連類、諷誦與嗜欲體驗的傳譯
——從〈七發〉的療疾效能談起

鄭毓瑜*

臺灣大學中文系

摘　要

本文從枚乘〈七發〉的療疾效能談起，參考如《韓非子》、《呂氏春秋》、《淮南子》等書中的相關記載，也引用〈子虛賦〉、〈上林賦〉、〈洞簫賦〉等相互應照，主要針對兩方面進行討論：一方面去追索以記誦名物知識、詩歌史料擅長的賦家，如何也可以如同哲學家或方技醫家，參與君王身體照護的行列，同時分辨賦家所提出的照護說法，與原理探求、道德規範或醫治方法有何異同；另一方面要思索的是，嗜欲，尤其是發自耳目感官的慾望，如何透過語言或文字而可以被如實地經驗，本文尤其著重分析賦家在連類法與連綿詞的運用，如何可能憑聲達意而進行跨越類別的狀態聯想。希望透過這兩方面的討論，將漢初大賦放在更廣大的屬於君王身體養護的某一種角度來重新詮釋，也試圖爲基於感官的嗜欲如何成爲被認可的經驗論述，提出在語文操作上更具體的分析。

關鍵詞：漢大賦，七發，連類，諷誦，嗜欲體驗，身體醫療

一、前言：政治諷諭與身體醫療

一般從文學史的角度談論漢初諸賦，大抵會由書寫體式的鋪張類聚，以及政治上諷諭的企圖來作說明，這可以說也是漢人自己的看法，比如揚雄就說到：「雄以為賦者，將以風也，必推類而言，極麗靡之辭，閎侈鉅衍，競於使人不能加也，

＊ 本文作者電子郵件信箱：yycheng@ntu.edu.tw。

既乃歸之於正，然覽者已過矣」，(註 1)換言之，漢賦可以被視為一種為了君王這個特定閱讀者所開展出來的政治性書寫。不過，從《漢書》〈王褒〉傳當中這段記載，似乎又說明了賦體並不只是一種書面諷頌而已：

> （其後）太子體不安，苦忽忽善忘，不樂。詔使褒等皆之太子宮虞侍太子，朝夕誦讀奇文及所自造作。疾平復，乃歸。太子喜褒所為甘泉及洞簫頌，令後宮貴人左右皆誦讀之。(註 2)

最常被注意到的是所謂「誦讀」，表示賦體在當時兼含口頭與書面雙重表達方式，但是，更值得注意的是，在效應上，這裡並不是直接涉及原本被預期的政治諷諭，而是除憂轉喜的療疾效果。療疾關乎身體感受，諷諭重在治國，王褒賦誦可以為太子療疾的記載，正提示了必須將賦體由文學領域置放入更廣遠的治身如治國的系列論述中，也許可以作更恰切的理解。這類論述最明顯的例子，如《左傳》中醫和診治晉侯的病症，似也同時診斷出社稷即將衰亡，(註 3)而儒家如荀子由耳目口鼻之「養」，論天子禮容與聖王之樂，(註 4)另外秦漢間盛行的陰陽家或黃老方術也強調養生與治國不可二分的道理，《呂氏春秋》中如〈本生〉、〈重己〉、〈先己〉、〈盡數〉等，(註 5)都可見當時對於天子君王之嗜欲、體氣如何節制或導引的論述。

如果將王褒賦誦療疾一事，也涵括入這類包含思想家、醫家等共同針對的君王養身的論述系列中，可以發現這既是哲學、醫療的問題，也是語文學家的任務。這些口頭或書面的表達，並不只是希望君王心領意會而已，也希望君王可以感同「身」受。其中，哲學家也許提出「禮容的身體」，方技醫家也許根源於「氣化的身體」，(註 6)那麼，作為文學侍從之臣的漢初賦家，在這些已有的前提之下，要從

---

1. 引自《漢書》（臺北：鼎文書局，1981）卷 87 下〈揚雄〉傳，頁 3575。
2. 引自《漢書》（臺北：鼎文書局，1981）卷 64 下〈嚴朱吾丘等〉合傳，頁 2829。
3. 見《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1979）卷 41，昭公元年條下所載，頁 709。又如《漢書》（臺北：鼎文書局，1981）卷 30〈藝文志〉曰「方技者，皆生生之具，王官之一守也，太古有岐伯、兪拊，中世有扁鵲、秦和，蓋論病以及國，原診以知政」，頁 1780。
4. 參見王先謙，《荀子集解》（臺北：藝文印書館，1977）卷 13、14〈禮論〉、〈樂論〉。
5. 陳奇猷，《呂氏春秋校釋》（臺北：華正書局，1988）就分別〈本生〉、〈重己〉為陰陽家所言的養生之道，而如〈先己〉乃道家之說，〈盡數〉則屬方技家所言之養生等，分見頁 22，35，146，137。又如王曉毅〈漢晉之際儒道關係與士人心態〉一文中，亦引用司馬談〈論六家要指〉中所謂「神者生之本也，形者生之具也，不先定其神，而曰我有以治天下，何由哉」來說明漢初黃老方術並不只是政治哲學，而是與養生密不可分，參見《漢學研究》15 卷 1 期，頁 45-71，尤其是 50-51 頁。
6. 李建民在《死生之域——周秦漢脈學之源流》（臺北：中研院史語所，2000）書中，論及周秦之際由社會

語文學的角度提供何種可以獲得君王稱賞甚至也期待具有療治效應的論述？從君王的身體養護作為最終目的看來，哲學家也許提供關於禮容的習養與規範，醫家也許提供導引調理的診治方案，那麼語文學家如何透過語文表達的策略就希企有規範或療治的意義？由〈七發〉或其他漢初大賦中對於感官嗜欲的鋪張揚厲而言，又似乎與要求節制或禁止的規準相違背，那麼，這些賦作如何能透過一種語文策略就「呈現」君王可以符合作為家國領導者的要求，更重要的是還能滿足嗜欲想望？

司馬遷認為司馬相如「雖多虛辭濫說，然其要歸引之節儉」，(註 7)大概可以簡要說明賦家的語文策略，但是，這有一個少為人所注意的問題是，感官嗜欲如何可能透過轉述或譯述，藉助他人之口說或書寫來感動君王？身體感受和語文論述之間該如何跨界與溝通？什麼樣的感官論述最後可以不只是停留在肉體快感，而可以具有超越物欲的意義，以致於被認為可以相應於社會秩序、文化意義，而成為君王體驗治身（以治國）道理的方式之一？

本文因此將以枚乘〈七發〉為基礎，同時參考如《韓非子》、《呂氏春秋》、《淮南子》等書中的相關記載，也引用〈子虛賦〉、〈上林賦〉、〈洞簫賦〉等相互應照，主要針對兩方面進行討論：一方面去追索以記誦名物知識、詩歌史料擅長的賦家，為何也可以如同哲學家或方技醫家，參與君王身體照護的行列？他們所提出的照護說法與原理探求、道德規範或醫治方法有何異同？另一方面要思索的是，嗜欲，尤其是發自耳目感官的慾望，如何透過語言或文字而可以被如實地經驗，這些在今日必須翻查大量文獻來註解才得以初步讀懂的長篇賦作，為何在當時可以直接閱覽甚至經由誦讀就能被君王所理解，而感到稱心快意？希望透過這兩方面的討論，將漢初大賦放在更廣大的屬於君王身體養護的某一種角度來重新詮釋，也試圖為基於感官的嗜欲如何成為被認可的經驗論述，提出在語文操作上更具體的分析。

性較強的「禮容的身體」轉向氣化宇宙觀下的「數術的身體」，並認為《左傳》中醫和將天之六氣與五味、五色、五聲相配的說法，也許是以數術為主的疾病觀念最早的說法，詳見第三章〈醫在天官——古脈學的王官傳統〉第二節「天官與天數——《左氏》秦和傳發微」，頁 120-128；第四章〈脈與導引——生命在運動中〉第一節「從禮容的身體到數術的身體」，頁 158-167。

7. 引自《史記》（臺北：鼎文書局，1977）卷 117〈司馬相如〉傳，頁 3073。

二、連類記誦：嗜欲論述的模式

㈠ 節制嗜欲與嗜欲極至

枚乘〈七發〉(註 8)全文可以分為開頭問疾的部份，以及其後逐次提出療方（從音樂至於道術）的正文部份，如果專從辭賦發展史的角度來說，通常針對鋪陳七事的正文，列敘其間的承傳，如被司馬遷認為是屈原所作的〈招魂〉，(註 9)其間鋪陳的種種居處飲宴的享受，當為君王所有，而可能為〈七發〉之先導，同時鋪陳誇飾的〈七發〉，又標示著由騷體轉向大賦演變之跡。(註 10)但是，如果注意到開頭問疾一段，吳客對於病因的陳述，其實可以追溯出原本已經存在的一些疾病論述，如所謂「久耽安樂，日夜無極，邪氣襲逆，中若結轖」，與《左傳》中子產或醫和由體氣鬱結而必須有所節宣的角度來推論晉侯的病情，幾乎如出一轍；(註 11)而所謂「飲食則溫淳甘膬，腥醲肥厚，衣裳則雜遝曼煖，煻爍熱暑，雖有金石之堅，猶將銷鑠而挺解也」，彷如《呂氏春秋》〈重己〉所言，背後也是以體氣觀作為依據：

