

## 賦與設辭問對關係之考察\*

簡宗梧\*\*

### 摘 要

《文心雕龍·詮賦》說賦：「述客主以首引，極聲貌以窮文，斯蓋別詩之原始，命賦之厥初也。」強調賦「述客主以首引」的形式，是賦自成文類的重要指標，也是賦之所以為賦的必要條件，可見賦與設辭問對關係之密切。但後來卻不盡如此。設辭問對的賦體是如何發展？其人物如何以從真有其人轉成虛擬主客？後來何以又變成援用歷史人物？風氣如何轉變？轉折是否有其必然性？原是賦最主要特色又何以泯滅？本文即針對這些問題加以探討，試圖從作品與作者、讀者、傳播方式等關係之變動，了解其演變的機制。

本文將賦篇設辭問對大致分四個階段：先秦宮廷暇豫之賦，大多是朝廷口才便給的優者，暇豫侍君戲謔逗趣或迂迴諷諭的對話記錄，是真有其人的言語侍從與帝王的對話，其賦作即使經過整理修飾，仍保留對問體的形式，並以其為大宗。到了西漢，由於宮廷待詔的言語侍從眾多，其賦都是「受詔」而作，賦家是以編寫劇本式的書面創作方式進行，所以需要虛擬人物展開對話。從東漢到六朝，賦家出身與傳播方式變了，賦不再是口誦耳受的聲音藝術，欣賞者直接閱讀書面文字，但賦家仍有採「為主客之分而為對問之體，以曼衍其辭」者，乃藉鬼神或古人代言。但到唐宋賦似乎不再時興出現虛幻的鬼神；也不再時興穿越時空隧道。其設辭問對，乃回歸到西漢以來賦體雜文最單純的作法，設一個不寫名氏的陪襯人物為對話的對象，以肆其發揮而已。

---

\* 本文乃根據行政院國家科學委員會專題研究計畫《賦與設辭問對關係之考察》（計畫編號：NSC-93-2411-H-035-003，執行單位：逢甲大學中文系）之部分內容改寫而成。研究計畫主持人簡宗梧。本文部分內容曾以《試論賦設辭問對之進程》為題，於民國九十三年十月十日在成都舉行之第六屆國際辭賦學學術研討會開幕式中發表。嗣經修改而成此篇。前後二文之主軸相同，但討論之歷史長度有異，所以從原先三進程的論述修改為四階段的論述。

\*\* 逢甲大學中國文學系專任教授

**關鍵詞：**賦、設辭問對、賦體、對問體、設論

## 壹、問題的提出

《文心雕龍·詮賦》說：「賦也者，受命於詩人，拓宇於楚辭也。於是荀況〈禮〉、〈智〉，宋玉〈風〉、〈釣〉，爰錫名號，與詩畫境，六義附庸，蔚成大國。

述客主以首引，極聲貌以窮文，斯蓋別詩之原始，命賦之厥初也。」強調賦之所以為賦，有別於詩與楚辭，「述客主以首引」的形式，是它自成一類的重要指標，也應該賦之所以為賦的必要條件。今見漢賦確實也是以設辭問對為大宗，章學誠也以它為賦的主要特徵<sup>1</sup>，可見賦與設辭問對之關係是十分密切的。但後來卻不再是必要條件。就賦的發展而言，這現象應該值得關注。

再者，《文心雕龍·雜文》列有「雜文」一類，說雜文是：「文章之枝派，暇豫之末造」，它涵蓋了三類，其中「七」和「對問」，其實都是設辭問對。至於「對問」之體的緣起，說：「宋玉含才，頗亦負俗，始造對問，以申其志，放懷寥廓，氣實使之。」歷來注家都指出：其所指涉者，乃《文選》對問類所列的宋玉〈對楚王問〉一篇。

其實宋玉諸賦，就其內容情節而言，幾乎都是「宋玉對楚王問」，〈對楚王問〉這篇並沒有特別之處。何以唯獨這篇不以賦名？《文心雕龍》何以另眼相看，列入「雜文」之區？而《文選》為什麼也為它另設「對問」一類？是因為它不押韻？它的不押韻會不會因為它只是賦篇的序引，為人割裂有以致之<sup>2</sup>？如今所見《文心雕龍·雜文》的「七」和「連珠」兩類則都是韻文，而只有「對問」有所例外，三者卻共屬「雜文」一類，它們的共同點是什麼？這些都是饒有趣味的問題。

如果說：於「賦」之外另立「對問」一類，是因為它不押韻，其實又不然。

<sup>1</sup> 章學誠《校讎通義內篇三·漢志詩賦第十五》：「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·儲說》之屬；聚材徵事，《呂覽》類輯之義也。」見《文史通義》（臺北：華世出版社，1980），頁604。

<sup>2</sup> 朱曉海〈某些早期賦作與先秦諸子學關係證釋〉以為：「〈對楚王問〉無韻，仍得視為賦的刪略子遺，並非什麼駭俗之論。」朱氏引俞正燮《癸巳存稿》（臺北：臺灣商務印書館，1971），卷十二〈文選自校本跋〉說明賦的序引部分雖間夾韻語，基本上以無韻文為主體，而《文選》收錄篇翰，時有刪節。於是作此推論。見《習賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999），頁56，註86。

