

祝堯《古賦辯體》的賦論（下）

鄧國光

澳門大學教育系

〔內容提要〕：辭賦衍至宋、元，體格大備，而傳世作品交沓，蕪莠雜陳，整理與總結，時機已至。元代延祐初年復舉業，試士以古賦，辨賦體格已為時代的必須。祝堯編纂的《古賦辯體》十卷便是因應時代的要求的辭賦總集。是集選載戰國以迄宋末六十一家凡一二九篇作品，以時序排次，於正集八卷類區為楚辭體、兩漢體、三國六朝體、唐體和宋體，於外錄二卷別選五類賦體的變格；每一體類，作品以及作者，祝堯都表示了批評的意見。這種總集和批評結合的模式，遠紹西晉摯虞《文章流別集》，近則取法晁、朱的楚辭學，啟導明清兩代賦論以及辨體批評。祝堯賦論就辨體批評、賦本確立，古體回歸及六義釐析四方面，倡導以抒述怨思的小賦為古賦的大體。以發展及辯證的意識總結辭賦的演變，而且自具嚴整的理論架構，實唐宋以後文論的奇葩。

（三）祝堯賦論旨釋

甲、辨體的批評

「辨體」的意識隨著文體的發展而產生；西晉摯虞《文章流別集》已運用辨體的批評，但還未提出「辨體」一詞。宋嚴羽《滄浪詩話》首「詩辨」後「詩體」，惟尚未組合成詞。以「辨體」一詞定名著述的，首推祝堯《古賦辯體》（案：辨、

辨二字通用)。自此以後，標榜「辨體」的著述相繼出現，如吳訥《文章辨體》、徐師曾《文體明辨》、許學夷《詩源辨體》和清人張玠《古文辨體》等，匯成一股辨體批評的大流。

祝堯辨體循兩大方向進行，順理體變，逆潮賦源。祝堯於目錄序其辨體旨歸說：

因時代之高下而論其述作之不同，因體制之沿革而要其指歸之當一。【註三十九】

「外錄」總序更明確說明辨體的原則：

賦體之流，固當辨其異；賦體之源，又當辨其同。異同兩辨，則其義始盡，其體始明。【註四十】

「同」、「異」之辨為針對文體淵源和流別；前者「因體制之沿革而要其指歸之一」，追溯文體的基元，尋求寫作的「大體」；「大體」沿用《文心雕龍》「體要」的觀念【註四十一】；祝堯所說的「要其指歸之當一」，正是傳統文體論辨別和追溯體要的意義所在，其中體現了論者那種制濫正訛的魄力和承擔。「辨異」相對於「辨同」，屬順向的剖析，用祝堯的話說，是「因時代之高下而論其述作之不同」，突出文體發展過程中所顯露的不同面貌，以宏覽全局的眼光勾勒出文體衍變的軌跡。辨同所以立本，辨異所以知變，祝堯以為兩者俱辨才完成辨體的批評，而文體特色在這階段方得以完全的顯豁。的確，祝堯提出辨體的兩大方向，在中國古代文體論史上實有劃時代的意義【註四十二】，對推動文體論的發展，是功不可磨的。

辨別每一時期辭賦創作的總體特色，是「辨異」的重要工夫。祝堯就「時代高下」把辭賦史劃分為五個時期，分別以一種體式表現一代風貌。圖示如下

騷	楚辭體	古賦	兩漢體	俳賦	三國六朝體	律賦	唐體	文賦	宋體
---	-----	----	-----	----	-------	----	----	----	----

一、楚辭體

「楚辭體」以屈原《離騷》為代表，為賦家之祖；祝堯論析此體的淵源，至具卓識：

《詩》無「楚風」，楚乃有《騷》，何邪？愚按：屈原為《騷》時，江、漢皆楚地，蓋自文王之化行乎南國，《漢廣》、《江有汜》諸詩，已列於二《南》十五《國風》之先；其民被先王之澤也深，《風》《雅》既變，而楚狂《鳳兮》之歌、滄浪孺子《清兮濁兮》之歌，莫不發乎情止乎禮義，而猶有詩人之六義，故動吾夫子之聽；但其歌稍變於《詩》之本體，又以今為讀，楚聲萌蘖久矣；原最後出，本《詩》之義以為《騷》。……自漢以來，賦家體制，大抵皆祖原意。【註四十三】

以《鳳兮》之歌和《清兮濁兮》之歌為屈賦先導，祝堯首揭淵源所自；就形式言，以今為讀而異《詩》的本體；然從實質言，乃是「發乎情止乎禮義」之什，為與《詩》同風的基礎所在。至於屈賦啟肇後代賦家體制，《離騷》固然為宗尚的典範，視為正體的象徵，祝堯所稱「祖《騷》而宗漢」，乃取象徵的意義，亦包括屈原其他作品，不獨以《離騷》為限。以下綜合祝書全體，列述屈賦的遺響：

《遠遊》

其詞皆與莊周寓言同，非復詩人寄託之義，大抵用賦體也。後來賦家為闡衍鉅麗之辭者，莫不祖此，司馬相如《大人賦》尤多襲之。然原之情，非相如所可窺也。【註四十四】

以司馬相如《大人賦》祖襲《遠遊》，乃申述朱子《楚辭集注》的說法【註四十五】。祝堯於孫綽《遊天台山賦》題下說：

造悟真遣累之辭，以寓其尋幽履勝之情，其源亦出於《離騷》《遠遊》。【註四十六】

以為六朝游仙賦亦源出於此篇，所見甚是。

《卜居》《漁父》

賦之問答體，其原自《卜居》《漁父》篇來。厥後宋玉輩述之。至漢，此體遂盛。【註四十七】

祝堯以《卜居》《漁父》開後世辭賦問答體格，實本於洪邁之說【註四十八】。而《漁父》又開出後世的歌體：

古今賦中，或為歌，固莫非以《騷》為祖。他有辭曰、重曰之類，即是亂辭；中間作歌，如《前赤壁》之類。用倡曰、少歌曰體；賦尾作歌，如齊、梁以來諸人所作，用此篇體。【註四十九】

「騷」指「漁父」之篇。篇中以漁父歌曰一節，啟導後來篇中附上歌辭的體裁，南朝賦篇的歌多見於篇末，蘇軾「前赤壁賦」裡歌曰一節，遠承「漁父」之體；辭賦問答體和歌體的結合，其來有自，均可於「楚辭」見其端倪。

二、兩漢體

「古賦」一名出於唐【註五十】；於祝堯書中，具廣狹二義。廣義泛稱兩漢作品，祝堯於「兩漢體」序謂：

古今言賦，自「騷」之外，咸以兩漢為古。【註五十一】

可見以兩漢賦為「古賦」，為當時的共識。狹義的「古賦」，指得「詩人之體」的抒情之作，此方為祝堯注目所在。祝堯雖主張「祖「騷」而宗漢」，但只取漢人抒情短篇，於鴻篇鉅制，有所不取。「兩漢體」總序批評說：

漢興，賦家專取「詩」中賦之一義以為賦，又取「騷」中瞻麗之辭以為辭，所賦之辭為辭賦，所賦之人為辭人；一則曰辭，二則曰辭，若情若理有不暇及，故其為麗，已異乎「風」之麗，而則之與淫判矣。……若長卿、子雲、孟堅之徒，誠有可論者，蓋其長於敘事，則於辭也長，而於情或昧；長於說理，則於理也長，而於辭或略；只填得腔子滿，則辭尚未長，而況於理！要之，皆以不發於情故爾。所以漁獵摭摭，誇多鬥靡，而遠於性情；哀荒褻慢，希合苟容，而遂害於義理。【註五十二】

祝堯特重六義之中風、興二義，以為古體準繩（詳參丁部）。而漢代賦家惟取「賦」鋪敘之義為寫作路向，背情向辭，實非典則所在。所謂「祖「騷」而宗漢」的「漢」，不屬兩漢鉅麗大賦，惟獨漢人抒述哀怨的篇什而已（詳見丙部）。若望文生義，以為祝堯肯定兩漢大賦，乃誤解至甚。程廷祚「騷賦論」謂「君子於賦，祖楚而宗漢」，卻盛稱兩漢大賦說：「漢人之賦，首長卿而翼子雲，至是而賦家之能事畢矣」【註五十三】，與祝堯論旨大相逕庭。

祝堯以為漢代大賦鉅麗之體，因賦家惟取「「騷」中瞻麗之辭以為辭」，具言之，乃「遠遊」的遺響，「後來賦家為闡衍鉅麗之辭者，莫不祖此」；漢代賦家推波助瀾的，以司馬相如為首而大變於楊雄；祝堯於楊雄「甘泉賦」題下說：

