

國立臺灣大學文學院中國文學系

碩士論文

Department of Chinese Literary

College of Liberal Arts

National Taiwan University

master thesis



謝靈運山水詩情、景、理、事關係研究

A Study of the Qing (emotion), Jing (scene), Li (pattern/order) and
Shi (narration) of Xie Ling-yun's Landscapes Poetry

郭憶琳

Yi-Lin Kuo

指導教授：齊益壽 教授

Advisor: I-shou Chi, Prof.

中華民國 102 年 7 月

July, 2013

論文提要



本文旨在探究謝靈運山水詩中「情」、「景」、「理」、「事」之關係。謝靈運詩之「情景交融」與否一直古今研究者論辯不休的問題，對於其大量以玄理入詩的寫作手法，歷代論者亦有大異其趣的評價。然而，各家說法雖似相互扞格，卻均言之成理，遂引發本文進一步研究之動機。本文首先發現，在謝靈運山水詩以「敘事」為框架的寫作脈絡中，流貫詩篇的主要思維為其內在情與理的對話與辯證，而居於詩篇中重要位置的山水景物則分別與情、理有不同的微妙關係。一方面，山水是詩人契悟玄理的載體；另一方面，山水亦是詩人情感寄託的對象或觸發的媒介。在不同詩作中，隨著謝靈運生涯行跡和心路歷程的不同，情景、景理、情理也表現出不同的關係。

本文緒論對歷代學者相關論述作簡要回顧，並在本文討論範圍內對情、景、理、事作出界義。第二章從其生涯對仕隱出處的思考歷程出發，分析其詩歌中情理對話的內容和演變。第三章探討「玄理」與其山水景物描寫之間的關係。第四章則回歸到「情景關係」的討論，探究在「以理節情」、「寓理於景」的訴求下，謝靈運山水詩中的情和景如何呈現相互感發與喻託的關係。第五章則以其詩中「敘事」的章法統合前述景、情、理的關係，進而指出謝靈運山水詩在處理情理、景理、情景關係時，有何精彩獨到之處。

關鍵字：謝靈運，山水詩，以理節情，情景交融，玄化山水

Abstract

Keywords: Xie Ling-yun, Landscapes Poetry, Toaism, Fusion between emotion and scene, Xuan-ized Shan-Shui



This thesis will aim to explore the Qing (emotion), Jing (scene), Li (pattern/order) and Shi (narration) of Xie Ling-yun's Landscapes Poetry. Ancient and modern researchers have been endlessly debate the issue of "Fusion between emotion and scene" of Xie Ling-yun 's Landscapes Poetry. For he used a lot of Toaism vocabulary in his poems, ancient commentators also have a very different creature evaluation. However, even though each statement seems to contradict each other, they are all justified. This then lead to the motivation of further study of this thesis. This thesis discovered that In Xie's Landscape Poems of "narrative" as the framework for writing context, the main contents of the poems are inner feeling and reason for its dialogue and dialectic. And in an important position in the Psalms landscape features were with intelligence, reason there are different subtleties. Landscape is the carrier of the poet comprehend Toaism, and the poet also expressed his emotion through Landscape. In different poems, with Xie's different career deeds and mentality, the relation of emotion, scene and Toaism are different as well.

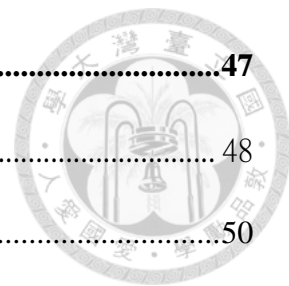
This paper discusses the introduction on the ancient scholars make a brief review of the relevant and difine "Qing," "Jing," "Li," and "Shi." The second chapter its provenance career right Recluse thinking processes, analyzes its poetry content and evolution of sensible dialogue. The third chapter discusses the "Toaism" and the scene. The forth chapter then returns to the discussion of "fusion of emotion and scene." The fifth chapter will aim to discuss the narration of Xie's poems, and to point out the unique Artistic achievement of Xie's Landscape Poetry.

目錄

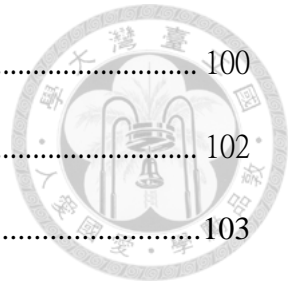


口試委員會審定書	#
論文提要	i
英文提要	ii
目錄	iii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機	1
第二節 研究成果回顧	6
第三節 界義與研究方法	14
(一) 情	14
(二) 理	18
(三) 景	20
(四) 事	21
第二章 謝靈運山水詩中的「情理關係」——從其「仕隱」框架的思考歷程探析23	
第一節 「仕、隱」之「書寫」作為一種「演出」	24
第二節 仕與隱的宣告	30
——從「決志」詩看謝靈運詩中的情理辯證	30
(一) 「將窮山海跡，永絕賞心悟」——出守永嘉前後的宣示	31
(二) 「遺情舍塵物，貞觀丘壑美」——第一次隱居始寧的決志	37
(三) 「感往慮有復，理來情無存」——第二次隱居始寧的自我解讀	40
(四) 「苕苕萬里帆，茫茫終何之？」——重登宦途的自我叩問	44