> 是故先王不處大室，不為高臺，味不眾珍，衣不煻熱，煻熱則理塞，理塞則氣不達；味眾珍則胃充，胃充則中大鞔，中大鞔而氣不達，以此長生可得乎？(註 12)

至於最後斷定病症為：

> (且夫) 出輿入輦，命曰蹶痿之機；洞房清宮，命曰寒熱之媒；皓齒蛾眉，命曰伐性之斧；甘脆肥膿，命曰腐腸之藥。今太子膚色靡曼，四支委隨，筋骨挺解，血脈淫濯，手足墮窳，…所從來者至深遠，淹滯永久而不廢，

8. 本文所引錄〈七發〉原文，皆出自李善注，《昭明文選》(臺北：河洛圖書出版社，1975) 卷34，頁747-756。
9. 《史記》卷 84〈屈原賈生〉傳末尾「太史公曰」，頁 2503。
10. 此處說法參見郭維森、許結，《中國辭賦發展史》(南京：江蘇教育出版社，1996)，頁 69-70、94-95。
11. 關於〈七發〉與氣化宇宙論下「體氣」身體觀的牽涉，請參看鄭毓瑜，〈從病體到個體——「體氣」與早期抒情說〉第二節「應感——體氣收放之間」，收入楊儒賓、祝平次主編《儒學的氣論與工夫論》(臺北：臺大出版中心，2005)，頁 423-433。
12. 引自陳奇猷，《呂氏春秋校釋》(臺北：華正書局，1988) 卷 1，〈重己〉，頁 34。

雖令扁鵲治內，巫咸治外，尚何及哉？(註 13)

《呂氏春秋》〈本生〉篇也有類似的「三患」說，「出則以車，入則以輦，務以自佚，命之曰招蹶之機。肥肉厚酒，務以自彊，命之曰爛腸之食。靡曼皓齒，鄭、衛之音，務以自樂，命之曰伐性之斧」，(註 14)顯然當時針對君侯不重養身而致生富貴之病，是有一套共識性的判定。屬於方技類的醫家，尤其可以從體膚筋脈望見端倪，所以枚乘由膚色、四肢、筋骨、血脈描述太子之疾，就如同扁鵲「見」出齊桓侯之病況由腠理、血脈、腸胃乃至於骨髓，終而無可救治，(註 15)可以說根本是藉助一些被認可的說法，來為其論述的療效進行背書。

而從病症的診治，當然接著就提出如何改正之道，比方，醫和說「六氣」生發滋味聲色是以養人，但如果受用過度（如晉侯既「不節」又「不時」），則生「六疾」，因此針對晉侯提出的勸戒就是「過則為菑」。而如前述《呂氏春秋》〈重己〉篇論斷富貴衣食讓君侯氣脈鬱塞之後，接著也是標舉節制做為長生之道：

> 昔先聖王之為苑囿園池也，足以觀望勞形而已矣；其為宮室臺榭也，足以辟燥溼而已矣；其為輿馬衣裘也，足以逸身煖骸而已矣；其為飲食酏醴也，足以適味充虛而已矣；其為聲色音樂也，足以安性自娛而已矣。五者，聖王之所以養性也，非好儉而惡費也，節乎性也。(註 16)

當節養成為重點，「所欲」的內容幾乎被「可／不可」欲的度量所掩蓋，上述正是由如何「(即) 足以…」，來談聖王居處飲宴不可跨越的界限；足以勞形煖骸、充虛辟燥濕，這些是生活需要，不是君王個人所想要。「想要」，在這一系列由醫家或思想家所建立的論述中，通常被當作規範或標準的負面例證加以化約，而且對於任何極至的欲求充滿無法療治的憂慮，比如大甘、大酸、大苦、大辛、大鹹，或是大喜、大憂、大哀乃至於大寒、大熱等等，都會害生致疾，(註 17)因此「耳

13. 引自李善注，《昭明文選》卷 34，頁 748。
14. 引自《呂氏春秋校釋》卷 1，頁 21。
15. 參見《史記》卷 105〈扁鵲倉公〉傳，頁 2793。又《韓非子》〈喻老〉篇亦有類似記載，參陳奇猷，《韓非子新校注》（上海：上海古籍出版社，2000）卷 7〈喻老〉第 21，頁 441。
16. 引自《呂氏春秋校釋》卷 1，〈重己〉，頁 34-35。
17. 如《呂氏春秋校釋》卷 3，〈盡數〉曰「大甘、大酸、大苦、大辛、大鹹，五者充形則生害矣。大喜、大怒、大憂、大恐、大哀，五者接神則生害矣。大寒、大熱、大燥、大溼、大風、大霖、大霧，七者動精則生害矣。故凡養生，莫若知本，知本則疾無由至矣」，頁 136。

不可贍，目不可厭，口不可滿」，正是制欲貴生的準則。(註 18) 至於，如何讓節制的法則獲得具體實踐，像荀子認為可以「化性起僞」，讓耳目口鼻之好透過人為教化而成為禮法的表徵；所以不論是養耳目、養口鼻或養骨體，皆是為了明辨貴賤親疏、建立社會秩序。(註 19) 另外如《淮南子》〈原道訓〉則接近道家的看法，認為真正得道的聖人，是「不以身役物，不以欲滑和」，可以超越世俗欲求的好尚，比如下文所例舉的兩個相對狀況：

> 所謂自得者，全其身者也。全其身則與道為一矣。故雖游於江潯海裔，馳要裹，建翠蓋，目觀掉羽、武象之樂，耳聽滔朗奇麗激抮之音，揚鄭衛之浩樂，結激楚之遺風，射沼濱之高鳥，逐苑囿之走獸，此齊民之所以淫泆流湎。聖人處之，不足以營其精神，亂其氣志…。處窮僻之鄉，側谿谷之間，隱于榛薄之中，環堵之室，茨之以生茅，…此齊民之所為形植黎黑，憂悲而不得志也。聖人處之，不為愁悴怨懟，而不失其所以自樂也。(註 20)

如果得道者可以不因貴賤而生悲喜，目觀、耳聽、逐射等等基於感官的欲求都成為「身外」之物，亦即嗜欲根本是「外在於」自身的問題；正因為「嗜欲好憎外矣」，所以無所喜怒、苦樂，「萬物玄同也」。(註 21)

但是，對照於〈七發〉正文所述七項療方，包括音樂、飲食、車馬、遊宴、田獵、觀濤以及各家道術，每一項都趨向極至的描述，每一項也都具體作用在人身的喜怒哀樂上；所謂「天下之要言妙道」、「天下怪異詭觀」、「天下之靡麗皓奢廣博之樂」、「至悲」之音、「至美」之味、「至駿」之騎，以及「至壯」之校獵。換言之，這似乎是另一種對待嗜欲的態度，其一，並不避談好尚，根基於耳目口體的欲求並非可以切割捨離的身外之物；其二，這些內在的感官經驗既不須完全捨離，也不是一定要依據某種特殊社會目的、學說立場加以改造，所以末尾的要

18. 如《呂氏春秋校釋》卷 2，〈情欲〉曰「俗主虧情，故每動為亡敗，耳不可贍，目不可厭，口不可滿，身盡府種，筋骨沈滯，血脈壅塞，九竅寥寥，曲失其宜，雖有彭祖，猶不能為也」，頁 85。
19. 詳見《荀子》〈君道〉、〈正論〉、〈禮論〉、〈樂論〉諸篇，對於天子所以需要在衣被、飲食、聲色、車駕上講究飾麗的秩序意義。
20. 引自劉文典，《淮南鴻烈集解》（臺北：臺灣商務印書館，1974）卷 1〈原道〉，頁 23a-b、24a。
21. 此次引號內文字亦錄自《淮南鴻烈集解》卷 1〈原道〉，頁 22b。

言妙道除了儒家的孔孟，還廣包「莊周魏牟楊朱墨翟便蜎詹何之倫」。這似乎表示，如〈七發〉這類漢初鋪陳君王各種享樂的賦作，不但不能輕易依據某種道德要求或醫治方式，即約化或判定為某種「勸百諷一」的負面書寫，甚至反而是開放為無限可能而得以進行多重又不相衝突的調整。所謂「多重又不相衝突」的治身方式，明顯表現在書寫上套用或對應於醫家、諸子學說，卻又不專主一家之言的巧妙穿織，在枚乘〈七發〉之前，早有伊尹說湯以「至味」的例子，也許就已經是一個值得注意的語文表述。

㈡ 記憶組塊的賦誦格式

據《呂氏春秋》〈本味〉篇的記載，湯得伊尹之後，伊尹說以滋味，說得動聽極了，商湯急著即刻就想備具眾珍，於是伊尹藉此告訴商湯必須先求諸己，成為知「道」之天子，才能享有天下至味。關於所知之「道」為何，下文再談，而什麼樣的滋味描述，足以打動君王，卻是伊尹這番論說最重要的關鍵。在描述天下各種美味的部份，從「肉之美者」、「魚之美者」、「菜之美者」、「和（增味）之美者」、「飯之美者」、「水之美者」到「果之美者」，(註 22)幾乎是〈七發〉中論飲食「至美」之所出，所以枚乘也提到「使伊尹煎熬，易牙調和」，當然這種類聚的方式，也幾乎可以視為後來大賦結構的藍本。

