

國科會專題計畫成果報告

計畫名稱：六朝辭賦中的女性形象 - 「神女」的模擬與轉化

The Feminine Image in Rhapsodies of the Six Dynasties: the Immitation and Transformation of Goddess

計畫編號：NSC 87-2411-H-002-003

執行期限：86/08/01 87/07/31

主持人：鄭毓瑜 教授

執行機構：國立台灣大學中文系

一 中英文摘要

關鍵詞：六朝，〔美麗〕賦，女性形象

本計畫以六朝辭賦中的「神女論述」為範圍，探索賦家如何承繼屈、宋所建立的「情慾 - (君權) - 道德」的象徵體系，同時又因應個別書寫背景而有新出的轉變。結果發現，一方面先秦描摹情色經驗的符徵 (signifier) 經過漢末曹魏年間集團書寫的複製稀釋而逐漸失去原來被期待的政治諷諫作用，不論 神女 或 正情 系列的唱和祖述，都企圖於纏綿婉轉的思緒情網中，解脫「情色 - 道統」或「情色 - 權力」的政治性比興。但是另一方面，像曹植 洛神賦 與阮籍 清思賦 卻又獨出一幟地以愛情傳奇與玄思體驗賦予「神女」這舊符徵以新寓意，巧妙地完成抗拒與見證的目的。這意味著任何文學體類或隱喻符碼在轉變與重建的過程中，其實有著多元的可能向度，「神女」在當時男性作家筆下，成為周旋於文藝美感與政治反諷分流書寫中的新意象。

Keywords : six dynasties, beauty rhapsody, feminine image

Dated from chu-yuan and sung-yu, the rhapsodies titled with "seeking for goddess" as well as related writings about affection and lust form a very important "goddess discourse" tradition in the history of Chinese rhapsody. By studying such "beauty" rhapsodies of six dynasties and even upstream to pre-chin dynasty and two Han dynasties, this project intends to find how feminine image lingers among the mythology, politics, morality and emotional desire which are implied in the different writing subjects for goddess, beauty and normal affection; and the procedures how feminine image is recurrently imitated and transformed.

二 計畫背景與目的

本計畫是繼上年度探討〔行旅賦〕之後，再以〔美麗〕為主題對六朝辭賦

進行的第二項研究。依據《御定歷代賦彙》，〔美麗〕一類的賦篇，大致包含神女、美人及閑情止慾等三種書寫題材，可以統稱為辭賦中的〔神女論述〕系列；由先秦至於魏晉南朝，女性形象就在神話，政治，道德，情色之間流轉迴旋，反覆被模擬與轉化。

歷來對〔美麗〕賦類的探討，多集中在幾篇名作上，如宋玉〈神女賦〉，司馬相如〈長門賦〉，曹植〈洛神賦〉等，其中對於作者的生平遭遇，創作背景，作品的真偽，寫作時間，辭采音韻，乃至民族記憶中的神話原型，祭典儀式都分別有細密的研討。不過，特別從女性主義觀點，探究其中潛藏的兩性對話，角色扮演及權力施受，則是近年來新興的研究論題，而有待進一步的深入掘發。

自漢代楚辭學標舉〔諷諫美刺〕的評論準則以來大抵不出將〔神女〕，〔美人〕視同〔比興〕的符碼，而並不賦予這些稱謂實際的性別指涉。直到晚近學者借助民俗學，神話學的研究方法，推求神女論述所蘊含的聖婚儀式，母神崇拜，乃至提舉出英雄冒險的啟蒙模式，顯露男性在父／母，情／禮兩極間掙扎與回歸的集體經驗，才算是比較扣緊情色議題，而正視環繞神女所牽引出的男女關係。但是，不論〔諷諫說〕或〔原型說〕都因為各有偏重，難免形成盲點；前者忽失了神女論述中潛藏的性別意識，後者則抹滅了專屬於辭賦的政治社會性。換言之，在時世遷移之中，〔神話原型〕必隨著社會狀況，政治需求而遭致挪用變改；同樣的，當辭賦逐漸由諷諫頌美轉向娛耳悅目，原本寄寓政治目的的女性意象也會解脫比興設喻，而直接展現男性賦家的性別觀點。因此本計劃希望結合〔性別〕與〔政治〕的雙重關注，尋索出賦家變換與描摹性別角色的意圖與用心，而為中國文學中的〔神女論述〕開展切合於體類應用與文化成規的理解新路。

三 結果與討論

「神女論述」其實一直是男性作家寄寓某種政治意圖或標誌某種社會身分的書寫行為，或者是為陳情抗拒，或者是為戲遊同歡，「她」從來不因為自己而存在，總是鮮活地見證著男性賦家的生存情境。因此，討論辭賦中的女性形象，顯然並不是反映當代婦女的生活實況，反而是探討賦家為何如此虛構女性的書寫策略，或者說是如何建（解）構神女這個隱喻符碼的歷程。就政治諷喻的效應而言，「神女論述」以道德、情慾的關係作為直述的內容，卻在二者中間加入君權這中間項作為變數，使得神女所引發有關情慾、道德的種種說辭，成為君臣對應關係的隱喻所在。而若是就文藝美感的抒發而言，逞才競勝的摹習唱和雖然膚淺化了符旨的政治籌碼性，卻建立了某種典型體類，成就了非政治的文學集團的社會地位。

四 計畫成果自評

本計畫以「神女」書寫的模擬與轉化為題，旨在探究這樣一個源遠流長的文學符碼可能歷經的發展演變。研究成果大致符合原先的預期；最值得注意的是隱喻符碼雖然因應時世變易而鬆動了原先符徵與符旨的對應關係，以致於傳統的書寫體式、詮

釋律則也跟著有所變動，但是並非「完全」的變動，次一個階段的發展可能對反前一階段，也可能是一種創新的復古。而任何建構與解構的符碼演變史，唯有兼顧潮流與獨特差異，不做含混地一體化約，所謂「模擬與轉化」才會是充滿生命力的通變趨新。本文將發表於「第四屆國際辭賦學學術研討會」，南京大學，1998年10月。（參見附件）

五 參考文獻

- 1 《御定歷代賦彙》，陳元龍編，
- 2 《楚辭補注》，洪興祖，台北，大安出版社，1995年。
- 3 《賦史》，馬積高，上海，古籍出版社，1987年。
- 4 《中國辭賦發展史》，許結、郭維森，南京，江蘇教育出版社，1996年。
- 5 《漢賦史論》，簡宗梧，台北，東大圖書公司，1993年。
- 6 《漢魏六朝賦選注》，瞿蛻園，台北，西南書局，1987年。
- 7 《風騷與艷情》，康正果，台北，雲龍出版社，1991年。
- 8 高唐神女傳說之分析，聞一多，見氏著《神話與詩》（影印本）。
- 9 神女之探尋，大衛霍克斯，收入《神女之探尋》（上海，古籍出版社，1994年）。
- 10 中國古籍中的女神，謝選駿，民間文學論壇，1988第一期。
- 11 宋玉高唐、神女二賦的主旨及藝術探微，褚斌杰，北京大學學報，1995年第一期。
- 12 邂逅神女 - 解老殘遊記二編逸雲說法，張淑香，收入《中國文學的多層面討論》，台大中文系發行，1996年。
- 13 神女論術語性別演義 - 以屈原、宋玉賦為主的討論，鄭毓瑜，婦女與兩性學刊第八期，1997年。
- 14 "Myth as Rhetoric: The Quest of the Goddess in Six Dynasties Poetry", Chen-chen Tseng, Journal of National Chung Cheng University < Vol.6 No.1, 1995.
- 16 論建安以閑邪和神女為主題的兩組賦，鄧仕樑，新亞學術輯刊第十三期，1994年。
- 17 從宋玉神女賦到江淹神女賦，高秋鳳，收入《第三屆國際辭賦學術研討會論文集》，國立政治大學編印，1996年。
- 18 *Poetry and Politics: The Life and Works of Juan Chi*, Donald Holzman, Cambridge U.P. 1976.
- 19 《阮籍集校注》，陳伯君，北京，中華書局，1987年。
- 20 《陶淵明集校箋》，楊勇，台北，正文書局，1987年。
- 21 陶淵明的閑情賦與辭賦中的愛情閑情主題，袁行霈，北京大學學報，1992年第五期。
- 22 《見證的危機》（*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*），Shoshana Felman、Dori Laub（劉裘蒂中譯），台北，麥田出版社，1997

年。

- 23 《知識分子論》(*Representations of the Intellectual*), Edward W.Said(單德興中譯), 台北, 麥田出版社, 1997 年。

六 附件

美麗的周旋 - - 魏晉「神女論述」的模擬與轉化

台灣大學中文系 鄭毓瑜

壹

在中國辭賦文學裡，「神女」可以說是最早出現並代代傳述不絕的女性形象。這個「女性形象」，一方面得以從本文內的具體描述，勾勒其面容姿態、言行舉止；一方面也得由文外隱義，進一步探索其象徵與寄寓。因此神女來去之間的倏忽變換，不但穿織起神奇美麗的閎偉詩篇，也總是令讀者在字裡行間目眩情迷而難以言宣指陳。屈原 離騷 首先於放逐途中出現追求神女的情事，而 九歌 裡如「湘君」、「湘夫人」等也以彼此愛怨情愁為描寫主題；至於宋玉 高唐賦、神女賦 或 登徒子好色賦 更是將原本隱微的情色慾念，當成全篇鋪寫的重心，甚至是分析人品高下、評比臣屬賢愚的憑藉準據。很顯然的，作者讓筆下的神女以天仙美色挑引出愛慾本性，而透過情思往還的男女關係，又巧妙暗喻了君臣的對應與出處的際遇；神女及其引發的情色經驗所構成的「神女論述」¹，因此並不只是為了見證巫山、洛水的情愛傳奇，而是為了見證一場多層視角的對話性的真實存在。

所謂「對話性」，除了本文中明顯的虛設主賓，即使類似自我獨白，也必然指向一個隱藏的對象，更何況所有本文內的發聲，又都與本文外的作者以及作者所身處心想的情境形成正反、離合的更複雜的對話。辭賦中的神女書寫，就像是有意建立起一個對話的中心，她周旋在不同立場之間，反映出不同的對應姿態，盡量完整地呈現當下作者所在的關係世界。因此本文中的自我稱謂往往就與許多的他人構成相對又呼應、主客觀隨時變位的言說方式。錢鍾書先生曾舉 九歌 為例，說到²：