第三章 謝靈運山水詩中的「景理關係」	47
第一節 山水的接受	48
(一) 遊觀行動與山水接受	50
(二) 玄思與山水接受	55
(三) 「玄思」與「遊觀」的結合	61
第二節 山水的再現——以對比表現形神	67
(一) 單句內的對比——物與物間有情的繫聯	73
(二) 聯句內的對比——遼闊空間的拓展	73
(三) 篇章內的對比——整體與局部的貫串	74
第三節 山水理趣	76
(一) 寥朗無盡的天地大美	77
(二) 生生不息的造化之理	78
第四章 謝靈運山水詩中的「情景關係」	81
第一節 從抒情傳統中的情景關係看謝靈運山水詩	81
(一) 「滿目皆古事」——山水景物與詩人情懷的「應感」關係	82
(二) 「朝搴苑中蘭」——以山水景物「喻託」內在情志	85
(三) 「覽物情彌適」——緣情而染景的書寫模式	88
第二節 從情意主體與外在景物看謝靈運山水詩	90
(一) 出守永嘉時期	90
(二) 第一次隱居始寧	93
(三) 第二次隱居始寧	95
第五章 謝靈運山水詩中的「事」	99



第一節 匠心獨具的詩題擬製.....	100
第二節 因「地理空間」和「遊觀模式」制宜的書寫方式.....	102
(一) 遊觀型態之一——行旅.....	103
(二) 遊觀型態之二——「登」與「遊」.....	104
(三) 遊觀型態之三——山行與幽居.....	106
第六章 結論.....	111
參考資料	115



第一章 緒論



第一節 研究動機

本文旨在探討謝靈運山水詩中「情、景、理、事」的關係，而「情、景、理、事」的關係實可整合歸納為「自然」與「人」的關係。「自然」顯現於人前，經過人官能的感知而成為「景」，而人之主觀思維表現則由「事的敘說」、「情的表達」、「理的論述」三個層面構成。黃節和林文月先生均曾分析中國山水詩的特質，認為謝靈運「開創了一種遊記性的寫作方法」，成為宋齊間山水詩的典範，而這種典範的寫作結構則為先記遊寫景、後再興情悟理。¹我們可以發現，謝靈運詩歌中的「記遊」、「寫景」、「興情」、「悟理」，正好就表現了「事語」、「景語」、「情語」、「理語」在一首詩裡面井然有序的呈現，謝靈運山水詩可說是極全面性、也極具開創性地展現了「人」與「自然」間各種不同層次的深度對話。

然而值得注意的是，正由於謝靈運山水詩中「事語」、「景語」、「情語」、「理語」逐次分明羅列的特色，使得其詩歌中景、情、事、理的關係在歷代讀者與論者間引發了許多討論與爭議：「情與景」是否相互融合？「理與情」是否相互扞格？「景與理」間是否相互涵攝？以下就此三議題分別略舉前輩學者的觀點，以資參考比較。

關於謝靈運山水詩中「情與景」的關係，歷來學者有大異其趣的觀點。有指出謝靈運詩「情景兼備」者，如唐代白居易：「謝公才廓落，與世不相遇，壯志鬱不用，須有所洩處。洩為山水詩，逸韻諧奇趣。大必籠天海，細不遺草樹。豈唯玩景物，亦欲摒心素」²，認為其山水詩中除了山水草木之外，亦寄託其抑鬱之情志。今人如黃節先生亦指出：「漢魏以前，（詩）敘事與寫景之作甚少，以有賦故也。至六朝，則漸以賦體施之於詩，故言情而外，敘事與寫景兼備，此其風，實

¹ 見蕭滌非：《讀詩三札記》（北京：作家出版社，1957年）頁26；林文月〈中國山水詩的特質〉，《山水與古典》（台北：三民書局，1996年6月），頁25-65。

² 朱金城箋校《白居易集校箋》（上海：上海古籍出版社，1988年）卷31，頁2154。

自康樂開之。」³說明在康樂之前詩歌多以言情為主，至康樂才開言情、敘事、寫景兼備的風氣，亦即肯定了康樂詩情景兼備的特質。然而在情景兼備中，既有認為其詩景情斷裂或情志不足者，如小尾郊一先生認為「康樂山水詩固然抉發情感，細緻寫景，但山水自山水，抒情自抒情。」⁴又如臺靜農先生所言「靈運詩最大的缺陷是詩中情志的表現不夠，不露豪情，少有感慨，雖描寫出許多山林勝處，卻不能如陶淵明般，達到物我兩忘的境界。」⁵。又有認為其詩達到情景完全交融之境界者，如清代王夫之「情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情」的論點最為著名。歷來學者對於謝詩情景關係的討論實是眾說紛紜，以上所引諸家說法，亦只是略為舉隅，以供參考之資。而同樣的詩歌，竟然可導致論者幾乎截然相反的批評，實是文學史上甚為特殊的情形，此為引發本文深入探究的動機之一。

