臺大中文學報　第二十五期
2006 年12 月　　頁51 ～94
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

「框架、節奏、神化」：析論漢代散體賦之美感與意義

吳　旻　旻*

提　　要

漢賦以巨麗閎侈著稱，然六朝以來，詩畫「特忌形貌彩章，歷歷具足」，漢賦遂飽受忽視與誤解。蓋漢代散體賦乃以對話框架包覆大量鋪陳，本文認爲其框架反映出五行學說思維模式，暨賦家建構理想秩序之衷；其鋪陳則具有空間性鮮明、情采激昂等特質。箇中空間部分，本文發現漢賦空間感爲上下俯仰、左右擺盪之節奏化表現，與抒情詩直線延伸之美感有所不同，此或爲現代讀者難以賞愛漢賦之關鍵。而漢賦之中，舉凡車駕、宮室、郊禮，每有神話之描寫，實乃塑造帝王神化的權威。漢賦雖已兩千年之遙，惟其權力與符號之依違，文士之職責與矛盾，今日觀之，仍觸人深省！

關鍵詞：漢賦、鋪陳、空間性、神化

本文於 95.09.15 收稿， 95.12.03 審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系助理教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

Framework, Rhythm and Deification: The Aestheticism and Significance of Han Fu

Wu, Min-min*

Abstract

Han *fu* (rhapsody) is known for its lengthy narrative and magnificent structure. For a very long period ever since the Six Dynasties, however, Han *fu* was neglected or even misconceived thanks to the dominance of the view that "aesthetic excesses" of arts and literature should be discouraged. Focusing on the dialogic framework within which the elaborated narrative of Han *fu* is embedded, this article argues that the framework itself often bears the imprint of *wuxing* (five elements) worldview and reflects the author's motive to construct an ideal order, whereas the narration within it is characterized by a distinctive sense of spatiality, as well as by powerful emotions and eloquent articulations.

A crucial finding of this article is that the "spatiality" conveyed in Han *fu* is a rhythmic expression which moves around in a three-dimensional space, a kind of beauty which differs significantly from the linear beauty in lyrics. Such difference might explain modern readers' indifference toward Han *fu*. In addition, the article points out that in its choice of images and

* Assistant professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

depictions of rituals, Han *fu* often incorporates mythological materials, thus lending itself to the deification of imperial authority. Taken as a whole, Han *fu* may help us reflect upon the complex interrelation between power and symbols, as well as the literati's responsibilities and their contradictions.

Keywords: Han *fu*, elaborate description, spatiality, deification

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

「框架、節奏、神化」：析論漢代散體賦之美感與意義

吳　旻　旻

一、前　　言

王士禎說：「大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟緣木求之，失其旨矣。」[1] 這不僅作爲「神韻」一派[2] 的文學觀點，也代表六朝以來文藝美學的主流傳統。舉凡文士階層的詩、書、畫，往往強調「重神不重形」，如南齊謝赫《古畫品錄》提出畫有六法，以「氣韻生動」爲首，「傳移模寫」爲末。[3] 唐代張彥遠《歷代名畫記》更是明白地說：「夫畫物時特忌形貌彩章，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密。」[4] 精細描摹被認爲膚淺，創作者該避忌的缺點。而宗白華先生曾歸納中國美學史上有兩種不同的美感型態，一種如「楚國的圖案、楚辭、漢賦、六朝駢文、顏延之詩、明清的瓷器，一直存在到今天的刺繡和京劇的舞臺服裝」，這是「鏤金錯彩、雕繢滿眼」的美；至於「漢代的

---

[1] 王士禎：《池北偶談》卷一八，頁 11 上，見《漁洋續集》，康熙八年刊本。

[2] 清代王士禎取唐代司空圖「位在酸鹹之外」，及宋代嚴羽「羚羊掛角，無跡可循」等說法，獨標「神韻」，成爲清代詩論中「神韻說」的代表人物。

[3] 南齊・謝赫：《古畫品錄》，收入黃賓虹、鄧實編，嚴一萍補輯：《美術叢書》（臺北：藝文印書館， 1975 年），第十三册，頁 103 。

[4] 唐・張彥遠撰、明・毛晉校訂：《歷代名畫記》（臺北：廣文， 1971 年 6 月），頁 66 。

臺灣大學學術期刊資料庫

銅器、陶器，王羲之的書法、顧愷之的畫、陶潛的詩、宋代的白瓷」則是另一種「初發芙蓉，自然可愛」的美，他指出：

> 《詩品》：「湯惠休曰：『謝詩如芙蓉出水，顏詩如錯采鏤金。』顏終身病之。」這可以說是代表了中國美學史上兩種不同的美感或美的理想。……魏晉六朝是一個改變的關鍵，劃分了兩個階段。從這個時候起，中國人的美感走到了一個新的方面，表現出一種新的美的理想。那就是認爲「初發芙蓉」比之於「鏤金錯采」是一種更高的美的境界。[5]

六朝之後，讀者愈來愈能欣賞「平淡、留白、含蓄不盡」之美，[6] 普遍認同「初發芙蓉」比之於「鏤金錯采」是一種更令人神往的境界。於是，陶詩之類的抒情作品日受喜愛，「寫物圖貌，蔚似雕畫」[7] 的漢賦則被束之高閣。

熟悉抒情詩美感型態的讀者乍讀漢賦，賦中京都苑獵的龐然描繪宛若難以進入的銅牆鐵壁。如居《文選》之首的〈兩都賦〉，其中包括京都形勝、帝畿環境、都城規模、市區街衢、宮殿麗景、商貿活動、畋獵壯觀、娛游盛況、風俗禮儀等方方面面。[8] 分門別類之後再逐一精細刻畫，「若乃觀其四郊」先寫「其陽……源泉灌注，陂池交屬。竹林果園，芳草甘木。」之後又述「其陰……決渠降雨，荷插成雲。五穀垂穎，桑麻鋪菜。」內容差相彷彿，都是灌溉與農稼，又如都城規模之中又分宮室觀觀、後宮、朝堂、正殿；娛遊部分也以艱澀的文字先描述狩獵的經過，再陳寫慶賞的儀式，然後歌頌國家承平，士農工商各得其所。可能多數讀者都疲憊得不想再閱讀下一篇，且心中深深困惑：爲什麼要這麼繁複地描寫呢？

---

[5] 宗白華：〈錯采鏤金的美和芙蓉出水的美〉，載《天光雲影》（北京：北京大學出版社，2005 年），頁 141-2 。原載《中國美學史中重要問題的初步探索》。

[6] 如法國漢學家余蓮（Francois Jullien）觀察中國思想與美學，便特別點出「淡」的特質，詳見余蓮著、卓立譯：《淡之頌：論中國思想與美學》（臺北：桂冠，2006 年 2 月）。

[7] 劉勰：《文心雕龍・詮賦》，周振甫：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁，1984 年），頁 139 。

[8] 參見何沛雄：〈《兩都賦》和《二京賦》的歷史價值〉，《文史哲》1990 年第 5 期。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文正意圖思考這樣的疑惑。一些賦學著作將漢賦批評得體無完膚：「只是堆砌名物，敷陳功德，千篇一律，流於官樣文章。」[9] 姜書閣《漢賦通義》更認爲「大賦」這種體裁平板重疊，「用了這種形式即使大家也不可能寫出好作品」，[10] 然而創作散體大賦是耗竭心力之事：

> 余（桓譚）少時見揚子雲之麗文高論，不自量年少新進，而猥欲逮及。嘗激一小事而作小賦，用精思太劇，而立感動發病，彌日瘳。子雲亦言：成帝時，趙昭儀方大幸，每上甘泉，詔令作賦，爲之卒暴，思精苦。賦成，遂困倦小臥，夢其五臟出在地，以手收而內之。及覺，病喘悸，大少氣，病一歲。由此言之，盡思慮，傷精神也。[11]
>
> （張）衡乃擬班固〈兩都〉，作〈二京賦〉，因以諷諫。精思傳會，十年乃成。

亞里斯多德在《倫理學》(*Nicomachean Ethics*) 中說過一句話：「爲了消遣而心力交瘁，看來是愚蠢的，是十足孩子氣的。」這些賦家殫精竭慮於賦的寫作，除了取悅王侯，其背後當有更值得正視的動機；[12] 而就寫作來說，如果只是千篇一律的程式化描寫，何勞「研京以十年，練都以一紀」？[13] 上述賦學著作的譏評讓人聯想到西方藝術家剛開始完全不能接受「清明上河圖」之類的中國畫作，認爲它瑣碎而支離，質疑中國畫家難道不懂「透視法」嗎？其答案就像薩力凡 (Sullivan) 在其名作《中國藝術史》(*The Arts of China*) 中說的：「科學式

---

[9] 李曰剛：《辭賦流變史》（臺北：文津出版社，1987 年 2 月），頁 97。

[10] 姜書閣：《漢賦通義》（濟南：齊魯書社，1989 年），頁 291。

[11] 桓譚：《新論・祛蔽》，見嚴可均輯：《全後漢文》卷十四（北京：中華書局，1991 年 10 月），頁 544。

[12] 尤其像張衡，他面對的並非喜愛辭賦的武、宣之流，他又在〈二京賦〉序中說：「相如壯『上林』之觀，揚雄騁『羽獵』之辭，雖系以隤牆填塹，亂以收置解罘，卒無補於風諫，祇以昭其愆尤。」倘若賦家在自覺「歸之節儉」的意義難以成立的情況下，仍然花了十年的時間，投注極大心力於賦的寫作，顯見賦的寫作在「取悅王侯」與「諷諫主上」兩個常見原因之外，還有其他吸引賦家的重大因素。

[13] 《文心雕龍・神思》：「張衡研京以十年，左思練都以一紀。」

臺灣大學學術期刊資料庫

的透視法只提供一個從固定角度、單一視點看到的景象，這種透視法雖然可以滿足西方人邏輯的頭腦，對中國畫家而言，卻是不夠的。中國畫家會問：爲什麼我們要這樣限制自己？爲什麼我們不能描繪單一視點以外的世界？」[14]

跳脫刻舟緣木、重疊板滯的預設立場，本文試著儘可能進入漢代歷史文化的視域，重新審視散體大賦的形式與內容，尋找作家爲什麼要如此書寫的答案。

二、漢賦對話框架的特色與意義

（一）賦體基本結構

「賦何始乎？曰：宋玉。」[15]宋玉當初的創作情境在幾篇賦裡有清楚的交代：

> 楚襄王游於蘭臺之宮，宋玉、景差侍。……王曰：「夫風，始安生哉？」宋玉對曰：「夫風生於地，起於青蘋之末，侵淫谿谷，盛怒於土囊之口，緣泰山之阿，舞於松柏之下，飄忽淜滂，激颺慓怒。……此所謂大王之雄風也。」（〈風賦〉）
>
> 昔者楚襄王與宋玉遊於雲夢之臺，望高唐之觀，其上獨有雲氣，崒兮直上，忽兮改容，須臾之間，變化無窮。……王曰：「試爲寡人賦之！」玉曰：「唯唯。」（〈高唐賦〉）

---

[14] 薩力凡 (Michael Sullivan) 著、曾堉、王寶連編譯：《中國藝術史》（*The Arts of China*，臺北：南天，1985 年），頁 155。

[15] 清・程廷祚：〈騷賦論〉上篇，其中篇又說：「荀卿〈禮〉、〈智〉二篇，純用隱語，雖始構賦名，君子略之。宋玉以瑰偉之才，崛起騷人之後……由是詞人之賦興。」（《青溪集》卷三，收入蔣國榜編：《金陵叢書》第十七册，臺北：力行，1970 年，頁 9292）《漢書・藝文志》雖將賦歸源於荀卿，但其文體跟漢賦有相當距離，宋玉〈高唐〉諸賦才劃開賦與詩、辭、文的界線，確立賦的形製。原本有學者懷疑宋玉諸賦乃後人僞托宋玉之名而作，但 1972 年山東臨沂漢墓出土之〈唐勒賦〉殘簡，證實「散文賦在戰國時是萬萬不能產生」的推論錯誤。

臺灣大學學術期刊資料庫

楚襄王與宋玉遊於雲夢之浦，使玉賦高唐之事。其夜王寢，果夢與神女遇，其狀甚麗，王異之。……目色髣髴，乍若有記：見一婦人，狀甚奇異。寤而夢之，寤不自識；罔兮不樂，悵然失志。……王曰：「若此盛矣，試為寡人賦之。」玉曰：「唯唯。」（〈神女賦〉）

