個部分我談的是詞彙、意象的互相流動，當然歸青在其書中〈賦與宮體詩〉一節中，就談到辭賦的描寫與鋪衍之書寫特質，對於宮體詩與宮體詩人的影響。以「詠舞」這個題材來看，傅毅的〈舞賦〉有「于是鄭女出進，二八徐侍。姣服極麗，姁媮致態。貌嫵妙以妖蠱兮，紅顏擘其揚華。眉連娟以增繞兮，目流睇而橫波。珠翠的礫而炤耀兮，華桂飛髻而雜纖羅。顧形影，自

(二) 梁代文學集團的「詩創作者」與「賦創作者」

在討論梁代文學集團的「賦創作者」時，我們可以舉張纘、張率、蕭譽這三個作家來說。張纘、蕭譽的作品數量都不算少，張率有〈河南國獻舞馬賦〉，賦作於天監四年，與謝莊並非為同次獻馬而作。與張纘有〈秋雨賦〉、〈南征賦〉、〈離別賦〉、〈懷音賦〉、〈妒婦賦〉、〈瓜賦〉、〈擬若有人兮〉，而蕭譽〈愍時賦〉、〈遊七山寺賦〉、〈圍棋賦〉、〈櫻桃賦〉、〈連珠〉等賦。另外張纘有參與蕭統集團的〈大言〉、〈細言〉的共作，除此之外，他現存的詩大概就只有〈侍宴餞東陽太守蕭子雲應令詩〉這一首侍宴題材的作品。至於蕭譽的詩歌，其實還不少，包括〈大梨詩〉、〈詠百合詩〉、〈詠蘭詩〉、〈塵尾詩〉、〈詠紙詩〉、〈牀詩〉、〈詠弓詩〉、〈詠履詩〉，但我們可以發現，這些詩清一色都是「詠物題材」。從這個角度來看，這兩個作家都屬於「賦創作者」。此處張纘、蕭譽的作品，來觀察他們對賦文類的接受與修辭運用：

太常劉侯，前輩宿達。余在紈綺之歲，固已欽其風矣。及理棹江干，攬涕還望。采蕭之詠，不覺成篇：「彼劉侯之矯矯，承世德之清輝。挺荊衡之筓員，輝江漢之珠璣。昔相知于一定，逾盛衰乎二紀。豈因媒以成親，非彈冠而來仕。分自諧于金石，情冥合乎蘭芷。忘時輩之後先，略相知之年齒。……在百代而奚殊，雖千年而同調。寧風波之所移，豈流俗之能要？非高唱而云擬，逢下士而或笑。隔願言于信次，尚眷眷而興懷。矧雲崖之遠訣，抱離袖而長乖。顧龍門而掩涕，瞻郢路而何偕。在鷺禽之屢感，迫徂年之將暮。眺湘沅之分流，遵洞庭之永路。山峻高而易隱，浦遶迴而難泝。闌啾啾而夜吟，鶉騷騷而曉度。撫客子兮其何心，能辭鄉兮別故。共抱荃蕙之遺芳，不離披于霜露。」(張纘〈離別賦〉)

推櫻桃之為桃，先百果而含榮。既離離而春就，乍萋萋而冬迎。異倉龍之無首，垂牢器之晚成。鳥纔食而便墮，雨薄灑而皆零。未觀紅顏之實，空有薦廟之名。等橘柚于簷戶，匹諸薦乎中庭。異梧桐之棲鳳，愧綠竹之恆貞。豈復論其美惡，且聳榦乎前櫺。葉繁抽而掩日，枝長弱而風生。且得蔽乎羲赫，實當暑之淒清。(蕭譽〈櫻桃賦〉)

張纘的〈離別賦〉從序就讓我們知曉，這是一篇成於臨行送別場景的作品。根據

整裝。順微風，揮若芳。動朱脣，紆清陽。亢音高歌，為樂之方」。寫眉目流轉，寫華服珠髻，這當然是寫「舞」共同的文學素材。但從詞彙選擇、排列、組合來看，南朝的蕭綱集團與漢代仍有明顯的差異。以蕭綱的「腕動苕華玉，衫隨如意風」來看好了，這個意象早在「顧形影，自整裝。順微風，揮若芳」就出現了，但微風變成如意風，整裝這類概述的動作成為細膩的手腕、手腕的裝飾配件的描繪與勾勒，這一方面是文類的差異，一方面是描繪練字的進步與流變，文學史發展重層而複雜，多項變因牽一髮而全身動，惟有逐項分解討論，方能掌握其肌理。

筆者的檢索，餞宴贈別題材在南朝通常是以詩歌為載體，考究其原因，大概跟貴遊活動以詩為載體的原因差不多，在於時限的考量。而張纘自己也說「采蕭之詠，不覺成篇」，成詩可能不難，但能在那麼短暫的時間點與強烈情感的拉扯下，完成這樣篇幅的辭賦，更能彰顯張纘的文采。當然，從賦的內容來看，譬如「百代奚殊，千年同調」、「顧龍門，瞻郢路」、「山峻高，浦遶迴」等，從兩人堅貞情誼寫到山河景緻為之殊異同悲，不過就是一些常用語彙詞藻的拼貼和承繼，沒有太突出的技巧或足為警策的秀句。但從用語、鋪排、體物言志的角度而言，張率不但以賦來寫離別，寫兩人相交過往、寫當下情懷、寫眼前景色，足見他遵守賦文類的條件，將離別此一情緒化濃厚的事件佐以一較為客觀、挾帶有歷史感的視角來表達。

至於蕭譽的〈櫻桃賦〉符合南朝常見的「詠物小賦」特性，一開始以「先百果而含榮」點出櫻桃與其他花果草木之殊別秀異的地方，然後對其生物特徵進行鋪衍。但我以為特別值得提的在於「異梧桐之棲鳳，愧緣竹之恆貞」兩句，櫻桃並不是什麼神聖堅貞的植物，其樹幹也非多麼高聳厚實，但蕭譽說「豈復論其美惡」，仍以之作為賦詠的對象。如果說賦的核心內涵就是「體物寫志」，那麼南朝這些詠物賦可謂遵守此原則，且無物不能詠，無物不能頌。詩賦既分屬不同體裁，那麼勢必得有不同的吟詠結構或修辭法則，但從文類邊界來看這樣的現象，我們可以說——這些作家在創作視域上已產生了「辭賦化」的現象。因此或許我們可以說，「辭賦化」的不僅僅是作品，也包括這些「賦型態」的創作者。

接下來，可以來談談梁代的「詩創作者」，雖然梁代的幾個重要作家像蕭綱、徐陵、劉孝綽等人的詩，都作的不少，但我認為蕭繹和他大量所創作的「狹義貴遊題材」作品，應當是梁代最值得一提的「詩創作者」。¹²⁰與齊代文學集團那些寫「狹義貴遊題材」的創作者相比，前面一章談的創作者們，大多只是將〈某某名詩〉作為貴遊活動時相互競賽、取樂之用，但對蕭繹而言，他簡直就把這一類的詩當作一種新的體裁文類，認真地來創作，就今日可見其詩就包括〈宮殿名詩〉、〈縣名詩〉、〈姓名詩〉、〈將軍名詩〉、〈屋名詩〉、〈車名詩〉、〈船名詩〉、〈歌曲名詩〉、〈藥名詩〉、〈針穴名詩〉、〈龜兆名詩〉、〈獸名詩〉、〈鳥名詩〉、〈樹名詩〉、〈草名詩〉、〈相名詩〉等十幾首，這些詩未必有奉和共詠者，但就其題旨與內涵來看，都沒什麼深意。當然，這是一種出於遊戲性的創作。茲舉幾首來觀察其內涵與文類特徵：

虎旅皆成陣，龍騎盡能蹶。鳴鞭俱破虜，決勝往長榆。細柳浮輕暗，大樹繞樓烏。樓船寫退鷁，檣鳥狎飛鳧。度河還自許，偏與功名俱。(蕭繹〈將軍

¹²⁰ 像蕭綱其實詩賦都有創作，數量都不少，他在〈與湘東王書〉中也沒提到他對於詩賦的優劣評價，基本上對於「遲遲春日」、「湛湛江水」都有批評。更複雜的是一方面他的創作藻飾、傾向廣義的「賦化」；一方面他強調「吟詠性情」，這傾向廣義的「詩化」，故將「詩賦」擴大到一種論述、一種意識型態，或許還要更多的篇幅與發展，這也是我將來傾向的研究方向。

名詩》)

啼鳥怨別偶，曙鳥憶離家。石闕題書字，金燈飄落花。東方曉星沒，西山晚日斜。縠衫迴廣袖，團扇掩輕紗。暫借青驄馬，來送黃牛車。(蕭繹《歌曲名詩》)

豹韜求秘術，虎略選良臣。水涉黃牛浦，山過白馬津。摧鋒上狐塞，畫像入麒麟。果下新花落，桃枝芳樹春。王孫及公子，熊席復橫陳。(蕭繹《獸名詩》)

一方面，這些詩自然都鑲嵌特定的詞彙與名稱，譬如《獸名》鑲嵌「豹」、「虎」、「牛」、「馬」、「狐」、「麒麟」等，但如「水涉黃牛浦，山過白馬津」、「摧鋒上狐塞，畫像入麒麟」在意義上也解釋的通。另外像《歌曲》名的「啼鳥怨別偶」、「團扇掩輕紗」等句，對偶妥切，修飾精妍，我們舉目即知《團扇曲》、《烏夜啼》等樂府曲的化用，但蕭繹並沒有因為要強加鑲接特定的詞彙，就破壞原本詩句的藝術品味。從經營造語與詞彙選用中，我們仍能察覺創作者別具匠心的美學邏輯。此外，這些作品又可以作為「詩文類」與「賦文類」兩種文類(或我們可以說是兩種「傾向」)在創作者心靈世界裡流動、游移的註腳。

而我們還應該要注意的是——這兩種「型態」的創作者，就如同「題材—文類」的結合似的，不可能是一種絕對的、呈現兩極化的對立體制。畢竟對於南朝創作者而言，詩與賦文類簡直就圍繞著他們的日常文學生活，俯拾即是。但既然文類有其內在形式與特徵的區別，創作者就會因其寫作習性，而去選擇不同文類作為「內蘊」或「外顯」的載體。¹²¹而詩與賦，裡與外，表面貌似的「詩賦合流」現象與存在內裡的「詩賦合流」現象，就組織成一個盤根錯節的文學史面貌。我們惟有根據以上這樣的步驟，一一釐清，才能從這個看起來單純、實則複雜萬分的「跨文類」論題當中，整理一個關於「文類界線」的頭緒出來。

(三)蕭綱、庾信的《春賦》與「詩賦合流現象」

本章討論的是「梁代文學集團」，蕭綱與南朝時期的庾信，大概是梁代作品保存最多、最重要的創作者。前面我們談庾信、蕭綱的《春賦》，我說這是一種「新形式」的觀點，但從蕭、庾的這類作品，同時也與「詩賦合流」這個概念的提出有著密切關係。所以此處特別於「梁代文學集團的形式」一節中，延伸來談「詩賦合流」的多種面貌。

筆者碩士論文處理的是「六朝詩賦合流現象」，但今日看來結構與邏輯上不

¹²¹ 換言之，即便一個「詩型態的創作者」以賦來創作，他依舊會受到詩文類的影響與召喚。

免滯漫，此處我即言簡易賅地說明近年來學圈對「詩賦合流」的研究成果與研究路徑。¹²²民國八十三年，徐公持發表單篇論文〈詩的賦化與賦的詩化〉，其談到六朝詩文類與賦文類獨特的越界與形式、內容、書寫策略互滲的現象。徐公持定義了他所謂「詩化」與「賦化」之「化」的歷史、由來，說明其運用「化」的概念指的是文學語言藝術上的一種截長補短、相得益彰的變化與演化。他雖然針對「詩的賦化」與「賦的詩化」都作了討論，但在結論中他也提到——「賦的詩化與詩的賦化相比較，前者在內涵上更深入、更豐富、原因是，賦與詩的交流，不是等量交換，在這場交流中，賦是入超者、詩釋出超者。也就是說，詩固然需要賦化，賦卻更需要詩化」。確實，在徐公持之後，討論六朝一代「賦的詩歌化」者在質量上都更多，包括台灣學者李立信、高莉芬、蘇怡如、陳英絲，大陸學者如韓高年、如靳啓華、曹賢香都有相關的論文。而討論「詩的辭賦化」最有影響力者及許東海，他的幾篇重要論文譬如〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉、〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉、〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過度作用〉等，都於筆者處理該議題時許多影響與啓發。這大概是兩岸目前研究「六朝詩賦合流現象」的大致回顧。

不過在我們如果要討論這些學者與論述所構築的研究成果，那麼我勢必要理解一個前提，也就是這些論文中所談到的「詩文類」與「賦文類」本身就存在著些微的差異性。韓高年、陳英絲以及蘇怡如的論文中首先都定義所謂的「詩歌化」，但他們定義的面向各有不同，蘇怡如將「詩歌化」很大的一部份等同於「抒情化」進行論述，至於韓高年則將「詩歌化」細分為「篇幅短小」、「綺麗工整」、「偏向抒情」等等面向。那麼所謂的「辭賦化」問題是不是比較小呢，我們從徐公持、許東海的相關討論來看，他們的「辭賦化」大致上等於「使用賦文類的特性與限制」。譬如許東海考察張協、鮑照作品「巧構形似之言」的部分，考察謝靈運山水詩「體物寫志」的結構，接著將巧構形似、體物寫志的技巧、或書寫策略——與班固、劉勰等文論家對賦文類的注疏——「鋪采摛文，體物寫志」、「曲終奏雅，勸百諷一」放在一起。那麼這當然可以視為一種「辭賦化」的現象。更別提我們將這樣「辭賦化」論述權力上溯到最早王夢鷗先生的「文章辭賦化」，王氏的理論基礎乃是建構在——凡鋪采、凡堆垛、凡力求聯對揚厲者——即等同於「辭賦化」。

在碩士論文中我耗費許多篇幅去重新定義這些所謂的「賦化」、「詩化」以及此處的「詩」、「賦」其內涵、指涉與差異。總之從成果來看，我們可以歸納出上述學者的考察面向，包括「形式面」的詩化或賦化——最典型者像謝莊的〈瑞雪

¹²² 筆者在碩論中一方面分析「六朝的詩賦合流」，但一方面又希望能進行「後設的」研究，探尋研究詩賦合流現象的論文成果，何以莫衷一是，存有落差。但在過去由於邏輯未必清楚，故雖對前輩研究有些疑義，卻不夠有條理。所以此處我才將所謂的「詩賦合流」更細膩地區分成「形式面的詩賦合流」、「題材面的詩賦合流」、「功能面的詩賦合流」、「結構面的詩賦合流」這幾大項。如此一來，就可以明確地掌握出——學者所探討的「詩賦合流」到底是指其中哪一項目來說。

詠)以雜言形式且運用楚辭體，像蕭繹、像庾信的幾篇〈春賦〉或〈對燭賦〉大量夾雜以五七言的詩句。另外還可以分出類似「結構面」的詩化或賦化、「功能面」的詩化或賦化、「主題面」的詩化或賦化、「技巧(或修辭)面」的詩化或賦化等等。譬如詠物主題過去乃辭賦所專擅，抒情主題過去乃以詩歌較普遍，後來相互滲雜，此為主題面的，貴遊活動以詩代賦即乃功能面，另外譬如辭賦開始運用對偶或注意平仄，詩歌鋪張、誇飾、耗費篇幅寫物體物者……這都是詩賦合流的跡象。

但我們應該注意到的是一一這些不同面向的「詩賦合流現象」他們其實在南朝隨時發生，且同時發生。有時候是創作者出於刻意，有時候則是出於無意。而也就在有意或無意之間一一我們得以探尋到其時的創作者或讀者他們腦海中的「文類想像」。過去我們一旦討論到「詩化」或「賦化」時，其實遇到這樣「無意識」的文類越界或文類合流，往往得依據後來文論家依據其主觀的判斷與歸納。當然，以主觀、以風格、以本格變格的角度來討論詩賦合流的問題，其實也並非絕對不可。就像文論家喜歡說的一一蘇軾「以文為詩」，「以詩為詞」，周邦彥展現「詞的賦化」等特點，這某某程度都建構了「詩」、「詞」、「賦」的文類疆界與文類限制。但就像本文不斷強調的一一「風格」是後設的，創作者有可能自覺地「想要塑造出某種風格」或「想要模仿某種風格」，但最後判定「風格」者仍是後設的讀者／文論家。

這些討論或許有些曲折，但簡而言之，當一個時代的少部分作家開始以一種全新的形式與文類、打破舊有的成規來創作時一一譬如我們前面討論過的庾信〈春賦〉以及蕭綱、蕭繹的〈對燭賦〉一一那我們必須去考慮他的創作動機。至於當一個時代的大部分作家都開始跨越文類原本的界線時，我們必須考慮到是不是當時對該文類的「想像」與「界線」已經有所變遷。稱其「詩化」與「賦化」當然也沒有問題，但我們更不能忽略的是一一此處的「詩」或「賦」還是過去定義中的「詩」與「賦」嗎？接下來即根據上述的「形式的詩賦合流」、「結構的詩賦合流」、「功能的詩賦合流」、「修辭的詩賦合流」¹²³等脈絡逐一舉例來說明。

1. 「形式的」詩賦合流現象

首先，我們探討「形式的詩賦合流」。所謂「形式面」，就是指像賦中有詩句、或詩中有賦句一一譬如說「賦的詩化」，就是指賦中運用五七言的詩句，或在賦末繫歌、賦末繫詩。由於「賦文類」的句數字數原本就沒有絕對的限制，包括散文體的三言，楚辭體的七言、駢體的四六言都屬於賦句，所以從筆者的檢索來看一一像蕭統集團的〈大言〉、〈細言〉，大概是比較典型的以「賦句型」或「賦

¹²³ 原本應該在列出一項關於「風格面的詩賦合流」，但就如本文一再強調，風格是作品完成之後才生成的，是後設的，那麼風格勢必立基於「形式」或「內容」，那麼形式面詩賦合流，題材內容面達到詩賦合流，這首作品自然就符合詩賦合流的現象，所以列出「風格面」是沒有太大意義的。

技巧」引用在詩歌中的例證。¹²⁴而過去研究者論及「形式的詩賦合流」，主要還是在談一些賦的「詩歌化」，像庾信〈春賦〉、蕭繹〈對燭賦〉這一類作品。蕭繹、庾信、蕭綱共作的〈對燭賦〉其中三、五、七言的句式大概佔了二分之一左右，可見本章稍前的部分；另外像蕭綱、蕭繹的〈採蓮賦〉，就題材上來看有些宮體的色彩，從形式來看，則他們似乎約定好其體制，在賦末都有繫歌。

此處我們來看看之前沒有討論過的、幾篇以五七言句法為主、卻以「賦」為題的篇章：

夜籌已歇，曉鐘將絕。窗外明來，帷前影滅。荊王欲起，侍妾應還。前齋上幔，內閣除關。開屏易疊，捲簾難攀。握頭斂髻，釵子縈鬟。階邊就水，盤中光映。訝宿粉之猶調，笑殘黃之不正。欲開奩而更飾，乃當窗而取鏡。臺本王官氏姓溫，背後銘文宜子孫。四面迴風若流水，句欄匱似城闈。分明似無礙，影前彌可愛。近來顏色不須紅，即時好眉猶約黛。世間好鏡自無多。唯聞一箇比姮娥。曾經玉女照，屢被仙人磨。□□□□□，光明粉可憐。論時不假著，法用自應須。夏天金薄漠，秋日寶茱萸。銀纏辟鬼咒，翠厄護身符。空處宜應描，非是畏釵梳。(劉綏〈照鏡賦〉)

落花無限數，飛鳥排花度。禁苑至饒風，吹花春滿路。岩前片石迴如樓，水裏連沙聚作洲。二月鶯聲纔欲斷，三月春風已復流。分流繞小渡，暫水還相注。山頭望水雲，水底看山樹。舞餘香尚在，歌盡聲猶住。麥壟一鷺翬，菱潭兩飛鷺。(蕭導〈春賦〉)

若夫年覽九域，韶光四極，解宇宙之嚴氣，起亭皋之春色。……昭陽殿裡報春歸，未央台上看春暉。水精卻掛鴛鴦幔，雲母斜開翡翠帷。竟道西園梅色淺，爭知北闕柳萌希。斂態調歌扇，迴身整舞衣。銀蠶吐絲獨未暖，金燕銜泥試學飛。……鳳凰山上花無數，鸚鵡洲中草如織。春江澹容與，春其所處所。春水春魚樂，春汀春雁舉。君到玉門關，何如金陵渚。為問逐春人，年光幾處新。何年春不至，何地不宜春。亦有當春逢遠客，亦有當春逢故人。風物雖同候，悲歡各異論。(王勃〈春思賦〉)

胡兵十萬起妖氛，漢騎三千擊陣雲。隱隱地中鳴戰鼓，迢迢天上出將軍。……若乃地分元微，路指清波。邊城暖氣從來少，關塞元雲本自多。嚴風凜凜將軍樹，苦霧滄滄太史河。……征夫行樂躍榆溪，倡婦銜怨作空閨……鳳凰樓上罷吹簫，鸚鵡杯中休勸酒。同道書來一雁飛，此時緘怨下鳴機。裁鴛帖夜

¹²⁴ 蕭統的〈大言〉、〈細言〉並沒有著名為詩或賦，但逯欽立則將之收入在《先秦漢魏南北朝詩》全集之中。其實像蕭子良集團的〈賦體〉這一批同題共詠作品，也算不上是有題目、有鋪衍對象的辭賦作品，其以讌樂、遊戲、歌功頌德為題材，嚴可均有收入其總集，但說其乃「運用辭賦句法的詩歌」應當也可以說的通。

被，薰麝染春衣。屏風婉轉蓮花帳，夜月玲瓏翡翠帷。箇日新妝始復罷，只應含笑待君歸。(駱賓王〈蕩子從軍賦〉)

王芑孫《讀賦卮言》就曾提到這種五七言句法與辭賦的關係，他說「七言五言，最壞賦體，或諧或奧，皆難鬪接。用散用對，悉礙經營。入徒見六朝初唐，以此入妙，不知漢魏典型，由斯闕矣」¹²⁵，又說「漢魏風規，一壞於五七言之詩句，再壞於四六格之文辭」¹²⁶。所謂的「漢魏風規」指的應該就是從漢大賦以降建構的典型散體賦或楚辭賦句法，而所謂的「一壞」與「再壞」，倒不是指時間的先後次序，而是對漢魏風規的損害程度。但其實以六朝初唐的辭賦來看，七言五言實較六四句法少的許多。如果我們從時間上更遠的角度來檢視這批作品，我們可以發現庾信藉著〈春賦〉「刻意」創作出一種新的寫作型態——甚至可以說是文類。

劉綏曾任湘東王蕭繹的記室，當屬蕭繹集團成員，其有〈看美人摘薔薇花詩〉與蕭氏兄弟相應和。此首〈照鏡賦〉旨不在詠鏡、不在體物，卻有幾分敘事性。「臺本王官氏姓溫，背後銘文宜子孫」乃七言非詩句，但此句之後則皆屬五七言詩句——只是如「曾經玉女照，屢被仙人磨」、「唯聞一箇比姮娥」、「光明粉可憐」等句甚無鍊句，言不避俗，頗似口占或即席而作。至於前面我們已提到庾信的〈春賦〉，除其三分之一近一半的句數運用五七言外，其他也包括七言的非詩句，以及凡增減某動詞或形容詞——就可遊走於五七言詩句或四六體駢句的這類「浮動句型」。庾信這次的嘗試可以想見於南朝宮廷掀起模仿的風尚，現在我們還可看到蕭綱的仿擬作。至於陳隋之際作家蕭導的〈春賦〉，從「互文性」的觀點來看也無疑是對庾信的仿作——庾信其賦開頭曰「宜春苑中春已歸，披香殿裏作春衣。新年鳥聲千種囀，二月楊花滿路飛」，蕭導此處以「落花無限數，飛鳥排花度。禁苑至饒風，吹花春滿路」標誌出其與庾信的互文性與對話性。至於「二月鶯聲纔欲斷。三月春風已復流。分流繞小渡。塹水還相注」的句法、詞彙、素材與意象，也與前面的「鳥聲千種囀」、「二越楊花滿路飛」，以及庾信賦最末的「三日曲水向河津，日晚河邊多解神」、「樹下流杯客，沙頭度水人」有其聯想關係。蕭導的〈春賦〉刻意標舉出此賦模仿庾信〈春賦〉而來。

至於王勃的〈春思賦〉也可放在此脈絡下理解。當然在詞彙、語氣上王勃與前述兩賦的雷同性沒有那麼高，但從字行間我們同樣可以發現——王勃模仿的對象乃蕭綱集團的〈春賦〉以及〈春日詩〉這一類的作品，以「春臨四界」為創作主旨，對週遭景色代興進行鋪排、觀察與描體，以「鑲嵌春字」之類的「遊戲性」為其主要的創作動機，譬如「報春歸」、「看春暉」、「春江」、「春水」、「春魚」、「春雁」等。而「為問逐春人」、「亦有當春逢故人」等詞彙、句型、意象，很明顯就

¹²⁵ 王芑孫，《讀賦卮言》(收錄王冠輯，《賦話廣聚》(北京：北京圖書館，2006))，344頁。

¹²⁶ 王芑孫，《讀賦卮言》，344頁。

是從蕭繹〈春日詩〉的「春人春不見，不見懷春人」而來，當然因為王勃的時代，也讓他的許多句子更強調對偶以及平仄等外部形式的規範，譬如「水精卻掛鴛鴦幔，雲母斜開翡翠帷」、譬如「斂態調歌扇，迴身整舞衣」，不但聯對工整宛如律師，我們若進一步考其平仄，前句為「|—||—|，—|—|—」，整句相對，後句「||—|，—||—」，逐一相黏，庾信〈春賦〉中其實就不乏有對聯對工整綺麗而雕琢的五七言詩句，譬如「豔錦安天鹿，新綾織鳳皇」，但這類句子在平仄上卻沒有初唐的王勃那麼樣的雕琢。

另外〈蕩子從軍賦〉也很有特色，其雖有四六體的句型，但大抵以七言居多，且不乏許多對偶工整的句子，描寫塞外景觀、雄渾豪邁，宛如盛唐邊塞詩。譬如「胡兵十萬起妖氛，漢騎三千擊陣雲」、「隱隱地中鳴戰鼓，迢迢天上出將軍」、「鳳凰樓上罷吹簫，鸚鵡杯中休勸酒」凡五七言詩句體則駱賓王必以對句型態呈現，且強調平仄。根據韓高年〈南朝賦的詩化傾向的文體學思考〉、陳洪娟〈南朝賦的詩化傾向及成因初探〉¹²⁷等相關論文的統計與分析，南朝至隋賦中有運用五七言作品的辭賦當然不只以上幾篇，但其他大多比例沒有那麼高，而初唐的部分我參酌了白承錫《初唐賦研究》中論及初唐賦「詩賦合流」現象的成果。白氏統計發現初唐諸賦家的辭賦作品——無論散體賦或律賦——都有五七言賦句夾雜的情況，而以作家角度來看，初唐四傑又比其他賦作者譬如虞世南、李百樂、許敬宗、謝偃、李世民、宋之問、沈佺期、陳子昂、劉知幾等人要更高出一籌。但若不從作家的比率，而以作品中實際運用「五七言詩句」的部分來看，大概就前面兩篇〈春思賦〉、〈蕩子從軍賦〉所佔的比例最高。所以某程度來說，我們應該有一個先驗的前提是——這些作品乃創作者刻意所創造出來的，換言之，這是創作者有意識塑造的一種融合詩賦形式的新文類。其實替庾信集作注的倪璠早就已經說到庾信的這首〈春賦〉影響到後代王勃的作品¹²⁸，如果我們從「文類學」的觀點來看，這批作品(也包括庾信的〈蕩子賦〉與駱賓王的擬作)雖也以賦為題，但實際上乃由創作者刻意塑造一種在句法與句式都「以詩入賦」，在文類條件、特徵、限制、目的與呈現出的風格都與過去的「賦文類」截然不同，而這新文類的首創者當即當屬南朝時庾信、蕭綱集團。

前面我們討論最狹義的「詩賦合流現象」，也就是「形式面的詩賦合流」。而

¹²⁷ 韓高年〈南朝賦的詩化傾向的文體學思考〉刊登於《文學評論》，2001(5)，陳洪娟〈南朝賦的詩化傾向及成因初探〉刊登於《棗莊師範專科學校學報》，2005(3)。

¹²⁸ 倪璠說，「觀其(〈春賦〉)以及其他庾信於南朝諸賦)文體，略庾梁朝諸君相似。晉安、湘東所賦，題頗類之，蓋當時宮體之文，徐庾並稱也。至其歷魏仕周，閔姬思毫，得南朝之精微，窮北方之枝葉。蓋有騷人之風，非孝穆所能及……《簡文帝集》中有〈晚春賦〉，《元帝集》有〈春賦〉，賦中多有類七言詩者，唐王勃、駱賓王亦嘗為之，云效庾體，明是梁朝宮中庾子山創此體也」(倪璠《庾子山集注》(北京：中華書局，2000重印)，74頁)。雖然倪璠所謂的「創其體」與本文所謂的「製作一種新文類」或許不盡相同，但可見形式面的詩賦合流作品在南朝也沒有想像中來得多，若我們將庾信的這種體裁視為一種延續「賦」之名的新文類的話，那麼更可以解釋這種「賦句中類七言詩」的文類越界乃是其來有自了。

這類「形式的」詩賦合流作品，它們在分類歸納上卻沒有問題，不太容易產生歧見，而依筆者的看法，這一類形式的詩賦合流，其實應當是庾信所率先發明的一種體裁。所以當然，若學圈要將之視為「詩賦合流」的表徵也無妨，但筆者更傾向將之視為獨立於「詩」、「賦」之外的一種新「體裁」。

2. 「功能的」詩賦合流現象

接著是「功能面的詩賦合流」現象，此論當以高莉芬先生最早提出相關的論點。高先生從賦語言的功能切入，該文與本文較關聯之處時有三點，首先，高先生談到蕭衍集團一系列的〈賦體〉共作，先生認為其楚辭體其實可還原成五言詩的句型，且還原之後「形式整齊，對偶工整，音韻和諧」，「宛如一首五言詩歌」。並認為此作有如詩卻以「賦體」命名，「足見詩賦二體再南朝之界線正日益模糊消泯」。其次，高先生提到關於南朝創作者首開先例的「賦得」——也就是在詩題前加「賦得」二字，根據筆者檢索此現象發展到陳叔寶集團時尤盛，譬如陳叔寶本人、譬如張正見、陳暄等狎客其作品都不乏加入「賦得」於正題之前。關於「賦得」的來由與現象其實歷來解釋的並不多，呂光華、歸青都認為所謂的「賦得」就可標舉出這篇作品乃文學活動時與其他成員所共詠或酬作。至於高莉芬先生認為：

翻閱梁人詩集，除贈答、詠物之篇外，幾乎都是「賦得」之作，如梁簡文帝有〈九日賦韻詩〉、〈賦得橋詩〉、〈賦得舞鶴詩〉……「賦韻」或「賦體」皆是即席命篇，詩酒留連，都是具有明顯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。¹²⁹

先生此處的邏輯推演是從「賦得」、「賦韻」這樣的加諸題目之前的概念進行聯想，推論出一「詩歌功能性的轉變」。從詩歌的功能性轉變再加上「賦得」、「賦韻」的題名進而推論出「賦創作同樣用來作為應酬功能」。

其實從歷史的角度來看，詩最早在先秦作為「使於四方」的外交辭令功能，原本就有社會性，而賦在誕生貴遊宮廷中，出產於言語侍從像宋玉、唐勒、司馬相如之手，一方面當然是遊戲性與娛樂性的功能，但隱含在遊戲性背後的政治意涵恐怕也不能忽略。但從前述我們的討論就可以發現——在《詩》用以外交辭令的時代結束的漢代，辭賦成為貴遊活動的主要載體——如果我們徵引 Helmut Wilhel 在其〈學者的挫折感：論「賦」的一種型式〉中的說法，辭賦也成為漢代創作者重要的政治工具。¹³⁰高莉芬先生提到的「宴會、送別、贈言、干謁、慶賀」

¹²⁹ 高莉芬先生，〈六朝詩賦合流現象之一的考察〉，204 頁。

¹³⁰ 不過我此處必須強調的是，我對 Helmut Wilhel 對「辭賦文類」的由來、稱名溯源以及發展史

¹³¹雖都是娛樂性或情感性的活動，但放進文學集團與政治集團幾乎合而為一的角度來看，這些活動同時當然也都具有政治性。故此處高先生雖然所說的是「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」，但我們可以進一步推論的就是——「詩歌」（須注意是指「五言詩」為主）此文類在功能性上又取代了「辭賦」，成為社交、應酬、娛樂、遊戲等功能的載體，在南朝重新扮演起社會與政治性的功能。

其三，高先生為論證辭賦具備的社會性功能，則提出贈答的辭賦作為論證，包括我們前面談過的陸、任兩人贈答的〈感知己賦〉，和裴子野、謝朓的作品：

詩賦同為上流社會之社交工具，譬如陸倕有〈感知己贈任昉賦〉，任昉亦有〈感知己贈陸倕〉之作。裴子野有〈寒夜直宿賦〉以贈謝微，而謝微亦作〈感友賦〉以回應。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，皆是相同文體間的贈答。但至於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」，如沈約曾贈詩為謝朓餞行，謝朓作〈酬德賦〉以贈。詩賦兩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。¹³²

我們前面一個章節有討論過關於沈約以及其他竟陵集團僚佐的「餞謝文學」，當時也徵引了謝朓的回應詩。這邊的贈答目的顯然還為別事。關於此我們可以參看謝朓〈酬德賦〉的序文：

右衛沈侯以冠世偉才，眷子以國士。以建武二年，予將南牧，見贈五言。子時病，既以不堪蒞職，又不獲復詩。四年，予忝役朱方，又致一首，迫東偏寇亂，良無暇日。其夏還京師，且事讜言，未遑篇章之思。沈侯之麗藻天逸，固難以報章。且欲申之賦頌，得盡其體物之旨。詩不云乎，無言不酬，無德不報。言既未敢為酬，然所報者寡於德耳。故稱之曰酬德賦。其辭曰：……
(謝朓〈酬德賦〉)

高先生點出的「以「賦」酬答別人之贈「詩」」的這個觀察足顯見地，而再將之與謝朓的這一段序文合觀，就顯得饒富趣味。序文中謝朓提及「建武二年，予將南牧」應該乃其於西元 495 年其就任宣城太守的赴職。而建武四年(497)沈約又贈詩，但謝朓因「東偏寇亂，良無暇日」而沒有回。這一連串單方面贈詩後，謝朓秉持「無言不酬，無德不報」的詩教，以賦為文類為載體，定題目為「酬德」，而為何沈約贈之以詩，他卻報之以賦呢？謝朓說他「欲申之賦頌」，乃是為「得

甚不認同。

¹³¹ 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一的考察：賦語言功能之轉變〉，204 頁。

¹³² 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一的考察：賦語言功能之轉變〉，204 頁。

盡其體物之旨」。從這一段我們就可以得到兩個觀察重點，其一，以詩贈而以詩答，以賦贈而以賦答這應當是較合理的酬應程序，且從文類發展以及高莉芬先生的相關論述來看，以詩贈答歷史悠久，以賦贈答數量較少，且此並非賦文類適宜的功能性。故此處謝朓強調其「未敢為酬」。其次，在於謝朓強調「盡體物之旨」，這是對賦文類的重申與確認，這也是對「體物」的注疏。此處與其說是「盡體物之旨」，倒不如是謝朓認為藉著賦文類的鋪衍特徵、雲構映辭、宏大篇幅以及揚厲的修辭，足以深切表彰沈約的重恩以及彼此堅貞的友情。果不其然，其賦主軸歌詠沈約的文采功勳，說明其屢次遠行的重阻與思念。我們可以看〈酬德賦〉最末，以及〈和別沈右率諸君〉：

忽攜手以上征，躋中皇之修迥。巾帝車之廣軾，棹河舟之輕艇。歷星術之熠燿，浮天潢之澒溟。機九轉於玉漿，練七明於神鼎。吹萬化而不喧，度千春之可並。齊天地於倏忽，安事人間之紆婞哉？（謝朓〈酬德賦〉）

春夜別清樽，江潭復為客。歎息東流水，如何故鄉陌。重樹日芬蓋，芳洲轉如積。望望荆臺下，歸夢相思夕。（謝朓〈和別沈右率諸君〉）

在贈別詩中謝朓以「望望荆臺下，歸夢相思夕」結尾，情深意重，意境無窮。而將之與〈酬德賦〉結尾相比，賦當然顯得更具誇飾、鋪張之辭，碧落黃泉，萬化千春，這大概就是謝朓希望的「更盡體物之旨」，但一來，這兩段都彰顯兩人深厚堅貞且不應時空舉阻而無遠弗屆的友誼，二來這兩段都將贈答的功能與意義發揮地淋漓盡致。從這個角度來說，無論詩賦——在內涵與功能上確實都扮演差不多的角色。但我們也很明確看出謝朓選擇這兩種不同文類所對應的不同書寫策略——賦則無所遺，詩則有餘韻；賦則窮聲貌，詩則訴溫情。

高莉芬先生最後徵引徐公持的論述作為佐證，認為「(詩文類與賦文類在)功能上趨於一致，形式上也相互滲透，詩賦二體之界限漸泯，終志密切交融」¹³³。從我們之前相關的文本討論，到此處的相關論述回顧，詩賦兩種文類確實都被拿來作為酬唱、應詔、贈答、公讌之用，但我們更細膩分疏，創作者對於這兩種文類的選擇或集團文學集團對於文類的選擇時，仍會與時限、題材、個別的寫作習性、整體情境等其他變因一並考量。故這個結論基本上並沒有問題，但我們應該從源流來看——這樣的功能本身就是詩文類與賦文類所負責承載的，幾經變遷與時間流轉，文類又再度或交換它們承載的功能。總之，若從功能的角度來觀察，詩文類與賦文類確實可扮演相近似的功能，這樣的現象就不太可能發生在如銘誄、如奏議、如表啓等文類上。

3. 「結構的」詩賦合流現象

¹³³ 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一的考察：賦語言功能之轉變〉，205-206 頁。

再來，我們可以在來看看許東海提出的「結構面的詩賦合流」現象。與其說許東海是討論「詩賦合流現象」、或討論鮑照、謝朓「詩情賦筆」等山水詩書寫策略，筆者以為許先生論述實在推論兩謝與鮑照的山水詩作品走向「賦化」的進程。而其論述的另外一個重點——謝靈運與謝朓的異同——其實也就是「賦化」的程度、方式、深淺與影響的異同。許東海論述當然不僅說明辭賦的文類特質與文類結構——「體物寫志」、「曲終奏雅」——是如何影響兩謝的山水詩。他還從形式、從語言、從詞彙、從意象去比對兩謝的山水詩，他發現謝靈運描寫花鳥情景，「多為紀遊與移步換形的觀賞結果，因此他的花鳥情景大多注重空間的羅列鋪陳」¹³⁴。至於謝朓則傾力於鍊字與深刻體物，所以許東海認為「我們現在就可以看到謝朓詩中如『魚戲新荷動，鳥散於花落』，『寒草分花映，戲鮪乘空移』的體物入神與「曲寫毫芥」之妙」¹³⁵。至於許先生認為「這類描寫不僅謝靈運有，而且也成為謝朓山水詩中寫景的主要特色……大小謝山水詩體物風貌不同處，主要關鍵即在謝朓大力運用了詠物賦的特殊筆法所產生的巧妙效果，而這在謝靈運創作中幾乎是付之闕如的」¹³⁶一段以下，與本文關係較密切。也因此我將許東海對「詩賦合流」的論述與觀點稱之為「結構的(與技巧的)詩賦合流」，將之與徐公持的「形式的詩賦合流」、高莉芬「功能的詩賦合流」以及本文論述的「題材的詩賦合流」作一個區分。

在討論大小謝在句法、在形式、技巧、聲律或平仄的異同之後，許東海將焦點放在兩創作者作品與「體物寫志」、「曲終(許東海多用「中」)奏雅」的結構面向。他說：

從辭賦「體物寫志」的觀點來看，謝朓山水詩「體物」的巧密程度，確實有超越謝靈運之處；同時在「寫志」的內涵上，他以情為主的寫作旨趣，又與大謝以理悟為主的態度有很大的不同，這正是構成他山水詩「詩情賦筆」特徵的重要因素之一。¹³⁷

此處的「詩情賦筆」，在我的理解中應該就是在說小謝詩的「賦化」，當然，如果我們再將許東海這邊的「詩情」和陸機的「詩緣情」以及高友工、陳世驥的「抒情傳統」結合，那麼脈絡將更為明確——也就是許東海認為謝朓的詩在內涵上仍然符合詩文類的文類限制與特徵，但卻運用了「賦筆」——我們可以將之理解為「賦的技巧」、或更準確地說「賦的結構性原則」。而換言之，這當然就是一種「賦化」。他認為大謝山水詩最後往往歸於「玄言」，如果我們將前面描寫移動行狀的山水景觀當作「體物」，後面抒發哲理或感嘆際遇的部分視為「言志」，許東海認

¹³⁴ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉（《國立中正大學學報》第九卷第一期，1998），81 頁。

¹³⁵ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉，82 頁。

¹³⁶ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉，82 頁。

¹³⁷ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉，82 頁。

爲謝靈運與謝朓的「山水詩」都具有「體物」與「寫志」兩層結構，只是兩人「寫志」的意義與內涵又有不同：

南朝以後，體情內涵漸受重視，正反映著文學創作潮流的新變方向，從謝靈運的山水詩中以理悟為主，以情為輔，到謝朓以情為主，偶有涉理悟的轉變，便是「寫志」的時代內涵，「理」與「情」二者相互消長嬗變的最好說明。另一方面，大小謝兩人在「體物」技巧上，固然存在著精粗疏密程度的差異性，但在辭賦「體物而瀏亮」的本質上並無不同，而他們兩人的山水詩也都在「體物」之外，重視「寫志」的發揮。……(只是)大謝山水詩濃厚地保留東晉玄言詩「以形媚道」的本質，因此物理的訴求顯然超越一切……而謝朓山水詩則確實發揮《詩品》所謂的「指事造形，窮情寫物」的創作精神，以致他的「體物寫志」較大謝明顯呈現詩情賦筆合一的情景交融。¹³⁸

許東海後文更進一步將謝朓的詩從「情」與「景」兩種結構面向而區分出來，我們也很明顯地看到謝朓不同於謝靈運還秉持漢大賦「曲終奏雅」的結構，他在一首詩中可能先情後景，又會先景後情，其中又情景夾雜，寓目即有感，有感而喻景。論兩謝差異的論述不算少，但許東海以辭賦結構作為肌理，以比對兩創作者的異同，這當然也呼應六朝「詩賦合流現象」之一的面向。

而也就是因為許東海從「辭賦結構」、「賦文類化」的這種觀點來看謝靈運與謝朓詩，也提出了一些過去研究者在分判元嘉體與永明體時很難發現的特點。許東海在該文結論中提到：「大小謝山水詩的審美傾向，若從謝靈運之大力規模漢賦古制，並追求『宏衍巨麗』的審美旨趣，與謝朓多汲取魏晉以後辭賦簡遠清麗與「辭人愛奇」的美學趣味來看，其實有明顯的不同取向」¹³⁹。他認為這是一「古調——新聲」的拉扯。在明清詩話的論述中，詩論家喜歡去談一個「古詩亡於陶」或「古詩亡於謝」的論辯¹⁴⁰，而這樣論辯的背後關係的，其實就是擁謝與擁陶派的拉踞。此處許東海從大小謝比較著手，以辭賦結構為切入的方法論，於是過去我們認為新變、尚巧似、繁蕪、麗典新聲的大謝山水詩，在與小謝山水詩的比對中反倒成為承繼漢賦古調傳統的保守派——這乃是從「賦化」觀點衡量的結果。

¹³⁸ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉，89頁。

¹³⁹ 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係〉，89頁。

¹⁴⁰ 汪師韓《詩學纂聞》說，「謝靈運詩，鮑照比之「初日芙蓉」；湯惠休比之「芙蓉出水」；敖陶孫比之「東海揚帆，風日流麗」；至梁太子〈與湘東王書〉，既謂「學謝則不屆其精華，但得其冗長……」；鍾嶸《詩品》既見以繁蕪為累，而乃云……後人刻畫山水，無不奉謝為崑崙墟，不敢異議。甚矣其耳食也。……(以謝「首尾不辨」、「不成句法」、「披沙揀金寥寥可數」)何仲默謂「古詩之法亡於謝」。洵特識也，獨不當先謂詩溺於陶耳」；毛先舒《詩辯坻》說：「何大復嘗謂「詩弱于陶，謝力振之，然古詩之法亡于謝」思言世共推其鑑，予嘗疑之。……且何以建安為古法，則亡其法者實在士衡，無關靈運。倘以太康為古法，則存其法者，功在靈運，豈得云亡」(上述詩話筆者參酌郭紹虞，《清詩話續編》，相關論述可參酌筆者〈想像的系譜：論歷代詩話中的六朝文學系譜〉(《興大人文學報》第40期，2008·9)一文，15頁)。

從以上的論述我們清楚看到許東海如何推論其「結構的詩賦合流」，當然許氏仍從內涵、從語言、從形式以及各種角度來解讀作品，本文僅統其緒要以概稱之。由於謝靈運的詩歌辭賦並不在本文討論的範圍，我們此處倒是可舉幾首謝朓的山水詩來觀察許東海所說的「詩情賦筆」：

大江流日夜，客心悲未央。徒念關山近，終知返路長。秋河曙耿耿，寒渚夜蒼蒼。引領見京室，宮雉正相望。金波麗鳩鵲，玉繩低建章。驅車鼎門外，思見昭丘陽。馳暉不可接，何況隔兩鄉。風雲有鳥路，江漢限無梁。常恐鷹隼擊，時菊委嚴霜。寄言爵羅者，寥廓已高翔。（謝朓〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚詩〉）

江路西南水，歸流東北驚。天際識歸舟，雲中辨江樹。旅思倦搖搖，孤遊昔已屢。既歡懷祿情，復協滄洲趣。囂塵自茲隔，賞心於此遇。雖無玄豹姿，終隱南山霧。（謝朓〈之宣城郡出新林浦向板橋詩〉）

灞浹望長安，河陽視京縣。白日麗飛甍，參差皆可見。餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。去矣方滯淫，懷哉羅歡宴。佳期悵何許，淚下如流霰。有情知望鄉，誰能鬢不變。（謝朓〈晚登三山還望京邑詩〉）

如果我們接受許東海「曲終奏雅」、「體物寫志」的賦化結構並以之來檢視謝朓山水詩的話，那麼確實在一連串細膩、工麗、巧似而強調鍊字的景色描寫後，謝朓沿襲謝靈運的山水詩公式，將之歸入個人的體悟與感懷——如「有情知望鄉，誰能鬢不變」，如「囂塵自茲隔，賞心於此遇」，且誠如許東海所說這裡的「抒懷」反倒更多於「悟理」。不過我倒以為言謝朓較謝靈運體物更工也未盡然，謝朓確實精於鍊字，但謝靈運也不乏有體物深刻、詞藻華美的句式。謝朓名句如「天際識歸舟，雲中辨江樹」、「喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸」、「金波麗鳩鵲，玉繩低建章」歷來論者實多，但謝朓在鍊句、選詞的寫作習性上，不同於謝靈運之處，更在於謝朓發現了——錘鍊字句原來可以與圓轉流暢並存，於是謝朓避免了謝靈運「寓目輒書」所帶來的「繁富」，造就出「奇章秀句」又不失其「圓美流轉」、「如彈丸脫手」¹⁴¹的特質。

當然隨上述連貫的討論，論者或許對於「體物」是否有優劣、疏密之別，或「體物」是否為辭賦文類專屬的文類條件等諸問題尚有疑義，但根據班固、陸機以至於劉勰的觀點，「體物」這個概念或「物色」這樣的修辭與獲取靈感的方式向來都與辭賦文類較為接近，至於「體物」到底得——像謝朓謝靈運這樣將山水景貌以高度的濃縮、雕琢集中在詩句中——算是深得「體物」之旨呢？還是得像

¹⁴¹ 根據王延壽，《南史·王筠傳》，「又於御筵謂王志曰：『賢弟子文章之美，可謂後來獨步。謝朓常見語云，『好詩圓美流轉如彈丸』。近見其數首，方知此言為實』，610-611頁。

漢大賦作者包攬山海、外無遺物地將所有時空、歷史、典故包容在內才算是「體物」的初衷？這或許是許東海尚未處理的論題。但至少對於謝朓而言，以上這些寫於往宣城赴職或於宣城遊覽的作品，在一開始就以「詩文類」的形式被設定、被選擇。像「之宣城郡出新林浦向板橋」或「晚登三山還望京邑」等題材，其聯想到文學素材、觀測到的景色與感懷，或許並未達到足以作賦的程度或質量。其實「之宣城郡出新林浦向板橋」此類赴職就任的題材是可以發展成紀行賦，而「晚登三山還望京邑」也讓人聯想到〈登樓賦〉這樣的題材，但雖然可行，謝朓卻沒有選擇辭賦作為載體，在〈晚登三山還望京邑詩〉他省略登臨的典故、省略複雜的地理探跡、時空求索，寫白日、寫澄江、寫喧鳥，接著就來到曲終「言志」，表抒遠望當歸的感嘆。

我們現在不太可能明確發掘出——謝朓何以以「詩文類」作為載體來作這篇賦而沒有作出一篇〈望京邑賦〉或〈登三山賦〉，這與個人寫作習性、當時的時代文學風尚都有關係，但我們從謝朓的其他賦作¹⁴²中，就可以發現——這樣的題材、這樣的感懷，在過去確實是可以、而且也較為適合用「賦文類」來表現，但在謝朓時期，以「詩文類」就更為合適了。我們當然也可以將這個觀察當作「詩賦合流現象」的佐證，但更準確地說應該是，詩賦的文類界線正不斷地產生挪移與變異。

4. 「題材的」詩賦合流現象

前面討論了「詩賦合流現象」的幾個面向——形式的、結構的、功能的……我們自然可以發現，「詩賦合流」可能是一個方便的口號，但誠如筆者在碩論中的結論，我們終究不能把「詩賦合流」當成鐵板一塊，或作出「六朝以降詩賦逐漸合流」這類過於大而化之的化約論。功能的合流不代表形式的合流，結構的合流也不代表創作者心態中的合流，這當是應該可以更細膩梳理的。而最後我們與前一段落與前文聯合起來，來談談「題材的詩賦合流現象」，這也是本文觀察創作者進行文類選擇、以及創作者對文類的想像很重要的觀察指標。到底此一題材有沒有較適合的文類？究竟創作者如何去想像某一種文類的疆界又如何越界？這是我們從作品中大致看出的蛛絲馬跡。

其實在前文我們已舉出許多創作者面臨「題材設定」時具代表性的篇章。此處將「題材」此一變因與「形式」此一變因結合來看，本文以為有幾篇作品特別有代表性，而這些作品我們大致上在前面一個章節也討論過了。包括鮑照於宋孝武帝集團應詔所作的〈舞馬賦〉與〈舞馬歌〉、蕭子良集團幾個重要成員共作的〈同詠樂器〉、〈同詠坐上玩器〉、〈同詠坐上所見一物〉這三批作品、蕭統集團共

¹⁴² 謝朓有〈思歸賦〉，但從個人生平際遇完整寫起。至於其他如〈遊後園賦〉、〈七夕賦〉、〈杜若賦〉這一類貴遊作品我們在之前已經討論過，它們的結構、內涵、承載情緒與素材……與此處這些山水登臨詩更是南轅北轍。

作的〈大言詩〉、〈細言詩〉，以及陳叔寶所作的節令詩、各賦一韻詠五物詩這一類的。而這些作品此處特別提出來，乃因其皆關係到「文類選擇」的變動性以及歷時性課題。

我們前面也都提過這些作品的成因、現況與背景。鮑照的〈舞馬歌〉今已不存，〈舞馬賦〉保留則相對完整。其事之成因乃河南國獻舞馬，鮑照應劉駿所敕令而作賦，且根據其本傳以及《宋書·袁淑傳》，應詔作賦不只鮑照。可想見的是這篇賦作當以歌功頌德為題旨，而對照全賦，鮑照以「天子馭三光，總萬宇。挹雲經之留憲，裁河書之遺矩」作為開頭，而結尾的一段：「盛節之義洽，升中之禮殫。億兆悅，精祇歡。聆萬歲於曾岫，燭神光於紫壇。是以擊轅之蹈，撫埃之舞」加上「歌曰」的部分——「聳朝蓋兮泛晨霞，靈之來兮雲漢華。山有壽兮松有茂，祚神極兮貺皇家……巍巍乎，蕩蕩乎，民無得而稱焉」，鮑照簡直讓這遠從河南國獻貢而來的舞馬超凡入聖，遨遊天際，與日月同高，與仙靈共處，最後的「巍巍乎，蕩蕩乎」也以常用的典故，歌頌劉駿與三代時的帝王達到相同的歷史高度。而這一類盛讚統治階層、極盡歌功頌德的作品——我們若依照〈兩都賦序〉所建立下的文類特質來分判——其自得以為賦文類來表達。不是說詩文類斷然不可，只是以詩的篇幅、技巧、修辭而言，可能只能以前兩聯交代「舞馬」的來歷與時空背景，以中間四聯描寫舞馬姿態，最後兩句草率歸結到皇權之盛，君容之威。但這與四方來朝、德被天下的帝國如何相稱。但從史料我們也發現，〈舞馬賦〉篇幅自不較漢大賦來的長，且同時也有〈舞馬歌應詔〉。這當然是文類界線發生變化的指標。

謝朓、王融、沈約的〈詠樂器〉、〈詠玩器〉等作品我們已於談齊代文學集團以談過，這批作品與貴遊活動的關係、與《西京雜記》所記載的兔園忘憂分題的差異在前面我們也已經討論過了。但我們現在可以再特別看看謝朓的〈詠琴詩〉以及前代的詠琴的辭賦作品：

洞庭風雨幹，龍門生死枝。雕刻紛布濩，沖響鬱清危。春風搖蕙草，秋月滿華池。是時操別鶴，淫淫客淚垂。(謝朓〈詠琴〉)

惟梧桐之所生，在衡山之峻陂。于是遨閒公子，中道失志。居無室廬，罔所息置。孤瑩特行，懷悶抱思。昔師曠三奏，而神物下降。玄鶴二八，軒舞于庭，何琴德之深哉。(馬融〈琴賦〉)

爾乃言求茂木，周流四垂。觀彼椅桐，層山之陂。丹華煒燁，綠葉參差。甘露潤其末，涼風扇其枝。鸞鳳翔其巔，鷓鴣巢其岐。攷之詩人，琴瑟是宜。爰制雅器，協之鍾律。通理治性，恬淡清溢。爾乃閒關九絃，出入律呂。屈伸低昂，十指如雨。清聲發兮五音舉，韻宮商兮動徵羽，曲引興兮繁絃撫。

然後哀聲既發，祕弄乃開。左手抑揚，右手徘徊。指掌反覆，抑案藏摧。于是繁絃既抑，雅韻復揚。仲尼思歸，鹿鳴三章。梁甫悲吟，周公越裳。青雀西飛，別鶴東翔。(蔡邕〈琴賦〉)

惟椅梧之所生兮，託峻嶽之崇岡。披重壤以誕載兮，參辰極而高驤。含天地之醇和兮，吸日月之休光。鬱紛紜以獨茂兮，飛英蕤于昊蒼。夕納景于虞淵兮，旦晞幹于九陽。經千載以待價兮，寂神跼而永康。(嵇康〈琴賦〉)

這些辭賦有長有短，譬如嵇康賦即約千字以上的巨構。且歷代〈琴賦〉甚多，其後陳叔寶集團的成員陸瑜也有〈琴賦〉。但從此處的結構、章句、內容而言我們就可以清楚的發現——即便謝朓在此處貴遊活動的規範之下，以詩文類代替了賦文類，但其開始以龍門梧桐所生開始，「雕刻紛布濩」乃琴的外形，「沖響鬱清危」乃琴的音聲，而「春風搖蕙草，秋月滿華池。是時操別鶴，淫淫客淚垂」由景入情，以情來觀景(或以情來造景)。¹⁴³以「琴」為題材的辭賦體不盡然就沒有如謝朓最後設定的「抒情結構」，嵇康、蔡邕在以典故、以來由、以極度細膩描寫之末也同樣會歸於情感面的體認，蔡邕最末即有「飲馬長城，楚曲明光。楚姬遺歎，雞鳴高桑。走獸率舞，飛鳥下翔。感激絃歌，一低一昂」，楚姬之所以有遺歎，雞之所以鳴高桑，之所以「沉魚」、「落雁」的原因當然跟「一彈三歎，悽有餘哀」有密切關係。琴音本身哀樂與否更大來自於聽者感受力，在辭賦的表現中，蔡邕或嵇康倒不像謝朓「淫淫垂淚」，但辭賦歷來也絕非「酷不入情」¹⁴⁴的文類。

至於謝朓的〈詠烏皮隱几〉，以及與〈几賦〉的差異，我們可以作一對比：

蟠木生附枝，刻削豈無施。取則龍文鼎，三趾獻光儀。勿言素韋絜，白沙尚推移。曲躬奉微用，聊承終宴疲。(謝朓〈詠烏皮隱几〉)

高樹凌雲，蟠紆煩冤，旁生附枝。王爾公輸之徒，荷斧斤，援葛藟，攀喬枝。上不測之絕頂，伐之以歸。眇者督直，聳者磨礮。齊貢金斧，楚入名工。迺成斯几，離奇髣髴。龍蟠馬迴，鳳去鸞歸。君王憑之，聖德日躋。(鄒陽代作〈几賦〉)

就謝朓詩的首聯與鄒陽代作的〈几賦〉兩相對照來看，鄒陽從開頭「高樹凌雲，蟠紆煩冤」就是在形容此鑿几之木的來歷、場所與源流。而同樣的結構落實於詩中，謝朓只用「蟠木生附枝，刻削豈無施」就涵蓋了〈几賦〉從「旁生附枝」到「迺成斯几」一大段的內涵。謝朓「取則龍文鼎，三趾獻光儀」描繪的當置放於

¹⁴³ 關於牧子別鶴的典故，本文已於前面註腳有過相關敘述了。

¹⁴⁴ 「酷不入情」是蕭子顯對謝靈運以及學謝派的論述評價：「一則啓心閑繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂回。宜登公宴，本非准的。而疏慢闡緩，膏肓之病，典正可採，酷不入情。此體之源，出靈運而成也」，《宋書·文學列傳》，908頁。

烏皮隱几之上的其他珍貴奇器，這與鄒陽以「離奇髣髴」、「龍蟠馬迴，鳳去鸞歸」描寫几週遭雕刻的視角不太相同，但差別也只是謝朓以整體觀，鄒陽黏對題目「几」而來，就體物深刻的程度當然是鄒陽的辭賦為勝，但以意涵的深度以及思維的辯證性而言，謝朓以「勿言素韋絜，白沙尚推移」的「素韋」與「烏皮隱几」形成強烈對比，但隨即替烏皮隱几翻案。即便高潔溫潤如白沙，如其混滲入涅，也將與之俱黑。「曲躬奉微用」表面指的還是隱几，但多多少少已展現出創作者借物抒懷，借彼言志的書寫策略。其實這一首詩與一篇賦的字數、篇幅相差並不多，但我們明顯看到創作者表現在詩文類的濃縮與精練，看到表現賦文類中的體物與深寫；也同時發現創作者以詩來「言志」，用賦來歌功頌德的創作軌跡。論詩與賦文類的差異與相似處，這兩篇作品頗足為代表。

前文我們也談過蕭統集團成員的〈大言詩〉與〈細言詩〉與宋玉唐勒〈大言賦〉、〈小言賦〉的關係。姑且不論這批掛名宋玉的作品乃魏晉人造偽或真有此貴遊活動史實，但「言大」與「言小」這樣的觀念需要高度的「體物能力」以及高度的「觀察力」，這當然也是辭賦文類的特質。若我們從作品來觀察，在〈小言賦〉中，景差說「戴氛埃兮垂纖塵，體輕蚊翼，形微蚤鱗，經由鍼孔，出入羅巾」，唐勒說「折飛糠以為輿，剖棗槽以為舟，憑渺眇以顧盼，附蟻蠓而遐遊」。而蕭統的〈細言詩〉曰「坐臥鄰空塵，憑附蠅螟翼。越咫尺而三秋，度毫釐而九息」，沈約的〈細言應令〉曰「開館尺椳餘，築榭微塵裏。蝸角列州縣，毫端建朝市」。對比之下，〈小言賦〉的諸成員似乎更具有敘事結構，如唐勒就以每一種細小毫末的物什，建構出一不可能實現的「無限小」舟船，用之載物使之可行。但到了蕭統、沈約作品中，除了繼續這場無限小的吹牛比賽之外，更重視詞句本身的工麗華美。「開館」對「築榭」，「州縣」則對「朝市」——這恐怕也是從「賦」到「詩」的差異。

本節中，我們討論將「形式」與「內容」結合，探討蕭衍集團、蕭統集團以至於蕭綱集團，這些創作者將不同題材分別與「詩」、「賦」文類結合的狀況。與前面兩章的討論總結來觀察——雖然說「體物」乃賦文類的特性，但類似像詠動物或詠植物、詠節令、詠自然物色景觀……這幾個不同的引詠題材也都經常以「詩」或「樂府」作為載體。一方面來說，詩歌的題材是擴大的，但二方面來說，在某些作者的努力下，辭賦的題材也隨之擴大。像第三章談到的江淹以「恨」、「別」這類主觀情緒，拿來當作鋪寫、鋪衍的客體、將的「抒情題材」改寫成「詠物題材」，第四章的陸倕、任昉以辭賦承載贈答題材，本章的蕭綱以辭賦承載宮體題材¹⁴⁵，這些題材在南朝之前的賦中要不是還沒出現、要不就是很罕見。

此外，如前一章所提到的——梁代文學集團的創作者也同時受到「文類屬性」

¹⁴⁵ 「感情題材」在先秦時就是辭賦對應的題材，但若我們進而觀察，如〈美人賦〉、〈閒情賦〉、〈定情賦〉等，它們與蕭綱式的〈採蓮賦〉、〈鴛鴦賦〉、〈對燭賦〉的書寫策略迥然有異。

和「文類歷史」的影響，他們在處理一篇幅龐大、內容雜蕪的題材時，仍會去選擇辭賦最為首要的作品——像蕭衍的〈淨業賦〉、〈孝思賦〉，且從許多資料我們也發現，對於南北朝的創作者而言，書寫一篇「大賦」、尤其是「京殿苑獵」題材的大賦，仍然是他們個人創作的里程碑，是很值得驕傲的。除此之外，本節也探討「詩賦合流」的各種不同的面向，縱觀梁代文學集團的成員，他們結合「形式選擇」與「內容設定」時，一方面有「題材擴大」或「文類越界」的情況，但文類與文類間仍保有根本的邊界，不至於跨越。

第三節·梁代文學集團的風格論之一： 以蕭統、蕭綱與蕭繹為中心之考察

(一)蕭統的《文選》與其風格論

論及梁代文學集團成員對於「風格」與「流派」的論述，如果說《文選》的編纂，足以代表蕭統文學集團對文學的主張與觀點，那麼〈文選序〉就可以視為蕭統的文學理論著作。〈文選序〉其中談到的文學進化史、流變史等論述，都頗有意義。但我們此處聚焦討論〈文選序〉與「風格論」最相關的一段，也就是蕭統說明以美學標準作為選文依據的部分：

自姬漢以來，眇焉悠邈，時更七代，數逾千祀。詞人才子，則名溢於縹囊；飛文染翰，則卷盈乎緗帙。自非略其蕪穢，集其清英，蓋欲兼功，太半難矣！若夫姬公之籍，孔父之書，與日月俱懸，鬼神爭奧，孝敬之准式，人倫之師友，豈可重以芟夷，加之剪截？老莊之作，管孟之流，蓋以立意為宗，不以能文為本，今之所撰，又以略諸。若賢人之美辭，忠臣之抗直，謀夫之話，辨士之端，冰釋泉涌，金相玉振。所謂坐狙丘，議稷下，仲連之却秦軍，食其之下齊國，留侯之發八難，曲逆之吐六奇，蓋乃事美一時，語流千載。概見墳籍，旁出子史，若斯之流，又亦繁博，雖傳之簡牘，而事異篇章，今之所集，亦所不取。至於記事之史，繫年之書，所以褒貶是非，紀別異同，方之篇翰，亦已不同。若其讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沈思，義歸乎翰藻，故與夫篇什，雜而集之。(蕭統〈文選序〉)¹⁴⁶

蕭統此處把選文的標準說的很明白，《文選》之編纂不取儒家聖人之著作；不取「立意為宗」的思想著作；不取縱橫策辯之題材；不取繫年記事之體裁。蕭統有些從內容來說明他「不取」的理由，有些則從體制、形式、源流來說明。但他所取者為何？「讚論之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沈思，義歸乎翰藻」，「綜緝辭采」、「錯比文華」說明他認為文學作品是必須有辭采的，是必須「鏤心鳥跡

¹⁴⁶ 梁·蕭統，《文選》，2-3頁。

之中，織辭漁網之上」。許文雨《文論講疏》說「按文辭加綜輯錯比之功者，及劉勰所謂麗辭。謂事出於沈思，則非振筆縱書；義歸翰藻，則非清言質說」¹⁴⁷。這個解釋似乎很表面，我們知道有不少立就或快速成篇的文學作品，且「儷辭」也沒有那麼廣義的解釋。張仁青解釋許文雨這段說：

所謂「辭采」、「文華」、「麗辭」、「翰藻」，均屬美術文學之條件，亦即文字經過美學(Aesthetics)之處理者也。所謂「沈思」，及創作文藝之想像力，想像力豐富之作品，始可言美，始可言藝術價值。《文選》的宗旨不外乎是，其中心思想亦不外乎是。其價值在此，而後人爭議之焦點亦在此。¹⁴⁸

將把「沈思」、「翰藻」作為選文條件，這或許興起爭議。不過從〈文選序〉的反覆說明，我們也發現到——或許未必能把蕭統看作是陸機、葛洪「文貴增妍」的信仰者，他不曾說過「文章須放蕩」（蕭綱）、也不曾說「流連哀思」（蕭繹），所謂的「事出於沈思」顯然沒那麼強調「吟詠性情」、強調「直尋」，多了些深度與承載量。

蕭統此處論「風格」的部分其實並不多，他也沒有像蕭繹，明確地把「事出於沈思，義歸乎翰藻」稱之為「文」。所以雖然有「錯比文華」、「翰藻」這幾個關鍵字，倒也看不出來蕭統對於文學創作的主張與見解。另外，蕭統談了文學的生成論與進化論，但卻沒有談到近世文學、也沒有對於宋齊的文學流派與文學風潮有什麼評論。說的比較明確而直截的，大概還是蕭綱的〈與湘東王書〉。

(二)蕭綱的〈與湘東王書〉與其風格論

蕭綱和前面談的沈約，在生存的環境背景、文化資本、創作傾向與「習性」都很相近。如果說沈約是蕭子良文學集團以及「永明體」的實際領導者，那麼蕭綱應該就是其文學集團的領導者。他們都符合胡大雷所說的「文學集團領袖」的位置，他們在創作數量與理論數量都有一定的成果，可以等量齊觀。

蕭綱詩賦創作量頗豐，其文學作品我們前面已經討論很多了。此處要討論的就是蕭綱的文學理論。在他繼任太子，寫給其弟蕭繹的〈與湘東王書〉之中，不但提出蕭綱自身對於「近當代」文學史流變的觀察，點出身為評論家本身的自覺與洞見，也提出他自身的文學主張。在第二章談「風格」與「流派」的「同一與分歧」時，本文已經討論〈與湘東王書〉的主要段落段，此處我們可以來從兩個面向切入。其一，是蕭綱對於沈約、謝朓所遭遇的文學環境，他所提出的主張與修正；其二，是蕭綱對於「創作者」與「批評家」不同身份的自覺。首先是其一

¹⁴⁷許文雨，《文論講疏》（台北：正中書局，1967），12頁。

¹⁴⁸張仁青，《六朝唯美文學》（台北：文史哲，1980），102-103頁

的部分，蕭綱說：

吾輩亦無所遊賞，止事披閱，性既好文，時復短詠。雖是庸音，不能閣筆，有慚伎癢，更同故態。比見京師文體，懦鈍殊常，競學浮疏，急為闡緩。……未聞吟詠情性，反擬《內則》之篇；操筆寫志，更摹《酒誥》之作。遲遲春日，翻學《歸藏》；湛湛江水，遂同《大傳》。(蕭綱〈與湘東王書〉)

王夢鷗先生早已提出，蕭綱是一個特別熱衷追求「文章辭賦化」的作者，所以就算是書信體，蕭綱也不忘追求四六工整穩切的句式。¹⁴⁹但也因為這樣的句式限制，讓他的一些論述都似盡未盡，雖然點出問題卻沒說清楚。蕭綱在書信中不僅一次強調自己「雖是庸音」、「拙於為文」，卻又劈頭就說「比見京師文體，懦鈍殊常」，顯然這是他的自謙。但「京師文體」到底所指為何？「懦鈍」又是怎麼個懦鈍法？蕭綱這裡就有所簡略。不過可以確定的是，蕭綱支持的是「吟詠情性」，而不是去摹擬《詩》、《書》典籍，他並不支持「殆同書抄」的文章風格。「遲遲春日」、「湛湛江水」都僅是一般的寫景，但創作者不願意去自鑄新詞(「詞不貴奇」?)，而卻去追求每字每句都有所依傍經史。或許我們不能因為蕭綱提到「吟詠情性」，就把他歸進「性靈說」這個大脈絡，但針對於大明泰始的文學風潮，蕭綱確實也站在沈約、謝朓、鍾嶸一派。

由於過度追求書信本身的辭藻，這讓我們對蕭綱針對此現象的「修正」，理解的很隔閡，他說「學謝派」與「學裴派」都不盡理想，都可能流於「懦鈍殊常」的風格表現；也都可能陷入「未聞吟詠情性，反擬《內則》之篇」的本末倒置窘境。所以他說「故胸馳臆斷之侶，好名忘實之類，方分肉於仁獸，逞卻克於邯鄲」，這幾個典故要說的大概是「入鮑忘臭，效尤致禍」，流派的追尋者如入鮑魚之肆，逐漸喪失其文學美感，只會堆砌典故、埋身典墳。但後文是蕭綱的修正論嗎？我們如何仔細分析，接下來比較像是蕭綱對於一個「批評文學」的評論者的自覺與表述：

故玉徽金銑，反為拙目所嗤；巴人下里，更合郢中之聽。陽春高而不和，妙聲絕而不尋。竟不精討錙銖，核量文質，有異巧心，終愧妍手。是以握瑜懷玉之士，瞻鄭邦而知退。章甫翠履之人，望閩鄉而歎息。徒以煙墨不言，受其驅染；紙劄無情，任其搖襞。甚矣哉，文之橫流，一至於此。至如近世謝朓、沈約之詩，任昉、陸倕之筆，斯實文章之冠冕，述作之楷模。……文章未墜，必有英絕；領袖之者，非弟而誰。每欲論之，無可與語，思言子建，一共商榷。辯茲清濁，使如涇、渭；論茲月旦，類彼汝南。殊丹既定，雌黃

¹⁴⁹ 王夢鷗先生曾以蕭綱〈與湘東王書〉的「章甫翠履之人，望閩鄉而歎息」來當作例證，《莊子》本來的故事是說「宋人資章甫，適越而無所用」。蕭綱用了這個典故，但是在這個典故之上作了許多變造與自己的想像，而這就是蕭綱獨特的「寫作習性」使然。

有別，使夫懷鼠知慚，濫竽自恥。(蕭綱〈與湘東王書〉)