蓋自長卿諸人就「騷」中分出侈麗之一體以為辭賦，至于子雲，此體遂盛。……至於三國六朝以降，辭益侈麗。【註五

而楊雄的〈長楊賦〉更啟「以文為賦」的先聲；祝堯評道：

問答賦如〈子虛〉〈上林〉，首尾同是文，而其中猶是賦；至子雲此賦，則自首至尾純是文，賦之體鮮矣。厥後唐宋時諸公以文為賦，豈非濫觴於此！【註五十五】

循此而往，離大體愈遠了；祝堯遂慨歎謂：

西漢之賦，其辭工於楚〈騷〉；東漢之賦，其辭又工於西漢；以至三國六朝之賦，一代工於一代。辭愈工則情愈短，情愈短則味愈淺，味愈淺則體愈下。【註五十六】

此即所謂「代降」，傳統的文體論都解不開這觀念的情結。

三、三國六朝體

三國六朝體沿東漢辭體蔓衍為俳儷的天下，祝堯辨析這一時期俳體的淵源和蔓延說：

觀士衡輩〈文賦〉等作全用俳體，蓋自楚〈騷〉「製芰荷以為衣，集芙蓉以為裳」等句，便已似俳，然猶一句中自作對。及相如「左烏號之雕弓，右夏服之勁箭」等語，始分兩句作對，其俳益甚。故呂與叔曰：「文似相如殆類俳。」流至潘岳，首尾絕俳，然猶可也。沈休文等出，四聲八病起而俳體又入於律。為俳者則必拘於對之必的，為律者則必拘於音之必協，精密工巧，調和便美，率於辭上求之。〈郊居賦〉中嘗恐人呼雌霓（小注：音齧）作倪，不復論大體意味，乃專論一字聲律，其賦可知。徐、庾繼出，又復隔句對聯，以為駢四儷六，簇事對偶，以為博物洽聞，有辭無情，義亡體失，此六朝之賦所以益遠於古。【註五十七】

重視文字的琢練，則物色描劃的用筆，尤為六朝之長。祝堯於謝惠連〈雪賦〉評道：

蓋琢句練字，抽畫細膩，自是晉、宋間所長，其源亦自荀卿〈雲〉〈蠶〉諸賦來。【註五十八】

這類作品，尚辭失情。對齊、梁賦體，祝堯更為厭薄，於江淹〈別賦〉題下評道：

賦至齊、梁，淫靡已極，其曲家小石調、畫家沒骨圖與！【註五十九】

又評駱賓王〈螢火賦〉繁塞，「一病源正在學齊、梁賦爾！」【註六十】於徐、庾，祝堯幾視之為賦的罪人：

蓋自沈休文以平上去入為四聲，至子山尤以音韻為事，後遂流於聲律焉。晉、宋間賦雖辭勝體卑，然猶句精字選；徐、庾以後，精工既不及，而卑弱則過之。就六朝之賦而言，梁、陳之於晉、宋，又天淵之隔矣！【註六十一】

庾信賦好用典故，為特色所在。祝堯則批評說：

夫詩人之多識，豈以多為博哉！亦不過弔古而證今，就事而生意，以暢吾所賦云爾。……后山嘗謂歐公不用故事陳言而文益高，尤學者所當察。【註六十二】

祝堯重視作品的感人力量（參乙部），典故多便會產生感應和理解上的障礙。過猶不及，祝堯的批評是切要的。祝堯雖不滿六朝賦俳儷的卑弱，惟於六朝賦家抒情之篇，則頗為欣賞。「三國六朝體」序謂：

然其中有士衡〈嘆逝〉、茂先〈鵠鵠〉、安仁〈秋興〉、明遠〈蕪城〉、〈野鵲〉等篇，雖曰其辭不過後代之辭，乃若其情，則猶得古詩之餘情。【註六十三】

評陸機〈嘆逝賦〉說：

凡哀怨之文易以動人，六朝人尤喜作之，豈非懂愉之辭難工，而窮苦之言易好與！……此賦與江文通〈恨賦〉同一哀傷，而此賦尤動人。【註六十四】

於張華〈鵠鵠賦〉謂：

此賦蓋與〈鵠鵠〉、〈野鵲〉二賦同一比興，故皆有古意。但〈鵠鵠〉、〈野鵲〉二賦尤覺情意纏綿，詞語悽惋，則其所以與情處異也。【註六十五】

評潘岳〈秋興賦〉「深情溢於辭表」【註六十六】，用祝堯的話說，屬於「賦已」之篇；至於鋪寫別情離緒的〈別賦〉，乃「賦人」之作，祝堯貶之為「無骨圖」的花巧手藝而已【註六十七】。六朝賦，可謂毀譽參半。

四、唐體

唐體以律賦為大宗，祝堯於「唐體」序謂：「嘗觀唐人文集及《文苑英華》所載唐賦，無慮以千計，大致律多而古少。」【註六十八】以千計的唐賦中，「唐體」只選入十三篇，駱賓王一，李白七，韓、柳各二，杜牧一，律賦則一篇不錄，

乃有意的擯棄。祝堯認為「俳體始於兩漢，律體始於齊、梁；俳者律之根，律者俳之蔓」【註六十九】，律體不外是俳體的蔓衍而已；祝堯既厭棄尚辭的俳體，於變本加厲的律體更不許可。啟導唐體路向的，乃為初唐四傑。祝堯謂：

唐初，王、楊、盧、駱專學徐、庾，穠纖妖媚，當時尚之。【註七十】

視徐、庾為律賦體權輿，實張揚陳師道之說【註七十一】。由於「上之人選進士以律賦，誘之以利祿」【註七十二】，律賦因而披靡一代，即使偶有古體之篇，也不能避開律體的影響。祝堯批評唐代古賦說：

是以唐之一代，古賦之所以不古者，律之盛而古之衰也。就有為古賦者，率以徐、庾為宗，亦不過少異於律爾。甚而或五七言之詩為古賦者，或以四六句之聯為古賦者，不知五七言之詩、四六句之聯，果古賦之體乎！宋廣平大雅君子也，其為《梅花賦》，皮日休尚稱其為「清便富麗，得南朝徐、庾體，殊不類其為人」，他可知矣！【註七十三】

李白作品入選的有七篇之多，但從發乎情止乎禮義這古賦標準來衡量，亦有所不逮：

李太白天才英卓，所作古賦，差強人意。但俳之蔓雖除，律之根故在，雖下筆有光焰，時作奇語，只是六朝賦爾。【註七十四】

可見李白古賦正是唐代古賦不古的典例。而唐人古賦可稱正宗的，惟獨韓、柳之作。祝堯論道：

惟韓、柳諸古賦一以《騷》為宗，而超出俳、律之外。韓子之學，自言其正葩之《詩》，而下逮於《騷》。柳之學，自言其本之《詩》以求其恆，參之《騷》以致其幽。要皆是學古者。唐賦之古，莫古於此。【註七十五】

朱熹曾指示古賦的途徑說：「古賦須熟看屈、宋、韓、柳所作，乃有進步處。」【註七十六】步趨朱子的祝堯肯定韓、柳古賦，自有思想的承繼，但於字裏行間仍見有所保留的餘地，只稱許為「學古者」而已。

杜牧《阿房宮賦》，固為傳誦名篇，而祝堯則特別指出為唐、宋賦體的過渡。《阿房宮賦》解題謂：

前半篇造句猶是賦，後半篇議論俊發，醒人心目，自是一段好文字，賦之本體，恐不如此。以至宋朝諸家之賦大抵皆用此格。【註七十七】

「唐體」序亦謂：「但大半是論體，不復可專目為賦矣！毋亦惡俳律之過，而特尚理以矯其失與！」【註七十八】《阿房宮

賦」以議論見長，誘發宋人「以文為賦」的先河，如果以祝堯古體之義衡量，自然非本色所在。

五、宋體

宋人辭賦向兩端發展。科場所尚的律賦體格發展得更為精密，稱之為「進士賦」，祝堯既極厭律體，於進士賦更甚：

愚考唐、宋之間文章，其弊有二：曰俳體，曰文體。為「方語」而切對者，此俳體也。自漢至隋，文人率用之；中間變而為雙關體，為四六體，為聲律體；至唐而變深，至宋而變極，進士賦體又其甚焉。【註七十九】

進士賦體是尚辭的極端，與此相對的，則是專主議論的「以文為賦」，是為「文體」。祝堯謂「宋之古賦往往以文為體」【註八十】，並評論道：

至於賦，若以文體為之，則專尚於理而遂略於辭，昧於情矣。俳律卑淺固可去，議論俊發亦可尚，而「風」之優柔、「比興」之假託、「雅頌」之形容，皆不復兼矣。非特此也，賦之本義當直述其事，何嘗專以理論為體邪？以理論為體，則是一片之文，但押幾箇韻爾，於賦何有！今觀「秋聲」、「赤壁」等賦，以文視之，誠非古今所及；若以賦論之，恐坊雷大使舞劍，終非本色。【註八十一】

所舉「秋聲賦」和「赤壁賦」，可稱宋賦典範，但都不備古體本色，歸根究底，乃專於理論，而缺乏發乎哀怨之情懷。祝堯認為宋代古賦以文體為尚，歐陽修實為煽播風氣的關鍵人物；「秋聲賦」題下勾勒以文為賦的淵源謂：

此等賦（指「秋聲賦」）實自「卜居」、「漁父」篇來，迨宋玉賦「風」與「大言」、「小言」等，其體遂盛，然賦之本體猶存。及子雲「長楊」純用議論說理，遂失賦本真。歐公專以此為宗，其賦全是文體，以掃積代俳律之弊，然於三百五篇吟詠情性之流風遠矣。【註八十二】

