

身體時氣感與漢魏「抒情」詩

——漢魏文學與楚辭、月令的關係

鄭毓瑜*

摘要

本文的討論將牽涉三個層面，一是針對〈月令〉系統在「類應」原則下如何形成一組組的時物體系，與如何形成天人一體的氣態感知加以探討；其次，由相應於時氣推移所形成的身體感，明顯與《楚辭》有所關連，討論「身體節(時)氣感」如何由〈月令〉系統及屈原、宋玉的作品得到進一步發展；第三個層面則是由漢魏詩文與〈月令〉、《楚辭》的交互詮釋，希望為中國抒情傳統定型初期的「自然環境」，提出一種奠基於「氣氛狀態」的論述面向。

如果說〈月令〉體系的時節知識，使魏晉文人可以透過已經連類的相關節物中被提醒到時空的轉換，同時自然而然處身在一個人、物一體流轉、陰陽相應的氣場之中；而《楚辭》則是特別在「悲秋」系列細密化人身與時氣的應和互動，強調受到節氣風物的擺弄侵擾乃至於隨著各方氣息流轉而於邑纏結、惕動震盪的身體，兩者可以說一起開展也深化了漢魏的「感(時、節)物」文學。本文的結論是漢魏時人透過文學表現出的「被擾動而不安寧的身體」，以及「風物間氣息流動與對應所形成的氣氛關係場」，與自《夏小正》以來所形成的時氣物候系統或所謂氣化宇宙觀有著密切的相依相成的發展關係；同時這樣結合時(秋)節與體氣的觀感，也的確形塑了當時一種超越物我內外、見不見的物質能見度的整體環境「氣氛」，可以視為中國物候曆下發展出一種獨特的(大)自然觀。

關鍵詞：身體、節氣感、月令、楚辭、漢魏抒情詩

* 作者係國立臺灣大學中國文學系教授。

一、前 言

宗白華曾經談到，中國人與西洋人雖然都愛無盡空間，但是中國人的空間意識並非定點透視或一望無邊，而是縈迴委曲、綢繆往復，尤其「我們的宇宙是時間率領著空間，因而成就了節奏化音樂化了的『時空合一體』」，「我們的宇宙既是一陰一陽一虛一實的生命節奏，所以它根本上是虛靈的時空合一體，是流蕩著的氣韻生動」。¹這樣的時空意識表現在秦漢哲學思想（如《呂氏春秋》）裡，如春夏秋冬配合著東南西北，「時間節奏（一歲十二月二十四節）率領著空間方位（東南西北等）以構成我們的宇宙」，所以空間感會隨著時間感而節奏化，「（畫家在畫面）所欲表現的不只是一個建築意味的空間『宇』，而須同時具有時間意味的時間節奏『宙』」。²換言之，時間在中國人的意識中可以說是感知空間的重要維度，陳世驥在〈論時：屈賦發微〉一文中，就特別稱揚屈原，認為在屈原之前的古代典籍中，「時間」的覺察是模糊、不穩定的，直到屈原詩篇出現「時」字才意指現代所謂的時間的階段；而屈原則是將「對時間敏銳的主觀意識投射於人間、自然界、超自然界以作為宇宙性的傷感的基調」。³陳世驥強調屈原面對時間突出了強烈主觀，即便惶惑失望卻也顯出激動英勇的態度，後來呂正惠在日本學者吉川幸次郎所謂「推移的悲哀」的基礎上，則認為中國抒情傳統在漢、魏、晉的發展，是趨向以「歎逝」的角度去觀察大自然，「從而賦予大自然以一種變動不居、淒涼、蕭索而感傷的色澤」。吉川幸次郎以古詩十九首為「悲觀主義之祖」，成為後來魏晉詩的基調，呂正惠進一步指出悲哀的詩人所看到的悲哀的自然，就是中國抒情傳統的主流。⁴

-
- 1 引自宗白華，〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，收入《美學的散步》（臺北：洪範書店，1981），引號內文字分見頁 46 及 47。
 - 2 參見前註，頁 31、39。
 - 3 參見陳世驥著，古添洪譯，〈論時：屈賦發微〉，分見《幼獅月刊》45.2(1977.2): 51-62、45.3(1977.3): 13-21。引號內文字見 45.3: 20。
 - 4 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，〈推移的悲哀〉，分見《中外文學》6.4(1977.9): 24-55、6.5(1977.10): 113-131。呂正惠，〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》（臺北：臺灣學生書局，1988），頁 285-312。

關於悲哀的自然，日本學者小尾郊一於〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉一文中，⁵特別注意到將「秋」與「悲」相結合，秋天成爲悲哀表現的主要題材，是在魏晉之際定型的。他一方面將這種悲秋表現方式溯源至《楚辭》，另一方面又說魏晉文學裡所表現的秋天景物，「雖然與楚辭相接近，但是與它更接近的是月令」。⁶小尾郊一認爲自《夏小正》、《周書》〈時訓〉、《呂氏春秋》至於《禮記》〈月令〉，代表秋天的景物已經深印在當時文人腦海中，這些文人描寫秋天是一種觀念上的發揮，而非就地取材，「亦即不去追求秋天美好的描寫，而是借用秋天的描寫投訴其他的感情。所以寫出來的作品，就看不見秋的美景，看到的只是月令中代表秋的景象」。⁷小尾氏的這種說法明顯基於兩種頗爲普遍的認定，第一，大自然本身並沒有情感，是借用以表現人情，所以像曹丕〈雜詩〉「漫漫秋夜長」，小尾郊一就解釋爲「魏文帝先是抱著悲思的心情來欣賞秋夜的自然景物，……自然的描述不過是引發情感的渡橋」，⁸這就像顧彬（Wolfgang Kubin）談到魏晉文人的自然觀亦溯及《楚辭》的悲秋，而說詩人是將憂傷「轉嫁」給自然，並強調作者事先得有自我意識，才有了「自然感受」。⁹如此將人與自然二分的結果，才會推出第二點，自然如果沒有人情干擾，才具有自身的價值，小尾郊一與顧彬同時都將魏文帝〈雜詩〉「漫漫秋夜長」對比於謝靈運山水詩，而認爲後者的自然描寫本身是客觀獨立的，亦即不是爲了寄情目的之媒介物。¹⁰

如果將「歎逝」、「悲秋」視爲中國文學在兩漢魏晉間發展的主流，那麼很明顯地，不論是溯源至《楚辭》或者〈月令〉，上文所舉這些「抒情」論述都著重在詩人主觀與個我情感的發抒；《楚辭》是否只表現個人主觀情思，或者《楚辭》在什麼關係狀態下表現個人情思，尤其《楚辭》與〈月令〉系統可能有什麼樣的關連性，以至於可以共同成爲古詩的源頭，這些都是本文希望討論的問題。至於〈月令〉系統的「自然」是否爲完全不涉及人情的觀

5 此處所引見小尾郊一著，高輝陽中譯，〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉（一），《藝術學報》42(1988.6): 77-135。

6 小尾郊一，〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉（一），頁118。

7 同上註，頁122。

8 同上註，頁84。

9 參見顧彬著，馬樹德譯，《中國文人的自然觀》（上海：人民出版社，1990），頁63-73。

10 分見〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉（一），頁84-85；《中國文人的自然觀》，頁78。

念性資料，所以只能作為媒介引子，另一方面也不是有獨立價值的山水自然，以致於中國真正具有獨立價值的「自然」文學必須遲至晉末宋初才出現？這當然牽涉該如何看待〈月令〉時物（時節景物）系統（包括自《夏小正》以來）的問題。本文開頭，宗白華曾引《呂氏春秋》中四時與四方的相配合，說明中國人的宇宙是流蕩著的氣韻生動，顯然他並不認為〈月令〉時物體系沒有動人的性質；其次，龔鵬程也從《呂氏春秋》所呈現漢人氣類感應的觀念，談到人與四時萬物的相應相感，適足以推出表現個人情意、感傷的「感性主體」。¹¹雖然龔文仍不脫「抒情傳統」論述的一貫走向，將這感性主體上溯《楚辭》，而強調自先秦至於兩漢逐步建立的「一個激情的個我世界」；不過，他的說法提供了一個思考角度：〈月令〉的時物體系其實也是「一個人情思抒發感興的場域」，¹²這個時物體系所在的「自然」並不與「人」畫界二分，而是相磨相蕩、相感相應。

「興感」或「感物」（「感物興情」）本來就是「抒情傳統」建構的主軸，但是一直以來著重「抒情自我」的發現，強調內在、主觀的優位性；如果是從相感相應的角度看待〈月令〉的時物系統，「自然」並不絕對是客觀而外在於人，同時也不再是隨任人情轉嫁的媒介，那麼個人自我在「感物」這件事情上就不必具有絕對主動或先發性。這對於詮釋漢末以來的詩文（通常被視為抒情傳統的定型作品）顯然是有影響的。因為，當「感興」或「應感」不必為個人內在情志所發動或主導，情志所牽涉的人事經歷、所指向的實際目的，就理當不能作為詮釋創作感興的唯一面向。比如歷來論《古詩十九首》，不論認為是產生於東漢或西漢，都是從漢代文人士子的（離亂）經歷、（享樂）意識或（名祿）目標來進行解讀，¹³這樣的解讀方式所獲得的可能僅是與主體相關的人事背景或社會思潮，但是離四時「感興」或「應感」發生

11 龔鵬程，〈從呂氏春秋到文心雕龍——自然氣感與抒情自我〉，收入中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》，頁 313-345。

12 同上註，頁 326。

13 例如馬茂元，《古詩十九首探索》（高雄：復文圖書出版社，1991），〈前言〉就標明「遊子」、「思婦」為《古詩十九首》的基本內容，而正是因為東漢末年混亂黑暗的社會，讓懷著求取功名這共同目標的知識分子離鄉背井至於洛陽，卻落得失意挫折的下場，參見頁 26-36。又如趙敏俐於〈論漢代文人五言詩與漢代社會思潮〉（《中國古代—近代文學研究》1994.10: 91-98）雖然認為《古詩十九首》中的享樂意識和人生觀念應該是自漢初起即有的

當下的「主體（存在）狀態」卻愈形遙遠。換言之，如果承認「感興」是物、我之間毋分先後、主從的相應感，那麼，呈現一種「感（時）物」的狀態或現象，將會比專注於內向性主體（精神、心靈、意志）的描述更趨整全；這同時當然就相對影響了「自然風物」在詩學或「抒情傳統」中的重新定位，四時景物的描寫既然不只是觀念性的資料排列，又不是作為主體情志的替代品，在「應感（感興）狀態」中，顯然應該有它實質的存在，這是詩人可以具體感知到，同時也在與詩人相互依存、彼此互涉的關係中形構出一個具實的空間場域。

本文的討論將牽涉三個層面，一是針對〈月令〉系統在「類應」原則下如何形成一組組的時物體系，與其所形成的天人一體的氣態感知加以探討；其次，由相應於時氣推移所形成的身體感，明顯與《楚辭》有所關連，討論「身體節（時）氣感」如何由〈月令〉系統及屈原、宋玉的作品得到進一步發展；第三個層面則由漢魏詩文與〈月令〉、《楚辭》的交互詮釋，希望為中國抒情傳統定型初期的「自然環境」，提出一種奠基於「氣氛狀態」的論述面向。

