

# 論謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩 八首并序〉的美學特質

兼論漢晉詩賦中的擬作、代言現象及其相關問題

梅 家 玲

## 壹、前 言

在六朝的詩歌史上，謝靈運素以山水詩享譽古今；這使得後人在論及靈運的詩作時，往往都把焦點集中於其山水文學之上，至於其他篇什的討論，則著墨不多。但事實上，由於他的「才高辭盛，富豔難睽」，不僅為「元嘉之雄」<sup>①</sup>，在詩歌傳統的傳承與創變方面，亦均有極突出的表現，故於模山範水的詩作之外，仍不乏其他深具探討價值的名篇。其中，〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉<sup>②</sup>，便是相當重要的一組作品。

〈擬魏太子鄴中集詩八首〉（以下簡稱〈擬鄴中〉）乃是以「代言」的方式，對曹魏時《鄴中集》諸作所作的仿擬。它的重要性，一方面固然緣於其文采典麗，與陳思〈贈弟〉、仲宣〈七哀〉、士衡〈擬古〉諸作，同屬「五言之警策」；另一方面，其「詩作」本身與「序文」二者間迴還呼應的關係，以及由此呈顯出的「擬作」、「代言」特質，既足以構成極其特殊的美學課題，耐人尋思；同時，也是漢晉以來文人屢以擬作、代言

① 引文見鍾嶸《詩品·序》。王師叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》，臺北：中研院中國文哲研究所，民國八十一年，頁六六～六八。

② 該詩見黃節：《謝康樂詩注》，臺北：藝文印書館，民國七十六年，頁一六二～一八二。

方式從事創作的具體成果之一。在蕭統所編的《昭明文選》一書中，曾特別列「雜擬」一目，輯錄了陸士衡、張孟陽、陶淵明、謝靈運、袁陽源、鮑明遠、江文通等人的擬古詩作凡六十餘首，其時習以擬代體寫作的風氣之盛、佳作之多，於此亦可見一斑。再者，鍾嶸《詩品序》論五言詩部分，曾特別提到：

陳思〈贈弟〉，仲宣〈七哀〉，公幹〈思友〉，阮籍〈詠懷〉，……  
靈運〈鄴中〉，士衡〈擬古〉……斯皆五言之警策也。所以謂篇章之珠澤，文采之鄧林<sup>③</sup>。

《詩品》是極具六朝時代性的論詩專著，它的批評觀念與原則，本來就是由觀察古體五言詩創作的歷史現象中獲得<sup>④</sup>，故對五言詩的論析，自當別具隻眼。〈擬鄴中〉與士衡〈擬古〉諸作的備受肯定，正說明了在五言詩的體類中，此一以「擬代」方式出之的作品，實有其一定的美學價值。

另外，素以「自然」、「復變」為尚的皎然的《詩式》，對靈運之〈擬鄴中〉亦多所推崇<sup>⑤</sup>；「文章宗旨」條論靈運詩時，尤其強調：

至於〈述祖德〉一章、〈擬鄴中〉八首、〈經廬陵王墓〉、〈臨池

③ 同注①，頁一一七。

④ 廖師蔚卿曾指出：鍾嶸的批評觀念「與當時的文學現象及思想有相當密切的關係，因而具有時代性是必然的。」同時他的批評觀念及原則乃是：「從古體五言詩的創作歷史現象中獲得。」參見〈詩品析論〉，收入《六朝文論》，臺北：聯經公司，民國六十七年，頁三六八、三六九。

⑤ 皎然自謂為康樂後裔，對康樂詩多所推崇，如：「康樂公早歲能文，性穎神微，及通內典，心地更精，故所作詩，發皆造極，得非空王之道助耶？……康樂為文真於情性，尚於作用，不顧辭采，而風流自然。彼清景當中，天地秋色，詩之量也；卿雲從風，舒卷萬狀，詩之變也。不然，何以得其格高，其氣正，其體貞，其貌古，其調深，其才婉，其德容，其調逸，其聲諧哉！」（卷一「文章宗旨」）。又謂：「兩重意以上皆文外之旨，若遇高手如康樂公，覽而察之，但見情性，不睹文字，蓋詣道之極也。」（卷一「重意詩例」）。其「復變」之說，則見於以下論述：「作者須知復變之道：反古曰復，不滯曰變。唯復不變，則陷於相似之格；其壯如駑驥同廄，非造父不能辨，能知復變之手，亦詩人之造父也。」分見李壯鷹：《詩式校注》，濟南：齊魯書社，一九八六年，頁九〇、三二、二三五。

上樓〉，識度高明，蓋詩中之日月也，安可攀援哉！……故能上躡風騷，下超魏晉，建安之作，其椎輪乎⑥！

於此，皎然不僅以「詩中之日月」稱美〈擬鄴中〉詩，亦且點出了它與風騷、建安詩的關聯性。這一點，也等於間接說明：就文學的傳承和創新方面而言，此組詩作的出現，當具有一定價值。

然而，在近人的文學觀念中，「擬作」幾乎被視為「偽作」的類同物⑦，評價向來不高。原因則不外乎：第一、二者皆為對原創作的形似物，既是形似物，則其本身不能透顯生命存在之價值與抉擇，便形成意義的失落，在作品中沒有對意義的追求；第二、它乃是意義的冒襲，即所謂「不真」；第三、作品的意義與創作者自我生命無關⑧。

但是，由《文選》的大量輯錄，《詩品》、《詩式》皆給予高度肯定的情形看來，顯然在前人的觀念中，擬代之作乃是文學傳統中相當具有分量的一類作品。果然，則箇中的緣由為何？近人何以會對其多持以否定態度？它的創作，是否真與創作者的自我生命無涉？這些都是十分值得討論的問題。〈擬鄴中并序〉既為擬代之作中的佼佼者，那麼，它在美學表現上，自有其突出之處。若能藉由對其美學特質的探析，進而就擬代作品的相關問題做一探討，應該是別具意義的。

緣此，本文將由對〈擬鄴中并序〉之美學特質的探究開始，進而就漢晉以來詩賦中的擬作、代言現象做一考察，並透過此一考察過程，論析此類作品和創作者自我生命間的關係，同時，也試圖為它在文學傳統中的出現，尋一地位。

⑥ 同前注，頁九〇。

⑦ 如王瑤〈擬古與作偽〉一文中即曾論述後人往往將「擬古」與「作偽」二事相提並論，並多方考辨駁斥的情形。說見《中古文人生活》頁一一〇～一三四，收入王瑤：《中古文學史論》，臺北：長安出版社，民國七十一年。

⑧ 參見龔鵬程：《文學散步》，臺北：漢光文化事業公司，民國七十四年，頁一七六。

## 貳、〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美學特質

所謂「美學」，其所涵攝的範圍至廣，但大體說來，則不外乎藝術品的創造過程、藝術品本身，以及觀眾和批評家對藝術品的反應等三大主題<sup>⑨</sup>。這落實到文學的研究上，便是作者的創作、作品本身、讀者的閱讀和評價的問題。不過，由於作者的創作，實須透過讀者對作品的閱讀、參與，才算是真正完成<sup>⑩</sup>；故此，波蘭美學家羅曼·殷格頓（Roman Ingarden）遂將美學研究歸整為：「一、朝向分析逐漸成形或已經完成的藝術作品；二、朝向探究藝術創作者的活動與觀賞者、再創作者、批評家的行為」兩個方向<sup>⑪</sup>。〈擬鄴中〉諸作，既為仿《鄴中集》而作，則它的作者——靈運，遂同時兼具了《鄴中集》的「讀者」，與〈擬鄴中〉的「作者」雙重身分，所以，對它的探討，更不能把作者、讀者的問題割裂為二，分別為論。因此，以下的論析，主要也就集中在兩個方面，那就是：

1. 作品本身的美感結構。
2. 從讀者到作者——擬作活動中所關涉的美學問題。

然則，〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉之創作目的，既在對《鄴中集》諸作進行擬作，則《鄴中集》究竟是一部什麼樣的詩集？它的作者有那些

⑨ 此為瑞德（Melvin Rader）在《現代美學選集》中所提出的著名分類。轉引自劉昌元：《西方美學導論》，臺北：聯經出版公司，民國七十五年，頁三。

⑩ 此為西方「接受美學」學者所持之論點，本文以下將會進一步申論。有關接受美學的論點，可參閱H·R·姚斯、R·C·霍拉勃：《接受美學與接受理論》，遼寧：遼寧人民出版社，一九八七年。D·W·福克瑪、E·庫恩—伊布什〈文學的接受：接受美學的理論與實踐〉，收入王魯湘編譯：《西方學者眼中的西方現代美學》，北京：北京大學出版社，一九八七年。烏夫崗·衣沙爾〈閱讀過程中的被動綜合〉，收入鄭樹森編《現象學與文學批評》，臺北：東大圖書公司，民國七十三年。朱立元：《接受美學》，上海：人民出版社，一九八九年。

⑪ 見羅曼·殷格頓〈現象學美學：試界定其範圍〉，廖炳惠中譯。收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》，臺北：東大圖書公司，民國七十三年，頁五三。

人？在性質、內容、寫作手法上，具有何種特色？這亦將是我們在討論〈擬鄴中〉之前，不得不先行了解的問題。故此處即先就有關《鄴中集》若干問題的討論開始。

### 一、關於《鄴中集》的若干問題

《鄴中集》於今未見流傳，不僅《隋書·經籍志》未載，其名亦不見於《文選》、《魏文帝集》等書。這不免使人疑惑：究竟，所謂的「鄴中集」，是一總集之名？抑僅只是一次鄴中的「宴集」活動？不過，由於皎然《詩式》中仍有論「《鄴中集》」之目，其辭曰：

鄴中七子，陳王最高。劉楨辭氣偏；王得其中。不拘對屬，偶或有之，語與興驅，勢逐情起，不由作意，氣格自高，與〈十九首〉其流一也<sup>⑫</sup>。

似乎該詩集於中唐時猶有所見，故仍宜以諸子的詩歌總集視之。且據皎然所言，《鄴中集》所錄之詩，乃是包括了陳王、劉楨等「七子」的作品。而該詩集既以「鄴中」為名，則當皆為成於鄴下時期的作品；也因此，此處的「七子」，應非《典論·論文》中所稱以孔融首的七子，而是如同許學夷所考辨的、以曹植取代建安十三年即已見誅的孔融，另加上王粲、陳琳、徐幹、阮瑀、應瑒、劉楨六人所成的「七子」<sup>⑬</sup>。

<sup>⑫</sup> 《詩式校注》，頁八四。

<sup>⑬</sup> 曹丕《典論·論文》謂：「今之文人，魯國孔融文舉，廣陵陳琳孔璋，山陽王粲仲宣，北海徐幹偉長，陳留阮瑀元瑜，汝南應瑒德璉，東平劉楨公幹，斯七子者，於學無所遺，於辭無所假，咸自以騁駿駁於千里，仰齊足而並馳。」（見嚴可均輯《全三國文》卷八，臺北：中文出版社，頁一〇九七）此即為一般人所稱之「七子」的來源。然孔融較曹操猶長兩歲，且於建安十三年見誅時年已五十六歲，而諸子時年皆約在三十左右，以年輩計，顯與諸子不侔。再者，餘六子皆曾來遊鄴都，參與曹氏父子之遊宴，孔融未與鄴下之會，是亦不當為「鄴中七子」。故許學夷《詩體明辨》引《魏書·王粲傳》而論云：「故自魏文帝為五官中郎將，植與粲等六人，實稱建安七子。然文帝《典論》論七子之文無曹植有孔融者，以弟兄相忌故也。」（見《詩源辨體》卷四，轉引自《三曹資料彙編》，臺北：木鐸出版社，民國七十年，頁二七一）而此處的「建安七子」，實際上也就是「鄴中七子」。

史載曹操於建安九年攻下鄴城，十三年舉家遷鄴；原已投入曹氏幕下的諸文士，亦隨之入鄴。復以王粲亦於是年自荊州入鄴歸曹，一時鄴下人文薈萃，遂成爲當時的文學重鎮。不過，鄴下諸文士得以結合往來，成爲一極具規模的文學團體，當與建安十六年獻帝封曹丕爲五官中郎將、曹植爲平原侯，並「高選官屬」一事有關<sup>⑭</sup>。據《三國志·王粲傳》，徐幹卽曾「爲五官將文學」；應瑒「先爲平原侯曹植庶子，後爲五官將文學」；劉楨亦先後任「平原侯庶子」、「太子文學」等職<sup>⑮</sup>。至於其他曾任曹氏兄弟屬官者，尚有毋丘儉、邯鄲淳、鄭沖、鄭袤、任嘏等多人<sup>⑯</sup>。只是，與曹氏兄弟過從既密，不唯經常同遊共宴，且亦善詩賦、能與之進行同題共作活動者，則亦不過前述六子而已。《三國志·魏書》〈王粲傳〉謂：

始文帝爲五官將，及平原侯植皆好文學。粲與北海徐幹字偉長、廣陵陳琳字孔璋、陳留阮瑀字元瑜、汝南應瑒字德璉、東平劉楨字公幹並見友善。

而邯鄲淳、繁欽、路粹等人雖「亦有文采，而不在此七人之列」<sup>⑰</sup>。再者，曹丕〈與吳質書〉一文中，除鄭重論斷六子之詩文特色外，並明言其時之遊宴景況，及對諸子的傷逝之情：

昔年疾疫，親故多離其災。徐、陳、應、劉，一時俱逝，痛可言邪！昔日遊處，行則連輿，止則接席，何嘗須臾相失！每至觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩，當此之時，忽然不自知樂

<sup>⑭</sup> 分見《三國志·魏書》卷一〈武帝紀〉、卷十九〈任城陳蕭王傳〉、卷十二〈邢顛傳〉。臺北：鼎文書局，民國七十三年。

<sup>⑮</sup> 〈邢顛傳〉謂劉楨爲平原侯庶子，卷二十一〈王粲傳〉注引《文士傳》載「太子嘗請諸文學」，而楨亦在座中。

<sup>⑯</sup> 關於鄴下文學集團形成的時間、原因及成員等問題，可參閱胡大雷〈鄴下文學集團考〉，牛潤珍〈建安年間的鄴下文學作家羣〉，李彬凱、石雲濤〈試論鄴下文人集團的形成〉等文。收入《建安文學新論》，鄭州：中州古籍出版社，一九九二年。

<sup>⑰</sup> 《三國志·魏書》卷二十一。

也。謂百年已分，可長共相保，何圖數年之間，零落略盡，言之傷心。頃撰其遺文，都爲一集，觀其姓名，已爲鬼錄；追思昔遊，猶在心目。而此諸子，化爲糞壤，可復道哉！……閒者歷覽諸子之文，對之抆淚，既痛逝者，行自念也<sup>⑱</sup>。

在《文選》謝靈運所擬作之序文的「撰文懷人，感往增愴」一語下，李善即引〈與吳質書〉「撰其遺文，都爲一集」一語以爲之注。而黃節《謝康樂詩注》謝擬詩下補注，尚增引《初學記》所輯《魏文帝集》語：

爲太子時，北園及東閣講堂並賦詩，命王粲、劉楨、阮瑀、應瑒等同作<sup>⑲</sup>。

並加案語云：

此卽《鄴中集》詩也<sup>⑳</sup>。

可見，由曹植、王粲等七人所構成的「鄴中七子」，正是《鄴中集》的作者羣；其作品所以能「都爲一集」，乃係魏文於「徐陳應劉，一時俱逝」之後，因追往傷今而爲者。其集中所錄之作，雖已不可確考，但由於諸子朝夕同遊共宴，所爲之詩文亦自然形成一具有團體特色的時代文風。在此，我們不妨先看看《文心雕龍·明詩》對建安詩歌的評述：

暨建安之初，五言騰躍。文帝陳思，縱轡以騁節；王徐應劉，望路而爭驅。並憐風月、狎池苑、述恩榮、敘酣宴，慷慨以任氣，磊落以使才，造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能，此

<sup>⑱</sup> 《全三國文》卷七，頁一〇八九。

<sup>⑲</sup> 黃節：《謝康樂詩注》，臺北：藝文印書館，民國七十六年，頁一六三。案：此一資料亦見於《全三國文》卷七，頁一〇九一。然據《三國志·文帝紀》載：曹丕於建安二十二年始立爲魏太子，而阮瑀卒於十七年，焉能受命「同作」？故此「太子」一詞有誤。但其所述於北園東閣講堂同題賦詩之情形，則仍屬信而有徵。

<sup>⑳</sup> 《謝康樂詩注》，頁一六三。

其所同也<sup>②</sup>。

另外，〈時序〉篇中亦有若干文字可堪參照：

自獻帝播遷，文學蓬轉。建安之末，區宇方輯，魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳瑯。並體貌英逸，故俊才雲蒸。……傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑。觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也<sup>②</sup>。