三篇賦都是宋玉隨楚襄王遊覽過程中，楚襄王經歷某些特殊情緒感受，要求宋玉為他重述該經驗。楚王雖是體驗的當事者，但直接經驗材料是迷濛而驟逝的，對一般人來說，要用精確的語言去描述經驗或感受，並不是件那麼容易的事。他在遊覽、祭祀、夢中所感覺到的某些澎湃情緒，依賴宋玉——一個具有想像力並能駕馭語言文字者，透過詞語的選用來甄別那些龐雜朦朧的感受，使之具體而澄明。這就是亞里斯多德所謂：「有經驗的人對於事物只知其然，而藝術家對於事物則知其所以然。」[16] 德國詩人蓋奧爾格也說：「語詞破碎處，萬物不復存。」[17] 更進一步來說，「詩人有一種特殊的稟賦，能把日常語言抽象的一般名稱擲進詩的想像的熔爐，鑄出新的樣式。……詩人不僅用詞彙描繪，他激起了我們最深的情感，並使之透過形象顯現出來。」[18] 宋玉以華麗豐富的語言加以傳神地描寫之後，那些經驗不僅具體化，且較乎直接經驗材料可能更加精彩。從宋玉開始，一群「具有想像力並能駕馭言語文字者」便以這樣的才能在帝王貴族身邊擔任「言語侍從」的角色。[19]

[16] 亞里斯多德：《形而上學》， St. Thomas Aquinas 著、孫振青譯：《亞里斯多德形上學註》（國立編譯館主編，臺北：明文書局印行， 1991 年 8 月），頁 6 。按：據該書中譯文字略作修寫。

[17] 德文為 “Kein ding sei, wo das wort gebricht.” 詩題為「語詞」(1919)，迦達默爾 (Gadamer, Hans-Georg,1900-2002)：《眞理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》全書最後引用了這句詩，海德格 (Heidegger, Martin, 1889-1976)《走向語言之途》中〈語言的本質〉這篇講稿也在闡釋這首詩。

[18] 卡西勒 (Cassirer, Ernst,1874-1945)：〈語言與藝術〉，收入卡西勒著、于曉等譯：《語言與神話》（臺北：桂冠， 1990 年 8 月），頁 114-115 。

[19] 過去提到賦家充任言語侍從，枚皋「見視如倡」（《漢書・枚乘傳》）及漢宣帝「辭賦比之……賢於倡優博弈遠矣。」（《漢書・王褒傳》）之語，總被當作賦家地位低下、遊戲心態的鐵證，然以此論斷全部賦家並不公平，如《漢書・東方朔傳》：「朔雖詼笑，然時觀察顏色，直言切諫，上常用之。自公卿在位，朔皆

臺灣大學學術期刊資料庫

這些賦家以帝王爲預設讀者，被動或主動地創作賦篇，而且非常有趣的，從宋玉〈高唐〉、〈神女〉等賦開始，作家與君王的對話——那本來該屬於「序」的敘述，就一起納入作品之中，成爲「正文」的一部份。後來，這形成賦體「述客主以首引」[20]的基本形式，並從紀錄本事（創作背景）發展爲虛構人物、假擬對話，[21]如司馬相如〈天子游獵賦〉[22]藉子虛、烏有先生、亡是公三人爲辭，以推天子諸侯之苑囿；揚雄〈長楊賦〉藉子墨客卿、翰林主人論辯天子校獵之得失；或如班固〈兩都賦〉、張衡〈二京賦〉分別以西都賓、東都主人和憑虛公子、安處先生進行對話，闡述比較西都長安與東都洛陽的歷史淵源和文化風氣。

敖弄，無所爲屈。」司馬相如作賦諷上的形象更是文士榜樣，杜篤〈論都賦序〉謂：「竊見司馬相如、揚雄作辭賦以諷主上，臣誠慕之，伏作書一篇，名曰〈論都〉。」《後漢書・班彪傳附固》也記載：「固感前世相如、壽王、東方之徒，造搆文辭，終以諷勸，乃上兩都賦。」朱曉海先生〈兩都、二京義疏補〉中形容漢代賦家的心態：「帝王欲臣下頌，以饜足虛榮心理；臣下欲諷諫帝王，期盡士人職責，龍鱗固難逆批，匹夫之志亦不容輕奪。」見《習賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999 年 3 月），頁 136 。

[20] 劉勰：《文心雕龍・詮賦》。關於賦的對話結構，梁淑媛〈「賦」的敘事對話設計〉（《輔大中研所學刊》第八期，頁 221-238 ）曾針對漢賦種種虛實對話進行歸類，並討論其中呈現的究竟是誰的聲音。

[21] 簡宗梧〈賦與設辭問對關係之考察〉一文嘗考察賦設辭問對之進程，指出先秦宮廷暇豫之賦，多是言語侍從與帝王的對話，經過修飾而保留下來。到了西漢，則是「受詔」而作，賦家以編劇本的方式虛擬人物展開對話。載《逢甲人文社會學報》第 11 期（ 2005 年 12 月），頁 20-24 。

[22] 沈伯俊先生〈司馬相如的代表作是天子游獵賦〉一文主張《文選》中被割裂成〈子虛賦〉、〈上林賦〉的兩篇作品，其實就是〈天子游獵賦〉；至於武帝召見相如之前讀到的〈子虛賦〉，則另有其文，辭已不傳。見馬積高、萬光治主編：《賦學研究論文集》（成都：巴蜀書社，1991 年 11 月，頁 81-90 ）。按：此說甚爲合理，蓋〈子虛賦〉、〈上林賦〉內容承連緊密，〈上林賦〉的主角「亡是公」在〈子虛賦〉即已出現，不似相隔數年的作品；且〈天子游獵賦〉、〈兩都賦〉、〈二京賦〉三篇賦作雖然都可拆成各自獨立的兩篇（子虛／上林、西都／東都、西京／東京），但其結構意義與篇章旨歸必須視爲一個整體來看才能顯現。以下本文如欲指稱賦中某個片段，會使用〈子虛賦〉、〈上林賦〉等單篇名稱，否則一律稱〈天子游獵賦〉、〈兩都賦〉、〈二京賦〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

這些賦作的「對話」跟日常語言中的交談或是小說戲劇中的對白並不相同，一般日常對話或小說戲劇的對白每次發言段落較簡短，互動次數較頻繁，可是漢賦的對話設計卻是段落極長、互動次數極少，如子虛先生描寫雲夢大澤的一次說話內容便佔據〈子虛賦〉三分之二的篇幅，之後烏有先生又以一大段話加以斥責，〈兩都〉等賦也是如此，西都賓、東都主人和憑虛公子、安處先生每一個人物的一次說話幾佔去賦篇的十分之九，所以漢賦中的對話設計可以說是個「框架」，用來包裹某些內涵或引導讀者進入特定觀點。框架由人物對話形成，框架之內則是大量景象或議論的「鋪陳」。（鋪陳部分留待下節再討論）

漢賦裡對話設計較複雜的是的「七體」，舉枚乘〈七發〉的例子來說，該賦乃假設「楚太子有疾，吳客往問之。」於是客爲太子說七事以去其病；賓客一次又一次主動創造出一個新的話題，太子只是以被動聆聽、簡單反應（文中太子本就是一個臥病在床、疲憊無力者）來維持文本的行進。賓客說起美食，整個敘述重心就移轉到食物，開始特寫一道一道的佳餚，讀者隨著其文句在腦中想像出「熊蹯之臑、鮮鯉之鱠」的畫面，整個經驗或景象的描繪告一段落之後，太子與賓客重新回到前景 (foreground)，簡短交談對話一番再進入下一個狩獵主題，眞正在描繪美食、狩獵、觀濤時，太子與賓客是隱藏在後的。就這麼連續七次帶入經驗的描摹，再回到對話的主線，形成「七體」的特殊結構，傅毅〈七激〉、張衡〈七辯〉等大致上相去不遠。

（二）漢賦框架特徵

而包括〈七發〉及〈天子游獵賦〉、〈兩都賦〉、〈二京賦〉等賦篇，框架裡每一個開啓的窗口，即「齊、楚、漢」、「西都、東都」這些描寫對象，其排列原則總是「後出轉精」，後一個比前一個更好，最後出現的必然勝過之前種種。[23] 以司馬相如〈天子游獵賦〉來說，作者在書寫策略上並未直接贊頌漢王朝，也不是以貧富強弱形成強烈對比，而是先誇耀齊國、楚國，〈子虛

[23] 其中〈七發〉（或「七體」）是否節節升高亦或間有跌宕依據主觀認知而有不同詮釋，此採節節升高之說。

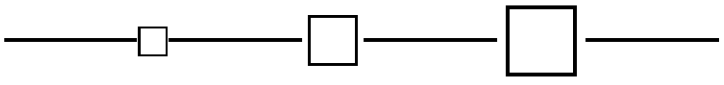
臺灣大學學術期刊資料庫

賦〉中將雲夢大澤寫得聲勢浩大，讓讀者覺得這已經是人間之最，沒想到〈上林賦〉描寫漢王朝時，竟然將日月星辰都納入天子苑中，令人嘆爲觀止，也就是簡宗梧先生所說：

> 〈子虛〉齊王畋獵，爲子虛口中的楚王之獵所壓過，接著〈上林〉天子部曲校獵又勝過諸侯，最後天子親獵又壓過部曲，如此一波淹過一波，使亢奮的情緒節節升高，而後得到宣洩的作用，其層層轉強，節節升高，就是以恢廓聲勢鋪采摛文，所達到的效果。[24]

讀者透過賦家龐大而精細的描寫，先對諸侯疆域產生逼眞的感官印象，後來又在賦家更極致的刻畫下，再一次被震撼，在層層推進中自然生發感官的強烈衝擊。

漢賦的框架結構可以簡單圖示如下：



這樣的結構突顯了兩重意義：其一，作品的閱讀方式必須是完整而連貫的。基本上大賦依賴這些巨麗閎侈的描寫，促使讀者跟隨賦家的語言想像出栩栩如生的景象，這些繁複的鋪陳，就像一波又一波的浪潮推至高點，假如切開來看，每一波的海浪並不能單獨顯現出那樣驚人的效果。所以漢賦幾乎沒有琅琅上口的名句，它不像抒情詩可以就偏愛的某一句或某一聯反覆低吟，細細玩味，許多抒情詩，整首詩有全詩的美，單句卻也耐人咀嚼。重視鋪排經營的漢賦很難摘句來品味，甚至很難節錄，試圖擷取所謂精華部分，或是嘗試刪除某些篇幅，就像推衍遞進的浪濤被抽積木般截除某些區塊，浪潮頂端勢必無法抵達那樣的高度，漢賦龐大的鋪陳亦有其不可刪除的必要性，它必須全篇閱讀方能知其精妙。倘若有讀者認爲既然最後的部分勝過前者，於是只看〈上林〉而不看〈子虛〉，或是只讀〈東都〉而不讀〈西都〉，那麼，勢必無法體會天子上林苑之所以勝於楚國雲夢大澤，或是東都洛陽之所以超越西都長安之處。例如同樣描述狩獵，〈子虛賦〉會出現「於是乃使專諸之倫，手格此獸。……弓不虛

[24] 簡宗梧：〈賦體語言藝術的歷史考察〉，《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，1993 年 5 月），頁 196-7 。

臺灣大學學術期刊資料庫

發，中必決眥。……覽乎陰林，觀壯士之暴怒，與猛獸之恐懼。」這樣殘暴血腥的描寫，讓人在楚王叱咨聲威裏感受到野蠻的氣息；相對來說，〈上林賦〉則是「江河爲阱，泰山爲櫓。……先後陸離，離散別追。……箭不苟害，解脰陷腦；弓不虛發，應聲而倒。」彷彿天地山河與飛禽走獸都認可此次狩獵行動，凸顯天子的仁德與泱泱大度。許多耐人尋味的婉諷與微諫必須在完整的結構中才能現出原形。

其二，框架形成「逐一遞進」的論述策略，每一個對象都盡情發揮表現，才替換成下一個登場。舉班固〈兩都賦〉而言，該賦的目的是論辯東都洛陽勝過西都長安。議論文章常見的論述策略有二：一是利用諸多對比來顯現高下優劣，如「君子懷德，小人懷土；君子懷刑，小人懷惠。」（《論語・里仁》）便屬此類論述方式的簡約版。二是「以己之長攻彼之短」，就己方優點、彼方缺點滔滔不絕，反之則籠統帶過。然而漢賦卻非上述二種情況，班固〈兩都賦〉、張衡〈二京賦〉重在尊崇東都，但對於西都長安之京都形勝、宮殿壯景依然洋洋灑灑地描繪，毫不吝惜想像與詞藻，〈西京賦〉甚至文長數千，完整再現長安舊日宮殿、狩獵以及雜耍奇景之盛況。他們抱持的心態是「以極衆人之所炫耀，折以今之法度」，必先使對方所有可誇耀處「極」致發揮，再無保留之後，再一針見血地揭露前者弱點，進入另一個論點或立場。因此大力鋪陳長安之奢華後，只須對眼花撩亂的觀衆指出長安所欠缺者——文化制度，於是洛陽只要制度勝之，便高過長安，即使其他方面明顯不足，觀衆也忽而不察。因此每個主題各以一個獨立的窗口進行完整鋪陳，不在同一舞臺上交鋒；〈七發〉中的「天下要言妙道」也不需要與音樂或觀濤同時爭勝以供太子選擇，而是一項充分敘述之後，再進入下一項；〈天子游獵賦〉同樣是極力誇耀雲夢大澤之後，天子上林苑才登場，進行更大規模的展演。

