

唐代騷體詩淵源及新變考論*

徐國能**

摘要：《楚辭》影響廣泛，漢代以後分化詩賦兩體，六朝以降，騷體詩日漸零落，但在唐代卻忽然復興，作者眾多而佳篇歷歷。本文認為，唐代騷體詩的精神淵源在於屈宋風骨的重新確立，而六朝賦體中的「亂」、「歌」與「騷體結尾」，是唐代騷體詩的形式來源。在《文選》興盛的唐代，唐人很可能透過《文選》來學習騷體。唐代的騷體詩形式多元，除了傳統悲秋、不遇等主題，也包括了感傷時代、嚮往隱逸等主題，同時表現了民間信仰，也運用於新興傳奇文中。中唐之際，更有詩人將儒家意識結合騷體，以古澹的筆調展現了關懷社會的議題，開展出騷體詩嶄新的創作風貌。故騷體不僅是一種詩歌形式，同時也反映了當代精神與文化的追求。

關鍵詞：楚辭、騷、賦、唐詩、復古

* 收件日期：2024/03/12；修改日期：2024/09/10；接受日期：2024/09/13

** 國立臺灣師範大學國文學系教授

A Study of The Sao-Style Poetry in Tang Dynasty*

Hsu, Kuo-neng**

Abstract: Chu Ci (Verses of Chu) had a huge influence over the development of Chinese literature, and it split into poetry and rhyme-prose after Han dynasty. Although Sao-Style poetry had been fading since the Six Dynasties period, there had suddenly been a revival of it in Tang dynasty with continual great creations by many authors. In this article, it was thought that the core of the Sao-Style poetry in Tang dynasty is on re-establishing the mental capacity of Qu Yuan and Song Yu, while "Luàn" and "Song" that were popular in rhyme-prose creations of the Six Dynasties period might be the original form of Sao-Style poetry in Tang dynasty. As *Wen Xuan* (or *Selections of Refined Literature*) was prevalent in Tang dynasty, it is quite possible that people at the time learned the Sao-Style through it. The Sao-Style poetry had diversified forms in Tang dynasty. In addition to the traditional themes such as feeling sad with the advent of autumn or missing chances, there were also the themes of feeling sad for the age or yearning for living in seclusion; furthermore, the various creations had also demonstrated folk religion and had been applied in the emerging writing style, Legend of Tang. In the mid-Tang period, there

* Received: March 12, 2024; Sent out for revision: September 10, 2024; Accepted: September 13, 2024.

** Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University.

were even poets combined Confucianism with the Sao-Style to present the issues of social care which had developed a brand new creation style of Sao-Style poetry. Therefore, Sao-Style poetry is not only a poetry form but also a reflection of the unique spirit and culture of the contemporary.

Keywords: Chu Ci (Verses of Chu), Sao, rhyme-prose, Tang poems, vintage

一、前言

對經典文本的學習仿擬、融匯變化，透過獨造的藝術手段形成互文關係，進而綿延傳統、產生效應，促使作品聯繫豐富的文化內涵以構造神聖想像，這不啻反應了趨近本質的創作思維，同時也反應了一代作家如何對應自我和典範之間的關係，展現了作者細緻處理資源而達於藝術的過程。

這樣的案例在文學史中屢見不鮮，其中「騷體」是一值得關注的文本。

「騷」和「楚辭」同指而異名，¹楚騷文學肇始於屈原、宋玉，不過從實際的敘述中，「楚辭」本身是一個複雜多元的概念，王逸《楚辭章句》將屈、宋及漢代仿擬作品都稱「楚辭」，楚辭的語言形式與精神內涵備受推崇，《文心雕龍·辨騷》云：

固知「楚辭」者，體憲於三代，而風雜於戰國，乃〈雅〉、〈頌〉之博徒，而詞賦之英傑也。觀其骨鯁所樹，肌膚所附，雖取熔《經》旨，亦自鑄偉辭。故〈騷經〉、〈九章〉，朗麗以哀志；〈九歌〉、〈九辯〉，綺靡以傷情；〈遠遊〉、〈天問〉，瓌詭而慧巧，〈招魂〉、〈大招〉，耀艷而采華；〈卜居〉標放言之致，〈漁父〉寄獨往之才。故能氣往轍古，辭來切今，驚采絕艷，難與並能矣。²

¹ 《四庫全書總目·楚辭類》：「袞屈宋諸賦，定名楚辭，自劉向始，後人或謂之騷。」（臺北：藝文印書館，1989年），頁2923。「楚辭」與「騷」的名義互通是漢代以後，「楚」的地方意識日漸淡化而形成的文學結果，其歷程可參郭建勳：《先唐辭賦研究》（北京：人民出版社，2004年），頁215-226。

² 引自梁·劉勰著，王更生注譯：《文心雕龍讀本》（臺北：文史哲出版社，1995

是文所述，足見楚辭在內涵與文采上的「驚采絕艷」，存在可供後人學習的諸多條件。故「騷體」之由來，就是仿擬者依其旨要形貌，後續寫出的作品，主要包含詩和賦。就詩歌而言，如江淹〈應謝主簿騷體〉：

山櫃靜兮悲凝涼。澗軒掩兮酒涵霜。曾風激兮綠蘋斷。積石
閉兮紫苔傷。

芝原寂少色。筠庭黯無光。沐予冠於極浦。馳予佩兮江陽。
弔秋冬之已暮。憂與憂兮不忘。使杜蘅可翦而棄。夫何貴於
芬芳。³

題目特別標明「騷體」，意謂當時「騷體」有別於其他詩歌形式，具有特殊之美學特徵；此作以詩歌常見的用韻形式，以及當時流行以四句為基礎的作法構成；但融入了雜言、兮字及「三兮三」、「一、六」等楚辭構句模式，並透過杜蘅為喻，表達君子自芳之理想，為典型的「騷體詩」。⁴

「騷體」的研究已有不少成果，就其定義而言，最寬泛的說法如蘇慧霜教授所稱：「就普遍定義而言，凡以『兮』字基本句式寫作的作品都是騷體，其內容則普遍表現『怨慕淒涼』之風。」⁵郭建勳亦稱：「騷體即是楚辭體，它是以屈原辭作為範式，以『兮』字句為本質特徵的一種獨立的文體，其內涵包括騷體賦與騷體詩。」⁶在此，

年)，頁 66。

³ 遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1988年），頁 1590。

⁴ 本文在術語使用上沿用六朝通稱，以「騷」代替「楚辭」，又避免與非詩歌之「類楚辭」作品混淆，故以「騷體詩」來標明本文的研究對象。

⁵ 蘇慧霜：《騷體的發展與演變》（臺北：文津出版社，2007年），頁 19。

⁶ 郭建勳：《先唐辭賦研究》，頁 227。「兮」字，是否能作為判斷騷體的指標在

我們必須稍加區別，「騷體」是否必然是以屈原辭作為範式呢？例如項羽〈垓下歌〉、劉邦〈大風歌〉，這類「楚聲」，流行於秦漢之世，是否必是以屈原作品為藍本的仿效呢？因此「騷體」很可能有大小略異的兩種概念，「大」的騷體，應是泛指所有帶有「兮」字的作品；「小」的騷體，則是在前述基礎上，附加以屈原、宋玉等楚辭經典的概念，在詞藻、句法、意象和主題上，都有明顯追蹤、仿擬的痕跡。本文所採用的，是「大」騷體的概念。

用「兮」字是識別唐代騷體詩的基礎指標，觀察先秦，無論詩、歌、謠、辭，其中語助詞的運用固為常態，但「兮」在楚辭中的頻繁而強烈，創造了楚辭獨有的韻律節奏，和此節奏下強烈詠嘆唏噓的情感效果，「兮」字在楚辭中的效應前行學者議論已多，如林庚《楚辭學研究兩種》、鈴木虎雄《賦史大要》等專書皆有專章詳論，此不贅述。要言之，後世仿離騷者，句式以「六兮，六」為主；仿〈橘頌〉者，句式以「四，四兮」為主，仿〈九歌〉者，則以「句句用兮」、「句中用兮」（二兮二、三兮二、三兮三）為主。⁷

純就詩歌的寫作來觀察，自先秦至於唐代，詩或歌中帶有「兮」字作品不在少數，先秦除《詩》、《騷》外，多見於「歌」中，⁸帶有

學界仍存爭議，如學者王德華認為郭建勳「以形式判斷」（即兮字句）作為分類騷體的基礎有實際操作分類上的尷尬，而應以馬積高的分類較為妥適，見氏著《唐前辭賦類型化特徵與辭賦分體研究》（杭州：浙江大學出版社，2011年），頁12-13。本文定義暫依蘇慧霜、郭建勳等人所論，但唐人帶「兮」字的作品是否皆根源於「騷」？值得商榷，謹於辨析之。

⁷ 鈴木虎雄：《賦史大要》（臺北：地平綫出版社，1975年），頁4-12。

⁸ 先秦的「歌」，不少在年代上頗有爭議，例如沈德潛《古詩源》卷一名為「古逸」，但如〈南風歌〉有「南風之薰兮」等句，實出於《孔子家語》，該書成

「兮」字的歌謠，不少和楚文化與吳越一帶的民風有關，為人所熟悉者，如：〈楚狂接輿歌〉（分見《論語》、《莊子》）、越人歌（見於（漢）劉向《說苑》）、〈楚聘歌〉（見於（年代不詳，推測為魏晉之世）《孔叢子》）、〈漁父歌〉（見於（東漢）趙曄《吳越春秋》）等。⁹

兩漢楚聲為盛，騷體形式與精神影響創作，除了整齊的五言詩外，雜言、七言詩中，不少作品運用「兮」字句騁其情思。然此風魏晉以降漸趨沉寂，騷體詩只保存於傅玄、夏侯湛等少數作者中。至於南朝，五言詩更趨成熟，聲律、對偶大盛的時勢下，詩歌朝向整齊發展，在齊言、偶數句的風氣下，傾向雜言而帶語助詞「兮」字的作品非常少見，只有謝靈運、江淹、沈約等少數作者寥寥數篇，鳳毛麟角，微波尚存。

然唐代形勢丕變，初唐開始，帶有「兮」字的騷體詩作重新受到青睞，則天皇后〈唐大饗拜洛樂章〉十四首，其〈致和〉云：「神功不測兮運陰陽，包藏萬宇兮孕八荒。天符既出兮帝業昌，願臨明祀兮降禎祥。」句句用兮字，又有盧照鄰有多首騷體詩，如〈獄中學騷體〉：

夫何秋夜之無情兮，皎晶悠悠而太長。園戶杳其幽邃兮，愁人披此嚴霜。見河漢之西落，聞鴻雁之南翔。山有桂兮桂有芳，心思君兮君不將。

憂與憂兮相積，歡與歡兮兩忘。風嫋嫋兮木紛紛，凋綠葉兮吹白雲。

於三國時的王肅。

⁹ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 21、24、26、28。

寸步千里兮不相聞，思公子兮日將曛。林已暮兮鳥群飛，重門掩兮人徑稀。

萬族皆有所托兮，寒獨淹留而不歸。¹⁰

變化「兮」字的使用，藉鴻雁秋風表達抑鬱幽情，這樣的作品，在初唐時期並不是偶見。

唐代寫作騷體詩的詩人，涵蓋各時期達百人以上，其中不乏名家名篇。¹¹其寫作騷體詩的態度及情意追求；「兮」字在詩中的運用美學效果，也有許多細緻的差異。是故本文擬就唐代「騷體詩」進行研究，思考這類獨具特色的作品勃興於唐代的因素，以及其中隱含的創作思維。主要的思考與關懷包括：南朝趨向沉寂的騷體詩為何會在唐代復興，其淵源何在？唐代騷體詩的創作表現，呈現了甚麼樣的形式風貌；以及唐代騷體詩的新興功能和主題內容關切為何？

¹⁰ 清·聖祖敕編：《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷41，頁134。以下凡徵引此書者，隨詩錄其卷、頁，不再引注。