作者假神或巫之口吻，以抒一己之胸臆。忽合而一，忽分而二，合為吾我，分相爾彼，而隱約參乎神與巫之離坐離立者，又有屈子在，如玉之煙，如劍之氣。

胥出一口，宛若多身（monopolylogue），敘述搬演，雜用並施，其法當類後世之說話、說書。

假借他人口吻，書寫一己情懷，站在或神、或巫、或稱屈原自己的不同發聲點，因此也就彷彿說出如其身分該有的威壯的、祈求的、憂憤的話語來。錢鍾書先生認為這就

¹ 這裡將屈原、宋玉利用書寫神女形象、情色經歷來寓含君臣、群己、道勢等多元的權力對話關係，稱為「神女論述」。「論述」既非客觀陳述，亦非主觀想像，而是讓本文處於一個人我往來、彼此拉鋸的真實情境中，它可能自覺的也可能被迫去服從某種社會權力制約，也可能呈顯某種矛盾的對應方式或是某種堅持不悔的態度；「論述」本文中永遠有著此起彼落或隱或顯的語音，也因為不同歷史情境而有變調新聲。

² 引自《管錘篇》第二冊（影印本）有關楚辭洪興祖補注 九歌（一）「巫之一身二任」。

像是說書人，以一人之口擬設眾人言行，在描摹敘述中寓藏生動活潑的角色搬演。如果以《九歌》中的《湘君》、《湘夫人》兩篇來看，相對於主角「吾」（或「余」、「予」）的關係人物還包括「帝子」、「靈」、「君」、「公子」、「佳人」等；稱「帝子」或「靈」是扣緊人物的神話性，提供得以上天下地的遠遊背景，而稱「君」或「公子」、「佳人」，則是在人、神關係上比附以男、女往來與君、臣離合的世間情志。透過不同角色的交替上場，屈原假扮的神女或說是神女所代表的屈原，在巡遊俯仰之際，自然最能編織出本文外的敘寫者曲折悠遠的心境。比如底下出自《湘君》的字句：

君不行兮夷猷，蹇誰留兮中洲？美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟。令沅湘兮無波，使江水兮安流。望夫君兮未來，吹參差兮誰思！

駕飛龍兮北征，遭吾道兮洞庭。薜荔柏兮蕙綯，蓀橈兮蘭旌。望涔陽兮極浦，橫大江兮揚靈。揚靈兮未極，女嬋媛兮為余太息。

采薜荔兮水中，搴芙蓉兮木末。心不同兮媒勞，恩不甚兮輕絕。石瀨兮淺淺，飛龍兮翩翩。交不忠兮怨長，期不信兮告余以不閒³。

首段以迎請湘君開場，想像神力無邊、容德美盛的樣態，來襯映出一己的嚮慕與追求。

「君」與「吾」為屈原一身二任，那湘君之猶豫未至毋寧強烈暗示出自我痴戀的一廂情願；反過來說，以神祇的逍遙容與對比迎神者的相思等待也許正透露作者企圖擺脫卻又頻頻回首的人生困境。究竟是神抑或是人，屈原從不明說，像接下來的第二段文字，駕飛龍、橫大江近似於神靈的舉動卻出自主角「吾」的自述，而「揚靈未極」是無法感召湘君或是言己無法如神靈去國離世，至於女嬋是為降神失敗或是為我依然繫心楚王卻白費徒勞而嘆息，也是難以定論⁴。於是最後一則悲歎離絕的下場，可以是人神、也可以是人我（包括男女、君臣等）的移情異志；但是更重要的是，由於一人多角的搬演敘述，憂怨就不僅僅是主觀的情緒，而是根據彼此交往對待給予普遍的判斷 - 「心不同兮媒勞，恩不甚兮輕絕」，或是事實的陳述 - 「期不信兮告予以不閒」。這些陳述與判斷自然是站在事後反省或第三者旁觀的角度來發言，含帶著人情事理甚至是道德規範，使得原本看似屬於個人的情志抒發，因為追尋神女致生相對多方的反應之後 - 思慕、決絕、執著、變改、認同、失望等，轉化了瞬間的激憤，推拓了單向的思慮，鋪展出擴大為社會性的眾人之事。藉助參與這個事件的角色扮演行動，一方面在自我身上體現了善惡、清濁、是非混雜交揉的實況，另一方面其實也就具體表現了那完整思索歷程過後，不能「變心從俗」、「知死不可讓」⁵的屈原，對於當代的政治、世俗所給予的最深刻的批判與最痛心的見證。

³ 文中楚辭的部份，皆引自洪興祖《楚辭補注》（台北：大安出版社，1995年）。

⁴ 王逸於「橫大江兮揚靈」句注曰「屈原思念故國，願乘輕舟，橫渡大江，揚己精誠，冀能感悟懷王使還己也」。引自洪興祖《楚辭補注》頁87。這樣的說解顯然急於附會「矢志」、「諷諫」的論調，而忽失了本文中如同戲劇搬演的書寫安排。

⁵ 屈原《九章》中《涉江》曰「吾不能變心而從俗兮，固將愁苦而終窮」，又《懷沙》曰「世渾濁莫吾知，人心不可謂兮。知死不可讓，願勿愛兮」。

從以上屈原《九歌》的例子看來，利用多重角色搬演神女追尋的故事，顯然可以補充主角一人單一、偏狹的觀點，而讓作者更有效的在字裡行間「創造」正在演出的事件「真相」。後來像宋玉的《高唐賦》、《神女賦》與題旨相關的《登徒子好色賦》由於直接採用君臣問答的方式，更將事件焦點集中在彼此雙方透過追求神女、面對美色這議題，所引發的關於身分、權位的種種糾葛與角力，當然也較屈原作品更明白地將「神女論述」作為一種言說「策略」來使用。由全篇內容而言，《高唐賦》著重描寫高唐此處的山水風物，與《神女賦》不必然是前後相續之作⁶，但是邂逅神女這主題卻明顯得到共同的關注，而且可以相互參照。《神女賦》序曰：

楚襄王與宋玉遊於雲夢之浦，使玉賦高唐之事。其夜王寢，果夢與神女遇。其狀甚麗，王異之⁷。

這不是突如其來的一場夢，曾經楚懷王也同樣於雲夢澤浦作過這樣的美夢。《高唐賦》序裡宋玉對楚襄王陳述到：

昔者先王嘗遊高唐，怠而晝寢，夢見一婦人曰：「妾巫山之女也，為高唐之客。聞君遊高唐，願薦枕席」。王因幸之。

楚襄王對於號曰「朝雲」的神女極感興趣，接著詢問她的容狀，宋玉的回答其實非常巧妙地藉助「朝雲」這自然物象在聚合離散間變化萬千的姿態與可能伴隨而來的疾風迅雨，轉換了襄王急切的想望。因此這一回合的問答嚴格說起來並未完成，不但沒有浮顯神女具體姿形，距離「願薦枕席」的夢境結局尤其遙遠。那麼，《神女賦》所謂「果夢與神女遇」竟會是一種實現了預期的語氣，就令人猜疑。如果宋玉是刻意避開描摹令人渴求的神女，想用山水取代美色，為什麼要提起先王與神女的遇合？而如果襄王一心探求神女的容狀，為什麼會接受岔開主題的「朝雲」說辭；宋玉如果沒有描摹神女，襄王又為什麼會說聽信宋玉說辭後，果然與神女夢中相逢了呢？

這一連串問題的產生正是由於對話雙方認知的差距，尤其是針對談論事物所擁有的固定觀點以及進一步牽涉觀念養成的生存背景。從《神女賦》本文內容，我們就可以看到宋玉作為一個篇章論述者是如何一身分飾楚王與宋玉 - 既要站在楚王立場鋪寫可以享用的神女美色；又要站在宋玉立場儘量節制情色慾念，對於辭賦家而言，修辭策略的運用有時候比一貫的文意旨趣來得重要。由楚王「果夢與神女遇」起，全篇的論述方向其實是再也無所選擇，蛾眉、朱唇、明眸、玉顏這些近身細翫的美貌瑋姿，揭開了遮掩在前的風雲面紗，宋玉顯然於某種程度上是被迫轉變《高唐賦》曾運用的手法，來順應襄王希企能與懷王同樣臨幸神女的直接慾求 - 而這是宋玉所以應君王之請寫作這兩篇賦最根本卻不能明說的原由了。然而就如同在《高唐賦》中簡述懷王的巫山雲雨之後，巧妙地透過「朝雲」辭義的曖昧性轉換襄王的注意力，《神女賦

⁶ 簡宗梧先生曾依據此二篇賦用韻習慣差別過大，推測其寫作動機與時間可能不同。參見《高唐賦撰成之時代與神女賦探究》一文，收入氏著《漢賦史論》（台北：東大圖書公司，1993年）。

⁷ 文中所錄相關於「神女論述」的賦篇，大都引自陳元龍編《御定歷代賦彙》外集卷十四、十五「美麗」類（台北：台灣商務印書館，1986年）。若有特別需校補者，才引用其他注本加以說明。

中雖然前半段著力刻畫令人神魂傾倒的女性體態，但是後半段筆鋒一轉，就在君王床帷幃帳之前，反轉了預期如懷王所享受的歡情豔遇；原本供賞玩的對象，這時候突然主動發言，而且斂容整衣，令人不敢有非分的侵犯。這樣的言說策略，雖說不能完全達到襄王的渴望，但至少滿足了君王意淫遐思的快感，更何況矜持禮法的神女還有助於虛飾君王「樂而不淫」的假相；另一方面，更重要的是讓人臣宋玉的立場不全然在君權底下沈默失聲，是企圖導正君王嗜慾也好，是利用神女事件寓含君臣離合關係也好，總之，宋玉在取悅君王的同時，透過扮演神女這相對角色的機會，將本文外創作者的心志表現了出來⁸。

對話雙方的關係既然明確縮小到君臣之間，我們可以說論述策略的轉折委婉其實也正是權力施受於上下、尊卑間來回擺盪的曲線圖。每一次說出的話語像一個被拋出的球，如何接中又如何擲回，是持續辭賦對話性的基本前提；而神女或說是神女所牽涉的情色慾望、禮法道德，就像是這場勝負競賽中的籌碼，代表雙方進行實際的交涉，也成為彼此拉鋸的力（立）場中心。宋玉另一名作《登徒子好色賦》因為假扮與楚王對話的臣子除了宋玉還增添登徒子、章華大夫，形成更多元的拋擲曲線，也從情色議題上展現更細密具體的權力運作實況。如果說《神女賦》是製造情色問題讓楚王接招；那麼《好色賦》反過來是楚王要求檢驗臣屬面對情色的處置方式。《神女賦》一開頭就無所選擇地應楚王之請鋪寫神女美麗的容狀，發球失敗的宋玉雖然後半段企圖導正，卻並不能扭轉楚王先聲奪人的氣勢；而《好色賦》既然是楚王當裁判，宋玉承受君權的壓力更是直接而沈重了。楚王再怎麼淫靡，宋玉也萬萬不敢提及君王是否適任，但是《好色賦》一開頭，宋玉被誣告以好色之罪卻馬上就牽涉能否出入宮闈，進一步說就是能否成為獲取楚王充分信賴的臣屬。無怪乎宋玉馬上矢口否認，而且在楚王要他辯解如何「不好色」時，說到：

