

漢魏六朝閑邪類型辭賦的神話學試析

——以〈閑情賦〉為核心

郭章裕

摘要

漢魏六朝閑邪辭賦因散佚嚴重，多不能見全貌，唯陶潛〈閑情賦〉篇幅完整且最為膾炙人口，故本文以此為核心，嘗試探索此系列辭賦中，可能具備的神話學意義。此類辭賦中的女神或女性，常依伴濕生植物，此外或沐浴朝陽、配戴玉飾。其花草與朝陽、玉佩，分別為宇宙間陰、陽兩種原則與能量的象徵，既結合陰陽，所以形象顯得神聖崇高，這種與大自然密切相關的特質，正符合大母神的特徵。辭賦中的女神或女性，又常在夜幕低垂後，進一步顯現其嬌柔媚態，令男性情欲大動，方寸動搖，以神話原型來說，大母神與黑夜原本關係密切，則黑夜當然也就成為這些女性最佳的登場舞臺。其後的情節，我們以〈閑情賦〉為例，心情煩悶鬱沮的作者，進入幽暗的「南林」，透過文學原型的分析，可知幽暗的樹林，本是無意識情欲的投射空間，果然在南林之中的作者，心緒更為混亂哀愁，對佳人的愛慕與思念，讓他到了坐立難安、失魂落魄的程度。最後，作者回到自家，深夜不眠獨處於房屋內外，心情依然痛苦不安，但卻在天明後幡然醒悟，超越悲情回歸道德。從神話學上來說，家本為具重生功能的神聖空間，獨處忍受黑暗與憂懼，則是成長儀式的必要內容。因此，可謂〈閑情賦〉最末一段，著實具有重要的儀式性意義，唯有透過這些儀式，才能完成「抑流宕之邪心」，通過歷練，達到閑邪歸正的主旨。

關鍵字：閑邪、閑情賦、陶潛、大母神、神女

* 本文承蒙科技部106年計畫案(106-2410-H-029-046-)補助，及兩名匿名審查教授提供寶貴意見，謹申謝忱。

** 郭章裕現職為東海大學中國文學系助理教授。

一、前言

有關漢魏六朝閑邪辭賦之相關研究，學者多認同其為神女類型辭賦的另一種旁流，因此認為當能同提並觀，並比較兩種類型作品結構、書寫方式及旨趣等各方面之異同。如鄧仕梁〈論建安「閑邪」和「神女」為主題的兩組賦〉，認為在書寫模式上雖不盡同，但在強調操守的旨趣上其實並無二致。¹郭建勛則將兩類型概括為「神女——美女」，謂此一系列辭賦，多採用「女性誘惑——男性被誘——戰勝誘惑」的基本思路，縱不以神女為主題，但凡是「定情」「正情」「檢逸」、「止欲」、「閑邪」、「閑情」也都是如此。²胡大雷也將兩類型辭賦，寫面向彼此頗為相近，故泛稱之為「神女形象」系列之作。³高桂惠指出先秦以來辭賦書寫在「求女」與「避色」兩個主題之外，旁衍出另一以「情」為切片的男女愛戀之作，如應瑒〈正情賦〉、王粲〈閑邪賦〉及建安諸人〈止欲賦〉及陶潛〈閑情賦〉，謂神女是理想的化身，麗人則是自我的寫照。⁴許東海也將漢魏以來諸多以「檢逸」「正情」「閑邪」等為題，且強調禮教旨趣的賦篇，視為漢代賦家在神女系列之餘的發展。⁵鄭毓瑜則認為比較建安時期閑邪與神女系列，發現兩者略有不同，差異在前者減輕了對女色的描寫，強調無法與之廝守的魂牽夢縈。⁶郭章裕指出神女與閑邪兩類型辭賦固然主旨都在勸誡女色，但情節與策略不盡相同，後者尤與儒家「靜」與「慎獨」的修養工夫密切相關。⁷

¹ 鄧氏認為：閑邪謂閑止邪思，歸於雅正。神女則在鋪陳神女奇麗之外，旨在強調「心交戰而貞勝」，心知「彼佳人之難遇」，而甘於「一遇而長別」，此種操守，又與閑邪何異？由此我們不難發現兩組賦相通之處。鄧仕梁：〈論建安以「閑邪」和「神女」為主題的兩組賦〉，《新亞學院集刊》第13期（1994年），頁362。

² 郭建勛著：〈論漢魏六朝神女——美女系列辭賦的象徵性〉，《湖南大學學報（社會科學版）》第16卷（2002年9月），頁68。該文另外又比較「閑邪賦」與「神女賦」兩系列作品，發現在書寫男女之情與女子情貌等等方面，確有諸多相似之處。

³ 胡氏認為，「神女形象」在兩漢賦作中一直是消寂無形，直到漢末才重新出現，建安諸子中的楊修、王粲、陳琳、應瑒都有此題之作。……其情采不外乎三方面：一是在神祕的夢幻氣氛中入神相會。二是敘寫神女既飄逸又燦爛的容貌姿態，這是諸人賦作的筆力凝聚所在，在文中比比皆是。三是寫入神男女不能相通的禮義大防。胡大雷：《中古賦學研究》，頁182。

⁴ 高桂惠著：〈美麗與哀愁——談辭賦中婦女群像的創作意蘊〉，收於《第三屆國際賦學學術研討會論文集》（臺北：政大文學院編印，1996年），頁452-453。

⁵ 許東海著：〈賦心與女色：論漢賦中的女性書寫及其意涵〉，收於《女性·帝王·神仙：先秦兩漢辭賦及其文化身影》，頁73。

⁶ 鄭毓瑜著：〈美麗的周旋——神女論述與性別意義〉，收於《性別與家園——漢晉辭賦的楚騷論述》（上海：上海三聯書店，2006年），頁36。

⁷ 郭章裕著：〈「夢寐」與「不寐」——神女與閑邪類型辭賦之勸諭策略及意義〉，《淡江中文

兩類辭賦在主旨上相通，所描繪的美麗女性，若非女神，則也接近於女神，因而前賢早已不乏以神話學或人類學角度，就這些辭賦加以剖析者，其中又因宋玉〈神女賦〉為最早期的典範之作，故學者主要也聚焦於此。早在聞一多〈高唐神女傳說分析〉，⁸揭示出高唐神女原為具有生殖機能的南楚高禰神與先妣神之後，接續者如葉舒憲〈高唐神女的跨文化研究〉、⁹謝聰輝〈瑤姬神話傳說與人神相戀〉、¹⁰黃奕珍〈從「聖婚」觀點看楚懷王與巫山神女的關係〉、¹¹彭安湘〈高唐神女原型研究綜述〉，¹²各篇論文大抵皆著力於詮釋相關作品之中，所蘊含古代宗教中「人神之戀」的特殊意義，除了更為深刻地闡釋神女既為高媒神以外，同時也發現其兼具愛神、大母神等等的奇異性質。再如魯瑞菁也有〈高唐神女傳說之再析——一個冥婚觀點的考察〉，¹³說明高唐神女傳說與古代社會中的冥婚風俗密切關聯，一種女性必須依附於男性家族的觀念，但在賦文中卻透露出了男性心中的某種矛盾情結，使得女性反而居於主導、強勢的地位。朱曉海《習賦椎輪記》第二章〈某些早期賦作與先秦諸子學關係詮釋〉，¹⁴亦論及宋玉〈神女賦〉，主張因神女具備柔順、靈動、飄忽且帶有生殖欲望等等諸多性質，因此既符合大母神之特徵，且也是道家之「道」的喻表，故與神女會遇，乃密契經驗的情色文學版。李文鈺〈從《神女賦》到《洛神賦》——女神書寫的創造、模擬與轉化〉，比較宋玉及曹植賦裡二位女神，指出女神所代表的試煉意義大抵相似，但兩人面對女神的心態不同，女神的意義也隨之而異。¹⁵

據此，無論以聖婚、冥婚或大母神原型等等觀點立說，宋玉〈神女賦〉迄於曹植〈洛神賦〉，漢魏六朝神女辭賦的神話學或民俗學意義，相關成果看來已頗為豐碩。相對來說，獨就閑邪辭賦的觀照就較為缺少了，這或許是因學者慣於將之視為神女辭賦的流衍附屬，在辭賦發展史上，地位自然較為次要，更可能因為閑邪系列辭賦因多已散佚殘缺，全篇傳世者原就稀少，致使研究的視野與可能大受侷限。唯之中最值得注意者，當推陶潛〈閑情賦〉，此賦向以表達男女情思細膩纏綿、文辭優美精緻著稱，而現代學者關於此賦之研究向度，大抵可以區別為兩層，其一從文學及文化傳統，探

