

讀兩漢詠物賦雜俎

朱 曉 海*

摘 要

漢賦中詠物之作佔的比例相當高，亟待探討。本文首先指陳：以物撰賦的產生途徑有二。其次，經由指出包括詠物在內的漢賦多有固定的敘寫模式，以見王逸《機賦》的特點。第三，那些敘寫模式中，物、人雙寫實居大宗，以劉安《屏風賦》為例，說明當從講唱藝術的角度方能欣賞這類賦作之佳處。第四，藉禰衡《鸚鵡賦》說明：物、人雙寫雖為詠物賦的主流，但既是一門講唱藝術，兼負娛人的使命，理解文義時，不宜篇篇附會寓意。第五，自展現賦物用意的光譜，一窺朱穆《鬱金賦》就物詠物，不復說理抒情於文學史上的意義。最後，通過考察與詠物賦關係密切的巧藝賦，顯示：不僅詠物這個子目，整個漢賦都難擺脫強調天道人事功能的歷史包袱。

關鍵詞：詠物、漢賦、巧藝賦、禰衡、劉安

一、前 言

據《漢書》撰者統計，當時登錄東京以前的「詩、賦百六家，千三百一十八篇」，除去「歌詩二十八家，三百一十四篇」，¹與班固在它處所言：「孝

* 作者係國立清華大學中國文學系教授。

¹ 王先謙，《漢書補注》（臺北：藝文印書館，1972；以下簡稱《漢書》），卷 30 藝文志 詩賦略，頁 902。

成之世，論而錄之，蓋奏御者千有餘篇」，²頗相印。今日縱將「七」、「對問」、「書勢」這些題類計入，見知可確信出自兩漢的賦作，包括殘篇、斷句、存目在內，止三百八、九十之數，而其中詠物賦九十三篇，幾近四分之一。因《漢書》於有主名的賦作直錄篇數，致無從獲悉其間以詠物為題材者之份量多寡，但無主名的二百三十三篇雜賦中詠物之屬凡五十一篇：

雜禽獸六畜昆蟲賦十八篇

雜器械草木賦三十三篇³

與現知兩漢詠物賦於現知漢賦中所居比例相去不遠，是則若推想：兩漢實際存在過的詠物賦於漢代賦壇亦如許雄據一方，或不近誣。研讀一種文類，對於佔如此高比例的字目自當深究。筆者雖嘗就箇中少數僻冷選題，略事臆度其美學變化，若夫餘者，率付闕如。⁴固知允非所宜，然現存兩漢詠物賦、並近乎完篇者計入，纔二十二，而凡庸一至，頗識量己，既素短乎才學，焉堪觀微知著？是故今僅輯錄粗閱所及，以備他日庶幾升堂之階。

二、詠物賦題的產生由來

就漢代詠物賦的產生由來而言，不外作者自選與見命二途，前者如崔琦白鵠賦，據記載：

河南尹梁冀聞其才，請與交。冀行多不軌，琦數引古今成敗以戒之，冀不能受，迺作 外戚箴 琦以言不從，失意，復作 白鵠賦 以為風。⁵

後者如班昭 大雀賦，其序曰：

大家同產兄西域都護、定遠侯班超獻大雀，詔令大家作賦。⁶

² 李善注，《文選》（臺北：藝文印書館，1971），卷1 賦甲 京都上 所收班固，兩都賦 序，頁22。

³ 同註1，頁901。

⁴ 詳參朱曉海，自東漢中葉以降某些冷門詠物賦作論彼時審美觀的異動，《中央研究院中國文哲研究集刊》，12（1998.3），頁91-122。

⁵ 王先謙，《後漢書集解》（臺北：藝文印書館，1972；以下簡稱《後漢書》），卷80上 文苑列傳 崔琦傳，頁935。

⁶ 歐陽詢，《藝文類聚》（臺北：文光出版社，1977；以下簡稱《類聚》），卷92 鳥部下雀，頁1596。

但此二途有一奇特的交會點，那就是命題者固可置身寫作之外評觀，也可加入見命者，一同寫作。以見命一途來說，由於見命對象或為多人，導致作者與賦題間的關係可區隔為分題各作與同題共作兩系，如果將《西京雜記》卷 4「梁孝王遊於忘憂之館，集諸遊士，各使為賦」的記述存疑不論，則兩漢賦壇僅見後者。由《論衡》的記述：

永平中，神雀群集，孝明詔上 神爵頌，百官頌上，文皆比瓦石，唯班固、賈逵、傅毅、楊終、侯諷五頌金玉，孝明覽焉。⁷

可知：東漢初年固然已經出現同一物題數人共賦，但這種現象在建安鄴下才熱鬧起來。

我們固然未始不可假想：建安時期有些共作的詠物賦題是鄴下諸子與曹丕兄弟磋商的結果，甚至是由他們主動提議，以消永日，⁸並且藉此互較才學高下，以博曹氏青睞。但從既有線索看來，如魏文帝 馬腦勒賦 序：

馬腦，玉屬也，出自西域，文理交錯，有似馬腦，故其方人因以名之。或以繫頸；或以飾勒。余有斯勒，美而賦之，命陳琳、王粲並作。⁹

魏文帝 槐賦 序：

文昌殿中槐樹，盛暑之時，余數遊其下，美而賦之。王粲直登賢門小閣外，亦有槐樹，乃就使賦焉。

魏文帝 柳賦 序：

昔建安五年，上與袁紹戰於官渡時，余始植斯柳，自彼迄今，十有五載矣，感物傷懷，乃作斯賦。

及王粲 柳賦：

昔我君之定武，改天屈而徂征，元子從而撫軍，植佳木于茲庭，歷春秋以踰紀，行復出於斯鄉，覽茲樹之豐茂，紛旖旎以脩長 人情感於舊物，心惆悵以增慮。

楊脩 孔雀賦 序：

7 黃暉，《論衡校釋》（北京：中華書局，1995），卷 20 佚文，頁 864。至於賦經常又可題為頌，神爵頌即神雀賦，詳參朱曉海，兩都、二京 義疏補，《中央研究院中國文哲研究集刊》，14（1999.3），頁 2-3。

8 趙幼文，《曹植集校注》（北京：人民文學出版社，1998），卷 1 建安 鬥雞，頁 1：「遊目極妙伎，清聽厭宮商，主人寂無為，眾賓進樂方」，可見當時情形之一斑。

9 李昉，《太平御覽》（臺北：商務印書館，1992；以下簡稱《御覽》），卷 358 兵部 89 勒，頁 1776。

魏王園中有孔雀，久在池沼，與眾鳥同列。其初至也，甚見奇偉，而今行者莫不眡，臨淄侯感世人之待士亦咸如此，故興志而作賦，並見命及。¹⁰

劉楨 瓜賦 序：

楨在曹植坐，廚人進瓜，（植命）楨為（賦，促）立成。¹¹

鄴下諸子那些同題詠物賦實多出自見命。這就令我們不能不反省：學界論建安文學時，習標之文學自覺說。

就理論理，此說除了應意謂：此後意識到能名之為文學作品者有嚴格的範圍；文學創作乃一專業，並非受過一定程度教育的人都能勝任；即使對於一位具有這種專業才能的人，創作仍舊不是一個可預期、必能重複的活動，因創作不同於機械製造；文學作品於焉有其獨立的價值，無待從功能層面方可獲得肯定；從事這類作品創作者在人類歷史中有其不可取代的地位等，也應包含：由於上述的種種認知引伸對文學作者及其創作活動的尊重。然而建安時期南皮之遊在這些方面似乎尚慊然。且不說曹氏兄弟心目中的文學乃是著述（所謂立言）的另一種表述，以至經（如西伯演的《易》）、子（如徐幹寫的《中論》）俱在其內，¹²與近代對文學的界說迥然有別，曹氏兄弟這種命題作賦的實際表現也顯示他們並未理解：寫作應該是作者自發的行為，若說有何不得不然，那也是源自當事人內在強烈的驅策。在外力迫使下操翰，斲傷寫作尊嚴，莫此為甚。

我們不能辯稱：由於東漢初葉文學創作已成為專業，所以並非人人俱可恰如其份地抒寫心聲，須有人為之執筆，因為曹丕兄弟都是能文者，本領與成就往往還在鄴下諸子之上，毋庸旁人代勞。我們也不能以遊戲為之辯解，因為從沒有在威嚇下玩耍能達到真正娛樂效果的，命令與遊戲乃兩個互斥的範疇。何況，如果關乎身心家國的經、子被當成概念遊戲的素材，以逞口舌之快，所謂「高談六經，逍遙百氏」，¹³被認為是種褻瀆，那麼，將創作以戲

10 以上引文分見《類聚》，卷 88 木部上 槐，頁 1518；卷 89 木部下 楊柳，頁 1533-1534；卷 91 鳥部中 孔雀，頁 1574。

11 《御覽》，卷 978 菜茹部 3 瓜，頁 4467。並據張溥，《漢魏六朝百三家集》（上海：上海古籍出版社，1994），卷 31《劉公幹集》，賦 瓜賦 序，頁 771，補。

12 《文選》，卷 42，書中 所收曹丕，與吳質書，頁 603；卷 52 論二 所收曹丕，《典論 論文》，頁 734。

13 前揭書，卷 42 書中 所收曹丕，與朝歌令吳質書，頁 602。

弄視之，又豈是真正瞭解它莊嚴的本質？研覈經、子成為戲論，意謂書與人斷作兩截，儘管仁義之聲騰霄，性行卻可依舊刻薄陰私；寫作成遊戲，豈不是供認那些文字成品中沒有我的真性情參與其間，既然無我，又何來自覺可言？同樣，我們也不能假託曹氏兄弟激賞、酷愛、重視某件物品，樂見他人分享這份感知，因為真正的創作都是極端獨一事件，興發創作的感知是無從移植、教導的。乙方經由甲方的提醒，或許也會在重新審視該物品後，激賞、酷愛它，但這是不必然的事，乙方不但可能依然故我，無動於衷，甚至反而可能因為重新審視，產生強烈的厭惡感。何況，縱使乙方至終有與甲方相近強度、深度的感知，豈意謂甲方因此可以連軟帶硬地要乙方採取自己同樣的管道：寫作，而且是詠物賦式的寫作，來處理那份感知？乙方難道沒有權利止於內心反覆咀嚼嗎？