宋玉〈對楚王問〉固然沒有押韻，但《文心雕龍·雜文》列出「對問」一連串の後起者，除張衡〈應問〉之外<sup>3</sup>，東方朔〈答客難〉、揚雄〈解嘲〉、班固〈答賓戲〉、崔駰〈達旨〉、崔實〈客譏〉、蔡邕〈釋誨〉、郭璞〈客傲〉，竟都是韻文。但《文選》將東方朔、揚雄、班固之作，標為「設論」類，宋玉〈對楚王問〉標為「對問」類，這到底是為什麼？同樣的押韻的設辭問對體，司馬相如〈難蜀父老〉、王褒〈四子講德論〉，則又不歸入「賦」，也不歸入「設論」或「對問」。這又為什麼？

再者，設辭問對既然是賦自成文類的重要指標，設辭問對的賦是如何發展的？其人物如何以從真有其人轉成虛擬主客，何以又變成援用歷史人物，後來又多用無名氏？風氣何以轉變？轉折是否有其必然性？原是賦體最主要特色又何以泯滅？事關設辭問對體的演化歷程，都應該是值得關注的問題。

## 貳、考察問題之進路

篇章歸類之紛雜而莫衷一是，或許可以解釋那是文類區分未取得共識的過渡現象。其實除此之外，更值得注意的是：其背後所呈現的賦體擴散與設辭問對充斥的現象。雜文固然是「文章之枝派，暇豫之末造」，連與暇豫貴遊完全無涉的王充《論衡·自紀篇》，也都使用設辭問對的韻文體式，即可見這種體式風靡之一斑。

同時，我們更發現：在王充之前，同是說明著作意圖的班固《漢書·敘傳》載有設辭問對的韻文〈答賓戲〉，司馬遷《史記·太史公自序》也載有「上大夫壺遂問」一段。甚至秦時呂不韋《呂氏春秋·季冬紀·序意》也都設有文信侯對良人問，而且大半是韻文。<sup>4</sup>

設辭問對的賦體後來是如何發展的？其人物何以從真有其人轉成虛擬主客？後來何以援用歷史人物？習性何以轉變？轉化是否有其必然性？原是賦體最主要特色又何以失落？事關設辭問對體的演化歷程等問題，到目前為止似乎沒有人加以關注。

要考察這些問題，建構接近歷史事實的論述脈絡，必先將先秦漢魏六朝以至唐宋，凡採取設辭問對形式的名篇（包括子書），盡量加以彙集，依時序排比比

<sup>3</sup> 張衡〈應問〉全文 1528 字，採一問一答的形式，語多駢儷，有閒者之言，近 400 字，沒有明顯的用韻跡象。回應的部分，唯有在最後列舉十個立名的案例，連續以「銘、城、貞、精、聲」五個耕部韻字為韻之外，其他則沒有明顯的用韻跡象。韻文部分不及全文的十五分之一，看來不像刻意的創作韻文，應該不能列入韻文。

<sup>4</sup> 呂不韋《呂氏春秋·季冬紀·序意》：「天曰順，順維生；地曰固，固維寧；人曰信，信維聽。三者咸當，無為而行。行也者，行其理也，行數，循其理，平其私。夫私視使目盲，私聽使耳聾，私慮使心狂。三者皆私設精則智無由公，智不公則福日衰災日隆。」「生、寧、聽」古音耕部；「當、行、盲、狂」古音陽部；「聾、公、隆」古音東部。

較，以見其形式之異同（如人物是否虛擬、對答是否用韻），考察其使用此形式之技巧進程，尋求其發展之線索。然後探討辭賦何以偏愛設辭問對的形式，再針對辭賦與設辭問對的形式如何緊密掛鉤，以後的關係又何以鬆脫，不但作發展現象的考察，並試圖擴大思域的面向，從作品與作者、讀者、傳播方式的牽動線索，了解其依存關係的變化，以說明文學演變的機制。

目前所見，牽涉到這些問題的論述不多，除游國恩以為賦之運用設辭問對，宜自漢始之外。<sup>5</sup>饒宗頤〈釋主客—論文學與兵家言〉<sup>6</sup>以為「『客主』之名，原出兵家，繼乃演而為賦體。」二家之說，為設辭問對的賦體的起源，提供了激盪對話的平台。游先生本著疑古的精神，大膽地圈死了傳統的說法；饒先生則藉新出土的資料，小心翼翼地為解釋歷史的現象開放新的管道。

本文是本著饒先生的態度，審視辭賦與設辭問對的互動變化及各自發展的脈絡，為文學形式及體類的發展現象，尋求一條多元觀照的理路；希望對賦體的發展更能深刻的了解與確切的掌握，其結論對宋玉賦的著作權平反，也有助益。至於陳成文〈漢唐「設論」賦作之依仿與拓新〉<sup>7</sup>，其所討論的素材是集中在未以賦名篇的賦體雜文，與本文專就以賦名篇的篇章為討論的標的有所不同，所以二文沒有交集，在此先作說明。

## 參、設辭問對賦的發展

### 一、先秦貴遊賦多為優者與帝王對話的記錄

前人或以為屈原〈卜居〉、〈漁父〉與宋玉諸賦，其作品以作者為主角，以第三者的口吻旁述，乃「後人依託之辭無疑」<sup>8</sup>，從文章體制演化的角度加以考察，賦之運用設辭問對，宜自漢始。<sup>9</sup>

其實，屈原與鄭詹尹的對話，寫入〈卜居〉，與漁父的對話，寫入〈漁父〉，

<sup>5</sup> 游國恩《楚辭概論》第四篇第一章，頁229（臺北：九思出版社，1978），強調「從辭賦進化史上看來，這種散文賦在戰國時是萬萬不能產生的」。