二、類應與氣態感知

小尾郊一認為魏晉文學在描寫秋天景物時，都是襲用〈月令〉系統，於是列舉其中孟秋至於季秋的景物以為對照；¹⁴ 這個對照只是用以說明，代表秋天的景物已經像是固定的觀念，詩人們不過是把這些代表景物編入詩中而已。小尾博士的說法的確指出自《夏小正》、《呂氏春秋》、《淮南子》以來已經建立的一套時物知識，這些大同小異的文字反覆被抄錄，而且愈來愈固定，比如《禮記》〈月令〉中，秋節時物從涼風至、白露降、寒蟬鳴，到鴻雁來、玄鳥歸乃至於霜始降、草木黃落等，已經不止於單純的現象記錄，而是成為一種定型或典型的已知常識，可以作為推論的準則。首先，是個別物類的屬性認知，比如鴻雁來、玄鳥歸，明確以棲地遷移來貞定鴻雁、玄鳥這些

社會思潮，不必遲至漢末，但也仍然與馬茂元一樣，強調詩中一切描寫都是為表現詩人的世俗情懷、心靈世界。這幾乎已形成共識的解讀角度，明顯沒有自然時物與人相應相感的考量存在。

14 見〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉（一），頁 119-120。

物類，其次是將秋節出現的物類排比起來，所以像是寒蟬、鴻雁、玄鳥就與涼風一起成爲「秋」的基本元素，亦即，涼風是否吹來，是否會出現蟬鳴以及鴻雁、玄鳥來去的景象，就成爲「秋」的必要驗證。這顯然也是這些時物描述反覆被傳抄的原因，這些景象已經成爲一種彷彿定義好的時空組合。

但是小尾博士其實僅僅指出作爲已知常識的這一面，而忽略了在建構過程中一個動態、充滿聯想力的基本原則，那就是「引譬援類」。在《淮南子》總論全書各篇要旨的〈要略〉中有句話說：「言天地四時而不引譬援類，則不知精微」，這是針對〈覽冥訓〉而言，所以另一段文字更仔細說到：

覽冥者，所以言至精之通九天也；至微之淪無形也；純粹之入至清也；昭昭之通冥冥也。乃始攬物引類，……物之可以喻意象形者，乃以穿通窘滯，決瀆壅塞，引人之意繫之無極；乃以明物類之感，同氣之應，陰陽之合，形埒之朕，所以令人遠觀博見者也。¹⁵

所謂「引譬援類」或「喻意象形」的構想或書寫方式，其實不只是〈覽冥訓〉如此，其他諸如〈謬稱訓〉「假象取耦，以相譬喻」、〈詮言訓〉「譬類人事之旨，解喻治亂之體」、〈說林訓〉「假譬取象，異類殊形，以領理人之意……」等亦採取「假譬取象」的推論方式；¹⁶而如果再注意到譬類方式其實與陰陽之和、形氣之應互爲表裡，於是可以明白，這些在後代文學修辭論視爲「詩文作者」隨變適應的引喻、譬類的手法，在這部代表漢初思想之大結集的《淮南子》¹⁷書中，卻原是用以和合陰陽變化、貫通天地萬物乃至於被視爲得以掌握宇宙精微的方式。如果這表示後來被認爲用在文學書寫中的「引喻」、「譬類」或「應感」、「感興」，其根本實涵括於一個共識性的世界觀、宇宙觀，那麼，不論是「天—人」、「時—事（物）」、「物—我」之間必然存在於早經認可熟悉，同時更是時時處於「類應」（類固相召，氣同則合）以「穿通」的互聯狀態中。

葉舒憲在〈詩可以興——神話思維與詩國文化〉中認爲先秦時代的引詩、用詩（如《論語》、《左傳》、《國語》中所載）就普遍應用了「引譬連

15 引自《淮南鴻烈集解》（臺北：臺灣商務印書館，1974），卷21〈要略〉篇，頁2b。

16 同上註，〈要略〉篇，分見頁3b、4a、4b。

17 徐復觀的看法，見《兩漢思想史》（臺北：臺灣學生書局，1976），〈淮南子與劉安的時代〉，頁175。

類」的方式，而自先秦至於兩漢，引譬連類作為認識、推理的方法已廣為流行，同時不限於引詩，葉舒憲特別舉《淮南子》為例，認為這部百科全書式的著作，正是依賴類比認知法，將宇宙事物統合成一個有機體。¹⁸換言之，「類應」成為秦漢以來知識分子認識世界的方式，由解說人事至於設想宇宙，詮釋者、書寫者都生存在這個萬物萬象之間的相互感動正欲開放出更多可能性的活潑世界中。徐復觀曾批評這套宇宙觀、世界觀是：「憑藉聯想，而牽強附會上去的」，¹⁹不過他終也讚嘆像《呂氏春秋》「十二紀」作為承先啓後的時物體系的代表，算是「呂氏門客的一大傑構，而為以前所沒有的具體、完整而統一的宇宙觀、世界觀」。²⁰其實，徐先生主要針對將四時萬物納入五行之下所出現的矛盾來批評（比如，以四時配五行，中央土難以安頓），而並沒有否定透過「類應」方式所連結的世界是如何地聯想豐富。²¹

如果不先對於後來政治性的過度應用感到厭煩，「類應」所提供跨越物類、物我的係屬連結，其實等於張設下等待觸引照見的各種或顯或隱之關係據點；掌握引譬援類的原則，一切現象都可以由小及大、見微知著，進行整體性的推測、評斷。比如《淮南子》〈說山訓〉就提到：

嘗一臠肉，知一鑊之味，懸羽與炭，而知燥濕之氣，以小明大。見一葉落，而知歲之將暮，賭瓶中之冰，而知天下之寒，以近論遠。……文公棄荏席，後黴黑，咎犯辭歸，故桑葉落而長年悲也。²²

就其中歲暮而悲的部分來說，「一葉落」或「桑（或當作木）」²³葉落」並非即是「歲暮」，也就是說在「葉落」與「歲暮」之間其實有眼前、未來或微物與大氣的差異，要彌縫這差異正是藉助「類應」。參照《淮南子》〈時則訓〉（卷5）的載錄，「草木黃落」在季秋之月，但這並非就是「歲暮之知」，而

18 葉舒憲，〈詩可以興——神話思維與詩國文化〉，收入氏著，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》（武漢：湖北人民出版社，1994），此處意見參考頁414-415。

19 參見徐復觀，《兩漢思想史》〈呂氏春秋及其對漢代學術與政治的影響〉，頁17-22。

20 同上註，頁22。

21 《呂氏春秋》、《淮南子》等書中關於類應的資料，以及類應觀念與中國文學「抒情傳統」的關係，更詳細的說解參見拙著〈詮釋的界域——從詩大序再探「抒情傳統」的建構〉第4節「引譬連類」的世界觀，刊登於《中國文哲研究集刊》23(2003.9): 1-32。

22 《淮南鴻烈集解》卷16，頁20a-b。相似的文字又見〈說林訓〉，卷17，頁7b。

23 集解引王念孫云「桑葉當為木葉，長年見木落而悲，不當專指桑葉言之」，同上註頁碼。

必須是將草木黃落置回所在的關係網，從涼風至，白露降，寒蟬鳴（孟秋）到候鴈來，玄鳥歸，群鳥翔（仲秋），最後至於草木黃落、蟄蟲咸俛（季秋），才逐次顯明了由盛而衰的歲暮景況。從「見（一葉落）」到「知（歲之將暮）」，看似毫無距離的立即反應，是因為秋節的風物系列自知識記憶中被拉引來，補足了判斷所必要的背景聯想。顯然，僅僅鎖定一片落葉的眼見，並不足以為歲暮之評斷；而僅僅將「知」視同概念性知識，也無法具體展現那彷彿由「一見」而啓引的風物流轉（當然「落」字是變動的關鍵）的全幅視域。必須是知識記憶加上聯想觸引，見一（木）葉落才可以從當下望向未來，而不止於風物組合的比對檢證，進而才可以將歲暮就看作暮年，相對於盛年往昔，²⁴而在同樣的淒寒寥落中觸景傷情。

從「葉落」、「歲暮」至於「長（暮）年」，是從「見」到「知」至於「悲（感）」，如同無法拘限於眼見的官能，也無法拘限於知識的檢證，所謂「桑葉落而長年悲」之「悲」，自然也不能就視作個我主觀而內在的心情反應；葉落指向歲暮，歲暮（年）迴映盛年，悲感與眼見、認知是彼此應和、相互召喚的整體。關於人情與四時相應感，在這套時物系統裡，並不著意於分判心與物或身與心（內外、主客），乃至於人與自然（如天地四時）的差別，而是透過氣化流行，試圖完整地加以統合。首先最值得注意的是，「人」或一般被視為拘限在身體範圍內的「人」，如何與無限瀾漫的「氣」相互關連？《淮南子》〈本經訓〉說到：

天地之合和，陰陽之陶化萬物，皆乘人氣也。是故上下離心，氣乃上蒸，君臣不和，五穀不為。距日冬至四十六日，天含和而未降，地懷氣而未揚，陰陽儲與，呼吸浸潭，包裹風俗，斟酌萬殊，旁薄眾宜，以相嘔咐醞釀而成育群生。是故春肅秋榮，冬雷夏霜，皆賊氣之所生。由此觀之，天地宇宙，一人之身也；六和之內，一人之制也。²⁵

從天人之間以氣相感談起，人與天地四時應該可以相互理解，即使是化育群生的陰陽，其聚散離合、浸潤漫衍就如同人的呼吸吐納；因此說天地六和的變化是人可以制理的範圍，而人的身體和天地宇宙並沒有不能溝通的界限。

24 此處以晉文公返國渡河時扔掉舊席，與其周旋各國的子犯認為他不念舊情，類推年長者見葉落而悲，正因為懷往傷今，時不可再得。

25 《淮南鴻烈集解》卷 8，頁 4a。

所以〈精神訓〉將人的四肢五臟九竅三百六十節，類比天之四時五行九解三百六十六日，而「天有風雨寒暑，人亦有取與喜怒，故膽爲雲，肺爲氣，肝爲風……以與天地相參也」。²⁶相似的說法又見於著書年代接近的《春秋繁露》（如〈人副天數〉第五十六），²⁷徐復觀推測應是當時流行的說法。²⁸在這個天人相參與的流行說法中，天地之風雨寒暑與人的四肢形骸、同時也與取與喜怒相互關連，顯然，所謂「天地宇宙，一人之身」的「人身」，一方面不是身、心分立，另一方面人身明顯也不是一個封閉的對象，而可以是延展至於宇宙的巨大視野。

所以，喜怒不但是身體（不專屬於心靈）也有的感覺，甚至天地也可以有喜怒，而人當然也可以有四時之氣象，《春秋繁露》〈天辨人在〉就提到：

喜怒之禍，哀樂之義，不獨在人，亦在於天，而春夏之陽，秋冬之陰，不獨在天，亦在於人。人無春氣，何以博愛而容眾？人無秋氣，何以立嚴而成功？……天無樂氣，亦何以疏陽而夏養長？天無哀氣，亦何以激陰而冬閉藏？故曰：天乃有喜怒哀樂之行，人亦有春夏秋冬之氣者，合類之謂也。²⁹