¹¹ 從《全唐詩》中統計有：李隆基、則天皇后、張九齡、張說、徐惠、錢鏐、盧照鄰、李百藥、崔日用、宋之問、劉允濟、王無競、賈曾、閻朝隱、徐洪、薛曜、劉希夷、陳子昂、馬懷素、沈佺期、張楚金、李如璧、徐堅、李泌、賀知章、李昂、盧鴻一、王維、王昌齡、劉長卿、蕭穎士、王翰、李白、韋應物、岑參、程彌綸、杜甫、元結、皇甫冉、蘇源明、息夫牧、任華、顧況、耿漳、戎昱、李益、司空曙、劉商、朱灣、權德輿、韓愈、歐陽詹、柳宗元、劉禹錫、鄭澣、李翱、皇甫湜、馬異、孟郊、張籍、盧仝、李賀、劉叉、元稹、白居易、楊嗣復、楊衡、劉言史、張碧、韋表微、李德裕、鮑溶、沈亞之、施肩吾、王叡、張祜、李善夷、李節、陸龜蒙、來鵠、李咸用、羅隱、韓偓、王穀、韋莊、張袞、徐光溥、李宏皋、劉戩、顧甄遠、皎然、姚月華、寒山、修雅、貫休、齊己、可朋、司馬承禎、杜光庭、呂巖、鍾離權等，另見於小說、筆記等文獻資料，或託名於仙怪者暫不計入。

二、唐前騷體詩的發展

楚文化孕育了楚騷文學，楚辭傳統在漢賦中昭彰其概；在詩歌中，「楚聲」的影響較為明顯。戰國末期到西漢初，秦雖滅亡六國，但楚文化與楚辭並未隨著政權傾覆而消亡，秦漢之際，「詩教已熄，民間多樂楚聲」¹²，尤其漢代「楚」成為劉氏政權的文化依託，自漢高祖「過沛，與故人父老相樂，醉酒歡哀，作〈風起〉之詩」¹³；「楚聲」流布於宮廷內外，故學者指出：「漢代樂府所用聲調，有：雅聲、楚聲、秦聲、新聲四種，其中以『楚聲』時代最早，影響最大」¹⁴。這種帶「兮」字的七言短章，作者多為劉氏貴族，少數為宮廷文人，大抵不脫唏噓哀感之意；如：

-
- ¹² 魯迅：《漢文學史綱要》第六篇〈漢宮之楚聲〉，收錄於魯迅先生紀念委員會編：《魯迅全集》第十卷，（上海：魯迅全集出版社出版，1973年），頁39。「楚聲」的確切所指於今礙難完整定義，《劍橋中國文學史》第一章「早期中國文學」中繼承了不少謝無量《中國大文學史》與魯迅的說法及實例；但該書認為「楚聲」：「很有可能既指音樂特徵，又指語言特徵，不過……已經不再使用《九歌》那些精緻的意象，華美的詞彙了。」同章又云：「漢代史書所錄，歸諸著名人物的詩作，全都具有如下幾個特徵：高度個人化、相對簡短、直抒胸臆；此外，都作於個人愁苦絕望之際。」下引項羽、劉邦、戚夫人、劉友、劉旦、劉胥及〈悲愁歌〉等，多為帶兮字的騷體詩。見宇文所安主編：《劍橋中國文學史》（北京：三聯出版社，2013年），頁129-130。
- ¹³ 漢·班固《漢書·禮樂志》（臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2010年），卷22，頁1045。
- ¹⁴ 蕭滌非：《漢魏六朝樂府文學史》（北京：人民文學出版社，1984年），頁28。

- 大風起兮雲飛揚 (劉邦〈大風歌〉, 87)
諸呂用事兮劉氏微 (劉友〈歌〉, 92)
瓠子決兮將奈何 (劉徹〈瓠子歌〉, 93)
秋風起兮白雲飛 (劉徹〈秋風辭〉, 94)
太一貢兮天馬下 (劉徹〈天馬歌〉, 94)
天馬來從西極, 經萬里兮歸有德 (劉徹〈西極天馬歌〉, 95)
麥秀漸漸兮雉朝飛 (枚乘〈歌〉, 98)
獨處是兮廓無依 (司馬相如〈歌〉, 99)
鳳兮鳳兮歸故鄉 (司馬相如〈琴歌〉, 100)
黃鵠飛兮下建章 (劉弗陵〈黃鵠歌〉, 108)
空城歸兮狗不吠 (劉旦〈歌〉, 108)
髮紛紛兮真渠 (華容夫人〈歌〉, 1090)
徑萬里兮度沙漠 (李陵〈歌〉, 109)
欲久生兮無終, 常不樂兮安窮 (劉胥〈歌〉, 111)
吾家嫁我兮天一方 (烏孫公主細君〈歌〉, 112)
玄雲央鬱將安歸兮 (息夫躬〈絕命辭〉, 116)
逝彼舊邦兮遐征 (梁鴻〈適吳詩〉, 166)
皇皇太上湛恩篤兮 (崔駰〈歌〉, 171)
戎馬鳴兮金鼓震 (崔駰〈安封侯詩〉, 171)
天道易兮我何艱 (劉辯〈悲歌〉, 191)
皇天崩兮后土頽 (唐姬〈起舞歌〉, 191)¹⁵

¹⁵ 數字為逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》頁碼，不再加註。

這些作品以七言或八言為主，每句入韻，篇幅不一，短則三句，如〈天馬歌〉；長則九句，如〈秋風辭〉，然無論短長，基本上每句於句中帶有「兮」字。內容雖不盡然是前引文學史所謂「愁苦絕望」之詞，但傷懷澎湃的情感則是其共相。較為特別的是東漢末蔡琰〈悲憤詩〉，此詩二章，首章為整齊五言，次章則為「嗟薄祜兮遭世患，宗族殄兮門戶單」的七言騷體，可謂兼具漢代兩大詩歌形式之作；〈悲憤詩〉間有楚辭意態，或可視為楚聲民謳和文人辭賦融合的創作型態。¹⁶

漢代的騷體詩除了這類七言短章，另外還有兩種特殊的形式：

- (一) 五噫歌體，梁鴻〈五噫歌〉基本上一句四字，句尾帶「兮」字成五言句，句外加感嘆辭「噫」，兮字且有押韻作用。
- (二) 四愁體，張衡〈四愁詩〉四章，每章只在第一句句中帶「兮」字，以下六句皆不帶有「兮」字。

這兩種作品，來源各有不同，〈五噫歌〉來源應屬《詩經》傳統，《詩經》中已有「一句四字，句尾帶兮」的作法，如：「十畝之間兮，桑者閑閑兮」，若參照：「緇衣之宜兮，敝，予又改為兮。適子之館兮，還，予授子之粢兮」，¹⁷〈五噫歌〉很可能就是模仿這類作品，不過〈五噫歌〉在後世也隨著《詩經》四言句式的沉寂而乏人模擬。

張衡〈四愁詩〉，則是在楚騷基礎上的一種早期改造，其序曰：

¹⁶ 蔡琰〈悲憤〉歷來爭議較多，今從蔡瑜〈離亂經歷與身分認同—蔡琰的悲憤交響曲〉一文所述：「此篇以楚辭體書寫，此體是漢代中上階層的文士所熟悉的體裁，可能即是蔡琰入胡前所熟用……」，見性別／文學研究會主編：《古典文學與性別研究》（臺北：里仁書局，1997年），頁76。

¹⁷ 二詩分見《詩經·國風·魏風·十畝之間》、《詩經·國風·鄭風·緇衣》，程俊英、蔣見元：《詩經注析》（北京：中華書局，2007年），頁298、219。

「效屈原以美人為君子，以珍寶為仁義，以水深雪雰為小人」¹⁸，〈四愁詩〉不僅在「兮」字的運用上勾連了和楚辭間的關係，同時在創作手法上以依託屈騷為典範。〈四愁詩〉成為了一個完整的創作格式，後代不乏「擬四愁」這樣仿作，是為騷體詩之獨特型態。

以上三類作品，是騷體詩在漢代詩歌上的具體呈現。然這類帶「兮」字的作品，魏晉以後，創作日寡，魏詩僅見曹丕〈寡婦詩〉：「霜露紛兮交下，木葉落兮淒涼」（403）；西晉主要的楚辭體詩作者是傅玄，他有：〈歷九秋篇〉、〈吳楚歌〉、〈長安西行〉、〈車遙遙篇〉、〈昔思君〉、〈擬四愁〉等篇作品；〈歷九秋篇〉是六言詩，每首首句為帶有「兮」的詩句，如「歷九秋兮三春」，下文則是整齊六言，〈吳楚歌〉、〈車遙遙篇〉、〈昔思君〉則是仿《九歌》體，特色是句句用「兮」，且皆為句中用「兮」，〈擬四愁〉則全仿張衡〈四愁〉體，首句用「兮」，下文則為七言句。

西晉夏侯湛也有：〈山路吟〉、〈江上泛歌〉、〈離親詠〉、〈長夜謠〉、〈春可樂〉、〈秋可哀〉、〈秋夕哀〉、〈征邁辭〉等八篇；另董京有〈答孫楚詩〉、石崇〈思歸嘆〉、張載有〈擬四愁〉。東晉湛方生有〈懷歸謠〉，劉宋時謝靈運有〈鞠歌行〉，爾後梁詩有江淹作〈雜三言〉五首，以及〈應謝主部騷體〉、〈劉僕射東山集學騷〉兩首，在詩題中都特別標明「學騷」，以及〈山中楚辭〉六首，江淹可說是南朝受楚辭影響最深的詩人。¹⁹此後僅有沈約〈八詠詩〉中的「歲暮愍衰草」、「解佩

¹⁸ 梁·昭明太子：《文選》（臺北：東華書局，1967年），卷29，頁406。

¹⁹ 江淹騷體之作冠於南朝，可能與其「詩體總雜，善於模擬」的特色有關，江淹本善於仿擬，〈雜體〉三十首就是一組模擬實踐的作品，其創作「騷體詩」應也是在相同的創作意識下所產生。

去朝市」兩篇作品中，偶見帶「兮」字的詩句。較為特別的是隋代王通，他曾於長安上隋文帝〈太平時有二策〉，不被採納後即「賦東征之歌而歸」，其歌曰：

我思國家兮遠遊京畿。忽逢帝王兮降禮布衣。

遂懷古人之心兮興太平之基。時異事變兮志乖願違。

吁嗟道之不行兮垂翅東歸。皇之不斷兮勞身西飛。²⁰

王通本來就是執迷於「古」的文人，用騷體詩表達他求仕不遇的感慨切合其思想身分，語言形式在當時可謂獨出一格。

由以上的趨勢來看，西晉以降，政權南遷，但深具南方色彩的騷體詩創作卻日趨寂寥，從西晉到隋末，三百年間，十數篇而已。究其原因，主要是詩歌在形式及感情表達上的變化。

以形式來說，五言詩自東漢以下形成了具體的典範，在形式上除了齊言的特徵，同時還追求聲律及對偶，長期創作的傳統確立了隔句押韻、兩句為一聯的敘述節奏，同時修辭日精，詩人不斷嘗試用警鍊的句法表現新鮮的物態感受：「魚戲新荷動，鳥散餘花落。不對春芳酒，還望青山郭」²¹，這類作品滿足了詩歌在形式和審美上的需求，正如《詩品》所云：「五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造型，窮情寫物，最為詳切者耶？」²²

相應於五言詩的形式，在美感追求上，詩人也漸漸傾向一種含蓄悠遠的韻致，「相思將安寄？悵望南飛鴻」²³、「澗豔故池水，蒼茫落

²⁰ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 2655。

²¹ 謝朓〈遊東田詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1425。

²² 梁·鍾嶸原著，趙仲邑譯注：《鍾嶸詩品譯註》（臺北：貫雅出版社，1991年），頁 9。

²³ 劉繪〈送別〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1470。

日暉。遺愛終何極，行路獨沾衣」²⁴，這類婉轉深切的詩句，不僅韻律和諧，興味濃厚，也將詩的美學，化約為清淡簡遠的含蓄風貌。詩語直切並非當時主流，如《詩品》認為遠紹楚辭的鮑照，乃南朝最感激慷慨的詩人：「念此死生變化非常理，心中惻愴不能言」、「人生不得恆稱意，惆悵倚徙至夜半」²⁵，《詩品》論鮑照而有：「不避危仄，頗傷清雅之調」²⁶，豈非就此類篇什而發？

