

第三章、西方理論與六朝「詩賦合流」現象

本章需要說明在先的是，雖然近代學術界使用西方理論進入現代文學、古典文學、古典文獻與東方思想哲學的研究，已經蔚然成風，視其為一個新視角。然生吞活剝、削足適履，或者是理論先行、故弄玄虛、為理論而理論的例證亦是屢見不鮮。故本章在書寫上與第二章有所不同。第二章中借用六朝當時萌發的文學理論，對六朝詩賦所呈現的特殊現象進行考察，本屬合情合理，但本章在使用西方理論的過程中，勢必牽扯到適法性與普遍價值的問題。故本章第一、三節先討論文類學、現象學的定義，以及對其運用在六朝文學研究上的實際成果，進行梳理、評述，第二、四節方進行實際的運用。在近代的論域中，理論先行、故作艱深，我們不妨視作競逐權力(甚至權力論述也是近來風行的一個重要理論)的過程。而筆者認為唯有擺脫建構話語／競逐權力的表象，方能取透過應用理論的背後，獲取豐碩而新穎的成果。

第一節、總其歸途，數窮八體 ——文類學與六朝文學的交集

文類學的研究與萌發，一開始就是針對比較文學研究的需要而來。凡討論及「比較文學」研究之專書，大多有「文類學」一章。而與之相似、易混淆的主題還包括了「類型學」、「主題學」等研究，而文類學多放進書中的「平行研究」一系列之下，主要說明了文類學的發明、引引入研究方法的初衷，除了討論一文類的起源、風格、影響、限制與流變歷史之外，進一步地藉由各地文明的分類，進行不同文化場域之間的類比性研究，這同樣是「文類學」研究的一個重要目的。

關於「文類學」的定義，各書皆多少提及，且大同而小異。其容易產生分歧之處，主要在於實際運用，如判別文類是否存在、「缺類」是否形成、以及文類與次文類、以及與類型、主題之間的問題，都是各學說門派討論不休、斷斷齟齬之處。在此先看陳惇、孫景堯等人主編之《比較文學》書中的定義：

「文類學」(英 Genology, 法 Genologic)研究如何按照文學本身的特點來對文學進行分類，研究名稱文類的特徵及其在發展中的相互影響與演變。它屬於文學批評的一支。中國文學在文學類型方面有其獨特的、顯著的民族特點。中國古代文論中所稱「文體」，即指文學的體裁、體制或樣式，亦兼指文章或文學的風格、文風。對各類文體的特點、文體的劃分、及其發生、發展與劉變作專門的觀察與研究，稱之為文體學或文體論。……有論者謂，西

方的文類學亦即中國的文體學。這種說法大體上是正確的。¹

該段更強調東方的文體，以及其涵蓋性，

戴望舒譯凡第根《比較文學論》，譯 genre 為文體，譯 style 為「作風」。誠然接近現代傳統的說法，然而，今日學者多以文體表 style，取代了俗譯的風格；以文類表 genre，取代了舊稱的文體。……文體概念的涵義可分為三個層次，一、體裁的規範；二、語體的創造；三、風格的追求。²

於是我們大抵可以理解，文類或者是文體，除了一些名同實異或實同名異的疑義釐清之外，正因為中國文學亦早有文學分類概念的出現，故將之(文類學的研究與成果)運用於東方文學分類之中，同樣有其適法性。一個文類—或者是後文進一步細分之次文類—首先有其體裁的規範與限制；(「文體」與「文類」這兩個觀念，論者向來多有爭議，前輩學者相關討論可參見註腳)³其次則是配合該文類

¹ 陳惇、孫景堯、謝天振，《比較文學》(北京：高等教育出版社，1997)，87頁。

² 陳惇、孫景堯、謝天振，《比較文學》，87~88頁。

³ 文類與文體由於本文所謂的，在翻譯上產生的同名異實、同實異名等諸多問題之外，還包括東方文體與風格的疊合、文體與文類是否互相涵攝等問題。文體與風格被混為一談，出於《文心雕龍·體性篇》的「總其歸途，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡」，此八體都是文章風格，於是文體在六朝文論的語脈中即與風格劃上等號。至於文體和文類孰大孰細，如何相互涵攝的問題，則更為複雜，而論者多半各執一隅，不知其所由來。王夢鷗於《傳統文學論衡》(台北：時報出版社，1987)提出文體為宏觀、粗略的概念，如抒情與敘事、下轄文類；至於游志誠則認為文類下可轄風格、形式等特質(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，1991·12，101~102頁)。而學者皆以自身所理解的文體與文類進行討論，學界亦始終無專文予以討論之。就筆者所見，僅東華大學研究生陳靜容《中國傳統「文體與文類」關係的重構與探討》(收錄《東華中國文學研究》創刊號，2002)一文，不過該文以顏崑揚《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，1993，126~127頁))一文所提出的「文體論」與「文學類型論」為依歸，進而陳靜容推論「類」的概念多半涵化於「體」的本質意義下(《中國傳統「文體與文類」關係的重構與探討》，198頁)，即忽略文類對於文體的限制與要求，對作家先驗的印象與預留的空隙。在結論處陳文更提出頗為繁瑣的理路，「如當文體所代表的是「詩」這一個總體的文學作品時，我們可進一步依據其中的文學類型進行分類，包括以形式來分，即可分為四言、五言或七言；以作家分可分為「太白體」、「陶體」、以主題分則又可分為邊塞詩、山水詩……」(212頁)，這樣的論述其實將文體與文論推向一個更為複雜、混淆的論域。若主題、作家都可成為文類下轄的內涵，那麼則無法解決何以某些文體創作者專門模仿某些作者，以某些題材書寫的終極根源。以賦而言，體裁既然固定，題材雖然歷代不同，不過恐怕還是得在議論、押韻、體物言志的傳統中進行抒發、並且以馬揚枚班等創作者為依歸。當然，作者還是可以在有限的範圍內，自由自在地決定風格特色、選定題材，或許賦體是較為特殊的體裁(故《歷代賦彙》可以按照題材分類)，不過即便是晚清五四詩文類強調我手寫我口的無限入詩運動，但我們可以相信的是，若當嘻笑怒罵、狗屁倒灶都入詩之時，文學史上自然會萌發出正格化、雅化的運動，標榜出載道、詩三百的神聖性教條，將該文類拉抬回最初肇生的樣態。或許本文礙於篇幅，不過創作者的主動性、對文類的選擇性與被選擇性、在被選擇之下所產生的預設性、前理解，以及試圖破除這樣前理解、跨越文類與風格所嘗試的書寫越界，這都是頗值得深入探討的議題，而本文以為這都是陳靜容該文只顧試圖歸納當時的作品、風格、文體文類的意義，而忽略的細膩而深刻的、屬於創作者個人風格與文類內部的趨力。當然此部份本文進行到第四章則以之作為切入點，至於文類、文

創作時，所設定的套語、修辭技巧、寫作手法等等問題。而在這一連串設定限制下展演出的文類面貌，則框架了該文類的風格。這樣回扣到引文的三層意義(體裁／語體／風格)，也可以首尾相應、面面俱到。

周發祥、陶東風、曹順慶於其比較文學相關論著中，皆針對「文類」、「文體」、「體」進行定位，討論到文類學研究所產生的一些問題、弊端以及優缺點。周發祥首先表舉出東方傳統文學，並且進行分層解析，

術語運用的混亂現象也見之於我國的傳統文類學。現代所謂的「文類」，在古代一般稱作「體」、「體裁」或「文體」。魏晉時期文類理論開始萌生，體這一術語便成了核心概念，《典論·論文》中用此語凡三例……。據上下文可得知，在第一、二例中的「體」字，實際上具有兩種內涵，即文章的「體制」與文章的體貌。⁴

東方本來自有其文類學發展史，這一點無庸置疑，當然在東西方的觀念、詞彙、意涵的過渡之中，本來應自有其出入，這其實也是很弔詭的一點。簡而言之，將創作作品分類是各個民族的通性。而分類的研究方法，本來是為了會通民族文化相異之處，然而在最初的定義上即有涵攝範疇不同的問題，於是才產生了文類、文體；風格、體裁之辨。如果按照文類學的內涵來隱喻，不同文化間的作品，會有「缺類」的產生，那麼不同文明針對作品所作的分類研究之過程中，自然也會出現如東方之「文體」難以與西方之「genre」或「style」全然對應的例證。這也就是學者們大費周章，想要鎔裁東西傾力所在。陶東風則是主要介紹西方之文類學的發展史與分類內容：

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，比如《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(genre)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

體這樣複雜而自有流變史、觀念史的特殊術語，本文書寫時則以不混淆為原則，稱後設的、形式上的文學分類、以及西方的文類學觀念中的分類皆為「文類」，而「文體」則按照古典文學脈絡，與風格連用，或特殊需求(如《文心雕龍》中的第六到第二十五篇，論者稱之「文體論」、以及與《文心雕龍》區分文類相關的論域，為避免在引文與正文中產生混淆，則沿用「文體」一詞)。故簡而言之，詩、賦為大文類，行旅詩、言志賦為次文類／小文類，至於以詩法入賦、賦體竄用五七言詩句則為形式上的跨文類。而《文心雕龍》第六到第二十五篇為文體論，〈明詩〉、〈雜文〉等皆劉勰所論的「文體」。

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、敘事文學等最基本的文類似乎也屬此類。⁵

東西方針對文學作品分類上，自有非常大的差異性，但就文類學的發展而言，陶東風此處忽略了一個概念上的議題，即是所謂的「次文類」(sub-genre)。當然，西方歷來學者以己意恣意歸類的不在少數。然而就大文類而言，多半是略分為悲劇與史詩兩種型態。這與東方大分的「散文」、「韻文」或者是「文」、「筆」頗為同工異曲。而陶氏所說的如「流浪小說」、「言情小說」、「騎士故事」大抵上都屬於戲劇的傳統、而十四行情詩、諷刺詩、山水詩，則不外乎就是史詩範疇下的次文類。雖然說內涵、目的、風格有所不同，然而其體裁已然決定、不容更動。廖炳惠於《關鍵詞 200》中梗概地論及次文類的觀念，不過其將文類學與後殖民、英美新聞學研究者進行聯繫，則其更衍生成為了修辭、文化、跨文本的議題，由於過於具有現代性，自然超出本文所探究的、六朝的文類傳統。⁶由於關於「次文類」的概念下文將繼續運用，進一步討論到《文選》分類中的各類問題，屆時將更進一步牽扯到關於主題母題學、類型學之類的相關議題。

除了次文類之外，與本文核心議題一六朝「詩賦合流」現象直接相關的文類問題，就是文類學中所謂的「跨文類」。然而依據筆者所能見之資料，討論「跨文類」的論述並不多，或許在許多層次而言，這仍然有模糊與難以盡詮的晦澀空間。曹順慶《比較文學論》中以稍稍提及：

我們注意到不同文類長期以來就是普遍地混合使用的，……文類不僅是發展變化、混合使用的，而且傳統的類型還可能混合成新的類型。……研究的重心也不在一種文學如何純粹單一地表現美，而是不同文類中存在的共通特性和文學類型之間的相互滲透和相對獨立。⁷

⁴ 周發祥，《西方文論與中國文學》(南京：江蘇教育出版社，1997)，286~287 頁。

⁵ 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。

⁶ 廖炳惠提及，「文類基本上分為三大主流類型：1.史詩 2.抒情詩，即後來的詩歌 3.戲劇……依照表達模式和敘述方式的歧異，又可區分成種種的「次文類」(sub-genre)。如小說下，就有「成長小說」(bildungroman)這個次文類，以主角在不同地方所經驗的啓蒙與成長過程為主體，來描述並發展其故事情節。參見氏著：《關鍵詞 200》(台北：麥田出版社，2003)，124 頁。筆者曾有〈快打旋風與彈珠玩具〉一文，比較駱以軍與村上春樹的成長小說，即以此文類觀念作為先驗的條件。可參見拙著，〈快打旋風與彈珠玩具——關於「追尋」主題的比對與考察〉，收錄《國立中央大學第十二屆全國研究生論文發表會論文集》，2005·11。

⁷ 曹順慶，《比較文學論》，(台北：揚智文化事業股份有限公司，2003)，290 頁。

關於「文類不僅是發展變化、混合使用的，而且傳統的類型還可能混合成新的類型」一段，我們可以聯想到前第一章所引用到的庾信春賦，以及此處徵引蕭愨〈春賦〉，

落花無限數，飛鳥排花度。禁苑至饒風，吹花春滿路。岩前片石回如樓，水裡連沙聚作洲。二月鶯聲才欲斷，三月春風已復流。分流繞小渡，塹水還相注。山頭望水雲，水底看山樹。每餘香尚在，歌盡聲獨住。麥壘一驚羽，菱潭兩飛鷺。⁸

該賦通篇五言、七言組成，雖然如此，卻沒有出現跨文類中所謂的「混合成新文類」的現象出現，在文學史的縱深中，非但沒有「詩賦」或者是「賦詩」這樣的文類出現的跡象，甚至詩、賦也並非長期混合使用，而只是在某些時間點，呈現了相互馳遠、作者身分混淆的現象而已，這一點必須釐清在先。

另外曹順慶也討論到文類學研究的發展歷史，並且實際的牽涉層面，

中國比較文學學者在過去二十年裡對於文類學的研究範圍漢對象的探討也是互相關注、逐漸發展的。……《中西比較文學教程》(1988)中提及文類學的研究有三個方向，一是文學類型研究，二是體裁的研究，三是文學風格研究。劉聖效將其歸納為兩個方面，一是文類的劃分及其分類的標準，一是探討文類流傳和演變(1989)。盧康華在1997年出版的《比較文學》「文類學」一章中，……將文類學研究的範圍對象分為五個方面：文學的分類、文學體裁研究、文類理論批評、文類實用批評、文學風格研究。⁹

簡略而言，體裁、風格、分類限制、這大概就是文類學所關注的特徵。而這些特徵組合成一文類的核心價值，當文類確定之後，文類學研究可以更進一步地為我們釐清文類的沿革、演變、以及發展的歷史與軌跡。當然這是最理想化的研究路徑，在西方文類學發展的歷史上，即有克羅齊大聲疾呼文類學無疑是一場災難。以東方對於「文類」這個平行輸入的過程中，亦有一些反動存在。以台灣地區而言，張漢良於《比較文學理論與實踐》中有〈何謂文類？〉一文，張靜二於《中外文學》有〈中西比較文學中的文類學研究——兼論文類移植的問題〉一文，性

⁸ 蕭愨〈春賦〉，引自嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1958)《全隋文》，4094頁。蕭愨於嚴可均選文中僅〈春賦〉一文。

⁹ 曹順慶，《比較文學論》，289~290頁。

質同屬引介文類學進入東方文學之中。¹⁰相較而言，張靜二主要在於介紹、而張漢良則進一步對文類的成見解蔽，

如果我們能暫時接受文類觀念，那麼有一些謬見必須被破除與揚棄。第一，沒有先驗的、透明的、歷萬古而常新的文類。……一般人講到文類，便想起幾種基本文類，如詩、小說、戲劇、散文。……忽略了類型(而非文類)在歷史中不斷地作彈性的變動。第二，文類產生的文學與非文學因素複雜，無論因素如何，他都受時空的制約。……

這些例子告訴我們，文類與形式(form)並無必然的關係。類似的常識看法，是阻止文學知識發展的障礙。這些通俗成見，包括文類的先驗性、穩定性與普遍性。……因此筆者檢討上述成見時，也無形中對文學的／非文學的二分法提出質疑，正如前文並不認可虛構／非虛構、或文學／純文學等二分法。其實文類應屬於語用(言談、論述)類型架構(discursive typology)中的一部份。我們只不過暫時把它孤立出來討論。¹¹

張漢良的論述雄辯，思路清晰。我們大致上可以理解，文類一方面隨歷史變動、一方面又侷限於當代的時空環境。如果我們按照張漢良所說，摒棄這些固有的、成見的、所謂的先驗性、穩定性與普遍性，那麼所產生的後設性、不確定性、特殊當代性——即是文類學的獨特視角所在，同時本文亦從「文類學」得到研究六朝「詩賦合流」現象的許多適法性依據。詩、賦自先秦即有、到了清代近代寫作者亦大有人在，兩者本身即屬歷久彌新的文類。但是如果我們進一步參佐六朝當時特殊的時空性、外緣環境、文類內部的需求、創作者特殊風格等等條件，我們就可以很清晰也很合法地將這兩種文類、於六朝具備相似外緣環境的一個斷代中，與前代或後世徹底而阻絕地獨立出來，並借用西方文類學，進行專門而細膩、深入的討論。

不過此處本文要聲明在先的一點是，西方文類學對於文章的分類，未必較東方深刻細膩。在中國批評史上，關於文類／文體的討論由來已久。王充《論衡·佚文》提及，

文人宜遵五經六藝為文，諸子傳書為文，造論著說為文，上書奏記為文，文德之操為文。立五文在世，皆當賢也。造論著說之文，尤宜勞焉。¹²

¹⁰ 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)，5頁。

¹¹ 張漢良，《比較文學理論與實踐》(台北：東大圖書公司，1986)，112~113頁。

¹² 王充《論衡·佚文》，參見黃暉，《論衡校釋》(北京：中華書局，1990)卷二十佚文第六十一，

另外就是前引的曹丕《典論·論文》，

奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。¹³

曹丕受王充《論衡》觀念所影響，並視王充著作爲秘本，不肯輕易示人，這是頗爲具體的影響事件。然就今日我們的文類觀念來理解，王充、曹丕所梳理的文體觀念，看似都在討論文類問題，實則不然。王充是按照歸檔歸架的觀念，依據其內涵性質，所進行的是諸如經史子集的分類(且「造論著說之文，尤宜勞焉」一段，多少有些露才揚己的況味)；而曹丕的文類區分則是按照其功能性，所進行的是如劉勰般的，文章類型的分類。在文學分類的細緻上，《文心雕龍》確實頗爲深刻，但是如《文選》、後來的類書——如《初學記》、《藝文類聚》，甚至又打亂經史子集、混合奏表書論、詩賦銘誄，而進行全幅的摘錄與統攝。換言之，本文以爲東方文類學並非未曾發展、並非較西方區分粗略。而是東方文類區分上難免一家一說，涵蓋大量的差異性在其間。且對於跨文類的問題，次文類的歸納與可能性，則較爲忽略而不傾力於此。

