

國立臺灣大學文學院中國文學研究所



博士論文

Institute of Chinese Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Doctoral Dissertation

魏晉遊宴詩的身體感與空間感

The perception of Body and Space of Touring Feast Poetry
in Wei-Jin Period

黃文青

Ng Bung Chen

指導教授：鄭毓瑜博士

蕭麗華博士

Advisor: Yu-yu Cheng, Ph.D

Li-hua Hsiao, Ph.D

中華民國 107 年 1 月

January 2018

國立臺灣大學博士學位論文
口試委員會審定書

魏晉遊宴詩的觀視身體空間
The Viewing Embodied Space of Touring Feast Poetry in
Wei and Jin Dynasties

本論文係黃文青君（學號 D97121010）在國立臺灣大學中國文學系、所完成之博士學位論文，於民國 107 年 1 月 30 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

蕭麗華

(簽名)

(指導教授)

節毓瑜

(指導教授)

黃培奇

廖棟樑

梁淑媛

高嘉謙

摘要



近年來，學界中持以抒情傳統視野而進行的魏晉詩歌研究固然已蔚為主流之一，大多以側重心、神層面的抒情表現居多，因此本文提出在時間詮釋脈絡中強調內在、主觀的主體建構之餘，企圖以空間詮釋脈絡作為抒情建構的又一重要觀察面向來考察魏晉遊宴詩，以發掘魏晉遊宴詩所展現的文學特性與文化傳遞，以及其在特定語境下的多重意義。

本文第二章以探討中國文學傳統中的身體感與空間感為主，嘗試為遊宴詩的研究範疇建構一個視野更為豐富的參照點，包括考察先秦踐形與養生為主的身體工夫轉化至魏晉品人風尚中一自覺性的品藻身體；莊子的遊觀意識轉化至魏晉詩歌感物興情的美學意蘊；從歎逝、不朽、立言、知音等時空相互含攝的命題中考察出「傷時」與「感物」是魏晉詩歌中抒情自我的情懷根源。接著本文回歸到魏晉遊宴空間的身體場域之中，不論是人與人之間的才性品遊或人與自然之間的觀照與冥想，主要從「身體感」與「空間感」切入遊宴主體的自我經驗，分別以建安遊宴詩的「品藻身體」、東晉中期蘭亭雅集的「俯仰玄遊」，以及晉末慧遠僧團廬山石門之遊的「佛法觀想」作為第三至第五章的探討主題，首先是因為這三次文學遊宴個案中的觀物態度皆對於中國抒情詩歌的空間審美有了新的發現。建安遊宴詩是最早與自然的最直接相遇，初步展現季節物候與文人交會的身體感，其關注點在於主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度，體現在詩中「饑—飽」、「飛—棲」的政治身體與感興模式；蘭亭之遊，以「即物覽無」的審美心境，在山水之中發現「造化日新」即「無」的體道能量，使山水成為表現主體、玄言的導體；石門之遊，慧遠僧團「離色而空」的觀物態度使法性山水具有照見「性空」之理的觀想能量，成為證悟生命終極實相的一種新「思維」，也是一種觀看、理解世界的新方式。其次，遊宴詩中空間的審美化、意境化，可以窺見魏晉個體生命自覺與藝術思維蓬勃發展的文學輪廓。由建安遊宴詩以人為主的觸物興情，到蘭亭詩、遊石門詩皆以自然為主的感物興理，呈現出由「體物寫物」到「體物說理」再到「景理圓融」的詩境嬗

變，使詩歌的意境審美由質實走向空靈，也使東晉玄言詩說理的「淡乎寡味」走向了審美化、意境化，可看出整個魏晉個體生命自覺和自我意識的覺醒，以及文學自覺化的進程，特別是作為南朝山水詩、狀物詩風以及唐代空靈詩境的先導。

總的來說，本文試圖通過對中國抒情傳統論述的對話與反思、持多元視角考察，並輔以文化概念的參照，力圖取得實質性的突破，最終目標便是嘗試為遊宴詩的研究範疇建構一個視野更為豐富的參照點。

關鍵詞：魏晉、遊宴詩、身體感、空間感、建安公讌詩、蘭亭詩、石門詩

Abstract

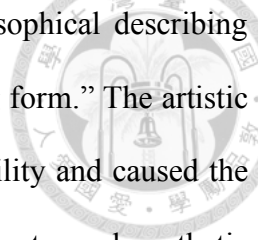


In recent years, using the lens of Lyrical Tradition in the study of Wei-Jin poetry has emerged to be one of the mainstream perspectives in the academic world. This form of studies places' significant emphasis on the emotional and spiritual aspects of lyrical expression. This study, nevertheless, proposes using a spatial construct as a key instrument in the inspection of Wei-Jin Touring Feast Poetry. It seeks to uncover the literary characteristics of Wei-Jin Poetry, its role in cultural transmission as well as its multiple meanings under the specific context.

Chapter Two of this study focuses on the discussion of the perception of Body and Space in the tradition of Chinese literature. It attempts to establish a more enriching point of reference for the study of Touring Feast Poetry. This includes the inspections as to how the Pre-Qin concepts of health preservation morphed into how the literati of the Wei-Jin Period perceived the physical Self as part of their characters; Chuang Tzu's ideas about roaming freely and how it affected the aesthetical appreciation of objects and emotions in the Wei-Jin poetry; as well as to find the "melancholy over the passing of time" and "attributing emotions to objects" as the source of expressing self-emotion in the themes of overlapping of time and space such as the sigh over death, immortality, achievement of glory through writing and bosom friends. Subsequently, this study returns to the physical domain of the Wei-Jin Touring Feast Poetry. It is mainly on "the perceptions of body and space" and the subjective experience of the feast participants, either an appraisal of talents and characteristics between individuals or inner meditations about Nature. The main topics of discussions from Chapter 3 to Chapter 5 are respectively on the Touring Feast Poetry's Character Evaluation

Embodiment during Jian-an Period; the Perception of Xuan-ized Tour in the Lan Pavilion's Assembly during the Mid-Eastern Jin Period; the Buddhist Visualization Practice in the Lushan Shimen's Touring Feast of Huiyuan monk group in the end of the Eastern Jin Period.

The first reason of choosing these three literary touring feasts as case studies are due the fact that all of them have discovered a new aesthetic space for Chinese lyric poetries. The Jian-an Touring Feast was the earliest in establishing the most direct link with Nature. It displayed the early stages of the physiological effects of interaction between seasons and the literati. The key concern of the Jian-an Touring Feast is the lyrical dimension between the host and the guests in their discussions about political ethics to display the political embodiment and perception mode of "hunger or fullness" and "flying or resting." Meanwhile, the Lan Pavilion's Assembly, uses the aesthetic mood of "understanding the natural view of Daoism through the perception of nature" to find the body energy of "nothingness" in the scenery with hills and waters, so that the hills and waters can be a conductor in performing the main body and metaphysics of Daoism. In the Tour of the Shimen, the "Everything Visible is Non-Being" attitude of Huiyuan monk group in observing things around, has allowed them to have the visualization power of "the View of Non-Being". It has ultimately become a new "thought" in realizing the reality of life. It is also a new way to observe and understand the world. Secondly, from the spatial aesthetic appreciation and conceptualization of the space in the touring feast poems, we can have a glimpse as to how individual self-realization and the robust artistic thought movement were taking place in the literature during the Wei-Jin Period. The Jian An Touring Feast is a people-oriented poetry which has a touch with things and relationship while the Lan Pavilion's Assembly and the Tour of the Stone Gate have a touch with things mainly with nature. All of them have reflected the changes in the realm of



poetry from “the scenery describing form” to “the scenery and philosophical describing form” and then to “the blending of scenery and philosophical describing form.” The artistic state of poetry has also moved from simplicity and honesty to intangibility and caused the “tastelessness” in the Metaphysic Poetry in Eastern Jin Period to go toward aesthetic appreciation and artistic conceptualization. We can also see the awakening of individual life and self-awareness as well as the awakening process in literature in Wei-Jin poetry. Especially, it has become a prelude to the Southern Dynasties’ scenery poetic style and description of things poetry style, as well as the Tang Dynasty’ poetry of emptiness.

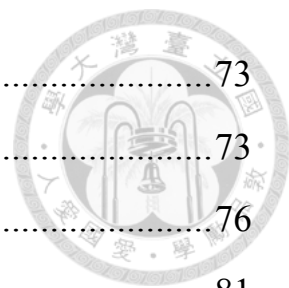
In conclusion, through the dialogues and introspection of the traditional discourse in China’s lyrical poetry, this study seeks to make a substantive breakthrough by holding multidimensional perspectives and using cultural conceptions as a reference. The ultimate goal is to establish a richer point of reference for the studies of Touring Feast Poetry.

Keywords: Wei-Jin Period, Touring Feast Poetry, Perception of Body, Perception of Space, Jian-an Public Touring Feast Poetry, Lan Pavilion’s Poetry, Shimen’s Touring Feast Poetry

目 錄

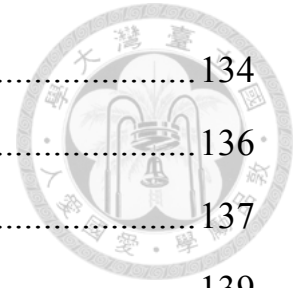


口試委員會審定書	i
中文摘要	ii
英文摘要	iv
第一章 緒論	1
研究動機與目的	1
第一節 研究背景與主題義界	2
從選本看遊宴詩類型的確立	2
一、遊宴詩的淵源與樣態	7
二、遊宴詩的概念與特徵	24
第二節 研究概況與文獻回顧	27
一、抒情傳統研究	27
二、抒情傳統的空間研究	31
三、遊宴詩研究	35
第三節 研究方法與預期目標	39
一、研究方法	39
二、研究步驟與預期目標	42
第二章 先秦至魏晉文學的身體空間意識	44
第一節 人文主義取向的空間概念	44
第二節 從身體工夫到品藻風尚	47
第三節 從遊心自然到感物興想	56
第四節 不朽空間的尋遊	62
第五節 小結	69



第三章 建安遊宴詩的品藻身體.....	73
第一節 品藻風尚與宴遊活動.....	73
第二節 建安的文學遊宴情境.....	76
第三節 饑與飽：宴飲身體的才性展演.....	81
第四節 飛與棲：才性自然的虛擬展演.....	87
一、 渴求賢才的虛擬身體.....	88
二、 「樂極哀情來」的感知基調.....	88
三、 擇主而從的虛擬身體.....	91
四、 主賓互動的虛擬身體.....	94
第五節 小結：初步發現自然.....	95
第四章 蘭亭雅集的俯仰玄遊.....	98
第一節 俯仰寓目：人與自然交會的身體感.....	98
第二節 俯仰的概念：大運斡轉的宇宙節奏.....	102
第三節 俯仰的象境：虛靈妙用的山水.....	105
第四節 俯仰的境界：物暢其性的身體感.....	108
一、 俯仰散暢的身體感.....	109
二、 忽忘形骸的身體感.....	112
三、 一觴一詠的身體感.....	114
第五節 小結.....	116
第五章 石門之遊：佛道交融視域下的佛智觀想.....	118
第一節 石門之遊與佛教山水.....	118
第二節 觀想的概念：佛教身體工夫.....	124
第三節 觀想的象境：法性山水.....	127

第四節 觀想的境界：智悟神趣.....	134
一、會物備神麗.....	136
二、感物而神暢.....	137
三、離物通神趣.....	139
第五節 小結.....	141
第六章 結論：.....	144
第一節 回顧全文：遷逝之感與遊宴存有.....	144
一、千秋長若斯—緣情感興—才性品遊.....	145
二、若合一契—即物覽無—暢情玄遊.....	147
一、古今一契—即色悟空—息心之遊.....	150
第二節 研究成果之檢討與展望.....	152
參考文獻.....	157



第一章 緒論



第一節 研究動機與目的

魏晉，不論就思想、文學或時代風氣層面來觀察，皆標誌著人與文自覺的嶄新時代氛圍。牟宗三直指魏晉的文化思想為「生命之大開」，是「生命之清澈與理性之表現」；¹錢穆考察魏晉文學則指出「六朝以下門第中人，既不能在政治上有建樹，乃轉趨於在文辭上作表現，……其間尤值重視者，則應推史與詩二者。蓋此二者，尤為當時之新創也，當時史學重心在傳述人物，詩則重在人物自身之表現」；²廖蔚卿則說道：「六朝文論的特點，對文學構成的本質，專主情性說，一反兩漢的政教實用觀，而倡言文學的功用在於發情性，使文學不再附庸於政教。再則文學既以表現個人情性而完成其功價，成不朽之盛事，所以它亦非立德的工具，於是一反秦漢文德合一之說，分文學與德行為二」。³綜觀諸家說法，創作主體意識的張揚可定調為魏晉文學是「抒情自我」發現的初步階段，⁴

值得注意的是，魏晉詩歌諸如玄言、隱逸、遊宴、田園、山水、遊仙、擬古、詠史、詠物、宮體等類型化的文學現象，則標示著抒情主體走向田園、山水、宮苑、園林、仙鄉、醉境等文本空間中尋遊以發現自我的定位，從而形構成一系列依循生命價值的原則而發明的多重結構、互為主體的意義世界。其中最為大量出現的是由魏晉特有的文學集團及其遊宴活動所產生的遊宴詩，各種組織的文人集體走入各種不同的遊宴情境，透過空間審美所抒示的自我經驗。古代宴會的性質來到魏晉已經有質的改變，特別是其文友的參與者階層屬性與文學遊宴的活動屬性，使其遊宴詩

¹ 牟宗三，《才性與理性》（臺北：臺灣學生書局，1997），「序言」，頁1、44。

² 錢穆，〈略論魏晉南北朝學術文化與當時門第之關係〉，收於氏著，《中國學術思想史論叢（三）》（臺北：東大圖書公司，1977），頁261。

³ 廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1978），頁6。

⁴ 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986），頁30-31。



可說是「文人」與「自然」最初也是最為直接的相遇，文人透過寫風景、詠節候的空間感與身體感，來回應個體的存在，以及對外在經驗世界的解釋。換言之，遊宴空間與身體感知互為主體，最能展現「物象」與「緣情」、「空間」與「自我」的交會模式。

由是可見，在悠久漫長的中國文學史中，確切存在著一條延綿不斷、支脈密佈的抒情傳統之流⁵，但它並不是唯一的。抒情傳統或許是中國古典藝術的一個最具原創性的文藝學美學範疇之一，具有無比豐富的內涵，但這一內涵與其他藝術文化的其他傳統和現象融合在一起，例如感官、地理、思想等，構成了中國古典詩歌藝術的獨特景觀。其中最佳範例就是魏晉文人集體的遊宴活動、詩歌個性化所產生的「空間意識」作為中國文學史上的獨特文學現象，其人其詩皆具有濃厚的描寫物象之空間化、群遊共性中所構顯的個性化，在「空間經驗」中抒示「自我」。因此本文主要關注魏晉遊宴詩中「空間」所具「抒情」的詮釋性向，以期更為細緻地梳理出魏晉遊宴詩替中國抒情傳統注入怎樣的一種屬性內涵。

第二節 研究背景與主題義界

一、從選本看遊宴詩的確立

遊宴文學的創作，詩作可溯至《詩經》，賦作始自屈原《招魂》中的宴飲描寫，文則有商湯的《盤銘》、周武王的《觴銘》，以及周公（一說周成王）的《酒誥》等，小說則有《穆天子傳》中周穆王與西王母宴遊的描敘。而遊宴詩作為文學題材的一種，則是在漢魏六朝時期走向繁盛的，尤其是在建安時期出現了大量以「公讌」命名的詩歌，使得公讌成為文學題材的一種。從選本現象來看遊宴詩的確

⁵ 中國抒情傳統乃承自 1970 年代陳世驥、高友工的學術思路而來的一脈論述譜系，計有顏崑陽、蔡英俊、呂正惠、鄭毓瑜、柯慶明、張淑香、蕭弛、陳國球、王德威、黃錦樹等學者的細緻論證，主要成果可見蕭弛、柯慶明編，《中國抒情傳統的再發現》2 冊（臺北：臺大出版中心，2009）。

立與形成，此一詩歌類型的概念始自南朝梁蕭統（501-531）編《文選》所設詩歌之二十四類目中的「公讌」類，共收 13 人之 14 首公讌詩，依次為：

曹子建〈公讌詩〉、王仲宣〈公讌詩〉、劉公幹〈公讌詩〉、應德〈侍五官中郎將建章臺集詩〉、陸士衡〈皇太子宴玄圃宣猷堂有令賦詩〉、陸士龍〈大將軍讌會被命作詩〉、應吉甫〈晉武帝華林園集詩〉、謝宣遠〈九日從宋公戲馬臺集送孔令詩〉、范蔚宗〈樂遊應詔詩〉、謝靈運〈九日從宋公戲馬臺集送孔令詩〉、顏延年〈應詔讌曲水作詩〉、丘希範〈侍讌樂遊苑送張徐州應詔詩〉、沈休文〈應詔樂遊苑餞呂僧珍詩〉⁶

從詩題上來看，直接以「公讌」命名者計有建安曹植、應瑒、劉楨、王粲、阮瑀等五人各作一首。依六臣注，呂延濟注曹植〈公讌詩〉曰：「公讌者，臣下在公家侍讌也。此讌在鄴宮，與兄（曹）丕讌飲。」又，張銑注王粲〈公讌詩〉曰：「此侍曹操宴，時曹未為天子，故云公讌」⁷，可見這五首詩分別是侍曹丕、曹操的宴會，顯見當時文人群體創作造就共題同作之盛。其他 11 首，從其侍宴對象「五官中郎將」、「皇太子」、「晉武帝」、「宋公」，或從其賦詩動機「有令賦詩」、「被命作詩」、「應詔」、「侍…」、「從…」等來看，都顯示其為公讌場合的出題奉作。從詩歌內容來看，既有王粲詩中充溢對曹操施予恩澤的感恩頌美之辭，也有曹植詩中主要抒寫遊宴景致和所興發的個己感受，以及徐幹詩中通篇描寫「永日行遊戲」的遊樂場景。其他 11 首雖未以公讌詩命名，其內容如上述三首都是以描寫宴會為主。

《文選》有關公讌詩的選本分類現象，「公讌詩」即指歌詠帝王公卿所主持的宴會為主題，描寫宴會場景或情感內容及相關內容的詩歌。綜觀《詩經》至六朝所有吟詠宴會的詩歌，以〈公讌詩〉命名者始於建安曹植、應瑒、劉楨、王粲、阮瑀等五人，真正的文人群體創作也始於這個時期，蕭統或許出於這些詩具有的開創意

⁶〔南朝梁〕蕭統著；〔漢〕李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），卷 20，頁 942-973。

⁷二注皆引自〔南朝梁〕蕭統編；六臣注：《增補六臣註文選》（臺北：華正書局，1977），頁 367。

義，藝術成就也高，故以「公讌」命名更能體現其題材的特殊性。由此顯見其核心內容偏重於「公」，乃狹義上以歌詠帝王公卿主持的宴會之作，並不包括廣義上文人雅集而作的詩歌。范文瀾於《文心雕龍·明詩篇》的「並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴；……此其所同也」註云：「如《文選》所載公讌詩、遊覽詩、贈答詩是」⁸，顯示出六朝宴會詩其內涵的寬泛性與多樣性，主要呈現為宴樂、社交、遊覽、共賦等結合的屬性。

《文選》二十四詩類中首創設置「公讌」類，顯示出此類詩歌在其時的開創性與流行。而最早的宴饗詩集出現在南朝，《隋書·經籍志》和《舊唐書·經籍志》記載有多部宴會詩集。《隋書·經籍志》的記載如下：

《釋奠會詩》一十卷。

《齊宴會詩》十七卷。

《青溪詩》三十卷齊宴會作。梁有魏、晉、宋《雜祖餞宴會詩集》二十一部，一百四十三卷，亡，今略其數。

《文會詩》三卷陳仁威記室徐伯陽撰。⁹

《舊唐書·經籍志》補充記載，如下：

《晉元氏宴會遊集》四卷伏滔、袁豹、謝靈運等撰。

《元嘉宴會遊山詩集》五卷。

《元嘉西池宴會詩集》三卷顏延之撰。

《齊釋奠會詩集》二十卷。

⁸ [南朝梁]劉勰著；范文瀾註：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，2006.12 第5次印刷），頁66-67、87。

⁹ [唐]魏徵等撰：《隋書·經籍志·總集》第四冊（北京：中華書店，1973），頁1084。

《文會詩集》四卷徐伯陽撰。¹⁰

上述遊宴詩集的出現，充分說明六朝文人已自覺的把遊宴詩作為一種詩歌類型，大量創作乃致成為一時文壇上相與祖習的文學典律，誠如宋人葉夢得（1077-1148）《石林詩話》曰：「魏晉間人詩，大抵專工一體，如侍宴、從軍之類，故後來相與祖習者，亦但因其所長取之耳。謝靈運《擬鄴中七子》與江淹《雜擬》是也。」¹¹

唐代歐陽詢等人編撰的《藝文類聚》將公讌詩歸類到「禮部」之「燕會」類，共計選錄 29 首，除了「古詩十九首」之「今日良宴會」，其他皆為六朝宴會詩，依次為：

魏曹植〈公讌詩〉，又〈侍太子坐〉，又〈與丁廙〉，魏應瑒〈公讌詩〉、魏劉楨〈公讌詩〉、魏王粲〈公讌會詩〉、魏陳琳〈宴會詩〉、（晉應貞）〈晉武帝華林園詩〉二首、晉陸機〈擬今日良宴會詩〉，又〈皇太子賜宴詩〉，又〈侍皇太子宣猷堂詩〉、晉王讚〈侍皇太子宴始平王詩〉，又〈侍皇太子祖道楚淮南二王詩〉、晉陸雲〈侍大將軍宴詩〉、宋鮑照〈侍宴覆舟山應詔詩〉、梁王僧孺〈侍宴景陽樓詩〉，又〈侍宴詩〉二首、梁庾肩吾〈侍宴詩〉二首，又〈侍宣猷堂湘東王詩〉、梁劉孝綽〈侍宴詩〉二首，又〈侍宴集賢堂應令詩〉，又〈陪徐僕射晚宴於兒宅詩〉、梁江淹〈擬魏帝遊宴詩〉、陳江總〈賦得置酒殿上詩〉¹²

上述宴會詩的選本範疇已外延至《文選》中被列為「祖餞」、「遊覽」、「贈答」、「擬古」等類目，顯示其內涵的寬泛性。體裁方面，除了曹植等人的 5 首〈公讌詩〉，計有 16 首「侍宴」詩，還增選了「贈答」體之曹植〈與丁廙詩〉（《文選》題〈贈丁翼〉）、「擬古」體之江淹〈擬魏帝遊宴詩〉以及「賦得」體之江總〈賦得置

¹⁰ [晉]劉昫等修：《舊唐書·經籍志》（北京：中華書局，1985，清懼盈齋刻本），頁 2079-2080。

¹¹ [宋]葉夢得：《石林詩話》，卷下，收入〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），頁 434。

¹² [唐]歐陽詢等奉敕撰：《藝文類聚》卷 38，《景印文津閣四庫全書》第 889 冊（北京：商務印書館影印，2006），頁 50-54。

酒殿上詩)。然在《文選》列為「公讌」類的顏延年〈皇太子釋奠會詩〉，卻被《藝文類聚》歸為「禮」部之「釋奠」類，清代張英等人編撰的《御定淵鑿類函》於〈釋奠〉篇首釋題云：「增『釋奠』釋『萊祭』之略也」¹³；再者，《文選》列為「公讌」類的謝宣遠〈九日從宋公戲馬臺集送孔令詩〉與謝靈運〈九日從宋公戲馬臺集送孔令詩〉，《藝文類聚》將之歸為「歲時」部之「九月九日」類，其篇首征引典籍曰：「《風土記》曰：『九月九日，律中無射而數九。俗尚此月，折茱萸房以插頭，言辟除惡氣而禦初寒。』」¹⁴在在反映出此二類書更為重視「釋奠會詩」、「九月九日詩」的禮教文化意蘊遠甚於其宴會文學的性質，故認為另立「釋奠」、「九月九日」一類更能體現其題材的特殊性，而這也正符合類書乃適用於君主治世的編撰動機。

再看宋代李昉等人編撰的《文苑英華》，把具有遊宴性質的詩歌分別列入「應制」11卷、「應令附應教」¹⁵、「人事」等類目中。¹⁶其中以「宴」命名的類目計有「錫宴」、「酺宴」、「侍宴」及「宴集」等四條目，然而前二者只選錄隋唐遊宴詩，後二者則其中各別選錄16、13首魏晉南北朝遊宴詩。「應制」中其他條目如「巡幸」、「元日」、「晦日」、「上巳」、「夏」、「九日」、「雨」、「晴」、「雪」、「宮」、「臺」、「雜題」等選錄了約26首南朝宴會應召詩。選錄最多者則為「應令附應教」一類，「應令」、「應教」二條目各別計有26首和15首，前者如梁簡文帝〈侍遊新亭應令〉、庾肩吾〈暮遊山水應令得磧字〉等；後者如庾肩吾〈和晉安王薄晚逐涼北樓迴應教〉、〈奉和汎舟漢水往萬山應教〉等。從其詩題和內涵顯見「遊」已逐漸成為南朝宴會情境的主要構素，與古代宴會詩中「禮」是宴會的重要構成元素，已大有不同。另值得注意的是，其他類目如卷212「音樂二」與卷213「音樂附歌舞」之中，也有不少宴饗應制詩，並沒收錄在「應制

¹³ [清]張英等奉敕撰：《御定淵鑿類函》第7冊（北京：中國書店，1985年），卷161，頁133。

¹⁴ 《藝文類聚》卷34，頁43。

¹⁵ 《玉臺新詠》卷8，劉遵〈繁華應令〉詩題注云：「凡應皇帝曰『應詔』，皇太子曰『應令』，諸王公曰『應教』。」見〔南朝陳〕徐陵編；〔清〕吳兆宜注；程琰刪補；尚成校點：《玉臺新詠》（上海：上海古籍出版社，2007年），頁341。

¹⁶ [宋]李昉等奉勅編：《文苑英華》（臺北：大化書局，19年？；據明閩本重編影印，用宋刊殘帙一百四十卷替換），卷168-179、214，頁363-396、480。

詩」11卷。¹⁷主要為類似詠物、歌詠樂舞聲色的遊宴書寫，反映出南朝宴會詩的發展逐漸趨向審美娛情的傾向，重視「娛樂」活動的遊宴性質。上述詩作幾乎皆為「應令」、「賦得」、「奉和」等的應制體，卻又被排除在「應制詩」11卷之外，再度顯示出遊宴詩的寬泛性，表現在與其他詩類的高度複合性。

綜上所述，《文苑英華》主要以「應制詩」來命名南朝宴會詩，並以「應詔」、「應令」及「應教」等體裁來涵攝宴會詩，雖把握住其乃源自文學集團、出題奉作、賦詩競采的創作背景特徵，卻難以統攝宴會詩作的內涵特徵，尤其魏晉遊宴詩大部分都不是應制而生的，故難於全面涵攝其尚具有個性化、抒情化，或與自然節候之感興交會等特徵。《文苑英華》另將「宴集」歸類於「人事」類目恰恰也印證了這一點，也突顯其分門別類似乎過於細化，導致分類標準頗有些不夠明晰化之嫌，各類間也常有交叉複合的情況。另看現存規模最大、資料最豐富的清代類書《古今圖書集成》（完成於雍正六年〔1728〕）也是如此。此選本將六朝宴會詩選錄於〈明倫匯·交誼典·宴集部·藝文〉類目¹⁸，一樣突顯其分門別類太細化的問題，但也因此較符合六朝宴會詩涵義的寬泛性和多樣性，包括含有透過宴飲禮儀或侍遊恩主以彰明倫理的文化內涵，文友宴聚交誼的社會性，奉題應詔、同時共賞、賦詩競采的遊戲性，以及文人與自然節候之感興交會的文學性等等多面性特徵。循此看來，《文選》中選詩量最多的「公讌」、「祖餞」、「遊覽」、「贈答」等四詩類，是涉及遊宴活動最多的詩類，可見《文選》的編纂確實總結了六朝文學的許多共識，其中「遊宴」與「社交」本是詩歌的其中重要面向，但後世重視言志致用的文學批評傳統，導致無法給予足夠的重視。

二、遊宴詩的淵源與樣態

（一）《詩經》宴饗詩的禮樂文化精神

¹⁷ 《文苑英華》卷 212-214，頁 474-479。

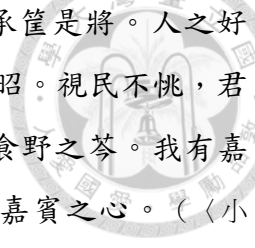
¹⁸ [清] 蔣廷錫等奉勅纂：《欽定古今圖書集成·明倫彙編·交誼典》（北京：中華書局，1923），卷 120。

遊宴之作可遠溯《詩經》，其中約有二十餘首宴饗詩。根據宴飲的性質與功能，《詩經》的宴饗詩約可分為三種類型：其一是祭祀宴饗詩，如〈楚茨〉、〈既醉〉、〈鳧鷖〉等。其二是日常宴饗詩，如〈伐木〉、〈湛露〉、〈常棣〉。其三是政治宴饗詩，如〈鹿鳴〉、〈桑扈〉、〈彤弓〉等。¹⁹而這三種類型之間的內涵與意義是有交叉重疊的。分別舉例如下：

楚楚者茨，言抽其棘，自昔何爲？我蓺黍稷。我黍與與，我稷翼翼。我倉既盈，我庾維億。以爲酒食，以享以祀，以妥以侑，以介景福。濟濟蹌蹌，絜爾牛羊，以往烝嘗。或剝或亨，或肆或將。祝祭於祊，祀事孔明。先祖是皇，神保是饗。孝孫有慶，報以介福，萬壽無疆！執爨蹌蹌，爲俎孔碩，或燔或炙。君婦莫莫，爲豆孔庶。爲賓爲客，獻酬交錯。禮儀卒度，笑語卒穫。神保是格，報以介福，萬壽攸酢！我孔熯矣，式禮莫愆。工祝致告，徂賚孝孫。苾芬孝祀，神嗜飲食。蔔爾百福，如幾如式。既齊既稷，既匡既勅。永錫爾極，時萬時億。禮儀既備，鍾鼓既戒，孝孫徂位，工祝致告，神具醉止，皇屍載起。鼓鍾送屍，神保聿歸。諸宰君婦，廢徹不遲。諸父兄弟，備言燕私。樂具入奏，以綏後祿。爾饋既將，莫怨具慶。既醉既飽，小大稽首。神嗜飲食，使君壽考。孔惠孔時，維其盡之。子子孫孫，勿替引之。（〈小雅·楚茨〉）

伐木丁丁。鳥鳴嚶嚶。出自幽穀，遷於喬木。嚶其鳴矣，求其友聲。相彼鳥矣，猶求友聲；矧伊人矣，不求友生？神之聽之，終和且平。伐木許許。釃酒有藇。既有肥羜，以速諸父。寧適不來？微我弗顧！於祭灑埽，陳饋八簋。既有肥牡，以速諸舅。寧適不來？微我有咎！伐木於阪。釃酒有衍。籩豆有踐，兄弟無遠。民之失德，乾餱以愆。有酒湑我，無酒酤我。坎坎鼓我，蹲蹲舞我。迨我暇矣，飲此湑矣。（〈小雅·伐木〉）

¹⁹ 詳參黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》（上海：華東師範大學出版社，2006），頁 27-32。



呦呦鹿鳴，食野之蘋。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。吹笙鼓簧，承筐是將。人之好我，示我周行。 呦呦鹿鳴，食野之蒿。我有嘉賓，德音孔昭。視民不佻，君子是則是效。我有旨酒，嘉賓式燕以敖。 呦呦鹿鳴，食野之芩。我有嘉賓，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和樂且湛。我有旨酒，以燕樂嘉賓之心。（〈小雅·鹿鳴〉）

上述三首皆以賦體的鋪陳為主，包括對食物烹制工序、宴飲禮樂或祭祀程序、宴席酒餚物象、對賓主或祭祀對象的祝頌等。首篇是祭祝宴饗詩，從稼穡談起，由墾荒到豐收，由豐收而祭祀，從祭前準備直寫到祭後宴樂，詳細描敘了周代祭祀宴飲的具體步驟和完整過程。次篇是日常宴饗詩，描寫族長兄弟之間的日常且和美的宴饗之樂。末篇是《詩經》中占多數的政治宴饗詩的經典代表作。《毛序》云：「〈鹿鳴〉，燕群臣嘉賓也。既飲食之，又實幣帛筐篚以將其厚意，然後忠臣嘉賓得盡其心矣。」朱熹《詩集傳》卷九釋〈鹿鳴〉曰：「此燕饗賓客之詩也。蓋君臣之分，以嚴為主；朝廷之禮，以敬為主。然一於嚴敬，則情或不通；而無以盡其忠告之益，故先王因其飲食聚會，而制為燕饗之禮，以通上下之情。而其樂歌又以鹿鳴起興，而言其禮意之厚如此。」二文明確地指明詩旨，除了描述君臣間的宴飲歡娛，更點明其「通上下之情」的宴饗目的。因此詩中一再強調「人之好我，示我周行」、「視民不佻，君子是則是效」。與其說是收籠人心的功利性，不如說是呈顯了以政治倫理為訴求的文化內涵。試看先秦的宴饗活動：

《周官》曰：「以饗燕之禮，親四方之賓客，言四方之賓客來聘，王為設饗燕之禮。」

《韓詩》曰：「不脫履而即度，謂之禮，下跪而止，謂之燕，能飲者飲，不能飲者（已），謂之醜，閉門不出客，謂之酒。」



《禮記》曰：「奠酬而升歌，發德也。注云，以詩之義，明賓主之禮。又曰：諸侯宴禮，俎豆牲醴薦，皆有等差，所以明貴賤也。」²⁰

夫禮之初，始諸飲食。（《禮記·禮運》）²¹

夫王公諸侯之有飫也，將以講事成章。……飫以顯物，宴以合好，故歲飫不倦，時宴不淫。（《國語·周語》）²²

上述徵引相關典籍所顯示的先秦宴饗活動樣態，較大程度上是由天子或統治者來主持，作為朝廷內部、君臣宗族或國與國之間，為祭典、外交、軍旅等重大活動而設的儀式行為，體現的是「宴以合好」、「詩可以群」的禮樂文化精神。因此以儀式行為來鞏固君臣宗族間的倫理秩序是宴饗的核心內容，後世相關詩集如《藝文類聚》將宴饗詩置於「禮部」類目也可見出。據此來看，詩經時代的宴饗活動負載著某種歷史責任，即君臣宗族間的凝聚力量，以落實倫理人際關係和諧的禮樂文化精神。

由是可見，《詩經》中帶有濃厚儀式性、倫理宗法色彩以及禮樂文化精神的遊宴詩映現了周人由部落走向宗法社會的進程，並形成了春秋時期「宴會賦詩」此一獨特的社會文化現象，以及對日後的宴饗詩發展發生深遠的影響。就前者而言，《左傳》中宴會賦詩計有 36 例，襄昭之間賦詩就多達 25 次，所賦詩作涉及《詩經》的計有 64 首，宴會類型主要為政治外交的禮會活動。這裡所謂的「賦詩」，與後世的即席賦詩大不相同，主要以「斷章取義」法的「引詩用詩」來表達當下各自的政治思想。由是可見宴會賦詩的意義在於政治社交和審美娛樂功能。²³就後者而言，《詩經》中祭祀型和政治型的宴饗詩可說是漢魏六朝大量出現的釋奠詩與公讌詩的

²⁰ 諸文引自《藝文類聚》「禮部·燕會」，卷 38，頁 50-51。

²¹ 〔漢〕鄭玄注；〔唐〕孔穎達等正義；龔抗雲整理；李學勤主編：《十三經注疏·禮記正義》（北京：北京大學出版社，2000），頁。090.88 4074 2000 v.12-15 no.1-4（密）

²² 〔春秋〕左丘明著；〔吳〕韋昭注；王雲五等主編：《國語》（1999），頁 64-65。

²³ 上述數據主要根據張素卿的相關考證，詳見氏著：《左傳稱詩研究》（臺北：國立臺大出版委員會出版；國立臺灣大學文學院發行，1991），頁 261。

先河。譬如曹操〈短歌行〉中即以〈鹿鳴〉首四句興發內心渴求賢才以實踐統一天下志業的愿望，而這種充滿人倫理想的政治情懷在建安公讌詩裡被反覆表現。



(二) 《楚辭》中遊宴描寫的娛樂審美與貴遊性質

《楚辭》雖未見以遊宴為題的作品，但有不少關於宴樂場面的描寫，如《九歌》系列就是祭神、娛神的宴樂歌舞的歌謠，以及最具儀式性的〈招魂〉、〈大招〉等，如下：

蕙肴蒸兮蘭藉，奠桂酒兮椒漿。揚枹兮拊鼓，疏緩節兮安歌。（《九歌·東皇太一》）

羌聲色兮娛人，觀者憺兮忘歸。絃瑟兮交鼓，簫鍾兮瑤虞。鳴篳兮吹竽，思靈保兮賢姱。翾飛兮翠曾，展詩兮會舞。（《九歌·東君》）

魂兮歸來！反故居些。魂兮歸來！反故居些。天地四方，多賊奸些。像設君室，靜閒安些。高堂邃宇，檻層軒些。層台累榭，臨高山些。網戶朱綴，刻方連些。冬有突廈，夏室寒些。川谷徑復，流潺湲些。光風轉蕙，汜崇蘭些。經堂入奧，朱塵筵些。砥室翠翹，掛曲瓊些。翡翠珠被，爛齊光些。翡阿拂壁，羅幃張些。纂組綺縞，結琦璜些。室中之觀，多珍怪些。蘭膏明燭，華容備些。……魂兮歸來！何遠為些？室家遂宗，食多方些。稻粢穉麥，挈黃梁些。大苦鹹酸，辛甘行些。肥牛之臄，臠若芳些。和酸若苦，陳吳羹些。胹鼈炮羔，有柘漿些。鵠酸臠臠，煎鴻鶻些。露雞臠蠋，厲而不爽些。糗糈蜜餌，有餚餽些。瑤漿蜜勺，實羽觴些。挫糟凍飲，耐清涼些。華酌既陳，有瓊漿些。歸來反故居，敬而無妨些。肴羞未通，女樂羅些。敝鐘按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，發《揚荷》些。美人既醉，朱顏酡些。嬉光眇視，目曾波些。被文服纖，麗而不奇些。長髮曼鬢，豔陸離些。二八齊容，起鄭舞些。衽若交竿，撫案下些。竽瑟狂會，攄鳴鼓些。宮庭震驚，發激楚些。吳歎蔡謳，奏大呂些。士女雜坐，亂而不分些。放噉組纓，

班其相紛些。鄭衛妖玩，來雜陳些。激楚之結，獨秀先些。菟蔽象墓，有六簿些。分曹並進，適相迫些。成臯而牟，呼五白些。晉制犀比，費白日些。鏗鍾搖簾，揆梓瑟些。娛酒不廢，沉日夜些。蘭膏明燭，華鏗錯些。結撰至思，蘭芳假些。人有所極，同心賦些。酎飲盡歡，樂先故些。魂兮歸來！反故居些。（〈招魂〉）

五穀六仞，設菘梁只。鼎臠盈望，和致芳只。內鷓鴣，味豺羹只。魂乎歸來！恣所嘗只。鮮蠆甘雞，和楚酪只。醢豚苦狗，膾苴蓴只。吳酸蒿蕪，不沾薄只。魂兮歸來！恣所擇只。炙鴟烝鳧，黏鶉臠只。煎鱮臠雀，遽爽存只。魂乎歸來！麗以先只。四酎並孰，不澀嗑只。清馨凍飲，不歡役只。吳醴白蘗，和楚瀝只。魂乎歸徠！不遽惕只。代秦鄭衛，鳴竽張只。伏戲《駕辯》，楚《勞商》只。謳和《揚阿》，趙簫倡只。魂乎歸徠！定空桑只。二八接舞，投詩賦只。叩鍾調磬，娛人亂只。四上競氣，極聲變只。魂乎歸徠！聽歌譟只。朱脣皓齒，嫵以姱只。比德好閒，習以都只。豐肉微骨，調以娛只。魂乎歸徠！安以舒只。（〈大招〉）²⁴

前二例透過靈巫誘引神明降臨的口吻頌唱著宴飲聲色歌舞的場景，以「寓情草木，託意男女」的方式抒發了詩人晚年放逐南楚沅湘之間眷懷君國、憂世傷時的愁苦心情，以達「蕩志而愉樂」、「聊以舒吾憂心」的抒情目的。後二例分別是招楚懷王與楚威王之魂所作，極力鋪陳楚國宮廷的美味佳餚、樂舞、遊戲、美人、宮室苑圃、池苑風物等的豐富多彩、曼妙生姿、壯偉華麗，以召喚楚懷王或楚威王的亡魂，表達了對楚君的無限忠心和眷戀之情。王逸《楚辭章句》言：「《九歌》者，屈原之所作也。昔楚國南郢之邑，沅、湘之間，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌樂鼓舞以樂諸神。屈原放逐，竄伏其域，懷憂苦毒，愁思沸鬱，出見俗人祭祀之禮，

²⁴ 諸例引自〔東漢〕王逸編注，〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補註》（臺北：藝文印書館，1996），頁334、360-364。關於〈招魂〉與〈大招〉的作者，歷來存在著爭議，王逸稱〈招魂〉作者為宋玉，而〈大招〉作者為景差，本文無意探就之，主要針對作品足以反映先秦遊宴之作的文學樣態。

歌舞之樂，其詞鄙陋，因作《九歌》之曲。上陳事神之敬，下見己之冤結，託之以風諫。」²⁵歷代史書大都對楚地巫風也有過記載，《隋書·地理志下》言：「大抵荊州率敬鬼，尤重祠祀之事，昔屈原為製《九歌》，蓋由此也。」²⁶《漢書·地理志》也說道：「楚有江漢川澤山林之饒，江南地廣，或火耕水耨，民食魚稻，以漁獵山伐為業，果蔬贏蛤，食物常足。故公式窳媮生，而亡積聚，飲食還給，不憂凍餓，亦亡千金之家。信巫鬼，重淫祀。」²⁷顯見《楚辭》中聲色饗神招魂的描寫，與《詩經》宴饗詩所含蘊「非專為飲食也，為行禮也」²⁸、「不語怪力亂神」²⁹的中原禮樂文化相比，儘管經過屈原或諸文人的文學加工，但楚國沅、湘之間具有濃厚原始色彩的祭祀痕跡尚可看出，反映了現實楚地民風對這等享樂生活的追求，體現了「輕禮樂，重人欲」的楚文化特徵。

值得注意的是，九歌系列以「其寓情草木，託意男女，以極遊觀之適者，變〈風〉之流也。其叙事陳情，感今懷古，以不忘乎君臣之義者，變〈雅〉之類也」³⁰、「上陳事神之敬，下見己之冤結，託之以風諫」的方式抒發個己情志。而〈大招〉在宴樂鋪陳之後，接著誇飾楚國之地域遼闊、人民富庶、政治清明等實際上是被屈原理想化了的美政，與〈離騷〉中回顧年青時的政治理想乃一脈相承。又〈招魂〉的末章，作者以第一人稱出現，回憶起參加懷王狩獵的情況。上述皆反映出屈原作為楚三王的後代，追念楚王或楚國最強盛的時代，抒發的是與家國命運為一體的自我情志。由此可見，上述諸例已不是單一的祭祀歌謠或招魂祝辭，在其中蘊含了士大夫的情懷，具有啟動士大夫文學發展進程的意義。劉勰在《文心雕龍·時序》就說道：「屈平聯藻於日月，宋玉交彩於風雲。觀其豔說，則籠罩《雅》、

²⁵ 《楚辭補註》，頁 98-99。

²⁶ 《隋書·地理志》，卷 31，頁 897。

²⁷ 〔東漢〕班固著，〔唐〕顏師古注；楊家駱主編：《漢書》（臺北市：鼎文書局，1986），卷 28 下，頁 1666。

²⁸ 《重刊宋本禮記注疏附校勘記·鄉飲酒義第四十五附釋音禮記注疏》，卷 61，收入〔清〕阮元審定；盧宣旬校《重刊宋本十三經注疏附校勘記》（臺北市：藝文印書館，1965），頁 1005-2。

²⁹ 《論語注疏解經·述而第七》，卷 7，收入《重刊宋本十三經注疏附校勘記》，頁 63-1。

³⁰ 〔宋〕朱熹著；蔣立甫校點：《楚辭集注》，收於朱傑人等編：《朱子全書》（上海：上海古籍；合肥：安徽教育，2002），第 19 冊，頁 20。

《頌》。故知煒燁之奇意，出乎縱橫之詭俗也。」又說「爰自漢室，迄至成哀，雖世漸百齡，辭人九變，而大抵所歸，祖述《楚辭》。靈均餘影，於是乎在。」³¹前者點出屈原、宋玉等楚辭作家生活在巫風盛行且處士橫議的楚國稷下³²，故能以其無礙的辯才駕馭那許多想像的神話材料，成就那些「驚采絕豔」（《文心雕龍·辨騷》品評楚辭語）的詩篇；後者則指明了楚辭作為一個文學系統，從先秦經兩漢而至齊梁都深受其影響，雖文體構辭方面歷經衍變，其流風遺韻仍深受士大夫所愛重且被傳承的事實。此外，鍾嶸在《詩品》中以 40 餘人為例建構出五言詩的淵源流派系統，其中除了國風、小雅及古詩系統的 9 人外，其餘全是楚辭衍流。王夢鷗先生曾據此而將楚辭系統的作品位列於士大夫文學和貴遊文學的譜系。他從「想像」與「娛樂」的創作觀點，將楚辭文學系統區別為屈原之流的「士大夫文學」與宋玉之流的「貴遊文學」（楚襄王羅致了宋玉、唐勒、景差等辭人），二者分別表現出「諷喻」與「遊戲」兩種文學特質。³³顯然遊宴詩譜隸屬於後者，所承傳的主要在構辭方法和富有審美娛樂的詩想方面，尤其構辭方面諸如〈招魂〉中吟詠美人之「美人既醉，朱顏酡些。嬉光眇視，目曾波些」；描寫池苑風物之「川谷徑復，流潺湲些。光風轉蕙，汎崇蘭些」；情景交融之「湛湛江水兮，上有楓。目極千里兮，傷春心。魂兮歸來，哀江南」等。

從時空概念來看詩騷的宴飲書寫，《詩經》中側重食物烹制工序、禮樂程序或祭祀程序等的歷時性描寫，而《楚辭》不僅止於宴飲描寫，也側重於「極遊觀之適」的場域與活動的描寫，尤其是〈招魂〉中宮室園圃、池苑風物，以及席中美人的活動，展現出遊宴文學初步的「空間意識」。所謂「極遊觀之適」，是指諸如〈東君〉的「駕龍輶兮乘雷，載雲旗兮委蛇。長太息兮將上，心低徊兮顧懷」、〈雲中君〉中「龍駕兮帝服，聊翱遊兮周章。靈皇皇兮既降，焱遠舉兮雲中」、

³¹ 〔南朝梁〕劉勰著；詹瑛義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），頁 1622、1677。

³² 司馬遷曾評屈原道：「嫺於辭令，入則與王圖議國事以出號令；出則接遇賓客，應對諸侯。」見氏著〔漢〕司馬遷撰；〔劉宋〕裴駟集解；〔唐〕司馬貞索隱；〔唐〕張守節正義：《史記·屈原賈生列傳第二十四》（臺北市：鼎文書局，1981），卷 84，頁 2481。

³³ 王夢鷗：〈從士大夫文學到貴遊文學〉，收入《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984），頁 15。



〈湘君〉中「君不行兮夷猶，蹇誰留兮中洲。……美要眇兮宜修，沛吾乘兮桂舟。令沅湘兮無波，使江水兮安流。望夫君兮未來，吹參差兮誰思」、〈湘夫人〉中「朝馳餘馬兮江皋，夕濟兮西澨。聞佳人兮召余，將騰駕兮偕逝」，〈少司命〉中「夕宿兮帝郊，君誰須兮雲之際。與女沐兮咸池，曦女發兮陽之阿。望美人兮未來，臨風愴兮好歌」，以及〈河伯〉中「與女遊兮九河，衝風起兮橫波。乘水車兮荷蓋，駕兩龍兮驂螭。登崑崙兮四望，心飛揚兮浩蕩。日將暮兮悵忘歸，惟極浦兮寤懷」等詩句所描繪的或在天界雲端，或在地界川河，那被想像、期待的美好期會，卻又遭到對方反覆遲疑不決。一如屈原在〈離騷〉中「遊觀」天上人間，忽而求索，忽而漫遊，忽而驅弛，忽而回顧，忽而一意孤絕，如此遲疑不決的反覆往返的求索，形構成一系列輾轉於人間、自然界、超自然界的壯觀「遊行」。此中深蘊眷戀故土的哀傷與追尋自我價值的焦慮，折射出屈原強烈主觀、惶惑、絕望、孤獨的身影。³⁴這些想像力馳騁至極的描敘，超脫了〈國風〉「閭巷風土男女情思之詞」的寫實風格，故其聲情詩想可說是〈風〉之變。由是可見，楚辭作品中的宴飲空間，不僅僅反映了楚地民風的享樂精神，更是注入了作者抒情意識的「意義空間」，映射出屈原作品中一貫汲汲「尋遊」美人、美質、美政為「永恆」此一生命出口的意識模態。綜觀屈原遊觀於宴飲空間的書寫，以「想像」、「誇飾」及「麗詞」為其文學表現特徵，以「娛樂」與「諷喻」為其文學目的，可說是兼融「審美娛樂性」與「自我抒情」的文學特質。

從遊宴文學的發展脈絡來看，《楚辭》中透過宴飲聲色以娛神或招魂的宴饗描寫，尤其是宴飲空間的遊觀書寫，不僅導引出漢賦中強調娛悅主上而極力鋪陳誇飾的貴遊文學遊戲，也開啟了漢魏六朝遊宴詩的審美娛樂和抒情空間的性質。

（三）兩漢貴遊詩賦的遊戲性質

³⁴ 詳參陳世驥：〈論時——屈賦發微〉，收入於蕭弛、柯慶明編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009.12），下冊，頁416、418-420、434；許又方：《時間的影跡——〈離騷〉碎論》（台北：秀威資訊科技出版，2003），頁95。



漢代詩賦化的貴遊文學興盛，主要出於諸侯藩國的召士養士的風氣所形成的賦家集團及其貴遊活動。《漢書·地理志》更進一步地指出漢代賦家與楚辭的淵源關係，如下：

始楚賢臣屈原被讒放流，作〈離騷〉諸賦以自傷悼。後有宋玉、唐勒之屬慕而述之，皆以顯名。漢興，高祖王兄之子（劉）濞於吳，招致天下之吳游子弟，枚乘、鄒陽、嚴夫子（嚴忌或稱莊忌）之徒興於文、景之際。而淮南王（劉）安亦都壽春，招賓客著書。而吳有嚴助、朱買臣，貴顯漢朝，文辭並發，故世傳《楚辭》。³⁵

賦家深受《楚辭》的影響，在史書中也多有記載，如《漢書·朱買臣傳》：「會邑子嚴助貴幸，薦買臣。召見，說春秋，言楚詞，帝甚說之。」又〈王褒傳〉：「宣帝時，武修帝故事，講論六藝群書，博盡奇異之好。徵能為楚辭九江被公，召見誦讀。」另，淮安王劉向收錄屈、宋作品及漢人模擬賦作，輯成《楚辭》；王逸也收錄相關作品，輯成《楚辭章句》。由上可見，漢人將《楚辭》與六藝並列，取得經的地位，以及將楚辭作品和漢人模擬賦作合輯成書，皆揭示出《楚辭》深受漢代帝王或賦家們所愛重與承傳。從產生環境來看，《楚辭》和漢賦同屬貴遊文學，且多屬宮廷制作。漢代賦家作為才學之士被諸侯藩國所接納，史書大都有這方面的記載：