學報》第30期（2014年6月），頁1-35。

⁸ 《聞一多全集·甲集·神話編》（上海：開明書局，1948年），頁81-113。

⁹ 《人文雜誌》（1989年6月），頁97-104。

¹⁰ 《國立編譯館館刊》23卷第1期，頁1-28。

¹¹ 《中國文學研究》第8期（1994年5月），頁197-212。

¹² 《湖南科技學院學報》第28卷第2期（2007年2月），頁57-60。

¹³ 《雲夢學刊》第29卷第2期（2008年3月），頁38-47。

¹⁴ 朱曉海著：《惜賦椎輪記》（臺北：臺灣學生書局，1999年3月），頁35-85。

¹⁵ 《臺大文史哲學報》第81期（2014年11月），頁33-62。

討此賦書寫方式及男女情愛觀點，如何形成演變，也連帶觸及此賦宗旨究竟為何的討論。如遼欽立〈《洛神賦》與《閑情賦》〉、¹⁶王振泰〈《閑情賦》研究〉與〈《閑情賦》測情〉二文、¹⁷王志清〈《閑情賦》之於「宮體詩」的影響考論〉與〈《閑情賦》的費解與新解〉二文，¹⁸再如袁行霈〈陶淵明《閑情賦》與辭賦中愛情閑情主題〉、¹⁹郭章裕〈知音·悲情·超越——《閑情賦》的文化意涵試析〉²⁰之類。其二，則是就〈閑情賦〉中情感特質與道德意涵加以分析，如蔡英俊〈「白璧微瑕，惟在閑情」辨——兼論審美活動與道德實踐的問題〉、²¹王良友〈陶淵明《閑情賦》「情」之探討〉²²等等。

然則本文之問題意識即在於：漢魏六朝神女辭賦內涵豐富神話學意義，既已得到豐富的闡述，然而，閑邪辭賦既為其旁枝，學者似乎較少從諸如聖婚、冥婚或大母神原型等等觀點，予以發揮解析。再說，儘管兩者在凸顯女性形象之美的特點上，彼此接近，但眾所周知，神女辭賦往往男

¹⁶ 遼氏認為兩篇賦作，對於美女的描繪上文辭多有近似之處，而求女不成更是相同的主題，且還皆是「托好色之不成，喻好脩之不成而敷其悲觀主義者」，此乃楚騷以降辭賦的文學傳統。對照曹植與陶潛，性情固不盡相同，但年少皆曾抱有豪情理想，政治際遇上同樣受挫難伸，故撰述辭賦以寄託心意與遺憾。論文收於《學原》第2卷第8期（1948年12月），頁87-91。

¹⁷ 王氏二文，前者析論〈閑情賦〉受之於屈、宋的影響，發現其中許多形容美女的辭句，胎脫於宋玉〈神女賦〉，而「十願十悲」則與《處辭·卜居》「八寧八將」句法更彼此相似，故可謂此篇延續藉由男女情愛以喻道德情志的書寫傳統。論文收於《九江師專學報（哲學社會科學版）》2004年第3期，頁6-12。後者則指出陶潛許多對於「情」的觀點與認知，深受孔子影響，又文中對「佳人」的企慕，則是對於孔子聖道的景仰，所以全篇主旨，在於對儒家道德修養的自許。論文收於《九江師專學報（哲學社會科學版）》1996年第4期（1996年4月），頁14-17。

¹⁸ 王氏二文，前文認為〈閑情賦〉與宮體詩，皆是魏晉以來人們對於審美意識的覺醒，及對女性之美的渴念與崇拜的觀念下的產物。論文收於《貴州社會科學》總2011期（2007年7月），頁116-120。後文強調此賦應當為陶潛內心情愛生活的真實表現，且文中思想也符合其性情與創作的原則。論文收於《名作欣賞》2007年第10期，頁100-105。

¹⁹ 本文分析歷來文學史中，「言情」與「寄託」的兩種觀點的形成脈絡，認為此賦既上承張衡、蔡邕、王粲、陳琳、阮瑀等人「靜情」、「止欲」的辭賦傳統，主旨自當為閑防邪情、歸於儒家雅正的道德修養。文章收於《北京大學學報（哲學社會科學版）》1992年第5期，頁1-6。

²⁰ 本文論及〈閑情賦〉其中蘊含的傳統音樂美學、時間推移的時代性文學主題，及儒道兩家修養哲學等方面的文化底蘊。文章收於《國文學報》第15期（2012年1月），頁171-192。

²¹ 本文指出此賦序中提及「澹泊」與「閑正」的旨趣，實是指向一種純粹的自我愉悅與自我滿足，即在書寫活動中進行情緒欲望的洗滌、淨化，本質上是一種創作與審美的活動，目的根本只是在尋求一種「個人的解脫安頓」，並非真為了扣合嚴肅的道德諷諫，以致昭明太子有「白璧微瑕，惟在〈閑情〉」之評。文章收於廖蔚卿教授八十壽慶論文集編輯委員會：《廖蔚卿教授八十壽慶論文集》（臺北：里仁書局，2003年），頁161-179。

²² 本文針對文中「情」的鋪陳轉折，著重於「乍逢神女」、「十願十悲」、「南林訴情」、「寄志歸波」四個情節與階段，逐一剖析主角內在情感的起落跌宕；並對於本文的抒情方式與文章結構，有所闡發。文章收於《中國學術年刊》第26期（2004年9月），頁121-139。

女雙方因「人神道殊」必須分別，致使男性心懷憂傷而收場，閑邪辭賦則在男性歷經相思苦楚之後，於尾聲處平復心境。兩類型作品之情節及結局，畢竟大不相同。因此，同樣以神話學角度出發，閑邪辭賦是否也能進行解析，而得出有別於神女辭賦的意涵？在上述等前賢研究基礎之上，本文即就此議題嘗試解析，唯〈閑情賦〉既共認為閑邪辭賦中的代表作，故本文也以之為核心，作為最主要的研究對象。

二、自然：女性本質的呈現

漢魏六朝閑邪類型辭賦之中對於女性的描繪，往往會刻意著墨於其容貌及德性之美。但這種女性之美的描述，看來頗有特殊性，賦家動輒以「曠古絕今」的語調，崇讚其殊麗。然則這種呈現，意味著賦中所出現的女性，迥非一般世俗美女，而是帶有神聖性的美感。儘管相關類型辭賦多已殘佚，但仍可就部分作品中，看出這種現象。

如應瑒〈正情賦〉言：

夫何媛女之殊麗兮，姿溫惠而明哲。應靈和以挺質，體蘭茂而瓊潔。方往載其鮮雙，曜來今而無列。發朝陽之鴻暉，流精睇而傾泄。既榮麗而冠時，援申女而比節。²³

繁欽〈弭愁賦〉也說：

傷有閑之淑女，採薜荔於朝陽。露素質之皎皎，綰玄髮以流光。結翠葉於珠簪，擢丹華於綠房，點圓的之熒熒，（日英）雙輔而相望。襲遊閑之妓服，禱阿穀之桂裳，紉畹蘭於纓佩，動唵曖以遺芳。既容冶而多好，且妍惠之纖微。²⁴

前者形容此媛女如盛開之蘭，又如瓊玉潔白，德貌兼具，古今無雙，其神采如朝陽、目光似夜星。後者謂此淑女容貌豔麗，在朝陽光輝與蘭花香草之間翩然現身，儀態從容自得，採拾薜荔並配戴蘭花，又以諸多紅花翠葉裝飾其華服，芬芳氣息隨身形移動，四處流散花香。

再以該系列中最具盛名陶潛〈閑情賦〉來說，首段即是對美女的描繪：

夫何瓌逸之令姿，獨曠世以秀群。表傾城之艷色，期有德於傳聞。鳴珮玉以比潔，齊幽蘭以爭芬。淡柔情於俗內，負雅志於高雲。
（頁 261）

²³ 費振綱等：《全漢賦校注》（廣西，廣西教育出版社，2002年），頁1148。

²⁴ 同上註，頁1007。

此佳人曠世獨秀，柔情與雅志兼具，美貌與德性齊備，因此如玉如蘭，遺世獨立古今無雙。

由此三篇可以發現，在作者筆調充滿盛嘆之情的筆調之下，賦文裡德、容兼美的女性，是一種洋溢神聖與自然氣息的崇高存在。對此，我們特別注意到，這些女性的現身總是伴隨植物花香，及玉佩或朝陽，而從人類學及宗教學觀點來說，這些飾品與景物，實有更深一層意義可言。先就植物來說，固然早有學者指出，女性與花彼此在特質上有諸多相近之處，所以往往用以相互形容、譬喻，這堪稱是一種普遍的文化及審美的現象。²⁵然而若自另一種人類古老的「植物崇拜」心靈觀之，應也可予以解釋，如（羅馬尼亞）伊利亞德（Mircea Eliade）指出：

「植物崇拜」的內容豐富而複雜，人們所「崇拜」、推動以及所祈求的乃是生命的整體，大自然本身通過植物的各種節律而得以更新。植物生命的權能就是整個宇宙生命的一種顯現。因為人類的命運被拋入這個自然，他能夠為他自己的目標而使用這種生命，所以他採納植物的「符號」並且使用他們，或者敬拜他們。²⁶

植物的存在堪稱是宇宙大自然生命力量的運作及規律，一種最為本質且直接具體的朗現，人類心靈因為對這股浩大、神祕的動能感到欽慕、敬服，因此出現對於某些植物特別景仰、喜愛的現象。