其實，曹丕兄弟命令王、徐、應、陳等人寫那些詠物賦，就如同命令歌童舞女奏技一般，我們可以說：他們懂得欣賞，而且甚有品味，卻斷難推許尊重藝人及藝術。以技術層面而言，具備歌舞技藝者隨時可表演，但文學創作不是呼之即來的行為，違言「促立成」？除非那僅是名為創作，其實堆疊調弄一些文辭，像胥吏填撰公文般。¹⁴ 尤其值得深思的是：曹氏兄弟果真樂於當一位技藝觀賞者，為什麼又要改變立場與身分，躍上舞臺？從前引材料來看，這不是技癢所致，因為曹氏兄弟是先為臺前演員，才再兼臺後導演與臺下觀眾的。莫不是因為對掌聲渴求的程度已經不再是演出獨腳戲所能滿足，而且連質方面也起了轉變，摻入了爭勝的成分，以至唯有在一方面演出，另方面觀賞自己壓倒群芳的傑出中，才能陶醉。從道德理想主義的角度來看，這種強烈好勝、自戀的表現是迷，而非覺。而王、徐、應、陳等人如優伶般受命，以迎合曹氏兄弟脾胃，寫他們希望看到的話為鵠的，何嘗有自我？又何嘗將之視為一莊嚴作為？至多不過藉此一見個人才學，但為一己權

14 《類聚》，卷 81 藥香草部上 迷迭 所錄陳琳，迷迭賦，頁 1394：「立碧莖之婀娜，鋪綵條之蜿蜒，下扶疏以布瀟，上綺錯而交紛」；卷 89 木部下 楊柳，所錄曹丕，柳賦，頁 1533：「脩幹偃蹇以虹指，柔條阿那而蛇伸，上扶疏而孛散，下交錯而籠鱗」，王粲，柳賦，頁 1534：「覽茲樹之豐茂，紛旖旎以脩長，枝扶疏而罩布，莖森梢以奮揚」。詠物之外的命題賦也流露這種跡象，如卷 18 人部二 美婦人，所收陳琳，止欲賦，頁 332：「乃遂古其寡儔，固當世而無鄰」；阮瑀，止欲賦：「歷千代其無匹，超古今而特章」；應瑒，正情賦：「方往載其鮮雙，曜來今而無列」。

位利祿服務，較諸為某套意識型態服務，殆五十步與百步耳，文學創作都不過是在出任婢女、寺宦的角色。

三、王逸 機賦 的特點

一般而言，各類性質的賦都有某種程度的固定敘寫模式。以音樂賦而言，嵇康 琴賦 序 就指出：

八音之器、歌舞之象，歷世才人並為之賦頌，其體制風流莫不相襲。

首先都會敘及器材產地以及名匠製作，如王褒 洞簫賦 ：

原夫簫幹之所生兮，于江南之丘墟，洞條暢而罕節兮，標敷紛以扶疏 翔風蕭蕭而逕其末兮，迴江流而溉其山 孤雌寡鶴，娛優乎其下兮；春禽群嬉，翱翔乎其顛；秋蛩不食，抱樸而長吟兮；玄猿悲嘯，搜索乎其間 於是般匠施巧，夔妃准法，帶以象牙，搃其會合 。

馬融 長笛賦 ：

惟鐘籠之奇生兮，于終南之陰崖，託九成之孤岑兮，臨萬仞之石磳 秋潦漱其下趾兮，冬雪揣封乎其枝，巔根踣之槩別兮，感迴飄而將頹 間介無蹊，人迹罕到，猿蜚晝吟，鼯鼠夜叫，寒熊振頷，特麋昏影 於是乃使魯般、宋翟構雲梯，抗浮柱，蹉纖根，跋蕤縷，膺陁地，腹陁阻，遠乎其下，匍匐伐取，挑截本末，規摹謹矩 。

至於以居處為主題的賦作每見四至之文；游獵賦鮮無儀仗、人馬、捕獲的鋪陳；紀行賦總會以空間上的移易為經，以移易各點有關的過往事件中蘊涵的恆常教訓為緯，將地理、歷史整合在一起，世所習諳，不勞贅言。

在這種脈絡下，王逸 機賦 的特點即可見。織機做為一種器物，強調其「功用大矣」，非舟車、杵臼、縷針等所能比擬，以至稱數它本身所具的道德性質：

勝復迴轉，刻象乾形；大庭淡泊，擬則《平》；先為日月，蓋取昭明；三轉列布，上法臺星。

乃意中之事。然而前敘其取材製作過程：

於是取衡山之孤桐、南岳之洪樟，結靈根於磐石，託九層於巖傍，性條暢以端直，

15 以上引文分見《文選》，卷 18 賦壬 音樂下，頁 260、255-256、卷 17 賦壬 音樂上，頁 249-250。

貫雲表而剖倉，儀鳳晨鳴翔其上；怪獸群萃而陸梁，於是乃命匠人，潛江奮驥，踰五嶺，越九岡，斬伐剖析，擬度短常。

明顯在移植音樂賦的敘寫模式；後敘其操作過程：

於是暮春代謝，朱明達時，蠶人告訖，舍罷獻絲，或黃或白，蜜葛擬脂，纖纖靜女，經之絡之，爾乃窈窕淑媛，美色貞怡，解鳴珮，釋羅衣，披華幕，登神機，乘輕杼，覽床帷，動搖多容，俯仰生姿。¹⁶

隱隱可見美人賦的影響。換言之，王逸《機賦》乃是將三套敘寫模式融會於一篇，打破以往賦類各子目間的畛界，¹⁷卻又於文理甚是順適，因為織機並非天然奇珍，乃是人為產品，本應交代其製作過程；織機又不能自動運轉，當然會涉及操作者，而這份工作在古代乃女性的職能。

尤有進者，王逸並非將三套傳統敘寫方式逕行縮合。因為要配合聖王創制這點，稱其材幹時，將悽苦孤寒的成分去除掉，而在此前後的漢賦分派給女性的角色不外乎色情誘惑者與閨中怨女兩型，但在《機賦》中，至少就現存文句來看，女性既不是以色事人的尤物，也不復成天無所事事，中夜不眠起徘徊，或縱使札札弄機杼，卻因心有別繫，終日不成章的形象，她乃是以一個健康樂業的勞動者身分出現。這點的意義安在？傳統中國傑出的小說、戲曲中那些主要人物均形象分明，個性獨特，置諸張飛這人物下的言行情緒，與同樣處境下的關羽迥然有別；紅娘為觀眾所預期的反應無從移植到崔鶯鶯身上，但賦這類作品中出現的人物都缺乏角色特性。司馬相如《上林賦》中的宮眷：

絕殊離俗，妖冶嫵都，靚粧刻飾，便嬖綽約，柔橈嫵嫵，嫵媚纖弱，曳獨繭之綸綫，眇閨易以卹削，便嬖嫵屑，與俗殊服，芬芳溫鬱，皓齒粲爛，宜笑的皞，長眉連娟，微睇綿藐。

16 以上引文分見《御覽》，卷 825 資產部 5 機杼，頁 3809-3810；《類聚》，卷 65 產業部上 織，頁 1168。

17 章樵注，《古文苑》（臺北：鼎文書局，1973），卷 3 漢臣賦十二首 所收 擣素賦，頁 78-82，首（如「曳羅裙之綺靡，振珠佩之精明 皎若明魄之升屋，煥若荷華之昭晰 笑笑移妍，步步生芳」）尾（如「望明月而撫心，對秋風而掩鏡 懷百憂之盈抱，空千里兮飲淚 慚行客之無言，還空房而掩咽」）都是美人賦的敘寫模式，中間一段（「於是投香杵，扣玳砧 蕭史編管以擬吹，周王調笙以象吟」）則係道地的音樂賦敘寫模式。由於全篇以閨中思婦感秋色，擣素裁衣寄贈遠方遊子為骨幹，故兩套敘寫模式於一篇中巧融無間，堪稱佳構。但這篇賦是否果如所署，為班婕妤之作，尚待斟酌。否則，打破賦類各子目間敘寫畛界，於西漢未已見案例。

傅毅 舞賦 中的藝伎：

姣服極麗，媼媼致態，貌嫵妙以妖壘兮，紅顏曄其揚華，眉連娟以增繞兮，目流睇而橫波，珠翠的皪而炤耀兮，華袿飛鬢而雜纖羅。顧形影，自整裝，順微風，揮若芳，動朱唇，紆清陽。

繁欽 弭愁賦 中採薜蘿的淑女：

露素質之皎皎，縮玄髮以流光，結翠葉於珠簪，擢丹華於綠房，點圓的之熒熒，暎雙輔而相望，襲遊閑之妓服，褫阿穀之桂(桂)裳，紉畹蘭於纓佩，動曖曖以遺芳。¹⁸

雖說身分、場景截然不同，各自給讀者有什麼不容取代的深刻印象？設若彼此易置，又能造成什麼文義上的窒礙？學者嘗指出：漢代的石匠似乎無意就人物作唯妙唯肖的個性刻畫，使觀眾一望即知孰何。為助於理解，最普遍的方式乃是訴諸基本造型的格套安排，但由於畫工創作的本質需求，仍會在格套中從事細節、部分布局以及畫與畫之間位置調配上的變化，為了清除如此變化引申的辨識上的困擾，以至不時得借助榜題，表明所刻畫的是那一特定人物。¹⁹ 漢畫這種人物構塑不求（或不能）寫真，止於造型類別的特性，同樣見諸漢代另一藝術創作——漢賦上。也由是可見當賦文涉及人這種存有時，不能從具體角色，只能以人物型態衡論。王逸 機賦 中的女性固然仍舊無面目、無個性，但開拓了一個新的類型，此其首堪注意處。其次，我們知道：在傳統文學界中，美與用之間一直存在著緊張關係，建安以降文壇最令人豔稱的一點就在於洞察到：美之為美正在於無所用，然唯其無用，所以成其藝術上之大用；²⁰ 另一點就在於：漢賦對美的主流認識乃是世俗視為正面、健康、積極的高、大、富、強，直到東漢中葉以後，才有極少數心靈敏感的文士，大概從音樂賦中體會到孤寒美學，將此發揮，方形成魏、晉賦真正的新境界。²¹ 王逸 機賦 顯然仍舊在傳統文學觀的規章下，所以澡悲滌怨，卻又能將美與用結合在一起，其突出於是見焉。

