

# 論南朝「詠物題材」詩賦的文化脈絡——以「梧桐」、「舞馬」與「燭」為例\*

祁立峰\*\*

## 摘要

南朝文學以富豔著稱，作家善於體物狀物，巧構形似。而本文聚焦與形式描寫最相關的「詠物題材」，從詠植物、動物與器物三個面向中各選一主題為例，來觀察南朝「詠物題材」之意象與符號，探討其歷時的文化脈絡與發展變遷的過程。以「梧桐」來說，政治寓言和孤貞形象顯然經過了複雜的建構；以「舞馬」來說，體國經野的苑獵題材轉向成為詠動物題材；以「燭」來說，佛教盛行的南朝，燭有觀照、洞見的寄寓，卻也與宮體閨情聯繫在一起。我們可以說南朝作家對「物」傾向描寫與非寓言的敘述，但這樣書寫的時，「物」背後複雜的文化脈絡，又寄託了作者所身處的世界。

**關鍵詞：**南朝、詠物、梧桐、舞馬、燭

\* 本文為 101 年度國科會計畫「『辭』與『物』：建構南朝文學詠物文化史」(NSC-100-2410-005-001)部份成果，初稿曾發表於「話語的流動——第九屆通俗文學與雅正文學國際學術研討會」，感謝評論人國立臺中教育大學語文教育學系彭雅玲教授指導與寶貴意見，並感謝本刊兩位匿名審查人寶貴意見。

\*\* 國立中興大學中國文學系助理教授。

# Study on Cultural Context of “Chanting Theme” Shi Fu on South Dynasty: Chinese Parasol Tree, Dancing Horse and Candle as examples

Chi Li-Feng\*

## Abstract

The literature of South Dynasty was well-known with its gorgeous, and the authors were pretty well in describing the shape of objects. In this paper, I will focus on the theme which had relation with the objects' described, formed for praising and feeling express. I observe and choose three different themes for my paper as examples which are “Phoenix Tree”, “Dancing Horse”, and “Candle”. I hope to study the transition and development of cultural history of those themes. For the image of Phoenix Tree, it was once used as purity with political allegory seemed like passing through a difficult construction. Dancing Horse, it symbolized and transferred from the hunting theme of royal into the writing of objects. Candle, meant contemplation and insights which were coming out from the main idea of Southern Buddhism. As a conclusion, those themes were similar to the non-allegory and description of objects, but at the same time, the cultural history of objects became complex and becomes a metaphor of the real world for Southern writers.

**Key words:** Southern, Chanting Object, Chinese Parasol Tree, Dancing Horse, Candle

---

\* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University.

# 論南朝「詠物題材」詩賦的文化脈絡——以「梧桐」、「舞馬」與「燭」為例

祁立峰

## 一、前言：「物」的力量與意義

(王)儉嘗集才學之士，累物而麗，為之「麗事」，麗事自此始也。諸客皆窮，唯廬江何憲為勝，乃賞以五色花簾白團扇。憲坐簾執扇，意氣自得。秣陵令王摛後至，操筆便成，事既煥美，詞復華麗。摛乃命左右抽簾掣扇，登車而去。儉笑曰：「所謂大力負之而趨」。(楊松玠《談藪》)<sup>1</sup>

梁侍中東海徐摛，散騎常侍超之子也。博學多才，好為新變，不拘舊體。常體一人病癰曰：「朱血夜流，黃膿晝瀉。斜看紫肺，正視紅肝」。……摛子陵、通直散騎常侍。聘魏。魏主客魏收曰：「今日之熱，當猶徐常侍來。」徐陵答曰：「昔王肅至此，為魏始制禮儀。今我來聘，使卿復知寒暑」。(楊松玠《談藪》)<sup>2</sup>

### (一)「體物」、「感物」與「詠物」：問題意識與研究回顧

論及六朝文學與理論的「物」，我們必然會牽涉到「體物」、「感物」、「詠物」等複雜問題，而對創作者而言，「體物／感物」背後包含主被動，發用和應感等複雜歷史背景與脈絡；而「詠物」又與「引喻」、「譬類」、「連類」等概念相涉相關<sup>3</sup>，

<sup>1</sup> [隋]楊松玠：《談藪》，引自[宋]李昉：《太平廣記》(北京：中華書局，1961年)，頁1278。

<sup>2</sup> [隋]楊松玠：《談藪》，引自[宋]李昉：《太平廣記》，頁1909。

<sup>3</sup> 呂正惠認為「感物」若放在抒情傳統的脈絡中，是一種主觀的表達情感方式(呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》(臺北：臺灣學生書局，1988年)，頁285-311)；而鄭毓瑜認為：「文學書寫

而背後更複雜的「心物論」、「現象學」、「抒情與描寫」等論題，更是盤根錯節。

呂正惠認為「感物」若放在抒情傳統的脈絡中，是一種主觀的表達情感方式<sup>4</sup>；鄭毓瑜宏觀地從思想、文學、小傳統與文化研究的角度，探討「感物連類」的古典時期<sup>5</sup>，「物」—「情」—「我」之間的思維圖式，鄭毓瑜提到：「從『類物』與『應類』的角度來看，世界的組成並非以『物』或標誌『物』的『字(詞)』為先，而是有一個根本關聯性、相似性的平臺」<sup>6</sup>。

本文對鄭毓瑜此說並無疑義，但筆者以為即便「文辭」、「語言」或「物」可能作為聯繫「相似性的平臺」的載體，但時至南朝，創作者開始極重視「將物運用言辭來呈現」這種能力的本身，如開頭所引《談藪》的兩則文獻。王儉(452-489)一事表現了南朝作家透過「華麗言辭」來進行「詠物」的重視。不斷將「物」與「物」堆垛並延伸的典故，疊床架屋，組成「麗事」(即「隸事」)，最值得注意的是王儉最後對王摛的評論，「所謂大力負之而趨」。詠物的能力、藻飾語言的能力成了一種現實世界裡「真實的力量」；而徐摛(474-551)父子的事蹟則告訴我們：「體物」、「詠物」的能力，讓我們認識了世界。於是我們大概可以說，「詠物」成了一種具體的、真實的力量，對於南朝作家而言，世界雖然不是由「言辭」組成，但言辭敘述的能力建構了世界觀。

因此，本文將「詠物」和與之概念密切相關的「體物」、「感物」等區分開，「體物」、「感物」可能有主被動之區別，與語言和觀看有關，但本文將「詠物」與「題材」聯繫在一起，進一步以「物」為綱目，選擇幾樣有代表性之「詠物」對象，探討此物於南朝和南朝之前的文化脈絡建構，最終希望能建構南朝詠物題材一路的發展與遞變。那麼先釐清「詠物」的義界與評述就有其必要。

---

中的「引喻」、「譬類」或「應感」，其實涵括於一個共識性的世界觀、宇宙觀，「時——事」、「物——我」之間必然存在於早經認可熟悉、同時更是時時處於「類應」以「穿通」的互聯狀態(鄭毓瑜：〈類與物——古典詩文的「物」背景〉，《清華學報》第41卷第1期，2011年3月，頁18)。

<sup>4</sup> 呂正惠：〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》(臺北：臺灣學生書局，1988年)，頁285-311。

<sup>5</sup> 「感物」一詞與節氣變化哀感固然相關，但鄭毓瑜提到從班彪〈王命論〉「是以王武感物而折契」或班固〈幽通賦〉「精通靈而感物兮」這樣的詞語用法，指的是對神奇幽微事物的感應，「感物」的意義指涉範圍大得多，參鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》(臺北：聯經出版社，2012年)，頁190。

<sup>6</sup> 鄭毓瑜：〈類與物——古典詩文的「物」背景〉，頁17。

胡應麟(1551-1602)《詩藪·內篇》說「詠物起於六朝，唐人延之」<sup>7</sup>，洪順隆以為此說不確，認為「詠物」主題漢代即有，但逮至六朝，「詠物」開始大規模的運用。<sup>8</sup>而清代文論對「詠物」提出過以下評論：