<sup>6</sup> 饒宗頤〈釋主客—論文學與兵家言〉，收入《文轍—文學史論文集》（臺北：臺灣學生書店）上，頁193。

<sup>7</sup> 在民國93年5月在政治大學主辦之第五屆漢代文學與思想學術研討會發表。

<sup>8</sup> 見游國恩《游國恩學術論文集·宋玉大小言賦考》（北京：中華書局，1989）頁205。其主張並見於其所著《楚辭概論》第四篇第一章（臺北：九思出版社，1978），及《先秦文學》第十章。正如譚家健〈唐勒賦殘篇考釋及其他〉所說：宋玉賦「自清人崔述開始提出懷疑，本世紀二三十年以後，陸侃如等進一步發揮，於是否定者漸多。」後來游國恩、詹安泰、劉大杰等，在其文學史相關著作中，都認定宋玉諸作，惟有〈九辯〉一篇可信而已。

<sup>9</sup> 游國恩《楚辭概論》第四篇第一章，頁229（臺北：九思出版社，1978），強調「從辭賦進化史上看來，這種散文賦在戰國時是萬萬不能產生的」。

宋玉與楚襄王的對話，寫入諸賦，這猶如孟子與齊宣王、梁惠王的對話，寫入《孟子》；莊子與惠施等人的對話，寫入《莊子》，並不值得大驚小怪。至於宋玉諸賦，稱「楚襄王」，也一如《孟子》稱齊宣王、梁惠王，也應該沒有什麼好奇怪的。<sup>10</sup>

關於設辭問對，饒宗頤說：「戰國時人著書，慣用對話，近出土馬王堆佚書，若《伊尹》、《九主》、《十大經》，無不如此，自是一時風氣使然。」<sup>11</sup>

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

這種問答文體在戰國末期很是盛行。洪邁說：「自屈原假漁父日者問答之後，後人作者悉相規仿。」舉〈子虛〉〈上林〉等為例（《容齋五筆》卷七）他的意思是是指〈卜居〉（詹尹）和〈漁父〉兩篇。這二篇的作者問題，由於《荀子·不苟篇》有「新浴者振其衣，新沐者彈其冠」，是抄襲自〈漁父〉的，而賈誼〈弔屈文〉中「吁嗟默默，生之無故」，和〈卜居〉「吁嗟默默兮」語亦相同，足見二篇在荀卿、賈誼之前已存在，故王逸定為屈原所自作。<sup>12</sup>

近百年來屈原和宋玉被剝奪的賦篇著作權，得以平反，主要是因為 1972 年 4 月，在山東臨沂銀雀山西漢初年一號墓，出土大批竹簡，除發現《孫子兵法》、《孫臏兵法》等先秦古籍外，還發現唐勒賦的殘簡。1985 年 5 月文物出版社出版的《銀雀山漢墓竹簡》第壹冊，稱之為〈唐勒宋玉論馭賦〉，疑其為宋玉賦佚篇，當年 10 月中華書局出版的《古文字研究》第 11 輯，刊載羅福頤的〈臨沂漢簡所見古籍概略〉，稱首簡（0184 號）背面上端有「唐革」二字，根據《詩·斯干》「如鳥斯革」，「革」字韓詩作「勒」的事實，釋為唐勒。同年 12 月文物出版社

<sup>10</sup> 游國恩《楚辭概論》第四篇第一章（頁 226-227），強調「大凡本國人或本朝人說到本國或本朝的君主，絕對無須說出國名或朝名來，這個通則在辭賦裡數見不鮮。」其實，戰國時代與統一的朝代不可同日而語。游氏述此通則見於辭賦者，皆屬漢代篇章。漢是統一的帝國，自沒有稱漢的必要。至於稱廟號，或為後人所添入，或其書面化在頃襄王逝世之後。

<sup>11</sup> 饒宗頤〈釋主客—論文學與兵家言〉，收入《文轍—文學史論文集》（臺北：臺灣學生書局）上，頁 193。饒宗頤還說：「『客主』之名，原出兵家，繼乃演而為賦體。」

<sup>12</sup> 饒宗頤〈天問文體的源流〉，收入《文轍—文學史論文集》（臺北：臺灣學生書局）上，頁 170。

出版吳九龍的《銀雀山漢簡釋文》，附分類索引，則唐勒賦有 26 支簡，計 231 個字。

由於新出土的唐勒賦，其體式與今傳的宋玉諸賦相同，於是打破了「散文賦在戰國時是萬萬不能產生」的迷思，設辭問對的賦體研究展開新頁。湯漳平〈論唐勒賦殘簡〉將吳九龍所錄，選 18 簡以意排序。譚家健〈唐勒賦殘篇考釋及其他〉（《文學遺產》1990 年第 2 期），除考釋殘簡文字外，還論其所呈現之思想與《淮南子·覽冥訓》最為近似，更從其形式，參酌其他考古資料及先秦古籍。於是宋玉被剝奪的賦篇著作權，得以平反，而屈原〈卜居〉、〈漁父〉二賦的著作權，也就不應該輕易被削除。

屈原〈卜居〉、〈漁父〉二賦，雖不在暇豫貴遊之列，但以其雅好有韻的楚辭，於是韻文寫出對話，是很合理的。更何況依《左傳》記載卜筮繇辭及古卜者之言，原本就有韻文化的傾向，<sup>13</sup>所以屈原以用韻的對話完成二賦，是可以理解的。