謝靈運山水詩中「理與情」的關係，論者有兩種切入的角度，其一從謝靈運的詩學主張中指出其「理為情先」的論點，認為「『理為情先』說的積極意義在於強調了『理』在審美中的重要性，以及『理』對『情』的規範和指導作用。」⁶也就是說，在情感觸發之先，謝靈運已有意識地以『理』節『情』，這當然會直接影響到其創作內容中情感與理性的呈現，使內心的原始情感不易直接渲洩；其二則從謝靈運的詩歌內容中，探討其「以理化情」、「以理勝情」、「情理交戰」的現象，比如沈玉成先生即認為「玄理，也就是謝詩中一再出現的『理』的主要內容，而詩中的『情』，是則是詩人的熱中與狂傲、抑鬱與焦慮。謝詩裡經常可以看到『理』與『情』的矛盾，並在多數情況下以『理』勝『情』，獲得了暫時的解脫。」⁷這是從情感已發的事後角度來處理情理問題，表現於詩歌中的就是所謂「玄言的尾巴」。無論是先行於創作的詩學主張，還是表現於創作中的詩歌內容，都可看出「情」與「理」在謝靈運山水詩中有著非常微妙的關聯，此為引發本文結合文本與作者經歷深入探究的動機之二。

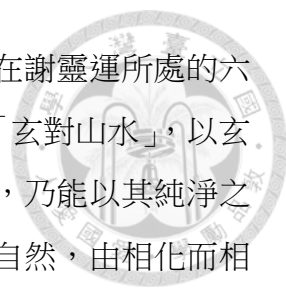
³ 見蕭滌非：《讀詩三札記》（北京：作家出版社，1957年）頁26。

⁴ 小尾郊一《孤獨的山水詩人》（東京都：汲古書社，1983年）。

⁵ 臺靜農先生《中國文學史》上冊，（台北：臺灣大學出版中心，2004年12月），頁248。

⁶ 見皮朝綱、詹杭倫〈謝靈運美學思想鉤玄〉，收錄於葛曉音編選《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁181。

⁷ 見沈玉成〈謝靈運的政治態度和思想性格〉，收錄於葛曉音編選《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001年），頁111。



至於康樂山水詩中「理與景」的關係，徐復觀先生注意到在謝靈運所處的六朝時代，文人中已發展出一套以玄學為思想底蘊的觀物工夫——「玄對山水」，以玄對山水「是以超越於世俗之上的虛靜之心對山水；此時的山水，乃能以其純淨之姿，進入虛靜之心的裡面，而與人的生命融為一體，因而人與自然，由相化而相忘；這便在第一自然中呈現出第二自然，而成為美的對象。當時諸人在玄學的程度，雖有淺深之不同；但其為以玄對山水、對自然，則無二致。」⁸楊儒賓先生更進一步指出六朝山水觀乃是「玄化山水」，「觀者要以玄心面對山水，山水也要以玄姿回應觀者。兩者同樣擺落塵思俗慮，同樣處在轉化過的非私人性之精緻之氣化狀態中。」⁹謝靈運乃是六朝山水詩的代表人物，其觀物思想不可能不與此無關，故謝靈運詩歌中的山水，不僅僅是與情思相引相發的客體，亦是「質有而趣靈」¹⁰的主體，因此能與玄理相互涵攝。故謝靈運詩歌中的景物描寫，實有其理性思維的完整擇取與演繹，若有系統地結合文本作更深入的分析，相信會有更多特別的發現，此文引發本文研究的動機之三。

當然，「景」、「情」與「理」彼此間的兩兩關聯，最後還是要回到「景——情——理」的架構下綜合討論，韋鳳娟先生在〈謝靈運山水詩的藝術特點〉中說：「理不是不著邊際的玄，而飽含著詩人對生活的深化體驗；景也不是冷淡的「媚道」之形，而滲透了詩人的情感。融玄理于景、寓玄理於情的手法，使謝詩改變了支遁、孫綽等玄家筆下的山水描寫那種純理性的、冷漠的色調，而使詩中的山水與現實生活的歡悅、苦惱發生聯繫。」¹¹由韋先生的文章可看出其對謝詩中「景——情——理」微妙聯繫的分析與詮釋。惜因篇幅有限，未能就謝靈運全部詩作作整體性的分析與論述。筆者站在前輩的研究基礎上，冀能針對謝靈運的生平、時代背景、詩歌作品、思想內涵作儘可能詳盡的探究，架構出其山水詩中「景——情——理」關係的具體脈絡，此為引發本文研究的動機之四。