這兩段話，是歷來論建安文風的學者都不忘援引的資料。綜合言之，它們所論及的重點，不外以下數端：

1. 建安文風丕盛的原因：領導者的「雅愛詩章」、「妙善辭賦」；
2. 當時五言詩歌創作的分子：「文帝陳思」、「王徐應劉」；
3. 時代環境的外在氛圍：「世積亂離，風衰俗怨」；
4. 詩文創作時的當下情境：「傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑」；
5. 所作詩歌的主要內容：「憐風月、狎池苑、述恩榮、敘酣宴」；
6. 由此造成的共同風格：「志深筆長，梗概多氣」、「慷慨以任氣，磊落以使才，造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能」。

據此，可見無論在風格、內容方面，建安詩歌都有其內在的一致性；其由來，當緣於它是在一定領導者的帶領下，以一「文學集團」的形態，在共同的創作情境下從事文學活動所致。而這樣的集團活動，事實上也就是以鄴下七子爲主的遊宴賦詩。由他們所完成的詩作，不但是《鄴中集》所收

<sup>①</sup> 引自《文心雕龍注》卷二，頁二～三，臺北：開明書店，民國六十七年。

<sup>②</sup> 同前注，卷九，頁二三～二四。



錄的對象，甚且還是構成建安文風的主要成分<sup>23</sup>。

不過，值得注意的是：〈與吳質書〉「撰其遺文，都爲一集」中的「遺文」，應該是諸子所有作品的總滙；而黃節所謂的「此卽《鄴中集》詩也」的「《鄴中集》」，則或僅爲成於鄴下的作品，故其範圍實有廣狹之異。故此，在《鄴中集》所錄之作品已不可確考的情況下，由鄴中諸子所傳世的「憐風月、狎池苑、述恩榮、敘酣宴」一類作品——卽公譙、贈答之屬中，固應仍可見其梗概，但也不能排除其他作品被收入的可能性。而這亦正足以說明：爲什麼謝靈運的〈擬鄴中〉之作，所擬的對象正好就是魏太子和王粲、陳琳等七人；且詩中所描繪者，雖大多偏於遊宴歡會之情景，但亦不乏個人身世感懷之語——在正式進入對謝靈運〈擬鄴中并序〉的探討之前，這樣的理解，相信將爲我們提供相當的助益。

## 二、〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的美感結構

高友工先生曾經指出：藝術得以超越快感而體現其自生自有的價值，卽因其在「結構」上能予人「圓滿感」。尤其是抒情藝術，正是在其結構中體現生命經驗的圓滿自足。它所涉及者，首先是藝術品本身結構的統一和完整，其次則爲欣賞解釋者對此結構感受所得的美感經驗的統一和完整<sup>24</sup>。而所謂的「美感經驗」，卽爲經由藝術所使用的媒介（在此指語言

<sup>23</sup> 一般論建安文風者，多看重其表現「世積亂離，風衰俗怨」的感時之作，並以其爲「志深筆長」、「梗概多氣」之「建安風骨」的實質內涵；所表現者，乃是建安文人積極參與的生活態度、奮發進取的時代精神。至於「述恩榮、敘酣宴」一類的遊宴之作，則被目爲「貴遊文學」之一支，價值不高。但事實上，唯有立足於公譙遊戲的生活本質，方才顯現任氣使才的磊落情懷；也才有「君子壯志」的自命與自視。因此，以遊宴爲主要內容的諸作，反倒是最能代表建安——尤其是鄴下時期文風的作品。說參鄭毓瑜〈試論公譙詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉，第二屆六期文學與思想學術研討會論文。

<sup>24</sup> 說參高友工：〈試論中國藝術精神〉（上）、（下），美國：《九州學刊》二卷二期、二卷三期，一九八八年一月、四月。

符號) 中所蘊含之可感性質的刺激, 使人產生一連串的「感性反應」和「感性判斷」; 最後, 這一系列的感性活動遂融合了一切的主客對立, 自動形成一個統一的、美的「感象」<sup>25</sup>。在這一節中, 本文所進行的, 正是對〈擬鄴中并序〉之「美感結構」的探析; 而論述中, 亦將兼括作品本身的結構特色, 以及讀者對此結構感受的美感經驗兩方面。

〈擬鄴中并序〉是一組兼帶序文的詩作, 故在整體的形式結構上, 遂同時包括了散文部分的「序」和韻文部分的「詩」兩者。一般對它的評論, 大都集中在其「擬詩」的部分, 「序」則未見多論, 於二者間的關聯性, 更未曾深究<sup>26</sup>。但它既以「詩」、「序」二者縮合成篇, 則其於整體結構, 不僅或有相關相成之處, 甚且還可能是體現統一性和完整性的重要成因。故而, 此處即先就「詩」、「序」二者的性質、關係等相關問題, 略作釐析, 再深論其「美感結構」的問題。

初步看來, 〈擬鄴中〉的「詩」和「序」不唯在文體形式上有異, 其性質及所關涉的時空環境亦有所出入。

首先, 在性質上, 二者間即很可能存在著「擬作」與「代言」的分別——一般而言, 所謂的「擬作」, 乃是依據既有的作品進行仿擬, 其情意內涵和形式技巧皆須步武原作, 並盡可能逼肖原作的體格風貌, 以求「亂真」。因此, 它是一種針對具有特定內容和形式的「書寫品」為法式的模仿行爲。「代言」, 則是「代人立言」, 所代言的內容和形式俱無具體的規範可循, 於是只能根據自己對所欲代言之對象的了解, 以「設身處地」、

<sup>25</sup> 此處關於「美感經驗」的定義、結構及其與語言之關係的論點, 均參考自高友工: 〈文學研究的美學問題(上): 美感經驗的定義與結構〉、〈文學研究的美學問題(下): 經驗材料的意義與解釋〉二文, 分見《中外文學》七卷十一期、十二期。

<sup>26</sup> 如鍾嶸《詩品》、皎然《詩式》皆僅就擬詩部分著眼。另外, 鄧仕樑有〈論謝靈運《擬魏太子鄴中集詩》〉一文(收入《研究彙刊》四卷一期, 人文及社會科學之部, 臺北: 國家科學委員會發行, 民國八十三年一月)亦專就其擬詩之相關問題論述, 序文部分, 並未多論。

「感同身受」的方式，來替他說話。〈擬鄴中〉諸詩既係以魏太子所輯之《鄴中集》諸作為本，予以「仿擬」，則其「擬作」的性質，自無庸置疑。但是，由於《鄴中集》於今不傳，其集之前是否有序？卻不得而知。如果原本前有序文在焉，則謝作之序文，當亦為「擬作」；若原本序文闕如，則謝序就只能以「代言」視之了<sup>27</sup>。

不過，「擬作」和「代言」雖看似殊途，但是，代言者對所代者的了解從何而來呢？如果是可以直接接觸到的對象，當來自於親身的觀察、感受；如果是無法直接接觸的對象（如異世、異地之人物），那就只能憑藉其人的詩文著述和有關的史傳資料了。準此，則「代言」看似沒有具體成文的仿擬範式，但依然受到所代對象之性格特質、身世際遇的制約。也因此，我們可以說：不論是擬作、抑是代言，它都必須站在原作者的立場，為其立言，並根據一個既有的「文本」(Text)去發揮、表現；這個「文本」，不僅是以既存的書寫品形態出現的、特定的「原作」，同時也涵括由相關的詩文、史傳資料所彙整出來的詮釋模式。換言之，它包括「書寫的和言談的語詞」，及所有或有形、或無形的人文活動和自然現象；透過對它的掌握和參與，乃有意象之喚起、意義之詮釋，以及創作之表現等活動的繼起<sup>28</sup>。由此著眼，則不論〈擬鄴中〉的序文屬於擬作、抑或代言，

<sup>27</sup> 若就李善於謝序「撰文懷人，感往增愴」之下，引魏文〈與吳質書〉中之「撰其遺文，都為一集」為注的情形看來，《鄴中集》原本很可能是並沒有序文的，李善此舉，已意味著〈與吳質書〉類的文章，是謝客「代言」之所本。

<sup>28</sup> 根據米歇爾·默里的說法，「文本」是「書寫的和言談的語詞，即作為語言和作為另外一些人的語言」，它的存在也就是人的存在，而一切理解活動的基礎，即是對於文本的發問和批判。參見〈新聞釋學的美學觀〉，收入《西方學者眼中的西方現代美學》，頁九五～一〇八。又，D·W·福克瑪、E·庫恩—伊布什〈文學的接受：接受美學的理論與實踐〉一文中，則引述維納·鮑爾(Werner Bauer)《本文與接受》中的說法，指出「文本」可包括三個主要的詮釋羣：(一)意象的喚起；(二)從動態角度出發的詮釋；(三)帶有形上學成分的一種人類學詮釋方法。在本論文中，即參照此二氏之說法，將「文本」做如是的定義。又，「Text」在各中文譯本中，或有譯為「本文」、「正文」者，為求統一，本論文中一概以「文本」名之。

它和擬詩實為同源異流，因為，它們用以參照、依據的，乃是同樣的「文本」——也就是曹丕與鄴中七子曾經共同參與、擁有的鄴下生活。

然則，「詩」、「序」所參照的「文本」縱或雷同，二者所體現的時空環境卻迥然有別。在涵括了魏太子和鄴中七子的擬詩中，所透顯、構象出的，正是鄴下歡會的進行實況；而序文，既謂「撰文懷人，感往增愴」，則明顯已轉移至諸子「零落略盡」，魏文對遺文而投淚，「既痛逝者，行自念也」的時刻了。

這兩度時空，就實際的人生經歷來說，固然相距綿邈，難以踰越；但一旦化為書面的文字，卻不僅近若比鄰，而且交融互滲於作者創作和讀者展卷的瞬間。在作者方面，建安時的魏文作〈與吳質書〉時如此，晉宋之際的靈運作〈擬鄴中〉時亦如此；在讀者方面，昔日靈運讀建安的《鄴中集》如此，今日你我讀靈運的擬作時，亦復如此。這一微妙的關係，正觸及到這一節所欲討論之問題的關鍵處——也就是一個有創意的作者，往往可將其「曾經」閱讀（或經歷）過的、種種不同時空中的個人經驗篩選過濾，然後在其創作中予以集中表現。現在，先論〈擬鄴中并序〉文字本身的結構特色。

在整體的結構上，〈擬鄴中〉係採詩、序錯綜為文的方式緝合成篇。其篇首，先以一「總序」的形式，敘其「撰文懷人」之原委，以為其後所有的擬作張目：

建安末，余在鄴宮，朝遊夕宴，究歡愉之極。天下良辰、美景、賞心、樂事，四者難並。今昆弟、友朋、二三諸彥，共盡之矣。古來此娛，書籍未見。何者？楚襄王時有宋玉、唐景；梁孝王時有鄒、枚、嚴、馬，遊者美矣，而其主不文。漢武帝徐樂諸才，備應對之能，而雄猜多忌，豈獲晤言之適？不誣方將，庶必賢於今日爾。歲月如流，零落將盡，撰文懷人，感往增愴，其辭曰：……

總序之後，緊接的是〈擬魏太子〉一詩，而其後的七子擬詩之前，則又各置以文字簡潔的「小序」，略述其對《鄴中集》諸子的評介，如：

王粲——家本秦川貴公子，遭亂流寓，自傷情多。

陳琳——袁本初書記之士，故述喪亂事多。

徐幹——少無宦情，有箕穎之心事，故仕世多素辭。

劉楨——卓犖偏人，而文最有氣，所得頗經奇。

應瑒——汝穎之士，流離世故，頗有飄薄之歎。

阮瑀——管書記之任，故有優渥之言。

平原侯植——公子不及世事，但美遨遊，然頗有憂生之嗟。

於是，全部的〈擬鄴中并序〉，就在：總序——擬魏太子詩——王粲小序——擬王粲詩——陳琳小序——擬陳琳詩——徐幹小序——擬徐幹詩……平原侯植小序——擬平原侯植詩的次第間，逐一展現。

其間，「總序」綜述成集之原因，「小序」則分別簡論其人其詩，此一格式，實與《毛詩》之大、小序的作法，若相彷彿。就美感結構言，這樣的安排，其實乃是在「線性」的語言結構中<sup>29</sup>，鋪陳出了一個完整的空間形式，以構顯出鄴下歡會和諸子個人的不同懷抱——所以如此，一則可能是因為所擬作的各詩，本就是成於某一次歡會的「同題共作」；再則，亦可能是靈運蓄意要讓鄴下歡會在其擬詩中重現，遂藉此營塑一具有「共時性」的場景氛圍。首先，值得注意的是：在此，雖然同樣以魏太子的立場、口吻來說話，但「總序」和各「小序」所關注的焦點，卻有明顯的差

<sup>29</sup> 語言乃是一套藉由垂直的「聯想軸」和水平的「詞序軸」所組構成的符號系統，其說係由語言學家索緒爾首發其端，後來為結構學派的語言學者廣泛運用，並衍生許多不同界說。基本上，它是一「線性」的結構，卻被藉以陳述、體現多面向、多維度的時空現象和個人經驗。有關語言表意的特色及其與美感經驗方面的相關問題，請參閱拙文：《世說新語的語言藝術》，第一章第二節：〈語言表意的二維結構及其與美感經驗的聯繫〉。臺大中研所博士論文，民國八十年。

異存在。在總序中，「魏太子」所強調的，是鄴下生活的「朝遊夕宴，究歡愉之極」；是對「天下良辰、美景、賞心、樂事」四者兼並，且與「昆弟、友朋、二三諸彥共盡之矣」的珍惜與追懷。也因此，我們在緊接於總序之後的〈擬魏太子〉一詩中，所看到的，便是「莫言相遇易，此歡信可珍」之情的極意鋪陳：

百川赴巨海，衆星環北辰。照灼爛霄漢，遙裔起長津。  
 天地縱橫潰，家王拯生民。區宇既蕩滌，羣英必來臻。  
 忝此欽賢性，繇來常懷仁。況值衆君子，傾心隆日新。  
 論物靡浮說，析理實敷陳。羅縷豈闕辭，窈窕究天人。  
 澄觴滿金盞，連榻設華茵。急絃動飛聽，清歌拂梁塵。  
 莫言相遇易，此歡信可珍。

然而，其後的各條小序，則不再強調鄴下歡會，而是將重點轉移至對個人性格特質（如「自傷情多」、「有箕穎之心事」、「卓犖偏人」）、身世際遇（如「家本秦川貴公子，遭亂流寓」、「汝穎之士，流離世故」），和爲文風格（如「述喪亂事多」、「文最有氣，所得頗經奇」）的評介之上。於是，說王粲，則「家本秦川貴公子，遭亂流寓，自傷情多」；言陳琳，則「袁本初書記之士，故述喪亂事多」。是以，〈擬魏太子〉一詩之後，擬王、陳等七人之作的諸詩中，所呈現的，遂不再僅止於對歡會的正面強調，而是從濃厚的身世之感說起，進以申言其對鄴下恩榮的感激之情：

• 幽厲昔崩亂，桓靈今板蕩。伊洛既燎煙，函嶠沒無像。  
 整裝辭秦川，秣馬赴楚壤。沮漳自可美，客心非外獎。  
 常歎詩人言，式微何由往。上宰奉皇靈，侯伯咸宗長。  
 雲騎亂漢南，紀郢皆掃盪。排霧屬聖明，披雲對清朗。  
 慶泰欲重疊，公子特先賞。不謂息肩願，一旦值明兩。  
 並載遊鄴京，方舟汎河廣。綢繆清讌娛，寂寥樛棟響。

既作長夜飲，豈顧乘日養。（〈擬王粲〉）

- 皇漢逢迍邐，天下遭氛慝。董氏淪關西，袁家擁河北。
- 單民易周章，窘身就羈勒。豈意事乖己，永戀懷故國。
- 相公實勤王，信能定蝥賊。復睹東都輝，重見漢朝則。
- 餘生幸已多，矧迺值明德。愛客不告疲，飲譙遺景刻。
- 夜聽極星爛，朝遊窮曛黑。哀哇動梁埃，急觴盪幽默。
- 且盡一日娛，莫知古來惑。（〈擬陳琳〉）

也因此，即使是擬「不及世事，但美遨遊」的平原侯植詩，也因為其人的「頗有憂生之嗟」，遂於大篇幅的宴遊鋪敘之後，以「願以黃髮期，養生念將老」之語作結：

- 朝遊登鳳閣，日暮集華沼。傾柯引弱枝，攀條摘蕙草。
- 徙倚窮騁望，目極盡所討。西顧太行山，北眺邯鄲道。
- 平衢修且直，白楊信裊裊。副君命飲宴，歡娛寫懷抱。
- 良遊匪晝夜，豈云晚與早。衆賓悉精妙，清辭灑蘭藻。
- 哀音下迴鶻，餘哇徹清昊。中山不知醉，飲德方覺飽。
- 願以黃髮期，養生念將老。（〈擬平原侯植〉）