如果對照騷體詩，如前引漢人諸作或王通作品，則騷體詩的口語氣息和錯落的句型，以及每句入韻之節奏，都是較原始、素樸的創作型態，難以相應於走向聲律、對偶與修辭技術等精緻化的美感追尋。而騷體詩直抒感慨的作法，也不符合當時含蓄美典的立意和修辭，亦無法廣泛運用於各種燕集、唱和、分詠等社交場合。

五言與騷體，隱然今古、雅俗、朝野之判，則南朝詩人沉浸於構造五言藝術而輕忽騷體詩也是必然結果，「王孫游兮不歸，春草生兮萋萋」（招隱士），可化為：「萋萋春草生，王孫遊有情」（謝靈運〈悲哉行〉），兩例相較，五言詩剔除了沒必要的「兮」字，同時以主觀的「有情（眷戀不捨）」之意態，取代了僅具客觀描述性質的「不歸」；又如「惟鬱鬱之憂獨兮，志坎壈而不違」（〈九嘆·怨思〉）可化為「今我獨何為？坎壈懷百憂」（鮑照〈代結客少年場行〉），也是將近似的語意加以凝聚。詩句走向緊縮，在當代多數時候意味藝術能力更加高

²⁴ 何遜〈行經范僕射故宅詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1707。

²⁵ 鮑照〈行路難〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1275-1276。

²⁶ 趙仲邑：《鍾嶸詩品譯注》，頁 68。《詩品》所推演出的線索是：楚辭—李陵—王粲—二張—鮑照，李陵之「文多悽愴，怨者之流」、王粲「發愀創之詞」，或是鮑照悲憤怨歎的祖述；二張之影響可能更在「巧購形似」（張協）、「務為妍冶」（張華）這個層面。

明。五言詩體的優越完備，不僅使其創作量體無限膨脹，排擠了其他形式的可能，即便南朝的騷體詩，其實也明顯可見五言詩的影響，如江淹〈劉僕射東山集學騷〉：

含秋一顧，眇然山中。檀欒循□，便娟來風。

木瑟瑟兮氣芬葢。石粼粼兮水成文。

擿江崖之素草。窺海岫之青雲。願芙蓉兮未晦。遵江波兮待君。²⁷

此作雖為帶「兮」字的雜言詩，但形式已和漢代的七言短章不同，全詩隔句押韻，惟換韻處首句入韻（葢/文），又其「擿江崖之素草。窺海岫之青雲」這兩句，可視為「江崖擿素草。海岫窺青雲」這種典型南朝五言句，通過謂語前置來改變句型的實例。謂語前置是古文句法，楚辭中也有不少句子，²⁸但詩中並不多見，也就是說，江淹為表現「騷體」的風味，除了在句中加入「兮」，還需特別轉變五言詩句法，將謂語前置來符合騷體的語言特色。從此案例中，正可見南朝五言詩的強勢，不僅在創作上成為詩人的優先選擇，其創作觀念甚至滲透到了騷體詩的形式和語言中，騷體詩在當時是邊緣詩體，在南朝一片綉麗的景象中並不受重視。

到了唐代，在南朝創作稀少的騷體詩卻歛然而起，此現象該如何解釋？

²⁷ 見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁1590。中脫一字，原注：「梁本做石」。

²⁸ 如〈湘夫人〉：「築室兮水中，葢之兮荷蓋」；「水中築室，荷蓋葢之」；〈離騷〉：「配繽紛其繁飾兮」；「繁飾配繽紛」等。

三、唐代騷體詩之復興與淵源

騷體詩在漢代以後餘音漸裊，在南朝只剩零星個案，但在唐朝卻忽然復興，湧現不少作家與作品，騷體詩何以在初唐開始即受到詩人重新重視？其思想精神之淵源和創作形式之紹繼從何而來？

(一)騷體詩復興的文化背景

騷體詩在唐代的復興，大約出現在初唐中後期，也就是七世紀六、七十年間，當時期騷體詩作者，包括了：則天皇后、徐惠、閻朝隱、徐彥伯、薛曜、王無競、徐堅、張說、沈佺期、宋之問、劉希夷、張楚金、盧鴻一、張九齡、李如璧、李昂、崔日用、陳子昂、盧照鄰、賈曾、劉允濟、李百藥、賀知章等。²⁹我們或可推測，當時在以宮廷詩為主的氣氛中，「三部式」³⁰的結構和內容使人厭倦，故詩人嘗試以不同詩體表達自我，其中以盧照鄰（6篇）、陳子昂（4篇）、宋之問（4篇）較為豐富。

²⁹ 則天皇后和張說所賦為「郊廟歌詞」，如則天皇后所作如前見；張說〈封泰山樂章·舒和〉：「六鐘翕協六變成，八佾尚佯八風生。樂九韶兮人神感，美七德兮天地清。」這類騷體作品為特殊運用型態，非一般性抒懷之賦，型態較為特殊，暫不討論。在這群作者中有一個特殊的現象，西周時期敕張昌宗撰《三教珠英》一千三百卷，《舊唐書·徐堅傳》（列傳第五十二，卷120，頁3175）稱當時：「廣引文詞之士，日夕談論，賦詩聚會」，今《三教珠英》已亡佚；透過傅璇琮等編《唐人選唐詩新編·珠英集》考有26人參與編纂，其中有閻朝隱、徐彥伯、薛曜、王無競、徐堅、張說、沈佺期、宋之問等8人留下騷體詩，很可能是當時風氣所及，同儕間的相互影響。

³⁰ 初唐宮廷詩的規格化，「三部式」的創作為宇文所安（Stephen Owen）所提出的觀察，詳見氏著，賈晉華譯：《初唐詩》（北京：新華書店，2005年），第十五章，頁181-189。

初唐的騷體詩，追摹《楚辭》意味濃厚，如徐彥伯〈淮亭吟〉：「貞寂慮兮淮山幽，憐芳若兮擊中洲」之類，盧照鄰〈懷仙引〉更是明顯：

若有人兮山之曲，駕青虯兮乘白鹿，往從之遊願心足。
披澗戶，訪巖軒。石瀨潺湲橫石徑，松蘿纂蔚掩松門。
下空濛而無鳥，上嶮巖而有猿。
懷飛閣，度飛梁。休余馬於幽谷，掛余冠於夕陽。
曲復曲兮煙莊邃，行復行兮天路長。修途杳其未半，飛雨忽以茫茫。
山塊軋，磴連褰。攀舊壁而無據，泝泥溪而不前。
向無情之白日，竊有恨於皇天。
回行遵故道，通川遍流潦。回首望群峰，白雲正溶溶。
珠為闕兮玉為樓，青雲蓋兮紫霜裘。天長地久時相憶，千齡萬代一來遊。

內容上則多述己不遇懷抱者，如盧照鄰〈獄中學騷體〉、陳子昂〈綵樹歌〉等。我們或可相信，騷體詩之再受重視，遠因或與屈宋地位重新受到肯定有關。

屈宋的歷史地位及其辭賦評價所受之挑戰，一方面是漢代班固：「露才揚己，競乎危國群小之間」之批判，其悖於六經之義、忠臣之道等概念在後代亦為顏之推等儒士所接受；另一方面，鑑於南朝綺靡文風，反對華藻雕飾也在初唐一些文人中形成了輿論，而《楚辭》，正是這類創作風氣的源頭。

不過，唐太宗作〈金鏡〉而曰：「子身而執節，孤直而自毀，屈原是也；外顯和睦之端，內懷湯火之意，宰嚭是也；忠諂之道，以此

觀之，足為永鑒」³¹，此論呼應了王逸「膺忠貞之質，體清潔之性，直若砥矢，言若丹青」之評價，整個唐代似乎全然接受了屈原正向的價值。而復古論者極端的排斥文采，在創作中也沒有廣大的影響，令狐德棻在《周書·王褒庾信傳論》：「逐臣屈平，作離騷以敘志，宏才艷發，有惻隱之美。宋玉，南國詞人，追逸轡而亞其迹。」³²對屈宋在文藝創造上的肯定卻一直延續到整個唐代，唐詩所追求的是文與質的相得益彰，《楚辭》華藻深情正是典範。

在這個大背景下，《楚辭》美學再受重視，然唐代的楚辭學相當沉寂，姜亮夫《楚辭書目五種》考據，唐代僅存一種楚辭類作品，故論者咸以為《楚辭》在唐代關注不高。³³在崇慕屈原精神、肯定楚辭丰采的時代，卻對楚辭本身寡於探索，那麼唐人從何處理解、學習楚辭？

從實際的文化現象來說，《文選》在唐代廣受歡迎，初唐時期有曹憲講授《文選》，後李善於高宗朝完成《文選》注，從此風行天下，玄宗時期又有呂延濟等人的五臣注，在詩賦取士的大環境中，《文選》成為士人必讀之書，³⁴而《文選》三十二、三十三兩卷，收錄了〈離

³¹ 董誥等編：《全唐文》（京都：中文出版社，1976年），卷10，頁138。

³² 令狐德棻：《周書》（臺北：鼎文書局，1993年），列傳第三十三，卷41，頁743。

³³ 這個意見，如中國學者鍾葵生〈唐代楚辭學散論〉（湖南：《湖南科技大學學報（社會科學版）》，1990年08月）；劉樹勝〈唐代楚辭研究蕭條的原因〉（金陵：金陵科技學院：《職大學報》，2011年06月）；張宏鋒〈唐代《楚辭》接受新見〉（廣東：《韓山師範學院學報》，2016年10月）都持相同觀點。

³⁴ 有關《文選》和唐代科舉的關係，前人如饒宗頤、許逸民等學者已有研究，今以丁紅旗《唐宋《文選》學史論》（上海：上海人民出版社，2015年），第

騷》、《九歌》、《九章》、《卜居》、《漁父》、《九辯》、《招魂》、《招隱士》等核心作品，故唐人很可能是透過《文選》來理解楚辭，將《楚辭》當作文藝學習的一環。如徐惠（627-625）幼時：「父孝德，嘗試使擬《離騷》為《小山篇》」³⁵，可知仿擬《離騷》，在初唐時已是貴族或文人家庭學詩過程中的一種手段。這種風氣一直往下延續，杜甫「呼婢取酒壺，續兒誦文選」（《水閣朝霽奉簡嚴雲安》）、「熟精文選理，休覓綵衣輕」（《宗武生日》）紀錄了士大夫階層對子弟的《文選》教育。

除了仿擬楚辭明顯的作品，初唐騷體詩也有不少突破與創新，如頌功德之薛曜《舞馬篇》，閻朝隱《鸚鵡貓兒篇》；朋友酬贈如崔日用《贈武平一》（殘句）：「彼名流兮左氏癖，意玄遠兮冠今夕」、陳子昂《喜馬參軍相遇醉歌》或徐堅《送考功武員外學士使嵩山置舍利塔歌》等。亦有以征夫思婦之離思為描述對象者，如盧照鄰《明月引》：「荊南兮趙北，碣石兮瀟湘。澄清規於萬里，照離思於千行」、劉希夷《搗衣篇》：「攬紅袖兮愁徙倚，盼青砧兮悵盤桓」等描寫閨怨之作，這種男女相思，和傳統騷體賦中的神人戀絕不相同，亦和以自我面臨離別為主題，如曹丕《感離賦》、陸基《懷土賦》等魏晉騷體賦所書寫的離思懷鄉並不一樣，是當時詩歌流行題材的騷體化。

二章《唐代科舉與《文選》及《文選》學的興盛》整理較詳。此外，劉群棟《《文選》唐注研究》（上海：上海古籍出版社，2019年），第二章《《文選》學的興起與初唐時期的《文選》注》對《文選》在唐代興起的原因有諸多探討，除了科舉，詩歌創作及公文書寫等因素也是唐代《文選》受到重視，「選學」興盛的原因。

³⁵ 其詞曰：「仰幽巖而流盼，撫桂枝以凝想。將千齡兮此遇，荃何為兮獨往」。

也就是說，騷體詩的寫作，在初唐不僅延續了楚辭中神仙想像或幽人貞隱等命題，但同時也寫作閨怨、酬贈或宮廷頌德等當代流行主題，這種現象，正說明了初唐詩人試圖變化騷體詩的本質而發展為更具抒情潛力的詩體。