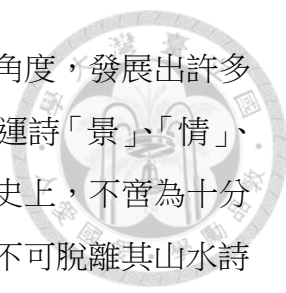
綜上所述，關於「景」、「情」、「理」的關係，歷來學者或從知人論世，或從

⁸ 見徐復觀《中國藝術精神》(台北：學生書局，1966年2月)，頁235-236。

⁹ 見楊儒賓〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，收錄於蔡瑜編《迴向自然的詩學》(臺北：國立臺灣大學出版中心，2012年7月)，頁112。

¹⁰ 宗炳〈山水畫序〉，《中國美學史資料選編》(台北：輔新書局，1984年9月)，頁182。

¹¹ 見韋鳳娟〈謝靈運山水詩的藝術特點〉，收錄於葛曉音編選《謝靈運研究論集》(桂林：廣西師範大學出版社，2001年)，頁120。

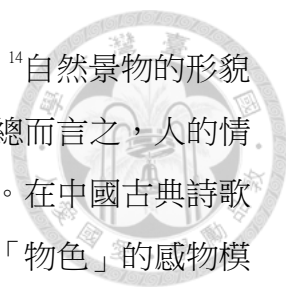


文學史，或從思想史，或從文化史，或從文學批評……等多元角度，發展出許多看似截然相異，實則內涵相通的論點。而自古至今，學界對謝靈運詩「景」、「情」、「理」關係及其藝術成就似乎始終沒有共識，在整個中國文學史上，不啻為十分奇特的現象。筆者以為，謝詩中「景」、「情」、「理」的關係，不可脫離其山水詩以「記遊」為主的「敘事」架構來看。從每一首山水詩，謝靈運均以標題表明出遊的地點，可看出在其心中每一首詩都代表著一段又一段絕對「獨特」且「完整」的出遊經驗。「獨特」是指其山水經驗其實彼此並不相混雜，在詩人眼中除了注意山水「內涵」之「同」，也注意山水「性格」之「異」，山水之理趣「散為萬殊，聚則一貫」，而人之情感推遷，亦隨時變化，故每一次遊山水的經驗，都是對「理」之分殊的全心察照，亦是對「情」之動盪變化的由衷體驗；「完整」則指其在寫就詩歌之際，有意識地將此次遊覽的經驗——無論是感官的表面覺知、情緒的內在感發還是靈性的體察觀照——作全面性的記錄，因此每一首山水詩，若尋章摘句，則「事語」、「景語」、「情語」、「理語」零散瓦解，甚至互相矛盾，通篇而觀，則其經驗、興懷、思索、體悟的歷程自成一整體，邏輯清楚，思考明確。而這種自我省思、辯證歷程的複雜性，正是造成謝靈運詩歌「情」、「景」、「理」關係複雜的主因。

前文已提及，「景」、「情」、「理」、「事」的關係可歸納為「自然」與「人」的關係。「自然」與「人」的交感啟發甚是複雜，事實上，在謝靈運山水詩之前，「自然」與「人」的關係早以豐富而多變的面貌出現於文學作品中。就「自然」與「人類情感」而言，《詩》、《騷》所表現的人與自然關係是「比」與「興」，「比」是「以某一自然景物，有意地與自己的境遇，實際是由境遇所引起的感情相比擬」；「興」是「內蘊的感情，偶然與自然景物相觸發，因而把內蘊的感情引發出來」。¹²人們作詩的動機乃是「緣情」，詩歌的內容則為「言志」，此時人在詩歌裡佔主體性的地位，將人主觀興發的情志寄託在吟詠的自然物象上。然而，「物色之動，心亦搖焉」¹³，景物本身的存在，亦可以直接觸發人的各種情志，正如劉勰《文心雕龍·