至於宋玉、唐勒、景差者流，暇豫事君<sup>14</sup>，所作諸賦，即青木正兒、王夢鷗先生所謂的貴遊文學作品<sup>15</sup>。暇豫侍君的宮廷文士，其實就是戰國時期的侯門清客的一類。戰國時期的侯門清客，不盡是貴族出身，而雞鳴狗盜者流也混跡其中。他們有的是以言語技藝見長，以言語娛悅主上，主上畜之如俳倡，宋玉諸賦，與楚頃襄王的對話，其實無異於《史記·滑稽列傳》淳于髡與齊王的對話。應該都是實有其事，只是宋玉諸賦經整理而以賦為名，而為《文選》所收；至於淳于髡與齊王的對話，則經展轉流傳，為《史記·滑稽列傳》所存錄而已。這些作品一如《論語》、《孟子》，不論是自己或弟子於事後追憶加以記錄，或經過他人整理而成，都無損於作家著作權之歸屬。更何況如〈高唐賦〉和〈神女賦〉之用韻，

<sup>13</sup>如《左傳·僖四年》卜驪姬為夫人，卜人述其繇曰：「專之渝，攘公之瑜。一薰一蕕，十年尚猶有臭。」<sup>13</sup>即是用韻的隱語，分別以「渝、瑜」「蕕、臭」為韻的意圖十分明顯。又如《左傳·僖十五年》：「初，晉獻公筮嫁伯姬於秦，遇歸妹之睽。史蘇占之，曰：『不吉。其繇曰：士刳羊，亦無盍也；女承筐，亦無貺也。西鄰責言，不可償也。歸妹之睽，猶無相也。震之離，亦離之震。為雷為火，為羸敗姬；車說其輶，火焚其旗。不利行師，敗於宗丘。歸妹睽孤，寇張之弧；姪其從姑，六年其逋。逃歸其國，而棄其家，明年，其死於高粱之虛。』」這段引用的「歸妹」及「睽」卦爻辭，也完全是形象化的比擬，都可以說是隱語譬喻。《易·歸妹》上六爻辭：「女承筐，無實；士刳羊，無血；無攸利。」《易·睽》上九爻辭：「睽孤，見豕負塗。載鬼一車，先張之弧，後說之弧，匪寇婚媾，往遇雨則吉。」不但形象鮮明，而且詮釋者可以引申的空間十分寬廣，但前者沒有明顯的用韻。透過史蘇的引述變造，先以「羊、盍、筐、貺、相」古音陽部字為韻，次以「姬、旗、丘」古音之幽二部合韻；後者改以「孤、弧、姑、逋、虛」古音魚部字為韻。使它幾乎成為配合語意分段押韻的韻文。另外，如《左傳·襄二十五年》崔杼欲娶棠姜，「筮之，遇困之大過」，陳文子解讀繇辭，並未用韻。可見使用韻文解讀繇辭只是趨勢，並非必要形式，或為巫者所樂用而已。

<sup>14</sup>「暇豫事君」一詞，見於《國語·晉語二》，乃優施之語，謂悠閒逸樂以事君。馬融〈長笛賦〉有「暇豫王孫」之句。劉勰《文心雕龍·雜文》謂「對問」、「七」與「連珠」，為「文章之枝派，暇豫之末造」；《文心雕龍·時序》謂漢昭及宣，「暇豫文會」。

<sup>15</sup>有關「貴遊文學」一詞之名義，見王夢鷗〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，收入《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984），頁 122。

完全符合先秦用韻之律則，<sup>16</sup>這都足以說明其著作權之不可輕易剝奪，其著作時代是應該列之於先秦。

## 二、漢代宮廷賦是為口誦表演而寫成對話的書面創作

到了西漢武帝之世，朝廷又招徠一批暇豫侍君的宮廷文士。但由於當時宮廷待詔的賦家眾多，優言文學的生態有了改變。他們不太有機會與帝王即席對話，其賦都是「受詔」而作，賦家是以先寫劇本式的書面創作方式進行，完成後奏之，由作者或由他人演誦之，<sup>17</sup>所以賦作大多是以虛擬人物展開對話。我們先看班固〈兩都賦序〉所說明的西漢宮廷辭賦盛況：

或曰：「賦者古詩之流也。」昔成康沒而頌聲寢，王澤竭而詩不作。

大漢初定，日不暇給。至於武、宣之世，乃崇禮官，考文章，內設金馬石渠之署，外興樂府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業。是以眾庶悅豫，福應尤盛。〈白麟〉、〈赤雁〉、〈芝房〉、〈寶鼎〉之歌，薦於郊廟；神雀、五鳳、甘露、黃龍之瑞，以為年紀。故言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚皋、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納；而公卿大臣，御史大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅蕭望之等，時時問作。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。

<sup>16</sup>詳見拙作〈高唐賦撰成時代之商榷〉、〈神女賦探究〉，收入《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，1993）頁 65-118。

<sup>17</sup>據《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》卷 64 下，謂王褒「之太子虞侍太子，朝夕誦讀奇文及所自造作。疾平復，迺歸。太子喜褒所為〈甘泉〉及〈洞簫頌〉，令後宮貴人左右皆誦讀之。」可見奏獻之賦，或自誦，或由後宮貴人左右誦之。再如司馬相如與揚雄，於《漢書》本傳皆謂患「口吃」，但他們竟然是言語侍從的佼佼者，可見當時賦作由旁人誦之的機率較大。

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。<sup>18</sup>

所謂「言語侍從之臣」，是被帝王網羅，以精求語言藝術為專業的賦家。在後人看來，他們或許肩負「興廢繼絕，潤色鴻業」的重責大任，班固也稱許其作品「或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝。雍容揄揚，著于後嗣，抑亦雅頌之亞也。」其實在帝王心目中，他們可能只是一群賣弄口舌的俳優弄臣，所以