進入盛唐，騷體詩名篇益多，王維有 11 篇騷體作品，在數量上遠超前人，其中多數隱士之懷；李白應用廣泛，也有 10 篇騷體詩，他多擬樂府古調，〈遠別離〉、〈胡無人〉、〈夢遊天姥吟留別〉等皆膾炙人口之作；杜甫〈乾元中寓居同谷縣作歌〉七篇更是融合前代形式，開篇章之奇。此時如韋應物、皇甫冉、岑參等皆有作。而值得重視的是，盛唐開始，有一些關懷社會的詩人，大量以模擬古調的方式來創作，其中帶有「兮」字之詩歌成為其模擬作品之特殊表現，此意識一直延續到中晚唐，如蕭穎士的〈涼雨〉、〈有竹〉；元結〈二風〉，程彌綸〈懷魯〉，至於中唐顧況〈上古之什補亡訓傳〉十三章、韓愈〈馬馱穀〉、〈琴操〉十首，歐陽詹〈東風〉、〈有所恨〉，元稹〈有酒〉十章，白居易新樂府中的〈蠻子朝〉、〈驃國樂〉、〈驪宮高〉等；晚唐陸龜蒙〈戰秋辭〉、羅隱〈秋蟲賦〉、〈蟋蟀詩〉等。這類作品不寫隱逸、不慕神仙，但寫民生關懷或諷喻朝政，是唐代騷體詩中特殊的類型。

除上所述，唐代各時期騷體詩都有非常豐富的寫作，這似乎也伴隨詠讚屈原精神的作品，這些作品略分二類，一是慨其政治遭遇，一是詠其文采斐然。如李白非常集中地表現屈原忠而被讒的不平之感：「比干諫而死，屈平竄湘源」、「子胥既棄吳江上，屈原終投湘水濱」、「漢帝不憶李將軍，楚王放卻屈大夫」，杜甫也有類似的感慨：「中間屈賈輩，讒毀竟自取」；皎然（730-799）〈弔靈均詞〉：「昧天道兮有無，聽汨渚兮躊躇。期靈均兮若存，問神理兮何如。……風激烈兮楚

竹死，國殤人悲兮雨颼颼，雨颼颼君時望君時。光芒蕩漾兮化為水，萬古忠貞兮徒爾為。」以騷體作弔傷之辭，深切表現了唐代對屈原的景仰。有多篇騷體賦的柳宗元在〈弔屈原文〉中也稱：「先生之不從世兮，惟道是就。支離搶攘兮，遭世孔疚」最可為代表。至於第二種類型則反映在以屈宋之才稱美朋友，如：「先生有道出羲皇，先生有才過屈宋」（杜甫〈醉時歌〉）、「故人美酒勝濁醪，故人清詞合風騷」（高適〈同河南李少尹畢員外宅夜飲時洛陽告捷遂作春酒歌〉），屈宋風騷之才調，幾乎已成唐代文士間相互稱美的濫語。

延續這個立場，唐代的「楚辭熱」勝過六朝，值得注意的是唐代文人出貶長安而至江南或西南一帶，多經洞庭長沙，懷才不遇、憂讒畏譏、去國懷鄉等情懷多因地理情境而觸發，而有大量詠嘆詩篇，如宋之問〈送杜審言〉：「別路追孫楚，維舟弔屈平。可惜龍泉劍，流落在豐城」；又如王維〈送楊少府貶郴州〉：

明到衡山與洞庭，若為秋月聽猿聲。愁看北渚三湘遠，惡說南風五兩輕。

青草瘴時過夏口，白頭浪裏出湓城。長沙不久留才子，賈誼何須弔屈平。（《全唐詩》卷 128，頁 298）

另劉長卿〈送從弟貶袁州〉：「何事成遷客，思歸不見鄉。遊吳經萬里，弔屈向三湘」，都將屈原和貶謫心境相互聯繫。當江南成為遷客的牢騷之地，流落不用的無后感對於一心想要積極建立功業的士人而言是人生與心靈的雙重創傷，最有代表性的作品當屬杜甫〈詠懷古蹟〉：

搖落深知宋玉悲，風流儒雅亦吾師。悵望千秋一灑淚，蕭條異代不同時。

江山故宅空文藻，雲雨荒臺豈夢思。最是楚宮俱泯滅，舟人指點到今疑。（《全唐詩》卷 230，頁 568）

杜甫以「蕭條」二字詮釋了這一類型文士的遭遇，也說明了唐代詩人對騷體文學的情感來源有一個重要的部分是來自於心靈的共感。因此發源於長江流域的楚辭文學，恰好形成了絕佳的創作選擇。「屈騷」所代表的文化象徵，正如「屈平詞賦懸日月，楚王臺榭空山丘」（李白〈江上吟〉），說明了詩人欲以文學超越、克服人生淪落的政治現實，進而完成生命永恆的理想。³⁶在這樣的文化情境中，騷體與詩歌進一步結合，詩人借助騷體的傳統，在語言、句勢、意象、其情韻及象徵意義等各方面進行新的創造，以傳達當代的抒情聲音。因此也可以說，漢代的騷體詩為盛，是基於政治、民情和音樂等現實層面的直接影響所致；但唐人的騷體詩猶盛於漢，卻是基於文化累積和文學心靈相契等更為抽象的原因，故表現也更加多元豐富。

綜上所述，初唐君王、史官傾向肯定屈原精神和楚辭文彩的大傳統，唐人在《文選》流布、詩賦取士的環境中，透過《文選》學習楚辭，也在創作中肯定屈騷、引用楚辭意象；初唐中後期，騷體詩重現詩壇，此風氣一直瀰漫至於晚唐而未衰。

騷體詩在唐代的復興固是一文學史現實，但我們仍需追問，在六朝騷體詩已逐漸冷落之後，唐人有甚麼前行的創作範式可以依循借鑑？

³⁶ 唐人的屈騷的態度，前行研究頗豐，如蔣方〈唐代屈騷接受史略論〉《中國楚辭學》第九輯，北京：學苑出版社，2007年），頁139-157、胡可先〈論中唐南貶詩人的屈原情結〉《中國楚辭學》第十五輯，（北京：學苑出版社，2011年），頁315-325、何方彤〈屈騷精神與唐詩審美特質新變略論〉《中國楚辭學》第十五輯，頁356-365等，基本多從唐代文人在政治遭遇中，對屈原愛國精神及道德形象的聯繫為說，除了初唐復古派對詞藻提出質疑，傳統「反離騷」的概念，不見於唐代。

(二) 初唐騷體之形式淵源

初唐騷體詩在作者、主題和形制上，都有迥異於南朝的發展，整體而言更為活絡多樣，也呈現融匯近體詩特徵的寫作樣貌。盛唐以後，騷體詩更盛，除前述屈騷地位提升及《文選》影響，就騷體詩的文體淵源來說，騷體自漢代分化為詩賦兩端，看似分離，實則有不少重複或互為影響之處，尤其六朝詩賦交相融合，在主題、形式、創作情境與動機及語言上，都很彼此借鑒的諸多端緒，從詩賦合流的演變來看，南朝詩歌走向齊言、律化與雕飾；南朝的賦則也傾向詩化，不少賦篇幾乎已經是整齊的詩歌了，沈約〈天淵水鳥應詔賦〉：

天淵池鳥，集水漣漪。

單泛姿容與，群飛時合離。將鶩復斂翮，回首望驚雌。

飄薄出孤嶼，未曾宿蘭渚。飛飛忽雲倦，相鳴集池禦。

可憐九層樓，光景水上浮。本來暫止息，遇此遂淹留。

若夫旅浴情深，朋翻回曠。翠鬣紫纓之飾，丹冕綠襟之狀。

過波兮湛澹，隨風兮回漾。竦臆兮開萍，蹙水兮興浪。³⁷

中間三韻，是非常完整的五言詩，也就是說，詩和賦的創作概念和藝術思考界線日趨淡薄，若從騷體的書寫來看，已有學者指出：「南朝……詩、騷、賦三種體式往往融合為一，……純粹的騷體賦相對減少，整個南朝的騷體賦僅 19 篇。」³⁸這些騷賦不乏名作，如江淹的〈青苔賦〉或謝朓〈遊後園賦〉等，然除了這十九篇騷體賦，事實上

³⁷ 嚴可均校讎，陳延嘉、王同策、左振坤校點主編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全梁文》（石家莊：河北教育出版社，1997年），第7冊，卷25，頁265。

³⁸ 郭建勳：《先唐辭賦研究》，頁96。

不少駢賦或小賦，其末的「亂」或「已矣哉」以下，或「繫詩」、或結尾的陳辭，都屬騷體的形式，舉例如下：

1. 亂詞為騷體者：

已矣哉！春草暮兮秋風驚，秋風罷兮春草生。綺羅畢兮池館盡，琴瑟滅兮丘壟平。自古皆有死，莫不飲恨而吞聲。（江淹〈恨賦〉，亂詞）³⁹

已矣哉！波瀾動兮昧前期，庸夫蔽兮自欺，不遠而復幸無嗤，建功立德有常基，胸馳臆斷多失之，前言往行可為師。（梁簡文帝蕭綱〈悔賦〉，亂詞）⁴⁰

已矣哉！秋風起兮秋葉飛，春花落兮春日暉。春日遲遲猶可至，客子行行終不歸。（蕭繹〈蕩婦秋思賦〉亂詞）⁴¹

天道如何，吞恨者多，抽琴命操，為蕪城之歌。歌曰：邊風急兮城上寒，井徑滅兮丘隴殘。千齡兮萬代，共盡兮何言。（鮑照〈蕪城賦〉亂詞）⁴²

白羽雖白，質以輕兮，白天雖白，空守貞兮。未若茲雪，因時興滅。（謝惠連〈雪賦〉亂詞）⁴³

惟德動天，神物儀兮。於時馭駿，充階街兮。稟靈月駟，祖雲螭兮。雄志倜儻，精權奇兮。既剛且淑，服鞿羈兮。效足中黃，殉驅馳兮。願終惠養，蔭本枝兮。竟先朝露，長委離兮。（顏延年〈赭白馬賦〉亂詞）⁴⁴

³⁹ 張國星編注《六朝賦》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁201。

⁴⁰ 同前註，頁257。

⁴¹ 同前註，頁269。

⁴² 同前註，頁188。

⁴³ 同前註，頁178。

⁴⁴ 同前註，頁166。

2. 篇末騷體：

過波兮湛澹，隨風兮回漾。竦臆兮開萍，蹙水兮興浪。(沈約
〈天淵水鳥應詔賦〉)⁴⁵

夕既昏兮朝既清，延爾族兮臨後庭。入空室兮望靈座，惟飄
飄兮燈熒熒。燈熒熒兮如故，惟飄飄兮若存。物未改兮人以
化，饋生塵兮酒停樽。春風泮冰，初陽兮戒溫。逝逍遙兮浸
遠，嗟瑩瑩兮孤魂。(潘岳〈悼亡賦〉)⁴⁶

非淮海兮可變，非金丹兮能轉。不暴骨於龍門，終低頭於馬
阪。諒天造兮昧昧，嗟生民兮渾渾。(庾信〈小園賦〉)⁴⁷

一朝風燭，萬古埃塵。丘陵兮何忍，能留兮幾人？(庾信〈傷
心賦〉)⁴⁸

愁人兮易驚，靜聽兮傷情。聽蟬兮靡倦，更拍兮風生。終不
校樹兮寂寞，方復飲露兮光榮。(褚玠〈風裡蟬賦〉)⁴⁹

3. 賦中歌詩

遂謠曰：「碧玉作碗銀為盤，一刻一鏤化雙鸞。」乃報歌曰：
「美人不見紫錦衾，黃泉應至何所禁。」妃因別曰：「見上客
兮心歷亂，送短詩兮懷長嘆。中人望兮蠶既飢，躑躅暮兮思
夜半。」(江淹〈學梁王菟園賦〉)⁵⁰