可見，前有小序的七子之作，其實是綜合了總序、小序二者的內涵成篇，於是，也才能在共同的主題下，呈現分殊的特色。

如此的結構及表現方式，所體現者，實為一兼具「疊景效果」和「覆現形式」的美感結構。它以類似將空間圖形毗連並置的方式，將各擬詩依序排列；卻又透過類同之意象、共通之主題的反覆出現，營造出「似曾相識」的共時感<sup>③〇</sup>——也就是說，若分別觀之，其每一擬詩皆為一獨立之個

<sup>③〇</sup> 此處所提出的「空間形式」、「疊景效果」、「覆現形式」等觀念，係參考自陳長房：〈空間形式、作品詮釋與當代文評〉，收入《中外文學》十五卷一期，臺北：民國七十五年六月，頁八〇～一二五。及秦林芳編譯，約瑟夫·弗蘭克等著《現代小說中的空間形式》，北京：北大出版社，一九九一年。

體，詩作的情意內涵、章法結構，在在完整自足地構顯出一個既身在歡會之中、又復各有身世懷抱的人物形象。整體觀之，這些原本語意自足、細節完整的有機體，卻又在彼此的迴映參照下，共同烘染出一個交融貫通、相互關涉的羣體生活情態。其中，各組構元素間相互指涉、制約與補充的動態關係，又可析分為以下幾個層面：

1. 「總序」與「小序」。
2. 〈擬魏太子詩〉與擬其餘諸子詩。
3. 「序」與「詩」。
4. 兼涵以上三者的整組作品。

總序是「魏太子」自敘其因「感往增愴」，遂「撰文懷人」之原委，筆觸是抒情的、感性的（它的行文遣詞，似與前引的〈與吳質書〉聲氣相通）；小序乃為對集中諸子的評介，文字是簡潔的、理性的（其評述似又可在《典論·論文》的文字中，見其端倪）。故從表面上看，兩者的性質，並不相侔。然而，小序評介之言的文字背後，其實正隱含了魏太子對諸子深切的了解、同情與賞遇，它們的本源，正是總序所提到的、摒除了「雄猜多忌」的政治陰影之後的「晤言之適」。準此，則小序乃是從另一個角度，為總序所做的補充和發揮。然而，分殊的衆小序，其每一則實都指涉著一個來自不同地域，且性格、身世、文風各異的實存人物，這些人既組構成魏太子所稱言的「昆弟、友朋、二三諸彥」，亦同為其所「懷」之「人」，那麼，他們的存在和生命樣態，豈不正是魏太子「撰文懷人」的根源？如是，則總序所有文字的撰寫，亦皆緣此而發了。由此看來，總序和小序之間，實則存在著相因相依、互映互攝的互動關係；這樣的關係，同樣也存在於〈擬魏太子詩〉和擬諸子詩之間。

〈擬鄴中〉諸作，以〈擬魏太子〉居首，其後次以擬王粲、陳琳、徐幹、劉楨、應瑒、阮瑀和平原侯植七人之作。據前面引錄的〈擬魏太子〉



詩，我們可以很清楚的看出該詩抒寫的三個層次：一、首先以「百川赴巨海，衆星環北辰。照灼爛霄漢，遙裔起長津」之語，營塑出一個既具新興氣象，又能兼容並蓄、招賢納士的環境氛圍；二、以「忝此欽賢性，繇來常懷仁」點明一己的主上身分和待士態度，並由「區宇既蕩滌，羣英必來臻」、「況值衆君子，傾心隆日新」的陳述，表明羣英薈萃、賓主相投的生活基調；三、透過「論物靡浮說，析理實敷陳。羅縷豈闕辭，窈窕究天人。澄觴滿金彝，連榻設華茵。急絃動飛聽，清歌拂梁塵」的具體描繪，生動的表現出鄴下清談、宴樂的進行情態。因而，方得出「莫言相遇易，此歡信可珍」的結語。

以這樣的詩作置於其餘的衆擬作之前，有意無意的，便對其後的衆詩作發生了提示、引導的作用。由於鄴下的招賢納衆和「魏太子」的傾心待士，諸子的詩作中遂極其自然地出現許多感激恩榮、深幸託身得所的陳述，如：

- 慶泰欲重壘，公子特先賞。不謂息肩願，一旦值明兩。（〈擬王粲〉）
- 復睹東都輝，重見漢朝則。餘生幸已多，矧迺值明德。（〈擬陳琳〉）
- 末途幸休明，棲集建薄質。（〈擬徐幹〉）
- 矧荷明哲顧，知深覺命輕。（〈擬劉楨〉）
- 傾軀無遺慮，在心良已斂。（〈擬應瑒〉）
- 副君命飲宴，歡娛寫懷抱。（〈擬平原侯植〉）

而大規模的遊宴場面，同樣在諸子詩中得到高度的發揮：

- 並載遊鄴京，方舟汎河廣。綢繆清讌娛，寂寥樛棟響。  
既作長夜飲，豈顧乘日養。（〈擬王粲〉）
- 愛客不告疲，飲讌遺景刻。夜聽極星爛，朝遊窮曠黑。  
哀哇動梁埃，急觴盪幽默。（〈擬陳琳〉）
- 清論事究萬，美話信非一。行觴奏悲歌，永夜繫白日。（〈擬徐幹〉）

- 終歲非一日，傳卮弄清聲。辰事既難諧，歡願如今並。（〈擬劉楨〉）
- 列坐廢華棖，金樽盈清醕。始奏延露曲，繼以闌夕語。  
調笑輒酬答，嘲諢無慚沮。（〈擬應瑒〉）
- 良遊匪晝夜，豈云晚與早。衆賓悉精妙，清辭灑蘭藻。  
哀音下迴鶻，餘哇徹清昊。（〈擬平原侯植〉）

然則，鄴下招賢納衆的環境氛圍，和主上的傾心相待、朝遊夕宴，固然是構成諸子齊集一堂，「調笑輒酬答」、「歡娛寫懷抱」的重要成因；諸子於流離顛沛後的自幸知遇、感激恩榮、對歡愉的遊宴活動全心投入，又何嘗不是構成「莫言相遇易，此歡信可珍」的實質本源？據此，則〈擬魏太子詩〉和擬諸子詩之間的相互映照、彼此互動的關係，遂亦顯而易見了。

再從另一層面來看，鄴下游宴、賓主歡會，固然是由〈擬鄴中〉諸詩作共同映射、烘染出的情境；但不宜忽略的是，在每一首詩作之前，都還另有其序文在焉。如前所述，總序強調的是鄴下生活的「歡愉之至」，各「小序」則為對諸子性格、身世、文風的評介；因此，「魏太子」親自操觚與諸子唱和，實可視為對總序「古來此娛，書籍未見」之說的具體驗證；而所有「述恩榮、敘酣宴」的描繪，亦皆可謂以更生動的形式，將序文的意旨予以多方面的展示。

此外，還值得注意的是，縱使這些歡會遊宴的描述構成了詩作的重要內容，卻並不能涵蓋全部。前面已經提到：擬諸子之作，幾乎一開始都是以相當的篇幅自敘其身世。除前引之王粲、陳琳之作外，另如：

- 伊昔家臨淄，提携弄齊瑟。置酒飲膠東，淹留憩高密。  
此歡謂可終，外物始難畢。搖盪箕穎情，窮年迫憂慄。（〈擬徐幹〉）
- 嗷嗷雲中雁，舉翮自委羽。求涼弱水湄，違寒長沙渚。  
顧我梁川時，緩步集穎許。一旦逢世難，淪薄恆羈旅。（〈擬應瑒〉）
- 貧居晏里閭，少小長東平。河兗當衝要，淪飄薄許京。（〈擬劉楨〉）

·河洲多沙鹿，風悲黃雲起。金羈相馳逐，聯翩何窮已。（〈擬阮瑀〉）這些敘述，分明背離了由「總序」和「魏太子」詩所構設出的歡會情境，而指涉出另一個流離喪亂的時空場景。但也就因為這一背景的提供，才使得「餘生幸已多，矧酒值明德」一類的感激情懷，成為自然而且必然。不僅於此，它們的結尾處，還呈現相當的歧異性。縱然王、陳諸人皆肯定歡會的可貴，但「有箕穎之心事，故世事多素辭」的徐幹，雖亦「仍遊椒蘭室」、「行觴奏悲歌」，最後仍不免興發「華屋非蓬居，時髦豈余匹。中飲顧昔心，悵焉若有失」的惆悵之情；「不及世事，但美遨遊」的曹植，亦因「頗有憂生之嗟」，而結以「願以黃髮期，養生念將老」之語。所以如此，正是緣於各詩之前的「小序」之故。緣此，則〈擬鄴中詩〉的寫作，其實同時受到總序和小序的啓導、引發，亦為不言自明。

因此，雖然從表面上看，整組的擬作中，「詩」是主體，「序」是陪襯。但實際上，由詩作所呈顯的內容、所構設的情境，卻無一不受到序文的規範與制約。不過，話說回來，「魏太子」所以會「感往增愴」，撰文為序，難道不是因為目睹了自己，以及諸子們過去所寫的、現在被收入《鄴中集》的諸詩作的緣故嗎？可見，唯其因為有詩作的存在，序文才得以有存在的依據；詩作和序文所使用的語言、所體現的形式容或不同，但無論在內容、文詞、情境各方面，都產生了極其密切的「對話關係」。二者之間，既相互制約，也彼此補充。是以，分別觀之，不論是「總序——小序」、「擬魏太子詩——擬七子詩」、「全部的序文——全部的詩作」之間，他們都各是以對方為「文本」的創作，但也各自都成為對方創作的「文本」<sup>⑩</sup>。

<sup>⑩</sup> 此節所引論的「對話性」及「互為文本」之說，乃分別參考馬耀民〈作者、正文、讀者——巴赫汀的對話論〉，及于治中〈正文、性別、意識形態——克麗絲特娃的解析符號學〉二文而來。該二文皆收入呂正惠主編之《文學的後設思考》，臺北：正中書局，民國八十年，頁五〇～七七、二〇六～二二三。

而當這所有元素集結為一作品整體時，自能彼此迴還映照，成就結構的統一和完整。

作品本身結構的統一和完整性既如上述，那麼，讀者對此結構感受所得的美感經驗又如何呢？誠如約瑟夫·弗蘭克（Joseph Frank）在〈現代小說中的空間形式〉一文所指出的：作品空間中的指涉和相互指涉的部分，「必須和讀者產生某種關係，必須能讓讀者掌握全局，了解全文形成之結構……（這一切），均得之於瞬間迴映式之領悟」<sup>②</sup>。換言之，讀者如何參與、掌握作品的結構，從而達致「迴映式之領悟」，遂成為其獲得美感經驗的重要過程。關於這一點，尚須藉助語言的線性結構特色，和閱讀之時間歷程中的被動綜合活動，予以說明。

基本上，語言是一套藉由垂直的「聯想軸」，和水平的「詞序軸」所組構成的符號系統，前者構成個別詞語的多義性，可促發讀者多方面的聯想；後者，則由語法關係將各類詞語組合起來，以呈示各類意象的性質、狀態及其間之動變、因果等關係。相對於聯想活動的即時性與曖昧性，「詞序」則是以一序列的、具有時間歷程的結構方式，使個別詞語的意義，在相互的補充和限制之中，完成其表意的功能。羅曼·殷格頓即曾就閱讀書面作品的角度著眼，對此一現象做了如下的描述：

在讀一個句子時，我們理解了起首的詞，刺激我們展開一個句子的生活動，……一旦我們開始隨著思考過程的推移（句子跟隨著它），我們就把它作為一個孤立的整體，個別的語詞意義就被自動接收到句子中去，它們作為它的成分，沒有得到孤立的界定。……句子意義適應在它之前的句子意義並完成自己的意義，但又不限於前面的句子。即將來臨的句子的意義，也能確定我們剛剛讀過的句

<sup>②</sup> 同注<sup>①</sup>。又，關於此段文字之中譯，陳文中之引文與秦芳林編譯之譯文略有出入，此處係以陳長房之引文為據。

子的意義，並且可以補充它、修飾它<sup>③</sup>。

因此，一般所謂的「閱讀」，其實是發生在一時間流程中的活動——也就是由讀者在線性的文字之流中，通過連續的回憶與預期，去捕捉其語言中的意義，從而建構其欲呈顯之形象。由於書面作品中的每一部分，往往都具有相互制約、彼此補充的作用，故而每個個別的形象（或意象）都會與先前的形象發生關聯，甚且相互影響。如此，遂使篇章與讀者的關係，並非一種介乎對象與觀察者之間的主客關係；而是讀者以一「游動」的觀點在篇章「之內」行進，並隨時不斷的調整、重塑其由文字之流中所捕捉到的種種形象<sup>④</sup>。

至此，亦可進而申言讀者對〈擬鄴中并序〉此一結構感受所得之美感經驗的問題。

前面提到，美感經驗是一系列的感性活動，它緣於語言中可感性質的刺激，在連串的感性感受、反應和判斷後，終於主客融合，獲致美的「感象」。由於語言的「線性」特質使然，絕大多數的作品，都是以「時間序列」為其結構組織的準則，在一「歷時性」的起承轉合中，次第井然地在讀者心中營造出連串的「刺激——預期——修正——融合」等感應活動，以觸導其美感經驗的萌生。然而，〈擬鄴中并序〉藉由總序提綱，繼由擬詩與各小序錯綜成篇的結構方式，卻打破傳統「歷時性」的線性書寫與閱讀流程，轉而經營出一特具「共時性」的空間場景，並導發出與一般作品殊異的美感經驗。箇中緣由，仍須就其特殊的結構方式說起。

首先，由於〈擬鄴中〉是由〈擬魏太子詩〉和擬王粲等七子詩所共同組構而成，其每一擬詩本身，皆為一獨立個體，故分別觀之，各詩不僅在

<sup>③</sup> 引自羅曼·殷格頓：《對文學的藝術作品的認識》，陳燕谷、曉未譯，北京：中國文聯出版公司，一九八八年。

<sup>④</sup> 說參烏夫崗·衣沙爾：〈閱讀過程中的被動綜合〉。

內容、形式上皆完整自足，且各自體現一身世有別、襟抱互異的人物形象。由於彼此不相從屬，這些人物形象在各自獨立散置的境況下，自然不具有前後相續的歷時（線性）關係，而只能以空間排列的方式呈現。

其次，這八首詩所體現的人物形象所以會呈現獨立散置的情形，乃由於「小序」對七子人格特質的強調，以及詩作中大量鋪陳了個人迥異的身世懷抱之故。但是，這些看似分殊散置的個體，卻因同處於鄴下的歡會之中，而產生交集會合的「異中之同」。於是，從強調「朝遊夕宴，究歡娛之極」的總序開始，不管是〈擬魏太子詩〉所力陳的「莫言相遇易，此歡信可珍」也好，抑是緊接於各述身世之後的、擬諸子詩中所有遊宴歡會的描繪也好，在在因相同情境的再三渲染、類似感懷的反覆強調，於一片衆聲喧嘩之中，締造出一「似曾相識」的「共時感」。因此，如果說擬七子詩前的小序和各詩開始時的自述身世，是促使各詩作獨立散置的「離心」力量，那麼，這一份由「今日良宴會」而彼此激盪出的同歡共樂，就是牽引、凝聚它們的「向心」力量。相對於「離心力」將讀者的注意力導向每一生命個體的殊異情質，及其所「曾經」經歷的過往時空；「向心力」則隨時邀請讀者回到魏文與諸子同遊共宴的「現時」，並欣賞那君臣相得、賓主交歡的羣體生活情態。

然而，微妙的是：諸子每人所背負的「過去」，儘管看似各懷苦辛，不相干涉，但它們卻又因同樣發生於漢末喪亂的廣大時空場景之中，而具有一定的內在聯繫；甚至於，正是由於各人流離動盪之經歷的相融交織，始得為歡會之外的、整個時代環境的氛圍，做出羣體的見證。這一來，另一若斷實續的「向心」力量，豈不又在「離心」的同時，悄然凝聚？此外，鄴下的同遊共宴，雖然為與會者提供了羣聚同歡的齊一情態，但迥異的人格、分殊的情性、君臣賓主不同的身分地位，一再暗示著今日良宴會的「同中之異」。如此，本來「向心」的當下，不也一樣有「離心」的力

