

賞之不竊。雖智弗能理，明弗能察；信此心也，庶免夫戾。
如其禮樂，以俟來哲。

這段話雖然放在〈西征賦〉全篇最末，卻不能視如遊獵或矢志賦類於篇末「上以諷諫，以下自慰」的慣例²⁸，而必須結合全篇雙重的時空結構來看。當安仁透過身經親歷的遊處，破除虛擬天地與幻設仙界，那麼與時俱進、持續不息的人生史觀才得以有具體實踐的空間。於是，對地勢安危的計量，民風良窳的考察，乃至「杖信」「無欲」則「庶免夫戾」的自信，就正是一份鄭重而理想的政策藍圖；企慕「十亂」原是落實在「教有定式」的施為上，崇仰「三聖」是爲了創建長安新局。「徘徊豐鎬，如渴如飢」應該是這樣一種立足此地、實現志業，乃能傳承先後，貫通古今的想望。彷彿站在十字路口一般，同時拉連起各方存有關係——過去、未來與古跡、今地，而「我」就存在於這個時間的前後交會與空間的新故臨界上——一個「現（今）」「在（此）」的我！

由上述，針對「遊觀」型態的取樣比較，使我們觀照分殊各異的時空意識，不但足以深切發顯賦家在體物方式、審美視角上的多重變換²⁹，更可以體現賦作中彼此有別的人生處境與存有姿態。尤爲重要的是，本文提舉賦篇中有關「時間焦慮」和「空間存有」等問題，與漢末以來詩歌中經常出現的「歎逝」、「思舊」或「寓目」、「形似」³⁰等抒情典式，顯然密切相關，本文正嘗試開啓詩學與賦學間交互對話的端緒，而擴展賦學於美學方面的研究。

²⁸ 語出王逸《楚辭章句·序》，見《兩漢魏晉南北朝文學批評資料彙編》（成文出版社，1978年9月）。

²⁹ 李永昶、李作運於〈賦家的審美方式與美學追求〉中簡要提出了「直視」與「懸視」兩種審美方式，來區分漢大賦與魏晉賦作（《文史哲》，1990年，第5期）；其實由時、空意識來談，會更具體而豐富。

³⁰ 請參考拙作〈推移中的瞬間——六朝士人於「歎逝」、「思舊」中的「現在」體驗〉及〈觀看與存有——試論六朝由人倫品鑒至於山水詩的寓目美學觀〉，收入《六朝情境美學綜論》（台灣學生書局出版，1996年3月）。

再論湯顯祖和李漁的辭賦 ——兼論明清之際辭賦嬗變的時空因素

袁震宇

上海復旦大學

明代后期自隆慶萬曆朝起，隨著社會政治、經濟、思想文化生活的急劇變化，作爲一種古老文體的辭賦，也和詩歌散文等其他文體一樣，無論思想內容、藝術形式、藝術風格都比明代前、中期有著明顯的發展變化。就思想內容而言，反映社會生活中的矛盾之作日見增加，幾乎沉寂了一個世紀的諷刺小賦又見活躍；在藝術風格和表現形式方面，華艷駢儷逐漸取代和平淡雅，而宋元以來流行的新文賦體又逐漸爲隋唐以前的文賦、駢賦、騷體賦替代。所有這些發展變化，在大戲劇家湯顯祖的賦作中差不多都可以找到印證。

湯顯祖的辭賦在其全部鴻篇巨著中僅占很小比例，三十來篇，數萬字。其最早的〈廣意賦〉，大約寫成於萬曆五年，二十八歲時，〈豫章攬秀賦〉則寫作於萬曆三十六年，已是晚年的作品了。足見湯氏一生對賦體寫作是相當喜愛的。〈廣意賦〉之小序云：

粵余小子，姓於天乙，以施於尼父，則我之自出鴻矣。而六藝於茲闕然。此豈稱爲明神后乎？恐後來者不知有小子。人生何常？語曰「樂與餌，過客止」。日中則還，大不可不遯也。惡從人而悲傷，遂自廣焉。

這表明爲累試不第而作賦以自廣。「余雖未齡於壯兮，鑒余發而有宣」。當作於三十歲以前。又云：「先鴻征之一日兮，塊見夢乎海神……余夢夫海若之陳珍兮，指爲號而幾真」。按「海若」見《莊子·秋水篇》，指北海神。然此賦中之「海神」恐與舊題爲蘇軾所

作之《仇池筆記》中之廣利神王有關。《仇池筆記·廣利王召》：

余一日醉臥，有魚頭鬼身者自海中來云：「廣利王請端明（蘇軾）」。余披褐履草黃冠而去，亦不知身步入水中，但聞風雷聲。有頃，豁然開朗，真所謂水晶宮殿也……有頃，東華真人、南溟夫人造焉。出蛟鮪丈余，命余題詩。余賦曰：……寫竟，進廣利。諸仙迎，咸稱妙。獨廣利旁一冠簪者，謂之鰲相公，進言：「蘇軾不避忌諱。」王大怒。余退而嘆曰：「到處被相公廝壞！」

湯顯祖於萬曆五年曾以忤時相張居正而下第，則此賦或寓有諷刺張居正之意，故小序之末有「惡從人而悲傷，遂自廣焉」的表白。且以後湯顯祖即以「海若」為別號，諒非巧合。如上述理解可以成立，則從一開始起，湯顯祖就把辭賦當作一種諷刺藝術而創作著。一篇〈廣意〉，關聯著當年考場、官場的是非恩怨，其間隱寓諷刺影射之意。

〈感士不遇〉之序有云：「余行半天下，所知游往往而是。然盡負才氣自喜，故多不達。盡有未宦徒立數言而沮歿者。其志量計數，憂人之憂，豈復中下人哉？或曰：『天短之，然又與其所長，何也？』」尚有數君子某某在，為作是賦。」此賦收在《問棘郵草》中，亦系早年之作，感友人懷才不遇，責怪老天爺給予了不公平命運。顯然，此賦也是湯氏思想和遭遇的折光反映，有夫子自道之意在。

〈哀黃生〉以同情的筆調，敘述了老同鄉黃棟以六十高齡，「聞游者談京都之富，冒漲而行」，隻身進京，終因年邁力衰，客死京都的悲劇。〈感宦籍賦〉以作者閱讀所謂〈宦林全籍〉之心得為由，解剖了眾官僚營私舞弊進入官場而獲得富貴的重重黑幕。其易者，如公侯卿相之子孫以及「附馬都尉」者流，他們「不必學書學劍，自然允文允武」，「既在富其何費，獲至貴而無勤」，可謂無才無

1 徐朔方，《湯顯祖年譜》，見《湯顯祖集》。

德無功而享盡富貴。其次，那些「納貲而為郎」的買官者，以及一些「緹騎惡子，前魚弄兒」，也都是依仗錢財和不正當手段而進入官場。而唯獨那些擁有真才實學「誠亦有所用之」的文人學子，恰恰最難進入官場一展其才華。再進而刻畫描述官場賢佞忠奸的升降榮辱之顛倒錯亂：「有鳳凰之官，則必有蟣虱之使；有金玉之英，則必有糞土之士」，「有終身於帝所，有絕望於廊阿；有十年而不調，有一月而累加；有微敬而輒振，有一蹶而永蹉；有弱冠而崢嶸，有白首而婆娑；有受萬金而無譏，有拾片調而為瑕……」洋洋灑灑，對照比較，把官場的腐朽黑暗盡情地揭示暴露出來。猶嫌不足，作者唯恐讀者不領會其苦心孤詣，還專門在序中明言，他「反復循玩」《宦林全籍》，意在「亦可以奮孤宦之沉心，窺時賢之能事」。輕輕一筆就將作者與「時賢」，即當時之達官貴人聯繫起來。因為此賦作於萬曆二十五年三月，時在遂昌（平昌）知縣任內，已數年不調。所以沈際飛評序中此兩句云「創意創筆」，確實深得作者用意之所在。

再看〈嗤彪賦〉，「夫何山之一獸兮，受猛質於西旻……初涉味於牛馬，遂舐及於人民……進密歷以窮路，退蹢躅而下門。遂乃聊浪擲跌，偃仄輪困。……」經過饑餓逼迫，山中老虎被道士馴服得俯首貼耳。「遂乃改山川之性氣，狎雞犬之見聞。遇夫人之下視，即弭耳而意親。諒厓柴之已去，放野牧以逡巡。非止柔性，兼弱其筋。……似巨狸之擾足，若卑犬之纏身。偶循隅而吐暗，輒蒙呵而愴魂。昔有大蟲之號，今有小畜之云。」猛虎貪食怕死，遂至改變凶猛本性。而馴服後的種種描寫更顯出文章的諷刺意義。此賦以獸喻人，有較強的寓言性。賦末結句更是畫龍點睛之筆：

諒如此而久生，固不若即死之麒麟。

詩人奉獻給讀者的乃是富於哲理的為人準則，當然也是對那些貪生怕死，為果腹而喪失本性者的有力針砭。

湯顯祖賦作中寓有諷刺或指斥時事者還可以舉出一些，但限於篇幅，就不一一列舉。但僅就以上所陳已能夠說明湯顯祖的辭賦創

作乃是和他的經歷、思想以及所處社會種種因素緊密相關的。湯顯祖於二十一歲時以第八名中舉，早有文名，卻屢試不第。據《明史》本傳載，他於萬曆五年二十八歲時第三次赴京應會試，因拒絕權相張居正的延攬而榜上無名。由此，他對科舉考試的腐敗以及朝政的昏暗有了更切身的感受。直到張居正死後，他才於萬曆十一年中進士。他在京都既不肯入權貴幕府，又不甘與隨波逐流者同流合污，乃自請去南京。明代的南京官署，乃是安置閑散和受排擠官員的處所，湯顯祖雖官至太常寺博士、禮部祠祭司主事，但在政治上無可作為。在南京，與後來成為東林黨骨幹或同情者的顧憲成、高攀龍、鄒元標、李三才等往還密切，因而也擲入了當時的政治衝突。萬曆十四至十七年，江南水災連旱災，瘟疫流行，湯顯祖目擊民眾疾苦，傳統的士大夫積極濟世之志愈益熾烈。面對現實，於萬曆十五年毅然上〈論輔臣科臣疏〉，意在揭露政弊，清除貪官污吏，把抨擊的矛頭直指宰輔。疏中指出，萬曆朝「前十年之政，張居正剛而有欲，以群私人囂然壞之。後十年之政，（申）時行柔而有欲，以群私人靡然壞之。」辭意峻嚴，切中肯綮，朝野為之震動，因而被貶為廣東徐聞縣典史，數年後在浙江遂昌任知縣。至此，他對從政已喪失熱情，乃辭官返鄉，把一腔熱情傾注於戲劇、辭賦等文學創作。他在考試和從政期間的遭遇，現實與理想的矛盾，正好成為其辭賦創作有影響的時空因素。他在〈答余中宇先生〉信中有云：「某少有伉壯不阿之氣，為秀才業所消，復為屢上春官所消，然終不能消此真氣。」此「真氣」乃時代所賦予湯顯祖的別人不可替代的使命，我們在他的辭賦中時時處處可以感受到。

湯顯祖辭賦的藝術形式藝術風格，有著明顯的追求華麗古奧，好用古字古句奇字奇句的傾向，這和他在戲劇創作偏於藻麗的傾向頗為吻合。所以當時就受到徐渭沈際飛等人的批評。如：

徐渭評〈廣意賦〉：調逼騷、然卻是象胥，不漢語而數夷語。是好高之心勝也。使今日夏衣葛而冬衣裘者，必冬披獸皮而夏衣木葉，其可乎？故聖貴時。

又評〈感士不遇賦〉有云：有古字無今字，有古語無今語時，卻是如此，使湯君自注，如〈事類賦〉，將不得不以今字易卻古字，以今語易卻古語矣。……

沈際飛評〈奇喜賦〉有云：敘稍霑滯，賦蒼雅駢儷勝之。會文敷藻。又評〈和尊言賦〉有云：語太瀾浪。○○似迷。

又評〈愁霖賦〉有云：晉魏間多賦此題，參看之，便知古人旨遠，今人意近。

又評〈懷人賦〉有云：語不倫。○○不成句。

明代人的批評準確地指出了湯顯祖藝術形式方面的些特點，批評者是把它們視為缺點、偏頗而特別加以揭示的。但湯顯祖本人對此恐怕並不認同，因為這些特點正是植根於他的家庭教育、文化素養、美學趣味，以及由此而形成的文學思想等等。湯顯祖出生於有藏書四萬餘卷的書香之家，其祖父喜談老莊、神仙，父親則是儒者，他幼年師從反對程朱理學的羅汝芳，又精讀《左傳》、《史記》、《文選》等古籍，加之他天賦聰穎，壯年後又與名禪達觀成摯友；仰慕李贄，並深受其影響。湯顯祖原想在政治上有所作為，在屢遭挫折後，難免以佛道虛無之論看待現實，視塵世似夢幻，卻又不能完全排除思想深處的激越憤懣。於是在明代末期的政治思想氛圍裡、形成了他任情（性）尚奇的文藝思想。所謂「愛惡者情也」，「第云理之所必無，安知情之所必有耶？」「天下文章所以有生氣者，全在奇士。士奇則心靈，心靈則能飛動，能飛動則上下天地，來去古今，可以屈伸長短，生滅如意，如意則可以無所不如。」（〈沈氏弋說序〉、〈牡丹亭題辭〉、〈序丘毛伯稿〉）所有這些，都在客觀上影響湯顯祖的辭賦創作、陶冶制約著並形成他的辭賦的思想內容、藝術形式、藝術風格的特點。

李漁生於明代末年，比湯顯祖小整整一個甲子。他的辭賦現收於《一家言文集》（《李漁全集》，卷一，浙江古籍出版），只有十四篇。它們在李漁卷帙繁富的著作中僅占很少篇幅，總計不會超

過萬字，卻編排於諸文體之前，可知他對於辭賦這一古老傳統文體是相當看重的。李漁辭賦就其所述內容來考察，可分為詠物和抒情兩類。屬於前一類的有〈龍燈賦〉、〈菟羹賦〉、〈支頤賦〉、〈雞鳴賦〉、〈蟹賦〉、〈郭璞井賦〉，以及六篇水果賦等共十二篇；抒情賦二篇：〈歸故鄉賦〉、〈不登高賦〉。首篇〈龍燈賦〉未署寫作年月，大約是一個「龍」字容易引人注目，故列卷之首。〈菟羹賦〉不早於辛卯（1651），是時李漁四十一歲。其〈辛卯元日〉詩云：「又從今日始，追逐少年場。過歲諸逋緩，行春百事忘。易衣游舞榭，借馬繫垂楊。肯爲貧如洗，翻然失去狂」。此時李漁開始離開蘭溪去杭州定居，故憩於東安山僧寺有感而有此篇。〈蟹賦〉及一組水果賦當作於離開杭州去金陵芥子園時期，攜帶家庭戲班「出游」全國各地後所撰。〈歸故鄉〉、〈不登高〉、〈郭璞井〉三賦都作於晚年從金陵回到杭州吳山層園時期。這些賦除了〈龍燈賦〉篇末結句有一點婉而多諷之意，其余諸篇既無大賦的壯闊氣勢，也無譏刺小作的深刻內容，大都是一些迎合讀者悠閑賞鑒趣味的玲瓏小巧之作，經過作者的精巧構撰，也不失其惹人喜愛，啓迪神思的作用。李漁在創作時都立意不落窠臼，走前人不同的寫作路子，務求標新立異，給人以新奇之趣。〈菟羹賦〉描寫最平常易見的山僧食用的「菜糊」，而李漁卻美之曰：「仇濁味之滯性兮，盍漱露乎餐。依淡泊以明志兮，須茹素而吐葷……」而〈歸故鄉〉之小序云：「昔江淹作〈去故鄉賦〉，鮑明作〈游思賦〉，皆浪游之針砭也。予少年作客，老大言歸；深閱行邁之艱，始識歸休之逸……」〈雞鳴〉之小序云：「鳥之以聲事人者眾矣，要皆進諛獻媚之口，非振聾啓聵，助勤警怠之音也。惟雞則然。前人之於禽鳥……莫不有賦，獨雞不及焉。」在李漁看來，雞卻是「使神鵠失靈而鳳凰不得稱瑞者」，故賦其「鳴」曰：「設天未明，不有此聲；人將五夜，視作三更。舉國皆夢，誰其獨醒。君由之而度失，臣以此而禍萌，賈者失其早利，農夫薄於秋成……」。〈不登高〉則是針對舊俗重九登高避災而有感，故意不從舊俗；倡言「不登高」，卻以大文人韓愈〈祭鱸魚文〉為例：「我以不登高而作賦，猶之欲徙鱸而爲文。暫

存是說於紙上，行滅此說於河濱。狂士之言無足採，匹夫之令其誰遵？」差不多都是反前人之意而爲之，不落窠臼，求新出奇之意甚明。其餘詩篇也著意工巧，追求新奇。如〈蟹賦〉之作乃是不滿意前人〈糟蟹〉、〈生蟹〉（楊廷秀作）兩賦言不及義，又受老友尤侗所作品啓發，所謂「至其錦繡填胸，珠璣滿腹；未饜人心，先飽予目。無異黃卷之初開，若有赤文之可讀。油膩而甜，味甘而馥。含之如飲瓊膏，嚼之似餐金粟……」竭力描繪螃蟹之作爲「食物之美」。〈支頤賦〉敷寫人們常見的支頤靜思。「日載陽兮遲遲，獨安坐兮茅茨。……頤無心於手假，手不覺其頤支」。前八句寫讀書人用功研讀古籍，沉默靜思，不覺以手支頤。這是視覺可見的讀書人困頓的外貌。爾后轉入到思維情狀的形容描寫：「爾乃漸入希夷」。《老子》有云：「視之不見曰夷，聽之不聞曰希。」讀書人進入到目不見物、耳不聞聲的高度沉思境界。思緒所至，前后左右，古往今來，天上地下，全不受時間空間的限制，人間的愛憎利害也隨之泯滅，所謂：「無懷、葛天之民，伏羲神農之吏，相爲於無所爲，相遇於無所遇。子綦之喪偶，此其庶幾，顏子之坐忘，斯爲實際。……」云云，把無形無影的思維活動作了一點具體描繪。這和前人辭賦中同類題材之作如陸機〈文賦〉、劉彥和《文心雕龍·神思篇》等比較，當然不可同日而語，但仔細品味，倒也頗有一番情趣，值得一讀。李漁的辭賦都是短小之作，篇幅最長的〈蟹賦〉連同文前小序也不超過千字，最短者才二百來字；其行文結構、遣字謀篇都在短小、精巧上見功夫，用典也避免生澀古僻，便於一般讀者賞鑒。李漁辭賦的這些特點當然並不是與當時的社會生活不相關的。至少我們可以指出兩點。

首先，李漁生於明末，文學創作活躍於清初。當明朝覆滅，清朝開國之初，經連年戰爭，經濟遭到嚴重破壞，政治上改朝換代，造成了廣大民眾的不習慣和痛苦。但是隨著強大帝國的建立，政局日見穩定，生產迅速獲得恢復，農業發展，城市工商業、手工業得到復蘇，民眾生活在相當程度上較之明朝末年有所好轉。而東南沿海地區的紡織業、鹽業、造船業、造幣業、印刷業已形成了相當大

的規模。其間，資本主義的萌芽重新得到滋長。於是明代已得到相當發展的文學創作，又獲得振興機會。李漁一生，除組織家庭戲班游走於達官貴人之門，以清客身份打抽豐外，其生活來源在相當程度上依靠撰寫詩文、編寫小說戲曲，和印製書籍。他既是戲班主人，專業戲曲家、文學家，又是善於經營的出版商人。而所謂「清客」，乃是一種家無恆業，不事農商，專以某種文藝特長為封建士大夫階層服務的特殊文人，專門游走於官僚豪紳之間，「借士大夫為利，士大夫亦借以為名」。因是之故，李漁作品的讀者中就有不少是借清客「以為名」的士大夫。再者，李漁文學作品非常適應一般讀者的欣賞趣味，早在杭州居住期間，李漁作品被不法商人冒版牟利之事屢禁不止，後在金陵芥子園期間，芥子園已成為行銷全國的著名書坊。故李漁在執筆創作時，勢必要考慮這些讀者的欣賞特點，受「賣賦以餬其口」的商業規律的制約。一切都要考慮出版物的銷路問題，唯有銷路廣闊，李漁才能從中得利。所以，求新出奇，不落他人窠臼，制造笑料，給人以愉悅輕鬆，也就成了李漁創作的出發點。換言之，如果李漁的創作和印製書籍，不考慮讀者的欣賞特點，那麼他的作品和書籍又怎麼能吸引讀者而大量行銷呢？

其次，清初新朝統治者在思想文化領域裡的嚴密控制，也一定程度上影響著李漁文藝作品（包括辭賦）。比較突出的例子是浙江布政使張縉彥被劾與編刊《無聲戲》二集有關聯一案。在本世紀三十年代、著名學者孫楷第先生就已注意此事，他引述清國史館貳臣傳《張縉彥傳》中蕭震的劾疏有云：「縉彥仕明尚書，闖賊至京，開門納款……乃自歸誠后，仍不知洗心滌慮，官浙江時，編刊《無聲戲》二集，自稱『不死英雄』，有『吊死在朝房，為隔壁人救活』云云，冀以假死塗飾其獻城之罪，又以不死神其未死之身。……」²疏上，張縉彥被褫職，流放寧古塔。這是十六世中葉的一樁公案。按張縉彥字坦公，河南新鄉人，崇禎四年進士，官至兵部尚書。李

² 《李笠翁與十二樓》。

自成農民起義軍進京時被俘。明福王時，總督河北、山西、河南軍務。復與安徽華陽山抗清將領有關係。順治三年降清，被授山東右布政使，尋改浙江左布政使，工部右侍郎。順治十七年以編刊《無聲戲》二集等事獲罪。《無聲戲》是李漁的擬話本小說集，寫成於李漁由蘭溪移居杭州期間（順治十三年前後），分初集、二集兩次刊印。初集有十二篇小說，今存；二集已佚，其中小說則散見於後出的選集、合集中。張縉彥任杭州布政使時，或恰遇李漁移居杭州。張氏精繪畫、雕塑，明樂律、工詩文、愛小說（其所著《寧古塔山水記》、《城外集》初刊於康熙年間，1984年黑龍江人民出版社出版），所以，大有可能插手《無聲戲》二集的出版。1989年人民文學出版社刊印《無聲戲》，校點者丁錫根教授據日本的尊經閣十二回本所題「覺世稗官編次」、「睡鄉祭酒批評」及偽齋主人序考證，偽齋主人序后有印章二，一曰「偽齋主人」，一曰「掌華陽兵」，故推論此「覺世稗官」，或即是為之「編刊」的張縉彥³。其根據是：張縉彥降清是出於無奈，故自稱「偽齋主人」以作揶揄之詞；而「掌華陽兵」指的是在華陽山抗清一事。張縉彥熟諳華陽山抗清者遭清兵殘酷鎮壓的悲壯情景，故以「掌華陽兵」以追念其事。丁教授的分析和推論有相當的根據，可以自成一說。張縉彥一案，原是清執政者借《無聲戲》來打擊張縉彥及其好友劉正宗輩，而不是李漁。但是，李漁的創作卻因此受到直接影響。

首當其衝的是《無聲戲》小說集。據現存史料記載，《無聲戲》刊印於李漁離開蘭溪移居杭州期間。後來李漁移居金陵，在友人杜于皇（名浚）的幫助下，重新刻印為《無聲戲合集》，此集不但打亂了原版回目次序，而且把回目由單句改成為上下對偶雙句。數年後，李漁又將此合集，改刻成為《連城壁全集》，乾脆連書名也更換了。而署名《無聲戲》一、二集原書的流傳似乎也成了問題，以致孫楷第先生發出感嘆：「笠翁著作，內地（指國內）獨少此種。清人筆記，間或道及，究以知者稀，行就湮沒，可為嘆惜。」換句

³ 《無聲戲校點后記》。

話說，在張縉彥案的直接影響下，《無聲戲》已不能在國內流行，只能改頭換面，以別的书名與讀者見面。以致二十世紀後半葉，為適應研究李漁的需要，人民文學出版社和浙江古籍出版社刊印《無聲戲》時，都只能借助國外藏書，以日本尊經閣文庫所藏本為底本。後來清康熙乾隆以及稍後的禁燬書目都只有李漁的《十二樓》而沒有《無聲戲》，這當然不是不禁此書，而是此書早已銷聲匿跡、被迫「自然消失」了，無須「禁燬」。

再說，李漁原來相當重視反映現實生活，後來他幾乎成了一個降志辱身媚俗牟利的文人，其作品特別強調供人以笑料，夾雜著大量妻妾爭寵、憐才好色以及宿命論，因而被人視為俳優，斥為「齷齪」，被正統文人唾棄。不僅如此，在其曲論專著中還揭出「戒諷刺」一款：「武人之刀，文人之筆，皆殺人之具也。……」（《閑情偶寄》）主張創作力戒諷刺，「以之報恩則可，以之報怨則不可；以之勸善懲惡則可，以之欺善作惡則不可」。公開宣言，他的創作要為新朝「點綴太平」。猶為未足，在其文集中特撰「誓詞」一篇，名曰〈曲部誓詞〉：「余生平所著傳奇，皆屬寓言，其事絕無所指。恐觀者不諒，謬謂寓譏刺其中，故作此詞以自誓」。（《笠翁文集》卷二）創作而要對天立誓，特別標明作品之文字情節「其事絕無所指」，如此張揚其事地表明創作心跡，古往今來實屬罕見。這表明張縉彥案發後，往事始終縈迴於心，餘悸未消，驅筆時當然要遠避現實政治，不敢「譏諷」了。⁴

⁴ 拙著，〈論湯顯祖和李漁的辭賦〉，《新亞學術刊集》，第13期賦學專輯。

美麗與哀愁

——談辭賦中婦女群像的創作意蘊

高桂惠

政治大學中文系

從宋玉的〈神女賦〉到曹雪芹的〈警幻仙姑賦〉，中國的女人走了很長的一段路，她們的形象或美麗、或哀戚、或莊嚴、或可笑，給我們什麼樣的啟示？本文試圖透過賦家對婦女形象的掌握，來思考他們的思維，及其中的文化內涵。

一、從〈神女〉系列的「求女」過程來看女性形象的美

痛甚則聲哀，情苦則辭深，……讀〈楚辭〉當句句緩讀，求言外之意，如問病人、吊孝子，恤其情而哀其苦，庶幾得原文言意。（胡祇通《讀楚辭雜言》）

歷來研究〈離騷〉的學者，在解決其中的芳草美人、嬋媛女嬃、宓妃、娥女、二姚等語詞時，或是以史證詩，或是以事證詩，大抵可歸結為實寫與虛寫兩種結論¹。如果只從屈原個別生命體驗來看，

¹ 羅義群〈《離騷》「性」意蘊解譯——屈賦與苗族文化比較研究之四〉一文所整理：「一類認為求女是實寫，求女就是求性伙伴，另一類認為求女是虛寫，是一種現實指向和政治意圖的簡單比喻。」（《中南民族學院學報·哲學社會科學版》，1995年，第6期，頁80）。