準此言之，賦篇中的女性伴隨各種植物而出現，本就意味這些女性內涵著一種天地宇宙間的盎然生氣，所以顯得活潑、靈動且光亮耀眼。不僅如此，無論是〈閑情賦〉中的玉佩，抑或〈正情賦〉與〈弭愁賦〉裡的朝陽，彼此實有足以相貫的關係。先以玉來說，先秦以來人們即認為其內蘊仁、義、智、勇、潔等等各種君子美德，²⁷值得欽慕，也早被視為禮器而廣用於祭祀。伊利亞德更曾說明玉在古代宗教裡的特殊象徵：

²⁵ 葉舒憲又指出，植物世界中的造化之美與人間社會的性別審美，在世人心理中誘發出兩者相關的類比聯想。豔麗、柔弱、嬌嫩、淡雅、高貴……所有形容這些花朵之美的語彙也同樣適用於描繪女性。且無論東方與西方，許多女神的形象幾乎都與花有關，花因為極具修飾性與裝飾性的效果，也成為女性表現方面最重要的基本原型意象。氏著：《千面女神》（上海：上海社會科學出版社，2004年），頁230。

²⁶ [羅馬尼亞]伊利亞德著，晏可佳等譯：《神聖的存在：比較宗教的範型》（廣西：廣西師範大學出版社，2008年），頁306。

²⁷ 《禮記》載子貢問於孔子曰：「敢問君子貴玉而賤珉者何也？為玉之寡而珉之多與？」孔子曰：「非為珉之多故賤之也、玉之寡故貴之也。夫昔者君子比德於玉焉：溫潤而澤，仁也；縝密以栗，知也；廉而不劌，義也；垂之如隊，禮也；叩之其聲清越以長，其終詘然，樂也；瑕不掩瑜、瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁達，信也；氣如白虹，天也；精神見於山川，地也；圭璋特達，德也。天下莫不貴者，道也。《詩》云：『言念君子，溫其如玉。』故君

玉做為一種寶石，在古中國象徵中具有極重要的意義。在社會秩序中，它體現君權和權能。在醫學上它是靈丹妙藥，被認為內在具有死者再生的力量，也被認為能帶來永生……玉能體現所有這些權能，乃是因為它體現了陽的原則，因而擁有太陽、帝王般堅不可摧的性質。就像黃金一樣，因為玉石擁有陽，因此成為一個充滿宇宙能量的中心。²⁸

玉石以其堅固鮮明的特質，體現出陽性的宇宙原則，亦可謂為強健之陽性能量的象徵物，而與社會秩序、君權、男性、太陽等等事物密切相關。此外，伊利亞德又指出，與玉相對應而存在之物為珍珠，因為珍珠「從水中誕生」這一特質，正能突顯出其陰性能量，故自古與婦女的關係尤為密切，亦是女性經常配戴的飾品。²⁹

藉由伊利亞德的說法，則三篇賦文中所述及，無論是用以比擬女性的潔淨玉石，或正在晞曬照耀著女性的朝陽，可謂即隱喻著她們具備這種陽性能量，體現於其品性道德的淑惠美善。另外，在繁欽之作裡謂其淑女「結翠葉於珠簪」，以珍珠為飾，自可視為一種陰性宇宙能量的象徵，且又提及身上服配蘭花（「紉畹蘭於纓佩」），陶潛、應瑒之作雖未出現珍珠，卻同樣言及蘭花（「齊幽蘭以爭芬」、「體蘭茂而瓊潔」）。須注意的是，這些作品所言及的蘭花，應非今日所常言之蘭花，而是具有濃郁香氣，且生長於河畔沼澤之地，自古與女性關係甚為密切的「澤蘭」。³⁰然則美好芬芳的澤蘭，同珍珠一樣，既生於水濕之處，亦同為女性經常採掇、配戴的飾物，故將

子貴之也。」參見鄭玄著，孔穎達疏：《禮記正義》（臺北：藝文印書館景印重刊宋本《禮記注疏》），頁 1031。《說文解字》則云：「石之美。有五德者：潤澤以溫，仁之方也；鯁理自外，可以知中，義之方也；其聲舒揚，專以遠聞，智之方也；不撓而折，勇之方也；銳廉而不技，絜之方也。」參見許慎著，段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪業文化事業有限公司，1998年），頁 10。

²⁸ 伊利亞德著，晏可佳等譯：《神聖的存在：比較宗教的範型》，頁 410。

²⁹ 伊利亞德言，珍珠被認為是從「水」中與「月亮」之中孕育而出，所以代表「陰」的原則，又因它是在貝殼中被找到的，而貝殼則象徵具有創造力的女性。所有這些都發生作用，而將珍珠轉型成為「宇宙的中心」，這個中心將月亮、婦女和誕生的特權凝聚在一起。氏著，晏可佳等譯：《神聖的存在：比較宗教的範型》，頁 411。

³⁰ 據潘俊富所言，在中國文學的世界裡，蘭雖是經常出現的植物，但唐代以前絕大多數的蘭，指的卻不是後世習見的蘭花，而是做為香料使用的「澤蘭」，正因生性好濕，常生長於水邊沼澤，故有「澤」之名，古代常摘取汁液煮湯洗浴；有時也做為香草配戴，專供配飾的澤蘭稱為「佩蘭」。氏著：《中國文學植物學》（臺北：貓頭鷹出版社，2011年），頁 118。又據吳其濬《植物名實考》所載，澤蘭「為婦科要藥」，書中又引零良子所言：「《淮南子》云：『男子樹蘭而不芳』，《藥錄》亦專供帶下醫；豈賜蘭徵夢，遂永為女子之祥乎？」可見澤蘭自古為婦科重要草藥，且亦能象徵女性。氏著：《植物名實考》（北京：中華書局，2018年），頁 623。

之視為陰性宇宙原則的另一種象徵物，也應無不可，而陰性原則體現於環逸、柔情、溫惠、榮麗、容冶、妍惠云云之類，屬於女性特有在形貌體態上的陰柔之美。

總言之，在此類作品之中，女性身旁總依伴著蘭花、薜荔等植物，且或配戴玉佩，或浸沐於朝陽和煦溫暖的光輝之中。這些意象看來並非單純的描寫，更隱喻著她們蓬勃盛茂，孕育於大自然的生命力，同時，也意味她們身上兼具陰、陽兩種宇宙原則或能量；這些與天地自然密不可分的關係，昭示著她們不僅是一般世俗女性，儼然即是一種大母神（the Great Mother）的化身；³¹那麼，這些女性的美麗，之所以顯得超凡入聖，呈現為一種神聖崇高的存在，也就是當然之理了。

三、夜幕：女色誘惑的考驗

埃利希·諾伊曼（Erich Neumann）曾將「大圓（the Great Round）」作為大母神的一種象徵，且又提及女性與黑夜的關係：

從母權觀點看，白晝和太陽是女性的孩子，她作為黑夜和清晨，是光明之母。……換言之，時間作為包括著晝與夜的整體，與太陽沒有關係。而即使在母權領域白晝和太陽是夜的對立面，它也不代表黑暗的精神方面。大圓把光明與黑暗、晝與夜包容於自身，而把優先權給了夜……陰性神話資料優先於陽性神話資料的情況似乎遍及整個世界。³²

白晝／光明／陽性與夜晚／黑暗／陰性看似相對，實為前後相續、同為一體的存在。唯就女性與母權言之，夜晚／黑暗／陰性具有更重要及優先的意義，因為由此進一步誕生出白晝、光明與陽性，因此大母神也是時間之神。再說：

幾乎所有古代和原始時代文獻，都在黑暗、大圓和女神中追溯到世界和人類的起源。在數不清的神話裡，一切生命的起源無論是

³¹ [德]埃利希·諾伊曼指出，大母神在以可供人們清處理解、辨識的人形形象出現之前，存在著無數象徵，而這些象徵，「特別是來自自然界各個領域的自然象徵——在某種意義上，都是與大母神意象一起表現出來的，無論它們是石頭或樹、池塘、果類或動物，大母神都活在它們之中并與它們同一。它們作為各個屬性，逐漸與大母神形象聯繫在一起，并形成圍繞著這一原型形象的圈狀象徵群，而且在儀式和神話中表現出來」據此，可見大母神的本質與存在，原就與自然界密切關聯。氏著，李以洪譯：《大母神：原型分析》（北京：東方出版社，1998年），頁11。

³² 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁55。

原始海洋，還是地或者天，這些發源地都有一個共同點：黑暗。這就是原始的黑暗，它擁有月亮、星辰和太陽這樣的光源，而幾乎在所有的地方，這些發光體都被認為是夜母神（the Nocturnal Mother）的後裔。所以這一共同因素，這種原始之夜的黑暗，成為無意識的象徵。無意識被解釋為是與夜空、大地、冥界和先於光明的原始海洋相同的。因為無意識是萬物之母，而存在於意識之光中的萬物都像孩子一樣與黑暗有親緣關係——黑暗一旦被意識到，它便也是原初瀛海的孩子。³³