詠物詩不必太貼切，當在切與不切之間。(查為仁〈蓮波詩話〉)<sup>9</sup>

詠物之作，須如禪家所謂「不黏不脫，不即不離」方是上乘之作。(王漁洋《帶經堂詩話》)<sup>10</sup>

詠物須有寄託，無寄託而詠物，試帖體也。(施補華《峴傭說詩》)<sup>11</sup>

問：詠物如何始佳？答：未易言佳，先勿涉呆。一呆典故，二呆寄託，三呆刻畫，呆襯托。……題中之精蘊佳，題外之遠致尤佳。自性靈中出佳，從追琢中來亦佳。(況周頤〈蕙風詞話〉)<sup>12</sup>

前兩則談的是「詠物」的技巧與所詠之物，須「不即不離」，在「切似」與「不切似」之間。陳昌明說六朝詠物將「物」的名稱、歷史環境、用途特性以及作者之情四者交互使用，「詠物詩其實是圍繞著『物』去選擇其觀賞角度的」<sup>13</sup>。相對來說，施補華和況周頤的意見更值得我們注意。施說的「有寄託」是一個大論述，這論述形成原因複雜，但它造成南朝詠物題材受到批評的原因；況周頤所謂的「呆寄託」應是與「詠物須有寄託」相關，「寄託」和「典故」、「刻畫」一樣，都有滯於呆板的可能性。那麼如何切題又得題外遠致，就成為最好的詠物典範。

在諸多詩文論之中，俞琰(?約雍正年間)對於「詠物」的界定與論述值得我們注意：

<sup>7</sup> [明]胡應麟：《詩藪》(臺北：廣文書局，1973年)，頁118。

<sup>8</sup> 洪順隆：《六朝詩論》，頁3。

<sup>9</sup> 引自[清]王夫之：《清詩話》，頁473。

<sup>10</sup> 引自[清]王夫之：《清詩話》，頁791。

<sup>11</sup> 引自[清]王夫之：《清詩話》，頁987。

<sup>12</sup> [清]況周頤：《蕙風詞話》(上海：上海古籍出版社，2009年)，頁151。

<sup>13</sup> 陳昌明：《沉迷與超越：六朝文學之感官辯證》(臺北：里仁書局，2005年)，頁265。

詩感於物，而其體物者不可以不工，狀物者不可以不切，於是有「詠物」一體，以窮物之情，盡物之態，而詩學之要，莫先於詠物矣。古之詠物者，其見於經則灼灼寫桃花之鮮……此詠物之祖也，而其體猶未全，至六朝而始以一物命題。<sup>14</sup>

俞琰對詠物起源的界定和胡應麟類似，但他明確提到詠物的兩個定義：「窮物之情」、「盡物之態」，於是「物色」與「情感」在此得以交融。「體物」要「工」，「狀物」要「切」，這造就成文辭的雕飾，如果我們從題材影響風格的角度來說，「詠物題材」對南朝文學的意義又更加重要。

近代談以「詠物」為切入點論述六朝詩賦者，本文注意到洪順隆和廖國棟兩位學者。廖國棟談「詠物賦」，他首先面對的難題在於「體物」本是辭賦的文類特性之一。因此他說他的詠物賦定義是「以吟詠物之個體為主旨之賦，謂之詠物賦。此類篇賦乃作者有感於物，而力求『體物』、『狀物』而作者」<sup>15</sup>這個定義顯然據俞琰而來，廖國棟並將詠物賦分為「天象、地理、植物、動物、器物、建築、飲食」<sup>16</sup>幾類，因洪順隆「詠物詩」的探討在前，可能受其影響。

洪順隆將南朝的詠物詩分為七大類並進行統計，歸納這些被謳詠的題材，彼此增減、消長的原因。洪順隆針對此結果發現：「由題材來看，時代愈後，所詠對象愈多愈細，由於整體而趨向個別，由個別走向局部」<sup>17</sup>。他認為這個的發展，是來自於「物質生活的進步，與精神活動的提昇」，以及創作者「觀察力深刻尖銳化所帶來的結果」<sup>18</sup>，此說頗有道理，但筆者以為從種類來區分詠物題材，以數量來統計詠物詩賦，這只能探討「量變」的問題，而只要針對詠物題材詩賦進行細讀，進行文學史／文化史的追溯歸納，我們才能進一步來觀察「詠物題材」的「質變」。或許這些「詠物詩」、「詠物賦」對於後代批評家而言，不過是「流於光景」或「體工而味淺」，但它們顯然有值得再探討之處。

<sup>14</sup> [清]俞琰編：《歷代詠物詩選》（臺北：廣文書局，1979年），頁1-2。

<sup>15</sup> 廖國棟：《魏晉詠物賦研究》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁13。

<sup>16</sup> 廖國棟：《魏晉詠物賦研究》，頁13。

<sup>17</sup> 洪順隆：《六朝詩論》，頁34。

<sup>18</sup> 洪順隆：《六朝詩論》，頁34。

## (二)「詠物題材」的三個面向：動物、植物與器物

洪順隆將「詠物詩」分為「天象」、「地理」、「鳥獸」、「草木」、「蟲魚」、「器物」、「建築」七大類，但根據筆者歸納南朝各種題材的詩賦來說，「建築」類已經不多見了。劉義恭、劉駿有〈華林清暑殿賦〉，照殘篇看應屬大賦架構，此外寫空間建築、園林場所的詩賦，又與贈答、遊覽、公讌等題材結合，純粹就歌詠宮廷建築的詩賦幾乎消失了。而天象地理又與節令、物色等題材結合在一起，天象、地理、物色所詠「物」屬自然抽象物，它們與動植物、器物這樣具有功能、物品功能的物質性「物」不盡相同，故本文從物質的角度以動、植物和器物三面向切入。<sup>19</sup>

本文注意到「詠物題材」的另外一個原因在於六朝獨特的文學現場，亦即「文學集團」的出現。Cynthia Chennault 談詠物的歷史發展與內在結構，她提到：南齊詠物詩的新口味，在於有實用價值的微型裝飾物，如樂器、食器、化妝品，不再僅是自然實物<sup>20</sup>，但我們發現到：這種共詠物之訂立，其實與文學集團的運作有密切關係。Stephen Owen 在談中國古典詩中的意象與其流變時，談到所謂的「類體」，如《莊子》中的「骷髏」、如杜牧詩中的「折戟」，Stephen Owen 認為從這些作為「換喻物」的斷片、類體，可以由此發掘出與「個體」之間的關聯：

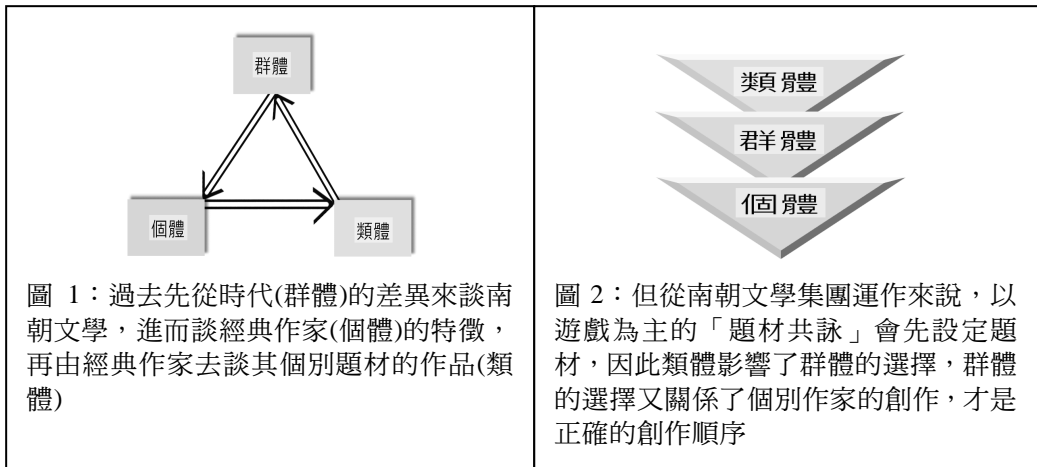
對骷髏的關照不僅僅是我們想到死亡，骷髏的無名無姓也使我们感到痛苦。「個體」消失在「類體」之中；我們想要深入進去，發掘出個體來，但是，類體與個體之間的關係仍然是個難以解決的問題。……作為死亡提醒物的骷髏是「換喻物」（它代表它所屬的那類事務的類性或概念）……這個