歐陽修扭轉二百多年來惟律是尚的賦風，實非常英偉卓犖的豪傑之士，但矯枉過正，反趨另一極端。祝堯於蘇轍「黃樓賦」題下說：「自宋以來，賦者雖知賦之當則，而又不知賦之當麗，故各墮於一偏，正所謂矯枉過正者也。」【註八十三】話雖如此，祝堯對宋人文體的評價還是比唐人律體高些；唐人之作，難得一篇完全符合祝堯的繩尺，而宋體之中，尚有蘇轍的「屈原廟賦」兼具祝堯「風、比、興」之義，「以古意而為古辭」【註八十四】，乃「古賦辯體」中少有的典範古體之作。

以上祝堯所辨古今賦體，無異一部賦史提綱，每每體現史的特識，勾勒不同時期賦體的主要特徵以及變化的關鍵所在。五體概括了整部賦史的脈絡，後來徐師曾《文體明辨》擯落楚辭體，稱賦格四體為古、俳、律、文【註八十五】，實唾拾祝說而失其要旨。

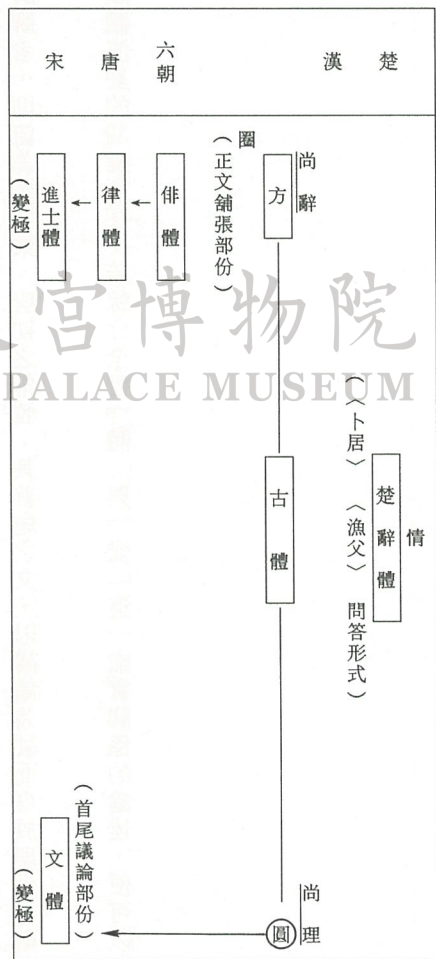
闡明五體的體貌固然是辨體批評的重要步驟，但於賦體間的承遞關係，更不容忽視。前者是實存的靜態畛域，而後者則屬於虛的流動過程。祝堯書中，每用「變」這觀念解釋衍化的軌轍。以「變」論文，由來已久，〈毛詩序〉以「時」說《詩》，「發乎情止乎禮義」為變風變雅之義，此祝堯賦論的核心觀念所在。惟以「變」義論賦，劉勰《文心雕龍·辨騷》為權輿，〈序志〉即以「變乎騷」總提篇旨，點示《詩》至乎《楚辭》的脈動。及至宋人晁補之整理《楚辭》，大暢「變」義【註八十六】；朱熹沿晁旨說解《楚辭》【註八十七】；而祝堯並汲取晁、朱大意，總論賦體衍蔓的軌跡；以流動的意識宏寬文體的流變，是中國文體論的特色；司馬相如《子虛賦》題下祝堯辨問答體源流，是以「變」義說明賦的一例：

賦之問答體，其原自《卜居》、《漁父》篇來，厥後宋玉輩述之；至漢，此體遂盛。此兩賦（《子虛》《上林》）及《兩都》、《二京》、《三都》等作皆然。蓋又別為一體，首尾是文，中間乃賦，世傳既久，變而又變；其中間之賦，以鋪張為主而專於辭者，則流為齊、梁、唐初之俳體；其首尾之文，以議論為駛而專於理者，則流為唐末及宋之文體。

【註八十八】

這段文字具體分析了賦體流變的關鍵所在；若綜合全書「體」與「變」這一虛實關係的論述，便可以下圖顯示賦史流變的總貌：

祝堯賦體流變圖



上圖明白顯示漢賦分道揚鑣的發展，方體流而為俳、律，圓體衍為文體，各偏一端，都是淵源於〈卜居〉〈漁父〉等〈楚辭〉篇什的問答形式。用「正變」的觀念說，〈詩〉變而為〈騷〉，〈騷〉變而為賦，賦本身又呈現兩極分代，祝堯遂推古體以回歸〈詩〉趣，於是，一種辨證的思維便從中呈現出來。祝堯運淵源於〈易〉的辨證意識作為辨體批評的基礎，顯示了經學和文學批評的內在關係。

乙、賦本的確立

《漢書·藝文志》謂荀子和屈原離譏憂國，所作賦「咸有側隱古詩之義」【註八十九】，表達了賢人失志的悲愴。西晉皇甫謐序左思《三都賦》，推闡《漢志》，謂荀、屈之什「存其所感，咸有古詩之意，皆因文以寄其心，托理以全其制」【註九十】，都隱然以「情志」為重。摯虞《文章流別論》更暢明尚情之旨說：

古詩之賦，以情義為主，以事類為佐；今之賦，以事形為本，以義正為助。情義為主，則言省而文有例矣；事形為本，

則言富而辭無常。文之煩省，辭之險易，蓋由於此。夫假象過大，則與類相遠；逸辭過壯，則與事相違；辨言過理，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。【註九十一】

摯虞以「情」為賦本，為漢、晉賦論闢創新境，爾後劉勰《文心雕龍·詮賦》立賦的「大體」，進一步張揚以情為本的主張：

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。麗詞雅義，符采相勝，如組織之品朱紫，畫繪之著玄黃，文雖新而有質，色雖糅而有本，此立賦之大體也。

所謂「質」、「本」，都是指情。劉勰逆轉了自曹丕「詩賦欲麗」【註九十三】以至陸機「賦體物而瀏亮」【註九十四】的以辭為尚的主張，肯定了情在賦體中的至重要意義，同時不棄辭藻之美，折衷了摯虞和曹、陸的議論，釐清情、辭的主次關係，把賦論提昇至一更高的層次。惟自唐迄宋，嗣響靡聞；及至祝堯，始再大暢尚情之旨，遙承摯、劉；而以情論賦的一脈，因祝堯倡導，蔚然成為明、清賦論的主流。在這關鍵問題上，祝堯的貢獻是絕不可以忽視的。

「情」的一義，是祝堯賦論的核心概念，不單只較前人的認識深邃，而且以系統的理论架構出現，不獨在賦論上，於整個中國古代文論史說，也是罕見的。祝堯這套理論最特出之處，是結合情、辭、理三者來確定賦的大體，並以之作為辨體批評的基準。「兩漢體」總序裡表明大要說：

騷人之賦與詞人之賦雖異，然猶有古詩之義，辭雖麗而義可則，故晦翁不敢直以詞人之賦視之也。至於宋、唐以下，則是詞人之賦多，沒其古詩之義，辭極麗而過淫傷，已非如騷人之賦矣，而況於詩人之賦乎！何者詩人所賦？因以吟詠情性也；騷人所賦，有古詩之義者，亦以其發乎情也。其情不自知而形於辭，其辭不自知而合於理；情形於辭，故麗而可觀；辭合於理，故則而可法。然其麗而可觀，雖若出於辭，而實出於情；其則而可法，雖曰出於理，而實出於辭。有情有辭，則讀之者有興起之妙趣；有辭有理，則讀之者有詠歌之遺音。如或失之於情，尚辭而不尚意，則無興起之妙，而於則乎何有！後代賦家之伴體是已。又或失之於辭，尚理而不尚辭，則無詠歌之遺，而於麗乎何有！後代賦家之文體是已。是以三百五篇之《詩》、二十五篇之《騷》，莫非發乎情者；為賦為比為興而見於風、雅、頌之體，此情之形乎辭

者，然其辭莫不具是理；為風為雅為頌而兼於賦、比、興之義，此辭之合乎理者，然其理不出於情。理出於辭，辭出於情，所以其辭也麗，其理也則。【註九十五】

「吟詠情性」本為「詩序」要義，嗣後鍾嶸以至於宋人嚴羽取為詩家正則【註九十六】，祝堯視之為賦本，以詩人的屬性要求賦家，實賦論史上的創舉。劉勰以「興情」闡釋登高能賦的宗旨，但觸景興情，不外一刻之念；祝倡吟詠情性，主張賦體根植於情，此情此意，不是頃刻感發，乃為賦家的基本屬性；賦家既具備詩人的性質，則作品亦無時而不是「詩人之賦」；這套觀念，為楊雄「詩人之賦麗以則」建立了新的詮解基礎，較之劉勰論旨，遠為周至。因情而辭，因辭而理，這三者的次第絕不能逆轉，情、辭、理隸及而構賦的大體。祝堯既以「詩序」發乎情止乎禮義的變風之義疏理賦體的流變，情、辭、理三者的關係自須明確，皇甫謐「因文以寄其心，托理以全其制」的主張，已不足以處理這問題。祝堯於「唐體」總序闡述這三者的內在聯繫說：