（三）框架象徵義蘊

「後出轉精」以及「逐一遞進」的邏輯都暗示出「五行相勝」的漢代思想背景。司馬談「論六家要旨」將陰陽家列爲第一家，表明陰陽五行之說在當時

臺灣大學學術期刊資料庫

受重視的程度。鄒衍的「終始五德說」是以「土木金火水」相次轉移的，其轉移的次序是照著五行相勝的原理規定的。因爲木克土，故木繼土後；金克木，故金繼木後……換言之，新朝之起必因前朝之德衰，新朝所據之德，必爲前朝所不勝之德，這是他的中心思想。[25] 這個學說最主要的功能在合理解釋新政權的興起，而司馬相如〈天子游獵賦〉與班固〈兩都賦〉之撰作與當時政治勢力的彼消此長或政權基礎的鞏固有關。漢初採封建制度，武帝即位後致力極權中央，司馬相如〈天子游獵賦〉在這個時間點上適足扮演「尊天子」觀念的推手。上篇〈子虛賦〉裏，子虛是出使齊國的楚國使臣，齊王藉畋獵以矜誇國力，頗有壓倒對方的驕態，子虛爲維護邦國榮譽，於是自稱「楚國之鄙人」，所見「特其小小者」，實際上卻表明楚國小小雲夢便足以勝齊。這是戰國時代諸侯明爭暗鬥、使臣機智善辯的再現，「大國之間，既要完成出使任務，還要在應對間，宣揚國之長或優勢，顯示其國力，揚威諸侯，這是貫穿於子虛滔滔宏論中的潛臺詞。」[26] 來到〈上林賦〉，作者通過亡是公之口表明諸侯乃天子分封，故齊、楚應述職禁淫，而非奢侈相勝。此一立論角度挑明諸侯跟天子分屬不同層次，諸侯國再強大都只是一方之霸，天子才是天下共主。雖說這樣的賦作絕對有「快主上之意」的作用，但平心而論，它也如實投射出漢初的政治趨勢。[27] 武帝之世，封建體制徹底結束，天子政權取而代之，這一變化的發

[25] 顧頡剛：〈五德終始說下的政治和歷史〉，《古史辨》第五册下編（上海：上海古籍出版社，1982 年 9 月），頁 418 。

[26] 許志剛：〈《子虛賦》、《上林賦》：藝術轉型與新範式的確立〉，《文學遺產》2005 年第三期，頁 101 。

[27] 劉邦最初是「有功者輒裂地而封爲王侯」，政權穩固之後便翦滅異姓諸侯，分封同姓諸侯。文、景到武帝，都不斷試圖削減諸侯權勢，例如「文帝採賈生之議，分齊趙；景帝用晁錯之計，削吳楚；武帝施主父之策，下推恩之令。」（《漢書》卷十四〈諸侯王表序〉）除實際削侯之外，更在官制及人事上削權：「景帝中五年，令諸侯王不得復治國，天子爲置吏；改丞相曰相，……大夫、謁者、郎、諸官長丞，皆損其員。武帝改漢內史爲京兆尹，中尉爲執金吾，郎中令爲光祿勳，諸王國如故。損其郎中令秩千石，改太僕曰僕，秩亦千石。」（《漢書》卷十九〈百官公卿表〉），參拙著《漢代楚辭學研究》（中正大學中文所碩士論文，1997 年 6 月），第二章第一節，頁 14 。

臺灣大學學術期刊資料庫

生，武帝個人強烈意志居關鍵角色，[28] 但是長期以來，賈誼、鼂錯等知識份子對郡國制度的支持，司馬談父子對封禪郊祀等天子禮制的重視，其推波助瀾之功也不容小覷，當時諸多儒士知識份子乃是主動參與一個空前一統帝國的鑄建。司馬相如應當也是其中之一，他初事景帝，景帝不好辭賦遂轉而游梁，後來經武帝召見而仕於朝廷，他自己並不滿意言語侍從的角色，但東方朔卻羨慕他可以出使東南夷，晚年司馬相如屢稱病不朝，在家作「封禪書」。這裏引用這些事蹟是企圖證明司馬相如本身贊同大一統的制度，〈天子游獵賦〉並不是單純獻媚之作，他在賦中透過諸侯、天子田獵宮苑的遞次描繪，表明戰國（諸侯）時代結束，而漢（天子）政權取而代之，是目前天命之所在。（所以他才在後面繼續勸武帝如何施政）

至於班固〈兩都賦〉，其創作緣由與當時的遷都爭議有關。東漢建初年間，「杜篤奏上論都賦，欲令車駕遷還長安。耆老聞者，皆動懷土之心，莫不眷然佇立西望。」[29] 當時朝臣議論紛紛，除班固作〈兩都賦〉，還有傅毅作〈洛都賦〉、崔駰作〈反都賦〉、[30] 王景作〈金人論〉，[31] 皆頌洛邑之美，反對遷都之議。然而這個問題並不是長安與洛陽哪一個城市適合當首都這麼單純，其中涉及各方士族大姓勢力角逐，[32] 皇室本身不樂西遷，但東漢政權既標

[28] 漢武帝透過種種制度性的改革，包括普設恩澤侯、降低諸侯王所屬官員俸祿、大量擴充與皇帝直接相關的職位與後宮、將軍事脫離宰相系統直屬皇帝，建立「御史中丞督司隸，司隸督司直，司直督刺史兩千石以下至墨綬」的完整督責體系等鞏固天子一人的權威。同上，頁 15 。

[29] 范曄：《後漢書・循吏列傳》。

[30] 見唐・歐陽詢編：《藝文類聚》（北京：清華大學出版社， 2003 年 11 月，《唐代四大類書》（二）），卷六一，頁 1174 。

[31] 范曄：《後漢書・王景傳》。

[32] 光武兄弟初起時得力於南陽李氏兄弟、樊宏等士族大姓的擁戴，後來才籠絡耿況、彭寵等而擊敗北方王郎，最後西北隗囂、西南公孫述勢力也被瓦解，《後漢書》對這段時期的紛擾留下豐富史料，士族問題相關論述則可參余英時：〈東漢政權之建立與士族大姓之關係〉，該文收錄於《中國知識階層史論》（臺北：聯經， 1980 年 8 月二刷）頁 109-203 。

臺灣大學學術期刊資料庫

榜承繼前漢劉姓天下，要穩固東都洛陽的合理性似乎需要有力的理由，才能對關隴士族交代。[33] 班固不像傅毅〈洛都賦〉、崔駰〈反都賦〉直接稱頌洛陽或討論都城的位置險要性，〈兩都賦〉採取前述的框架方式，先述西都，再論東都，並借東都主人之口說：

> 痛乎風俗之移人也！子實秦人，矜誇館室，保界河山，信識昭襄而知始皇矣，烏睹大漢之云爲乎？夫大漢之開元也，奮布衣以登皇極，繇數期而創萬代，蓋六籍所不能談，前聖靡得言焉。（〈東都賦〉）

將西漢連結上秦朝，暗示定都長安的西漢是秦朝政權的延續，東漢才是眞正的漢，所以就像「五德終始說」，西漢政權結束了，現在輪到東漢政權。

漢代散體大賦的框架雖然只是簡單的後一個更勝前一個，但一方面反映出漢人根深蒂固的五行思想，二方面流露出賦家參與國家秩序與歷史圖像建構的熱情。漢代知識份子無論經學家或文學家，充分意識到自己處於一個歷史新局，班固〈東都賦〉曰：「夫大漢之開元也，奮布衣以登皇極，繇數期而創萬代，蓋六籍所不能談，前聖靡得言焉。」桓譚《新論》也說：「自開闢以來，惟漢家最爲盛焉。」[34] 他們創立了前所未有的朝代，超乎過去典籍中所勾繪的，因此他們對建構秩序的熱情遠超乎其他時代。包括董仲舒《春秋繁露》藉由「天人感應」將天地陰陽與三綱五常統合起來，冀能宣揚貴德賤刑的仁義思想；或是司馬遷在《史記》裏以五種新的體例重新區劃古往今來的人文世界；劉向則經由掌管圖書，作《七略》將知識分門別類，爲人世價值重新定位；《禮記》也是如此，「隨著《二戴記》中綜觀全景與瑣碎談論這兩類論述模式的開展，漢人對禮制國家大體輪廓與細部內容的想像，便逐步被勾勒出與填實滿了，且此禮學論述將成爲儒生與官僚進一步建構其治

---

[33] 朱曉海先生〈《兩都》、《二京》義疏補〉對當時的政治背景以及班固〈兩都賦〉的用意有精彩的討論，見《習賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999 年 3 月）頁 138-151 。

[34] 桓譚：《新論・識通》，見嚴可均輯：《全後漢文》卷十四（北京：中華書局，1991 年 10 月），頁 546 。

臺灣大學學術期刊資料庫

國藍圖的重要資產。」[35] 這些學者都在進行類似的志業——他們試圖創造出一套理論來爲宇宙畫出界限(boundary)，並將各類具象或抽象的素材歸類於合適的位置，賦予恰當的意義。

在這個方面，賦家似乎也流露相同的興趣，但是賦家的才能似乎多傾向想像力以及詞藻，而不在哲學思辨，[36] 所以他們並未能像董仲舒、司馬遷、劉向等人，眞的鑄造出一個宏偉的框架，他們只是襲用了五德終始的思維模式，並在前人辭賦的結構上修正增補，成爲自己的框架（司馬相如〈天子游獵賦〉修訂枚乘〈七發〉，以下類推），然後才是他們發揮所長之處：把所有素材容納入這個框架，舉凡天上的日月星辰，地下的山嶽河川、奇花異草、珍禽怪獸，還有人們建構出來的離宮別館、慶典娛樂等，「此天下之窮覽極觀也」，[37] 所以賦家往往苦心孤詣，就「鋪陳」的內容力求無所不包而井然有條，嘗試藉由作品的體國經野、品物畢圖賦予重現一個理想秩序下的自然宇宙、人倫社會。

三、漢賦「鋪陳」之節奏特性

賦體以「鋪陳」爲本質，[38]「賦須當有者盡有，更須難有者能有也」，[39] 而誠如上述，漢代散體大賦的作家乂希望藉其賦作安頓宇宙秩序，務求每一個

---

35 陳志信：〈禮制國家的組構——以《二戴記》的論述形式剖析漢代儒化世界的形成〉（《臺大文史哲學報》六十期，2004 年 5 月），頁 1。

36 以班固來說，他作《漢書》依據司馬遷的體例，其中《藝文志》又依據劉向《七略》的體例，但章學誠《校讎通義》對班氏分類頗多疑義。

37 揚雄：〈長楊賦〉。見梁・蕭統：《文選》（臺北：藝文，1967 年 10 月），頁 139。

38 鄭玄注《周禮・春官》：「賦之言鋪，直鋪陳今之政教善惡。」摯虞《文章流別論》：「賦者，敷陳之稱，古詩之流也。」劉勰《文心雕龍・詮賦》：「《詩》有六義，其二曰賦。賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。」

39 劉熙載：《藝概・賦概》（臺北：廣文，1969 年 4 月），頁 9。又說：「以賦視詩，較若紛至沓來，氣猛勢惡，故才弱者往往能爲詩，不能爲賦。」

臺灣大學學術期刊資料庫

部分都寫得淋漓盡致，「必推類而言，極麗靡之辭，閎侈鉅衍，競於使人不能加也」。[40]關於漢賦如何鋪陳出以大爲美的壯麗景觀，及其意義之所在，已有許多學者提出很好的詮釋，David Hawkes 在〈神女的探尋〉一文中認爲司馬相如創造出全景式賦體，「依次臚列法在這些全景圖似的賦作中，表現得最爲極端，發展到最爲完備的地步。」他又提到這些賦中經常把小世界（宮苑）的大小高低和大世界（漢朝領土或整個世界）混淆，「乍一看來，上林苑幾乎有整個中國那麼大。」即帝王在苑囿中，往往以縮影形式復現其幅員遼闊的帝國的山林川澤。這種寫法承襲楚騷的巫遊模式，而且利用神話素材除了誇張的修辭作用，基本上也隱喻著權力慾望的無止無盡。[41]鄭毓瑜先生進而分析賦家之所以將所有山川風物依品分流、鋪置妥當，乃是「由描寫物質表相，藉以達成快感享樂，整個世界就這樣輕易地被具體掌握，彷彿可以如實擁有。……賦家假託眞實地名、客觀地理，巧妙運用虛實相生的縮影圖式，復現幅員遼闊的帝國領域。進一步擴展到周覽宇宙，誇飾帝王所有權的極致。」[42]同樣從空間角度切入，本文想談幾個不同的觀察。