顯然，構造這套時物系統的類應原則，除了連類比合，更重要的是應和通感；在氣化感通的宇宙間，天地物我因此是相互開放，人身的感知即是天地的感知，氣之聚散滿虛形成節候的變化，同時也就形成人身存在的狀態。《淮南子》〈本經訓〉有另一段文字說到：

陰陽者，承天地之和，形萬殊之體。含氣化物，以成埒類。贏縮卷舒，淪於不測。終始虛滿，轉於無原。四時者，春生夏長，秋收冬藏。取予有節，出入有時。開闔張歛，不失其敘，喜怒剛柔，不離其理。³⁰

這段文字是用以說明王霸之道在取法陰陽四時，於變化莫測之中又能平治天下。最值得注意的是春夏秋冬與喜怒剛柔不必分屬天、人，喜怒即通於四時節氣；而歸本於氣化流行，自然是特別著重陰陽的開闔、舒張，這天地之氣

26 引自《淮南鴻烈集解》卷7，頁2a-3a。

27 本文引用《春秋繁露》部分，皆出自蘇輿，《春秋繁露義證》（北京：中華書局，1996再版），〈人副天數〉見頁354-357。

28 參見徐復觀，《兩漢思想史》〈淮南子與劉安的時代〉，頁219。

29 蘇輿，《春秋繁露義證》〈天辨人在〉第四十六，頁335-336。

30 引自《淮南鴻烈集解》卷8，頁10a-b。

的虛滿、長短、卷舒的屬性狀態，就體現了節候萬物的存在樣態。

如果天地物我的相互開放、彼此參與，正是體現在流動漫衍的「氣態」之中，關於這「氣態」或「氣象」的感知，其實並不全然是概念的抽象推理，或突發奇想的比附而已。徐復觀曾經在針對陰陽五行的研究中指出，即使後來陰陽、五行抽象化為萬物的元素或形而上的神祕力量，仍然沒有捨離陰陽五行原有的具體屬性，換言之，仍然是透過經驗界的具體材料加以聯想。³¹就陰陽而言，原是指有無日光的兩種天氣，所以包括陰晴、明暗，引申至於入春則溫暖或晴朗則舒展，都是以日光為基礎而有的氣候變化，以及氣候在人身上所形成的感覺。而《左傳》昭公元年，秦醫和勸晉侯節制女色，說到：

天有六氣，降生五味，發為五色，徵為五聲，淫生六疾。六氣曰陰陽風雨晦明也，……陰淫寒疾，陽淫熱疾，風淫末疾，雨淫腹疾，晦淫惑疾，明淫心疾。女，陽物而晦時，淫則生內熱蠱惑之疾。³²

徐復觀指出這裡的陰陽更從寒暖的氣候現象具體成為實物性的兩種氣，從它發而為「色」、「聲」、「味」可見是與人生活經驗有關的物質屬性，都是「人的耳目肌膚等感官可以接觸得到的具體地存在」。³³至於「六氣」過度致生的「六疾」，包括心、腹、末（四肢）與寒、熱，也明顯將「淫氣」應發在可感知的身體內外；即使迷亂意志、一味沈溺的蠱「惑」，根據醫和向趙孟的解釋，長女迷惑少男就像大風吹落山木，是類同的蠱惑，³⁴將「女惑男」、「風落山」連類成譬，顯然所謂「惑」也並不離日常生活經驗。即便到了氣化宇宙觀盛行的漢代，《春秋繁露》中言及天人之氣的相索相求，也仍然從日光有無的陰晴氣象談起：

天將陰雨，人之病故為之先動，是陰相應而起也。天將欲陰雨，又使人欲睡臥者，陰氣也。有憂亦使人臥者，是陰相求也；有喜者，使人不欲臥者，是

31 參見徐復觀，《兩漢思想史》〈呂氏春秋及其對漢代學術與政治的影響〉，頁 20-21。

32 引自楊伯峻，《春秋左傳注》（臺北：源流出版社，1982 再版），頁 1223。

33 參見〈陰陽五行及其有關文獻的研究〉，收入氏著，《中國人性論史》（臺北：臺灣商務印書館，1979 五版），附錄二，頁 509-587，括號內文字，引自頁 515。

34 醫和向趙孟解釋為何晉侯「疾如蠱」，「淫溺惑亂之所生也。……在周易，女惑男、風落山，謂之蠱☱☶，皆同物也」，引自楊伯峻，《春秋左傳注》，頁 1223。

陽相索也。³⁵

如果天人同處在一個交感的氣態中，人的病痛、睡臥、憂慮其實都和陰雨一樣具體可感，而且相互應發；更重要的是，人身的種種狀態，不但不分內外，而且應該推拓到一個更大的、甚而就是大氣所在的場域，才能完整的理解或看待。

如此，以憂慮而言，並不是個我獨有的內在情緒，而是一個流動在人與天地間的氣的場域的質性或狀態，空氣中有著山雨欲來的潮溼，瀰漫著令人昏然欲睡的氣息。推而言之，後來被視為抒情傳統主流的「傷春悲秋」，也應該在這套時物類應系統下，早有一種被理解的方式。《詩經》〈豳風·七月〉「春日遲遲，採繁祁祁。女心傷悲，殆及公子同歸」句之注疏，也許可以提供線索。《毛傳》曰：

遲遲，舒緩也。繁，白蒿也，所以生蠶。祁祁，眾多也。傷悲，感事苦也。「春女思，秋士悲」，感其物化也。殆，始；及，與也。豳公子躬率其民，同時出同時歸也。³⁶

其中毛注特別引錄《淮南子》〈謬稱訓〉所謂：「春女思，秋士悲，而知物化矣」³⁷來詮釋詩句，漢末高誘注曰「春女感陽則思，秋士見陰而悲」，如果按照前文所述，天地會有喜怒，人也有四時氣象，那麼所以會「感陽（春）則思」或「見陰（秋）而悲」，就應該如同《春秋繁露》所言：

春之爲言，猶僂僂也；秋之爲言，猶湫湫也。僂僂者喜樂之貌也，湫湫者憂悲之狀也。是故春喜夏樂，秋憂冬悲，悲死而樂生。³⁸

這是說節氣本身就表現一種情感狀態，也即是說情感狀態根本就體現在節候氣象所在的具體可感的時空之中，孔穎達在疏文中針對「春日遲遲」解釋得更清楚：

遲遲者，日長而暄之意，故爲舒緩。計春秋漏刻多少正等，而秋言淒淒、春言遲遲者，陰陽之氣感人不同。張衡〈西京賦〉云「人在陽則舒，在陰則

35 蘇輿，《春秋繁露義證》〈同類相動〉第五十七，頁359。

36 引自《毛詩注疏》（臺北：藝文印書館十三經注疏本，1979），卷8-1，頁281。

37 引自《淮南鴻烈集解》卷10，頁9b。

38 引自蘇輿，《春秋繁露義證》〈王道通三〉第四十四，頁331-332。

慘」，³⁹然則人遇春暄則四體舒泰，春覺晝景之稍長，謂日行遲緩，故以遲言之；及遇秋景，四體褊躁，不見日行急促，唯覺寒氣襲人，故以淒淒言之。⁴⁰

從張衡的「陰陽慘舒」講起，孔穎達解釋「春思秋悲」是何等仔細的描繪日行緩急、晝景長短、氣候寒暖與人之四體如何形成舒泰、褊躁的不同感應，這與前文所述天地與人相交感正存在於一個可具體經驗的流動的氣的場域，根本如出一轍，可以說極完整的呈現了自《夏小正》以來類應時物系統所開展的「氣態（象）」（或「氣感」）說；尤其從春思秋悲而知「物化」（物象變化），進一步強調人身四體也同步參與這空間化的節氣變動，這「時（節）氣感」即「身體感」的提出，顯然也已經成為詮釋詩作時熟悉上手的模式。

而如果重看魏晉以來文論，會發現與這個詮釋角度相應的創作觀點，如陸機所謂「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」，就出自《淮南子》「桑（木）葉落而長年悲」的觸景傷情，⁴¹劉勰在談論「詩人感物，聯類不窮」的〈物色〉篇⁴²也是採用這個一脈相承的時物體系，開宗名義的「春秋代序，陰陽慘舒」明顯就出自張衡所言；「陽氣蒙而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞」更出自《夏小正》所謂「玄駒賁」（十二月）、「丹鳥羞白鳥」（八月），⁴³是透過蟲物與月令的連類組合，傳達陰陽氣象的變化；而「獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深」，更直接強調具體的節氣風物對於人情感興所具有的從外而內的形塑作用（如悅豫或鬱陶）。顯然，的確是存在著一個依循時物類應體系所開展的文學詮釋與創作觀點，而即使如呂正惠所指出陸機的「感物」特別延續古詩十九首以來「歎

39 張衡，〈西京賦〉，原文作「（憑虛公子）言於安處先生曰：夫人在陽時則舒，在陰時則慘，此牽乎天者也；處沃土則逸，處瘠土則勞，此繫乎地者也」，引自李善注，《昭明文選》（臺北：河洛圖書出版社，1975），卷2，頁25。

40 引自《毛詩注疏》卷8-1，頁281。

41 陸機，〈文賦〉，引自李善注，《昭明文選》（臺北：河洛圖書出版社，1975），卷17，頁350，「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」句下，李善即引《淮南子》〈說山訓〉「木葉落，長年悲」為注。

42 以下〈物色〉篇文字引自周振甫，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁出版社，1984），頁845。

43 分見顧鳳藻，《夏小正經傳集解》（臺北：藝文印書館，百部叢書集成本，1966），卷4，頁2a及卷3，頁2a。

逝」的悲慨，並不同於劉勰已經將四時感物「一般化」，⁴⁴但是似乎也不能據此論定漢魏詩人都是悲觀主義者，所以是詩人賦予大自然以一種變動不居、淒涼、蕭索而感傷的色澤等等偏重由內而外的個我抒情的說法，而忽略了時物環境主動外射、侵擾人身所形成的生存空間。

三、推移的身體感

劉文英在《中國古代的時空觀念》書中，曾將中國關於時空本質的論述劃分為三個面向，分別是從「道」、「心」與「物」來看待時空，⁴⁵前二者或是追究時空變化背後根本的道理，或是認為天地萬物都是人的主觀心性的創設，與「從『物』觀時空」，將「氣（或元氣、精氣）」這種物質作為天地萬物之本原，明顯有很大不同；後者並不以空間的存在或時間的流逝全然按照人的意志，另一方面，時空的存在不僅是因為可能有的客觀原理，同時不可忽視與物質世界的依賴關係。書中特別舉《管子》〈乘馬〉篇這段文字為例：