⁴⁵ 嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文·全梁文》，頁 265。

⁴⁶ 同前註，頁 72。

⁴⁷ 同前註，頁 286。

⁴⁸ 同前註，頁 292。

⁴⁹ 同前註，頁 300。

⁵⁰ 《全上古三代秦漢三國六朝文·全梁文》，第 7 冊，卷 33，頁 341。

情紆軫其何託？訴皓月而長歌。歌曰：「美人邁兮音塵闕，隔千里兮共明月；臨風嘆兮將焉歇？川路長兮不可越。」歌響未終，餘景就畢；滿堂變容，回徨如失。又稱歌曰：「月既沒兮露欲晞，歲方晏兮無與歸；佳期可以還，微霜沾人衣。（謝莊〈月賦〉）⁵¹

在這些例證中，「亂」或「歌」，以及篇末的結尾，往往是鋪陳景物或描寫事件之後，所興發的一種感懷。例如〈蕩婦秋思賦〉首段言山長遠，遊子不歸的遠景，次段描繪閨中女性的憂悵之態，篇末以「秋風起兮秋葉飛，春花落兮春日暉。春日遲遲猶可至，客子行行終不歸」作結，蘊藉感慨於其中；又如謝莊〈月賦〉中的長歌，比興兼具，抒發抑鬱之情的吟唱能令「滿堂變容」，兩歌幾乎可視為唐代張九齡〈望月懷遠〉這類詩篇的先聲。這些騷體詩句，多半簡約地囊括了賦中鋪陳已多的情緒，賦以客觀描寫為主，騷體句則是主觀情意流露；換言之，賦與篇末的「亂」，是同一種主題的兩種觀點與兩種不同的表現方式，各自皆具有獨立觀賞的價值和意義，這篇賦篇末的亂詞或結尾，都可視作獨立的「騷體詩」。

從以上這些例子來看，詩歌以五言律化為主，但騷體仍被廣泛運用於抒情的範疇中，或可推論騷體詩雖不興於六朝，但騷體賦及一般賦作中亂詞、長歌，仍以騷體風韻呈現其沉重哀惋的情感。

故觀察初唐詩歌的傳統，至少有三方面，第一是南朝律化的五言詩，這是以宮廷文學為中心向外擴散的主流詩體；第二是樂府民歌的傳統，不少文士在此傳統下極力馳騁，對七言詩的建構產生了很大的影響；第三是南朝騷體賦或賦中的亂詞、繫詩、用詩或騷體結尾，這是唐代騷體詩的主要淵源。

⁵¹ 張國星《六朝賦》，頁193。

由以上所述，騷體在南朝賦中仍實存一脈，尤其特用於抒情部分。如對照唐人宋之問〈下山歌〉：「下嵩山兮多所思，攜佳人兮步遲遲。松間明月長如此，君再遊兮復何時。」（《全唐詩》卷 51，頁 157）以及賈曾的和作：「良遊晼晚兮月呈光，錦路逶迤兮山路長。王孫不留兮歲將晏，嵩巖仙草兮為誰芳。」（《全唐詩》卷 67，頁 183）。這樣的作品，宛若一篇賦的結尾，由此也可推想，截去了賦的鋪敘陳述，只留下抒情意味最濃的歌或亂，實際上已和唐人之詩無所分別，因此這個傳統對唐代的騷體詩，或可說具有一個重要的意義。

由此觀之，唐代騷體詩除了遠紹《楚辭》，同時也在漢代楚聲、六朝騷體詩賦或非騷體賦的「亂」、「歌」與「騷體結尾」等形式中找到依傍，是一脈隱然相繫的傳統，尤其是篇幅短且抒情性強的「亂」、「歌」與「騷體結尾」，與騷體詩具有相同的抒情手法，是最不可忽略的來源。

四、唐代騷體詩的形式

從帶有「兮」字的騷句運用來看，初唐開始，騷體詩即可略分為三種作法：全篇用騷句、中段插入騷句及篇末用騷句三種形式。

全篇用騷多屬短章，如王無競、賈曾〈和宋之問嵩山歌〉：

日云暮兮下嵩山，路連綿兮松石間。出谷口兮見明月，心徘徊兮不能還。（王無競，《全唐詩》卷 67，頁 183）

良遊晼晚兮月呈光，錦路逶迤兮山路長。王孫不留兮歲將晏，嵩巖仙草兮為誰芳。（賈曾，《全唐詩》卷 67，頁 183）

篇中雜用騷體者，如張九齡（673-740）〈奉和聖制瑞雪篇〉：

萬年春，三朝日。上御明臺旅庭實，初瑞雪兮霏微，俄同雲

兮蒙密。

此時騷切陰風生，先過金殿有餘清，信宿嬋娟飛雪度，能使
玉人俱掩嫿，皓皓樓前月初白，紛紛陌上塵皆素。昨訝驕陽
積數旬，始知和氣待迎新。匪惟在人利，曾是扶天意，天意
豈云遙，雪下不崇朝。

皇情玩無斁，雪委方盈尺，草樹紛早榮。京坻宛先積。

君恩誠謂何，歲稔復人和，預數斯箱慶，應如此雪多。

朝冕旒兮載悅。想簞笠兮農節，倚瑤琴兮或歌。續薰風兮瑞
雪。

福浸昌。應尤盛，瑞雪年年常感聖。願以柏梁作，長為柳花
詠。（《全唐詩》卷 47，頁 146）

全篇偶雜「騷句」，以助其語勢。

篇末用騷句者如閻朝隱〈鸚鵡貓兒篇〉，主要以雜言敘論仁智為
政之作用，末云：「國有君兮國有臣，君為主兮臣為賓。朝有賢兮朝
有德，賢為君兮德為飾，千年萬歲兮心轉憶」（《全唐詩》卷 69，頁
185）作結。

在此基礎上，盛唐以後的騷體詩形式有更多變化，基本來說，唐
人「騷體」的運用，可以分為：「騷句」的穿插、直接仿擬騷體和變
化騷體形成特殊格式三種類型，以下簡述之。

（一）「騷句」的穿插

唐人騷體表現的方式很多，有一些詩作用偶兮字，但只是語勢上
需要或轉換，如李泌〈長歌行〉：

天覆吾，地載吾，天地生吾有意無。不然絕粒昇天衢，不然

鳴珂遊帝都。焉能不貴復不去，空作昂藏一丈夫。一丈夫兮一丈夫，千生氣志是良圖。請君看取百年事，業就扁舟泛五湖。（《全唐詩》卷109，頁262）

詩中「一丈夫」下用頂真句法，以「一丈夫兮一丈夫」來加強感嘆的語勢，這類作品並不是十分完整的騷體或特地改造騷體為己用。不過這類詩作非常豐富，仔細分別，再可發現用於詩首、詩中和用於詩末三種情況。用於全詩之首者如：

金莖孤峙兮凌紫煙，漢宮美人望杳然。通天臺上月初出，承露盤中珠正圓。珠可飲，壽可永。武皇南面曙欲分，從空下來玉杯冷。世間綵翠亦作囊，八月一日仙人方。仙方稱上藥，靜者服之常綽約。柏梁沈飲自傷神，猶聞駐顏七十春。乃知甘醲皆是腐腸物，獨有淡泊之水能益人。千載金盤竟何處，當時鑄金恐不固。蔓草生來春復秋，碧天何言空墜露。（韋應物〈漢武帝雜歌〉，三首之二）（《全唐詩》卷195，頁456）

用首句「金莖孤峙兮凌紫煙」來營造遙遠浩渺的漢代情意，透過連結「武帝」楚聲的創作傳統來表現相關主題，是騷體詩句的特殊運用。用於詩歌中段則如李白名篇〈遠別離〉：

遠別離，古有皇英之二女。乃在洞庭之南，瀟湘之浦。海水直下萬里深，誰人不言此離苦。日慘慘兮雲冥冥，猩猩啼煙兮鬼嘯雨。我縱言之將何補，皇穹竊恐不照余之忠誠。雲憑憑兮欲吼怒，堯舜當之亦禪禹。君失臣兮龍為魚，權歸臣兮鼠變虎。或言堯幽囚，舜野死。九疑聯綿皆相似，重瞳孤墳竟何是。帝子泣兮綠雲間，隨風波兮去無還。慟哭兮遠望，見蒼梧之深山。蒼梧山崩湘水絕，竹上之淚乃可滅。（《全唐詩》卷165，頁383）

此篇在主題上類似〈九歌〉，詩中騷句語非騷句錯雜使用，主要以「三兮三」的「九歌體」為用，李白最善用「缺乏既定格式」的錯亂感和傳說主題形成強烈而迷幻的意境，此類「騷體句」正有助於他這種迷離詩境的創造。

用於詩末者如：岑參〈秦箏歌送外甥蕭正歸京〉：

汝不聞秦箏聲最苦，五色纏弦十三柱。怨調慢聲如欲語，一曲未終日移午。紅亭水木不知暑，忽彈黃鐘和白紵。清風颯來雲不去，聞之酒醒淚如雨。汝歸秦兮彈秦聲，秦聲悲兮聊送汝。（《全唐詩》卷 199，頁 467）

這類作品類似前述南朝小賦在賦末乎用兮字亂曰來結尾的情韻，此篇前八句意態以盡，篇末忽出二句騷句「汝歸秦兮彈秦聲，秦聲悲兮聊送汝」再發喟嘆，增添了強烈的感情。

以上幾種型態，可以視作唐人對騷體的活用，結合題材，營造想像和加強情感這些作用，顯見騷體句式在唐詩中的價值。尤其可注意者，「三兮三」的「九歌體」最近於唐詩七言句法，因此運用較多。

（二）全篇直接仿擬騷體

唐詩中除了偶藉騷體句以成全詩意，亦有全篇仿騷體者；這類作品中，有些在詩歌題目上已明確點出「騷體」或「楚辭」，如前引盧照鄰〈獄中學騷體〉，又如權德輿之作：

黯離堂兮日晚，儼壺觴兮送遠。遠水霽兮微明，杜蘅秀兮白芷生。

波泫泫兮煙冪冪，凝暮色於空碧。紛離念兮隨君，泝九江兮

經七澤。

君之去兮不可留，五采裳兮木蘭舟。（權德輿〈雜言同用離騷體送張評事襄陽覲省〉，《全唐詩》卷 325，頁 804）

權德輿此作中僅一句未用「兮」字，句法以「九歌體」文主，包含「三兮二」及「三兮三」，盧照鄰及權德輿這兩篇作品都表達幽怨哀情，也帶有六朝騷體小賦的特色。唐人尚有不少雖詩題雖無說明騷體，但幾乎全篇用騷句的作品：

聊上君兮高樓，飛甍鱗次兮在下。俯十二兮通衢，綠槐參差兮車馬。

卻瞻兮龍首，前眺兮宜春。王畿鬱兮千里，山河壯兮咸秦。舍人下兮青宮，據胡床兮書空。執戟疲於下位，老夫好隱兮牆東。

亦幸有張伯英草聖兮龍騰虯躍，擺長雲兮換迴風。

琥珀酒兮彫胡飯，君不御兮日將晚。

秋風兮吹衣，夕鳥兮爭返。孤砧發兮東城，林薄暮兮蟬聲遠。時不可兮再得，君何為兮偃蹇。（王維〈登樓歌〉，《全唐詩》卷 125，頁 290）

浮漲湖兮莽迢遙，川后禮兮扈予橈。橫增沃兮蓬仙延，川后福兮易予舳。

月澄凝兮明空波，星磊落兮耿秋河。夜既良兮酒且多，樂方作兮奈別何。（蘇源明〈秋夜小洞庭離讌詩〉，《全唐詩》卷 255，頁 643）

王維此篇除了一句「執戟疲於下位」沒有「兮」字，通篇用騷句，但他變化很多，造成錯落參差之感；蘇源明則全用「三兮三」的句法做

成完整的七言詩，且兩句一韻，句句入韻，有漢人風味。如果說騷體的短詩或運用騷句以助語勢的作法較近於六朝賦中用騷的傳統，則這類作品可能是直承漢代騷體而來，只是經過唐人的轉換，更具有唐詩駢偶的樣態。