18 以上引文分見《文選》，卷 8 賦丁 畋獵中，頁 131-132；卷 17 賦壬 音樂上，頁 253；《類聚》，卷 35 人部 19 愁，頁 621-622。

19 邢義田，〈漢代畫象內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》，14：5（1996.8），頁 79-80。

20 《類聚》，卷 22 人部六 質文，頁 410，引有阮瑀、應瑒二人之文質論。阮氏認為：「麗物苦偽，醜器多牢，華璧易碎，金鐵難陶」，應氏即反詰：「若夫和氏之明璧、輕穀之袿裳，必將遊玩於左右，振飾於宮房，豈爭牢偽之勢、金布之剛乎」。考慮堅固耐用與否乃出自經濟實用尺度，對於富貴人家而言，早已擺脫基本需求階段，講究的純屬品味，美即居其一。

21 同註 4，頁 99-108。

四、劉安 屏風賦 新詮

循名責實，詠物的要點在於體物，以現代的語言表示，就是：所詠之物縱使不在讀者閱讀當下見聞範圍內，經由作者的描述，卻能令該物栩栩如生地呈現在目前。可是中國的文學傳統大多不肯僅止於詠物本身，總要在體物中寫志言情，將詠物從寫作目的轉為手段，至少也要使一篇詠物賦出現兩個重心——它們可以同等份量，也可以某種主從關係並存——從而導致這種模式下的詠物作品經常是部分節段、甚至全篇物、人雙寫；所謂人，包括作者自己或他人。進而發展出的品鑑尺度就講求：對於所詠對象個別細節的表述語詞具有雙重語意，愈能做到這點，就愈發顯得這篇作品高明。

以往論及詠物賦隱喻這方面時，似乎忽略了一關鍵環節。那就是：隱喻云云乃是從案頭文學的目閱角度立說，但賦原本是一種講唱藝術，重在聽覺效果，雖然因為奏技時須面對聽眾，以至聽眾也同時是觀眾，但所觀乃是誦述者的手勢、表情、肢體動作等，並非以誦述底本為視覺對象。由於誦賦絕大多數是單人表演，當誦述底本中有一個以上的角色時，誦述者需要變換聲口；底本中若夾帶「歌曰」，誦述者還要能由誦轉唱，再由唱返誦，誦賦這門講唱技藝的功力高下主要即繫於這些地方。²² 在這種歷史脈絡下，反觀詠物賦，或許會令我們有點新的體會。如果一個人演出的底本內容是詠物，因為從頭到尾只有所詠的物那個角色，從這點上來講，不需要變換聲口，可是如果我們考慮到：演出者欲傳達給聽眾的不僅是底本中的那個角色，還要在演出過程中將自己的意念順道傳達出去，換言之，他希望聽眾接收到的是兩重訊息，則在這點上來講，形式上雖然只有一個聲口，實質上有兩個聲口：一個是聽得見的；另一個是聽不見的。說它聽不見，卻又入耳默喻於心；要說它聽得見，舞臺上明明只有演出底本所詠的那個已擬人化的物的聲音。這種詠物賦的表演頗近乎雙簧，但演出雙簧的固然需要同步協進，畢竟仍屬兩個獨立的個體，誦述詠物賦形式上雖是二位，實為一體。誦述詠物賦又類似人偶腹語的表演，它乃是一人分作兩身，演出焦點固然不過是代言人，置於其

²² 詳參朱曉海，論 神鳥傳 及其相關問題，《清華學報》，新 28：2（1998.6），頁 185-189。

口中的腹語反倒是真正的心聲，但人偶腹語表演有時候採取相互問答，確實出現兩種聲口。不論是雙簧，還是腹語表演，真正在傳遞心聲的都隱藏在另一人，或是人偶的背後，誦述詠物賦則是匿形遁跡於物後。託物言志或許當從這個角度來認識，而像這種意圖諷諫的講唱藝術何以能使言之者無罪，恐怕也只有如此理會，才能鮮活起來。

現存兩漢詠物賦最早採取物、人雙寫的乃是劉安的 屏風賦：

維茲屏風，出自幽谷，根深枝茂，號為喬木。孤生陋弱，畏金強族，移根易土，委伏溝瀆，飄飄殆危，靡安措足。思在蓬蒿，林有樸檉，然常無緣，悲愁酸毒。天啟我心，遭遇徵祿，中郎繕理，收拾捐朴，大匠攻之，刻彫削斲，表雖裂剝，心質貞慤，等化器類，庇蔭尊屋，列在左右，近君頭足。賴蒙成濟，其恩弘篤，何恩施遇，分好沾渥，不逢仁人，永為枯木。²³

章樵注：「因木有自然奇怪之形，連合為屏風，譬世有遺棄之材，遭時見用」，乃昧於文義之強解。全篇乃夫子自道，假三易之木——幽谷之喬木、溝瀆之捐朴、尊屋之屏風——為喻耳。因為劉安乃「高祖少子」淮南厲王劉長之子，係漢家近親宗室，所以自比幽谷中「根深枝茂」之喬木。劉長因為「丞相臣張倉、典客臣馮敬、行御史大夫事宗正臣逸、廷尉臣賀、備盜賊中尉臣福」舉劾，「廢勿王」，流徙「蜀郡嚴道邛郵，遣其子母從居」，長道卒，是時「子四人皆七、八歲」，²⁴ 故賦曰：「孤生陋弱，畏金強族，移根易土，委伏溝瀆」。由於漢文帝係以外藩入嗣大統，劉長在身分及繼承權上與之無擇，按照劉安的理解，這才是他們這支子房系被禍的原因，故興悔生帝王家之嘆，寧為布衣，所謂「思在蓬蒿」，「然常無緣」。劉安兄弟得復宗籍、封為侯，乃盎之力，「袁盎時為中郎將」，²⁵ 此所以說：「中郎繕理，收拾捐朴」，「賴蒙成濟，其恩弘篤」，「不逢仁人，永為枯木」，「中郎」並非如章樵注所言，乃「淮南之臣」。封親建侯，所以藩衛帝室，猶屏風之於坐席者。劉安先受阜陵侯之封，繼進爵為王，與其兄弟「復得厲王時地，三分之」，²⁶ 所謂「刻彫削斲」，以此劉安自言若捐朴遭遇徵祿後，大匠治為屏風，「庇蔭

²³ 《古文苑》，卷 3 漢臣賦十二首，頁 72-73。

²⁴ 以上引文並見瀧川龜太郎，《史記會注考證》（臺北：藝文印書館，1972），卷 118 淮南衡山列傳，頁 1234-1236。

²⁵ 前揭書，卷 101 袁盎傳，頁 1092。

²⁶ 同註 24，頁 1237。

尊屋，列在左右，近君頭足」，取譬甚為貼切。其中「天啟我心」²⁷一句似頗突兀，但我們如果瞭解賦本為講唱文學，誦述者經常會介入，以至當單從目閱著眼時，每有主語身分突變轉換之弊——或由全稱觀點之第三人稱改易為第一人稱；或反之而行——即應莞爾釋然。趙壹因「抵罪幾至死，友人救得免」，為表謝恩所撰之《窮鳥賦》，前半全以旁觀角度敘事，至「飛丸激矢，交集于我」，²⁸突然轉成窮鳥自述。曹植《蟬賦》開篇係採第三人稱全照觀點，否則怎能說：「潛厥類乎太陰」？「苦黃雀之作害兮，患蟪蛄之勁斧，飄高翔而遠託兮，毒蜘蛛之網罟」一節，雖難以確定敘事觀點為何，但此後既說：「欲降身而卑竄兮，懼草蟲之襲予」、「怪柔竿之冉冉兮，運微粘而我纏」，²⁹則顯然轉換為第一人稱角度。賦於中上層社會雖早已由講唱藝術蛻變為案頭文學，然早先特質於東漢末、三國初葉猶殘存，違言西京之作？尤其當我們對參《豫章行》：

白楊初生時，乃在豫章山，上葉摩青雲，下根通黃泉，涼秋八九月，山客持斧斤。
我何皎皎，稊落。根株已斷絕，顛倒巖石間，大匠持斧繩，鉅墨齊兩端，
一驅四五里，枝葉相自捐。會為舟船蟠。身在洛陽宮，根在豫章山。
多謝枝與葉，何時復相連？吾生百年，自俱，何意萬人巧，使我離根株。³⁰

對於劉安以山木遭遇自喻以及篇中敘事聲口轉換，當可不復有疑。

中外學人都早已指出：傳統中國文學重在抒情，不以敘事為長。即使講唱文學，觀眾期待的也偏重在表演這方面，對於情節推展不多責究，以致同一精華片段，內容簡單，復夙昔爛熟於心，卻可因言派、余派運腔、身段的互異，傳唱不已。劉安這篇《屏風賦》並未脫抒情基調的籠罩，作者站在此刻，借用追憶過往這管道細數他的心境歷程：對奸臣讒枉的畏懼、孤生陋弱的自憐、放逐飄搖時的悽苦、生於帝王家的懊悔、祈求平凡而不得的悲酸、突遭徵錄時如在夢境的惘然，在這一系列複雜情緒的沈澱與襯托下，全賦在

27 啟讀作啓，視也，詳王念孫，《廣雅疏證》，《爾雅 廣雅 方言 釋名清疏四種合刊》（上海：上海古籍出版社，1989），卷1下，頁370。天啟我心，猶言天鑒我衷。這篇賦是否撰於文帝朝，雖不敢必，縱於景帝之時，而景帝名啟，既非上書，臨文自無須諱，況兩漢不諱嫌名？參陳垣，《史諱舉例》（臺北：文史哲出版社，1987），卷5，頁72；卷8，頁129-130。