春秋冬夏，陰陽之推移也；時之短長，陰陽之利用也；日月之易，陰陽之化也。⁴⁶

劉文英認為這段話由陰陽消長談晝夜交替，再由晝夜長短比例、溫度冷熱推出四時變化，這其實就是古代天文曆學的傳統看法，比如《呂氏春秋》十二季、《禮記》〈月令〉、《淮南子》〈天文訓〉、〈時則訓〉等都屬於這個講究具體經驗的體系，甚至到了明清之際如方以智在《物理小識》中強調的「推移之宙」和「規矩之宇」，也就是將四時、五方相結合（如春配東方），認為人們「可以觀測四時推移中事物運動變化的細微動向（幾），如地氣上升、動物驚蟄、河流解凍、草木發芽、穀物成熟、動物冬眠之類，並採取相應的措施（類應）」。⁴⁷這種從「物」去觀察時空的角度，既強調「宇中有宙，宙中

44 參見呂正惠，〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，頁290-296。

45 見劉文英，《中國古代的時空觀念》（修訂本）（天津：南開大學出版社，2000），頁48-67。

46 見劉文英，《中國古代的時空觀念》，頁61所引，原出自《管子》〈乘馬〉，參見李勉，《管子今註今譯》（臺北：臺灣商務印書館，1988），頁76。

47 引自劉文英，《中國古代的時空觀念》，頁46，而方以智的看法見《物理小識》（北京：北

有字」，更明顯是將「大氣」物質化爲具體生存的宇宙，將「時節」空間化爲人們可以用身體去觀測感知並順應依存的世界。換句話說，〈月令〉代表的時物體系很可能就透過物質化、空間化，而提供了人身與時氣之間既具體又無限寬廣的連類關係。

如果留意到從《管子》到《物理小識》都用「推移」來描述時節變換，而且這個「推移」並不僅僅是得出時間意識，根本包含著環繞身體所在的日月陰陽、山川動植物與人的相互關係的種種變化而來，那麼，前引如吉川幸次郎所謂「推移的悲哀」，只是意識到人自己生存於時間之上的不幸（如離別、衰老等），似乎有些窄化了原來中國人對於「推移」的更廣大的意識範圍。比方說自《古詩十九首》至於魏晉定型的「悲秋」主題，如果很快歸諸是悲哀的詩人選擇了「歎逝」的角度去看待大自然，也就是先有了對於生命無常的自覺或悲劇性的人生態度，才「發現」這樣淒涼的景物，⁴⁸其實沒有辦法解釋爲什麼已經悲觀的詩人不是觸物皆悲，還會傾向選擇「悲秋」，這是否說明「秋」的季候徵象的出現會特別讓人悲哀，而且就是外在環境給定的感知？以《古詩十九首》中的〈明月皎夜光〉⁴⁹爲例，在歷來的詮解中，或以爲是「貧賤失志，慨友人之不援」，或以爲乃「臣不得於君」之作，⁵⁰大抵站在詩人主觀的立場，不但將詩作輕易截爲「景」、「情」上下兩段，而且寫景的前段也概括以「蕭條滿目」而視爲寓託情志之用，這不但忽失了佔全詩一半篇幅的秋景的重要性，同時也明顯平板化了情志的內涵。秋景的重要性當然就在於「時節忽復易」這個提點句，朱自清說「時節忽復易」兼指白露、秋蟬、玄鳥三語，「白露同時是個節氣的名稱」，是就「秋夜的見聞」談

京圖書館出版社，《續百子全書》第 21 冊，1998），卷 2〈占候類·智藏於物〉「則字中有宙，宙中有宇，春夏秋冬之旋輪，即列於五方之旁，羅盤而析幾類應，孰能逃哉」，頁 784-785。

48 參見呂正惠，〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，頁 295-296、309。

49 此處及下文引及《古詩十九首》皆出自李善注，《昭明文選》（臺北：河洛圖書出版社，1975），卷 29，頁 631-636。

50 參考隋森樹，《古詩十九首集釋》（臺北：樂天出版社，1971）所引陳祚明與吳淇的說法，分見卷 2，頁 11，卷 3，頁 15。原出於陳祚明，《采菽堂古詩選》卷 3，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），集部，第 1590 冊，卷之 3、漢三，頁 644；吳淇，《六朝選詩定論》，卷之 4，《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001），第 11 冊，頁 87。

起；⁵¹當然，「忽」字也許可以說是詩人在面對死亡的惶恐不安中，對於時間推移的一種形容，⁵²但是節氣變易在這首詩中卻明顯不全是詩人主觀設想出來，而是由在環境中的身體耳目去俯仰聞見（促織鳴、星月夜、白露降）所形成的經驗。這個經驗的判定既來自於已有的引譬連類之時物知識，可以說是由這套現實的物質組合來定位詩人的此時此刻。

此時此刻的定位無疑是這首詩情志抒發的關鍵，「時節忽復易」下文是：

秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適。昔我同門友，高舉振六翮，不念攜手好，棄我如遺跡。……

吉川幸次郎認為「昔我同門友，高舉振六翮」與「玄鳥」的意象相連，使得寫景轉至於抒情顯得自然順暢，⁵³也有人認為之前的促織、白露都已經點明季節的變易，「秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適」應該不再是寫景，否則即成蛇足。⁵⁴究竟「秋蟬、玄鳥」是否為寫景句，要看景物在此與情志相互依賴的程度。吉川說「玄鳥」是「藉著輕快飛逝的燕子強調了時間推移的速度」，⁵⁵秋蟬鳴、玄鳥逝，大抵如李善注所引《禮記》〈月令〉的說法「孟秋之月，……寒蟬鳴」、「仲秋之月，……玄鳥歸」都是時序入秋的微象；⁵⁶但是，如果再進一步追查，會發現與蟬鳴、玄鳥出沒的相關記載還包括：

仲夏之月，……蟬始鳴，半夏生，木堇榮。
是月（仲春）也，玄鳥至。⁵⁷

51 參見朱自清，《古詩十九首釋》〈明月皎夜光〉，收入《古詩歌箋釋三種》（臺北：宏業書局，1983），頁248。

52 吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，談到《古詩十九首》中出現「忽」、「奄忽」，是因為死亡的恐懼經常在意識中，所以將人的一生的時間形容得如此急速匆促，頁114。

53 吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，頁41。

54 參考隋森樹，《古詩十九首集釋》所引朱筠說法，卷3，頁55。原出於朱筠，《古詩十九首說》，《叢書集成續編》集部第147冊（上海：上海書店，1994），頁495。

55 吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，頁41。

56 分別參見《禮記注疏》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1979），卷16〈月令〉，頁323、324。

57 「蟬始鳴」句，引自《禮記注疏》，卷16〈月令〉，頁318；「玄鳥至」句引自《禮記注疏》，卷15〈月令〉，頁299。

蟬鳴從孟夏就開始，到孟秋出現「寒蟬（秋蟬）鳴」，而玄鳥的到來與歸去則從仲春至於仲秋，在這個時間歷程中，人其實是從已經習慣如此（蟬鳴、有玄鳥）到被迫面對已經改變（換成寒蟬）或是被剝奪（無玄鳥）了習慣性經驗的物質世界；也可以說是從暖到寒、從有到無的身體空間感具現了其中「春去秋來」的節氣變改。換言之，這首詩並不只是感嘆這麼快就到了秋天，此時此刻的感知在一個充滿疑惑、無奈的流轉經驗中，應該還包括溫暖的春天為何這麼快就消逝，原來所擁有的為什麼轉眼不知去向；而這個身體感的不能一如往昔，同時也就直接體驗了同樣在時間歷程中的故交去就與人情冷暖。「昔我同門友，……棄我如遺跡」並不需要任何多餘的引申，因為節氣也就是人情的變化在身體的感受都是冷暖，而在身邊倏忽來去的是難以釋懷的故舊也是春秋。

人情與時物既是如此相應於人身一體（都是冷暖與來去）的感知中，時物不但不必是為主體服務的間接設想，甚至可能就先對於人身形成侵擾，彷彿是由節候風物來派分身體的感知狀態。比如《古詩十九首》的〈明月何皎皎〉一首：

明月何皎皎，照我羅床幃。憂愁不能寐，攬衣起徘徊。客行雖云樂，不如早旋歸。出戶獨徬徨，愁思當告誰。引領還入房，淚下沾裳衣。

吉川從陸機擬作中如「涼風繞曲房，寒蟬鳴高柳。踟躕感節物，我行永以久」，看出十九首的原詩隱含有推移的悲哀，⁵⁸ 也就是說仍然屬於悲秋的情懷；但是同樣沒有針對節氣感或即身體感進一步分析。如果注意到陸機特別說是「踟躕感節物」，節物即時物，這個物質性的節氣感知，是以「踟躕」來形容，就如同原詩所謂「徘徊」、「徬徨」，都是猶豫不前的意思；一方面是「我行永以久」的經年累月，對照原詩「不如早旋歸」，有一種將做而未做的逆反轉身的打算，一方面是這個試圖逆反的轉身，即使表現在當下「出戶」、「入房」的動作中，卻仍然無法跨邁時空的推移，只能原地打轉，空自惆悵。如果「徘徊」、「徬徨」、「出入」、「踟躕」就是具體相應於節物的身體感，原詩一開頭的「明月何皎皎」，其實扮演了關鍵性的角色。「憂愁不能寐」究竟是不是因為有明月來「照我羅床幃」，在原詩中並不明確，但是參照陸機擬

58 吉川幸次郎，〈推移的悲哀〉，頁 37。

作，以「安寢北堂上，明月入我牖」開頭，則表達某種被射入（照進）的月光侵擾而不得安眠的狀態。吳淇認為原詩就有這層用意：

無限徘徊，雖主憂愁，實是明月逼來；若無明月，只是捶床搗枕而已，那得出戶入房許多態？⁵⁹

「明月逼來」不但生動點出外在景物對於人的影響力，同時也呈現月出以後的夜晚時分，常無端落入憂愁的身心狀態。憂愁所以惶惶不安，入夜而不安這其實是不合乎晝夜的作息規律，也就是不合「時」宜的，如前引《左傳》昭公元年，秦醫和勸晉侯節制女色而提出「六氣」說，其中「晦淫惑疾，明淫心疾」就是透支晝夜之氣而有的疾病，孔穎達解釋說：

晦是夜也，夜當安身，女以宣氣，近女過度，則心散亂也。明是晝也，晝以營務，營務當用心，思慮繁多，則心勞敝也。⁶⁰

其實「夜當安身」不是孔穎達個人意見，而是一種順應時氣的普遍認定，當時同樣針對晉侯的病，子產就是根據這個原則來說明：

君子有四時，朝以聽政，晝以訪問，夕以脩令，夜以安身。於是乎節宣其氣，勿使有所壅閉湫底以露（羸也）其體，茲心不爽，而昏亂百度。今無乃壹之，則生疾矣。⁶¹

這裡明顯將一日細分為朝、晝、夕、夜四個時段，每個時段，體氣⁶²的宣散都必須有節度，比如長夜逸樂當然就使體氣聚塞於一處，容易使身體衰弱而昏亂（孔疏所謂肌瘦骨露，形弱則神弱）。如果配合秦醫和的「六氣」說來看，晝夜（晦明）作為六氣之二，與此處「節宣其氣」所談的人身體氣顯然必須相因相應，亦言之，「時氣」與「體氣」相互為用，身體（早包括心神）在生活作息中強弱昏覺的表現與時間早晚的推移息息相關；雖然春秋時期的陰陽四時說與《呂氏春秋》十二紀等已經建立的完整體系還有差距，⁶³但是