¹² 參見徐復觀先生《中國藝術精神》(台北：學生書局，1966年2月)，頁230。

¹³ 見劉勰《文心雕龍·物色》：(台北：里仁書局，1984年5月20日)，頁845。



物色》所云：「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。」¹⁴自然景物的形貌觸動了人內在情思的變化，進而啟發詩人的藝術創作的靈思。總而言之，人的情感可以主觀投射在自然物象上，自然景物也可以觸動人的情感。在中國古典詩歌源遠流長的抒情傳統裡，謝靈運當然不可能自外於「比興」與「物色」的感物模式當中。然而，到了六朝，出現了所謂「理過其辭，淡乎寡味」的玄言詩，人的主觀理性思考忽然間提升到感性的觸發之上；接著山水詩、山水畫論中「玄對山水」的觀物模式成為文人藝術思想的主流，文人以「虛靜」、「無欲」的工夫觀照山水，使自然景物以「質有趣靈」的姿態呈現於筆端，此時的自然景物必須完全脫離於人感性的渲染，方能盡善盡美的呈現，謝靈運無疑是最有成就的一位作者。由此我們便看到強大的矛盾出現了，「托物興情」與「觸物起情」一方面仍是詩歌創作中極為基本的質素，但「玄對山水」又不容半絲半縷情感的波瀾。面對山水草木，謝靈運一方面不能不興起感懷，一方面也不能不以虛靜之心相對，這種矛盾便是謝靈運山水詩之不免晦澀難懂的主因。

更進一步分析，「自然山水」與「人之感情」、「人之理性」，是兩兩相互影響的，「自然景物」能觸動「人之感情」，「人主觀興發之感情」則渲染「自然景物」；「自然山水」引發人內在「理」的思辨，「人之理性修養工夫」影響「自然景物」呈現的面貌；人之「理性」調節「情感」，人之「情感」又不免逸出「理性」之外。由此我們不難看出，在一篇又一篇以記遊為框架的山水詩中，蘊藏了多少詩人心中的矛盾，處處都是詩人「與我周旋」的痕跡。本論文即是以謝靈運山水詩中的「敘事」為基本線索，進而分析謝靈運詩歌中「景」、「情」、「理」雙向交通而產生的種種幽微變化，冀能結合靈運之生命遭際、情感樣態、思想內涵等不同面向，儘量予以較為全面的整合與分析。

¹⁴ 同前註。

第二節 研究成果回顧

謝靈運山水詩在文學史上有舉足輕重的地位，故而自古研究者絡繹不絕，民國以來，前輩學者們在編纂輯佚、校注、年譜編訂、傳記編寫等已斐然有成。有了這樣紮實的基礎，謝靈運相關的研究也開展出更多豐碩的成果。近代謝靈運山水詩研究的方向，主要可分為「考察生平」、「文學技巧」、「思想研究」、「比較研究」、「接受史」等，而謝詩中「情、景、事、理」關係的討論則散見於諸研究論述裡，或偶然提之，或以專節分析，尚無統整性的專門論著出現，而各人依其切入角度和論述脈絡的不同，也往往有大異其趣的看法。

大抵而言，早在謝靈運研究尚處於輯佚、校注、編訂年譜的階段時，前輩學者如黃節、蕭滌非、林文月就已注意到謝詩中事、景、情、理羅列的特質。接著謝靈運專門研究陸續出現，大部份著重結合謝靈運之生平行跡和詩歌內涵而論，如林文月《謝靈運》¹⁵、李森南《山水詩人謝靈運》¹⁶、鍾優民《謝靈運論稿》¹⁷、譚元明《謝靈運山水詩新探》¹⁸、吳忠華《山水詩人謝靈運》¹⁹、日人船津富彥《山水詩人——謝靈運傳記》²⁰、李雁《謝靈運研究》²¹、方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》²²等，對於謝詩中所抒之情、所敘之景、所表之理，以及其詩歌的藝術審美旨趣、寫作風格等都各有深入的詮釋，而其中部份研究亦開始針對謝詩中情、景、事、理的佈列章法進行探究，發現情、景、事、理間關聯、互滲、辯證等種種關係。另一方面，由於謝靈運為中國山水詩的代表人物，故山水詩專門論著如王國瓔《中國山水詩研究》²³、李文初等著《中國山水詩史》²⁴、丁成泉《中國山水詩史》²⁵、葛曉音《山水田園詩派研究》²⁶、蘇怡如《中國山水詩表現模式之嬗變—