<sup>19</sup> 審查人提到舞馬、梧桐與燭未必能代表南朝詠物題材，且動、植與器物三面向亦未能涵蓋之，此點筆者頗為認同，此論題確有全面而細膩地開展之處，但筆者持論有二：其一梧桐、燭共作數量較多，有助於一窺文學集團的群體與個體性；而舞馬乃進貢時共作，歌頌的意謂明顯。其二是此物能明顯表現文化脈絡的發展與流變。如宮體作家所共作的「舞妓詩」；或蕭衍、沈約較勁時的「粟事」來說，此所詠物前代既無，則較難觀察詠物題材之發展。至於天象、地理等抽象題材較難以觀察「借喻物」的寓言性，此點筆者也參酌了下一段 Cynthia Chennault、Stephen Owen 的說法。

<sup>20</sup> Cynthia Chennault. 'Odes on Object and Patronage during Southern Qi', *In Studies in Early Medieval Chinese Literature and Cultural History: In Honor of Richard B. Mather and Donald Holzman*. Edited by Paul W. Kroll and David R. Knechtges. Provo, Utah: T'ang Studies Society, 2003, p.332.

斷片所屬的世界，本身是而且幫助形成了一條連接過去與現在的紐帶。<sup>21</sup>

但當這個論題放到南朝文學之中的時候，我們就必須參酌「群體」亦即「文學集團」於此間的作用，這也就何以本文談的「詠物題材」詩賦，主要聚焦於文學集團的同題共作。假若我們過去談的南朝文學，是一系列從「群體」到「個體」<sup>22</sup>再細談到「類體」，接著從對「類體」的「詠物」，反身作為「文學集團」與個別作者代表作<sup>23</sup>的進程(如圖 1)，但事實上，文學集團運作時是先約定了某種共詠物，群體才進行集體創作，那麼此進程則應該是逆推而成才說得通(如圖 2)。



而本文之所以選擇「梧桐」、「舞馬」、「燭」此三題材，以探討「詠物題材」的文化脈絡，也就是考量文學集團的共作狀況。1.以「梧桐」來說，沈約(441-513)、謝朓(464-499)、王融(467-493)三人有「梧桐賦」，為應詔之作，另外沈約有〈梧桐詩〉，從詩賦中我們發現「梧桐」題材的兩種面向：周成王梧葉翦珪封弟和〈七發〉的龍門之桐，前者是政治寓言，後者是和孤貞形象，它們如何呈顯在集體的創作之中，這是本文要觀察的。

2.劉宋大明二年(458)，西域獻「舞馬」，宮廷作家謝莊(421-466)應詔〈舞馬賦〉和〈舞馬歌〉<sup>24</sup>，梁天監四年(505)，張率(475-527)、到洽、周興嗣也應詔作同題

<sup>21</sup> 宇文所安(Stephen Owen)著、鄭學勤譯《追憶：中國古典文學中的往事再現》(臺北：聯經出版，2006年)，頁113。

<sup>22</sup> 一如文學史的「劉宋詩人與鮑照」、「謝朓與齊代詩人」等分章。

<sup>23</sup> 如張率〈舞馬賦應詔〉，如蕭子良集團的「梧桐賦」共作。

<sup>24</sup> 《宋書》卷65〈謝莊列傳〉：「時河南獻舞馬，詔羣臣為賦，莊所上其詞曰：『……』」



賦。<sup>25</sup>這些宮廷之作所詠的「馬」，隱喻了帝國的雄壯威武和幅員遼闊，顯然是大賦「體國經野」、「宣揚版圖之盛」的變形，值得我們注意。

3.蕭綱(503-551)、蕭繹(508-554)兄弟與其僚臣有「詠燭」詩賦，根據田曉菲的觀察，「燈／燭」與佛家的觀照、體悟與光明之喻有著密切關係，那麼「詠燭題材」不能僅視之為「詠器物」，還有佛理、思維與體悟的托寓。在燭光明滅的同時，現實世界也顯得朦朧、不真切了起來。

顯然，過去將「詠物」視為遊戲、堆砌之作的觀點，並不符合於當時作家對於此題的認知。就像前面我們談的王摛和徐陵(507-583)的例子，「詠物」很可能是他們認知與體貼這個世界的方法，無論是出於主觀的、或過度寫實<sup>26</sup>的。

## 二、政治的或道德的寓言：詠植物題材中的「梧桐」

梧桐是雙生葉植物綱，梧桐科，屬於落葉喬木。葉呈掌狀，原產地即在中國。《尚書·禹貢》稱「嶧陽孤桐」<sup>27</sup>，《禮記》曰「季春之月，桐始華」。「桐」歷來描寫與敘述繁多，像《莊子》中的鴛鴦自南海出發，牠「非梧桐不止·非竹實不食」；像周成王「援梧葉以翦珪」以封弟叔虞；還有枚乘〈七發〉的「龍門之桐」。從南朝的詩賦來說，梧桐大概就與這幾個「鳳棲梧」、「成王封地」、「龍門之桐為琴」等意象典故，結合在一起。

值得一提的是，六朝文化脈絡中的「梧桐」，除了有孤高貞潔的意象之外，還有些關於怪異仙靈的書寫，這讓桐樹與其他植物有所不同。劉敬叔《異苑》中有一則關於張華(232-300)提到以桐木為魚形，以扣響石鼓的故事；而祖台之《志怪》則有騫保遇桐郎的故事：

吳郡臨平岸崩，出一石鼓，打之無聲。以問(張)華。華曰：「可取蜀中桐材，

又使莊作舞馬歌，令樂府歌之」，頁 2175。

<sup>25</sup> 《梁書》卷 33〈張率列傳〉：「四年三月，禊飲華光殿。其日，河南國獻舞馬，詔率賦之，曰：『……』時與到洽、周興嗣同奉詔為賦，高祖以率及興嗣為工」，頁 475-478。

<sup>26</sup> 在畫派中有「超級寫實主義」(super realism)一派，指將肉眼無法察覺之物之紋理等等，皆呈現出來。於是這樣的寫實就有了超現實的意味。

<sup>27</sup> [清]阮元：《十三經注疏：尚書》，頁 82-1。

刻作魚形，扣之則鳴矣。」即從華言，聲聞數十里。(劉敬叔《異苑》)<sup>28</sup>

騫保至壇丘，上北樓宿，暮鼓二中，有人著黃練單衣白恰，將人持炬火上樓。保懼，藏壁中。須臾，有三婢上帳，使迎一女子上，與白恰人入帳中宿。未明，白恰人輒先去。如此四五宿。後向晨，白恰人纔去，保因入帳中，問侍女子：「向去者誰？」答曰：「桐郎，道東廟樹是。」至暮鼓二中，桐郎復來，保乃斫取之，縛著樓柱。明日視之，形如人長，三尺餘。檻送詣丞相，渡江未半，風浪起；桐郎得投入水，風波乃息。(祖台之《志怪》)<sup>29</sup>