59 參考《古詩十九首集釋》，卷3，頁24。原出於吳淇，《六朝選詩定論》卷之4，頁95。

60 引自《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，《十三經注疏》本，1979），卷41，頁709。

61 引自《春秋左傳正義》，卷41，頁707。

62 沈玉成，《左傳譯文》（臺北：木鐸出版社，1982），頁384，即譯作「體氣」，與下文「以露（羸也）其體」相應，較諸「血氣」為佳。

63 參見徐復觀，《陰陽五行及其有關文獻的研究》，頁513-518，又《兩漢思想史》〈董仲舒

一脈相承的順時應氣的身體感知，或說是從時氣的觀點來劃定、連類身體的行止狀態顯然前後一致。

而從子產針對宣散體氣所提出的告誡——「勿使有所壅閉湫底以露其體」，「壅閉湫底」都是描述壅塞聚滯的氣態，這很容易讓人想起《楚辭》中於邑鬱結的屈原，比如〈九章·悲回風〉這段文字：

悲回風之搖蕙兮，心冤結而內傷。……惟佳人之獨懷兮，折芳椒以自處。增歎欷之嗷嗷兮，獨隱伏而思慮。涕泣交而淒淒兮，思不眠以至曙。終長夜之曼曼兮，掩此哀而不去。……傷太息之愴歎兮，氣於邑而不可止。紕思心以為纒兮，編愁苦以為膺。……歲忽忽其若頽兮，時亦冉冉而將至。……登石巒以遠望兮，路眇眇之默默，入景響之無應兮，聞省想而不可得。愁鬱鬱之無快兮，居戚戚而不解。心鞶羈而不開兮，氣繚轉而自締。⁶⁴

同樣是夜中不寐，屈原以漫漫長夜編織愁緒，不論隱伏或遠望，天地間都寂寞無應，彷彿全被這股纏結鬱悶的氣息所拘囚包圍，而無法開解釋放，到最後，其實已經分不清是因為愁緒不止還是因為夜太漫長了。再加上篇首「悲回風之搖蕙兮，心冤結而內傷」，可見這不去、不止的鬱結之氣不但與長夜相始終，而且明顯與秋風落蕙同步牽連。⁶⁵〈抽思〉篇有幾句話更為簡潔：

思蹇產之不釋兮，曼遭夜之方長。悲夫秋風之動容兮，何回極之浮浮。⁶⁶

關於「悲夫秋風之動容」，王逸解釋「風為政令，動，搖也，言風起而草木之類搖動，君令下而百姓之化行也」，「風為政令」這種看法在漢代很普遍，對《楚辭》有如此的解釋，對《詩經》也出現過這樣的說解，⁶⁷其實這就出自〈月令〉系統的源頭之一——《周書》〈時訓〉，如「立春之日，東風解凍；…

春秋繁露的研究）也對比出董仲舒如何在《呂氏春秋》十二紀首的基礎上，將陰陽與四時、五行進一步完密得配合，參見頁 381-382。

64 引自王逸，《楚辭章句》（臺北：藝文印書館，1967），卷 4，頁 200-205。

65 朱熹認為「悲回風之搖蕙」亦「悲秋風動容」之意，見《楚辭集注》（臺北：藝文印書館，1974），卷 4，頁 187。

66 引自王逸，《楚辭章句》卷 4，頁 174。

67 如東方朔，〈七諫·自悲〉「徐風至而徘徊兮，疾風過之湯湯」，王逸注仍是以「風為號令」，而比為君令之緩急，見《楚辭章句》卷 13，頁 356；而針對《詩經》〈鄭風·摯兮〉「摯兮摯兮，風其吹女」，鄭箋曰：「風喻號令也，喻君有政教，臣乃行之」，見《毛詩注疏》卷 4-3，頁 172。

…風不解凍，號令不行；……」，⁶⁸透過東風解凍的實際效應，聯想教化施行的可能性。但是如果特別注意〈抽思〉談的是「秋風」，而不是「東風」，尤其是秋風之悲，那麼「秋風動容」除了一併比喻為政令化行，也許還有其他可能的解釋。洪興祖補註就認為「悲夫秋風之動容」，與宋玉〈九辯〉「悲哉，秋之為氣也。蕭瑟兮，草木搖落而變衰」意旨相同，換言之，是從秋風吹襲的強勁凜烈上來形成「悲秋」的具體經驗；而蔣驥更直接註解為：

秋風動容，言寒風襲人，而體慄色變也。⁶⁹

這裡的「寒風襲人」與前引吳淇解說《古詩》的「明月逼來」何其相似，都強調時物節氣對於人身如何形成由外而入的擺弄（如輾轉難眠、出入房戶）與侵襲（如身體寒顫、容色轉變），而《楚辭》中作為悲秋代表的〈九辯〉，對於順隨時氣流轉的身體感知，當然有更形重要的描述。

劉永濟曾綜合各家意見，以〈九辯〉並無哀師之言，又〈九章〉諸篇的時序物色與〈九辯〉相同，認為〈九辯〉或亦為屈原所作，實千古感時傷事之祖。⁷⁰茲不論其作者為誰，這一方面可見屈、宋之悲秋乃一脈相承，另一方面說明屈、宋都對秋節時物有具體掌握。〈九辯〉首章除了中間穿插人事上的羈旅懷遠、失職不平，算是相應於「悲」秋的「傷事」，前後都著重以節候風物點染秋天空曠虛寂的氣息，如開頭是草木搖落、天高氣清、川流靜默，末尾則說是：

燕翩翩其辭歸兮，蟬寂寞而無聲。鴈靡靡而南游兮，鷓鴣啁哳而悲鳴。獨申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。時躑躅而過中兮，蹇淹留而無成。⁷¹

除鷓鴣之外，其餘燕、蟬、鴈、蟋蟀都是〈月令〉體系中標明由夏入秋的連類時物，比如仲夏蟬開始鳴叫，季夏蟋蟀就從野外躲入牆壁中，孟秋寒蟬鳴，仲秋時鴻雁南、玄鳥歸，⁷²這就如同後來《古詩十九首》〈明月皎夜光〉的「秋蟬鳴樹間，玄鳥逝安適」一樣，是在時物變換間清楚體驗節候的流

68 引自黃懷信等，《逸周書彙校集注》（上海：上海古籍出版社，1995），卷6〈時訓解〉第52，頁623-624。

69 引自《山帶閣註楚辭》（臺北：長安出版社，1984），卷4，頁122。

70 劉永濟，《屈賦通箋》（臺北：臺灣學生書局，1972），卷2，頁46-47。

71 引自王逸，《楚辭章句》卷8，頁247-248。

72 分別參見《禮記注疏》卷15、16〈月令〉，頁299、318、323、324。

轉，所謂「時躑躑而過中」因此具體化為如同開卷歷覽般的景物圖解。〈九辯〉作者不論是屈原或宋玉，都明顯也應用了如同〈月令〉的時物共識，甚且也將人、物間的氣應關係，進行更細密的描繪。比如〈明月皎夜光〉中，來去、有無既是時物變換也是人情冷暖，而早在〈九辯〉第 3 章，悲哀的秋氣也已經層層籠罩並且在草木、也在人身銘刻繁華憔悴的印記：

皇天平分四時兮，竊獨悲此廩秋。白露既下百草兮，奄離披此梧楸。去白日之昭昭兮，襲長夜之悠悠。離芳藹之方壯兮，余萎約而悲愁。……葉菸邑而無色兮，枝煩挈而交橫。顏淫溢而將罷兮，柯彷彿而萎黃。前櫛慘之可哀兮，形銷鑠而瘵傷。⁷³

這段文字由秋氣凜烈而草木搖落談起，細數節候流轉如何由長日至於長夜、如何由盛壯至於萎黃，這些去入、離合是節氣的空間化表現，當然也形塑了人處身其中的狀態。所以「余萎約而悲愁」的「余」，可以是宋玉假代屈原自稱，也可以就是秋節草木自稱，⁷⁴因為四時也可以有悲愁之態，而草木萎約表現在人就是「身體疫病」；⁷⁵因此，宋玉接著雖然是針對秋天的樹容加以描述，但是從王逸的註解裡，比如「形貌羸瘦無潤澤」、「肌肉空虛皮乾腊」、「身體焦枯疫病久」等等，⁷⁶顯然認為肅殺秋氣同時在物與人身上都刻劃下難以逃躲的乾枯瘦病。

〈九辯〉第 3 章末尾，由物容至於身容的疫病，接下來所謂「歲忽忽而遒盡兮，恐余壽之弗將」就如同《淮南子》說「桑葉落而長年悲」，是歲暮與暮年的氣類感應，至於這份「恐」或「悲」，宋玉如此具體形容：

悼余生之不時兮，逢此世之倥偬。澹容與而獨倚兮，蟋蟀鳴此西堂。心慌惕而震盪兮，何所憂之多方？仰明月而太息兮，步列星而極明。⁷⁷

前文有「惟其紛揉而將落兮，恨其失時而無當」，與此處「余生之不時」相呼

73 引自王逸，《楚辭章句》卷 8，頁 250-251。

74 朱熹認為是「宋玉為屈原之自余也」，《楚辭集注》卷 6，頁 225；王夫之則認為是「草木自余也」，《楚辭通釋》卷 8，收入《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1998 第二次印刷），第 14 冊，頁 378。

75 「余萎約而悲愁」句，王逸注曰「身體疫病而憂窮也」，見《楚辭章句》卷 8，頁 250。

76 王逸，《楚辭章句》卷 8，頁 251。

77 王逸，《楚辭章句》卷 8，頁 252。

應，人事上「生不逢時」的比喻，因此先是基於具體的節氣體驗，不論是「蟋蟀之宵征」至於「鳴此西堂」，或是「去白日之昭昭」至於星月炯炯，空間中的時物推遷與視聽思慮的人身處在一個同頻共鳴的動盪狀態中。關於「心怵惕而震盪」，王逸注曰：「思慮惕動，沸若湯也」，這其實是援用屈原〈悲回風〉的意指：

折若木以蔽光兮，隨飄風之所仍。存髣髴而不見兮，心踴躍其若湯。……歲忽忽其若頽兮，時亦冉冉而將至。⁷⁸

所謂「心踴躍其若湯」，前有「終長夜之曼曼兮，……氣於邑而不可止」，所以嚴忌〈哀時命〉作「愁修夜而宛轉兮，氣洶沸其若波」，⁷⁹將「踴躍若湯」以纏結宛轉又如水波沸動的體氣狀態加以描摹，而並非個人內在思慮而已。從「悲回風之搖蕙」到「隨飄風之所仍」，這體氣的波動其實與秋風同其飄忽搖落的頻率。所以忽忽歲暮即冉冉暮年，⁸⁰春秋與少長的流轉，都是恍惚若失的一體震顫。