28 以上引文並見《後漢書》，卷80下 文苑列傳 趙壹傳，頁938。

29 以上引文並見徐堅，《初學記》（臺北：鼎文書局，1976），卷30 蟲部 蟬第13 自注，頁749。

30 郭茂倩，《樂府詩集》（北京：中華書局，1996），卷34 相和歌辭9 清調曲2，頁501。

進入尾聲時，賴蒙袁盎成濟的感激就格外顯現得波瀾澎湃，所謂「其恩弘篤」。但話又要說回來，若在一篇作品抒散的情緒煙霧下看不到實人實事，以致套在任何人身上皆可通，也就不足觀了。這短短 32 句，128 個字，收攝了漢文帝 6 年（184B.C.）至 16 年（161B.C.）間劉安際遇的起伏，以致粗具故事情節推展，方是它的可貴點。至於由喬木轉為捐朴，以「金強族」來銜接、由溝瀆升入尊屋，透過「中郎繕理」為轉折，其中寓含忠、奸關鍵作用的道德教訓固屬餘事；秋金剋木，木逢春仁重生，取象之巧，密合兩漢五行宇宙間架，也非這篇小賦真正值得贊一詞之處。

五、禰衡 鸚鵡賦 覆議

既然詠物重在寫志言情，而品鑑尺度又以表述語詞具雙重語意為上，則作者自須善擇詠物對象，以利喻託。可是上一節已指出：詠物賦題的產生有自選與見命二途，則當一位作者賦詠的對象出自見命，卻仍要能以物、我雙聲帶的方式寫志言情，難度就倍增了，但在這不利的條件下一旦成功，傑出性也就相形顯著。兩漢詠物賦如許之多，而建安時期鄴下命題賦物的風尚尤其鼎盛，操練物、我雙寫的機會頻仍，何以唯獨禰衡的 鸚鵡賦³¹見收，餘者竟無一當蕭氏之意？原因之一是否即在此，殊不敢必，因為建安以降其它的 鸚鵡賦 俱非完篇，無從比較。然禰衡該作確堪細味，以下分三點析論：

31 以下凡出自此賦之引文並見《文選》，卷 13 賦庚 鳥獸上，頁 204-206，不復一一注出。故籍有關禰衡生平事蹟之記述頗多踳駁。禰衡作 鸚鵡賦 及卒年，陸侃如，《中古文學繫年》（北京：人民文學出版社，1985），頁 332，繫於建安三年（198）；劉汝霖，《漢晉學術編年》（臺北：長安出版社，1979），卷 6，頁 36-40，繫於建安四年（199），所以致此差異，端在孔融舉薦時「年二十四」之禰衡究竟於建安元年（196），抑次年（197）。按：盧弼，《三國志集解》（臺北：藝文印書館，1972；以下簡稱《三國志》），卷 10 荀彧傳 裴注引《平原禰衡傳》，頁 327、《後漢書》，卷 80 下文苑列傳 禰衡傳，頁 945，俱嘗道及時人問衡：蓋從陳群、司馬朗遊。陳群至洛下乃建安三年末、呂布敗滅後之事，詳《三國志》，卷 1 武帝紀，頁 40；卷 11 袁渙傳 裴注引《袁氏世紀》，頁 345；卷 22 陳群傳，頁 565。禰衡既猶得見群，則八月朝辱操、十月復數罵之，然後南依劉表當在建安四年、五年（200）之交，然亦不容再晚，因衡嘗為表致書孫策，而策見害於建安五年八、九月際，詳《三國志》，卷 1 武帝紀，頁 43-44；卷 10 荀彧傳 裴注引《文士傳》，頁 328；卷 46 孫破虜討逆傳，頁 922-923；卷 52 張昭傳，頁 1012，裴注引《典略》。則，《御覽》，卷 833 資產部 13 鍛 所錄《禰衡傳》，頁 8849，黃祖殺禰衡之「十月朝」未始不可能係建安五年者。

(一) 以作品本身文義來說

鸚鵡既是出自「西域之靈鳥」，「體金精之妙質」，則根據兩漢的宇宙間架，「少昊司農，蓐收整轡」正是它得時之秋，可是竟無「咬咬好音」，反而哀鳴聲悽。按照主角的觀點，鸚鵡獨靈之處表現在：它固然對居處要求很高，所謂「飛不妄集，翔必擇林」，卻又「能馴擾以安處」，所以虞人「獻全者受賞，而傷肌者被刑」，那又何以「眷西路而長懷，望故鄉而延佇」？是作品主角自我性行的不協。

(二) 以作品與作者的關連來說

賦中鸚鵡出自西壤，但禰衡是東土平原人；鸚鵡在賦中是雌鳥，此所以說：「痛母子之永離」，「愍眾難之無知」，但作者明明是男性，這或許都可用遷就事實——鸚鵡雖不皆出自西壤，被擒獲者更不必然都是雌鳥，但這隻恰好是——來解釋。尤其，他既循天道人事陰陽二分類分論式，所謂：「女辭家而適人，臣出身而事主」，自然以女性自居，才利於委屈、無助等情緒的表達與渲染。然而文中一再表示「想崑山之高嶽，思鄧林之扶疏」，所以繫絆塵網，乃是外在者主動「命虞人於隴坻，詔伯益於流沙，跨崑崙而播弋，冠雲霓而張羅」所致，可是據記載，³²分明是他自己「來遊許下」，而且打算用世，所謂：

始達潁川，迺陰懷一刺，既而無所之適，至於刺字漫滅。

及折返，「見荊州牧劉表曰，所以自結於表者甚至」，「稱表之美盈口」，³³顯然失之於北者，欲收之於南。賦未發出有似寡婦落於強梁手上的乞憐：

苟竭心於所事，敢背惠而忘初？託輕鄙之微命，委陋賤之薄軀，期守死以報德，甘盡辭以效愚，恃隆恩於既往，庶彌久而不渝。

但從他生平來看，無論當初在曹操處，操召為鼓吏，期辱之，反被他辱，所謂：

先解袒衣，次釋餘服，裸身而立，徐取岑牟單絞而著之畢，復參搥而去。

³² 以下有關禰衡生平的引文，除特別注明，並見《後漢書》，卷 80 下 文苑列傳 禰衡傳，頁 945-946。

³³ 《三國志》，卷 10 荀彧傳 裴注引《傅子》，頁 328。

還是後來在黃祖處：

大會賓客，而衡言不遜順，祖慚，迺誦之。衡更熟視曰：「死公云等道？」祖大怒，令五百將出，欲加箠，衡方大罵。祖恚，遂令殺之。

都是一副惡聲至，必倍反之的執拗性行，似無討饒之理。

(三) 就作品、作者並觀聽眾的關係來說

鸚鵡遭擒獲後，雖「翦其翅羽」，以至自認「靈表」「殘毀」，但與會賓主仍然只見「紺趾丹觜，綠衣翠衿」；閉於雕籠被觀賞的這方面處於苦境，所謂「徒怨毒於一隅」，可是豪養者與他招待的嘉賓這方面卻正在觀賞的愉悅氛圍當中，所謂「榮觀」；當場的觀聽眾期待的是經由作者生花妙筆引生的娛樂效果，作者卻欲藉機「哀鳴感類」，使「放臣為之屢歎，棄妻為之歔歔」，是主、客觀認知、心情、期待上均有衝突。

足見禰衡 鸚鵡賦 通篇乃不協、矛盾、衝突的組合。關於不協部分，不難解釋——馴擾安處是無奈下的調適，若能照其本心，自然是歸返故地。鸚鵡能退而求其次，正合「才聰明以識機」的造像。至於西禽當秋令而無好音，將之歸諸被擒獲這外力造成的轉變，也合乎一般理解。但面對上揭的矛盾、衝突，我們該如何看待呢？

第一種角度可自禰衡這篇賦乃物、我雙寫的假定出發。西漢某些作家從實際經驗中，已經察覺作者欲傳遞者與讀者領會者之間的差距，故有「武帝好神仙，相如上 大人賦，欲以風，帝反縹縹有陵雲之志」³⁴之嘆，因此，主、客觀認知、心情、期待的衝突不足怪。至於作品中透露的作者性行與一般對作者的認知差異，解釋途徑又可分為二：1. 將之解釋為在無選題便利，又見待速成的窘迫條件下，功力不足，卻猶意圖物、我雙寫，形成的毛病。2. 將之視為它的意義所在。傳統中國文學作品於勾勒人物時，最大的缺點之一莫過於立足黑白二分的潛意識，將人物刻板簡化：孝子似乎父前母後始終都是色養無怨的，綺思狎念從未在烈女心頭駐足，而被塑為權奸的任何利民舉措都要以沽名釣譽來抹黑，暴君與慈父、多情種的性行表現不容並存，但事實上從未有過這種理型與非理型的人。就算是道，只要成了肉身，就不可能擺脫灰色地帶的生活實際，在靈慾淵海中頭出頭沒。禰衡 鸚鵡賦 就多少

³⁴ 《漢書》，卷 87 下 揚雄傳，頁 1537-1538。

展示了人的複雜：用世與高蹈的期望同樣真切，而人也儘可此一時清明怯懦、彼一時昏昧衝動，若試圖以什麼智及之而德不足以守之，或智而不明這類理路³⁵解釋這些不協、矛盾，不僅是徒勞，而且根本是錯置問題關懷焦點，因為人不是一個抽象哲學概念，他的多重性乃一事實存在。《文選》卷16 賦辛 志下 不就收錄了一般印象中躁進的潘岳的 閑居賦 嗎？「志深軒冕」與魂慕泉林可以同樣真實，不能因前者而認定人外之思是「虛述」。³⁶千載之後的元好問興歎：

心畫心聲總失真，文章寧復見為人，高情千古 閑居賦，爭識安仁拜路塵？³⁷

是他自己見識「失真」，沒有瞭解到如彼方「為人」。

上述的解釋雖然思致精彩，但如果對照曹植 鸚鵡賦：

美洲中之令鳥，超眾類之殊名，感陽和而振翼，遁太陰以存形。遇旅人之嚴網，殊六翮而無遺，身挂滯於重縲，孤雌鳴而獨歸，豈余身之足惜，憐眾難之未飛。分糜軀以潤鑊，何全濟之敢希，蒙含育之厚德，奉君子之光輝，怨身輕而施重，恐往惠之中虧，常戢心以懷懼，雖處安其若危，永哀鳴以報德，庶終來而不疲。³⁸