前者的桐木為魚形之槌，得以擊響出土之遠古石鼓；後者騫保所遇的「黃練單衣白恰」之人，即是道東廟前梧桐所變化以成。且桐郎不僅修煉成精，還捨身入江平息風波。梧桐顯然不同於其他雜樹，乃是集神靈精華之木。對於南朝創作者而言，過去前文本所經營出的典故是一條線索，文化脈絡下的植物形象是另外一條線索，經緯交織，進而構成「梧桐」意象的多元屬性。

談南朝文學集團所共做的「詠梧桐題材」之前，我們可以先舉枚乘(?-140BC)〈七發〉和張協(?-307)〈七命〉這兩篇「七體」文本來說，對於南朝作者而言，「七」是他們最為熟悉的文學典律：

龍門之桐，高百尺而無枝。中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。上有千仞之峯，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。朝則鸛黃鵠鳴鳴焉，暮則羈雌迷鳥宿焉。獨鶴晨號乎其上，鷓鴣哀鳴翔乎其下。于是背秋涉冬，使琴擊斫斬以為琴，野蘭之絲以為絃。孤子之鈞以為隱，九寡之珥以為約……(枚乘〈七發〉)<sup>30</sup>

〈七發〉對六朝作家而言，是非常熟悉的前文本，《世說新語》有客問難陳季方，

<sup>28</sup> [宋]李昉：《太平御覽》(臺北：臺灣商務印書館，1975年)，頁383-1。

<sup>29</sup> 魯迅：《古小說鈞沈》(香港：新藝出版社，1967年)，頁205。

<sup>30</sup> [西漢]枚乘〈七發〉引自[清]嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，2001年)，頁238-1。本文以下文皆引自嚴可均此版本，詩皆引自[清]遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》(臺北：木鐸出版社，1983年)，為免繁複不另附註。

詰其家君功德，陳季方答曰：「吾家君譬如桂樹生泰山之阿，上有萬仞之高，下有不測之深；上為甘露所霑，下為淵泉所潤」<sup>31</sup>，這是從〈七發〉的「上有千仞之峯，下臨百丈之谿」衍化而來；〈七發〉中的梧桐樹「其根半死半生」，處於生死之際的暫態，這也是後來庾信(513-581)的〈枯樹賦〉「枯」所呈顯介於生死之間的狀態。〈枯樹賦〉明確與〈七發〉的呼應僅「桐何為而半死」這一句，但從「昔之三河徙植，九畹移根」、「將雛集鳳，比翼巢鴛」來看，它顯然是將過去的詠樹、歎樹之作品做了大規模的徵引、翻轉與集結。〈七發〉中梧桐象徵的盛世哀音，在庾信的翻轉下成了更感傷的詠物體。<sup>32</sup>

張協〈七命〉設計沖漠公子與徇華大夫的對話，而大夫的第一段發「命」之論，就是向枚乘致敬的「寒山之桐」：

大夫曰：「寒山之桐，出自大冥。含黃鐘以吐幹，據蒼岑而孤生。既乃瓊巘嶒嶸，金岸崑崙。右當風谷，左臨雲谿。上無陵虛之巢，下無跖實之蹊。搖則峻挺，茗邈苕嶢。晞三春之溢露，遡九秋之鳴飈。零雪瀉其根，霏霜封其條。木既繁而後綠，草未素而先凋……」（張協〈七命〉）

相較枚乘「龍門之桐」，此處描寫更像松柏等的終年長青、歲寒後凋的奇樹。梧桐的孤高、靈氣、上下縱深得到廣泛謳詠，但文末卻對〈七發〉的原典有所翻轉，梧桐被斬削為琴，擊弦鼓柱，不比〈七發〉的「至哀之音」而「蓋音曲之至妙」。我們發現，任何一篇新文本以及背後的文化脈絡、典故、意象，都與前文本存在著緊密而微妙的關聯。

在蕭子良(460-494)集團之前，還有袁淑的〈桐賦〉，末尾「儀丹丘之瑞羽，棲清都之仙宮」，將梧桐的孤貞高潔與仙靈傳說作了結合。而另外一批主要的同題之作則是蕭子良、王融、沈約的「梧桐賦共作」：

<sup>31</sup> 余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，頁10。

<sup>32</sup> 從這個角度來說，我們多少也發現庾信入北以〈枯樹賦〉示人的文本內在脈絡。在高度重視典故、麗藻、重視前文本與文本相互指涉的文學風氣之下，庾信藉著〈枯樹賦〉，展現他把與「樹」題材相關的所有龐大知識型體完全囊括並挪用的技藝。而這樣的技術成為了創作者評斷藝術價值的指標。而北方文學家所推重的，大概也就是庾信這一套對典故大量挪用、錯縱、窮舉的技藝。

植椅桐於廣園，嗟倏忽而成林。依層楹而吐秀，臨平臺而結陰。乃抽葉於露始，亦結實於星沈。聳輕條而麗景，涵清風而散音。發雅詠於悠昔，流素賞之在今。必鸞鳳而後集，何燕雀之能臨。匪伊楚宮側，豈獨嶧山岑。邈蒿萊之難儷，永配道於仙琴。（蕭子良〈梧桐賦〉）

梧桐生矣，於邱岫之曾隈，移龍門於插幹，佇鳳羽以抽枝，踪楚宮而留稱，藉溜館以翻聲。直不繩而特秀，圓匪規而天成。同歲草以委暮，共辰物而滋榮。豈歲心於自外，寧有志於孤貞。（王融〈應竟陵王教桐樹賦〉）

龍門之桐，遠望青蔥。專巖擅嶺，或孤或叢。枝封暮雪，葉映晝虹。抗蘭橈以栖龍，拂雕窗而團露。喧密葉於鳳晨，宿高枝於鸞暮。合影陽崖，標峰東陸。俯結玄陰，仰成翠屋。乍髣髴於行雨，時徘徊於丹轂。遶齊綵於碧林，豈慚光於若木。（沈約〈桐賦〉）

這三篇賦中都以〈七發〉的「龍門之桐」為前文本，王融的桐乃插枝於龍門，沈約的桐原生於龍門，這是兩個作者視角的落差。王融的「梧桐」是從真實的空間「插幹」而來；沈約的「梧桐」則是穿越歷史時空而來。作為古「典」之外，還有一個處於「古典」與「今典」<sup>33</sup>的概念，即「楚宮」。「梧桐」與「宮」是有相關聯的，像袁淑的「仙宮」，而此間聯繫可追溯到《說苑》的「梧宮」<sup>34</sup>，「楚宮」或許來自於典故的另一面，但蕭子良、王融都用此典，我們推測這即是「今典」，是問題共作時共同視域、共同經驗所召喚的詞彙。

<sup>33</sup> 此為陳寅恪於〈庾信〈哀江南賦〉〉的說法。他談〈哀江南賦〉與〈歸魂賦〉的關係時提到：「注〈哀江南賦〉者，以《楚辭·招魂》之「魂兮歸來哀江南」一語，以釋命名之旨，雖能舉其遺詞之本，尚未盡其用意之相關。是知古『典』矣，猶未知『今典』也」，〈讀哀江南賦〉，《金明館叢稿初編》（臺北：里仁書局，1981年），頁214。

<sup>34</sup> 〔東漢〕劉向：《說苑》（臺北：臺灣商務印書館，1977年）：「楚使使聘於齊，齊王饗之梧宮。使者曰：「大哉梧乎！」王曰：「江海之魚吞舟，大國之樹必巨，使何怪焉！」使者曰：「昔燕攻齊，遵錐路，渡濟橋，焚雍門，擊齊左而虛其右，王歇絕頸而死於杜山；公孫差格死於龍門，飲馬乎淄、澠，定獲乎琅邪，王與太后奔于莒，逃於城陽之山，當此之時，則梧之大何如乎？」王曰：「陳先生對之……」，頁410。根據此說，楚使因從未見梧桐之宮，而大感驚訝，蕭子良的「匪伊楚宮側」可能是將這個典故轉而說之。