¹⁵ 林文月：《謝靈運》（台北：國家出版社，1998年）。

¹⁶ 李森南《山水詩人謝靈運》（台北：文史哲出版社，1989年）。

¹⁷ 鍾優民《謝靈運論稿》（濟南：齊魯書社，1985年）。

¹⁸ 譚元明《謝靈運山水詩新探》（香港：曙光圖書出版社，出版年份不詳）。

¹⁹ 吳忠華《山水詩人謝靈運》（台北：華嚴出版社，1996年）。

²⁰ 船津富彥著，譚繼山譯：《山水詩人——謝靈運傳記》（台北：萬盛出版社，1983年）。

²¹ 李雁：《謝靈運研究》（北京：人民文學出版社，2005年）。

²² 方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2009年6月。

²³ 王國瓔：《中國山水詩研究》（台北：聯經，1986年）。

²⁴ 李文初等著《中國山水詩史》（廣東：廣東高等教育出版社，1991年。）

²⁵ 丁成泉：《中國山水詩史》（台北：文津出版社，1995年）。

²⁶ 葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1999年）。

—從謝靈運到王維》²⁷等，亦往往舉謝靈運山水詩為討論對象，探究中國詩歌裡「山水」的出現與演變，因而對謝詩中「景」的建構和摹畫有愈益精細的分析。此外，六朝文學相關研究如小尾郊一《中國文學中所表現的自然與自然觀》²⁸、蔡英俊《比興、物色與情景交融》²⁹、孫康宜《抒情與描寫——六朝詩歌概論》³⁰、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》³¹等，則將謝靈運山水詩放在六朝文學發展的脈絡裡裡檢視，探究中國詩歌中情的抒發與景的描寫分別發生、成熟、演變以至於交融的過程，因而使得謝靈運山水詩中的情、景關係論述，在此研究領域內有相當可觀的成果。同時，近代以來謝靈運的思想研究亦日漸勃興，如 1957 年日本學者福永光司〈謝靈運的思想〉³²、1973 年志村良治〈通向山水詩的契機——以謝靈運為論〉³³、1989 年錢志熙〈謝靈運《辯宗論》和山水詩〉³⁴、蕭馳〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩〉³⁵及 2008 年陳怡良〈謝靈運在佛法上之建樹及其山水詩的禪意理趣〉³⁶等，隨著學者研究謝靈運玄佛思想有漸深漸精，其詩歌中事、景、情、理佈列的內在邏輯也日益明朗。綜而言之，謝靈運詩中的情、景、事、理關係，從早期點到為止，中期以摘句、舉例作片面式的論述，再到今日論著力求自宏觀的角度而入，不厭其詳的精密分析而出，我們看到了研究成果的不斷進步，亦看到其中仍有些尚未解決的問題。由於前輩學者研究成果相當豐碩，在此無法一一舉出，以下將僅將涉及謝詩中事、景、情、理章法佈列之討論者，略作舉要式的回顧。

黃節先生〈謝康樂詩注序〉論謝靈運詩云：「其所寄懷每寓本事，說山水而苞名理」，指出謝詩有「寄懷」、「寓事」、「說山水」、「苞名理」的內在特質，可視為

²⁷ 蘇怡如：《中國山水詩表現模式之嬗變——從謝靈運到王維》，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2008 年七月。

²⁸ [日]小尾郊一：《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）。

²⁹ 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（台北：大安出版社，1986 年）。

³⁰ 孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（台北：允晨文化，2001 年）。

³¹ 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論文，2010 年 1 月。

³² [日]福永光司：〈謝靈運的詩想〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2000），頁 5-25。

³³ [日]志村良治〈通向山水詩的契機——以謝靈運為論〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2000 年），頁 46-

³⁴ 刊於《北京大學學報》，135 期（1989 年）頁 39-46。

³⁵ 收錄於《中華文史論叢》（上海：上海古籍出版社，2003 年）第七十二輯，頁 50-118。

³⁶ 刊於《漢學研究》，第 26 卷第 4 期（2008 年），頁 33-66。

最早明確指出謝詩兼具事、景、情、理之內容者。他的《謝康樂詩注》³⁷輯錄《文選》李善注、五臣注外，並補以自注，又附清人述評於每一首詩後，為近代謝靈運研究奠下根基，而對謝靈運詩的詮述則主要見於蕭滌非《讀詩三札記》³⁸中。此蕭氏《札記》為聆聽黃節先生上課的筆記，每有精到之創見，如：「漢詩渾成，無一定作法，至康樂明遠，則段落分明，章法繁嚴矣。然亦各人有各人之法，各篇有各篇之法，其變化疏宕處，後人不能也……大抵康樂之詩，首多敘事，繼言景物，而結之以情理，故末語多感傷。」此說點出謝詩章法結構分明、變化疏宕自如之特點，可謂開後來探討謝詩情、景、事、理關係之先河。

提出類似論點者還有林文月先生，林文月先生在〈中國山水詩的特質〉³⁹中明確指出謝靈運山水詩中「有一種井然的推展次序：記遊、寫景、興情、悟理」，後繼研究謝靈運者大都繼承此說。林先生尚著有《謝靈運》⁴⁰一書，此書為傳記體裁，有助於我們了解謝靈運生平經歷和思想、情感的變化，另有單篇論文〈謝靈運的詩〉⁴¹、〈從遊仙詩到山水詩〉、〈陶謝詩中孤獨感的探析〉、〈鮑照與謝靈運的山水詩〉⁴²，則對於謝靈運詩中詩人主體的情懷抒發、模山範水的藝術手法、苞含名理的思想內容都分別有深刻、獨到的創見，對本文的寫作有很大的啟發。

