

行政院國家科學委員會
獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文
成果報告

中國山水詩表現模式之嬗變：從謝靈運到王維

核定編號：NSC 95-2420-H-002-018-DR
獎勵期間：95年08月01日至96年07月31日
執行單位：國立臺灣大學中國文學系暨研究所
指導教授：齊益壽

博士生：蘇怡如

公開資訊：本計畫可公開查詢

中華民國 97年02月13日

臺(07)博班字第D00101號
學號：D90121001



國立臺灣大學博士學位證書

蘇怡如，中華民國陸拾壹年參月拾參日生，於本校中國文學系博士班研究期滿經博士學位考試合格，依學位授予法之規定授予文學博士學位。此證

校長 李嗣涔

系主任 何壽澍



中華民國九十七年一月

校對人：何壽澍

國立臺灣大學文學院中國文學系

博士論文

Department of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

doctoral dissertation

中國山水詩表現模式之嬗變——從謝靈運到王維

The change of expressing pattern in Chinese landscape

poetry: from Hsieh Ling-yün to Wang Wei

蘇怡如

Yi-Ju Su

指導教授：齊益壽教授

Advisor: I-Shou Chi , Prof.

中華民國九十七年一月

January, 2008

論文提要

關鍵詞：山水詩、謝靈運、王維、形似、含蓄、辭賦

本論文旨在考察中國山水詩中最重要的兩種美典：謝靈運的「形似美典」以及王維的「含蓄美典」之建立與發展過程。以這兩大美典為核心，往前追溯「形似美典」所繼承的傳統，以及從「形似美典」向「含蓄美典」轉移的過程。謝靈運以前的早期寫景詩明顯受到辭賦文學描寫形式的影響，並逐步建立詩歌本身的描寫方式，謝靈運即在廣泛吸收前代描寫形式的基礎上，加之以個人天才的獨創，乃終於建立中國山水詩之「形似美典」。此一美典以「巧構形似之言」為基本特徵，主要採取一種「隨物以宛轉」的寫實態度，企圖捕捉、呈現紛繁的物色之美，建立一個結構井然的建築式自然空間。儘管謝靈運以形似之筆創造中國山水詩的第一座高峰，但隨即又在繼起詩人的手中發生轉化，山水詩的描寫不再念茲在茲於逼肖形似，焦點又回到對於抒情自我的關懷上，或以詠物的筆法藉風光景物寫日常生活中的種種情趣與悲喜；或以高度簡練概括的修辭傳山水之大意，並將抒情自我巧妙地寓託其間，造成人與自然的進一步融合。

山水詩發展至盛唐王維，乃能以至為含蓄精簡的筆法表現山水精神韻律，創造中國山水詩中最富於象徵性與蘊蓄性的「含蓄美典」，此一美典是以「意在言外」的含蓄之美為終極追求的。詩人在最簡約的尺幅中，一方面掌握物態物象在具體時空中獨具的丰采，使之鮮活具現於筆端，一方面創造一種境界，在此一境界中，詩人的情感性格得以寓託其中，並有效召喚讀者以其自身經驗參與其間，共同完成豐富多義的詩境創造。王維以其山水小品所展現的遺形取神之境，完成了中國山水詩中最富生機的創造。本文即以王維作為中國山水詩之集大成且又兼具開創性意義的典範，他所演示的山水美感形式一向被視為中國山水詩最具「神韻」的美感典型。

Abstract

Keywords: landscape poetry, Hsieh Ling-yün, Wang Wei, description, implication, rhapsody, expression

This doctoral dissertation aims to explore the establishment and development of two most important aesthetics of Chinese landscape poetry: Hsieh Ling-yün's aesthetics of 'description' and Wang Wei's aesthetics of 'implication' and to access the process of transmission from aesthetics of description to the aesthetics of implication. The early landscape poetry before Hsieh Ling-yün's were influenced by traditional rhapsody and Hsieh Ling-yün established the description of poetry itself. That means Hsieh Ling-yün created the aesthetics of description on the basis of the form of previous description and his own creativity. This aesthetics attempted to display the beauty of objects and to establish the well-regulated architectural natural space. Although Hsieh Ling-yün used the description to create the peak of Chinese landscape poetry, the landscape poetry was transformed by the followed poets. The description of landscape poetry did not always focus on the similarity of shapes but on the concern of lyrical self, or on admiration of the natural objects to display the interests and emotion on daily life, or on involving himself in the nature by expressing emotions, and then merged himself in natures.

The development of landscape poetry in the high T'ang escaped from the traditional description/action and then reached the spirit of Chinese landscape by using implicit and simple brushworks. Wang Wei created the 'aesthetics of implication' which was the most significant and implicit form in Chinese landscape poetry. This form of aesthetics was the ultimate objective for those who were interested in pursuing the beauty of implication. The poets grasped the characteristics of objects and created another frontier. The poets expressed their emotions and feelings in this frontier and called the readers to experience themselves participating in the frontier and finally completed and created meaningful intention. Wang Wei used his own created landscape small pieces to display the descriptions of landscape and finally to accomplish the most vital creations in Chinese

landscape poetry. This doctoral dissertation focuses on Wang Wei as a paradigm that his poetry was representing a generalization of Chinese landscape poetry and his works had the creative meanings. Wang Wei's landscape poetry were seen as the most representative and significant poetry with the aesthetics of implication.

目次

中文提要.....	i
英文提要.....	ii
第一章：緒論.....	1
第一節：研究動機.....	1
第二節：「山水詩」之意涵.....	9
第三節：研究成果回顧與討論.....	14
第四節：研究方法與進行步驟.....	24
第二章：形式的建構——謝靈運以前的寫景詩.....	27
前言.....	27
第一節：三段式結構.....	33
第二節：魏晉寫景詩的描寫模式.....	41
一、朝與夕、出發點與目的地相對.....	42
二、山水對舉.....	45
三、上下四方對舉.....	47
四、顏色的調配.....	52
第三節：遊觀、賞美與景物描寫之流變.....	55
小結.....	66
第三章：形似美典——謝靈運山水詩.....	69
前言.....	69
第一節：形似描寫與辭賦的關係.....	74
一、寫實傾向.....	74
二、結構與修辭.....	81
三、移步換景的遊程描寫.....	86
第二節：感官經驗、空間建構與內在圖景.....	88
一、感官經驗的拓展與深化.....	88
二、空間：幽閉與揭現.....	92

三、寂寞人外：謝靈運的孤絕心境.....	97
第三節：情、景、理之浹洽或扞格.....	104
小結.....	112
第四章：從「賦」到「詩」——南朝山水詩之承與變.....	115
前言.....	115
第一節：靈運嗣響——鮑照、江淹的山水詩.....	117
一、鮑照山水詩之繼承與轉化.....	117
（一）遊仙與山水.....	118
（二）行旅與山水.....	125
二、江淹山水詩之繼承與轉化.....	128
（一）謫閩之作.....	130
（二）行旅與遊集之作.....	132
第二節：小謝清發——山水詩風的轉向.....	136
一、工於發端與圓美流轉.....	139
二、日常空間的清麗山水.....	142
三、「玄暉詩變有唐風」.....	150
第三節：梁、陳山水詩綜論.....	153
一、行旅、遊覽中的山水.....	158
二、離別、贈答中的山水.....	163
三、宮廷貴遊中的山水.....	167
小結.....	174
第五章：含蓄美典——王維山水詩.....	177
前言.....	177
第一節：王維與大、小謝.....	180
一、相遠於謝靈運.....	180
二、對小謝清麗山水的繼承.....	189
第二節：王維與陶淵明.....	195

第三節：高度內化、最大留白：王維的創造性.....	204
一、詩與禪.....	204
二、詩與畫.....	208
三、平淡之極、含蓄之至.....	216
小結.....	219
第六章：結語.....	221
參考書目舉要.....	225

第一章：緒論

第一節：研究動機

本論文研究中國山水詩的發展，發現此一詩歌題材的奠基者謝靈運（385-433）在初建山水詩的規模時，即吸收了許多辭賦的描寫手法，而辭賦作品在模山範水之際經常是「工為形似之言」的¹。加上自西晉（265-316）以降，詩人們在摹寫景物時，每每致力於「巧構形似之言」²的追求，故「巧構形似」逐漸蔚為文學風潮，而在此一廣泛追求「形似」美感的文學風潮中，謝靈運創造了一種以「形似」為主要趨向的山水詩美感典式。我們姑且借用高友工先生為討論唐律的美感形式而提出的「美典」（Aesthetics）一詞³，來指稱謝靈運山水詩最突出的審美旨趣與效果乃是一種「形似美典」，這種美感典式的開拓也是謝靈運在山水詩的發展史上最重要的貢獻之一。「美典」的概念主要指稱一種理想的審美旨趣與審美效果，這種審美典式又通常是藉助於一個有效的形式而達成的，在形式與內容的交響共振中，美感因而煥顯。

「山水」一體本即首先著眼於以文字再現自然之美，故致力於刻繪形似的追求也是極為自然的。但中國山水詩的發展，卻逐漸由形似的追求轉向抒情主體之聲音的呈顯，並以抒情主體融攝景物，尋求情景交融的最大可能。以文字鮮活再現景物狀貌於筆下，逐漸不再是山水詩最重要的追求。此一趨勢發展至唐代的王維（701-761），遂開拓出晶瑩澄澈的山水小品，

¹ [南朝梁]沈約（441-513）在《宋書·謝靈運傳論》中即指出漢代散體大賦的大家司馬相如（179-117B.C.）「工為形似之言」。

² [梁]鍾嶸（約 468-518）：《詩品》評西晉張協（？-307）詩曰：「巧構形似之言。……詞彩葱蒨，音韻鏗鏘。」關於六朝詩歌「巧構形似」技巧的相關討論，可參王文進：「論六朝詩中巧構形似之言」，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1978年6月。

³ 高友工先生對律詩美典的討論，詳參高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典〉（“The Aesthetics of Regulated Verse”）一文。此文分上、下兩個部分，分別刊登於《中外文學》第18卷，第2期（1989），頁4-34，及第3期（1989），頁32-46。後收入高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），名為〈律詩的美學〉，由黃寶華翻譯。見此書頁209-262。另關於「美典」一詞的界義與闡釋，可參閱蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001）一書，尤其是第二章第四節「『美典』的界義」部分，頁134-142。

以精簡至極的五絕形式摹寫山水，捨棄大規模的模山範水、規模形似，而只展現一種心境，捕捉詩人置身自然懷抱之中時，與自然山水相融即而激盪出的瞬間靈光。在此一山水與心靈遭逢的瞬間，詩人迅速將其感受與經驗收攝於筆下，化爲一片神行之境的展現。在其僅以寥寥幾筆所構設的情境中，實能兼攝詩人心境與山水精神，並能以最簡約的文字，最純粹而富於象徵性的意象，創造一個遺形取神的境界，完成了中國山水詩中最爲含蓄卻也最富生機的創造。憑藉此一創造，王維允爲最能傳山水之神，且最能掌握含蓄之美的詩人，因此我們以「含蓄美典」指稱其山水詩所達致的以少總多，情景交融的美感典型。

謝靈運所創建的「形似美典」與王維所完成的「含蓄美典」是中國山水詩最重要的兩種審美典型。在謝靈運完成山水詩的「形似美典」後，其構設山水空間的形式即爲許多後起詩人所一再模仿。然而，此一固定的模式習染既久之後，詩人們逐漸嘗試另闢蹊徑，轉而探索其他可能。再加上自《詩經》、《楚辭》以來所奠立的強大抒情傳統的制約，山水詩亦逐漸走向融情於景的路向。然而，在對於抒情的強烈需求中，摹寫形似也從來不曾被完全揚棄，只是融滲更濃烈的情感，且以主體情感涵攝景物呈現。尤其是當詩人意欲摹寫陌生而奇特的自然風光時，刻繪形似仍然是主要的呈現手法。然而，即使是以模山範水爲主要追求的山水詩中也仍然不曾缺乏抒情的聲音，抒情與描寫一直是山水詩最重要的兩種質素，只是各有偏重。即使是在謝靈運最爲鋪張形似的山水詩中，抒情的聲音也始終頑強存在，未曾消失。但就山水詩在謝靈運之後的整體發展看來，形似的描寫的確不再是繼起詩人的主要追求，而轉向以抒情涵攝描寫的道路。而王維的山水詩則是此一傾向最爲淋漓盡致的展現。謝靈運的「形似美典」與王維的「含蓄美典」可以視爲中國山水詩天平的兩端，其他詩人則或向「形似美典」靠攏，或向「含蓄美典」靠近，或嘗試兼融二者，總之皆以這兩種美感表現爲鐘擺的兩端，而更作種種騰挪變化。不管是對這兩大美典的趨近抑或遠颺，實皆體現出山水詩體中「形似美典」與「含蓄美典」實爲最根本的兩大基石，它們一直存在於詩人創作的意識背景之中，成爲左右其創造表現的力量。

或許一直要到有意標舉迥異唐人詩風之新美典的宋代詩人身上，我們才看到了另一種相遠於「形似」與「含蓄」的美感典範。宋人的山水詩特別喜歡加諸人間化的情感於自然之上，表現出一種純然人間世的視境，將自然硬拉扯入人間世，也表現人類的喜、怒、哀、樂等諸多情感，甚至也具有人類的種種心機狡獪，因而產生一種諧謔的色彩，形成十分獨特的美感表現。如楊萬里（1124-1206）〈宿靈鷲禪寺二首〉其一寫泉聲：「初疑夜雨忽朝晴，乃是山泉終夜鳴。流到前溪無半語，在山做得許多聲！」對於山泉在山中時的恣意鳴鬧與出山後的沈靜對比，詩人頗有嗔怪之意。〈夜宿東渚放歌三首〉其一則寫山水的共謀及其對詩人的似乎有意作弄，也非常趣致可愛：「前山期我船兀兀，結約江妃行小譎。乘我船行忽遠逃，見我船定還孤出。老夫敢與山爭強，受侮不可更禁當。醉立船頭看到夕，不知山於何許藏？」⁴除了活畫出山水的隱現無端之外，詩人被山水所激惱因而更欲與山爭強的情狀也十分鮮明，山水與詩人形象皆在此詩中獲得極為巧妙而有趣的表現。此外，姜夔（堯章，1155？-1221？）在其詞作中所描寫的山峰情狀也十分特殊而令人印象深刻：「數峯清苦，商略黃昏雨。」⁵數峯寥落清寂，瘦伶伶佇立於黃昏雨意深濃之中，彷彿正竊竊商量或蘊釀著即將降臨的纏綿雨勢。此數句描寫透過擬人的運用營造出一種十分獨特的淒清美感，「數峯清苦」的意象同時也是詞人內在心境的形象化。宋代詩詞中的景物描寫有許多迥異於謝靈運的「形似」及王維的「含蓄」美感的獨特之處，但限於時間及學力，本論文尚無法論及宋代山水詩詞的表現，故僅以謝靈運、王維為中心，考察山水詩表現形式與美感典型的建立與轉移，至於王維以後的進一步發展，則只能俟之來日了。

「山水」向為中國詩歌重要體類之一。從《詩經》、《楚辭》中作為起興或象徵的自然景物，至兩漢詩賦中的自然景物描寫，山水一直居於點綴的地位，並未發展成詩歌的主題與審美中心。直至魏晉以降，由於道家對於自然之崇尚，以及道家的自然觀被重新發現與標舉等因素，人們才漸漸

⁴ 二詩分別引自劉斯翰選注：《楊萬里詩選》（臺北：遠流出版公司，1991，2000），頁156、31。

⁵ 姜夔〈點絳脣〉丁未冬過吳松作：「燕雁無心，太湖西畔隨雲去。數峯清苦，商略黃昏雨。第四橋邊，擬共天隨住。今何許？凭闌懷古，殘柳參差舞。」引自張淑瓊主編：《唐宋詞新賞·姜夔》12（臺北：地球出版社，1990），頁15。

注目於自然山水，並發現了自然之美，山水在詩歌中的位置也才漸漸由局部點染蔚為審美表現之主體。又因為對於美麗自然風物之關注日深，漸漸發展出有別於直抒胸臆的，以「巧構形似之言」⁶的「描寫」(description)為重要組成部分的詩歌形式，誠如孫康宜所言：中國詩歌發展至六朝，對於外在自然景物的「描寫」已脫離為「抒情」服務的背景，而成為：「界說詩歌主題的基本要素。」並且「第一次在詩裡獲得了正統的地位。」⁷山水詩之蔚為大國，與詩歌美感表現的日趨形象化是息息相關的。

謝靈運以其量多而質精的山水詩歌創作，一向被視為中國山水詩的奠基者及開拓者。然而，謝氏山水詩之規模並非憑空而來，而是善於吸收及轉化前代詩人長期積累而成的成果，而這些詩人對於景物的描寫方式又主要得自辭賦表現方式的啓迪。觀察謝靈運以前的寫景方式，可發現其表現形式相當固定，實已形成一種格套。這類詩通常會先以二至四句的篇幅交代遊觀始末、敘述「我」的觀覽動作，再以優美的對句摹狀山水，並通常呈現山水、魚鳥對舉的整齊模式，如王粲（177-217）此詩：

吉日簡清時，從君出西園。方軌策良馬，並馳厲中原。

北臨清漳水，西看柏楊山。回翔遊廣園，逍遙波渚間。⁸

「北臨」、「西看」，層次儼然；「水」、「山」對舉，秩序井然，體現出宇文所安（Stephen Owen，1946-）所謂「建築式」的空間佈局，而非「斷片式」的散亂描寫。⁹謝靈運即繼承了這種寫景模式。此外，「吉日簡清時，從君

⁶ [梁]鍾嶸（約 468-518）《詩品·上》評西晉張協（？-307）詩時，指出其最顯著的特色為：「巧構形似之言」。此外，謝靈運（385-433）、顏延之（384-456）、鮑照（414？-466）等人的詩歌風格，亦被鍾嶸歸為「巧似」一類。

⁷ 詳參孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化，2001）。引文見頁 62。

⁸ 王粲此詩失名，收入遼欽立（1911-1973）輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》上（北京：中華書局，1983年9月第1版，2006年五刷），〈魏詩〉，卷2，頁364。王粲此詩雖然失名，但從其內容看來，應該是貴遊侍宴之作。雖非詩人遊山玩水的作品，但曹魏時期的寫景之作實以遊宴詩為大宗，純粹表現個人遊覽經驗的詩則較為罕見，或僅餘零星片段。故此處舉王粲此詩為例，以說明建安時期寫景詩表現風景的方式，實是繼承辭賦並為謝靈運山水詩之先導的。

⁹ 宇文所安（Stephen Owen）曾揭示中國詩中某一種習見的自然描寫模式說：「對仗及其他詩歌語言的傳統規範乃是二元論的宇宙觀和自然科學的文學呈示：一聯詠山、一聯詠水，一行寫聞、一行寫見，仰視與俯窺相平衡。無論是大自然本身還是文字表現手段都是一種富於成效而又可靠的機制。」、「具有建築結構的自然景觀通常包含了多種

出西園」，首先交代出遊動作的敘事模式，亦為謝靈運所遵循。這類詩歌所呈現的通常是一個東南西北秩序井然，山水魚鳥各安其位的世界，並往往於詩歌末尾以理性思考或抒情感喟作結。此一敘述及表現的方式無疑承襲自辭賦，它主要透過一連串高度程式化的描寫，以展現一個全知敘述者鳥瞰視野中的、層次分明的宇宙圖式。當然，從辭賦到五言詩，其體式是大大簡化的，但其精神則一脈相承。衡諸謝靈運山水詩，可以發現其表現方式實主要承襲此前之固有模式。許多學者指出的所謂謝靈運山水詩表現特色，如首敘事，次寫景，終而興情悟理，及喜用雙聲疊字及同偏旁字等，¹⁰皆可在之前模山範水的詩歌中發現相同的特色，如晉人李顥〈涉湖詩〉：

旋經義興境，弭棹石蘭渚。震澤為何在？今唯太湖浦。
圓徑縈五百，眇目緬無覩。高天森若岸，長津雜如縷。
窈窕尋灣漪，迢遞望巒嶼。驚飈揚飛湍，浮雲薄懸岨。
輕禽翔雲漢，游鱗憇中滸。黯藹天時陰，岿嶢舟航舞。
憑河安可殉，靜觀戒征旅。¹¹

「窈窕尋灣漪，迢遞望巒嶼」句中：「窈窕」二字，疊韻且同部首；「迢遞」二字則雙聲且同部首。「灣漪」皆有水旁，「巒嶼」皆具山旁，且此二句上句寫水，下句寫山，遠景及近物紛然並呈，形成強烈的空間縱深之感。凡此種種，均係謝靈運山水詩常見技法，只是謝氏將此一技巧更加深化與程式化，進而形成獨特的個人風格。由此觀之，不妨將謝靈運視為之前山水

對稱，一個界定運動和制約對稱的中心，以及根據經驗組織空間的核心情節（比如採用視點在風景畫面中的位移來獲致某種啟示或認識）。具有建築結構的空間是整體性的、自成系統的；也就是說，它的有效性取決於其包含所有的局部並將它們作為整體的組成部分或者整體的縮微再現進行綜合的能力，而被表述的有限空間的整體性在結構上則是全部自然空間的縮影。」引自宇文所安：〈自然景觀的解讀〉，收入氏著；陳引馳、陳磊譯：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006），頁30-46。引文見頁32、33。宇文所安此文以韓愈（768-824）的〈南山詩〉作為建築化再現的範例，而以李賀（790-816）的〈昌谷詩〉作為「斷片式」自然描寫的典型代表。

¹⁰ 詳參蕭滌非〈讀謝康樂詩札記〉所錄黃節（1873-1935）先生對於康樂詩結構的分析。此文收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁9-20。此外，另可參考林文月：〈中國山水詩的特質〉所歸納的謝靈運山水詩之描寫模式，收入氏著：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁23-61。另林文月：〈康樂詩的藝術均衡美——以對偶句為例〉一文，亦針對謝詩偶對整齊之美有所發揮，《臺大中文學報》，第4期（1991年6月），頁53-80。

¹¹ 李顥乃是與王羲之同時的李充之子，但其確切生卒年不詳。此詩引自遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》中，〈晉詩〉卷11，頁858。

表現模式之集大成者。¹²然而，謝靈運之所以成爲令人矚目的優秀山水詩人，除了集大成外，亦因其能進一步發展出獨樹一格的個人特質，並體現爲一種獨特的時代影響與個人風格交織的樣式，且其所樹立的山水表現模式沾溉無數繼起之詩人，成爲後代模山範水詩作無法避開的一座高峰。

謝靈運之後的山水詩人，往往在謝靈運的基礎上或承繼或轉化：鮑照在描寫模式上承其繁複而更趨險仄；江淹（444-505）援引大謝描繪異境空間的手法寫旅途風光及南國異地的陌生景致；謝朓（464-499）則發展其清新圓美的一面而益形簡約，並將山水描寫與日常生活、宦遊生涯之種種悲喜感受充分結合。沈約（441-513）、何遜（約生於468-472，卒於518-519）¹³、陰鏗（513-581）、庾信（513-581）等人續有發揮轉化，大體上皆去繁從簡，由大篇幅之追光躡景，轉而經營相對簡約的結構及渾成之境象；從對險峻幽深、非日常性的奇山異水之捕捉描摹，轉而將目光投注於日常生活周遭的風光景物，並致力於情景關係之融合無間，逐漸下啓唐音。

山水詩發展至王維（701-761），乃進入一個全新的境域。誠如葉維廉所說：「王維的詩，景物自然興發與演出，作者不以主觀的情緒或知性的邏輯介入去擾亂眼前景物內在生命的生長與變化的姿態；景物直現讀者目前。」¹⁴此外，趙昌平亦曾指出王維山水小品之特色爲：「已變山林田園之寫實性的描摹，爲以我之近於空明的心地在山林田園之中剎那的體驗」；而「在體勢上又變動態的遊行爲主線的格局，而爲靜態的片斷體認」。¹⁵王維

¹² 蕭馳曾歸納謝靈運之前中國詩的自然描寫之特點如下：「一、形容詞和名詞之間的偏正搭配趨向固定化（如寫山以『翠嶺』、『崇岩』、『重岫』、『雲岑』等等）；二、描寫自然現象大量使用疊音、雙聲、疊韻等連綿詞以表聲（如『嗷嗷晨雁翔』、『嘒嘒寒蟬鳴』），表動作的重複（如『飛飛燕弄聲』）和使修飾程度加深（如『萋萋春草生』、『涓涓谷中泉，鬱鬱巖下林』）；三、動詞使用趨向規範化和較少陌生化。」蕭馳所列的這些特色在謝靈運山水詩中皆有所繼承，並進一步開拓出益形生動繁複的描寫模式。詳蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》，72輯（2003年6月），頁97-98。

¹³ 關於何遜生卒年的考證，詳參曹道衡〈何遜生卒年問題試考〉，收入氏著：《中古文學史論文集》（臺北：洪葉文化，1996），頁591-601。

¹⁴ 葉維廉：〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》（臺北：東大圖書公司，1984），頁165。

¹⁵ 趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向主禪趣的轉化〉，收入氏著：《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997），頁120。

山水詩與之前山水詩的區別，也正昭示著唐代律、絕格式與此前古體詩歌類型在表現模式上的區別，體現中國山水詩寫景抒情模式的重大轉折。山水詩發展至王維，由追求奇山異水的特殊性，發展為注目日常生活周遭較為一般性的風光，因而與隱逸田園之作形成某種程度的結合，亦使其筆下的自然景觀更具有某種普遍性的真意，並擅長以直觀的方式捕捉情境氛圍，尋求一種深具宇宙韻律的美。此外，在景物描寫方面，亦由「巧構形似之言」的外形掌握，漸漸向略形取神、追求含蓄深婉的方向轉移。並以極簡約的景物、最大程度的留白，在有限的「言說」之中寄寓內在層層波瀾，展現餘音裊繞、言之不盡的情韻，建立極為後世評論者所推崇的含蓄美感典型。

中國山水詩從謝靈運的向外摹寫到王維的澄心內觀、心物交融；由呈現一種歷時性的遊觀歷程至捕捉刹那的靈光乍現；從有意追光躡影，凝塑一種迥異於日常氛圍的非常之境，至回歸生活常境，於日常中自然透顯恆常不變的普遍性；也由行旅式的、移步換景的線性山水描寫，縮小至一角一隅之景，並由企圖再現天下奇境轉而在詩心的作用下構成一種境界；由向外求索轉而向內沈潛。這樣的轉變不僅昭示山水詩美感形態的轉變，亦是中國詩歌從六朝古體而終至發展為唐代律體的自然趨勢，其間歷歷呈顯中國詩歌美學典型的嬗變。本論文即試圖澄清辭賦一體對於山水詩體之構成的影響，並透過對於山水詩文本的觀察考索，細究山水詩於各個時代的流變中表現模式與美感形態之種種發展轉化的痕跡。當然，本論文無意也無力建構一個相對完整的中國山水詩歌發展史，只是在閱讀山水詩的過程中，發現謝靈運的「形似美典」及王維的「含蓄美典」是很重要的兩種美感類型，故嘗試在凸出這兩大美典的預設架構中，試著釐清「形似美典」的前有所承與謝靈運的個人創造，以及從「形似」的建立到「含蓄」之極致的完成中間的發展歷程。故本文的討論無法平等關照每一位重要山水詩人，而是詳略互見的。謝靈運及王維是本論文的討論核心，其他詩人則以呈現其在從「形似」到「含蓄」的過程中居於何種地位，又有何關鍵性的影響為關懷的焦點。此外，在時間及能力許可的範圍內，也希望能簡略論及王維之後的詩人，如中唐柳宗元（773-819）遙承謝靈運一瓣心香，其對大謝的繼承與轉化為何，即放在討論謝靈運的章節中一併論及。

關於山水景物質素的加入對於中國詩歌創作型態的影響，蔡英俊先生曾有極為準確的體察：

隨著晉宋以降出現大量的「山水詩」，以及因此而來的對於《詩經》與《楚辭》運用山水景物方式的重新反省，詩歌的表現手法大致上是走向委婉含蓄的以外在具體的物象或事例（尤其是以自然山水為底所營構的「景」或「境」）來呈示情意的創作型態。山水景物，往往就此成為作家個人情意或心境的一種提示或顯證。……當我以魏晉以降因著「緣情」觀念而確立的「抒情自我」、以及由「山水詩」所發現的自然景物做為抒情美典的兩大要素，並且因此認定「至是，『情』的偏勝與『景』的獨出，完全明朗化，終而衍成中國文學批評史上『情景交融』的理論。」¹⁶

「抒情」與「寫景」誠為支撐中國詩歌美感表現的兩大要素，而寫景方式的開拓與磨礪又的確與山水詩的興盛息息相關。因此，山水詩的出現就不僅只是一種詩歌題材的產生，而具有更為本質性與關鍵性的意義，誠如蕭馳先生所言：「觀察山水詩之發生，或許是探討嗣後詩學觀念一系列轉變的一個很好的切入點。因為山水之在中國詩歌中出現，其意義遠非只是開拓一亞文類或新題材，而是使中國古典詩歌的美學性格也發生轉變。」¹⁷中國詩歌一向以抒情詠懷為主流，而山水詩則特別凸出景物描寫。抒情與描寫之間的關係如何調配？抒情傳統在此一以描寫為主的詩類中如何展現其影響力？自然風物的描寫技巧逐漸提高之後，又如何反過來雕琢抒情詩的風貌？既然主體情志感懷的抒發在中國詩歌傳統中顯得如此必須，它又是如何作用於以描寫風光為主的山水詩中的？山水詩的情景關係如何展現？釐清這些問題，將有助於認識中國詩歌的美學性格，當然，對於山水詩體的特殊地位及其影響，也將能有更清楚的把握。山水詩是觀察中國詩歌表現自然之模式與觀物方式的絕佳對象，也是考察中國詩歌之時間觀、空間觀的極佳題材。此外，觀察山水詩中對於情、景、理、事之處理方式，抒情與描寫的消長變化，以及詩中「意境」之構成方式，也有助於釐清中國

¹⁶ 氏著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年），頁106。另加引號的引文部分係蔡先生引用其所著《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年三刷）一書中的文字，頁50。

¹⁷ 蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72輯（2003年6月），頁50。

詩學中的許多根本問題。

第二節：「山水詩」之意涵

山水詩是以模山範水、表現山水自然之美為主要目的的詩歌。在這類詩歌的美感構成中，自然山水不僅僅是表達情志的間接手段，而應是詩歌美學結構之主體。自然山水應該具有完整獨立的面目，而非僅僅作為抒情言志的跳板或附庸，誠如葉維廉先生所云：

不是所有具有山水的描寫的便是山水詩。詩中的山水（或山水自然景物的應用）和山水詩是有別的。……山水景物在這些詩中只居次要的位置，是一種襯托的作用；就是說，它們還沒成為美感觀照的主位對象。我們稱某一首詩為山水詩，是因為山水解脫其襯托的次要的作用而成為詩中美學的主位對象，本樣自存。是因為我們接受其作為物象之自然已然及自身具足。¹⁸

若結合中國山水詩歌的發展歷程來看，我們會發現中國山水詩的內涵始終處於發展變化的狀態之中，故對於山水詩內涵的把握不得不回歸到此一詩歌體類的建立與發展歷史中加以考察，方能得到較為周延的討論。中國山水詩的發展歷程告訴我們：這不是一個封閉凝定的詩歌類型，而是一個開放而不斷變化的詩歌體類。歷代傑出詩人在這塊園地中所施加的養分，都使這塊開放的園地不斷變換著景致，也使其發展更趨於豐富多元。以下我們試從一些前輩研究者對於山水詩所作的界義出發，討論究竟應該如何為此一詩類之定義與內涵作出較為周延的界定。

林文月先生在其〈中國山水詩的特質〉一文中如此定義「山水詩」：

顧名思義，所謂「山水詩」，應是指「模山範水」（《文心雕龍·物色篇》）類的詩而言，為取材於大自然的山山水水，乃至草木花卉鳥獸

¹⁸ 葉維廉〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》（臺北：東大圖書，1984年），頁159-160。

者。換言之，它的內容宜包括大自然的一切現象。不過，在我國文學史上，「山水詩」一詞卻已約定俗成，別有一種特殊的含義，而並不是泛指任何時代的一切風景詩那種籠統的說法。追溯其源，應始於劉勰《文心雕龍·明詩篇》所說：「宋初文詠，體有因革。莊老告退，而山水方滋。」也就是說，在我們的觀念上，「山水詩」是指南朝宋齊那一段時期的風景詩而言；更具體的說，乃是指以謝靈運為代表的那種模山範水的詩而言。……唐代以後歌詠自然的詩，實際上是六朝的田園詩和山水詩匯合以後發揚擴張的結果，雖則無法盡去六朝山水詩人的影響，卻也有不同於所謂「山水詩」。¹⁹

林先生所定義的標準「山水詩」，指的是以山水詩的奠基者謝靈運為中心的山水詩作，也就是以謝靈運所呈現的山水詩歌風貌作為所謂「山水詩」的標準，以之衡量其他山水詩作。唐代與大謝風格迥異的所謂山水田園詩即不被目為山水詩，因其內涵與形式已發生重大變化。將山水詩窄化為僅僅指南朝宋齊時期以謝靈運風格為中心的模山範水詩作，而排斥其他在謝靈運的基礎上進一步發展變化的作品，顯然是相當獨特的山水詩界義。當然，林先生可以這樣定義山水詩，但這種廣泛排除其他類型及時代之山水詩的作法，無疑將使中國山水詩的疆域大大縮小。²⁰

王國瓔先生在其《中國山水詩研究》一書中對於山水詩內涵的定義，則較吻合一般對於山水詩的看法：

所謂「山水詩」，是指描寫山水風景的詩。雖然詩中不一定純寫山水，

¹⁹ 林文月：〈中國山水詩的特質〉，氏著：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁23-24。

²⁰ 除了林文月先生對於山水詩之定義較為特殊外，J. D. Frodsham（傅樂生）在其〈中國山水詩的起源〉一文中，將「山水詩定義為源於一種奧秘哲理的詩歌，而這哲理將一切自然現象視為帶有神奇宣洩感情力量的象徵」，並認為山水詩一定得具有某種哲理的啟示，且並非透過形象的暗示，而是明明白白出現在詩中的哲理啟示。唯有在山水描寫之外，更帶有明確哲理啟示的詩歌才能稱為山水詩。這無疑也是相當獨特而個人化的山水詩定義。J. D. Frodsham即持此一定義作為一首詩是否可名為山水詩的衡量基準，並特別指出曹操〈觀滄海〉一詩因為不具有哲理啟示，所以不能算是山水詩。J. D. Frodsham所謂的山水詩其實較近於帶有山水描寫的玄言詩，以及受玄言詩影響的謝靈運山水詩。但這種「苞山水於玄理」（黃節語）的山水詩其實很快就遭到揚棄了。詳參J. D. Frodsham著、鄧仕樑譯：〈中國山水詩的起源〉，收入香港中文大學：《英美學人論中國古典文學》（香港：香港中文大學，1973），頁117-163，引文見頁123。本文原題為“The Origins of Chinese Nature Poetry”，載於*Asia Major*, VIII（1960）。

亦可有其他的輔助母題，但是呈現耳目所及的山水之美，則必須為詩人創作的目的。在一首山水詩中，並非山和水都得同時出現，有的只寫山景，有的卻以水景為主。但不論水光或山色，必定都是未曾經過詩人知性介入或情緒干擾的山水，也就是山水必須保持其本來面目。當然，詩中的山水並不局限於荒山野外，其他經過人工點綴的著名風景區，以及城市近郊、宮苑或莊園的山水亦可入詩。……山水詩亦可說是以呈現山水風景之自然現象為主要創作目的者。²¹

一首詩之所以能界定其為山水詩，就是在於其中山水形象的摹擬是否為其創作的目的，以及詩人和山水之間是否達到了一定程度的融洽關係。²²

王先生所定義的山水詩，其間的山水描寫必須是未經詩人知性或情緒介入的山水，也就是必須是純粹客觀描寫的山水。如此一來，那些飽含詩人情感浸潤之山水描寫，則必須排除在山水詩的範疇之外。事實上，中國詩歌之情景關係雖有疏遠或緊密之別，但景物描寫要完全排除主體之情緒干擾是不容易做到的。我們也很難斬釘截鐵地指出哪些詩是純粹客觀，不帶絲毫情感，哪些又必然是出於主體情緒之渲染而得，誠如高友工先生所云：

中國詩的傳統中由自然物境的描寫發展的所謂「山水、田園」的詩體始終不能與自我心境的表現所生的所謂「詠懷、言志」的詩體分離。唐時「律詩」的出現正是這種傳統發展的一個高潮。²³

由於抒情傳統的高揚，一切詩體無不深受抒情傾向之濡染，故中國純粹以描寫敘述為主體的詩歌並不發達。就山水一體而言，即使力求客觀描繪如謝靈運筆下的山水景物，亦往往以隱微曲折的方式暗寓其幽微心曲。雖然其情感之寓託於山水的方式較為隱晦不顯，但大謝之模山範水終究不只於傳寫山水之形色而已，白居易（772-846）〈讀謝靈運詩〉說他：「豈唯玩景

²¹ 氏著：《中國山水詩研究·緒言》（臺北：聯經出版社，1986），頁 1-2。

²² 同上書，頁 298。

²³ 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，收入氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），引文見頁 97。

物，亦欲摠心素」²⁴，就是特別關注其寄託於山水形式之中的心曲。當然，大謝山水詩之主要成就在建立以「巧構形似」為主要表現手法的山水詩之形制規模，也盡量不以個人的主觀知性與情緒介入山水描寫，其詩歌前段之山水描寫與後段之興情悟理之間，仍然存在著清晰的轉折痕跡。然而，後來的詩人則致力於彌縫此一間隙，努力將山水描寫與人生中的種種悲喜感受結合，雖然企圖表現山水物色之美，而仍不知不覺（或曰：自然而然）地將一己的情懷寓託其中，其筆下之山水一方面表現即目所見之景物形勢，一方面亦很自然地帶入個我之情感，形成既直書即目又不免是經過主觀情感選擇而帶有情感色彩之景物描寫。此類山水詩在謝朓（464-499）以降逐漸蔚為大宗，謝靈運式力求客觀的山水描寫反而變成偶一為之，僅用於記錄特殊的山水觀覽之經驗了。因此，如王先生所說的「未曾經過詩人知性介入或情緒干擾的山水」，往往只能就其程度輕重相對而言，完全不曾帶有情緒干擾的山水不但往往難以截然界定，也畢竟只是少數。

王維有些山水小品的確是盡力排除主體觀點及情緒干擾的，葉維廉先生十分清楚地指出這一點，並隱隱以王維的山水詩作為中國山水詩之極致表現：

王維的詩，景物自然興發與演出，作者不以主觀的情緒或知性的邏輯介入去擾亂眼前景物內在生命的生長與變化的姿態；景物直現讀者目前。……他必然設法把現象中的景物從其表面上看似凌亂互不相關的存在中解放出來，使它們原始的新鮮感和物性原原本本的呈現，讓它們「物各自然」的共存於萬象中，詩人溶滙物象，作凝神的注視、認可、接受甚至化入物象，使它們毫無阻礙地躍現。顯然，這一個運思、表達的方式在中國後期山水詩中佔著極其核心的位置，如王維、孟浩然、韋應物、柳宗元。²⁵

王維以其個人的卓絕天才與修養將中國山水詩引入「以物觀物」的方向，並將自然山水從人間世的種種糾纏中解放出來，回歸自然，恢復其本來面

²⁴ 顧學頡編：《白居易集》（北京：中華書局，1979），第1冊，頁131。

²⁵ 葉維廉〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》，頁165-166。

目。真正達致此一境界的詩歌，即使在王維的作品中也並不多見，更不用說其他詩人了。中國山水詩要到王維才開拓出此一境界，故此一內涵無法涵蓋王維之前的山水詩表現，也不能作為中國山水詩的普遍性定義。

在中國山水詩的發展歷程中，與廣泛人生情感的高度融合是十分明顯的趨勢。誠如陶文鵬、韋鳳娟在《靈境詩心——中國古代山水詩史》一書的「導言」所說：

中國古代的山水詩，還往往和憂國傷時、懷古詠史、羈旅行役、送行遊宴、田園隱逸、求仙訪道等題材內容結合，抒寫並非單純審美的豐富複雜的思想感情。²⁶

的確，僅僅表達個我觀覽山水之時的審美感受的山水詩只佔一部分的比例，中國山水詩總是帶有高度的人間性，摻雜種種個人生存於社會中所自然生發之情懷，與其對於生命本身的種種感觸。因此，山水詩所寫往往並不僅止於「山水」本身，而每每在山水審美之中寓託個人情懷與思想。但無論如何，既然得以歸入山水詩之領域，詩中的山水描寫必須作為獨立自足的審美與描寫主體而存在，而非僅只是情感抒發之過渡而已。

王士禛（1634-1711）在《帶經堂詩話》卷五中曾以謝靈運為中心，簡要地概述中國山水詩發展的歷程：

《詩》三百五篇，於興觀羣怨之旨，下逮鳥獸草木之名，無弗備矣；獨無刻畫山水者；間亦有之，亦不過數篇，篇不過數語，如「漢之廣矣」、「終南何有」之類而止。漢、魏間詩人之作，亦與山水了不相及。迨元嘉間，謝康樂出，始初為刻畫山水之詞，務窮幽極渺，抉山谷水泉之情狀。昔人所云：「莊老告退，而山水方滋」者也。宋、齊以下，率以康樂為宗。至唐王摩詰、孟浩然、杜子美、韓退之、

²⁶ 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004），頁1。此書對於山水詩之特質與內涵定義如下：「山水詩，就是以自然山水為主要審美對象與表現對象的詩歌。山水詩並不僅限於描山畫水，它還描繪與山水密切相關的其他自然景物和人文景觀。稱之為山水詩，只是中國古代詩學的約定俗成的概念，西方人則稱為自然詩或風景詩。」頁1。

皮日休、陸龜蒙之流，正變互出，而山水之奇怪靈闕，刻露殆盡；若其濫觴於康樂，則一而已矣。²⁷

謝靈運的確是中國山水詩體的不祧之祖。若以正變的觀點視之，也的確可以視其山水詩的美感典型為「正」，而其他的發展變化為與「正」相對而言的「變」。自大謝確定山水詩體之形式後，歷經了極長時間的發展變化，山水詩的面貌亦各代有別，「正變互出」。故若僅僅以一固定內涵而欲衡量所有中國山水詩，則必定左支右絀，無法盡括。唯有以變動創化的觀點討論中國山水詩的內涵，方是較為接近事實的。

我們儘管難以為中國山水詩立定一個固定不遷的內涵定義，而必須保持一定程度的開放性，方能涵蓋中國山水詩之種種發展變化，但還是必須為我們的討論畫出一道界域，否則本文的討論將無法進行。一般而言，只要詩中的山水描寫是作為不可或缺的美感主體而存在，是詩人美感觀照的主位對象，且在詩歌結構中佔有舉足輕重之地位，而非僅只為情感興發之過渡性描寫者，皆在本文所謂山水詩之列。

第三節：研究成果回顧與討論

目前學界關於山水詩研究之專著，多半為宏觀的山水詩沿革史之概述，舉其要者如：王國瓔先生《中國山水詩研究》、²⁸李文初等著《中國山水詩史》、²⁹丁成泉先生《中國山水詩史》、³⁰葛曉音先生《山水田園詩派研究》、³¹陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》³²等書。除了山水詩史之外，以山水文學及文化為研究對象的通論性質著作尚有章

²⁷ 王士禎著、戴鴻森點校：《帶經堂詩話》（上，全二冊）（北京：人民文學出版社，2006年2刷），卷五，〈總集門二·序論類〉，第三則，頁115。

²⁸ 王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1992）。

²⁹ 李文初等著：《中國山水詩史》（廣東：廣東高等教育出版社，1991）。

³⁰ 丁成泉：《中國山水詩史》（臺北：文津出版社，1995）。

³¹ 葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1999年2刷）。

³² 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004）。

尚正《中國山水文學研究》，³³以及李文初等人合著的《中國山水文化》等相關論著。³⁴以上諸作涵蓋範圍既廣，故往往難以針對特定問題作窮幽極微的深入探討，也很難就特定重要詩人的山水表現模式及美感意識作具體而完整的抉發，只能大體上依照著歷史的序列與流變過程作簡要的介紹。

王國瓔先生《中國山水詩研究》可謂是山水詩研究的奠基之作，其內容分爲兩大部分：第一部分討論《詩經》、《楚辭》、「漢賦」中的山水景物描寫及其呈現的山水觀，索其源流，以爲魏晉以降山水詩的蘊釀及產生作好鋪墊工作。此書將中國山水詩之終於產生歸於魏晉時代（220-419），³⁵並以魏晉時代道家思想之中興爲基點，從「求仙」、「隱逸」、「遊覽」三類詩歌題材中，探索山水詩產生的過程，並尋索其與後來蔚成大國的山水詩之承續與轉化的關係。至於山水詩之大量滋繁，則歸於南朝時代（420-589），並認爲：「南朝詩人對自然山水熱愛之切、鑑賞之深是空前的。其中尤以謝靈運對山水詩『派』的成立作出最大的貢獻；其後鮑照、謝朓、何遜、陰鏗等，繼承謝靈運的餘緒，從事山水詩的創作。」³⁶王先生以山水詩本身之面貌與內涵爲主，探討南朝至晚唐中國山水詩的流變，分爲「山水與莊老名理並存」、「山水與宦遊生涯並詠」、「山水與宮廷遊宴同調」、「山水與田園情趣合流」四個方面進行討論，敏銳地掌握住中國山水詩滲透力極強，容易與其他題材結合的特質進行論述，有效表現山水詩於不同時代背景下的發展，及其隨著中國詩歌的發展與文學環境的更迭而產生之種種流變。此書之第二部分，則主要從「形象摹擬」及「物我關係」兩方面著眼，討論中國山水詩的特色，對於中國山水詩之美感特點有相當程度的揭露。

王先生另著有〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉一文，³⁷ 從謝靈

³³ 章尚正：《中國山水文學研究》（上海：學林出版社，1997）。

³⁴ 李文初等著：《中國山水文化》（廣東佛山：廣東人民出版社，1996）。

³⁵ 王國瓔先生認爲：「雖然在《詩經》和《楚辭》的一些作品中，已經表現了人與自然之間關係的和諧，漢代一些辭賦家已經擁有賞愛並了解自然山水美的能力，同時也具有相當成熟的模山範水的藝術技巧，但是山水詩正式的出現，還是在魏晉時代。」引自氏著：《中國山水詩研究》，頁 79。

³⁶ 同上書，頁 149。

³⁷ 氏著：〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉，《漢學研究》，第 5 卷第 1 期（1987 年 6 月），頁 161-179。

運山水詩所呈現因「憂」而「遊」的特色立論，描述謝詩於各個生命時期創作的山水詩中「憂」與「遊」之輪替消長，並指出：

謝詩中的「憂」乃是遷客逐臣之憂，或訴羈旅之苦，懷鄉之情；或歎仕途坎坷，進退失據；或哀歲月流逝，老之將至；或悲幽居之寂寞，傷知音之不可得。這些與《楚辭》中的「憂」頗相似，都是有志不獲騁，理想落空之後的悲歎。

而謝詩中的「遊」，則「是現實世界的山水之遊，因詩人能『虛靜』、『忘我』，故既見山水之美，又獲得心靈上的自由解放。……從謝詩中山水展露可看出，詩人遊覽的視點，不局限於固定的時間，也不拘泥於固定的角度，而是和傳統中國山水畫家一樣，以多重或迴旋的視點，臨空流動，飄瞥上下四方，騁目千里，所以能把握自然山水的遠近高低、日夜聲色『萬物並作』之全境，揭露的是詩人在『虛靜』、『忘我』中，俯仰自得、逍遙無待之山水之遊。」³⁸其觀察頗能深得謝靈運山水詩所呈現「憂」與「遊」之特質與風貌。

李文初等人合著的《中國山水詩史》、丁成泉《中國山水詩史》，以及陶文鵬、韋鳳娟主編《靈境詩心——中國古代山水詩史》等簡要介紹中國山水詩歷史發展的著作，討論範圍皆從先秦下貫至清代，故皆僅能大致呈現歷史發展的模糊輪廓。李文初等人合著的《中國山水詩史》一書，介紹的重點為唐、宋詩人的山水詩作，並以唐代作為中國山水詩的昌盛時期。至於南朝詩人則僅略及謝靈運、鮑照、謝朓以及少數幾位梁、陳山水詩人。丁成泉的《中國山水詩史》與李文初等人相同，其關注重心亦為唐代，而僅將山水詩大家謝靈運的作品，歸入所謂「早期山水詩」的範疇，並只以極為簡略的篇幅加以概述，而完全忽略謝靈運對於山水詩體的開天闢地之功。以上兩部《中國山水詩史》皆將中國山水詩的高峰歸於盛唐，尤其是王維、孟浩然、李白、杜甫的山水詩歌表現，而忽視中國山水詩從謝靈運以降至南朝所建立的山水表現模式與其間的轉化變遷，自然也無法釐清從魏晉至盛唐山水詩的來龍去脈。而對於唐代的山水詩人，也未能針對重要

³⁸ 同上註，頁 179。

大家的作品作較為深入的探勘，而僅簡述唐代著名詩人的山水詩作，自然無法清楚呈顯此時山水詩之美學風貌。陶文鵬、韋鳳娟主編《靈境詩心——中國古代山水詩史》一書，雖然討論的時代跨度極長，但對於中國山水詩史的演變發展則較能完整把握及合理詮釋。此書不但對於先秦兩漢的山水描寫及自然美意識有所觀察體現，也較能正視謝靈運的開創地位，並對其詩歌之藝術特色有一定程度的掌握。雖然與李文初、丁成泉一樣，此書亦將中國山水詩之第一個藝術高峰歸於唐代，但對於南北朝的山水詩創作之發展，較能合理描述及適當評價。對於中國山水詩於各個歷史時期的大致發展情況及美感表現，亦較能作出適切的歸納及整理。

葛曉音《山水田園詩派研究》將討論的中心集中於唐代由王維、孟浩然等人所建立的山水詩歌類型，並認為唐代山水詩最主要的特色即在與陶淵明（365-427）所建立的田園詩類型之合流，故此時的山水詩作之風貌已非「山水」一詞可以涵括，而必得將「田園」因素加入，始能完整描述。此書雖以一定的篇幅尋溯山水田園詩之源，而將目光移至謝靈運、謝朓的山水詩歌表現，以及從陶淵明到王績的田園詩發展，但其以唐代所謂「山水田園詩」作為山水詩歌之巔峰的潛在意識實不言可喻。正由於立足於唐代，而只將大、小謝視為源頭，故難免忽略大、小謝山水詩作為另一種有別於唐代山水田園詩的獨立價值，對於其美學內涵的論述亦難免失之簡略，無法抉發其迥異於唐代山水詩之美感風貌的價值所在，及其對於唐代山水詩的重要影響。又葛先生將由陶淵明所建立的所謂田園詩加入討論，很容易模糊純粹模山範水之作的獨立價值及美學特徵，使其討論無法凸顯山水詩迥異於田園詩的特殊風貌。

綜合而言，以上諸著從山水詩歌發展史的宏觀視野掌握山水詩之流變的論述，由於討論範圍過大，往往無法針對特定重要詩人所建立的山水美學風貌作更為深入的剖析，以致對於中國山水詩之表現手法及美感意識之建立與嬗變之跡，無法呈現較為清晰的輪廓。且在平面的歷史發展敘述框架限制之下，也較不容易就山水詩體本身存在的各種議題作更為細致的討論與呈現。

其他關於山水詩「史」發展的研究，較為重要者為林文月：〈從遊仙詩到山水詩〉，³⁹此文討論從著名遊仙詩人郭璞（276-324）詩中的仙界化山水，到謝靈運致力於刻畫實境山水之間的發展，充份肯定謝靈運在山水詩發展中的重要地位，認為謝氏乃「真正使山水詩脫離玄風仙氣而在文學史上獲得獨立生命的人。」⁴⁰並對謝靈運山水詩的特色及山水詩體之終於獨立的意義，有一定程度的論述與掌握。

孫康宜《抒情與描寫——六朝詩歌概論》⁴¹一書，從「抒情」(expression)與「描寫」(description)的角度觀察六朝詩歌的發展，並特別致力於此一時期詩歌在「巧構形似之言」上的開拓，關注「描寫」在此一時期中益形重要的地位。他以陶淵明、謝靈運、鮑照、謝朓、庾信五人為主要觀察對象，探討六朝詩歌中「抒情」與「描寫」漸趨接近的漫長過程。此書雖非針對山水詩發展的研究，但因其著重從「描寫」的表現手法切入，以討論六朝詩歌之美學內涵與發展變化，故山水詩自然成為適合的研究對象。此書對上舉五位詩人作品中「抒情」與「描寫」之間的消長融滲，有極為精要的描述。其研究進路對於本論文所關注的山水詩在抒情傳統中所占特殊位置與意義的思考，亦具有相當程度的啟發性。

人與自然的關係及特定時代的自然觀，與山水詩的表現模式有密切的關聯。日本學者小尾郊一《中國文學中所表現的自然與自然觀》⁴²一書，以魏晉南北朝文學為中心，對於當時人看待自然的方式，及文學描寫中表現的「自然」，有深入的剖析與討論。小尾郊一認為：「眺望自然而模寫其美的嘗試，卻畢竟是從魏晉時代開始的。」⁴³在魏晉寫景詩中，自然作為一個整體被捕捉入詩，詩人即於自然情境的歌詠中寄託自身情感。但真正豎起山水文學之大旗，仍是從謝靈運開始的。此書取材十分廣泛，除了詩

³⁹ 此文收入林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁 1-22。

⁴⁰ 同上書，頁 17。

⁴¹ 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化，2001）。

⁴² [日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海：上海古籍出版社，1989），原名《中國文學に現われた自然と自然觀》。

⁴³ 同上書，頁 61。

歌之外，辭賦、山水小品文、山水遊記，乃至於地方志等資料，皆在其討論範圍之內。因此，此書對於特定時代自然觀之建立的討論，能有較為整全的觀照與掌握。雖然此書之討論中心並不集中於山水詩表現模式及美感意識之呈現上，但其對於「自然」與「自然觀」問題的釐清，對於我們對山水詩美感形態的進一步探索，實具有不可或缺的奠基之功。此外，鄭龔子〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉⁴⁴一文，詳論從上古至魏晉自然觀念的發展，並分別從「自然之道」、「自然之性」、「自然之境」三方面討論其間種種曲折變化，以及三者之間互相融滲的關係，有助於進一步廓清此一時期自然觀的發展情況，且對於各時期自然觀念之反映於詩、賦等文學作品中的風貌亦有相當清晰的描繪。山水文學的發展與自然觀可謂息息相關，釐清了自然觀念的發展，自然有助於更適切地掌握山水詩歌嬗變的內在意涵。

此外，特別揭示道家美學對於中國山水詩之深刻影響並進行深入探討者為葉維廉先生。其〈無言獨化：道家美學論要〉、⁴⁵〈言無言：道家知識論〉⁴⁶二文，對於道家美學觀對中國詩歌語言及觀物方式特色之凝塑，有極為深入而發人深省的討論。他認為：「道家的美學大體上是要以自然現象未受理念歪曲地湧發呈現的方式去接受、感應、呈現自然，這一直是中國文學和藝術最高的美學理想，求自然得天趣是也。」⁴⁷並提出「由我觀物」及「以物觀物」兩種迥異的觀物模式，認為在道家美學觀影響下的中國山水詩之觀物模式乃是「以物觀物」，因而能使「自我溶入渾一的宇宙現象裏，化作眼前無盡演化生成的事物整體的推動裏，去『想』，就是去應和萬物素樸的自由興現。」⁴⁸、「這些詩不依賴比喻，不依賴象徵：山水事物照它們的原貌原狀呈現，詩人不用解說干擾，景物直接『發聲』直接演出，詩人

⁴⁴ 此文收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁 59-116。

⁴⁵ 此文收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》（臺北：時報出版社，1980），頁 39-59。

⁴⁶ 此文收入葉維廉：《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988），頁 115-154。

⁴⁷ 詳葉維廉：〈無言獨化：道家美學論要〉，收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》，引文見頁 47。

⁴⁸ 同上註，頁 47。

彷彿已化作景物本身。」⁴⁹而王維山水詩無疑即為葉氏心目中在道家美學觀之浸潤與影響下最為淋漓盡致的演出。另葉維廉〈中國古典詩中山水美感意識的演變〉一文，⁵⁰也主要從道家美學的觀點探討山水詩中美感意識及表現手法的演變。除了道家美學之外，葉氏亦嘗試從現象學的觀點切入，藉由現象學與道家美學悄然暗合之處，討論中國山水詩的美感特質。⁵¹此外，葉氏〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉、⁵²〈語法與表現——中國古典詩與英美現代詩美學的匯通〉⁵³諸文，亦發揮其從道家美學觀察中國詩歌特質之一貫觀點，雖然其討論的焦點不僅限於山水詩，但山水詩無疑是展現觀物模式的最佳例證，故葉氏所舉中國詩例通常皆為山水詩作，尤其特別標舉王維的山水小品，將其作為中國描寫自然之詩歌最成熟的巔峰典範。葉氏從道家美學出發，對中國山水詩語言特質及其與自然之關係所作的討論，清楚呈現中國山水詩在道家美學觀影響下，迥異於西方自然詩的獨特風貌。但由於葉氏之討論僅特別關注道家美學之觀物方式，並隱然以之為唯一的理想模式，故難免忽略其他美感模式的地位與影響。又其對於中國詩歌的討論往往僅及唐詩，且隱然將唐代詩歌視為最成熟之中國詩歌的代表，故對於唐代之前的中國詩歌表現，較少投注任何關注的目光，亦罕見相關的討論。

除了葉維廉之外，王建元亦嘗試立足於現象學的觀點尋找中國山水詩的表現特色，其〈現象學的時間觀與中國山水詩〉⁵⁴一文即是此一初步嘗試的成果。山水詩本是一種表達「空間經驗」的藝術形式，其歌詠對象為空間中的自然景物；詩人又大都曾經徘徊徜徉於山巔水涯，並自此一遊觀經歷中獲致某種美感經驗。而中國山水詩如何將這種「空間經驗」與「時

⁴⁹ 同上註，頁 48。

⁵⁰ 此文收入葉維廉：《中國詩學》（北京：三聯書店，1994 年），頁 83-98。

⁵¹ 詳參葉維廉：〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》，頁 157-170。

⁵² 此文收入葉維廉：《比較詩學：理論架構的探討》（臺北：東大圖書公司，1983），頁 87-133。

⁵³ 此文收入葉維廉：《比較詩學：理論架構的探討》，頁 27-81。

⁵⁴ 此文收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》，頁 171-200。此文略經改寫後，成為王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》（臺北：東大圖書公司，1992 再版）一書的第四章：〈中國山水詩的空間經驗時間化〉，頁 131-165。

間」產生關係，便是這篇文章的主旨所在。王氏認為：「中國山水詩的空間歷程，其藝術形式為一獨特的『時間化』(temporalization)的程序，藉此『時間化』的程序，詩人獲得其知識論與本體論的根據，從而臻致一種超越性的(transcendental)美感經驗。」⁵⁵中國山水詩人在面對宇宙自然的浩瀚壯美之際，往往「並不像西方詩人一樣從這個空間經驗中產生人究竟能否將眼前景物完全納入一個綜悟的疑問，而只是在欣賞視野的擴展之餘，最多感歎人生之瞬息而山水之無窮。」⁵⁶王氏指出：中國山水詩往往習於以時間範疇來詮釋空間意義的運作，「這是說詩人將其空間經驗視為一個『情況』(situation)，其基本結構深植於時間之中。這種將重心從空間轉移到時間，在詩作中大致有兩種現象：其一是具體時間意象的直接呈現，其二是時間意象退隱為詩中一種內在的時間性，是一種蘊藏在詩人的『意旨』(intentionality)，甚至身體行動(bodily motility)的綜合時間性。」⁵⁷王氏的觀察確實揭示出中國山水詩人處理空間結構時，經常流露出的對於時間之焦慮，並每每以時間意象轉化空間意象，此一特殊趨勢相當值得進一步思考研究。

王建元先生的討論指出中國山水詩空間經驗時間化的趨勢，鄭毓瑜先生則進一步以謝靈運山水詩為例，揭示大謝山水詩對於空間經驗本身的開拓與深化。鄭先生〈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〉⁵⁸一文指出：「山水詩在創作的出發點『觀物』上，就已經以『寓目』轉化了原來以人情為主的『感興』。」⁵⁹在謝靈運之前的一般寫景詩中，往往以感物抒懷為主要表現模式，景物之所以被觀看與描寫往往僅是作為詩人傷春悲秋等典型情感的載體，空間描寫本身往往不具備獨立的價值意涵。直至謝靈運以「寓目」與「身觀」深入山水，發現山水本身的美，並「以眼耳聞見的聲色、身體經歷的形勢，來構現出一個真實不扭曲、活潑不僵化的本然世界；在其中，各種物色聲光相互造訪、彼此輻射，就在交

⁵⁵ 引自鄭樹森編：《現象學與文學批評》，頁172。

⁵⁶ 同上書，頁173。

⁵⁷ 同上書，頁175。

⁵⁸ 此文收入氏著：《六朝情境美學綜論》(臺北：臺灣學生書局，1996)，頁121-170。

⁵⁹ 同上書，頁123。

接、對比、映照、爭奪的關係連結中，潑灑出山水所以實存的生機意趣。」⁶⁰如此山水景物才能掙脫面目模糊的概念化描述而擁有相對獨立的風貌與價值，並在長期為「時間」所籠罩的主流意識中，開拓出一條以空間之深化及豐富化描寫為主的新路。此時，展現於山水詩人眼前的，無疑為一個新鮮而充滿無限可能的世界，正等待詩人以全新的眼光去發現。從觀看角度與時空關係來探討中國山水詩的發展，的確是一個十分具有啟發性的角度與新視野。

除了從道家美學的角度討論山水詩之美感構成，佛學亦為一可能的影響因素。蕭馳即從佛教發展與中國山水詩的關係入手，討論佛教思想對中國重要山水詩人的影響。其〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉⁶¹一文，主要從佛教山林化與支遁的山林詩境、慧遠和廬山僧團的「山水佛教」，以及謝靈運山水詩所受當時盛行之「山水佛教」的影響立論，認為「大乘佛教的容受對山水詩誕生的貢獻可概括為以下三點：首先，大乘的淨土觀念彰顯了遠離人寰的自然山水與人間環境的界限，從而發展了文人對前一類題材的關注；其次，大乘對佛的身相之關注和法身遍在的觀念將對清淨山水的觀照提升至莊嚴的體證生命真實的層次之上；復次，由佛教將主體性作為世界的根源，山水詩的開山者初步確立了對自然的現象論態度。」⁶²此外，蕭馳〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉⁶³一文，則主要探討王維活動時期盛行之如來清淨禪對於王維山水詩的影響，尤以其〈皇甫岳雲谿雜題五首〉及〈輞川集二十首〉等山水小品的討論為主。蕭氏將王維五絕山水小品的文類特質歸結為三方面：「一為即時即地、純乎常境的『尺幅小景』；二為捨卻敘述、交待，而凸現觀面直觀效果的單純性；三為直觀中透示出的個人體察之幽玄意趣。」並認為這三個特色「其實皆由詩人在輞川宴坐時依定慧觀和經行中的體驗所生發。」⁶⁴並再次強調「謝靈運的山水

⁶⁰ 同上書，頁 160。

⁶¹ 蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72 輯（2003 年 6 月），頁 50-118。

⁶² 同上註，頁 105。

⁶³ 蕭馳：〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，《漢學研究》，第 21 卷第 2 期（2003 年 12 月），頁 139-169。

⁶⁴ 同上註，頁 168。

之作中『置心險遠、探勝孤遐』的特點，彰顯了早期大乘淨土觀念生發的遠離人寰的自然山水與人間環境的界限；而其由外在自然描寫中昇起的超越之情，則見出慧遠僧團對佛的身相的關注以及由法身遍在觀念體證的生命之終極真實。」⁶⁵相對於謝靈運所受大乘佛法沾溉所展現出的特點，「王維的山水小品則從一個角度體現了禪宗東山法門以及東土佛教精神的轉移。……佛已從外在仰信的對象變為內心的自證。淨土也已不在兜率天之上，而成爲剎那間目前便見的心境。最後，宴坐亦不必深入山澤曠野，而在心念不起。總之，一切在的心境，在直觀中的心境，這就是王維山水小品中透顯的即心求佛求淨土的如來清淨禪傳統。」⁶⁶對於深受禪法浸潤者如王維而言，從其所受禪學思想的特質出發，探索其山水詩的特殊表現，誠然是一個相當重要的視角。但謝靈運山水詩與早期大乘淨土觀的關係，似乎就不如蕭氏所云明確。而且，從一個思想觀念的接受，到轉化成山水詩中的表現，其直接的影響痕跡並不容易界定及指實，且佛學思想在山水詩中所發生的作用，往往無法簡單的以佛經中的概念抽象化地解釋。凡此種種，皆爲這類討論進路較易受到質疑之處。此外，蕭麗華先生〈從禪悟的角度看王維自然詩中空寂的美感經驗〉一文，⁶⁷亦是探索禪學與王維山水詩之關係的作品。此文詳述王維「以禪入詩」之因緣與內涵，並分析王維山水詩中特有的空寂之美與禪學的關係，認爲王維山水小品中許多「視野迴絕，聽動入微」的作品，之所以能臻至此一境界，乃是「得禪坐之助」，⁶⁸對於理解王維的這類作品，也提供了一條可能的思考進路。

林文月先生著有三篇討論山水詩藝術特質的論文：〈中國山水詩的特質〉、⁶⁹〈鮑照與謝靈運的山水詩〉、⁷⁰〈康樂詩的藝術均衡美——以對偶句爲例〉。⁷¹由於林先生個人對於山水詩的特殊定義，其所討論的「山水詩」

⁶⁵ 同上註，頁 169。

⁶⁶ 同上註。

⁶⁷ 此文爲氏著：《唐代詩歌與禪學》（臺北：東大圖書公司，1997）一書之第四章，頁 103-141。

⁶⁸ 同上書，頁 134。

⁶⁹ 收入氏著：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁 23-61。

⁷⁰ 同上書，頁 93-123。

⁷¹ 氏著：〈康樂詩的藝術均衡美——以對偶句爲例〉，《臺大中文學報》第 4 期（1991 年 6 月），頁 53-80。

僅「指南朝宋齊那一段時期的風景詩而言；更具體的說，乃是指以謝靈運為代表的那種模山範水的詩而言。」⁷²故其討論的範圍僅及於謝靈運以降至南朝謝朓、鮑照、沈約等幾個山水詩人，並從他們的作品中歸納出所謂中國山水詩的特質。林先生以謝靈運為中心所歸納出的山水詩之表現特色，確實能涵蓋謝靈運及其詩風籠罩下的山水詩表現模式之大要，但由於其所歸納的所謂謝靈運山水詩之特色，有些是之前寫景詩中已經章法具備的，謝靈運其實是承襲了前人寫景遊觀描寫的固定模式，而並非其個人之獨創。由於林先生未將目光注視於謝靈運以前的風景描寫特質，故難免忽略此一藝術手法之源遠流長。

以上簡略的文獻回顧仍有許多未盡之處，但應已大致能夠反映目前學界對於山水詩討論之重要觀點。本論文即立足於這些前賢研究成果的基礎之上，希望能針對中國山水詩從謝靈運到王維這一特定時期之美感形態的發展轉化，有較為集中而深入的把握。

第四節：研究方法與進行步驟

本論文的討論將主要以謝靈運、王維作為中國山水詩之兩種美感類型的代表人物，而著重分析二者各自之精神面貌與其間種種轉折變化之跡，並試圖在二者美感表現模式的變化之中，觀察中國詩歌從古體到近體律絕的形式變化過程中自然描寫方式如何逐步產生變化。「形式」與「表現」本來就是息息相關的，古體與律絕之不同形式，必然產生迥異的表現形態。而此一形式之凝塑成形，與其間美感意識之流變亦密不可分。本論文之討論，將主要立足於相關文本的觀察考索，而主要依據的材料即為從魏晉以降模山範水詩作至盛唐王維的山水詩，並輔以辭賦及山水論述等相關資料，透過文本之細讀分析，試圖歸納呈現其間嬗變轉化之跡。在探索尋繹山水詩美學風格的轉變之跡時，山水詩歌文本是我們最重要的依據。而一切對於風格內涵的深入探討，無非也只是希望能夠更真切地理解詩歌本身，誠如宇文所安所云：「在對詩歌的研究裏，學術工作的惟一目的就是幫

⁷² 引自林文月：〈中國山水詩的特質〉，《山水與古典》，頁 24。

助我們更好地理解具體的詩篇。好的文學史總是回到詩作本身，讓我們清楚地看到詩人筆下那些令人訝異的、優美的、大膽的創造。」⁷³

本論文首先擬從觀察謝靈運之前的山水描寫入手，這些詩作儘管零星而分散，但已形成一定的美感表現模式，故對於此一時期山水詩作的觀察重點在其表現模式之來源及建立進程，並詳論其結構與描寫之特徵，尤其是這些特徵對謝靈運詩作之影響。此外，對於此一時期山水寫景手法所受辭賦文學的沾溉，亦將是觀察重點之一。從魏晉至謝靈運所生活的晉宋之際這段時間中，詩歌與辭賦文學交相濡染浸潤，尤其是五言詩在章法結構及寫景模式上往往借鑑賦體的表現模式，故對於賦體如何具體影響五言詩中山水描寫的方式，將是本文主要論述內容之一。

而對於謝靈運山水詩的觀察，則除繼承特定描寫手法之外，尤重在討論詩人以其天才開天闢地之處，即其在立足於前人的基礎上進一步有所開拓深化之處，正是這些地方形成謝靈運個性化及獨創性的山水表現形式。此外，謝靈運山水詩如何結構「描寫」、「抒情」與「說理」三種因素？其山水詩中的抒情自我又如何巧妙地透過「大必籠天海，細不遺草樹」⁷⁴的自然描寫加以呈顯？此外，謝靈運山水詩中呈現的身體觀及時空觀，以及人與自然的關係及詩人的觀物方式等，亦皆為值得深入探究的重要問題。

而從謝靈運至王維之間的過渡期，則主要從「變化」的角度觀察此一時期的詩人於面對一座不可能忽略的高峰時，如何在其已建立的基礎上從事進一步轉化的工作，及其轉化的大致方向為何？當然，這個時期的重要山水詩人不少，如謝朓、鮑照、江淹、何遜、陰鏗、庾信等，皆是值得深入討論的詩人，其山水描寫亦各具殊異面目，故分析這些個別山水詩人在面對謝靈運山水詩的書寫典範時，或遵循，或逸離，他們大致呈現何種轉化方向？即為本論文所欲探究的重點所在。此外，此一時期山水詩所建立的表現模式籠罩北朝、隋代與初唐時期的山水詩風，在形式的建立上也啓

⁷³ 宇文所安著、賈晉華譯：《盛唐詩·三聯版序言》（北京：三聯書店，2004），頁2。

⁷⁴ 白居易〈讀謝靈運詩〉，顧學頴編：《白居易集》，第1冊，頁131。

引唐代近體詩體式之建立，凡此種種，皆為探討此一時期山水詩之繼承與轉化之際，值得深入尋究體察之處。

至於王維山水詩，則主要觀察禪宗思想的加入對其山水詩美學構成的重大影響。除了禪宗思想外，道家美學誠然亦是一個重要的影響因子，二者共同形塑王維山水詩的面貌。王維的山水詩對於前代山水詩遺產的繼承與轉化為何？其個人的創造性發展為何？將王維山水小品置於整個山水詩發展史的脈絡中，其所具意義何在？都將是本論文考索的重點。

第二章：形式的建構——謝靈運以前的寫景詩

前言

中國詩歌之有景物描寫，幾乎與詩歌之出現同時並生，並往往佔據詩歌中醒目而重要的地位。但以景物描寫興發情感或作為象徵，或以之作為蘊釀、鋪墊、引生情感的背景，與真正將景物描寫作為詩歌的主體，仍有極大的差異。《詩經》中的景物描寫通常是一種「比興」式的，詩人只是以之作為興發情感的跳板。又誠如小尾郊一（1913-）所言，「《詩經》中有許多作品吟詠的與其說是『自然』，毋寧說是『自然物』。」¹此時的自然是詩人日常生活中與其水乳交融的親密存在，正由於詩人與自然尚未分離，故未曾將自然予以對象化，也未將自然景觀當作一種審美的客體，亦未將其作為整體而加諸以審美的眼光。他們注意到的多半只是圍繞於日常生活周遭，並與日常生活息息相關的一個個獨立的「自然物」，並自然地以之為興發情感的跳板。²

《楚辭》中眾多的香花（如蘭荃）惡草（如蕭艾），則通常是詩人心中善惡執念的投射，主要是作為一種象徵修辭而存在，並自成一完足的象徵系統，其花草物態本身並非詩人描寫的主體。³又《楚辭》中雖亦偶有對於山谷水態的描寫，但通常只是作為一種抒情的背景存在，且其描寫通常顯得簡略而零星，並不足以蔚為一時風尚。⁴此外，雖然在〈離騷〉、〈遠遊〉

¹ [日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海：上海古籍出版社，1989），頁3。

² 誠如徐復觀先生所言：「《詩經》中的比興，即是詩與自然的關係。不過魏晉以前，在文學中的自然，只是偶然的相遇，旋縮旋開的關係。人並不曾著意去追尋自然；也不曾把人生的意義要安放於自然之上。」徐復觀〈中國畫與詩的融合〉，氏著：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998年12刷），頁481。

³ 王逸〈離騷經章句序〉明白指出〈離騷〉之象徵系統云：「善鳥香草，以配忠貞；惡禽臭物，以比讒佞；靈脩美人，以媿於君；宓妃佚女，以譬賢臣；虬龍鸞鳳，以託君子；飄風雲霓，以為小人。」這套象徵系統普遍運用於《楚辭》的所有篇章中。引自[宋]洪興祖；[清]蔣驥：《楚辭補注·山帶閣註楚辭》（臺北：長安出版社，1991），頁2-3。

⁴ 如〈九歌·湘夫人〉：「帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。」同上書，頁64-65。〈九章·涉江〉：「入溱浦余儵徊兮，迷不知吾所如。深木杳以冥冥

等篇章中皆曾出現大規模的「上下而求索」⁵的巡遊天地之旅，詩人巡遊的模式也確曾對後代詩賦產生許多影響，但其中的遊觀與現實無涉，而純粹只是一種想像性的精神遨遊之旅，巡遊所見亦多為神話性的景觀，並以之作爲詩人「發憤以抒情」的特殊表現形式。至於實際存在於自然界的景觀，則並非詩人關懷的主體。

漢代體物大賦作爲「大規模的描寫詩」，⁶重在四方形勢物產的堆垛鋪排，爲漢帝國譜寫出宏大的壯偉旋律，但其中的景物描寫，與其說是自然風光的描繪，不如說是各種自然景物分門別類的層累堆砌，只具有各別羅列展示的意味而無法形成有機的整體。此外，這些景物本身也從未成爲審美的主要客體及獨立的描寫對象。然而，漢賦所開拓出的展示空間的形式及觀看世界的方式，以及「寫物圖貌，蔚似雕畫」的描寫手法，卻開啓了後世寫景詩無限法門，此點下文當再細論。此外，「賦偏重鋪陳景物，把詩人的注意漸從內心變化引到自然界變化方面去」⁷，恐亦與景物描寫詩之漸興有關。⁸

景物描寫詩之漸次出現大約在建安時期（196-219）。曹操（155-220）的〈步出夏門行〉一詩自「東臨碣石」至「若出其裏」一段，一向被舉爲最早的山水詩作之例，⁹並名之爲〈觀滄海〉¹⁰：

兮，猿狖之所居。山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霏雪紛其無垠兮，雲霏霏而承宇。」，頁 130。〈招魂〉：「川谷徑復，流澗湲些。光風轉蕙，沱崇蘭些。……阜蘭被徑兮斯路漸，湛湛江水兮上有楓；目極千里兮傷春心，魂兮歸來哀江南。」，頁 203、215。

⁵ 《楚辭·離騷》：「路曼曼其脩遠兮，吾將上下而求索。」同上書，頁 27。

⁶ 朱光潛（1897-1986）先生語。引自氏著：《詩論》（上海：上海古籍出版社，2005），第 3 章，頁 56。

⁷ 同上註。

⁸ 關於《詩經》、《楚辭》、漢賦中的景物描寫及對於自然的表現情況，可參考小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》一書之〈序章：魏晉文學之前的自然的敘述〉，頁 1-25。以及王國璽先生：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986，1992）中的相關討論。此外，李文初等著：《中國山水詩史》（廣東：廣東高等教育出版社，1991）第一編「山水詩的孕育與形成」第一章第一、二節分別討論《詩經》、《楚辭》與山水，亦可參考，頁 1-8。

⁹ 如林庚（1910-2006）：〈山水詩是怎樣產生的〉一文認為：除了《詩經》、《楚辭》及樂府中偶見的景物描寫外，「之後文人的作品，大家則公認爲曹操的〈觀滄海〉為較早的代表。」引見氏著：《唐詩綜論》（北京：清華大學出版社，2006），頁 57，此文原載《文學評論》（1961 年第 3 期）。日本學者小尾郊一也認爲此詩「可以說是整個魏晉六朝最早的寫景詩。」小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，

東臨碣石，以觀滄海。水何淡淡（澹澹），山島竦峙。
樹木叢生，百草豐茂。秋風蕭瑟，洪波湧起。
日月之行，若出其中。星漢燦爛，若出其裏。¹¹

以上所引只是這首樂府詩中的一個段落，並未獨立成詩，且從句式到描寫都尚在漢賦牢籠之中，僅能視為漢賦之流亞，其本身並未能有太多開創之處。¹²王世貞（1526-1590）《藝苑卮言》卷三已指出這些形容辭彙的出處：

魏武帝樂府：「東臨碣石，以觀滄海。……星漢燦爛，若出其裏。」其辭亦有本。相如〈上林〉云：「視之無端，察之無涯。日出東沼，月生西陂。」馬融〈廣成〉云：「天地虹洞，因（固）無端涯。大明出東，月生（朔）西陂。」揚雄〈校獵〉云：「出入日月，天與地沓。」然覺揚語奇，武帝語壯。又「月生西陂」，語有何致，而馬融復襲之？¹³

王世貞的意見亦非孤明先發，而是襲自劉勰（465？-532？）《文心雕龍·通變》：

夫誇張聲貌，則漢初已極，自茲厥後，循環相因。雖軒翥出轍，

頁 61-62。另陶文鵬、韋鳳娟主編的《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004）第二章談到：「在建安詩歌中，唯有曹操的〈步出夏門行·觀滄海〉可視為真正的山水詩。」（引自此書頁 45）在關於最早山水詩（或稱寫景詩）的一般論述中，這些都是相當具有代表性的意見。又根據《靈境詩心——中國古代山水詩史》一書的說法，此詩作於建安十二年（207），曹操率師北征烏桓途中。