（一）空間節奏感

漢賦「空間性」鮮明強烈乃衆所周知，尤其是「方位」概念屢屢出現，譬如以下賦作都呈現四方之描寫：

> 獨不聞天子之上林乎？左蒼梧、右西極，丹水更其南，紫淵徑其北。……日出東沼，入於西陂。其南則隆冬生長，踊水躍波；其獸則猵狙玃猿，沈牛麋麋，赤首圜題，窮奇象犀。其北則盛夏含凍裂地，涉冰揭河；其獸則麒麟角觸，騊駼橐駝，蛩蛩驒騱，駃騠驢騾。（司馬相如〈上林賦〉）

---

[40] 班固：《漢書・揚雄傳》（臺北：鼎文，1986 年），頁 3575 。

[41] David Hawkes ：〈神女的探尋〉，見莫礪鋒編：《神女之探尋——英美學者論中國古典詩歌》（上海：上海古籍出版社，1994 年），頁 44 。

[42] 鄭毓瑜：〈賦體中「遊觀」的型態及其所展現的時空意識〉，收錄於《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》（政大文學院編印，1996 年 12 月），頁 417。

臺灣大學學術期刊資料庫

於是欽柴宗祈，燎熏皇天，招繇泰壹。舉洪頤，樹靈旗，樵蒸焜上，配藜四施，東燭倉海，西耀流沙，北爓幽都，南煬丹厓。（揚雄〈甘泉賦〉）

若乃觀其四郊，浮遊近縣，則南望杜、霸，北眺五陵，名都對郭，邑居相承，……其陽則崇山隱天，幽林穹谷，……其陰則冠以九嵕，陪以甘泉……東郊則有通溝大漕，潰渭洞河……西郊則有上囿禁苑，林麓藪澤……其中乃有九眞之麟，大宛之馬……殊方異類，至三萬里。（班固〈西都賦〉）

永安離宮，脩竹冬青。……於南則前殿靈臺，蘇驩安福。……於東則洪池清蘂，渌水澹澹。……其西則有平樂都場，示遠之觀。……規遵王度，動中得趣。（張衡〈東京賦〉）

雖然葉慶炳先生認爲「此種其山其土其石，或其東其南其西其北之架構，實源自《山海經》」，[43] 不過漢賦之中較接近「《山海經》式」的地理方位表現方式，其實是〈大人賦〉、〈思玄賦〉等承繼屈原〈遠遊〉、〈招魂〉而來的騷體賦，賦作內容泰半部分是遊歷四方：「橫歷飛泉以正東……吾欲往乎南嬉……西望崑崙之軋沕荒忽兮……舒節出乎北垠……」，[44] 依次往某一方位遊歷觀覽；至於上述散體賦中的四方描寫，較接近先秦散文，尤其是縱橫家的遊說之辭，《戰國策》記載蘇秦爲趙合從說齊宣王曰：

齊南有太山，東有琅邪，西有清河，北有渤海，此所謂四塞之國也。……臨淄甚富而實，其民無不吹竽、鼓瑟、擊筑、彈琴、鬥雞、走犬、六博、蹹鞠者；臨淄之途，車轂擊，人肩摩，連衽成帷，舉袂成幕，揮汗成雨；家敦而富，志高而揚。夫以大王之賢與齊之強，天下不能當。今乃西面事秦，竊爲大王羞之。[45]

---

[43] 葉慶炳：《中國文學史》（臺北：臺灣學生書局，1987 年 8 月），頁 54 。

[44] 司馬相如：〈大人賦〉。班固：《漢書・司馬相如傳》（臺北：鼎文，1986 年），頁 2595 。

[45] 劉向輯、高誘注：《戰國策》（臺北：藝文，1974 年 6 月）卷八〈齊一・蘇秦爲趙合從說齊宣王〉，頁 180-181 。類此者尚有〈秦策・蘇秦之說秦惠王〉、〈趙策・趙武靈王之說公孫成〉、〈魏策・吳起之說魏武侯〉等。

臺灣大學學術期刊資料庫

策士從東南西北說起，鋪陳物產，展現包容萬有的氣概，與漢賦表現方式類似，「恢廓聲勢，蘇張縱橫之體也」。[46]

綜觀漢賦，其描繪宮室地理位置、外觀、視野時，不僅「從其東、其南、其中、其西、其北諸方位入手，呈現出明顯的空間完整性」，[47] 東西南北等方位往往伴隨著上下、前後、左右、陰陽這類空間上的相對關係而構成完整段落，如：

> **其東**則有蔥圃衡蘭，芷若射干，芎藭藁本，諸柘巴苴。**其南**則有平原廣澤，登降陁靡，案衍壇曼。緣以大江，限以巫山。其高燥則生葴薪苞荔，薛莎青薠。**其埤濕**則生藏莨蒹葭，東薔雕胡。蓮藕觚盧，菴閭軒芋。眾物居之，不可勝圖。**其西**則有湧泉清池，激水推移。外發芙蓉菱華，**內**隱鉅石白沙。**其中**則有神龜蛟鼉，玳瑁鱉黿。**其北**則有陰林巨樹，楩柟豫章。桂椒木蘭，檗離朱楊。櫨梨樝栗，橘柚芬芳。其上則有赤猨蠷蜼，鵷雛孔鸞，騰遠射干。其下則有白虎玄豹，蟃蜒貙犴，兕象野犀，窮奇獜�given。（司馬相如〈子虛賦〉）

司馬相如在勾勒東西南北四邊景象的同時，也運用了高埤、內外、上下等方位詞語來顯示不同的視角，這代表賦作中東西南北的景象鋪寫不只是四方這一層意義，或者「東西南北中」與「金木水火土」陰陽五行搭配的象徵作用，[48] 本文認爲它主要體現出漢賦基本的節奏感，或簡潔短句、或繁複長句，一貫以左右對峙、上下俯仰、前後推移的韻律感來開展賦家的鋪陳。

---

46 章學誠：《校讎通義・漢志詩賦第十五》，原文爲：「古之賦家者流，原本詩騷，出入戰國諸子。假設對問，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》之屬也；徵材聚事，《呂覽》類輯之義也。」

47 冷成金：〈漢賦之美的型態〉，《中國文學的歷史與審美》（北京：中國人民大學出版社，1999 年 12 月），頁 70。其說約可代表多數賦史、文學史對於漢賦空間特質的描述，僅指出常見的「其東、其南……」與空間性鮮明，並未深入詮釋。

48 有些學者從陰陽五行學說來詮釋漢賦中常見四方描寫的手法，如孫晶：〈陰陽五行學說與漢代騷體賦的空間建構〉，《齊魯學刊》2004 年第 3 期，頁 110-114。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）抒情與體物相應的兩種空間感

這樣的理解有何重要性呢？讓我們先跳開來看，《比較文學的墾拓在臺灣》論文集中有一篇短文曾經討論現代詩與電影技巧吻合之處，作者溫任平指出人物背著攝影機慢慢走遠，觀眾容易感受到傷感的氣氛，[49] 他又提到鏡頭的移動不只一種方式，現代詩也有攝影技巧的仰角、俯角等，於是引用兩首現代詩：

「開始是紙行、印刷廠／祖師廟，過去是／窯子／沒掛招牌的／一直到淡水河邊」（林煥彰〈貴陽街二段〉）

「門前的棗樹／棗樹上的群山／棗樹下的白馬／馬前的雲煙／馬後的酒店／酒店的後院／後院的酒罈」（管管〈三個罈子〉）

藉著這兩首詩，剛好可以讓我們思考漢賦和一般抒情詩詞空間結構的差異。如果我們把視覺景象的描寫比擬成鏡頭的游移，那麼第一首詩鏡頭的移動是單純的，「紙行、印刷廠、祖師廟、窯子、淡水河邊」只是視線順著某個軸線直線推移內的景物，涵蓋範圍雖遠但方向一致；第二首詩卻是環繞著一些景物作上下左右的移轉，「棗樹上、棗樹下、馬前、馬後」鏡頭忽而採仰角、忽而採俯角，「酒店的後院／後院的酒罈」又是長鏡頭與特寫鏡頭的切換，推拉俯仰之間，讀者必須專注於鏡頭的變化，才能跟上畫面的景象，因此如果沒有心理準備，勢必覺得混亂而無法融入其中、產生情感共鳴。

這似乎可以解釋本文前言部分面所說，漢賦的美感和現代讀者所習慣的抒情詩詞賦不同。抒情文學擅長的空間基調是直線無盡延伸，多數古典詩詞作品的空間感是以「遠／近」的層次塑造出來的，由近距離的特寫向遠方逐漸延伸，尤其是送行或登望性質的詩，例如《詩經》中的〈燕燕〉：

燕燕于飛，差池其羽。之子于歸，遠送於野。瞻望弗及，泣涕如雨。（《詩經・邶風・燕燕》）

[49] 溫任平：〈電影技巧在中國現代詩裡的運用〉，古添洪、陳慧樺編著：《比較文學的墾拓在臺灣》（臺北：東大圖書公司，1976 年 6 月）頁 242。

臺灣大學學術期刊資料庫

描寫送行者遠送於野，看著空中的燕子差池其羽、頡頏而飛，感慨特深，一直待到遠行者已走出視線盡頭，都還捨不得離開。這種詩作的空間感是直線狀向遠方伸展，後來許多名句都是如此，包括「孤帆遠影碧山盡，唯見長江天際流」（李白〈黃鶴樓送孟浩然之廣陵〉）、「離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷如春水。……平蕪盡處是春山，行人更在春山外。」（歐陽修〈踏莎行〉）等等，假如是「詠史」之作，則可由遼闊的空間進而引向夐遠的時間，由當下的此刻作爲起點，憑弔往古史跡、臆想他日來者，營造出千古悠悠的永恆感，於是讀者的情感容易隨著這種向直線延伸的空間感、時間感而蔓延滋長，彷彿意猶未盡。

徐復觀《中國藝術精神》認爲這樣的觀照方式源於莊子「逍遙遊」和魏晉玄學對「玄遠、清遠」的重視，後來更清楚展現於北宋畫家郭熙的「三遠」之說：[50]

> 郭熙提出一個「遠」的觀念來代替「靈」的觀念，遠是山水形質的延伸。此一延伸，是順著一個人的視覺，不期然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限；人在視覺與想像的統一中，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。[51]

在抒情詩或文人畫裏，讀者隨視線之遠而導向無限之中，在無限中達成心靈的超脫解放，這是中國藝術中對於人與自然的關係衍生創造出的一種美感意識，

---

[50] 郭熙：「山有三遠，自山下而仰山巔，謂之『高遠』；自山前而窺山後，謂之『深遠』；自近山而至遠山，謂之『平遠』。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色，有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹縹緲緲。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖淡。」（《林泉高致》）一般引用這則資料多強調這是中國繪畫中多角度構圖的證明，徐復觀先生則特別重視其中「平遠」，認爲「郭熙總結出的三遠，一直到郭熙爲止，高遠、深遠的景象，可以說是佔著相當的優勢，……到了郭熙時代，山水畫便無形中轉向平遠這一方面去發展。」（《中國藝術精神》頁 347 ）以之詮釋宋元畫境的改變。蔣勳也談過宋元之後「文人所處理的山水已不再是具體的山水，而是一種心境，是人在純粹時間與空間中或茫渺、或沖融、或孤寂、或飽滿的各種心緒而已。」但是蔣勳認爲變化的關鍵是南宋山水畫「留白」產生。（《美的沈思》頁 112 ）

[51] 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1992 年 7 月），頁 345-6 。

臺灣大學學術期刊資料庫

從道家、魏晉玄學到唐代山水田園詩、南宋文人畫，一步步成爲主流。

漢賦卻不屬於這種美感型態，賦家筆下的遼闊景觀並不是直線延伸出去，而是上下左右移動，「東延崑崙，西馳闟闔」，[52]「上瀉華以交紛，下刻陁其若削」，[53]「左臨崇山，右接曠野」，[54]「南垂大陽，北被宏陰，西奄梓園，東覆果林。」[55]賦家的筆觸往某一方向開展之後，必然又自動拉回，較具代表性者如張衡〈西京賦〉這一段話：