沈約另有〈詠孤桐詩〉、〈詠梧桐詩〉，王融也有〈詠梧桐詩〉，這大概都與其辭賦有些同作以及互文的關係：

龍門百尺時，排雲少孤立。分根蔭玉池，欲待高鸞集。(沈約〈詠孤桐詩〉)

秋還遽已落，春曉猶未萸。微葉雖可賤，一剪或成珪。(沈約〈詠梧桐詩〉)

鸞鳳影層枝，輕虹鏡展綠。豈斲龍門幽，直慕瑤池曲。(王融〈詠梧桐詩〉)

〈詠孤桐〉的「龍門百尺時」顯然就是〈七發〉和〈梧桐賦〉中「龍門之桐」，而「欲待高鸞集」是強調禽鳥擇木而棲的心志，與賦的「宿高枝於鸞暮」也有相呼應之處。王融〈詠梧桐〉「豈斲龍門幽，直慕瑤池曲」中的梧桐，同樣從典律作品(龍門)中伸展枝桠來到仙境(瑤池)。「七發」顯然是南朝作者不能跳過的經典。但沈約詩最末「微葉雖可賤，一剪或成珪」即周成王「援桐葉剪圭」以封地予叔虞的典故，恐怕帶有沈約個人的政治情懷，有表述已志之意。後吳均(469-520)〈詠庭中桐詩〉的「龍門有奇價」、「不降周王子」，同樣將此兩類特性相結合。這些詩呈顯了「梧桐」在典故流變中的兩個意象：「孤貞」與「政治寓言」，體物的過程中追尋到了「物」的特質和此物於歷史的意象，而此特質與意象又為作家用來抒懷、即「言志」。於是，「體物」與「言志」以更緊密的方式聯繫在一起。

### 三、另一種體國經野：詠動物題材中的「舞馬」

「馬」在先秦經籍經常出現，《莊子》曾描寫馬的天性：「蹄可以踐霜雪，毛可以禦風寒，齧草飲水，翹足而陸」<sup>35</sup>；並借馬來寫物之殊性：「騏驥驂騑，一日而馳千里，捕鼠不如狸狌」<sup>36</sup>。良馬駑馬也成為資質與品高下的譬喻。至於「馬」之文學題材被轉化成為軍事力量與國家的想像，大概能從漢詠汗血馬的民謠「太一貺，天馬下，沾赤汗，沫流赭」<sup>37</sup>看出端倪。

<sup>35</sup> [清]王先謙：《莊子集解·馬蹄》，頁82。

<sup>36</sup> [清]王先謙：《莊子集解·秋水》，頁138。

<sup>37</sup> 引自〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》(上海：上海古籍出版社，1999年)，頁1620。

在魏晉南北朝對「馬」的謳詠，還有另外一個面向，就是對良馬與駑馬的辯證，諸如應瑒〈愍驥賦〉、郭璞的〈馬贊〉：

愍良驥之不遇兮，何屯否之弘多。抱天飛之神號兮，悲當世之莫知。赴玄谷之漸塗兮，陟高崗之峻崖。懼僕夫之嚴策兮，載悚慄而奔馳。……瞻前軌而促節兮，顧後乘而踟躕。展心力於知己兮，甘邁遠而忘劬。哀二哲之殊世兮，時不遵乎良造。制銜轡於常御兮，安獲騁于遐道。（應瑒〈愍驥賦〉）

馬出明精，祖自天駟。十閑六種，各有名類。三才五御，駑駿異轡。（郭璞〈馬贊〉）

「相馬」的能力足以判斷馬的「駿」或「駑」，而從這個脈絡來說，應瑒不愍「駑馬」而愍「良驥」，多少有翻案意圖。這篇賦開頭是說「愍良驥之不遇」，但顯然良驥的「知遇」或「不遇」，都同樣得奔馳銜轡於消耗的路途之中了。

顏延之(384-456)的〈赭白馬賦〉繼承前面謠諺的軍事象徵，一開始敘寫國家榮耀的大歷史，這頗有漢大賦「體國經野」<sup>38</sup>的書寫策略，而從「徒觀其附筋樹骨，垂梢植髮，雙瞳夾鏡，兩權協月」開始一段，主要寫赭白馬的外在秀逸之形貌，本文以為最值得我們注意的生物特性書寫在以下兩段：

至於露滋月肅，霜戾秋登……膺門沫赭，汗溝走血。踔跡回唐，畜怒未洩。乾心降而微怡，都人仰而朋悅。（顏延之〈赭白馬賦〉）

眷西極而驥首，望朔雲而蹠足。將使紫燕駢衡，綠蛇衛轂，纖驪接趾，秀騏齊于。覲王母於崑墟，要帝臺於宣嶽。跨中州之轍跡，窮神行之軌躅。（顏延之〈赭白馬賦〉）

<sup>38</sup> 「體國經野」出自《周禮·天官》：「惟王建國，辨方正位，體國經野，設官分職，以為民極……」，〔清〕阮元：《十三經校注：周禮》，頁1，鄭毓瑜提到，兩漢大賦的「體國經野」到了六朝才有了轉變，而謝靈運始以「始經山川」取代「體國經野」，相關論述請參見鄭毓瑜：〈身體行動與地理種類——謝靈運〈山居賦〉與晉宋時期的「山川」、「山水」論述〉，《淡江中文學報》第18期，2008年6月，頁67-68。

前一段顯然是從「馬」的速度而來，使之奔入一遼闊的空間版圖之中；後一段則更進了一個層次，顏延之描繪的這匹赭白馬甚至進入到神話仙境：「王母崑墟」、「帝臺宣嶽」，穆王八駿跟馬的意象有些關聯，而「帝臺」出自《山海經》，「帝臺之石，所以禱百神者也」<sup>39</sup>，和馬沒什麼關係；而根據李善注，「中州」出自司馬相如〈大人賦〉中的神人居所，而「神行」與黃帝的典故相關<sup>40</sup>。從驚良馬的論辯，到神駒驕驕的形象，我們可以發現這樣的神境仙鄉書寫，是為了對應真實地理的疆域，這一虛一實的描繪視角，共構了帝國的雄壯與無疆。而謝莊和張率對「舞馬」所作的謳詠，也就可以歸於此脈絡之下：

汗飛赭，沫流朱。至於肆夏已升，采齊既薦。始徘徊而龍俛，終沃若而鸞盼。……歷岱野而過碣石，跨滄流而軼姑餘。朝送日於西坂，夕歸風於北都。尋瓊宮於倏瞬，望銀臺於須臾。（謝莊〈舞馬賦〉）

既傾首於律同，又蹀足於鼓振。擢龍首，回鹿軀，睨兩鏡，蹙雙鳧。既就場而雅拜，時赴曲而徐趨。敏蹀中於促節，捷繁外於驚桴，騏行驥動，獸發龍驤，雀躍燕集，鵠引鳧翔，妍七盤之綽約，陵九劍之抑揚。豈借儀於綸袂，甯假器於髦皇。婉脊投頌，俛音合雅，露沫歎紅，沾汗流赭。（張率〈河南國獻舞馬賦應詔〉）

對應於「舞馬」這樣來自於貢獻的「物」，自然聯想到帝國聲勢，那麼雖然題面是「詠馬」，但內在就成了對國家權力的歌頌。從句式、句法、意象，我們都可以發現到謝莊、張率的賦與顏延之、與漢代謠諺之間文化脈絡的承繼關係。