¹⁰ [清]沈德潛（1673-1769）即將此詩收入其《古詩源》（北京：中華書局，2000 年 11 刷）卷五，且名之為〈觀滄海〉，並於詩末加評語曰：「有吞吐宇宙氣象」，頁 104。

¹¹ 收錄於逯欽立（1910-1973）輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上）（北京：中華書局，1983 年 9 月第 1 版，2006 年五刷），〈魏詩〉，卷 4，頁 353。「淡淡」，逯欽立注曰：「《樂府》作『澹澹』。《廣文選》、《詩紀》同。」應作「澹澹」為宜。

¹² 曹操曾作〈滄海賦〉。《文選·吳都賦》劉逵注引其「覽島嶼之所有」一句，惜未見其全文。[清]嚴可均（1762-1843）校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》二（全四冊）（京都：中文出版社影印本，1972）收錄此賦殘句於〈全三國文〉卷一，頁 1055。覽海之作為賦詠之題材，可追溯至漢代班彪及班固父子，班彪〈覽海賦〉收錄於《藝文類聚》卷八，班固〈覽海賦〉僅存二句，存於《文選》潘岳〈西征賦〉李善注引。詳參費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993），頁 252、355。建安以降，除曹操之外，王粲有〈游海賦〉、曹丕作〈滄海賦〉，西晉潘岳有〈滄海賦〉、木華則作〈海賦〉，可見詠滄海是辭賦的傳統題材之一，其寫作方式亦基本遵循賦體之體物描寫傳統，表現出文體風格本身極大的制約性。又李亮：《詩畫同源與山水文化》（北京：中華書局，2004）一書第六章亦特別指出：「曹操的〈觀滄海〉不僅不是一首『完整』的山水詩，甚至也算不上山水詩，而是以宇宙氣象比附個人氣勢胸懷之作。……至於語辭的傳承或意象的會通，可以說和後世成熟的山水詩，幾無任何瓜葛。」，頁 81。

¹³ [明]王世貞：《藝苑卮言》卷 3，引文見丁福保輯：《歷代詩話續編》中（全三冊）（臺北：木鐸出版社，1983），頁 987。所引馬融〈廣成〉：「因無端涯」句，查《漢書》卷六十上〈馬融列傳〉作「固無端涯」，應作「固」為是。「月生西陂」則作「月朔西陂」。

而終入籠內。枚乘〈七發〉云：「通望兮東海，虹洞兮蒼天。」相如〈上林〉云：「視之無端，察之無涯。日出東沼，月生西陂。」馬融〈廣成〉云：「天地虹洞，固無端涯。大明出東，月生西陂。」揚雄〈校獵〉云：「出入日月，天與地沓。」張衡〈西京〉云：「日月於是乎出入，象扶桑於（與）濛汜。」此並廣寓極狀，而五家如一。諸如此類，莫不相循。參伍因革，通變之數也。¹⁴

因此，曹操〈觀滄海〉之意義，或可視為樂府詩體中對於自然景觀罕見的大段客觀描繪，¹⁵並嘗試以一種傾向寫實的眼光描繪滄海風貌。特別標舉此詩作為所謂山水詩之始祖，其溯源的意義實遠甚於此詩在形式及詩歌體裁的開拓所展現出的意義。除了曹操之外，曹丕（187-226）、曹植（192-232）、王粲（177-217）、陳琳（？-217）等建安詩人有不少因公讌、遊覽而作的寫景詩句，西晉以降的詩人也不乏景物描寫之作。尤其在進入東晉之後，由於整個時代氛圍的逐漸成熟，不論在思想上（如道家思想的興盛與玄學之蔚為思想主流）抑或在地理條件上（如南方的山水風光之美）皆為山水詩的出現完成了準備工作。此時也出現了一些已經相當成熟的山水詩作，如李顥（與王羲之友善的李充之子，生卒年不詳）〈涉湖詩〉、庾闡（285-339）〈觀石鼓詩〉及謝混（376？-412）〈遊西池〉等作品，皆可目為謝靈運（385-433）山水詩的先聲。雖然這些作品率皆零星而偶見，尚不足以蔚為大觀，卻是山水詩體之終於成立的奠基者。

山水描寫為何會在魏晉之後日益增多，應與魏晉玄學的興盛息息相關。正由於以道家思想為主要內涵的玄學蔚為一時風潮，故自然山水亦因而得以掙脫「比德」的局限¹⁶，而展現其本然的面目。徐復觀先生認為魏

¹⁴ [梁]劉勰著：《文心雕龍·通變》，引自范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書店，1993年17版），卷6，頁18。「象扶桑於濛汜」一句，《文選》作「象扶桑與濛汜」。

¹⁵ 漢樂府中對於自然風光的描寫不多，且多非詩歌之表現主體。除了曹操的〈觀滄海〉外，只有無名氏〈江南〉一詩全首表現景物：「江南可採蓮，蓮葉何田田。魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。」引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈漢詩〉，卷9，頁256。

¹⁶ 《論語》中關涉自然山水的言論多寓比德之意，如〈雍也第六〉，子曰：「知者樂水，仁者樂山；知者動，仁者靜；知者樂，仁者壽。」引自蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本·論語》（臺北：啟明書局，不著出版年），頁81。[西漢]董仲舒（179-104B.C.）：《春秋繁露·山川頌第七十三》更發展以山水比德的思維模式而加以闡明曰：「山則……摧嵬嶢嶢。久不崩弛，似夫仁人志士。……水則源泉混混沄沄，晝夜不竭，既似力

晉玄學的盛行直接導致莊子思想所啓引的藝術精神的昂揚，且造成藝術精神的普遍自覺：

清談的人生，是要求超脫世務，過著清遠曠達的藝術性的人生。寧靜而豐富的自然，與紛擾枯燥的世俗，恰形成一顯明地對照。於是當時的名士，在不知不覺之中，把自己的心境，落向於自然之中，在自然中，滿足他們藝術性的生活情調。自然由此時起，憑玄學之助，便浸透於藝術的各方面，以形成中國爾後藝術發展的主要路向與性格。¹⁷

在玄學思想的推波助瀾之下，魏晉士人發現了自然的美，並在與自然的親近接觸中獲得滋養性情的審美經驗，並進一步將其審美體驗表現於文學之中，「開始在文學中主動地追尋自然，並且要在自然中安放人生的價值。」¹⁸晉宋之際山水詩的蔚為時代風潮，即是士人追尋自然之美並安頓生命之嘗試最為具體的展現。

詩歌中出現景物描寫，與山水詩體之真正成立，其間仍有一段遙遠的距離。我們所定義的山水詩，基本上產生於對於自然美已有高度自覺的時代，此時之詩人不但將自然山水視為純粹的審美客體，且以之為詩中主要的描寫對象。此外，景物描寫需具有獨立自足的特質，其自身即是完整的表現主體，而不僅只是任何其他抒情企圖的背景存在。此外，這類的詩歌必須大量出現，不能僅僅是偶一為之，方能標識此一詩歌題材的成立。以此標準衡諸中國詩歌發展史，則唯有晉、宋之交的謝靈運堪稱山水詩真正成立的不祧之祖，誠如林文月先生所言：

者。……」引自[清]凌曙注：《春秋繁露注》（下冊）（世界書局，1958年，四部刊要本，皇清經解續編），卷八百八十，頁351-353。《論語》中論及山水而略顯審美意涵者可能只見於〈先進第十一〉中描述孔子認同曾點暮春之遊的段落：「點！爾何如？鼓瑟希，鏗爾，舍瑟而作。對曰：『異乎三子者之撰。』子曰：『何傷乎？亦各言其志也。』曰：『莫春者，春服既成。冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。』夫子喟然歎曰：『吾與點也！』」此段見蔣伯潛：《語譯廣解四書讀本·論語》，頁169。

¹⁷ 徐復觀〈中國畫與詩的融合〉，氏著：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998年12刷），頁481。至於莊子思想對於中國藝術精神的啟引作用，詳參氏著：《中國藝術精神》第二章「中國藝術精神主體之呈現——莊子的再發現」，頁45-136。

¹⁸ 徐復觀〈中國畫與詩的融合〉，氏著：《中國藝術精神》，頁481。

在謝靈運以前，雖然也有以山水草木鳥獸等自然景象入詩者，不過因為那些詩的作者描寫大自然的目的多數只在於借為抒情寫志的比興或陪襯而已，在寫作的份量上既顯得貧乏單薄，而在態度上也不夠深入熱烈，因此只能視為山水詩的準備期或醞釀期之作，却不能視為真正的山水詩。¹⁹

謝靈運雖允為山水詩成立的標竿式人物，但他的成就仍有賴於前代眾多詩人的基礎建設及時代風會的推波助瀾。謝靈運山水詩中主要的幾種表現形式皆可於前代景物描寫中找到來源，畢竟文學之不斷發展有賴於代代才人的投注與積累，天才只是善於運用及轉化前代遺產之人，畢竟不可能橫空出世，一切從無到有地開天闢地。在謝靈運的山水詩中，我們可以很清楚地看到他如何善於繼承前代景物描寫詩之已有成就，再加上他個人天才的改造與創新，站在前代詩人的肩膀上奮力一躍，創造出深具個人風格及時代烙印的山水詩。並從此籠罩百代，使後來的山水詩人皆不得不承受其所帶來的「影響的焦慮」²⁰，而或在其詩風籠罩下精益求精，或力圖掙脫其影響而另闢新途。無論如何，就山水一體而言，謝靈運是後代詩人無法忽略的高峰，雄峙萬代，自成風景。

以下我們嘗試從謝靈運以前寫景之作的結構形式、景物描寫及空間層次，和遊觀賞美等方面，討論這些山水詩成立前尚屬胚胎期的寫景之作。為了與謝靈運以降成熟的山水詩作區隔，我們在以下的討論中姑依小尾郊一²¹的用法，稱這些詩為「寫景詩」而不稱為「山水詩」。

¹⁹ 林文月：〈中國山水詩的特質〉，收入《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁24。

²⁰ [美]哈羅德·布魯姆（Harold Bloom, 1930-）提出「影響的焦慮」之觀點，討論文學傳統與詩人的關係。本文藉此成詞以說明詩人在面對傳統遺產時，一方面不得承受其影響，一方面又可能希望能夠自闢新路的心理。布魯姆的論點詳其書：《The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry》, Oxford University Press（1975）此書有中譯本：徐文博譯：《影響的焦慮：一種詩歌理論》（南京：鳳凰出版傳媒集團，江蘇教育出版社，2006增訂版）。又 Harold Bloom 關於西方文學典範及其影響的相關論述，可參閱其《The Western Canon》一書，中譯本為高志仁譯：《西方正典》（上、下）（臺北：立緒出版社，1998，2005）。

²¹ [日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》第一章〈魏晉文學中所表現的自然與自然觀〉中即以「寫景詩」稱呼這一時期的景物描寫之作。但此書中譯本對於「寫景詩」與「山水詩」之名稱的使用分界並不嚴格，時有混用情形。本文僅借此一詞彙，特指謝靈運以前的寫景詩作。

期寫景詩的討論重點為：它在哪些層面上繼承了漢賦的遺產？又作出何種轉化？這些通過規摹傳統及適應詩歌形式所作的變化，又對謝靈運山水詩產生何種影響？唯有釐清謝靈運山水詩所承接的傳統，才能更清楚地看到他的創獲所在。另魏晉時期的辭賦中也有一些描寫自然之美及遊觀之樂的作品，其表現出的結構及語言特色與五言寫景詩相當一致，也都對後世山水詩的發展與成熟產生一定程度的影響，故本文亦將一併附帶討論，以與詩歌中的表現互為對照。一般而言，辭賦中的描寫傳統之建立與成熟均早於五言詩，故在描寫技巧方面，賦體所給予五言詩的影響，應是較為顯著的。²²

第一節：三段式結構

林文月先生曾從對於謝靈運、鮑照（414-466）、謝朓（464-499）、顏延之（384-456）、謝惠連（397-433）等人之山水詩的分析歸納中，指出中國山水詩的結構大致可分析為：記遊、寫景及興情、悟理等幾個部分。²³其中記遊、寫景佔詩中主要部分，而興情、悟理則所佔篇幅一般較小，可視為曲終奏雅的尾聲。林先生所歸納的結構，確實反映出以謝靈運為主的山水詩的結構特性。此外，黃節（1873-1935）先生亦早已指出：「大抵康樂之詩，首多敘事，繼言景物，而結之以情理……幾成康樂詩之慣例矣。」²⁴然而，這種先以敘事性手法交代出遊背景、動機或當時詩人心理狀態，再進而摹寫景物，最後結之以情或理的三段式結構，早已普遍存在於謝靈運以前的景物描寫詩中，實非首見於康樂詩。試看陳琳的這首描寫遊覽的詩：

²² 廖蔚卿先生曾指出：「由於六朝文體論中對詩賦的本體結構有合一的觀念，因而在詩的語言藝術上，詩的技巧將由賦中借取，這由修辭論中可以證明。」詳參氏著：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉，此文收入氏著：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁537-578。引文見頁560。此外，李雁：〈論謝靈運和山水遊覽賦的關係——以〈山居賦〉為中心〉一文亦指出：「魏晉南北朝時期，在賦與詩二者的相互影響、相互作用的關係中，前者一直佔居較為主動的地位。」此文載於《文史哲》2000年第2期（總第257期），頁40-43，引文見頁43。

²³ 詳參林文月：〈中國山水詩的特質〉一文，收入氏著：《山水與古典》，頁23-61。另譚元明亦將謝詩之表現模式歸納為記遊、寫景、生情、悟理四個部分，與林氏相同。詳氏著：〈從情移及抽離說看謝詩中經驗的矛盾與統一〉，《中外文學》5卷5期（1976年10月），頁119。

²⁴ 黃節先生的意見參見蕭滌非（1907-1991）：《讀詩三札記·讀謝康樂詩札記》（北京：作家出版社，1957年）頁26所述。〈讀謝康樂詩札記〉一文又收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁9-20。引文見頁11。

節運時氣舒，秋風涼且清。閒居心不娛，駕言從友生。
翱翔戲長流，逍遙登高城。東望看疇野，迴顧覽園庭。
嘉木凋綠葉，芳草織（殲）紅榮。騁哉日月逝，年命將西傾。
建功不及時，鐘鼎何所銘？收念還寢房，慷慨詠墳經。
庶幾及君在，立德垂功名。²⁵

篇首以「節運時氣舒，秋風涼且清。閒居心不娛，駕言從友生。」四句說明出遊的季節及因「心不娛」而出遊的動機，並指出其遊覽的形式是偕友遨遊，而非獨遊，凡此種種，皆可視為正式展開寫景之前的鋪墊。以下即進入遊程的展示：「翱翔戲長流，逍遙登高城。東望看疇野，迴顧覽園庭。」「戲長流」、「登高城」簡要概括遊覽的範圍及型態，並拉出空間的縱深之感。「東望」、「迴顧」，由遠及近，由大及小，展現詩人「登高城」後遊目四眺所見之景，表現詩人遊目觀覽的空間層次及變化。建安詩人的景物描寫比起晉宋詩人之善於「巧構形似」而言，顯得較為質樸，但已顯露出著力經營對偶的企圖。這兩聯對偶主要敘寫遊觀歷程及遠觀之景，並未措意於細部景致的刻畫。以下即進一步描寫風景的細節：「嘉木凋綠葉，芳草織（殲）紅榮」，並因而引生年命苦短、歲月倏忽的感觸：「騁哉日月逝，年命將西傾。」篇末則以建功立德的自勉作結：「建功不及時，鐘鼎何所銘？收念還寢房，慷慨詠墳經。庶幾及君在，立德垂功名。」陳琳此詩雖然描寫遊觀經歷，對於景物之描寫卻極為簡略，顯然並無意於模山範水。此時景物描寫僅僅爲了抒情之目的而存在。詩人爲消憂而出遊，遊程所見「物色之動」，固然也使詩人「心亦搖焉」，²⁶卻並未著力於將大自然紛呈之物色捕捉入詩，而僅拈出「凋綠葉」、「織（殲）紅榮」等足以引發歲月倏忽、年命苦短之感慨的景物，並歸結於建功當及時的自我勉勵，充分表現出建安詩人特有的一份慷慨之氣。²⁷

²⁵ 陳琳此詩佚名，收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈魏詩〉，卷3，頁368。又「織紅榮」之「織」字，逯欽立注曰：「應作『殲』。」其說是，應從改。

²⁶ 劉勰：《文心雕龍·物色》：「春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。」引自范文瀾：《文心雕龍注》卷10，〈物色〉第46，頁1。

²⁷ 劉勰：《文心雕龍·時序》概括建安文學風格曰：「觀其時文，雅好慷慨。良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。」這種風格不但展現於文章之中，也表現於詩歌之中。引自范文瀾：《文心雕龍注》卷9，〈時序〉第45，頁24。

其他建安詩人如曹丕、曹植兄弟景物描寫詩中亦不乏這種三段式結構，只是各段篇幅互有消長，大致上以減縮第一段的敘事及第三段的抒情部分，增加中間的寫景部分為共同趨勢，似已漸將目光凝注於外在景物之上，嘗試以文字構設捕捉自然的美麗，如曹丕寫一次夜遊經驗的〈芙蓉池作詩〉：

乘輦夜行遊，逍遙步西園。雙渠相溉灌，嘉木繞通川。
卑枝拂羽蓋，脩條摩蒼天。驚風扶輪轂，飛鳥翔我前。
丹霞夾明月，華星出雲間。上天垂光彩，五色一何鮮。
壽命非松喬，誰能得神仙？遨遊快心意，保己終百年。²⁸

此詩僅以首二句簡單交代出遊之時地背景，隨即轉入景物描寫。全詩共十六句中，景物描寫即佔了十句，顯然已將景物描繪作為全詩重心。此外，此詩寫遊園所見，其對景物的觀察自然比登城遠觀更形細致。「卑枝拂羽蓋，脩條摩蒼天」、「丹霞夾明月，華星出雲間」皆是用心經營的華美對偶。在一種偶對的結構中展示空間縱深及景物姿態，無疑是後世山水詩構設世界的最主要形式。詩末以四句感懷作結，申明「為樂當及時」之意，²⁹復歸於抒情的傳統形式。曹丕此詩已呈現十分典型的以景物描寫為中心的三段式結構，此一結構即為後世山水詩的標準結構。

以三段式的結構敘事、寫景、抒懷大約是建安時期遊覽、公讌詩的普遍模式。當時以曹丕、曹植兄弟為首的文學集團，留下了不少這類貴遊之作。其他建安諸子的這類詩作有許多並不完整，但曹丕〈於玄武陂作詩〉³⁰、曹植〈公讌詩〉³¹都是首尾完整的作品，也均呈現標準的三段式結構。作

²⁸ 曹丕：〈芙蓉池作詩〉，收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈魏詩〉，卷4，頁400。

²⁹ 〈古詩十九首〉之「生年不滿百」一詩曰：「生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？為樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但為後世嗤。仙人王子喬，難可與等期。」曹丕〈芙蓉池作詩〉結尾旨意本此。〈生年不滿百〉一詩引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈漢詩〉，卷12，頁333。

³⁰ 曹丕〈於玄武陂作詩〉：「兄弟共行遊，驅車出西城。野田廣開闢，川渠互相經。黍稷何鬱鬱，流波激悲聲。菱芡覆綠水，芙蓉發丹榮。柳垂重蔭綠，向我池邊生。乘渚望長洲，群鳥謹譁鳴。萍藻泛濫浮，澹澹隨風傾。忘憂共容與，暢此千秋情。」收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈魏詩〉，卷4，頁400。

³¹ 曹植〈公讌詩〉：「公子敬愛客，終宴不知疲。清夜遊西園，飛蓋相追隨。明月澄清影，列宿正參差。秋蘭被長坂，朱華冒綠池。潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。神飈接丹轂，輕

爲建安文學集團的中心人物，他們的寫景詩所表現出的形式應是相當具有代表性的。且與上引陳琳描寫遊覽經驗的詩相較，首段的敘事部分均儘量濃縮成兩句的精簡篇幅，末尾的抒情感懷部分也簡縮成一聯，而將全詩的重心放在景物的精細摹寫上。

建安時期記遊諸詩以三段式結構展示遊程並最終回歸抒情，與此一時代最接近的典範或許應是東漢張衡（78-139）的〈歸田賦〉。若再考慮到張衡作爲建安詩人每每引爲欽慕對象的前輩作家之影響力而言，其抒情小賦〈歸田賦〉的形式結構當曾給與建安詩人許多啓迪吧！朱曉海先生曾舉《三國志》卷二一〈王粲傳〉裴松之（372-451）注引曹丕〈典論〉稱王粲及徐幹（170-217）之賦：「雖張、蔡不過也。」及《三國志》卷四二〈杜周杜許孟來尹李譙郤傳〉陳壽（233-297）評等資料，證明「建安以來，學囿文林一提到欽仰的前朝作家，每每以張（衡）、蔡（邕）並稱。」³²而張衡的〈歸田賦〉也的確在結構形式上與建安遊覽詩差相彷彿，尤其是前引陳琳詩作，在內容及結構上與張衡〈歸田賦〉幾乎如出一轍。爲了討論方便，先將〈歸田賦〉全文具引於下，並依其文脈結構標示分段之處：

第一段：交代出遊背景及心境

遊都邑以永久，無明略以佐時。徒臨川以羨魚，俟河清乎未期。感蔡子之慷慨，從唐生以決疑。諒天道之微昧，追漁父以同嬉。超埃塵以遐逝，與世事乎長辭。

第二段：景物描寫及遊觀行樂之動作

於是

仲春令月，時和氣清。原隰鬱茂，百草滋榮。王雎鼓翼，鶉鷓哀鳴。交頸頡頏，關關嚶嚶。於焉逍遙，聊以娛情。

爾乃

輦隨風移。飄飄放志意，千秋長若斯。」收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），頁449-450。

³² 朱曉海：〈論張衡《歸田賦》〉，收錄於氏著：《漢賦史略新證》（西安：陝西人民出版社，2004年），頁367-400。引文見頁367。

龍吟方澤，虎嘯山丘。仰飛織繳，俯釣長流。觸矢而斃，貪餌吞鈎。
落雲間之逸禽，懸淵沈之魴鯪。

第三段：曲終奏雅，以回歸「蓬廬」、進德修業總結全篇

于時

曜靈俄景，係以望舒。極般遊之至樂，雖日夕而忘劬。感老氏之遺
誠，將迴駕乎蓬廬。彈五絃之妙指，詠周孔之圖書。揮翰墨以奮藻，
陳三皇之軌模。苟縱心於物外，安知榮辱之所如？³³

此賦在結構上非常清楚的以三段式構成，且除文意之外，句式及音韻上均隨著文意轉折而有所區別。首段呈現整齊的六言句法，且押上古「之」部韻。次段以「於是」領起一段四字句的風景描寫，押後漢「耕」部韻。再以「爾乃」領起一段詩人在風景中的動作描寫，在音韻上則為後漢「幽」、「魚」通押。此段雖用了兩個轉接詞，區隔了景物描寫與人物動作，但皆屬於遊程部分的描寫，在文意上仍應視為一個完整的段落。最後則以「于時」逆轉文意，收拾逍遙遊樂心情，並以回歸於進德修業之追求作結，是相當典型的漢賦「曲終奏雅」的程式化結尾。在音韻上則轉為後漢「魚」部韻。³⁴

張衡〈歸田賦〉所確立的三段式敘述結構，也被普遍運用於建安時期描寫遊遨之樂的賦作中。如曹植、楊修（173-217）〈節遊賦〉、曹丕〈登城賦〉等。³⁵曹丕〈登城賦〉尤其以極為簡潔的文字展現三段式結構：

孟春之月，惟歲權輿。和風初暢，有穆其舒。駕言東邁，陟彼城隅。
逍遙遠望，乃欣以娛。平原博敞，中田辟除。嘉麥被壟，緣路帶衢。
流莖散葉，列倚相扶。水幡幡以長流，魚裔裔而東馳。風飄搖而既

³³ 張衡〈歸田賦〉收錄於《文選》，卷15，「賦辛·志中」。引自[梁]昭明太子蕭統（501-531）輯、[唐]李善注：《文選》（臺北：正中書局，1971年，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印），頁207-208。

³⁴ 關於張衡〈歸田賦〉之用韻，係採用朱曉海：〈論張衡《歸田賦》〉一文所作的歸納。引自氏著：《漢賦史略新證》，頁369。

³⁵ 曹植〈節遊賦〉參見[清]嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》二，〈全三國文〉卷十三，頁1124。曹丕〈登城賦〉則收錄於〈全三國文〉卷四，頁1074。楊修〈節遊賦〉則可參閱費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》，頁647。

臻，日掩蔓而西移。望舊館而言旋，永優遊而無為。

由於這些作品保存得相對完整，故可清楚呈現其整體結構。但此時大部分的賦作均係殘篇，我們已無法確定其完整結構為何。但僅從今存之斷簡殘篇，仍可大致判斷其大體上是沿襲張衡〈歸田賦〉的結構方式。由此一端，亦可見賦體寫作傳統之根深柢固，基本上深深制約著後世作者的寫作方式。也可以說，在此一基本上呈現內在封閉性的寫作傳統中，後世作者基本上採取模擬前代典範的方式寫作，表現出某種程度的創造上的惰性。不論在辭賦內部，抑或辭賦對於詩歌創作之影響，均不難看出傳統強大的籠罩力。

若將此一結構模式擴大來看，我們也可以說那些以描寫京殿苑獵見長的大賦也大致呈現三段式結構。這些賦作的第一部分通常以交代出場人物，敘述事件背景為主。而作為主體的第二部分則極盡鋪張揚厲之能事，儘可能地羅列四方物產，架構一個層次分明而富麗繁華的宇宙圖像。然而不管中段的鋪陳如何汪洋縱恣，放而難收，尾聲則一律曲終奏雅，以復歸於節儉收束全篇。首段的敘述性鋪墊似乎是一種必要的動作，以作為「出發」、展演之前的準備。然後，賦家出發前往探索世界，擘畫心中理想的世界圖景，鋪展上下四方地理形勢，分門別類地將山形水態、動植物產一一收納其中，以虛構性文字結撰一個幻設的理想宇宙形式。然而，不管他所構築的宇宙圖式如何巨麗，最後仍將以必然的回歸動作作為收束，賦的中心意旨將回歸到一個道德讚許的畛域中，或者回歸於自我的內在，展現為一個合乎道德禮儀規範的內省性或抒情式結尾。

此一結構模式普遍被吸收運用於五言寫景詩中，不僅建安時期如此，晉代的景物描寫詩也往往採用此一模式寫景詠懷，如以下所舉張華（232-300）〈雜詩三首〉其二：

逍遙遊春宮，容與緣池阿。白蘋齊素葉，朱草茂丹華。
微風搖 若，層波動芰荷。榮彩曜中林，流馨入綺羅。

王孫遊不歸，修路邈以遐。誰與翫遺芳，竚立獨咨嗟。³⁶

這首詩雖在背景交代部分作了極大的簡省，但基本上仍呈現三段式的結構模式。首二句算是出遊地點及心情的交代，以下即轉入池邊周遭風景的描寫。此詩寫景的三聯基本上皆為偶句，且在物色之形似上顯然下了許多功夫。「白蘋素葉」、「朱草丹華」注意到顏色的對比調配，而句中第三字的動詞（「齊」與「茂」），顯然也經過詩人用心錘煉而成。但詩中呈現的基本上是視覺的光色，其他感官與自然的接觸則較少著墨（僅「流馨」一句涉及嗅覺）。結尾部分則樂而生悲，懷想遠人並進一步覺察到自我的孤獨。此一楚騷式的抒情化結尾在謝靈運山水詩中亦經常出現。凡此種種，皆顯示出時代風尚的影響所及，也預示了未來山水詩發展的趨勢所在。

遊覽寫景詩中所展示的完整遊程，除了向外遊於自然之外，最終仍必須止泊於自我的內心，將目光從萬象紛紜的外部世界收回，重新凝注於真實的內在自我，才算得到最終的完成。這也可以說是一個「入」與「出」的過程，詩人將個我遊觀經驗充分內化，並以文字構設一個兼容經驗與理想的自然之境，亦即以意象建構詩境並流連其中。然而，詩人終究無法永遠徘徊停佇於詩境之內，他終需於「入乎其內」之後「出乎其外」，離開自我構築的詩境並返回現實中的自我。也由於這個抽離詩境的動作，詩人得以獲得一定的距離以審視其所造之境，從而引生情感的抒發或理性的反省，總結經驗，完成抒情自我的舒洩、滌淨，或者進一步的提昇。³⁷

基本上三段式結構除了是中國山水詩的基本模式外，在一步步詩歌律化的過程中，更進一步凝塑為唐律的基礎構成形式。宇文所安（Stephen Owen, 1946-）在《初唐詩》中透過對初唐宮廷詩形式的歸納整理，得出所謂唐詩「三部式」的程式化結構：

³⁶ 張華〈雜詩三首〉其二，收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈晉詩〉，卷3，頁620。「若」之「」字，逯欽立注曰：「《玉臺》、《廣文選》作『萑』，唐寫本《玉臺》作『蕖』。」

³⁷ 關於中國抒情詩美典的美感構成與結構問題，高友工先生有許多相關討論，如〈文學研究的理論基礎——試論「知」與「言」〉、〈文學研究的美學問題〉（上、下）、〈中國文化史中的抒情傳統〉、〈律詩的美學〉諸文，可以參看。上舉諸文均收錄於氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004）。

首先是開頭部分，通常用兩句詩介紹事件。接著是可延伸的中間部分，由描寫對偶句組成。最後部分是詩篇的「旨意」，或是個人願望、感情的插入，或是巧妙的主意，或是某種使前面的描寫頓生光彩的結論。³⁸

除了宇文所安之外，孫康宜對於唐律結構的歸納分析，亦呈現三段式的區分，只是他更著眼於從抒情結構的角度進行觀察：

（唐律）這一形式化的結構對應著一種充滿生氣的運動，以象徵抒情過程的「時間—空間—時間」為順序的運動；因為在一首典型的唐詩中，抒情的自我猶如經歷了一次象徵性的兩階段旅行：（1）從非平行的、以時間為主導的不完美世界（第一聯），到平行的、沒有時間的完美狀態（第二聯和第三聯）；（2）從平行而豐滿的世界，回到非平行和不完美的世界（第四聯）。通過這樣一種圓周運動的形式化結構，唐代詩人們或許會感到他們的詩歌從形式和內容兩方面，都抓住了一個自我滿足之宇宙的基本特質。³⁹

此一背景鋪墊、景象展開及最終對於之前展開的詩境作出反應（或回歸）的三段式結構，顯然是唐代律體詩最常見的結構方式。⁴⁰此一結構可視為一次象徵性的內在之旅：現實空間的迫仄催促詩人上路，展開一場對於理想完滿空間的尋索之旅。（「悲時俗之迫仄兮，願輕舉而遠遊！」⁴¹）詩人離開現實空間，並建構一完滿而平衡的理想空間，停留其間，享受此一內外交融的抒情瞬間。但此情此景終不可久，這趟旅程最終仍需結束於一個

³⁸ 宇文所安（Stephen Owen）著、賈晉華譯：《初唐詩》（*The Poetry of the Early Tang*）（北京：三聯書店，2004），頁 183-184。

³⁹ 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化，2001），頁 155。此書第四章第二節討論謝朓詩的感情結構，並認為其詩為「發現新的抒情結構的開端」，將謝朓的八句詩視為唐律的先導，詳頁 154-164。

⁴⁰ 高友工先生的歸納則將唐律的形式表述為兩段式的結構。他認為：「在僅有四聯詩的凝煉的詩歌形式中，開頭與結尾（相應地安排於首聯和尾聯之中）事實上過於強大，以致難以支撐一個三重結構。描寫與表現之間的分歧更多時候顯示出兩重區分：前半部分占了前面三聯，後半部分則為最後一聯。」將律體結構分成「描寫」與「表現」兩個部分，前三聯是描寫的部分，尾聯則為表現（即抒情）的部分。如此則是將前三聯視為一個整體。然而，通常是敘述性的首聯與嚴密對仗的中間兩聯，大部分時候都是可以再進一步區分的。詳參高友工著、黃寶華譯：《律詩的美學》，收錄於氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 209-262。引文見頁 238。

⁴¹ 屈原《楚辭·遠遊》首句。此種精神式的上下求索與最終回歸之旅，亦為屈騷的典型結構。

回歸的動作中。但返回現實的詩人與出發之前已然不同，在此一圓周式的旅程中，詩人並非返回原點，而是上昇至一更高、更令人滿足的層次。不管詩人是否真正經由此一內在精神之旅獲得提昇、滌淨，但至少其內在情懷因此得到某種程度的舒洩，完成了抒情的目的。此一美學結構顯然得自於前代無數詩人的再三試驗，而最終確定為最具美感及實用性的詩體結構。宇文所安也指出「較基本的三部式先於律詩形成，並超越了律詩的範圍。」⁴²顯然我們在魏晉寫景詩甚至漢賦中已發現這樣的三部式結構，而山水詩的大量寫作無疑「助長了為描寫而創作描寫性詩歌的傾向」⁴³，增進描寫自然的技巧，有效地捕捉外部世界之聲色狀貌，進而陶鑄為內在心象，凝塑為以對偶的形式參差對照的聯句，相信亦是使唐律之三段式結構進一步穩固成形的重要因素之一。

第二節：魏晉寫景詩的描寫模式

分析魏晉時期的覽物寫景詩，會發現其間景物描寫及空間安排往往呈現極為整齊的對比結構。詩人傾向於以偶對的句法及思維，架構出均衡和諧的詩境空間。並已敏銳地注意到景物色彩的調配安排，其中又以鮮麗的對比色之運用最為習見。而這些描寫技巧同時也是魏晉賦篇的寫景特色，詩與賦呈現出相當一致的景物描寫模式。此外，從建安至東晉，對於景物摹寫之「巧構形似」的趨勢亦日益明確，⁴⁴終於促成謝靈運山水詩的出現。以下試分類舉例說明魏晉寫景詩在描寫方式上的特色，並嘗試討論其淵源所自。此外，我們歸納魏晉寫景詩的描寫程式，最主要的目的是為了清楚呈現謝靈運山水詩在描寫手法上的淵源，故為了敘述上的方便，擬將謝詩表現模式的承襲與轉化附帶呈示於後。下一章專論謝靈運山水詩時，則不

⁴² 宇文所安著、賈晉華譯：《初唐詩》，頁 184。

⁴³ 高友工著、黃寶華譯：〈律詩的美學〉，引自氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 238。

⁴⁴ 廖蔚卿先生曾指出：「在中國文學的歷史發展過程中，『巧構形似之言』是一個具有時代性的現象，它不僅普遍出現於六朝的詩賦及別類文體，更常見於名士的言談。」「巧構形似的詩風肇始於魏晉而盛於宋齊。」誠如廖先生所強調，「巧構形似」的現象是普遍滲透於當時文士階層的文學、語言各層面，而構成一種獨特的文化氛圍。其論點詳參氏著：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》，頁 537-578。引文見頁 538、547。

再針對這些方面再作說明。

一、朝與夕、出發點與目的地相對

詩人在寫作遊覽、行旅等詩篇時，往往於篇首即先圈畫出朝夕遊程的範圍，並呈現行遊之「出發點」與「目的地」整齊對應的結構：

朝發晉京陽，夕次金谷湄。(潘岳(247-300)〈金谷集作詩〉，頁632)⁴⁵

朝采南澗藻，夕息西山足。(陸機(261-303)〈招隱詩〉，頁689-690)

朝發廣莫門，暮宿丹水山。(劉琨(270-317)〈扶風歌〉，頁849)

旦發石亭境，夕宿桑首墟。(李顥〈經渦路作詩〉，頁857)

朝濟清溪岸，夕憇五龍泉。(庾闡(285-339)〈觀石鼓詩〉，頁873)

詩人於篇首即先勾勒出一日從朝至夕的時間範圍，以及此日所行遊的區域範疇，再進一步細寫此一範圍內之所聞所見。此一描寫模式最早應見於《楚辭》。〈離騷〉描寫詩人的巡遊歷程曰：「朝發軔於蒼梧兮，夕余至乎縣圃。」、「朝發軔於天津兮，夕余至乎西極。」〈遠遊〉中亦有「朝發軔於太儀兮，夕始臨乎微閭」的描寫。⁴⁶但是《楚辭》中的這類描寫所表現的並非詩人現實中的行遊經歷，而是想像性的遨遊世外之舉，近乎一種精神性的遊覽，或是遊仙的形式。真正將這種朝夕對舉的描寫形式運用於現實中的行遊經驗的應該是漢代的紀行賦，如班彪(3-54)〈北征賦〉：「朝發軔於長都兮，夕宿瓠谷之玄宮。」⁴⁷此外，劉歆(約53-23B.C.)〈撰征〉、班昭(49?-120?)〈東征〉等紀行類賦篇每每詳細記錄地理空間之變化的表現方式，流露出詩人對於身處地域變遷中的敏銳覺知，表現出強烈的飄泊感，相信也深刻影響後世行旅寫景詩的結構方式，如班昭〈東征賦〉：

⁴⁵ 本文所引詩作除特別註明者外，均引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，以下僅標明詩題及頁碼，不復一一說明。

⁴⁶ 以上三段引文分別引自[宋]洪興祖、[清]蔣驥：《楚辭補注·山帶閣註楚辭》，頁26、44、169。

⁴⁷ 班彪〈北征賦〉，《文選》歸於「紀行」類賦篇中。此賦收入費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》(北京：北京大學出版社，1993)，頁255-256。引文見頁255。

乃舉趾而升輿兮，夕予宿乎偃師。……歷七邑而觀覽兮，遭鞏縣之多艱。望河洛之交流兮，看成皋之旋門。既免脫於峻嶮兮，歷滎陽而過卷。食原武之息足，宿陽武之桑閒。涉封丘而踐路兮，慕京師而竊歎。⁴⁸

紀行賦的結構形式充分表現出伴隨著時間推移的空間變化，以及詩人在空間中飄移之際，力圖清楚標識地理方位的企圖，彷彿清晰無誤地記錄下每一個曾經行經的城鎮是無比重要的事情。隨著詩人所記地理空間的挪移，我們彷彿可以在地圖上勾勒出清楚的行旅路線圖。⁴⁹除了紀行類賦篇之外，其他類型的賦作也常採用這種「處處誌之」的方式以記錄行旅途程，如班彪〈冀州賦〉：「遂發軔於京洛，臨孟津而北厲。」⁵⁰劉楨（?-217）〈黎陽山賦〉：「自魏都而南邁，迄洪川以竭休。」⁵¹潘岳（247-300）〈登虎牢山賦〉：「朝發軔兮帝壖，夕結軌兮中野。」⁵²都是清楚展示作者之空間移動方向及地理形勢的顯例。

紀行賦家對於詳細紀錄地域變化的關切深刻影響到後世詩人結構其行旅遊覽詩時的思考方式。詩人們總是謹慎地先在篇首交代行程的始末地點，彷彿唯有先完成此一既定儀式，才能順理成章地展開進一步的風光描寫。對於熟悉漢賦傳統的魏晉詩人而言，賦的結構模式彷彿早已內化，變成其思考方式的一部分。在謝靈運山水詩中，我們也常常看到這樣的描寫方式：⁵³

宵濟漁浦潭，旦及富春郭。（〈富春渚〉，頁 68-69）⁵⁴

⁴⁸ 班昭〈東征賦〉，《全漢賦》，頁 366。

⁴⁹ 關於漢代紀行類賦篇之特色，可參閱鄭毓瑜先生：〈今風古轍，每動寸衷——漢魏六朝行旅賦的抒情美典〉，國科會專題研究計畫成果，1997 年 7 月。

⁵⁰ 此賦一作〈遊居賦〉，引自《全漢賦》，頁 253。

⁵¹ 同上書，頁 718。

⁵² 引自[清]嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全晉文〉卷九十，頁 938。

⁵³ [清]周亮工《書影》（臺北縣：漢京文化，1984，四部刊要本）卷十曾排列謝靈運詩中朝夕相對的句子，並認為其「總本自《楚辭》：『朝發枉渚，夕宿辰陽』二語變幻者也。」，頁 269。

⁵⁴ 此詩引自顧紹柏：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004）。本文所引謝康樂詩均出自此一版本，以下引用僅註明詩題及頁碼，不再一一說明。

迎旭凌絕嶝，映泫歸澗浦。(〈過瞿溪山飯僧〉，頁 133)

朝旦發陽崖，景落憩陰峰。(〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，頁 175)

曉月發雲陽，落日次朱方。(〈廬陵王墓下作〉，頁 193)

晨策尋絕壁，夕息在山棲。(〈登石門最高頂〉，頁 262)

朝搴苑中蘭，畏彼霜下歇。暝還雲際宿，弄此石上月。(〈石門岩上宿〉，頁 269)

朝發飛猿嶠，暮宿落峭石。(〈題落峭石〉，頁 292)⁵⁵

平明發風穴，投宿憩雲巘。(〈入竦溪〉，頁 297)

只是，謝靈運山水詩往往脫離機械化的朝夕、地名對舉模式，而直接注目於山水自然本身，以自然環境風貌的特色及其變化代替人爲的地理命名，並嘗試以文字捕捉自然的美感，以及記錄詩人在自然中的活動狀態。彷彿詩人的關懷不再僅僅聚焦於地名所標識的人文地理變遷，而將其賞美的目光投注於自然山水本身風貌的美麗及遷異，⁵⁶畢竟此時詩人注目的焦點已不再是置身於陌生空間中的飄泊之感，而是自然界的眾美紛呈。在謝靈運山水詩朝夕對舉的一日遊程中，我們不僅了解詩人行旅過程的時間、地域變化，彷彿也目睹了自然本身景致風光的轉化遷異。⁵⁷在此一變更中，山水本身受到更多的關注，它們不再只是標識地理空間的符號而已，更是美感的凸出與展現。

⁵⁵ 此詩錄自《太平寰宇記》卷 110，僅存此二句殘句。詩題乃顧紹柏所加，茲從之。

⁵⁶ 王國瓔先生曾指出：「和《楚辭》中以『朝一夕』對句來表現詩人對時光流轉的哀歎不同，其重點並不在時間的指涉，而是空間的安排。詩人把不同瞬間的美感經驗作空間的布置，以傳達他在自然山水中所感受到的全面的或統一的經驗。」見氏著：《中國山水詩研究》，頁 376。

⁵⁷ 李雁在其《謝靈運研究》(北京：人民文學出版社，2005)一書中也曾提及這點。他分析「迎旭凌絕嶝，映泫歸澗浦」這兩句詩時，就認為謝靈運「用典型的自然景觀初升的太陽(旭)和閃亮的露水(泫)代替了過去的『朝』、『暮』、『旦』、『夕』等表明時間早晚的套語，同時又以『絕嶝』、『澗浦』取代具體的地名，強化詩句的寫景成分。」頁 269。

二、山水對舉

山水對舉的寫景模式是詩人在描寫自然景色時很常見的一種結構方式，一句狀山，一句摹水，不但自然成對，且山之高迥及水之長流，亦立即開拓出空間的廣大縱深，是一種相當有效的寫景方式。試看以下諸例：

洋洋熊耳流，巍巍伊闕山。高岡碣崔嵬，雙阜夾長川。(成公綏
(231-273)〈詩〉，頁 585)⁵⁸

洪流何浩蕩，修芒鬱岿嶢。(潘岳〈河陽縣作詩二首〉其一，頁 633)

川氣冒山嶺，驚湍激巖阿。(潘岳〈河陽縣作詩二首〉其二，頁 633)

窈窕尋灣漪，迢遞望巒嶼。(李顥〈涉湖詩〉，頁 858)

俯涉淶水澗，仰過九層山。(楊方〈合歡詩五首〉其四，頁 861)

彭蠡紀三江，廬岳主眾阜。(湛方生〈帆入南湖〉，頁 944)

高岳萬丈峻，長湖千里清。(湛方生〈還都帆詩〉，頁 944)

廣義的說，山水對舉的形式亦可追溯至漢大賦的敘述結構。漢大賦在羅列形勢物產時，常以其山如何如何，其水如何如何的形式展開敘述，即可目為擴大化的山水對舉結構。五言詩則囿於詩體形式的限制，無法酣暢淋漓地進行大規模的描寫，只能將這種對舉形式簡化精煉為二至數句不等的篇幅，但這種山水相對為言的結構模式，其實早已體現於漢賦的描寫之中，並內化為詩人觀看、結構世界的方式。詩人有時還試圖將自然界的山水搬到紙上，以字形偏旁圖像化山形水態，如李顥〈涉湖詩〉：「窈窕尋灣漪，迢遞望巒嶼。」即相當刻意地運用字形偏旁在視覺上創造效果，此一技巧無疑也來自漢賦的啟發。漢賦往往依照性質分類大量使用同偏旁字形⁵⁹，並因同偏旁字的大量連續使用營造視覺及感受上的浩大聲勢，此一技

⁵⁸ 《廣文選》作〈行詩〉，《詩紀》同。又注：一作〈途中作〉。見逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》(上)，頁 585。

⁵⁹ 漢代騁辭大賦中大量同偏旁字的使用，應該是由於辭賦之欣賞本來是經由口頭奏誦的緣故，「欣賞者是帝王，是用耳聽而不是用目讀的」，有些字原本可能並沒有固定的字形，後來寫定時則將同性質的字皆加上相同的偏旁，因而形成同偏旁字絡繹不絕的現

巧謝靈運亦優爲之，如〈從斤竹澗越嶺溪行〉：「逶迤傍隈隩，蒼遞陟陁峴。……蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。」(頁 178) 即相當刻意地以同偏旁字形創造特殊效果。此外，謝靈運詩中亦有許多藉山水對舉以塑造空間的例子：

山行窮登頓，水涉盡洄沿。岩峭嶺稠疊，洲縈渚連絲。白雲抱幽石，綠篠媚清漣。(〈過始寧墅〉，頁 63)

隨山踰千里，浮溪將十夕。(〈夜發石關亭〉，頁 76)

孤客傷逝湍，徒旅苦奔峭。石淺水潺湲，日落山照曜。(〈七里瀨〉頁 78)

澗委水屢迷，林迴巖逾密。(〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84)

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。(〈登上戍石鼓山〉，頁 102)

莓莓蘭渚急，藐藐苔嶺高。(〈石室山〉，頁 107)

近澗涓密石，遠山映疎木。(〈過白岸亭〉，頁 111)

謝靈運筆下的自然景色相當習慣以一種俯仰山水的對比結構組成，此一上下流觀往復的結構使山形水態很自然地於筆下展開，是詩人觀賞與呈現自然世界的常見模式。山水對舉的結構即隱含空間的上與下、高與長，近與遠等，此一觀察、結構自然的方式是相當具有層次感及秩序感的。當詩人們或因節日遊宴、或爲遣憂消愁、或緣行旅道途而置身自然之中時，其筆下所捕捉呈現的自然景觀，通常以作者爲中心而呈現爲一個層次井然、對比和諧的宇宙圖象。在此一秩序化的自然中，詩人投身其中，成爲整體秩序的一部分。誠如宇文所安 (Stephen Owen) 所指出的，詩中的自然描寫呈現出所謂「建築式」的空間佈局，而非「斷片式」的散亂描寫：

自然秩序作為中古詩歌修辭不可或缺的組成部分，曾使得先前的詩人對於大自然的明晰可喻產生了一種毋庸置疑的可靠感。對仗及其

象。故漢賦中的同偏旁字之大量使用或許不是修辭上的刻意使用，但謝靈運詩中的同部首字卻是刻意模仿漢賦特質的。上文加引號的部分引自簡宗梧：《賦與駢文》(臺北：臺灣書店，1998)，頁 27。相關討論亦可參閱簡宗梧先生〈漢賦瑋字源流考〉一文，收入於氏著：《漢賦源流與價值之商榷》(臺北：文史哲出版社，1980)，頁 45-99。

他詩歌語言的傳統規範乃是二元論的宇宙觀和自然科學的文學呈示：一聯詠山、一聯詠水，一行寫聞、一行寫見，仰視與俯窺相平衡。無論是大自然本身還是文字表現手段都是一種富於成效而又可靠的機制。……大自然被表現為具有建築性結構的、刻意構造而成的、清晰明澈的，每一部分都融會入一個整體之中。⁶⁰

所謂「建築式」的空間佈局，指的是詩歌在展開景物空間描寫時，呈現高度秩序化、層次化、整飭化的結構形式，宇宙彷彿以作者為核心，並以一種井然有序的、結構嚴謹的形式排列展開。與此一秩序嚴謹、對比分明的空間結構相對的，則是一種散亂的、碎片化的描寫，宇文所安將其稱為「斷片式」的描寫形式，並舉李賀（790-816）的〈昌谷詩〉為代表。「斷片式」的寫景往往缺乏結構的整體性與整飭性，詩人往往為空間中的某些細節所吸引，而耽溺於特定細節的描寫玩味中，使其筆下的空間結構缺乏可掌握的分明秩序與層次。然而，在魏晉寫景詩所呈現的空間中，我們看到的往往是經過充分內化與形式化之後的自然空間，是傾向於建築構造般結構分明、層次謹嚴的空間觀照。除了山水、聞見對舉之外，上下四方亦顯得層次井然，這一點將於下文進一步討論。

三、上下四方對舉

上下四方、前後遠近的對舉亦有助於有效結構出以作者為中心的秩序化宇宙。有些詩人明確指明東西南北或前後方位，有些則只是暗示。明確指出方位者如：

北臨清漳水，西看柏楊山。（王粲〈詩〉，頁364）

東望看疇野，迴顧覽園庭。（陳琳〈詩〉，頁368）

南陽（楊）棲雙鷓，北柳有鳴鳩。（曹植〈芙蓉池詩〉，頁462）⁶¹

⁶⁰ 宇文所安：〈自然景觀的解讀〉，收入宇文所安著；陳引馳、陳磊譯：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：三聯書店，2006），頁30-46。引文見32。

⁶¹ 這兩句詩[清]丁晏編：《曹集銓評》卷四作「南楊雙栖鷓，北柳有鳴鳩。」「南陽」似應作「南楊」，與下一句的「北柳」適成對照。丁晏編：《曹集銓評》，收入《曹子建集評注》（臺北：世界書局，1998年二版，丁晏《曹集銓評》、黃節《曹子建詩注》合

前庭樹沙棠，後園植烏棗。(潘岳〈金谷集作詩〉，頁 632)

北眺衡山首，南睨五嶺末。(庾闡〈衡山詩〉，頁 874)

上施神農蘿，下凝堯時髓。(宗炳(357-443)〈登半石山詩〉，頁 1137)

在這些詳細予以定位的描寫中，詩人明確指出自身所在與四周環境的相對關係，以及景物的相對位置。中國詩人在建構空間時，往往伴隨極強的方位感。《楚辭》的〈遠遊〉中即已出現依東、西、北、南四個方向展開巡遊的描寫模式。但〈遠遊〉中所描寫的無疑是一個虛擬的空間。真正嘗試以清晰的方位結構羅列現實感較強的空間景物，並從以往對於單一自然物的描寫轉而試圖掌握空間之整體者，仍不得不待之於漢賦。⁶²漢賦鋪陳景物時喜以上下四方為經緯展開敘述，如司馬相如(179-117B.C.)〈子虛賦〉中的以下這段描寫就非常具有代表性：

其東則有蕙圃，衡蘭芷若，穹窮昌蒲，江離蘼蕪，諸柘巴且。其南則有平原廣澤，登降陟靡，案衍壇曼，緣以大江，限以巫山。……其西則有涌泉清池，激水推移，外發夫容陵華，內隱鉅石白沙。其中則有神龜蛟鼉，毒冒鼈鼉。其北則有陰林巨樹，榦楠豫章，桂椒木蘭，檠離朱楊，榑梨栲栗，橘柚芬芳。其上則有宛雛孔鸞，騰遠射干，其下則有白虎玄豹，蝮蛇貙豸。⁶³

司馬相如筆下的宇宙是排列整齊、層次分明的。彷彿世間萬物皆可依序納入此一東西南北中上下方位之中，「賦家之心，苞括宇宙，總攬人物。其大無垠，其小無內」，⁶⁴指的就是這樣一種無比盛大的、包羅萬有的氣勢吧！後代寫景詩中方位井然的空間觀主要即繼承自前代的遺產，尤其是漢賦中描寫結構空間的方式。此外，觀察漢末、魏晉辭賦，亦可發現此種強調方位，顯示出極強秩序感的描寫方式，仍為賦家架構空間的主要模式，較為

刊本)，頁 51。

⁶² 鄭在書在〈範圍：書寫帝國的空間——以〈子虛〉、〈上林〉兩賦為例〉一文中曾指出：「四方的概念先在甲骨卜辭表現得較為明顯，以後通過巫歌、楚辭中空間的敘述方式，運用到漢賦中來。」此文收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002)，頁 133-156。引文見頁 150。

⁶³ 引自費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》，頁 47-48。

⁶⁴ 司馬相如答友人盛覽問作賦語。引自葛洪(284-363)：《西京雜記》(上海：上海古籍出版社，1991)，卷 2，頁 12。

顯著的例子如：蔡邕〈漢津賦〉：「南援三州，北集京都。上控隴坻，下接江湖。」⁶⁵張載（？-320）〈濛汜池賦〉：「北通灃泉，東入紫宮。左面九市，右帶閩風。」⁶⁶張協（？-307）〈登北芒賦〉：「徘徊絕嶺，踟躕步趾。前瞻狼山，却闖大岨。東眺虎牢，西睨熊耳。」⁶⁷無不以整齊分明的方位感結構空間秩序，呈現出以描寫主體或賦家本身為中心的四方形勢。只是這些賦家所寫者既已非京殿苑囿，亦不復堆垛大量名物，僅以簡要的文字指明方位，或表現敘述主體與空間的關係。

魏晉寫景詩中另有一些描寫景物的句子雖未明確指出上下方位，但於寫景中實隱含明確的方位感，如潘岳〈河陽縣作詩二首〉其一：「幽谷茂纖葛，峻巖敷榮條。落英隕林趾，飛莖秀陵喬。」⁶⁸詩人的目光顯然由下而上顧覽流連：深邃的幽谷中纖葛繁茂，高峻的山巖上枝條榮美。落花紛紛隕於林下，飛莖夭矯長於高陵。詩人藉由視覺的上下遊觀，表現出高低層次分明、上下對舉的空間結構，是相當明顯的。另李顥〈涉湖詩〉：「驚飈揚飛湍，浮雲薄懸岨。」、庾闡（285-339）〈觀石鼓詩〉：「翔霄拂翠嶺，綠澗漱巖間。」⁶⁹亦均呈現層次分明的方位感。可以看出此時的詩人已有意識地經營一種整齊的偶對形式，並習於以偶對造成的對比秩序呈現眼中心上和諧的自然風光。此外，謝靈運山水詩亦常指明方位，如〈登永嘉綠嶂山〉：「眷西謂初月，顧東疑落日。」（頁 84）只是謝詩非但僅止於指「東」道「西」而已，還在此東西顧望之中，傳達出詩人處於群山密林中的一種時空恍惚錯置之感，而非僅僅是機械性地指陳方位而已。另〈登上戍石鼓山〉：「極目睠左闕，迴顧眺右狹。」⁷⁰詩人於左睠、右眺、「極目」、「迴顧」中，不但指出所處環境的形勢以及空間的層次感，更傳達出詩人身在其中與環境互動的身體感。

⁶⁵ 引自《全漢賦》，頁 571。

⁶⁶ 引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全晉文〉卷八十五，頁 881。

⁶⁷ 引自同上書，〈全晉文〉卷八十五，頁 886。

⁶⁸ 引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），頁 633。

⁶⁹ 分別引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（中），頁 858、874。

⁷⁰ 同上書，頁 102。

此外，寫景詩中最為常見的上下結構模式之變形，即為「魚鳥對舉」的描寫方式。空中飛鳥與水中遊魚的對舉，即隱含了詩人視線的上下流觀。在中國最古老的詩歌總集《詩經》中已能看到魚鳥對舉的描寫：「鳶飛戾天，魚躍於淵。」⁷¹顯示詩人很早就以對比的眼光觀看、呈現世界，並表現出一種秩序化的宇宙觀。以魚鳥對舉的形式表達詩人悠遊於自然環境中的自適之情，在東漢張衡的〈歸田賦〉中即出現如下的描寫：「仰飛纖繳，俯釣長流。觸矢而斃，貪餌吞鈎。落雲間之逸禽，懸淵沈之魴鯽。」⁷²全以射鳥釣魚來表現野遊之樂。王粲在其佚名詩中也有與之相似的描寫：「投網引潛鯉，強弩下高飛。」⁷³除了以魚鳥作為捕獵對象外，牠們更常被當作一種自由之象徵。《南史》曾記載梁元帝長子武烈世子方等的話說：「吾嘗夢為魚，因化為鳥。方其夢也，何樂如之；及其覺也，何憂斯類！良由吾之不及魚鳥者遠矣。故魚鳥飛浮，任其志性；吾之進退，恒在掌握。舉首懼觸，搖足恐墮。若使吾終得與魚鳥同遊，則去人間如脫屣耳！」⁷⁴蕭方等的感慨非常典型地反映出遊魚飛鳥在人們心目中的自由快樂形象。嵇康（223-262）〈與山巨源絕交書〉中亦有：「遊山澤，觀魚鳥，心甚樂之」之語。⁷⁵或許在被地心引力牢牢固著於地表的古代詩人們看來，能高翔於空中或悠遊於水中的鳥、魚總是比較自由而愉悅的吧！當然，莊子知魚樂於濠梁之上的典故，⁷⁶更是詩人們所共同熟知的文化背景。在魏晉景物描寫詩中，魚與鳥往往成為優美、自由的象徵，也是美麗風光的最佳點綴：

潛魚躍清波，好鳥鳴高枝。（曹植〈公讌詩〉，頁 449-450）

歸鴈暎蘭時，游魚動圓波。（潘岳〈河陽縣作詩二首〉其二，頁 633）

輕禽翔雲漢，游鱗憇中滸。（李顥〈涉湖詩〉，頁 858）

⁷¹ 《詩·大雅·文王之什·旱麓》第三章：「鳶飛戾天，魚躍於淵。豈弟君子，遐不作人？」

⁷² 張衡〈歸田賦〉收錄於《文選》，卷 15，「賦辛·志中」。引自[梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》，頁 207。

⁷³ 王粲〈詩〉，逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），頁 364。

⁷⁴ [唐]李延壽（?-679）等撰、楊家駱主編：《新校本南史》二（全三冊）（臺北：鼎文書局，1985），卷 54，列傳第 44，〈元帝諸子·武烈世子方等傳〉，頁 1344。

⁷⁵ 此文收入李善注：《文選》，卷 43，〈書下〉，頁 592-595。引文見頁 594。

⁷⁶ 《莊子·外篇·秋水》：「莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：『儵魚出遊從容，是魚之樂也。』」引自[清]郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1994），頁 606。

鶯語吟脩竹，游鱗戲瀾濤。(孫綽(314-371)〈蘭亭詩二首〉其二，頁901)

翔禽撫翰游，騰鱗躍清泠。(謝萬〈蘭亭詩二首〉其二，頁907)

羽從風飄，鱗隨浪轉。(孫綽〈三月三日詩〉，頁901)

遊羽扇霄，鱗躍清池。(王徽之(?-388)〈蘭亭詩〉，頁914)

在以上的舉例中，建安時代的曹植表現得最為質直，逕以「潛魚」、「好鳥」描述之，誠如劉勰所云：「造懷指事，不求纖密之巧。驅辭逐貌，唯取昭晰之能。」⁷⁷但西晉以降，「聲色漸開」之後，詩人們則往往以各種優美的代語呼之，如以「輕禽」、「翔禽」、「遊羽」等代指鳥，而更表現出其悠遊天際的輕盈之感。以「游鱗」、「騰鱗」等狀魚，亦更具生命力及形象律動之美感。且此時的鳥不僅能「鳴高枝」，還增加了許多生動美麗的形容語彙：「翔雲漢」、「吟脩竹」、「從風飄」、「撫翰游」、「扇霄」、「暎蘭時」等；水中魚兒也動作頻頻：「動圓波」、「憇中滸」、「戲瀾濤」、「隨浪轉」、「躍清泠」，不但強化其悠遊自適之感，更為自然的美麗增添許多動人的姿態。在對魚鳥的描寫形容中，我們也很容易觀察到詩人們「巧構形似」技巧的逐步深化。唯有當詩人已經充分意識到自然之美，才會有意識地以文字之錘煉裝飾進一步捕捉其美麗。

魚鳥對舉的描寫方式不僅存在於五言詩中，於魏晉辭賦中亦相當常見，如曹植〈閒居賦〉：「青魚躍於東沼，白鳥戲於西渚。」⁷⁸張華〈歸田賦〉：「瞻高鳥之陵風，臨儻魚於清瀨。」⁷⁹夏侯湛(243-291)〈觀飛鳥賦〉：「苟臨川而羨魚，亦歡翔而樂飛。」⁸⁰在此，魚與鳥皆是作為自由快樂的美麗存在而點綴於景物描寫之中的。描寫魚鳥的各安其位、自在逍遙，即間接呈示了詩人自身的愉悅心境。

⁷⁷ 《文心雕龍·明詩》。

⁷⁸ 引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全三國文〉卷十三，頁146。

⁷⁹ 同上書，〈全晉文〉卷五十八，頁597。

⁸⁰ 同上書，〈全晉文〉卷六十八，頁714。

謝靈運的山水詩中也有一些以魚鳥對舉表現自然之美的例子，如〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉：「拂鱗故出沒，振鷺更澄鮮。遙嵐疑鷺嶺，近浪異鯨川。」（頁 119）「遙嵐」、「近浪」兩句是極高明的偽裝魚鳥對的一聯山水對，這種巧妙地以名稱之性質強化對偶質素的手法在唐代有更進一步的發展。而〈登池上樓〉：「潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音。」⁸¹則可視為一個稍加轉化的魚鳥對。整體而言，謝靈運山水詩中以魚鳥表現自由及美感的例子並不常見，僅只是偶一為之而已。

四、顏色的調配

「物色之動，心亦搖焉。」⁸²詩人欲捕捉大自然物色之美於筆下，顏色對於視覺的刺激作用自然不會輕易被忽略。大自然眾色紛呈，卻以「驚紅駭綠」等強烈的對比色最得詩人青睞，耀眼的丹紅與翠綠，總是最先映入眼簾；或者選擇不露鋒芒的素白以襯托其他色彩表現。此外，配合季節性表現的色彩，如春天的翠綠、秋季的金黃，也是傳遞季節感的表現重點。詩人們於萬象紛紛過眼之際，很早就懂得利用對偶的句式謹慎調配色調，並總是務求動心悅目：⁸³

曲池揚素波，列樹敷丹榮。（王粲〈雜詩〉，頁 364）

嘉木凋綠葉，芳草織（殲）紅榮。（陳琳〈詩〉，頁 368）⁸⁴

菱芡覆綠水，芙蓉發丹榮。（曹丕〈於玄武陂作詩〉，頁 400）

白蘋齊素葉，朱草茂丹華。（張華〈雜詩三首〉其二，頁 620）

白水過庭激，綠槐夾門植。（潘岳〈在懷縣作詩二首〉其二，頁 634）

⁸¹ 同上書，頁 95。

⁸² 劉勰：《文心雕龍·物色》。

⁸³ 王國瓔先生亦曾分析山水詩中靜態意象的表現曰：「最能表現視覺的感官感受者，是以色彩字為修飾語的意象。……而且這些意象往往以對比的姿態出現，使色彩感更鮮明強烈。」、「這些意象的普遍效果是先讓讀者在視覺上感覺到鮮明的色彩，也就是景物的素質，其次才注意到這些色彩字所修飾的具體景物。」引自氏著：《中國山水詩研究》，頁 310、313。

⁸⁴ 「織」應作「殲」。

白雪（雲）停陰岡，丹葩曜陽林。（左思〈招隱詩二首〉其一，頁734）⁸⁵

青條若總翠，黃華如散金。（張翰〈雜詩三首〉其一，頁737）

寒花發黃采，秋草含綠滋。（張協〈雜詩十首〉其三，頁745）

黃華如沓金，白花如散銀。青敷羅翠彩，絳葩象赤雲。（楊方〈合歡詩五首〉其四，頁861）

清泉吐翠流，淙醺漂素瀨。（庾闡〈三月三日詩〉，頁873）

碧林輝英翠（翠萼），紅葩擢新莖。（謝萬〈蘭亭詩二首〉其二，頁907）⁸⁶

白沙淨川路，青松蔚巖首。（湛方生〈帆入南湖〉，頁944）

白沙窮年潔，林松冬夏青。（湛方生〈還都帆詩〉，頁944）

不僅五言寫景詩中如此，辭賦中的物色刻畫及顏色調配亦甚為可觀，如張奐〈芙蕖賦〉以極鮮麗的色彩敷寫芙蕖形色：「綠房翠蒂，紫飾紅敷。黃螺圓出，垂蕤散舒。纓以金牙，點以素珠。」⁸⁷簡直是一幅設色豔麗奪目的工筆芙蕖圖。楊修〈節遊賦〉亦以極豐富的色彩鋪陳行遊所見：「行中林以彷徨，玩奇樹之抽英。或素華而雪朗，或紅彩而發頰。綠葉幽蒂，紫柯朱莖。楊柳依依，鍾龍蔚青。紛灼灼以舒葩，芳馥馥以播馨。嗟珍果之叢生，每異類而絕形。」⁸⁸曹植〈閒居賦〉則列四色於四方，雖顯得有些機械，卻不失鮮明整麗：「翡鳥翔於南枝，玄鶴鳴北野。青魚躍於東沼，白鳥戲於西渚。」⁸⁹張載〈濛汜池賦〉寫池際風光，亦極力強調色彩之豐繁燦爛：「蒼苔泛濫，修條垂幹。綠葉覆水，玄蔭珍岸。紅蓮煒而秀出，繁葩葩以燠爛。」⁹⁰從這些令人目不暇給的紛繁設色中，不難體會辭賦中的物

⁸⁵ 「白雪」，《詩紀》作「白雲」。

⁸⁶ 「碧林輝英翠」，《詩紀》作「碧林輝翠萼」。

⁸⁷ 引自《全漢賦》，頁526。

⁸⁸ 同上書，頁647。

⁸⁹ 引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全三國文〉卷十三，頁146。

⁹⁰ 同上書，〈全晉文〉卷八十五，頁881。

色描寫之強調色彩繁豔，與五言寫景詩如出一轍，皆表現出注重物色刻繪、巧構形似的特色。

謝靈運山水詩亦相當善於顏色的調配，且更形清新美麗：如〈過始寧墅〉：「白雲抱幽石，綠篠媚清漣。」（頁 63）〈東山望海〉：「白華縞陽林，紫籜曄春流。」（頁 99）〈登上戍石鼓山〉：「白芷競新苔，綠蘋齊初葉。」（頁 102）〈於南山往北山經湖中瞻眺〉：「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。」（頁 175）〈從遊京口北固應詔〉：「原隰萋綠柳，墟囿散紅桃。」（頁 234）〈酬從弟惠連〉：「山桃發紅萼，野蕨漸紫苞。」（頁 250）以上詩例皆顯示出顏色之調配為山水詩中呈顯自然美景的重要手段。

總結此節所歸納的魏晉寫景詩表現自然之美的方式，會發現對比式的思維與表現無疑佔據其中心地位。對偶式的結構表現出嚴謹的秩序感與層次感，傳達出一種和諧的、萬物各安其位的理想之美。這種對比式的思維可謂淵遠流長，相傳包犧氏（伏羲）畫八卦時，「仰則觀象於天，俯則觀法於地。觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物。」⁹¹即表現出這種上下俯仰的觀看世界的方式。事實上，整部《易經》即是以陰陽對比的思維方式構設而成的。劉勰亦於《文心雕龍·麗辭》中指出此一思維方式運用於文學的自然合理性：「造化賦形，支體必雙。神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮。高下相須，自然成對。」並指出漢賦廣泛地將此一自然的對比性思維運用於文學表現手法，並造成一種修辭藝術表現的工整美麗：「自揚馬張蔡，崇盛麗辭。如宋畫吳冶，刻形鏤法。麗句與深采並流，偶意共逸韻俱發。」⁹²漢大賦誠然是以對比性的思維構設帝國及世界的理想圖式，並將之普遍運用於景物描寫之中。但漢大賦的景物展示是羅列名物式的，堆砌名目繁多的物產即是美的最高表現。魏晉寫景詩則以詩人為中心，企圖整體掌握四周環境，尤其致力於以簡約的筆法刻畫出自然美麗

⁹¹ 《易·繫辭傳》。

⁹² 引自范文瀾：《文心雕龍注》，卷 7，頁 33。王國瓔先生也曾指出漢賦作家們「最早有意識地使用對偶，以便上下兩句在用詞及語法結構上形成對仗」、「他們對兩晉、南朝詩人就發生極大的影響。從潘岳、陸機，乃至謝靈運、謝朓，對偶已成為一種嚴格的修辭技巧，而對仗幾乎成為他們的詩的基本結構單位。」見氏著：《中國山水詩研究》，頁 357-358。

可悅的部分。這種對偶性的寫景方式不但成爲六朝詩人模山範水的最主要形式，更進一步凝塑爲唐律中間兩聯物境與心境雙呈之標準表現模式。高友工先生曾經指出對偶性聯句的美感體現方式及作用如下：

一聯對偶就爲我們提供了互相對應的兩幅同時出現的畫面，而且更重要的是，對偶中的畫面有其自身的完整性，它可以被視爲一幅長卷中自成一體的獨立部分。即使將它從上下文中抽取出來，這一聯對句還能保持其本身的美學價值。……由於對偶句中不存在重複的字眼，兩行詩中的成分起著互相補充的作用，二者隔著一個空間兩相映照，觀察者處於二者的中心，但又置身於局外。⁹³

互爲偶對的兩句寫景句之間，既各自獨立又互爲整體。彼此之間參差對照，交光互影，投射交織出意蘊豐盈的詩境。正由於對偶性句式豐富的意象性與表現性，使它成爲表現風景的主要手法，更進一步律化爲唐律中間兩聯的固定模式。

第三節：遊觀、賞美與景物描寫之流變

魏晉寫景詩作中所呈現的遊觀形式、景物在詩作中所居的位置，以及詩人觀景賞美的型態，在不同時期、殊異背景的景物描寫詩中有不同的表現。詩人因公讌、節日宴遊、慕隱、慕仙、採藥、遊覽、行旅等不同原因走入風景，並發現景物風光之美。大致說來，從漢末至東晉，自然景物漸漸從背景走向主要舞臺，並成爲詩歌描寫的焦點、詩人賞美的中心，甚至是足以安頓身心的寄託之所。

建安時期（196-219）的寫景表現最常見於遊覽或公讌的場合。在遊覽之作中，詩人通常自覺地表述自己是爲「忘憂」、「消憂」而出遊：「策我良馬，被我輕裘。載馳載驅，聊以忘憂。」（曹丕〈善哉行〉，頁 391）、「日暮遊西園，冀寫憂思情。」（王粲〈雜詩〉，頁 364）、「閒居心不娛，駕言

⁹³ 高友工著、黃寶華譯：〈律詩的美學〉，引自氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 223-224。

從友生。翱翔戲長流，逍遙登高城。」(陳琳〈詩〉，頁 368)接著描寫通常是較小範圍的園囿或郊區的自然風光，並從此一逍遙的遨遊中得以「遨遊快心意，保己終百年。」(曹丕〈芙蓉池作詩〉，頁 400)、「忘憂共容與，暢此千秋情。」(曹丕〈於玄武陂作詩〉，頁 400)此時，詩人遊覽的是人工的園林或城市近郊的風光，而非原始的自然山水。詩中所強調的與其說是自然帶給個我生命的審美快感與撫慰作用，不如說是與兄弟朋從共同出遊的歡樂，以及人際往還之時志趣相投、心意相通的美好經驗。有時是「兄弟共行遊」(曹丕〈於玄武陂作詩〉，頁 400)，或者是「良友招我遊，高會宴中闈。」(陳琳〈宴會詩〉，頁 368)、「方軌策良馬，並馳厲中原。」(王粲〈詩〉，頁 364)此時，詩人雖已初步嘗試以簡潔的線條描寫刻繪自然美景，但似乎尚未以自然賞美作為遊賞之舉的核心，人際往還之樂才是讓詩人真正得以消憂的重點所在。與朋友、兄弟、臣僚共同「相伴綠水湄」(王粲〈詩〉，頁 364)、「乘輦夜行遊，逍遙步西園。」(曹丕〈芙蓉池作詩〉，頁 400)似乎才是詩人最為快意的事情。⁹⁴當此「良辰、美景、賞心、樂事」⁹⁵四者交集之際，唯有及時行樂才不辜負這難得的遇合，「壽命非松喬，誰能得神仙？遨遊快心意，保己終百年」(曹丕〈芙蓉池作詩〉，頁 400)、「忘憂共容與，暢此千秋情。」(曹丕〈於玄武陂作詩〉，頁 400)詩人當下即憬悟此情此景稍縱即逝，應以全然沈醉其中的心情去體驗及記憶，⁹⁶這種感懷可謂上承〈古詩十九首〉中「秉燭夜遊」的精神。⁹⁷而居於此一經驗之中心者，當仍是君臣友伴「妙思六經，逍遙百氏。彈碁閒設，終以六博。

⁹⁴ 建安時期的辭賦中亦每每強調詩人為「消憂」而出遊，以及與朋伴攜手偕遊之必要，與五言遊覽詩之表現相同。如楊修〈節遊賦〉：「爾乃息偃暇豫，攜手同征，遊乎北園，以娛以逞。」引自《全漢賦》，頁 647。曹植〈節遊賦〉：「命友生，攜同儔。誦風人之所嘆，遂駕言而出遊。步北園而馳騫，庶翱翔以解憂。且容與以盡觀，聊永日而忘愁。」以及曹植〈感節賦〉：「攜友生而遊觀，盡賓主之所求。登高墉以永望，冀銷日以忘憂。」曹植二賦均引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全三國文〉卷十三，頁 141。

⁹⁵ 謝靈運〈擬魏太子鄴中集八首·序〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 199。

⁹⁶ 曹丕〈與朝歌令吳質書〉中於大段追憶昔日同遊之歡的描述之後，即繼以「余顧而言，斯樂難常。足下之徒，咸以為然」的憬悟。而於感歎「今果分別，各在一方。元瑜長逝，化為異物」的人事無常之後，又繼而描述其近日之遊曰：「方今蕤賓紀時，景風扇物。天氣和暖，眾果具繁。時駕而遊，北遵河曲。從者鳴笳以啟路，文學託乘於後車。」同為遨遊，卻忍不住興發「節同時異，物是人非，我勞如何！」的感歎。風景依舊，人事已非，真正使其念念不忘者實為當年難得的君臣相得、遇合無間之樂。此文收入[梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》，卷 42，引文出自頁 582。

⁹⁷ 〈古詩十九首〉其十五：「生年不滿百，常懷千歲憂。晝短苦夜長，何不秉燭遊？為樂當及時，何能待來茲？愚者愛惜費，但為後世嗤。仙人王子喬，難可與等期。」此詩收入《文選》，卷 29，引文出自頁 400。

高談娛心，哀箏順耳。馳騁北場，旅食南館。浮甘瓜於清泉，沈朱李於寒水。白日既匿，繼以朗月。同乘竝載，以遊後園」⁹⁸的相得之歡，自然之美只是作為遊宴聚合的背景存在，頂多只能起到增益遊觀之樂的作用，其本身實非遊覽之舉中最重要的主角。誠如小尾郊一所指出的：「比起對自然本身的憧憬來，他們似乎對行遊於自然之中的氛圍更感快樂。」⁹⁹當詩人關注的焦點集中於人際往還之樂時，當然不容易直接面對自然本身，與其產生深層的對話與交流。唯有在個我孤獨地面對自然時，才可能與自然產生進一步的生命聯繫，這大概也就是謝靈運總是強調自己孤獨地逡巡於自然之中，也陶醉於自然之中的緣故吧！¹⁰⁰然而，建安詩人既已在遊觀宴樂中注意到自然之美，顯見其對於自然的審美意識已悄悄滋長。此時，自然作為美麗可觀的存在，是可以確定的。

除了建安詩人之外，西晉（265-316）時期遊宴於苑囿園林的風氣依然興盛¹⁰¹，只是此時的遊宴型態不再局限於以帝王貴冑為中心的貴遊文學集團，而擴及於一般文士之間，變成生活中的一種社交形式。此時，有別於帝王苑囿的私人莊園勃興，其中最為著名者允為巨富石崇（249-300）所建的金谷園，觀其〈思歸引·序〉可以想見金谷園的規模與景觀：「其制宅也，却阻長隄，前臨清渠。柏木幾於萬株，江水周於舍下。有觀閣池沼，多養魚鳥。」¹⁰²金谷園是因依自然地勢與景觀修築的私人莊園，此一兼具生產與遊憩功能的佳美之處即成為文士遊集飲宴的絕佳場所。石崇〈金谷詩敘〉詳細記錄了一次金谷園餞別的宴會場景，也描繪了金谷園美麗的風光與豐

⁹⁸ 曹丕〈與朝歌令吳質書〉，《文選》，卷 42，頁 582。

⁹⁹ 小尾郊一：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，第一章，頁 64。另觀曹丕〈與吳質書〉中對於昔年與建安諸文士遊宴賦詩之樂的追憶，也可以想見這類遊宴活動的重點所在：「昔日遊處，行則連輿，止則接席，何曾須臾相失？每至觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩。當此之時，忽然不自知樂也。」此文收入[梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》，卷 42，引文出自頁 583。另關於建安時期公讌詩所表現出的鄴下文士集團戲遊讌樂、相知相得之歡，亦可參考鄭毓瑜先生〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉一文，收入成功大學中文系編：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（第二輯）（臺北：文津出版社，1993），頁 393-437。

¹⁰⁰ 李雁也注意到謝靈運之獨遊與建安詩人之群遊的顯著區別，詳參氏著：《謝靈運研究》第四章〈山水詩解讀〉，頁 225-227。

¹⁰¹ 關於魏晉園林的發展概況，可參閱王毅：《園林與中國文化》（上海：上海人民出版社，1990，1995）第一編，第四章「魏晉南北朝園林」的討論。頁 76-108。

¹⁰² 石崇〈思歸引·序〉，遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》上，頁 643。

富的物產：「余以元康六年從太僕卿出爲使，……有別廬在河南縣界金谷澗中，或高或下，有清泉茂林，眾果、竹柏、藥草之屬，莫不畢備。又有水碓、魚池、土窟，其爲娛目歡心之物備矣。時征西大將軍祭酒王詡當還長安，余與眾賢共送往澗中，晝夜遊宴，屢遷其坐。或登高臨下，或列坐水濱。」¹⁰³此一結合自然與人爲的、兼具景觀與舒適的場所，無疑是文人宴集享樂的絕佳地點。潘岳的〈金谷集作詩〉即記錄了此次的盛會，除了表現依依離情之外，並對於金谷園的美麗景觀本身也賦予了更多的關注：