> 漢氏初都，在渭之涘。秦里其朔，寔爲咸陽。左有崤函重險，桃林之塞。綴以二華，巨靈贔屭，高掌遠蹠，以流河曲，厥跡猶存。右有隴坻之隘，隔閡華戎。岐梁汧雍，陳寶鳴雞在焉。於前則終南太一，隆崛崔嵬，隱轔鬱律。連岡乎嶓塚，抱杜含鄠，欲澧吐鎬，爰有藍田珍玉，是之自出。於後則高陵平原，據渭踞涇。澶漫靡迤，作鎮於近。其遠則九嵕甘泉，涸陰沍寒。日北至而含凍，此焉清暑。

文中以左右、前後、遠近的對應，形成鐘擺一般左右擺動的韻律感，加上偶對、排比的句式，也就形成胡曉薇所謂的「原地踏步」感，她說：

> 在描繪中，大量運用排偶、排比，以追求同時性的畫面空間感受。我們知道，一個字一個字序列而成的語言恰似一種「語言鏈」，其形式感是一維單向的直線推進，而排偶、排比使相同的句子結構反覆出現，由此在語言內部產生一種不斷回到原來狀態、難以前進的「原地踏步」感。[56]

值得注意的是，這樣的韻律感不僅表現於「空間」，也有一部份表現爲「時間」，枚乘〈七發〉有這麼一段文字：

---

[52] 揚雄：〈羽獵賦〉，見梁・蕭統：《文選》（臺北：藝文，1967 年 10 月），頁 134 。

[53] 張衡：〈西京賦〉，同上，頁 41 。

[54] 揚雄：〈逐貧賦〉，見明・張溥輯：《漢魏六朝百三家集》（臺北：臺灣商務，1983 年），頁 1412-192 。

[55] 孔臧：〈楊柳賦〉，見費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1997 年 3 月），頁 118 。

[56] 胡曉薇：〈空間與漢大賦——兼論漢大賦「趨圖性」的審美藝術特色〉，《人文雜誌》2002 年第 2 期，頁 91 。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 龍門之桐，高百尺而無枝，中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。上有千仞之峰，下臨百丈之谿。湍流遡波，又澹淡之。其根半死半生。冬則烈風漂霰、飛雪之所激也，夏則雷霆、霹靂之所感也。朝則鸝黃、鴟鴞鳴焉，暮則羣雌、迷鳥宿焉。獨鶚晨號乎其上，鵾雞哀鳴翔乎其下。

這是「吳客」描述這棵龍門之桐在「琴摯斫斬以爲琴」之前的景況，開頭「高……中……根……」是先就龍門之桐本身的高中低作一概述，然後鏡頭拉得更遠，帶出桐樹上方是千仞之峰，下臨百丈之谿。目前爲止都是空間層次的上下俯仰、韻律擺動，之後「冬則……夏則……朝則……暮則……」轉爲時間上的對稱節奏，這裡的「季節」或「時辰」指的是春去秋來、日出日落這種往復迴環、輪替不歇的規律流轉，而非不可逆性 (irreversibility) 的單次特定時間，所以類似空間方位，呈現出的是一種流轉擺動的韻律感。張衡〈西京賦〉：「鳥則鸛鶴鴻鵠，鴛鷖鵁鶄。上春候來，季秋就溫。南翔衡陽，北棲雁門。」本質上亦同。中國早期「時、空」二者在天象上合一，[57] 在陰陽五行學說裡，春夏秋冬本就配合著東南西北，宗白華先生說得相當精采：

> 中國人的宇宙觀念本與廬舍有關。「宇」是屋宇，「宙」是由宇中出入往來。中國古代農人的農舍就是他的世界。他們從屋宇得到空間概念。從「日出而作，日入而息」（擊壤歌）得到時間觀念。空間時間合成他的宇宙而安頓著他的生活。他的生活是從容的，是有節奏的。對於他空間與時間是不能分割的。春夏秋冬配合著東南西北。這個意識表現在秦漢的哲學思想裡。時間的節奏（一歲十二月二十四節）率領著空間方為（東南西北等）以構成我們的宇宙。所以我們的空間感覺隨著我們的時間感覺而節奏化了！音樂化了！畫家在畫面所欲表現不只是一個建築意味的空間「宇」而須同時具有音樂意味的時間節奏「宙」。[58]

[57] 趙建雄：〈中國傳統時空結構化之早期發展〉，《國立臺灣大學地理系地理學報》第十七期（ 1994 年），頁 181 。該文對早期時間、空間之節奏化有詳密討論。

[58] 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學的散步》（臺北：洪範書局， 1981 年 8 月），頁 51 。

臺灣大學學術期刊資料庫

時間、空間配合成一體的節奏，賦家帶著讀者的視線進行上下、左右、前後、東南西北的俯仰與搖擺運動，乃至加上春秋、夏冬、朝暮的想像。而不習慣這種節拍的讀者，視線與情感不斷頓挫，抒情詩那種視線直線延伸而產生的時空悠遠無盡之感完全無法作用。

這個問題的源頭可能是空間意識的變化，漢寶德先生早期研究中國人的建築與空間觀念，認爲「中國建築，基本上很重視的一條線就是中軸線」，古代的都市計畫第一步就是決定中軸線的位置，都城重要性愈高，支配的中軸線就愈長，北京紫禁城便是如此。後來他看到宋人聶崇義《三禮圖》中依〈考工記〉繪製一幅理想的王城圖，他當時認爲這幅圖畫錯了，可是幾年之後他又在日本奈良法隆寺看到它中門的開間是雙數的，他才意識到空間上的單數跟雙數是一個很重要但被忽視的問題，探索之後他在《中國的建築與文化》中指出：

> 在相當數量的考古基址挖出來以後，發現至少在周朝以前中國建築是雙數開間（bay）。從雙數的間數，轉變到單數的間數，應該是中國建築史上非常重大的轉變。這件事情我想是發生在漢朝，完全轉變過來可能是在東漢。……在漢朝以前的文獻上，可以發現一些很簡單的居家活動規範，規定客從什麼地方上去，從什麼地方下來；主從什麼地方上去，坐在那裡。這對中國人來說是非常重要的，因爲這些空間具有象徵意義，與早期建築雙開間緊密相連。[59]

宋敏求《長安志》中，「唐宮城圖」已經可以看到清楚的中軸線，但是「漢故長安城圖」[60]則完全沒有這樣一條軸線的存在。這個問題非常龐大，需要更嚴謹縝密的論述才能證明，這只是一個初步的大膽詮釋。

由於前言中提到中外繪畫之別，本節又辨析「抒情」與「體物」二者空間感不同，讓我們試著說得更清楚一些，宗白華先生說：

> 用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，我們的詩和畫中所表現的空間意識，

[59] 漢寶德：《中國的建築與文化》（臺北：聯經，2004 年 9 月），頁 86 。

[60] 二圖分見宋・宋敏求：《長安志》（北京：中華書局，1991 年，叢書集成初編）第四册，頁 300 及頁 294 。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 不是像那代表希臘空間感覺的有輪廓的立體雕像，不是像那表現埃及空間感的墓中的直線甬道，也不是那代表近代歐洲精神的倫勃朗的油畫中渺茫無際、追尋無著的深空，而是「俯仰自得」的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感。[61]

西方美學的「直線性」更爲鮮明強烈，埃及金字塔墓穴中的甬道是通往未來的直線，倫勃朗油畫中渺小孤獨個體迎向無盡深空也是一種直線延伸放大的狀態，跟中國抒情詩很接近，但宗先生藉由嵇康的詩句：「目送歸鴻，手揮五絃，俯仰自得，遊心太玄。」[62]來釐清二者，「遠」方的「歸鴻」與「近」處的「五絃」相應和，「俯仰」的動作來回二者之間，主體逐漸超越而進入妙在象外、得魚望筌的境界。西方精神裏，「自我」與「自然」（無盡的未知）是分立直線兩端，形成對立與拉鋸，中國抒情詩則是物我合一，這條直線是可以從容來回、俯仰自得的。漢賦又不相同，漢賦除了「俯仰」這一條縱向直線，還有左右、東西的橫向擺動。如果想像二者的構圖，抒情詩的主體大約站在畫面的三分之一處，瞭望前方較寬廣的空間；漢賦的主角則站在畫面的正中心，居中觀看四方；是以衍生出兩種不同的空間描寫特性。

（三）昂揚節拍與漢賦氣勢

漢賦藉由方位的鋪陳展現出一種空間的節奏感，它基本上是左右對稱，以四方和中位形成穩定結構，但值得注意的是，在散體賦「南望荊山，北望汝海」（〈七發〉），「左欃槍右玄冥兮，前熛闕後應門」（〈甘泉賦〉）的語言裏，展現的不僅是一種東西對稱、前後相應的均衡美感，更是一種左右張揚、俯仰包攬的氣勢，蘊藏拓展自我、吞吐天地的力量。因此漢賦對稱的節奏感和駢文講究「偶對」的美學理念同中有異，相同處是平衡對稱的關係，最大

---

61 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學的散步》（臺北：洪範書局，1981 年 8 月），頁 41。

62 嵇康：〈贈兄秀才入軍〉，明・張溥輯：《漢魏六朝百三名家集》（臺北：臺灣商務，1983 年），頁 1416。

臺灣大學學術期刊資料庫

的差異則是駢文只有「偶」而沒有「奇」，以四、六偶數句式相互組合，譜出舒緩紆蕩的節奏；漢賦卻是奇偶交錯，追求強烈的震撼力。試觀下列語句：

> 觀其兩傍，則滂渤怫鬱，闇漠感突，上擊下律。有似勇壯之卒，突怒而無畏。蹈壁沖津，窮曲隨隈，逾岸出追。遇者死，當者壞。初發乎或圍之津涯，荄軫谷分。迴翔青篾，銜枚檀桓。弭節伍子之山，通厲骨母之場。淩赤岸，篲扶桑，橫奔似雷行。（枚乘〈七發〉）
>
> 高祖奉命，順斗極，運天關。橫鉅海，票昆侖。提劍而叱之，所麾城擷邑，下將降旗。一日之戰，不可殫記。（揚雄〈長楊賦〉）

三言、四言、五言、六言恣意驅遣、錯落雜置，形容出波湧濤起以及高祖掃蕩天下的氣勢。

雖然每個賦家語言風格不同：枚乘清俊、相如奔放、揚雄艱深、班固雅正、張衡流麗；鋪陳的藝術手法也不一樣，枚乘〈七發〉有各式各樣的譬喻，司馬相如則善於誇張修辭。但綜而觀之，漢賦之氣勢塑造，有幾點特徵特別鮮明，且與其他朝代之賦作略有區隔的。其一是大量的三字句，例如：

> 蹶石闕，曆封巒。過鳩鵠，望露寒。下棠梨，息宜春，西馳宣曲，濯鷁牛首。登龍臺，掩細柳。觀士大夫之勤略，均獵者之所得獲。（〈上林賦〉）

漢賦中連用三字句的敘述比比皆是，這會造成節奏的輕快感，與《詩經》四言的穩重樸質不同，也和《楚辭》騷體句式的跌宕深情有異，它營造短促而有力的節奏氛圍。其二是漢賦往往以動詞領句，如：

> 聖武勃怒，爰整其旅。……碎轅轀，破穹廬。腦沙幕，髓余吾。遂躪乎王庭。驅橐駝，燒焠蠡。分撈單于，磔裂屬國。夷阬谷，拔鹵莽，刊山石。……二十餘年矣，尚不敢惕息。（〈長楊賦〉）

漢代賦家對於字詞的選用一向相當講究，[63]「碎、破、躪、驅、燒、分撈、磔裂、夷、拔、刊」，連串動詞建構出形象性，讓戰爭的慘烈躍然紙上，又如：

> 於是乎遊戲懈怠，置酒乎顥天之臺，張樂乎膠葛之宇。撞千石之鍾，立萬

[63] 漢代賦家多精通文字，司馬相如著有《凡將篇》，揚雄著有《訓纂篇》等。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 石之虡。建翠華之旗，樹靈鼉之鼓，奏陶唐氏之舞，聽葛天氏之歌。千人唱，萬人和。山陵爲之震動，川谷爲之蕩波。（〈上林賦〉）

司馬相如除了用「千、萬」等巨大數字，「山陵爲之震動，川穀爲之蕩波」的夸飾筆法，營造宴飲娛遊場面的盛大非凡，其中的音韻效果也值得玩味。試著朗誦這些句子，可以發現「撞—千石之鍾，立—萬石之虡。建—翠華之旗，樹—靈鼉之鼓」，其中「撞、立、建、樹」等動詞具有音韻上的強化作用。