（三）連章、組詩騷體形成特殊格式

除了上述以騷句穿插詩中以增語勢，或全篇模仿騷體，藉文化傳統表達自己的人生境遇與思想外，唐人也試圖在騷體詩的創作上，創造形式或內涵新的可能，其中「騷體組詩」或「連章騷體」的出現，顯示詩人意欲嘗試擴大騷體的運用，創造新的美學可能。這類作品如盧鴻一⁵²，他本為盛唐隱者、書家，開元中召以諫議大夫，固辭，玄宗「又賜隱居之服，並其草堂一所，恩禮甚厚」⁵³，今《全唐詩》中盧鴻一僅存〈嵩山十志〉流傳，此十篇作品皆用騷體寫成，包括：〈草堂〉、〈倒景臺〉、〈樾館〉、〈枕煙庭〉、〈雲錦淙〉、〈期仙磴〉、〈滌煩磯〉、〈暮翠庭〉、〈洞元室〉、〈金碧潭〉等十章。⁵⁴全篇體例統一，每首詩前有序，每章九句，並特於的五句寫出所賦地點，當時或佐以圖畫，是文、詩、畫的複合創作。⁵⁵其詩如：

⁵² 盧鴻一，或稱盧鴻，在《舊唐書》、《新唐書》所稱不同，近代如徐復觀等學者已多考據可參。

⁵³ 劉昫：《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1994年），列傳第一百四十二，卷192，頁5121。

⁵⁴ 〈嵩山十志〉詩見《全唐詩》，卷123，頁281-282。

⁵⁵ 此詩畫合一描繪隱逸世界及人生理想，對於王維輞川頗有影響，莊申：「王維既然是有意按照盧鴻草堂的創作動機發展，不得不說，王維作畫動機是一種直接的模仿」，見氏著：《中國畫史研究續編》（臺灣：臺灣正中書局，1972

草堂者，蓋因自然之谿阜，前當壟洫，資人力之締構，後加茅茨，將以避燥溼，成棟宇之用。昭簡易，砥乾坤之德，道可容膝休閒，谷神同道，此其所貴也。及靡者居之，則妄為剪飾，失天理矣，詞曰：

山為宅兮草為堂，芝蘭兮葯房。羅靡蕪兮拍薜荔，荃壁兮蘭砌。

靡蕪薜荔兮成草堂，陰陰邃兮馥馥香。中有人兮信宜常，讀金書兮飲玉漿。

童顏幽操兮不易長。(草堂)

洞元室者，蓋因巖作室，即理談玄，室返自然，元斯洞矣。及邪者居之，則假容竊次，妄作虛誕，竟以盜言，詞曰：

嵐氣肅兮巖翠冥，空陰虛兮戶芳迎。披蕙帳兮促蘿筵，談空空兮覈元元。

蕙帳蘿筵兮洞元室，祕而幽兮真可吉。返自然兮道可冥，澤妙思兮草玄經。

結幽門兮在黃庭。(洞元室)

盧鴻一以大型騷體組詩敘述其隱逸空間的景致，大量運用楚辭意象，將自然、玄理和空間混合敘述，呈現幽古淡遠的養生思想，無論在形式及內涵上皆屬新創造。

又如善於學習前人的杜甫，他運用「兮」字的作品不少，如〈桃竹杖引贈章留後〉，前半段以整齊的七言鋪寫背景，到「重為告曰」一段傳為呼告體，騷體發出另一種聲音，全詩表現出搖曳的姿態。但

杜甫最著名的騷體作品是：〈乾元中寓居同谷縣作歌七首〉，此詩形式整齊，每章前六句為七言，第七句轉為呼告：「嗚呼！（數字）歌兮歌已（形容其情緒）」，如：

有客有客字子美，白頭亂髮垂過耳。歲拾橡栗隨狙公，天寒日暮山谷裏。

中原無書歸不得，手腳凍皴皮肉死。嗚呼！一歌兮歌已哀，悲風為我從天來。

長鑿長鑿白木柄，我生托子以為命。黃精無苗山雪盛，短衣數挽不掩脛。

此時與子空歸來，男呻女吟四壁靜。嗚呼！二歌兮歌始放，鄰里為我色惆悵。（《全唐詩》，卷 218，頁 520）

杜甫此作悲切慷慨，以連章形式多面向賦寫時事懷抱，唏噓感慨層疊而出，加深了藝術的感染力，後人仿擬不絕。⁵⁶「騷體」在杜甫詩中成為一種變化敘說腔調的書寫策略，用不同的語氣、語勢來增益詩中波瀾變化之美。

中唐元稹〈有酒〉十章在詩末以「嗚呼」的呼告形式略仿杜甫〈同谷七歌〉，但其中又自有變化，如第四章：

有酒有酒黯兮溟，仰天大呼兮。天漫漫兮高兮青，高兮漫兮吾孰知天否與靈。取人之仰者，無乃在乎昭昭乎日與夫日星。何三光之並照兮，奄雲雨之冥冥。幽妖倏忽兮水怪族形，鼉鼉岸走兮海若鬥鯨。河潰潰兮愈濁，濟翻翻兮不寧。蛇噴雲

⁵⁶ 可參曹淑娟：〈演繹創傷——〈同谷七歌〉及其擬作的經驗再演與轉化〉，（臺北：《台大文史哲學報》，85 期，2016 年 11 月），頁 1-44。

而出穴，虎嘯風兮屢鳴。汗高巢而鳳去兮，溺厚地而芝蘭以之不生。葵心傾兮何向，松影直而孰明。人懼愁兮戴榮，天寂默兮無聲。嗚呼！天在雲之上兮，人在雲之下兮。又安能決雲而上征，嗚呼！既上征之不可兮，我奈何兮杯復傾。（《全唐詩》卷 420，頁 1027）

又如第八章：

有酒有酒兮告臨江，風漫漫兮波長。渺渺兮注海，海蒼蒼兮路茫茫。彼萬流之混入兮，又安能分若吠滄淮河，與夫岷吳之巨江。味作鹹而若一，雖甘淡兮誰謂爾為良。濟涓涓而縷貫，將奈何兮萬里之渾黃。鯨歸穴兮渤溢，鰲載山兮低昂。陰火然兮眾族沸渭，颶風作兮晝夜猖狂。顧千珍與萬怪兮，皆委潤而深藏。信天地之瀦蓄兮，我可奈何兮一杯又進兮包大荒。（《全唐詩》卷 420，頁 1027）

元稹才思豐富，相當大膽地創造出驚人意象，並連結傳統騷體的句法，表現狂狷之士的浩蕩感慨，在志士不用、頹然無適的共同主題下，十章連綿，發揮了騷體詩獨具的呼告語氣，並以長句（9 字、11 字）的錯落，表現淋漓傾訴的語態，同時創造出在一句中兩用兮字的獨特句法，凡此種種，都是前所未有的獨特風韻，可見唐代騷體詩並非研習前人，而有實驗創造的精神。

騷體本具士大夫投身政治的理想與感嘆，唐代詩人在此傳統下展現了更多詩體創造的能量，無論單句偶出、通篇仿擬或連章組詩，都體現出唐代詩人嘗試融匯古今與各類形式以成篇什的創造精神。都然而除了上述作品，唐代還有部分連章騷體詩，乃仿擬《詩經》分章形式，用以表述儒家淑世的懷抱，和「騷」本身的情志及型態略有

差異，這類作品在內容意志上的特殊更勝於形式上的變化。除此以外，隱逸之嚮往、小說傳奇、民間信仰等主題也是唐代騷體詩不可忽視的創造，試於下文論之。

五、唐人騷體詩精神內涵與新變

蘇慧霜《騷體的法展與演變》一書中，歸納自漢到唐，「屈宋作品題材之發展與衍變」，提出了「神女」、「悲秋」、「遊仙」、「不遇」、「紀行」等五個面向的觀察。⁵⁷的確，如前文所引，唐人視騷體詩為一特殊詩歌類型，不少詩作都懷有強烈的士不遇情懷，憑藉騷體詩抒發牢騷況味，固為當時主流，然唐人騷體詩亦與其時代相應，其內容與精神的追求迭有新變，除士不遇的牢騷懷抱，唐代騷體詩在前人的基礎上，有三個較為明顯的新趨向：1.人生無憑與隱逸懷抱，2.巫祀文化和仙怪傳奇，3.儒家政治理想與復古思潮。

（一）人生無憑與隱逸懷抱

在山水文學、隱逸風氣興盛的唐代，騷體詩作也涉於表達人生無憑而跋慕隱逸的主題，如陳子昂〈春臺引·寒食集畢錄事宅作〉：

感陽春兮生碧草之油油，懷宇宙以傷遠。登高臺而寫憂，遲美人兮不見，恐青歲之遂道。從畢公以酣飲，寄林塘而一留，採芳蓀於北渚，憶桂樹於南州，何雲木之美麗，而池館之崇

⁵⁷ 蘇慧霜：《騷體的發展與演變》，第五章「屈宋作品題材之發展與衍變」，頁154-295。

幽。星臺秀士，月旦諸子，嘉青鳥之辰，迎火龍之始，挾寶書與瑤瑟，芳蕙華而蘭靡。乃掩白蘋、藉綠芷，酒既醉，樂未已，擊青鐘，歌淙水；怨青春之萎絕，贈瑤臺之旖旎，願一見而道意，結眾芳之綢繆；曷餘情之蕩漾，矚青雲以增愁。悵三山之飛鶴，憶海上之白鷗。重曰：群仙去兮青春頽，歲華歌兮黃鳥哀，富貴榮樂幾時兮，朱宮碧堂生青苔，白雲兮歸來。（《全唐詩》卷 83，頁 214）

此篇絕似六朝小賦，在篇末以騷體詠歌作結。全篇描述陽春宴遊之美，以及生命追尋、青春易逝的感嘆，「富貴榮樂幾時兮」上溯漢代〈秋風詞〉之意象，對偶屬詞卻又映帶六朝錦色，可說是唐代騷體詩的新變。

書寫富貴功名不能久長，繁華瞬息的感慨，是唐代懷古的作品的內涵，如劉長卿〈登吳古城歌〉：「登古城兮思古人，感賢達兮同埃塵。望平原兮寄遠目，歎姑蘇兮聚麋鹿。」（《全唐詩》卷 151，頁 359）；他以「三兮三」的「九歌體」，懷古感嘆，寄寓興廢無端，人生如寄的感懷。

既然現實的功業虛渺難尋，則嚮往山林、懷抱隱逸之思也成為唐代詩歌的主題，不少詩人也透過騷體詩來表現這類情懷，如王維〈送友人歸山歌〉：

山寂寂兮無人，又蒼蒼兮多木。群龍兮滿朝，君何為兮空谷。
文寡和兮思深，道難知兮行獨。悅石上兮流泉，與松間兮草屋。
入雲中兮養雞，上山頭兮抱犢。神與棗兮如瓜，虎賣杏兮收穀。

愧不才兮妨賢，嫌既老兮貪祿。誓解印兮相從，何詹尹兮可卜。(《全唐詩》卷 125，頁 291)

全篇以九歌體句句用「兮」字抒發情志，寫幽居山林之樂，盡言「解印相從」的人生歸趨，這類作品和前文所引盧鴻一〈嵩山十志〉，或是晚唐，陸龜蒙〈賡歌〉：「采江之魚兮，朝船有鱸。采江之蔬兮，暮筐有蒲。左圖且書，右琴與壺。壽歟夭歟，貴歟賤歟。」(《全唐詩》卷 621，頁 1570) 和〈小雞山樵人歌〉：「長其船兮利其斧，輸予薪兮勿予侮。田予登兮穀予庾，突晨煙兮蓬縷縷。窗有明兮編有古，飽而安兮惟編是伍。時不用兮吾無汝撫。」(《全唐詩》卷 621，頁 1571) 的作品，皆寄寓於時無用、飄然世外的隱逸之情。值得注意的是《楚辭》中淮南小山有〈招隱士〉，乃將山林視為「不可以久留」的世界，然唐代這類詩作，卻和山水詩相結合，更近於左思〈招隱〉的思想，而以騷體發之，更顯幽古之情。