王生和鼎實，石子鎮海沂。親友各言邁，中心悵有違。
何以敘離思，攜手遊郊畿。朝發晉京陽，夕次金谷湄。
迴谿縈曲阻，峻阪路威夷。綠池泛淡淡，青柳何依依。
濫泉龍鱗瀾，激波連珠揮。前庭樹沙棠，後園植烏桕。
靈囿繁石榴，茂林列芳梨。飲至臨華沼，遷坐登隆坻。
玄醴染朱顏，但慙杯行遲。楊桴撫靈鼓，簫管清且悲。
春榮誰不慕？歲寒良獨希。投分寄石友，白首同所歸。（頁 632）

此詩雖意在記錄一次舉行於金谷園的餞別集會，但對於金谷園美景的描繪卻佔據了詩歌極大的篇幅。雖然此處的景觀相較於自然郊野更多地呈現人爲的構作與修飾，但此一經過人工整理的地點也應該是更爲舒適，更適合一般文人作爲宴集的場所。詩人們於此一渾合自然與人工的美景中遊集，雖然仍舊少不了絲竹音樂娛心動耳的歡娛，但自然的美景想必也是賞心悅目的審美對象。詩人懷抱著遊覽賞翫的雅興，著意描繪刻畫山水景物狀貌、色彩與細節，山水之美爲此次的遊集場合增添無限樂趣，詩人的注意力也由人際的往還漸漸轉向對於美景的關注。而此類士人莊園的興建與作爲遊集場所，想必也在一定程度上讓山水賞美更加深入士人生活，並啓引其對於自然之美的賞愛之心。

西晉以降，儘管仍有一些詩人將自然山水作爲行旅道途中引發懷鄉念土之情的背景存在，或者作爲遊仙、慕仙之想中的點綴襯托，但大體而言，

¹⁰³ [南朝宋]劉義慶（403-444）：《世說新語·品藻》，第 57 則，「謝公云：『金谷中蘇紹最勝』紹是石崇姊夫，蘇則孫，愉子也。」劉孝標注引石崇〈金谷詩敘〉。引自徐震堦：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989），頁 291。

西晉詩人對於自然本身的關注日深，尤其在名為「招隱」實係慕隱的詩歌中有最顯著的體現。除了隱逸之意外，「山水」本身的美也獲得進一步的強調：「巖穴無結構，丘中有鳴琴。白雪（雲）停陰岡，丹葩曜陽林。石泉漱瓊瑤，織鱗或浮沈。非必絲與竹，山水有清音。何事待嘯歌，灌木自悲吟。」¹⁰⁴置身於山水之間，不僅有目不暇接的視覺美感體驗，更有極為豐富的純係天籟的聽覺享受。此時，人文世界的聲色之娛被山水本身的美感所取代，詩人不再需要絲竹之樂，因為山水本身演奏的自然樂章更足以娛心動耳。此外，陸機也寫過一首〈招隱詩〉，詩中表明詩人因「心不夷」而走入「浚谷」，因而發現美麗的自然風光：「輕條象雲構，密葉成翠幄。激楚佇蘭林，回芳薄秀木。山溜何泠泠，飛泉漱鳴玉。」（〈招隱詩〉，頁 689-690）在此，沒有熱鬧的宴會與朋友的往還，只有詩人獨自與自然素面相見。在此詩厭離人世、傾慕隱逸的最終表述中（「至樂非有假，安事澆淳樸。富貴苟難圖，稅駕從所欲。」），自然之美實扮演主要而關鍵的地位，且佔據詩中大部分的篇幅。儘管如此，「招隱」類詩篇的中心仍在對於隱逸的傾慕，這種傾慕可能來自對於現實環境或際遇的不滿及憤懣。詩人在表述其對於隱逸生活的企羨之情時，往往藉山水賞美作為隱逸之樂的具體化表現。此時，表現詩人崇尚隱逸的襟懷與高趣是主要目的，對於山水的賞美有時不免僅僅流於一種「姿態」，一種象徵。且其筆下的山水描寫，往往只是想像或過往經驗中浮光掠影的山水印象，與後來的山水詩人書寫真正目歷親臨的實地遊觀經驗不同。此外，詩人有時只是在文字上表述隱逸出世之想，在現實中則未必真有隱逸之舉，也並非真能與山水親密交接，並藉以安頓自我者。¹⁰⁵

同樣以出世之想為中心，遊仙類詩篇中的自然描寫亦每每成為詩人表現列仙之趣的背景環境，故儘管已經出現郭璞〈遊仙詩〉：「翡翠戲蘭苕，容色更相鮮。綠蘿結高林，蒙籠蓋一山」（頁 865）那樣美麗的風景描寫，仍不免僅只流於遊仙之樂的點綴，而並非詩歌描寫的主體。¹⁰⁶然而，誠如

¹⁰⁴ 左思〈招隱詩二首〉其一，「白雪停陰岡」句，《詩紀》作「白雲停陰岡」。《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），頁 734。

¹⁰⁵ 關於山林隱逸風氣與山水詩之發展關係的詳細論述，可參閱曹道衡〈山林隱逸與山水詩的興起〉一文，收入氏著：《中古文學史論文集續編》（臺北：文津出版社，1994），頁 77-98。

¹⁰⁶ 蕭馳曾總括隱逸與遊仙詩篇中的山水書寫曰：「左思和陸機真正描寫了隱者的環境之美。而描寫主要是對隱者清奇人格的烘托，並非為景物本身。被描寫的景物亦恐非出

鄭夔子所言：「遊仙招隱的情懷和詩作畢竟刺激了詩人對自然的嚮往，洗鍊了詩人對自然的敏感度和表達能力，因此仍然促進了魏晉文士發展對自然的體驗。」¹⁰⁷招隱與遊仙詩在山水詩之成立的進程中，仍然扮演了橋樑的作用，「把遊仙詩和部分隱逸詩中所見的虛幻想像重新植根於現實環境裏，就成了東晉文人體驗自然山水的主要取向。」¹⁰⁸

東晉（317-420）以降，玄思的浸染日深，詩人更明確表明山水本身即是足以「散懷」、「寄暢」之所，而不需特別凸顯強調人際交流所帶來的歡愉，山水既「質有而趣靈」，且能「以形媚道」¹⁰⁹，本身即是天地之大美，足使詩人賞之愛之，從而解脫世羈、獲得審美的提昇，甚至領會宇宙之道。如王羲之（320-379）〈答許詢詩〉云：「寄暢山水陰」（頁 896）、王徽之〈蘭亭詩〉：「散懷山水，蕭然忘羈。」（頁 914），孫綽（314-371）也強調自己「屢借山水，以化其鬱結。」¹¹⁰山水之美，在此得到極大程度的關注。山水雖亙古長存，其美感卻有待具有審美意識的個人與時代，才能真正發現與領略。「晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情。」¹¹¹唯有浸染於席捲整個時代的玄思，並具備無限深情的東晉詩人，方能發現、賞鑑自然之真美。蘭亭詩人每每「以玄對山水」¹¹²，「即是以超越於世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃能以其純淨之姿，進入於虛靜之心的裏

自作者直接經驗，而是出自總體印象和想像。」、「儘管後期『招隱』和郭璞『遊仙』開始對遠離人寰的山林作出了一些正面的描寫，它們卻並非具備真正遊賞動機的山水詩。畢竟，道教和神仙家的世界是赤松、王喬的人物世界，更富敘事情調和人物化的世界。」引自蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72輯（2003年6月），頁50-118。引文見頁60、61。

¹⁰⁷ 鄭夔子：〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉，收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁59-115。引文見頁96。

¹⁰⁸ 同上註，頁102。

¹⁰⁹ 此二句皆宗炳〈畫山水序〉語。引自嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》三（全四冊），〈全宋文〉卷二十，頁2545-2546。

¹¹⁰ 孫綽〈三月三日蘭亭詩·序〉，《藝文類聚》卷四。引自[清]嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》二，《全晉文》卷61，頁1808。

¹¹¹ 宗白華（1897-1986）語。引自氏著：〈論《世說新語》和晉人的美〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2006年18刷），頁215。

¹¹² [南朝宋]劉義慶：《世說新語·容止》第24則「庾太尉在武昌」條，劉孝標註曰：「孫綽〈庾亮碑文〉曰：『公雅好所托，常在塵垢之外……而方寸湛然，固以玄對山水。』」引自徐震堦：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989），頁339。

面，而與人的生命融為一體，因而人與自然，由相化而相忘。」¹¹³正是在玄學所陶冶的虛靜之心觀照下，不僅山水是「道」的體現，詩人也融身於此一大化萬有的律動之中，於其間安頓身心。蘭亭詩人儘管常帶著一種玄理的眼光注目山水，「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛。」（王羲之〈蘭亭集序〉）因而顯現一種「寓目理自陳」（王羲之〈蘭亭詩〉，頁 895）的理性秩序，如如呈現宇宙之理，但對於自然的賞愛之趣、審美之心畢竟也於此充分展現。永和九年（358）暮春的蘭亭修禊之會，儘管「群賢畢至，少長咸集」（王羲之〈蘭亭集序〉），是詩人們歡聚觴詠的熱鬧場合，蘭亭詩作卻往往於玄理之外，不約而同地聚焦於山水之美，並展現詩人遊目騁懷之際，於具體的觴詠情境上昇至與宇宙的和諧交融，¹¹⁴而不像建安詩人那樣關注於遊宴聲色，及人與人之間的和諧相得所帶來的歡樂。誠如蔡英俊先生所言：「從〈古詩十九首〉以降，迫於現實生命之無常而覺醒的『自我』意識一直在追尋生命的安頓，或沈醉於友朋之歡會、或寄意於老莊之玄理，最後則走向山水世界，在自我與山水之景物的交會處取得歸宿。」¹¹⁵

此外，時代較蘭亭詩人更早的庾闡（285-339）也在因特殊節日而遊觀山水的詩篇中表現了極為純粹的對於自然之美的愛悅之情，如其〈三月三日臨曲水詩〉：「暮春濯清汜，遊鱗泳一壑。高泉吐東岑，洄瀾自淨漿。臨川疊曲流，豐林映綠薄。輕舟沈飛觴，鼓枻觀魚躍。」（頁 873）及〈三月三日詩〉：「心結湘川渚，目散沖霄外。清泉吐翠流，淥醑漂素瀨。悠想盼長川，輕瀾渺如帶。」（頁 873）此二詩與蘭亭詩同寫祓禊之事，卻完全注目於自然之美，且其年代較蘭亭詩早了約二十至三十年¹¹⁶。范文瀾更認

¹¹³ 徐復觀：〈魏晉玄學與山水畫的興起〉，收入氏著：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1998年12刷），第四章，引文見頁236。

¹¹⁴ 張淑香先生曾指出：蘭亭之會這樣的「慶典歡醉的場合，一方面讓人釋放內在蟄伏壓抑的情感（暢敘幽情），一方面又使人溶入自然，喚起宇宙意識（仰觀宇宙之大，俯察品類之盛），在游目騁懷之餘，內外相應上下同流，由人際之和樂而進入自然宇宙之和諧，將存在的剎那，擴充到頂點，而到達『信可樂也』的極致。」引自氏著：〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉，氏著：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992），頁46。

¹¹⁵ 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年三刷），第一章〈「情景交融」理論探源〉，引文見頁43-44。另關於魏晉文人的自然觀及其超越問題，可參閱鄺夔子：〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉一文的析解。此文收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，頁59-115。

¹¹⁶ 參與蘭亭集會並有詩流傳的詩人中，王羲之的生卒年為320-379，王徽之則為王羲之之子。謝安為320-385，孫綽為314-371，均比庾闡（285-339）晚生二、三十年，因

爲：「寫山水之詩，起自東晉初庾闡諸人。」¹¹⁷對其描繪自然之成就，深致肯定之意。此外，他的〈觀石鼓詩〉更出現「手澡春泉潔，目翫陽葩鮮。」（頁 874）這樣進一步親炙自然，與自然親密交流的「動作」，流露出極深的愛悅之情，亦誠如王國瓔先生所云：「這種手澡、目翫的態度，揭露的是一分自覺的美感意識；眼前的自然山水即是詩人美感觀照的對象；呈現山水的美，也是詩人創作的主要目的。」¹¹⁸東晉詩人除了因特殊節日而觀覽山水，亦有因行旅而記錄沿途風光者，如李顥〈涉湖詩〉、湛方生〈帆入南湖〉、〈還都帆詩〉；或因遊覽而歌詠景物之美，如謝混〈遊西池〉，這些都可目爲謝靈運以行旅、遊覽爲大宗的山水詩之先導，也是後世山水詩最主要的遊觀型態。

然而，就魏晉詩人遊賞山水的方式而言，通常是以視覺的體驗爲主，與自然物色本身仍存在較大的距離感，聽覺、觸覺以及感官錯覺等其他身體感覺的描述較少出現。而在以視覺掌握風光的表現形式中，又以「登高望遠」的賞景型態最爲常見：

翱翔戲長流，逍遙登高城。（陳琳〈詩〉，頁 368）

矯足登雲閣，相伴步九華。徙倚憑高山，仰攀桂樹柯。延首觀神州，迴睛盼曲阿。（棗據（約 285 年卒）〈詩〉，頁 589）

日夕陰雲起，登城望洪河。（潘岳〈河陽縣作詩二首〉其二，頁 633）

揮汗辭中宇，登城臨清池。（潘岳〈在懷縣作詩二首〉其一，頁 634）

登城望郊甸，游目歷朝寺。（潘岳〈在懷縣作詩二首〉其二，頁 634）

登城隅兮臨長江，極望無涯兮思填胸。（石崇〈思歸歎〉，頁 644）

迴阡被陵闕，高臺眺飛霞。（謝混〈遊西池〉，頁 934-935）

此推測庾闡創作〈三月三日臨曲水〉、〈三月三日〉等詩的年代較蘭亭詩約早二至三十年。

¹¹⁷ 范文瀾先生的意見見於《文心雕龍·明詩》之註 34，是對於劉勰：「莊老告退而山水方滋」的意見所下的案語。詳見范文瀾：《文心雕龍注》，卷 2，頁 19。

¹¹⁸ 氏著：《中國山水詩研究》，頁 137。

乘初霽之新景，登北館以悠矚。對荊門之孤阜，傍魚陽之秀岳。（湛方生〈遊園詠〉，頁 946）

登高望遠無疑是最常見的覽景方式，《文選》李善注引《顧子》云：「登高使人意遐，臨深使人志清。」¹¹⁹即充分說明了登高望遠所具有的特殊效果。辭賦中也常見對於登臨遠望的描述，班彪〈冀州賦〉即有：「望常山之峩峩，登北嶽而高遊。遍五嶽與四瀆，觀滄海以周流。」其〈北征賦〉亦有「躋高平而周覽，望山谷之嵯峨」的描寫。¹²⁰而在魏晉賦篇中也通常是以詩人登高所見展開景物描繪的，如曹丕〈登臺賦〉：「登高臺以騁望，好靈雀之麗爛。」¹²¹曹植〈感節賦〉中則有「登高墉以永望，冀銷日以忘憂」的描寫。同樣是登上高處，其〈臨觀賦〉中是「登高墉兮望四澤」，〈閒居賦〉中則為「登高丘以延企」。¹²²夏侯湛之〈春可樂〉中亦有「登夷岡以回眺兮，超矯駕乎山嶠」的描寫。¹²³「遠望」不僅可以「當歸」，¹²⁴可以「開沈鬱之緒」¹²⁵，同時也是登臨玩賞之際得以迅速掌握風景之整體的最佳方式。透過登山、登樓、登城，視野得以遼闊，周邊景致自動收攝靠攏，造成一種集中作用，也更容易形成一種整體感與秩序感。蘇軾（1036-1101）的詩頗能說明身處高處時的「聚遠」作用：「雲山烟水苦難親，野草幽花各自春。賴有高樓能聚遠，一時收拾與閑人。」¹²⁶透過升高望遠，東西南北四方空間歷歷如繪，詩人以自身所在為中心所得到的風景印象，也很自然地以上下四方的形式結構，呈現為筆下結構整齊的描寫。然而，登高所見

¹¹⁹ 張協〈雜詩〉其九：「重基可擬志，迴淵可比心」句李善注。《文選》，卷二十九，「詩已·雜詩上」，頁 410。

¹²⁰ 分別引自《全漢賦》，頁 253、255。

¹²¹ 引自《全上古三代秦漢三國六朝文》，〈全三國文〉卷四，頁 45。

¹²² 曹植各賦分別引自同上書之〈全三國文〉卷十三，頁 141、145、146。

¹²³ 引自同上書，〈全晉文〉卷六十八，頁 714。

¹²⁴ 漢樂府〈悲歌〉：「悲歌可以當泣，遠望可以當歸。思念故鄉，鬱鬱纍纍。欲歸家無人，欲渡河無船。心思不能言，腸中車輪轉。」收錄於逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈漢詩〉，卷 10，頁 282。另關於中國古典文學傳統中「遠望當歸」的主題，可參考廖蔚卿先生〈論中國古典文學中的兩大主題——從登樓賦與蕪城賦探討遠望當歸與登臨懷古〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》，頁 47-97。

¹²⁵ [唐]李嶠（644-713）〈楚望賦〉：「非歷覽無以寄杼軸之懷，非高遠無以開沈鬱之緒。」引自[清]董誥（1740-1818）等奉敕編：《欽定全唐文》（臺北：啟文出版社，1961），卷 242，頁 3093。

¹²⁶ 蘇軾〈單同年求德興俞氏聚遠樓詩三首〉其一，收入[清]王文誥輯注、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》2（全 8 冊）（北京：中華書局，1999 年 5 刷），頁 591。

僅為遠景，為整體風光之概觀，以「眼力」為其疆界，¹²⁷與自然景物本身尚有一層空間的距離在，所取者為山水之勢，至於更深入的接觸，則有待於詩人進一步深入山水之間，俯仰、徜徉、徘徊、逍遙於風光之中，作更深沈的玩味。儘管如此，「登臨遠眺」的覽景方式仍是中國山水詩畫中最主要的一種觀照方式，這樣的觀景方式雖無法與山水景物進一步交涉，卻能最快速地掌握整體地理形勢及山水的深度與曲折，誠如徐復觀先生在討論中國山水畫之觀照方式時所指出：

遠望是在照觀中主要的方法。……所謂「遠望」，不是地平線地遠望，而是在登臨俯瞰的情形之下的遠望。……我國對山水的欣賞，很早便是採「登山臨水」的方式，因為這才可以開擴遊者的胸襟。在登山臨水時的遠望，可以望見在平地上所不能望見的山水的深度與曲折。……遠是山水形質的延伸。此一延伸，是順著一個人的視覺，不期然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限；人在視覺與想像的統一中，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。在此一意境中，山水的形質，烘托出了遠處的無。這並不是空無的無，而是作為宇宙根源的生機生意，在漠漠中作若隱若現地躍動。而山水遠處的無，又反轉來烘托出山水的形質，乃是與宇宙相通相感的一片化機。¹²⁸

此一觀照山水的方式，不但是中國山水畫的基本模式，也是山水詩中最習見的觀照方式。劉勰在《文心雕龍·詮賦》中即指出「原夫登高之旨，蓋睹物興情」，登高不僅可以縱覽景物之整體形勢，亦是最容易興發情懷的形式。由於視野由近處的山巒景物漸漸及於極遠之處的天際，更移向縹渺空無之處，由有限進入無限，最易引人浮想聯翩而引動抒情之契機。除了抒發個人情懷感慨之外，亦可藉此獲得審美的快感及精神之超越，如蔡英俊先生所云：

緣於這種「遠」的概念所起的作用，內在心靈可以透過視線的延伸而導向無限，並且就在這樣的一種觀照與創造活動中，人因而取得

¹²⁷ 蘇軾〈單同年求德興俞氏聚遠樓詩三首〉其二：「無限青山散不收，雲奔浪卷入簾鉤。直將眼力為疆界，何啻人間萬戶侯。」出處同上註。

¹²⁸ 徐復觀：〈山水畫創作體驗的總結——郭熙的林泉高致〉，收入氏著：《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1998年12刷），頁341、345-346。

了精神上的「超脫解放」與「自由」。¹²⁹

「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質」¹³⁰，除了登山臨水、升高望遠之外，詩人常更憑藉此一概觀所得之印象，進一步走入風景之中，徙倚徘徊、緩步升降：「回翔遊廣囿，逍遙波渚間」（王粲〈詩〉，頁 364）、「逍遙遊春宮，容與緣池阿」（張華〈雜詩三首〉其二，頁 620）、「褰裳順蘭沚，徙倚引芳柯」（謝混〈遊西池〉，頁 934-935）、「乘夕陽而含詠，杖輕策以行遊。襲秋蘭之流芬，幙長猗之森修。任緩步以升降，歷丘墟而四周。」（湛方生〈遊園詠〉，頁 946-947）徜徉於山水之中，享受遊觀之樂，並以身體親炙山水，以獲得更具體酣暢的遊觀美感經驗，以進一步體驗「真山水之雲氣，四時不同。春融，夏蓊鬱，秋疏薄，冬黯淡。……真山水之烟嵐，四時不同。春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡」¹³¹之具體情狀。詩人仰觀俯察，耳聞目見，或登高望遠，或沿流徘徊，從而將周遭聲色一一收納心目，再通過對偶技巧的強調與鋪排，展現為詩中井然有序的空間圖景。儘管如此，魏晉寫景詩人對於處身於自然時各種感官感覺的描寫與體察，仍然相對簡略，且時常顯示出程式化的傾向，像謝靈運山水詩那樣能夠極大程度地融入於自然之中，「摘芳弄寒條」（〈石室山〉，頁 107）、「停策倚茂松」（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，頁 175）、「川渚屢逕復，乘流翫迴轉。……企石挹飛泉，攀林摘葉卷。」（〈從斤竹澗越嶺溪行〉，頁 178）¹³²、「俯濯石下潭，仰看條上猿。」（〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉，頁 256）、「捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。」（〈登廬山絕頂望諸嶠〉，頁 285）在在強調身體親歷的遊觀型態，則顯然尚未獲得大規模的描寫與強調。¹³³

¹²⁹ 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年），第四章，〈「含蓄」美典的審美旨趣〉，頁 263。

¹³⁰ 郭熙（1000-1090？）：《林泉高致·山水訓》，黃賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯：《美術叢書二集第七輯》9（臺北：藝文印書館，1975），頁 9。

¹³¹ 郭熙：《林泉高致·山水訓》，黃賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯：《美術叢書二集第七輯》9，頁 9-10。

¹³² 謝靈運〈初去郡〉一詩中亦有類似的描繪：「憩石挹飛泉，攀林攀落英。」，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 144。

¹³³ 關於謝靈運山水詩對於親歷身觀之強調及其特殊意義，進一步的討論可參考鄭毓瑜：〈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〉，收入氏著：《六

小結

在謝靈運的山水詩正式出現之前，已然有許多詩人致力於景物描寫技法的實驗與探索。謝靈運山水詩的許多描寫技巧皆可以在此前的寫景詩中找到痕跡。只是，在謝靈運之前，尚未有詩人大規模而集中地全力模山範水，留下足以引起注目而使此一題材獨立成體的大量作品。在謝靈運以前這些零星而散見的寫景詩中，我們看到描寫的技巧由簡入繁、由粗而細，由觀其大體至巧構形似，逐步磨礪以文字捕捉物色聲光之美的技巧。技巧之不斷琢磨而漸入於精緻，亦呈現出自然物色由作為陪襯而漸漸進入描寫核心的進程。

相較於《詩經》、《楚辭》之時時關注於個人內在情感的抒發，兩漢大賦則更關注於外部世界的豐富美麗。賦家立足於世界的中心，將四方物產秩序化地收納、排列、展開，以具顯漢帝國的宏富巨麗。除了京殿苑獵等宏大題旨外，賦家也關注於單一之美好事物，如樂器之洞簫、雅琴、長笛；植物之楊柳、鬱金、芙蕖；動物之鶴、鴉、鴻、蓼蟲；用品之屏風、薰籠、松枕、燈、扇等。¹³⁴唯有將關注的目光傾注於外在物象，並以之作為描寫主體，體物寫物的技巧才能得到進一步的開發與精研。畢竟陸機早已指出「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮」¹³⁵，沈約也將「工為形似之言」的桂冠獻予作為賦家之首的司馬相如。¹³⁶在對於物色的觀察和描寫方面，辭賦一直走在詩歌的前面，指導著詩歌的描寫技巧。賦家們可以傾注客觀寫實之眼全力摹寫外部世界，而完全將個人情感置諸腦後；五言詩人則仍然立基於抒情傳統之上，從辭賦那兒承接了觀察世界、結構空間、摹寫景物的方法，再加以精鍊簡化，以適應詩歌的需求，並努力發展詩歌抒情的特長，致力於處理景物描寫與情感舒洩之間的和諧與相輔相成，且以二者之渾合無間為最終追求。

朝情境美學綜論》(臺北：臺灣學生書局，1996)，頁121-170。

¹³⁴ 關於此類賦篇之作者及詳目，可參考《全漢賦》之目錄所列。

¹³⁵ 陸機〈文賦〉語。收入《文選》，卷17，「賦壬·論文」。

¹³⁶ [南朝梁]沈約：《宋書·謝靈運傳論》：「相如工為形似之言。」

本文之討論主體雖為景物描寫詩，卻不得不時時回顧漢代辭賦的表現方式，並對照魏晉詩、賦的類似表現手法，實因在景物描繪方面，詩承自辭賦沾溉之處甚多。畢竟「體物瀏亮」是賦家所長，在詩歌的傳統中大規模的描寫是相對缺乏的，因此，詩人不得不乞靈於辭賦傳統長期發展的體物技巧。將建安時代的宴遊詩與遊覽賦兩相對照，彼此的結構形式、觀物方式及描寫技巧都是相當近似的。建安詩人取法辭賦的描寫技巧以發展五言詩的景物描寫，久而久之，他們本身也成為典範的一部分，後世詩人又因襲模倣之，於是五言詩之景物描寫，似乎也能自成一派風景，自成一種典範，然其根植的土壤，仍不得不歸之於辭賦。

除了追摹典型之外，詩人各別的天才創造當然也是詩歌技巧之得以日益精巧、變化的主要原因。但所有的創造無不立足於傳統的土壤，吸收其精華而更創變之，文學才得以日新又新，開出獨異的時代之花。就魏晉寫景詩而言，時代風會可謂深刻影響其景物表現。畢竟唯有當天地自然之大美被進一步發現，並作為表現的中心，且時代的關注焦點漸次移至對於物色的關注與賞愛，自然美景才有可能進入描寫的中心，成為聚焦之所在。謝靈運儘管以其個人極大的才力對於山水一體創建開天闢地之功，但其所創獲的天地仍然是立足於前代詩人一步步的扎根培土，形成根基，擘畫規模，而終於水到渠成，自成新體的。本章的討論，即試圖呈現這一步步朝向山水詩體之成立前進的行跡，以作為下一章討論謝靈運山水詩的基礎。

第三章：形似美典——謝靈運山水詩

前言

「美典」(Aesthetics)一詞是高友工先生為討論唐律的美感形式而提出的，主要指稱一種理想的審美旨趣與審美效果，這種審美典式又通常是藉助於一個有效的形式而達成的。¹本文借此成詞指稱謝靈運(385-433)山水詩最突出的審美旨趣及效果乃是一種「形似」的美感，這種美感典式的開拓也是謝靈運在詩歌史上最重要的貢獻。詩人置身山光水色之中，「流連萬象之際」，主要採取一種「隨物以宛轉」的寫實態度，企圖捕捉、呈現紛繁的物色之美。劉勰(465?-532?)用以形容大約劉宋以降文學風氣的一段話，最足以表現謝靈運山水詩的美感特徵及主要旨趣所在：「自近代以來，文貴形似。窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥。不加雕削，而曲寫毫芥。」²又概括所謂「宋初文詠」的趨勢與特徵曰：「莊老告退，而山水方滋。儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。」³相當準確地提示了當時詩歌表現最重要的特徵所在。這種以「形似」為美的追求籠蓋整個時代。⁴若進一步追索其源頭，則此一美感形式的典範可以追溯至漢代辭賦的描寫方式，如劉勰在《文心雕龍·物色》中特別指出的：「長

¹ 高友工先生對律詩美典的討論，詳參高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典〉(“The Aesthetics of Regulated Verse”)一文。此文分上、下兩個部分，分別刊登於《中外文學》第18卷，第2期(1989)，頁4-34，及第3期(1989)，頁32-46。後收入高友工：《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺大出版中心，2004)，名為〈律詩的美學〉，由黃寶華翻譯。見此書頁209-262。另關於「美典」一詞的界義與闡釋，可參閱蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》(臺北：臺灣學生書局，2001)一書，尤其是第二章第四節「『美典』的界義」部分，頁134-142。

² 劉勰：《文心雕龍·物色》，引自范文瀾：《文心雕龍注》(臺北：開明書店，1993年17版)，卷10，〈物色〉第46，頁2。(此書各篇頁碼均自為起訖)

³ 《文心雕龍·明詩》，引自范文瀾：《文心雕龍注》，卷2，〈明詩〉第6，頁2。

⁴ 陳昌明曾經由討論六朝詩賦作品及文論的整體表現，而得出「『巧構形似之言』是一個具有時代性的現象，它普遍存在於六朝的詩賦中」的結論。氏著：《沈迷與超越——六朝文學之感官辯證》(臺北：里仁書局，2005)，頁295。關於六朝詩歌中的巧構形似技巧的相關討論，可參考王文進：「論六朝詩中巧構形似之言」，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1978年6月。廖蔚卿：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》(臺北：大安出版社，1997)，頁537-578。

卿之徒，詭勢瓌聲，模山範水，字必魚貫。」⁵在以「字必魚貫」的鋪張描寫以求能夠更真切地「模山範水」的努力中，司馬相如（179-117B.C.）等人已經初步展現出追求形似之美的企圖。而在五言詩中，則以西晉張協（？-307）的作品中有最明顯的表現，並由謝靈運、顏延之（384-456）、鮑照（414？-466）等詩人進一步推波助瀾。⁶謝靈運的山水詩創造了一種「形似」的美感典範，此一形似的寫實之美又主要透過整齊的對偶句式達成。在一組組由對偶句式所組成的嚴密結構中，謝靈運再現了一個理想的審美宇宙，在此一空間中，山水互映，上下交輝，聲色呼應，各種景物互相頡頏，呈現出一個層次井然、色彩鮮麗的理想空間。

如果說自《詩經》、《楚辭》、「古詩十九首」以降的中國詩歌一直以「抒情」為首要目的，詩歌中的景物描寫始終籠罩於「起興」、「感物」、「歎逝」的既定抒懷模式中，缺乏獨立自足的存在意義與清晰面目。⁷而詩中的「空間」描寫也始終糾纏於強烈的時間感覺之中，變成一種「時間化的空間」。它僅僅是為了突出時間推移之感才受到注目，並往往做為抒情之背景存在，始終呈現為面目模糊的浮光掠影式描寫，誠如鄭毓瑜先生所概括：

就主題而言，謝靈運山水詩的出現，正是詩人對於「空間」與對於「時間」這雙方的關注，呈現消長盛衰的關鍵與分野的定點。……空間形構在靈運之前，一直不及時間的推移，來得令人驚心動魄，

⁵ 劉勰：《文心雕龍·物色》，引自范文瀾：《文心雕龍注》，卷10，〈物色〉第46，頁2。

⁶ 鍾嶸（約468-518）：《詩品》評張協詩曰：「巧構形似之言。……詞彩葱蒨，音韻鏗鏘。」評謝靈運詩曰：「雜有景陽之體，故尚巧似，而逸蕩過之。」評顏延之詩曰：「其源出於陸機，故尚巧似。」可見鍾嶸亦將陸機（261-303）詩歸為「形似」一類。評鮑照詩曰：「其源出於二張。善製形狀寫物之詞。……貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。」都特別強調其詩歌表現中巧於形似的特點。引自曹旭：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁149、160、270、290。

⁷ 陸機〈文賦〉云：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懷懍而懷霜，志眇眇而臨雲。」收入《文選》，卷17，「賦壬·論文」。引自[梁]昭明太子蕭統（501-531）輯、[唐]李善注：《文選》（臺北：正中書局，1971年，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印），頁225。「歎逝」的概念雖首先由陸機於〈文賦〉中提出，但其源頭應可追溯至古詩十九首。呂正惠先生指出：「歎逝」的主題主要是藉「感物」而傳達的。「『感物』，就其原始意義來說，是特指四時之變化與時間之流逝。」而劉勰所提出的「物色」論，「最原始的、最具原創性的部份是以『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，並把這一自然『本質化』、『哲理化』，使渺小的個人在其中感悟到生命的真相，而歎歎不已。」詳參呂正惠：〈「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編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁285-312。引文分別見於頁294、297。

悲慨係之。……魏晉間寫景紀遊詩，雖標舉地點為題，卻也不免迴繞著生死久暫的憂思，容易模糊了景物的本然形姿，當然也難以體認作者是否投身其中而成就實存空間。⁸

那麼，到了謝靈運的手中，詩歌中的景物「描寫」開始具有獨立的存在價值，「空間」存在也擺脫了「時間」因素的糾纏與籠罩，開始呈示出細緻的風貌與獨立的、足以與時間因素相頡頏的價值，誠如孫康宜先生所云：

如果說在傳統詩歌中，「描寫」純然被看作為「抒情」服務之背景的話，那麼它現在已成為界說詩歌主題的基本要素。「描寫」的模式不再是裝飾或輔助了，它第一次在詩裡獲得了正統的地位。⁹

謝靈運山水詩大規模地以自然空間為關注焦點，並以文字捕捉景物生動形貌，展現生意盎然的實存空間，是前此詩歌所相對缺乏的。前此詩歌往往以抒情詠懷為主要關懷，且專注於抒洩詩人處於各種複雜社會關係中「與物相刃相靡」¹⁰時滋生的種種情感，而較少描述個人置身於自然空間時，純粹與自然相對而引生的賞美之情，更未致力於捕捉山形水色於筆端。謝靈運首先致其力於此一領域，對中國詩歌寫景能力的開拓有極大的貢獻，也使「山水」成為中國詩歌重要的題材。

在謝靈運活動的晉宋易代之際以前，對於自然山水的品鑑與賞美已經充分體現於士族階層的生活及其文化藝術的表現之中。不管是當時士族所熱衷的人物品鑒，或人物畫中成為背景的山水構圖，山水的質素皆已在悄悄蔓延之中。生動紀錄漢末魏晉及劉宋士人生活與文化狀態的《世說新語》一書，其關切的核心無疑是一個個獨異的「人物」之美，但在對於人物的美感賞鑒中，卻經常出現以自然山水形容人物形貌、精神、風韻的記載，

⁸ 鄭毓瑜：〈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〉，收入氏著：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁121-170。引文見頁145-146。

⁹ 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化，2001），第二章：「謝靈運：創造新的描寫模式」，頁62。孫康宜於此書序言中指出：「現代人所謂的『表現』，其實就是中國古代詩人常說的『抒情』，而『描寫』即六朝人所謂的『狀物』與『形似』。……中國古典詩歌就是在表現與描寫兩種因素的互動中，逐漸成長出來的一種既複雜又豐富的抒情文學。」引自此書〈中文版序〉，頁4。

¹⁰ 《莊子·內篇·齊物論第二》。郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1994），卷一下，頁56。

如：「時人目夏侯太初『朗朗如日月之入懷』，李安國『頽唐如玉山之將崩』。」、「嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。見者歎曰……『肅肅如松下風，高而徐引。』山公曰：『嵇叔夜之爲人也，巖巖若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。』」¹¹以對於自然山水的審美感受用於人物品鑒，顯示當時士人對於自然山水已能充分欣賞，並能以一種玩物審美的態度面對。山水與人物同是時人饒有興味的審美對象，故以對於自然之審美感受移以論人，也是相當自然的。

此外，當時的山水畫雖然尚不發達，但在許多以人物爲主的畫作中已出現山水的背景，在裴孝源（初唐人，生卒年不詳）《貞觀公私畫史》中記載的名畫如戴逵（約 325-395）〈吳中溪山邑居圖〉、曹不興¹²〈清溪側坐圖〉、顧愷之（約 345-406）〈廬山圖〉、宗炳（375-443）〈永嘉屋邑圖〉等，「都可稱爲早期山水畫」，但是，「在這些畫中，演著主角的依然還是人物，風景只不過作了主題的背景，在畫面所佔的位置，常不如人物所佔位置之大。」¹³正由於此時以山水入畫的作法才剛剛萌芽，遠不如人物畫成熟，故會出現唐代張彥遠《歷代名畫記》論畫山水樹石所言的現象：「魏晉以降，……其畫山水，則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山，率皆附以樹石，暎帶其地。列植之狀，則若伸臂布指。」¹⁴仍處於較爲幼稚的階段。儘管如此，畢竟已表現出土人對於山水的關注與以線條加以再現的嘗試。此外，在當時的畫論中也可以看到畫家或畫論家對於山水繪畫經驗的整理歸納，如顧愷之〈畫雲臺山記〉、王微（415-443）〈敘畫〉以及宗炳〈畫山水序〉等¹⁵。凡此種種，皆是山水賞美進入藝術與生活之各個領域的具體表現。

¹¹ 引自[南朝宋]劉義慶（403-444）著、徐震堦校箋：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989），卷下，〈容止〉第十四，頁 334、335。

¹² 曹不興，生卒年不詳，三國時期吳國孫權時代（222-257）著名畫家。

¹³ 所列畫作及引文均見廖蔚卿〈晉末宋初的山水詩與山水畫〉，氏著：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁 374。

¹⁴ [清]張海鵬輯：《學津討原》33，[唐]張彥遠：《歷代名畫記》（臺北：藝文印書館，1965，原刻景印百部叢書集成 738）。

¹⁵ 這三篇畫論均見[宋]郭若虛：《圖畫見聞誌》，收入[清]張海鵬輯：《學津討原》33。

此外，在《世說新語·言語》篇所記載的時人雋語中，更有許多對於山水美景的生動描繪，如：「王司州（王胡之）至吳興印渚中看，歎曰：『非唯使人情開滌，亦覺日月清朗！』」（第 81 則）、「顧長康從會稽還，人問山川之美。顧云：『千巖競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。』」（第 88 則）、「王子敬云：『從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇；若秋冬之際，尤難為懷。』」（第 91 則）¹⁶尤其當司馬氏政權在異族的侵逼之下被迫轉移至江南，大批中原簪纓之族隨之南下之後，一方面由於南方美麗山水的發現與啓迪，一方面由於玄學思想的蔚然大盛，再加上時代亂離的創傷，士人們遂投入對於自然之美的賞玩之中，在其間安頓自我的身心。¹⁷在此一時代風會的推波助瀾之下，山水賞美極為自然地進入文化藝術的領域之中，在詩、文及繪畫中分別獲得了不同程度的展現，故謝靈運之以山水詩大量模山範水，也可謂是應運而生了。也正如同初期的山水畫大多是以寫實為基底的¹⁸，謝靈運的山水詩在描寫方面也是以追求「形似」為主的。

在謝靈運以「形似」的手法大肆模山範水之前，大規模的「描寫」、「體物」主要體現於辭賦之中，乃賦體之所專擅。¹⁹謝靈運山水詩的描寫方式即深受辭賦傳統之沾溉，將賦體所擅長的景物描寫移植於五言詩中，且成為詩歌中佔據中心地位的主要成分，開創中國山水詩之形制規模，也縮小

¹⁶ 引自徐震堦：《世說新語校箋》，卷上，〈言語〉第二，頁 77、81、82。

¹⁷ 廖蔚卿先生亦曾指出在一連串的内憂外患之催迫煎熬之下，文士們「不得不將心靈轉向那更廣大的宇宙，大自然便是普通的永恆人性的寄託所。……時代個人的傷感是與自然起了共同的顫動，這就是當時人們欲作隱士列仙而隱居田園遊玩山水的原因，因為他們要更進一步，在傷感中去把握大自然。這樣，在生活上他們重新認識自然，寄託了自己的情感；在思想上，老莊自然主義理論的重新被闡揚，……當時的詩人與畫家，也從思志上、生活上及感情上，這樣去接受了山水自然，而深深感覺了興味，那新發現了的自然美，和其色彩、光線、濃淡，不僅安慰了他們，而且成了傷感的心靈的生活的創造力。」氏著：〈晉末宋初的山水詩與山水畫〉，《漢魏六朝文學論集》，頁 382。

¹⁸ 廖蔚卿先生歸納宗炳〈畫山水序〉：「以形寫形，以色貌色」，顧愷之〈畫雲臺山記〉：「山有面則背向有影」，「下為潤，物景皆倒」等記載，合理推論當時「畫山水的方法，應是寫實的。」這也是符合藝術發展進程的一種推論。詳參氏著：〈晉末宋初的山水詩與山水畫〉，《漢魏六朝文學論集》，頁 379-380。

¹⁹ 王國瓔先生即曾指出：「中國詩人有意識地運用語言技巧來摹擬山水形象，正式肇始於兩漢的賦家，例如司馬相如就『巧為形似之言』。」見氏著：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986，1992），頁 299。

了詩與賦這兩種文學形式的距離。²⁰以下試從謝靈運山水詩中形似描寫與賦的關係、感官經驗之開拓、空間之建構與內在圖景之顯現，以及情、景關係的角度，討論其山水詩之主要特色與開拓之處。

第一節：形似描寫與辭賦的關係

本論文第二章曾從魏晉以降景物描寫詩的幾個特點，如三段式結構、無所不在的對稱模式（朝與夕、出發點與目的地、山水、上下四方等普遍對舉結構），及注重顏色調配等方面，追溯其描寫手法與辭賦的淵源。除了這些結構及修辭上的特色之外，謝靈運山水詩表現出的大規模的向外描摹傾向、建築式的整飭美感、移步換景的賞美結構，以及詩歌語言上偏於古奧艱澀、修辭上同偏旁聯邊字的廣泛運用、追求雙聲疊韻的音韻之美、動詞的錘鍊功深等，無不根源於賦體的美學精神與藝術技巧。²¹此外，與漢代的大賦略有區別的是，謝康樂山水詩十分注重經驗之實存性，總是企圖藉由文字再現其遊山玩水的經驗於筆端，建構一個以個人遊觀經驗為基礎的獨特空間。以下的討論即從謝康樂山水詩之奠基於身經目擊的寫實傾向談起，再及於其他進一步發展辭賦之技巧及特色之處。

一、寫實傾向

《詩經》、《楚辭》彰顯以抒情自我為主體的抒情精神，但籠罩兩漢文

²⁰ 蕭滌非（1907-1991）曾引述其師黃節（1873-1935）的意見曰：「漢魏以前，敘事寫景之作甚少，以有賦故也。至六朝，則漸以賦體施之於詩，故言情而外，敘事寫景兼備，此其風實自康樂開之。」引自蕭滌非〈讀謝康樂詩札記〉，此文收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁9-20。引文見頁14。孫康宜亦曾以極為肯定的語氣指出：「謝靈運是第一個採取大動作縮小詩、賦間距離的人，這一點不會有甚麼疑問了。」見氏著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》，頁89。

²¹ 高莉芬〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉一文，從「字詞之提鍊」、「詞采之鋪排」及「結構之經營」三方面討論靈運山水詩與賦體之傳承關係，可以參看。此文收入彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》（彰化市：彰化師範大學國文學系，1996），頁27-62。又李立信〈論六朝詩的賦化〉一文，則從內容題材、形式，以及詩賦屬於同一文類等方面，討論六朝詩對於辭賦傳統之借鑒，亦可參看。同上書，頁1-26。

壇的騁辭大賦卻脫離了關注抒情自我的範疇，而致力於向外馳騁，以汪洋宏肆、侈麗閎衍的鋪陳手法，建構理想的宇宙圖式，描摹山川苑囿、馳騁畋獵，以及龐大的都城形制、繁華物產。相對於《詩經》、《楚辭》所奠立的以言志抒懷為主要趨向的詩歌傳統，賦體則以「體物瀏亮」²²的描寫傳統為其特色。大自京殿苑獵，小至微蟲細物，無不以精微巧似之筆網羅其形狀物態於文字之中。故建安（196-219）詩人首度嘗試在公讌、遊覽詩作中描寫外部世界時，即向賦體挹取許多描寫景物的技巧，以發展詩歌傳統中相對欠缺的描寫技法。²³以體物描寫見長的賦體在攝物取形的技巧上發展得比詩歌早，故早期的景物描寫詩借鑑於賦體的描寫技法可以說是相當自然的。誠如孫康宜所言：「詩中『形似』的概念，總的來說原本就建築在工於描寫的賦的美學原則之上。」²⁴當然，原本適應於形制龐大的賦體的描寫手法，必須採取適當的選擇、縮小及簡化的工夫，方能更為切合詩體形式的需要。而辭賦中慣有的浮誇手法及往而不返的縱恣描寫，亦需受到一定程度的裁抑，以適應詩歌的需求。於是，建安時期的景物描寫，既表現出辭賦形制的殘餘，又體現為一種簡潔明朗的風格。後世的景物描寫詩基本上即在建安詩人已建立的基礎上更求變化，陶鑄為詩歌自身的描寫傳統。

相較於早期偏於印象式的簡單景物描寫，謝靈運的山水詩體現出更強的寫實傾向與對於細節的關注，他總是嘗試在其山水詩中概括重現經驗中的真山實水。當然，這只是相對於魏晉景物描寫詩中更為概念化及象徵化的描寫而言的，畢竟嚴格意義下的如實重現本無可能，亦非必要，而我們之以具有「寫實傾向」描述康樂山水詩的特色，不免也是在此一相對的預設架構中乃得以成立的。與早期詩歌中的景物描寫相較，康樂筆下的山水的確是更為強調身經目擊的經驗之實存性的。此外，就辭賦的發展而言，早期兩漢辭賦的描寫誠不免浮誇，以求在一種預設的論辯架構中勝出，並滿足其潤色帝國宏業的現實功能。但這種誇大而脫離寫實精神的表現手

²² 西晉陸機（261-303）〈文賦〉：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。」收入《文選》，卷17，「賦五·論文」。

²³ 詳細的討論請參見本論文第二章。

²⁴ 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》，頁116。

法，在西晉左思（?-305）的〈三都賦序〉中受到強烈批判，並標舉一種徵實的精神：

余既思摹二京而賦三都，其山川城邑，則稽之地圖；其鳥獸草木，則驗之方志。風謠歌舞，各附其俗。魁梧長者，莫非其舊。何則？發言為詩者，詠其所志也；升高能賦者，頌其所見也。美物者貴依其本；讚事者宜本其實。匪本匪實，覽者奚信？²⁵

左思〈三都賦序〉的寫實宣言無疑是針對慣於浮誇的兩漢京殿苑獵賦，尤其是與〈三都賦〉同一題材的兩漢都城賦而發的。其實，除了這些潤色宏業的大賦外，紀實的傾向早已浸滲於紀行、遊覽等個人抒情色彩較濃的作品之中了。劉歆（約 53-23B.C.）〈遂初〉、班彪（3-54）〈北征〉、班昭（約 49-120）〈東征〉諸賦，無不如此呈現作者一路播遷流徙之行跡，結合地理風貌與歷史想像，展示賦家個人化的經驗及其間種種體會、思考、感受。²⁶此外，漢末魏晉以降大量出現的遊覽、詠物諸賦，亦無不奠基於個人化的經驗感受。由於辭賦不再僅僅爲了「體國經野」²⁷、「宣上德而盡忠孝」²⁸等冠冕堂皇的目的而存在，抒情化的賦篇增加，奠基於個人經驗的寫實性描寫也順勢滲透於辭賦之中。此外，對於周遭自然風物的觀看與描繪的需求，也是促進寫實精神抬頭的原因之一，誠如小尾郊一所云：

到了魏晉時代，直接觀看和賦詠周圍的自然和自然現象的作品已經急劇地增多了，這也可以看作是寫實精神的一個表現吧。……雖然這時代的賦從內容上來說多為抒情、敘事、言志之作，但是，在自然中尋求對象、賦詠自然和自然物的作品，也已經大量出現。²⁹

左思的徵實精神奠基於書面資料及博採舊聞之上，謝靈運〈山居賦〉

²⁵ 左思〈三都賦序〉，收入《文選》，卷4，「賦乙·京都中」，引自李善注：《文選》，頁56。

²⁶ 關於漢代紀行賦之美感體現與抒情模式，可參閱鄭毓瑜：〈今風古轍，每動寸衷——漢魏六朝行旅賦的抒情美典〉，國科會專題研究計畫成果，1997年7月。

²⁷ 劉勰《文心雕龍·詮賦》語。范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書店，1993年17版）卷二〈詮賦第八〉，頁47。

²⁸ 班固〈兩都賦序〉語。費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993），頁311。

²⁹ [日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海：上海古籍出版社，1989），第一章第三節「賦與自然」，頁134。

的寫實精神則更來自對於實際地理形勢的精確掌握，以及對於所有細節的充分關注之中。而之所以能達到如此精刻細摹的地步，則來自他對於始寧莊園及其周遭地區的長期實地踏察，奠基於其積長年累月之功，實際親炙山水的親歷聞見之上。他的〈山居賦〉採用兩漢騁辭大賦的龐大結構與程式化描寫手法，且貫注以無所不在、鉅細靡遺的精密寫實精神，以賦「京都宮觀、遊獵聲色」之筆，「敘山野草木、水石穀稼之事」。³⁰賦中按照方位加以羅列物產及敘述地理形勢，並依照物種分門別類地加以不厭其煩地縷述，都是漢大賦的典型表現模式，而謝靈運〈山居賦〉的描寫之細密與層次之井然，相較於漢賦，實堪稱有過之而無不及。在分敘四方形勢物產之前，他先總括始寧莊園的大體形勢：「其居也，左湖右江，往渚還汀。面山背阜，東阻西傾。抱含吸吐，款跨紆縈。縣聯邪亘，側直齊平。」讓讀者先對整體形勢有一粗略印象，再依東、南、西、北四個方位進行細部描繪，更進一步將四個方位細分為近東、近南、近西、近北，以及遠東、遠南、遠西、遠北兩個層次，除仔細描述各處形勢景觀外，更加註文說明，以補正文之不足，務求鉤深索隱，靡有子遺。而關於其莊園的豐富物產，也採取細分部類的方式清楚羅列：

水草則萍藻蘆葦，萑蒲芹蓀，蒹菰蘋蘩，蓴苻菱蓮。雖備物之偕美，獨扶渠之華鮮。播綠葉之鬱茂，含紅敷之繽翻。……

其竹則二箭殊葉，四苦齊味。水石別谷，巨細各彙。既修竦而便娟，亦蕭森而蔚蔚。露夕沾而悽陰，風振朝而清氣。……

其木則松栢檀櫟，……楸梓檉樗。剛柔性異，貞脆質殊。……

植物既載，動類亦繁。……

魚則……鱒鮠鯉鯪，魴鮪魴鰕，鱮鯉鯢鱣。輯采雜色，錦爛雲鮮。啜藻戲浪，汎苻流淵。或鼓鰓而湍躍，或掉尾而波旋。……

鳥則鷓鴣鶉鴝，……雞鶩繡質，鶻鷂綬章。晨鳧朝集，時鷓山梁。

³⁰ 謝靈運〈山居賦序〉云：「文體宜兼，以成其美。今所賦既非京都宮觀、遊獵聲色之盛，而敘山野草木、水石穀稼之事。」其所賦雖非復兩漢辭賦舊題，但其精神與筆法則完全承襲自寫京殿苑獵的騁辭大賦。此賦收入顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004），頁449-465。引文見頁449。以下所引〈山居賦〉文字均出自此書，不再一一註明。

海鳥違風，朔禽避涼。……

此賦的描寫方式大體採取先羅列群物、明其種類，再突出個別、寫其姿態的程序進行。〈山居賦〉與漢賦的描寫最大的不同之處在：作者無時無刻不帶著一種審美的眼光欣賞萬物，故除羅列眾物以求完備之外，尤能以「玩物審美」的眼光，特別注目於其物態風姿之美，而以巧構形似之筆加以形容模寫。³¹這也是〈山居賦〉能擺脫流水帳式的程式化羅列，而顯得更為清新可讀的原因。此外，康樂〈山居賦〉於規模宏大、鉅細靡遺的本文之外，作者更唯恐所記不夠詳盡，又另以極為詳切細密的自註進一步說明賦中所敘及的細節，可謂至矣盡矣，充分體現康樂務求徵實的精神，及試圖以其〈山居賦〉作為莊園景觀及生活之實錄的用心。以這種寫實傾向及賞美眼光，移之於詩，即成就謝靈運山水詩的基本風貌，³²只是變辭賦之「窮盡」原則為「選擇」原則，尤其是詩人基於「瞬間抒情意識」所作的審美抉擇。³³賦的描寫務求繁密完備，以造成浩大之聲勢；詩的描寫則更注重景物與主體情感之間的湊泊、激盪，乃至於相生相成。即使在以模山範水、鋪張形似為主的山水詩中，抒情的欲求仍然是詩歌重要的內在驅動力之一，故景物描寫不可避免地是經過抒情主體所選擇、融攝而加以凸現的。

謝靈運之前的景物描寫詩，不論其筆下呈現者為遊覽宴樂時作為背景存在的美景，或者希企隱遁者於山林中所見之景致，甚或是遊仙詩中幻化了的仙界景觀，總是顯現出一定程度的概括性與抽象化，詩中的景物通常

³¹ 錢鍾書(1910-1998):《管錐篇》(三)(北京:三聯書店,2001),「全後漢文卷八九」條,曾歸納謝靈運以前之詩、賦及山水文之發展概況曰:「嘗試論之,詩文之及山水者,始則陳其形勢產品,如〈京〉、〈都〉之賦;或喻諸心性德行,如〈山〉、〈川〉之頌,未嘗玩物審美。繼乃山水依傍田園,若薦蘿之施松柏,其趣明而未融,謝靈運〈山居賦〉所謂『仲長願言』、『應璩作書』、『銅陵卓氏』、『金谷石子』,皆『徒形域之蒼蔚,惜事異於栖盤』,即指此也。」,頁308。錢氏於此極敏銳地指出兩漢辭賦文章或「未嘗玩物審美」,或以田園隱遁為主的大體趨向。另錢氏亦曾以仲長統〈樂志論〉為例,指出其「局於『可居』,尚是田園安隱之意多,景物流連之韻少。」,頁307。

³² 關於謝靈運〈山居賦〉與其山水詩的聯繫,[清]周亮工《書影》(臺北縣:漢京文化,1984,四部刊要本)卷十曾指出:「謝靈運詩只一機軸。……詩之措詞命意,則盡於〈山居〉一賦。所謂『溯溪終水涉,登嶺始山行』,即賦中『入澗水涉,登嶺山行』之句,此類甚多。」,頁269。

³³ 孫康宜曾指出:「如果說『描寫』在謝靈運詩裏是強烈的,那麼他的賦則是結構龐大的。前者的基礎是『選擇』,後者的基礎則是『窮盡』。……因為這首詩(指〈田南樹園激流植援〉一詩)祇有二十句,故須注意有代表性的細節,著重強調以瞬間抒情意識為基礎的『選擇』。」引自孫康宜著、鍾振振譯:《抒情與描寫——六朝詩歌概論》,頁89、90。

是作為感物興情的跳板而存在，景物往往為詩人內在情意所淹沒，而顯得面目模糊或制式陳舊。此中景物實不必然具有空間與經驗中的實存性，而往往只是詩歌傳統中具有固定興發情感之內容的符號，如觀葉落而悲秋，睹花落而傷春之類，景與情的關係往往呈現為一種制式化的直接對應關係。³⁴直到謝靈運的筆下，透過身歷親觀的直接接觸以及細密描摹的巧構形似，山水才具有其獨特性與立體感，並呈顯出地域特色與殊異面目，誠如洪亮吉（1746-1809）所指出的：「詩人所遊之地與詩境相肖者，惟大、小謝。溫、臺諸山，雄奇深厚，大謝詩境似之；宣、歙諸山，清遠綿渺，小謝詩境似之。」³⁵方東樹（1772-1851）亦曾將靈運與杜甫（712-770）、柳宗元（773-819）之山水詩並觀，而云：「遊山詩，永嘉山水主靈秀，謝康樂稱之；蜀中山水主險隘，杜工部稱之；永州山水主幽峭，柳儀曹稱之。略一轉移，失却山川真面。」³⁶與杜甫筆下的蜀中山川及柳宗元詩中的永州山水相同，謝靈運筆下的山水，並非想當然耳的意想山水，而是有其獨特面目的真山實水。在此，詩人必須一次次地親自深入山林，與山水親密互動，方能捕捉其特殊風貌。從謝靈運山水詩中呈現的山姿水態，我們看到一種寫實的傾向：

朝旦發陽崖，景落憩陰峰。舍舟眺迴渚，停策倚茂松。
側逕既窈窕，環洲亦玲瓏。俛視喬木杪，仰聆大壑瀟。
石橫水分流，林密蹊絕蹤。解作竟何感，升長皆丰容。
初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。
撫化心無厭，覽物眷彌重。不惜去人遠，但恨莫與同。
孤遊非情嘆，賞廢理誰通？（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉）³⁷

首二句總攝詩人一日行蹤。「朝旦」啓程於崖之陽（南山），「景落」之際方憩息於峰之陰（北山），顯見其鎮日流連於山際水涯，恣意玩賞各處的

³⁴ 關於漢魏文學傳統中景物與情感之對應關係，詳參鄭毓瑜：〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》，第22卷第2期（2004年12月），頁1-34。

³⁵ [清]洪亮吉：《北江詩話》，收入《古今詩話叢編》（臺北：廣文書局，1971），卷4，頁14上。

³⁶ [清]方東樹著、汪紹楹校點：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1961，2006），卷21，第181則，頁520。

³⁷ 此詩引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁175。本文所引謝靈運詩皆出自此一注本，以下徵引時僅註明詩題及頁碼，不復一一加註說明。

景致風光。「舍舟眺迴渚，停策倚茂松」表明其賞遊山水的方式為水陸並陳，或乘舟遊湖，或登岸入山。整首詩即以山、水兩種旋律交織而成，一句寫山，一句寫水，即使詩人離湖而置身於重山密林之中，山、水並陳的結構仍然不變。彷彿唯有山、水兼備，其詩歌之構圖方能稱為圓滿。〈山居賦〉中曾指出：「鳳、叢二臺，雲夢、青丘、漳渠、淇園、橘林、長洲，雖千乘之珍苑，孰嘉遁之所遊？且山川之未備，亦何議於兼求？」並於自註中明言這些古代風景佳麗之處，「山川亦不能兼茂，隨地勢所遇耳。」古人盛稱的珍美佳地皆不入靈運法眼，唯有始寧莊園之山川方可稱得上「自然之神麗」，而能讓詩人在此「盡高棲之意得」。³⁸可見謝氏自視之高及其務求山水兼備的審美觀點。故唯有在詩中交互出現山光與水景，才足以構成理想中的自然美景，故其山水詩恆以山水交織組構為常態，即反映出謝氏的審美觀點。又謝氏山水詩以整齊工麗的對偶結構為主，故亦極為強調各種對比關係：上與下、大與小、聲與色、俯視與仰聆，陸上動、植物必與水中動、植物對舉，以呈現一種平衡對稱之美。而這些以對稱形式呈現的風景印象，是詩人深入山巔水涯，目擊身經之際所作的審美選擇。除了客觀詠物外，詩人本身在山水間的各種「動作」，亦為描繪的重點：「俯視喬木杪，仰聆大壑瀟。」詩人俯身所見乃為喬木之杪，可見其身處地勢之高，而儘管似乎已置身於山林至高之處，但山重水複，深不可測，還有比詩人置身之處更高的峰巒間流洩出淙淙水聲，詩人仰頭側耳傾聽，企圖尋覓它的來源。只因林木茂密，無從觀察山溪所在，只能以耳朵捕捉它可能的處所。僅此兩句，即寫出山水的深密及豐富的層次感，以及詩人置身山水中，眼睛及耳朵忙著捕捉大自然紛繁的物象音聲，並從中獲得極大的審美享受，因而有其後「撫化心無厭，覽物眷彌重」的深致嘆賞之情。除了大山大水，詩人賞美的目光更及於生長於其間的動、植物之各自不同的姿態顏色，他們都以自己的方式呈現出自然的美麗與生命力：「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。」初生之竹尚包裹著新綠的外殼，新生的蒲草葉子尚蜷曲著毛茸茸的紫色嫩芽，這些細節都必須擁有極銳敏的觀察力及高昂的賞玩興致，方能如此細密體察、呈現。而海鷗、天雞各自在自然中享受著自己的生命，詩人也經由他們的姿態感受到生命的美好，「戲」、「弄」二字有力地呈現出生命的自由愉悅，也間接傳達了詩人本身的賞愛

³⁸ 引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 450、451。

之情。

二、結構與修辭

除了縱身擁抱山水而掌握其形貌外，謝靈運的山水詩如織錦般的嚴密結構與層次分明的美感，亦在在體現賦體影響的痕跡。³⁹此外，漢賦喜以同偏旁的大量「瑋字」鋪敘聲貌，又由於瑋字本來自當時口語，故也充斥著許多爲了辨義而存在的雙聲疊韻複音詞。⁴⁰這些出現於騁詞大賦中的特色，原本是緣於漢賦以口頭奏誦的實際需求而衍生者，但謝靈運將這些賦的特色運用於其山水詩中，當然已非由於口語辨義之需，而純粹是有意識地模擬漢賦的特色，以造成獨特的審美效果：

逶迤傍隈隩，蒼遞陟陁峴。……蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。(〈從斤竹澗越嶺溪行〉)

側徑既窈窕，環洲亦玲瓏。(〈於南山往北山經湖中瞻眺〉)

澹澹結寒姿，團團潤霜質。(〈登永嘉綠嶂山〉)

連障疊巘嶸，青翠杳深沈。(〈晚出西射堂〉)

溯流觸驚急，臨圻阻參錯。(〈富春渚〉)

荒林紛沃若，哀猿相叫嘯。(〈七里瀨〉)

特別標記之處皆爲雙聲或疊韻詞，在此，詩人有意識地在音韻上創造一種聲音的突出效果，⁴¹並配合字形字義，強化其所欲傳達的經驗與感受。詩

³⁹ 司馬相如(179-117B.C.)答友人盛覽問作賦曰：「合綦組以成文，列錦繡而為質。一經一緯，一宮一商，此賦之迹也。」以織事為喻，指出賦體具有織品般的美麗圖案及嚴密結構。見葛洪(284-363)：《西京雜記》(上海：上海古籍出版社，1991)，卷2，頁12。

⁴⁰ 簡宗梧先生在〈漢賦瑋字源流考〉中曾指出：「漢賦中使用瑋字的詞彙，絕大多數是雙聲或疊韻的複音詞，這正是口語的特徵，顯然是基於漢賦奏誦的需要，運用複詞以別義。而這些複音詞當得自漢時的口語。」此文收入氏著：《漢賦源流與價值之商榷》(臺北：文史哲出版社，1980)，頁45-99。引文見頁56-57。

⁴¹ 關於謝靈運山水詩中雙聲疊韻詞的使用情形，亦可參林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，收入氏著：《山水與古典》(臺北：三民書局，1996)，頁104-105。

人相當巧妙地運用中國文字獨特的圖案式造型，並以同部首的字形魚貫排列，⁴²在紙上創造一種宛如實境的錯覺，彷彿因為文字構形的暗示，得以直接指向真山實水，或更無隔閡地傳達詩人於跋山涉水之際所經驗的感受。在〈從斤竹澗越嶺溪行〉中，「逶迤傍隈隩，苔遞陟陁峴」二句，刻畫詩人於曲折婉延的山路中穿行，以及在高高低低的眾山間登陟的情狀。「逶迤」同為「辵（辵）」部，雖其義乃在形容山路之彎曲廻折，卻也同時表現了詩人於漫漫長程中未曾止息的跋涉（因「辵」有「疾行」之意）⁴³，「隈隩」指山水轉彎曲廻之處，⁴⁴兩個同為「阜」部且字義相近的字並列，加上「隈隩」二字所造成的陌生與繁複感，彷彿更強烈而明確地傳達了原始山水曲折險難之感。這種感受是詩人親歷山水時所獲得的，藉由文字構形的排列設計親切地傳達給讀者。⁴⁵下句「苔遞陟陁峴」，排列「辵」、「阜」、「山」等部首的字，形象化地表現了詩人攀爬山徑之艱險。「蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。」則為詩人「乘流翫迴轉」之際所見，一連串「艸」頭字「蘋萍」、「菰蒲」先形象化地出現，這是首先捉住詩人目光的景象，隨後才指出它們的所在之處，反映了詩人感受現象的進程。此外，「泛沈深」、「冒清淺」，「水」部字的排列將水澤之感表現得再鮮明不過了。靈運的文字構作往往如此，字形、字音、字義缺一不可，合作無間地表情達意。且同部首字的運用往往更與雙聲疊韻的音律美感互相配合，以營造「形」與「音」兩方面的美感：「窈窕」與「玲瓏」一為疊韻，一為雙聲，且均為同部首字。「澹澹」、「團欒」則均為疊韻字，「澹澹」同為水旁，除了加強水波蕩漾的感受外，也經由水的滿溢而生發一種深寒之感；「團欒」則主要藉由聲音傳達感受，此二字均為舌部音，音質表現出一種圓潤之感，親切傳達猗猗綠竹所給予詩人的審美感受。而〈晚出西射堂〉：「連障疊嶺嶠，青翠杳深沈」

⁴² 劉勰在《文心雕龍·練字》中曾定義聯邊字曰：「聯邊者，半字同文者也。」即指同部首字之魚貫排列。並指出聯邊字雖廣泛用於描摹山川狀貌，但若不加節制，則不免流於堆砌，是應該小心避免的：「狀貌山川，古今咸用。施於常文，則齟齬為瑕。如不獲免，可至三接。三接之外，其字林乎！」范文瀾：《文心雕龍注》，卷8，〈練字〉第39，頁16。

⁴³ 「辵」之解釋參《辭源》（下，全二冊）（臺北：臺灣商務印書館，1993年2刷），頁3045。「逶迤」則為「彎曲而延續不斷貌」或「曲折宛轉貌」，頁3069。

⁴⁴ 據《辭源》的解釋：「隈」為山水彎曲處。「隩」指水岸內曲處。詳參頁3291、3298。

⁴⁵ 關於謝靈運山水詩藉由文字構形傳達內心感受之特色，葉嘉瑩先生曾有如下意見：「他是在客觀的描寫之中製造一種繁難的感受，其實那也就是他心中真正的感覺。這種繁難的感受，他是通過一些錯綜複雜的句式、筆畫繁複的用字，以及精心雕琢的辭藻等傳達出來的。」引自氏著：《漢魏六朝詩講錄》（下）（臺北：桂冠圖書公司，2000），頁729。

二句中，「巘嶿」同爲「山」部且字形繁複，有效地表現了山崖的重疊深複。「深沈」同爲「水」部，除了爲青翠的山巒增加顏色上的層次感之外，又與「山」旁的「巘嶿」形成一組部首上的「山水對」。謝靈運山水詩中運用雙聲、疊韻及同部首字以造成特殊效果的例子相當多，⁴⁶有些從字形、音、義各方面互相配合，有些則偏重於藉助聲音以傳達聽覺感受，如：「活活夕流駛，噉噉夜猿啼」（〈登石門最高頂〉）即以「活活」、「噉噉」擬聲，爲純粹擬聲字。謝靈運的這些技巧雖有意識地模仿漢賦，卻也創造了有別於漢賦的更多新意義，成爲模山範水的新技巧、新典範。此一新典範致力於開發文字在形、音、義組合上的各種可能性，並充分利用中國文字結構上的特色，形成圖案與音韻之美，並貼切傳達詩人處身自然之際身經目擊的真實感受。

除了在字形、字音之安排上費盡心機之外，謝靈運山水詩在動詞的錘鍊方面亦相當引人注目。⁴⁷其山水詩中動詞之熔鑄，一方面使得自然界本身之情態及生命力獲得凸顯，一方面也藉由詩人行遊於自然之間的種種動作、姿態之強調，強化了人與山水相近相親的互動往還。其描繪自然風物之情狀以及物與物間之關係者如：

明月照積雪，朔風勁且哀。（〈歲暮〉，頁 34）

白雲抱幽石，綠篠媚清漣。（〈過始寧墅〉，頁 63）

澹澌結寒姿，團欒潤霜質。（〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84）

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。（〈登上戍石鼓山〉，頁 102）

近澗涓密石，遠山映疎木。（〈過白岸亭〉，頁 111）

⁴⁶ 對於謝靈運山水詩廣泛運用連絲詞、疊字等技巧與實例之列舉，可參考王國瓔先生：《中國山水詩研究》第二部分「中國山水詩的特色」中「中國山水詩的形象摹擬」第一章第二節的討論，尤其是頁 314-317。

⁴⁷ 高莉芬〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉一文曾論及謝靈運山水詩之動字提鍊與辭賦的關係，可以參看。詳參彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》，頁 38-47。

密林含餘清，遠峰隱半規。……澤蘭漸被逕，芙蓉始發池。(〈遊南亭〉，頁 121)

林壑斂暝色，雲霞收夕霏。(〈石壁精舍還湖中作〉，頁 165)

千錘百煉的動詞通常置於五言詩之第三字，⁴⁸居於句中眼的地位，負起聯結與詮釋相關自然物之關係的作用。⁴⁹除此之外，這些動詞的稱職表現也將自然界變動不居的動態感如實傳達給讀者，透過生動新鮮的動詞運用，如如呈顯大自然運化不息的生命力，以及豐富多姿的細節變化。這部分的表現是謝靈運詩意的創造，也是其山水詩特別顯得清新鮮活的原因之一。此外，謝詩中亦有藉助動詞之鍛鍊呈現人與山水之互動，並特別凸出詩人置身山水間之身體感受者：

山行窮登頓，水涉盡洄沿。(〈過始寧墅〉，頁 63)

溯流觸驚急，臨圻阻參錯。(〈富春渚〉，頁 68-69)

澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。(〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84)

傾耳聆波瀾，舉目眺峴嶽。(〈登池上樓〉，頁 95)

策馬步蘭皋，緹控息椒丘。採蕙遵大薄，攀若履長洲。(〈東山望海〉，頁 99)

極目睽左闕，迴顧眺右狹。(〈登上戍石鼓山〉，頁 102)

披拂趨南逕，愉悅偃東扉。(〈石壁精舍還湖中作〉，頁 165-166)

捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。(〈登廬山絕頂望諸嶠〉，頁 285)

像這種藉助於動詞之多樣化描寫以展現詩人置身自然時之各種身體動作，

⁴⁸ 如上舉詩例所加特殊符號所示，有些動詞用於五言詩的第二或第四字，但其使用遠不如置於句中第三字的用例來得普遍而精采。

⁴⁹ 關於謝靈運山水詩之句中眼的使用情形，可參林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，氏著：《山水與古典》，頁 107-108。林先生並指出：「句中眼本發端於曹植詩，至謝靈運而以之入山水詩中，使景物呈現活潑之生氣與清新之韻致。」頁 108。

以及其身歷親觀之種種探索歷程，並與自然因此種種互動而相得相樂的嘗試，在賦體作品中已屢見不鮮，⁵⁰而且表示遊覽動作的動詞通常都放在句首，茲舉西晉應貞〈臨丹賦〉及西晉胡濟〈灑谷賦〉之遊觀描寫為例：

陟·緜岡之迢邐，臨·窈谷之濔澗。覽·丹源之冽泉，眷·縣流之清派（波）。漱·玄瀨而漾泚，順·黃崖而蕩博。激·重巖之絕根，拂·崇丘之飛嶠。然後陰（乘）〔渠〕洞出，邊澮旁開。倏·熠高鶩，皓·矚長懷。盤·溢鬱沒，雲·轉飄迴。屏·側為之飛隕，壁·岸為之陂隕。列·以青林，蔭·以綠枝。檉·松蓊（葺）〔茸〕于其側，楊·柳婀娜乎其下。則高溜承崖，縣泉屬嶺。別·流分注，冰·瑩玉靜。清·波引鏡，形·無遁影。（〈臨丹賦〉）⁵¹

嘉·高岡之崇峻兮，臨·玄谷以遠覽。仰·高丘之崔嵬兮，望·清川之澹澹。爾·乃涉重險，陟·榛薄，倚·春木，臨·幽壑。深·谷豁以窈藹，高·峰鬱而崖嶠。（〈灑谷賦〉）⁵²

賦中即藉由一連串動作表現了詩人身體親歷的自然，呈顯出強烈的身體感與空間感。隨著遊覽者的移動，展示其眼中風光，移步換景，步步生新。畢竟唯有真正走入自然之中，與其繾綣往還，方能得其真狀貌，也才能展現出「遊」的各種層次。此外，東晉孫綽（314-371）的〈遊天台山賦〉雖為馳騁想像的作品⁵³，其想像中的山水之遊亦充滿各種遊娛往還的身體動作，並藉由這一連串的動作構設出想像中的山水空間，表示動作的動詞仍

⁵⁰ 關於漢賦及魏晉遊覽賦中的自然描寫，可參考小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》第一章第三節：「賦與自然」的討論。頁 130-144。

⁵¹ 《藝文類聚》卷八，引自[清]嚴可均（1762-1843）校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》二（全四冊）（京都：中文出版社影印本，1972），〈全晉文〉卷三十五，頁 1660。賦中異文部份則據陳延嘉、王同策、左振坤校點主編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（石家莊市：河北教育出版社，1997）的注釋校改，頁 360。

⁵² 《藝文類聚》卷九。引自[清]嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》二，〈全晉文〉卷一百九，頁 2084。

⁵³ 孫綽〈遊天台山賦·序〉曰：「天台山者，蓋山嶽之神秀者也。……皆玄聖之所遊化，靈仙之所窟宅。……所以不列於五嶽，闕載於常典者，豈不以所立冥奧，其路幽迴。或倒景於重溟，或匿峯於千嶺。始經魑魅之塗，卒踐無人之境，舉世罕能登陟者，莫由禋祀，故事絕於常篇，名標於奇紀。然圖像之興，豈虛也哉！非夫遺世翫道，絕粒茹芝者，烏能輕舉而宅之？非夫遠寄冥搜，篤信通神者，何肯遙想而存之？余所以馳神運思，畫詠宵興，俛仰之間，若已再升者也。方解纓絡，永託茲嶺。不任吟想之至，聊奮藻以散懷。」從賦序的敘述看來，此賦可能是孫綽因觀天台山圖而馳騁想像的作品。賦序引自[梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》卷十一，「賦已·遊覽」，頁 147-148。

皆置於句首：

赤城霞起而建標，瀑布飛流以界道。……跨穹隆之懸蹬，臨萬丈之絕冥。踐莓苔之滑石，搏壁立之翠屏。攬樛木之長蘿，援葛藟之飛莖。……恣心目之寥朗，任緩步之從容。藉萋萋之織草，蔭落落之長松。覲翔鸞之裔裔，聽鳴鳳之嗶嗶。⁵⁴

與同時代五言遊覽詩的點到為止相較，辭賦對於詩人處於山水中之各種感官感覺及身體動作的強調是遠為鮮明而凸出的，謝靈運山水詩中的強烈身體感亦應有得自辭賦啓迪之處。此外，這類遊覽賦的動詞運用方式也被謝靈運巧妙移置於其山水詩中，並成為引人注目的特點之一。藉著一連串的遊觀動作傳達強烈的動態感，並充分展現詩人以各種身體感官探索、欣賞、享受自然美景的情狀。

三、移步換景的遊程描寫

由上舉應貞〈臨丹賦〉、胡濟〈灑谷賦〉、孫綽〈遊天台山賦〉的片段不難得知：魏晉時期的行旅、遊覽賦中的自然描寫，普遍具有「移動地描寫在遊覽與行旅時所看到的自然的特色。」⁵⁵也就是說，辭賦中呈現自然景觀的方式，往往是緊隨作者的遊觀步伐而展開的。孫綽〈遊天台山賦〉雖然可能是看圖冥想的神遊之作，也仍然採取同樣的形式進行遊程的描寫。這種隨行遊步履展開自然景觀描寫的方式應該是得自兩漢紀行賦的啓迪。與詩的內斂精簡相較，賦的特色是鋪陳與展開，故其對於遊程的描寫往往較為詳細，並具有更多層次的轉折變化。在這方面，謝靈運山水詩的描寫方式可謂趨近於賦，也是以遊程為軸，隨著詩人的步履移動展開景物風光描寫的。也就是大體上是隨著時間之進程展開空間描寫，旅途本身的美麗風光及每一個具有意義的抒情瞬間，皆被詩人充分關注並收攬入詩：

在謝靈運手中，山水詩無論在形式方面還是在主題方面都展現出了自己的獨特面貌。游程本身成了它自己的目的，而不是要達到某個

⁵⁴ [梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》卷十一，「賦己·遊覽」，頁148、149。

⁵⁵ 小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，頁137-138。

確定的目的地，由此旅途上的所見所聞也只因其本身的聲色之美而讓人陶醉其間。詩歌的寫作就只是為了描述這些快感，詩歌本身成了沿著旅程前行的軸線排列的一連串靜止的畫面。在每一階段的細緻描繪中都有相應的快感，在捕捉每一個有意義的瞬間時給予親切的關注。⁵⁶

然而，這種移步換景、關注細節的描寫，也往往不可避免地呈現較為繁富的風貌。鍾嶸評謝靈運詩曰：「尚巧似，而逸蕩過之」、「頗以繁蕪為累」、「寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！」⁵⁷指出其詩於「形似」之外，並兼具「繁富」的特色，其向外描摹眾物所造成的繁富特質，甚至已達至「繁蕪」的地步。而「繁富」正是漢代騁辭大賦最鮮明的特色。辭賦式的景物呈現總是以大量堆砌為主的，這些部類分明、令人眼花撩亂的景物，總是井然有序地鋪陳於上下四方。謝詩雖不致於像漢賦那樣大量堆垛景物，但與後世山水詩相較，其詩仍顯得相對繁重而瑣細，可謂「即物深致，無細不章」。⁵⁸

謝詩對於山川景物的描摹大致上皆以偶對的句式展開，每一聯對偶句宛如中國摺疊式屏風中的一個組成部分，或寫大景，或繪細物，排開時連成一片，共同連綴組構成一幅完整的山水形勝圖。在這幅山水圖中，往往連續展開各部分山水細節之畫面，這些經過詩人主觀選擇並以形似為巧的山水畫面，共同組合成一個理想的空間形式。這個理想空間基本上是色彩鮮麗而形象滿幅的。它在各部分的細節上雖使人印象鮮明，但在人與物之間尚缺乏一體渾融之感，也無法傳達山水之整體神韻，宛如七寶樓臺，儘管使人眩目，但碎拆下來，卻也往往不成片段。謝靈運的山水詩能極寫山水之形貌，卻總顯得細節滿幅而神韻不足。故當重神略形、重寫意而輕寫形、以「氣韻生動」為高的審美標準蔚然大盛之後，謝詩就不免被譏為板重繁冗而顯得評價不高了。儘管如此，其山水詩在漢賦式的堆垛景物之外，

⁵⁶ 高友工著、黃寶華譯：〈律詩的美學〉，氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 223。

⁵⁷ [梁]鍾嶸：《詩品·上品·宋臨川太守謝靈運》。引自曹旭：《詩品集注》，頁 160。

⁵⁸ 王夫之評杜甫詩語，移以評謝靈運山水詩，亦甚為妥貼。王夫之曾將杜甫與王維並觀，而得出以下的論斷：「工部之工在即物深致，無細不章。右丞之妙，在廣攝四旁，園中自顯。」