換言之，三字句和動詞領句兩個特色形成漢賦特殊的節拍效果。音樂上「節拍」指的是強拍與弱拍的組合規律，上述三字句如「蹶石闢，曆封巒。過鳺鵠，望露寒。」乃以一個字的動詞接兩個字的名詞，形成一個強拍加兩個弱拍反覆出現的規律感，讀完一段漢賦文句，彷彿「蹦—恰恰」的節拍迴盪於空氣之中，瀰漫振奮激昂的氣氛。陳世驤先生也談過他閱讀漢賦的感受：

> 就形式、風格或題意而論，賦無法敘述一段雄偉的史詩或上演一幕劇情。由於賦沒有小說的佈局或戲劇的情節來支撐冗長的結構，賦家於是把訣竅表現在亞培克蘭比（Lascelles Abercrombie 1881-1938 英國詩人兼批評家）所謂的「振奮和怡悅的語言音樂裡，如此將自己的話語強勁的打入他人的心坎。」我常常想說，賦裡一旦隱現小說或戲劇的衝動，不管這衝動多微弱，它都一樣被變形，然後被導入隱沒在詞藻堆砌的路線上。這種詞藻的刻意求功說明了何以漢賦會有炫耀的、引人入勝的詞句和音響。[64]

漢賦不像小說或戲劇那樣敘事，賦家絞盡腦汁的「鋪陳」之功，正是將焦點在「詞藻堆砌」，「炫耀的、引人入勝的詞句和音響」。[65]

另一個曾經在「炫耀的、引人入勝的詞句和音響」上扮演重要角色，可是現代讀者較難體會的特色是聯綿詞的大量使用，簡宗梧先生最早發現這個現象：

---

64 陳世驤：〈中國的抒情傳統〉，《陳世驤文存》（臺北：志文出版社，1972 年 7 月），頁 33 。

65 簡宗梧：〈從專業賦家的興衰看漢賦特性和演化〉，《漢賦史論》（臺北：東大圖書公司，1993 年 5 月），頁 217-8 。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 由於西漢的賦篇奏獻於朝廷，不以目讀而以口誦，所以賦中大量採用基於口語別義需要而衍生的複音詞；為增強口誦的音樂效果，大量使用雙聲或疊韻的聯詞；為使口語傳誦生動，不免挖空心思提煉口語中傳神的聲貌形容詞。這些語彙平時騰之於口舌，自然而流利，生動而貼切，但取之入賦，寫成書面，原無定字，各憑其聲，或假借用之，或再疊加形旁以造新字，於是瑰怪的瑋字就層出不窮了。

雙聲疊韻的聯綿詞在聲響上效果良好，透過聲母、韻母的反覆，產生鏗鏘的韻律性，大量鋪排下更可塑造繚繞耳際的氛圍。然而，這些聯綿詞「原無定字，各憑其聲，或假借用之，或再疊加形旁以造新字」，字形的不統一、陌生化，造成後世讀者閱讀漢賦的極大困擾，例如「柴蹊」（〈上林〉、〈甘泉〉）即是「參差」，「亡鄂」即是「無垠」，這些我們熟悉的詞彙換成陌生字形後便不曉其意，又如「嶊崔」與「嵬隗」如果寫成「崔巍」，「冤延」寫成「蜿蜒」，[66] 或許就沒有那麼艱澀。換言之，漢賦在朗讀的聲音效果與文字的視覺效果間發生落差，由於字形的隔閡，使得這些當時重要又具有震撼力的鋪陳因素，對現代讀者來說反而是理解欣賞過程中的重重阻礙。

整體來說，漢賦宛如一首交響樂，鋪陳著起伏有致的節奏，賦家以空間的方位概念、時序的反覆流轉結合偶對、排比的句式，織構出一個具有韻律感的宇宙；而這個均衡、韻律化的宇宙，又蘊含一股澎湃奮昂的力量。有人見漢賦長篇巨制，便以為漢賦「板滯」；其實漢代文化尚武，漢人偏愛動態的美感，近年來出土的漢代畫磚石中，車駕題材數量可觀，絕大多數的車駕並不是緩慢

---

[66] 以上例子出自揚雄〈甘泉賦〉，「嶊崔而成觀」，王先謙注曰：「嶊崔，即崔嵬之同音變字，若今言崔巍也。」「嵽隗虈其相嬰」，顏師古注曰：「嵽隗，猶崔巍也。」「颺翠氣之冤延」，錢大昭曰：「冤延，與蜿蜒同。」按：揚雄用僻字情形特別明顯，蘇軾曾嚴詞批評「揚雄好為艱深之辭，以文淺易之說；若正言之，則人人知之矣。此正所謂雕蟲篆刻者，其《太玄》、《法言》皆是類也。而獨悔於賦，何哉？終身雕篆，而獨變其音節，便謂之經，可乎？」（〈答謝民師書〉）

臺灣大學學術期刊資料庫

的前進，而是表現出飛騰的速度感，[67] 樂舞畫像磚也是，屈膝舉袖，舞姿生動活潑。漢賦之中，亦每用「風、雷、電、流星」等詞來描寫疾速動感，如〈長楊賦〉：「乃命驃衛，汾沄沸渭，雲合電發。猋騰波流，機駭蜂軼。疾如奔星，擊如震霆。」便是一例，而司馬相如〈上林賦〉寫水流那段：「觸穹石，激堆埼，沸乎暴怒，洶湧彭湃。滭弗宓汩，偪側泌瀄。橫流逆折，轉騰澱冽。」水流的湍急在賦家筆下有了千姿百態；或如〈甘泉賦〉連續用「飛蒙茸而走陸梁」、「猋駭雲訊」、「鱗以雜沓」、「魚頡而鳥頏」等句強調「魚躍鳥翔」的意象。倘若超脫空間感的不適應，眞正進入漢賦文本之中，其實漢賦的渲染力就像耗資千萬的好萊塢動作片一般，以豐富的畫面（圖畫性）、強烈的節奏（音樂性）刺激著讀者的感官，誦讀一篇漢賦彷如享受一場虛擬聲光的洗禮；反過來說，其徒有震撼，而餘韻不足的缺點亦差相彷彿。

四、以「神話」符號塑造帝王「神化」權威

漢賦確實誠如陳世驤先生借用亞培克蘭比那句話所形容的：「在振奮和怡悅的語言音樂裏，將自己的話語強勁的打入他人的心坎。」[68] 前一節我們由音韻、形式的角度分析過，其實在內容上也同樣可以用這句話來詮釋，賦家先以悅人的言語一步一步帶領最主要的聽衆——帝王——進入陶然氣氛，然後再將「自己的話語」打入聽衆心坎。而賦家想要表達的「話語」基本上就是「諷諫」，即宣帝所謂「辭賦比之，尙有仁義風諭」。[69] 其實賦家的諷諫之辭不外乎「罷田獵、行節儉、詠六藝、重道德」等內容，值得注意的反而是賦家用了什麼話語來吸引君王。爲什麼這樣的方式會「勸而不止」？賦家究竟說了什

[67] 如「導車畫像磚」（ 1972 年四川大邑安仁鄉出土，四川省博物館藏），「軒車駿駕畫像磚」（ 1978 年四川新都馬家鄉出土，四川省博物館藏），「駿車過橋畫像磚」（ 1984 年四川彭縣三界鄉收集，四川省博物館藏），見《漢畫像磚》（臺北：中國五千年文物集刊， 1990 年 6 月），頁 127 、 133 、 10 。

[68] 同注 63 。

[69] 漢・班固：《漢書・王褒列傳》（臺北：鼎文， 1986 年），頁 2829 。

臺灣大學學術期刊資料庫

麼？爲什麼要這樣說？其代表的意義又是如何？

（一）楚騷與漢賦中「神遊」意義的差別

揚雄《法言》曰：「如孔氏之門人用賦也，則賈誼登堂，相如入室矣！」司馬相如的才氣是無庸置疑的，他以「苞括宇宙，總覽人物」的「賦家之心」[70]創造絢爛的世界：

> 司馬相如對於收入視野、終於筆端的萬事萬物皆具有一種「控引」、「錯綜」、「苞括」、「總覽」，占有、支配、驅遣的力量和氣勢。在他的筆下，不管崇山大川多麼雄奇，林木草卉多麼名貴，禽鳥鱗介多麼珍異，都是以一種被占有支配的型態而存在的。我們看他對狩獵場景的描寫：那些貔豹、豺狼、熊羆、野羊、蜚廉、獬豸、白虎、封豕，在人們星流霆擊的追逐之下，無不一反其凶悍猛鷙之性，呈現出「窮極倦汎驚憚憧伏」之態。不但現實的人間事物如此，遠古的天上神仙也任憑驅遣。〈大人賦〉中寫大人「悉徵靈圄而選之兮，部乘眾神於瑤光。使五帝先導兮，反太一而從陵陽。」「使靈媧鼓瑟而舞馮夷」，「召屏翳誅風伯而刑雨師」，都突現了作爲統率萬物的靈長的人的偉大氣魄和力量。[71]

賦家筆下神遊天地的想像確實相當生動，只是這樣的想像果眞突顯人的意志與尊貴性，代表「人之超然萬物之上，而最爲天下貴也。」[72]的自信嗎？

神遊的描寫方式首見於〈離騷〉，屈原想像神遊天地：「前望舒使先驅兮，後飛廉使奔屬；鸞皇爲餘先戒兮，雷師告餘以未具；吾令鳳鳥飛騰兮，繼之以日夜。」他藉神話素材豐富抒情主體的內在心象——因爲在人世受到迫厄，所以精

---

[70] 晉・葛洪：《西京雜記》：「司馬相如曰：『合纂組以成文，列錦繡而爲質，一經一緯，一宮一商，此賦之跡也。賦家之心，苞括宇宙，總覽人物，斯乃得之於內，不可得其傳也。』」見向新陽、劉克任：《西京雜記校注》（上海：上海古籍，1991年），頁91。

[71] 李天道：《司馬相如賦的美學思想與地域文化心態》（北京：中國社會科學出版社，2004年），頁123。

[72] 董仲舒：《春秋繁露・天地陰陽》（臺北：世界書局，1989年10月），頁392。

臺灣大學學術期刊資料庫

神上渴望超越束縛，是一種呈現浪漫想像與主體意志的書寫方式。到了漢代，司馬相如〈大人賦〉、〈天子游獵賦〉也使用相似的手法：

> 楚王乃駕馴駼之駟，乘彫玉之輿。靡魚須之橈旃，曳明月之珠旗。建干將之雄戟，左烏號之雕弓，右夏服之勁箭。陽子驂乘，纖阿爲御。案節未舒，即陵狡獸。蹵蛩蛩，轔距虛。軼野馬，轊駒駼。乘遺風，射遊騏。（司馬相如〈子虛賦〉）

其中陽子是秦穆公臣，纖阿是傳說中的善御者，干將、烏號、夏服是傳說中的寶戟、名弓、勁箭，蛩蛩、距虛、野馬、騊駼、遺風、遊騏，都是神話或傳說中的獸名。表現手法與楚騷有異曲同工之妙，唯一的差別是遊歷的主角變了，不是賦家自己，而是君王，失之毫釐，差之千里，於是它的意義跟著逆轉，不再是賦家抒情的表現，司馬相如〈上林賦〉的盛大儀仗裏，「天子校獵，乘鏤象，六玉虯。拖蜺旌，靡雲旗。前皮軒，後道遊。孫叔奉轡，衛公參乘。扈從橫行，出乎四校之中。」神異之物或爲天子御車，或爲天子警衛，當他形容帝駕「然後揚節而上浮，淩驚風，曆駭猋，乘虛無，與神俱。」表面上看來，帝王車駕如急風迅雷地出入於神話與自然，顯現賦篇包舉天地、磅礴古今的氣勢；背後卻也暗示另一層意義：帝王進入與神同等的境界，換言之，**漢賦運用這些「神話」符號，賦予了帝王「神化」(deification)色彩**，強調他不同於凡人。

（二）高臺描寫與〈甘泉賦〉

漢賦另外一個描寫的重點——宮室，尤其是高臺——也出現類似的狀況，揚雄〈甘泉賦〉作賦背景正是「上方郊祀甘泉泰畤、汾陰后土」，所以著力描寫通天臺之崇偉：

> 是時未轃夫甘泉也，乃望通天之繹繹。下陰潛以慘廩兮，上洪紛而相錯。直嶢嶢以造天兮，厥高慶而不可乎疆度。……於是大夏雲譎波詭，羅乎而成觀。仰撟首以高視兮，目冥眴而亡見。正瀏濫以弘惝兮，指東西之漫漫。徒回回以徨徨兮，魂固眇眇而昏亂。據軨軒而周流兮，忽軼軋而亡垠。……洪