「玉徽金銑，反為拙目所嗤」這一整段，連續用了好幾個典故。如果較概論性的解釋，大體就是蕭綱在說明他對於前述的流派、風格分析的批評，做了自我的反思與總結。但我們若仔細來推敲這些典故，其實也相當巧妙。巴人下里這是用宋玉「曲者高，和者寡」的典故，音樂拿來作為文章的隱喻，這其實很常見。但蕭綱顯然在將這個典故經過幾次翻轉，做出「巴人下里，更合郢中之聽」的批評。但這是什麼意思？照字面解讀並比附成文學理論，難道是說「在通俗場域，就該寫些庸碌平凡的作品」？這樣的通俗文化論調，恐怕不太符合蕭綱的本意。那麼我們應該和這整段一起來解釋，「玉徽金銑」會因「拙目」而失去價值，那下里巴人自然也不適合欣賞陽春白雪之音。換言之，蕭綱此處談的就是一個批評家的格體與義務，而這也是他對自我一種後設認知與定位。蕭綱從陽春白雪和者寡這個典故，開展出一套他的批評論，評論家也必須因地制宜，針對文質內核的體性與風格，調整其評論的視角與眼光，如此才是真正的「知音」者。

至於「煙墨不言，受其驅染；紙劄無情，任其搖襲」這兩句也很有趣，我們當然都知道，松煙墨寶、案頭紙箋作為作品實際的載具，但是它們本身無生命體，但和前文蕭綱的主張結合，蕭綱此處仍在宣揚他「新變」、「吟詠情性」的文學主張。而再說「至如近世謝朓、沈約之詩，任昉、陸倕之筆，斯實文章之冠冕，述作之楷模」，蕭綱從文學主張到推崇的經典，就和謝朓、沈約等竟陵八友連結到了一起。就文學作品的流派與區分來說，蕭綱的新變派或許比謝朓沈約的「永明體」走的更遠、走的更「放蕩」¹⁵⁰，更反對創作者大量徵用經籍、摒棄情性的技法。但從文學主張來說，從對文學風格的後設歸納、對於批評者自覺的部分來說，蕭綱是可以放進謝朓沈約他們的脈絡來討論的。

「文章未墜，必有英絕；領袖之者，非弟而誰」這一段，蕭綱甚至以押韻的方式，來述明對其弟蕭繹的推崇。蕭繹當然也有不少主張就是延續蕭綱的論調而來的。蕭綱與蕭繹的兄弟情誼過去談的很多，但從「思言子建，一共商榷」來看，蕭綱顯然緬懷的是曹植與曹丕彼此書信論文的史蹟。「辯茲清濁，使如涇渭」到最後結束的這一段，也非常有意思。從古至今，文學批評家都相信，所有的作品能夠以一絕對的優劣高低作為排序的標準，而這種標準當然和讀者們後設感知的「風格」有關，但也很諷刺的，這種絕對的優劣通常都是「想像的」，是極思密、極個人化的。

但在這裡，蕭綱依舊相信他的批評方法，在某個程度是極度客觀的，是能夠達成「硃丹既定，雌黃有別」的效果，讓創作水準較差的作品、以及盲目追尋謝派裴派而不思創新的作者，如懷鼠自珍、濫竽充數。這個想法普遍出現在評論家

¹⁵⁰ 此處放蕩是借用〈誠當陽公大心書〉中的「放蕩」來說，並不是指行為舉止的放蕩。

進行批評時，就像元好問論詩絕句說的，「世間東抹西塗手，枉著書生待魯連」，魯連的意象成為評論者想像中絕對客觀的論文標準，好像魯連出現，就可以讓那些錯誤而不健全的批評(就像田巴)，終世噤聲，而這樣的嚮往，同樣是批評家對自身「正在進行」文學評論的一種「自覺」(或者該說是「自我感覺良好」呢?)或許吧，若適切穩當的文學評論確實能夠達成「硃丹既定，雌黃有別」——令不同等級題材的作品各歸其類。但問題是，文學批評真的能夠令劣文的作者「懷鼠知慚，濫竽自恥」?又或者，批段優劣的標準難道不會偏向於流派或作者個人的信仰與觀點呢?由此，我們可以發現評論者對於「風格」的自覺，對於以「風格」評論的自覺——以及，自覺背後的某些「無覺」。

蕭綱還有另外一篇文論作品，就是他寫給連襟張纘的信〈答張纘謝示集書〉，文中同樣談到他對於認為創作與物色與抒發性情的關係：「至如春庭落景，轉蕙承風。秋雨旦晴，檐梧初下……伊昔三邊，久留四戰，胡霧連天，征旗拂日。時聞塢笛，遙聽塞笳，或鄉思悽然，或雄心憤薄。是以沉吟短翰，補綴庸音。寓目寫心，因事而作」。這一段話杜志強將它與蕭統的〈答湘東王求文集及文苑英華書〉和蕭子顯的〈自序〉放在一起，說明作家「應物斯感」與神思發動的剎那感受。¹⁵¹不過這依舊是個複雜而矛盾的問題。蕭綱在在強調創作應當「吟詠性情」，不該「摹經同誥」，但體寫物色難免流於繁複麗藻，而「藻飾」就會造成性情的隔閡。蕭綱沒有談到文該不該藻飾的問題，蕭繹談的更多，但從蕭綱保留的創作而言，他的藻飾經驗是絕對存在的。或許就正如田曉菲說的，「因為資料的缺乏會誘使我們對現存的所有零星文獻，都賦予過分重大的意義。但文本不是可以脫離語境存在的自我封閉系統」¹⁵²。我們未必能將一兩篇書信的文論，作為為一而核心的文學主張。

(三)蕭繹的《金樓子》與其風格論

前面提到湘東王蕭繹，蕭繹有許多詩歌辭賦流傳，但蕭繹與其文學集團，同樣也編纂有龐大的典籍與書目¹⁵³，像《金樓子》就是蕭繹集團編纂的代表著作，其中整理保存了大量知識。當然，其中也有蕭繹與其集團成員對於文學創作的主張，以及他們對於風格的後設認知與理解。《金樓子》卷十有談到蕭繹對於「文」、「筆」的區辨與注解，以及對「今之學者」、「古之學者」二元對立的區別；另外，其中更談到關於賞析風格的重要關鍵與遮蔽。我們分以下兩段來分別討論：

¹⁵¹ 杜志強，《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》，133 頁。不過筆者還是認為，創作者的神思創發這一部份，是非常難以言說的。而事實上像是「臨水送歸，風動春朝」(〈自序〉)這都還是很外緣的說明。

¹⁵² 田曉菲，《烽火與流星》，108 頁。

¹⁵³ 在《金樓子·著書篇》中，蕭繹詳述其著作，包括《碑集》十秩百卷、《詩英》一秩百卷、《內典博要》三秩三十卷等著作，這些典籍著述如今皆亡佚，但看得出來大概就是類書、全集這一類的作品。較值得注意的應該是《顏氏家訓》提到的梁元帝撰的〈西府新文〉，這大概就是蕭繹文學集團的著作。

古之學者為己，今之學者為人。學而優則仕，仕而優則學，古人之風也。修天爵以取人爵，獲人爵而棄天爵，末俗之風也。古人之風，夫子所以昌言。末俗之風，孟子所以扼腕。然而古人之學者二，今人之學者有四。夫子門徒，轉相師受，通聖人之經者謂之儒，屈原宋玉枚乘長卿之徒，止於辭賦則謂之文。今之儒博窮子史，但能識其事，不能通其理者，謂之學。至如不便為詩如閻纂，善為章奏如柏松，若此之流，泛謂之筆，吟詠風謠，流連哀思者，謂之文。而學者率多不便屬辭，守其章句，遲於通變，質於心用。學者不能定禮樂之是非，辯經教之宗旨，徒能揚榷前言，抵掌多識。然而挹源知流，亦足可貴。筆退則非謂成篇，進則不云取義，神其巧惠筆端而已。至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖盪。(蕭繹《金樓子》)

而古之文筆，今之文筆，其源又異。至如象、系、風、雅，名、墨、農、刑，虎炳豹鬱，彬彬君子，卜談四始，李言七略，源流已詳。今亦置而弗辨。潘安仁清綺若是，而評者止稱情切，故知為文之難也。曹子建、陸士衡，皆文士也，觀其辭致側密，事語堅明，意匠有序，遺言無失。雖不以儒者命家，此亦悉通其義也。遍觀文士，略盡知之。至於謝元暉，始見貧小，然而天才命世，過足以補尤。任彥升甲部闕如，才長筆翰，善輯流略，遂有龍門之名，斯亦一時之盛。夫今之俗，搢紳稚齒，閭巷小生，學以浮動為貴，用百家則多尚輕側，涉經記則不通大旨。苟取成章，貴在悅目，龍首豕足，隨時之義；牛頭馬髀，強相附會……(蕭繹《金樓子》)

「屈原宋玉枚乘長卿之徒，止於辭賦則謂之文」、「吟詠風謠，流連哀思者，謂之文」、「至如文者，惟須綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻適會，情靈搖盪」，這是談到文筆說經常徵引的段落。從「吟詠」、從「情靈」這幾個關鍵詞來看，蕭繹基本上對於「吟詠性情」也同樣重視，但我們同樣須注意到蕭繹幾段論述，譬如他提到「今之儒博窮子史，但能識其事，不能通其理者」、提到「定禮樂之是非，辯經教之宗旨」，相對於鍾嶸蕭綱集團對於融裁經典，依附入詩賦的反對與厭惡，蕭繹對於古代儒家經典，仍是充滿善意與崇敬的。他提到「文」與「筆」的區分，卻沒有去強調「文」與「筆」之間的優劣，他說因為「學者率多不便屬辭，守其章句，遲於通變，質於心用」，於是像「不能定禮樂之是非」這一類的弊端，由此衍生出來。

基本上我們可以說，蕭繹採取的是「各打五十大板」的評價，他對兩種不同風格與功能的載體都有寬鬆的包容，但認為必須完成這兩種載體基本的制約限制，並發揚其二者迥然有異的風格，這才是學者之用心所在。

至於第二段我將重點放在其批評論，以及後設感知下的批評論。蕭繹談到一

個很有趣的觀點，他先說到卜商論《詩》的四始，李充的《七略》，他認為這樣的體源分類，這固然讓文章源流趨於顯明，讓文章分類趨於詳細，但仍然有許多模糊的空間。「潘安仁清綺若是，而評者止稱情切」，歷來對潘岳的評價原本就非常紊亂，李充說潘岳「翔禽之有羽毛，衣服之有綃縠」，謝混說潘岳「爛如批錦，無處不佳」¹⁵⁴，這都是在稱讚其風格燦爛綺麗，至於孫綽說潘岳「潘文淺而淨」，說他情切而純淨，這顯然有些矛盾存在。在蕭繹之前與當時，陸機就常與潘岳放在一起比較，而孫綽說「陸文深而蕪」，但蕭繹顯然站在相反的立場，他說「曹子建、陸士衡，皆文士也，觀其辭致側密，事語堅明，意匠有序，遺言無失」，「事語堅明」、「遺言無失」，這都是與「蕪」是完全相反的觀點。

蕭繹當然也很清楚過去的評價，所以他更進一步地述明這一點，「故知為文之難也」說的是創作，但也同樣是在說評論的問題。就是因為「為文」困難，「論文」更難，所以蕭繹強調，他是「遍觀文士，略盡知之」，是對於諸創作者的才華、文采與風格，進行大規模的、全幅的觀察，於是才能作出最客觀的評價。他這樣的批評論，是比蕭綱來得更謹慎客觀。而他對謝朓的評論，就顯然站在和其兄長不同的觀點，這個被蕭綱稱為「文章之冠冕，述作之楷模」的謝朓，就蕭繹來看，就成了「始見貧小，然而天才命世，過足以補尤」的可憐對象。

這個說法非常值得我們注意。在前面我提到過——像劉勰、鍾嶸這樣「折衷派」的文學評論家，他們對於「偏向辭賦類型」的創作者，以及他們偏向「辭賦化」的創作技巧，都有著一種「修正後的認同」。也就是雖然承認他們的文學成就，但還是不承認他們是「正色」、是「雅音」，對於他們這樣的技法以及對文學史造成的不良影響，有所批評。同樣是折衷派的蕭繹，此處還是帶有一種「修正」與「批評」，但他的年代比起梁代的評論家更晚，我們看蕭繹批評的角度，他基本上已經不再對「美典」與「經典」有所矛盾與猶豫，他很明確地指出，謝朓「始見貧小」。「貧小」的原因當然很多，聚焦於山水物色，巧構形似也只是可能之一；偏離儒家經典也只是可能之一。但蕭繹對謝朓的風格更少認同感，他只勉強苟同謝朓「天才命世」，故「足以補尤」。出於不批評過去的經典作家的共識，蕭繹勉強找到「才華」作為區別謝朓與後來「搢紳稚齒，閭巷小生」的差異。

而這一套「搢紳稚齒」的說法，其實也有所本。鍾嶸曾用「膏腴子弟、縉紳之士」，而裴子野也說「閭閻年少，貴游總角」，蕭繹此處的對這一群盲從文人的稱法，和鍾、裴類似。但謝朓的「貧小」何見？謝朓的「才華」是否真能補其過？或應該說，蕭繹是如何感知到「謝元暉始見貧小，然而天才命世，過足以補尤」？這還是一種身為讀者後設感知到的狀態，故這當然還是基於從「風格論」回溯的批評。不過我們似乎可以說，蕭繹或許也屬於折衷派，但他對於謝朓的不認同，造成他更向傳統儒家的載道派(或也說「守舊派」)偏移。

¹⁵⁴ 李充、謝混的評論，都在鍾嶸《詩品》論黃門侍郎潘岳一篇中可以看到。

總括來說，梁一代最重要的文學理論家、文學批評家，還是屬劉勰、鍾嶸，其他創作者與評論家雖然也有展現出其對於「創作」的自覺，對於自身與其他作家的「風格」自覺，但由於論述的篇章段落都零星散見，所以過去專門討論者較少。但從上述的討論我們發現，像蕭衍集團中的裴子野的《雕蟲論》，以及代表蕭綱集團文學理論的〈與湘東王書〉和〈誠當陽公大心書〉；代表蕭繹集團文學理論的《金樓子》……這些文學理論在主張上其實是有所延續也有所開展的。它們有共同反對的流派，也提出類似的修正方法。更重要的是，這都展現出這些作者對於「文學風格」本身「後設」的認知，以及對於「文學」與「風格」想像的操作、與高度的自覺。

也因此，在本論文的結論部分，我也嘗試將「書寫策略」與「創作自覺」、「風格自覺」、「文學自覺」等概念作一個梳理。我們必須清楚理解到一點——這一批文學集團的成員，他們其實身兼讀者、文論家、創作者等三種身份。因此，他們在不同的身分中認同，他們同樣能夠感知到不同「風格」的生成與優劣，同時意識到自己「正在進行評價」或「正在進行批評」這件事的本身。這是過去討論文學理論的研究者較少提到的，而這樣以後設、想像、自覺與無覺的一個切入視角；也正是今日進入後現代，我們得以獨特視野才能觀察得見的有趣現象。

下文我將討論被視為六朝最重要的兩位文學理論家，劉勰與鍾嶸。劉勰任職於蕭統文學集團，鍾嶸與蕭綱集團互動密切，但由於兩位文論家理論龐雜，且本文將針對「詩修辭」、「賦修辭」、「體源論」、「想像的系譜」等概念進行討論，各將之從「梁代文學集團的文學理論」這一節中獨立出來，另分兩節。也正因為劉勰與鍾嶸原本都屬於梁代文學集團的成員，雖然其篇賦較多，但應無另立一章的必要性。

第四節·梁代文學集團的風格論之二： 劉勰的「詩修辭」與「賦修辭」

(一)關於「修辭」

在前言的部分提到，如果我們能用一種更廣義的心態來看「詩」、「賦」的關係，那就不僅只有「結構的」、「形式的」、「內容的」詩賦合流而已，可能會有「詩創作者」與「賦創作者」；可能會有「詩技巧(修辭)」或「賦技巧(修辭)」。此處就將針對修辭的這個部分，深入來討論。

在討論劉勰《文心雕龍》中的「詩修辭」與「賦修辭」之外，我想先談談關

於「修辭」這個概念的源流與義界。「修辭」在當代學術語彙中，同樣是一個具備多義性的術語。現代有所謂的「修辭學」研究，而此研究可區分為「古典派」與「西方派」。中國古典文論本就有修辭的概念，而如陳望道著名的修辭學理論《修辭學發凡》，就是從中國古典文論中就提到的幾個修辭格談起，進而歸納分析。¹⁵⁵而至於西方的「修辭學」自亞里斯多德開始，討論範疇就我們現在的修辭格範圍來得更廣泛。不過全幅而論，凡是小從「如何造辭、遣詞擇句、如何修飾語辭」，大到「整體文章的謀篇、結構，文章的風格，以至於藝術美感經營」的理論——大概都可以歸進廣義的「修辭學」範疇。

由於修辭學相關書籍與研究成果豐碩，且流派繁多，定義複雜，而廣義狹義的認知也不太一樣。吳禮泉於《中國現代修辭學通論》一書中，就針對二十世紀前半段的修辭學發展，作了回顧性的概論。他說：

縱觀二十世紀的中國現代修辭學著作，其所建構的修辭體系大致來說，主要有如下三種：其一，是用詞、造句、裁章、謀篇的體系。這是體系是吸收了中國古代文章學、修辭學以及國外修辭學的經驗基礎上建立起來的。它的濫觴之作是 1906 年在上海商務印書館出版的來裕恂的《漢文典》。……其二，是由謀篇、裁章、煉句、遣詞、辭格所構成的體系。這依體系是由金兆梓所建構。金氏在 1932 年出版的《實用國文修辭學》中，以五章的篇幅分別論述了謀篇裁章煉句遣詞藻飾等五個方面的內容。……其三，是由修辭理論，消極消詞，積極修辭，文體風格等構成的修辭學體系。這一體系是由陳望道在《修辭學發凡》中所建構的。¹⁵⁶

基本上，陳望道的論著已是比較廣泛的，但其書中還是以談「消極修辭」與「積極修辭」的佔了主要的篇幅，積極修辭就是我們一般所談的「辭格」或「修辭格」的問題，而「消極修辭」陳氏則將之區分成「消極修辭綱領」、「意義明確」、「倫次通順」、「詞句平均」、「安排穩密」¹⁵⁷等幾中寫文遣辭的方式。全書最末的十一篇才談「語文的體式」，也就是風格的問題。從陳望道建立的論述模式來看，「修辭學」這個概念一定於中學或大學講授時，終究還是將重心聚焦於所謂的「修辭格」。

吳禮泉在《中國現代修辭學通論》一書中，也進而將所謂的中國現代修辭學發展過程中，所萌生出的幾個派別，作了概論性的介紹。他將之分為「東洋派」、「西洋派」與「中土派」等來論述。其中他特別提到二三〇年代「西洋派」流行的時期。基本上來說，西方的修辭學概念更廣泛，其定義不僅在於語意與語法延

¹⁵⁵ 陳望道，《修辭學發凡》（台北：開明書局，1957），1-16 頁。

¹⁵⁶ 吳禮泉，《中國現代修辭學通論》（台北：台灣商務印書館，1998），19-21 頁。

¹⁵⁷ 參見陳望道，《修辭學發凡》，118-430 頁。

伸出來的變化型態，更包含一種美學性質。不過像吳禮泉提到的唐鉞、龔自知等，基本上關注視域還是圍繞在句法、辭格的問題上：

在二十世紀上半葉，中國現代修辭學史上出現了東洋派、西洋派、中土派、古今中外派等四派紛爭的景觀。「東洋派」修辭學，在諸派之中是最早出現的一派。中國現代修辭學最早的著作《修詞學教科書》、《文字發凡·修辭》就是明證。……「西洋派」修辭學在二三零年代比較流行，當時比較著名的西洋派修辭學著作有唐鉞的《修辭格》、龔自知的《文章學初篇》等著作。這些著作都在很大的程度上表現出模仿歐美修詞學的鮮明特點。……唐鉞在辭格理論的探討方面，有相當突出的成就。如關於修辭格的定義，作者是這樣界定：「凡語文中因為要增大或確定詞句所有的效力，不用通常語氣而用變格的語法，這種地方叫做修辭格……」雖然古今學者對修辭格的論述很多，但是在該書之前，還沒有一部著作對「修辭格」下過這樣一個比較簡明科學的定義。儘管修辭格這一名稱是從英文 Figure of Rhetoric 翻譯過來的，又叫做語格，但這一名稱卻是該書所首先使用的，並且一直流傳下來。¹⁵⁸

比較值得一提的應該是宮廷樟《修辭學舉例·風格篇》。宮氏主要將重點放在審美與風格上，將所謂「審美之標準」分為「秀麗」、「壯美」、「滑稽」等三類，三類之下又再細分，這基本上就是完全搬用西方文學如史詩、戲劇的文類風格所作的歸納了。

不過關於修辭學流派、「修辭」與「修辭學」的定義問題、以及「修辭」與「風格」的相關性¹⁵⁹……本文或許只是稍微一提。在此處討論中，我所使用的「修辭」基本上還是中國古典文論的修辭意義。也就是說，它討論的就是創作者進行文學作品的創作時，所面臨到的、辭藻修飾與語法變異的部分。換言之，就是「狹義」的「修辭格」與「修辭方法」的問題。其實討論中國古典文論如《文心雕龍》，以及現代我們以語言學語法學歸納出的「修辭格」者，也不在少數。如王更生《文心雕龍讀本》、沈謙《文心雕龍與現代修辭學》、蔡宗陽《文心雕龍探蹟》、李相馥《文心雕龍修辭論研究》¹⁶⁰等，都嘗試將劉勰的理論體系與當代修辭學的概念，進行類比的研究。不過在本章節中，筆者並不只是選擇修辭格來解釋《文心雕龍》或其他古典文論，也不是只去談這些文論運用哪些當代修辭學的概念。而是希望能從《文心雕龍》、《詩品》提到的創作論與修辭技巧著手，進而將「修辭」區分為「賦修辭」與「詩修辭」。以扣合前面所談到關於創作者進行「文類(形式)

¹⁵⁸ 吳禮泉，《中國現代修辭學通論》，55-59 頁。

¹⁵⁹ 我以為，修辭當然是決定「風格生成」的重要因素，但基本上修辭與風格還是兩個層次的問題。此處可以參酌本文對於「風格」的相關討論。

¹⁶⁰ 王更生《文心雕龍讀本》(台北：文史哲，1985)、沈謙《文心雕龍與現代修辭學》(台北：文史哲，1992)、蔡宗陽《文心雕龍探蹟》(台北：文史哲，2001)、李相馥《文心雕龍修辭論研究》(台北：中國文化大學中文所博士論文，1996)等著作。

選擇」時的考量與心態，以及文類對於創作者的意義。

我們應該可以認同的是一——一個創作者在他進行文類選擇的同時，他勢必會連帶去聯想或運用「相對應的『修辭法』¹⁶¹與創作方法」，方法、技巧、修辭與形式選擇於是又以互為主客、互為因果的召喚吸引，緊密地結合在一起。這個觀點或許與現代的修辭格概念有些落差，類似像「譬喻法」、「擬人法」這一類的修辭格，可以運用在新詩、小說與散文中，並不是有特殊的偏向或傾斜。但「文類」與「修辭」間仍然存在著組合與召喚的關係。譬如說當代散文寫作較重視「練字琢句」，散文家多半會創作出漂亮而雋永的句式來，但這樣的技巧就不太適用於小說。而小說則需運用到「省略」(ellipsis)與「延宕」(slow-down)的技巧，則無法施於散文。所以，此處為求名稱的簡化而將之稱為「修辭」，但《文心雕龍》或《詩品》提到的這些創作論有時也不僅只是我們今日聯想的「修辭格」而已，而也包含「寫作技巧」、「創作法」等意義。而這個從「形式」衍生出的觀點，將文類、風格與文學理論進而結合，此乃是過去研究六朝文論較少注意到的，也是本文認為或許可以重視的、一個切入南朝作家「書寫策略」的新觀點。

而實際上的進行方法，本文著重於《文心雕龍》中的八篇：包括卷七的〈聲律〉、〈儷辭〉，卷八的〈比興〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈練字〉和〈隱秀〉，卷十的〈物色〉；以及《詩品》的「巧構形似」這幾個創作觀念與創作技巧來談。從這個角度來說，本章節所談的「詩修辭」與「賦修辭」及較偏向「廣義的」、討論整體創作技巧與修飾辭藻技術的「修辭學」。《文心雕龍》全書分為十卷，就後人的歸納來說，一般將首卷稱為「本體論」、其二到其五卷稱為「文體論」、卷六到卷九稱為「創作論」。但我們若仔細觀察「創作論」中的篇章就能夠發現，如〈神思〉、如〈情采〉、〈章句〉或〈風骨〉等，乃是就文學創作的關鍵術語(如「氣」如「風骨」)，以及實際創作過程進行分析；至於如〈總術〉、〈指瑕〉等篇章又是針對文學創作時遭遇到的狀況，進行總體性的統攝與歸納。如果說與今日我們語脈中的「修辭格」較相近的論述，應該就是上述的這八篇。包括對於聲律的修飾與強化，包括像雕琢練字、製造秀句、安置章句位置，以及引用、對仗、譬喻或用典等，這都是更細節化的創作技巧論。

根據本文的觀察，如果說「詩」與「賦」對於南朝創作者而言，是兩種「有其界線」的文類，那麼創作者選擇其中一種文類進行創作的同時，除了對應所屬的題材、考量文類的篇幅之外，自然也必須考量此一文類內部的限制，包括前面我們提到的文類條件、文類限制、書寫策略，以及此處的修辭策略。換言之，譬

¹⁶¹基本上，劉勰在他的創作論中提到好幾種概念如「儷辭」、如「聲律」，這都有「修辭格」的概念，但它們又沒有今日所謂的「辭格」如譬喻、如排比、如頂真……只在一兩句間作用，所以它們的作用範圍比「辭格」大，但「定義」又不比西方修辭學如壯美、秀麗等風格與美學議題。所以我這邊將之稱為「修辭術」或「修辭法」，其實稱之為「創作法」或「創作論」也是合理的，但基本上這些創作者，所聚焦的就是「修辭學」問題。

如說「辭賦」強調鋪衍、強調體物、且須於體物之外述明己志……這是賦文類核心的文類條件，但除此之外，相對應其他文類，賦文類是否也有其對應的修辭策略呢？而根據《文心雕龍》的許多例證，我們就發現，譬如「物色」、譬如「夸飾」、或是如「比興」，就偏向「賦修辭」。筆者的意思並非指出——除辭賦之外，其他的文類不能用「夸飾」或「比興」，不能鎔裁外在物色進入作品，我的意思是指，這幾個創作技巧比起其他的文類，更適合放進辭賦中來運用，而歷代辭賦作者也大量運用這一技巧於其創作者。就像前文提到的「詩創作者」與「賦創作者」一般，「詩」與「賦」始終處於一種向量的關係，也就是說，**沒有絕對的區別，卻有比較的關係。**

而相對於「辭賦修辭」，像是〈聲律〉，或如〈練字〉、如〈隱秀〉就更適合運用於詩的創作，這一點，從劉勰對於此創作技巧的定義、對於歷來創作的舉例，我們都可以看出這個傾向。當然，像是「事類」或「章句」，就通用於這兩種文類，如果同樣以向量的邏輯來說，那麼這一類的創作技巧或修辭法，應該就落在於向線的中界，並沒有特別向「詩修辭」或「賦修辭」的一端去傾斜了。

(二)賦文類修辭

我們不妨先從過去談創作論經常談到的篇章，卷七的〈儷辭〉談起。〈儷辭〉一開始提到「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」¹⁶²，這當然是「儷辭」作為修辭的起源論。劉勰認為心生為而辭藻，在創作者思慮內部醞釀形構的同時，追求事或詞的雙生對比乃是一種自然的反應。從這個觀點來談對偶的修辭確實也非常合理，但筆者的重心放在後文劉勰實際舉例的部分。劉勰認為《書》、《易》等經典中也有對偶儷辭，但並非作者刻意經營，至於「自揚馬張蔡，崇盛麗辭，如宋畫吳冶，刻形鏤法，麗句與深采并流，偶意共逸韻俱發」，經過兩漢辭賦家的努力，句式與詞藻宛如宋之畫工，吳之冶鍊技術，始別開生面，成為創作時的重要技巧。

從這個角度來看，「儷辭」此一修辭法，乃拓宇於辭賦是無庸置疑的。後文劉勰提到四種對偶排比的方式，包括「言對」與「事對」，「正對」與「反對」。而值得一提的也是劉勰舉例的內容：

長卿〈上林賦〉云：「修容乎禮園，翱翔乎書圃。」此言對之類也。宋玉〈神女賦〉云：「毛嬙鄒袂，不足程式；西施掩面，比之無色。」此事對之類也。仲宣《登樓》云：「鐘儀幽而楚奏，莊烏顯而越吟」。此反對之類也。孟陽〈七哀〉云：「漢祖想粉榆，光武思白水。」此正對之類也。凡偶辭胸臆，

¹⁶² 「造化賦形，支體必雙」一段引自劉勰著、黃叔琳著，《文心雕龍注》（台北：世界書局，1984）〈儷辭〉，126頁。以下徵引皆據於此本。

言對所以為易也；征人資學，事對所以為難也；幽顯同志，反對所以為優也；并貴共心，正對所以為劣也。（《文心雕龍·儷辭》）

談四種對法，劉勰舉了四例，其中僅張協〈七哀詩〉是詩。我們都知道詩歌運用對偶的例證一點也不少，但劉勰卻以辭賦為主軸來舉例。在此段後劉勰更舉兩例來作為「駢枝」或「重出」的不良示範，一是張華、一是劉琨，「張華詩稱：『游雁比翼翔，歸鴻知接翮』。劉琨詩言：『宣尼悲獲麟，西狩泣孔丘』。若斯重出，即對句之駢枝也」，而再加上前面張協「漢祖想枌榆，光武思白水」的正對例證，這三首詩都運用對偶，但都被當作較劣等的示範。

時至今日，我們或許已不能確定劉勰這樣的舉例方法，到底是自出於無心抑或是刻意，但從文類條件與文類特質來思考，辭賦篇幅長，多以鋪衍摛文作為其特質，詩歌篇幅短，一聯之間更強調連貫性與呼應性。所以賦運用的「儷辭」，理當較詩更易衍生出「事對」的「典故性」與「反對」的「辯證性」。再者，如果我們不將「儷辭」與「對偶修辭格」那麼緊密地聯繫，「儷辭」這兩個字指的就是駢辭麗句，相對於漢詩的質木無文，儷辭從辭賦汲取養分，作為辭賦的重要修辭格。我們都知道近體律詩的頷聯與頸聯需對仗，但其實唐律賦也大多會運用「長聯偶對」作為其因子。從這個角度來說，對於劉勰以及南朝文論家或創作者而言，「儷辭」或許普遍出現於詩與賦作品中，但依據向量的理論，它應該較偏向於為「賦文類修辭」。

相對於「儷辭」的滑動性，筆者以為「夸飾」更明確地往「賦文類修辭」的一方傾斜。我們也可從劉勰對「夸飾」的「原始以表末」的部分看起。劉勰引用《易經》的話來說，「夫形而上者謂之道，形而下者謂之器」，因「神道難摹，精言不能追其極」，但「形器易寫，壯辭可得喻其真」。語言不能盡意，卻能在某種程度勾勒出客觀世界的圖景，從這個角度來說，任何摹寫都是一種現代後殖民理論中所說的「再現」，而既然書寫是一種再現，那放進劉勰的「夸飾修辭」並更廣義地來說，任何一種書寫都具有「夸飾」的成分。所以從這個角度來理解「自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恆存」就相當明晰。這個論點其實和〈儷辭〉的「造化賦形，支體必雙」、「高下相須，自然成對」差不多，並不是多具有說服力的論述。

接著劉勰再從經典開始，發掘《詩》、《書》的夸飾軌跡，而要能看出「夸飾」與「賦文類」較密切的關係，還是需從劉勰舉例來證明「夸飾」運用的段落。劉勰提到：

自宋玉、景差，夸飾始盛；相如憑風，詭濫愈甚。故上林之館，奔星與宛虹入軒；從禽之盛，飛廉與鷦明俱獲。及揚雄〈甘泉〉，酌其餘波。語瑰奇則

假珍于玉樹；言峻極則顛墜于鬼神。至〈西都〉之比目，《西京》之海若，驗理則理無可驗，窮飾則飾猶未窮矣。又子雲〈羽獵〉，鞭宓妃以餉屈原；張衡《羽獵》，困玄冥于朔野。變彼洛神，既非魍魎，惟此水師，亦非魑魅；而虛用濫形，不其疏乎？（《文心雕龍·夸飾》）

這段文字本來就有辯證性存在，最後的「虛用濫形，不其疏乎」與「此欲夸其威而飾其事，義睽刺也」等，充分展現出劉勰折衷派的文論特徵。但這一段值得注意的有幾個地方，首先是「自宋玉、景差，夸飾始盛」，與「儷辭」相仿，劉勰認為「夸飾」同樣是由辭賦創作者所領導。此處劉勰並沒有提到屈原，而從宋玉、景差、司馬相如、揚雄一連串賦家的創作，來建構起「夸飾修辭」的運用。劉勰提到揚雄〈羽獵賦〉的「鞭宓妃以餉屈原」，原文為「鞭洛水之宓妃，餉屈原與彭胥」¹⁶³；而張衡〈羽獵賦〉的「困玄冥於朔野」，原文不全。¹⁶⁴前面例證的「飛廉與鷦明俱獲」，「奔星與宛虹入軒」當然也不合常理，但文論家此處的標準顯然並非是常理，而是一種描寫的精確與妥貼。換言之，「夸飾」既然堂皇入創作論，自然是一種純熟且有歷史的藝術技巧。但什麼樣的夸飾是值得仿效、什麼樣的夸飾是必須修正，這樣的論述就展現出劉勰的折衷派觀點。在這一段後劉勰接著說：

至如氣貌山海，體勢宮殿，嵯峨揭業，熠燿焜煌之狀，光采煒煒而欲然，聲貌岌岌其將動矣。莫不因夸以成狀，沿飾而得奇也。於是後進之才，獎氣挾聲，軒翥而欲奮飛，騰擲而羞跼步，辭入煒燁，春藻不能程其艷；言在萎絕，寒谷未足成其凋；談歡則字與笑并，論戚則聲共泣偕；信可以發蘊而飛滯，披擘而駭聾矣。（《文心雕龍·夸飾》）

固然有些過度的夸飾是必須修正、規範的，但夸飾此一技巧終究還是具有高度的藝術價值與感染力，而事實上從劉勰此處所舉的幾個題材——「氣貌山海，體勢宮殿」，主要都還是較偏向辭賦的題材。而運用夸飾爾後，寫歡則字詞帶笑，論悲則律聲同哭，這恐怕也是屬於以鋪衍以揚厲為文類特徵的「辭賦」較能夠表現的方向。文字於是超乎形上形下，能夠「披擘駭聾」，具備豐沛的感動力量，勸百諷一，使讀者飄飄然而震撼不已。

在〈夸飾〉一篇的最後，劉勰提出——「飾窮其要，則心聲鋒起；夸過其理，則名實兩乖。若能酌《詩》、《書》之曠旨，翦揚馬之甚泰，使夸而有節，飾而不誣，亦可謂之懿也」的原因。也就是說，儒家經典依舊值得效法，而辭賦家一方面開創了夸飾的運用極限，將此修辭技巧擴大並充分實踐，但一方面也流於「甚泰」的危險。劉勰也知道文學本來就有誇張、有藻飾的本色，但儒家思維又令他

¹⁶³ 參見蕭統著、李善注，《文選》，395頁。

¹⁶⁴ 根據《左傳》，昧以玄冥為師，根據黃叔琳的《文心雕龍注》，張衡〈羽獵〉文不全，無「困玄冥於朔野」一句，132頁。

必須去強調所謂的「有節」與「不誣」。情感奔放不能是優秀的作品嗎？刻意的訛詐矇騙有時不是反而成就了波瀾壯闊的文章嗎？如何「有節」與「不誣」沒有被解釋，也讓這篇論「夸飾」技巧的文論似盡而未盡。這當然是劉勰身為蕭統文學集團並繼承其文學觀點的證據，但從「夸飾」的起源、舉例、發展與實踐來說，「夸飾」比前面的「儷辭」更接近於「賦文類修辭」。

再來我們可以談談〈比興〉。按照沈謙《文心雕龍與現代修辭學》的論法，他認為「比」就是現在修辭格中的「譬如」，而「興」就是「象徵」。¹⁶⁵「比」、「興」這兩個術語之所以複雜的原因在於其必須從詩六藝的傳統開始追溯，但這些文學理論術語的問題倒不是本文此處最在意的，所以我們直接從劉勰論「比興」與論實踐的部分，來談此一「修辭」背後的文章屬性。

〈比興〉篇的寫作策略非常微妙，從敘述我們就發現，劉勰重新定義下的比興一方面與詩六藝有著密切糾葛，一方面又融入當代(南朝)觀點。劉勰在談「比興」的同時也特別著重談兩漢辭賦，但主要從反面立論。其主軸就在於辭賦家過度運用「比」而忽略「興」的意義。如此來說，或許我們不能說「比興」是屬於賦文類修辭，但若將其分割來談，「比」作為一種修辭法，絕對是以賦為主要的施用文類無疑。首段劉勰提到，「《詩》文宏奧，包韞六義；毛公述《傳》，獨標『興體』，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉？故比者，附也；興者，起也」，身為儒家信仰的文論家，劉勰在這邊顯然認為——從後代重視「比」而忽略「興」的結果而論，〈毛詩序〉標舉「興」是頗有見地的。但〈比興〉在後文的定義與舉例卻對「興」的著墨非常少。劉勰提到：

觀夫興之托諭，婉而成章，稱名也小，取類也大。關雎有別，故后妃方德；尸鳩貞一，故夫人象義。……楚襄信讒，而三閭忠烈，依《詩》制《騷》，諷兼比興。炎漢雖盛，而辭人夸毗，詩刺道喪，故興義銷亡。于是賦頌先鳴，故比體雲構。（《文心雕龍·比興》）

「興修辭法」的定義是「稱名也小，取類也大」，劉勰舉的是「關雎」和「尸鳩」這兩個例證。但此後他就再沒舉到關於「興」或如何「稱名小、取類大」的例證。後文所提到的屈原製〈騷〉，兼重比興，這於史有載，我們若從「稱小類大」的邏輯來定義「興」，沈謙所類比的「象徵」確實可以涵蓋。但漢賦不至於全無「稱名小而取類大」的「象徵」修辭才對，可見劉勰並不只把「興」當作一個單純的修辭來認知，他更佐添許多儒家經典的信仰觀於其後。¹⁶⁶

¹⁶⁵ 沈謙，《文心雕龍與現代修辭學》，20頁。

¹⁶⁶ 在過去的說法都認為，「比顯興隱」，進而學者替劉勰的「揚興抑比」，找了許多解釋。王禮卿的《文心雕龍通釋》(台北：黎明文化，1978)就把比興的區別，歸納為三點：「一比切附而興依微」，「二比意直而興意婉」，「三比意狹而興意廣」。但比是否確實是一種遜於興的技巧，或只是出於劉勰的儒家視域，這很有探討的空間。至少單就修辭技巧而言，我認為這兩種技巧本身並無

但姑且不論劉勰所畫出的「興」的義界範圍圖式，到底和今日修辭格之間有多大的落差，或劉勰的「興」與詩六藝的「興」，以及沈謙比附的「象徵修辭」之間，是否存在有維根斯坦的「家族相似性」，但至少我們可以確定，辭賦家是「比」修辭法的拓字者，他們非常擅用「比」，而「比」也就成爲一個無庸置疑的「賦文類修辭」。劉勰說：

夫比之爲義，取類不常：或喻于聲，或方于貌，或擬于心，或譬于事。宋玉《高唐》云：「纖條悲鳴，聲似竽籟」，此比聲之類也；枚乘《菟園》云：「焱焱紛紛，若塵埃之間白雲」，此則比貌之類也；賈生《鵬賦》云：「禍之與福，何異糾纏」，此以物比理者也；王褒《洞簫》云：「優柔溫潤，如慈父之畜子也」，此以聲比心者也……若斯之類，辭賦所先，日用乎比，月忘乎興，習小而棄大，所以文謝于周人也。（《文心雕龍·比興》）

至于揚班之倫，曹劉以下，圖狀山川，影寫云物，莫不織綜比義，以敷其華，驚聽回視，資此效績。又安仁《螢賦》云「流金在沙」，季鷹《雜詩》云「青條若總翠」，皆其義者也。故比類雖繁，以切至爲貴，若刻鵠類鶩，則無所取焉。（《文心雕龍·比興》）

劉勰這段舉了八個詩賦的例證，其中有七個是辭賦作爲例子。像是〈高唐賦〉以竽籟樂器之聲，來描摹樹木枝條搖曳的聲響；〈菟園賦〉以塵埃來形容雲間的飛鳥；〈鵬鳥賦〉將禍福彼此依存糾葛的道理，譬喻成絲線纏繞；至於〈洞簫賦〉則是以親情來形容旋律聲。當然，從語脈文義來說，劉勰認爲——辭賦家運用「比」作爲修辭時，因爲一心追求「比體雲構」，於是原本具有寄託意味的「比」，變成了雲構綺辭的手段，這導致「紛紜雜遝，倍舊章矣」的後果，而在辭賦家「日用乎比，月忘乎興，習小而棄大」的創作型態之下，他們的作品遜於周代的經典。

當然，劉勰之所以會認爲「興大」而「比小」，這恐怕是儒家信仰在背後支撐，但他也並不是對於「比」此一修辭全然地反對，「圖狀山川，影寫雲物，莫不織綜比義，以敷其華」這一段，顯然就是從〈文選序〉的「錯比文華」置換而來，劉勰作爲蕭統的幕僚，其語彙與語言背後的文學視野，某種程度上是和諧的，那麼從這個角度來看，他認爲使用妥貼而穩當的「比」修辭，像潘岳或張瀚，就足以「驚聽回視」。也因此，劉勰提出「至」作爲「比」的旨歸。但什麼算是「至」的比附修辭？而什麼樣的比附又會淪爲「刻鵠不成」反而類鶩的結果？劉勰依舊沒有明確地闡發。從此處來考量，這樣的書寫策略和前面我們討論的「夸飾」幾乎類似。談夸飾到最後，劉勰說適當的夸飾是可以的，但須注意「有節」與「不誣」，此處則是以「至」爲最高標準。但我們都知道，某些時候並沒有那麼「至」

高下之別。相關論述還可參酌沈謙《文心雕龍與現代修辭學》，33-34頁。

的比附修辭，方能達到一種絕妙絕響的藝術高度，如神來一筆。從此處我們也可以發現，這幾種被我歸進「賦文類修辭」的修辭法，劉勰再論述到最後時，都不忘加強說明，這些修辭法呈現時必須搭配的「修正」與「限制」，而這是非常有趣的現象。¹⁶⁷換言之，某種修辭策略或某種風格的存在，在文論家的觀點看來是必須被修正的、是不符合儒家經典的，但同時，因為這是一個流行的文學風尚，於是文論家仍然勉為其難能夠接受它們既有的存在。劉勰就是採取如此特殊的立場在陳述「賦文類修辭」。

最後我們可以來看〈物色〉。在筆者的碩士論文中，我就已提到「物色」不同於前後的〈才略〉、〈時序〉等篇，它應當可被歸為「創作論」，與〈夸飾〉、〈儷辭〉、〈聲律〉等篇放在一起，視為一種創作的技巧、視為一種修辭方法。關於這些論述，此處就不談那麼詳細，雖然在〈物色〉舉例處，劉勰舉了一些《詩經》的例證，但從他所提到的「流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」來說，「寫氣圖貌」這兩句話，基本上就是把「體物寫志」作一個衍生與分段。「隨物以宛轉」是強調「體物」，後面的「亦與心而徘徊」等於就是一種「寫志」，那麼「物色修辭」自然與「賦文類修辭」更為接近。篇末劉勰同樣保留批判與修正的轉圜空間，對「賦修辭」的觀點，劉勰基本上是採取一致的態度。

從〈物色〉篇中的關鍵一段，我們可以衍生到《詩品》的「巧構形似之言」。《文心雕龍》提到：

自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠，體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。故能瞻言而見貌，即字而知時也。（《文心雕龍·物色》）

近代指的當然就是宋齊一代，而「文貴形似」、「巧言切狀，如印之印泥」等說法，和鍾嶸對「巧構形似」¹⁶⁸作者的認定基本上也吻合。只是劉勰把「形似」當作是近代的特徵，而鍾嶸將「巧似」的作者追溯到張協、謝靈運等重要作家。如果說我們認同「體物寫志」是賦文類的核心條件與特徵，那麼「形似」、「巧似」的技巧自然也是一種「賦文類修辭」。許東海就從這樣的角度，來談像張協、謝靈運、鮑照詩歌的「賦化」。¹⁶⁹那麼我們可以接著問——鍾嶸對這一批「尚巧似」的作

¹⁶⁷ 由此，筆者聯想到的是像蕭子顯所說的「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」、或令狐德棻所說的「辭賦之罪人」，在碩士論文中我已提到——這是南朝折衷派的文論家對於「辭賦」以及「美文」的一種「除罪化」觀點。（相關論述可參酌筆者碩論《六朝詩賦合流現象之新探》，178頁，相關說法後文也將再提出）。

¹⁶⁸ 近代討論鍾嶸「巧構形似」的重要著作也不少，像廖蔚卿、王文進、許東海諸先生都有專論，此問題筆者已主要在碩士論文中有所徵引，此處就不特別再論。

¹⁶⁹ 其重要論文在前面的篇章，我們已經有所徵引。

家，是否也採取像劉勰一樣的批判策略¹⁷⁰？此處雖然主要討論的是劉勰，但我們可以一併舉鍾嶸談到的「巧似」，以及他舉的幾個「尚巧似」的作家來觀察。鍾嶸在《詩品》提到擅長「巧似」或「巧爲形似」的作家包括了張協、謝靈運、顏延之、鮑照等，其論述分別是：

其源出於王粲。文體華淨，少病累，又巧構形似之言，雄於潘岳，靡於太仲。風流調達，實曠代之高手。調采蔥菁，音韻鏗鏘，使人味之亶亶不倦。（《詩品·張協》）

其源出於陳思，雜有景陽之體，故尚巧似，而逸蕩過之，頗以繁蕪為累。嶸謂若人興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！然名章迴句，處處間起；麗典新聲，絡繹奔會。（《詩品·謝靈運》）

其源出於陸機。尚巧似。體裁綺密，情喻淵深，動無虛散，一句一字，皆致意焉。又喜用古事，彌見拘束，雖乖秀逸，是經綸文雅才。雅才減若人，則蹈於困躓矣。（《詩品·顏延之》）

其源出於二張，善製形狀寫物之詞，得景陽之諛詭，含茂先之靡嫚。骨節強於謝混，驅邁疾於顏延。總四家而擅美，跨兩代而孤出。嗟其才秀人微，故取湮當代。然貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。故言險俗者，多以附照。（《詩品·鮑照》）

「巧似」一詞在鍾嶸文脈中，指的是一將寓目所見的客觀世界景色，加以雕琢，詳實記載的藝術手法。這一點在王文進、許東海、廖蔚卿的論文中已有精闢分析¹⁷¹上述這幾個「巧構形似」的作家，要屬鮑照的問題最複雜，所受到的關注也最多。廖蔚卿就耗費許多篇幅在解釋鮑照的「巧似」與「得景陽之諛詭」的關係。她說：

「諛詭」即是奇特逸蕩的意思，因此「善製形狀寫物之詞」，指鮑照能自創新的描寫形容詞，這是不受傳統束縛的表現；第二，造物寫形、用字造句既求創新，意境構造又求險急，所以「危仄」傷「雅」。¹⁷²

廖蔚卿將「諛詭」與「巧似」聯繫起來，並將「諛詭」與「創新」結合，視其為

¹⁷⁰ 此處的「批判策略」倒也不只是批判，劉勰基本上是在表面有所修正限制，但實質上已然不反對這樣的修辭與文學技巧的運用。

¹⁷¹ 王文進《論六朝詩中的巧構形似之言》（台北：台灣師範大學碩論，1978）。許東海〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉（《中正大學中文學報》，1997）、廖蔚卿〈從文學現象與文學思想的關係看「巧構形似之言」的詩〉（收錄《漢魏六朝文學論集》（台北：大安出版社，1997））。

¹⁷² 廖蔚卿，《六朝文論》，338-339頁。

導致鮑照「以危仄傷清雅」之主因。她還提醒我們——鍾嶸此處的批評，都是對鮑照詩歌全景的描繪，不應「限於鮑照詩的語言藝術上解釋」，當從「全詩所涵攝的意境」¹⁷³進行觀察。其後廖蔚卿擔心「諷詭」未能全然解通，故進而舉詩說明「巧構形似」與「諷詭」其可能的會通處來說明：

我們要從整個寫境造象上來看鮑照「巧構形似」如何變化多端與奇逸：〈行京口至竹里詩〉：「高柯危且竦，鋒石橫復仄。複澗隱松聲，重崖伏雲色。冰閉寒方壯，風動鳥傾翼。」前兩句描寫「柯」、「石」，各用三個形容詞去勾畫多面形象。第三四句將澗松崖雲四物，重重的疊合它們的聲形，以加強意境的深密高出。……以一種緊迫的動態在觸覺上將前兩組形象結合起來，造成一種心情的觸覺。鍾嶸所謂的「諷詭」，依我的看法，就是他這種掀動自然使人觸感較迫切的手法。¹⁷⁴

當然用「掀動自然使人觸感」來解釋「諷詭」一術語，是有些抽象，不過「巧似」這相對來說問題沒那麼大，以「澗松崖雲」四物疊合，明確地展現「巧構形似」的特徵與技巧。而這樣的鋪衍、對客觀世界的描摹、以及對於外物的深刻體認，這當然讓我們聯想到的是賦的技巧與策略。

如果再從評價來談的話，「巧似」出現的幾段與鍾嶸對該作者的優劣評價，其實也非常有趣。這也充分展現筆者前文所說的、這是一種對於過度修辭鋪張的文學風尚勉為其難的「除罪化」，這是一種「帶有修正與限縮之下的認同感」。

譬如說拿這群「尚巧似」的作家中年代最早的張協來說，鍾嶸說他「其源出於王粲。文體華淨，少病累，又巧構形似之言，雄於潘岳，靡於太仲」，按照語脈來說，「文體華淨，少病累」都是讚美之詞，「又」此一連接詞後面加的話，理當該帶有轉折的意味。就算「巧構形似」在此處不是盛讚，但也不至於是批評。謝靈運和鮑照的「巧似」都在於其「體源」來自於張協，但又有不同的論述方式。論謝靈運時鍾嶸說他「源出於陳思，雜有景陽之體，故尚巧似」，「故尚巧似」顯然是和「雜有景陽之體」連結在一起，這也不是批評，但謝靈運的問題在於「而逸蕩過之，頗以繁蕪為累」，這裡或許就有些貶謫的味道。同樣的技巧或修辭策略的運用，會因為施用者與施用時機與質量的差異，而呈現迥異的效果，謝靈運大概就是這樣的例證。同樣地，鍾嶸談到顏延之的「尚巧似」也只是無褒貶的中性陳述，至於鮑照的「貴尚巧似」，顯然就是批評的意味多過於陳述意味，前半段說鮑照「總四家而擅美，跨兩代而孤出」這是稱讚沒錯，如果我們徵用廖蔚卿的解釋，鮑照得到張協的「諷詭」，而這一種「掀動自然使人觸感較迫切的手法」，這多半是正面的技巧手法，但鍾嶸認為鮑照最大的問題在於，「貴尚巧似，不避

¹⁷³ 廖蔚卿，《六朝文論》，338-339頁。

¹⁷⁴ 廖蔚卿，《六朝文論》，339頁。

危仄，頗傷清雅之調」，「尙巧似」加上熱愛運用新創麗藻的後果，讓「故言險俗者，多以附照」。更大的批判在於，鍾嶸認為鮑照開啓了錯誤的影響與典範，這一點與蕭子顯的觀點是吻合的。¹⁷⁵

當然，本文所謂的「修正後的認同」，當然可以用來理解文論家對庾信、對鮑照這樣充滿創新、熱衷於文學作品藻飾增妍，從之對傳統有著更動意圖的創作者。但筆者更主張將「修正後的認同」與文類或修辭進行連結。換言之，所謂的「紅紫」、「鄭衛」、所謂的「巧構形似」或「夸飾」、「儷辭」……這些概念原本就是帶有藝術價值與危險成分的兩面刃，它們足以讓音樂色彩或文學作品添麗增妍，卻也會讓藝術偏離「正軌」¹⁷⁶。而這些風格特色或修辭技巧，又是從哪裡誕生？又是從哪裡起源？按照六朝這些折衷派文論家的觀點，就會認為這樣的特徵與技巧來自於「鋪張揚厲」、「比體雲構」的「漢代辭賦」。這背後當然有著一個更大、更對立的兩分法——也就是所謂的「詩人之賦」、「辭人之賦」，「麗則」與「麗淫」的問題。但不可否認地，我們確實可以從文論家的建構中，找出一類可歸納為「賦文類修辭」的技巧與創作論。南朝文論家很敏銳地注意到有一種不同於詩教的、以「麗淫」為美學標準的作者或作品，他們一方面將其「合法化」，同時也對這樣的修辭法或創作論充滿著謹慎、限制與修正的心態。

(三)詩文類修辭

相對於「賦文類修辭」，自然也有一些是偏向「詩文類」的技巧與修辭策略。不過必須提到的是，此處的「詩文類修辭」指的也是南朝的詩創作，而並非《詩》（《詩經》）傳統的創作技巧。¹⁷⁷另外我要再次強調——所謂的「詩文類修辭」如〈聲律〉、〈練字〉或〈隱秀〉等，它們相對也能夠由辭賦或其他文類來運用，這裡談的僅是一個「詩文類修辭」，與上述相同，只是一個傾向、趨勢、相對比較而得來的。

「練字」這個概念，我們今日談現代散文也常用，劉勰的「練字」當然在實質範疇上有些不同，但基本上談的是選擇用字的問題。就如同以今日的小說和散文兩種文類來說，「練字」此一策略較多是運用在散文上；而從劉勰的內容來斷論，〈練字〉也偏向於「詩修辭」，雖然該篇的前半段釋名、原始的部分，談的是辭賦與「練字」的關係。前面談文字學發展此處省略，直接從論辭賦處徵引起：

且多賦京苑，假借形聲，是以前漢小學，率多瑋字，非獨制異，乃共曉難也。暨乎后漢，小學轉疏，復文隱訓，臧否亦半。及魏代綴藻，則字有常檢，追

¹⁷⁵ 蕭子顯說的「斯鮑照之餘烈」的說法也很有名。

¹⁷⁶ 當然，此處所謂的「正軌」，恐怕是應該要放在引號裡面來理解的，這文論家心目中的「正軌」到底是什麼？是不是就是儒家經典，還是有其他的經典之外的範疇，也值得深入探討。

¹⁷⁷ 畢竟根據儒家折衷派的追索，大部分的創作論都可以追溯到《詩》、《書》等經典之中。

觀漢作，翻成阻奧。故陳思稱：「揚馬之作，趣幽旨深，讀者非師傅不能析其辭，非博學不能綜其理。」豈直才懸，抑亦字隱。自晉來用字，率從簡易，時并習易，人誰取難？今一字詭異，則群句震驚，三人弗識，則將成字妖矣。后世所同曉者，雖難斯易，時所共廢，雖易斯難，趣舍之間，不可不察。（《文心雕龍·練字》）

當然，此處劉勰談的較偏向「瑋字」的問題，顯然，選擇的辭字詭異奇瑋，這是劉勰認知中的一種「練」，劉勰只用了「非獨制異，乃共曉難」來解釋歷代的瑋字，並引申曹植「揚馬之作，趣幽旨深」的說法，認為文字的隱晦造成閱讀的困難。從這一段和其後的「三人弗識，則將成字妖」來說，劉勰未必認為用奇字或用簡字孰優孰劣，一切都是通曉的區別、時代的演變使然。而真正討論如何「練字」的部分是接下來這一段：

是以綴字屬篇，必須揀擇：一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單復。詭異者，字體瑰怪者也。曹攄詩稱：「豈不願斯游，褊心惡詢叟。」兩字詭異，大疵美篇。況乃過此，其可觀乎！聯邊者，半字同文者也。狀貌山川，古今咸用，施于常文，則齟齬為瑕，如不獲免，可至三接，三接之外，其字林乎！重出者，同字相犯者也。《詩》、《騷》適會，而近世忌同，若兩字俱要，則寧在相犯。故善為文者，富于萬篇，貧于一字，一字非少，相避為難也。單復者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯黹而篇暗。善酌字者，參伍單復，磊落如珠矣。凡此四條，雖文不必有，而體例不無。若值而莫悟，則非精解。（《文心雕龍·練字》）

今日我們所談的「練字」，往往還包括對於替換詞彙的選擇剪裁、對於一段文脈的雕琢修飾等等，但劉勰此處的「字」完全是文字的問題。當然，辭賦或其他文類也是由文字所組成、自然也會遭遇到選擇文字的問題，但我們看劉勰「練字」的四種方法，「避詭異，省聯邊，權重出，調單復」，這顯然和辭賦的寫作策略有其基本面的落差。詭辭瑋字是漢大賦的特徵，但前面就已經提過——南朝的創作者熱衷擬仿大賦寫作者不在少數。既然以大賦為摹本，那麼詭辭瑋字、以及聯邊則時屬難免。劉勰另外一個很有趣的觀點就是「調單復」，指的是一句不能偏於某種字體，譬如說都是筆劃字型太單調的、或太豐腴的。

從這個角度來看，像謝靈運〈山居賦〉「水草則萍藻蘊莢。藿蒲芹蓀。蒹菰蘋蘩。蕙荇菱蓮」、沈約〈郊居賦〉「其陸卉則紫肩綠蒨。天蓍山韭。雁齒麋舌。牛脣彘首」，大賦體制一但寫山石寫花鳥，勢必聯邊腴字、層疊不窮，劉勰這段「練字」的論述，顯然不適合作為辭賦的創作方法。如果將之視之為「詩修辭」，那麼像「狀貌山川，古今咸用，施于常文，則齟齬為瑕，如不獲免，可至三接」、「若兩字俱要，則寧在相犯」，都比較容易說的通。辭賦或其他文類要狀貌山川，

則「三接」未免太短，但一首詩寫景寫物色，或許不過兩聯、至多四聯，那麼「三接」就變成容許範圍的極限；至於「避免重出」用來限制詩文類也頗為合理。

不過劉勰談的「練字」既然是純粹的文字形體的問題，那麼相對來說與文學創作的關聯就沒有那麼深切。「重出」或許是可以避免的，但與整體的語脈或意境相比「重出」來得沒那麼重要；至於「單複」更是有些附會無稽，一段文字其藝術高度較多的部分應當來自於其內容，畢竟文章不是圖像的藝術，文字排列組合的美觀與否，這只是一種表象的美感。但無論如何，《文心雕龍》考量到最細膩最幽微的創作規範，這是一種對文學創作各個層面的高度關照表現。

我們可以在來看另外一章本文歸納進「詩修辭」的篇章——〈隱秀〉。〈隱秀〉經常被談到的一個問題就是其在篇章上有所闕漏。不過基本上，隱句和秀句這兩個概念是清楚的。「隱」指的是有所絃外之音的篇章，而「秀」也就是我們今日常常用來進行文學批評的「警句」之意。原文是這樣定義的：

隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以復意為工，秀以卓絕為巧。斯乃舊章之懿績，才情之嘉會也。夫隱之為體，義生文外，秘響旁通，伏采潛發，……始正而未奇，內明而外潤，使玩之者無窮，味之者不厭矣。彼波起辭間，是謂之秀。纖手麗音，宛乎逸態，若遠山之浮煙靄，變女之靚容華。……深淺而各奇，穠纖而俱妙，若揮之則有餘，而攬之則不足矣。（《文心雕龍·隱秀》）

從創作經驗或邏輯上來說——將文句篇章進行錘鍊與修飾，使之具有精緻拔卓、或具有絃外之音，這樣的創作技巧，施用於一篇幅較短的本體較能夠說得通。也就是說，詩文類比其他文類更適宜「隱」、「秀」技巧的運用。而從這個角度來看，〈隱秀〉就更偏向「詩文類」的修辭方法。當然，如果我們按照明代刻本來看，其對隱章或秀句的舉例，也都是以詩歌為例證。姑且不論其為後者補述的事實，但這是可以證明本文論述的部分：

將欲徵隱，聊可指篇：古詩之離別，樂府之長城，詞怨旨深，而復兼乎比興。陳思之《黃雀》，公干之《青松》，格剛才勁，而并長于諷諭。叔夜之《贈行》，嗣宗之《詠懷》，境玄思澹，而獨得乎優閑。士衡之疏放，彭澤之豪逸，心密語澄，而俱適乎壯采。（《文心雕龍·隱秀》）

如欲辨秀，亦惟摘句。「常恐秋節至，涼颿奪炎熱」，意淒而詞婉，此匹婦之無聊也；「臨河濯長纓，念子悵悠悠」，志高而言壯，此丈夫之不遂也；「東西安所之，徘徊以旁皇」，心孤而情懼，此閨房之悲極也；「朔風動秋草，邊馬有歸心」，氣寒而事傷，此羈旅之怨曲也。（《文心雕龍·隱秀》）

這兩段舉例全屬詩歌，沒有其他文類的痕跡。當然，辭賦不盡然沒有絃外之音的篇章，也不會沒有堪作為警策的佳句，但從根本定義來說，賦強調「體物」，體物又得盡物之態，以瀏晰明亮為旨歸，那麼能夠施用「隱」技巧的空間自然比較少。而兩漢至六朝的辭賦句式，若非是騷體、散文體，就是四六句，四六句首先必須注重對偶的形式，此外其動詞名詞或賓語有相對應的締結形式，像「園柳變鳴禽」或「邊馬有歸心」這樣的警策之句本來就不適合辭賦來表述。也因此，就算辭賦中不乏有作者工於造意經營的句式，譬如江淹的「楚館趙廁」、「心折骨驚」……在質與量上還是很難與詩歌相提並論。

〈聲律〉與〈事類〉這兩篇值得討論的地方在於，這兩種修辭，在南朝的詩賦文類中都大量被運用。換言之，這兩篇創作論存在著過度與中介的形式。但根據本文的判斷與歸納，仍然將之歸於「詩文類修辭」的光譜。我們先來談談〈聲律〉的問題。

如果我們從詩發展完成的唐代來說——「聲律」自然屬於「詩修辭」無疑，無論律詩絕句都已經將聲病平仄等奉為規範，不容犯律出格。劉勰鍾嶸與沈約時代相差不多，永明體對聲律的強調自然對於他們有所衝決。鍾嶸在〈詩品序〉中曾強烈表達他的看法，認為「王元長創其首謝、沈約揚其波」的聲病說，造成「文多拘忌，傷其真美」的不良後果。劉勰與沈約複雜的知遇關聯眾所皆知，在〈聲律〉中卻沒對永明體發表什麼看法，劉勰主要談到關於他自己對「聲律」與文學創作的認知。〈聲律〉前面兩段主要論聲律起源，在論其創作運用時，劉勰將之分為兩個部分，一個是字句組合的聲律問題，另一個是較廣義的、作者整體風格聲律的問題。劉勰指出：

凡聲有飛沉，響有雙疊。雙聲隔字而每舛，迭韻雜句而必睽；沉則響發而斷，飛則聲颺不還，并輓轡交往，逆鱗相比，迕其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。夫吃文為患，生于好詭，逐新趣異，故喉唇糾紛；將欲解結，務在剛斷。左礙而尋右，末滯而討前，則聲轉于吻，玲玲如振玉；辭靡于耳，累累如貫珠矣。（《文心雕龍·聲律》）

這是從就一篇文章中，詞句締結背後的聲律和諧問題。畢竟文章不僅純粹只能用以閱讀欣賞，口誦聲吟同樣是其傳播的方式之一。作者如果能顧慮到「聲轉于吻」、「辭靡于耳」，則顯然注意到了更細膩而精緻的創作層面。接著劉勰提到，異音同聲的相關和諧問題，這都是從聲律平仄衍生出的、對創作者規範到了極致的講究。而從上述來說，到沒有特別屬於詩或賦修辭的論述，如雙聲疊韻等技巧，其實辭賦也用得不少，同聲異音等平仄考量較偏向詩文類，但也非必然。筆者之所以認為「聲律」較偏向於詩修辭，主要是著眼於下面這一段舉例：

若夫宮商大和，譬諸吹簫；翻回取均，頗似調瑟。瑟資移柱，故有時而乖貳；簫含定管，故無往而不壹。陳思、潘岳，吹簫之調也；陸機、左思，瑟柱之和也。概舉而推，可以類見。（《文心雕龍·聲律》）

用音樂或演奏方法來比擬文學創作，曹丕早有前例。但劉勰此處不僅是用吹簫調瑟來比擬，更考量這些創作者的調和字句聲律的巧思。曹植潘岳陸機左思也不是沒有辭賦創作，但潘陸左都是太康體代表詩人，鍾嶸也將之並舉，這裡劉勰舉這些作家，激賞其作品如吹簫鳴瑟，應當還是其詩作。用韻固然也是辭賦非常重要的文類特徵之一，但縱觀劉勰〈聲律〉一篇，談「韻」也不過就「滋味流于下句，風力窮于和韻。異音相從謂之和，同聲相應謂之韻」一段，而如果要讓對句能相諧應聲，偶聯如鳴琴鼓瑟，依舊是落實於詩文類之中，方較能發揮其修辭特色。

最後一段劉勰也談到詩、騷與聲律的關係，但不僅談字句聲律的和諧問題，而是一個創作者或一篇文章的整體聲律傾向：

又詩人綜韻，率多清切，《楚辭》辭楚，故訛韻實繁。及張華論韻，謂士衡多楚，〈文賦〉亦稱不易，可謂銜靈均之餘聲，失黃鐘之正響也。凡切韻之動，勢若轉圜；訛音之作，甚于枘方。免乎枘方，則無大過矣。練才洞鑿，剖字鑽響，識疏闕略，隨音所遇，若長風之過籟，南郭之吹竽耳。古之佩玉，左宮右徵，以節其步，聲不失序。音以律文，其可忽哉！（《文心雕龍·聲律》）

從「詩人綜韻，率多清切，《楚辭》辭楚，故訛韻實繁」來說，劉勰似乎將詩與賦的用韻以兩種不同地域風格來詮釋，那麼前面從文句的聲律談到文學的藝術成就，此處又從地區的聲腔風格及文學風格，其視野更為宏觀。「詩」與「騷」的區別自然與地域、與口音或南腔北調的語言差異都有關聯，但所謂「張華論韻，謂士衡多楚」這其實也是非常微妙的批評，就像《典論·論文》中的「時有齊氣」，地域的聲腔與風格緊密地結合在一起。劉勰談到〈文賦〉，顯然其談的「聲律」不僅是詩歌的課題，同樣是辭賦與其他文類的問題。但此處我們又可以看到劉勰的折衷口吻，要回到《詩》傳統的正典聲律，卻勢必面對到賦騷這樣的阻絕。而「楚騷」就相當尷尬，它有些時候拓展了部分創作技巧的格局，但就「聲律」來說，它則引起了「訛韻實繁」的結果，造成後世走向遺漏切韻而傾向訛音的危險，圓鑿方枘，背離古制。

若將此處的論述，放進本文提出的詩賦光譜進行歸納，「聲律」相對於前面談到的「練字」或「隱秀」，它更偏向中性的修辭——包括辭賦或其他文類都有聲律的問題，也都受到劉勰此處提出的幾個規則，像是「練才洞鑿，剖字鑽響，

識疏闊略，隨音所遇」的限制。不過若更細膩地來歸納，「聲律」依舊偏向「詩歌」，屬於「詩文類」的修辭法。另外值得一提的是，在贊語劉勰提到，「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘唇吻」，這讓我們聯想到蕭繹的「唇吻猶會，情靈搖盪」，劉勰重視的聲律自然是《詩》系統的清切，但他比鍾嶸對「聲律」更多了正面而積極的觀點。

最後我們來談談〈事類〉，「事類」在定義上歧異較其他修辭技巧要少的多，它大致上就是我們今日所稱的「用典」、「隸事」、「引用」的技巧。那麼既然是「用典」，似乎就無所謂趨向詩賦文類的問題。今日我們所見的六朝詩歌或辭賦，或多或少都有用典的成分。不過我們仍能從劉勰對「事類」的定義與舉摘，來探討這樣一個至今仍屬於修辭格的技巧。

劉勰開宗明義定義說：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也」，因此「用典」、「引用」都足以詮釋「事類」。而事實上，本文認為「事類」與前述的修辭技巧相比，其幾乎屬於一處於中性的修辭，如果我們將詩賦作為兩極，那麼「事類」可以說是兩種文類共用的修辭，至於詩賦之外的其他文類，也都經常運用「事類」此一修辭法。而確實在選文定篇的部分，劉勰舉的例子也涵蓋辭賦、詩歌、銘箴、書表等。我們看以下兩段：

觀夫屈宋屬篇，號依詩人，雖引古事，而莫取舊辭。……是以將贍才力，務在博見，狐腋非一皮能溫，雞庶必數千而飽矣。是以綜學在博，取事貴約，校練務精，摺理須核，眾美輻輳，表里發揮。劉劭《趙都賦》云：「公子之客，叱勁楚令歆盟；管庫隸臣，呵強秦使鼓缶」。用事如斯，可稱理得而義要矣。故事得其要，雖小成績，譬寸轄制輪，尺樞運關也。或微言美事，置于閑散，是綴金翠于足脛，靚粉黛于胸臆也。（《文心雕龍·事類》）

凡用舊合機，不啻自其口出，引事乖謬，雖千載而為瑕。陳思，群才之英也，《報孔璋書》云：「葛天氏之樂，千人唱，萬人和，聽者因以蔑「韶」、「夏」矣」。此引事之實謬也。按葛天之歌，唱和三人而已。相如〈上林〉云：「奏陶唐之舞，聽葛天之歌，千人唱，萬人和」。唱和千萬人，乃相如推之。然而濫侈葛天，推三成萬者，信賦妄書，致斯謬也。陸機〈園葵〉詩云：「庇足同一智，生理合異端。」夫葵能衛足，事譏鮑莊；葛藟庇根，辭自樂豫。若譬葛為葵，則引事為謬；若謂庇勝衛，則改事失真：斯又不精之患。夫以子建明練，士衡沉密，而不免于謬。曹洪之謬高唐，又曷足以嘲哉！（《文心雕龍·事類》）

這兩段其實談的層次不盡然相同，我們逐一來梳理。劉勰認為的「事類」其實相對狹義，他認為像楚辭「雖引古事，而莫取舊辭」，並不能算是運用事類的例證，

而劉勰也認為：與「事類」配合的文類，一開始就不僅有賦，還包括劉勰談到的銘箴，以及可想見的文類如辭如碑或贊等，這些文類都頗適合來引經據典，以彰題義。至於事類此一技巧運用到了崔駰、班固、張衡、蔡邕等作家筆下，則成爲後代的範式。

中間本文省略了一段劉勰談「才」與「學」的段落。「事類」與「學」關係密切這一點可想而知。劉勰接著談關於「裁割」的問題。「將瞻才力，務在博見」大概是這一段的關鍵句，如何妥切地選擇典故這當然和作者的才力有關，但前提是這個作者必得先博覽全書，進而「綜學在博，取事貴約」，根據博學謹慎選取，集腋成裘。劉勰舉劉劭〈趙都賦〉「公子之客」一句爲例，這個對句本身其實並沒有什麼秀異之處，但劉勰認爲一方面是作者對毛遂和藺相如的當下與過去身分認知清楚，二方面這二十個字曲寫了兩個典故，以及背後的一一平原君、趙王先受屈辱後由隨從得扭轉頹勢的複雜史事。就義理上的黏對妥貼工整，就藝術美學來說也鋪陳得精練而簡約，這應該才是劉勰主要稱讚此一對句的原因。

從文類選擇來說，劉勰這裡選的是賦作爲例證，但並不表示「事類」較適合以賦爲載體來表現，與前文不同的是，這裡很可能只是偶然性的結果。後文劉勰舉了一些反例，包括〈報孔璋書〉、〈上林賦〉的千人唱，萬人和。劉勰說「和千萬人，乃相如推之……推三成萬者，信賦妄書」。我們前面已經說過「夸飾」是一個偏向辭賦的修辭，劉勰這裡顯然是批評這兩個文本，但我們從「相如推之」也多少能讀出劉勰對辭賦的夸飾與揣測，給予更多包容的空間。如果再從〈園葵〉來看，「衛足」與「庇足」不過一字之改，指涉相去不遠，且「葵」、「葛」皆爲根莖類植物，其實沒什麼說不通的。¹⁷⁸劉勰在〈事類〉此段中展現其高度衛道、對經典的墨守與固執，這與前面談「夸飾」、談「情采」的劉勰多少有些不同，而這恐怕也挾帶幾分預言與修正的作用。就在有意識與無意識的縫隙之間，劉勰也提前預言了即將到來的、充滿新與變的文學史新局。而從這個角度來說，「賦化」是偏向妄書、偏向新變的，而「詩化」相對而言繼承《詩》傳統，則是偏向有徵、偏向保守的，而這也是《文心雕龍》貫徹其創作論的一個觀點。所以從劉勰的願望而言，或許「事類」是一個各個文類都適用的修辭技巧，但他還是希望「事類」能夠運用適切合度，能夠忠於「原典」、忠於「經書」¹⁷⁹。