漢興，諸侯皆自治民聘賢，吳王（劉濞）招致四方游士，（鄒）陽與吳嚴忌、枚乘等俱士吳，皆以文辯著名。（《漢書·鄒陽傳》）

（梁孝王）招延四方豪傑，自山以東遊說之士莫不畢至。齊人羊勝、公孫詭、鄒陽之屬。（《史記·梁孝王世家》）

³⁵ 《漢書》，頁 1668。

淮南王（劉）安，為人好書，鼓琴，不喜戈獵狗馬馳騁，亦欲以行陰德推循百姓，流名譽。招致賓客方術之士數千人。（《漢書·淮南王傳》）

（漢景帝）召拜（枚）乘為弘農都尉。（枚）乘久為大國上賓，與英俊並游，得其所好，不樂郡吏，以病去官。復游梁，梁客皆善屬辭賦，乘尤高。（《漢書·枚乘傳》）³⁶

（司馬相如）以貲為郎，事孝景帝，為武騎常侍，非其好也。會景帝不好辭賦，是時梁孝王來朝，從游說之士齊人鄒陽、淮陽枚乘、吳莊忌夫人之徒，相如見而說之，因病免（武騎常侍），客游梁。……梁孝王令（司馬相如）與諸生同舍，相如得與諸生游士居數歲，乃著《子虛》之賦。（《史記·司馬相如列傳》）

梁孝王遊於忘憂之館，集諸遊士，各使為賦。枚乘為〈柳賦〉，……路喬如為〈鶴賦〉，……鄒陽為〈酒賦〉，……公孫勝為〈月賦〉，……公孫詭為〈文鹿賦〉，……羊勝為〈屏風賦〉，……韓安國為〈几賦〉不成，鄒陽代作。……鄒陽、安國罰酒三升，賜枚乘、路喬如絹，人五匹。（《西京雜記》卷4）³⁷

由上可見賦家貴遊集團的形成，一方面固然是諸侯王的招覽與延納，另一方面也是出於賦家自願且主動地聚合切磋賦藝。其時召養賦家才士，以吳王劉濞、梁孝王劉武與淮南王劉安為核心；由吳、梁兩個藩國鼎盛相接；貴遊活動主要在吳王府與梁王菟園（或稱梁園、梁苑）舉行。而以中央朝廷組織的貴遊活動則大盛於武、宣之宮廷，記載如下：

漢武帝方好藝文，以（劉）安屬為諸父，辯博善為文辭，甚尊重之，每為報書及賜，常召司馬相如等視草乃遣。（《漢書·淮南王傳》）

³⁶ 《漢書》，頁 2365。

³⁷ 〔漢〕託名劉歆撰；〔晉〕葛洪輯：《西京雜記》（北京：中華書局，1985），頁 26-28。



(枚臯)從行至甘泉、雍、河東，東巡狩，封泰山，塞決河宣房，遊觀三輔離宮館，臨山澤，戈獵射馭狗蹴鞠刻鏤，上(漢武帝)有所感，輒使賦之。為文疾，受詔輒成，故所賦者多。(《漢書·枚臯傳》)

上(漢宣帝)令褒與張子僑等並待詔。數從褒等放獵，所幸宮館，輒為歌頌，第其高下，以差賜帛。(《漢書·王褒傳》)

至於武、宣之世，乃崇禮官，考文章，內設金馬、石渠之署，外興樂府協律之事，以興廢繼絕，潤色鴻業。故言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚臯、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納；而公卿大臣，禦史大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅蕭望之等，時時間作。或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝，雍容揄揚，著於後嗣，抑亦雅頌之亞也。故孝成之世，論而錄之，蓋奏禦者千有餘篇，而後大漢之文章，炳焉與三代同風。(班固《兩都賦·序》)³⁸

從「使賦」、「獻賦」的現象，可見武、宣時代經常大規模地、普遍的下詔命令「言語侍從之臣」作賦。值得注意的是，漢代賦家專職「暇豫事君」³⁹的身份常引起人們對於貴遊文學本質的議論，尤其是有關漢賦的「遊戲」性質與其「諷諭」功能糾葛複雜的關係。首先辭賦家在史書中確實多被刻劃成「媠黷貴幸」、「俳優畜之」等的低微身份，諸如：

(枚)臯不通經術，詼笑類俳倡，為賦頌，好嫚戲，以故得媠黷貴幸，比東方朔、郭舍人等，而不得比嚴助等得尊官。(《漢書·枚臯傳》卷51)

相如常稱疾避事，朔、臯不根持論，上頗俳優畜之。(《漢書·嚴助傳》卷64)

³⁸ 〈兩都賦·序〉，收於《文選》，頁2-3。

³⁹ 「暇豫」一詞出於《國語·晉語二》，優施自謂「暇豫事君」；韋昭註：「暇，閑也；豫，樂也。」

朔嘗至大中大夫，後嘗為郎，與枚皋、郭舍人俱在左右，詠啁而已。（《漢書·東方朔傳》卷65）⁴⁰

劉勰在《文心雕龍·雜文篇》亦評價宋玉〈對問〉、枚乘〈七發〉、揚雄〈連珠〉諸辭賦為「暇豫之末造」，又在《文心雕龍·情采篇》說：「昔詩人什篇，為情而造文；辭人賦頌，為文而造情。……諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此為文而造情也。……故為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫。」⁴¹；揚雄評賦也說「詩人之賦麗以則，詞人之賦麗以淫。」⁴²摯虞論賦更直說「前世為賦者有孫卿、屈原，尚頗有古詩之義；至宋玉，則多淫浮之病矣。」⁴³其時辭賦家身分或辭賦評價並不影響辭賦創作在武、宣、元、成四代日臻鼎盛，但在儒學獨尊的思想背景之下，此類文學遊戲長期以來無法獲得肯定，只得攀附在漢儒公認的「諷諭」的文學效用之下，如班固所言「或以抒下情而通諷諭，或以宣上德而盡忠孝」。後人多以為上述論賦諸例皆給予負評，迄至近人王夢鷗先生辨明之，認為班固將「言語侍從之臣」與「公卿大臣」分而論之，與《後漢書》分立〈文苑傳〉與〈儒林傳〉，都指示出逐文重采的「文章」與宗經致用的「學術」自此分途的文學現象，由此評定了漢賦為貴遊文學的本質與功能。具體說來，辭賦家既為貴遊文人群體，又是侍宴對象的文學侍從，「不以立說為宗，而以能文為本」，處在以能文邀寵、「心非鬱陶」的寫作情境裡，遂其文體不免要「苟馳誇飾」，即極力在文辭技巧上求表現。由是可見，所謂「貴遊文學」，是指歷代帝室侯門及其招攬的文人群體共為消閒或言語侍從之臣奉命提供文學遊戲以娛悅主上的文學活動，以強調麗詞、競采的文字「遊戲」為目的。最早可溯源至春秋時代的祝史星卜之間，但要到戰國時代乃分化而獨立，服事於楚襄王宮廷的宋玉、唐勒、景差等人作品，可謂為貴遊文學之宗。⁴⁴

⁴⁰ 諸引例見《漢書》，頁2366、2775、2863。

⁴¹ 《文心雕龍義證》，頁496、1158-1161。

⁴² [晉]揚雄：《法言·吾子》，見《文心雕龍義證》，註四引，頁1159。

⁴³ [晉]摯虞：《文章流別論》，見《文心雕龍義證》，註三引，頁1159。

⁴⁴ 詳參王夢鷗：〈貴遊文學與文朝文體的演變〉，收入《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984），頁122-124；另見氏著：〈從士大夫文學到貴遊文學〉，《傳統文學論衡》（臺北：時報

由是可見，漢賦的寫作目的，與其說是為著「諷諭」，不如說是為著「娛樂」，誠如《漢書·王褒傳》中所言「辭賦，大者古詩同義，小者辯麗可喜。辟如女工有綺縠，音樂有鄭衛，今世俗猶以此娛悅耳目；辭賦比之，尚有仁義諷諭，鳥獸草木多聞之觀，賢於博奕倡優遠矣。」又《後漢書》載蔡邕向漢靈帝秦上七事「聽政餘日，觀省篇章，聊以游意，當代博奕。」⁴⁵鍾嶸《詩品序》也說：「詩之為技，較爾可知，以類推之，殆均博奕。」⁴⁶上述將「文學」等價於「博奕」的文學批評觀，評定了文學的「遊戲」意義，只是漢儒因其所認定的古詩價值，而牽附出一道「諷諭」的效用。試自枚乘〈七發〉來看：

既登景夷之臺，南望荆山，北望汝海，左江右湖，其樂無有。于是使博辯之士，原本山川，極命草木，比物屬事，離辭連類。浮游覽觀，乃下置酒于虞懷之宮。連廊四注，臺城層構，紛紜玄綠。輦道邪交，黃池紆曲。溷章、白鷺，孔鳥、鷓鴣，鸕雛、鷓鴣，翠鬣紫纓。螭龍、德牧，邕邕群鳴。陽魚騰躍，奮翼振鱗。淑濇萋萋，蔓草芳苓。女桑、河柳，素葉紫莖。苗松、豫章，條上造天。梧桐、并閭，極望成林。眾芳芬郁，亂于五風。從容猗靡，消息陽陰。列坐縱酒，蕩樂娛心。景春佐酒，杜連理音。滋味雜陳，肴糈錯該。練色娛目，流聲悅耳。于是乃發激楚之結風，揚鄭、衛之皓樂。使先施、徵舒、陽文、段干、吳娃、閭、傅予之徒，雜裾垂髻，目窳心與；揄流波，雜杜若，蒙清塵，被蘭澤，嫵服而御。⁴⁷

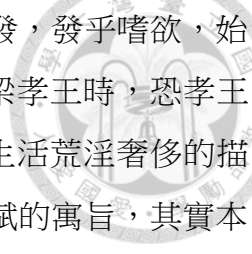
這一段悅耳娛目、快意人心的宴遊描寫，其所展現的才學引領了貴遊文學的趣味。就遊戲性質而言，本篇可說是遊宴文學的一個重要的里程碑。全文內容分別從琴音之美、滋味之腴、車馬之快、巡遊之樂、田獵之壯、觀濤之奇、閒要言妙道等鋪敘

出版公司，1984），頁 11-19。簡宗梧：〈漢賦文學思想源流〉，收入《漢賦源流與價值之商榷》（臺北：文史哲出版社，1980），頁 1-40。

⁴⁵〔南朝宋〕范曄撰；〔唐〕李賢等注；〔晉〕司馬彪補志；楊家駱主編：《後漢書》（臺北市：鼎文書局，1981），頁 1996。

⁴⁶〔南朝梁〕鍾嶸著；曹旭注：《詩品集注·詩品序》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 66。

⁴⁷〔漢〕枚乘等原著；費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學，1993），頁 18。



七種休閒活動以療楚太子之疾。劉勰揭《七發》主旨為「七竅所發，發乎嗜欲，始邪末正，所以戒膏粱之子也。」⁴⁸李善《文選注》則說「枚乘事梁孝王時，恐孝王反，故作《七發》以諫之。」⁴⁹後人常據此而強調本篇乃借貴族生活荒淫奢侈的描寫，深刻揭露當時統治者生活的糜爛與腐敗。這種解讀偏離了辭賦的寓意，其實本篇只是從食、衣、住、行、色、樂等說明養尊處優對身心的戕害，所以諫太子應從事正當的休閒活動，特別是厚招游學之士以共為消閒的貴遊活動，如文中言「今如太子之病者，獨宜世之君子，博見強識，承閒語事，變度易意，常無離側，以為羽翼。」「承閒語事」即為「豫暇事君」之言語侍從的職能，可見文中七事都是言語侍從或侍遊文人的「要言妙道」，具體展演開來也就是娛耳悅目的貴遊活動。⁵⁰據〈七發〉主旨來看貴遊文學的本質，與其說是「諷諭」，不如說是「娛樂」，乃語言侍從以「不即不離」、「曲終奏雅」的諷諫手法，鋪展出一系列具有身心療效的貴遊身體展演，不僅為貴遊活動的「遊戲」意義張本，其在麗詞誇飾中出奇制勝所展示的才學，更引領了文學「遊戲」的趣味，使它成為貴遊文學作品的典範。

綜述之，漢賦的貴遊描寫與屈原在《九歌》與〈招魂〉中「心懷陶鬱」而「吟詠情性，以風以上」的宴遊書寫不同，貴遊文人既「心非陶鬱」，乃以「能文」的文字「遊戲」為目的。正如〈七發〉文中「于是使博辯之士，原本山川，極命草木，比物屬事，離辭連類。浮游覽觀，乃下置酒于虞懷之宮」，所進行的正是言語侍從之臣奉命以言語技藝娛悅主上的活動，開啟後代建安鄴下「憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴」的文學遊宴活動風氣。

（四）魏晉時期的遊宴樣態

唐代《藝文類聚》之〈禮部·饗燕〉類目中有關六朝遊宴的情境樣態，如下：

⁴⁸ 《文心雕龍義證·雜文第十四》，頁 491。

⁴⁹ 出處同上，註一引，頁 491。

⁵⁰ 有關〈七發〉厚招游學的主旨，詳參簡宗梧：〈枚乘七發與漢代貴遊文學之發星〉，收入《兩漢文學學術研討會論文集》（臺北：華嚴出版社 1995），頁 341、348。

魏書曰：文帝為魏王。南征次譙。大饗六軍及父老。設樂伎百戲。

《世說》曰：過江諸人，每至暇日，輒相要出新亭，藉卉飲宴。周侯中坐而歎曰：「風景不殊，舉目有山河之異！」皆相視流淚，唯（王）丞相愀然作色曰：「當共戮力王室，克復神州，何至作楚囚對泣耶！」

沈約《宋書》曰：鄭鮮之為人通率，在高祖坐，言無所隱，時人甚憚焉。尤為高祖所狎，上嘗於內殿宴飲，朝貴畢集，唯不召鮮之。坐定，謂群臣曰：「鄭鮮之必當自來。」俄而外云：「尚書郎鄭鮮之詣門求啟事。」高祖大笑引入。⁵¹

上述引文顯示出六朝時期從帝王諸侯到一般文人皆多舉行遊賞、送別、慶功、憑弔、詠節候等宴會活動。值得一提的是，《世說》一則的藉卉飲宴當中，王導（276-339）面對諸人皆沉浸於痛失故國的悲戚，獨發振奮之語的風神，與眾人之態形成鮮明對比。遊賞自然與王導超越群倫的即時妙對，正屬東晉風流；末則引文，宴會中鄭鮮之不請自來的「通率」與「言無所隱」的狷介個性，時人謂之「格佞」⁵²，亦屬名士風流。這顯示古代宴會的性質來到魏晉已有質的變化，參與者的階層屬性和宴會場域已從君臣朝譙之禮樂文化精神的體現，開拓至宮廷侯門到文人雅士之間的品賞人物，以及由宴飲空間到自然空間的文學遊戲活動，特別是作為文人才性、名士風流的展演舞臺。再看宋代《冊府元龜》（1005-1013）在〈遊宴〉類目中所征引的魏晉遊宴情境，諸文云：

⁵¹ [唐]歐陽詢等奉敕撰：《藝文類聚》卷 38，收於《景印文津閣四庫全書》第 889 冊（北京：商務印書館影印，2006），頁 122。

⁵² 「格佞」一詞出自沈約《宋書》卷 34〈列傳第 24〉，其文云：「高祖少事戎旅，不經涉學，及為宰相，頗慕風流，時或言論，人皆依違之，不敢難也。鮮之難必切至，未嘗寬假，要須高祖辭窮理屈，然後置之。高祖或有時慚恚，變色動容，既而謂人曰：『我本無術學，言義尤淺。此時言論，諸賢多見寬容，唯鄭稱不爾，獨能盡人之意，甚以此感之。』時人謂為『格佞』」，見〔梁〕沈約：《宋書》，卷 34，《二十四史》第 5 冊（北京：中華書局，2008 印刷），頁 435。

夫有負藉甚之才，抱夷曠之性，居軒冕之貴，不以櫻懷顧簿領之繁，嘗多暇日，或締交接坐，或群從侍遊。偶四序之良辰，為一時之勝賞，吹台琴室，月觀風亭，宴衍乎！園池放情於邱壑，清心雅致，名教存焉。

謝安，初辟司徒府，除佐著作郎，並以疾辭。寓居會稽，與王羲之及高陽許詢、桑門支遁游處，出則漁弋山水，入則言詠屬文。雖放情丘壑，然每游賞，必以妓女從游。後為太保進督、揚江荊司、十五州軍事，於土山營墅樓館，林竹甚盛，每攜中外子侄往來游集，餽饌亦屢費百金。

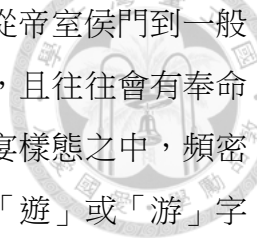
王羲之為會稽內史，去官，居會稽。嘗與同志宴集於會稽山陰之蘭亭，羲之自為之序以申其志，或以潘岳金谷詩序方其文，羲之比於石崇，聞而甚喜。

孟嘉為徵西桓溫參軍，溫甚重之。九月九日，溫宴（或作「遊」）龍山⁵³，寮佐畢集。時佐吏並著戎服，有風至，吹嘉帽墜落，嘉不之覺。溫使左右勿言，欲觀其舉止。嘉未久如廁，溫令取還之，命孫盛作文嘲嘉，著坐處。嘉還見，即答之，其文甚美，四座嗟嘆。⁵⁴

首則中「居軒冕之貴」的貴族文人在公務暇餘，或集宴交誼，或從遊名園，這種放情丘壑的遊宴行為不失為當時著名思潮「越名教而任自然」的一種實踐；次則中謝安與高士名僧出則漁弋山水，入則吟詠屬文的交遊，或挾妓優遊山林，或「每攜中外子侄往來」的家族宴遊等貴遊活動；第三則中以王羲之為首領的「蘭亭雅集」，其自比為「金谷詩會」的修禊以及祖餞賦詩活動。其中謝安的縱心事外與孟嘉的風落帽，與前述王導、鄭鮮之同，描敘宴遊情境不以場景空間而以遊賞者的玩賞風度作為一種空間結構，描繪出魏晉遊宴書寫特有的空間意識，乃從日常的「顧簿領之繁」的工作世界進入非日常性的宴飲、遊覽、消遣的閒暇世界。

⁵³ 「溫宴龍山」，在《世說新語箋疏·識鑿第七》則 16 梁孝標注引〈孟嘉別傳〉時作為「溫遊龍山」，可見在六朝的遊宴情境中，「遊」、「宴」二字的涵義可相互含攝。見《世說新語箋疏》，頁 474。

⁵⁴ 上述四則事跡史料皆引自《晉書》或《世說新語》，見〔宋〕王欽若等奉敕編撰：《冊府元龜》卷 868，《景印文津閣四庫全書》第 920 冊（北京：商務印書館影印，2006 年），頁 329-330。



綜觀古代遊宴活動，開始時多為規模較大的從駕侍遊，後來從帝室侯門到一般文人雅士也多舉行遊賞、送別、慶功、憑弔、詠節候等聚會活動，且往往會有奉命賦詩之作甚或結集的產生。值得注意的是，諸文所呈現的各種遊宴樣態之中，頻密出現的「侍遊」、「從游」、「游賞」、「游集」等詞語，顯示「遊」或「游」字可謂為魏晉宴會情境甚或是文人社交活動的核心內涵，也就是在遠離公務、正事的嚴肅氛圍之後，遊賞名園的娛心悅目、飲宴消遣的歡樂情緒、品比遊玩風度的高雅閒趣等，充滿一種以身體經驗為取向的空間感與抒情性。綜論上述，從人與人之間的空間關係來看魏晉的遊宴場域，行動和意向是場域景觀的中心，因此身體也是一個可以興發感懷的空間結構，具象化為宴遊活動中的品比風度與遊宴中以身體經驗為取向的空間感。而身體隱喻之下的社會道德意識、政治潛意識，則指示出所謂「個體」是一個交織在文化價值意識之中，與現實的社會政治情境密切互動而發生作用關係的「身體」。因此魏晉遊宴詩中所呈顯的空間意識，不侷限於自然概念的範疇，而是一種文化概念。

三、遊宴詩的概念與特徵

早在南朝宋的謝靈運於〈擬魏太子鄴中集八首並序〉一文中，遊宴詩就被納入在貴遊文學的脈絡。所謂「貴遊」，青木正兒（1887-1964，Aoki Masaru）在談論漢賦時曾以標題形式即「賦家之貴遊風氣」中首先提出「貴遊」一詞，雖未詳細解釋「貴遊」之義，然從其論述中大約可以理解此詞為「貴族的」、「遊戲的」二者的合併義。⁵⁵稍後王夢鷗先生釋其為「歷代帝室侯門及其招攬的一夥文人共為消閑而從事寫

⁵⁵ [日] 青木正兒著；鄭樑生、張仁青譯：《中國文學思想史》（臺北：臺灣開明書店，民國 66 年 10 月初版），頁 32。

作的活動」⁵⁶，並將其遠源上溯至上古的祝史星卜⁵⁷，然其與貴遊文學的脈絡關係實難查考。最早可溯源至戰國時代所盛行的養士之風，如齊宣王「喜文學游說之士」，稷下學聚集百千⁵⁸；楚襄王則羅致了宋玉、唐勒、景差等辭人。漢代貴遊集團則以梁孝王劉武、淮南王劉安、漢武帝、漢宣帝為核心，其中梁孝王招覽了鄒陽、枚乘父子、嚴助、司馬相如等「皆善屬辭賦」的「梁客」。⁵⁹先秦兩漢雖已有帝室侯門養士的現象，但其時「文學自覺」尚未興起，班固在〈兩都賦·序〉中即將「言語侍從之臣」與「公卿大臣」分而論之⁶⁰，辭賦家在史書中多被刻劃成「主上所戲弄」、「俳優畜之」、「媠黷貴幸」、「暇豫事君」的低微身份⁶¹。見幸遇主的辭賦家既為貴遊文人群體，又是侍宴對象的文學侍從，「不以立說為宗，而以能文為本」，處在這種以能文邀寵、心非鬱陶的寫作情境裡，遂其文體不免要「苟馳誇飾」，即極力在文辭技巧上求表現。到了《後漢書》分立〈文苑傳〉與〈儒林

⁵⁶ 王夢鷗：〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉，頁 83；另見氏著：〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，《古典文學論探索》，頁 122。

⁵⁷ 《禮記·禮運》：「王，前巫而後史，卜筮瞽侑皆在左右」，見〔漢〕鄭玄注；〔唐〕孔穎達疏；龔抗雲整理：《禮記正義·曾子問一禮器》（臺北：臺灣古籍，2001），據《十三經注疏標點本》，卷 21，頁 22，總頁 822。

⁵⁸ 《史記》卷 46 之〈田敬仲完世家〉云：「宣王喜文學游說之士，自如騶衍、淳于髡、田駢、接予、慎到、環淵之徒七十六人，皆賜列第，為上大夫，不治而議論。是以齊稷下學士復盛，且數百千人」，見〔西漢〕司馬遷：《史記》（臺北：鼎文書局，1975），頁 1895。

⁵⁹ 《西京雜記》卷 4 云：「梁孝王遊於忘憂之館，集諸遊士，各使為賦。枚乘為〈柳賦〉，……路喬如為〈鶴賦〉，……鄒陽為〈酒賦〉，……公孫勝為〈月賦〉，……公孫詭為〈文鹿賦〉，……羊勝為〈屏風賦〉，……韓安國為〈几賦〉不成，鄒陽代作。……鄒陽、安國罰酒三升，賜枚乘、路喬如絹，人五匹。」見〔漢〕託名劉歆撰；〔晉〕葛洪輯：《西京雜記》（北京：中華書局，1985），頁 26-28；《漢書》卷 51 之〈枚乘傳〉云：「（枚乘）復游梁，梁客皆善屬辭賦，乘尤高。」見〔東漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1964），頁 2365。

⁶⁰ 〈兩都賦·序〉云：「故言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚皋、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納；而公卿大臣，御史大夫倪寬、太常孔臧、太中大夫董仲舒、宗正劉德、太子太傅蕭望之等，時時問作。」見《文選》，頁 2-3。

⁶¹ 司馬遷〈報任少卿書〉云：「文史星曆，近乎卜祝之間，固主上所戲弄，倡優所畜云云。」引自《增補六臣註文選》，卷 41，頁 765；《漢書》卷 51 之〈枚皋傳〉云：「皋不通經術，詼笑類俳優，為賦頌，好嫚戲，以故得媠黷貴幸，比東方朔、郭舍人等，而不得比嚴助等得尊官」；又卷 65 之〈東方朔傳〉云：「朔嘗至大中大夫，後嘗為郎，與枚皋、郭舍人俱在左右，詼啁而已」；又卷 64 〈嚴助傳〉云：「相如常稱疾避事，朔、皋不根持論，上頗俳優畜之。」見《漢書》，頁 2366、2863、2775。按王夢鷗先生云：「《文心雕龍·雜文篇》中指宋玉〈對問〉、枚乘〈七發〉、揚雄〈連珠〉諸辭賦為「暇豫之末造」。「暇豫」一詞出於《國語·晉語二》，優施自謂「暇豫事君」；韋昭註：「暇，閑也；豫，樂也。」據此言之，則劉勰也認為上述漢代辭賦乃承宋玉辭賦，故謂之皆類暇豫事君之作。」見王夢鷗：《漢魏六朝文體變遷之一考察》，註 12，頁 83。



傳〉，反映了貴遊辭賦大量而普遍的發展，逐文重采的「文章」與宗經致用的「學術」自此分途。

直到魏晉，詩賦合流與集團化的文學現象，貴遊文學因此有了關鍵性的提升與轉變，如前引建安文士階層以文學遊宴的方式啟動了五言詩體的新風尚。南皮、西園之遊所著重的是文學社交，而公讌、祖餞及贈答諸類中也多非命題之作，就算在同題共競之下尚能各適其境的自由抒寫。到了兩晉，出現一些宮廷以外的文人雅集諸如金谷詩會、蘭亭雅集、廬山石門之遊等，以餞別交際、歲時節慶、遊目騁懷為宴集目的，或因應彼此交情尚可表達人我關係的人生實感，或遊歷山水以感興悟理，故而魏晉遊宴詩猶有詩人譜系⁶²的抒情質性。而《文苑英華》中選錄大量南朝以後以「應令」、「賦得」、「奉」、「侍」等為題的遊宴詩⁶³，可見宴集命作在南朝形成一股風氣以後，集團主積極「陳詩展義」即訂定嚴格的文學新規則，如此在題材、寫法、時間都困於課限的寫作情境之下，南朝遊宴詩轉向辭人譜系的雕飾文風⁶⁴。

綜觀上述，試為條理歸納出目前學界普遍上將遊宴詩定位在貴遊譜系的概念及其所具有的特徵：

1. 遊宴的類型：公讌詩會、節日遊宴、從駕遊讌、餞別遊宴等

⁶² 中國傳統文學批評往往將詩歌源流二分為詩人譜系和辭人譜系，首由揚雄提出「詩人之賦麗以則，詞人之賦麗以淫」、劉勰《文心雕龍·情采》云：「昔詩人什篇，為情而造文；辭人賦頌，為文而造情。何以明其然？蓋風雅之興，志思蓄憤，而吟詠情性，以諷其上，此為情而造文也；諸子之徒，心非鬱陶，苟馳夸飾，鬻聲釣世，此為文而造情也。故為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫。」影響後世視屈原之流為情造文、具諷喻作用的「詩人譜系」為雅正體系，而視宋玉之流為文造情、文辭靡麗的「辭人譜系」為變體末流。前者見〔西漢〕揚雄：《法言》（臺北：臺灣商務印書館，1979，《四部叢刊》本），〈吾子〉，頁1，總頁6。後者見〔南朝梁〕劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），卷7，〈情采〉，頁1158。

⁶³ 〔宋〕李昉等奉勅編：《文苑英華》（臺北：大化書局，19年？，據明閩本重編影印，用宋刊殘帙一百四十卷替換），卷168-179、214，頁363-396、480。

⁶⁴ 如裴子野〈雕蟲論·序〉云：「宋明帝博學好文章，才思朗捷，常讀書奏，號七行俱下。每有禎祥，及幸讌集，輒陳詩展義，且以命朝臣。其戎士武夫，則託請不暇，困於課限，或買以應詔焉。於是天下向風，人自藻飾，雕蟲之藝，盛於時矣。」見〈全梁文〉卷53，收入《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1958），頁3262。



2. 遊宴詩的文學淵源：貴遊文學
3. 遊宴詩的創作因素：群宴、同遊、共賦等活動結合
4. 遊宴詩的文學本質：社交、遊戲
5. 遊宴詩的類型：應制頌美型、即景抒懷型、體悟玄理型、形式唯美型等
6. 遊宴詩的藝術特徵：「麗」化
7. 遊宴詩的抒情特質：在空間經驗中抒示自我

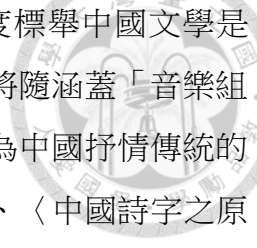
特別要提的是，上述幾種遊宴類型在魏晉特有的文化情境底下，雖然由各種不同的文人組織走入情境不一的遊宴空間，然其皆具有「文學宴遊」之屬性，而本文即以最彰顯此屬性的建安遊宴、蘭亭雅集、石門之遊為主要探討對象。儘管這三次遊宴個案有關「宴」與「遊」的成分各有側重，呈現出「宴飲」的成分漸弱而「遊覽」的成分漸強之發展趨勢，然皆彰顯「群遊共詠」的文學遊宴屬性，體現在宴遊時的物我態度與詩中的物我書寫，使其對於中國抒情詩歌的空間意識與詩歌空間審美有了新的發現或內在性的轉化。

綜上所述，魏晉文人集體的遊宴活動、詩歌個性化所產生的「空間意識」，成為中國文學史上的獨特文學現象，其人其詩皆具有濃厚的描寫物象之空間化、群遊共性中所構顯的個性化，在「空間經驗」中抒示「自我」，可說是中國抒情傳統發展史中的重要支脈。

第三節 研究概況與文獻回顧

一、抒情傳統研究

20 世紀 70 年代以來，中國詩歌藝術的獨特品格被許多學者有意無意地體察為一種與創作主體表現相聯繫的抒情特性。美國加州大學柏克萊分校陳世驥教授（1912-



1971) 在〈論中國抒情傳統〉一文中，首個從西方抒情詩的角度標舉中國文學是「抒情的道統」，有別於西方以戲劇、史詩為主的敘事道統，並將隨涵蓋「音樂組織」與「內心自白」這抒情詩兩大要素的《詩經》和《楚辭》視為中國抒情傳統的濫觴。⁶⁵陳先生接著以兩篇論著：〈原興——兼論中國文學特質〉、〈中國詩字之原始觀念試論〉，針對抒情傳統的音樂性與自白性做進一步的推原探析，追溯至遠古歌謠的音樂辭藻與「上舉歡舞」所特有的自然節奏構成了《詩經》中「興」的本質，「興」是《詩經》形成一種抒情文類的靈魂，也是中國文學抒情特質的最初由來。⁶⁶普林斯頓大學高友工教授 (Yu-kung Kao, 1929-2016) 沿此學術觀念建構起涵蓋多個藝術門類的中國抒情美學的理論架構，並進一步透過律詩、詞、小令及小說的形式結構具體地探討了抒情詩所展現的抒情個體的精神空間，且與中國詩傳統中「抒情境界」的演變及其對敘事文學的影響，匯集成《中國美典與文學研究論集》。⁶⁷縱觀高友工的美學研究，其優長在於以形式結構的系統概括來提煉了藝術史及其規律，其結果是簡潔明了地凸顯了抒情傳統及其地位。

陳先生與高先生所揭示的中國抒情傳統及其美學研究視界提供了新世紀中國詩歌研究以新的啟示，注入了新的動力，一批學者有意沿襲地對中國文學的抒情特性進行了歷時態的探尋和共時態的論析，並逐步形成了一個因循沿襲的學術傳統。這學術風氣首先在美國漢學界之間醞釀，美籍華裔漢學家余寶琳教授 (Pauline Yu, 1949-) 的詩學論著《中國詩歌傳統中意象的讀法》 (*The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*)，從歷史的觀點來檢視詩歌意象的理論、構設和詮釋。余寶琳參酌中西文論不同的文學思想，認為中國人將詩歌當作是應物斯感後的呈現，是一種存在於自然與人文之間的客觀對應物。⁶⁸美國漢學家宇文所安 (Stephen Owen,

⁶⁵ 陳世驥〈論中國抒情傳統〉，收入於陳氏著，張暉編《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015.1)，頁 3-9。

⁶⁶ 〈原興：兼論中國文學特質〉，出處同前註，頁 101-137；〈中國「詩」字之原始觀念試論〉，頁 83-100。

⁶⁷ 高友工：《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺大出版中心，2004)；《中國美典與文學研究論集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008.5)。

⁶⁸ 〔美〕余寶琳 (Pauline Yu), *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (中國詩歌傳統中意象的讀法) (Princeton: Princeton University Press, 1987).

1946-) 的《閱讀中國文學思想》(*Reading in Chinese Literary Thought*) 提出「意」是超越「情」的當下和境況層面以及情景的瞬間契合。⁶⁹兩人分別從文藝思想和詮釋學的角度去找出中國詩學的闡釋模式，得出的結論是，中國古典文學的價值不止於在其文學樣態本身，而是整個知識傳統的中心，包括中國特有的文化傳統和思維模式。也就是說，如果我們要掌握中國抒情傳統的美學規範，除了考察文學現象本身的歷史發展之外，更須關注中國民族的價值觀以及思想形態等範疇。美國耶魯大學孫康宜教授(Kang-i Sun Chang, 1944-) 在《詞與文類研究》的觀念架構是以詩體的發展為主，所標舉的文體研究是建立在兩個基設之上：其一，詩體的演進乃時代新美學與文化觀的反應；其二，詩體的根本意義植基于其恆動的演化史上。其重點在處理詞史早期大約 250 年的時間範疇，希望能借此彰顯詞體獨特的結構原則⁷⁰。孫康宜另在《抒情與描寫：六朝詩歌概論》⁷¹一文以六朝詩歌作為抒情傳統的典型建構，其首章第二節中即探視陶淵明自傳式的詩歌，他認為〈五柳先生傳〉是蒙著面紗的作者自傳，並認為陶詩中的對生活持積極態度的「自我界說」，使中國詩歌的抒情傳統第一次獲得了強烈的自信。美國密西根大學林順夫教授(Lin, Shuen-Fu, 1943-) 於《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》對南宋著名詞人姜夔的詞作了結構性研究，特別分析了姜詞小序的藝術功用和他的新型詠物詞的開拓意義⁷²。孫氏和林氏分別從斷代史的角度出發，從六朝詩歌和唐宋詞作品本身細察抒情傳統的轉折和變化。

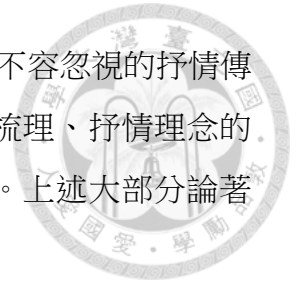
陳世驥、高友工先生的抒情傳統論述，在上世紀 80 年代開始在臺灣、香港和新加坡等地也引起迴響，包括柯慶明、呂正惠、顏崑陽、鄭毓瑜、蔡英俊、張淑香、廖棟樑、龔鵬程等教授，香港的陳國球教授和新加坡的蕭馳教授也相與呼應，影響

⁶⁹ [美] Stephen Owen (宇文所安), *Reading in Chinese Literary Thought* (Cambridge, Massachusetts: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992), p477.

⁷⁰ [美] 孫康宜 (Kang-i Sun Chang) 著；李爽學譯《詞與文類研究》(北京市：北京大學，2004)。

⁷¹ [美] 孫康宜 (Kang-i Sun Chang) 著；鍾振振譯，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》(上海市：上海三聯，2006)。

⁷² [美] 林順夫 (Lin, Shuen-Fu) 著；張宏生譯，《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》(上海市：上海古籍，2005)。



至今更及於現代文學研究如王德威、黃錦樹等教授⁷³，匯集成一股不容忽視的抒情傳統的學術風潮。上述僅是其中佼佼者，研究範疇包括抒情源流的梳理、抒情理念的思辨與建構、抒情的文學形式及闡釋模式、抒情傳統的跨文類等。上述大部分論著匯編為《中國抒情傳統的再發現》⁷⁴。

其中，清華大學蔡英俊教授的《比興物色與情景交融》⁷⁵、呂正惠教授的《抒情傳統與政治現實》⁷⁶與蔡瑜教授的《中國抒情詩的世界》⁷⁷等三本專書分別自比興、物色、物我合一的境界等傳統詩學概念的視野，刻劃了中國抒情傳統的形成與歷變。臺灣大學張淑香教授和新加坡國立大學蕭馳教授則對抒情傳統的本體意識作了深入的文化探源與哲學思辨，張淑香透過〈蘭亭集序〉，進行抒情傳統的理論「演出」，提出中國抒情傳統是源自本身文化中一種固有的集體共同存在的感通意識⁷⁸；蕭馳的目標更是宏大，他在《中國抒情傳統》試圖從宇宙觀、時間意識、抒情模式與經驗世界等三方面來思辨中國抒情傳統的理論問題⁷⁹，並歷時二十年研究並出版了共三卷《中國思想與抒情傳統》，進一步分別透過玄學與詩興、佛教與詩境，以及宋明理學與王船山詩論之互涉關係來探討中國抒情傳統的觀念史，不啻為中國古典詩學諸思潮的彙流。⁸⁰ 蔡英俊教授的〈抒情精神與抒情傳統〉和鄭毓瑜教授的〈「詩大序」的詮釋界域——「抒情傳統」與類應世界觀〉則彰顯了抒情傳統文學獨特的結

⁷³ 王德威，《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010.9）；黃錦樹，〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》，34卷2期，2005年7月，頁157-185；吳盛青、高嘉謙主編，《抒情傳統與維新時代：辛亥前後的文人、文學、文化》（上海：上海文藝出版社，2012.11）。

⁷⁴ 柯慶明、蕭馳主編，《中國抒情傳統的再發現（兩冊）》（臺北市：臺大出版社，2009）。

⁷⁵ 蔡英俊《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1990）；〈抒情美典與經驗觀照：沉鬱與神韻〉，收入於《中國文學新境界——反思與觀照》（臺北縣新店市：立緒文化，2005），頁173-206。

⁷⁶ 呂正惠，《抒情傳統與政治現實》（臺北：大安，1989）；〈形式與意義〉，收入於《抒情的境界》（臺北：聯經，1997），頁15-66。

⁷⁷ 蔡瑜，《中國抒情詩的世界》（臺北：臺灣學生書局，2005）。

⁷⁸ 張淑香，《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安，1992）。

⁷⁹ 蕭馳《中國抒情傳統》（臺北：允晨，1999.1）。

⁸⁰ 蕭馳《抒情傳統與中國思想：王夫之詩學發微》（上海：上海古籍出版社，2003）；《中國思想與抒情傳統第一卷：玄智與詩興》（臺北：聯經，2011.8）；《中國思想與抒情傳統第二卷：佛法與詩境》（臺北：聯經，2012.7）；《中國思想與抒情傳統第三卷：聖道與詩心》（臺北：聯經，2012.8）。

構原則。蔡教授從創作者與評賞者的角度出發，透過《詩經》或〈詩大序〉與文本語境之間的互動性，認識到中國民族是如何從簡樸復沓的歌謠形式裡找到了最貼合他們的心靈秩序。目的是重新反思這種文學創作的根源意義，進而拓展傳統創作活動在觀物方式與表現形式上的侷限⁸¹；鄭教授則從詮釋者的角度出發，發現從樂教至於詩教的轉變中，知識分子如何透過類應世界觀所生成的感發方式，讓我們重新理解「抒情」創作其實有無法完全發諸個我意向的部分，同時為「抒情傳統」鋪設出兼具智識性與情感性的發展脈絡。⁸²

總觀上述，中國文學史固然貫穿著抒情傳統這一支脈，其意涵涉及創作主體、作品風格、文學批評、文學傳統和歷史思想等等方面，其關鍵則在於文學以情志為核心，即以體察創作主體表現為主的抒情特性。

二、抒情傳統的空間研究

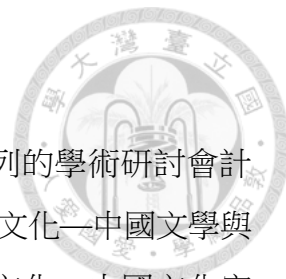
抒情論述過去主要以神思觀念、知覺感官等視角切入「主體性」或側重於「感時傷歎」的時間脈絡來論析「抒情自我」。歷來六朝詩歌研究中的詮釋脈絡，「時間性」本就優於「空間性」。然而近年來跨學科之專題式科際整合研究愈來愈受到學界重視，尤其現象學和人文主義地理學有關以身體（主體經驗）為取向的空間概念⁸³，始有擴及至實踐主體的整個生存狀態之「空間性」的論述。⁸⁴ 這種世界性的學術潮

⁸¹ 蔡英俊〈抒情精神與抒情傳統〉，收入於《抒情的境界》（臺北：聯經，1997），頁 67-110。

⁸² 鄭毓瑜〈「詩大序」的詮釋界域——「抒情傳統」與類應世界觀〉，收入於《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005），頁 239-292。

⁸³ 人文地理學所定義的「空間」，並不是客觀性也不是單純物質性的空間，而是意謂人的「存在空間」，它必然是一個不斷地「自我」創造著價值、「自我」湧現著意義的「於此存有」（dasein）的空間。具體觀念將於「研究方法」提出。

⁸⁴ 有關空間議題的研究成果諸如李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》2 冊（臺北：中研院中國文哲所，2002）；鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005）；鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》，15（新北，2006），頁 257-272；鄭毓瑜：〈身體表演與六朝人倫品鑒——一個自我「體現」的角度〉，《漢學研究》，24：2（臺北，2006.12），頁 71-104；戶倉英美：〈漢魏六朝詩の空間表現〉，《詩人たちの時空漢賦から唐詩へ》（東京：平凡社，1988），頁 92-94；川合康三著、林欣慧譯：〈由空間移動視點探討陶淵明的〈歸去來兮辭并序〉要旨〉，收入《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：國家圖書館，2009），頁 13-30；劉苑如：



流，臺灣學界也有意識地予以回應，集體研究成果計有：

1. 中研院文哲所於 1999 年起執行「空間、地域與文化」系列的學術研討會計畫，該計畫於 2000 年 11 月 16 至 18 日召開「空間、地域與文化—中國文學與文化書寫」國際學術研討會，會議論文集《空間、地域與文化—中國文化空間的書寫與闡釋》(2002) 由李豐楙、劉苑如主編⁸⁵。涉及六朝研究的論文計有鄭毓瑜〈東晉「建康」論述——名士與都城的相互定義〉、周大興〈阮籍的名教空間與大人先生的神貴空間〉、尤雅姿〈虛擬實境中的生命諦視：談魏晉文學裡的臨界空間經驗〉。鄭先生一文，透過「空間」與「自我」互為定義的研究視野出發，探討的是關係世界中的自我，可說是其中開拓了抒情傳統研究的先驅文章。
2. 臺灣大學東亞文明研究中心舉辦「東亞文學研究的新視野學術研討會」之會議論文，由鄭毓瑜主編：《中國文學研究的新趨向：自然、審美與比較研究》(2005)⁸⁶。其中蔡瑜先生的〈從飲酒到自然——以陶詩為核心的探討〉與鄭毓瑜先生的〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，前者透過體現自然的飲酒活動，後者經由自然觀賞原則，共同指向文人之「道」與「遊觀」的身體實踐，不啻為自然觀念與自然審美的再發現。
3. 文哲所跨界的重點主題計畫下的合作成果，由劉苑如主編的《遊觀：作為身體技藝的中古文學與宗教》(2009)、《體現自然：意象與文化實踐》(2012) 與《生活園林：中國園林書寫與日常生活》(2013)⁸⁷。三書為姐妹作，在主題

《朝向生活世界的文學詮釋——六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》(臺北：新文豐出版社，2010)；許銘全：《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2010)。

⁸⁵ 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：中央研究院文哲所，2002)。

⁸⁶ 鄭毓瑜主編：《中國文學研究的新趨向：自然、審美與比較研究》(臺北：臺大出版中心，2005)。

⁸⁷ 劉苑如主編：《遊觀：作為身體技藝的中古文學與宗教》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009.11)；劉苑如主編《體現自然：意象與文化實踐》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，



上既有延續性也有區隔性。共同主題是從空間或跨界角度來探討中國文人如何透過自然書寫和自然觀賞活動以體現自然（naturalness）。差別在於第一本集中於中古時期的遊觀主題；第二本則是跨代觀察，關注面向也多樣化；第三本的課題則較側重於「自然」觀念的文化性。

4. 台灣漢學研究中心於 2008 年 3 月 26 日至 28 日召開「空間移動之文化詮釋國際學術研討會」，會議論文集《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（2009）由王璦玲主編⁸⁸。其中涉及六朝文學的有川合康三著，林欣慧譯的〈由空間移動視點探討陶淵明的〈歸去來兮辭并序〉要旨〉⁸⁹。
5. 國立臺灣大學出版中心推出一系列的「身體與自然叢書」，其中涉及古代文學的計有蔡瑜主編的《迴向自然的詩學（身體與自然叢書 02）》（2012）、顏崑陽的《自然概念史論（身體與自然叢書 06）》（2014）、吳冠宏的《走向嵇康——從情之有無到氣通內外（身體與自然叢書 07）》（2015）。⁹⁰

個人研究成果方面，集大成者要屬鄭毓瑜先生，從空間與自我的相互定義切入抒情傳統研究的視野，早期的《六朝情境美學》（1996）到《性別與家園：漢晉辭賦的楚騷論述》（2000）中以地理經驗引生對反放逐的「家國」想像已露出端倪⁹¹，而在《文本風景——自我與空間的相互定義》（2005）⁹²裡確立。從交錯時間、空間、社群、知識體系等多重脈絡的存在關係網切入，旨在發顯「人」處在自然與人文環境中所展現具有美感的身體經驗。後來在〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉（2006）與〈身體表演與六朝人倫品鑒——一個自我「體現」的角

2012.3）；《生活園林：中國園林書寫與日常生活》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013.12）。

⁸⁸ 王璦玲主編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：國家圖書館，2009）。

⁸⁹ 見《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》，頁 13-30。

⁹⁰ 蔡瑜主編：《迴向自然的詩學（身體與自然叢書 02）》（臺北：國立臺灣大學出版社，2012）。顏崑陽：《自然概念史論（身體與自然叢書 06）》（臺北：國立臺灣大學出版社，2014）。吳冠宏：《走向嵇康——從情之有無到氣通內外（身體與自然叢書 07）》（臺北：國立臺灣大學出版社，2015）。

⁹¹ 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996）。

⁹² 鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田出版社，2005）。

度》》(2006)二文中⁹³，分別思辨與實踐從「身體」與「空間」的跨界論述涉入抒情傳統研究的突破性。直至最新專著《引譬連類：文學研究的關鍵詞》(2012)據此加以延伸的系統化研究，進一步探討傳統抒情詩學「引譬連類」如何在身體、文化、知識等多重層面重塑也延伸中國文人從遠古到近代的感時觀物的模式。⁹⁴

前述致力於推動集體研究的劉苑如先生，其個人專著《朝向生活世界的文學詮釋——六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》，借鑒現象學中「生活世界」(lifeworld)的論述切入探討六朝傳記中多元的異質空間，解讀出文學敘述中多重的「意義領域」，開拓了文學詮釋的研究視域。⁹⁵蔡瑜先生的《陶淵明的人境詩學》則聚焦在「自然」(此指六朝精神史的核心概念)與「身體」這兩個概念上，探討了陶淵明田園生活世界中的各種身體經驗如何為六朝開啟了新自然觀，即「人境的自然」。⁹⁶許銘全的博論《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》藉由空間經驗(spatial experience)切入抒情傳統研究，探討唐前詩歌與詩學如何由時間型轉向空間型，並逐步形成「抒情空間」的過程。⁹⁷

綜觀上述文獻的立論，在各種程度上突破也修正了抒情傳統過往「主/客」、「時/空」、「物/我」、「內/外」的主從先後的論述立場，抒情主體與空間節物是同時發生作用，也是互為定義的關係。本文借鑒這樣的思索取徑，但不專主於人與自然空間或身體與所處空間的論述，探討對象包含人與人、人與自然，以及時間與存有之間的空間關係。

⁹³ 鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》第15期(新北，2006)，頁257-272；〈身體表演與六朝人倫品鑒——一個自我「體現」的角度〉，《漢學研究》，24：2(臺北，2006.12)，頁71-104。

⁹⁴ 鄭毓瑜：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》(臺北：聯經文化事業有限公司，2012)。

⁹⁵ 劉苑如：《朝向生活世界的文學詮釋——六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》(臺北：新文豐，2010.7)。

⁹⁶ 蔡瑜：《陶淵明的人境詩學》(臺北：聯經，2012)。

⁹⁷ 許銘全：《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》(臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2010)。



三、遊宴詩研究

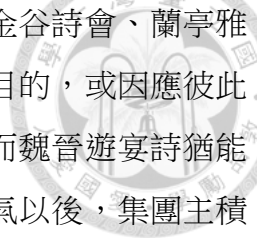
文學史上對「宴遊賦詩」的作品評價，或評其為使才任氣的真率暢懷，或因它應制而生而評其虛曲應抑，或評其具有逞奇爭妍的特質等等。歷代評價的更迭差異甚大，在文人自覺與文體自覺發展階段的六朝，鍾嶸和劉勰對遊宴之作是持正評的，真切的指出同一時代的審美趣味。前者在〈詩品·序〉裡列舉出被他譽為「篇章之珠澤，文彩之鄧林」的五言詩佳作清單就有不少是遊宴詩作⁹⁸；後者在《文心雕龍》的〈明詩〉、〈時序〉篇裡描述文學集團的核心人物曹氏帝王侯門與侍從文友在宮苑華池任情酣飲，遊賞風月，賦詩使才，展演出一種既受社會政權認可，又能任氣使才的生命終極價值的遊宴身體。⁹⁹但有鑒於鍾嶸和劉勰自身的創作成就及其政治地位、社會身份並不特別高，以致許多文學見解其實並未能在當時的文壇上發生多大的影響力。以當時文壇的集團性格而言，集團主蕭統的《文選》或徐陵的《玉臺新詠》其序言或選文標準更具權威性。六朝以後，中國文學批評仍長期籠罩在雅俗正變的批評框架底下，尤其是在大一統或主張文學復古的時代，故而遊宴詩被劃歸為辭人譜系或貴遊文學的一支，往往遭致如「雕蟲小藝」、「亡於比興」的負評。¹⁰⁰

歷代評價的落差原因，或可從遊宴詩寫作情境與寫作目的的衍變來觀察。由建安鄴下以文學遊宴的方式啟動了五言詩新風尚的南皮、西園之遊，所著重的是文學社交，而公讌、祖餞及酬答諸類中也多非命題之作，就算在同題共競之下尚能各適

⁹⁸ [南朝梁]鍾嶸著，曹旭注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994）。

⁹⁹ [南朝梁]劉勰著，詹瑛義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），頁 196、1687-1694。

¹⁰⁰ 諸如「宋明帝博好文章，才思敏捷，常讀書奏，號稱七行俱下。每有禎祥，及幸宴集，輒陳詩展義，且以命朝臣。其戎士武夫，則託請不暇，困於課限，或買以應詔焉。於是天下向風，人自藻飾，雕蟲之藝，盛於時矣。」（南朝梁·裴子野〈雕蟲論·序〉），見《全梁文》卷 53。「魏之三祖，更尚文詞，忽君人之大道，好雕蟲之小藝，下之從上，有同影響，競騁文華，遂成風俗。」（〔隋〕李諤〈上書正文體〉）；「自屈、宋以降，為文者本於哀豔，務於恢誕，亡於比興，失古義矣。雖揚、馬形似，曹、劉骨氣，潘、陸藻麗，文多用寡，則是一技，君子不為也。」（〔唐〕柳冕〈與徐給事論文書〉）二文引自河北師範學院中文系古典文學教研組編：《三曹資料匯編》（北京：中華書局，2004〔1980 初版〕），頁 239、318。



其境的自由抒寫。除此之外，晉代一些宮廷以外的文人雅集諸如金谷詩會、蘭亭雅集、廬山石門集遊等，以餞別交際、歲時節慶、遊目騁懷為宴集目的，或因應彼此交情尚可表達人我關係的人生實感，或遊歷山水以感興悟理。故而魏晉遊宴詩猶能沿承「詩人譜系」的抒情質性。直至宴集命作在南朝形成一股風氣以後，集團主積極「陳詩展義」即訂定嚴格的文學新規則，如此在題材、寫法、時間都困於課限的寫作情境之下，南朝遊宴詩故又轉向「辭人」譜系的雕飾文風。然而，所謂詩人、辭人譜系的二元文學框架有其侷限性，它顯示出中國文學傳統重視經世致用的文學本位觀。

直至今人綜合文學史料加以現代詮釋，林文月先生曾據上述《文心雕龍》所言而留意到不能將鄴下作家簡單類比為「主上所戲弄」的「言語侍從」或「貴遊清客」。她在〈蓬萊文章建風骨〉一文中，從「社會大我」與「個人小我」的比照視野出發，認為建安詩「慷慨磊落」的風格乃根植於一任情志所之地自由抒寫的創作大環境，並以之闡釋「建安詩人所表現的風骨，便是意味著這種正視社會大我、懷抱積極參與的進取態度，……至於在個人小我，建安詩也同樣表現了明朗剛健的人生態度，他們既不諱言立功建名，同時也意願盡情享樂」。¹⁰¹其後，鄭毓瑜先生和梅家玲先生也曾先後據此予以正評，鄭毓瑜曾於〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉一文中也曾據此認為建安公讌詩「在在顯露一種對生命質、量無限延伸充填的急切熱望與放膽渴求」，乃出於「飄飄放意」、「被愛見敬」之自由平等的創作環境，「在抑朋黨、禁交遊的政策下，建安文士集團所以獨能獲得曹氏父子的支持與親自參與，必然在實質上（也許非心甘情願）就是「不及世事」、「不干勢權」——既對政事無以評議撻伐，也不可能起而與政權抗衡對陣」，故而公讌詩最能展現建安士子集團的本色正格。¹⁰²梅家玲先生則在〈論建安贈答詩及其在贈答傳統中的意義〉一文中探論六朝酬答詩的產生緣由時，指出在曹氏父子賞愛恩遇文才之士的文學大環境底下，鄴下文人在「建功立業」、「立德」方面皆無法企及之後，遂而

¹⁰¹ 林文月：〈蓬萊文章建風骨〉，《中古文學論叢》（臺北：大安出版社，1989），頁8、21。

¹⁰² 鄭毓瑜：〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生，2014〔1996初版〕），頁171-218。

自然形成此一「灑筆和墨」的「文士階層」，建立了群體的認同與自我生命的完成。¹⁰³而許銘全的〈謝靈運〈擬鄴中集八首並序〉中的詮釋與批評——兼論擬作中的抒情自我問題〉則更進一步向抒情統論述靠攏。其文以擬建安遊宴詩為探討對象，指謝靈運透過「神入」深刻理解後以建安詩人之生平與性情詮釋擬寫其詩，及混融「宴遊」、「亂離」等原屬不同題材類型，進而建立、影響後人對建安詩風的文學史圖像之建構，故而非僅擬寫或創作，更是文學批評。¹⁰⁴

王夢鷗先生在〈貴遊文學與六朝文體的演變〉、〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉二文中首度以「貴遊文學」的譜系脈絡來詮釋六朝文變，認為曹氏父子是漢末重振貴遊文學作風的一個關鍵。¹⁰⁵另在〈從士大夫文學到貴遊文學〉一文中從「想像」與「娛樂」的文學觀點，將楚辭文學系統區別為屈原之流的「士大夫文學」與宋玉之流的「貴遊文學」，二者分別表現出「諷喻」與「遊戲」兩種文學特質，而遊宴詩隸屬於後者。¹⁰⁶另，森野繁夫的《六朝詩の研究：集團の文學と個人の文學》¹⁰⁷、胡大雷的《中古文人集團》¹⁰⁸、沈凡玉的《六朝同題詩歌研究》¹⁰⁹和祁立鋒的《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》¹¹⁰，則從六朝文學「集團化」的特殊現象，將之區別為「個人文學」與「集團文學」，側重文人群體藉著遊宴活動的關係樣態，以及在共存的時空底下同題共作中所隱含的社交、遊戲話語。此外，黃亞卓的《漢魏六朝公讌詩研究》¹¹¹和李華的《漢魏六朝宴飲文學研究》¹¹²二文也關注

¹⁰³ 梅家玲：〈論建安贈答詩及其在贈答傳統中的意義〉，收入氏著：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004），頁186。

¹⁰⁴ 許銘全：〈謝靈運〈擬鄴中集八首並序〉中的詮釋與批評——兼論擬作中的抒情自我問題〉，《清華中文學報》第12期，2014.12，頁47-101。

¹⁰⁵ 王夢鷗：〈貴遊文學與六朝文體的演變〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年），頁117-136；另見氏著：〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉，《傳統文學論衡》（臺北：時報出版公司，1984年），頁67-13。

¹⁰⁶ 王夢鷗：〈從士大夫文學到貴遊文學〉，《傳統文學論衡》，頁11-22。

¹⁰⁷ 〔日〕森野繁夫：《六朝詩の研究：集團の文學と個人の文學》（東京都：第一學習社，昭和51〔1977〕）。

¹⁰⁸ 胡大雷：《中古文學集團》（桂林市：廣西師範大學出版社，1996）。

¹⁰⁹ 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》（臺北市：臺大出版中心，2015.11）。

¹¹⁰ 祁立峰：《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》（臺北：政大出版社，2014.4）。

¹¹¹ 黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》（上海：華東師範大學出版社，2006）。

¹¹² 李華：《漢魏六朝宴飲文學研究》，山東大學中國古代文學博士學位論文，2011.10。



文學集團與宴會文學的淵源關係，但他們更關注的是宴會文學的文化內涵和詩學意義或文體流變，系統化的文本研究深具文獻意義，但缺乏對某個中心議題的深入探討。

另開展出一支脈絡，李豐楙先生的〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉¹¹³，突破了詩人、辭人譜系的二元詮釋框架，在世變與文變的基礎上加之以現代的空間、遊戲理論，深層分析出「嚴肅」與「遊戲」兩種代表六朝詩人的精神面貌。福井佳夫的《六朝の遊戲文学》¹¹⁴、朱錦雄在《六朝「詩歌遊戲化」現象研究》¹¹⁵和祁立鋒的《遊戲與遊戲以外：南朝文學題材新論》¹¹⁶大抵也循此思路，探討六朝詩歌在「言志」、「緣情」的變化之外，走向遊戲化發展的演進過程，側重於文學集團將文學視作遊戲的行為。上述諸文都注意到六朝的文學遊戲與當代心理學、哲學、社會學等領域皆有相涉，包括物質書寫、權力架構、身體觀、文化他者、扮裝與互文性等的研究視野，以更系統化的考察出六朝遊戲文學的精神與主張。可見，古今之論六朝詩使得遊宴詩作為貴遊譜系的遊戲文學面貌日益具體脈絡化。

值得注意的是，其中打破抒情與遊戲的二元詮釋脈絡的著作：李豐楙先生的〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉¹¹⁷，文中指出南朝集團文學的遊戲化是詩人在世變與偏安世局中所激發的文變現象，也就是呈現「遊戲」的抒情精神，有別於魏晉文學所呈現「嚴肅」的抒情精神。另，祁立鋒的《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》與《遊戲與遊戲以外：南朝文學題材新論》，前者旨在於探索文學集團作品在高度「相似」之中所隱含的「差異」性，突破前人研究集團文學重視

¹¹³ 〔日〕福井佳夫：《六朝の遊戲文学》（東京都：汲古書院，2007）；李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如主編：《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，2000），頁 1-57。

¹¹⁴ 〔日〕福井佳夫：《六朝の遊戲文学》（東京都：汲古書院，2007）。

¹¹⁵ 朱錦雄：《六朝「詩歌遊戲化」現象研究》，國立政治大學中國文學研究所，博士論文，2013.6。

¹¹⁶ 《遊戲與遊戲以外：南朝文學題材新論》（臺北：政大出版社，2015.6）；〈論宮體詩與抒情傳統之關係——兼論梁陳宮體的三種類型〉，《成大中文學報》，第 40 期，2013 年 3 月，頁 1-32。

¹¹⁷ 李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如主編：《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，2000），頁 1-57。

共性的視角；後者剖析南朝集團文學在遊戲之外所透顯出其他饒富意義的意涵，探析語文遊戲與自我指涉之間存在密切的互動，試圖將南朝遊戲文學納入中國抒情傳統脈絡之中。饒有意味的是，這與稍早的沈凡玉《六朝同題詩歌研究》中的觀點似乎相反，文中指出六朝詩歌從魏晉至梁陳是一個抒情傳統逐漸被取消的過程。¹¹⁸上述看似迥然不同卻互有交涉的視角，引起並啟發筆者深思關於遊宴詩如何納入抒情傳統脈絡的問題。

綜觀近人的遊宴詩研究，約可見出兩大脈絡：遊戲文學、抒情諷喻。但二者並非二元對立，是相互含攝的，只是切入點稍有差異。早期視遊宴詩為「遊戲文學」，多少程度上都是從儒家重視經世致用的儒術，也就是以文化的本位觀出發。部分學者尤其對蕭綱的文學「放蕩」論，提出過度嚴厲的道德要求，實則是對造就這些文學活動現象的社會文化脈絡，未能予以理解的同情。所謂「放蕩」，指在遊宴活動中的技藝競賽中，文學遊戲的唯一藝術準則就是開放自己、放蕩心靈以融入遊戲中。在離亂時代的短暫安定時局內，正可借此遊戲放蕩其創作心境，表現在詩酒歡讌中，多少蘊含有一些憂中行遊、苦中作樂的生命況味，這就是世變與文變的書寫情境下特有的抒情性。本文沿此研究思路出發，從身體空間視角切入，探討遊宴詩在特有的人文與自然情境底下所隱含的社交性、哲理性與抒情性。

第四節 研究方法與預期目標

一、研究方法

筆者認為研究方法應是適應於各種不同的問題而逐步產生的，而非有了一特定的方法，而用此方法去套出問題。因此本計劃不詳論每個環節中的研究方法，而只提出問題意識與總體的方法。首要探就的是中國文學傳統中的空間意識如何涉入抒情範疇？或者說傳統的中國文學研究中如何處理所謂的「空間意識」？又或者說所謂「空間」觀念可以在「抒情自我」的論述範疇裡提出些什麼討論？首先這在先秦

¹¹⁸ 見沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》，摘要。

兩漢典籍中一般多以「形」、「氣」、「神」之間的結構關係作為討論基調，這種以身體與自然之間的相互關係，而生發的空間意識，最早落實在文化思想領域的自然氣化身體論，即「踐形」、「養生」的身體工夫論。¹¹⁹同時也表現在道家「遊心寓目」的空間藝術精神，如《莊子》一書中出現一百多次、呈顯道體的「遊」字，尤以《莊子》的「遊於濠梁」至為關鍵。徐復觀曾解釋所謂「知魚之樂」是一種「物化後孤立的知覺」，「由虛靜之心所發出的觀照，發現了一切人、一切物的本質，……發現了皆是道的顯現」，¹²⁰說明了體道不是虛無飄渺而是一個可經驗的具體世界。其二，在文學領域中則表現為文體構成中「神思」與「知音」的意涵，形成如「巧構形似之言」、「滋味說」、「物色」、「比興」等相關理論範疇，重點在於揭明知覺感官對於六朝時期文字運用或文類開拓所產生的重大影響。無論在哪個領域，可以發現中國古代的空間意識切入點，不是一孤立的物理現象或抽象概念，而是一種關係系統的整合，是由時間、空間與自我交織而成的一種可經驗的具體世界，這種傾向與人文主義地理學的空間概念有顯著的切合之處。

人文主義地理學（Humanistic Geography）的空間理論涵融了「觀念論」（New Idealism）、「存在主義」（Existentialism）以及「現象學」（Phenomenology）的人本取向¹²¹，由地理學思想家段義孚（Yi-Fu Tuan）主倡，他曾區分「空間（space）」與「地方（place）」，「空間」是抽象而陌生的，但經過在其間的「經驗」，空間對主體就有了「意義」與「價值」，「空間」於是會轉換成為「地方」。¹²²由是可見，所謂「空間」，其最高的表現形式為「人之心靈」（mind of man）與文化作用力為創造

¹¹⁹ 蔡璧名，〈身體與自然：以〈黃帝內經素問〉為中心論古代思想傳統中的身體觀〉（臺北：國立臺灣大學文學院，1997）。

¹²⁰ 徐復觀，〈中國藝術精神〉（臺北：臺灣學生書局，1981），頁 98、106。

¹²¹ 「人文主義地理學」（Humanistic Geography；或稱「人本地理學」）的空間理念，是戰後地理學界反實證論思潮中一支重要的方法論，其主要的哲學方法論進路是「觀念論」（idealism）、「存在主義」（existentialism）以及「現象學」（phenomenology），主張心靈史之地理意義的彰明、地理景觀符號的詮釋、空間和地方之存有性意義之解讀（〈序〉，頁 ii）；根本主旨在於「呈現或攝握人之心靈活動所刻鏤在自然世界中之文化景觀之意義」（頁 4），其基本途徑是「詮釋學」（hermeneutics）取向。詳參潘朝陽，〈觀念論地理學：人文主義地理學方法論〉，收入氏著《心靈·空間·環境——人文主義的地理思想》（臺北：五南出版社，2005），頁 47-66。

¹²² 詳參〔美〕段義孚（Yi-Fu-Tuan）著；王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》（*Space and Place: The Perspective of Experience*）（北京：中國人民大學出版社，2017.2）。

「自我」的「主體性空間」，整合了自然、人文兩大面向和內涵所形成的「人本空間」之意義詮釋。將此觀念運用在文學領域，則是作者觀看世界的「位置」(position)，其根本意義在於作者通過此「位置」來理解世界，從而確立自己在萬物秩序中的定位。循此，「文本空間」可說是由人之心靈所投射、詮釋出來的一套套的觀念系統，透過它，是認識、把握「抒情自我」，甚至認識「世界」的重要進路。換言之，透過整全一體的空間經驗，才能認識世界。¹²³

人文主義地理學所提出個體主觀經驗所賦予空間的意義，對於文本的詮釋極具啟發性。首先，讓文學文本相對於空間的描繪可以脫除「太主觀」或「不科學（不是地理事實）」的世俗認定，文學筆法固然不是客觀地呈現區域或地方，但是卻比看似精確的統計圖表更能撐拄起當時深刻的社會脈絡與在地經驗。其次，正因為破除了主客觀或現實想像的二元分界，空間無法單純被反映，同樣也無法完全被編造，這應該是個人與空間「相互定義」(mutually defining)的文本世界。換言之，空間設置可能引導社會關係的實踐，但是社群生活實踐過程中的衝突協調也可能重寫空間的意義。¹²⁴由是可見，在藝術領域上許多有關「生活局勢」、「感性知覺」與「身體」等這類人文主義的空間體驗¹²⁵，或可作為一個探析遊宴詩有效的研究進路。關鍵在於魏晉詩歌如何遣用「空間」涉入「抒情」的建構？這或可借鑒鄭師毓瑜對於「文學如何構成」的反思觀點：

如果任何對於事物的認知，其實都是來自看待事物的模式，是因為具有連結相似性的觀看方式，因此出現可以被認知的事物；亦即模式決定了眼見，感知的內容往往是透過模式框架所組構而成。那麼，任何所謂的「文學傳統」

¹²³ 詳參潘朝陽〈空間、地方觀與「大地具現」暨「經典訴說」的宗教性詮釋〉一文中關於「段義孚的海德格式地理學思想」的描述，見《中國文哲研究通訊》，10：3（臺北：2000），頁169-188。

¹²⁴ 詳參自鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005），導言：〈抒情自我的詮釋脈絡〉。

¹²⁵ 借鑒現象學的「身體空間」概念與高夫曼（Erving Goffman, 1922-1982）的自我表演理論，「表演（performance）的定義可做為一個特定的個體在任何特定的場合所表現的全部行為，這種行為可以以任何方式對其他參與者中的任何人施加影響」，參見高夫曼著，徐江敏、李姚君譯：《日常生活中的自我表演》（臺北市：桂冠，1992），頁16。

(如「抒情傳統」)與其限定在個別時期、某些題材或體類，乃至於某些作品或作家，它更應該被放置在「感知模式」所構成的整個環境脈絡中來加以檢視，是某類看待世界、組合事物的方式，在逐步的擴增或刪減中，在或宏觀或聚焦的伸縮出入之中，讓我們重新發現「文學」世界的輪廓，以及它如何深植在社會文化環境中的狀態。¹²⁶

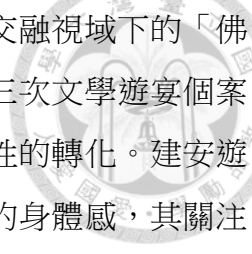
上述提出「文學如何構成」背後牽涉龐大的意義認定的體系，而「抒情傳統」中的以視感文化 (visual culture) 為主的「感知模式」可說是其中一種認定意義的代表方式。

綜合上述觀點，拈出上述中國文學傳統中的空間意識以作為全文論述的思路框架，並以魏晉遊宴詩中「身體感」所呈現的人文主義取向的空間經驗作為主要探討範圍，亦即探討在遊宴過程中人對一己存有世界的空間體驗。

二、研究步驟與預期目標

近年來，學界中持以抒情傳統視野而進行的中國文學研究固然已蔚為主流之一，大多以抒情美學和文學本質的研究居多。但除此之外，是否能另以越界與流動的方式，來考察抒情傳統的美學及文化意涵，發掘魏晉詩歌所展現的文學特性與文化傳遞，以及其在特定語境下的多重意義？歷來魏晉南北朝文學在神思觀念籠罩之下側重心、神層面的抒情視域，因此本文提出在時間詮釋脈絡中強調內在、主觀的主體建構之餘，企圖以「空間」詮釋脈絡作為「抒情性」建構的又一重要觀察面向，故本文第二章以探討中國文學傳統中的空間意識為主。具言之，本文將自我的客觀面相拉攏進來，回歸到魏晉遊宴活動的身體場域之中，不論是人與人之間的品藻觀視或人與自然之間的觀照與冥想。因此本文的寫作目的在於從「空間感」與「身體感」切入遊宴主體的自我經驗，分別以建安遊宴重視才性身體的「品藻身

¹²⁶ 鄭毓瑜：《引譬連類》（臺北：聯經，2012），頁 225-226。



體」、東晉中期蘭亭雅集的「俯仰玄遊」、晉末石門之遊的佛道交融視域下的「佛智觀想」作為第三至第五章的探討主題。其主要原因，首先是這三次文學遊宴個案的觀物態度皆對於中國抒情詩歌的空間意識有了新的發現或內在性的轉化。建安遊宴詩是最早與自然的最直接相遇，初步展現季節物候與文人交會的身體感，其關注點在於主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度，體現在詩中「饑—飽」、「飛—棲」的政治身體與感興模式；蘭亭之遊，以「即物覽無」的審美心境，在山水之中發現「造化日新」即「無」的體道能量，使山水成為表現主體、玄言的導體；石門之遊，慧遠僧團「離色而空」的觀物態度使法性山水具有照見「性空」之理的觀想能量，成為證悟生命終極實相的一種新「思維」，也是一種觀看、理解世界的新方式。其次，遊宴詩中空間的審美化、意境化，可以窺見魏晉個體生命自覺與藝術思維蓬勃發展的文學輪廓。由建安遊宴詩以人為主的觸物興情，到蘭亭詩、遊石門詩皆以自然為主的感物興理，呈現出由「體物寫物」到「體物說理」再到「景理圓融」的詩境嬗變，使詩歌的意境審美由質實走向空靈，也使東晉玄言詩說理的「淡乎寡味」走向了審美化、意境化，可看出整個魏晉個體生命自覺和自我意識的覺醒，以及文學自覺化的進程，特別是作為南朝山水詩、狀物詩風以及唐代空靈詩境的先導。

總的來說，本文從遊宴主體面對人、自然，甚至超自然的空間經驗時所興發的各種官能知覺切入，特別是以人與人之間的品藻觀視、人與自然之間的觀看與想像為主，並輔以遊宴的活動體系、品人風尚、道體自然、佛教山水化、玄佛道交融的文化現象等情境脈絡作為參照，各別對於這三個時期遊宴詩中「品藻—身體—才性」、「俯仰—山水—玄化」、「觀想—山林—智悟」等多元視角進行空間體驗的審視。本文試圖通過對中國抒情傳統論述的對話與反思、持多元視角考察，並輔以文化概念的參照，力圖取得實質性的突破，最終目標便是嘗試為遊宴詩的研究範疇建構一個視野更為豐富的參照點。

第二章 先秦至魏晉文學的身體空間意識



本節旨在「傷時歎逝」作為六朝文學抒情傳統的時間詮釋脈絡以外，考察「空間意識」作為六朝文學抒情傳統的又一重要詮釋脈絡，以空間與自我相互定義的概念出發，分別從人與人之間的空間意識、人與自然之間的空間意識、時間與存有之間的空間意識此三層進路來考察先秦兩漢文哲觀念中的空間意識如何涉入（influence）抒情傳統的範疇，以及魏晉文學觀念中如何轉化（transform）其詮釋意義以符合時代文化上的轉向。其論點包括由先秦兩漢「踐形」、「養生」的身體工夫論到六朝「重身貴我」的身體風度；由莊子體現道的「遊觀意識」到魏晉創作神思活動中的「遊心寓目」，以及由「時間焦慮」到「空間尋遊」的文學不朽觀等，從而揭示空間意識對魏晉文學專主情性說的深刻影響。

第一節 人文主義取向的空間概念

中國中古文學過去研究較集中於思想文化的特殊性，直至上世紀 70 年代美國漢學家陳世驥、高友工開啟「中國抒情傳統」的新觀點，為六朝文學研究打開了一扇門。抒情論述過去主要以神思觀念、知覺感官等美學視角切入「主體性」或感時傷歎的「時間性」來論析「抒情自我」，¹近年始有擴及至實踐主體的整個生存狀態之「空間性」的抒情論述；²也就是將「抒情」擴展到人的活動層面來探討，不僅止於時間經驗，還含攝空間經驗。

¹ 中國抒情傳統乃承自 1970 年代陳世驥、高友工的學術思路而來的一脈論述譜系，計有顏崑陽、蔡英俊、呂正惠、鄭毓瑜、柯慶明、張淑香、蕭弛、陳國球、王德威、黃錦樹等學者的細緻論證，主要成果可見蕭弛、柯慶明編，《中國抒情傳統的再發現》2 冊（臺北：臺大出版中心，2009）。

² 有關空間議題的研究成果諸如李豐楙、劉苑如主編，《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》2 冊（臺北：中研院中國文哲所，2002）；鄭毓瑜，《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005）；鄭毓瑜，〈抒情、身體與空間——中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》，15（新北，2006），頁 257-272；鄭毓瑜，〈身體表演與六朝人倫品鑒——



介於漢、唐之間的六朝，不論就思想、文學或時代風氣層面來觀察，皆標誌著人與文自覺的嶄新時代氛圍。牟宗三直指六朝的文化思想為「生命之大開」，是「生命之清澈與理性之表現」；³錢穆考察六朝文學則指出「六朝以下門第中人，既不能在政治上有建樹，乃轉趨在文辭作表現，……其間尤值重視者，則應推史與詩二者。蓋此二者，尤為當時之新創也，當時史學重心在傳述人物，詩則重在人物自身的表現」；⁴廖蔚卿在分析六朝文學觀則說道：「六朝文論的特點，對文學構成的本質，專主情性說，一反兩漢的政教實用觀，而倡言文學的功用在擴發情性，使文學不再附庸於政教。再則文學既以表現個人情性而完成其功價，成不朽之盛事，所以它亦非立德的工具，於是一反秦漢文德合一之說，分文學與德行為二」。⁵綜觀諸家說法，主體意識的張揚可定調為六朝文學是「抒情自我」發現的初步階段，⁶諸如玄言、遊仙、田園、山水、宮體、遊宴等詩歌的類型化標示著抒情主體走向自然、異界、棲隱、漂泊、宮苑、遊覽之所在以展演自我的多元空間經驗。有鑒於此，本文試圖以空間詮釋脈絡切入，考察六朝詩歌中的「空間」所具「抒情自我」的詮釋性向，以期拓展六朝抒情傳統的研究視域。

傳統的中國文學研究中如何處理所謂的「空間」意識；又或者說所謂「空間」觀念可以在「抒情自我」的論述範疇裡提出些什麼討論。一般多以「形」、「氣」、「神」之間的結構關係作為討論基調。這種以身體與自然之間的相互關係，而生發

個自我「體現」的角度），《漢學研究》，24：2（臺北，2006.12），頁 71-104；戶倉英美，〈漢魏六朝詩の空間表現〉，《詩人たちの時空漢賦から唐詩へ》（東京：平凡社，1988），頁 92-94；川合康三著、林欣慧譯，〈由空間移動視點探討陶淵明的〈歸去來兮辭并序〉要旨〉，收入《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：國家圖書館，2009），頁 13-30；劉苑如，〈朝向生活世界的文學詮釋——六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫〉（臺北：新文豐出版社，2010）；許銘全，〈唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間〉（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2010）。

³ 牟宗三，《理性與才性》（臺北：學生書局，1997），「序言」頁 1。

⁴ 錢穆，〈略論六朝南北朝學術文化與當時門第之關係〉，收於氏著，《中國學術思想史論叢》（合肥：安徽教育出版社，2004），卷 3，頁 140。

⁵ 廖蔚卿，《六朝文論》（臺北：聯經出版事業股份有限公司，1978），頁 6。

⁶ 蔡英俊，〈「抒情自我」的發現與情景要素的確立〉，《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986），頁 30-31。

的空間意識，最早落實在文化思想領域的自然氣化身體論，即「踐形」、「養生」的身體工夫論。⁷同時也表現在道家「遊心寓目」的空間藝術精神，如《莊子》一書中出現一百多次、呈顯道體的「遊」字，尤以《莊子》的「遊於濠梁」至為關鍵。徐復觀曾解釋所謂「知魚之樂」是一種「物化後孤立的知覺」，「由虛靜之心所發出的觀照，發現了一切人、一切物的本質，……發現了皆是道的顯現」，⁸說明了體道不是虛無飄渺而是一個可經驗的具體世界。其二，在文學領域中則表現為文體構成中「神思」與「知音」的意涵，形成如「巧構形似之言」、「滋味說」、「物色」、「比興」等相關理論範疇，重點在於揭明知覺感官對於六朝文字運用或文類開拓所產生的重大影響。

無論在哪個領域，可以發現中國古代的空間意識切入點，不是一孤立的物理現象或抽象概念，而是一種關係系統的整合，是由時間、空間與自我交織而成的一種可經驗的具體世界，這種傾向與人文主義地理學的空間概念有顯著的切合之處⁹。人文地理學思想家瑞爾夫（Edward Relph, 1944-）認為「空間」的生成及其本質，須由此空間的「內蘊」（inside）即空間居有者的「意向」來界定，這種研究進路乃屬「內在性」（insideness）的了解。¹⁰本節據此作為論述架構，分三層進路：

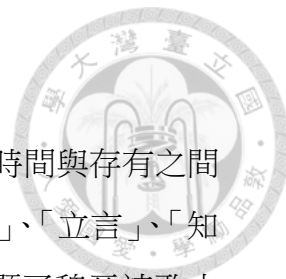
1. 首先採用「行為之內在性」（behavioral insideness）切入「人與人之間的空間關係」，考察先秦強調「踐形」、「養生」的身體工夫論，與魏晉人倫品鑒風尚的身體論述如何涉入「抒情自我」的論述範疇。
2. 其次以「神入之內在性」（empathetic insideness）為進路的「人與自然之間的空間關係」出發，探察道家「遊心自然」的藝術精神如何開顯魏晉詩歌景觀

⁷ 蔡璧名，《身體與自然：以〈黃帝內經素問〉為中心論古代思想傳統中的身體觀》（臺北：國立臺灣大學文學院，1997）。

⁸ 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1981），頁 98、106。

⁹ 詳參本論文第一章，第四節，〈研究方法：人文主義的空間概念〉，頁 38。

¹⁰ [加] Edward C. Relph, "An Inquiry into The Relations between Phenomenology and Geography", *Canadian Geographer*, XIV, 3(1970), pp.193-201; "Phenomenology", Eds., Milton E. Harvey and Brian P. Holly, *Themes in Geographic Thought*, 1981, pp. 99-114.



式的抒情特性。

3. 最後以「存在之內在性」(existential insideness) 為進路的「時間與存有之間的空间關係」，探討「時間焦慮」與「理想空間」以及「不朽」、「立言」、「知音(包括人物時態)」等時空相互含攝的時空命題，如何開顯了魏晉詩歌中「知音尋遊」的空間書寫，並深化抒情自我的向度。

綜合上述觀點，拈出以下問題意識以作為全文論述的思路框架：中國有關「空間」的文化意識如何涉入魏晉詩歌的範疇？魏晉詩歌如何遣用「空間」涉入「抒情」的建構？「空間」的概念如何逐漸成為抒情傳統論述的範疇？魏晉文人如何轉化「空間」與「自我」的詮釋意義以符合時代文化上的轉向？筆者將嘗試從以上論述架構一一釋之。

第二節 從身體工夫到品藻風尚

就行為的內在性為進路來看「人與人之間的空间關係」，至為關鍵的是六朝人物品鑒此一以身體來展演自我的時代風尚。「身體場域」作為六朝時人展現「自我」最直接的舞台，主體自身即為一獨立的空間單元，身體的空間性必要在活動中實現，往往是由身體主體的生命行動作為中心，再向外擴展以聯繫我群關係中的對象，方可使身體的空間處境化，因而允許其他人經由「生活世界」的視域來「看見」身體賦予主體的自我價值。¹¹因此本節將以「空間」與「身體」的考察為基點，追溯中國古代典籍中的身體論述，並觀察古代的身體論述對六朝品人風尚的身體場域又有何

¹¹ 本節主要援引高夫曼 (Erving Goffman) 長期研究符象互動理論所提出的「表演」概念，「表演 (performance) 的定義可做為一個特定的個體在任何特定的場合所表現的全部行為，這種行為可以以任何方式對其他參與者中的任何人施加影響」，參見氏著、徐江敏、李姚君譯，《日常生活中的自我表演》(臺北市：桂冠出版社，1992)，頁 16。

影響或轉化？綜觀學界「身體」論述的直接相關研究成果，大致可歸納出文化傳統的「身體思維」與文學傳統的「身體感興」這兩大論述脈絡。

中國文化傳統中最早觸及「身體感」的議題，其中最為彰顯的可說是「養生」、「踐形」的身體工夫論。蔡璧名在《身體與自然：以《黃帝內經素問》為中心論古代思想傳中的身體觀》一書，以形、氣、神為論述基調，適切地將中國對於「身體」的討論牽引至醫論的脈絡上。如果說蔡教授探討的是生理身體觀，楊儒賓的《儒家身體觀》¹²與黃俊傑〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉、〈東亞儒家思想傳統中的四種「身體」：類型與議題〉¹³諸文中所探討的則是整全一體的身體思維。楊儒賓以荀、孟思想為討論核心，進一步探討哲學辯證性的身體思維，考察出傳統儒家理想的身體觀應該具備「意識的身體、形軀的身體、自然氣化的身體、社會的身體」四義，即四體一體的身體觀。黃俊傑以東亞思想傳統中的各種身體論述為討論核心，觀察到「身心互滲」的身體思維，當具備「政治權力展現場域的身體、社會規範展現場域的身體、精神修養展現場域的身體、隱喻的身體」四義。另外，彭美玲〈君子與容禮——儒家容禮論述〉與丁亮〈從身體感論中國古代君子之「威」〉二文以身體觀與表演的概念，論述了古代禮容符號與威儀身體的互動關係。¹⁴值得一提的是，上述諸位學者都突破了傳統中國思想文化史的「身心二元」的詮釋框限，觀察到了中國古代典籍中「身心互滲」的身體觀。

首先從「養生」、「踐形」的工夫論中考察出在中國古代典籍中出現的「身體」一詞，從來不限於形軀、更含括心識。試見下文云：

孟子曰：「人之於身也，兼所愛；兼所愛，則兼所養也。無尺寸之膚不愛焉，則無尺寸之膚不養也。所以考其善不善者，豈有他哉？於己取之而已矣。體

¹² 楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1996）。

¹³ 黃俊傑，〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉，《中國文哲研究集刊》，20（臺北：2002），頁 541-563。〈東亞儒家思想傳統中的四種「身體」：類型與議題〉，《法鼓人文學報》，2（新北：2005），頁 5-24。

¹⁴ 彭美玲：〈君子與容禮——儒家容禮論述〉，《臺大中文學報》，第 16 期，2002 年 6 月，頁 1-48。丁亮：〈從身體感論中國古代君子之「威」〉，《考古人類學刊》，第 74 期，2011 年，頁 89-118。

有貴賤，有小大；無以小害大，無以賤害貴。養其小者為小人，養其大者為大人。」(《孟子·告子上》)¹⁵



孟子(372-289B.C.)以身體為喻來狀摹抽象的學道成就，養其「小體」者為小人，養其「大體」者為大人。再如：

君子所性，仁、義、禮、智根於心。其生色也，睟然見於面，盎於背，施於四體。四體不言而喻。(《孟子·盡心上》)¹⁶

惻隱之心，仁之端也；羞惡之心，義之端也；辭讓之心，禮之端也；是非之心，智之端也。人之有是四端也，猶其有四體也。(《孟子·公孫丑上》)¹⁷

孟子以身體為喻來描繪擴充四端之心有成的君子，實則抽象的學道成就，也須經由身體力行來實踐修業成德的工夫。循此來看，倘若中國古代的「身體」概念沒有涵蓋「心識」成分，則典籍中不可能出現舉「身體」以喻具有思維、反省能力的自我之理。身體不再只是生理意義的形軀，而是具有意志取向的能力，並能思考決斷的道德意識之載體。這種「心性論與身體論乃一體兩面」的現象，開拓了中國思想史研究「身心互滲以言心」的新視角。楊儒賓將這種即心即體的身體工夫論區分為「意識的身體」與「形軀的身體」，黃俊傑則稱之為「精神修養展現場域的身體」。

然而上述的身體論述中卻潛藏著身體主體淪喪的危機，因此荀子(313-238B.C.)的修身工夫論是一種以外在的強制性力量或社會規範，以矯正先天人性傾向的過程。試見荀子云：

禮者，所以正身也；師者，所以正禮也。無禮，何以正身？無師，吾安知禮之為是也？禮然而然，則是情安禮也；師云而云，則是如若師也。情安禮、如若師，則是聖人也。故非禮，是無法也；非師，是無師也。不是師法，而

¹⁵ [宋]朱熹注；徐德明校點，《孟子·告子章句上》，卷11，《四書章句集注》(上海：上海古籍出版社，2001)，頁394。

¹⁶ 《孟子·盡心章句上》，卷13，《四書章句集注》，頁420。

¹⁷ 《孟子·公孫丑章句上》，卷3，《四書章句集注》，頁277-278。



好自用，譬之是猶以盲辨色，以聾辨聲也，舍亂妄無為也。故學也者，禮法也；夫師，以身為正儀，而貴自安者也。《詩》云：「不識不知，順帝之則。」此之謂也。（《荀子·修身篇第二》）¹⁸

由上可見荀子的心性論同樣也實體化人的身體，以禮、情、義來實體化人的精神體現。楊儒賓稱之為「禮義的身體觀」或「社會的身體觀」，黃俊傑則歸類為「社會規範展現場域的身體」。

接下來透過「志」、「氣」二者來論析「形軀」與「心志」兩者間的辯證關係，孟子在詮釋「持其志無暴其氣」時強調「志」為身體之氣，「氣」為自然之氣，並論及「氣」、「志」的互動關係，其云：

志壹則動氣，氣壹則動志也。今夫蹶者趨者，是氣也，而反動其心。（《孟子·公孫丑章句上》）¹⁹

氣屬形，志屬心。一旦生理上的氣血失調，則會影響道德意識的心志難以發端出來，反之亦然，二者互為結構。也就是說要完成以道德意識為基礎的工夫論，必相應於體貌形軀的呈現「踐形」。楊儒賓稱孟子這種「形—氣—心」一體論及其蘊含相關子題的身體為「踐形觀」，並歸納為「自然氣化的身體」。²⁰除了表現在儒家的「正心」、「盡心」，同時也表現在道家的「心齋」、「坐忘」，如《莊子》中云：

藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖（綽）約若處子。（《逍遙遊第一》）²¹

子之年長矣，而色若孺子，何也？（《大宗師第六》）²²

¹⁸ 〔戰國〕荀況撰；〔唐〕楊倞註；〔清〕王先謙集解；沈瀟寰、王星賢點校，《荀子集解》（北京：中華書局，1988），卷1，頁33-34。

¹⁹ 《四書章句集註》，頁269。

²⁰ 楊儒賓，《儒家身體觀》，第3章「論孟子的踐形觀」，頁129-172。

²¹ 〔春秋〕莊周撰；〔清〕王先謙註，《莊子集解》（北京：中華書局，1954），頁4。

²² 《莊子集解》，頁36。



二者都以姣好的容顏體態來描繪體道神人的形象，顯見形軀與心志的作用是雙向影響的。然而在氣、志的雙向作用中還是有較具主導傾向的角色，孟子已言論及操持心志時，體內之氣會因外在時序的推移，而有「平旦之氣」與「夜氣」的差異變化。又言

夫志，氣之帥也。氣，體之充也。夫志至焉，氣次焉。（《孟子·公孫丑章句上》）

23

由上可知，在「氣」、「志」的雙向作用中，道德意識的心志基礎優於道德實踐的體現，「志」優位於「氣」。然而這不表示身體必然等待接受心靈賦予意義，而是身體就在意義之中，身體是一個承載意義的載體。

除了上述形軀與心志互喻之外，中國典籍中也多有「身體」與「國家」相互詮釋的系統，試見以下相關典籍的記載：

昔者湯克夏而正天下，天大旱，五年不收，湯乃以身禱於桑林，曰：「余一人有罪，無及萬夫。萬夫有罪，在余一人。無以一人之不敏，使上帝鬼神傷民之命。」於是，翦其髮，磨其手，以身為犧牲，用祈福於上帝。民乃甚說，雨乃大至，則湯達乎鬼神之化，人事之傳也。（《呂氏春秋·順民》）²⁴

國、君一體也，先君之恥，猶今君之恥也，今君之恥，猶先君之恥也。國、君何以為一體？國君以國為體，諸侯世，故國、君為一體也。（《公羊傳·莊公四年》）²⁵

君之在國都也，若心之在身體也。（《管子·君臣下》）²⁶

²³ 《四書章句集註》，頁 269。

²⁴ 〔戰國〕呂不韋輯；〔漢〕高誘注；〔清〕畢沅校，《呂氏春秋》（上海：上海古籍出版社，1989），第 9 卷，頁 67。

²⁵ 〔漢〕公羊壽、胡毋生記；〔晉〕杜預等注，《春秋三傳》（上海：上海古籍出版社，1987），卷 3，頁 100。

²⁶ 〔春秋〕管仲撰；顏昌峯釋；夏劍欽、邊仲仁校點，《管子校釋》（長沙市：岳麓書社，1996），卷 11，頁 265。



君代表國，故以君王的身體喻國家的政體，亦即君體與政體互喻。就此意義來說，湯的身體是政治的身體，也等同於國家的身體。除此之外，古籍中也常見身體與官職互喻：

一國之君，其猶一體之心也。隱居深宮，若心之藏於智，至貴無與敵，若心之神無與雙也。其官人上士，高清明而下重濁，若身之貴目而賤足也。任群臣無所親，若四肢之各有職也。內有四輔，若心之有肝肺脾腎也；外有百官，若心之有形體孔竅也。親聖近賢，若神明皆聚於心也。上下相承順，若肢體相為使也。布恩施惠，若元氣之流皮毛腠理也。百姓皆得其所，若血氣和平，形體無所苦也。（《春秋繁露·天地之行》）²⁷

心者，君主之官也，神明出焉。肺者，相傳之官，治節出焉。肝者，將軍之官，謀慮出焉。膽者，中正之官，決斷出焉。膻中者，臣使之官，喜樂出焉。脾胃者，倉廩之官，五味出焉。大腸者，傳道之官，變化出焉。小腸者，受盛之官，化物出焉。腎者，作強之官，伎巧出焉。三焦者，決瀆之官，水道出焉。膀胱者，州都之官，津液藏焉，氣化則能出矣。凡此十二官者，不得相失也。故主明則下安，以此養生則壽，歿也不殆，以為天下則大昌。主不明則十二官危，使道閉塞而不通，形乃大傷，以此養生則殃，以為天下者，其宗大危，戒之戒之！（《黃帝內經·素問·靈蘭秘典論論篇第八》）²⁸

心之在體，君之位也。九竅之有職，官之分也。（《管子·心術上》）²⁹

前段引文是董仲舒（179-104B.C.）以心與臟器及四肢形體之間的連帶關係，譬喻君臣的關係，藉此強調君臣遇合的重要性。第二段引文則以臟腑之各司其職，缺一不

²⁷ 〔漢〕董仲舒著；〔清〕趙曦明等據盧文弨等校本重校，《春秋繁露》（上海：上海古籍出版社，1989），卷17，頁95。

²⁸ 〔唐〕王冰次註；〔宋〕林億校正，《黃帝內經素問》（北京：人民衛生出版社，1963，據明·顧從德《重廣補注黃帝內經素問》刻本、清·金山錢氏守山閣校本），卷3，頁58-59。

²⁹ 《管子校釋》，卷13，頁323。



可，類比君臣相互依存的關係。末段引文以心譬喻國君，以耳、目等身體器官譬喻臣屬，連類君臣間的從屬關係。這種身體隱喻之下的身體政治思維，楊儒賓稱之為「社會的身體」，黃俊傑則稱它「作為權力展現場所的身體」。

綜觀上述先秦兩漢典籍中所記載的身體論述，都從不同角度指向「身體」的轉化之工夫論問題，大致可以歸納出幾個有關「空間」與「自我」互依的重要命題。其一是「心性論」與「身體論」的一體兩面現象，強調身心關係之互為依存，指示出性情、心志的發抒與表現並不完全關乎心神層面，而是身心整全一體的身體空間經驗。這種「身心互滲」的身體思維提供了研究「自我」主體的新視野；其二是身體隱喻之下的社會道德意識、政治潛意識，指示出「身體」是一個交織在文化價值意識之中，與現實的社會政治情境密切互動而發生作用關係的「身體」。

接下來探討先秦兩漢的身體觀如何過渡到六朝人物品鑒中身體論述對空間識覺的影響。六朝是一個崇真尚情的時代，許多議題在自然與名教的高度對峙與不斷調和的思潮底下，都取得劃時代的進展與轉化。因此首先須對六朝個體自覺觀念中「身體空間」所具「抒情自我」的詮釋性向進行考察，以突顯六朝文人如何轉化身體的詮釋意義以符合時代文化上的需求？

漢末政局動蕩，世風澆薄，日漸開啟魏晉清談之風，中古士林尤重視人物品鑒：

有人詢王太尉，遇安豐，大將軍、丞相在坐；往別屋見季胤、平子。還，語人曰：「今日之行，觸目見琳琅珠玉。」（《世說新語·容止》則15）

世族大家的子弟即便身處家中，也會隨時受到他人或社會大眾的品藻眼光，可見中古士林往往不分場域與時間地進行對他人的「品觀」或「被觀視」之下的身體表演，並以「容止」作為品評人物的重要標準。雖然「彼時所謂容止，則主要指一種風神姿采，而非動靜周旋之禮容」³⁰，也就是一種「形體的美感與氣質」³¹。但若將「容

³⁰ 張蓓蓓：〈世說新語容止篇別解〉，收入《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991），頁159。

³¹ 甘懷真：〈魏晉時期的安靜觀念〉，收入《皇權、禮儀與經典詮釋：中國古代政治史研究》（臺北：喜瑪拉雅基金會發行；樂學總經銷，2003），頁117-176。



止」置於容禮脈絡下考量，或更能指示出「容止」一詞原有的身體向度。試見魏晉容禮機制下的品人方式：

夫學之所以益者淺，體之所安者深。閑習禮度，不如式瞻儀形。諷味遺言，
不如親承音旨。（〈賞譽〉34則）³²

上文原說明從師求學之道，與其遵循典籍上「法度禮儀」、「語錄格言」的知識習得，不如親身領略「容色儀表」、「音辭雋語」的人格陶冶。「式瞻」、「親承」二詞顯示出其時品人活動傾向以身體空間為取向的臨場體驗，也就是強調「觀視」之感官活動與「被品觀」之身體表演的「臨場體驗」。其具體方式就是余嘉錫所說的「題目」人物的方式，即「親見其人」、「聽其言論」、「觀其氣宇，察其度量」，然後為之「品題」（即對人物經品觀後的褒貶結論）。³³魏晉士人在人物品藻活動中身兼觀視者與被品觀者雙重角色，強調讓「自我」落實到種種不同的場域中身體的表演模態，使人物內在自我與外在世界進行調合與融通，「形成一種人際周旋中有效的、甚至具有規範性的身體表現的共識」³⁴。

至此，「身體」的詮釋性到了六朝開始轉向「貴我」的取向，形成「情之所鍾，正在我輩」³⁵、「我與我周旋久，寧作我」³⁶等自我覺知的時代思潮，可見「身體意識」已經由儒家來自於他者眼光的「踐形」與道家解放意識的「養生」，轉向了一自覺性「觀」與「被觀」的「寧作我」、「情禮分治」的身體思維。此積極狀態的「身體自覺」是預期開放在「人」、「自然」以及「文」的相互詮釋脈絡當中。關鍵在於，六朝文人自我覺知的「身體思維」如何涉入文學觀念中對於空間識覺的建構。

³² 〔南朝宋〕劉義慶著；〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨等整理：《世說新語箋疏》中冊（北京：中華書局，2007），頁520-521。

³³ 《世說新語箋疏·賞譽50》，頁449。

³⁴ 鄭毓瑜：〈身體表演與魏晉人倫品鑒——一個自我「體現」的角度〉，《漢學研究》，第24卷第2期，2006年12月，頁73。另參王岫林：〈觀與被觀之間——魏晉人物品藻觀視活動的雙重性內涵與權力移轉〉，《文與哲》，第28期，2016年6月，頁1-32。

³⁵ 《世說新語箋疏》，〈傷逝第十七〉，頁751。

³⁶ 《世說新語箋疏》，〈品藻第九〉，頁617。

試見陸機（261-303）《文賦》：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛」，³⁷說明人對形色萬物的空間感知與時間遷移的意識是相互含攝的關係，將「抒情自我」的發端歸結於「傷時」與「感物」，已具有初步「人本空間」的概念。時間推移與物我關係的相同觀點也出現在鍾嶸（468-518）《詩品·序》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞咏。」³⁸與劉勰（約 465-539）《文心雕龍·物色》：「春秋代序，陰陽慘舒；物色之動，心亦搖焉。」³⁹二句說明「時氣」推移之中「形色萬物」隨著變遷，而情境的變遷必然牽動人的身感心想，確立了「抒情自我」與「時間感」及「空間經驗」之間的互涉關係。至此，六朝將「身體」、「文學」及「審美意識」進一步結合，已然超越舊有儒家以禮教喻體、道家尚求本真的身體觀。在六朝變動世局中所激發出超越常格的思辯性與感覺結構之中，「身體」更進一步成為審美思考的對象與媒介，形成諸如《世說新語》中謝安大戰報捷猶下棋如故（〈雅量篇〉）、孟嘉風吹帽落猶淡定不覺（〈識鑒篇〉）、王子猷「乘興而行，興盡而返」的訪友行動（〈任誕篇〉）等處變若常、華美舒緩的風度身體，⁴⁰又或是史籍詩文中劉伶之縱酒放達、⁴¹阮籍之醉酒自保、⁴²陶淵明之酣觴賦詩等千姿百態的酣醉身體。⁴³

由上可見，從人與人之間的空間關係來看六朝品人風尚的身體場域，行動和意向是場域景觀的中心，因此身體成為一個可以興發感懷的空間結構。由「體之所安」的情境結構所檢視出來的「自我」，不是身、心二元分立，而是自我與所處空間相互含攝、一種以身體經驗為取向的空間對話。再者，六朝開端的「抒情自我」，不限於表現個人的意向，亦觸及到他人或群體的情志；亦即不完全是發諸自我的意向，也是參與一個群體文化傳統的情志。

³⁷ 〔西晉〕陸機著；張少康集釋，《文賦集釋》（北京：人民文學，2006），頁 20。

³⁸ 〔南朝梁〕鍾嶸著；曹旭集注，《詩品·序》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 1。

³⁹ 〔南朝梁〕劉勰著；詹瑛義證，《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989），頁 1728。

⁴⁰ 諸例詳見《世說新語箋疏》，頁 442、473-474、893。

⁴¹ 《世說新語箋疏·任誕》，頁 858。

⁴² 詳見〔唐〕房玄齡等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974），卷 49，〈阮籍列傳〉，頁 1360。

⁴³ 陶淵明是中國詩歌史上第一位將「飲酒」顯題化的詩人，創作了一系列飲酒詩，從〈飲酒〉二十首、〈止酒〉、〈連雨獨飲〉到許多不顯題的飲酒詩。

第三節 從遊心自然到感物興想



就人與自然之間的空間關係來看中國傳統文學的空間意識，其根源可說是來自莊周「遊」之空間藝術精神，莊子多處以「遊」字來呈現時空觀念中的超越境界。本節試圖破除心物二元對立的論述取向，整合自然與人文的視域，以「意義」和「價值」為中心理念的研究進路來考察中國傳統文學如何呈顯人與自然之間的「空間」關係。首先由貫穿《莊子》一書、出現一百多次的「遊」字切入，試見其文云：

鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里，去以六月息者也。……絕雲氣、負青天。（〈逍遙遊第一〉）

藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，綽約若處子。不食五穀，吸風飲露。乘雲氣，御飛龍，而遊乎四海之外。其神凝，使物不疵癘而年穀熟。（〈逍遙遊第一〉）

雲將東遊，過扶搖之枝，而適遭鴻蒙。鴻蒙方將拊髀雀躍而遊。雲將見之，倘然止，贊然立，曰：「叟何人邪？叟何為此？」鴻蒙拊髀雀躍不輟，對雲將曰：「遊。」雲將曰：「朕願有問也。」鴻蒙仰而視雲將曰：「吁！」雲將曰：「天氣不合，地氣鬱結，六氣不調，四時不節。今我願合六氣之精，以育群生，為之奈何？」鴻蒙拊髀雀躍掉頭曰：「吾弗知，吾弗知。」雲將不得問。又三年，東遊，過有宋之野，而適遭鴻蒙。雲將大喜，行趨而進曰：「天忘朕邪？天忘朕邪？」再拜稽首，願聞於鴻蒙。鴻蒙曰：「浮游不知所求，猖狂不知所往，遊者執掌，以觀無妄，朕又何知！」雲將曰：「朕也自以為猖狂，而百姓隨予所往；朕也不得已於民，今則民之放也。願聞一言。」鴻蒙曰：「亂天之經，逆物之情，玄天弗成；解獸之群，而鳥皆夜鳴；災及草木，禍及止蟲。意！治人之過也！」雲將曰：「然則吾奈何？」鴻蒙曰：「意！毒哉！僂僂乎歸矣！」雲將曰：「吾遇天難，願聞一言。」

鴻蒙曰：「意！心養。汝徒處無為，而物自化。墮爾形體，吐爾聰明；倫與物忘，大同乎泮溟；解心釋神，莫然無魂。萬物云云，各復其根，各復其根而不知。渾渾沌沌，終身不離；若彼知之，乃是離之。無問其名，無闕其情，物故自生。」雲將曰：「天降朕以德，示朕以默，躬身求之，乃今也得。」再拜稽首，起辭而行。（〈在宥第十一〉）⁴⁴

引文中以蝮、學鳩與斥鴳局限於榆枋蓬蒿之上下騰跳投控映襯了大鵬「絕雲氣、負青天」的遊貌；姑射山神人柔靜高深之美的「遊乎四海之外」；鴻蒙拍打大腿像麻雀般蹦跳的無目的性與他一任自然的「浮遊不知所求」，刻畫出各種「遊」的面貌與性格。而這種：

乘天地之正，而禦六氣之辯，以遊無窮者。（〈逍遙遊第一〉）

入無窮之門，以遊無極之野。（〈在宥第十一〉）

浮遊乎萬物之祖。（〈山木第二十〉）⁴⁵

前引的「遊態」雖不一，但「遊」之空間活動都共同指向一種無窮、無限、超越、自由、無待的價值呈顯，能實現對「道」的觀照。因此所謂至人、真人、神人的境界，可以說是能遊的人，一般大多就歸結到物我相知的「遊心」境界。而這種在時間上無始無終，在空間上無窮無盡的「遊」，是人生至境也是藝術至境。它體現了道家自由無待、與物同遊的人生至境，也大大開拓了中國藝術精神中的空間觀念。

關鍵在於上述莊子的「無限性空間」如何落實於文學詮釋，則必要探究莊子如何觀照此「無限性空間」亦即莊子的「遊觀意識」。在《莊子》中出現如「乘物以遊心」（〈人間世〉）、「遊心於德之和」（〈德充符第五〉）、「遊乎天地之一

⁴⁴ 《莊子集解》，頁 1-2、4、61-62。

⁴⁵ 諸例詳見《莊子集解》，頁 3、61、13。

氣」(〈大宗師第六〉)、「遊無何有之鄉」、「遊心於淡」(〈應帝王第七〉)、「出游從容」(〈秋水第十七〉)等句都展現出莊子的遊觀意識。⁴⁶

徐復觀曾就〈秋水〉篇中的「遊於濠梁」，解釋了「知魚之樂」亦如「出游從容」，是一種「物化後孤立的知覺，把自己與對象，都從時間和空間中切斷了，自己與對象，自然會冥合而成為主客合一的」，而「我知之濠上」之「知」，是孤立地知覺之知，即是美的觀照中的直觀、洞察」，⁴⁷說明莊子所追求的無限性的道，實際就是超越性的藝術精神。傅沛榮也認為莊子「遊」的空間是一種無窮的體系，他說：「就空間而言，莊子首先要破除相對的小大之辯。……這樣的宇宙不是有形的實質天地可以範圍的；它已經拓展成一個詩意思象的天地，可以讓人自由遨遊。」⁴⁸潘朝陽則進一步指出這種由「虛靜之心所觀照出來的「無限空間」(或「本然空間」)，並非一種空空洞洞、了無一物、全無生機的塊然死寂之域，此空間，多有物焉，且多有各種形式和結構」。⁴⁹葉維廉在〈從比較的方法論中國詩的視境〉一文中也援引道家美學的觀點，分析出中西方詩歌美感思維實不相同，西方人重知性分析的感應形態，中國詩則傾向於回到經驗即「現象」本身，而現象本身正是沒有時間性的，「現象」的完整性必須經由具體的物象直接呈露。因此中國詩的視境有別以西方的「以我觀物」，是以一種「以物觀物」亦即不受知性干擾的具體美感經驗來表現。⁵⁰

綜觀幾位學者的論點，共同立論於「遊」是道的體現，也就是意識的身體，超越於物而存在，卻又在於物中，不離物，是一種「心」、「物」周旋往返的狀態。也就是說，「遊」不僅是遊於心，也是一種能見、能聞、能觸、能覺的「遊」。所謂遊目於萬物，是遊走在時空移動中觀察萬物分殊或同一的「遊觀意識」，從時空的無限性變動中對物物殊性的體認，是一種當下即物的印證，「遊」從而達到一種藝術的超越性。由此觀之，中國古代對於自然世界的空間認識可說始於道家的「遊觀意

⁴⁶ 諸例引自《莊子集解》，頁 25、30、42、46、98。

⁴⁷ 參引徐復觀，《中國藝術精神》(臺北：臺灣學生書局，1981年七版)，頁 98-99。

⁴⁸ 傅佩榮，《儒道天論發微》(臺北：臺灣學生書局，1985)，頁 241-242。

⁴⁹ 潘朝陽，《心靈·空間·環境——人文主義的地理思想》，頁 318。

⁵⁰ 葉維廉，〈從比較的方法論中國詩的視境〉，見《飲之太和——葉維廉文學論文二集》(臺北：時報文化，1980)，頁 1-24。

識」，其切入點既不同於客觀性的物理現象也不是主觀性的抽象概念，而是一種具體可感的經驗過程。尤其表現在最能反映空間意識的「自然」一詞，在中國古代語意中，很難完全用“nature”一詞來概括，它常是一種狀詞，是指人透過具體的山水景致或遊觀自然的活動所達到一種本真的境界。這種「人」與「自然」互涉的關注傾向直到六朝文學觀念之中仍然呈顯，試見劉勰《文心雕龍》的〈神思〉篇：

故思理為妙，神與物游，神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。⁵¹

一般都將「神與物遊」之「遊」歸結為存心忘形的虛幻神遊，然而文中將「神居胸臆」與「物沿耳目」並舉，分明指示出「神與物遊」之遊絕非單一內在傾向的馳情想像，它同時也是經由耳目感知的具體經驗。再看〈知音〉篇中「心之照理」、「目之照形」⁵²的人我彼此感通，此中的「理—形」即神思活動中的「神—物」，只是此中的「心」由作者換成讀者的立場，故知音與神思活動呈一並置關係，都是強調「遊心」與「目觀」內外周旋往返的藝術觀念。當「遊觀意識」成為一個審美對象，其經驗結構就被細分割為「神—物」、「情—辭」兩重層次之一體周旋的審美經驗，亦即「心—物」、「言—意」交遊往返的關係動態。劉勰〈物色〉篇中的「巧構形似」的觀念進一步說明了這種具體可感的審美經驗⁵³，其說：

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；故能瞻言而見貌，即字而知時也。

⁵¹ 《文心雕龍義證》，頁 976-978。

⁵² 《文心雕龍義證》，頁 1857。

⁵³ 鄭毓瑜先生在〈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〉一文中認為「巧構形似」的書寫程序是與「神與物遊」的情志活動是相互因依含攝的，因此「形似」此一六朝批評術語是衍涵有積極性、理想性的，本文循此觀點。其文收入於中國古典文學研究會主編《文心雕龍綜論》（台北：台灣學生書局，1988），頁 369-389。

山沓水匝，樹雜雲合。目既往返，心亦吐納。((物色篇))⁵⁴



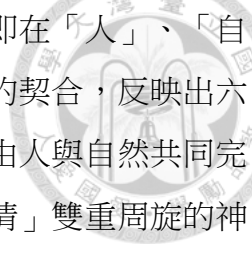
所謂「巧言切狀」是指文辭經「體物」、「密附」而完成「如印如泥」的體物寫物之妙。經由「窺情風景之上，鑽貌草木之中」的體物而達到「吟詠所發，志惟深遠」之「狀情」。由是可見，「巧言切狀」與「神與物遊」呈一並置關係，然比之「心—物」的興思更傾向關注「情—辭」、「言—意」之體物寫物的詮釋脈絡，如此透過「人」、「自然」與「文」的結構關係來觀照出神思活動的全貌。值得注意的是，「目既往返，心亦吐納」，二句說明反覆的即目觀察天地萬物，內心也自然有所應感而要傾吐。此處強調「目觀」先於「心想」，揭示出在「身心並置」的感物關係中，自我覺知的六朝主動的賦予「身體」具有詮釋的能力；同時也因「文」的覺知而進一步的將「身體結構」與「文章結構」連結成「心—物」、「情—辭」的關係脈絡。此中「目觀」所發動的身體感知，同時可以解答上文所提及「身體」成為一個可以興發感懷的空間結構，其關鍵就在於「心—物」、「言—意」，甚至「人—我」之間的「觀」與「被觀」。

除此，鍾嶸《詩品》也常評論具有「巧似」風格者，⁵⁵而他之所以提出「巧構形似」的觀念，主要在於他認定「指事造形，窮情寫物」的五言詩最具滋味。⁵⁶所謂「巧似」是指文辭經由「指事」、「造形」而完成「蔚似雕畫」的寫物之妙。所謂「窮情寫物」即指「心—物」之「神思活動」，而「指事造形」則指「言—意」的創作思維。值得注意的是，「巧言切狀」與「造形」二個意義近似的批評新用語，反映出六朝詩歌的審美觀念已發生質的變化。至此，足見「神與物遊」雖源出莊子

⁵⁴ 《文心雕龍義證》，頁 1747、1761。

⁵⁵ 諸如晉黃門郎張協詩：「文體華淨，少病累，又巧構形似之言。……風流調達，實曠代之高手。詞采葱蒨，音韻鏗鏘，使人味之饜饜不倦。」（上品）；宋臨川太守謝靈運詩：「雜有景陽之體，故尚巧似，而逸蕩過之。頗以繁蕪為累。嶸調若人興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富，宜哉！」（上品）；宋光祿大夫顏延之詩：「尚巧似。體裁綺密。然情喻淵深，動無虛散，一句一字，皆致意焉。」（中品）；宋參軍鮑照詩：「善製形狀寫物之詞。得張協之諷詭，含茂先之靡嫚。……然貴尚巧似，不避危仄，頗傷清雅之調。」（中品）引自〔梁〕鍾嶸著；曹旭集注，《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），頁 149、160、270、290。

⁵⁶ 引自「五言居文詞之要，是眾作之有滋味著也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最為詳切者耶」，見《詩品集注》，頁 36。



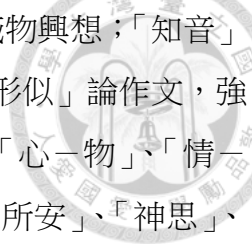
「遊觀意識」所體現的「人」與「自然」之關係結構有所轉向，即在「人」、「自然」與「文」的結構關係中，而傾向於關注「文」與「自然」間的契合，反映出六朝時期的個我生命與藝術的覺醒。換句話來說，「遊心寓目」是由人與自然共同完成的空間觀感體驗，透過「感物」與「興想」、「巧言」與「狀情」雙重周旋的神思活動，開顯了六朝詩歌大量出現的巧構形似的山水世界，而在山水世界的本質結構中「自我」佔有核心席位。

綜上所述，中國傳統文化從莊子開始即有從「人」與「自然」之間的互涉關係來處理「空間」的意識，此時所謂自然世界是「關係的場域」，「主體」以其主觀意志而跟世界發生各種「距離」和「關係」，即透過「遊心寓目」以體察「物物殊化」的世界，最終構成了物我兩忘的「空間性」(spatiality)，即所謂「坐忘」、「心齋」的境界。⁵⁷此階段建構出的空間意識是「人」與「自然」的關聯在思想上的證成及至藝術上的超越，是人類認識世界的基本方式。直到「人」與「文」覺醒的六朝時期，「遊心寓目」由「人」與「自然」的共構關係之中傾向於關注「自然」與「文」的契合，透過形色萬物的「空間」與覺知的「自我」不斷在跟「距離」(「心—物」、「情—辭」)之互動辯證過程中構成「遊目馳情」的空間性。至此，「遊心寓目」在六朝文學創作中轉化為一種超越倫理政教的審美情趣，具體表現在六朝詩歌中大量出現的山水世界，甚至提升至理論的高度，表現在六朝文論中「體物狀情」、「巧構形似」、「感物比興」、「寓目遊心」等審美觀點，其精神底蘊就是「遊」與「觀」的美學意蘊。

第四節 不朽空間的尋遊

無論是從上述人與人或人與自然之間的空間關係來看六朝士人的空間意識，主要表現於諸如「適在體中」、「體之所安」論品人物，強調自覺性觀看自我的「身體

⁵⁷ 潘朝陽，《心靈·空間·環境——人文主義的地理思想》，頁 71。



思維」；「神思」論作文，強調作者「物沿耳目」、「神與物遊」的感物興想；「知音」論品文，強調讀者「心之照理」、「目之照形」的默會感通；「巧構形似」論作文，強調「巧言切狀」的體物狀情，上述諸等藝術思維或生命情識都呈「心—物」、「情—辭」或「人—我」之並置結構的關係。於是，「適在體中」、「體之所安」、「神思」、「知音」以及「巧構形似」等品人、品文或作文的活動，其本質結構都可歸結為人對於一己存有世界的連類感知，也就是透過「觀」與「被觀」在藝術或生命情境中探尋「於世存有」(being-in-the-world)的憑據。⁵⁸因此本節以「存在」的內在性為進路，來談傳統中國文學中「時空」與「存有」的命題，考察對象包括中國古代有關「歎逝」、「不朽」、「知音」及「立言」等時空相互含攝的命題，進而察視其如何開顯了六朝詩歌中「空間感知」的藝術特徵，並深化抒情自我的向度。

由於時間、空間與自我是中國詩學含融互攝、整全一體的元素，不能孤立地研究其中一項，以任何一方切入。必須找出並且解釋空間與時間的整合，目的在於能描繪並詮釋出抒情的整合體。故須說明的是，本節不是對時間、空間、自我等概念做一哲學研究，而是僅對這些概念在中國傳統文學中的相互關係做考察。首先要觀察的是，傳統中國文學如何在「時間向度」與「空間經驗」中標識出「自我」？

歷來中國文人都對時間流逝、空間流轉的遞嬗特別敏感，面對景物的瞬息萬變常發出「與萬物遷化」的感知。就算主張「樂而不淫，哀而不傷」的孔子（551B.C-479B.C）也不例外，曾因面臨一去不復返的江水而喟嘆：「逝者如斯夫，不捨晝夜」，⁵⁹置身於江水無窮的空間世界映照出自我生命的有限性，「不捨晝夜」影射其對時、事、物充滿了焦慮，因此孔子也感嘆：「君子疾沒世而名不稱焉」。⁶⁰再如悲秋始祖宋玉（約 296B.C-222B.C）〈九辯〉的悲秋色而歎逝，其云：

⁵⁸ 鄭毓瑜先生在〈知音與神思：六朝人周旋交錯的生命情識〉一文中提出「興會」是一種由「無」至「有」的觀感與洞察，揭示著藝術及生命由「無」至「有」的關鍵。詳參《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁 52-60。

⁵⁹ 《論語》，卷 9，〈子罕〉，《四書章句集註》，頁 133。

⁶⁰ 《論語》，卷 9，〈衛靈公〉《四書章句集註》，頁 195。

悲哉秋之為氣，悲哉秋之為氣也！蕭瑟兮草木搖落而變衰，憊慄兮若在遠行，
登山臨水兮送將歸，沲寥兮天高而氣清，寂寥兮收潦而水清……時亹亹而過中
兮，蹇淹留而無成。⁶¹



不管是臨水歎逝抑或悲秋歎逝，上述事例只有「自然隨時間推移而變遷」的觀點，仍未足形成「自然是構成空間」的觀點，直到屈原（340B.C-278B.C）〈離騷〉的出現。

歷來學者多所指出「時空焦慮」是屈原〈離騷〉的主要情感基調，陳世驥在〈論時——屈賦發微〉一文以「時」觀切入談其生命焦慮，其中也涉及「空間經驗」，其說：

在〈離騷〉中當時間被述及的場合裡，皆一致地指涉時間和我，時間與我所為，時間與我所存或將來等涵義。章中不斷表現的是對時光流走一去不返的深層感傷，以及要耕耘、發展其德性、其品質以抵時間的蹂躪而產生的焦慮。……詩篇以一系列時間底壯觀的遊行作開始。……對時間底尖銳的主觀意識投射於人間、自然界、超自然界以作為宇宙性的傷感的基調。⁶²

許又芳在《時間的影跡——〈離騷〉碎論》一書中也論及屈原的「時空焦慮」，其說：

從〈離騷〉中，我們看到一個明顯的「時空焦慮」。所謂「時空」，名義上雖可割裂為「時間」與「空間」，但在〈離騷〉中，經常以空間的追尋影射時間的焦慮，換句話說，空間的尋遊導源於對「時」(時光和時局)的不安。……

⁶¹ [戰國]宋玉撰；[漢]王逸章句；[宋]洪興祖補注，〈九辯第八〉，《楚辭補注》（上海：商務印書館，四部叢刊初編集部據汲古閣宋刻洪本），卷8，頁97-98。

⁶² 陳世驥，〈論時——屈賦發微〉，收入蕭弛、柯慶明編，《中國抒情傳統的再發現》下冊（臺北：臺大出版中心，2009），頁416、418-420、434。



〈離騷〉事實上是一個企圖向「永恆」回歸的過程，詩人追尋的終極是在時間一去不返的俗世中找到邁向永恆的「出口」。⁶³

上述二文皆指出〈離騷〉是以「空間尋遊」來影射作者的時間焦慮，如文云：

汨余若將不及兮，恐年歲之不吾與。朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。日月忽其不淹兮，春與秋其代序，唯草木之零落兮，恐美人之遲暮。

冀枝葉之峻茂兮，願竣時乎吾將刈。雖萎絕其亦何傷兮，哀眾芳之蕪穢。……老冉冉其將至兮，恐脩名之不立。⁶⁴

屈原藉由香草美人暗示希冀找到一個回歸永恆的「出口」。一般人往往關注於長生的「永恆」，而屈原則是「勉陞降以上下兮，求架籬之所同」，懷著高度的原則以追求美人（喻自身潔好）、美政為「永恆」，其足跡遍及天上人間，忽而求索，忽而漫遊，忽而驅弛，忽而回顧，忽而一意孤絕，忽而遲疑不決的反覆往返的求索、追尋與焦慮的生命情境，形構成一系列的「空間尋遊」。

此中「空間尋遊」深蘊眷戀故土的哀傷與追尋自我價值的焦慮，折射出屈原強烈主觀、惶惑、絕望、孤獨的身影。呈顯屈原一貫自身潔好的意向性，種種依循自我價值、社會和諧原則所召喚而來的「空間尋遊」，可說是屈原以當前的一種反省態度，注視著過去經驗且預期未來而加以詮釋的結果。因此屈原從原初生存空間分裂出來並重塑身體所處空間，遁入一系列尋遊知音、尋遊精神生命不朽的空間活動，以達到某種精神自主和生命寄託的空間經驗。

由上可見，在多重時間、空間與自我互為主體的「意義空間」裡「尋遊」可說是中國傳統文人追求「不朽」或覓求「知音」（理想的時、人、物或狀態）的晶化模態。中國自古即有「不朽」、「知音」的觀念，儒家所謂「三不朽」，見於《左傳·襄公二十四年》記穆叔言：「大上有立德，其次有立功，其次有立言，雖久不廢，此之

⁶³ 許又方，《時間的影跡——〈離騷〉碎論》（台北：秀威資訊科技出版，2003），頁95。

⁶⁴ 〔戰國〕屈原撰，〈離騷〉，《楚辭補注》，卷1，頁4-5、7。

謂不朽」，⁶⁵唯有透過德行、事功、文章的流傳，方可超脫時空流轉、形體及年歲的拘限，據此發揚「生命」的存在要成為一普世的、永恆的「價值」。自此人們開始尋找一種可以超越形體拘限的價值，尤其進入漢代以後，「形」、「神」關係開始成為討論議題。試見以下諸說：

形具而神生。（《荀子·天論》）⁶⁶

精神居形體，猶火之然燭矣。（桓譚《新論·祛蔽第八》）⁶⁷

天下無獨燃之火，世間安得有無體獨知之精？（王充《論衡·論死》）⁶⁸

夫形者，生之舍也；氣者，生之充也；神者，生之制也。（《淮南子·原道訓》）⁶⁹

夫有因無而生焉，形須神而立焉。有者，無之宮也；形者，神之宅也。故譬之于堤，堤壞，則水不流矣；方之于燭，燭靡則火不居矣。（葛洪《抱朴子·至理》）⁷⁰

引文中以「燭—火」、「堤—水」喻「形—神」、「形體—精神」、「體—精」，表達出「形者，神之宅也」此一以神為體，以形為用的體用關係，皆呈一「身體」與「心性」並置結構的關係，乃強調身心一如的儒道身體觀之餘緒。須說明的是，六朝以前的事例所關注的是「形神相即」、「形質神用」之整合一體的生存狀態，缺乏具體說明如何修養或超越的管道。直到晉代葛洪，才提出煉食金丹、仙藥、正氣等「鍊形」的工夫可收養神的效益，可見形神生滅已不是道教形神思想的關注重點，而長

⁶⁵〔晉〕杜預注；〔唐〕孔穎達疏：《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，2001），〈左傳·襄公二十四年〉，頁609。

⁶⁶《荀子集解》，卷11，頁309。

⁶⁷〔東漢〕桓譚：《新論·祛蔽》（上海：上海人民出版社，1997），頁31。

⁶⁸〔東漢〕王充：《論衡·論死》（上海：上海古籍出版社，1990，據明《通經草堂》刊本），卷20，頁200。

⁶⁹〔西漢〕劉安著，劉向校編；〔漢〕高誘注，〔清〕莊達吉校：《淮南子·原道訓》（上海：上海古籍出版社，1989），卷1，頁15。

⁷⁰〔晉〕葛洪，《抱朴子·至理》（上海：上海古籍出版社，1990，據明《正統道藏》本），卷5，頁36。

生不死、肉體成仙的追求才是其終極關懷，而鍊形的關鍵則在於「苟能令正氣不衰、形神相衛，莫能傷也。」（《抱朴子·極言》）⁷¹至此重組了「形」、「神」之間的從屬關係，同時也間接為六朝時人「性靈所鍾」、「情之所鍾」等主張「性情」、「形體」連結並置的雙向詮釋脈絡埋下伏筆。

魏晉由於「人」與「文」的自覺意識高漲，對於時空流轉的感興與對於自我生命價值的反省更為敏銳而強烈，文人自覺性思索生命如何「不朽」的根源性問題，普遍呈現出一種「傷時歎逝」的生命情調，促使文人高度發揚「立言」具有達到精神生命之不朽的效用，諸如：

蓋文章經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮。是以古之作者，寄身於翰墨，見意於篇籍，不假良史之辭，不託飛馳之勢，而聲名自傳於後。……日月逝於上，體貌衰於下，忽然與萬物遷化，斯志士之大痛也。（曹丕〈典論·論文〉）

人生有七尺之形，死惟一棺之土，唯立德揚名，可以不朽，其次莫如篇籍。（曹丕〈與王朗書〉）⁷²

遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。……伊茲事之可樂，固聖賢之所欽。課虛無以責有，叩寂寞而求音。函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。（陸機《文賦》）⁷³

夫「文心」者，言為文之用心也。……夫宇宙綿邈，黎獻紛雜，拔萃出類，智術而已。歲月飄忽，性靈不居，騰聲飛實，制作而已。夫肖貌天地，稟性五才，擬耳目於日月，方聲氣乎風雷，其超出萬物，亦已靈矣。形同草木之脆，名逾金石之堅，是以君子處世，樹德建言，豈好辯哉？不得已也！……

⁷¹ 湯一介曾說：「道教中的神仙是肉體飛昇的，而肉體飛昇成仙是以神形不相離為條件，那麼神形不離為什麼可能呢？在道教看來這正是氣的作用」，見氏著，《六朝南北朝時期的道教》（臺北：東大圖書公司，1998），頁346。引言見《抱朴子·極言》，卷13，頁99。

⁷² 曹丕二引文見〔魏〕曹丕撰；魏宏燦校注，《曹丕集校注》（合肥：安徽大學出版社，2009），頁313-314、283。

⁷³ 〔晉〕陸機；張少康集釋，《文賦集釋》（北京：人民文學出版社，2006），頁20、89。



生也有涯，無涯惟智。逐物實難，憑性良易。傲岸泉石，咀嚼文義。文果載心，余心有寄。（《文心·序志》）

妙極生知，睿哲惟宰。精理為文，秀氣成采。鑒懸日月，辭富山海。百齡影徂，千載心在。（《文心·徵聖》）

綜述性靈，敷寫器象。（《文心·情采》）

夫綴文者情動而辭發；觀文者披文以入情。沿披討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心：豈成篇之足深？患識照之自淺耳。（《文心·知音》）⁷⁴

至於陶冶性靈，從容諷諫，入其滋味，亦樂事也。……文章之體，標舉興會，發引性靈。（《顏氏家訓·文章第九》）⁷⁵

曹丕（187-226）從「傷時嘆逝」的感懷首倡「立言以不朽」之說，從而發揚了著書對作者立名不朽的大效用，然而缺乏對文字如何能達到不朽的方法作出具體論述。直到陸機，標識出「傷時」與「感物」是「抒情自我」的情懷根源，不僅有「自然隨時間推移而變遷」的觀點，也自覺性的具有「自然是構成空間」的觀點。陸機透過「寸心」喻「尺素」，具體說明文學創作是隨著作者一己心靈的運轉來觀看、感知世界，由「情」、「物」交織出「文辭」，所謂「課虛無以責有，叩寂寞而求音」，基本上就是《文心·神思》所說「規矩虛位，刻縷無形」的想像心靈活動，指作者由「無」至「有」、由「幽」至「顯」的觀察、感知世界，並賦其意義的創作過程。再加以對照《文心雕龍》貫穿全篇的命題，即以「心」喻「文」，又以「性靈」喻創作，至此「立言」已兼具並超越「立功」、「立德」的效用，成為個人德性與生命才性的身體展演，透過「感物興想」抒示一己性靈活力、創造一己情志生命的經驗過

⁷⁴ 《文心雕龍》諸引文見《文心雕龍義證》，頁 1898-1938、53、1150、1855。

⁷⁵ 〔北齊〕顏之推撰；王利器集解：《顏氏家訓集解（增補本）》（北京：中華書局，1996），頁 237-238。



程，最終獲致了藝術創作活動的愉悅感。所謂「滋味」就是發引性靈去感知世界而生的「興會」，也是創作帶來愉悅感的關鍵。

至於〈知音〉篇中「世遠莫見其面，觀文輒見其心」的涵義，或可由高友工這段話作為注解：

在一個不以宗教信仰為中心的文化傳統，「不朽」的問題始終是一個難題。但「名」的觀念的建立是使無宗教信仰者有一個精神不朽的寄託。即是說如「心境」之存在是為人生之價值，那麼此「心境」能在其他人「心境」中繼續存在，則是藝術創作的一種理想，可以與「立功、立德」相比擬。（〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉）⁷⁶

這段話談的是「不朽」，同時也是對「知音」概念提出了一個深刻且真摯的詮釋。作者與讀者之間「共同經驗」的「心境」所反映的「價值」，可以是一種人生的信仰，也可以是一種不朽的理想，甚至可以是中國文化理想的一種具體展現。高氏從「不朽」的課題切入，提出最動人的抒情式詮釋：「知音」的概念或也等同於「抒情過程」。讀者若能藉由作者的「心境」獲致「同情共感」的「審美經驗」，那麼客觀物象最終可以完全與個人價值融為一體，則此個人價值可以藉由「美感經驗」而存在於別人的「心境」。換句話來說，如何保證一篇文字能引起每一個人的「美感經驗」，同時也成為覓得知音的保證？高氏的解答是「創作活動的目的不是在藝術，而是在其經驗本身」。⁷⁷

綜上所述，魏晉文人「普遍覺醒的自我」（wide-awake self），使得他們在書寫行為表現中將現在、過去、未來整合在一個特殊的時間向度內，也就是說當下的自我必須透過「過去的經驗、事件」和「未來的希望」的相對時位中才得以被劃界出

⁷⁶ 高友工將覓得知音的可能性以知識論提出，認為創作者與鑒賞者相互感知的交會處就在於「共同經驗」到作品所形成的「心境」，見氏著，《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），頁94。

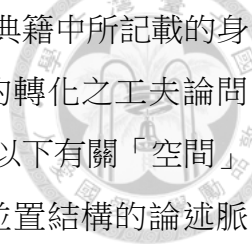
⁷⁷ 有關「美感經驗」的詳細論述，可詳參高友工〈文學研究的美學問題（上）：美感經驗的定義與結構〉一文，見《中國美典與文學研究論集》（臺北市：臺大出版中心，2004年），頁21-43。

來。時間焦慮和空間苦悶使得他們從原初生存空間分裂出來並重塑空間經驗，走進虛實場域如遊覽、行旅以及醉境等空間中尋遊以發現自我，形構成一個或多個依循自我價值或群我關係的原則而發明的多重結構、互為主體的意義世界。其次，以「身體空間」所具有的抒情性向來看六朝文人高度的文學自覺，強調「藝術創作」之境也是能夠覓得「知音」、達到精神生命「不朽」的「心境」，源於身體對所感知的空間世界具有一種「非思維」的意向性，亦即先驗或經驗的身體感，是身體之所以能夠引領我們出入真實與想像領域的基礎，也是創造空間情境的根本條件。⁷⁸

例如阮籍（210-263）詠懷組詩的心靈世界、陶淵明田園詩文的日常生活、謝靈運（385-433）山水詩的自然世界、郭璞遊仙詩的仙鄉世界、貴遊文學的園林世界、志怪小說的生死異界，以及描寫高人隱士的傳記散文中的虛構世界等，可說是文人將生活臨場的身體表現加以空間化，是文人集體走進多重敘述空間的身體實踐。其中陶淵明的〈桃花源記并詩〉堪稱中國文學史上最經典也最具象化的「空間尋遊」，將桃花源予以遙遠、偏僻、曲折、深邃的空間設置，武陵漁人需要經由偶然發生且迷霧重重的尋遊活動才得以窺見，柳暗花明又一村的探尋設置營造出隔離性、神聖性的空間感，藉此表徵桃花源是現實世變情境中早已失落、不復存在的日常安定的生活狀態。這種依循本我價值、和美原則所召喚而來的「空間尋遊」可謂為潛藏式的空間意象，一旦被看見或體知，這些載心的文辭逐漸成為陶淵明「於世存有」的浮現處，並滙聚生長成一個私密而浩瀚的身體符號空間（embodied symbolic space），一個既有陶然自得的生命境界向度，又有以和為美的倫理生命向度的「抒情自我」於焉誕生。

第五節 小結

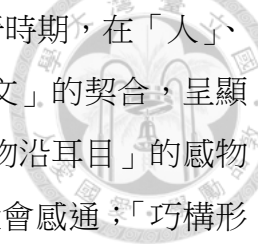
⁷⁸ 有關「先驗的身體感」的概念，參見梅洛-龐蒂（M. Merleau-Ponty）著；姜志輝譯，《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）（北京：商務印書館，2001），頁 136-138。另可參考龔卓軍：《身體與想像的辯證：尼采、胡塞爾、梅洛龐蒂》（臺北：國立臺灣大學哲學研究所博士論文，1998年），頁 100-204。



從人與人之間的空間關係來看「空間意識」，表現在中國古代典籍中所記載的身體論述，以形、氣、神為論述基調，從不同角度指向「身體」的轉化之工夫論問題，主要表現在「養生」、「踐形」的「身體思維」。其中可歸結出以下有關「空間」與「自我」的重要命題，其一是「心性論」與「身體論」呈一並置結構的論述脈絡，強調「身」、「心」關係之互為依存，指示出性情、心志的發抒與表現並不完全關乎心神層面，而是身心整全一體的身體空間經驗。這種「身心互滲」的身體思維提供了研究自我主體的新視野。其二是身體隱喻之下的社會道德意識、政治潛意識，指示出「身體」是一個交織在文化價值意識之中，與現實的社會政治情境密切互動而發生作用關係的「身體」。因此傳統文學中的空間書寫，不侷限在自然概念的範疇，而是一種文化概念。

「身體思維」的詮釋性向到了六朝向個體自覺轉向，主要表現於品人風尚的身體場域，行動和意向是場域景觀的中心，因此身體也是一個可以興發感懷的空間結構。「體之所安」的品人風尚，強調自覺性觀看與被觀看的「身體思維」，不限於發諸個我，也是參與一個文化傳統的群體情志。再者，六朝的文學自覺，強調時間推移與物我關係的觀點，即透過「傷時」、「感物」的「感興經驗」，確立了「抒情自我」與「時間感」及「空間經驗」之間的互涉關係。至此，六朝將「身體」與「文學」及「審美意識」進一步結合，已然超越舊有「養生」、「踐形」的身體工夫論，使得「身體」成為審美思考的對象與媒介。

就人與自然之間的空間關係來看中國傳統文學的空間意識，其意識根源來自莊周「遊」之空間藝術精神。「遊」是道的體現，也就是意識的身體，超越於物而存在，卻又在於物中，不離物，是一種「心」、「物」周旋往返的狀態。莊子從「人」與「自然」之間的互涉關係來呈現「遊」之空間意識，所謂自然世界是「關係的場域」，是透過個體「遊心寓目」以體察「物物殊化」的世界，最終構成了物我同一的「空間性」(spatiality)，即「坐忘」、「心齋」的境界。此階段建構出的空間意識是「人」與「自然」的關聯在思想上的證成及至藝術上的超越，是人類認識世界的基本方式。其切入點既不同於客觀性物理也不是主觀性抽象的概念，而是一種具



體可感的經驗過程。這種「人」與「自然」互涉的關注過渡到魏晉時期，在「人」、「自然」與「文」的共構關係之中，更傾向於關注「自然」與「文」的契合，呈顯在六朝文學觀念諸如「神思」論作文，強調作者「神與物遊」、「物沿耳目」的感物興想；「知音」論品文，強調讀者「心之照理」、「目之照形」的默會感通；「巧構形似」與「神與物遊」乃一體兩面，強調「巧言切狀」的體物狀情，諸等生命情識或藝術思維都呈「心—物」、「情—辭」或「人—我」之並置結構的關係。於是「神思」、「知音」以及「巧構形似」諸等作文、品文的活動，其精神底蘊就是「遊」與「觀」的美學意蘊，其本質結構可歸結為人對於一己存有世界的連類感知，也就是透過「觀」與「被觀」在藝術或生命情境中探尋「於世存有」的憑據。

最後，以時間與存有之間結構關係來看中國傳統文學如何處理「時空」與「存有」的命題。魏晉文人「普遍覺醒的自我」，使得他們在書寫行為表現中將現在、過去、未來整合在一個特殊的時間向度內，時間焦慮和空間苦悶使得他們從原初生存空間分裂出來並重塑空間經驗，走進虛實場域例如仙鄉、田園、樂土、山水、宴遊、棲隱，以及醉境等空間情境中尋遊以發現自我，形構成一個個依循個體自由或群體和美價值的原則而發明的多重結構、互為主體的意義世界。而在此多重架構的「意義空間」裡，「尋遊」可說是中國傳統文人追求「不朽」或覓求「知音」的文化實踐。再者，魏晉文人普遍呈現一種「傷時歎逝」的生命情調，促使文人有意識的肯定「立言」具有精神生命不朽的大效用，以抵抗時空焦慮。以「身體空間」所具有的抒情性向來看魏晉高度的文學自覺，強調「藝術創作」之境也是能夠覓得「知音」、達到精神生命「不朽」的「心境」，源於身體對所感知的空間世界具有一種「非思維」的意向性，亦即先驗或經驗的身體感，是身體之所以能夠引領我們出入真實與想像領域的基礎，也是創造空間情境的根本條件。因此藝術創作之境或可謂為個體精神自由的「無限性空間」，而創作身體所「體現的訊息」既有個體自由的生命境界的向度，又有嚮往昔日社會和諧價值的倫理向度。一旦被看見或體知，這些載心的文辭逐漸成為作家「於世存有」的浮現處，並滙聚生長成一個私密而浩瀚的身體符號空間，一個富有生命才性的「抒情自我」於焉誕生。就文化隱喻而言，當種種身體經驗凝聚生長成象徵一個時代或一位作家的空間意象，至此空間意象已不

再侷限於自然概念的範疇，而是一種文化概念，同時又隨著魏晉文人個體覺知而賦於鮮明的自我風格。



第三章 建安遊宴詩的品藻身體



第一節 品藻風尚與宴遊活動

漢末政局動蕩，世風澆薄，日漸開啟魏晉清談之風，並發展出「情之所鍾，正在我輩」（《世說新語·傷逝》）、「我與我周旋久，寧作我」（《世說新語·品藻》）個體覺知思潮，此時「身體意識」經已由儒家來自於他者眼光的「踐形」與道家解放心識的「養生」，轉向了一自覺性的「寧作我」此一「觀」與「被觀」、「情禮分治」的「身體思維」。尤其體現在其時盛行的人物品藻風尚活動中：

有人詢王太尉，遇安豐，大將軍、丞相在坐；往別屋見季胤、平子。還，語人曰：「今日之行，觸目見琳琅珠玉。」（《世說新語·容止》則15）

世族大家的子弟即便身處家中，也會隨時受到他人或社會大眾的品藻眼光，可見中古士林往往不分場域與時間地進行對他人的「品觀」或「被觀視」之下的身體表演，並以「容止」、「器識」作為品評人物的重要標準和依據。雖然「彼時所謂容止，則主要指一種風神姿采，而非動靜周旋之禮容」¹，也就是一種「形體的美感與氣質」²。而魏晉獨創的「器識」一詞，雖曾在用意用法上一度曾有背道向虛、遠儒近道的轉變。大體而言，「器」概指一種沉雅的體度；「識」字概指一種神敏的聰明。³但若將「容止」、「器識」置於容禮脈絡下考量，或更能指示出「容」、「器」二字原有「形而下」的意味。試見魏晉容禮機制下的品人方式：

¹ 張蓓蓓：〈世說新語容止篇別解〉，收入《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991），頁159。

² 甘懷真：〈魏晉時期的安靜觀念〉，收入《皇權、禮儀與經典詮釋：中國古代政治史研究》（臺北：喜瑪拉雅基金會發行；樂學總經銷，2003），頁117-176。

³ 詳張蓓蓓：〈從器識一詞論魏晉名士人格〉，《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991）。

夫學之所以益者淺，體之所安者深。閑習禮度，不如式瞻儀形。諷味遺言，
不如親承音旨。（〈賞譽〉34則）⁴

上文原說明從師求學之道，與其遵循典籍上「法度禮儀」、「語錄格言」的知識習得，不如親身領略「容色儀表」、「音辭雋語」的人格陶冶。「式瞻」、「親承」二詞顯示出其時盛行的品人方式的「臨場性」，出於一種「觀視」之感官活動與「被品觀」之身體表現的「臨場體驗」。其具體的方式就是余嘉錫所說的「題目」人物的方式，即「親見其人」、「聽其言論」、「觀其氣宇，察其度量」，然後為之「品題」（即對人物經品觀後的褒貶結論）。⁵魏晉士人在人物品藻活動中身兼觀視者與被品觀者雙重角色，強調讓「自我」落實到種種不同的場域中身體的表演模態，使人物內在自我與外在世界進行調合與融通，「形成一種人際周旋中有效的、甚至具有規範性的身體表現的共識」⁶。換言之，「身體場域」作為魏晉時人展現「自我」最直接的舞台，主體自身即為一獨立的空間單元，身體的空間性必要在活動中實現，往往是由主體的生命行動作為中心，再向外擴展以聯繫我群關係中的對象，方可使身體的空間處境化，因而允許其他人經由「生活世界」（Lebenswelt）的視域來看見「身體」賦予主體的自我價值。

循此理路，《禮記·禮運》言：「夫禮之初，始諸飲食」，《國語·周語》也說道：「飫以顯物，宴以合好」，中國古代宴會以「和」為目的，顯示宴會是體現禮文化的重要情境之一，到了建安時期的遊宴則注入了更多的「娛情」與「權力」。禮，作為身體和社會間的橋樑，對身體有著規範作用，因此宴會情境中的身體所佔據的空間、眼睛的注視、說話的音量等等肢體動作，舉手投足之細微與不經意的動作處處顯示出個人的自我與社會定位。在傳統儒家學說裡，身體「威儀」和「容禮」的論述向來受到重視。諸如甘懷真先生的《皇權、禮儀與經典詮釋：中國

⁴〔南朝宋〕劉義慶著；〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨等整理：《世說新語箋疏》中冊（北京：中華書局，2007），頁520-521。

⁵《世說新語箋疏·賞譽50》，頁449。

⁶詳參鄭毓瑜：〈身體表演與魏晉人倫品鑒——一個自我「體現」的角度〉，《漢學研究》，第24卷第2期，2006年12月，頁73。另參王岫林：〈觀與被觀之間——魏晉人物品藻觀視活動的雙重性內涵與權力移轉〉，《文與哲》，第28期，2016年6月，頁1-32。

古代政治史研究》從古代政治禮制的角度論述威儀；王仁祥《人倫鑒識起源的學術史考察（魏晉以前）》從先秦儒家觀人法的角度剖析了「威儀觀」。⁷楊儒賓《儒家身體觀》特別從身體觀的角度討論了「威儀觀」；⁸彭美玲〈君子與容禮——儒家容禮論述〉一文受到身體觀點的影響，亦論述了禮容與威儀的關係。⁹另外杜正勝〈從眉壽到長生——中國古代生命觀念的轉變〉一文從封建之德、儀與生命探討了「敬慎威儀」的意義。¹⁰上述威儀觀若從「身體—權力」(body politics)的視角來看，宴會的身體空間處處體現了社會權力關係，而社會權力關係又和文化、政治、經濟等社會行動密不可分。在中國古代政治權力結構中，本是君尊臣卑，君威臣順，但在漢末曹魏的世變情境中，打破定於一尊的時局，將領侯門更具有提升自己競逐天下條件的焦慮感，從而權力結構有所轉移與變化，由「道德倫理」轉向「才性倫理」。

從魏晉容禮脈絡之下的人物品藻、才性自然等文化意識型態的場域與視域，建安遊宴詩中人與人之間充滿空間感與身體感的抒情意識。依據建安遊宴型態的多樣性，尤其是觀與被觀的方式及其觀看位置的不同，包括人與人之間、人與自然之間、時間與存有之間的觀看位置，發現建安遊宴詩可延伸出至少三個層次的身體空間意涵：第一層面是「宴以合好」、「遊覽」園林苑囿的身體感。第二層面是「品藻」身體感。首先就遊宴者而言，「聲色宴飲」是身體享樂的娛情；而「遊覽」宮苑最直接的感受即外在自然景象的刺激，於是在遊園過程中，身體行動、視線與觀看都呼應了「禮容」與「威儀」正在展示的狀態。再者就創作者而言，以詩的形式來呈現宴樂遊賞的身體感，本身就是一個將「禮文化情境」予以文詠體驗的過程，具有文學娛情的意義。第三個層面是指「抒情意向」的身體表演或身體感，依據遊宴樣態的不同，宴飲、遊覽、觀賞、酣觴賦詩等身體行動，即隱含「身體與權力」、「才性與自然」等的自我經驗，而在其間的禮容展演所遵守的秩序同樣含有

⁷ 甘懷真：《皇權、禮儀與經典詮釋：中國古代政治史研究》（臺北：喜馬拉雅基金會發行；樂學總經銷，2003）；王仁祥：《人倫鑒識起源的學術史考察（魏晉以前）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2008）。

⁸ 楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1996）。

⁹ 彭美玲：〈君子與容禮——儒家容禮論述〉，《臺大中文學報》，第16期，2002年6月，頁1-48。

¹⁰ 杜正勝：〈形體、精氣與魂魄——中國傳統對「人」認識的形成〉，《新史學》，2卷第3期，1991年9月，頁1-65。

權力機制。¹¹



第二節 建安的文學宴遊情境

在魏晉的容禮機制下，一般生活的場合，注重君子動靜之間的「觀瞻」效果；而在特定的禮典場合中，則無論節日活動的繁簡輕重，任何禮儀幾乎都可視同一場展演（performance）。¹²而曹魏時期文人集團彬彬之盛所興起的「宴遊」活動，可說是其時特定而盛行的「禮文化情境」。建安中，曹氏父子與鄴下文人們曾同遊西園，登銅雀台，宴集共歡，酒酣賦詩，期間寫下不少贈答酬唱、同題之作，此即《文心雕龍·明詩》篇所述「憐風月，狎池苑，述恩榮，叙酣宴」的宴遊場合，也是「五言騰踴」的關鍵時刻。與此西園之遊並列的尚有曹丕在〈與朝歌令吳質書〉中慨歎不已的「南皮之遊」。按俞紹初考證，「『南皮之遊』發生於建安十六年五月，與同年六月『西園宴遊』正好先後相接，屬於同一遊樂過程。」¹³在這一宴遊過程中，陪侍的鄴下文人不在少數，史載「太子燕會，眾賓百數十人」¹⁴，繁盛壯觀的場面，也見諸往後吳質對此景的追述：「昔侍左右，廁坐眾賢，出有微行之游，入有管弦之歡，置酒樂飲，賦詩稱壽。……游宴之歡，難可再遇；盛年一過，實不可追。」¹⁵除了吳質以外，參與盛事的著名文人尚包括《三國志·王粲傳》所記：「始文帝為五官將，及平原侯植皆好文學。粲與北海徐幹字偉長、廣陵陳琳字孔璋、陳留阮瑀字元瑜、汝南應瑒字德璉、東平劉楨字公幹並見友善。」¹⁶遊宴作為六朝宴飲、社交及文學活動的核心內涵，其圖像究是如何？試自時人的遊宴記錄以探之：

¹¹ 參考自祁立峰：《遊戲與遊戲以外：南朝文學題材新論》（臺北：政大出版社，2015.6），頁12。

¹² 詳參彭美玲：〈君子與容禮——儒家容禮論述〉，《臺大中文學報》第16期，2002.06，頁6。

¹³ 俞紹初：〈「南皮之游」與建安詩歌創作——讀《文選》曹丕〈與朝歌令吳質書〉〉，《文學遺產》第5期（2007年），頁13。

¹⁴ 《三國志·邴原傳》注引〈邴原別傳〉。

¹⁵ 《全三國文》卷30，〈答魏太子箋〉。

¹⁶ 《三國志》，卷21，頁599。

每念昔日南皮之遊，誠不可忘。既妙思六經，逍遙百氏，彈碁閒設，終以六博，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，同乘並載，以遊後園。輿輪徐動，參從無聲，清風夜起，悲笳微吟，……方今蕤賓紀時，景風扇物，天氣和暖，眾果具繁。時駕而游，北遵河曲，從者鳴笳以啟路，文學託乘於後車。（曹丕〈與朝歌令吳質書〉）

昔日遊處，行則連輿，止則接席；何曾須臾相失。每觴酌流行，絲竹並奏，酒酣耳熱，仰而賦詩。當此之時，忽然不自知樂也。（曹丕〈與吳質書〉）¹⁷

曹丕（187-226）二文追憶昔日南皮宴遊所刻劃的圖景：朝遊夕宴、聲樂悅耳、風景娛目、博奕馳獵、清談賦詩諸等賞心樂事，其中以「妙思六經」、「逍遙百氏」、「高談娛心」、「仰而賦詩」而顯示它與古代一般重視禮節的宴飲活動不同，更具有文學的質性。宴飲樂舞、遊賞風景之餘，曹氏父子與侍遊的賓僚文士進行一系列的技藝競比，諸如彈碁、六博、清談、賦詩等等的餘興節目，競比思維、技巧之高下，同時也品比「遊」之風度。值得注意的是，雖然集團聚會的目的不見得是以文學為宗旨，但確定的是聚會是以文學活動——賦詩作為最終歸宿的活動。再看謝靈運（385-433）模擬曹丕口吻所刻劃的遊宴文學圖景：

建安末，余時在鄴宮，朝游夕燕，究歡愉之極。天下良辰美景，賞心樂事，四者難並。今昆弟友朋，二三諸彥，共盡之矣。古來此娛，書籍未見，何者？楚襄王時，有宋玉、唐、景，梁孝王時，有鄒、枚、嚴、馬，游者美矣，而其主不文；漢武帝時，徐樂諸才，備應對之能，而雄猜多忌，豈獲昭言之適，不誣方將，庶必賢於今日爾。歲月如流，零落將盡，撰文懷人，感往增愴。（謝靈運〈擬魏太子鄴中集八首·序〉）¹⁸

¹⁷ 上述二引文見《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全三國文》卷7，頁1089。

¹⁸ 〔南朝宋〕謝靈運：〈擬魏太子鄴中集八首並序〉，收於《文選》，卷30，頁1432。

文中指出建安鄴下之遊與歷史上貴遊文學現象乃一脈相承，遙承戰國時代楚襄王羅致的宋玉、唐勒、景差，近承漢代梁孝王以降所招覽的鄒陽、枚乘父子、嚴助、司馬相如等以辭賦侍遊的貴遊作家，指明遊宴詩與文學集團的因果關係。劉勰（465-520）《文心雕龍》中更為細緻地陳述了建安鄴下的遊宴活動與文體風格之間密切的互動關係，其文云：

暨建安之初，五言騰踊，文帝、陳思，縱轡以騁節；王、徐、應、劉，望路而爭驅；並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴；慷慨以任氣，磊落以使才，造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能；此其所同也。（南朝梁·《文心雕龍·明詩第六》）

自獻帝播遷，文學蓬轉，建安之末，區宇方輯。魏武以相王之尊，雅愛詩章；文帝以副君之重，妙善辭賦；陳思以公子之豪，下筆琳琅；並體貌英逸，故俊才雲蒸。……傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑。觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，并志深而筆長，故梗概而多氣也。（《文心雕龍·時序第四十五》）¹⁹

劉勰於二文中將建安文學集團「池苑酣宴」、「觴豆衽席」之歡譙內容與詩歌「不求纖密之巧的造懷指事」、「唯取昭晰之能的驅辭逐貌」、「志深而筆長」、「梗概而多氣」等的文體風格，以及「慷慨磊落」的文人精神風貌連結並述，說明建安鄴下此一特定的文學集團以其「遊戲筆墨」的歡譙活動形式，決定了五言詩以遊宴生活為題材而蓬勃創作的必然性。值得注意的是，曹氏父子「縱轡以騁節」，而建安諸子們「望路而爭驅」，尤其一個「縱」字，明白地揭示出文學遊宴乃人主發揮籠絡作用的重要途徑，也可說是曹操前後三次下達求賢令的一個結果。²⁰曹操在公元210年首次發佈的〈求賢令〉即明確提出「唯才是舉」為其求賢標準。王夢鷗、林文

¹⁹ 《文心雕龍義證》，頁196、1687-1694。

²⁰ 曹操曾先後在建安十五年、十九年、二十三年3次下達過求賢令，分別為〈求賢令〉、〈敕有司取士勿廢偏短令〉和〈舉賢勿拘品行令〉，見〔晉〕陳壽撰，〔宋〕裴松之注：《三國志·魏志·武帝紀》（上海：商務印書館，1936），頁。

月等學者都曾據此而留意到不能將鄴下作家簡單類比為在史書中多被刻劃成「俳優畜之」、「媠黷貴幸」、「暇豫事君」的漢代貴遊辭賦家²¹。回顧前引謝靈運《擬鄴中》序文裡批評楚襄王與梁孝王「不文」，以及漢武帝「猜忌」，暗示了鄴下集團主曹丕本身深富文才並親自參與創作，反映出鄴下之遊中主子和文友之間乃持一種「敬愛客」、「感良遇」、「齊足並馳」、相知相得的文友關係。²²可見曹魏遊宴詩的作者身分屬性乃文學與政治合一，故而探討遊宴詩當跳脫出「文學/政治」的二元對立思維。遊宴活動提供了一個選才與獻才、賞愛與恩遇的對等交換的理想舞台，如曹植〈箜篌引〉所言：「主稱千金壽，賓奉萬年酬」。因此宴飲場合上，主公要求賓僚或談吐動人或文采優雅，如應瑒〈公讌〉之「辯論釋鬱結，援筆興文章」，而賓僚則期待籍機蒙受主公恩遇，形成主客之間不無存在一種微妙的宴飲與文學及政治之間的一股張力。

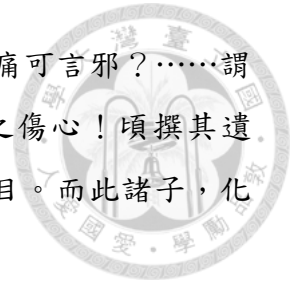
饒有意味的是，上述曹丕和謝靈運二文中「不自知樂也」、「究歡愉之極」的「朝遊夕讌」，乃出自一種後設性建構的追憶與想像²³，試看前引〈與吳質書〉的前後文：

²¹《漢書》卷 51 之〈枚皋傳〉云：「皋不通經術，詼笑類俳優，為賦頌，好嫚戲，以故得媠黷貴幸，比東方朔、郭舍人等，而不得比嚴助等得尊官」；又卷 65 之〈東方朔傳〉云：「朔嘗至大中大夫，後嘗為郎，與枚皋、郭舍人俱在左右，詼喁而已」；又卷 64 〈嚴助傳〉云：「相如常稱疾避事，朔、皋不根持論，上頗俳優畜之。」諸文見〔東漢〕班固：《漢書》（北京：中華書局，1964），頁 2366、2863、2775。按王夢鷗先生云：「《文心雕龍·雜文篇》中指宋玉〈對問〉、枚乘〈七發〉、揚雄〈連珠〉諸辭賦為『暇豫之末造』。『暇豫』一詞出於《國語·晉語二》，優施自謂『暇豫事君』；韋昭註：『暇，閑也；豫，樂也。』據此言之，則劉勰也認為上述漢代辭賦乃承宋玉辭賦，故謂之皆類暇豫事君之作。」見王夢鷗：《漢魏六朝文體變遷之一考察》，註 12，頁 83。

²²王夢鷗：〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉，《傳統文學論衡》，頁 84-85；林文月認為建安詩「慷慨磊落」的風格乃根植於一任情志所之地自由抒寫的創作大環境，見氏著：〈蓬萊文章建風骨〉，《中古文學論叢》（臺北：大安出版社，1989），頁 8、21；鄭毓瑜：〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉，《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生，2014〔1996〕），頁 178-180、185；梅家玲：〈論建安贈答詩及其在贈答傳統中的意義〉，《漢魏六朝文學新論——擬代 與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004），頁 186。

²³借鑒田曉菲在〈宴飲與回憶：重新思考建安〉一文中提出作為文學時代的建安，是以集體宴飲為核心的追憶所建構的，提出曹丕文記憶中的瘟疫提煉出建安七子的文學形象、謝靈運擬曹丕口吻編纂《擬鄴中》表現了對建安的後設性回顧、《文選》的選錄取舍決定了建安文學的定形與經典化等三個主要促成因素。此文收入《中國文學學報（創刊號）》，北京大學中國語言文學系暨香港中文大學中國語言及文學系出版，2010.12，頁 21-34。

昔年疾疫，親故多罹其災。徐、陳、應、劉，一時俱逝，痛可言邪？……謂百年已分，可長共相保；何圖數年之間，零落略盡，言之傷心！頃撰其遺文，都為一集。觀其姓名，已為鬼錄。追思昔遊，猶在心目。而此諸子，化為冀壤，可復道哉！



文中可見曹丕書寫集體遊宴的動機，實際上是起於一場大瘟疫與集體死亡，充滿追思故人、離亂傷懷，以及慨嘆生命短暫而引發對生命不朽的焦慮。他將建安文學的想像濃縮於建安七子，或可謂建安的文學想像完成於昔日故友同遊的不復再、無可企及。另看謝靈運擬曹丕口吻編纂的《擬鄴下》組詩，具體展示了對建安文學遊宴的後設性建構。除了曹植一首，每首詩都以追敘生平開始，中間講述加入曹操幕府的經歷，最後以歡宴的禮讚作結。值得玩味的是，他所擬的建安七子不太符合曹丕的七子形象，反而符合陳壽《三國志》的七子，其中僅以曹植取代了孔融。遊宴書寫方面也與七子所撰的公讌詩有所不同，關鍵在於謝靈運將「文學宴遊」與「亂離」結合起來理解鄴下文學。²⁴

綜述以上，美好浪漫的建安遊宴圖像是倒設性的建構，其語境限定在一個戰禍深重、瘟疫、死亡、流離喪亂的時代場景。一如《文心雕龍·時序篇》所言「世積亂離，風衰俗怨」。然而另一方面卻也充滿競逐王霸之業或立功建名的政治機會，表現為慷慨奮進的時代精神。挾天子以令諸侯的曹操提出「唯才是舉」，覓求幫助他完成王霸之業的有才之士，無形中鼓吹鄴下遊宴活動的盛行，為主公和臣僚們提供了一個交換關係的理想場合。可見鄴下文士的身分屬性乃是文學與政治合一，處於群雄割據、世積亂離，加上充滿建功立業機會的世變情境中，極易激發出個性化的作品風格，使得建安遊宴詩較之漢代貴遊文學，具有較濃厚的抒情傾向。本章將依循以上情境脈絡來解析遊宴詩中充滿空間感的身體經驗。

²⁴ 許銘全：〈謝靈運〈擬鄴中集八首並序〉中的詮釋與批評——兼論擬作中的抒情自我問題〉，《清華中文學報》，第12期，2012年12月，頁62。

第三節 饑與飽：宴飲身體的才性展演



本節主要依上述情境脈絡中關注建安文人遊於宴飲空間中的身體展演，首先從遊宴詩中賓僚之「飽滿」與主公之「饑渴」這兩個相互對照的宴飲身體說起。試看曹丕〈善哉行〉：

朝日樂相樂。酣飲不知醉。悲弦激新聲。長笛吐清氣。弦歌感人腸。四坐皆歡悅。寥寥高堂上。涼風入我室。持滿如不盈。有德者能卒。君子多苦心。所愁不但一。慊慊下白屋。吐握不可失。眾賓飽滿歸。主人苦不悉。比翼翔雲漢。羅者安所羈。沖靜得自然。榮華何足為。²⁵

這首詩是曹丕寫於建安十六年（211）命建安諸子同作於東閣講堂的一次遊宴活動²⁶。時年，曹丕封為五官中郎將，曹植封為平原侯，與建安諸子讌集鄴中，賦詩唱和，一時盛況²⁷。詩以歡樂酣飲的述宴起始，第 7 句起突然轉入宴會主人公充滿焦慮感的所思所感，末了兩句以自我開解的興情作結。全詩緊扣宴飲場合，鋪展出宴饗中主人公與賓僚們之間充滿鮮明對比、轉折起伏的宴饗身體感，例如「朝日樂相樂，酣飲不知醉」對比「寥寥高堂上，涼風入我室」、「四坐皆歡悅」對比「君子多苦心」、「眾賓飽滿歸」對比「主人苦不悉」，甚至「持滿」對比「不盈」等等，呈現出一種「樂極哀情來」²⁸的述宴結構。在充滿哀樂張力的宴飲身體感之中，

²⁵ 曹丕：〈善哉行〉，收入逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983），頁 393。

²⁶ 黃節於詩題注云：「考《初學記》十《皇太子門》引《魏文帝集·敘詩》云：『為太子時，北園及東閣講堂，並賦詩，命王粲、劉楨、阮籍、應瑒等同作。』」按張可禮《三曹年譜》在「建安十六年（公元二一一）」引此文云：「阮瑀明年卒，此事當在卒前，故繫於此」，蓋是。前者見黃節：《曹子建詩注（外三種）》；阮步兵咏懷詩注》（北京：中華書局，2008），頁 246；見張可禮：《三曹年譜》（濟南：齊魯書社，1983），頁 115。

²⁷ 《魏書·王粲傳》：「始文帝為五官將，及平原侯植皆好文學。粲與北海徐幹字偉長、廣陵陳琳字孔璋、陳留阮瑀字元瑜、汝南應瑒字德璉、東平劉楨字公幹，並見友善」。見《三國志》，卷 21，頁 599。

²⁸ 語出曹丕另一首〈善哉行〉，《藝文類聚》作〈銅雀園詩〉，也是一首遊宴詩，見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 393。



其中酒食之「滿」、「盈」二字是關鍵，在其他建安遊宴詩中另以同等意義的「無餘」、「充」、「縱橫」來表述，諸如以下：

肴來不虛滿，觴至反無餘。齊人進奇樂，歌者出西秦。（曹植〈與丁廙〉）

秦箏發西氣，齊瑟揚東嘔。清醴盈金觴，肴饌縱橫陳。（曹植〈侍太子坐〉）

穆穆眾君子，好合同歡康。嘉肴充圓方，旨酒盈金壘。（王粲〈公讌〉）

促坐褰重帷，傳滿騰羽觴。常聞詩人語，不醉且無歸。（應瑒〈公讌〉）

回顧曹丕〈善哉行〉裡「樂極哀情來」的述宴結構，王夫之評之曰：「悲愉酬酢，俱用情始。一入爛漫，即屏去之。引氣如此，那得不清？」²⁹這種樂極而生悲的時間焦慮感早出現於漢代以來的宴飲詩，如：

歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何。（漢武帝〈秋風辭〉）³⁰

人生天地間，忽如遠行客。……極宴娛心意，戚戚何所迫。（「古詩十九首」之三）

今日良宴會，歡樂難具陳。……人生寄一世，奄忽若飄塵。……無為寄貧賤，輒軻長苦辛。（「古詩十九首」之四）

朝露人生忽如寄，壽無金石固。……不如飲美酒，被服紉與素。（「古詩十九首」之十三）

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。（「古詩十九首」之十五）³¹

漢代宴會詩中的及時行樂乃出於對人生短暫之惆悵、生命無常之感慨。然而，每個

²⁹ 見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 248。

³⁰ 見〈善哉行〉（「朝遊高臺觀」）之「樂極哀情來」注引，見《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 250。

³¹ 上述諸詩引自《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 94、329-330、332-333。

時代的及時行樂的心理產生自有其相對應的情境，試看曹丕在〈與朝歌令吳質書〉一文追憶南皮之遊種種賞心樂事時也說道：「樂往哀來，愴然傷懷，余顧而言，斯樂難常，足下之徒，咸以為然。今果分別，各在一方。元瑜長逝，化為異物，每一念至，何時可言？」³²前文述及昔日同遊的故友遭逢瘟疫和死亡，致使曹丕發出「物是人非」、「斯樂難常」的慨嘆。看回曹丕詩中主人公的「多苦心」、「苦不悉」，是相對於眾賓客的「飽滿」而言的。何謂「飽滿」？具體表現為詩中「朝日樂相樂，酣飲不知醉」的樂飲身體感，但此描敘囿限於此詩乃以主人公的視角出發，故有必要加以對照鄴下其他以賓客視角的作品來進一步探析「飽滿」此一身體感，諸如：

常聞詩人語，不醉且無歸。今日不極歡，含情欲待誰？（王粲〈公讌〉）

永日長遊戲，歡樂猶未央。（劉楨〈公讌〉）

長夜忘歸來，聊且為太康。四牡向路馳，歡悅誠未央。（劉楨〈贈五中郎將四首〉其一）

公子敬愛客，樂飲不知疲。……為且極歡情，不醉其無歸。（應瑒〈侍五官中郎將建章臺集〉）

公子敬愛客，終宴不知疲。……飄颻放志意，千秋長若斯。（曹植〈公讌〉）

由上可見，所謂「飽滿」，在遊宴活動中可說是一個時間意識強烈的行動經驗。第一重含意展演為飲不知醉，宴不知疲，樂無知也，故能達至極歡，及時把握當下的美酒佳餚以及娛心悅耳的樂歌。第二重含意將時間焦慮結晶化為不知醉、不知疲而無歸且歡悅未央的遊宴行為，進而希望此樂「千秋長若斯」。「宴樂長永」除了暗示曹魏時代人命短暫、好景難常，卻又充滿立功競業機會的世變情境之外，其寫實意義也可說是對宴會主人的一種稱美。第三重含意則為身體政治的隱喻，飲不知

³² 《文選》第五冊，卷 42，頁 1896。

醉、宴不知疲，不專在於樂無知也，而在於欣喜獲得「公子敬愛客」的恩遇，透過「辯論釋鬱結，援筆興文章」（應瑒〈公讌〉）的獻才獻策，實現「致君堯舜意」之志。這才是屬於曹魏時代真正意義的「宴樂長永」，具體表現在遊宴詩中充滿身體欲望的「飽滿」意象，以政治上的口腹之欲取代了身體的飲食欲望。鄭師毓瑜稱之為是「一種對生命質、量無限延伸充填的急切熱望與放膽渴求」，乃出於「飄飄放意」、「被愛見敬」之自由平等的創作環境。³³由此來看上述「飽滿」的含意，第一重含意早見於漢代以來的貴遊賦，第二重含意大量出現於漢魏之際的古詩十九首，而第三重含意則唯能出自曹魏「唯才是舉」的政治環境底下兼具主僚與友誼關係的「文士新階層」³⁴。

循上述賓客視角的「飽滿」的宴飲身體感，回顧曹丕〈善哉行〉中主公遊於宴飲空間的身體感，主要概括為「君子多苦心」、「主人苦不悉」。首先將愁思苦心予以空間化為「寥寥高堂上，涼風入我室」，獨坐空堂，誰可與歡，唯樂聲如秋風穿堂入室，具象化的渲染哀感。而這哀感來自於曹丕身為宴會的主人公的苦思，既要苦心經營一個「持滿如不盈，有德者能卒」的主上形象，更要苦心做到「慊慊下白屋，吐握不可失」以延攬、籠絡天下才士，一如曹操〈短歌行〉所言：「周公吐哺，天下歸心」³⁵。曹氏父子在他們的政治生涯中都常以周公自許，而能持滿而不溢、有德能卒、愛好賢才都是周公的典範形象。

歷來熟知曹丕與比自己更有才華的弟弟曹植有立儲之爭，而爭儲時曹操似乎更支持曹植，這可從曹植視為心腹的幕僚團體見出端倪。丁儀、丁廙並為曹操同鄉丁冲之子，譙沛寒族正是曹操潛心扶植的一支政治力量；楊修更是直接出自丞相主

³³ 鄭毓瑜：〈試論公讌詩之於鄴下文士集團的象徵意義〉，《六朝情境美學綜論》，頁 178-180、185。

³⁴ 梅家玲在探論六朝酬答詩的產生緣由時，指出在曹氏父子賞愛恩遇文才之士的文學大環境底下，鄴下文人自然形成此一「灑筆和墨」的「文士階層」，建立了群體的認同與自我生命的完成。見氏著：〈論建安贈答詩及其在贈答傳統中的意義〉，《漢魏六朝文學新論——擬代 與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004），頁 186。

³⁵ 上述曹氏父子二句皆出自周公的典故，見《史記·魯周公世家》：「我於天下亦不賤矣。然我一沐三捉髮，一飯三吐哺，起以待士，猶恐失天下之賢人。」，卷 33，頁 1518；《顏氏家訓·風操篇第六》：「昔者，周公一沐三握髮，一飯三吐餐，以接白屋之士，一日所見者七十餘人。」，卷 2，頁 126。

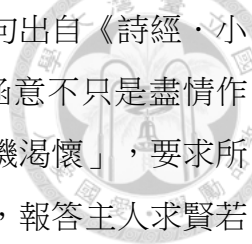
簿；最為明顯的是邯鄲淳，曹丕「因啟淳，欲使在文學官屬中」，適逢「臨淄侯植亦求淳」，而曹操的處理是「太祖遣淳詣植」。³⁶可見幕僚團體是政治角力的重要籌碼，而此籌碼的集取往往成就於文學宴遊中主公與賓僚的賞愛知遇中。因此曹丕在宴會中念茲在茲唯恐自己在使天下歸心這方面做不周全，就算「眾賓飽滿歸」以後仍覺尚未能盡意而感「苦不悉」，恨不能與天下所有才士「比翼翔雲漢」，以實現建造曹魏大業。若從賓客的相應立場來說，「比翼翔雲漢」另有第二重含意，即當下的遊宴活動可說是曹魏王室提供天下所有「羅者安所羈」的才士一個振翅翱翔的機會，以實現鴻鵠之志，一如曹植〈送應氏詩二首〉其二中的「願為比翼鳥，施翮起高翔」。

從主人與賓客、主公與臣僚之間的社會交換關係來看「眾賓飽滿歸，主人苦不悉」，主人雖希望賓客能「飽滿歸」，但他自己「吐握不可失」，不僅不能吃飽，還必須吐出食物，以期許得到天下歸心的回報。這種出於渴求賢才的欲望，在應瑒的公讌詩中直接以與「飽滿」對舉的「饑渴」一詞道出，試見其詩：

朝雁鳴雲中，音響一何哀！問子游何鄉？戢翼正徘徊。言我寒門來，將就衡陽棲。往春翔北土，今冬客南淮。遠行蒙霜雪，毛羽日摧頹。常恐傷肌骨，身隕沉黃泥。簡珠墮沙石，何能中自諧。欲因雲雨會，濯羽陵高梯。良遇不可值，伸眉路何階。公子敬愛客，樂飲不知疲。和顏既已暢，乃肯顧細微。贈詩見存慰，小子非所宜。為且極歡情，不醉其無歸。凡百敬爾位，以副饑渴懷。（應瑒〈侍五官中郎將建章臺集〉）

此詩前半篇托物吟志，以一失群的孤雁擇枝而棲的經歷，乃曹操《短歌行》：「月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依？」的迴響；後半部轉到人事的擇主而從，既讚美主公對客人的「敬愛」，也期許客人回報主人渴求賢才的「饑渴」心理。正因為主人「敬愛客」，使詩人大為感動，所以詩人表示要報答主人。報答的

³⁶《三國志·魏志·王粲傳》引《魏略》：「初平時〔漢獻帝年號，西元190-194〕，從三輔客荊州。荊州內附，太祖素聞其名，召與相見，甚敬異之。時五官將博延英儒，亦宿聞淳名，因啟淳欲使在文學官屬中。會臨淄侯植亦求淳，太祖遣淳詣植。」見《三國志》，卷21，頁603。



內容有二：一是「不醉其無歸」，要極歡盡醉以助主人雅興。此句出自《詩經·小雅》中天子燕諸侯的《湛露》：「厭厭夜飲，不醉無歸。」其涵意不只是盡情作樂，還有賓主情好、和諧無間的意思。二是「凡百敬爾位，以副饑渴懷」，要求所有在座受到曹丕款待的君子，都應該珍惜自己的職位，盡心盡力，報答主人求賢若饑渴的心懷。《詩·小雅·雨無正》：「凡百君子，各敬爾身。」鄭玄箋；「凡百君子，謂眾在位者；各敬慎女（汝）之身，正君臣之禮。」這裡用其意，但還更深地包含著不負主人求賢之意。即如王粲，亦有「願我賢主人，與天享巍巍」之句。此詩主題是希冀得到曹丕的恩遇，但這點只在前半篇借雁「濯羽陵高梯」中暗透出來，而後半篇正面敘述時卻不著一字。這固然是因為應瑒此時與曹丕初交，不便明言；但更是因為他為人自重身份，不卑不亢，所以立言得體，藝術上也顯得含蓄蘊藉。

曹丕〈善哉行〉詩中雖不見「饑渴」一詞卻也表達了同等意思，這可見證於曹丕另在〈太宗論〉中說道：「文帝思賢，甚於饑渴。」³⁷此話以「饑渴」一詞描敘漢文帝求賢心切的心理。值得玩味的是，〈善哉行〉中賓客的「飽滿」與〈侍五官中郎將建章臺集〉中主公的「饑渴」這兩種宴飲身體感，互相由對方的期待心理來道出，主公的大業得仰賴賓客的「飽滿」，賓客青雲之志的實現機會寄望於主公的「饑渴」。二者間充溢著既和美又緊張的關係，賓客的口腹越飽滿越易成為滿足主人饑渴欲望的理想對象。

綜述以上，從飲食身體來看遊宴詩中主人與賓客、主公與臣僚之間的社會交換關係，二者之間充滿對比的象喻框架「飽——饑」，是遊宴詩中宴飲空間的身體感，包含著一層深似一層的含意：賓客們的「飽滿」在詩中表現為「樂飲不知醉」、「樂宴不知疲」、「擇枝而棲」的虛實身體感，以及「宴樂長永」、「被愛見敬」的期待心理；主人的「饑渴」在詩中表現為「獨坐空堂」的空間感和「吐哺握髮」的身體感。而「比翼翱翔」則是實現主客之間「被愛見敬」的虛擬身體感，可說是「飽滿」與「饑渴」的身體感獲得極致滿足的理想狀態，也就是主客之間呈一

³⁷ [宋]李昉，《太平御覽·皇王部十三》，卷88。

和美的理想關係。總的來說，建安遊宴詩中的主、客以「飽」與「饑」作為在宴會中於世存有的身體感，具有強烈的時間意識，且以身體經驗為取向的描敘，既是宴饗寫實也寓有政治隱喻的想像之辭，以宴飲身體來展演出一個時代主公渴求賢才、賓僚擇主而從的士風浮世繪，交揉著離亂傷懷的情緒與積極進取的精神。特別要提出的是，上述詩中所表現的「擇枝而棲」、「比翼翱翔」的虛擬身體感，這種將自我虛化成為飛禽的意象空間，形成遊宴詩中景觀化的抒情意識，將於下節析論之。

第四節 飛與棲：才性自然的虛擬展演

魏晉以前詩歌中的鳥意象遠可溯及《詩經》。孔子對於《詩經》早有「多識於鳥獸草木之名」的論斷，按陸璣〈毛詩草木鳥獸蟲魚疏〉的統計，《詩經》所載鳥類已達 39 種；清·顧棟高《毛詩類釋》也計得鳥類 43 餘種，其中包括鳩、鵲、雁、隼、鶴、雉等，不一而足。此類涉及鳥類的詩篇，有者如《詩經·商頌·玄鳥》的「天命玄鳥，降而生商」，顯示商族先民對燕子的圖騰崇拜；也有如〈周南·關雎〉以「關關雎鳩，在河之洲」起興，吟唱當時的民俗婚戀，極具神話學、社會學等方面的價值。³⁸聞一多即早已注意到《詩經》眾多的鳥意象及其重要的文化底蘊：「《三百篇》中以鳥起興者，亦不可勝計，其基本觀念疑亦源於圖騰。」³⁹另有部分鳥意象詩歌反映政治民情，如〈秦風·黃鳥〉以「交交黃鳥，止於棘」起興，傷悼秦國「三良」從殉⁴⁰，寄託不滿於秦穆公的政治諷刺。

鳥意象在《楚辭》中也多起著以景托情的作用，反而屈原個人在「路曼曼其脩遠兮，吾將上下而求索」之尋遊模式中經常將自我擬化成鳥的翱翔之姿。〈抽思〉有「有鳥自南兮，來集漢北」句，按王逸注：「孔子曰：『鳥則擇木，木豈能擇

³⁸ 詳李金坤：〈《詩經》「鳥獸草木」意蘊世界新探〉，《經學研究集刊》第 10 期（2011 年 4 月）。

³⁹ 《詩經通義·周南》

⁴⁰ 《左傳》文公六年：「秦伯任好卒，以子車氏之三子，奄息，仲行，鍼虎，為殉，皆秦之良也，國人哀之，為之賦黃鳥」；《史記·秦本紀》：「繆公卒，……從死者百七十七人，秦之良臣子輿氏三人名曰奄息、仲行、鍼虎，亦在從死之中。秦人哀之，為作歌黃鳥之詩。」

鳥？」子思曰：『君子猶鳥也，疑之則舉矣。色斯舉矣，翔而後集，故古人以自喻』」，說明這是屈原以飛鳥自喻其遭到放逐的經歷；〈哀郢〉寫出「鳥飛返故鄉兮，狐死必守丘。信非吾罪而棄逐兮，何日夜而忘之」⁴¹，顯然也屬於同一種譬喻模式。飛鳥在屈辭中經常是詩人的化身，它除了指陳生平經歷，同時也具有喻志作用，如〈離騷〉「鷺鳥之不群兮，自前世而固然」句，借鷺鳥之性以示不與邪曲同流的性格。這一寓象也被運用在劃分自我與他者，換言之，賢者與小人。這正是〈離騷經序〉所提示的屈辭特徵：「善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞。」舉例言之，〈涉江〉「鷺鳥鳳凰，日以遠兮；燕雀烏鵲，巢堂壇兮」、〈懷沙〉「鳳皇在笱兮，雞鷺翔舞」，分別以美鳥的遠離與束縛、惡禽的留駐與飛舞相互對舉，比附「聖人困厄，小人得志」⁴²的政治環境。不同的飛禽在屈原筆下已「被虛化為象徵道德人格之善惡的符碼。」⁴³

一、 渴求賢才的虛擬身體

建安鳥意象的描寫集中表現在「飛」與「棲」的虛擬身體感。「棲」是止息，它同時也正指涉一種居息其間的動感狀態。魏晉遊宴詩中以一種飛騰的、靈動感的鳥意象作為虛擬的自我展演，最早出現的是曹操〈短歌行〉中的烏鵲「日明星稀，烏鵲南飛。繞樹三匝，何枝可依。」該詩「青青子衿」、「呦呦鹿鳴」援引《詩經》〈子衿〉、〈鹿鳴〉，又以「周公吐哺，天下歸心」自我期許，已然昭示出延攬賢才的意圖。「烏鵲」的「飛與棲」在此「渴求賢才」的詩旨下遂被賦予了四方賢士擇主而從的政治寓象。這種以鳥意象作為政治上虛擬的自我展演，在建安時期的游宴書寫中重複地被模擬搬演，形成建安宴飲空間的獨特風貌。下節進一步探討其哀樂交錯的情感基調。

⁴¹ 《楚辭補注》，頁 136。

⁴² 《楚辭補注》。

⁴³ 顏崑陽：〈《文心雕龍》二重「興」義及其在「興」觀念史的轉型位置〉



二、「樂極哀情來」的基調

建安宴遊活動經常借用鳥意象的虛擬身體呈現情感基調，試見曹丕〈善哉行四首〉之四：

朝遊高臺觀，夕宴華池陰。大酋奉甘醪，狩人獻嘉禽。齊倡發東舞，秦箏奏西音。有客從南來，為我彈清琴。五音紛繁會，柑者激微吟。淫魚乘波聽，踴躍自浮沈。飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林。樂極哀情來，寥亮摧肝心。清角豈不妙，德薄所不任。大哉子野言，弭弦且自禁。（曹丕〈善哉行四首〉之四）

全詩前 12 句以高臺、華池、美酒、佳餚、舞樂、賓客、琴音等鋪寫了宴飲奏樂的熱鬧場面，結興以「淫魚乘波聽，踴躍自浮沈」；後 8 句以「飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林」起興，情感由此發生逆轉，「樂極哀情來，寥亮摧肝心」，詩意也陡然一轉，慨歎德行淺薄之人無法消受悲切的清角之音⁴⁴，最終透過對音樂愛好的克制來檢省自我。此詩精彩獨到之處，在於對音樂的描寫十分細緻，先正面寫東、西、南各方樂舞齊聚一堂，紛繁交會，隨之借由魚、鳥意象對舉，即「踴躍自浮沈」、「悲鳴集北林」的聽樂神態來襯托音樂的美妙，最後轉而揭示出詩人透過音樂自律自省的政治情懷。本文要特別探討詩中魚、鳥意象的對舉，池魚聆聽宴樂而一會躍出水波一會沉入水底的雀躍陶醉；群鳥隨樂翻飛起舞後棲息在北邊樹林裡發出悲切哀鳴，以此動態性描寫來襯托宴樂的美妙，並進一步地襯托「樂極哀情來」的宴會主人心境。值得注意的是，此處寓含雙重對舉，不僅止於透過魚、鳥意象之「踴躍自浮沈」、「悲鳴集北林」形成哀樂對舉，同時單憑鳥意象的「飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林」也自形成哀樂對舉，「飛鳥翻翔舞」描寫宮囿飛鳥喜聞宴樂而起舞；「悲鳴集北林」轉而描寫飛鳥棲息在北邊的樹林裡所發出的悲切嗚咽。曹丕在〈與吳質書〉中的宴遊實錄，也完整地反映了這種樂極生悲、慷慨悲涼之情感轉折。其文云：

⁴⁴ 此處用典，春秋時平公要求樂師曠師奏清角音，師曠回應恐主君德薄，不足以聽之。平公堅持要聽，因此引來災異。出自《韓非子·十過》：「平公觴之於施夷之台，酒酣，……平公曰：『清角可得而聞乎？』師曠曰：『不可。……今主君德薄，不足聽之，聽之將恐有敗。』」

每念及昔日南皮之遊，誠不可忘。……白日既匿，繼以朗月。同乘並載，以遊後園。輿輪徐動，參從無聲。清風夜起，悲笳微吟。樂往哀來，愴然傷懷。（〈與吳質書〉）⁴⁵



「樂往哀來，愴然傷懷」，即曹丕在〈善哉行四首〉中的「樂極哀情來，寥亮摧肝心」，不同的是前者之「樂極哀情來」，出於曹丕對遊宴的回憶是建立在瘟疫與死亡的語境上，也就是說當年集宴共樂的文友們都在幾年間相繼因瘟疫而逝世，導致曹丕在回憶宴樂時亦不由生出懷念故友的感傷⁴⁶；而後者之「樂極哀情來」，出於曹丕身為宴會主人亦是賓僚們的人主立場，導致他常懷才德不足以聽清角也就是不足以勝任治理國家重任的焦慮與理想未及實踐的悲慨。二者同樣促成了建安時期遊宴詩中慷慨悲涼的主體內容與情感基調，尤其集中體現在鳥意象的動態描寫上。

所謂的「樂極哀情來」，以曹丕身為人主的複雜心理角度來看「飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林」此二句，飛鳥不僅是襯托音樂美妙的描寫，同時也托喻了詩人想像賓僚參加宴會的心理描寫。具體說來，詩中以群鳥活潑、優美的翻飛舞姿與在北林發出悲切哀鳴的棲息，展演出賓僚們心懷擇主而從的想望卻又顧慮北林裡所棲息的並非「高枝」的不安心理；也展演出宴會主人曹丕渴求賢才以輔助其統一天下志業卻又擔心自己的才德淺薄不足以成為那棵「高枝」的忐忑心理。由上可見，透過飛與棲的虛擬身體經驗，形象演出宴會中極樂而哀的情感轉折，也就是越是積極求取越是暗含求而不得的焦慮心理。

值得一提的是，上述有關魚鳥意象對舉的修辭，充滿視覺性、行動性、展覽性、戲劇性表演成分等的渲染描寫，在文本上不約而同地形成正反、虛實對比的空間意識，華池中忽沉忽浮的遊魚和高臺上既翻翔又悲鳴的飛鳥，多重層次地表現了肯定意識與否定意識之間相互拮抗的一種高度自主性的意識張力，其間情感的反覆轉折創造了詩人自律自省的抒情深度。換言之，「淫魚乘波聽，踴躍自浮沈」和

⁴⁵ 曹丕：〈與吳質書〉，收入《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全三國文》卷7，頁1089。

⁴⁶ 詳參田曉菲：〈宴飲與回憶：重新思考建安〉，北京大學中文系、香港中文大學中文系：《中國文學學報》創刊號，2010.12，頁29-34。

「飛鳥翻翔舞，悲鳴集北林」中所展演出的事件和行動是經過曹丕深刻反省、具有主觀意識的空間經驗，也是建安文人生活在處境空間與體制空間的矛盾與衝突之中的虛擬身體展演，即處在漢末以來憂患亂離頻乃又充滿建立功業機會的亂世中，加上兼具主僚與友誼關係的「文士新階層」開展了新的政治環境更進一步地大大提升了人主統一天下的實踐機會⁴⁷。建安文人長期處在這種充滿機會也充滿變數的政治環境，交揉激發著文人亂離傷懷的深沉感慨與意欲建立功業的樂觀奮取之心，因此極易形成建安遊宴詩中「樂極哀情來」的情感基調，尤其表現在充滿身體行動性的「飛與棲」意象。

三、擇主而從的虛擬身體

除了以上所論宴會空間的情感呈現，建安游宴詩中也常以群鳥擇枝而棲的虛擬身體感，演繹宴席上人主渴求賢才、賓僚擇主而從的政治情志。曹操〈短歌行〉將賢才擬化為鵲飛意象，向他們拋出「繞樹三匝，何枝可依」的設問，業已揭開賓僚們群起自喻為飛鳥的序幕。試觀王粲對西園之會的描繪：

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。回翔游廣園，逍遙波渚間。（王粲〈詩四首〉之一）

列車息眾駕，相伴綠水湄。幽蘭吐芳烈，芙蓉發紅暉。百鳥何續翻，振翼群相追。投網引潛鯉，強弩下高飛。白日已西邁，歡樂忽忘歸。（王粲〈詩四首〉之二）

以上兩首詩歌分別以「回翔游廣園，逍遙波渚間」、「百鳥何續翻，振翼群相追」等詩句來形象化描寫賓僚們「從君出西園」的場景。詩中渲染飛鳥在「幽蘭吐芳烈，芙蓉發紅暉」之間歡娛翻飛的景象，不但展演賓僚們喜遇明主的欣悅，事實上也迎合了人主以「周公吐哺，天下歸心」來自我標榜的政治號召。此外，劉楨在夜

⁴⁷ 見註 22。梅家玲：〈論建安贈答詩及其在贈答傳統中的意義〉，《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004），頁 186。

晚追思游宴情景時所寫下的〈公讌〉詩：「永日行遊戲，歡樂猶未央。遺思在玄夜，相與復翱翔」，也是以飛鳥「翱翔」之姿來具象化白日的遊賞之樂。

同樣以「飛與棲」的感興模式來表現「擇主而從」，但卻不直接描寫良辰美景，應瑒〈侍五中郎將建章臺集〉採取了迂迴而更具震懾力的書寫策略，亦即以悲懷起興，試見其詩：

朝雁鳴雲中，音響一何哀！問子游何鄉？戢翼正徘徊。言我寒門來，將就衡陽棲。往春翔北土，今冬客南淮。遠行蒙霜雪，毛羽日摧頹。常恐傷肌骨，身隕沉黃泥。簡珠墮沙石，何能中自諧。欲因雲雨會，濯羽陵高梯。

按徐公持的考證，應瑒此詩或作於建安十七年冬。⁴⁸全詩前半篇托物吟志，以一失群孤雁的口吻，訴說長途流離、日漸困頓之苦，及期望憑藉雲雨以持續高飛，最終抵達棲身地。此即如元·劉履所評：「借旅鴈以自喻，言哀鳴雲中，斂翼而徘徊，殆將投暄暖之地而栖止焉。」⁴⁹詩作以「朝雁鳴雲中，音響一何哀」開篇，從聽覺的描寫上引出悲涼情調；緊接著的「戢翼正徘徊」則借孤雁斂翼徘徊的視覺形象暗寓彷徨之情。「言我寒門來」至「今冬客南淮」四句，句義雙關，既指候鳥南北遷徙的習性，又道出詩人的漂泊經歷。「遠行蒙霜雪」以下八句，抒寫孤雁身體的脆弱及對或將隕身的惶恐不安，同時托出孤雁對雲雨之助的期待。以上關於飛與棲的身體經

⁴⁸ 徐公持〈建安七子詩文繫年考證〉：詩中有句曰：「往春翔北土，今冬客南淮。」對此二句，余冠英於釋曹植〈送應氏詩〉二首時，兼有所說。其謂此二句乃作者「以朝雁自比」，所云「翔北土」者，即植詩中「我友之朔方」意也。按余說是。此詩所述「往春翔北土」，即指建安十六年瑒離洛陽「之朔方」也。然則「今冬」又指何時？按曹操於建安十七年冬，曾親征孫吳，大軍行次淮南，已如前述。「今冬客南淮」，正與其時其事相合。蓋應瑒是年曾從軍征吳，瑒詩要當作於此年歟？

⁴⁹ 元·劉履《選詩補注》卷二：比也。德璉既遭亂離，有志弗遂，而此詩蓋作於朔方遠回之初，未領文學之日，乃借旅鴈以自喻，言哀鳴雲中，斂翼而徘徊，殆將投暄暖之地而栖止焉。然向者流離轉徙，經涉艱苦，則毛羽日至摧損，每恐失身於汗濁卑賤之流，如以大珠雜於沙石，豈能與之諧處乎！故欲乘雲雨之會，洗濯其翼，奮飛於天衢之上，而不可得。今既得侍公子宴集之歡，復蒙顧盼，存慰如此，豈小子所宜承此哉？於是且當為之盡醉，以奉主人愛賓之情意，然必祝其凡百，敬恭爾位，則福祿永綏，以副我傾望之懷也。愚謂公讌有詩尚矣，在建安間，如平原侯王侍中劉文學諸作，蓋所謂傑然者也。然其詞藻有餘，理義不足，或放志以流連，或傾情而取悅，今皆不錄。惟德璉於飄薄羈寓之中，預富貴宴酣之樂，而能以敬位一語為獻，豈易得哉！（元·劉履《選詩補注》卷二）

驗書寫，尤其濃筆刻畫孤雁在「將就衡陽棲」之前的侷促彷徨，展演詩人在戰亂頻繁中擇主而從、自我安頓的急切願望。詩作後半篇，畫面一轉至詩人所處的宴飲場景，形容「公子敬愛客」的好客情狀：「和顏既已暢，乃肯顧細微」、「贈詩見存慰，小子非所宜」，最後更以「凡百敬爾位，以副饑渴懷」為結來回應宴會主人曹丕的款待之情，隱晦地蘊藉願為效勞之意。箇中的政治隱喻，或可在詩人先「為平原侯庶子，後為五官將文學」⁵⁰的官職轉遷中得到印證。

「飛一棲」作為「擇主而從」的象徵意義，同時也被挪用在抒發得不到人主賞識的抑鬱之情。試見王粲所作〈詩四首〉之三、四所透露出的一股不愜意：

聯翻飛鸞鳥，獨游無所因。毛羽照野草。哀鳴入青雲。我尚假羽翼。飛覩爾形身。願及春陽會，交頸邁殷勤。（王粲〈詩四首〉之三）

鸞鳥化為鳩，遠竄江漢邊。遭遇風雲會，托身鸞鳳間。天姿既否戾，受性又不聞。邂逅見逼迫，俛仰不得言。（王粲〈詩四首〉之四）

第一首寫出「聯翻飛鸞鳥，獨游無所因」的孤身只影，並說出「願及春陽會，交頸邁殷勤」的求偶訴求，反映出渴求知遇的心跡。第二首流露出更強烈的不遇情緒，詩人雖則早已「托身鸞鳳間」，但仍然還是「俛仰不得言」，無法獲得人主的重用。宴遊奏樂之下的歡欣對比時節流轉之下理想未及實現的焦慮，在詩中構成功動的抵抗。

以上可見，無論是托物言志或是對宴飲空間形態的繪聲狀物，飛禽意象都頻繁地出現在不同游宴詩作的想像與回憶中，足見「飛」與「棲」這兩種譬喻是形塑建安宴飲空間的重要構件。這兩個相互對照的虛擬的宴樂身體，以政治上的展翅高飛之欲取代了身體的宴樂欲望，成為了詩人們在宴飲空間中表現自我與聯繫我群的強力武器。

⁵⁰ 《三國志·王粲附應瑒傳》：「瑒轉為平原侯庶子，後為五官將文學」。



四、主賓互動的虛擬身體

同題唱和是遊覽場合的娛情活動之一，同時更是主賓之間開展情志上互動交流的重要媒介。《初學記》所引《魏文帝集》即曾描述曹丕主持下的賦詩活動：「為太子時，北園及東閣、講堂並賦詩，命王粲、劉楨、阮瑀、應瑒等同作。」以下列舉的即是王粲、曹植、曹丕遊樂西園的同題共作：

日暮游西園。冀寫憂思情。曲池揚素波。列樹敷丹榮。上有特棲鳥。懷春向我鳴。褰袵欲從之。路險不得征。徘徊不能去。佇立望爾形。風颺揚塵起。白日忽已冥。（王粲〈雜詩五首〉其三）

端坐苦愁思，攬衣起西遊。樹木發春華，清池激長流。中有孤鴛鴦，哀鳴求匹儔。我願執此鳥，惜哉無輕舟。欲歸忘故道，顧望但懷愁。悲風鳴我側，義和逝不留。（曹植〈贈王粲〉）

乘輦夜行遊，逍遙步西園。雙渠相灌溉，嘉木繞通川。卑枝拂羽蓋，修條摩蒼天。驚風拂輪轂，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。（曹丕〈芙蓉池作〉）

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。秋蘭被長阪。朱華冒綠池。潛魚躍清波。好鳥鳴高枝。神飈接丹轂。輕輦隨風移。飄颻放志意。千秋長若斯。（曹植〈公讌詩〉）

前兩首托鳥喻志，黃節注云：「王粲〈雜詩〉曰：『日暮遊西園……。』粲詩或為植而發。植此詩蓋擬粲詩作也。自『義和逝不留』句以上，皆逐句相擬。……建安諸子為詩，往往互相摹擬，不獨此篇矣。」⁵¹王粲寫出「褰袵欲從之」，曹植則回以「我願執此鳥」，與後兩首遊園的自然實景之「飛鳥翔我前」、「好鳥鳴高枝」，都是曹操〈短歌行〉中「月明星稀，烏鵲南飛，繞樹三匝，何枝可依」的迴響，形

⁵¹ 黃節註：《曹子建詩註》（臺北：文海出版社，1973年2月），頁56-57。


成建安遊宴詩中特有的「渴求賢才一擇主而從」的身體符號空間（embodied symbolic space）。饒有意味的是，前兩首曹植以人主之姿回應王粲渴求知遇的賓僚心態，然而在後兩首曹植卻轉作以人臣之姿寫出「好鳥鳴高枝」以回應曹丕的「飛鳥翔我前」，隱含著曹氏兄弟之間激烈而起伏的政治角力。⁵²由此可見，「飛一棲」這一象喻框架在宴遊空間的出現，並不能擺脫主賓之間知遇賞愛的政治隱喻。

第五節 小結：初步發現自然

文學集團彬彬之盛的鄴下貴遊宴飲，多在銅雀園、芙蓉池、玄武苑、東閣講堂等園林苑囿舉行。從以上各節所引述的例證，可以發現建安遊宴詩有較多篇幅對遊宴場景的描繪，以「遊」為線索，逐漸將山水景物納入觀照視野中。如果說漢樂府「感於哀樂，緣事而發」，到了漢末的古詩十九首就開始有意識地選擇「自然意象」來抒情，然而古詩十九首的意象所營造的是一片蒼茫而悲涼的意境，例如十九首中寫松柏，也寫白楊，但其松柏和白楊都在悲風古冢荒郊之中。漢末魏初時期，作家們身歷戰亂離傷，關心國運民瘼者發為愍亂憂世之篇，包括古詩十九首中無名氏以及曹操早期的遊宴詩，發為歎逝之篇，以悲涼為情感基調，以抒情為主，狀物的句子很少。

直至建安遊宴詩，詩中充滿了精心選擇的意象，尤其是自然物象，其色彩多是素豔交錯而繽紛眩目的，且富有動態化之騰躍美或生機勃勃，襯托出其情緒是樂觀向上的。比如在自然景物的動態化描寫上，王粲〈雜詩〉五首之三、曹植〈贈王粲〉、曹丕〈芙蓉池作〉、曹植〈公讌〉中有關池苑風物的描寫尤為出色。王粲〈雜詩〉中俯視之下的曲池、列樹、丹榮；仰觀之下的棲鳥、颺風、白日光影等自然意象，曹植則回以相同的物象。後二首尤能突出景物千變萬化的動態描寫，〈芙

⁵² 黃節註云：「此詩蓋和魏文帝〈芙蓉池作〉。……『好鳥』、『神飈』即和『驚風拂輪轂，飛鳥翔我前』。」注又引清·方東樹曰：「子建就帝語衍為頌祝，蓋不得不爾。」見黃節註：《曹子建詩註》，頁14。

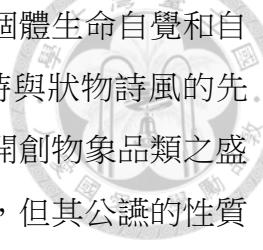


蓉池作〉中的「相」、「繞」、「拂」、「翔」、「夾」、「出」、「垂」；〈公讌〉中的「被」、「冒」、「躍」、「鳴」等，點示出種種遊賞意象或隱或顯的流動性。其次，建安遊宴詩充滿豐富的物象，體現出品類之盛。劉楨〈公讌〉詩中的物象內容就包括工具之「輦車」；氣象之「月照」、「風涼」；景點「清川」、「石渠」、「金塘」、「流波」、「華館」；植物之「珍木」、「芙蓉」、「菡萏」；動物之「靈鳥」、「仁獸」（虛寫），其間復配上「飛」、「照」、「過」、「流」、「散」、「溢」、「宿」、「游」、「寄」、「來」等動態性詞彙，以及「素」、「鬱蒼蒼」、「清」、「金」等有關色感光暗的描寫，增添物象繁盛之感，也烘托出宴會場景的熱鬧氣氛。詩人寓目於風景光影的時空感受，物我共感，直觀地展示了詩人於宮苑遊宴的歡樂場面和奔騰激蕩的強烈情感，皆透露樂觀向上的情緒，表現出盛世文學氣質。顏崑陽稱這種以人為主的自然感興為「緣情模態」⁵³。

可留意的是，人「情」之「興」與「自然」究竟有何關係？建安遊宴詩特別以豐富且動態化的空間物象去顯現生命存有的輪廓或時間相，引發詩人對生命存在自身的覺知。風景的流轉暗示時間的遷逝，易於觸動傷時歎逝、及時行樂的情懷，而自然物象的豐富且一幅佈滿生機的動態化，易生發放膽進取的情懷，如「羲和逝不留」、「白日忽已冥」、「飄飄放志意，千秋長若斯」和「遨遊快心意，保己終百年」等。換言之，就身體的意向性來看，詩人正當酣飲賞景極樂之時，在自然萬物的感召下，突然意識到宴樂的短暫，節序流轉，而自己「渴求賢才」或「擇主而從」以建功立名的理想仍遲遲還未實現，慷慨悲涼之感油然而生，俯察物象品類之盛所映現的抒情自我，其關注點並不是對生命本質的探討，而是主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度，體現在詩中「饑一飽」、「飛一棲」的品藻身體與感興模式。

建安遊宴詩中景觀式的空間書寫可說是六朝文人最早與自然的最直接相遇，初

⁵³ 顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯人與「自然關係」的歷程及其模態〉，《詩比興系論》（臺北：聯經，2017.3），頁 352-359。



步展現季節物候與文人交會的身體感與空間感，可看出整個魏晉個體生命自覺和自我意識的覺醒，以及文學自覺化的進程，特別是作為南朝山水詩與狀物詩風的先路。但必須指出的是，鄴下西園俯仰視感下的景物描寫，雖具有開創物象品類之盛與動態描寫的詩歌審美意義，甚至形成一個時代文人的物象共識，但其公讌的性質仍大於遊覽的成分，其景觀式的自然書寫，尚未能形成游心寓目的自覺意識，有待東晉蘭亭雅集的玄遊詩方得形成。

第四章 蘭亭雅集的俯仰寓目



第一節 俯仰寓目：人與自然交會的身體感

兩晉時期較多出現宮廷以外的文人雅集，金谷之會與蘭亭雅集可謂其中顯著例子。據《世說新語·企羨》所記：「王右軍得人以《蘭亭集序》方《金谷詩序》，又以己敵石崇，甚有欣色」¹，王羲之得知有人將他與石崇相比，不禁面有喜色，可見金谷詩會也是一大盛事。西晉惠帝元康六年（296），石崇在洛陽郊外的金谷園集宴餞別西征大將軍祭酒王詡，為祖餞遊宴，與會者 30 人，史上稱謂為西晉洛陽二十四友²的金谷之會³。試見崇谷〈金谷詩敘〉云：

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，其為娛目歡心之物備矣。⁴

文中「娛目歡心之物」，揭示其建立在「物我感知」關係的寓目遊賞意識，然而此次遊宴場域仍拘限於園林，且《金谷集》今已不存，難以具述。

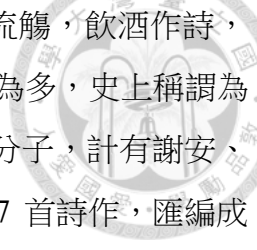
魏末西晉，文士多集洛下，北方平原的地理風貌構不成詩歌發展自然美學的外在條件，直至永嘉亂後，名士南渡，美麗的自然環境和追求道家自然的心境結合起來，於是遊宴過程中對於山水世界的美的發現成為東晉對於中國藝術與詩歌美學的絕大貢獻，而蘭亭雅集中加入大量山水元素的玄遊詩為此文學發展的重要成就。晉穆帝永和九年（353），東晉建康文壇以會稽內史以王羲之（303-361）為首在會稽山

¹〔南朝宋〕劉義慶著；〔南朝梁〕劉孝標注，余嘉錫箋疏，周祖謨等整理：《世說新語箋疏》（北京：中華書局，2007），頁 743。

²《晉書·劉琨列傳》云：「時征虜將軍石崇河南金谷澗中有別廬，冠絕時輩，引致賓客，日以賦詩。琨預其間，文詠頗為當時所許。祕書監賈謐參管朝政，京師人士無不傾心。石崇、歐陽建、陸機、陸雲之徒，並以文才降節事謐，琨兄弟亦在其間，號曰『二十四友』」，見〔唐〕房玄齡等奉敕撰：《晉書》（北京：中華書局，1974），卷 61 列傳第 31，頁 167，總頁 1679。

³胡大雷：《中古文學集團》（桂林：廣西師範大學出版社，1996），頁 76-78。

⁴《世說新語·品藻第九》第 57 條目注中作。見〔南朝宋〕劉義慶著；〔南朝梁〕劉孝標注；余嘉錫箋疏；周祖謨、余淑宜、周士琦整理，《世說新語箋疏》（北京：中華書局，2007），頁 628。



陰（今浙江紹興）舉行三月三日上巳節蘭亭修禊遊宴詩會，曲水流觴，飲酒作詩，為歲時節令的遊宴類型。與會者 40 餘人，賦詩者 26 人，以四言詩為多，史上稱謂為蘭亭雅集⁵。此次集會所參與的文人都是當是時頗具代表性的知識分子，計有謝安、孫綽、王凝之、王肅之、王徽之、袁嶠之等文人雅士，並留下了 37 首詩作，匯編成集為《蘭亭集》。蘭亭雅集被視為東晉時期的一代盛事。這時眾人又推王羲之寫一篇序。王羲之酒意正濃，提筆在蠶紙上暢意揮毫，一氣呵成，冠絕千古的〈蘭亭集序〉於焉而生。王羲之於序中嘗曰：

此地有崇山峻嶺，茂林修竹，又有清流激湍，映帶左右。引以為流觴曲水，列坐其次，雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

上文顯示參與者的階層屬性、遊宴場域甚至集會目的業已有所改變。相較於建安時期的公宴詩，蘭亭雅集是親友同僚聚集於「崇山峻嶺，茂林修竹」郊外園林的遊覽活動，且集會目的不再具有政治性，而重在「暢敘幽情」、「遊目騁懷」。至此，遊宴詩中「遊」的成分始見遠大於「宴」的性質，也才正式開啟中國山水文學遊觀意識。

文人雅集作為兩晉時期常見的文化活動，學者亦常將〈金谷詩序〉與〈蘭亭集序〉進行比較。但誠如楊儒賓所說，〈金谷詩序〉不管在文學史的意義或思想史的意義上來看，都無法和〈蘭亭集序〉相比⁶，原因在於後者創造了新自然觀，其文云：

他們都參與了一種新自然觀的創造，他們都賦予此次活動一種轉化身心，與自然合一的功能。這種「在大自然之中滌淨身心，與化合一」的理念，在後代並不陌生。但在永和九年之前，顯然不太流行，石崇的金谷園之會絕非其

⁵ 胡大雷：《中古文學集團》，頁 81-82。

⁶ 楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》，第 30 期，2009 年 6 月，頁 221。

倫。⁷

蕭馳在《中國思想與抒情傳統（第一卷）：玄智與詩興》裡將蘭亭雅集的自然觀視為生命的原發精神：



此次詩會的參加者，包括了當時的主要玄言詩人如孫綽、許珣、謝安、王羲之等。這次聚會與元康六年（296）的金谷園聚會不同，它並不發生在「財產豐積，室宇宏麗」的「肥遁」別館，更無「蘊蘭麝、被羅縠」的數十婢妾侍側，亦無琴瑟笙筑的「鼓吹遞奏」。它發生在一處郊邑名勝，「有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右」，「無絲竹管弦之盛」，有遊目騁懷之娛。而坐石臨流、流觴曲水、一觴一詠，更特別地彰顯「即目」、「直尋」、「俯拾即是」的原發精神——編入是集之作，皆即日吟成於此時此地此景……。⁸

顏崑陽的〈從感應、喻志、緣情、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其模態〉則按詩歌中所開顯「人與自然的關係」之模態，將蘭亭詩作歸類為「玄思模態」：

這一次類，語言表層往往以「時興」、「節令」、「記遊」、「登覽」等客觀時空性的自然景物為題素，表層顯其「時間相」或「空間相」，而深層卻是以「玄思」去觀視自然物象，而悟得其理趣；也就是因自然物象以悟玄理之作。其「敘述模式」多以寫景為主。而穿插以三、五說理之句。⁹

無論是「新自然觀」、「生命的原發精神」或「玄思模態」，上述研究均指出蘭亭雅集有其重要及特殊的面向，即他們透過不同「觀看」自然景觀的方式，進而自我

⁷楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁 221。

⁸蕭馳：〈郭象玄學與山水詩之發生〉，收入《中國思想與抒情傳統（第一卷）：玄智與詩興》（臺北：聯經，2011.8），頁 251。

⁹顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯人與「自然關係」的歷程及其模態〉，收入《詩比興系論》（臺北：聯經，2017.3），頁 362-363。



詮釋與安頓生命存在之價值，這固然非金谷詩會所能相比。

相對於上節建安遊宴詩中人與人契合交會的身體感，本節主要探討遊宴詩中人與自然交會的身體感。在中國古典詩歌中，「人與自然」之間的空間關係，也就是人之情質與自然風物之間的互動交感，一直是極受重視的題材之一。特別是魏晉的遊宴詩，必以「身體」親自經歷某一動態性的「空間」行程，所開顯的主要是「宴會場域」和「自然場域」交融的空間經驗。本節以「神入之內在性」(empathetic insideness)為進路的空間意識或遊觀精神切入，源於莊子遊於天地的藝術精神到六朝「寓目游心」的文藝觀，有關理論觀念完成於〈文心雕龍〉中強調人與自然的，即透過「物沿耳目一神居胸臆」(〈神思〉篇)、「目既往返，心亦吐納」(〈物色〉篇)的神思創作活動，劉勰指出這個過程絕非單一內在傾向的馳情想像，它同時也是經由耳目感知的具體經驗，建立在一種「目觀」與「心想」內外周旋往返的感物關係。此中「耳目」所發動的身體感知，使「身體」成為一個可以興發感懷的空間結構。其本質結構都可歸結為人對於一己存有世界的連類感知，也就是透過「觀」與「被觀」在藝術或生命情境中探尋「於世存有」(being-in-the-world)的憑據。

所謂「目觀」與「心想」，在羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)有關巴黎鐵塔的論述中，被概括為「觀看」與「想像」。文中提出一系列之觀景活動的問題：人在觀景時是如何運行感官的「觀賞」和內在的「想像」？又如何透過身體的觀看活動，建立出一個經驗位置？這當中涉及一種觀看的「技藝」，不僅可為自己定位，也可在社會、文化面向上將目下觀看的對象轉化成為一種空間性的創造精神。¹⁰而在現象學大師莫里斯·梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)的存有學理論中，或可被概括為「眼」與「心」，文中提到「眼睛的每個動作，甚至是身體的每個動作，在我運用他們詳審地探索出來的同一個可見世界(univers)裡，都有它們自己的位置，反過來看就好比每個視覺都發生在觸覺空間的某個位置。」¹¹所關注的是可見的「身體」與不可見的「精神」之間的「間距」問題，此「間距」是建立在

¹⁰ [法] 羅蘭·巴特著，李幼蒸譯：《寫作的零度》(臺北：久大桂冠公司，1991)，頁3-17。

¹¹ [法] 莫里斯·梅洛龐蒂著(Maurice Merleau-Ponty)，龔卓軍譯：《眼與心：身體與現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》(臺北：典藏藝術家庭，2007)，頁40。



怎麼樣的一個「經驗位置」，且彼此間如何交融或相應的問題。

由此可見，「目觀」的「物／景」與「心想」的「我／情」之間有個「間距」，它們如何產生交融、相應？有輪廓的「物／景」與無輪廓「我／情」之間如何涵蓋、包覆、纏繞？所謂「間距」，不是指空間的配置，而是指物與我之間的空間關係所度量而出的內延。具言之，在宴遊活動中人與自然之間的交會、感應如何構成詩質空間？本節即以上述問題意識與思路切入探析遊宴詩中人與自然交會的空間意識。

第二節 俯仰的概念：大運斡轉的宇宙節奏

世族南遷、門閥政治、莊園經濟、玄遊自然的影響，文人集體走入自然山水的世界，但也非完全意義上的自然世界，而是私人效野園林，致此「遊目騁懷於山水」成為東晉文士重要的於世存有的方式。蘭亭雅集詩會是一次集體的對道結合自然於一體的自然書寫，這是漢代氣化宇宙論於「自然」觀點的發展與《易》學「存有論」的發展結果。魏晉玄學的新自然觀，以王弼（226-249）和郭象（252-312）為代表。王弼在〈老子注〉提出必須經由「崇本息末」、「守母存子」的修養工夫，方能使人貼近「存有」（本）的自然狀態，同時讓現象（末）得以開顯存有的真義（舉末）。¹²郭象在《莊子注·齊物論》用「獨化於玄冥者也」來說明「自足於無為無主的自然活動」，主觀修證達到了「冥會」之境，所觀照的萬物就呈自然、自爾、自得的情狀，亦即「自生」、「獨化」之境。¹³至此，「自然」可視為「道」的基本屬性，從天道運行的「自然」發展到需要在經驗性的世界中被證成的「能然」。

蕭馳關注到王弼一派的易學家發展出一個不強調包括萬有，而強調擬範其變化之影跡的新宇宙觀；不強調「見天下之蹟，而擬諸其形容，象其物宜」，而強調「見

¹² 《王弼集校釋》，頁 95。

¹³ 郭象：〈莊子注·齊物注〉，《莊子集釋》，頁 111。



天下之動，而觀其會通，以得其典禮」，從而刺激了東晉詩人重新體察和體象一個寂寥空曠且大運斡運的宇宙意象。試見晉宋詩歌中大量出現以「俯—仰」構句法，釋出了一個在詩人俯仰流盼的目光中出現的寥朗無涯，大運斡轉的宇宙或自然世界。舉詩如下：¹⁴

登高望遠，周覽八隅。山川悠邈，長路乘殊。……仰瞻翔鳥，俯視遊魚。……造化氤蘊，萬物紛敷。（阮籍〈詠懷十三首〉其九）

仰瞻景曜，俯視波流。日月東遷，景曜西幽。（阮籍〈詠懷十三首〉其十）

凌高遠眇，俯仰曾嗟。……仰訊高雲，俯托清波。（嵇康〈兄秀才公穆入軍贈詩十九首〉其十一）

流磻平皋，垂綸長川。目送歸鴻，手揮五絃。俯仰自得，遊心太玄。（嵇康，同上，其十二）

藻犯蘭池，和聲激朗。操縵清商，遊心大象。（嵇康〈酒會詩七首〉其三）

邈矣垂天景，壯哉奮地雷。……仰觀朗月運，坐觀璇蓋回。（陸機〈折楊柳行〉）

拂駕升西嶺，寓目臨清波。……回首盼宇宙，一無濟邦家。（庾闡〈登楚山詩〉）

寂坐挹清恬，運目情四豁。翔虬凌九霄，陸鱗困濡沫。（庾闡〈衡山詩〉）

宗白華先生洞察出這是詩人擬範著宇宙本身的節奏，因此他說詩人「拿著音樂的心靈去領悟宇宙」，是「用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象」，「是流動著飄瞥上下四方，一目千里，把握全境的陰陽開闔、高下起伏的節奏」¹⁵。阮嵇等人是以玄學的

¹⁴ 蕭馳：《玄智與詩興》，頁 97-99。

¹⁵ 宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981），頁 82-83。



觀念流盼著大象斡運的影迹，俯仰之間詩人注目的不僅是變化了的空間，同時也感受到了遷逝的時間。如庾闡〈江都遇風詩〉的「俯盼蹙玄雲，俯聽聒悲飆」、傅玄〈歌〉的「仰觀兮巧象，日月兮運周；俯視兮河海，百川兮東流」¹⁶。

山水世界的審美功能和精神內涵的轉向，誠如孫綽〈太蔚庾亮碑〉中說：「雅好所托，常在塵垢之外。雖柔心應世，蠖屈其跡，而方寸湛然，固以玄對山水。」¹⁷「以玄對山水」，就是以超越的心態面對山水，從對山水的審美中體悟玄學義理，體悟宇宙自然的哲學意義。試見王羲之〈蘭亭集序〉：

是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也！……夫人之相與，俯仰一世，……雖趣舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，以為陳跡，猶不能不以之興懷。……故列敘時人，錄其所述，……後之攬者，亦將有感於斯文。¹⁸

文中三次出現「俯仰」此一對舉詞語，首先是「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也」，說明遊宴之樂在於山水之間的「遊歷—娛情—感悟」，具體展演為「仰觀—俯察」此一感興身體，也就是「遊目騁懷」。身體在俯仰景色的遊賞過程中，對物隨時遷、情隨事遷的感受特別敏銳，故後文有「人之相與，俯仰一世，……當其欣於所遇」、「向之所欣，俛（俯）仰之間，已為陳跡」之慨嘆，唯有把握當下空間性集體存在的俯仰遊賞，以及「列敘時人，錄其所述」以抵抗時間焦慮的集體創作，二者可歸結為「遊目騁懷」的遊賞意識與集體同情共感的生命意識¹⁹。蘭亭雅集的上巳詩作皆當納入此理路脈絡中來分析。

¹⁶ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 874、575。

¹⁷ 〔晉〕孫綽：〈太蔚庾亮碑〉，《》，〈全晉文〉，卷 62，頁。

¹⁸ 〈蘭亭集序〉在《世說新語·企羨第十六》第 3 條目注中作〈臨河敘〉，見《世說新語箋疏》，頁 743；或見《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 1609。

¹⁹ 張淑香曾於〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉一文探討〈蘭亭集序〉的抒情本體意識，乃「由空間性的集體存在，進而突破時間的限制與威脅，由『共時』穿入

第三節 俯仰的象境：虛靈妙用的山水



試見《蘭亭集》最為密集出現此一「俯—仰」構句法：

三春啟群品，寄暢在所因。仰望碧天際，俯罄綠水濱。寥朗無涯觀，寓目理自陳。（王羲之〈六首之三〉）

仰懷虛舟說，俯嘆世上賓。朝榮雖云樂，夕斃理自回。（庾蘊）

俯揮素波，仰掇芳蘭。尚想嘉客，希風永歎。（徐豐之）

四眺華林茂，俯仰晴川渙。激水流芳醪，豁爾累心散。（袁喬之）

散豁情志暢，塵纓忽已捐。仰詠挹餘芳，怡情味重淵。（王蘊之）

凡我仰希，期山期水。（孫統其一）

地主觀山水，仰尋幽人蹤。回沼激中逵，疏竹間修桐。因流轉輕觴，冷風飄落松。時禽吟長澗，萬籟吹連峰。（孫統其二）

肆眺崇阿，寓目高林。青蘿翳岫，修竹冠岑。谷流清響，條鼓鳴音。玄嶠吐潤，霏霧成陰。（謝萬）

秀薄繁穎，疏松籠崖。遊羽扇霄，鱗躍清池。歸目寄歡，心冥二奇。（王徽之）

森森連嶺，茫茫原疇。迴霄垂霧，凝泉散流。（謝安）

肆眄（盼）巖岫，臨泉濯趾。感興魚鳥，安居幽峙。（王豐之）

『歷時』，轉向過去與未來尋求超時間性的集體共同存在的理想，見《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992），頁52。

望巖懷逸許，臨流想奇莊。誰云真風絕，千載挹餘芳。（孫嗣）

鮮葩映林薄，遊鱗戲清渠。臨川欣投釣，得意豈在魚。（王彬之）

望岩愧脫屣，臨川謝揭竿。（魏滂）

春詠登臺，亦有臨流。懷彼伐木，宿此良儔。修竹蔭沼，旋瀨縈丘。穿池激湍，連濫觴舟。（孫綽）

松竹挺岩崖，幽澗激清流。（王玄之）

綜觀上述詩句，主要描述透過人與春景之間的俯仰相視，開展出天地萬物之寥朗無涯、。前五首以直接以「俯—仰」之語描寫山水，其餘另以「望—臨」、「肆眺」、「肆盼」、「寓目」、「歸目」、「凝」等視覺性用語，甚至在沒有任何視覺性用語，但都出現高低景致的遊賞視線以及動態景致的描寫，或顯或隱的表現出俯仰觀照宇宙天地的身體感。仰觀或眺望之天際、山崖、高林、草木禽鳥；俯瞰或臨視之河川、流泉、溪池與游魚，皆顯示了視覺移動的感興聚焦。在視覺之外又注入聽覺、觸覺的身體感，「時禽吟長澗，萬籟吹連峰」、「谷流清響，條鼓鳴音」、「穿池激湍，連濫觴舟」等自然物象的流轉之音，以及「俯揮素波，仰掇芳蘭」的身體觸感，使身體俯仰在景致之中更注入多幾分娛耳悅目的娛情意味。由上可見，與玄言詩不同的是，蘭亭之遊乃即景會心，也就是當下即目知覺的美感經驗，故其筆墨重點不僅在於抽象玄理的闡明，詩中大量山水元素的加入，顯見其更重視的是抒發遊觀者周遭環境中所領悟的玄趣。綜觀蘭亭詩中俯仰所見富有玄學意味的萬物景色：

- （一）象體暢情萬物：「寥朗無垠」、「馳心域表，寥寥遠邁」、「冥然玄會」、「神散宇宙」等。
- （二）象體自然氣化的道體：氣態之「霏霧成陰」、「遊羽扇霄」、「迴霄垂霧」；嗅覺之芳香「餘芳」、「芳醪」、「芳蘭」；觸感之「希風」、「真風」等。



(三) 象體修證時清虛之心：「虛舟」、「素波」、「萬殊」、「林薄」、「清渠」等。

(四) 象體自然玄妙之境：「清響」、「鳴音」、「德音」等。

凡熟悉中國傳統思想者，即會將上述描寫景觀的用語與老莊裡對於天、道的表述聯想在一起，諸如以下：

視之不見，名曰夷；聽之不聞，名曰希；博之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。……是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。（《老子》第十四章）²⁰

聽之不聞其聲，視之不見其形，充滿天地，苞裹六極。（《莊子·天運篇》）²¹

夫道者，覆天載地，廓四方，柝八極，高不可際，深不可測，包裹天地，稟授無形；原流泉淙，沖而徐盈；混混滑滑，濁而徐清。故植之而塞於天地，橫之而彌于四海；施之無窮，而無所朝夕。舒之悞於六合，卷之不盈於一握。約而能張，幽而能明，弱而能強，柔而能剛，橫四維而含陰陽，絃宇宙而章三光。（《淮南子·原道訓》）²²

傳統道家典籍中透過視覺、聽覺及觸覺的意象交織來表述天、道的形象，乃是一種充塞宇宙四方的混沌元氣，類似一種雲霧清氣充塞、周流不息於自然空間之中，其作用無窮卻只可「體」會而不可言說究詰。玄學家以此不可形象的希、夷、微，來表述自然萬象背後有一更高、永恆不變的本體（至極境界），即「氣化」：是耳朵聽不見的，肉眼看不見的，難以捉摸的，只能依據諸等官能知覺經驗的直觀與內照方可顯現。回顧〈蘭亭詩〉，詩中常以俯仰流盼之雲霧、玄音、香氣等，山水以虛靈香色之姿媚道、體道，即所謂「媚道」。其呈現「質有而趣靈」的性相特徵，既象體

²⁰ 〔春秋〕李耳撰；朱謙之校釋：《老子校釋》（北京：中華書局，1984），第14章，頁52-53。

²¹ 《莊子集釋》，頁507。

²² 《淮南子》，頁5。

「道」之玄妙形象，也象體「以玄對山水」的遊觀模態，並能玄化遊觀者的存在狀態，誠如盧諶在〈時興詩〉所言：「登高眺遐荒，極望無崖嶠。形變隨時化，神感因物作。澹乎至人心，恬然存玄漠。」²³楊儒賓先生稱此轉化過程或遊觀模態為「玄化山水」。²⁴這種「質有而趣靈」的山水描寫使詩歌的意境審美由質實走向空靈，開啟了新的自然觀。

至此，「俯—仰」的身體成為山水審美思考的對象與媒介，誠如劉勰在《文心雕龍·物色》說道：「目既往返，心亦吐納」，此句強調「目觀」先於「心想」，揭示出在「身心並置」的感物關係中，主動賦予「身體」具有詮釋的能力。循此來看「俯—仰」的遊賞身體感，可說是藝術身體與藝術心理活動的交纏（*entrelacs*），關鍵在於如何經由「俯—仰」的神思活動中看見「自我」。

第四節 俯仰的境界：物暢其性的身體感

試以梅洛龐蒂（M. Merleau-Ponty）的存有學以作為王弼與郭象的自然與存有之說的註腳：

眼睛的每個動作，甚至是身體的每個動作，在我運用他們詳審地探索出來的同一個可見世界（*univers*）裡，都有它們的自己的位置，反過來看就好比每個視覺都發生在觸覺空間的某個位置。

我的身體既是能見者（*voyant*），又是可見者（*visible*）。身體凝視萬物的同時，也能凝視自己，並在它所見之中，認出能見能力的「另一面」，它看見自己正在看：摸到自己正在摸；它對自己可見、可感覺。²⁵

²³ 《先秦漢魏南北朝詩》，〈晉詩〉，卷12，頁885。

²⁴ 詳參楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，頁90-102。

²⁵ 〔法〕莫里斯·梅洛龐蒂著（M. Merleau-Ponty），龔卓軍譯：《眼與心：身體與現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》（臺北：典藏藝術家庭，2007），頁38、81。

上述是梅洛龐蒂從身體主體發展到「肉身」理論（*theorie de la chair*）存有學的基本線索，他把身體視為可感知性（*emfindbarkeit*），而將事物視為是蘊含在其中。也就是說「肉身」並不是物質，也不是心靈或實體，它是某種普遍的事物，在時空個體與觀念之間存在，只要有存有者的碎片（例如眼睛的動作）存在，它就會帶出某種存有者的風格。²⁶循此來看，蘭亭詩中「俯一仰」的景觀中既有「可見世界」（*univers*）即「被觀」的自然山水，也有「能見者」（*voyant*）亦即「能觀」的遊賞觀念與存有風格，意調在主體心神（腦海）中觀看與冥想的對象與體驗。特別要提到的是，「能觀」乃是經由「俯一仰」的神思活動中所看見的「自我」亦即「可見者」（*visible*）。

一、俯仰散暢的身體感

蘭亭詩中頻繁以「散」、「暢」二字來呈現「自我」在風景感悟中情志豁朗的神思狀態，諸例如下：

一觴一詠，亦足以暢敘幽情。……天朗氣清，惠風和暢。（〈蘭亭詩序〉）

迺攜齊契，散懷一丘。（王羲之其一）

三春啟群品，寄暢在所因。（王羲之其三）

合散固其常，脩短定無始。……誰能無此慨，散之在推理。（王羲之其六）

嘉會欣時遊，豁爾暢心神。（王肅之其二）

寄暢須臾歡，尚想味古人。（虞說）

臺臺德音暢，蕭蕭遺世難。（魏滂）

²⁶ 同上註，龔卓軍導讀部分「可見性的存有學條件：肉」，頁 34-44。



縱暢何所適，回波縈遊鱗。(謝繹)

今我歡斯遊，愜情亦暫暢。(桓偉)

蕭(消)散肆情志，酣暢豁滯憂。(王元之)

散豁情志暢，塵纓忽以捐。(王蘊之)

散懷山水，蕭然忘羈。(王徽之其一)

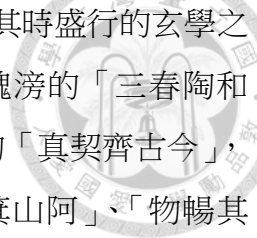
激水流芳醪，豁爾累心散。(袁嶠之其二)

神散宇宙內，形浪濠梁津。(虞說)

時來誰不懷，寄散山林間。(曹茂之)

觀魚鳥，具類同榮，資生成暢。(〈蘭亭詩集後序〉)

「暢」字凡十一見，「散」字凡九見，主要描述遊賞主體透過「散之在推理」的方式，將「誰能無此慨」、「時來誰不懷」的普遍生命憂患意識之「心神」「散暢」於自然山水之間，從而達到身心俱暢的「俯仰之境」。此處想要散暢而去的是支道林在〈詠懷五首〉其一、三裡所說的「亶亶沉情去，彩彩沖懷鮮」、「曖曖煩情故，零零沖氣新」，蘊含在山水萬物的新貌玄理才能顯現，即前述俯仰流盼之雲霧、玄音、香氣等氣化或虛靈化的物態。就身體的意向性來看而，這是詩人「歸日一心冥」、「神散—形浪」於群品萬籟的一個空間經驗；從語言形構的層面來看，這也是一個透過「感興魚鳥」以「散之在推理」、「感物—興情—悟理」的山水審美過程。其中的「神散宇宙內，形浪濠梁津」最能體現這種身心俱暢的身體感，也突顯出時下遊賞乃以玄學概念先行的書寫活動。由此可見，「俯—仰」是由人與自然共同完成的超感官之空間體驗，透過「遊目—騁懷」、「感物—興懷」雙重周旋的神思活動，開顯了六朝遊宴詩中人與自然交會的山水世界，而在此山水世界的本質結構中「自我」佔有核心席位。



所謂「散之在推理」或「寓目理自陳」，此中「理」的內涵是其時盛行的玄學之理，如郭象玄學由領悟「物暢其性，各安其所」的「冥合」，魏滂的「三春陶和氣，萬物齊一歡」，謝繹的「千載同一朝，沐浴陶清塵」，王渙之的「真契齊古今」，孫綽〈蘭亭詩集後序〉的「齊以達觀」。「千載同歸」、「齊契箕山阿」、「物暢其性」皆承顯了莊子的齊物觀，但又與莊子的「聖人體無」的無情之說有所不同，乃有情而無累於物的自然觀，出自王弼的「暢萬物之情」、「應物而無累於物」的觀點²⁷。具言之，遊賞者看著崇山峻嶺、茂林修竹等等都沐浴在燦爛的春陽之下，平等地享受著造物的恩惠，那麼生動繁復，又那麼和諧統一，自然很容易湧起一種萬物均齊的情愫，而且感到自己也作為平等的一員回歸到這無限和諧之中，與萬物相親。這是一種以「無為之心」來散暢、超越萬物之「有」及累世之「情」的修行過程，可見在玄學家眼中，「自然」一詞不僅作為現象世界的總名，也是含「存有」（being）意義之「無」的同義字。接下來將從玄學和山水的密切關係來進一步探明「俯仰之境」的具體內涵，亦即玄學思想如何轉化了東晉時人與自然之間的空間關係，尤其改變了他們觀看世界的方式。蘭亭詩中對於山水世界的審美感悟，往往用理語來表達對這種境界的體悟，試見：

寥朗無厓觀，寓目理自陳。大矣造化功，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。（王羲之其三）

……誰能無此慨，散之在推理。（王羲之其六）

馳心域表，寥寥遠邁。理感則一，冥然玄會。（庾友）

冥心真寄，千載同歸。（王凝之其一）

歸目寄歡，心冥二奇。（王徽之其二）

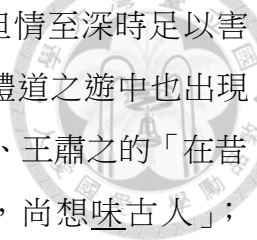
²⁷ 二語出自王弼，前者見氏著：《老子周易王弼注校釋·老子道德經注》，下篇，二十九章，頁77。後者見《三國志》，冊3，卷28，〈魏書·鍾會傳〉裴注引何邵《王弼傳》，頁795。

神散宇宙內，形浪濠梁津。(虞說)

所謂「理感則一」，再度顯示玄理是經由俯仰所至的興感情狀中顯見。「興」字凡七見，諸如「向之所欣，俯仰之間，已為陳跡，猶不能不以之興懷。……每覽昔人興感之由，若合一契，……雖世殊事異，所以興懷，其致一也」(〈蘭亭詩序〉)、「駕言興時遊，逍遙映通津」(王凝之其二)、「端坐興遠想，薄言遊近郊」(郗曇)、「感興魚鳥，安茲幽峙」(王豐之)、「泛泛輕觴，載興載懷」(華茂)等。所以眾人在俯仰蘭亭山水後「寓目理自陳」、「散之在推理」、「夕斃理自回」、「冥然玄會」，「山水以形媚道」的過程。由此可見，「寓目理自陳」為遊宴觀物的終極目的，揭明遊宴的空間感和身體感向詩人所闡示之理：「大矣造化功，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新」。所謂「新」，即指以「無為之心」來超越萬物之「有」及累世之「情」的轉化心境，在山水之中發現造化日新的玄理，即「無」的體道能量，使山水成為表現主體與玄言的導體。

綜述以上，所謂俯仰之境也就是山水玄化的過程，就是透過身體俯仰遊賞於自然空間，興發起詩人心理空間之俯仰探索，從而抒發了自我化矛盾為和諧的種種內心活動與變化：既有上下探求之「神散宇宙內，形浪濠梁津」、順應造化之「冥然玄會」等自然審美意識；又有覓求知音之「仰尋幽人蹤」，立言不朽之「契茲言執，寄傲林丘」的生命憂患意識。循此，以無為之心超越萬物之「有」和散暢去世俗煩憂之「情」，從而使身心狀態轉化到「物暢其性」的玄妙之境。簡言之，其實踐方式就是「俯仰寓目」於自然山水的身體感興，融入氣化狀態所滋生的無限自由之感。就身體的意向性來看，首先俯仰流盼於雲霧、香氣、玄音等充滿虛靈香色的山水，山水以虛靈香色之姿媚道，寓目者也據此獲得體道的玄妙能量，從而轉化身心狀態達到「即物涉有而覽無」之境，亦即獲得物暢其性的無限自由之感。至此，山水具有內在的超越性，即「無」的體道能量。

二、忽忘形骸的身體感



玄學雖然講求「暢其情」、「性其情」之道體自然的方式，但情至深時足以害生，故魏晉士人一方重情，一方面也講求「忘形骸」。故蘭亭的體道之遊中也出現「忘味得意」的身體感興，如孫綽之「時珍豈不甘，忘味在聞韶」、王肅之的「在昔暇日，味存林嶺。今我斯遊，神怡心靜」、虞說之「寄暢須與歡，尚想味古人」；另也出現「忘魚得意」的身體感興，如王彬之「臨川欣投釣，得意豈在魚」，乃出於莊子的魚荃意象，如〈秋水〉篇中「遊於濠梁」的「知魚之樂」²⁸。上述乃借鑒莊子從「人」與「自然」之間的互涉關係來呈現「遊」之空間意識，所謂自然世界是「關係的場域」，是透過個體「遊心寓目」以體察「物物殊化」的世界，最終構成了物我同一的「空間性」(spatiality)，即「坐忘」、「心齋」的逍遙境界。此階段建構出的空間意識是「人」與「自然」的關聯在思想上的證成及至藝術上的超越，是人類認識世界的基本方式。但物我未能臻至融合如一，因為當中的「理感則一」，是以既有知識的玄理先行，而不是以當下即目自然的直接感悟為主。從玄理思維方式來看，蘭亭宴遊的「俯仰」觀看，可說是一個由「形下之『有』」到「直觀之『無』」再到「超越之『有』」的自然審美過程²⁹。詩中表現為身體俯察仰視在萬象景致之際而「思接千載」，歷經從「味存林嶺」、「尚想味古人」到「忘味在聞韶」、「得意豈在魚」的物我兩忘的身體思維，從感官化到超感官，此一即物覽無的玄理思維，也就是〈文心〉所講的「物沿耳目—神居胸臆」的藝術身體與藝術心理的交會過程。至此，寓目的山水萬象才有了更多重層次的空間感與更立體的時間感，從而達到「物暢其性」的山水感悟境界，本文姑且稱之為「俯仰之境」³⁰。

²⁸ 本文第二章：徐復觀曾就〈秋水〉篇中的「遊於濠梁」，解釋了「知魚之樂」亦如「出游從容」，是一種「物化後孤立的知覺，把自己與對象，都從時間和空間中切斷了，自己與對象，自然會冥合而成為主客合一的」，而「我知之濠上」之「知」，是孤立地知覺之知，即是美的觀照中的直觀、洞察」，²⁸說明莊子所追求的無限性的道，實際就是超越性的藝術精神。

²⁹ 「有／無」辯證思維既是玄學也是藝術的思維方式。前者如盧桂珍用「有／無」辯證思維來析論玄學家的思維方式。見《境界·思維·語言》(臺北：臺大出版中心，2010)，頁101-167。

³⁰ 詳參楊佩瑩：《六朝詩「傷春」的連類譬喻》，國立臺灣大學中文所博士論文，2004，頁81-96。論文第三章第一節以「視覺仰俯與靈魂瞻顧」為題，探討遊宴書寫中上下俯仰的視覺最能展現物象與詩人的交會模式。



三、一觴一詠的身體感

蘭亭詩是在曲水流觴、即席賦詩的文學遊宴活動，除了俯仰寓目的感興身體，這裡頭一「觴」一「詠」的身體思維，即醉賞與文詠自然的身體感，是六朝詩歌「感物體道」亦是達至藝術之境的重要進路。蘭亭詩中提到「觴詠」凡九見，如下：

引以為流觴曲水，列坐其次，雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。（王羲之〈蘭亭詩序〉）

和以醇醪，齊以達觀，快然兀矣，復覺鵬鷖之二物哉！（孫綽〈蘭亭詩集後序〉）

體之固未易，三觴解天刑。……雖無嘯與歌，詠言有余馨。（王羲之其五）（酒言馨）

契此言執，寄傲林丘。……醇醪陶元府，兀若遊羲唐。（謝安）

零觴飛曲津，歡然朱顏舒。（徐豐之）

回流轉輕觴，冷風飄落松。（孫統）

嘉會欣時遊，豁爾暢心神。吟詠曲水瀨，淙波轉素鱗。（王蕭之）

泛泛輕觴，載興載懷。（華茂）

散豁情志暢，塵纓忽已捐。仰詠挹餘芳，怡情味重淵。（王蘊之）

攜筆落雲藻，微言剖纖毫。（孫綽）

狂吟任所適，浪遊無何鄉。（曹華）

蕭（消）散肆情志，酣暢豁滯憂。（王元之）

蘭亭詩人在一觴一詠的酣暢逸致中完成了即席賦作，把死生亦大矣的悲夫之慟轉化為筆墨之趣³¹。有觴詠並舉的，也有分別單獨拈出酣觴之遊或吟詠之遊。借酣觴以散暢些什麼？玄學道教的生命憂患意識，即現實中擾其達到心境自由無為的煩累之「情」。從中映現的是蘭亭詩人一幅蕭散自得的人格形象，並蔚為當時人物品鑒的標準。而蘊有玄思能量的山水也只預設開放給這等已散暢去累世煩情而蕭散自得的特殊人群。

魏晉既重情卻難以如聖人般忘情，故尋一理想之法，即求「真」，如《莊子·齊物》：「凡得真性，用其自為者，雖復阜隸，猶不顧毀譽而自安其業。」³²其中體現在魏晉六朝詩文中大量出現甚至成為人物品鑒的標準之一的酣觴自然的身體感，乃自然氣性的流露，一方面使其體任自然，不入世俗虛偽；一方面使其因任自然之情而能與自然之氣通貫。但有關觴詠的身體思維歷來較缺乏具體的論述，蔡瑜先生曾援引梅格-龐蒂（M. Merleau-Ponty; 1908-1961）的身體空間概念來分析淵明的「醉境」為一復返自然的「身體圖式」，具體表現為群體和諧的渾融「人境」與個體純任自然的「化境」。³³酒後的身體狀態是一任自然、與萬物冥合的本真狀態。最具代表性的例子是淵明詩〈飲酒其五〉之「採菊東籬下，悠然見南山」，描敘透過賞菊飲酒而「漸近自然」的身體經驗，感官知覺隨著酒精的作用而漸次渾沌，一任身體與心性自發性的感應所處空間的氛圍，偶一舉首之間人心與遠山悠然交會，突破形體的拘限，轉而呈現一種「非思維」的意向性，一切還歸本原，最終達到身心與自然冥合的超越境界。就隱喻概念來說，此時身體成為自然的場域，與天地時氣相互涵融，共構出「心遠地自偏」的身體思維以及「此中有真意，欲辨已忘言」的本真狀態。復返自然的酣醉之境實與賦詩的藝術之境有其共融相通之處，酣醉所「體現的訊息」，也就是身心順應宇宙自然的變化而達到「一任自然」的酣醉之境。至此，身體對所處

³¹ 房玄齡等傳：《晉書·王羲之傳》，頁 566。

³² 《莊子集釋》，頁 59。

³³ 蔡瑜在〈飲酒與自然〉一章界定「『身體圖式』是身體主體透過身體的感應自發與環境氣氛對話，它是創造空間情境的根本條件，是對所感知的處境具有轉圜力的一種『非思維』的意向性，它也是身體與其生活世界不斷辯證而成的動態完形；是身體之所以能夠引領我們出入真實與想像領域的基礎」，見氏著：《陶淵明的人境詩學》（臺北：聯經，2012），頁 225。

空間的感知呈現一種「非思維」的意向性，即先驗或經驗的身體感，是身體之所以能夠引領我們出入真實與想像領域的基礎，也是創造空間情境的根本條件。³⁴因此陶然忘我的酣醉之境，往往也能通達至「藝術」之境，一如末段的「酣觴賦詩，以樂其志」，在「酣醉」狀態中「賦詩」的身體感知經由「人—我」、「心—物」、「情—辭」之多重層次、一體周旋的美感經驗而大適融然於大化之中，最終達至一強調人我關係的感通契合，以及物我兩忘、得意忘言的「自然」之境。

《世說新語·任誕篇》中的「三日不飲酒，覺形神不復相親」、「酒正自引人箸勝地」³⁵，道出了六朝特殊飲酒風潮，即透過飲酒以達到身心一如、復返自然的酣醉經驗。最早有曹操〈短歌行〉「對酒當歌，人生幾何？……何以解憂？惟有杜康」。詩中人與自然之間的空間關係，自我涵融於天地時氣的共構關係所形成的「陶然忘我」的酣醉經驗，身體呈顯虛無自由的個體意向性。這種「役物而不役於物」的酣飲之境往往與「陶然自娛」的賦詩之境相通。

第五節 小結

所謂「俯仰之境」，在思想文化領域被概括為東晉士人自覺追求一種「役物而不物於物」³⁶的精神境界，湯用彤先生把魏晉這種文化心態詮釋為：

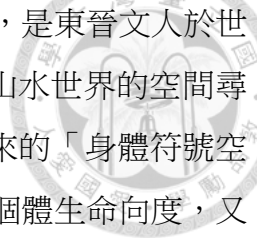
魏晉人生觀之新型，其期望在超世之理想，其嚮往為精神之境界，其追求者為玄遠之絕對而遺資生之相對。從哲理上說，在意欲探求玄遠之世界，脫離塵世之苦惱，探得生存之奧妙。³⁷

³⁴ 有關「先驗的身體感」的概念，參見梅洛-龐蒂（M. Merleau-Ponty）著，姜志輝譯：《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）（北京：商務印書館，2001），頁136-138。

³⁵ 《世說新語箋疏》，頁897、893。

³⁶ 語出《莊子·外篇·山木第二十》，見陳鼓應註譯，《莊子今註今譯》（臺北：臺灣商務，1999），頁517。

³⁷ 湯用彤：《魏晉玄學論稿》（上海：上海古籍出版社，2001）。



綜上所述，蘭亭詩中以身體經驗縮合文化經驗的「俯仰之境」，是東晉文人於世存有（being-in-the-world）的一種觀看的「技藝」，透過集體遁入山水世界的空間尋遊，依循道家「觀賞之自由」的藝術精神以及自然原則所召喚而來的「身體符號空間」（embodied symbolic space），既有追求物我冥合、精神自由的個體生命向度，又有立言不朽、同情共感的倫理生命向度。其最重大的意義在於藝術空間上的創造精神，此組遊宴詩將目下觀看的山水轉化成為一種空間性的「體道」精神，這種自覺的空間意識，不僅成為詩人自己的定位，也成為南朝山水詩的先導，更是六朝文人理想人生觀「物物而不役於物」的具體展演，從中映現的是蕭散自得的人格美。就空間美典來看，走入山水遊觀悟理的蘭亭詩為當時流行卻往往「理過其辭、淡乎寡味」（鍾嶸評永嘉玄言詩）的玄言詩注入了些許積極意義與審美價值。然而從語言形構的表層來看，山水之遊觀與情理之興悟仍稍嫌涇渭二分化，顯示其仍是以「思辨」與「理感」先行的作品，主客物我未臻至渾融為一的境界。³⁸

³⁸ 顏崑陽：〈「玄思模態」的發生因素、變遷軌跡、性相特徵與存在意義之詮釋〉，《詩比興系論》，頁 371、402。

第五章 石門之遊：佛道交融視域下的佛智觀想



第一節 石門之遊與佛教山水

在東晉遊覽詩歌的發展脈絡中，晉末的慧遠被視為佛教山水的關鍵角色。慧遠師徒的石門之遊，是繼蘭亭集會後的另一場遊覽活動，但他們的山水書寫，已展現出不同的審美趣味。慧遠（334-416），據《高僧傳》所記，他「弱而好書珪璋秀發」、「博綜六經尤善莊老」。年二十一，於太行恒山得聞道安講《般若經》，豁然開悟，遂「投簪落彩，委命受業」。¹在講說期間，慧遠嘗援引《莊子》講解「實相」義，又引用《易經》攻難道恆「心無義」之說。可見他博通內外典，有著別於純然佛學的思想背景（對儒釋道思想都有所觸及）。太元三年（378），秦兵寇斥襄陽，為了避亂，慧遠打算前往羅浮山，途經潯陽，「見廬峯清靜，足以息心」，此後得到江州刺史桓伊的幫助建立了東林寺，遂開啟了他在廬山的弘法生涯。

慧遠在廬山，弟子甚眾，若彭城劉遺民、豫章雷次宗、雁門周續之、南陽宗炳等「棄世遺榮依遠遊止」。他們結集一百二十三人，在精舍無量壽像前，建齋立誓，共組白蓮社講經修行，共期西方。廬山儼然化作慧遠與同志道友共同修煉的道場。這種對共修的重視，以及大規模的結社，是一種佛教與文人文化結合的新契機。而最典型的例子，莫過於隆安四年（400），慧遠師徒「因詠山水，遂振錫而游」，三十餘人集體遊覽的經歷。最終，從山水之樂獲得超越式的悟道體驗，并「遂共詠之云爾」寫下署名廬山諸道人的〈遊石門詩序〉以記其勝概。²

¹ 有關慧遠生平事跡詳見〔南朝梁〕釋慧皎著；湯用彤校注：《高僧傳》（北京：中華書局，1997），卷6，頁213。

² 〈廬山諸道人遊石門詩序〉，《全晉文》卷167，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第3冊，頁2437。

廬山諸道人的石門之遊，如今僅留下一首〈遊石門詩并序〉，此詩舊《廬山志》作〈廬山道人詩〉，今《廬山新志》中顧祖英將此詩繫於慧遠名下³，但其是否為慧遠所作，至今仍未成定論。日本學者木村英一人在《慧遠研究》中據此序中所云「釋法師以隆安四年仲春之月，因詠山水，遂振錫而游。於時交徒同趣，三十餘人，咸拂衣晨征」數句非慧遠自述口吻而判定此序非慧遠所作。⁴李幸玲的《廬山慧遠研究》按眾人遊山的身分列次，認為最有資格為此次出遊唱和詩集作序者，當非慧遠莫屬。倘若此序果為慧遠同遊友人或弟子所作，也必經慧遠過目認可，方足以居此詩集序文的地位。⁵曹虹的《慧遠評傳》則根據慧遠身邊「交徒」頗具文詠之才的事實，認為此詩序當是慧遠與道徒及文友們經過同遊共修的一定醞釀而寫定。⁶筆著傾向支持此詩文當是慧遠與同遊者們共思之作，由於此詩的語言形構及其對於山水遊觀幾乎步趨慧遠的〈廬山東林雜詩〉與〈廬山略記〉，故在本節將一併對照分析之。

據〈遊石門詩序〉，這次遊覽共修活動乃宗教經驗與文學經驗的結合，從中亦說明山水遊覽不再局限為貴族、高士逸民的閒情雅緻活動。又有可留意者，慧遠師徒的遊覽空間，相較〈蘭亭集序〉中所言的私人郊野園林，已更作「懸瀨險峻，故罕經焉」的深山大壑。而遊覽者的身份，亦從門第士族轉變為長期居於山中的詩僧，佛教與山水詩有著「山居」的共同特質。可見在東晉玄佛合流的時代下，遊宴詩「宴」的性質已逐漸消失，而偏重於山水的遊覽與行旅。不同於王羲之等的遊目騁懷，抒發對生命無常、時間流逝的感歎，而化作了具有宗教性質，透過自然世界的「觀照」、「冥想」以「達恆物之大情」。因此，慧遠師徒「因詠山水，遂振錫而游」遊觀方式與目的實具有濃厚的體道意味，故最終有感「其為神趣，豈山水而已哉！」這轉變一方面說明山水詩（遊宴詩）的佛教化，充滿了佛教體悟意趣；另

³ 今《廬山新志》卷八十三，據顧祖禹訂為慧遠所作。見顧氏：《讀史方輿紀要》（臺北：新興書局，1956），第13冊，頁3538-3539。

⁴ 〔日〕木村英一編：《慧遠研究·遺文篇》（東京：創文社，昭和37-56〔1962-1981〕），〈廬山詩〉註一，頁320-321。

⁵ 李幸玲：《廬山慧遠研究》（臺北：萬卷樓，2007.09），頁401。

⁶ 曹虹：《慧遠評傳》（南京市：南京大學出版社，2002），頁326。

一方面慧遠師徒以「遊」作為開啟佛性世界（修行）的具體方法，即為佛教逐漸山水化的體現。

廬山慧遠與山水書寫是備受關注的課題。如蕭馳《佛法與詩境》⁷以一系列的人物研究，考察東晉至晚唐五代之中國詩學觀念與佛教的關聯。作者企圖透過不同的個案，展現詩學觀念在佛法影響下的變化。此書第一章〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉即以謝靈運山水詩對佛教的受容為討論核心。蕭師麗華〈評蕭馳著《佛法與詩境》〉嘗扼要地概括了此章重點為「作者發現山水詩大家竟然多數與佛教淵源甚深、佛教與山水詩有著「山居」的共同特質、支遁和慧遠的「山水佛教」成就宗炳的山水畫論與大謝的山水詩」。作者認為山水佛教的傳統有三：首先，大乘佛教及其與神仙信仰的融合刺激了人們「置心險遠」，即推動對於遠離人寰自然之美的發現。其次，當時大乘佛教對見到佛的身相的關注與中土信仰的融合開啟了一種對山水自然特殊的「視感文化」。復次，佛與淨土際於有與無之悖論使人偏愛霏漠森渺的山林景色，並由此產生現象主義的幻象。因之，山水在觀照裡「質有而趣靈」，是感覺的（sensory）同時又是神秘和超自然的（numinous），在感覺和幻想交織的層次裡浮現。」又拈出其研究價值在於「注意到佛教強調個體心靈功能的因緣網，以之觀察「境」為詩人與世界相互交融的「緣在」，使傳統「感物」詩學的心物關係因著這一連串的解析而更精微地呈顯其變化。」⁸

早在慧遠棲身廬山之前，廬山已是隱逸高士擇地以保全氣節的理想場所。有別於蕭馳關注佛法與詩境的關聯，劉苑如〈懷仁山林——慧遠集團的廬山書寫與實踐〉⁹關懷的是慧遠如何在南朝浸濡於名山的隱修風尚中，將佛陀在印度的傳法環境在地化，將廬山建構為修行弘法道場的「山林佛教」。作者表示「慧遠建構廬山佛教聖

⁷ 蕭馳：〈慧遠和廬山僧團的「山水佛教」〉，《中國思想與抒情傳統第二卷：佛法與詩境》（臺北：聯經，2012.7），第一章第三節，頁 38-64。

⁸ 蕭師麗華：〈評蕭馳著《佛法與詩境》〉，《中國文哲研究集刊》，第 29 期，2006.09，頁 281-285。本篇所依據版本出自蕭馳：《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005 年）。蕭師麗華：〈評蕭馳《中國思想與抒情傳統》〉，《漢學研究》，33 卷 3 期，2015.09，頁 379-384。

⁹ 劉苑如：〈懷仁山林——慧遠集團的廬山書寫與實踐〉，《體現自然：意象與文化實踐》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2012.3）。

跡的策略，正是利用了集體記憶的不穩定性，藉由書寫、儀式與類似儀式的遊山文詠活動，以此召喚廬山的另一個歷史面向，從而根據他所觀看、定義的廬山性格，使之脫離原本舊有的仙道和俗信的文化脈絡，重新塑造為佛教聖境」。換言之，除了弘法儀式，慧遠在山水書寫上有意識地採擷道教傳說與人物，從而塑造出廬山佛教聖地。而山水遊覽活動則是具體實踐的同修法，可藉由山水外境之遊、自然妙有之賞，及師友同志間相互吟詠唱和，以期達到「體忘安而彌穆，心超樂以自怡」¹⁰的境界，最後終能徹底轉化其身心狀態。作者進一步說明，慧遠師徒之「遊」，其精義是重在「興」之所在。他們的遊觀雖「形似」時賢之遊，在方法上同樣都是滌除玄覽，但最終的情懷則各不同。慧遠的山水書寫，說明魏晉盛行一時的「玄理詩」已被佛教化；這一詩體在「山水方滋」之後實已暫歇其體，卻因佛教中人又以佛理賦予新意，才能取代漸趨沉寂的玄理，出現佛教風格的玄理之作。

南京大學的曹虹教授，可說是慧遠研究的集大成者，他所撰寫的相關論文：〈釋慧遠遺命「露骸松下」的意蘊〉、〈慧遠的念佛思想及其對中國人文傳統的貢獻〉、〈慧遠大師早期昇平尋蹤〉，與本論文較為相關的文章則有：〈慧遠與廬山〉、〈慧遠與廬山教團文學論〉，而這兩篇文章皆收入於由他所撰寫的《慧遠評傳》¹¹當中。在〈慧遠與廬山〉一文中，作者重在勾勒出慧遠開拓廬山人文境界的貢獻。另一篇〈慧遠與廬山教團文學論〉則展示出慧遠集團將哲理體悟和審美感受結合起來的特質。首先，作者透過慧遠弟子群的事跡，指出慧遠門風以儒博穎悟、清雅有風則為特色，這說明他們能夠「將哲理與文學結合起來，或者說是將哲理作審美的表述」。復次，由慧遠所倡導的同遊共詠、法集、成立詩社等活動，展現慧遠倡導一種宗教體悟與文詠之才相結合的創作方向。第三部分，作者詳細解說慧遠對於文辭、文體、感興、形象等的文學觀念。值得注意的是，作者指出慧遠積極肯定文辭或文詠對抒發體悟真理之感的意義。也許慧遠肯定佛法與文學的結合，對於「廬山慧遠」之所以成為一文化標誌乃發揮了積極的作用。

¹⁰ [晉]劉遺民：〈廬山精舍誓文〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》，卷142，頁2279a。

¹¹ 曹虹：《慧遠評傳》（南京：南京大學出版社，2002）。

田曉菲《神遊：早期中古時代與十九世紀中國的行旅寫作》並非研究慧遠的專著，但卻有助於為本節深入東晉時期觀看世界的視角。此書關注中古時代與十九世紀「觀看」世界的范式。作者指出：「觀看從來都不是被動的行為，它必須有一個觀看的對象，必須有一個觀看的角度，一個視角。它是觀看者積極主動地進行分類、整理和理解的過程。」因此，此過程必然會受到觀看者價值觀的影響，而詩文則可說是他們對「觀看」的再現。此書第一章〈「觀想」：東晉時代對世界的觀看與想象〉¹²，開宗明義述說東晉時代觀看世界的范式。在探討東晉時期表現山水的文本時，有一個字常常和觀賞山水聯繫在一起，這個字就是「想」。東晉時期，「想」是以「心眼」而非「肉眼」觀看沉思冥想的對象。作者亦提出，基於慧遠玄學的背景，他認為佛是真實的存在，他想要通過觀想入定的體驗所實現的，是佛送來的「真」相，而不是一己頭腦中產生的「空」象。因此，以「心眼」觀看山水，不僅是身體遊覽，也是精神的朝聖旅程，揭示萬象的真諦，得到超越的體驗。東晉時代為何重視以「心眼」觀看自然空間？作者於「導論」嘗言：「這一時期，有『像教』之稱的佛教在文化精英階層產生了越來越大的影響；這些精英人士用經過佛教教義洗禮的嶄新眼光來看待他們周圍的嶄新世界，一種有關『觀照和想像』的新的話語遂漸漸得以形成。」

上述研究，頗有助於本文迅速把握慧遠開拓廬山文化意涵或對山水詩的貢獻。但相較於此課題，本節所關注的是，廬山慧遠展現了方外之士觀看自然世界的特殊視角，有別於世俗世界文人高士應時（節）感物的抒情審美觀。以下主要從詩人遊於山水之間的身體感來看其抒情意義，亦即遊石門詩文中所蘊含的方外之士獨特的遊賞身體感，以尋繹出東晉末年以至劉宋之初遊宴詩中自然空間意識的因變之跡。

首先從〈遊石門詩〉來說明本章的論述方向，其詩云：

超興非有本，理感興自生。忽聞石門遊，奇唱發幽情。褰裳思雲駕，望崖想曾城。馳步乘長岩，不覺質自輕。矯首登靈闕，眇若凌太清。端坐運虛輪，

¹² 田曉菲：《神遊：中國早期中古時代與十九世紀中國的行旅寫作》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015.10），頁22-63。

轉彼玄中經。神仙同物化，未若兩俱冥。¹³

首二句是從「語言域」的角度即「象—感—理」的結構關係來談這次遊心悟理的文學經驗，「超興」指超脫一般意義的官能知覺，誠如〈序〉中所言「應不以情開興」，而「理感」乃指一種滌除情、識的玄智或神識，非思辨性的認知，也非概念性所能表述，必須相即於自然萬象的觀照經驗才能獲致的一種澄識生命本質的妙悟，因此整首詩可以說是「理感興自生」的一次具體演示。「發幽情」首先點明這次石門遊是從幽人玄覽山水的體驗模式所展開，中間六句具體描寫透過諸等官能知覺的多重層次之玄覽體驗，先是把「褰裳思雲駕」乃至「不覺質自輕」的登山行動逸想為服食飛昇的體驗，又把石門山勢逸想為「想曾城」、「登靈闕」一意飛登仙闕、逍遙物化的體驗，但其可能性渺茫仿如「凌太清」（道教仙界「三清」太清、玉清、上清之一）。¹⁴末四句由「象」入「理」，「端坐運虛輪，轉彼玄中經」二句指以佛智觀照自然山水以證悟生命終極真實過程中，體悟到「登化」與「物化」終就短暫且虛縹，不如「兩俱冥」的本無至境。「服食登化」謂長生，「逍遙物化」謂死，故「兩俱冥」謂不必執著於生死憂患問題，指其體察了自然萬物與死生夢醒等生命表現的無常本質。此詩主要敘述遊觀與說理，對於景物的具體描寫則集中呈現在其〈序〉文中。簡言之，此詩把登覽廬山的遊歷寫成在佛道交融視域下遊心自然以悟佛理的過程，在其〈序〉中表述為「悟幽人之玄覽，達恆物之大情。其為神趣，豈山水而已哉」。

上述慧遠僧團在「因詠山水」的具體動機下，以廬山為中心所展開多重層次的遊山空間經驗，具有「體道」（佛教經驗）與「文詠」（文學經驗）意味的遊覽經驗，眾廬山道人是具有自覺意識的遊觀者亦為修道者。它與上節以蘭亭為中心的「玄化山水」類同卻又有所不同，引起了筆者的注意並確立了以下三個論述方向：

（一）觀想的概念：從文學經驗和佛教經驗的結合來看，「理感興自生」形構成

¹³ [晉]廬山諸道人：〈遊石門詩并序〉，見《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈晉詩〉，卷20，頁1086。

¹⁴ 有關本首詩的解析主要參自李幸玲：《廬山慧遠研究》（臺北：萬卷樓，2007.09），頁396-397。



「象—感—理」此一遊心悟理過程的結構關係，顯然慧遠僧團更重視其中「感」的方法，也就是在「觀象—悟理」或「因象以明理」過程中的感發、冥會之身體感，這是一種道體自然的工夫，亦即方外之士「觀看」自然世界的方法，本小節將提出「觀想」一詞來論析之。

(二) 觀想的象境：「自然」乃是「理感」即思辨或感悟的對象，因此以「身體」經歷動態性的「自然空間」行程，首先是對於「自然萬象」的視聽等「官能知覺」經驗。本小節將比照方外之士在詩中「觀象」與佛經中「觀佛」的官能知覺經驗，以明辨出「佛化山水」的性相特徵。

(三) 觀想的境界：由「象」入「理」的遊賞山水過程中，山水「身體化」了，由「道體山水」轉至「佛性山水」。關鍵問題是遊觀者如何轉化「情」、「識」成為一種可以證悟生命的心靈感悟力？換言之，遊觀者的身心狀態如何與「自然萬象」及「佛理哲思」契合無間，是本小節需要釐清的問題。

第二節 觀想的概念：佛教身體工夫

從佛教經義來看，「理感興自生」，與慧遠〈廬山東林雜詩〉的「感至理弗隔」、「妙同理自均」，都是說在遊賞中徹悟的狀態中自身與佛理毫無間隔，二者已臻融滙貫通。自文詠經驗來看，「理感興自生」形構成「象—感—理」此一遊心悟理過程的結構關係，慧遠僧團更重視以「興感」作為「物象」與「玄佛之理」溝通的關鍵。所謂「興感」，也就是在「津悟冥賞」過程中身心的感發狀態，這是一種結合了文詠經驗與悟佛經驗的道體自然之身體工夫，也是方外之士「觀看」自然世界的特殊方式，因此轉化了晉末宋初山水詩的自然空間意識。以廬山為中心的玄遊詩中有二字經常和觀賞山水聯繫一起，就是「觀」與「想」，如〈遊石門〉中「褰裳思雲駕，望崖想曾城」的「思」、「望」、「想」諸字。就算沒出現「想」字的「矯首登靈闕，眇若凌太清」，此二句將「登靈闕（石門）」觀想成道教神仙



界中的「凌太清」，「矯首」即高仰著頭的登山動作，具有「觀」的性質，而「眇若」則顯然具有「想」的成分。「想」之一字，在中古時代的佛道釋典中有其特定的含義，其文云：

意所存曰思，仿佛如睹其容之處前曰想。（《陰持入經注》）¹⁵

在佛典中，「思」與「想」的區別，關鍵在於十分突出後者的視覺性質，是主觀意識（佛理）與物質世界（山水物象）產生互動的官能知覺經驗，「仿佛如」彰顯了觀照般若（終極智慧）之應變無方、無跡可尋的佛理特性，顯示出「想」之一字，具有「外觀」和「內照」的雙重意涵，本文將之稱謂為「觀想」。¹⁶「想」的概念與「象（相；山水）」緊密相關，這似乎與當時盛極一時的佛教山水化有關。早在永和九年蘭亭之遊以後，詩歌中的山水遊賞與體道的工夫論論述就有相當密切的關係。晉末更出現佛教山水化的文化現象，「賞」和「悟」經常聯繫在一起，慧遠的《佛影銘》第二首就有「津悟冥賞」之語¹⁷。慧遠所創立的廬山淨土法門，特別重視「觀照」和「冥想」的力量，且看他在〈念佛三昧詩集序〉說道：

夫稱三昧者何？專思寂想之謂也。思專則志一不分，想寂則氣虛神朗，氣虛則智恬其照，神朗則無幽不徹。斯二乃是自然之玄符，會一而致用也。……故令入斯定者，昧然忘知，即所緣以成鑒，明則內照交映，而萬像生焉，非耳目之所至，而聞見行焉。¹⁸

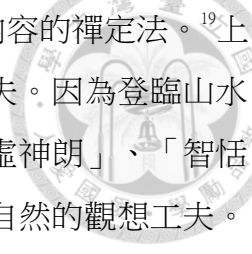
「三昧」為梵語 *samādhi* 之音譯；意譯為止、定、正定、定意或等持等；指修行時將心定於一處（或一境）以保持不令物、情擾亂的安定狀態；達三昧即可啟蒙佛智而

¹⁵ 陳慧：《陰持入經注》，《大正新修大藏經》，第 33 冊，頁。

¹⁶ 「觀想」的概念借鑒自田曉菲：〈「觀想」：東晉時代對世界的觀看與想象〉，《神游：中國早期中古時代與十九世紀中國的行旅寫作》，頁 22-63。

¹⁷ 《高僧傳》，卷 6，頁 213。

¹⁸ 〔晉〕慧遠：〈念佛三昧詩集序〉，見〔唐〕釋道宣編：《廣弘明集》，卷 30，收於《大正新修大藏經》，第 52 冊，第 2103 經，頁 351b。



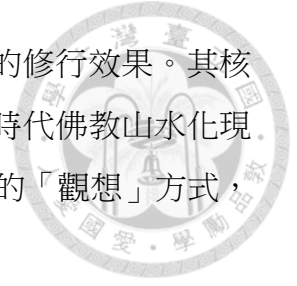
開悟真理。念佛三昧為禪觀十念之一，是一種以念佛為「觀想」內容的禪定法。¹⁹上文主要是說入定之時對佛的觀想，也可以成為觀想自然的身體工夫。因為登臨山水能夠使人氣虛神朗，可以達到與修持觀想相同的效果。所謂「氣虛神朗」、「智恬其照」、「無幽不徹」、「昧然忘知」，皆指向佛教修行與遊心自然的觀想工夫。誠如〈遊石門詩序〉所說：「夫崖谷之間，會物無主，應不以情而開興，引人致深若此，豈不以虛明朗其照，閑邃篤其情耶？」遊觀者惟在不受世俗情識擾其心境的狀態之下，才能應會神智以觀照自然萬象的終極真實，至此山水的空曠幽寂才能夠喚起遊觀者相同的心境，使人徹悟明朗。「篤」即「專一」，並非任何人都能夠觀想山水以悟理，只有「專思」即凝思專精、昧然忘知的人才能透過觀想山水啟發靈智，而觀想山水本身也就成為一個由定入慧，以定生慧的修行過程。特別要提的是，對相信佛之本體存在的慧遠來說，想要通過觀想入定的體驗所實現的是感應佛智而經由「心眼」而非「肉眼」所聞見的「真」相。如《大智度論》中所說：「念佛三昧，名十方三世諸佛，常以心眼，見如現在前。」

循此來看，方外之士對山水的興趣並非意味著外在自然世界引起了他們的注意，恰恰相反，是他們對於內在心靈世界有了新的關懷與發現，而對外在自然世界的興趣不過是內在心靈活動的外向延伸。「觀想」在佛教教義與冥賞自然中的豐富體現，尤其與「止」、「定」兩個概念密切相關，前者指盡泯一切行為和欲望；後者指以慧眼觀照事物的終極真實。印證了眾廬山道人在石門之遊中，比起「肉眼」看到的具體山水（「崖」、「岩」、「靈闕」），「心眼」看到的「登化」、「物化」之想像山水（「曾城」、「太清」），甚至是神、物俱冥的佛性山水，對他們來說具有更大的吸引力。可見，慧遠僧團在遊賞石門時，在主體意識與物質世界之間建立了一種新型的主客關係，「自然」有待認知的客體的「外觀」與「內照」，而「自然」也只預設對身心狀態的開放。

綜上所述，所謂「觀想」，意味著在頭腦中以「心眼」而非「肉眼」來觀照自

¹⁹ 相關研究諸如木村泰賢：〈佛教思想之展開與禪的考察〉，第 52 冊，《禪宗思想與歷史》，頁 41-52；西來：〈念佛三昧論〉，《淨土宗概論》，頁 359-364。二篇皆收於張曼濤主編：《現代佛教學術叢刊》（臺北：大乘文化出版社，1978）。

然世界，重點不在於觀想的對象，而在於觀想的空間經驗所帶來的修行效果。其核心內涵在佛教教義與冥賞自然中有豐富的體現，可說是因應中古時代佛教山水化現象而生的一種特殊視覺文化（visual culture）。接下來看看這特殊的「觀想」方式，在詩文中開啟了怎樣的一幅幅非常遊賞經驗的「佛性山水」。



第三節 觀想的象境：法性山水

「遊」呈現「敘述自我」的遊觀行為動機及歷程；「觀」則呈現由視聽官能經驗所獲致的自然表象聲色。顯然〈遊石門詩〉側重在動態化的「遊」和概括性與思辨性的「觀」，而靜態化與具體而細緻的「觀」則集中在〈序〉中表述。〈石門遊詩序〉寫慧遠僧團三十餘師徒結伴的石門之遊，雖「林壑幽深」、「路難行阻」、「歷險窮崖」也依然能「悵然增興」、「以所悅為安」，是諸道人遊興濃至的具體表現。所「興」、「悅」者當包含師徒間的相知之情與同覽共修之樂，亦即「交徒同趣」。這種歷險彌堅的遊賞心情反面襯托了後文擁勝詳觀石門山景之樂，試見其山景的細部描寫：

於是擁勝倚岩，詳觀其下，始知七嶺之美，蘊奇於此：雙闕對峙其前，重岩映帶其後，巒阜周圍以為障，崇岩四營而開宇；其中則有石台、石池、宮館之象，觸類之形，致可樂也；清泉分流而合注，淙淵鏡淨於天池，文石發彩，煥若披面，檉松芳草，蔚然光目。其為神麗，亦已備矣。斯日也，眾情奔悅，矚覽無厭。游觀未久，而天氣屢變：霄霧塵集，則萬像（象）隱形；流光回照，則眾山倒影。開闔之際，狀有靈焉，而不可測也。乃其將登，則翔禽拂翮，鳴猿厲響，歸雲回駕，想羽人之來儀；哀聲相和，若玄音之有寄。雖仿佛猶聞，而神以之暢；雖樂不期歡，而欣以永日。當其沖豫自得，信有味焉，而未易言也。……乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情，其為神趣，

豈山水而已哉！²⁰



首先描寫石門山勢形貌之險隘奇偉，環抱群巒，而峰巒之間的山谷，平遠曠朗，地形多變，呈石臺石池石宮館之象，一列清泉匯流而過，石樹芳草，無不可愛。其後描寫天氣驟變之下，雲氣雨霧、流光倒影的「狀有靈」；在一眾禽振、猿鳴、翔雲中羽人仙樂等天籟中，若有寄於其間之玄音「仿佛猶聞」，交織出一幅隨氣候劇變而隱顯不定的山水萬象，此時諸道人從「形變」感受「時化」，也就是對山景空間驟變、時光遷逝之感的強烈感受，才能敏銳地感應到如縷玄音，油然而生「神以之暢」、「樂不期歡」、「沖豫自得」的冥賞神趣。

值得注意的是，序中三度出現以「神」之一字來附會山水之表象聲色、遊興及理趣，顯示其具有特殊宗教性的經驗色彩。首先是在描寫石門山景風物之美後概括以「神麗」一詞，其次是在描繪不可測度、隱顯不定的時景驟變以後概括以「神以之暢」一詞。最後總結遊觀理趣為「悟幽人之玄覽，達恆物之大情」後概括以「神趣」一詞。在深入探討「神」的內涵與概念之前，先比照其他同時期有關廬山景象的描寫，試見慧遠〈廬山記〉：

其山大嶺，凡有七重，圓基周回，垂五百里。風雲之所攄，江湖之所帶，高崖反宇，峭壁萬尋，幽岫窮巖，人獸兩絕。天將雨，則有白氣先搏，而瓔珞於嶺下，及至觸石。吐雲則倏忽而集，或大風振崖，逸響動谷，群籟競奏，奇聲駭人，此其變化不可測者矣。……東南有香爐山。孤峰秀起。游氣籠其上。則氣若香煙。白雲映其外。則炳然與眾峯殊別。將雨，其下水氣湧起。如車馬蓋，此即龍井之所吐。(慧遠〈廬山略記〉)²¹

上文總寫廬山形勢與氣候變化，以窮巖幽壑之奇險，寫其冥然寂靜，特別是把天將雨時的雲霧變化、響徹山谷的天籟風吟，以及其後香爐峰的氤氳繚繞，都是集中突

²⁰ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1086。

²¹ 篇名又作〈廬山略記〉、〈廬山紀略〉、〈匡廬廬山記〉等，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 3 冊，頁 2399。



顯自然萬象之「隱顯不定」、「變化不可測」的性相特徵。以下再加以比照慧遠僧團其他玄遊詩中對於廬山景觀的描寫：

崇岩吐清氣，幽岫棲神跡。希聲奏群籟，響出山溜滴。（慧遠〈廬山東林雜詩〉）

冥冥玄谷裏，響集自可聞。文峯無曠秀，交嶺有通雲。……中巖擁微興，臨岫想幽聞。（劉程之〈奉和慧遠遊廬山詩〉）

霄景憑巖落，清氣與時雍。有標造神極，有客越其峯。長河濯茂楚，險雨列秋松。危步臨絕冥，靈壑映萬重。風泉調遠氣，遙響多喑噤。（王喬之〈奉和慧遠遊廬山詩〉）²²

上述諸詩的景觀描寫，皆呈現一片空靈迴盪的清氣韶景，特別是以罕聽稀聞的法音流布來襯托山林的空曠寂靜。值得注意的是，在這之前很少被描繪的聲響元素被帶進了文詠「山水」的範疇，試見「清氣」、「遠氣」、「希聲」、「幽聞」、「遙響」，以及〈遊石門詩序〉中的「玄音」等用語所描繪的「靈氣清響」，類似傳統道家典籍中表述的天、道形象，一種類似雲氣周流四佈而充塞天地的混沌元氣，都是從視聽觸等官能知覺所營造出來的空間意象，其作用無窮無盡卻不可名狀。²³試見《老子》所言：「大音希聲，大象無形」，又說「視之不見，名曰夷；聽之不聞，名曰希；搏之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。」²⁴又，東晉支遁〈釋迦文佛像贊〉：「大象罕窺，乃圓其明，玄音希和，文以八聲。」²⁵支遁和很多同時代的人一樣，混合使用佛經與玄學概念，是一位以「至人與逍遙」來理解般若經系的佛道哲學家。此處是一例，凡修行者在看待萬象的形體時，其視野與理解已經不同，會觀想到萬象背後的流動性或共同的本質。所以東晉修行者，多以不可形象的

²² 〈廬山東林雜詩〉又作〈遊廬山〉，諸詩見《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1085、937、938。

²³ 以道家氣化思想玄化山水首由楊儒賓〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉提出，詳見本文第三章第三節〈俯仰之象〉。

²⁴ 《老子校釋》，頁 171、52。

²⁵ 《廣弘明集》，卷 15，《大正新脩大藏經》，頁 196-2。

希、夷、微，來表述萬象背後有一更高、永恆不變的本體（至極境界），是耳朵聽不見的，肉眼看不見的，難以捉摸的，只能依據諸等官能知覺經驗的直觀與內照方可顯現。然而，不同的流派對於萬象本體有著不同的觀照與思考，因此方外之士所觀想的山水與東晉中期蘭亭幽人玄覽的山水，其山水本體肯定有了質的不同。試見慧遠〈沙門不敬王者論〉裡對神（本體）的定義及其性相特徵：

夫神者何耶？精極而為靈者也。精極則非卦象之所圖，故聖人以妙物而為言，雖有上智，猶不能定其體狀，窮其幽致。而談者以常識生疑，多同自亂，其為誣也亦已深矣。將欲言之，是乃言夫不可言，今於不可言之中，復相與言依稀。神也者，圍應無生（一作「主」），妙盡無名，感物而動，假數而行。……不思神道有妙物之靈，而謂精粗同盡，不亦悲乎。²⁶

中國古代習慣將各種玄妙不可思議的存在，稱之為「神」，包括各種自然、超自然，甚至人文現象。慧遠將「神」定義為「精極而為靈者也」，具有「非卦象之所圖」、「不能定其體狀」、「窮其幽極」、「不可言」、「復相與而依稀」等不可名狀、若隱而顯、彷彿如有的破執體化、虛靈特徵，顯示「神」並不是實體物，而是一種「常無」、「不絕有」的精神體。而三度出現的「妙」字，諸如「以妙物而為言」、「妙盡無名」、「妙物之靈」，顯示「神」的本質是一種「妙用」而非任一「實體」，而其妙用在於證悟萬物無常之理的終極智慧觀照，本文姑且稱之為「般若妙用」或「觀照般若」（論述中或稱佛智、神識）²⁷，意指慧心鑒達之用。以下再加以比照觀佛影與觀想山水的官能知覺經驗，以明辨出由「玄化山水」到「佛性山水」的象境特徵之不同。

須先說明的是，佛之顯現抑或不顯現的議題不在本文的討論範疇內，主要是藉

²⁶ 〔晉〕釋慧遠：〈沙門不敬王者論〉，收入〔南朝梁〕僧祐編：《弘明集》，卷5，《大正藏》，第55冊，頁327-329。

²⁷ 般若：梵語 *prajñā* 的音譯。又譯作「波若」、「鉞若」、「鉞羅若」、「班若」、「般羅若」、「般賴若」等，意為「終極智慧」、「辨識智慧」，專指如實認知一切事物和萬物本源的智慧。《大乘義章》卷十依據《大智度論》立三種般若義，即指實相般若、觀照般若、文字般若。

由與「觀想山水」相對應的「觀佛影（像）」來驗證方外之士遊山觀水的空間經驗。稍加說明，慧遠主張佛之本體存在與同時期的鳩摩羅什（Kumārajīva；344-413）主張法身皆為虛空的佛學思想有所區別，任繼愈在《中國佛教史》將此區別歸因於慧遠的玄學背景與鳩摩羅什的天竺佛學思想基礎之間的分歧。²⁸東晉許多東晉貴族士人都深諳佛理，但他們對佛教的理解往往是以玄學概念及其問題意識作為框架，就算慧遠也不例外，他所追尋的是破除萬象種種的差別與對立以後仍然存在的某種真實的、永恆的本體存有。這種玄、佛交融的思想意識，也反映在慧遠僧團經常性結社念佛、同遊共修的活動，以及其山水詩中自然樂道、超興自得的審美生活態度，皆有別於天竺佛學的理思追求，也判然有別於西域僧人於狹窄石洞中的刻苦禪修生活。²⁹

弘始二年（400年），法顯（337-422）曾赴天竺尋求戒律。義熙八年（412），法顯歸國後著《佛國記》，記載了古天竺（西域）的兩處佛影，以下援引他在第一處那竭城南所觀佛影。同年，慧遠在法顯的指導下，仿西域佛影窟於廬山東林寺建造佛影龕並繪上佛影，《佛影銘》五首是慧遠紀念此事而作。試見其文云：

如佛真形，金色相好，光明炳著。轉近轉微，彷彿如有。（〈佛國記〉）³⁰

淡彩圖寫，色疑積空，望似煙霧，暉相炳暖，若隱而顯。（《高僧（慧遠）傳》）³¹

廓矣大像（象），理玄無名，體神入化，落影離形。（《佛影銘》其一）

茫茫荒宇，靡勸靡獎，淡（談）虛寫容，拂空傳像。（《佛影銘》其二）

²⁸ 任繼愈主編：《中國佛教史》（北京市：中國社會科學出版社，1985），第二卷，頁 676-701。

²⁹ 大多學者都認同慧遠玄佛結合的文學思想，諸如李幸玲，《廬山慧遠研究》，頁 395、401；田曉菲，〈「觀想」：東晉時代對世界的觀看與想象〉，收入《神游：中國早期中古時代與十九世紀中國的行旅寫作》，第一章，頁 30。

³⁰ 〔晉〕法顯：〈高僧法顯傳〉（〈佛國記〉），《大正新修大藏經》，第 51 冊，頁 859。

³¹ 《高僧傳》，卷 6，頁 213。

旋踵忘敬，罔慮罔識，三光掩暉，萬像（象）一色。（《佛影銘》其三）

清氣迴軒，昏交未曙，髣佛神容（髣佛鏡神儀），依稀欽遇（依稀若真遇）。（《佛影銘》其四）³²



上述主要藉由觀、繪佛影喻佛身相之應變無方、無跡可尋。其描寫所觀佛法身的性相特徵為「彷彿如有」、「若隱而顯」、「髣佛依稀」等。「落影離形」指佛法身精明入微，一旦落於形跡則無可掌握；「拂空傳像」指設色須淡雅如凝於虛空，才能傳神繪出佛影；「萬象一色」四句指在泯盡情識的佛智觀照下，日月星都幽暗失色，所觀世間眾生及種種差別萬象皆如如平等，這在〈念佛三昧詩集序〉表述為「智恬其照」與「無幽不徹」之自然玄符。再看「廓矣大象」、「萬象一色」、「拂空傳像」中的「象」、「像」二字，前者指自然萬法（象），後者指佛影即「神」，顯示二者的類比結構，以「自然場域」作為觀「佛」感「神」的道場。因為佛教認為「因常啼念，佛為現像靈」（〈諸佛讚〉題下小註），可知所贊或所觀之佛像乃是由誦念佛經而產生的心靈意象。具言之，所觀之佛像與所觀之山水，皆為諸法之表面現象，引起觀者心中對於色空的聯想，慧心鑒達的「法性」由「即色證空」而生。佛經的頌詩就常以夢幻、泡影、露珠、電光等來比喻般若「假有」與「性空」的辨證關係。可見在魏晉佛家的思想脈絡中，「自然」一詞多與「自性」、「本無」、「性空」之義有關，誠如以下所云：³³

觀法自然，諸法本無。（竺法護譯《正法華經》）

元氣陶化，則群象稟形，形雖資化，權化之本，則出於自然。自然自爾，豈有久者哉？由此而言，無在元化之先，空為眾形之始，故稱本無。夫人之所

³² 《佛影銘》有兩種輯本，一是《高僧傳》，一是《廣弘明集》。本文以前者為底本，後者為校本，列異文於括號中。見《高僧傳》，頁 213。

³³ 以下有關佛家的自然觀，詳參自蔡振豐：〈魏晉玄學中的「自然」義〉，《自然概念史論》（臺北：臺大出版中心，2014），頁 86-89。只是蔡氏論及佛家中的自然之義，多所辨析玄、佛二家互為交融之處，因其不在本文討論範疇，故不述及。

滯，滯在未有。若託心本無，則異想便息。（道安《六家七宗論》）³⁴

道家崇「無」，佛家主「空」，綜觀上述語彙概念，仍然不離莊、老玄色，顯然作者有意調和玄、佛之理，尤其道安強調「託心本無」此一不滯不礙的心靈境界，可謂是魏晉特有的玄化之佛理。以「本無」或「性空」來論「自然」，其根本認知在於一切事物或現象具有「非實體性」或「無自性」，這種推論的根基在於「緣起」之說，乃一切存在物的根本法則。法性具有不可測之妙用的性相特徵，奠基於佛教「緣起性空」之說，即指世間一切有為法、無為法，都是依因待緣而生，處於變動不居的狀態，因此沒有一個恆常不變的體，為一種暫時性的集合，故稱之為「假有」。³⁵若能領悟「諸法性空」、「緣起性空」之理，便能超越生死、情識、有限的形軀，乃至於無明等各種因緣的限制，而具有照見事物本然之理的觀想能力，而證得道體之真常無妄。

以上揭示出佛家將「法身」（dharmakāya）或「法性」（dharmatā）視為本體，不同於道家將「氣」視為本體、理學家將「理」視為本體。所謂法性，指一切現象界所具有的真實不變的體性，諸法的實相。從漢譯佛典的「自然」之譯，有各種異名，如《大乘起信論》所言：「除滅無明，見本法身。……復次真如自體相者，從無始來本性具足一切功德，依此義故名如來藏，亦名法身。」³⁶以其果位而稱涅槃；以其為萬法之體而稱「自性」（梵語為 prakṛti 「性」或 svabhāva 「自性」），鳩摩羅什改譯 prakṛti 為「性」或「實相」，另有「無自性」（asvabhāva）、「真如」（tathatā）、「法界」（dharma-dhātu）等。³⁷

回顧慧遠僧團筆下廬山、石門景觀的性相特徵，其一是以視覺官能知覺為主的空間經驗，描寫山勢形貌隨氣候驟變而有所變化，具有隱顯不定，變化不可測的性

³⁴ 曇濟：《六家七宗論》，《名僧傳抄·曇濟傳》，《卍續藏經》（臺北：新文豐，1994），第134冊，頁9c。

³⁵ 有關，參照自林永勝：〈佛道交融視域下的道教身體觀—以重玄學派為中心〉，《輔仁宗教研究》，第27期，2013年，頁18。

³⁶ 馬鳴菩薩：《大乘起信論》，收入《大正新修大藏經》（臺北：新文豐，1983），第32冊，頁587。

³⁷ 詳參蔡振豐：〈魏晉玄學中的「自然」義〉，《自然概念史論》，頁86-89。

相特徵，並將隱顯不定的風雲雨霧、流光倒影概括為「狀有靈焉，而不可測也」。其二是以聽覺官能知覺為主的空間經驗，有者體現為山林幽寂中迴盪的靈響，有者是彷彿若有寄於群籟之中的玄音，皆具有彷彿猶聞、罕聽稀聞的性相特徵。若斷若續的雲霧、光影、玄音，皆體象出「法身」具有不可測之妙用的模態：依因待緣而化，處於虛寂幽昧、變動不居的狀態，如王齊之〈念佛三昧詩〉四首之一：「妙用在幽，涉有覽無。神由味徹，識以照粗。」詩文中視覺上隱顯不定的景象，聽覺上彷彿猶聞的玄音，除了在意象上造就了廬山在奇山勝水之外更添幾分鍾靈之氣之外，更反映出遊賞主體即諸道人從時空流轉劇變的遷化之感中，對於淨土「至極」之境，有種急切的渴求與不確定感，而此時玄音的妙用就在於它是促動諸道人領略「緣起性空」之理的心靈意象。

據此回顧前述問題，何以〈遊石門詩序〉中在描寫石門山景風物之美後概括以「神麗」一詞？眾廬山道人遊石門時所觀照到的是蘊含「神麗」的山水，乃三光智照之下，法性、色身、佛智遍滿而麗的象境，誠如《佛影銘》第三首的「三光掩暉，萬象一色」，可謂之為「佛性山水」。換言之，「神麗」是指蘊含佛智能量的山水表象聲色，是具有照見生命的終極真實的境象，一如上述慧遠〈廬山東林雜詩〉的「幽岫棲神跡」與王喬之奉和的「有標造神極」等，皆呈現為若隱而顯、彷彿猶聞的清氣幽響。然而，上述佛性山水預設著它只對一種身心狀態轉化過後的遊賞主體開放，才能觸發其佛智能量。關鍵在於諸道人如何將「情」內轉為「神」的狀態，以掌握一種可以證悟生命萬「象」的本質，即強調視覺的捕捉力和心靈感悟力的「觀想」工夫。以下將探討「神」與「物（象）」、「神（理）」與「情」之間應合交感的體驗問題。

第四節 觀想的境界：智悟神趣

石門之遊中描寫身心狀態的關鍵語是「神」與「情」，序中各別三度到這二字，諸如「神麗」、「神以之暢」、「神趣」；「不以情開興」、「閒邃篤其



情」、「達恆物之大情」。「神」顯示山水所蘊含的一種價值的開顯；「情」顯示攝受主體的身心狀態。如何在觀想山水「神麗」中將身心轉化至「大情」從而感悟山水「神趣」？試見慧遠〈沙門不敬王者論〉裡表明「神」即般若妙用的具體運作方式：

感物而非物，故物化而不滅；假數而非數，故數盡而不窮。有情則可以物感，有識則可以數求。數有精粗，故其性各異；智有明暗，故其照不同。推此而論，則知化以情感，神以化傳，情為化之母，神為情之根，情有會物之道，神有冥移之功。但悟徹者反本，惑理者逐物耳。³⁸

首先，揭示出「神」與「象」的本質，萬象乃現象界，神乃本體界，所以儘管萬象有差別、對立、生死的多變短暫，但神則永存而不受萬物生滅之影響而與之俱滅或任運自如。循此來看「神麗」與「神趣」，一現象界一本體界，一實相般若一觀照般若，前者可說是「所觀」的理體，雖非般若，卻能生般若；後者則可說是「能觀」之實相真如。其次，以「感物而非物」表明了「神」與「物」的結構關係，神雖可以範疇萬物，但又不屬於萬物；它一方面不屬於經驗世界，但一方面又不超離於經驗世界。其三，透過「情有會物之道，神有冥移之功」揭示出「神」具有一種超越的內在性，即泯盡情識、物我昧忘的能量。

綜上，「神」乃強調即物、泯情方能澄識世間萬法實相的神智妙用，開啟了佛教的獨特精神意義及其特別的「視感文化」（visual culture）。據此一智悟性的觀物心態，方得建立新的佛教山水化的修行生活方式，以及他們在山水文詠中新的自然觀，體現為〈念佛三昧詩集序〉的「感物通靈」之宗教經驗與詩文中「感物暢神」的遊觀經驗，皆指向遊目感物以證悟諸法終極真相的觀想工夫。所謂觀想工夫，慧遠雖在〈念佛三昧詩集序〉論及「專思寂想」的觀想工夫亦即自然玄符時已提出具體實踐方法，卻沒有在文學予以明確的概念化，直至兩大俗家弟子一畫家宗炳提出

³⁸ 見《弘明集》，卷5，《大正藏》，第55冊，頁328-329。

「應目會心」、「應會感神，神超理得」³⁹，一詩人謝靈運提出「會性通神」⁴⁰。「應」、「感」、「會」諸字，皆指向「神」繫在「情」、「物」之間的多邊互滲，不分主客也不分體用之本末輕重，既可以由「象」悟「理」，即自然現象界偏滿佛法身而顯神麗；也可以因「理」興「象」，即「理感興自生」。以下將按「因象以明空理」此一審美悟理之思路，分別以「會物—感物—離物」與「神麗—神暢—神趣」互滲相感的觀想三步驟來說明〈遊石門詩并序〉中「再發現」山水的過程。

一、會物備神麗

於是擁勝倚岩，詳觀其下，始知七嶺之美，蘊奇於此：雙闕對峙其前，重岩映帶其後，巒阜周圍以為障，崇岩四營而開宇；其中則有石台、石池、宮館之象，觸類之形，致可樂也；清泉分流而合注，淙淵鏡淨於天池，文石發彩，煥若披面，檉松芳草，蔚然光目。其為神麗，亦已備矣。斯日也，眾情奔悅，矚覽無厭。

一開始，諸道人遊目會物於石門山景的表象形色，如山勢之險隘奇偉，地表石巖之形貌多端，綴於其間的清泉、紋石、松樹、芳草等等的外物、外境。「觸類之形，致可樂也」、「蔚然光目」、「眾情奔悅，矚覽無厭」諸句，顯示此時他們的賞玩趣致在於山水的外在形勝，對山水作出的是情感性的熱烈回應，因此說「其為神麗，亦已備矣」，顯示山水神麗沒有預設開放給此時尚處「以情開興」的諸道人，故山水之間所蘊含的神麗智趣仍未被興發感動。由上可見，慧遠對於感性世界中「物情」的審美作用猶有適度的肯定。

³⁹ 宗炳《山水畫論·畫山水序》：「夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得。」

⁴⁰ 〈山居賦〉：「伊昔韶亂，實愛斯文，援紙握管，會性通神。……爰及山棲，彌歷年紀。幸多暇日，自求諸己。研精靜慮，貞觀厥美。懷秋成章，含笑奏理。」其自注云：「謂少好文章，及山棲以來，別緣既諫，尋慮文詠，以盡暇日之適，便可得通神會性，以詠終朝。」



二、感物而神暢

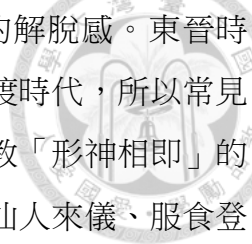
游觀未久，而天氣屢變：霄霧塵集，則萬象隱形；流光回照，則眾山倒影。開闔之際，狀有靈焉，而不可測也。乃其將登，則翔禽拂翮，鳴猿厲響，歸雲回駕，想羽人之來儀；哀聲相和，若玄音之有寄。雖仿佛猶聞，而神以之暢；雖樂不期灌，而欣以永日。當其衝豫自得，信有味焉，而未易言也。

其後不久天氣驟變之下，雲氣雨霧、流光倒影的「狀有靈」，此時諸道人從「形變」感受「時化」⁴¹，山景之隱顯不定引發他們對時物遷化的強烈感受，所以將天上飄來的雲彩逸想為羽人仙樂來儀，從而在禽振猿鳴的山籟中感應到那彷彿若流盪雲間、不可測度的玄音，儘管只是隱約聞見，便油然而興生「神以之暢」、「樂不期歡」、「沖豫自得」的遊賞體驗。「開闔之際，狀有靈焉，……歸雲回駕，想羽人之來儀」諸句在所序詩中表述為「褰裳思雲駕，望崖想曾城。……短首登靈闕，眇若臨太清」，以仙道語彙描寫其「觀想」。具言之，把石門崖的攀登行動及其所觀聽的景象逸想為服食登化、逍遙物化的宗教經驗，其「物」自然不必是觸目之物了，此時流盪雲間的玄音成為一種「妙物之靈」，亦即成為遊觀者得以從生死憂患問題中解脫的一種「靈瑞」，而「神以之暢」就是此一解脫感。

這是一次佛道交融視域下的遊山觀水活動，服食藥物、羽化登仙的遊賞身體感，顯示道教思想與玄遊山水有不可分離的關係。王羲之就是個「雅好服食」的人，其傳提到他「又與道士許邁共修服食，採藥石不遠千里，徧遊東中諸郡，窮諸名山，泛滄海，歎曰：『我卒當以樂死。』」⁴²服食，乃求生命的有限延長；神仙，乃求生命的絕對延長，皆出於對死後身名皆空、形神俱滅的生命憂患意識。據此，將天上回旋飄來的雲彩觀照為仙人來儀，象喻道教思想永固身體的修煉體驗，同時將攀登山水行動逸想成服食藥物、羽化登仙而「即身成神」（此處「神」指體內的

⁴¹ [晉] 盧諶〈時興詩〉：「登高眺遐荒，極望無崖嶠。形變隨時化，神感因物作。澹乎至人心，恬然存玄漠。」見《先秦漢魏南北朝詩》，〈晉詩〉，卷12，頁885。

⁴² [唐] 房玄齡等撰；楊家駱主編：《晉書·王羲之傳》（臺北市：鼎文書局，1980），卷80，頁2101。



身神) 的身體經驗，也是道教徒對於生命的無常以一種心理上的解脫感。東晉時代，魏晉神仙道教盛行已久、玄學正值盛行、佛教未及普遍的過渡時代，所以常見佛理與玄學或神仙道教相融的種種文化現象，尤其是佛僧常借道教「形神相即」的概念和命題來闡發自己的佛教思想。本序文中將天上翔雲觀想成仙人來儀、服食登化，並隱約感應到那若有寄於雲彩仙樂中的玄音，此段描寫就是一次絕佳的佛道交融視域下「道體自然」的具象演示。此處玄音喻佛教教義或佛音，也就是詩中「端坐運虛輪，轉彼玄中經」的即色感玄而悟空理的過程，所以「神以之暢」是指透過道教形神俱滅的命題悟出「神仙同物化，未若兩俱冥」之理、亦即澄明生命終極實相以後的解脫感。其所悟之具體內涵與過程稍後再論。

據此回應前述問題，何以〈遊石門詩序〉中在描繪不可測度、隱顯不定的時景驟變後概括以「神以之暢」一詞？「霄霧」的氣態、「流光倒影」的光態、「玄音」的聲態，其中雲霧光影最能體象知萬法為各因緣的暫時性集合的「緣起性空」之模態；玄音是空間萬象中最能體象「法身」若隱而顯又任運自如的妙用模態，仿如蘭亭詩人透過目光之俯仰流盼模擬著天地宇宙和諧之節奏，然而彷彿猶聞的妙用至境比之蘭亭詩人俯仰之氣態至境，音樂的心靈比之眼睛的心靈更貼近法身、佛性之證悟道體的模態與節奏。⁴³循此，透過若有寄於群籟與翔雲之間的玄音，極易感通蘊含其間的法身佛性，也就是觸發對於諸法性空或萬物無自性的聯想，從而體現為「神以之暢」的興發狀態：透過隱顯不定的光影物象破除眼前萬物假有的虛妄性，並透過彷彿猶聞的聲響體識神理的精明入微及其妙用，亦即感悟緣起性空之理。慧遠的《佛影銘》第二首也提到「感徹乃應，扣誠發響，留音停岫，津悟冥賞」⁴⁴，藉法音之不斷喻佛法身遍及山水而麗，只要心誠勤修，必得感應智徹。「留音停岫」，再次印證在山谷空盪迴響的法音最能符合「大音希聲」的玄理特徵，也蘊含至極的神麗，雖稀音罕聞卻周流不息，使它成為佛道之士觀想山水的經典象境，不論是在宗教修持或遊賞自然方面。至此，很少被描繪的光影聲響的元素也被大量帶

⁴³ 有關遊日、遊樂在體象宇宙的觀念上如何影響魏晉文學思想，詳參本文第四章第三節。

⁴⁴ 《高僧傳》，頁 213。

進了山水的範疇。如謝靈運〈石門新營所住，四面高山，回溪石瀨，脩竹茂林〉：「崖傾光難留，林深響易奔。感往慮有復，理來情無存」⁴⁵。留光停響的領略，最易感理。「理來情無存」繼承自慧遠「理感興自生」的觀想經驗，「情無存」才能「興自生」，也就是「不以情開興」方能「神以之暢」的觀想之境。

三、離物通神趣

退而尋之，夫崖谷之間，會物無主。應不以情，而開興引人，致深若此，豈不以虛明朗其照，閒邃篤其情耶？並三復斯談，猶昧然未盡。俄而太陽告夕，所存已往，乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情，其為神趣，豈山水而已哉！

於是徘徊崇嶺，流目四矚：九江如帶，丘阜成垤。因此而推，形有巨細，智亦宜然。乃喟然嘆：宇宙雖遐，古今一契；靈鷲邈矣，荒途日隔；不有哲人，風跡誰存？應深悟遠，慨焉長懷！各欣一遇之同歡，感良晨之難再，情發於中，遂共詠之云爾！

「退而尋之」、「因此而推」二語，顯示這是由慧入定、以定生慧，亦即「端坐運虛輪，轉彼玄中經」的息心觀想過程。經過先身入自然現象界會以後，對所會所感的自然山水反覆尋理思索的觀想過程：層層剝落世俗物、識、情而悟空理。首先在這過程中細察「所觀」山水形體有巨細，一如人之智也有明暗之照，由此體察「會物無主」、「圍應無生（主）」的萬法運作規律，知萬法為各因緣的暫時性集合，一旦領略「萬物無自性」此理，便能超越生死、情感、有限的形軀，乃至於無明等各種因緣的限制而得解脫。以佛智來觀照山水，感悟出一切遊感皆是自心所作，是萬物相因生化的「緣起性空」，至此方能體察物之大情，也就是萬法的實相，推其

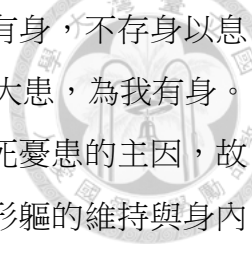
⁴⁵ 據胡刻本《文選》卷三十，詩題「脩竹茂林」，其餘各本作「修竹茂林」。見顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁，2004），詩注1，頁256。



終極就是般若空觀。因萬法實相是「所緣空」，故而以「虛明朗其照，閒邃篤其情」之心，亦即身體與自然俱冥的狀態下，方能悟得「神仙同物化，未若兩俱冥」之理，所以才說「俄而太陽告夕，所存以往，乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情」。同如〈念佛三昧詩集序〉提到專思寂想之「無幽不徹」、「神由昧徹」；〈佛影銘〉中觀佛影之「落影離形」、「處闇逾明」、「拂空傳像」、「三光掩暉，萬象一色」；劉程之〈奉和慧遠遊廬山詩〉的「曉然與物分」，又「中興擁微興，臨岫想幽聞。弱明反歸鑒，暴懷博靈熏」。上述皆表明當遊觀者的身心狀態沉潛於情識盡泯、物我忘味的專思寂想中，所觀山水在佛智普照之下，日月星也都暗昧模糊；只有當肉眼的觀覽能力不能啟動的時候，心眼的神覽能力才能打開，方能泯除一切萬象事物的種種差別與對立，包括把生死夢醒等生命表現都看成空，從而觀照到的是「萬象一色」之如如真境。換言之，遊觀者惟在不被世俗情識擾其心境的狀態之下，才能破除山水表面現象的虛妄性，即超脫「無自性」的「存有」層面而進入「存有者」或「存有之性」的層面，而得以感通佛智並觀照出自然萬象的終極真實，至此山水的空曠幽寂才能夠喚起遊觀者相同的心境，使人徹悟明朗。可留意者，攝受了佛智能量的法性山水，無非佛法身所顯，因此徜徉在山水現象界任運自若的道實相觀得來的並不是情感性的喜樂，而是「一悟超三益」的心智愉悅，所以說「其為神趣，豈山水而已哉」。所謂「神趣」，可說是一種在自然觀想中啟動佛智以照見萬法的實相，而感悟到法身佛性此一兼具文詠與宗教經驗的遊賞趣味。

特別要提的是，「神仙同物化，未若兩俱冥」之理，是架構在道教服食求仙的形神生死命題上。由於奠基於緣起性空之說的萬法理解，使得佛教對於當時道教在玄遊山水時進行行氣、服食、煉丹等修煉工夫，提出了批判與否定。如慧遠之師道安（312-385）在《二教論》即針對當時普遍的服藥登化的道教身體工夫，言「靈飛羽化者，並稱神丹之功；無疾輕強者，亦云餌服之功」，又云「道法以無我為真實，故服餌而養生」，而難之云：「縱使延期，不能無死。」⁴⁶再如，慧遠在《沙門不敬

⁴⁶ [晉]釋安道：《二教論》，《廣弘明集》，卷6，收入《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版社，1983），第52冊，頁139。



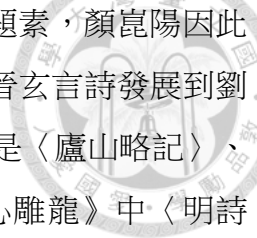
王者論》中提出：「出家則是方外之賓，其為教也，達患累緣於有身，不存身以息患。知生生由於稟化，不順化以求宗。」⁴⁷慧遠引用了老子「吾有大患，為我有身。及我無身，吾有何患」的說法，認為重視形軀是讓人們流轉於生死憂患的主因，故而必須超越它。在佛教的眼中，道教通過存神精思之法同時兼顧形軀的維持與身內神的永固，但其結果就算是讓身神與形軀融為一體而得長生或位列仙班，仍是一種個體性身體的存在，精神仍束縛在這身體中，而無法與整個大化融為一體，故無法讓人們真正從生死憂患意識中解脫出來。由上可見，道教崇拜的是個體性身軀及其身內某些被稱為神的層次，如精神、心神、神思等，不同於佛教一切以體證本體為依歸，視一切萬法為無自性，方得真正消解了人們的生死憂患意識，雖然其無法肯認世界與身體的意識。正因如此，佛教隨後很快就取代或融入中國傳統思想，尤其是南朝道教中的重玄派，兼顧個體形軀的修煉與體證本體，成為東晉時代以至近世人們觀看世界的一種重要方式。⁴⁸

綜觀〈遊石門詩并序〉中的山水觀想，隨天氣的陰晴不定而呈現隱顯不定的景象，諸道人從「形變」以感受「時化」，體察了「古今一契，靈鷲邈矣」的時空流轉遷化，既無法避免物化的悲哀，也一再否定登化成仙的可能性，最終在含蘊於山中玄音的法性顯揚下，透過體察萬法緣起性空而證悟「神仙同物化，未若兩俱冥」之理，亦即把生死憂患問題以「大情」看成空，終獲山水之神趣。相對於蘭亭之遊以一種氣化融然、齊物達觀的精神自由來消解生命的憂患意識，石門之遊則以佛理「空觀」來超脫了眾生俗情的生命憂患意識，方外士人據此開啟的不僅是遊宴詩中的新自然觀，更是發展出一種觀照出生命終極實相的觀物新思維。

第五節 小結

⁴⁷ 見《大正新修大藏經》，第 52 冊，頁 30。

⁴⁸ 有關佛道交融視域下的神仙道家身體觀，詳參王瑤：〈文人與藥〉，《中古文學史論》，頁 145-156；林永勝：〈佛道交融視域下的道教身體觀—以重玄學派為中心〉，《輔仁宗教研究》，第 27 期，2013 年，頁 1-34。



諸廬山道人的遊覽詩，以悟佛理為主題卻又加入很多山水的題素，顏崑陽因此將之歸於「玄思模態」中的次類型，而不是「遊觀模態」，是東晉玄言詩發展到劉宋山水詩的過渡作品，在文學上具有承先啟後的關鍵地位。⁴⁹特別是〈廬山略記〉、〈遊石門詩序〉兩篇遊記中寫景之綺巧清麗，已大致符達《文心雕龍》中〈明詩篇〉所云：「情必極物以體貌，辭必窮力而追新」與〈物色〉篇中「窺情風景之上，鑽貌草木之中」的抒情要素。同時於文末感發悟理的書寫，也啟引劉宋山水詩先記遊、寫景，後興情、悟理的敘述模態。

自詩歌空間審美來看，佛教獨特的認知方式，表現在詩歌中「離色而悟空」的視感模態，部分地解構了中國傳統的詩學理論，也擴大了中國詩歌的表現領域。一是佛教諸法性空的般若學說，不僅強化了詩人對現象界的關注，使遊覽詩開始自覺營造詩歌意象，無論對繪畫抑或文學都凸顯了「想象」的重要意義。而且緣色悟空，使詩歌的意境審美從質實走向空靈，由體物說理開始趨向象意圓融的詩境發展，如慧遠〈廬山東林雜詩〉，以聲之希，泉之滴，化動為靜；氣之清，岫之幽，化濃轉淡，開啟謝靈運山水詩以及唐詩中人與自然「興會」達到即思即境之圓融無間的詩境。二是以詠物而闡釋佛理，既促進了詠物詩的發展，也拓展了傳統詩歌托物言志的表達功能。

從宗教經驗與文咏經驗結合的角度來看，慧遠僧團把遊覽名勝寫成慧定雙修的觀想過程，在觀照山水神麗過程中啟蒙並感通神智，山水成為承載「佛智朗照」妙用的主體，山水身體化，也佛性化了，達到「我即是佛」的一體化之境。遊石門詩與稍早前的蘭亭詩都是「因象以悟理」的玄遊模態，但慧遠僧團觀物而無物、證悟本體的觀物態度，有別於蘭亭之遊中暢敘幽情、物我合一、追求精神自由的觀物體驗。方外之士的觀物心態轉化了所觀山水的內在的超越，即超脫世俗物、識、情而注入自性自生的觀想佛智，使其在蘭亭之遊以後，「再發現」了山水，也就是透過佛性山水以證悟生命終極實相的一種新「思維」，具有照見事物本然之理的觀想能

⁴⁹ 顏崑陽：〈「玄思模態」的發生因素、變遷軌跡、性相特徵與存在意義之詮釋〉，《詩比興系論》（臺北：聯經，2017.3），頁375。

力，而證得道體之真常無妄，使其不只是超脫了中國傳統應時感物的抒情審美觀，也成為晉代以後一種觀看、理解世界的新方式，尤其體現在南朝以後儒釋道交融的身體觀。



第六章 結論



第一節 回顧全文：遷逝之感與遊宴存有

人是由其本身及所經驗之事物運動、變化的連續現象而覺知「時間」，並從而覺知其生命存在境域。因此，「時間」必須依藉存在於「空間」中之事物運動、變化的連續現象，方能被人所覺知，也就是「時間」在「空間」中具體顯相。顏崑陽將此「一切時間性事物的實在限定」定義為「物性時間」(physical time)，人們在這基礎上進而想像並建構出一「理解、詮釋生命存在意義」的概念性時間(conceptual time)。¹

據此來看中國詩歌對於生命的感逝，三百篇裡《唐風·蟋蟀》中的「今我不樂，日月其除」、「今我不樂，日月其邁」，但流露的歎逝情緒較之魏晉詩人平淡多了。《楚辭》中一系列時間的壯觀的遊行，所歎的是理想時光及時局的深層焦慮，而不是對生命流逝的悲哀。在漢帝國的昇平局面，處於「未知生，焉知死」的儒家思想統治下，富麗的賦體裡更幾乎不見對生命的慨歎。直至漢末的古詩十九首才集中呈顯「歎逝」之主題²，古川幸次郎將此生命的無常感謂為「推移的悲哀」，即「人類意識到自己生存於時間之上而引起的悲哀」。³這一方面是漢帝國的崩潰過程中政治社會陷入一種無秩序的混亂狀態，容易使人感到對前途的渺茫和生命缺乏保障的悲哀；另一方面也是漢末以來對儒家思想的反動已逐漸成熟，道家的學術思想漸抬頭，引起對生命的疑問與探討。到了魏晉，文人對於生命的慨歎不僅在於時間上的變化與消逝，也在於時局之變與空間意識方面，不僅成為魏晉詩歌中最普遍、最深刻，能激動人心的思想與感情；詩人透過對於一己存有世界的連類感知，

¹ 顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯人與「自然關係」的歷程及其模態〉，《詩比興系論》，頁 367。

² 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》（臺灣：臺灣學生書局，1988），頁 292。

³ 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 期，1977.09，頁 25。

也就是透過「觀」與「被觀」在藝術思維或生命情境中探尋「於世存有」(being-in-the-world)的「時間相」，大大開拓了詩歌的空間審美意識。

從建安宮囿公宴中君臣兼文友之間的品藻興發到東晉以王羲之領起的文人俯仰玄遊於郊外園林，再到晉末廬山僧團共同修覽、冥賞於深山大壑，可以窺見魏晉遊宴詩在各別不同的生存情境與思想境界中提出了生命存在和時間 (being and time) 的問題。試看這三次遊宴活動中主體在「物性時間」的遷逝之感底下所呈現的「時間相」，亦即遊宴存有的空間意識，藉此回顧全文並進一步地窺見魏晉個體生命窺見魏晉個體生命自覺與藝術思維蓬勃發展的文學輪廓。自覺與藝術思維蓬勃發展的文學輪廓。

一、 千秋長若斯——緣情感興——才性品遊

試見建安遊宴中的遷逝之感：

昔日南皮之遊，誠不可忘。……浮甘瓜於清泉，沉朱李於寒水。白日既匿，繼以朗月，同乘共載，以遊後園。輿輪徐動，賓從無聲。清風夜起，悲笳微吟，樂往哀來，愴然傷懷。余顧而言：「斯樂難常，足下之徒，咸以為然。……從者鳴笳以啟路，文學託於後車，節同時異，物是人非，我勞如何。」(曹丕〈與吳質書〉)

昔年疾疫，親故多罹其災。徐、陳、應、劉，一時俱逝，痛可言邪？每念昔日遊處，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。謂百年已分，可長共相保，何圖數年之間，零落略盡，言之傷心。頃撰其遺文，都為一集，觀其姓名，已為鬼錄。追思昔遊，猶在心目，而此諸子，化為糞壤，可復道哉？(曹丕〈又與吳質書〉)⁴

⁴ 上述二引文見《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全三國文》卷7，頁1089。

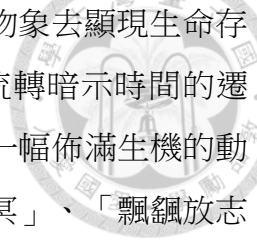


上述由遷逝之感而追憶的遊宴圖景，表明曹丕書寫集體遊宴的動機，實際上是起於一場大瘟疫與集體死亡，充滿追思故人、離亂傷懷，以及慨嘆生命的無常與脆弱，引發對生命不朽的焦慮，並由此而重新發現了生命的價值。誠如他在〈典論·論文〉所言：「蓋文章經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮。」與〈與王朗書〉中說到：「人生有七尺之形，死惟一棺之土，唯立德揚名，可以不朽，其次莫如篇籍。」⁵雖然缺乏對立德、立言如何能達到不朽的具體論述，卻已具體反映在建安鄴下集團特定的「遊戲筆墨」之歡讌活動形式，也是人主發揮籠絡作用的重要途徑，可說是曹操提出「唯才是舉」以來的特定文化產物，即藉文學遊宴以覓求有才之士以助其完成王霸之業。

曹魏時代的士人由世變而憂生，將生命的重心由大我轉向小我，尋求自身的生命之價值，表現在生之可貴與對死之痛惜上，如曹操於〈短歌行〉中嘆息「對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，憂思難忘。」⁶這種悲涼而慷慨的生命情識成為建安遊宴詩中「樂極哀情來」的情感基調，而遊宴活動中所觀視、品藻的「才性展演」顯示曹魏士人的理想生命型態，即由「德性」轉至「才性」的品人崇尚。可見處在流離傷離卻也充滿競逐王霸或立功建名機會的生存情境下，曹魏士人真正焦慮的不是死生問題，而是擔憂自己的才性不足以擇明主或求賢才，乃生命價值的問題。具言之，建安鄴下遊宴活動提供了一個選才與獻才、賞愛與恩遇的對等交換的理想舞台，因此在文學遊宴場合上，主公會品視賓僚是否談吐動人或文采優雅，而賓僚也會品觀主公是否為值得棲托的明主，同時也期待自己即席賦作的文采或談吐能獲得主公的青睞，形成主客之間不無存在一種微妙的身體宴樂與身體政治之間的一股張力，具有一特定的「觀」與「被觀」之間的自我展演性質，具體表現在遊宴詩中「饑與飽」此一政治寓象之感興模式，亦即宴飲身體與政治身體交會之下的才性展演。

⁵ 二引文見《曹丕集校注》，頁 313-314、283。

⁶ 見《先秦兩漢魏晉南北朝詩》，上冊，〈魏詩〉卷 1，頁 349。



建安遊宴詩中的自然感興模式，特別以豐富且動態化的空間物象去顯現生命存有的輪廓或時間相，引發詩人對生命存在自身的覺知。風景的流轉暗示時間的遷逝，易於觸動傷時歎逝、及時行樂的情懷，而自然物象的豐富且一幅佈滿生機的動態化，易生發放膽進取的情懷，如「羲和逝不留」、「白日忽已冥」、「飄飄放志意，千秋長若斯」和「遨遊快心意，保己終百年」等。就身體的意向性來看，詩人正當酣飲賞景極樂之時，在自然萬物的感召下，突然意識到宴樂的短暫，節序流轉，而自己「渴求賢才」或「擇主而從」以建功立名的理想仍遲遲還未實現，慷慨悲涼之感油然而生，俯察品類之盛所映現的抒情自我，其關注點並不是對生命本質的探討，而是主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度，體現在詩中「飛一棲」此一以人為主且充滿強烈時間意識的自然感興模式。

建安遊宴詩可說是六朝文人最早與自然物象的最直接相遇，初步展現季節物候與文人交會的身體感，可看出整個魏晉個體生命自覺和自我意識的覺醒，以及文學自覺化的進程，特別是作為晉宋之際山水詩與南朝狀物詩風的源頭之一。但必須指出的是，鄴下西園俯仰視覺下的景物描寫，雖具有開創物象品類之盛與動態描寫的詩歌審美意義，甚至形成一個時代文人的物象共識，但其公宴的性質仍大於遊覽的成分，且其以人為主的自然感興，尚未能形成游心寓目的自覺意識，有待東晉蘭亭雅集的特定詩哲出現始能確立。

二、若合一契——即物覽無——暢情玄遊

試見東晉中期蘭亭玄遊的遷逝之感：

情因所習而遷移，物觸所遇而興感。故振轡於朝市，則充屈之心生；閒步於林野，則遼落之志興。仰瞻羲唐，邈已遠矣；近詠台閣，顧深增懷。為復於曖昧之中，思縈拂之道，屢借山水以化其鬱結，永一日之足，當百年之溢。



(孫綽〈蘭亭詩後序〉)⁷

夫人之相與，俯仰一世。……雖趣舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。……每覽昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔，……雖世殊事異，所以興懷，其致一也。(王羲之〈蘭亭詩序〉)⁸

由遷逝之感而分外珍求山水之遊中頃刻心境的自足，故俯仰暢情於山水世界譬況精神自由。時間焦慮與生命憂患意識，惟在這種快然自足的山水審美體驗中獲得超越。而這種解脫的思想淵源在於「俯仰忘機而淡然自若」⁹、「暢萬物之情」、「應物而無累於物」¹⁰等以「無」統「有」的玄理，也是道體自然的一種修養工夫。「一死生為虛誕，齊彭殤為妄作」揭示出時人所關注的「死生」問題，已漸傾向在體察並轉化會擾其達到精神自由的萬物之「有」或世俗煩「情」的問題。「有」和「情」指的是與精神自由相左或會破壞身心和諧的現實生活之累情、煩情。可留意的是，王羲之對於時間憂患的超越與儒家同情共感的生命意識不無關係。具言之，身體在俯仰景色的遊賞過程中，對物隨時遷、情隨事遷的感受特別敏銳，故序文有「人之相與，俯仰一世，……當其欣於所遇」、「向之所欣，俛（俯）仰之間，已為陳跡」之慨嘆，唯有把握當下空間性集體存在的俯仰遊賞，以及「列敘時人，錄其所述」以抵抗時間焦慮的集體創作，二者可歸結為「遊目騁懷」的遊賞意識與集體同情共感的生命意識¹¹。

東晉是個名士少有全者的時代，大批指標性的名士捲入扛著名教旗幟的政治鬥爭漩渦而慘遭殺戮，故其遷逝之感更為強烈，欲尋求自全之道，而在永嘉南渡後，

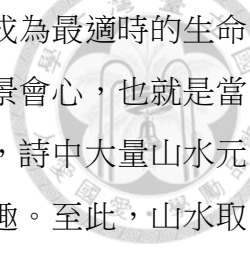
⁷ 見《全上古三代秦漢三國六朝文》，第2冊，頁1808。

⁸ 見《全上古三代秦漢三國六朝文》，《全晉文》卷61，頁1609。

⁹ 郭象：〈莊子注·大宗師注〉，《莊子集釋》，頁268。

¹⁰ 二語出自王弼，前者見氏著：《老子周易王弼注校釋·老子道德經注》，下篇，二十九章，頁77。後者見《三國志》，冊3，卷28，〈魏書·鍾會傳〉裴注引何邵《王弼傳》，頁795。

¹¹ 張淑香：〈抒情傳統的本體意識——從理論的「演出」解讀「蘭亭集序」〉，《抒情傳統的省思與探索》，頁52。



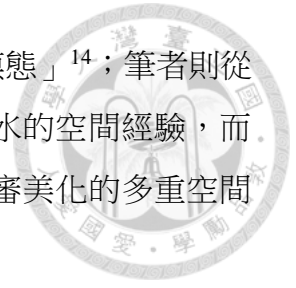
美麗的自然環境和追求道家自然的心境結合起來，於是玄遊山水成為最適時的生命存有價值的自我詮釋與安頓。與玄言詩不同的是，蘭亭之遊乃即景會心，也就是當下即目知覺的美感經驗，故其筆墨重點不僅在於抽象玄理的闡明，詩中大量山水元素的加入，顯見其更重視的是抒發遊觀者周遭環境中所領悟的玄趣。至此，山水取代玄言成為最能表達自然的導體。所以王瑤認為所謂「老莊告退而山水方滋」，並不是人們的思想和對宇宙人生認識的變遷，而只是一種導體，一種題材的變遷。¹²

如何在山水審美體驗來超脫時間憂患以呈現一理想的生命型態？表現在蘭亭詩，即以「無為之心」來超越萬物之「有」及散暢去世俗之累「情」的玄詩雙修過程，其實踐方式就是散暢去累世煩情，蘊含玄理的山水新貌才能顯現，即俯仰流盼之雲霧、玄音、香氣等氣化或虛化的自然物態，那麼「俯仰寓目」於自然山水的身體感興，才能融入氣化狀態所滋生的無限自由之感。就身體的意向性來看，首先俯仰流盼於雲霧、香氣、玄音等充滿虛靈香色的山水，山水以虛靈香色之姿媚道，寓目者也據此獲得體道的能量，從而轉化身心狀態達到「即物涉有而覽無」之境，亦即獲得「物暢其性」的無限自由之感。至此，山水具有內在的超越性，即「無」的體道能量，此時人與自然呈一種氣化共遊的關係，而呈一種融入氣化狀態的蕭散自在感。而蘊有玄智的山水也只預設開放給那些已散暢去世俗煩情而呈蕭散自得人格的特殊人群。就文詠經驗來說，身體感知經由「人—我」、「心—物」、「情—辭」之多重層次、一體周旋的美感經驗而大適融然於大化之中，最終達至一強調人我關係的感通契合，以及物我兩忘、得意忘言的「自然」之境。此一新的自然觀大力促進了晉宋之際山水詩的發展，使詩歌的意境審美由質實走向空靈，為中國詩歌的自然審美掀開新的一頁。

楊儒賓從自然概念的演變來察看玄理思維如何發現山水，而「質有而趣靈」的山水本質虛極化了前代質實的山水觀，故稱之為「玄化山水」¹³；顏崑陽則綜觀中國

¹² 王瑤：《中古文學史論》，頁 203。

¹³ 楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》，第 30 期，2009 年 6 月，頁 209-254。



詩歌中的生命情境與感興模式的結構關係，而將之歸位為「玄思模態」¹⁴；筆者則從流動性的俯仰寓目此一特定的視感身體來探視蘭亭詩人在遊觀山水的空間經驗，而稱之為「俯仰之境」，以進一步地突顯其兼具修行、文詠及自然審美化的多重空間體驗性質。

饒有意味的是，王瑤指出魏晉文人的生命憂患意識，他老莊思想的生死觀，和他們現實生活的感受連接起來，只給人們帶來了更多的恐懼心理，也就是說死後身名皆空，形神俱滅，眼看著一天天感受，故而無法讓人們真正從生死憂患意識中解脫出來。¹⁵這裡間接地指證想要透過「俯仰寓目」以轉化「情」的蘭亭詩人只能在精神層面上達到精神自由，並不能真正的超脫生死憂患。楊儒賓也指出蘭亭詩人並沒有泯盡「情」，主要在於〈蘭亭集序〉強調的是一種情境的互滲存在，與注重玄化的無情存有狀態之〈蘭亭詩〉各代表兩種別具理趣的山水觀。¹⁶真正能超脫生死憂患則有待「形盡神不滅」的佛理出現，或許正因如此，相距 40 餘年的晉末慧遠僧團的石門之遊，其「離色而空」、「理來情無存」的山水玄趣很快就與玄學相融，並為當時名士所接受。

三、古今一契——即色悟空——息心之遊

晉末社會瀰漫著一股世變的氛圍，每個人都要去面對生命本身「物性時間」之有限性的死生問題，故出現集體積極修行的遊山活動。試見晉末石門之遊的遷化之感：

宇宙雖遐，古今一契；靈鷲邈矣，荒途日隔；不有哲人，風跡誰存？應深悟遠，慨焉長懷！各欣一遇之同歡，感良晨之難再，情發於中，遂共詠之云

¹⁴ 「玄思模態」由顏崑陽提出，詳氏著：〈從感應、喻志、緣情、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯人與「自然關係」的歷程及其模態〉，收入《詩比興系論》，頁 325-404。

¹⁵ 詳參王瑤：〈文人與藥〉，《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，2014.5），頁 150。

¹⁶ 楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》，頁 89-90。

爾！（廬山諸道人〈遊石門詩序〉）¹⁷

方外之士強調「形盡神不滅」，故不存在生命隨時間遷逝的憂患，反而在時間與空間的流轉遷化之中，體察出「因色悟空」乃古今同理，不因「荒途日隔」而有所不同。換言之，一切事物的本體都存在於現象之中，宇宙人生的真諦也存在於萬法之中，是即色證空。因此慧遠一再鼓勵諸道人同遊共詠，表明他適度的肯定自然世界的「物情」之審美作用。

然而，佛家所言之情與美學所言之情有外延上的區別，佛家所言是眾生之情，是訴諸感官的世俗欲念和貪求，雖也感物而動，卻「情彌滯而累彌深」，因而「情累其生」、「生累其神」¹⁸。可見眾生之情，乃佛家的生命憂患，會擾其證悟事物本體的慧鑒智力。其解脫方式為「知化以情感，神以化傳。……情有會物之道，神有冥移之功」¹⁹，指出只要「情」動於物則智慧化生，超越了世俗欲念和貪求，此大情所會之物才蘊有「性空」的意義。其具體實踐在〈詩序〉中的山水觀想，詩人由重巖巒阜、清泉紋石、草木之「神麗」而產生「致可樂也」的審美快意；因天氣屢變，萬象遷化，山水物色忽隱忽現，流光山影忽開忽闔，感受到「狀有靈焉」，又在禽振猿鳴、流雲回歸的想像中恍若聽到「玄音」，獲得了「沖豫自得」、「神以之暢」的精神超越；並在「太陽告夕，所存已往」中，物我分離的身心狀態下方得獲其「神趣」。可見，方外之士所觀照的主要不是自然景觀，而是在「息心」的心靈狀態下所冥照的心靈意象，至此進入超然感悟的審美境界。

〈序〉中雖無直接言及有關生命意識的問題，但其詩末句為「神仙同物化，未若兩俱冥」，是架構在道教服食求仙的形神生死命題上。由於奠基於緣起性空之說的萬法理解，使得佛教對於當時道教在玄遊山水時進行行氣、服食、煉丹等修煉工夫，提出了批判與否定。道教崇拜的是個體性身軀及其身內某些被稱為神的層次，

¹⁷ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，《晉詩》卷 20，頁 1086。

¹⁸ 上述引句見〔晉〕慧遠：〈沙門不敬王者論·求宗不順化〉，《弘明集》卷 5，《大正藏》，第 52 冊，第 2102 經，頁 30b。

¹⁹ 〔晉〕慧遠：〈沙門不敬王者論·形盡神不滅〉，《弘明集》卷 5，《大正藏》，第 55 冊，頁 329。



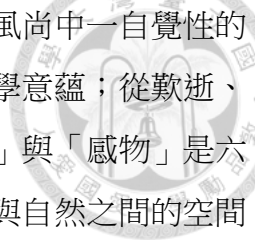
如精神、心神、神思等，不同於佛教一切以體證本體為依歸，視一切萬法為無自性，方得真正消解了人們的生死憂患意識。正因如此，佛教山水隨後很快就融入或取代玄化山水與中國傳統思想。

可見石門之遊與蘭亭之遊前後呼應，又有所不同。就本質而言，玄學與佛學都是建立在對眾生俗情的痛苦底色之認識上，只是玄學崇無，以氣化為本體，追求「越名任心」的超越；佛學主空，以法性為本體，追求「寂滅性空」的解脫。在遊賞自然踐履上也有相通之處，玄學借一觴一詠，俯仰暢情於山水之間，以達到「心齋」、「坐忘」的精神自由；佛家因詠山水，杖錫而遊，在山水觀想中即色而悟空理，以獲得「內觀」、「自證」此一慧鑒本體之直覺智力。從審美意境來看，玄學與佛教獨特的認知方式，表現在詩歌中「即物覽無」、「離色而空」的視感模態，擴大了中國詩歌的表現領域，不僅強化了詩人對現象界的關注，使遊宴詩開始自覺營造詩歌意象，使詩歌的意境審美從質實走向空靈，特別是緣生於象而抽象於理的佛教山水，由體物說理開始朝向象意圓融的詩境發展，成為南朝山水詩與唐代空靈詩境的先導，其觀物新思維也成為觀看世界的一個重要方式。

第二節 研究成果之檢討與展望

本文首先探討中國文學傳統中的空間意識以作為全文論述的思路框架，以視感文化（visual culture）為主的「感知模式」亦即觀視身體來切入探討魏晉遊宴詩的空間意識，分別是建安遊宴重視才性身體的「品藻觀視」、東晉中期蘭亭雅集的「俯仰玄遊」、晉末石門之遊之佛道交融視域下的「觀想佛智」。歸納本文的研究成果如下：

- （一）考察中國傳統文學的空間意識，為魏晉遊宴詩的研究範疇建構了一個視野更為豐富的參照點。



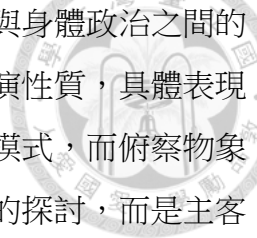
包括考察先秦踐形與養生為主的身體工夫轉化至六朝品人風尚中一自覺性的品藻身體；莊子的遊觀意識轉化至六朝詩歌感物興情的美學意蘊；從歎逝、不朽、立言、知音等時空相互含攝的命題中考察出「傷時」與「感物」是六朝詩歌中抒情自我的情懷根源。上述無論是以人與人或人與自然之間的空間意識，其本質結構都可歸結為對於一己存有世界的連類感知，也就是透過「觀」與「被觀」在藝術或生命情境中探尋「於世存有」的憑據，為遊宴詩的研究範疇建構了一個視野更為豐富的參照點。

- (二) 藝術空間上的創造精神：魏晉遊宴詩不同的觀視方式對中國詩歌的空間意識有了新的發現或內在性的轉化。

建安遊宴詩是最早與自然的最直接相遇，初步展現季節物候與文人交會的身體感，但其關注點並不是對生命本質的探討，而是主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度，體現在詩中「饑一飽」、「飛一棲」的政治身體與感興模式；蘭亭之遊，以「無為之心」來超越萬物之「有」及散暢去世俗煩累之「情」的轉化心境，即以一種澄明清澈的審美心境，在山水之中發現造化日新的玄理，即「無」的體道能量，使山水成為表現主體與玄言的導體；石門之遊觀物而離物的態度轉化了所觀山水的無自性，注入自性自生的佛智，使法性山水具有照見事物「性空」之理的觀想能量，而證得道體之真常無妄，成為證悟生命終極實相的一種新「思維」，使其在蘭亭之遊後「再發現」山水，也是一種觀看、理解世界的新方式。

- (三) 就身體的意向性來看，遊宴詩中以觀看為主的「身體感」成為轉化身心狀態的關鍵。

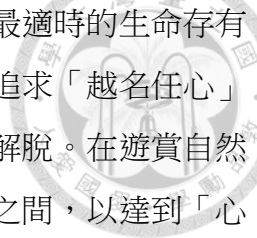
建安遊宴，詩人正當酣飲賞景極樂之時，在自然萬物的感召下，突然意識到宴樂的短暫，節序流轉，而自己「渴求賢才」或「擇主而從」以建功立名的



理想仍遲遲還未實現，主客之間存在一種微妙的身體宴樂與身體政治之間的一股張力，具有一特定的「觀」與「被觀」之間的自我展演性質，具體表現在遊宴詩中「饑—飽」、「飛—棲」此二組以人為主的感興模式，而俯察物象品類之盛所映現的抒情自我，其關注點並不是對生命本質的探討，而是主客之間知遇賞愛的政治倫理生命的抒情向度。蘭亭之遊，首先俯仰流盼於雲霧、香氣、玄音等充滿虛靈香色的山水，山水以虛靈香色之姿媚道，此時寓目者與山水呈一氣化共遊的關係，以「無為之心」超越萬物之「有」和散暢去世俗煩憂之「情」，從而使身心狀態轉化到「即物覽無」、「物暢其性」的俯仰之境，方獲身心無限自由之感。有別於蘭亭之遊中暢敘幽情、物我合一、追求精神自由的觀物體驗。石門之遊在物我分離的身心狀態也就是萬法不變的大情下方獲「緣色而空」的「神趣」，此時顯示的主要不是自然景觀，而是一種息心的心靈狀態，具有觀照事物本體的慧鑒智力。

- (四) 遊宴詩空間的實踐與轉化：自遷化之感知下的時間相看見空間設置可能引導社會關係的實踐，但是社群生活實踐過程中的衝突協調也可能重寫空間的意義。²⁰處在流離傷離卻也充滿競逐王霸或立功建名機會的生存情境下，曹魏士人真正焦慮的不是死生問題，而是擔憂自己的才性不足以擇明主或求賢才，乃生命價值的問題。因此建安鄴下遊宴活動提供了一個選才與獻才、賞愛與恩遇的對等交換的理想舞台，具體表現在遊宴詩中「饑—飽」、「飛—棲」此一展演政治才性的感興模式，以及開始發現並在品賞物象品類之盛所映現的抒情自我。但其公宴的性質仍大於遊覽的成分，且其以人為主的自然感興，尚未能形成游心寓目的自覺意識，有待東晉蘭亭雅集的特定詩哲出現始能確立。而蘭亭之遊和石門之遊，前後呼應，兼具修行、文詠及自然審美化的多重空間體驗。就本質而言，玄學與佛學都是建立在對眾生俗情的痛苦

²⁰ 詳參自鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005），導言：〈抒情自我的詮釋脈絡〉。



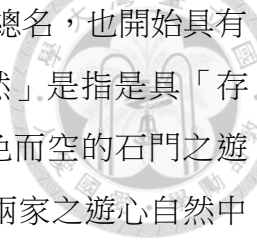
底色之認識上，在玄智遊觀山水中頃刻心境的自足，成為最適時的生命存有價值的自我詮釋與安頓。只是玄學崇無，以氣化為本體，追求「越名任心」的超越；佛學主空，以法性為本體，追求「寂滅性空」的解脫。在遊賞自然踐履上也有相通之處，玄學借一觴一詠，俯仰暢情於山水之間，以達到「心齋」、「坐忘」的精神自由；佛家因詠山水，杖錫而遊，在山水觀想中即色而悟空理，以獲得「內觀」、「自證」此一慧鑒本體之直覺智力。然而魏晉文人的生命憂患意識，據老莊思想的生死觀，死後身名皆空，形神俱滅，故而無法讓人們真正從生死憂患意識中解脫出來。不同於佛教一切以體證本體為依歸，視一切萬法為無自性，方得真正消解了人們的生死憂患意識。正因如此，佛教山水隨後很快就融入或取代玄化山水與中國傳統思想。

(五) 遊宴空間的審美化、意境化，以及整個魏晉個體生命自覺和文學自覺化的進程。

由建安遊宴詩以人為主的觸物興情，到蘭亭詩與遊石門詩皆以自然為主的感物興理，呈現出由體物寫物到體物說理再到景理圓融的詩境嬗變。尤其是玄學與佛教獨特的認知方式，表現在詩歌中「即物覽無」、「離色而空」的視感模態，擴大了中國詩歌的表現領域，不僅強化了詩人對現象界的關注，使遊宴詩開始自覺營造詩歌超感官化的心靈意象，使詩歌的意境審美由質實走向空靈，也使東晉玄言詩說理的「淡乎寡味」走向了審美化、意境化。綜上，可看出整個魏晉個體生命自覺和自我意識的覺醒，以及文學自覺化的進程，特別是作為南朝山水詩與狀物詩風的先導。特別是緣生於象而抽象於理的佛教山水，在昭晰切狀的物象描繪中突顯空靈的意象，成為唐代空靈詩境的先導。

(六) 魏晉遊宴詩中文詠體驗和宗教體驗的結合開拓了「自然」觀。

建安遊宴詩中品藻才性的政治身體，透過「饑一飽」、「飛一棲」等政治寓象



而具有抒情意味，可見「自然」一詞不僅作為現象世界的總名，也開始具有審美意味。在即物覽無、物暢其性的蘭亭之遊中，「自然」是指是具「存有」(being) 意義之「無」的境界；而在冥寂玄照、離色而空的石門之遊中，「自然」也指心、神脫離智用的觀物狀態。而在玄佛兩家之遊心自然中對於「情」或身心狀態的轉化，使到「自然」又兼指人之「性分」，使它具有「存有者自身規定自己的存在方式」的概念。²¹

綜觀以上，魏晉遊宴詩在各別不同的生存情境與思想境界下提出了不同的觀物態度，逐步建立起抒情傳統審美的知識體系，從建安以人為主的「緣情感興」到東晉以山水興懷為主的「寓目」或「觀想」，從萬象模擬的刻劃到氣韻生動的感受，從文學的「形似」之言到「滋味」的賞遊之趣，尤其是遊宴空間的審美化、意境化，為南朝山水詩、遊宴詩的詠物詩風，以及唐代詩境的建構方面已做好充分準備。然而，上述審美的概念形成則有待南朝才得以完成，例如提出「應目會心」的宗炳和提出「會性通神」的謝靈運。因此展望未來能將此文接軌至南朝的山水詩或詠物詩，甚或唐代的空靈詩境，以呈現更為完整而豐富的遊宴文學輪廓。

就全文論述架構而言，以抒情傳統的感知模式中最具代表性的視感身體切入，將遊宴詩放置在觀視身體所構成的整個環境脈絡中來加以來審視，或宏觀的生命憂患意識與思想境界，或聚焦於觀物態度與感興身體，方能窺見深植在整體文化情境脈絡中的文學輪廓。然而在論述方面，筆者囿於筆力與思力，在論述過程中常會出現思想範疇與審美範疇分流而不夠整全的情況，同時也導致許多論點沒有得到充分的展開論述，包括同情共感的知音概念、忽忘形骸與酣觴的身體思維所展現的映現的人格美，以及對於佛家的「神趣」、「理感」、「興」等專有詞語的內涵梳理。以上皆有待日後加以改進與完善。

²¹ 蔡振豐：〈魏晉玄學中的「自然」義〉，《自然概念史論》，頁 97。

參考文獻



一、 古代典籍

- 〔周〕無名氏著；〔西漢〕毛亨傳；〔東漢〕鄭玄箋：《毛詩鄭箋》（臺北：新興書局，1993）。
- 〔周〕無名氏著；〔西漢〕毛亨傳；程俊英、蔣見元注析：《詩經注析》（北京：中華書局，1991）。
- 〔春秋〕李耳著；朱謙之校釋：《老子校釋》（北京：中華書局，1984）。
- 〔春秋〕莊周著；〔清〕王先謙註：《莊子集解》（北京：中華書局，1954）。
- 〔戰國〕孟子等著；〔宋〕朱熹注；徐德明校點：《四書章句集注》（上海：上海古籍出版社，2001）
- 〔戰國〕荀況著；〔唐〕楊倞註；〔清〕王先謙集解；沈瀟寰、王星賢點校：《荀子集解》（北京：中華書局，1988）
- 〔戰國〕屈原等著；〔東漢〕王逸編注；〔宋〕洪興祖補注：《楚辭補註》（臺北：大安書局，1995）。
- 〔西漢〕司馬遷撰；〔劉宋〕裴駟集解；〔唐〕司馬貞索隱；〔唐〕張守節正義：《史記》（臺北市：鼎文書局，1981，金陵書局本）。
- 〔西漢〕劉安著，劉向校編；〔漢〕高誘注，〔清〕莊逵吉校：《淮南子》（上海：上海古籍出版社，1989）。
- 〔東漢〕王充：《論衡》（上海：上海古籍出版社，1990），據明《通經草堂》刊本。
- 〔東漢〕桓譚：《新論》（上海：上海人民出版社，1997）。
- 〔東漢〕班固著，〔唐〕顏師古注；楊家駱主編：《漢書》（臺北市：鼎文書局，1986）。
- 〔東漢〕許慎著；〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業公司，1998）。
- 〔東漢〕鄭玄注；〔唐〕孔穎達等正義；龔抗雲整理；李學勤主編：《十三經注疏·禮記正義》（北京：北京大學出版社，2000）。



- 〔漢〕枚乘等著；費振剛、胡雙寶、宗明華輯校：《全漢賦》（北京：北京大學，1993）。
- 〔魏〕曹丕著；魏宏燦校注：《曹丕集校注》（合肥市：安徽大學出版社，2009）。
- 〔魏〕曹植著；趙幼文校注：《曹植集校注》（北京：人民出版社，1998）。
- 〔魏〕王粲、劉楨等原著；吳云主編：《建安七子集校注（修訂版）》（天津市：天津古籍出版社，2005）。
- 〔晉〕杜預注；〔唐〕孔穎達疏：《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，2001）。
- 〔晉〕陳壽著；〔南朝宋〕裴松之注：《三國志》（北京：中華書局，1959）。
- 〔晉〕葛洪：《抱朴子》（上海：上海古籍出版社，1990），據明《正統道藏》本。
- 〔晉〕陸機著；張少康釋：《文賦集釋》（北京：人民文學，2006）。
- 〔南朝梁〕釋慧皎著；湯用彤校注：《高僧傳》（北京：中華書局，1997）。
- 〔南朝梁〕沈約：《宋書》，收入《二十四史》（北京：中華書局，2008年印刷〔1997初版〕）。
- 〔南朝梁〕鍾嶸著；曹旭注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994）。
- 〔南朝梁〕劉勰著；范文瀾註：《文心雕龍註》（北京：人民文學出版社，2006.12 第5次印刷）。
- 〔南朝梁〕劉勰著；詹瑛義證：《文心雕龍義證》（上海：上海古籍出版社，1989）。
- 〔南朝宋〕范曄撰；〔唐〕李賢等注；〔晉〕司馬彪補志；楊家駱主編：《後漢書》（臺北市：鼎文書局，1981）。
- 〔南朝宋〕劉義慶著；〔南朝梁〕劉孝標注、余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（北京：中華書局，2007年2版）。
- 〔南朝梁〕蕭統著；〔漢〕李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986）。
- 〔南朝陳〕徐陵編；〔清〕吳兆宜注；程琰刪補；尚成點校：《玉臺新詠》（上海：上海古籍出版社，2007）。
- 〔北齊〕顏之推撰；王利器集解：《顏氏家訓集解（增補本）》（北京：中華書局，1996）。



- 〔唐〕歐陽詢等奉敕撰：《藝文類聚》卷38，《景印文津閣四庫全書》第 889 冊（北京：商務印書館影印，2006）。
- 〔唐〕房玄齡等撰；楊家駱主編：《晉書》（臺北市：鼎文書局，1980）。
- 〔唐〕魏徵等撰：《隋書·經籍志》（北京：中華書店，1973）。
- 〔後晉〕劉昫等修：《舊唐書·經籍志》（北京：中華書局，1985）。
- 〔宋〕王欽若等奉敕編撰：《冊府元龜》，《景印文津閣四庫全書》（北京：商務印書館影印，2006），第 920 冊。
- 〔宋〕朱熹著；蔣立甫校點：《楚辭集注》，收於朱傑人等編：《朱子全書》第19冊（上海：上海古籍；合肥：安徽教育，2002）。
- 〔宋〕李昉等奉勅編：《文苑英華》（臺北：大化書局，19-年？），據明閩本重編影印，用宋刊殘帙一百四十卷替換。
- 〔宋〕樂史撰：《太平寰宇記》（北京：中華書局，2000）。
- 〔明〕張溥輯：《漢魏六朝百三家集》（南京：江蘇古籍出版社，2002），清光緒 18 年南雅書局校刊本。
- 〔清〕丁福保編纂：《全漢三國晉南北朝詩》（臺北：藝文，1959）。
- 〔清〕何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981）。
- 〔清〕阮元審定；盧宣旬校：《重刊宋本十三經注疏附校勘記》（臺北市：藝文印書館，1965，清嘉慶二十年(1815)南昌府學刊本）。
- 〔清〕蔣廷錫等奉勅纂：《欽定古今圖書集成》（北京：中華書局，1923）。
- 〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1958）。
- 〔清〕嚴可均校輯；馬志偉審訂：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：商務印書館，1999）。
- 逯欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）。
- 大藏經刊行會編：《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版社，1983）。

二、近人論著

（一）專書



1. 遊宴相關專題

- 王夢鷗：〈貴遊文學與文朝文體的演變〉，收入《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984），頁 117-136。
- ：〈從士大夫文學到貴遊文學〉，《傳統文學論衡》（臺北：時報出版公司，1984），頁 11-22。
- ：〈漢魏六朝文體變遷之一考察〉，《傳統文學論衡》（臺北：時報出版公司，1984），頁 67-130。
- 祁立峰：《相似與差異：論南朝文學集團的書寫策略》（臺北：政大出版社，2014.4）。
- ：《遊戲與遊戲以外：南朝文學題材新論》（臺北：政大出版社，2015.6）。
- 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》（臺北市：臺大出版中心，2015.11）。
- 胡大雷：《中古文學集團》（桂林市：廣西師範大學出版社，1996）。
- 黃亞卓：《漢魏六朝公宴詩研究》（上海：華東師範大學出版社，2006）。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004.11）。
- 〔日〕森野繁夫：《六朝詩の研究：集團の文學と個人の文學》（東京都：第一學習社，昭和 51〔1977〕）。
- 〔日〕福井佳夫：《六朝の遊戯文学》（東京都：汲古書院，2007）。

2. 身體與空間研究暨理論

- 田曉菲：《神游：中國早期中古時代與十九世紀中國的行旅寫作》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015.10）。
- 李豐楙：《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》（臺北：臺灣學生書局，1996）。
- 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：中央研究院文哲所，2002）。
- 吳冠宏：《走向嵇康——從情之有無到氣通內外（身體與自然叢書 07）》（臺北：國立臺灣大學出版社，2015）。



- 楊儒賓：《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1996）。
- 楊儒賓編：《中國古代思想中的氣論及身體觀》（臺北：巨流，1993）。
- 楊儒賓編：《自然概念史論》（臺北：國立臺灣大學出版社，2014）。
- 黃應貴編：《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族所，1995年初版）。
- 漢學研究中心編：《空間與文化場域：空間移動之文化詮釋》（臺北：國家圖書館，2009）。
- 蔡璧名：《身體與自然：以《黃帝內經素問》為中心論古代思想傳中的身體觀》（臺北：臺大文學院，1997）。
- 蔡 瑜：《陶淵明的人境詩學》（臺北：聯經，2012）。
- 蔡瑜主編：《迴向自然的詩學（身體與自然叢書 02）》（臺北：國立臺灣大學出版社，2012）。
- 劉苑如：《朝向生活世界的文學詮釋——六朝宗教敘述的身體實踐與空間書寫》（臺北：新文豐，2010.7）。
- 劉苑如主編：《體現自然：意象與文化實踐》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2012.3）。
- 劉苑如主編：《遊觀：作為身體技藝的中古文學與宗教》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013）。
- 劉苑如主編：《生活園林：中國園林書寫與日常生活》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2013.12）。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生，1996）。
- — —：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：麥田，2005）。
- — —：《引譬連類：文學研究的關鍵詞》（臺北：聯經，2012）。
- 鄭毓瑜主編：《中國文學研究的新趨向：自然、審美與比較研究》（臺北：臺大出版中心，2005）。
- 潘朝陽：《心靈·空間·環境》（臺北：五南，2005）。
- — —：《家園深情與空間離散：儒家的身心體證》（臺北：臺師大出版中心，2013）。

- 
- 顏崑陽編：《自然概念史論（身體與自然叢書 06）》（臺北：臺大出版中心，2014）。
- 顏崑陽：《詩比興系論》（臺北：聯經，2017.3）。
- 龔卓軍：《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》（臺北：心靈工坊文化出版，2006）。
- 〔日〕小尾郊一著，劭毅平譯：《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年）。
- 〔加〕高夫曼（Erving Goffman）著，徐江敏等譯：《日常生活中的自我表演》（*The Presentation of Self in Everyday Life*），臺北市：桂冠，1992。
- 〔加〕愛德華·瑞爾夫（Edward C. Relph）：〈場所的本質〉，收入季鐵男編：《建築現象學導論》，臺北：桂冠，1992，頁 99-120；原著：*Place and Placelessness*, London: Pion Limited, 1986, Chapter 3, pp.29-43.
- 〔法〕加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化事業股份有限公司，2003.08〔2009.03 初版 11 刷〕）。
- 〔法〕莫里斯·梅洛龐蒂著（Maurice Merleau-Ponty），姜志輝譯：《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001）。
- 〔法〕莫里斯·梅洛龐蒂著（Maurice Merleau-Ponty），龔卓軍譯：《眼與心：身體與現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》（臺北：典藏藝術家庭，2007）。
- 〔英〕凱特琳·伍德瓦德（Kathryn Woodward）編撰；林文琪譯：《身體認同：同一與差異》（臺北：韋伯文化國際出版公司，2004年）。
- 〔英〕彼得·艾迪（Peter Adey）《移動》（*Mobility*）（臺北：群學，2013年）。
- 〔美〕雷可夫（George Lakoff）& 詹森（Mark Johnson）著；周世箴譯注：《我們賴以生存的譬喻》（臺北：聯經出版公司，2006）。
- 〔美〕邁克·克朗（Mike Crang）著；王志弘、余佳玲、方淑惠譯：《文化地理學》（*Cultural Geography*）（高雄：巨流圖書公司，2006）；譯，（南京：南京大學出版社，2005）。
- 〔美〕汀·柯瑞斯威爾（Tim Creswell）著；王志弘譯：《地方：記憶、想像與認同》（*Place: A Short Introduction*）（新北市：群學出版社，2006）。
- 〔美〕段義孚（YiFu-Tuan）著；王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》（*Space and*



Place: The Perspective of Experience) (北京：中國人民大學出版社，2017.2)。
〔德〕顧彬 (Wolfgang Kubin) 著，馬樹德譯：《中國文人的自然觀》(上海：上海人民出版社，1990)。

(3) 抒情傳統專著

王德威：《抒情傳統與中國現代性：在北大的八堂課》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2010.9)。

朱自清：《詩言志辯》(上海：華東師範大學出版社，1996)。

呂正惠：《抒情傳統與政治現實》(臺北：大安出版社，1989)。

柯慶明、蕭馳主編：《中國抒情傳統的再發現 (兩冊)》(臺北市：臺大出版社，2009)。

高友工：《中國美典與文學研究論集》(臺北：臺大出版中心，2004)；《中國美典與文學研究論集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008.5)。

陳世驥著，張暉編：《中國文學的抒情傳統：陳世驥古典文學論集》(北京：生活·讀書·新知三聯書店，2015.1)。

陳國球：《抒情中國論》(香港：香港三聯書店，2013.10)。

張淑香：《抒情傳統的省思與探索》(臺北：大安出版社，1992)。

吳盛青、高嘉謙主編，《抒情傳統與維新時代：辛亥前後的文人、文學、文化》(上海：上海文藝出版社，2012.11)。

蔡英俊：《比興物色與情景交融》(臺北：大安出版社，1990)。

蔡英俊主編：《抒情的境界》(臺北：聯經，1997)。

蔡 瑜：《中國抒情詩的世界》(臺北：臺灣學生書局，2005)。

蕭 馳：《中國抒情傳統》(臺北：允晨文化實業股份有限公司，1999年)。

— — —：《抒情傳統與中國思想：王夫之詩學發微》(上海：上海古籍出版社，2003年)。

— — —：《中國思想與抒情傳統第一卷：玄智與詩興》(臺北：聯經，2011.8)。

— — —：《中國思想與抒情傳統第二卷：佛法與詩境》(臺北：聯經，2012.7)。

- — — :《中國思想與抒情傳統第三卷：聖道與詩心》(臺北：聯經，2012.8)。
- [美]林順夫(Lin, Shuen-Fu)著；張宏生譯：《中國抒情傳統的轉變：姜夔與南宋詞》(上海市：上海古籍，2005)。
- [美]孫康宜(Kang-i Sun Chang)著；李爽學譯：《詞與文類研究》(北京市：北京大學，2004)。
- [美]孫康宜(Kang-i Sun Chang)著；鍾振振譯：《抒情與描寫：六朝詩歌概論》(上海：上海三聯，2006年)。
- [美]余寶琳(Pauline Yu), *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (中國詩歌傳統中意象的讀法)(Princeton: Princeton University Press, 1987).
- [美]Owen, Stephen (宇文所安), *Reading in Chinese Literary Thought* (閱讀中國文學思想)(Cambridge, Massachusetts: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992).

(4) 六朝文學論著

- 中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》(臺灣：臺灣學生書局，1988)。
- 王令樾：《文選詩部探析》(臺北：國立編譯館，1996)。
- — — :《選詩譯析較論》(臺北：國立編譯館，1996)。
- 王金凌：《中國文學理論史——六朝篇》(臺北：華正書局，1988)。
- 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》(臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992)。
- 王國瓔：《中國山水詩研究》(臺北：聯經出版事業公司，1992)。
- 王夢鷗：《古典文學論探索》(臺北：正中書局，1984年)。
- — — :《傳統文學論衡》(臺北：時報出版公司，1984)。
- 王 巍：《建安文學概論》(瀋陽：遼寧教育出版社，2000)。
- 衣若芬、劉苑如主編，《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》(臺北：中央研究院文哲研究所，2002.2)
- 林文月：《中古文學論叢》(臺北：大安，1989.6)。
- — — :《山水與古典》(臺北：純文學出版社，1976)。



- 河北師範學院中文系古典文學教研組編：《三曹資料匯編》（北京：中華書局，1980）。
- 張可禮：《建安文學論稿》（濟南：山東教育出版社，1986.9）。
- 梅家玲：《漢魏六朝文學新論——擬代與贈答篇》（北京：北京大學出版社，2004.11）。
- 陳昌明：《沉迷與超越——六朝文學之「感官」辯證》（臺北：里仁，2005）。
- 許東海：《風景、夢幻、困境：辭賦書寫新視界》（臺北：里仁，2008.5）
- ：《經典與世變的辭賦書寫》（臺北：里仁，2013.2）
- 曹道衡、沈玉成：《中古文學史料叢考》（北京：中華書局，2003）。
- 詹福瑞：《漢魏六朝文學論集》（北京市：河北大學出版社，1997.12）。
- 廖蔚卿：《六朝文論》（臺北：聯經，1978）。
- ：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安，1997.12）。
- 廖國棟：《建安辭賦之傳承與拓新：以題材及主題為範圍》（臺北：文津出版社，2000）。
- 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年）。
- 錢鍾書：《七綴集》（上海：上海古籍出版社，1994）。
- ：《管錐編》（北京：中華書局，1994）。
- 〔日〕小尾郊一：《真實と虚構：六朝文学》（東京都：汲古書院，1994）。
- 〔日〕吉川幸次郎著，高橋和巳編，蔡靖泉、陳順智、徐少舟譯：《中國詩史》（太原：山西人民出版社，1989）。
- 〔日〕森野繁夫：《六朝詩の研究：集團の文學と個人の文學》（東京都：第一學習社，昭和51〔1977〕）。
- 〔日〕福井佳夫：《六朝の遊戯文学》（東京都：汲古書院，2007）。
- 〔日〕興膳宏著，彭恩華譯：《六朝文學論稿》（長沙：岳麓書社，1986）。

(5) 六朝史哲專著



- 王文進等撰：《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）。
- 王仁祥：《人倫鑒識起源的學術史考察（魏晉以前）》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2008）。
- 王瑤：《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，4版，2014）。
- 毛漢光：《兩晉南北朝士族政治之研究》（臺北：中國學術著作獎助委員會，1966）。
- ：《中國中古社會史論》（臺北：聯經，1988）。
- 甘懷真：《皇權、禮儀與經典詮釋：中國古代政治史研究》（臺北：喜瑪拉雅基金會發行；樂學總經銷，2003）。
- ：《身分、文化與權力：士族研究新探》（臺北：臺灣大學出版中心，2012）
- 任繼愈主編：《中國佛教史》（北京市：中國社會科學出版社，1981-1988），共3卷。
- 牟宗三：《才性與玄理》，臺北：臺灣學生書局，1974。
- 李幸玲：《廬山慧遠研究》（臺北：萬卷樓，2007.09）。
- 余英時：《中國歷史轉型時期的知識分子》（臺北：聯經，1992）。
- 何啟民：《中古門第論集》（臺北：臺灣學生書局，1978）。
- 曹虹：《慧遠評傳》（南京：南京大學出版社，2002）。
- 張蓓蓓：《中古學術論略》（臺北：大安出版社，1991）。
- 湯用彤：《魏晉玄學論稿》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009）。
- 陳啟雲：《漢晉六朝文化·社會·制度——中華中古前期史研究》（臺北：新文豐，1996）。
- 魯迅、容肇祖、湯用彤等著：《魏晉思想（乙編三種）》（臺北：里仁書局，1995）。
- 劉師培：《中國中古學史；漢魏六朝專家文研究》（北京：商務印書館，2010）。
- 錢鍾書：《七綴集》（上海：上海古籍出版社，1994）。
- ：《管錐編（全五冊）》（北京：中華書局，1994）（1979.8初版）。
- 錢穆：《中國學術思想史論叢》（卷三）（合肥：安徽教育出版社，2004年版）；或見（臺北市：聯經，1995）；（臺北：東大，1977）。



2. 學位論文

王文進：《論六朝詩中巧構形似之言》，臺北：國立師範大學國文所，碩士學位論文，1978。

王岫林：《魏晉士人之身體觀》，國立中山大學中國文學研究所，博士學位論文，2006年。

朱錦雄：《六朝「詩歌遊戲化」現象研究》，國立政治大學中國文學研究所，博學位論文，2013.6。

李華：《漢魏六朝宴飲文學研究》，山東大學中國古代文學，博士學位論文，2011.10。

金南喜：《魏晉交誼詩類的研究》，國立臺灣大學中國文學研究所，博士學位論文，1993。

郭本厚：《六朝游文化視野中的山水詩研究》，上海師範大學人文學院，博士學位論文，2010.7。

許銘全：《唐前詩歌中「抒情空間」形成之研究——從空間書寫到抒情空間》，國立臺灣大學中國文學研究所，博士學位論文，2010.1。

陳昌明：《從形體觀論六朝美學》，國立臺灣大學中國文學研究所，博士學位論文，1992。

陳秋宏：《從「氣感遷化」到「興會體物」——論六朝詩歌中知覺觀感之轉移》，國立臺灣大學中國文學研究所，博士學位論文，2012.7。

楊佩瑩：《六朝詩歌中春季物色的感興模式》，國立臺灣大學中國文學研究所，博士學位論文，2012.7。

3. 期刊論文

丁亮：〈從身體感論中國古代君子之「威」〉，《考古人類學刊》，第74期，2011年，頁89-118。

王岫林：〈觀與被觀之間——魏晉人物品藻觀視活動的雙重性內涵與權力移轉〉，《文與哲》，第28期，2016年6月，頁1-32。



甘懷真：〈中國中古士族研究的幾點構想〉，《臺大中國中古近世史研究通訊》，2008
年第1期。

田曉菲：〈宴飲與回憶：重新思考建安〉，北京大學中文系、香港中文大學中文系：
《中國文學學報》創刊號，2010.12，頁29-34。

朱心怡，〈試論魏晉之「自然」思想〉，《逢甲人文社會學報》，第4期，2002年5月，
頁119-149。

祁立峰：〈論宮體詩與抒情傳統之關係——兼論梁陳宮體的三種類型〉，《成大中文學
報》第四十期，2013年3月，頁1-32。

杜正勝：〈形體、精氣與魂魄——中國傳統對「人」認識的形成〉，《新史學》，2卷第3
期，1991年9月，頁1-65。

杜紅亮：〈建安公宴詩在山水詩形成中的示範作用〉，《中州學刊》，2011年第5期（總
185期），頁226-228。

杜維明：〈身體與體知〉，《當代》，1989年第35期，頁46-52。

阮忠湧：〈「造新不暫停」——論王羲之蘭亭雅集對金谷游宴的「臨摹」〉，《浙江海洋
學院學報（人文科學版）》，第29卷第4期，2012年8月，頁13-18。

林永勝：〈佛道交融視域下的道教身體觀——以重玄學派為中心〉，《輔仁宗教研究》，
第27期，2013年，頁1-34。

馬予靜〈論魏晉南北朝的同題共作賦〉，《河南大學學報（社會科學版）》，第43卷第5
期，2003年9月

俞紹初：〈「南皮之游」與建安詩歌創作——讀《文選》與曹丕《與朝歌令吳質
書》〉，《文學遺產》，2007年第5期，頁13-20。

段春揚：〈享樂視域中的山水文化——西晉「金谷宴游」的審美情趣及其發展〉，《濟
寧學院學報》，第35卷第1期，2014年2月，頁38-41。

柯遷悌：〈論鄴下文人游宴的文化意義〉，《現代語文》，2010年第12期，頁38-40。

涂光社：〈漢魏六朝的文學模擬——從六朝文學的「擬」「代」談起〉，《遼寧大學學
報（哲學社會科學版）》，第34卷第1期，2006年1月。



- 郭本厚：〈六朝「游」的自覺與山水詩的興起〉，《旅遊科學》，2012年第2期，頁87-94。
- 張金耀：〈金谷游宴人物考〉，《復旦學報（社會科學版）》，2001年第2期，頁128-132。
- 陸華琴：〈淺談曹植游宴詩的藝術特征及影響〉，《文學教育》，2014年2月，頁43-45。
- 許銘全：〈謝靈運〈擬鄴中集八首並序〉中的詮釋與批評——兼論擬作中的抒情自我問題〉，《清華中文學報》第12期，2014.12，頁47-101。
- 黃錦樹：〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》，34卷2期，2005年7月，頁157-185。
- 陳恩維：〈創作、批評與傳播——論建安同題共作的三重功能〉，《中國文學研究》，2004年第4期（總第75期），頁39-43。
- 陳靜蓉：〈「觀看自我」的藝術——試論魏晉時人「身體思維」的釋放與轉向〉，《東華人文學報》第9期，2006年7月，頁1-40。
- ：〈六朝文學觀念中「身體」所具「詮釋性向」之考察〉，《嘉大中文學報》第3期，2010年3月，頁177-208。
- 楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》，第30期，2009年6月，頁209-254。
- 彭美玲：〈君子與容禮——儒家容禮論述〉，《臺大中文學報》，第16期，2002年6月，頁1-48。
- 劉苑如：〈體現自然——一個文學文化學的自然觀點〉，《中國文哲研究通訊》，22卷1期，2012年3月，頁135-149。
- 趙奎英：〈中國古代時間意識的空間化及其對藝術的影響〉，《文史哲》，2000年第4期，頁42-48。
- 鄭雅文：〈淺談東晉宴遊賦的創作與發展〉，《大葉大學通識教育學報》第9期，2012年5月，頁1-17。



鄭毓瑜：〈抒情、身體與空間—中國古典文學研究的一個反思〉，《淡江中文學報》2006年第15期，頁257-272。

——：〈身體表演與魏晉人倫品鑒——一個自我「體現」的角度〉，《漢學研究》第24卷第2期，2006年12月，頁71-104。

劉運好：〈論東晉佛教詩之類型及其嬗變〉，《文學遺產》，2015年第1期，頁35-43。

簡宗梧：〈從漢到唐貴遊活動的轉型與賦體變化之考察〉，《中國古典文學研究》第1期，1999年6月，頁59-78。

4. 會議論文

王學玲：〈食·色饗宴——漢代辭賦「宴遊」場域中之女性書寫〉，收入國立政治大學中文系所主編：《第六屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北市：文史哲，2008.3），頁229-248。

李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如主編：《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，2000），頁1-57。

蔡英俊：〈「擬古」與「用事」：試論六朝文學現象中「經驗」的借代與解釋〉，收入李豐楙主編：《文學、文化與世變》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002）。

簡宗梧：〈六朝世變與貴遊賦的衍變〉，收入李豐楙主編：《第三屆國際漢學會議論文：文學、文化與世變》（臺北市：中央研究院中國文哲研究所，2002），頁19-40。

——：〈論漢賦的遊戲性質〉，收入國立政治大學中文系所主編：《第三屆漢代文學與思想學術研討會論文集》（臺北市：文史哲，2000），頁16-27。

5. 書評

蕭麗華：〈評蕭馳著《佛法與詩境》〉，《中國文哲研究集刊》，第29期，2006.09，頁281-285。

蕭麗華：〈評蕭馳《中國思想與抒情傳統》〉，《漢學研究》，33 卷 3 期，2015.09，頁
379-384。