量作用其間嗎？

於是，當讀者以空間透視之法，逡巡於該作品各意象與文本相互指涉的網絡之間時，曾經與現時、羣體與個人、流離喪亂與酣宴恩榮、外在時代環境與鄴下風月池苑，就在既對立、又統一，既離散、又凝聚的情況下，彼此互映互攝，產生連串「離心——向心」的辯證交融；不唯激盪出美感的張力，亦成就統一而完整之感象。而讀者的心靈，便在此「迴映式」的交融感會中，獲致與一般「線性式」閱讀大相逕庭的美感經驗。

準此，藉由序文與詩作結合成篇的〈擬鄴中并序〉，實以羣聚同歡的鄴下之會為軸心，再向外依次輻射出魏文及七子不同的身世懷抱。其間，軸心所凝聚的，是朝遊夕宴、鄴宮當下的羣體生活情態，輻射出去的，則是各人襟抱互異、際遇分殊的過往滄桑。但是，就在詩與序、總序與小序、擬魏太子詩和擬七子詩間相互的迴映參照下，激發出種種「離心——向心」力量的辯證交融，也建立起彼此內在的聯繫。於是，各詩作總是一面向外輻射，一面又如蛛網般的互牽互連。最後，不但都可以巧妙的回歸至良宴之會的軸心，並且共同鋪織、映射出整體的時代氛圍；如此，由個人情懷以至於整個的時代精神——「建安風骨」，便在這樣一種獨特的「空間形式」之中，得到具體而微的呈現。就此看來，此組作品的結構方式，幾乎已經跳脫出傳統「組詩」的寫作模式，而近乎於「小說」了。這些，正可說是此一作品在美感結構上的匠心所在。

### 三、從讀者到作者——由〈擬鄴中并序〉看「擬作」

#### 活動所關涉的美學問題

在討論〈擬鄴中并序〉的美感結構時，我們已就作品結構的本身，及其所以觸發讀者美感經驗的過程問題，多所論述。然而，任何作品的產生，皆必出自於作者之創作，〈擬鄴中〉既為擬《鄴中集》之作，則靈運

在創作之初，必然先須具備《鄴中集》的讀者身分，進而始能成為〈擬鄴中〉的作者。這樣的身分轉換，實則亦為構成〈擬鄴中并序〉之美學特質的重要內容。是以，這一節所討論的，乃是由身為「讀者」，到身為「作者」的創作主體，在「擬作」活動中所關涉的美學問題。主要論點包括：

1. 閱讀活動中的「具體化」。
2. 創作活動中的「神入」和「賦形」。
3. 從讀者到作者——「即境即真」的「創造性」轉化。

至於一般性的創作、批評論題（如「神思」、「知音」等），則因已多有專文探析，此處遂不再多論。

#### （一）閱讀活動中的「具體化」

承前所述，〈擬鄴中并序〉所以能體現完整統一的美感結構，並使讀者獲致相當的美感經驗，其主要因素，固在於其結構之各元素間具備互映互攝的關係，不僅能體現每一個體生命的圓滿自足，亦且共同映射出整體的時代情境。但事實上，所有美感的體驗，實與讀者在閱讀時能否將其恰切地「具體化」有關——也就是說，作品是待人閱讀的，且其中充滿了可待填補的語意間隙，文中所有的質素，若未經讀者「意向性」的心理活動來配合完成，均只停留在潛能的狀態。而所謂「意向性」的心理活動，乃意謂個人在作品之語言媒材的導引下，以一己既有的經驗為基礎，帶著預期心理去捕捉文字之流中的每一點滴，從而補苴緝合，在心靈中凝塑出諸般形象，並詮釋其意義。然則，一己的既有經驗，並非僵化凝滯的刻板視域，而是會在閱讀時間的流轉中，隨著所捕捉到的文字點滴而不斷的修正、調整的游動視域；它的每一度調整，都可說是對作品的一種重新了解，此一了解隨之進入讀者的經驗領域，構成新的經驗內容，也產生新的預期。因此，形象的具體化，勢必同時涵括與篇章文字呈互動關係的理解詮釋過程。由於閱讀者的個人經驗殊異，對同一作品的「具體化」，自不



免有其差異性；且隨著所處時空的改變和經驗形式的調整，卽或是同一作品，被同一讀者反覆閱讀時，其每一度的閱讀經驗，也有所出入。但也正因爲這樣的差異性，方突顯出：原來，對於每一不同讀者，以及同一讀者在不同時空中的「閱讀」來說，該活動都是經驗獨特的探索和冒險；最後在讀者心靈中被具體化完成的種種形象世界，也就並不完全是作品中的世界本身，「而是一如每個人心靈所保有、經過變形的世界」。其間各階段的轉折，可以下圖表示：

1. 作者敘述的文本。
- ↓
2. 作者展現的想像世界。
- ↓
3. 讀者「具體化」後的想像世界。
- ↓
4. 讀者的敘述或詮解。

準此，則在閱讀活動之中，讀者之「讀」，其實也可說是原作者之「寫」的一個「近似的再演」，也就是另一種新的創造。因爲，「讀者的經驗不可能真正與作者的經驗完全一致，然而這兩者必然是類似的」<sup>95</sup>。而這也就如杜威（John Dewey）所說的：

要感知某物，觀看者必須「創造」自己的經驗。而他的創造又必須包含一些可以與原製造人所經歷者相比擬的關係。兩者絕不會完全相同。但不論在感知者或藝術家之創造之中，他們對作品全體元素的安排，雖然不是在細節上，至少在形式上，是同於作品之創作者有意識地經驗過的組織歷程。沒有再創造的活動，對象便不會作爲藝術品地被感知<sup>96</sup>。

正因爲閱讀活動奠基於讀者心靈與篇章文字的相繫相連、互攝互入，

<sup>95</sup> 參見劉若愚：〈中西文學理論綜合初探〉，收入《現象學與文學批評》，頁一四五。

<sup>96</sup> 轉引自〈閱讀過程中的被動綜合〉，《現象學與文學批評》頁九五。

所以從一方面來說，作品的存在實繫於讀者對所讀文字的具體化過程，文學篇章之意義，只有在閱讀主體的身上，才得以實現；但另一方面，在構成意義的同時，讀者本身也被構成，由作品敞顯出的經驗世界，也同樣豐富了讀者的心靈領域。隨著閱讀過程的開展，讀者不斷建構、詮解作品中的潛在元素，且將之與自己原有的經驗加以同化，使其成為自己的一部分，因而，也對「自我」及所處之環境產生新一層的認識。其中，尤以詩歌作品為然。馬克斯·謝勒（Max scheler）即指出：

藉著新的表達形式的創造，詩人衝破了那以陳腐語言囿限吾人經驗的流行經驗網絡；他讓我們有生以來第一次在我們自己的經驗中「看到」可能符應於這些嶄新而豐富之表達形式的東西，實際上他們就這樣「擴展」了我們「可能」有的自我省察的眼界。他們為心靈的王國開疆拓土，正好像在心的國度裏發現新大陸一樣。在我們對經驗之流的攝受中開渠引溝的正是他們，他們破天荒地讓我們了解到我們正在經驗什麼。那的確是一切真藝術的使命所在：不是要重視那早已「被給予」的，也不是要創造純主觀幻想的玩意。而是要往外在世界「及」靈魂的整體推進，去發現並傳播存在於其中、卻一直為習慣及陳規所遮蔽了的客觀實存<sup>37</sup>。

正是如此，作品意義的構成，不僅蘊涵一出自互相作用的篇章觀點的整體創造，而且通過這整體，使讀者能夠呈顯自己，並由此發現一個向來未曾意識到的世界<sup>38</sup>。這樣的觀點，對於了解詩歌的擬作問題，無疑是相當具有啟發性的。

由於擬詩的作者，必然先曾為原詩的讀者，因而他的擬作，無非就是其閱讀過程中對原作者之「寫」的「近似的再演」的文字化。此一原本僅

<sup>37</sup> 引自馬克斯·謝勒：《情感現象學》，陳仁華譯，臺北：遠流出版公司，一九九一年，頁三三六。

<sup>38</sup> 說參烏夫崗·衣沙爾：〈閱讀過程中的被動綜合〉。

作用於心靈世界中的「近似的再演」，所以會落實為具體的文字表現，必然是它的呈現——不管是內涵方面，抑是形式方面，對於欲擬作的讀者而言，具備了可以感同身受、互攝互入，乃至於可以取而代之的強烈感染性<sup>③⑨</sup>。就〈擬鄴中并序〉的寫作來說，它的寫作年代雖未可確考<sup>④⑩</sup>，而謝客亦並未留下其他關於《鄴中集》讀後感懷的詩文，但綜觀其一生際遇，及其他的詩文作品，其在心境、情懷上與魏文及鄴中諸子互映互照、相惜相契之處，則多有可見。首先，就其身世而言，靈運為陳郡謝氏之嫡裔，謝氏雖為東晉新興士族，但由於淝水之戰所建立的功勳，使他們不僅在政壇上仕途通達，簪纓相繼，在文壇上、社會上，亦皆具有「凌忽一代」之崇高地位。然而此一顯貴地位，卻無可避免於易代之後，遭致考驗，也因而造成其心態的失衡。這就如張溥在〈謝康樂集題辭〉中所言：

宋公受命，客兒稱臣。夫謝氏在晉，世居公爵，凌忽一代，無其等匹。何知下邳，徒步迺作天子，客兒比肩等夷，低頭執版，形跡外就，中情實乖<sup>④①</sup>。

另如《宋書》本傳中亦有數處記載，可供參照：

- 靈運少好學，博覽羣書，文章之美，江左莫逮。……靈運為性褊激，多愆禮度，朝廷唯以文義處之，不以任實相許。自謂才能宜參

<sup>③⑨</sup> 杜夫潤在《美感經驗之現象學》中曾指出：「通過注意之歷程，觀者發現他自己投身其中的美感對象世界也是『他的』世界；……他安住在這世界之中。他領悟到作者所流露的感染性，因為他自己『就是』這感染性，一如藝術家就是他自己的作品。」引自〈閱讀過程中的被動綜合〉，《現象學與文學作品》頁一一四。

<sup>④⑩</sup> 如何焯以為此組詩作「當是與廬陵周旋時所擬」（何義門、孫義峰：《評注昭明文選》，上海：上海掃葉山房石印本，卷七，頁三六b）。顧紹柏《謝靈運詩校注》附錄二〈謝靈運事跡及作品繫年〉，在元嘉四年下謂擬詩「蓋亦作於是年或去年」，編在〈廬陵王墓下作〉之後（鄭州：中州古籍出版社，一九八七年，頁四三九）。而鄧仕樑〈論謝靈運擬魏太子鄴中集詩〉則謂其「也不能排除作於早歲摹擬用功於五言詩的可能性」。

<sup>④①</sup> 收入黃節：《謝康樂詩注》，頁五。

權要，既不見知，常懷憤憤。廬陵王義真少好文籍，與靈運情款異常。

- (太祖) 令靈運撰《晉書》，粗立條流，不見任遇。靈運意不平，多稱疾不朝。……既以疾歸，遊娛宴集，以夜續晝，復為御史中丞傅隆所奏，坐以免官。是歲元嘉五年，靈運與族弟惠連、東海何長瑜、潁川荀雍、太山羊璿之以文章賞會，共為山澤之遊，時人謂之「四友」。
- 靈運嘗自始寧至會稽，造方明，過視惠連，大相知賞。時長瑜教惠連讀書，亦在郡內。靈運又以為絕倫，謂方明曰：「阿連才悟如此，而尊作常兒遇之！何長瑜當今仲宣，而飴以下客之食！尊既不能禮賢，宜以長瑜還靈運。」靈運載之而去。

在這裏，我們不難發現靈運在心態上的幾種特點：從一方面看，由於易代之故，「朝廷唯以文義處之，不以任實相許」、「既不見知，常懷憤憤」、「唯廬陵王義真少好文籍，與靈運情款異常」，這和鄴下諸子徒有慷慨豪情，卻不得志於廟堂，僅能以「文學」、「庶子」、「記室」等職侍於公子侯王之側，似乎若相彷彿；但另一方面，他以世族之後，又復博學多才，心理上的自矜自重，本所難免。因此，與友人相交遇時，亦自然習以主上之位自居，不僅主導交遊活動（「遊娛宴集，以夜續晝」、「以文章賞會」），亦主動表達對有才者的賞愛之情（「阿連才悟如此」、「何長瑜當今仲宣」）。這一點，和建安時的魏文，則不乏聲氣相通之處。只是，日常生活中，能夠真正讓他以主上身分宴享賓客，並以詩文與友朋相酬酢的機會，畢竟不多，因此在詩作中，遂不時流露出良辰難再、知己難遇的落寞孤寂之情：

- 郢既歿，匠寢斤，覽古籍，信伊人，永言知己感良辰。（〈鞠歌行〉）
- 將窮山海跡，永絕賞心晤。（〈永初三年七月十六日之郡初發郡〉）

- 不惜去人遠，長懷莫與同。（〈酬從弟惠連〉）
- 惜無同懷客，共登青雲梯。（〈登石門最高頂〉）
- 含情尚勞愛，如何離賞心。（〈晚出西射堂〉）

也因此，當靈運看到魏文〈與吳質書〉的「閒者歷覽諸子之文，對之拭淚，既痛逝者，行自念也」的敘述時，所感受者，除了「魏文當時」的傷逝之痛，何嘗沒有「自己現今」的傷逝情懷？對於鄴下諸子的公譙、贈答諸作的體會，又豈能不以一己曾經擁有的輝煌過去，與之映照？故而，鄴下詩作中良辰、美景、賞心、樂事四者兼並的歡會，與諸子凋零後，魏文「感往增愴」的傷懷，皆所以促使其在「自己的經驗中『看到』可能符應於這些嶄新而豐富之表達形式的東西」，同時也就這樣「擴展」了其自身「『可能』有的自我省察的眼界」——這也就是說，由於際遇上的若合符契，《鄴中集》似乎使靈運在其中看到了「自我」的若干面向。對於其集中所呈顯的、與一己經驗類似的部分（如有才而不見任遇、及四友間的遊宴文會等），固然心有戚戚，感觸良深；對於與自己現實經驗有所出入、並深以為憾者（如其主不文、雄猜多忌），也因心嚮往之，而產生欲置身於彼一時代，並進行「近似的再演」的意念。如此，均足以構成「擬作」——以類似原作的方式，將彼一時空的經驗形式具體化的動機。

著眼於此，則靈運擬作總序中的「歲月如流，零落將盡，撰文懷人，感往增愴」，便不僅是「魏文」的撰輯動機而已，它甚且還寄寓了靈運擬作的動機；其所「懷」之「人」，不唯是鄴下諸子，亦且是與其「以文章賞會，共為山澤之遊」的親交友朋。再者，由於宋公的「何知下邳，徒步迺作天子」，則靈運對於梁王、漢武「其主不文」、「雄猜多忌」的批評，又豈能沒有「借古諷今」的寓意？方虛谷曾謂：

序云：「其主不文」，又曰：「雄猜多忌。」使宋武帝、文帝見之，皆必切齒。蓋「不文」，明譏劉裕；「多忌」，亦誅徐傅、謝

檀者之所諱也。靈運坐誅，此序亦買禍之一端也<sup>⑫</sup>。

此當非虛論。

職是，則靈運對《鄴中集》的「閱讀」和「擬作」不必發生於同時，且閱讀的次數及與其相關際遇之發生前後的次序，亦無須拘執。甚至於，我們還相信他在《鄴中集》之外，必然也同時涉獵了建安文人其他的詩文傳記。但無論如何，只要閱讀行為一旦發生，作品中的經驗元素便自然進入讀者心靈，構成其心靈經驗的一部分。所謂「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」（《文心雕龍·神思》），這些經驗，可以和過往的、曾經擁有的經驗參照比對、交融互滲；亦可以在其後相關經驗發生之時，作為理解詮釋之依據。故此，伴隨閱讀活動而來的「具體化」活動，不唯具備「再創造」的特質，實則亦與人生經驗的建構與詮解，並無二致。以此為基礎，也才有下一步的實際創作活動。

## （二）創作活動中的「神入」和「賦形」

就擬作者的創作來說，它與一般創作活動最大的不同之處，即在多以一既有的「文本」為寫作準則；其命意造句，亦多符應於該文本的體格風貌，不宜踰越。由於該文本乃出自於特定作者的創作，因此對擬作者而言，先透過作品及相關資料去觀察、思考、體驗，並認同原作者的情意感受，再回到擬作者的立場，設身處地、感同身受地以他的口吻發言、用類於原作的文字語言撰結成篇，就成為其所必經的兩個階段。前者，可謂之「神入」；後者，則謂之「賦形」。這與小說家創造小說角色的情形，頗有幾分類似。而米赫依·巴汀赫（Mikhail Bakhtin）在〈美學活動中的作者與角色〉一文中所提出的觀點，正可供參照：