從上述討論來說，我們可以發現，雖然「修辭」屬於「書寫策略」的一部份，但其不僅是一個單純的「遣辭造字」行爲，它既包含作家的自由意志選擇，也包含作家無意識被召喚，和形式內化的牽引。過去討論劉勰「創作論」的研究者很

¹⁷⁸ 六朝作者熱衷於創詞改意，以逞文采之能，王夢鷗先生曾舉蕭綱〈與湘東王書〉中，「章甫翠履之人，望閩鄉而嘆息」的例子，《莊子》原典是「適越」，更無所謂嘆息之說。這充分顯示南朝作者喜歡竄改典故，以彰顯文采的寫作習性。

¹⁷⁹ 就像〈事類〉最後結論處說的，「夫山木爲良匠所度，經書爲文士所擇，木美而定於斧斤，事美而制於刀筆」。

多，但筆者嘗試從「詩修辭」與「賦修辭」的角度，將其「創作論」分類：〈夸飾〉、〈比興〉的「比」、〈物色〉，以及鍾嶸的「巧構形似」，屬於「賦修辭」；而〈練字〉、〈聲律〉、〈事類〉屬於「詩修辭」。如果我們把此處的討論與前面幾章談的「詩創作者」和「賦創作者」一併觀之，就可以發現我所談的「詩」與「賦」也不僅僅具有形式的意義，而隱含了一種價值選擇、長期基累的習性養成、以及與生俱來的感受與(被)召喚。如此一來，「詩」與「賦」也就不是兩種形式，而呈現「向線」關係。創作者、修辭技巧、內容題材，都可以在向線上自由滑動，進行選擇。同時，「詩」與「賦」更以一種彼此交滲的方式融合。詩中有賦，賦中有詩。我想這不僅僅是過去「詩賦合流」脈絡所能涵蓋的，而是一種新的視角。

第五節·梁代文學集團的風格論之三： 劉勰與鍾嶸的「想像的系譜」

(一)想像的系譜

此處須先針對從鍾嶸文學理論延伸出來的——「想像的系譜」這樣一個學術概念——進行梳理。

「想像的系譜」一詞，乃筆者在過去發表的幾篇單篇論文中，所自行獨創而提出的一個學術概念，我期望能以這樣的一個術語，來統括中國古典文論在討論「風格」、「源流」與「流派」這幾個概念時的特徵。「想像」是來自於迷眾文化研究中的「想像的主體性」，而至於「系譜」則是來自於社會學研究。但這看似充滿西方理論化的術語，在我們的學圈內部，倒也不是沒有被討論。過去朱光潛先生曾經提到，對於中國古典文化與美學，我們應該以「同情的理解」來對待之。葉嘉瑩先生也提到，中國古典文學理論有較多「形象化批評」的方式。筆者提出的這樣「想像的系譜」概念，其實和這樣的理路有著連貫的邏輯性。正因為我們現在距離古典文學時期，已有一定的距離，因此我們無法以同樣的情感與立基點，和當時的讀者、創作者有相同的視域；而也因為我們脫離那樣一個場域，以至於我們也無法理解文論家所提出的「形象化」意象。¹⁸⁰所以，我們要理解過去的文本與批評術語，只能透過想像。這是第一層的「想像」。

但本文此處主要討論的，其實是第二層次的「想像」，也就是說，文論家或許在提出理論時，達成某種輿論共識，但無論這些「輿論」為何，我們現在也都已經不得見。惟一剩下的就是他們的理論本身。但就其理論來說，一個理論的提出，就隱含一個作者的「想像主體性」。那麼，當一個文論家進行「以風格為基

¹⁸⁰ 換言之，譬如謝靈運詩「如出水芙蓉」，這或許在當時是一個非常能得到共鳴共感的意象批評，但對於我們現在而言，當然就相對隔閡。

礎的溯源論」時(也就是「體源」)，這樣的工作，往往也是帶有「想像」的成分。也就是說，一個文論家歸納出來的「文學系譜」，就帶著其獨特的思維、邏輯、立場、權力分配¹⁸¹、以及主體性的思維。這都是本文「想像」所隱含的背景知識。所以本文從前面談「風格」的部份就一再地強調，「想像」看似有負面的意義，看似比「真實」來的劣等，但事實上一—想像並非錯誤，也不見得偏差，它就是一個客觀的現象。而本文也不追求證明「想像」的存在，而在於探討其「如何想像」與「為何想像」。從「想像的系譜」來定位古典文學理論的風格溯源方法，帶給我們什麼樣不同的視野，這是我們應該追問的。

接下來，筆者將「想像的系譜」其理論來源，重新整理一次。而這一些討論架構，大概已經都在我的已發表論文〈想像的系譜：論鍾嶸《詩品》的體源論〉、〈想像的系譜：論南朝至齊梁文論家的流派觀〉以及〈想像的系譜：歷代詩論中的「六朝文學系譜」〉等系列中，有過部分的涉及與討論了。

「系譜」¹⁸²這樣的一個概念，我主要是根據社會學家傅柯(Michel Foucault)的「系譜研究」。傅柯的理論帶有對「主體」(subjectivity)、「本源」(origin)的解構與鬆動，對穩定權力結構有所批判。但不同的是，本文欲以「系譜」代稱中國古典文學理論中的「體源論」，但實則以「體源」為核心，更為擴大「體源」的範疇。傅柯解釋自己的「系譜學」與「批判主義」看似有些重疊，實際上其實大不相同。傅柯說在其《知識的考掘》一書中提到：

譜系學關心話語的有效構成，不管是在控制的限度之內還是之外，或者如最常見到的那樣，在界限內外都有。批判主義分析話語中的稀薄化、固化和統一過程，譜系學則研究他們的構成、瞬間的分散、非連續性與規則性。

而《知識的考掘》一書的翻譯者王德威，在翻譯的書序中，也對「系譜」(王德威將之翻譯為「宗譜」)有所論述：

傅柯以為「宗譜學」與傳統史學相反，因其專注於顯示歷史事件或思想中難

¹⁸¹ 「權力」的問題比較複雜，因為傅柯談所謂的「系譜」時，就是以「權力」為系譜建構的主要動力。但事實上，本文並不希望太去強調「後結構主義」的「權力」、「話語」、「論述」與「解構」等諸多問題，我們可以相信就算是南朝的這些文論家，他們在進行體源與歸納時，背後同樣有著某種權力干涉與認知，但以「權力」為主軸的論述，就偏離文學研究而趨向社會學研究了，這並不是本文要處理的。

¹⁸² 中國古典詞彙中亦有「譜系」、「譜學」的概念，用以記載氏族的世系興替。呂本中的〈江西詩社宗派圖〉以及方回的「江西詩派一祖三宗」之說，就是譜學運用於文學理論中的例子，這也是中國古典文論中最典型的「系譜學」。關於此論可參照龔鵬程《江西詩社宗派研究》(台北：文史哲，1983)。至於另一重要提倡體源論的文論家即是鍾嶸。關於《詩品》的「體源論」，除可參見廖蔚卿《六朝文論》(台北：聯經，1985)、王叔岷《鍾嶸詩品箋證稿》(台北：中國文哲研究所，1992)、顏崑陽〈六朝文學「體源批評」的取向與效用〉(收錄《六朝文學觀念論叢》(台北：正中書局，1993))諸書中皆有討論。

以歸結或系統化的部分。「宗譜學」輕忽事物固定不變的「本質」，亦否定任何形而上的思維歸宿。……所謂的「本源」(origin)，可能只是一項偶發事件、一場權力的「遊戲」(play)、一個指向無窮詮釋的中途點而已。傅柯提醒我們一切知識制度體制也許並沒有什麼可傳之百世、放諸四海的深文奧義。

而王德威進而據此觀念，將之運用於現當代的小說討論之中，去挖掘過去存在、卻被隱蔽的「風格繼承」關係。大體來說，本文脈絡中討論的是一種「文學系譜」，它的概念從傅柯衍生而來，但又沒那麼強調權力、論述或解構云云。於是「文學系譜」的概念，在意義層次，大概與王德威的運用方法比較接近。王德威用「系譜」這樣的概念，來分析王安憶、朱天文、鍾曉陽、蘇偉貞等現當代的小說家，他採用的就是一種風格溯源的方法，將這些作家的源頭，探尋到了張愛玲。¹⁸³ 他的這一套系譜學，在當代即遭受挑戰。我們或許可以從這個當代的話題，進而來聯想古典文論家「製作系譜」時所隱含的主體性。

至於「想像」¹⁸⁴這樣的概念，我有許多部分徵引自 Matt Hills 於《迷文化》中的論述。Hills 在書中，提出這個叫做「想像主體性」的概念。此概念我們在第二節談過了，但它最複雜的部分在於——「想像」未必是健全的，但學術圈與學術社群彼此之間，又只能依賴此「想像」以維繫論述權力。Matt Hills 說：「學術界其實仍舊為本身「想像的主體性」(imagined subjectivity)所侷限束縛。」¹⁸⁵ 這是很具有自省力的觀察。Hills 徵引 Barbara Smith 的論述說到：

人們一向如此預設、聲稱：在建制完善、有合法地位的團體中，其成員本身不但是是一個特定的主體，而且具有健全的心智與體魄，受過適切穩當的社會教化，感覺靈敏、而且相當能幹精悍。¹⁸⁶

古典文論家必須建構一家之言，那麼，他們就勢必得相信與堅稱——自己的「主體性」是完整而最接近事實的。但從現在的立場我們也必須指出：這種「主體性」實則是想像的，想像也不盡然不妥，但確實有時候會造成侷限束縛。本文就參酌「系譜」與「想像的主體性」這兩個概念，提出「想像的系譜」，以觀察梁代劉勰、鍾嶸的文學理論中的「體源」與「文學系譜」。

¹⁸³ 參見王德威，《跨絕代風華——論當代小說 20 家》(台北：麥田出版，2001)，33、55、452 頁。

¹⁸⁴ 在此需說明的是：「想像」一詞在中文語境中非常普通，且與「虛構」、「虛擬」、「偏差」易於聯想，但本文脈絡中的「想像」雖與古典文論的形象批評、主觀論辯有其會通，卻無上述諸貶意。葉嘉瑩就曾說：「中國文學批評的特色乃是印象而不是思辨的，是直覺的而不是理論的，是詩歌的而不是散文的……」(氏著，《王國維及其文學批評》(石家莊：河北教育出版社，1997)，116-117 頁)但時至今日，我們有更多理論與觀點，可以重新探究這些印象、直覺、詩歌式批評的內在邏輯，這也是本文的研究動機之一。

¹⁸⁵ Matt Hills、朱華瑄譯，《迷文化》(台北：韋伯文化，2005)，5 頁。

¹⁸⁶ Matt Hills，《迷文化》，5 頁。

(二)《文心雕龍》的風格論與體源論

與《詩品》著名的「體源論」相比，《文心雕龍》就在論述作者與作品風格時，就來得更全方面。在〈序志〉中劉勰也提到自己梳理不同文類，歸納不同作品的方法，他說：

若乃論文敘筆，則圓別區分，原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統：上篇以上，綱領明矣。至于剖情析采，籠圈條貫，攤神性，圖風勢，苞會通，閱聲字，崇替于時序，褒貶于才略，怵悵于知音，耿介于程器，長懷序志，以馭群篇：下篇以下，毛目顯矣。（《文心雕龍·序志》）

「原始以表末」是溯源的概念，但劉勰這邊指的是對於上篇「文體論」（也就是文類論）的「源始末」，而「釋名章義」、「選文定篇」、「敷理舉統」這幾個面向，大概都不能算是純粹的「風格論」。至於下篇，就我們現在的定義——像〈體性〉、〈風骨〉、〈通變〉、〈定勢〉這幾篇，大概都有觸及到「風格論」的問題，而像〈聲律〉、〈練字〉、〈章句〉、〈養氣〉等，都可以看作是廣義的「風格論」，另外如〈才略〉、如〈知音〉、如〈程器〉，則處理到不同作者讀者的秉性問題，是屬於風格內涵中的「人的才性之姿」。如果要從廣義的角度來論《文心雕龍》的「風格論」，大概整部作品都必須納入討論的範圍。

不過如果將「風格論」放在所謂的「體源」的脈絡來看，將「風格論」聚焦到本章所探討的「想像的系譜」這樣一個視角的內部，那麼相對於鍾嶸來說，劉勰反倒沒有那麼熱衷於「建構文學系譜」的工作。這大概也是因為《文心雕龍》本身，處理的是一個全方位的文學創作與文學理論的問題。但我們從一些跡象就可以發現，劉勰就和大部分的古典文學理論家一樣，他同樣認為要討論「文學」問題，就必須回到溯源的工作上。在〈序志〉篇劉勰曾經指出在他之前、各家文學理論著作的一些缺失：

魏典密而不周，陳書辯而無當，應論華而疏略，陸賦巧而碎亂，《流別》精而少巧，《翰林》淺而寡要。又君山、公干之徒，吉甫、士龍之輩，泛議文意，往往間出，並未能振葉以尋根，觀瀾而索源。不述先哲之誥，無益後生之慮。（《文心雕龍·序志》）

「振葉尋根」在後來的解釋中，被認為是回到文學與儒家道統的關係。但「溯源」確實也是劉勰著述時不曾忘懷的研究路徑。在梳理文類的歷史時，劉勰繼承了摯虞許多的概念與想法，他說摯虞《流別》「精而少巧」，說的是《文章流別論》沒有太多華采與匠氣。但這並不是文學理論的充要條件，所以比起李充或陸機的文論，這已經算是相當正面而讚許的論述。

從「想像的系譜」這樣的觀點來說，每一個文論家一旦要論述「風格」、進而針對「風格」予以分類統攝的時候，必然有一先驗的「想像主體性」在其後。那麼我們可以追問的是，劉勰「如何」去建構其想像主體中的文學系譜？而這樣以風格而形成的系譜，與其他的文論家（／讀者）又有何相同或差異之處？首先我們可以從《文心雕龍》中與風格最相關的〈體性〉來討論起。

情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。故辭理庸俊，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其習；各師成心，其異如面。若總其歸途，則數窮八體……（《文心雕龍·體性》）

這八體就是「典雅」、「遠奧」等等不同的文章風格，劉勰將所有文章風格以此八體來區分，並且說這八體既立，如「文辭根葉，苑囿其中矣」。文辭根植於八體之上，進而開枝散葉。劉勰說文章的差異來自於各種內外緣因素，而因為「才」、「氣」、「學」、「習」種種不同驅動力拉踞乘合，造成「各師成心，其異如面」，我們說文如其人，文學風格從過去到現在，一直都用人本身的性格與身體觀當作隱喻。

劉勰各以八個字來論述所謂的「八體」，像「典雅者，熔式經誥，方軌儒門者也」；「遠奧者，馥采曲文，經理玄宗者也」。從「熔式經誥，方軌儒門」來說，倒也不僅是風格的問題，還包括「題材選擇」、作者「寫作習性」的問題。如果只從這八個字來理解這八體，會覺得所謂的「體」應該也有更動、滑移的可能性。但劉勰後面就沒有再談這「八體」，也沒有實際運用這八體去分析不同的創作者與作品的風格屬性。反而回到「才性」的本質，像是「安仁輕敏，故鋒發而韻流；士衡矜重，故情繁而辭隱」，然後作出「觸類以推，表里必符，豈非自然之恆資，才氣之大略」的結論。從篇目〈體性〉來說，劉勰顯然還是把重點放在「性」的討論上，所以我們看〈體性〉這一段，其實很多論述和後面的〈才略〉有一些重疊。而最後劉勰也認為——「摹體」可以「定習」，「練才」必須「因性」，而這其實像是一種創作的訓練論與培養論。他前面說「學有淺深，習有雅鄭」，說「體式雅鄭，鮮有反其習」，但此處又強調「摹體」。如果說「才」是先天的、「習」是後天的，創作者身處於不同才與習的差異背景，發展出不同的風格，成就出文學史的熠熠景觀，這是自然形成的，那麼劉勰此處討論的，顯然就已經不是探討「風格」的論題，而更是從根源之處，闡明作者「風格養成」的可能性。

在〈明詩〉、〈詮賦〉、〈時序〉篇中，劉勰各以「詩」、「賦」與「縱觀各文類」等三種視角，梳理歷代的文學史流變。而隨著探討文類的不同，他對各時代文學

風格與風尚的遞變，也作出不同的觀察、歸納與評價。我們可以挑出〈明詩〉、〈詮賦〉、〈時序〉中這三篇中討論的創作者彼此繼承、影響關係的「文學系譜」部分，稍作梳理：

晉世群才，稍入輕綺。張潘左陸，比肩詩衢，采縟于正始，力柔于建安。或析文以為妙，或流靡以自妍，此其大略也。江左篇制，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁孫已下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄，所以景純《仙篇》，挺拔而為雋矣。（《文心雕龍·明詩》）

秦世不文，頗有雜賦。漢初詞人，順流而作。陸賈扣其端，賈誼振其緒，枚馬播其風，王揚騁其勢，皋朔已下，品物畢圖。繁積于宣時，校閱于成世，進御之賦，千有餘首，討其源流，信興楚而盛漢矣。

荀結隱語，事數自環，宋發夸談，實始淫麗。枚乘《菟園》，舉要以會新；相如《上林》，繁類以成艷；賈誼《鵬鳥》，致辨于情理；子淵《洞簫》，窮變于聲貌……景純綺巧，縟理有餘；彥伯梗概，情韻不匱；亦魏、晉之賦首也。（《文心雕龍·詮賦》）

自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極迍邐，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏。故知文變染乎世情，興廢系乎時序，原始以要終，雖百世可知也。自宋武愛文，文帝彬雅，秉文之德，孝武多才，英采雲構。自明帝以下，文理替矣。（《文心雕龍·時序》）

當然，最顯著的不同在於〈詮賦〉以賦家為論述軸線，而〈明詩〉則以時代為論述軸線，這大概是因為秦漢六朝辭賦一路發展而下，並不像詩有著那麼明顯的時代風格特色。另外一個顯著的不同在於，劉勰論辭賦僅論到魏晉而已，最後論的兩個賦家就是郭璞和袁宏(彥伯)，這也是很奇怪的。照說宋一代辭賦的創作猶然未絕，如果我們接著來看，劉勰說到，「情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。麗詞雅義，符采相勝……此立賦之大體也。然逐末之儔，蔑棄其本，雖讀千賦，愈惑體要」。這一段式〈詮賦〉的結語，但大概也可以視作是劉勰對於「近代」(指的是宋齊)賦的建言。雖然辭賦與其他文類有著很大的不同，在辭賦中「麗詞」是受到保護的、是合法的，但同樣等站在「麗以則」的界線之內。所以對宋齊的辭賦，劉勰沒有什麼批評的著力點，但他殷切提醒創作者，切勿「逐末之儔，蔑棄其本」。此處的「雖讀千賦」顯然是為了和揚雄的論述呼應，在〈知音〉篇中，劉勰告訴我們「觀千劍而後識器」，但對於辭賦這個文類來說，顯然就不是這麼一回事。由此，我們也看出文論家將辭賦文類標舉成一個獨特位置的寫作策略。

相較於〈明詩〉的「晉世群才，稍入輕綺……采縟于正始，力柔于建安」所

建構出的一一歷歷分明、一代易於一代的文學系譜與流變，在〈詮賦〉篇中我們好像看不到什麼不同時代的辭賦，有著什麼樣不同的風格呈現。劉勰是說到與先秦賦比起來，漢賦堂廡特大，「陸賈扣其端，賈誼振其緒，枚馬播其風，王揚騁其勢」，這幾家之間彼此是有著源流關係，有著影響與繼承的聯繫，但劉勰說的很簡略也很空泛。像是景純「綺巧」、彥伯「梗概」，這都是單一賦家的風格特質，而像「賈誼鵬鳥，致辨於情理；子淵洞簫，窮變於聲貌」，這更細述到單一賦家的單一賦篇之風格特質。這樣的寫作方法，是不是因為劉勰認為詩史重於賦史，而詩史更幾乎等於是文學史？恐怕有這樣的心態。歸根究底，這還是一種儒家折衷式對待辭賦的態度。

那麼將〈明詩〉和〈時序〉中的「體源論」拿出來對比，就比較能得到一致性。在〈明詩〉中劉勰認為江左特色是「江左篇制，溺乎玄風，嗤笑徇務之志，崇盛忘機之談，袁孫已下，雖各有雕采，而辭趣一揆，莫與爭雄」；在〈時序〉中說「自中朝貴玄，江左稱盛，因談餘氣，流成文體。是以世極屯遭，而辭意夷泰，詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏」，這兩個概念差不多。只是〈時序〉更把「談風」這樣的外緣因素加入，勾勒出一全景的文學史動力結構。而對於爭論最大、最難處理的宋代，〈明詩〉的一段非常著名。我們此處可以將劉勰其他篇目中，談到「近代」或「宋代」的風格論與文學系譜的建構，一並列舉如下，以方便我們觀察劉勰如何認知宋代——這個與他年代最接近的文學史脈動：

宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。故鋪觀列代，而情變之數可監；撮舉同異，而綱領之要可明矣。（《文心雕龍·明詩》）

宋武愛文，文帝彬雅，秉文之德，孝武多才，英采雲構。自明帝以下，文理替矣。爾其縉紳之林，霞蔚而颯起。王袁聯宗以龍章，顏謝重葉以鳳采，何范張沈之徒，亦不可勝數也。蓋聞於世，故略舉大較。（《文心雕龍·時序》）

自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠，體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。（《文心雕龍·物色》）

今才穎之士，刻意學文，多略漢篇，師範宋集，雖古今備閱，然近附而遠疏矣。夫青生於藍，絳生於蒨，雖逾本色，不能復化。……練青濯絳，必歸藍蒨；矯訛翻淺，還宗經誥。（《文心雕龍·通變》）

近代辭人，率多猜忌，至乃比語求蚩，反音取瑕，雖不屑于古，而有擇于今焉。又制同他文，理宜刪革，若掠人美辭，以為己力，寶玉大弓，終非其有。

(《文心雕龍·指瑕》)

自近代辭人，率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新，察其訛意，似難而實無他術也，反正而已。(《文心雕龍·定勢》)

〈明詩〉中對「近世」的批評，就「儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」四句最為著名，道盡宋齊詩追求新變、藻飾的特徵。這當然不算是正面的評價。但相對於〈明詩〉的批評，〈時序〉中談到宋齊文學風格發展，劉勰又溫和的多。「宋武愛文」、「文帝彬雅」、「孝武多才」，先談劉裕、劉義隆和劉駿等皇帝對於文學發展的歷史背景與貢獻。然後說「王袁聯宗以龍章，顏謝重葉以鳳采，何范張沈之徒，亦不可勝數也」，劉勰在大部分的篇章中都沒有深入去談宋齊這一批創作者，就算影響力非凡的顏謝或袁淑、王僧達等人，在此也僅是寥寥數語。「何范張沈」這樣的提法也很奇怪，根據黃叔琳的注，劉勰是說何遜、范雲、張敷和沈約。而我們如今看到齊代保存較多作品的像謝朓、王融、任昉等，劉勰都未提其名。是隨手舉例，還是刻意忽略，這個就很難說了。

在〈物色〉中，劉勰談到近代追求「形似」的特徵。「形」是外在世界的規模樣貌，但外在世界的諸種環境生態，旖旎萬千，要用「文」追求「形」的相似，則自然得「巧言切狀」。劉勰對於「形似」是有一些疑慮的，但他依然以鼓勵取代批評，期望這樣的創作技巧能回歸「詩騷所標」的文學源頭。至於〈通變〉，劉勰主要談的是「設文之體」與「變文之數」的常與變，較偏向於寫作技巧甚至是運用詞彙的沿襲與變化。但在全篇的第三段，劉勰也談到其時的模擬風氣，他說當今的學文者「刻意學文」，摹體並非不好，但他們「多略漢篇，師範宋集」，這就呈現出不良的影響了。而這樣的文學系譜，當然也造就出他們的風格——「青生于藍，絳生于蒨。雖逾本色，不能復化」。我們或許看不出來劉勰此處批評的，主要是哪一種文類，但這一群模擬者他們以為青出於藍，但深綠色或暗紅色，皆非青黃赤白等正色；不學漢而就宋，追求文辭的過度新變，難免偏離「經誥」，於是一路體源而下，近代就有所偏差了。〈指瑕〉大概是對創作者寫作習性的批評，至於〈定勢〉，同樣是對近世的創作者「訛勢所變」、「厭黷舊式」的反對。這樣的批評角度和〈物色〉或〈通變〉其實都差不多。王更生就認為，劉勰對於近代文學風格最難以苟同之處，就在於近代創作者「近附遠疏」、「背本趨末」的傾向。¹⁸⁷而所謂的本末，自然就是與儒家經典的親疏關係。

而從這幾段的徵引，我們於是可以發現——除了〈時序〉之外，劉勰都對宋代以後的文學風尚與發展，有著明顯的疑慮。這疑慮雖然有些不同，但基本上都是一個「體源」與「系譜」的問題。〈明詩〉中說的「莊老告退，而山水方滋」雖是詩題材的遞變，但卻影響到後來的文學史發展；而「近代以來，文貴形似，

¹⁸⁷ 參見王更生，《文心雕龍新論》，68頁。

窺情風景之上，鑽貌草木之中」；像「多略漢篇，師範宋集」；「率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭黷舊式」，這大概都是宋代山水題材滋興所造成的負面影響。

固然劉勰常說「蓋聞於世，故略舉大較」、「世近易明，無勞甄序」（《文心雕龍·才略》）這一類的話，對所處的時代有所迴避。到底他是認為近世文章討論起來，難免是非、徒惹爭議¹⁸⁸；還是對齊梁以來的文學風格與習氣有所不滿，故略而不提，現在似乎很難下判斷。但劉勰確實認為文學風格發展至齊梁，已偏離儒家的經典。而此一現象的開端，他認為乃導源於宋代。換言之，近世雖然「霞蔚而颯起」、卻稍偏離經典的文學風尚，其實是出於宋初這一脈文學系譜之影響。從這樣的觀點，劉勰對於他身處時期的文學系譜與感受，在整本《文心雕龍》中，是和諧而穩定的。

從「文學系譜」與「體源論」這個從風格衍生出的角度來看，不同的文論家對同一個時代，會有自己歸納想像而成的系譜；而同一個文論家對文學史發展，也可能秉持的不同的系譜觀點。像以劉勰來說，他論「詩」時對「近世」強烈批評；但論「時序」時又對「近世」洋溢著讚美。但我們如果從儒家經典守護者的角度，就可以知道劉勰對於「近世」所褒為何、所貶為何。所以，本文並非僅指出「文學系譜」或「體源」都是出於「想像風格」而歸納成的「想像系譜」，我們更進一步，了解這些文論家是「如何」進行想像、「為何」建構出系譜，這才是有意義的論述。否則我們只是一味地咬定「中國古典文論」充斥著唯心、直觀的形象化批評，說它彼此矛盾、說它非理性、無科學根據，這樣的批評就算有理，但在這個「有理」之後，好像也提不出更深刻而具意義的學術視野。

(三)《詩品》的風格論與體源論

1. 「體源論」的兩位研究者

在討論《詩品》的風格論與體源論之前，我們應該注意到兩位重要的研究者對於《詩品》理論與實踐的研究。其一是嘗試以「文本印證理論」的逯欽立、其二是嘗試以「感性解讀系譜」的廖蔚卿，歷來對《詩品》有專精研究者當然很多，但從這兩位學者的論述中，我們就可以發現「風格」與「系譜」的想像與操作性。而這樣的「想像」始終存在著、根深柢固影響當代的研究者。¹⁸⁹我們依序來看逯欽立和廖蔚卿的研究徑路。

逯欽立在〈鍾嶸《詩品》叢考〉一文，針對王士禛的詰難，替《詩品》辯護。逯氏將陶潛與應璩的詩歌作品，進行全面的討論。¹⁹⁰他提出「華靡」、「真古」、「質

¹⁸⁸ 這是紀昀的論點，他說，「闕當代而不言，非為未經論定，實亦有所避於恩怨之間」。

¹⁸⁹ 許多文學理論的教授仍告訴我們——要研究某一理論或某一術語的成立與否，必須得放回作品來探討。但理論和文本到底如何對應、是否能對應，這充滿了不確定性與「後設」的可能。

¹⁹⁰ 逯欽立〈鍾嶸《詩品》叢考〉一文，收入曹旭編《中日韓《詩品》論文選評》（上海：上海古

真」三個切入面，取兩家詩進行對比。最後將舉出左思的作品，當成「(陶潛)又挾左思風力」的註腳。曹旭很服膺逯欽立的考證，認為他「開風氣之先」¹⁹¹。曹旭的理由是，王士禛流於主觀，不合時宜¹⁹²，而從「形象批評」、到「舉詩以佐證」，當然是進步。但議者難免懷疑：列出幾首詩，或一首詩中幾句，遂推論「此即華靡之所在」，「此乃真古之言」。難道不算「想像的系譜」？逯欽立對其方法論，有所解釋：

欽立按，時代懸異，論文標準，每以殊別。遽以誅責古人，此不可也。又梁代迄今，貌逾千祀，遺篇舊製，十九不存，莫可綴拾殘文，定當日全集之優劣，且一書之成，發新立異，有所創……倘不悉其因創，即斷然加以詆斥，責之過苛，適所以推之過重也。¹⁹³

逯欽立提醒我們，必須正視作品「十九不存」¹⁹⁴的狀況。若我們以其今日尚存的作品，遽以駁斥前朝文論，乃是一種偏差的方法論(但他仍依據此法，可見這仍是今存最好的方法論)。另外，一書欲立必須「發新立異」。觀於此點，逯欽立是從「創作心態」面為鍾嶸辯護。但不可否認地，無論鍾嶸、王士禛、逯欽立，皆表現出「過分的熱忱」¹⁹⁵，試圖將《詩品》的理論體系，經過「挪用」(appropriation)這樣的過程，使它合於逯欽立自己的理論脈絡。逯欽立認為，王士禛之所以會對《詩品》「責之甚深」，肇因於王士禛早年「推之過重」。這就是「過分的熱忱」，這就是「想像主體性」的表現。由此，我們發現逯欽立的研究方法，也就是「以文本印證理論」。

廖蔚卿在《詩品》研究上成果斐然，尤其是她將《詩品》體源以表格條列，構築成一完整的「三系說」。按照廖蔚卿的整理，詩人若具備「雅麗含蓄」的風格，則出於「國風」；「詞藻綺靡」且「情感哀怨」者，屬「楚辭」；屬「小雅」者，作品當「情深俳刺」。按照三系說，可將鍾嶸提及的大部分上、中品之詩家分門別類，納入這三大系譜中。在〈詩品析論〉一文中，她不但替鍾嶸「三系體

籍出版社，)，109-131頁。

¹⁹¹ 曹旭評曰：「對鍾嶸《詩品》的考證，有四人做的最好：一曰逯欽立；二曰中澤希男；……四人之中，逯欽立創其首……逯欽立以治《先秦漢魏晉南北朝詩》之功力，以詩論與詩歌結合，獨步《詩品》考證領域，開風氣之先」(逯欽立〈鍾嶸《詩品》叢考〉，131頁)。

¹⁹² 王金凌於〈文學批評論文的內在衝突〉(《輔仁大學中文學報》第二十一期，2005·9)一文提及現代研究者面對論文評鑑、考核、升等諸壓力，論文評述自然不能如前人以「出水芙蓉」等形象化的批評法為之。

¹⁹³ 逯欽立〈鍾嶸《詩品》叢考〉，121頁。

¹⁹⁴ 「遺篇舊製，什九不存」實出於《四庫全書總目提要》卷195的〈集部詩文評類〉，此處參見王叔岷《鍾嶸詩品箋證稿》，40頁。

¹⁹⁵ 關於「過分的熱忱」之說明可詳參《迷文化》(21-25頁)，按照 Doty 的話，「有時我擔心作為一個學術文化評論者，可能會使自己無法真正了解迷的來龍去脈，但我也清楚，在學術界若維持「瑪丹娜迷」的身分，對一些人來說，可能會認為我不夠格作為學術圈的一份子」，Hills 稱此為「過分的熱忱」。

源」製作更完整的列表¹⁹⁶，也替鍾嶸未予的創作者一併分類¹⁹⁷。我們可舉王粲一系，來看廖蔚卿的方法論：

(潘岳、張華、張協、劉琨、盧諶)五人之所以俱源於王粲，原因有三：一，就內容情志而言，潘岳悼亡詩善續哀悽之情；張華情詩、雜詩「兒女情多，風雲氣少」。……二，就語文修辭而言，諸家皆詞采秀麗。……三，就風力而言，除劉琨有「清拔之氣」，以慷慨風力見稱外，潘岳「淺於陸機」，張華「興托不奇」；張協「雄於潘岳」卻「靡於太沖」……與王粲「質羸」頗相似。¹⁹⁸

廖蔚卿雖然也發現「以上諸人，也各有異於王粲之成就」，如「潘岳之『華爛』；張協之『少病累，又巧構形似之言』；張華『妍冶』，實已超出王粲的『秀麗』」¹⁹⁹但求大同，存小異，以不反駁鍾嶸的立基點上，在體制內進行修正。

廖蔚卿以其特有的「感性」，深度地理解鍾嶸的系譜學。她主張應從「內容題材及語言藝術」來理解鍾嶸的理論。這是因為她也發覺鍾嶸的「體源論」在詩學史的特殊地位，以及此論可能帶來的爭議。但廖蔚卿延續郭紹虞的「歷史批評法」²⁰⁰，將可能的爭議解釋為一跨越歷史的偉大方法：

鍾嶸的體源論卻「深從六藝溯流別」，即是將五言古詩的最早源頭推到《詩經》與《楚辭》，而五言古詩在句式上與詩經楚辭都有相當的差異，似乎難於看出其間的關聯。對於這一層，我們可從另一方面獲得解釋：鍾嶸的體源論，從句式上立意成分少，而從詩內容題材及語言藝術上立論的成分多。……換言之，鍾嶸的體源論不將五言古詩放在一個固定的時空中加以批評，而要放在時間的古今之別中分析其源變。²⁰¹

就此處資料，廖蔚卿多少已覺察鍾嶸「系譜」出於想像的可能。但後文中，她卻堅定地宣稱：「鍾嶸的體源論不是一偏之見，是他從豐富的欣賞經驗中歸納而得的詳細的批評原則」。²⁰²於是，我們見證古典文論緊密的「詩性邏輯」。前朝文論

¹⁹⁶ 如楚辭系的王粲下轄潘岳、張華、張協等五、國風下分為古詩、曹植，陸機、靈運又納入曹植麾下。可參酌本文文末「附錄一」。

¹⁹⁷ 廖氏以為傅玄、傅咸當近陸機；宋武帝、齊高帝、任昉等實近顏延，此當入「國風」大戲中；而班固、曹彪、徐幹、阮瑀實近於曹丕，且此屬「楚辭」之大系。

¹⁹⁸ 廖蔚卿，《六朝文論》，304 頁。

¹⁹⁹ 廖蔚卿，《六朝文論》，304 頁。另外，廖蔚卿也對受張華影響的謝瞻、謝混、江淹、謝朓等人進行歸納。認為其「才力不足」、「因而求文字雕飾」、「導致內容情過於才而貧乏」等後果。若非對諸家詩十分嫻熟，以及對《詩品》有全幅之視域者，實不能推論之。

²⁰⁰ 郭紹虞於其文學批評史中，就以認為鍾嶸的評論乃一「歷史批評法」。請參氏著，《中國文學批評史》(天津：百花文藝出版，1999)。

²⁰¹ 廖蔚卿，《六朝文論》，288 頁。

²⁰² 廖蔚卿，《六朝文論》，292 頁。

家遍覽群詩，後代文論家心領神會。本文並不懷疑鍾嶸「豐富的欣賞經驗」，以及親身觀測到的「詩壇實況」。同時也對廖蔚卿的解釋服膺拳拳。²⁰³但無論鍾嶸或廖蔚卿，都以身處「想像系譜」脈絡中。²⁰⁴而這就是廖蔚卿的方法論，即「以感性解讀系譜」。

2. 兩個指標性作家：鮑照與潘岳

依據廖蔚卿的說法，《詩品》的「體源論」大概條理明晰，結構森嚴。但我們實際檢索《詩品》的評論，似乎仍有不易釐清的論述。「雜體」就是一「不易釐清」的問題。「雜體」之中，鮑照²⁰⁵最為複雜：

其源出於二張，善製形狀寫物之詞，得景陽之諛詭，含茂先之靡嫚。骨節強於謝混，驅邁疾於顏延。總四家而擅美，跨兩代而孤出。嗟其才秀人微，故取湮當代。然貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。故言險俗者，多以附照。（鍾嶸《詩品·鮑照》）

「源出二張」，因鮑照「善製形狀寫物之詞」。《詩品》曾予張協「巧構形似」的風格論。至於「總四家」之論，應該分拆為兩聯句勢來理解。「諛詭」指其奇幻、「靡嫚」稱其華麗。²⁰⁶第二聯「骨節強於謝混，驅邁疾於顏延」，意即鮑照雖有謝混、顏延的風格，但於骨力剛健處，可補謝混之不足；於行文流動感，足開顏延之生面。

廖蔚卿如何解釋鮑照的「總四家擅美」呢？廖氏對鮑照的張協之「諛詭」有許多著墨。她認為「『諛詭』即是奇特逸蕩的意思」²⁰⁷，是一種「掀動自然使人觸感較迫切的手法」²⁰⁸。所謂的奇逸、詭譎這樣的形容詞，其實已不太容易想像，是比較抽象的、且因人而異的。這也就是本文所說的——廖蔚卿以其自身的感受力與長期閱讀中國古典詩歌的美學素養，像是對「諛詭」所作的解釋。若未能進

²⁰³ 如出於應璩的陶潛；獨源「小雅」的阮藉；與「古詩」相近卻列入「楚辭」曹丕一脈等。

²⁰⁴ 本文須再次強調：「想像」不是「錯誤」，只是與「真實」稍有落差；而「系譜」也不等同於「霸權」。

²⁰⁵ 與鮑照類似，而本文為論者尚有陶潛。關於陶潛如何源出應璩、又如何「協左思風力」，遼欽立有詳細之舉詩相證，而廖蔚卿也從「韻部」、「聲氣」、「詞藻」、「主旨」等藝術手法與語文結構等面向分析。言三者皆「情切」、皆「真古」、「質直」、「用古語」等，見廖氏除採詩證詩論外，更佐以其敏銳感受力（《六朝文論》308-309頁）。至於鮑照的問題，遼欽立的分析陶潛「又協左思風力」時，兼論及「雜體」的問題：「復次，鍾嶸別流，別不限於一人一源，故其評謝靈運，既謂源出陳思，又言『雜有景陽之體』。於鮑照則既謂『源出二張』，而又曰『總四家而擅美』，其評陶潛，亦用此法。」（遼欽立，〈鍾嶸《詩品》叢考〉，128頁）。

²⁰⁶ 我們可以確定的是「得景陽之諛詭，含茂先之靡嫚」為褒揚句，讚美鮑照且點出張協張華的優點。但若我在此說，張協風格長於奇異魔幻、如飛廉御風；而張華作品柔美輕盈，若粉蝶穿峽，這樣意象性的敘述當然仍是就「諛詭」、「靡嫚」延伸而來，但理解上實在窒礙。為了避免想像主體的再建置，本文先擱置這類風格或形象的批評法。

²⁰⁷ 廖蔚卿，《六朝文論》，338頁。

²⁰⁸ 廖蔚卿，《六朝文論》，339頁。

入此語境中者，或難有所興悟。於是這樣的解釋，勢必帶有「想像」的成分。我們也可以來看看另外一個雜體的例證，就是《詩品》對謝靈運的評論為例：

其源出於陳思，雜有景陽之體，故尚巧似，而逸蕩過之，頗以繁蕪為累。嶠謂若人興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！然名章迴句，處處間起；麗典新聲，絡繹奔會。（鍾嶸《詩品·謝靈運》）

鍾嶸說他「雜景陽之體」，是因其「尚巧似」。而「巧似」乃是「情兼雅怨、體披文質」的曹植，到「國風」一脈，都不曾出現的特徵。那麼，謝靈運何以「尚巧似」，是因為他「雜有景陽之體」。故出於「國風」，源於曹植的謝靈運，混滲入「楚辭」／「王粲」／「張協」的風格特色：「巧構形似之言」。我們若追根究底去問，張協何以「巧構形似」？此即鍾嶸《詩品》之評價。於是鍾嶸建構起的「主體性」，成為內在呼應，相對封閉的「詮釋主體」。而後來的評論家，在尊敬鍾嶸，追求「完整」的心理作用下，只要將自身的邏輯理解，放進前行的理論系譜中（一句詩或一種文類），然後證明他們相吻合，就可以說的通了。這是古典文論批評的獨特處，也是最具「想像」的一部分。

其源出於仲宣。《翰林》嘆其翩翩然如翔禽之有羽毛，衣服之有綃縠，猶淺於陸機。謝混云：「潘詩爛若舒錦，無處不佳，陸文如披沙簡金，往往見寶。」嶠謂益壽輕華，故以潘為勝；《翰林》篤論，故歎陸為深。余常言陸才如海，潘才如江。（鍾嶸《詩品·潘岳》）

《詩品》評潘岳的這一則，鍾嶸的批評方法非常特殊。首先，「其源出於仲宣」後，到「余常言」前，都在評論潘岳與陸機的高下優劣²⁰⁹。其次，《詩品》此條，拼貼了許多的「第二手資料」：如謝混「輕華」於是「以潘為勝」，李充「篤論」所以「歎陸為深」。最後鍾嶸才自評到：「陸才如海，潘才如江」，定其優劣。潘陸共提，這大概是當時共識。但《詩品》未一詞論潘岳的詩歌美學，卻使用「二手資料」，拼貼時人餘論。故筆者以為此則可作「理論系譜學」²¹⁰的代表。

論《詩品》此條，應先就「深蕪淺淨」、「爛若舒錦」、「披沙簡金」等形象批評進行釐清，也須注意歷代文論家所形成的詮釋。歷代評價中參混複雜的「系譜」，這些系譜或矛盾互斥，又或彼此吻合。但更多時候，文論家以新的「系譜學」用來捍衛或駁斥前代論述。

筆者以為《詩品》此條，可注意兩面向：**首先**，是「第二手資料」的運用。

209 按曹旭〈鍾嶸詩品〉一文，「對比批評」為鍾嶸常用的方法論，但如評潘岳般，全就潘陸之評著眼者，實相當少見。

210 與「風格系譜」同意，意即面對過去的文學理論，或贊同、或批駁、或統整，而產生的系譜。

或許潘岳的語言風格與藝術須與陸機合觀。那麼我們從李充、謝混的幾段評價，可察覺潘岳被歷代推崇的兩個特質，一為「情感真摯」，「文采華麗」。《詩品》的「翔禽有羽毛，衣服有綃縠」、「爛若舒錦，無處不佳」，表現潘岳的「采綺」；而孫綽「潘文淺而淨」；蕭繹「潘安仁清綺若是，而評者指稱情切」²¹¹，則展現出潘岳的「情切」。歷來對潘岳的風格分為兩派，支持者可表列如下：

潘岳的風格特質	起源	支持此論者
切於情	孫綽「潘文淺而淨」(淺解為「直露」、「情感真摯」)	劉勰、范希文、元好問、常建、王祝、張溥、黃子雲、毛先舒、何焯、陳祚明
綺於采	李充「翔禽之有羽毛，衣服之有綃縠」 謝混「爛如批錦，無處不佳」	蕭綱、蕭繹、房玄齡、王世貞、謝榛、陸時庸、黃子雲 ²¹² 、田雯、葉矯然、魯九皋、潘德輿 ²¹³

如果「爛若舒錦」無法達到共識，那麼「披沙簡金」如何？批判「往往見寶」最有力的是陳衍。陳衍的〈鍾嶸《詩品》平議〉說：

評晉黃門郎潘岳云：……竊(陳衍)見士衡詩流傳至今者，不下百餘篇，除〈猛虎行〉、〈為顧彥先贈婦〉、〈招隱詩〉、〈塘上行〉數首外，略無驚人之語，讀之使人倦而思寢。謝混以為往往見寶，猶過譽也。……《招隱詩》云，「明夷心不發，振衣聊踟躕……」以上兩首，前首鮑似之，後首大謝似之。……才大如海諸說，恐未必然。²¹⁴

陳衍以「無驚人語」、「讀之使人思寢」反駁謝混；以「才大如海，恐未必然」反對鍾嶸。不過值得玩味處，在陳衍特別重視潘岳的〈猛虎行〉、〈塘上行〉：認為〈猛〉承魏武仲宣；〈塘上行〉、〈招隱詩〉開鮑照謝靈運。「披沙簡金」原本為一「形象批評」，陳衍將之理解為「警句」的多寡。在警句的判斷上則很容易流於主觀。這是「想像主體性」影響文論家的實例。而古典文學批評也就在想像中，建立起體系。

其次，由對潘岳的討論，可發現中國文論特有的強調折衷與圓融的特色。在漫長的文論歷史上，每當出現文論家，對前朝的經典文論提出反駁時，就會隨後出現捍衛經典的文論家。前述「以『想像主體』駁『想像主體』」的遼欽立就是

²¹¹ 關於此處評價的部分，已於拙著〈淺而淨，深必蕪？從《詩品》對六朝「潘陸評價」的重新梳理〉(「台大第二十二期《中國文學研究》論文發表會」)中談及，此處不再贅述。

²¹² 黃子雲《野鴻詩的》言「安人情深而語冗繁」，大抵道其情深、兼其縟采，引自陳淑美《潘岳及其詩文研究》，217頁。

²¹³ 本表格依據陳淑美《潘岳及其詩文研究》第六章歷代對潘岳詩文的評價而製作，196-226頁。

²¹⁴ 陳衍，〈鍾嶸《詩品》平議〉，收錄《中日韓《詩品》論文選評》，77-78頁。

一例。以此處的潘岳來說，嘗試調和「江／海」、「淺／深」、「舒錦／披沙簡金」的文論家不計其數。鍾嶸以讀者的角度分析此間的落差，作出折衷的評斷。就語脈而言，無論「深蕪」，「淺淨」，「簡金」或「舒錦」，都是對陸潘文章風格的「形象批評」。至於「江」與「海」，則是對潘陸才華高下的譬喻。後來的文學理論甚至將兩者剪裁²¹⁵。這顯然是文論家為統整潘岳的「綺采」與「深情」，所進行的折衷。前朝的文論家意見分歧，後代的文論家就得在層層論述中，建構出一更完整、更折衷的新理論。

鍾嶸透過一連串的风格想像，建構出一套文學系譜。而後來的文論家，也就在此「想像」與「想像之上的想像」中，建立起緊密、具邏輯的詮釋迴圈。而對正典的種種詮釋、修正、反駁、或捍衛，也在文論與文論家的邏輯之中，被重新建構起來。

(四)歷代對於六朝文學的「想像的系譜」

「想像的系譜」如果是文學理論家在「建構理論」與「歸納現象」時，勢必會出現的傾向，那麼，鍾嶸是「想像系譜」的代表，他以此法歸納了漢魏晉以來的重要詩人。然而此一方法始終存在於中國古典文學理論的論述之中。過去，我曾運用「想像的系譜」這個方法，衍生去談「歷代文論對於六朝文學的系譜建置」。²¹⁶由於這個部分與本文所談的南朝文學集團與書寫策略，都不是那麼相關，只能說是一個從鍾嶸的风格論所衍生出來的課題。此處我將成果簡單說明。歷代對於「六朝文學」的系譜，其製作方式大概有幾種類型，分別是「風格的系譜」、「章句的系譜」、「理論的系譜」、「文類的系譜」等四種，其中談最多的還是「風格系譜」。我們分別舉例來說明。

首先是「風格的系譜」。鍾嶸的《詩品》大概就是最明確的、以風格來推斷系譜的論述。像是謝靈運之源出二張，陶潛之源出應璩。文論家不大對此風格系譜加以說明，即便說明，也非常簡略。本文將此類稱之為「風格系譜」。如張為的《詩人主客圖》，將中晚唐詩人分為六主多客，就是「風格系譜」。呂本中〈江西詩社宗派圖〉繼方回一祖三宗之說。李調元認為張為上承鍾嶸，下啓宋代詩派。但「於唐代詩人中未及十分之三四」²¹⁷。可見鍾嶸推流溯源的系譜方法，仍然繼續有人。

²¹⁵ 《晉書·文苑傳》即稱「機文喻海，韞蓬山而育蕪；岳藻如江，濯美錦而增絢」（房玄齡，《晉書·夏侯湛等傳》卷五十五（台北：鼎文書局，1980），1241頁），將「江」「海」的意象，與「見寶」、「爛錦」統於一爐；而近代陳淑美以為顧「清」「綺」的特質，而「輕綺」稱潘岳（可參見陳淑美，《潘岳及其詩文研究》，227頁）。

²¹⁶ 筆者曾以此論述為內容，有單篇論文〈想像的系譜：歷代詩話中的「六朝文學系譜」〉（發表於《興大人文學報》，2008·7）。詳細的論述請參見該文。在本文後附表四、附表五也將歷代詩賦論中的「六朝文學系譜」作一整理。

²¹⁷ 參酌李調元《詩人主客圖·敘辭》，《歷代詩話續編》，70頁。

宋之後的詩話賦論，屬於「風格系譜」者，討論內容大致有幾個傾向，包括1.全盤的體源論；2.討論杜甫的繼承哪些六朝風格；3.討論陶淵明的影響；4.討論謝靈運的文學史定位；5.討論陸機與江煙的模擬，以及較少見的、賦論中風格系譜。全盤的體源論大概可以陳曾繹的《詩譜》為代表，他以鍾嶸的方式，對於六朝至唐的詩人風格進行溯源與評價。至於杜甫繼承論、陶謝定位、以及模擬的問題，我們舉對陸機的模擬評價來說：

士衡舊推大家，然通瞻自足，而絢綵無力，遂開排偶一家。降自齊梁，專工對仗，篇幅複狹，令閱者白日欲臥，未必非陸氏為之濫觴。(沈德潛《說詩碎語》)

縱論歷代的文學理論，最重要的是考察其當時的時空環境背景。沈德潛身為「性靈說」重要成員，他對於模擬處於批判立場。但劉熙載就說陸機「金石之音、風雲之氣，能令讀者驚心動魄」，就算是曹植都難比。另外我們知道唐代的田園詩與田園詩人經常拿來與陶淵明作比較，孟浩然、韋應物都被視為受陶淵明影響很深的作家。但即便如此文論家之間仍有不同立場。我們必須承認，這種構築於「想像」之上的「系譜學」，或許可以達到「共識」，但這各「共識」之中仍然有所程度齟齬。

在賦論中的風格系譜，祝堯是比較值得我們注意的，他一方面提出「以至三國六朝，一代工於一代，辭愈工，則情愈短而味愈淺，味愈淺，則體愈下」²¹⁸的說法，另一方面也認為「士衡〈歎逝〉、茂先〈鷦鷯〉、安仁〈秋興〉、明遠〈蕪城〉〈野鵝〉，雖曰其辭不過後代之辭，乃若其情，則猶得古詩之餘情」，處於同樣敘述語言、受六朝雕琢藻飾的影響，其中卻有「古詩之餘情」。這當然透顯出祝堯獨特的閱讀經驗與觀察感官，他雖然給予六朝辭賦一個「情短味淺」的評價，卻仍為這些名篇找到解釋的空間。另外孫奎《春暉園賦苑卮言》也談到張率的賦與相如、枚皋的比較，以及袁朗〈月賦〉與謝莊的優劣。

第二是「理論的系譜」。文論家經常會對過去重要的文學理論有贊同，或有反駁。而在他們自己的論述中，對前代的理論或系譜重新評價，即屬此類。如謝臻批評鍾嶸「《詩品》專論源流，若陶潛出於應璩……何其一脈不同邪」；王士禛批評「鍾嶸詩品，余少時深喜之，今始知其躐謬不少。……至以陶潛出於應璩，郭璞出於潘岳，鮑照出於二張，尤陋矣，又不足深辯也」；《四庫提要》更批評鍾嶸「其論某人源出某人，若一一親見其師承者，則不免附會耳」，皆屬此類。我們可以再舉兩例：

²¹⁸ 祝堯，《古賦辯體》，參見王冠編《賦話廣聚》，118頁。

鍾嶸云：「陶彭澤出自應璩。」陋哉斯言！使彭澤果出自應璩，豈復有好彭澤哉？余謂彭澤序〈桃源詩〉：「不知有漢，何論魏、晉。」此即陶詩自評也。（賀貽孫《詩筏》）

至以陶潛出於應璩，郭璞出於潘岳，鮑照出於二張，尤陋矣，又不足深辯也。（王士禛《漁洋詩話》）

陶淵明的文學史地位在後來大為提昇，這也讓鍾嶸的「陶潛出於應璩」這個說法飽受批評。《詩筏》與《漁洋詩話》的說法，大概可以放在這個脈絡來理解。只是王士禛要反駁鍾嶸的根據後設風格所想像而成的架構，卻還是只能訴求主觀的感受，這點也值得我們注意。

第三是「章句的系譜」。此類在數量與比例占歷代詩話的大宗。如詩話中若提到唐代詩人的某句出於六朝某人，或某聯自某章而來……都屬此類。當然這樣的論述流行，與時代背景必然有關聯。比方說江西詩派、復古派都重視章句的模仿。同樣，此論述也展現文論家獨特的觀察力。我稱此類為「章句系譜」。²¹⁹像楊萬里論杜詩對於庾信的轉化，就說的很清楚也很有道理：

句有偶似古人者，亦有述之者。杜云：「薄雲巖際宿，孤月浪中翻」，此庾信「白雲巖際出，清月波中上」也，「出」、「上」兩字勝矣。陰鏗云：「鶯隨入戶樹，花逐下山風」，杜云：「月明垂葉露，雲逐渡溪風」。庾信云：「永韜三尺劍，長捲一戎衣。」杜云「風塵三尺劍，社稷一戎衣。」

楊萬里說這就是所謂的「以故為新，奪胎換骨」，從文本來說，「永韜三尺劍」、「孤月浪中翻」與杜甫詩句確實滿相似的，彼此應當有模擬、致敬的可能性，但像「雲逐渡溪風」與「花逐下山風」這個意象其實並沒那麼接近，杜甫也可能白描實際的場景，也可能無意識中挪用了陰鏗的原句，這當然就有「想像」與「操作」的空間了。章句的系譜其實都有很意義，一方面展現作品之間的補充互文性，二方面展現文論家本身的慧眼與博學。像王士禛未收於《清詩話》的《池北偶談》，有「唐詩本六朝」一段，就在專門談他發現的唐詩與六朝詩間詩句繼承關係。²²⁰

²¹⁹ 不過從文章結構論來說，「章句系譜」其實應與「風格系譜」並論才完整，因為風格是由章句構成的。

²²⁰ 王士禛《池北偶談》其中提到，「唐詩佳句，多本六朝，昔人拈出甚多，略摘一二，為昔人所未及者。如王右丞『積水不可極，安知滄海東』，本謝康樂『洪波不可極，安知大壑東』；『春草年年綠，王孫歸不歸』，本庾肩吾『何必游春草，王孫自不歸』；……孟襄陽『木落雁南度，北風江上寒』，本鮑明遠『木落江渡寒，雁還風送秋』。郎士元『暮蟬不可聽，落葉豈堪聞』，本吳均『落葉思紛紛，蟬聲猶可聞』(277-278 頁)……如果我們具備互文性的視角，就可以發現，像「王孫歸不歸」顯然是對庾肩吾原詩的反駁與商榷，庾肩吾把話說死了，王維卻預留了轉圜空間；郎士元的詩更有趣，吳均這首〈贈鮑春陵別詩〉原本說的是夏末葉落，猶聞蟬聲，而到了唐詩中就摻入了詩人主觀情感與意念，變成了「落葉豈堪聞」，落葉豈能聽得到？但在時光的流逝之下，落葉又怎麼忍心去卒聽？這樣的前後代章句的關係，早就超出楊萬里等江西詩派的說法，而是非

但有趣的是一—這樣的章句系譜關係未必是全然的抄襲與模仿，還多了翻案與對話的互文辯證，不過此問題與本文關係不大，未來筆者或許可深入討論。

其四是「文類的系譜」。如某作者開創後代某種文類，此處稱為「文類系譜」。如「庾子山〈燕歌行〉開唐初七古，〈烏夜啼〉開唐七律」(劉熙載《詩概》)即是。就是這樣，此類例證較少。

如果檢索六朝之後的詩話賦論，我們可以發現李東陽的一段文論，很適合當作「想像的系譜」的註腳：

詩必有具眼，亦必有具耳。眼主格，耳主聲。聞琴斷，知為第幾弦，此具耳也；月下隔窗辨五色線，此具眼也。費侍郎廷言嘗問作詩，予曰：『是取所未見詩，即能辨識其時代格調，十不失一，乃為有得。』費殊不信。一日與喬編修維翰觀新頒中秘書，予適至，費即掩卷問曰：『請問此何代詩也？』於取讀一篇，輒曰：『唐詩也。』又問何人，予曰：『須看兩首。』看畢曰：『非白樂天乎？』於是二人大笑，啟卷視之，蓋長慶集，印本不傳久矣。(李東陽《麓堂詩話》)

讀詩必須具備一種絕佳的眼力與耳力，這是我們這些離開古典文學創作「場域」²²¹的讀者，很難去理解與體會的。而在這樣的思維的背後，很明顯的有著一個「想像的主體性」，支撐整座古典文學理論的歷史與發展。

此一節論劉勰與鍾嶸的「體源論」與「想像系譜」，以及根據此一概念進而推展，討論歷代文論家對於「六朝文學」所建構出的「想像系譜」。表面上看來，與本論文所談的「南朝文學集團書寫策略」似乎關係沒那麼密切。但如果我們從「風格」的角度來說，我所提出的觀點——「風格是後設的」、「風格是想像的」這個概念，或許沒有那麼容易理解或得到認同。那麼，從實際的「風格論」與「體源論」來舉證，是最恰當的方法。鍾嶸《詩品》的「體源論」為其最具創發的批評方式，而所謂的「體源」就是一種從「風格」出發，對「文學系譜」的考察。那麼一路而下，此處就討論了劉勰鍾嶸以及歷代文論家的「系譜」。

從結果來說，劉勰和鍾嶸對「近世文體」都多有質疑，這是得到共識的。但從「系譜」角度來說，劉勰以「詩」、「賦」、「縱觀各文類」來解釋文學史流變，這三種角度些微差異；而鍾嶸則在談特別作者時——如鮑照、潘岳或是巧構形似

常複雜且值得深入歸納的。

²²¹ 「場域」同樣也是法國社會學家布迪厄(Pierre Bourdieu)的理論，不過這個詞彙我們現在也常用了，它指的並不是一個真實的「空間」，而是一個由階級、身分、認同與習性構成的範圍。譬如說「學術圈」可視為一個場域、「文壇」也可視為一個場域。簡而言之，我以為「古典文學理論」在當時即一場域，因我們脫離此場域，難免覺得此場域內的活動令人費解。

的作家——呈現不相吻合的風格與系譜。而值得注意的是歷代文論中「六朝系譜」這一部分，根據我的整理，歷代文論大概從「風格系譜」、「理論系譜」、「章句系譜」、「文類系譜」這幾個角度，來看六朝文學的繼承與影響，我們知道歷代文論家對六朝文學必然有褒有貶，如果不論價值判斷，我們還是會發現，文論家經常以自身的想像、主觀的自覺與觀看方式來判斷風格或語句的影響，而以想像建構系譜的文論家，又可能會對前代的系譜(如王士禎對鍾嶸)有所批評。或許在這一連串討論之中，我們可以問的一個問題是——作家與作家之間，真的有所謂「影響與繼承」——也就是「真實的系譜」存在嗎？但既然「想像的系譜」已經落地生根，成為中國古典文論的重要部分，那麼，追究所謂「真實」何在，其實也就沒有那麼大的意義了吧。畢竟，我們就身處在一個透過「想像」建構的世界。²²²



²²² 本文此處所謂的「想像」與「真實」，是接受了精神分析的概念。根據拉岡的理論，我們身處在一個由符號秩序建立起的世界，而另外還有一個真實域(the Real)存在。我們從真實域通過想像域(the Imaginary)，然後到達現在的符號世界(the Symbolic)。說明這個概念，最著名的例子就是電影《駭客任務》(Matrix,1999)中，人類被插入管線，並想像自己生存在一和平安詳世界的假象。

第六章·陳代文學集團的書寫策略

第一節·陳叔寶文學集團的內容設定

(一)陳叔寶(553-604)文學集團的背景與「創作題材」

在前面一章我們曾經提到，「宮體」這個名詞若放進史傳裡溯源，它其實是伴隨著簡文帝蕭綱文學集團出現，但在後來我們大多認為——將「宮體詩」的各方面風格特質，發揮得淋漓的，大概要屬陳後主叔寶與其文學集團。西元 548 年侯景亂起，蕭綱即位未滿兩年即被廢。西元 552 年，蕭繹派陳霸先、王僧辯討平侯景¹，沒多久，蕭督引西魏攻打江陵，西魏兵破江陵，蕭繹被殺。²557 年陳建國，版圖僅限縮於建康、江陵等區域。太建元年(569)，陳叔寶立為太子，開始其文學集團活動期間。從歷史事實來看，侯景亂後，南朝三代建立起的偏安治積，遭到嚴重摧毀。西元 554 年，西魏攻陷江陵，蕭繹被殺，庾信被聘於西魏。西元 557 年陳建國，一直到 569 年陳叔寶即位太子之際，南朝幾乎沒有什麼重要的文學集團與文學活動。所以本章對於陳代文學集團的探討，就聚焦於陳叔寶文學集團之上。

就和蕭繹在文獻保存的狀況類似，陳叔寶身為太子、同時身為集團領袖，他自身的作品保留最多。不過相較於蕭綱曾鎮守石頭戍，蕭繹經營江陵，陳叔寶實際參與政治或軍事活動的機會更少。根據其本傳，他於承聖二年(553)十一月生于江陵，隔年江陵陷落，陳叔寶其父陳頊「遷關右，留後主于穰城。天嘉三年(562)，歸京師，立為安成王世子。天康元年(566)，授寧遠將軍，置佐史。光大二年(568)，為太子中庶子，尋遷侍中，餘如故。太建元年(569)正月甲午，立為皇太子」³。

我們知道西元 554 年，蕭督引西魏兵破江陵，建立西梁政權，江陵以北大部分的荆雍地區盡淪陷。相較於宋梁盛世，陳遂成為一個沒有邊塞的帝國。陳叔寶的青春時期就在京城成長，他和他的文學集團身處於一個**偏安中的偏安**時期，身為皇太子，在東宮苑林的現實與細節成為陳叔寶文學集團生活的絕大部分。而沒有經歷太多現世動盪的陳叔寶，也就只能在創作、典籍與女色之中，尋求知識藝術與生命的體驗。其創作題材的侷限，與作品風格的調性，是可以想像與理解的。

史傳對陳叔寶的評價都非常不好，最著名的一段就是陳叔寶君臣面對隋軍南

¹ 唐·姚思廉，《梁書·元帝本紀》，130-132 頁。

² 唐·姚思廉，《梁書·元帝本紀》，134-136 頁。

³ 隋·姚察，《陳書·後主本紀》，105 頁。

渡仍毫無警覺的一段，「及聞隋軍臨江，後主曰：『王氣在此，齊兵三度來，周兵再度至，無不摧沒。虜今來者必自敗。』孔範亦言無渡江理。奏伎縱酒，作詩不輟」⁴，年輕時的經歷影響養成了爾後的生存習性，或許我們只能稱這樣的天真為「荒淫」，不過，我們並非史學家，脫離文學審美藝術的角度，反而去就道德或格局來批評一個作家，也是沒有太多意義的。

陳叔寶現在可見的作品，包括〈立春日泛舟玄圃各賦一字六韻成篇〉、〈獻歲立春風光具美泛舟玄圃各賦六韻〉、〈初伏七夕已覺為涼各賦四韻〉、〈七夕宴樂修殿各賦六韻〉、〈七夕宴玄圃各賦五韻〉、〈七夕宴暄獻堂各賦一韻詠五物〉等，其賦有〈棗賦〉、〈夜亭度雁賦〉。其集團中重要成員包括江總、陸瑜、陸瓊、岑之敬、陸琰、褚玠等，包括陸瑜、褚玠等文人逝世時，後主都曾親為其纂製墓誌銘。在陳叔寶〈與江總書悼陸瑜〉自道曰，「學涉儒雅，不逮古人，欽賢慕士，是情尤篤」⁵，而我們從其行為來說確並非妄言。⁶

從其集團成員的作品題材來看，應當與侍宴共作詩最為大宗，只不過此宴惡通常又結合節令，文學集團於「神聖時間」來臨時，或泛舟，或宴樂，共作賦詩。根據《歲時雜詠》記載，陳叔寶〈立春日泛舟玄圃各賦一字六韻成篇〉座中尚有張式、陸瓊、顧野王、謝朓、王溪、姚察等，而〈獻歲立春風光具美泛舟玄圃各賦六韻〉則與張式、陸瓊、鹿野王、殷謀、陸瑜、岑之敬同詠。〈七夕宴樂修殿各賦六韻〉則有張式、陸瓊、褚玠、王溪、傅縡、陸瑜、姚察。至西元 588 年，隋文帝派楊廣滅陳為止，南朝的陳氏一代，似乎始終耽溺於這些笙歌宴樂、歌舞昇平的氣氛中。當然，這是後主陳叔寶作為人君之所短處，但這些共作、共詠，就題材、內容、題旨來看都具有高度相似性的詩歌辭賦，從書寫策略的面向來看，其實也頗有可探討的空間。

以陳叔寶文學集團為範圍來看，其中大概就屬陳叔寶和江總兩人在詩與賦都有作品保存。其他像是顧野王、陳暄、傅縡等文多於詩，而張正見、沈炯則詩多於賦，故於此處就陳、江兩位作者分析其「寫作習性」。陳叔寶生於梁元帝蕭繹承聖二年(553)，他於陳太建元年(569)年僅十七歲即立為皇太子，此後其居東宮，陳叔寶為領袖的文學集團正式展開。過去論述中，談到陳叔寶的文學集團，多半將之視為南梁簡文帝蕭綱「宮體」的餘響。⁷而事實上，包括與蕭綱過從甚密的徐陵，後來任陳的光祿大夫；曾於蕭綱東宮時期擔任太子中庶子的江總，後來成

⁴ 唐·李延壽，《南史·陳後主本紀》，308 頁。

⁵ 隋·姚察，《陳書·陸瑜傳》，464 頁。

⁶ 這一方面我們看出陳叔寶與其僚佐、倖臣關係的密切，但另一方面陳叔寶文學集團在貴遊活動時所共詠共作的題材，其實並沒有那麼多。值得一提的是，張正見有一批以「賦得」為題首，且引用前朝代表詩作的詩作。像〈賦得日中市朝滿〉、〈賦得落落窮巷士詩〉。其實「賦得」在蕭綱、蕭繹集團中即開始創作，但真正要到像陸玠、像周弘讓、像孔奐這些陳叔寶文學集團的僚臣才開始大批創作。

⁷ 劉大杰、葉慶炳、袁行霈的文學史裡都是如此定位陳代文學以及文學集團的。

為陳叔寶文學集團僚臣。如此看來，陳叔寶集團確實與蕭綱集團在許多作品的主題、題材設定、旨趣、語言風格等面向，都有相似處。

就陳叔寶的詩賦來看，詩比賦在數量上多了不少，然而就題材來說，他的詩大多聚焦於節令以及遊覽這樣的題材上。或許陳叔寶對此題材原本就有一定程度的熱衷，且賓客僚佐俱在，酒酣耳熱，詩題也就依據當時行爲、情境而來——像是〈立春日泛舟玄圃各賦一字六韻成篇〉、〈獻歲立春風光具美泛舟玄圃各賦六韻〉、〈初伏七夕已覺爲涼各賦四韻〉、〈七夕宴樂修殿各賦六韻〉、〈七夕宴玄圃各賦五韻〉、〈上巳玄圃宣猷嘉辰契酌各賦六韻以次成篇詩〉等作品於是誕生。就內容旨趣來深究，這些作品當然不能算饒富義涵。凡寫七夕則以牽牛織女、以星漢推移爲主軸，若寫立春，就以春光、以山林、以苑囿景緻或樹影清泉爲文學素材。另外，既然遇遭遇三月三日上巳，「祓禊」則不可免，故以上已爲詩題內容仍以春季與祭典有關。這些作品其中以〈七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物自足爲十并牛女一首五韻物次第用得帳屏風案唾壺履〉⁸一首值得我們注意，與前朝的文學集團詠廉、詠席或詠琴詠箏相較，此處的陳叔寶集團詠的帳、屏風、案、唾壺、履等物品，似乎更加增添較低俗化的趣味。

前面提到的徐陵，後來也隨改朝換代而成爲陳叔寶集團的成員，另外江總生於天監年間(517)，他雖然比陳叔寶年長約四十歲，卻仍身受叔寶倚重，江總更與岑之敬、陳暄、孔範、王瑳、陸瓊等人出入後庭，稱之「狎客」。他的〈侍宴臨芳殿詩〉、〈侍宴瑤泉殿詩〉，都是侍宴陳叔寶所作，另外有樂府詩〈長相思〉、〈長安道〉等，也都是與能夠自鑄新曲的陳叔寶所共作。陳叔寶、江總、徐陵、陸瓊、王瑳等人共作共詠的這些侍宴詩或樂府詩，從風格角度來看相去不遠，題旨也相近似。《陳書·張貴妃傳》即說：

後主自居臨春閣，張貴妃居結綺閣，龔、孔二貴嬪居望仙閣，竝複道交相往來。又有王、李二美人、張、薛二淑媛、袁昭儀、何婕妤、江脩容等七人，竝有寵，遞代以遊其上。以宮人有文學者袁大捨等爲女學士。後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答，採其尤豔麗者以爲曲詞，被以新聲，選宮女有容色者以千百數，令習而歌之。分部迭進，持以相樂。其曲有〈玉樹後庭花〉、〈臨春樂〉等，大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也。⁹

王瑳對此深惡痛覺，認爲蕭綱集團尙代詠宮體，而陳叔寶集團卻讓女嬪自詠，足可見其情淫邪。¹⁰不過從此也足見陳叔寶似乎對於後妃美色採取一開放、共享的

⁸ 陸瓊有〈玄圃宴各詠一物須箏詩〉，可能也是在類似場合分題而作的。

⁹ 隋·姚察，《陳書·張貴妃傳》，132頁。

¹⁰ 參見王瑳《中古文學史論》，103頁。

態度，他不吝惜提供嬪妃與他的「狎客」欣賞觀翫，但卻需要集團成員拿出作品來回報。若從藝術成就的角度來看，這同樣是對藝術幾近乎病態的執著。不過《陳書》此段的另一個重點在於——「其曲大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也」。此處我們就舉陳叔寶的幾篇作於節令的詩篇，在舉幾首他與江總、徐陵共作的樂府，觀察他們個別或同一的「寫作習性」：

長相思，怨成悲。蝶縈草，樹連絲。庭花飄散飛入帷。帷中看隻影，對鏡歛雙眉。兩見同見月，兩別共春時。(陳叔寶〈長相思〉)

長相思，久離別。征夫去遠芳音滅。湘水深，隴頭咽。紅羅斗帳裏，綠綺清弦絕。逶迤百尺樓，愁思三秋結。(江總〈長相思〉)

長相思，久別離。春風送燕入簷窺，暗開脂粉弄花枝。紅樓千愁色，玉筯兩行垂。心心不相照，望望何由知。(江總〈長相思〉)

長相思，久離別，一罷鴛文綺薦絕。鴻已去，柳堪結。室冷鏡疑冰，庭幽花似雪。容貌朝朝改，書字看看滅。(陸瓊〈長相思〉)