或許正因爲著眼於此，近代學者們也開始將西方的文類學，大刀闊斧地嘗試使用在六朝文學的特殊現象中。本文大抵上舉幾個代表性強、成果豐碩的學者作爲代表並且進行評述。一方面以前人的研究方法作爲合法性的依歸、一方面以現代更爲新穎、細膩的理論依據進行某種程度的反省與修正。其實總體來看，台灣地區針對引介文類學入古典文學的研究現象，並不普遍。除了並無專門從事此項研究的學者之外，大多研究成果多屬研究者偶一爲之，而不引此作爲研究的主體。如下文所引用的、游志誠、游適宏、洪順隆幾位先生之論述成果，皆爲短篇論文或專書中的某一篇。游志誠係文選研究之專家、游適宏之專長則於賦論、洪順隆鑽研於六朝詩。關於文類學、大抵都僅限於單篇論文形式，而未能系統之研究群出現，這也算是目前研究上的盲點。當然，或許也是受到文類學本身在中國古典文學中的適應性有關。

1. 游志誠先生

游志誠對於文類學的引介與精闢的梳理，主要表現在其〈中國古典文論中文類批評的方法〉一文中。於前言處游先徵引了張靜二之文的結論，言張靜二強調，「文類研究可以促成創作活動，可以提昇批評的品質」；又提及「在介紹西洋文類成果的同時，評家尤應設法整理我國傳統文類」。按照游志誠之說，明清儒試

1124 頁。

¹³ 引自嚴可均，《全三古上代秦漢三國六朝文》，《全三國文·卷八》，1097~1098 頁。

圖整理文類、界定限制者不勝枚舉，然而皆難以達到西方類似文類學的縱深，更遑論精細的分類之後，所展演出的、所謂的「提昇批評的素質」。這原因何在呢？游志誠先生一方面解釋、一方面標舉出其研究方法的雄心壯志：

很可能是目前所作的中國傳統文類整理，多集中在理論，較少從實際材料去歸納文類學。像《昭明文選》這一部大書，既是選集總集，也是彼時最具體的文類分類範作，從此書以後所形成的文選學，必然有很多內容涉及文類內在與外在的課題。……至於像張(靜二)文所提出的文類學其他問題，如讀者心靈感受，文類與社會，文類與性別，文類與意識型態，乃至文類作品中的多樣性。理論再多、功效有限，不如另闢實際途徑，從評點資料中尋找文類學應用之例證。¹⁴

游氏之研究途徑確實別開生面，不同於介紹性質的、或者是強以西方分類方法加諸東方文論著述的研究途徑。而游本身即是文選學出身的專家，對於《文選》的異常青睞也就不讓人意外。其實以今日文類、分類學的角度而言，《文選》固然提出了一種實際分類作品的方式，但是其中不乏有頗為粗糙之處。這一點容後再詳細論述。之後游氏的討論，主要聚焦於《文心雕龍》與《文選》。當然，論及《文心》與文類學的關係，除了第六到第二十五的文體論之外，〈體性〉篇所提到的、文類相對應的風格問題，以及〈序志〉所提及的，分類的依歸與方法，向來是研究者不能忽略的指標。黃師景進於〈從「論文敘筆」看劉勰評論文類的方法與觀點〉一文中，針對《文心雕龍》文體論進行細膩的圖表羅列。在結論處提及，

……在劉勰心目中，各種文類的形成皆有其具體的、特殊的環境，文章既然是為了應用在這種特殊環境中，自然會具有某種特殊的風格。……各種文類皆有其基本的要求(大體、體要、綱領之要等)，而這些要求包含「義」(內容)與「辭」(形式)兩方面，並且以義決定辭的風格特徵。¹⁵

黃師並且再次強調，〈序志〉中的四個論文體的步驟(釋名以章義、原始以表末、選文以定篇、敷理以統學，再游氏文章中也提及此四個文類核心特徵，不過游氏強調以此為體類自行累積的內在特性)¹⁶而黃師打亂次序，提出「原始以表末與

¹⁴ 游志誠，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，83 頁

¹⁵ 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，1998·7，52~77 頁。黃師該文很重要的核心在於提出「支配因素」(dominant)對於文類的作用力(67 頁)，本文下文亦討論之。

¹⁶ 游志誠提及，「原始以表末、釋名以章義、選文以定篇、敷理以統學，意思是，這裡美一種體類必然有該體類的創始人及創始形式，再經歷發展演變，每一種體類都有完整的始末歷史。再者，

選文以定篇是緊密結合、釋名章義與敷理統舉亦有密切關係」。並進一步提到四個步驟、兩條主線之說，

「論文敘筆」的四個步驟形成兩條主線。一條是說明文類的基本意義及標準的規格、一條是考察文類演變及其重要作家與作品。前者是論文類的常體、後者是論文類的變體。有人認為，整部《文心雕龍》就是在探索文學現象的常與變的問題，這意見頗值得重視。¹⁷

雖然黃師一文題名為「看劉勰評論文類的方法與觀點」，然而結語處仍然緊扣東方式的文體模式立言。所謂的常體與變體、正調與別格的觀念，顯現出黃師論述過程的東方思維價值判準。然而相較於斯，游志誠行文之間則顯得稍微主觀、流於直覺。雖然在東方文論的詮釋、評點學方法路徑之中，卻無意而流露出西方的理論幽靈。如注釋中游提出「文類」應是一個大觀點、下轄文體、風格、體裁、類型等，這樣的論述逆反了東方文體學的歷史縱深，並且忽略了「文類學」與「類型學」根源上的不同。若更強烈地明言，若此判斷過快之定義，同時也等於是抹滅了歷來對於西方文類、東方文體兩者進行分判的學者成果，諸如此類問題尚有，我們可以接著檢視雜體的問題。游志誠提及《文選》分賦十五類、分詩為二十三類，本文為求行文便利，先抄錄於此。

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、共十五類。

詩→補亡、述德、勸勵、公讌、祖餞、詠史、遊仙、百一、招隱、反招隱、遊覽、詠懷、哀傷、贈答、行旅、軍戎、郊廟、樂府、挽歌、雜歌、雜詩、雜擬、共二十三類。¹⁸

根據分類，游志誠提及，

細審這裡的次分類，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》給他劃歸在〈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

體類的名稱也都有規定，並且體類以累積某種體類之內在特性。而且，可有共通之處，足以統攝演繹、以茲辨識，進而學習評判。所謂的理、所謂的統，就成為該體類的寫作規矩、技巧、以及因此技巧之安章完句，所達到的修辭風格。……」，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，83~84頁。

¹⁷ 黃景進，〈從「論文敘筆」看劉勰評論文類的方法與觀點〉，76頁

¹⁸ 游志誠，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，86~87頁

細別別其文章涵義，都可歸入形式體類之內。……可知文選有雜詩跟文心有雜詩，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。¹⁹

這一段實則非常值得商榷。如我們所知，《文心雕龍·雜文》篇主要介紹三種文類：七、對問與連珠。這三類的作品簡師定位其為「賦體雜文」，三種文類皆為抒情系統，且皆有對問形式出現於各篇作品之中。劉勰定義為「文章之支派、暇豫之未造」，所謂「暇豫未造」的提法我們不難發現，這三類歸於雜文的文類，與受貴遊風氣影響左右的賦，有千絲萬縷的密切聯繫。筆者曾有〈由〈答客難〉、〈七發〉談起——關於中國古典文類間的「跨文類」研究〉一文，文中即針對游志誠所謂的，「雜」作為預備性、未定性文類預留空間一說，進行討論。《文選·雜詩》中甚至有雜感、雜體與雜題之分，這一點尚有待釐析，而我們應當具備的知識是，《文選》所選的雜詩，除了羅列如〈雜詩〉一類，無法收入其他類。〈雜文〉篇中的三項文體、皆與賦關係密切、就文類學的觀點，其目的、形式都已經有許多的共通之處，且是賦體的一個支流。然而其題名皆不作「賦」題，且各有其原始與本末，故三個文類合於一篇，題名〈雜文〉。其他未分定之文類，斷不可竄入其中，並不如游氏所言，是強調了文類的不確定性、或者是保留其他文類進入的預備性。若游氏以為，如今有五種文類難以分類、即為「雜文」，全收入〈雜文〉、有十種則每種數句，全盤收納，則就忽略了劉勰對於〈雜文〉篇中的三種文類所作的共通性陳述、以及對於決定體制的動詞文類意義，所保有的尊重性。

另外我們回到《文選·雜詩》一類，除了題名為雜詩之外，我們屢屢看到如盧子諒〈時興〉、謝惠連〈七月七日夜詠牛女〉、〈擣衣〉；沈約〈冬節後至丞相第詣世子車中〉、〈三月三日率爾成篇〉皆是因為節慶、特殊氛圍而有所雜感，故列於此。另外如謝靈運〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨脩竹茂林詩〉、鮑照〈翫月城西門解中〉、謝朓〈和伏武昌登孫權故城〉等，則本屬登臨詩，登臨而興雜感之念，故同樣列於雜詩。或許就當代分類學而言有些粗糙之處，仍然在分類上蕭統確實有其一套信念，並非難以分類的全歸於此，或替屆時不知屬於何類之詩作一空隙、預備的空間。這一點我們可以從蕭統替陸機〈文賦〉一篇獨立「論文」一類，即可驗證。如果要細部的分類，《文選》大可替這些難以歸類的詩另立一類。又如張衡〈四愁詩〉、鮑照〈數詩〉檢證。張詩的體裁、思緒之雜；鮑詩的題材、體制之怪，則屬無可歸類者，故列於「雜詩」，此則按照文類形式所作之分類，此亦「雜詩」一名之本色所在。換言之，「雜詩」一類本就包括了各種「雜」

¹⁹ 游志誠，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，87頁

之詩作，包括內涵之雜、形式之雜、興發情緒之複雜，其間自有一套共同的、細膩的、蕭統自家體貼出的分類圖景。

當然，游志誠論文或許有上述諸點問題，並且對於文類的定義與前人有所悖反，然而其對於文類學研究的定義，以及介入東方文學傳統中的企圖，仍然是值得肯定。其文末註腳處游徵引了客萊門德的論述，並且說明了文類所包含指涉的內涵，

客萊門德根據美國《文類》期刊所訂的文類研究範疇，有文類觀念的討論、某階段歷史特殊文類的研究、文類定義之建立、文類批評應用在作品上的解讀。……艾爾德格的《比較文學》一書即認為，文類一詞指文學作品的風格 style、形式 form、與目的 purpose。²⁰

如果從文學作品的形式、風格與目的出發，確實能更精準而吻合的勾勒出一種文類的樣態，以及清晰地界定其範圍。關於「目的」(purpose)一樣，是上述如陶東風、張漢良、周發祥、曹順慶等諸先生都忽略的特點。然而本文以為此亦判別文類相當重要的指標。接著本文略為討論游適宏〈七：一個文類的考察〉一文，並著重其與本節討論內涵的聯繫。

2. 游適宏先生

游適宏〈「七」：一個文類的考察〉²¹一文，在討論的過程中足以見作者對於文類學的充分認知。在提要中作者開宗明義提及，

本文就「七」這個古代文類進行共時性(synchronic)與歷時性(diachronic)的考察，在共時方面，討論了「『七』的結構」和「『七』與對問／設問的區別」，在歷時性方面，則概略追蹤了「七的演變」。……然而綜觀這些七的作品，其實幾乎都具有「虛設主客、問對凡七、始異終契、腴辭雲構」這四項特徵。

22

雖然作者在討論的過程中，並沒有特別提出文類學所涵蓋的範圍，但是顯然文中已顯示出作者關注「七」文類的形式、目的性、風格特徵、文類限制以及其演變

²⁰ 游志誠，〈中國古典文論中文類批評的方法〉，101~102頁。

²¹ 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，1998·12，205~220頁。

²² 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉，205頁。

過程。至於結構方面的問題本節無須特別敘述，游文中也提及，「七」文類看似與《楚辭》中流行的「九」文類相似，但是實際上卻有迥異之處。「九」是九篇文章獨立可成篇，然而為全大衍之數而被化約為同一作品中。然而七文類卻是緊密結合。游適宏亦提及，「雖然《文選》稱之為〈七發〉八首，但其篇首小引及七段問對卻不能分割而各自成篇」。²³此處或許牽扯到《文選》的體例問題，就斷句而言枚乘〈七發〉確實分為八段，然而首段「楚太子有疾，吳客往問之」，筆力所及、鋪排所至，雖然是如游適宏所提的具備「腴辭雲構」的特色，然而尙未有「發」的型態，如吳客詮釋楚太子病因所由，稱：

今夫貴人之子，必官居而閨處，內有保母，外有傅父，欲交無所。飲食則溫淳甘脆，腥醲肥厚；衣裳則雜選曼煖，燁爍熱暑……洞房清宮，命曰寒熱之媒；皓齒蛾眉，命曰伐性之斧；甘脆肥膿，命曰腐腸之藥。今太子膚色靡曼，四支委隨，筋骨挺解，血脈淫濯，手足墮窳；越女侍前，齊姬奉後；往來游宴，縱恣于曲房隱間之中。此甘餐毒藥，戲猛獸之爪牙也。²⁴

就賦體的寫作模式而言，此段堪稱「極聲貌以窮文」。然而此處吳客尙未開始「發」太子，而且如果我們進一步觀看後文，吳客所啓，仍不外乎是牧獵、車馬、餽饌之珍，直到最後才曲終奏雅點出延攬方術之士。就過程而言，賦家為了鋪排的書寫便利性，並沒有用更別開生面的鋪寫內涵，而仍然是針對音樂、觀濤、宮室、車馬、田獵這些貴游活動物件來引動太子的興趣、增加文采的豐腴。所以就文類判獨安排上，《文選》定位〈七發〉八首實際上也並沒有謬誤，只是七發雖分為八段，而實際上吳客啓發病患只用後七段之事物以動之。

從上述討論，我們更關切到一個問題，就是七發為何而作？這關係到上述文類學中的「目的」。若七林作品由枚乘開啓端，那麼「七」文類的目的性自然由枚乘定下了規矩。游適宏徵引曹大中、畢萬忱之說，並進一步參酌簡師宗梧的論述，

簡師〈枚乘〈七發〉與漢代貴遊文學之發皇〉更進一步地指出，聽言語恃從「論天下之精微」，乃是與音樂、飲食、羽獵、觀濤等性質相同的活動，故〈七發〉的主旨應是「倡導厚招遊學」。²⁵

²³ 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉，207頁。

²⁴ 枚乘〈七發〉，徵引自清·嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》全漢文卷二十，237~238頁。

²⁵ 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉，212頁。簡師〈枚乘〈七發〉與漢代貴遊文學之發皇〉一文收錄《兩漢文學學術研討論文集：舊學商量加邃密》，台北：華嚴出版社，1995。

姑且不論枚乘的曲終奏雅是不是礙於形式或現實，但是至少這位後代的七林訂立了規範。既然需要七次勸說，被勸者自然患了不治之疾、或者是難瘳之鬱。於是如游適宏所說，後來「七」文類的題材多半集中於「招隱」的行為，而且導向強調見用出世的重要，這正是「體裁」牽動「題材」的證據。後文論及洪順隆抒情與敘事的討論上，將近一步討論體裁與題材之間的問題。

目的性的問題之後，就是關於動機與文類流變的現象。大抵來說，歷來討論皆將「七」文類的創作動機定位在仿擬，也正因為動機出於仿擬，於是決定了七文類的流變歷史正是一步模仿的作品群。但是這又牽扯到游文中所提及的，關於嚴肅性、自剖性與遊戲性的問題。游文第三節在區別「對問」與「七」兩同屬賦體雜文的文類，之間的區別。游氏舉出東方朔〈答客難〉、揚雄〈解嘲〉、班固〈答賓戲〉，與七林系統作區隔，這之中有一個很重要的觀察點，就是於文類的寫作動機、目的性。相較於「設問」類的自剖宣言、表述志向。游適宏提出「七」的「腴辭雲構」，帶著濃烈的「遊戲性質」，游文提及，

曹植〈七啟〉序，「席枚乘作〈七發〉、傅毅作〈七激〉……辭各美麗，余有慕焉，遂作〈七啟〉，並命王粲作焉。可見〈七啟〉的成篇，本是曹植傾慕前人美麗之辭才刻意「逞能」的表演，……這充分反映出「七」類之文的寫作，多半出於作者的「興之所至，偶一摹之」。²⁶

當然，如《漢書·東方朔》傳所說的，「(東方朔)指意放蕩，頗富詼諧，辭數萬言，終不見用。朔因著論，設客難已，用位卑以自慰喻」。²⁷我們相信〈答客難〉有其自剖性與嚴肅性，但是東方朔見視若倡的言語侍從身分仍然不應該被忽略。簡師有〈先秦兩漢賦與說唱文學關係之考察〉一文，很精闢地指出兩漢賦家與倖臣、倡優之間剪不斷理還亂的千絲萬縷。²⁸所以如果我們更敏銳地考察，〈答客難〉與宋玉的〈對楚王問〉、〈登徒子好色賦〉，以及《漢書·東方朔傳》中東方朔與郭舍人之間的諧謔相稽，其實可以放在同樣的系譜來理解，所以「對問」類其目的或許有包含自剖、自陳心志的嚴肅性，但是同樣包含了可說可唱的表演性。所以劉勰為〈雜文〉篇中的三個文類，下了「暇豫之末造」的共同註腳，並非劈空而來。

²⁶ 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉，213 頁。

²⁷ 漢·班固，《漢書·東方朔傳》(台北：鼎文書局，1979)，2863~2864 頁

²⁸ 簡師宗梧〈先秦兩漢賦與說唱文學關係之考察〉一文，發表於「第一屆先秦兩漢文學學術研討會」，輔仁大學，1999。簡師論著頗豐，或研討會論文、或期刊論文，原本多散見於各各論文集、期刊。故本文寫作與徵引時亦徵引簡師之個人網站「e 元賦史」(<http://knight.fcu.edu.tw/~twchien/>)，網站由王欣慧學姊架設管理，搜羅簡師歷來發表之論文篇目、電子全文、指導學生、研究計劃以及開設課程、創作等，於此特此感謝。

至於賦、七、設問這之間的關係，因為聯繫極其密切，所以簡師以「賦體雜文」定位雜文諸類，之後研究者也針對該文類進行專一之研究，未有特別針對跨文類之間的區分。本文嘗試以〈詮賦〉的兩大定義—述客主首引、極聲貌窮文—對七與對問各分一特質的立場，對此兩文類間進行更細膩以離析的論辯。