美學活動的第一步是神入（empathy），我必須感知、體會，甚至

<sup>⑫</sup> 見黃節：《謝康樂詩注》所引，頁一六三。

體驗他所感知的，我必經居進他的位置，甚至與他認同。……但這種完全的合併就是美學活動的最終目的嗎？……完全不是！真正的美學活動還未開始。……美學活動的開始，在於我們回到自己，回到他以外的位置，並賦予神入的經驗內容一種形式，並把它提升到完整的狀態<sup>43</sup>。

根據巴赫汀的說法，作者與角色構成文學創作活動主體和客體的關係，作者觀看、思考及再現角色，類似日常生活中人們觀看、思考及再現他人。由於每個人在世界上所居位置的「唯一性」，所以當他作為「看者」時，往往能獲得唯一的視域，以補充「被看者」所不能看到的視域（如臉孔和背部，以及主體生命的消失、死亡）。然而，由於「我」在世界上佔有獨一無二的位置，所以只有「我」才可透過「我」的活動，對於外在世界的事物作出回應；這種「我」與「他」的關係，是以建構的方式，使「我」的活動賦予「我——他」關係某種形式。這獨一無二的位置，也必須是外在於「他者」——「我」與「他」的合併，使「我」看到「他」所看的視域，當「我」回到外在的位置，「我」才可進一步看到「他」所不能看<sup>44</sup>。

落實到擬作的閱讀和創作問題時，可以發現：前述作為「具體化」的閱讀活動，其實也類似一「我」與「他」的合併活動；此一活動，使讀者居進作者的位置、看到他所看到的視域、體驗到他所感知的種種，同時，也使「我」與「他」的個別經驗，在連串的具體化作用中，產生「視域」

<sup>43</sup> 轉引自馬耀民：〈作者、正文、讀者——巴赫汀的《對話論》〉，《文學的後設思考》頁五八。

<sup>44</sup> 說參〈作者、正文、讀者——巴赫汀的《對話論》〉，及茨維坦·托鐸洛夫：〈人與人際關係〉，收入《批評的批評》，王東亮、王晨陽譯，臺北：桂冠圖書公司，一九九〇年，頁七七～九九。

的「交融」<sup>④5</sup>。於是，即或原本是「他」的視域、「他」的經驗，也因「我」的進入和詮釋，彼此交融互滲，成爲另一種新的經驗內容。前述靈運對於〈與吳質書〉及建安公謙、贈答諸作的閱讀過程，正可作如是觀。

不過，對於擬作者的創作來說，我、他的合併、視域的交流，充其量只是「神入」活動的基礎——因爲新的經驗內容一旦具體成形，隨即進入主體的意識層中，成爲「記憶」的一部分——以此爲基礎，當擬作者回到現實的時空、回到自己的位置後，尚須不斷通過「記憶」和「想像」的運作，方能於內在心境中召喚、再現，乃至於重組這些經驗內容，如此，才算是真正開始了「神入」的活動。而當其試圖以具體的語言文字，賦予它一種特定的形式時，也就過渡到「賦形」的階段了<sup>④6</sup>。

然而，「經驗」實繫屬於主體本身，而且個人經驗只能自己領略，難以具體言傳。究竟應藉由怎樣的「賦形」，才能曲盡其妙呢？高友工先生曾指出：

「經驗」本身雖然難以言傳，但是圍繞經驗者的外在現象倒是可以忠實地描寫敘述爲人領受。因此如使他人置身於同樣的境況之中，也許同樣的材料可以產生同樣的刺激和感應。這也是「創造經驗」能產生「美感」的「再經驗」的理論根據<sup>④7</sup>。

④5 浦萊（G. Poulet）也曾有一段話論及於此，他說：「我所思維的東西，都是『我的』精神世界的一部分。可是，我這時候卻在思維一種顯然屬於另一個精神世界的思想；這思想在我心內被思維著，恍惚我並不存在。這種想法，越想越覺得不可思議。因爲任何思想都一定有一個主體去思維它；這種既是外在於我、卻又內在於我的『思想』，也一定在我之內有一個外在於我的『主體』。……每當我閱讀的時候，都會說出一個『我』，但我所說出的這個『我』，卻不是我自己。」引自《現象學與文學批評》頁一一〇。

④6 有關「記憶」、「想像」與「創作過程」的關係，係參考高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉。

④7 同前注。



據此而論，則「原作」所給予讀者的美感經驗固然難以言傳，但其命意造境、篇章結構、修辭遣句等既有之形構現象，卻宛然可辨，典範俱存。而它們，也正是促發讀者美感經驗的根源。因此，爲了體現相類相近的經驗內容，「擬作」在寫作時採取與「原作」近似的篇章結構、套用既有的修辭遣句，似乎成了約定俗成的通則。因爲，這正是「使他人置身於同樣的境況之中」，俾便「同樣的材料可以產生同樣的刺激和感應」的具體做法。而一般的評論者，在討論擬作的相關問題時，也多將關注的焦點放在它是否逼肖原作？其篇章結構、修辭造句和原作相類的程度、情形如何等問題之上。如林師文月論〈陸機的擬古詩〉一文，即分就篇幅、用韻、遣詞設句之法等多方面去論析陸機的〈擬古〉十四首與被擬之古詩間的關係<sup>④8</sup>；鄧仕樑先生〈論謝靈運擬魏太子鄴中集詩〉，亦多列舉建安時之公譙諸作，與〈擬鄴中〉諸詩寫宴飲場面者相對照，以證明該擬作之所本<sup>④9</sup>。的確，鄴下的公譙諸作對宴飲場面的強調，正是〈擬鄴中〉所極力仿擬者。試看王粲、應瑒等人的〈公譙詩〉：

- 昊天降豐澤，百卉挺葳蕤。涼風撤蒸暑，清雲卻炎輝。
- 高會君子堂，並坐蔭華榭。嘉肴充圓方，旨酒盈金彝。
- 管弦發徽音，曲度清且悲。合坐同所樂，但慙杯行遲。
- 常聞詩人語，不醉且無歸。今日不極歡，含情欲待誰？
- 見眷良不翅，守分豈能違。古人有遺言，君子福所綏。
- 願我賢主人，與天享巍巍。克符周公業，奕世不可追。

（王粲·《魏詩》卷二）

- 巍巍主人德，佳會被四方。開館延羣士，置酒於斯堂。

<sup>④8</sup> 見林師文月：〈陸機的擬古詩〉，收入《中古文學論叢》，臺北：大安出版社，民國七十八年，頁一二三～一五八。

<sup>④9</sup> 見注<sup>④8</sup>。

辯論釋鬱結，援筆興文章。穆穆衆君子，好合同歡康。

促坐褰重帷，傳滿騰羽觴。（應瑒·《魏詩》卷二）

這些「旨酒盈金罍」、「好合同歡康」之類的詩語，無疑正是靈運擬詩的重要參照對象。畢竟，遵循原作的體格規範、襲用原作的陳詞套語，本就是擬作寫作時，習以爲常的「遊戲規則」。只是，這樣的「賦形」之道，究竟有何美學特質可言呢？

借用巴赫汀的說法，此類做法，乃是使「別人的言語在別人的言語中」，乍看之下，似乎它是別人既有言詞的再版，但在擬作者有心的組織下，卻「以折射的方式表達了作者的意圖」，而成爲「雙聲的言語」：

這個言語成爲「雙聲的言語」(double-voiced discourse) 它替兩個說話人服務，同時表達兩種意圖：說話者的直接意圖和被折射出來的作者意圖。這個言語中有兩種聲音，兩種意義和感情。而兩種聲音也同時有對話關係，它們彷彿彼此認識……彷彿真正地彼此對話。雙聲言語總是有內在對話<sup>⑤</sup>。

以〈擬鄴中并序〉爲例，前文曾述及：靈運既曾主導交遊文會，具有爲「主」的經歷；又復因朝廷「以文義處之，不以任實相許」，僅能於與廬陵王相處時「情款異常」，故亦兼有爲「賓」的體驗。如是，則不論是以魏文口吻出之的序文，抑是其後的八首擬詩，看似魏文、王粲、陳琳……等人各以自己的言語抒寫懷抱，其實他們所說的話語，皆同時爲自己及靈運兩人服務；故無論是「歲月如流，零落將盡，撰文懷人，感往增愴」也好，「慶泰欲重壘，公子特先賞。不謂息肩顧，一旦值明兩」也好，它們都同時滲透、浸潤著兩種聲音、意義和感情。再者，由於靈運與鄴中諸人畢竟分屬於不同的時空，性情襟抱亦復有別，是以內蘊於同一言語中的

<sup>⑤</sup> 同注<sup>④</sup>，頁六八。

「雙聲」不僅相互「對話」，也在互動中體現語言的內在生命力（即同一語言具多重寓意）。準此，則雷同的篇章結構、近似的修辭造句，實則不過是一種「溝通」的手段——一方面，它提醒擬作的讀者：這是「擬作」，是擬作者為另一時空中、另一人物所做的代言，所以，它具備原作固有的風貌，卻與擬作者的個人風格有別<sup>⑩</sup>；另一方面，它則兼具兩個不同時空的向度，不僅為原作者和擬作者的經驗內容構設出交匯的衢道，同時也促發二者實際的互動與交融。

所以如此，乃是緣於兩方面的因素：首先，對於擬作者來說，不論是伴隨閱讀原作而來的「具體化」，抑是創作之際的「神入」，其實都涵攝著一種「互為主體」的辯證關係——也就是擬作者本身既有的經驗情感，無不影響於其對原作的體會、對原作者的觀看和認同；但這些由原作而來的體會和認同，也隨時滲入其既有的經驗情感之中，並對其產生影響和改變。由於靈運一生的際遇和心境，本與魏文及鄴中諸子多有相參、互映之處，故其對《鄴中集》的閱讀，自然容易產生相近相契之感；這一份感動，交織著「我——他」的雙重經驗內容，也構塑成擬作的情感基型。因此，當他採用了與原作相近相類的命意造境、構詞設句時，這些有形的文字語言，自然也就同時負載著兼屬於原作者和擬作者二人的意義與感情，而成為所謂的「雙聲言語」了。

再者，若就語言文字的本身質性來說，語文雖為社會的產物，具有「公器」性質，但在不同時代、不同作者的運用下，仍有其殊異的個別性。原因是時代文風、個人體性與當下的經驗內容，均會對作品文字樣貌

<sup>⑩</sup> 如鄧仕樑〈論謝靈運擬魏太子鄴中集詩〉一文，即指出：謝詩寫景，名章迴句，處處間出，且刻劃細微，而擬詩寫景的特點：「其一是寫景成分甚少，通常不出四句，甚或僅得兩句，而這四句或兩句也不純寫景物；其二是即使焦點在景物，也只是略事鋪陳，合乎『唯取昭晰之能』的原則。」

的凝塑，產生影響。而反過來說，作者所以會採取那樣的命意造境、構詞設句，必然因為彼一方式，乃是最能體現該時代、該個體之經驗內容的形式之故。因此，若欲體現與原作相類的經驗內容，採取相近相類的篇章結構、修辭造句，自然也是順理成章的。

不過，我們不要忘記，擬作畢竟只是對原作所做的「近似的再演」，而且，它是出自於擬作者之手。不管二者風貌如何接近，它都是擬作者將自我投射到原作者的身上，並賦予此一角色一個特定時空形式後的產物。為使角色的時空形式清晰可辨、情感之抒發水到渠成，擬作者在擬作之際，自須先為其所擬代之角色，經營一特定的環境氛圍，藉以言情抒感，而後方才能顧及到構詞設句的神似貌合。故此，亦可知靈運在進行〈擬鄴中并序〉的寫作時，為何要以「序」、「詩」二者結合成篇，以及其擬諸子詩時，亦必先從其身世際遇說起了。因為，就魏文與鄴下諸子而言，其於「朝遊夕宴，究歡愉之極」的當時，雖然皆能體會「此歡信可珍」的難能可貴，但卻未必能清楚的意識到「此歡」所以「可珍」的終極緣由。是以，實際出現在鄴下公譙、贈答諸作中的，原盡是大規模遊宴場面的鋪寫，以及賓主交歡的情懷，並不及於個人的身世際遇。即使如應場〈侍五官中郎將建章臺集詩〉以朝雁的「遠行蒙霜雪，毛羽日摧頹，常恐傷肌骨，身隕沉黃泥」為喻，略陳身世寄託之感，也是語帶含蓄，並未明言。然而靈運的擬作，既在序文中明白以過去的「其主不文」、「雄猜多忌」，對照、突顯出今日之歡的「所以」曠世難逢；詩作亦復從個人的際遇懷抱落筆，直接點出其所有「述恩榮、敘酣宴」的感激情懷，皆是由流離動亂後深幸託身得所而發。這樣的方式，正是以靈運外在於「他者」的位置，看到了「他」之所不能看，並據此賦予角色恰切的時空定位；如此，所有的感懷，也才有其產生、抒發的緣由。

準此可知：擬作創作活動中的「賦形」，雖然看似對原作的翻版仿製，

實則仍為擬作者匠心運作下的成果。擬作者的才情高下，對原「文本」經營取捨的態度，以及實際為文時與語言文字的轆轤互動，均會對擬作的成敗，造成影響。不過，整體而論，成功的擬作，必當始於擬作者的由「神入」於原作者之位，回到自己，回到「他」以外的位置，並以其做為擬作者的唯一視域，將所「看」到的種種詮釋組織、賦予形式。由於「我」看到了「他」之所不能看，故能補充其視域之所限，而將其提升至完整的狀態。也因為「我」在「他」之外，故能為其營塑適切的時空形式，將其特質做淋漓盡致的展現。而這一切，正是擬作命意造境的基礎。在此基礎下，即使其修詞造句與原作多所雷同，那也是因為該詞句所負載的經驗內容、情感基型皆為原作者與擬作者二者交織滙融的結晶，並且，這些文詞，乃是最能體現該內涵的形式之故。更何況，內容與原作無殊，風格趣味卻迥不相同的擬作，亦所在多有。如林師文月在評論陸機擬詩與古詩的相近處之後，仍不忘指出：

陸機擅長運用委婉含蓄之烘襯譬喻技巧，表情達意往往吞吐而出，雖然頗收典雅矜持之效果，但在另一方面，實難免於減卻許多率真之質素，與磅礴之力量。這一種語言表達方式的歧異，遂使得擬作在內容上儘管與「古詩」都無甚分別，而其風格趣味則迥不相同<sup>⑤②</sup>。

鄧仕樑先生也以為：

（謝的擬詩）可以說比建安更像建安，也可以說，讀這個時代的擬詩，好比通過一面有分析能力的鏡子去觀察原物，更容易看到原物的面貌特徵<sup>⑤③</sup>。

凡此，皆可見擬作別出於原作的特殊之處。箇中緣由，乃因擬作之完成，係涵攝一「『即境即真』的『創造性』轉化」過程之故。以下，便就此予

<sup>⑤②</sup> 同注<sup>④⑥</sup>，頁一四六。

<sup>⑤③</sup> 同注<sup>⑤①</sup>。

以進一步說明。

### (三) 從讀者到作者——「即境即真」的「創造性」轉化

所謂「即境即真」，意謂每一階段、每一境況，都因有主體的參與，而有當下的真實性；「創造性轉化」，則謂作品之完成，係以具「創造性」之方式，由他物「轉化」而致。前者，乃針對創作主體而論；後者的重點，則落在藝術作品的呈現之上。唯其有「即境即真」的體驗，方才使作品的「創造性轉化」，成為可能，也唯有發自創作主體的「創造性」轉化，才會成就完美的作品。這些，都是論析擬作寫作的美學特質時，不可忽略的要點。

本來，在一般人的觀念中，仍多以為蹈襲前人，是為創作之大忌。如顧亭林《日知錄》有〈文人摹倣之病〉，固是一例<sup>⑤④</sup>；另外，近人梁容若在〈中國文學史上的偽作擬作與其影響〉一文中，更肯定地指出：

擬古仿古阻遏破壞了文人的創作力、想像力、發展力<sup>⑤⑤</sup>。

而其作品內容「不真」、「與一己的生命無關」，更是其深為人所詬病者<sup>⑤⑥</sup>。

不過，經由前文的論析，我們已很清楚的看到：由閱讀活動中的「具體化」，到創作活動中的「神入」和「賦形」，是「擬作」做為一種美學活動所必經的歷程。隨著時間的推移，此一歷程促發了擬作者和原作者連串的「視域交融」；而擬作者對作品角色所處時空形式的經營，亦別有其匠心。如此，遂使最後出於擬作者之手的作品，終究不復原作的初始樣貌，其給予後世讀者的感受，乃各有不同。以〈擬鄴中并序〉的寫作為例，其間便涉及了極其複雜的「轉化」過程。借用前面曾提及的「敘述文