或疑「詩序」謂「發乎情止乎禮義」，言情言理而不言辭。豈知古人所賦，其有理也，以其有辭；其有辭也，以其有情。其情正，則辭合於理而正；其情邪，則辭背於理而邪。所謂辭者，不過以發其情而達其理，故始之以情，終之以禮義；雖未嘗言辭，而辭實在其中。蓋其所賦，固必假於辭而有不專於辭者。去古日遠，人情為利欲所汨，而失其天理之本然。情涉於邪而不正，則以游辭而釋之；理歸於邪而不正，則以強辭而奪之。《易繫》「六辭」、《軻書》「四辭」，固不出於理之正，而亦何莫不從心上來。吁！辭者，情之形諸外也；理者，情之有諸中也。有諸中故見其形諸外，形諸外故知其有諸中。辭不從外來，理不由他得，一本於情而已矣！若所賦專尚辭、專尚理，則亦何足見其平時素蘊之懷，他日有為之志哉！【註九十七】

辭與理俱自情中流出，情中自然包涵辭、理，賦家不是從情之外別求辭、理。辭、理的高下，取決於情之真偽邪正。片面追求辭采或理趣，屬捨本逐末。祝堯批評說：

嘗觀古之詩人，其賦古也，則於古有懷；其賦今也，則於今有感；其賦事也，則於事有觸；其賦物也，則於物有況。情之所在，索之而愈深，窮之而愈妙。彼其於辭，直寄焉而已矣。又觀後之辭人，刊陳落腐，而惟恐一韻未協。辭之所

為，罄矣而愈求，研矣而愈飾。彼其於情，直外焉而已矣。【註九十八】

詩人之賦，一出於情，意味深遠；辭人之篇，研求於字句聲律對偶之間，索莫乏氣。作品所以動人，在情不在辭；「辭愈工則情愈短，情愈短則味愈淺，味愈淺則體愈下」【註九十九】，「味」喻作品經受考驗的程度，六朝以來用以表達文學作品高下優劣的直覺印象，體現了對作品感染力的關注。祝堯以味論賦，正視作品的內涵，對於尚辭的主張，便不留餘地批評說：

晉初陸士衡作《文賦》，有曰「立片言以居要，乃一篇之警策」；呂居仁曰：「文章無警策則不能動人。但晉、宋間人專致力於此，故失於綺靡而無高古氣味。」吁！士衡以辭為警策爾，故曰「立言居要」；居仁以辭能動人爾，故曰「綺靡無味」；殊不知辭之所以動人者，以情能動人爾，何待以辭為警策，然後能動人也哉！且獨不見古詩所賦乎？出於小夫婦人之手，而後世老師宿傳不能道。夫小夫婦人亦安知有所謂辭哉！特其所賦出於胸中，一時之情不能自己，故形於辭而為風、比、興、雅、頌等義，其辭自深遠矣。然指（疑為非字）此辭之深遠也，情之深遠也。至若後世老師宿傳則未有不能辭者，及其見之於賦，反不能如古者小夫婦人之所為，則以其徒泥於紙上之語，而不得胸中之趣，故雖窮年矻矻，操觚翰，欲求一辭之及於古亦不可得。【註一〇〇】

能夠感發人心的，是情不是辭。祝堯從讀者閱讀效應的角度批評陸機警策之旨，再一步發揮尚情的主張。祝堯又認為：那觸動讀者心靈的情，是自然流出不能自己的真情，即使出於「小夫婦人」之手，亦必感人至深，祝堯所評班婕妤《擣素賦》「真有發乎情止乎禮義之風」【註一〇二】便是一例。作品苟非真情流露，雖為終日不離硯墨的老師宿儒的手筆，也乏善足陳。宋人嚴羽《滄浪詩話》謂「詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也」【註一〇三】，以吟詠情性為詩家上法，祝堯尚情之旨，實與之遙相呼應。

情是至為複雜的感性表現，祝堯所倡的情，若具論所屬，究何所指呢？「宋體」總序透露了箇中消息：

以樂而賦，則讀者躍然而喜；以怨而賦，則讀者愀然以吁；以怒而賦，則令人欲按劍而起；以哀而賦，則令人欲掩袂以泣。動盪乎天機，感發乎人心。【註一〇三】

七情之中，祝堯取樂、怒、哀、怨四者論述，這絕非以偏蓋全的修辭手法，實暗中運用了《中庸》的觀念：

喜怒哀樂之未發，謂之中；發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。【註一〇三】
祝堯於陸機〈歎逝賦〉的解題，正是中和之理的發揮：

凡哀怨之文易以動人，六朝人喜作之，豈非懼愉之辭難工，而窮苦之言易好與！然此作雖未能止乎禮義而發乎情，猶於變風之義有取焉。但古人情得其理，和平中正，故哀而不傷，怨而不怒；後人情流於欲，淫邪偏宕，哀極而傷，怨極而怒。此賦與江文通〈恨賦〉同一哀傷，而此賦尤動人。哀思之音誠莊人端士之所當警者。【註一〇四】

最易動人心脾的是哀怨之情，苟得以制衡於理，方能夠避免一發不可收拾的傾瀉。「發乎情止乎禮義」，是情和理的折衷，為實現辭賦中和之美的必要途徑。情發而為辭，辭示之理，理又反過來節制情，三者互為關係和作用。讀者在閱讀時，亦應擺脫直覺的情緒感觸，提昇至理的層次，方能體味作品的內蘊；祝堯於〈離騷〉解題說：

讀者誠能體原之心（指屈原）而知其情，味原之行而知其理，則自有感動、興起、省悟處。孟軻氏論說〈詩〉曰：「不以文害辭，不以辭害意，以意逆志，是為得之。」凡賦人之賦與賦己之賦皆當於此體會，則其情油然而生、粲然而見，決不為文辭之所害矣。【註一〇五】

讀者從「感動」至「興起」至「省悟」，是一化被動為主動的過程，把生理的自然感觸轉變成更高層次的道德力量，契機所在，是讀者不但要「知其情」，還要「知其理」。無論就作者或讀者言，以理御情，是文學生命開展的關鍵。祝堯對情、辭、理三者辨證關係的討論，無疑深化了傳統賦論的內容。

丙、古體的回歸

「由今之體以復古之體」為祝堯編纂〈古賦辯體〉的宗旨，「祖〈騷〉而宗漢」是實踐回歸古體的途徑。「兩漢體」總序謂：

心乎古賦者，誠當祖〈騷〉而宗漢，去其所以淫而取其所以則可也。【註一〇六】
「去淫取則」，自存在一種辨別抉擇的識力和工夫，方能重投古賦的懷抱，決不是依樣劃葫蘆的摹寫。祝堯於屈、宋作品後

序說：

如但知屈、宋之辭為古而莫知其所以古，及其極力摹倣，則又徒為艱深之言以文其淺近之說，摘奇難之字以工其鄙陋之辭；汲汲焉以辭為古，而意味殊索然矣！【註一〇七】

古、今言語表達有別，不理會這客觀條件的變化，只一味仿效前代文辭，不但不能「復古」，相反更窒礙性情的表露，以致作品「意味殊索然」，不耐一讀。楊雄便是一例，蘇軾曾強烈批評這種佞古而膺古的態度【註一〇八】，祝堯再申述說：

自《楚騷》已多用連綿字及雙字，長卿用之尤多，至子雲好奇字，人每載酒從問焉，故賦中全喜用奇字，十句而八九矣。厥後《靈光》、《江》、《海》等賦，旁搜遍索，皆以用此等字為賦體，讀者苦之。然賦之為古，亦觀六義所發何如爾。若夫霧縠組麗、雕蟲篆刻以從事於侈靡之辭，而不本於情，其體固已非古，況乎專尚奇難之字以為古！吾恐其益趨於辭之末，而益遠於辭之本也。晦翁嘗論：「今人好用字，如讀《漢書》便去收拾三兩箇字；洪景盧較過人，亦然；南豐尚解使一二字，歐、蘇全不使一箇難字，而文字如此好。」則作者何必要用奇難字哉！【註一〇九】

以奇難文字假充古體的偽古董，宋人黃山谷的辭賦便屬此類，祝堯論道：

山谷長於詩，而尤以《楚辭》自喜，然不詩若者，以其大有意於奇也。晦翁云：「古人文章，大率只是平說，而意自長；如《離騷》只是平白說去，自是好；後來黃魯直恁地著氣力做，只是不好。」【註一一〇】

黃山谷以善效《騷》體而沾沾自喜，但他這種作品卻不為世所重，問題在他只顧文字的摹印，「大有意於奇」，未能深探本源所在。楊雄和黃庭堅都是不善別擇去取而唯獨東施效顰的例子。祝堯不認同這種以艱澀怪奇的表達為回歸的途徑。後來明代古賦好用奇字【註一一一】，只淪於窠臼而已。