夜空、大地、冥界、海洋等等因其幽深黑暗的特質，所以與黑暗之夜同樣可以看作是無意識象徵，在這一切黑暗之中，因為具有化生萬物的力量，所以「黑暗」可視為萬物之母、眾生之源。據此，女神或女性與黑暗、無意識可謂一體多面，而暗夜的到來，無疑也就是她們現身最佳的時機與場景了。

且先以其中較早期出現的司馬相如〈美人賦〉來說，其模仿宋玉〈登徒子好色賦〉而製，旨在強調作者能堅持正直、抵抗女色誘惑。所不同者，司馬相如較宋玉更進一步，文中對於美女現身的情境，有更為細緻的描繪：

上宮閒館，寂寞雲虛，門閣晝掩，暖若神居。臣排其戶而造其堂，芳香芬烈，黼帳高張。有女獨處，宛然在牀，奇葩逸麗，淑質艷光。睹臣遷延，微笑而言，曰：「上客何國之公子？所從來無乃遠乎？」遂設旨酒，進鳴琴。臣遂撫弦，為《幽蘭》、《白雪》之曲。女乃歌曰：「獨處室兮廓無依，思佳人兮情傷悲。有美人兮來何遲，日既暮兮華色衰。敢託身兮長自私。」玉釵掛臣冠，羅袖拂臣衣。時日西夕，玄陰晦冥，流風慘冽，素雪飄零，閒房寂謐，不聞人聲。於是寢具既設，服玩珍奇，金鉦薰香，黼帳低垂。裯褥重陳，角枕橫施。女乃弛其上服，表其褻衣。皓體呈露，弱骨豐肌。時來親臣，柔滑如脂。臣乃氣服於內，心正于懷，信誓旦旦，秉志不回，飄然高舉，與彼長辭。³⁴

作者本云在一華麗卻幽深，且洋溢芬芳香氣的閣樓房室之內，與逸麗淑豔的女子不期相見。彼此簡單問答後一起彈琴飲酒，美女先以清歌訴情，而後雙方肢體有所接觸，情狀親密；接著女子甚至自解衣衫，赤裸身體、極盡媚態，意欲與作者發生性愛，但作者意志與定力甚堅，能不為所動，最

³³ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁216。

³⁴ 費振綱等：《全漢賦校注》，頁126-127。

後與之辭別，遠離而去其後，在眾多閑邪類辭賦裡，阮籍〈清思賦〉也堪稱是篇幅保留較為完整，且文采斐然的名作。是篇在美女登場前也有一段鋪陳云：

是時，羲和既頽，玄夜始扃，望舒整轡，素風來征，輕帷連颺，華裊肅清，彭蚌微吟，螻蛄徐鳴，望南山之崔巍兮，顧北林之蔥菁。太陰潛乎後房兮，明月耀乎前庭。迺申展而缺寐兮，忽一悟而自驚。駕長靈以遂寂兮，將有歛乎所之。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。心恍忽而失度，情散越而靡治，豈覺察而明真兮，誠雲夢其如茲。³⁵

作者居處於山林之間，在夕陽西下、月光初明的當下，自睡夢中兀自驚醒，忽然心緒無端徬徨不定，意識晃蕩若有所思，恍惚之際見一女子現身，身影飄忽，宛如當年楚懷王所遇之神女朝雲，於是令作者心情更加雜亂不安。³⁶

至於〈閑情賦〉，首段約略介紹美女登場後，後又再云：

悲晨曦之易夕，感人生之長勤。同一盡於百年，何歡寡而愁殷？褰朱幃而正坐，泛清瑟以自欣。送纖指之餘好，攘皓袖之繽紛。瞬美目以流盼，含言笑而不分。曲調將半，景落西軒。悲商叩林，白雲依山。仰睇天路，俯促鳴絃。神儀嫵媚，舉止詳妍。激清音以感余，願接膝以交言。欲自往以結誓，懼冒禮之為愆。待鳳鳥以致辭，恐他人之我先。意惶惑而靡寧，魂須臾而九遷。(頁 261)

佳人縱然瑰麗雅淑、情志高雅卓絕，卻感傷人生苦短，於是泛瑟彈琴以抒發心懷，演奏時儀態美妙，樂聲動聽；就在曲調將半，夕陽將盡之時，女子琴音驟變為悲傷急促，神情竟更顯嫵媚動人，旋律之中似有情意，令作者心情激亢，希望主動前去結識以成婚姻，但又憂懼冒犯禮法，所以躑躅不前，致使心意徬惑狂亂，躁鬱不安。

³⁵ 清聖祖御定：《御定歷代賦彙》（長春：吉林出版集團有限公司，2005年），頁 2985。

³⁶ 按這種寫法，明顯具有神女類型辭賦的氣味。如宋玉〈神女賦〉之中，楚王亦正是在「晡夕之後，精神恍惚」之下，得與神女相見。曹植〈洛神賦〉則是在「日既西傾，車殆馬煩」，黃昏傍晚、人馬疲困的狀態裡，與洛神不期而遇。縱使並未論及黃昏，如江淹〈水上神女賦〉，提及游宦荆吳之地的江上丈人，路經繁花盛開的荒野水濱時，「忽而精飛視亂，意徙心移，綺靡菱蓋，悵望蕙枝，一陣恍惚與莫名愁緒襲上心頭，於是看見「一麗女兮碧渚之崖，曖曖也，非雲非霧，如煙如霞」。再不然如陳琳與楊修二人各自所作的〈神女賦〉裡，也分別提到「儀營魄於仿佛，託嘉夢以通精」、「余執義而潛厲，乃感夢而通靈」，盼望夜夢之中能相通感應，與其交接。

我們注意到，在〈美人賦〉裡，當這位美女更進一步「弛其上服，表其褻衣」的當下，作者刻意突顯出此刻的時間與氣候——「時日西夕，玄陰晦冥」且「流風慘冽，素雪飄零」，正是夕陽西下、天色晦暗且氣候寒冷之時。〈清思賦〉中，美女的現身同樣是在夜幕垂降之際，作者似醒似夢之時。³⁷〈閑情賦〉中，就在「曲調將半，景落西軒」後，佳人與作者內心情緒，皆出現強烈變化，作者甚至還激動到「意惶惑而靡寧，魂須臾而九遷」，簡直魂不守舍的地步。要之，在這些作品裡，可見女性的柔情媚態，與男性作者心情的跌宕起伏，隨著白晝消逝及暗夜逐漸來臨，在作品之中漸漸被凸顯。

總言之，如照埃利希·諾伊曼所言，黑暗與女性相關，同時又是一種人類無意識的投射呈現，而黑暗本就與大母神、女性及無意識相得益彰。心理學家其實也早已分析，相對於白晝，黑夜原本就容易使人的自制與判斷能力下降，³⁸更容易鬆懈而順從自己非理性的欲望，因此黑夜理所當然，成為辭賦裡這些誘人的女性登場之最佳舞臺。然則魏晉六朝閑邪類型辭賦裡，經常在黃昏傍晚之際，描寫到女性或女神的現身，或更進一步渲染其魅力與誘惑力，令男性心神難寧，陷入一種道德理智與情感欲望衝突拉鋸的狀態（即無意識的流竄盲動）。這些情節，皆因黑暗的逐漸降臨與籠罩，顯得更為合理且意義深刻。

承上，女性的魅惑既隨夜幕而彰顯，對於男性作者來說，不啻正為一場道德與理性的試煉；男性作者勢必要能克禮復己，堅持禮防，「閑邪」的目的才能達到。以上述〈美人賦〉言之，僅以「臣乃氣服於內，心正于懷，信誓旦旦，秉志不回，翻然高舉，與彼長辭」數句帶過，〈清思賦〉整體言之寫法更近於神女類型辭賦，文中後半段，作者以絕大篇幅敘述與美女一起遊歷天地四方，後在北極寒門之地長辭訣別，篇末僅以「既不以萬物累

³⁷ 古人常經「夢」視為一種有違於現實理性的反常，而藉由夢或似夢的情境與女性不期而遇，在魏晉六朝神女類型辭賦裡，幾乎成為一種固定的敘事模式。相關參見郭章裕：〈「夢寐」與「不寐」——神女與閑邪類型辭賦之勸諭策略及意義〉，《淡江中文學報》第30期（2014年6月），頁9-16。

³⁸ 〔美〕佛洛姆（Erich Fromm）曾就演說家與群眾的關係指出：聽眾會無條件地接受說話者的想法，往往並非因他們基於自身思考及批判性判斷而形成的信念，而是因為在情感上服從說話者。在這情況下，人有個錯覺，以為他們自己同意、在理性上贊成說話者所暗示的想法。其實順序剛好相反，他們接受他的想法，是因他們在半催眠狀態下服從其權威。正如希特勒曾言，宣傳會議應於夜間舉行：「具有專橫的使徒性格的優秀演說家，現在（夜裡）更能贏得人心，因為相較於仍能控制其精力和意志力的人們而言，此時人們的抵抗力已經很自然地減弱許多。」氏著，鄭谷苑譯：《健全的社會》（臺北：志文出版社，2002年），頁238。葉舒憲也指出，按照現代精神分析學的看法，人在白天的醒覺狀態時意識占統治地位的時刻，而夜晚的睡夢則是無意識心理活躍的時刻，可謂白晝是自我的騷動，夜晚是強大的本我的覺醒。氏著：《高唐女神與維納斯》（陝西：陝西人民文學出版社，2005年），頁367-368。