<sup>⑤④</sup> 黃汝成：《日知錄集釋》，上海：上海古籍出版社，一九八四年，卷十九。

<sup>⑤⑤</sup> 梁容若：〈中國文學史上的偽作擬作及其影響〉，收入梁著：《中國文學史研究》，臺北：三民書局，一九七〇年，頁一九～四二。

<sup>⑤⑥</sup> 龔鵬程語，參注<sup>⑧</sup>。

本」和「想像世界」的關係，我們可爲此一過程，勾勒出一個「從讀者到作者」的進行軌跡，並再綜合前文中的若干論點，以說明其間「即境即真」及「創造性轉化」的問題：

1. 原作作者（魏文及鄴中諸子）的敘述文本——原作。

↓

2. 原作作者（魏文及鄴中諸子）展現的想像世界——蘊含於原作中之種種質素。

↓

3. 讀者（靈運）心靈中的想像世界——靈運經由「視域交融」而具體成形的世界。

↓

4. 讀者兼擬作者（靈運）的敘述文本——經「神入」、「賦形」而將想像世界文字化後的擬作。

↓

5. 讀者兼擬作者（靈運）展現的想像世界——蘊含於「雙聲言語」中之種種質素。

↓

6. 後世讀者具體化的想像世界。

⋮

⋮

由於挾帶著一己既有的經驗模式去閱讀原作，靈運對《鄴中集》之世界的想像和體認，本就因融入了一己的詮釋，而具有個人的色彩；當他再以自己所具體化的想像世界爲據，既入乎其中，又出乎其外地將其賦形爲文字作品時，更因本身意圖的折射迴映，使其成爲「雙聲言語」。因此，就「主體」而論，無論是閱讀，抑是寫作，其於每一階段、每一境況中，都會因個人生命經驗的即時融攝，表現出「再創造」的特性，並體驗到當下的真實。至於做爲「雙聲言語」的擬作，也因在創作主體對原作不斷進行「近似的再演」下，具備了「創造性轉化」的特質，體現另一重的真實性。這一點，加達默爾（H-G Gadamer）在《真理與方法》一書中，亦

曾有所論述：

「轉化」是指某物一下子和整個地成了其他的東西，而這其他的作為被轉化成的東西則成了該物的真正的存在，相對於這種真正的存在，該物原先的存在就不再是存在的了。……彼一物的存在正是此一物的消滅，所以向創造物的轉化就是指，早先存在的東西不再存在。但這也是指，現在存在的東西，在藝術遊戲裏表現的東西，乃是永遠真實的東西<sup>⑤7</sup>。

因為，「『被認識的東西』只有通過對它的再認識，才來到它的真實存在之中，並表現為它現在所是的東西」<sup>⑤8</sup>。

據此，每一度「近似的再演」，實皆為對原物的再認識，並意味對前一階段所形構成之事物的揚棄。因而，此一被再演之物，遂不僅成為「該物真正的存在」，也使創作主體的心靈「能提升以超越異化」，從而「擴充、豐富自己的世界經驗」。這就如加達默爾所說的：

因為我描述的程序不斷重演，貫穿於我們所熟悉的經驗的全過程。總有一個在其基本關係方面已被解釋、已被組織起來的世界，經驗作為某種新東西步入其中，攪亂那一直引起我們期待的東西，又在動亂中重新組織自己。……只有在那熟悉而又普通的理解的支持下，我們才可能冒險進入那異化之域，將某些東西提升以超越異化，從而才能擴充、豐富我們自己的世界經驗<sup>⑤9</sup>。

不僅乎此，細察靈運的〈擬鄴中〉諸詩，其每一首擬作的「文本」來源，都並非單一的詩章，而是結合了鄴下的公讌、贈答，以及並非成於鄴下，

<sup>⑤7</sup> 漢斯-格奧爾格·加達默爾：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》，洪漢鼎譯，臺北：時報文化，一九九三年，頁一六二。

<sup>⑤8</sup> 同前注，頁一六七。

<sup>⑤9</sup> 引自加達默爾：〈解釋學問題的普遍性〉，收入《美的現實性》，張志揚等譯，北京：三聯書店，一九九一年，頁一八〇。



卻足以代表其人風格或時代特色的其他作品的總和。以〈擬王粲詩〉為例，李善即引〈七哀詩〉的「西京亂無像」、「復棄中國去，委身適荆蠻」數語，作為「伊洛既燎煙，函嶠沒無像」、「整裝辭秦川，秣馬赴楚壤」等詩句的注腳；而「沮漳自可美，客心非外獎」的慨歎，則明顯自〈登樓賦〉「挾清漳之通浦，倚曲沮之長洲」、「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留」的悲情，轉化而來。再看〈擬平原侯植〉一詩，其「西顧太行山，北眺邯鄲道」和篇末的「願以黃髮期，養生念將老」，亦可在曹植〈雜詩〉的「拊劍西南望，思欲赴太山」，和〈贈白馬王彪〉中的「王其愛玉體，俱享黃髮期」等詩語中，找到本源。

這一現象，提醒我們：在「從讀者到作者」的擬作過程中，創作主體除了連串「即境即真」的當下體驗外，其實還擁有充分的「選擇」自由——也就是從被自己「具體化」的想像世界中，擇取自認為最恰切的部分，做為「賦形」的內容。緣此，創作時的「神入」和「賦形」，遂成爲一種深具「創造性」的活動。因爲，當創作者對於所擬代對象進行神入、認同的同時，所伴隨著的，除了互爲主體的「視域交融」之外，每每還包括了連串的篩選和過濾；而「賦形」，便是將這些被篩選過濾出的質素重新融滙凝塑，以賦予角色適切之時空定位。如此，則擬作不唯可以「逼近」原作，並且還可能體現出比原作更豐富的內涵。這就如前面已經提過的：真正的鄴下諸作，其所充斥者，盡是大規模的朝遊夕宴、賓主交歡；在其中，我們看不到諸子殊異的身世懷抱，也不盡然了解其「所以」會如此感激恩榮的緣由。其原因，自是當事者爲其本身所處之時空所限，故所著眼者，僅爲一時一地一人的感懷。但靈運，則於「外在於他者」的位置，看到了「他」之所不能看——也就是當事人不易「自覺」的、彼此互動的因由，以及個體生命和整體時代間的繆轡。唯因與鄴下的時空有所間距，靈運始得以「宏觀」的視野，觀照到該時代的整體；亦唯因能通過對諸子詩

文的總體把握和揀擇安排、精鍊濃縮，方得將種種既對立、又統一的情感和意象，綜括融匯在〈擬鄴中并序〉中，予以集中表現。這一來，曾經與現時、戰亂與安樂、小我與大我、殊相與共相……種種複雜的因素，都在完整一統的結構形式中，彼此迴映激盪，既形成美感的張力、亦煥發出慷慨磊落的時代精神——如此，豈不正是「建安風骨」的完美體現？無怪乎，學者會說它「比建安更像建安」了。

職是之故，則完美、理想的擬作不僅在另一方面成就了生命的真實，而且還是一種深具創造性的創作活動。它非但不會「阻遏破壞了文人的創作力、想像力、發展力」，反成爲個體認識世界、擴充生命經驗，以及發揮創造力的重要管道。這樣的觀照角度，一則使我們對〈擬鄴中并序〉的美學特質，有更深入的體會；再則，也爲漢晉以來，詩賦作品多以擬作、代言方式出之的現象，提供了一個重新反思的切入點。

### 叁、漢晉詩賦之擬作、代言現象及其相關問題的省思

綜觀中國古典詩賦的流變、發展，〈擬鄴中并序〉的出現，並非偶然。因爲，早自西漢以來，文人即每以「擬作」、「代言」方式從事寫作，洎於魏晉，其風尤盛。靈運之作，恰好是此一風氣下所完成之具體、完美的典型。前文中，一則論析了其作品本身美感結構的問題，再則，亦就其「從讀者到作者」的擬作過程，提出一個美學活動的進行模式。前者，是該作品的獨特性之所繫，也是其所以能享譽後世的重要因素；後者，則關乎擬代之作的一般通則，可爲此類作品的寫作，提供原則性的解釋。這一節，則試圖在上述的了解之下，就漢魏以來詩賦中之擬作、代言現象略作考察，並就其間的若干問題，予以討論。

## 一、漢魏以來詩賦之擬作、代言現象的考察

前文曾經提過：不論是擬作，抑是代言，都必須根據一既有的「文本」去發揮、表現；此「文本」不僅是以書寫品形態出現的特定「原作」，也包括一切相關的人文及自然現象。所不同者，僅在於擬作須以一定的文字範式為據，代言予此則闕如。但後世論文者在討論擬代諸作的相關問題時，往往將其一概而論，並未考慮到擬作、代言諸體基本質性的差異，以及其間糾結錯綜的關係，以致對其多持以否定的態度。事實上，由於所依循之「文本」性質的差異，擬作、代言原自有分際，但在某些情況下，卻又以「合一」的姿態出現。考諸漢魏以來的擬代之作，「純擬作」、「純代言」、「兼具擬作、代言雙重性質」，正是其三種最基本的作品類型；以此三類為宗，復有若干交揉錯綜之變化。以下，即據此論述其間之發展與流變情形。

文學擬代之風，肇興於漢世，其成因，大抵先緣於「披文以入情」——亦即個人基於對既有之「文字作品」的涉獵、閱讀及詮釋所得，產生「深得我心」之感，進而乃以之為再創作的準據。尤其是以「擬騷」為式的楚辭體賦作，擬作者幾乎都是在漢代大一統之政治體制下深受壓抑、挫折的知識分子，他們往往以屈原「信而見疑，忠而被謗，能無怨乎」的「怨」，象徵著他們自身的「怨」；以屈原的「懷石遂投汨羅江以死」的悲劇命運，象徵著他們自身的命運，因而相因相襲，形成一系列的「賢人失志之賦」<sup>⑩</sup>。他們所根據的「文本」，一方面是由史傳資料彙整出的、

<sup>⑩</sup> 參見徐復觀：〈西漢知識分子對專制政治的壓力感〉，收入《兩漢思想史》卷一，臺北：學生書局，一九八九年，頁二八四。又，有關漢代知識分子對時代壓力所感到的挫折和不遇，以及此一心態和漢賦發展間的互動關係，係參考 Helmut Wilhel：〈學者的挫折感：論「賦」的一種形式〉，劉紉尼譯，收入《中國思想與制度論集》，臺北：聯經公司，民國七十年。曹淑娟：《論漢賦之體物言志傳統》，師大國研所碩士論文，民國七十一年。顏崑陽：〈論漢代文人「悲士不遇」的心靈模式〉，收入《漢代文學與思想學術研討會論文集》，臺北：文史哲出版社，民國八十年。

深具悲劇色彩的屈原個人際遇，另一方面，就是「朗麗哀志」、「綺靡傷情」的騷經九章諸作。而後者，顯然較前者更具影響力。這一點，王逸在《楚辭章句》所收諸作的序文中，就說明得相當清楚：

- 宋玉者，屈原弟子也，閔其師忠而放逐，故作〈九辯〉以述其志。至於漢興，劉向、王褒之徒咸悲其文，依而作詞，故號爲《楚辭》。（〈九辯序〉）
- 〈七諫〉者，東方朔之所作也。……（朔）追憫屈原，故作此辭，以述其志。（〈七諫序〉）
- 褒讀屈原之文，嘉其溫雅，藻采敷衍，……追而愍之，故作〈九懷〉，以裨其詞。（〈九懷序〉）
- 〈九歎〉者，護左都水使者光祿大夫劉向之所作也。……（向）追念屈原忠信之節，故作〈九歎〉。歎者，傷也，息也，言屈原放在山澤，猶傷念君，歎息無已，所謂讚賢以輔志，騁辭以曜德者也。（〈九歎序〉）
- 〈九思〉者，王逸之所作也。逸，南陽人，博雅多覽，讀楚辭而傷愍屈原，故爲之作解。又自以屈原終沒之後，忠臣介士、遊覽學者，讀〈離騷〉、〈九章〉之文，莫不愴然心爲悲感，高其節行，妙其麗雅。至於劉向、王褒之徒，咸嘉其義，作賦騁辭，以讚其志。（〈九思序〉）

所謂的「悲其文」、「讀屈原之文」、「讀楚辭」，正是擬作者所以爲文的直接動因。由於原作的情意內涵卽爲屈原的個人情志，故欲「述其志」，自不免仿屈子之行文遣詞以代爲立言，說其「猶傷念君，歎息無已」之心事；再者，「嘉其溫雅，藻采敷衍」，也構成擬作者在語言表現上追步原作的另一緣由。因此，在情意內涵既已認同屈子個人，體格風貌亦欲與其契合的情形下，這一系列的作品，遂多同時兼具代言和擬作的雙重質性。

魏晉以降，其風彌盛，陸機、陸雲等知名文士皆有此類作品，並且十分自覺地在賦作的序文中說明寫作緣由：

- 昔屈原放逐，而〈離騷〉之辭興。自今及古，文雅之士莫不以其情而翫其辭，而表意焉。遂廁作者之末而述〈九愍〉。（陸雲·〈九愍序〉）（《全晉文》卷一〇一）
- 昔崔篆作詩以明道述志，而馮衍又作〈顯志賦〉，班固作〈幽通賦〉，皆相依仿焉。張衡〈思玄〉，蔡邕〈玄表〉，張叔〈哀系〉，此前世之可得言者也。崔氏簡而有情，〈顯志〉壯而汎濫，〈哀系〉俗而時靡，〈玄表〉雅而微素。……班生彬彬，切而不絞，哀而不怨矣。崔、蔡沖虛溫敏，雅人之屬也，衍抑揚頓挫，怨之徒也。豈亦窮達異事，而聲爲情變乎？余備託作者之末，聊復用心焉。（陸機·〈遂志賦序〉）（《全晉文》卷九十六）

「以其情而翫其辭，而表意焉」，明白的表述出原作的「情」、「辭」和擬作之「意」三者間的因果互動關係；「聊復用心焉」，亦強調擬作之動機乃在「用心」——也就是以一己之心靈感受、生命體驗去參合、詮解前人已曾擁有過的諸般情懷。〈擬鄴中并序〉之作，大抵亦是此一傳統的遺緒。

其次，除去此富於抒情性質、「咸有惻隱古詩之義」的「賢人失志之賦」的寫作外，漢代還有另一系「感物造端，才志深美」之賦，即一般所謂的體物之賦<sup>⑥</sup>。其爲文宗旨既重在「京殿苑獵，述行敘志」，乃多以鋪

<sup>⑥</sup> 關於漢賦分類的兩大系統及其特色，係參考徐復觀：〈西漢文學論略〉。徐氏指出：體物之賦，多在遊觀之際，係應他人的要求——人主或貴族的要求而作。其寫作，僅在表現自己的才智深美，此類作品，非出於作者感情的內在要求，而是來自才智對客觀事物的構劃，以供他人觀賞，故文中除向外經營的才智外，並沒有作者自己人格的存在。抒情系列的作品，乃出於由生活理想所要求的突破環境的作品，具有批評精神，而批評的文學動力，乃出於作者鬱勃悲憤的感情。該文收入《中國文學論集》，臺北：學生書局，民國六十九年，頁三五〇～三八四。

採摛文之手法以曲盡寫物圖貌之妙。由於其文之「體物」成分多重於「言志」，且所言之「志」亦多屬「體國經野，義尚光大」之「志」，並不涉及作者個人之身世際遇，其行文方式，更非以一情性主體之口吻抒懷，故對於這一系統賦作的承襲和再創造，往往就只偏重於其體式結構與修辭造句的文字表現之上，不再具有「代言」的成分。如《漢書·揚雄傳》除說他曾仿〈離騷〉作〈廣騷〉外，尚有如下的敘述：

先是時，蜀有司馬相如，作賦甚弘麗溫雅。雄心壯之，每作賦，常擬之以爲式。

雄心所壯者，在於相如賦的「弘麗溫雅」，與其人的人格身世無涉，這就意味著他擬作的重心，實落在語言表現之上。另外，自從枚乘〈七發〉首開「七」之體例，擬作者繼踵而起，後竟成爲文體之一類，《昭明文選》甚至爲此別立「七」之一目。再者，尚有一些如揚雄〈酒賦〉之屬的遊戲性質的作品，它們在成爲一定的範式之後，擬作者所著眼之「文本」，遂純然是原作的體式、語言，並不涉及原作者的個人情志，因而也就完全不具有代原作者立言之意，只能算是純粹的「擬作」。魏晉以來，文人以此類方式成篇的作品亦所在多有，試看：