阮籍〈詠懷詩〉第二十四明顯模擬屈、宋這怵惕動盪的生存狀態：

殷憂令志結，怵惕常若驚。逍遙未終宴，朱陽忽西傾。蟋蟀在戶牖，蟋蟀號中庭。……三芝延瀛洲，遠遊可長生。⁸¹

「朱陽」或作「朱明」，指夏季，⁸²「蟋蟀在戶牖」，如〈月令〉季夏「蟋蟀居壁」，而夏蟬蟋蟀「夏生秋死」是春秋更迭的指標性時物，⁸³與「逍遙未終宴」合力扣緊《莊子》〈逍遙遊〉「朝菌不知晦朔，蟋蟀不知春秋」的短促之意，也使得「朱陽忽西傾」（如「歲忽忽其若頽」）的「倏忽」，具體表露在實物的有無、在不在之間。從時物轉換回頭看篇首的憂慮，並未說明憂慮的人事因由，而「驚」與「忽」相互呼應，倒是將憂懼落實在憂「時」（或「憂生」）

78 王逸，《楚辭章句》卷4，頁203-204。

79 王逸，《楚辭章句》卷14，頁378。

80 「歲忽忽其若頽兮，時亦冉冉而將至」句下，王逸注曰「年歲轉去而流沒也，春秋更到與老會也」，《楚辭章句》卷4，頁204。

81 引自黃節，《阮步兵詠懷詩註》（臺北：藝文印書館，1975），頁54。

82 《爾雅注疏》（臺北：藝文印書館，《十三經注疏》本，1979），卷6〈釋天〉第八「春為青陽，夏為朱明」，頁95。

83 《莊子》〈逍遙遊〉「朝菌不知晦朔，蟋蟀不知春秋，此小年也」，郭注曰「蟋蟀，夏蟬也」。

之上，彷彿是全身（而不只是肉體或心靈）在時氣流轉（由夏入秋）中浮沈動盪，被推移而無以自主，被迫面對而無法預期。這由外而內的一體傳響，在〈詠懷〉第十四更藉由蟋蟀或晨雞的鳴啼，牽動身心離返、悲喜的反應：

開秋兆涼氣，蟋蟀鳴床帷。感物懷殷憂，悄悄令心悲。多言焉所告，繁辭將訴誰。微風吹羅袂，明月耀清暉。晨雞鳴高樹，命駕起旋歸。⁸⁴

這裡明白提出「感物殷憂」，並且由「開秋兆涼氣」起始，正可以補充前一例「怵惕殷憂」的憂「時」性；而，雞或知時而晨鳴，「蟋蟀感時而鳴」，⁸⁵所謂「感物」其實也就是「感（時）物」或「感（節）物」。兩首詩的意旨如此相近，末尾的抉擇似乎也可以相互詮釋，「命駕起旋歸」若是「將返山林以避世」，⁸⁶與「遠遊可長生」，都仍然是始於「憂時」進而「憂生」之意；進一步來說，「憂生」在此並非抽象思考的結果，與避世或遠遊相望最直接的關連，不是是非區判、仙俗分別，而是秋氣與體氣就這樣同步反應，在聽聲（蟋蟀鳴）、照月（明月耀）與風吹（微風吹）當中，召喚起身體如波揚動的憂慮（枯槁）與渴望（長生）。

四、「感物」與氣氛狀態⁸⁷

如果從這個角度重新理解阮籍的〈詠懷〉第一首，或許夜色禽鳥不必再成為盛衰賢愚的喻象，而是即物即身如此存在的狀態：

……夏生秋死，故不知春秋也」，引自郭慶藩輯，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1980），頁 11-12。又《藝文類聚》（京都：中文出版社，1980），卷 97〈蟲豸〉部「蟬」條下曰「楚謂之蟋蟀」，並引《禮記》（〈月令〉）「仲夏之月蟬始鳴」，頁 1677。

84 引自黃節，《阮步兵詠懷詩注》，頁 39。

85 吳淇曰「蟋蟀感時而鳴，人又感蟋蟀之鳴而悲」，引自《六朝選詩定論》卷之 7，頁 136。

86 曾國藩說法，引自黃節，《阮步兵詠懷詩注》，頁 40。

87 此處所謂「氣氛」，受到伯梅（G. Böhme）氣氛美學的啟發，根據何之筆的研究，伯梅論「氣氛」這個向來模糊的概念，是以海爾曼·施密次（Hermann Schmitz）的身體現象學為基礎，「連接身體與氣氛兩者，將之視為具有空間性格的間現象，氣氛與身體在情感空間中會合」，這樣的說法當然挑戰內外、主客二分的傳統觀點，使氣氛不僅超出精神主體的主觀侷限，同時也打破西方原本封閉式的物本體論，認為物的形式不只是往內包圍出容積而向外畫界，其實也向外發生作用，「形式好像向周圍環境輻射著，使物周圍的空間充滿種種

夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑒明月，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。⁸⁸

歷來膠著於借物喻情的解釋角度，也往往單獨看待這首詩，其實詩中牽連的風月琴鳥及其鋪設的不寐狀態，早有長遠的書寫背景。除了前文提過屈、宋作品中關於「秋風動容」、「申旦不寐」的描述，到《古詩十九首》如「明月何皎皎，照我羅床幃。憂愁不能寐，攬衣起徘徊」等，漢詩中如下所引錄的詩句，可以更清楚看出這個共識性的存在狀態的形成：

曖曖白日，引曜西傾。啾啾雞雀，群飛赴楹。皎皎明月，煌煌列星。嚴霜悽愴，飛雪覆庭。寂寂獨居，寥寥空室。飄飄帷帳，熒熒華燭。爾不是居，帷帳焉施。爾不是照，華燭何爲。（秦嘉〈贈婦詩〉）⁸⁹

爲樂未幾時，遭時嶮巖，逢此百離。零丁荼毒，愁苦難爲。遙望極辰。天曉月移。憂來填心，誰當我知。戚戚多思慮，耿耿殊不寧。禍福無形，惟念古人，遜位躬耕。遂我所願，以茲自寧。自鄙棲棲，守此末榮。暮秋烈風，昔蹈滄海，心不能安。攬衣瞻夜，北斗闌干。星漢照我，去自無他。奉事二親，勞心可言。……（〈滿歌行〉本辭）⁹⁰

前一首敘寫夫婦間的相思懸念，後一首則關乎士人的出處進退，但是都在暮秋後的風月中，望夜對燭，耿耿不寧；不同的事緒情由，卻選擇一樣的時節環境來表現，這很難用譬喻或寄託而可以一一分別情物的對應關係，反而就普遍性來說，更可能是時人的牽掛焦慮都會形成這根本性的身體震顫，並同時被包圍在這樣的宇宙世界中。比如應璩說「秋日苦短促，遙夜邈綿綿。貧

張力和動態」。由此界定「氣氛」的意涵，「氣氛不是獨立飄動在空中，反而是從物或人及兩者的各種組合生發開來而形成的」，「氣氛是一種空間，也就是受物 and 人的在場及其外射作用所薰染的空間」。本文希望藉助這氣氛觀點的啓發，重新詮釋受氣化宇宙觀的時物系統與《楚辭》悲秋主題所影響下的漢魏文學，究竟在何種「感物」狀態下體現其「抒情」性。關於伯梅氣氛美學，請參考伯梅著，谷心鵬、翟江月、何乏筆中譯，〈氣氛作爲新美學的基本概念〉，《當代》188(2003.4): 10-33，此文英譯“*Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*.” 見 *Thesis Eleven* 36 (1993): 113-126。又何乏筆相關研究有〈精微之身體：從批判理論到身體現象學〉，《哲學雜誌》29(1999.夏): 162-175；〈氣氛美學的新視野〉，《當代》188(2003.4): 34-43。

88 引自黃節，《阮步兵詠懷詩注》，頁14。

89 吳兆宜，《玉臺新詠箋注》（臺北：明文書局，1988），卷9，頁396。

90 郭茂倩，《樂府詩集》（臺北：里仁書局，1980），卷43，頁636-637。

士感此時，慷慨不能眠」，⁹¹這是漫漫秋夜觸動了沒有出路的貧窘；而曹丕〈寡婦詩〉透過霜露落葉、白日西頹召喚出「妾心感兮惆悵」、「守長夜兮思君」這種孤棲獨守、黯然向晚的處境。於是，可以寫相思、寫隱退，也可以就是貧士或寡婦的處境，雖然難以確指這些詩作必作於秋日，但是秋節風物顯然已經成爲時人看待生活波動的一種典型的環境視野。

根據已有的分析，中國古典詩中關於春秋季節的描寫多過於冬夏，同時，「秋」的系列詩作在早期多過於「春」的系列，在魏晉「惜春」還屬於附屬地位，到南朝宋、齊以後，才出現大量描寫「春」季的作品。⁹²這個現象自是不能僅僅放置在四季的題材分類與數量多寡來談，因爲如果由春秋到四時的明確劃分早在西周末期就已完成，⁹³自《楚辭》到漢魏間蔚爲風潮的「秋」詩，就不能不說是有意地採取「秋」的角度來看待年歲四時。但是這個刻意採取的態度，並不見得只能透過悲觀的人生態度來解釋，日人松浦友久曾經用「終結」來說明「秋」的時間意識，並認爲秋（或由春至秋）所以特別令人感到一去不返，並不全是主觀設想，一方面，中國的自然風土（包括長安洛陽到荊楚等地）本就是春秋短而夏冬長，一方面，較爲短暫的春秋在物象上又比持續著一片繁榮或枯竭的冬夏，更富變化與流動性質。⁹⁴結合言之，短暫又富變化的春秋是更容易深化節候印象，也更容易細膩化風物感知；而自屈、宋形成「悲秋」主題以來，對於秋節風物的敏銳感受，顯然就比其他三節更順當地成爲歲時遷易的代表，甚至將人生歲月中的流盪起伏也透過這熟利地秋節體受感來標記。比如建安七子之一的王粲，在投曹前後分別作的〈七哀〉詩與〈從軍〉詩，就都鋪設了近似的秋天薄暮：

荊蠻非我鄉，何爲久滯淫。方舟溯大江，日暮愁我心。山岡有餘映，巖阿增重陰。狐狸馳赴穴，飛鳥翔故林。流波激清響，猿猴臨岸吟。迅風拂裳袂，白露沾衣襟。獨夜不能寐，攝衣起撫琴。絲桐感人情，爲我發悲音。羈旅無終極，憂思壯難忍。（〈七哀〉之二）⁹⁵

91 《太平御覽》（臺北：臺灣商務印書館，1968），卷 25「時序」部「秋」下，頁 247。

92 參見松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯，《中國詩歌原理》（臺北：紅葉文化，1993），頁 5、29 及頁 40 註（2）所述。

93 參見劉文英，《中國古代的時空觀念》，頁 11-15。

94 參見松浦友久，《中國詩歌原理》，頁 12、14、37。

95 李善注，《昭明文選》，卷 23，頁 498。

從軍征遐路，討彼東南夷。方舟順廣川，薄暮未安坻。白日半西山，桑梓有餘暉。蟋蟀夾岸鳴，孤鳥翩翩飛。征夫心多懷，惻愴令吾悲。下船登高防，草露沾我衣。迴身赴床寢，此愁當告誰。身服干戈事，豈得念所私。即戎有授命，茲理不可違。（〈從軍〉之三）⁹⁶