心兮，豈一女子之足思」兩句收筆。這固然還是歸結到了「閑邪」的宗旨，但突然的轉折收束未免顯得較為突兀，也因對於作者面對誘惑的心路歷程交代得過於簡單，所以未能見其堅守正道的艱難與可貴。

以魏晉六朝閑邪辭賦來說，最能彰顯這種心路歷程之作，莫過於〈閑情賦〉，因此我們以之為例，持續討論。就在作者因一方面渴慕佳人，另一方面又認為應當恪遵禮法，不宜唐突前往自薦與佳人結識的矛盾心情後，緊接著是十願十悲：

願在衣而為領，承華首之餘芳，悲羅襟之宵離，怨秋夜之未央。
願在裳而為帶，束窈窕之纖身，嗟溫涼之異氣，或脫故而服新。
願在髮而為澤，刷元鬢於頰肩，悲佳人之屢沐，從白水以枯煎。
願在眉而為黛，隨瞻視以閑揚，悲脂粉之尚鮮，或取毀於華粧。
願在莞而為席，安弱體於三秋，悲文茵之代御，方經年而見求。
願在絲而為履，附素足以周旋，悲行止之有節，空委棄於床前。
願在晝而為影，常依形而西東，悲高樹之多蔭，慨有時而不同。
願在夜而為燭，照玉容於兩楹，悲扶桑之舒光，奄滅景而藏明。
願在竹而為扇，含淒颯於柔握，悲白露之晨零，顧襟袖以緬邈。
願在木而為桐，作膝上之鳴琴，悲樂極以哀來，終推我而輟音。
考所願而必違，徒契契以苦心。(頁 261)

作者願化作貼身物品如衣領、裳帶、髮澤、眉黛，或近身用具如莞席、絲履、竹扇、桐琴，甚至如隨形之光與影，但無論何等親密，最終皆因時、空之客觀限制所阻礙，導致無法與佳人常相廝守，遂引發作者無限哀思悲怨。從而就作者自身來說，可謂令人歡欣又使人悲怨，兩種截然相異的情感型態，皆繫於佳人一己之身。

在此，佳人儼然又以大母神的姿態出現。正如埃利希·諾伊曼所言：

原始模型的一個基本特點，是把正面的和負面的屬性以及各種屬性的組合聯合在一起。原始模型的這種對立統一和二重矛盾性，是意識的初始狀況的特徵，其時意識尚未分化為對立面。初民把神性中善與惡、友善與恐懼這種自相矛盾的複雜性經驗為統一的整體；待到意識發展了，它們才被當作不同的對象來崇拜，例如善良女神和邪惡女神。³⁹

原始大母神的原型，本是渾融善與惡，美好與殘酷、善良與邪惡於一體，待後代人們意識發展之後，才將各種經驗與價值對立看待。在作者眼中，

³⁹ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 11-12。

佳人的偶然出現令之歡喜，必然離去則令之悲怨，既愛之且痛之，雙重對立實又統一（只是先後有別）的情緒感受，皆繫於佳人一身，如此正好符合大母神集結正反兩面的特質。除此之外，從文字表面上說，「十願十悲」固是作者對於愛情無法長久的一種憾恨，但更進一步言之，「十願十悲」所喻示的，其實並不特就愛情，舉凡一切美好事物，最終都會因時空與存在之限制，走向幻滅消逝一途；⁴⁰然則佳人於此，便不僅是作者情欲或愛情，更可看成是一切曾經出現也終將逝去的美好事物的象徵。就如坎伯（Joseph Campbell）對「宇宙之母」的說明：

「宇宙之母」，他是萬物生命的泉源，也是所有死亡事物的死亡。整個存在的循環都在她支配下完成，從出生經青春期、成熟期、以至老化、踏入墳墓。她既是子宮也是墓穴，是吃掉小豬的牝豬。因此，她結合了「好」「壞」，展現出兩種記憶中的母親模式，不僅是個人的母親，也是宇宙的母親。皈依者理應以同等平靜的心境冥思這兩個層面。通過這種鍛鍊，他心靈中嬰兒期不合宜的情緒和憤恨都得以洗淨，而他的心則向那不可測度的存在敞開，這深廣的存在基本上與他幼稚任性分辨的「好」與「壞」和「福」與「禍」無關，而是基於存有本質的律法和意象使然。⁴¹

在凡人眼裡看來，大母神所結合的好／壞、禍／福、喜樂／哀傷等對立極端於一體，看似矛盾衝突，實則這正揭示出宇宙一切存有的運作規律與實相——所有事物一旦形成出現之後，皆勢必逐步邁向壞滅的終點，但人之常情多以得之為歡喜，又以失之為哀怨。依據坎伯所言，這種分別與情緒，其實是一種幼稚、任性的人格顯現，但人也唯有經過不斷鍛鍊，學習靜觀一切事物成、住、壞、滅，從無到有又復歸於無的整個過程，從容面對得失的無常和必然，方能擺脫愚騃癡妄，使人格漸趨成熟圓融；如此，方能真正體會出大母神存在的意義。

⁴⁰ 「十願十悲」固然文辭華美而情思纏綿動人，但並不符合戀愛的常理。進一步說，「十願十悲」就內容言，是一種對人間愛情無法長久的喟嘆，但這應該是在男女成雙成侶後，因為某種緣故被迫分離，否則至少也應是追求不果，總之是有了較為具體的戀愛經驗之後，才可能發生的感嘆；賦中作者根本尚未與佳人結識，只是單戀，卻大談兩人無論如何都將離異分手，未免過於乖謬。其次，所云十種美麗的願望，最終都以幻滅告終，但導致幻滅的原因全都是氣候、時間、空間等客觀因素，而時空乃是一切存在普遍性的侷限，又豈專就男女情愛而已？那麼，「十悲十悲」也就不算是特就賦中佳人所發，更能擴大解釋，是一種人對於美好事物終將流逝，無法長久擁有的哀愁了。相關說明，參見郭章裕：〈知音·悲情·超越——《閑情賦》的文化意涵試析〉，《國文學報》第15期（2012年1月），頁180-182。

⁴¹ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒文化事業有限公司，2012年），頁119。

換句話說，與佳人的這場相遇，如果說能給作者某種啟發，應該就在於使之明瞭上述的世態人情。⁴²然而，既明知與佳人的分離既是必然，且還早已成定局，作者卻對之猶然纏綿哀怨、悲痛消沉，幾乎到了不能自己的地步，這恐怕就流於一種過度的自我情緒的耽溺與執著。⁴³如果說〈閑情賦〉的最終目的是「將以抑流宕之邪心，諒有助於諷諫」，當然就不能在這種憾恨與悲怨情緒中停留，而「抑流宕之邪心」的努力，實亦可視為一種自我歷練和成長的過程，那麼再以下的情節，就有重要的意義了。

四、樹林：男性情慾的空間

「十願十悲」向來被認為是〈閑情賦〉全篇之中，作者表達對佳人之情思最為纏綿生動、感人肺腑的段落，⁴⁴其文辭華美、情感浪漫固不在話下。但回歸到作者自身言之，或許以下這一段，才能更顯示其心境的痛苦與煎熬。就在作者念及與佳人終將分別的事實之後，心中淒苦難耐，接下來的舉動即是步入晦暗的樹林之中：

擁勞情而罔訴，步容與於南林。棲木蘭之遺露，翳青松之餘蔭。
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。
鳥淒聲以孤歸，獸索偶而不還。悼當年之晚暮，恨茲歲之欲殫。
(頁 262)

滿腹的悲苦辛酸無人可訴，於是作者步入南林，目的似是要散心，又彷彿企圖尋覓佳人身影。其實，十願十悲之後，作者即已清楚自知「考所願而

⁴² 如同在漢魏六朝的神女類型辭賦裡，學者也認為神女與人間男性的相逢之目的，正是為了啟示男性人間無常的真相。如李文鈺就以宋玉〈神女賦〉為例，指出賦中的襄王，或許正如人間無數凡夫俗子，惑於表象，囿於成見，溺於欲望，錯失了千變萬化卻絕對真實的女神所帶來的領悟契機，以致最終只能沉浸在失落的怨艾裡，懵懂蒙昧的面對依然充滿未知與無常的生命。氏著：〈從《神女賦》到《洛神賦》——女神書寫的創造、模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》81期，頁45。

⁴³ 這種過份的耽溺，最後很可能會演變成心理學上所言的「自戀 (narcissism)」。佛洛姆指出，自戀是所有嚴重心理疾病的源頭，因為對這些人來說，他的想法、他的感受和需求就是整個世界。外在世界無法被客觀的經驗或知覺到。所有心智失常的情形中，都可以看到極端的自戀現象。心智失常的人和世界失去聯繫，他退回到自己；他無法經驗到客觀的真實世界，可能根本對外在世界毫無反應，或只根據自己認定的想法和感覺來做反應。氏著：《健全的社會》，頁51