在這些幾乎不加節度的美味描述中，充滿了各種各樣的奇珍異物，比如「鰩」，狀若鯉而有翼，「常從西海夜飛，游於東海」，又如食之可以解勞、不死、成仙的崑崙之蘋、壽木之華、赤木與玄木之葉，甚至還杜撰人所不知的「甘櫨」等，(註 23)很難相信當時只是透過伊尹口說而聽聞的商湯，可以完全懂得其中的每一字詞，或認得所述及的每一物品。那麼，究竟是如何讓並不完全懂得或認得的君王，當下就如此感興趣？除了新奇感或坐擁天下的滿足感，伊尹的煎熬之術也值得注意。在描述天下美味之前，其實伊尹先是這樣描述烹煮調和之術：

22. 引自《呂氏春秋校釋》卷 14〈本味〉篇，頁 739-741，所述眾味原有「馬之美者」，但陳奇猷從俞樾說法，認為「馬之美」三字當為衍文，見校釋 84，頁 765。
23. 〈本味〉於「果之美者」的部份，云：「箕山之東，青島之所，有甘櫨焉」，陳奇猷認為後人因果中無「甘櫨」，故改「甘櫨」作《山海經》中曾出現的「甘櫨」，其實甘櫨不過尋常果品，如何吸引商湯，「其杜撰以人所不知之甘櫨，實為當然之事」，詳見校釋 81，頁 762-764。

凡味之本，水最為始。五味三材，九沸九變，火為之紀。時疾時徐，滅腥去臊除羶，必以其勝，無失其理。調和之事，必以甘酸苦辛鹹，先後多少，其齊甚微，皆有自起。鼎中之變，精妙微纖，口弗能言，志不能喻。若射御之微，陰陽之化，四時之數。故久而不弊，熟而不爛，甘而不噥，酸而不酷，鹹而不減，辛而不烈，澹而不薄，肥而不腴。(註 24)

如果只是分析品類（如肉、魚、菜、果等）眾夥，著重的是物品本身的珍奇，但是從烹調的講究入手，伊尹讓眾品物不再只是個別平行陳列，而是歷經滅除腥羶、沸騰融合的過程，這一方面使得「味」不只出自「物」本身，還牽涉烹煮必需的水、火、木（所謂三材）；另一方面，所以成為「美味」，也不只是每一物所固有的單一質性（如甘、酸、辛、肥、澹等），而是透過水、火、木與物共同作用後的微妙變化。當伊尹觸及這不可「言喻」的、彷如陰陽萬化的「鼎中之變」，這已經不只是在展露一種烹者的神妙技術，也是誘引聽者神往的一種調和之後的精妙「品味」。而這正是「連類」——不只是由肉到魚到菜的物與物之間，還包括物與水、火的繫連引生，而不再是孤立、單一品類，才讓各種物性由偏勝至於和美，如所謂「甘而不噥」、「辛而不烈」；也才讓口頭表述下的「平面」陳列物，提煉出品味的「深度」，可以臻於「至味」。

那麼，透過這種連類而成的「品味」，伊尹究竟希望商湯得知什麼樣的「道」？高誘認為是「仁義」之道，而陳奇猷先生則根據先秦伊尹同時也屬於道家學派，認為應該是自然無為的「素王」之道。(註 25) 然而，不論是由順天受命講仁義之道，或是道家式的去巧故智謀，(註 26) 伊尹在此一「滋味」說當中，並未明確指陳，但是卻都可以藉滋味的中和體驗，彷彿大化之妙，而比擬儒、道所要求的王道；這是否正說明了的確有一種無法劃定立場、不必然標舉規範，而是透過巧妙連類的體驗，就可以打動君王而有可能進行後續實踐的諷諫方式？就像是戰國時淳于髡勸諫齊威王的故事，也是透過這種連類的體驗，而不是一開始就陳述道理、提出準則。《史記》〈滑稽〉列傳記載齊威王好為淫樂長夜之飲，沈湎不治，有一次，

24. 引自〈本味〉篇，頁 740-741。
25. 詳見〈本味〉篇校釋 86，88，90，91，頁 765-767。
26. 如陳奇猷認為《呂氏春秋》〈論人〉篇所謂「釋智謀，去巧故，而游意乎無窮之次，事心乎自然之塗」，即屬於道家學派的伊尹說法，見《呂氏春秋校釋》卷 3，頁 159。

威王召淳于而賜其酒，並問曰「先生能飲幾何而醉」？淳于髡說可能一斗即醉，也可以有一石的酒量，威王不解，淳于這樣回答：

> 賜酒大王之前，執法在傍，御史在後，髡恐懼俯伏而飲，不過一斗徑醉矣。若親有嚴客，髡帣韝鞠膝，侍酒於前，時賜餘瀝，奉觴上壽，數起，飲不過二斗徑醉矣。若朋友交遊，久不相見，卒然相睹，歡然道故，私情相語，飲可五六斗徑醉矣。若乃州閭之會，男女雜坐，行酒稽留，六博投壺，相引為曹，握手無罰，目眙不禁，前有墮珥，後有遺簪，髡竊樂此，飲可八斗而醉二參。日暮酒闌，合尊促坐，男女同席，履舄交錯，杯盤狼藉，堂上燭滅，主人留髡而送客，羅襦襟解，微聞薌澤，當此之時，髡心最歡，能飲一石。(註 27)

淳于髡看似針對酒量大小逐次分述，但都是同一個飲酒者，也與酒本身（如濃度、成份）無關，所以這段話不是較量酒力，而是析分致醉的原由與種種醉態。該批判的不是酒，也不去規範酒量，因為酒不醉人，淳于髡是連類出各種因尊卑、長幼、親疏、張弛不同的處身情境而致生的醉況；這也不是直接探討什麼場合才應該醉，而是呈現種種醉人的程度的體驗，以及各種程度下的身體行為狀態。從戒慎、謹嚴到男女同席、杯盤狼藉，淳于髡藉助「醉」的體驗，而不是「酒」力較量；藉助身體行為狀態趨向放浪的呈現，而不是「是／非」的禮法判定，委婉而迂迴地表述為何「酒極而亂」，促使齊威王乃「罷長夜之飲」。

施淑先生曾經談到像淳于髡、優孟這類人物，在愉悅、諷諫作用上可能就是繼踵瞽史、工師等的任務，她並且徵引《周禮》、《國語》及《左傳》中類似記載，來說明後代所謂文學的發生，不能忽略這些人物對於詩歌或如天問一類文體產生的推助。比如《左傳》襄公十四年，晉國盲樂師師曠對晉侯說到天子必須有適當的輔佐，才能補過匡正，其中如：

> 史為書，瞽為詩，工誦箴諫，大夫規誨，士傳言，…(註 28)

27. 引自《史記》卷 126〈滑稽〉列傳，頁 3199。
28. 引自《春秋左傳正義》卷 32，頁 562-563。

施先生認為尤其這些瞽、史、樂人（工）都與文學、歷史關係匪淺，「他們都具備文學才能，而且有很豐富的人文知識，舉凡帝王世系、四方風物、自然現象、歷史事蹟等等，無一不備」，「他們懂得吟詩、誦賦，偶而也會說出一段機警的諷諫」，天子可能接受諷諫，也可能享受他們所說的歷史故事，或天下的奇聞異說。(註 29) 施先生這番很具啓發性的說法，除了追溯淳于髡或如枚乘以降這類藉嗜欲論述進行諷諫的宮廷文人可能的出身背景，賦予這類羅列眾珍奇、廣包所感知的論述在諷諫傳統上的合法性；更重要的是，她提示了這些豐富廣博的天文歷史知識或奇說異聞，是憑藉記憶並利用口誦、吟唱表現出來的。(註 30) 葉舒憲先生更根據《國語・周語》中記載天子「聽」政，不但有如《左傳》提過的史官、百工等，盲人的部份更擴大為「瞽獻曲」、「師箴（「師」為眾盲樂人之首）」、「瞍賦」、「矇誦」，(註 31) 而認為矇瞽「不只是詩與樂的直接的傳承者，而且也是中國文學的早期奠基者」，(註 32) 正因為是透過口耳相傳的聽覺記誦方式，為便於記誦，它不但使得中國早期文學因此以韻誦形式為主，更使得「多識于鳥獸草木之名」的記誦之學大行，如劉師培先生所言「中國詞章之體，亦從此而生。詩篇以降，有屈、宋楚詞，為詞賦家之鼻祖」。(註 33)

從這個瞽詩、瞍賦、矇誦的聽覺記憶傳誦角度來看，葉舒憲先生認為整個中國韻文學（詩、賦、駢文、詞、曲等）都因此形成了改造內容而遷就聲音形式的傳統，以詩為例，他認為詩的分章，可以視為相對獨立的記憶組塊或記誦單元，每個單元中，字詞的意義內容不是最重要的，更重要的是要形成易於口誦耳記的語音規則形式。這著重聲音的傳統，即使在重文字以後的漢代，仍出現大量聲訓、疊字或所謂講究「文氣」的現象等。(註 34) 本文探討的文類是大賦，關於聲音部份，下一節再由漢賦大量擬聲摹狀的雙聲疊韻語彙來談，在這一節，所謂「記憶組塊