但「舞馬」與汗血寶馬或顏延之描繪的「赭白馬」差別在於：舞馬本屬宮廷表演之用，如張率賦雖也有「天子深穆為度，未之訪也」，帶出馬的典故，但主軸還是在描寫舞馬表演時，「就場而雅拜，赴曲而徐趨」的擬人化動作。至於謝莊較傾向把馬的速度感與國家版圖作連結，像「尋瓊宮於倏瞬」等句即是如此。我們可以發現「舞馬」或許有作為貢品、作品宮廷表演的實際功能，但作者更直接聯想到「馬」此詠物題的歷史脈絡，「共性」的文化脈絡凌駕了「殊性」的物細節。

<sup>39</sup> 袁珂校注：《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁141。

<sup>40</sup> 〔梁〕蕭統、〔唐〕李善注：《文選》，頁627。

將「馬」作為國家與歷史的榮耀來謳歌，可能是南朝詠物題材的共性。

我們可以發現南朝文學集團共作，大概還是不出將「馬」或「舞馬」放進歌頌國家版圖的意象，尤其是「舞馬」本即是進貢品，文化脈絡與背景相符合，成為歌頌國家權力的「借喻物」。也就是說，「舞馬」與歌功頌德的連結其來有因，而「馬／舞馬」的意象、典故、書寫時所召喚的情境與邏輯，對南朝作家而言形成某種「解釋共同體」<sup>41</sup>，也就不僅出現於謝莊、張率應詔而作的當下。即便這些詩賦來自於應詔、貴遊活動或遊戲，但作家必然會受到了此一類「詠物題材」所建構的文化符號與脈絡所影響，進而在語句、典故或意象，與之對話。即便其他的詠馬作品，如蕭繹〈登山馬詩〉：「登山馬逕小，逕小馬纔通。汗赭疑霑勒，衣香不逐風。何殊隴頭望，遙識祁連東」，「衣香不逐風」句與他宮體作品有些相似，用輕綺的語言解構了汗血馬的雄壯，但「何殊隴頭望」又回歸到了邊塞式的描寫視角，「馬」終究與戰爭、與國家權力等概念相關——「舞馬」更是其中最顯著的表徵。

#### 四、觀照與幻見：詠器物題材中的「燭」

「蠟燭」在古代是奢侈品的象徵，無論是燭油、燭台等，都展現高度工藝技術。《史記》記載秦始皇陵墓之中的景觀曾提到：「以水銀為百川江河大海，機相灌輸，……以人魚膏為燭，度不滅者久之」<sup>42</sup>，這當然有些神異色彩。但從巴祇「不燃官燭」<sup>43</sup>，石崇「用蠟燭作炊」<sup>44</sup>，以及周嵩「舉蠟燭火擲伯仁」<sup>45</sup>等事蹟可以發現：蠟燭在南朝之前都還是奢侈品，是必須珍惜而不容輕易浪費的物品，非尋常人家得以濫用。

而最早明確以「燭」作為「詠物題材」的文學作品，大概是傅咸(239-294)的〈燭賦〉。〈燭賦〉前有序，傅咸說自己的創作動機是因見蠟燭「自焚以致用」而

<sup>41</sup> 「解釋共同體」為讀者理論的說法，認為同一時代的批評家最後會行程某種共識。放在本文脈絡，筆者以為作者受到文學集團以及應詔共作等真實的「共同體」所限制，在所創作「題材」相近的狀況下，即便有更易典故，翩翩新變的傾向，但最後還是會呈顯出某種共相性。而此共相又不僅是「共時的」，而是「歷時的」。

<sup>42</sup> 〔西漢〕司馬遷：《史記·秦始皇本紀》，頁265。

<sup>43</sup> 〔唐〕歐陽詢：《藝文類聚》引謝承《後漢書》，頁1371。

<sup>44</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》，頁878。

<sup>45</sup> 余嘉錫：《世說新語箋疏》，頁363。



興起的傷感，與對自身的比況自擬：

余治獄至長安，在遠多懷。與同行夜飲以忘愁，顧帷燭之自焚以致用，亦猶殺身以成仁矣：「蓋泰清垂象，匪日不光。向晦入冥，匪火不彰。故六龍銜燭於北極，九日登曜於扶桑。日中則昃，月虧於望。時邁靡停，晝不於常。背三接之昭昭，即厥開之有傷。何遠寓之多懷，患冬夜之悠長。獨耿耿而不寐，待雞鳴之未央……」（傅咸〈燭賦〉）

田曉菲說這篇賦著重在「描寫燃燭的情境，而不是燭之本身」<sup>46</sup>。但比起燭燃燭滅，傅咸顯然只把「燭」當成興發客體，當成進入自身境遇連類感應的借喻。「燭」有沒有如作者轉化的「殺身成仁」那樣具備儒家德性觀，或許有待商榷，但田曉菲也提示我們應該注意到這篇賦的前文本，也就是傅咸的父親傅玄(217-278)的〈燭銘〉：

煌煌丹燭，焰焰飛光。取則龍景，擬象扶桑。照彼玄夜，炳若朝陽。焚刑監世，無隱不彰。（傅玄〈燭銘〉）

傅咸賦中的燭龍、扶桑典故的聯想，都是從〈燭銘〉轉用而來，所謂的「殺身成仁」也是從「焚刑(形)監世」加強而來的喻象。這大概是「燭」最顯著的特質，後世作家也經常去描寫蠟燭燃燒自身，終於化為滴滴蠟油並逐漸燃盡的形象。<sup>47</sup>

洪順隆認為：此時期「詩人的眼睛見由廣闊的自然界，把焦點收縮在庭院的某個點上」<sup>48</sup>，但固然是精確的觀察，卻很難解釋此行為的動機。田曉菲試圖將佛教義理與宮體詩的角度切入，來談「蠟燭」、「燈」、「鏡像」所象徵的觀照詩學。以現實世界的「燈」、「火」、「光」之形象，作為開悟智慧或知識的喻體，這是中西互通的概念<sup>49</sup>，就像支道林說的「煌煌慧炬，燭我宵征」<sup>50</sup>，就像柏拉圖所說代

<sup>46</sup> 田曉菲：《烽火與流星--蕭梁王朝的文學與文化》（北京：中華書局，2009年），頁161。

<sup>47</sup> 像「蠟炬成灰淚始乾」和「紅燭自顧無好計」這一類的詩句。

<sup>48</sup> 洪順隆：〈六朝詠物詩研究〉，《六朝詩論》，頁32。

<sup>49</sup> 田曉菲相關的論述，可參酌其《烽火與流星》的第五章〈幻與照：六世紀新興的觀照詩學〉，頁167-202。田開頭即提到「二十世紀，宮體詩常常被誤解為專門歌詠女性與艷情的詩……但宮體詩的題材其實涵蓋貴族生活的各個方面」，將「燭」與「宮體詩」

表知識的洞口之光。

如果從「詠物題材」流變來說，逮至南朝，創作者似乎對描繪這種燭光映照之下一一朦朧而不真切的景象情有獨鍾，筆者以為這或許與「燭」所聯想的範疇有關，「燭」是宮廷常見的器物，當它配合宮體所熱衷描寫的女性與女體，則就折疊出了更多層次的寓意，這不僅是所謂的「廣義宮體」<sup>51</sup>，而是連類發動的過程。燭光是朦朧不清晰的，而女性青春美好的身體，同樣也是一瞬即幻滅的，這就成了一個喻中之喻。「蠟燭替人垂淚」的意象與「殺身成仁」儒者風範，在此有了轉化。

「詠燭」另有一組同題之作，即蕭綱、蕭繹和庾信的〈對燭賦〉，從這三篇同題賦來看，作者都以五七言詩句入賦，形成特殊的形式美感，從內容來說，它們也皆與女性有關。在花燭相映的美感中，透顯了南朝「非寓言」的寄託與傾向：

雲母窗中合花甌，茱萸幔裏鋪錦筵。照夜明珠且莫取，金羊燈火不須然。……  
漸覺流珠走，熟視絳花多。宵深色麗，焰動風過。夜久惟煩缺，天寒不畏蛾。  
菖蒲傳酒座欲闌，碧玉舞罷羅衣單。影度臨長枕，煙生向果盤。迴照金屏裏，脈脈兩相看。（蕭綱〈對燭賦〉）