⁴⁴ 如魏謙升《賦品》對此讚譽有加：「纏綿結緒，纏繞縈絲。花光宜笑，水態含滴。青衫掩泣，紅豆相思。貽椒贈芍，送子河湄。〈閑情〉十願，麗句妍辭。暉麗灼爍，是耶非耶」。氏著：《賦品》，收於何沛雄編：《賦話六種》（香港：三聯書店，1982年），頁24。

必違，徒契闢以苦心」，所有思念期盼都是徒勞無功，在這樹林之中，卻又興起妄念，欲與佳人在此相遇，「倘行行之有覿，交欣懼於中襟」，內心兀自悲歡交錯、震盪起伏，結果當然落空，再次感到無比鬱沮。

坎伯曾提到在英雄的旅程裡，初始時常要有一種能「召喚歷險」的「典型情境」，諸如「黑森林、大樹、冒泡的噴泉，及令人憎恨和被低估的命運力量承載者的出現。」⁴⁵是則這些幽森的情境，與主角孤獨與憂懼的負面情緒，常可做為拉開英雄試煉旅途的序幕，坎伯又指出：

未知領域（沙漠、叢林、深海、陌生地等）是無意識內容投射的自由地帶。因此，亂倫的里比多（libido，譯註：即生之欲或色欲）與弑父的底斯特拉多（destrudo，譯註：即死欲或破壞欲），會以帶有暴力威脅及危險幻想喜悅的形式，反射回來對抗個人及社會——不僅會以食人惡魔現身，也同時會以具誘惑力和懷舊之美的豔麗人魚出現。⁴⁶

據此，在神話與文學的世界裡，許多蠻荒、雜亂、幽深的空間，以其黑暗、失序、原始的特徵，常被視為無意識的投射與呈現，之中隱伏著人類內在且本能的暴力與性欲；同時，這些空間也會出現與暴力及性欲相應的怪異生物，所以坎伯分別舉例以兇殘的食人魔，及帶有性誘惑的美人魚。

回到賦文上說，作者在南林之中，時而漫無目的信步行走，時而停駐於樹木之下，彷彿失魂落魄，卻始終無法壓抑對於女子眷戀之情。可見其內心始終處於一種徬徨淒苦、思緒凌亂的狀態，這就隱然透露出「南林」這一空間雜亂失序的特質。再者，雖未完全如坎伯所言，出現美人魚之類的魔物於此，但能使作者心中牽絆掛懷、流連眷戀無法捨離，那麼佳人的豔麗姿色與強大誘惑力，看來也與美人魚如出一轍。更重要的是，此時夕陽從天際完全隱沒，更深暗的夜晚隨之到來，而黑夜、叢林這時間與空間的設定，正符合坎伯所述，為作品中作者一種無意識的投射與呈現；因此，這片晦暗的南林，無疑可視為一種文學世界裡的情欲隱喻。⁴⁷

⁴⁵ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁 53。

⁴⁶ 同上註，頁 309。

⁴⁷ 有趣的是，在西方文學名著裡，其實也曾出現類似〈閑情賦〉裡作者遊走南林的情節。如《少年維特的煩惱》裡，主角維特在思念、渴求已婚因而無法追求的夏綠蒂時，同樣是在西夕初晚的時分，他走進到一片森林之中：「所以我必須離開，必須出去，在田野裡漫無目的的遊蕩，攀爬陡峭的山，穿過崎嶇難行的森林，踏出一條小徑來，即使被灌木叢刺傷，被經及劃破了皮肉，都讓我快樂無比！然後我會舒坦些。稍微！有時我因為疲憊和口渴而在途中歇躺著，有時深夜裡明月當頭，我在僻靜的森林裡，在一株彎曲的樹上坐下，稍微舒緩磨破的腳掌，寂靜中我又疲又累，最後伴著晨曦的微光入睡。」參見〔德〕歌德（Johann Wolfgang von Goethe）著，唐際明譯：《少年維特的煩惱》（臺北：商周出版社，2016年），頁 91。

無獨有偶，弗萊（Northrop Frye）談到文學作品中「邪惡的兩性關係」與「情欲」的原型象徵時，也曾指出：

邪惡的兩性關係變成一種摧殘人性的殘暴情欲，它反對貞操或折磨情篤的人。作為這種情欲之象徵的，通常為娼妓、巫婆、妖婦或其他挑逗人的女子；男人為慾望所驅企圖去佔有她們的肉體，卻永遠是可望而不可及。⁴⁸

「邪惡的兩性關係」可以理解為觸犯各式道德規範的兩性關係，恰好切中賦裡作者「欲自往以結誓，懼冒禮之為愆」、「待鳳鳥以致辭，恐他人之我先」的困擾和擔憂，而賦中美女才德兼備，固非弗萊所指娼妓、巫婆這種人物類型，但就其挑起男性情欲、使男性意亂情迷，企圖佔有卻又遙不可及，顯然也無二致。除此之外，植物也有屬於「邪惡的兩性關係」的原型象徵：

植物界則是一片陰森可怖的森林……在《聖經》中，荒原以死亡之樹這樣的具體共相形式出現，《創世紀》中則有禁食其果的分別善惡的樹，《福音書》中的不結果實的無花果樹，還有十字架。⁴⁹

若說充滿死寂與陰森的森林可視為邪惡兩性關係的象徵，則據此進一步分析，「日負影以偕沒，月媚景於雲端」，儘管這片森林在夜晚仍有稀微的月光拂照，未必全然吻合弗萊所稱那般「陰森可怖」，茂盛的青松與盛露的木蘭，也並非《聖經》中那強烈昭示著不祥及分裂的死亡之樹，然而從「葉變變以去條，氣淒淒而就寒」、「鳥悽聲以孤歸」等等描述，可知此時此地，落葉蕭瑟、氣候凜冽，與枝頭上失偶孤鳥淒苦的哀鳴之聲，不異也交織出一幅洋溢晦暗與死寂的情景，更況作者還自道：「悼當年之晚暮，恨茲歲之欲殫」，明顯流露出對於歲月不居、生命流逝趨向死亡的無奈與惆悵。因此，整體言之，這片夜間裡森林，除了作者的無意識情欲之外，的確也還瀰漫著一股衰敗頹圯、絕望頹喪的氣息。

總之，無論是無意識的情欲、邪惡的兩性關係，皆是隱藏在暗夜南林裡的重要意涵，作者於此之中徘徊遊走，除了悲傷之外，更意味著內心正陷入一種被情欲騰湧淹沒、幾乎不能自己的狀態之中；是則倘若作者一味身處其中，斷然無法對之超越，也難以抑制流宕之邪心。隨著賦文的進展，以下終於出現突破困境的契機。

⁴⁸ [加]弗萊著，陳慧等人翻譯：《批評的解剖》（天津：百花文藝出版社，2006年），頁211。

⁴⁹ 同上註，頁212。

五、返家：重生醒悟的儀式

按在許多殘存的閑邪類型辭賦中，皆可窺見作者歸返自家，且心情雜亂憂懼的情節敘述。如陳琳〈止欲賦〉言其盼逸女而不得，於是：

展余轡以言歸，含憊瘁而就床。忽假暝其若寐，夢所懼之來征。
魂翩翩以遙懷，若交好而通靈。⁵⁰

王粲〈閑邪賦〉也言其求麗女而不得，於是：

排空房而就衽，將取夢以通靈。目炯炯而不寐，心忉忉而惕驚。⁵¹

應瑒〈正情賦〉亦在思念媛女之餘：

還幽室以假寐，固展轉而不安。神妙妙以潛翔，恆存遊乎所觀。
仰崇夏而長息，動哀響而餘歎。氣浮踊而雲館，腸一夕而九煩。⁵²

以上三例，作者在失戀沮喪之後，無不回歸自家之中，在幽室空房裡輾轉難眠，或癡心妄想與女子夢中相會，或悲嘆自憐無可奈何。唯閑邪辭賦之大旨既在閑防女色、歸於道德之正，諸篇自不可能以此作結，所以雖不見作品全貌，但仍可以推斷，歸返自家房室，獨自歷經夜間失眠與心情的躁動，理應是作者在最終能克己復禮之前，經常出現的情節。

然則回到〈閑情賦〉說，在寒冷黯淡的黑夜南林遊蕩結束後，全篇最後一段云：

思宵夢以從之，神飄颻而不安；若馮舟之失櫂，譬緣崖而無攀。
於時畢昴盈軒，北風淒淒，炯炯不寐，眾念徘徊。起攝帶以伺晨，繁霜粲於素階。雞斂翅而未鳴，笛流遠以清哀；始妙密以閒和，終寥亮而藏摧。意夫人之在茲，托行雲以送懷；行雲逝而無語，時奄冉而就過。徒勤思而自悲，終阻山而帶河。迎清風以怯累，寄弱志於歸波。尤《蔓草》之為會，誦《邵南》之餘歌。坦萬慮以存誠，憩遙情於八遐。（頁 262）