29. 施淑先生的說法，詳見所著《九歌天問二招的成立背景與楚辭文學精神的探討》（臺北：國立臺灣大學文學院，文史叢刊 31，1969），第二章，所引錄文字見頁 50-52。
30. 見前注，頁 53。
31. 參葉舒憲，《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）第四章〈瞽誦詩——瞽矇文化與中國詩的產生〉，本處所述，見頁 250-253。
32. 見〈瞽誦詩——瞽矇文化與中國詩的產生〉，頁 306。
33. 參〈瞽誦詩——瞽矇文化與中國詩的產生〉所引劉說，頁 307；原文出自劉師培著，《論文雜記》，收入《中國中古文學史、論文雜記》（北京：人民文學出版社，1984 第三次印刷），頁 111。
34. 參〈瞽誦詩——瞽矇文化與中國詩的產生〉，頁 308-311。

或記誦單元」，其實也可以用來進一步理解大賦的類聚形式的起源。

一般總是從「鋪采摛文」的角度來看待大賦如此閎麗的體式結構，但是周鳳五先生指出，以鋪張侈麗形容賦體特色，是東漢晚年如鄭玄以詩之「六義」加以附會的結果，他提到像淳于髡的例子，也許賦體與「讔」這類宮廷文學有關，同樣都是迂曲隱晦，根據同一主題「旁敲側擊，多方暗示」，兼具俳優趣味與諷諭功能。(註 35)如果不從後代這些文類細目去討論，從更早的起源看來，根據同一主題的多方呈現，不論是「讔」或「賦」，其實都可以視作受到聲教傳統影響的記憶單元的組合，一方面，它讓記憶循主線鋪展，方便講誦者當場串講，比方以美味為主題，就從肉、魚、菜聯繫到飯、果等素材；以甘酒為主題，就串連起君臣、長幼、知交到男女等不同飲宴場合，二方面，當這種平行推衍的單元組合為聆聽者所熟悉，聽者被期待（不必然符合預期）成為一個「知情者」，容易進入逐層推衍中的反覆暗示，比如從烹煮的素材到提煉中和的品味，或從飲酒場合來體驗酣醉的人際情境，讓聽者得以忽略過程中不完全聽懂、認得的一字、一物，而順利掌握各單元組合後的整全主題。

㈢ 超越所欲的連類體驗

除了伊尹說美味、淳于髡說甘酒，師曠作為一個專憑聽覺的樂師，他對於悲音的陳說，也許更容易驗證記憶組塊式的賦誦格式及迂迴的諷諫策略。《韓非子》〈十過〉(註 36)篇記載衛靈公在往晉國途中，於濮水聽聞新聲，唯有師涓可以傳奏出其所聽聞。到了晉國，靈公要師涓為晉平公演奏這新聲，一曲未終，師曠在旁阻止，說這是師延為紂所作的靡靡之樂，後師延於武王伐紂時，東走至濮水而自盡，因此這是「亡國之聲」。但是平公堅持聽完，而且問聲於師曠，師曠答曰：「此所謂清商也」，平公接著繼續追問什麼是最悲之音，師曠雖然答以「清商不如清徵」、「清徵不如清角」，但是也一再陳述「不可聽」的理由，卻無法違拗平公，只好援琴鼓之，結果引發風雨災異，平公也招致重病。在這番問答中，其實就顯露了如

35. 詳見〈由文心辨騷、詮賦、諧讔論賦的起源〉，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 391-406。
36. 本文所引〈十過〉篇中「奚謂好音」一段文字，皆出自陳奇猷，《韓非子新校注》，（上海：上海古籍出版社，2000）卷 3，頁 205-207。

同錢鍾書先生所謂「聽音」、「聞樂」兩種對待聲音的不同態度。錢先生說到：

> (或又謂)聆樂有二種人：聚精會神以領略樂之本體(the music itself)，是為“聽者”(the listeners)；不甚解樂而善懷多感，聲激心移，追憶綿思，示意構象，觸緒動情，茫茫交集，如潮生瀾泛，是為“聞者”(the hearers…)。(註 37)

當然不能說師曠「不甚解樂」，但是顯然，晉平公好「音」，而師曠極力要說明聞「樂」，(註 38)亦即天人間相應於「音」的種種用「樂」傳聞，這差別的確是勸諫過程中無法合契的遺憾。當然這遺憾可以由篇中出現許多通乎鬼神之事，說成也許是平公無法理解師曠作為樂師所可能溝通人神的異能，也就不相信天人之道（君德厚薄相應於聞樂次第）的存在。(註 39)但是從記憶組塊的角度來說，師曠正是扮演了一個傳述歷史故事、奇說異聞的瞽矇角色，一方面讓琴音由清商、清徵、清角循序演奏，另一方面，也依循音聲質性而融會相關於君德厚薄的暗示。晉平公希望滿足聽「音」的欲望，而師曠希望平公可以由聽音的嗜欲，進而聞「樂」而應於道。換言之，這不只是論「音」之高低清濁，而是論「響」應於聲音的歷史傳說中的興衰苦樂。若清商因師延的故事而成為亡國之音，有德義之君所與聞於清徵與清角的響應，更為具體真切，如：

> (清徵) 一奏之，有玄鶴二八，道南方來，集於郎門之垝。再奏之而列。三奏之，延頸而鳴，舒翼而舞。
>
> (清角) 昔者黃帝合鬼神於泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並鎋，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰蛇伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作為清角。(註 40)

這其中當然不只是音聲本體的律動，而是牽引了風雨、山川、鳥獸，甚至他界神

37. 引自《管錐編》(北京：中華書局，1979) 第三冊，「全三國文卷 47」第 89 則，頁 1087。
38.《禮記》〈樂記〉中子夏認為魏文侯好新樂而倦聽古樂，也是以文侯所好者乃「音」而非「樂」，來說明「樂」必須合於禮義節度，見《禮記註疏》卷 39，頁 691。
39. 參見塚本信也教授於〈琴を携えるものたち——琴の文化的位相とその變遷〉，頁 10，此文宣讀於中研院文哲所舉辦之「經典、聖人與中古文人自我形象之再思」學術研討會，2005 年 6 月 17 日。
40. 引自〈十過〉篇，陳奇猷《韓非子新校注》，頁 206-207。

鬼，成就一個層層相應感的動態天地。就如同德薄而不足以聽聞的晉平公，強聽清角之後，先是西北起玄雲，大風雨相隨而至，後來晉國大旱三年，平公病篤，這些響應於音聲的「聞者」的說法，也許早透過口耳相傳，而在文化史上形成了一個個主題近似的記憶單元。

師曠針對聽音而天地萬物為之響應的說法，在《呂氏春秋》如〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉諸篇亦有類似記載，如桀、紂為侈樂，「以鉅為美，以眾為觀」，後宋、齊因作千鐘、大呂而衰，這是因為聲發若雷霆、巨大吵雜，則「駭心氣、動耳目」而「搖蕩」此身（生）；(註 41)而若黃帝、顓頊、帝嚳等則聽鳳凰之鳴、效八風之音，而作律正音，則可以致舞百獸、以祭上帝。(註 42)這些關於音樂的論述，明顯是傳誦一些為音樂所「動盪（駭動、搖蕩、舞動）」的關於人文或自然現象的故事，而不著重在定義音聲這客體對象；也許藉此暗示君王治身以治國的道理（不論是儒家、道家、陰陽家或醫家），但是最基本的是，都必須有一套奠基於名物知識、卻又超越於個別所欲對象（如音聲、口味等）的連類策略。如果從這個角度來看〈七發〉所述「至悲」之音的部份，也許會對於這段後來在音樂賦開頭幾乎成為固定記誦單元的描述，有更深的理解。枚乘是這樣敘述的：

> 龍門之桐，高百尺而無枝，中鬱結之輪菌，根扶疏以分離，上有千仞之峰，下臨百丈之谿。湍流迦波，又澹淡之。其根半死半生，冬則烈風漂霰飛雪之所激也，夏則雷霆霹靂之所感也。朝則鸝鳥鴀鴟鳴焉，暮則羈雌迷鳥宿焉。獨鵠晨號乎其上，鵾雞哀鳴翔乎其下。於是背秋涉冬，使琴摯斫斬以為琴，野繭之絲以為絃，孤子之鉤以為隱，九寡之珥以為約。使師堂操暢，伯子牙為之歌。歌曰：「麥秀蘄兮雉朝飛，向虛壑兮背槁槐。依絕區兮臨迴溪」。飛鳥聞之，翕翼而不能去；野獸聞之，垂耳而不能行；跂蟜螻蟻聞之，拄喙而不能前。此亦天下之至悲也。(註 43)

枚乘這段文字同樣針對悲音進行描述，但是與前引師曠與晉平公之對話的差別是，後者是逐層比較悲音的響應程度，枚乘則是直接就這種至極的悲音來連類。

41. 參見〈侈樂〉篇，《呂氏春秋校釋》卷 5，頁 265-266。
42. 參見〈古樂〉篇，《呂氏春秋校釋》卷 5，頁 284-285。
43. 引自李善注，《昭明文選》卷 34，頁 749。

師曠的連類有五音差異作背景延伸，枚乘則必須單獨就至悲之音而論其傳響。整段文字從「龍門之桐」起始，琴材及其所在地勢、所經歷之四時朝夕、風雷鳥獸等，幾乎佔有一半篇幅；後半段則描述桐木如何經名師手藝精製而成，當伯牙鼓琴而歌，連鳥獸蟲蟻都被感動了。其實，仔細看來，幾乎無法指出哪些字句專門針對音聲而發，即便是伯牙之歌，也只呈現歌詞，而沒有音聲高低清濁的指陳；換言之，這段文字描述重點根本在琴製成之前，以及鼓琴之後，所謂「琴音」或「悲音」，都存在這些前後的與聞激盪之中。