以及曹丕 鶯賦（引文詳後），背景、構思、表述時見合轍，然二者皆斷然無涉乎兄弟兩個人身心境遇，因此，第二種角度基本上不認為禰衡 鸚鵡賦 是道地的物、我雙寫，採取回歸歷史脈絡的路數。東漢初葉，寫作已成為專業，因此出現大小的代筆人。從 禰衡傳：

劉表 文章言議非衡不定。表嘗與諸文士共草章奏，並極其才思。時衡出，還見之，開省未周，因毀以抵地 從求筆札，須臾立成，辭義可觀，表大悅，益重之。

衡為作書記，輕重疏密各得其體，祖持其手曰：「處士此正得祖意，如祖腹中之所欲言也。」

可知：他在當時這行業中乃傑出之士。既然如此，功力不足又力圖物、我雙

35 于光華編，《評註昭明文選》（上海：掃葉山房，1919），卷3 鸚鵡賦 眉批引方廷珪語，頁12b；鸚鵡賦 尾評引何焯語，頁13b。至於葛洪，認為禰衡根本是欲令智昏。楊明照，《抱朴子外篇校箋》（北京：中華書局，1997），卷47 彈禰，頁488-489：「密願榮顯，是以高游鳳林，不能幽翳蒿萊，然修己駁刺，迷而不覺 終陷極害，此乃衡憎蔽之效也」。

36 以上引文並見范文瀾，《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書局，1970），卷7 情采，頁1a。

37 《元好問全集》（太原：山西人民出版社，1990），卷11 七言絕句 論詩三十首之六，頁338。

38 《類聚》，卷91 鳥部中 鸚鵡，頁1576。

寫云云的說法就不能成立。而傑出的代筆人就如同一個高明的演員要能沒有本我，才能將各類導演分派下來的各類劇本中的人物演得稱職。觀眾渴望欣賞的不是該演員他個人的身世際遇，而是劇本中有關人物的情節能否經由該演員活靈活現地展示在眼前。時人既「以悲為樂」，³⁹「聞甚悲而樂之」，⁴⁰所以禰衡也就竭力呈現一個悽愴哀憐的角色。⁴¹將當時黃射座上佳賓的期待（樂）與作品中鸚鵡的情境（悲）視為衝突，以至認為悲涼的商聲與咬咬好音背反，乃是不明文化背景的二分論式，兩下其實乃辯證地諧和。只不過事有湊巧，禰衡當時扮演的角色：鸚鵡，與他的身分正好近似，可愛之處都在不說自己的話，而能學舌。⁴²當一個演員演的劇中人與其坎坷身世適有交集，演出除了格外容易入戲，且不禁悲從中來，則禰衡當時若有若無地將自己感觸夾帶在內，甚至有時根本是語帶雙關，乃全然可想像之舉，此所以我們僅說這篇 鸚鵡賦「基本上」不是物、我雙寫之作，但不否認箇中時或流露他的身影。⁴³

六、朱穆 鬱金賦 於文學史上的意義

第四節曾說過：在中國傳統中，多數作者不肯止於詠物，詠物者不時躋身於所詠的物象、物質、物用中。如果我們將詠物模式擬為一光譜，按照一篇詠物賦中物與附加「物」的比重排列，則因詠物而抒懷者，如曹丕 柳賦：

39 陳伯君，《阮籍集校注》（北京：中華書局，1985），卷上 論 樂論，頁 99。

40 《文選》，卷 18 賦 王 音樂下 所收馬融，長笛賦 序，頁 255。

41 按照近代性別研究，弱女子常能滿足男性可笑的心理需求：由兼任凌虐者與保護者的角色當中，獲得充分的優越快感，則禰衡於賦中採取雌鳥的身分，正屬娛賓的好伎倆。何況，反串於講唱藝術中本為尋常之舉。

42 《三國志》，卷 10 荀彧傳 裴注引《平原禰衡傳》，頁 327：「（衡）答（黃）祖言，俳優饒言（舌？），祖以為罵己也」；《抱朴子外篇校箋》，卷 47 彈禰，頁 484：「縛角於柱，口就吹之，乃有異聲，並擗 擊鼓，聞者不知其一人也」，禰衡似乎確善於變換聲氣。

43 《類聚》，卷 92 鳥部中 孔雀 所錄楊脩，孔雀賦 序，頁 1574，說明作意頗詳；卷 93 獸部上 馬 所錄應瑒，愨驥賦，頁 1621，篇幅不短，但均因相關資料闕如，不易確定是否係物、人雙寫。否則，據《三國志》，卷 21 陳思王傳 裴注引《典略》，頁 504；卷 21 王粲傳，頁 537，知：應卒於建安 22 年（217）春；楊卒於建安 24 年（219）秋，楊氏賦序中稱魏王，則必屬建安 21 年（216）五月後所作，兩漢最後一篇物、人雙寫之賦或乃出諸楊脩之手。

在余年之二七，植斯柳乎中庭，始圍寸而高尺，今連拱而九成，嗟日月之逝邁，忽
 臺臺以邁征，昔周遊而處此，今倏忽而弗形，感遺物而懷故，俛惆悵以傷情。

曹植 橘賦：

邦換壤別，爰用喪生，處彼不凋，在此先零。夫靈德之所感，物無微而不和，神
 蓋幽而易激，信天道之不訛，既萌根而弗幹，諒結葉而不華，漸玄化而不變，非彰
 德於邦家，拊微條以歎息，哀草木之難化。⁴⁴

當置諸光譜的彼端。我們可以首肯：物的狀況並非如世俗直線思考般，錯置
 為人的感觸的生發原因，物之所以出現那般狀況，其實是以人觀物的結果，
 我們甚至承認：不少傷物、責物經常兼負自悼、自誠的色彩，像張衡 鴻
 賦 序 就公然表示：

南寓衡陽，避祁寒也。若其雅步清音，遠心高韻，鶉鷺已降罕見其儔，而鍛翮牆
 陰，偶影獨立，喙喋糝糝，雞鷺為伍，不亦傷乎？余五十之年忽焉已至，永言身
 事，慨然其多緒，乃為之賦，聊以自慰。⁴⁵

但書面上人、物二者確實不相重合。毗鄰於斯的就是物、人雙寫的託喻模
 式，人藏身於物的面具後，詠物者在形式上退出書面。再過來，賦中的感觸
 全繫於物這主體，雖然那些感觸在相當程度上是擬人式的，由能詠之人設身
 處地投射到所詠之物的身心上，如曹丕因堂前籠鶯「晨夜哀鳴，悽若有懷」
 而撰的 鶯賦：

怨羅人之我困，痛密網而在身，顧窮悲而無告，知時命之將泯，升華堂而進御，奉
 明后之威神，唯今日之僥倖，得去死而就生，託幽籠以棲息，厲清風而哀鳴。⁴⁶

但賦中敷陳的那些感觸的確不是詠物者本身內外景況的反映。至於詠物光譜
 的另一端，不論是物引發人、人賦予物，還是人物夾陳式的抒情成分都相當
 式微，但這僅意謂詠物時的附加成分變化了，作者會藉所詠之物闡發道德教
 訓，說明該物對人類社會的意義。像趙岐 藍賦 序：

余就醫偃師，道經陳留，此境人皆以種藍染紺為業，藍田彌望，黍稷不植，慨其遺
 本念末，遂作賦。

44 以上引文分見《類聚》，卷 89 木部下 楊柳，頁 1533-1534；《初學記》，卷 28 果木
 部 橘第 9 自注，頁 681。

45 《御覽》，卷 916 羽族部 3 鴻，頁 4195。

46 《類聚》，卷 92 鳥部下 倉庚，頁 1602-1603。

王粲 酒賦 :⁴⁷

賊功業而敗事，毀名行以取誣，遺大恥於載籍，滿簡帛而見書，孰不飲而羅茲？罔非酒而惟事。昔在公旦，極茲話言，濡首屢舞，談易作難，大禹所忌，文王是艱。

偏重鑑戒；張紘 瓊材枕賦 :

昔詩人稱角枕之粲，季世加以錦繡之飾，皆比集異物，費日勞力，傷財害民，有損於德，豈如茲瓊，既剖既斲，斯須速成，一才而已，莫與混並，纖微無加，而美擘春榮。

徐幹 冠賦 :

尊曰元飾，貴為首服，君子敬慎，自強不忒。⁴⁸

偏重正面取法。如果說上舉之例都在強調由所詠之物可引申出來的社教功能，則再過來一系可說是偏重鋪敘該物本身蘊涵的價值，展示所詠之物乃道體的縮影，觀物象可見道。如鄭玄 相風賦 序 :

昔之造相風者，其知自然之極乎？其達變通之理乎？上稽天道陽精之運，表以靈烏，物象其類；下憑地體安貞之德，鎮以金虎，玄成其氣。⁴⁹

由此可見：既不抒情，也不說理，純粹詠物的這類賦作於兩漢並不經見。

在這種脈絡下，朱穆 鬱金賦 :

歲朱明之首月兮，步南園以迴眺，覽草木之紛葩兮，美斯華之英妙：布綠葉而挺心，吐芳榮而發曜。眾華爛以俱發，鬱金邈其無雙，比光榮於秋菊；齊英茂乎春松。遠而望之，粲若羅星出雲垂；近而觀之，曄若丹桂曜湘涯，赫乎扈扈，萋兮猗猗，清風逍遙，芳越景移，上灼朝日；下映蘭池。覩茲榮之瑰異，副歡情之所望，折英華以飾首，耀靜女之儀光。瞻百草之青青，羌朝榮而夕零，美鬱金之純偉，獨彌日而久停。晨露未晞，微風肅清，增妙容之美麗，發朱顏之熒熒，作椒房之珍玩，超眾葩之獨靈。⁵⁰