就「述客主以首引」而言，產生的「對應文類」²⁹是「對問」、首創的作品是宋玉的〈對楚王問〉。〈雜文〉首段對於「文類的肇生」有以下說明，

宋玉含才，頗亦負俗，始造對問，以申其志，放懷寥廓，氣實使文。³⁰

次段並補充說明「對問」文類，

原夫茲文之設，乃發憤以表志。身挫憑乎道勝，時屯寄於情泰，莫不淵岳其心，麟鳳其采，此立體之大要也。³¹

若就「極聲貌以窮文」而言，產生的「對應文類」是「七」、首創的作品屬枚乘的〈七發〉。〈雜文〉首段提及關於「文類的肇生」部分言，

及枚乘攤艷，首制七發，腴辭雲構，夸麗風駭。蓋七竅所發，發乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。³²

次段再補充說明「七」文類，

其大抵所歸，莫不高談宮館，壯語畋獵。窮瑰奇之服饌，極蠱媚之聲色。甘意搖骨髓，艷詞洞魂識，雖始之以淫侈，而終之以居正。然諷一勸百，勢不自反。子雲所謂「猶騁鄭衛之聲，曲終而奏雅」者也。³³

就此觀之，雖然「七」、「對問」兩種文類分霽了賦的重要特質，發展成了兩種系統，但是這兩種系統仍然交互涵攝，並且歸反於「賦」這個大文類之中。故我們可將賦分為「原型賦」、「設問類」與「七類」。原型賦作以「賦」為題，專頌一

²⁹ 大抵而言，「對問」一文類其亦有鋪采摛文之筆；而「七」體自然也有主客之對問，本項就及文類原初立意而區分。

³⁰ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》(台北，世界書局，1984)，49頁。

³¹ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，49頁。

³² 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，50頁。

³³ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，50~51頁。

事一物、物色類則頌風頌月、情類則傷逝感懷；設問類則以設論、對問、難之形式表現之雜文，或有賦題，或無賦題。以設對問、巧言論辯、強力呼告為依歸；廣義而言，如〈對楚王問〉雖然押韻、〈難蜀父老〉無主客對答，但是皆有對問詰難的因子。另外如〈登徒子好色賦〉、〈答客難〉、〈答賓戲〉自然歸於此類。〈登徒子好色賦〉題名無動詞，故加「賦」一字，實其與原型賦的型態有所不同；³⁴七類為枚乘首創，將原型賦之專一頌讚之事物，凝鍊為一篇，重點在於腴辭雲構、夸麗風駭，且格式更加嚴謹，大抵皆須對問凡七。於是造成歷代文人仿效，若按游適宏文，七體中有百分之九十五的作品，以七為題名。其他作品對問凡七，故列入七文類。

大抵而言，「七」、「設問」都挪用了賦的特質，且都以賦的特質為依歸。但是其表演性質有所不同。設問類更符合於宮廷表演形式，並且在表現中帶著自剖自述的嚴肅性；而「七」類則被創造之初，就是為了腴辭雲構、夸麗風駭，在形式更為嚴格的限制中，針對大賦所喜歡讚頌的主題，如宮館、畋獵、自然、飲食，進行快速而具備評量性的寫作。這又是一個體裁影響了題材的範例。正因為之間對問有七段，所以創作者可以選擇七種讚頌鋪排之對象，最後仍可以「曲終而奏雅」、「勸百而諷一」。在貴遊活動中，書寫「七」類並且競相比賽，是最能在文人場域間一較高下、脫穎而出的方式。所以「七」文類很自然的以帶著模仿性、遊戲性的姿態出現。

所以當我們由此，置入「文類學」的觀察點討論時，游適宏所題的，「一個文類的考察」，其實有待更精細的商榷。既然「七」文類的體裁、形式、風格以及描繪對象，都與「賦」這個大文類有許多的重疊，只是在寫作的目的上，有些微差異。「賦」從口頭表述，走向歌功頌德、被賦予了美刺的使命，而「七」仍然保留十足的競賽性與游藝性。所以按照本節上述之整理，我們實則可以將「賦」視為一個與「詩」對舉的、廣義的大文類，那麼原型的賦體、與〈雜文〉篇中的對問類、七類，則都可以彙包入「賦」這個大文類之中，而成為其支派而生的「副文類」。「七」實在缺乏獨立的風格、形式使之獨立成為一種文類，簡師以「賦體雜文」稱呼之，實有其考量與洞見。

3. 洪順隆先生

洪順隆代表作如《六朝詩論》、《抒情與敘事》，都已其特有的敏銳感受，對於六朝詩注入了許多泉源。然而按照狹義、嚴謹文類學的定義而言，洪氏的研究應屬類型學的範疇，然而其某些觀點仍然鞭辟入理，對於熱衷於分類／被分類的

³⁴ 關於〈登徒子好色賦〉之討論，可參見拙著，〈情慾書寫或比興寄託——對宋玉〈神女賦〉、〈登徒子好色賦〉研究取徑的商榷〉，發表於成功大學中文系主辦，「成大鳳凰論壇」，2005·7。

六朝文學，有不可忽略的創見性，故本節於最後稍微討論其研究徑路與方法。

洪順隆對於六朝詩、《文選》分類所作的討論，主要集中於《抒情與敘事》一書中的〈六朝題材詩系統論〉與〈《文選·詠懷詩》論：與〈我的六朝題材詩中的詠懷詩觀〉兩文。〈六朝題材詩系統論〉一文，洪氏大刀闊斧地將六朝詩按己意，與本身之理解，分為抒情、敘事兩大系統，兩大系統下又分十六類型，而這十六類型更按照八種因素討論其與他類型的交流關係。洪順隆這張包羅細膩的圖表，稱之為六朝題材詩二系統十六類型與八分合因素關係表，足以展現其雄辯與書寫自信。洪順隆特別說明其慧眼獨具所觀察到的八因素，

韋勒克與華倫說：「文學上的種類，不僅僅是個名稱。文學上的種類『可以認為是規定的格式。』六朝題材詩的種類也不僅僅事一些名稱，它由內容和形式互相制約，形成兩大系統十六個類型。上述：主題和題材(內在因素)和語言、思維形式、表現視點、感情投射、接受對象、技巧(外在因素)等八種因素是六朝題材詩類型分割的八個動力元素，由他們的連鎖作用構造了六朝題材詩的兩系統十六類型的體系組構。³⁵

此處關於「主題」與「題材」或許說明的不夠詳盡，需要搭配洪氏前文的說解。洪氏提及，

題材在詩人的運作下，進入詩篇中活動，為的是營造個體詩篇的主題，所以，詩歌主題，是在詩人對題材的開掘和凝聚中產生形成的。因此，主題和題材乃成為製成詩歌的兩大內在因素。³⁶

這樣的解釋其實與我們所了解的稍有出入。在我們理解的創作過程中，創作者建構出想要書寫的主題，選擇所需要配合對應的形式(體裁)，然後才搜尋創作靈感的百寶袋中，將配屬好的題材、修辭與《文心雕龍》所謂的章句，逐一地安插對號入座。當然，洪順隆所說的「題材」可能與本文所理解的有所不同，恐怕是更廣義、宏觀的「題材」義，也就是類似於「靈感」的核心因素。不過先創造好題材，再去形成主題，這確實是比較不合於今人所理解的創作步驟。正類似於今之小說作者，先構思子弑父的情節／主題／故事主體，然後再決定要寫成一篇少年成長小說、或者是黑色幽默小說、暴力小說或者是亂倫情色小說，似乎是違背了創作的先後順序。但本文亦以為如靈感前理解與題材前理解、文類的前理解這些複雜的創作經驗與過程，確實頗難區隔、不易用一套規律化約之。

³⁵ 洪順隆《抒情與敘事》(台北：國立編譯館，1998)，381頁。

³⁶ 洪順隆《抒情與敘事》，380頁。

無論如何，主題應當是詩人創作時候的一個先決的要素。至於形式與題材，如本章前述，「體裁」影響「題材」，或者是因為「題材」還牽制更動「體裁」的證例，都屢屢可見。另外我們如果觀察洪順隆所提出的六大外在因素，「語言、思維形式、表現視點、感情投射、接受對象、技巧」，其實我們可以發現，語言與技巧、這是與風格密切相關的；至於思維形式、表現視點、情感投射、接受對象，這則是受到該「主題次文類」(此詞彙為筆者自創，先驗條件在於我們視《文選》詩之主題分類時，所產生的二十三類皆可視為詩的次文類)的形式與目的所遷就、所確定。所以其實還是如前述，一個文類的創造與成立與否，仍然取決於其風格、目的、形式、題材是否具備獨立性。而按照前文「題材」與「形式體裁」交互牽制影響的脈絡中，「題材」又可以包括進形式與風格的驅動力之中。

另外我們看〈《文選·詠懷詩》論：與我的六朝題材詩中的詠懷詩觀〉一文，本文主要關注的係洪順隆處理《文選》分類的問題，洪氏提及，詩之二十五類(可參照前文所引《文選》之分類)，是根據五種類型劃分原則，歸納出來的，分別是，

按題材分，如軍戎、哀傷、詠懷、招隱、反招隱、遊仙、詠史、述德、行旅。

按用途分，挽歌、樂府、郊廟、祖餞、公讌、獻詩、勸勵、補亡、遊覽。

按形式分，百一

按用途與題名，贈答

以雜篇名，雜歌、雜詩、雜擬³⁷

不過其實我們進一步的觀察，洪氏所謂的文選按照五種型態，實際上就是按照該詩篇的篇旨大要，與目的、形式配合所作的分類。根本無須區分所謂的用途、形式、題材或詩題等問題。有詩題佐證者，《文選》直接分類之，無詩題可直接證明屬於哪一類者，《文選》即按照大要篇旨進行分類。所以這正是游志誠引鍾嶸之說，強調郭璞遊仙中數首類似招隱、而洪順隆於後文亦提及，如有些詩按照主題可入詠懷，卻個自成類。又如嵇康〈幽憤詩〉、曹植〈七哀詩〉、潘岳〈悼亡詩〉，應當入詠懷卻被另立哀傷類。這其實都說明了《文選》未必按照詩旨、詩旨只是一個輔助工具。最重要的仍然是「詩題」的主張、目的性，如七哀、幽憤等詩題，在情緒理解上，當然與哀傷來得更為相似接近，故為其入〈哀傷〉類之考量。

關於洪順隆所提出的五種型態，在作者後來的一篇〈論《文選》〈詩歌·樂

³⁷ 洪順隆《抒情與敘事》，338頁。

府支類〉的文類性質〉一文中，洪氏作了修正，並提出：

《文選》〈詩歌〉下分二十三個支類。二十三支類中分屬四個分類視點：即用途視點、題材視點、超題材視點、形式視點。其中〈樂府支類〉屬配樂的用途視點。……綜合《文選》四十首樂府篇什，分析其句法、題材屬性、用途、題材類型，證明其形式和題材類型均無統一的共性可言，唯一可在四十首篇什中具備統一的類似點，成為其類聚共性的，就是配樂的用途。³⁸

顯然洪氏延續上述的五種型態，並且將難以分類的全歸入所謂的「超題材」。其實如本節前述，用途與題材雖然看似壁壘分明，然而同樣可以放在「文類目的」的要求中進行探討。³⁹如此一來題名為歌、行、篇、引、曲等題目，自然放入樂府，而題名有行旅暗示、有遊覽特質、或觸哀傷、或謳己志，則按照其書寫主張與目的性，分別安插進行旅、遊覽、哀傷、詠懷等次文類中。這是我們在理解《文選》分類上必須先驗的觀點。

當然，討論六朝形成的特殊文類、文體問題，並以西方文類學觀點進行論述的，不僅限於上述諸學者專家。如顏崑陽〈六朝文學「體源批評」的取向與效用〉，雖未提及文類學，卻很敏銳地將六朝文體論區分為「體製」、「體要」、「體貌」、「體式」的取向，如果放進文類學中，則兼顧了風格、形式歷史與源流等等文類發展流變之核心。不過上述的評述讓我們大致上理解，在介入西方文類學進入六朝文學與文學理論之時，所必然面對的一些課題以及已然獲得的斐然成果。

《文心雕龍·體性》篇，主要在討論作家與作品所形成的風格。然而一般定義上皆視體性篇為最早「文體」一詞的由來。〈體性〉篇論及，「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」。⁴⁰則數窮八體正是典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡這八種風格。當然，按今日之見解，檢視這八種風格自然有一些語焉不詳、模稜兩可的指涉。不過「總其歸途，數窮八體」與陸機《文賦》「體有萬殊，物無一量」

³⁸ 洪順隆該文收錄國立成功大學中文系主編，《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》，(台北：文津出版社，2001)，171頁。

³⁹ 筆者曾與第二屆網路文學研討會發表〈現象、流行、還是文類？——從《第一次親密接觸》出發觀察網路文學的文類學獨立性〉一文，(交通大學通識教育中心主辦，2005·11)在處理網路文學的文類學獨立性時，即遭遇到向陽〈超文本，跨媒介與全球化：網路科技衝擊下的臺灣文學傳播〉一文(收錄於《中外文學》，2004·12)，向陽稱網路文學為一個超文本，與洪氏所謂的超題材在觀念上類似。但筆者即以傳統東方文學肇生與之批駁，以為並沒有所謂的「超文本」，當每一種文本誕生時，或許與其他文本有所勾連涵攝，如七與賦，然而即便形式相仿，就目的、題材、風格考察，必然可察覺與原生文類的異處。以此觀點，文類學的運用不但不繁瑣，其實頗為適切如東方文化、六朝文學。

正好可以相互參照、相互呼應。體、類都只是大致的、勉強的區分，而實際上作品所表達的意涵、某種先驗的、哲學性的本體論，其實是難以區隔的、殊途同歸的，這一點表現在熱衷於分類的六朝文論中，無疑是一種反省與思辨歷程。

第二節、奏議宜雅，詩賦欲麗

——文類學運用在六朝「詩賦合流」現象上的解讀

根據上節的描述，雖然西方文類學在其發展歷史與實際的操作上，仍然有其爭議存在，然而時至今日，文類的觀念已經深植於我們的觀念之中。舉凡文學獎、文學競賽，首先規定的必然是文類的規格。小說、散文、新詩的形式載體確立之後，於是方有字數、主題的限制。當然，誠如上述，題材與體裁形式之間的關係往往多變而詭譎，或許亦有創作者以單一主題、單一意涵與觀念、思維模式，而廣泛地以小說、散文、新詩為其載體，闡發完全相仿的概念。但是這樣的情況畢竟少見。或許創作者的靈感、題材與形式的規範，有著先後未必吻合的情況，但是就一般論而言，創作者勢必先決定文類，然後再根據文類限制、文類前理解、原初的意象與概念進行創作。若作者以「小說」作為此作品的文類，則待這篇作品完成，方被歸類於進少年成長小說、童話小說、推理小說、寫實小說或是科幻小說這些次文類中。本節進而提出文類學運用於六朝詩賦特殊之現象上，可從文類定義與題材沿用切入檢視之。

1. 詩賦文類的定義

我們可以進一步地借用上節所提及的文類學概念，放進六朝詩賦兩種文類所產生的現象之中。詩、賦兩大文類，從起源的混淆不清，到作品質、量足以分庭抗禮，這個在前章已有論述。我們更需要確立的是詩、賦這兩種文類，被文學理論家賦予定義的過程、脈絡與流變歷史。文學理論原本是後設的工作，惟當創作者皆明白文類的差別性之後，文論家仍然必須煞費唇舌地去詮釋文類的源流與其特殊性、獨立性。我們可以確定的是，六朝文人或者是理論家，在創作、分類或者是詮釋詩、賦兩大文類時，並沒有發生混淆的可能性。那麼很顯然的創作者以一種主體的意志遊走在兩大文類的模糊處，試圖創作出兼兩者之長的嶄新作品甚至是新文類。於是本文在期待文類學對於六朝「詩賦合流」現象能夠作出釐析與演繹之前，必須先觀察文論家所定義的詩、賦與其風格、形式、題材與目的的差別，由差異、差別之間的含糊處，方能搜尋其相互滲流、援助與竄入的空隙、軌跡。這樣的分野本文首章已有類似的討論，然為求理論與文本的配合，本文於此處將細膩論證之。

⁴⁰ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，108頁。

《文心雕龍·詮賦》篇，開宗明義說了一段很耐人尋味的論調，我們已於前述：

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，師箴瞽賦。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。⁴¹

詩序指毛序的詩六義說，傳說指毛傳的登高能賦說。公卿、師箴身分不同，所謳歌以作為藝術情感表達的方式當然有所迥異。誠如前述，劉勰已經敏銳地察覺詩、賦的區隔，但面對賦如《詩》的神聖化，劉勰也唯有按照傳統，搬出劉向、班固之說。於是劉勰在兼顧傳統與事實的折衷下，仍然牽合回「詩自賦出」的系統下。其實整個六朝，詩賦始終被定位成兩個相當接近卻又南轅北轍的文類。曹丕《典論·論文》所定義的八種文類，合詩賦風格一併論述：

奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗。⁴²

其後的陸機則分十種文類，所提出的「詩緣情而綺靡、賦體物而瀏亮」已與上章論及，曹植、應瑒、李充亦有文論著作，大致尙未針對文類文體多有著墨。其後的摯虞《文章流別論》，討論到漢賦作品與《詩》的繼承處提及，

昔班固為安豐戴侯頌，史岑為出師頌，和熹鄧后頌，與魯頌體意相類，而文辭之異，古今之變也。揚雄趙充國頌，頌而似雅；傅毅顯宗頌，文與周頌相似，而雜以風雅之意。若馬融廣成上林之屬，純為今賦之體，而謂之頌，失之遠矣。⁴³

摯虞異常重視賦與《詩》的緊密聯繫，《文章流別論》進而定義賦與詩兩種文類的風格與形式，強調其限制性。

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。……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。

⁴¹ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，108頁。

⁴² 引自嚴可均，《全三古上代秦漢三國六朝文》，《全三國文·卷八》，1097~1098頁。

⁴³ 引自嚴可均，《全三古上代秦漢三國六朝文》，《全晉文·卷七十七》，1905頁。

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。……夫詩雖以情志為本，而以成聲為節；然則雅音之韻，四言為正，其餘雖備曲折之體，而非音之正也。

44

此段已於首章徵引。由此可知摯虞論賦，強調「風格」的限制；論詩時，則將重心放在「形式」上，或許是詩的風格已經由神聖化的《詩經》系統所決定，於是這兩段討論詩、賦文類問題的段落，就成為奇特的、沒有交集與共同點的形式拼貼在一起。