雖未直接提及作者返回自家，但返回自家後於夜間獨處其房室，既如前述乃為閑邪辭賦敘述常見的套式，更況內文清楚提及「起攝帶以伺晨，繁霜粲於素階」，寫到起身著裝後，發現寒霜鋪現階梯之上，因此本段所言作者的種種活動，理應亦是發生於自家房室此一空間之內外。然則，作者雖歸

⁵⁰ 費振綱等：《全漢賦校注》，頁 1099。

⁵¹ 同上註，頁 1065。

⁵² 同上註，頁 1148。

入家門，但思念之情尚未能止歇，心情依然忐忑、思慮繁雜，期望在夢中與佳人相見，以致徹夜失眠，索性起身著衣行走至戶外，吹奏笛音以抒情懷，並遐想遠方悠悠行雲能傳達心意，而白雲卻只匆促消逝，絲毫未解人情。隨天光亮起，作者終於領悟毋需執著於不切實際、也不合禮義的男女之情，遂真正滌清雜念，將情志安頓於道德禮教，心境亦得以平靜從容。

此處，我們應特別注意作者返「家」的儀式性意義。埃利希·諾伊曼說談到大母神的「變形特徵」(the transformative character)及重生能力時曾說：

我們已經反復提到女性變形特征的精神方面，即通過痛苦和死亡、獻祭和肉體與靈魂的泯滅而達到更新、再生和不朽。但是，只有在被變形之物完全溶入女性原則時，這種變形才是可能的；也就是說，死亡是要回歸於母親容器 (Mother Vessel) 之中，無論其為土、水、冥界、骨灰壇、棺材、洞穴、山、船或巫術盆。有些容器象徵是聯合在一起的，但它們全都被圍繞在無所不包的真實、夜的子宮或無意識之中。換言之，再生的發生，可以通過在夜的洞穴中安睡，通過下降到精靈與祖先的冥界，通過夜海航行，或通過無論何種方式引起的恍惚狀態出現——而在所有這些情況中，只有通過舊人格的死亡，才有可能新生。⁵³

「變形特徵」是相對於「基本特徵」(the elementary character)而言，意謂大母神一種能使生命成長變化的傾向。另外，生命如欲再生更新，必須先象徵性的歷經死亡並回歸母親容器，且在裡面以各種方式引發恍惚迷離、進入無意識狀態（代表過度與重整）之後，才可能展開新生。然而作為母親容器的象徵物之一的「洞穴」，未必只能是具體的洞穴，所以又說：

容器是女性基本特徵的核心。容器是原始秘儀的所有階段裡所展現的主要象徵。在保藏秘儀中，這一象徵表現為作為神聖之所和聖殿的洞穴，還表現為洞穴的延伸，如住宅、帳篷、房屋、儲藏室和聖殿。⁵⁴

容器本具有保藏、護育生命的作用，所以具有神聖意義，「洞穴」即是代表性的容器之一，它還可延伸成住宅、房屋等等具備容存人類功能的空間。綜言之，若以大母神原型觀點來看，作者在暗夜中歸返自家，這間房屋應即可視為一種母親容器。作者於此中的確經過了「思宵夢以從之，神飄飄

⁵³ 埃利希·諾伊曼著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，頁 301-302。

⁵⁴ 同上註，頁 292-293。

而不安；若馮舟之失棹，譬緣崖而無攀……炯炯不寐，眾念徘徊，種種充滿焦慮、痛苦的恍惚迷亂的狀態，這種狀態可視為一種自我人格的裂解，而也唯有先經過此一舊我裂解的階段，才有重生新我的可能。因此，當度過漫長黑夜以至天光白晝，果然作者內在的心緒從煎熬痛苦趨於平穩和緩，終於超越感性情欲、理解並接受了人間的缺憾，不再以失戀為念。所言「迎清風以祛累」、「憩遙情於八遐」云云，其「怯」、「憩」者除了疲累與情思，更可看成一種對於過去自我的切割，亦即一種「分隔禮儀」的實踐。⁵⁵換句話說，作者歷經這一切，等於通過了先前大母神給予的試煉，告別過去自我而獲得嶄新生命，人格及心靈亦皆大有成長。

這也正如坎伯所曾提及過英雄與其「成長儀式」的關係：

原始社會生活中佔有顯著地位的所謂成長儀式（出生、命名、成人、結婚、喪葬等禮儀），藉由正式且非常嚴格的隔離練習（*exercises of severance*）而凸顯出來；透過這種練習，心識與前一段的態度、執著和生活模式全然切斷。接下來將有一段或長或短的隱退間隔，此時制定好的儀式將引介生命歷險者，進入他生命的形式及固有的感受中，所以最後當回歸日常世界的時間成熟時，被啟蒙者便有如再生一般。⁵⁶

所有成長儀式，都必須經過一段「隔離練習」，在此之中人們因須捨棄過往習慣的心態與生活模式，這也必將考驗受試者忍受痛苦與恐懼的能耐，⁵⁷其最終目的同樣是為了能「宛如再生一般」，重新適應並回歸到外在世界。那麼，當作者於深夜裡自處於其屋舍，不啻是一種與外界暫時隔絕的狀態；輾轉反側、坐立難安，獨自面對並處理內心翻騰著的寂寞、慌亂、酸楚、悲痛之情緒，實亦可視為一種心志磨練的過程。直至天明，終於徹悟覺醒，「坦萬慮以存誠，憩遙情於八遐」，保存了誠善之心，並寄情神遊於八荒以

⁵⁵ 按「分隔禮儀」是相對「聚合禮儀」而言，兩者常見於成年等等生命禮儀之中。〔法〕阿諾爾德·范熱內普（Arnold van Gennep）曾以嬰兒初生為例，指出涉及「切割某物」的禮儀通常為分隔禮儀，特別是第一次剪髮、第一次刮頭，以及第一次穿衣服。命名、儀式性哺乳、第一顆乳牙、浸禮等，則為「聚合禮儀」。前者是要告別過去，後者則是就像將船推進水中一樣，將孩子推到這個世界。參見氏著，張學文譯：《過渡禮儀》（北京：商務印書館，2012年），頁59。

⁵⁶ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁9。

⁵⁷ 正如〔法〕布留爾（Lucien Lévy-Bruhl）曾指出，「成年儀式」中必須要有殘酷考驗，其次要目的是檢查這些人是否具有勇敢、耐性、承受痛苦、保守祕密的能力；但真正主要的目的，其實是讓人與神祕的實在之間建立「互滲」，而這些神祕的實在，可以是社會集體的本質、圖騰、神話祖先或人的祖先，總之是讓個人更好地融入並示意集體。參氏著，丁由譯：《原始思維》（臺北：臺灣商務印書館，2001年），頁352。

洗滌一切焦慮和疲憊；在賦文的最末尾聲，呈現出作者寬如天地的心境，而這種結果，似乎也可呼應坎伯所言「聖徒或苦修者」此一類型之「英雄模式」，其特質在於：

「天賦純粹的了解，堅定的克制自己，遠離聲色，放棄愛恨；隱世獨居，絕少飲食，控制言語、身體和心識，不斷修習冥思與定力，遠離熱情，開發自由；放下自大與權力，傲慢與貪婪，嗔怒與佔有，心中保持平靜，並存自我中心得到解脫——他成為值得與不朽合一的人。」這是前往父親那裡的模式，但卻是針對未顯而非已顯的面向；所採取的是菩薩放棄的道路，也就是不歸之路。這裡所要達成的目標，不是二元觀點的矛盾，而是對形上的究竟把握。自我燒盡。就像微風中的枯葉一樣，身體繼續在大地四處游動，但靈魂早已消解融入喜悅的大海之中。⁵⁸

「聖徒或苦修者」被視為英雄之一類，但其較特殊之處，在於此類英雄不以創建某種豐功偉業或影響眾人而著稱；相反的，他在群眾之中顯得毫不起眼，隱世獨居有如化外之人，所進行的只是一種自我心性與定力的修行，要在解脫人生裡種種聲色、感官、名利、權位、物質各方面情緒或欲望的束縛，所企求之終極目標，是能永遠沉浸於「喜悅的大海之中」⁵⁹——一種超乎世俗相對性的悲歡，極致寧靜與喜悅的心靈境界。坎伯不僅將之視為英雄，還認為成就的難度極高，故以佛教裡對於人生宇宙有所大覺悟的聖者菩薩，作為舉例。準此言之，〈閑情賦〉裡的陶潛，當然不是要究竟涅槃、走向成佛之路，然而其堅定信奉儒家義理與經典的訓示（尤《蔓草》之為會，誦《召南》之餘歌），努力消解內心嗔癡與情欲，最終果然也解脫束縛恢復平靜，其心境儼然與天地自然冥合，顯得從容平靜，則照坎伯說法，謂之為經歷修煉、完成自我的英雄，也應無不可吧？⁶⁰