唏噓生命與追求隱逸固為唐代流行主題，各種形式皆有表現，然騷體詩的特質，若相較於相同主題的作品，如懷古類的書寫：「金陵昔時何壯哉，席卷英豪天下來。冠蓋散為煙霧盡，金輿玉座成寒灰」(李白〈金陵歌送范宣〉) 或「玉樹歌殘王氣終，景陽兵合戍樓空。松楸遠近千官冢，禾黍高低六代宮」(許渾〈金陵懷古〉) 等敘述暢快、意態飛揚的傑作，劉長卿的騷體以「兮」變化了句型，登而思、望而寄；感塵埃、嘆麋鹿，似乎更能表現詩人內心的綢繆意態，構造逶迤美學；王維〈送友人歸山歌〉末四句「愧不才兮妨賢，嫌既老兮貪祿。誓解印兮相從，何詹尹兮可卜」，當然能寫成五言句：「不才愧妨賢，既老嫌貪祿。解印誓相從，詹尹何可卜」，但因為騷體句勢，動詞提前而用「兮」字延後了妨賢、貪祿等主題，將自我的躊躇意態表現得

更強烈。這些形式上的改變，不僅是騷體的文化傳統，詩歌韻律的改變所造成的效果，使當代主題在齊整流暢的韻律以外，保留了另一種進退猶豫之美感，呈現了漢語具法多元的美學風貌。

(二) 巫祀文化和仙怪傳奇

騷體本和南方信仰、楚吳祭祀及民間歌謠有密切的關係，唐代文士，亦規模其概而以騷體仿擬這類祭祀歌謠，王維、司空曙和陸龜蒙都有相關的創作，值得注意的是，唐代以前，郊祀所附的迎送神曲，多以三言、四言為主，取其肅穆雍雅之意，⁵⁸唐代文人之作較為貼近民間傳說，帶有采風的意味，如王維〈魚山神女祠歌〉云：

坎坎擊鼓，魚山之下。吹洞簫，望極浦。女巫進，紛屢舞。
陳瑤席，湛清醑。風淒淒兮夜雨，不知神之來兮不來。使我
心兮苦復苦。(迎神)

紛進舞兮堂前，目眷眷兮瓊筵。來不言兮意不傳，作暮雨兮
愁空山。悲急管兮思繁弦，神之駕兮儼欲旋。倏雲收兮雨
歇，山青青兮水潺湲。(送神)⁵⁹

此篇記錄了民間的祭祀科儀，以騷體賦寫添增了宗教傳說的神祕感。更明顯的作品是司空曙〈迎神〉：

吉日兮臨水，沐青蘭兮白芷。假山鬼兮請東皇，託靈均兮邀

⁵⁸ 詳可參殷善培：〈唐前郊祀迎送神曲的形成與演變〉，（嘉義：《文學新論》，17期，2013年6月），頁85-103。

⁵⁹ 《全唐詩》引張茂先〈神女賦·序〉、《述征記》等資料，乃之漁山神女，為弦超與天上玉女成公智瓊事。見《全唐詩》卷125，頁291。

帝子。吹參差兮正苦，舞婆娑兮未已。鸞旌圓蓋望欲來，山雨霏霏江浪起。神既降兮我獨知，目成再拜為陳詞。（《全唐詩》卷 293，頁 737）

此篇以騷體連結屈原意象和神祕的宗教經驗，反映唐代騷體詩獨特的主題和作用。更可注意的是，在迎送神的民間祭祀外，唐代新興文體「傳奇」的寫作中，也運用騷體詩襄助文情。據余恕誠、吳懷東《唐詩與其他文體之關係》⁶⁰一書統計，汪辟疆《唐人小說》中，有 20 篇傳奇作品中含有詩歌，如果我們進一步觀察，這二十篇中，李朝威〈柳毅傳〉、沈亞之〈湘中怨辭〉，其中人物所作詩篇作皆為騷體，如李朝威〈柳毅傳〉，敘柳毅遇「洞庭龍君小女」，為其傳書，後與宴於洞庭龍君凝碧宮，洞庭君歌曰：

大天蒼蒼兮大地茫茫，人各有志兮何可思量。狐神鼠聖兮薄社依牆，雷霆一發兮其孰敢當。荷貞人兮信義長，令骨肉兮還故鄉，永言慚愧兮何時忘。

錢塘君亦歌曰：

上天配合兮生死有途，此不當婦兮彼不當夫。腹心辛苦兮涇水之隅，風霜滿鬢兮雨雪羅襦。賴明公兮引素書，令骨肉兮家如初，永言珍重兮無時無。⁶¹

又如沈亞之，其〈湘中怨辭〉記鄭生遇孤女事，女子自稱「汜人」，實為「蛟宮之娣」，她能誦楚人〈九歌〉、〈招魂〉、〈九辯〉之書，亦能詩，作〈湘中怨〉：

⁶⁰ 余恕誠、吳懷東：《唐詩與其他文體之關係》（北京：中華書局，2012 年），頁 229-230。

⁶¹ 見葉楚傖主編：《傳奇小說選》（臺北：正中書局，1991 年），頁 39。

隆佳秀兮昭盛時，播薰綠兮淑華歸。顧室美與處萼兮，潛重房以飾姿。

見稚態之韶羞兮，蒙長靄以為幃。醉融光兮渺渺瀾瀾，迷千里兮涵煙眉。

晨陶陶兮暮熙熙，舞倭那之穠條兮。騁盈盈以披遲，酩遊顏兮倡蔓卉穀。

流蒨霓兮石髮髓旋。(〈風光詞〉，《全唐詩》493卷，頁1245)

後兩人離別重逢，又賦〈汜人歌〉：「沂青山兮江之隅，拖湘波兮裹綠裾。荷拳拳兮未舒，匪同歸兮將焉如。」(《全唐詩》493卷，頁1245)

這幾篇出現於傳奇文中的騷體詩，賦詩者無論是洞庭君或蛟宮之娣，身分多屬水神之流，足見李朝威、沈亞之等作者對於騷體的文化想像，應包括了楚辭傳統和民間巫祀歌謠。沈亞之的作品，尤其與「神女」意象有關。而這幾篇騷體詩，結合傳奇文中的人物身分、情感與思想，述龍女之落難、寫蛟娣之纏綿，又相望相失之無奈，這些騷體詩包含了敘事、描寫與感懷的功能，「荷貞人兮信義長」等句也包含了某種道德的意義，這些與新興傳奇文結合的騷體詩，顯已超脫傳統騷體詩述己懷抱或感嘆不遇的主題慣性，而在唐代產生了新的創造，開拓了用助傳奇文敘事抒情的新功能。

(三) 儒家政治理想與復古思潮

唐代儒學復興，不少士人皆抱持兼濟天下的理念，反映在詩歌上，亦復以追尋美教化、移風俗的詩教觀為創作根本。然這個思維在八世紀中葉以前，畢竟還是只限於某文士之間，並不是全面風氣。陳弱水《唐代文士與中國思想的轉型》一書對此議題有詳細的論述，他

以安史之亂為隱約界線，劃出中唐以降的文士思想變化，他在文中提到了蕭穎士（717-760）等，稱他「以孔門為號召」⁶²，並將蕭穎士、賈至、李華視為「文章中興」三大先驅（頁41），認為他們「否定了歷史上的文章傳統，在原則上，文章也失去了獨立的地位，成為經典的僕人，或其延伸。」而蕭穎士也正是騷體詩的作者，他嘗賦〈有竹〉篇七章，前兩章以「君子秉心，惟其貞堅兮」、「君子秉操，惟其正直兮」為結，末章則用三個騷句作結：「彼美公之姓兮，那歟應積慶兮。期子惟去之柄兮。」這種做法，近乎國風〈九罭〉，尤其內容及形式來看，蕭穎士的騷體在唐代頗為特殊，近於《詩》而疏於《騷》，如果我們將儒學介入文士創作這個歷程與騷體詩的創作合併來看，儒學思想呈現於詩文創作的現象，濫觴於初唐、倡議於盛唐、興盛於中唐，和詩歌，尤其騷體詩的發展也有微妙的互通關係；元結、顧況和韓愈所賦寫的騷體詩，正也是在這個歷史進程中反映了他們崇尚儒學體用、追求復古的創作觀。

與蕭穎士大約同時的元結（723-772），也是安史亂前重要的詩歌復古推動者，他是唐代騷體詩數量最多的詩人，有：〈二風詩〉、〈補樂歌〉、〈引極〉、〈演興〉⁶³等作，他有少數作品追摹《楚辭》風味，⁶⁴但多數的騷體詩，是規模《詩經》之作，展現他好古崇治的政治理

⁶² 陳弱水：《唐代文士與中國思想的轉型》（臺北：臺灣大學出版中心，2016年），頁35。

⁶³ 《全唐詩》，卷240，頁605-608。

⁶⁴ 元結的〈引極〉三首，在語法和意態上是較近於楚辭的，如〈望仙府〉：「山鑿落兮眇峩峩，雲溶溶兮木萋萋。中何有兮人不睹，遠敲差兮闕仙府。彼仙府兮深且幽，望一至兮藐無由。望不從兮知如何，心混混兮意渾和。思假足兮虎豹，超阻絕兮凌越。詣仙府兮從羽人，餌五靈兮保清真。」此篇句句用

想。如〈二風詩〉，此篇分為〈治風〉、〈亂風〉各五篇，其序曰：

天寶丁亥（天寶六載，747）中，元子以文辭待制闕下，著〈皇謨〉三篇，〈二風詩〉十篇，將欲求于司匱氏以裨天監，會有司奏待制者悉去之，於是歸於州里。後三歲，以多病習靜於商餘山，病間，遂題括存之，此亦古之賤士不忘盡臣之分耳，其義有論訂之。（《全唐詩》卷 240，頁 605）

「以裨天監」、「賤士不忘盡臣之分」等語，充分體現了他的創作動機，如〈治風·至仁〉：

至仁

古有仁帝，能全仁明以封天下，故為至仁之詩二章四韻十二句

猗皇至聖兮，至惠至仁。德施蘊蘊，蘊蘊如何？不全不缺，莫知所覘。

猗皇至聖兮，至儉至明。化流瀛瀛，瀛瀛如何？不皦不皔，莫知其極。（《全唐詩》卷 240，頁 605）

他又有〈補樂歌〉十章，其序曰：

自伏羲氏至於殷室，凡十代。樂歌有其名，無其辭，考之傳記而義或存焉。嗚呼，樂聲自太古始，百世之後，盡亡古音。嗚呼，樂歌自太古始，百世之後，遂亡古辭。今國家追復純古，列祠往帝，歲時薦享，則必作樂，而無雲門、咸池、韶、夏之聲，故探其名義以補之，誠不足全化金石，反正宮羽，而或存之，猶乙乙冥冥，有純古之聲，豈幾乎司樂君子，道和焉爾。凡十篇十有九章，各引其義以序之，命曰補樂歌。（《全唐詩》，卷 240，頁 606）

「三兮三」的句式，和〈九歌〉類似。

此篇欲依古樂「探其名義以補之」，其恢復淳古，以詩歌作為體現時代精神的創作旨意豁然，如〈補樂歌·網罟〉云：

網罟，伏羲氏之樂歌也。其義蓋稱伏羲能易人取禽獸之勞。

凡二章，章四句。

吾人苦兮，水深深。網罟設兮，水不深。

吾人苦兮，山幽幽。網罟設兮，山不幽。（《全唐詩》卷240，頁606）

此作以素樸的語詞仿擬太古賡歌，敘伏羲氏解民苦之勞功，以詩頌賢而彰其德，賦予詩歌創作積極的政治教化意義，這正呼應他在〈劉侍御月夜宴會序〉中的感嘆：「於戲！文章道喪蓋久矣。時之作者，煩雜過多，歌兒舞女，且相喜愛，系之風雅，誰道是邪？」⁶⁵元結的這些騷體，寡無文采，類似蕭穎士等之視文章，「文」只是宣傳聖道思想的容器罷了。

元結之後，又有抱持「理亂之所經，王化之所興，信無逃於聲教，豈徒文彩之麗耶」⁶⁶之詩學觀的顧況，他有〈上古之什補亡訓傳〉總十三章，中有數章以騷體哀時嘆世，風上憫下，也屬這類復古世用詩學觀下的產物。如：