天下之佳人，莫若楚國。楚國之麗者，莫若臣里。臣里之美者，莫若臣東家之子。臣東家之子，增之一分則太長，減之一分則太短。著粉則太白，施朱則太赤。眉如翠羽，肌如白雪。腰如束素，齒如含貝。嫣然一笑，惑陽城，迷下蔡。然此女登牆闖臣三年，至今未許也。登徒子則不然，其妻蓬頭鬢耳齟齬歷齒，旁行蝸僂，又疥且痔。登徒子悅之，使有五子。王熟察之，誰為好色者矣。

前半段是描述自己面對骨肉勻稱、天生麗質的東家之子，如何不動如山、心如止水；後半段則回擊代替楚王糾舉檢驗的登徒子，自己如何饑不擇食，與醜陋妻子還生有五子。這個對比，仔細思索並不公平，因為後者已經具有夫妻關係，情慾在其中是合乎倫常的；那麼宋玉為什麼會這樣並比？其一是他有意忽略其中的夫妻關係，嘲弄登徒子對於女色根本毫無品味；其二是為突顯自己多麼不好色，因此即使是夫妻之間的情慾關係，也有絲毫不得馬忽的「潔癖」。按照宋玉的說法，登徒子顯然是好色的，因為真正要做到讓君王完全放心的「不好色」，是即便天下無雙、顛倒眾生的東家之子

⁸ 至於有關宋玉在《神女賦》中借助勾引情慾的女神巧妙進行政治性的對話活動所牽涉的性別議題，可參考拙著《神女論述與性別演義 - 以屈原、宋玉賦為主的討論》，《婦女與兩性學刊》第八期，1997年4月，頁55-75。

「登牆窺臣三年，至今未許也」。所謂「登牆窺臣」可以強調宋玉處於被動的地位，明知美色在旁也不心猿意馬；但是同時也可以解釋成是在君權籠罩下，臣子無可如何地必須完全封鎖自己的情思慾念，就像堵住所有出口而拘閉室中，不視不聽就當作清潔自守。

這樣極端的禁慾行為，顯然並非為了個人的道德修養，而是為了解除君王疑慮，以便重新獲得陪侍君測的機會；換言之，為人臣子的好色或不好色，與道德並沒有必然關係，而是與權力的宰制相關。如果「好色賦」寫到這裡，其實就可以跳接到篇末「於是楚王稱善，宋玉遂不退」，整個事件算是已經落幕。但是，這樣一來宋玉不但是承應君上「不好色」的為臣標準，甚至是比楚王更嚴苛地進行了自我檢查的工作，如此的全面棄守顯然不符對話攻守的原則，於是本文中接著安排章華大夫出場。不過值得推敲的是，章華大夫開場白就說：「愚亂之邪臣，自以為守德，謂不如彼矣」，表面上看起來是以自謙之辭為宋玉說項脫罪；進一步說，其實是暗藏著一種難以置信的意外語調。「自以為守德」，是反過來質疑宋玉的「不好色」算不算是為了遵守道德？「謂不如彼矣」言外之意是否指即使守德之人也不可能達到這樣的超高標準？不管如何，這話頭引起了楚王的興趣，宋玉趁機假借章華大夫作分身，提出異於宋玉所述的情色經驗：

蓋徒以微辭相感動，精神相依憑。目欲其顏，心顧其義。揚詩守禮，終不過差。章華大夫描寫於春光爛漫之際，偶遇桑女，於是折花傳情，又以詩相互贈答的情狀。「目欲其顏，心顧其義」正說明自己如何將面對處子佳麗所引發的遐思慾念轉化成合乎禮義的行為舉止；這個轉折的過程正是主角宋玉所缺乏的，他只是躲避慾望的對象作消極的禁慾，既不能面對動心起念的事實，又無法真正體道成德。從章華大夫這段話之後，接著最末「楚王稱善，宋玉遂不退」就好像是為原本棄守降服的主角宋玉扳回一成，彷彿起碼爭取到一種「精神戀愛」是獲得楚王首肯允許的。但是就另一方面而言，章華大夫的爭取，對主角宋玉來說毋寧是一種嘲弄，嘲弄他在情慾與道德兩失其真，毫無反抗地任憑君權威嚇擺佈。即使結局是「宋玉遂不退」，卻也明白顯示君王個人的好惡喜怒才是人臣能否廁身魏闕的決定標準；顯然出處進退不是只有宋玉一個人的問題，包括登徒子、章華大夫這些代表群臣的人物角色，其實都是誠惶誠恐的揣測著君王的心意，小心翼翼地從不同角度試探他的標準，更進一步可以說，這些臣屬的話語都是為了爭相滿足君王對於臣屬情色經驗的偷窺與掌控，所謂「論述策略」到了最後，總是結束在一心諷諫卻又不免於勸的兩難情況下。

由以上屈原、宋玉辭賦中相關於「神女論述」的篇章，可見利用角色搬演是一致的言說策略，透過相對多元的角度，鋪展事件發生的歷程，讓所謂「真相」在彼此互相補充、卻也形成衝突的情境下生動演出。這個真相，從內容看來無非是同屬男性的君臣以神女追尋為談助而揭露的赤裸色慾，但是更深一層探析，除了色慾以及作為掩飾的道德假面，隱藏在文外、超越敘述者的其實是另一個最後的主宰者——集權力於一身的君王。當臣屬的身分、地位、甚至是私密的情慾經驗毫不保留的攤曝在筆下，君王永遠只是以發問者的地位出現，他要求人臣回答或主導回答的內容，在「離騷

或 九歌 中，君王甚至從不現身，就可以操縱屈原的悲喜、生死。於是「神女論述」的文體原型必須有顯隱二重層次：

情慾 (君權) 道德

「情慾」與「道德」之間的關係是本文直述的層次，而加入「君權」這中間項，卻是本文隱喻的所在，它為全篇文章投下難以定解的變數。因為當君權橫互在情慾、道德之間，就不只是用情慾來試煉道德或是用道德來規範情慾的問題，而是必須分別考量道德面對君權與情慾面對君權所形成的反作用力；換言之，情慾、道德直接對抗的成份減弱了，更重要的是道德與情慾本身在加入君權因素之後所形成的自我質變。比方說原本對於情慾具有規範性的道德，在遭遇君權之後，明顯無法順利發揮它的諷諫作用，反而被迫成為飾麗君王淫慾的工具；而原本天生自然的情慾，在遭遇君權之後，也不再只是轉化成德的問題，它一方面受到不合乎人性、也不依循道德標準所進行的全面壓抑，但是一方面卻又成為君王一人獨享的特殊專利。於是，在本文中神女所引發有關情慾、道德的種種說辭，如今看來卻是為了突顯君臣關係所建構的政治網絡，我們可以說，「神女論述」是在擺落了情、禮的外衣之後，才能見證創作者最終實存的境地。

貳

辭賦文學進入兩漢以後，發源於屈、宋的「神女論述」就與興盛於兩漢的描寫宮殿苑獵之散體大賦，分別發展出不同的文體流脈。後者通常用以頌揚帝國，謳歌盛世，比如司馬相如 天子遊獵賦 ；前者比較常用以寄寓失志不遇的逐臣之悲，如張衡 思玄賦 。至於切入情色議題，企圖發揮諷諫淫慾的實際功能，在這兩類賦作中並不常見。倒是枚乘 七發 中，借吳客之口分析楚太子病因，云：「且夫出輿入輦，命曰蹙痿之機；洞房清宮，命曰寒熱之媒；皓齒娥眉，命曰伐性之斧；甘脆肥膿，命曰腐腸之藥」，其中所謂「伐性之斧」即指女色魅惑⁹，而與車馬、宮室、飲宴的奢華無度共同引發太子心煩氣躁、視聽不敏的症候。另一個明顯的例子是司馬相如模擬 登徒子好色賦 所作的 美人賦 ¹⁰，其中以梁王取代楚王，以鄒陽取代登徒子，而以相如總代宋玉與章華大夫二人；從言說表露看來， 好色賦 委婉隱微， 美人賦 則直言無忌。比方說，登徒子一開頭誣陷宋玉「性好色」，應該禁止他出入後宮； 美人賦 裡鄒陽則直接毀譖出入後宮的相如，既取悅君王又誘引后妃，不只是好色，簡

⁹ 錢鍾書《管錐篇》全漢文卷二十 條下「七發所道四患」，認為枚乘所謂四患乃本諸《呂氏春秋》本性 篇「三患」而增加「寒熱之媒」以成四；並以「伐性之斧」自呂書以來，多指女色。

¹⁰ 馬積高《賦史》(上海古籍出版社，1987年)中認為 美人賦 模擬宋玉 登徒子好色賦 ，而意淺詞蕩，不如宋作婉而多諷，當是相如早年習作。頁74。

直就是「不忠」，明白揭露君王透過禁慾所展示的控制權。其次，對於宋玉自我檢證的情慾潔癖，相如不但不中梁王取譬「孔墨」的陷阱，還反過來質疑孔子「聞齊饋女而遐逝」，墨子「望朝歌而迴車」，根本是「未見其可欲」，如何就表示他們不好色了呢？這是企圖將備受君權壓抑扭曲的情慾與道德還其本然面目。在《美人賦》裡，因此其實刻意剪除了原本在君權威嚇下的宋玉這角色的演出，反倒是借相如之口大大發揮了章華大夫點到為止的歌詩傳情。《好色賦》中的桑女端莊自守，僅願與章華大夫擁有精神愛戀；《美人賦》中的上宮美女則進酒、撫弦還投懷送抱，相如因此不是悵然失落，而是懷正心而不狎邪。細察彼此間結局的差異，會發現原來屬於君王專享的美色女體，現在也可以向臣屬開放，而不再單單只是供君王愉悅賞玩；我們可以說描寫的愈開放，就表示臣子的德操愈堅貞，愈能真正效忠君王，但同時也未嘗不可以表示：君王透過封鎖情思慾念所達成的權力宰制，在這裡顯然失落了絕對的效力，相如這麼大膽的描寫，與其說是為了自我針砭以宣示效忠，還不如說更多成份是自我愉悅的習作戲遊。