47 《三國志》，卷 27 徐邈傳，頁 637：「魏國初建 時科禁酒」，《後漢書集解》，卷 70 孔融傳，頁 812：「時年飢兵興，（曹）操表制酒禁，融頻書爭之，多侮慢之辭」。於是舉，身為人子者自然只有擁護之理，據虞世南，《北堂書鈔》（臺北：宏業書局，1974），卷 148 酒食部 7 酒 60 自注，頁 710；《類聚》，卷 72 食物部 酒，頁 1249，知丕《典論》有 酒誨 專篇；植嘗撰 酒賦。至於跡近門客者流之王粲，此賦蓋亦承指之作。

48 以上引文分見《類聚》，卷 81 藥香草部上 藍，頁 1398；卷 72 食物部 酒，頁 1249；卷 70 服飾部下 枕，頁 1218；《初學記》，卷 26 器物部 冠第 1 自注，頁 623。

49 《御覽》，卷 9 天部 9 相風，頁 177。

50 《類聚》，卷 81 藥香草部上 鬱金，頁 1394。自《文選》，卷 11 賦 己 宮殿 所收王延壽，魯靈光殿賦 善注引朱穆，鬱金賦，頁 176：「丹桂植其東」，不見諸其中，可

在文學史上的價值即顯現出來。就作品本身而言，這篇賦寫得相當拙劣，例如：始說「斯華」，中曰「茲榮」，未言「英華」；遠「眺」之後，「覽」、「望」、「觀」、「覩」、「瞻」，看個沒完沒了，避免犯重的用心固昭然，構思措辭單調、句式貧乏的痕跡也無從掩。但它既不強調鬱金法天契地，更未誇張它在政治、教化、日常生活等方面的實用功能，重心止於以綠葉、芳榮、光榮、英茂、粲、曄、赫、蕤、上灼、下映來「美斯華之英妙」。簡言之，全賦僅重在表彰鬱金之美。嵇康當年曾指出：能而不為，乃可貴，如果根本乏其資具，即使欲為亦不得，如此之不為又何足推許？所謂「豈可見黃門而稱貞哉」？⁵¹ 那麼，朱穆僅表彰鬱金之美是否因其別無功能可稱述所致？從古籍可知：鬱金是製造降神用的秬鬯酒不可或缺的原料，以至六國時人擬構的理想官僚系統中列有專司的鬱人；⁵² 在治療灸傷癰腫方面，它也被認為是調配去膿生肌溫湯的必備藥材，⁵³ 然則今將鬱金在天（巫儀）人（醫療）兩方面如許重要的功能盡數刊落不論，所強調的唯一功能僅在於做為女性首飾時，能「增妙容之美麗，發朱顏之熒熒」，以至超邁眾葩，成為「椒房之珍玩」，就不能不驚為異數了。當他借用讚嘆神女的模式，⁵⁴ 以「遠而望之，粲若羅星出雲垂；近而觀之，曄若丹桂曜湘涯」，說明「鬱金邈其無雙」，已經隱約形成花、人交疊的意象，等到「折英華以飾首」，鬱金與靜女雙美具體合之，不僅令任一方愈加明豔生色，也使得美本身達到極致。若說魏、晉以降文壇最重要的一項發展是崇尚唯美，則朱穆雖未必如彼自覺而為之，但確實可謂已導其先河。當然，我們也不應忽略兩下的歧異。魏、晉文士悟及美與無常間的關係，因此詠花時，會選取木槿為對象，朱穆則以鬱金即使已摘下，猶「獨彌日而久停」為堪表彰珍異所在，不似其餘百草「朝榮而夕零」，是仍不脫兩漢文化崇尚巨麗的習氣。

知：《類聚》所錄非完篇，然全賦節目大抵不外乎是。

51 《文選》，卷 43 書下 所收嵇康，與山巨源絕交書，頁 615。

52 賈公彥，《周禮注疏》（臺北：臺灣中華書局，1968），卷 19 春官 鬱人，頁 11b。

53 馬繼興，《馬王堆古醫書考釋》（長沙：湖南科學技術出版社，1992），《五十二病方》考釋，第 41 疔傷，頁 566。

54 《文選》，卷 19 賦 葵 情 所收宋玉，高唐賦，頁 270：「其始出也，對兮若松楸；其少進也，晰兮若皎姬揚袂障日而望所思」；神女賦，頁 273：「其始來也，耀乎若白日初出照屋梁；其少進也，皎若明月舒其光」；曹植，洛神賦，頁 275：「遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波」。

七、一個重要的參照流別——兩漢巧藝賦

若想充分理解前揭王逸《機賦》、朱穆《鬱金賦》的特點，有必要跨出詠物賦的範圍，探討巧藝賦。

以現存資料來看，最早面世的巧藝系賦作乃一般所謂的音樂賦。⁵⁵ 它們經常會強調該項活動的社會功能，如王褒《洞簫賦》：

故貪饜者聽之而廉隅兮，狼戾者聞之而不懟，剛毅彊蹙反仁恩兮，嗔挺逸豫戒其失
 羸頑朱、均惕復惠兮，桀、跖、鬻、博儻以頓顛，吹參差而入道德兮，故永御
 而可貴。

馬融《長笛賦》：

是以尊卑都鄙，賢愚勇懼 各得其齊，人盈所欲，皆返中和，以美風俗 長萬
 輟逆謀，渠彌不復惡，蒯瞶能退敵，不占成節鄂。⁵⁶

偶爾還會宣稱：某一種樂音所以會有如此大的作用，乃因它的體制是宇宙規律的縮版，如阮瑀《箏賦》：

箏長六尺，以應律數；絃有十二，象四時；柱高三寸，象三才。⁵⁷

⁵⁵ 音樂賦雖然以琴、箏等樂器題篇，但於樂器本身甚少著墨，重心乃在演奏技巧以及旋律變化上面。繼之而起的博奕賦雖然看似會略事描繪戲具，如《類聚》，卷 74 巧藝部 樽蒲 所錄馬融《樽蒲賦》，頁 1278：

桴則素旂紫屬，出乎西鄰，緣以續繡，紘以綺文 矢則藍田之石，卞和所工，含精玉潤，不細不洪。

同卷 巧藝部 彈碁 所錄丁廙《彈碁賦》，頁 1275：

文石為局，金碧齊精，隆中夷外，繳理肌平，卑高得適，既安且貞；碁則象齒，選乎南藩 腹隱頭騫，驍悍說敏，不輕不軒。

但真正的筆墨重心在遊戲具體細節上，如同卷 巧藝部 圍碁 所錄馬融《圍碁賦》，頁 1271：

先據四道，守角依傍，緣邊遮列，往往相望，離離馬目，連連雁行，踔度間置，徘徊中央，收取死卒，無使相迎，當食不食，反受其殃。

對戲具的描述乃為了介紹該項活動的方式而附帶連及。換言之，《洞簫》、《樽蒲》實與《羽獵》、《北征》同一範疇，乃是以演奏、行棋、畋獵、行旅這些活動為賦寫對象，是詠事之流，此所以我們不能將之內諸詠物賦內來討論。

⁵⁶ 以上引文分見《文選》，卷 17 賦壬 音樂上，頁 251；卷 18 賦壬 音樂下，頁 258-259。

⁵⁷ 《初學記》，卷 16 樂部下 箏第 2，頁 390。

繼音樂賦而起之博弈賦⁵⁸亦然，或者強調該項巧藝與經驗界某些人事上的法則相通，如應場 弈勢 就大事渲染：

或假道四布，周爰繁昌，雲合星羅，侵逼郊場，師弱眾寡，臨據孤亡，披掃疆禦，廣略土疆，昆陽之威、官渡之方也。挑誘既戰，見欺敵對，紛拏相救，不量進退，群聚俱隕，力行唐突，瞋目恚憤，覆局崩潰，項將之咎、楚懷之悖也。時或失謬，收奔攝北，還自保固，完聚補塞，見可而進，先負後剋，燕昭之賢、齊頃之德也。長驅馳逐，見利忘害，輕敵寡備，所喪彌大，臨疑猶豫，筭慮不詳，苟貪少獲，不知所亡，當斷不斷，還為所謀，項羽之失、吳王之尤也。

或者將之膨脹到配天契地的規模，如邊韶 塞賦：

本其規模，制作有式：四道交正，時之則也；棋有十二，律呂極也；入操厥半，六爻列也；赤白色者，分陰陽也；乍亡乍存，像日月也。周則復始，乾行健也；局平以正，坤德順也，然則塞之為義盛矣大矣。⁵⁹

賦巧藝尚且如此，違言詠物之作？但問題在倒過來那一面。如果今天是在詠物，而古人一般觀念中物的存在既然主要止於利用，夸稱賦詠對象的功能倒也罷了。然而現在是在賦寫演奏、博弈等巧藝，它們與蹴鞠本質上是一致的。蹴鞠確實有益健康、利於培育團隊精神，但這畢竟只是這項活動附帶產生的功能，真要追究這項活動何所為，活動本身刺激、好玩才是目的。如今不僅偏要寓教於樂，還要寓道於樂，將球與球場說成圓神方智、往來射門體現日月周運，則不僅比附本身，以好夸飾來解釋這種比附風尚似乎也顯得有些牽強了。然則面對這種現象，我們當怎樣理會呢？

我們知道：戰國時期，一群略具百家言學養的小臣、布衣基於官場規制、時君文化素養等考慮，採諧、隱、鬥嘴等方式，針對時君射、釣、劍、御、宮室、女色之好，同時也即此為途，婉諫時君，期望他們能由匹夫之勇拓展為大勇，轉移御駿馬之術來駕馭天下，這種言諫歷程經撰寫成文，即是

58 《文選》，卷 52 論 2 所收韋昭， 博弈論 善注引劉向， 圍碁賦，頁 739：「略觀圍碁，法於用兵，怯者無功；貪者先亡」，但檢《類聚》，卷 74 巧藝部 圍碁，頁 1271，見諸馬融， 圍碁賦 中，無從辨別究竟孰屬。縱使劉向果有 圍碁賦，自《文選》，卷 18 賦 壬 音樂下 所收馬融， 長笛賦 序，頁 255，知枚乘嘗撰 笙賦，乘主要活動於文、景年間，武帝即位初卒，遠早於劉向，此筆者所以說「繼 起」。至於書藝賦，現知最早以此為題者乃崔瑗， 草書藝，瑗「與扶風馬融、南陽張衡篤相友好」，乃東漢安、順、桓帝年間人，詳《後漢書集解》，卷 52 崔瑗傳，頁 616-617。