由此觀點我們可以進一步檢視對於「詩」、「賦」兩大文類定義最多的《文心雕龍》，按照上節所標出的風格、形式與目的三項文類核心指涉，分開割裂其文義脈絡。《文心雕龍》凡文體論之二十篇，首先多半先「釋名以彰義」，所謂的釋名彰義正是就文類的目的性作描寫。我們按照這些特質，可以將〈明詩〉、〈詮賦〉兩篇分析如下，首先我們可以將〈明詩〉分為以下四個部分：

大舜云：詩言志，歌永言。……是以在心為志，發言為詩。……詩者，持也，持人情性；三百之蔽，義歸無邪，持之為訓，有符焉爾。人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。

→文類的目的性

漢初四言，韋孟首唱，匡諫之義，繼軌周人。……暨建安之初，五言騰踊……及正始明道，詩雜仙心……晉世群才，稍入輕綺。宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋。……

→文類的風格史

夫四言正體，則雅潤為本；五言流調，則清麗居宗……至於三六雜言，則出自篇什……回文所興，則道原為始；聯句共韻，則柏梁餘製

→形式的補充與其對應風格

贊曰：民生而志，詠歌所含。⁴⁵

→文類起源之補充

⁴⁴ 引自嚴可均，《全三古上代秦漢三國六朝文》，《全晉文·卷七十七》，1905頁。

⁴⁵ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，5~6頁。

然而我們同樣的分〈詮賦〉為四部分，即可發覺在書寫中，劉勰處理上的差異性以及其語重心長之處，

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。……故劉向明不歌而頌，班固稱古詩之流也。

→文類起源與目的性

鄭莊之賦大隧，士蔦之賦狐裘……受命於詩人，拓宇於楚辭也……六義附庸，蔚成大國。遂述客主以首引，極聲貌以窮文。

→文類的形式成就與流變

秦世不文，頗有雜賦。漢初詞人，順流而作。……觀夫荀結隱語，事數自環……凡此十家，並辭賦之英傑也……太沖安仁……士衡子安……亦魏晉之賦首也。

→文類的大家與其引領之風格史

原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。……遂使繁華損枝，膏腴害骨，無貴風軌，莫益勸戒。贊曰：賦自詩出，分歧異派。寫物圖貌，蔚似雕畫。……風歸麗則，辭翦美稗。⁴⁶

→文類的風格修正與補充

由此我們可以看出劉勰與摯虞的共通之處與相異之處。劉勰較少著力在詩文類的形式問題，包含如何作詩、詩的必備條件等等，大抵而言劉勰認為只要秉持著詩文類的初衷與目的(感物吟志，莫非自然)，則不會有太多的出入，而一時代有一時代之風格，其實評論家也無從置喙。形式問題僅有最後劉勰提出了雜言、回文與聯句等詩的變體、別格，稍作說明，並且強調四言、五言仍必須謹守其相對應的風格與本位，作為〈明詩〉的總結，也作為詩文類脈絡中，形式的最低／最後底限。然而至於〈詮賦〉，在整篇的章法上則有些許不同。首先釋名彰義的部分，這一點前文已有討論，說明了賦文類的目的性，以及其起源論述上與詩、《詩》密不可分的核心價值。其次第二段劉勰提及，「鄭莊之賦大隧，士蔦之賦狐裘」「及靈均唱騷」，本應該是如〈明詩〉篇一樣，從《左傳》中賦的濫觴，繼續討論到《楚辭》、漢賦中的作品風格。但是劉勰顯然再次精密地、謹慎地重申賦文類形式的增補歷史與重要性。「受命於詩人」當然又是其強調的關鍵。而接下來

⁴⁶ 梁·劉勰著、黃叔琳注，《文心雕龍注》，7~8頁。

劉勰並指出的蔚為大國之後的，賦文類重要的兩個形式—「述客主以首引，極聲貌以窮文」。換言之，若無此兩形式，賦則不能稱之為賦。

於是我們可以發現，原本在想像中，賦的形式、體裁定義應較詩來的寬廣。詩需字數、句數整齊、押韻嚴謹，這是形式上創作者都明晰之處。然而如我們所見的，〈詮賦〉篇卻再再緊扣賦的形式義而言。顯然出乎我們意料的是，賦的要求並不較詩來得寬鬆。如果我們把字數、句數、押韻等視為「外在形式」；而文類的內部要求、文類技巧，視為「內在形式」的話，那麼賦除了「外在形式」有其規範之外，更需要較詩更文嚴謹而需要恪守不悖的「內在形式」。這個主客對答、極聲窮文的內在形式要求，雖然規範在文類內部，但是與風格、目的仍然不同。按照此規範，創作者還是可以書寫迥然有異的目的，並且展現出個人的才華與風格。不過就文類學的考察而言，正是因為賦之特殊的、被要求的「內在形式」是如此的強烈(這或許與簡師所提出的，口頭表演形式與貴遊活動互為因果，然此即不是本文處理的問題)，賦的仿擬性、遊戲性、競賽性與程式性才會顯得如此明顯。然而我們同樣不能因為此內在形式的規範，相為因果地去削弱賦的文學價值。在形式規範的嚴謹之下，創作者仍然樂此不疲地創作出風格如此多變、文采如此綺麗的作品。雖然「題材」受到「體裁」的絕大影響，但還是有如此多的題材被創生，這就不只是時代的風格歷史而已，而更雜揉了強力賦家的創造力。於是乎我們繼續詮釋〈詮賦〉篇下一段，則可以明白劉勰的書寫策略。正因為詩、賦兩大文類有如此不同的形式內外的問題，所以在劉勰的認知中，詩按照時代風格變遷，賦卻是主要依據大家的書寫驅動力前進，所以我們看到辭賦英傑十家、與魏晉賦首等人，他們的作品是有其個人性、私密性。因為公領域的題材、內部形式已經被大部分地決定了，然而他們舉變會新、窮聲變貌、含飛動、構深瑋，於是豎立了大家典範，並造就出引領時代的驅動力。

〈詮賦〉篇最末段實則與〈文章流別論〉同工異曲。因為賦的內部、外部形式都被限制了，所以目的、風格這兩大文類義稍有不慎即會有所偏差。在目的的偏差就是錯失了原初美刺的追求(無貴風軌，莫益勸戒)，在風格上的偏差就是流於雕琢形式(繁華損枝，膏腴害骨)，這兩者其實互為表裡。所以針對風格的修正、補充與導向正軌，此為劉勰與摯虞共同的期望，而這樣的期望與目的充分地表達進了文類的陳述之中，而呈現此特殊的現象。而唯有根據文類學，從文類的風格、目的等象限著手進行考察，我們才能觀察到詩、賦特殊的現象與差異性。

2. 題材上的詩繼賦用

由於上述本文將《文選》之分類，視為主文類所延伸出的「次文類」，那麼

在文類學討論中，所謂的「跨文類」的問題，也就值得被重視和討論。一般我們談到跨文類，論者或容易聯想到如「散文詩」或者是「小說化散文」這樣跨越大文類的議題，然而實際上次文類之間的跨越與他文類的合流，同樣也可以放進「跨文類」的討論中。就今日我們可見的、前人的研究資料而言，因為文類學主要的功能性在於對一文類進行「歷時性」的考察，而「跨文類」研究顯然牽扯到了「共時性」的問題，所以介紹文類學的著作幾乎很少討論到此問題。《比較文學論》中僅簡單提及，

我們注意到不同文類長期以來就是普遍地混合使用的，……文類不僅是發展變化、混合使用的，而且傳統的類型還可能混合成新的類型。……研究的重心也不在一種文學如何純粹單一地表現美，而是不同文類中存在的共通特性和文學類型之間的相互滲透漢相對獨立。⁴⁷

這樣概論性、簡要闡述顯然是不夠去討論文類之間千絲萬縷的發展模型。我們不妨實際地觀察證例。在上節引述到的，《文選》所分的賦十五類、詩二十三類的次文類中，僅有「哀傷」、「遊覽」兩類是詩、賦所共有的主題(當然如紀行賦與行旅詩；「志」賦與詠懷詩，顯然有些次文類中產生異名同實的雷同性)，且賦的主題不如洪順隆所定義的詩主題有用途、題材、超題材等類型，十五類都可以歸為題材類，且我們從《文選》將詠志自明的《鵬鳥賦》放進詠鳥獸類，即可發現《文選》賦分類中，秉持賦題進行詳盡的分類是很重要的分針。即便文本內涵與題目有所齟齬，仍然以題目為優先判斷的順位。

因為題材的互用、相滲，向來是前人研究六朝「詩賦合流」現象所切入考察的證例之一，那麼由此出發，我們是否可以進行一種判讀，在六朝大量出現的一些主要題材上，到底是由詩或由賦主導了一個題材大量出現並且流行的先後歷史？雖然本文前述提及，「題材」與「體裁」以一種相互影響、滲透、牽制與限制的互動方式出現，但是在充滿了貴遊文學主導下的遊戲性、競賽性、模仿性、玄意瀟灑的六朝，兼擅詩、賦兩種文類、熱衷於爭價逐新的強力作家(powerful writer 亦即後文的強力詩人)，顯然對於題材跨越體裁，使用非本色的文類創作不適合的題材這樣的活動，躍躍欲試。於是我們看到詩賦的題材產生了互換與交融涵攝的現象，大量出現。本文即就詠物、山水、哀傷、招隱這幾個詩賦共用的題材，以及其檯面下象徵的「詩賦合流」現象，稍作概說。

首先是詠物的部分。如我們熟知，歷代的詩選與賦彙排列的方式很不相同，

⁴⁷ 曹順慶，《比較文學論》，290 頁。

詩選大部分按照作家排列，而賦彙則依據賦主題，這與本節上述的，賦題所開展帶來的「絕對依歸」有很大的關係。然而在任何一本賦彙之中，我們不會看到所謂的「詠物」類。這是因為「詠物」本身即是賦作的重要因素——也是一個過大的分類，而無論「鳥獸」、「植物」、「山川」、「江海」、「天象」、「田獵」、「宮殿」、「武功」、「器皿」等類賦，鋪排吟詠必是重要的技巧之一。至於將「詠物賦」進行狹義的定義，並且將其從賦文類中拔擢而出，是近人的研究方行此工作。如廖國棟《魏晉詠物賦研究》，即將詠物下轄分為八，包括天象、地理、植物、動物、器物、建築、飲食等類，幾乎涵蓋各類型之賦作，⁴⁸可見詠物類、詠物題材實為賦文類的管轄文類。當然反對論者或許提出《詩經》體系之下，如〈周南·桃夭〉、〈檜風·隰有萋楚〉、〈魯頌·駟〉。餘詩如〈桃夭〉廖國棟已經進行分析，言其為興發之寄託，非專詠一物，至於〈隰有萋楚〉、〈駟〉兩篇，廖氏則視為「詠物體」的濫觴。⁴⁹

當然，在題材歷史的研究上，也並非係指詠物由《詩》而來，則不能作為賦的主流技巧與素材，或是不能回歸到六朝詩的題材之中。重點在於六朝詠物詩的大量出現仍然要了東晉之後，且此時的詠物詩所繼承的技巧顯然已經與《詩》南轅北轍。如果僅是對於「隰有萋楚，猗猗其枝」對於溼地上的萋楚姿態的簡要敘述、「駟駟牡馬，在坰之野。薄言駟者，有驕有皇。有驪有黃，以車彭彭。」⁵⁰這樣顏色、功用，進行三段疊唱式的歌詠，既無歷史、亦無典故，這不但與賦體「圖物寫貌」、「極貌窮文」有很大的差距，就算與六朝詠物詩以及那個競相仿擬、堆砌典故的詠物詩競賽的時空背景，亦多有扞隔。詠物由賦的重要技巧，在兩漢建安即被大量製作的情況下，到了東晉南朝，方為宮廷文學轉載翻貼，成為詩的題材之一，這正是詩題材引渡賦題材的佐證。

另外山水題材也面對同樣的問題。針對大部分的賦分類，如田獵、宮殿、物色、紀行、鳥獸、天象、地理、甚至是被歸入情賦的〈高唐〉、〈神女〉、〈洛神〉，我們很難去尋覓絲毫沒有描繪山川地貌、自然景色的賦作（當然除非是特殊主題，如詠器物賦、論文賦）。「模山範水」與「鋪采摛文」因為書寫的方便性、必須性，而以一种緊密的姿態與賦聯繫在一起。當然論者亦可提出所謂的「山水賦」，狹義地指涉如紀錄遊覽、描繪江海等主題的賦作。但是即便有所謂的狹義「山水賦」的存在，並不能遮蔽賦作以模山範水為一種重要技巧與興發題材的實際情形。上章在討論「物色觀」之處，曾經提及關於山水詩的起源論。雖然研究者如洪順隆認為山水詩濫觴於劉徹秋風辭等兩漢作品，然而深刻地描繪山水、轉

⁴⁸ 廖國棟《魏晉詠物賦研究》（台北：文史哲出版社，1990），13頁。

⁴⁹ 廖國棟《魏晉詠物賦研究》（台北：文史哲出版社，1990），14頁。

⁵⁰ 以上三《詩》引自屈萬里，《詩經詮釋》（台北：聯經出版社，1983）。

化玄言，仍然必須到了六朝謝靈運等大家的引動之後。

當然，對於山水詩的起源與義界，學界討論者頻繁。傳統論述都偏向於主張北方士人南渡，於是迷惑於南方山川美景、於是留連往返，這是外部驅動力。而內部文類才是江左之後、正始告終，文風丕變，於是書寫界開始大規模地回覆到太康時期的風格，爭價奇字，麗采百篇，很自然地就必須詭勢瑰聲、模山範水、錯比文華。所以山水賦對於山水詩的影響與發動，其實並不像詠物賦對於詠物詩的帶動那麼的直接、且有貴遊活動這樣的外緣背景作為背書。與謳歌典故、熱衷競賽的宮廷用途不同，山水詩或山水賦來自於一種共同的外部情感，並且配合著時代的演進與政局的遞換。所以更多論者熱衷於從外部關係與環境透析山水詩的出現。

但是我們如果回到〈文賦〉提出的，詩緣情、賦體物的限制上，觀察山水詩的出現，表面上描繪山水、體感自然的山水詩本質上已經悖逆了緣情而涉足進入了體物。但是如果這樣的論述，我們又將涉及到另外一個問題，即是《文選》中詩雖無明列詠物、物色一類，卻有遊覽、行旅一類；而賦雖然沒有玄言、緣情一類(情類並非緣情，而是描繪情慾並藉以行美刺之諫)，卻有哀傷、志等涉及緣情的問題，那麼用賦緣情、以詩體物，由〈文賦〉定調的兩大文類的基本框架，且非全然地越界崩解？不過如果我們進一步觀察作品，文類的越界、跨文類的書寫確實存在，然而卻尚未到崩解的刻度。文類間的本色與限制仍然是創作者考量與遵守的信條。

我們同樣可舉哀傷類中賦作的片段，

將命適於遠京兮，遂旋反而北徂。濟黃河以汎舟兮，經山陽之舊居。……歎黍離之愍周兮，悲麥秀於殷墟。……昔李斯之受罪兮，歎黃犬而長吟。悼嵇生之永辭兮，顧日影而彈琴。託運遇於領會兮，寄餘命於寸陰。聽鳴笛之慷慨兮，妙聲絕而復尋。停駕言其將邁兮，遂援翰而寫心。(向秀〈思舊賦〉)

然後弭節安懷，妙思天造。精浮神淪，忽在世表。寤大暮之同寐，何矜晚以怨早。指彼日之方除，豈茲情之足攬？感秋華於衰木，瘁零露於豐草。在殷憂而弗違，夫何云乎識道。將頤天地之大德，遺聖人之洪寶。解心累於末跡，聊優遊以娛老。(陸機〈歎逝賦〉)

若夫明妃去時，仰天太息。紫臺稍遠，關山無極。搖風忽起，白日西匿。隴鴈少飛，代雲寡色。望君王兮何期，終蕪絕兮異域。……或有孤臣危涕，孽

子墜心。遷客海上，流戍隴陰。此人但聞悲風汨起，血下霑衿。亦復含酸茹歎，銷落湮沈。……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。古皆有死，莫不飲恨而吞聲。（江淹〈恨賦〉）⁵¹

向秀與陸機兩賦的基本形態是很類似的，就是所謂的「極言其哀」，然後「終之以達」。⁵²這其實也是六朝的抒情文體的一種通識素養，我們可以從王羲之〈蘭亭集序〉與石崇〈金谷園序〉窺知一二。因為時間易逝、生命無常，所有在崇有貴無的六朝知識份子的認知中，最歡愉、喧鬧的場域，隨之而來的就是傷逝悼亡的哀傷，而哀傷到了極點，當然就是一種老莊式的超脫，於是「寤大暮之同寐，何矜晚以怨早」、「託運遇於領會兮，寄餘命於寸陰」。這並非是不哀傷，而是認真地體悟、體會、並且領略哀傷。現代文學中，朱天心曾對文壇新秀駱以軍做出評論，言其「比其他作家更認真一點地在哀傷」。⁵³這在說明在戲謔的後現代／後結構的文壇與書寫模式中，駱以軍以一種更拼貼更解構的框架去哀傷，由此同樣可以詮釋賦作的基本精神，那就是體感「哀傷」、吟詠「哀傷」、並且到了如江淹般，更典故化、旁觀化、冷靜地去堆砌「哀傷」、拼貼「哀傷」。這樣的賦作或許仍然出於緣情，但其終歸於體物。由此我們在看被後代視為程式化的謝靈運、謝朓等作家的山水詩，如曲終奏雅地釋放出了玄言的身影，如「始信安期術，得盡養生年」、「雖無玄豹姿，終隱南山霧」這樣的句子，他們「發乎景，止乎於情」的繼承與沿革所在。故詩不僅停滯在緣情，而賦的體物也未必全然以體物為初衷，這就是本文所謂的文類越界。然而在越界之中，又保持著兩大文類的基本限制。或許我們應該重新檢證所謂的「詩緣情」、「賦體物」的限制，或許是陸機對於文壇的越界，所做出的某種反動與修補、強化也未可知。

最後關於招隱的問題，其實較為單純。在追溯「招隱」這個次文類歷史上面，大抵來說沒有什麼爭議，都是將其源頭上溯自淮南小山〈招隱士〉一文。我們將序言抄錄於斯：

招隱士者，淮南小山之所作也。昔淮南王安，博雅好古，招懷天下俊偉之士。自八公之徒，咸慕其德，而歸其仁，各竭才智，著作篇章，分造辭賦，以類相從，故或稱小山，或稱大山。其義猶詩有小雅、大雅也。小山之徒，閔傷屈原，又怪其文昇天乘雲，役使百神，似若仙者，雖身沈沒，名德顯聞，與