其他的選本、注本，雖未以專文論述謝靈運詩的事、景、情、理關係，但由於其在謝靈運研究領域有相當重要的地位，而在選、注、評點、串講的過程當中，亦間或透露其獨到見解，因此亦是本文重要參考對象。近代重要的選本除了黃節先生的《謝康樂詩註》外，葉笑雪先生亦著有《謝靈運選集》⁴³，此書在每首所選之詩後均附簡要評述，深入淺出地分析其抒情綴景之手法，能引起讀者共鳴。顧紹柏《謝靈運集校注》⁴⁴則輯錄近代可見所有謝靈運詩文，考訂詳實、校注精細，是目前最完整的謝靈運集本和注本。此書〈前言〉以淺白流暢的文筆簡述謝靈運

³⁷ 黃節：《謝康樂詩註》（北京：中華書局，2008年）。

³⁸ 蕭滌非：《讀詩三札記》（北京：作家出版社，1957年）。

³⁹ 收錄於林文月：《山水與古典》（台北：三民書局，1996年）。

⁴⁰ 林文月：《謝靈運》（台北：國家出版社，1998年）。

⁴¹ 收錄於林文月《謝靈運》，同前註。

⁴² 此三篇論文均收錄於林文月《山水與古典》，同註 39。

⁴³ 葉笑雪《謝靈運詩選》（香港：漢文出版社，出版年份不詳）

⁴⁴ 顧紹柏《謝靈運集校注》（台北：里仁書局，2004年）。

生平事跡，復又說明謝靈運山水詩之特點為「情、景、意融為一體」、「清麗自然」、「境界開闊」，再討論其詩對後代的影響與貢獻。此文僅舉數例來介紹謝詩中情景交融的特質，並未論及其詩敘事和說理的層面，蓋因該文乃為引讀者入門而作，故僅點到為止，未有更深入的論述。但全書的完成仍在謝靈運研究史上，建立了相當紮實的研究根基，本論文所舉謝靈運詩文，即以顧先生《謝靈運集校注》為底本。

李雁《謝靈運研究》前三章分別考述謝靈運生平、思想性格、作品繫年，第四章則為謝靈運山水詩的文學分析，「結構模式」一節專門討論謝詩中事、景、理之佈列結構。李雁認為靈運山水詩具有「敘事、寫景、說理」三者疊加的固有模式，就敘事而言，「詩題」本身分擔了「敘事」的使命，而詩歌本身的敘事則兼具抒情和摹景的功能；就寫景而言，謝詩能夠呈現自然景物的本來面目，賦予景物更多內涵，其「移步換景」、多方面多層次刻畫、以時間為線索的手法在詩歌發展史上也代表著一大進步；就謝詩中的「理」而言，李雁認為其山水詩中的說理實際上是一種「變相的抒情」，同時指出其玄言表相背後隱含的佛理境界，甚至認為「大謝山水詩的整體結構就是通過『即異成貌狀』的景物描述，最後得出『消散歸虛壑』的人生哲理。」此書在分析謝靈運山水詩的結構模式時，並未將「興情」分立於事、景、理之外，隱約揭示了謝詩中事語、景語、理語皆蘊藏情感，且事語、景語、理語間亦互相涵攝的特色，這樣的發現頗具開創性，唯只以單節篇幅論述，故尚未能在此創見上結合謝靈運整體詩作，進行更深入、詳細的析論。

劉明昌《謝靈運山水詩藝術美探微》⁴⁵一書，以謝靈運山水詩中的藝術美感為主要內容，分析謝靈運山水詩產生之因緣、藝術美特徵、整體藝術風格和其藝術價值，其中第四章〈謝靈運山水詩之整體藝術風格〉，提出謝詩「結構以情為尚」之論點。作者發現謝詩中除了「記遊、寫景、興情、悟理」的主要結構外，亦有其他「錯綜型結構」，可見謝靈運並非固守一定套式作詩，而是依情感之變化作結構之安排，也因著「情」的连接，使得景、情、理能達到契合無際，交融為一的效果。此說某種程度上似乎解決了情、景、理斷裂的問題，然而實際上仍認為情