- 昔枚乘作〈七發〉，傅毅作〈七激〉，張衡作〈七辯〉，崔駰作〈七依〉，辭各美麗，余有慕之焉，遂作〈七啓〉。并命王粲作焉。（曹丕·〈七啓序〉）（《全三國文》卷十六）
- 余覽揚雄〈酒賦〉，辭甚瑰璋，戲而不雅。聊作〈酒賦〉，粗究其終始。（曹丕·〈酒賦序〉）（《全三國文》卷十四）

不論是「辭各美麗，余有慕之焉」，希望能與之比肩；抑是「辭甚瑰璋，戲而不雅」，欲就其不雅之處予以改造，這一系列作品的重點，無疑都落在「辭」的講究之上，它與「代言」的區別是十分明顯的。

至於純「代言」之作，其旨本在代他人立言，故文中必具有一明確之

情性主體，且所立之言，即爲此主體之所見所感。因此，所據之「文本」雖非特定的文字作品，但卻必然是與此主體有關的、可想見、可感知的具體情狀。此一「情狀」，或爲所聞，或爲所見，而代言者，即依此而設想，爲其立言、說其心事。司馬相如的〈長門賦〉，幾可謂此類作品的開先之作。《文選》〈長門賦〉序云：

孝武皇帝陳皇后，時得幸，頗妒。別在長門宮，愁悶悲思。聞蜀郡成都司馬相如天下工爲文，奉黃金百金，爲相如、文君取酒，因於解悲愁之辭。而相如爲文以悟主上，陳皇后復得親幸。其辭曰：

……

雖然此序並非出於相如之手，但其賦爲陳皇后而作，則屬事實<sup>②</sup>。一般代言體的寫作，最明顯的特徵就是以「予」、「我」、「妾」等第一人稱抒情詠懷，在〈長門賦〉中，除起首之四句（「夫何一佳人兮，步逍遙以自處。魂踰佚而不反兮，形枯槁而獨居」）係以「全知全能」觀點，從外部描繪佳人情態外，通篇正是以「第一人稱」的方式<sup>③</sup>，代陳皇后說其心事：

……伊予志之慢愚兮，懷貞慤之懽心。願賜問而自進兮，得尙君之玉音。奉虛言而望誠兮，期城南之離宮。修薄具而自設兮，君曾不肯乎幸臨。……澹偃蹇而待曙兮，荒亭亭而復明。妾人竊自悲兮，究年歲而不敢忘。（《文選》卷十六）

洎乎魏晉，詩賦中俱多此類作品，而且，其所「代」之對象，也由「人」

② 有關是否爲後人僞託、其序文是否出自相如手筆等問題，葉師慶炳曾有論析，說參《中國文學史》第五講〈漢賦〉部分，臺北：弘道文化印刷，民國六十七年，頁四〇～四一。

③ 「全知全能」、「第一人稱」本皆爲小說分析中討論「敘事觀點」時之用語，前者意謂敘述者係以一綜覽全局之方式述情敘事，後者則謂以小說中之人物身分說話。說參 William Kenney：《小說的分析》，陳迺臣譯，臺北：成文出版社，民國六十六年。

而及於「物」。如賦作方面，曹氏兄弟即就親身之聞見，因「愴然傷心」、「感焉」、「憐之」而有所作：

- 陳留阮瑀，與余有舊，薄命早亡，每感存其遺孤，未嘗不愴然傷心。故作斯賦，以敘其妻子悲苦之情。命王粲并作之。

唯生民兮艱危，於孤寡兮常悲。人皆處兮歡樂，我獨怨兮無依。  
撫遺孤兮太息，俛哀傷兮告誰？……傷薄命兮寡獨，內惆悵兮自憐。（曹丕·〈寡婦賦并序〉）（《全三國文》卷四）

- 堂前有籠鳥，晨夜哀鳴，悽苦有懷，憐而賦之。

怨羅人之我困，痛密網而在身。顧窮悲而無告，知時命之將泯。  
升華堂而進御，奉明后之威神。唯今日之僥倖，得去死而就生。  
託幽籠以棲息，厲清風而哀鳴。（曹丕·〈鶯賦并序〉）（《全三國文》卷四）

- 或人有好鄰人之女者，時無良媒，禮不成焉。彼女遂行適人。有言之於余者，余心感焉，乃作賦曰：

竊託音於往昔，迄來春之不從。思同遊而無路，情壅隔而靡通。  
哀莫哀於永隔，悲莫悲於生離。豈良時之難俟，痛余質之日虧。  
登高樓以臨下，望所歡之攸居。去君子之清宇，歸小人之蓬廬。  
欲輕飛而從之，迫禮防之我拘。（曹植·〈愍志賦并序〉）（《全三國文》卷十三）

詩作方面，更不勝枚舉：

- 蕙草生山北，託身失所依。植根陰崖側，夙夜懼危頹。  
寒泉浸我根，淒風常徘徊。三光照八極，獨不蒙餘暉。  
葩葉永凋瘁，凝露不暇晞。百卉皆含榮，己獨失時姿。  
比我英芳發，鶻馱鳴已哀。（繁欽·〈詠蕙詩〉）（《魏詩》卷三）
- 卒遇回風起，吹我入雲間。自謂終天路，忽然下沉淵。



驚飆接我出，故歸彼中田…流轉無恆處，誰知吾苦艱。

願爲林中草，秋隨野火燔。糜滅豈不痛，願與根菱連。

（曹植·〈吁嗟篇〉）（《魏詩》卷六）

• 君居北海陽，妾在江南陰。懸邈修塗遠，山川阻且深。

承歡注隆愛，結分投所欽。銜恩篤守義，萬里託微心。

（張華·〈情詩〉）（《晉詩》卷三）

• 我本漢家子，將適單于庭。辭訣未及終，前驅已抗旌。

僕御涕流離，轅馬爲悲鳴。哀鬱傷五內，泣淚沾朱纓。

行行日已遠，遂造匈奴城。延我入穹廬，加我閼氏名。……

（石崇·〈王明君辭〉）（《晉詩》卷四）

另如潘岳〈爲賈謐作贈陸機詩〉、陸雲〈爲顧彥先贈婦往返四首〉、陶淵明〈形影神詩三首〉等，都可說是同類的作品<sup>④</sup>。不僅於此，當時還有不少以「補」、「代」爲題的詩歌，其性質亦在託原作者之身分而爲其代言，其風之盛，於此可見。

綜括而論，上述三型唯「純擬作」的對象是「來自才智對客觀事物的構劃」之作，其作品中「並沒有作者人格的存在」，是以擬作者所著眼者，遂僅止於客觀、外在的體式文辭，並不具有代原作者立言之意。但「純代言」和「兼具擬作、代言雙重性質」的作品，則因所據之「文本」乃爲一情性主體的際遇與自我詠歎，故擬代之際，總不免加入擬作者個人的詮解和表白，所完成的作品，遂多具有「雙聲言語」的色彩。

不過，由於文學作品的體類日繁、作者日衆，東漢之後，此三類的分際，實已不復初始時之涇渭分明。即以原本純代言之作爲例，開始無非爲根據某一特定情狀的「說他人心事」，但此「他人心事」的訴說一旦文字

<sup>④</sup> 潘、陸、陶詩分見《晉詩》卷四、卷六、卷十六。又，以上所引各詩皆本於逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，民國七十一年。

化爲書面的作品後，往往形成另一「文本」，並成爲後來文人面臨類似寫作情境時的參照對象。甚且，或竟蔚爲大國，發展出自成一體類的情形。如潘岳的〈寡婦賦〉之作，卽爲一例。試看其自序所言：

樂安任子威，有韜世之量，與余少而歡焉，雖兄弟之愛，無以加焉。不幸弱冠而終。良友既沒，何痛如之！其妻又吾姨也，少喪父母，適人，而所天又殞，孤女藐焉始孩，斯亦生民之至艱，而荼毒之極哀也。昔阮瑀既歿，魏文悼之，並命知舊作〈寡婦〉之賦，余遂擬之，以紓其孤寡之心焉。（《文選》卷十六）

曹丕所代言的「寡婦」與潘岳所代言之對象容或不同，但二者在處境、心情上實多有相近相通之處；於是，先出之曹賦，遂成爲被後人仿擬的範式。如此，則潘岳的「代言」之作，看似僅止於爲任子威之寡妻而發，實則亦兼括與其處於同一境況之不幸寡婦，甚至於，還同時融攝了曹丕與潘岳二人自己的心境和詮釋。此一現象，似乎正說明了文學傳統中何以會有許多一系列「同題」之作產生的因由。尤其是樂府詩的寫作，文人每據同一舊題而再行敷衍，大體上也是同一原理。晉宋以後，樂府作者或在舊題之上著一「代」字（如鮑照卽有〈代蒿里行〉、〈代白頭吟〉等作品），或許正是在某種程度上透露了此一擬、代採雜，文本多重的情形。

再者，有些原本爲表白個人心志，富於詠懷色彩的作品，擬作者卻並不盡然從其情志發抒方面著眼，轉而將注意力放在體貌文辭之上。如傅玄擬張平子四愁詩之序言，便明言其寫作的動機是：

昔張平子作〈四愁詩〉，體小而俗，七言類也。聊擬而作之，名曰〈擬四愁詩〉。（《晉詩》卷一）

儘管平子的〈四愁詩〉之作，原或緣於「天下漸弊，鬱鬱不得志」，欲「效屈原以美人爲君子，以珍寶爲仁義，以水深雪霧爲小人，思道術以爲

報，貽於時君，而懼讒邪不得以通」<sup>⑥5</sup>，可是傅玄卻只看到它的「體小而俗，七言類也」，並不強調它的情志內涵。這也透露出：原本出於個人情志，具詠懷色彩的作品，擬作者仍可因個人的習好所趨，在內涵、體式上做不同的取捨調整。雖然，在對文辭的玩賞品味過程中，無疑還是會涉及到蘊含於文辭中的情感體驗；寫作之際，同樣也須以此為抒發的要點，但由於其間輕重詳略的差別，每每便造成只重文辭體貌而忽略情志內涵的情況。這在向來以「抒情」為重的文學傳統中，自然是不容易被認同的<sup>⑥6</sup>。一般人對擬代之作的不以為然，大抵是緣此而發。

除此而外，魏晉時明白以〈擬古〉為題者，尚有陸機、陶潛等人。陸氏的〈擬古〉諸作，明顯是以「驚心動魄」、「一字千金」的〈古詩十九首〉為本，且亦有其求新變之用心，但終不免於「借前人的作品炫才藻，在前人現成的詩稿中再作餘澤，結果使詩裏充斥的人生歎、節物之感變成了陳詞濫調」的譏評<sup>⑥7</sup>；淵明的〈擬古九首〉，所擬之詩作當亦前有所本，後人卻以為其「用古人格作自家詩」、「何嘗有所擬哉」<sup>⑥8</sup>！可見漢晉以來，許多作品雖然同屬於擬代文學之大類，但由於其所據之文本性質及寫作時個人取捨重點的差異，遂有其各異之面目。如此，則對擬代文學的討論與評價，如果只針對其唯求與原作的形似貌襲處，予以一概而論，並加以「不真」、「與自我生命無關」、「阻遏破壞了文人的創作力、想像力、發展力」的抨擊，顯然未盡公允。

<sup>⑥5</sup> 見張衡〈四愁詩序〉，《漢詩》卷六，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁一八〇。又，此序雖出於後人偽託，然其言平子為詩之旨，亦有可參之處。

<sup>⑥6</sup> 相對於西洋文學的以敘事為重，中國自始以來即為一「抒情傳統」。說參陳世驥：〈中國的抒情傳統〉，收入《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，民國六十四年。

<sup>⑥7</sup> 引自葛曉音：《八代詩史》，陝西：人民出版社，頁一六六。

<sup>⑥8</sup> 分見方東樹：《昭昧詹言》卷一；許學夷：《詩源辯體》卷六。此處轉引自《陶淵明詩文集評》，臺北：世界書局，民國六十三年，頁二二〇～二二一。

不過，由上述之三種基本類型衍發出的流變交融，雖然極為錯綜駁雜，但其「從讀者到作者」的擬作活動模式，則猶有共通之處。其關鍵，乃在於一切創作的完成，莫不需要通過主體與「文本」的交融互動——包括前一階段對原作（或者是所聞見之情狀）的「具體化」，以及隨後在神入、賦形過程中與自己的敘述文本間的互動。個中每一環節間，均有極遼闊的空間，可供變化、迴旋。作者的才情高下、為文態度、對既有「文本」的經營取捨，在在左右作品的成敗。故此，當不宜以其為擬代之作，而一概否定。甚至於，由前文所提出之「卽境卽真」、「創造性轉化」等觀點的推衍，或許還可為此類文學作品的意義，再作評估。

## 二、對擬作、代言文學相關問題的省思

關於擬代文學的產生，前人每從「學習屬文」、「嘗試與前人一較長短」等觀點於予解釋<sup>69</sup>，但這樣的解釋是否公允、合理？參諸漢魏以來擬代作品的寫作實況，除了這些因素外，是否還有其他的緣由？而它的創作，對作者個人及文學傳統方面，又具有什麼樣的意義？在本文結束之前，若能就這些相關問題有所省思，或可對〈擬鄴中并序〉的寫作，以及漢晉以來詩賦每以擬代形式出之的情形，有更進一步的了解。

「學習屬文」、「嘗試與前人一較長短」諸觀點的所以提出，當因其所著眼者，乃偏重於「文本」與擬代作品在體式文辭的相近雷同之上。固然，語言表現一直是大多數擬代文學所致力之處，因為，擬代詩文的寫作，原就是以一既定的「文本」為據，故無論其是否以既定的文字書寫品為範式，在用詞遣句上，都不免爲了要符應所擬代之對象的特質，而使用

<sup>69</sup> 如王瑤先生即由此二點解釋魏晉的擬古之風；林文月先生則側重於以「遊戲性或挑戰性動機」去與古人一較長短的論點，去論析陸機的擬古詩，分見〈擬古與作偽〉、〈陸機的擬古詩〉。

某些特定的運詞構句方式。由於這些表達方式早已典範俱存，一成不變的步武之作自不能新人耳目。然而，由前文的論述中，我們已經清楚的看到：漢晉以來以擬作名家的作者，其作品大都是根據既有的文字體貌再作因革，絕不是徹頭徹尾的抄錄蹈襲。陸機的「借前人的作品炫才藻」，正是從另一角度印證了其求新變的努力。至於其因襲之處，用前文已經提過的話說：這乃是一種「溝通」的方式，一則，它提醒讀者，這是擬作；再則，它為原作者和擬作者的經驗內容構設出交匯的衢道，賦予其「雙聲言語」的質性。因此，看似「陳詞濫調」的表達方式，實則卻在與新變語言的錯綜、對照下，肩負了另一種溝通古今、聯繫人我的任務。

再者，由前面所引用的資料看來，促發擬代者操觚為文的動因，其實絕大部分是來自於一份情不自已的感動——不管是原作的情意內涵，亦是耳聞目見的境況際遇，它都使擬代作者在「愴然莫不心為悲感」、「以其情而翫其辭」的情況下，「而表意焉」、「憐而賦之」。對於擬代者個人而言，這樣的相通相感，正是一種「以生命印證生命」的驗證活動，它以個人的自我體察、自我省思為軸心，從空間上推廣，連繫了個人與社會羣體、宇宙自然；從時間上延展，產生了合縱的歷史意識；而落實在文學創作中時，遂發展出具有「曾經」與「現時」、「傳統」與「創新」辯證交融性的文學傳統。保羅·利科爾（Paul Ricoeur）的《解釋學與人文科學》一書在論及「作品」和「自我理解」間的關係時，曾經說到：

我們只有通過積澱在文學作品中的人文標記的漫長彎路才能認識我們自己。如果沒有文學貫通並帶到語言中來的那些東西，我們會認識愛與恨、道德感和一般說來一切我們稱作「自我」的那些東西嗎<sup>⑩</sup>？

<sup>⑩</sup> 保羅·利科爾：《解釋學與人文科學》，陶遠華等譯，河北：河北人民出版社，一九八七年，頁一四七。

個人對「自我」的認知，原就是在連串的觀察、學習和體驗中完成的，但個體的生命領域有時而窮，故只有在透過對其他生命體的處境、價值標準有所理解及領受之後，才能真正地開拓自己的生活，超越實際生活的限制，並藉此將實際的生活經驗安置在「全面開展的生活」的概念底下。文學作品，正是提供此一自我認識的主要素材。這種「全面開展的生活」的建立，不僅植基於一種對古往今來之價值處境的同情性理解，更必須「在」描述的過程中才能成熟<sup>⑩</sup>——亦即主體個人得經過「我——他」關係的當下融攝，以「即境即真」的方式予以表現，始得真正建立。關於這一點，《世說新語》中的兩條記載，或可作為參考：