⁵¹ 以上三篇賦作皆節選自梁·蕭統，《文選》（台北：藝文印書館，2003）〈第十六卷賦辛亥傷類〉，向秀〈思舊賦〉（234頁）、陸機〈歎逝賦〉（235頁）、江淹〈恨賦〉（242~243頁）。

⁵² 陸機於其〈大暮賦序〉中言，「故極言其哀，而終之以達，庶以開夫近俗」。引自嚴可均，《全晉文》卷九十六，2011頁。

⁵³ 語出朱天心為《我們自夜闌的酒館離開》一文之序，朱提及，「也許就是這樣吧，唯其比別人稍微認真一點在悲傷。……」收錄《降生十二星座》（台北：印刻出版社，2005），15頁。

隱處山澤無異，故作《招隱士》之賦，以章其志也。⁵⁴

雖然迄今我們已經不見以淮南大山為名的文人集團之創作，但是可以想見其賦作的抒情性、描繪性、與藝術特質或許不較〈招隱士〉一篇來的出色。其實「招隱」類之詩賦有相當程度的特殊性與弔詭性。按照文類目的而言，招隱類之目的在於招隱逸之士，故其風格與形式都應當凝聚出一種對於山川、荒野的恐懼、蒙昧、蠻荒之鋪排，我們可以參看淮南小山〈招隱士〉中的一些警句，如「罔兮沕，憊兮栗，虎豹穴，叢薄深林兮人上慄」、「虎豹鬥兮熊羆咆，禽獸駭兮亡其曹」，正因如此，按照其脈絡性而言，其與宋玉〈大招〉、〈招魂〉有許多共同的書寫策略與技巧。⁵⁵然而矛盾的是因為賦作的鋪排本色，對於山川景物的描繪仍然必須貫徹於該賦作之中。於是發展到了六朝的「招隱詩」，雖然作品並非屬主流，但是其基本型態、目的性已經改變，於是牽動了風格、書寫策略與技巧的轉向。招隱詩的兩位大家，左思與陸機，其作品皆收入《文選》。其中左思有兩首、陸機則僅一篇，摘錄於下稍作討論。

杖策招隱士，荒塗橫古今。巖穴無結構，丘中有鳴琴。白雪停陰岡，丹葩曜陽林。石泉漱瓊瑤，纖鱗或浮沈。非必絲與竹，山水有清音。何事待嘯歌，灌木自悲吟。秋菊兼餼糧，幽蘭間重襟。躊躇足力煩，聊欲投吾簪。(左思〈招隱詩〉之一)

明發心不夷，振衣聊躑躅。躑躅欲安之，幽人在浚谷。朝采南澗藻，夕息西山足。輕條象雲構，密葉成翠幄。激楚佇蘭林，回芳薄秀木。山溜何泠泠，飛泉漱鳴玉。哀音附靈波，頽響赴曾曲。至樂非有假，安事澆淳樸。富貴久難圖，稅駕從所欲。(陸機〈招隱詩〉)⁵⁶

「荒塗橫古今」象徵的是杖策招隱的腳步，已然穿今越古，踏出空間涉足時間；

⁵⁴ 引自洪興祖，《楚辭補註》(台北，藝文印書館，2003)，317頁。

⁵⁵ 漢代文人呈現出一種獨特的共同創作群體，進行相互仿擬、對話，我們也不應該予以忽略。此論證可參見鄭毓瑜於其〈直諫形式與知識份子——漢晉詞賦的擬騷、對問系列〉(收錄《中國文哲研究集刊》，2000·3，151~212頁)及新書《文本風景》(台北：麥田出版，2005)皆有提及。鄭氏由文體的模擬、轉化，探討漢代知識份子的「讀／寫不斷累積、交集的經驗，體現對於時代環境某種集體性觀點。」不過筆者亦提出不同的主張，不斷累積、交集是可能的面向，但筆者以為漢代「楚辭學者」(筆者將在王逸《楚辭章句》中收錄的作品之作者皆視為楚辭學者)對屈騷、宋賦的擬代，更核心的書寫重點在於對其檯面下的後設、翻轉與解構。淮南小山〈招隱士〉只是一個面向，我們從「九」文類更可以透析這個現象的完整面貌。此點筆者有〈從「九」到「七」——從《楚辭補註》出發觀察「九」體到「七」體的文類問題〉(投稿第十六期《輔大中研所學刊》，2006，待審中)一文，主要針對漢人所作的三篇「九」體(王褒〈九懷〉、劉向〈九歎〉、王逸〈九思〉)從文類學與英雄回歸等神話學理論出發，進行考察。

⁵⁶ 以上二詩引自梁·蕭統，《文選》，卷二十二詩乙招隱下，左思(316頁)，陸機(317頁)

而「躑躅」難安、「幽人」自得，招隱者卻遺失了原本的目的性與方向。招隱詩之趣味正在於作者初衷皆為招隱入世，但在途中為山川美景所迷惑，於是自身之所感所處與隱士不自覺地合而為一，在這樣「視域融合」(fusion of horizon)的體會之中，⁵⁷書寫者顯然背離了招隱的本義，而投身進入了「相對他者」的自然美景視域中，抑或是，作者的書寫目的、文類意義即是藉著山川、自然而對於生命的體認、知識份子短暫的仕途，進行逆覺與反思。由此而言，招隱詩實際上在六朝的地位，扮演著溝通玄言與山水兩大詩題材的重要角色。莊老其實未退，山水已然方滋，而兩種風格正是在書寫著面對山水清音，流連忘返、而因山水其形而媚其道的矛盾複雜的思緒之中，將本來屬於賦作的題材，引渡到了到詩作之中，且將全然體物、感物、對於蠻荒自然描寫的作品，改寫、挪移成爲了在山水中悟道、體玄的重要途徑。於是筆者可以做出不同於前人的論述，如果我們不去拘泥一些字數、句數、辭藻、語法或者是形式等細碎表徵的問題，而進一步從當時代對於文類的基本要求、限制出發，針對題材、書寫策略、目的、風格所進行考察，則我們將會發現，詩固然最爲賦的援助者，讓笨重的大賦在六朝起死回生，但是賦也成爲詩的貢獻者，提供了題材、目的、緣情的媒介。在實質上，表象下的、就文學理論意涵而言，詩的目的、風格、題材甚至是形式，都或多或少地產生了滲入賦元素的現象。不能否認的本節此處提出的滲入賦元素，較前人的「詩化」、「賦化」之認定，來得更爲深層、細膩而隱晦。但是這樣的賦化卻也是千真萬確、無庸置疑的。

此二節本文首先定義文類學、考察文類運用在六朝的情境，在嘗試將文類觀念實際運用於六朝「詩賦合流」現象。不過一並提及的是，前述所表露的是主要關於讀者／接受者閱讀與後設下的文類／文本，而產生的現象與界分，其實文類學研究者更提出創作者的文類意識。如陶東風定義曰，「文類文體是對某一文學類型(如詩歌)區別於其他文學類型(如小說)的文體特徵的概括。」⁵⁸換言之，按照陶氏，創作者在意識到需要創作的文類之先，就會產生對於體裁、詞彙、套話的前理解，而這些前置記憶則大量出現影響其創作內涵(不過本文同樣關注於題材→體裁的路向，並非認爲創作者的前理解不存在，⁵⁹只是不該忽略另外的作者意

⁵⁷ 「視域融合」爲當代文學、思想史研究上使用頻繁、頗具成果的論點，爲學者視爲公共論域(參見林師啓屏，《儒家思想中的具體性思維》(台北：學生書局，2004)，67頁)。此處徵引自張鼎國，〈「較好地」還是「不同地」理解？從詮釋學爭論看經典著書中的詮釋定位與取向問題〉，《中國文哲通訊》第九卷第三期，1999·9，87~109頁。

⁵⁸ 陶東風，《文體演變及其文化意味》，9頁。

⁵⁹ 關於創作者的「文類前理解」的問題，論者或許會提出《文心雕龍·才略》篇(166頁)的「休璉風情，則百壹標其志；吉甫文理，則臨丹成其采；嵇康師心以遣論，阮籍使氣以命詩，殊聲而合響，異翮而同飛」一段，對本文提出質疑。照傳統的解釋，應璩作〈百一詩〉；嵇康作〈養生論〉、〈聲無哀樂論〉；阮籍作詠懷詩八十餘篇，難道不是因爲其個人才性符合該文類的要求、特點與限制。不過本文以爲一來此與創作者對於文類的前理解關係並不大，首先創作者可以自選文

識的可能。這也正與黃師景進引據的支配性規範(dominant)不謀而合。⁶⁰不過從本文的觀點而言，賦其實正是一個支配性規範薄弱的文類(此點可由簡師考察賦體因子得見、關於支配性薄弱的特徵，前章本文稱其為「虛空性」)，正是因為缺乏強而有力的歸類特質，造就賦體擁有了較其他文類更為遼闊的接納／被接納空隙。故也成就了賦穿梭徘徊於其他文類之中，成為互久縈繞兩漢魏晉六朝甚至整個中國文學，文人揮之不去不願棄之的幽靈。

附帶一提的是，陶東風另外也關注如作者對文類接受的影響焦慮，以及超現實主義下的自動寫作理論的提出。⁶¹關於影響焦慮、誤讀理論本文於第四章將引用其觀點。至於自動寫作，本文以為東方正好產生一脈與之全然相反的傳統，從揚雄「讀千賦而善賦」的模仿論、與六朝類書的大量編撰、文人之間形構出的共同創作的、文化上的集體意識、前理解，⁶²都顯示擺脫作品的桎梏在東方的發生、是以一種更悖論、更逆反的路徑與趨向。

第三節、模山範水，巧構形似 ——現象學與六朝文學的交集

現象學與中國古典文學的結合，近來成為學界熱衷的研究方法，尤其是引介現象學觀念／主題進入六朝文學之中。而許多現象學中的重要議題，如「存有」、「時間性」、「空間性」、「被拋入性」、「此在存有」、「在世存有」、「超越性」、「意向性」、「主體性」等觀念，在橫向的移植之後，都好似與整個六朝所瀰漫的玄意幽遠，貴無崇有的清談風潮、危殆動盪的社會環境、敏銳細膩人性自覺，有著千

類，且在六朝作家通常兼擅數文類。至於我們以佳作的結果論來看，或許彼作者擅長彼文類、此作者擅長此文類，但這也是一種後設的文學史觀；又，筆者以為〈才略〉一段文字，也未必如前人所說的，在於說明作者才性與適合的文類關係，我們可以從相反的面向考察，作者有其擅長的文類如果能成立，那該文類形塑出的作者風格我們也同樣不該忽略。或許由〈百一詩〉才察覺到應璩之風采、由〈臨丹賦〉才彰顯了吉甫的文理。那麼這段就不再是作者與文類的關係，而是單純說明每個作家的不同才性而已。

⁶⁰ 黃景進，〈從「論文敘筆」看劉勰評論文類的方法與觀點〉，67頁。

⁶¹ 陶東風徵引布勒東(Breton, Andre 1896-1966)的自動寫作之理論，「……找一個盡可能有利於集中注意力的靜僻處所，然後把寫作所需要的東西弄來。盡你自己的所能，進入被動的、或約接受性的狀態。忘掉你的天才、才幹以及所有其他人的才幹。牢記文學是最可悲的蹊徑之一，它所通往的處所無奇不有。落筆要迅疾而不必有先入為主的題材，要迅疾到記不住前文的程度，並使你自己不致產生重讀前文的念頭」。氏著，《文體演變及其文化意義》，106頁。關於自動寫作本為超現實主義、達達主義繪畫藝術之下的一個支派，其促成超現實主義獨立於達達主義之中。論著如〈超現實主義宣言〉，收錄柳鳴九主編、丁世中譯，《未來主義、超現實主義、魔幻現實主義》(台北：淑馨出版社，1990)，236-342頁。或可參見網站超現實藝術與台灣文學，<http://www.srcs.nctu.edu.tw/joyceliu/mworks/mw-onlinecourse/project3/syllabus.htm>。

⁶² 關於此點，可參見鄭毓瑜，〈明清之際辭賦作品的哀江南論述〉，收錄《文本風景》(台北：麥田出版社，2005)，136頁。後文將進一步梳理鄭氏提出的見解。為鄭氏新書《文本風景》主要以空間學之主場立場作為連貫，除文類部分之外，與本文在論述交集區塊並不顯著，然鄭於六朝

絲萬縷的密切關係。也正是在許多外在條件都能更縝密而妥切的配合之下，故以現象學切入六朝文學的研究中，方能獲得許多斐然之成果與嶄新的視野。在本節中略作鳥瞰。

1. 王建元先生

王建元在旅美期間即以《Unspeakable, Heaven and Earth Have Their Great Beauty: A Study of Chinese Sublime》一文作為其畢業論文，關注中國文學中的 Sublime(王建元本身力主其應譯為「雄渾」、但王又因於行文中為求避免爭議，直稱為 S)自有一段長久的歷史。後撰〈現象學的時間觀與中國山水詩〉一文，其中加雜許多晦澀難懂的現象學術語，其收錄在鄭樹森主編之《現象學與文學批評》一書中。又有獨立專著《現象詮釋學與中西雄渾觀》一書，為其歷來所潛心專研之現象學、詮釋學、中西比較文學中的 S 等學思歷程，進行一統領整合式的詮釋。就本文所關注的山水詩而言，以寫作歷時性觀之，《現象詮釋學與中西雄渾觀》一書中討論山水詩的部分，較單篇論文〈現象學的時間觀與中國山水詩〉不但篇幅更長，且更為流暢，對於山水詩的認知也顯得更為廣泛、大開大闔，深入淺出。⁶³

另外《現象詮釋學與中西雄渾觀》一書，從對於 Sublime 的譯名討論起，第二章討論現象美學與中國山水畫，作者大量使用詮釋學者，如英加登(Ingarden)或讀者理論建構大師伊瑟爾(Wolfgang Iser)等論點，說明詮釋者的未確定性，以及製作出空白、留白的召喚結構。第三章作者列舉出《論崇高》與中國文學理論進行平行的對比，以及氣勢的探討。大抵來說，在王氏該年代，在引介西方理論的場域間以旅美學界引領風騷，而對於相關承接理論的分野也不如今日之狹義。今日我們已經確認詮釋學跟現象學的壁壘分明，部分詮釋學大師從現象學中汲取了豐富的養分，然而在實際批評的運用上，其始終在梳理兩種方法論而有所框囿。故針主要針對王氏該書第四章〈中國山水詩的空間經驗時間化〉，與〈現象學的時間觀與中國山水詩〉一文進行討論。

王氏〈現象學的時間觀與中國山水詩〉一文，開宗明義即提及，現象學的研究應該聚焦於山水詩之上。

……另一方面，兩個較為哲理性的範疇——「空間」與「時間」——近來也頗受中國學者關注。可惜的是，這些討論只廣泛地飲用中國古詩，而並不專

辭賦研究之貢獻亦難以遮蔽省略，故於此一提，備格待考焉。

⁶³ 上述之專書，鄭樹森《現象學與文學批評》(台北：東大圖書公司，2004 再版)、王建元《現象詮釋學與中西雄渾觀》(台北：東大圖書公司，1992)。

以山水詩為主要題材。……筆者認為，山水詩的研究與探討空間與時間的努力極為相得益彰。因為，山水詩應是一種表達「空間經驗」的藝術形式，其歌詠對象是自然景物。……至於這種「空間經驗」怎麼與「時間」產生關係，便是本文主旨所在。⁶⁴

山水詩出現於六朝，而《文心雕龍·明詩》篇的一句「莊老告退，山水方滋」又給爛熟於現象學的學者許多啟發與靈感，顯然山水之滋的情景，就是以莊老告退為代價。《莊子》許多篇章所提出的對時間的無力性、反可逆性、反被拋性、這都是讓現象學者見獵心喜的重要概念。王建元提及，

莊子的「時」卻又是標明人與生俱來之不完整性的基本向度。人與時常被並置：「命不可變，時不可止」（〈天運〉）；而因為人的運命與時間密不可分，故「與時具化」（〈山木〉）便是最臻理想的做人態度。……道家哲學的時間觀特徵應該是他雖然已被發展成一抽象觀念，但同時卻一直未與原本的「實在經驗」（lived experience）脫離。……不同的是，它（時間觀）已經具備了一個複雜的身分，變成了人的極限與天道的不可思議無窮無盡之間的一種中介作用。換言之，時間製造了一個緩衝地帶，使在時間之內的人生存在與客體萬象之長存得以建立協調共處的關係。⁶⁵

道家時間觀的體會之深、認知之廣，本來就是先秦諸子中較為深刻而精彩的，整個六朝的知識份子與創作模式，在瀰漫著一種玄言與清談的氛圍之中，自然很容易在現象學被引介的時候，找到其立基性、合理性與適法性。研究六朝詩史學者們多半都堅信，莊老不應倏忽告退，不至於煙消雲散不留痕跡，山水詩之所以能夠在玄言的外緣氛圍中興起，自然某些程度繼承了莊老的重要特質，這也是現象學之所以繼續操作的驅動力。

然而現象學者如早些的雅斯培((Karl Jaspers)與理論建構旗手馬丁·海德格(Martin Heidegger)，都在在標舉出線性、時間性的重要。在山水詩中我們很容易可以找到空間、客觀世界、外在現象界的描寫，但是對於時間則恐怕不是一個書寫的普遍原則。這也就是王建元要提出的，「空間經驗時間化」的背景。王氏在〈現象學的時間觀與中國山水詩〉文中，大量徵引梅洛龐帝(M. Merleau-Ponty)的超越性、不確定性等論點，並提出，

中國山水詩的空間歷程，其藝術形式唯一獨特的「時間化」(temporalization)

⁶⁴ 王建元〈現象學的時間觀與中國山水詩〉，收入《現象學與文學批評》，171~200頁。

⁶⁵ 王建元〈現象學的時間觀與中國山水詩〉，172頁。

的程序，藉此「時間化」的程序，詩人獲得其知識論與本體論的根據，從而臻至一種超越性的(transcendental)美感經驗。⁶⁶

在《現象詮釋學與中西雄渾觀》書中，王氏先舉羊祜典故與李賀〈古悠悠行〉一詩，並對於時間化作了更深刻的解釋：

這裡我們對上文所謂的空間經驗的「時間化」加以更詳盡的界定：當詩人登山遠眺，面對擴張延伸的浩瀚宇宙時，他在其詩中所表現的，往往是詠嘆大自然的「雄偉」美感之餘，企望自這磅礴的宇宙與本身生存的關係中獲取最深、最完整的了解。而這個與數不盡的外界(the numerous other)建立起一個「最高點的平衡」(maximun balance)，或直接對「它」作一「最接近知識論上的說明」(proximal epistemic articulation)的努力，卻極其明晰地表現於一個用時間範疇來詮釋空間意義的運作。⁶⁷