59 以上引文分見《類聚》，卷 74 巧藝部 圍碁，頁 1273-1274； 巧藝部 塞，頁 1280。

早期的賦作。因此，賦乃是遊戲（藝術）與法度（道德）的結合，俳優及聖賢的混血兒。⁶⁰ 雖說賦「賢於倡優博奕遠矣」，⁶¹ 特較其勝負而已，賦的母系、俳優出身使它經常會有不自主的蔽道傾向，造成欲諷乃勸的反效果，但法度關懷畢竟是賦的基本意識。而今賦家居然不但轉向以自己的休閒活動為題，並且愈來愈以翫物本身為樂。換言之，不但不再指責時君玩物喪志，他們自己就陶醉在末道小技中，還認為它們「悅與坐之耳目，樂眾心而不倦，瓌璋百態，惡可窮讚」。⁶² 無論是面對賦作傳統，或者捫心自問，他們恐怕鮮能一無溺喪亡歸之愧，則將這些巧藝塗抹上道德色彩大概是唯一安撫自己靈魂的取徑。當然，按照孟子今樂猶古樂也的論式，兩漢賦家如是為，本屬承襲順諫故技，真正的用意在於勸世不要翫物喪志，但若肯平心坦誠面對，就很難不承認：那不過是以古典法度的外袍遮掩感官娛樂的內裏，遲早要見真章的。果然，三國時期南、北都有人發難。尤其會令寫巧藝賦者尷尬的是：發難者乃自家人。⁶³

上文曾引及嵇康在《琴賦序》中指出：歷世才人撰寫音樂賦時，「其體制風流莫不相襲」。粗閱之下，他本身那篇《琴賦》並未擺脫那套敘寫模式，可是如果仔細比對，就會發現箇中差異——玉醴、惠風、天地之醇和、日月之休光取代了危殆險巖之所迫、眾哀集悲之所積；盤桓器材之側的不再是不食秋蝸、悲嘯玄猿，而是鸞鳳、涓子。⁶⁴ 以往的音樂賦所以要花大功夫描寫製作樂器的器材環境「危苦」，是因為根據巫術的交感滲透律，吸收那種環境質性的材料才能演奏出「悲哀」的旋律，達到令聽眾「垂涕」⁶⁵ 的效果，而這正是鄭、衛之音的本質特色。按照儒家觀點，音樂不是為了感官刺

60 詳參朱曉海，《賦源平章隻隅》，《清華大學學報（哲學社會科學版）》，13：1（1998.3），頁26-32；揚雄賦析論拾餘，《清華學報》，新29：3（1999.9），頁296。

61 《漢書》，卷64下 王褒傳，頁1289。

62 借用《類聚》，卷74 巧藝部 投壺 所收邯鄲淳，投壺賦 語，頁1279。

63 嵇康毋庸言，自《御覽》，卷194 居處部 22 亭，頁1067，知：韋昭撰有崇讚自己鄉邑的雲陽賦。

64 詳參《文選》，卷17 賦壬 音樂上 所收王褒，洞簫賦，頁249-250；卷18 賦壬 音樂下 所收馬融，長笛賦，頁255-256；嵇康，琴賦，頁261。

65 以上引文並見前揭書，卷18 賦壬 音樂下 所收嵇康，琴賦序，頁260。據卷34 七上 所收枚乘，七發，頁488，甚至挖空心思，尋覓半死半生的桐木以為琴胎，「野蘭之絲以為絃，孤子之鈎以為隱，九寡之珥以為約」，如此，方能演奏出「天下之至悲也」。

激的滿足，所謂「非以極口腹耳目之欲也」，⁶⁶乃為了陶冶、提升聽眾的品德。漢人賦寫演奏時，如侯瑾 箏賦：

若乃察其風采，練其聲音，美武蕩乎，樂而不淫，雖懷思而不怨，似豳風之遺音。於是雅曲既闕，鄭、衛仍脩，新聲順變，妙弄優遊。

蔡邕 琴賦：

哀聲既發，秘弄乃開，左手抑揚，右手徘徊，指掌反覆，抑案藏摧，於是繁弦既抑，雅韻乃揚。⁶⁷

好似兼包雅、鄭，所謂「上擬法於 韶箏、南籥，中取度於 白雪、淶水，下采制於 延露、巴人」，⁶⁸事實上，兩漢根本沒有儒門心目中的古樂。⁶⁹「內有掖庭材人，外有上林樂府，皆以鄭聲施於朝廷」，「常御及郊廟皆非雅聲」。⁷⁰所謂備數或時人聲稱的雅樂也只是以時代早晚比較而言，都是「退理乎黃門之高廊」⁷¹者。試看那些賦寫的樂器，全是清商樂必備者，⁷²而那些曲目，以一般觀念中最易養德、君子無故不去身的琴曲來說，除了 鹿鳴、越裳，「梁甫 悲吟 青雀西飛，別鶴 東翔，飲馬長城，楚曲 明光，楚姬遺歎，雞鳴高桑」，⁷³哪一首不是以悲為尚、孔聖欲放的新聲變曲？無怪乎後來阮籍、嵇康會批評他們悖乎中和，因「元不解音聲」，「亦未達禮樂之情也」。⁷⁴

至於博弈，韋昭 博弈論⁷⁵指出：由於對博弈的投注入迷，所謂「當

66 《史記會注考證》，卷 24 樂書，頁 420。

67 以上引文分見《類聚》，卷 44 樂部 4 箏，頁 785、樂部 4 琴，頁 783。

68 《文選》，卷 18 賦壬 音樂下 所收馬融，長笛賦，頁 258。

69 詳參郭永吉，《西漢儒家的政治地位及其對國家政策的影響力》（新竹：國立清華大學中文研究所碩士論文，1997），第 4 章第 4 節（4），頁 221-229。

70 《漢書》，卷 22 禮樂志，頁 496。

71 同註 56，頁 257。

72 詳參《樂府詩集》，卷 26 相和歌辭 1 相和六引 解題，頁 377；卷 30 相和歌辭 5 平調曲 解題，頁 441；卷 33 相和歌辭 8 清調曲 解題，頁 495；卷 36 相和歌辭 11 瑟調曲 解題，頁 525。

73 《類聚》，卷 44 樂部四 琴 所錄蔡邕，琴賦，頁 783。

74 《文選》，卷 18 賦壬 音樂下 所收嵇康，琴賦 序，頁 260。

75 從《三國志》，卷 59 吳主五子傳 孫和傳，頁 1114，知：韋昭此論乃秉承和意而撰。孫和原來批評得更嚴峻，博弈不僅「無益於用」，「終無所成」，就遊戲而言，都非上選，所謂「人情固不能無嬉娛，嬉娛之好亦在飲晏琴書射御之間，何必博弈然後為歡」？以下凡出此

其臨局交爭，雌雄未決，專精銳意，神迷體倦」，「忘寢與食，窮日盡明」，「雖有太牢之饌、韶夏之樂，不暇存也」，出現許多不道德的行徑，好比失去節制，「至或賭及衣物」，或者作弊，趁對方不注意時，「徙棊易行」。但即使如馬融 檮蒲賦：

見利電發，紛綸滂沸，精誠一叫，入盧九雉，磊落踉蹌，並來猥至，先名所射，應聲粉潰，勝者歡悅，負者沈悴。

曹丕 彈碁賦：⁷⁶

於時觀者莫不虛心竦踊，咸側息而延行，或雷拊以大嚷，或戰悸而不能語。⁷⁷

所描述的，參與者的心境變化以及旁觀效應中又蘊涵了什麼道德質素？按照韋昭的看法，博弈活動不但無德可述，而且全然缺乏合乎儒門意義的功用，所謂「技非六藝，用非經國」，「終無補益」。賦家敘寫博弈等戲樂時，總喜標榜它們具有軍事訓練功能，所謂「三尺之局，為戰鬥場」，⁷⁸ 韋昭卻斷然劃清兩下界線：「枯碁三百，孰與萬人之將」？「求之於戰陣，（博弈）則非孫、吳之倫」。人生時間、精力既有限，工夫就當花在有實效的刀口上，「假令世士移博弈之力 用之於射御，是有將帥之備也」。況且按照儒門的軍事理念，博弈「以變詐為務，則非忠信之事也；以劫殺為名，則非仁者之意也」，焉容博弈亂攀親屬關係？

就兩漢而言，最後出現的一系巧藝賦係以書法為對象者。書藝賦全盤擺落過往標榜賦寫對象內具宇宙規律縮影、外具社教功能的敘寫模式，縱書寫內容亦概不理會，單從點線形象的美感上鋪陳，如蔡邕 篆書勢：

或象龜文，或比龍鱗，紆體放尾，長翅短身，揚波震激，鷹跖鳥震，延頸奮翼，勢似凌雲。⁷⁹

論之引文並見《文選》，卷 52 論 2，頁 738-739，不復一一注出。

76 《三國志》，卷 2 文帝紀 裴注引《博物志》，頁 122；楊勇，《世說新語校箋》（臺北：明倫出版社，1971），下卷 巧藝第 21，條 1，頁 537；《類聚》，卷 74 巧藝部 彈碁 所錄《典論》，頁 1274，均言及曹丕甚好此戲弄之事，且技藝特妙，故周邊文士若丁廙、王粲等俱有迎合頌讚之作。至於《御覽》，卷 753 工藝部 10 圍碁、投壺，卷 754 工藝部 11 博 分別稱引王粲 圍碁賦 序、口碁賦 序、彈碁賦 序，然三者實出自同一 彈碁賦 序，乃《御覽》編撰者割文類歸之際妄改篇題所致。