月似金波初映空，雲如玉葉半從風。恨九重兮夕掩，怨三秋兮不同。爾乃傳芳醪，揚清曲。長袖留賓待華燭，燭燼落，燭華明。花抽珠漸落，珠懸花更生。風來香轉散，風度焰還輕。本知龍燭應無偶，復訝魚燈有舊名。燭火燈光一雙炷，詎照誰人兩處情。（蕭繹〈對燭賦〉）

龍沙雁塞甲應寒，天山月沒客衣單。燈前桁衣疑不亮，月下穿針覺最難。……  
光清寒入，燄暗風過。楚人纓脫盡，燕君書誤多。夜風吹，香氣隨，鬱香苑，芙蓉池。秦皇辟惡不足道，漢武胡香何物奇。晚星沒，芳蕪歇。還持

的聯繫分開，本文認同她談「燭」與「觀照」之間的關聯，但筆者以為「燭題材」其形象轉變成為了與女性、艷情相關，卻也正發生在梁陳之際。

<sup>50</sup> [晉]支遁：〈釋迦文佛像讚〉，[清]嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2369。

<sup>51</sup> 洪順隆：〈六朝詠物詩研究〉，頁 32。

照夜游，詎減西園月。(庾信〈對燭賦〉)<sup>52</sup>

從形式來說，這三篇賦很可能屬共作，它們皆以七言詩句開頭，中間夾雜三字與五字句。從蕭綱「碧玉舞罷羅衣單」、蕭繹「照誰人兩處情」，可以看出在燭光閃滅之中有一佳人的身影，而庾信更進一步將此閨房中對燭感傷的女性形象，放置進「邊塞詩」的傳統，原本在閨房的「思婦」成了對照邊關「遊子」的客體，而楚人絕纓、郢書燕說，都成了閨怨具體化後的「物」：蠟淚、燈花的意象。自從「燭」也就名正言順進入到閨怨詩的系譜與傳統之中。

和這組同題共作差不多同時的劉孝威(496-549)〈和簾裏燭詩〉、蕭繹的〈池中燭影詩〉，也頗值得注意：

開關簾影出，參差風焰斜。浮光燭綺帶，凝滴汗垂花。(劉孝威〈和簾裏燭詩〉)

魚燈且滅燼，鶴焰暫停輝。自有銜龍燭，青火入朱扉。映水疑三燭，翻池類九微。入林如燐影，度渚若螢飛。河低扇月落，霧上珠星稀。章華終宴所，飛蓋且相追。(蕭繹〈池中燭影詩〉)

「簾」的作用在於遮蔽與現形，它和「屏風」、「幕」有類似的功能。田曉菲說劉孝威這首詩之特長在於描寫細節中的細節，寫「局部景觀向一個更微小的細節移轉」<sup>53</sup>。當細節微小到了極致，就充滿了想像性。那滴在綺羅腰帶上的一滴燭油，成了羅蘭巴特(Ronald Bathes)「刺點」(punctum)般、吸引觀看者目光的客體。除了物質文化的觀照方式外，這陰錯陽差的美感經驗，更有一個隱蔽的客體存在：也就是綺羅腰帶的主人。那被隱匿的女性也就在簾幕、燭光，以及文字本身的多層遮罩之下，顯得朦朧而不真切了。但不可否認的：她依舊存在於這裡，且以如此丰姿綽約的方式。蕭繹的詩同樣是如此，田曉菲說這首詩的後半：「詩人不再用『疑』、『類』、『如』、『若』這些字樣，於是，詩的理性程度好像也隨著夜深酣飲

<sup>52</sup> [北周]庾信〈對燭賦〉筆者引自[清]倪璠：《庾子山集注》(北京：中華書局，1980年)，頁83。

<sup>53</sup> 田曉菲：《烽火與流星》，頁177。

而減低」<sup>54</sup>，隨宴會告終，一切都顯得虛幻而不真切，但我們注意到作者的目光仍然追尋著燭光而動，像團扇、珠星和飛蓋，在光影閃滅之間，成了標記視覺空間的座標。

本文對田曉菲「蠟燭」代表空幻之說頗為贊同，「燭」在「閃」與「滅」這兩種狀態之間過度時，確實象徵著幻象與現實的分別。但在這些「詠燭題材」的詩賦裡，蠟燭從比興寄託的客體，過度成為了與女性、女體、情愛相關的譬喻。此題材意象與背景的轉化，替後來意象作了準備，由此我們發現，「題材」的意義、寓意與文化脈絡，隨著時代不斷進行「動態建構」。

本文與田曉菲差別之處在於，她認為對「燭」的謳詠，主軸在於作者生存世界的投射。但筆者更重視「燭」如何從「儒家式」的道德寓言，轉向成為「宮體式」的閨怨載體。但同時筆者卻也很認同田曉菲將「燭」延伸的提法：我們從燭火、倒影或簾幕中晃動的一瞬之光，可以感受生存世界的脆弱，這種「後見之明」<sup>55</sup>是來自於南朝最後覆滅的結局。但重回到南朝毀滅前夕，我們也可以發現：作者本身對於那光影微弱，一切都有可能消逝的景觀，即有著強烈的迷戀與感受力。就像庾肩吾〈燭影詩〉，就是試圖去記載那原本幾乎感受不到、幾乎無法記載的一瞬間浮光掠影：

垂燭垂花比芳樹，風吹水動俱難住。春枝拂岸影上來，還杯繞客光中度。（庾肩吾〈燭影詩〉）

燭火在風中飄動，而燭光在水面晃動，所以說「風吹水動」，火焰將熄未熄，存在感是多麼地危如累卵、無所依憑。但燭光隨著酒杯裡的倒影，被「盛」了起來，被保留起來而被「客」這個觀看者捕捉到了，一如這首詩的本身。前面我們談的是「燭」以及其光影照亮與掩蓋之間，所強化的女性朦朧美，但在此詩中，隨風

<sup>54</sup> 田曉菲：《烽火與流星》，頁 194。

<sup>55</sup> 田曉菲談劉孝綽的〈賦得照碁燭詩刻五分成〉說：「如果『後見之明』可以帶來任何好處的話，那一定就是詩賦現場的讀者所不可能具有的一種視角；也就是說，我們意識到這首詩是一個『倖存者』。它經歷了它的作者所不可能想像得到的巨大歷史災難……」《烽火與流星》，頁 189。田曉菲在談江南的「清空」時，基本上也採取同樣的論述模式。但我們應該也注意到，處於危如累卵世界的梁末作者，他們對於一瞬間搖晃著的、不確定的美感，有著更多的執迷。

吹水紋搖晃的燭火同樣具有美感，而這美感來自於它的不安定性。這大概構成了「燭」對身處梁末作家的意義——那是一幕生存現況的聯想。

## 五、結語：「詠物題材」詩賦的文化觀照

本文聚焦談南朝詩賦「詠物題材」中三個類別：「動物」、「植物」與「器物」，以同題共作為主軸，每一類的「詠物」各舉一物說明「詠物題材」自秦漢到南朝的形象發展、典故建構<sup>56</sup>、文化脈絡與遞變。總結如下：