《漢書·嚴助傳》說：「(東方)朔、(枚)皋不根持論，上頗俳優畜之。」<sup>19</sup>《漢

書·枚皋傳》更明確地說：「皋不通經術，詼笑類俳倡，為賦頌，好嫚戲，以故

得媠黷貴幸，比東方朔、郭舍人等。」枚皋也「言賦乃俳，見視如倡，自悔類倡

也。」<sup>20</sup>賦家也早已有如同俳倡的自覺。<sup>21</sup>所以就其暇豫而言，基本精神和先秦是一致的。

劉勰《文心雕龍·時序》對西漢宮廷暇豫文會，精求語言藝術，造就辭賦之盛，也作精要的描述：

逮孝武崇儒，潤色鴻業，禮樂增輝，辭藻競鶩：柏梁展朝讌之詩，金

堤製恤民之詠，徵枚乘以蒲輪，申主父以鼎食，擢公孫之對策，歎兒

寬之擬奏，買臣負薪而衣錦，相如滌器而被繡，於是史遷壽王之徒，

嚴終枚皋之屬，應對固無方，篇章亦不匱，遺風餘采，莫與比盛。越

昭及宣，實繼武績，馳騁石渠，暇豫文會，集雕篆之軼材，發綺縠之

高喻，於是王褒之倫，底祿待詔。自元暨成，降意圖籍，美玉屑之譚，

<sup>18</sup> 蕭統編《文選》（臺北：藝文印書館，民48）卷1頁17。

<sup>19</sup> 《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》卷64下（臺北：啟業書局，民67）頁2775。

<sup>20</sup> 本段所引兩段文字，見《漢書·賈鄒枚路傳》卷51（臺北：啟業書局，民67）頁2366-2367。

清金馬之路，子雲銳思於千首，子政讎校於六藝，亦已美矣。爰自漢室，迄至成哀，雖世漸百齡，辭人九變，而大抵所歸，祖述楚辭，靈均餘影，於是乎在。<sup>22</sup>

從這些文獻，我們不難看出：賦晉身到宮廷場域，成為暇豫貴遊的玩物，作品內容與語言趨於雅馴，是不可避免的趨勢，這是不難理解的。加以縱橫家者流<sup>23</sup>，以及公卿大臣，也都爭相入列，奏賦獻賦之風大盛，賦的量變，形質自然也變了。他們不再即席對話，連以「為文疾」著稱的枚皋，其賦也都說是「受詔輒成」<sup>24</sup>。這種先寫劇本式的書面創作方式，對辭賦作家而言，有比較充裕的時間，如「司馬相如善為文而遲」<sup>25</sup>，不但被允許，也還被標榜，所以漢賦就大量出現精心琢磨「極聲貌以窮文」的鴻篇鉅製。更重要的一項改變，是奏獻之賦不一定由作者親自誦讀，所以作賦時，便採取虛擬人物設辭問對，肆意發揮。司馬相如〈子虛〉〈上林〉的子虛、烏有、亡是公；揚雄〈長楊〉的子墨客卿、翰林主人，都是這種情況下的產物。

### 三、東漢至六朝文士的賦多假設古人之辭

《文心雕龍·時序》說：「自哀、平陵替，光武中興，深懷圖讖，頗略文華。」因為帝室侯門對文學的興趣已產生改變，言語侍從到東漢就沒落了。

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

章帝以後，都是幼主即位，母后臨朝，權歸女主，誠如《後漢書·皇后紀上》所說的，這些女主無不「委事父兄，貪孩童以久其政，抑明賢以專其威」<sup>26</sup>，都

<sup>21</sup>揚雄也有此自覺所以憤而不為。詳見《漢書·揚雄傳》。

<sup>22</sup>劉勰《文心雕龍》黃叔琳校本，卷 8（臺北：明倫出版社）頁 672。

<sup>23</sup>宮廷賦家，源自戰國時的侯門清客，其與縱橫家本來就難以截然劃分。劉勰《文心雕龍·時序》也說：「鄒子以談天飛譽，騶奭以雕龍馳響，屈平聯藻於日月，宋玉交彩於風雲。觀其豔說，則籠罩雅頌。故知暉燁之奇意，出乎縱橫之詭俗也。」（黃叔琳校本，卷 8，頁 672）。入漢之後，由於統一，使縱橫家者流，失去他們施展其才能的空間，於是不得不改其宗尚，一變而為賦家。武帝身邊的賦家，不乏縱橫家者流，連司馬相如都是因仰慕蘭相如而命名。

<sup>24</sup>見班固《漢書·賈鄒枚路傳》卷 51（臺北：啟業書局，民 67）頁 2367。

<sup>25</sup>見《漢書·賈鄒枚路傳》卷 51（臺北：啟業書局，民 67）頁 2367。

<sup>26</sup>見范曄《後漢書·皇后紀上》卷 10 序（影印武英殿版廿五史。臺北：德志出版社）頁 112。

沒有言語侍從這些以諷喻為能事的專業賦家的生存空間。所以《後漢書》雖立有〈文苑傳〉，卻很難找到一個充任言語侍從的專業賦家。<sup>27</sup>

宮廷暇豫賦沒落了，大部分的賦不再是宮廷誦演的劇本，於是虛擬人物設辭問對不再是優先採擇的體式，但這種體式並沒有絕跡。如班固〈兩都賦〉用西都賓與東都主人；張衡〈二京賦〉用憑虛公子與安處先生等。這一方面由於辭賦的熏染，另一方面也由於多元對話，的確便於暢所欲言，所以西漢文人也早已開始以虛擬人物設辭問對的韻文來抒情自敘。如《文心雕龍·雜文》「對問」系列，東方朔〈答客難〉、揚雄〈解嘲〉，東漢以後更有班固〈答賓戲〉、崔駰〈達旨〉、崔實〈客譏〉、蔡邕〈釋誨〉、郭璞〈客傲〉。其實同樣是押韻的設辭問對體，在西漢還有司馬相如〈難蜀父老〉、王褒〈四子講德論〉，也應該是同一系列，但一概不以賦名篇。東漢時，甚至與暇豫貴遊完全無涉的王充《論衡·自紀篇》，也都使用設辭問對的韻文體式，即可見這種體式風靡之一斑。所以非宮廷暇豫的文士賦，仍見設辭問對的體式，只是人物大多轉而借用歷史人物而已。