王建元使用了許多哲學術語與稍嫌拗口的語句來說明空間經驗如何被時間化，不過其實這個邏輯也並不是那麼不易理解。誠如王氏前述的例子，在詩人萌發天地、宇宙的概念之後，很容易就轉入一個對時間的感嘆詞、「悠悠」的情境與心理狀態。而這也就是詩人所建構起來的、王氏所謂的最高的平衡點。不過本文必為同意王建元所說，由於東方詩人缺乏一個形而上邏輯支撐，所以在面對直接的、直觀的、自然的刺激衝擊的瞬間，山水詩「所呈露出的雄偉經驗，與西的從屬於知覺和認知的時間範疇超拔離開而進入形上的空間論述的過程截然迥異」。⁶⁸東方文學同樣有從時間經驗回歸到現實地理、文化、空間與性靈情感的原型主題，如廖蔚卿即有〈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」〉一文，從標題即可釐析，詠古詩賦作品正是從時間範疇內部探索，並且回歸到實際空間與地理文化之中的信念與操作。⁶⁹另外六朝的玄言風氣也不可諱言的、提供了某種超越性的、形而上的氛圍，創作與思想、寓目與興情、體物與寫志，六朝詩、賦這兩大純文學就在創作者的身、心，內在思路與外在感官都產生自覺、後設與超驗的同時，有了異於前代的演繹。

然而無論如何，王建元「空間時間化」的觀念，確實給了往後的研究者相當適合於依循的徑路。而六朝主流的兩種文類——詩與賦——以及以之作爲載體的各種主題，如詠史、行旅、物色、遊覽、山水、贈答、應制，也因為往往皆深刻觸擊

⁶⁶ 王建元〈現象學的時間觀與中國山水詩〉，175頁。

⁶⁷ 王建元，《現象詮釋學與中西雄渾觀》(台北：東大圖書公司，1992)，137頁。

⁶⁸ 王建元，《現象詮釋學與中西雄渾觀》，138頁。

⁶⁹ 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

現象學最關注的時間與空間兩大主題，而成爲後進研究者的摯愛。後來執西方理論與古典文學融裁牛耳的鄭毓瑜，正依憑其獨特的敏銳感受，以及西方理論與六朝文學的吻合程度，而開展出一條康莊而成果沛然的坦途。

2. 鄭毓瑜先生

近年來鄭毓瑜於其所嫻熟的漢魏六朝古典文學研究中，一面引介西方理論，一面憑藉敏銳的閱讀感官，擘創出斐然成果。本文主要聚焦於其近年來被引用數也最爲頻繁的代表作—《六朝情景美學》一書爲主要的觀察檢視重心。⁷⁰

與現象學聯繫最爲密切的，當屬書中的第二章〈推移中的瞬間〉與第三章〈觀看與存有〉——從時間、一由空間——這兩個最受現象學喜愛的兩個核心觀念入手，針對相關的六朝詩、賦、銘、誄、序文、書信各種文類，作了相當全面的關照與處理。而正如前文提及，鄭氏汲取了如王建元等輩學者許多的養分與啓發，在〈時間中的推移〉第一章第一個小標題，鄭氏即用「空間沒入時間之中」，對於王建元所標舉出的「空間經驗時間化」進行更深刻的描繪與分析。文中先是舉出相關的描寫時節交替遞嬗之詩賦，並進一步提及，

春秋代序，冬夏交迭，「節變」連帶物化，直接刺激人的空間感知，於是透過「觀」、「瞻」、「臨」的親身參與，大自然的形物色也就同時佈建置身其中的「人」之生存場域，……因此由春至夏，自秋及東，景觀上陰陽慘舒的分明立判，就引帶出對四季年月這時間格度及其流移推展的清楚體認。然而這並不代表「時間」是被「空間化」而停止流動，有所貞定，相反地，「空間」幾已浸沒入「時間」洪流中，……根本來不及去停駐流連，只能事後去「憶故」、「思舊」，而突然「含瘁」、「增酸」。⁷¹

大抵上空間被時間吸納的概念，我們可以從王建元的論述中悉知一二，不過鄭毓瑜顯然用了一種更巧妙而東方式的論敘文筆，行文中即便不用許多生硬晦澀、佶屈聱牙的如梅洛龐蒂的徵引與摘錄，而是透過作者敏銳的體會去梳理作品的絃外之音。不過我們可以更進一步觀察，如鄭氏此處所徵引的詩賦原文，賦佔五首之三，

雲紛紛而夾轉兮，樹菸黃而殞落。詹孤游之流鴻兮，觀雲間之舞鶴。景曖曖而向頽兮，時冉冉而將薄。獨悲秋而淒慘兮，斂輕以裾歸暮。(褚淵〈秋傷

古」)，《幼獅學誌》，第3期，1983·5。

⁷⁰ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，台北：里仁書局，1997。

⁷¹ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，69頁。

賦》)

悲夫冬之為氣，亦何慄慄以蕭索。天悠悠其彌高，霧鬱鬱而漠漠。夜綿其難終，日晼晚而易落。伊夫時之方慘，曷萬物之能歡。猿長嘯於林杪，鳥高鳴於雲端。矧余情之含瘁，恆睹物而增酸。歷四時以迭感，悲此歲之已寒。(陸機〈感時賦〉)

側代序而饒感，之四時之足傷。若乃旭日始暖，蕙草可織，園桃紅點，流水碧色。……乃至炎雲峰起，芳樹未移，皞蘭生阪，朱荷出池。……及夫秋風一至，白露團團，明月生波，螢火迎寒。(江淹〈四時賦〉)⁷²

陸機〈感時〉一賦，與王建元所謂之「悠悠」天地的時間聯想，在順序上迥異。陸機賦名已題為「感時」，自然是因為春秋代序，時序漸冬，詩人感嘆四時遞嬗倏忽，未加珍惜，歲時已寒。這樣的感嘆直接聯繫著對於年華老去、傷逝青春的主題，這是從「生年不滿百」的古詩體系一路繼承而來。而當創作者本意初衷在於對一年之末的冬季歲寒進行檢討省思的時候，萬物的枯萎凋零本來就是賦家想當然爾的景象。所以雖然何雲端無高鳴之鳥，何林梢無嘲嘯之猿，這是放諸四季、四海皆準的自然景象，卻讓賦家觀之含瘁、睹而增酸，是何故也，就是創作者已經準備好要借用萬物、綜合情感，對於消逝的春夏秋，與早到的冬季進行控訴與感逝。褚淵〈秋傷賦〉也是相同的創作初衷。所以時間既無被空間化而暫留，空間也沒有因為時間化而區載，只是外在物色成為詩人控訴價值核心的崩解的一個最好的觀景台，而在創作者個體性的、小宇宙的無限上綱擴張蔓延之下，物色也正為之利用。所以「氣之動物，物之感人」，人同樣可以「以情動物」；「物色之動，心亦搖焉」，人心同樣可以搖盪物色。這所謂的「何夜無月，何處無竹柏」，也正是劉勰所說的，「寫氣圖貌，既隨物之婉轉，屬采附聲，亦與心之徘徊」的後半段，看似互文見義的「亦與心之徘徊」的真諦確解，可謂體會深刻、鞭辟入裡。

相對而言再觀江淹〈四時賦〉，除了上述的情感至外在環境的流程脈絡之外，「賦」文類的限制同樣影響了創作者的書寫價值判斷。屈就於賦體的本位，也就是「鋪排」這樣的特性，對於四時景物的鋪陳顯然是很適合的主題。如果就易於發揮進行材料取捨，那麼創作者的邏輯性就不如鄭毓瑜所理解的如此幽深隱微，而顯得單純明快的多。就鄭氏的理解，或許在詩文類中較能找到貼合的理路。如其徵引的，江道與張駿的詩作：

⁷² 轉引自鄭毓瑜，《六朝情境美學》，68~69。其詩賦作皆收在嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》中，〈秋傷賦〉(2866)、〈感時賦〉(2008)、〈四時賦〉(3140頁)。

勾芒御春正。衡紀運玉瓊。慶雲蔭八極。甘雨潤四垓。……嘉苗布原野。百卉敷時榮。鳩鵲與鶯黃。間關相和鳴。荼萍覆靈沼。香花揚芳馨。春遊誠可樂。感此白日傾。休否有終極。落葉思本莖。臨川悲逝者。節變動中情。(張駿〈東門行〉)

祝融解炎轡，蓐收起涼駕。高風催節變，凝露督物化。長林悲素秋，茂草斯朱夏。寒蟬向夕號，驚颿激中夜。感物增人懷，悽然無欣暇。(江逋〈詠秋詩〉)⁷³

當穿過如勾芒、蓐收這樣的特殊時序所隱喻的神聖時間瞬間，詩人萌發特殊的情緒，於是這樣的情緒與空間的紛擾達成某種和諧的共鳴，這樣的推論鄭氏進一步發揮，並且討論到了時間的過去、未來的某些不可逆性、瞬間的不朽性種種細膩而敏銳的現象，也引用了如海德格「在世存有」、雅斯培《存在與超越》中的感時傷逝的悲劇理論。在〈推移中的瞬間〉文最末，鄭氏徵引了史蒂芬·霍金《時間史》中對於時間亙古存在，不受現世人們情緒活動的論點，以及雅斯培、甚至是現代小說創作者韓少功的論述，說明人在流動時間中的被拋入性、回顧過去、抽身未來，看似毫無選擇之中，卻作了超越宿命的抉擇。就學術論文而言，或許鄭氏的某些論述口吻顯得有寫脫俗、近乎感性而流於抒情話語，然而在研究的獨到、敏銳與細膩的高度中，其自有其思路歷程與一席之地。

在第三章〈觀看與存有〉一文中，鄭毓瑜討論了六朝由品鑑人物到山水詩創作中隱含的寓目美學觀，就標題而言，顯然是更進一步將現象學中的重要觀念，人主體的存有特質與六朝詩進行結合。鄭嘗試提出「觀看」正式在六朝時成為創作者感官世界、體會人生的中介，於是六朝熱衷的「巧構形似」，也就顯的理所當然，其來有至。在文本作品討論方面，鄭氏主要傾力在謝靈運的山水詩。鄭毓瑜認為在謝靈運之前的物色寫景之詩，大抵以時間為主軸：

……這種春與樂、秋與哀(係指〈春可樂〉、〈秋可哀〉)構成的概念對應，無非就是「感物興情」最習以為常的約定模式。此種節令與人情的關係建立，明顯是由「人」這一方時間觀作基底，加強比附飾麗，就物色來說，主要作用在表徵「時間」。⁷⁴

⁷³ 徵引自鄭毓瑜，《六朝情境美學》，68頁。兩人詩作可見於遼欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》(台北：木鐸出版社，1988)，〈東門行〉(877頁)、〈詠秋〉(879頁)。

⁷⁴ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，148頁。

當然鄭氏之立論有其可靠之處，劉勰開宗明義地標舉出了「春秋代序，陰陽慘舒」的驅動力，說明了物之有異色，足以感動詩人，遠因當然是因為四時節氣的遞嬗。詩人心靈的時間觀與現實客觀世界的時間觀，在某種程度上衍開了一場趨近、吻合、交錯、分叉或者是漸行漸遠的戲碼，於是有了迥異的、繽紛的詩作。不過另外有一點也是我們應當注意的，誠如簡師對於漢大賦仿擬的定位，或許在「春可樂」、「秋可哀」的隱喻傳統、修辭軍團背後，有其文人集體仿作的制約性。夏侯湛詠〈春可樂〉、〈秋可哀〉、王廙詠〈春可樂兮〉、謝混詠〈秋夜常〉、湛方生有〈秋夜詩〉、孫綽有〈秋日詩〉，同樣詠春、同樣悲秋，有風有月、枯草斷木，但是詩人有獨特的創作情懷與技巧，大家戴著同等重量的手鐐腳銬，於是彰顯出才力的優劣高下。鄭氏續而論到：

……而不論是類性化或想像化的山川風物，顯然都並不佔據實存的空間。我們沒有辦法知道作者描寫的是哪一座山、哪一條水。……更遑論作者觀景的角度、方位與所經的種種個別細節了。⁷⁵

正因為謝靈運之前的山水詩人，在著重神聖時間的內在思維中，對空間所進行的忽略、相似化、放諸四海皆準的、融合虛擬與真實的描繪。也由此，作者帶出謝客與不同於前輩詩人放諸四海皆準的敘事聲腔，而孤高拔卓於前人之處：

當謝靈運在〈山居賦〉中一方面比較前人園林或是「勢有偏側」、「地闕周員」，或更重要的是「但觀其貌狀，相其音聲，則知山川之好」、「途路所經見也，則喬木茂林，綠畛疏石，側道飛流，以為寓目之美觀」……我們可以確定，靈運確是當代「寓目之美觀」最成熟且集大成之發揚者。⁷⁶

大抵來說鄭氏的論述頗為精準而敏銳。如其所說，「謝靈運山水詩的出現，正是詩人對空間與對於時間這雙方的關注，呈現消長盛衰的關鍵與分野的定點。」不過論述至此，鄭氏除了以更細膩的論述模型討論了六朝山水詩獨特的「觀看」之轉變，以東方式的論文口吻消解了詩間與空間的問題之外，並沒有看到標題中的另外一個重點「存有」以及其背後的現象學討論，到了結語處，鄭氏方徵引了知覺現象學大師梅洛龐蒂在〈眼與心〉文中所提及的，視覺的個體與與整全性、變動性與不確定性。

梅洛龐蒂(Merleau-Ponty)在〈眼與心〉一文中，曾針對畫家的視覺說到：「視覺是宇宙的鏡子或者聚集，……個體的宇宙能夠透過視覺開向一個共同的宇

⁷⁵ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，150 頁

⁷⁶ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，152 頁

宙。」……所以參考這樣一套視覺美學，來重新檢閱六朝人物品鑑與山水詩作……對象與觀者便在一體共存的新境中得到全新的表現。……所以觀看者就正參與一個構成當中、生機蓬勃的本然世界，當然也重新獲得安於真山實水中的自我。……

換言之，人的存在不只是思想情志，而景物也不只是情性的附屬、象徵而已。而是人與山水的彼此投入、互相依存，才是謝詩中具體、足以安頓的世界。

77

談到了人與自然的相互依存、相互涵攝。自然藉由創作者得到被觀寓、而創作者也藉由外在事物得到存有的再次確認，此處方較為關懷到如梅洛龐蒂所謂的「知覺現象學」中論述的核心。最後鄭毓瑜更提出六朝畫論家劉宗炳的語彙，說明山水「質而有靈」、所以能夠「以形媚道」。創作者的存在感與主體性，藉由「模山範水」、「巧構形似」於是找到生命中的一個安頓、宇宙裡的一方坐實，這是鄭氏對於六朝山水自然主義的創作者一脈相承的論調。

在書寫的列次上，這或許也是鄭毓瑜迥異於理論先行於文本的王建元，而開展出更豐沛斐然的接受史之緣故。總括而論，以西方理論(無論新穎或過時)進入六朝文學研究者，其實大有人在，如蔡英俊、顏崑陽、梅家玲、楊玉成、許東海、王文進等諸先生皆是其中之佼佼者。⁷⁸然而奉行現象學，而持之有故言之能成理者，此處僅提出兩人之見解稍作評述。

不過大抵來說，梅洛龐蒂的思想體系頗為繁雜，牽扯的層面亦廣。如主體與他者的概念後來影響了近來學界熱衷的後殖民主義、而其本身的思想層次也游動在現象學與結構主義之間。如果論及與六朝山水主題以及獨特的視域觀念較為相關的課題，在梅洛龐蒂為了與沙特《存在與虛無》⁷⁹分庭抗禮的著作《可見的與不可見的》，⁸⁰綜論了可見性、他者與可逆性這幾個重要的現象學概念。其間牽

⁷⁷ 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，166~168頁。

⁷⁸ 蔡英俊《比興物色與情景交融》(台北：大安出版社，1986)、《意象的流變》一書，以意象、美學等為切入六朝文學的方法論；顏崑陽關注於文類、文體、已如前述。楊玉成《陶淵明文學研究》(台北：政治大學中國文學研究所博士論文，1993)以人類學、社會學等當代視域，剖析陶淵明詩及其象徵的塢堡文化以及巫術傳統。梅家玲《漢魏六朝文學新論：擬代與贈答》(台北：里仁書局，2004)、王文進《南朝邊塞詩新論》(台北：里仁書局，2000)、許東海《女性·帝王·神仙》(台北：里仁書局，2003)、《另一種鄉愁：山水田園詩賦與士人心靈圖景》(台北：新文豐，2004)等著作，或從創作者的心靈圖式、空間想像、身分認同、性別情慾或贈答傳統作為切入點、觀察點或者是方法論，皆給予六朝文學研究別開生面、堂廡特大的新氣象。

⁷⁹ 沙特(Sartre Jean-Paul)著、陳宣良譯，《存在與虛無》，台北：桂冠圖書公司，1990。

⁸⁰ 梅洛龐蒂(M. Merleau-Ponty)《可見與不可見的》(Das Auge Und Der Geist : Philosophische Essays)一書無中譯本，本文參酌自施密特(James Schmidt)著、尙新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂：現象學與結構主義》(台北：桂冠圖書公司，1992)一書所徵引之部分。