另闢張揚形似之美的路徑，仍具有極為重要的美學意義。其詩一方面建構中國山水詩之形似美典，為抒情傳統注入形似描寫之新血，也為其後漸入簡約空靈之山水詩，奠定了不可或缺的描寫基礎。

第二節：感官經驗、空間建構與內在圖景

一、感官經驗的拓展與深化

謝靈運山水詩與前此景物描寫詩相較，在感官體驗方面有更多的開拓，也展現出更為豐富的空間層次。⁵⁹在魏晉景物描寫詩中，詩人通常採取遠眺的方式欣賞風景，或登高望遠，或沿流列坐，通常以定點的遠距離瞻視為主，所得的空間印象通常較為概括。此外，在遠距離的觀看情況下，詩人與山水的接觸主要透過視覺瞻眺，而較少如康樂般登山涉水、終日徜徉留連於山環水抱之中，故往往難以體察山水的細微變化與整體氛圍，如空氣中的溼度及氣味、光影的變化、山花野草在風中搖曳的姿態、山溪於奔流之際因與岩石的撞擊而造成的迴旋與聲響，以及所有這一切細節所共同構成的屬於特定空間的整體氛圍。謝靈運則不以遠距離的遙望為滿足，「尋山陟嶺，必造幽峻。巖嶂千重，莫不備盡。」⁶⁰、「山行窮登頓，水涉盡洄沿」(〈過始寧墅〉，頁 63)、「浮舟千仞壑，摠轡萬尋巔。流沫不足險，石林豈為艱！」(〈還舊園作，見顏范二中書〉，頁 183-184)、「踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。」(〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84) 必欲更進一步走入山重水複的層層轉折迴環之中，甚至崇山險水、人跡罕至的奇僻之境，亦不能阻絕其探勘的腳步：「險逕無測度，天路非術阡。遂登群峰首，邈若升雲烟。」(〈入

⁵⁹ 鄭夔子在〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉一文中曾經指出：「謝靈運一般被認為是山水詩的奠基者，其山水詩可說是總結了大部分東晉詩人一百年來的努力。他對大自然的態度，主要並非幻想遊仙或者闡釋抽象的道，而是把所目睹的自然景物作一種系統化的細膩刻畫……上山下水，大景小物，遠觀近照，目見耳聞，都納入了一雙雙工整對稱的建築式排偶詩句。詩人的細微觀察，甚至包括景物之間的邏輯關係：『崖傾光難留，林深響易奔』、『石橫水分流，林密蹊絕踪』。比起遊仙詩中半帶虛幻的仙境和玄言詩中無涯宏觀的玄學宇宙，謝靈運的切實景物可說把中國詩人對大自然的感官經驗帶到一個前所未有的高峰。」此文收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》(臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000)，頁 59-115。引文見頁 107。

⁶⁰ [南朝梁]沈約(441-513)：《宋書·謝靈運傳》語，引自顧紹柏：《謝靈運集校注·附錄一》，頁 523-524。

華子崗是麻源第三谷〉，頁 288）詩人實地跋山涉水，長時間徘徊流連於山環水繞之中，體驗自然萬象豐富多姿的朝夕變化、光影層次，以其視覺、聽覺、觸覺、嗅覺，並調動全身的各式感覺統合，親炙自然，細膩描繪身體置身於自然空間中的各種細致的氛圍變化及整體感受。我們的身體是一個整全而不可割裂的整體，雖云各種感官各司其職，但我們對於環境的感受卻經常是一種調動所有感官經驗而得的整體感受，很難加以斷然區分切割，例如：處身於山嵐雲霧繚繞的峰巒之間，除了視覺的感受外，可能還會感到潮潤的溼氣變化，山風吹拂，氣流遊動，構成一種宛若縹渺仙境的整體氛圍。聽到遠處山泉奔瀉之聲，儘管未見其形，卻彷彿已然感到冷冽的涼氣撲面而來。而天高氣清的秋日風物，更往往使人身心皆覺冷冽矜肅。當我們處身於自然之中時，是同時調動所有的感官去面對自然變化的，彼此之間很難作截然的畫分。

非但如此，由於身心本為一體，當我們體驗當下的環境時，又往往藉由對於過往積累之經驗的回溯反芻以證成當下，此時此地的體驗之中實包孕著過去的時間、空間，當下的感受其實是一種整體經驗的集合，亦很難作截然的切割。故當我們觀察謝靈運山水詩所表現的感官感受時，儘管詩人用了許多區分官能的知覺動詞，我們仍不應忽略其感受的整體性。以下的舉例偏重於展示詩人行遊山水之間的各種「動作」，這樣的動作最能表現詩人對於自然的無限賞愛之情，與經由無幽不訪的身歷親觀所得的感官經驗：

蕩志將愉樂，瞰海庶忘憂。策馬步蘭皋，緹控息椒丘。

採蕙遵大薄，攀若履長洲。（〈東山望海〉，頁 99）

過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢逕復，乘流翫迴轉。

蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。企石挹飛泉，攀林擿葉卷。（〈從斤竹澗越嶺溪行〉，頁 178）

客遊倦水宿，風潮難具論。洲島驟迴合，圻岸屢崩奔。

乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。春晚綠野秀，巖高白雲屯。

千念集日夜，萬感盈朝昏。攀崖照石鏡，牽葉入松門。（〈入彭蠡湖口〉，頁 281）

詩人在山水之間「弄波不輟手，玩景豈停目？」（〈初發入南城〉，頁 287），充滿各式各樣的動作。有時，他也像屈原一樣，喜歡採集香花香草，這樣的動作無疑充滿象徵性，自比於屈原的意圖是很明顯的。在「採蕙」、「攀若」的動作中，詩人顧影自憐，不免深深沈浸於難以言傳的心事之中，使得這趟冀求忘憂的旅程反而更添愁悶寂寞。（如〈東山望海〉）有時，他是帶著玩賞、探奇的心情探索自然的，如在「川渚屢逕復，乘流翫迴轉」的敘述中，就表現了濃厚的玩賞戲遊心態。〈從斤竹澗越嶺溪行〉一詩中，詩人興致極高地既「過澗」又「登棧」，並沈迷於變化萬端的山溪景致之中，忍不住停下來觀察美麗的水中植物，並伸手挹取山泉，以感受其冷冽的溫度，又好奇地採摘新嫩的葉芽，感受生命初生的姿態與新鮮的質感。在自然之中，詩人宛如赤子，精力無窮，對一切充滿無限好奇，必欲以身體感官全面展開探索，浸潤於原始自然的氛圍之中，感受它的危險與美麗。此外，如「憩石挹飛泉，攀林攀落英。」（〈初去郡〉，頁 144）、「捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。」（〈登廬山絕頂望諸嶠〉，頁 285）等敘述，亦無不表現出詩人玩賞風景時不畏艱險，力求親炙，並希望有所發現的態度。而在〈入彭蠡湖口〉一詩中，除了「攀崖照石鏡，牽葉入松門」，深入山林以尋幽探異外，在夜幕低垂、視線昏暗之際，詩人更運用聽覺、觸覺、嗅覺感受自然之聲響及細微的潤澤香氣：「乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。」在清涼月色中細聆猿猴啼鳴，益覺其淒清。這淒清之感除了來自於猿鳴的聽覺刺激外，當亦源於整體情境氛圍之渲染。值此清夜，詩人似乎百感交集、無心睡眠，而於群動俱息之際，飄浮於夜色之中的花草香氣，亦顯得更加濃郁。「浥露馥芳蓀」一句，所強調者當為視覺以外的其他感覺，因在夜色深沈之中，恐怕不容易目睹香草之形，詩人一定是先聞到空氣中浮動的清幽香氣，才展開追尋的。循著香味找到花枝所在，方能進一步運用視覺展開觀察，發現花枝上正懸垂著點點露滴，而這花間露垂的感受，其間當包含更多身體對於夜露涼冷的觸感，以及對於夜間空氣溼度變化的體察。這一切身體感覺的綜合，即構成詩人對於其所身處空間的印象，亦即詩人賦予此一空間的意義。

除了細寫各種身經目歷的感受之外，謝靈運亦擅長表現一種身處深山

大澤中不辨方位的錯覺：⁶¹

澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。（〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84）

早聞夕颿急，晚見朝日暎。崖傾光難留，林深響易奔。（〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉，頁 256）

在〈登永嘉綠嶂山〉一詩中，詩人身處永嘉綠嶂山的密林深處，只覺山澗曲折、林深巖密，重重障隔與斷續使人辨不清方位，以致於混淆了日與月的方向。藉這種辨位能力的喪失及方向感的混亂，極寫山林之深邃幽蔽，以及詩人被深山密林重重包擁之際，理性的分辨能力亦幾乎消融的感覺。〈石門新營所住……〉一詩則寫一種時間感的延遲及密林中光線與聲響的變化。由於山深林密推遲並鈍化了人的時間感覺，使得詩人似乎覺得黃昏時分的風颿得特別早，而清晨的朝陽又升起得特別遲。⁶²除此之外，詩人更注意到處身於山崖籠罩之中時，光線暗得特別快，彷彿此處怎麼也無法久留任何光亮似的。由於密林深處相對靜謐之故，風起時山濤陣陣奔襲而來，一切的聲音均顯得特別洶湧而浩大。凡此種種身處於特定自然空間中的細致感受，皆有待於真正進入此一特定的空間場域中，方能有如此真切生動的體會，非能僅憑想像而道出者。而凡此對於所置身的自然空間細膩體察而得的感受與描寫，亦均為謝靈運以前之詩人所未曾細膩描寫形容者。

清代詩論家葉燮（1627-1703）論遊覽山水之詩時，亦十分強調經驗的實存性及殊異性，與詩人能以其靈心慧眼總攝山水風貌精神的重要性：

遊覽詩切不可作應酬山水語。如一幅畫圖，名手各各自有筆法，不可錯雜。又名山五岳，亦各各自有性情氣象，不可移換。作詩者以

⁶¹ 蕭馳曾經指出謝靈運山水詩：「著重寫出自己在知覺中對現象的詮釋，展示『錯覺』甚至不失一絕妙表現。」詳蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72輯（2003年6月），頁50-118。引文見頁100。

⁶² 「早聞夕颿急，晚見朝日暎。」二句說解紛紜，顧紹柏先生認為這兩句「寫的是一種錯覺，由於山高林密，方向和時間均難辨認，故誤以晨風為夕颿，夕陽為朝日。」見氏著：《謝靈運集校注》，頁260。葉嘉瑩先生則以先、後釋早、晚，認為此二句意為：「每天還不到傍晚山裡就聽到狂風吹起的聲音，但由於高山遮擋，早晨要到很晚才能見到太陽。」見氏著：《漢魏六朝詩講錄》（下）（臺北：桂冠圖書公司，2000），頁728。此處採用葉嘉瑩先生的詮釋。

此二種心法，默契神會；又須步步不可忘我是遊山人，然後山水之性情氣象，種種狀貌變態影響，皆從我目所見耳所聽足所履而出，是之謂遊覽。且天地之生是山水也，其幽遠奇險，天地亦不能一一自剖其妙，自有此人之耳目手足一歷之，而山水之妙始洩。如此方無愧於遊覽，方無愧乎遊覽之詩。⁶³

遊覽詩中的山水若不具有空間中的實存性，則千部一腔，人共一面，只能是紙上的程式化山水而不免索然無味。唯有當詩人能以個人的感官經驗親炙山水，深入體察山水千變萬化之奇情變貌，並予以統攝再現，方能使筆底風光煥發神采，既能剖天地之妙，亦能寓個我心跡，而自成一獨具面目之山水風光。

二、空間：幽閉與揭現

謝靈運山水詩所建構的空間，常常充滿高聳、孤絕、幽閉、深密、險巖的氛圍，遠離塵寰，遺世獨立，散發出未曾有人涉足之原始森林的特殊氣息。有些詩從詩題上即表現遊觀之處的高峻險絕，或者強調其孤絕而遠離人群：〈登石門最高頂〉、〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉⁶⁴、〈登廬山絕頂望諸嶠〉、〈登江中孤嶼〉。詩人登山必極其高，尋景必至極幽，他總偏愛使用「最高頂」、「絕頂」、「孤」等字眼，對具備以上特質之空間的追尋，恰恰反映了詩人的心靈狀態：⁶⁵

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步，葛弱豈可捫？（〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉，頁 256）

⁶³ 葉燮：《原詩》，丁福保輯：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 606-607。

⁶⁴ 此詩顧紹柏：《謝靈運集校注》題作「石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林」，所根據的是胡刻本《文選》卷 30。「脩竹茂林」，其餘各本均作「茂林脩竹」，詳參《謝靈運集校注》，頁 256。

⁶⁵ 李豐楙先生曾分析六朝詩人外在之遊與內在之遊的關係，或可與筆者的論述作一對照：「山水之遊的空間感與行旅之遊遊歷所經的空間實感，其實也是行遊者內在之遊的外顯，其外在景象即是內心景象的延伸，其遊之動機即是為了遊離一個困厄的生存空間。」詳李豐楙〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，引文見衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁 21。

朝攀苑中蘭，畏彼霜下歇。暝還雲際宿，弄此石上月。（〈石門岩上宿〉，頁 269）

晨策尋絕壁，夕息在山棲。疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。
長林羅戶穴，積石擁基階。連巖覺路塞，密竹使徑迷。
來人忘新術，去子惑故蹊。（〈登石門最高頂〉，頁 262）

詩人的棲止之處非比尋常，總是選擇「高」而且「險」之處。詩人喜歡以和天上雲氣的關聯來烘托所處地勢之高，如「披雲臥石門」、「暝還雲際宿」等，彷彿他本不屬於塵寰，而宜與天上仙人同列。除了高入雲天之外，詩人鍾愛的絕景必然是險絕難至的，「苔滑誰能步，葛弱豈可捫？」必須經過重重艱危才能到達，彷彿非如此不足以形容其珍秘。這些人所難至之處不但危險，而且散發出未經人類涉足的榛蠻之氣，極可能使人迷失其中：「連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人忘新術，去子惑故蹊。」自然儘管充滿各式各樣的危險，仍然無法阻絕詩人尋索幽異的步履。或許唯其艱險難至，方能凸顯征服之後的快意滿足。除了極端險絕難至之外，詩人鍾愛的山林又通常是無比幽深而封閉的：「亦既窮登陟，荒藹橫目前。窺巖不覩景，披林豈見天？」（〈發歸瀨三瀑布望兩溪〉，頁 266）原始森林中觸目荒莽，不見天日。詩人處於如此荒天寂地之中，藉著「這種快然自足的審美經驗」以超越「時間憂患」⁶⁶，雖能享受短暫的征服快感，但更多的卻是遠離人群、難覓知音的寂寞淒清。詩人雖自覺地投入原始山林的懷抱之中，追尋一種遺世獨立、孤高出群的優越感，以及發現人跡罕至的深秘絕境的征服快感，卻終究並非自然之子，無法在自然中獲得全然的心靈滿足。正由於帶著這種凌駕一切的矜高姿勢意欲征服自然，彰顯自身之獨異不凡；也正因為對自然始終採取一種頗具凌越意味的姿態，故與自然之間始終存在著巨大的罅隙，亦註定無法於其間安頓身心，與自然相即相融。自然充其量只能滿足詩人矜奇好異的心態，待短暫的興奮之情平歇，巨大的寂寞升起，往往使先前曾經有過的滿足感迅速消蝕殆盡。與西方英雄歷險的神話對照，當西方的英雄出發去追尋世上最爲珍異的寶物之時，必然需要歷經重重艱險，方能尋得那最後的珍貴寶藏。在此一充滿象徵意義的追尋之旅中，重

⁶⁶ 蕭馳〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72輯（2003年6月），頁55。

重的艱苦磨難淨化了英雄的靈魂，鍛鍊並提昇他的意志，使他成爲與出發之前截然不同的存在。也唯有透過不斷的歷險與提升，才能蛻變爲真正卓異不凡的英雄。⁶⁷而在謝靈運的山林冒險之旅中，雖也歷經重重困難險阻，終於征服原始森林的重重障礙，抵達直入雲天的至高至美之境，但他卻始終只能局困於自設的生命困局中，從未能夠真正突圍而出，獲得淨化與提昇，成爲一個內在的英雄。因而他的追尋之旅始終只能是外在的，而非內在的。

除此之外，謝靈運的空間探索又常以一種「隱蔽」與「揭現」的結構進行。在他的筆下，原本幽蔽不明的自然美景獲得揭露、賞愛與肯認，而他就是那個唯一有能力發現被長期埋沒的美景並成爲其知音的人：

清旦索幽異，放舟越垌郊。莓莓蘭渚急，藐藐苔嶺高。
石室冠林陬，飛泉發山椒。虛泛徑千載，崢嶸非一朝。
鄉村絕聞見，樵蘇限風霄。微戎無遠覽⁶⁸，總筭羨升喬。
靈域久韜隱，如與心賞交。合歡不容言，摘芳弄寒條。（〈石室山〉，頁 107）

在對石室山的尋訪中，詩人仍一如既往地懷著尋幽索異的心情出發。石室山果然也不負所望地高出叢林，彰顯其迥然獨出的姿態，而此一獨異出群的姿態也正是詩人所自我投射的特質，他正是每每以獨出世表自矜自許的。當詩人發現此一充分投射自我形象的自然景觀時，喜不自勝之情溢於言表。當知音之感頓生之際，詩人亦同時升起一種如此佳景竟長期湮埋的無限歎惋之情。在詩人眼中，石室山應是仙人出沒遨遊之地，卻因長期處於邊鄙，雖不乏一些庸常之人時常出沒其間，卻等同於視而不見。在謝靈運的認知中，這些鄉下打柴割草之人對此山的日日聞「見」是等同於「不見」的。而此山崢嶸千載，所等待者也正是像詩人這樣能充分瞭解其價值的知音。⁶⁹畢竟「空間」的意義仍有待於認知主體的賦予。唯有被認知主

⁶⁷ 對於「英雄歷險」神話的相關論述，請參閱 Joseph Campbell (1904-1987) 著、朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒文化事業公司，2002 年四刷）。

⁶⁸ 「微戎無遠覽」一句費解，顧紹柏以為應作「微我無遠覽」，似可從。詳參顧紹柏：《謝靈運集校注》，〈石室山〉詩註 12，頁 109。

⁶⁹ 謝靈運發現石室山之美的心情，當與東晉袁山松（或名袁崧，401 卒，本傳見《晉書》

體的自我所充分投射並賦予意義的空間，方能與主體的生命產生聯結與對話。此時，發現石室山驚人之美的詩人，在與此山相對忘言，「摘芳弄寒條」的賞愛之中，應同時摻雜了「同是天涯淪落人」⁷⁰的嘆息。畢竟此山雖處邊鄙，卻終於等到知音，而自己卻「有志不獲聘」⁷¹，始終困躓淪落。於此，詩人對於隱蔽已久之美景的揭現，不免也成爲一種自我揭露的過程。當詩人因發現隱蔽之美景而嗟歎世間知音難逢的同時，絕世美景也正以其迴出塵寰的姿態彰顯了詩人自身的孤獨，誠如譚元明所言：

山水就好像一個遺世獨立的高人，一朝被賞識他的人發現；但是，從另一個角度看，卻又包含著詩人為山水所發現的意味。原因是：它寫出山水的寂寞，也寫出詩人的寂寞，二者的寂寞是一樣的，故能彼此溝通，彼此了解對方的寂寞，所以二者能成爲知己。因找到知己，他那因孤獨而形成的苦悶乃因而得到化解。⁷²

然而，在這樣一再出發尋幽訪異的旅程中，詩人的寂寞雖於與山水的相知相印中得到短暫消除，卻從未真正化解。所以，他總是得再次踏上旅途，尋覓更爲新異的風光景致，以慰藉其寂寞之心。

緣於對新異之地常保好奇之心的探索，懷著發現美麗秘境的心態出發探尋，而終於揭現隱蔽已久之靈境的表現模式，在〈登江中孤嶼〉一詩中

卷 83)《宜都山川記》(或簡稱《宜都記》)中描寫自己發現湖北宜昌附近長江峽谷美麗風光時的心境差相彷彿：「常聞峽中水疾，書記及口傳悉以臨懼相戒，曾無稱有山水之美也。及余來踐躋此境，既至欣然，始信耳聞之不如親見矣。其壘嶸秀峰，奇構異形，固難以詞敘。林木蕭森，離離蔚蔚，乃在霞氣之表。仰矚俯映，彌習彌佳。流連信宿，不覺忘返。目所履歷，未嘗有也。既自欣得此奇觀，山水有靈，亦當驚知己於千古矣！」只是袁山松的「發現」中沒有謝靈運的自憐自傷，而充滿更多純粹的山水賞愛之情。此書今已亡佚，引自酈道元(527年卒)：《水經注》(上海：商務印書館，《四部叢刊初編》縮印本)，卷 34「江水」，頁 447。《宜都山川記》殘文散見於《藝文類聚》、《太平御覽》、《北堂書抄》等類書，《水經注》亦多有引用。關於《宜都山川記》的存留情況及《水經注》徵引情形，可參見[日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，第二章第三節「山水遊記」的第四部分「《水經注》與《宜都山川記》」的討論，頁 269-297。

⁷⁰ 白居易(772-846)〈琵琶行〉：「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識！」

⁷¹ 陶淵明(365-427)〈雜詩十二首〉其二：「日月擲人去，有志不獲聘！念此懷悲悽，終曉不能靜。」謝靈運雖與陶淵明時代相近，但大概未曾讀過陶詩。然而這幾句詩應該也極貼切地道出了謝靈運的心聲。引詩見王叔岷先生：《陶淵明詩箋證稿》(臺北：藝文印書館，1975)，頁 408。

⁷² 譚元明：〈從情移及抽離說看謝詩中經驗的矛盾與統一〉，《中外文學》5卷5期(1976年10月)，頁 125。

亦有同樣的呈現：

江南倦歷覽，江北曠周旋。懷新道轉迴，尋異景不延。
亂流趨正絕，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。
表靈物莫賞，蘊真誰為傳？想像崑山姿，緬邈區中緣。
始信安期術，得盡養生年。（〈登江中孤嶼〉，頁 123）

在謝靈運眼中，江中島嶼孤獨地位於與世隔絕之地，它的美仍有待知音發現。而自己就是那個永遠不倦地訪求佳山勝水，並能夠鑑賞它們的知音。這人與山水的遇合是無限美麗的，在這短暫的發現之瞬間中，詩人目睹「雲日相輝映，空水共澄鮮」的美景，見證了天地萬物互為映襯、相互證成的和諧之美。在此一人與山水互相點燃的瞬刻之中，詩人想必也有短暫的、與自然相融即的忘我時刻。但此一境界總是轉瞬即逝，「表靈物莫賞，蘊真誰為傳？」詩人隨即意識到人與山水是同樣孤立而寂寞的。山水雖美而長期湮埋，正如同自己遠謫永嘉，「將窮山海迹，永絕賞心悟」（〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，頁 54），雖能到處遊山玩水，充當山水之知己，但自己卻被迫與賞心之人長久離分，落得個無人欣賞的孤絕之境了。當詩人自覺及此，那短暫的與自然的親密交融也同時消泯，人與自然又再度陷於分裂。

謝靈運不畏艱險尋訪各處奇山異水，以滿足自己的好奇心與佔有欲，但在那嚮往已久的山水被揭現之後，又往往徒留事與願違的悵惘。如〈入彭蠡湖口〉一詩中，詩人「客遊倦水宿，風潮難具論。洲島驟迴合，圻岸屢崩奔」，歷經重重風波險惡，才抵達那心嚮往之的秘境，然而所得到的卻是「三江事多往，九派理空存。靈物吝珍怪，異人祕精魂。金膏滅明光，水碧綴流溫。」（頁 281）傳說中的靈物、異人、金膏、水碧皆已杳然無存，彷彿興奮地打開期待已久的寶盒，卻發現裏面其實空無一物。正因為詩人在自然中的追尋總帶著強烈的目的性，故亦無法避免事與願違的感傷。〈入華子崗是麻源第三谷〉一詩之機杼亦同，先描寫詩人歷經重重險難，才終於登上高峰：「險逕無測度，天路非術阡。遂登群峰首，邈若升雲烟。」然而失望是必然的：「羽人絕髣髴，丹丘徒空筌。圖牒復摩滅，碑版誰聞傳？莫辯百世後，安知千載前？」揭現之後的失望比從來未曾抵達更令人難以

承受，於是詩人只能獨自品嚐這份冷清：「且申獨往意，乘月弄潺湲。」⁷³在淒清涼冷的月光籠罩中獨自品味潺湲溪水，想必更添孤清。「乘月弄潺湲」的姿態是深深賞愛自然風光的，但這種品賞又必然是清楚地自覺寂寞的。一如〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉中詩人「躡屐梅潭上，冰雪冷心懸」的感受，一心尋訪仙巖勝境的詩人註定無法親近仙踪：「低徊軒轅氏，跨龍何處巔？仙踪不可即，活活自鳴泉。」（頁 119）眼前不見仙跡，唯餘泉水潺潺自鳴。謝靈運這些尋訪仙跡而不遇的作品體現出其山水詩中遊仙成分的殘餘，但有別於遊仙詩中熱鬧瑰麗的仙人仙境描繪，謝靈運的尋訪之旅不僅未遇仙人，連風光景物亦只透出無限清冷寥落。在此一原本充斥各種傳說的空間中，徒留令人難以承受的孤清。這孤清不僅是外在的空間，更多的是詩人內在心境的感受。而過於淒清的山水是不宜別有懷抱的詩人久作停留的，如柳宗元（773-819）於發現美麗的小石潭後，「坐潭上，四面竹樹環合，寂寥無人，淒神寒骨，悄愴幽邃。以其境過清，不可久居，乃記之而去。」⁷⁴柳宗元的山水描寫與謝靈運相同，總是呈現身體感受與心情的充分交織混融⁷⁵，並最終聚焦於自我內在的感懷之上。

三、寂寞人外：謝靈運的孤絕心境

這種發現絕異風景之後，無法長久沈浸於人與山水相知相得之樂，總是隨即自覺寂寞於山水之間的心情轉折，在謝靈運之後表現得最為淋漓盡致者當屬「投迹山水地，放情詠離騷」⁷⁶的唐代詩人柳宗元。本節嘗試討論康樂山水詩所透顯的寂寞之心，並試舉中唐柳宗元作為相互對照，希望能從此一互為對照的嘗試中呈顯康樂的孤高與寂寞。元好問（1190-1258）在其〈論詩三十首〉其二十中早已揭露了兩代詩人之間深沈的內在聯繫：

⁷³ 同上書，頁 288。

⁷⁴ [唐]柳宗元〈至小丘西小石潭記〉，引自柳宗元著：《柳宗元集》（三，全四冊）（北京：中華書局，1979，2006），卷二十九，頁 767。

⁷⁵ 關於柳子厚山水詩所透顯的情境氛圍與身體感受的討論，可參考何映涵：「柳宗元山水詩之研究」，國立臺灣大學碩士論文，2007年7月。尤其是第二章「氛圍的形成與流變」及第三章「感知的引生與映射」。

⁷⁶ 柳宗元〈遊南亭夜還敘志七十韻〉。引自柳宗元著、王國安箋釋：《柳宗元詩箋釋》（上海：上海古籍出版社，1998年2刷），頁 69。

謝客風容映古今，發源誰似柳州深；
朱絃一拂遺音在，卻是當年寂寞心。⁷⁷

柳宗元被貶永州之後的山水詩文，如〈鈷姆潭西小丘記〉、〈至小丘西小石潭記〉、〈袁家渴記〉等，亦往往於發現山川之美後，隨即因自覺己身之淪落而興起無限寂寞悲苦之情。但柳宗元非如謝靈運之以理語強自慰解，而是「一方面以客觀的刻畫來記敘山水的形貌，一方面以冷峭的反語故做歡娛來壓抑自己心中的悲慨，……無論『歡娛』、『曠達』，都只是他對自己悲苦抑鬱之情想要加以擺脫的一種努力而已。」⁷⁸「他的客觀和冷峭，原來正是由於他的悲苦過深，不敢正面去碰觸自己的傷痛，所以才想藉山水景物來作為蘇解，故意以冷峭的反語表示歡娛曠達。」⁷⁸柳宗元之故作灑脫而益顯悲涼，於以下兩首詩中展露無遺：

久為簪組累，幸此南夷謫。閑依農圃鄰，偶似山林客。
曉耕翻露草，夜榜響溪石。來往不逢人，長歌楚天碧。（〈溪居〉）

悠悠雨初霽，獨繞清溪曲。引杖試荒泉，解帶圍新竹。
沈吟亦何事？寂寞固所欲。幸此息營營，嘯歌靜炎燠。（〈夏初雨後尋愚溪〉）⁷⁹

「久為簪組累，幸此南夷謫」的故示曠達，終究消融破解於「來往不逢人，長歌楚天碧」的寂寞幽獨之中。「長歌」的動作看似灑脫，但前句「來往不逢人」卻有意無意中揭示了一種孤絕無侶的處境，而處於此一困境中的仰天長歌，又怎能不飽含抑鬱與蒼涼？⁸⁰〈夏初雨後尋愚溪〉則首於「獨繞清溪曲」中逗顯詩人獨遊於山水之間的寂寞隻影，「引杖」二句看似興致勃勃、遊興不淺，又隨即自行揭破此中的孤獨無歡：「沈吟亦何事？寂寞固所

⁷⁷ 元好問〈論詩三十首〉其二十。其後有注曰：「柳子厚，宋（應作「唐」）之謝靈運。」並引初白云：「以柳州接康樂，千古特識。」[金]元好問著、[清]施國祁箋注：《新校元遺山詩集箋注》下冊（臺北：世界書局，1964），頁530。另[清]劉熙載：《藝概》（臺北：金楓出版社，1986）卷二亦云：「蘇州（韋應物）出於淵明，柳州出於康樂，殆各得其性之所近。」，頁94。

⁷⁸ 葉嘉瑩：〈從元遺山論詩絕句談謝靈運與柳宗元的詩與人〉，《迦陵論詩叢稿》（河北：河北教育出版社，1997），頁155-190。引文見頁173、174。

⁷⁹ 以上二詩分別引自[唐]柳宗元著、王國安箋釋：《柳宗元詩箋釋》，卷二，頁138、142。

⁸⁰ 王國安引柳宗元〈對賀者〉之文與「來往不逢人，長歌楚天碧」句相參，其文曰：「嘻笑之怒，甚於裂眦；長歌之哀，過於慟哭。庸詎知吾之浩浩，非戚戚之大者乎？」並指出：「與此參看，則詩意愈顯矣。」王國安：《柳宗元詩箋釋》，卷二，頁139。

欲。幸此息營營，嘯歌靜炎燠。」沈吟難言，所緣何事？無非是源於椎心刺骨的寒涼寂寞，卻又要倔強地自言寂寞乃此心所欲，此生所求。還要故作慶幸地表示如此貶謫邊鄙的境遇正投己心所好，因為如此遭際正可藉以忘却營營，但「嘯歌靜炎燠」一句又揭現了詩人心中底蘊：倘若心中本自清涼淡定，又有何「炎燠」需賴「嘯歌」始能消解？正因為心中煩亂躁鬱，無計消除，才需要藉嘯歌以求靜定。柳宗元貶謫之詩往往若此，這種故示「無怨」的「怨」，才是最為怨毒難消的深痛至怨。而其詩中呈顯的情緒之百轉千折，無限怨苦無計消除，只好往山巔水涯行去，卻又始終自覺拘囚寂寞於山水之間，而又必欲以一曠達之假面撐起尊嚴，皆與謝靈運山水詩如出一轍。此外，在〈法華寺石門精室三十韻〉、〈構法華寺西亭〉⁸¹諸詩中，則不但呈現出與謝詩差相彷彿的心境，更於結構、遣辭、章法等處，皆明白表現出追蹤謝詩的痕跡。

在山水文的表現方面，與謝靈運相同，貶謫至永州邊鄙的詩人窮處憂煩，亦每每呼朋引伴出發尋幽訪異：「日與其徒上高山，入深林，窮迴谿，幽泉怪石，無遠不到。」而能入其眼目、得其青睞的山水亦往往具有孤高迥出、傲然特立的特質，如西山之「特立，不與培塿為類」⁸²，適足以彰顯詩人之孤高自許。或者特別強調山水之雖卓異而位處邊鄙，人未之識，如鈷姆潭西小丘：

以茲丘之勝，致之澧、鎬、鄆、杜，則貴遊之士爭買者，日增千金而愈不可得。今棄是州也，農夫漁父過而陋之，賈四百，連歲不能售。而我與深源、克己獨喜得之，是其果有遭乎！⁸³

唯有具備不凡鑒賞力的詩人才有能力發現山水之美，並作為山水的知音。山水之喜得知己，乃益形對比出詩人終究遭到埋沒的寥落與憾恨。就對於山水之窮形盡相地刻畫，以及詩人與山水之間「見」與「不見」，「隱藏」

⁸¹ 此二詩文長不引，詳細內容可參考《柳宗元詩箋釋》，頁 28-29、35。另關於柳宗元詩歌中寫景與抒情之詳細討論，可參方瑜〈柳宗元詩中的寫景與抒情〉，收入氏著：《唐詩論文集及其他》（臺北：里仁書局，2005），頁 205-240。

⁸² 以上兩段引文俱出自柳宗元〈始得西山宴遊記〉，引自氏著：《柳宗元集》三，卷二十九，頁 762。

⁸³ 柳宗元〈鈷姆潭西小丘記〉，《柳宗元集》三，卷二十九，頁 766。

與「彰顯」之間的辯證關係，並以山水之終得知遇反襯詩人之仍然不遇而言，柳宗元誠乃真能直承謝靈運之心香一瓣，遙接此千載共具之「寂寞心」者。儘管有大批爲他鑿山開道的僕從相隨，謝靈運仍每每自言其孤獨地徘徊於山巔水涯，「且申獨往意，乘月弄潺湲」（〈入華子崗是麻源第三谷〉，頁 288）、「援蘿聆青崖，春心自相屬」（〈過白岸亭〉，頁 111）、「躡屐梅潭上，冰雪冷心懸」（〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉，頁 119）的姿態中隱藏著最爲孤傲而寂寞的靈魂。柳宗元雖時或與二、三朋伴同遊山水，但其孤獨感誠非良朋能解。他等待的始終是在政治上能夠拔擢他，使其得以施展政治抱負的有力者。除了與「愛弟」（如〈法華寺石門精室三十韻〉：「道同有愛弟，披拂恣心賞。」）及友朋（如〈旦攜謝山人至愚池〉：「自諧塵外意，況與幽人行。」、〈與崔策登西山〉：「鶴鳴楚山靜，露白秋江曉。連袂渡危橋，縈迴出林杪。」）⁸⁴遨遊山水之外，子厚亦每每呈現其踽踽獨行於山水之間的身影及心迹，如〈雨後曉行獨至愚溪北池〉：「宿雲散洲渚，曉日明村塢。高樹臨清池，風驚夜來雨。予心適無事，偶此成賓主。」（頁 144）、〈雨晴至江渡〉：「江雨初晴思遠步，日西獨向愚溪渡。渡頭水落村逕成，撩亂浮槎在高樹。」（頁 146）、〈南澗中題〉：「秋氣集南澗，獨遊亭午時。迴風一蕭瑟，林影久參差。」（頁 181）在〈雨後曉行獨至愚溪北池〉一詩中，詩題即標明「獨」字以爲遊覽狀態的強調，正由於詩人獨行無侶，故與雨後初晴之際清新的景物相對而成賓主，雖具有江山本無主，閒者即成主人的清雅之興，亦微微逗顯孤清寂寞之意。而〈雨晴至江渡〉一詩則直接於詩中點明「獨」字，詩人於隻影獨遊時所遭遇的偶然之景，雖或也會在其心中漾起漣漪，但此情此景，終究只能獨自品嚐而無人可以訴說了。此外，〈南澗中題〉亦明言「獨遊」，並以迴風蕭瑟之感，靜觀林影參差之久，暗逗去國懷人的寂寞蕭索。以上所舉子厚獨遊之詩所透顯的清冷幽絕之意，實與康樂差相彷彿。

若依 Philip Koch 在其《孤獨：一個哲學的交會》（*Solitude: A Philosophical Encounter*）一書⁸⁵中對於所謂「孤獨」（Solitude）情態的討

⁸⁴ 上引三詩分見王國安：《柳宗元詩箋釋》，卷二，頁 28、146、175。以下引柳宗元詩同，僅註明頁碼。

⁸⁵ [加拿大]Philip Koch 著、梁永安譯：《孤獨》（*Solitude: A Philosophical Encounter*）（臺

論，則不論是謝靈運抑或柳宗元，都不能算是真正能夠合符於「孤獨」之狀態者，他們只能說是「寂寞」而「疏離」的靈魂，而非真正能夠擁抱「孤獨」狀態，享受孤獨所特具的自主選擇性、高度自由感，以及深度的內在寧靜狀態者。Philip Koch 所定義的「孤獨之德」必需具備以下幾種「功能」或「價值」：自由、回歸自我、契入自然、反省的態度，以及更大程度的創造性。⁸⁶孤獨與寂寞（Loneliness）、隔絕（Isolation）、疏離（Alienation）等鄰近情態似同實異。孤獨是「一種完全沒有別人涉入其中的意識狀態」（頁 24），是一於出於自主性選擇的狀態，而非不得已的、被逼迫的。孤獨者在精神層次中是完滿自足、不依賴他人的。孤獨雖可能有許多不同的形式，但它並不包含因寂寞或隔離而帶來的痛苦。因為「寂寞是一種不愉快的情緒，一種渴望與他人發生某種互動的情緒。」（頁 45）而孤獨則通常是整全自足的，排除他人的、寧謐而平靜的狀態。「寂寞是一種情緒，所以它也包含了欲望、生理感受、知覺模式與認知判斷這四項每種情緒必不可少的成分。孤獨則與此相反——孤獨不是一種情緒。即使孤獨感與寂寞同時出現，並持續了同樣長的時間，但兩者仍然不是同一件事情。因為孤獨本身並不內含任何特定形式的欲望、生理感受和知覺模式：它是一種開放的心理狀態，容得下任何種類的情緒。孤獨與寂寞最重要的分野正在於，不快樂的感覺是寂寞固有的一部分，但一個孤獨的人卻既可以是快樂的，也可以是不快樂的。」（頁 47）與寂寞相同，疏離也是一種被動的、非自主選擇的狀態，「是一種加諸一個人身上的痛苦的、不快樂的狀態，它發生在社會之中（雖然也許是社會的邊緣）」（頁 54）；與其相對，孤獨「則是一個人自發主動的離開社會，尋找內心的寧靜快樂。」（頁 54-55）

Philip Koch 的剖析可以幫助我們瞭解謝靈運、柳宗元山水詩所呈顯的心理狀態，正由於詩人是非主動地被迫離開主流社會的，是被排除於權力核心之外的。也正由於他們被排除出足以實踐自我價值的政治場域之外，故產生一種生命本身無所歸依的落空與虛度之感。而在這種生命飄浮無所歸著的狀態下，其投入自然的選擇中總是帶有某種無奈消極的成分，故也

北：立緒文化事業有限公司，1997，2004）。以下徵引此書文字時僅註明頁碼，不復一一加註說明。

⁸⁶ 詳參同上書，頁 138-183。

始終深陷於寂寞疏離的情緒感受之中。置身於山水空間中的詩人，雖或能於自然之中獲得審美的欣悅與滿足，卻無法真正融入其中，與自然產生一體感與歸屬感。自然只是詩人征服或獵奇的欲望對象，而非安頓身心、帶來深度寧靜愉悅的空間。

與謝靈運、柳宗元的耽溺於寂寞的情緒相對，陶淵明的回歸自然則帶有更多主動選擇的積極成分，也較能呈顯孤獨狀態的主動性與開放性。十分有意思的是，帶領著大批門生僕從尋山陟嶺、鑿山開道的謝靈運的確是將身邊這些人排除於意識狀態之外的，所以呈現於其山水詩中者恆為詩人形單影隻的獨行身影。但也正由於詩人內心始終無法排除「一種渴望與他人發生某種互動的情緒」，一種期待知音，希望被瞭解、被重用的希冀，故始終難以擺脫牢落無偶、知音不存的感傷。當然，康樂所期待發生互動的人與在意識中根本排除的人明顯是兩類不同的人，正是這樣的分別心使其始終陷於寂寞、疏離的情緒感受之中。相對而言，陶淵明則一方面在隱居的空間中能與家人親朋和諧交融，享受人際往還之樂，一方面當他安適地居處於「繞屋樹扶疏」的家園之內，「既耕亦已種，時還讀我書。……歡然酌春酒，摘我園中蔬。微雨從東來，好風與之俱。汎覽周王傳，流觀山海圖。俛仰終宇宙，不樂復何如！」⁸⁷遨遊於個人圓滿完足的精神世界之中時，他又能在精神層次上處於「一種完全沒有別人涉入其中的意識狀態」，享受獨處時的自由與自在。與謝康樂、柳宗元相較，陶淵明誠然較能合符於 Philip Koch 所揭櫫的「孤獨」之精神境界，而此一精神狀態並不影響其與周遭鄰里親朋擁有親密和諧的關係，因為「孤獨」的狀態並非自我封閉，而是更為開放涵容的。

本節對於謝靈運山水詩之感官開拓與內、外空間圖景之展現的討論，擬以陶淵明罕見的遊覽詩〈遊斜川〉與之對照，並作為結束：

開歲倏五十，吾生行歸休！念之動中懷，及辰為茲遊。
氣和天惟澄，班坐依遠流。弱湍馳文鮪，閒谷矯鳴鷗。

⁸⁷ 所引詩句見陶淵明〈讀山海經十三首〉其一，王叔岷先生：《陶淵明詩箋證稿》（臺北：藝文印書館，1975），頁475-479。

迴澤散游目，緬然睇曾丘。雖微九重秀，顧瞻無匹儔。
提壺接賓侶，引滿更獻酬。未知從今去，當復如此不？
中觴縱遙情，忘彼千載憂。且極今朝樂，明日非所求。⁸⁸

在〈遊斜川〉一詩之前的序言中，詩人交代了此詩的背景與源起：「辛丑正月五日，天氣澄和，風物閒美。與二三鄰曲，同遊斜川。臨長流，望曾城。魴鯉躍鱗於將夕，水鷗乘和以翻飛。彼南阜者，名實舊矣，不復乃為嗟歎。若夫曾城，傍無依接，獨秀中阜。遙想靈山，有愛嘉名。欣對不足，率爾賦詩。悲日月之既往，悼吾年之不留……」⁸⁹同樣注目於迥然秀出的靈山佳域，陶淵明採取了與謝靈運迥然不同的表現方式。在陶詩中，人與人，人與山水之間是和諧的。人與人能共賞山水之美，共享同遊之樂。處於和諧的人際往還之中，陶淵明沒有隻影獨遊的寂寞，人際的和諧與山水的和諧互為印證。儘管懷著對於生命流逝、時光推移的悲哀遨遊山水，但至少「臨長流，望曾城」的遊賞之當下，詩人是極能自在地享受自我生命與他人的交際往還之樂，並沈浸於自然的靈秀美好之中的。在「迴澤散游目，緬然睇曾丘」的悠遊閒適中，特別透露出一種舒緩的氣息。詩人並不刻意尋幽探奇，展開窮極幽渺的上下求索，只是懷著對生命及自然的無限珍惜賞愛隨意遊覽，享受自我與自然相遇相得的無限美好。在對於斜川之遊的敘述中，詩人著墨於人的活動之處遠比對於景物的描畫更多，全詩正面形容自然景物的句子僅見「弱湍馳文魴，閒谷矯鳴鷗」、「雖微九重秀，顧瞻無匹儔」數句而已。魚鳥與詩人一樣正以自己的方式享受著生命本身的美好，牠們或許並不特別美麗特出，但皆以其自由自在之姿具現大化流行之和諧運行。而曾丘雖然無法與崑崙增城等靈域相比，但此時此刻也正以「獨秀中阜」的姿態展現它的卓然秀異。雖然沒有人能擺脫「推移的悲哀」⁹⁰，但至少「天氣澄和，風物閒美」的當下此刻，詩人身心皆沈醉於美好的景致氛圍當中，是能充分與大化相融的。誠如蔡瑜先生所言：

陶詩的呈現鮮少使用意含強烈主動意味的知覺動詞，也不常進行定著一物的描寫，而多是出以渾融的身體感受以呈顯物物的相互融

⁸⁸ 陶淵明〈遊斜川〉，同上書，頁124-129。

⁸⁹ 同上書，頁121-123。

⁹⁰ 關於詩人對於因時光推移所引生之悲感的探討，可參閱吉川幸次郎著、鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題〉，《中外文學》，第6卷，第4、5期。

攝，……這既是主體消融於整體之中的體現，亦是內外如一之流動的基礎。……就氣的流動而言，主動性強的知覺活動容易使氣偏在，而產生意志的作用，不具主動性的知覺活動則較沈靜，而易於形成萬物之氣的相互流動。⁹¹

與陶詩的自在悠遊形成對照，謝靈運的山水詩多「使用意含強烈主動意味的知覺動詞」，並「常進行定著一物的描寫」，而且充滿「主動性強的知覺活動」。在對景物刻畫入微的描寫中，大自然始終是詩人觀察與描寫的「對象」。詩人總是馬不停蹄地忙著「揭現」、「征服」一處處的隱蔽山水，並予以充分的細節展示。但在充滿細節的刻繪之中，往往對於細節的呈現大於整體環境氛圍的掌握。而每每以「凌駕」、「獵奇」的心態接近自然的詩人，與自然萬物始終尚隔一層。詩人是拘鎖於自我生命困局之中的存在，與自然的短暫遇合縱然能暫時使其拋卻部分執念，卻始終無法真正解決生命自以為的缺憾。於是詩人只能再次出發，展開另一次的山水求索之旅，以求短暫慰藉其寂寞之心。

第三節：情、景、理之澹洽或扞格

謝靈運山水詩儘管以「巧構形似」見長，卻並非如騁辭大賦般務求窮盡地堆砌大量與主體關係不大的客觀景物。詩之有別於賦，正在於抒情主體的主動性躍升關鍵地位，即使在以刻模景物為主要關懷的山水詩中亦不例外。在景物的選擇與自然景觀之呈現中，處處展現抒情主體的主觀意識趨向，誠如劉翔飛所云：

山水詩無論如何窮形盡貌，在定義上來說都是一種重新創造個人在自然界的經驗，而不是未經媒介地對大自然的複製。這種經驗當然需要一個有意識的自我來作為經驗的主體。缺乏這種反思的焦距，那種沒有感情的、冗長的敘述就將成為一堆機械式的景象，而無法傳達任何的真實，因為它們的要素只不過是自然景色中的普遍物體

⁹¹ 蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》，新 34 卷 1 期（2004 年 6 月），頁 151-180。引文見頁 176、177。

而已。⁹²

在謝靈運的山水詩中，誠如本文第二節對於謝詩空間結構的討論，在詩人經由主體意識的選擇而構設的空間景觀中，其實宛轉暗蘊其幽微難言的心曲。詩人因憂而遊，⁹³所遊者必擇人迹難至之高山密林；或是高入雲天的孤絕清冷之所；或是隱蔽難至、不見天日，使人難辨方向的原始森林。此一孤絕難至的自然空間，正可視為詩人心靈空間的外化。故謝靈運山水詩中的景物，雖得自其實際登陟跋涉而得的山水印象，但在詩人經由主觀選擇而加以親近的山水型態，及最終呈現於筆下的景物風貌中，仍能使其隱蔽的內在心境獲得某種程度的揭現。因此，謝靈運山水詩之抒情自我，非如一般景物描寫詩之明顯表白於末尾的抒情式回歸中，而往往是曲折包蘊於景物的選擇與描寫之中的。

本論文第二章曾經經由對於魏晉景物描寫詩之結構的觀察，歸納出其往往呈現為三段式的結構，即敘述式的背景鋪墊——描寫式的自然景物呈現——抒情式的回歸三個部分。謝靈運山水詩雖然表面上也呈現出背景鋪墊、景物描寫、興情悟理的三段式結構，但詩人之衷情卻往往多了一層理的障蔽。有時，詩人強自「以理化情」的結果，反而使其真實的內在情懷顯得曖昧不明。此時，欲明詩人內在隱微之情，就不可求之於詩末的理語，反而或可於景物描寫的趨向中宛轉得見。由於身處於玄言詩大盛時代的末期，在詩人的主觀認知中，他的詩或許只是在理致的呈現中加入了一些新鮮的山水因素罷了。「理」的呈顯無疑仍被視為詩歌的主要關懷，山水只不過是表出「理」的工具或手段而已。詩人或尚未有「山水」本身可獨立成體的意識。⁹⁴但在謝靈運的山水詩中，作為工具的山水似乎過於吸引人，

⁹² Liu Hsiang-fei (劉翔飛), "On Pao Chao's Poety" (〈鮑照的詩歌〉), 收入《臺大文史哲學報》第 37 期 (1990 年), 引文見頁 65。此文為英文稿, 中譯轉引自蘇瑞隆:《鮑照詩文研究》(北京:中華書局, 2006), 頁 199。

⁹³ 謝靈運因憂思遊的清楚表述, 可見其〈登上戍石鼓山〉:「旅人心長久, 憂憂自相接。故鄉路遙遠, 川陸不可涉。汨汨莫與娛, 發春托登躡。歡願既無並, 戚慮庶有協。」此外, 〈東山望海〉亦有類似表述:「開春獻初歲, 白日出悠悠。蕩志將愉樂, 瞰海庶忘憂。」分別引自顧紹柏:《謝靈運集校注》, 頁 102、99。關於謝靈運山水詩之因憂而遊, 以及其間「憂」與「遊」的因果牽纏, 可參王國瓔先生:〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉一文的討論, 刊載於《漢學研究》, 第 5 卷第 1 期 (1987 年 6 月), 頁 161-179。

⁹⁴ 不要說謝靈運的時代, 即使到了[梁]昭明太子編輯《文選》時, 也仍然沒有「山水詩」

以致反客為主，使末尾的理語顯得黯淡而多餘。由於佔據詩歌主要篇幅的景物刻畫獨立而自成境界，鮮媚而令人陶醉，使得詩歌末段的「興情悟理」，亦如同兩漢大賦於大段縱放感官馳驟的向外描寫之後，顯得有些勉強與微弱的「曲終奏雅」一般，終究無法躍登敘述主體而僅能居於陪襯末位。且謝靈運詩末的「曲終奏雅」，所呈現者往往為一「理想的」而非「真實的」體悟，更使其篇末理語的提示顯得聊備一格而與之前的山水描寫格格不入。誠如高友工先生所言：

謝靈運從未能完全沈湎於他描述的那個世界的美感樂趣，他總是願意以一段對生命意義的思索來結束其詩作，這段玄思很少能和前面的描寫部分完美地融合成一體。他沒能解決這個融合的問題，他將這個問題連同他對山水詩的貢獻留給了第五世紀後半期的詩人們。⁹⁵

謝靈運山水詩中的山水描寫與末尾的理語往往截分兩橛。前段的山水描寫與後段的興情悟理往往不具呼應的關係，呈現為山水自美而詩人情悲的獨特面貌。儘管在山水的描寫中，詩人往往表現出無限的歡欣愛賞之情，但篇末卻每每急轉直下，情緒低盪，拘囚於山水之美也無法化解的個人命運之悲中。但又每每欲以理語強自消解心中的悲哀，卻又無法真正做到「以理化情」，只是徒使詩歌情調顯得突兀而轉折生硬。這或許可以歸咎於在謝靈運的時代，理語顯得如此必要而不可或缺，唯有在玄理已經不再必需的時代，詩人們才有機會割掉這條「玄言的尾巴」，而真正致力於追求情景之渾融。而詩歌中抒情主體之情感與外在景物之湊泊無間，進而形成內在之「興」與外在之「象」趨於渾融一體，即為後代詩人持續努力的方向。

一般對於謝靈運山水詩中情景關係的論述，由於著眼於其「巧言切

的觀念。謝靈運的山水詩大多歸入「遊覽」、「行旅」兩類之中。另其〈田南樹園激流植援〉及〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉二首則歸入「雜詩」中。又關於「玄言詩」與「山水詩」之消長與發展的討論，可參王文進：〈「莊老告退而山水方滋」解——兼評 J. D. Frodsham 「中國山水詩的起源」一文〉，《中外文學》7 卷 3 期（1978 年 8 月 1 日），頁 4-18。而關於「遊覽」、「行旅」的歸類問題，可參王文進：〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉，收入《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1993），頁 1-21；王文進：〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以《文選》為主的觀察〉，《東華人文學報》，第一期（1999 年 7 月），頁 104-113。

⁹⁵ 高友工著、黃寶華譯：〈律詩的美學〉，收錄於氏著：《中國美典與文學研究論集》，頁 209-262。引文見頁 224。

狀」、自然清新的景物描寫，與其後之悲情、理語之間出現明顯的轉折過渡痕跡，故多認為其山水詩所表現者為情與景無法融合，景物描寫與詩末理語實各趨一端，彼此並沒有交集。且又每每喜歡將這種現象加以引申至其人格之不足稱道上。⁹⁶無可諱言的，謝靈運山水詩每每在山光水色之呈現上與其內在情懷出現極大的裂隙，每每前段描寫美麗和諧風光並流露無限賞愛之情，而後段則急轉直下，情調突轉為幽咽，與之前所構設的和諧風光不能相襯。這是將謝靈運山水詩的「景物描寫」與「興情悟理」兩部分並列而觀所得的印象。但若純粹從其山水詩的景物呈現深入分析，即可發現其山水詩所建構的宛如天地初闢、洪荒始開的榛莽景觀，以及或孤高出世，或深密難測的幽蔽空間，皆在在暗示、象徵詩人內在的山水風光。謝靈運本非明白淺易的詩人，其詩不僅字面繁難，構句拗折，技巧刻露，所建構之理想空間亦偏於一般人難以親近的冷峭幽深之境。這些山高水深雖也可能如實反應詩人目擊身經所得的山水印象，但在其中景物呈現的選擇與構設上，仍有意無意地呈露出詩人的性格與情懷。畢竟並不存在所謂絕對客觀的景物描寫，所有入詩的景物無不出自於詩人主觀意向的選擇，儘管有些表現可能是出於無意識的。除了力圖呈現山水之真貌外，詩人往往也無意中流露其胸中之丘壑，展示抒情主體內在山高水深之情狀。

⁹⁶ 一般對於謝靈運山水詩的討論，總是著眼於其情、景、理之無法融洽，或者其人與自然之疏離，及其無法真如其詩所言般做到「以理化情」上。或者著眼於現實中的詩人與其詩中所擺出之深於玄理之姿態的分裂上，或者強調其人與自然之似相近而實相遠。這類以「知人論世」為中心的意見中，最具有代表性者應為黃節先生的看法：「康樂之詩，信富豔精工矣，而言志者，則絕無僅有，此實為其一大缺點。綜觀全詩，其所言者，不過情而已，意而已，景物而已，名理而已，求其所言之志，蓋渺不可得，良以康樂於性理之根本功夫，缺乏修養，故不免逐物推遷，無終始靡他之志，昧窮達兼獨之義，於功名富貴，猶不能忘懷。山水不足以娛其情，名理不足以解其憂。學足以知之，才足以言之，而力終不足以行之也。」引自蕭滌非〈讀謝康樂詩札記〉（蕭先生的文章係記錄其師黃節的說法），收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》，頁9-20。引文見頁20。此外，鄭夔子的意見亦相當概括而具有代表性：「謝靈運詩中的客觀刻畫多於主體投入，個別形狀的描摹多於整體風景的印象，運用對仗去鋪排井然有序的物事多於自然流暢、氣韻生動的精神，文字精鍊多於心靈體悟，抽離式說理多於領會後抒意，未忘俗念而強作恬靜。『樵隱俱在山，由來事不同』和『中為天地物，今成鄙夫有』等語，反映著一種傲慢和煩躁的心理狀態。身處自然而未能融入其意境，尋求安身立命而不可得，在詩中乃表現成為藉辯理去說服自己的嘗試。謝詩中不時見到如『游至宜便習，兼山貴止托』，……『懷抱既昭曠，外物徒龍蠖』等生吞活剝的理語，其原因除了是玄風的餘響所及之外，更切身的大概還是因為詩人對自然的領會最終仍然留在性理的層面上。葛立方（?-1164）謂謝詩『心語相違』，大概是因為一方面詩人雖流連山水而未能真正在心靈上歸依於自然，內化它的真意，另一方面也因為謝詩雖取題於自然，卻採用過分雕琢、有違自然的藝術手段。兩者都同樣妨礙了他對自然的體會。」鄭夔子〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉，引自衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，頁108-109。

此外，有時謝靈運懷悲情而寫樂景，我們也不能以此遽定其詩所表現之樂為虛假。儘管詩人心懷悲悽，但當他面對清麗的山川風物時，心靈也可能暫得舒放，陶醉於自然之美中，而表現出短暫的愉悅平和，於是呈現為筆下明媚和諧的自然景物。但由於詩人內在鬱結難解，他很快地又與自然再度分裂，回到自我內在的糾結纏縛之中，故詩末又自言其孤獨寂寞，這也只能說是如實反應詩人遊山玩水之際的心情轉折，我們似乎不宜因其始終無法真正融入自然，也始終無力自解其悲情，遂認為其筆下明媚的自然風物必定與其情懷不符。詩人所捕捉者乃當下此刻與其內在情懷適然相遭的景物，所映顯者為其當下此刻的情感，雖詩人所呈顯之情懷首尾並不一致，卻不能因此而認為詩人必定是虛矯造作，這可能只是更親切地反映出謝靈運心中的矛盾糾結罷了。如靈運〈於南山往北山經湖中瞻眺〉一詩，詩人以一日之辰光悠遊於其始寧莊園美麗的山巔水涯之間，所描繪者皆為和諧美麗、自得其樂的自然景觀，但篇末卻於「撫化心無厭，覽物眷彌重」的賞美之後，立即意識到自身的孤獨：「不惜去人遠，但恨莫與同。孤遊非情嘆，賞廢理誰通？」（頁 175）其篇末情緒之轉為低迴，而興發無人同遊共賞之嘆，正如實寫出其徜徉於林水之間的歡樂與滿足，而天真地想將這種恬適及滿溢的欣喜與人分享，卻又赫然發現自己其實孤獨無偶，遂忍不住興發知音難覓的悲哀。雖有篇末知音難尋之悲的抒洩，然而詩人之前的愉悅觀覽也是無比真實的。前樂後悲不僅不互為矛盾、互相抵消，反而構成一種極大的內在張力，曲折呈顯抒情主體幽微難言的衷曲。

另有一種情形是如王夫之（1619-1692）所言：「以樂景寫哀，以哀景寫樂，一倍增其哀樂。」⁹⁷詩人藉由樂景與哀情的鮮明對比，以求更強烈地表現內心的哀樂之交感。如謝靈運〈登上戍石鼓山〉一詩主在舒洩長期羈旅異地之悲：「旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汨汨莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。」（頁 102）一開始即明白自言其思鄉情悲，因憂而遊。接下來即展開遊眺，「極目睞左闊，迴顧眺右狹」，忽而極目遠望，既而迴顧近處的曲折，一方面寫出詩人置身之處

⁹⁷ [清]王夫之著、舒蕪校點：《薑齋詩話·詩釋》，卷一，第四則，論《詩經》：「昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏」語。收入郭紹虞主編：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年3刷），頁140。

的整體地理形勢，一方面也表現了觀看的各種層次。詩人的目光遠近往還，來回逡巡於遠景近景之間，捕捉山形水貌的細微變化：「日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。」詩人極注重自己對於現象的直觀感覺，此時，詩人的知覺判斷凌駕一切：當太陽下山，光線轉為幽黯之際，山澗之水聲奔瀉，陣陣襲來，彷彿水勢突然轉強。而山嵐升起，氤氳盤據於山谷之間，使重重群山之間的區隔益形分明。於是在山嵐未起，天氣晴好時不易區別其層次的遠近崗巒，突然顯示出分明的遠近層次。這種自然景觀因光線、雲氣變化而產生的細微改變，非真正深入山林，並以靈心慧眼細膩體察，絕不可得。可見詩人處身山林之間時，是動用全身感官，全神貫注於其間體察自然之變化的。「白芷競新苔，綠蘋齊初葉」則寫自然清新可人的細節。這些近景的小細節寫出自然生命初生之美及一種欣欣向榮的生命力。大化流行，廣被萬物，萬物皆於其間自在展示生命本身的成長與美麗。如此美好的生命之自在繁衍，反而對比出詩人內在生命的遲滯不前、抑鬱難諧：「摘芳芳靡諼，愉樂樂不燮。佳期緬無像，騁望誰云愜！」於是，自然間所有的美好，都只能徒然提醒詩人其處境之不如意，其內心之傷悲終究非自然之美所能化解。此外，同樣描寫因憂而遊的〈東山望海〉中，「白華縞陽林，紫蘊曄春流」的春景，亦扮演了相同的功能。繽紛的各式花卉欣欣向榮，不但無法使詩人單純地沈醉其間，反而勾起內心無限慘傷：「非徒不弭忘，覽物情彌適。萱蘇始無慰，寂寞終可求。」（頁 99）其內在痼疾終非自然美景能解，唯有歸諸於內在的清靜無為。一切最終歸諸玄理似乎已成謝詩格套，其本身並不具有實質意義，而只是詩人自我逃避的一種姿態罷了。

當然，謝靈運山水詩仍有情懷前後如一，未見由喜至悲之轉折者，如〈石壁精舍還湖中作〉：

昏旦變氣候，山水含清暉。清暉能娛人，遊子憺忘歸。出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南逕，愉悅偃東扉。慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。（頁 165-166）

此詩全首洋溢清淡和諧的山光水色，詩人於可人的山水清暉中作一日之

遊，其情懷是愉悅平和的，所呈現的景物也不復「設奇托怪，鉤深挾隱」⁹⁸，而是極清新平易的居家莊園景觀。如此景觀正映顯詩人此時此刻滿足而愉悅的情懷。此一和諧舒緩的自在之情直至詩歌收尾亦未曾出現低盪的轉折，連篇末慣有的理語也僅僅止於淡墨點染而並未破壞全詩的和諧。此外，謝詩中也有許多山水描寫如實表現詩人對於山水的賞愛及其寧適之情，如〈過始寧墅〉一詩中，即將出守永嘉的詩人道經其先祖別業所在的始寧別墅，其心情當有許多悲憤不平。但這些現實際遇所造成的一腔幽憤，終究被美麗的山水所暫時消解，因而寫出「白雲抱幽石，綠篠媚清漣」這樣明媚繾綣的句子。這既是詩人對始寧別墅風光印象之切片，亦象徵了自我對此地的無限眷戀難捨之情，故有其後「揮手告鄉曲：三載期歸旋。且爲樹粉檜，無令孤願言」(頁 63)的殷切叮嚀。詩人如實表出了故鄉山水對於失意遊子的療癒或安慰效果，雖然它或許是相當短暫的。而〈初去郡〉一詩中，詩人離開貶謫之地永嘉，在返回始寧的道途之上，寫下了「野曠沙岸淨，天高秋月明」(頁 144)這樣情景相融的句子，如實表現出其時快意而寧和的心情。

清代持論頗爲嚴苛的王夫之⁹⁹對謝靈運山水詩令人費解地表現出絕對的傾服，以及對於其山水詩「情景相入」的高度肯定，或許應從謝詩寫景之真切鮮新及其同時涵攝的象徵性這個角度來理解，方不致產生太多疑惑：

情景相入，涯際不分。振往古，盡來今，唯康樂能之。¹⁰⁰

言情則於往來動止、縹渺有無之中，得靈蟹而執之有象；取景則於擊目經心、絲分縷合之際，貌固有而言之不欺。而且情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情；神理流於兩間，天地供其一目，大

⁹⁸ 黃庭鵠：《古詩冶》卷十三引馮時可評謝靈運山水詩曰：「康樂設奇托怪，鉤深挾隱，窮四時之變，極萬物之類。」轉引自許文雨：《文論講疏·鍾嶸詩品》(臺北：正中書局，1976)，頁 213。

⁹⁹ 王夫之論詩，中唐韓愈(768-824)、白居易等大家皆不入其法眼，尤不喜宋詩，對蘇軾(1036-1101)的評論尤為苛刻，甚至有「子瞻野狐禪也」之譏。故筆者云其論詩頗為嚴苛。王夫之論詩意見，詳參其《薑齋詩話》一書。其「子瞻野狐禪也」的意見詳《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編》卷二，第三十二則，引自舒蕪校點：《薑齋詩話》，頁 158。

¹⁰⁰ 王夫之對於謝靈運〈鄰里相送方山〉一詩的評語。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》(北京：北京出版社，1999)，第八卷，頁 4785。

無外而細無垠。落筆之先，匠意之始，有不可知者存焉，豈徒興會標舉，如沈約之所云者哉！自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言。或曰不然，將無知量之難乎！¹⁰¹

王夫之對於謝靈運詩的溢美或許與其獨特的論詩取向及個人偏愛相關。¹⁰²但若從謝靈運詩中山水空間之寫實性、獨特性及其象徵性上加以考量，應能幫助我們理解王夫之認為謝詩情景相融的見解。王夫之認為「身之所歷，目之所見，是鐵門限。」¹⁰³宜於其對康樂著重身歷目擊的山水描寫讚譽有加。因為唯有深入山水之中，方能寫出山水之真狀貌、真精神。謝靈運之名句如「池塘生春草」、「明月照積雪」等，王夫之認為其「皆心中目中與相融浹，一出語時，即得珠圓玉潤；要亦各視其所懷來而與景相迎者也。」¹⁰⁴即相當強調抒情主體所懷之情與外在景象適相湊泊，宛轉相得相生所激發之抒情的瞬間，在此一抒情的瞬間中，詩人的情懷恰恰遭遇一幅能完整傳達其情的畫面，於是藉此一景象象徵內在的感情。正是「此情」、「此景」在「此刻」的風水相遭，情與景互相包孕，情中有景，景中有情，方能成就如此天然好言語。¹⁰⁵而在此抒情的完成中，抒情主體的內在情感恆佔據主動的、決定性的地位。此外，王夫之論詩亦特別強調「意」的表現、「情」的流動，認為無情之景乃滯景，乃「無主之賓」，如此景物描寫充其量只不過是「烏合」之眾，¹⁰⁶再多的精彩描繪亦彰顯不出詩人內

¹⁰¹ 王夫之對於謝靈運〈登上戍石鼓山〉一詩的評語，引自同上書，頁 4788。

¹⁰² 戴鴻森認為王夫之之所以特別推崇謝靈運，乃由於「謝五言之特點為：模山範水而淵含哲理，耐人咀嚼；時寓身世遭遇之感而聲容不迫，可供從容涵咏；較之在先之五言詩藻辭加富、形貌充腴，而又不像齊、梁以下之專講音律藻飾，辭氣近俳，詩格卑下。此數點正與船山詩見相合，遂被推許為情景交盡、內外無間的範例。」氏著：《薑齋詩話箋注》（臺北：木鐸出版社，1982），頁 49-50。蔡英俊則認為除了戴氏所舉的理由外，「王夫之所以推許謝靈運，可能還有身世之感這項因素的考慮：王夫之隱居荒僻的石船山，……使他深能體會屈原之用心，更能欣賞謝靈運放浪山水、發憤抒情的創作表現。」氏著：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995 年 3 刷），頁 324。

¹⁰³ [清]王夫之著、舒蕪校點：《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編》卷二，第七則，收入郭紹虞主編：《四溟詩話·薑齋詩話》，頁 147。

¹⁰⁴ 同上書，第四則，頁 146。

¹⁰⁵ 王夫之曰：「情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。」同上書，第十三則，頁 150。此外，王夫之《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編》（卷二）中論及情景關係者甚多，是其詩論的重點之一，如第十六則曰：「夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適。截分兩極，則情不足興，而景非其景。」，頁 151。第二十三則曰：「不能作景語，又何能作情語邪？古人絕唱多景語，……而情寓其中矣。以寫景之心理言情，則身心中獨喻之微，輕安拈出。」，頁 154。

¹⁰⁶ 王夫之《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編·第二則》云：「無論詩歌與長行文字，俱

在的情懷，是不具太大意義的「空景」、「滯景」。王夫之論詩，一方面強調詩人必須真實面對風景，能攝取風景之真貌；一方面又強調此景中必須有一能夠主導一切的情，詩人不能空泛地描寫風景，風景中若無法同時涵攝抒情主體之情意，則只徒然成為「烏合」的空泛景物，與抒情主體不發生實際聯繫，因而不具有任何積極意義。寫景之中必須時時貫注以一種強烈的抒情精神，以表現抒情自我的精神面貌為旨歸，絕不僅止於純粹捕捉客觀景物風光而已。理想的景物描寫是一方面能得景物之真，一方面又能巧妙親切地涵蘊詩人之情。謝靈運的山水詩一方面寫實地展現山水姿態，一方面又能巧妙曲折地傳達其內在情感，且能如實呈顯其情感意念與景物之撞擊、生發、投射、交流與轉折的過程，應是王夫之特別垂青於康樂的主要原因。但毋庸諱言的，謝靈運山水詩中情與景的湊泊，並非每一首都達到緊密交融的境地，且其詩往往欲以理語凌駕、化解情感，更徒然增加景、情、理之間的扞格與裂隙。謝靈運在山水詩的領域中扮演一個初闢草萊的開創者，他所創造的模山範水手法啓後世山水詩無窮法門，但如何使情景之間的湊泊更形混融無迹，並消解抒情傳統中一向並不討好的生硬理語，追求一種更能完美表達山水之美與詩人之情的理想形式，仍有待於後繼者持續不懈的探索。

小結

謝靈運山水詩或許十分符合當時對於詩歌美感的要求：既有「三玄」之理的演示，復有「巧構形似」、高度整飭化的山水風光。所以「每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫。宿昔之間，士庶皆遍。遠近欽慕，名動京師。」¹⁰⁷由於承接玄言詩大盛時代之緒餘，詩中的玄理展示顯得如此自然而必要，而且很可能是康樂及當時的讀者覺得最為重要的部分。但以詩歌談玄說理的時代畢竟日漸遠去，強大的抒情傳統制約著詩人，力求恢復以抒情的聲

以意為主。意猶帥也。無帥之兵，謂之烏合。」第三則曰：「以意為主，勢次之。勢者，意中之神理也。唯謝康樂為能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意，意已盡則止，殆無剩語；天矯連蜷，煙雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。」第六則曰：「詩文俱有主賓。無主之賓，謂之烏合。……立一主以待賓，賓無非主，主賓者乃俱有情而相浹洽。」同上書，頁 146、147。

¹⁰⁷ [南朝梁]沈約 (441-513)：《宋書·謝靈運傳》。引自顧紹柏：《謝靈運集校注·附錄一》，頁 522。

音爲主體的詩歌形式。在謝靈運的時代顯得絕對必要的理語，在後代評詩者眼中，卻成了累贅的「玄理尾巴」，這恐怕是謝靈運所始料未及的。理語的表現儘管使人詬病，但他開創了一種新的模山範水的形式，這種形式總結辭賦及以前五言寫景詩的描寫程式，並打上了深刻的個性化烙印。其山水詩中的景物描寫，既歷歷呈顯詩人身歷親觀的真山實水，又在意象的經營上涵攝抒情主體複雜而獨特的精神面貌。除了含而未吐地寓心象於山水外，其情感意向又往往於景物描寫之後自行揭破，再強自以理語徒勞地企圖化解。若以後世奉「含蓄」爲圭臬的審美理想看來，過於顯露的情感直陳無疑是敗筆。¹⁰⁸加上其詩中情、景、理三者之間的時或扞格，更顯得無法滿足後世評論者的審美需求。

所有的批評都是以論者個人的或時代的審美理想審視前人。論者對謝靈運山水詩的求全責備精確反映出後來審美典範的轉移。與後來的山水詩相較，謝靈運山水詩更多的反映出辭賦影響的痕跡，呈示出一種「賦化」的審美風格。這種「賦化」的風格表現爲：刻繪形似、體物入微、移步換景、語言偏於古奧繁難、謹嚴整飭的建築式結構、魚貫而出的同部首字形造成一種圖案式的美感、雙聲疊韻聯綿詞的廣泛運用，以及篇幅較長、鋪陳明顯等。在一向缺乏描寫典範的詩歌傳統中，向辭賦傳統挹取資源本是自然而然的。謝靈運初創山水詩體制，在移賦法入詩體的過程中，種種扞格似乎是必經的過程。僅就模山範水的技巧而言，謝靈運的確堪稱成功地融賦入詩，但以後世山水詩之審美理想觀之，則自然仍有種種未盡之處。謝靈運山水詩雖在描寫手法上多承賦之緒餘，但其中自有其個人鮮明的性格與獨異之面目。謝詩以強烈的抒情精神統攝其景物描寫，此方爲其山水詩所以能自拔於辭賦傳統，從而體現抒情詩傳統精神面目之處。

在謝靈運之後，山水詩的發展漸漸擺脫辭賦及玄言的影響，一方面是對於大規模的向外摹寫的要求漸淡，轉而致力於經營情景混融的興象；一方面則全面滌清玄言理語，而以含蓄的情感表現爲追求的目標。這種種的

¹⁰⁸ 關於中國詩歌理論以「含蓄」爲最高審美表現的討論，可參蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》一書。

轉變可總結為：由賦的外化式描寫向詩的內化式抒情轉移，致力於情景交融的興象經營，並以「含蓄」為最高的審美理想。即使在以追光躡影為主的山水詩中，抒情傳統仍展現其無所不在的強大制約力，純粹的景物描寫終將被無孔不入的抒情的聲音所浸潤、轉化。

第四章：從「賦」到「詩」——南朝山水詩之承與變

前言

南朝山水詩的整體發展趨勢是逐漸擺脫辭賦描寫手法影響的痕跡，建立起專屬於詩體的摹景抒情方式，可以說是走出賦體形式技巧的影響而完成適應詩體需要之表現形式的關鍵時期，因此本章以從「賦」到「詩」概括謝靈運（385-433）以降的南朝山水詩之發展趨勢。在謝靈運以賦法開創山水詩縝密工麗的描寫模式之後，繼起的詩人面對此一不可忽略的典範，「無不奉謝為崑崙墟」¹，心摹手追者有之，變創其體者有之。大體而言，鮑照（414？-466）、江淹（444-505）的山水詩緊隨謝靈運所開創之堂廡規模，在前賢典範的影響下從事小規模的變創，雖然承多於變，仍然寫出具有個人色彩的山水詩。

但在齊永明（483-493）之後，隨著大規模的詠物之風勃興，詩人開始熱衷於以形似之筆捕捉生活空間中景物的姿貌狀態。在山水詩方面，謝朓（464-499）一改之前詩人對於奇山異水、深山莽林的偏嗜，或寫自己日常生活中觸目可見的小山近水，或詠都邑周遭、行旅途中的山形水貌，總之是將謝靈運帶有尋異獵奇色彩的、遠離日常生活空間的原始山水，置換為較貼近生活且具親切感受的山水風光。謝朓不再如靈運那樣「尋山陟嶺，必造幽峻。巖嶂千重，莫不備盡」²，大張旗鼓地尋幽探異，畢竟他對奇山異水並不具備如靈運那樣近乎痴迷的熱情。且在謝朓所處的時代，詩人們也不再熱烈地想在自然中發現真意玄理。這個時代關注的焦點是歌詠形形色色的身邊細物，整體文風也趨向於清新簡易。³詩人們不再在意自己是否

¹ [清]汪師韓（1707-1780）《詩學纂聞·謝詩累句》：「後人刻畫山水，無不奉謝為崑崙墟，不敢異議。」收入丁福保輯：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999），頁454。

² [南朝梁]沈約（441-513）：《宋書·謝靈運傳》語，引自顧紹柏：《謝靈運集校注·附錄一》，頁523-524。

³ [北齊]顏之推（531-590）在《顏氏家訓》中曾引用沈約的話來說明當時趨向簡易明瞭的文學風尚：「沈隱侯曰：『為文當從三易：易見事，一也；易識字，二也；易讀誦，三也。』」王利器：《顏氏家訓集解》（上海：上海古籍出版社，1980），頁253。

能征服原始的大自然，並於此一深入自然空間、遭逢奇山異水的經驗中領悟深奧玄理，而是轉而將目光投注於生活周遭，留心捕捉生活或旅程中美麗悅目的景致，並貫注以濃厚的抒情色彩。此外，謝朓以降的南朝詩人們也不再像謝靈運那樣大篇幅細摹山水，以賦筆傳寫山形水色之細節於組織工整的對偶句式之中。此時，典型的大謝山水詩體已成為偶一為之的前代典範，詩人寫作此一風格的山水詩時有時還會特別標明此乃「學康樂之體」⁴。既已上升為一種供人模擬的典式，則往往表示此一體式已非當時流行，而是特別以謝靈運之名註冊的精美標本，通常是供後代詩人摹寫具有陌生異境色彩的奇山異水時作為模擬典範之用。一般而言，大規模的客觀描繪奇山勝水已非當時詩人關注的焦點，他們更致力於藉景物風光表現抒情自我，或敘寫一己的閒適、賞美之情，或舒洩仕宦之憂懼及思鄉之悲切等內心衷曲。山水詩的描寫不再念茲在茲於逼肖形似，焦點又回到詩人的抒情自我之上，或以詠物的筆法藉風光景物寫日常生活中的種種情趣與悲喜；或以高度簡鍊概括的修辭傳山水之大意，並將抒情自我巧妙寓託其間，造成人與自然的進一步融合。

梁、陳之際，綺靡華美的宮體詩蔚為一代風潮。宮體詩人以寫實的筆法摹狀女性姿態與身邊細物，這種風潮影響所及，使當時的景物描寫往往塗抹上一層細巧瑰麗的色彩。一般而言，高山大水遁跡於詩人筆下，而為苑囿庭園中小巧可玩的景物切片所取代：「麗景花上鮮，油雲葉裏潤。風度餘芳滿，鳥集新條振。」⁵、「葉珠隨滴水，簷繩下溜空。蝶濡飛不颺，花沾色更紅。」⁶、「高秋度函谷，墜露下芳枝。綠潭倒雲氣，青山銜月規。花心風上轉，葉影樹中移。」⁷細巧景物之間巧妙的排列與互動造成詩中主要的審美與趣味所在，使此時的景物描寫恆帶有濃厚的詠物色彩。宮體式的山水描寫和謝靈運一樣注重巧構形似與細節描繪，但相較於大謝山水詩

⁴ 如[南朝陳]江總(519-594)〈遊攝山棲霞寺詩并序〉之序文曰：「禎明元年太歲丁未四月十九日癸亥，入攝山展慧布法師。憶《謝靈運集》還故山入石壁中尋曇隆道人詩一首十一韻。今此拙作，仍學康樂之體。」逄欽立(1911-1973)輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下(北京：中華書局，1983年9月第1版，2006年五刷)，頁2584。

⁵ 劉孝綽(481-539)〈侍宴餞張惠紹應詔詩〉，逄欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁1828。