從「荊蠻非我鄉」與「從軍征遐路」明白可知這兩首詩作於不同的事件關係中，但是都從秋天薄暮說起，顯然作者並不只是要敘述事件始末，秋景當然也就不是爲了烘托事件；這寫景的一致性超越了事件的個別脈絡，秋節風物反倒成爲生命中重複出現的主題旋律，羈旅、干戈等相關事件退居模糊的背景，前場是飄風吹拂，霜露沾溼，落日餘照，鳥獸鳴啼。這時候不論是「迴身赴床寢，此愁當告誰」或「獨夜不能寐，攝衣起撫琴」，憂思不寐都不再僅僅針對單一事件，而是瀰漫在身體被吹拂、沾溼、照見或聽聞的空間場域中；也就因此，除去追索單一事件與秋節風物一一對應的比喻關係，其實另外一種詮釋這首詩的方式，是利用連類感應作整片式的感受。換言之，征戰在外或羈旅不歸並無法提供王粲所以如此憂愁的全部意義，而是這個被擾動了的身體狀態，才是所有情緒的直接傾訴。

如果不只是透過主觀、內在的口吻，而是被包圍在整個大氣狀態裡的同步動盪，琴瑟絲桐固然表現了人情，猿吟鳥飛、風飄露降、日落月出也無不都含融在這種同頻共振中。於是，這些「感物」的悲秋詩作，所欲傳達的也許就是時氣與體氣交響的話語，以身體爲核心的情緒震顫，同樣被如同漣漪的傳響反過來層層環繞與籠罩。前文分析過的《古詩十九首》之〈明月何皎皎〉，自「照我羅床帷」以下，先是「憂愁不能寐，攬衣起徘徊」，繼而「出戶獨徬徨」，又是「引領還入房」，這些出戶入房的動作攪動也擴散了「客行雖云樂，不如早旋歸」的情緒，讓不安不寧具體化爲空間性的徘徊徬徨。這讓情感成爲身體可以展現，同時也是可以具體感受到的空間性的力量。這也許就可以解釋爲什麼漢末以來的「秋」詩有那麼多的動作姿態，前引吳淇認爲〈明月何皎皎〉所以「無限徘徊」，「實是明月逼來」；除了強調外在景物的影響力，進一步來說，「明月逼來——無限徘徊」這當中充滿著無距離、方位與寬窄限制的相互牽引，正是這牽引關係構成了無限擴散的情緒張力網，起坐、俯仰、出還的姿態是內在的發動，同時也是風物外力侵進、圍裹

96 李善注，《昭明文選》，卷27，頁594。

的承受與抵拒。漢末以來詩例如下所舉：

……連翩遊客子，于冬服涼衣。去家千里餘，一身常渴飢。寒夜立清庭，仰瞻天漢湄。寒風吹我骨，嚴霜切我肌。憂心常慘戚，晨風爲我悲。……仰視雲間星，忽若割長帷。低頭還自憐，盛年行已衰。……（列〈李陵錄別詩〉二十一首中）⁹⁷

與君結新婚，宿昔當別離。涼風動秋草，蟋蟀鳴相隨。冽冽寒蟬吟，蟬吟抱枯枝。枯枝時飛揚，身體忽遷移。不悲身遷移，但惜歲月馳。歲月無窮極，會合安可知。願爲雙黃鵠，比翼戲清池。（魏文帝〈於清河見挽船士新婚與妻別〉）⁹⁸

首例寫到寒風吹骨、嚴霜切肌，但是風霜在人身上的作用，卻不僅僅是肉體的肌骨定點，前有「一身常渴飢」，將去家千里的客遊心情化爲此身如飢若渴的虛乏匱缺：⁹⁹後有「憂心常慘戚」，則是仰觀天漢所俯映的整體身影，那是對應星月換移而不由自主的催迫衰弛。外在催逼致使身體無以恆常定著的憂戚，尤其表現在第二首的新婚離別；在風吹草動的秋日，一切屬於當前的依依眷戀與會合難期的心境，瞬息間顯得輕飄渺茫，蟋蟀隨風鳴、寒蟬抱枯枝，秋節像龐大的氣流漩渦，人身與萬物共此席捲流馳，而「願爲雙黃鵠，比翼戲清池」成爲這大氣氛圍中，極微弱卻也奮力扭轉的身心去向。

從一個被擾動也去回應的角度重新閱讀，情緒感知不再是內心或肉體的問題，反而比較像是以震動中的氣態出現。比如底下幾首建安詩：

臨川多悲風，秋日苦清涼。客子易爲戚，感此用哀傷。攬衣起躑躅，上觀心與房。三星守故次，明月未收光。難鳴當何時，朝晨尚未央。還坐長嘆息，憂憂安可忘。（阮瑀〈七哀詩〉）¹⁰⁰

- 97 遼欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1988），漢詩卷12，頁340-341。遼欽立「曾就此組詩之題旨內容用語修辭等，證明其爲後漢末年文士之作。依據古今同姓名錄，後漢亦有李陵其人，固不只西京之少卿也。以少卿最爲知名，故後人以此組詩附之耳」，見頁337。
- 98 引自吳兆宜，《玉臺新詠箋注》卷2，作者爲「魏文帝」，頁55。遼欽立則列爲徐幹作品，見《先秦漢魏晉南北朝詩》，漢詩卷3，頁378。
- 99 同樣這組詩中，還有如「願得萱草枝，以解饑渴情」、「思得瓊樹枝，以解長渴飢」等，都近似已經將情思具體化爲人身經驗的套語，分見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁339、340。
- 100 阮瑀此詩分別見於《藝文類聚》（京都：中文出版社，1980），卷27，頁484及卷34，頁596，卷34此詩前錄有阮（七哀）詩「丁年難再遇」一首，則承前題亦應爲〈七哀〉之

漫漫秋夜長，烈烈北風涼。輾轉不能寐，披衣起徬徨。徬徨忽已久，白露沾我裳。俯視清水波，仰看明月光。天漢迴西流，三五正縱橫。草蟲鳴何悲，孤鴈獨南翔。鬱鬱多悲思，綿綿思故鄉。願飛安得翼，欲濟河無梁。向風長嘆息，斷絕我中腸。（魏文帝〈雜詩〉二首之一）¹⁰¹

昭昭素月明，暉光燭我床。憂人不能寐，耿耿夜何長。微風吹閨闥，羅帷自飄颻。攬衣曳長帶，屣履下高堂。東西安所之，徘徊以徬徨。春鳥翻南飛，翩翩獨翱翔。悲聲命儔匹，哀鳴傷我腸。感物懷所思，泣涕忽沾裳。佇立吐高吟，舒憤訴穹蒼。（樂府古辭〈傷歌行〉）¹⁰²

首先，最容易感到空氣流動的當然是風，不論從飄揚的羅帷，川面夾雜水氣的波動，或是長夜襲來的陣陣寒涼；無所不入的風，顯然不必等待人情去牽繫，而是向前進到人身所在，是那氣流讓人感到被迫近而至緊縮或寒顫。底下「攬衣」、「披衣」的動作因此是人身對應大氣極為自然的反應，而「躑躅」、「徬徨」也就不只是個體的動作，還含帶身體因為東西徘徊所陷入或擠壓而出的氣氛狀態。就像不只看到星、月，聽到雞鳴，更多是讓人不必透過眼視耳聽，卻無以抽拔的沈黯重力；同樣地，此身所在的秋節環境，也不只是鳴蟲翔鴈，而是被劃破的寂寞迎面而來，被振動的孤獨翻倒流瀉。最後的「還坐長嘆息」或「向風長歎息」，也因此不宜僅僅作為悲思憂心的代詞，「歎息」成為人身與大氣相互侵進後的一種吐露；那的確是具體氣息的交涉、回應，像是原本被壓抑的鼓脹所做的一種舒放，而所謂「佇立吐高吟，舒憤訴穹蒼」更說明了透過氣息吐露，整個蒼穹大氣都成為了有意義（如憂憤）的情緒場域。

如果回頭對照阮籍〈詠懷〉第一首，一開頭的「夜中不能寐，起坐彈鳴琴」，就像前引如「獨夜不能寐，攝衣起撫琴」、「攬衣起躑躅」、「披衣起徬徨」一樣，是直接切入不安不寧這已經被擾動的身體狀態；接著「薄帷鑒明月，清風吹我襟。孤鴻號外野，翔鳥鳴北林」，就如同時人反覆體驗的「暉光燭我床」、「迅風拂裳袂」、「微風吹閨闥，羅帷自飄颻」或是「孤鴈獨南

一。說見韓格平，《建安七子詩文集校注譯析》（長春：吉林文史出版社，1991），頁370，註（1）。

101 李善注，《昭明文選》，卷29，頁641。

102 李善注，《昭明文選》，卷27，頁597。遂欽立則列入魏明帝曹叡作品中，見《先秦漢魏晉南北朝詩》，魏詩卷5，頁418-419。

翔」、「孤鳥翩翩飛」、「飛鳥翔故林」等，一切吹拂、燭照、翻飛、鳴啼的主被動收發都是整個大氣中各方氣息的對應與流動；最後「徘徊將何見，憂思獨傷心」的逼問，表面上答案可能是「不見」的孤鴻、翔鳥，¹⁰³但是「憂思傷心」卻明明就是無以逃躲的「見」，也就是說除了鴻鳥這個別可見物之外，人身尤其是存在或被圍裹在無界限的整片情緒空間中，孤獨就是阻絕在前，落寞就是障蔽在後，無路可出是包含見與不見最具體整全的生存環境。

從超越尋常能見度來談生存狀態，其實在《春秋繁露》中有一則資料值得參照，〈天地陰陽〉篇說到：

人，下長萬物，上參天地。故其治亂之故，動靜順逆之氣，乃損益陰陽之化，而搖蕩四海之內。……今投地死傷而不騰相助，投淖相動而近，投水相動而愈遠。由此觀之，夫物愈淖而愈易變動搖蕩也。今氣化之淖，非直水也，而人主以眾動之無已時，是故常以治亂之氣，與天地之化相殺而不治也。……天地之間，有陰陽之氣，常漸人者，若水常漸魚也。所以異於水者，可見與不可見耳，其澹澹也。然則人之居天地之間，其猶魚之離水，一也。其無間若氣而淖於水。水之比於氣也，若泥之比於水也。是天地之間，若虛而實，人常漸是澹澹之中，而以治亂之氣，與之流通相殺也。¹⁰⁴

這段資料透過天人相應的道理，陳說君王治理天下如何參與陰陽變化；其中將人在天地陰陽氣化之間，比擬為魚在水中，¹⁰⁵一方面就存在其中的包含狀態而言，另一方面這種包含性又透過浸潤（「漸」）與動盪感（「澹澹」）來說明。而董仲舒進一步分辨人在氣中的「相（互）動（蕩）」是比魚在水中更容易產生變化，因為「氣化之淖，非直水也」，以更為潮溼的泥淖來比擬處身於「氣」的狀態，似乎除了水的流動、擴散性之外，更增添了一種人在淖中必須相對付出的抵拒或掙扎的力量，所以君王千萬不要隨便擾動這氣態，必須更為謹慎施政，才能參贊天地化育。從如在水中到如在淖中，董仲舒反覆陳述一般認為「不可見」之「氣」，根本「若虛而實」地將人包圍在其中，而提到的浸潤或動盪的具體感知，如前文所引，在漢魏「悲秋」文學作品裡已經擴