楊雄論賦謂「詩人之賦麗以則，辭人之賦麗以淫」【註一二二】；「麗則」和「麗淫」，是辭賦「代降」的分水嶺，雖有「則」、「淫」之別，但同樣顯現「麗」的體貌。曹丕《典論·論文》說到「詩賦欲麗」【註一一三】；皇甫謐《三都賦序》論賦體，謂：

古人稱不歌而頌謂之賦；然則賦也者，所以因物造端，敷弘體理，欲人不能加也。引而申之，故文必極美；觸類而長

之，故辭必盡麗。然則美麗之文，賦之作也。【註一四】

《文心雕龍·詮賦》立賦的大體，亦謂「詞必巧麗」。自漢、晉以來，以「麗」為辭賦的大體，已是一種共識。但祝堯卻力倡「取則去淫」，暫置這「麗」字，修訂傳統以來的說法。在班固《西都賦》題解之下，祝堯辨「麗」和「則」這兩項觀念的先後本末說：

昌黎曰：「《詩》正而葩。」子雲曰：「詩人之賦麗以則。」愚謂：先正而後葩，此詩之所以為詩；先麗而後則，此賦之所以為賦。自漢以來，賦者多知賦之當麗，而少知賦之當則。苟有善賦者，以《詩》中之賦而為賦，先以情而見乎情，則有正與則之意為骨；後以辭而達於理，則有葩與麗之辭為肉，庶幾葩麗而不淫，正則而可尚，發乎情止乎禮義，是獨非詩人之賦歟！何詞人之賦足言也？【註一五】

先「則」後「麗」，結合情、辭、理的關係，指示出「詩人之賦」和「辭人之賦」分野所在；「詩人之賦」不待言是取則的對象，而「辭人之賦」乃自楊雄以來對漢人作品的概括，實屬於「代降」；祝堯既然肯定漢賦的地位，主張「祖《騷》而宗漢」，自須要調停代降和宗漢之間的矛盾；「取則去淫」是解決衝突的途徑。既然有所去取，則漢賦之淫，亦必須具體指出，否則徒懸空論。祝堯於「兩漢體」總序稱：

漢興，賦家專取《詩》中賦之一義以為賦，又取《騷》中瞻麗之辭以為辭，所賦之賦為「辭賦」，所賦之人為「辭人」；一則曰辭，二則曰辭，若情若理有不暇及，故其為麗，已異乎《風》《騷》之麗，而則之與淫遂判矣。【註一六】

辨析了漢賦「淫」、「則」區別之所在，「宗漢」的實踐便有了標準，得以取其菁華，棄其糟粕；對於以「辭」為體的漢賦，祝堯既「宗」之，但又怎樣調解重情輕辭的主張呢？這是祝堯所必須面對的問題，他在論析《子虛賦》時透露了端倪：須將此兩賦（指《子虛賦》及《上林賦》）及楊子雲《甘泉》、《河東》、《羽獵》、《長楊》、班孟堅《兩都》、潘安仁《藉田》、李太白《明堂》、《大獵》、宋子京《圓丘》、張文潛《大禮慶成賦》並看，又將《離騷》、《遠遊》諸篇瞻麗奇偉處參看，一掃山林草野之氣習，全做冠冕佩玉之步驟。取天地百神之奇怪，使其詞誇；取風雲山川之形態，使其詞媚；取鳥獸草木之名物，使其詞瞻；取金璧綵繒之容色，使其詞藻；取宮室城闕之制度，使其詞壯；則詞人

之賦吾既盡之，然後自賦之體而兼取他義，當諷刺則諷刺而取之風，當援引則援引而取諸比，當假託則假託而取諸興，當正言則正言而取諸雅，當歌詠則歌詠而取諸頌，則詩人之賦吾又兼之。【註一一七】

這是撰作鉅麗的「鋪叙之賦」所取則的具體途徑，在抉擇「辭人之賦」所長時，亦必有意兼存「詩人之賦」的特質。祝堯於蘇轍〈黃樓賦〉題下說：

嘗謂自漢以來，賦者知賦之當麗，而不知賦之當則。自宋以來，賦者雖知賦之當則，而又不知賦之當麗。故各墮於一偏，正所謂矯枉過正者也。【註一一八】

麗則兼賅而本末得所，是「祖〈騷〉而宗漢」的具體意義。

但漢賦佳篇，非只於鉅麗之作，祝堯更欣賞的，是那種抒情短篇。例如他評司馬相如〈長門賦〉：「長卿之賦甚多，而此篇最傑出者，有風、興之義也」【註一九】，視之為「詩人之賦」的典則：

愚嘗以長卿之〈子虛〉、〈上林〉較之〈長門〉，如出二手。二賦尚辭，極其靡麗而不本於情，終無深意遠味。〈長門〉尚意，感動人心，所謂情動於中而形於言，雖不尚辭而辭在意中。由此觀之，賦家果可徒尚辭而不尚意乎！尚意則古之六義可兼，是所謂詩人之賦而非後來辭人之賦矣！【註二〇】

〈長門〉固然是抒情小賦的佼佼者，但賦家文辭，每多假託；東漢以來，詠物之篇已成主流，像〈長門〉那樣直抒衷情的作品並不多見。若追效古體，自須於漢人詠物小賦之中總結經驗；祝堯評禰衡〈鸚鵡賦〉說：

凡詠物題當以此等賦為法。其為辭也，須就物理上推出人情來，直教從肺腑中流出，方有古氣味。【註二二】

並特別提示讀者同時參考〈昭明文選〉所擯棄的鮑照的〈野鵲賦〉，更深刻體味借物抒懷的手法。詠物之篇，本來早見於荀子，不待禰衡，但祝堯不取荀賦，原因是荀賦五篇「其辭既不先本於情之所發，又不盡本於理之所存」、「一律全是隱語」【註二三】，不符合發乎情止乎禮義的大體。可見祝堯復古之體，並非唯古是尚的復古，於別擇去取之間始終保持一貫的原則和標準。「描形寫影，名狀形容」絕非祝堯對詠物賦的要求，但又期望後來賦家如何「就物理上推出人情來」呢？祝堯於張華〈鸚鵡賦〉題下指示具體的途徑的說：

凡詠物之賦，須兼比、興之義，則所賦之情不專在物，特借物以見我之情爾。蓋物雖無情，而我則有情；物不能辭而我則能辭；要必以我之情推物之情，以我之辭代物之辭，因之以起興，假之以成比。雖曰推物之情，而實言我之情；雖曰代物之辭，而實出我之辭。本於人情，盡於物理，其詞自工，其情自切，使讀者莫不感動，然後為佳。【註一二三】

這是以「移情」的主觀描寫來實現寫意抒情的目的。其實，不獨詠物賦如是，詩詞莫不如是，祝堯的賦論已提昇至具有普遍意義的文學理論。儘管題材和形式有別，詠物小賦和鋪敘大賦的大體，祝堯都切盼共同建基於真情實感的流露；由情而辭而理，構成賦的體要；因情而及理，感人之餘也同時蘊涵了啟迪人心的功能，作品於是產生「無窮之意味」，屈、宋的作品最能體現這特色。祝堯序論屈、宋作品說：

自漢以來，賦家體製，大抵皆祖原意。故能賦者要當復熟於此，以求古詩所賦之本義，則情形於辭，而其意思高遠；辭合於理，而其旨趣深長。【註一二四】

此正是「祖〈騷〉」的關節，並非如宋人黃庭堅以文辭效顰；祝堯又說：

屈、宋之辭，家傳人誦，尚矣！刪後遺音，莫此為古者，以兼六義焉爾。賦者誠能雋永於斯，則知其辭所以有無窮之意味者，誠以舒憂泄思，粲然出於情。【註一二五】

「意思高遠」、「旨趣深長」、「無窮之意味」，屈〈騷〉之妙在此；李白〈大鵬賦題〉題下祝堯說：

若論騷人所賦全體，固當優柔婉曲者為有味，豈專為閎衍鉅麗之一體哉！【註一二六】

「優柔婉曲」為屈賦體貌，是祖〈騷〉者追效所在。〈楚辭〉閎衍鉅麗之體既非所尚，更何況漢人之篇！祝堯批評司馬相如〈上林賦〉說：

古人之賦固未可以鋪張侈大之辭為佳，而又不可以刻劃斧鑿之辭為工，亦當就情與理上求之。【註一二七】

復歸古體的理想路向，不是撰作〈二京〉〈三都〉之類鋪張閎衍的鉅麗鴻裁之制，乃是以抒情小賦體現「優柔婉曲」的風貌。祝堯講到「風之本義優柔而不直致」【註一二八】，正是古體歸宿之所。

丁、六義的釐辨

《古賦辯體》一項顯著的特色，是以「六義」評論作品優劣；朱熹的《楚辭集注》已運用這方法提點讀者，淵源自可遠溯於《毛詩詁訓傳》；從形式上說，祝書和朱注一脈相承，但深究其義，祝堯說「六義」，實自闢蹊徑，仍根於情、辭、理為骨幹的理論，是他的賦論體系裡不可分割的一部分，非若一般儒生的隨文釋義可比。「外錄」總序所論，最足見祝堯「六義」大旨，原文如下：