音聲原為君王所好，如同口腹之欲一樣，而枚乘如同師曠，或伊尹、淳于髡，並沒有將重點僅僅放在定義音聲本體或陳列眾珍之上，這些勸諫並不只是訴說事物種類或使用守則，君王之意不在音準或辨味，這些別有所指的諷諫彷彿是君臣間彼此知情的嗜欲體驗；當琴不只是成為按弦索音的工具，琴音不只是行動與社會的象徵，枚乘的描述讓人注意到製琴巧匠的工藝，再注意到那張琴面上可能出現的盤曲紋路、琴緣自然的蟠繞凹凸，也許曾經歷某一次的雷霆霹靂，或某一季嚴寒的侵襲，更彷彿聽見曾經棲息其上的悅耳鳴啼，或者沖刷其下的澎湃湍流。如果完備的食材不保證美味，是那套無法言喻的烹煮調和過程，讓美味出現在君王的面前，那麼這裡也不是因為備具了五音十二律就出現至悲之音，在曲律之外，那裡彷如存在著一個生動活潑地天、人與時、物間相互應感的至音的情境，那才是熟悉這套連類模式的君臣最嚮往而希企體現的嗜欲經驗。

三、憑聲達意：連綿詞與體驗狀態的傳譯

㈠ 連綿詞與狀態描摹

枚乘以「至悲」之音說楚太子，楚太子說「僕病，未能也」，這與晉平公強要師曠奏悲音，形成相對的狀況，似乎可以說是楚太子較諸晉平公更具自省的能力，對於德義厚薄具有自知之明。但是，這兩種相對狀況也許正可以說明，真正吸引君王而不自禁去追求或自省的關鍵，其實不是標示規約或告知任何道理（如有無德義；可不可聽），反而就在於這種連類的體驗可否成功表述出來。從前一節的討論中可知，不全同於思想家或醫家對於感官嗜欲多半抱持負面或節制的立場，以

語文見長者並不避談感官欲望，因為透過連類，不是只列敘所意欲的對象物（所以重點不在多寡的調節），而是意欲之物所在的層層延伸的情境，亦即，動人的連類論述，所要召喚的並不直接存在出現的對象物上，反倒是聽聞者從語文中所感受到的彷如作用在己身的可能的「搖蕩」狀態——所以引發沈迷或悔悟，而不僅僅在於「所知」的陳述而已。

這就是為什麼無法單單將這些論述者視為名物學家或文字學者的理由，因為名物知識固然是建構體驗狀態的基礎，但是唯有透過巧妙的連類，才能出落得栩栩生動；所以必須結合說者的智識與想像，一方面要有廣博的知識、合理的推衍，另一方面，還要揣摩聽者的反應以調整敘事的細節與所想要觸動的焦點。尤其，像是伊尹說湯以中和品味、淳于髡說齊王以酣醉狀態，師曠為晉平公鼓琴所引發的天象變動乃至於平公的身體響應，或是枚乘、王褒透過口說賦誦為太子療疾解憂等，這裡更需要進一步探究的是，當這些臣子話語連篇，君王如何可能就在聽聞的瞬間，依循且連貫起這些長篇大論，並且將話語轉換為如實的身體感應？語言如何傳譯這些基於嗜欲的連類狀態，而不只是個別物類的解說？尤其在充滿奇字異物而無法全然懂得或辨認的當下，入耳之際如何就讓人覺得味美酒甘、酣然神往，或彷彿處身在一個層層傳響、彼此應和的空間之中？

簡宗梧先生曾經針對後世認為是閱讀漢賦之阻礙的瑋字(通假的古文奇字)，進行討論，認為後代難以通曉瑋字的原因，也許不應歸咎於漢賦家賣弄僻奧字彙，其實「早期漢賦的瑋字詞彙，該是當時活生生的口語，是通俗而貼切的語彙，絕不是什麼詰屈聱牙的怪物」。(註 44)因為，從辭賦與縱橫遊說的密切關係看來，辭賦這種文學體式可以說是「由口語文學轉移到書面文學時代的初期產品」，常常憑藉諷誦來表達的漢賦，更需要適合聽覺來欣賞的口頭語言；而從漢賦中使用的瑋字詞彙絕大多數是雙聲疊韻的複音詞看來，更可以證明漢賦存在明顯的口語特徵，以合於誦讀的需要。而在字無常檢的漢初，漢賦作家以口語賦誦，常常是有音無字，只好各憑其聲，各製其字，而由許多瑋字異文的考察可知，這些雙聲疊韻複音詞改易的趨勢，就是衍加形旁，所以除了許多假借字，也加形旁而成為形聲字。

44. 詳見所著《漢賦源流與價值之商榷》（臺北：文史哲出版社，1980）第二篇〈漢賦瑋字源流考〉，頁 45-100，此處引號內文字，見頁 47。此段關於瑋字的說明乃濃縮簡先生此文要點。

換言之，這些瑋字也許原本只有表音的部份，後世加上表意以別類的形旁，如從山、從水、從鳥等，如果誤改或好異，就難免形同字林，難以通曉了。簡先生以司馬相如〈子虛賦〉、〈上林賦〉為例，詳細列舉了分別出現在《漢書》、《史記》、《昭明文選》各書的改異狀況，另外也將司馬相如賦篇的字彙與其他賦篇作比較，如「弗鬱」，〈七發〉作「怫鬱」；「嶕嶪」，在張衡〈西京賦〉則作為「岌嶪」、「崨嶪」等，「弗」到「怫」、「嶕」到「岌」或「崨」，都可以表示瑋字原本是藉語音表意，寫成書面後，或是擬聲假借，或是衍形成類，但是不管如何，誦讀出聲之際，就應該已經達成理解的效果了。

簡宗梧先生的研究提示了一個值得深入探究之處，那就是也許從雙聲疊韻的複音詞或者稱為連綿詞的大量運用，可以說明長篇嗜欲論述所以能在君臣間透過口耳誦聽即相互理解的根本原由，這個「聽音達意」的傳達方式，也讓枚乘〈七發〉所述或王褒傳所記載的藉賦誦而療疾的例子成為可能。連綿詞在先秦典籍中極為常見，當然也是詮釋古典文獻必須面對的語言現象，楊秀芳先生曾經簡要地歸納出三個特性，其一，連綿詞是用聲音表情達意，和各音節的語義無關，其二，連綿詞的詞義因此必須從上下文去理解，不能分割地去解釋每一字的字義，如「逍」字不能完整表達「逍遙」義，「遙」字亦然。其三，這種語言重疊現象主要用以表示狀態。(註 45)這與漢賦中瑋字異文的現象正相符應，既然可以用不同的文字表現相同的意思，顯然，提供語義訊息的不是個別文字字義，同時因為必須從上下文去理解連綿詞所要表示的狀態，而又是藉助語音所提供的訊息，關於這狀態的理解就很難要求如同字義或事物定義一般準確，這又可以呼應前文所述，君王不見得完全認得所有奇字異物，也能充分享受連類而成的體驗。而關於語言重疊現象對於「狀態」表示上的作用，葉舒憲先生則有更詳細的說明。葉先生從《詩經》的重言（疊字）現象談起，大抵歸納出「摹聲」（如關關、喓喓）、「摹狀」（如依依、灼灼）兩類，但摹聲其實是為了摹擬事物的貌態，所以也如摹狀一類，都可以歸入形容詞，即便後來由完全重疊到出現雙聲、疊韻的連綿詞，有些是名詞（如蟋蟀、蜉蝣）或動詞（如邂逅、栖遲），但形容詞仍佔最多數，這現象也許說明了，

45. 參見〈聲韻學與經典詮釋〉，收入葉國良編，《文獻及語言知識與經典詮釋的關係》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），頁 119-133，與連綿詞相關者，見第四節「語言的重疊現象」，頁 126-128。

當語言發展愈趨繁密，對於狀態描摹的要求也就更加迫切。(註 46)

但是，重言發展而來的形容詞，與一般如大、小、長、短等單字規約的形容詞有不同作用，葉舒憲先生以疊字為例，認為重言並不「直接說明事物的性質或狀態」，「而只是以重疊的音節來朦朧地烘托出事物的態貌」。(註 47)如果以簡宗梧先生認為是開啓漢賦瑋字風氣之先的司馬相如的〈上林〉、〈子虛〉賦看來，就明顯襲用了《詩經》、《楚辭》中已有的烘托狀態的重言或連綿詞，如「煌煌」由「明星煌煌」(《陳風》〈東門之楊〉) 到形容花果繁盛的「煌煌扈扈」，「參差（其羽)」(《邶風》〈燕燕〉) 與「倕池（茈虒)」、「猗儺（其枝)」(《檜風》〈隰有萇楚〉) 與「猗柅（從風)」，分別用來形容花樹參錯或輕柔搖曳之貌；至於與楚騷相關者更多，如形容水淺石出之「瀺灂」聲（〈高唐賦〉)、形容水深的「沈沈（湛湛)」(〈招魂〉)、隨波搖動的「澹淡」(〈高唐賦〉)，又形容花香瀰漫的「菲菲」(〈離騷〉、《九歌》〈東皇太一〉、〈少司命〉)，林木繁茂的「箭蓼（欈檽)」(〈九辯〉)，或是樹形婉曲之「連卷（連蜷)」(《九歌》〈雲中君〉、〈遠遊〉)，形容猿猴上下跳盪的「偃蹇」(《九歌》〈東皇太一〉) 等。(註 48)這些形容都不是著意在劃出範圍、標示方位、精準度量或固定形態，那些散放的耀眼光彩、四處瀰漫的氣息，水波沈浮不定，林木窈然蕭森，這些都是無法劃定維度的身體經驗。換言之，當聽聞者並非從固著的定義來看待外在事物，其實也是讓自己處身在一個依稀彷彿的狀態中。〈子虛賦〉中談到遊獵時出現「鄭女曼姬」以下一段，描寫衣飾、舞姿之後，說到「眇眇忽忽，若神仙之彷彿」，這可以從宋玉〈神女賦〉「目色彷彿，乍若有記」，或〈遠遊〉述神人「時彷彿以遙見兮」，或溯自〈湘夫人〉「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予」等加以解釋，是利用目光中迷茫的輪廓，來表示衷心企慕而非俗世所見的美色；當然，如果再注意到宋玉在〈高唐賦〉中描述君王仰高俯深而「悠悠忽忽，怊悵自失」，司馬相如所謂「眇眇忽忽」就同時也在表明連自身也陷入這種恍然失