而女色議題一旦成為戲遊之作，發源於神女追尋所隱喻的君臣對話關係，相對來說必然逐漸減弱；因為其中彼此攻防的策略性會轉而由逞才競勝的娛樂性所取代。從東漢末年建安文士集體唱和的一系列《神女賦》作品，明顯可見出轉變。根據沈玉成的考辨，陳琳《神女賦》云「漢三七之建安，荊野蠹而作仇。贊皇師以南假，濟漢川之清流」，正說明王粲、陳琳、楊修及應瑒僅存數句的《神女賦》皆作於建安（「漢三七之建安」指漢高祖至靈帝為二十一世）十三年，劉琮舉荊州歸降曹操以後；而且作賦地點應在曹操置酒慶賀的漢水之濱¹¹。這些應教受命之作，首先在體例上即與宋玉《神女賦》有很大不同：其一，都去除了原本君臣對應的角色搬演，僅以第一人稱近似自我獨白的方式敘述；其二，對於神女與自我的交接往來，並未如宋玉《神女賦》營造一種令君王無限遐思之後又陡然失落的曲折跌宕，建安諸作中的神女都欣然相從，除了王粲懼淫慾之罪名，而自絕於神女之外，文士們的豔遇似乎都比楚襄王來得順遂如意。由文體書寫上的差異，進一步就影響到文外隱義的指向。既然沒有安排假代君臣雙方的對話角色，那麼建安神女賦作首先就無法於字裡行間建構一種彷彿政治場域的象徵性空間；沒有政治象徵性其實就是沒有各自相對立又相呼應的多元立場，神女因此失去了具交涉價值的籌碼性，也就無法拉引出複雜變動的人際關係。其次，一旦將多元立場縮減為單一主線，情色關係的一廂情願就同時抹滅了政治隱喻體系的矛盾衝突；忽略了這些矛盾衝突，不但掩蓋了知識分子歷經群、己離合的實際過程，也無法從往來交鋒、得失無常的社會性情境中，強化或突顯一種憂憤而無悔的自我認同。

以王粲《神女賦》為例，它就像是只截取宋玉《神女賦》有關神女容狀的描寫部份，並加以更瑣細、繁複的發揮：

體纖約而方足，膚柔曼以豐盈。髮似玄鑑，鬢類刻成。質素純皓，粉黛不加。

朱顏熙曜，曄若春華。脣譬含丹，目若爛波。美姿巧笑，靨輔奇牙。戴金羽之

¹¹ 參見 王粲神女賦的寫作時間，文史第十九輯，頁 64。

首飾，珥照夜之珠璫。襲羅綺之黼衣，曳縹繡之華裳。錯繽紛以雜，佩熠爚而焜煌。退變容而改服，冀致態以相移。稅衣裳兮免簪笄，施華的兮結羽儀。

揚蛾微盼，懸眇流離。婉約綺媚，舉動多宜。

在宋玉《神女賦》裡曾分由顏、眸、眉、唇細寫神女，云「貌豐盈以莊姝兮，苞溫潤之玉顏。眸子炯其精朗兮，瞭多美而可觀。眉聯娟以蛾揚兮，朱唇的其若丹」。而王粲不但以此為基礎，還進一步關照到肌膚、髮鬢、壓輔、齒牙，並出現如以鏡面比喻光可照人的秀髮（「髮似玄鑿」），以波瀾比喻顧盼流轉的雙眼（「目若瀾波」）等極為精美的形容。至於衣飾部份，宋玉《神女賦》序說到「其盛飾也，則羅紈綺縠盛文章，極服妙采照萬方。振繡衣，被裳，襪不短，織不長」；王粲顯然是在細節上更形著力，如頭飾一項就提到了挽髮盤繞的簪笄以及插在髮上增加美貌的羽釵，再加上耳墜珠璫、繡焜煌，精雕細琢的神女彷彿如穿透文字放射出懾人的光華。另外還值得比較的是，王粲雖然是賦寫神女，但除了篇首說到「陶陰陽之休液，育妖麗之神人」，其實篇中描寫神女容狀是極其寫實化或說是物質性的；然而宋玉《神女賦》序談到「上古既無，世所未見」的瑰姿瑋態，卻有「其始來也，耀乎若白日初出照屋梁；其少進也，皎若明月舒其光」、或者「忽兮改容，宛若遊龍乘雲翔」等如真似幻的氣息韻致，一方面是扣緊「神」女的主題，一方面其實更藉助這神妙的摹寫，讓神女含帶一種曖昧難名的特質，而這正是神女作為交接往來的籌碼所以引人入勝的重要元素。換言之，王粲所描寫的神女，雖然於神女的外在徵象上較諸宋玉更為細膩富麗，但是卻也忽失了原本用以誘引君王參與對話的策略性功能；我們可以說，針對「神女論述」的隱喻架構，建安時期的神女書寫只是一味耽溺於符徵（signifier）的刻畫，卻在反覆的集體複製中，模糊或膚淺化符徵所可能引發的更深廣的符旨（signified）了。

由這樣的角度，再看到黃初年間出現的《洛神賦》，就可以發現曹植透過不同於建安諸賦的書寫模式所寄寓的心志。《洛神賦》序說到：

黃初三年，余朝京師，還濟洛川。古人有言，斯水之神，名曰宓妃。感宋玉對楚王神女之事，遂作斯賦。

關於此賦寫作時間以及創作動機縱有爭辯¹²，但是大致都可以同意此賦是作於曹丕即位、曹植開始其艱難處境之後，因此賦文隱含寄託而難以確指¹³。不過從序文當中所

¹² 《文選》《洛神賦》李善注根據史傳及《贈白馬王彪詩》序等僅言四年朝京師，故以賦序「三年」係「四年」之誤，後人多採此說。不過黃彰健《曹植洛神賦新解》一文，提出不同的看法，認為此賦確是作於三年由安鄉侯改為鄴城侯後，入洛探望卞太后所作；至於禁宗室朝覲之詔應是黃初三年秋後所立，故四年應詔入京才會感激莫名。詳見故宮學術季刊，第九卷第二期，頁1-30。至於創作動機大致可分為三類說法：感甄而作、宣示君臣大義、頌美神女等，參見傅正谷《洛神賦的夢幻辭賦史地位及當代論辯》，社會科學輯刊，1996 第二期，頁122-127。

¹³ 瞿蛻園《漢魏六朝賦選注》（台北：西南書局，1978年）中以為曹植似乎「有意不寫真實年代，以表明所寫的是預言而不是事實」，頁64。而曹道衡於《漢魏六朝辭賦》（台北：群玉堂出版公司，1992年）中說《洛神賦》「不論作於當時或以後，賦有所寄託是可以肯定的」，頁115。

言「感宋玉對楚王神女之事」，倒是提供一個非常明確的線索 - 洛神賦 與宋玉 神女賦 應該有許多聯想、對照的可能性。建安諸神女賦如前所述是捨棄了角色搬演的書寫模式，而 洛神賦 本文一開頭則明顯重拾了君臣對話的論述形式。除了主角「余」，還有另一個在本文中現身的「御者」；而相對於「御者」的身分，反過來突顯「余」的「君王」（御者對余的尊稱）地位。看起來這有如宋玉 神女賦 中的君臣對話，但是仔細審查卻發現有這樣的不同：首先， 洛神賦 雖也是安排「君王」與神女相遇，但是並不像楚襄王還煩勞臣子宋玉來描摹書寫，而「御者」這人臣角色雖不書寫，卻新增了彷彿傾聽者的見證作用。進一步說， 神女賦 中宋玉是透過書寫來展開與君權的角力，那麼 洛神賦 中作為臣子的「御者」既不負責書寫，描摹神女的權力彷彿回到所稱「君王」手中，是否表示 洛神賦 的君臣對話並無政治性作用？但是若如此，為何要援引出「御者」這見證神女的角色，他要替代曹植向誰傳述（君王所見，無乃是乎）或說是替誰向曹植詢問（其狀若何）呢？針對這問題，其實可以由 洛神賦 篇章首尾的敘述來看，在展開對話之前與結束對話之後，曹植分別寫到：

余從京師，言歸東藩。背伊闕，越 轅，經通谷，陵景山。日既西傾，車殆馬煩。爾乃稅駕乎蘅皋，秣駟乎芝田，容與乎楊林，流眄乎洛川。

命僕夫而就駕，吾將歸乎東路。攬騏驎以抗策，悵盤桓而不能去。

對話搬演在這兩段話中間進行，它們等於是為關係來往提供一個具體的背景；亦即所以「精移神駭，忽焉思散」乃至於「睹一麗人，于巖之畔」，整個洛神宓妃所牽引起的故事情節，正是產生於這背景之上。由「從京域、歸東藩」，是與政權核心漸行漸遠，可見這並不同於宋玉的侍遊雲夢，反而比較接近屈原被讒去國的放逐之旅。如果說宋玉是在閒遊中與楚王進行言語機鋒的相互爭逐，那麼曹植所要對抗的是不在對話現場卻又時刻宰控人身行動的現實中真正的君王曹丕。因此，宋玉與楚王的勝負可能表現在本文敘述之內，曹植如何面對曹丕卻必須在文字敘述所沒有到達的地方尋求。

我們可以看出來，曹植是一反建安神女賦的娛樂性取向，而回歸屈、宋所奠立的策略性的政治論述；尤其是承襲一人多角的言說方式，並利用新增的「御者」及「君王」一詞二指（文內的曹植及文外的曹丕）來開創於建安已經膚淺化的符旨意蘊。王粲等所作 神女賦 都採取自我抒發的第一人稱口吻，曹植為何在描述神女之前，還安排與「御者」進行有關神女的答問，除了前文談到的見證這一場邂逅神女的經歷之外，其實可能還有關於當時政治處境的深層喻意。從曹植作於黃初年間的其他詩文可見如下的心情：

自分放棄，抱罪終身，苟貪視息，無復晞幸。不悟聖恩爵以非望，枯木生葉，白骨更肉，非臣罪戾所當宜蒙。（ 封鄆城王謝表 ）

恨時王之謬聽，受姦枉之虛辭，揚天威以臨下，忽放臣而不疑。願接翼於歸鴻，嗟高飛而莫攀。因流景而寄言，響一絕而不還。傷時俗之趨險，獨悵望而長愁。（ 九愁賦 ）

前奉詔書，臣等絕朝，心離志絕，自分黃耆永無執圭之望。不圖聖詔，猥垂齒詔。至止之日，馳心輦轂。僻處西館，未奉闕庭。踴躍之懷，瞻望反側，不勝犬馬戀主之情，謹拜表並獻詩二首。詞旨淺末，不足省覽，貴露下情，冒顏以聞。（上貢躬應詔詩表）

自曹丕即位之後，假借分封之名隔離諸王，又駐派監國嚴加控管，在藩稱王其實有如待罪禁錮。建功立業早已成為夢想，即使是入朝覲見也彷彿如天大恩賜；因而孤獨 - 尤其是無法言志交心的孤獨就成為平日生活唯一的寫照。曹植於曹丕死後，上明帝求通親親表中這樣吐露「每四節之會，塊然獨處，左右唯僕隸，所對唯妻子，高談無所與陳，發義無所與展，未嘗不聞樂而拊心，臨觴而嘆息也」，這應當是黃初以來最刻骨銘心的記憶。所謂「無所與陳」、「無所與展」反過來說就是急切要求一種得以陳情、闡述的機會，像黃初四年獲准入京即迫不及待地上表獻詩，正是這種祈求傾聽的心情表現。因此，當《洛神賦》中，曹植「援御者而告之」或復又假扮御者對問「其狀若何，臣願聞之」，一方面是為了慰解孤獨、擺脫封鎖，另一方面，更是企圖塑造一個發言甚至是論述的機會 - 唯有言說才能恢復人我溝通並且對於「真相」具有重新抗辯與存留見證的可能。

這裡談到的抗辯，以當時處於放逐之途的對話情境，自然不可能是犀利尖刻的針鋒相對。「御者」的引發問答開啟了一個契機之後，接下來如何在看似模擬屈、宋的神女摹寫中暗寓獨創新編的用心，那才有可能形成某種程度的「反放逐」，而真正達到利用論述的機會反諷君權宰制的實況。自「余告之（御者）曰」以下，曹植分別由三個角度來處理神女的演出：首先是彷彿目前的美麗神姿，其次是心動神馳的遭遇經歷，最後是人神殊道的悵恨永絕。就第一部份而言，「翩若驚鴻，婉若游龍」的宓妃極為近似宋玉所描寫的巫山神女，都是將體態容顏的細寫包蘊在如夢似幻的神妙氛圍中：

彷彿兮若輕雲之蔽月，飄搖兮若流風之回雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波。

宋玉可能利用那神妙性企圖引發楚王超越感官性的注意力，從而拉抬對話中由情慾滿足至於禮法節制的議論空間；但是往往為了取悅君王或迫於君威，又在其中摻雜像是「望余帷而延視 奮長袖以正衽」、「褰余幃而請御 懷貞亮之潔清」等徘徊於慾望與品德之間的矛盾字句。曹植的《洛神賦》則加以不同的轉化，他描寫洛神的體態神姿，而且就只是美麗本身就是意義，再也沒有任何如床帷紗帳為了指向同席共枕的進一步敘述；換言之，美麗的神女在傳統的寫法中很容易被迫成為君王享用的玩物，可是曹植這個「本文的君王」卻讓神女回返自足自在的立場。這進一步的隱喻是，假扮神女演出的士子文臣一直是處於被矮化、被物慾化的地位，但是搬演洛神的曹植企圖向權威所在的「現實的君王」抗議，他反抗物化神女的眼光，也就如同抗拒去承受誣陷禁錮而永不得翻身的權力擺佈。顯然「君王」一詞二指，讓他方便於玩弄與被玩弄之間進行機制的翻轉，讓曹植這「本文君王」的眼光取代或虛位化「現實君王」曹丕無所不在的權力。

在第二部份當主角與洛神相遭遇，曹植則是以類似 離騷 、 九歌 所描寫的相思情愁作為主軸，例如：

余情悅其淑美兮，心振蕩而不怡。無良媒以接歡兮，託微波而通辭。願誠素之先達，解玉珮而要之。嗟佳人之信修，羌習禮而明詩。抗瓊瑋以和予兮，指潛淵而為期。執眷眷之款實兮，懼斯靈之我欺。感交甫之棄言兮，悵猶豫而狐疑。

收和顏而靜志兮，申禮防以自持。

其中情愛發展的曲折，就像是屈原描述湘君、湘夫人的文字：「沅有 兮醴有蘭，思公子兮未敢言。荒忽兮遠望，觀流水兮潺湲 九疑繽兮並迎，靈之來兮如雲。捐余玦兮江中，遺余褋兮醴浦，搴汀洲兮杜若，將以遺兮遠者」（ 湘夫人 ）；至於結局則像是 離騷 中屈原求女的經驗，總是因為「心猶豫而狐疑兮，豫自適而不可」、「理弱而媒拙兮，恐導言之不固」落得失敗的下場。自屈原以來，追尋神女而不得一般都視為是君臣關係難以和契的隱喻，曹植於此模擬屈賦的寫法，想必也有同樣的心情。不過值得注意的是曹植並不完全學步屈原，當屈原陷落在自我標美卻又自我悲憫的情緒中而無以自拔的時候，曹植卻接續著寫到：

於是洛靈感焉，徙倚傍徨。神光離合，乍陰乍陽。竦輕軀以鶴立，若將飛而未翔。踐椒塗之郁烈，步蘅薄而流芳。超長吟以永慕兮，聲哀厲而彌長。

這裡描寫的是修身持志的曹植終於感動了宓妃，而神靈也透過光影形色的美妙幻化傳達了對於主角相同的愛慕；可見曹植沒有以孤獨自守表達全然的絕望，或者應該說是轉而以本文內君（曹植）、臣（假代神女）遇合抗拒了本文外的君（曹丕）、臣（曹植）背離。亦言之， 洛神賦 於此一段落對於屈賦的模襲與改編，其實是扭轉了文人士子一直以來的「矢志不遇」的焦慮，曹植企圖以人神當下的兩情相悅解脫在現實中與君王相互疏離的憂憤困境。

至於第三部份，詮釋人、神相愛卻又必須相遠的原由，以宋玉 神女賦 為例，是放在情、禮難以兩全的情況下作結，其實進一步說，是利用道德來掩飾君王的意淫春夢，或者說是利用道德來宣示自己猶未放棄的諷諫職責。但是 洛神賦 倒並未跟隨宋玉這種守德制慾的寫法，而是洛神明白陳述彼此「交接之大綱」在於：

恨人神之殊道兮，怨盛年之莫當。悼良會之永絕兮，哀一逝而異鄉。無微情以效愛兮，獻江南之明璫。雖潛處於太陰，長寄心於君王。

由於主角與洛神如前所述是和契相偕的，因此在這裡既沒有等待不得的迷惘，更沒有歡情未接的惆悵，對於洛神而言，真正阻隔彼此的就是人、神之間無法跨越的分際，以及無法挽回的歡會時光。這段話裡，明顯拋棄一個傳統的諷諫／飾麗的包袱，而僅僅是由情愛本身來談情愛，對於透過神女所建構的典型化的道德寓意而言，毋寧是一種衝擊、一種揭穿。如果君王不是帶著有色的眼光、淫慾的企圖，賦家不必假扮神女擺出既引誘又矜持的扭捏姿態；換言之，以道德諷諫做結的神女論述永遠表徵著言說策略的妥協與實際行動上的失敗。因此，曹植反其道而行，從第一部份呈現神女純粹而不妖冶的美麗，第二部份表現雙方的同心相屬，到了第三部份，透過本文而永遠流傳的是神女與君王綺旎的邂逅、浪漫的傳說；原本藉著享用神女而宰制臣屬的君權隱喻，霎時失去建構的基點，「寄心於君王」的愛情傳奇是如此巧妙地賦予了追尋神女

這個舊符徵予新寓意，而曹植正是透過「神女論述」的新編改版，重建了屬於魏晉時期「神女」意符的政治化效用¹⁴。

參

由先秦至於漢魏，發源於屈、宋的神女符碼系統，顯然經過不同層次與階段的意義建構過程。屈原、宋玉所建立的第一層次的內容為建安時期的集團戲遊書寫所虛浮化，繁複瑣細的符徵掩蓋了原本透過言語機鋒可能作用的實質內涵；而到了黃初年間曹植的《洛神賦》才又重拾對話策略，並以美麗與情愛的新意象解脫君王淫慾與權力的傳統隱喻體系，我們可以說進入第二個層次的「神女論述」，政治的反諷以一種更具創意、抒情性而不是典型、道德性的方式來執行。於是在首節依據第一層次的屈、宋論述所歸納的「情慾（君權）道德」的作用力（立）場，在這裡似乎是從原本傾向以道德（或君權掌控的道德）壓抑轉而以坦然面對情思慾念為傾向。神女與情色一直就是相須相成而同屬於「神女論述」這大體系，因此當我們歷數曹魏時期一系列《神女賦》的書寫演變，自然也不應忽略除了《神女賦》之外，建安文士們更直接以探索情慾為題集體創作《止欲賦》，而這些賦作與傳統禁慾守德說有無異同是依然帶有政治寓託，還是與建安《神女賦》一樣，代表一種解構性的模擬遊戲？

所謂面對情慾，歷來其實有不同的考量角度，這跟敘寫者創作的意圖明顯相關。早先是假禁慾之名行愉悅之實，不管是愉悅他人或自己，重點就擺在鋪敘誘人的體態容狀，例如宋玉《好色賦》、司馬相如《美人賦》；這一類作品在縱恣意淫之後，總以守德的教條倏然作結，企圖或被迫掩飾君王淫威。東漢末年以來，雖然出現明訂制慾為題目的篇章，但是內容也一樣不在講如何制慾，而是分歧出去描寫因謹守禮防而不得親近繾綣的哀傷，例如從張衡、蔡邕、建安諸子乃至於陶潛的一系列《定情》、《止欲》賦作。這一類作品沒有楊黹道德教化的大纛，不過隱隱然描述情禮相違、無法歡愛的矛盾苦悶。表面上，先秦到魏晉涉及情色議題的辭賦，彷彿可以縱合說是在君權掌控中或世俗倫常下¹⁵，被默許去渲染或反而被迫朦朧了情慾本質，是否遇合、

¹⁴ Chen-chen Tseng "Myth as Rhetoric: The Quest of the Goddess in Six Dynasties Poetry" 文中亦舉曹植為例，籠統談到《洛神賦》的書寫亦是承續宋玉神女追尋的隱喻而加以開展，尤其是在文本中結合了道德政治意識與文學上不凡的才質，以愛情詩向曹丕政權進行成功地抗議。見 *Journal of National Chung Cheng University* (Vol.6 No.1), 1995, pp.245-248.但是並未針對《洛神賦》與《神女賦》的異同進行詳細比對，也未有效看出曹植藉助哪些論述體例上的改編，而達成以愛情顛覆君權的隱喻。

¹⁵ 如鄧仕樑《論建安以閑邪和神女為主題的兩組賦》中認為建安文人所以大都寫作以「閑邪」為主題的賦篇，是因為「深感儒家禮教已不足維繫人心，他們自己雖不甚受羈絆，卻都曾受禮教洗禮，難於徹底擺脫。」這幾篇賦的共同重心，是君子有所

能否享用成為一般看待情慾的方式；於是，要不是迫不及待地耽溺歡愛，就是漫漫無盡的相思等待。然而這兩種以達成目標（願薦枕席）、付諸行動（夢寐以求）為訴求的男女交接方式，既然產生於不同的歷史時空，從文學史的流變觀點來看，這當中是否可能形成某種體式、寓意的承續或轉變，卻是我們必須進一步探討的議題。

除了宋玉、司馬相如的前後相承，漢末出現的論述體式，則於建安諸子的唱和吟詠中已表現出固定的書寫特色。現今可見者有曹植 靜思賦、應瑒 正情賦、王粲 閑邪賦、阮瑀、陳琳各有 止欲賦 等，雖然部份作品並非全貌，但是除了陳琳以「媛哉逸女」開頭外，其餘諸作一致以模仿自張衡的「夫何妖女之淑麗」為首句，同時並作的情景可以想見。這一類作品因為不是由對應女色的等級來評比德行之高下，因此內容上與 好色賦、美人賦 明顯的不同，就是減輕了美色的描寫，加強細述無法廝守相從的魂縈夢繫，比如：

伊余情之是悅，志荒溢而傾移。宵炯炯以不寐，晝舍食而忘飢。道攸長而路阻，河廣濶而無梁。雖企子而欲往，非一葦之可杭。展予轡以言歸，含憊瘁而就床。忽假瞑其若寐，夢所歡之來征。魂翩翩以遙懷，若交好而通靈。（陳琳 止欲賦）

恨年歲之方暮，哀獨立而無依。情紛拏以交橫，意慘悽而增悲。何性命之奇薄，愛兩絕而俱違。排空房而就衽，將取夢以通靈。目炯炯而不寐，心忉忉而惕驚。（王粲 閑邪賦）

懷紆結而不暢，魂一夕而九翔。出房戶以躑躅，天漢之無津。傷匏瓜之無偶，悲織女之獨勤。還伏枕以求寐，庶通夢而交神。神忽悅而難遇，思交錯以續紛。遂終夜而靡見，東方旭以既晨。知所思之不得，乃抑情以自信。（阮瑀 止欲賦）

在以上極為類似的片段中，反覆敘述著思慕的幽怨，共同體現出一種流連哀思的深情韻致。然而其中並不述及思慕對象的反應，也沒有從第三者的角度給予評斷，不但是丟失了第一階段如 好色賦 於本文內所建構的君臣機鋒對話，其實也忽忘了 離騷 在自我獨白中穿插的反諷意蘊。我們可以說建安 止欲 諸作以集體力量展現了一種新的情慾書寫的美感，但是這種流行的美感，並未成功地創建屬於情慾書寫的嶄新的政治性寓意。面對這些重複堆疊的互文性作品，神女對象不再成為君臣拋接的籌碼，尤其是追尋神女也不再是為了製造一種可以（向君王）陳情的機會了。

所謂「陳情」並非於本文中加以明白指斥或哭訴而已，而是針對已發生的事件尋求重新論述與重建意義的行動。比方說，同樣是求女失敗這件事，在 離騷 當中與建安 止欲賦 中的寫法就有不同，後者僅是重複鋪寫追尋不得的情思折磨，談到解決的方式也只見阮瑀提出彷彿口號的「知所思之不得，乃抑情以自信」而潦草搪塞，其餘都未加反思而一逕以流蕩消磨的氛圍作結。然而 離騷 中，求女不得本身並不是真正的結局，或者說追尋神女並不是以達成目標（人神遇合或止乎禮義）來判定

操守，不務苟合。而託之於男女，固是常見手法」。新亞學術輯刊第十三期，1994

成敗，那個歷程在本文中能否推展出令人深思的意味，才是作為符徵的追尋活動更重要的任務。屈原在三次求女失敗後，先後使「靈氛」、「巫咸」占卜吉凶，這占卜的行動正是透過剖析因果（為何追尋不得）、規劃未來（如何重新面對），來思索事件遭遇而完成一個陳情的訴狀：

「曰勉遠逝而無狐疑兮，孰求美而釋女？何所獨無芳草兮，爾何懷乎故宇？世幽昧以眩曜兮，孰云察余之善惡？民好惡其不同兮，惟此黨人其獨異」。

「曰勉升降以上下兮，求矩矱之所同」。湯禹嚴而求合兮，擊咎繇而能調。苟中情其好修兮，又何必用夫行媒？

不論是靈氛或巫咸所言乃至於屈原的回應，皆是一方面探討追尋不得的原由，一方面調整面對結局的態度。重點不是沒有遇合，而是為何失敗；是因為自己不能明察善惡，還是根本正反顛倒，失去了善惡的準繩？重點也不是哀思的折磨，而是如何看待哀思的態度；如果是因為修己持志值不值得，如果執著治平盛世的理想而致挫折困頓值不值得？這些從追尋的行動所逗引的意識觀念的深層啟發，正是僅僅針對追尋行動來描寫的建安「止欲」賦作所沒有開發的陳情契機；也正是建安賦作雖然看似模擬屈、宋的情慾書寫，卻無法超越情慾書寫而指向君臣、群己、道勢拉鋸等內在符旨的真正原由。

就像一系列「神女賦」於繁瑣的「神女」符徵中虛化符旨的籌碼作用，建安「止欲」諸賦也在細膩的「追尋」符徵中抹滅了符旨的政治陳情性，而成為描摹情思經驗的文字藝術。此後直到東晉，即便是陶潛的名篇「閑情賦」，也很難脫離這於曹魏已經典型化的新趨勢，而明白將自己的書寫歸入這一體式流派中：

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，終歸閑正。

將以抑流宕之邪心，諒有助於諷諫。綴文之士，奕代繼作，並因觸類，廣其辭義。余園間多暇，復染翰為之。雖文妙不足，庶不謬作者之意乎？

序文直言自己這篇「閑情賦」溯源自張衡、蔡邕，可是後世詮評者往往沒有注意到或不願承認早已轉變的文體發展，仍固執地說「意本風騷，自極高雅」，或擅自往上追溯「賦情始楚宋玉、漢司馬相如」¹⁶，強將張衡以來的「閑情賦」系統與宋玉「好色賦」、司馬相如「美人賦」相互混雜，意圖提升「閑情賦」所謂的「諷諫」價值能與詩、騷比並¹⁷。其實最客觀的方法應當是回歸淵明自序標明的「定情賦」系統，比對「閑情賦」的承襲與「並因觸類，廣其辭義」的藝術進境。一般都注意到「閑情賦」著名的十願，乃脫胎自張衡「思在面而為鉛華兮，患離塵而無光」（「定情賦」）、蔡邕「思在口而為簧，鳴哀聲而不敢聆」（「靜情賦」）、應瑒「思在前為明鏡，哀

年，頁 361。

¹⁶ 兩處引文分別出自孫人龍《陶公詩評註初學讀本》與何孟春《陶靖節集》注，轉引自楊勇《陶淵明集校箋》（台北：正文書局，1987年），「閑情賦」箋注〔一〕〔七〕，頁 262-263。

¹⁷ 邱嘉穗《東山草堂陶詩箋》以為賦中「願在衣而為領」十段，脫胎自樂府「同聲歌」，如吳兢所謂「喻當時七君子事君之心」，而與詩曰「云誰之思，西方美人」、騷曰「怨美人之遲暮」，都是以美人目其君也。同前轉引書，注〔一〕。

既往於替」(正情賦)、王粲「願為環以約腕」(閑邪賦)等,並推崇陶潛將這些離奇的設想擴大為十願,一方面充分展現了當時鋪張駢儷的辭賦流風;一方面十願適成十悲,更是虛實相生的筆墨酣飽之作¹⁸。另一個承襲面向是比較少被注意到的應場正情賦。在這一篇算是留存較完整的賦作中,幾近三分之二的篇幅是描寫無法結歡交心的悲傷,而且是透過取諸目前的感物興情的方式,與同時期其他止欲賦不是急著通夢交神,就是運用道長、河廣或織女、匏瓜等代表分離概念的成辭典事來表示¹⁹,有些不同。底下並列正情賦與閑情賦於十願十悲後感嘆一己苦心勞情的部份,以相對照:

晝彷徨於路側,宵耿耿而達晨。清風厲於玄序,涼飆逝於中唐。聽雲雁之翰鳴,察列宿之華輝。南星晃而電隕,偏雄肅而特飛。冀騰言以俯音,嗟激迅而難追。傷佳禽之無偶,悼流光之不歸。愍伏辰之方逝,哀吾願之多違。步便旋以永思,情慄慄而傷悲。

擁勞情而罔訴,步容與於南林。栖木蘭之遺露,翳青松之餘陰。儻行行之有覿,交欣懼於中襟。竟寂寞而無見,獨悵想以空尋。斂輕裾以復路,瞻夕陽而流歎。步徙倚以忘趣,色慘悽。而矜顏葉變變以去條,氣淒淒而就寒。日負影以偕沒,月媚景於雲端。鳥悽聲以孤歸,獸索偶而不還。悼當年之晚暮,恨茲歲之欲殫。前一則阮瑀以一夕之間的景物變換,生動刻畫孤獨寂寥的心情;唯有真正的孤寂才會那樣細膩地感知清風的從來與去向,那樣專注地察看星辰的移轉起落,那樣嗟歎孤鳥的高飛遠離。這些視聽觸覺牽連起難以發洩的鬱悶,在有著清風華星的夜晚,無可告訴地幽幽漫盪。如此真淳的情思為淵明所繼承,但是進一步利用駢儷排比來加以層次化、跌宕化。由「寂寞而無見、獨想而空尋」看來,正是阮瑀所以躑躅星夜,陶潛所以徙倚南林的原因;所愛不在眼前,眼前卻總興情動心。南林的黃昏就這樣隨著淵明急切尋索的目光而移步換景起來:落葉離枝飄墜,原來節候逐漸淒寒;陽光帶走了陰影,月亮就在雲端出現;鳥兒悲鳴著還巢,孤獸卻還找尋著同伴。景物的穿織在這裡蛻除阮瑀的質樸而變得麗致,同時也因為偶對可以形成前後(氣淒而葉落、日落而月升)、並時(獸走鳥飛)的縱橫交錯,讓情思流蕩更加波瀾曲折,耐人尋味。

對於定情系列的賦作而言,陶淵明的閑情賦於駢儷排比、情景交融上的拓展,的確可算是集大成的壓卷之作了;他充分掌握並深刻發揚此一體類於情愛欣懼、於哀思流連的藝術美感,至於能不能具有諷諫實效,一直就不是這類賦作的書寫考量,同時也是取決於讀者見仁見智的問題。以簫統陶淵明集序為例:

¹⁸ 如錢鍾書《管錐篇》全晉文卷一一一 閑情賦 條下,認為十願適成十悲,是虛想終歸缺陷;此種寫法,「張、蔡之作,僅具端倪,潛乃筆墨酣飽矣」。又袁行霈《陶淵明的閑情賦與辭賦中的愛情閑情主題》論及占全篇三分之一篇幅的十願,正呼應六朝時駢賦的流行,是閑情賦成功之處。見北京大學學報,1992年第五期,頁1-6。

¹⁹ 通夢交神,是王粲、阮瑀、陳琳賦篇最末一致的渴望;餘如陳琳所謂「道攸長而路阻,河廣漾而無梁」,阮瑀「傷匏瓜之無偶,悲織女之獨勤」等。

白璧微瑕，惟在閑情一賦，楊雄所謂勸百諷一者，卒無諷諫，何必搖其筆端？

惜哉！亡是可也。

蕭統對於 閑情賦 的評價，固然是貶抑的，但是所謂「白璧微瑕」，其實倒極為準確地指出 閑情賦 是抒發愛慾體驗的鋪張妍麗之作。至於「卒無諷諫」並不是說 閑情賦 本文沒有提及諷諫（淵明清楚以「尤蔓草之為會，誦邵南之餘歌」作結），蕭統引用楊雄的慨嘆，是指漢大賦體國經野的誇飾寫法根本發揮不了歸引之於節儉勤政的諷諫作用，換言之，蕭統心中認為如果想以 閑情賦 這樣極寫愛慾情愁而企及任何政治或道德諷諫的話，也同樣是不可能的事。就這一點而言，蕭統的看法又與上文論及 止欲 諸作賦寫情愛追尋缺乏政治性的陳情 控訴的符旨建布，是不謀而合的。蕭統既然指出這兩點漢末魏晉 閑情 一類文體發展的實情，可是仍然覺得「亡是可也」，就因為他是從「貞志不休，安道苦節」的「聖人達士」（皆引自 陶淵明集序）的形象來讀陶淵明；讀 閑情賦 ，卻不能「尚想其德」，自然無法滿足蕭統個人的接受預期。可是對於解脫屈、宋利用求遇神女所建構的「情色 - 道統」或「情色 - 權力」的政治性比興， 閑情賦 系列的確就在纏綿、婉轉的思緒情網中，完成了即符徵即符旨的本文見證。

肆

任何一個具有歷史或社會性隱喻的符碼，歷經時世變易後，其「符徵」與「符旨」原本固定的關係必然會逐漸鬆動，所以傳統（或第一個層次）的書寫體式（牽涉符徵的描摹）與詮釋律則（牽涉符旨的指向）也跟著有所變動。但是所謂變動，並不表示次一個階段的發展一定會是全然對反於前一個階段。以前文探討的魏晉「神女（情色）」論述為例，先秦描摹情色經驗的符徵顯然經過漢末曹魏年間集團書寫的複製稀釋而逐漸失去原來被期待的政治諷諫作用，但是這並不能說是「完全」失去，在 神女 賦系列中就有曹子建的 洛神賦 是承繼先秦政治性對話而獨出一幟；這意味著任何符碼在解構與重建的過程中其實有多元的可能向度，像是在另一 閑情 賦系列裡，就出現類似 離騷 、 洛神賦 之寓含政治反諷卻又以嶄新論述體式而迥異於眾作的阮籍 清思賦 ，而唯有真確呈現這些看似單獨的差異並仔細辨析，不作含混地一體化約，模擬與轉化才會是充滿生命力的通變趨新。

西方研究阮籍的專家侯思孟（Holzman）針對 清思賦 一文，認為是屬於 神女賦 傳統，尤其比較偏向支流 - 即張衡 定情 系列作品之一，但是卻能賦舊題目予新意旨，開章明義就談論起超越形、聲感官之美的神祕體驗，明顯不是一般的閑情止欲²⁰。他將全篇概分為三部份，只有中間（自「焉長靈以遂寂兮」至「心欲來而貌

²⁰ 詳見 Donald Holzman, *Poetry and Politics: The Life and works of Juan Chi*, chapter 7 "The Immortal Woman", Cambridge University Press, 1976, pp.137-148.

邈」)邂逅神女一段是跟隨宋玉《神女賦》與曹植《洛神賦》的敘事，而前、後兩部份則都是離世遠遊乃至於與絕對冥和的哲思描述。以上的看法其實提供了下文的分析一個直捷的切入角度：《清思賦》的寫作體式似乎兼容自先秦以來《神女》與《定情》兩系傳統，但是一改後世擬作者盲從 (slavishly follow) 的態度 (他甚至認為連陶潛《閑情賦》都僅是依附傳統)，為已經典型化了的題旨或一成不變的敘事方式注入了新創意。

《清思賦》中將追求神女與哲學玄思安置在一起，結果是追求的行動並不必然指向遇合的實質目標 (如宋玉以來之《神女賦》)、哲學玄思也反轉了無法歡愛的流連哀思 (如張衡以下的《定情賦》)，融會兩種書寫體式之後，任何一方都不代表完整的主題，甚至應該說原本任何一方的主題也都在新的體式規格中變改了立足點。所謂「既不以萬物累心兮，豈一女子之足思」，這樣的思想使得遇合的對象理所當然地漂浮在可見與不可見之間，也就是說原來具體清晰的神女形象卻又同時彷彿被刻意的推遠些、調淡些，比方說本文中描寫與主角相偕以歸的「河女 (織女)」：

敷斯來之在室兮，乃飄忽之所晞。馨香發而外揚兮，媚顏灼以顯姿。清言切其如蘭兮，辭婉婉而靡違。

瞻朝霞之相承兮，似美人之懷憂。采色雜以成文兮，忽離散而不留。若將言之未發兮，又氣變而飄浮。若垂髦而失鬢兮，飾未集而形消，目流眇而自別兮，心欲來而貌遼。

前一段描寫神女之體香、媚顏、清言、婉辭，彷彿身旁近觀；可是後來當主角「幸備筵以自私，願申愛於今夕」，卻發現神女變得一語未發、髮垂鬢散，一旦想要定睛注目，又像是雲煙飄渺、消逝無蹤。如果與宋玉、王粲的《神女賦》相比較，傳統中神女的出場無論再怎麼神妙無端，重點也都一致擺在體貌姿態的精雕細琢，以幾近物質化的可聞觸、可視聽的種種美色元件，來誘發對手或自己的感官物慾；可是在阮籍筆下，原來被情慾眼光物化的神女卻彷彿踱入了清思的心靈幻境，那無垠無盡的精神漫遊反過來消弭了作為客觀對象的形色拘限。另一方面，哲學思理一旦結合神女追尋的活動，就無法只是將它當作某種抽象論據的宣告，同時也與《離騷》、《洛神賦》中標舉心志、陳述憂憤有所不同。有人說《清思賦》描寫恍惚之神遊，似離騷求女之意，「是用神話寓失望之意」²¹；也有人說作者描寫自己追求的理想女子飄然遠逝，「與洛神賦有點相似」，作者有濟世志卻無法發揮，最後只好丟開不想、故作解脫²²。然而對照前文分析可知，屈原與曹植一脈相承的敘述方式，是在追尋行動中塑造詮釋因果與論斷善惡的再次「陳情」，而《清思賦》則是幾乎不見標揭個人清濁判準、申訴事理曲直的部份，除了描述愛而踟躕的心態，稍稍帶有難以如願的幽怨氣息：

願申愛於今夕兮，尚有訪乎是非。被芬菲之夕陽兮，將暫往而永歸。觀悅懌而未靜兮，言未究而心悲。嗟雲霓之可憑兮，翻揮翼而俱飛。

²¹ 見許結、郭維森著《中國辭賦發展史》(南京：江蘇教育出版社，1996年)，第二節 魏晉之際辭賦的時代烙印，頁233。

²² 此說見馬積高《賦史》第五章 魏晉南北朝賦，頁165。

所謂「訪乎是非」是對於吐露愛意猶豫未定、左右擺盪；結果言不盡意，徒留遺憾。但是這情緒的小波動很快地被乘龍載雲的神遊所消弭，即使後來神女氣變形消，亦云「歷四方而縱懷兮，誰云顧乎或疑」，似乎這才是全篇的主旨基調。阮籍的神遊與從屈原以來藉神遊以舒憤並寄寓求君（或求賢）渴望的寫法，最大的不同因此就在於，他並不依循一種以神話為喻託的書寫方式——亦即神遊不是一種被利用的手段，用以反襯眷戀故國或心係君王；而直接是一種可安居的境界，它通向更寬廣的生息視域。

這裡我們發現神遊（不管是追求神女或自我優游）似乎企圖脫除具體目標、假代託喻的化約或挪用，整個過程變成為可證驗、可體現的生命經歷了。它不全是述說一個神女故事來滿足或掩飾、來消憂或勸諫本文外的現實人世，它是在論述神遊的本文內直接思索自己、實踐存在。清思賦 篇首，阮籍曰：