103 黃節認為此詩末二句蓋用曹植〈雜詩〉「形影忽不見，翩翩傷我心」，意指上「孤鴻」、「翔鳥」言之，見《阮步兵詠懷詩註》，頁 14。

104 引自蘇輿，《春秋繁露義證》〈天地陰陽〉第八十一，頁 466-467。

105 「人之居天地之間，其猶魚之離水」，其中「離」字，蘇輿認為「離，附也」，頁 467。

展到風月的吹照、霜露沁溼、禽鳥的飛越鳴啼，與人身起坐、出還、俯仰所觸動牽引的氣息，如何相互侵進、彼此交涉，而形成猶如大氣狀態的生存空間；顯然本節所談漢魏時人透過文學表現出的「被擾動而不安寧的身體」，以及「風物間氣息流動與對應所形成的氣氛關係場」，與自《夏小正》以來所形成的時氣物候系統或所謂氣化宇宙觀有著如此密切的相依相成的發展關係。

五、結語

從本文第二、三節對於「類應」與「推移」感的討論，至於第四節提出圍裹人身的氣氛空間，可以發現歲時物候系統的宗教神聖性逐漸轉向社會世俗性，而政治宗國目的之外，其實物質屬性並未完全捨離，也不斷強調在時物變化中的具體的處身經驗。¹⁰⁶換言之，漢末以來所謂「感時（節）物」的抒情作品，從這個角度來說，也應該算是歲時物候曆下所表現的一種「（大）自然觀」或「（生活）世界觀」。雖然，直到南朝，才出現運用「自然」這個詞語來指稱整個人類環境，¹⁰⁷但這並不代表漢魏時人沒有意識到包圍人身的種種物質構成的關係環境。這環境感知當然屬於熟悉自《夏小正》至於〈月令〉這套時物知識的生活者與創作者，而所謂「宇宙世界」或現代慣用的「大自然」，也是透過如此認定的時空變化，才會被「看到」以及「處身（其中）」而形成意義。如此，「感（時、節）物」的同時就必然體現「（大）自然」感知，那麼以漢魏詩文中出現的悲秋現象來說，已有的研究大都認為是抒情自我的顯現，傾向是一個作者主觀、個人性的表現；但是，有沒有可能，這也是為了呈現一個秋氣節候中的身體存在感，或說是透過人身巨大的體受幅度去「圖解（如怵惕驚動的頻率）」時人所感知到的在自然節物變化中的生存環境樣態？

如果說〈月令〉體系的時節知識，使魏晉文人可以透過已經連類的相關節物中被提醒到時空的轉換，同時自然而然處身在一個人、物一體流轉、陰

106 關於秦漢以後歲時信仰中社會世俗性的增強，詳見蕭放，〈秦至漢魏民眾歲時觀念初探〉，《北京師範大學學報》（人文社會科學版）2000.6: 43-51。

107 顧彬認為「到南朝時，景物當作『自然』且游離於人類社會之外的觀點才過度到自然當作人類環境的觀點」，參見《中國文人的自然觀》，頁5-7。

陽相應的氣場之中；而《楚辭》則是特別在「悲秋」系列細密化人身與時氣的應和互動，強調受到節氣風物的擺弄侵擾乃至於隨著各方氣息流轉而於邑纏結、惕動震盪的身體，兩者可以說一起開展也深化了漢魏的「感（時、節）物」文學，同時這樣結合時（秋）節與體氣的觀感，也的確形塑了當時一種超越物我內外、見不見的物質能見度的整體環境「氣氛」，可以視為中國物候曆下發展出的一種獨特的（大）自然觀。

本文初稿曾宣讀於香港中文大學主辦「中國文化的傳承與開拓」學術研討會，2003年10月31日至11月1日。

引用書目

一、傳統文獻

- 秦·呂不韋撰、陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》，臺北：華正出版社，1985。
- 漢·王逸，《楚辭章句》，臺北：藝文印書館，1967。
- 漢·董仲舒撰、蘇輿義證，《春秋繁露義證》，北京：中華書局，1996。
- 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《毛詩注疏》，臺北：藝文印書館，1979。
- 漢·鄭玄注，唐·孔穎達疏，《禮記注疏》，臺北：藝文印書館，1979。
- 漢·劉安撰、清·劉文典集解，《淮南鴻烈集解》，臺北：臺灣商務印書館，1974。
- 晉·杜預注，唐·孔穎達正義，《春秋左傳正義》，臺北：藝文印書館，1979。
- 晉·郭璞注，宋·邢昺疏，《爾雅注疏》，臺北：藝文印書館，1979。
- 梁·劉勰撰、周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。
- 梁·蕭統編、唐·李善注，《昭明文選》，臺北：河洛圖書，1975。
- 陳·徐陵編；清·吳兆宜注，《玉臺新詠箋注》，臺北：明文書局，1988。
- 唐·歐陽詢等撰，《藝文類聚》，京都：中文出版社，1980。
- 宋·李昉等奉敕撰，《太平御覽》，臺北：臺灣商務印書館，1968。
- 宋·郭茂倩輯，《樂府詩集》，臺北：里仁書局，1980。
- 宋·朱熹，《楚辭集注》，臺北：藝文印書館，1974。
- 清·王夫之，《楚辭通釋》，收入《船山全書》，長沙：嶽麓書社，1998。
- 清·吳淇，《六朝選詩定論》，收於《四庫全書存目叢書補編》，濟南：齊魯書社，

2001。

清·郭慶藩集釋，《莊子集釋》，臺北：華正出版社，1980。

清·陳祚明輯，《采菽堂古詩選》，收於《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，

2002。

清·蔣驥，《山帶閣註楚辭》，臺北：長安出版社，1984。

清·顧鳳藻撰，《夏小正經傳集解》，臺北：藝文印書館，1966。

沈玉成譯，《左傳譯文》，臺北：木鐸出版社，1982。

馬茂元，《古詩十九首探索》，高雄：復文出版社，1991。

隋森樹，《古詩十九首集釋》，臺北：樂天出版社，1971。

梁啟雄，《荀子柬釋》，臺北：臺灣商務印書館，1974。

黃節，《阮步兵詠懷詩註》，臺北：藝文印書館，1975。

逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1988。

黃懷信等，《逸周書彙校集注》，上海：上海古籍出版社，1995。

楊伯峻，《春秋左傳注》，臺北：源流出版社，1982。

劉永濟，《屈賦通箋》，臺北：臺灣學生書局，1972。

二、近人論著

小尾郊一著，高輝陽譯 1988 〈魏晉文學所表現的自然及自然觀〉，《藝術學報》42: 77-135。

吉川幸次郎著，鄭清茂譯 1977 〈推移的悲哀〉，《中外文學》6.4: 24-55、6.5: 113-131。

呂正惠 1988 〈物色論與緣情說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，頁285-312。

伯梅著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯 2003 〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》188: 10-33。

何乏筆 1999 〈精微之身體：從批判理論到身體現象學〉，《哲學雜誌》29: 162-175。

何乏筆 2003 〈氣氛美學的新視野〉，《當代》188: 34-43。

宗白華 1981 〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學的散步》，臺北：洪範出版社，頁25-52。

- 松浦友久著，孫昌武、鄭天剛譯 1993 《中國詩歌原理》，臺北：紅葉文化。
- 陳世驥著，古添洪譯 1977 〈論時：屈賦發微〉，《幼獅月刊》45.2、3: 51-62，頁 13-21。
- 徐復觀 1976 〈淮南子與劉安的時代〉，《兩漢思想史卷二》，臺北：臺灣學生書局，頁 175-294。
- 徐復觀 1976 〈呂氏春秋及其對漢代學術與政治的影響〉，《兩漢思想史卷二》，臺北：臺灣學生書局，頁 1-84。
- 徐復觀 1979 〈陰陽五行及其有關文獻的研究〉，《中國人性論史》，臺北：臺灣商務印書館，頁 509-587。
- 葉舒憲 1994 〈詩可以興——神話思維與詩國文化〉，《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》，武漢：湖北人民出版社，頁 394-439。
- 趙敏俐 1994 〈論漢代文人五言詩與漢代社會思潮〉，《中國古代—近代文學研究》1994.10: 91-98。
- 鄭毓瑜 2003 〈詮釋的界域——從詩大序再探「抒情傳統」的建構〉，《中國文哲研究集刊》23: 1-32。
- 劉文英 2000 《中國古代的時空觀念》（修訂本），天津：南開大學出版社。
- 蕭放 2001 〈秦至漢魏民眾歲時觀念初探〉，《北京師範大學學報》（人文社會科學版）2001.6: 43-51。
- 顧彬著，馬樹德譯 1990 《中國文人的自然觀》，上海：人民出版社。
- 龔鵬程 1988 〈從呂氏春秋到文心雕龍——自然氣感與抒情自我〉，收入中國古典文學研究會主編，《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，頁 313-345。
- Böhme, Gernot. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36: 113-126.

Body, Seasons, and Lyrics: The Relationship between Han and Wei Dynasty Literature, the *Songs of Chu*, and *Yue-ling*

Yu-yu Cheng *

Abstract

There are three levels of discussion in this essay. The first looks at how, under the rubric of correspondence, the *Yue-ling* (月令, phenology of the months) develops a system of seasons and their related imagery and how perceptions of the seasons result as a function of the underlying unity of man and the heavens. The second discusses how the works of Qu Yuan 屈原 and Song Yu 宋玉 build on the notion of corporeal perception vis-à-vis the seasons in the *Yue-ling*. The third level looks at the interpretational interaction of the *Yue-ling* and *Songs of Chu* 楚辭 with the literature of the Han and Wei dynasties in the hopes of putting forth a discourse involving “atmosphere” through which to see the concept of “natural environment” during the early formative stages of the Chinese lyrical tradition.

If we can say both a) that through the knowledge of the seasons contained in the *Yue-ling*, the appearance of certain objects or sights related to particular seasons made Wei and Jin dynasty literati aware of their passage through space and time as well as their being a part of a natural order where man and objects are one and *yin* and *yang* work in concert, and b) that the *Songs of Chu*, by

* Yu-yu Cheng is a professor in the Department of Chinese Literature at the National Taiwan University.

detailing correspondences in the body with the seasons, particularly in terms of “autumn sorrow,” emphasize the ability of seasonal objects to affect the body to the point of creating perceptions of melancholy or fright, then it can be said that these two works, taken together, developed and deepened the perception of the seasons, time and nature in the literature of the Han and Wei dynasties. This essay concludes that literary expressions of motifs of “bodily disturbance and instability” and “atmospherical relations brought about by the flow of *qi* through objects and their correspondences” by the literati of those times were closely related in their development to the system of seasons and objects, the so-called *qi*-based cosmology, developed in and subsequent to the *Xiaxiaozheng* 夏小正. At the same time, the union of the seasons (fall) with the body’s *qi* created a unique view of nature involving the notion of atmosphere as an integrated environment that transcended divisions between nature and man and the visible and invisible.

Keywords: body, seasons, *Yue-ling* 月令, *Songs of Chu* 楚辭, Han and Wei dynasty lyrical poetry