46. 詳見所著《詩經的文化闡釋——中國詩歌的發生研究》第五章〈摹聲、重言、嬰兒語——漢語的詩歌功能與中國詩的發生〉，頁 350-390。
47. 見前注，頁 356。
48. 關於〈子虛賦〉、〈上林賦〉的詳細註解，可參見金國永，《司馬相如集校注》(上海：上海古籍出版社，1993)，頁 1-91。此校注本依據《史記》、《漢書》本傳所錄，將二篇合而為一，本文所引錄兩賦之文字皆出自此校注本，但某些相關異文或註解亦與《文選》李善注本相對照。

神的狀態了。(註 49)

㈡ 跨類的狀態聯想

表面上看起來，似乎可以為這些連綿詞（或重言）作分類，比如，關於水的有「瀺灂」、「沈沈（湛湛）」、「澹淡」等，關於花樹一類的則有如「參差」、「猗柅」、「箭蔘（欈檮）」、「連卷（連蜷）」。但是，進一步分析會發現，這些描摹狀態的連綿詞並沒有固定的類別，以下嘗試由常見的關於山、水與風的描述來討論。〈上林賦〉描述高山有「巃嵸崔嵬」，前此相關者有如：

習習谷風，維山崔嵬。(《小雅》〈谷風〉)(註 50)

冠切雲之崔嵬。(《九章》〈涉江〉)(註 51)

山氣巃嵸兮石嵯峨。(〈招隱士〉)(註 52)

「崔嵬」、「嵯峨」乃異形連綿詞，而「巃嵸」、「崔嵬」都可以形容山之高峻，(註 53) 亦即司馬相如乃疊用同義詞；但是從〈招隱士〉所謂「山氣巃嵸」看來，同時也形容高山上的雲氣繚繞，所以王逸認為「巃嵸」乃因山勢高峻致「雲滃鬱也」，如此也可以理解屈原會用「崔嵬」描述「切雲」之高冠，正因為「崔嵬」、「巃嵸」都適用於形容高峻，不論是山、雲或冠帽。其次，關於水的形容詞，也可以用來描述山，比如〈高唐賦〉序曰：「水澹澹而盤紆兮」，(註 54)〈子虛賦〉說雲夢之山是「盤紆鬳鬱」，「盤紆」、「鬳鬱」都是形容山勢曲折，就如同迂曲的水勢一樣。其他描述委曲的連綿詞還有如〈上林賦〉：

酆鎬潦滈，紆餘逶迤，經營乎其內。(註 55)

---

49. 〈遠遊〉與《九歌》〈湘夫人〉句引自洪興祖，《楚辭補注》（臺北：大安出版社，1995），分見頁 249、92；〈高唐賦〉、〈神女賦〉句引自李善注，《昭明文選》卷 19，分見頁 396、398。
50. 引自《小雅》〈谷風〉，《詩經注疏》（臺北：藝文印書館，十三經注疏本，1979 年）卷 13，頁 435。
51. 引自《九章》〈涉江〉，洪興祖《楚辭補注》，頁 183。
52. 引自〈招隱士〉，洪興祖《楚辭補注》，頁 372。
53. 關於「山氣巃嵸兮石嵯峨」，王逸注：「岑崟嵾嵯，雲滃鬱也」，洪興祖補注曰「嵸，音摠，山孤貌」，頁 372。
54. 引自李善注，《昭明文選》卷 19，頁 394。
55. 見〈上林賦〉，《司馬相如集校注》，頁 32。

襞積褰縐，紆徐委曲，鬱橈谿谷。(註 56)

「紆餘」即「紆徐」，「逶迤」即委蛇、逶蛇，也是綿延委曲的樣子，如〈離騷〉：「駕八龍之婉婉兮，載雲旗之委蛇」，(註 57)〈上林賦〉這兩則資料，前一則形容眾水交錯往來，後一則是形容衣飾縐褶繁複、紋理婉致，顯然「紆餘（徐）」、「逶迤」同時可以用來形容水勢、衣飾與隨風蜿蜒的旗幟。

提到隨風搖曳的狀態，「扶輿猗靡」這句形容詞也值得注意。〈子虛賦〉裡「鄭女曼姬」一段說到：

於是鄭女曼姬，被阿錫，揄紵縞，雜纖羅，垂霧縠，襞積褰縐，紆徐委曲，鬱橈谿谷；衶衶裶裶，揚袘戌削，蜚襳垂髾，扶輿猗靡，翕呷萃蔡，下摩蘭蕙，上拂羽蓋，…。(註 58)

在《淮南子》〈修務訓〉也出現過類似一段文字，主題是勸君王必須持志修身，分為兩層面來講，其一，以西施、毛嬙雖天生麗質，若身著臭腐，過者皆知掩鼻，而必須「施芳澤，正娥眉，設笄珥，衣阿錫，曳齊紈，粉白黛黑，…」，才能吸引眾人眼光，以此說明中人以上更需奮力修為。其二，分由舞者與木戲者為例，說明才藝非天生而然，乃長久累積的工夫，其中描述善舞者的表演如「繞身若環，曾撓摩地，扶旋猗那，動容轉曲，便媚擬神，身若秋葯被風，髮若結旌，騁馳若騖」，(註 59)上引司馬相如〈子虛賦〉一段明顯兼有對於佳麗的美飾與舞動的類似描述，但是不直接講道理，而重在於呈現動人的姿態，這是不論為後續的修身或節儉的勸戒作準備，都需要有的連類狀態。「扶於」即「扶輿」，而「輿」、「搖」一聲之轉，也就是《莊子》所謂「摶扶搖而上者九萬里」中的「扶搖」，描述大鵬鳥激起三千里水花，隨飄風盤旋而上，(註 60)換言之，當「扶輿（於）」的語音出現的時候，當時人是可以聽成「扶搖」，就透過盤旋的「風勢」，來體會佳麗盤旋的「風姿」。而〈七發〉中論及遊宴之樂時，說到：

56. 見〈子虛賦〉，《司馬相如集校注》，頁 19。
57. 引自洪興祖《楚辭補注》，頁 65。
58. 引自《司馬相如集校注》，頁 19。
59. 引自劉文典，《淮南鴻烈集解》卷 19，頁 19b-21a。
60. 語出《莊子》〈逍遙遊〉，「扶搖」或解作「上行風」、「飄」風，參郭慶藩，《莊子集釋》（臺北：華正書局，1980），頁 4-5。

梧桐并閭，極望成林；眾芳芬鬱，亂於五風；從容猗靡，消息陽陰。列坐縱酒，蕩樂娛心，…練色娛目，流聲悅耳。(註 61)

李善以「從容猗靡」為「林木茂盛，隨風披靡」，(註 62)亦即「猗靡」也是隨風搖曳的姿態，據載漢武悼念李夫人，恍見其魂而為之辭，亦云：「的容與以猗靡兮，縹飄姚虖愈莊」，(註 63)於是司馬相如以「扶輿」、「猗靡」連言成句，顯然都可以說是係連起關於「風」的形容，而不宜只解釋成姿貌姣美而已。(註 64)

從這些連綿詞的跨類使用，一方面有助於說明前一節所謂「連類」的體驗模式，在語音的基礎上如何可以連結不同事物的記憶單元；另一方面，更可以看出，正是因為透過雙聲疊韻的詞彙在不同物類中的反覆使用，使語音成為表達某種共通狀態的媒介，比如「扶於（扶輿，扶搖）」、「紆餘（徐）」是一種婉旋搖曳的想像，可以是水勢、風勢，或舞姿曼妙、林木隨風的樣子，「崔嵬」、「嵯峨」可以連繫起高遠的山勢、雲氣或冠戴形狀。而當時如果可以憑藉語音來表意，那麼顯然「聽音」即可以「類形」，也就是「聽見狀態」是有可能的。「猗儺」、「旖旎」、「猗狔」、「旖柅」這個異形連綿詞的反覆使用，就是一個明顯的例子，如：

隰有萇楚，猗儺其枝。(《檜風》〈隰有萇楚〉)(註 65)

竊悲夫蕙華之曾敷兮，紛旖旎乎都房。(〈九辯〉)(註 66)

紛溶箭蓼，猗柅從風。(〈上林賦〉)(註 67)