臺灣大學學術期刊資料庫

臺掘其獨出兮，掇北極之嶟嶟。列宿乃施於上榮兮，日月繞經於棨栺。雷鬱律而巖突兮，電燿忽於牆藩。鬼魅不能自還兮，半長途而下顛。歷倒景而絕飛梁兮，浮蟻蠓而撇天。

揚雄形容通天臺的高，連續說他崛然突出、上至北極，星宿在屋翼上，日月也只經其半檐，雷聲小聞於深窔之處，電光微見於牆藩之上（這也是鋪排技巧，因爲這些現象不會同時出現）。最後更說其高不可攀，連鬼魅都恐懼而半途遁逃，這樣的寫法是值得注意的，因爲數篇漢賦都採用類似的筆法：

王褒〈甘泉賦〉：「十分未升其一，增惶懼而目眩。若播岸而臨坑，登木末以窺泉。」揚雄〈甘泉賦〉：「鬼魅不能自還也，半長途而下顛。」班固〈西都賦〉說臺曰：「攀井幹而未半，目眴轉而意迷。舍櫺檻而卻倚，若顛墜而復稽。」張衡〈西京賦〉說臺曰：「將乍往而未半，怵惕栗而慫兢。非都盧之輕趫，孰能超而究升。」此四賢所以說臺榭之體，皆危俱悚懼，雖輕捷與鬼神，猶莫得而自逮也，非夫王公大人聊以雍容升高、彌望得意之謂也，異乎《老子》曰若春升臺之爲樂焉。[73]

一般登臺眺望是賞心樂事，可是這裏刻畫高臺之聳立崇偉，卻運用大量鬼神之語，其目的除了突顯它確實高過一般建築之外，背後又代表什麼呢？

漢代高臺建築，包括建章宮的「左鳳闕，右神明」，[74] 及甘泉宮高三十丈的「通天臺」，在當時都是驚人的建築成就。漢代大量興建滿足王室奢華享受，兼具美觀與實用的建築，所謂「離殿別寢、崇臺閒館」等，多半雕金鏤玉、碧麗堂皇，其極致代表當推「輦道」，[75] 多篇賦作都談到這項建築

[73] 張載：〈魏都賦注〉，見梁・蕭統：《文選》（臺北：藝文，1967 年 10 月），頁 98。

[74] 班固：《漢書・東方朔傳》，這是以建章宮前殿爲中心來劃分左右。

[75] 或稱輦路、閣道、飛閣，這是加有頂蓋的空中樓廊，可以乘輦而行。武帝嫌未央宮太小，於是在西城牆外修建建章宮，並架起一條閣道飛越長安城牆溝池而達未央宮，與由未央宮通往桂宮，北宮、明光宮、長樂宮的複道相接，構成一條幾天才能走完的輦道，逐代增修之後，甚至是「窮年忘歸」。

臺灣大學學術期刊資料庫

體，[76] 其中張衡形容得最細膩：

> 於是鈎陳之外，閣道穹隆。屬長樂與明光，徑北通乎桂宮。命般爾之巧匠，盡變態乎其中。後宮不移，樂不徙懸。門衛供帳，官以物辨。恣意所幸，下輦成燕。窮年忘歸，猶弗能遍。瑰異日新，殫所未見。（張衡〈西京賦〉）

這類建築講究精緻、舒適、奢華，讓帝王在其中享受行住坐臥的愉悅。然而帝王並不滿足於此，因爲這是王侯、富室也可及的。[77]「惟帝王之神麗，懼尊卑之不殊。雖斯宇之既坦，心猶憑而未攄。思比象於紫微，恨阿房之不可廬。」[78] 帝王爲突顯「尊／卑」之別，決意興建另一類非一國財力無法完成的巨型建築，於是有了「神明臺」或「通天臺」。「懼尊卑之不殊」的心理是另一次的「非壯麗無以重威」，《史記・高祖本紀》記載：

> 蕭丞相營作未央宮，立東闕、北闕、前殿、武庫、太倉。高祖還，見宮闕壯甚，怒，謂蕭何曰：「天下匈匈苦戰數歲，成敗未可知，是何治宮室過度也？」蕭何曰：「天下方未定，故可因遂就宮室。且夫天子四海爲家，非壯麗無以重威，且無令後世有以加也。」高祖乃說。

一個尚未穩定的政權意圖透過壯麗的物質實體（宮室）來建立威嚴，大一統王朝更需要超高建築本身的氣勢和地標作用以「懾服」群臣百姓。於是，樓臺之

[76] 〈上林賦〉：「於是乎離宮別館，彌山跨谷，高廊四注，重坐曲閣，華榱壁璫，輦道纚屬，步櫩周流，長途中宿。」〈西都賦〉：「輦路經營，脩除飛閣。自未央而連桂宮，北彌明光而亙長樂。淩磴道而超西墉，掘建章而連外屬。設璧門之鳳闕，上觚稜而棲金爵。」

[77] 《西京雜記》卷二記載：「梁孝王好營宮室苑囿之樂，作曜華宮，築菟園。園中有百靈山，……其諸宮觀相連，延亙數十里，奇果異樹、瑰禽怪獸畢備。王日與宮人賓客弋釣其中。」卷三又載：「茂陵富人袁廣漢藏鏹巨萬，家僮八、九百人。於北邙山下築園，東西四里，南北五里，激流水注其內。……奇樹異草，靡不具植；屋皆徘徊連屬，重閣修廊，行之移晷不能晷也。廣漢後有罪誅，沒入爲官園，鳥獸草木，皆移植上林苑中。」，見向新陽、劉克任：《西京雜記校注》（上海：上海古籍，1991 年），頁 109 、 130 。

[78] 張衡：〈西京賦〉，見梁・蕭統：《文選》（臺北：藝文，1967 年 10 月），頁 40 。

臺灣大學學術期刊資料庫

高連鬼神都戒愼恐懼，凡夫俗子只能在陰暗的下方仰望天威。

這背後的意義複雜而微妙，一方面，祀甘泉泰一本身起源特殊，漢代的禮制與周代不同，許結指出：

> 漢代既爲專制帝國完成之社會，又是平民姓氏形成的時期，所以與先秦禮制一重大差異即是淡褪了就貴族繁瑣的大宗、小宗之禮和諸侯的禮典，而是崇天子之禮，體萬民之性。因此，漢大賦的描寫主要是天子宮廷的朝覲、郊祀、籍田、大射諸禮典，且每一禮典又歸於四海清平、民情祥和的仁德思想。[79]

周代是宗族社會，祖先、家族是祭祀重點；漢代則是一統帝國，尊崇「天子禮」。漢代天子禮中最值得注意的是郊禮，西漢郊禮重「甘泉太一」，這是漢代首創之禮，其源卻是出自方士的建議：

> 亳人薄誘忌奏祠泰一方，曰：「天神貴者泰一，泰一佐曰五帝。古者天子以春秋祭泰一東南郊，用太牢具，七日，爲壇開八通之鬼道。」於是天子令太祝立其祠長安東南郊，常奉祠如忌方。[80]

在漢人「天人相應」的觀念下，方士提出人間帝王自然與「天神貴者太一」[81]相配，實際作法上卻利用武帝好仙，暗藏了許多可笑的騙術，[82]於是天子三年

---

79 許結：〈漢大賦與帝京文化〉，《賦體文學的文化闡釋》（北京：中華書局，2005 年 9 月），頁 16 。

80 《史記・孝武本紀》，《漢書・郊祀志》也有相似記載，但人名不同：「亳人謬忌奏祠泰一方」。

81 漢代天文學家將恆星分爲三垣、二十八宿，三垣即太微、紫微、天市垣。《春秋合誠圖》云：「紫微，大帝室，太一之精也。」《史記正義》：「泰一，天帝之別名也。」劉伯莊云：「泰一，天神之最尊貴者也。」

82 《史記・封禪書》記載：「其明年，齊人少翁以鬼神方見上・上有所幸王夫人，夫人卒，少翁以方蓋夜致王夫人及嶵鬼之貌云，天子自帷中望見焉。於是乃拜少翁爲文成將軍，賞賜甚多，以客禮禮之。文成言曰：「上即欲與神通，宮室被服非象神，神物不至。」乃作畫雲氣車，及各以勝日駕車辟惡鬼。又作甘泉宮，中爲臺室，畫天、地、太一諸鬼神，而置祭具以致天神。居歲餘，其方益衰，神不至・乃爲帛書以飯牛，詳不知，言曰此牛腹中有奇。殺視得書，書言甚怪。天子識其手書，問其人，果是僞書，於是誅文成將軍，隱之。」

臺灣大學學術期刊資料庫

親祠泰一之禮制乃是天文星象、方士之說與儒家禮樂制度結合的畸形產物。

二來，成帝此次郊祠泰一「以求繼嗣」之舉，與後宮紛爭有關，成帝寵幸趙氏姊妹，「趙氏亂內，外家擅朝，言之可爲於邑」，[83] 臣子普遍不滿，加上成帝無後，災異頻仍，太后乃詔令復祀泰一。也就是說，太后與眾臣企圖藉由天命的力量改變成帝。

職是之故，揚雄〈甘泉賦〉著力鋪陳神秘氣氛便可能蘊含迂迴的勸諫之意，賦中先描寫車駕，次敘通天臺之高聳，刻畫甘泉宮的崇偉，然後進入祭祀部分，揚雄採用楚辭之遊仙描寫，極力渲染宗教性的神聖氛圍：

> 於是欽柴宗祈，燎薰皇天，招繇泰壹。舉洪頤，樹靈旗。樵蒸焜上，配黎四施。東燭滄海，西耀流沙。北爓幽都，南煬丹厓。玄瓚觸觳，秬鬯泔淡。肹嚮豐融，懿懿芬芬。炎感黃龍兮，熛訛碩麟。選巫咸兮叫帝閽，開天庭兮延群神。儐暗藹兮降清壇，瑞穰穰兮委如山。於是事畢功弘，回車而歸，度三巒兮偈棠黎。天閽決兮地垠開，八荒協兮萬國諧。登長平兮雷鼓磕，天聲起兮勇士厲。雲飛揚兮雨滂沛，于胥德兮麗萬世。

賦中大量神話性的描寫，營造出一種神秘經驗下的感動力量，因爲這篇賦作是眞正帝國宗教儀式，「儀式」本身瞬間的感召有時勝過千言萬語，《漢書》記載過武帝郊祀的情景：

> 文、景之間，禮官肄業而已。至武帝定郊祀之禮，祠太一於甘泉，就乾位也；祭后土於汾陰，澤中方丘也。乃立樂府，采詩夜誦，有趙、代、秦、楚之謳。以李延年爲協律都尉，多舉司馬相如等數十人造爲詩賦，略論律呂，以合八音之調，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠壇，天子自竹宮而望拜，百官侍祠者數百人皆肅然動心焉。[84]

這種帶有宗教色彩的強烈感動就像心理學家談到的「神狂」或「高峰經驗」：

---

[83] 班固：《漢書・成帝紀》（臺北：鼎文，1986 年），頁 330。

[84] 班固：《漢書・禮樂志》（臺北：鼎文，1986 年），頁 1045。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 在歐爾甫斯神學中，「狂喜」(ecstasis) 不再被解釋爲純粹的瘋狂，它成爲一種「神狂」(hieromania)，成爲一種靈魂脫離肉體而展翅高飛與上帝融爲一體的神聖的瘋狂。[85]
>
> 馬斯洛說：「這種體驗是瞬間產生的、壓倒一切的敬畏精神，也可能是轉眼即逝的極度強烈的幸福感，或甚至是欣喜若狂、如醉如痴、歡樂至極的感覺。」[86]

帝王本身面對車駕、高臺以及郊祀儀式的感受賦家不得而知，但是揚雄透過「應帝王要求而再現經驗」的機會塑造神秘氣氛，或許正是在呼喚帝王的高峰經驗，使之願意謙卑地省思，達到賦的諷諫功能。

（三）儀式與官方象徵符號

〈天子游獵賦〉同樣也是以「儀式」的描繪來誘導好大喜功的武帝，由於漢世帝王多好畋獵，爲滿足「手格猛獸」之樂趣，廣闢苑囿、勞師動衆，爲此而「頗擾於農人」，[87] 與百姓利益形成衝突。針對「畋獵」活動，某些投帝王所好者嘗試將之合理化：「王者諸侯所以畋獵者何？爲民除害，上以共宗廟，下以簡集士衆也。」[88]「天子親執弓以射禽，所以教兆民載戰事也。四時閑習，以救無辜，以伐有罪所以彊兵保民，安不忘危也。」[89] 認爲在狩獵的過程中，具有軍事訓練以及威戎誇狄的正面意義。但是，也不乏更具理想性的知識份子嘗試改變君王此一不良嗜好。〈天子游獵賦〉、〈長楊賦〉都是以新穎的論述策略來貼近此一目的。司馬相如賦中描述了兩次儀式，一次是狩獵之後，