持斧一章

持斧，啟戎士也，戎士伐松柏為蒸薪，孝子徘徊而作是詩。

持斧持斧，無翦我松柏兮。柏下之土，藏吾親之體魄兮。（《全唐詩》卷264，頁656）

⁶⁵ 唐·元結著，孫望編校：《新校元次山集》（臺北：世界書局，1984年），頁10。

⁶⁶ 顧況〈悲歌〉，序；《全唐詩》，卷265，頁660。

蘇方一章⁶⁷

蘇方諷商胡舶之運蘇方，歲發扶南林邑，至齊國立盡。

蘇方之赤，在胡之舶。其利乃博，我土曠兮。

我居闐兮，我衣不白兮。朱紫爛兮，傳瑞暉兮。相唐虞之維
百兮。（《全唐詩》卷 264，頁 657）

和元結、顧況這類思維相同的後繼者就是韓愈，如〈馬厭穀〉一篇：

馬厭穀兮，士不厭糠粃。土被文繡兮，士無短褐。

彼其得志兮不我虞。一朝失志兮其何如。已焉哉，嗟嗟乎鄙
夫。（《全唐詩》，卷 337，頁 834）

此抑鬱不平之牢騷，藉騷體而發之，呈現古拙而感慨的意味，表現政治上的失落感，可視為韓愈在詩歌功能及形式之理想型態上的明確實踐。

從元結、顧況及韓愈這一系列騷體作品來看，有兩個值得重視的趨勢：1.將騷體原本傾向個人抒懷的內容，轉向具有政教意義的公共議題。2.在語言上從原本唏噓感慨、瀟灑修飾的華美轉向為樸素簡約。這兩個特色顯示了中唐社會派詩人以歸附六經旨要為創作思想，以樸素無文為創作原則，寫成含有儒家政治理想而近乎淳古元音的詩歌。因此，我們必須審慎思考，在中唐復古作者特定經營下，這類帶有「兮」字，卻與傳統《楚辭》系統不盡相侔的作品，能不能繼續稱為「騷體」？⁶⁸也就是長期以來，將帶有「兮」字的詩歌視為最廣泛

⁶⁷ 蘇方，即「蘇枋」，熱帶喬木，可做紅色染料。

⁶⁸ 傳統對騷體的認識，近於《文心雕龍·定勢》：「效騷命篇者，必歸艷逸之華」，然元結等人的作品，卻是「艷逸」的反面，也就是說，他們雖做騷體詩，但

的「騷體」，在此將產生名義上的動搖。故本文將這類最具唐代新創風格，但卻可能具有爭議的騷體詩置於最後，也許可以從這些作品中反省我們對唐代騷體的認識和定義。

不過，唐人一向善於以微妙實踐化解意識上的衝突。將騷句之美和儒家政治思想結合，融化騷句於當代詩歌語言並蘊含政治諷諭，最成功的是白居易的〈新樂府〉。如〈蠻子朝〉：「蠻子朝，泛皮船兮渡繩橋，來自巋州道路遙。入界先經蜀川過，蜀將收功先表賀。（下略）」，白言此詩是「刺將驕而相備位也」；又如「欲王化之先邇後遠也」的〈驃國樂〉：「感人在近不在遠，太平由實非由聲。觀身理國國可濟，君如心兮民如體。」⁶⁹又如〈驪宮高〉、〈紫毫筆〉、〈黑潭龍〉等篇，皆用騷句穿插其中，造成搖曳的韻味；另如〈李夫人〉一篇：

夫人之魂在何許，香煙引到焚香處。既來何苦不須臾，縹緲悠揚還減去。去何速兮來何遲，是耶非耶兩不知。翠蛾彷彿平生貌，不似昭陽寢疾時。魂之不來君心苦，魂之來兮君亦悲。背燈隔帳不得語，安用暫來還見違。傷心不獨漢武帝，自古及今皆若斯。（《全唐詩》卷427，頁1048）

全詩文采丰茸，情意搖盪而富於浪漫的想像色彩，遙接《楚辭》建構的「神女」意象；但主題卻用漢武帝李夫人事以「鑒嬖惑也」。由此觀之，白居易將騷句混用於七言詩，以三兮三的句法改變了七言句基本上四下三的結構，添增了新樂府的韻律風味。白氏諷諭體的寫作，兼含楚騷的宗教意味和諷諫精神，同時結合他「為君為臣為民」而創作的詩歌理想，似乎化解了元結等詩人在文/質、詩/騷、情/義等層面

似已不是傳統屈宋系統的忠實追隨者。

⁶⁹ 兩詩同見《全唐詩》，卷426，頁1046。

的創作對立，這種獨有的融合創造，也為騷體詩開創了新的美感經驗和藝術可能。

綜前所述，屈宋傳統在主題上有其既定慣性，但唐代的騷體詩卻在這個慣性上，另外融合當代詩歌語言和議題，開創了較不同於以往的寫作，騷體詩雖屬舊有，但在唐代反而成為獨具特色的新興詩體，在時代走向齊整的律化氛圍中，保留了錯落之體；於創作意識上，則結合了唐代崇尚文彩、貶謫江南、關懷社會及浪漫想像等當時文化背景，在舊有的形式中創造出了新內涵的詩篇。

六、結論

騷體在中國文學上淵遠流長，具有特定的內容、形式和美學指向，過去學界多著重於六朝詩賦騷體的探討，唐人騷體詩的研究成果並不多見。本文認為騷體詩，興於先秦、盛於西漢，衰於六朝，又於唐代復興，其變化過程有其特定的文學史意義。

六朝詩裡已難見帶「兮」字的騷體詩，但是在賦中，尤其是其引歌或篇末的繫辭，卻有許多以騷體表現的作品；因此唐代騷體詩的復興，在文體學的意義上，除了對先秦兩漢作品的追溯，「詩賦合流」的影響亦不能排除，六朝賦的繫詩往往就是排除了事件、描寫後的抒情展演，而唐人的騷體詩也有這樣的情形。

但唐代的騷體詩復興除了在形式淵源上有擬古傾向，屈騷精神的發揚，和南方地理與貶謫流放的政治也有密切的關係，因此代表南方文傳統及怨悱傳統的騷體文學，深深契合唐代的政治情境，水鄉行旅、南國遠謫，民間文化和歷史傳統結合詩人幽怨心志，在詩歌大盛的時代，「騷」與「詩」再度結合，「騷體詩」成為唐代創作中不可忽

視的文學景觀，蘊含了政治、文化、地理、文學創作等多層面的因素。

唐人騷體詩運用廣泛，有一首中單句用騷者，亦有全篇用騷者；在形式的表現上，有追隨《詩經》、〈五噫〉的句末用「兮」體；亦有學習「離騷體」及句句用兮的「九歌體」，同時施用於篇首、篇中和篇末亦有不同的效果。而在內容上，人生無憑與隱逸懷抱、巫祀文化和仙怪傳奇，政治理想與復古思潮這些新興內容，是騷體詩的在傳統主題外的新開拓；同時不可否認，唐代有一部分帶有「兮」字的作品，在句法上比較類似《詩經》，以樸素的詩句表達政治理想，作者的創作觀念傾向追溯元古而反對美文，這些帶有復古意識，以及認為詩歌應走向六經的作品，顯然和「騷」距離較遠，這類作品也迫使我們重新反省「騷體」的傳統定義。

騷體詩在唐代不僅是詩人獨有的創作傾向，同時反映了唐詩裡的許多文化及現實面貌，同時也具有詩人各自的精神傾向，王維學〈招隱〉以寫幽棲理想、韓愈學〈五噫〉表達政治挫折、元結大量製作呈現其古澹的追求、杜甫變化各體表現多元的遭遇實況，都為騷體詩的內涵及運運開啟了新的想像。至於模仿民間的祭祀風情，或是在傳奇小說中穿插以曾潤其色，都表現了唐人騷體詩的多元風貌。在唐代，「兮」字連結的是「古澹」、「神秘」、「幽隱」、「矢志」、「水域」、「神靈」、「宗教」、「楚」等相關領域，詩中帶有「兮」字的詩歌不僅是一種形式，而且應是一個文化象徵、一種藝術概念，和一個創作傳統的延續與創新。

引用書目

一、古籍

1. 漢·班固原著：《漢書》，臺北：臺灣商務印書館股份有限公司，2010年。
2. 梁·劉勰原著，王更生注譯：《文心雕龍讀本》，臺北：文史哲出版社，1995年。
3. 梁·鍾嶸原著，趙仲邑譯注：《鍾嶸詩品譯註》，臺北：貫雅出版社，1991年。
4. 梁·昭明太子：《文選》，臺北：東華書局，1967年。
5. 唐·令狐德棻：《周書》，臺北：鼎文書局，1993年。
6. 唐·元結原著，孫望編校：《新校元次山集》，臺北：世界書局，1984年。
7. 五代·劉昫等著：《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1994年。
8. 清·聖祖敕編：《全唐詩》，上海：上海古籍出版社，1986年。
9. 清·紀昀等編：《四庫全書總目》，臺北：藝文印書館，1989年。
10. 清·董誥等編：《全唐文》，京都：中文出版社，1976年。

二、專書 / 專書論文

1. 丁紅旗：《唐宋《文選》學史論》，（上海：上海人民出版社，2015年）。
2. 王德華：《唐前辭賦類型化特徵與辭賦分體研究》，（杭州：浙江大學出版社，2011年）。
3. 宇文所安主編：《劍橋中國文學史》，（北京：三聯出版社，2013

- 年)。
4. 宇文所安著，賈晉華譯：《初唐詩》，(北京：新華書店，2005年)。
 5. 何方彤：〈屈騷精神與唐詩審美特質新變略論〉，(北京：學苑出版社，2011年，《中國楚辭學》第十五輯)頁356-365。
 6. 余恕誠、吳懷東：《唐詩與其他文體之關係》，(北京：中華書局，2012年)。
 7. 胡可先：〈論中唐南貶詩人的屈原情結〉(北京：學苑出版社，2011年，《中國楚辭學》第十五輯)，頁315-325。
 8. 張國星編注：《六朝賦》，(北京：文化藝術出版社，1998年)。
 9. 莊申：《中國畫史研究續編》，(臺灣：臺灣正中書局，1972年)。
 10. 郭建勳：《先唐辭賦研究》，(北京：人民出版社，2004年)。
 11. 陳弱水：《唐代文士與中國思想的轉型》，臺北：臺灣大學出版中心，2016年)。
 12. 傅璇琮等編：《唐人選唐詩新編》，(北京：中華書局，2014年)。
 13. 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，(台北：木鐸出版社，1988年)。
 14. 葉楚傖主編：《傳奇小說選》，(臺北：正中書局，1991年)。
 15. 鈴木虎雄：《賦史大要》，(臺北：地平綫出版社，1975年)。
 16. 劉群棟：《《文選》唐注研究》，(上海：上海古籍出版社，2019年)。
 17. 蔡瑜：〈離亂經歷與身分認同—蔡琰的悲憤交響曲〉，性別／文學研究會主編：《古典文學與性別研究》，(臺北：里仁書局，1997年)，頁57-93。
 18. 蔣方：〈唐代屈騷接受史略論〉，((北京：學苑出版社，《中國楚

- 辭學》第九輯，2007年），頁139-157。
19. 魯迅：《漢文學史綱要》，收錄於魯迅先生紀念委員會編：《魯迅全集》第十卷，（上海：魯迅全集出版社出版，1973年）。
 20. 蕭滌非《漢魏六朝樂府文學史》，（北京：人民文學出版社，1984年）。
 21. 嚴可均校讎；陳延嘉、王同策、左振坤校點主編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，（石家莊：河北教育出版社，1997年）。
 22. 蘇慧霜：《騷體的發展與演變》，（臺北：文津出版社，2007年）。

三、期刊論文

1. 殷善培：〈唐前郊祀迎送神曲的形成與演變〉，（嘉義：《文學新論》，17期，2013年6月），頁85-103。
2. 曹淑娟：〈演繹創傷——〈同谷七歌〉及其擬作的經驗再演與轉化〉，（臺北：《台大文史哲學報》，85期，2016年11月），頁1-44。
3. 張宏鋒：〈唐代《楚辭》接受新見〉，（廣東：《韓山師範學院學報》，37卷5期，2016年10月），頁60-63。
4. 劉樹勝〈唐代楚辭研究蕭條的原因〉，（金陵：金陵科技學院：《職大學報》，2011年第3期，2011年6月），頁28-32。
5. 鍾葵生：〈唐代楚辭學散論〉，（湖南：《湖南科技大學學報（社會科學版）》，11卷4期，1990年8月），頁54-57。