顧炎武《日知錄·假設之辭》說：

古人為賦多假設之辭，序述往事，以為點綴，不必一一符同也。子虛、亡是公、烏有先生之文，已肇始於相如矣。後之作者，實祖此意。謝莊〈月賦〉「陳王初喪，應、劉端憂多暇。」又曰：「抽毫進牘，以命仲宣。」按王粲以建安二十一年從征吳，二十二年春，道病卒。徐、陳、應、劉，一時俱逝，亦是歲也。至明帝太和六年，植封陳王。豈可掎摭史傳以議此賦之不合哉？庾信〈枯樹賦〉既言殷仲文出為東陽太守，乃復有桓大司馬，亦同此例。<sup>28</sup>

依顧炎武所述，六朝賦作借用歷史人物的設辭問對，是承自司馬相如子虛烏有的虛擬人物，假設人物對話的基本形式是沒有改變的。只是賦不再由不特定人

<sup>27</sup> 到靈帝時，才有樂松、賈護之徒，召集一些文人待制於鴻都門下，略具言語侍從的規模，但真正有名望的作家都因世亂而散居各地。劉勰《文心雕龍·時序》說：「降及靈帝，時好辭製，造義皇之書，開鴻都之賦，而樂松之徒，招集淺陋，故楊賜號為驩兜，蔡邕比之俳優，其餘風遺文，蓋蔑如也。」（卷8，頁672）。

<sup>28</sup> 見顧炎武《日知錄集釋》（續修四庫全書本，上海：上海古籍出版社，1995），頁300。

物演出，於是不再使用子虛烏有之類的虛擬之名，直接假託歷史人物之名，模擬其風格，以肆其發揮而已。除顧炎武《日知錄》所舉篇章之外，謝惠連〈雪賦〉也是其佼佼者，但這種設辭問對的形式，在六朝辭賦之中已不再是大宗了。

#### 四、唐宋賦則多設今人之辭以暢所欲言

雖然到六朝，設辭問對的形式，不再是賦的必要條件，甚至在辭賦之中也不算是主流大宗，但設辭問對仍然是常見的形式。在唐代古賦寫作中當然還有依仿前人借用歷史人物設辭問對者，如崔敦禮的〈種松賦〉、羅隱的〈厚雪賦〉<sup>29</sup>；也託不詳名氏的當代人物，如楊炯的〈渾天賦〉有知玄先生及博聞之士與太史公之對話<sup>30</sup>；盧肇的〈海潮賦〉也借用「為宣夜之學者」與「稱周髀之術者」的爭辯<sup>31</sup>；或託之於有司，如李華的〈寒原殿賦〉。

設辭問對不僅見之於唐古賦，也見之於唐律賦。如元稹〈郊天日五色祥雲賦〉與〈觀兵部馬射賦〉，有不少對話，保留了問對形式。〈觀兵部馬射賦〉甚至用對話作成股對，上下聯各自押韻：「於是載筆氏書百辟之詞曰：『郁郁紛紛，慶霄之雲。古有堯舜，幸得以為君。』」押「文」韻；「象胥氏譯四夷之歌曰：『煒煒煌煌，天子之祥。唐有神聖，莫敢不來王。』」押「陽唐」韻。顯示元稹不但頗好問對的形式，亦借以顯現對偶精工的功力。

宋賦好議論，後人乃稱之文賦，不論是表達衰變中的心靈震盪、或愁憂中的自我超越、困乏中的人生情感<sup>32</sup>，也常用問對的形式，多元對話，以便於暢所欲言。如在最經典的宋人文賦之作，如歐陽脩〈秋聲賦〉設童子以利鋪敘；蘇軾〈赤壁賦〉則以與客對話發抒見解。

由此可見，唐宋辭賦設辭問對，不再那麼時興張衡〈髑髏賦〉、曹植〈洛神賦〉出現虛幻的鬼神，與其交感；也不像謝莊〈月賦〉所謂「陳王初喪，應、劉端憂多暇。」穿越時空隧道，去設辭問對，鋪其文華。回歸到西漢以來未以賦為名的賦體設論雜文最單純的寫作策略，設一個不寫名氏的陪襯人物為對話的對象，以供其發揮而已。