⁵⁸ 坎伯著，朱侃如譯：《千面英雄》，頁 388。

⁵⁹ 按，此處坎伯所言「喜悅的大海」，應非一般有關喜悅的形容。佛洛姆就曾指出，西方宗教常以「在大海之中」(the ocean feeling)，去描述「人我一體」及「世界融合」的感覺，而這種感覺就是宗教經驗的本質，尤其是神祕經驗。氏著，鄭谷苑譯：《健全的社會》(臺北：志文出版社，2002年)，頁 221-222。

⁶⁰ 除了坎伯之外，榮格學派的心理學家〔美〕卡蘿·皮爾森(Carol S. Pearson)也指出，英雄的成就之一，即是通過試煉後能跟自然與世界完滿地融合共處，言：「用原型心理學來看待這種成長的另一種方式，就是想像古典英雄的情節……於是，英雄無可避免的孤寂之旅的回報，便是融合——與自己、他人、自然及精神世界融合。在旅程的終點，英雄會覺得自己『在』家了。」氏著，朱侃如等譯：《內在英雄》(臺北：立緒文化事業有限公司，2011年)，頁 220。

最後，我們還可附帶解釋，〈閑情賦〉與諸多神女辭賦，何以篇末結局會如此不同；以入選《文選》的宋玉〈神女賦〉及曹植〈洛神賦〉為例，前者提及神女「頰薄怒以自持兮，曾不可乎犯干」，隨後即整斂衣服，顧命女師、太傅等即將離去，然後：

願假須臾，神女稱遽。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。⁶¹

〈洛神賦〉則在洛神提到因「人神道殊」必須與曹植永別，隨後「忽不悟其所舍，悵神宵而蔽光」，完全消失於黑夜。曹植的反應則是：

於是背下陵高，足往神留。遺情想像，願望懷愁。冀靈體之復形，御輕舟而上遡。浮長川而忘返，思綿綿而增慕。夜耿耿而不寐，露繁霜而至曙。命僕夫而就駕，吾將歸乎東路。攬騂轡以抗策，悵盤桓而不能去。⁶²

前者在暗夜中徬徨失措、孤單哭泣，整夜不眠以尋求神女。後者同樣希望再見洛神，儘管天氣寒冷，依然滿懷思念與渴望、駕御輕舟在川上不斷尋覓忘返，最終不果，至天明時只能無奈惆悵，持續趕路。顯然兩位作者在賦篇的結尾處，內心仍舊傷痛、失落，未見絲毫平靜。正因他們在失戀之後，並未如〈閑情賦〉有過一番在外游移，更重要的是之後歸返自家、閉塞獨處的體驗，亦即未曾歷經一種英雄歷險或成長儀式的洗禮，故不能克制情緒，亦不能洞悉世理，遂使自己深陷憂傷泥沼，苦苦無法釋放。

總言之，〈閑情賦〉中作者最後歸返自家，在大母神原型的觀點下，家本是人類得以回歸並重生的空間，而徹夜的寒冷與黑暗中獨處，則是「成長儀式」與「隔離練習」不可或缺的重要環節。作者在此之中，又一次任憑思念與情欲，疲憊身心、折磨意志，終於在天明之際超越覺悟，突破自我、宛如新生，既完成「抑流宕之邪心」的目的，也完成自己生命的英雄歷險之旅。因此，〈閑情賦〉最末一段，可說甚具儀式性之意義。

六、結論

總結前述各節，可概括本文五個重點如下：

其一，漢魏六朝閑邪賦家筆下的絕代佳人，許多皆是色貌、才德兼具，所以曠古絕今人間罕有，筆調洋溢著讚嘆與尊崇。這種神聖性，來自於其

⁶¹ 蕭統編，李善注：《文選》（臺北：五南圖書出版公司，2002年），頁479。

⁶² 同上註，頁485。

本質實為大自然所蘊育，具有強健充沛的生命力；因此她們常依伴濕生植物而現身，又或在濕生植物之外，沐浴朝陽、配戴玉飾，凡此，都象徵著她們身上象徵著宇宙間陰、陽兩種原則與能量的結合，當然也就顯得神聖崇高了，而這種與大自然密切相關的特質，也符合大母神的特徵。

其二，從漢魏六朝閑邪賦作看來，夜幕低垂暗夜到來之際，常是敘事的一大轉折。女性於此更為突顯現出其嬌美姿態，男性的情欲也因之更為沸騰激動，對於佳人也有著更強烈的愛慕之意。以神話原型來說，大母神與黑夜原本關係密切，則黑夜當然也就成為這些女性最佳的登場舞臺。

其三，聚焦於漢魏六朝閑邪辭賦中的代表之作〈閑情賦〉，則可發現其中「十願十悲」一段，表面言之是作者對於終將失去佳人與愛情的憾恨，但更深層言之，所傷感悲慨者其實是一切美好事物皆無法久長，必然幻滅的隱喻。然則佳人使人狂喜、愛戀，也使人痛苦、哀傷，這種雙重性質恰是大母神重要的表徵，而大母神存在對人的意義，本是要使人體悟出宇宙之間，生／死、得／失、好／壞並非絕對，實是本末一體的運作規律與實相；唯人因自我人格的幼稚，往往樂彼哀此。然則與佳人的這場相遇，可視為大母神所欲帶給作者的啟發，使之學習從陷溺情慾與負面情緒中，超越而出，平靜看待生命裡的得失。

其四，從神話原型觀點來看，森林，尤其暗夜裡的森林，常是一種人類無意識和欲望的投射，時而瀰漫著雜亂失序與死寂淒冷的氣息。然則〈閑情賦〉裡失戀後的作者，進入「南林」之中遊蕩徘徊、信步遊走，彷彿失去方向，又因妄想與佳人不期而遇，所以心情更為忐忑躁動，兼以四周暗夜降臨、氣候凜冽，孤鳥悲啼、野獸獨行，其情景與氣氛都頗能與神話理論相應。因此，夜間南林實可謂作者無意識情欲的象徵。

其五，深夜裡作者從南林歸返自家，輾轉反側、坐立難安，歷經一夜煎熬至天明時終於曉悟，不再懸念佳人而將疲累的心神釋放於天地自然之中，這是對悲情的超越，也是一種人格的茁壯。然則從神話原型觀點視之，隱藏於住宅猶如回歸大母神子宮，是重生之契機；亦猶如「成長儀式」裡一種隔離練習，目的是為了鍛鍊出更為強大的心志，甚至近似於「聖徒或苦修者」的英雄模式。因此，深夜於自家中的獨處，就賦文敘事的結果而言，實有重要的儀式性意義。

徵引文獻

專著

- 〔漢〕鄭玄著，〔唐〕孔穎達疏：《禮記正義》，臺北：藝文印書館景印重榮宋本《禮記注疏》。
- 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1998年。
- 〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》，臺北：五南圖書出版公司，2002年。
- 〔清〕吳其濬：《植物名實考》，北京：中華書局，2018年。
- 何沛雄編：《賦話六種》，香港：三聯書店，1982年。
- 費振綱等：《全漢賦校注》，廣西：廣西教育出版社，2002年。
- 葉舒憲：《高唐女神與維納斯》，陝西：陝西人民文學出版社，2005年。
- ：《千面女神》，上海：上海社會科學出版社，2004年。
- 潘俊富：《中國文學植物學》，臺北：貓頭鷹出版社，2011年。
- 〔美〕卡蘿·皮爾森（Carol S. Pearson）著，朱侃如等譯：《內在英雄》，臺北：立緒文化事業有限公司，2011年。
- 〔美〕坎伯（Joseph Campbell）：《千面英雄》，臺北：立緒文化事業有限公司，2012年。
- 〔美〕佛洛姆（Erich Fromm）著，鄭谷苑譯：《健全的社會》，臺北：志文出版社，2002年。
- 〔法〕布留爾（Lucien Lévy-Bruhl）著，丁由譯：《原始思維》，臺北：臺灣商務印書館，2001年。
- 〔法〕阿諾爾德·范熱內普（Arnold van Gennep）著，張舉文譯：《過渡禮儀》，北京：商務印書館，2012年。
- 〔加〕弗萊（Northrop Frye）著，陳慧等譯：《批評的解剖》，天津：百花文藝出版社，2006年。
- 〔德〕埃利希·諾伊曼（Erich Neumann）著，李以洪譯：《大母神：原型分析》，北京：東方出版社，1998年。
- 〔羅馬尼亞〕伊利亞德（Mircea Eliade），晏可佳等譯：《神聖的存在：比較宗教的範型》，廣西：廣西師範大學出版社，2008年。

期刊論文

- 李文鈺：〈從《神女賦》到《洛神賦》——女神書寫的創造、模擬與轉化〉，《臺大文史哲學報》81期，2014年。
- 郭章裕：〈「夢寐」與「不寐」——神女與閑邪類型辭賦之勸諭策略及意義〉，《淡江中文學報》第30期，2014年。

郭章裕：〈知音·悲情·超越——《閑情賦》的文化意涵試析〉，《國文學報》
第 15 期，2012 年 1 月。