扯到如知覺性、他性的概念，與六朝詩賦所熱愛書寫的、關於遷徙、行旅與物色遊覽的特徵，現象學觀念同樣有許多可以徵引、介入之處。本文擬置入於下節續談。

第四節、螢睹朝滅，露見日消

——現象學運用在六朝「詩賦合流」現象上的解讀

在前人的學位論文中，凡論及六朝，即便是鑽研斷代或專家的論文，對六朝獨特而具有時代性、外緣性的社會環境、政治氛圍、玄意幽遠的思想界、儒道兼修的知識份子社群、以及談空說有、貴有崇無的哲學論域，總會用上一章一節，加以著墨。這正是肇因於六朝此一時代的特殊性。當然，如果再談及政局紊盪、知識份子清談避世、危懼終日、朝不保夕的心態，〈金谷詩序〉中所說的「感性命之不永，懼凋落之無期」、⁸¹〈蘭亭集序〉中論及的「不臨文嗟悼，不能喻之於懷，固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔」，⁸²這其實是有些陳腔濫調的。但是我們不能忽略的，是當時的創作者對於文學的異樣拉抬、對於人格主體的自覺提昇、對於不朽的嚮往、對於煉丹遊仙、服散節令、清談玄言的迷戀，⁸³確實可以歸因於某種對於生命、死亡、人生、命運的不確定感、猶疑、徬徨、對於存有的質疑、對於生存價值的迷茫、對於時間的恐懼。而恰巧這正是十九、二十世紀之交的歐陸所興發的現象學，其理論所關注的核心依據。當然，泰西現象學者之所以建構出理論，是有當時對於歐洲的理性主義、科學危機所作的反思的層次在其中。然而，一旦關切到生命、死亡這種根源性的人性論問題，則放諸六朝、相信亦有其可觀之處。

本節開始，筆者繼續延續前段討論的議題。除了鄭毓瑜所徵引的，梅洛龐蒂的《眼與心》一文，經常作為溝通其所發展的「知覺現象學」與文學批評間的橋樑之外，梅洛龐蒂之《可見的與不可見的》一文同樣討論了許多重要的概念，足以提供文學理論與創作批評的空間。另外，在梅洛龐蒂重要的著作《知覺現象學》中，同樣談及他人與自我主體之間的觸覺、視覺關係，這一點給後來的後殖民以及其他若干理論思潮提供許多養分。《知覺現象學》中有一段經常為引述、關於觸摸與被觸摸的論述：

從一種角色變為另一種角色，我可以驗明被觸摸的手正是某一時刻觸摸的

⁸¹ 石崇〈金谷詩序〉引自《世說·品藻》第五十七則「謝公云：金谷中蘇紹最勝」一則，劉孝標所注，338頁。

⁸² 王羲之〈蘭亭集序〉引自嚴可均《全晉文》卷二十六，1609頁。

⁸³ 或許這種概論性的論調有失精準，不過本文此處僅作大範圍的概述、指出一般性的、跨時代

手……通過我的右手向我的左手展示一堆骨骼與肌肉，我剎那間便可預料到另一隻右手的覆蓋物或肉身，敏感而靈活，為了探索物體，我把它伸向它們。身體從認識過程的外部理解自身……，它誘發了一種反思，足以把它與對象區別開來。⁸⁴

梅氏這一段論述後半段稍嫌晦澀，施密特(James Schmidt)在《梅洛龐蒂：現象學與結構主義之間》(Maurice Merleau-Ponty: Between Phenomenology and Structuralism)書中，對此段話作了如下的詮釋：

觸摸和被觸摸之間的這種曖昧，乃「身體本身結構特徵」的曖昧。身體既是主體又是對象，既能「看」也能「被看」。……梅洛龐蒂在整部《知覺現象學》中，都力主反思前我思的不同理解。必須將它理解為肉身的意識，及肉身—主體。因此，肉體無疑只是世界其他對象中的一個對象。⁸⁵

在此施密特解決、或者說宣稱、重申了一些梅洛龐蒂的重要議題。首先就是受到近來學界所喜愛的後殖民論述中也非常重要的概念—「他性」。左手與右手對於其中之一而言是主體、另外一者就是一個異質觸感。異質的觸感同時也隱喻著異時間、異族群、異空間等種種他者的概念。另外一個同樣也是逐漸成為各學科都普遍使用、而被推崇成為共同論域的詞彙，也就是梅洛龐蒂在此提出的「互為主體性」(inter-subjectivity)。從「他性」與「互為主體性」⁸⁶的概念出發，確實相當適合於六朝山水詩，尤其是當書寫者進入異質的時間與空間，所延伸出來的異常於當下時空的特殊精神氛圍。如斯論述在如李師豐楙的研究成果中多可見，如李師所著之《憂與遊》、《誤入與謫降》等書，都在討論行旅的過程、由聖入俗、由常入非常的一些論題、並涉及人類學概念，由於與本文關係不大，故於此則不多作贅言。

不過本節嘗試延伸討論上述的「他性」問題。筆者於研究所入學甄試時曾以《六朝旅行文學研究》之研究計劃參加甄選，大抵來說西方的旅行文學起源甚

性的、小傳統性的、普世價值性的準則。

⁸⁴ 徵引自施密特(James Schmidt) 著、尙新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂：現象學與結構主義之間》，126 頁。

⁸⁵ 施密特(James Schmidt) 著、尙新建、杜麗燕譯，《梅洛龐蒂：現象學與結構主義之間》，126 頁。

⁸⁶ 「互為主體性」又稱「文本兼性」(inter-subjectivity)，後成為西方思潮的共論域，以符號學者、女性主義者克莉斯蒂娃(Kristiva)論證最為有名，其論述在於後來的理解文本、本身也成為一種文本，於是與古典、陳舊的文本呈現互文性。而按照符號學，文本本就不緊涵蓋文學作品、藝術、電影、文化、次文化、政治社會現象都被視作文本，於是互為文本性也就到處可見可被開展、被論釋。故此理論亦多為學者所跨學科地引用。

早，據學者稱可上溯自西元前五世紀 Herodotus 的史詩遊記創作。不過隨著近來阿裔的哥倫比亞大學教授薩伊德(Edward Said)的《東方主義》以及其帶起的後殖民思潮，進而影響旅行文學的研究——從原本關注旅行者在「出發點、起點」與「回歸點、終點」的記敘、書寫聲腔、創作者自我認知的差異，逐漸將觀點與重心轉移到了主體與他者、壓迫者與被壓迫者的關係上。於是許多後殖民所關注的議題，如性別(gender)、種族(race)、階級(level)等差別，被視為書寫旅行、紀錄旅行過程的最主要核心。原本的旅行文學研究也就因為後殖民的色彩強加竄入，而與原初的旅行文學以及理論漸行漸遠、分道揚鑣。但是就六朝詩賦的寫作而言，尤其是謝靈運前後，創作者開始嘗試在旅行途中，紀錄其觀覽之山川、以及山川變化、時間推移所造成的心靈變動。當然除了旅行之外，佇立於定點的眺望、登臨同樣出現了大量的作品。從旅行文學的觀點，我們可以很明確地感受到詩、賦兩大文類相互引動的一個契機。從詩作來說，從詩題我們就可以發掘出許多線索，如陸機〈赴太子洗馬時作詩〉、〈赴洛道中作之一〉、〈之二〉、謝靈運〈於南山往北山經湖中瞻眺〉、〈石壁精舍還湖中作〉、鮑照〈從臨海王上荆初發新渚〉、謝朓〈之宣城郡出新林〉等皆在詩題即著名，是實際的旅行與動態中的創作，另外如駐足一處、遠眺的詩作更是不勝枚舉。我們可以從《文選》各類詩中，舉出詩作片段，作為佐證：

汎汎東流水，磷磷水中石。蘋藻生其涯，華葉紛擾溺。采之薦宗廟，可以羞嘉客。豈無園中葵，懿此出深澤。亭亭山上松，瑟瑟谷中風。風聲一何盛，松枝一何勁。……(劉楨〈贈從弟〉)⁸⁷

翡翠戲蘭苕，容色更相鮮。綠蘿結高林，蒙籠蓋一山，中有冥寂士，靜嘯撫清絃，放情凌霄外，嚼蕊挹飛泉，赤松臨上游，駕鴻乘紫煙，左挹浮丘岫，右拍洪崖肩。借問蜉蝣輩，寧知龜鶴年。(郭璞〈遊仙詩〉)⁸⁸

杖策招隱士，荒塗橫古今。巖穴無結構，丘中有鳴琴。白雪停陰岡，丹葩曜陽林。石泉漱瓊瑤，纖鱗或浮沈。非必絲與竹，山水有清音。……(左思〈招隱〉)⁸⁹

在昔無酒飲，今但湛空觴。春醪生浮蟻，何時更能嘗。肴案盈我前，親舊哭我傍。欲語口無音，欲視眼無光。昔在高堂寢，今宿荒草鄉。一朝出門去，

⁸⁷ 劉楨〈贈從弟〉，引自梁·蕭統《文選》，345頁。

⁸⁸ 郭璞〈遊仙詩〉，引自梁·蕭統《文選》，313頁。

⁸⁹ 左思〈招隱〉，引自梁·蕭統《文選》，316頁。

歸來夜未央。(陶淵明〈挽歌辭〉之二)⁹⁰

荒草何茫茫，白楊亦蕭蕭。嚴霜九月中，送我出遠郊。四面無人居，高墳正
嶢峣。馬為仰天鳴，風為自蕭條。(陶淵明〈挽歌辭〉之三)⁹¹

戚戚苦無悰，攜手共行樂，尋雲陟累榭，隨山望菌閣。遠樹曖阡阡，生煙紛
漠漠……不對芳春酒，還望青山郭。(謝眺〈遊東田〉)⁹²

大抵而言，上列詩之內容《文選》分屬為不同文類，或贈答、或招隱、或遊覽、或遊仙，或挽歌，雖然隨著時代的不同，在書寫景色的描繪上有層次的差異、實際鏤刻細膩程度的不同，但是詩人在書寫各種情感之初，開始從當下駐足、行旅所見的真實風景開始的情感注入，這一點是可以想見的。如公幹「蘋藻生其涯，華葉紛擾溺。采之薦宗廟，可以羞嘉客」、「豈無園中葵，懿此出深澤」等句，詩人主體作為欣賞的過程，並且對於草木、風月產生歎哀；景純〈遊仙詩〉雖然盡是想像出來的虛擬空間，但是如「中有冥寂士，靜嘯撫清絃，放情凌霄外，嚼蕊挹飛泉」之句勢，顯然景純從靜坐隱士的視域望出去，而寓目所即的飛泉、松柏、浮雲之景，並非只應天上有，深山幽谷同樣能見此景此物。太沖「杖策招隱士」、玄暉「攜手共行樂」，這都是詩人主體性的動作在先，而情感被刺激、凝練越發在後、陶潛更虛構出自身百年之後的物色情景，穿梭在真與幻、生與死之間，進行了一場虛構的、生死之際的旅行，同時隱喻著生命的這趟一去終返這樣的宿命——這個六朝知識份子無時無刻不念茲在茲，朝思暮想卻難以跳脫的——永恆命題。而這些詩中呈現出的主體性的自覺、視域的多層次、縝密的描繪景緻，這早已經超出了《詩經》「興」或「比」系統之下的、單純從景物直接歸結情感的過程。而與曾經引領大時代風騷數百年之久的巨龍賦體的壯大興盛，有極其密切的聯繫。主體「我」、詩人「我」、作者「我」已不像詩經時代，平板的從桃花灼灼、黃鳥啾啾直接帶出感情，而是對於週遭的異樣空間，進行一種陌生化、他者語調口吻的書寫，並且進一步的產生鋪排堆砌、極貌窮文，雖然仍受限於體制不同，未必「字必魚貫」，不過「模山範水」的圖繪佈景，顯然是受了賦的左右，遞用了賦技巧、賦特質後的結果。

誠如前節提及，賦除了在次文類、主題上的引領其他文類風潮之外，對於「物

⁹⁰ 陶淵明〈挽歌辭〉三首之三，引自清·逯欽立《先秦漢魏南北朝詩·晉詩卷十七》，1012~1013頁。

⁹¹ 陶淵明〈挽歌辭〉三首之三，引自梁·蕭統《文選》，415頁。

⁹² 以上詩作皆徵引自梁·蕭統，《文選》，劉楨〈贈從弟〉(345頁)、郭璞〈遊仙詩〉(313頁)、左思〈招隱〉(316頁)、陶淵明〈挽歌辭〉(415頁)(《文選》僅選三首之一，三之二首參見逯欽立，《先秦漢魏南北朝詩·晉詩卷十七》，1012~1013頁)、謝眺〈遊東田〉(325頁)。

色修辭」傳統、行旅、遊覽的描繪，這本來都是屬於賦文類在創作之初、借以引動情緒的外部中介力量，並促使創作者萌發情感、詞彙、文章脈絡的核心驅動力。雖然《文選》中列出賦有「紀行」、「遊覽」等主題，但是賦的本色當行正是在移動中、或者是登臨遠眺中所書寫的紀錄，或者是針對遊覽通過的地貌、風土，進行鋪排性的極貌窮文，這一點無關是羽獵類、都城類、宮殿等類，皆可謂大同小異。我們同樣可以從《文選》所選之賦作中挑選幾個類例：

登茲樓以四望兮，聊暇日以銷憂。覽斯宇之所處兮，實顯敞而寡仇。挾清漳之通浦兮，倚曲沮之長洲。背墳衍之廣陸兮，臨泉隰之沃流。北彌陶牧，西接昭丘。華實蔽野，黍稷盈疇。(王粲〈登樓賦〉)⁹³

瀾迤平原，南馳蒼梧漲海，北走紫塞雁門。施以漕渠，軸以崑崗。重江複關之隩，四會五達之莊。(鮑照〈蕪城賦〉)⁹⁴

爰定我居，築室穿池，長楊應沼，芳枳樹籬，游鱗灑灑，菡萏敷披，竹木蓊藹，靈果參差。(潘岳〈閒居賦〉)⁹⁵

於是臺如重壁，達似連璐，庭列瑤階，林挺瓊樹，皓鶴奪鮮，白鷗失素，紈袖漸冶，玉顏掩姱。……若迺申娛翫之無已，夜幽靜而多懷，風觸楹而轉響，月乘幌而通暉，酌湘吳之醇酎，御狐貉之兼衣，對庭鶉之雙舞。(謝惠連〈雪賦〉)⁹⁶

從眼前所見之景，以創作者為主體而身觀目寓，這顯然是賦的創作核心。當然，在鋪陳的過程中，僅有主體週遭的事物，終有寫盡、枯竭之時。於是進入歷史、透過想像、操作虛擬就成為繼續鋪排的驅動力。王粲繼而以本文原型的書寫，進入歷史(按照廖蔚卿之說，遠望當歸本是中國文學的永恆主題)，從通浦、長州的遼闊風光，追念到「悲舊鄉之壅隔兮，涕橫墜而弗禁。昔尼父之在陳兮，有歸歎之歎音；鍾儀幽而楚奏兮，莊鳥顯而越吟」人同此心、同此理的情感依據；而鮑照則是遵循漢大賦的都城書寫範式，對於蕪城的歷史進行追憶，「故能參秦法，佚周令，劃崇墉，剗濬洫，圖修世以休命。是以板築雉堞之殷，井幹烽櫓之勤，格高五嶽，褒廣三墳，峯若斷岸，轟似長雲」。⁹⁷至於潘岳、謝惠連則是極盡鋪張、誇飾、想像之能事，將自家門庭、通俗雪景，搭配上典故、歷史、虛構的對

⁹³ 王粲〈登樓賦〉，引自梁·蕭統《文選》，166頁。

⁹⁴ 鮑照〈蕪城賦〉，引自梁·蕭統《文選》，170頁。

⁹⁵ 潘岳〈閒居賦〉，引自梁·蕭統《文選》，229頁。

⁹⁶ 謝惠連〈雪賦〉，引自梁·蕭統《文選》，198頁。

話情節，透過妙筆而一洩千里。當然，或許創作者有時代的不同、際遇環境的差異。換言之，當時仍有「書房型」的創作者，僅是立於案前，就開始虛構假山幻水，然而這也正是筆者過去所探析之旅行文學的核心議題所在。旅行者的肉體或許未曾移動，然而在精神上進入了歷史或者是虛幻的想像空間中，或者是肉體與心靈同時的躍動、或者是在旅行的過程中，精神經歷了更豐富、更動魄、更光怪陸離的饗宴，於是身與心到達一種極端的不和諧時，出發點與回歸點也就發生了錯軌、南轅北轍。這正是旅行文學研究所探討的核心價值，這種現象在六朝的詩賦中普遍的展演。當然，在本文一脈承繼的論述，這樣的移動、想像、虛擬、極其鋪張聲色之能事，本當屬於賦的本位、賦的創作典型與特色。

如果我們進一步從「登臨」、「遊覽」、「遠眺」、「寓目」這樣共同的主題出發，細膩的爬梳，這不正是賦體繼承所謂的「登高能賦可爲大夫」傳統的詮釋與證釋嗎？相對來說，詩作在情感方面，開始描繪詩人的主體感受，被拋入異質空間、他者環境中所產生的情緒上的變化、或者是開始書寫登臨的感受、行旅的情境，並且嘗試紀錄出發點、回歸點之間、創作主體情緒心理上的迥異變化，這也是時至六朝甫開始的特性。這已經顯然與《詩·黍離》單純就旅人心情的單調書寫、或者是〈抽思〉、〈涉江〉一些平板的謫降之感，更細膩、更複雜也更具有討論意義。從此我們可以更清晰地展望出詩、賦兩大文類之間在六朝所產生的意涵上、內容上的重大變革與突破。

在討論完從現象學的觀點出發檢視詩、賦的特殊現象之後，本文打算借用海德格《存在與時間》中的幾個概念，配合六朝詩、賦兩大文類的共同特質，進行一些更爲細碎對比的批評與剖析。誠如本文前述，在發表研究成果之初開宗明義宣言要使用現象學、詮釋學、或後殖民、旅行文學理論來詮釋六朝詩賦的研究者，其實不在少數。但是真的舉列出某部歐陸思潮大作，並且逐一貼合回當時帶文本的書寫法，其實並不多見。研究者大多宣稱以一種折衷式的、具有東方色彩的理論模式進行論述，在檯面下對於理論進行了接受、變造與轉化、前理解的工作，不過這其實是有可能產生偏頗的。而在現象學一系列的大師系譜與著作中，《存在與時間》堪稱是最爲晦澀難懂的鉅作。然而此書的出版，對於當時代的文學批評、心理學、社會學、語言學、人類學等學科無不受到其影響與衝擊，換言之，其與文學批評的聯繫並不薄弱，然而往往由於語言的隔閡、以及整個歐陸哲學史的一脈相承的問題。在研究成果中我們很容易看到海德格、線性時間、被拋入性等等其重要的術語，然而卻幾少能夠閱讀其原文章句。在此本文試圖歸返原文原典，作爲引用理論的可靠依據。