77 以上引文分見《類聚》，卷 74 巧藝部 檮蒲，頁 1278；巧藝部 彈碁，頁 1275。

78 《類聚》，卷 74 巧藝部 圍碁 所錄馬融，圍碁賦，頁 1271。

79 《類聚》，卷 74 巧藝部 書，頁 1267。

此後劉邵、楊泉、衛恆、索靖等人敘寫時，⁸⁰俱循此途，但我們在大作純藝術風貌破蛹而出的文章之前，必須謹慎。因為書法是人操持筆、墨的藝術，當作者一旦回到詠物這範疇，以書藝憑藉的工具為題時，故態復萌。這可從蔡邕這同一位作者寫的「筆賦」得悉，他仍舊一方面大事表彰筆的宇宙屬性：

上剛下柔，乾坤之位也；新故代謝，四時之次也；圓和正直，規矩之極也；玄首黃管，天地之色也。

一方面竭力鋪陳它的功能：

書乾坤之陰陽，讚三皇之洪勳，敘五帝之休德，揚蕩蕩之典文，紀三王之功代兮，表八百之肆勤，傳六經而輟百氏兮，建皇極而序彝倫，綜人事於曖昧兮，贊幽冥於神明。⁸¹

如果文士從事「虞說耳目」巧藝的賦寫，終於發展到母系俳優出身的基因真章必見難抑，全然撇開「仁義風諭」，⁸²連姓都換了，不再稱作賦的地步時，只要還留在父系家中，仍得規行矩步，講道成器，不允許只作個繡花枕頭，則王逸可謂善述人之意的孝子；朱穆就是那出走的叛逆么兒。

八、結 論

漢代的詠物賦數量雖然相當多，但無論是就作品本身或者自文學發展史而言，佳作或重要作品並不多見。⁸³上文姑就粗閱所及，篩選出四篇，略事

⁸⁰ 出處並同上註，頁 1266-1267。

⁸¹ 以上引文並見前揭書，卷 58 雜文部 筆，頁 1055。

⁸² 以上引文出處並同註 61。

⁸³ 中國古人很少託諸觀念論式，大多以題材去取。撰寫或選錄作品示範等實事來表達他們未明言的含糊理念，蕭統也不例外。他之所以要「略其蕪穢，集其清英」，據《文選序》，似乎僅因作者、作品太多，所謂「詞人才子則名溢於縹囊；飛文染翰則卷盈乎緗帙」，但李善於《文選注表》中則道破，目的在令「後進英髦咸資準的」。換言之，蕭《選》於錄起辭林中去取，所以揭示他心目中的典範，間接呈現自己對文章的理念，以引導此後的創作發展。可注意者無乃：《文選》中詠物之作寥寥可數。除了卷 13、14 賦庚 鳥獸 所收賈誼 鵬鳥賦 以外的四篇，不過卷 27 詩戊 樂府上 班婕妤名下的 怨歌行、卷 29 詩己 雜詩 陸機 的 園葵、卷 30 詩己 雜詩下 沈約的 詠湖中雁，卷 28 詩戊 樂府下 陸機 的 塘上行、卷 56 銘 陸倕 的 新刻漏銘 也可勉強計入。出諸漢人者固僅禰衡 鸚鵡賦，而其間不藉物抒情或說理，道地詠物的大概唯獨沈氏那一首。何焯，《義門讀書記》

闡發。敏感讀者於省覽之際，或已察覺：筆者除了不時語涉漢人對美的品味，在談到漢賦特性時，經常環繞敘寫模式這點。得名曰創作者，本質上就不可能複製，故認真的作者會「謝朝華於已披，啟夕秀於未振」，甚至極端到「雖杼軸於予懷」，一旦發現「佗人之我先」，「亦雖愛而必捐」，就因為他認識到創作的真諦：「必所擬之不殊，乃閤合乎曩篇」。⁸⁴ 那麼，如果文學創作追求的一項目標是展示美這形上存有，展示固然須託諸跡，但真正的美是無法制式化的，落入格套內的都不過是庸脂俗粉，未得所以跡。孟子指出世間有兩類人：

待文王而後興者，凡民也。若夫豪傑之士，雖無文王猶興。⁸⁵

真正高明者雖未必有意，卻會提供一條路，讓旁人亦步亦趨。從那條路是幽思冥冥獨造這方面來說，它是條仄徑，但另一方面，由於它拓開了一扇對美這形上存有，甚至創造根源的新視窗，人人由之可見，至少能得其依稀彷彿，又可曰通衢。況且在蚩蚩眾生的拾跡跟風下，仄徑想不成為通衢也難。長期的擁擠踐踏終於使得通衢淪為荒湮古道，生意蕩然，這時就有待昊天再降豪傑之士另闢新途了。

(北京：中華書局，1991)，卷 47 文選 詩，頁 935，說：「園葵、湖雁，詠物之祖」，是猶未細辨其中型態差異。姑不論詠物向來在文士創作類別中所居的份量，單將此置諸當時全副場景——純粹就物詠物於齊、梁文壇乃大宗——中，《文選》這現象就不得不視為咄咄怪事，而箇中微意也隱然可見了。

⁸⁴ 以上引文並見《文選》，卷 17 賦 王 論文 所收陸機，文賦，頁 246-247。

⁸⁵ 焦循，《孟子正義》(臺北：世界書局，1956)，卷 13 盡心上，頁 525。

附錄：見知兩漢詠物賦賦目分類統計表

說明：

1. 詠物之物指動物、植物、礦物（並其附屬品，如飛禽的羽毛、草木的果實），以及用它們為材料製造的食物、不附著於地面的器物，天象、山川、居處等不預焉。
2. 物本身的形貌、質性、功用均鮮著墨，僅充當說理引介，如賈誼 鵬鳥、孔臧名下之 鶻、 蓼蟲 等，這類賦作自應置諸詠物範圍之外。
3. 《西京雜記》卷 4 所收 柳、 鶴、 文鹿、 酒、 月、 屏風、 几、 卷 6 所收 文木，《孔叢子》卷 7 連叢子 所收 楊柳，難以確定其作者果如所署，而似曹植 蟬、 蝙蝠、 鷓鴣，傅巽 蚊、 槐樹 等，是否作於延康禪讓之前又不敢必，是以雖均合乎上述詠物賦之定義，仍暫不計入。
4. 古人於同一作品稱引篇名時，每有異同，類書尤甚。如《古文苑》卷 5 漢臣賦九首 所錄之班固 竹扇賦，即《初學記》卷 25 器物部 扇第 7 自注所言《班孟堅集》中之「白綺扇之賦」；《類聚》卷 96 鱗介部上 龍 所錄劉琬 神龍賦，即《御覽》卷 897 獸部 9 馬 5 稱述之 馬賦；《御覽》卷 808 珍寶部 7 車渠 所謂之 古車渠椀賦，乃《類聚》卷 84 寶玉部下 車渠 所錄曹丕 車渠椀賦 之序文。似此等，均不當兩計。至若 柳 之或作 楊柳、 迷迭 之或作 迷迭香，顯而易見，毋庸辭費。
5. 所謂完篇，包括幾近完篇者；殘句指但有序，或序以外之正文在十句以下者。
6. 建安時期於名義上自屬東漢，但實質上已開三國局面，故分割出。
7. 為求省淨，不一一注明各篇出處，讀者可循嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》（臺北：世界書局，1961）第 1、2、3 冊；費振剛、胡雙寶、宗明華輯校《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993）；程章燦《魏晉南北朝賦史》（南京：江蘇古籍出版社，1992）附錄 1、2，自行檢索覆按。

類別	時期	完篇	殘篇	殘句	存目	小計
禽 獸 昆 蟲	西漢	佚名 神鳥				32
	東漢	王延壽 王孫、趙壹 窮鳥	班昭 大雀、蟬	張衡 鴻、劉琬 馬、蔡邕 蟬	班固 神雀、傅毅 神雀、賈逵 神雀、楊終 神雀、侯諷 神雀、崔琦 白鵠	
	建安	禰衡 鸚鵡 曹植 神龜	王粲 鷓、鶯、鸚鵡、應瑒 愨驥，楊脩 孔雀，曹丕 鶯，曹植 白鶴、鷓、鸚鵡	王粲 白鶴、阮瑀 鸚鵡、陳琳 鸚鵡、悼龜、應瑒 鸚鵡	徐幹 玄猿、曹植 孔雀	
器 械	西漢	劉安 屏風		賈誼 虞、劉歆 燈	東方朔 屏風、司馬相如 薰籠、魚菹、劉向 芳松枕、麒麟角杖、合、馮商 燈	35
	東漢		杜篤 書檄、蔡邕 筆、鄭玄 相風	傅毅 扇、班昭 針縷、張衡 扇、王延壽 千秋、蔡邕 團扇	班固 扇	
	建安	張紘 環材枕、曹植 車渠椀	曹丕 馬腦勒、車渠椀，曹植 寶刀、九華扇	徐幹 冠、團扇、車渠椀、陳琳 馬腦勒、車渠椀、王粲 馬腦勒、車渠椀、應瑒 車渠椀，曹丕 玉玦	徐幹 漏卮	
草 木	西漢					18
	東漢	朱穆 鬱金	蔡邕 傷胡栗	張奐 芙蕖、趙岐 藍		
	建安	曹丕 柳	繁欽 桑、槐樹、柳、王粲 柳、迷迭、應瑒 迷迭、曹丕 迷迭、槐、曹植 迷迭香、芙蓉、橘、槐樹		徐幹 橘	
飲 食	西漢	揚雄 酒		司馬相如 梨		8
	東漢		王逸 荔枝	王充 果、李尤 果		
	建安	王粲 酒、曹植 酒	劉楨 瓜			
小計		13	33	29	18	93

Han Dynasty ‘Rhapsody on a Particular Object’

Sherman Chu

Abstract

This six-section article discusses one of the types of rhapsodic literature: *yung-wu fu*, the poetic description of a particular object. It will cover this type of poetry’s prismatic modes of description, the appropriate approach to comprehending it, and its burdensome tradition of preaching morals. In this context, four selected works will be interpreted to reveal either their place in the development of *yung-wu fu* or the brilliance they exhibit on their own. A table of extant Han Dynasty *yung-wu fu* is appended at the end of this paper.

Key Words: descriptive poetry, Han Dynasty *fu*, *Ch’iao-i fu* 巧藝賦, Mi Heng, Liu An