### 肆、結論

由以上的論述，大體可以得到以下五點結論：

一、賦體的設辭問對似可分四個階段：先秦宮廷暇豫之賦，大多是朝廷口才

<sup>29</sup> 〈厚雪賦〉之應用鄒陽與司馬相如，乃本諸謝惠連〈雪賦〉。

<sup>30</sup> 見陳元龍，《御定歷代賦彙》（日本京都：中文出版社）卷 1。

<sup>31</sup> 見陳元龍，《御定歷代賦彙》（日本京都：中文出版社）卷 24。

<sup>32</sup> 郭維森、許結《中國辭賦發展史》（南京：江蘇教育出版社，1996），第六章第五節敘「兩宋辭賦的內省特徵」即分此三項說明。

便給的優者，暇豫時戲謔逗趣或迂迴諷諭的對話記錄，是真有其人的言語侍從與帝王的對話，其賦篇即使經過整理修飾，仍保留對問體的形式，並以其為大宗。到了西漢，由於宮廷待詔的賦家眾多，不太有機會與帝王即席對話，其賦都是「受詔」而作，賦家是以先寫劇本式的書面創作方式進行，所以更需要以虛擬人物展開對話。從東漢到六朝，賦不再是口誦耳受的聲音藝術，欣賞者閱讀書面文字，但賦家仍有採「為主客之分而為對問之體，以曼衍其辭」者，乃藉古人代言。所以以虛擬人物展開對話，原是劇本式寫作的產物。當「述客主以首引，極聲貌以窮文」的作品大量產生，這特徵也就成為「別詩之原始，命賦之厥初」的充分條件了。<sup>33</sup>唐宋辭賦設辭問對，似乎不再時興出現虛幻的鬼神；也不再穿越時空隧道，去設辭問對，模擬其口吻，以鋪其文華。回歸到西漢以來的賦體雜文最單純的書寫策略，設一個不寫名氏的陪襯人物為對話的對象，以供其發揮而已。

二、設辭問對的形式，早見於諸子，後來成為西漢宮廷暇豫之賦的主流形式。東漢以後，當賦逐漸不再以宮廷暇豫的優言文學為大宗，不再是口誦耳受的聲音藝術。隨著口誦表演的式微，賦已成為案頭文學，於是設辭問對的形式，也就不再是它的充分條件而漸趨式微了。然而設辭問對的形式，既經賦家用韻加以美化，於是設辭問對多元對話的韻文形式，便濡染開來。因為它既可以微露圭角暢所欲言，又可以增加趣味展現文采，所以沾溉到其他文類，使賦體雜文更見繁盛歷久不衰。

三、未以賦名篇的賦體雜文，以《文心雕龍·雜文》所列「七」和「對問」為大宗，這些都是採用設辭問對的形式，東漢人許慎《說文解字》引揚雄〈解嘲〉，即稱之為賦<sup>34</sup>。「七」類為枚乘〈七發〉之流裔，是「以能文為本」的暇豫產物，都具備「虛設主客、問對凡七、始異終契、諛辭雲構」等特徵<sup>35</sup>，與賦同趨。至於《文心雕龍·雜文》所臚列的「對問」系列，在《文選》則分為「對問」和「設論」兩類。「設論」一類，是「發憤以表志」<sup>36</sup>的作品，所以大體都假託當時有客嘲難、作者表志的架構來進行。基本上一直沒有太大的變化。

四、艾布拉姆斯（M.H.Abrams）《鏡與燈》（*The Mirror and Lamp*）提出藝術四要素：世界（universe）<sup>37</sup>、藝術家（artist）、作品（work）、欣賞者（audience），

<sup>33</sup> 因為還有像〈洞簫賦〉等，雖然也是宮廷暇豫之作，但採取一人獨誦的形式，所以還不算是必要條件。

<sup>34</sup> 許慎《說文解字·氏部》云：「揚雄賦『響若氏隤』。」（《說文解字注》頁634，臺北：藝文印書館，1970，）該句即出自〈解嘲〉。

<sup>35</sup> 游適宏〈「七」：一個文類的考察〉（《國立編譯館館刊》27卷2期，1998年12月）頁209。

<sup>36</sup> 語出《文心雕龍·雜文》。相關論述見游適宏〈「七」：一個文類的考察〉（《國立編譯館館刊》27卷2期，1998年12月）頁205-220。

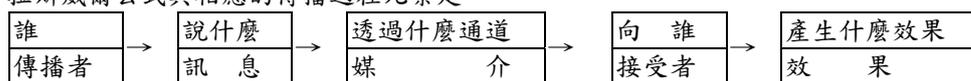
<sup>37</sup> 艾布拉姆斯所標舉「universe」，依張照進、童慶生譯本（北京：北京大學出版社，）頁6，譯為「世界」；劉若愚著、杜國清譯《中國文學理論》（臺北：聯經出版事業公司，1981）頁12，則譯為「宇宙」，譯本更指出它是包括「人和動作、觀念和情感，素材和事件，以及超感觀知覺的素質（super-sensible essences）」本文並非套用其理論以考察中國文學理論，蓋僅參酌其視角而

今考設辭問對的賦體演化，的確受到這四要素之質變與量變的相互影響。尤其主要欣賞者的層次，往往左右了藝術家創作的向度與作品的風貌。文學雖是藝術，但仍如商品，有其市場取向，可惜前人較少從這個角度去注意賦體變化的問題。此外，傳播學界廣泛應用的拉斯威爾公式五個「W」<sup>38</sup>，其實也值得注意。尤其「In Which Channel」一項，它在設辭問對賦體演化的前期，是帶動變化的重要動力，從表演的藝術轉化案頭文學，於是有不同美感要求與趣味，引發不同的作品風潮，這在詞曲方面大家都耳熟能詳，但在賦方面則是很少被注意到的。

五、游國恩認為「從辭賦進化史上看來，這種散文賦（**梧按：即指問對體**）在戰國時是萬萬不能產生的」，許多學者以為是不刊之論，如今已因 1972 年 4 月，在山東臨沂銀雀山西漢初年一號墓，發現唐勒賦的殘簡而不攻自破。我們當以「戰國時人著書，慣用對話，近出土馬王堆佚書，若《伊尹》、《九主》、《十大經》，無不如此，自是一時風氣使然」的理解為基礎，將宋玉賦的著作權還給宋玉。<sup>39</sup>宋玉諸賦，與楚頃襄王的對話，一如《史記·滑稽列傳》淳于髡與齊威王的對話，應該都是實有其事，只是宋玉與楚王的對話經整理而為《文選》所收，於是以賦為名而已。最後要在此強調：賦是口傳文學演化為書面文學的津梁，了解優者口誦文學如何書面化的過程，不但是本文用來詮釋設辭問對體演化的關鍵，其實它也可能成為先秦文獻許多紛紛擾擾問題撥雲見日的利器。

已。本文所指與艾氏所指則有所不同，係指造就作品的時空環境，包括政治、社會、經濟、文化、環境條件的變化。至於素材和事件的取向，以及形式等，則分置於「功能」及「作品」項下討論。

<sup>38</sup> 拉斯威爾公式與相應的傳播過程元素是：



此公式曾經以好幾種方式被學者運用，大多是用來組織和建構有關傳播的探討（參見 Riley and Riley, 1959）。公式中所謂傳播過程的元素——五個「W」：Who；Say What；In Which Channel；To Whom；With What Effect，做為考察的項目。就文學傳播看來，傳播者相當於艾布拉姆斯所謂的藝術家，亦即作者；訊息相當於作品；接受者相當於欣賞者，亦即讀者。其實有關媒介的改變，以及功能取向不同，也都會造成文學作品態貌的改變。

<sup>39</sup> 於《古文苑》所見諸篇，或許仍該暫時凍結。

## 引用文獻

- 《銀雀山漢墓竹簡》第壹冊，（文物出版社，1985年5月）。
- 王夢鷗，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984）。
- 左丘明，《左傳》（《春秋經傳集解》本，臺北：新興書局，1981）。
- 艾布拉姆斯（M.H.Abrams）《鏡與燈》，張照進、童慶生譯（北京：北京大學出版社）。
- 吳九龍，《銀雀山漢簡釋文》（文物出版社，1985年12月）。
- 呂不韋，《呂氏春秋》（《新編諸子集成》第七冊，臺北：世界書局，1978）。
- 范曄，《後漢書》（影印武英殿版廿五史。臺北：德志出版社）。
- 班固，《漢書》（臺北：啓業書局）。
- 許慎，《說文解字》段玉裁注（臺北：藝文印書館，1970）。
- 郭維森、許結，《中國辭賦發展史》（南京：江蘇教育出版社，1996）。
- 陳元龍，《御定歷代賦彙》（日本京都：中文出版社）。
- 章學誠，《文史通義》（臺北：華世出版社，1980）。
- 游國恩，《游國恩學術論文集》（北京：中華書局，1989）。
- 游國恩，《楚辭概論》（臺北：九思出版社，1978）。
- 游適宏，〈「七」：一個文類的考察〉（《國立編譯館館刊》27卷2期，1998）。
- 劉若愚，《中國文學理論》杜國清譯，（臺北：聯經出版事業公司，1981）。
- 劉勰，《文心雕龍》，黃叔琳校本（臺北：明倫出版社，1971）。
- 蕭統，《文選》（宋淳熙本重雕胡氏臧本，臺北：藝文印書館，1959）。
- 簡宗梧，《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，1993）。
- 羅福頤，〈臨沂漢簡所見古籍概略〉（《古文字研究》第11輯1985年10月）。
- 譚家健，〈唐勒賦殘篇考釋及其他〉（《文學遺產》1990年第2期）。
- 嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》（日本京都：中文出版社）。
- 饒宗頤，《文獻—文學史論文集》（臺北：臺灣學生書局）。
- 顧炎武，《日知錄》（上海：上海古籍出版社，1995）。

# The Studies of the Relationship between Fu and Assumed Dialogues\*

*Tsung-Wu Chien*\*\*

## Abstract

The article divides the assumed dialogues in the form of Fu into four phases. First, before the Chin Dynasty, the assumed dialogues were the real conversation of eloquent actors jokingly satirizing the emperor at leisure, and the Fu, after being arranged and revised, still retained its form of dialogue. Second, in the West Han Dynasty, because of the considerable number of actors, Fu was written in the script form under the emperor's edict; thus, writers must create characters to develop the dialogue. Third, from the East Han Dynasty to the Six Dynasty, as both the background of the writers and the way to disseminate their works changed, the form of Fu switched from a sound art to a written one. In that period, ancient people and ghosts often spoke in the dialogues. However, the fictitious ghosts and ancient people rarely appeared in the Fu of the Tang Dynasty and the Song Dynasty. Finally, the assumed dialogues returned to the simplest form of composition as that in the West Han Dynasty, that is, to assume an anonymous person to be the conversational partner.

**Keywords:** Fu, Assumed Dialogues, The form of Fu, Dialogues, and Assumed theory

---

\* This article was adapted from part of the research project entitled "The Study of the Relationship between Fu and Assumed Dialogues" (NSC-93-2411-H-035-033 executed by Department of Chinese Literature of Feng Chia University) of National Science Committee in Administration Yuan, directed by Professor Tsung-Wu Chien. Part of this article had been presented in the inauguration of the Sixth International Seminar on Fu in Chengdu (Oct. 10<sup>th</sup>, 2002, which was then expanded to this article. That is, the historical periods covered have been extended from three phases to four.

\*\* Professor, Department of Chinese Literature, Feng Chia University.