余以為形之可見，非色之美；音之可聞，非聲之善。是以微妙無形，寂寞無聽，然後乃可以睹窈窕而（聞）²³淑清。

由所謂可「睹」、可「聞」，阮籍顯然不是在進行一個抽象的探討，然而「可見之形」、「可聞之音」又並非他所認定的美善；換言之，他棄絕有聲有色的感官世界，而引領我們感發一種「無形」、「無聽」的新臨場經驗²⁴。為什麼無形、無聽卻又是臨場的呢？阮籍舉出幾個動心達神的例子來說明，比如，一是申喜未見其母形影，卻聞歌而動心；一是吳作鈞者殺其二子鑄鈞，喚二子之名則鈞如有神而飛中其身等。接著他以一種幾近信仰修持的態度，自述在深夜中如何開始以及進行「感激以達神」的親身經歷。我們與其說這是玄學的建構，還不如說是道境的的見證；楚人申喜、吳作鈞者以及阮籍，他們都證道（神）了，而且是在一己活潑潑的生命中豁然朗現，不是全憑教導而知道或是論辯而被說服。相似的情況也出現在阮籍其他篇章，如 達莊論 或 大人先生傳 ，這兩篇都採用對話問答，消極地批判當時虛偽扭曲的禮教，積極地則是突顯道家齊物逍遙之旨；而且值得注意的是篇中都描寫了得道者的主體在與道體融合後所開顯的真實存在，如「先生徘徊翱翔，迎風而遊，往遵乎赤水之上，來登乎隱之丘」（達莊論）、「以萬里為一步，以千歲為一朝。行不赴而居不處，求乎大道而無所寓」（大人先生傳）。在 大人先生傳 中，更出現相彷彿於 清思賦 的追尋神女的一段情節，底下引錄兩篇神女來臨的部份，以相參照：

象朝雲之一合兮，似變化之相依。麾常儀使先好兮，命河女以胥歸。步容與而特進兮，眇兩楹而升墀。振瑤谿而鳴玉兮，播陵陽之斐斐。蹈消溘之危跡兮，躡離散之輕微。釋安朝之朱履兮，踐席假而集帷。（清思賦）

²³ 陳伯君《阮籍集校注》（北京：中華書局，1987年）以為此句「而」字下疑脫「聞」字。頁29。

²⁴ Holzman 認為阮籍企圖證明這種超感官之美的存在；企圖獲得一種精神的純粹性——在那兒所有的情感（包括性慾）都是缺席的。分見頁138,143。這樣的說法似乎把阮籍推崇成為不食人間煙火的遊仙之士，而輕忽阮籍神遊的具體臨場性。

召大幽之玉女兮，接上王之美人。體雲氣之迥暢兮，服太清之淑貞。合歡情而微授兮，先艷溢其若神。華姿燁以俱發兮，采色煥其並振，傾玄鬢而垂鬢兮，曜紅顏而自新。（大人先生傳）

如果將這些描述從原文中抽離出來，好像就是如同屈、宋一般的綺麗幻想，但是由大人先生傳的前後文脈看來，邂逅神女是在大人先生諷刺逐利害生的「君子」、曉諭求名忘身的「隱士」、鼓勵勘破名利的「薪者」之後，接著的這一段神遊就理當也是一種現實處境，而且是大人先生最終所以達「自然之至真」而獨出世人（君子、隱士或薪者）的經驗寫照。由此角度來解釋清思賦，主角與神女的離合過程顯然屬於某種可證驗的「聞」、「見」經歷，先是媚顏可見、清言可聽，到氣變而無言、貌渺而形消，卻終因不以萬物累心，而得以「睹」窈窕、「聞」淑清，它不能僅僅視作玄思遐想，而應該是一種足以喚引設身處地之感的當下活生生的創造與閱讀。

這樣一種超越具體目標，解脫陳情託喻的追尋行動，的確在本文中完成了阮籍齊物達觀的生存境界；但這是否表示阮籍完全解構了「神女論述」原有的政治寓意，而從當時新出的情愛書寫（如定情以下）中別開蹊徑，將神女素材的書寫玄學化了呢？只要引證大人先生傳，就會發現玄學或者這裡著重的莊學，在阮籍生命經歷中，從來就不只是用來思想、更重要是用來實踐的；不只是用以樹立自己，還形成與他人、社會、政治、文化相互衝擊的情況。比如他以蝨處禪中犀利地譏刺當時標榜周孔遺訓、唐虞道德卻行篡謀、殺戮的司馬朝廷，一方面是嘲諷假文化為掩護的政體，一方面也感嘆眾逐獨清的社會亂局。那麼同樣也利用神女追尋來顯豁自我的清思賦，似乎也就不只是私己的體玄悟道而已，而是自我與社會、政治、文化交接往來的存在規模；這體悟的經歷因此是小我的人格姿態，也表徵著大我的架構體制。底下先引錄清思賦中描寫體悟發端的一段文字：

是時羲和既頹，玄夜始扃。望舒整轡，素風來征。輕帷連颺，華茵肅清。彭蚌微吟，螻蛄徐鳴。望南山之崔巍兮，顧北林之蔥菁。大陰潛乎後房兮，明月耀乎前庭。迺申展而缺寐兮，忽一悟而自驚。

此段對於當下如何感發的情境描寫的非常細膩，先是晝夜交替、月出風來，接著是室內外景物的交錯鋪寫，有北林、南山的遠眺，也有也有前庭、後房的近觀；有眼前的帷席，也有入耳的蟲吟，於是夜而不寐的作者，突然驚悟而起。相似的場景其實也出現在阮籍詠懷詩第一首：

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑑明月，清風吹我襟。孤鴻號外野，翔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。

幾乎是一樣的情境，讓人無法孤立去解釋在清思賦中只是用以驗證一種超感官之美。詠懷詩裡很明白地將這種情境織染成憂傷的氛圍，不管是不是因為身處晉世，「常慮禍患」，而「每有憂生之嗟」²⁵，詩中就是瀰漫著一股徘徊無由、尋索不著的

²⁵ 顏延之曰「阮籍在晉文代，常慮禍患，故發此詠耳」；李善曰「嗣宗身仕亂朝，恐懼謗遇，因茲發詠，每有憂生之嗟」，皆引自黃節阮步兵詠懷詩集注（台北：藝文印書館，1975年），頁13。

迷茫與絕望。如果這也是 清思賦 的創作背景，那麼或許可以有助於解釋神遊為什麼會是一個「驚悟」的出口。在現實人世裡，阮籍其實是無路可出的，《晉書》本傳（卷四十九）中有這樣的記載：

時率意獨駕，不由徑路，車跡所窮，則痛哭而反。

雖然有「不由徑路」的率意，卻不免窮途末路的悲哀。阮籍宏放不羈的本性在「天下多故」的魏晉之際，總是壓抑為不置可否、不形於色的拘束謹慎，「痛哭而反」倒是突破驚懼的真情流露。他還能追求什麼？不過就是一條路，或者說就只是還有出路的自由。那麼，從 詠懷詩 的徘徊獨悲到 清思賦 裡的追尋神女，是不是就像是阮籍透過思索體驗而為自己開拓的唯一的自由之途？什麼樣的政治世局讓人無從措其手足，又是什麼樣的社會禮教讓人矛盾扭曲， 清思賦 裡並沒有任何指斥罪責，但是他卻以追尋的充分自由反諷了這個時代。那份驚悟，因而是如此彌足珍貴：

焉長靈以遂寂兮，將有歎乎所之。意流盪而改慮兮，心震動而有思。若有來而可接兮，若有去而不辭。嗟博賤而失庚，情散越而靡治。豈覺察而明真兮？誠雲夢其如茲。驚奇聲之異缺兮，鑑殊色之所斯。開丹桂之琴瑟兮，聆崇陵之參差。始徐唱而微響兮，情悄慧以蜚。

我們可以說遇見神女是令人「驚」奇的所在，但是驚奇之前又是如何先「悟」的呢？由前半段的文字看來，這體悟其實交纏著兩種情緒，一方面用「流盪」、「散越」表示解脫一切的自由，一方面所謂「失度」、「靡治」卻令解脫同時帶著惴惴不安的情緒。阮籍的解脫因此不是通常印象中的躲避棄絕，而是行經一切黑暗、穿越令人顫慄的傷口²⁶；價值是顛倒的，名號是虛偽的，「失度、靡治」是對於未知世界的茫惑，也是破碎的現實架構所積澱的潛意識。那麼堅忍的活著而且焦慮的追尋，即使落得絕望毋寧也彰顯著抗拒的意義。這意義是獲得歷史見證的，「雲夢」之浦出現的神女，好像從先秦宋玉筆下翻越時空翩然而至，她為阮籍開啟由抗拒通向自由的生命之路。

伍

「神女論述」的確是一連串歷史的軌跡，從屈原、宋玉開始，神女周旋在不同作者的筆下，她們時而憂傷，時而妖冶，時而親近，時而遠颺；而美麗，就依隨著各種書寫策略折射出深深淺淺的歷史測影。在這些賦篇中，可以發現有些人是專注於文學

²⁶ Shoshana Felman、Dori Laub, 《見證的危機》(*Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*) (台北：麥田出版社，1997年) 中談到詩人塞蘭 (Paul Celan) 如何以詩歌呼應世界的破裂，見證猶太大屠殺的歷史巨難：「經由超越被打擊的驚駭，及受傷的情境中，才得以逼近那些無法理解的事件，傷口乃通向了解黑暗的途徑，語言必須穿越黑暗，行經『令人顫慄的啞然失聲』」。 (劉裘蒂中譯) 頁 60。

藝術的，他們在辭章美學上用心，遞相祖述、互相摹習，完成某種文類堅固的體式規格。但是也發現有些作者似乎並不完全從屬於體系規格，他們企圖在本文中自創「非專業」²⁷性 抗拒一種傳統、集體的典型表現，開放文學成為社會對話空間。好像遊走在不安穩、不確定的邊緣，他們也許撼動隱喻的程式，他們可能從愉悅戲遊中出走，最後，這個具有獨特聲音、風範的論述，彷彿成了個人一生的簽名式²⁸。

於是我們說，就在美麗與策略、文學與政治之間，神女，來去翩僂地見證著歷史的風華。

²⁷ Edward W.Said, 《知識分子論》(*Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*)(單德興中譯, 台北: 麥田出版社, 1997 年) 第四章 專業人與業餘者談到當今的社會依然以獎賞、威嚇等種種方式將作家團團圍住, 讓他們只是成其領域中的專業人士; 而唯有以業餘性來對抗專業性, 不為利益獎賞所動, 不為專長行業束縛, 才能越過界限而著眼於更遠大的景象。頁 114-115。

²⁸ 《見證的危機》(見注 24) 中說到歷經苦難的生還者往往失落了過去的自己, 必須經過見證的歷程才能逐步知道自已的過去; 如此, 見證的演出層面(比如言者與聽者、敘述者與書寫者之間的對話活動), 對生還者而言即如同一種簽名式。頁 89。