《詩》之義六，惟風、比、興三義真是《詩》之全體，至於賦、雅、頌三義，則已鄰於文體。何者？《詩》所以吟詠情性，如風之本義優柔而不直致，比之本義託物而不正言，興之本義舒展而不刺促；得於未發之性，見於已發之情，中和之氣形於言語，其吟詠之妙，真有永歌嗟歎舞蹈之趣，此其所以為《詩》而非他文所可混。人徒見賦有鋪叙之義，則鄰於文之叙事者；雅有正大之義，則鄰於文之明理者；頌有褒揚之義，則鄰於文之贊德者，殊不知古詩之體，六義錯綜。昔人以風、雅、頌為三經，以賦、比、興為三緯；經，其《詩》之正乎！緯，其《詩》之葩乎！經之以正，緯之以葩，《詩》之全體始見，而吟詠情性之作，有非復叙事明理贊德之文矣！《詩》之所以異於文者，以此。賦之源出於《詩》，則為賦者固當以詩為體，而不當以文為體。後代以來，人多不知經緯之相因，正葩之相須，吟詠無所因而發，情性無所緣而見，問其所賦，則曰：「賦者，鋪也。」如以鋪而已矣，吾恐其賦特一鋪叙之文爾，何名為賦！〔註一二九〕

「六義」風、賦、比、興、雅、頌，漢、晉以迄唐、宋諸儒，都習慣了二分為風、雅、頌及賦、比、興，孔穎達「體用」說或者朱熹「經緯」說均就此相沿發揮，沒有異議。祝堯卻一反成例，以風、比、興為「詩體」，賦、雅、頌為「文體」；這樣的新組合，無疑是大膽的嘗試，若謂祝堯詮解「六義」，倒不如說他借「六義」來構築一套賦論來得更為恰當。祝堯釋風、比、興這稱之為「詩體」的特色：

風之本義，優柔而不直致；
比之本義，託物而不正言；

興之本義，舒展而不刺促。

這都是屬於委婉的表達手法，為詩人吟詠情性的格調；三種「詩體」之中，又以風和興為主體；祝堯於司馬相如〈長門賦〉題下說：

六藝之中惟風與興二義每發於情，最能動人而能發人之才思。【註一三〇】

因而作品若能蘊含風、興二義或有其一，都可算「得體」。綜覽《古賦辯體》全書，給祝堯視為得體的作品，可以表列如下：

外 錄	正 體	體	風、興兼具	風	興
楚辭體 兩漢體 三國六朝體 唐體 宋體 後騷 辭 文 操 歌	〈長門賦〉〈自悼賦〉〈鸚鵡賦〉 曰以下 〈登樓賦〉末 〈雪賦〉二歌及亂 〈蕪城賦〉〈略具〉 〈屈原廟賦〉〈悼往賦〉中段 〈弭屈原文〉	〈離騷〉 〈哀郢〉 〈九辨〉二 〈上林賦〉末 〈擣素賦〉 〈羽獵賦〉末 〈弭田橫文〉	〈少司命〉首二章 〈九辨〉一 〈九辨〉二 〈知別賦〉 〈寄蔡氏女〉 〈秋風辭〉 〈胡笳〉 〈麥秀歌〉 〈越人歌〉 〈易水歌〉		

全篇作品兼具風、興之義的，只有司馬相如《長門賦》、禰衡《鸚鵡賦》、鮑照《蕪城賦》、蘇轍《屈原廟賦》和韓愈《弔屈原文》等五篇，都是情致深厚纏綿、借題自傷之作；至於各具風、興之義的辭賦均不離哀傷之意。可見祝堯所追求的「優柔婉曲」的古賦大體，乃是一種哀傷之情的流露；他論《九章》說：

比之《離騷》，又其情哀傷之甚者也，蓋《風》《雅》之變至此極矣。【註一三二】

但哀極失正，沒有「理」的制衡，缺乏「和平」之響，也非至善；所以可入格的《哀郢》只評予風一義，而未得以為準則，祝堯謂：

原懷故都，徘徊不忍去，有《黍離》之餘悲焉。但《黍離》章末曰：「悠悠蒼天，此何人哉！」雖怨而發之和平，蓋猶有先王之澤。此章之末，則曰：「信非吾罪而棄逐兮，何日夜而忘之。」雖言非我，深乃尤人，其出於憤慨，固與和平之音異矣。【註一三三】

哀怨之懷而發之以和平之音，為祝堯所尚且定為評論的繩尺，後代傳誦的抒情名篇，苟不符此旨，亦不得入格。「宋體」總序說：

今觀《秋聲》、《赤壁》等賦，以文視之，誠非古今所及；若以賦論之，恐坊雷大使舞劍，終非本色。【註一三三】

祝堯不否定《秋聲賦》和《赤壁賦》價值，但律以哀怨平和的古體準繩，的確不是「本色」所在。

作為一種具體的批評標準，祝堯對「比」義的論述，也有異於先儒；「本色」所具風、興二義，亦貫徹於「比」義的詮釋。例如《莊子》和《離騷》均用「寓言」，寓言乃「比」體的一種表現方法，但作為大體所屬的比義，亦須以情為本。祝堯論說：

後人以《莊》比《騷》，實以《莊》《騷》皆是寓言，同一比義，豈知《騷》中比兼風興，豈《莊》所及。《莊》文是

異端荒唐繆悠之說，《騷》文乃有先王盛時發乎時止乎禮義之遺風。【註一三四】

屈《騷》的比乃所以抒述哀怨悱惻之情，《莊》之比乃所以說理，大體異趨，不能視為一談；祝堯此論亦可推至文學與學術文章兩大範疇的本質問題，於釐定文學的界域意義重大，明、清人好以《莊》《騷》並舉，識力反不及祝堯。比義雖為「詩

體」之一，若運用不恰當，反成贅疣，祝堯評駱賓王〈螢火賦〉說：

本取螢自比，而又取他物比螢，所謂比中之比；或以比螢之明，或以比螢之化，非不精工，但先後複出，既繁且塞，體物瀏亮，恐不其然。其病源正在學齊、梁爾。【註一三五】

〈螢火賦〉純取物物相比之義，文字雖精巧，卻不是深情不得不發的流露，所以不得入格。祝堯評〈遠遊〉謂：

原之作此，實以往者弗及、來者不聞為恨；悲宗國將亡而君不悟，思欲求仙不死以觀國事終久何如爾，故其詞皆與莊周

寓言同，非復詩人寄託之義。【註一三六】

〈遠遊〉乃表達一種理性的態度，近於〈莊子〉遣用寓言的動機，沒有深情「寄託」，祝堯便評謂「舉天地百神以自比而實非比」【註一三七】。至於屈原〈橘頌〉，則比義而自存寄託，祝堯評論道：

原蓋有感於踰淮為枳之說，自比其志節，如橘之不可移，篇內意皆放此。然此章宜作兩節看，前一節是形容其根葉華實之紛纍，後一節是稱美其本性德行之高潔，兩節發端，皆以不還難徙為言，原之深情在此也。【註一三八】！

〈橘頌〉用「比」義，乃有感而發，全篇體現了作者受命不遷、終始全德的「深情」；這種寄託深厚的比，方合符「詩之體」的要求。風、比、興三義，雖有先後次第，但都是建基於以情為本的賦論體系上。

祝堯論賦、雅、頌三義，以為「鄰於文體」；所謂「文」，指議論說理的散文體，「宋體」以理為尚，所以稱之為「文體」。「鄰」是差近的意思，卻不是說賦、雅、頌即是「文之體」。這一鄰字，用得很有分寸。祝堯批評後人於賦、雅、頌多誤解，致偏歪了創作的路向：

人徒見賦有鋪叙之義，則鄰於文之敘事者；雅有正大之義，則鄰於文之明理者；頌有褒揚之義，則鄰於文之贊德者。【註一三九】敘事、明理、贊德固然是賦、雅、頌的具體表現，但「〈詩〉之體」的賦、雅、頌，乃根之以情，「文之體」以理為尚而不是以情為本。同是敘事、明理、贊德，「〈詩〉體」和文體的表現存在本質上的差異。把賦家的寫作路向從「文體」撥返「〈詩〉體」，必要明辨這本質的問題；評荀卿〈禮賦〉便說：

純用賦體，無別義，後諸篇同。卿賦五篇，一律全是隱語，描形寫影，名狀形容，盡其工巧，自是賦家一體，要不可

廢。然其辭既不本於情之所發，又不盡本於理之所存，若視「風」之「騷」所賦，則有間矣。吁！此楚「騷」所以為百代辭賦之祖歟！【註一四〇】

同屬敘事之賦，苟賦便與屈賦有別；祖「騷」而不祖荀，關鍵在「情」。祝堯辨賦體，這方面是非常分明的。後人論賦體制淵源，多僅從形式入手，反而忽略了以情為文學屬性的基本原則。