長相思，久離別，兩心同憶不相徹。悲風悽，愁雲結。柳葉眉上銷，菱花鏡中滅。鴈封歸飛斷，鯉素還流絕。(王瑳〈長相思〉)

建章通未央，長樂屬明光。大道移甲第，甲第玉為堂。遊蕩新豐裏，戲馬渭橋傍。當壚晚留客，夜夜苦紅粧。(陳叔寶〈長安道〉)

輦道乘雙闕，英雄被五都。橫橋象天漢，法駕應坤圖。韓康賣良藥，董偃鬻明珠。喧喧擁車騎，非但執金吾。(徐陵〈長安道〉)

長安開繡陌，三條向綺門。張敞車單馬，韓嫣乘副軒。寵深來借殿，功多競置園。將軍夜夜返，弦歌著曙暄。(陳暄〈長安道〉)

從這些作品來看，陳叔寶集團成員大抵不改樂府本色，保留其較通俗直露特徵，言不避俗，如陸瓊「容貌朝朝改，書字看看滅」，江總「望望何由知」。且就〈長相思〉來看，陸瓊與王瑳都在整首詩的結構與描繪視角，放在戀人兩地長相思的媒介，只是陸瓊以「鴻去柳結」，「室冷書滅」等素材與意象製造出一隨時光消逝的悲劇，王瑳也以悲劇結尾，但此悲劇肇生於「鴈封歸飛斷，鯉素還流絕」——非是時間的推移，而是空間的隔絕。至於江總、陳叔寶則將關注一齣齣發生於翠樓或百尺樓上的愛情閨怨故事。在視角的設定，諸創作者就有明顯差別，像陳叔寶的〈長安道〉同樣以「當壚晚留客，夜夜苦紅粧」，足見其對「守候女子」意象的熱衷，這當然也是他「寫作習性」的展現。

「長安道」其實是一個非常有意義的題目，這關乎到了南朝創作者的「空間想像」與「歷史想像」，而「空間」與「時間」又不是兩個對立的概念，而倒有點像現象學說的「時間的空間化」或「空間的時間化」的意義。對於創作者而言，「長安」是空間的是地理的，同時也是時間的是歷史的。「長安」並不是那個被

長期被北魏或北周所實際統治的長安，而是雄偉大漢帝國的巍峨都城之所在。關於這樣的論述，王文進先生的闡發與分析很精闢，他在分析了蕭綱、蕭繹、顧野王、陳叔寶等人的〈長安道〉時說：

我的推測是：南朝士人根本就是以寫「長安」的名目來寫建康。是看下面幾首〈長安道〉的縱歌聲色，何處不像「江南佳麗地，金陵帝王州」的氛圍……寫「長安道」的作品，其實和邊塞詩的時空座標是同出一轍的。……南朝士人雖然置身於江南建康，但其舉筆揮翰之際，似乎一直籠罩著歷史的「長安」情結之中。¹¹

創作者雖然身處於偏安的南方，心靈空間卻嚮往著神州故土，這倒不僅發生於南朝創作者身上，依我的看法——若從議題的層面來理解，王文進先生一連串的探討，大概也可以歸納進「遺民論述」這個大範疇來說。就像前面我們稍稍談過的例證——朱天心在《擊壤歌》中常被談到「國族論述」在於：當小蝦和北一女同學臨著淡水河時，她感嘆到：「看！多像楊子江」……我們都知道朱天心的外省身分與其作品中透顯的「國族」與「遺民」認同的情感，更重要的是，「空間想像」往往與「失落」這件事本身有著密切聯繫。創作者多半未曾親臨那「真正的場景」。從這個角度來理解「長安道」，它也就不僅僅是一個「緣題作賦」¹²的樂府詩，而饒富深義。

陳叔寶〈長安道〉前四句「建章通未央，長樂屬明光。大道移甲第，甲第玉為堂」，很值得我們特別關注。對南陳的君臣而言，「長安」就是一遙遠北國空間或千年都邑的想像，但從徐陵與陳暄的共作來看，他們所想像的長安——顯然是同時空、同脈絡、同一歷史與同一瞬間的心理感知到的「古都」。徐陵將他目擊到的(其實是想像的)「韓康賣良藥，董偃鬻明珠」的歷史瞬間呈現出來，而陳暄則將他所觀測到「張敞車單馬，韓嫣乘副軒」輕車走馬的剎那描繪出來。這是一種想像力淬鍊到極致的訓練與競賽？還是一種超乎常人的觀察、虛構與再現？對於細節，以及所有細節的細節的描寫，在這些作品中變成可能。

於是，當歷史變成地理，當空間等同於時間，那些不存在的，變得栩栩如生；應該發生卻不曾發生的事件場景，被生動地描繪出來。如果我們細讀像「將軍夜夜返」、「非但執金吾」、「遊蕩新豐裏，戲馬渭橋傍」這幾句就可以發現——這些作品雖然出於不同作者，卻仍先後成於同一時空下的樂府詩。我們甚至能勾勒出

¹¹ 王文進，〈南朝士人的時空思維〉，《南朝山水與長城想像》，161-162 頁。其實王先生提到的另外一個問題是〈洛陽道〉(165-171)，大概可以以同樣概念來理解「洛陽／建康」的關係，陳叔寶就有五首〈洛陽道〉，另外岑之敬有一首，大概是同時同題而作，此處就先略而不談了。

¹² 樂府的創作與詩有所不同，許多創作者會以樂府題目作為興發的客體，當然，這與樂府本身的音樂性可能也有關，哀怨的曲調必須搭配感傷的氛圍，雄渾的曲調則必須有豪情的敘事。不過顯然此一批〈長安道〉或〈洛陽道〉者並非單單如此(當然，還是有緣題作賦的成分在)。

這「夜夜返」的執金吾，他「遊蕩新豐，戲馬渭橋」的畫面。王文進先生說，南朝士人的「長安」、「洛陽」比例之高，顯示他們的時空思維超乎想像，他們以「長安」的名目來描寫洛陽¹³。而進一步來說，長安對於陳叔寶集團的這些成員來說，化身成一座卡爾維諾式的「看不見的城市」，極其虛構卻又極其寫實。而創作者們就身處在這座好像看得見、卻根本是隱形的城市之中，想像著關於過去的時空歷史，並寄託著綿延不絕的永恆「鄉愁」。

經過一連串的推測與引據分析，王文進先生於結論處提到這種大漢的歷史與地理思維，存在於南朝士人心靈圖景之中，大致上有三個意義，「其一是南北政權正統性的爭奪；其次是南方士人的精神寄託；其三則成爲隱藏南朝政治權力繳讀之密碼」¹⁴。王先生在最後提到南朝作爲開端，提到兩岸的問題，確實也值得我們深思。在此基礎之上，我們可以回到「互文性研究」的角度來說¹⁵，像「長相思」與「長安道」這兩批樂府的共作——創作它們的作者，在心態上原有共同、呼應的集體(無)意識；而作品的詩句與詩句、文本與文本之間又具有交互指涉、補述、對話、互爲文本的特徵。於是乎：每一篇文本都受到其他文本的干擾、影響，進而摻雜、共構。從上面的討論，我們根據「寫作習性」，觀察到陳叔寶文學集團成員之間的獨特性；同時，又根據「互文性」，觀察到集團成員之間的相似性。只是這樣的「相似」已不同於所謂的「千篇一律」，而有著複雜的互動與交滲於其文本內在。

陳代在版圖與政局的穩定上皆未如齊梁，但陳後主叔寶則與蕭綱有著類似的生活背景與環境，故其與江總、陳暄共詠的許多作品如〈玉樹後庭花〉、〈舞媚娘〉、〈烏棲曲〉、〈七夕宴玄圃〉、〈獻歲立春風光具美泛舟玄圃〉等，其題材不過錦窗繡戶、紅紈翠羽，盡是嬪妃宮娥嬌態，雖然我們不至於用舊說「暴露君主臣僚的荒淫生活的內幕，反映出政治的腐敗黑暗」、「幾乎大多數作家的眼角裡，都充滿著情色的邪慾」¹⁶，但它們確實沒有太深刻的旨趣。但我們透過題材比對，仍能察覺陳代與梁末詩歌辭賦內容上的差異，以及其所隱含著的不同生活環境、現實、以及創作者深層的創作意圖與潛意識。

而從以上角度來看，每一文學集團的作品，即便詩賦題目相仿，題材也不盡相同；即便詩賦的題材相似，表達的旨趣、內涵或意象經營也往往大相逕庭。過去文學史家喜歡將南朝——尤其是梁陳——冠以「形式主義」的標誌，而「形式主義」也往往象徵著此一時期的作品其內容的空泛、其旨趣的扁平、以及其題材設定的千篇一律。雖然文學史家也不得不承認此一時期的作品，在藝術成就或美

¹³ 王文進，〈南朝士人的時空思維〉，163 頁。

¹⁴ 王文進，〈南朝士人的時空思維〉，181 頁。

¹⁵ 如果說南朝士人的創作心態，是文學四元素中關於「作者」的問題，那麼我們似乎可以這麼說——「互文性研究法」就是純粹「作品」的問題。但其間又有密切的關聯，未必能斷然分開。

¹⁶ 劉大杰，《中國文學發展史》(台北：華正書局，1999 重印)，313 頁。

學發展上的重要貢獻，但仍寓貶於褒，傾向「文以載道」。劉大杰就說：

這一時期(南北朝)文學的主要趨勢，一方面是語言技巧與聲律的進步，同時又是形式主義文學的興起。如果只強調藝術技巧的進步，看不到形式主義的傾向，那就更不妥了。¹⁷

而事實上我們若從後現代視角出發，確實是可以將所謂的藝術追求與價值理性區分開來，就文學內部現象與發展，對文學史進行各種角度的鬆動與考掘。傅柯(Michel Foucault)認為歷史建構來自於權力，而懷特(Hayden White)則考慮歷史形成時的轉義(trop)與後設(meta)的可能。¹⁸但放入中國文學中，更多評論家受到道統、理氣、唯心或唯物論的價值原則所牽引，依據自身信仰與美學傳統對文學作品或作家進行評論。這當然不是錯誤，文學的價值某一部份就來自於主體的慾望與自由。但時至今日，給予過去的思維或學術活動一種較精確的邏輯去理解，就成為我們的工作。南朝的作品只在於形式的追求嗎？或許未必。而梁陳的詩歌辭賦題材只是「月露風雲」、「內容空虛」，只產生於千篇一律「荒淫君主貴族和世家子弟生活環境與虛浮淫侈的風氣」¹⁹之中嗎？恐怕也未必。每個文學集團呈現的內容設定都不盡相同，這就是本論文的嘗試探討核心論題。

(二)陳叔寶文學集團的「互文性」

1.詠(動/植/器)物

陳叔寶集團的重要作者如江總、江德藻、張正見、陳暄等，都有不少的詩歌作品，我們也已針對〈長相思〉、〈長安道〉等樂府進行過相關的探討。同題共作勢必同時呈現出「互文性」與「寫作習性」，這個概念我在前面幾章已經談過很多了。但前面談的主要都是詩與樂府，陳叔寶集團的辭賦相較之下數量有限。不過也有值得我們注意的地方——像是顧野王、傅縡等作者，則反而是辭賦、雜文多於詩歌，他們大概就是典型的「賦創作者」。

陳代似乎沒有什麼「詩賦同題」的作品，不過像是張正見、陳叔寶的詩賦作品中，倒也不乏題材近似的作品。本文此處舉張正見的〈石賦〉、〈山賦〉與他的一些遊覽詩，以及陳叔寶的〈夜亭度雁賦〉與前文曾徵引過的幾篇詠節令、詠春日作品，彼此進行對照：

連山蔽虧，巨石嶽崎。上興雲而蔚會，下激水而推移。舒丹霞于九折，混白露于三危。鎮方城于漢水，固天闕于湯池。依島嶼而綿邈，住谿壑之嶮巖。

¹⁷ 劉大杰，《中國文學發展史》，313-314頁。

¹⁸ 傅柯著作參考其《瘋癲與文明》、《詞與物》等，而懷特以其《元歷史》最負盛名。「元」即後設的意思，懷登海特旨在探討歷史被書寫、被建構的成因，算是後現代式的史學研究。

¹⁹ 劉大杰，《中國文學發展史》，314頁。

開五嶽之靈圖，集九老之仙都。(張正見〈石賦〉)

何神山之峻美，諒苞結之所成。東垂曰泰，南服稱衡。西戎所擅，北狄標名。于是堯值洪流，滔天襄陵。禹敷水土，奠高槎木。眾川既導，群岳自修。潛通四瀆，鎮壓九州。森羅辰象，吐吸雲霧。深不可測，遠不可步。於廓靈山，長為作固。爾其為狀也，則武當太和，武功太白，崑崙五門，扶靈三石。峰高一萬，峭峙三百。登而眺之，則千里無極。俯而臨之，則萬仞難測。映白鶴而同高，混青天而共色。(張正見〈山賦〉)

脩竹映巖垂，來風異夾池。複澗藏高節，重林隱勁枝。雲生龍未上，花落鳳將移。莫言棲嶰谷，伶倫不復吹。(張正見〈賦得山中詠翠竹詩〉)

三梁澗本絕，千仞路猶通。即此神山內，銀榜映仙宮。鏡似臨峯月，流如飲澗虹。幽桂無斜影，深松有勁風。惟當遠人望，知在白雲中。(張正見〈遊匡山簡寂館詩〉)

滄波壯鬱島，洛邑鎮崇芒。未若茲山麗，峒嶢擅水鄉。地靈侔少室，塗艱象太行。重巖標虎據，九曲峻羊腸。溜深澗無底，風幽谷自涼。寶沈餘玉氣，劍隱絕星光。白雲多異影，丹桂有藂香。遠看銀臺竦，洞塔耀山莊。瑞草生金地，天花照石梁。(張正見〈從永陽王遊虎丘山詩〉)

春望山楹，石暖苔生。雲隨竹動，月共水明。暫消搖于夕徑，聽霜鴻之度聲。度聲已悽切，猶含關塞鳴。從風兮前倡融，帶暗兮後群驚。帛久兮書字滅，蘆束兮斷銜輕。行雜響時亂，響雜行時散。已定空閨愁，還長倡樓歎。空閨倡樓本寂寂，況此寒夜褰珠幔。心悲調管曲未成，手撫弦，聊一彈。一彈管，且陳歌。翻使怨情多。(陳叔寶〈夜亭度雁賦〉)

張正見於梁元帝蕭繹即位時，官拜通直散騎侍郎，後陳霸先受禪，他曾歷任鄱陽王墨曹、衡陽王府長史等官銜。²⁰根據《陳書》的記載，張正見曾與褚玠、馬樞、陰鏗、徐柏陽、祖登孫等文人隸屬開陳功臣侯安都麾下。²¹他卒於太建中葉，而陳叔寶於太建十四年代陳宣帝即位，差不多於太建年間他活躍於東宮，他許多的詩都以「賦得」為題，多半是參與陳叔寶集團的文學活動時的創作。張正見現存的詩歌中不乏登山、泛舟、遊胡等作品，而紀錄遊覽的詩，也常以「賦得」命篇，

²⁰ 根據唐·姚思廉，《陳書·張正見傳》，「梁元帝立，(張正見)拜通直散騎侍郎，遷彭澤令。屬梁季喪亂，避地於匡俗山，時焦僧度擁眾自保，遣使請交，正見懼之，遜辭延納，然以禮法自持，僧度亦雅相敬憚。高祖受禪，詔正見還都，除鎮東鄱陽王府墨曹行參軍，兼衡陽王府長史。歷直都王限外記室、撰史著士，帶尋陽郡丞。累遷尚書度支郎、通直散騎侍郎，著士如故」，469-470頁。

²¹ 參見《陳書·褚玠傳》，461頁、《陳書·徐伯陽傳》，468頁。

可見這些遊覽行動皆乃貴遊活動的一部份。〈山賦〉、〈石賦〉主要概念在賦山與賦石，其中不乏對山、石的掌故堆砌——如〈石賦〉中的李廣夜射石虎，初平叱羊成石，孔明石陣遁甲，或〈山賦〉中的虞舜、夏禹等，但從其中的寫景句而言，如〈石賦〉的「連山蔽虧，巨石嶽崎。上興雲而蔚會，下激水而推移」²²，和〈山賦〉裡的「登而眺之，則千里無極。俯而臨之，則萬仞難測。映白鶴而同高，混青天而共色」……恐怕都是張正見真實遊覽登臨經驗提供的創作養分。而其他詩中「三梁澗本絕，千仞路猶通」或「溜深澗無底」、「天花照石梁」也運用了類似素材、詞彙、意象的選擇與組合。當然，如此跨題材、甚至是跨主題的相似性，不見得是作者「刻意為之」的「互文性」，卻仍展現作者累積的「寫作習性」。

至於陳叔寶的〈夜亭度雁賦〉，其中描寫春季以及外在自然、天候、植物景色，如「春望山楹，石暖苔生」，「度聲已悽切，猶含關塞鳴」等句——都可發現與他的「詠春日」、「詠上巳」、「詠袂襖」等詩，在內部呼應性、對話性與相關性。更重要的是，下一節我們將談到陳叔寶集團的這些創作者，面對「形式選擇」時，如何被形式牽引或召喚。而從〈夜亭度雁賦〉我們可以發現——陳叔寶不僅如梁晚期的作者，熱衷以五、七言夾雜賦句中，達成「形式的詩賦合流」，他同時也很熱衷並擅長運用三字句。如前面我們徵引的〈長相思〉，他比其他作者更多用兩聯三字句的組合：

長相思，久相憶，關山征戍何時極。望風雲，絕音息。
長相思，怨成悲。蝶紫草，樹連絲。

另外陳叔寶又有〈古曲〉：「桂鉤影，桂枝開。紫綺袖，逐風迴。日明珠，色偏亮。葉盡衫，香更來」就句法、詞性組合、節奏、韻律感以及情意主題等面向來看，與其賦的「手撫弦，聊一彈。一彈管，且陳歌」，結詞造語頗有相似性——而這當然就展現了陳叔寶一種超越文類的「寫作習性」。

除了陳叔寶本身的文學成就之外，其文學集團也有數量篇幅都不算少的樂府詩，但較遺憾的是陳叔寶集團有不少同時空的共詠作品，且於詩末註明與誰誰誰同作者，但今日大多亡佚。陳叔寶自己曾有〈七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物自足爲十并牛女一首五韻物次第用得帳屏風案唾壺履〉，而其集團成員也有不乏有各種內容的詠物詩——此處且徵引這批詩作，來考察其題旨與內容設定的問題：

錦作明珠床，黼垂光粉壁。帶日芙蓉照，因吹芳芬拆。(陳叔寶〈詠帳〉)

²² 李調元《賦話》稱讚張正見這篇賦「通章無句不對，時開律賦之先」。許結、郭維森的《中國辭賦發展史》(江蘇：教育出版社，1996)中也提到該賦最能代表張正見辭賦風格，讚其詠石之典、神話、形容石之形狀，旁徵博引，303頁。

織成如續采，琉璃畏風擊。秦宮得絕超，漢座殊斑敵。(陳叔寶〈詠屏風〉)

虎賁愁興日，龍鏡覽顏時。懷恩未得報，空歎髮如絲。(孔範〈和陳主詠鏡詩〉)

三五併時年，二八共來前。今逢泗濱樹，定減琴中絃。鶴別霜初緊，烏啼月正懸。(陸瓊〈玄圃各詠一物須箏詩〉)

其實就文獻記載來說，陳叔寶題目為「七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物……」，應該參與者眾，不過我們現在也不能確定像孔範、陸瓊的作品，是否就是創作於當下時空。呂光華以推測這批作品應該就是於貴遊活動時共作而成。²³陳叔寶集團的作品在文學史中往往歸於蕭綱「宮體」歷史脈絡，就在上一個段落，我們也已經分析過陳叔寶本身以及其文學集團成員所共作的樂府，如〈長相思〉、〈長安道〉等作品。²⁴雖陳叔寶、孔範、陸瓊這一系列的「詠帳」、「詠屏風」、「詠鏡」或「詠箏」等創作題材，是出於自主意識所決定的「內容設定」，但由於其篇幅過於短小，想觀察出什麼特別的「題旨」也不太容易²⁵。不過我們看陳叔寶〈詠帳〉、〈詠屏風〉兩首的結構與材料安排，前兩句「錦作明玳床，黼垂光粉壁」與「織成如續采，琉璃畏風擊」，雖視角、觀點不盡相同，但都是針對「帳」與「屏風」進行所處的環境、材質、形貌進行細膩而流麗的藻繪。其實帳與屏風一軟一硬，基本作用非常類似，但帳的細軟材質與屏風的雕琢外型，乃兩者最大的區別。故為屏風就不可能「帶日芙蓉照，因吹芳芬拆」，而帳的外型也不可能「秦宮得絕超，漢座殊斑敵」，如此的善於體物感物的分殊，可謂精確而不失華麗輕綺。

當然，如果回到從「內容」衍生出來的課題——也就是「體要」的角度來說，陳叔寶這兩首詩恐怕是沒有什麼終極的旨趣，可供深入探討，充其量就是對屏風對帳的外型、作用、視覺意象與歷史，有著高度的敏銳度與聯想力。但孔範〈詠鏡〉同樣未提到「鏡」，但卻運用有如江淹〈恨賦〉、〈別賦〉的寫作手法，一首詩僅四句卻分別出兩種身分與「鏡」之間千絲萬縷的聯繫。「虎賁愁興日，龍鏡覽顏時」，對鏡而分別興發起「懷恩未得報」、「空歎髮如絲」的感嘆。壯志未酬、美人暮遲，文學傳統的兩大主題就在孔範的「鏡之聯想」中躍然紙上。這首詩的題旨，來自於「鏡」這個題材所導引出的「美人」和「壯士」兩種身分，他們對鏡的情景，隱隱然展現文學史的重要主題「閨怨」與「不遇」。至於陸瓊的詠箏則不黏附談箏，又與陳叔寶〈聽箏詩〉——「文總玳瑁影嬋娟，香帷翡翠出神仙」、「點唇鶯欲語」——表以箏為題，實寫美人的方式不盡相同。陸瓊從「詠箏」為題卻巧妙鋪衍出一齣關於「箏」的故事。「今逢泗濱樹，定減琴中絃」乃全詩的

²³ 呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，264頁。

²⁴ 但樂府作品向來就有擬代、仿作的傳統，又經常因題目而緣題創作，討論其體要的差異與雷同，相形之下就沒有詩或賦來得那麼有意義。

²⁵ 或許也可以說——這樣篇幅不過四句的詠物詩，基本上也沒有太多的題旨可供考察。

題旨，但該詩卻不在此完結，而結尾於「鶴別霜初緊，烏啼月正懸」。月懸霜降，別鶴啼烏，此非離人之所以情不能忍所在？寓情於景，睹景興情。也讓這首原本定調為詠物的酬作詩似完未完、欲盡未盡，這根原本當斷當滅的琴弦(定減琴中弦)，於是聽來反倒平添幾分絃外之音。

2. 「詠樂器」

再者，我們可再針對陳叔寶集團的幾篇詠樂器賦，將之與前文討論過的蕭子良集團詠樂器詩，進行跨時代的文本聯繫與比對：

調宮商于促柱，轉妙音于繁絃。既留心于別鶴，亦含情于採蓮。始掩抑于紈扇，時怡暢于升天。(顧野王〈箏賦〉)

聲流洛渚，器重汾陽。協歌鍾于宿夕，詠月扇于繞梁。同離鴻于流徵，會別鶴于清商。(顧野王〈笙賦〉)

貞筠翠節，冒霜停雪。江潭薦竿，巴人所截。五音是備，六孔斯設。殊響抑揚，似出平陽。曲疑高殿，聲幽洞房。既逐舞而迴袖，亦將歌而繞梁。忽從弄而危短，乍調吹而柔長。于是時也：趙瑟輟謳，齊竽息唱。見象筵之悅耳，聽清笛之寥亮。(傅縡〈笛賦〉)

洞庭風雨幹，龍門生死枝。雕刻紛布濩，沖響鬱清危。春風搖蕙草，秋月滿華池。是時操別鶴，淫淫客淚垂。(謝朓〈詠琴〉)

抱月如可明，懷風殊復清。絲中傳意緒，花裏寄春情。掩抑有奇態，淒鏘多好聲。芳袖幸時拂，龍門空自生。(王融〈詠琵琶〉)

江南簫管地，妙響發孫枝。殷勤寄玉指，含情舉復垂。雕梁再三繞，輕塵四五移。曲中有深意，丹誠君詎知。(沈約〈詠箎〉)²⁶

年代較早的阮瑀、傅玄、顧愷之，一直到蕭綱，都有同題的賦篇〈箏賦〉。但顧野王的〈箏賦〉、〈笙賦〉顯然系列而作，作品工於詞句雕琢，長於藻飾對偶，未若傅玄的樂器辭賦，遠從黃帝、蒙恬等歷史大論述角色談起，也不若蕭綱〈箏賦〉的漢大賦架構；另外，自東漢馬融的〈長笛賦〉開始，「詠樂器」成爲一個常見的題材，但傅縡此賦，全然依照六朝小賦規格：儷辭工整，語言綺麗。

由此我們可以發現到，同一類題材——譬如「詠樂器」——對於當時的創作者來說，他們可運用辭賦爲載體，亦可運用詩歌爲載體，這是一種「自由意志」的選擇，完全取決於作者或集團於共詠酬作時的限定。但實際創作時，作者還是會因文類而調整選用的文學素材、以及主要營造的意象概念，而就整體結構進行調整。在上述的引文中我們看到許多相仿的意象、詞彙，這或許只能說是較迂迴曲折「互文性」觀察，畢竟這些作品是橫跨時代的，它們並不是「刻意的」同題

²⁶ 後三首〈詠樂器詩〉我們以在第四章齊代文學集團討論過。

共作，並不像前面幾章談的蕭子良集團成員，就同一株古松、梧桐，或同一場「餞別」進行創作並在作品之間補述與對話。但上述的討論讓我們發現——詩與賦即便有不同的功能與邊界，但還是發生了文本間的對話與移置。反過來說，同內容或內容相近的詩賦，即便彼此能夠密切的對話補充，但「形式」依舊有決定的效度——以篇幅來說，辭賦的篇幅終究比詩歌的篇幅來得長²⁷；以內容而言，辭賦便於敘事，而詩歌適合抒情。²⁸因此，許多文學的典故、詞彙、概念、意象或許同時能夠運用實踐於詩歌、辭賦中，但文類基本的限制仍被創作者所恪守。

陳叔寶所代表的陳代文學集團，一方面來說，其成員與作品的傾向確實有朝向情色化發展；從二方面來看，陳叔寶集團的題材設定較梁代窄化，以節令、遊覽、宴飲為主。或許詩歌看不出獨特性，但張正見、陳叔寶、陳暄的辭賦仍反映個別的「寫作習性」。此外他們的辭賦作品並不多，值得一提的是其詩受到樂府的影響，不知是刻意或無意地、運用俚俗的詞藻於其作品中。

在南朝歷代的文學發展中，筆者從「內容」這個角度來切入——以觀察南朝文學集團成員創作詩賦時，他們「設定內容」的考量、心態與表現。而同時，我們也從「習性」、「互文性」、「體要」、「內容設定」、「素材選用」等各個角度，反覆分析這批酬唱共作、詩賦同題等這些作品，其實就像設計理化課實驗的「對照組」與「實驗組」²⁹。透過實驗去觀察各種「變因」之下，作品、作者以至於讀者感受到的差異與相同。³⁰一首作品的內容設定若放在作者的「寫作習性」下有其意義；而若放在與其他同題作品或同集團成員作品的「互文性研究」或「體要研究」中來觀察，則代表不同意涵。過去我們往往忽略這批「同題共作」³¹的作品，而只是從作家、作品的討論方式，就很容易對這些作品得到「千篇一律」、「流於形式主義」的評價。但本文相信創作者耗費如此龐大的心力精神，不應當只為創作出「千篇一律」或「了無深義」的作品。

第二節·陳叔寶文學集團的形式選擇

²⁷ 因為即便在南朝賦以趨於短小、簡化，但絕大部分的辭賦長度仍比詩來的長。更遑論這些辭賦作品也有殘缺的可能性。

²⁸ 關於這個問題，在下一節的最末我有製表格來說明之。

²⁹ 「對照組」是指與實驗組相對照的組別，故其諸條件變因都固定不動，而以調整實驗組，以便看出兩者的差異。

³⁰ 這也是本文並不以過去研究經常運用的——從時代的先後、從作家的生卒、或從作品的繫年早晚——逐一來分析的原因。

³¹ 甚至我們「同題共作」的概念都有些狹隘，大抵來說，應該是從標題或內容來判斷，只要是能確定乃同時空的貴遊活動所創作的、題材近似的作品，就應該定為「同題共作」。過去研究者使用「同題共作」的概念，但事實上，在這些「同題共作」的作品中，有的題目標明其應詔、侍宴、應令、同詠，但有的卻沒有。像鮑照與袁淑的〈詠冬至〉，像劉孝綽、蕭綱的〈詠舞〉這類作品，它們自然符合「同題共作」的概念，但也可能是某作者創作在前，某作者創作在後。但這其中都必然有「互文性」的軌跡。

(一)陳叔寶文學集團成員的「形式選擇」趨向

我們前一個章節討論陳叔寶文學集團時，已經分析過陳叔寶集團所著名的貴遊活動作品，這些作品大多以詩歌為載體，作於春日、立春、上巳、七夕等特殊節令，而其書寫素材內容則不外乎公讌、酣宴、禊祓、泛舟、觀馬射、遊覽玄圃，較特殊者譬如詠器物用具，或配合七夕時節，而謳詠牛郎織女。而就陳叔寶文學集團今日所保存的作品來看，其集團成員所作的辭賦並不多，大概集中在周弘讓、陳叔寶、顧野王、陸瓊、褚玠等作家之下，至於詩歌則以張正見、陳叔寶、江總所留存的作品最多，其他的成員與作品大多兩三首，就縱觀其題材與文類選擇的關係來說並不夠完整。故我們即以上述這些作家的作品稍作分析。

張正見、陳叔寶、江總的詩歌相對來說篇幅雖多，但基本上仍聚焦於某幾類主題。前面我們提過的樂府作品如〈長安道〉、〈長相思〉等，在張、陳、江等作家的現存作品中，其樂府詩約佔有很高的比例。雖然南朝與多詩與歌界線以難分，但我們仍能從大量的樂府中，窺見此時期創作者集中描寫的——歌舞昇平、貪歡恨短之文學景象。我們此處可舉幾首前面沒有談過的樂府作品：

夕臺行兩度，朝梁照日輝。東城採桑返，南市數錢歸。長歌挑碧玉，羅塵笑洛妃。欲知歡未盡，棲鳥已夜飛。(顧野王〈艷歌行〉之一)

齊倡趙女盡妖妍，珠簾玉砌併神仙。莫笑人來最落後，能使君恩得度前。豈知洛渚羅塵步，詎減天河秋夕渡。妖姿巧笑能傾城，那思他人不憎妬。蓮花藻井推芰荷，採菱妙曲勝陽阿。(顧野王〈艷歌行〉之二)

燕姬妍，趙女麗，出入王宮公主第。倚鳴瑟，歌未央，調弦八九弄，度曲兩三章。唯欣春日永，詎愁秋夜長。歌未央，倚鳴瑟。輕風飄落蕊，乳燕巢蘭室。結羅帷，翫朝日。窗開翠幔卷，妝罷金星出。爭攀四照花，競戲三條術。(顧野王〈艷歌行〉之三)

城隅上朝日，斜暉照杏梁。併捲茱萸帳，爭移翡翠床。縈環聊向牖，拂鏡且調妝。裁金作小靨，散麝起微黃。二八秦樓婦，三十侍中郎。執戟超丹地，豐貂入建章。未安文史閣，獨結少年場。彎弧貫葉影，學劍動星芒。翠蓋飛城曲，金鞍橫道傍。調鷹向新市，彈雀往睢陽。行行稍有極，暮暮歸蘭房。前瞻富羅綺，左顧足鴛鴦。蓮舒千葉氣，燈吐百枝光。滿酌胡姬酒，多燒荀令香。不學幽閨妾，生離怨採桑。(張正見〈艷歌行〉)

大婦織殘絲，中婦妬蛾眉。小婦獨無事，歌罷詠新詩。上客何須起，為待絕

纓時。(張正見〈三婦艷詩〉)

這些作品當然在語言藝術的雕琢上，在聲律排偶的講求上的成就都無庸置疑。也正因為如此，前代批評家往往以形式主義甚至情色文學看待陳代君臣僚佐的關係。當然，像「燕姬妍，趙女麗，出入王宮公主第」³²、「調鷹向新市，彈雀往睢陽」、「行行稍有極，暮暮歸蘭房」這類只為典故鑲嵌、抽黃對白的意象、詞彙或句式，確實沒有什麼深刻討論的空間。但若我們從與「定型化的」³³樂府詩「互文性」來看——像「二八秦樓婦，三十侍中郎」、「不學幽閨妾，生離怨採桑」都昭明地在羅敷故事肌理之上疊床架屋，重層蔓衍出一個又一個新鮮而又勇於衝決命運的羅敷形象。「上客何須起，為待絕纓時」也有言外之意，前面註腳提過〈狹路行〉原詩應該是「丈人且安坐，調絲方未央」，但「為待絕纓時」乃楚莊王令絕纓飲的典故³⁴。「調絲」變成「絕纓」，純粹的音樂欣賞置換成酒後任性，其中呈現了與歷史的補述，在套語中推陳出新。

張正見除樂府作品之外，其他詩歌作品大概可概分為兩大題材，其一是遊覽題材，且多半還具有贈答、酬作、應詔、和贈等社會功能性質。譬如其〈征虜亭送新安王應令詩〉、〈從籍田應衡陽王教作詩〉、〈從永陽王遊虎丘山詩〉、〈陪衡陽王遊耆者寺詩〉、〈與錢玄智泛舟詩〉、〈和諸葛覽從軍游獵詩〉等等，作者受邀輒遊，遊輒創作，一旦創作，似乎就得兼記載下與某友之情誼，這類作品的內容以寫景、寫山川自然為主，但其題旨卻在鑄記作者與從游的僚佐或賓客主人間的情誼。他的詩被評為「華美無神氣」、「非丈夫所為」³⁵，與內容題材也有點關係。

除此一類主題詩之外，張正見另外一類作品即以「賦得」為題，標記此題目同樣乃同題共作、並非其一人所作。然而與過去共詠題材不太一樣的地方，也值得我們注意的是，張正見有些「賦得」所興發的對象不盡然是歷史、事件、景色或外在世界。譬如他的〈賦得落落窮巷士詩〉、〈賦得日中市朝滿〉，「落落窮巷士」乃左思〈詠史詩〉中片段，至於「日中市朝滿」乃鮑照樂府〈結客少年場行〉中的警句。³⁶另外像〈薄帷鑑明月詩〉、〈秋河曙耿耿詩〉、〈蒲狹村煙度〉等詩，分

³² 相較之下，庾信的「盧姬小來事魏王，自有歌聲足繞梁。何曾織錦，未肯挑桑」描寫的素材差不多，但似乎意象描繪還更高明些。東西方文學作品中向有有年長男性自少女幼年時協助、參養的題材，譬如韋伯斯特(Jean Webster)的《長腿叔叔》，譬如納博柯夫代表作《羅莉塔》皆為此類，像川端康成《睡美人》同樣敘述老人與睡厥少女的春宵情事，如果要以情色文學觀之當然不能說不對，但這些作品完整展現某一部份的人性情慾展演。

³³ 歷代樂府詩對於南朝創作者而言，其間的內涵與套語都非常熟悉的狀況下，他們可以任意地與之補述、召喚以達成互文性。

³⁴ 根據唐·歐陽詢《藝文類聚》(北京：中華書局，2002)的說法，「說苑曰：楚莊王賜佞臣酒，日暮燈燭滅，有人引美人衣，美人授絕其冠纓，告王曰：『有引妾衣者，妾絕其纓，取持火來，視絕纓者』。王曰：『今日飲不絕纓者不懼。』君臣百官皆絕冠纓，乃出火」，582頁。

³⁵ 這是竹林懶仙與陳祚明的評價。

³⁶ 左思〈詠史詩〉八首之六曰「習習籠中鳥，舉翮觸四隅。落落窮巷士，抱影守空廬。出門無通路，枳棘塞中塗。計策棄不收，塊若枯池魚。外望無寸祿，內顧無斗儲。親戚還相蔑，朋友日

別來自謝朓、阮籍、蕭綱，張正見所取的作者都是前代有代表性的經典作家，至於詩句則都是其作品中的名言佳句。我們可以挑選幾首研讀之：

鳳吹臨南浦，神駕餞東平。亭迴漳水乘，旆轉洛濱笙。地凍班輪響，風嚴羽蓋輕。燒田雲色暗，古樹雪花明。歧路一回首，流襟動睿情。(張正見〈征虜亭送新安王應令詩〉)

帝京惟赤縣，神居應紫微。塗山萬國仰，滄海百川歸。東郊事平秩，仲月祀靈威。含光開早扇，閭闔啟朝扉。(張正見〈從籍田應衡陽王教作詩〉之一)

洛城鍾漏息，靈臺雲霧卷。森森虎戟前，藹藹鑾旂轉。屬車遊絳闕，風鳥度丹巘。帳殿幸金輿，旌門擁玉輦。(張正見〈從籍田應衡陽王教作詩〉之二)

滄波壯鬱島，洛邑鎮崇芒。未若茲山麗，峩嶢擅水鄉。地靈侔少室，塗艱象太行。重巖標虎據，九曲峻羊腸。溜深澗無底，風幽谷自涼。寶沈餘玉氣，劍隱絕星光。白雲多異影，丹桂有藂香。遠看銀臺竦，洞塔耀山莊。瑞草生金地，天花照石梁。(張正見〈從永陽王遊虎丘山詩〉)

揚雲不邀名，原憲本遺榮。草長三徑合，花發四鄰明。塵隨幽巷靜，嘯逐遠風清。門外無車轍，自可絕公卿。(張正見〈賦得落落窮巷士詩〉)

雲閣綺霞生，旗亭麗日明。塵飛三市路，蓋入九重城。竹葉當壚滿，桃花帶綬輕。唯見爭名利，安知大隱情。(張正見〈賦得日中市朝滿〉)

耿耿長河曙，濛濛宿雲浮。天路橫秋水，星衡轉夜流。月下姮娥落，風驚織女秋。德星猶可見，仙槎不復留。(張正見〈秋河曙耿耿詩〉)

茅蘭夾兩岸，野燎燭中川。村長合夜影，水狹度浮煙。收光暗鳥弋，分火照漁船。山人不炊桂，樵華幸共然。(張正見〈蒲狹村煙度〉)

前面幾首與某某同遊的作品，從題材分類大抵屬遊覽詩主題，不過我們從「帝京惟赤縣，神居應紫微」、「塗山萬國仰，滄海百川歸」，或「滄波壯鬱島，洛邑鎮崇芒」中，仍能讀出幾份歌功頌德、澤被四表的意味。對國家盛世的憧憬與謳歌，與「地靈侔少室，塗艱象太行」、「燒田雲色暗，古樹雪花明」等山川風物的美景，

夜疏。蘇秦北游說，李斯西上書。俛仰生榮華，咄嗟復彫枯。飲河期滿腹，貴足不願餘。巢林棲一枝，可爲達士模，至於鮑照〈結客少年場行〉曰「驄馬金絡頭，錦帶佩吳鉤。失意杯酒間，白刃起相仇。追兵一旦至，負劍遠行遊。去鄉三十載，復得還舊丘。升高臨四關，表裏望皇州。九塗平若水，雙闕似雲浮。扶宮羅將相，夾道列王侯，日中市朝滿。車馬苦川流。擊鍾陳鼎食，方駕自相求。今我獨何爲，坎壈懷百憂」。

地靈造景的巍峨珠聯璧合，這是張正見這一批遊覽主題作品的特色。我們也能看出這類遊覽詩，與謝靈運、謝朓的遊覽詩在構造設計、意象營造、佈局、題旨等諸面向，其實有著明顯的不同³⁷，但從文類選擇的這個角度來看，這一類歌功頌德、宣上德澤的創作概念，其實反倒是辭賦文類過去很長的一段歷史中所扮演的文類功能。由此我們也可以發現，形式的選擇、牽引、召喚，是一脈又一脈流動的文本風景。每個時代都有其對形式選擇方向，每個文學集團也展現出其對文類邊界的認知，甚至於每一單獨的作者都有可能以各種方式進行文類的越界與遵守。

另外一類「賦得」的作品也相當有趣味。以〈賦得落落窮巷士詩〉來看，左思原詩「落落窮巷士，抱影守空廬」，居陋巷室與影獨伴，情境寥落凋零。而張正見的詩顯然以此兩句為基調，描寫空廬的景緻如「草長三徑合，花發四鄰明」，描寫窮士的心境志向如「塵隨幽巷靜，嘯逐遠風清」。左思筆下的窮士實堪稱窮困潦倒——「外望無寸祿，內顧無斗儲」、「親戚還相蔑，朋友日夜疏」，但這遭人際網絡排擠、賤斥、邊緣化的窮士，張正見的筆下反倒成為了類似「隱士」的存在——「嘯逐遠風清」是從窮士的心境出發所作的描繪，至於最末「門外無車轍，自可絕公卿」也是陋室中窮士自我表述的口吻，於是窮士成為隱士，「潦倒」轉義成為「孤高」，我們明顯發現張正見如何以其作品與左思的作品對話。其他的作品也大多是展現如此高度的對話、補充、翻案、深化的特徵。³⁸這不單單僅是句意的延伸，實加入了創作者的才華與想像的能量。³⁹

我們現在雖然已經看不到其他作者同題的作品，但其既名曰「賦得」，可見這應該也是一集團性的文學活動。這一批作品應當依循類似類似的創作概念與設計的初衷，利用詩文類作為載體，諸創作者藉著將過去典律的作品化為詩題的動作，對前代詩歌挪用、易位與致敬。且這類作品既是要與前代詩歌致敬，其文類選擇時當然就非以詩文類為載體——以昭顯出其致敬的對象、以及致敬的痕跡——不可。就像「論詩詩」如果不是以詩文類，而是用了其他文類來表視，其意義或內涵雖然不會太多改變，但無論如何卻缺乏了那一份——建構於相同形式上的——同時與歷時的作者對話、競賽、較勁的「因難見巧」，與架構高度規範

³⁷ 謝靈運、謝朓山水詩中有其寫景、情景交融、最後歸結於體悟的公式化傾向，關於這些討論在許東海〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉、〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉、〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過渡作用〉(收錄《國立中正大學中文學術年刊》，1997-1998)等論文中，有相關論述。但從上述張正見的作品看來，雖然同樣以寫景起首，但卻歸結於美侖美奐的富貴氣象，實有明顯歌功頌德的意味。

³⁸ 像是〈結客少年場行〉，原詩中的少年憤而行殺，離鄉背井，流亡三十載還鄉卻見侯門士族，車馬軒容。但張正見以「唯見爭名利，安知大隱情」結尾，替那當年血氣方剛的少年重新擘畫一可能的人生分歧，於是生命中的哀樂際遇從此有了不同的解讀。這其實頗有深入探討的空間。

³⁹ 中國古典文論中自有「論詩詩」一類體制，以詩文類論詩，一方面展現評論視野，另一方面展現文論家寫詩功力，所謂「論詩容易改詩難」之譏笑則可被弭平。而這種體制的另外一個特色在於一種創作者與創作者間溝通的心領神會——彼以詩文類展現此意境，我則同樣以詩文類呼應彼境界。

下的「限制性美學」。

至於陳叔寶的作品，除其自創的幾篇樂府以及其他前代樂府之外，就以節令同題共作為主。我們前面討論過其這批詠節令詩，此處我們可以將焦點放在其樂府作品之上。在樂府中我們不乏看到饒富趣味的跡象，首先是七言的作品雖還不能算大宗，但數量也不算少，如陳叔寶的代表作〈玉樹後庭花〉、〈東飛伯勞歌〉、〈烏棲曲〉皆屬純粹的七言，至於雜言體的〈長相思〉、〈獨酌謠〉等也都以三言、五言與七言的間雜為形式：

麗宇芳林對高閣，新粧豔質本傾城。映戶凝嬌乍不進，出帷含態笑相迎。妖姬臉似花含露，玉樹流光照後庭。(陳叔寶〈玉樹後庭花〉)

陌頭新花歷亂生，葉裏啼鳥送春情。長安遊俠無數伴，白馬驪珂路中滿。金鞍向暝欲相連，玉面俱要來帳前。含態眼語懸相解，翠帶羅裙入為解。合歡襦薰百和香，床中被織兩鴛鴦。烏啼漢沒天應曙，只持懷抱送郎去。(陳叔寶〈烏棲曲〉三首)

池側鴛鴦春日鶯，綠珠絳樹相逢迎。誰家佳麗過淇上，翠釵綺袖波中漾。雕軒繡戶花恆發，珠簾玉砌移明月。年時二七猶未笄，轉顧流盼鬢鬢低。風飛花落將何故，可惜可憐空擲度。(陳叔寶〈東飛伯勞歌〉)

如果是新創的曲調，像〈玉樹後庭花〉，作者可以自由發揮，將題材導入他最熟悉的後宮歡愉情事；至於既有樂府聲調，作者多少仍會忠於本色⁴⁰，故言不必俗，淺鄙粗白者甚有，「誰家佳麗過淇上，翠釵綺袖波中漾」、「風飛花落將何故，可惜可憐空擲度」，直陳情感，不假修飾，其水準大概就像今日流行歌詞差不多。陳祚明在評陳叔寶詩後說到，「六朝體以清麗兼擅，故佳。麗而不清，則板；清而不麗，則俚」⁴¹。此處這些詩遣詞不甚難的樂府，則有些俚俗的情調。這樣看來：創作者選定樂府調，然後一方面得配合其題材的歷史與約定俗成；二方面其作品中的文學素材也會隨文類的變動而改變。總之，創作者若並非「刻意」打破文類的限制與基本語言風格，那麼其勢必根據文類的歷史與邊界來修正其作品內容，形式與內容交互影響、作用，形構「書寫策略」。

另外我們還可以看看陳叔寶〈三婦豔〉，關於此類題材，研究宮體詩的歸青就認為——這一類作品乃出於南朝創作者逐奇愛異的心理，於是就從樂府詩中將「中婦織流黃」或敘述三婦姿態行為的片段中，特別挑出來作為詩題。⁴²一方面，

⁴⁰ 此處的「本色」指的並不是樂府的本事，而是樂府聲調在歷來創作者約定中的題材與發展。譬如說講的是戀人送別、或說的是離人閨怨，大概作者會就此題材發揮。

⁴¹ 陳祚明，《采菽堂古詩選》，940頁。

⁴² 歸青也提到，從宮體詩的書寫策略、修辭、寫作視角等各面向來看，都看以發現男權(若按照

作者認為此主題饒富趣味；二方面，作者也認為此題材能夠展演情慾想像，或認為可達成遊戲性的功能。總之這一類作品就獨立成一篇文章或一個題目，由不同創作者緣題作賦、依名而發揮：

大婦避秋風，中婦夜床空。小婦初兩髻，含嬌新臉紅。得意非霰日，可憐那可同。

大婦西北樓，中婦南陌頭。小婦初粧點，回眉對月鉤。可憐還自覺，人看反更羞。

大婦主嫌機，中婦裁春衣。小婦新粧冶，拂匣動琴徽。長夜理清曲，餘嬌且未歸。

大婦妬蛾眉，中婦逐春時。小婦最年少，相望卷羅幃。羅幃夜寒卷，相望人來遲。

大婦上高樓，中婦蕩蓮舟。小婦獨無事，撥帳掩嬌羞。丈夫應自解，更深難道留。

大婦初調箏，中婦飲歌聲。小婦春粧罷，弄月當宵楹。季子時將意，相看不用爭。

大婦愛恆偏，中婦意常堅。小婦獨嬌笑，新來華燭前。新來誠可惑，為許得新憐。

大婦酌金杯，中婦照粧臺。小婦偏妖冶，下砌折新梅。眾中何假問，人今最後來。

大婦怨空閨，中婦夜偷啼。小婦獨含笑，正柱作烏棲。河低帳未掩，夜夜畫眉齊。

大婦正當壚，中婦裁羅襦。小婦獨無事，淇上待吳姝。鳥歸花復落，欲去卻踟躕。

大婦年十五，中婦當春戶。小婦正橫陳，含嬌情未吐。所愁曉漏促，不恨燈銷炷。(陳叔寶〈三婦豔詞〉)

三個同居一室的荳蔻女孩，其心境的差異、姿態、行爲、對於感情、愛情、慾望的認同、羞赧、直露和隱蔽，這個題材本身就引發創作者的關注。陳叔寶更連作十餘首，篇篇用字譴詞迥然，但其實情境大抵相似。大婦的矜持與執著、中婦的猶疑搖擺，對照小婦不識情愁滋味的「獨無事」、「獨含笑」、「新粧冶」……由男性作家「再現」的不同年齡女孩對情慾的想像，由此一題材作品展露無遺。按照漢樂府〈狹斜行〉原本就引申作「則言世路險狹邪僻，正直之士無所措手足矣」之戒色戒嗔深義，但此處陳叔寶他們的〈三婦豔〉何止是以淫止淫，簡直是以淫勸淫，比原詩〈狹斜行〉或衍生的樂府〈長安有狹邪行〉更甚一層。當然，這一批作品大量出現，我們理當也不能忽略它們扮演貴遊活動時遊戲性功能的可能

台灣學圈的說法應當就是父權)在背後牽引的軌跡。相關論述可參見歸青《南朝宮體詩研究》的「宮體詩特質」的一段，144-166頁。

性。

至於江總除樂府詩以及以「賦得」為題名的作品之外，他還比張正見、陳暄、陳叔寶等多出幾首具有宮體色彩的作品，譬如他的〈閨怨篇〉、〈姬人怨〉、〈內殿賦新詩〉、〈新人姬人應令詩〉、〈秋日新寵美人應令詩〉，題材露骨、題名狎邪，這類作品將其題目錯混年代，摻入蕭綱、徐陵、劉遵等宮體詩中，恐怕也難區分開來。關於這些作品我們此處可舉幾首為證：

薄命夫婿好神仙，逆愁高飛向紫煙。金丹欲成猶百鍊，玉酒新熟幾千年。妾家邯鄲好輕薄，特忿仙童一丸藥。自悲行處綠苔生，何悟啼多紅粉落。莫輕小婦狎春風，羅襪也得步河宮。雲車欲駕應相待，羽衣未去幸須同。不學簫史還樓上，會逐姮娥戲月中。(江總〈姬人怨服散篇〉)

洛浦流風漾淇水，秦樓初日度陽臺。玉軼輕輪五香散，金燈夜火百花開。非是妖姬渡江日，定言神女隔河來。來時向月別姮娥，別時清吹悲簫史。數錢拾翠爭佳麗，拂紅點黛何相似。本持纖腰惑楚宮，暫迴舞袖驚吳市。新人羽帳挂流蘇，故人網戶織蜘蛛。梅花柳色春難遍，情來春去在須臾。不用庭中賦綠草，但願思著弄明珠。(江總〈新人姬人應令詩〉)

後宮唯聞莫瓊樹，絕世復有宋容華。皆自爭名進女弟，定覺雙飛勝蕩家。願並迎春比翼燕，常作照日同心花。聞道豔歌時易調，忖許新恩那久要。翠眉未畫自生愁，玉臉含啼還似笑。角枕千嬌薦芬香，若使琴心一曲奏。幽蘭度曲不可終，陽臺夢裏自應通。秋樹相思一枝綠，為插賤妾兩鬟中。(江總〈秋日新寵美人應令詩〉)

這一類題材的作品，江總刻意以七言體創作，與其他詩作或樂府有所區隔，不知有何特殊用意。不過其內容放諸「宮體」則恰如其分。如「皆自爭名進女弟，定覺雙飛勝蕩家」、「非是妖姬渡江日，定言神女隔河來」，不但文句淺白直露，且也多運用狎豔的文學典故與素材。某程度上本文也同意陳文新的說法——也就是這一類題材的作品，在過去理當以「辭賦」作為寫作載體，就像〈神女賦〉、〈長門賦〉、〈美人賦〉、〈洛神賦〉或〈閒情賦〉⁴³，但其進入詩歌文類中仍依據詩歌文類的條件、界線、內部要求……而更改其面貌。這就是文類的內部歷史繼承特質。

這些作品中的〈姬人怨服散篇〉非常有趣，我們可以特別留意。在這首詩中，江總想像並重構了一齣「反嫦娥」或「情慾嫦娥」的劇碼。「薄命夫婿好神仙，

⁴³ 事實上，譬如「定言神女隔河來」、「陽臺夢裏自應通」這一類的句子以及意象，其典故也大概和〈神女賦〉一類作品關係密切。

逆愁高飛向紫煙」，過去神話掌故中那個一一臂力過人、救苦救難的后羿形象搖身成爲「薄命夫婿」，那麼此嫦娥於是也落得輕鬆，得以「羅襪也得步河宮」、「雲車欲駕應相待，寧願「不學簫史還樓上」，一反少婦閨怨寂寞心境，追求起「會逐姮娥戲月中」的超凡入聖一一這首作品頗有新變的創作意識在其中。⁴⁴回到形式面的選擇來看，江總刻意選擇七言句，且開始成熟巧妙地運用七言句的迭宕、前四後三的句型安排，設問、對偶……無疑也替接下來七言詩的盛世，像是作了預告。

另外我們前面提到陳叔寶集團成員也不乏辭賦作品，我們此處可列舉幾篇，觀察其辭賦作品的內容設定與創作者習性：

燿金波兮琇戶，列銀燭兮蘭房。出妙舞于仙殿，倡雅韻于清商。頓珠履于瓊簾，影嬌態于雕梁。圖長袖于粉壁，寫纖腰于華堂。縈紆雙轉，芬馥一房。類隻鸞于合鏡，似雙鴛之共翔。愁冬宵之尚短，欣此樂之方長。(顧野王〈舞影賦〉)

聲流洛渚，器重汾陽。協歌鍾于宿夕，詠月扇于繞梁。同離鴻于流徵，會別鶴于清商。(顧野王〈笙賦〉)

詩詠淇水，騷美江干。崖憐拂石，神貴埽壇。既來儀于鳴鳳，亦擾狎于翔鸞。入扇壁之宵月，映沅澧之驚湍。帶金風之爽朗，雜玉潤之檀欒。陪嘉宴于秋夕，等貞節之歲寒。(顧野王〈拂塵篠賦〉)

爰有奇特之草，產于空崖之地。仰鳥路而裁通，視行蹤而莫至。挺自然之高介，豈眾情之服媚。窳紉結之可求，兆延佇之能泊。稟造化之均育，與卉木而齊致。入坦道而銷聲，屏山幽而靜異。獨見識于琴臺，竊逢知于綺季。(周宏讓〈山蘭賦〉)

貞筠翠節，冒霜停雪。江潭薦竿，巴人所截。五音是備，六孔斯設。殊響抑揚，似出平陽。曲疑聲幽洞房，既逐舞而迴袖，亦將歌而繞梁。忽從弄而危短，乍調吹而柔長。于是時也，趙瑟輟謳，齊竽息唱。見象筵之悅耳，聽清笛之寥亮。(傅縡〈笛賦〉)

四時遞盛，百果玄芳。綠梅春馥，紅桃夏香。何群品之浮脆，惟此質之久長。外刺同夫枳棘，內潔甚于冰霜。伏南安而來清，列御宿而懸房。薦羞則棋棗

⁴⁴ 法國女性主義學者(Luce Irigaray)曾提出一由女性主導，破除父權思維與慾望禁錮的「情慾烏托邦」，我並非強加比附，但江總這幾首詩作對閨怨的重新定義、翻轉，對神話傳說典故的挑擇與選汰，搭配其近乎於色情的抒情式書寫，確實頗達到新變的效果。

并列，加籩則菱芡同行。金盤兮麗色，玉俎兮鮮光。周人以之戰懼，大官稱于柏梁。(陸瓊〈栗賦〉)

就其題材、素材來看，這些作品仍符合我們統計、討論的結果，大多以詠器物、詠動植物為主軸。較有趣值得一提者大概就是陸瓊的〈栗賦〉。這篇作品是典型的堆砌典故，我們前面有提到關於典故遊戲中就談到沈約與蕭衍賦「栗」，而沈約先刻意禮讓，後說溜嘴的故事。⁴⁵「栗」與其他典故相比，恐怕並不是太普通，且就算是「栗」這樣的瑣碎零食、生活小物事，都能衍生出典故比賽或單篇辭賦來，可見「因難見巧」的寫作風氣。這種作品從意義、內涵、旨趣、終極救贖……面向來看意義不大，但卻非常有助於我們觀察南朝創作者的生活、文學活動、思維狀態，並從之探析出其作品之所以誕生的原因與意義。

至於陳叔寶那些作於泛舟、春日的作品，我們前面也談過。其實時至六朝，凡以詩文類來詠節令者較辭賦更多，不過我們也同時能讀到像「七夕賦」、「春賦」這類的作品⁴⁶。至於我們所熟知的王羲之〈蘭亭集序〉、顏延之〈三月三日曲水詩序〉這一類的文章，都可以說明特殊節令時，文學集團成員共同創作的詩作，並將之收羅成集。我此處的意思並不是說「節令」題材的作品，本來當屬賦文類的作品，因為這類題材所能收集到的素材、典故、或可描寫者並不會太多，如果我們相信神話學中「神／俗」、「常／非常」的觀點，那麼在神聖特殊節令的時空下人的理性元素與思維，恐怕處於一種與平常時空不一樣的狀態。⁴⁷故這類題材在受限於篇幅與創作者心態下，自然較適合以「詩文類」作為載體。

但我們應該這樣來看——從楚襄王陽臺、從漢梁王兔園以來，「言語侍從」以其所擅長的辭賦文類作為載體，以達成娛樂性、遊戲性或政治性功能。他們盡可能地快速創作，共詠應和、奉詔贈答。六朝以後，這類的活動型態改變、主導者身分改變⁴⁸，活動本身卻未曾間斷。但由於時效性與篇幅的影響、由於整個的文學風尚影響、由於賦的理性描繪以及詩感性抒懷的差異，讓「詩」許多時候取代辭賦，成為貴遊活動的新寵。而我們現在之所以看到那麼多的節令題材作品以

⁴⁵ 關於此點參照《梁書·沈約傳》，243頁，亦見於前文註腳15。

⁴⁶ 參酌後文附錄的「題材與文類對應表格」，我們也可以發現，雖然節令題材也可以辭賦文類來展演，但如果跟〈上巳詩〉、〈上巳篇〉、〈春日詩〉、〈七夕詩〉、〈七夕聯句〉、〈七夕詠女牛〉等這類作品相比數量則相對就少許多

⁴⁷ 根據耶律亞德「聖與俗」的論述(耶律亞德(Mircea Eliade)著、楊素娥譯，《聖與俗》(台北：桂冠圖書公司，2000))，當我們身處特殊的時間或空間時，就等於由常入非常，由俗界進入聖界，故往往有一中介性質的「通過儀式」。且凡入神聖的時空中，在心靈、肉體、官能的感受力與感染力皆不同於凡常。如希臘的酒神祭典即為此例證。古典文學研究者亦運用此理論解釋〈九歌〉或盛於六朝的上巳曲水宴。不過姑且不論「貴遊活動」能否當作一神聖的場域，但數位作者於同一時空，以同題材詠詩作賦，確實與單純地以同題詩相贈答不太一樣。

⁴⁸ 於前代不同之處在於，漢代的帝王出於聆聽者、欣賞者的角度，但六朝時候的政治文學集團領袖或帝王，也往往親身參與貴遊活動，或扮演領導者率領轄下的僚臣創作。這是簡宗梧先生談到歷代賦史傳播型態與功能演變的重要觀點，並非筆者掠美獨發。

詩文類為載體，而不用賦文類，就是這個原因。只是如果歸根究底來看，這些成就於文學活動的作品——無論從內容、修辭、書寫策略或政治意圖等面向來考量，適合歌功頌德以及逞辭弄墨的辭賦，原本才應該更適合成為創作者選擇的文類才對。⁴⁹

(二)陳叔寶文學集團的「賦創作者」與「詩創作者」

陳代的幾個創作者，包括陳暄、傅縡和顧野王，他們都屬於「賦多於詩」的創作者，而且是以一種很極端的數量——顧野王有〈餞友之綏安詩〉一首詩作留存，另外他以其字書《玉篇》負盛名。至於陳暄、傅縡則沒有詩作保留，陳暄有幾首樂府包括〈洛陽道〉、〈長安道〉、〈紫騮馬〉、〈雨雪曲〉等，其〈洛陽道〉、〈長安道〉等乃與陳叔寶集團文人共作。陳暄乃陳叔寶重要的狎客，他作了不少是應詔或同題共作的作品。此處舉他們的賦作，來觀察其在文類光譜上的位置與寫作策略：

核生民之要技，實語言以為前。樞機誠為急務，筆札乃是次焉。擬金人於右階，稱石人於左邊。鄭僑戎服而無媿，張儀舌存而理痊。唯諾唯辯，何者是與？故知于時言言，于時語語。若乃遼城嶮峻，齊陳交加。燕將恐懼，漢帝咄嗟。魯連纔吐數句，鄺子直御單車。息十重之縈帶，賢百萬之誼譁。至于蘭臺靜祕，華燭高明。徐斟桂醕，緩奏秦聲。二三朋好，數四才英。既說前賢之往行，重睹生死之交情。扼腕抵掌，攘袂盱衡。當斯時也，何者為榮。欲同吃如鄧士載，欲作辯似婁君卿。為守為相藝如此，少意少事不成名。(陳暄〈應詔語賦〉)

魏無林而止渴，范留信而前嘗。賜一時之名果，遂懷核而矜莊。昔詠酸棗之臺，今食酸味之梅。眼同曹瞞之見樹，形異韋誕之聞雷。胸既咽而思鳩杖，悶欲死而想仙杯。非投壺而天笑，等王孫而客哈。(陳暄〈食梅賦〉)

詩詠淇水，騷美江干。崖憐拂石，神貴埽壇。既來儀于鳴鳳，亦擾狎于翔鸞。入扇壁之宵月，映沅澧之驚湍。帶金風之爽朗，雜玉潤之檀欒。陪嘉宴于秋夕，等貞節之歲寒。(顧野王〈拂崖篠賦〉)

器象南山，香傳西園。丁諤巧鑄，兼資匠刻。麝火埋朱，蘭湯毀黑。結構危塹，橫羅雜樹。寒夜含暖，清霄吐霧。制作巧妙獨稱珍，淑氣氛氳長似春。

⁴⁹ 此處我的意思並非指南朝創作者違反了詩文類與賦文類的限制與文類特徵，恰巧應該反過來說，本章節的結論即是，在南朝時創作者對文類的想像有了新的界定，這也成就其對文類有獨特的選擇方式。若時間倒退回到漢代，面對宴樂或必須詠物的場景，賦文類是理所當然的第一選擇。但南朝特殊之處又在於——其文類選擇與內容設定又沒有一絕對性的法則，所以我以「向量」或「射線」的邏輯來理解之。

隨風本勝千釀酒，散馥還如一碩人。(傅綽〈博山香爐賦〉)

陳暄的〈應詔語賦〉賦的對象是「語言」，而這類應詔立就的作品，在秦漢時期又是言語侍從之臣用逞弄語言語音，以達到娛樂君王效果的載體。於是陳暄的這篇賦自然就有「後設」的趣味。就內容來看，陳暄這篇賦以「語」為標題，但與前面提過的蕭綱〈舌賦〉或沈約、蕭子顯〈反舌賦〉在素材與題旨上多有類似，也是在說明語言的源流，以及鋪衍歷史文獻裡舌燦蓮花、善於操弄語言技藝的名士與典故。其中爲了鋪排體物，而引經據典的部分也相當多。包括「鄭僑戎服而無愧，張儀舌存而理痊」……宋玉景差時期的言語侍從也會即席應對以作賦，但其賦大多不太用典、且不常換韻。這篇作品最深刻的地方就在於，「語言」本身變成一種典故競賽。以「語言」爲鋪衍對象、以「文字」爲載體，這當然是一種「後設」⁵⁰的語言遊戲，同時，我們也發現這樣從「語言」到「文字」的遞變，符合簡宗梧先生所歸納的——從「言語侍從文學」到「士大夫文學」的發展軌跡。至於「食梅」最早有魏武望梅止渴的典故⁵¹，但篇幅短小的作品中，陳暄用了「魏無林而止渴」、「范留信而前嘗」、「昔詠酸棗之臺，今食酸味之梅」、「眼同曹瞞之見樹，形異韋誕之聞雷」等好幾個典故，層疊翻轉，珠玉合綴。

顧野王除這四篇賦以外，還有一篇〈上呈玉篇啓〉、一篇〈玉篇序〉，足見顧野王除其辭賦成就之外，大概就是其字書《玉篇》得以爲其留名。顧野王雖然有四篇賦，但篇幅都甚短，可能未必是全文，且皆是詠物性質，比較特別的應該是〈拂崖篠賦〉，顧野王不是寫〈篠賦〉，不僅在描寫如素描般的靜物，而是試圖刻畫出一動態的、正在進行式的景觀。這篇賦的開頭非常有趣，作者說「詩詠淇水，騷美江干。但「崖憐拂石」的篠條則鮮少成爲被書寫詠誦的對象。這也就成爲其選擇此一題材的原因。賦中他也將視域從「崖」、「拂崖」或「篠」的具體形象中脫離，而寫「帶金風之爽朗，雜玉潤之壇爨」、「陪嘉宴於秋夕，等貞節之歲寒」。於是其體物有空間感，也加入了時間觀。「篠」自然不是松柏，沒有那麼容易托物言志，曲終奏雅，但如果我們將此處的殘文視爲全篇的話，顧野王確實依據辭賦的規格，讓篇末的題旨歸於雅樂。從〈玉篇序〉我們也能看到顧野王在無須贅言處反覆鋪衍、對偶的現象，譬如不過僅是陳述文字的起源，以及其書寫方法的遞變，顧野王就以「雕金鏤玉，生崧岱而告平；汗竹裁縑，寫實章而授政」等好幾句來鋪衍增妍。其他像「故五典三墳，競開異義。六書八體，今古殊形。或字各而訓同，或文均而釋異」，抽黃對白，其實表達內容差不多，這追求造形美感，追求鋪張揚厲的特徵，當然就是胡適、王夢鷗所發掘出的、整個六朝「辭賦化」

⁵⁰ 前代的辯士、縱衡家，展現詭辯才華，這是第一層意義。而陳暄和他們職業相仿，卻是將他們的語言故事又變成語言文字的遊戲，作爲炫才之用，這是第二層意義。藉「語言文字」爲載體，來表達「語言遊戲」的趣味，這就是一種「後設」寫作。

⁵¹ 典故出自《世說新語·假譎》(宋·劉義慶著、梁·劉孝標注、清·余錫嘉箋疏，《世說新語箋疏》(台北：華正書局，1984))，「魏武行役，失汲道，軍皆渴，乃令曰：『前有大梅林，饒子，甘酸，可以解渴。』士卒聞之，口皆出水，乘此得及前源」，851頁。

的文學現象，而放回本文的論述脈絡中，這就是一種「賦創作者」受到「賦化」的干擾，而影響到其他文類的結果。

傅縡的〈博山香爐賦〉被放在最後，乃在於其亦有矛盾且值得梳理的地方。在其賦的最末四句，傅縡以七言詩句來鋪寫博山香爐，說它不但製作過程困難費工，其氤氳出的香氣更芬芳出眾，宛如馥郁穠麗，搖步飄香的美人。既然這四句是七言的詩句體，那麼按照分類，這篇賦應當屬於「形式面的詩賦合流」，是賦受到「詩化」的影響。這當然是一個考量的方式，但從這整篇賦來看，從「器象南山，香傳西園」，一直到「寒夜含曖，清霄吐霧」，大抵都在說明此一名器的身世來源已非俗物，且功效或隱含的能量也超凡入聖。從這樣來說，最末的四句押韻穩妥，結構完整，且內涵並不深刻還有些俗語化的傾向，也可能是當作賦末的「歌曰」作用，只是「歌曰」有所省略。從這個角度來看，這就是一種「賦末繫歌」的合流現象。或許論者會有兩點不同意之處：其一，傅縡所存留的作品雖然有賦無詩歌，但一來不代表其真的沒有詩作；其二，從其賦中也展現其詩才，展現「詩化」的跡象，故不應歸於「賦創作者」。但從他兩篇賦的結構、內涵、題目或較表面化的技巧和修辭來說，這都仍是完整的辭賦作品。傅縡終究以「博山香爐賦」而非「博山香爐詩」為題，這當然與作者認知的文類界線有關，也跟作者受到文類召喚的內在運作⁵²有關。

雖然本文提到的「賦創作者」，是將切入點放在有賦無詩、或賦篇明顯多於詩作的創作者。但我們當然也必須注意到——由於篇幅長短的緣故，南朝創作者的詩篇數量遠超過於賦篇，那麼從這個角度來看，有賦無詩或賦數量多於詩的作者其實並不多。但即便如此，像顧野王等那麼極端的例子，其實也不多，將之視為「賦創作者」，應當可以接受的。

接下來我們可以來談談代表陳叔寶集團的「詩創作者」，我認為何遜最能作為代表。何遜也曾經參與蕭繹文學集團，也有些作品是和劉孝綽兄弟們共作的，他也有不少「狹義貴遊題材」的詩作，與前面某某名詩的文字語言遊戲不同之處在於，何遜的「遊戲題材」作品主要是「聯句」的形式。我們知道「聯句」最早起於漢武帝劉徹所領導的柏梁臺聯句，顧名思義，聯句並非同題共作而是將一首詩切割，分別由不同創作者進行共同創作。但隨「聯句」發展，我們也看到如鮑照、謝朓、蕭衍、曹景宗等都有零星的聯句作品。他們的聯句大多不是集體創作，足見「聯句」也發展成爲一種獨立的體裁。當然，從南朝聯句創作來看，恐怕還是何遜做的最多。此處我們可舉幾首來談：

⁵² 換言之，前言本文就提到，作家進行創作時，有一種屬於靈感流動、神秘而不能言說的「內在性」，而從文類選擇與召喚來看，作家選擇文類和文類召喚作家的運作，也非常的內在而難以用統計學或歸納法來證明。故此處以「內在」標明之。

家本青山下，好上青山上。青山不可上，一上一惆悵。
匣中一明鏡，好鑑明鏡光。明鏡不可鑑，一鑑一情傷。
少知雅琴曲，好聽雅琴聲。雅琴不可聽，一聽一沾纓。(何遜〈擬古三首聯句〉)

寸陰常可惜，別至倍傷神。子瞻天際水，予望路中塵。憫憫歧路側，去去平生親。一朝事千里，流涕向三春。(何遜〈相送聯句〉之一)

昔共入門笑，今成送別悲。君還舊聚處，為我一頓眉。於今還促膝，自此客江湄。願子俱停駕，看我獨解維。(何遜〈相送聯句〉之二)

插花行理鬢，遷延去復歸。雖憐水上影，復恐濕羅衣。臨橋看黛色，映渚媚鉛暉。不顧春荷動，彌畏小禽飛。(何遜〈照水聯句〉)

笑出春園裏，望花聯褰纈。欲以間珠鈿，非為相思折。日照爛成綺，風來聚疑雪。試采一枝歸，願持因遠別。(何遜〈折花聯句〉)

紈扇已新製，蕩婦復新粧。欲掩羞中笑，還飄袖裏香。在握時搖動，當歌掩抑揚。誰云減羅袂，影日聊自障。(何遜〈搖扇聯句〉)

這一系列作品以「聯句」為題目，但就其內容來說其實與送別主題、遊覽主題、抒懷主題等差不多。其中大概只有〈擬古三首聯句〉較符合「聯句」的本義。這一組詩詩末注明，和「(何)遜」、「范雲」、「劉孝綽」三人聯作。從內容與美學評價而言，何遜以「青山」為題材，范雲以「明鏡」為題材，劉孝綽以「琴聲」為題材，這基本上與梁王兔園「分題詠物」的歷史頗為類似，不過遊戲的載體既然從「賦」變成了「詩」，那麼遊戲的規則也當推陳出新，來點新玩法。很明顯這三首詩有其內在規範，而從詩句的邏輯與情感而言，何遜見青山嫵媚而惆悵，范雲詠照晴而情傷，劉孝綽描繪聞琴而墮淚，都抒發好夢不在、美人暮遲的感懷。從意象推演來說，劉孝綽應該是最流暢圓潤的，聞琴而憶往理所當然，但從創意與困難度而言，何遜則技高一籌。畢竟因明鏡、雅琴而情傷這理所當然，但「青山」並非一純粹客體的物，其屬於自然景象，何遜以「上青山」為隱喻。自然就別出心裁，而有其內設的困難度存在了。