掉指橋以偃蹇兮，又旖旎（猗狔）(註 68)以招搖。(〈大人賦〉)(註 69)

形旖旎以順吹兮，瞋嗑嘲以紆鬱。(〈洞簫賦〉)(註 70)

從花木美盛、婀娜多姿，到旌旗招搖，乃至於吹簫者隨聲款擺的身形，環繞著這

61. 引自李善注，《昭明文選》卷 34，頁 751-752。
62. 見李善注，《昭明文選》卷 34，頁 751。
63. 引自《漢書》（臺北：鼎文書局，1981）卷 97 上，頁 3953。
64. 金國永以「猗靡」猶「綺靡」，姣美貌，見《司馬相如集校注》，〈子虛賦〉注 59，頁 21。
65. 引自《檜風》〈隰有萇楚〉，《詩經注疏》卷 7（之 2），頁 264。
66. 宋玉〈九辯〉，引自洪興祖《楚辭補注》，頁 291。
67. 引自〈上林賦〉，見《司馬相如集校注》，頁 57。
68. 李善於〈洞簫賦〉「形旖旎以順吹兮」句下，引司馬相如此句注曰「又猗狔以招搖」，見李善注，《昭明文選》卷 17，頁 359。
69. 引自司馬相如〈大人賦〉，見《司馬相如集校注》，頁 93。
70. 王褒〈洞簫賦〉，本文所錄此賦文字皆出自李善注，《昭明文選》卷 17，頁 357-362，此句見頁 359。

個狀態的描述，並不藉由偏旁迭有出入的字彙中去推敲形義，而就直接存在「yi ni 以尼」(註 71)的語音之中；形旁差異對於字義或所烘托狀態的決定效果並不明顯，換言之，形旁衍異最初並不影響在字面上所保留住的語音及其意旨。

㈢ 語音所體現的情感

然而，「憑音達意」，究竟能到達什麼樣的表義層次？最初，也許是模擬蟲聲鳥鳴、山風水聲，進至於跨類的形態聯想，但是，基於耳目口鼻的感官嗜欲，在經過連類之後，如前一節所述，其實可以超越客觀對象物的表達，而融會出如同酣醉或響應狀態下的悲歡，換言之，有沒有可能藉助同音字（彙）的使用，讓語音也人情化？亦即在誦讀之際，憑音即可傳情？首先，將嘗試以號稱可以療疾忘憂的王褒〈洞簫賦〉為例，分析同音字詞的使用如何將簫聲「形態」化，同時也「情感化」，而不只是作用在聽覺官能上。〈洞簫賦〉在描述盲人吹簫如何依隨律呂、合於宮商之後，描述了音聲變化的狀態：

> 或渾沌而潺湲兮，獵若折枚；或漫衍而絡繹兮，沛焉競盛。惏慄密率，掩以滅絕；嚌霰曄踕，跳然復出。(註 72)

《九歌》〈湘夫人〉說「荒忽兮遠望，觀流水兮潺湲」，(註 73)這裡說「渾沌而潺湲」，顯然水流不大，模糊依稀，偶或有如枝幹斷裂之獵獵聲；下一句則如〈遠遊〉描述仙遊之「騎膠葛以雜亂兮，斑漫衍而方行」，(註 74)來形容聲曲的綿延無盡，沛然狀盛。「潺湲」、「漫衍」將簫聲音量的大、小與盈、虛形象化為彷彿可以親歷的時空觀覽。而所謂「惏慄密率」以下則描述聲曲的若斷若續，李善以為「密率」是「安靜」義，而「惏慄」，則解作寒貌，(註 75)如宋玉〈風賦〉曰：「故其風之中人，狀直憯悽惏慄，清涼增欷，清清泠泠，愈病析酲，發明耳目，寧體便人」，(註 76)但是宋玉另外在〈高唐賦〉同樣用「惏悷（慄）」、「憯悽」連言，說到：「紬大弦而

71.《昭明文選》卷 8〈上林賦〉李善注引張揖曰：「猗，憶靡切，狔，女爾切」，頁 164。
72. 引自李善注，《昭明文選》卷 17，頁 359。
73. 引自洪興祖，《楚辭補注》，頁 93。
74. 引自洪興祖，《楚辭補注》，頁 257。
75. 見李善注，《昭明文選》卷 17，頁 359。
76. 引自李善注，《昭明文選》卷 13，頁 266。李善以「惏」為「寒貌」，並引毛萇詩傳「慄冽，寒氣也」。

雅聲流，冽風過而增悲哀。於是調謳，令人惏悷憯悽，脅息增欷」，這就顯然不只是描述寒涼，所謂「惏悷（慄）」在此藉助寒風拂觸、流聲入耳的身體動盪（如屏息或欷歔）而體現了悲傷的情感狀態。(註 77) 如果再看到王褒自己在《九懷》〈昭世〉中說的：「覽舊邦兮滃鬱，余安能兮久居。志懷逝兮心懰慄，紆余轡兮躊躇」，(註 78) 所表現的欲去還留的依戀徘徊，也許可以說，從〈風賦〉、〈高唐賦〉至於〈九懷〉與〈洞簫賦〉，「惏悷」、「惏（懰）慄」(註 79) 的反覆使用，正表現了一個處身形態（風過、聲流）與情態（寧體便人或脅息增欷）融會的過程；透過語音「lin li 林立」(註 80)，傳遞的就不只是聽覺、觸覺的訊息（如風或簫），進而可以是不限定單一感官作用的全身心的通感。

另外，當時「怫（沸）」字或「怫（沸、弗）鬱」一詞的使用，也值得注意。首先如〈七發〉：

> 觀其兩傍，則滂渤怫鬱，閶漠感突，上擊下律，有似勇壯之卒，突怒而無畏，蹈壁衝津，窮曲隨隈，踰岸出追。(註 81)

這段文字出現在吳客為太子描述觀濤的部份，李善注引用了〈上林賦〉所謂「觸穹石，激堆碕」加以解釋，其實這兩句以下，司馬相如接著就說到：

> 怫乎暴怒，洶涌滂湃，澤沸溞汩，偪側泌瀄。(註 82)

也就是說這兩段文字都是描寫急迫洶湧的水勢，〈上林賦〉這段話有許多描摩形態、聲容的辭彙，如「澤沸」、「溞汩」、「偪側」等都是形容相迫促而湧出之貌，而如「泌瀄」為水急出之聲，〈洞簫賦〉就藉以形容簫聲急出為「啾咇嚰而將吟兮」，而所謂「怫（乎暴怒）」，《文選》作「沸」，李善注引郭璞曰：「沸，水聲也」，亦即「沸」在此也被視為擬聲字。不過，王褒〈洞簫賦〉在描述「武」聲時，也用了「沸（渭）」這個字，說到：

---

77. 李善於〈高唐賦〉這幾句下曰：「並悲傷貌」。見李善注，《昭明文選》卷 19，頁 397。
78. 引自洪興祖，《楚辭補注》，頁 444。
79.「惏慄（悷）」轉為「懰慄」，參見符定一編，《連綿字典》（臺北：臺灣中華書局，1968）中冊「心」部，「惏慄」條下，頁 83。
80.《昭明文選》卷 19〈高唐賦〉李善注：「惏，力甚切，悷，力計切」，頁 397。
81. 李善注，《昭明文選》卷 34，頁 755。
82. 引自《司馬相如集校注》，〈上林賦〉，頁 33。

澎濞慷慨，一何壯士，優柔溫潤，又似君子。故其武聲，則若雷霆輟輶，佚豫以沸渭；其仁聲，則若颯風紛披，容與而施惠。(註 83)

「沸」通「怫」，「沸（怫）渭」乃動盪不安之貌，(註 84)這裡明顯借用如〈七發〉、〈上林賦〉中描述澎湃水勢的部份來譬擬音聲之浩壯，並進而與所謂「壯士」(如〈七發〉「有似勇壯之卒」)、「君子」等性情氣度相係連，換言之，「沸（怫）」也許不只是水聲，進而也象「武」聲，是一個「聲」、「情」相合的象聲字。

那麼，如果用〈七發〉的「滂渤怫鬱」，來解釋〈上林賦〉的「怫乎暴怒，洶涌滂湃」，同時參照〈洞簫賦〉所謂「澎濞慷慨，…則若雷霆輟輶，佚豫以沸渭」，「怫鬱」顯然也不宜僅僅視作水勢浩壯的形容詞，(註 85)而也許與一種相互衝擊、迫促不安的狀態相關。〈子虛賦〉中描寫雲夢之山，曰：

其山則盤紆嵗鬱，隆崇崒嵂，岑崟參差，日月蔽虧。(註 86)

簡宗梧先生以「嵗鬱」即〈七發〉之「怫鬱」，(註 87)從「隆崇」、「崒嵂」皆高聳貌看來，「盤紆」「嵗鬱」亦疊用同義詞，是曲折不通暢的意思，那麼「怫（沸）鬱」或「嵗鬱」顯然在當時同時可以運用於山形、水勢的描摹，並且利用這衝激而抑塞不暢的狀態，即與器樂聲乃至於人情心聲彼此相連類。比如以下騷體諸篇就同時都用到「怫鬱」一詞來形容心聲：

苦眾人之妒予兮，箕子寤而佯狂。不顧地以貪名兮，心怫鬱而內傷。聯蕙芷以為佩兮，過鮑肆而失香。(《七諫》〈沈江〉)(註 88)