情為裡，六義為表，表裡相須，構成了賦體的本色。祝堯於「唐體」序論說：

古賦之所以可貴者，誠以本心之情，有為而發；六義之體，隨寓而形；如雲之行空，風之行水，百態橫生，為變不測，縱橫顛倒，不主故常，委蛇曲折，略無留礙。【註一四二】

古賦之美盡在於斯。情隱而六義顯，情因六義而有所寄，六義以情為本則姿態橫生。「賦之為古，亦觀六義所發何如爾」【註一四二】，則六義為衡量的標尺，祝堯提示《古賦辯體》每篇作品的六義，所以指出途徑所在，因為六義淪失已久，非朝夕之故；楊雄《甘泉賦》題下祝堯說：

蓋自長卿諸人就「騷」中分出侈麗之一體以為辭賦，至於子雲，此體遂盛，不因於情，不止於理，而惟事於辭；雖曰因宮室畋獵等事以起興，然務矜誇而非詠歌，興之義變甚矣；雖曰取天地百神等物以為比，然涉奇狂而非博雅，比之義變甚矣；雖曰陳古者帝王之跡以含諷，然近諛佞而非柔婉，風之義變甚矣；雖曰稱朝廷功德等美以倣雅、頌，然多文飾而非正大雅，頌之義又變甚矣；但風、比、興、雅、頌之義終未泯。至於三國六朝以降，辭益侈麗，六義變盡而情失，六義泯盡而理失。噫！此可以觀世變矣！【註一四三】

宋人雖一矯唐律賦之失，以文為賦，但又矯枉過正，亦未能歸復六義大體；「宋體」序謂：

然宋之古賦往往以文為體，則未見其有辨其失者。……至於賦，若以文體為之，則專尚於理，而遂略於辭、昧於情矣。俳律卑淺固可去，議論俊發亦可尚，而風之優柔、比興之假託、雅頌之形容，皆不復兼矣。非特此也，賦之本義，當直述其事，何嘗以理論為體邪？以理論為體，則是一片之文，但押幾箇韻爾，賦於何有！【註一四四】

回復本色，自必須肯定吟詠情性為大體所歸；而祝堯六義優柔婉曲之論，為抒述懷抱的途轍，彼虛此實，相輔相成，祝堯的

賦論，至此而得以落實和完滿。

餘論

綜《古賦辯體》的賦論內容，許以「體太思精」，絕不為過。一方面繼承了前代的批評精粹，結合當前的情況，以總集的形式開展批評，具有強列的針對意義；而論旨明確，以情為本的主張貫徹全書不同方面的論述，超越「敷陳」的層次而追求詩的屬性，「以詩為賦」乃為實踐復歸本色的途徑。至於辨體的批評，更影響深遠，不獨在批評方法和意識上繼往開來，賦體流別之辨，已經漸次成為一種通論；《文章辨體》、《文體明辨》、《詩源辨體》諸書論賦之語，十之八九出自《古賦辯體》，若吳訥則明著，徐師曾則隱秘出處而已（註一四五）。然評論之事，每後出轉精，商略加邃，此自必然，如許學夷《詩源辨體》卷二便謂：

《騷》辭雖總雜重復，興寄不一，細繹之，未嘗不聯絡有緒，元美所謂「雜而不亂，復而不厭」是也。學者苟能熟讀涵咏，於窈冥恍惚之中得其脈絡，識其深永之妙，則《騷》之真趣乃見。後人學《騷》者，於六義亦未嘗缺，而深永處實少。此又君澤所未悉也。（註一四六）

此又標準的相異，祝堯冀以哀怨之情為寫作動力，而伯清乃以「深永」的含蓄之旨為妙趣，各有所是，不必互非。至於何焯持論稍苛，若《義門讀書記》卷四十五謂：

祝氏《古賦辯體》謂：先正而後葩，《詩》之所以為《詩》；先麗而後則，此賦之所以為賦。蓋不過尋行數墨之見耳。

【註一四七】

何焯以為「能諷斯麗者皆則，徒勸斯麗者為淫」（註一四八），蓋亦申說祝堯論旨，意出一脈，評祝氏短淺，不外相輕狂譟的積習而已。而謂祝堯賦頌有別之說為「強生區別，即杜撰也」（註一四九），則紀昀已為祝堯辨誣（註一五〇）。凡此區區一二微處苛評，俱未足以動搖祝堯的賦論基礎。

註釋

【註三九】：〈古賦辯體〉總目序，頁一。

【註四〇】：〈古賦辯體〉卷九「外錄」序，頁二。

【註四一】：以體比喻文格，自古而然，西晉已至於全面，〈文心雕龍〉成熟。〈文心〉各篇所言「大體」一詞，指一種文體的基本範式。王若虛所講「定體」、「大體」，其基本內涵不異於〈文心〉。祝堯於「三國六朝體」序亦沿「大體」一詞，謂「〈郊居賦〉中嘗恐人呼雌覓作倪，不復論大體意味，乃專論一字聲律，其賦可知」（卷五，頁四），大體意味與「一字聲律相對，自指一種通則的範式或風格」。

【註四二】：對文體的探索提出方法和途徑的，前有〈文心雕龍·序志〉所說的「原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統」四例（見〈校證〉卷十，頁二九五），迨至祝書，始提出辨別異同的概念，中國古代文論著作裡，罕有說及研究的方法或途徑，故劉、祝二書亦顯得特別重要。

【註四三】：〈古賦辯體〉卷一，頁一。

【註四四】：〈古賦辯體〉卷二，頁八。

【註四五】：朱熹〈楚辭集注〉於〈遠遊〉末章謂司馬相如〈大人賦〉襲〈遠遊〉而成。卷五，頁九。祝堯於〈遠遊〉題下遂錄朱說，見〈古賦辯體〉卷二，頁八。

【註四六】：〈古賦辯體〉卷六，頁一。

【註四七】：〈古賦辯體〉卷三司馬相如〈子虛賦〉題下，頁八至九。

【註四八】：祝堯於〈卜居〉題下引洪邁語；文見卷二，頁十二至十三。

【註四九】：〈古賦辯體〉卷二〈漁父〉祝氏題下語，頁十四。

【註五〇】：清林聯桂〈見星廬賦話〉謂：「古賦之名始於唐，所以別乎律也，猶之今人以八股為時文，以傳記為古文之意也。」據葉幼明〈辭賦通論〉轉錄，頁二零九。徐志嘯〈歷代賦論輯要〉未錄林書，頗憾。

【註五一】：〈古賦辯體〉卷三，頁四。

【註五二】：同上，頁二至三。

【註五三】：〈歷代賦論輯要〉，頁七十六。

【註五四】：〈古賦辯體〉卷四，頁三。

【註五五】：同上，頁十三。

祝堯〈古賦辯體〉的賦論（下）

- 【註五六】：〈古賦辯體〉卷五，頁二。
- 【註五七】：同上，頁四。
- 【註五八】：〈古賦辯體〉卷六，頁八。
- 【註五九】：同上，頁十八。
- 【註六〇】：同上卷七〈螢火賦〉題下語，頁五。
- 【註六一】：同上卷六庾子山名下評語，頁二十一。
- 【註六二】：同上庾子山〈枯樹賦〉題下語，頁二十二。
- 【註六三】：同上卷五，頁四。
- 【註六四】：同上卷五，頁十一。
- 【註六五】：同上卷五，頁十四。
- 【註六六】：卷五〈秋興賦〉題下評語，頁十九。
- 【註六七】：同注五九。
- 【註六八】：同上卷七，頁一。
- 【註六九】：同右。
- 【註七〇】：同上卷七駱賓王名下評語，頁四。
- 【註七一】：祝堯於唐體序引陳師道語謂：「律之作始自徐、庾。」卷七，頁一。
- 【註七二】：〈古賦辯體〉卷七，頁一。
- 【註七三】：同上，頁二。
- 【註七四】：同上，頁三。
- 【註七五】：同上，頁三。
- 【註七六】：〈朱子語錄〉卷一三九「論文（上）」。北京：中華書局，一九八六年。頁三二九九。
- 【註七七】：〈古賦辯體〉卷七，頁三十。
- 【註七八】：同上，頁三。

國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

【註七九】：同上卷八「宋體」序語，頁二。

【註八〇】：同上，頁一。

【註八一】：同上，頁二。

【註八二】：同上，頁八。

【註八三】：同上，頁十七。

【註八四】：同上，頁十五。

【註八五】：徐師曾《文體辨序說》引述祝堯語後案謂：「故今分四體：一曰古賦，二曰俳賦，三曰文賦，四曰律賦。」（北京：人民文學出版社，一九八二年。頁一零一。）

【註八六】：晁補之《離騷新序》謂：「先王之盛時，四詩各得其所。王道衰而變風變雅作，猶曰達於事變而懷其舊俗。舊俗之亡，惟其事變也。故詩人傷今而思古，情見乎辭，猶《詩》之《風》《雅》既變矣。孟子曰：『王者之跡熄而《詩》亡。』然則變風變雅之時，王跡未熄，《詩》雖變而未亡。《詩》亡而後《離騷》之辭作，非徒區區之楚事不足道，而去王跡逾遠矣。……自《風》《雅》變而為《離騷》，至《離騷》變而為賦。……蓋《詩》之流，至楚而為《離騷》，至漢而為賦，復變而為詩，又變而為雜言、長誦、問對、銘、贊、操、引，苟類出於楚人之辭而小變者，雖百世可知。」（轉錄於姜亮夫《楚辭書目五種》。上海：中華書局，一九六一年。頁二十七至二十八。）晁氏論「變」義終以《詩》為開括，所謂萬變不離其中，變中自有一不變者在。祝堯辨同異，及正編外錄之制，均可從晁氏語尋出端緒。