至於像〈照水聯句〉、〈折花聯句〉、〈搖扇聯句〉、〈正釵聯句〉等這些作品，其內涵、修辭、描寫對象或視角，大抵就與「宮體詩」無異。如——「笑出春園裏，望花聯褰纈」、「欲掩羞中笑，還飄袖裏香」，極寫麗人姿態神色，衣袖香氣，從形式的變遷史來看，「柏梁聯句」或許不是多麼正經嚴肅的集會，但其詩內涵至少宏廣雅正，而在何遜「名同實異」的操作下，有了不同的面貌。

從何遜的這些詩來看，他顯然「以詩代賦」，將「詩」當成過去的「賦功能」來使用，同時，他的這些作品也皆呈現與先秦漢魏時期的詩或賦迥然的面貌。就今日我們可以看到的，秦漢時期「暇豫未造」的遊戲文體來說，譬如「連珠」、譬如「設問」，這都是典型的「賦體雜文」，他們延續辭賦鋪衍、設辭問對的特性，在「對答」或「鋪衍拼湊」的文類條件或文類特徵之下，開展其「詼諧」或「娛樂」的特性。另外像宋玉的〈登徒子好色賦〉；或東方朔與郭舍人辯論的情節，也都是立基於上述的特質，來帶來娛樂性體驗。

但從我們看到何遜和其他的「狹義貴遊題材」——如〈藥名詩〉、〈星名詩〉、〈姓名詩〉等——作者依舊是出於「娛樂」、「遊戲」的創作動機，出於「暇豫未造」的心態，但其內容則不在是設辭敷衍鋪排以達到炫目的效果⁵³，而「娛樂」的快感，就完全從華麗文字的組合與經營饗宴而來。這很明顯地是「士大夫文學」的特徵。從嚴謹「形式」的角度來說，這邊的詩與辭賦其實沒有什麼太大的關聯。但我們如能理解「文類功能」，理解這一類題材，在有好幾百年的歷史中都是以賦作為載體，而時至南朝，詩也一躍成為「狹義貴遊題材」的重要載體。⁵⁴

(三)小結：「形式」與「內容」結合的可能

過去我們在討論這個「詩賦合流」現象時，先輩研究者就舉出——「在詩中有體物、鋪排」特徵的作品，認為其可當作是「詩的賦化」。這個問題我們前面就已經提過好幾次——這乃是肇因於「詩的賦化」與「賦的詩化」在認定時評量基準差異所導致的。而在談梁代文學集團的蕭繹與庾信的〈春賦〉時，我們也提到這些所謂的「詩賦合流」，其實都是從「形式」、「結構」、「功能」、「風格」等不同面向所得到的論述。

事實上，如果從文類的區別來說，賦體之下也有「抒情類」、「序志類」與「情類」等，賦不盡然不能「抒情」⁵⁵，但以純粹的「抒情題材」透過以「鋪排體物」、以「鋪張揚厲」或「敘事性」的「辭賦」作為載體，是否適合？或是會呈現矛盾、齟齬的可能？就值得我們留意了。我已經提到我所理解的「詩」與「賦」，是一種「向量」的關係，而並非絕對的。同時我也認為——南朝出現的這些「以詩代賦」的「詩創作者」，他們的作品可能就是上述「矛盾、齟齬」的解答。

⁵³ 像〈藥名詩〉、〈姓名詩〉這一類的作品，其實旨在考驗作者兩個方面的能力。其一是作者需要對於藥名姓名或郡縣名這一類冷僻知識，有其強大的記憶力；其二是作者本身也有足夠的文采才華，能將這些繁複華麗的冷詞彙，與詩句作妥貼的結合。

⁵⁴ 我的意思並不是說像「七體」、「連珠體」、「賦體」這種作品全然消失，而是詩在各種面向都侵入到賦文類下轄的區域。這是值得關注的。

⁵⁵ 根據劉勰《文心雕龍·詮賦》的說法，賦是有「京殿苑獵」、「序志述行」這樣的分類。不過我們必須注意的是，所謂的「體物寫志」的志、「序志」的「志」，還是和「抒情」、「抒情」這樣的題材是有所區別的。



縱觀前面幾章對「形式選擇」的討論，我們可以看出一個初步的規律與文類範圍所在。雖然南朝歷時一百六十九年，如果我們以一個文學發展史或近年來學者常常談到的「文學史動力結構」⁵⁶的因素來看，這一百七十年間其創作者對文類的想像或對「文類疆界」的認知也不可能完全沒有改變，但我們大致上仍能做出某種較廣義的歸納與分疏。從宋齊梁陳這幾章對「內容」與「形式」的探討與論述來縱觀，我們可以發現——對南朝這些同時兼擅詩歌與辭賦兩種文類的創作者而言，「內容」與「形式」的對應並非絕對的、死板的、以及具有某種必然性的。換言之，我們不可能將所有題材素材，分門別類歸納進某種文類

底下。譬如一般認為的「詠物詩」——或更細膩地區分「詠動物詩」、「詠植物詩」、「詠器用詩」——就不盡然非要以賦文類為載體，而「節令詩」、「餞宴詩」、「遊覽詩」——其實也不盡然非得以詩文類為載體。⁵⁷也因此，詩與賦的滑動，就成為了一個「向量」的概念。幾種題材在詩與賦的軸線上，或許有趨向之別，卻沒有絕對屬於那一種文類的硬性規範。

而我們在歸納詩文類與賦文類的特質，就可以等同於：

文類	詩文類	賦文類
----	-----	-----

⁵⁶ 關於「文學史動力結構」的論題，可參見王鍾陵〈致力於文學史研究新模式的確立〉，收錄《文學史方法論》（台北：文史哲，1993），他說，「將文學運動視為有著人的主動精神充分發揮的、在多元因素互動整合中自我前進的過程。這一觀點不否認經濟、政治、文化對文學發展的深刻影響，而試圖在更高層次上，將受動與使動結合起來」，6頁。

⁵⁷ 關於這個推論，可以參照本文針對南朝創作者題材選擇與文類選擇所製作的表格，就表格而言，「餞宴題材」沒有對應的辭賦作品，至於遊覽、贈答題材的辭賦作品數量也很少；反之來說，以詠植物、動物、器用等狹義詠物為題材者，選擇辭賦的機會就比選擇詩歌文類來的高（而這並非是數量的問題，因為就數量而言，詩文類仍然多過賦文類，但篇幅來說賦文類所佔的整體篇幅則較大）。也因此可以做出這樣的表格——顯然的是一——當南朝創作者面對文類選擇，並沒有一個絕對的規範，因此以「向量」來表現較為合適。參見本頁圖例。

詞句特徵	鍊字造意、巧構詞語	鋪衍揚厲、綿密描繪
表現特徵	緣情抒懷 (內無乏思式的「緣情」)	體物深掘 (外無遺物式的「體物」)
目標	趨於感性化傾向	趨於理性化傾向
*須強調	「感性」不盡然等於「抒情」	「理性」不盡然等同「敘事」

如此一來，我們就大致上歸結出對於南朝創作者而言的「詩」與「賦」文類界線。也確實，在南朝此時，詩文類與賦文類非常接近，且許多題材可以任意以兩種載體來表達。但我們必須注意的是，當同樣題材選擇兩種載體時，其間的相似與差異。不過有一點是毋庸置疑的，那就是——當南朝創作者要選擇一篇幅較大、能夠「深盡體物之旨」的文類時，辭賦仍是第一首選。於是諸如思歸思鄉、體悟體玄、述志愍德、山居閒居這一類題材的作品⁵⁸，或面對一重大歷史事件、或需要宣揚帝國威權時的應詔作品，創作者仍然以「賦文類」為最主要的創作題材。⁵⁹這是本文特別要說明之處。從這樣的討論，我們也終究能替在漢之後的歷代，都屬於一「軟文類」的賦——在南朝時期——找到一較明確的「文類邊界」。

60

第三節·陳叔寶文學集團的風格論 與以顏之推為中心之考察

(一)陳叔寶文學集團的「風格論」

從文獻本身來說，陳叔寶集團當然也有些同題共作，像是春遊祓禊這種題材的作品，但比起前面的如蕭子良文學集團、蕭綱文學集團，它們的作品是少了一些。除此之外，陳代的文學集團似乎沒有編纂過什麼重要文獻，其集團領袖與成員，也沒有什麼文學理論，或提出文學主張的記載。就像《陳書·張貴妃傳》中說的，「後主每引賓客對貴妃等遊宴，則使諸貴人及女學士與狎客共賦新詩，互相贈答……大指所歸，皆美張貴妃、孔貴嬪之容色也」，題材聚焦於佳人或情色，在高度相似受限的大環境下，文學集團的成員風格也呈現出高度的相似性。

不過即便如此，陳叔寶本身依舊具有鑑賞能力，具備評斷風格高下優劣的集團領袖。就是因為整個集團將很大的心力集中於應和、共詠等創作能力鍛鍊下，

⁵⁸ 諸如前文所學的蕭衍的〈孝思賦〉、〈淨業賦〉，謝朓的〈愍德賦〉、沈約的〈郊居賦〉都是這一類的例證。

⁵⁹ 諸如前面所學的像鮑照的〈舞馬賦應詔〉、像顏延之的〈赭白馬賦〉就是這一類的例證。這些題材不僅通常得以辭賦文類來承載，另外一方面就是它的篇幅也都偏長、徵材聚事，有著漢大賦的規格。

⁶⁰ 關於「題材」與「文類」的結合，可參見本文末附錄一。

所以其風格優劣也很快地就分出勝敗。我們前面徵引過關於陳暄作詩賦，陳叔寶命其「臨之以刀」的恐怖與瘋癲行徑，足見陳叔寶集團評鑑文章除了其詞藻風格，更加入創作速度這一項。才思駿發，文采綺麗，如此形構出一絕佳審美高度的文章風格，這讓陳叔寶將陳暄視為其集團中的首席文士。於是，創作的速度，文章的美學，就成為政治性場域的指標。而另外我們也發現陳叔寶對於其集團成員文采的賞愛，表達於其深厚。曾任東宮學士的姚察，就因替陳叔寶校注文章，而得其賞識。又據《陳書·姚察列傳》：

(姚)察每製文筆，勅便索本，上曰：「我于姚察文章，非唯翫味無已，故是一宗匠。」陵名高一代，每見察製述，尤所推重。嘗謂子儉曰：「姚學士德學無前，汝可師之也。」(《陳書·姚察列傳》)⁶¹

從這裡來看，姚察受到推崇，大抵跟其才華關係沒那麼大，而是以龐大豐富的知識與其「德學無前」而得其名。另外，陸琰曾任陳叔寶集團的東宮管記，他生前曾應陳世祖陳蒨的要求，「製刀銘，琰援筆即成，無所點竄，世祖嗟賞久之，賜衣一襲」(《陳書·陸琰列傳》)，相對於姚察，他就和許多以「才思駿發」聞名的文士一樣，以其寫作速度與創作天才，受到集團領袖賞識。陸琰死後，陳叔寶更親自製作墓誌銘，足見其所受的賞愛：

太建初，為武陵王明威府功曹史，兼東宮管記。丁母憂去官。五年卒，時年三十四。太子甚傷悼之，手令舉哀，加其賻贈，又自製誌銘。(《陳書·文學列傳》)

至於陸琰的弟弟陸瑜，同樣因文采與知識得到陳叔寶的接賞，陳叔寶曾命他抄撰群書，大概陳叔寶也希望如劉義慶或蕭繹這些個文學集團領袖，編纂出幾部足以代表他的文學集團的大部頭書冊，惜未就而陸瑜即早逝：

瑜幼長讀書，晝夜不廢，聰敏彊記，一覽無復遺失……時皇太子好學，欲博覽羣書，以子集繁多，命瑜鈔撰，未就而卒，時年四十四。太子為之流涕，手令舉哀，官給喪事，并親製祭文，遣使者弔祭。(《陳書·文學列傳》)

在《陳書·文學傳》中，有收錄陳叔寶所親製的祭文，我們可以藉著祭文，一窺集團領袖陳叔寶對於創作與風格的感知與自覺：

論其博綜子史，諳究儒墨，經耳無遺，觸目成誦，一褒一貶，一激一揚，語玄析理，披文摘句，未嘗不聞者心伏，聽者解頤，會意相得，自以為布衣之

⁶¹ 唐·魏徵，《陳書·陳琰列傳》(台北：鼎文書局，1979)，353 頁。以下引據陳書者，述於引文末，不贅附註腳。

賞。每清風朗月，美景良辰，對羣山之參差，望巨波之混漾，或翫新花，時觀落葉，既聽春鳥，又聆秋鴈，……遺迹餘文，觸目增滋，絕絃投筆，恆有酸恨。以卿同志，聊復敘懷，涕之無從，言不寫意。(《陳書·文學列傳》)

此段陳叔寶論陸瑜風格的部分，包括「經耳無遺，觸目成誦，一褒一貶，一激一揚」、「連情發藻，且代琢磨，俱怡耳目，并留情致」等幾段，前段大概是在說陸瑜的「才性之姿」，而後段則在說陸瑜的「文章之姿」，陳叔寶對陸瑜的緬懷與追憶自然是多方面的，但從此中我們看到陳叔寶特別緬懷陸瑜對於經典的強記與分析能力，以及他對於「物色」反應的快速與敏銳，這成就了陸瑜才性與文章的風格。如果論者認同本文的立場，發現風格其實是「後設的」、是一種「刺激反應」公式中的「接收」，那麼，人的才性之姿同樣也是一種被接受才形構出的「風格」。陸瑜身後，陳叔寶追憶其人格、才性，緬懷其風範文章，並回想起「清風朗月，美景良辰」——那是陸瑜用他的詩文辭賦作為載體，所記載下的美好時光。而從祭文中，我們通過陳叔寶這個讀者所閱讀到的陸瑜其人其文，體會到陸瑜文章的內容題材，以及其風格的感知與評價。

從書信、集序這類型的文類來檢索，其實還有一些展現創作者風格感知能力的篇章，譬如說李昶的〈答徐陵書〉、劉師知替沈炯集作序的〈侍中沈府君集序〉、顧野王的〈虎丘山序〉等，我們可各節錄其重要片段：

僕世傳經術，才謝劉歆。家有賜書，學匪班嗣。弱年有意，頻愛雕蟲。歲月三餘，無忘肄業。戶牖之間，時安筆硯。嘖眉難巧，學步非工。恆經牧孺之譏，屢被陳思之誚。羞逢仲子。類居山之鼓琴。屢覓子將。同本初之車服。……豈若邯鄲舉袖，唯聞變曲。協律飛塵，必應不顧。是以日南寶貝，遙望歸秦。合浦文犀，更希還漢……(李昶〈答徐陵書〉)

至如敦厚之詞，足以吟詠情性。身之文也，貞固之節。可以宣被股肱，邦之光也。……增榮廣價，知己難忘。南浦之送未淹，北邙之辭仍及。於時屬有烽燧，方勤帷宸。遂使褐裘莫計，寶劍無追。若乃帳懸秋月，一雁孤飛。花落春風，數鷺爭弄。伯牙之絃，寂寥長絕。山陽之管，惆悵徒聞……(劉師知〈侍中沈府君集序〉)

志由興作，情以詞宣，形言諧於韶夏，成文暢於鐘律。由來尚矣。未有登高能賦，而韜斐麗之章。入谷忘歸，而忽鏗鏘之節。故總轡齊鑣，競雕蟲於山水。雲合霧集，爭歌頌於林泉。于時風清邃谷，景麗脩巒，蘭佩堪紉，胡繩可索。林花翻灑，乍颺颺於蘭屑；山禽轉響，時弄聲於喬木。班草班荊，坐礧石之上；濯纓濯足，就滄浪之水。傾縹瓷而酌旨酒，剪綠葉而賦新詩。肅爾若與三逕齊蹤，鎗然似共九成偕韻。盛矣哉！(顧野王〈虎丘山序〉)

從李昶、劉師知這兩段來看，李昶「頰眉難巧，學步非工。恆經牧孺之譏，屢被陳思之誚」是對自己文章風格的感知，而劉師知「敦厚之詞，足以吟詠情性。身之文也，貞固之節」⁶²是對沈炯文章風格的描繪，都展現兩人自評評人的知音能力與鑑賞才華。除此之外，這兩篇文本也展現李、劉的文采與文章辭賦化的傾向，劉師知敘說其與沈炯的交情，「褐裘莫計，寶劍無追」等數句，「褐裘」是用子路「車馬輕裘」的典故，「寶劍」是用季札歸劍的事蹟。「帳懸秋月，一雁孤飛」大概和陳叔寶的祭悼文作用類似。至於李昶更是旁徵博引，錯辭變句，像是伯牙仲子、袁紹許劭的典故，合浦出蚌、日南產珠，說來說去，都是差不多的意思。這大概也是書信往返的某種套語結構。

至於顧野王的〈虎丘山序〉就相對更重要。文章的主軸是在描寫虎丘的疊嶂景緻，但從「形言諧於韶夏，成文暢於鐘律」、「未有登高能賦，而韜斐麗之章」這幾句來看，就能發現他將山水景色的明媚悠然，與詩歌辭賦的創作聯繫在一起。這樣的心態與認知，當然就不同於守舊派「月露風雲」的批評，而直接將辭章與外在世界的景色聯繫在一起，認為物色的描寫成就了好的文章。在立場上，讓我們聯想到劉勰說的屈原「風騷之情」，「江山之助」的說法。這一段文本，如果從「巧似」的角度，從山水題材的角度，或從新變折衷派的角度來說，都有許多可深入探討之處，但回扣到我們這一節討論的文學集團成員的風格覺察論來說——顧野王顯然不僅將「山水」當作一種詩的題材，他更把「山水」引申成爲一種文學的風格，因爲「志由興作，情以詞宣」，志情都與外在世界相濡共感，那麼讀者對於「鎗然似共九成偕韻」的和諧感，就宛如感受山水美景似的自然。

這幾篇集序討論者向來不多，但事實上相當重要。在唐宋長期對南朝文學的排斥之後，明清好不容易才有些反抗的聲浪，但像張溥「椎輪大路，不廢雕幾，月露風雲，無傷骨氣」⁶³這種說法，多少還是處於一種匱缺的心理機制上，對南朝作品進行捍衛。像顧野王這樣直接肯定來說文章與山水、與音律描摹關係的理論，實在是很少。在鬱沅所選註的文論選中提到，「顧野王的看法，較之晉宋以來的山水詩理論，顯得更爲明確和自覺」⁶⁴，這樣的看法與筆者吻合。

除此之外，《陳書·文學列傳》也有一些對陳代創作者文學風格或寫作習性的評價，不過都僅是片言隻字，如提到庾持「善字書，每屬辭，好爲奇字，文士亦以此譏之」；提到褚玠「學能屬文，詞義典實，不好豔靡」，岑之敬「始以經業

⁶² 評沈炯的文，很可能是著眼其〈歸魂賦〉。沈炯的〈歸魂賦〉在體制上是大賦體裁，由於其作品題旨大抵與庾信〈哀江南賦〉，又無過於之，所以歷代提到的不多。王琳《六朝辭賦史》認爲此賦「飽含血淚，感人頗深」(282)。賦中也展現其家國淪喪之悲痛，擺盪於「苟活」與「以身殉節」的矛盾，頗有深究的部分，不過與本文的脈絡沒那麼相關，或許未來可以深入探究。

⁶³ 明·張溥，《漢魏六朝百三家集題辭注》(台北：木鐸出版，1982)，314頁。

⁶⁴ 鬱沅主編，《魏晉南北朝文論選註》，417頁。

進，而博涉文史，雅有詞筆，不為醇儒」，杜之偉「不尚浮華，而溫雅博瞻」。這些作者現存詩賦作品其實非常有限，未必能判斷其風格是否與本傳相符。庾持有〈請詳正哀策稱大行〉、杜之偉有〈求解著作啓〉，足見其於朝受重任的程度。另外岑之敬、褚玠則有幾篇詩歌辭賦流存：

將軍始見知，細柳繞營垂。懸絲拂城轉，飛絮上宮吹。塞門交度葉，谷口暗橫枝。曲成攀折處，唯言怨別離。(岑之敬〈折楊柳〉)

喧喧洛水濱，鬱鬱小平津。路傍桃李節，陌上採桑春。聚車看衛玠，連手望安仁。復有能留客，莫愁嬌態新。(岑之敬〈洛陽道〉)

驄馬直去沒浮雲，河渡冰開兩岸分。鳥藏日暗行人息，空樓隻影長相憶。明月二八照花新，當壚十五晚留賓。(岑之敬〈烏棲曲〉)

春郊鬥雞侶，捧敵兩逢迎。妬群排袖出，帶勇向兩驚。錦毛侵距散，芥羽雜塵生。還同戰勝罷，耿介寄前鳴。(褚玠〈鬥雞東郊道詩〉)

有秋風之來庭，於高柳之鳴蟬。或孤吟而暫斷，乍亂響而還連。垂身綏而嘶定，避黃雀而聲遷。愁人兮易驚，靜聽兮傷情。聽蟬兮靡倦，更相和兮風生。終不校樹兮寂寞，方復飲露兮光榮。(褚玠〈風裏蟬賦〉)

《陳書》史臣對褚玠的文學風格感知是「詞義典實，不好豔靡」，從他這僅存的一詩一賦來說，確實並不特重於修飾。〈風裏蟬賦〉旨在頌詠蟬聲的幾種層次與波長，如「孤吟暫斷」、「亂響還連」、「避黃雀聲遷」等情狀，進而突顯出聽者的愁緒與感懷。「不校樹兮寂寞，復飲露兮光榮」大概是全賦的旨歸，先寫蟬聲、再寫聽蟬聲的接收者、最後點出借物託喻的核心。此賦或許是節錄，但就其內容結構與旨趣而言，已相當完整。至於其詩，「鬥雞東郊道」出自曹植〈白馬篇〉「鬥雞東郊道，走馬長楸間」，而詩內容對於事件的因果，鬥雞的外貌姿態，甚至是心理揣想都有所描繪，從詞章來說確實不算太雕琢豔靡，而最後的「耿介寄前鳴」也有些託物自況的味道。

至於岑之敬的這幾首樂府詩，大多是以緣題作賦的方式，直接以「折楊柳」、「洛陽道」為題材，像「曲成攀折處，唯言怨別離」、「鳥藏日暗行人息，空樓隻影長相憶」、「明月二八照花新，當壚十五晚留賓」等句都淺顯直露，這大概是陳叔寶集團共同具備的「寫作習性」，是文學集團長期積累的共同風格。而這些斷章摘句，確實是看不出岑之敬「博涉文史」的學思經歷背景與人格特質，而至於這到底是不是史臣所說——「雅有詞筆，不為醇儒」的原因呢？或許有其可能。不過風格研究最弔詭的部份就在於：當時或稍晚的評論家所感受的「風格」，就

已經具有「後設」與「想像」的可能，而我們又得從這幾篇碩果僅存、篇幅短小的詩賦，去感知其「風格感知」，實在是非常困難，且背後充滿歧義與偏差的可能性。

另外，《陳書》論江總一段，也是過去討論陳淑寶集團時經常被引用的段落。本傳記載江總「好學，能屬文，於五言七言尤善；然傷於浮豔，故為後主所愛幸」、「後主之世，總當權宰，不持政務，但日與後主遊宴後庭，共陳暄、孔範、王瑳等十餘人，當時謂之『狎客』。由是國政日頹，綱紀不立，君臣昏亂，以至于滅」⁶⁵。這是典型的文藝亡國論，從唐代觀點來看南朝的傾覆，這當然背後還有著更複雜的南北區格與歷史權力的論述。不過我們現在如果還是站在這樣的價值判斷標準，用劉大杰文學史那一套形式主義勾聯道德論述的標準，認定文學創作與國家傾覆有絕對的關係，那似乎就有些把因果的連結過於簡易化的傾向了。

(二)顏之推(531-595?)與其風格論

此外，筆者還想於此處談一談北朝的文論家顏之推。顏之推與庾信同樣於江陵淪陷後入北朝，不過其《顏氏家訓》中文學批評論所涵蓋的範圍卻不僅限於北朝文學。故此處依據年代，於此就姑且納入陳代的文學集團章節之下，一併呈現與探討。

顏之推的文學理論，以及其對於南北朝創作者的風格論，主要記載於《顏氏家訓·文章》篇中的幾個片段，前面所徵引沈約的「三易說」，即從其中出。此處我們可以分為「理論建構」與「風格批評」這兩個部分，來觀察顏之推對於風格與風格學的感知與自覺。首先是理論建構的部分：

夫文章者，原出五經：詔命策檄，生於書者也；序述論議，生於易者也；歌詠賦頌，生於詩者也；祭祀哀誄，生於禮者也；書奏箴銘，生於春秋者也。朝廷憲章，軍旅誓誥，敷顯仁義，發明功德，牧民建國，施用多途。至於陶冶性靈，從容諷諫，入其滋味，亦樂事也。行有餘力，則可習之。然而自古文人，多陷輕薄……陸機犯順履險；潘岳乾沒取危；顏延年負氣摧黜；謝靈運空疏亂紀；王元長凶賊自詒；謝玄暉侮慢見及……(顏之推《顏氏家訓》)⁶⁶

學問有利鈍，文章有巧拙。鈍學累功，不妨精熟；拙文研思，終歸蚩鄙。但成學士，自足為人。必乏天才，勿強操筆。凡為文章，猶人乘騏驎，雖有逸氣，當以銜勒制之。(顏之推《顏氏家訓》)

⁶⁵ 唐·姚思廉，《陳書·江總列傳》，347頁。

⁶⁶ 北齊·顏之推著，王利器集解，《顏氏家訓集解》(北京：中華書局，1993)，222頁。以下引文據於此，不另贅述。

文章當以理致為心腎，氣調為筋骨，事義為皮膚，華麗為冠冕。今世相承，趨本棄末，率多浮艷。辭與理競，辭勝而理伏；事與才爭，事繁而才損。放逸者流宕而忘歸，穿鑿者補綴而不足。(顏之推《顏氏家訓》)

古人之文，宏材逸氣，體度風格，去今實遠；但緝綴疏朴，未為密致耳。今世音律諧靡，章句偶對，諱避精詳，賢于往昔多矣。宜以古之制裁為本，今之辭調為末，並須兩存，不可偏棄也。(顏之推《顏氏家訓》)

從這幾段論述來看，我們很明顯地能發現顏之推的儒家思維，這種以宗經為文學起源的論調，基本上與劉勰是吻合的。當然，「自古文人，多陷輕薄」這基本上就是一套以道德生平結合文學成就的批評法，以當前純文學場域或細讀批評的視角來看，或許沒有什麼客觀的論述過程。不過從這幾段，我們還是可以一窺顏之推所建構的折衷論，像他提到文章猶乘騏驎，「雖有逸氣，當以銜勒制之」、「理致為心腎，氣調為筋骨，事義為皮膚，華麗為冠冕」，以及徵引「既有寒木，又發春華，何如也？」一段，都足見他對於「理致」與「華麗」並重，「宏才」與「詞藻」雙修的見解。從這個角度來看，他也站在我們前面提到的「雕飾合法化」或「辭賦合法化」論述的一員。

不過，從「古人之文，宏材逸氣，體度風格，去今實遠」這一段來看，顏之推依舊偏向「貴古賤今」的立場，對其時「音律諧靡，章句偶對」的現象，認為過度的雕琢雖然可以視為寒木之春華，但卻難免折損文章之「宏材逸氣」。於是他提出了調和古今的理論架構，追求「並須兩存，不可偏棄」的折衷願景。

顏之推這一套理論建構，與劉勰相比似乎沒什麼新意，而事實上所謂「以古為本，以今為末」這在實踐上也未必那麼理所當然，不過在其他段落中，我們可看顏之推明確地掌握「風格論」與「風格學」的義界，敏銳地體貼出「風格」的「想像」與「後設」特徵。相對於其理論建構，更值得我們細讀：

學為文章，先謀親友，得其評裁，知可施行，然後出手；慎勿師心自任，取笑旁人也。自古執筆為文者，何可勝言。然至於宏麗精華，不過數十篇耳。但使不失體裁，辭意可觀，便稱才士；要須動俗蓋世，亦俟河之清乎。(顏之推《顏氏家訓》)

邢子才、魏收俱有重名，時俗準的，以為師匠。邢賞服沈約而輕任昉，魏愛慕任昉而毀沈約，每於談燕，辭色以之。鄴下紛紜，各有朋黨。祖孝徵嘗謂吾曰：「任、沈之是非，乃邢、魏之優劣也。」(顏之推《顏氏家訓》)

何遜詩實為清巧，多形似之言；揚都論者，恨其每病苦辛，饒貧寒氣，不及劉孝綽之雍容也。雖然，劉甚忌之，平生誦何詩，常云：「『蓬車響北闕』，事事不道車」。又撰詩苑，止取何兩篇，時人譏其不廣。劉孝綽當時既有重名，無所與讓；唯服謝朓，常以謝詩置几案間，動靜輒諷味。簡文愛陶淵明文，亦復如此。江南語曰：「梁有三何，子朗最多。」三何者，遜及思澄、子朗也。子朗信饒清巧。思澄游廬山，每有佳篇，亦為冠絕。（顏之推《顏氏家訓》）

首先是第一則，顏之推《家訓》原義在誠其子弟，故此旨在告誡若為文「師心自任」，不知優劣得失，自將「取笑旁人」。不過就算在怎麼敏銳的創作者，都難免有其遮蔽與不見，而創作者身為第一序讀者對於風格的掌握，優劣的判斷，往往也與旁觀的讀者／評論家有所差異，所以顏之推說「學為文章，先謀親友，得其評裁，知可施行」，這是他對於文章風格其「後設性」的觀察與體貼。自古迄今，只因「不失體裁，辭意可觀」而自稱才士；缺乏解釋共同體視野，而誤以為己有蓋世駭俗知才華者，所在多有，這不僅僅是創作者的狂妄所導致，也包含我們對依據風格以評價優劣的視野與體制，充滿後設性與想像性所致。

如果說三則中的第一則，顏之推表述了風格的「後設」成分，那麼第二則他就說明了風格的「想像」成分。邢邵、魏收並列北朝三才，而兩人對於沈約任昉評價有所差異。沈約任昉在南朝的理論著作以及文學史中經常被放在一起評論，最有名的當屬「任筆沈詩」⁶⁷這樣的判語，兩人的風格在解釋共同體中形成了某種昭然的共識——沈約是偏向詩性、擅長抒情文類的創作者，而任昉是偏向理性、擅長應用文類的創作者。但風格不同並不代表無法評斷優劣，文學史上太多這樣的例證，而北朝所搬演的就是任昉與沈約的兩流派對決。

顏之推用祖孝徵的話，說出一句非常深奧、值得玩味的判語，「任、沈之是非，乃邢、魏之優劣也」，照原本擁沈派與擁任派的紛爭癥結來看，邢邵輕任昉而服沈約，魏收愛任昉而毀沈約，那其糾紛應該是在於沈約和任昉誰優誰劣，也就是邢收與魏收誰是誰非的問題。但祖孝徵刻意把這話反過來說，顯然這句話可不是「互文見義」。邢、魏兩人藉著對於愛毀沈約、任昉的一是一非，其實反射的卻是自身文學批評的慧眼。文學史著作都提到過，北朝文壇深受南方影響，即便是所謂三才，其文章也都從南朝的經典作家裡挪用而來，深受南朝影響。邢邵、魏收愛賞南朝這兩個作者，自然同時將他們作為創作仿擬依憑的典範。那麼，無論「是沈約」或「非任昉」，牽動的也不僅是評鑑風格的眼光，壓錯寶的一方，更是對其創作的全盤否定。那麼，這樣看來，任昉、沈約的本質的、真實的風格

⁶⁷ 參見李延壽，《南史·任昉傳》，「(昉) 既以文才見知，時人云「任筆沈詩」。昉聞甚以為病。晚節轉好著詩，欲以傾沈，用事過多，屬辭不得流便，自爾都下士子慕之，轉為穿鑿，於是有才盡之談矣」，1455 頁。此處「屬辭不得流便」也是一種風格批評。另外像「才盡」、「不復盡其才」的說法，在南朝創作者論述中更是非常多見。

優劣，似乎已經不是這場流派「紛紜」論爭裡最重要的問題，這不正代表，所謂的文學風格，所謂的高下優劣，充滿了想像與想像背後——文論家本身的感知與覺察、文學史的驅動力、評論者的欲望意圖、操作與再現……等各種可能嗎？

第三則中，顏之推旨在推崇何遜，不過他一方面提出何遜詩「實為清巧，多形似之言」的風格，一方面也提出南朝對何遜詩的風格評價：「每病苦辛，饒貧寒氣，不及劉孝綽之雍容也」。掌握選集權力的劉孝綽，顯然不如其評價中的「雍容」，不但以尖酸詩作嘲諷何遜，更「撰《詩苑》，止取何兩篇」。顏之推說劉孝綽服謝朓詩、說蕭綱服陶潛文，這讓何遜遭到排斥、遭到邊緣化。但當顏之推的論述成為文學史編纂驅動力的核心，他呈現(或再現)出的評價，與對劉孝綽、何遜等創作者形象的塑造，難道不會隱含其本身的欲望、意圖和主體性於其中嗎？這同樣都是與「風格論」息息相關的議題。由此，我們也將更客觀、更中性地觀測這些文論家他們的意圖，對風格的認知與自覺，以及於背後牽動這一切的、複雜卻又有秩序的磁力線。

縱觀以上從「內容」、「形式」、「風格論」三方面，對陳叔寶文學集團的討論，我們大概能發現舊說沒有提及的部分。過去被認為是荒淫亡國的陳叔寶集團，成員們其實對於學術、經典與知識本身有著熱情的迷戀。首先我們可以注意到：陳叔寶本身就是一個有高度風格自覺意識的集團領袖，他自己擅長創作，同時也能精準的掌握創作者的風格優劣與評價。其二，我們從「形式選擇」的角度，談了陳暄、傅縡和顧野王這三個不太常被提及，卻有精采賦作品的創作者。其三，我們從陳代文學集團成員的書信與詩序書序，發現他們對於自身的風格覺察(自覺)或同時期作家的風格覺察(感知)，都展現出敏銳的感受力。

至於顏之推在《顏氏家訓》中，表現出他典型的儒家文學理論家的性格，且對風格的「後設」與「想像」等特性有著高度的敏銳度。但除此之外，他也有自覺地重整過去認知的「風格論」，以期(顏氏子弟?)能進而建構一套新的範式。而文論家們其實或多或少、在無意或有意中，都有這樣的傾向，也就是在其理論架構中灌注自我的「主體性」⁶⁸。而穿越這樣的主體性，進而分析此一主體性的生成與意圖，就是我們今日的工作。

⁶⁸ 而必須說明的是，像這一種的「主體性」，多半還是某種「想像的主體性」。

第七章·結論

筆者的碩士論文以《六朝詩賦合流現象之新探》為題，於是開啓我對於六朝的「詩」與「賦」兩種文類的一連串興趣與觀察。「詩賦合流」是「作品」呈現的結果，原本在我的計劃中，希望能從「詩賦合流現象」推衍到「作者」這個面向，進而去探討六朝創作者對於「詩」與「賦」的選擇。不過從討論範圍來說，上述的這個題目有些過於狹隘了，所以本文選擇以「書寫策略」定標題，而將原本的「形式」延伸到「內容」、「風格」的問題。從文學的四個元素——「宇宙、作品、作者、讀者」來說，大致可以說「內容」的討論是偏向「作品」的，「形式」(聚焦於形式對創作者的召喚、創作者對於形式的選擇)的討論是偏向「作者」的，而「風格」則處理了「讀者」的問題。¹不過回到這個問題的根源來說——本文依舊希望能解決「詩」與「賦」的問題。

從文學史來說，「詩賦合流現象」或許只是六朝文學的插曲，但我這裡所謂的「詩」與「賦」，其實是一個更廣義的概念。它不僅僅是「文類義」，還包括了「風格、技巧、內涵、創作者寫作習性」……。換言之，如果我們將「詩／賦」等同於「復古／新變」、「樸拙／藻麗」，那麼這個問題也就隨之擴大而複雜。用更誇張一點的說法來說：我認為其實整部六朝文學史、或甚至是中國文學史，大概就是一部關於「詩與賦拉踞的文學史」²——誠如文學史教科書的初章「詩經與楚辭」；唐代與明代的「文學復古運動」，大概都可以放在上述的二元對立來看其成因與歷程。

也因此，如果從單純的「形式選擇」或「內容搭配形式」的角度來說，本文處理的只是一個表層的、屬於文學作品基本審美意義的研究，沒有所謂的議題或理論作為背景骨幹。但事實上我希望討論的是一個屬於中國文學漫長歷史中，創作者與理論家最關心的問題。而我認為「樸」與「麗」這兩個大方向，是每一代作者與讀者都會面臨到的課題。歷史中或許曾用不同稱法，討論其間的辯論——譬如「麗則」與「麗淫」，「古文」與「時文」，「守舊」與「新變」——但若從更廣義、更遼闊的角度來說，我認為這就是「詩」與「賦」兩種概念的拉踞。也因此選擇此論題開展研究。本論文標題為「南朝文學集團詩賦書寫策略考察」，接著依舊就「文學集團」與「書寫策略」(形式—內容—風格)，概略整理出本論文的成果與總結。

(一)「內容」的相似與差異

¹ 要說明的是一——這三元素與書寫策略的三個面向之對應，只是一個廣義概念的對應，內容自然也涉及創作者，而形式選擇也涉及作品與背景(世界)的關係，並非是絕對的連結。

² 不過後設一點來說，每個中國文學研究者，都會認為自己的研究對象是中國文學史最關鍵的問題，不過這也展現出對於研究範圍的自信與熱忱。

在處理南朝文學集團的作品時，我們首先面對到的就是挾帶有成見的說法，認為這些作品充其量是貴遊活動時候的遊戲之作、應制之作，用詞用典、句法聲腔都「千篇一律」，沒有深刻的意義。

當然我們必須承認的是一一這個說法基本上是正确的。但我們應該反思的地方在於一一那麼長的一段歷史，那麼多的創作者投身，以及產生那麼多應詔應制、同題共作的作品，如果只是為了追求「和別人一樣」，那麼豈非毫無意義？簡宗梧先生在討論貴遊活動的時候，提出了「因難見巧」的限制性美學觀點，有助於我們解決一部份的問題。在講求快速、逞才的同題共作中，「限制」所造成的「巧」確實是創作者最主要的目標與動機。但根本的問題依然存在一一這些作品受限於題材、語彙、典故、時限與背景，所有有著高度的「相似性」。我在本文所要解決的問題就在於一一這些作品真的如此「相似」嗎？

從結果來說，確實，乍看之下同題共作非常相似，像本文提到最多的沈約、王融、蕭子良共作的〈梧桐賦〉。同樣的一株梧桐、同樣的《莊子》與〈七發〉的典故歷史、同樣的「孤貞」植物特質，但這三篇賦終究成就出三篇賦，或許在意義面來說是相似的，但我們對於文學進行研究不就必須考察其審美特質、技巧、藝術手法、視角轉變等等面向嗎？從上述這些細膩的面量來看，這三個作家又將同樣的「梧桐」題材，呈現出別開生面的藝術高度。

另外一個我覺得很重要的題材就是蕭統文學集團的「大言」與「細言」。除了同集團的成員藉由創作彼此對應、呼應、較勁之外，他們更和歷史進行了對話與回應。他們對《世說新語》的「語次」作了拆解，對宋玉〈大言賦〉、〈小言賦〉進行了轉化，更重要的是，他們藉由這一系列的同題共作，展現了此一文學集團的書寫特質。過去我們談六朝文學，多半從年代為斷代、以年號為斷代、以作家為斷代。但對於身處其時的創作者而言一一文學集團一一也就是他們所屬的政治集團，才是他們真正生活的一部份，並非是後來的文學史建構視域中的分類方法，而是他們身處的真實世界。那麼，這樣的討論自然是很有意義的。

本文在討論內容的部分一一尤其是最能代表文學集團的作品一一亦即是「同題共作」時，借用了兩個視角作為切入觀點(作為觀點，而並非是論述軸線)：一則是社會學的「習性」理論；二則是符號學的「互文性」理論。在討論這些同題共作時，我不斷地「互文性」的角度來談這些作品。「互文性」範疇下其實又轄許多面向，但大致可分為兩個大方向。一個是「正向」的互文性，包括對於其他文本的補充、對話、致敬、引用；其二是「負向」的互文性，包括對於其他文本的反駁、質疑、戲擬、反諷、或拙劣地模仿。而第二種互文性主要是後現代主義所帶入的文學技巧，我們在南朝文學集團的同題共作中看不太到這樣的互文性操

作。³第一種反而是比較常見的，譬如說蕭統集團的〈鍾山解講詩〉、蕭綱集團的〈對燭賦〉，蕭繹集團的〈燕歌行〉等，很明顯都是在一篇作品創造之後，其他成員從而開始創作，並將第一篇作品預設的格式作為呼應、對話、補充的對象⁴；至於「致敬」較偏向是對於前代經典作品的「互文性」傾向，像我們說過的蕭統集團的〈大言〉、〈細言〉，就可以視為對宋玉〈大言賦〉、〈小言賦〉的致敬；至於像沈約的〈郊居賦〉，也可是視為對前代如潘岳〈閒居賦〉、謝靈運〈山居賦〉的仿擬與致敬。

另外一個值得在此一提的問題，就在於「互文性」還包括「有意」與「無意」兩種心態傾向。像蕭統的〈大言〉、〈細言〉，有意識地向宋玉的前行作品致敬。但許多互文性其實是處於「有意識」與「無意識」之間的，尤其像沈約的〈郊居賦〉，要說他是有意識地在與潘岳、謝靈運唱和，好像又過於牽強，但要說他對於前代這幾篇寫歸田、閒居耕織之樂的大賦格式，完全沒有絲毫的前印象，實在也說不過去。這也就是「互文性」最深刻而細膩的探討對象。我們可以說沈約在創作〈郊居賦〉時勢必看過前代這些歸田、籍田的作品才對。這就是互文性更積極地面向——他解決了創作者最難以透析的、創作心態與神思靈感創發的過程與源頭。

本文從以上這些視角，對於南朝文學集團的作品的「內容」問題，作了詳實的討論，從細微的語言、句式、修辭、典故、語言素材，到宏觀的題材、題旨、與同代或前代經典的關聯與創作心態……等等面向，去解剖應詔應制、同題共作它們的相似性與差異性，進而勾勒出南朝文學集團創作的面向。從這個角度——與其說這些同題共作了無新意、千篇一律，倒不如說他們彼此締結、呼應補充、而「共構」成一篇文章完整的「大文本」。而在「大文本」之中，又充滿相互補充、對立的觀念。這也是過去的研究較少觸及、屬於本文具創見的成果。

(二)「形式」的召喚與驅力

在討論「形式」這個面向，我將重點放在兩個面向——其一是關於未完成的「詩賦合流現象」探討；其二是關於「創作者與形式」的相互召喚關係。

首先，在筆者碩士論文中，認為「詩賦合流」只是一種權宜而想像的說法，事實上「詩」與「賦」各自有其起源脈絡，在六朝詩與賦的界線有所鬆動，詩可

³ 較呈現出文本間質疑、反駁性質者，大概是蕭衍與沈約等人的〈舌賦〉與〈反舌賦〉，但嚴格來說〈舌賦〉題材是歷代縱橫策士，而〈反舌賦〉則是禽鳥，但從題旨來說——這兩類賦一則是在說縱橫家舌燦蓮花的輝煌歷史，一則是在說反舌鳥過度炫逞聲音語言，而有所批判。兩者一是對於語言的肯定，一是對於語言的反駁，如果是相應而作，那麼就是屬於「負向」的互文性沒錯。

⁴ 像蕭子良集團共作的「餞謝文學」的結構就更有趣，是一群集團成員共作，彼此呼應補充，此後謝朓又有作品作於這批共作之後，以酬謝諸成員，於是就形構成三重層次的互文性。

能有鋪排、大量用典、踵事增華等「賦化」傾向，賦也可能於其中用詩句或篇幅趨於短小的「詩化」現象。但這個問題繼續延伸就變成本文所呈現的議題。所謂的「文章辭賦化」或「詩賦合流」，可能並不只是一個「兩個文類相互濡染」那麼單純的問題。

也因此，本文試圖提出「軟文類」這個詞來定義賦，由於缺乏明確的文類條件，這讓賦變成一種「軟性的文類」。這也因為這種軟，它易於與當時盛行的文類結合。⁵確定此一論點之後，本文將現今學圈對於「詩賦合流」的討論，歸納為「形式的詩賦合流」、「結構的詩賦合流」、「功能的詩賦合流」、「風格的詩賦合流」以及本文著力較多的「題材的詩賦合流」。結構的或形式的詩賦合流一看便能分辨；功能的詩賦合流有賴於研究者對於「功能」的定義；至於風格的詩賦合流則多半基於研究者主觀的認知。但我認為將「題材—內容」這個指標加入「詩賦合流」這個現象來討論，將更貼近此一現象的核心。從本文的歸納與附錄我們也就可以發現，像是贈答、餞宴這樣的題材，南朝時運用賦作為載體者非常少，運用詩則很普遍，至於像詠物、像狹義貴遊題材者，詩與賦的比例就差不多了。另外，南朝的賦也不再能以「京殿苑獵」、「序志述行」這幾個大賦題材作為指標，有更是與詩共用共享的題材。一方面我們「題材—文類」的結合可以發現，南朝創作者確實能夠非常自由地選擇兩種文類，作為「創作載體」；但另一方面我們同時也發現到，南朝創作者依舊會想像出一道「文類邊界」。有些題材只能用「詩」來創作——像是餞宴、狹義貴遊題材(藥名、抄書、郡縣名這一類)；有些題材就得用「賦」來創作——像是「郊居」、「遊園」、「歸田」、「序愁(志)」這一類。

從上述的現象，我們大致上可以這樣說——貴遊活動時強調時限、強調文采駿發，所以以詩為載體最恰當；至於「歸田」、「言志」這類由漢大賦建立而下的體式，不容隨意更改，所以以賦為載體最適合。但除此之外，還是有許多秉持著新變信念的創作者，對於「題材—文類」的搭配進行革新與挑戰。像江淹的〈別賦〉、〈恨賦〉；像陳暄的〈應詔語賦〉，他們都認知到「賦」的歷史脈絡、認知到賦作為鋪排的文類條件，但卻又勇於去挑戰題材的極限，像江淹就完全謹守「鋪採摛文」的文類條件，但將鋪排的客體轉換成完全不適合鋪排的「情感」。也因此我們發現，在南朝「形式—內容」的對應，不再是一對一的對應，而是呈現一種「向線」的關係。每一種內容題材，都可以在「詩」與「賦」之間滑移、自由選擇。「對應」成爲一種「相對」而不是「絕對」的關係。像「宮體題材」、「詠節令」或「贈答題材」的詩較多，而賦也有；「詠動物」、「詠植物」者賦較多，但詩也不至於沒有。至於像「詠物色」、「抒懷」這一類題材，詩賦都可以作為載體，端看作者的習性與形式對他的召喚。這是本文獨具觀察到的現象。⁶

⁵ 「賦易於與當時盛行文類結合」這個論點，其實是簡宗梧先生的論點。

⁶ 圖表可參見第六章第二節「陳代文學集團形式選擇」的最末。

其次，是關於「創作者與形式」的關係。作者與形式之間是什麼關係呢？形式或文類是否可以變成一種擁有「主動性」、成為擁有驅力的動能呢？從結果來看，我相信是可能的，在《文心雕龍·才略》中，劉勰就點出幾個作家他們的才華與寫作習性，導致他們適合創作於某種形式的文章。「嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩」，而從本文的附錄之二來說，南朝即便是詩歌創作的盛世，但作者中仍不乏有有賦無詩的作者、或者是以作賦的習性來寫詩的作者。那麼他們不僅僅是熱衷寫賦、擅長寫賦，我們應該說這類創作者就是一種「賦型態的創作者」，「形式」於是變成了一種創作技巧與特質，主動召喚創作者對其進行創作，至於相反地，以詩的角度來思考的作家，我們就可將之視為「詩型態的創作者」。所謂的「詩創作者」與「賦創作者」當然與其作品數量有關，但也不是絕對相關。像宋代的孔寧子、孔尚之、孔熒之；陳代的陳暄、顧野王、傅縡，都是很極端的例子，他們只有賦作而無詩作，所以歸為「賦創作者」；但像沈約、謝朓、蕭繹，他們其實都有詩有賦，謝朓、沈約更有幾篇雲辭巨構的大賦，但從作品內容、結構、創作者的選擇來說，這些作者都熱衷於狹義貴遊題材的詩歌，把原本是「賦」的功能挪用給詩來創作，故本文將之歸為「詩創作者」。

關於「形式」的問題，本文另外也提出了一個觀點，就是所謂的「詩修辭」與「賦修辭」。我將《文心雕龍》與《詩品》中的修辭方法與技巧，根據其修辭特徵與應用方式，區分為「詩修辭」與「賦修辭」，像「賦修辭」就包括〈儷辭〉、〈夸飾〉、〈比興〉的「比」、〈物色〉、「巧構形似之言」；至於「詩修辭」則包括〈聲律〉、〈練字〉、〈隱秀〉等幾篇。我從幾個面向進行考察，其一是劉勰談到這幾個修辭創作方法的定義與界定，其二則是劉勰在說明這幾個修辭方法的舉例。像〈儷辭〉、〈夸飾〉等修辭方法，劉勰都很明確地舉了辭賦作為主要的例證。這樣的觀察如果和前面的「賦型態創作者」、「詩型態創作者」聯繫起來看，就變得非常有意義。於是乎——「詩」與「賦」不僅是兩種文類、兩種書寫載體，它們更進一步成為兩種不同的創作者習性、兩種寫作風格、兩種對於文學的認知與認同，甚至是兩種全然不同卻又有所交集的文學主張與內在邏輯。當然，如果將這兩脈創作邏輯區分開來，我們又可以進而去研究它們之間的更複雜也更細膩的「互動關係」。譬如——一個「詩型態」的創作者，如何運用「賦修辭」來進行創作，反之亦然。不過在本文中我僅先將此一「從文類延伸到其他面向」這個概念提出來，至於之後的問題，或許可作為將來研究關注的目標。

(三)「風格」的想像與文學理論的分歧

前輩學者對於「風格」的討論已經很豐富了。在本文中我運用了兩個概念來談風格——「想像的」與「後設的」，但我必須最後強調，我並不認為「想像的」與「後設的」可以涵蓋「風格」一概念的所有意指。畢竟像「人的才性之姿」、「文

學風格」、「語言風格」、「章句風格」等……從「風格」衍生出來的概念實則非常廣泛，也無法給定一面面俱到的完整定義。

但本文試著從各種證據，證明「風格」確實包含「想像的」與「後設的」特質，最明顯的就是「風格論」本身所狹帶的「主觀」與「歧異」。風格論的主觀性讓我們聯想到其「想像」的可能；而風格論的歧異性則讓我們聯想到其「後設」的可能。

怎麼說呢？如果我們將「文學風格」視為一較狹義的、發生於作品完成之後的現象，那麼「風格」之所以形成，仰仗於它被讀者感知。那麼，「風格論」就是一個關於讀者的問題。但每個閱讀者的感受領悟力有所差異，對於文學的閱讀經驗和自身的所處背景各有不同——於是這就造就「風格論」的主觀性。我們姑且不論像嚴羽「金翅擘日，香象渡河」的評論法是何其抽象、類似佛謁，就算是鍾嶸劉勰這樣重要的文論家，他們仍然處於一主觀理解的風格論之中。鍾嶸的「體源論」不就是最好的例子？

但本文不僅要「證明」風格論是「想像的」和「後設的」，重點在於從這個角度來切入，帶給我們一些不同的視野？我們可以發現——從「風格論」而衍生出來的概念，譬如一個時代的「文學風尚」、具有影響力的「流派」、或是一個創作影響繼承的「源流」……其實都具有後設與想像的成分。在第三章、第四章部分我們已經就分析過《宋書·謝靈運傳》、《南齊書·文學列傳》、〈與湘東王書〉、〈詩品序〉、《文心雕龍·明詩》、〈時序〉、以及《雕蟲論》等文學理論，它們提到的「流派」與差距，而在第四章最末一節，本文更提出「想像的系譜」這個概念，將論述觸角延伸到歷代詩話、賦話中對於「六朝文學系譜」的歸納。我們必須要承認——所謂的「影響」、「繼承」，所謂的「章句模擬」，都挾帶有文論家本身的想像與操作痕跡。除此之外，本文也進而分析「想像的系譜」成因，這與中國古典文論強調創作者的感受力、妙悟心會的體驗很有關係。古典文論家追求建構完整的理論架構、所以必須建置系譜；古典文論家追求慧眼獨具，所以必須看出某句或某作者的承襲與影響。但我們必須承認——這些都是通過「想像」而終於形成的。

但這樣的結論也並不是將中國古典文學理論導向一非理性、直觀、毫無邏輯的處境。一個身處於文學創作場域的文論家，他們能夠掌握到最得共識的風格，甚者，他們本身也是文學創作者，非常熟稔創作規則裡細微而無法對外人言說的秘密與運作方式。那麼，他們所掌握的風格、流派、文學風潮或源流論，或許未必是「絕對真實的」，但那些論述又進入了文學史或文學理論史之中，自然也就有參考之處。或許「想像」這個概念聽來就是背離現實，但我們應該要認清一點，在一個創作者創作過程中，其實多半已失去了所謂的「真實的系譜」或「真實的

風格」。⁷那麼這樣來說，重點反而在於「想像」與「後設」本身，我們如何感知風格，如何想像風格，如何後設去論述這些風格，而當這些風格論述彼此歧異時又該怎麼辦？這就是我嘗試梳理解決的問題。從〈與湘東王書〉來說，蕭綱將京師文體分為「謝靈運派」和「裴子野派」；但稍早的蕭子顯卻將當時文壇流派分為「謝靈運派」、「傅咸應璩派」、「鮑照派」；劉勰說「宋初文詠，體有因革」，將元嘉體視為鐵板一塊；鍾嶸說當時文壇被「學鮑照與學謝朓」的貴族青年創作者把持；而裴子野的說法也差不多。這些流派與文壇風尚的梳理，顯然是有所分歧的。或許我們可以將之作一整理或將類似的流派合而為一，但這樣的工作不又是出於我們「想像一種吻合」而所進行的一種新的「想像」嗎？

如果與書寫策略的另外兩個面向——「形式」、「內容」相比，「風格」主要處理的不僅是作品的風格問題，而是從「第二序」的角度去文學理論中認知到的「南朝創作者」的風格。這看似與本論文整體的架構沒那麼相關，但我們更積極地來談——我一開始選擇此一題目，就是因為從過去的研究視角，回歸到創作者本身的視角。對於我們來說，蕭綱的詩代表其「宮體倡導者」的身分；蕭綱的賦則與蕭繹、庾信等作家呼應，蕭綱的〈與湘東王書〉，則視為蕭綱文學集團的主張，以及梁代中葉的文學現況。但蕭綱本身卻是一個完整且多義的存在，他不僅僅是一個「詩人」、「賦家」或「文學理論家」，同時也是一個完整的「人」。他出任荊州江州刺史、他擅長詩也擅長賦，他也有文學理論的著作。切分來說我們都討論過了，但合而觀之，這都是蕭綱這個「人」的一部份整體。於是，本文用較迂迴的方式來討論「風格」這個書寫策略；根據分析文論家對於其時流派、源流、系譜等風格的論述，以「論述的論述」的方式進而來探討「南朝文學集團的文學風格」。這也就是本文獨具的研究成果。

(四)南朝歷代文學集團的遞變

過去我們談六朝文學史——尤其是詩歌史，最著重的莫過於「分期」——將文學史遞變區分為「建安」、「正始」、「太康」、「永嘉」、「元嘉」、「永明」等幾期，並將之勾勒成一擺盪於「玄言」與「流麗」的文學史頻幅。本論文雖然主軸論述的四章以宋、齊、梁、陳作為分段，但寫作的同時也兼具到同時期與不同時期的文學集團書寫策略的轉變與遞換。

上述談到的分期大體上符合整個六朝文學史的發展，但如果我們更細膩來

⁷ 這裡說起來或許有些弔詭，但我們可以思考之處在於——如果有一個作者堅稱自己受了某某某作家或作品影響，或自評說自己終其一生都以學習這位作家為志業，我們就能說這種「風格」是真實的、是必然存在的嗎？若他早就將那位前行作家作了轉化，而我們看不出絲毫軌跡，那該如何？所以在我的認知裡，所謂作者形塑的風格，充其量也就是作者作為「第一讀者」而後設感受到的風格罷了。作者當然可以引導或改變自身作品的風格，但這依舊建立在他是一個「讀者」的身分上。

說，譬如說元嘉、永明、宮體這三個南朝的分期，元嘉體以鮑照、謝靈運、顏延之為代表，這三大家的作品風格流麗，聲調險急；永明體最重格律，鋪排與對偶也很強調；至於宮體則以女性題材為其代表，描寫的細膩與綺靡更不在話下。那麼如果我們從「樸」與「麗」這兩大風格取向來說，元嘉永明到宮體，豈非相去甚近、風格雷同？倘若如此，為何鍾嶸批評新變派、蕭子顯批評鮑照派、蕭綱也對謝靈運派多所不滿？可見這種分類依舊有著後設的與想像的主體性。

因此本文選擇以文學集團作為分段分代的主軸線，特別標舉出來討論的文學集團包括宋代的劉義慶、劉濬、劉駿、劉景素文學集團；齊代的蕭長懋、蕭子良文學集團；梁代的蕭衍、蕭統、蕭綱、蕭繹文學集團；陳代的陳叔寶文學集團。同時也擴及去談像是劉義恭、蕭秀與裴子野文學集團等，就是希望能從不同的切入視角與分割斷面，來觀察這「同中有異、異中有同」的年代。舊說對於南朝文學以及超乎文學的批判實在太多，而這樣的批判很大一部份都在於——文論家把南朝視為一塊整體，將南朝的文學內容形式風格視為同一脈絡來批判之。就向王瑤先生提到的，不同時代的文學風格差異很大，同一時期的創作者與作品卻沒什麼分別。但我們今日已經有更細膩、更寬容無涉道德或意識型態的視野，足以來細讀這些作品，那麼，替過去「大論述」下的「差異」找出相似，替「相同」找出差異，也正是本文嘗試進行的工作。

從結果來說，每一個朝代的文學集團會表現出不同的面貌，而不同的文學集團，也因為創作環境背景、領袖的心態與經歷、以及成員的寫作習性種種因素，呈現很大的不同。像宋代幾個重要的文學集團如劉義慶、如劉駿，都有不少詠物、尤其是「詠動物」題材的詩賦。但這樣的題材到了齊梁就變得非常少，我們就可以推測這是由於南朝宋實際統治的版圖較大，北方諸小國進貢較頻繁的原因。收受珍奇異物是國勢強盛的表現；而讓文人侍從為此謳詠賦頌，更是漢帝國建立的傳統。也因此宋代這一類作品，很多都以「辭賦」來表現，這當然又是一種「內建於文類內部」的文類條件。至於到了齊代，文學集團呈現很不同的面貌。根據史傳描述，蕭長懋蕭子良生性奢侈、浪漫，他們對於(人造)美景與園林苑囿有異常愛好。從今存的作品中，我們發現蕭子良文學集團的作品不外乎「詠物」、「餞別」、「遊覽」這三類題材，外加一些抄書、藥名郡縣名這種遊戲之作。身處一雕欄砌玉、山櫛藻稅的苑林，文學集團成員每天朝暮所見就是梧桐、高松等園林美景、或者是几席、琴箏等器玩寶物，他們聚在一起酣宴賦詩，不是為了賞玩園林就是遊覽、要不就是替某某成員的遠行餞別，這也就造就出他們的作品內容題材。

至於梁代文學集團又呈現另外一個面貌。蕭綱在蕭統還未病逝前，是個轉徙外地的州府首長，他曾經領石頭戍、經營江州荊州，蕭繹的背景也跟他哥哥蕭綱差不多，只不過更特別的是他在荊州一帶經營了十幾年而未調任，這是很少見的，從〈登百花亭懷荆楚詩〉等作品、以及侯景、王僧辯之亂時，蕭繹堅持不願

意遷離江陵，就可以知道一個場所、一個存在的或者是想像的空間，如何改變一個創作者，或一個人。荆雍向來是南朝的邊防，蕭氏兄弟除了篤信釋氏、對於各種知識有所熱忱、對於藻飾華麗的文學創作技巧有所迷戀之外，他們確實也有軍事戍守的經驗，和身處邊陲塞關的感觸與體驗。當然這樣的「邊塞」相對於漢唐或許是有些粗糙的；是沒那麼大漠風情的，但經驗依舊被創作者吸收，而成爲其生命經驗的一部份。⁸從這個角度來說——王褒〈燕歌行〉前，遼欽立所徵引的「辭競淒切」，就不是那麼精確，庾信等人未必是出於遊戲心態作一仿擬而已，他們還是可能投射了自身的生命經驗——只是這份經驗來得粗略一些。⁹

相對於宋齊梁的國勢與版圖，陳代則屬於一個偏安中的偏安朝代。由於侯景亂與蕭督亂等影響，陳霸先建國時版圖僅有江右一帶而已。陳叔寶更是一個典型的生於深宮之中的創作者與集團領袖。他缺乏實際的軍事與政治經驗，他甚至比不上蕭長懋或蕭子良對於富麗堂皇本身的愛好。於是「性」這個僅存的刺激感就成爲陳叔寶文學集團的絕大部分。某些特定的佳節，他們泛舟遊園，酣樂宴飲，狎客作詩作辭賦，貴妃侍宴與歌舞。除此之外陳叔寶本身與狎客對於知識與歷史的經典作品也有著異常的偏執。像〈三婦豔〉或〈長相思〉這種題材，陳叔寶以超乎前人的創作量不斷地填充其內容，在辭窮與腸思枯竭的窘迫中，推陳出新。比起謝朓或庾信這種才華洋溢的創作者，我倒認爲陳叔寶更接近一個「對文藝創作有著幾近乎偏執」的創作者，他就像今日那種「用生命創作小說」的「苦寫型作家」，對藝術本身的高度與審美價值孜孜矻矻地去追求，令人欽佩。

如果我們從「風格」與「文學理論」的角度，來觀察從宋到陳的遞變，則會發現另外幾個成果。我們都知道齊梁大概是南朝文學理論作品最繁盛的時期，包括沈約、蕭子顯、劉勰、鍾嶸、蕭綱、蕭繹的作品都是於此時誕生。但我們從劉義慶集團編纂的《世說新語》中就可以發現——劉義慶文學集團的成員已經對「文學風格」與「語言風格」有所感知力，而這爲齊梁的文學理論盛況作了一些準備。同時我們也再次發現「理論與實踐」的這個老問題。沈約強調「三易」、蕭綱強

⁸ 這個討論大抵上是王文進先生所建構的，但我們也非常可以想像。中國大陸因爲有文革這樣的一個大事件，於是他們的文學史從此改變，因應文革歷史，有所謂的傷痕文學、反思文學、尋根文學。但相對而言，台灣創作者並沒有這樣的經驗，所以有人稱我們新一代的創作者爲「經驗匱乏時期」。但「經驗匱乏」也就經驗匱乏的做法，也有新世代的創作者開始以義務役或替代役生活的經驗作爲題材，而進行抒發。動盪的文革與安穩的替代役，在本質上或許相去甚遠，但畢竟是一個作者的生活背景與生命情調的改變。也因此，我們不能說蕭綱蕭繹所感受到的邊關不是真正的邊塞，它或許牽強草率了一點，但它們同樣都構成了創作者的經驗。

⁹ 所謂的「粗略一些」，我們可以看楊松玠在《談藪》裡的一則：「梁奉朝請吳均有才器，常爲劍騎詩云：『何當見天子，畫地取關西』，高祖謂曰：『天子今見，關西安在焉？』均默然無答。均又爲詩曰：『秋風瀧白水，鴈足印黃沙。』沈隱侯約語之曰：『印黃沙語太險。』均曰：『亦見公詩云：『山櫻發欲然。』』約曰：『我始欲然，即已印訖』，自《太平廣記》，1483 頁。這一段對話頗似唐本事詩的筆觸，未必爲真，但吳均面對蕭衍的戲問無所回答，足見邊塞的經驗或許確實存在，但詞彙仍有遊戲性的色彩。李立信認爲邊塞詩的大量寫作與「以文爲戲」有很大的關連，這個說法雖然依據不足，但就心態來說或許也是存在著的。另外，沈約對「印黃沙」的批評，或許也可以視爲是他對「三易」的商榷。

調「吟詠性情」，但他們都有堆砌遊戲的狹義貴遊之作，也有鋪衍摘采的大賦篇章，無法呼應他們的理論，真正繼承陸機「會意尚巧，遣辭貴妍」說法的，大概是蕭繹的「綺縠紛披，宮徵靡曼，唇吻猶會，情靈搖盪」的說法，但蕭繹這個提法更複雜，她強調藻飾、強調聲律妥切，又強調抒發情靈，在實踐上多少會呈現出悖論。至於到了陳叔寶文學集團，我們注意到另外一個問題，陳叔寶會替其狎客或集團成員親製墓誌銘，於其銘闡述其文學成就與風格；而陳叔寶集團的成員彼此也會通信或贈予——如〈答李昶書〉、〈虎丘山序〉、〈侍中沈府君集序〉……在書或序中他們不但分析了彼此的「風格」，甚至體貼自身的創作風格。於是對「風格」的感受力，從他人的回到自身；對「風格」的感受力，也從歷史的回到當代。

另外我們可以重新來看待的，就是「元嘉」、「永明」、「宮體」這三個時期，當時的文學理論家如何認知的？沈約大概可以算是「永明體」的代表人物，他在《宋書·謝靈運傳》中對元嘉體的顏謝成就，是多有褒揚的。劉勰受沈約提拔，主要活躍於蕭統文學集團，他所說的「宋初文詠，體有因革，莊老告退，山水方滋」這一段我們非常熟悉，但《文心雕龍》總結下來，他說他不願談「近世」，但每每談到「近世」，大概是批判為主。至於鍾嶸隸屬於蕭綱文學集團，他對於謝靈運大概是褒揚的多，但他的文論色彩呈現內在的多義與悖論性。他一方面強調「吟詠性情」、「直尋滋味」的重要，這和蕭綱吻合；但一方面他反過度的用典、反刻意追求聲律、反當時學習鮑照謝朓的貴族弟子，對「巧構形似之言」的態度也有些曖昧不明。相對來說蕭子顯「反鮑照」¹⁰、蕭綱的「反謝靈運」旗幟就比較彰明。我們大抵可以說蕭子顯、蕭綱所代表的「新變派」，對於「元嘉」是有所隔閡的。但現存的文獻資料，還是無法讓人去剖析「永明」對於「元嘉」的看法，新變派對於「永明」的看法。所以本文並沒有特別去強調這樣的分期分法的原因——也就在於如果所謂的「元嘉」、「永明」、「新變」、「宮體」這個代際。依舊是通過「後設」建構的、是通過想像的，那麼我們或許可跳過這樣的分期，來觀察文論家對於過去的文學成就，到底是如何感知，有如何認同與批評。

以「南朝文學集團」作為論述的軸線，並以「書寫策略」作為考察的切入點，我大致上觀察到以上的成果。這些成果有些與文學史教科書吻合，這部分能再次強化了穩定知識；而有些成果其實是文學史未必提及到的，或是文學史過於「想當然耳」但未必是最準確的，這部份則填補了南朝文學流變的空隙，也可視為本文獨到的視野與研究成果。

¹⁰ 蕭子顯反鮑照派，但他的說法也非常有趣。他說「五色之有紅紫，八音之有鄭衛」，他把鮑照當作一藻飾過度、聲律過險的創作者，但同時認為他的影響依舊不能忽略。換言之，蕭子顯認為鮑照必須存在，但是得以一種「有罪」與「偏差」的姿態存在。我於學位論文完成之後，擬續而以單篇論文來談這個問題，目前標題暫定為〈鄭衛與紅紫：從蕭子顯〈文學列傳〉論南朝文論家面對「美文」的態度〉。

(五)「文學自覺」與「書寫策略」

本文談的是「南朝文學集團」的書寫策略，既然談到中古時期的文學現象，就不太可能忽略一個重要的課題，也就是「文學自覺」。而「文學自覺」與本文談的書寫策略有什麼關係呢？由於「文學自覺」這個論域過於龐大，且本文並不聚焦於此，故於此處的結論稍微一提而已。¹¹

最早提出「六朝是一個文學自覺的時期」¹²者是魯迅，不過自魯迅之後，劉大杰、羅根澤、王瑤、游國恩、錢穆、余英時等學者，紛紛開始接受這樣的「概念」，並運用在其本身的著作中。林佳燕的形容有些文學性：「從劉大杰《中國文學發展史》到游國恩《中國文學史》，文學自覺觀念就已成爲一種基本的基礎知識，化水無痕地進入教材之中，成爲研習中國文學史的一種主流論述」¹³。

「文學自覺」最字面意義的解釋，就是對於「文學」的自我覺察。我們可以進一步來說，魯迅認爲曹丕的《典論·論文》意識到了「文學的獨立意義」，因此可以算是一種自覺。在學術的分科分門尚未如今日細膩的時期，當時的學者比較接近於「大師類型」——像胡適或魯迅這樣的人物。基本上他們所研究的領域非常廣泛，治學也涵蓋各個學門。從這個角度來說，很多觀念或理論原本可能就是一種觸類旁通的體會，就像「文學自覺」的這個概念。魯迅從曹丕的《典論·論文》指出六朝是一個「文學自覺的時期」，他舉了嵇康、阮籍的例子，其實某些程度把「人的個體自覺」(余英時語)和「文學自覺」混在一起。但基本上曹丕確實點出了「文學的獨立意義」，於是我們大致能認同六朝是一個「文學自覺」時期的說法。

但隨著學術研究的專門化，我們的研究視野也不同於以往。過去「想當然」的概念、術語、推演……都變得有許多「空隙」，有許多「可商榷」的空間。「文學自覺」概念被廣泛接受，其定義也逐漸有所模糊，所以林佳燕《六朝文學自覺觀念研究》、黃偉倫《魏晉文學自覺論題新探》兩本專著，即以後設研究的角度，對於文學自覺觀點的提出、源流、義界等進行重新探討。但兩文在結論中，也不約而同指出「文學自覺」已步入一太寬泛的定位。林佳燕最末一章就談到「文學自覺」觀念的歧見、限制與許多修正的意見，她提到「文學自覺」論述的興起出於一種後設的視野，但隨著我們的學術研究走向理論化、系統化，「文學自覺」也就與「歷史」的非線性、非單一的現實，有所矛盾：「文學史事實的存在是一

¹¹ 原本在本文的大綱設定之中，是有一節專門討論「文學自覺」與「風格」、「寫作習性」的關係，但礙於篇幅與論述的聚焦與否而刪去。或許將來亦可以獨立論文形式發表。

¹² 魯迅，〈魏晉風度及文章與藥及酒的關係〉，504頁，「後來有一般人很不以他的見解爲然。他說詩賦不必寓教訓，反對當時那些寓訓勉於詩賦的見解，用近代的文學眼光看來，曹丕的一個時代可說是「文學的自覺時代」，或如近代所說是爲藝術而藝術(Art for Art's Sake)的一派。」

¹³ 林佳燕，《六朝文學自覺觀念研究》(台北：政治大學中國文學系碩士論文，2004)，124頁。

回事，但文學史實的意義又是另外一回事。……由於「文學自覺觀念」提出於二十世紀之初，其本身帶有強烈的「直覺性」和「經驗性」，其非在有充足的學理證據之情況下才提出的，故本身此觀念所代表的是過去文學研究的一種特色，而非今日習慣思辨性、抽象化講求證據之下的產物」¹⁴

至於黃偉倫將研究成果分為五點，第五點的部分他說：「至於在理論限制的問題上，由於本文定義所謂的『自覺』當視文學之賴以產生的作者『有意識地』進行『文學的』創作，而這個能夠有自我意識的，就只有『人』，不可能是『物』……但是人文學科的研究特性就在「詮釋」，它並不存在著什麼永恆不變的定律或真理去等待人們的發現，所以它是永遠以著多元開放的態度，允許著人們從不同的視角、持不同的觀點，去表現出它的不同面向，以及去闡發出它所具有的不同意義」¹⁵。兩位學者都指出了「文學自覺」可能存在的歧異，但卻也都肯定「文學自覺」還是一個對六朝文學的精確描繪。從這一點來說，本文提出「書寫策略」的幾個面向，也與文學自覺有密切關聯。黃偉倫於論文中提到一個重點概念在於：具有「自覺者」是作者而非作品，是由於創作者的「創作主體」運作牽動。由這一點來考量「文學自覺」是很適切的。不過誠如我談《文心雕龍·體性》的「才性學習」與布迪厄「寫作習性」的差別時，所談到的「順向」與「逆向」的問題——我們現在去談南朝創作者，只能透過其作品，那麼這是一個回溯性、一個逆向的過程。所謂的創作者主體性、作家的自覺，這只能是「回溯性」的推測。

從這個角度來說，創作者根據其自身積累的「習性」，集體或個體去「設定內容」，去「選擇形式」，在同題共作或詩賦同題的作品中，展現「對話」「補充」或「反駁」「改寫」的「互文性」，這當然是一種對於「創作」本身的意識與覺察。但反身來說，文本的「內容」與「形式」，對於作者難道沒有牽動與影響嗎？沈約創作〈郊居賦〉、蕭衍創作〈孝思賦〉、〈淨業賦〉，一方面是他們對「賦」的內容(歷史)與形式(屬性)，有深刻的認知。他們意識到題材對應形式的「意義」，也能掌握到「賦」不同於「詩」或他文類的界線；另一方面來說，內容與歷史結合，形式與屬性結合，他們在無意識之中設定了這類的巨構題材，就只能選擇「賦」當作為承載的形式。這是形式、內容對於創作者的召喚。¹⁶另外，像是沈約、王融、王儉共作〈藥名詩〉、〈郡縣名詩〉，是出於集體創作，但蕭繹將此內容素材獨立出來，創作一系列〈將軍名詩〉、〈星名詩〉等作品；鍾嶸在《詩品》中以「品第論」、「體源論」的角度，將一百三十幾個作家分為三品，並透過其直觀的想像，替這些作家追溯他們風格的源流，歸於「國風」、「小雅」、「楚辭」三源。而陳叔

¹⁴ 林佳燕，《六朝文學自覺觀念研究》，235 頁。

¹⁵ 黃偉倫，《魏晉文學自覺論題新探》，460 頁。

¹⁶ 如果我們認為「創作」全然是作者的自由意志與選擇，那麼應該每個作家都可以任意地創作大賦——前面引述曹道衡談北朝對於「大賦」的心態時就提到，創作大賦依然是當時創作者的一個理想與目標……但事實終究並非如此。過去我們歸結於作家的才力有限，但難道不能說，在冥冥的創作神思形成之際，他們就沒有被靈感之神召喚或眷顧？

寶文學集團中的顧野王、劉師知、李昶的書信序辭中，發現他們對於同僚的文章風格掌握的非常深刻……從這些現象，我們都發現到，創作者完成一篇作品，或集團共作一批作品；文論家寫成一篇批評或分析源流、討論文壇風氣的著作，這都展現出他們的意志、他們對於文學本質的覺察、對於文學後設的覺察。

所以，曹丕的「文章乃經國之大業，不朽之盛世」的說法，或魯迅所謂復興時期的「為藝術而藝術」，這只是「文學自覺」的第一步。時至南朝，創作者與文論家不僅關心「文學是什麼」、「創作是否是一件獨特的志業」而已，他們更明確感知到自己的創作行為，感知他人的創作行為。對於每一個步驟的「創作流程」——設定內容，選定形式，呈現風格——都有著極高度的覺察與認知。文學集團的成員在同題共作時，刻意地選擇極相似的內容；他們根據題材語素，自由或被召喚地選擇形式；並且明確地感受風格，進一步操作風格與評論。對於他人的風格掌握清晰，對於清楚知悉自己風格的他人接賞厚愛……我們可以說，在南朝，「文學自覺」又提高到了一個新的層次。而這是必須透過本文所探討的「書寫策略」的幾個面向，才能更明確發現的。

(六)關於「未來研究展望」

魯迅在〈魏晉風度及文學與藥及酒之關係〉演講中，除了提出「文學自覺」之外，還提到六朝文學在文本資料的整備上，較其他時代來得便利：

研究那時(魏晉南北朝)的文學，現在較為容易了，因為已經有人作過工作：在文集一方面有清嚴可均輯的《全上古三代秦漢三國晉南北朝文》。其中於此有用的，是《全漢文》、《全三國文》和《全晉文》。在詩一方面有丁福保輯的《全漢三國晉南北朝詩》。丁福保是作醫生的，現在還在。輯錄關於這時代的文學評論有劉師培編的《中國中古文學史》……上面三種書對於我們的研究有很大的幫助，能使我們看出這時代的文學的確有點異彩。¹⁷

而魯迅說到的嚴可均、丁福保所輯的文獻，依舊是我們依據的主要文獻。換言之，六朝研究不同於其他的時代或領域相比，其文獻範疇大致是確定了。這一批詩賦文章，和其他朝代比也並不算少，而它們大概也不可能再增加了。也因為文獻範圍的確定，讓六朝文學研究朝著穩定的方向發展。

本文在前言處理研究回顧的部分，就已經提到的——「題材」、「專家」、「文類」、「文學理論」與「文化研究」這幾大面向——依舊是未來研究的主流，不過也由於文獻的限制，我們可以注意到：「題材」或「專家」、「文類」或「文學理論」的研究者，開始進行更精緻的研究，譬如僅針對「建安」、「太康」、「元嘉」的其中一代進行分析；或研究諸如「東晉至齊梁」、「南朝至初唐」文學現象的遞

¹⁷ 魯迅，〈魏晉風度及文學與藥及酒之關係〉，503 頁。

變。相對於前三者，「文化研究」則發展的最快速也最全面。

近年來，學者不斷嘗試將新方法融入古典文學研究中，像王建元以「現象學」論謝靈運詩；而鄭毓瑜、陳昌明運用「知覺現象學」梳理「情境」、「感官」等問題¹⁸；另外，國族與遺民的論述，也成為新興議題——「遺民」指的是「江山易代之際，以忠於先朝而恥仕新朝者」¹⁹。像鄭毓瑜談的「哀江南論述」；許東海談庾信心態轉變與的國族認同；王文進先生從文本的空間發掘出偏安政權的「空間想像」，這都是具有理論敏銳度的視角，所開創的斐然成果。這都可以視為「由文本出發，觀察其背後文化現象」的「文化研究」方法。

如果從「文學四元素」(宇宙、作品、作者、讀者)來說，或許可以這樣歸納——稍早的六朝文學研究聚焦於「作品」的問題。無論是專家研究、主題研究，都在歸納作品層次的現象；但近年來六朝文學研究則轉向探索「作者」²⁰的問題，就像鄭毓瑜、許東海談的庾信與遺民的問題；陳昌明談到的六朝作者的感官描寫；王文進談的南朝士人的心靈圖景與空間想像。我們從「作品在寫什麼」進展到「作者在想什麼」的論述，這是整體研究趨勢的改變。

我們都知道，自從西方的文學理論以及不限於文學研究的各種理論、思潮、議題，進入到台灣學術研究圈之後，古典文學研究也開始有所回應與改變。²¹我們不能說整個中國古典文學研究學圈，都已經接受了西方思潮與議題的洗禮。但因為新視野、新理論的引薦，我們的研究方向與視野確實有些改變。筆者身處傳統研究方法與新視野的交匯處，也不斷地對於此一問題進行探索與反思。在本論文中，我也運用了社會學與符號學的視角——「互文性」與「習性」，不過我也明確地讓其扮演視角的功能，而並不以此為論述主軸。在徵引過程中，筆者也不斷辯證、思考這些術語或概念本身的不確定性與必要性。而我們應該做的，恐怕是將分析的文本作品視為主體，將理論或方法視為工具，任其發揮工具性。這樣

¹⁸ 可參照鄭毓瑜《六朝情境美學》(台北：里仁，1997)的第三章〈觀看與存在〉談的「觀看」創作者自身的存在意義的問題；以及陳昌明《六朝文學之感官辯證》(台北：里仁，2005)的第三、四、五章的部分，都有徵引到梅洛龐蒂《眼與心》(兩位先生徵引的該著作，乃由劉涵韻翻譯，中國社會科學院於1992年出版的版本，而由龔卓軍翻譯，典藏藝術家庭股份有限公司於2007出的版本則是較新的版本)的論述。且陳昌明的第四章論謝靈運和鮑照山水詩的引文，與鄭毓瑜吻合。可見兩位學者其實受到相同理論的觸發，而對於山水詩開始出現了新的觀察視角。

¹⁹ 謝正光，《清初詩文與士人交遊考》(南京：南京大學，2001)，6頁。

²⁰ 但值得注意的是——此處所謂的「作者」研究又不是傳統的「知人論世」研究，所謂的「某某作者幾歲被貶謫到某地，然後作某詩」這樣的研究和近年來的「作者轉向」相比，前者過於粗糙而單一化文學創作的流程。這是必須要釐清的。

²¹ 台灣學術研究圈與西方思潮的關係，實則盤根錯節，非常複雜。在1945年之前台灣受到東亞最先進、象徵「東亞現代性」的日本所殖民，國民黨政權進駐台灣，台灣開始受到美援文化的影響。戰後嬰兒潮的學者赴歐美留學，學成歸國，也因此台灣的文學研究較其他東亞國家來得更具「第一世界」色彩。再者，在全球化議題與後911時代來臨的今日，恐怖攻擊與中東問題成為世界關注的焦點。台灣這樣有著豐富殖民經驗的所在，學術圈與社會進而吸收後殖民、國族認同、空間等以及相關理論，也較來得迅速而有其歷史意義。於是，這些理論成為了顯學，在各個學科通行，隨之也影響到了古典文學研究。

終不至於捨本逐末、削足適履。

本文以「書寫策略」考察切入點，將之聚焦於「內容設定」、「形式選擇」、「風格(論)生成」等面向來觀察。當然是著眼於南朝文學集團特殊的創作模式。創作者們集體設定一題目題材，進行共作；他們同時擅長詩與賦兩形式，甚或將以詩賦分別創作一同題的作品；他們善於分析、統整文學史發展以及當時的文學流變與文壇風尚……但更進一步來說，「書寫策略」這個切入點，應該所有中國文學史、或所有文學創作都適用的概念，只是南朝有上述這些獨特性，故於此施用於之。當然，我也殷殷期盼著「書寫策略」這個看似有些過時、沒那麼議題性主導的考察，在將來能夠進而被運用於各個時期的各種文學史現象，並由此觀察它們流變與發展。

雖然筆者只不過是一個初入學門的新鮮人，不過我總認為——這些外來的、新穎的理論思潮，難免會隨著我們身處的環境、背景、歷史而有所改變或更新，或許將來，我們還是回到「文學研究」從初之處：對一個朝代、一個集團、一個作家、一篇作品、一篇文本，更甚至是一個段落、一個句子、一個詞彙……從而進行原始的細讀、賞析、感受與理解。而這正也是本論文嘗試的工作。





附錄

- (附表一：南朝文學集團成員詩賦題材一覽表)
 (附表二：南朝文學集團成員兼有詩賦一覽表)
 (附表三：南朝文學集團成員一覽表)
 (附表四：歷代文論中「六朝文學系譜」一覽表)
 (附表五：「六朝文學系譜」統計表)

附表一：

文類 作品 題材	詩	賦
詠動物題材	宋·謝惠連〈詠螺蚌詩〉 宋·袁淑〈啄木詩〉 宋·顏延之〈歸鴻詩〉 宋·鮑照〈詠雙燕詩〉 齊·謝朓〈詠鸚鵡詩〉 梁·范雲〈詠早蟬詩〉 梁·沈約〈詠湖中雁詩〉、〈聽蟬鳴應詔〉、〈侍宴詠反舌詩〉 梁·何遜〈詠白鷗兼嘲別者詩〉 梁·吳均〈主人池前鶴詩〉 梁·紀少瑜〈空中飛螢詩〉 梁·張率〈詠躍魚應詔詩〉 梁·劉孝綽〈詠百舌詩〉、〈詠素蝶詩〉、 〈賦得始歸雁詩〉 梁·蕭子範〈夜聽雁詩〉、〈後堂聽蟬詩〉 梁·蕭紀〈詠鵲〉 梁·蕭綱〈賦得隴坻雁初飛詩〉、〈繫馬詩〉、 〈賦得舞鶴詩〉、〈登板橋詠洲中獨鶴詩〉、 〈聽早蟬詩〉、〈詠峽蝶詩〉、〈詠	宋·劉義慶〈鶴賦〉、〈山雞賦〉 宋·劉義恭〈白馬賦〉 宋·王徽〈野鷺賦〉 宋·孔寧子〈耗牛賦〉 宋·謝惠連〈鸚鵡賦〉、〈白鷺賦〉 宋·謝莊〈赤鸚鵡賦應詔〉、〈舞馬賦應詔〉、 宋·顏延之〈白鸚鵡賦〉、〈赭白馬賦〉、 〈寒蟬賦〉 宋·沈演之〈白鳩頌〉 宋·鮑照〈舞鶴賦〉、〈野鵝賦〉、 〈尺蠖賦〉、〈飛蛾賦〉 齊·卞彬〈蝦蟆賦〉、〈蚤虱賦〉 齊·謝朓〈野鷺賦〉 梁·蕭綱〈鴛鴦賦〉、〈鸚鵡賦〉 梁·蕭繹〈鴛鴦賦〉 梁·蕭統〈鸚鵡賦〉、〈蟬賦〉 梁·蕭子暉〈反舌賦〉 梁·沈約〈天淵水鳥應詔賦〉、〈反

¹ 此處所選庾信詩賦，根據倪璠《庾子山集注》與葉慕蘭《庾信年譜新編及其詩歌析論》(台北：洪業文化，2004)的部分區分，取其北羈(554)之前的作品。無明確繫年者則根據題材盡量收入。

	<p>螢詩》、〈詠飛來鵝鵝詩〉、〈詠單鳧詩〉、 〈詠寒鳧詩〉、〈詠蜂詩〉、〈登山馬詩〉、 〈夜望單飛雁詩〉 梁·庾肩吾〈和晉安王詠燕詩〉、〈詠簷 燕詩〉 梁·褚澧〈賦得蟬詩〉 梁·蕭繹〈詠晚棲烏詩〉、〈落日射熊 詩〉、〈後園看騎馬詩〉、〈詠螢火詩〉、〈賦 得登山馬詩〉 梁·江洪〈和新浦侯詠鶴詩〉 梁·沈旋〈詠螢火詩〉 梁·沈趨〈詠雀詩〉 梁·沈君攸〈雙燕離〉、〈同陸廷尉驚早 蟬詩〉 梁·庾信〈鬪雞詩〉、〈賦得集池雁詩〉、 〈詠雁詩〉、〈秋夜望單飛雁詩〉 陳·沈炯〈詠老馬詩〉 陳·陰鏗〈詠鶴詩〉 陳·周弘正〈詠石鯨應詔詩〉、〈詠老敗 鬪雞詩〉 陳·張正見〈賦得威鳳棲梧詩〉、〈賦得 魚躍水生花詩〉、〈新題得寒樹晚蟬疏 詩〉、〈賦得秋蟬喝柳應衡陽王教詩〉 陳·徐陵〈鬪雞詩〉 陳·劉刪〈賦得馬詩〉、〈詠蟬詩〉、〈賦 得獨鶴凌雲去詩〉 陳·褚玠〈鬪雞冬郊道詩〉 陳·阮卓〈賦得蓮下游魚詩〉 陳·韋鼎〈長安聽百舌詩〉</p>	<p>舌賦〉 梁·徐勉〈鵲賦〉 梁·張率〈河南國獻舞馬賦〉 梁·何遜〈窮鳥賦〉 梁·劉孝威〈正旦春雞贊〉 梁·庾信〈鴛鴦賦〉 陳·陳叔寶〈夜亭度雁賦〉 陳·徐陵〈鴛鴦賦〉 陳·褚玠〈風裡蟬賦〉</p>
詠植物題材	<p>宋·袁淑〈種蘭詩〉 宋·鮑照〈山行見孤桐詩〉 齊·王融〈詠池上梨花詩〉、〈詠梧桐 詩〉、〈詠女蘿詩〉 齊·謝朓〈詠竹詩〉、〈詠落梅詩〉、〈詠 牆北梔子詩〉、〈詠薔薇詩〉、〈詠蒲詩〉、 〈詠兔絲詩〉、〈遊東堂詠梧桐詩〉 齊·劉繪〈詠萍詩〉、〈和池上梨花詩〉 梁·蕭衍〈紫蘭始萌詩〉 梁·范雲〈詠桂樹詩〉、〈詠寒松詩〉、〈園 橘詩〉</p>	<p>宋·劉義恭〈桐樹賦〉 宋·王徽〈華芍藥賦〉 宋·何承天〈木瓜賦〉 宋·孔璠之〈艾賦〉 宋·謝惠連〈甘賦〉、〈橘賦〉、〈仙 人草贊〉、〈松贊〉 宋·顏延之〈行殯賦〉、〈赤槿 頌〉、〈碧芙蓉頌〉、〈蜀葵贊〉 宋·顏測〈山石榴賦〉、〈梔子贊〉 宋·卞伯玉〈菊賦〉、〈蠶賦〉 宋·袁淑〈桐賦〉 宋·鮑照〈芙蓉賦〉、〈園葵賦〉</p>

<p>梁·任昉〈詠池邊桃詩〉</p> <p>梁·丘遲〈芳樹詩〉、〈玉階春草詩〉</p> <p>梁·虞羲〈見江邊竹詩〉、〈橘詩〉</p> <p>梁·沈約〈詠簷前竹詩〉、〈翫庭柳詩〉、 〈麥李詩〉、〈詠桃詩〉、〈詠青苔詩〉、〈詠 新荷應詔詩〉、〈詠山榴詩〉、〈寒松詩〉、 〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉、〈園橘詩〉、 〈詠梨應詔詩〉、〈西地梨詩〉、〈詠芙蓉 詩〉、〈詠杜若詩〉、〈詠鹿蔥詩〉、〈詠甘 蕉詩〉、〈詠菰詩〉、〈詠竹詩〉</p> <p>梁·劉霽〈詠荔枝詩〉</p> <p>梁·柳惲〈詠薔薇詩〉</p> <p>梁·何遜〈詠早梅詩〉</p> <p>梁·吳均〈共賦韻詠庭中桐詩〉、〈詠柳 詩〉、〈梅花詩〉、〈萍詩〉</p> <p>梁·蕭統〈詠同心蓮詩〉</p> <p>梁·劉孝綽〈於座應令詠梨花詩〉</p> <p>梁·庾仲容〈詠柿詩〉</p> <p>梁·劉孝威〈枯葉竹詩〉、〈詠剪綵花詩〉</p> <p>梁·徐摛〈詠橘詩〉</p> <p>梁·劉孝儀〈詠石蓮詩〉</p> <p>梁·蕭子範〈落花詩〉</p> <p>梁·蕭綱〈奉答南平王康齋朱櫻詩〉、〈賦 詠棗詩〉、〈雪裡覓梅花詩〉、〈春日看梅 花詩〉、〈和湘東王陽雲樓簷柳詩〉、〈詠 初桃詩〉、〈詠橘詩〉、〈香茅詩〉、〈詠柳 詩〉、〈詠芙蓉詩〉、〈詠梔子花詩〉、〈賦 得薔薇詩〉、〈檉詩〉、〈詠疏楓詩〉、〈詠 藤詩〉</p> <p>梁·庾肩吾〈芝草詩〉、〈詠桂樹詩〉、〈賦 得池萍詩〉、〈新苔詩〉</p> <p>梁·王筠〈奉酬從兄臨川桐樹詩〉、〈摘 安石榴贈劉孝威詩〉、〈和孔中丞雪裡梅 花詩〉、〈摘園菊贈謝僕射舉詩〉</p> <p>梁·褚澧〈詠柰詩〉</p> <p>梁·鮑泉〈詠剪綵花詩〉、〈詠梅花詩〉、 〈詠薔薇詩〉</p> <p>梁·蕭繹〈詠石榴詩〉、〈賦得竹詩〉、〈賦 得蒲生我池中詩〉、〈詠陽雲樓簷柳 詩〉、〈綠柳詩〉、〈詠梅詩〉、〈宜男草 詩〉、〈細草詩〉、〈賦得春荻詩〉</p> <p>梁·江洪〈和新浦侯齋前竹詩〉、〈詠薔 薇詩〉、〈詠荷詩〉</p> <p>梁·蕭譽〈大梨詩〉、〈詠百合詩〉、〈詠</p>	<p>齊·蕭子良〈梧桐賦〉</p> <p>齊·王儉〈和竟陵王子良高松 賦〉、〈靈丘竹賦應詔〉</p> <p>齊·王融〈應竟陵王教梧桐賦〉</p> <p>齊·謝朓〈高松賦奉竟陵王教 作〉、〈杜若賦奉隋王教於坐獻〉</p> <p>梁·蕭綱〈梅花賦〉、〈修竹賦〉</p> <p>梁·蕭統〈芙蓉賦〉</p> <p>梁·蕭子暉〈冬草賦〉</p> <p>梁·沈約〈愍哀草賦〉、〈高松 賦〉、〈桐賦〉</p> <p>梁·江淹〈蓮華賦〉、〈青苔賦〉、 〈金燈草賦〉、〈靈丘竹賦〉、〈石 劫賦〉、〈草木頌〉</p> <p>梁·任昉〈靜思堂丘竹應詔〉</p> <p>梁·陶弘景〈水仙賦〉</p> <p>梁·徐勉〈萱草花賦〉</p> <p>梁·徐摛〈東蕉捲心賦〉</p> <p>梁·吳均〈橘賦〉</p> <p>梁·張纘〈瓜賦〉</p> <p>梁·王筠〈芍藥賦〉、〈蜀葵花賦〉</p> <p>梁·蕭譽〈櫻桃賦〉</p> <p>陳·陳叔寶〈棗賦〉</p> <p>陳·周弘讓〈山蘭賦〉</p> <p>陳·顧野王〈弗崖篠賦〉</p> <p>陳·張正見〈哀桃賦〉</p> <p>陳·陳暄〈食梅賦〉</p> <p>陳·陸瓊〈栗賦〉</p>
---	--

	<p>蘭詩》 梁·江總〈詠李詩〉 梁·庾信〈詠樹詩〉、〈杏花詩〉、〈忽見檳榔詩〉、〈賦得荷詩〉、〈移樹詩〉、〈奉梨詩〉、</p> <p>陳·陰鏗〈侍宴賦得夾池竹詩〉、〈雪裡梅花詩〉 陳·陸玠〈賦得雜言詠栗詩〉 陳·張正見〈賦得垂柳映斜谿詩〉、〈賦得岸花臨水發詩〉、〈賦得風生翠竹裡應教詩〉、〈賦得山中翠竹詩〉、〈賦得階前嫩竹〉、〈賦新題得蘭生野徑詩〉 陳·徐陵〈詠柑詩〉 陳·祖孫登〈詠柳詩〉、〈詠城塹中荷詩〉 陳·劉刪〈詠青草詩〉、〈詠松上輕蘿詩〉</p>	
詠器物題材 ²	<p>宋·謝莊〈長笛弄〉</p> <p>齊·王融〈詠琵琶詩〉、〈詠幔詩〉、〈離合賦物爲詠詠火〉、〈四色詠〉 齊·丘巨源〈詠七寶扇詩〉 齊·謝朓〈詠鏡臺詩〉、〈詠燈詩〉、〈詠燭詩〉、〈詠琴詩〉、〈詠烏皮隱幾詩〉、〈詠席詩〉、〈詠竹火籠詩〉 齊·虞炎〈詠廉詩〉 齊·劉繪〈詠博山香爐詩〉</p> <p>梁·蕭衍〈詠笛詩〉、〈詠燭詩〉、〈詠筆詩〉 梁·范雲〈詠井詩〉、〈悲廢井詩〉 梁·丘遲〈題琴朴奉柳吳興詩〉 梁·沈約〈詠竹火籠詩〉、〈和劉雍州繪博山香爐詩〉、〈詠箎詩〉、〈詠竹檳榔盤詩〉、〈詠笙詩〉、〈詠箏詩〉、〈詠帳詩〉、〈十詠二首(領邊繡、腳下履)〉 梁·柳惲〈詠席詩〉 梁·何遜〈與虞記室諸人詠扇詩〉 梁·吳均〈詠寶劍詩〉、〈詠燈詩〉、〈以服散鎗贈殷鈞詩〉</p>	<p>宋·劉駿〈華林清暑殿賦〉 宋·劉義慶〈箎篴賦〉 宋·劉義恭〈華林清暑殿賦〉 宋·謝惠連、〈箏贊〉、〈白羽扇贊〉 宋·顏延之〈新喻侯茅齋贊〉 宋·鮑照〈觀漏賦〉</p> <p>齊·王僧虔〈書賦〉 齊·王儉〈竟陵王山居贊〉</p> <p>梁·蕭衍〈圍棋賦〉 梁·蕭綱〈箏賦〉、〈金罇賦〉、〈列燈賦〉、〈對燭賦〉、〈眼明囊賦〉 梁·蕭繹〈對燭賦〉 梁·蕭統〈殿賦〉、〈銅博山香爐賦〉、〈扇賦〉 梁·江淹〈橫吹賦〉、〈扇上彩畫賦〉、〈丹沙可學賦〉、〈井賦〉、〈燈賦〉、〈翡翠賦〉、〈銅劍贊〉 梁·張率〈河南國獻舞馬賦〉 梁·吳均〈筆格賦〉、〈碎珠賦〉 梁·劉孝威〈辟厭青牛畫贊〉</p>

² 就詩文類而言題材較清楚乃「詠器物」，但就賦文類而言，一方面與器用有關，另一方面有並非專只一器物，譬如詠宮室(京殿苑獵題材至南朝數量已非常稀少，但仍不乏有作者(劉駿與其集團成員共作的〈華林清暑殿賦〉)，以及其他詠詠較抽象物等辭賦——如〈圍棋賦〉、譬如〈書賦〉、〈綉賦〉等，亦暫時歸於此類。

	<p>梁·陸罩〈詠笙詩〉 梁·紀少瑜〈詠殘燈詩〉 梁·蕭統〈賦書帙詩〉 梁·徐勉〈詠司農府春幡詩〉、〈詠琵琶詩〉 梁·劉孝綽〈秋夜詠琴詩〉 梁·到溉〈秋夜詠琴詩〉 梁·劉孝威〈和廉裡燭詩〉、〈楔飲嘉樂殿詠曲水中燭影詩〉 梁·徐摛〈詠筆詩〉、〈賦得簾塵詩〉 梁·劉孝儀〈詠簫詩〉 梁·蕭綱〈詠筆格詩〉、〈詠鏡詩〉、〈賦得樂器名得箜篌詩〉、〈詠籠燈絕句詩〉、〈賦得白羽扇詩〉、〈和湘東王古意詠燭詩〉 梁·庾肩吾〈詠胡牀應教詩〉 梁·王筠〈詠燈檠詩〉、〈詠蠟燭詩〉、〈詠利輕舟臨汝侯教詩〉 梁·蕭繹〈詠池中燭影詩〉、〈穀義詠燭詩〉 梁·江洪〈爲傅建康詠紅箋詩〉 梁·王臺卿〈詠箏詩〉 梁·蕭簪〈塵尾詩〉、〈詠紙詩〉、〈牀詩〉、〈詠弓詩〉、〈詠履詩〉 梁·庾信〈詠畫屏風二十五首〉、〈詠鏡〉 陳·陳叔寶〈七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物次第用得帳屏風案唾壺履〉 陳·陸瓊〈玄圃宴各詠一物須箏詩〉 陳·孔範〈和陳主詠鏡詩〉</p>	<p>梁·甄玄成〈車賦〉 梁·庾信〈燈賦〉、〈對燭賦〉、〈鏡賦〉 陳·顧野王〈舞影賦〉、〈箏賦〉、〈笙賦〉 陳·傅綽〈博山香爐賦〉、〈笛賦〉 陳·陸瑜〈琴賦〉</p>
<p>詠女性題材 (宮體歸於此類)</p>	<p>宋·謝惠連〈擣衣詩〉 宋·顏峻〈擣衣詩〉 宋·劉駿〈夜聽妓詩〉 宋·鮑照〈夜聽妓詩〉 宋·袁伯文〈楚妃歎〉 齊·王融〈奉和織織詩〉 齊·丘巨源〈聽鄰妓詩〉 齊·謝朓〈和王主簿季哲怨情詩〉、〈夜聽妓詩〉 梁·蕭衍〈織婦詩〉、〈戲作詩〉、〈詠舞詩〉、〈擣衣詩〉</p>	<p>宋·袁伯文〈美人賦〉 梁·蕭綱〈采蓮賦〉、〈舞賦〉 梁·蕭繹〈蕩婦秋思賦〉、〈采蓮賦〉 梁·沈約〈麗人賦〉、〈傷美人賦〉 梁·江淹〈麗色賦〉、〈傷婦自悲賦〉、〈江上神女賦〉 梁·劉綏〈照鏡賦〉 梁·張纘〈妒婦賦〉 梁·庾信〈蕩子賦〉</p>

梁·江淹〈詠美人春遊詩〉、〈征怨詩〉
 梁·丘遲〈答徐侍中爲人贈婦詩〉
 梁·沈約〈夢見美人詩〉、〈十詠之詠領邊繡〉、〈十詠之詠腳下履〉
 梁·何遜〈和蕭諮議岑離閨怨詩〉、〈詠照鏡詩〉、〈看伏郎新婚詩〉、〈詠娼婦詩〉、〈詠舞妓詩〉、〈爲人妾思詩〉、〈閨怨詩〉、〈苑中詩〉、〈苑中見美人〉
 梁·柳惲〈擣衣詩〉
 梁·王訓〈奉和率爾有詠詩〉、〈應令詠舞詩〉
 梁·吳均〈去妾贈前夫詩〉、〈詠少年詩〉、〈閨怨詩〉
 梁·王僧孺〈爲何庫部舊姬擬靡蕪之句〉、〈何生姬人有怨詩〉、〈爲人傷近而不見詩〉、〈月夜詠陳南康新有所納詩〉、〈詠擣衣詩〉、〈與司馬治同聞鄰婦夜織詩〉、〈春閨有怨詩〉、〈秋閨怨詩〉、〈詠寵姬詩〉、〈爲人寵姬有怨詩〉、〈爲姬人自傷詩〉、〈爲人有贈詩〉、〈見貴者初迎盛姬聊爲之詠詩〉、〈爲徐僕射妓作詩〉、〈春怨詩〉
 梁·徐悱〈對房前桃樹詠佳期贈內詩〉、〈贈內詩〉
 梁·陸罩〈閨怨詩〉
 梁·張率〈長相思〉
 梁·蕭統〈詠林下作妓詩〉、〈詠彈箏人詩〉
 梁·殷芸〈詠舞詩〉
 梁·何思澄〈南苑逢美人詩〉
 梁·劉遵〈繁華應令〉、〈應令詠舞〉
 梁·蕭子顯〈春閨思詩〉、〈詠苑中遊人詩〉
 梁·劉孝綽〈淇上人戲蕩子婦示行事詩〉、〈愛姬贈主人詩〉、〈爲人贈美人詩〉、〈遙見鄰舟主人投一物眾姬爭之有客請餘爲詠〉、〈同武陵王看妓詩〉、〈詠姬人未肯出詩〉、〈遙見美人採荷詩〉、〈詠眼詩〉
 梁·劉綏〈看美人摘薔薇詩〉、〈左右新婚詩〉
 梁·楊暉〈詠舞詩〉
 梁·劉孝威〈詠佳麗詩〉、〈望隔牆花詩〉、〈賦得香出衣詩〉

梁·何敬容〈詠舞詩〉
 梁·劉孝儀〈閨怨詩〉、〈和詠舞詩〉、〈舞
 就行詩〉
 梁·蕭紀〈同蕭長史看妓〉
 梁·蕭綱〈和湘東王名士悅傾城詩〉、〈和
 徐錄事見內人作臥具詩〉、〈戲贈麗人
 詩〉、〈率爾爲詠詩〉、〈秋閨夜思詩〉、〈詠
 內人晝眠詩〉、〈傷美人詩〉、〈孿童詩〉、
 〈俚婦怨情詩〉、〈詠舞詩〉、〈春閨情
 詩〉、〈詠美人看畫詩〉、〈詠人棄妾詩〉、
 〈美人晨粧詩〉、〈和林下妓應令詩〉、
 〈夜聽妓詩〉、〈曉思詩〉、〈同庾肩吾四
 詠詩〉、〈詠獨舞詩〉、〈詠舞詩〉
 梁·庾肩吾〈詠美人看畫詩〉、〈南苑看
 人還詩〉、〈詠美人看畫應令詩〉、〈同蕭
 左丞詠摘梅花詩〉、〈詠舞詩〉、〈詠舞曲
 應令詩〉、〈詠主人少姬應教詩〉、〈石崇
 金穀妓詩〉
 梁·王筠〈五日望採拾詩〉、〈向曉閨情
 詩〉、〈閨情詩〉
 梁·鮑泉〈寒閨詩〉
 梁·蕭綸〈車中見美人詩〉、〈姬人詩〉
 梁·蕭繹〈代舊姬有怨詩〉、〈夕出通波
 閣下觀妓詩〉、〈看摘薔薇詩〉、〈戲作艷
 詩〉、〈和林下作妓應令詩〉、〈閨怨詩〉、
 〈寒閨詩〉、〈和彈箏人詩〉、〈詠歌詩〉、
 〈送西歸內人詩〉
 梁·徐君蒨〈初春攜內人行戲詩〉、〈共
 內人夜坐守歲詩〉
 梁·江洪〈詠舞女詩〉、〈詠美人治粧〉
 梁·孔翁歸〈奉和湘東王教班婕妤詩〉
 梁·庾丹〈秋閨有望詩〉
 梁·沈君攸〈待夜出妓詩〉
 梁·庾信〈奉和示內人詩〉、〈和詠舞
 詩〉、〈夜聽擣衣詩〉

 陳·陰鏗〈南征閨怨詩〉、〈秋閨怨詩〉、
 〈和樊晉陵傷妾詩〉、〈侯司空宅詠妓
 詩〉
 陳·周弘正〈看新婚詩〉、〈詠歌人偏得
 日照詩〉、〈詠班竹掩團扇詩〉
 陳·陳叔寶〈聽箏詩〉、〈戲贈沈后〉
 陳·徐陵〈中婦織流黃〉、〈走筆戲書應
 令詩〉、〈春情詩〉、〈奉和詠舞詩〉、〈和

	<p>王舍人送客未還閨中有望詩》、〈詠織婦詩〉</p> <p>陳·劉刪〈侯司空宅詠妓詩〉</p> <p>陳·江總〈和衡陽殿下高樓看妓詩〉、〈賦得空閨苑詩〉、〈秋日新寵美人應令詩〉、〈新入姬人應令詩〉、〈閨怨篇〉、〈內殿賦新詩〉、〈姬人怨〉、〈姬人怨服散篇〉</p> <p>陳·伏知道〈詠人聘妾仍逐琴心詩〉</p> <p>陳·吳尙野〈詠鄰女樓上彈琴詩〉</p> <p>陳·吳思玄〈閨怨詩〉</p> <p>陳·何曼才〈爲徐陵傷妾詩〉</p> <p>陳·許倪〈破扇詩〉</p> <p>陳·蕭驎〈詠柏複詩〉</p> <p>陳·蕭琳〈隔壁聽妓詩〉</p>	
詠節令題材	<p>宋·袁淑〈詠冬至詩〉</p> <p>宋·謝惠連〈七月七日夜詠牛女詩〉、〈秋懷詩〉、〈詠冬詩〉</p> <p>宋·顏延之〈爲織女贈牽牛詩〉</p> <p>宋·何偃〈七夕月下詩〉</p> <p>宋·劉駿〈初秋詩〉、〈秋夜詩〉、〈四時詩〉、〈七夕詩〉</p> <p>宋·謝莊〈和元日雪花應詔詩〉、〈七夕夜詠牛女應制詩〉</p> <p>宋·鮑照〈三日詩〉、〈詠秋詩〉、〈秋夕詩〉、〈秋夜詩〉、〈和王護軍秋夕詩〉、〈和王羲興七夕詩〉、〈冬至詩〉、〈冬日詩〉</p> <p>宋·顏測〈七夕聯句詩〉、〈九日坐北湖聯句詩〉</p> <p>宋·徐爰〈詠女牛詩〉</p> <p>齊·王儉〈春日家園詩〉、〈春詩〉、〈春夕詩〉</p> <p>齊·謝朓〈冬日晚郡事隙詩〉、〈冬緒積懷示蕭諮議虞田曹劉江二常侍詩〉、〈春思詩〉、〈秋夜詩〉</p> <p>梁·蕭衍〈首夏泛天池詩〉、〈七夕詩〉</p> <p>梁·范雲〈望織女詩〉</p> <p>梁·江淹〈惜晚春應劉秘書詩〉、〈秋戲納涼奉和刑獄舅詩〉、〈郊外望秋答殷博士詩〉、〈冬盡難離和丘長史詩〉、〈當春四韻同□左丞詩〉、〈感春冰遙和謝中書詩〉</p>	<p>宋·劉義恭〈感春賦〉</p> <p>宋·沈勃〈秋羈賦〉</p> <p>齊·褚淵〈傷秋賦〉</p> <p>齊·謝朓〈七夕賦奉護軍命作〉</p> <p>梁·蕭綱〈晚春賦〉、〈秋興賦〉、〈覽秋賦〉</p> <p>梁·蕭繹〈春賦〉、〈秋風搖落〉</p> <p>梁·蕭子範〈家園三月三日賦〉</p> <p>梁·江淹〈四時賦〉</p> <p>梁·張纘〈秋雨賦〉</p> <p>梁·庾信〈春賦〉、〈七夕賦〉</p>

梁·虞羲〈春郊詩〉
 梁·沈約〈三月三日率爾成章詩〉、〈織女贈牽牛詩〉、〈初春詩〉、〈春詠詩〉、〈傷春詩〉、〈秋夜詩〉、〈上巳華光殿詩〉
 梁·任昉〈苦熱詩〉
 梁·柳惲〈七夕穿針詩〉
 梁·何遜〈七夕詩〉
 梁·吳均〈秋念詩〉、〈春詠詩〉
 梁·王僧孺〈秋日愁居答孔主簿詩〉、〈春思詩〉、〈詠春詩〉
 梁·紀少瑜〈春日詩〉
 梁·蕭統〈晚春詩〉
 梁·劉遵〈七夕穿針詩〉、〈四時行生回詩〉
 梁·徐勉〈夏詩〉
 梁·蕭子顯〈春別詩〉
 梁·蕭瑱〈春日詒劉孝綽詩〉
 梁·劉孝綽〈春日從駕新亭應制詩〉、〈秋雨臥疾詩〉、〈奉和湘東王應令詩〉
 梁·劉孝綽〈望月詩〉、〈詠日應令詩〉
 梁·劉緩〈雜詠和湘東王詩〉、〈奉和玄圃納涼詩〉
 梁·劉孝威〈奉和六月壬午應令詩〉、〈苦暑詩〉、〈奉和逐涼詩〉、〈奉和湘東王應令(〈春宵〉、〈冬曉〉)〉、〈詠織女詩〉、〈七夕穿針詩〉、〈九日酌菊酒詩〉
 梁·蕭子雲〈春思詩〉
 梁·蕭子暉〈春宵詩〉、〈冬曉詩〉
 梁·蕭子範〈夏夜獨坐詩〉、〈春望古意詩〉
 梁·蕭綱〈春日想上林詩〉、〈三月三日率爾成章詩〉、〈晚春詩〉、〈和湘東王首夏詩〉、〈納涼詩〉、〈晚景納涼詩〉、〈初秋詩〉、〈秋夜詩〉、〈秋晚詩〉、〈大同八年秋九月詩〉、〈大同十年十月戊寅詩〉、〈玄圃寒夕詩〉、〈玄圃納涼詩〉、〈春日詩〉、〈秋夜詩〉、〈薄晚逐涼北樓迴望詩〉、〈七夕詩〉、〈九日賦韻詩〉、〈和湘東王三韻詩(春宵、冬曉)〉、〈七夕穿針詩〉、〈和蕭侍中子顯春別詩〉、〈雜句春情詩〉
 梁·庾肩吾〈奉和春夜應令詩〉、〈奉和太子納涼梧下應令詩〉、〈奉使江州舟中七夕詩〉、〈春日詩〉、〈七夕詩〉、〈歲盡

	<p>應令詩》、〈奉和湘東王應令詩(春宵、冬曉)》</p> <p>梁·王筠〈和吳主簿詩六首之春月〉、〈和吳主簿詩六首之秋夜〉、〈代牽牛答織女詩〉、〈苦暑詩〉、〈春日詩〉</p> <p>梁·鮑泉〈奉和湘東王春日詩〉、〈秋日詩〉</p> <p>梁·蕭繹〈春日詩〉、〈納涼詩〉、〈和劉上黃春日詩〉、〈詠秋夜詩〉、〈望春詩〉</p> <p>梁·庾信〈七夕詩〉、〈奉和夏日應令詩〉、〈奉和初秋詩〉、〈晚秋詩〉</p> <p>陳·周弘讓〈立秋詩〉</p> <p>陳·張正見〈和衡陽王秋夜詩〉、〈初春賦得池應教〉、〈秋日別庾正員詩〉</p> <p>陳·陳叔寶〈同平南弟元日思歸詩〉、〈立春日汎舟玄圃〉、〈獻歲立春風光具美汎舟玄圃〉、〈七夕宴樂修殿〉、〈初伏七夕已覺爲涼記引應徐且命燕趙清風朗月以望七襄之駕置酒陳樂各賦四韻之篇〉、〈上巳玄圃宣猷嘉辰契酌〉、〈七夕宴重詠牛女詩〉、〈同管記陸琛七夕五韻詩〉、〈同管記陸瑜七夕四韻詩〉、〈七夕宴玄圃各賦五韻〉、〈五言同管記陸瑜九日觀馬射詩〉</p> <p>陳·徐陵〈春日詩〉</p> <p>陳·江總〈山庭春日詩〉、〈七夕詩〉、〈春日詩〉、〈歲暮還宅詩〉、〈春夜山庭詩〉、〈夏日還山庭詩〉、〈衡州九日詩〉</p>	
詠物色題材	<p>宋·袁淑〈詠寒雪詩〉</p> <p>宋·謝惠連〈喜雨詩〉</p> <p>宋·顏延之〈白雲詩〉</p> <p>宋·謝莊〈喜雨詩〉、〈瑞雪詠〉</p> <p>宋·鮑照〈翫月城中西門廨中詩〉、〈喜雨詩〉、〈苦雨詩〉、〈詠白雪詩〉、〈望水詩〉、〈望孤石詩〉</p> <p>齊·王融〈奉和月下詩〉</p> <p>齊·徐孝嗣〈白雲歌〉</p> <p>齊·謝朓〈觀朝雨詩〉、〈落日悵望詩〉、〈賽敬亭山廟喜雨詩〉、〈詠風詩〉、〈落日同何儀曹煦詩〉</p>	<p>宋·謝莊〈月賦〉、〈雜言詠雪〉(瑞雪詠)</p> <p>宋·卞伯玉〈大暑賦〉</p> <p>宋·謝惠連〈雪賦〉、〈雷贊〉</p> <p>宋·袁淑〈秋晴賦〉、〈正晴賦〉</p> <p>宋·鮑照〈河清頌〉</p> <p>齊·王融〈擬風賦〉</p> <p>齊·張融〈海賦〉</p> <p>齊·謝朓〈擬風賦奉司徒教作〉、</p> <p>梁·蕭綱〈海賦〉、〈大壑賦〉</p> <p>梁·沈約〈擬風賦〉、〈雪贊〉</p> <p>梁·江淹〈赤虹賦〉、〈空青賦〉</p>

<p>梁·任昉〈同謝朓花雪詩〉 梁·丘遲〈望雪詩〉 梁·虞羲〈詠秋月詩〉、〈望雪詩〉 梁·沈約〈應王中丞思遠詠月詩〉、〈和王中書德充詠白雲詩〉、〈詠雪應令詩〉、〈庭雨應詔詩〉、〈詠餘雪詩〉 梁·何遜〈從主移西洲寓直齋內霖雨不晴懷郡中遊聚詩〉、〈春暮喜晴酬袁戶曹苦雨詩〉、〈苦熱詩〉、〈詠春雪寄族人思澄詩〉、〈和司馬博士詠雪詩〉、〈詠春風詩〉 梁·吳均〈詠雪詩〉、〈詠雲詩〉 梁·紀少瑜〈詠霜詩〉 梁·裴子野〈詠雪詩〉、〈上朝值雪詩〉 梁·蕭統〈貌雪詩〉 梁·劉孝綽〈詠風詩〉、〈望月有思詩〉、〈校書秘書省對雪詠懷詩〉 梁·劉綏〈在縣庭中看月詩〉、〈新月詩〉 梁·劉孝威〈侍宴賦得龍沙宵月明詩〉、〈奉和晚日詩〉、〈和皇太子春林晚雨詩〉、〈望雨詩〉 梁·蕭子範〈望秋月詩〉 梁·蕭綱〈詠風詩〉、〈晚日後堂詩〉、〈望月詩〉、〈開霽詩〉、〈同劉諮議詠春雪詩〉、〈雪朝詩〉、〈詠煙詩〉、〈雨後詩〉、〈華月詩〉、〈詠雲詩〉、〈浮雲詩〉、〈詠雪詩〉 梁·庾肩吾〈從駕喜雨詩〉、〈奉和武帝苦旱詩〉、〈和望月詩〉、〈和徐主簿望月詩〉、〈詠風詩〉、〈詠花雪詩〉 梁·王筠〈望夕霽詩〉 梁·鮑泉〈落日看還詩〉、〈南苑看遊者詩〉、〈江上望月詩〉 梁·蕭綸〈詠新月詩〉 梁·蕭繹〈望江中月影〉、〈詠霧詩〉、〈詠風詩〉、〈詠霧詩〉、〈詠細雨詩〉 梁·王臺卿〈詠風詩〉 梁·沈君攸〈詠冰應教詩〉 梁·庾信〈望月詩〉、〈對雨詩〉、〈舟中望月詩〉 陳·陰鏗〈詠石詩〉、〈觀釣詩〉 陳·張正見〈賦得提新雲詩〉、〈賦得白雲臨酒詩〉、〈詠雪應衡陽王</p>	<p>賦〉、〈雪山贊〉 梁·陶弘景〈雲上仙風賦〉、〈華陽頌〉 陳·張正見〈石賦〉、〈山賦〉</p>
--	--

	<p>教詩〉、〈賦得雪映夜舟詩〉、〈薄帷鑒明月詩〉、〈玄圃觀春雪詩〉、〈雪詩〉、〈賦得梅林輕雨應教詩〉</p> <p>陳·徐陵〈內園逐涼詩〉、〈詠日華詩〉、〈詠雪詩〉</p> <p>陳·陸瓊〈和張湖熟雹詩〉</p> <p>陳·祖孫登〈詠風詩〉、〈詠水詩〉</p> <p>陳·阮卓〈賦得詠風詩〉</p> <p>陳·江總〈詠採甘露應詔詩〉</p>	
餞宴題材	<p>宋·范廣淵〈征虜亭餞王少傅詩〉</p> <p>宋·劉駿〈華林都亭曲水聯句效柏梁體〉</p> <p>宋·謝惠連〈夜集離合詩〉、〈離合詩〉</p> <p>宋·沈慶之〈侍宴詩〉</p> <p>宋·鮑照〈送盛侍郎餞侯亭詩〉</p> <p>齊·王儉〈侍太子九日宴玄圃詩〉、〈侍皇太子釋奠宴詩〉</p> <p>齊·蕭子良〈九月侍宴詩〉、〈侍皇太子釋奠宴詩〉</p> <p>齊·王融〈從五帝琅邪城講武應詔詩〉、〈棲玄寺聽畢遊邸園七韻應司徒教詩〉、〈雜體報範通直詩〉、〈餞謝文學離夜詩〉</p> <p>齊·謝朓〈侍宴華光殿曲水奉敕爲皇太子作詩〉、〈三日侍華光殿曲水宴待人應詔詩〉、〈三日侍宴曲水待人應詔詩〉、〈離夜詩〉、〈侍筵西堂落日望鄉詩〉</p> <p>齊·王思遠〈皇太子釋奠詩〉</p> <p>齊·虞炎〈餞謝文學離夜詩〉</p> <p>齊·劉繪〈餞謝文學離夜詩〉</p> <p>梁·蕭衍〈宴詩〉</p> <p>梁·范雲〈餞謝文學離夜詩〉</p> <p>梁·曹景宗〈光華殿侍宴賦競病韻詩〉</p> <p>梁·任昉〈爲王嫡子侍皇太子釋殿宴詩〉、〈九日侍宴樂遊苑詩〉</p> <p>梁·丘遲〈九日侍宴樂遊苑詩〉、〈侍宴樂遊苑送徐州應詔詩〉</p> <p>梁·沈約〈侍皇太子釋殿宴詩〉、〈爲南郡王侍皇太子釋殿宴詩〉、〈三日鳳光殿曲水宴應制詩〉、〈爲臨川王九日侍太子</p>	無 ³

³ 從辭賦的內容而言，像是宋何尚之的〈華林清暑殿賦〉、謝惠連〈雪賦〉、謝莊〈月賦〉等，其實也可以歸入餞宴類，只是從標題而言，就沒有可歸入餞宴類的辭賦作品了。

宴詩〉、〈九日侍宴樂遊苑詩〉、〈三日侍
 林光殿曲水宴應制詩〉、〈侍宴樂遊苑餞
 呂僧珍應詔詩〉、〈正陽堂宴勞凱旋
 詩〉、〈餞謝文學離夜詩〉、〈侍宴謝朓宅
 餞東歸應詔詩〉、〈侍宴樂遊苑餞徐州刺
 史應詔詩〉
 梁·劉苞〈九日侍宴樂遊苑正陽堂詩〉
 梁·何遜〈九日侍宴樂遊苑詩爲西封侯
 作〉
 梁·王僧孺〈侍宴景陽樓詩〉
 梁·蕭統〈春日宴晉熙王詩〉、〈宴闌思
 舊詩〉
 梁·蕭琛〈別蕭諮議前夜以醉乖例應教
 詩〉、〈餞謝文學詩〉
 梁·何胤〈皇太子釋奠詩〉
 梁·蕭子顯〈侍宴餞陸倕應令〉
 梁·劉孝綽〈侍宴詩〉、〈三日侍華光殿
 曲水宴詩〉、〈三日侍安成王區水宴
 詩〉、〈侍宴集賢堂應令詩〉、〈侍宴餞庾
 於陵詩〉、〈侍宴餞張惠紹應詔詩〉、〈餞
 張惠紹應令〉、〈侍宴離亭應令詩〉、〈陪
 徐僕射晚宴詩〉、〈侍宴同劉公幹應令
 詩〉
 梁·張纘〈侍宴餞東陽太守蕭子雲應令
 詩〉
 梁·劉孝威〈侍宴樂遊林光殿曲水詩〉、
 〈三日侍太子曲水宴詩〉、〈侍宴賦得龍
 沙宵月明〉
 梁·蕭子雲〈冬郊望春洲王建安雋晚遊
 詩〉
 梁·蕭綱〈三日侍皇太子曲水宴詩〉、〈九
 日侍皇太子曲水宴詩〉、〈上巳侍宴林光
 殿曲水詩〉、〈和武帝宴詩〉、〈餞廬陵內
 史王脩應令詩〉、〈餞臨海太守劉孝儀蜀
 郡太守劉孝勝詩〉
 梁·庾肩吾〈侍宴應令詩〉、〈侍宴宣猷
 堂應令詩〉、〈侍宴宣猷堂宴湘東王應令
 詩〉、〈侍宴餞湘州刺史張纘詩〉、〈侍宴
 餞張孝總應令詩〉、〈三日侍蘭亭曲水宴
 詩〉、〈九日侍宴樂遊苑應令詩〉、〈侍宴
 餞湘東王應令詩〉、〈侍宴景陽樓應令
 詩〉、〈和晉安王薄晚逐涼北樓回望應教
 詩〉、〈侍宴餞東陽太守范子雲詩〉、〈三
 日侍宴詠曲水中燭影詩〉

	<p>梁·王筠〈侍宴餞遼川王北伐應詔詩〉</p> <p>陳·顧野王〈餞友之綏安詩〉</p> <p>陳·張正見〈禦幸樂遊苑侍宴詩〉、〈重陽殿成金石會竟上詩〉</p> <p>陳·陳叔寶〈上巳宴麗暉殿各賦一字十韻詩〉、〈春色禊辰盡當曲宴詩〉、〈五言畫堂涼夜履長在節歌管賦詩迴筵命酒十韻成篇〉、〈初伏七夕以覺爲涼詩〉、〈晚宴文思殿詩〉、〈宴光壁殿詠瑤山燈詩〉、〈入隋侍宴應詔詩〉、〈幸玄武湖餞吳興太守任惠詩〉、〈宴詹事陸繡省詩〉</p> <p>陳·徐陵〈侍宴詩〉</p> <p>陳·江總〈釋奠詩應令〉、〈秋日侍宴婁苑湖應詔詩〉、〈侍宴玄武觀應詔詩〉、〈宴樂修堂應令詩〉、〈三日侍宴宣猷堂曲水詩〉、〈侍宴臨芳殿詩〉、〈侍宴瑤泉殿詩〉、〈侍宴賦得起坐彈鳴琴〉</p>	
贈答題材 ⁴	<p>宋·何長瑜〈離合詩〉</p> <p>宋·陸凱〈贈范曄詩〉</p> <p>宋·劉駿〈與廬陵王紹別詩〉、〈幸中興堂餞江夏王詩〉、〈離合詩〉</p> <p>宋·顏延之〈贈王太常僧達詩〉</p> <p>宋·何偃〈答顏延年詩〉、〈和琅琊王依古詩〉</p> <p>宋·湯惠休〈贈鮑侍郎詩〉</p> <p>宋·王僧達〈答顏延年詩〉</p> <p>宋·鮑照〈答客詩〉、〈贈故人馬子喬詩〉、〈和王丞詩〉、〈日落望江贈荀丞詩〉、〈秋日示休上人詩〉、〈答休上人菊詩〉、〈吳興黃浦亭庾中郎別詩〉、〈與伍侍郎別詩〉、〈送別王宣城詩〉、〈送從弟道秀別詩〉、〈贈副都曹別詩〉、〈和傅大農與僚故別詩〉、〈與荀中書別詩〉、〈贈顧墨曹詩〉</p> <p>宋·吳遠邁〈遊廬山觀道士石室詩〉</p> <p>齊·王儉〈贈徐孝嗣詩〉</p> <p>齊·王融〈贈族叔衛軍儉詩〉、〈蕭諮議西上夜集詩〉、〈別王丞僧儒詩〉、〈寒晚</p>	<p>梁·蕭綸〈贈言賦〉</p> <p>梁·謝朓〈感友賦〉(贈裴子野)</p> <p>梁·江淹〈知己賦〉</p> <p>梁·任昉〈答陸倕感知己賦〉</p> <p>梁·陸倕〈感知己賦贈任昉〉</p> <p>梁·裴子野〈寒夜賦〉(據《梁書·謝朓傳》爲贈答)</p>

⁴ 「贈答」與「侍宴」本當應合爲一類，惟則詩作過多，今以標題與內容是否與「宴」有關而區分開。雖以贈、以送爲題，若提及餞、宴等則歸入「侍宴題材」，至於出現贈、答、送者，則歸入「贈答題材」。

敬和何徵君點詩〉
 齊·孔稚圭〈酬張長史詩〉
 齊·張融〈別詩〉、〈贈何點詩〉
 齊·徐孝嗣〈答王儉詩〉
 齊·謝朓〈答王世子詩〉、〈答張齊興詩〉、〈送江水曹還遠館詩〉、〈送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩〉、〈臨溪送別詩〉、〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚詩〉、〈酬王晉安德元詩〉、〈在郡臥病城沈尙書詩〉、〈別王丞僧孺詩〉、〈新亭渚別范零陵雲詩〉、〈和王長史臥病詩〉、〈贈王主簿詩〉、〈和別沈右率諸君詩〉、〈與江水曹至干濱戲詩〉
 齊·袁象〈贈庾易詩〉
 梁·蕭衍〈賜謝覽王柬詩〉、〈賜張率詩〉、〈送始安王方略入關詩〉、〈覺意詩賜江革詩〉、〈答蕭琛詩〉
 梁·范雲〈古意贈王中書詩〉、〈贈張徐州稷詩〉、〈答句曲陶先生詩〉、〈貽何秀才詩〉、〈答何秀才詩〉、〈贈俊公道人詩〉、〈贈沈左衛詩〉、〈送沈記室夜別詩〉
 梁·江淹〈貽袁常侍詩〉、〈古意報袁功曹詩〉、〈臥疾怨別劉長史〉、〈應劉豫章別詩〉、〈燈夜和殷長史詩〉、〈池上酬劉記室〉
 梁·宗夬〈別蕭諮議詩〉
 梁·任昉〈贈王僧孺詩〉、〈答劉居士詩〉、〈贈郭桐廬出谿口見候餘既未至郭仍進村維舟久隻郭生方至詩〉、〈答何徵君詩〉、〈贈徐徵君詩〉、〈答劉孝綽詩〉、〈答到溉詩〉、〈別蕭諮議詩〉
 梁·丘遲〈敬酬柳僕射征怨詩〉、〈贈何郎詩〉
 梁·虞羲〈敬贈蕭諮議詩〉、〈贈何錄事諲之詩〉、〈送友人上湘詩〉
 梁·沈約〈酬謝宣城朓詩〉、〈送別友人詩〉、〈去東陽與吏民別詩〉、〈酬華楊陶先生詩〉、〈華陽先生登樓不復下贈呈詩〉、〈別范安成詩〉
 梁·柳惲〈贈吳均詩〉
 梁·何遜〈望廡前水竹答崔錄事詩〉、〈暮秋答朱記室詩〉、〈酬范記室雲詩〉、〈落日前墟望贈范廣州雲詩〉、〈旦夕望江山

贈魚司馬詩〉、〈答丘長史詩〉、〈寄江州
 褚諮議詩〉、〈夕望江橋示蕭諮議揚建康
 江主簿詩〉、〈道中贈桓司馬季珪〉、〈入
 西塞示南府同僚詩〉、〈下直出豁邊答虞
 丹徒敬詩〉、〈贈諸舊遊詩〉、〈贈族人秣
 陵兄弟詩〉、〈秋夕仰贈從兄賁南詩〉、
 〈仰贈從兄興寧賁南詩〉、〈贈江長史別
 詩〉、〈送韋司馬別詩〉、〈南還道中送贈
 劉諮議別詩〉、〈與崔錄事別兼敘攜手
 詩〉、〈別沈助教詩〉、〈與沈助教同宿湓
 口夜別詩〉、〈與蘇九德別詩〉、〈贈韋記
 室黯別詩〉、〈答高博士詩〉、〈贈王左丞
 詩〉、〈西直示同員詩〉、〈敬酬王明府〉、
 〈野夕答孫郎擢詩〉、〈石頭答庾郎丹
 詩〉、〈與胡安興夜別詩〉、〈答江革聯句
 不成〉、〈又答江革詩〉
 梁·何賁南〈答何秀才詩〉
 梁·沈繇〈答何郎詩〉
 梁·孫擢〈答何郎詩〉
 梁·江革〈贈合記室聯句不成詩〉、〈又
 贈何記室詩〉
 梁·吳均〈重贈臨蒸郭某詩〉、〈與柳惲
 相贈答詩〉、〈答柳惲詩〉、〈贈柳真陽
 詩〉、〈贈任黃門詩〉、〈酬蕭新浦王洗馬
 詩〉、〈答蕭新浦詩〉、〈酬周參軍詩〉、〈贈
 杜容成詩〉、〈贈朱從事詩〉、〈贈姚郎
 詩〉、〈贈王桂陽別詩〉、〈酬別江主簿屯
 騎詩〉、〈贈周興嗣〉、〈發湘州贈親故別
 詩〉、〈同柳吳興烏亭送柳舍人詩〉、〈同
 柳吳興何山集送劉餘杭詩〉、〈送柳吳興
 竹亭詩〉、〈壽陽還與親故別詩〉、〈贈周
 散騎興嗣〉、〈周承未還重贈詩〉、〈贈王
 貴陽詩〉、〈入蘭臺贈王治書僧孺詩〉、
 〈酬郭臨丞詩〉、〈酬聞人侍郎別詩〉、
 〈贈鮑春陵別詩〉、〈酬聞人侍郎別詩〉
 〈江上酬鮑幾詩〉、〈贈柳秘書詩〉、〈遙
 贈周承詩〉、〈別王謙詩〉、
 梁·周興嗣〈答吳均詩〉
 梁·王僧孺〈贈故倉曹詩〉、〈送殷何兩
 記室詩〉、〈寄何記室詩〉
 梁·徐悱〈古意酬長史漑登琅邪詩〉
 梁·陸倕〈以詩代書別後寄贈詩〉、〈贈
 任昉詩〉
 梁·到洽〈贈任昉詩〉、〈答張秘書率詩〉

	<p>梁·裴子野〈答張貞成臯詩〉 梁·蕭統〈詒明山賓詩〉、〈餞庾仲容詩〉、〈示弟麀詩〉 梁·劉孝綽〈酬陸長史倕詩〉、〈答何記室詩〉、〈答張左西詩〉、〈歸沐呈任中丞昉詩〉 梁·劉顯〈發新林浦贈同省詩〉 梁·劉綏〈敬酬劉長史詠名士悅傾城詩〉 梁·劉之遴〈酬江總詩〉 梁·到溉〈答任昉詩〉 梁·朱异〈還東田宅贈朋離詩〉 梁·蕭子雲〈贈吳均詩〉 梁·蕭綱〈贈張纘詩〉 梁·庾肩吾〈贈周處士詩〉、〈新林送劉之遴詩〉 梁·王筠〈寓直中庶坊贈蕭洗馬詩〉、〈摘安石榴贈劉孝威詩〉、〈和孔中丞雪裡梅花詩〉、〈摘園菊贈謝僕射舉詩〉 梁·蕭繹〈贈倒溉倒洽詩〉、〈遺武陵王詩〉、〈離合詩〉、〈春別應令詩〉、〈別詩〉 梁·庾信〈別章洗馬樞詩〉、〈別庾七入蜀詩〉、〈答王司空餉酒詩〉、〈贈周處士詩〉、〈寄徐陵詩〉、〈寄王琳詩〉、〈贈別詩〉、〈春日離合詩〉</p> <p>陳·沈炯〈離荷詩贈江藻〉 陳·周弘正〈答竹林法師詩〉 陳·陰鏗〈奉送始興王詩〉、〈江津送劉光祿不及詩〉 陳·周弘讓〈留贈山中隱士詩〉 陳·張正見〈征虜亭送新安王應令詩〉 陳·徐陵〈別毛永嘉詩〉、〈秋日別庾正員詩〉、〈征虜亭送新安王應令〉、〈新亭送別應令〉 陳·江總〈贈洗馬袁朗別詩〉、〈詒孔中丞奐詩〉、〈贈賀左丞蕭舍人詩〉、〈遇長安使寄裴尚書詩〉、〈別南海賓化侯詩〉、〈別袁昌州詩〉、〈同庾信答林法師詩〉、〈答王筠澡朝守建陽門開詩〉、〈別永新侯〉</p>	
登臨遊覽題材	<p>宋·范曄〈樂遊應詔詩〉 宋·劉駿〈遊覆舟山詩〉、〈登作樂山詩〉、〈登魯山詩〉、〈濟曲阿後湖詩〉</p>	<p>宋·謝莊〈曲池賦〉、〈懷園引〉、〈山夜憂吟〉 宋·鮑照〈蕪城賦〉</p>

<p>宋·顏延之〈車駕幸京口侍遊蒜山作詩〉、〈車駕幸京口三月三日侍遊曲阿後湖詩〉、〈夏夜呈從兄散騎車長沙詩〉、〈北使洛詩〉、〈還至梁城作詩〉、〈始安郡還都與張湘州登巴陵城樓作詩〉、〈登景陽樓詩〉</p> <p>宋·劉義恭〈登景陽樓詩〉、〈彭城戲馬臺集詩〉</p> <p>宋·謝莊〈侍宴蒜山詩〉、〈猶豫章西觀洪崖井詩〉、〈自潯陽至都集道里名詩〉、〈北宅秘園詩〉、〈從駕頓上詩〉</p> <p>宋·鮑照〈侍宴覆舟山詩〉、〈蒜山被始興王命作詩〉、〈登廬山詩〉、〈從登香爐峰〉、〈從庾中郎遊園山石室詩〉、〈登翻車峴詩〉、〈登黃鶴磯詩〉、〈從過舊宮詩〉、〈從臨海王上荆初發新渚詩〉、〈還都道中詩〉、〈上潯陽還都道中作詩〉、〈還都至三山望石頭城詩〉、〈還都口號詩〉、〈行京口至竹里詩〉、〈後發渚詩〉、〈陽歧守風詩〉、〈發長松遇雪詩〉、〈行藥自城橋東詩〉、〈園中秋散詩〉、〈過銅山掘黃精詩〉、〈望孤石詩〉、〈山行見孤桐詩〉、〈月下登樓連句〉</p> <p>齊·蕭子良〈行宅詩〉、〈登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓詩〉</p> <p>齊·蕭子隆〈經劉瓛墓下詩〉</p> <p>齊·王融〈遊仙詩〉、〈春遊迴文詩〉、〈侍遊方山應詔詩〉、〈奉辭鎮西應教詩〉</p> <p>齊·孔稚圭〈旦發清林詩〉、〈遊太平山詩〉</p> <p>齊·謝朓〈遊山詩〉、〈遊敬亭山詩〉、〈將遊湘水尋句溪詩〉、〈遊東田詩〉、〈始之宣城郡詩〉、〈之宣城郡初新林浦向板橋詩〉、〈休沐重還丹陽道中詩〉、〈京路夜發詩〉、〈晚登三山還望京邑詩〉、〈始出尚書省詩〉、〈直中書省詩〉、〈宣城郡內登望詩〉、〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉、〈和何議曹郊遊詩〉、〈和劉西曹望海臺詩〉、〈和宋記室省中詩〉、〈和王著作融八宮山詩〉、〈和伏武昌登孫權故城詩〉、〈夏始和劉潺陵詩〉、〈新治北窗和何從事詩〉、〈和徐都曹初新亭渚詩〉、〈和劉中書繪入琵琶峽望積布磯</p>	<p>齊·謝朓〈覽楚江賦〉、〈遊後園賦〉</p> <p>梁·蕭子範〈建安城門峽賦〉</p> <p>梁·蕭子雲〈歲暮值廬賦〉</p> <p>梁·江淹〈江上之山賦〉</p> <p>梁·裴子野〈遊華林園賦〉</p> <p>梁·丘遲〈還林賦〉</p> <p>梁·王錫〈宿山寺賦〉</p> <p>梁·吳均〈八公山賦〉、〈吳城賦〉</p> <p>梁·張纘〈南征賦〉</p> <p>梁·蕭譽〈遊七山寺賦〉</p>
---	---

詩》、〈和江丞北戍琅邪城詩〉、〈和沈祭酒行園詩〉、〈將發石頭城上烽火樓詩〉、〈望三湖詩〉、〈臨溪送別詩〉、〈後齋迴望詩〉、〈祀敬亭山廟詩〉、〈初下館詩〉、〈往敬亭路中〉、〈祀敬亭山春雨〉齊·虞炎〈奉和竟陵王京劉瓛墓下詩〉齊·劉繪〈入琵琶峽望積布磯呈玄暉詩〉齊·袁象〈遊僊詩〉

梁·蕭衍〈登樓北顧詩〉、〈遊鍾山大敬愛寺詩〉

梁·范雲〈渡黃河詩〉、〈冶西湖詩〉、〈登三山詩〉、〈之零陵郡次新亭詩〉

梁·江淹〈侍始安王石頭城詩〉、〈從征虜始安王道中詩〉、〈從冠軍建平王登廬山香爐峰詩〉、〈從建平王遊紀南城詩〉、〈望荆山詩〉、〈步桐臺詩〉、〈渡西塞望江上諸山詩〉、〈赤亭渚詩〉、〈渡泉嶠出諸山之頂詩〉、〈遷陽亭詩〉、〈遊黃蘗山〉、〈還故園詩〉、〈劉僕射東山集詩〉、〈陸東海譙山集詩〉、〈無錫縣歷山集詩〉、〈從蕭驃騎新亭詩〉、〈吳中禮石佛詩〉

梁·任昉〈奉和登景陽山詩〉、〈泛長溪詩〉、〈落日汎舟東溪詩〉、〈濟浙江詩〉

梁·丘遲〈旦發魚浦潭詩〉、〈夜發密巖口詩〉

梁·沈約〈遊鍾山詩應西陽王教〉、〈登高望春詩〉、〈遊金華山詩〉、〈登玄暢樓詩〉、〈早發定山詩〉、〈奉和竟陵王經劉瓛墓詩〉、〈侍遊方山應詔詩〉、〈泛永康江詩〉、〈石塘瀨聽猿詩〉、〈憩郊園和約法師採藥詩〉

梁·柳惲〈奉和竟陵王經劉瓛墓下詩〉、〈從武帝登景陽樓詩〉

梁·何遜〈登石頭城詩〉、〈初發新林詩〉、〈渡連圻詩〉、〈下方山詩〉、〈入東經諸暨縣下浙江作詩〉、〈春夕早泊和劉諮議落日望水詩〉、〈還渡五州詩〉、〈宿南州浦詩〉、〈行經孫氏陵詩〉、〈塘邊見古塚詩〉、〈登禪岡寺望和虞記室詩〉、〈行經范僕射故宅詩〉、〈日夕出富陽浦口與朗公詩〉、〈從鎮江州與遊故別詩〉、〈車中見新林分別甚盛詩〉、〈曉發

詩》、〈慈老磯詩〉、〈同虞記室登樓望遠歸詩〉、〈往晉陵聯句〉

梁·吳均〈望鍾山讌集望西靜壇詩〉、〈初至壽春作詩〉、〈登壽陽八公山詩〉、〈採藥大布山詩〉、〈至湘州望南岳詩〉、〈登二妃廟詩〉

梁·劉峻〈登郁洲山望海詩〉、〈自江州還入石頭詩〉、〈使居山營室詩〉

梁·王僧孺〈落日登高詩〉、〈中川長望詩〉

梁·陸罩〈奉和往虎窟山寺詩〉

梁·紀少瑜〈遊建興苑詩〉

梁·蕭統〈和武帝遊鍾山大愛敬寺詩〉

梁·徐勉〈昧旦出新亭渚詩〉

梁·劉孝綽〈上虞鄉亭觀濤津渚學潘安仁何陽縣詩〉、〈太子汛落日望水詩〉、〈登陽雲樓詩〉、〈夕逗繁昌浦詩〉、〈櫟口守風詩〉、〈還渡浙江詩〉、〈發建興渚示到陸二黃門詩〉

梁·劉孝威〈登覆舟山望湖北詩〉、〈帆渡吉陽洲詩〉、〈出新林詩〉、〈行還值雨又爲清道所駐詩〉

梁·蕭子雲〈東郊望春洲王建安雋晚遊詩〉、〈落日郡西齋望海山詩〉

梁·蕭子暉〈應教使君春遊詩〉

梁·劉孝儀〈和簡文帝賽漢高廟詩〉、〈行過康王故第苑詩〉、〈帆渡吉陽州詩〉

梁·蕭子範〈東亭極望詩〉、〈入元襄王第詩〉

梁·蕭綱〈侍遊新亭應令詩〉、〈奉和登北顧樓詩〉、〈登烽火樓詩〉、〈玩漢水詩〉、〈登城詩〉、〈山池詩〉、〈經琵琶峽詩〉、〈往虎窟山寺詩〉、〈望同泰寺浮圖詩〉、〈遊光宅寺詩應令〉、〈和藉田詩〉、〈漢高廟賽神詩〉、〈伺伍員廟詩〉、〈登城北望詩〉、〈登琴臺詩〉、〈晚景出行詩〉、〈臨後園詩〉、〈仰和衛校新渝侯巡城口號詩〉、〈登錦壁詩〉、〈夜遊北園詩〉、〈遊韋黃門園詩〉、〈夜望浮圖上相輪絕句詩〉

梁·庾肩吾〈從皇太子出玄圃應令詩〉、〈奉和汎舟漢水往萬山應教詩〉、〈山池應令詩〉、〈和衛校新渝侯巡城口號詩〉、〈遊甄山詩〉、〈詠蔬圃堂詩〉、〈暮

遊山水應令賦得磧字詩》、〈詠同泰寺浮圖詩〉、〈亂後經夏禹廟詩〉、〈亂後行經吳郵亭詩〉、〈經陳思王墓詩〉、〈過建章故臺詩〉、〈登城北望詩〉

梁·王筠〈早出巡行矚望山海詩〉、〈北寺寅上人房望遠岫翫前池詩〉、〈和衛校新渝侯巡城口號詩〉、〈和吳主簿詩六首之遊望〉、〈東南射山詩〉、〈春遊詩〉、〈觀海詩〉、〈望夕霽詩〉、〈和蕭子範入元襄王第詩〉、〈冬陽還經嚴陵瀨贈蕭大夫詩〉、〈遊望詩〉

梁·鮑至〈山池應令詩〉、〈奉和往虎窟山詩〉

梁·鮑泉〈落日看還詩〉、〈南苑看遊者詩〉

梁·蕭繹〈登隄望水詩〉、〈赴荊州泊三江口詩〉、〈和鮑常侍龍川館詩〉、〈登顏園故閣詩〉、〈去丹陽尹荊州詩〉、〈後臨荊州詩〉、〈登江州百花亭懷荆楚詩〉、〈自江州還入石頭詩〉、〈泛蕪湖詩〉、〈早發龍巢詩〉、〈遊後樂園〉、〈晚景遊後樂園〉、〈出江陵縣還詩〉、〈後臨荊州詩〉

梁·孔燾〈往虎窟山寺詩〉

梁·王臺卿〈和簡文帝賽漢高祖廟詩〉、〈奉和望同泰寺浮圖詩〉、〈奉和往虎窟山寺詩〉、〈奉和泛江詩〉、〈山池應令詩〉

梁·王罔〈奉和往虎窟山寺詩〉

梁·庾信〈將命使北始渡瓜步江詩〉、〈入彭城館詩〉、〈將命至鄴〉、〈將命至鄴酬祖正員〉、〈奉和泛江詩〉、〈奉和山池詩〉、〈同會河陽公新造山池聊得寓目詩〉、〈登州中新閣詩〉、〈北園射堂新成詩〉、〈山齋詩〉

陳·沈炯〈望郢州城〉、〈長安還至方山愴然自傷詩〉、〈從遊天中寺應令〉、〈同庾中庶肩吾周處士弘讓遊明慶寺詩〉

陳·陰鏗〈和登百花亭懷荆楚詩〉、〈罷故章縣詩〉、〈和傅郎歲暮還湘州詩〉、〈渡青草湖詩〉、〈渡岸橋詩〉、〈遊始興道館詩〉、〈行經古墓詩〉、〈和侯司空登樓望鄉詩〉、〈登武昌岸望詩〉、〈晚出新亭詩〉、〈晚泊五洲詩〉、〈遊巴陵空寺

	<p>詩》、《經豐城劍池詩》、《五州夜發詩》 陳·周弘正《入武關詩》、《和庾肩吾入道館詩》 陳·張正見《從籍田應衡陽王教作詩》、 《從永陽王遊虎丘山詩》、《陪衡陽王遊耆閣寺詩》、《溢城詩》、《與錢玄智汎舟詩》、《遊匡山簡寂館詩》、《和諸葛覽從軍遊獵詩》、《後湖汎舟詩》、《遊龍首城詩》、《別韋諒賦得江湖汎別舟詩》、《秋晚還彭澤詩》、《還彭澤山中早發詩》 陳·陳叔寶《同江僕射遊攝山棲霞寺詩》、《立春日汎舟玄圃》、《獻歲立春光風俱美汎舟玄圃》、《袂襖汎舟春日玄圃》、《三善殿夕望山燈詩》 陳·徐陵《同江詹事登宮城南樓詩》、《山齋詩》、《奉和山池詩》、《山池應令詩》、 《奉和簡文帝山齋詩》 陳·江總《秋日侍宴婁苑湖應召詩》、《秋日遊昆明池詩》、《秋日登廣州城南樓詩》、《入龍邱巖精舍詩》、《明慶寺詩》、 《入攝山棲霞寺詩》、《遊攝刪棲霞寺詩》、《攝山棲霞寺山房夜作簡徐祭酒周尚書並同遊群彥詩》、《賦得謁帝承明廬詩》、《卞山楚廟詩》、《南還尋草市宅詩》、《經始興廣果寺題愷法師山房詩》、《三善殿夜望山燈詩》、《奉和東宮經故妃舊殿詩》、《於長安歸還揚洲九月九日行薇山亭賦韻詩》</p>	
<p>狹義貴遊題材 (藥名、百姓名、郡縣名等遊戲性作品歸於此類)</p>	<p>宋·謝莊《酬齋應詔詩》、《自潯陽至都集道裏名爲詩》 宋·鮑照《數名詩》、《與謝尚書莊三連句》、《字謎三首》 齊·王儉《奉和竟陵王郡縣名詩》 齊·王融《藥名詩》、《星名詩》、《抄眾書應司徒教詩》、《四色詩》、《雙聲詩》、 《奉和織織詩》 齊·謝朓《奉和隨王殿下詩》、《阻雪連句遙贈和》 梁·蕭衍《戲提劉孺手板詩》、《連句</p>	<p>宋·顏延之《七繹》 宋·謝惠連《連珠》 齊·王儉《暢連珠》 梁·蕭衍《連珠》、《賜到漑連珠》、《賦體》 梁·蕭綱《悔賦》⁵、《玄虛公子賦》、《舌賦》、《連珠》 梁·蕭子範《直坊賦》、《七誘》 梁·沈約《連珠》 梁·江淹《恨賦》、《別賦》、《泣賦》、《學梁王兔園賦》、《應謝主</p>

⁵ 蕭綱《悔賦》與《恨賦》、《別賦》題材類似，皆屬假托人物進行「設辭問對」的結構，故不列入抒懷體玄類而歸入狹義貴遊類。

<p>詩〉、〈青署殿效柏梁體〉、〈五字疊韻詩〉</p> <p>梁·范雲〈數名詩〉、〈州名詩〉、〈奉和齊竟陵王郡縣名詩〉、〈四色詩〉</p> <p>梁·江淹〈應謝主簿騷體〉、〈劉僕射東山集學騷〉、〈山中楚辭〉</p> <p>梁·虞羲〈數名詩〉</p> <p>梁·沈約〈和竟陵王抄書詩〉、〈奉和竟陵王藥名詩〉、〈奉和竟陵王郡縣名詩〉、〈和陸曉慧百姓名詩〉、〈大言應令詩〉、〈細言應令詩〉、〈四城門詩〉、〈六憶詩〉、〈八詠詩〉</p> <p>梁·何遜〈嘲劉郎詩〉、〈擬青青河邊草轉韻體爲人作其人識節工歌詩〉、〈聊作百一體詩〉、〈相送聯句〉、〈賦詠聯句〉、〈臨別聯句〉、〈照水聯句〉、〈折花聯句〉、〈瑤扇聯句〉、〈正釵聯句〉</p> <p>梁·蕭統〈詠山濤王戎詩〉、〈大言詩〉、〈細言詩〉</p> <p>梁·王錫〈大言應令詩〉、〈細言應令詩〉</p> <p>梁·王規〈大言應令詩〉、〈細言應令詩〉</p> <p>梁·劉孝綽〈侍宴同劉公幹應令詩〉、〈賦得照基燭詩刻五分成詩〉</p> <p>梁·張纘〈大言應令詩〉、〈細言應令詩〉</p> <p>梁·殷鈞〈大言應令詩〉、〈細言應令詩〉</p> <p>梁·蕭綱〈戲作謝惠連體十三韻〉、〈藥名詩〉、〈卦名詩〉、〈曲水聯句詩〉</p> <p>梁·庾肩吾〈奉和藥名詩〉、〈八齋夜賦寺城門更作四首〉</p> <p>梁·蕭綸〈戲湘東王詩〉、〈和湘東王后園迴文詩〉</p> <p>梁·蕭繹〈宮殿名詩〉、〈縣名詩〉、〈姓名詩〉、〈將軍名詩〉、〈屋名詩〉、〈車名詩〉、〈船名詩〉、〈歌曲名詩〉、〈藥名詩〉、〈針穴名詩〉、〈龜兆名詩〉、〈獸名詩〉、〈鳥名詩〉、〈樹名詩〉、〈草名詩〉、〈相名詩〉、〈賦得涉江採芙蓉詩〉、〈賦得蘭澤多芳草詩〉、〈宴清言殿作柏梁體〉</p> <p>陳·沈炯〈六府詩〉、〈八音詩〉、〈六甲詩〉、〈十二屬詩〉、〈名都一何綺詩〉、〈爲我彈鳴琴詩〉、〈賦得邊馬有歸心詩〉</p> <p>陳·周弘正〈名都一何綺詩〉</p> <p>陳·周弘讓〈賦得長笛吐清氣詩〉</p>	<p>簿騷體〉、〈劉僕射東山集學騷〉、〈山中楚辭〉</p> <p>梁·王僧孺〈賦體〉</p> <p>梁·任昉〈賦體〉</p> <p>梁·陸倕〈賦體〉</p> <p>梁·柳愷〈賦體〉</p> <p>梁·吳均〈連珠〉</p> <p>梁·張纘〈擬若有人兮〉</p> <p>梁·蕭譽〈連珠〉</p> <p>陳·陳暄〈應詔語賦〉、〈食梅賦〉</p>
--	---

	<p>陳·張正見〈星名將軍詩〉、〈賦得落落窮巷詩〉、〈賦得日中市朝滿〉、〈秋河曙耿耿詩〉、〈浦狹村煙度〉、〈賦得山卦名詩〉、〈賦得岸花臨水發詩〉、〈賦得風生翠竹裡詩〉、〈賦得佳期竟不歸詩〉</p> <p>陳·孔奐〈賦得名都一何綺詩〉</p> <p>陳·孔魚〈和六府詩〉</p> <p>陳·祖孫登〈賦得涉江採芙蓉詩〉</p> <p>陳·賀徹〈賦得長笛吐清氣詩〉、〈賦得爲我彈鳴琴詩〉</p> <p>陳·賀循〈賦得夾池脩竹詩〉、〈賦得庭中有奇樹詩〉</p> <p>陳·江總〈借劉太常說文詩〉、〈賦得一日成三賦應令詩〉、〈賦得攜手上河梁應詔詩〉、〈賦得汎汎水中鳧詩〉、〈賦得三五明月滿詩〉</p> <p>陳·陽縉〈俠客控絕影詩〉</p> <p>陳·蔡寧〈賦得處處春雲生〉</p> <p>陳·阮卓〈賦得黃鵠一遠別詩〉</p> <p>陳·徐湛〈賦得班去詔姬升詩〉</p> <p>陳·孔範〈賦得白雲抱幽石詩〉</p>	
<p>抒懷體玄題材⁶ (山居、愍忠、體悟、解講、懷鄉、思歸、思舊等歸於此類)</p>	<p>宋·劉焯〈臨終詩〉</p> <p>宋·謝惠連〈夜集歎乖詩〉</p> <p>宋·鮑照〈夢懷鄉詩〉、〈懷遠人〉、〈春羈詩〉、〈悲歲暮詩〉、〈在江陵嘆年傷老詩〉</p> <p>宋·袁伯文〈述山貧詩〉</p> <p>齊·王融〈從武帝琅琊城講武應詔詩〉、〈棲玄寺聽講畢遊邸園七韻應司徒教詩〉、〈訶詰四大門詩〉、〈在家男女惡門詩〉、〈大慚愧門詩〉、〈努力門詩〉、〈迴向門詩〉</p> <p>齊·謝朓〈懷故人詩〉、〈添役湘州與宣城吏民別詩〉、〈移病還園示親屬詩〉、〈秋夜講解詩〉、〈閒坐〉、〈侍筵西堂落日望鄉〉</p> <p>梁·蕭衍〈藉田詩〉、〈撰孔子正言竟述懷詩〉、〈會三教詩〉、〈和太子懺悔詩〉、〈十喻詩〉</p>	<p>宋·劉駿〈傷宣貴妃擬漢武帝李夫人賦〉</p> <p>宋·何尚之〈退居賦〉</p> <p>宋·徐爰〈籍田賦〉</p> <p>齊·王融〈淨柱子頌〉</p> <p>齊·謝朓〈思歸賦〉、〈酬德賦〉</p> <p>梁·蕭衍〈孝思賦〉、〈淨業賦〉</p> <p>梁·蕭綱〈圍城賦〉、〈述羈賦〉、〈阻歸賦〉、〈序愁賦〉、〈大法頌〉、〈菩提樹頌〉</p> <p>梁·蕭繹〈玄覽賦〉、〈言志賦〉</p> <p>梁·蕭子範〈傷往賦〉</p> <p>梁·蕭子雲〈玄圃園講賦〉</p> <p>梁·沈約〈愍途賦〉、〈憫園賦〉、〈郊居賦〉、〈愍哀草賦〉、〈高士贊〉、〈又銷聲贊〉、〈千佛贊〉、〈綉像贊〉、〈彌勒贊〉、〈連珠〉</p> <p>梁·江淹〈待罪江南思北歸賦〉</p>

⁶ 「言志述行」本爲賦的題材，而「抒懷」、「玄言」則常用以稱詩的題材，從上述表格來看，此題材在南朝可施之於詩賦體裁，故此處以「抒懷體玄」歸納之。

<p>梁·江淹〈秋至懷鄉詩〉、〈清思詩〉、〈傷內弟劉常侍〉、〈悼室人詩〉</p> <p>梁·任昉〈出郡傳舍哭范僕射詩〉</p> <p>梁·沈約〈直學省愁臥詩〉、〈休沐寄懷詩〉、〈悼亡詩〉、〈樂將殫恩未已應詔詩〉、〈和王衛軍解講詩〉、〈秋晨羈怨望海思歸詩〉、〈懷舊詩〉、〈六憶詩〉</p> <p>梁·何遜〈早朝車中聽望詩〉、〈傷徐主簿詩〉、〈秋夕嘆白髮詩〉、〈夜夢故人詩〉、〈哭吳興柳惲詩〉、〈同虞記室登樓望遠歸詩〉、〈從主移西州寓直齋內霖雨不晴懷郡中遊聚詩〉</p> <p>梁·吳均〈酬別詩〉、〈贈別新林詩〉、〈憶費昶詩〉、〈詠懷詩〉</p> <p>梁·王僧孺〈至牛渚憶魏少英詩〉、〈忽不任愁聊示固遠詩〉、〈夜愁示諸賓詩〉、〈傷乞人詩〉</p> <p>梁·陸倕〈和昭明太子鍾山解講詩〉</p> <p>梁·蕭統〈開善寺法會詩〉、〈同泰僧正講詩〉、〈鍾山解講詩〉、〈玄圃講詩〉、〈東齋聽講詩〉、〈講席將畢賦三十韻〉</p> <p>梁·蕭子顯〈奉和昭明太子鍾山解講詩〉</p> <p>梁·劉孝綽〈奉和昭明太子鍾山解講詩〉、〈夜不成眠詩〉、〈賦詠百論捨罪福詩〉</p> <p>梁·劉孝儀〈和昭明太子中山解講詩〉</p> <p>梁·蕭綱〈潛亂詩〉、〈望同泰寺浮圖詩〉、〈旦出興夜寺講詩〉、〈十空詩〉、〈臥疾詩〉、〈和會三教詩〉、〈侍講詩〉、〈傷離新體詩〉、〈被幽述志詩〉</p> <p>梁·庾肩吾〈和太子重雲殿受戒詩〉、〈詠同泰寺浮圖詩〉、〈亂後經夏禹廟詩〉、〈亂後行經吳郵亭詩〉、〈過建章故臺詩〉</p> <p>梁·王筠〈奉和皇太子懺悔應召詩〉、〈和皇太子懺悔詩〉</p> <p>梁·蕭繹〈藩難未靜述懷詩〉、〈懷舊詩〉、〈幽逼詩〉</p> <p>梁·孔熹〈老詩〉</p> <p>梁·王臺卿〈奉和望同泰寺浮圖詩〉</p> <p>梁·庾丹〈夜夢還家詩〉</p> <p>梁·庾信〈奉和同泰寺浮圖詩〉、〈和張侍中述懷〉、〈奉和永豐殿下言志〉、〈奉和法筵應召詩〉、〈傷往詩〉、〈代人傷往</p>	<p>〈去故鄉賦〉、〈哀千里賦〉、〈傷友人賦〉、〈傷愛子賦〉</p> <p>梁·陸倕〈思田賦〉</p> <p>梁·裴子野〈臥疾賦〉</p> <p>梁·丘遲〈思賢賦〉</p> <p>梁·劉孝儀〈號別賦〉</p> <p>梁·張纘〈離別賦〉、〈懷音賦〉</p> <p>梁·蕭譽〈愍時賦〉</p> <p>陳·沈炯〈歸魂賦〉</p>
--	---

	詩》 陳·周弘正〈學中早起聽講詩〉 陳·張正見〈傷韋侍讀詩〉、〈和陽侯送袁金紫葬詩〉、〈賦得韓信詩〉 陳·何胥〈賦得待詔金馬門詩〉、〈傷章公大將軍詩〉、〈哭陳昭詩〉 陳·祖登孫〈賦得司馬相如詩〉 陳·劉刪〈賦得蘇武詩〉 陳·陽縉〈賦得荆軻詩〉 陳·阮卓〈詠魯仲連詩〉 陳·江總〈營涅盤讖還塗作詩〉、〈至德二年十一月十二日升德山施齋三宿決定罪福讖悔詩〉、〈和張記室源傷往詩〉、〈在陳旦解醒共哭顧舍人詩〉、〈哭魯廣達詩〉	
--	--	--

附表二：

朝代	作者	賦	詩
宋	劉駿	〈華林清暑殿賦〉、〈傷宣貴妃擬漢武帝李夫人賦〉	〈夜聽妓詩〉、〈初秋詩〉、〈秋夜詩〉、〈四時詩〉、〈七夕詩〉、〈華林都亭曲水聯句效柏梁體〉、〈與盧陵王紹別詩〉、〈幸中興堂餞江夏王詩〉、〈離合詩〉、〈遊覆舟山詩〉、〈登作樂山詩〉、〈登魯山詩〉、〈濟曲阿後湖詩〉
宋	劉義慶	宋〈筮篋賦〉、〈鶴賦〉、〈山雞賦〉	〈遊鼇湖詩〉
宋	劉義恭	宋·劉義恭〈感春賦〉、〈華林清暑殿賦〉、〈桐樹賦〉、〈白馬賦〉	〈夜雪詩〉、〈擬陸士衡詩〉、〈彭城戲馬臺集詩〉、〈溫泉詩〉
宋	王徽	〈華芍藥賦〉、〈野鷺賦〉	無
宋	何承天	〈木瓜賦〉	*〈鼓吹饒歌十五首〉
宋	孔璠之	〈艾賦〉	無
宋	孔寧子	〈耗牛賦〉	無
宋	何尚之	〈華林清暑殿賦〉、〈退居賦〉	無
宋	謝惠連	〈雪賦〉、〈甘賦〉、〈橘賦〉、〈鸚鵡賦〉、〈白鷺賦〉、〈雷贊〉、〈箏贊〉、〈白羽扇贊〉、〈仙人草贊〉、〈松贊〉、〈連珠〉	〈擣衣詩〉、〈離合詩〉、〈七月七日夜詠牛女詩〉、〈秋懷詩〉、〈喜雨詩〉、〈詠冬詩〉、〈讀書詩〉、〈與孔曲阿別詩〉、〈詠螺蚌詩〉、〈夜集離合詩〉、〈夜集歎乖詩〉
宋	謝莊	〈月賦〉、〈曲池賦〉、〈赤鸚鵡賦〉	〈和元日雪花應詔詩〉、〈七夕夜詠牛女應制詩〉、〈喜雨詩〉、〈瑞雪詠〉、〈侍

		詔》、《舞馬賦應詔》、《雜言詠雪》(瑞雪詠)、《懷園引》、《山夜憂吟》	女應制詩》、《喜雨詩》、《瑞雪詠》、《侍宴蒜山詩》、《猶豫章西關洪崖井詩》、《酬齋應詔詩》、《自潯陽至都集道裏名為詩》
宋	顏延之	《行殯賦》、《白鸚鵡賦》、《赭白馬賦》、《寒蟬賦》、《七繹》、《赤槿頌》、《碧芙蓉頌》、《新喻侯茅齋贊》、《蜀葵贊》	《贈王太常僧達詩》、《車駕幸京口侍遊蒜山作詩》、《車駕幸京口三月三日侍遊曲阿後湖詩》、《景陽樓詩》、《為織女贈牽牛詩》、《白雲詩》
宋	顏測	《山石榴賦》、《梔子贊》	《七夕聯句詩》、《九日坐北湖聯句詩》
宋	徐爰	《籍田賦》	《華林北澗詩》、《詠女牛詩》
宋	卞伯玉	《大暑賦》、《菊賦》、《蠶賦》	《赴中書郎詩》
宋	袁伯文	《美人賦》	《楚妃歎》、《述山貧詩》
宋	沈勃	《秋羈賦》	無
宋	袁淑	《秋晴賦》、《正晴賦》、《桐賦》	《詠冬至詩》、《詠寒雪詩》、《啄木詩》
宋	鮑照	《蕪城賦》、《觀漏賦》、《芙蓉賦》、《園葵賦》、《舞鶴賦》、《野鵝賦》、《尺蠖賦》、《飛蛾賦》、《河清頌》	《詠雙燕詩》、《山行見孤桐詩》、《夜聽妓詩》、《三日詩》、《詠秋詩》、《秋夕詩》、《秋夜詩》、《和王護軍秋夕詩》、《和王羲興七夕詩》、《冬至詩》、《冬日詩》、《翫月城中西門廨中詩》、《喜雨詩》、《苦雨詩》、《詠白雪詩》、《望水詩》、《望孤石詩》、《送盛侍郎餞侯亭詩》、《答客詩》、《贈故人馬子喬詩》、《和王丞詩》、《日落望江贈荀丞詩》、《秋日示休上人詩》、《答休上人菊詩》、《吳興黃浦亭庾中郎別詩》、《與伍侍郎別詩》、《送別王宣城詩》、《送從弟道秀別詩》、《贈副都曹別詩》、《和傅大農與僚故別詩》、《與荀中書別詩》
齊	蕭子良	《梧桐賦》	《行宅詩》、《登山望雷居士精舍同沈右衛過劉先生墓詩》、《九月侍宴詩》、《侍皇太子釋奠宴詩》
齊	王僧虔	《書賦》	無
齊	王儉	《和竟陵王子良高松賦》、《靈丘竹賦應詔》、《竟陵王山居贊》、《暢連珠》	《春日家園詩》、《春詩》、《春夕詩》、《侍太子九日宴玄圃詩》、《侍皇太子釋奠宴詩》、《贈徐孝嗣詩》、《奉和竟陵王郡縣名詩》
齊	王融	《擬風賦》、《應竟陵王教梧桐賦》、《淨柱子頌》	《詠池上梨花詩》、《詠梧桐詩》、《詠女蘿詩》、《詠琵琶詩》、《詠幔詩》、《離合賦物為詠詠火》、《從五帝琅邪城講武應詔詩》、《棲玄寺聽畢遊邸園七韻應司徒教詩》、《雜體報範通直詩》、《餞謝文學離夜詩》、《贈族叔衛軍儉詩》、

			〈蕭諮議西上夜集詩〉、〈別王丞僧儒詩〉、〈寒晚敬和何徵君點詩〉、〈遊仙詩〉、〈春遊迴文詩〉、〈侍遊方山應詔詩〉、〈奉辭鎮西應教詩〉、〈藥名詩〉、〈星名詩〉、〈抄眾書應司徒教詩〉、〈四色詩〉、〈雙聲詩〉、〈奉和織織詩〉
齊	褚淵	〈傷秋賦〉	* 〈登歌二首〉
齊	張融	〈海賦〉	〈別詩〉、〈贈何點詩〉
齊	卞彬	〈蝦蟆賦〉、〈蚤虱賦〉	* 〈自爲童謠〉
齊	謝朓	〈擬風賦奉司徒教作〉、〈七夕賦奉護軍命作〉、〈覽楚江賦〉、〈思歸賦〉、〈酬德賦〉、〈遊後園賦〉、〈高松賦奉竟陵王教作〉、〈杜若賦奉隋王教於坐獻〉、〈野鷺賦〉	〈詠鸚鵡詩〉、〈侍宴華光殿曲水奉敕爲皇太子作詩〉、〈三日侍華光殿曲水宴待人應詔詩〉、〈三日侍宴曲水待人應詔詩〉、〈離夜詩〉、〈詠竹詩〉、〈詠落梅詩〉、〈詠牆北梔子詩〉、〈詠薔薇詩〉、〈詠蒲詩〉、〈詠兔絲詩〉、〈遊東堂詠梧桐詩〉、〈詠鏡臺詩〉、〈詠燈詩〉、〈詠燭詩〉、〈詠琴詩〉、〈詠烏皮隱幾詩〉、〈詠席詩〉、〈詠竹火籠詩〉、〈答張齊興詩〉、〈送江水曹還遠館詩〉、〈送江兵曹檀主簿朱孝廉還上國詩〉、〈臨溪送別詩〉、〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚詩〉、〈酬王晉安德元詩〉、〈在郡臥病城沈尙書詩〉、〈別王丞僧孺詩〉、〈新亭渚別範零陵雲詩〉、〈和王長史臥病詩〉、〈贈王主簿詩〉、〈和沈祭酒行園詩〉、〈和別沈右率諸君詩〉、〈遊山詩〉、〈遊敬亭山詩〉、〈將遊湘水尋句溪詩〉、〈遊東田詩〉、〈始之宣城郡詩〉、〈之宣城郡初新林浦向板橋詩〉、〈休沐重還丹陽道中詩〉、〈京路夜發詩〉、〈晚登三山還望京邑詩〉、〈始出尙書省詩〉、〈宣城郡內登望詩〉、〈奉和竟陵王同沈右率過劉先生墓詩〉、〈和何議曹郊遊詩〉、〈和劉西曹望海臺詩〉、〈和王著作融八宮山詩〉、〈和伏武昌登孫權故城詩〉、〈和徐都曹初新亭渚詩〉、〈和劉中書繪入琵琶峽望積布磯詩〉、〈冬日晚郡事隙詩〉、〈春思詩〉、〈秋夜詩〉、〈觀朝雨詩〉、〈落日悵望詩〉、〈賽敬亭山廟喜雨詩〉、〈詠風詩〉、〈落日同何儀曹煦詩〉、〈奉和隨王殿下詩〉、〈阻雪連句遙贈和〉、〈懷故人詩〉、〈秋夜講解詩〉、〈侍筵西堂落日望鄉〉

梁	蕭衍	<p>〈孝思賦〉、〈淨業賦〉、〈圍棋賦〉、 〈連珠〉、〈賜到漑連珠〉</p>	<p>〈紫蘭始萌詩〉、〈登樓北顧詩〉、〈遊 鍾山大敬愛寺詩〉、〈詠笛詩〉、〈詠燭 詩〉、〈詠筆詩〉、〈織婦詩〉、〈戲作詩〉、 〈詠舞詩〉、〈擣衣詩〉、〈首夏泛天池 詩〉、〈七夕詩〉、〈宴詩〉、〈賜謝覽王 柬詩〉、〈賜張率詩〉、〈送始安王方略 入關詩〉、〈覺意詩賜江革詩〉、〈答蕭 琛詩〉、〈戲提劉孺手板詩〉、〈連句 詩〉、〈青署殿效柏梁體〉、〈五字疊韻 詩〉、〈藉田詩〉、〈撰孔子正言竟述懷 詩〉、〈會三教詩〉、〈和太子懺悔詩〉、 〈十喻詩〉</p>
梁	蕭綱	<p>〈晚春賦〉、〈秋興賦〉、〈覽秋賦〉、 〈海賦〉、〈大壑賦〉、〈圍城賦〉、〈述 羈賦〉、〈阻歸賦〉、〈序愁賦〉、〈悔 賦〉、〈玄虛公子賦〉、〈舌賦〉、〈舞 賦〉、〈箏賦〉、〈金罇賦〉、〈列燈賦〉、 〈對燭賦〉、〈眼明囊賦〉、〈梅花 賦〉、〈采蓮賦〉、〈修竹賦〉、〈鴛鴦 賦〉、〈鷓鴣賦〉、〈大法頌〉、〈菩提 樹頌〉、〈連珠〉</p>	<p>〈潛亂詩〉、〈望同泰寺浮圖詩〉、〈且 出興夜寺講詩〉、〈十空詩〉、〈臥疾 詩〉、〈和會三教詩〉、〈侍講詩〉、〈傷 離新體詩〉、〈被幽述志詩〉 梁·庾肩吾〈和太子重雲殿受戒詩〉、 〈詠同泰寺浮圖詩〉、〈亂後經夏禹廟 詩〉、〈亂後行經吳郵亭詩〉、〈過建章 故臺詩〉、〈賦得隴坻雁初飛詩〉、〈繫 馬詩〉、〈賦得舞鶴詩〉、〈登板橋詠洲 中獨鶴詩〉、〈聽早蟬詩〉、〈詠峽蝶 詩〉、〈詠螢詩〉、〈詠飛來鷓鴣詩〉、〈詠 單鳧詩〉、〈詠寒鳧詩〉、〈詠蜂詩〉、〈登 山馬詩〉、〈夜望單飛雁詩〉、〈奉答南 平王康齋朱櫻詩〉、〈賦詠棗詩〉、〈雪 裡覓梅花詩〉、〈春日看梅花詩〉、〈和 湘東王陽雲樓簷柳詩〉、〈詠初桃詩〉、 〈詠橘詩〉、〈香茅詩〉、〈詠柳詩〉、〈詠 芙蓉詩〉、〈詠梔子花詩〉、〈賦得薔薇 詩〉、〈檉詩〉、〈詠疏楓詩〉、〈詠藤詩〉 〈詠筆格詩〉、〈詠鏡詩〉、〈賦得樂器 名得箏篴詩〉、〈詠籠燈絕句詩〉、〈賦 得白羽扇詩〉、〈和湘東王古意詠燭 詩〉、〈和湘東王名士悅傾城詩〉、〈和 徐錄事見內人作臥具詩〉、〈戲贈麗人 詩〉、〈率爾爲詠詩〉、〈秋閨夜思詩〉、 〈詠內人晝眠詩〉、〈傷美人詩〉、〈孿 童詩〉、〈俚婦怨情詩〉、〈詠舞詩〉、〈春 閨情詩〉、〈詠美人看畫詩〉、〈詠人棄 妾詩〉、〈美人晨粧詩〉、〈和林下妓應 令詩〉、〈夜聽妓詩〉、〈曉思詩〉、〈同 庾肩吾四詠詩〉、〈詠獨舞詩〉、〈詠舞 詩〉、〈春日想上林詩〉、〈三月三日率</p>

			爾戎詩》、《晚春詩》、《和湘東王首夏詩》、《納涼詩》、《晚景納涼詩》、《初秋詩》、《秋夜詩》、《秋晚詩》、《大同八年秋九月詩》、《大同十年十月戊寅詩》、《玄圃寒夕詩》、《玄圃納涼詩》、《春日詩》、《秋夜詩》、《薄晚逐涼北樓迴望詩》、《七夕詩》、《九日賦韻詩》、《和湘東王三韻詩(春宵、冬曉)》、《七夕穿針詩》、《和蕭侍中子顯春別詩》、《雜句春情詩》、《詠風詩》、《晚日後堂詩》、《望月詩》、《開霽詩》、《同劉諮議詠春雪詩》、《雪朝詩》、《詠煙詩》、《雨後詩》、《華月詩》、《詠雲詩》、《浮雲詩》、《詠雪詩》
梁	蕭繹	《春賦》、《玄覽賦》、《言志賦》、《蕩婦秋思賦》、《對燭賦》、《采蓮賦》、《鴛鴦賦》、《秋風搖落》	《詠晚棲烏詩》、《落日射熊詩》、《後園看騎馬詩》、《詠螢火詩》、《賦得登山馬詩》、《詠石榴詩》、《賦得竹詩》、《賦得蒲生我池中詩》、《詠陽雲樓簷柳詩》、《綠柳詩》、《詠梅詩》、《宜男草詩》、《細草詩》、《賦得春荻詩》 梁·江洪《和新浦侯齋前竹詩》、《詠薔薇詩》、《詠荷詩》、《詠池中燭影詩》、《代舊姬有怨詩》、《夕出通波閣下觀妓詩》、《看摘薔薇詩》、《戲作艷詩》、《和林下作妓應令詩》、《閨怨詩》、《寒閨詩》、《和彈箏人詩》、《詠歌詩》、《送西歸內人詩》、《春日詩》、《納涼詩》、《和劉上黃春日詩》、《詠秋夜詩》、《望春詩》、《望江中月影》、《詠霧詩》、《詠風詩》、《詠霧詩》、《詠細雨詩》、《登隄望水詩》、《赴荊州泊三江口詩》、《和鮑常侍龍川館詩》、《登顏園故閣詩》、《去丹陽尹荊州詩》、《後臨荊州詩》、《登江州百花亭懷荊楚詩》、《自江州還入石頭詩》、《泛蕪湖詩》、《早發龍巢詩》、《由後樂園》、《晚景遊後樂園》、《出江陵縣還詩》、《宮殿名詩》、《縣名詩》、《姓名詩》、《將軍名詩》……《賦得涉江採芙蓉詩》、《賦得蘭澤多芳草詩》、《宴清言殿作柏梁體》
梁	蕭統	《殿賦》、《銅博山香爐賦》、《扇賦》、《芙蓉賦》、《鸚鵡賦》、《蟬賦》	《同泰僧正講詩》、《鍾山解講詩》、《玄圃講詩》、《東齋聽講詩》、《講席將畢賦三十韻》、《詠林下作妓詩》、《詠彈

			箏人詩》、《詠同心蓮》、《春日宴晉熙王詩》、《宴闌思舊詩》、《詠山濤王戎詩》、《大言詩》、《細言詩》
梁	蕭綸	《贈言賦》	《獻湘東王詩》、《和湘東王詩》、《見姬人詩》、《詠新月詩》
梁	蕭子範	《家園三月三日賦》、《建安城門峽賦》、《直坊賦》、《傷往賦》、《七誘》	《夜聽雁詩》、《後堂聽蟬詩》、《落花詩》、《夏夜獨坐詩》、《春望古意詩》
梁	蕭子雲	《歲暮值廬賦》、《玄圃園講賦》	《冬郊望春洲王建安雋晚遊詩》、《贈吳均詩》、《落日郡西齋望海山詩》
梁	蕭子暉	《冬草賦》、《反舌賦》	《春宵詩》、《冬曉詩》、《應教使君春遊詩》
梁	沈約	《擬風賦》、《麗人賦》、《傷美人賦》、《愍途賦》、《憫園賦》、《郊居賦》、《愍哀草賦》、《高松賦》、《桐賦》、《天淵水鳥應詔賦》、《反舌賦》、《雪贊》、《高士贊》、《又銷聲贊》、《千佛贊》、《綉像贊》、《彌勒贊》、《連珠》	《和竟陵王抄書詩》、《奉和竟陵王藥名詩》、《奉和竟陵王郡縣名詩》、《和陸曉慧百姓名詩》、《大言應令詩》、《細言應令詩》、《四城門詩》、《六憶詩》、《八詠詩》、《直學省愁臥詩》、《休沐寄懷詩》、《悼亡詩》、《樂將殫恩未已應詔詩》、《和王衛軍解講詩》、《秋晨羈怨望海思歸詩》、《詠湖中雁詩》、《聽蟬鳴應詔》、《侍宴詠反舌詩》、《詠簷前竹詩》、《翫庭柳詩》、《麥李詩》、《詠桃詩》、《詠青苔詩》、《詠新荷應詔詩》、《詠石榴詩》、《寒松詩》、《詠孤桐詩》、《詠梧桐詩》、《園橘詩》、《詠梨應詔詩》、《西地梨詩》、《詠芙蓉詩》、《詠杜若詩》、《詠鹿蔥詩》、《詠甘蔗詩》、《詠菰詩》、《詠竹詩》、《詠竹火籠詩》、《和劉雍州繪博山香爐詩》、《詠箎詩》、《詠竹檳榔盤詩》、《詠笙詩》、《詠箏詩》、《詠帳詩》、《夢見美人詩》、《十詠之詠領邊繡》、《十詠之詠腳下履》、《三月三日率爾成章詩》、《織女贈牽牛詩》、《初春詩》、《春詠詩》、《傷春詩》、《秋夜詩》、《上巳華光殿詩》、《侍皇太子釋殿宴詩》、《為南郡王侍皇太子釋殿宴詩》、《三日鳳光殿曲水宴應制詩》、《為臨川王九日侍太子宴詩》、《九日侍宴樂遊苑詩》、《三日侍林光殿曲水宴應制詩》、《侍宴樂遊苑餞呂僧珍應詔詩》、《正陽堂宴勞凱旋詩》、《餞謝文學離夜詩》、《侍宴謝朓宅餞東歸應詔詩》、《侍宴樂遊苑餞徐州刺史應詔詩》、《酬謝宣城眺詩》、《送別友人詩》、《去東陽與吏民

			別詩》、《酬華楊陶先生詩》、《華陽先生登樓不復下贈呈詩》、《別范安成詩》、《遊鍾山詩應西陽王教》、《登高望春詩》、《遊金華山詩》、《登玄暢樓詩》、《早發定山詩》、《奉和竟陵王經劉瓛墓詩》、《侍遊方山應詔詩》、《范永康江詩》
梁	江淹	《赤虹賦》、《四時賦》、《江上之山賦》、《井賦》、《麗色賦》、《待罪江故鄉賦》、《哀千里賦》、《泣賦》、《傷婦自悲賦》、《知己賦》、《傷友人賦》、《傷愛子賦》、《學梁王兔園賦》、《橫吹賦》、《扇上彩畫賦》、《丹沙可學賦》、《江上神女賦》、《燈賦》、《空青賦》、《蓮華賦》、《青苔賦》、《金燈草賦》、《靈丘竹賦》、《翡翠賦》、《石劫賦》、《應謝主簿騷體》、《劉僕射東山集學騷》、《山中楚辭》、《草木頌》、《雪山贊》、《銅劍贊》	《應謝主簿騷體》、《劉僕射東山集學騷》、《山中楚辭》、《秋至懷鄉詩》、《清思詩》、《傷內弟劉常侍》、《悼室人詩》、《詠美人春遊詩》、《征怨詩》、《惜晚春應劉秘書詩》、《秋戲納涼奉和刑獄舅詩》、《郊外望秋答殷博士詩》、《冬盡難離和丘長史詩》、《貽袁常侍詩》、《古意報袁功曹詩》、《臥疾怨別劉長史》、《應劉豫章別詩》、《燈夜和殷長史詩》、《池上酬劉記室》、《侍始安王石頭城詩》、《從征虜始安王道中詩》、《從冠軍建平王登廬山香爐峰詩》、《從建平王遊紀南城詩》、《望荆山詩》、《步桐臺詩》、《西寒望江上諸山詩》、《赤亭渚詩》、《渡泉嶠出諸山之頂詩》、《遷陽亭詩》、《遊黃薜山》、《雜擬三十首》
梁	任昉	《答陸倕感知己賦》、《賦體》、《靜思堂秋竹應詔》	《出郡傳舍哭范僕射詩》、《贈王僧孺詩》、《答劉居士詩》、《贈郭桐廬出谿口見候餘既未至郭仍進村維舟久隻郭生方至詩》、《答何徵君詩》、《贈徐徵君詩》、《答劉孝綽詩》、《答到溉詩》、《別蕭諮議詩》、《奉和登景陽山詩》、《泛長溪詩》、《落日汎舟東溪詩》、《濟浙江詩》、《苦熱詩》、《同謝朓花雪詩》
梁	陶弘景	《雲上仙風賦》、《水仙賦》、《華陽頌》	《詔問山中何所有賦詩以答》、《題所居壁》、《和約法師臨友人詩》
梁	徐勉	《萱草花賦》、《鵲賦》	《昧旦出新亭渚詩》、《詠司農府春幡詩》、《詠琵琶詩》、《夏詩》
梁	徐摛	《東蕉捲心賦》	《詠筆詩》、《賦得簾塵詩》、《詠橘詩》、《壞橋詩》
梁	王僧孺	《賦體》	《何生姬人有怨詩》、《爲人傷近而不見詩》、《月夜詠陳南康新有所納詩》、《詠擣衣詩》、《與司馬治同聞鄰婦夜織詩》、《春閨有怨詩》、《秋閨怨詩》、《詠寵姬詩》、《爲人寵姬有怨詩》、《爲姬人自傷詩》、《爲人有贈詩》、《見貴

			者初迎盛姬聊爲之詠詩》、《秋日愁居答孔主簿詩》、《春思詩》、《詠春詩》、《春怨詩》、《贈故倉曹詩》、《送殷何兩記室詩》、《落日登高詩》、《中川長望詩》
梁	陸倕	《感知己賦贈任昉》、《思田賦》、《賦體》	《和昭明太子鍾山解講詩》、《贈任昉詩》
梁	裴子野	《寒夜賦》(據《梁書·謝朓傳》爲贈答)、《遊華林園賦》、《臥疾賦》	《詠雪詩》、《上朝值雪詩》、《答張貞成臯詩》
梁	張率	《綉賦》、《河南國獻舞馬賦》	《詠躍魚應詔詩》
梁	丘遲	《思賢賦》、《還林賦》	《芳樹詩》、《玉階春草詩》、《望雪詩》、《九日侍宴樂遊苑詩》、《侍宴樂遊苑送徐州應詔詩》、《答徐侍中爲人贈婦詩》、《贈何郎詩》
梁	柳澄	《賦體》	
梁	王錫	《宿山寺賦》	《大言應令詩》、《細言應令詩》
梁	何遜	《窮鳥賦》	《傷徐主簿詩》、《秋夕嘆白髮詩》、《夜夢故人詩》、《哭吳興柳惲詩》、《同虞記室登樓望遠歸詩》、《詠早梅詩》、《詠白鷗兼嘲別者詩》、《與虞記室諸人詠扇詩》、《和蕭諮議岑離閨怨詩》、《詠照鏡詩》、《看伏郎新婚詩》、《詠娼婦詩》、《詠舞妓詩》、《爲人妾思詩》、《閨怨詩》、《苑中詩》、《苑中見美人》、《七夕詩》、《從主移西洲寓直齋內霖雨不晴懷郡中遊聚詩》、《春暮喜晴酬袁戶曹苦雨詩》、《苦熱詩》、《詠春雪寄族人思澄詩》、《和司馬博士詠雪詩》、《詠春風詩》、《暮秋答朱記室詩》、《酬範記室雲詩》、《落日前墟望贈範廣州雲詩》、《答丘長史詩》、《寄江州褚諮議詩》、《道中贈桓司馬季珪》、《入西塞示南府同僚詩》、《贈諸舊遊詩》、《贈族人秣陵兄弟詩》、《秋夕仰贈從兄寅南詩》、《贈江長史別詩》、《送韋司馬別詩》、《南還道中送贈劉諮議別詩》、《與崔錄事別兼敘攜手詩》、《別沈助教詩》、《與沈助教同宿湓口夜別詩》、《與蘇九德別詩》、《贈韋記室黯別詩》、《答高博士詩》、《贈王左丞詩》、《敬酬王明府》、《野夕答孫郎擢詩》、《石頭答庾郎丹詩》、《與胡安興夜別詩》、《登石頭城詩》、《初發新林詩》、《渡連圻詩》、《下方山詩》、《入東經

			諸暨縣下浙江作詩》、《還渡五州詩》、 《宿南州浦詩》、《行經孫氏陵詩》、《行 經範僕射故宅詩》、《聊作百一體詩》、 《相送聯句》、《賦詠聯句》、《臨別聯 句》、《照水聯句》、《折花聯句》、《遙 扇聯句》、《正釵聯句》
梁	吳均	《八公山賦》、《吳城賦》、《筆格 賦》、《碎珠賦》、《橘賦》、《連珠》	《主人池前鶴詩》、《共賦韻詠庭中桐 詩》、《詠柳詩》、《梅花詩》、《萍詩》、 《詠寶劍詩》、《詠燈詩》、《以服散鎗 贈殷鈞詩》、《去妾贈前夫詩》、《詠少 年詩》、《閨怨詩》、《與柳惲相贈答 詩》、《答柳惲詩》、《贈柳真陽詩》、《贈 任黃門詩》、《答蕭新浦詩》、《酬周參 軍詩》、《贈杜容成詩》、《贈朱從事 詩》、《贈王桂陽別詩》、《酬別江主簿 屯騎詩》、《贈周興嗣》、《入蘭臺贈王 治書僧孺詩》、《江上酬鮑幾詩》、《贈 柳秘書詩》、《遙贈周承詩》、《別王謙 詩》、《詠雪詩》、《詠雲詩》、《望鍾山 讌集望西靜壇詩》、《初至壽春作詩》、 《登壽陽八公山詩》、《詠懷詩》
梁	劉孝儀	《號別賦》	《詠石蓮詩》、《詠簫詩》、《閨怨詩》、 《和詠舞詩》、《舞就行詩》、《和昭明 太子中山解講詩》
梁	劉孝威	《正旦春雞贊》、《辟厭青牛畫贊》	《枯葉竹詩》、《詠剪綵花詩》、《和廉 裡燭詩》、《楔飲嘉樂殿詠曲水中燭影 詩》、《詠佳麗詩》、《望隔牆花詩》、《賦 得香出衣詩》、《奉和六月壬午應令 詩》、《苦暑詩》、《奉和逐涼詩》、《奉 和湘東王應令(《春宵》、《冬曉》)》、《詠 織女詩》、《七夕穿針詩》、《九日酌菊 酒詩》、《奉和晚日詩》、《望雨詩》、《侍 宴樂遊林光殿曲水詩》、《三日侍太子 曲水宴詩》、《侍宴賦得龍沙宵月明》、 《登覆舟山望湖北詩》、《帆渡吉陽洲 詩》、《出新林詩》、《行還值雨又為清 道所駐詩》
梁	劉綏	《照鏡賦》	《看美人摘薔薇詩》、《左右新婚詩》、 《在縣庭中看月詩》、《新月詩》、《雜 詠和湘東王詩》、《奉和玄圃納涼詩》、 《敬酬劉長史詠名士悅傾城詩》、
梁	張纘	《秋雨賦》、《南征賦》、《離別賦》、 《懷音賦》、《妒婦賦》、《瓜賦》、《擬 若有人兮》	《侍宴餞東陽太守蕭子雲應令詩》、 《大言應令》、《細言應令》

梁	王筠	〈芍藥賦〉、〈蜀葵花賦〉	〈和吳主簿詩六首之春月〉、〈和吳主簿詩六首之秋夜〉、〈代牽牛答織女詩〉、〈苦暑詩〉、〈春日詩〉、〈望夕霽詩〉、〈侍宴餞遼川王北伐應詔詩〉、〈寓直中庶坊贈蕭洗馬詩〉、〈早出巡行矚望山海詩〉、〈北寺寅上人房望遠岫翫前池詩〉、〈和衛校新渝侯巡城口號詩〉、〈和吳主簿詩六首之遊望〉、〈東南射山詩〉、〈春遊詩〉、〈觀海詩〉、〈和蕭子範入元襄王第詩〉、〈冬陽還經嚴陵瀨贈蕭大夫詩〉、〈遊望詩〉、〈奉和皇太子懺悔應召詩〉、〈和皇太子懺悔詩〉
梁	蕭譽	〈愍時賦〉、〈遊七山寺賦〉、〈圍棋賦〉、〈櫻桃賦〉、〈連珠〉	〈大梨詩〉、〈詠百合詩〉、〈詠蘭詩〉、〈塵尾詩〉、〈詠紙詩〉、〈牀詩〉、〈詠弓詩〉、〈詠履詩〉
梁	甄玄成	〈車賦〉	無
陳	陳叔寶	〈棗賦〉、〈夜亭度雁賦〉	〈七夕宴宣猷堂各賦一韻詠五物次第用得帳屏風案唾壺履〉、〈聽箏詩〉、〈戲贈沈后〉、〈同平南弟元日思歸詩〉、〈立春日汎舟玄圃〉、〈獻歲立春風光具美汎舟玄圃〉、〈七夕宴樂修殿〉、〈初伏七夕已覺爲涼記引應徐且命燕趙清風朗月以望七襄之駕置酒陳樂各賦四韻之篇〉、〈上巳玄圃宣猷嘉辰契酌〉、〈七夕宴重詠牛女詩〉、〈同管記陸琛七夕五韻詩〉、〈同管記陸瑜七夕四韻詩〉、〈七夕宴玄圃各賦五韻〉、〈五言同管記陸瑜九日觀馬射詩〉、〈上巳宴麗暉殿各賦一字十韻詩〉、〈春色禊辰盡當曲宴詩〉、〈五言畫堂涼夜履長在節歌管賦詩迺筵命酒十韻成篇〉、〈晚宴文思殿詩〉、〈宴光壁殿詠瑤山燈詩〉、〈入隋侍宴應詔詩〉、〈幸玄武湖餞吳興太守任惠詩〉、〈宴詹事陸縉省詩〉、〈同江僕射遊攝山棲霞寺詩〉、〈三善殿夕望山燈詩〉
陳	周弘讓	〈山蘭賦〉	〈立秋詩〉、〈留贈山中隱士詩〉、〈賦得長笛吐清氣詩〉
陳	徐陵	〈鴛鴦賦〉	〈鬪雞詩〉、〈詠柑詩〉、〈中婦織流黃〉、〈走筆戲書應令詩〉、〈春情詩〉、〈奉和詠舞詩〉、〈和王舍人送客未還閨中有望詩〉、〈詠織婦詩〉、〈春日詩〉、〈內園逐涼詩〉、〈詠日華詩〉、〈詠

			雪詩》、《侍宴詩》、《別毛永嘉詩》、《秋日別庾正員詩》、《征虜亭送新安王應令》、《新亭送別應令》、《同江詹事登宮城南樓詩》、《山齋詩》、《奉和山池詩》、《山池應令詩》、《奉和簡文帝山齋詩》
陳	顧野王	《舞影賦》、《箏賦》、《笙賦》、《弗崖篠賦》	《餞友之綏安詩》
陳	沈炯	《歸魂賦》	《詠老馬詩》、《離荷詩贈江藻》、《望郢州城》、《長安還至方山愴然自傷詩》、《從遊天中寺應令》、《同庾中庶肩吾周處士弘讓遊明慶寺詩》、《六府詩》、《八音詩》、《六甲詩》、《十二屬詩》、《名都一何綺詩》、《爲我彈鳴琴詩》、《賦得邊馬有歸心詩》
陳	張正見	《石賦》、《山賦》、《哀桃賦》	《賦得威鳳棲梧詩》、《賦得魚躍水生花詩》、《新題得寒樹晚蟬疏詩》、《賦得秋蟬鳴柳應衡陽王教詩》、《賦得垂柳映斜谿詩》、《賦得岸花臨水發詩》、《賦得風生翠竹裡應教詩》、《賦得山中翠竹詩》、《賦得階前嫩竹》、《賦新題得蘭生野徑詩》、《和衡陽王秋夜詩》、《初春賦得池應教》、《秋日別庾正員詩》、《賦得提新雲詩》、《賦得白雲臨酒詩》、《詠雪應衡陽王教詩》、《賦得雪映夜舟詩》、《薄帷鑒明月詩》、《玄圃觀春雪詩》、《雪詩》、《賦得梅林輕雨應教詩》、《禦幸樂遊苑侍宴詩》、《重陽殿成金石會竟上詩》、《征虜亭送新安王應令詩》、《從籍田應衡陽王教作詩》、《從永陽王遊虎丘山詩》、《陪衡陽王遊耆閣寺詩》、《遊匡山簡寂館詩》、《和諸葛覽從軍遊獵詩》、《後湖汎舟詩》、《遊龍首城詩》、《別韋諒賦得江湖泛別舟詩》、《星名將軍詩》、《賦得落落窮巷詩》、《賦得日中市朝滿》、《秋河曙耿耿詩》、《浦狹村煙度》、《賦得山卦名詩》、《賦得佳期竟不歸》、《傷韋侍讀詩》、《和陽侯送袁金紫葬詩》、《賦得韓信詩》
陳	陳暄	《應詔語賦》、《食梅賦》	*《洛陽道》、《長安道》、《紫驪馬》、《雨雪曲》
陳	傅縡	《博山香爐賦》、《笛賦》	無
陳	褚玠	《風裡蟬賦》	《鬪雞冬郊道詩》

陳	陸瓊	〈栗賦〉	〈和張湖熟電詩〉、〈玄圃宴各詠一物須箏詩〉
陳	陸瑜	〈琴賦〉	*〈仙人覽六著篇〉、〈東飛伯勞歌〉、〈讀酌謠〉

■僅有「樂府」的作者，在詩文類之下以「*」表示。

■陸瓊也作「陸琮」，今依據嚴可均版本統一為陸瓊。

附表三：

朝代	集團	領導者	成員	集團中官銜 (或與領導者從遊事蹟)	備註
宋	臨川王 集團	劉義慶	劉義慶		
			劉義恭	江夏王	
			何長瑜	記事參軍	
			陸展	府佐	
			袁淑	諮議參軍	
			鮑照	侍郎	
			何偃	主簿	
			張暢	從事中郎	
			盛宏之	侍郎	
			始興王 集團	劉濬	劉濬
	謝莊	法曹行參軍			
	王微	司徒祭酒、主簿、後軍記事參軍、太子中舍人			
	王景文	太傅主簿			
	殷琰	參軍、後軍主簿			
	王僧達	後軍參軍、太子舍人			
	范曄	後軍長史			
	徐爰	後軍行參軍			
	沈邵	中兵參軍			
	張敷	後軍長史			
	顏延之	諮議參軍、御史中丞			
沈亮	主簿				
王僧綽	文學				
沈璞	主簿、大農、參軍				
顧邁	主簿				
鮑照	侍郎				
袁淑	御史中丞				
何偃	侍中				
沈懷遠	參軍				

		向柳	參軍	
		劉瑀	別駕從事史	
孝武帝 集團	劉駿	劉駿	(武陵王)	
		沈亮	行參軍事	
		范增淵	諮議參軍	
		王景文	武陵王文學、撫軍記室參軍、司徒左長史(448)、秘書監(458)	
		顏竣	撫軍主簿	
		張暢	安北長史	
		袁粲	參軍	
		沈伯玉	武陵國侍郎	
		王僧達	長史	
		謝莊	侍中	
		殷淡	尚書左丞	
		江智淵	中書侍郎	以文義世祖深相知待，多命群臣五三人游集，智淵常為其首。以杵世祖義，恩寵大衰。大明七年，憂懼而卒。
		何偃	侍中	
		何尚之	尚書令	
		戴法興	征虜、撫軍記室掾	
徐爰	太常丞、尚書水部郎、殿中郎兼右丞			
鮑照	太學博士、中書舍人	孝武好文章，自謂無人能及，照趨侍左右，深達風旨，為文多鄙言累句，不復盡其才。		
顏師伯	不詳			
宋明帝 集團	劉彧	劉彧		
		顏延之	金光祿大夫	
		劉休	常侍	
		王謏	司徒參軍	
		丘靈鞠	(明帝使著〈大駕南討記論〉)	為明帝〈文章志〉為序
		邱巨源	(使參詔誥，引在左右)	
		周顒	(引入殿內，親近宿直)	
		褚淵	吏部郎、侍中	
		張緒	黃門郎、司徒左長史、散騎常侍	

			沈勃	右衛率	
			褚洸	正員郎	齊書本傳載從宋明帝射雉事
			虞	長兼儀曹郎	
			吳邁遠	(明帝聞其名召入)	
建平王集團	劉景素		劉景素		
			江淹	主簿	
			樂藹	主簿、征北刑獄參軍	
			王思遠	主簿	
			劉璉	主簿、法曹參軍	
			何昌宇	主簿	
			王擒	記室參軍	
齊	文惠太子集團	蕭長懋	蕭長懋		
			沈約	記室、步兵校尉	
			王秀之	南郡王司馬、太子中庶子	
			周顥	錄室參軍	
			蕭穎胄	太子舍人	
			范岫	太子家令	
			伏曼容	太子率更令	
			王儉	侍中、尚書令	
			張緒	太子詹事	
			孔雉圭	太子中庶子	
			王融	太子舍人	
			劉璉	(應文惠太子邀入東宮)	
			謝朓	太子舍人	
			劉繪	太子洗馬	
			孔逖	太子家令	
			虞炎	(以文學爲文惠太子所遇)	沈約有〈傷虞炎詩〉
			許懋	太子步兵校尉	
			何憺	(曾爲太子作楊畔歌)	
			袁廓之	太子洗馬	
			何昌宇	太子中庶子	
			王思遠	太子中舍人	
			顧暉之	太子中舍人	
			謝淪	太子中庶子	
			王晏	步兵校尉、太子參事、吏部尚書	
			王謏	太子中庶子、冠軍將軍、車騎長史	
			張讓	太子洗馬	與兄充、融、卷並稱四張

		徐孝嗣	太子詹事、吏部尚書、領太子左衛率	
		庾杲之	太子右衛率	沈約〈懷舊傷庾杲之〉
		庾華	散騎侍郎	
		崔慧景	太子左衛率	
		王僧儒	(與擬為宮僚因太子病逝未果)	
		蕭子範	太子洗馬	
		張融	太子中庶子	
		王僧祐	太子中舍人	
		范述曾	太子步兵校尉	
		蔡約	太子中庶子	
		袁彖	太子中庶子	
		何胤	太子中庶子	
竟陵王集團	蕭子良	蕭子良		
		范雲	主簿、記室參軍	蕭子良為會稽太守時期，范雲因能讀秦望山篆文刻石，子良奉為上賓
		周顥	(子良會稽太守時期，周顥為山陰令，為其直轄)	
		蔡約	諮議參軍、司徒右長史	
		劉繪	(具南齊書「繪為後進領袖」)	
		謝顥	(竟陵王友)	
		王思遠	征北記室參軍(永明元年482)	
		謝超宗	征北諮議參軍	
		江祐	征北參軍	
		張融	征北諮議、從事中郎	
		蕭衍	司徒西閣祭酒、鎮西諮議參軍	
		江敷	司徒司馬	
		蔡搏	司徒主簿	
		謝朓	司徒左長史	武帝問王儉當今能為五言詩，儉對曰「謝朓得父膏腴，江淹有意」
陸曉慧	司徒從事郎中、後徙司徒右長史	竟陵王謂王融曰，「我府二上佐，求之前世，誰可為比？」融曰「兩賢同時，便是未有前例」		
		蕭穎胄	外兵參軍	
		蕭子恪	(子良堂弟)	

	張充	司徒諮議參軍	
	范岫	記室參軍(後爲文惠太子家令)	
	王僧儒	(子良開西邸時，亦預其會)	
	虞羲	(太學生，參與西邸文學館)	
	江洪	(太學生，參與西邸文學館)	
	孔休源	(王融薦之於竟梁王)西邸學士	
	江革	西邸學士	
	范縝	(與竟陵王辯無神論)	
	謝環	西邸學士	
	王瞻	從事中郎	
	何憲	(據《金樓子》歸入竟陵王集團)	
	孔廣	(據《金樓子》歸入竟陵王集團)	
	江淹	(據《金樓子》歸入竟陵王集團)	
	虞炎	(據《金樓子》歸入竟陵王集團)	
	何憊	(據《金樓子》歸入竟陵王集團)	
	任昉	司徒刑獄參軍、(竟陵八友之一)	
	謝朓	(竟陵八友)	
	王融	法曹行參軍(八友之一)	
	蕭琛	司徒記事、司徒右長史(八友中最年少)	
	陸倕	西邸學士(八友)	
	傅昭	參軍	丘遲得遺書，無復首尾，傅昭出所得三分有二
	王亮	西邸學士	
	宗夬	西邸學士	
	沈約	司徒長右史(八友代表)	
	柳惲	(以琴藝受竟陵王賞識)	
	謝淪	司徒左長史	
	賈淵	司徒府參軍	
	袁彖	入司徒府爲諮議參軍	
	顧暉之	司徒左西掾	
	庾杲之	西邸學士	
	殷叡	司徒從事中郎	
	何胤	司徒主簿、右長史	

			陸杲	外兵參軍、司徒從事中郎	
			王峻	主簿	
隨郡王集團	蕭子隆	蕭子隆			
		謝朓	(486)(子隆為東中郎將，謝朓於府中任事)，後為鎮西府功曹、文學		
		宗夬	任職鎮西府		
		庾於陵	主簿	「齊隨王子隆」為荊州，召為主簿，史與謝朓、宗夬撰群書	
		張欣泰	鎮西中兵參軍		
		蕭衍	諮議參軍(491)		
		王秀之	鎮西府長史		
		荀丕	西曹書佐		
		宗哲	別駕		
		虞雲	隨郡王侍讀		
		呂僧珍	防閣		
		梁武帝集團	蕭衍	蕭衍	
沈約	散騎常侍、吏部尚書間右僕射				
范雲	大司馬諮議參軍、侍中				
任昉	黃門侍郎、義興太守				
陸倕	主簿、太子中舍人管東宮書記				
蕭琛	御史中丞、太子庶子				
江淹	散騎常侍、左衛將軍、金紫光祿大夫				
王僧孺	臨川王後軍記事參軍、尚書左丞				
柳惔	冠軍將軍、相國右司馬、侍中				
徐勉	中書侍郎、給事黃門侍郎、侍中				
周捨	尚書祀部郎				
周興嗣	安成王國侍郎、員外散騎侍郎				
張率	相國主簿				
丘遲	驃騎主簿、散騎侍郎、中書侍郎、永嘉太守(505)				
蕭介	太子舍人、尚書金部郎、黃門侍郎、侍中				

		袁峻	員外散騎侍郎	
		王泰	秘書丞、中書侍郎、黃門侍郎	「每預朝宴，刻燭賦詩，文不加點」
		到溉	尚書殿中郎、中書郎、御史中丞	武帝問侍詔丘遲曰：「到洽何如沆漑？」遲對曰「正清過於沆，文章不減漑，加以清言，殆將難及。」
		到洽	太子舍人	
		到沆	征虜主簿、太子洗馬	
		蕭子顯	長兼侍中	
		劉苞	右軍功曹、太子洗馬	
		劉孝綽	著作佐郎、尚書水部郎	
		裴子野	著作郎兼中書通事舍人、直通正員郎	北伐，敕子野為喻魏文，受詔立成
		劉之遴	尚書起部郎	
		顧協	通直散騎常侍兼中書通事舍人	
		劉顯	尚書儀曹郎、臨川王記事參軍	
		劉孺	太子舍人、太子洗馬	
		王規	秘書郎、太子洗馬	
		謝微	中書舍人	武帝餞於武德殿，賦詩三十韻，限三刻成。微二刻便就，文甚美
		褚翔	秘書郎、宣城王主簿	別詔翔與王訓為二十韻詩，限三刻成，翔於作立奏，補宣城王文學
		王訓	秘書郎、侍中	
		到蓋	尚書殿中郎	
安成王集團	蕭秀	蕭秀		
		周興嗣	安成王國侍郎	
		陸倕	外兵參軍	
		裴子野	右軍安成王參軍	
		陸杲	右軍安成王長史	
		劉孝綽	平南安成王記室、鎮南諮議參軍	
		何思澄	安成王左常侍	
		傅昭	平南安成王長史	
		劉峻	戶曹參軍	
		謝微	安成王安西法曹	
		庾仲容	主簿、安功曹史、安成王中記室	

		顧協	安成王國左常侍	
		蕭琛	平西長史	
		傅映	安成王祿事參軍	傅昭弟
		王僧孺	安成王安西參軍	
		王籍	安成王主簿	
		臧嚴	安成王侍郎	
		何遜	平西府參軍	范雲賞其對策、沈曰嘗謂遜曰，「吾每讀卿詩，一日三復，猶不能已」
		韋稜	安成王府行參軍	
		卜華	安成王功曹參軍、兼五經博士	
南平王集團	蕭偉	蕭偉		天監元年封建安王、十七年武帝以建安貧瘠，改封南平王，儀同三司
		江革	記室參軍	
		吳均	兼記室	
		何遜	建安王水曹行參軍	
		傅映	中權錄室參軍	
		張率	建安王中權中記室參軍	
		謝幾卿	南平王長史	謝靈運曾孫
		蕭子範	大司馬南平王戶曹屬、從事中郎	
		沈眾	南平王法曹參軍	
		孔翁歸	南平王大司馬府記室	
		江避	南皮王大司馬府記室	
		顧越	南平王國右常侍	
		賀文發	(與顧越同入南平王府)	
		江德藻	東閣祭酒	江革子
		庾持	南平王國左常侍	
昭明太子集團	蕭統	蕭統		天監五年(503)立為皇太子，中大通三年(531)薨
		殷芸	太子侍讀	
		蕭琛	庶子、太子中庶子	
		殷鈞	太子舍人、太子家令	
		明山賓	太子率更令、中庶子、太子右衛率	
		到沆	太子洗馬、太子中舍人	
		柳惔	太子詹事	
		王筠	太子舍人、太子洗馬	
		沈約	太子詹事、太子少傅	

		徐勉	太子右衛率、太子中庶子	
		謝舉	太子舍人、太子中庶子	
		蕭介	太子舍人	
		陸杲	太子中庶子(507-509)	
		陸倕	太子舍人管東宮書記、太子庶子	
		蕭子範	太子洗馬、太子中舍人	
		劉孝綽	太子舍人、太子洗馬、太子僕	最得太子倚重 (時昭明太子好士愛文，孝綽與陳郡殷芸、吳郡陸倕、琅邪王筠、彭城到洽等，同見賓禮。太子起樂賢堂，乃使畫工先圖孝綽)
		周捨	太子右衛率、左衛率	
		蕭洽	太子中舍人	
		劉孺	太子舍人、太子洗馬、太子家令	
		謝覽	太子中庶子、掌東宮管記	
		柳澄	太子中庶子	
		王峻	太子中庶子	
		庾於陵	太子洗馬	
		劉苞	太子洗馬	
		許懋	太子家令	
		王錫	太子洗馬	
		到洽	太子舍人、太子中舍人、太子家令、太子中庶子	後與劉孝綽齟齬 (孝綽自以才優於洽，每於宴坐，嗤鄙其文，洽銜之。及孝綽為廷尉卿，攜妾入官府，其母猶停私宅。洽尋為御史中丞，遣令史案其事，遂劾奏之，云：「攜少妹於華省，棄老母於下宅。」高祖為隱其惡，改「妹」為「姝」。坐免官。孝綽諸弟，時隨藩皆在荆、雍，乃與書論共洽不平者十事，其辭皆鄙到氏。又寫別本封呈東宮，昭明太子命焚之，不開視也)
		庾黔婁	中書記室參軍侍太子讀	

		張纘	太子舍人、太子洗馬、中舍人	張緬弟
		王規	太子洗馬、中舍人、中書黃門侍郎	
		張緬	太子舍人、太子洗馬、中舍人、太子中庶子、御史中丞	
		陸襄	太子洗馬、太子中舍人、太子家令	
		王僉	太子中舍人	
		張率	太子僕、太子家令	
		劉勰	東宮通事舍人、步兵校尉兼舍人	
		蕭淵藻	太子中庶子、太子詹事	
		庾仲容	太子舍人	後為安成王記室，當初隨府，昭明太子以舊恩賜詩「孫生涉陽道」，吳子朝歌縣，未若樊林舉，置酒臨華殿」。
		到溉	太子中舍人	
		陸煦	太子家令	陸杲之弟
		江蒨	太子家令、太子中庶子	江敷之子
		徐悱	太子舍人、洗馬、中舍人	徐勉之子
		蕭子恪	太子詹事	
		劉杳	東宮通事舍人、步兵校尉兼舍人	
		杜之偉	東宮學士	
		張綰	太子舍人、洗馬、中舍人	蕭繹嗜策之百事，綰對僅闕其六，號為百六公。
		何思澄	東宮通事舍人	
		蕭子雲	太子舍人	曾撰《東宮新記》
簡文帝集團	蕭綱	蕭綱		506 天監五年蕭綱三歲封晉安王、514 蕭綱出為荊州刺史、515 蕭綱徙為雲麾將軍、江州刺史
		張率	雲麾中記室、諮議參軍	
		韋粲	雲麾晉安王行參軍、外兵參軍	
		劉杳	雲麾晉安王府參軍	
		庾於陵	宣毅晉安王長史	
		劉孺	晉安王有、宣惠晉安王長史	

		庾肩吾	晉安王國常侍、宣惠府行參軍(後隨蕭綱歷仕太子率更令、中庶子)	
		周弘正	主簿(518 蕭綱為丹楊尹期間)	
		孔休源	宣惠晉安王府長史、雲麾晉安王府長史	「(蕭綱)長於中齋別施一榻，雲此事孔長史坐，他人莫得預焉」
		劉之遴	記室(蕭綱荊州刺史期間)	
		樂法才	別駕從事史(荊州刺史期間)	
		徐摛	侍讀、雲麾府記室參軍、晉安王諮議參軍、中庶子、太子左衛率(534)	
		江革	雲麾晉安王長史	
		陸倕	長史(江州時期)	
		司馬綰	晉安王長史	
		劉遵	晉王安宣惠、雲麾記室	
		鍾嶸	西中郎晉安王記室	
		蕭子雲	晉安王文學	
		王規	雲麾諮議參軍、驃騎晉安王長史、太子中庶子	綱與湘東王室令殤王規
		徐陵	寧蠻府軍事、東宮學士	548 徐陵以兼直散通騎入北魏，遭扣留
		江伯搖	晉安王高齋學士	
		孔敬通	晉安王高齋學士	
		申子悅	晉安王高齋學士	
		徐防	晉安王高齋學士	
		王囿	晉安王高齋學士	
		孔鑠	晉安王高齋學士	
		鮑至	晉安王高齋學士	
		劉孝威	安北晉安王法曹、太子洗馬、中舍人、庶子、率更令	
		劉孝儀	安北功曹史、洗馬、中舍人	
		陸罩	晉安王記室參軍、太子中庶子	
		蕭子顯	(太子東宮賓客)	
		蕭序	太子家令、中庶子	

		蕭愷	太子洗馬、中舍人、長書記	
		謝舉	太子詹事、尚書僕射	
		謝禧	太子洗馬、太子舍人、太子中庶子	
		王褒	太子洗馬、掌東宮管記	
		庾信	東宮抄撰學士、東宮學士	「父子在東宮，出入禁闈，恩禮莫與比隆」
		張長公	東宮學士	
		傅弘	東宮學士	
		許懋	太子中庶子	
		韋稜	太子僕	
		王訓	太子中庶子	
		王僉	太子中庶子	
		沈文阿	東宮學士	
		鄭灼	西省義學士	
		紀少瑜	晉安王國中尉	
		王樾	太子中庶子	
		沈眾	太子中舍人	
		蕭映	(常預密宴，號東宮四友)	
		蕭曄	(常預密宴，號東宮四友)	
		蕭正立	(常預密宴，號東宮四友)	
		蕭推	(常預密宴，號東宮四友)	
		褚灃	晉安王中軍錄事參軍、太子率更令	
		江總	太子洗馬、太子中舍人	江蒨孫
		王質	太子舍人、太子洗馬、東宮領直	
		蕭允	太子洗馬(548)	蕭介子
		王元規	(東宮賓客)	
		李鏡遠	(有詩作唱和)	
		孔籌	(有詩作唱和)	
		諸葛	(有詩作唱和)	
		王臺卿	(有詩作唱和)	
		王回	(有詩作唱和)	
梁元帝集團	蕭繹	蕭繹		514 封湘東王、532 平西將軍、547 徙為鎮西將軍、荊州刺史、有收集圖書習慣(十餘萬卷)
		顧協(臨沂)	湘東王國常侍、正記室	

		顧協(吳郡)	湘東王參軍事、通直散騎侍郎兼中書通事舍人	
		臧嚴	湘東王侍讀、宣惠府參軍、遷荊州爲西中郎、又隨王爲鎮南諮議參軍	
		王筠	湘東王長史	
		劉綺	國常侍兼記室	
		王籍	湘東王諮議參軍	
		到漑	輕車長史、行府郡事	
		劉孺	湘東王長史、王府記室	
		劉杳	宣惠府記室參軍、王府記室	
		蕭子雲	湘東王丹楊尹、子雲爲丞	
		裴子野	(湘東王爲京尹時其任朝中通直正員郎)	
		張纘	(湘東王爲京尹時其在朝中任職，爲布衣之交)	
		劉顯	(亦爲布衣之交)	
		蕭介	湘東王諮議參軍	
		劉孝綽	西中郎湘東王諮議	
		劉之遴	西中郎湘東王長史	
		宗懷	湘東王府兼記室、刑獄參軍、(蕭繹即帝位)尙書侍郎、吏部尙書	
		劉之亨	湘東王諮議參軍、湘東王長史	
		庾曼倩	主簿、中錄事參軍、諮議參軍	
		周弘直	湘東王外兵記室參軍	
		鮑泉	湘東王國常侍、荊州時掌書記	
		劉綏	湘東王記室、中錄事	
		劉珽	湘東王記室參軍、中記室	
		陸雲公	平西湘東王行參軍	
		徐俳	湘東王友	
		到鏡	湘東王法曹行參軍	
		劉孝勝	湘東王安西主簿記室	劉孝綽弟
		韋粲	湘東王諮議	
		庾肩吾	湘東王錄事參軍、中錄事、諮議參軍	
		何思澄	安西湘東王錄事參軍	
		江德藻	安西湘東王外兵參軍	

			明克讓	湘東王法曹參軍	明山賓子
			徐陵	鎮西府中記室參軍	
			徐君蒨	湘東王鎮西諮議	
			江祿	湘東王鎮西錄事參軍	
			孔奐	鎮西湘東王外兵參軍	
			張暉	湘東王長史、尋陽太守	
			顏之推	湘東王國左常侍、鎮西莫曹參軍、蕭繹即位為散騎侍郎	西魏陷江陵，之推奔北齊
			鮑宏	中記室、鎮南府諮議、尚書水部郎、通直散騎侍郎	江陵陷歸北周
			陰鏗	湘東王法曹參軍	
			朱詹	湘東王鎮南錄事參軍	
			謝札	湘東王諮議	
			龔孟舒	尋陽郡丞	
			鮑檢	湘東王鎮西府中記室	
			鮑正	(曾為湘東王佐)	
			鮑至	(曾為湘東王佐)	
			鮑幾	湘東王諮議參軍	
			褚澧	湘東王諮議參軍	
			張盾	湘東王記室	
			蕭賁	湘東王法曹參軍	蕭子良孫
			裴政	(荊州時期)記室、(侯景亂後)黃門侍郎	
			蕭允	湘東王主簿	
			王元規	湘東王國左常侍	
			王褒	(湘東王嗣位江陵，王褒為)吏部尚書、左僕射	「褒曾作燕歌行，妙盡關塞寒苦之狀，元帝與諸文士並和之，而競為淒切之詞。」
			庾信	御史中丞、(王即帝位)右衛將軍、封武康縣侯	侯景亂庾信奔江陵依湘東，後江陵破信聘於北魏
			孔翁歸	(與湘東有詩酬和)	
			丁覬	(湘東書記皆使之)	
			虞預	(曾替湘東編纂書籍)	
			王兢	(曾替湘東編纂書籍)	
			王孝祀	(曾替湘東編纂書籍)	
			虞孝敬	湘東王記室	
			蕭淑	(曾替湘東編纂書籍)	蕭介從弟
陳	陳後主集團	陳叔寶	陳叔寶		
			袁敬	太子中庶子、太常卿、散騎常侍、金光祿大夫	

		沈君理	太子詹事、吏部尚書	宣帝以君理女爲皇太子叔寶妃
		陸瓊	司徒左西掾掌東宮記室、太子庶子、太子家令	
		周確	東宮通事舍人、太子中庶子、太子家令	
		岑之敬	東宮議省學士	
		蔡凝	太子中舍人、黃門侍郎	
		陸琰	武陵王明威府功曹史、掌東宮管記	陳叔寶自製墓誌銘
		陸繕	太子詹事	陸曉慧孫
		陸瑜	桂陽王明威將軍功曹史兼東宮管記、太子洗馬、中舍人	陸琰弟、陳叔寶親製祭文
		陸玠	東宮管記、中舍人	陸瑜從兄
		陸琛	東宮管記、黃門侍郎	
		袁憲	散騎常侍，侍東宮、尚書僕射	
		顧野王	國子博士兼東宮管記、太子率更令、後掌國史	
		江總	太子詹事、祀部尚書、吏部尚書	
		傅緯	東宮管記、太子庶子、秘書監兼中書通事舍人	
		姚察	東宮學士、中書侍郎	「我于姚察文章，非爲翫味無已，故是一宗匠」
		徐陵	太子詹事、中書監、光祿大夫	
		虞世基	太子中舍人、中庶子、散騎常侍	
		蕭濟	五兵尚書侍東宮	
		周宏正	尚書右僕射、侍東宮講論語孝經	
		王瑒	尚書侍東宮、度支尚書	
		褚玠	太子庶子	陳叔寶親製墓誌銘
		徐儉	太子中庶子、散騎常侍	徐陵子
		蔡徵	太子中舍人、東宮領直、左民尚書、吏部尚書	
		王元規	東宮學士	
		陳暄	東宮學士、通直散騎常侍	曾到懸於梁，臨之以刃，命使作賦
		孔範	都官尚書	

		陳叔達	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		王瑳	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		王儀	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		袁權	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		陳褒	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		沈攸	(聚陳暄傳，桓入禁中陪侍遊宴，是為狎客)	
		陳伯信	太子詹事	後主堂弟
		陳叔齊	侍中	後主異母弟
		陳叔慎	侍中	後主異母弟
		柳莊	太子洗馬掌東宮管記、散濟常侍、右衛將軍監中書舍人	
		張式	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		謝佃	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		王溪	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		殷謀	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		傅絳	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		周填	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		王瓊	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	
		方華	(據《歲時雜詠》與後主同座賦詩)	

附表四：

朝代	類型	出處	內容	備註
宋	風格系譜	歲寒堂詩話	建安陶阮以前詩，專以言志；潘陸以後詩，專以詠物。兼而有之者，李杜也	

宋	風格系譜	歲寒堂詩話	黃魯直自言學杜子美、子瞻自言學陶淵明，二人好惡，已自不同
宋	風格系譜	歲寒堂詩話	掩顏謝之孤高、雜徐庾之流麗，在子美不足道耳。王介甫詩，山谷以爲學三謝；蘇子瞻學劉夢德、晚而學淵明、魯直自言學子美
宋	風格系譜	歲寒堂詩話	世言白少傅詩格卑，雖誠有之，然不可不察也。元白張籍詩，皆自陶阮中出，專以道得人心事爲工
宋	風格系譜	歲寒堂詩話	六朝顏鮑徐庾、唐李義山、國朝黃魯直，乃邪思之尤者
宋	章句系譜	觀林詩話	江文通數李陵等〈雜體三十首〉，內數休上人〈怨別〉一首，有「日暮碧雲合」之句，後人便以爲休上人語。其末又有「桂水日千里」句，唐《東觀記》又以爲太子家令沈約詩
宋	章句系譜	觀林詩話	謝靈運有「蘋萍泛沉深，菰浦冒清淺」上句雙聲疊韻、下句疊韻雙聲。後人如杜少陵「卑枝低結子，接葉暗巢鶯」皆出於疊韻，不若靈運工也
宋	章句系譜	對牀夜語	潘安仁掉亡云「望廬思其人，入室想所歷」。悲有餘而意無盡。江文通擬之云「明月入綺窗，髣髴想蕙質」。工於述者也
宋	章句系譜	對牀夜語	鮑明遠詩「朱唇動，素腕舉，洛陽少童邯鄲女。古稱淶水今白紵，摧絃急管爲君舞。窮秋九月荷葉黃，北風驅雁天雨霜，夜長酒多樂未央。」全類張籍王建
宋	章句系譜	對牀夜語	阮嗣宗〈詠懷〉云「丘墓蔽山崗，萬世一同代……」可謂混貧賤之殊、盡死生之變。老杜云「王侯與螻蟻，同盡隨丘墟」。則簡而妙矣。又劉越石〈答盧諶〉……鮑明遠〈東武吟〉……。善用古者自不同
宋	章句系譜	對牀夜語	楚辭「沅有芷兮澧有蘭，思公子兮未敢言」，又「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋」，又「惟草木之零落兮，恐美人之暮遲」。皆愛君惜時之詞，後世擬之者，不過徒法其句耳，非其意也。江文通云「日暮碧雲合，佳人殊未來」、謝靈運云「圓景早已滿，佳人猶未適」、惠連云「紈素既已成，君子行未歸」、玄暉云「春草秋更綠，公子未西歸」、陸士衡云「芳草久已茂，佳人竟不歸」。古詩亦有「浮雲蔽白日，遊子不願返」

宋	章句系譜	對牀夜語	子建詩「朱華冒綠池。」古人雖不於字面上著工，然「冒」字殆妙。陸士衡「飛閣纓紅帶，層臺冒雲冠」、潘安仁「川氣冒山嶺，驚湍激巖阿」、顏延年「松風遵路急，山煙冒壠生」、江文通……謝靈運……。皆祖子建	
宋	章句系譜	對牀夜語	左太沖〈詠史〉「無慕魯仲連，談笑卻秦軍」。皮日休〈七愛〉云「無愛李太尉，崛起定中原」。仿前詩也	
宋	章句系譜	對牀夜語	子建云「朝遊江北岸，日夕宿湘沚」、潘安仁「朝發晉京陽，夕次金谷湄」、謝靈運云「旦發清溪陰，暝投剡中宿」、鮑明遠云「朝遊雁門山，暮環樓煩宿」，皆本楚辭「朝發軔於蒼梧兮，夕予至於玄圃」。若陸士衡「朝采南澗藻，夕息西山足」……則本楚辭「朝飲木蘭之墜露，夕餐秋菊之落英」	
宋	章句系譜	對牀夜語	陸士衡〈吳趨行〉「楚妃且勿歎，齊娥且莫謳。四座並清聽，聽我歌吳趨。」謝靈運〈會吟行〉「六引緩清唱，三調佇繁音。列席皆靜寂，咸共聆會吟。」盡踵其步驟	
宋	章句系譜	對牀夜語	蘇子卿詩、魏文帝云、子建云……辭意一也。古人句法極多，有相襲者，如前所議「日暮碧雲合」極「朝遊江北岸」之類皆是。若嵇叔夜「目送歸鴻，手揮五絃，俯仰自得，遊心太玄」，則運思寫心迥不同矣	
宋	章句系譜	誠齋詩話	有偶似古人者，亦有述之者。杜子美武侯廟云：「映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音」，此何遜〈孫氏陵〉云「山鶯空樹響，隴月自秋暉」	
宋	章句系譜	誠齋詩話	有偶似古人者，亦有述之者。杜云：「薄雲巖際宿，孤月浪中翻。」此庾信「白雲巖際出，清月波中上」也，「出」「上」兩字勝矣。陰鏗云：「鶯隨入戶樹，花逐下山風。」杜云：「月明垂葉露，雲逐渡溪風。」又云：「水流行地日，將入度山雲。」此一聯勝。庾信云：「永韜三尺劍，長捲一戎衣。」杜云「風塵三尺劍，社稷一戎衣。」亦勝庾也	
宋	章句系譜	誠齋詩話	庾信〈月詩〉云：「渡河光不濕。」杜云「入河蟾不沒」……此皆用古人句律，而不用其句意，以故為新，奪胎換骨	
宋	章句系譜	誠齋詩話	初學詩者，需學古人好語，或兩字、或三字。詩家用古人語，而不用其意，最為妙法	

宋	章句系譜	誠齋詩話	淵明子美無己三人作〈九日詩〉，大概相似。子美云「竹葉於人既無分，菊花從此不須開。」淵明所謂「塵爵恥虛譽，寒花徒自容」也。無己云「人事自生今日意，寒花祇做去年春」。此淵明「日月依辰至，舉俗愛其名」也	
宋	章句系譜	優古堂詩話	陸士衡樂府：「遊客春芳林，春芳傷客心。」杜子美「花近高樓傷客心。」皆本屈原「目極千里傷春心」	
宋	章句系譜	優古堂詩話	梁王僧孺〈中川長望詩〉云「岸際樹難辨，雲中鳥易識」概全用謝玄暉「天際識歸舟，雲中辨江樹」而不及也。梁元帝詩「遠村雲裡出，遙船天際歸」，亦效玄暉，而遠勝僧孺	
宋	文類系譜	對牀夜語	七哀詩子建云：怨遊子之未返也。王仲宣云：歎時勢之喪亂也。哀之雖同，而意各異	
金	風格系譜	罇南詩話	謝靈運夢見惠連而得「池塘生春草」之句，以為神助……蓋謝氏之誇誕，猶存兩晉之遺風。後世惑於其言而不敢非	
元	風格系譜	詩譜	郭樸：構思險怪而造語精圓，三謝皆出於此。杜李精奇處皆取此。本出自淮南小山	
元	風格系譜	詩譜	陶淵明：心處閑逸，盛唐諸家風韻皆出此	
元	風格系譜	詩譜	謝靈運：以險為主、以自然為工，李杜取深處多取此	
元	風格系譜	詩譜	鮑照：六朝文氣衰緩，李杜筋取此	
元	風格系譜	詩譜	謝朓：藏險怪於意外，發自然於劇中。其梁以下造語皆出此	
元	風格系譜	詩譜	沈約：佳處斲削清瘦可愛，唐諸家聲律出於此	
元	風格系譜	古賦辯體	(賦)以至三國六朝，一代工於一代，辭愈工，則情愈短而味愈淺，味愈淺，則體愈下。建安七子，獨王仲宣辭賦有古風……誠以其〈登樓〉一賦，不專為辭人之辭，而猶得於詩人之情，以為風比興等義	
元	風格系譜	古賦辯體	沈休文等出四聲八病，起而俳體，又入於律為俳者，則必居於對之，必的為律者。……徐庾繼出，又賦格句對聯……此六朝之賦所以益遠於古，然其中有士衡〈歎逝〉、茂先〈鷓鴣〉、安仁〈秋興〉、明遠〈蕪城〉〈野鵝〉等篇，雖曰其辭不過後代之辭，乃若其情，則猶得古詩之餘情	

明	風格系譜	升庵詩話	杜工部稱庾開府曰清新……唐人絕句，皆仿效之。	可入理論系譜
明	風格系譜	升庵詩話	庾信之詩，為梁之冠絕，啓唐之先驅	
明	風格系譜	藝苑卮言	子桓〈雜詩〉、子建〈雜詩〉，可入十九首，不能辨也。若仲宣公幹，便覺自遠	
明	風格系譜	詩鏡總論	子桓王粲，時激風雅餘波，子桓逸而近風，王粲莊而近雅	
明	風格系譜	詩鏡總論	何遜以本色見佳，後之歎臻者，欲摹之而不及。何遜之後有陰鏗，陰何氣韻相鄰，而風華自布	
明	風格系譜	詩鏡總論	江總自梁入陳，其詩猶梁人餘氣。至陳之末，纖靡極矣。王褒庾信佳句不乏、豪氣亦多，以是知此道之將終也	
明	理論系譜	南濠詩話	陳後山曰「陶淵明之詩，切於事情，但不文耳」此言非是。如〈歸園田居〉；如飲酒詩山谷謂「類西漢文字」復曰：「晉人工造語，而淵明其尤也」。後山非無識，其論陶詩，特見之隅偏，故異於蘇黃諸公	論陶詩不文
明	理論系譜	藝苑卮言	孫興公云「潘文淺而淨，陸文深而蕪」又云「陸文若排沙揀金，往往見寶」又茂先嗜謂士衡曰「人患才少，子患才多」。然則陸之文並在多而蕪也。余不以爲然。陸並不在多而在模擬、寡自然之致	論詩品
明	理論系譜	四溟詩話	皇甫湜曰「陶詩切以事情，但不文爾」湜非知淵明者。淵明最有性情，使加藻飾，無異鮑謝。陳後山亦有是評，蓋本於湜	論陶詩不文
明	理論系譜	四溟詩話	鍾嶸《詩品》專論源流，若陶潛出於應璩，應璩出於魏文，魏文出於李陵，何其一脈不同邪？	論詩品
明	理論系譜	四溟詩話	陸機文賦曰「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」。夫「綺靡」重六朝之弊，「瀏亮」非兩漢之體。徐昌穀曰「詩緣情而綺靡。則陸生之所知，故魏詩之查穢耳」	論文選
明	章句系譜	升庵詩話	謝靈運詩「明月入綺窗，髣髴想蕙質」，乃杜工部『落月屋樑』之所祖	
明	章句系譜	升庵詩話	沈約〈八詠〉詩云「……夕行聞夜鶴，晨征聽曉鴻。解珮去朝市，被褐守山東」。此詩乃唐五言律詩之祖。「夕夜」「晨曉」四字，似複非複，後人決難下也。東坡詩「朝與鳥鵲朝，夕與牛羊夕」二句尤妙，亦祖沈意	

明	章句系譜	梅澗詩話	陸士衡〈爲顧彥先贈婦詩〉云「京洛多風塵，素衣化爲緇」。謝玄暉〈酬王晉安詩〉云「誰能久京洛，緇塵染素衣」。予觀陳簡齋詩云「相逢京洛還似舊，惟恨緇塵滿素衣。」結用陸謝語，道得著	
明	文類系譜	談藝錄	魏詩，門戶也；漢詩，堂奧也。入戶升堂，故其機也。而晉氏之風，本之魏焉。然而判跡於魏者，何也，故知門戶非定程。(陸機)又曰「詩緣情而綺靡」，則陸生之所知，故魏詩之查穢耳。	
明	文類系譜	四溟詩話	體無定體，名無定名，莫不擬斯二者，悟者得之。(舉數聯樂府詩)……所謂信手拈來，頭頭是道也	
清	風格系譜	說詩碎語	陶詩胸次浩然，其中有一段淵深樸茂不可到處。唐人祖述者，王右丞有其清腴；孟山人有其閒遠；儲太祝有其朴實；韋左司有其沖和，皆學焉而得其性之所近	
清	風格系譜	峴傭說詩	後人學陶，以韋公最深。……東坡與陶氣質不類，故集中〈效陶〉〈和陶〉諸作，率真處似之，沖淡處不及也	
清	風格系譜	詩筏	唐人詩近陶者，如儲、王、孟、韋、柳諸人，其雅懿之度，樸茂之色……各有一二，皆足以名家，獨其一段真率處，終不及陶	
清	風格系譜	詩筏	論者爲五言詩平遠一派，自蘇、李、《十九首》後，當推陶彭澤爲傳燈之祖	
清	風格系譜	詩筏	若子美則詩人也……以漢、魏諸古詩，蘇、李、十九首、陶、謝、庾、鮑諸人爲嫡裔	
清	風格系譜	緝齋詩談	陶淵明〈停雲〉溫雅和平，與三百篇近，流逸鬆脆，與三百篇遠	
清	風格系譜	劍谿說詩	江鮑各有擬陶詩，皆不及韋，韋氣象近道	
清	風格系譜	劍谿說詩	太白詩有似國風小雅者、有似楚騷者、有似曹子建阮嗣宗者、有似鮑明遠者、似謝玄暉者、又似陰鏗庾信者，獨無一篇似陶	
清	風格系譜	甌北詩話	曾季狸《艇齋詩話》謂「前人論詩，不知韋蘇州，至東坡而後發其祕，遂以配陶淵明	可入理論系譜
清	風格系譜	雨村詩話	淵明情遠閒放，或謂唐王、孟、韋、柳學焉，而得其性之所近	
清	風格系譜	白華山人說詩	鍾漢魏六朝之世，善學三百篇者，以淵明爲最	
清	風格系譜	一瓢詩話	陶詩〈中間來使〉一篇，人疑是太白逸詩混入。余謂是後人擬陶者，並不是太白之作	

清	風格系譜	野鴻詩的	景陽琢辭，實祖太沖，而寫景漸啓康樂	
清	風格系譜	原詩	六朝詩家，爲陶潛、謝靈運、謝朓三人最傑出……齊梁駢麗之習，人人自矜其長，然以數人之作，相混一談，不能復辨其爲誰	
清	風格系譜	龍性堂詩話	詩貴神似，形似未矣。……曹劉不似十九首、沈謝不似曹劉、李杜不似沈謝，況蘇黃乎？各有獨至之妙	
清	風格系譜	圍爐詩話	馮定遠曰「至於沈鮑，文體傾側，宮體滔滔，作俑於此。永明天監，鮑體獨行，延之康樂微矣。不言沈謝，則齊梁之體不知所始；不言鮑明遠，則宮體之文不知其所法矣」	
清	風格系譜	小澗草堂雜論詩	阮步兵詠懷，其源出於十九首	
清	風格系譜	小澗草堂雜論詩	讀陶詩到即得意處，心中如無三百篇	
清	風格系譜	小澗草堂雜論詩	鮑明遠在送定爲好手，李太白全學此人	
清	風格系譜	詩概	曹子建、王仲宣之詩出於騷；阮步兵出於《莊》；陶淵明則大要出《論語》	
清	風格系譜	詩概	阮嗣宗《詠懷》，其旨固爲淵遠……後來如射洪《感遇》、太白《古風》，由瞻望弗及	
清	風格系譜	養一齋詩話	王孟儲韋柳五家相似，予嘗抄陶詩，而已五家五言古詩附之，類聚之義也	
清	風格系譜	春暉園賦苑卮言	梁張率爲《待詔賦》奏之，甚見稱賞，手敕答曰：「相如工而不速，枚舉敏而不工，卿可謂兼二子於茲矣」	
清	風格系譜	春暉園賦苑卮言	陳後主聞袁朗才，詔爲《月賦》一篇，灑然無留思，後主曰：「謝莊不獨美於前矣」	
清	理論系譜	養一齋詩話	後山謂「鮑照之詩，華而不弱；陶淵明之詩，切於事情而不文」論陶之語，實病有三：陶詩之美，文不止於「切事情」；陶詩未嘗「不文」，其文並勝後山之詩；陶之平淡入神，即「不文」不足以爲陶病。其論鮑亦未盡。鮑詩純以骨勝，奚啻「華而不弱」	論陶詩不文
清	理論系譜	養一齋詩話	宋景濂《答章秀才書》，於詩人源流甚詳，而詞多不精。如謂「陸士衡兄弟仿子建、顏延之祖士衡、陶元亮出於太沖景陽……」殆皆仿鍾嶸而失之者	論詩品
清	理論系譜	甌北詩話	曾季狸《艇齋詩話》謂「前人論詩，不知韋蘇州，	可入風格

			至東坡而後發其祕，遂以配陶淵明	系譜
清	理論系譜	說詩碎語	士衡舊推大家，然通瞻自足，而絢綵無力，遂開出排偶一家。降自齊梁，專工對仗，篇幅復狹，令閱者白日欲臥，未必非陸氏爲之濫觴	論模擬
清	理論系譜	詩筏	擬古詩須彷彿古人神思所在，庶幾近之。陸士衡擬古，將古人機軸語意，自起至訖，句句蹈襲，然去古人神思遠矣	論模擬
清	理論系譜	詩筏	一擬便肖矣。夫使人一擬便肖者，非詩之至；擬而必期於肖者，亦非擬之至者也	論模擬
清	理論系譜	詩概	士衡樂府，金石之音、風雲之氣，能令讀者驚心動魄。雖子建諸樂府，且不能專美於前，他論何焉	論模擬
清	理論系譜	詩概	江文通詩，有淒涼日暮、不可如何之意。雖長於雜擬，究非其本色耳	論模擬
清	理論系譜	詩辯坻	士衡、靈運才氣略等，結撰同方。然靈運雋掩其雄，士衡雄掩其雋，故後之論者，遂無復云謝出於陸耳	論模擬
清	理論系譜	詩辯坻	謝康樂去西晉已百數十年，而能標準潘陸，篤尚鎔裁，故能振起。嚴羽儀卿評云「靈運徹首尾對句，是以不及建安」，殊可笑也	論康樂與古法
清	理論系譜	詩辯坻	何大復嘗謂「詩弱于陶，謝力振之，然古詩之法亡于謝」思言世共推其鑑，予嘗疑之。且何以建安爲古法，則亡其法者實在士衡，無關靈運。倘以太康爲古法，則存其法者，功在靈運，豈得云亡	論康樂與古法
清	理論系譜	貞一齋詩話	宋以後只當以老謝作主，其餘若江、鮑；若何、范、若小謝，皆其羽翼。觀昭明選錄體裁，便自如此	
清	理論系譜	詩學纂聞	謝靈運詩，鮑照比之「初日芙蓉」；湯惠休比之「芙蓉出水」；敖陶孫比之「東海揚帆，風日流麗」。鍾嶸《詩品》既見以繁蕪爲累，而乃云……後人刻畫山水，無不奉謝爲崑崙墟。何仲默謂「古詩之法亡於謝」。洵特識也，獨不當先謂詩溺於陶耳	論康樂與古法
清	理論系譜	漁洋詩話	至以陶潛出於應璩，郭璞出於潘岳，鮑照出於二張，尤陋矣，又不足深辯也	論詩品
清	理論系譜	野鴻詩的	安仁情深而語冗繁，爲〈內顧〉一首〈悼亡〉一首，抒寫新婉，餘罕佳作。人稱之潘江、過矣	論詩品
清	理論系譜	野鴻詩的	景陽琢辭，實祖太沖，而寫景漸啓康樂	論詩品

清	理論系譜	野鴻詩的	平原四言，差強人意；至於五言樂府、一味排比敷衍，間多硬句，且踵前人步伐，不能流露性情，均無足觀。當日偶為茂先一語之褒，名馳江左	論模擬
清	理論系譜	詩筏	鍾嶸云：「陶彭澤出自應璩。」陋哉斯言！使彭澤果出自應璩，豈復有好彭澤哉？余謂彭澤序〈桃源詩〉：「不知有漢，何論魏晉。」此即陶詩自評也	論詩品
清	理論系譜	龍性堂詩話	鍾仲偉評沈約詩「休文眾製，五言最佳」此約實錄定評矣。史以嶸嘗求譽於約，約拒之，以此語報宿憾，未免以私意沒其公論	論詩品
清	理論系譜	劍谿說詩	公幹仲宣才思在伯仲間。《詩品》曰「陳思以下，楨稱獨步」；《雕龍》曰「兼善則子建仲宣，偏美則太沖公幹」，一先劉後王、一先王後劉，均非篤論	
清	理論系譜	詩概	古詩十九首與蘇李同一悲慨，然古詩兼有豪放曠達之意，與蘇李之一於委曲含蓄，有陽舒陰慘之不同。……固不必如鍾嶸《詩品》謂古詩「出於國風」，李陵「出於楚辭」也	
清	理論系譜	詩概	張景陽詩開鮑明遠，明遠猶警覺人，然練不商氣，必推景陽獨步。……故鍾嶸《詩品》獨稱之。《文心雕龍·明詩》「景陽振其麗」「麗」何足以盡景陽哉	
清	理論系譜	原詩	六朝之詩，大約沿襲字句，無特立大家之才。其詩評而著為文者，如鍾嶸、如劉勰，其言不過吞吐抑揚，不能持論	
清	章句系譜	載酒園詩話	《隱居語錄》云「詩惡蹈襲古人之意，亦有襲而愈工，若出於己者，蓋思之愈精」……予以以文為詩(言陳陶「可憐無定河邊骨」詩)，此謂之出處，何得為蹈襲。若如此苛責，則作詩者必字字杜撰耶	可歸入章句系譜
清	章句系譜	野鴻詩的	太沖祖述漢魏，而修詞造語，全不沿襲一字，落落寫來，自成大家	
清	章句系譜	野鴻詩的	遊仙之詩本之〈離騷〉……建安以下，競相祖述。景純、太白，亦恣意描摹	
清	章句系譜	劍谿說詩	漢魏詩多同句，阮籍詩句多自同，不為苟同，斯不嫌同矣	
清	章句系譜	峴傭說詩	謝玄暉名句絡繹，清麗居宗……唐人往往效之，不獨太白也	

清	章句系譜	詩筏	自玄暉後，如沈約、江淹、王筠、任昉諸君，皆慕玄暉之風，而皆不能及	
清	章句系譜	圍爐詩話	沈宋既裁新體，陳子昂崛起，直追阮公，遂有兩體	
清	章句系譜	養一齋詩話	唐子西曰「三謝詩，至玄暉語益工」；趙師秀詩「玄暉詩變有唐風」	
清	章句系譜	養一齋詩話	魏晉六朝人詩，率多前後沿襲，雖為唐人所祖，然風氣至唐而又一轉，視前此之陳陳相因者有別矣。如蘇子卿詩「府觀江漢流，仰視浮雲翔」；魏文帝云「府視清水波、仰看明月光」一唱百和，甫見於此，旋見於彼，望之無色，咀之寡味	
清	章句系譜	龍性堂詩話	謝朓「荒巖被葳莎，崩壁帶苔蘚……」磊砢開昌黎法門	
清	章句系譜	龍性堂詩話	沈休文詩思深藻密，多沉堅之響。及觀其〈登臺望秋月〉點綴流連，直是初唐四傑鼻祖	
清	章句系譜	龍性堂詩話	庾子山佳句有六代絕唱者，有三唐開山者，當分別觀之	
清	章句系譜	抱真堂詩話	魏文帝曰：「願飛安得翼，欲渡河無梁。」太白曰：「欲渡黃河冰塞川，將登太行雪滿山」	
清	章句系譜	抱真堂詩話	曹子建曰：「時俗薄朱顏，誰為發皓齒？」李太白曰：「皓齒信難開，沉吟碧雲間」	
清	章句系譜	抱真堂詩話	十九首曰：「無為守貧賤，坎坷常苦辛。」謝靈運曰：「誰令爾貧賤？咄嗟何所道。」杜子美曰：「長安卿相多少年」	
清	章句系譜	詩筏	作詩必句句著題，失之遠矣，……庾子山但云「枝高出手寒」，杜子美但云「幸不折來傷歲暮，若為看去亂鄉愁」而已，全不黏住梅花，然非梅花莫敢當也	
清	章句系譜	載酒園詩話	謝惠連〈擣衣〉詩曰「腰帶淮疇昔，不知今是非」，至張籍〈白紵歌〉曰「裁縫長短不能定，自持刀尺向姑前」。雖語義加妍，意實原本于謝	
清	章句系譜	載酒園詩話	《隱居語錄》云「詩惡蹈襲古人之意，亦有襲而愈工，若出於己者，蓋思之愈精」……予以以文為詩(言陳陶「可憐無定河邊骨」詩)，此謂之出處，何得為蹈襲。若如此苛責，則作詩者必字字杜撰耶	可歸入理論系譜
清	章句系譜	三家詩話	子建〈贈白馬王彪〉詩第六首，忽作曠達語……子才仿〈贈白馬詩〉，只知蟬聯而下，略無紆折，	

			似全不知古人妙處	
清	文類系譜	薑齋詩話	建立門庭，自建安始。曹子建鋪排整飾，立階級以賺人升堂，用此致諸趨赴之客。故嗣是而興者，如郭景純、阮嗣宗、謝客、陶公，乃自左太沖、張景陽，皆不屑染指建安之羹鼎，視子建蔑如矣	
清	文類系譜	原詩	建安、黃初之詩，因於蘇李與十九首，然十九首止自言其情，建安黃初乃有獻酬、紀行、頌德諸體，則因而實為創，此變之始也。	
清	文類系譜	劍谿說詩	鮑明遠五言輕俊處似三謝，至其筆力矯捷	
清	文類系譜	蘭叢詩話	案〈飲中八仙歌〉是學謝混品目子弟五字韻語，學〈柏梁〉七字音調，學古變化當如此	
清	文類系譜	詩概	曹子建〈贈丁儀王粲〉有云「歡怨非貞則，中和誠可經」，此意足推風雅正宗	
清	文類系譜	詩概	庾子山〈燕歌行〉開唐初七古、〈烏夜啼〉開唐七律，其他體為唐五絕、五律、五排所本者，由不可勝舉	
清	文類系譜	白華山人說詩	阮步兵〈詠懷詩〉，有說是本雅、有說是本騷，皆言肖其神耳，於此可以悟前人學古之妙	
清	文類系譜	圍爐詩話	漢魏也、晉宋也、梁陳也、三唐也、宋元也、明也，不須看讀，遙望氣色，迥然有別。此何以哉？辭為之也。猶夫衣冠舉止，可以觀人也	

附表五：

系譜類型 文論時代	風格系譜		理論系譜		章句系譜		文類系譜	
	溯源	開創	贊前說	駁前說	讚新變	批蹈襲	溯源	開創
宋元明文論	6 則	10 則	2 則	9 則	9 則	8 則	1 則	7 則
清代文論	12 則	15 則	6 則	11 則	8 則	6 則	2 則	4 則

- (1)部分文本兼兩類主題，如際討論風格開創與源流，又論其章句之新變或因襲，故兼列兩處。
- (2)有些文論雖然論及章句模擬沿襲，但沒有褒貶，就不列入。
- (3)「風格」與「文類」系譜的「溯源」與「開創」，乃就六朝文學的角度來說。

參考書目

一、專著部分

A.古籍部分〈含近人所輯校、點校、校注之古代典籍〉

1. 《詩集傳》，朱熹，台北：藝文印書館。
2. 《詩毛氏傳疏》，陳奐，台北：世界書局。
3. 《管子》，管仲，瀋陽：遼寧出版社，1997。
4. 《國語》，左丘明，瀋陽：遼寧出版社，1997。
5. 《周禮正義》，孫貽讓，北京：中華書局，2000。
6. 《周易正義》，王弼、韓康伯注孔穎達等正義台北：藝文印書館，1985。
7. 《尚書正義》，孔安國撰，孔穎達等正義，台北：藝文印書館，1985。
8. 《周禮正義》，鄭玄注，孔穎達等正義，台北：藝文印書館，1985。
9. 《禮記正義》，鄭玄注，孔穎達等正義，台北：藝文印書館，1985。
10. 《春秋左傳正義》，杜預注，孔穎達等正義，台北：藝文印書館，1985。
11. 《逸周書》，瀋陽：遼寧出版社，1997。
12. 《諸子集成》，台北：世界書局，1972。
13. 《荀子新注》，北大哲學系校注，台北：里仁書局，1983。
14. 《晏子春秋校注》，晏子，中華書局《諸子集成》本，1986。
15. 《楚辭補註》，洪興祖，中華書局，1983。
16. 《老子校釋》，朱謙之，北京：中華書局，1991。
17. 《莊子集釋》，郭慶繁，台北：河洛圖書出版社，1974。
18. 《管子集釋》，顏昌曉，長沙：岳麓書社，1996。
19. 《列子集釋》，楊柏駿，北京：中華書局，1991。
20. 《戰國策》，劉向，台北：里仁書局，1982。
21. 《呂氏春秋》，呂不韋，《原刻景印百部叢書集成》。台北：藝文印書館，1965。
22. 《春秋繁露》，董仲舒，《漢魏叢書》本。
23. 《西京雜記》，劉歆，台北：台灣商務印書館，1979。
24. 《漢書》，班固，台北：鼎文書局，1979-1980。
25. 《昭明文選》，蕭統，台北：文化圖書公司，1979。
26. 《搜神記》，干寶，台北：世界書局，1975。
27. 《新校三國志注》，陳壽著、斐松之注，台北：世界書局，1972。
28. 《水經注》，酈道元，清，戴震校，台北：世界書局，1962。
29. 《魏書》，魏收，台北：鼎文書局，1979-1980。
30. 《後漢書》，范曄台北：鼎文書局，1979-1980。
31. 《謝康樂集》，謝靈運，台北：商務，1976。

32. 《鮑參軍集注》，鮑照，台北：木鐸，1982。
33. 《世說新語》，劉義慶撰，劉孝標注，台北：世界書局，1962。
34. 《金樓子》，蕭繹，台北：嘉新水泥公司文化基金會叢書，1969。
35. 《謝宣城集》，謝朓，台北：中華，1966。
36. 《文心雕龍校注》，劉勰著、黃叔琳校著，台北：世界書局，1962。
37. 《鍾嶸詩品箋證稿》，鍾嶸著、王叔岷箋證，台北：中央研究院中國文哲研究所中國文哲專刊，1992。
38. 《宋書》，沈約，台北：鼎文書局，1979-1980。
39. 《南齊書》，蕭子顯，台北：鼎文書局，1979-1980。
40. 《玉臺新詠箋注》，徐陵著、吳兆宜注，台北：明文，1988。
41. 《晉書》，房玄齡，台北：鼎文書局，1979-1980。
42. 《北齊書》，李百藥，台北：鼎文書局，1979-1980。
43. 《周書》，令狐德棻，台北：鼎文書局，1979-1980。
44. 《梁書》，姚思濂，台北：鼎文書局，1979-1980。
45. 《陳書》，姚思濂，台北：鼎文書局，1979-1980。
46. 《南史》，李延壽，台北：鼎文書局，1979-1980。
47. 《北史》，李延壽，台北：鼎文書局，1979-1980。
48. 《十三經注疏》，孔穎達正義、清·阮元校勘，台北：藝文印書館，出版年不詳。
49. 《朝野僉載》，張鷟，台北：中華書局，1979。
50. 《藝文類聚》，歐陽詢，台北：新興出版社，1973。
51. 《初學記》，徐堅，北京：京華出版，2000。
52. 《景印文淵閣四庫全書—藝文類聚》，據國立故宮博物院藏本影印，台北：台灣商務印書館，1983。
53. 《景印文淵閣四庫全書—初學記》，據國立故宮博物院藏本影印，台北：台灣商務印書館，1983。
54. 《景印文淵閣四庫全書—通典》，據國立故宮博物院藏本影印，台北：台灣商務印書館，1983。
55. 《樂府詩集》，郭茂倩，台北：里仁書局，1981。
56. 《詩人玉屑》，魏慶之，台北：世界書局，1960。
57. 《太平御覽》，李昉，台北：商務，1974。
58. 《文苑英華》，李昉，北京：中華書局，1990。
59. 《通典》，杜佑，台北：新興出版社，1978。
60. 《滄浪詩話校釋》，嚴羽著、郭紹虞校釋，台北：文馨出版社，1972。
61. 《漢魏六朝百三家集》，張溥輯，台北：光正書局，1996。
62. 《江文通集彙注》，胡子驥，北京：中華書局，2006。
63. 《庾子山集注》，倪璠，北京：中華書局，2000。
64. 《古詩源》，沈德潛，台北：商務印書館，1966。

65. 《水經注疏》，楊守敬，台北：莊嚴出版社，1991。
66. 《歷代詩話》，何文煥，台北：木鐸，1982。
67. 《全唐詩》，清聖祖，上海：上海古籍出版社，1986。
68. 《全唐文》，董誥，北京：中華書局，1983。
69. 《全上古三代秦漢三國六朝文》，嚴可均，台北：世界書局，1969。
70. 《四六叢話》，孫梅，台北：商務，1984。
71. 《七十家賦鈔》，張惠言，台北：世界書局，1964。
72. 《歷代賦彙》，陳元龍，北京：北京圖書館出版，1999。
73. 《御定歷代賦彙》，陳元龍、吉川幸次郎，京都：中文出版社，1974。
74. 《全漢三國晉南北朝詩》，丁福保，台北：世界書局，1978。
75. 《歷代詩話續編》，丁福保，台北：木鐸，1983。
76. 《清詩話》，丁福保，台北：藝文，出版年不詳。
77. 《先秦漢魏南北朝詩》，遼欽立，台北：木鐸，1983。
78. 《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》，柯慶明、曾永義，臺北：成文出版社，1978。
79. 《淵鑑類函》，張英，台北：新興出版社，1977。
80. 《三曹詩》，殷義祥，台北：錦繡出版社，1992。
81. 《阮步兵詠懷詩箋》，黃侃，台北：學海，1975。
82. 《陶淵明集》，遼欽立校注，台北：里仁，1985。
83. 《六朝四家全集》，胡鳳丹輯，台北：華文書局，1968。
84. 《十八家詩鈔》，曾國藩輯，台北：世界書局，1962。
85. 《古詩紀》，馮惟訥，京都：中文出版社，1983。
86. 《詩紀匡謬》，馮舒，京都：中文出版社，1983。
87. 《古詩海》，丁如明，上海：上海古籍出版，1992。
88. 《清詩話續編》，郭紹虞，台北：木鐸，1983。
89. 《詩藪》，胡應麟，台北：廣文書局，1973。
90. 《詩體明辨》，徐師曾，台北：廣文書局，1972。
91. 《百種詩話類編》，臺靜農，台北：藝文印書館，1974。
92. 《謝靈運集教注》，顧紹柏，台北：里仁書局，2004。
93. 《賦話廣聚》，王冠，北京：北京圖書館出版，2006。

B.今著部分：

1. 于浴賢，《六朝賦述論》，保定：河北大學出版社，1999。
2. 王琳，《六朝辭賦史》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998。
3. 王國瓔，《中國山水詩研究》，台北：聯經出版社，1986。
4. 王國瓔，《古今隱逸詩人之宗：陶淵明論析》，台北：允晨文化，1999。
5. 王立，《中國古代文學十大主題：原型與流變》，台北：文史哲出版社，1994。
6. 王立，《心靈的圖景：文學意象的主題史研究》，上海：學林，1999。

7. 王力,《中國語言學史》,台北:駱駝出版社,1987。
8. 王力堅,《六朝唯美詩學》,台北:文津出版社,1997。
9. 王力堅,《由山水到宮體》,台北:商務印書館,1997。
10. 王文進,《仕隱與中國文學·六朝篇》,台北:台灣書店,1999。
11. 王文進,《南朝邊塞詩新論》,台北,里仁書局,2000。
12. 王文進,《南朝山水與長城想像》,台北:里仁書局,2008。
13. 王運熙,《六朝樂府與民歌》,台北:新文豐出版公司,1982。
14. 王更生,《文心雕龍讀本》,台北:文史哲出版社,1985。
15. 王更生,《文心雕龍導讀》,台北:華正書局,1977。
16. 王更生,《文心雕龍新論》,台北:文史哲出版社,1991。
17. 王更生,《重新增訂文心雕龍研究》,台北:文史哲,1979。
18. 王忠林,《文心雕龍析論》,台北:三民出版社,1998。
19. 王瑤,《中古文學史論》,台北:長安出版社,1982。
20. 王建元,《現象詮釋學與中西雄渾觀》,台北:東大圖書公司,1988。
21. 王德威,《歷史與怪獸:歷史·暴力·敘事》,台北:麥田,2005。
22. 王德威,《後遺民寫作》,台北:麥田,2008。
23. 王夢鷗,《古典文學論探索》,台北:正中書局,1984。
24. 王夢鷗,《傳統文學論衡》,台北:東大圖書公司,1987。
25. 尹賽夫編,《中國歷代賦選》,山西:山西人民出版社,1990。
26. 方元珍,《文心雕龍作家論研究》,台北:文史哲出版社,2003。
27. 田曉菲,《烽火與流星——蕭梁王朝的文學與文化》,新竹:清大出版社,2009。
28. 古遠清,《詩歌修辭學》,台北:五南書局,1997。
29. 林庚,《中國文學簡史》,台北:五南書局,2002再版。
30. 林大志,《四蕭研究——以文學為中心》,北京:中華書局,2006。
31. 林文月,《中古文學論叢》,台北,大安出版社,1989。
32. 林文月,《山水與古典》,台北,三民書局,1996。
33. 林淑貞,《詩話論風格》,台北:文津,1999。
34. 牟宗三,《才性與名理》,台北:聯經出版社,2003。
35. 呂正惠,《杜甫與六朝詩人》,台北,大安出版社,1989。
36. 呂正惠,《抒情傳統與政治現實》,台北,大安出版社,1989。
37. 沈謙,《修辭學研究的回顧與展望》,台北:行政院國科會科資中心,1993。
38. 沈謙,《文心雕龍與現代修辭學》,台北:文史哲出版社,1992。
39. 邱天助,《布爾迪厄文化再製理論》,台北:桂冠圖書公司,2002。
40. 杜志強,《蘭陵蕭氏家族及其文學研究》,四川:巴蜀書社,2008。
41. 李曰剛,《中國辭賦流變史》,台北:國立編譯館,1993。
42. 朱剛,《二十世紀西方文藝文化批評理論》,台北:楊智文化,2003。
43. 朱光潛,《談美》,台北:國文天地出版社,1990。
44. 朱義雲,《魏晉風氣與六朝文學》,台北:文史哲出版社,1980。

45. 李森南，《山水詩人謝靈運》，台北：文史哲出版社，初版，1989。
46. 李澤厚，《美的歷程》，台北：三民書局，初版，1996。
47. 李澤厚，《華夏美學》，台北：三民書局，初版，1996。
48. 李銘宗，《六朝美學點描》，台北：亞太圖書出版，2001。
49. 李翠瑛，《六朝賦論之創作理論與審美理論》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2002。
50. 李豐楙，《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》，台北：臺灣學生書局，1996。
51. 兒島獻吉郎，《中國文學通論》，台北：台灣商務印書館，1935 初版。
52. 曲德來，《漢賦綜論》，瀋陽：遼寧人民出版社，1993。
53. 曲德來，《歷代賦》，瀋陽：遼寧人民出版社，2002。
54. 何沛雄，《漢魏六朝賦家論略》，臺北：學生書局，1986。
55. 何沛雄，《漢魏六朝賦論集》，臺北：聯經出版事業公司，1990。
56. 何沛雄，《賦話六種》，香港：三聯書店，1982。
57. 何新文，《中國賦論史稿》，北京：開明出版社，1993。
58. 宋緒連、遲文浚主編，《歷代賦》(廣選·新注·集評)，瀋陽：遼寧人民出版社，2001。
59. 柯慶明，《中國文學的美感》，台北：麥田出版社，2000。
60. 杜曉勤，《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》，北京：北京大學出版社，2009。
61. 吳禮泉，《中國現代修辭學通論》，台北：台灣商務，1998。
62. 阮忠，《漢賦藝術論》，武昌：華中師範大學出版社，1993。
63. 倪梁康，《現象學及其效應》，北京：三聯書局，1994。
64. 周發祥，《西方文論與中國文學》，南京：江蘇教育出版社，1997。
65. 周勛初，《中國文學批評小史》，台北：崧高出版社，1985。
66. 韋慶遠，《中國政治制度史》，北京：中國人民大學出版社，2005。
67. 金元浦，《接受反應文論》，濟南：山東人民出版社，1998。
68. 金民那，《文心雕龍的美學》，台北：文史哲出版社，1993。
69. 洪順隆，《中外六朝文學研究文獻目錄》，台北：文津，1987。
70. 洪順隆，《六朝詩論》，台北：文津出版社，初版，1985。
71. 洪順隆，《由隱逸到宮體：六朝詩論集》，台北：文史哲，1984。
72. 洪順隆，《抒情與敘事》，台北：黎明文化，1998。
73. 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，台北：五南出版社，初版，1989。
74. 袁行霈，《中國文學史》，台北：五南出版社，2003。
75. 袁濟喜，《六朝美學》，北京市：北京大學出版，1989。
76. 俞紀東，《漢唐賦淺說》，上海：東方出版中心，1999。
77. 胡大雷，《中古文學集團》，桂林：廣西師範，1996。
78. 胡適，《中國文學史》，北京：中華書局，1998。
79. 胡德懷，《齊梁文壇與四蕭研究》，南京：南京大學出版社，1997。
80. 姜岱東，《文學風格論》，濟南：山東教育出版社，2006。

81. 高友工,《中國美典與文學研究論集》,台北:國立台灣大學出版中心,2004。
82. 高光復,《賦史述略》,長春:東北師範大學出版社,1987。
83. 高莉芬,《元嘉詩人用典研究》,台北:花木蘭文化,2007。
84. 高莉芬,《蓬萊神話:神山、海洋與洲島的神聖敘事》,台北:里仁書局,2008。
85. 高宣揚,《布爾迪厄》,台北:上智圖書公司,2002。
86. 郁沅、張高明編,《魏晉南北朝文論選》,北京:人民文學出版,1996。
87. 康金聲,《漢賦縱橫》,太原:山西人民出版社,1992。
88. 郭晉稀,《文心雕龍注釋》,蘭州:甘肅人民出版社,1996。
89. 章滄授,《漢賦美學》,合肥:安徽文藝出版社,1992。
90. 陳去病,《辭賦學綱要》,臺北:文海出版社,1971。
91. 陳惇、孫景堯、謝天振,《比較文學》,北京:高等教育出版社,1997。
92. 陳淑美,《潘岳及其詩文研究》,台北:文津出版社,1999。
93. 陳良運主編,《中國歷代賦學曲學論著選》,遼寧:百花洲出版社,2003。
94. 陳金現,《宋詩與白居易的互文性研究》,台北:文津出版社,2010。
95. 陳望道,《修辭學發凡》,上海:世紀出版,2006再版。
96. 陳慶元,《賦:時代投影與體制演變》,桂林:廣西師範大學出版社,2000。
97. 黃水雲,《六朝駢賦研究》,台北:文津,1999。
98. 黃侃,《文心雕龍札記》,台北:花神圖書公司,2002。
99. 黃偉倫,《魏晉文學自覺論題新探》,台北:學生書局,2006。
100. 黃慶萱,《修辭學》,台北:三民書局,1975。
101. 程章燦,《魏晉南北朝賦史》,江蘇:江蘇古籍出版社,1992。
102. 屈守元,《文選導讀》,成都:巴蜀書社出版,1996。
103. 范文瀾,《文心雕龍注》(北京:人民文學出版社,1958)
104. 華仲,《文心雕龍要義申說》,台北:台灣學生書局,1998。
105. 許結,《中國賦學歷史與批評》,南京:江蘇教育出版社,2001。
106. 許榘,《六朝文絜箋注》,台北:育民出版社,1974。
107. 許結、郭維森,《中國辭賦發展史》,南京:江蘇教育出版社,1996。
108. 許東海,《庾信生平及其賦作研究》,台北:文史哲出版社,1987。
109. 許東海,《女性·帝王·神仙:先秦兩漢辭賦及其文化身影》,台北:里仁書局,2003。
110. 許東海,《另一種鄉愁:山水田園詩賦與士人心靈圖景》,台北:新文豐,2004。
111. 許東海,《諷諭、美麗、感傷:白居易之詩賦邊境及其文化風情》,台北:萬卷樓圖書公司,2005。
112. 傅錫壬編,《大地之歌樂府》,台北:時報文化,1981。
113. 鈴木虎雄,殷石臞譯,《賦史大要》,台北:正中書局,1976。
114. 廖志強,《南朝賦闡微》,板橋:天工書局,1997。
115. 廖炳惠,《關鍵詞 200》,台北:麥田出版社,2003。
116. 廖蔚卿,《六朝文論》,台北:聯經出版事業公司,1978。

117. 廖蔚卿，《漢魏六朝文學論集》台北：大安出版社，1997。
118. 廖國棟，《魏晉詠物賦研究》，臺北：文史哲出版社，1990。
119. 唐翼明，《魏晉清談》，台北：東大出版社，1991。
120. 駱玉明，《南北朝文學》，合肥：安徽教育出版社，1991。
121. 遼欽立，《漢魏六朝文學論集》，西安市：陝西人民出版社，1984。
122. 徐公持，《阮籍與嵇康》，台北：國文天地雜誌社，1991。
123. 童慶炳，《中國古代心理詩學與美學》，北京：中華出版社，1992。
124. 魯迅，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1981。
125. 陶東風，《文學理論基本問題》，北京：北京大學出版，2004。
126. 陶東風，《文學史哲學》鄭州：河南人民出版社，1994。
127. 勞承萬，《審美中介論》，上海市：上海文藝出版，1986。
128. 馬積高，《賦史》，上海：上海古籍出版社，1987。
129. 馬積高，《歷代辭賦研究史料概述》，北京：中華書局，2001。
130. 徐志嘯編，《歷代賦論輯要》，上海：復旦大學出版社，1991。
131. 張勉之，《雕心成文》，台北：萬卷樓圖書公司，2000。
132. 張正體、張婷婷，《賦學》，臺北：學生書局，1982。
133. 張國星編著，《六朝賦》，北京：文化藝術出版社，1998。
134. 張少康，《文心雕龍新探》，台北：文史哲出版社，1991。
135. 張少康，《文心雕龍研究》，武漢：湖北教育出版社，2001。
136. 張漢良，《比較文學理論與實踐》，台北：東大圖書公司，1986。
137. 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，台北：大安出版社，1986。
138. 蔡英俊，《中國文學批評》，台北：學生書局，1992。
139. 蔡英俊，《中國古典詩論中與言與意義的論題》，台北：學生書局，2001。
140. 葉嘉瑩，《漢魏六朝詩講錄》，台北：桂冠，2000。
141. 葉幼明，《辭賦通論》，長沙：湖南教育出版社，1991。
142. 葉慶炳，《中國文學史》，台灣，學生書局，1996。
143. 梅家玲《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》，台北：里仁書局，1997。
144. 黃世瑜，《文學理論新編》，上海：新華出版社，1986。
145. 錢基博，《中國文學史》，北京：中華書局，1996。
146. 曹明綱，《賦學概論》，上海：上海古籍出版社，1998。
147. 曹順慶，《比較文學論》，楊智文化，2003。
148. 曹旭，《詩品研究》，上海：上海古籍出版社，1998。
149. 曹旭，《兩晉詩風》，上海：上海古籍出版社，2005。
150. 曹道衡，《中古文學史論集》，台北：洪葉文化，1996。
151. 曹道衡，《中古文學史論集續編》，台北：文津，1994。
152. 曹道衡，《漢魏六朝辭賦》，上海：上海古籍出版社，1989。
153. 鄭明姍、簡政珍，《文學理論》，台北：正中，1993。
154. 鄭欽仁主編，《立國的宏規》，台北：聯經，1982。

155. 鄭樹森，《文學理論與比較文學》，台北：時報文化公司，1986。
156. 鄭樹森，《現象學與文學批評》，台北：東大出版社，1984。
157. 鄭樹森，《中西比較文學論集》，台北：時報文化公司，1980。
158. 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，台北：里仁書局，1997。
159. 鄭毓瑜，《性別與家國——漢晉辭賦的楚騷論述》，台北：里仁書局，2000。
160. 鄭毓瑜，《文本風景——自我與書寫的相互定義》，台北：麥田出版，2005。
161. 閻采平，《齊梁詩歌研究》，北京：北京大學出版社，1986。
162. 簡宗梧，《漢賦史論》，台北：東大圖書公司，1993。
163. 簡宗梧，《漢賦源流與價值之商榷》，台北：文史哲出版社，1980。
164. 簡宗梧，《賦與駢文》，台北：台灣書局，1998。
165. 歸青、曹旭，《中國詩學史——先秦兩漢卷》，廈門：鷺江出版社，2002。
166. 歸青、曹旭，《中國詩學史——魏晉六朝卷》，廈門：鷺江出版社，2002。
167. 歸青，《南朝宮體詩研究》，上海：上海古籍出版社，2006。
168. 鍾優民，《中國詩歌史》，張松如主編，長春：吉林大學出版社，1989。
169. 錢鍾書，《談藝錄》，台北：書林出版，1992。
170. 羅宗濤，《中國詩歌研究》，台北：中央文物供應社，1985。
171. 羅宗強，《玄學與魏晉士人心態》，臺北：文史哲出版社，1992。
172. 羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，北京：中華書局，1996。
173. 羅根澤，《中國文學批評史》，臺北：學海出版社，1980。
174. 羅鋼、劉象愚主編，《文化研究讀本》，北京：中國社會科學出版社，2000。
175. 費振剛輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993。
176. 劉文忠，《鮑照和庾信》，台北：群玉堂發行，1991。
177. 劉師培，《中古文學史》，台北：文海出版社，1972。
178. 劉澐，《台灣近五十年來「文心雕龍學」研究》，台北：萬卷樓圖書公司，2001。
179. 劉康，《對話的喧聲——巴赫汀文化理論述評》，台北：麥田出版社，2005 再版。
180. 劉躍進，《門閥士族與永明文學》，北京：新知三聯書店，1996。
181. 劉躍進，《永明文學研究》，臺北：文津出版社，1992。
182. 顏崑陽，《六朝文學觀念論叢》，台北：正中書局，1993。
183. 薩孟武，《中國社會政治史》，台北：三民書局，1962。
184. 遲文浚編，《歷代賦辭典》，瀋陽：遼寧人民出版社，1992。
185. 詹福瑞，《中古文學論範疇》，北京：中華書局，2005。
186. 詹鎡，《文心雕龍的風格學》，台北：正中書局，1994。
187. 詹杭倫主編，《唐宋賦學新探》，台北：萬卷樓，2005。
188. 萬繩楠，《魏晉南北朝史論稿》，台北：雲龍，1994。
189. 龍協濤，《讀者反應理論》，台北：揚智文化，1997。
190. 盧海鳴，《六朝都城》，南京：南京出版社，2002。
191. 霍松林主編，《辭賦大辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1996。

192. 瞿蛻園選注，《漢魏六朝賦選》，上海：上海古籍出版社，1983。
193. 鄭健行，《科學考試文體論稿：律賦與八股文》，台北：台灣書店，1999。
194. 龔克昌，《漢賦研究》，濟南：山東文藝出版社，1990。

C. 譯著部分：

1. Bachelard Gaston 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北：張老師出版，2003。
2. Barthes Roland 著，李幼蒸譯，《寫作的零度：結構主義文學理論文選》，台北：久大出版社，1991。
3. Barker Francis 主編，陳引遲譯，《文學、政治與理論》，台北：駱駝，1995。
4. Bergson h 著，雷震等譯，《時間與自由意志》，北京：中國社會出版社，1999。
5. Crang Mike 著，王志弘等譯，《文化地理學》，台北：巨流出版社，2003。
6. David Swartz 著、陶東風譯，《文化與權力——布爾迪厄的社會學》，上海：上海譯文出版社，2006。
7. Douwe Fokkema 著，袁鷓翔譯，《二十世紀文學理論》，台北：書林出版社，1995。
8. Edward J Mayo & Lance P. Jarvis 著，蔡麗伶譯，《旅遊心理學》，台北：揚智文化，1990。
9. Elizabeth Freund 著，陳燕谷譯，《讀者反應理論批評》，台北：駱駝出版社，1994。
10. Terry Eagleton 著，鍾嘉文譯，《當代文學理論》，台北：南方叢書出版社，1988。
11. Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》，台北：書林出版，1993。
12. Fredric Jameson 著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報文化，1998。
13. Frank Lentricchia、Thomas Mclaughlin 編，張京媛等譯，《文學批評術語》，香港：牛津大學出版社，1994。
14. Harold Bloom 著，朱立元、陳克明譯，《比較文學影響論：誤讀圖示》，1992。
15. Harold Bloom 著，高志仁譯，《西方正典》，台北：立緒文化出版，1998。
16. Harold Bloom 著，徐文博譯，《影響的焦慮：一種詩歌的理論》，南京：江蘇教育出版社，2006。
17. Jeff Lewis 著、邱誌勇、許夢芸譯，《文化研究的基礎》，台北：韋伯文化，2005。
18. Matt Hills、朱華瑄譯，《迷文化》，台北：韋伯文化，2005。
19. Morrow Laura 著，黃景敬、張雙英譯，《當代文學理論》，何森出版社，1991。
20. Moi Toril 著，陳潔詩譯，《性別／文本政治——女性主義文學理論》，台北：駱駝，1995。
21. Michel Foucault 著，王德威譯，《知識的考掘》，台北：麥田出版社，1993。

22. O'Conner D. J.著、洪漢鼎譯，《批評的西方哲學史》，台北：桂冠圖書公司，1998。
23. Patricia Waugh 著，錢競、劉雁濱譯，《後設小說》，台北：駱駝出版社，1995。
24. Robert C. Holub 著，董之林譯，《接受美學理論》，台北：駱駝出版社，初版，1994。
25. Ron Scollon、Suzie Wong Scollon 著、呂奕欣譯，《實體世界的語言》，台北：韋伯文化，2005。
26. Rene Wellek(韋勒克)、Robert Penn Warren(華倫)著，王夢鷗譯，《文學論：文學研究方法論》台北：志文，1976。
27. Slavoj Zizek 著，朱立群譯，《幻見的瘟疫》，台北：桂冠圖書公司，2004。
28. Slavoj Zizek 著，王文姿譯，《歡迎光臨真實荒漠》，台北：麥田，2006。
29. Scholes Robert E.，劉豫譯，《文學結構主義》，台北：桂冠，1992。
30. Sigmund Freud 著，呂俊，高申春，侯向群譯，《夢的解析》，台北：知書房出版，2000。
31. Tiphaine Samoyault(薩莫瓦約)著，邵煒譯，《互文性研究》，天津：天津人民出版社，2003。
32. Trigger Bruce 著，蔣祖棣、劉英譯，《時間與傳統》，北京：三聯書局，1991。
33. Theodor Adorno 著，張峰譯：《否定的辯證法》，重慶：新華社，1993。
34. Theodor Adorno：“*Aesthetictheory*”，London：Routledge and Kegan Paul，1987。
35. Thomas Kuthn 著，程樹德譯，《科學革命的結構》，台北：遠流出版社，1994。
36. William Barrett 著，彭鏡禧譯，《非理性的人》，志文出版社，1979。
37. 鈴木和成著、戚印平等譯，《巴特——文本的愉悅》，石家莊：河北教育出版社，2001。

二、學位論文部分

1. 王文進，《論六朝詩中「巧構形似」之言》，台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1976。
2. 王文進，《荆雍地帶與南朝詩歌關係之研究》，台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，1988。
3. 白承錫，《初唐賦研究》，政治大學中國文學研究所博士論文，1994。
4. 林文月，《謝靈運及其詩》，台北：台灣大學中國文學研究所碩士學位，1959。
5. 林佳燕，《六朝文學自覺觀念研究》，台北：政治大學中國文學研究所碩士論文，2004。
6. 林莉翎，《六朝物色觀念研究》，台南：成功大學中國文學研所碩士論文，1999。
7. 李翠瑛，《六朝賦論研究》，台北：政治大學中國文學研究所博士論文，1997。
8. 呂光華，《南朝貴遊文學集團研究》，台北：政治大學中國文學研究所博士論

- 文，1986。
9. 許東海，《庾信生平及其賦研究》，台北：政治大學中文研究所碩士論文，1984。
 10. 許東海，《永明體之研究：以沈約文論及其作品為主》，台北：政治大學中文研究所博士論文，1991。
 11. 陳昌明《六朝「緣情」概念研究》，台北：台灣大學文學研究所碩論，1987。
 12. 張滿足，《晉宋山水詩研究》，高雄：高雄師範師大國文研究所博士論文，2000。
 13. 張嘉純，《漢魏六朝辭賦中的遊仙題材研究》，台北：政治大學中文研所碩士論文，2000。
 14. 楊芮芳，《元嘉登臨詩之時空研究》，台北：中國文化大學中文研究所碩士論文，2001。
 15. 賴貞蓉，《魏晉詩歌賦化現象研究》，台北：國立台灣大學中國文學研究所碩士論文，1997。
 16. 蔡英俊，《六朝「風格論」之理論與實踐探究》，台北：台大中國文學研究所碩士論文，1980。
 17. 鄭毓瑜，《六朝藝術理論中的審美觀研究》，台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，1990。
 18. 蘇怡如，《魏至西晉賦之詩化現象研究》，台北：台灣大學中國文學研所碩士論文，1999。
 19. 劉漢初，《六朝發展述論》，台北：台灣大學中國文學研究所博士論文，1982。
 20. 劉漢初，《蕭氏兄弟文學集團研究》，台北：台灣大學中國文學研究所碩士論文，1976。

三、期刊部分

1. Helmut Wilhel,〈學者的挫折感：論「賦」的一種型式〉，《幼獅月刊》第三十九卷第六期，1974。
2. 王力堅，〈論六朝詩歌與駢文的關係〉，《中國國學》，第23期，1995·11。
3. 王文進，〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以「文選」為主的觀察〉，《東華人文學報》，1999·7。
4. 王文進，〈中國自然山水文學的三部曲——以南朝「山水詩」到「徐霞客遊記」的觀察〉，《中外文學》第306期，1997·11。
5. 王毅，〈陸機簡論〉，《中國古典文學論叢》第二輯，1985。
6. 王琳，〈試論魏晉人對大賦的態度及魏晉大賦的地位問題〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，1996·12。
7. 王琳，〈魏晉「賦序」簡論〉，《山東師大學報(社科版)》第三期，1999。
8. 王增斌、董振歐，〈論西晉孫楚〉，《山西文獻》第四十五期，1995·1。
9. 周雲喬，〈論魏晉小賦的盛行及其特色〉，《湖北大學學報(哲社版)》第一期，

- 1992。
10. 李立信，〈從「和賦」看賦的文體屬性〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，台北：政治大學文學院，2000。
 11. 李雲綱：〈阿多諾論現代藝術的非同一性特徵〉，《齊魯學刊》第二期，2007。
 12. 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀——古詩十九首的主題，上〉，《中外文學》，第六卷第四期，1977·9。
 13. 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀——古詩十九首的主題，下〉，《中外文學》第六卷第五期，1977·10。
 14. 江秀梅，〈魏晉南北朝詩賦合流現象初探〉，《輔大中研所學刊》，第五期，1995·9。
 15. 朱雅琪，〈謝靈運山水詩中的審美經驗〉，《華岡文科學報》，第二十四期，2001·3。
 16. 成其聖、董志廣，〈論魏晉南北朝的象徵賦〉，《河北大學學報》，1990·4。
 17. 何新文，〈人何世而弗新，世何人之能故——魏晉南北朝辭賦中的生命主題〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，1996·12。
 18. 吳兆路，〈魏晉南北朝賦的憂思精神〉，《復旦學報》，(社科版)第五期，1992。
 19. 徐公持，〈詩的賦化與賦的詩化——兩漢魏晉詩賦關係之尋蹤〉，《文學遺產》第一期，1992。
 20. 呂興昌，〈阮籍詠懷詩析論〉，《中外文學》第六卷第七期，1977·12。
 21. 貢小妹，〈六朝賦的詩化〉，《江淮論壇》，2001·6。
 22. 許東海，〈從《昭明文選》論鮑照別離詩〉，《國立中正大學學報(人文分冊)》第一期，1995。
 23. 許東海，〈論張協、鮑照詩歌之「巧構形似」與辭賦之關係〉，《國立中正大學學報》，第八卷第一期，1997·12月。
 24. 許東海，〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過渡作用〉，《國立中正大學學報》，第九期人文分冊，1998·12。
 25. 許東海，〈謝靈運山水詩、賦的「體物寫志」〉，《中正大學中文學術年刊》第二期，1999。
 26. 許東海，〈唐代詩賦合流及其文類分際之一考察——以白居易詩賦及其花木書寫為例〉，《文與哲》第一期，2002·12。
 27. 許東海，〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》第二十四卷第一期，2006·6。
 28. 張國星，〈試論西晉賦的徵實傾向〉，《文學評論叢刊第二二輯》，1984。
 29. 高莉芬，〈六朝詩賦合流現象之一考察——賦語言功能之轉變〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，國立政治大學編印，1996。
 30. 韋鳳娟，〈論左思及其文學創作〉，《中國古典文學論叢第二輯》，1985。
 31. 章滄授，〈論晉代抒情賦〉，《安慶師範學院學報》第三期，1993。
 32. 章滄授，〈論晉代山水賦〉，《文史哲》第五期，1990·9。

33. 畢萬忱，〈道家與魏晉南北朝賦〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，臺北：政治大學文學院，1996·12。
34. 畢萬忱，〈劉勰論兩晉賦〉，《漢學研究》第十四卷一期，1996·6。
35. 曹旭，〈論西晉詩人張華〉，《上海師範大學學報》第四期，1990。
36. 曹虹，〈詩人之賦與辭人之賦：漢魏六朝賦研究〉，《學術月刊》第11期，1991。
37. 曹虹，〈陸機賦論探微〉，《古代文學理論研究叢刊第十七輯》，1995·5。
38. 陳昌明，〈「形·氣·神」——中國人獨特的美學思維〉，《國文天地》，第105期，1994·10。
39. 陳靜容，〈中國傳統「文體與文類」關係的重構與探討〉，《東華中國文學研究》創刊號，2002。
40. 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉，《國立編譯館館刊》第二十七卷第二期，1998·12。
41. 游志誠，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，《中外文學》第二十卷第七期，1991·12。
42. 張靜二，〈中西比較文學中的文類學研究——兼論文類移植的問題〉，(收錄《中外文學》第十九卷第十一期，1996·8。
43. 張鼎國，〈「較好地」還是「不同地」？——從詮釋學爭論看經典註疏中的詮釋定位與取向問題〉，《中國文哲研究通訊》第九卷第三期，1999·9。
44. 黃水雲，〈論六朝賦詩化的原因及表現〉，《實踐學報》，第二十五期，1994·6。
45. 黃景進，〈從「論文敘筆」看劉勰評論文類的方法與觀點〉，《中華學苑》第五十一期，1998·7。
46. 廖蔚卿，〈論中國古典文學中的兩大主題——從登樓賦與蕪城賦探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉，《幼獅學誌》，第三期，1983·5。
47. 蔡鍾翔，〈賦論流變考略〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》，臺北：政治大學文學院，1996·12。
48. 靳啓華、曹賢香，〈論南北朝賦的詩化〉，《岱宗學刊》，1999(3)。
49. 劉滌凡，〈六朝風骨論的美學思想〉，《中國國學》，第二十期，1992·11。
50. 劉君燦，〈中國的時間和空間〉，《國文天地》，第七期，1987。
51. 劉若愚，〈中國詩中的時間、空間與自我〉，《書目季刊》，第三期，1987·12。
52. 鄭毓瑜，〈六朝文學審美論探究〉，《中外文學》，第245期，1992·10。
53. 鄭毓瑜，〈知音與神思——六朝人周旋交錯的生命情識〉，《臺大中文學報》，第六期，1994·6。
54. 駱玉明，〈論不歌而誦謂之賦〉，《文學遺產》第二期，1983。
55. 閻采平，〈梁陳邊塞樂府論〉，《文學遺產》第六期，1988。
56. 韓高年，〈南朝賦的詩化傾向的文體學思考〉，《文學評論》，2001·5。
57. 簡宗梧，〈枚乘七發與漢代貴遊文學之發皇〉，收錄《兩漢文學學術研討論文

- 集》，台北：華嚴出版社，1995。
58. 簡宗梧，〈魏晉六朝貴遊文學活動與其賦之特色〉，第四屆魏晉南北朝國際學術研討會，1998。
 59. 簡宗梧，〈先秦兩漢賦與說唱文學關係之考察〉，「第一屆先秦兩漢文學學術研討會」，1999。
 60. 簡宗梧，〈從漢到唐貴遊活動的轉型與賦體變化之考察〉，《中國古典文學研究》第1期，1999·6。
 61. 簡宗梧，〈律賦在唐代典律化之考察〉，《逢甲人文社會學報》第一期，2000·12。
 62. 簡宗梧，〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，中央研究院主辦，「第三屆國際漢學會議」，2000。
 63. 簡宗梧，〈賦與類書關係之考察〉，「第五屆國際辭賦學學術研討會」，2000。
 64. 簡宗梧，〈清人選唐律賦之考察〉，《逢甲人文社會學報》第五期，2002·12。
 65. 簡宗梧，〈賦體之典律及其因子〉，《逢甲人文社會學報》第六期，2003·6。
 66. 譚家健，〈漢魏六朝時期的海賦〉，《聊城師範學院學報》，哲社版）第二期，2000。
 67. 龔鵬程，〈由鮑照詩看六朝的人生孤憤〉，《鵝湖》第四期，1977·8。
 68. 祁立峰，〈「寫志」還是「體物」？從江淹〈恨賦〉出發對情感賦「主觀情感客觀化」的考察〉，《世新人文學報》第九期，2008·4。
 69. 祁立峰，〈音律的示範與實踐：論唐代律賦「題韻」與「題義」的互文性〉，《台南大學學報》第三十三卷第一期，2008·6。
 70. 祁立峰，〈「假託人物」與「呼應前作」：論歷代物色賦的「設辭問對」與「互文性」〉，《東吳中文學報》第十六期，2008·11。
 71. 祁立峰，〈想像的系譜：論歷代詩話中的「六朝文學系譜」〉，《興大人文學報》第四十一期，2008·9。
 72. 祁立峰，〈遊戲或教育：論蕭統文學集團同題共作詩賦的「互文性」〉，《彰師大國文學誌》第十九期，2009·12。
 73. 祁立峰，〈差異與相似：論蕭子良文學集團同題共作的「寫作習性」與「互文性」〉，《興大中文學報》第二十六期，2009·12。