⁶ 劉孝威(496-549)〈和皇太子春林晚雨詩〉，同上書，頁1879。

⁷ 梁簡文帝蕭綱(503-551)〈秋夜詩〉，同上書，頁1957-1958。

則不論在形制、氣勢或視野、空間方面均大大地內縮了，不但視野僅及於生活空間周遭，所關注的細節也往往細小到近乎瑣碎的地步。此外，它基本上更排除了詩人心象之寓託而趨於客觀寫實，有時這些美麗的景物只是任意排列於詩人筆下，其間並不具有緊密的內在有機聯繫，也不呈顯詩人的性情，而純粹為遊戲逞才、迎合時風而作。

以下的討論基本上隨著時代的遞嬗探索山水詩風演變轉折之跡，從大致仍在大謝詩風籠罩下的鮑照、江淹山水詩作談起，至山水詩風轉變的關鍵人物謝朓的變創之功，以及梁、陳之際，山水除與行旅、遊覽等典型情境結合外，更與離別、贈答、宮廷貴遊等其他題材廣泛結合，此一發展除了昭示山水意識之進一步內化與深化之外，並逐漸脫離大謝式的賦化山水描寫形式，而形成詩歌本身更注重與抒情主體結合的情景表現模式，並下啓唐代山水詩更為豐富多姿的表現形態。

第一節：靈運嗣響——鮑照、江淹的山水詩

一、鮑照山水詩之繼承與轉化

鮑照活動的年代緊隨靈運之後，其山水詩風亦受靈運影響最大。誠如林文月先生所云：「鮑照的山水詩，無論遣詞造句，乃至全篇之結構布局，大體皆沿襲謝靈運之山水詩而來。」⁸林先生並從巧構形似之風格、雙聲疊韻之善用及詩歌第三字之句眼的千錘百煉等方面指出鮑照山水詩追摹謝詩之具體情況。⁹的確，鮑照山水詩可以說是刻意追摹謝詩的代表。然而，儘管鮑照視謝靈運為山水詩之典範而刻意模仿，但鮑照畢竟不同於謝靈運。作為同樣傑出的詩人，鮑照有著截然不同的出身與人生際遇，在性格與客觀條件迥異的情況下，鮑照畢竟也在一定程度上對謝詩做出改造與轉化，

⁸ 林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，氏著：《山水與古典》（臺北：三民書局，1996），頁130。

⁹ 詳參林文月〈鮑照與謝靈運的山水詩〉一文，同上書，頁99-130。

因而寫出了具有個人特色的山水詩。

由於鮑照出身寒微，先是「負鍤下農，執羈末阜」¹⁰，繼而「釋擔受書，廢耕學文」¹¹，一生輾轉流徙於宋·臨川王劉義慶（403-444）、始興王劉濬、臨海王劉子頊等諸王幕府之間，始終沈淪下僚，位不過參軍。¹²因此，他傳世的歌詠山川之作，或為隨行之作，或係勞碌奔波於道途，多歷風霜之際的吟詠抒懷，極少如謝靈運般出於自在賞美或散懷消憂的目的而興遨遊山水之舉。從其山水詩的內涵看來，或結合遊仙的古老傳統，或延續行旅與山水結合的模式。前者可以隨從臨川王劉義慶於江州時期所作的三首廬山詩（〈登廬山〉、〈登廬山望石門〉、〈從登香爐峰〉）為代表。¹³這類作品由於可能具有奉命作詩的性質，故總是亦步亦趨地追摹典範，顯得組練而工麗，篇幅亦均較長，並皆以寫實筆法捕捉風光景物，而末尾則一律歸之於遊仙之意，而極少流露個人感懷。相對於這類較為「正式」而「制式」的作品，其奔波道途的行旅之作及偶見的個人遊覽之篇則顯得較為活潑隨性，且自然流露個人情懷，如〈登翻車峴〉、〈登黃鶴磯〉、〈上潯陽還都道中〉、〈還都至三山望石頭城〉、〈行京口至竹里〉、〈發後渚〉等皆是。茲分別舉例說明如下：

（一）遊仙與山水：

綜觀鮑照的三首遊廬山詩，雖僅〈從登香爐峰〉一首明白表示為隨從臨川王登香爐峰所作，但從其他兩首詩的表現形態觀之，亦皆可能為隨從遊覽之作。在這三首詩中，詩人皆謹慎地遵守寫景詩標準的三段式結構，首先以簡短的幾句交代出遊狀況：「懸裝亂水區，薄旅次山楹。」（〈登廬山〉，

¹⁰ 見鮑照〈謝秣陵令表〉，[南朝宋]鮑照著、錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》（上海：上海古籍出版社，2005年2刷），頁53。又本文所引鮑照詩作均出自此書，故以下引詩僅於引文後註出詩題及頁碼，不再一一加註。

¹¹ 見〈侍郎報滿辭閣疏〉，同上書，頁62。

¹² 關於鮑照生平除了附於《宋書·臨川烈武王道規傳》後的簡短紀錄之外，可參考蘇瑞隆：《鮑照詩文研究》（北京：中華書局，2006）第一章「才秀人微 取湮當代——鮑照之宦海浮沈」的整理，頁1-44。

¹³ 清人聞人倓認為這三首詩皆為鮑照「從臨川王江州所作」。錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》，〈登廬山〉注語，頁263。

頁 262)、「訪世失隱淪，從山異靈士。明發振雲冠，升嶠遠棲趾。」(〈登廬山望石門〉，頁 265) 這樣的開頭均是相當中規中矩的。此外，〈從登香爐峰〉一詩則花了較多篇幅歌頌臨川王盛大的登山之舉，流露出更多正式應制詩所必需具備的頌美特質：「辭宗盛荆夢，登歌美鳧繹。徒收杞梓饒，曾非羽人宅。羅景藹雲扃，沾光扈龍策。御風親列塗，乘山窮禹跡。」(頁 267) 作過必要的背景鋪墊之後，方正式進入詩歌主體，以大段篇幅描繪山水風光：

千巖盛阻積，萬壑勢迴縈。巖從高昔貌，紛亂襲前名。
洞澗窺地脈，聳樹隱天經。松磴上迷密，雲竇下縱橫。
陰冰實夏結，炎樹信冬榮。嘈噴晨鷗思，叫嘯夜猿清。
(〈登廬山〉，頁 262)

高岑隔半天，長崖斷千里。氛霧承星辰，潭壑洞江汜。
嶄絕類虎牙，巒岓象熊耳。埋冰或百年，韜樹必千祀。
雞鳴清澗中，猿嘯白雲裏。瑤波逐穴開，霞石觸峰起。
迴互非一形，參差悉相似。(〈登廬山望石門〉，頁 265)

青冥搖煙樹，穹跨負天石。霜崖減土膏，金澗測泉脈。
旋淵抱星漢，乳竇通海碧。(〈從登香爐峰〉，頁 267)

工整的對偶、繁難生新的選字用詞、同部類字詞的魚貫排列、雙聲疊韻詞的巧妙運用、動詞的精煉、對於非日常空間雄奇幽渺的山水風光之細節描繪，以及懷抱尋幽索異之獵奇心態等謝靈運山水詩的典型特色，在上舉詩作中可謂無一不具。在遣辭用字的獨創生新方面，鮑照甚至比謝靈運有過之而無不及。明人陳祚明(胤倩)評鮑照〈登廬山〉一詩曰：「堅蒼。其源亦出於康樂，幽雋不逮，而矯健過(過)之。」¹⁴評〈從登香爐峰〉則曰：「琢句取異，用字必生，然固無強語。」¹⁵在琢句用辭的獨創性及不避生難方面，鮑照的確比謝靈運走得更遠，而這樣的作品也的確堪稱「酷不入情」¹⁶。在此，詩人的職責是追摹奇異幽渺的山光水色，在面對自然山水

¹⁴ 「過」字當為「過」字之誤植，見氏著：《采菽堂古詩選》卷十八，收入《續修四庫全書》(上海：上海古籍出版社，2002年)，頁164。

¹⁵ 同上註。

¹⁶ 蕭子顯(489-537)：《南齊書·文學傳論》在評論晉、宋詩風時，曾歸納所謂「出靈

時，他是一個客觀的記錄者，記錄眼前雄奇深邃、令人驚異的聲色變貌。然而，山水與詩人之間卻始終橫隔著一段觀看視眺的清楚距離，而未能進一步發生更深層次的連結與互動。在謝靈運的山水之作中，我們可以清楚追蹤詩人於移步換景之際，摩挲花木、留連景物的具體歷程，山水之間有一醉心賞美、留連徘徊的詩人身影。鮑照的山水之作則少此閒情，只是務求忠實地呈現其耳目聞見的奇山異水。他筆下的山水特質或為雄偉、渾深、有力，甚至略具恐怖色彩；或為神秘、幽渺、隔絕，強調其迥異於人間世的特質，而統合二者的旨歸則為對於神仙世界的企慕。

正由於在山水之間找到不詩人的身影與形跡，故方東樹（1772-1851）批評鮑照〈登廬山〉一詩缺乏濃烈的個人色彩：

雖造句奇警，非尋常凡手所能問津，但一片板實，無款竅章法，又不必定為廬山之景，此恐亦足啟後人亂雜無章，作偽體泛詩之病，故不及康樂之精深切題也。……此不必定見為廬山詩，又不必定見為鮑照所作也。換一人，換一山，皆可施用。……然則今曷取乎？曰：取其造句奇峭生竅耳。大抵游山固以寫情為本，然必有敘，有興寄；否則，不知作者為何人，游為何時何地何情，與此地故事，交代不明，則為死詩無人，明遠此詩是也。然又須知敘忌冗絮，興寄忌淺，寫景忌平熟。今明遠但有一寫景耳，雖字句生竅，然不及康樂之華妙自然現前也。不切固泛，須知太求切，又成俗人所為。¹⁷

方東樹認為鮑照〈登廬山〉詩缺乏個人獨特面目及情感連結，只是堆砌一系列客觀刻繪景物的文字，其間卻缺乏一個面目清晰的、指揮這些景物為己所用的詩人駕御統攝其間。如此一來，這些缺乏足夠統御組織的散亂景物就只適足以成為王夫之（1619-1692）所說的散兵遊勇、「烏合」之眾，僅為死景、滯景而已，彼此之間看不出有機的意義聯結。¹⁸乍讀鮑照廬山

運而成」之體的風格曰：「啟心閑繹，託辭華曠，雖存巧綺，終致迂回。宜登公宴，本非准的。而疏慢闌緩，膏肓之病，典正可採，酷不入情。」引自楊家駱主編：《新校本南齊書》（臺北：鼎文書局），卷五十二，頁908。

¹⁷ [清]方東樹著、汪紹楹校點：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，2006年4刷），卷六「鮑明遠」，頁170-171。

¹⁸ [清]王夫之《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編·第二則》云：「無論詩歌與長行文字，俱以意為主。意猶帥也。無帥之兵，謂之烏合。」第三則曰：「以意為主，勢次之。勢者，意中之神理也。」第六則曰：「詩文俱有主賓。無主之賓，謂之烏合。……立一主以待賓，賓無非主，主賓者乃俱有情而相浹洽。」郭紹虞主編、舒蕪校點：《四

詩，的確難免給人這樣的感覺。或許由於這些詩的創作目的含有濃厚的應制性質，詩人之職責僅在以「奇峭生剗」之筆捕捉此一仙人曾經雲集、靈氣至今繚繞的名山勝景而已，他自己並未與此一特殊空間產生主動的情感共鳴。也就是他的廬山之旅缺乏主動性，也缺乏情感上的聯結，故只好轉而致力於以探奇搜異為能事了。中國傳統詩論在情景關係上以情為主、以情御景的觀點在方東樹的這則評論中表露無遺。雖然山水詩以景物描寫及遊程敘述見長，但純粹描摹景物而缺乏興寄的詩作在此一觀點籠罩下卻並不討好，故鮑照此詩遂被評為敘述冗絮、興寄平淺，而唯一獲得肯定者僅在遣辭造語之「奇峭生剗」一項而已。可見即使在以模山範水為能事的山水詩中，抒情傳統仍展現其強大而無所不在的滲透力。此外，方東樹又提出寫景之親切與否的問題，認為山水詩雖旨在模山範水，但又不能僅以模山範水為能事。若僅止於刻形繪景之巧構形似，則「又成俗人所為」，終究難成大家。歸根究柢，寫景之精切畢竟不是詩評家最為關切的問題，如何能使景物描寫一方面能攝景物之神，一方面又能寓詩人之情，情景之間渾合無間、興寄無端，方是成功的、個性化的山水詩。此外，描摹景物又不可過於亦步亦趨、逼肖形似，此之謂「太切」。太切則缺乏迴旋空間，充其量僅能表現景物細節，而無法使山水精神流動，並與創作主體之精神充分涵融，而同時兼攝二者之神采。

然而，細讀鮑照廬山諸詩看似散漫冗絮的景物描寫，我們還是可以從中尋繹出鮑照詩歌的獨異風格，其間亦隱然透露詩人特殊的偏好及雄鷲不羣的神采。關於這點，劉翔飛先生有極為深細的觀察：

鮑照不像謝靈運詩作中在自然景物中創造和諧的關係，他以「隔」、「斷」、「滅」、「絕」等字來加強那種隔斷的印象。……謝靈運從小對象的宇宙活力得到樂趣（例如「池塘生春草，園柳變鳴禽」），而鮑照卻著迷於巨大的、強有力的，甚至是恐怖的大自然的原始風貌。¹⁹

謝靈運的山水景物可大別為兩類：一為明媚宛轉的和諧景物，如「白芷競

溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年3刷），頁146、147。

¹⁹ Liu Hsiang-fei (劉翔飛), "On Pao Chao's Poety" (〈鮑照的詩歌〉), 《臺大文史哲學報》第37期(1990年), 引文見頁68。此文為英文稿, 中譯轉引自蘇瑞隆:《鮑照詩文研究》, 頁197。

新苔，綠蘋齊初葉」、「雲日相輝映，空水共澄鮮」、「芰荷迭映蔚，蒲稗相因依」²⁰等，無不予人柔美明媚之感。另一類則為深山莽林、隱蔽幽絕的原始景觀，如其筆下「連巖覺路塞，密竹使徑迷」、「苔滑誰能步，葛弱豈可捫」²¹的石門景觀，則予人林深路絕、孤高離塵的隔絕感受。鮑照則顯然獨鍾遠離塵寰，或雄奇或幽渺的山水景物。爲了強化廬山與世隔絕的印象，他的確喜歡強調一種斷裂、隔絕、隱蔽或高聳、離世的意象：「洞澗窺地脈，聳樹隱天經。松磴上迷密，雲竇下縱橫」、「高岑隔半天，長崖斷千里」、「青冥搖煙樹，穹跨負天石」的描寫，無不指向一個雄偉勁拔、充滿自然原始美感並迥異於人間世的自然空間。

而鮑照山水詩對孤絕離世、隱蔽隔絕之空間的強調，又每每與其對神仙世界的嚮往相連結。三首廬山詩的結尾都不約而同地指向遊仙：

深崖伏化迹，穹岫闕長靈。乘此樂山性，重以遠遊情。
方躋羽人途，永與煙霧并。（〈登廬山〉，頁 262）

傾聽鳳管賓，緬望釣龍子。松桂盈膝前，如何穢城市？
（〈登廬山望石門〉，頁 265）

谷館駕鴻人，巖栖咀丹客。殊物藏珍怪，奇心隱仙籍。
高世伏音華，綿古遁精魄。（〈從登香爐峰〉，頁 267）

將自然風光與仙界嚮往結合，鮑照跳過了謝靈運結合自然與玄理的傳統，遠紹更爲古老的遊仙詩傳統：

謝靈運從風景中得到道家的哲思，因此使其描述的迷人的細節蒙上一層較高的意義，而鮑照則轉向遊仙詩的傳統，這是一個較古老的傳統，較缺乏哲學的思維模式，因而他相對地忽視結尾的沈思。²²

孜孜於冥思玄理的時代已然遠去，自然山水又重新迴盪著古老仙靈不死的

²⁰ 分別引自謝靈運〈登上戍石鼓山〉、〈登江中孤嶼〉、〈石壁精舍還湖中作〉三詩。

²¹ 分別引自謝靈運〈登石門最高頂〉、〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉。

²² Liu Hsiang-fei (劉翔飛), "On Pao Chao's Poetry" (〈鮑照的詩歌〉), 收入《臺大文史哲學報》第 37 期 (1990 年), 引文見頁 68。此文為英文稿, 中譯轉引自蘇瑞隆:《鮑照詩文研究》, 頁 197。

精魂。將大自然的原始雄渾、幽深縹渺與遊仙傳統相結合，是鮑照揚棄玄理之後所選擇的歸趨。至此，玄言理語已然滌盪一空，山水詩開始步入窮極求變的另一途程。然而，在方東樹的眼中，這樣的結尾無疑是缺乏興寄的。它甚至比謝靈運山水詩末的「玄理尾巴」更顯得輕忽隨便，不務經營。或許是出於個人興趣，或許是由於應制奉作之投上位者所好，鮑照選擇將山水與遊仙結合，使其筆下的山水空間顯得出離人世而充滿靈異之氣。當然，詩歌的描寫主題——廬山本身之作爲充滿靈異色彩之名山，可能也是使得鮑照的描寫充滿仙氣的原因。與鮑照同時而稍晚的詩人江淹²³也有一首隨從上司遊覽廬山的詩作：〈從冠軍（行）建平王登廬山香爐峯〉，²⁴詩中同樣充斥著遊仙之意，這或許是當時書寫廬山之作的共同趨向吧，尤其在隨從上司登覽的作品中。

然而，若從鮑照另二首將山水雄奇與遊仙傳統結合的作品〈從庾中郎遊園山石室〉、〈遇（過）銅山掘黃精〉看來，即使在並非侍遊應制之作品中，²⁵他對於尋訪奇山異水中的仙境或仙藥，仍顯得興味深濃：

荒塗趣山楹，雲崖隱靈室。岡澗紛縈抱，林障沓重密。
昏昏磴路深，活活梁水疾。幽隅秉晝燭，地牖窺朝日。
怪石似龍章，瑕壁麗錦質。洞庭安可窮，漏井終不溢。
沈空絕景聲，崩危坐驚慄。神化豈有方，妙象竟無述。

²³ 江淹(444-505)約比鮑照(414?-466)少三十歲，而較稍後的重要詩人謝朓(464-499)年長二十歲。

²⁴ 江淹此詩約作於泰始六年(470)五月，當時建平王劉景素赴湘州任刺史，江淹則奉詔前往荊州擔任巴陵王右常侍，於道中隨從建平王登廬山遊覽所作。關於此詩之寫作時間，參俞紹初、張亞新：《江淹集校注》(河南：中州古籍出版社，1994)，頁5。〈從冠軍（行）建平王登廬山香爐峯〉詩云：「廣成愛神鼎，淮南好丹經。此山具鸞鶴，往來盡仙靈。瑤草正翕絕，玉樹信葱青。絳氣下縈薄，白雲上杳冥。中坐瞰蜿蜒，俯伏視流星。不尋遐怪極，則知耳目驚。日落長沙渚，曾陰萬里生。藉蘭素多意，臨風默含情。方學松柏隱，羞逐市井名。幸承光誦末，伏思託後旌。」引自[明]胡之驥註；李長路、趙威點校：《江文通集彙註》(北京：中華書局，1984, 2006)，卷三，頁103。此詩詩題中的「行」字疑衍，《文選》卷二十二，「詩乙·游覽」所選此詩詩題並無「行」字。

²⁵ 〈從庾中郎遊園山石室〉中的庾中郎，聞人倓認為是庾悅，吳摯父則認為應是庾永。他們的說法似乎都不可信據。但不管庾中郎為誰，他與其說是鮑照的上司，不如說是他的朋友，因為中郎畢竟不是什麼高階的官職。又從鮑照另一首提及庾中郎的送別詩〈吳興黃浦亭庾中郎別〉的敘述看來，他們應該是朋友，而非上司與下屬的關係。故這首詩應可視為與朋友結伴尋訪道家仙跡之作。〈遇（過）銅山掘黃精〉則明顯為描述詩人登山採藥之作。又詩題「遇」字宋本作「過」，是。詳參錢仲聯：《鮑參軍集注》，頁270-271、380。

至哉鍊玉人，處此長自畢。(〈從庾中郎遊園山石室〉，頁 270)

土肪闕中經，水芝韜內策。寶餌緩童年，命藥駐衰曆。
矧蓄終古情，重拾煙霧迹。羊角棲斷雲，槥口流隘石。
銅溪晝深沈，乳竇夜涓滴。既類風門磴，復像天井壁。
蹠蹠寒葉離，濃濃秋水積。松色隨野深，月露依草白。
空守江海思，豈懷梁鄭客。得仁古無怨，順道今何惜。(〈遇(過)
銅山掘黃精〉，頁 379)

從上引二詩看來，鮑照對道家神仙之說及養生之法似乎是興趣濃厚的。²⁶尤其是終年雲霧繚繞、仙氣氤氳的廬山，在他眼中更完全是作為神仙之異境而存在的。因此，其筆下的此一名山自然充滿靈異、出世的氛圍。沈確士評其〈遇(過)銅山掘黃精〉一詩曰：「清而幽。謝公詩中無此一種，此唐人先聲也。」²⁷其實這類結合山水與遊仙，並以清幽見長的作品在謝靈運詩中亦不乏其例，如以下諸詩的描寫：

弭棹向南郭，波波浸遠天。拂鱗故出沒，振鷺更澄鮮。
遙嵐疑鷲嶺，近浪異鯨川。躡屐梅潭上，冰雪冷心懸。
低徊軒轅氏，跨龍何處巔？仙踪不可即，活活自鳴泉。(〈舟向仙巖
尋三皇井仙跡〉，頁 119)²⁸

……乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。春晚綠野秀，巖高白雲屯。
千念集日夜，萬感盈朝昏。攀崖照石鏡，牽葉入松門。
三江事多往，九派理空存。靈物各珍怪，異人祕精魂。
金膏滅明光，水碧綴(輟)²⁹流溫。徒作千里曲，絃絕念彌敦。(〈入

²⁶ 鮑照慕仙之好及服藥之舉亦可於其〈行藥至城東橋〉一詩找到佐證。此詩雖未正面寫其服藥之舉，但所謂「行藥」即指服食五石散之類的藥物後，由於身體會發熱，故需步行以消散之，稱之為「行散」或「行藥」。關於服藥之種類及其效用，何晏(平叔，?-249)曾夫子自道說：「服五石散，非唯治病，亦覺神明開朗。」見《世說新語·言語》，引自徐震堦：《世說新語校箋》(臺北：文史哲出版社，1989)，頁 40。另關於魏晉文人服藥之風，可參見魯迅〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，收入《魏晉思想·乙編》(臺北：里仁書局，1995)，頁 1-18。此詩內容參見錢仲聯：《鮑參軍集注》，頁 372。

²⁷ 引自錢仲聯：《鮑參軍集注》，頁 381。

²⁸ 本文所引謝靈運詩均出自顧紹柏校注：《謝靈運集校注》(臺北：里仁書局，2004年)，以下僅標明頁碼，不復一一加註說明。

²⁹ 「綴」，《文選》五臣注本及宋本均作「輟」。顧紹柏認為「綴」通「輟」，均為停止之意。詳顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 284。

彭蠡湖口〉，頁 281)

南州實炎德，桂樹凌寒山。銅陵映碧澗，石磴瀉紅泉。
既枉隱淪客，亦棲肥遯賢。險逕無測度，天路非術阡。
遂登群峰首，邈若升雲烟。羽人絕髣髴，丹丘徒空筌。
圖牒復摩滅，碑版誰聞傳？莫辯百世後，安知千載前。
且申獨往意，乘月弄潺湲。恒充俄頃用，豈為古今然。(〈入華子崗
是麻源第三谷〉，頁 288)

不同的是，謝靈運詩中個性面目較為明顯，「辭多慷慨」、「坎壈詠懷」的意味較為濃厚。³⁰鮑照則更傾向於客觀描寫，但從其〈遇(過)銅山掘黃精〉中「空守江海思，豈懷梁鄭客。得仁古無怨，順道今何惜」的感歎看來，其中亦不無「坎壈詠懷」之意，只是表現得較為隱微不顯而已。

(二) 行旅與山水：

鮑照以一末皂小吏，輾轉流徙於諸王幕府之間，其生命經驗中的風水相遭多半發生於奔行道途、風波苦辛之際，故其筆下的大自然總是充滿著威脅巨力的，所呈顯的風貌也多傾向於雄峻、艱險與重重阻隔的感受。〈登大雷岸與妹書〉是鮑照結合旅途艱辛與自然雄奇的完美告白：

吾自發寒雨，全行日少，加秋潦浩汗，山溪猥至，渡泝無邊，險徑遊歷，棧石星飯，結荷水宿。旅客貧辛，波路壯闊。……塗登千里，日踰十晨，嚴霜慘節，悲風斷肌。……向因涉頓，憑觀川陸；邀神清渚，流睇方曛；東顧五洲之隔，西眺九派之分；窺地門之絕景，望天際之孤雲。……南則積山萬狀，負氣爭高，含霞飲景，參差代雄，凌跨長隴，前後相屬，帶天有匝，橫地無窮。……³¹

儘管鎮日道途奔忙，艱辛備嘗，仍不忘貪看山水，深切體味大自然之巨力

³⁰ [梁]鍾嶸(約 468-518):《詩品·中·晉弘農太守郭璞詩》云:「遊仙之作,辭多慷慨,乖遠玄宗。……乃是坎壈詠懷,非列仙之趣也。」引自曹旭:《詩品集注》(上海:上海古籍出版社,1994),頁 247。

³¹ 錢仲聯:《鮑參軍集注》,頁 83-84。

與壯美，雖無法盡情流連其中，然亦可謂能得山水之意。同樣的，鮑照詩中所描寫的旅途山水，亦少耽溺賞美之意，而多敘旅程之艱辛遼遠、風波險惡。在此，山水不再是賞美的存在，而化爲大自然壓迫與毀滅的巨力，流轉於其間的詩人恆顯得渺小而柔脆。此外，大自然亦造成層層的隔絕，在旅程的目的地與永恆凝望的故鄉之間，永遠存在無窮的山重水複，詩人則永遠停留在兩相懸絕的道途之中，前瞻後望均是睽隔，只能反覆品嚐「此生真遠客」³²的人生況味。

高山絕雲霓，深谷斷無光。晝夜淪霧雨，冬夏結寒霜。
淖坂既馬嶺，磧路又羊腸。畏塗疑旅人，忌轍覆行箱。
升岑望原陸，四眺極川梁。遊子思故居，離客遲新鄉。
知新有客慰，追故遊子傷。（〈登翻車峴〉，頁 272）

木落江渡寒，雁還風送秋。臨流斷商絃，瞰川悲棹謳。
適郢無車轅，還夏有西浮。三崖隱丹磴，九派引滄流。
淚行（竹）感湘別，弄珠懷漢遊。豈伊藥餌泰，得奪旅人憂。（〈登黃鶴磯〉，頁 273）

高柯危且竦，鋒石橫復仄。複澗隱松聲，重崖伏雲色。
冰閉寒方壯，風動鳥傾翼。斯志逢凋嚴，孤遊值曠逼。
兼塗無憩鞍，半菽不遑食。君子樹令名，細人効命力。
不見長河水，清濁俱不息。（〈行京口至竹里〉，頁 319）

江上氣早寒，仲秋始霜雪。從軍乏衣糧，方冬與家別。
蕭條背鄉心，悽愴清渚發。涼埃晦平臯，飛湖隱脩樾。
孤光獨徘徊，空煙視昇滅。塗隨前峰遠，意逐後雲結。
華志分馳年，韶顏慘驚節。推琴三起歎，聲為君斷絕。（〈發後渚〉，頁 320）

在這些高度結合行旅與山水的詩中，皆明顯呈現以情爲主的傾向。詩人筆下具有高度概括性的山水景物，一方面反映旅途實景，一方面亦爲詩人羈旅之情的投射。季節總是秋的淒清或冬的嚴寒，高山深谷已成重重阻絕，

³² 李商隱（812-858）〈寓目〉：「園桂懸心碧，池蓮飲眼紅。此生真遠客，幾別即衰翁。小幌風烟入，高窗霧雨通。新知他日好，錦瑟傍朱櫳。」

加上紛紛霧雨，更襯心緒悲涼。與謝靈運的行旅山水詩相較，打破了較為僵滯的敘事——寫景——興情悟理的三段式結構方式，鮑詩的結構顯得相當活潑隨興，且發端語喜以寫景句起，並均能高度概括而精采紛呈。³³在這些詩中，忠實記錄沿途風光已非目的所在，情感的表達方為焦點。詠懷敘情的企圖凌駕於純粹寫景之上，遂使筆下景物多為情景交融的興象，這種特質為梁代的何遜所充分繼承，並下開唐詩興象渾融之法。至此，抒情已完全涵蓋融攝寫景，山水詩中的寫景已由純粹寫實向興象混成轉化。謝靈運山水詩的長篇寫景及大段說理在此已完全消失，取而代之的是高度濃縮以象徵心境的景物及適可而止的末尾抒情。〈行京口至竹里〉一詩更嘗試以凸顯意象的敘述作結：「不見長河水，清濁俱不息」，以造成餘音不絕之感，更啓後人無限法門。在抒情傳統的強大作用力之下，山水詩已漸與詠懷傳統更為緊密地結合，大段的、描述性的客觀寫景已漸呈衰歇之勢，取而代之的是更為精簡的、高度烘托心境的景物描繪，誠如高友工先生所指出的：中國詩歌傳統中由描摹自然物象而發展的所謂「山水、田園」等詩體，終究無法與表現自我心境的所謂「詠懷、言志」詩體分離；唐時「律詩」的出現正是這種傳統發展的一個高潮。³⁴

以上所述為鮑照山水詩的主要風貌。除了表現大自然的雄渾壯闊與幽渺深邃外，鮑照亦留下了罕見的春日行遊篇章，表現春遊所見柔美纖麗的自然景致：

氣暄動思日，柳青起春懷。時豔憐花藥，服淨俛登臺。
提觴野中飲，愛心煙未開。露色染春草，泉源潔冰苔。
泥泥濡露條，嫋嫋承風栽。鳧雛掇苦薺，黃鳥銜櫻梅。
解衿欣景預，臨流競覆杯。美人竟何在？浮心空自摧。（〈三日〉，頁398）

³³ 如方東樹評〈登黃鶴磯〉之發端：「木落江渡寒，雁還風送秋」曰：「起句興象，清風萬古，可比『洞庭波兮木葉下。』孟公（浩然）『木落雁南度，北風江上寒』，全脫化此句，可悟造句之法。」氏著：《昭昧詹言》，卷六，頁177。所引孟浩然詩為〈早寒有懷〉中的句子。

³⁴ 高友工〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，尤其是「抒情言志傳統」與「律體詩：抒情詩之一典型」二節。氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），頁44-103，特別標出的兩節見95-100。

此詩的描寫令人想到謝朓一系列和諧柔美的筆下風光，表現了鮑照於本色的「壯美」之外，也擅長創造一種「優美」的境界，具有多樣化的才能。

二、江淹山水詩之繼承與轉化

江淹（444-505）一生雖經歷宋、齊、梁三朝，且因卒於梁朝而往往被目為梁代詩人，但其主要作品多作於宋末齊初，³⁵且其成名當在謝朓（464-499）之前，故應可視為鮑照（414?-466）之後、謝朓之前的詩人。³⁶江淹雖非以山水詩名世者，但其傳世的山水詩作約有十餘首，且其風格近承鮑照而遠紹謝靈運，可以視為康樂山水詩風之流行，故將其置於鮑照之後，討論其對於康樂詩風的繼承與轉化。江淹有〈雜體三十首〉，³⁷遍摹自漢魏古詩以降諸名家之作，並皆能曲盡其妙，可見他下過很大的功夫熟悉與揣摩各名家之詩風。其中有仿謝靈運山水詩體而作的〈謝臨川遊山〉一首³⁸及仿鮑照樂府體風格而作的〈鮑參軍戎行〉，可見江淹對於謝靈運、鮑照的詩皆是視為值得學習模仿的典範的。鮑照的主要成就不在山水詩，故江淹選擇仿擬其樂府體的戎行之作，但這不表示他不熟悉鮑照的山水詩。從江淹山水詩之構句出現仿效鮑照者看來，他對鮑照的詩賦作品都是極為熟悉的。³⁹當然，謝靈運無疑是江淹之前最重要的山水詩典型，江淹

³⁵ 曹道衡〈論江淹詩歌的幾個問題〉說：「現存的江淹詩文，大抵作於宋末齊初，以後的作品存留的很少。」收入氏著：《中古文學史論文集》（臺北：洪葉文化，1996），頁371-398。引文見頁372。又據曹道衡〈江淹作品寫作年代考〉一文的考證，江淹現存作品多集中於宋孝武帝大明七年（463）至齊武帝永明中葉（482-488）左右。此文收入氏著：《中古文學史論文集續編》（臺北：文津出版社，1994），頁207-243。

³⁶ [梁]鍾嶸：《詩品·中·梁左光祿沈約詩》曰：「于時謝朓未道，江淹才盡，范雲名級故微，故約稱獨步。」可見在江淹已然「才盡」之時，謝朓仍處於詩名未盛的狀態，故江淹之成名當在謝朓之前。至於《詩品·中·梁光祿江淹詩》中稱江淹詩「筋力於王微，成就於謝朓。」則頗難解釋。蕭榮華認為：「謝朓疑是謝混之誤：第一，謝混與王微在卷中同一條中，二人風格、成就相似；第二，江淹〈雜體詩三十首〉亦有擬謝混〈游覽〉一首，他學過王微、謝混的風格。」其說可參。引文分見曹旭：《詩品集注》，頁321、306、309-310。

³⁷ 江淹〈雜體三十首并序〉，詳參[明]胡之驥註；李長路、趙威點校：《江文通集彙註》，卷四，頁136-165。

³⁸ 謝朓之山水詩風迥異於謝靈運，但他有一首模仿大謝風格逼肖酷似的山水詩也名為〈遊山〉，與江淹的仿作詩題相同。不知是偶合，抑或是有意效法江淹之模擬大謝，並寓一爭長短之意？其間關係令人玩味。

³⁹ 江淹〈赤亭渚〉：「水夕潮波黑，日暮精氣紅」，參考了鮑照〈遊思賦〉：「暮氣起兮遠岸黑，陽精滅兮天際紅。」其〈遊黃蘗山〉：「殘岬千代木，廡翠萬古煙。禽鳴丹壁上，

也稱職地將其山水詩風模仿得唯妙唯肖：

江海經邅迴，山嶠備盈缺。靈境信淹留，賞心非徒設。
平明登雲峰，杳與廬霍絕。碧障長周流，金潭恆澄澈。
桐林帶晨霞，石壁映初晰。乳竇既滴瀝，丹井復寥泐。
巖岬轉奇秀，峯岑還相蔽。赤玉隱瑤溪，雲錦被沙汭。
夜聞猩猩啼，朝見鼯鼠逝。南中氣候暖，朱華凌白雪。
幸遊建德鄉，觀奇經禹穴。身名竟誰辨，圖史終磨滅。
且泛桂水潮，映月游海澨。攝生貴處順，將為智者說。（〈謝臨川遊山〉，頁 157）

嚴謹的三段式結構，賦化的摹物繪景手法，並以「碧障」、「金潭」、「赤玉」、「雲錦」、「朱華」、「白雪」等詞彙，營構出既流動著豐富色彩，又予人華美絢麗之感的自然空間，且多用謝靈運山水詩的常用語彙如「靈境」、「賞心」等，⁴⁰皆相當巧妙地將大謝山水詩的質素編織進這篇擬作中。但儘管江淹刻意摹擬謝詩一切的特色，卻沒有讓詩末出現大段生硬理語，而僅聊備一格地以大謝常用的「身名竟誰辨，圖史終磨滅」、「攝生貴處順，將為智者說」等老調作結。⁴¹即使是字規句模的有意仿擬之作，對於大謝詩末理語亦不得不加以裁汰改造，這或許可以視為後代詩人對大謝山水詩於末尾強加理語的作法，所表達的一種隱微批判吧。這種現象其實在緊接大謝的鮑照山水詩中已然發生，也預示著這種表現手法已經式微。此外，如同所有不帶真感情的仿擬之作，雖然能於字面、結構等方面力求形似，但終究不能避免「此中無人」之歎。謝靈運山水詩雖以「巧構形似」的寫實風格描繪自然空間，但山水中恆隱隱有詩人獨異的面目性情在，也不難隨著詩人移步換景的敘述追蹤其一路尋山訪水的步步行跡。模擬大謝山水詩的

猿嘯青崖間」可能也參考了鮑照〈登廬山望石門〉：「埋冰或百年，韜樹必千祀。雞鳴清澗中，猿嘯白雲裏」的描寫。上引江淹二詩分別參見《江文通集彙註》，卷三，頁 115、116。本文所引江淹詩作均出自此書，以下徵引將只標明頁數，不復一一標注。

⁴⁰ 謝靈運山水詩中此類用語如：〈石室山〉：「靈域久韜隱，如與心賞交。」；〈永初三年七月十六日之郡初發都〉：「將窮山海迹，永絕賞心悟。」；〈晚出西射堂〉：「含情尚勞愛，如何離賞心。」；〈遊南亭〉：「我志誰與亮，賞心惟良知。」；〈田南樹園激流植援〉：「賞心不可忘，妙善冀能同。」引文分見顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 107、54、82、121、169。

⁴¹ 謝靈運山水詩中此類結語如：〈入華子崗是麻源第三谷〉：「圖牒復磨滅，碑版誰聞傳？莫辨百世後，安知千載前。」；〈石壁精舍還湖中作〉：「慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。」；〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉：「匪為眾人說，冀與智者論。」引文分見顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁 288、165-166、256。

作品最容易出現的弊病即在堆砌一大堆模山範水的斷片，卻無法以抒情主體串構成一有機整體，徒然師其外貌而遺其神采。

從江淹傳世的山水詩作看來，和鮑照一樣，他也是謝靈運風格的承繼者，而且往往是透過學鮑照而遠承謝靈運山水詩風的。曹道衡先生曾指出江淹〈從冠軍（行）建平王登廬山香爐峰〉一詩之構思，「基本上和鮑照的〈登廬山望石門〉和〈從登香爐峰〉二詩相同。」並透過遣辭用字的比對，指出江淹〈渡西塞望江上諸山〉中的不少句子取自鮑照〈登廬山〉。而其赴建安吳興途中所作如〈渡泉嶠出諸山之頂〉、〈遊黃蘗山〉、〈遷陽亭〉等詩，用語則多出自鮑照〈登廬山望石門〉一詩。⁴²的確，從用語造詞之生新奧澀，及好於山水描寫中寄託遊仙之思而言，江淹最直接的仿擬對象是鮑照。而在他們的背後，則矗立著謝靈運以及辭賦的傳統。在江淹的山水詩中，仍然可以看到直接取自漢賦語言而加以鍛造的例子，如其〈從冠軍（行）建平王登廬山香爐峰〉：「中坐瞰蜿蜒，俛伏視流星」的句子，就明顯化用自司馬相如〈上林賦〉中關於離宮別館的描繪：「奔星更於閭闔，宛虹拖於楯軒」。⁴³而如此明顯轉化自辭賦語言的例子，在謝朓之後即已較為罕見。小謝之後的山水詩所強調的清麗淺易之美，是迥異於辭賦之美感範疇的。

就創作背景而言，江淹的山水詩可概分為兩類：一為遠謫閩地、充滿流離遷謫之歎的作品；二為道路風霜、行旅懷鄉之作。以下即從這兩方面討論江淹山水詩對謝詩之繼承與轉化。

（一）謫閩之作：

江淹貶謫吳興（今福建浦城，時江淹被劉景素貶為建安吳興令）途中，及在貶所遊覽所作之詩傳世者共三首：〈渡泉嶠出諸山之頂〉、〈遊黃蘗山〉、〈遷陽亭〉。直至唐代詩人筆下，福建、兩廣等地依舊是極其荒蠻的所在，

⁴² 詳參曹道衡〈鮑照和江淹〉一文，收入氏著：《中古文學史論文集續編》（臺北：文津出版社，1994），頁170-180，尤其是頁174-177。引文見頁174-175。

⁴³ 江淹〈從冠軍（行）建平王登廬山香爐峰〉一詩，見《江文通集彙註》，卷三，頁103。此詩標題中的「行」字疑衍，《文選·詩·游覽》卷二十二選此詩則標題並無「行」字。司馬相如〈上林賦〉中的句子，引自費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993），頁64。曹道衡先生於〈鮑照和江淹〉一文中，亦指出江淹此詩對於〈上林賦〉的化用，見氏著：《中古文學史論文集續編》，頁175。

詩人們更視被謫往如此極南之地為可能致命的畏途，炎熱、瘴癘、蛇虺出沒等現象皆令慣居北地的詩人感到水土不服、極難適應。⁴⁴柳宗元(773-819)貶謫柳州(今廣西)時所作的七古〈寄韋珩〉對此有極為生動的描述：

炎煙六月咽口鼻，胸鳴肩舉不可逃。桂州西南又千里，灘水鬪石麻蘭高。陰森野葛交蔽日，懸蛇結虺如蒲萄。到官數宿賊滿野，縛壯殺老啼且號。飢行夜坐設方略，籠銅枹鼓手所操。奇瘡釘骨狀如箭，鬼手脫命爭纖毫。今年噬毒得霍疾，支心攪腹戟與刀。⁴⁵

強烈的陌生感使詩人視南國為異境，在難以融入其中的情況下屢屢回首北望，思念北方中原故土。⁴⁶江淹在〈渡泉嶠出諸山之頂〉詩末即將自己置於楚臣屈原的生命情境中眷戀故國：「行行詎半景，余馬以長懷。南方天炎火，魂兮可歸來。」(頁115)此外，〈遷陽亭〉詩末則除屈原外，更疊現謝靈運的身影：「依我從霜露，僕御復孤征。楚客心命絕，一願聞越聲。」(頁116)⁴⁷〈遊黃蘗山〉則以遊仙隱遁之想作結：「秦皇慕隱淪，漢武願長年。皆負雄豪威，棄劍為名山。況我葵藿志，松木橫眼前。所若同遠好，臨風載悠然。」(頁118)不管是對於故鄉的懷戀，抑或對於遊仙隱逸的憬慕，皆可視為對眼前陌生異域的一種亟欲逃離的企圖，一種想要從現實情境中遠走高飛的欲望。雖然強烈的異域之感令詩人哀哀欲絕，眼前山水不但無法使其產生任何愉悅的賞美之情，只是徒然造成令人心生恐懼的沈重壓迫。然而，這殊方異域的奇特風土畢竟還是激起了詩人好奇探異的興致，

⁴⁴ 楊牧〈論唐詩〉曾歸納唐詩中的邊境描寫曰：「唐詩所見中國之涉外交通，學者最樂道者包括西域至中亞細亞，以及印度等，東則屬渤海以外的新羅與日本。其實唐詩所顯示，同樣貼切而更具深意者宜為唐人於南方世界之發現，盡皆通過謫臣流宦的心情記載，保留。三百年間，許多詩人流寓嶺外，安南，甚至崖州儋耳等地，其後也不乏入閩中者，則風候之奇，草木之異，山川海嶼，人情習俗，都在他們的詩筆下殘存痕迹。」氏著：《隱喻與實現》(臺北：洪範出版社，2001)，頁229。

⁴⁵ 引自柳宗元著、王國安箋釋：《柳宗元詩箋釋》(上海：上海古籍出版社，1998年2刷)，頁361。

⁴⁶ 在江淹〈待罪江南思北歸賦〉的末段，也可以窺見士人遠謫南土的極端憂懼，與渴望北返的心情：「況北州之賤士，為炎土之流人。共魍魎而相偶，與蠪蝮而為鄰。秋露下兮點劍烏，青苔生兮綴衣巾。步庭蕪兮多蒿棘，顧左右兮絕親賓。憂而填骨，思兮亂神。願歸靈於上國，雖坎軻而不惜身。」引自[清]嚴可均(1762-1843)校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》三(全四冊)(京都：中文出版社影印本，1972)，〈全梁文〉，卷33，頁3142。

⁴⁷ 謝靈運於元嘉九年(432)春赴臨川內史任途中，作〈道路憶山中〉一詩，其中有「采菱調易急，江南歌不緩。楚人心昔絕，越客腸今斷。斷絕雖殊念，俱為歸慮款」之句，江淹於此應有暗用謝詩之意。謝詩內容及創作時間詳見顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁277-278。

在此，山水以其迥異於生平經驗的面目吸引詩人的目光：

岑峯蔽日月，左右信艱哉！萬壑共馳驚，百谷爭往來。
鷹隼既厲翼，蛟魚亦曝鰓。崩壁迭枕臥，巖石屢盤迴。
伏波未能鑿，樓船不敢開。百年積流水，千里生青苔。（〈渡泉嶠
出諸山之頂〉，頁 115）

瑤磧奠嶄岬，銅山鬱縱橫。方水堆金腹，圓岸伏丹瓊。
下視雄虹照，俯看綵霞明。桂枝空命折，煙氣坐自驚。
劍逕羞前檢，岷山慚舊名。（〈遷陽亭〉，頁 116）

長望竟何極，閩雲連越邊！南州饒奇怪，赤縣多靈仙。
金峯各虧日，銅石共臨天。陽岫照鸞采，陰谿噴龍泉。
殘岫千代木，廡峯萬古煙。禽鳴丹壁上，猿嘯青崖間。（〈遊黃蘗
山〉，頁 118）

江淹因其個人流離遷謫的境遇而發現了閩地奇異的風光，這幾首混合著遊仙氣息與山水雄奇之美的詩作，視境及於謝靈運、鮑照山水詩中所未見的南方新領域。極南之境的陌生山川令詩人既好奇又恐懼。除了以謝靈運式的賦筆為這片陌生疆域傳形寫真之外，無所不在地盈繞於山水之間的神仙氣息與異境氛圍，也曲折隱微地表現詩人對於現實環境之難以融入，以及亟欲擺脫此一困境的心情。如同謝靈運每每於山水之間興隱逸之思、作遊仙之想，江淹詩作中的仙思奇想當亦只是「坎壈詠懷，非列仙之趣也」（《詩品·中·晉弘農太守郭璞詩》）。於是，所有看似客觀景致的描寫，無不皆統攝於流離失路的感傷情懷之中。

（二）行旅與遊集之作：

江淹作於行旅遊集之際的山水詩，景物描寫已有概括化、抒情化的趨勢，雖然仍時時可見謝靈運式賦化描寫的殘餘。茲舉其數端如下：

運用雙聲疊韻、疊字或同部首修辭者如：

潺湲夕澗急，嘈噴晨鷗鳴。（〈渡西塞望江上諸山〉，頁 108）

泝泝百里（重）壑，參差萬里山。（〈秋至懷歸〉，頁 107）⁴⁸

葱蒨亘華堂，蒼蓋雜綺樹。（〈池上酬劉記室〉，頁 135）

上下四方對舉，方位判然者如：

南關繞桐柏，西途出魯陽。（〈望荊山〉，頁 104）

石林上參錯，流沫下縱橫。（〈渡西塞望江上諸山〉，頁 108）

水苔方下蔓，石蘿日上尋。（〈惜晚春應劉秘書〉，頁 129-130）

此外，如謝靈運最爲擅長的精煉詩中第三字的詩眼者如：

松氣鑑青藹，霞光鑠丹英。（〈渡西塞望江上諸山詩〉，頁 108）

草色斂窮水，木葉變吳川。（〈秋至懷歸〉，頁 107）

青莎被海月，朱華冒水松。輕氣曖長岳，雄虹赫遠峯。（〈陸東海譙山集〉，頁 109-110）

此外，又有明顯因襲自大謝山水描寫的句子，如：「紫荷漸曲池，臯蘭覆徑路」（〈池上酬劉記室〉，頁 135）襲自謝靈運〈遊南亭〉：「澤蘭漸被逕，芙蓉始發池。」（頁 121）而江淹〈陸東海譙山集〉中「青莎被海月，朱華冒水松」（頁 109）的句子，則使人聯想到謝靈運：「揚帆采石華，挂席拾海月」（〈遊赤石進帆海〉，頁 115）、「蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。」（〈從斤竹澗越嶺溪行〉，頁 178）等描寫。儘管在江淹的山水描寫中仍能看到此類規模前人典範的痕跡，但在整體精神上，江淹已然擺脫客觀描寫山水細節的傳統，而在無所不在的抒情精神貫注下，通常僅以具有高度概括力的文字點染景物精神，藉以烘托內在丘壑。王夫之即認爲江淹詩的寫景能達到「眼前景」與「心中事」兩相浹洽之境：「心理所詣，景自與逢，即目成吟，無非然者，正此以見深人之致。」⁴⁹此外，由於江淹個人境遇之故，其詩於景物描寫中每每貫注以豐沛的抒情精神，

⁴⁸ 「泝泝百里壑」句，逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》（中）作「泝泝百重壑」較佳，宜從，頁 1558。

⁴⁹ [清]王夫之著；傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》第八卷（北京：北京出版社，1999），卷五，江淹〈無錫縣歷山集〉詩評語，頁 4808。

並喜採擷屈騷「香草美人」⁵⁰之詞彙與象徵，以抒發己身流離遷謫的悲哀，以下所引諸句皆是其中顯例：

秋至帝子降，客人傷嬋娟。（〈秋至懷歸〉，頁 107）

常思佳人晚，秋蘭傷紫莖。（〈渡西塞望江上諸山〉，頁 108）

竊悲杜蘅暮，攬涕弔空山。（〈無錫縣歷山集〉，頁 113）

煙景抱空意，蘅杜綴幽心。（〈惜晚春應劉秘書〉，頁 129）

王夫之說江淹詩「著景命詞，則出入屈、宋，時復取資謝客」⁵¹是很精確的觀察。此外，江淹於運用屈騷香草意象之後，又每每喜引入遊仙之想，如〈渡西塞望江上諸山〉於「常思佳人晚，秋蘭傷紫莖」的不遇之歎後，立刻轉向「海外果可學，歲暮誦仙經」（頁 108）的仙思，以作為嚴酷現實的逃避之處。〈採石上菖蒲〉則原想藉芳草以忘憂延年，但終不可得，只好更寄希望於渺茫的仙思：「每為憂見及，杜若詎能寬？冀採石上草，得以駐餘顏。赤鯉儻可乘，雲霧不復還！」（頁 117）詩人的憂傷非芳草可以療癒，只好轉而思輕舉遠遊、離世遊仙了。這樣的取徑亦為屈騷中時時可見者。

總之，除了大謝的著景命詞外，江淹更取資屈騷，師其命意，法其精神，酌其意象，於模山範水之中，貫注著凌駕一切的抒情精神。可以說，抒情的企圖其實超越了山水描寫。茲以其作於貶謫吳興（今福建浦城）途中的〈赤亭渚〉一詩為例，說明其山水詩之寫景與抒情：

吳江泛丘墟，饒桂復多楓。水夕潮波黑，日暮精氣紅。

路長寒光盡，鳥鳴秋草窮。瑤水雖未合，珠霜竊過中。

坐識物序晏，臥視歲陰空。一傷千里極，獨望淮海風。

遠心何所類？雲邊有征鴻。（頁 115）

⁵⁰ 關於屈騷所建立的「香草美人」傳統及其發展，詳參吳旻旻：「香草美人傳統研究——從創作手法到閱讀模式的建立」，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2003年7月。

⁵¹ [清]王夫之著；傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》第八卷，卷五，江淹〈陸東海譙山集〉詩評語，頁 4808。

吳江，即錢塘江。跨過了這道江水，彷彿就離政治的中心（亦為夢想的中心）愈來愈遠了，「桂」與「楓」的出現強化了南方的印象。遷謫的旅途總是充滿失意與感傷，故最能引動詩人情懷者恆為日暮時分之景。此時雖值夕陽西下，紅光滿天，但佔據詩人心靈眼目者卻是「水夕潮波黑」的惘惘威脅與前途難測之感。此時，眼中所見唯道路迢遙、秋草衰颯而已。除了眼中所見之外，隨著時氣轉變引發的霜露寒涼之感，亦一再加強一種年光將盡，繁華轉眼即逝的淒涼感受。在充滿象徵意味的景物描寫之後，詩人即轉向自身，盡情抒發其於一年將盡之時，身在謫途、獨立蒼茫的寂寥之感。詩末「遠心何所類？雲邊有征鴻」句，以一種看似說明，卻充分突出意象的句子作結，是當時還非常罕見的嘗試。雲間征鴻的意象將視野引向寥遠的天際，引向無限的時空。雖說自喻之意相當明確，仍予人餘韻無窮、浮想聯翩的感受。除了自行揭破雲間征鴻與遊子之「遠心」之間的連結外，這種將視野引向無窮時空而充滿含蓄性的結尾是非常典型的唐詩結句的表現方式。江淹此詩之構句方式即為杜甫（712-770）所承襲，轉化為其名詩〈旅夜書懷〉的結句：「飄飄何所似？天地一沙鷗。」⁵²唐代詩人喜歡以一種具體而充滿暗示性的意象將結尾引向開放，「通過將結尾開放，把情感反應從詩人轉移到讀者，運用場景和意象，產生複雜的情緒和激情，就像古老的『興』一樣。」⁵³徐復觀先生曾歸納《詩經》中「興」的運用方式，認為除了常見的用於詩篇一章之首的起「興」外，尚有用於一章詩的中間以及末尾的「興」。並認為興體「必發展到用在一首詩的結尾地方，才算發展完成，才算達到興在詩的作用中的極致，因而把抒情詩推進到了文藝的巔峯。」⁵⁴而唐代詩人正是極善於將「興」巧妙運用於結尾，以造成一種「文已盡而意有餘」⁵⁵的效果。徐復觀先生對這種美學效果之性質有極為透闢的闡釋：

意盡而情尚未盡。于是將此未盡之情，又投射向客觀的事物，使此

⁵² 杜甫〈旅夜書懷〉：「細草微風岸，危檣獨夜舟。星垂平野闊，月湧大江流。名豈文章著，官應老病休。飄飄何所似？天地一沙鷗。」[清]仇兆鰲（1638-1713 以後）：《杜詩詳註》（第三冊，全五冊）（北京：中華書局，1999 年 5 刷），頁 1228-1229。

⁵³ [美]宇文所安（Stephen Owen, 1946-）著、賈晉華譯：《初唐詩》（The Poetry of the Early T'ang）（北京：三聯書店，2004），頁 103。

⁵⁴ 徐復觀〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入氏著：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001 年 5 版 3 刷），頁 91-117，引文見頁 114。

⁵⁵ 鍾嶸：《詩品·序》：「文已盡而意有餘，興也。」，引自曹旭：《詩品集注》，頁 39。

客觀事物，沾染上詩人未盡之情，以寄託詩人的咨嗟嘆息之聲。這種咨嗟嘆息之聲，並不代表某一明確的意義，而只是詩人未盡之情在那裏飄蕩，……一切藝術文學的最高境界，乃是在有限的具體事物之中，敞開一種若有若無，可意會而不可以言傳的主客合一的無限境界。興用在一章詩的結尾，恰恰發揮了此一功能。由觸發主題之興，演進而為從主題中投射出去，以構成主觀感情與客觀事物的交會；而這種交會，同樣的不是經過意匠經營以求表達某種明確意義；而只是由內蘊的感情，至深至厚，因而於不知不覺之中，以直接湊泊於某一客觀事物之上，使感情在某一客觀事物上震動於微茫渺忽之中，說是主觀的感情，却分明是客觀的事物；說是客觀的事物，却又感到是主觀的感情。在這種情調、氣氛中，主客難分，因而主客合一，以直接顯出作者無窮無限之情。這是感情經過主題的構造工作，因而得到自身醇化以後的發抒。⁵⁶

這種含蓄不盡的結尾之興，創造了中國抒情詩最引人入勝的幽渺餘韻。此一手法萌芽於自然天成的《詩經》，而經過六朝詩人的反覆嘗試鍛煉，終於在唐代達於情景自然湊泊無跡的純熟之境。

第二節：小謝清發——山水詩風的轉向

李白（701-762）詩云：「蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。」⁵⁷又云：「詩傳謝朓清」⁵⁸，皆特別注目於謝朓（464-499）詩歌清麗俊發的風格。黃子雲（1691-1754）《野鴻詩的》亦稱賞其詩清麗：「元（玄）暉句多清麗，韻亦悠揚，得於性情獨深；雖去古漸遠，而擺脫前人習弊，永元（明）中誠冠冕也。」⁵⁹後代評者多以「清麗」、「清發」等字眼概括謝朓詩風。「清」即不重滯、不繁複，趨於明白簡易；「麗」前冠以「清」字，則表示其詩之麗並非以重彩塗抹的穠豔綺麗，而趨於一種較為清淡的美感。而這種清新

⁵⁶ 徐復觀〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，氏著：《中國文學論集》，頁114-115。

⁵⁷ 李白〈宣州謝朓樓餞別校書叔雲〉，[清]彭定求（1645-1719）等編纂：《全唐詩》（北京：中華書局，1999），卷一七七。

⁵⁸ 李白〈送儲邕之武昌〉，《全唐詩》，卷一七七。

⁵⁹ [清]黃子雲：《野鴻詩的》，第79則。丁福保輯：《清詩話》，頁862。

流麗的風格，則成爲後人稱美仿效的典範。黃子雲更認爲謝朓的變創擺脫了「前人習弊」並引領詩歌朝新的方向邁進，雖與前代典式漸行漸遠（「去古漸遠」），但實不失爲一條更爲精純的發展道路。

謝朓與沈約（441-513）、王融、范雲（451-508）等人俱活躍於南朝齊武帝永明（483-493）年間，是永明體詩人的代表。此一時期的詩人開始嘗試將新發現的聲律規則運用於詩歌創作中，因而提出所謂「四聲八病」之說，嘗試將詩歌的韻律進一步規範化，從而體現出更爲悅耳的音樂性。除了致力於將聲韻學上的新發現運用於詩歌創作外，更「致力於學習摹仿南朝民歌，有意識地運用樂府民歌的形式情調來抒寫情懷，從日常口語中提煉富於活力的詩歌語言，努力變革晉宋典重古奧的詩風。」這種「音韻諧美、對仗工整、體制短小的新體詩，被稱爲『永明體』。」⁶⁰由於永明詩人的勇於創新，遂逐漸發展出有別於晉宋詩歌的短小明暢且更富於音樂性的新體詩。⁶¹也由於詩體形式上的創新，山水詩因而出現嶄新的風貌，此一因新形式而帶來的新風貌亦十分明確地體現於謝朓的山水詩中。

若說鮑照和江淹的山水寫景之作主要取徑於謝靈運所創建的典範，並在其影響範圍之內從事較小規模的變創，謝朓的山水寫景則已突破前代典式，從描述性的、關注細節的賦法轉向抒情性的、烘托心境的象徵式點染。謝朓山水詩脫卸了大謝式的繁複典重、程式化的三段式結構，以及大規模的、遊記性的鋪敘描寫，轉向清麗短小、活潑多變的抒情短章。有些八句的詩篇在結構與韻律上皆宛如唐代律體詩的胚胎。在中國山水詩體的發展進程上，謝朓可以說是以其令人耳目一新的清麗山水詩作，將山水詩從賦化的描寫方式扭轉爲抒情化的表現形式的詩人。在謝朓的筆下，如實摹寫山水景物的細節已非重點所在，他更關心的是如何一方面呈現山姿水態，一方面將自己的感情巧妙寄託其中。謝朓也不像大謝那樣著迷於發現人跡罕至的深山莽林，他只是隨手點化日常生活周遭的山水風光，以抒發自身

⁶⁰ 引自陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004），頁120。

⁶¹ 關於從晉宋到齊梁的詩歌風格之轉變，可參葛曉音〈論齊梁文人革新晉宋詩風的功績〉一文，收入氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995年2刷），頁56-74。

的情感。小謝山水詩可以說是將大謝筆下迴然出世、不帶人間煙火氣的山水異境，再度引領重返人間之作。

創變的基礎往往來自於對前代典範的熟悉，唯有嫻熟傳統的操作模式，方能於其中推陳出新，創立新的風格。此外，唯妙唯肖的模倣也可以視為一種向前賢表達敬意的方式。謝朓的〈遊山〉、〈遊敬亭山〉二詩即可視為仿效典範，向謝靈運致敬的作品。⁶²從遣詞用字、雙聲疊韻聯絲詞的運用，到整體結構方式，甚至是行文語氣及所用典實，皆是標準謝靈運式的，大謝山水詩的所有特色皆可於此中求之：

託養因支離，乘閑遂疲蹇。語默良未尋，得喪云誰辨。
幸涖山水都，復值清冬緬。凌崖必千仞，尋谿將萬轉。
堅嶠既峻嶒，迴流復宛澶。杳杳雲竇深，淵淵石溜淺。
傍眺鬱篔簹，還望森柵楸。荒隩被葳蕤，崩壁帶苔蘚。
鼯狖叫層巖，鷗鳧戲沙衍。觸賞聊自觀，即趣咸已展。
經目惜所遇，前路欣方踐。無言蕙草歇，留垣芳可搴。
尚子時未歸，邴生思自免。求志昔所欽，勝迹今能選。
寄言賞心客，得性良為善。(〈遊山〉，頁 233)⁶³

茲山亘百里，合沓與雲齊。隱淪既已託，靈異居然棲。
上千蔽白日，下屬帶迴谿。交藤荒且蔓，樛枝聳復低。
獨鶴方朝唳，飢鼯此夜啼。泄雲已漫漫，夕雨亦淒淒。
我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑窅如迷。
要欲追奇趣，即此陵丹梯。皇恩竟已矣，茲理庶無睽。(〈遊敬亭山〉，
頁 240)

從詩題及內容判斷，這兩首詩應皆作於謝朓出守宣城時期。小謝出守宣城時之心境當宛如大謝之出守永嘉，故也很自然地嘗試模擬大謝風格創作山水詩。這兩首詩的山水表現模式無疑都是謝靈運式的，即使混入大謝集中，

⁶² 除了〈遊山〉、〈遊敬亭山〉之外，謝朓集中風格近似靈運者尚有其和劉繪〈入琵琶峽望積布磯〉詩一首，詩參曹融南校注集說：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，2001年4月2刷），頁327。

⁶³ 本文所引謝朓詩均出自曹融南：《謝宣城集校注》，以下徵引均僅註出詩題及此書頁碼，不復一一加註說明。另此詩中以特殊符號標示之處為雙聲疊韻聯絲詞。

恐怕亦難以分辨，可見謝朓對前代山水描寫傳統之嫻熟。陳祚明曾相當準確地指出〈遊山〉一詩：「蕩漾蒼蔚，有賦家之心。」⁶⁴的確，這樣的描寫手法是謝靈運對於辭賦表現方式的一種改造，充斥著辭賦的審美理想與表現模式。此一評語亦可作為謝靈運式山水詩風之總評，其間所呈現的「苞括宇宙，總攬人物。其大無垠，其小無內」的「賦家之心」⁶⁵，的確是構成其山水詩之審美機制的基礎。

然而，上引二詩與其說是謝朓式的，不如說是謝靈運式的。在絕大多數的山水詩作中，謝朓已然轉化了大謝的風格，走出自己的新路，並引領山水詩邁入新的里程。以下即從傳統詩論所提出的謝朓詩「工於發端」、「圓美流轉如彈丸」等觀點切入，討論小謝山水詩對於大謝模式的變創，並從小謝詩之善於發現與創造日常生活空間的清麗山水，以及其山水詩之抒情化表現，及其下啓唐詩表現模式之端倪等幾個角度切入，討論謝朓山水詩的創變與貢獻。

一、工於發端與圓美流轉

鍾嶸（約 468-518）《詩品·中·齊吏部謝朓詩》云：「善自發端，而未篇多躓。此意銳而才弱也。」⁶⁶自從鍾嶸首先提出謝朓詩「善自發端」的特點之後，後代評家也多持相同看法。王夫之（1619-1692）在其《古詩評選》中亦曾多次提出類似觀點：如評其〈暫使下都夜發新林至京邑贈西府同僚〉之發端：「大江流日夜，客心悲未央」曰：「舊稱朓詩工於發端。如此發端語，寥天孤出，正復宛詣，豈不夙絕千古，非但危唱雄聲已也。」評其〈觀朝雨〉首句：「朔風吹飛雨，蕭條江上來」則曰：「發端峻甚，遂欲一空今古。聲情所引太高，故後亦難繼，正賴以平緩持之，不致輕蹶。」評〈和劉西曹望海臺〉發端：「滄波不可望，望極與天平」則云：「此一發

⁶⁴ 轉引自曹融南：《謝宣城集校注》，頁 236。

⁶⁵ 司馬相如（179-117B.C.）答友人盛覽問作賦曰：「賦家之心，苞括宇宙，總攬人物。其大無垠，其小無內。」引自葛洪（284-363）：《西京雜記》（上海：上海古籍出版社，1991），卷 2，頁 12。

⁶⁶ 引自曹旭：《詩品集注》，頁 298。

端者洵爲驚人，然正一往得之。」⁶⁷謝朓用力經營發端之語，每每以或境界雄闊，或警迥俊逸的首句先聲奪人，立即攫住讀者的注意，以收「發唱驚挺」之效。大謝山水詩大多採取整齊的三段式結構進行鋪敘，而第一部分則照例是敘述性的背景鋪墊部分，而罕見如小謝詩般發端即成警句的表現。這種發唱即務求驚人的結構形式有別於大謝的山水詩範式，而更趨於活潑多變。觀其刻意模仿大謝風格的〈遊山〉、〈遊敬亭山〉二詩，前者以「託養因支離，乘閑遂疲蹇。語默良未尋，得喪云誰辨。幸涖山水都，復值清冬緬」發端，作爲遊山之前的背景交代，是典型謝靈運式的。後者發端即云「茲山亘百里，合沓與雲齊。」起手即從大處著眼，掌握敬亭山之整體形勢，令人聯想到王維（701-761）〈終南山〉聲勢奪人的發端：「太乙近天都，連山到海隅。」⁶⁸〈遊敬亭山〉一詩雖仿大謝風格，但其令人耳目一新的發端已是小謝之新創。

小謝詩既工於發端，每能收先聲奪人之效，但亦每每如鍾嶸所云，有「末篇多躓」之病。大謝山水詩末多繫以理語，這些理語既不免與之前的山水描寫截分兩橛，又多熔鑄玄、佛經典語言入詩，以致每有生造晦澀之弊，而不免爲後世評者詬病。小謝山水詩雖不再沿襲大謝之以理語作結的固定模式，但每每於詩未必拳拳致其歸隱之意，雖再三變換字面語句，但隱含於其中的隱遁之意是相同的：

戢翼希驥首，乘流畏曝鯁。動息無兼遂，岐路多徘徊。

方同戰勝者，去翦北山萊。（〈觀朝雨〉，頁 215）

既歡懷祿情，復協滄洲趣。囂塵自茲隔，賞心於此遇。

雖無玄豹姿，終隱南山霧。（〈之宣城郡出新林浦向板橋〉，頁 219-220）

結髮倦爲旅，平生早事邊。誰規鼎食盛，寧要狐白鮮？

方棄汝南諾，言稅遼東田。（〈宣城郡內登望〉，頁 225）

云誰美笙簧，孰是厭邁軸？願言追逸駕，臨潭餌秋菊。（〈冬日晚郡

⁶⁷ 分別引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》（第八卷），卷五，頁 4802、4804、4805。

⁶⁸ 王維〈終南山〉詩之內容，詳參[清]趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998），頁 124。

事隙)，頁 228)

志狹輕軒冕，思甚戀閨闈。歲華春有酒，初服偃郊扉。(〈休沐重還丹陽道中〉，頁 255)

根據魏耕原的統計，謝朓於詩末結語表示希望或將要隱居的詩約有近三十首之多，佔其全部詩作的五分之一。⁶⁹儘管陳祚明幫謝朓的一再重複辯護說：「結意數見，必索新語，故不覺重複。」⁷⁰但仍無法不令人感到其詩末結意委實千篇一律，幾成格套陳腔，與其發端之別出心裁相去甚遠。此外，誠如大謝於篇末再三致意，表示自己已然徹悟人世功名之不可眷戀，從此將安憩於山水玄理的世界中，卻又始終言行不一，表現得猖急狂躁，始終無法擺脫建功立業、重振家聲之念，使其山水詩末的體悟不免淪為意義不大的套式。謝朓詩的結語亦一再重彈棄官隱逸的老調，卻始終無法真正離世歸隱，一生皆在猶疑徘徊、裹足不前中消磨殆盡，最終並難逃殺身之禍。小謝雖變大謝理語的格套為飽含個人情感的隱逸之思，但千篇一律地提示一個徒成空想而並無實踐能力的方向，仍不免令人厭倦。然而，正如同大謝雖無法真正實踐其安居於玄悟世界的理想，但畢竟曲折隱微地表現了內心的掙扎與想望；小謝於詩末再三致意的隱逸之志，亦同樣委婉傳達出其處亂世而身不由己的無奈，並如實展現其偏於軟懦且始終猶疑的性格。

沈約曾引謝朓對於所謂好詩的要求標準讚美王筠詩曰：「好詩圓美流轉如彈丸」。⁷¹沈約所引此語雖非直接用以形容謝朓詩歌風格，但卻明白表示不論是當時擁有廣泛影響力的沈約或者是謝朓本身，均贊同此一美學標準。所謂「圓美流轉」的美感內涵，其涵蓋層次應是多方面的：除了聲律上的口吻調利之外，整體風格的輕靈流動，和諧圓轉亦為主要的追求。既追求圓轉流麗之美，即自然排除了深奧繁難的語言、晦澀的典故、厚重繁瑣的敘述描寫，以及僵化厚重的整體結構，轉而追求一種趨於輕靈活潑、

⁶⁹ 詳魏耕原：《謝朓詩論》（北京：中國社會科學出版社，2004），頁 43。

⁷⁰ 詳陳祚明：《采菽堂古詩選》卷二十。

⁷¹ 引自楊家駱主編：《新校本南史》卷 22，列傳第 12，〈王曇首傳附王筠傳〉。此傳中記錄沈約與王筠因詩結緣，並對王筠之詩稱賞不已：「筠又嘗為詩呈約，約即報書歎詠，以為後進擅美。筠又能用強韻，每公宴並作，辭必妍靡。約嘗啟上，言晚來名家無先筠者。又於御筵謂王志曰：『賢弟子文章之美，可謂後來獨步。謝朓常見語云：「好詩圓美流轉如彈丸」，近見其數首，方知此言為實。』」頁 609-610。

淺易流動的美感，而這樣的美感型態通常皆由較為短小的篇幅所負載。試看被沈約形容為具有「圓美流轉」風格的王筠詩：

蕞蘭已飛蝶，楊柳半藏鴉。物色相煎蕩，微步出東家。
既同翡翠翼，復如桃李花。欲以千金笑，迴君流水車。（〈春遊詩〉，
頁 2018）⁷²

連山卷亂雲，長林息眾籟。密樹含綠滋，遙峰凝翠靄。
石溜正淙淙，山泉始澄汰。物華方入賞，跂予心期會。（〈望夕霽詩〉，
頁 2019）

其詩以清淺平易、流麗生動的語言，摹繪曾經激動心靈的圖景。不管是「物色相煎蕩」抑或「物華方入賞」之際，皆強調了景物與心靈的共振。簡練的篇幅、清新流麗的語言，凸出景物意象及強化抒情傾向，均是王筠詩的典型風格。與王筠詩風相近的謝朓山水詩，亦可謂完全符合這樣的美學趨向。其山水詩一般而言篇幅趨於短小，山水風物表現清新、和諧、明朗、簡練，褪去重滯板厚的辭賦化敘述風格及審美理想，轉向以簡筆捕捉自然和諧清麗之美與自我內在情懷適相湊泊的抒情化瞬間，並在日常生活的尋常風景中寄託自身的情感。可以說，不管在王筠或者謝朓的景物描寫詩篇之中，皆表現出對於圓轉流麗之美感型態的追求，也都同樣適切地反映整個時代的文學風尚。

二、日常空間的清麗山水

相對於大謝致力於尋訪及揭現人迹罕至的原始山水之美，並在尋索的過程中備極登陟跋涉之勞；小謝筆下的山水則多半是日常生活空間中尋常可見的、親切平易的山水。⁷³從大謝到小謝，山水詩中的風光景物從強調陌生化的奇山異水向日常化的生活空間轉移，也自然涵融了更多生活內

⁷² 本文所引王筠詩均出自逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，以下徵引只註明頁碼，不復一一加註。

⁷³ 關於小謝詩中山水描寫之日常化表現，亦可參見魏耕原《謝朓詩論》頁 77、281 等處的相關論述。此外，葛曉音〈論齊梁文人革新晉宋詩風的功績〉亦認為：「謝朓的山水詩首先把範圍從登臨遊覽擴大到羈旅行役和日常閒居生活中，並能注意景物的剪裁，融進抒情主人公的形象。」氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995 年 2 刷），頁 68。

容。小謝山水詩之表現題材往往極接近其日常生活，有些是他登眺所及的生活周遭的景物風光，如：〈宣城郡內登望〉、〈後齋迴望〉、〈落日悵望〉、〈郡內高齋閑望答呂法曹〉等，不論是「登望」、「迴望」、「悵望」、「閑望」，均特別凸出一種眺望的姿勢，強調的是「觀」；有些則是遊覽或行旅時所見的風光，如〈出下館〉、〈和徐都曹出新亭渚〉、〈和何議曹郊遊二首〉、〈將遊湘水尋句溪〉、〈遊東田〉、〈與江水曹至濱干戲〉等。在這些詩中，詩人描寫的是離開日常生活動線去尋訪美麗風景的經驗，強調的是「遊」，但所遊之處仍為較接近生活空間的郊野風光，而非如謝靈運之「山行窮登頓，水涉盡洄沿」、「浮舟千仞壑，揔轡萬尋巔」、「溯流觸驚急，臨圻阻參錯」⁷⁴式驚險艱難的登山臨水之遊。和謝靈運相較，謝朓的遊覽顯然少了登陟之勞而多了舒適輕鬆的遊賞之樂，正所謂「會心處不必在遠」，⁷⁵其山水情味益形親切且更貼近日常生活中「偷得浮生半日閒」的情趣。詩人或於公務之暇登高遠眺，「遊目騁懷，足以極視聽之娛」⁷⁶；或在「朔風吹飛雨，蕭條江上來」之際，於「重門猶未開」的清晨，偷閒靜觀「空濛如薄霧，散漫似輕埃」⁷⁷的晨朝細雨，而興發悠遠不盡之思。有時是「案牘時閒暇，偶坐觀卉木」⁷⁸的忙裏偷閒，或者於「昧旦多紛喧，日晏未遑舍」的一日繁忙生活結束之後，在「落日餘清陰」之際「高枕東窗下」⁷⁹，享受忙裏偷閒時片刻的寧謐自適。如此一方面享受周遭美景帶來的愉悅，一方面澄定心靈、內觀生命，是謝朓詩中常見的賞美形式。

除了謝朓之外，在其他同時代詩人的作品中，亦往往可以發現這種強調美景不必求遠，生活空間中的庭園苑囿已足以使人心馳神越的告白，且往往強調一種賞玩美景之際的閒適情味：

雖云萬重嶺，所翫終一丘。階墀幸自足，安事遠遨遊？

⁷⁴ 分別引自謝靈運〈過始寧墅〉、〈還舊園作，見顏范二中書〉、〈富春渚〉諸詩。

⁷⁵ [南朝宋]劉義慶(403-444)：《世說新語·言語》記載：「簡文入華林園，顧謂左右曰：『會心處不必在遠。翳然林水，便自有濠、濮間想也，(不)覺鳥獸禽魚自來親人。』」引自徐震堦：《世說新語校箋》，頁67。所引末句「覺」上影宋本及沈校本並有「不」字，見頁68之註釋。

⁷⁶ 王羲之〈蘭亭集序〉。

⁷⁷ 以上引句均出自謝朓〈觀朝雨〉，曹融南：《謝宣城集校注》，頁217。

⁷⁸ 謝朓〈冬日晚郡事隙〉，同上書，頁228。

⁷⁹ 謝朓〈落日悵望〉，同上書，頁230。

臨池清溽暑，開幌望高秋。園禽與時變，蘭根應節抽。
憑軒搴木末，垂堂對水周。紫籜開綠篠，白鳥映青疇。
艾葉彌南浦，荷花遶北樓。送日隱層閣，引月入輕幃。
爨熟寒蔬剪，賓來春蟻浮。來往既云勸，光景為誰留。（沈約〈休沐寄懷詩〉，頁 1640-1641）⁸⁰

安期逐長往，交甫稱高讓。遠跡入滄溟，輕舉馳昆閬。
良由心獨善，兼且情由放。豈若尋幽棲，即目窮清曠。
激水周堂下，屯雲塞檐向。閑牖聽奔濤，開窗延疊嶂。
前階復虛沿，瀾迤成洲漲。雨點散圓文，風生起斜浪。
游鱗互灑灑，群飛皆哢吭。蓮葉蔓田田，菱花動搖漾。
浮光曜庭廡，流芳襲帷帳。匡坐足忘懷，詎思江海上？（王筠〈北寺寅上人房望遠岫翫前池詩〉，頁 2013）

沈約詩中「雖云萬重嶺，所翫終一丘。階墀幸自足，安事遠遨遊」的告白，相當清楚地表明了這種將對於山水自然的賞美從遠離人跡的「世外」異域向生活空間轉移的趨勢。強調了一種從生活中求其自足，而不假向外求索的新的生活美學型態。此時，與日常生活緊密融合的園林景觀取代了深山野林，成為士人更主要的賞美對象。詩人僅需安適地坐臥於建築物之內，透過「開幌」外望，即能自在地賞翫悅目的美景。當然，這種閒逸舒適的玩景方式也限制了詩人的視野，使其局限於人工園林與生活周遭，而美感型態也自然趨於柔美和諧，而缺乏雄闊的氣勢。王筠的〈北寺寅上人房望遠岫翫前池詩〉所描寫的雖是北寺風光，然而詩人卻僅只於在房中遙「望」遠岫，以及賞翫寺前庭池風景。其賞景方式為「閑牖聽奔濤，開窗延疊嶂」，詩人處於極度閒逸的狀態中，只是透過窗戶看山聽濤，而少了深入羣山、跋涉尋覓的艱辛。賞景之方式與心境如此，呈現於筆下的風景自然也僅限於園中池上的近處風光，且充滿閒翫園林美景的暇逸之樂。而「匡坐足忘懷，詎思江海上」的告白，也十分清楚地傳達出滿足於坐觀風景，賞美園林近景的自覺，標示著山水賞美之向生活空間轉移的趨勢。而造成這種轉

⁸⁰ 本文所引沈約詩均出自逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》中，以下徵引只註明頁碼，不復一一加註。

變的原因，或許與當時盛行的所謂「朝隱」風氣有關。⁸¹大隱者既可選擇隱遁於市井而不必定然拘限於山林，山水賞美又何以必得遠求人跡罕至的高山大澤？「鷓鴣巢於深林，不過一枝；偃鼠飲河，不過滿腹。」⁸²各取其性分之所至而已。若能滿足於耳目所及的景色，又何需外求？於是庭園景色及市郊風光遂成爲賞美的重心。畢竟不是每個詩人都有機會及條件飽覽深山大澤風光，若能於身邊尋常景物中發現美並獲得愉悅，則無疑是山水賞美之擴大與深化，並因紮根於日常生活而形成一種優雅的生活美學文化。

由於將山水與生活充分混融，將山水賞美引入尋常生活之中，無形中也使山水遊觀廣泛滲入生活的各個層面，擴大了山水詩的內涵，是山水美學的真正擴大與生根。在謝靈運的山水詩中，詩人往往離開日常生活的軌轍，前往山林作一日或數日之遊，並將其遊觀經驗寫成山水詩篇。其表現的是特別的、非日常的特殊審美遊觀經驗，帶有尋幽訪勝、探奇獵異的心態。但在山水審美觀念日益深化之後，逐漸擴大到日常生活之中，詩人不必離開日常生活空間出發尋訪風景，而是以審美的眼光「發現」尋常景物的美，並能隨時隨地享受這美的發現所帶來的愉悅。然而，原本專爲尋訪新異殊勝山水空間之經驗而發的山水詩歌與遊觀情趣，當它全面滲入詩人生活的各個領域時，也往往使其喪失題材上的獨特性。山水審美的日常化往往模糊了山水與送別餞宴、登臨詠懷、贈答奉和、生活閒趣等題材的界限。然而，這似乎是山水詩持續擴大發展、山水賞美充分內化後的必然現象。再加上中國詩歌愈來愈重視以「物色」表現情感，故景物描寫在詩歌表現上的地位益形重要，分量也日益增加。以山水結合其他題材的詩歌形態日趨普遍，以背景題材將詩歌加以分類的窘境也時常出現。畢竟任何形式的分類都只是一種論述時不得不的方便法門，我們永遠無法避免諸多例

⁸¹ 「朝隱」觀念的主要理論依據為郭象（?-312）對於《莊子·逍遙遊》的詮釋：「夫聖人雖在廟堂之上，然其心無異於山林之中，世豈識之哉！徒見其戴華屋，佩玉璽，便謂足以纓紱其心矣；見其歷山川，同民事，便謂足以憔悴其神矣；豈知至至者之不虧哉！」[清]郭慶藩輯：《莊子集釋·逍遙遊》（臺北：華正書局，1994），卷一上，頁28。此外，《晉書·鄧粲傳》亦有明確表述：「夫隱之所為道，朝亦可隱，市亦可隱。隱初在我，不在於物。」《晉書·鄧粲傳》（臺北：鼎文書局，1980年初版），卷八十二，頁2151。

⁸² 郭慶藩輯：《莊子集釋·逍遙遊》，卷一上，頁24。

外情況。在謝朓的山水詩作中，我們尤其明確地看到山水與其他題材的結合，這原是山水詩源起之際已然隱隱展現的特點，只是在小謝的手中，這種現象更爲明顯。鍾惺《古詩歸》曾提出：「玄暉以山水作都邑詩」⁸³的說法，王國瓔先生則認爲小謝山水之作乃變大謝「山水與莊老名理並存」的型態，而呈現爲「山水與宦遊生涯共詠」的現象。⁸⁴而梁、陳之時的山水詩，則又演變爲「與宮廷遊宴同調」的面目。到了盛唐詩人如王維、孟浩然手中，則又一變而爲「與田園情趣合流」的風貌。⁸⁵山水描寫與賞美和其他題材的結合，如實反映各個時代詩歌風貌的轉移與關注焦點所在，也表示山水與詩人的生活結合得愈來愈緊密。然而，儘管山水與其他生活題材的結合愈來愈重要而普遍，山水詩的內涵也不斷擴充遊移，爲我們判斷一首詩是否應歸屬爲「山水詩」增加許多困難度，但山水描寫於詩歌中必須具有獨立的審美價值，並成爲詩歌美感構成之不可或缺的成分，仍爲山水詩之所以成立的重要判準所在。

從謝朓詩題中「望」、「瞰」等字眼的出現，可知這些山水之作多半描繪的是登高臨眺所見的風光，是隔著一定距離定點眺望山水。詩人的身體處於「高軒」或「高臺」之中，並無與大自然近距離的接觸互動，而是處於建築物的內部「開簾候風景」⁸⁶，透過窗扇等預設的角度遠眺山水。謝朓詩中「高軒瞰四野」、「高臺望歸翼」、「結構何迢遞，曠望極高深。窗中列遠岫，庭際俯喬林」⁸⁷等，皆是詩人欣賞風景方式的清楚自白，帶有一種於日常閒暇之時隨興舉目四望的輕鬆與愜意，這種既舒適又同時能觀覽美景的遊觀方式，應該是最切合當時文人需要的。這種遊觀風景的方式，

⁸³ 鍾惺（伯敬，1574-1624）：《古詩歸》，卷十三。

⁸⁴ 王國瓔先生認爲謝靈運山水詩最大的特徵乃「寫山水而苞名理」（用黃節語），「保存著山水與莊、老名理並存的風貌」，而「真正能代表謝朓本人的詩風，以及自大謝以來山水詩流變的方向者，則是他『與宦遊生涯共詠』的山水詩，其所以異於謝靈運的，乃是體制比較精簡，寫景益見工巧纖麗，而且詩中往往反映著自己的人生感情。」（謝朓）另闢新境，多量地創作與宦遊生涯共詠的山水詩，大凡仕途中引起的離鄉之悲、送別之情、思歸之嘆都併入山水的歌詠中，因此擴大了山水詩的內容。又由於情緒濃烈，往往溢情於景，乃至景中含情，強化了山水詩的抒情性。」詳氏著：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986，1992），引文分見頁155、180、293。

⁸⁵ 以上論點詳參王國瓔先生《中國山水詩研究》一書中的相關論述。

⁸⁶ 謝朓〈新治北窗和何從事〉：「開牖期清曠，開簾候風景」，曹融南：《謝宣城集校注》，頁359。

⁸⁷ 引文分見謝朓〈後齋迴望〉、〈望三湖〉、〈郡內高齋閑望答呂法曹〉諸詩。

亦誠如王粲（177-217）〈登樓賦〉所揭示的，往往表現為以景興情的結構模式，是一種在景物與情懷間迴環照應、彼此生發的表現形式，並特別適宜於吟詠情懷。詩人通常固定在較小範圍的特定空間中，隔著一段距離瞻望山水，與大謝山水詩的敘述者通常置身於山重水複之中，以移步換景的方式展開曲折深入的遨遊有極大的差異。大謝的賞景遊觀表現帶有濃厚的紀行賦色彩，小謝則基本上脫卸了紀行賦的模式，將遊觀的視點凝定於最具蘊蓄性與表現力的某一定點，並於此處深掘景物與自我情感的聯結。這種賞眺山水的方式類似後世極其盛行的憑藉亭、臺、樓、閣等據點以遊目四瞰的賞景模式，⁸⁸而這種藉登高以發興的寫景抒情模式亦是唐詩中極為普遍的。謝朓的〈後齋迴望〉與〈望三湖〉都是相當典型的定點眺望山水之描繪：

高軒瞰四野，臨牖眺襟帶。望山白雲裏，望水平原外。

夏木轉成帷，秋荷漸如蓋。鞏洛常睽然，搖心似縣旆。（〈後齋迴望〉，頁 229-230）

積水照頰霞，高臺望歸翼。平原周遠近，連汀見紆直。

葳蕤向春秀，芸黃共秋色。薄暮傷哉人，嬋媛復何極！（〈望三湖〉，頁 232）

詩人處於高敞的特定空間中遊目四望，「所以登臺榭，正重接煙霞」⁸⁹，於「目既往還，心亦吐納」⁹⁰之際，藉著所處地勢之高得以觀覽更大範圍的景致風光，並藉開闊的視野以「拓其胸次」⁹¹。此外，藉由四時景物光色的生發牽引，更容易引動詩人浮想聯翩，興發種種情懷，尤其是「遠望可以當歸」的懷鄉念遠之情。⁹²在上引二詩中，詩人的視點固定，視線則皆

⁸⁸ 關於中國文人藉亭、臺、樓、閣以賞美所形成的遊觀美學，參見柯慶明先生〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣」說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉，收入氏著：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版股份有限公司，2000），頁 275-349。

⁸⁹ 劉綏〈和晚日登樓詩〉：「所以登臺榭，正重接煙霞。長絲觸欄斷，歸鳥避窗斜。俯巢窺暝宿，臨樹摘高花。百雉時方晚，九層光尚賒。」逵欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁 1848。

⁹⁰ 劉勰：《文心雕龍·物色》。

⁹¹ 明人張鼎（?-1630）〈題王甥尹玉夢花樓〉：「仙人好樓居，取遠眺而宜下覽平地，拓其胸次也。」

⁹² 漢樂府〈悲歌〉：「悲歌可以當泣，遠望可以當歸。思念故鄉，鬱鬱纍纍。欲歸家無人，欲渡河無船。心思不能言，腸中車輪轉。」逵欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上），〈漢

呈現由遠而近的移動。或由「望山白雲裏，望水平原外」的遠景移向「夏木轉成帷，秋荷漸如蓋」的近處景物；或由「平原周遠近，連汀見紆直」的形勢概括向「葳蕤向春秀，芸黃共秋色」的細節描繪轉移。遠與近、大景與細節，以最為簡練凝縮的手法概括景物，並突出最能引動內在心緒的季節風物。在遠和近的互相牽引、交響變奏之中，詩人的心靈亦與之共振，頗生波瀾。登高遠眺的詩人心事重重，故其目光皆從眼前可見隱隱指向目力難及之處。不論眼前呈現的風物是「夏木轉成帷，秋荷漸如蓋」的夏日景象，抑或「葳蕤向春秀，芸黃共秋色」的秋日圖景，特別引起詩人注意的似乎皆為其對於季節的提示。季節遞嬗中即暗寓著無限年光之流轉暗換，詩人的眼光也從有限的風光望向無限延展的空間，且都指向夢中故土或權力中心所在的京城。在「見」與「不見」的往返辯證中，山水成為類似引路人的角色，引導詩人將幽微難言的意緒以景物為觸媒加以表現，此時，抒情的欲望又再次主導全局：

在「遊觀」活動中，即使所「覽」所「見」的景觀，有其固定的內涵與「客觀」的「美感」性質，卻完全可以因為「觀者」的「主觀」情狀，而會作出不同的「詮釋」，產生截然不同的「反應」，因而形成的也就是截然不同的「美感經驗」。⁹³

不僅在以「觀」為主的詩作中，即使是在以「遊」為主的遊覽之作中，抒情的聲音仍十分強烈。但在以「遊」為主要的作品中，由於詩人處於運動狀態之中，滿目物色紛至沓來之際，故對於景致風光的描寫更形凸顯：

既從陵陽釣，挂鱗駢赤螭。方尋桂水源，謁帝蒼山垂。
辰哉且未會，乘景弄清漪。瑟汨瀉長淀，潺湲赴兩岐。
輕蘋上靡靡，雜石下離離。寒草分花映，戲鮪乘空移。
興以暮秋月，清霜落素枝。魚鳥余方翫，纓綉君自縻。
及茲暢懷抱，山川長若斯。（〈將遊湘水尋句溪〉，頁 250）

感感苦無悰，攜手共行樂。尋雲陟累榭，隨山望菌閣。

詩》，卷 10，頁 282。另關於中國古典文學傳統中「遠望當歸」的主題，可參考廖蔚卿〈論中國古典文學中的兩大主題——從登樓賦與蕪城賦探討遠望當歸與登臨懷古〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁 47-97。

⁹³ 柯慶明先生〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣」說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉，氏著：《中國文學的美感》，頁 292。

遠樹曖仟仟，生煙紛漠漠。魚戲新荷動，鳥散餘花落。
不對芳春酒，還望青山郭。（〈遊東田〉，頁 260）

在小謝描寫遊覽經驗的詩篇中，可以比較明顯地看到三段式結構的運用。上舉二詩均以先交代出遊動機，次及景物描繪，再以隱隱逗顯情懷的方式作結。在攝物取景方面，二詩亦均傾向於表現清新可人的景物風光，且均精於摹繪近景細物，如「寒草分花映，戲鮪乘空移」、「魚戲新荷動，鳥散餘花落」都透顯著一種近乎尖新的精緻，頗為接近梁陳宮體詩特有的巧妙華美。此外，小謝之寫景大都出之以眼前意中之景，與其內在情懷有比較緊密的諧合。誠如劉熙載（1813-1881）《藝概·賦概》所云：「在外者物色，在我者生意，二者相摩相盪而賦出焉。若與自家生意無相入處，則物色只成閒事，志士遑問及乎？」⁹⁴以之論賦，不如移而論詩，似更貼切。「物色」與「生意」的結合，在小謝山水詩中的確可以看到更緊密而混融的表現。

不論是登高望遠的臨「觀」，抑或賞玩風景、流連景物的「遊」覽，謝朓筆下的景致總是「清麗居宗」的。根據魏耕原的統計，小謝詩中以「清」字的使用頻率最高，共五十六次，佔其詩篇總數的 41%。⁹⁵小謝之愛用「清」字呈顯出他對清淺、清秀、清靈之美感特質的偏愛。即使不直接使用「清」字，其筆下捕捉的山水景致亦往往呈現清新和諧之美。而歷代詩評家亦每喜以「清麗」評其詩，如《南齊書·謝朓傳》稱其「文章清麗。」清人黃子雲《野鴻詩的》則認為：「元（玄）暉句多清麗。」⁹⁶清人施補華《峴傭說詩》也認為：「謝玄暉名句絡繹，清麗居宗。」⁹⁷的確，相較於大謝山水詩之嶄絕刻削，⁹⁸小謝山水詩的確以其清麗俊逸的風貌令人一新耳目。若說大謝的寫景呈現為或幽僻冷峭或和諧柔媚等多種風格，小謝則致力於發展一種清麗和諧的風格，成為其山水景物描寫之主要情調：

⁹⁴ 劉熙載著、龔鵬程導讀：《藝概·賦概》（臺北：金楓出版社，1986），頁 135。

⁹⁵ 詳魏耕原：《謝朓詩論》，頁 48。根據魏氏的統計，除「清」字外，小謝詩愛用的字眼還有「高」字 20 次，「華」字 17 次，「麗」字則多作動詞使用，使用次數為 10 次。

⁹⁶ 黃子雲《野鴻詩的》，第 79 則。收入丁福保輯：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 862。

⁹⁷ 施補華（1870 年舉人）《峴傭說詩》，第 34 則，收入丁福保輯：《清詩話》，頁 977。

⁹⁸ 施補華認為：「大謝山水游覽之作，極為巉削可喜。巉削可矯平熟，巉削却失渾厚。」同上書，第 27 則，頁 976。

汀葭稍靡靡，江萇復依依。田鵠遠相叫，沙鶉忽爭飛。

雲端楚山見，林表吳岫微。(〈休沐重還丹陽道中〉，頁 254-255)

天明開秀嶠，瀾光媚碧堤。風盪翻鶯亂，雲行芳樹低。(〈登山曲〉，頁 157)

遠山翠百重，迴流映千丈。花枝聚如雪，蕪絲散猶網。(〈與江水曹至濱干戲〉，頁 245)

餘霞散成綺，澄江靜如練。喧鳥覆春洲，雜英滿芳甸。(〈晚登三山還望京邑〉，頁 278)

寒槐漸如束，秋菊行當把。(〈落日悵望〉，頁 230-231)

塘邊草雜紅，樹際花猶白。(〈送江水曹還遠館〉，頁 246-247)

日華川上動，風光草際浮。(〈和徐都曹出新亭渚〉，頁 323)

唐人張懷瓘《書斷》曾以極具詩意的文字評論小謝草書風格曰：「薄暮川上，餘霞照人；春晚林中，飛花滿目。」⁹⁹這段形容小謝書法風格的語言，移以概括其山水詩風，亦極為貼切。可見小謝之藝術表現，不管是以行雲流水之動感為佳的草書藝術，抑或山水詩歌藝術，所呈現的美感傾向均為清麗明媚之美。這種清淺明麗的風格也成為謝朓以降南朝山水詩最主要的美感形式。

三、「玄暉詩變有唐風」

宋人趙師秀（紫芝，1170-1219）〈秋夜偶成〉詩云：「輔嗣《易》行無漢學，玄暉詩變有唐風。」¹⁰⁰肯定謝朓對於詩歌形式風格的變創之功，並將詩歌的範式引導向後來唐詩的徑路。趙氏的意見相當準確地點出以小謝

⁹⁹ 唐人張懷瓘生卒年不詳，著有《書斷》一書。引文轉引自魏耕原：《謝朓詩論》，頁 210。

¹⁰⁰ 關於趙紫芝的意見，施補華曾大加肯定云：「（謝朓）秀氣成采，江郎五色筆尚不能逮。唐人往往效之，不獨太白也。『玄暉詩變有唐風』，真確論矣。」《峴傭說詩》，第 34 則，收入丁福保輯：《清詩話》，頁 977。

爲代表的永明詩人對於唐律形成的貢獻。後代闡述相同見解的評論亦時有所聞：明代胡應麟《詩藪·外編》云：「唐人鮮爲康樂者，五言短古多法宣城，亦以其朗豔近律耳。」¹⁰¹清代吳淇《六朝選詩定論》指出謝朓詩：「開唐人一代之先。」方東樹更認爲：「謝朓之詩，已有全篇似唐人者。」¹⁰²此外，何焯則從五言詩歌發展之回顧，明確宣城所扮演的關鍵地位：「宣城之秀，爲詩中別開蹊徑，此亦由晉、魏而變唐之關鍵也。五言始於蘇、李，倡於東京，至建安而暢，至太康而綺，至元嘉而矯健。至永平（明）以下，研切聲病，駸駸乎律矣，亦詩家升降之數也。」¹⁰³的確，不論在音韻的推求、篇幅的內縮，以及情景的涵融等方面，小謝詩均已初步呈露唐律之胚胎。如謝朓〈臨溪送別〉一詩：「悵望南浦時，徙倚北梁步。葉下涼風初，日隱輕霞暮。荒城迴易陰，秋溪廣難渡。沫泣豈徒然，君子行多露。」¹⁰⁴清人成倬雲分析其結構及表現形式曰：「起結將正意點清，中間寫景處即有情在。唐人每用之，殆效法於此。」¹⁰⁵詩歌中間兩聯之寫景並非純粹寫實，而被一種強烈的抒情意識所籠蓋，所表現者爲情中之景，景語中自有無限低迴之情在。

在謝朓的山水詩中，不計入其〈入朝曲〉、〈登山曲〉、〈泛水曲〉等帶有樂府風格的詩篇，和前舉〈臨溪送別〉一樣呈現八句的短小篇幅者即有〈後齋迴望〉、〈望三湖〉、〈與江水曹至濱干戲〉、〈出下館〉等詩。十句者則有〈和劉西曹望海臺〉、〈和何議曹郊遊二首〉、〈和徐都曹出新亭渚〉、〈遊東田〉、〈新亭渚別范零陵〉等。篇幅的趨於短小即表示山水詩不再展開敘述性的遊程細節之描寫，也不再極大化地以細膩寫實的風格巧構形似之景物爲能事。此時的山水詩轉而嘗試以有限的簡約篇幅，營構出一個充分涵融情感的有情山水世界。

¹⁰¹ [明]胡應麟：《詩藪·外編》（上海：上海古籍出版社，1979），卷三，唐上。

¹⁰² [清]方東樹：《昭昧詹言》，卷21，第93則，頁495。

¹⁰³ 何焯：《義門讀書記》評謝朓〈新亭渚別范零陵〉詩，轉引自曹融南：《謝宣城集校注》，頁219。

¹⁰⁴ 見曹融南：《謝宣城集校注》，頁249。

¹⁰⁵ [清]成書（倬雲）：《多歲堂古詩存》，轉引自曹融南：《謝宣城集校注》，頁250。

除了篇幅的趨於短小外，謝朓以八至十句構成的山水詩之結構，實相當近似於唐代的律體。以八句而論：首聯鋪墊入題，末聯抒懷作結，且通常並不對仗。中間兩聯則摹繪含情之景，且多以對偶的句式構成一個迴環映照、情景交織的世界。此時，詩中景語不求繁多，只求與心中情懷意想相兼緊密，¹⁰⁶且能表現一種情趣與韻味：

麥候始清和，涼雨銷炎燠。紅蓮搖弱苻，丹藤繞新竹。
物色盈懷抱，方駕娛耳目。零落既難留，何用存華屋！（〈出下館〉，
頁 259）

山中上芳月，故人清樽賞。遠山翠百重，迴流映千丈。
花枝聚如雪，蕪絲散猶網。別後能相思，何嗟異封壤。（〈與江水曹
至濱千戲〉，頁 245）

在此，詩人所關注者已不復是能全面而細密地摹寫景物之形，只是特別突出寓目之景中具有美感情趣且能與內在情感相湊泊者。在〈出下館〉中，詩人趁著夏日雨後的涼意出遊，在「物色盈懷抱」之際，特別突出具有提示季節作用的植物「紅蓮」，並及於「弱苻」、「丹藤」、「新竹」等水中陸上的細物，以及物與物之間相互映襯烘托的關係。在以對偶句式構成的景物關係中，「一切事物只能在與另一事物的聯繫中得到解釋，它們在同一時刻既是不同的，又是相應的。對偶句的兩句詩分別強調對方同和異的方面，通過這種相互關係表現了景象。」¹⁰⁷這些季節景物不只是美麗的存在，也提示了歲月的無情遷逝，故以下即由寫景轉入「零落既難留，何用存華屋」的零落難留之歎。在物逝難留的感歎中，應亦蘊涵把握當下、及時行樂的意味。既然美麗風光過眼即逝，何不且盡今日之歡？及時行樂的背後永遠暗寓歲月倏忽的觸目驚心，交織成極為複雜的情懷。

小謝山水詩往往以極為精簡的篇幅寫遊觀興感之意，而抒情主體的存在又始終是一切的主宰。此外，或許是受到詠物詩興盛的影響，小謝的寫

¹⁰⁶ 《文鏡秘府論》南卷〈論文意〉引王昌齡的意見云：「景語若多，與意相兼不緊，雖理道亦無味。」見王利器：《文鏡秘府論校注》（北京：中國社會科學出版社，1983），頁 279。

¹⁰⁷ 宇文所安著、賈晉華譯：《初唐詩》，頁 191。

景總偏於精美細景的描繪，如〈與江水曹至濱干戲〉中，「遠山翠百重，迴流映千丈」的遠景顯得概括而模糊，「花枝聚如雪，蕪絲散猶網」的近景則真切而清晰。繁花集聚如雪，蕪絲紛披猶網，只要永遠記住這同遊共處的美好經驗，又何必惋惜此後的離別？近鏡頭處理下的花枝與蕪絲，凝聚了此刻經驗的美好。儘管美好的一切總是轉瞬即逝，但曾經共同擁有的回憶卻自有其永恆性，長存於「別後能相思」的彼此心靈之中。小謝詩中的景物摹寫總是如此，筆致清麗簡約，且景中總有人在。誠如王國瓔先生所云：

詩人與山水的關係是既相對又相容。相對才能注目觀賞，相融才能藉景表情。但是由於情的主導力量灌注全篇，景語、情語即使分敘，寫景部分也不能獨立存在，因而呈現一種情與景渾然融合一片的整體結構。這也就是王夫之所說的「情景名為二，而實不可離」。¹⁰⁸

王夫之在評論小謝〈之宣城郡出新林浦向板橋〉一詩時說：

語有全不及情而情自無限者。心目為政，不恃外物故也。「天際識歸舟，雲中辨江樹」，隱然一含情凝眺之人，呼之欲出。從此寫景，乃為活景。¹⁰⁹

除了攝取眼前景物精魂之外，並能以胸中真情涵融統攝之，使筆下之景皆成關情之「活景」，而非徒事堆砌之「死景」，即為謝朓在山水詩之寫景方面變賦為詩之創造，並下啓唐代興象混融之先路。

第三節：梁、陳山水詩綜論

綜觀謝朓以後的梁、陳山水詩，基本上是沿著謝朓所建立的規模發展，除了在描繪具有崢嶸美感的陌生異境山水時取法謝靈運繁複奧澀的語言風格外，一般而言，梁、陳之際的山水詩充滿清淺明麗的美感，景物細節的精摹細描，生活空間中親切的影象，以及更為抒情化的風格。此外，山水

¹⁰⁸ 見氏著：《中國山水詩研究》，頁184。

¹⁰⁹ 王夫之：《古詩評選》卷五。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》，第八卷，頁4803。

詩的發展並不能自外於整個時代的文學與文化風尚，在梁陳宮體大行之際，山水詩的面貌亦無可避免地受到宮體式美學品味之浸漬，而凝塑為一種更內縮於庭園範疇的、注重細節表現的、偏於柔媚明麗，甚或尖新纖細的美感形式。

所謂「宮體」乃是出自梁代宮掖的文學風尚，從《梁書》中的兩段記載可以看到此一辭彙興起的源由：

（梁簡文帝）雅好題詩，其序曰：「余七歲有詩癖，長而不倦。」然傷於輕豔。當時號曰「宮體」。¹¹⁰

（徐）摛文體既別，春坊盡學之。「宮體」之號，自斯而起。¹¹¹

「宮體」一詞儘管起於宮廷，卻不僅限於宮廷宴遊之作，也不只出現於梁簡文帝及徐摛等各別詩人的作品之中。在明白反對宮體的梁武帝蕭衍（464-549）¹¹²的詩作中，也時時可見典型的宮體風格：

薄遊朱明節，泛漾天淵池。舟楫互容與，藻蘋相推移。
碧沚紅菡萏，白沙青漣漪。新波拂舊石，殘花落故枝。
葉軟風易出，草密路難披。（〈首夏泛天池詩〉，頁 1528-1529）¹¹³

……朝日照花林，光風起香山。飛鳥發差池，出雲去連綿。
落英分綺色，墜露散珠圓。當道蘭蕙靡，臨階竹便娟。
幽谷響嚶嚶，石瀨鳴濺濺。蘿短未中攬，葛嫩不任牽。
攀緣傍玉澗，褰陟度金泉。長途弘翠微，香樓間紫煙。……（〈遊鍾山大愛敬寺詩〉，頁 1531）

連公開對宮體之風表示反感的梁武帝，其作品仍不能免除宮體風格之沾

¹¹⁰ [唐]姚思廉：《梁書·簡文帝本紀》（北京：中華書局，1987），卷四，頁 109。

¹¹¹ 同上書，〈徐摛傳〉，卷三十，頁 446。

¹¹² [唐]姚思廉：《梁書·徐摛傳》曰：「摛文體既別，春坊盡學之。『宮體』之號，自斯而起。高祖聞之怒，召摛加讓。及見，應對明敏，辭義可觀，高祖意釋。」可見梁高祖（即梁武帝蕭衍）原本對於宮體並無好感。引文出處同上註。

¹¹³ 引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》中，以下引梁、陳詩若未特別標示出處則均出自此書，以下徵引僅標明詩題及頁碼，不復一一加註說明。

染，可見此一風格對於當時詩人浸漬之深。丁福保（1874-1952）就曾指出武帝詩歌具有典型的宮體風格，可以作為梁代詩風之代表性人物：「梁詩妖豔，益為麗靡。武帝啓齒揚芬，其臭如幽蘭之噴。詩中得此，亦稱絕代之佳人矣。」¹¹⁴上有所好，下必甚焉，由於宮廷的提倡及示範，這種美感追求無可避免地廣泛滲入其他題材的詩作之中，成為時人崇尚的美感型態，一如許東海先生所言：

所謂宮體文學的特質，主要並不強調寫作題材的宮廷化、貴遊化，而是展現一種華麗輕豔的表現風格。因此從這一標準而言，固然描寫女性或男女情愛的豔情詩屬於宮體詩，而記遊宴、詠節候、寫風景與詠物為主的題材，若在具體的書寫話語上富於華麗輕豔特色者，其實也就應視為宮體之作。而此一風（格）之形成，亦涉及當時文學觀念強調娛耳悅目的遊戲功能。於是像蕭綱「立身先須謹重，文章且須放蕩」，與蕭繹「至如文者，惟需宮徵靡曼，唇吻道會，性靈搖蕩」，以綺靡與巧構形似之言，從事景物之刻劃，便成為宮體源自貴遊文學傳統的主要寫作標識。因此宮體是一種崇尚輕豔，並富於貴遊色彩的文學思潮。其本質在於處理題材所形成的一種南朝文風特色，並非以題材本身為主要區隔。¹¹⁵

宮體特有的「華麗輕豔」風格，的確普遍瀰漫於梁陳詩、賦等文學體裁之中。因此，本文所指稱的「宮體」，也主要是指一種纖細明麗的詩歌風格，而非僅囿於特定題材而言。就山水寫景而言，由於受到宮體風格之浸潤，亦往往充滿綺麗纖仄的美感與貴遊文學的色彩，而不免顯得人共一腔、千篇一律。就其題材與意象性質而言，則不外乎「春庭落景，轉蕙承風。秋雨且晴，檐梧初下。浮雲生野，明月入樓。時命親賓，乍動嚴駕。車渠屢酌，鸚鵡驟傾」¹¹⁶等偏於明媚細巧、綺靡華美的風格。然而，梁、陳詩歌

¹¹⁴ 詳氏著：《全漢三國晉南北朝詩·緒言》（上，全三冊）（臺北：藝文印書館，1975），頁21。

¹¹⁵ 許東海〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》第24卷1期（2006年6月），頁144。文中所引蕭綱（503-551）意見詳其〈誠當陽公大心書〉，詳嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》三（全四冊），〈全梁文〉，卷十一，頁3010。蕭繹（508-554）的意見則見其《金樓子》卷四〈立言〉篇。

¹¹⁶ 蕭綱〈荅張纘謝示集書〉，嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》三（全四冊），〈全

儘管綺靡輕豔，但仍自前代山水詩的遺產中繼承了一種寫實的精神與「巧構形似」的技巧，¹¹⁷使得此時的山水詩充滿客觀寫實的美感，尤其在細節描繪方面顯得極為整練工巧，與謝靈運山水詩之細節描寫相較，更顯得運用純熟。

此時，山水描寫的質素已廣泛融入各種題材的詩作中。除了典型的出現於行旅遊覽情境中的山水描寫外，詩人於離別贈答之際、宮廷遊宴之時，亦往往以山水描寫構成詩篇主體而藉以自攄心素。上焉者能巧妙地融情於景，以景物鮮明的意象性深化並拓展抒情空間，達到情景交融、興象渾然的境界。下焉者則儘管排列了大量美麗景物，而物象間卻不必然具備有機聯繫，又未能以情感加以統合，於是造成景自景、情自情，情景互不相涉，或有景無情的情況。梁、陳之際這種鋪陳景物而未能以情感加以統攝，「只是各種美麗景象的湊泊，欠缺一分詩的內在的生命」¹¹⁸、「色澤愈工，性情愈隱」¹¹⁹的作品甚多，以下僅舉梁元帝蕭繹（508-554）〈泛蕪湖〉及〈晚景遊後園〉二詩作為代表，以概括其他：

桂潭連菊岸，桃李暎成蹊。石文如濯錦，雲飛似散珪。
橈度菱根反，船去荇枝低。颿隨迎雨燕，鼓逐伺潮雞。（〈泛蕪湖詩〉，頁 2049）¹²⁰

涉江望行旅，金鉦間綵旂。水際含天色，虹光入浪浮。
柳條恆拂岸，花氣盡薰舟。叢林多故社，單戍有危樓。
疊鼓隨朱鷺，長簫應紫騮。蓮舟夾羽斃，畫舸覆緹油。

梁文〉，卷十一，頁 3010。

¹¹⁷ 梁、陳之時，不僅山水詩中充滿寫實的風格與「巧構形似」的技巧，事實上當時各自引領一時風騷的幾種題材如山水、詠物，以及專寫女性服飾姿態的宮闈詩篇，無不充斥同樣的寫實風格與審美趣味。林文月先生在歷述南朝各種體裁之詩歌遞嬗時，亦認為充斥其間的寫實精神與形似技巧從未改變：「接替山水詩而成為當時（指齊梁以後）詩歌主流的，正是詠物詩與宮體詩。但是，儘管由山水而詠物而宮體，詩人詠歌的題材對象有所改變，山水詩所開拓的那種『巧構形似』的寫實精神卻繼續被保留下來，成為這類詩的正統寫作態度。」林文月〈宮體詩人的寫實精神〉，收入氏著：《山水與古典》（臺北：三民書局，1996年），頁 131-156。引文見頁 133-134。

¹¹⁸ 王國瓔師：《中國山水詩研究》，頁 224。

¹¹⁹ 丁福保云：「齊詩纖巧，琢之字句之間。色澤愈工，性情愈隱。」氏著：《全漢三國晉南北朝詩·緒言》（上，全三冊），頁 21。

¹²⁰ 本文所引蕭繹詩均出自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，以下徵引僅註明頁碼，不復一一加註。

榜歌殊未息，於此泛安流。（〈赴荊州泊三江口詩〉，頁 2036-2037）

上引蕭繹二詩是相當典型的具有宮體風格的寫景之作。詩人以極為精致的對偶句式織就一對對美麗的織錦圖案，這些圖案設色工麗、對比精巧，基本上完全是以一種「詠物」的心態、筆法鋪寫，無比美麗卻缺乏內在生命，「我們在這裏看到了將描寫分裂成一連串互不相關的碎片的傾向，這正是宮廷詩的特點。」¹²¹由於詩人永遠站在景物之外，以致往往顯得人、景睽隔。劉熙載說：「春有草樹，山有烟霞，皆是造化自然，非設色之可擬。故賦之爲道，重象尤宜重興。興不稱象，雖紛披繁密而生意索然，能無爲識者厭乎？」¹²²劉氏此語，移而論詩似比論賦更爲恰切，尤其可作爲梁、陳之際耽溺於瑣碎排比物色之詩歌的針砭。

無論如何，梁、陳詩人廣泛地將山水質素滲入各種題材的詩篇中，並形成一種情景並陳的表現形式，景物描寫往往成爲抒情表現不可或缺的重要媒介，爲唐詩的類似題材表現奠定規模，形成描寫範式，而深刻影響了唐詩的風貌。此外，誠如宇文所安所云：「唐詩的基本題材在南朝幾乎都已完備。」¹²³就山水與其他題材的結合而言亦復如此。此時，在行旅、遊覽、懷人、思鄉、應制、贈答，以及表現日常生活的閒適詩中，均可見到許多精采的山水描繪。有時，一首詩中同時涵融數種題材情境，無法簡單劃分歸類。如王僧孺（465-522）〈至牛渚憶魏少英〉詩，從詩題看來應是行旅懷人之作，但內容卻充滿景物風光的刻畫：

楓林暖似畫，沙岸淨如掃。空籠望懸石，回斜見危島。
綠草閑遊蜂，青葭集輕鶉。徘徊洞初月，浸淫潰春潦。
非願歲物華，徒用風光好。（頁 1763）

王夫之評此詩曰：「平敘八句，微點入情。取景不曄，名士風流未墜。」¹²⁴此詩在十句的篇幅中以八句之多渲染牛渚風光，至於懷人之意，則全部隱

¹²¹ 宇文所安著、賈晉華譯：《初唐詩》，頁 188。

¹²² 氏著：《藝概·賦概》，引自龔鵬程導讀：《藝概·賦概》，頁 134。

¹²³ 宇文所安著、賈晉華譯：《初唐詩》，頁 198。

¹²⁴ [清]王夫之著；傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》第八卷，頁 4815。

藏在對於美好風光的描繪之中，可謂含蓄之至。此外，王僧孺另有一首寄贈之作，則表情較為顯露：

旅心已多恨，春至尚離群。翠枝結斜影，綠水散圓文。
戲魚兩相顧，遊鳥半藏雲。何時不憫默，是日最思君。（〈春日寄鄉友詩〉，頁 1766）

不管是藏而未露抑或直露明白，在懷人之作中均以景物描寫作為主體表現，並巧妙地將一腔懷人念遠之情寓託於眼前風光之中。此外，蕭子雲的〈贈海法師遊甌山詩〉則將一己對於山水的耽愛之情全數寓託於因聽聞他人遊山而發的寄贈之作中：

真心好丘壑，偏悅幽棲人。忽聞甌山旅，萬里自相親。
沈寥晚霖霽，重疊晴雲新。秋至蟬鳴柳，風高露起塵。
動余憶山思，惆悵惜荷巾。（頁 1885）

因為聽聞海法師遊歷甌山，而興起一股沛然莫之能禦的遊山之念，並因遙想身所未至的甌山美景而興起「心嚮往之」之意，是相當特殊的一首融合寄贈、遊覽及山水之趣的作品。無論如何，這些作品皆明白表現出當時山水賞美與其他題材廣泛結合的情況。

以下即分別從較為常見的行旅遊覽中的山水、離別贈答中的山水，以及宮廷遊宴中的山水等幾個方面，討論梁、陳山水詩的發展情況。

一、行旅、遊覽中的山水

從謝靈運奠定山水詩的規模以來，行旅、遊覽本是產生山水詩的主要情境。梁、陳之際的重要山水詩人如何遜（480？-518？）¹²⁵、陰鏗（513？-581？）的山水詩，亦多寫行旅之際的所聞所感，並較能振拔於宮體風潮之中，而建立自我鮮明的風格。尤其在何遜的生命歷程中，行旅的狀態更

¹²⁵ 關於何遜之生卒年，一般大致定為 480-518。曹道衡〈何遜生卒年問題試考〉則較謹慎地將何遜之生年定於 468-472 之間，而卒年則定於 518-519 之間。此文收入氏著：《中古文學史論文集》，頁 591-601。

成爲其生命中一再迴旋重複的主旋律。他的一生皆飄泊於水邊船上，一再遠離故鄉、親朋，並始終沈淪下僚的人生遭際，亦構成其山水詩篇的抒情重心。陰鏗的山水詩亦多行旅、遊覽之作，並較何遜詩更爲明麗精巧。以下的論述將以何遜、陰鏗爲中心，並及於其他具有特色之詩人的作品。

從何遜山水詩之命題觀之，即明顯呈現其奔波於縱橫水路之間的生活狀態：〈渡連圻〉、〈還渡五洲〉、〈宿南洲浦〉等，皆在題目中明確顯示水上行旅的情境，其他如〈下方山〉、〈曉發〉、〈慈姥磯〉等則雖未於題中點出水上旅行，但其內容則明確顯示出水上行旅的情態。搭船穿行於風波難測的水路之中，是何遜不得不的生命常態。描寫此一經驗的作品構成其山水詩的中心。其中〈渡連圻詩二首〉是模仿謝靈運風格的：

此山多靈異，峻岨實非恆。湫流自洄糾，激瀨視奔騰。
懸崖抱奇崛，絕壁駕峻嶒。磳礧上爭險，崖崿下相崩。
百年積死樹，千尺掛寒藤。詭怪終不測，迴沈意難登。
願欲書聞見，聊以寄親朋。（其一，頁 1689-1690）¹²⁶

連圻連不極，極望在雲霞。絕壁無走獸，窮岸有盤楂。
糾紛上巖嶮，穿豁下巖岬。魚遊若擁劍，猿掛似懸瓜。
陰岸生駸蘚，伏水拂澄沙。客子行行倦，年光處處華。
石蒲生促節，巖樹落高花。暮潮還入浦，夕鳥飛向家。
寓目皆鄉思，何時見狹斜。（其二，頁 1690）

由於此詩的書寫意在傳摹對於異地奇特山水之「聞見」以「寄親朋」，所以謝靈運式的以寫實傳形之筆巧構形似的風格，是相當適合的模擬對象。除了以對句「致力於景物的形象化」¹²⁷之外，巧妙運用同偏旁的雙聲疊韻聯綿詞，亦是摹仿謝靈運山水詩風的證據之一。然而，儘管是刻意追摹大謝之作，其語言仍較爲清淺平易，而於「誌異」、「傳形」之外所透露出的濃烈鄉關之思，亦屬於典型的何遜的風格。〈渡連圻詩二首〉其二以「暮潮還入浦，夕鳥飛向家」作爲由寫景向抒情的過渡，在具有強烈暗示意味的景物牽引之下，終於引生出「寓目皆鄉思，何時見狹斜」的深沈歎息。即使

¹²⁶ 本文所引何遜詩均出自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》中，以下徵引僅註明頁碼，不復一一加註。

¹²⁷ 王國瓊師：《中國山水詩研究》，頁 194。

在刻意追摹大謝典範的作品中，何遜仍然加入了時代與個人風格的印記。¹²⁸

典型的何遜山水詩是篇幅短小¹²⁹而抒情強烈的。他的山水詩通常能以極為精簡的文字速寫舟行水上之際過眼的風光，並融合以強烈的孤遊千里之歎與去土懷鄉之情：

暮煙起遙岸，斜日照安流。一同心賞夕，暫解去鄉憂。
野岸平沙合，連山近霧浮。客悲不自己，江上望歸舟。（〈慈姥磯詩〉，頁 1704）

寒鳥樹間響，落星川際浮。繁霜白曉岸，苦霧黑晨流。
鱗鱗逆去水，瀾瀾急還舟。望鄉行復立，瞻途近更脩。
誰能百里地，縈繞千端愁？（〈下方山詩〉，頁 1690）

何遜所呈現的旅次風光通常為黃昏或夜晚的景致。自《詩經》時代開始，「日之夕矣，羊牛下來」（〈王風·君子于役〉）的黃昏便是最富於蘊蓄性的抒情時刻，迴漾於暮色中的氣氛、情調、色澤、韻味，每能引逗離鄉遊子油然而興起強烈的懷鄉念遠之情。此外，不眠的漫漫長夜亦每令遊子興起懷鄉戀土之情，嚮往與水上之風波不定形成強烈對比的家鄉的平靜溫暖。

與何遜相比，陰鏗山水詩的寫景更富於「六朝錦色」，如：「鶯隨入戶樹，花逐下山風。棟裏歸雲白，牕外落暉紅。」（〈開善寺詩〉，頁 2453）、「落花輕未下，飛絲斷易飄。藤長還依格，¹³⁰荷生不避橋。」（〈和登百花亭懷荆楚詩〉，頁 2451）、「棠枯絳葉盡，蘆凍白花輕。」（〈和傅郎歲暮還湘洲詩〉，頁 2452）¹³¹的描寫，皆具有宮體特有的精密工巧與明麗色澤。

¹²⁸ 王國瓊師：《中國山水詩研究》云：「在他（何遜）的山水詩中，尚有特意追隨大謝及鮑照的長篇記遊之作，但其中已無登涉的描寫，呈現的乃是寓目所及的純粹畫面的山水，而且寫景極端注重畫面纖細微妙之美，反映的正是蕭梁的詩風。其緣景所生之情，則是宦遊者的望鄉之情，可說是謝朓的承繼；但不同的是，謝朓詩中往往多歸隱之思，而何遜詩中通常是思鄉之情。」頁 192-193。

¹²⁹ 王國瓊師亦認為：「在詩歌繼續律化的情勢裏，他（何遜）的山水詩大體上已比小謝的更為精簡。」同上書，頁 196。

¹³⁰ 「依格」，陰鏗本集作「格樹」，或可從。

¹³¹ 本文所引陰鏗詩均出自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，以下徵引僅註明頁碼，不復一一加註。

這種細致尖新的寫景風格使其筆下景物的細節得到特寫鏡頭式的放大與關注，而予人一種細膩的詠物式美感。除了細景微物之外，陰鏗也善於以寥寥簡筆捕捉山水的整體精神風貌，並皆有一種醒人眼目的細密、鮮明與工巧：

洞庭春溜滿，平湖錦帆張。沅水桃花色，湘流杜若香。
穴去茅山近，江連巫峽長。帶天澄迥碧，映日動浮光。
行舟逗遠樹，度鳥息危檣。滔滔不可測，一葦詎能航？（〈渡青草湖詩〉，頁 2452）

客行逢日暮，結纜晚洲中。戍樓因嶮險，村路入江窮。
水隨雲度黑，山帶日歸紅。遙憐一柱觀，欲輕千里風。（〈晚泊五洲詩〉，頁 2456）

夜江霧裏闊，新月迥中明。溜船惟識火，驚鳧但聽聲。
勞者時歌榜，愁人數問更。（〈五洲夜發詩〉，頁 2459）

與何遜相較，陰鏗詩更刻意經營景物的描繪，其情感之表達亦更為含蓄，也更接近唐人。王國瓊先生曾指出陰鏗〈五洲夜發〉一詩中「勞者時歌榜，愁人數問更」一句的巧妙對比性：「以前者的悠閑與後者的焦慮的對比，來襯出旅人的愁腸。」委婉傳情，運用十分純熟。而在情景關係方面，「前五句除了觀景者的視覺與聽覺的美感經驗之外，完全沒有任何情緒的沾染，可是『愁人數問更』一出，則情緒瀰篇。這種不以抽象概念白描，卻以具體意象的呈現來抒寫情懷，已具有盛唐詩人的成熟技巧。」¹³²在情景關係的渾合方面，陰鏗此詩的描寫的確呈現出這個時代少見的純熟技巧，其對於唐人的啓發不言可喻。

然而，此時大多數的詩歌在情景關係方面並無法達到如此自然渾合的狀態。在許多描寫遊覽或行旅經驗的山水詩中，寫景與抒情之間往往痕跡顯然，誠如王夫之所云：「晉、宋以下詩，能不作兩截者鮮矣。」南朝山水詩雖時時可見情景之間間隙較為明顯的狀態，但只要「不虛架冒子，回顧

¹³² 氏著：《中國山水詩研究》，頁 198。

收拾，全用經生徑路也。起處直，轉處順，收處平，雖兩截，固一致矣。」雖處理情景關係尙未能臻至混融無跡之境，但只要轉折之間尙稱穩妥平順，反而自有一種質樸無華的自然之美。然而，儘管景物描寫乍看似不及情，但上焉者總能達到「語有全不及情而情自無限」¹³³之境，景中仍隱隱可見情感的蟄伏與繫聯。下焉者方呈現情景截然兩分，拼湊痕跡明顯的狀態。如江洪¹³⁴〈江行〉一詩，前半的景物直書江行所見，雖未直接關情，但一方面攝取眼前即目之景，一方面選擇深富蘊蓄性的黃昏日暮時刻之景以爲情緒之蘊釀烘托，以下方自然引出望月彈琴的動作，並因此而興發一己斷絕離群之歎。前四句的景物描寫一方面具有獨立的美感價值，一方面又作爲抒情之前的鋪墊，情景轉折之間尙稱和諧平穩：

日沒風光靜，遠山清無雲。潮落晚洲出，浪罷沙成文。

挾琴上高岸，望月彈明君。去家未千里，斷絕怨離群。（頁 2075）

此外，王籍¹³⁵的寫景名作〈入若邪溪〉一詩，寫景雖然堪稱一時獨絕，¹³⁶但前六句的景物氛圍與末句的情懷抒發之間，轉折卻有生硬之嫌：

舫艖何汎汎，空水共悠悠。陰霞生遠岫，陽景逐迴流。

蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。此地動歸念，長年悲倦遊。（頁 1854）

前六句的寫景呈現一派悠然出世、融於自然的情態，末句卻突然生發「動歸念」與「悲倦遊」之情，彷彿天外飛來。由於之前的景物描寫中缺乏有效的情緒蘊釀，使得結句的悲傷情懷顯得毫無端倪，因此讀來難免突兀之感。

一般而言，南朝山水詩在情景關係的融合方面未臻純熟無跡之境，除

¹³³ 以上引文均出自王夫之《古詩評選》卷五，評謝朓〈之宣城郡出新林浦向板橋〉語。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》，第八卷，頁 4803。

¹³⁴ 江洪之生卒年不詳，梁初天監元年（502）坐事死。

¹³⁵ 王籍之生卒年不詳，基本上活躍於天監年間（502-519），其出身則為琅邪王氏。

¹³⁶ 《梁書》曰：「籍除輕車湘東王諮議參軍，隨府會稽。郡境有雲門天柱山，籍嘗遊之，或累月不反。至若邪溪賦詩云：『蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。』當時以為文外獨絕。」《顏氏家訓》曰：「王籍〈入若邪溪〉詩，江南以為文外獨絕，物無異議。簡文吟詠不能忘之，孝元諷味，以為不可復得。」引自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁 1853。

了個別詩人的個別作品外，雖然已致力於將個我情懷融入於景物描寫之中，但或前段寫景與後段抒情明顯出現斷層，或情景之間仍存在種種扞格，或景物描寫呈斷片式散置，卻缺乏有效統攝這些零散景物的力量。南朝詩人擺脫純粹描摹景物外形的徑路，有意識地在景物描寫中加入情感的質素，並努力彌合情景之間的罅隙，也從而扭轉了中國山水詩發展的方向。然而，情景關係之進一步發展至交融無跡、互為涵攝之境，仍有待於唐人的努力。

二、離別、贈答中的山水

梁、陳詩人喜於山水中寄寓離別之情、贈答之意。其中，又以何遜之贈答詩為大宗，且其贈答之作每喜以景物描寫領起，後方轉入抒情敘事。最常見的結構是在八至十句的篇幅中，以優美的四句景物描繪開篇，以興發其後的情思。起首的景物描寫往往令人印象深刻，如〈暮秋答朱記室詩〉：「游揚日色淺，騷屑風音勁。寒潭見底清，風色極天淨。」（頁 1682）〈酬范記室雲詩〉：「林密戶稍陰，草滋堦欲暗。風光蕊上輕，日色花中亂。」（頁 1682）〈落日前墟望贈范廣州雲詩〉：「緣溝綠草蔓，扶援雜華舒。輕煙澹柳色，重霞映日餘。」（頁 1682）〈石頭答庾郎丹詩〉：「高樹蔭樓密，細草綠成被。黃鸝隱葉飛，蛺蝶縈空戲。」（頁 1703）等，皆是相當優美的即目之景。從即目聞見出發，引生贈答之意，是何遜贈答詩最常見的結構方式。贈答酬和之作原本沒有特定的預設內容，故其題材範圍相當寬廣。何遜的許多與友朋贈答唱和之作中皆可見到大量山水描寫，且不乏相當精采的作品。而吳均（469-520）則有許多在山水描寫中寄託離情別緒的作品。以別離之際即目所見之景色烘托離情別緒的筆法，由南朝詩人發軔而大盛於唐，山水景物的描寫有時遠遠超過對於離情的直接抒發，而成為離別詩中最主要的美感構成主體。故本節的討論將以有大量此類作品且成就較高的何遜、吳均之相關詩作為例，討論離別、贈答一類詩歌中的山水描繪。

何遜〈日夕出富陽浦口和朗公〉一詩，以行旅所見之景色與朗公唱和，

¹³⁷可謂是「情景相入」¹³⁸之作，其結構亦與唐律並無二致，尤其是中間兩聯不但字面偶對工整，在音律上也完全符合唐人仄起式五律之頷、頸二聯的平仄格式¹³⁹，已然明確意識到音韻調配諧和的問題，故王夫之《古詩評選》將其歸入「五言近體」一類：

客心愁日暮，徙倚空望歸。山煙涵樹色，江水映霞暉。

獨鶴凌空逝，雙鳧出浪飛。故鄉千餘里，茲夕寒無衣。（頁 1703）

這首和詩完全是詩人羈旅懷鄉的告白，同樣是何遜詩中最為典型的黃昏水邊場景，但情感的抒發極為強烈，幾乎欲衝破景物描寫的框限而瀰漫全詩。這或許就是它最接近唐詩風味之處。尤其是中間兩聯的寫景，頷聯以高度概括的文字速寫大範圍的背景風光，頸聯則突出最能引逗思鄉情懷的景物切片：「獨鶴」與「雙鳧」的辯證，深深吸引詩人的目光，並觸動其羈旅飄零的心緒，故而有末句直露的告白。此一明白如話的結尾承接的是質樸深情的「古詩十九首」傳統，其語意明顯取自十九首中〈凜凜歲云暮〉：「涼風率已厲，遊子寒無衣」¹⁴⁰一句。由於一腔孤遊懷鄉之情過於濃烈，使詩人無法好整以暇地以符合詩歌含蓄美學要求的語言收束此詩，而是任由情緒潰堤漫漶，只取現成的〈古詩十九首·凜凜歲云暮〉詩語作結，這是此詩最遠於唐詩典型表現之處，卻也是最自然地真情流露之時。

同樣是描寫行旅所見的作品，其〈入西塞示南府同僚詩〉更細緻地描繪飽含情感的旅次風光：

露清曉風冷，天曙江晃爽。薄雲巖際出，初月波中上。

黯黯連嶂陰，騷騷急沫響。迴棹急礙浪，群飛爭戲廣。

¹³⁷ 《文選》將唱和之作歸入種類龐雜的「雜詩」一類，如謝朓〈和王著作八公山〉、〈和徐都曹〉等詩。本文所謂贈答詩，取較為寬泛之定義。凡詩人之間的贈答酬唱之作，皆可納入其中。由於和詩亦屬文人之間酬唱形式之一種，故亦歸入贈答一類。

¹³⁸ 王夫之《古詩評選》卷六「五言近體」，評何遜〈日夕出富陽浦口和朗公〉一詩語。傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》，第八卷，頁 4838。

¹³⁹ 唐代仄起式五言律詩中間兩聯之平仄格式為：「平平平仄仄，仄仄仄平平。仄仄平平仄，平平仄仄平。」關於唐律之格律，可參王力：《古漢語通論》（香港：中外出版社，1976）一書中關於唐代詩律的討論部分，頁 178-189。

¹⁴⁰ 「古詩十九首」收入《文選》卷二十九，雜詩上。〈凜凜歲云暮〉一詩見[梁]昭明太子蕭統（501-531）輯、[唐]李善注：《文選》（臺北：正中書局，1971年，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印），頁 400。

伊余本羈客，重睽復心賞。望鄉雖一路，懷歸成二想。
在昔愛名山，自知懼獨往。情游乃落魄，得性隨怡養。
年事以蹉跎，生平任浩蕩。方還讓夷路，誰知羨魚網？（頁 1684）

在這首示南府同僚的詩作中，呈現出極為典型的何遜風格，幾乎何遜詩中常見的幾種質素悉在此詩中有所表現：山水賞美之趣、望鄉懷歸之念、年事蹉跎之歎、離世隱逸之念，以及一生浪跡天涯、落拓飄泊的生平遭際，皆集中表現於此詩之中。此詩的寫景極為突出，「薄雲巖際出，初月波中上」一聯被杜甫稍稍更動為「薄雲巖際宿，孤月浪中翻」而成寫景名句。¹⁴¹此詩雖以清江曙景開篇，但其後的描寫卻充滿動盪不安的氣息：「黯黯連嶂陰，騷騷急沫響。迴棹急礙浪，群飛爭戲廣。」也正是這飄泊感強烈的水上風光，使詩人再度陷入濃烈的羈旅之情中。葛曉音認為山水詩發展到小謝與陰、何之時，已然「使山水完全擺脫了玄理的制約，變成了與情靈的結合，它不再是自然之道的化身，而是旅人離愁別恨的見證，遊子懷土思親的寄托。」¹⁴²觀何遜此詩，可以思過半矣。

此外，何遜在〈贈王左丞（僧孺）〉一詩中，則以美麗的風光描繪與直露的情感表白結構全詩：

櫺外鶯啼罷，園裏日光斜。游魚亂水葉，輕燕逐風花。
長墟上寒靄，曉樹沒歸霞。九華暮已隱，抱鬱徒交加。（頁 1702）

在這首贈王僧孺的詩中，詩人以詠物的筆法寫近處細景，以及蕩漾其間的光色變換，頗具宮體意味。儘管描寫的是庭園空間的景物，但時間仍設定為光影變化最為顯著的，並最富於暗示意味的黃昏時分，這是何遜大部分詩作所表現的時刻，也是其最容易沈入個人世界，反思生命歷程的時刻。在

¹⁴¹ 杜甫詩句出自〈宿江邊閣〉，全詩為：「暝色延山徑，高齋次水門。薄雲巖際宿，孤月浪中翻。鶴鶴追飛靜，豺狼得食喧。不眠憂戰伐，無力正乾坤。」仇兆鰲（1638-1713 以後）認為「薄雲巖際宿，孤月浪中翻」二句雖取自何遜詩，但「何仲言詩，尚在實處摹景。此用前人成句，只換轉一二字間，便覺點睛欲飛。」詳[清]仇兆鰲：《杜詩詳注》（第四冊，全五冊）（北京：中華書局，1999年5刷），頁1469。另清人王士禎（阮亭，1634-1711）則持與仇氏完全不同的意見。其於《居易錄》（四庫全書本）卷五中指出：「何遜詩：『薄雲巖際出，初月波中上』，佳句也。杜甫偷其語止改四字云：『薄雲巖際宿，孤月浪中翻』，便有倉氣。論者乃謂青出于藍。瞽人道黑白，聾者辨宮徵，可笑也。」

¹⁴² 葛曉音：〈論齊梁文人革新晉宋詩風的功績〉，氏著：《漢唐文學的嬗變》，頁69。

這首致贈好友的詩歌中，¹⁴³雖然美景當前，但詩人仍因為象徵政治權力中心之九華宮殿逐漸隱沒於暮色之中，而一時頓感百憂俱至，¹⁴⁴所抒發的應該仍是仕宦不得志的愁緒。著「抱鬱徒交加」一句，則之前的風景描寫皆成反襯與情緒蘊釀之鋪墊，由情感性質為景物規定了調性，可見風物儘管自有其客觀性的美感，卻仍難以掩蓋詩人主觀性的投射。在何遜的詩中，總是以主體意向涵攝一切景物風光的。同樣是描寫園中細景，〈答高博士〉一詩就顯得一派輕恬悠然：

北窗涼夏首，幽居多卉木。飛蜨弄晚花，清池映疏竹。
為宴得快性，安閑聊鼓腹。將子厭囂塵，就予開耳目。(頁 1701)

可見詩人的情懷意向完全左右景物之性質。當然，這首何遜作品中罕見的表現生活閒適的詩作，其間的景物描寫亦顯得特別輕快流麗，如實展現詩人愉悅的心情與滿足的情態。

吳均有許多寓離情別緒於山水的詩作，有時情感表現較為濃烈，使景物皆沾染上別離之際的傷情，如以下二詩：

樹響浹山來，猿聲繞岫急。旅帆風飄揚，行巾露沾濕。
深浪聞蒹葭，濃雲沒城邑。不見別離人，獨有相思泣。(〈贈王桂陽別詩三首〉其三，頁 1734)

落葉思紛紛，蟬聲猶可聞。水中千丈月，山上萬重雲。
海鴻來倏去，林花合復分。所憂別離意，白露下露裙。(〈贈鮑春陵別詩〉，頁 1743)

有些詩作則以大段風景描寫構成，且幾乎不表現離別之情，如〈同柳吳興何山集送劉餘杭詩〉：

¹⁴³ 王僧孺，天監初為尚書左丞，天監中為南海太守，再遷御史中丞。何遜死後，「東海王僧孺集其文為八卷。」(《梁書·何遜本傳》)可見二人交誼之深厚。詳參劉暢：《何遜集注》(與劉國珺：《陰鏗集注》合刊本，天津：天津古籍出版社，1988)，〈贈王左丞〉詩註 1，頁 101，及此書所附《梁書·何遜傳》，頁 165。

¹⁴⁴ 根據劉暢的注釋：九華是宮殿名，在河南省臨漳縣西，為後趙石虎所建。此處係借用，非真指此處宮殿而言。詳氏著：《何遜集注》，頁 101。

王孫重離別，置酒峰之巖。逶迤川上草，參差澗裏薇。
輕雲紉遠岫，細雨沐山衣。簷端水禽息，窗上野螢飛。
君隨綠波遠，我逐清風歸。（頁 1736）

全詩沐浴於「置酒峰之巖」時的一片清和美景之中，絲毫不覺臨別之際的傷情。但末句以彼此道分兩途，並目送或想像友朋乘船隨綠波遠逝，與自己的距離漸行漸遠，徒留一段可供想像與回味的時空，則是很典型的唐代送別詩寫法。只要與收錄於《文選》「祖餞」類的沈約〈別范安成〉一詩略加比較，即可瞭解吳均此類詩作之以景為主的寫法實與之前的典型祖餞詩風貌大不相同：

生平少年日，分手易前期。及爾同衰暮，非復別離時。
勿言一樽酒，明日難重持。夢中不識路，何以慰相思？¹⁴⁵

沈約〈別范安成〉一詩完全以離別之情為焦點而不及景物，吳均則或以景物點染置酒送別的情景，或以飽含離愁的景色寄寓傷別之情，而僅在結句以情語作為收束。唐代離別詩的寫法亦相當依賴景物意象，或寫送別之際即目所見之景，或遙想離去的友人一路經行所見景色，甚或抵達赴任之所時應該會看到的風光。這種不直接寫情而將其暗藏於山光水色之中，或完全藉景以抒情的表現，在吳均的詩中已可看出這種轉變的契機。

三、宮廷貴遊中的山水

帶有宮體風格的山水詩是梁、陳詩歌的主流。誠如所謂「宮體」一詞出自宮闈，此時數量眾多的「宮體」式山水詩也以宮廷貴遊為中心，發展出特定的形式風格。產生於宮廷貴遊活動的山水詩，通常具有宮廷遊宴的背景，即使不直接以遊宴活動為背景，也多半與貴遊活動有關，且不乏大量貴遊成員間互相唱和之作，如梁簡文帝蕭綱（503-551）有〈泛舟橫大江〉詩，庾信（513-581）則有〈奉和泛江〉詩。¹⁴⁶另簡文帝有〈山池〉詩，庾

¹⁴⁵ 沈約〈別范安成〉，李善注《文選》，卷二十，「祖餞」，頁 281。「生平少年日」，五臣本《文選》及《類聚》均作「平生少年日」。除此詩外，「祖餞」類詩歌尚有謝靈運〈鄰里相送方山〉、謝朓〈新亭渚別范零陵〉等，概皆以依依離情為表現重點。

¹⁴⁶ 簡文帝〈泛舟橫大江〉詩見逄欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁 1905。庾信〈奉和泛江〉詩見[清]倪璠注、許逸民校點：《庾子山集注》（上，全三冊）（北京：中華書

信則有〈奉和山池〉詩。¹⁴⁷同為宮廷詩人的庾信之父庾肩吾（487-551）則有〈三日侍蘭亭曲水宴〉¹⁴⁸等一望而知是作於宮廷遊宴場合的作品。此外，在陳朝宮廷貴遊唱和之作中，可舉陳後主叔寶（553-604）〈同江僕射遊攝山棲霞寺〉、〈立春日汎舟玄圃各賦一字六韻成篇〉、〈獻歲立春光風具美汎舟玄圃各賦六韻〉、〈祓禊汎舟春日玄圃各賦七韻〉¹⁴⁹等詩為代表，這些詩從制題上即可得知是產生於貴遊情境的集體唱和之作。由於產生於貴遊的背景，自然帶有一定程度的應酬遊戲性質。這些背景條件的限制也使得此時的山水詩不再是「亦欲攄心素」的作品，而誠然僅純粹為「玩景物」而作，¹⁵⁰留連光景，帶有濃厚的貴遊性質。不但謝靈運筆下氣勢險絕、迴然離世的山水描寫不復可見，謝朓筆下充滿悠閒情致與抒情意味的風光亦極為罕見。此時的貴遊山水之特色為精麗工巧、設色絢爛，且目光多半囿於園林或近郊，關注細節、格局狹小，且充滿一種「詠物」式的細致與巧妙之趣。「咏物詩，齊、梁始多有之。」¹⁵¹這類詩將眼前的具體小物「當成一個具體的世界去遊覽」¹⁵²，通常以表現特定物類之性質特色為主，有時也會藉以寓託詩人自身的情懷。從山水詩到詠物詩，詩人對於客觀物象的審美與描寫，從綜合性的自然景物集中凝定於特定獨立物體，「使細小事物脫離自然界背景而成孤立突出的畫面。」¹⁵³致力於以特寫鏡頭捕捉特定物類的狀貌精神。由於齊、梁之際詠物風潮的勃興，也反過來影響詩人對於山水的描寫方式，呈現為廣泛內縮與喜作細景特寫的趨勢，再加上宮體華

局，2006年4刷），頁177。此書於〈奉和泛江〉一詩之「總釋」云庾信此詩乃：「和梁簡文帝〈泛舟橫大江〉詩。」，頁178。本文所引庾信詩作均出自此書，以下僅標明頁數，不復一一加註說明。

¹⁴⁷ 簡文帝〈山池〉見逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁1932-1933。庾信〈奉和山池〉詳《庾子山集注》上，頁178。

¹⁴⁸ 庾肩吾〈三日侍蘭亭曲水宴〉，詳逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁1985。

¹⁴⁹ 詳逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，頁2513-2516。

¹⁵⁰ 白居易〈讀謝靈運詩〉：「吾聞達士道，窮通順冥數。通乃朝廷來，窮即江湖去。謝公才廓落，與世不相遇。壯志鬱不用，須有所泄處。泄為山水詩，逸韻諧奇趣。大必籠天海，細不遺草樹。豈唯玩景物，亦欲攄心素。往往即事中，未能忘興論。因知康樂作，不獨在章句。」康樂之作誠然「不獨在章句」，但梁、陳宮廷山水詩則往往僅意在描摹物色而已。白詩引自顧學頡編：《白居易集》（北京：中華書局，1979），第1冊，頁131。

¹⁵¹ [清]王夫之著、舒蕪校點：《薑齋詩話·夕堂永日緒論·內編》，卷二，第四十七則。收入郭紹虞主編：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年3刷），頁165。

¹⁵² 陳昌明：《沈迷與超越——六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005），頁258。

¹⁵³ 同上書，頁265-266。

豔風格的推波助瀾，遂又呈現纖巧華美，並特別注重感官之具體感受的風貌。以下略舉數例以明宮體式寫景之典型風格：

荷香帶風遠，蓮影向根生。葉卷珠難溜，花舒紅易傾。（吳均〈採蓮曲〉，頁 1724-1725）¹⁵⁴

含珠岸恆翠，懷玉浪多圓。疏峰時吐月，密樹不開天。（吳均〈登壽陽八公山詩〉，頁 1737）

翠枝結斜影，綠水散圓文。戲魚兩相顧，遊鳥半藏雲。（王僧孺（465-522）〈春日寄鄉友詩〉，頁 1766）

逕狹橫枝度，簾搖驚燕飛。落花承步履，流澗寫行衣。（王僧孺〈詠春詩〉，頁 1770）

麗景花上鮮，油雲葉裏潤。風度餘芳滿，鳥集新條振。（劉孝綽（481-539）〈侍宴餞張惠紹應詔詩〉，頁 1828）

高秋度函谷，墜露下芳枝。綠潭倒雲氣，青山銜月規。花心風上轉，葉影樹中移。（梁簡文帝蕭綱〈秋夜詩〉，頁 1957-1958）

清波收潦日，華林鳴籟初。芙蓉露下落，楊柳月中疎。（蕭愨〈秋思詩〉，頁 2279）

孤舟隱荷出，輕棹染苔歸。浴禽時侶竄，驚羽忽單飛。（王褒〈山池落照詩〉，頁 2342）

此時，最有代表性的作品來自先後以梁簡文帝蕭綱、陳後主叔寶（553-604）為中心的宮廷詩人羣。¹⁵⁵其中又以梁簡文帝蕭綱及庾信（513-581）的作品最為出色。由於陳後主及其宮廷詩人羣的作品風格多承自梁代宮廷，其本身並未見太多變創與獨立之特色，¹⁵⁶為免詞繁，以下的

¹⁵⁴ 以下所舉詩例均出自逯欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》，以下徵引將僅註明詩題與頁數，不復一一加註說明。

¹⁵⁵ 王國瓊師云：「梁、陳二朝……君主、王侯除了贊助文學創作之外，本身即是詩壇盟主，於是在宮廷遊宴中即席而賦的詠物詩和宮體詩，成為當時詩歌的主流，乃至影響到山水詩的風貌和內涵。」詳氏著：《中國山水詩研究》，頁 218-219。

¹⁵⁶ 王國瓊師曾概括陳代詩歌風格曰：「詠物以及宮體之作充斥《全陳詩》，一般若詠山水，即如詠物，重視的乃是如何以美艷纖巧的辭句把眼前之景綴成綺麗的織錦畫面，

討論僅以梁代蕭綱、庾信等人爲中心。先舉幾首蕭綱的作品：

日暮芙蓉水，聊登鳴鶴舟。飛艫飾羽旄，長幔覆緹綃。
停輿依柳息，住蓋影空留。古樹橫臨沼，新藤上挂樓。
魚遊向閭集，戲鳥逗楂流。（〈山池詩〉，頁 1932-1933）¹⁵⁷

紫蘭葉初滿，黃鶯弄不稀。石蹲還似獸，蘿長更如衣。
水曲文魚聚，林暝鴉鳥飛。渚蒲變新節，巖桐長舊圍。
風花落未已，山齋開夜扉。（〈晚春詩〉，頁 1946）

冷風雜細雨，垂雲助麥涼。竹水俱葱翠，花蝶兩飛翔。
燕泥銜復落，鶻吟歛更揚。臥石藤為纜，山橋樹作梁。
欲待華池上，明月吐清光。（〈和湘東王首夏詩〉，頁 1946）

蕭綱不愧爲梁代貴遊文學的中心人物。他的山水詩寫得華美雍容、工麗異常。在他的模山範水之作中，自然界的大山大水基本上消聲匿跡，取而代之的是人工園林的山水。即使是遊覽自然山水的詩作，也寫得極爲柔美而缺乏自然的力度，如其〈玩漢水詩〉：

雜色崑崙水，泓澄龍首渠。豈若茲川麗，清流疾且徐。
離離細磧淨，藹藹樹陰疏。石衣隨溜卷，水芝扶浪舒。
連翹瀉去檝，鏡澈倒遙墟。聊持點纓上，於是察川魚。（頁 1932）

自然界具威脅力與懼怖感的高峻深密與原始榛莽基本上被隔絕在外，呈現於我們眼前的彷彿是溫室中的風景。詩人所歌詠的自然美是由細小美麗的動植物交織而成的：芙蓉、紫蘭、風花、竹水、花蝶、文魚、鴉鳥、石衣、水芝共同組合成一幅纖麗悅目的風景。¹⁵⁸此時，詩人通常靜隱於一切物色之外，是個職稱的旁觀者與賞美者，因而往往對景物之間的關係有十分深刻而細膩的觀察，如「竹水俱葱翠，花蝶兩飛翔」句，竹映水中，上下交

盡量避免個人情性的表露。」其整體風格實爲梁朝宮體詩風的延續。詳氏著：《中國山水詩研究》，頁 197。陳代詩歌之整體概況，可參馬海英著：《陳代詩歌研究》（上海：上海世紀出版集團，2004）。

¹⁵⁷ 以下所引詩例皆出自逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》下，以下徵引僅註明詩題及頁碼，不復一一加註。

¹⁵⁸ [清]黃子雲：《野鴻詩的》第八十則：「簡文纖細不必言，而雕繪處亦人所不及。」《清詩話》，頁 862。

翠；落花與彩蝶共同飄舞於空中，花蝶難分，共同組合成一幅和諧美麗的畫面。又如「石衣隨溜卷，水芝扶浪舒」，石衣與水芝隨著水流展現動態，其卷舒的姿態宛如舞蹈。在這些畫面中，每一處細節與色彩的組合皆經過精心設計，呈顯出詩人對於美麗的細節毫不隱藏的耽溺之情。即使在表達季節感的詩如〈晚春詩〉、〈和湘東王首夏詩〉中，也看不到常見的因季節遞嬗而引生的時光推移、年命不永的喟歎。詩人的情懷毋寧是閒適的，季節並不引生哀愁，他只是用充滿季節風物的美麗畫面展示季節本身。詩人只是極度耽溺於以高明的鑑賞力及技巧表現令人賞心悅目的美，而並不表現自我的內在情懷。詩人即使出現於詩中，也只是以華麗的裝飾與排場暗示自己的出現，而這些富麗堂皇的陣仗無疑成為風景的一部分，而更增加了風景的美麗。

庾信與其父庾肩吾（487-551）作為梁朝宮廷重要文人，其早期作品亦充滿貴遊色彩與宮體風格。即使在入北之後所作的應酬性質山水詩如〈陪駕幸終南山和宇文內史〉、〈和宇文內史春日遊山〉等¹⁵⁹，也同樣充滿典型宮體的雍容華美風格，可以視為梁朝詩風的延續。一般而言，成於奉和情境的應酬之作不免帶有較為濃重的宮體式美學傾向，體現當時典型的審美趣味，如其與梁簡文帝唱和的〈奉和山池〉一詩，及〈和靈法師遊昆明池二首〉：

樂宮多暇豫，望苑暫迴輿。鳴笳陵絕浪，飛蓋歷通渠。
桂亭花未落，桐門葉半疎。荷風驚浴鳥，橋影聚行魚。
日落含山氣，雲歸帶雨餘。（〈奉和山池〉，頁 178。）

遊客重相懽，連鑣出上蘭。值泉傾蓋飲，逢花駐馬看。
平湖泛玉舳，高堰歇金鞍。半道聞荷氣，中流覺水寒。（〈和靈法師遊昆明池詩二首〉其一，頁 320-321）

¹⁵⁹ 宇文內史即宇文昶。庾信〈陪駕幸終南山和宇文內史〉曰：「玉山乘四載，瑤池宴八龍。龜橋浮少海，鶴蓋上中峰。飛狐橫塞路，白馬當河衝。水奠三川石，山封五樹松。長虹雙瀑布，圓闕兩芙蓉。戍樓鳴夕鼓，山寺響晨鐘。新蒲節轉促，短筍籜猶重。樹宿含櫻鳥，花留釀蜜蜂。迎風下列缺，灑酒召昌容。且欣陪北上，方欲待東封。」〈和宇文內史春日遊山〉曰：「遊客值春輝，金鞍上翠微。風逆花迎面，山深雲濕衣。鴈持一足倚，猿將兩臂飛。戍樓侵嶺路，山村落獵圍。道士封君達，仙人丁令威。煮丹於此地，居然未肯歸。」[清]倪璠注、許逸民校點：《庾子山集注》上，頁 179、181。

秋光麗晚天，鷓鴣泛中川。密菱障浴鳥，高荷沒釣船。
碎珠縈斷菊，殘絲繞折蓮。落花催斗酒，棲鳥送一絃。（〈和靈法師遊昆明池詩二首〉其二，頁 321）

即使是宮體風格的作品，與梁簡文帝的纖細明媚相較，庾信的作品尤其多了一股疏朗之氣，且寫景亦較為鮮活而有生氣，不再僅是繡在畫屏上的金鷓鴣而已。¹⁶⁰如其「桂亭花未落，桐門葉半疎」、「日落含山氣，雲歸帶雨餘」、「值泉傾蓋飲，逢花駐馬看」、「半道聞荷氣，中流覺水寒」等句，皆能脫去綺羅香澤之氣，而在同樣的「巧構形似」之外，更將抒情主體的感受巧妙融入，且特具一種明朗的風格。這種較為朗健而抒情色彩濃厚的風格，在庾信非出於宮廷環境的詩作中表現得更為明顯：

澗暗泉偏冷，巖深桂絕香。住中能不去，非獨淮南王。（〈山中〉，頁 374）

值泉仍飲馬，逢花即舉杯。稍看城闕遠，轉見風雲來。（〈野步〉，頁 374）

聊登玄圃殿，更上增城山。不知高幾里，低頭看世間。
唱歌雲欲聚，彈琴鶴欲舞。澗底百重花，山根一片雨。
婉婉藤倒垂，亭亭松直豎。（〈遊山〉，頁 181）

風雪俱慘慘，原野共茫茫。雪花開六出，冰珠映九光。
還如驅玉馬，暫似獵銀獐。陣雲全不動，寒山無物香。
薛君一狐白，唐侯兩驢驕。寒關日欲暮，披雪上河梁。（〈郊行值雪〉，頁 295-296）

這些山水之作，少了穠豔的字眼，離開了狹小的苑囿園林，轉向幽深、高峻或奇幻的自然。也由於離開了應酬奉和的背景，於是得以更自由自在地書寫所見所感。更由於轉向自然，詩歌也再度獲得了勁健的氣勢與生命力。庾信寫景的簡練明快深為後世作者所取法，如其寫山水景色的「澗底百重花，山根一片雨」句，即被王維（701-761）承襲轉化為：「山中一半雨，

¹⁶⁰ 王國維（1877-1927）評溫庭筠（801?-866?）的詞作風格曰：「『畫屏金鷓鴣』，飛卿語也，其詞品似之。」氏著：《人間詞話》（臺北：金楓出版社，1991），第 12 條，頁 8。

樹杪百重泉」。¹⁶¹而庾信〈和宇文內史春日遊山〉：「風逆花迎面，山深雲濕衣」句意，則被王維改造成膾炙人口的名句：「山路元無雨，空翠濕人衣」。¹⁶²此外，其〈遊山〉一詩中狀山之高迥出塵曰：「不知高幾里，低頭看世間」，凸出詩人所在之處與腳下塵寰的距離感，也廣泛為後來詩人所變化運用。王國維〈浣溪紗〉：「山寺微茫背夕曛，鳥飛不到半山昏，上方孤磬定行雲。試上高峰窺皓月，偶開天眼覩紅塵，可憐身是眼中人。」¹⁶³則應是最令人印象深刻的轉化。

然而，或許是由於濡染梁、陳二朝文風的宮體風格過於深入人心，風靡同時的北朝，與緊接著的隋、初唐文壇之所謂「庾信體」的典型風格，仍是華美的宮體式風格。唐太宗（600-649）有一首明白表示是仿效「庾信體」的〈秋日數庾信體〉詩，即充滿典型的宮體式語言：

嶺銜宵月桂，珠穿曉露叢。蟬啼覺樹冷，營火不溫風。
花生圓菊蕊，荷盡戲魚通。晨蒲鳴飛雁，夕渚集栖鴻。
颯颯高天吹，氛澄下熾空。¹⁶⁴

可見庾信宮體式風格之影響深遠。¹⁶⁵唐太宗之愛好宮體屢見記載，¹⁶⁶從當時的宮廷詩人虞世南（558-638）、上官儀（608?-664）的作品中，也仍然明顯可見宮體式風格，如虞世南〈春夜〉：「春苑月裴回，竹堂侵夜開。驚鳥排林度，風花隔水來。」上官儀〈早春桂林殿應詔〉：「步輦出披香，清歌臨太液。曉樹流鶯滿，春堤芳草積。風光翻露文，雪華上空碧。花蝶來

¹⁶¹ 王維〈送梓州李使君〉：「萬壑樹參天，千山響杜鵑。山中一半雨，樹杪百重泉。漢女輸檀布，巴人訟芋田。文翁翻教授，不敢倚先賢。」[清]趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998），頁144。「山中一半雨」中的「半」字，趙注云：「二韻本、凌本、《唐詩品彙》俱作『夜』。」又「不敢倚先賢」句，趙注則以為「不敢，當是『敢不』之訛。」，頁144。

¹⁶² 庾信〈和宇文內史春日遊山〉，見倪璠注、許逸民校點：《庾子山集注》上，頁181。王維〈山中〉：「荊溪白石出，天寒紅葉稀。山路元無雨，空翠濕人衣。」見趙殿成：《王右丞集箋注》，頁271。

¹⁶³ 王國維：《靜庵詩詞彙》（臺北：藝文印書館，1974），頁59。

¹⁶⁴ [清]彭定求（1645-1719）等編纂：《全唐詩》（第一冊，全十五冊）（北京：中華書局，1999），卷1，頁10。

¹⁶⁵ 關於隋代與初唐詩歌之概況，可參閱[美]宇文所安（Stephen Owen）著、賈晉華譯：《初唐詩》（北京：三聯書店，2004）。這個時期的詩歌深受南朝文風影響，仍然是宮廷詩的天下。

¹⁶⁶ 《唐詩紀事》：「帝（唐太宗）嘗作宮體詩，使虞世南賡和。世南曰：『聖作誠工，然體非雅正。上有所好，下必有甚。臣恐此詩一傳，天下風靡，不敢奉詔。』帝曰：『朕試卿耳。』」《四部叢刊》本，卷1，頁7b。

未已，山花暖將夕。」¹⁶⁷都仍然充滿濃厚的宮體風格。

小結

謝靈運以後南朝山水詩的發展，是將山水賞美從遠離生活的異境空間向日常生活空間轉移的過程。謝朓以降的南朝詩人們不再勞師動眾地登山涉水，嘗試在原始的自然中挖掘足以啓引人生方向的哲思。而是以簡練的筆觸捕捉生活周遭的美麗風光，不但整體的文字風格趨向平易，表現內容也日益與尋常生活悲喜緊密結合。此時，大規模的模山範水僅偶一爲之，出現於詩人發現陌生的異境風光，而欲以文字加以傳摹記錄之時。更多的時候，山水賞美與風景描繪是與詩人的日常生活感受充分結合的：或以之表現生活的閒適雅逸，或書寫仕宦生涯中行旅、遊覽、遊宴之際的悲喜哀樂。山水文學之扎根於日常生活的各種情境，表現了自然賞美意識的廣泛深化。其所開發建立的景物描寫模式，也成爲中國詩歌意象表現與情感抒發之際，不可或缺的重要環節。

除了表現景物風光之美外，詩人筆下的風景描繪，往往結合自我情懷的抒發，而呈現爲或明麗、或動盪、或蒼茫、或柔媚的風貌。無論如何，如何處理情景關係已成爲此時詩人的重要課題。自我情懷的抒發既成重心，山水風光的描繪又不可或缺，如何統合二者，使之交融無間，是詩人們已然充分意識到並仍有待克服的問題。只有在宮廷遊宴之際奉和應酬的作品中，詩人們才會僅僅致力於以精巧的生花妙筆表現物色的形似之美。此時，詩人的主體情懷通常隱而不顯，而所表現的物色也因宮體風格及詠物風潮的影響，而趨於明媚柔美、纖麗尖新。此時，詩人們表現得比謝靈運更注重景物的細節，他們致力於以特寫鏡頭捕捉景物細微的光影聲色變化，與物色之間微妙的互動與交響關係。僅僅在此時，純粹的賦化描寫似乎一度還魂，但其描寫範圍則顯然窄仄許多，並因過度精緻華美而缺乏豐沛的生命力度。

¹⁶⁷ 上引虞世南及上官儀詩分見《全唐詩》第一冊，卷36，頁477；卷40，頁509。

謝靈運的寫實描寫性山水致力於以文字再現山水之形，並汲汲於在山水之間尋求某些足以安頓飄浮生命的玄理。南朝詩人則轉而將山水風光之美引入生活，以簡練的筆觸勾勒自然風光，並於其間寓托自身種種或悲或喜的情懷。不論是欲藉山水以見道，抑或欲藉山水以抒懷，在詩人與自然山水之間，往往總是隔互著諸多人間世的種種糾纏牽扯。詩人在面對自然時，始終無法避免人間世的籠罩，其眼中所見實為充滿人世圖景的山水，故無法僅僅視山水為山水本身，站在宇宙性的高度看待自然。真正能夠摒除一切人間世的牽纏而站在自然的高度看待自然，演示「以物觀物」之義諦，並以最大程度的「無言」以達到言說無窮的功效，呈現充分留白、意在言外的含蓄之美者，則有待唐代的王維。

第五章：含蓄美典——王維山水詩

前言

中國山水詩的發展，自謝靈運（385-433）挹取辭賦之描寫手法奠定其規模，再經謝朓（464-499）以清麗簡約之筆將大謝筆下遠離人寰的自然風光，轉化為日常生活空間的平易山水，並廣泛地將山水賞美與描寫融滲於各種題材的詩歌中，使中國山水詩的途徑日益寬廣，面貌日益豐富，對於山水之賞美亦與一般士人的生命與生活產生更密切的聯結。山水詩發展至謝朓，辭賦之餘影已經非常稀微淡薄，山水詩已然建立起適合其自身需要的另一種抒情寫景之典範。此一既著重描寫外部自然，兼能涵攝個我情懷之抒發的表現模式，經過南朝數百年的發展，情與景之間的間隙日益縮減，詩人已逐漸能熟練地將身經目歷的山水風光收攬於筆端，且巧妙地在風光的摹寫中寄託幽微心曲。山水詩之日益廣泛與深化不僅逐漸磨礪詩人的寫景技巧，也使景物的描寫在各類型詩歌中佔據更重要的地位，並逐漸形成唐律中間兩聯基本上以互為對偶的景物摹寫構成的慣例。此外，唐代詩人更致力於以景物描寫營造渾融的興象，並巧妙涵攝個人情感於其中。景物之描寫既不可或缺，抒情的傳統又聲勢浩大，如何調和情、景關係，就成為所有詩人努力不懈的共同追求。

然而，梁、陳時期貴遊文學的興盛與詠物、宮廷詩的蓬勃發展，使得當時詩歌的描寫範圍通常僅限於池亭苑囿、宮廷園林等較為人工化的小規模景觀之中。景物描寫益形綺豔、細密而不帶感情，形成一種客觀寫實的風格。這種在貴遊文學氛圍中發展起來的寫景方式，深刻影響初唐主要詩歌形式——宮廷詩的風格。¹宮廷詩的寫景多半呈現一種高度程式化的華美細膩風貌，詩人們在各種遊覽宴會的場合描寫所見風光，但其筆下的景色卻往往缺乏個性特色，也欠缺足以辨識的個人風格。山水詩發展至此，陷

¹ 關於初唐宮廷詩之地位及形式，可參考[美]宇文所安著、賈晉華譯：《初唐詩》（北京：三聯書店，2004）。而初唐山水詩的發展概況，可參葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1999年2刷），第四章「初唐山水詩的復變」，頁102-155。

入了凝止不前的局面。其後，王績（585-644）將田園風光、隱逸情懷與山水景致之描寫結合，將陶淵明（365-427）以寫意為主的田園隱逸詩轉變為以寫景為主的表現自然美與隱逸情懷的詩歌，山水詩才獲得新的血液，邁入另一階段的發展途程。²山水與田園的結合應該是詩歌發展的自然趨勢，不管是庾信抑或王績，只是由於本身生活環境或心境狀態的促成，偶然地成為表現這種自然結合之趨勢的先行者，其本身或許都並不具備刻意為之的自覺性吧。

由於詩中的山水描寫不再僅限於對其外部形貌的捕捉，而著重寄寓個人志情懷於其中。而田園隱逸又往往是士人於仕宦不達之際所選擇的另一種生命型態。當詩人們描繪美好的自然之美時，心中往往油然而生隱遁之思。又因為自然賞美及寫景技巧的長足發展，當詩人們身處田園，歌頌隱逸之樂時，又總是很自然地將山水風光之美納入其中，將舉目可見的美景作為構成隱逸之樂的重要組成成分。於是，被鍾嶸目為「古今隱逸詩人之宗」³的陶淵明所開創的田園詩傳統，與謝靈運所開創的山水詩傳統，就很自然地完成了結合。被視為所謂盛唐山水田園詩派代表的孟浩然（689-740）、王維（701-761）即體現了這種結合的型態。尤其是王維的作品，除了體現承自山水、田園兩大傳統的滋養外，更以其個人的天才與創造，開創出中國山水詩前所未有的新境界。在此一新境中，詩人完全融入於自然之中，變成自然的一部分。自然不再只是作為觀賞物的自然，也不再只是為了襯托、表現詩人情懷而存在，在詩人的凝神默照與巧妙運作中，它展現了自身永恆的韻律與面目。而在表現自然時，詩人本身的性情襟懷也巧妙地獲得了某種程度的展現。但這種展現是隱藏的、含蓄的、幽微的。此時，沒有炫奇的、大規模的風光細節描繪，也沒有急欲凸顯的個人面目，

² 在田園詩與山水詩的結合方面，葛曉音認為庾信（513-581）扮演了重要的關鍵角色，其詩：「以田園生活的環境描寫及細節瑣事的堆砌為主，使隱居的意趣由深層轉為表層，由詩人內心對自然的徹悟，變成了外在的隱居姿態的渲染。」更使得「田園詩由寫意為主轉為寫景為主」，而使這兩種詩歌題材趨於合流。庾信詩的轉變進而影響了王績詩之結合山水、田園，以及每每呈現出一種縷述細節的風格。引文見氏著：《山水田園詩派研究》，頁 89。關於田園詩從陶淵明始創至王績的轉化，可參考氏著：《山水田園詩派研究》，第三章，「從陶淵明到王績」，頁 70-101。

³ [梁]鍾嶸：《詩品·中·宋徵士陶潛詩》：「其源出於應璩，又協左思風力。文體省淨，殆無長語。……古今隱逸詩人之宗也。」引自曹旭：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 260。

一切都是最爲尋常自然的，一切皆在不言之中，但由不言所傳達的境界卻並非純然空虛無物的頑空，而是蘊蓄無限生機的、活潑潑的開闊留白。此一遺形取神之境，完成了中國山水詩中最爲含蓄卻也最富生機的創造，我們姑以「含蓄美典」一詞名之。而所謂「含蓄美典」的基本特徵，可以蔡英俊先生的詮解做爲說明：

「含蓄」的美典是指稱作品在語文層面上的經營應予節制或精簡，但仍然容許、甚且可以召喚更大量的意義的引申或聯想，同時這種意義的引申或聯想主要又是以作品所要呈現的情感意念自身爲解讀的對象。

作品的意義得以能夠走出「語言牢籠」本身的限制，主要就是透過景物的鋪寫、並且藉由景物來喻示情感或意念的性質與價值，因此，作家企欲傳遞的訊息與讀者試圖掌握的意義便不在語言文字本身對於景物的刻畫經營，而是在於那一份超出語言文字載體之外的情感性質與價值。⁴

蔡先生之所以提出「含蓄美典」的論題，雖非專爲山水詩的討論而發，而是涵概了中國古典詩的主要美學特徵與古典詩論中關於「語言」與「意義」的論題。但將此一中國古典詩歌的美感傾向以山水爲主題加以淋漓盡致之呈現者，實以王維的表現最爲凸出，故姑且借用此一詞彙指稱其山水詩的主要美學特色，並與謝靈運山水詩之以「形似」爲主的美學特徵作一對照。憑藉著對於含蓄美典的創造性表現，王維允爲最能得山水之神，且最能掌握含蓄之美感的山水詩人。本文即以王維作爲中國山水詩之集大成且又兼具開創性的人物，他所演示的美感典範一直被視爲山水詩的高峰。我們也以這座高峰作爲中國山水詩的某種完成，他承接了前代詩人所達到的高度，又將其往上推拓，以自身的創造完成了山水詩美的一種重要典型。這種美典是以「意在言外」的含蓄之美爲終極追求的。詩人在最短小簡約的尺幅中，一方面掌握物態物象在具體時空中獨具的丰采，使之鮮活具現於筆端，一方面創造一種境界，在此一境界中，詩人的情感性格得以寓託其中，並有效召喚讀者以其自身經驗參與其中，共同完成豐富多義的詩境之

⁴ 引自氏著：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年），頁106、114。

創造。王維之後山水詩的發展，是後代詩人們面對一種典型的完成，或依仿追隨，或另闢蹊徑以與之頡頏的歷程，無論如何，王維所創建的含蓄美典始終是不可能忽略的一座高峰。以下即以王維對於前代山水、田園詩歌傳統的繼承與轉化關係出發，比較其與前代典範的異同，並討論王維山水詩的創造性貢獻及其特殊地位。

第一節：王維與大、小謝

一、相遠於謝靈運

王維與山水詩的奠基者謝靈運的關係可謂極為疏遠。他對謝靈運的繼承只表現在一些個別詞語及描寫手法的沿襲，以及在描繪雄奇的異境山水時吸納了謝靈運雄蔚深秀的表現風格。前者如王維〈藍田山石門精舍〉：「落日山水好，漾舟信歸風。玩奇不覺遠，因以緣源窮。」⁵令人想起謝靈運〈登江中孤嶼〉一詩中形容詩人遊興濃厚的描述：「懷新道轉迴，尋異景不延。」⁶此外，一些謝靈運創造的生新動詞也為王維所襲用，如其〈韋侍郎山居〉：「歸雲時抱峰」（頁 36）的「抱」字用法，明顯襲自謝靈運〈過始寧墅〉的名句：「白雲抱幽石」（頁 63）。而〈晦日遊大理韋卿城南別業四首〉其二：「園廬鳴春鳩，林薄媚新柳」（頁 63）中「媚」字的用法，也顯然承自謝靈運，如「綠篠媚清漣」（〈過始寧墅〉，頁 63）、「孤嶼媚中川」（〈登江中孤嶼〉，頁 123）等詩句。此外，王維〈新晴晚望〉：「新晴原野曠，極目無氛垢」（頁 62）中的「氛垢」一詞，應是從謝靈運〈述祖德二首〉其一：「達人貴自我，高情屬天雲。兼抱濟物性，而不纓垢氛」（頁 153）中的「垢氛」轉化而來，只是變抽象的污濁塵埃為具象的無塵垢的清朗空氣，即寫活了雨後初晴之際展現於詩人視野中的空闊、明澈、爽淨之景象與氛圍感受。此外，王維〈自大散以往，深林密竹，蹬道盤曲，四五十里，至黃牛

⁵ 引自[清]趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998），頁 33。本文所引王維詩皆出於此書，以下徵引僅標明詩題與頁碼，不復一一加註說明。「緣源」一詞，亦見於謝朓仿擬謝靈運風格而作的〈遊敬亭山〉一詩：「我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑窅如迷。要欲追奇趣，即此陵丹梯。」引自曹融南校注集說：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，2001年4月2刷），頁 240。

⁶ 引自顧紹柏：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁 123。本文所引謝靈運詩均出自此書，以下徵引僅標明詩題與頁碼，不復一一加註說明。

嶺，見黃花川〉一詩的散文化制題，則宛如一篇極簡旅遊小品，也明顯是襲自謝靈運山水詩的命題方式。⁷

在承襲大謝幽峭深秀風格以縷述深山峻谷奇詭的景觀方面，王維〈燕子龕禪師〉一詩有較為明顯的表現：

山中燕子龕，路劇羊腸惡。裂地競盤屈，插天多峭崿。
瀑泉吼而噴，怪石看欲落。……巖腹乍旁穿，澗脣時外拓。
橋因倒樹架，柵值垂藤縛。鳥道悉已平，龍宮為之涸。
跳波誰揭厲，絕壁免捫摸。……（頁 81）

雖然由大規模的對句構成的景物描寫令我們聯想到大謝筆下的雄奇山水，但王維的描寫更為強調一種動態感，遣辭用字也較大謝簡易疏朗許多。這種縷述山水細節的作品在王維詩中並不多見，在偶一為之時，參酌擅長鋪陳山水雄奇幽峭之美的謝靈運典範，也是極為自然的。

同為山水詩大家，謝靈運與王維的對比極為強烈，分別代表了兩種截然不同的對待自然、描寫自然的典型。謝靈運承襲遊覽賦移步換景的方式細致呈現遊程曲折，故其篇幅較為龐大；王維則多描寫定點觀賞的一角一隅之景，並多以律、絕短章的形式，呈現清雅和諧、高度象徵化的自然圖景。謝靈運跋山涉水、深入大山大水的深處，以獵奇探異的心態企圖「揭現」不為人知的自然風光，並以「巧構形似」的生花妙筆捕捉變幻莫測的自然風光之聲色、光影、氛圍。詩人與自然之間是觀賞者與被觀賞者、征服者與被征服者、體道者與蘊道之載體的相對關係。在一連串的尋幽探異之旅中，詩人自詡為具有獨特鑑賞眼光的山水知音，而造化自然本身儘管再奇傑秀異，若未經過詩人靈心慧眼的發現、鑑賞與描繪，則終究只能永遠寂寞人外，永世湮埋。只有在詩人賞美的靈光照臨之際，山水才有機會放射出獨異與美麗的姿彩。同樣的，於現實人生中時時感到困躓失路的詩

⁷ 謝靈運山水詩之制題喜詳細記錄遊程轉折，詩題較長者如：〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉；較短而簡約者如：〈遊赤石進帆海〉、〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉、〈於南山往北山經湖中瞻眺〉、〈從斤竹澗越嶺溪行〉、〈發歸瀨三瀑布望兩溪〉、〈入華子崗是麻源第三谷〉等。

人，當其投入山水懷抱之時，也念念不忘於其中尋求玄理的體知，以求安頓其無所依托的飄浮生命。於是，在盡寫山形水態之美及徜徉山巔水涯的身體感受之後，詩人總是不會忘記於其後宣示此行所悟得之玄理。然而，一再形諸言說的大同小異之悟，總令人懷疑其點綴裝飾意味大於實質意義。一再重複的言說不但將其所欲呈示之理限制於言說的範圍之內而顯得了無餘味，且非常弔詭的，過多抽象的言說容易使人視而不見，終至泯滅了「言」與「不言」的區別，而使其喋喋不休的言說終究不可避免地淪為無效的空言。此外，由於抽象性說理的性質與注重形象凸顯的山水詩之本質背道而馳，也與詩歌藝術擅長藉由意象表現委婉達意，保留讀者參與其中的空間，使其能於其間涵泳玩味，體會隱藏於意象背後有待發掘之深意餘韻的藝術特質相遠。凡此種種，皆使謝靈運山水詩中的玄言成為一種異質的存在，因而大大喪失其有效性。這種形象性山水描繪與抽象性玄言並列的呈現方式顯然並不成功，故很快就遭到揚棄。一直要到唐代王維的手中，才找到更好的、更符合詩歌藝術美感的呈現方式。

相對於仍在摸索山水詩中情、景、理如何呈現的謝靈運，王維山水詩各方面的表現均達到最為成熟圓融的境界。和謝靈運處處凸顯、強調自我在自然空間中的存在相對，王維詩中人與自然的關係無疑是更為和諧無礙的。詩人並不特別凸顯自己在自然空間中的位置及活動，而是儘量消弭自身存在的痕跡，努力使自己成為自然風光中不顯突兀的、融合無礙的存在。自然之美並不因詩人的觀照而增價，而生色，天地之大美自有其無可增減的價值。詩人只是偶然與其交會並默契於心，因而試圖捕捉其富含義蘊的瞬間於筆下，以呈現其永恆之美。在王維筆下，自然風光並不是需要特別逸離日常生活軌道去尋索探訪的，它就是生活周遭的景觀，是詩人生活的場景。它自然地與詩人的生命融為一體，詩人本身也是自然大化運行的一部分。王維的山水詩中，藉由對於山水的觀照，以不凸顯自我的方式巧妙展現了自我的存在與心境。在此，人與自然，兩不相妨，在融為一體的和諧無礙中彰顯了彼此。王維雖不刻意展現蘊蓄於山水之間的哲理，但在放空自我，以物觀物，讓自然呈露其本來面目之時，自我之胸襟情懷與無限理趣卻自然地涵攝於山水之間，情、景、理渾融一片，略無間隙。更由於詩人從不刻意強自思辨說明什麼，反而使涵藏於山水之間的理趣呈顯出最

大的容量與可能性，讀者也得以從雲中之龍所顯露的一鱗半爪中自行拼湊想像雲中之龍的全貌。⁸每個人心目中的這條龍可能都不盡相同，但它必定是活潑潑而充滿生機的。

以下擬舉同為模山範水的謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉與王維〈終南山〉二詩為例，進一步討論兩人風格的差異。

裹糧杖輕策，懷遲上幽室。行源徑轉遠，距陸情未畢。
澹澗結寒姿，團欒潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖逾密。
眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。
蠱上貴不事，履二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹。
頤阿竟何端，寂寂寄抱一。恬知既已交，繕性自此出。（謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84）

太乙近天都，連山到海隅。白雲迴望合，青靄入看無。
分野中峰變，陰晴眾壑殊。欲投人處宿，隔水問樵夫。（王維〈終南山〉，頁 124）

二詩同樣寫遊山，卻展現出截然不同的風貌。謝詩細寫此行一路「身所盤桓，目所綢繆」⁹的感受，以十二句的篇幅詳細交代出遊始末及其遊覽綠嶂山的路線、歷程，並藉著身在深林之中方向難辨的感受展現出山水的曲折與深複之感。誠如王夫之所云：「前十二句皆賦也」。¹⁰在這十二句的賦筆描寫中，詩人處處凸顯自我在遊覽歷程中的身體感受，呈現於其筆下的綠

⁸ 趙執信（1662-1744）《談龍錄》第一則記載了一段其與洪昉思（昇）、王士禎（阮亭，1634-1711）三人「以龍喻詩」的對話：洪昉思曰：「詩如龍然，首尾爪角鱗鬣，一不具，非龍也。」王士禎曰：「詩如神龍，見其首不見其尾，或雲中露一爪一鱗而已，安得全體？是雕塑繪畫者耳。」趙執信曰：「神龍者屈伸變化，固無定體，恍惚望見者，第指其一鱗一爪，而龍之首尾完全，故宛然在也；若拘於所見，以為龍具在是，雕繪者反有辭矣。」此處即藉《談龍錄》中雲中神龍的比喻來比擬王維詩歌境界。詳氏著：《談龍錄》第一則，收入《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 310-317，引文見頁 310。

⁹ 宗炳（375-443）〈畫山水序〉語。引自嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》三（全四冊）（京都：中文出版社影印本，1972），〈全宋文〉卷二十，頁 2546。

¹⁰ 王夫之（1619-1692）評謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉語。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》（北京：北京出版社，1999），第八卷，頁 4787。

嶂山風貌是經由詩人的身體一步步探索感知而得的：先是出現詩人手持登山杖的身影，然後藉著「懷遲上幽室」的感受強調此行一路斜曲迴環、起伏不定，又因路徑過於曲折迂迴而使得探訪山澗源頭的這段旅程更形遙遠（「行源徑轉遠」），並藉著抵達溪澗盡頭之時的遊興未減而凸顯一路所見山水之美（「距陸情未畢」）。以下關於山光水色的描寫無不扣緊詩人的身體感受：「澹瀲結寒姿」的寒意來自皮膚的觸感，詩人雖不一定直接觸碰澗水，而已然感到空氣中寒氣襲人。「澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。」均從詩人置身於山水之間時的身體感受出發，描繪出身處重重山巒之間的深密與隔絕之感。其後「踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉」的表白彷彿一個心滿意足的句點，宣告此行的完美結束，其中隱隱寓含成功征服此山的快意之情。詩人的遊程至此結束，其後八句的篇幅均在表述此行所體知的玄理，彷彿僅具聊備一格之效，與之前的遊覽經歷並不具有緊密的聯結。

同樣表現遊山經驗，王維剔除了枝節的遊程細寫，只突出幾個具有代表性的場景與經驗感受，即成功地將終南山的高聳入雲與廣袤氣勢表露無遺。〈終南山〉一詩首聯從整體上表現此山之全貌，詩人以十分誇張的筆法寫終南山之高聳直入雲霄，似乎可以一直上達天帝所居之所；而其分布延展之廣則與其他諸山峯峯相連，餘勢不斷，從主峯所在的長安帝都一直延展至極東的海隅。¹¹這當然並非詩人眼中所能見到的全景，而是其意想中的景致。透過強調終南山之高近天都及東延至海，展現此山之高峻、壯偉、龐大，皆已達到人類想像力的邊界。此一起首氣勢十分驚人，立刻攫住讀者的注意力，留下此山形勢壯偉不凡、迥出羣山的深刻印象。

領聯「白雲迴望合，青靄入看無」，則選擇一極具代表性的遊山經驗感受，寫出山間景觀的豐富多姿與動態變化。此一聯訴諸所有具有遊山經歷

¹¹ [清]趙殿成說「連山到海隅」是「言其與他山連接不斷，直至海隅耳。」王維此說無疑是相當誇大的。引自氏著：《王右丞集箋注》，頁 125。又「太乙近天都」一句，趙殿成認為「天都」指的是帝都長安。但亦可將「天都」解為「天帝所居之所，即天庭。」如此一來，則起首二句「一誇言其高聳，一極寫其廣大。」似乎就詩的形象性而言，是更好的一種解釋。歐麗娟《唐詩選注》即採取此一說法。詳氏著：《唐詩選注》（臺北：里仁書局，2004），頁 132。

的讀者回溯親切的個人經驗，喚起各自置身雲靄繚繞之山間的奇幻經驗與感受，以表現終南山的廣闊與變幻莫測的景象。此聯以虛寫實，以少總多，雖未曾直接敘寫山林景致，但山中的美麗與變幻實已包孕其中。一切景物遠看皆在雲霧縹渺、青靄茫茫之中，逗引遊人意欲一窺其詳的興致。而隨著步履的前進，景物由朦朧而清晰，雲霧卻由有形而變滅至無形，然而，在回首遙望之際，遠方彷彿又生出許多白雲與青靄的奇幻變奏，再度使得遠處的山景氤氳於一片瀰天漫地的雲氣之間，而更憑添置身山中時的神秘莫測之感。此聯深得「意餘於象」之妙，詩人並不費力細寫山中種種花草景致，而是藉著虛無縹渺、變幻莫測的雲靄訴諸讀者的經驗與想像，在景物描寫的空白中讓讀者想像其間情景，而達到意義的最大包孕性。

頸聯「分野中峰變，陰晴眾壑殊」雖以說明性的語言形容終南山的廣大，但此一說明是極具形象性的，其中包含著具體景致的呈現。尤其是「陰晴眾壑殊」的奇特景象，也是許多具有遊山經驗者並不陌生的。而陰晴各異、光線變幻不定的羣山萬壑，也更顯出其姿態萬千的風貌，至於其間種種風景細節，詩人則完全略去，有賴讀者發揮各自的想像力與創造力去填補了。尾聯「欲投人處宿，隔水問樵夫」中，一直隱藏在風景背後的那個記錄者終於現身，在羣山萬壑中徜徉一日的詩人發現不知不覺中天色已暗，打算先找個住處留宿一晚，或許明日還要再出發去遊賞今日未竟的山景呢！他很驚喜地發現隔水的對岸有樵夫採樵的聲音及身影，於是遠遠地探詢何處能夠投宿一晚。整座終南山彷彿此時才終於出現人跡，儘管有人出現，卻仍然於彼此之間橫亙一水，詩人只能隔水遠遠探問消息。與〈鹿柴〉中「空山不見人，但聞人語響」的效果相似，人的出現並不使山林因此顯得喧囂塵雜，反而更襯托出山林的恆常空闊沈寂。尤其是所出現者為採樵之人，他們本身就是能與自然風光融為一體的和諧存在，彷彿本來就是自然的一部分。著此一句，也表現出終南山於自然美景之外，也存在著人的活動，展露出些許的生活氣息。此外，山中人跡之稀少、山林之遼闊隔絕，以及詩人之遊興深濃，山景之觀之不足，亦皆在不言之中表露無遺。與謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉並列而觀，則王維詩之剔除枝節，集中呈現主題，隱藏自我而凸出山水，並擅長總攝山水之精神氣勢，以虛蘊實，意餘於象，以最簡約的筆墨逗引讀者最大的想像與創造，皆在與謝詩的對照中

更加凸顯出來。當然，形式與內容總是相輔相成的，這兩首詩一為古體，一為律體，形式的殊異也必然導致其表現方式與美感呈現的不同。

此外，在對待自然的態度上，謝詩常有意無意流露出以自身為主體，而山水只是聊以消憂解愁的客體的意識。以此一心態面對自然，則人與自然遂成爲相對，並無可避免地走向分裂。謝靈運雖時時帶著一種賞美的態度面對自然，並以各種身體動作展現其於美麗自然中自在遊賞的欣悅之情，並能將耳聞目見的自然美景凝定爲藝術性的文字表現，但在詩人隱然以高於客體的主體之姿玩賞自然美景的種種動作中，已經不自覺地流露出主體的優位性，也展現出詩人對於自身其實傾注了遠大於自然美景的關注之情。詩人雖能欣賞與再現山水之美，但自然並非其真正關注的焦點所在，它的美麗也不具備自身完滿自足的意義，而僅僅只是因爲它能夠襯托或取悅詩人，才呈顯出其存在的最大意義。以下略舉數例以展現謝靈運置身於山水之間時的種種賞玩動作，以及其藉山水以消憂的自白：

心契九秋幹，目翫三春美。(《登石門最高頂》，頁 262)

沫江免風濤，涉清弄漪漣。(《發歸瀨三瀑布望兩溪》，頁 266)

朝攀苑中蘭，畏彼霜下歇。暝還雲際宿，弄此石上月。(《石門岩上宿》，頁 269)

……川渚屢逕復，乘流翫迴轉。蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。
企石挹飛泉，攀林擿葉卷。(《從斤竹澗越嶺溪行》，頁 178)

開春獻初歲，白日出悠悠。蕩志將愉樂，瞰海庶忘憂。
策馬步蘭皋，緹控息椒丘。採蕙遵大薄，攀若履長洲。(《東山望海》，頁 99)

旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。
汨汨莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。……
白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。(《登上戍石鼓山》，頁 102)

「翫」、「弄」、「挹」、「撿」、「採」、「拏」、「摘」皆是詩人在遊娛自然之中時經常出現的動作。在詩人採擷芳草的動作中，雖然因為具有靈均餘影的襯托而凸顯其象徵意義，暗示其寂寞無偶與不遇之情懷。但更多的時候，詩人在山水中的各種動作是其愉悅賞玩之情的具體展現。然而，無論這些動作是暗示不遇的蕭索，抑或遊賞的欣喜，詩人的自我皆是永遠的聚焦所在，自然的一切美景只居於烘托的地位。謝靈運從來未曾真正跳脫自身悲喜，而僅僅從自然的角度來看待自然。此一傾向在與王維的對照中尤其明顯。

相對於謝靈運的時刻關注自身，將自我凸出於風景之外，王維則更巧妙地在與自然的融合中展現自我。其詩中一般並不會出現主客判然的玩賞自然之動作，詩人與自然是平等的，他們是親切的友朋，也是天地之間互相彰顯的存在，藉著彼此之間的互動與證成，共成天地之大美：

松風吹解帶，山月照彈琴。（〈酬張少府〉，頁 120）

獨坐幽篁裏，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。（〈竹里館〉，頁 249）

山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵。（〈積雨輞川莊作〉，頁 187）

輕陰閣小雨，深院晝慵開。坐看蒼苔色，欲上人衣來。（〈書事〉，頁 274）

清川帶長薄，車馬去閒閒。流水如有意，暮禽相與還。（〈歸嵩山作〉，頁 123）

可憐盤石臨泉水，復有垂楊拂酒杯。若道春風不解意，何因吹送落花來？（〈戲題盤石〉，頁 261）

「松風吹解帶，山月照彈琴」，松、風與月皆是詩人山林生活中的親密伴侶。穿過青松的風更顯清爽，吹拂於詩人敞開的襟懷上，更令人感到通體清涼澄明。而詩人在山間夜晚的撫琴抒懷也不寂寞，自會有山月現身天際，以其空明柔和的光芒遍照一切、撫慰一切。人與自然，兩無嫌猜。與人世之間的無情傾軋，「白首相知猶按劍，朱門先達笑彈冠」形成強烈對照。

¹²在〈積雨輞川莊作〉中，「朝槿」是詩人靜觀體察的對象，啓迪詩人的心靈，點燃生命的智慧之光；「露葵」則滋養詩人的身體，並透露出些許專屬於隱逸生活的氣息。在王維的山居隱逸空間中，松、風、月、朝槿、露葵、青苔不僅共構出清高絕塵的隱逸空間，也是詩人襟懷與生命境界的象徵。自然不僅是詩人居遊其間、朝夕相對的背景存在，還往往具有自來親人的主動性。不僅松風自來吹解詩人衣帶，使其更爲輕鬆自在；山月主動臨照彈琴的詩人，作爲聆賞其琴音的知音；就連庭院中看似凝止不動的蒼苔，彷彿也以其蒼翠欲滴的顏色，欲來沾染詩人衣裳，與人親近狎暱。而在〈歸嵩山作〉中，面對即將閉門深隱的詩人，不僅流水一路依依遠送相隨，暮色中的禽鳥也彷彿和詩人有志一同地飛向家園的方向。自然與詩人心靈相通，並以同樣的生命韻律共振，彼此之間能完全瞭解，莫逆於心。〈戲題盤石〉中，人與自然不僅兩無嫌猜，自然還展現了活潑親人的一面：垂楊輕拂詩人酒杯，春風將落花吹送到詩人身邊，宛如熱情的朋友，主動參與、豐富詩人的生命，憑添其山居歲月無限的樂趣。在詩人的隱逸生活中，與自然的關係彷彿比人世更爲緊密，「寂寞掩柴扉，蒼茫對落暉。鶴巢松樹偏，人訪華門稀。嫩竹含新粉，紅蓮落故衣。」（〈山居即事〉，頁 124）詩人除了面對自我之外，與其最接近的是自然，是落暉的美景、蒼翠的青松與閒雅的白鶴。與「空山不見人，但聞人語響」（〈鹿柴〉，頁 243）相似，「人訪華門稀」一句中，「人」在字面上的出現也只爲彰顯其不在場，其在詩中的存在，只爲更加凸顯其經常「不在」的事實。日日在詩人眼前上演的，不是人間世事的變幻無常、相摩相盪，而是嫩竹、紅蓮隨著季節的更迭進行生命的程序，展現生命本身不假外求的圓滿自足，而居處其間，靜觀一切的詩人，其生命無疑也融入此一大化生生不息的運轉之中。

正由於詩人的生命與自然水乳交融，故當其不得不離開使其最爲從容自在的隱逸空間時，總是流露出宛如生命受到割裂般的難捨之情：

依遲動車馬，惆悵出松蘿。忍別青山去，其如綠水何！（〈別輞川別業〉，頁 251）

¹² 王維〈酌酒與裴迪〉云：「酌酒與君君自寬，人情翻覆似波瀾。白首相知猶按劍，朱門先達笑彈冠。草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒。世事浮雲何足問？不如高臥且加餐。」人世與自然形成強烈對照：人情如此冷峻而易於反覆，自然卻是始終如此美麗可人。此詩引自趙殿成箋注：《王右丞集》，頁 185。

日日相對的青山如如不動，亙古如恆，令詩人再三眷戀回首，不忍相別。直到再也望不見青山時，多情的流水仍千里緊緊相隨，依依相送，令詩人更加難捨其與自然之間緊緊牽繫的深厚情份。正由於自然與詩人的生命存在千絲萬縷的聯結與眷戀，大大超出其與人間世的牽纏，故當其不得不去自然而入人間時，即表現出種種難分難捨之情。且不只詩人對自然有情，在詩人心中，自然萬物也同樣表現出種種眷顧依戀之情。此時，在心境上，詩人遠離人世，與自然形成不可分的整體。只有在自然山水之中時，詩人的生命才是完整的，也是其最爲自在從容的時刻。相對的，在大謝詩中，自然只提供在人間世受挫的詩人暫時的撫慰，謝靈運生命問題的癥結並非可以完全消解於自然賞美之中。故只能以一次又一次的尋幽訪勝之旅，使自己暫時忘卻建築於人間世的理想終究落空之憾恨。

二、對小謝清麗山水的繼承

自從謝朓將中國山水詩的大方向扭轉爲平易清新的日常化山水之後，後代詩人寫作山水詩大致皆沿此一方向繼續發展。山水詩與生活的關係更爲緊密，不再必然是「尋山陟嶺，必造幽峻。巖嶂千重，莫不備盡」¹³的異境山水，而往往是日常生活周遭舉目可見、平易悅目的風光。

在與前代重要山水詩人的傳承關係上，王維無疑是遠於謝靈運而近於謝朓所開拓的新方向的。王維對於謝朓詩歌的熟稔程度可由其寫景詩句之近似謝朓表露無遺：¹⁴

謝朓〈將遊湘水尋句溪〉：「寒草分花映，戲鮪乘空移。」（頁 250）¹⁵

王維〈納涼〉：「漣漪涵白沙，素鮪如游空。」（頁 69）¹⁶

¹³ [南朝梁]沈約（441-513）：《宋書·謝靈運傳》語，引自顧紹柏：《謝靈運集校注·附錄一》，頁 523-524。

¹⁴ 關於王維詩句對於謝朓的承襲，可參魏耕原：《謝朓詩論》（北京：中國社會科學出版社，2004），第十四、十五章所舉詩例，頁 243-286。第十四章還特別列表對照謝朓與王維詩句雷同之處，計得三十九例，但其中時有僅憑字面小小雷同而過份穿鑿附會之處，無法作為王維學小謝的例證，詳參頁 262-264。

¹⁵ 本文所引謝朓詩均出自曹融南校注集說：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，2001年4月2刷），以下引用僅註明頁碼。

謝朓〈還塗臨渚〉(聯句):「白水田外明，孤頂松上出。」(頁 411)

王維〈新晴晚望〉:「白水明田外，碧峰出山後」(頁 62)

謝朓〈新治北窗和何從事〉:「池北樹如浮，竹外山猶影。」(頁 360)

王維〈自大散以往，深林密竹，磴道盤曲，四五十里，至黃牛嶺，見黃花川〉:「青皋麗已淨，綠樹鬱如浮。」(頁 65)

謝朓〈遊山〉:「杳杳雲竇深，淵淵石溜淺。」(頁 233)

王維〈樂家瀨〉:「颯颯秋雨中，淺淺石溜瀉。」(頁 247)

謝朓〈冬日晚郡事隙〉:「蒼翠望寒山，崢嶸瞰平陸。」(頁 228)

王維〈輞川閒居贈裴秀才迪〉:「寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。」(頁 122)

謝朓〈送江水曹還遠館〉:「高館臨荒途，清川帶長陌。」(頁 246)

王維〈歸嵩山作〉:「清川帶長薄，車馬去閒閒。」(頁 123)

謝朓〈詠風〉:「垂楊低復舉，新萍合且離。」(頁 383)

王維〈皇甫岳雲谿雜題五首〉其五〈萍池〉:「靡靡綠萍合，垂楊掃復開。」(頁 241)

¹⁶ 魚遊若乘空之喻，最早應見於東晉袁山松(或名袁崧，401卒，本傳見《晉書》卷83)《宜都山川記》(或簡稱《宜都記》):「大江清濁分流，其水十丈見底，視魚遊如乘空，淺處多五色石。」(《太平御覽》卷六，地部，「江」條)明朝楊慎(1488-1559)的《丹鉛總錄》曾指出柳宗元(773-819)〈小石潭記〉:「潭中魚可百許頭，皆若空游無所依」之語，源出於酈道元(527年卒)《水經注》:「淶水平潭，清潔澄深，類若乘空。」而唐人沈佺期(656、650?-714、713?)詩:「魚似鏡中懸」，也是本於酈道元。楊慎的意見詳參氏著:《丹鉛總錄》(四庫筆記小說叢書本，上海:上海古籍出版社，1992)，卷十八，頁542。楊慎顯然忽略了酈道元對袁山松的因襲關係，而謝朓在詩中運用此一比喻，也應早於酈道元。從遣辭用字的沿襲看來，王維詩最直接的典範應是謝朓的詩句。

以上所舉詩例的對照明確呈示了王維對於謝朓寫景詩句的仿擬與轉化痕跡。謝朓〈還塗臨渚〉中特別捕捉景物因遠近排列關係所造成的特殊構圖：「白水田外明，孤頂松上出。」此外，其〈休沐重還丹陽道中〉一詩也出現由此一模式結構而成的圖景：「雲端楚山見，林表吳岫微。」(頁 254-255) 謝朓的構圖雖然巧妙運用景物的空間關係，但還在一般經驗的範疇之內，王維則更進一步強化此一趨勢，將這種奇特的構圖發展到令人驚奇的地步，從而造成鮮明深刻的視覺印象。王維喜歡將遠近各異的景物視為同一平面，而此平面中遠者高、近者低的景物，常常在詩人眼中呈現為空間錯置的奇特景致，這種有趣的空間錯置往往為人的視覺帶來超出一般經驗常識的刺激性。這也是立體的空間轉化為平面的畫面構圖時經常出現的現象，身為傑出畫家的王維自然是充分意識到這一點的。他十分巧妙地將這種平面繪畫式的構圖運用於詩歌之中，¹⁷如以下諸例所示：

林端出綺道，殿頂搖華幡。(〈瓜園詩〉，頁 14)

蹴踘屢過飛鳥上，鞦韆競出垂楊裏。(〈寒食城東即事〉，頁 112)

窗中三楚盡，林上九江平。(〈登辨覺寺〉，頁 150)

商山原上碧，滄水林端素。(〈奉和聖製御春明樓臨右相園亭賦樂賢詩應制〉，頁 198)

郢路雲端迴，秦川雨外晴。(〈遊感化寺〉，頁 228)

水國舟中市，山橋樹杪行。(〈曉行巴峽〉，頁 231)

逶迤南川水，明滅青林端。(《輞川集》其十六〈北垞〉，頁 248)

這樣的構圖形式在王維手中提煉得更為成熟，運用得更為徹底而廣泛，形成王維山水詩相當引人注目的特色之一。但其發端之來自小謝，則是不可泯滅的。

¹⁷ 關於王維詩中空間錯置法的運用，可參魏耕原：《謝朓詩論》，頁 244-247。此外，陳鐵民〈王維詩歌的寫景藝術〉一文，亦可參考。此文收入氏著：《王維論稿》(北京：人民文學出版社，2006)，頁 270-292。

除了直接就小謝詩句加以改造變化及進一步發展之外，王維詩喜表現生活周遭和美恬靜的景觀，及採取單一定點遠眺的平遠式取景方式，也近似謝朓。小謝有許多表現日常生活中偷閒靜觀山水風光之美的詩，如：〈觀朝雨〉、〈後齋迴望〉、〈郡內高齋閑望答呂法曹〉、〈冬日晚郡事隙〉、〈新治北窗和何從事〉等，這些詩均特別凸出一種不介入的、旁觀的定點眺望姿勢，強調的是純粹的「觀」賞風景，而非身體的實地「遊」於山水。在王維許多描寫田園風光的作品，如〈新晴晚望〉、〈輞川閒居贈裴秀才迪〉、〈山居即事〉中，也往往僅截取定點眺望的風景切片，尤其是在日暮黃昏之際、閒暇自在的心情與環境氛圍之中，隨意舉目瀏覽生活周邊的自然圖景。「倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。」（〈輞川閒居贈裴秀才迪〉，頁 122）如此悠遊隨意的靜觀姿態，即是王維閒居輞川之時最為典型的賞美型態。

然而，身處詭譎仕途之中的謝朓總是懷抱著希企脫離政治領域，回歸山水隱逸的心事眺望風景，因而望中風光遂每每成為其詩歌後半段直抒情懷的過渡。始終拉距於仕隱兩端的詩人或許能在閒暇之際的遠眺中暫忘煩惱，但由於心境始終無法獲得真正深沈的寧定，故總是很快又陷入那彷彿宿命般無止境掙扎的漩渦之中，故其詩歌也往往照例結束於對隱逸人生的永恆嚮慕之中。與謝朓不同，王維是在仕隱掙扎已基本獲得解決的情境之下，並在透過自身長期修持而得的深度寧謐狀態中眺望別業風光的。他並非為了消憂解悶而尋求田園風景的慰藉，由於眼前的一切皆出於自我主動的選擇，他的心境是篤定而平和的。在他遊目四望所見中，一切都顯得那麼自然而寧和，這也是詩人當時心境的一種折射。詩人並不刻意尋找足以眩目驚人的異境美景，一切都只是生活中最尋常不過的景致。他甚至並非為了山水賞美而舉目四眺，一切都彷彿是不帶絲毫刻意痕跡的無心之舉，詩人只是自然地享受他生活之中的閒暇，並將自我消融於此一生活化的自然圖景之中。詩人的心境是平和淡定的，故他很少在風光的描繪之後刻意抒情，因為他的懷抱早已與整個風景渾合為一，風景的表現即是心境的表現。以下試舉兩首詩以呈現二人之異同：

案牘時閒暇，偶坐觀卉木。颯颯滿池荷，脩脩蔭窗竹。
簷隙自周流，房櫳閑且肅。蒼翠望寒山，崢嶸瞰平陸。
已惕慕歸心，復傷千里目。風霜旦夕甚，蕙草無芬馥。

云誰美笙簧，孰是厭邁軸？願言追逸駕，臨潭餌秋菊。（謝朓〈冬日晚郡事隙〉，頁 228）

新晴原野曠，極目無氛垢。郭門臨渡頭，村樹連溪口。
白水明田外，碧峰出山後。農月無閒人，傾家事南畝。（王維〈新晴晚望〉，頁 62）

同樣描寫黃昏之際的眺望，謝朓詩中充滿了詩人的動作細節（坐觀卉木、望寒山、瞰平陸）、刻意結撰的遠近風景切片（近景如：「颯颯滿池荷，條條蔭窗竹」；遠景則為蒼翠寒山、崢嶸平陸），以及直接的情感表述（如「已惕慕歸心，復傷千里目」、「願言追逸駕，臨潭餌秋菊」等句的直抒懷抱）。且在全詩十六句的篇幅中，前八句的背景敘述、風景呈現，與後八句的心情表達明顯可以分為兩部分，誠如王夫之所云：「晉、宋以下詩，能不作兩截者鮮矣。」¹⁸謝朓詩亦每每自然呈現由景到情的過渡痕跡。王維詩則集中呈現一幕生活圖景的切片，詩人隱身其中，靜觀一切。除了「極目」二字透露遠眺姿態外，詩人基本上是不凸出於風景描繪之外的。我們不確定他身在何方，又採取何種姿態觀覽眼前風光，只有一幕幕風景片段的展示洩露詩人目光的流轉與心境的狀態。然而，詩人也從不曾直接告訴我們他此時此刻的感受，只是維持一貫的沈默，讓景物說明一切，並留下極大的迴旋空間，召喚讀者的加入。眼前所展示的農村風光與生活圖景彷彿與他緊密相連，又彷彿一切皆在身外。詩人並不是眼前農村生活中「傾家事南畝」的一分子，而只是靜靜觀察這一切的旁觀者，但在詩人新晴晚望之中所呈顯的明淨澄澈的一切，卻都是透過詩人目光折射而現的風景，也是其心境的具體象徵。他的生命彷彿已與眼前一切融合為一，一切盡在無言的觀照之中，物我難分。

¹⁸ 王夫之：《古詩評選》，卷五，評謝朓〈之宣城郡出新林浦向板橋〉一詩語。王夫之顯然頗為欣賞這種並不刻意泯沒掩藏的兩截痕跡，故又替謝朓解釋說：這種兩截法構成的詩自有其自然樸質之美，比起刻意造作，「虛架冒子，回顧收拾」的所謂「經生徑路」要高明許多。只要能做到「起處直，轉處順，收處平」，則「雖兩截，固一致矣。」還是應給予高度評價的。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》（北京：北京出版社，1999），第八卷，頁 4803。

謝朓詩雖以清麗居宗，但已有十分華美綺麗、細密巧切者，如：「霜月始流砌，寒蟬早吟隙。」（〈同羈夜集〉，頁 362）、「發萼初攢紫，餘采尚霏紅。」（〈詠薔薇〉，頁 385）、「丹櫻猶照樹，綠筠方解籜。」（〈紀功曹中園〉，頁 412）、「紫葵窗外舒，青荷池上出。」（〈閑坐〉，頁 413）這類風格多見於謝朓貴遊應酬及詠物詩篇中，應可視為梁、陳宮體式寫景風調的先導。王維的景物描寫也有承襲此類語言風格之影響者，故有時亦呈現為華美細密之格調：

菱蔓弱難定，楊花輕易飛。（〈歸輞川作〉，頁 123）

嫩竹含新粉，紅蓮落故衣。（〈山居即事〉，頁 124）

柳色春山映，梨花夕鳥藏。（〈春日上方即事〉，頁 153）

草色全經細雨濕，花枝欲動春風寒（〈酌酒與裴迪〉，頁 185）

兩中草色綠堪染，水上桃花紅欲然。（〈輞川別業〉，頁 186）

初唐描寫宴會遊覽的詩歌尚籠罩於梁、陳寫景風格的影響之中，擅長書寫典麗雅則之應酬詩體的王維，或許也曾透過初唐典型宮廷詩的典範而間接承襲此種華美鮮麗的文字風格。而這種原本主要運用於貴遊應酬詩中的語言風格，也很自然地融入其書寫田園山水的詩歌之中。王夫之在評王維〈山居即事〉一詩時即指出：「八句景語，自然含情，亦自齊、梁來，居然風雅典則。俗漢輕詆六朝鉛華，談何容易！」¹⁹真正的大家總是熟悉前代各種典範，並擅長融化前人優長以為己用的，王維當然也不例外。但他能立足於前代典範之中，並加之以自我個性的陶染及創造性的轉化，從而寫出帶有個人鮮明烙印的、具有獨特創造性的詩歌，非徒因襲前人格局、成規、體式、風格而已。

¹⁹ 王維〈山居即事〉：「寂寞掩柴扉，蒼茫對落暉。鶴巢松樹偏，人訪華門稀。嫩竹含新粉，紅蓮落故衣。渡頭燈火起，處處採菱歸。」趙殿成：《王右丞集箋注》，頁 124。王夫之的評語見氏著：《唐詩評選》，卷三，「五言律」。引自傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·唐詩評選》，第八卷，頁 4908。

第二節：王維與陶淵明

「古今隱逸詩人之宗」陶淵明雖然在他所生存活動的年代僅以隱逸之士的形象著稱，而非以傑出的詩人名世。²⁰但在唐代以後，其簡淡有味的詩歌卻逐漸受到重視，而終至在宋朝被推崇為中國少數最偉大的詩人之一，進而衣被百代，影響力歷久不衰。陶詩取材於素樸的田園日常生活，他的詩歌就是簡單的日常生活中深刻內在體驗的紀錄。對於陶淵明而言，生命的意義即在安於自我的選擇，安於心中持守的「道」，並以一種內蘊真意的方式去生活，並於其中完成自我。此一生命形式自身即具完足的意義。陶淵明詩中的田園風景是經過充分內化的，經由詩人靈心的點化，田園生活即成內在心境的呈示而蘊含無限「真意」。²¹此一表現無疑吸引了王維的注意。王詩實際書寫田園之作雖不多，但陶詩中「自然與無心的性質以及對一完滿自足世界的熱望」²²深深吸引了王維，使其追隨陶淵明而建構一個足以呈顯自我心靈境界的山水世界。

在王維建構具有個人視境及特色的山水田園世界時，他運用了一系列陶淵明田園詩中常見的自然意象系統來構築其個人隱逸空間：象徵詩人襟抱的青松、象徵清貧寡欲生活的新葵、總是適時輕拂並令人身心舒暢的好風，以及自在遨翔於田園之間的飛鳥。以下陶詩與王維詩歌的對照清楚地呈現了王維對於陶詩意象系統的承襲關係：

陶淵明：

芳菊開林耀，青松冠巖列。懷此貞秀姿，卓為霜下傑。（〈和郭主簿〉）

²⁰ 詳參王國瓊先生〈史傳中的陶淵明〉，《臺大中文學報》第十二期（2000年5月），頁193-228。

²¹ 廖蔚卿先生亦云：「陶淵明是在哲學的冥想中，以主觀的內心感情，表現了田園山水的情調。他認為大自然的生命是永久的，他嚮往大自然的無盡與遼闊，而欲將自己的心靈融會其中，以獲得相對兩忘的樂趣，他便將這情調，以深入的筆，自然成韻地在詩中畫下了。」氏著：〈晉末宋初的山水詩與山水畫〉，氏著：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁375。

²² 高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典〉下（"The Aesthetics of Regulated Verse"），《中外文學》第18卷第3期（1989年），頁34。此文另有黃寶華先生的譯本，此處經斟酌後決定採用劉翔飛先生的譯本，以下所引皆同，不再重複說明。

二首〉其一，頁 73)²³

青松在東園，眾草沒其姿。凝霜殄異類，卓然見高枝。連林人不覺，獨樹眾乃奇。(〈飲酒二十首〉其八，頁 113)

新葵鬱北牖，嘉穉養南疇。(〈酬劉柴桑〉，頁 71-72)

流目視西園，曄曄榮紫葵。(〈和胡西曹示顧賊曹〉，頁 82)

凱風因時來，回飈開我襟。(〈和郭主簿二首〉其一，頁 73)

眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。……微雨從東來，好風與之俱。(〈讀山海經十三首〉其一，頁 162-163)

鳥哢歡新節，冷(冷)風送餘善。(〈癸卯歲始春懷古田舍二首〉其一，頁 92-93)²⁴

山氣日夕佳，飛鳥相與還。(〈飲酒二十首〉其五，頁 111)

翩翩新來燕，雙雙入我廬。先巢故尚在，相將還舊居。(〈擬古九首〉其三，頁 137)

王維：

松風吹解帶，山月照彈琴。(〈酬張少府〉，頁 120)

聲喧亂石中，色靜深松裏。(〈青溪〉，頁 34)

酌酒會臨泉水，抱琴好倚長松。南園露葵朝折，東谷黃梁夜舂。(〈田園樂七首〉其七，頁 258)

山中習靜觀朝槿，松下清齋折露葵。(〈積雨輞川莊作〉，頁 187)

喬木萬餘株，清流貫其中。前臨大川口，豁達來長風。(〈納涼〉，頁 69)

²³ 本文所引陶淵明詩均出自丁仲誥(福保):《陶淵明詩箋注》(臺北:藝文印書館,1989年6版),以下徵引僅註明詩題及頁碼。

²⁴ 「冷風送餘善」中「冷」應作「冷」,《莊子·逍遙遊》:「列子御風而行,冷然善也。」高誘注:「冷風,和風。」詳參王叔岷先生:《陶淵明詩箋證稿》(臺北:藝文印書館,1975),頁 232-233。

若道春風不解意，何因吹送落花來？（〈戲題盤石〉，頁 261）

飛鳥去不窮，連山復秋色。（《輞川集·華子岡》，頁 242）

秋山斂餘照，飛鳥逐前侶。（《輞川集·木蘭柴》，頁 244）

除了上舉詩例之外，王維〈濟州過趙叟家宴〉：「雖與人境接，閉門成隱居。……深巷斜暉靜，閑門高柳疎。」（頁 213）也充滿陶詩的典型意象與用語，令人聯想到陶淵明的〈飲酒二十首〉其五：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。」（頁 110）其中「閑門高柳疎」的意象更是陶淵明充滿自傳色彩的〈五柳先生傳〉中所塑造的居處空間的典型意象。然而，王維儘管大量沿用了陶詩中構成田園隱逸氛圍的意象羣，他的田園詩仍與陶淵明具有本質上的差異：在意象的寓涵上，陶淵明更強調一種道德層面的意義，尤其在對於青松意象的運用上，更直接指明其「懷此貞秀姿，卓爲霜下傑」的美好品質，遙契孔子「歲寒，然後知松柏之後彫也」²⁵的頌美，以松柏後彫的品質象徵君子臨利害、遇事變時有爲有守的節操。陶淵明所營構的田園空間往往並不特別凸出其山水賞美的意涵，而更強調抒情主體任真的性格與固窮的情操。對陶淵明而言，潯陽柴桑的田園空間代表的是詩人「質性自然」的性格得以保持完整，以及對於「先師遺訓」及「固窮節」的道德堅持與躬身踐履的態度。而對於自己日日生活勞作其間的田園風物氛圍，詩人更強調的毋寧是「和」而非「美」，或者說在詩人的心目中，「和」即是一種至美。「和澤周三春，清涼素秋節。」（〈和郭主簿二首〉其二，頁 74）、「日暮天無雲，春風扇微和。」（〈擬古九首〉其七，頁 139）風物之和美暗示了氣候的調和，也保證了農作物的順利成長。風調雨順之「和」在詩人眼中即是美的極致表現。「藹藹堂前林，中夏貯清陰。凱風因時來，回飈開我襟。」（〈和郭主簿二首〉其一，頁 73）、「蕤賓五月中，清朝起南颺。不駛亦不遲，飄飄吹我衣。重雲蔽白日，閑雨紛微微。流目視西園，曄曄榮紫葵。」（〈和胡西曹示顧賊曹〉，頁 82）、「孟夏草木長，遶屋樹扶疎。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。……歡然酌春酒，摘我園中蔬。微雨從東來，好風與之俱。」（〈讀山海經十三首〉其一，頁 162-163）風和景明，微雨時至，天地萬物自在繁衍，田間作物順利成長，往往即是

²⁵ 《論語·子罕第九》，引自[宋]朱熹集註、蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本·論語》（臺北：啟明書局，未著出版年月），頁 132。

躬耕田畝的詩人最大的滿足與愉悅。陶詩的田園強調的是一種植根於實際生活的美感，而非一種閒逸之際刻意追求的純粹審美感受。陶淵明很少藉由眼前風光的刻意展示表現自己對於自然山水的審美品味，他對自然美的感受更多地植根於日常生活，表現在風諧雨和，作物欣欣向榮，以及在生活物資獲得基本滿足的情況之下，自我質性之得以保持完整的祈嚮之中。

相對而言，王維詩中所營造的田園空間則更強調其疏離於人間世的隱逸與空寂色彩，更傾向於構築一處寧謐美好的隱居、禪修空間，而並不凸出實際田園的日常生活氣息。他雖襲用了陶淵明田園詩的意象羣，卻稀釋了其中濃厚的道德意涵，而更強調其美麗與疏離於人世的自然特質。此外，由於詩人的禪宗信仰與修持，²⁶這些意象也不時逗顯出或深或淺的禪意。如上引王維詩例句中出現的青松、明月、溪聲、盤石、落花、飛鳥等，以及王維詩中常見的竹林、白雲、果落等意象的使用，皆為唐代禪修宴坐詩中最常出現的意象羣。而王維詩中對於寂靜空境之涵融萬有的開顯，亦為唐人宴坐詩之共同歸趨。²⁷通過特定意象羣所營構的田園山水風光，詩人展示了清淨無塵的空間、寧靜的心境、信仰的歸趨，以及高超的審美品味。其意象之運用可謂兼涵內外，既點染外境，亦逗顯其通過修持所得的內在勝境。此外，又誠如王國瓔先生所言：

陶詩以寫意為主，以意寫境；王詩乃以寫景為主，藉景抒情。因此，

²⁶ 關於王維宗教信仰之內涵，詳參蕭麗華先生：《唐代詩歌與禪學》（臺北：東大圖書公司，1997），第三章：「論王維宦隱與大乘般若空性的關係」，頁73-102；蕭馳：〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，《漢學研究》，第21卷第2期（2003年12月），頁139-169。王維的山水田園詩中雖往往兼容道心與禪意，但比較而言，其間所逗顯的禪意似乎勝過道家之心，尤其是在晚年精進修持禪法之後。一般而言，王維早年道、佛兼修，而晚年則似乎更多地傾向於禪的修持，並於詩歌創作中展現出濃厚的禪宗信仰。

²⁷ 蕭麗華先生曾歸納唐代宴坐詩的取景與意象偏好，認為「在意象方面，宴坐詩多取景山林，題材走向自然化，因此意象的擇取也多取諸自然山水，比較集中出現的意象有松風、竹林、溪泉、水月、磐石、落花、猿鳥、花香、白雲等。」此類表現宴坐冥思的詩，又每每「多著『幽』、『閑』、『無事』、『虛』、『靜』、『空』等字眼，顯出趣寂求靜悟空的路向。……而這些泛顯空寂境界的詩作中，往往也使用『猿吟』、『夜雨』、『柳陰』、『鳥鳴』、『花開』、『果落』、『水流』、『月澄』……，顯出大自然中活潑潑的生機，這正是『空寂——萬有』之美，也是《六祖壇經·般若品》所云：『世界虛空，能含萬物色象，日月星宿，山河大地，泉源溪澗，草木叢林……總在空中。』」引自氏著：《唐代詩歌與禪學》，第二章：「宴坐寂不動，大千入毫髮——唐人宴坐詩析論」，頁63、70。

讀陶詩，先見人，後見畫；讀王詩，先見畫，後見情。²⁸

「以意為主」的陶詩與「以境為主」的王詩，也展現出發軔時期以直書其事、其情、其意為主要面目的田園詩，與加入山水審美質素與禪悟空境之後的所謂山水田園詩在表現形式上的主要差異。

在王維的山水田園詩中，詩人並非實際參與田間勞作的農民，而通常扮演的是一個安靜旁觀者的角色：

風景日夕佳，與君賦新詩。澹然望遠空，如意方支頤。(〈贈裴十迪〉，頁 27)

寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。(〈輞川閒居贈裴秀才迪〉，頁 122)

一從歸白社，不復到青門。時倚簷前樹，遠看原上村。(〈輞川閒居〉，頁 125)

與在田園中勞苦終日猶不得一飽的陶淵明相較，王維有著更為悠閒自在的山林隱逸情態。與陶淵明不同，輞川田園並非詩人賴以維生的所在，而是一處士大夫京城居所之外的「別業」，一個純粹為遠離京城種種塵俗纏擾而購置的兼具隱逸、休閒、禪修與賞美等多種功能的寧靜空間。²⁹置身於此一空間中，詩人毋需煩惱生活所需無著，而只需沈澱世俗煩擾，保持心境

²⁸ 氏著：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986，1992），頁 265。

²⁹ 王維〈請施莊為寺表〉自云其之所以購置藍田別業之因由，係緣於為奉佛的母親崔氏營構一處宴坐禪修之所。因為崔氏「師事大照禪師三十餘歲。褐衣蔬食，持戒安禪。樂住山林，志求寂靜。」所以王維「于藍田縣營山居一所。草堂精舍，竹林果園，並是亡親宴坐之餘，經行之所。」引文見趙殿成：《王右丞集箋注》，卷 17，頁 320。藍田別業主要是做為一處宴坐安禪，志求寂靜之所，不但是為其母崔氏而購，此一空間同時亦為王維澄心修禪、彈琴賦詩的隱逸居所。天寶九年（750），崔氏逝世，王維即許願施輞川莊舍為寺。約在肅宗乾元元年（758），即將這所別業施為僧寺，輞川別業遂改為清源寺，王維亦長居輞川。王維卒於上元二年（761），並葬於輞川。參蕭麗華先生：《王維——道心禪悅一詩佛》（臺北：幼獅文化事業公司，1991）之附錄〈詩佛王維年譜〉，頁 147-154。王維施莊為寺一事之繫年見頁 152-153。又[後晉]劉昫等著：《舊唐書·文苑傳（下）·王維傳》（卷 190 下）記載王維晚年生活狀況，與輞川別業景致之勝曰：「維弟兄俱奉佛，居常蔬食，不茹葷血。晚年長齋，不衣文綵。得宋之問藍田別墅，在輞口，輞水周於舍下，別漲竹洲花塢。與道友裴迪浮舟往來，彈琴賦詩，嘯詠終日。」引自楊家駱主編：《新校本舊唐書》（臺北：鼎文書局，1985），頁 5052。

空明，悠閒而安靜地欣賞體悟眼前一切活潑潑的萬象流轉之美，以及隱寓其中的生生化機。宋朝的胡仔在讀過王維〈田園樂七首〉其六：「桃紅復含宿雨，柳綠更帶春烟。花落家僮未掃，鶯啼山客猶眠」（頁 258）後有如下的評論：「每哦此句，令人坐想輞川春日之勝，此老傲睨閑適於其間也。」³⁰王維的確是「傲睨閑適」於田園之間，而非勞苦辛勤於田間的詩人。如果說陶淵明的田園詩更多地呈現實際田園的生活圖景，與詩人居處其間所面臨的種種困難、試煉、掙扎與思索的艱辛歷程，因而自然呈示一種有會而得的生活哲理色彩與生命境界；王維詩則更傾向於將自我心境的寧定和諧與悅目的田園山水風光融為一體，並於其間自然流露一種道心，一種禪意，一片化機。王維很少刻意遊覽田園周遭山水，他總是或採取靜立凝望的姿態攝取風景片段，或悠閒徜徉於山水之間，品味無限美好的大自然，將這些經驗自然涵融於其日常生活之中：

新晴原野曠，極目無氛垢。郭門臨渡頭，村樹連溪口。
白水明田外，碧峰出山後。農月無閒人，傾家事南畝。（〈新晴晚望〉，
頁 62）

晚年惟好靜，萬事不關心。自顧無長策，空知返舊林。
松風吹解帶，山月照彈琴。君問窮通理，漁歌入浦深。（〈酬張少府〉，
頁 120）

喬木萬餘株，清流貫其中。前臨大川口，豁達來長風。
連漪涵白沙，素鮪如游空。偃臥盤石上，翻濤沃微躬。
漱流復濯足，前對釣魚翁。貪餌凡幾許，徒思蓮葉東。（〈納涼〉，頁
69）

誠如宇文所安所言：「在王維詩中，物質世界的聲色之美與觀察者的冷靜面具之間存在著一種張力。」³¹透過靜觀與審美，王維的田園生活充滿寧和的意態與純粹的審美享受。而陶淵明則即使在描寫遊覽經驗的作品中，亦不曾表現出對於風景賞美的純粹關注與任何耽溺陶醉之情，他更關注的無疑是「人」居處於世間所面臨的問題，是對於生命問題的無盡思索：

³⁰ [宋]胡仔：《苕溪漁隱叢話·後集》（臺北：商務印書館，1939年，王雲五主編「萬有文庫」本），卷九，頁474。

³¹ 氏著、賈晉華譯：《盛唐詩》（北京：三聯書店，2004），頁298。

久去山澤游，浪莽林野娛。試攜子姪輩，披榛步荒墟。
徘徊丘壠間，依依昔人居。井竈有遺處，桑竹殘朽株。
借問採薪者，此人皆焉如。薪者向我言，死沒無復餘。
一世異朝市，此語真不虛。人生似幻化，終當歸空無。（〈歸園田居五首〉其四，頁 50-51）

此詩雖以「久去山澤游，浪莽林野娛」領起，而終究轉向人生終當歸於空無的感嘆。相對於陶淵明的執著於殷殷叩問尋索生命的答案，王維的姿態彷彿淡定許多，他透過詩歌所展現的自然風光中即存在詩人對於生命問題的最終解答，只是一切盡在不言中，詩人並未提供明確的、單一的答案。

此外，相對於陶淵明的躬耕田園，與田夫野老打成一片，身處田園別業之中的王維則更常展現出一種「志求寂靜」³²、與世隔絕的姿態。陶淵明也曾以掩閉柴門表示回到自我的世界，如「長吟掩柴門，聊為隴畝民。」（〈癸卯歲始春懷古田舍二首〉其二，頁 94）、「寢迹衡門下，邈與世相絕。顧眄莫誰知，荆扉晝常閉。」（〈癸卯歲十二月中作與從弟敬遠〉，頁 95），但辛勤力耕之餘偶然偷閒的陶淵明，其室內活動多為讀書、彈琴、飲酒，或與家人共享天倫之樂，如以下諸詩所述：

息交遊閑業，臥起弄書琴。……春（春）秫作美酒，³³酒熟吾自斟。
弱子戲我側，學語未成音。此事真復樂，聊用忘華簪。（〈和郭主簿二首〉其一，頁 73）

蕭索空宇中，了無一可悅。歷覽千載書，時時見遺烈。高操非所攀，
深（謬）得固窮節。³⁴（〈癸卯歲十二月中作與從弟敬遠〉，頁 96）

既耕亦已種，時還讀我書。窮巷隔深轍，頗迴故人車。歡然酌春酒，
摘我園中蔬。微雨從東來，好風與之俱。汎覽周王傳，流觀山海圖。

³² 王維〈請施莊為寺表〉：「（王維母崔氏）……樂住山林，志求寂靜。」王維所述雖為其母崔氏的心境，但亦同時表述了他自身的狀況。引自趙殿成：《王右丞集箋注》，卷 17，頁 320。

³³ 「春秫作美酒」之「春」字，王叔岷及袁行霈二位先生均作「春」，唯丁仲誥《陶淵明詩箋注》作「春」。詳參王叔岷：《陶淵明詩箋證稿》，頁 176。袁行霈：《陶淵明集箋注》（北京：中華書局，2005 年 2 刷），頁 144。

³⁴ 「深得固窮節」，宋本作「謬」。

俯仰終宇宙，不樂復何如？（〈讀山海經十三首〉其一，頁 163）

陶淵明的「掩柴門」、閉荆扉著重於表現農作之暇時的活動，讀書、彈琴、飲酒強調的是生命的自在、舒放與歡愉之情，以及詩人的「固窮節」；而「弱子戲我側，學語未成音」更透露出濃厚的日常生活氣息，與平淡中的真樂。總之，陶淵明的閉門掩扉並不特別強調其與世界隔絕的疏離意味。相對於陶淵明的主要在表現日常生活之趣，王維的閉門動作則更強調其維持自我主體空間完整的意義，並透露出與人間塵世隔離，從周遭一切流變中疏離出來的意涵：

迢遞嵩高下，歸來且閉關。（〈歸嵩山作〉，頁 123）

寂寞掩柴扉，蒼茫對落暉。鶴巢松樹偏，人訪華門稀。（〈山居即事〉，頁 124）

悠然遠山暮，獨向白雲歸。……東皋春草色，惆悵掩柴扉。（〈歸輞川作〉，頁 123）

屏居淇水上，東野曠無山。……靜者亦何事，荆扉乘晝關。（〈淇上即事田園〉，頁 126）

王維的「閉關」有時透露出一股寂寞淒清的況味，彷彿詩人內心存在某種鬱結難解，如〈秋夜獨坐〉中：「獨坐悲雙鬢，空堂欲二更。雨中山果落，燈下草蟲鳴。白髮終難變，黃金不可成。欲知除老病，惟有學無生。」（頁 158）的蕭索獨悲；但更多的時候則是展現出一種經由禪定修持而得的淡定寧和。在〈淇上即事田園〉中王維自稱「靜者」，在〈積雨輞川莊作〉中又說自己「山中習靜觀朝槿」（頁 187），此處所謂「靜者」、「習靜」當是特指，而非泛稱。「靜者」即是「唐人詩中對隱居山中，參禪悟道者的稱謂。靜者在山中，宴坐之餘，衡門無事，處幽深迴絕之境，山色紛呈縹緲，反而顯出落花流水的千姿萬態來。」³⁵兀然獨坐習靜於蕭索空宇之中，似乎是詩人晚年予人最鮮明深刻的印象之一。³⁶其「坐」並非一般之閒坐，而

³⁵ 引自蕭麗華先生：《唐代詩歌與禪學》，第二章：「宴坐寂不動，大千入毫髮——唐人宴坐詩析論」，頁 54。

³⁶ [後晉]劉昫等著：《舊唐書·文苑傳（下）·王維傳》（卷 190 下）記載王維之奉佛蔬食及家居環境曰：「（王）維弟兄俱奉佛，居常蔬食，不茹葷血。……齋中無所有，唯

通常指的是「宴坐」(或稱「晏坐」、「燕坐」),亦即「禪坐」。³⁷信奉佛教,日常精進修持禪法的王維,在其閉關宴坐的行動中表現出濃厚的山林幽棲、避世求靜的出世意味。也正是在禪坐的深度寧靜之中,詩人一方面能掌握自然萬象最細微的變動與音響,³⁸一方面又彷彿超出一切現象遷化之上,能夠直接把握自然精神之整體,以及流動於其間的空靈氣韻。故儘管置身田園,王維的目光與關注卻越過田園的日常性與生活範疇,而執取自然萬化最本質性的美,因而與田園詩始祖陶淵明呈顯出截然不同的風貌。也正是在禪宗信仰的浸染之下,王維的田園詩離開生活的氛圍,發展出迥異於陶詩的所謂「清、幽、寒、靜」的審美趨向與藝術特質。³⁹但與陶淵明相同的是,「在王維的美典裏,每一組意象都帶著簡單、自然、飽含象徵性的意義。儘管這內在世界是從瞬間的、自然的經驗中孕育出來的一個理想世界,它也是詩人希望返回的世界,或是他希望永遠逗留其中的世界。」⁴⁰

茶鑪、藥臼、經案、繩床而已。」又記其日常生活情況為:「退朝之後,焚香獨坐,以禪誦為事。妻亡不再娶,三十孤居一室,屏絕塵累。」引自楊家駱主編:《新校本舊唐書》(臺北:鼎文書局,1985),頁5052。此外,《宋高僧傳·元崇傳》寫到元崇至輞川別業時,「松生石上,水流松下,王公焚香靜室。」而焚香靜室中的王維,應即正在宴坐禪修。蕭馳亦云:「『宴坐』和『經行』是王維在輞川的重要活動。」詳氏著:〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉,《漢學研究》,第21卷第2期(2003年12月),頁158。

³⁷ 關於唐人「宴坐」的內涵及其對於唐詩境界開拓的影響,詳參蕭麗華先生:《唐代詩歌與禪學》,第二章:「宴坐寂不動,大千入毫髮——唐人宴坐詩析論」,頁31-72。而關於王維宴坐修行方式的派別,蕭馳先生認為與神秀所開創的北宗「東山法門」禪修方式有關:「王維詩篇中寫到宴坐之處很多……禪法對王維而言,主要是坐禪而非行禪,即並非(南宗)神會推崇的『不捨道法而現凡夫事,是為宴坐』。而且,王維詩中屢屢寫到『閉關』、『掩扉』也似乎與東山法門的傳統禪修相關。……自禪的學理而言,王維亦與北宗即東山法門的關聯更多。」詳參蕭馳〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉,《漢學研究》,第21卷第2期(2003年12月),頁139-169,引文見頁151。

³⁸ 蕭麗華先生認為透過宴坐的禪定修持,詩人能獲致特殊的能力,擴大其時空視界,使其詩境「能出入有無、虛實、動靜,一面寫出虛靜幽謐的寂寥意,一面又顯出松風、竹聲、花落、鳥鳴的紛紜萬有。」王維詩即是最為典型的代表。引自氏著:《唐代詩歌與禪學》,頁53。

³⁹ 葛兆光認為唐代文人受到禪文化的影響而發展出所謂「林下風流」的風氣,以林下宴坐的方式追尋內在的寧靜,「這種以追求自我精神解脫為核心的適意人生哲學,使中國士大夫的審美情趣趨向於清、幽、寒、靜。自然適意、不加修飾、渾然天成、平淡幽遠的閑適之情,乃是士大夫追求的最高藝術境界。……在暮色如烟、翠竹似墨的幽境中,士大夫面對著這種靜謐的自然、空寂的宇宙抒發著內心淡淡的情思,又在對宇宙、自然的靜靜的觀照中,領略到人生的哲理,把它溶化到心靈深處。」王維則可以說是將這種追尋發展到極致的代表性詩人。引自氏著:《禪宗與中國文化》(臺北:里仁書局,1987),頁135。又關於王維詩所展現之空寂萬有之美及其與禪悟的關係,可參閱蕭麗華先生《唐代詩歌與禪學》第四章「從禪悟的角度看王維自然詩中空寂的美感經驗」,頁103-141。

⁴⁰ 高友工著、劉翔飛譯:〈律詩的美典〉下(“The Aesthetics of Regulated Verse”),《中外文學》第18卷第3期(1989年),頁35。

第三節：高度內化、最大留白：王維的創造性

面對大、小謝的山水詩傳統及陶淵明的田園詩傳統，王維融合二者，將田園隱逸的質素融入以表現自然之美為鵲的的山水詩中。一方面繼承前代文學傳統，一方面又以自我的個性、涵養與卓絕天才扭轉傳統典式，創造出具有濃厚個人風格的自然詩典型，拓墾出一片前所罕見、成果豐碩的新領地。在最能體現王維所開拓的自然山水詩新貌的《輞川集》二十首及〈皇甫岳雲谿雜題五首〉中，不但謝靈運「巧構形似」的手法被揚棄，謝朓先景後情的兩截式結構也不復存在，只剩下四句的短小結構及瞬間之美的捕捉呈示。而陶淵明做為衣食來源及精神原鄉的農村田園，在王維詩中亦往往只是做為一種背景存在，而稀釋了陶詩中較為濃厚的生活及道德氛圍。在此一轉折中，詩人直接清晰的抒情聲音逐漸消隱，只見萬象直觀現前，以其瞬間遷逝變化的美感與活潑生機予人無窮啓示。此時，山水是充分內化的象徵、寫意的山水，描寫性減至最低，並以最大程度的留白讓讀者得以參與其間，與作者共構一個生機勃勃的自然空間。此時，描寫的企圖被詩人心象的呈示所取代。當然，此一心象的構成仍是以外在世界為其經驗基礎的，只是此一經驗完全為詩人的心境所涵攝、融化。

一、詩與禪

在王維所創設的山水美典中，「禪」質素之加入無疑扮演了關鍵性的角色。蕭馳先生即將謝靈運與王維並觀，闡釋了二者信仰系統的差異對其山水詩表現方式與內涵的影響：

謝靈運的山水之作中「置心險遠、探勝孤遐」的特點，彰顯了早期大乘淨土觀念生發的遠離人寰的自然山水與人間環境的界限；而其由外在自然描寫中昇起的超越之情，則見出慧遠僧團對佛的身相的關注以及由法身遍在觀念體證的生命之終極真實。而王維的山水小品則從一個角度體現了禪宗東山法門以及東土佛教精神的轉移。……佛已從外在仰信的對象變為內心的自證。淨土也已不在兜率天之上，而成為剎那間目前便見的心境。最後，宴坐亦不必深入

山澤曠野，而在心念不起。總之，一切在心境，在直觀中的心境，這就是王維山水小品中透顯的即心求佛求淨土的如來清淨禪傳統。⁴¹

禪法所啓示的空寂萬有之美使王維詩往往具有最大程度的留白，空間開放，生氣流動，意象純粹，主體精神得以自由流貫迴旋其中。⁴²而實際的宴坐冥思也使其心靈與感官保持在最爲敏銳的狀態，得以於看似如如不動的靜坐中以心靈之眼照見繽紛萬有，並及於最細微難察的聲色變動。⁴³禪坐的修持一方面將感官的潛能開發至極限，一方面又使心靈達致至爲寧靜空明的狀態。王維於「經行之後，趺坐而閑。……不起而游覽，不風而清涼。」⁴⁴身體雖如如不動，感受卻因心境的空明而臻至極度敏銳的地步，此時詩人的心靈得以自由出入於萬象流轉之中，把握其活潑流動的動態感受，此即王維山水小品所映顯出的觀照狀態。

反觀前代山水詩人觀照山水的方式：謝靈運著重以身體的登陟跋涉接觸自然，尋找奇山異水，排比爲宛如建築結構般具有和諧平衡美感的空間圖式。然而，再多的身體遊覽經驗與審美感受都無法填補其心靈的巨大空缺。謝朓即使不強調身觀親歷的身體感受，也需依賴登高遠眺的地勢高度以攝取風景，並藉風光之美舒散心懷。王維則超越具體遊觀的形式，直接以心靈之眼把握自然的氣韻，將得之於觀照經驗的自然風景轉化爲洋溢一片生生化機的心靈圖景。

在感官視聽的敏銳入微方面，王維對於細微聲響的掌握十分引人注

⁴¹ 氏著：〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，《漢學研究》，第21卷第2期（2003年12月），頁169。蕭馳亦曾歸納王維五絕山水小品的文類特質為如下三端：「一為即時即地、純乎常境的『尺幅小景』；二為捨卻敘述、交待，而凸現觀面直觀效果的單純性；三為直觀中透示出的個人體察之幽玄意趣。」並指出「如上三端其實皆由詩人在輞川宴坐時依定慧觀和經行中的體驗所生發。」肯定其得自於禪法修行的體驗。引自〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，頁168。

⁴² 在語言的運用方面，誠如葉維廉所云：「禪宗承著道家之說，也不信賴語言一般的傳達方式，而提供一種超邏輯、重直覺的點逗經驗方式。」故能將空間開放，以最大的留白創造最多的可能。氏著：〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，收入葉維廉：《比較詩學：理論架構的探討》（臺北：東大圖書公司，1983），頁195-234。引文見頁210。

⁴³ 誠如蕭麗華先生所云：「王維許多視野迴絕，聽動入微的作品，得禪坐之助是可以肯定的。」引自氏著：《唐代詩歌與禪學》，第四章：「從禪悟的角度看王維自然詩中空寂的美感經驗」，頁134。

⁴⁴ 王維〈青龍寺曇壁上人兄院集·序〉，此序所形容者雖為曇壁上人的禪修境界，但亦適用於王維自身。引自趙殿成：《王右丞集箋注》，頁214。

目。他喜歡以極細微的聲響表現寂靜之美，而這些細微的聲響對於表現空間與心靈的寂靜甚至比毫無聲息更具力量：

泉聲咽危石，日色冷青松。(〈過香積寺〉，頁 131)

惟有白雲外，疎鐘聞夜猿。(〈酬虞部蘇員外過藍田別業不見留之作〉，頁 118)⁴⁵

夜靜羣動息，時聞隔林犬。(〈春夜竹亭贈錢少府歸藍田〉，頁 24)

夜靜羣動息，蟋蟀聲悠悠。庭槐北風響，日夕方高秋。(〈秋夜獨坐懷內弟崔興宗〉，頁 26)

野花叢發好，谷鳥一聲幽。夜坐空林寂，松風直似秋。(〈過感化寺曇興上人山院〉，頁 128)

人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。(〈皇甫岳雲谿雜題五首·鳥鳴澗〉，頁 240)

獨坐悲雙鬢，空堂欲二更。雨中山果落，燈下草蟲鳴。(〈秋夜獨坐〉，頁 158)

王維將王籍〈入若邪溪〉：「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」⁴⁶中以聲音反襯山林之寂靜的技巧發揮到極限。而詩人之所以能分辨出許多常人耳力無法聽見的聲響，應是得自於禪坐之助。⁴⁷相對於前此山水詩有時以自然界的各種聲響表現蓬勃的生機，王維詩中的聲音表現則往往意在呈示空間與心靈的恆常寂靜。從上引詩例可知，出現於其詩中的聲音多與夜間靜坐的狀態相聯繫。在無邊靜寂的黑夜中，在兀然禪坐的深度寧靜狀態下，耳根之用大開，一切入耳的聲響均彷彿放大了數倍。然而，所有入耳的聲響或者轉

⁴⁵ 「疎鐘聞夜猿」中的「聞」字，趙殿成認為是「聞」字之訛。見《王右丞集箋注》，頁 118。

⁴⁶ 王籍，生卒年不詳，活躍於天監年間（502-519），出身琅邪王氏。引詩見逯欽立（1910-1973）輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（下）（北京：中華書局，1983年9月第1版，2006年五刷），頁 1854。

⁴⁷ 誠如蕭麗華先生所云：「宴坐詩對色空世界的觀察入微，對耳根聽動的體驗尤顯精妙。」而王維詩「特別是對聲音的意象，有深入的體驗與創發。」引自氏著：《唐代詩歌與禪學》，頁 65、63。關於王維詩中聲音的運用，亦可參陳清俊〈落花鳴鳥紛紛亂，澗戶山窗寂寂閒——試論王維山水詩中的聽覺意象〉，收入彰師大國文系：《第四屆中國山水詩學會議論文集——唐代詩學》（彰化：彰師大國文系，1998），頁 303-322。

瞬即逝，或者斷續生發，只有廣漠無邊的寂靜始終是一切音響永恆的背景存在，並在一切音響消歇之時，更加凸顯其始終如一的存在。錢鍾書（1910-1998）先生云：「寂之於音，或為先聲，或為遺響；當聲之無，有聲之用。」⁴⁸錢先生言簡意賅的表述，或許可以侯迺慧先生的以下話語作為說明與引申：「所謂幽靜、靜寂是指整個景境，而非聲音本身，文人是用心靈去感受那些聲音之所以能歷歷在耳的背後氣息。……靜謐並不在溪泉、松風、蟬音、棋聲、人語、遠鐘的本身，而是在它們愈突出的聲響背後對比出來的那片無聲默然。」⁴⁹而在恆為背景的寂天默地之中，萬象生發不息，眾聲喧嘩而又復歸寂滅。王維以聲說寂，在紛然萬有過眼經耳之際，真正意欲凸顯的是在心靈映顯之下宇宙恆常如一的巨大空寂。⁵⁰

清人徐增曾以王維〈鳥鳴磎〉一詩為例，闡釋經驗的歷歷分明有賴於一顆恬靜無事的心靈：

「人間桂花落」，心上無事人，浩然太虛一切之物皆得自適其適。見花開，則開之而已；見花落，則落之而已。人自去閒，花自去落，各有本位，互不侵犯。……余蓋嘗與世人相處矣，世人心忙，每為一事，聞見都不親切；又嘗與至人相處矣，至人心閒，不用知識，事事無一錯過，故知之也。⁵¹

王維山水小品正是在深沈的禪定狀態之下，觀照萬有的寂靜心靈所涵攝的凸顯現象本身運化之跡的作品。而正誠如蕭馳先生所云：此一「離卻對待的、不具利害心的、不捨不著，然同時卻非常個人地、精微地感受著現象世界變化的無相自我，或許是王維山水小品對中國詩學的最大貢獻。」⁵²由於禪修經驗的助益，王維遂得以其山水小品開展出有別於以往山水詩的一片全新天地。

⁴⁸ 氏著：《管錐編》（臺北：書林出版社，1990），第二冊，頁449。

⁴⁹ 氏著：《詩情與幽境——唐代文人的園林生活》（臺北：東大圖書公司，1991），頁428。

⁵⁰ 誠如陳清俊所云：「當所有的聲音都歇止，並非聽覺的消失，詩人用心諦聽著一種更廣大，似無還有，更近乎聲音本體的大音。」引自氏著〈落花鳴鳥紛紛亂，澗戶山窗寂寂閒——試論王維山水詩中的聽覺意象〉，彰師大國文系：《第四屆中國山水詩學會議論文集——唐代詩學》，頁317。

⁵¹ 氏著：《而庵說唐詩》，卷七，《四庫全書存目叢書》本，第396冊，頁635-636。

⁵² 蕭馳〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，頁163-164。

二、詩與畫

王維不但以含蓄簡淡的山水小品著稱詩壇，亦開創了以寫意取代寫實的南宗山水畫。⁵³「宿世謬詞客，前身應畫師」⁵⁴，詩人對於自己的畫家身分是充份自覺的。而與王維大約同時而稍後的封演⁵⁵則曾經留下對於王維山水畫的高度讚美之詞：「玄宗時，王維特妙山水。幽深之致，近古未有。」⁵⁶可見王維山水畫的獨特表現很早就受到推崇，而最引人注目者則為其獨特的「幽深之致」。此外，與王維約略同時的竇泉更在其〈述書賦〉中論及王維的詩畫成就曰：「詩興入神，畫筆雄精。李將軍（李思訓）世稱高絕，淵微已過……」對王維深致歎賞之意，認為他的山水畫甚至超越了當時最爲人所推崇的大畫家李思訓（651-716）。竇泉之兄竇蒙則爲這段話作注曰：「右丞王維……詩通大雅之作，山水之妙，勝於李思訓。」⁵⁷這無疑是對

⁵³ 王維南宗山水畫之祖的地位是經由歷代畫論逐漸建構而成的，在王維所生存的時空中似乎尚未有這種認識。當然，在將王維逐步推向宗師地位的過程中，後世論畫者發揮了很大的想像力。由於王維的山水畫真跡在中、晚唐時即已相當罕見，故張祜（782？-852以後）〈題王右丞山水障二首〉其二有：「右丞今已歿，遺畫世間稀」之歎，中晚唐人已然罕見其畫，後世更逐漸湮沒無餘。故後人僅能憑藉若干仿作或前代畫論的論述作想像發揮。當然，在此一接受過程之逐步進行中，王維的山水詩作當亦發揮極大的推波助瀾之功效。後人或許有很大一部分是從其山水詩的風格來想像推測王維山水畫之神采的。本文無法細論王維山水畫地位之詳細建構過程，只能運用前人研究成果作為進一步論述其詩畫關係的基礎。關於王維山水畫作之歷代相關討論與其高度評價之逐步建構過程，可參考李亮偉：《涵泳大雅——王維與中國文化》（北京：中華書局，2003）第三編「王維與中國美術篇」的相關論述，頁331-430。葛曉音：〈王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變〉，氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995年2刷），頁275-296。

⁵⁴ 王維〈偶然作〉其六：「老來懶賦詩，惟有老相隨。宿世謬詞客，前身應畫師。不能捨餘習，偶被世人知。名字本皆是，此心還不知。」趙殿成：《王右丞集箋注》，卷之五，頁75。此詩數度言「老」，可以推知應是晚年回顧此生的總結之作。《萬首唐人絕句》取中四句作〈題輞川圖〉。

⁵⁵ 封演，生卒年不詳，玄宗天寶末年進士。王維於玄宗開元九年（721）進士及第，時年二十一歲。封演及進士第時王維已進入晚年，故可推測封氏之活動年代應稍後於王維。

⁵⁶ 見[唐]封演：《封氏聞見記》，卷五，「圖畫」條，引自趙貞信校注：《封氏聞見記校注》（北京：中華書局，2005），頁47。又[宋]歐陽修（1007-1072）、宋祁（998-1061）等奉敕撰：《新唐書·文藝中·王維傳》二百二亦云：「維工草隸，善畫，名盛於開元、天寶間。豪英貴人虛左以迎，寧、薛諸王待若師友。畫思入神，至山水水平遠，雲勢石色，繪工以為天機所到，學者不及也。」

⁵⁷ 竇泉〈述書賦〉下形容王維畫、王縉書云：「詩興入神，畫筆雄精。李將軍（李思訓）世稱高絕，淵微已過；薛少保（薛稷）時許美潤，合格不珍。」竇泉〈述書賦〉下及竇蒙註皆引自[清]董誥（1740-1818）等奉敕編：《欽定全唐文》10（臺北：匯文書局，1961），卷447，頁26，總頁5781。又竇蒙、竇泉之生卒年並不詳，但據李亮偉的考證，竇蒙曾向玄宗獻〈大同賦〉、〈三殿蹴鞠賦〉，大歷中曾任范陽功曹參軍，建中中任汴宋節度參謀等職。可以推知二人的活動年代應略晚於王維。另竇蒙在〈述書賦語例字格〉中說，其弟「及乎晚年，又著〈述書賦〉」，可知此賦應成於大歷之後。參李

王維山水畫成就的極高評價。以上引述的唐人觀點皆顯示王維山水畫在當時或稍後即已受到注意與推崇。宋、元兩代畫論家更推波助瀾，將王維逐漸推上南宗寫意山水畫之始祖的地位。⁵⁸

前文論述王維與謝朓的關係時，已指出王維寫景詩句之構圖往往受到圖畫空間佈置中平面構圖形式的影響，由圖畫中遠處高、近處低的畫面轉而經營詩中由遠高近低的景物並置所造成的宛如空間錯置的趣味，「林端出綺道，殿頂搖華幡。」（〈瓜園詩〉，頁 14）、「逶迤南川水，明滅青林端。」（《輞川集》其十六〈北垞〉，頁 248）皆是此一構圖方式的產物。這種從平面圖畫的構圖到詩中景物排列的轉移，只是增加了寫景的新鮮奇異感，尚非王維山水詩之主要創獲所在。如同王維在其山水畫中所創造的高度寫意精神，其山水詩最重要的創造也在以文字點染心境，超越對於形象的膠著，直寫精神之流動。從此一表現觀之，王維詩、畫擁有相同的審美趨向與表現，皆著重以極簡淡的線條或文字點染呈示，其形式表現完全統攝於主體精神之中，也基本上以表現主體之心境為歸趨。

由王維以作品呈示，並由歷代畫家與批評家共同建構的所謂南宗山水畫的審美理想，逐漸成為中國山水畫之最高審美旨歸。與山水詩相同，山水畫之初衷本應是模山範水，傳寫山水景物之形狀姿態的。加上屬於空間藝術之畫作在表現空間構成上本來就比隸屬時間藝術之詩歌更具優勢，故山水畫之往刻模形似的方向發展應是自然而然的。但正如同中國山水詩的發展趨向之由摹寫形似而轉入對於神似的追求；山水畫的審美標準亦漸由寫實而逐漸發展為寫意。王維山水詩既為內化含蓄美典之極致表現，其山水畫也啓引了由形入神的契機，這不能不說是一種極特殊的際會。山水詩之含蓄美典完成於王維之手，而山水畫方興未艾的全面轉向寫意之風潮亦由王維所引領。山水詩之含蓄美典的表現或許啓引了山水畫往含蓄入神的

亮偉：《涵泳大雅——王維與中國文化》，頁 348。

⁵⁸ 關於王維如何在歷代的畫評畫論中逐漸登上評價的高峰，並成為南宗文人畫之始祖的過程，詳見李亮偉：《涵泳大雅——王維與中國文化》第三編「王維與中國美術篇」，頁 331-430。亦可參見葛曉音：〈王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變〉，氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995 年 2 刷），頁 275-296。

方向發展，從而具有在美學傾向上的引導作用。總之，不論在詩抑或畫的領域中，王維都是最重要的關鍵人物。

中國文人畫以山水為大宗，文士們之所以選擇山水作為表現題材，並非由於對於描摹山水之形勝興趣濃厚，而是因為山水畫最適合寄寓幽渺難言的情意，並表現自我之性情、境界。徐復觀先生有一段論畫之形神交融過程的文字，頗能說明中國山水畫因形寫意，以意攝形之妙：

畫家創造一幅山水，是先由對山水的窮極觀照，將自己的精神融入於山水之中；同時即將山水融入於自己精神之內；使山水得到精神的昇華，成為畫家胸中的丘壑；畫家所畫的乃昇華後的胸中丘壑，故能由山水之貌，以傳山水之神；同時即以山水之神，舒寫出畫家之神。⁵⁹

山水畫的創作過程與表現方式與山水詩相似，藝術家皆首先需要「疏淪五藏，澡雪精神」⁶⁰，以虛靜之心觀照外物，並以主體之精神情感與外物充分涵融後，乃能將外物統攝於內心，一方面得以掌握外物之精神，一方面使情與物充分混融，此時，物既為心中之物，又不失其獨特的物性神采，始可發而為詩、為畫，如此則所創作之詩、畫方能一方面充分展現物之氣韻神采，一方面表現創作主體之心境靈光，如此則主客難分，充分渾融而為一具顯心靈境界之藝術形式。

王維不僅山水詩為其心境靈光之展現，重情韻而略形似，其山水畫亦一片神行，純為心境的展現，甚至不惜以不合常情的構圖與畫面表達情靈獨特之韻致，或意想中的風光景物，可見在其認知中，曲傳心中之意實比展示符合經驗的美麗畫面更為重要。其中最著名者允為其〈袁安卧雪圖〉的雪中芭蕉，宋代的沈括（1031-1095）自稱家藏此圖，並對王維畫的遺形取神之妙大加贊賞：

⁵⁹ 徐復觀〈王國維人間詞話境界說試評——中國詩詞中的寫景問題〉，《中國文學論集續篇》（臺北：臺灣學生書局，1981，1984），頁87。

⁶⁰ 劉勰：《文心雕龍·神思第二十六》，范文瀾：《文心雕龍注》（臺北：開明書店，1993年17版）卷六，頁1（此書各卷頁碼皆自為起訖）。

書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。世之觀畫者，多能指摘其間形象位置、彩色瑕疵而已；至於奧理冥造者，罕見其人。如彥遠評畫，言王維畫物，多不問四時。如畫花往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景。予家所藏摩詰畫〈袁安卧雪圖〉，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天意，此難可與俗人論也。⁶¹

若純以現實情境而論，雪中自不宜出現芭蕉之景，但摩詰作畫之意本不在摹寫經驗中之景致，而係以此意想之景曲折傳達自己對於繪畫主題的體會。此畫既以「袁安卧雪」為主題，則王維必思以袁安卧雪之景物畫面喻示袁安之內在境界。其所亟欲表現者想必不是袁安卧雪之時的周遭景致，而應該是巧妙地藉由周遭景物之安排呈顯自己對於袁安卧雪之境界的體會，故其之所以違反物性常理而設芭蕉於雪中，亦自當有其深意。至於其真正的意涵為何？則作者既無法明確表明，後人也似乎只能猜測紛紛。李亮偉認為「王維只在於取其清韻，使綠葉紅花與白雪映襯，展示袁安的精神境界。」⁶²若欲於畫面上展示綠葉、紅花與白雪輝映互襯之景，則需以彩色表現較能凸出顏色的參差對照之美。但若此圖為水墨畫，則所謂綠葉、紅花、白雪皆只能經由想像而領會。且三種顏色之輝映誠然甚美，但能否因此而「展示袁安的精神境界」，展示者又是何種境界，則可能解者紛紛而莫衷一是。⁶³陳允吉從王維本身對於佛理的信仰及佛典的熟悉推想，認為

⁶¹ [宋]沈括：《夢溪筆談》（臺北：臺灣商務印書館，1956，四庫叢書本，王雲五主編國學基本叢書第一集四十種），卷 17，「書畫」條，頁 107。

⁶² 氏著：《涵泳大雅——王維與中國文化》，頁 380。

⁶³ 歷來關於王維畫雪中芭蕉之用意的詮解甚多，有些嘗試證明雪中芭蕉的景致之合理性而認為王維所寫為實景，如清人邵梅臣（香伯，1776-?）《畫耕偶錄》云：「客沅州時，雪中見芭蕉，鮮翠如四五月，……以是知王摩詰雪中芭蕉，殆以造物為粉本。」亦有嘗試以禪理解之者，如清人金農（冬心，1687-1764）的看法：「王右丞雪中芭蕉，為畫苑奇構。芭蕉乃商飈速朽之物，豈能凌冬不凋乎？右丞深於禪理，故有是畫，以喻沙門不壞之身，四時保其堅固也。」引自[清]金壽門：《冬心集拾遺·冬心先生雜畫題記》（臺北：新文豐出版公司，1989，叢書集成續編第 106 冊），頁 22，總頁 101。此畫之主題人物袁安並非沙門，王維之以雪中芭蕉喻沙門不壞之身與主題有何關涉？此外，錢鍾書先生也指出金農所領會之禪理不夠透澈，錢先生認為：「假如雪裏芭蕉含蘊什麼『禪理』，那無非像海底塵……火中蓮等等，暗示『希有』或『不可思議』罷了，應該很難指向所謂『沙門不壞之身』。錢先生的意見見其〈中國詩與中國畫〉，氏著：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996 年 4 刷），頁 18。葛曉音則認為雪中畫芭蕉乃是「意味著凡俗之身能經得起苦行的考驗，便可修成正果。這只是從佛學的角度，給袁安卧雪的故事一種新的解釋，讚美他安分樂道的志趣而已。」氏著〈王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變〉，葛曉音：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995 年 2 刷），頁 291。在眾多關於雪中芭蕉深意的紛紜猜測中，最為通達的說法應是宋人釋惠洪（德洪，1071-?）於《冷齋夜話》卷四「詩忌」條所提出的看法：「王維作畫雪中芭蕉，詩眼見之，知其神情寄寓

「雪中芭蕉」的構圖事實上是在發揮禪理，以芭蕉喻柔脆不堅之肉身，而芭蕉挺立雪中則暗寓以不堅之人身而矢志求道的精神，⁶⁴當是切合畫作原意的推測。王維以佛理闡釋他自身對於袁安卧雪之境界的理解，其〈袁安卧雪圖〉並非意在展示現實經驗中的實景，而是透過意想中的景物構設營造出一種神情、境界，以曲折傳達畫作主題，同時呈現繪者對於此一主題的主觀領會，因而也融入了繪者的思想與視境。除了表現預設主題之外，畫中尚有作者之生命境界與個人體悟在，主導一切畫面及主題之呈現者仍為作者之「心」，故沈括云：「此乃得心應手，意到便成」。此時，繪畫的表現不再完全受限於描繪客觀景物之真實，而更著重於表現自我之體會，只在寫其「胸中逸氣耳」⁶⁵。這也正是長期主導中國繪畫審美傾向的所謂文人畫與藝匠畫工之作的最大差別所在，也正是山水畫意與詩意相通之處。

王維繪畫的技巧不一定是最好的，但其作畫之以傳神寫意為主則與詩歌審美傾向之發展相吻合。而不論是山水詩抑或繪畫，皆經歷了從寫實向寫意轉移的過程，而其共同的發展趨勢則皆以寫意為主流。徐復觀先生曾總結詩、畫兩種藝術的特點為：「繪畫雖不僅是『再現自然』，但究以『再現自然』為其基調，所以它常是偏向於客觀的一面。詩則是表現感情，以『言志』為其基調，所以它常是偏向於主觀的一面。」⁶⁶詩與畫誠然是兩種以不同工具表情達意的藝術表現方式。但中國山水詩與山水畫卻常被相

於物；俗論則譏以為不知寒暑。」以詩之「法眼」機杼觀畫之表現，果然較能有所體悟。釋惠洪語引自張伯偉編校：《稀見本宋人詩話四種·日本五山版冷齋夜話》（南京：江蘇古籍出版社，2002），頁42。此外，王維的異代知音，清代的王士禛（阮亭，1634-1711）則更以此為例，說明王維作詩繪畫之神理相通，其《池北偶談》（上，共兩冊）（臺北：廣文書局，1991），卷18，「王右丞條」云：「世謂王右丞畫雪中芭蕉，其詩亦然。如『九江楓樹幾回青，一片揚州五湖白』，下連用『蘭陵鎮』、『富春郭』、『石頭城』諸地名，皆寥遠不相屬。大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟緣木求之，失其指矣。」，頁7。（此書各卷頁碼均自為起迄）

⁶⁴ 詳參陳允吉：〈王維「雪中芭蕉」寓意蠡測〉，收入氏著：《唐音佛教辨思錄》（上海：上海古籍出版社，1988），頁1-11。

⁶⁵ [元]倪瓚（雲林，1301-1374）云：「余之竹，聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疎，枝之斜與直哉？或塗抹久之，它人視以為麻為蘆，僕亦不能強辨為竹。真沒奈覽者何？」倪瓚是元代中後期的「元四家」之一，開創了水墨山水的新畫風，也是文人畫家的代表人物，其作畫之寫意精神可謂完全與中國詩歌的創作理念相通。上引文字出自《倪雲林先生詩集·附錄》（臺北：臺灣商務印書館，1979，四部叢刊本），「書畫竹」條，頁5，總頁84。今本《雲林集》中並無此段文字，徐復觀先生認為此語乃「後人以意裁剪〈書畫竹〉之語，非別有所本也。」詳見徐復觀：《中國藝術精神》第三章「釋氣韻生動」，註96，頁224。

⁶⁶ 徐復觀〈中國畫與詩的融合〉，氏著：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998年12刷），頁474。

提並論，也的確擁有一致的審美趨向。人們欲讚美一首詩的寫景技巧完美，常以「如畫」來形容⁶⁷，而稱許一幅畫之氣韻神采又常謂其具有詩的境界。整體而言，詩歌藝術之發展成熟較早，在審美傾向上的確可能對繪畫藝術具有先導引領的作用。文士們於濡筆作畫之際，亦每每自覺或不自覺地以作詩的方式來作畫，亦即將詩歌的審美要求展現於繪畫藝術之中，於是，詩與畫的聯結似乎變得相當緊密。郭熙（1000-1090？）在《林泉高致·畫意》中引述「前人」的說法云：「更如前人言：詩是無形畫，畫是有形詩。哲人多談此言，吾人所師。」⁶⁸可見以詩、畫兩種藝術形式比並而觀，並以彼此的審美特色加以形容，似乎是相當普遍的一種看法。葉維廉先生對此有相當具有啓示性的說明：

說畫是無聲詩，不是說它能做到「敘」情「說」情（恨、怨、鬱、愁），是說它用它特有的訴諸視覺的感染魅力喚起一種超乎「敘」、「說」得到的感受，如果藝術經驗是感知並發，畫即是先感後知，不是知而後感，所以好的詩很少以知作為主導（也就是詩人對讀者講述他的經驗，讀者聆聽雅教）而是讓讀者歷驗激發詩人原有瞬間的氣脈活潑潑的拍擊力，盡量避免太多思迹的侵擾。⁶⁹

畫原是「宜於表現『物體』或形態」⁷⁰的空間藝術，並不擅長敘說一個依時間序列發展的事件，而只能呈現一幅靜止的畫面。但中國水墨山水畫卻透過水墨特有的流動特性，得以讓畫家擁有較大的表現主體精神氣韻流動的空間。此外，畫家們也努力透過力求簡約的構圖、最大程度的留白，以及雲山煙水所產生的巨大想像空間與無窮的延伸感，創造一個能夠充分暗示或呈露個人心境的空間。透過畫面的整體營造，畫家其實嘗試訴說自我與山水遭遇之際的內在體驗，並因而凝塑為山水與自我交融的畫面，以表

⁶⁷ 相關討論可參楊玉成〈世界像一張畫——唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第三期（2005年5月）。

⁶⁸ 郭熙：《林泉高致·畫意》，黃賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯：《美術叢書二集第七輯》9（臺北：藝文印書館，1975），頁19。

⁶⁹ 葉維廉〈空故納萬境：雲山煙水與冥無的美學〉，氏著：《中國詩學》（增訂版）（北京：人民文學出版社，2006），頁158。

⁷⁰ 錢鍾書〈讀《拉奧孔》〉，氏著：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996），頁35。另關於中國詩畫藝術之相關討論，可參考收錄於《七綴集》中的另一篇文章〈中國詩與中國畫〉，頁1-32。

現自我之心靈體驗。詩歌則雖「宜於表現『動作』或情事」⁷¹，卻無法直接呈示有形的空間畫面於讀者眼前，而只能以文字作為表現的工具，因而也更需要詩人極力延展文字的暗示性與象徵性，創造一個擁有更多想像與參與空間的世界，讓讀者能夠以其自身的經驗與體認參與其中，以共同完成詩境的創造。詩歌雖然擅長敘事，但並不如繪畫那樣可直接表現畫面，而只能透過文字引起讀者的想像。中國的山水詩發展到王維，已不再如謝靈運般致力於以文字再現圖象，而主要以點染情境、逗引餘韻不盡之情韻為主，山水之形已非主體，與山水湊泊之際的心靈體驗的呈示變成更重要的目的。文人山水畫的發展趨勢與山水詩相同，也以表現繪者與山水交融之體會與境界為主要追求。畫作可以直接以線條呈現空間圖景，本是相當適合表現景物的，但中國文人水墨山水卻往往不以景物之逼真與形似為終極追求，而欲於畫面中傳達絛渺情韻，並邀請觀畫者參與畫境之創造，共同體驗繪者曾經經驗的所謂「可居可遊」之境，也進入山水畫境之中或遊或居，以追蹤或貼近繪者所曾親歷的美感經驗。⁷²

王維兼善山水詩、畫，後世論其畫作成就者每以其山水畫能表現詩意、詩境大加稱美，其中最具代表性者允為宋代詩畫兼能的大文豪蘇軾（1036-1101）。他不但在〈書摩詰藍田烟雨圖〉中贊賞王維畫中具詩境，詩中有畫意：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」⁷³亦於〈鳳翔八觀·王維、吳道子畫〉中詩畫並論，甚至認為王維之畫足以凌駕唐代大畫家吳道子：「吾觀畫品中，莫如二子尊。……摩詰本詩老，佩芷襲芳蓀。今觀此壁畫，亦若其詩清且敦。……吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。」⁷⁴王維繪畫之所以能夠超越吳道子者不在技巧，而在能「得之於象外」，在

⁷¹ 錢鍾書〈讀《拉奧孔》〉，氏著：《七綴集》，頁35。

⁷² 郭熙：《林泉高致·山水訓》云：「世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。畫凡至此，皆入妙品。但可行可望，不如可居可遊之為得。何者？觀今山川，地占數百里。可遊可居之處，十無三四。而必取可居可遊之品。君子之所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。故畫者當以此意造，而鑒者又當以此意窮，此之謂不失其本意。」引自黃賓虹、鄧實編；嚴一萍補輯：《美術叢書二集第七輯》9，頁6。

⁷³ 蘇軾：《東坡題跋》，卷五，引自[明]毛晉輯：《津逮秘書》10（臺北：藝文印書館，1966，原刻景印百部叢書集成）。

⁷⁴ [清]王文誥輯註、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（第一冊，全八冊）（北京：中華書局，1982，1999），卷三，頁108-110。

畫面的空間構成中特別著重所謂象外之意的涵攝，則與王維山水詩之追求含蓄與神韻的歸趨相同。清人王文誥（1764-？）更從文人畫傳統的審美趨向解釋東坡之所以特別推許王維的原由：「道玄雖畫聖，與文人氣息不通。摩詰非畫聖，與文人氣息通。此中極有區別。自宋、元以來，爲士大夫畫者，瓣香摩詰則有之，而傳道玄衣鉢者，則絕無其人也。」⁷⁵正因爲山水畫的審美標準向王維山水詩的含蓄美典靠攏，故王維遂能以其略形得神的山水畫成爲後世畫家追摹的典範，而超越當時享譽一時的大畫家吳道子。

自從蘇軾稱賞王維之畫具有詩意之後，後人亦每每從山水詩畫之互涉處入手以論王維畫。宋人晁補之（1053-1110）〈捕魚圖序〉說：「右丞妙於詩，故畫意有餘，世人欲以語言粉墨追之，不似也。」⁷⁶認爲摩詰畫之所以具有無窮意蘊，實得自於詩歌藝術的沾溉。清代的董其昌（1555-1636）也稱美王維畫具有詩歌的情韻：「畫中詩，惟摩詰得之，兼工者自古寥寥。」（〈畫旨〉）正由於摩詰兼工詩畫，故每能將其詩歌簡約平淡而餘蘊無窮的美感體現於畫中，使其畫作亦每能達至「不著一字，盡得風流」⁷⁷的境界。北宋《宣和畫譜》對於王維的評論，亦從其詩畫之特質互相融滲的觀點出發：

維善畫，尤精山水。當時之畫家者流，以謂天機所到，而所學者皆不及。後世稱重，亦云維所畫不下吳道元（玄）也。觀其思致高遠，初未見於丹青，時時詩篇中已自有畫意，由是知維之畫，出於天性，不必以畫拘，蓋生而知之者。故「落花寂寂啼山鳥，楊柳青青渡水人」，又與「行到水窮處，坐看雲起時」，及「白雲回望合，青靄入

⁷⁵ 這段話是王文誥引用紀昀（曉嵐，1724-1805）對蘇軾此詩的評語後所作的進一步反駁與說明，紀昀的評語為：「奇氣縱橫，而句句渾成深穩。道玄、摩詰，畫品未易低昂，作詩若不如此，則節節板對，不見變化之妙耳。」所引紀昀與王文誥語均見《蘇軾詩集》，卷三，頁110。

⁷⁶ 晁補之〈捕魚圖序〉，引自[明]王佐：《雞肋集》（海口：海南書局，1935年，與《湄丘集》、《傳芳傳》合刊）。

⁷⁷ 傅司空圖著《二十四詩品·含蓄》，引自陳國球導讀：《二十四詩品》（臺北：金楓出版社，1999），頁74。此書相傳是晚唐司空圖所作，但根據陳尚君、汪涌豪的研究，《二十四詩品》實際上應是由明末人依據明代前期懷悅所編撰的《詩家一指》加以偽造，並托名於司空圖。詳參陳尚君、汪涌豪：〈司空圖《二十四詩品》辨偽〉，《中國古籍研究》創刊號（1994），頁39-73。相關討論可參蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，頁218-223。

看無」之類，以其句法，皆所畫也。⁷⁸

王維之山水詩具有畫意，其山水畫則具有詩意，幾乎成爲歷代論其詩畫者一再重彈的老調。摩詰詩畫之共同點實在其簡淡而意蘊深遠、情韻綿長，不求形似，唯取傳神，而達致此一理想的方式則是營造充滿象徵意味的境界。唯有最大程度的留白才能引發讀者進行想像與創造，故王維的山水小品以最少的文字追求最大的意義可能，其山水畫亦以最簡約的線條營構可以自由吞吐出入的空間。水墨山水的留白在後世畫家手中獲得更大的發揮，如葉維廉所指出的：「禪畫家牧溪與玉澗的〈瀟湘八景〉，雲霧空蒙擴大到全畫的四分之三，把空、寂提升爲主要的美學客體對象。」⁷⁹禪所揭示的空寂之美運用於山水詩畫中，的確使詩畫藝術更善於以虛寓實，以最大程度的削減形迹來增加各種意義的可能性，從而使文字或線條的表現力擴張至最大。因此，在看似寥寥數語或草草幾筆的靜默與簡單之中，卻可能含藏最爲豐富的意義輻射，遠遠超過喋喋不休的言說或鉅細靡遺的刻畫。⁸⁰

三、平淡之極、含蓄之至

王維以其晶瑩澄澈的山水小品完成了中國山水詩「含蓄」美典的最高表現。在其《輞川集》二十首及〈皇甫岳雲谿雜題五首〉諸詩中，捨卻一切觀覽細節的縷述交代，直接呈顯自然景物最具蘊蓄性及暗示性的、意義豐富的剎那變化，「設法把現象中的景物從其表面上看似凌亂互不相關的存在中解放出來，使它們原始的新鮮感和物性原原本本的呈現，讓它們『物各自然』的共存於萬象中，詩人溶滙物象，作凝神的注視、認可、接受甚

⁷⁸ 《宣和畫譜》，撰者不詳。引自[清]張海鵬輯：《學津討原》35 所收《宣和畫譜》（臺北：藝文印書館，1965，原刻景印百部叢書集成 740），卷 10，頁 4。（此書各卷頁碼均自為起迄）。

⁷⁹ 葉維廉〈空故納萬境：雲山烟水與冥無的美學〉，氏著：《中國詩學》（北京：人民文學出版社，2006），頁 162。

⁸⁰ 錢鍾書先生在〈中國詩與中國畫〉一文中，引用程正揆（1604-1676）《青溪遺稿》的文字，很精要地說明了繪畫藝術中簡勝於繁的道理，如卷二十二〈題臥遊圖後〉說：「予謂畫亦然。多一筆不如少一筆，意高則筆減。何也？意在筆先，不到處皆筆。」而同卷〈題石公畫卷〉則曰：「畫不難為繁，難於用減，減之力更大於繁。非以境減，減以筆。所謂『弄一車兵器，不若寸鐵殺人』者也。」錢鍾書：《七綴集》，頁 13。

至化入物象，使它們毫無阻礙地躍現。」⁸¹正由於詩人對於山水景物的掌握能做到遺形取神，直探景物演示之韻律神髓，擺落一切形迹的瑣碎羅列，以最為簡約的形式呈顯景物神采，故王士禛（阮亭，1634-1711）推許王維詩為最具「神韻」的代表。⁸²阮亭以「神韻」論詩，可謂總結了晚唐司空圖（837-908）〈與李生論詩書〉⁸³所提出的「韻外之致」的論詩概念，以及《二十四詩品》中「超以象外，得其環中」（〈雄渾〉）、「不著一字，盡得風流」（〈含蓄〉）⁸⁴；北宋梅堯臣（聖俞，1002-1060）：「含不盡之意，見於言外。」⁸⁵以及嚴羽（十二至十三世紀）《滄浪詩話》：「言有盡而意無窮」等一脈相承的詩觀。「這種詩觀亟欲強調的是詩歌的意義並不直接顯現在語言文字本身所對應或指涉的對象事物，也不在於語言文字本身所形成的有機結構體，而是語言文字所傳達的情感意念的豐富性。簡單說，詩歌的意義是在語言文字所呈現的對象事物之外，並借助於作者與讀者所共享的聯想、或語言文字的暗示與象徵等作用而完成的一種審美意趣。」⁸⁶這種以含蓄、留白為最高境界的論詩趨向，長期主宰中國詩歌批評的取向，也制約著詩人的審美追求，而王維的山水小品則無疑是箇中翹楚。

茲僅舉王維《輞川集》二十首中的第十八首〈辛夷塢〉為例，說明其山水小品如何體現「含蓄」的審美意趣：

木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。（《輞川集·辛夷塢》，頁 249）

⁸¹ 葉維廉〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》（臺北：東大圖書，1984年），頁 157-170。引文見頁 165-166。

⁸² 王阮亭所選《唐賢三昧集》以王維居首，已顯見推崇之意。又阮亭論詩標舉「神韻」，每以王維詩做為深得箇中三昧的例證，其論詩意見散見於其各類詩話作品之中，如《帶經堂詩話》、《漁洋詩話》、《師友詩傳錄》、《師友詩傳續錄》等。關於王氏論詩意見的系統整理及討論，可參考黃景進：《王漁洋詩論之研究》（臺北：文史哲出版社，1980）。

⁸³ [唐]司空圖：〈與李生論詩書〉，收入郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979），第二冊，頁 196。

⁸⁴ 《二十四詩品》文字引自陳國球導讀：《二十四詩品》（臺北：金楓出版社，1999），頁 44（〈雄渾〉）、74（〈含蓄〉）。

⁸⁵ [北宋]歐陽修（1007-1072）：《六一詩話》記載：「聖俞嘗語余曰：『詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外，然後為至矣。』」引文見[清]何文煥輯：《歷代詩話》（上，全二冊）（北京：中華書局，2004年6刷），頁 267。

⁸⁶ 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》，頁 197。

關於輞川別業附近辛夷塢的景色，王維僅只捕捉了辛夷花短暫自開自落的影像，以表現此一地點在詩人眼中心上的投影。⁸⁷ 辛夷花的開放本身誠然表現了自然之無限美好與明麗，故可作為一處景點命名之所本。但詩人所見不僅只為花開之美而已，他委婉隲括了花朵從含苞待放至吐蕊枝頭，乃至終於紛紛殞落的完整過程。在此一過程中，花朵展示了她短暫而美麗的生命之完整旅程，本已是「春滿花開，天心月圓」，圓滿而無憾。但詩人偏偏特別點出「澗戶寂無人」的事實，似乎表示無人欣賞的花開花落本身足以構成遺憾（雖曰「無人」，但這整個過程中始終有一個隱形的旁觀者存在，即記錄這一切的詩人。他非常善巧地以「不在」表現了「我在」）。尤其紅豔的辛夷花開在木末，花形碩大，其形狀、顏色皆相當引人注目，並非顏色素淡且深藏枝葉之中，不太惹人注意的花種。其花盛放時既聲勢驚人，當其紛紛墜落之際，想必是相當令人觸目驚心的。而這一切驚動卻皆只在「寂無人」的幽深山澗中發生，其開既無人欣賞，其落亦無人歎惋，故似乎是應該令人感到深深遺憾的。但這種遺憾很快地又被其他聲音所淹沒：大自然自有其生生之化機，花朵在她成熟時綻放，並在完成她的生命過程後自然凋謝，且「化作春泥更護花」，滋養蘊釀著下一季的再度吐蕊芬芳。她只是完成並展現了她的生命程序，此一過程本是具足無礙、圓滿完整的，就其本身而言，實已具備完足的意義而無所缺憾。人的觀賞與嗟歎不會增加此一過程的意義，也並不絲毫減損其意義。就自然大化的角度觀之，人的賞美嗟歎只與人本身有關，而與自然無關。人也只不過是大自然中的一分子，他並不足以增加或減損其他構成分子的意義或價值。⁸⁸ 但就人的角度觀之，自己的評賞似乎能為花的開放增價，而惜花之嗟歎也似乎足以讓花朵的必然凋謝減少些許遺憾。但不論是歎美或遺憾都不是花朵本身具有的，而是人的情感加諸於花朵之上的。人只是藉著花的開落寄託屬於自己的歎美與遺憾。人當然大可以將屬於人世的感情寓託於自然，因花

⁸⁷ 此詩所詠芙蓉，即代指辛夷花，因二者之形、色、香味皆甚相近之故。裴迪同詠之詩已明白指出二者之形似：「綠堤春草合，王孫自留翫。況有辛夷花，色與芙蓉亂。」所引裴迪詩見趙殿成：《王右丞集箋注》，頁 249。關於此詩所詠芙蓉即代指辛夷花之相關討論，可參陳啟佑〈王維「辛夷塢」的問題〉，《中外文學》11 卷 11 期（1983 年 4 月）。

⁸⁸ 誠如葉維廉詮釋道家哲學所云：「作為萬物萬象之一體的人是有限的，他不應該被視為萬物的主宰者，更不可視為能給宇宙萬象賦給秩序的動因。」氏著：〈無言獨化：道家美學論要〉，收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》（臺北：時報出版社，1980 年 2 月），頁 39-59。引文見頁 42。

開而喜，爲花落而悲；或因花朵美麗卻無人欣賞而投射到自身懷才不遇的寂寞，因花落卻無人問問投射至自身生命情境的淒傷寥落。但這些無疑都是人的情感，而顯然並非自然所本具的。

就山水詩的自然賞美之要求而言，王維的確以美麗的辛夷花之開落表現了自然本身的美感與韻律。就由山水自然以悟理見道而言，在此一花開花落的過程中，又彷彿隱隱指向詩人對自然之理的體悟。但詩人之具體領悟究竟爲何？則詩中並未明言，而只是創造了一個晶瑩剔透的境界，引發讀者一連串的引申發想。宛如一顆本身並不具備特定顏色光彩的透明水晶球，卻具有反射四周光線的能力。來自各方的光與影通過水晶球而折射出炫目的五彩光芒，表現出變化萬端的無限種可能。詩人只是創造了一個具有多種可能的美麗境界，召喚讀者進入其中參與詩的創造。誠如葉維廉先生所言：「沒有定位，作者彷彿站在一邊，任讀者直視事物之間，進出和參與完成該一瞬間的印象。」⁸⁹詩人本身未作任何評斷，只是以「不言」的方式留下種種可能。所有的明確申言無非都是設限，非此即彼地橫加許多意義的藩籬。唯有含蓄，唯有留下最大的空白，方能創造最多的可能，最豐富的意涵。

小結

中國山水詩發展到王維，終於發展到以至爲含蓄精簡的筆法表現山水精神韻律的方向。在代表王維山水詩含蓄美感之極致的《輞川集》等山水小品中，詩人隱去其存在的形跡，故而舉凡前代山水詩中時常出現的關於遊程背景的交代、身體在空間中移動的方向與歷程、親近山水時的具體感官感受、景物外在形貌的細致刻畫、建築式和諧對比的空間圖式，乃至於詩人透過山水審美所興之情、所悟之理等，皆一一遭到淡化或捨棄。留下的只是瞬間的、高度凝縮的美感經驗，在此一靈光乍現的瞬刻之中，詩人捕捉了其一顆靈心與山水遭逢的經驗感受，提煉爲一幅兼攝物象與心象的

⁸⁹ 葉維廉：〈中國古典詩中的一種傳釋活動〉，《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988），頁 55-87。引文見頁 59。

藝術圖景，以同時表現山水神韻及心靈風光。在此，山水寫景的目的已非描繪令人震懾的奇山異水，也不再凸出詩人在山水之間活動的形跡，或細寫其遊旅於山水之間的身體與心靈感受。在王維最好的作品中，他表現了一種從自然的角​​度觀看自然的傾向，而儘量減少人的主觀判斷的加入。在中國詩歌最爲精簡的五言四句二十字的篇幅中，詩人只讓景物現前，構成境界興象，以涵攝最大的意義可能。他本身則以一種不在場的方式存在，並以一種「不言」的方式表現了不受框限的言說之可能。「由演繹性、分析性及說明性的語態的不斷遞減而達致一種極少知性干擾的純山水詩，接近了自然天然的美學理想。」⁹⁰此即葉維廉先生所謂「以物觀物」的表現方式，「自我溶入渾一的宇宙現象裏，化作眼前無盡演化生成的事物整體的推動裏，去『想』，就是去應和萬物素樸的自由興現。……將多層透視下多層聯系的物象和它們併發性的興發以戲劇的方式呈演出來，不將之套入先定的思維系統和結構裏。……這些詩不依賴比喻，不依賴象徵：山水事物照它們的原貌原狀呈現，詩人不用解說干擾，景物直接『發聲』直接演出，詩人彷彿已化作景物本身。」⁹¹由於此一表現模式之完美詮釋，王維完成了中國山水詩「含蓄」美典的演示，並達致表現山水「神韻」美感之極致。

⁹⁰ 葉維廉〈中國古典詩中山水美感意識的演變〉，收入氏著：《中國詩學》（北京：三聯書店，1994），頁 83-98，引文見頁 98。

⁹¹ 葉維廉〈無言獨化：道家美學論要〉，收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》（臺北：時報出版社，1980年2月），頁 39-59。引文見頁 47-48。

第六章：結語

本論文考察中國山水詩之發端、成立與發展演變的過程，並特別標舉謝靈運所建立的「形似美典」與王維的「含蓄美典」兩種審美典範。這兩種美感範式在山水詩史的發展上固然有其時代先後的差異，但在二者皆告成立之後，則同為中國山水詩雙峯並峙的兩種風格典型，儘管這兩種審美典範在運用情境上有所不同：當詩人意欲強調奇景異境山水的描繪時，即往往較多地取法謝靈運所創立的形似描寫典範，只是不再遵循其高度程式化的寫作模式，而能保持更大程度的彈性，並在抒情與描寫兩端取得較大程度的和諧。而當詩人著重抒情自我的展現、強調景物直觀現前而又能同時涵容更多言外之意的更為普遍的山水詩歌表現趨向中，王維所建立的「含蓄美典」即成為更重要的美感範式。就山水題材的表現重心而言，似乎應以表現形象的景物摹寫為主，但中國山水詩的發展卻明顯呈現由實而虛，由形入神的過程，以期能夠涵容更多的言外之意，並由著重描寫轉而強調抒情，展現抒情自我無所不在、左右全局的重要地位。就中國詩歌批評及審美之趨向而言，「含蓄美典」誠為高度結合抒情與描寫的典範，且備受歷代評者所推崇，並成為中國詩歌與詩評普遍追求的一種美感典式，而不僅僅局限於山水詩而已。但既名為山水詩，描寫質素終究是不可或缺的。當詩人想要表現更大規模的描寫時，謝靈運挹取辭賦之描寫模式所建立的「形似美典」始終是最重要的一種典範。它從來未曾真正消失，只是更向抒情傳統靠近。由謝靈運及王維先後分別奠立的兩種美感典範，即成為後世山水詩的兩大重要座標。後世詩人因表現重點的不同而各取所需，在挹取前代典範時或有所偏重，或趨於融合二者，但這兩種美感典範始終是充分內化了的重要參考座標。

從詩歌歷史發展的進程而言，「形似美典」的首先成立自有其必然性。謝靈運之前長期佔據詩歌主流的玄言詩將表現方式導向高度抽象性的哲理，脫離了詩歌原本擅長的抒情性與形象性。謝靈運欲以形象性的自然山水之美療救玄言詩的寡味與一律，故特別強調身歷親臨的獨特經驗與鮮明具體的物色描繪。在謝靈運以前零星而散見的寫景詩中，我們看到描寫的技巧由簡入繁、由粗而細，由櫟括大體至巧構形似，逐步磨礪以文字捕捉

物色聲光之美的技巧。技巧之通過不斷琢磨而漸入於精緻，亦呈現出自然物色由作為陪襯而漸漸進入描寫中心的進程。謝靈運山水詩即承繼魏晉以降覽物寫景詩中已隱然成形的描寫典範，而更強調個我經驗的實存與具體感受。謝靈運在立足於前代範式的基礎上開創一種新的模山範水的形式，這種形式總結辭賦及以前五言寫景詩的描寫程式，並打上了深刻的個性化烙印。其山水詩中的景物描寫，既歷歷呈顯詩人身經目歷的真山實水，又在意象的選擇及呈現上涵攝抒情主體複雜而獨特的精神面貌。除了含而未吐地寓心象於山水外，其情感意向又往往於景物描寫之後自行揭破，再強自以理語徒勞地企圖化解。若以後世奉「含蓄」為圭臬的審美理想看來，過於顯露的情感直陳無疑是一大敗筆。加上其詩中情、景、理三者時或互相扞格，更無法滿足後世評論者的審美要求。所有的批評都是以論者個人的或時代的審美理想審視前人，後代詩論家對謝靈運山水詩的求全責備即精確反映出審美典範的轉移。也正由於審美理想的轉移，詩人們也逐步脫離追求形似的拘限，轉而尋找更切合需要的表現形式。

強大的抒情傳統制約著詩人，力求恢復以抒情的聲音為主體的詩歌形式。謝靈運山水詩雖在描寫手法上多承賦之緒餘，但其中自有其個人鮮明的性格與獨異之面目。謝詩能以強烈的抒情精神統攝景物描寫，此方為其山水詩之所以能夠拔振於辭賦傳統，從而體現詩歌抒情傳統精神面目之處。在謝靈運之後，山水詩逐漸擺脫辭賦及玄言的影響，一方面是寫實的要求漸淡，轉而致力於經營情景混融的興象；一方面則全面滌清玄言理語，而以含蓄的情感表現為追求的目標。這種種的轉變可以大致歸結為：由賦的鋪排式描寫向詩的抒情性轉移，致力於情景交融的興象經營，並以「含蓄」為最高的審美理想。

謝靈運以後南朝山水詩的發展，是將山水賞美從遠離生活的異境空間向日常生活空間轉移的過程。謝朓以降的南朝詩人們不再勞師動眾地登山涉水，嘗試在原始的自然風光中挖掘足以啓引人生方向的哲思。而是以簡練的筆觸捕捉生活周遭的美麗風光，不但整體的文字風格趨於平易，表現內容也日益與尋常生活悲喜緊密結合。此時，大規模的模山範水僅偶一為之，出現於詩人發現陌生的異境風光，而欲以文字加以傳摹記錄之時。更多的時候，山水賞美與風景描繪是與詩人的日常生活感受充分結合的：或

以之表現生活的閒適雅逸，或書寫仕宦生涯中行旅、遊覽、遊宴之際的悲喜哀樂。山水文學之扎根於日常生活的各種情境，表現了自然賞美意識的廣泛深化。其所開發建立的景物描寫模式，也成爲中國詩歌意象表現與情感抒發之際，不可或缺的重要環節。

除了表現景物風光之美外，南朝詩人筆下的風景描繪，往往結合自我情懷的抒發，而呈現爲或明麗、或動盪、或蒼茫、或柔媚的風貌。無論如何，如何處理情景關係已成爲此時詩人的重要課題。自我情懷的抒發既成重心，山水風光的描繪又不可或缺，如何統合二者，使之交融無間，是詩人們已然充分意識到並仍有待克服的問題。只有在宮廷遊宴之際奉和應酬的作品中，詩人們才會僅僅致力於以精巧的生花妙筆表現物色的形似之美。此時，詩人的主體情懷通常隱而不顯，而所表現的物色也因宮體風格及詠物風潮的影響，而趨於明媚柔美、纖麗尖新。此時，詩人們表現得比謝靈運更注重景物的細節，他們往往致力於以特寫鏡頭捕捉景物細微的光影聲色變化，與物色之間微妙的互動與交響關係。僅僅在此時，純粹的賦化描寫才似乎一度還魂，但其描寫範圍則顯然窄仄許多，並因過度精緻華美而缺乏豐沛的生命力度。

中國山水詩發展至盛唐王維，乃能以至爲含蓄精簡的筆法表現山水精神韻律。在代表王維山水詩最高成就的《輞川集》、〈皇甫岳雲谿雜題五首〉等山水小品中，詩人往往隱去其個人存在的形跡而刻意等同於自然，融入於自然大化的運行之中，故而舉凡前代山水詩中時常出現的關於遊程背景的交代、身體在空間中移動的方向與歷程、親近山水時的具體感官感受、景物外在形貌的細致刻畫、建築式和諧對比的空間圖式，乃至於詩人透過山水審美所興之情、所悟之理等，皆一一遭到捨棄或淡化。留下的只是瞬間的、高度凝縮的美感經驗，在此一靈光乍現的瞬刻之中，詩人捕捉了其一顆靈心與山水遭逢的經驗感受，提煉爲一幅兼攝物象與心象的藝術風景，以同時傳達山水神韻及個我內在心靈圖景。在此，山水寫景的目的已非描繪令人震懾的奇山異水，也不再凸出詩人在山水中活動的形跡，或細寫其遊旅於山水之間的身體與心靈感受，而只是渾融爲一種風神，一段韻律。在王維最好的作品中，他表現了一種從自然的角觀看自然的傾向，

而儘量減少個人主觀判斷的介入。在中國詩歌最爲精簡的五言四句二十字的篇幅中，詩人只是讓景物現前，構成境界興象，以涵攝最大的意義可能。他本身則往往以一種不在場的方式存在，並以一種「不言」的方式表現了不受框限的言說之可能，將文字的容量與蘊蓄性擴展至極致，完成山水詩之「含蓄美典」的創造。

在謝靈運、王維分別建立中國山水詩最重要的兩種審美典式之後，後起者或追隨步趨，在典範的內部作小規模的創造轉化；或有意立異，在此二者之外另闢蹊徑，企圖尋求其他的表現可能，以創造迥異於二者的表現形式。不管是立足於典範之中抑或嘗試另創新形式，後起的詩人無不受到這兩種美感典型的影響，而處於其強大影響力的輻射範圍之中。在典範的建立與轉移過程之中，我們一方面看到傳統強大的制約與引導作用，也看到了詩人立足於傳統之中的創新精神。唯有不斷地嘗試各種創新的可能，傳統才能獲得生生不息的活力，而不致流於僵死的徒具形式，也才可能期待更新的典範誕生。當一個典範確立的同時，也往往意味著可能的背離與另立新典式的契機。對於前代典範具有強大影響焦慮的宋人即試圖在典範之外另尋出路，以強烈的個人色彩與人間情味加諸於自然萬物，以高度擬人化的描寫將自然納入於人間世的範疇之中，展現出不同於傳統自然描寫的趣味風神，創造了另一種具有時代性的全新審美典範。關於王維以後的中、晚唐山水詩發展方向，以及宋人所創立的新典範之種種，限於時間與學力，未能納入本論文的討論範疇之中。而對於王維以後中國山水詩之種種內涵與創變之更進一步的探索與挖掘，也只能作爲未來努力的目標了。

參考書目舉要

一、古代典籍（依時代順序排列）

- [戰國]屈原著：《楚辭》、[宋]洪興祖；[清]蔣驥：《楚辭補注·山帶閣註楚辭》（臺北：長安出版社，1991）。
- [戰國]莊周著、[清]郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1994）。
- [東晉]陶潛著、丁福保箋注：《陶淵明詩箋注》（臺北：藝文印書館，1989年6版）。
- [東晉]陶潛著、王叔岷箋證：《陶淵明詩箋證稿》（臺北：藝文印書館，1975）。
- [南朝宋]劉義慶著、徐震堦校箋：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989）。
- [南朝宋]謝靈運著、顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004）。
- [南朝宋]鮑照著、錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》（上海：上海古籍出版社，2005年2刷）。
- [南朝齊]謝朓著、曹融南校注集說：《謝宣城集校注》（上海：上海古籍出版社，2001年2刷）。
- [南朝梁]江淹著；[明]胡之驥註；李長路、趙威點校：《江文通集彙註》（北京：中華書局，2006年3刷）。
- [南朝梁]昭明太子蕭統輯、[唐]李善注：《文選》（臺北：正中書局，1971年，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印）。
- [南朝梁]鍾嶸著、曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994）。
- [南朝梁]劉勰著、范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：開明書店，1993年17版）。
- [南朝梁]何遜著、劉暢集注：《何遜集注》（與劉國珺：《陰鏗集注》合刊本，天津：天津古籍出版社，1988）。
- [唐]王維著、[清]趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998）。
- [唐]柳宗元著、王國安箋釋：《柳宗元詩箋釋》（上海：上海古籍出版社，1998年2刷）。
- 傳[唐]司空圖著、陳國球導讀：《二十四詩品》（臺北：金楓出版社，1999）

- [唐]李延壽等撰、楊家駱主編：《新校本南史》（全三冊）（臺北：鼎文書局，1985）。
- [後晉]劉昫等撰、楊家駱主編：《新校本舊唐書》（臺北：鼎文書局，1985）。
- [宋]蘇軾著；[清]王文誥輯註、孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（全八冊）（北京：中華書局，1982，1999）。
- [清]王夫之著、舒蕪校點：《薑齋詩話·詩繹》，收入郭紹虞主編：《四溟詩話·薑齋詩話》（北京：人民文學出版社，2005年3刷）。
- [清]王夫之著；傅雲龍、吳可主編：《船山遺書·古詩評選》（北京：北京出版社，1999），第八卷。
- [清]沈德潛：《古詩源》（北京：中華書局，2000年11刷）。
- [清]方東樹著、汪紹楹校點：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，2006年4刷）。
- [清]丁晏編：《曹集銓評》，收入《曹子建集評注》（臺北：世界書局，1998年二版）。
- [清]張玉穀著、許逸民點校：《古詩賞析》（上海：上海古籍出版社，2000）。
- [清]劉熙載著、龔鵬程導讀：《藝概》（臺北：金楓出版社，1986）。
- [清]嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（全四冊）（京都：中文出版社影印本，1972）。
- [清]嚴可均校輯；陳延嘉、王同策、左振坤校點主編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（石家莊市：河北教育出版社，1997）。
- [清]何文煥輯：《歷代詩話》（全二冊）（北京：中華書局，2004年6刷）。
- [清]王國維：《人間詞話》（臺北：金楓出版社，1991）。

二、近人論著（依作者姓名筆劃排列，外國學者著作排列於後）

（一）專書

- 丁成泉輯注：《中國山水田園詩集成》（四卷）（武漢：湖北教育出版社，2003）。
- ：《中國山水詩史》（臺北：文津出版社，1995）。
- 丁福保輯：《歷代詩話續編》（全三冊）（臺北：木鐸出版社，1983）。
- 輯：《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999）。

- 王次澄：《南朝詩研究》（臺北：私立東吳大學中國學術著作獎助委員會，1984）。
- 王瑤：《中古文學史論》（臺北：長安出版社，1986）。
- 王國瓊：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版社，1986，1992）。
- 王毅：《園林與中國文化》（上海：上海人民出版社，1990，1995）。
- 朱光潛：《詩論》（上海：上海古籍出版社，2005）。
- 中國唐代文學學會王維研究會編委會編：《王維研究》第一輯（北京：中國工人出版社，1992）。
- 朱曉海：《漢賦史略新證》（西安：陝西人民出版社，2004年），頁367-400。
- 衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000）。
- 呂正惠：《杜甫與六朝詩人》（臺北：大安出版社，1989）。
- 宋紅編譯：《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001）。
- 杜曉勤：《齊梁詩歌向盛唐詩歌的嬗變》（臺北：商鼎文化出版社，1996）。
- 李文初等：《中國山水詩史》（廣東：廣東高等教育出版社，1991）。
- ：《中國山水文化》（廣東佛山：廣東人民出版社，1996）。
- 李亮：《詩畫同源與山水文化》（北京：中華書局，2004）。
- 李亮偉：《涵泳大雅——王維與中國文化》（北京：中華書局，2003）。
- 李雁：《謝靈運研究》（北京：人民文學出版社，2005）。
- 林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976）。
- 周裕鍇：《中國禪宗與詩歌》（上海：上海人民出版社，1992）。
- 侯迺慧：《詩情與幽境——唐代文人的園林生活》（臺北：東大圖書公司，1991）。
- 茆家培、李子龍主編：《謝朓與李白研究》（北京：人民文學出版社，1995）。
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1987）。
- 馬海英：《陳代詩歌研究》（上海：學林出版社，2004）。
- 馬積高《賦史》（上海：上海古籍出版社，1987年）。
- 高友工：《唐詩的魅力》（上海：上海古籍出版社，1989）。
- ：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004）。
- 徐小躍：《禪與老莊》（杭州：浙江人民出版社，1996年4月3刷）。
- 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998年12刷）。
- 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（臺北：允晨文化，

2001)。

- 章尚正：《中國山水文學研究》（上海：學林出版社，1997）。
- 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心——中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004）。
- 張伯偉：《禪與詩學》（臺北：揚智文化事業公司，1995）。
- 編校：《稀見本宋人詩話四種》（南京：江蘇古籍出版社，2002）。
- 張淑香：《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992）。
- 陳昌明：《沈迷與超越——六朝文學之感官辯證》（臺北：里仁書局，2005）。
- 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（上、中、下）（北京：中華書局，2006年五刷，1983年9月第1版）。
- 陳鐵民：《王維論稿》（北京：人民文學出版社，2006）。
- 費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學出版社，1993）。
- 黃世中編選：《謝靈運在永嘉（溫州）》（桂林：廣西師範大學出版社，2001）。
- 葉維廉：《飲之太和：葉維廉文學論文二集》（臺北：時報出版社，1980）。
- ：《比較詩學：理論架構的探討》（臺北：東大圖書公司，1983）。
- ：《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988）。
- ：《中國詩學》（北京：三聯書店，1992）。
- ：《中國詩學》（增訂版）（北京：人民文學出版社，2006）。
- 葉嘉瑩：《漢魏六朝詩講錄》（上、下）（臺北：桂冠圖書公司，2000）。
- 詹福瑞：《南朝詩歌思潮》（保定：河北大學出版社，2005）。
- 葛兆光：《禪宗與中國文化》（臺北：里仁書局，1987）。
- 葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1999年2刷）。
- 編選：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001）。
- 廖蔚卿：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997）。
- ：《中古詩人研究》（臺北：里仁書局，2005）。
- 劉成紀：《青山道場——莊禪與中國詩學精神》（北京：三聯書店，2005）。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996）。
- ：《今風古轍，每動寸衷——漢魏六朝行旅賦的抒情美典》，國科會專題研究計畫成果，1997年7月。
- 蔡英俊：《比興、物色與情境交融》（臺北：大安出版社，1995年三刷）。
- ：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題》（臺北：學生書局，2001年）。

- 趙昌平：《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997）。
- 錢鍾書：《談藝錄》（補訂本）（北京：中華書局，1999年11月8刷）。
- ：《管錐篇》（三）（北京：三聯書店，2001）。
- ：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996）。
- 謝思煒：《禪宗與中國文學》（北京：中國社會科學出版社，1993）。
- 魏耕原：《謝朓詩論》（北京：中國社會科學出版社，2004）。
- 閻采平：《齊梁詩歌研究》（北京：北京大學出版社，1994）。
- 蕭麗華：《王維：道心禪悅一詩佛》（臺北：幼獅出版社，1991）。
- ：《唐代詩歌與禪學》（臺北：東大圖書公司，1997）。
- 譚朝炎：《紅塵佛道覓輞川——王維的主體性詮釋》（中國社會科學出版社，2004）。
- 蘇瑞隆：《鮑照詩文研究》（北京：中華書局，2006）。
- [日]小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》（《中國文學に現われた自然と自然觀》）（上海：上海古籍出版社，1989）。
- [日]吉川幸次郎著、章培恒等譯：《中國詩史》（上海：復旦大學出版社，2001）。
- [日]鈴木大拙（D. T. Suzuki）等著、劉大悲譯：《禪與藝術》（臺北：天華出版公司，1994年）
- [日]鈴木大拙（D. T. Suzuki）著、孟祥森譯：《禪學隨筆》（臺北：志文出版社，1980年再版）
- [美]哈羅德·布魯姆（Harold Bloom, 1930-）著、徐文博譯：《影響的焦慮：一種詩歌理論》（*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*）（南京：鳳凰出版傳媒集團，江蘇教育出版社，2006增訂版）。
- [美]Joseph Campbell（1904-1987）著、朱侃如譯：《千面英雄》（臺北：立緒文化事業公司，2002年四刷）。
- [美]宇文所安（Stephen Owen）著、賈晉華譯：《初唐詩》（*The Poetry of the Early T'ang*）（北京：三聯書店，2004）。
- [美]宇文所安（Stephen Owen）著、賈晉華譯：《盛唐詩》（*The Great Age of Chinese Poetry: the High T'ang*）（北京：三聯書店，2004）。
- [美]宇文所安（Stephen Owen）著；陳引馳、陳磊譯：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（*The End of the Chinese "Middle Ages"*）

- Essays in Mid-T'ang Literary Culture)(北京：三聯書店，2006)。
- [美]Yi-Fu Tuan(段義孚)著、潘桂成譯：《經驗透視中的空間和地方》(Space and Place: The Perspective of Experience)(臺北：國立編譯館，1998年)。
- [法]加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)著；龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》(臺北：張老師文化，2003)。
- [德]萊辛著、朱光潛譯：《詩與畫的界限(拉奧孔，Laokoon)》(板橋市：蒲公英出版社，1986)。
- [瑞士]埃米爾·施塔格爾著、胡其鼎譯：《詩學的基本概念》(北京：中國社會科學出版社，1992)。
- [加拿大]Philip Koch 著、梁永安譯：《孤獨》(Solitude: A Philosophical Encounter)(臺北：立緒文化事業有限公司，1997，2004)。

(二) 單篇論文

- 方瑜：〈柳宗元詩中的寫景與抒情〉，收入氏著：《唐詩論文集及其他》(臺北：里仁書局，2005)，頁 205-240。
- 王文進：〈「莊老告退而山水方滋」解——兼評 J. D. Frodsham 「中國山水詩的起源」一文〉，《中外文學》7 卷 3 期，1978 年 8 月 1 日，頁 4-18。
- ：〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉，收入《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》(臺北：文津出版社，1993)，頁 1-21。
- ：〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以《文選》爲主的觀察〉，《東華人文學報》，第一期，1999 年 7 月，頁 104-113。
- 王瑤：〈玄言·山水·田園——論東晉詩〉，收入王瑤：《中古文學史論·中古文學風貌》(臺北：長安出版社，1986)，頁 47-83。
- 王建元：〈現象學的時間觀與中國山水詩〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》(臺北：東大圖書公司，1984 年)，頁 171-200。
- ：〈中國山水詩的空間經驗時間化〉，收入王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》(臺北：東大圖書公司，1992 再版)，頁 131-165。
- 王國瓔：〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉，《漢學研究》，第 5 卷，第 1 期，1987 年 6 月，頁 161-179。
- 朱光潛：〈山水詩與自然美〉，《文學評論》，6 期，1960 年。後收入伍蠡甫

- 編：《山水與美學》（臺北：丹青出版社，1987）。
- 朱曉海：〈論張衡《歸田賦》〉，收錄於氏著：《漢賦史略新證》（西安：陝西人民出版社，2004年），頁367-400。
- 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編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁285-312。
- 沈凡玉：〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉，《中國文學研究》，第18期，2004年6月，頁55-84。
- 李立信：〈論六朝詩的賦化〉，收入彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》（彰化市：彰化師範大學國文學系，1996），頁1-26。
- 李雁：〈論謝靈運和山水遊覽賦的關係——以〈山居賦〉為中心〉，《文史哲》2000年第2期（總第257期），頁40-43。
- 李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁1-55。
- ：〈山水詩傳統與中國詩學〉，收入羅宗濤等著：《中國詩歌研究》（臺北：中央文物，1985），頁89-129。
- 林文月：〈從遊仙詩到山水詩〉，收入林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁1-22。
- ：〈中國山水詩的特質〉，收入林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁23-61。
- ：〈鮑照與謝靈運的山水詩〉，收入林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976），頁93-123。
- ：〈康樂詩的藝術均衡美——以對偶句為例〉，《臺大中文學報》，第4期，1991年6月，頁53-80。
- 林庚：〈山水詩是怎樣產生的〉，氏著：《唐詩綜論》（北京：清華大學出版社，2006）。
- 林繼中：〈文化轉型中的文學——以南朝、晚唐歷史變局為例〉，收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁302-324。

- 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，收入宗白華：《中國美學史論集》（合肥：安徽教育出版社，2000），頁 62-84。原載《新中華》，第 12 卷，第 10 期，1949 年 5 月。
- ：〈論《世說新語》和晉人的美〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，2006 年 18 刷），
- 洪順隆：〈「山水詩起源與發展」新論〉，收入洪順隆：《六朝詩論》（臺北：文津出版社，1985 年 3 月再版），頁 55-88。
- 柯慶明：〈王維詩中常見的一些技巧和象徵〉，收入《臺靜農先生八十壽慶論文集》（臺北：聯經出版社，1981 年），頁 783-820。
- ：〈從「亭」、「臺」、「樓」、「閣」說起——論一種另類的遊觀美學與生命省察〉，收入氏著：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版股份有限公司，2000），頁 275-349。
- 高友工：〈律詩的美典〉，《中外文學》，18 卷 2 期，1989 年 7 月。
- ：著、劉翔飛譯：〈律詩的美典〉上、下，《中外文學》第 18 卷，第 2 期（1989），頁 4-34；第 3 期（1989），頁 32-46。
- ：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，收入氏著：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），引文引自頁 97。
- 高莉芬：〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，收入彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》（彰化市：彰化師範大學國文學系，1996），頁 27-62。
- 徐復觀：〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉，收入氏著：《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，2001 年 5 版 3 刷），頁 91-117。
- 袁行霈：〈陶謝詩歌藝術比較〉，收入氏著：《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1987），頁 195-202。
- ：〈王維詩歌的禪意與畫意〉，收入氏著：《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1987），頁 203-222。
- ：〈中國山水詩的藝術脈絡〉，收入氏著：《中國詩歌藝術研究》（北京：北京大學出版社，1987），頁 381-398。
- 陳允吉：〈王維「雪中芭蕉」寓意蠡測〉，收入氏著：《唐音佛教辨思錄》（上海：上海古籍出版社，1988），頁 1-11。
- 陳世驥著、楊銘塗譯：〈中國的抒情傳統〉，收入葉珊、林衡哲主編：《陳世

- 驥文存》(臺北：志文出版社，1972)，頁 31-37。
- 陳貽焮：〈王維的山水詩〉，《文學評論》，5 期，1960 年。後收入陳貽焮：《唐詩論叢》(長沙：湖南人民出版社，1980)。
- 陳鵬翔著、許儷粹譯：〈自然詩與田園詩傳統〉，《中外文學》10 卷 7 期，1981 年 12 月，頁 4-23。
- 許東海：〈論二謝山水詩的異同及其與辭賦的關係——兼論鮑照詩賦的過渡作用〉，《國立中正大學學報·人文分冊》，第 9 卷，第 1 期，1998 年，頁 67-89。
- ：〈庾信賦之世變與情志書寫——宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》第 24 卷 1 期(2006 年 6 月)，頁 141-173。
- 陸潤棠：〈從電影手法角度分析王維的自然詩〉，收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》(臺北：時報出版社，1980 年 2 月)，頁 157-170。
- 曹道衡：〈何遜生卒年問題試考〉，收入氏著：《中古文學史論文集》(臺北：洪葉文化，1996)，頁 591-601。
- ：〈山林隱逸與山水詩的興起〉一文，收入氏著：《中古文學史論文集續編》(臺北：文津出版社，1994)，頁 77-98。
- ：〈論江淹詩歌的幾個問題〉，收入氏著：《中古文學史論文集》(臺北：洪葉文化，1996)，頁 371-398。
- ：〈江淹作品寫作年代考〉，此文收入氏著：《中古文學史論文集續編》(臺北：文津出版社，1994)，頁 207-243。
- ：〈鮑照和江淹〉，收入氏著：《中古文學史論文集續編》(臺北：文津出版社，1994)，頁 170-180。
- 黃節著，蕭滌非紀錄：〈讀謝康樂詩札記〉，收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》(桂林：廣西師範大學出版社，2001)，頁 9-20。
- 楊玉成：〈世界像一張畫——唐五代「如畫」的觀念系譜與世界圖景〉，收錄於《東華漢學》第三期(2005 年 5 月)。
- 楊牧：〈論唐詩〉，氏著：《隱喻與實現》(臺北：洪範出版社，2001)。
- 葉維廉：〈靜止的中國花瓶(1960)——艾略特與中國詩的意象〉，收入氏著：《秩序的生長》(臺北：志文出版社，1971)，頁 94-115。
- ：〈無言獨化：道家美學論要〉，收入鄭樹森、周英雄、袁鶴翔合編：《中西比較文學論集》(臺北：時報出版社，1980 年 2 月)，頁

39-59。

- ：〈語言與真實世界——中西美感基礎的生成〉，收入葉維廉：《比較詩學：理論架構的探討》（臺北：東大圖書公司，1983），頁 87-133。
- ：〈「出位之思」：媒體及超媒體的美學〉，收入葉維廉：《比較詩學：理論架構的探討》（臺北：東大圖書公司，1983），頁 195-234。
- ：〈中國古典詩中的一種傳釋活動〉，《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988），頁 55-87。
- ：〈言無言：道家知識論〉，收入葉維廉：《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大，1988），頁 115-154。
- ：〈中國古典詩中山水美感意識的演變〉，收入葉維廉：《中國詩學》（北京：三聯書店，1994 年），頁 83-98。
- ：〈道家美學·山水詩·海德格——比較詩學札記兩則〉，收入鄭樹森編：《現象學與文學批評》（臺北：東大圖書，1984 年），頁 157-170。
- ：〈散文詩探索（一）〉，《創世紀》，第 87 期，頁 102-109。
- ：〈空故納萬境：雲山煙水與冥無的美學〉，「東亞近世世界觀的發展國際研討會」會議論文，2005 年 8 月 5、6 日。
- 葉嘉瑩：〈從元遺山論詩絕句談謝靈運與柳宗元的詩與人〉，《迦陵論詩叢稿》（河北：河北教育出版社，1997），頁 155-190。
- 葛曉音：〈論齊梁文人革新晉宋詩風的功績〉，氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995 年 2 刷），頁 56-74。
- ：〈王維·神韻說·南宗畫——兼論唐代以後中國詩畫藝術標準的演變〉，氏著：《漢唐文學的嬗變》（北京：北京大學出版社，1995 年 2 刷），頁 275-296。
- ：〈東晉玄學自然觀向山水審美觀的轉化〉，《中國社會科學》，73 期，1992 年 1 月。
- 趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向主禪趣的轉化〉，收入氏著：《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997），頁 111-130。原載《學人》，第 4 輯，1994 年。
- ：〈從王維到皎然——貞元前後詩風演變與禪風轉化的關係〉，收入
- ：〈謝靈運與山水詩起源〉，收入趙昌平：《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997），頁 300-320。原載《中國社會科學》，

4 期，1990 年。

臺靜農：〈唐代自然派的詩人——王維、孟浩然〉，《臺大中文學報》，第 4 期。

鄭在書：〈苑囿：書寫帝國的空間——以〈子虛〉、〈上林〉兩賦為例〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002），頁 133-156。

鄭毓瑜：〈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》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁 121-170。

———：〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉，收入成功大學中文系編：《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（第二輯）（臺北：文津出版社，1993），頁 393-437。

———：〈賦體中「遊觀」的型態及其所展現的時空意識——以天子游獵賦、思玄賦、西征賦為主的討論〉，《第三屆國際辭賦學學術研討會論文集》（臺北：國立政治大學中文系，1996 年 12 月），頁 411-432。

———：〈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》，第 23 期（2003 年 9 月），頁 1-32。

———：〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》第 22 卷第 2 期（2004 年 12 月），頁 1-34。

———：〈由「神與物遊」至「巧構形似」——劉勰的「形神」說及其與人物畫論「形神」觀念之辨析〉，收入中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁 369-389。

廖蔚卿：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997），頁 537-578。

———：〈論中國古典文學中的兩大主題——從登樓賦與蕪城賦探討遠望當歸與登臨懷古〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》，頁 47-97。

———：〈晉末宋初的山水詩與山水畫〉，收入氏著：《漢魏六朝文學論集》，頁 373-385。

Liu Hsiang-fei（劉翔飛），”On Pao Chao’s Poety”（〈鮑照的詩歌〉），收入《臺大文史哲學報》第 37 期（1990 年）。

- 魯迅：〈魏晉風度及文章與藥及酒之關係〉，收入《魏晉思想·乙編》（臺北：里仁書局，1995），頁 1-18。
- 蔡英俊：〈「風格」的界義及其與中國文學批評理念的關係〉，收入中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁 347-368。
- 蔡瑜：〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》，新 34 卷 1 期，2004 年 6 月，頁 151-180。
- 錢鍾書：〈中國詩與中國畫〉，收入氏著：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996 年 4 刷），頁 1-32。
- ：〈通感〉，收入氏著：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996 年 4 刷），頁 63-78。
- 蕭馳：〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，《中華文史論叢》72 輯，2003 年 6 月，頁 50-118。
- ：〈如來清淨禪與王維晚期山水小品〉，《漢學研究》，第 21 卷，第 2 期，2003 年 12 月，頁 139-169。
- 蕭滌非：〈讀謝康樂詩札記〉，收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001），頁 9-20。
- 鄭龔子：〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉，收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，2000），頁 59-115。
- 譚元明：〈從情移及抽離說看謝詩中經驗的矛盾與統一〉，《中外文學》5 卷 5 期（1976 年 10 月），頁
- 簡宗梧：〈漢賦瑋字源流考〉，收入氏著：《漢賦源流與價值之商榷》（臺北：文史哲出版社，1980），頁 45-99。
- 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編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁 313-345。
- [日]吉川幸次郎著、鄭清茂譯：〈推移的悲哀——古詩十九首的主題〉，《中外文學》，第 6 卷，4、5 期。
- [美] Stephen Owen（宇文所安）：〈自然景觀的解讀〉，收入氏著；陳引馳、陳磊譯：《中國「中世紀」的終結：中唐文學文化論集》（北京：

三聯書店，2006），頁 30-46。

[美] J. D. Frodsham（傅樂生）著、鄧仕樑譯：〈中國山水詩的起源〉（“The Origins of Chinese Nature Poetry”），收入香港中文大學：《英美學人論中國古典文學》（香港：香港中文大學，1973），頁 117-163。
此文原載於 *Asia Major*, VIII（1960）

[美]劉若愚著（James J. Y. Liu）、莫礪鋒譯：〈中國詩歌中的時間、空間和自我〉（“Time, Space, and Self in Chinese Poetry”），收入莫礪鋒編：《神女之探尋——英美學者論中國古典詩歌》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 193-210。

（三）學位論文

王文進：「論六朝詩中巧構形似之言」，國立臺灣師範大學國文研究所碩士論文，1978年6月。

吳旻旻：「香草美人傳統研究——從創作手法到閱讀模式的建立」，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2003年7月。

何映涵：「柳宗元山水詩之研究」，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2007年7月。

范玉君：「江淹詩歌研究」，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2004年元月。

涂佩鈴：「何遜詩歌研究」，國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2000年元月。

陶玉璞：「謝靈運山水詩與其三教安頓思考研究」，國立清華大學中國文學研究所博士論文，2006年。