⁹⁷ 王粲〈登樓賦〉，收錄《文選》，167頁。

大抵而言本文打算關注《存在與時間》中的兩個議題，與六朝詩、賦的主題進行聯繫，分別是「煩」的觀念與「死亡」的觀念。首先是「煩」的問題，這個翻譯在東方語彙中顯得很饒舌，在漢語中「煩」本來僅是一個動詞，但是在《存在與時間》中視煩為一個獨立存在的概念、與日常生活緊密結合、俯拾即是觀念、或者可以說是人與生俱來、凡在世存有時必然遭遇、凡在此之存在必然擁有的觀念—「煩」。在第四十一節〈此在之存在——煩〉一節中，海德格提及，

因為在世本質上就是煩，所以在前面的分析中，寓於上手事物的存在可以被理解煩忙，而與他人的在世內照面的共同此在共在可以被理解為煩神。寓於…的存在是煩忙，因為這種存在作為「在之中」的方式是被它的基本結構，即煩，規定著的。⁹⁸

後文中海德格更引述了古代神話預言，說明煩的與生俱來性，

這一前存在論的證據之所以具有特別的意義，還不僅因為它一般把「煩」看作人的此在「有生之時」隸屬的東西，而且還在於「煩」的這種優先地位視同把人看做軀體(泥土)和精神的複合體這一熟知的看法聯繫在一起而出現的。……這一存在者的命名(homo)不是著眼於它的存在，而是就組成它的東西(humus)而言的。至於這一形構的「源始」存在應在何處得而見之，則是由農神即「時間」來判定的。⁹⁹

在理解之後我們可以做出這樣的判斷，海德格引述這個祁克果也相當熱衷的預言，只是為了再次重申「煩」，而且煩不是由人開始初生具備這麼單純，甚至是煩造就了人的命名、初生與命運。這樣的互相涵攝的緊密關係，看似弔詭，但是其實其發動與出產其來有致。現象學發動於歐洲大陸理性主義以及工業革命將達到頂點的前夕，在胡塞爾《歐洲科學危機與超越現象學》(台北：桂冠圖書公司，1992)一書揭竿起義之後，海德格《存在與時間》以及其他的論著中，有許多部分是直接將矛頭對準理性主義的旗手笛卡兒《沉思》中的一些論述。於是整個現象學史大部分被定調成對於理性、規範、實證的風潮的一種反動與省思。這樣的土壤相當適合放在政局板蕩、人世飄搖的六朝，而讓我們可以從詩、賦兩大主流文類的創作中，搜尋到一些類似的共感與「煩」性。

⁹⁸ 海德格(Martin Heidegger)、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》(台北：桂冠圖書，1990)，368頁。

⁹⁹ 海德格(Martin Heidegger)、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，384頁。

或許「煩」這樣的詞彙不夠精準，一時之前我們不容易跟六朝詩賦逕行去連結，《存在與時間》一書譯者在最後術語的討論處，有幾段對煩更進一步的詮釋，

此在在世的本質是 Sorge，Sorge 在德文中一般作「憂慮」、「擔心」、「操心」解，海德格選用這個詞，主要指人生在世過程中面對無線繁雜多樣的可能性進行選擇的一種基本狀態。……「煩」分成兩個層次，日常在世或者和「外物」打交道，稱為”Besorgen”，譯作「煩忙」；或者和「他人」打交道，稱為”Fursorge”，譯作「煩神」。……「煩」的三個基本環節以及本真、非本真樣態的整體性結構是由時間性(Zeitlichkeit)來照明的，就是說，存在本身只有在「時間」(Zeit)中方能展現出來，正因為如此，時間被海德格稱為存在本身得以展現的”Horizont”。¹⁰⁰

Horizont 也就是近來學界廣泛使用的詞彙「視域」(horizon)，由此段我們可以明白德文中前語、後綴的縝密意含，以及海德格對於語言創造的創意與活耀的書寫能量，並且更為精確的掌握海德格「煩」的各種層次。然而人既然被拋入在時間、空間中，注定了當下存有的面貌，那麼與週遭外物的互動、交融就成為了必然性。然而在特殊的六朝時代，是否煩憂、對於外物的牽掛、對於人間的徬徨、憂鬱，是否深刻的根植人心，我們可以舉幾個簡單的例證。

王戎喪兒萬子，山簡往省之，王悲不自勝。簡曰：「孩抱中物，何至於此？」王曰：「聖人忘情，最下不及情。情之所鍾，正在我輩。」簡服其言，更為之慟。(《世說新語·傷逝第十七》)¹⁰¹

孫子荆以有才，少所推服，唯雅敬王武子。武子喪時，名士無不至者。子荆後來，臨屍慟哭，賓客莫不垂涕。哭畢，向床曰：「卿常好我作驢鳴，今我為卿作。」體似真聲，賓客皆笑。孫舉頭曰：「使君輩存，令此人死！」(《世說新語·傷逝第十七》)¹⁰²

王戎喪兒、子荆悼唁為兩則常為徵引、令人動容的故事。山簡以聖人無情的角度，以王戎之子不過是孩抱的物件，然而王戎所謂的「情之所鍾，正在我輩」，同時感染了山簡；而孫子荆仰首對天聲嘶力竭，我們可以從諸篇章中察覺到六朝知識份子面對無情／多情、仿擬莊子的偽裝／偽莊之間，卻始終無法超越而抽離，而凝鍊出的一種面對情感、死亡、憂愁、歎逝、哀傷的獨特情緒。六朝的莊老思想

¹⁰⁰ 海德格(Martin Heidegger)、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，584 頁。

¹⁰¹ 宋·劉義慶著、劉孝標注，《世說新語》(台北：世界書局，1962)，401 頁。

¹⁰² 宋·劉義慶著、劉孝標注，《世說新語》，400~401 頁。

整體於是緊扣著情感的這條脈絡，無論是談空說有、崇有貴無，都是與有情與否進行連結。許多思想家、知識份子嘗試追尋莊老的道路走忘情一途，但是終究注定了在顛沛流離、朝不保夕的年代中，為因為生死、外物的變遷、消長、興衰而動搖。終於心念電轉，將思路念及自身存有，關注層次回扣到本我意識。洪順隆《六朝詩論》中最後一篇論文，專討論謝朓詩中的「危懼感」，而這樣的危懼感，正是直接根植於人生來具備的憂慮、煩神之本質所致。¹⁰³

再從王戎喪兒一則，繼續討論《存在與時間》中的另外一個大主題——「死亡」的意涵與作用性。當然「死亡」未必是現象學甫關注的議題，東方論述中論及六朝，如魯迅、王瑤等早期學者皆已關注如服食、藥、酒、以及漢代樂府、六朝山水行旅諸詩，正是來自於六朝特殊的、面對死亡的危殆感。¹⁰⁴在其書中海德格花費了相當多的篇幅討論死亡的問題，而死亡這樣的關鍵詞又與煩、日常生活、此在存有、本真的等等重要觀念有著千絲萬縷的密切聯繫。本文且徵引幾段較具代表性的論調，以說明之，

……存在到頭在生存論上等於說：向終結存在。最極端的尚未具有此在對之有所作為的那種東西的性質。終結懸臨於此在。死亡不是尚未現成的東西，不是減縮到極小值得最後懸欠，它毋寧說是一種懸臨(Bevorstand)。……懸臨於前的可能是一場暴雨、房舍的改建、一位朋友的到來，因此就可能是現成在手的存在者、上手存在者或共同在此的存在者。

只要此生存在著，它就實際上死著，但首先和通常是以沉淪的方式死著。……生存、實際性、沉淪標畫著向終結存在的特徵，因此對生存論的死亡概念具有組建作用。死，就其存在論的可能性著眼，奠基於煩之中。¹⁰⁵

簡而言之，對於死亡的一種等待、一種存在著、在世存有就勢必與生俱來的守候，這其實是造成煩的重要核心。而這樣的懸臨感，與洪順隆所提的——謝朓的之危懼感有其異曲同工之妙，且這樣的懸臨可以視為六朝創作者在文本中所瀰漫的一種共性。海德格繼續闡釋死亡的到臨前夕，對於主體與週遭的旁觀者的、心靈感

¹⁰³ 洪順隆，〈謝朓作品所表現的危懼感〉，收錄《六朝詩論》(台北：文津出版社，1985)，194~230頁。

¹⁰⁴ 參見魯迅，〈魏晉風度及文章與藥與酒之關係〉，以及王瑤〈文人與藥〉、〈文人與酒〉二文，收錄《中古文學史論》(台北：長安出版社，1982)。魯迅提及阮藉、嵇康之差異，「阮籍竟做到『口不臧否人物』的地步，嵇康卻全不改變。結果阮得終其天年，而嵇竟喪於司馬氏之手，與孔融何晏等一樣，遭了不幸的殺害。這大概是因為吃藥和吃酒之分的緣故：吃藥可以成仙，仙是可以驕視俗人的；飲酒不會成仙，所以敷衍了事。」，藥、酒、狂放、死亡，魯迅已然關注。至王瑤更進一步論述之，下文有徵引。不過本文以為現象學視角較東方更為適切、遼闊之處在於，對於時空的聯繫、對於死亡與空間、存有的追認，皆在現象學中有更多發揮。此觀點本文於結論處亦論及之。

受細膩的變遷，

有所掩藏而在死亡面前閃避，這種情形頑強地統治著日常生活，乃至在共處中「最親近的人們」恰恰還經常勸「臨終者」相信他將逃脫死亡，不久將重返他所煩忙的世界的安定的日常生活。這種「煩神」幫著她更充分地掩藏最本己的，無所關聯的存在可能性，想通過這種辦法把他帶回此在。常人就以這種方式**為提供對死亡的持續的安定而煩忙**。這種安定作用其實卻不只對「臨終者」有效，而同樣對「安慰者」有效。¹⁰⁶

「死亡」長存於人的存有之中，因為人總有一天會死，沒有人懷疑人會死，而這樣的觀念就始終懸浮在將死之人與其身邊的人週遭。而這樣的懸臨其實是在六朝詩賦的創作中其實是非常重要的。由於朝不保夕普世價值，每個人都同時處在立即扮演臨終者或者是安慰者的角色。而死亡表現在許多的主題中，又以贈答、行旅兩類最為深刻而常見。其實贈答肇因於對方即將遠行，這其中是有其聯繫性與脈絡性的。下文徵引關於死亡書寫的詩、賦作品，進一步說明，

……苟蔽微以繆章，患過辟之未遠。悟山潛之逸士，卓長往而不返。陋吾人之拘攣，飄萍浮而蓬轉。察位儷其隆替，名節灌以隳落。危素卵之累殼，甚玄燕之巢幕。心戰懼以兢悚，如臨深而履薄。夕獲歸于都外，宵未中而片作。匪擇木以棲集，黜林焚而鳥存。(潘岳〈西征賦〉)¹⁰⁷

黃初四年正月。白馬王、任城王與余俱朝京師。會節氣。到洛陽。任城王薨。至七月與白馬王還國。後有司以二王歸藩。道路宜異宿止。意毒恨之。蓋以大別在數日。是用自剖。與王辭焉。憤而成篇。

秋風發微涼，寒蟬鳴我側。原野何蕭條，白日忽西匿。歸鳥赴喬林，翩翩屬羽翼。孤獸走索群，銜草不遑食。感物傷我懷，撫心長太息。

虛無求列仙，松子久吾欺。變故在斯須，百年誰能持。離別永無會，執手將何時。王其愛玉體，俱享黃發期。收淚即長路，援筆從此辭。(曹植〈贈白馬王彪〉)¹⁰⁸

潘岳〈西征賦〉大抵上筆觸延續紀行賦的傳統，對於軍容壯盛、歷史出征紀錄的想像與描繪，進行鋪排的摹繪。然而我們可以從時代的變遷中尋找出端倪。同樣

¹⁰⁵ 海德格(Martin Heidegger)、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，341 頁。

¹⁰⁶ 海德格(Martin Heidegger)、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，341 頁。

¹⁰⁷ 引自梁·蕭統，《文選》，164~165 頁。

¹⁰⁸ 梁·蕭統，《文選》，348 頁。

收錄《文選》〈紀行〉類中的，班彪的〈北征賦〉，對於旅行者的哀傷充其量是如此描寫，如「釋余馬於彭陽兮，且弭節而自思。日晡晡其將暮兮，睹牛羊之下來。寤曠怨之傷情兮，哀詩人之歎時」，寫物色對於行旅戍守將士的悲愴之感，至於「飛雲霧之杳杳，涉積雪之皚皚。……遊子悲其故鄉，心愴悵以傷懷。撫長劍而慨息，泣漣落而霑衣。」¹⁰⁹則是旅行中對於故鄉、遊子的感嘆，長劍、浮雲、積雪都是普遍而大量使用的意象詞彙。在這篇漢代的紀行賦中，我們或許較難閱讀到關於死亡恐懼的部分。且「思鄉」的主題，更不僅限於紀行、物色、遊覽、登臨、贈答這類的創作，皆扮演著一個普遍的主題，而行旅之中的思鄉之必然出現，僅使之成爲一種固定格式的套語。

但又如引文，潘岳除了前人的思鄉、物色之哀歎外，從「陋吾人之拘攣，飄萍浮而蓬轉」寫到「心戰懼以兢悚，如臨深而履薄」，對於生存的恐懼、對於如飄萍的空虛性、不確定性，這都是直接根源於死亡的「懸臨」。作〈西征賦〉是因爲潘岳赴長安令，於是述行而作賦。行旅者不僅在實際的路途上、更在人生的路途上，有感於自己的時空感受、生活型態、未來命運即將產生變化，那種根源於死亡的懸臨感隨伺在側，難以擺脫。

這一點我們從曹植〈贈白馬王彪〉也可以檢視而出相似的情境。「白馬王、任城王與余俱朝京師。會節氣。到洛陽。任城王薨。至七月與白馬王還國。後有司以二王歸藩」，曹植與曹彰、曹彪兩個兄弟三人依同入京，然後從洛陽回到封地時，曹彰是時已被毒死。對於詩人來說，難以分辨或者是預料此刻與下一刻，在死亡懸臨在存有之際，究竟是扮演「臨終者」、抑或者是「安慰者」，已難分難別。三個人從旅行原點出發，僅兩個人回到終點，出發點與回歸點有了難以彌補的、一去不返的改變。很自然的，此時的寒蟬、秋風、歸鳥、孤獸之意象，都感染到詩人強烈的臨終感受、深刻的通向死亡的敘事書寫。而向死亡的行旅、無差別的臨終者的概念，也就如影隨形的跟隨著曹植一行人。所以死亡透過一種具體化的過程，將成用與山水、物色、行旅、述行這些表徵密切結合在一起。我們甚至可以分判，如此多種的次文類中，其實海德格所說的，對於死亡的懸臨，或者說、通向終結的懸臨。是扮演著許多創作作品處於核心、引動趨力的角色。

蕭繹的《金樓子·自序》篇中，有「人間之世，飄忽幾何？鑿石見火，窺隙觀電，螢睹朝而滅，露見日而消」¹¹⁰一段，道盡了六朝知識份子對於日常生活的煩、憂慮、以及生命飄忽不安的躊躇、惆悵，對於死亡懸臨之影響，如影隨形，無時無刻能夠擺脫之。這一點充分的表現在詩、賦兩大抒情作品之中。在現象學

¹⁰⁹ 班彪〈北征賦〉收錄如梁·蕭統《文選》，146~147頁。

¹¹⁰ 引自嚴可均，《全三古上代秦漢三國六朝文》，《全梁文·卷八》，1097~1098頁。

的理路中，人憑藉著煩、與外物打交道、面對死亡的隨伺在側，於是進一步觀賞外在客觀世界、進而追認自身的在世存有感受。然而這樣的將時間轉化為空間、將內在情感轉向為外在世界——不正是從掌管「緣情」的「詩」文類挪移到統馭「體物」的「賦」文類的——一個指標與風向球嗎？然而六朝的感物、體物、因物之色、空間置換而興發生死之感、煩憂之念——回到緣情的系統之下——這正是本文所謂的，發生於六朝的一場詩賦交流，最為細膩而繁複的互動過程。而正在這樣死亡、煩、憂慮、空間的變化無常、時間的一去不返、生命的存有現況、不可逆轉性之際，我們看到六朝文人特殊的——嚴肅／戲謔、危懼／愉悅、忘情／不及情之間的反差、矛盾、與互為表裡。而詩、賦這兩大抒情文類，所表現出的擺盪、濡染、互相交流會合、目的性越界的表象，其實正肇因於這些種種繁瑣而細緻的文人心理因素變遷。王瑤於〈文人與藥〉一文中亦提及，

我們唸魏晉人的詩，感到最普遍……辨識那在詩中充滿了時光飄忽和人生短促的思想與情感。……生死問題本來就是人生很大的事情，感覺到這個問題的嚴重和親切，自然表示人有了自覺。……在漢帝國的昇平局面下……在富麗堂皇的賦底體裁裡，是談不到這樣的事情(生死議題)的。¹¹¹

死亡書寫確實不是漢大賦的主題，在六朝詩賦中，亦多以詩為載體。然而東方論述向來遷就於文類特性，以「由景入情」進行詮釋，相對也壓抑了一些徒具臨摹、藝術性的寫景美文。但若我們以現象學視角而切入，則空間為了彰顯時間；遊戲性是為了消弭嚴肅與執著；而賦的視域進入詩作、賦的體物技巧成為詩的準則，其實是創作者面對死亡、生命的不可逆、與生俱來的煩、操心、隨時消逝的危懼與無奈，所進行的生命追認、存有背書。當然「自覺」、「死亡懸臨」、藥、酒、戲謔與放誕狂縱，這之間的關聯早就於東方論述出現，本文也以為現象學並非必然適合、毫無疑義的可使用於六朝「詩賦合流」論述之上。但其對於時空轉移的梳理、對於東方傳統未曾論及的——如死亡的懸臨感與客觀世界的密切關聯；與外物交會，所必然產生的憂慮、煩神／煩忙；以及時至六朝，在純粹美文、體物的賦文類／賦技巧驅動下，在堆砌、鋪張之下的抒情性與極其認真的哀傷。

大抵而言，現象學給予了現代的文學研究，包含古典與近代，許多的空間與嶄新的視角。當然，本文此節僅是姑且運用一些基本的概念，對於古典詩賦的賞析與共性，進行一對比性之探討。也如前述，西方現象學發展有其外緣歷史與背景條件，在研究的過程中亦不可忽略此點。於王建元、鄭毓瑜以及其他學者，在研究上其實也雜揉各派各家學說，而嘗試萌發一種具有東方特色的研究路徑，這

¹¹¹ 王瑤，〈文人與藥〉，收錄《中古文學史論》，6~7頁。

同樣是可以嘗試的空間，唯有不可生吞活剝、更需慎防削足適履，才能奠基於新的方法之上，發掘出前所未見的新視角。