---

85 歐文・羅德《心理》(Psyche) 第二篇第十章，希利斯英譯本，紐約：哈考特、布雷斯出版公司， 1925 年， p.257 。

86 馬斯洛：〈談談高峰體驗〉，見馬斯洛 (A. H. Maslow)、弗洛姆 (E. Fromm) 等著、孫大川譯：《人的潛能與價值》（臺北：結構群， 1990 年），頁 366 。

87 揚雄〈長楊賦〉假「子墨客卿」之口對畋獵之弊陳之甚詳。

88 班固：《白虎通・田獵》，見清・陳立撰、吳則虞點校：《白虎通疏證》（北京：中華書局， 1994 年 8 月）卷十二「闕文」，頁 590 。

89 蔡邕：《月令章句》，見嚴一萍選輯：《漢魏遺書鈔》（臺北：藝文印書館， 1970 年），第三十九册，頁 20 。

臺灣大學學術期刊資料庫

於「顯天之臺」置酒奏樂，慶祝狩獵成果豐碩，氣氛是放縱、享樂的；第二次的儀式爲：「曆吉日以齋戒，襲朝服，乘法駕，建華旗，鳴玉鸞，游於六藝之囿，馳騖乎仁義之塗。」遵循儒家崇五經、重禮樂的作法，氣氛莊嚴而肅穆。透過兩種儀式的對比，以「天下大說，鄉風而聽，隨流而化，灗然興道而遷義。刑錯而不用，德隆於三王，而功羨於五帝。」歌功頌德之語來讓武帝接納儒家主張的仁義教化。

兩人的諷諫意圖值得肯定，但成效卻付之闕如，就司馬相如〈天子游獵賦〉來說，狩獵後自然而然舉行慶典儀式，而第二次儀式之所以突兀地發生，乃是天子在酒中樂酣之際，「芒然而思，似若有無」，醒悟到「此大奢侈！」遂解酒罷獵，改施德政。換言之，如果沒有帝王自己的醒悟，並沒有其他外力促使帝王放棄「畋獵」改行「禮樂」。

另一個更重要的問題是我們前面提過的「神化」特質，儘管賦家使用這些神話性的符號、塑造神秘氣氛，有著上述可以理解的時代背景，但是這些符號在漢代已經進入官方權力體系，不是楚騷中流放邊緣的屈原向民間挪借的文化傳統，這些洋溢著神話色彩的「符號」，逐漸被漢代王室據爲己有，包括宮殿名稱、裝飾圖案、車駕編制，都好用這些神異符號，如《禮記》曰：「天子乘龍，載大旂，象日月升龍。」或是以「蒼龍、白虎、朱雀、玄武」四靈的圖象製作瓦當，作爲標誌宮闕殿閣方位的建築材料。[90] 胡學常犀利地指出：

> 漢賦的象徵資源乃是對官方象徵體系的挪用，……漢賦象徵資源絕非一種具有審美品質的個體性話語，它成了帝國意識型態機器的一個部分，……在象徵的挪用中，賦家幫助帝國推行「符號暴力」，無形中化解著帝國政治的認同危機，最終成爲現存政治秩序的支持力量，完成了賦文本的政治文化功能。[91]

---

[90] 詳參陝西省考古研究所秦漢研究室編：《新編秦漢瓦當圖錄》（西安：三秦，1986 年），頁 331-7 。

[91] 胡學常：《文學話語與權力話語——漢賦與兩漢政治》（杭州：浙江人民出版社，2000 年 1 月），頁 137-138 。

臺灣大學學術期刊資料庫

儘管賦家的動機不是逢迎，但是「知識體系」並非超然客觀而不受任何滲透者，它始終受到「權力體系」的扭曲，賦家「乘輿乃登夫鳳皇兮而翳華芝，馳蒼螭兮六素虯」，「天子乃以陽晁始出乎玄宮，撞鴻鍾，建九旒，六白虎，載靈輿。」[92] 這類話語的大量堆砌，其實形成了布爾迪厄所謂的「符號暴力」(Symbolic Violence)：

> 就是這樣一種權力，即在一特定「民族」內確立和強加一套無人能夠倖免的強烈性規範，並將其視之爲普遍一致的和普遍適用的，「符號暴力」是一種合法的無形暴力，它雖強加於個體，但卻能讓個體心悅誠服。[93]

劉勰《文心雕龍・時序》：「孝武崇儒，潤色鴻業，禮樂爭輝，辭藻競騖。」恰好是符號暴力的印證，漢賦的「辭藻競騖」是個體對大一統帝國「與有榮焉」的驕傲，卻也自覺或不自覺地成爲政權凝聚認同感的工具。

附帶一提，「神化」與「符號暴力」的現象並不止於西漢，東漢士人常嘲笑西漢的迷信風氣，〈西都賦〉：「騁文成之丕誕，馳五利之所刑。……實列仙之攸館，匪吾人之所寧。」及〈西京賦〉中「立修莖之仙掌，承雲表之輕露。」等語皆流露對武帝之求仙不以爲然。可是閱讀東漢賦作，除了「符號」由雷神螭龍換成三皇武帝，其本質並無不同，甚至將東漢王室「神化」的意味更加濃厚。

五、結　　語

過去許多漢賦的論文往往針對賦家的心態到底是「頌」還是「諷」而聚訟不休，隱然存在一種邏輯：一個知識份子如果不是堅持抗顏直諫、寧死不屈的君子，可能就是一個曲意媚上、欠缺理想性的小人。然而，漢代這些代表性的經典賦篇，究竟表現出對帝國權威的消極順服，還是積極建構理想國家的想像

---

[92] 分別出自揚雄〈甘泉賦〉及〈羽獵賦〉。見梁・蕭統：《文選》（臺北：藝文，1967 年 10 月），頁 115 、 135 。

[93] 皮埃爾・布迪厄、華康德：《實踐與反思——反思社會學導引》（中央編譯出版社， 1998 年），頁 153 。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖景，恐怕是曖昧難辨的。基本上，賦家是宮廷言語侍從身份，而不是擁有政治實權的高官重臣，他們極力鋪寫帝國京都苑獵之盛況，這正是他們受帝王喜愛的原因，所以期望他們成爲儒家知識份子「抗顏直諫」的理想典型，似乎是一種不切實際的奢求，在朝廷的賦家通常只能「婉諷」。但是他們「極力」鋪寫帝國京都苑獵之盛況，是否又只爲討好帝王，求得豐厚賞賜呢？倒也未必，誠如司馬遷意識到自己的著作將流傳千古，司馬、揚、班等賦家精細刻畫那個時代的面貌，或許不僅在對著帝王說話，也在心中想像著後代讀者。

有意思的是，本文雖由漢賦的美感問題切入，關注賦家如何罄囊倒篋、踵事增華，力求「極聲貌以窮文」，[94] 這似乎屬於審美層次，與政治環境因素是不同範疇；然而實際分析之後，我們卻看到其對話框架、句式節拍、意象使用、藝術手法，揭示之後全部都和國家權力運作有關，賦家只要沿襲辭賦的「符號」體系，加入「因物造端，敷弘體理，欲人不能加也」[95] 的行列，便自然而然地成爲「帝國隱喻」[96] 的塑造者，他所以爲自己精心架構的賦中天地，無形之中又融入集體意識的迷思。

於是，從「符號」與「權力」的角度來思考，[97] 兩千年前的漢賦，一點也不遙遠陌生。身爲當代讀者的我們，對「符號」的作用又有多少自覺呢？看完一部緊張刺激的動作片、或是氣勢澎湃的史詩，是否知道甚而抗拒某些意識型態隨著精彩的聲光效果進入潛意識？而漢賦近十年來在大陸成爲熱門研究話題，當中又透露什麼時代意義呢？

（責任校對：邱培超）

94 《文心雕龍・詮賦》。

95 皇甫謐：〈三都賦序〉，梁・蕭統編、唐・李善註、胡克家考異：《文選》（臺北：藝文，民國 56 年 10 月），頁 652 。

96 Feuchtwang, Stephan, *The imperial metaphor: popular religion in China*, London; New York: Routledge, 1992.

97 近一、二十年，包括傅柯 (Michel Foucault, 1926-1984) 、布爾迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 、薩依德 (Edward W. Said, 1935-2003) 等令人敬重的人文學者，不約而同透過一系列的著作和親身投入運動來反省、揭示「符號」與「權力」之間糾葛錯綜的歷史圖像。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

漢・董仲舒：《春秋繁露》（臺北：世界書局，1989年）。

漢・司馬遷著、宋・裴駰集解、唐・司馬貞索隱、唐・張守節正義：《史記》（臺北：鼎文書局新校本，1980年）。

漢・班固：《漢書》、唐・顏師古注（臺北：鼎文書局新校本，1979年）。

漢・班固輯、清・陳立疏、吳則虞點校：《白虎通疏證》（北京：中華書局，1994年）。

劉宋・范曄：《後漢書》、唐・李賢等注（臺北：鼎文書局新校本，1978年）。

劉宋・劉勰著、周振甫註釋：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁，1984年）。

梁・蕭統編、唐・李善等注：《文選》（臺北：藝文印書館，1967年）。

二、近人論著

于迎春：《漢代文人與文學觀念的演進》（北京：東方出版社，1997年）。

朱曉海：《習賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999年）。

余英時：《中國知識階層史論》（臺北：聯經，1980年）。

何沛雄：〈《兩都賦》和《二京賦》的歷史價值〉，《文史哲》1990年第5期。

冷成金：《中國文學的歷史與審美》（北京：中國人民大學出版社，1999年）。

李天道：《司馬相如賦的美學思想與地域文化心態》（北京：中國社會科學出版社，2004年）。

李曰剛：《辭賦流變史》（臺北：文津，1994年）。

宗白華：《美學的散步》（臺北：洪範書局，1981年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

姜書閣：《漢賦通義》（濟南：齊魯書社，1989年）。

胡學常：《文學話語與權力話語——漢賦與兩漢政治》（杭州：浙江人民出版社，2000年1月）。

胡曉薇：〈空間與漢大賦——兼論漢大賦「趨圖性」的審美藝術特色〉，《人文雜誌》2002年第2期。

孫廣德：《先秦兩漢陰陽五行說的政治思想》（臺北：臺灣商務，1993年）。

徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1992年）。

馬積高、萬光治主編：《賦學研究論文集》（成都：巴蜀書社，1991年11月）。

曹淑娟：《漢賦之寫物言志傳統》（臺北：文津，1987年）。

許　結：〈漢大賦與帝京文化〉，《賦體文學的文化闡釋》（北京：中華書局，2005年9月），頁16。

許志剛：〈《子虛賦》、《上林賦》：藝術轉型與新範式的確立〉，《文學遺產》2005年第3期。

陳世驤：《陳世驤文存》（臺北：志文出版社，1972年）。

陳志信：〈禮制國家的組構——以《二戴記》的論述形式剖析漢代儒化世界的形成〉，《臺大文史哲學報》六十期，2004年5月。

溫任平：〈電影技巧在中國現代詩裡的運用〉，古添洪、陳慧樺編著：《比較文學的墾拓在臺灣》（臺北：東大圖書公司，1976年6月）。

費振剛等輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993年）。

萬光治：《漢賦通論》（成都：巴蜀書社，1989年）。

趙建雄：〈中國傳統時空結構化之早期發展〉，《國立臺灣大學地理系地理學報》第十七期（1994年）。

鄭毓瑜：〈賦體中「遊觀」的型態及其所展現的時空意識〉，收錄於《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》政大文學院編印，1996年。

漢寶德：《中國的建築與文化》（臺北：聯經，2004年）。

錢　穆：《兩漢經學今古文平議》（北京：商務印書館，2001年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

簡宗梧：《漢賦史論》（臺北：東大，1993 年）。

簡宗梧：《漢賦源流價值與價值之商榷》（臺北：文史哲，1980 年）。

顧頡剛：《古史辨》（上海：上海古籍出版社，1982 年）。

龔克昌：《漢賦研究》（濟南：山東文藝，1990 年）。

David Hawkes：〈神女的探尋〉，收錄於莫礪鋒編：《神女之探尋——英美學者論中國古典詩歌》（上海：上海古籍出版社，1994 年）。

Ernst Cassirer（卡西勒）著、于曉等譯：《語言與神話》（臺北：桂冠，1990 年8 月）。

Francois Jullien（余蓮）著、卓立譯：《淡之頌：論中國思想與美學》（臺北：桂冠，2006 年2 月）。

Michael Sullivan 著、曾堉、王寶連編譯：《中國藝術史》(*The Arts of China*)（臺北：南天，1985 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