【註八七】：朱熹《楚辭集注》卷一《離騷經》題下謂：「其寓情草木，託意男女，以極遊觀之適者，變風之流也；其叙事陳情，感今懷古，以不忘乎君臣之義者，變雅之類也；至於語冥婚而越禮，據愆憤而失中，則又《風》《雅》再變矣；其語祀神歌舞之盛，則幾乎《頌》，而其變也，又有甚焉。」（頁二）此論《詩》與《楚辭》的變義，又較晁氏進一步，祝堯錄之於「楚辭體」序，惟未明著出處，此亦古人著書隱括之例。

【註八八】：《古賦辨體》卷三，頁九。許學其《詩源辨體》卷二謂祝堯此語「古今賦體之變，此為盡之」（北京：人民文學出版社，一九八七年。頁四十三。）而《四庫提要》亦許其「於正變源流，亦言之最確。」（《古賦辨體》目錄附，頁十三。）

【註八九】：《漢書》卷三十《藝文志》，頁一七五六。

【註九〇】：《昭明文選》卷四。上海：上海古籍出版社，一九八六年。頁一七三。

【註九一】：《藝文類聚》卷五十六。香港：中華書局，一九七三年。頁一零八。

【註九二】：《文心雕龍校證》卷二，頁五十。

【註九三】：見曹丕《典論·論文》，《昭明文選》卷五十二，頁二二七一。

【註九四】：陸機《文賦》語，見《文選》卷十七。

【註九五】：《古賦辯體》卷二，頁二。

【註九六】：鍾嶸《詩品》論作詩「直尋」之旨謂：「至乎吟詠情性，亦何貴于用事。」（陳延傑：《詩品注》。北京：人民文學出版社，一九八零年。頁四）嚴

羽一反江西用事惡習，於《滄浪詩話》義界詩云：「詩者，吟詠情性也。」（郭紹虞：《滄浪詩話校釋》。北京：人民文學出版社，一九八三年。頁二十六。）此方為滄浪論旨要義，終以「詩教」為核心，以繩當世偏歪的詩風。祝堯論賦，頗與嚴羽暗合，因為所持標準相近。

【註九七】：《古賦辯體》卷七，頁三。

【註九八】：《古賦辯體》卷五「三國六朝體」序，頁二。

【註九九】：同上，頁二。

【註一〇〇】：同上，頁三。

【註一〇一】：同上卷三，頁二十六。

【註一〇二】：郭紹虞：《滄浪詩話校釋》。頁二十六。

【註一〇三】：《古賦辯體》卷八，頁四。

【註一〇四】：朱熹：《四書章句集注》。北京：中華書局，一九八三年。頁十八。

【註一〇五】：《古賦辯體》卷一，頁三。

【註一〇六】：同上書卷二，頁四。

【註一〇七】：同上卷一，頁二十三。

【註一〇八】：蘇軾《答謝民師推官書》謂：「楊雄好為艱深之辭，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？屈原作《離騷經》，蓋風雅之再變者，雖與日月爭光可也，可以其似賦而謂之雕蟲乎？使賈誼見孔子，升堂有餘矣，而乃以賦鄙之，至於與司馬相如同科。雄之陋如此比者甚衆。」（《蘇軾文集》。北京：中華書局，一九八六年。頁一四一九。）此可謂誅心之論。

【註一〇九】：《古賦辯體》卷四，頁二。

【註一一〇】：同上書卷八，頁二十二。

- 【註一一】：浦銑《復小齋賦話》謂：「明人作古賦，好用奇字。」（何沛雄：《賦話六種》。香港：三聯書店，一九八二年。頁九十三。）
- 【註一二】：汪榮寶：《法言義疏》卷三《吾子》。北京：中華書局，一九八七年。頁四十九。
- 【註一三】：同註九三。
- 【註一四】：同註九二。
- 【註一五】：《古賦辯體》卷四，頁十九。
- 【註一六】：同上書卷二，頁三。
- 【註一七】：同上書卷三，頁九。
- 【註一八】：同上書卷八，頁十六。
- 【註一九】：同上書卷三，頁廿一。
- 【註二〇】：同右。
- 【註二一】：同上書卷四，頁三十三。
- 【註二二】：同上書卷二，頁二十四。
- 【註二三】：同上書卷五，頁十三。
- 【註二四】：同上書卷一，頁二。
- 【註二五】：同上卷二，頁二十二。
- 【註二六】：同上書卷七，頁八。
- 【註二七】：同上書卷三，頁十四。
- 【註二八】：同上書卷九「外錄」序，頁二。
- 【註二九】：同右。
- 【註三〇】：同上書卷三，頁二十一。
- 【註三一】：同上書卷一，頁十九。
- 【註三二】：同上，頁二十三。
- 【註三三】：同上書卷八，頁三十。

【註一三四】：同上書卷七「李白〈大鵬賦〉」題下評語，頁七至八。

【註一三五】：同上書卷七，頁四。

【註一三六】：同上書卷二，頁八。

【註一三七】：同上書卷二，頁八。

【註一三八】：同上書卷二，頁五。

【註一三九】：同上書卷九「外錄」序，頁二。

【註一四〇】：同上書卷二，頁二十四。

【註一四一】：同上書卷七，頁二。

【註一四二】：同上書卷四楊雄名下評語，頁二。

【註一四三】：同上書卷四，頁三。

【註一四四】：同上書卷八，頁二。

【註一四五】：徐師曾《文體明辨序說》於「楚辭」及「賦」體的論述，全是依襲《古賦辨體》（頁一零零至一零二），今人論賦體四類，獨以徐書為據，惟論淵源所出，則祝書方為先導。

【註一四六】：許學夷：《詩源辨體》卷二。北京：人民文學出版社，一九八七年。頁三十五。

【註一四七】：何焯：《義門讀書記》卷四十五。北京：中華書局，一九八七年。頁八五七。

【註一四八】：同右書頁八五七。

【註一四九】：同上書卷四十五，頁八六八。

【註一五〇】：紀昀《古賦辨體》提要：「焯所言雖有典據，但追溯本始，知其同出異名可矣。必謂堯強生分別，即為杜撰，是亦非通方之論也。」（《古賦辨體》目錄附）是學術公論有在，亦不庸強詞奪理。

一九九二年八月

The Discussions on Fu in Chu Yao's

Ku-fu Pien-ti

Teng Kuo-kuang

University of Macau

Abstract

In terms of style and structure, the Chinese *tz'u fu* had developed into a full-blown literary genre by the Sung(960-1279)and Yuan(1260-1368)dynasties. The re-emergence of civil-service examinations during the Yen-yu reign(1314-1321)of the Yüan period even made a profound understanding of this particular form of prose poetry a must in the intellectual arsenal of budding literati seeking appointments to official posts. Further, as *tz'u fu* compositions of mixed qualities abounded in the literary world of the time, the need for a systematic review of existing works had never been more obvious. It was under these circumstances that the Yüan scholar Chu Yao (n.d.) compiled the *Ku-fu Pien-ti*, an anthology of ten volumes of 129 *tz'u fu* pieces by 61 authors from the Warring States(403-221 B.C.)to the Sung. Arranged in a chronological order, the main body of the compilation provides in eight volumes extensive coverage of classics in the *Ch'u-tz'u* and works from the Han (202 B.C.-A.D. 220), the Three Kingdoms(220-265)and the Six Dynasties(220-589), the T'ang(618-907), and the Sung epochs. Compositions in the variant forms of these styles, on the other hand, are presented in the two supplementary volumes. It is worth noting, though, that the intent of the *Ku-fu Pien-ti* is by no means confined to offering a collection of essential pieces; its scope, to be sure, is of a broader type, as the compiler himself had rendered where possible a significant number of remarks in the critical vein. When adopting the approach of juxtaposing the original pieces and the critiques in one single collection, Chu Yao had apparently embraced the general framework of the *Wen-chang Liu-pieh-chi* of Chih Yu (d.331)and the philosophies underlying the *Ch'u-tz'u* studies of Ch'ao Pu-chih(1053-1110)and Chu Hsi(1130-1200). By examining representative compositions through the ages from four distinctive perspectives, Chu Yao was able to recapitulate the evolution of the poetic genre of *tz'u fu* and to substantiate the claim that the predominant mode of exposition had

* The author's summary was translated by Chao-ling Sung.

* The Chinese text of this article appears on pages 一五七 through 一八六 .

been one that was short and expressive of lamentable sorrows or emotional states. A rare and outstanding literary study with a carefully constructed theoretical foundation, Chu Yao's review and critical analysis had laid the groundwork for undertakings of an identical nature during the Ming(1368-1644)and Ch'ing(1644-1912)dynasties.

Keywords: Chu yao 祝堯

Ku-fu Pien-ti 古賦辯體

Fu 賦

Tz'u-fu 辭賦

Wen-chang Lia-pieh-chi 文章流別集



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM