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）。

這些帶有強烈文化色彩的語詞，只能得到局部的理解；而面對〈楚辭〉之後的大量「騷化」作品，其歷史厚度與文化深度，應當積澱了更耐人尋味的意蘊在裡面。

從宋玉〈高唐賦〉、〈神女賦〉之後，「美人」這一系列的作品，稟承了〈離騷〉的情感基調，而這一基調又經常由「求女」這一動作引出。〈離騷〉中描寫主人翁求宓妃、見娥女、留二姚的三次求女經歷，而三次都歸失敗；同樣地，爾後在神女系列中的作品，「求女——失敗」或「求女——受教」，聯繫著辭賦創作中，頗為重要的傷感基調。

葉維廉先生曾說：「詩不是鎖在文、句之內，而是進出歷史空間裡的一種交談。」²這種「交談」是落實到屈原、宋玉、曹植、江淹……一路走到紅樓夢曹雪芹創作的的神女辭賦中，在揉和了美麗與哀愁的情感基調裡，究竟言說了什麼？

《聖經·創世紀》講上帝最初只造了一個人，後來發現那人獨居不好，於是使他昏睡，從那人身上切割一條肋骨，用它造了一個女人，「性愛」一詞的拉丁語源就是「切割」的意思。這個創世故事，使我們理解到男女互動間的一個心理現象：在活潑生動的個體生命裡，因為不完全，使得每個個體會導致永不止息的追尋，這種追尋是一種自我實現、自我完成的必然趨勢，能釋放大量的心理能量，不完全的自我形象、不完全的生命意識，產生了某種實現自己的張力，就「完形」的角度而言，是心理的，也是生理的；是個體感性，也是社會理性。

屈原的楚騷精神，表現在「求女」的行動上，近代頗多研究者嘗試將其解讀為「性戀關係對象」的求索（同註1），一方面固然由於「性」是生命的一個出口，生命力的延續和彰顯在此得以完成；再方面，它也是最貼近人性及人的本質的坦誠裸露。准此，我們看

² 葉維廉，《尋求跨中西文化的共同文學規律》（北京大學出版社，1986），頁175。

到屈原挽合了楚文化與中原文化的巨大裂隙，他在抒發個人感性世界的挫折失意時，向原始生命力充沛的楚文化借力；而在表達理性世界的堅持與執著，遭受現實無情摧折的意志，又逐漸擺盪到中原文化的窮達隱仕之理路中，所以「求女」的心理，除了當注意「性戀」的完成，其背後蘊含的生命自我實現意義，以及「求美政」的精神層次也應一併予以討論。

到了宋玉的〈神女賦〉，他塑造了一個「茂矣美矣，諸好備矣；盛矣麗矣，難測究矣；上古既無，世所未見。」的美人形象，從楚襄王的一段敘述和宋玉的一段賦文，描寫神女的衣著服飾、言談舉止、心理意識等形象特徵。在這篇文字裡，除了靜態形象的描寫之外，最令人感興趣的是，當楚襄王說明自己夢中的心境及所見後，宋玉以特饒感情的筆觸來捕捉神女與楚襄王的戀愛過程：

望余帷而延視兮，若流波之將瀾。奮長裡以正衽兮，立躑躅而不安。澹清靜其愔嫺兮，性沈詳而不煩。時容與以微動兮，志未可乎得原。意似近而既遠兮，若將來而復旋，褰余帷而請御兮，願盡心之惓惓。懷貞亮之絜清兮，卒與我兮相難。……

這當中有彼此深邃的愛慕追求，有神女內心強烈的矛盾、衝突；「意似近而既遠兮，若將來而復旋」，那種心理狀態，既微妙，又強烈。而當「求女」未果時的襄王，其形象也是非常生動而感人的：

徊腸傷氣，顛倒失據。聞然而暝，忽不知處，情獨私懷，誰者可語。惆悵垂涕，求之至曙。

那種天昏地暗、失魂落魄，投訴無門，獨坐到天亮的痛苦形象，深深地反映出對相遇相戀的一往情深，對美好事物追求和嚮往的用心。

接著曹植〈洛神賦〉，「以艷詞寫悲思」的主調，仍然能夠抓住賦家心中的那一份騷情；首先他對洛神形象的刻畫是：

其形也：翩若驚鴻，婉若遊龍。榮曜秋菊，華茂春松、彷彿兮若輕雲之蔽月，飄飄兮若流風之迴雪。遠而望之，皎若太陽升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出淥波。……

接下來便是細部的形象描繪，由一個凡胎肉身的細部零件組成美好形象：「肩若……，腰如……」乃至於外部裝飾，也都在賞析之列，美好之域。而「人神交感」的部份，其朦朧美、感性美則被提升到一種迷離恍惚的境界：

於是忽焉縱體，以遨以嬉……余情悅其淑美兮，心振蕩而不怡。無良媒以接懽兮，託微波而通辭，願誠素之先達兮，解玉佩以要之。……於是洛靈感焉，徙倚彷徨，神光離合，乍陰乍陽。……動無常則，若危若安；進止難期，若往若還。……恨人神之道殊兮，怨盛年之莫當。

這類神女作品，其情感步驟幾乎都是非常類似的：渴慕—→追求—→交感—→悵望—→禮教之防。儘管那一段禮教的小尾巴令人有點不太舒服，但在情感世界巨大澎湃的波濤中，「申禮教之防」一直也是男人擺在女性身上的一項任務，即使被安排在靈山聖境的神女，仍不能逃脫這一項世俗禁梏。對「神女」的形象除了從楚風高禱的女性始祖這種原慾的角度來詮釋³，由魏晉浪漫精神提倡的靈性、靈氣，溫柔恭敬的氣質⁴，似乎也很能表現文化中女性特質的風貌。我們若從賦作中常常出現的基本結構來看，更能了解中國文人對女性美認識的一個側面：在〈神女〉系列作品中，楚文化的原慾崇拜，和中原文化的禮教之防產生嚴重的撞擊；這一方面表現了美

³ 吳光興，〈神女歸來——一個原型和《洛神賦》〉，《文學評論》，1989年，第3期。

⁴ 有關這一點，劉小楓先生在詮釋「詩的哲學」中提到，中國的浪漫精神提到：「當代的馬庫色說，人類的解放應是自由女神走在前面。她高舉著自由的大旗，敞開潔白的胸脯衝鋒陷陣。那是偉大的母性的柔愛，是女性的接受性，是少女般的寬容，是情人的自我獻身精神。」收入《浪漫、哲學、詩》（風雲時代出版社，1990年8月，一版），頁83-84。

麗與哀愁的對話，一方面展開了理想與現實的衝突，更試圖藉著神女的形象釐清情慾與禮教的界限；女人於是被架設在超現實的仙境，唯有超現實，她們對「禮教」的捍衛才得以完成；這種思維，是否正從一側面顯露，現實世界裡，女性要「申禮教之防」，有其艱難性存在？《紅樓夢》中「警幻仙姑」擔任命運代言人，掌管命運之冊；神女形象，在這一系列的發展下，奠定了半人半神的角色。曹雪芹在《紅樓夢》第五回「遊幻境指迷十二釵」中大書一篇〈警幻仙姑賦〉，一開始，即採細部描繪，從其蹣跚袅娜的凌步下筆，在形貌的捕捉之後，連用了六個問句總領對此一仙女形象的思維及審美：

其素若何？春梅綻雪。

其潔若何？秋菊被霜。

其靜若何？松生空谷。

其艷若何？霞映澄塘。

其文若何？龍游曲沼。

其神若何？月射寒江。

《紅樓夢》歷來被公認為是對中國女性美的形象思維之大整理、大提昇，在「兼美」的理想之下，曹氏列出了「素、潔、靜、艷、文、神」六個審美視野。「兼美」換句話說即是今日的「完美女人」，六個審美角度及後面的六句詮譯，其實都是形、神兼備的；有些可能稍偏於「形」的色相感受，如：素、潔、艷；有些可能稍偏於「神」的韻致觸動，如：靜、文、神；但二者之游離與互補卻同時存在。曹雪芹在設計這麼一個「女神」時，即借鑑了賦家傳統的思維模式及審美視野；這一篇賦也採用了〈神女賦〉系列相當類似的創作手法，從審美對象（仙姑）的身影起筆，寫到衣袂、體香、笑貌、裝飾、神情，最後才將筆觸轉入審美主體的內心感受作結。

這一系列的寫作方式給我們一個啓示：賦家思考女性的美依附在那裏？從〈神女〉的創作結構中我們讀到：美在人的現實存在之中（衣飾、身影、笑靨），在人神（或說靈、肉）交感的虛無飄渺，

難以言說的精神夢鄉（追求、歡愉、離別、悵怒），更在道德界線得以維護的穩定關係之內（禮教之防）。

當然，若從漢儒「諷諭」的角度來看，明末馮夢龍倡言「借男女之真情，發各教之偽藥」（〈序山歌〉），似與賦作的「以艷詞寫悲思」⁵，有異曲同工之妙；只是明代李贄、袁枚等人雄心壯志地想將人與美從垂死的社會理性、社會制度中解放出來⁶，而〈神女賦〉的作者們最後仍然只能由賈寶玉的口中，為他們在歷史的進程中沈痛的一呼：「可卿！救我。」

據《御定歷代賦彙——外集、逸句、補遺》收錄，有五篇同題的〈神女賦〉（作者為：宋玉（周），陳琳（魏），王粲（魏），楊修（魏），張敏（晉）），梁、江淹的作品題為〈水上神女賦〉，魏、曹植〈洛神賦〉，宋、謝靈運〈江妃賦〉二篇，明、俞安期〈江妃賦〉，在這一群神女，基本上如謝靈運作品所說的，要在「色授魂與」的過程中達到「招魂定情，洛神清思」的療效，從周末宋玉〈神女賦〉一直到明代俞安期的〈江妃賦〉，如果再加上清代曹雪芹的〈警幻仙姑賦〉，這一命題，始終是中國男性心中的一道不解的習題，一場難醒的夢，無怪乎後代紅學研究者會提出：「誰來救救寶玉？！」

⁵ 王禮卿評曹植〈洛神賦〉語，見《歷代文約選詳評》（台灣書店，1973年5月），冊二，頁737。

⁶ 成復旺先生在《中國古代的人學與美學》一書中檢討明清文人的「個體意識的覺醒與審美的自覺」時對明清時代文人力圖顛倒傳統對個體感性與社會理性的關係中說：

重新獲得「暢適之一念」，就要重新找到同個體感性相適應的社會理念。個體感性的高揚本身就包涵著對新的社會理性的企盼，個體感性與社會理性的關係的顛倒就是為了個體感性向新的社會理性的升華。（中國人民大學出版社，1992年8月，初版，頁402）

明清文人的叛道與顛倒價值，從人本自覺的角度來分析，的確可以看出他們嬉笑睚眦之間，自有其嚴肅的理念在。

二、從「登徒子」的「避色」過程來看女性形象的美

相較於〈神女賦〉系列的「求女」受到的注意與詮釋，〈登徒子好色賦〉似乎顯得寂寞些；從現存賦作中我們看到不僅是討論者相對地少，仿作者也顯然較少。

在宋玉〈登徒子好色賦〉之後漢代司馬相如的〈美人賦〉同樣為了辯解讒言而出現了美麗鄰女「登垣望臣，（臣）三年不許」（不去回應美麗鄰居長時間的愛慕）的情節，而相如「秉志不回，翻然高舉，與彼長辭」的原因是「慕大王之高義」，這與宋玉的「目欲其顏，心顧其義，揚詩守禮，始不過差」的「真好色」實在是走同一條路線。就如司馬相如在〈美人賦〉所說的：

古之避色，孔墨之徒，聞齊饋女而遐逝，望朝歌而迴車，譬猶防火水中，避溺山隅，此乃未見其可欲，何以明不好色乎？

他們都採取「明知山有虎，偏向虎山行」的態度去「以身試法」。到火中過一遭，不被燒死，到水裡沈一次，不被溺死，就完成了避色。他們都同意了欲望，乃最有效的試金石，必須「見其可欲」才可以「明不好色」，人性的光輝，要放在合理的環境才可以試煉出來。因此在場景上，「美女」已由「神女」的靈山聖境走入五都、咸陽、邯鄲、鄭衛、溱洧的人境，那都是男歡女愛、幽會定情之所：

臣……周覽九土，足歷五都，出咸陽，照邯鄲，從容鄭衛溱洧之間。是時向春之末，迎夏之陽，鶴鷓喈喈，群女出桑，此郊之姝，華色含光。（宋玉〈登徒子好色賦〉）

命駕來東，途出鄭衛，道由桑中，朝發溱洧，暮宿上宮。（司馬相如〈美人賦〉）

賦家在「避色」這一命意中，似乎由場景的現實化而顯得不再躲躲閃閃，欲蓋彌彰。《西京雜記》記載司馬相如作〈美人賦〉是因「文君姣好，眉色如望遠山，臉際常若芙蓉，肌膚柔滑如脂。十七而寡，為人放誕風流。故悅長卿之才而越禮焉。長卿素有消渴疾，

及還成都，悅文君之色，遂以發痼疾，乃作〈美人賦〉，欲以自刺，而終不能改。」章樵卻認為「美人者，相如自謂也。詩人騷客所稱美人，蓋以才德為美。相如乃托其容體之都冶以自媚，于世鄙矣。」（《古文苑》）雖然這兩種說法都帶著本事考、索隱式的對號入座的牽強附會，但多少也指出一條思考的道路：將美人放置在人間，做為一種「可欲」的形象，此時，美人就化做一面鏡子，從而，女人不再只是女人，男人使用對女人的認識來照鑑自己，反射對自己的認識與期許。所以，不管相如是不是因為有「消渴疾」才需要「自刺」；在他之前的宋玉探討「真好色」時，不也避色如仇？不同於〈神女賦〉中女子形象的性靈唯美；〈美人賦〉中的「美人」是十分主動、勇敢，有血有肉。宋玉、司馬相如的作品，在簡單的問答架構下包裹著貧瘠的道德邏輯。我們在這一類作品中看到用以諷諭他人的辭賦，也可以把針砭的刺朝向自己；此外，作家揮筆描摹美女，也正是一幅幅自畫像的繪製過程，相如以美女烘托自己之美質，一如宋玉以鄰女烘托自己之高潔。劉勰《文心雕龍·諧隱》說：「宋玉賦〈好色〉，意在微諷，有足觀者。」這個「足觀」的評價，我想，放在漢魏六朝的歷史時空來看，未嘗不是一種人性自我剖析、自我挖掘的歷史性轉向。朱光潛《美學文集》中曾說：

漢魏以前是「因情生景或因情生文」，漢魏時代是「情景吻合，情文並茂」，六朝時「即景生情或因文生情」。……轉變的關鍵是賦，賦偏重鋪陳景物，把詩人的注意從內心變化引到自然界變化方面去。（卷二）

這是從情、景在詩文中產生的流程及成份來分析的，如果單從作家對人性的觀照來看，賦家創作〈神女〉系列時，是藉自然界的變化寫出山美水美、人美神美、景美情美，是一種由外而內的奇美想像歷程；而〈好色〉系列則側重人物的單向觀察，自然界概念化為人間大都會的通稱，環境有更濃厚的現實意義，不再是象徵意義濃厚的仙境；人物與他的內在世界更為接近了。如果說〈神女〉系列展示了女性形象引出的男性之自憐與自苦，那麼〈好色〉系列的

作品，正顯出男性的自戀自矜。經由「求女」、「避色」的文學創作，辭賦作家在對女性的趨避之間，由女子形象的思維，正照鑑了男性自我認知的過程，人對自己的認識過程，即充滿了欣喜與失望，勇敢與畏怯、升華與墮落等矛盾對立統一的辯證過程，也因此，人的自覺意識才漸趨於圓熟。

至於梁、沈約〈麗人賦〉、〈麗色賦〉，唐·富嘉譽〈麗色賦〉，唐·呂向〈美人賦〉中的美人形象扁平，大抵不脫宋玉、司馬相如的構思；尤有甚者，呂向的〈美人賦〉更出現了「思若老成，體類嬰兒，真天子之所御者，非庶人當有之」的美人，「激憤含顰」的大陳美女禍國之論，似也可一窺美女形象的道德化走向。

三、美人餘影

在爬梳系列的「美人」賦作中，我們發現另一有趣的現象，賦家在審視美女之際，除產生「求女」與「避色」的兩種心態之外，有時聯想連篇，「美人」更可化為「聖賢」、「書齋」等意念，成為思慕的對象。前者如：明代宋濂的〈思嫵（美）人辭〉，他在序中說：

吾鄉呂成公實，接中原文獻之傳，公歿百餘年，而其學殆絕，濂竊病之。然公之所學，弗畔於孔子之道者也。欲學孔子，當必自公始。此生乎公之鄉者，所宜深省者也。嗟夫！公骨雖朽，公所著之書猶存。古之君子，有曠百世而感者。況與公相去又如此之甚近乎？聞而知之，蓋必有其人矣。托物引類，作思嫵人辭。

宋濂就是掌握了「曠百世而相感」的理解，以美人代聖賢，在一段思慕神往之後，說：「余俯首而敬聽，書擊紳以自規。……縱不得嫵人以與之游兮，又何異同功而泣世。」結尾充滿了自勵的色彩。

明代王禕的〈藥房賦〉，雖然寫的是書齋，仍然以美人命篇，

賦前小序說：

浦陽鄭仲舒讀書之室曰藥房，友人王禕為之賦。蓋美其好尚之修潔，又以寓吾思慕之意云。

全文即扣緊「思慕」的心情，去寫一個孕育精神哲思的空間，首段以「夫何美人之鍊要兮，誓好修以為常」為言，引出美好芬芳的氛圍，第二段才進入：「何斯房之結構兮，獨以藥而為之。……維藥之馨兮，所以表姘節之不忒也。」的主題。第三段再進深：「朝夕處乎斯房兮，信脩潔之不忘。」也是抓住戀慕與悵怨並存的一個心理，去烘托人求知向善的一種心理動力。梁衡先生曾經在詮釋賦的創作時，說辭賦經常「大量使用預製件來拼裝，以達到共鳴、文字簡潔及增加歷史厚度的效果。」⁷在魏晉之際，經過作家們「同題共作」的美人形象，在作文比賽之後，成為一種文化語碼，使後代賦家寫山水（如宋·夏侯嘉正〈洞庭賦〉）、慕聖賢、摹書室等，無不一一作為思想的代言人。「美人」變為一種預製件，是賦家沈潛於自己的神靈之鄉的代碼。

此外，「求女」與「避色」又衍生一系列以「情」為切片的男女愛戀之作。如：應瑒〈正情賦〉、王粲〈閑邪賦〉、陳琳、阮瑀〈止欲賦〉、陶潛〈閒情賦〉等等。女性形象在這些作品中仍為理想的愛戀對象，道德與感情仍然產生驚濤駭浪的衝擊，形成千古以來，個人感性與社會理性相調適的一幅幅生動畫面，但從這一系列作品的漸次發展，如：陶潛〈閒情賦〉面對「流宕之邪心」是認真的去處理，他發出十願：「願接膝以交言」、「願在衣而為領」、「願在裳而為帶」、「願在髮而澤」、「願在眉而為黛」、「願在莞而為席」、「願在絲而為履」、「願在夜而為燭」、「願在竹而

⁷ 參閱〈鋪張的藝術與雜文的優勢——賦給我們的啟示〉，《山西師大學報》，1986年，第2期。雖然梁先生此話是針對「用典」而言，但引而申之，對眾多同題共作，命意相近的賦作，也有「增加歷史厚度」的效果，並因賦家各人才情產生變造新意的空間。

為扇」、「願在木而為桐」，每一願都緊緊地與心中之佳人的生活、生存聯繫在一起，賦中他領略到「考所願而必違，徒契闊以苦心，擁勞情而罔訴，步容與於南林。」的一股無奈之情。這和曹植〈愍志賦〉、〈靜思賦〉，阮籍的〈清思賦〉，以及蔡邕〈青衣賦〉、張子並〈誚青衣賦〉，將中國女性之美及由此而來之人性觀照挽合在一起，神女是理想的化身，麗人是自我的寫照，「女人非人」仍是時代共同的視野。

四、女性悲怨的代擬——蕩婦、出婦、寡婦

當曹操在三世紀統一了北中國時，鄴下雲集了一批文人，創造了鄴中新體，婦女問題成為當時很受重視的話題。這些文人不僅從美政、賢德等陽剛的思維來看待婦女，他們也開始嘗試以憐惜、溫慰等陰柔的角度去貼近女性。賦家注意丈夫離家、丈夫去世或被丈夫拋棄之後的女性悲怨——離別相思之苦、被棄愁怨之痛納入賦作，標誌著男人真正進入女性的情緒內核。

遠在魏晉文人為婦女代擬命運的遭遇之前，屈原〈離騷〉即將人類「遭憂」的情蘊予以生動的揭露。魏晉之際文人關注婦女的命運，應與自我覺醒的時代思潮有關⁸；唯有人真正面對自己，對自己內在的種種情緒狀態有所覺察，也才能去感知他人，同理別人。人在本質上是一個具有種種情感（affect）的存在，「悲怨」在人的情感世界裏，相對而言是較為負面的情緒，在一個以順從為女性本分的社會系統裡，女子的悲怨是不習慣被露出來的，所以這一批文人能為社會發掘出這一股潛藏的負面情緒，能以楚騷「遭憂」的情懷去聆聽那幽黯角落的哭泣，實在彌足珍貴。恩斯特·卡西勒在《人論》中即曾提出他對人類自我認識的觀察說：

⁸ 同註6，第三章〈個體意識的覺醒與審美的自覺〉曾提到：魏晉時期，人們觸目驚心地發現了自己的價值，因此產生了對人的尊重，這種「人的覺醒」是「個體感性的覺醒」，而審美活動正是個體感性的活動。頁189-203。

從人類意識最初萌發之時起，我們就發現一種對生活的內向觀察（introvert view）伴隨著並補充著那種外向觀察（extrovert view）。人類的文化越往後發展，這種內向觀察就變得越加顯著。（頁6）。

這一批〈蕩子〉、〈蕩婦〉、〈思婦〉、〈寡婦〉系列的作品正將時代的眼睛，由外向觀察轉入內向觀察，更可喜的是，這種文學上的審美自覺不是倫理道德的產物。我們來看看它們怎麼說話：

（一）場景的雙向並呈中，代擬男女的心境——蕩子與蕩婦

在魏普文人及其後的〈蕩婦〉作品，賦家觀察女性的悲怨，一部份轉向場景的雙向並呈。由不同場景的男女心境的互訴，呈現一種惻然若憂的寬厚宅心，如下面兩篇作品的表現：

蕩子之別十年，倡婦之居自憐。登樓一望，惟見遠樹含煙，平原如此，不知道路幾千，……秋何月而不清，月何秋而不明；況乃倡樓蕩婦，對此傷情。於時露委庭蕙，霜封階砌；坐視帶長，轉看腰細。……妾怨迴文之錦，君思出塞之歌，相思相望，路遠如何。（漢元帝〈蕩婦秋思賦〉）

胡兵十萬起妖氛，漢騎三千掃陣雲；隱隱地中鳴戰鼓，迢迢天上出將軍。……蕩子苦辛十年行，回首關山萬里情；遠天橫劍氣，邊地聚笳聲。……征夫行樂踐雲溪，倡婦銜怨守空閨；……池前怯對鴛鴦伴，庭際羞看桃李蹊。花有情而獨笑，鳥無事而恒啼。見空陌之草積，佑閨牖之塵栖；蕩子別來年月久，賤妾空閨更難守。（駱賓王〈蕩子從軍賦〉）

由兩個對比的場景，烘托出面對丈夫出征的「蕩婦」心靈的空虛寂寥，「怨帝關之遂阻，悵平原之何極，……泣遠山之異峰，望浮雲之雜色」（江淹〈倡婦自悲賦〉）這「怨、悵、泣、望」的表

。恩斯特·卡西勒著、甘陽譯，《人論》（桂冠圖書有限公司，1994年10月，再版3刷），第一章〈人類自我認識的危機〉，頁6。

情及情緒，成為吟詠的主題，是一種兩性關係進深的表徵，男人對女人的了解，不再只是形象的耽溺與自我滿足的追求；男人對女人的思慕，不再停留在單向的追求與得失。他們更嘗試站在女人思念的地方，去體會女性思念的滋味；情景的交融，物我的進深，使賦作呈現出前所未有的情愛向度，這擴張的情感領域，是同時呈現在時空的兩端的：「十年」的闊別是虛擬的時間，但其悠久，不管是倡樓、空閨，或是邊地、遠天，男女雙方都同樣受到離別的煎熬。庾信的〈蕩子賦〉更在賦的結尾，活脫脫的走出一個蕩子；全文在「逆想行人至，迎前含笑來」中戛然而止，留有不盡的離情別緒。雖是「代擬」，但在辭賦的創作中呈現饒堪細味的雙向交流的情感圖畫。

（二）在逆境中哀吟命運之艱難——寡婦與出婦

失婚的婦女，在古代等於失去了生命的意義，她們離開了婚姻，無異於生命中致命的一擊；心靈的飄泊與枯竭，將使她們陷入絕望的深淵，無盡的沈淪之中。她們如何言說這種悲怨憾恨？她們將怎樣自處？這是辭賦作家在〈寡婦賦〉與〈出婦賦〉裏嘗試提出的關切。

以才薄之陋質，奉君子之清塵，承顏色以接意，恐疏賤而不親。悅新婚而忘妾，哀愛惠之中零，遂摧頹而失望，退幽屏於下庭，痛一旦而見棄，心忉忉以非驚。……左右悲而失聲，嗟冤結而無訴，乃愁苦以長窮，恨無愆而見棄，悼君施之不終。（曹植·〈出婦賦〉）

賦中女子從誠惶誠恐到自憐自責，最後並爆發出怨嗟憤恨的情緒，曹植揭示了在生活的網絡中女子痛徹心扉的失婚經歷。「見棄」的際遇，不僅使自己「摧頹失望」，也使「左右悲而失聲」，人際關係的斷裂，是「生命共同體」的損失，而婦女對此絲毫無能為力。

……心搖蕩兮變易，忘舊姻兮棄之，馬已駕兮在門，身當去兮不疑。攬衣帶兮出戶，顧堂室兮長辭。（王粲〈出婦賦〉）

王粲捕捉棄婦臨去的一幕，沒有過多情緒的張揚，但情景如繪，意味深長。

至於「寡婦」的情況，同樣是愁雲慘霧，也好不到那裏：

陳留阮元瑜早亡，每感存其遺孤，未嘗不愴然傷心，故作斯賦：惟生民兮艱危，在孤寡兮常悲；人皆處兮歡樂，我獨怨兮無依。……（魏文帝〈寡婦賦〉）

閨門兮卻掃，幽處兮高堂；提孤孩兮出戶，與之步兮東廂；顧左右兮相憐，意悽愴兮摧傷。……涕流連兮交頸，心懣結兮增悲。（王粲〈寡婦賦〉）

對寡婦的描繪，在賦家的筆下較之出婦更具臨場感；出婦大抵是一種模糊的面貌，作家不去指認何人、何事、何地，而寡婦的描繪，則多了一些本事說明。如上所引魏文帝之作，晉、潘岳，明、何景明的〈寡婦賦〉也都在賦作前說明寫作對象及其動機¹⁰。這三篇〈寡婦賦〉由於作者與死者生前有特殊的情誼，憫生者正所以哀死者，因此寫來情韻綿長，愁情滿紙；作家能讀到喪偶乃「生民之至艱、荼毒之極哀」，這已經不只是觀察者與紀錄者的身分，這些作品意味著開始沈浸於女性的悲情之中，由神女系列所蘊含的「我的遭憂（離騷）」進入「妳的遭憂（離騷）」，他們以共同的命運感為根據去接觸生活中的難題，出婦與寡婦的賦作，賦家難得的表現出女性代言人的角色，而這角色更有一種「體驗者」的嘗試——在對方的痛苦中學習聆聽與安慰。

但是痛苦的感受有時也因著角色的認知差異及時代侷限，賦家往往在不經意之中又扮演了道德的宣導者。如潘岳之作「寡婦」雖

¹⁰ 潘岳〈寡婦賦〉說：「樂安任子咸者，有韜世之量，與余少而歡焉，雖兄弟之愛無以加也。不幸弱冠而終，良友既沒，何痛如之。其妻又吾姨也，少喪父母，適人而所天又殞，孤女藐焉始孩，斯亦生民之至艱，而荼毒之極哀也。……余遂擬之，以敘其孤寡之心焉。」何景明〈寡婦賦〉載：「予痛吾兄，宦業未竟，抱志中逝，而孤嫂懷保遺孩，笄在疚，且訓其長，雅志自勵，庶以不殄兄義。問矣痛而更以喜，作寡婦賦以道其志焉。」

意在「敘其孤寡之心」但文末仍不免代人立言：「要吾君兮同穴，之死矢兮靡他」的守節期許；何景明在序中就明白表示，他旨在「道其志」，所以末了「重曰」還不免贊了一本：「潛身閨內不下堂兮，女史陳圖慕共姜兮，恪謹一志舉令名兮，閨中之媛永為像兮。」（〈寡婦賦〉）賦家為寡婦提早理想化為神聖畫像，以供世人瞻仰。

魏晉時期，文人打開一條貼近女性悲情的路，由痛苦的了解去描繪女子的淒美形象；可惜此後，除明代何景明的〈寡婦賦〉稍微關切未亡人的處境及情緒之外，唐·李華〈哀節婦賦〉，元·胡炳文〈節婦賦〉，元·陳椎〈節婦賦〉，明·王世貞〈靜姬賦〉、〈後靜姬賦〉，唐·浩虛舟〈陶母截髮賦〉幾乎都從倫理綱常出發，女子的形象也在男性關起關切之門後，益形臉譜化與扁平化。

此外，明代錢文薦〈愛妾換馬賦〉擬女子口吻，將男性把女人物質化的怨懟之心呈現得非常鮮活：

……妾之與君兮，願在林而為樹，常與君而連理，願在渚而為蓮，常與君而並蕊，奈有生之命薄，遭所歡之意徙，情不關乎一笑，志常在於千里。……聽芳卿之他去，知夙愛之已畢，君情雖變，妾意何安？……寧期恩絕，使我心酸，愛分神駿，愁結孤鸞。……妾方登車，馬已在門，妾還顧馬，馬亦人言，誰當新寵，孰是舊恩。

女子喃喃自語的聲口形貌，躍然紙上，臨去時人馬的對話，使人不如馬的慨嘆產生荒唐奇詭的效果，作者把控訴在荒誕中帶出來，女人不僅是婚姻的犧牲品，也是男人附屬品中隨時可以被取代、交換的「物品」。女性「連理」與「並蕊」的願望，根本比不上男性自我享樂的習性。這篇〈愛妾換馬賦〉的代擬效果，雖然脫不出自憐自苦的女子形象，但和蕩婦賦、出婦賦、寡婦賦排在一個「代擬」的參照譜系上來看，它的悲憫關懷和抒憤指控，較之前作，猶不多讓。

五、缺陷「美」——惡德與惡形

陳東原先生在《中國婦女生活史》第四章「魏晉南北朝的婦女生活」，提到魏晉時婦女「妒」性極為發達，其原因一方面固然由於東晉以後，時勢紛亂，禮教約束力極小，個性發達的時代風尚，更吹醒了婦女善妒的天賦；再則當時人以門閥相高，女子仗恃家勢，輕視丈夫有之；而聲妓大盛，丈夫外在尋歡，增長女人妒性也是原因之一¹¹。在講求悅夫、順從是婦人本分的傳統觀念中，「妒忌」是婦女的惡德，女人被要求馴服、自欺欺人的生活。梁·張纘的〈妒婦賦〉諄諄告誡女子不可善妒，他的著眼點在於女子善妒的嚴重後果：

忽有逆其妒鱗，犯其忌制，赴湯蹈火，瞋目攘袂，或棄產而焚家，或投兒而害婿。

文中，對女子所謂缺陷的包容性極為狹隘。而明·陳子龍的〈妒婦賦〉則模擬了〈登徒子好色賦〉的基本結構，只是他把那個外貌醜陋的登徒子之妻描繪得更為不堪，那「不堪」的內容，除外貌之外，重要的是，對丈夫的防範無所不用其極：

耽耽主君，無間朝暮，防閑密緻，恐有他過，封識窗牖，發縱嫖姬，伺主出入，察主言語，小有燕私，輒發憤怒。惡聲嘈嘈，譁奴達曙，道逢少俊，不得回顧。……奴僕噤口，閨室恐怖。群巫紛若，性好咒詛，祝鬼厭勝，求寵之固。……紅顏流離，蛾眉永錮，終身奉禁，不敢一忤。……

陳子龍的「妒婦」後出轉精，比起登徒子之妻，對男人的傷害，除了視覺的虐待外，精神的禁錮與凌虐更為可觀。惡德加惡形，是男性賦家對女性的一種鞭撻。

這種典型化形象的描繪，實亦累積了中國觀人術的傳統，它和漢魏莊重靡麗、鋪采摛文的一派有不同的創作方式，這類妒婦，和漢蔡邕的〈短人賦〉，明·徐禎卿的〈醜女賦〉走的是問答嘲戲、俳諧滑稽的一個路線。劉勰《文心雕龍·諧隱》說東方朔、枚乘的

¹¹ 陳東原，《中國婦女生活史》（台灣商務印書館，1986年10月，台八版），頁73-77。

作品「詆慢媒弄，故其自稱為賦，乃亦俳也。」「潘岳醜婦之屬，束皙賣餅之類，尤而效之，蓋以百數。」說明了晉代以後，這類俳諧體的賦作很多，如今保存下來的，除前面所提兩篇〈妒婦賦〉保存在《御定歷代賦彙·外集》，還有〈短人賦〉、〈醜女賦〉（前所提）〈老婦賦〉（明·王世貞）；初學記卷十九有劉思真〈醜婦賦〉以及敦煌寫卷的部分俗賦，使我們一窺「醜」，也曾進駐進賦家的筆下，在嬉笑怒罵當中，賦家累積了「審醜」的經驗。而向來史官重優笑侏儒的「談笑諷諫」之傳統¹²，正與賦家諷諭之理念投合。賦家以殘障醜陋的人為取笑逗樂的對象，以現實生活中處於弱勢的角色來鋪陳負面的形象，再提煉諷諫的概念；如王世貞〈老婦賦〉以「楚王有好老之癖」，進行其史鑑的批判；徐禎卿〈醜女賦〉以一「女奪男質」的女性形象，提出「商嬖姐已，靡吝喪國；晉愛驪姬，宗子銷骨，冶容作厲，實猶鬼域；敢告世人，敬監明則。」的諫言。

辭賦中女性的負面形象，實結合了時代風氣與文類傳統的產物，透過這些惡德與惡形的描繪，似乎也揭露了賦家對女性了解與接納的嘗試性與侷限性。

六、結語

本文以塊狀方式呈現一大片一大片女子形象的畫面，這樣的陳列方式大致說明了幾個現象：

（一）賦家對女性形象的描繪大多站在辭賦這一文類的審美傳統進行女性形象的詮釋；因此，他們對女性的觀照，大多可以溯源到中國古典觀人的建構時期，此大不同於近、現代文學對人的認識有強烈的解構性發展變化。因此，不管在美人、醜女的形象上，賦

¹² 《史記·滑稽列傳》：「優孟者，楚之樂人也。長八尺，多辯，常以談笑諷諫。」這一類諧謔示諫的觀點，在先秦兩漢思想家、史家的論述中多曾注意，有時持肯定看法，有提出負面的效果。（參李宗瑾，〈優笑侏儒所扮演的政治角色〉，《中外文學》，第18卷，第9期）。

家都頗有「夫子自道」的色彩，借女子之酒杯，澆自己心中之塊壘，女子，不純粹是一個審美客體，她們所有的美醜，都有更深一層的指涉，如：神女系列或解釋為求美政，或解釋為求賢君，或者是理想的追求，或者被詮釋為性戀關係的求索；詮釋的分歧，可見形象的多義。也正因為形象是大於概念的，所以在廣大的容量中，賦家樂於以此為題，不斷續作，直至清代的《紅樓夢》曹雪芹仍以此歷史性的標本——神女（警幻仙姑）作為全書的總綱，使得神女這一形象含攝了豐富的歷史內涵。

（二）從賦家個人感性自覺與社會理性的思考角度來看，寡婦、蕩婦、出婦系列作品突出了賦作對於女性形象的思考的一次大躍進；賦家開始由我的遭憂走向妳的遭憂，對女人的處境真正的關懷，也正是對人性真正全面了解的開始，魏晉時期這種透過自我覺醒之後對女性的自覺審美，超越了禮教道德的桎梏，曾展現出兩性互動的一線曙光；可惜唐、宋之後出現的「節婦賦」取代了有血有淚、有苦有悲的「出婦」、「寡婦」、「蕩婦」，女人的哀吟，又回到「節」的壓抑中。當然，要理解婦女形象必須放在更廣大的文學創作中來檢討，但是從辭賦中婦女形象的變化，我們也可以一窺婦女的處境。

（三）宋玉〈登徒子好色賦〉的創作頗具優伶史諫的色彩，這一類的談笑論政，影響所及，辭賦累積了一些審醜的篇章，如「醜女」、「老婦」、「妒婦」；雖然不登大雅之堂，但也是最接近民俗色彩的作品¹³，對於審美視野的開發，是值得肯定的。

¹³ 參閱程毅中，〈敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係〉，《文學遺產》，1989年，第1期。

試從劉勰《文心雕龍》探討 鮑照〈蕪城賦〉之聲律

韋金滿

香港浸會大學中文系

一、緒言

歷代論鮑照者，多盛稱其樂府，靈心妙舌¹，如五丁鑿山，開人世之所未有²。以余觀之，鮑照之辭賦亦感佳妙。清孫梅嘗曰：「左陸以下，漸趨整鍊，齊梁而降，益事妍華，古賦一變為駢賦。江鮑虎步於前，金聲玉潤；徐庾鴻騫於後，繡錯綺交。」³然則鮑照殆為六朝有名之辭賦家，庶可覘矣。

鮑照之辭賦，依嚴可均《全上古三代秦漢三國六朝文》所錄，存賦十篇⁴，而最為後人津津樂道者，莫若〈蕪城賦〉。蓋該賦以四言為主，文辭瞻逸，對廣陵城之盛衰，人生之無常，匠心巧思，對比鮮明。惜乎近代學者，鮮有專文以論析之者。其或有之，或單論其風格，或只探其內容，而能對該賦之聲律，綜合而論析之者，吾

¹ 鍾惺《古詩歸》卷一二：「鮑參軍靈心妙舌，樂府第一手。」

² 陸時雍《詩鏡總論》：「鮑照材力標舉，凌厲當年，如五丁鑿山，開人世之所未有。」

³ 語見《四六叢談》。

⁴ 〈蕪城賦〉、〈遊思賦〉、〈傷逝賦〉、〈觀漏賦〉、〈芙蓉賦〉、〈園葵賦〉、〈舞鶴賦〉、〈野鵝賦〉、〈尺蠖賦〉、〈飛蛾賦〉。