(一)「詠梧桐」涵蓋了「孤貞」的意象與「政治」的企圖。從蕭子良集團成員的「梧桐賦共作」以及其他南朝作家的「詠梧桐」來看：枚乘〈七發〉顯然是一重要而不可迴避的典律作品，而〈七發〉中梧桐的「半死半生」、「背秋涉冬」的生物特性，連結了它的經霜而孤貞的形象。或許是同為辭賦所產生的聯類想像，或許是沈約、王融、謝朓向枚乘致敬的創作意圖，梧桐賦共作皆立基於〈七發〉的「龍門之桐」進行翻轉。梧桐於文化脈絡中並存有靈異故事，也有政治托寓，而沈約、吳均的詩則將梧桐的孤貞形象與政治寓言結合，於是南朝的梧桐形象就與它的這兩種生物特徵連結在一起。這告訴我們：「體物寫志」或許是南朝作家詠物的依歸，但此意圖仍然與此「物」的文化脈流密切相關。那麼此「志」固然看似個人化的，卻同時也是集體性的。

(二)「詠舞馬」呼應了對國家權力的歌詠，是另外一種面向的「體國經野」。漢大賦鋪寫四方，實是藉「辨方正位，體國經野」來歌頌國家權力，但「苑獵題材」辭賦到了南朝幾不復見。本文認為「舞馬賦」此類作品某程度扮演了近似功能。由於馬與戰爭、國家權力的密切關聯，「詠馬」作品原本就有宣揚國威的指涉性，加上謝莊、張率因應獻舞馬事件應詔而作的辭賦，大概都將「舞馬」的生物特徵：奔跑的速度、舞動的英姿，與帝國版圖、神境仙鄉作了連結。從這個角度來說：「詠馬」一方面以實際的速度取代了想像的四方書寫，一方面以實際的獻貢

<sup>56</sup> 與過去探討「典出何處」的差異之處在於：本文更重視典故之間取代、拉踞與流動的關係。事實上，只探討「典出何處」顯然是不足夠的，不能說明作者選擇典故的心態以及「詠物」與召喚「物體系」的同時背後生成的世界觀。

事件取代了歌功頌德，而西漢宮廷苑獵賦的功能，就保留在「舞馬賦應詔」這樣題材之中了。

(三)「詠燭」象徵了從儒家式「捨身成仁」轉而成為宮體式「閨怨美感」。從傅咸的詠燭作品來說，「燭」的殘形與燭淚都有儒家式的形象，但到了齊梁有所改變，佛教信仰加上宮體盛行，蕭綱、蕭繹、庾信、劉孝綽等作者有不少詠燭之作，燭的光與影象徵了觀照、洞見的智慧之光，也象徵現實的虛幻與不真切，但本文以為更重要的是：燭、簾、幕、屏風等閨房器物，共構了一光影濛曖、氛圍香豔的空間。這是洪順隆所謂「詠物詩」的「宮體化」<sup>57</sup>，「詠燭」主軸照說是「燭」，但在幾篇詠燭詩賦中，我們不能不注意到那光焰閃爍背後的女性主體。到了唐宋的「燭」，無論「垂淚」或「偏照」，都進入了閨怨的符號系統之中。或許「宮體」不可直接等於香豔女性題材，但「燭」卻成為構成宮體的氛圍與背景。

本文對「詠物題材」進行文化脈絡的考察與建構，一方面不同於過去「主題研究」之處在於：筆者不僅探討「詠物」的歸納、類別，更進一步探討其典故、形象、隱喻塑成的淵源、流變與轉向。二方面不同於過去「意象研究」之處在於，筆者重點並不在「詠物」的修辭、語言或藝術技巧，而將重點放個體與集體的關係，放在意象背後的文化脈絡、主客類比和聯想的關係。從漢魏到南朝，詠物題材確實從「寓言」走向「非寓言」，從「抒情」走向「描寫」。但更重要的是：創作者何以開始熱衷去描寫「物」之本身？這會不會另外一種寓言與抒情？若能釐清此點，我們應能賦予南朝文學更正面的觀看方式。

## 參考書目

### 一、傳統文獻

西漢·司馬遷：《史記》，北京：中華書局，1959年。

東漢·劉向：《說苑》，臺北：臺灣商務印書館，1977年。

劉宋·范曄：《後漢書》，北京：中華書局，1973年。

劉宋·劉義慶著、梁·劉孝標注、余嘉錫箋注：《世說新語箋疏》，北京：中華書

<sup>57</sup> 洪順隆：《六朝詩論》，「(詠器物詩)鏡頭的轉移，焦點多變化……難怪有人要將它歸入宮體詩裡面了……」，頁32。

局，1983年。

- 梁·蕭統、唐·李善注：《文選》，臺北：藝文印書館，2003年。
- 梁·沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974年。
- 梁·蕭子顯：《南齊書》，北京：中華書局，1972年。
- 唐·歐陽詢：《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 唐·姚思廉：《梁書》，北京：中華書局，1973年。
- 唐·姚思廉：《陳書》，北京：中華書局，1992年。
- 唐·李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975年。
- 唐·李延壽：《北史》，北京：中華書局，1974年。
- 唐·釋道宣：《廣弘明集》，上海：上海商務印書館，1965年。
- 唐·孔穎達正義、清·阮元校勘：《十三經注疏：尚書》，臺北：藝文印書館，2003年。
- 唐·孔穎達正義、清·阮元校勘：《十三經注疏：周禮》，臺北：藝文印書館，2003年。
- 宋·李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，1961年。
- 宋·李昉：《太平御覽》，臺北：臺灣商務印書館，1975年。
- 明·胡應麟：《詩藪》，臺北：廣文書局，1973年。
- 清·況周頤：《蕙風詞話》，上海：上海古籍出版社，2009年。
- 清·王先謙集解：《莊子集解》，臺北：華正書局，1993年。
- 清·俞琰：《歷代詠物詩選》，臺北：廣文書局，1979年。
- 清·嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，2001年。
- 清·丁福保：《歷代詩話續編》，北京：中華書局，2006年重印。
- 清·丁福保：《清詩話》，北京：中華書局，1963年。
- 遼欽立：《先秦漢魏南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983年。

## 二、近人專著

- 中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，1988年。
- 王文進：《南朝山水與長城想像》，臺北：里仁書局，2008年。
- 王夢鷗：《古典文學論探索》，臺北：正中書局，1984年。
- 王夢鷗：《傳統文學論衡》，臺北：東大圖書公司，1987年。

- 田曉菲：《烽火與流星--蕭梁王朝的文學與文化》，北京：中華書局，2009年。
- 林文月：《古典與山水》，臺北：學生書局，1996年。
- 牟宗三：《佛性與般若》，臺北：學生書局，1997年。
- 洪順隆：《六朝詩論》，臺北：文津出版社，1978年。
- 魯迅：《古小說鈎沈》，香港：新藝出版社，1967年。
- 袁珂校注：《山海經校注》，上海：上海古籍出版社，1980年。
- 陳寅恪：《金明館叢稿初編》，臺北：里仁書局，1981年。
- 陳昌明：《沉迷與超越：六朝文學之感官辯證》，臺北：里仁書局，2005年。
- 趙逵夫、湯斌：《歷代賦評注》，成都：巴蜀書社，2010年。
- 廖國棟：《魏晉詠物賦研究》，臺北：文史哲出版社，1990年。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學》，臺北：里仁書局，1997年。
- 鄭毓瑜：《文本風景：自我與空間的互相定義》，臺北：麥田出版，2005年。
- 鄭毓瑜：〈身體行動與地理種類——謝靈運〈山居賦〉與晉宋時期的「山川」、「山水」論述〉，《淡江中文學報》第18期，2008年6月，頁37-70。
- 鄭毓瑜：〈類與物——古典詩文的「物」背景〉，《清華學報》第41卷第1期，2011年3月，頁3-37。
- 蕭馳：《佛法與詩境》，北京：中華書局，2005年。
- 廖蔚卿：《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社，1998年。
- 〔美〕宇文所安(Stephen Owen)著、鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》，臺北：聯經出版，2006年。
- 〔美〕Paul W. Kroll and David R. Knechtges: *In Studies in Early Medieval Chinese Literature and Cultural History: In Honor of Richard B. Mather and Donald Holzman*. Utah: T'ang Studies Society, 2003.