撫檻兮遠望，念君兮不忘。怫鬱兮莫陳，永懷兮內傷。(《九懷》〈匡機〉)(註 89)

覽屈氏之離騷兮，心哀哀而怫鬱。聲嗷嗷以寂寥兮，顧僕夫之憔悴。(《九

83. 引自李善注，《昭明文選》卷 17，頁 359-360。
84. 李善注引《埤倉》曰：「怫渭，不安貌」，可見，「沸」通「怫」，見李善注，《昭明文選》卷17，頁359。
85. 金國永以「怫乎暴怒，洶涌滂湃」二句乃「狀水勢之洶湧」，見《司馬相如集校注》，〈上林賦〉注 18，頁 36。
86. 見《司馬相如集校注》，頁 5。
87. 見《漢賦源流與價值之商榷》，頁 78。
88. 引自東方朔《七諫》〈沈江〉，見洪興祖，《楚辭補注》，頁 384。
89. 引自王褒《九懷》〈匡機〉，見洪興祖，《楚辭補注》，頁 436。

歎》〈惜賢〉)(註 90)

如果僅僅從東方朔、王褒、劉向等作品都因追憫屈原而作，因此同用「怫鬱」一詞，表示無法告訴的積鬱已到達極點的愴痛，也許就是模擬或援引成詞的技巧，這反倒忽失了這個字詞在語音上所構成的連類意蘊。然而透過上文分析「沸」與「怫」通，「怫（沸）鬱」即「茀鬱」的異文現象，也許在僅言及心傷、哀痛的說解之外，有一個藉助表義語音「fu yu 伏玉」(註 91)來串連起的更大的聽聞想像；可能穿過急流積湍、盤桓於危苦迫促的山巔，響應於雷霆轟然的樂音，然後是「聽見」自我的最無以宣告、充塞天上人間的孤寂潦落。這樣的理解也許更能照應當時這個異文瑋字的現象，所可以達成的「藉音表義」、「憑聲達情」的口語記（聽）誦的效果。

四、結語：「迂迴」的文化詮釋

關於漢賦的書寫，一般被認為有一種委婉的諷諫策略，所以雖然麗靡閎侈，最後總是「歸引之節儉」，(註 92)或「發乎嗜欲」，而「始邪末正」。(註 93)但若是與屈原的辭作相比較，從賦家個人的志意、遭遇去評斷這諷喻的主旨、意象的運用與效應的大小，如司馬遷就批評宋玉、唐勒之徒，「終莫敢直諫」，(註 94)班固說宋玉下及司馬相如、揚雄也都失去了屈辭的「諷諭之義」；(註 95)或者賦家如枚臯也因「見視如倡」而自悔，(註 96)揚雄自嘲「曲終奏雅」的賦作，反而有「勸百諷一」的矛盾(註 97)等。然而，相對於由個別作者的志意去討論，法國學者于連（Francois Jullian）的說法，卻由「非個人表意、非個人立場」的角度出發，重新詮釋所謂

90. 引自劉向《九歎》〈惜賢〉，見洪興祖，《楚辭補注》，頁 487。
91.《昭明文選》卷 7〈子虛賦〉李善注：「茀，音佛」，頁 154，又卷 8〈上林賦〉「沸（乎暴怒）」，李善引郭璞注曰：「音拂」，頁 160。
92. 引自《史記》卷 117，〈司馬相如列傳〉「太史公曰」，頁 3073。
93. 引自劉勰《文心雕龍》〈雜文〉篇說〈七發〉是「七竅所發，發乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子」，見周振甫，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984），頁 255。
94. 引自《史記》卷 84，〈屈原賈生列傳〉，頁 2491。
95. 見《漢書》（臺北：鼎文書局，1981）卷 30，〈藝文志〉，頁 1756。
96. 見《漢書》卷 51，頁 2367。
97. 見《漢書》卷 57 下，〈司馬相如傳〉「贊曰」所引錄的揚雄看法：「麗靡之賦，勸百而諷一，猶騁鄭衛之聲，曲終而奏雅，不已戲乎」，頁 2609。

諷諫如何可能以「無名」的形態，代表眾人而對君王施加壓力。于連從《詩》序所謂「主文而譎諫，言之者無罪，聞之者足以戒，故曰風」，(註 98)來說明這種間接表達的特性，是君臣間共同認可的默契，「這種文人與權力間的和解」在中國得到贊同，迂迴的批評方式實際存在於整個中國詩歌史中，當然尤其見於宮廷生活與外交場合。于連藉助如《左傳》中賦詩的例子說明：

> 憑藉常規用語活動的動機，不僅僅允許隱藏各種慾望或消除衝突；它還以其恰當的特性、無名的形態便利其他人的參與；它甚至在暗中為它的利用者能體味畫面潛在含義的過程中對其他的人施加壓力。(註 99)

他認為這種憑藉引用詩句進行的政治外交的協調，「要比所有能從個人角度說出的東西所能做的要有份量得多」。(註 100)很明顯，這種表述不可能提供確切證據，而是「讓聽者隱約感到其意圖」，「聽者受召喚、被吸引遠勝過獲取消息，而引者讓人意會的意向變成了一種要求聯想的邀請」。(註 101)

于連的說法，似乎讓諷諫從原本針對特定政治事務而必須有所抉擇的絕對角度，開放向一種不只是解決問題、選擇立場，反而必須先基於一種修辭技巧的理解、召喚聯想與共感的君臣關係入手。如果漢賦的諷諫如同本文所述，可以追溯自先秦如矇瞽樂師的誦詩說史的諷諫，那麼，顯然這種連類賦誦的方式根本就是一種由來已久的君臣間聽說應答的方式，是一種合法的官場上的必備文化素養或生活藝術。從諷誦中，可能認知物類、原理或改正方向，但更重要的是建立以及進入一種彼此熟悉的聽聞氛圍，跨越類別的串講與融會，可以透過重言或雙聲疊韻的連綿字彙進行反覆迴盪，因此從「所意欲」沈浸入「意欲所在」的整全環境中。如果「治身」如同「治國」，這種君臣間的迂迴又知情的周旋方式，既是置身也是理政必要的生活處境。那麼欣賞王褒等賦家並進而讓賦家為太子療疾的漢宣帝這番話，也許不只是開脫之詞：

---

98. 見于連，《迂迴與進入》（北京：三聯書店，2003），杜小真中譯，頁 59。《詩》序原文可見《詩經注疏》，卷 1，頁 16。
99. 此段引文見《迂迴與進入》，頁 72，有關于連的說法則參見此書第 3、4 兩章，頁 47-87。
100. 同前注，頁 72。
101. 引自《迂迴與進入》，頁 81。

辭賦大者與古詩同義，小者辯麗可喜。辟如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶皆以此虞說耳目，辭賦比之，尚有仁義風諭，鳥獸草木多聞之觀，賢於倡優博奕遠矣。(註 102)

將倡優、博奕、鄭衛之音與鳥獸草木之觀、仁義風諭並比合論，在程度相對差異之外，其實就採取一種完整的生活關照，「治身」也許不僅是疾病醫治、道德修為，也需要出乎對於自身嗜欲（虞說耳目）的理解與體受經驗的種種調和。

《呂氏春秋》〈本味〉篇在伊尹說湯以滋味之前，記載了伯牙鼓琴、子期聽音的故事，(註 103)比擬君臣間也必須有如此的相知相感，比合這兩段故事，也許正在說明，諷諫或風諭可以有更深廣、長遠的文化詮釋，是一種宮廷文化中必備的「嗜欲傳譯」，也是一種在迂迴間接的理解中逐步探索並體現彼此「知音」狀態的文化傳統。

102. 引自《漢書》卷 64 下，頁 2829。
103. 引自《呂氏春秋校釋》卷 14〈本味〉篇，頁 740。

Correlative Thinking, Recitation and the Realization of Desire in Early Han *Fu*

Yu-yu Cheng
Department of Chinese Literature
National Taiwan University

ABSTRACT

This essay takes as its point of departure the curative powers of Mei Sheng's "Seven Stimuli"; goes on to discuss relevant passages from texts such as *Han feizi, Lushi chunqiu*, and *Huai nanzi*; and cites as points of comparison "Zixu's Rhapsody," "Rhapsody on Shanglin," and "Rhapsody on Wind Pipes." My discussion follows two lines of inquiry: (1) in what manner can the epideictic (*fu*) poet—who can cite the names of myriad things and recite history through verse—be likened to a philosopher or a medicine man in his role as caretaker of the ruler's health; at the same time, how do the curative techniques offered by the epideictic poet compare to inquiries into fundamental cosmic principles, ethical norms, and medical techniques? (2) how can pleasures—in particular, the pleasures of sight and sound—be experienced through language? The emphasis of my essay is on analyzing the epideictic poet's deployment of categories that organize experience and the effects of reduplicative binomials. Such binomials, by virtue of being able to take on multiple referents simultaneously, can create correspondences across categories. Through these two lines of discussion, I wish to reframe the epideictic verse of the early Han as a technique of nurturing the ruler's health, and understand how desires based in perception are understood as an accepted mode of narrating experience through a concrete analysis of the workings of *fu* language.

Key words: Han *fu*, Seven Stimuli, correlative thinking, recitation, experience of pleasure, nurturing the body

(收稿日期：2006.8.29；修正稿日期：2006.10.17；通過刊登日期：2006.11.8)