- 王處仲每酒後，輒詠「老驥伏櫪，志在千里；烈士暮年，壯心不已。」以如意打唾壺，壺口盡缺。（〈豪爽〉四）
- 王司州在謝公坐，詠「入不言兮出不辭，乘迴風兮載雲旗！」語人云：「當爾時，覺一坐無人！」（〈豪爽〉十二）

這兩條記載的共通處，是主角人物都藉由對前人詩句的誦讀，以表達自己在當下時空中的心緒情感。於是，曹操〈短歌行〉「老驥伏櫪，志在千里」的豪情，在結合王處仲酒後「以如意打唾壺，壺口盡缺」的舉動後，化為生動的演出；王司州亦以對〈少司命〉「入不言兮出不辭，乘迴風兮載雲旗」之語的詠歌，體現了「覺一座無人」的飄逸灑脫。凡此，皆顯示出：雖然所詠歌、吟誦的是前人的既有詩句，但卻是詠歌者當下心境最貼切的表現。所以如此，一則緣於這些詩句在吟詠者「曾經」閱讀的過程中，早已累積了某些恰巧可詮釋於「當下」情境的感懷；再則，當下情境的觸引，亦所以促使其將此一感懷具體成形。亦即，經由當下時空形式的定位，前人的詩句遂在今人經驗內容的詮釋下，重新展現了嶄新的生命。當

<sup>⑩</sup> 參見《情感現象學》頁六一～六二、三三五。

然，這些都是實際生活中片斷的言語活動，與整體性的文學創作猶未可一概而論。但不能否認的是：正由於「我」的言語活動，才使「他」的詩句中的精神內涵得以呈現；而「他」的詩句在被吟誦的同時，也傳達了「我」的經驗內容。所以，對「我」而言，所吟誦的歌詩就是當時最真實的感受，也是此時此刻自我人格面向（「豪爽」的氣性）的體現形式——儘管，那是「他」的詩句。

於此著眼，則擴及到詩賦的創作上，出之以古人、女子、草木禽鳥之口的擬代之作會勃然蔚起，自屬順理成章。因為，那些原本不屬於自己的經驗內容，通常會循由主體對相關作品的閱讀、人文世界的觀察反思、自然現象的耳聞目見等管道，與自我主體交融感會，並成爲主體經驗的一部分。發爲詠歌時，「我」既是現實生活中的我，也是擬代作品中的古人、女子、草木。表面上，他們的心聲，透過「我」的文辭得以彰顯；但反過來說，我的心聲、我的感懷，又何嘗不是在他們的際遇、困境、感傷中得到表達？即或我原本未曾意識到如此的情懷，也會因爲試圖爲他代言，而對其產生了深刻的體認。即以〈長門賦〉爲例，徐復觀先生便以爲它有諷諫寄託之意，是「〈士不遇賦〉的更深祕的寫法」<sup>⑫</sup>。曹丕的賦〈寡婦〉；曹植的〈愍志〉之作、轉蓬之歎，以及謝靈運對《鄴中集》諸作的仿擬，亦未嘗不是在同情共感的作用下，對他人、他物之生命體驗的詮釋與印證。是以，看起來，在許多作品中都是「我」在爲「他」說話，但事實上，「他」也在爲我說話。我與他，常常是「互爲代言人」，所具現的文辭，遂以此成爲具有內在「對話關係」的「雙聲言語」。如此，非但「我」的生命領域得以擴大、豐富；整個人與人、人與自然之間相融相契的關係，亦於焉展現。而所謂的「物我同感」、「主客合一」，也只有通過這樣的

<sup>⑫</sup> 參見〈西漢文學論略〉，《中國文學論集》頁三七五。

理解，才能深入肯綮<sup>⑬</sup>。

對個人而言，透過「擬代」，以「即境即真」、「當下即是」之方式與他人、他物的相感相融，正是「以生命印證生命」的具體行爲；落實在文學的創作活動中，一系列主題及寫作手法均呈類同的擬代之作的產生，其實都是由於古今的「興感之由，若合一契」，以致文人「奕代繼作」，自然形成。前引一系列擬騷諸作的出現，即爲一例。另外，魏晉以來被擬作最多的〈古詩十九首〉，所以會被譽爲「千古至文」，亦爲因其「能言人同有之情」之故<sup>⑭</sup>。因時空阻絕、年命流逝、志不可得而突顯的「逐臣棄妻、朋友濶絕、死生新故」之感，在〈十九首〉中得到了集中的表現，也因此促發了後人更多類似的感喟。王羲之〈蘭亭集序〉中曾有一段話，相當深刻地透顯出此「古今一同」的興感之由：

每覽昔人興感之由，若合一契；未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生爲虛誕，齊彭殤爲妄作。後之視今，亦猶今之視昔。悲夫！故列敘時人，錄其所述。雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之覽者，亦將有感於斯文。（王羲之·〈三月三日蘭亭詩序〉）  
（《全晉文》卷二十六）

<sup>⑬</sup> 關於這一點，歷來的詩文論述大都以「託物言志」、「比興寄託」、「同情共感」、「心理投射」等詞語以言其概。但這些論點，多僅就作者現實際遇中的個人情感和作品情境中的主角情感以論其異同，至於其中的交融互動，則未見涉及。此處的「雙聲言語」之說，則重在「互爲主體」的互動過程，故與前述諸說不盡相同。

<sup>⑭</sup> 陳祚明《采菽堂話話》云：「〈十九首〉所以成爲千古至文者，以能言人同有之情也。人情莫不思得志，而得志者有幾？雖處富貴，懽懽猶有不足，況貧賤乎？志不可得，而年命如流，雖不感慨？人情於所愛莫不欲終身相守，然誰不有別離？以我之懷思，猜彼之見棄，亦其常也。夫終身相守者不知有愁，亦復不知有樂；乍一別離，則此愁難已。逐臣、棄妻與朋友濶絕皆同此旨。故〈十九首〉唯此二意，而低徊反覆，人人讀之皆若傷我心者，此詩所以爲性情之物，而同有之情人人各具，則人人本自有詩也；但人有情而不能言，即能言而言不能盡，故特推〈十九首〉以爲至極。」



而陶淵明〈感士不遇賦〉的序文，則清楚的說明了文人如何在「臨文嗟悼，不能喻之於懷」之後，「遂感而賦之」的情形：

昔董仲舒作〈士不遇賦〉，司馬子長又爲之。余嘗以三餘之日，講習之暇，讀其文，慨然惆悵。夫履信思順，生人之善行，抱樸守靜，君子之篤素。自眞風告逝，大僞斯興，……故夷皓有安歸之歎，三閭發已矣之哀。悲夫，寓形百年，而瞬息已盡，立行之難，而一城莫賞。此古人所以染翰慷慨，屢伸而不能已者也。夫導達意氣，其唯文乎？撫卷躊躇，遂感而賦之。（陶潛·〈感士不遇賦序〉）（《全晉文》卷一一一）

「古人所以染翰慷慨，屢伸而不能已」，正是出於「雖世殊事異，所以興懷，其致一也」；「撫卷躊躇，遂感而賦之」，則是將自己同樣投入「後之視今，亦猶今之視昔」的歷史傳承之中，完成個體生命之間的體驗與互證。另外，他的〈閒情賦〉之作，則顯示即使是同一體類的仿擬之作，亦可有不同的發揮空間：

初，張衡作〈定情賦〉，蔡邕作〈靜情賦〉，檢逸辭而宗澹泊。始則蕩以思慮，而終歸閒正。將以抑流宕之邪心，諒有助於諷諫。綴文之士，奕代繼作，並固觸類，廣其辭義。余園閭多暇，復染翰爲之，雖文妙不足，庶不謬作者之意乎！（陶潛·〈閒情賦序〉）（《全晉文》卷一一一）

「並固觸類，廣其辭義」，顯示的正是一種「創造性轉化」——亦即後人在前代作品的觸發、導引之下，如何以一己的「創意新情」去重新進行「近似的再演」。參之以前引陸機在〈遂志賦序〉中對前代各家同題諸作的品論，也可以明瞭：爲何寫作的主題相同，卻仍會形成「崔氏簡而有情，〈顯志〉壯而汎濫，〈哀系〉俗而時靡，〈玄表〉雅而微素」等不同風貌的原因。因爲，在一個以「抒情自我」爲創作本體的寫作活動之中，

所言之情、所抒之感，本來就是「其致一也」的人所同有之情<sup>75</sup>。原作的情意內涵透過擬作者的文辭而出現「近似的再演」，無非是一種融「曾經」與「現時」為一、寓「傳統」於「創新」之中的辯證過程。通過「再演」，「曾經」遂於「現時」中復活，並重「新」具現成形——以〈擬鄴中〉的寫作為例，當謝靈運以魏文和鄴中諸子的口吻各抒其情時，鄴下歡會的情景，便融合了靈運的現時情懷，在其筆下宛然再現；當王勃在〈滕王閣序〉中使用了「鄴水朱華，光照臨川之筆」的典故時，其所蘊融者，就又括大到鄴下、靈運及當時滕王閣歡會的三重時空情景了<sup>76</sup>；而文學的「傳統」，遂不斷在各代作者對前人作品的回顧玩味下，以日形豐富的內涵，融入其「再演」的過程，以完成薪火相繼的「創新」。據此，則漢晉以來擬代體的寫作，其實正可以視為時人重溫過去、參與現時、迎向未來的一種生命體驗。同時，也就在這樣一種深具「創造性轉化」的生命體驗之中，完成了它在文學傳統中的積極意義。海德格(Martin Heidegger)在《存有與時間》一書中曾經說過：

唯有「現今存在的存有」(Dasein is)亦為一「曾經——現今的

<sup>75</sup> 關於「抒情傳統」、「抒情自我」等問題，可參考陳世驥：〈中國的抒情傳統〉（收入《陳世驥文存》，臺北：志文出版社，民國六十四年）。高友工：〈文學研究的美學問題（下）經驗材料的意義與解釋〉、呂正惠：《抒情傳統與政治現實》，臺北：大安出版社，民國七十八年。蔡英俊：《比與物色與情景交融》，臺北：大安出版社，民國七十九年。張淑香：《抒情傳統的省思與探索》，臺北：大安出版社，一九九二年。

<sup>76</sup> 王建元先生在〈中國山水詩的空間經驗時間化〉一文中，亦有類似說法。他以為歐陽修在寫〈岷山亭記〉時，他的存在無可避免的是結合了前人羊祜的存在；而同樣的，傷喟中的羊祜之存在（至少一部分）也只能建立於後人歐陽修之中。換言之，沒有羊祜當然沒有歐陽修「獨不知茲山待己而名著也」的那句話；但沒有歐陽修這回顧「曾經存在」，也不可能有這未來式和我們現今心目中的羊祜。該文收入《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北：東大圖書公司，民國七十七年，頁一三一～一六五。

我」(I am-as-having-been)，它才能以一回歸的姿態而又未來地迎向自身。本著這真純的未來性，存有的現今存在亦是其曾經存在。一個人對自身的極變能力的預期即是了然地回到自己極度的「曾經」(been)。唯有它具有未來性，存有才能真正地「存在」(be)曾經之中。「曾經存在」的特性在某種情況下是由將來所締造的<sup>⑦</sup>。

這段話，或可為前述的論點，作一注腳。

## 肆、結 語

謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩八首并序〉的抒寫成篇，是漢晉以來以擬代體從事創作的一個具體、完美的成果。在中國古典文學中，「擬代之作」本是一極其特殊的體類，儘管它源遠流長，不絕於縷，但在傳統「抒情言志」的主流觀念中，卻往往因被視為「為文造情」，而遭致貶抑、邊緣化的對待。然而，擬代文學果真無所可取嗎？從以上對〈擬鄴中并序〉美感結構的論析，可看出：它以「詩」、「序」縮合成篇，透過「總序——小序」、「擬魏文詩——擬諸子詩」的毗連並列、錯綜為文，以及彼此間的迴還呼應，在作品中創造出了極為特殊的「空間形式」。此類「空間形式」的營塑，不唯體現出一圓融完整的美感結構，並為讀者的閱讀，提供了與一般「線性式」閱讀迥異的、著重瞬間「迴映式」領悟的美感經驗，是以，就藝術表現而言，實有過人之處。

其次，再透過對閱讀活動的「具體化」、創作活動中的「神入」和「賦形」，以及從讀者到作者——「即境即真」的「創造性」轉化等論題

<sup>⑦</sup> *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper & Row, 1962), p. 276. 此處譯文係參照王建元於〈中國山水詩的空間經驗時間化〉一文中所引用者，見《現象詮釋學與中西雄渾觀》，頁一四〇。

的論析，亦可知：從創作到完成，擬代作者的心中，一直不斷進行著無數複雜的互動和轉化活動；自與「文本」相交接的剎那間開始，他的現時經驗便無時無刻不受到「文本」的啓動與左右，也無時無刻不影響到他對「文本」的解讀和詮釋。在連串的辯證性交融之中，每一刻體驗的瞬間，都因有現時經驗的即時融入與揀擇，而具有一定的真實性與創造性，並成就、豐富了自我的生命經驗。更何況，「外在於『他』者」的位置，使擬代者看到了當事者之所不能看，爲文之際，遂能由整體著眼，就所欲擬代之對象的相關「文本」篩揀過濾，以將其特質做最精鍊、集中的呈現。靈運的〈擬鄴中并序〉所以會被譽爲「比建安更像建安」，正是繫因於此。

也因此，一般論者純就語言形似處以論斷擬作之是非，並斥其「不真」、「退阻、破壞創造力、想像力」的觀念，似乎就有待商榷了。尤其，經過對漢晉詩賦中之擬作、代言現象的考察，我們發現：彼時的擬代諸作，實以「純擬作」、「純代言」、「兼具擬作代言雙重性質」三型爲本，復而流衍變化，發展出許多不同類型，並成爲時人創作之大宗。由於所據「文本」在性質上的差異，不同作品，實不能一概而論。而且，各個作者的才情有別，學養各異，其擬作的目的不同，藝術表現，亦有高下之分。創作時，語言形構固然是致力用心處，但不能忽略的是，多數作品的完成，乃是出於一份不能自己的、欲對「人同有之情」相參互證的情懷。此一同情共感的交融互動，既擴大了個人的生命領域，也連繫了個體與社會人羣、自然宇宙，而如果不經由語言文字的具體形構，它的內涵便不易具現。卡西勒（Ernst Cassirer）曾說：

我們若不在某種程度上重複或重構某一偉大藝術作品因之得以誕生的創作過程，我們對它就不能有所理解或有所感受<sup>78</sup>。

<sup>78</sup> 引自卡西勒：《語言與神話》，于曉等譯，北京：三聯書店，一九八八年，頁一九四～一九五。

故此，對個人而言，以擬代方式從事寫作，既是生命之體驗歷程的一部分，也是體現創造力的一種形式。更何況，再就文學傳統的傳承與創變而言，每一傳統文本的「近似的再演」，正所以構成薪火相繼的「創新」。因為，「存有的現今存在亦是其曾經存在」，「曾經存在的特性在某種情況下由將來所締造」，由於「曾經」與「現時」、「傳統」與「創新」的交融互動，「每一個作家創造了他的先驅者」<sup>⑳</sup>，也成為未來時空中可能被創造的對象——就如謝靈運的〈擬鄴中〉創造了鄴下諸子的歡會情景，他也被後世每一閱讀、研探此一作品的讀者所創造。而這，不也就是人文世界相繼相承的終極意義嗎？

總之，擬代文學所以會成為漢晉以來重要的文學傳統，絕非偶然。而且，證之以蕭統、鍾嶸、皎然等人的說法，顯然在前人的觀念中，不但不以此類創作方式為非，甚且還給予相當的肯定。本文經由對謝靈運〈擬鄴中并序〉之美學特質的論析，以及漢晉以來詩賦每以擬作、代言方式出之情形的考察、省思，嘗試為箇中諸緣由，提出前述說解；而此一研究心得，其實未嘗不是為傳統的「賦詩言志」與「比興」等觀念，提供了另一角度的省思：先秦的「賦詩言志」，是否亦可視為「代言」的某種形式？擬代文學「雙聲言語」的特質，是否即「比興寄託」的內在根源？就文學批評觀念的建立、發展觀之，「比興」觀念的發展、衍變，與「擬代」文學的創作之間，是否有其內在互動的關聯？再者，語言本身即為一深具「擬代」性質的符號系統，透過文學形式以表情達意，其間實隱括了真偽虛實的多重辯證，著眼於此，則對一般文論中諸多關於「真／假」、「寫實／虛構」等問題的思考，是否有重新檢討的必要？這些都有待進一步的深究。職是，則本文的完成，倒反而成為其他相關問題之研究的開端了。

<sup>⑳</sup> 這是包赫時 (Louis Borges) 的名言，此處轉引自王建元《現象詮釋學與中西雄渾觀》，頁一四二。