⁴⁵ 劉明昌：《謝靈運山水詩藝術美探微》（台北：文津出版社，2007年4月）。

語自是情語、景語自是景語、理語自是理語，彼此之間仍要靠「接合」而非真正的交融合一。「結構以情為尚」之說提供我們一個思考的方向，而具體內容則有待進一步地析探。



方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》首先考辨作品繫年，將謝靈運生平劃分為四個寫作階段，再從歷史現實、山水景域和文學寫作的承變以及詩歌寫作的內在演變，歸結各時期的寫作風格分別為繁富板滯、天趣流動、孤高幽深和奧博尚奇。此論文中對於謝靈運山水詩中抒情、說理、寫景關係的探討，是以時間為線索分期論述，能言前人所未言，使得謝靈運詩歌中的景情理關係不再侷限於「整體印象」的討論，而能知人論世，看見謝靈運的寫作技法，從「情景時而斷裂、時而錯綜」、到「景情相協，孤獨情味偶現其中」、再到第三階段的「情景交融」、最後達到「在山水奇趣之上，復添奧妙風韻」的成就。其對謝靈運所處的現實時空考查之用心，結合對謝靈運詩歌藝術手法的獨到詮釋，對本論文有相當大的啟發。

關於謝靈運山水詩中的事、景、情、理的章法佈列，許多學者亦在其單篇論文當中有所討論。小尾郊一〈謝靈運的山水詩〉⁴⁶一文寫於1968年，作者認為謝靈運詩中夾入的山水描寫是「不摻雜喜怒哀樂情緒的客觀描寫」，與前後段所抒發的感情無關，對此情形作者感到突兀，提出疑惑，並試圖提出解釋，認為與其「超脫世俗，與自然結合為一體」的山水觀有關，使得情景斷裂的問題得到了初步的解決。本文已碰觸到謝詩中情、景、理之間辯證性的關係，但謝詩中的情景關係是否真如其所言全然分裂，則尚有討論的空間。

宋緒連〈謝靈運山水詩結構初探〉⁴⁷歸納謝詩中紀行、寫景、議論、抒情的安排方式為三類結構，再比較其不同結構所呈現出來的效果。此文的歸納方式有助於我們對謝靈運詩的結構安排有更詳細的比較與認識，唯如何區分詩中哪些部份為記行、寫景、議論、抒情，向來是見仁見智，未有一定標準，因此其分類結果便無法讓人全然信服，但作為一篇首先研究謝靈運山水詩結構的專文，此文實有相當的啟發性。

⁴⁶ [日]小尾郊一〈謝靈運的山水詩〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2000）頁26-45。

⁴⁷ 宋緒連：〈謝靈運山水詩結構初探〉，刊於《遼寧大學學報》1985年第5期，總第75期，頁55-59。

吳翠芬〈謝靈運山水詩的美學追求〉⁴⁸一文指出謝詩「善於謀篇佈局，在詩的總體結構上運思精鑿」，「一般多包含敘事、寫景、悟理三個部份，而以淵含莊老佛理的感情意脈流貫其間。」認為謝詩的章法結構間自有情感流貫，而情感本身又涵容「理趣」。章尚正〈論謝靈運山水詩的審美開拓〉⁴⁹在論述謝靈運山水詩與東晉玄言詩之間的區別時，提及謝詩之佳處在「神理流於風景與情緒之間」，並且「擅長根據情感的自然流變，調節「理」在詩中的前後位置」，因而有時採用「線型結構」，有時採用「環型結構」，該文以謝詩中「情與理」的調節，作為分析結構的依據。

魏宏燦〈天質奇麗、運思精鑿——論謝靈運山水詩的結構藝術〉⁵⁰將謝靈運詩分為「三段式結構」、「多重式結構」和「疏蕩式結構」三種，結構要素為「紀行、寫景、情理」，歸納依據則為其生平三個階段的生活經歷、創作歷程和所描繪的山光水色，該文從時間和詩人遭際的角度分析其謀篇佈局的用心，見解頗為獨到。

在謝靈運思想研究方面，學者也發現謝靈運與佛教的思想淵源，對其詩作的結構佈列有相當的影響。齊文榜〈試論佛教僧徒的山水詩對謝靈運山水詩的影響〉⁵¹指出慧遠〈游廬山詩〉將山水的刻畫與佛理結合，並「按景——行——理謀篇安章，景乃游中所見，行乃游中舉動，理乃因游而明，與題目「游廬山」的「游」字緊緊勾連。由此可見謝詩之章法結構和審美風格對慧遠詩的承繼。有類似發現的還有日本學者志村良治，所著〈通向山水詩的契機——以謝靈運為論〉⁵²一文著重探討謝靈運山水審美思想形成的歷程，認為謝詩客觀寫景的筆法乃受到慧遠〈廬山略記〉和〈游廬山詩〉的啟示，揭示佛教思想如何影響、形塑詩人描畫山水的技法與模式。而文中亦提到謝詩以「想像的淨土」配以「輝煌的景」，並欣賞其風光，實際上已「處於與信仰相脫離的形態。」顯示出謝詩富麗之景、禪學之理

⁴⁸ 吳翠芬：〈謝靈運山水詩的美學追求〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994年），頁1-18。

⁴⁹ 章尚正：〈論謝靈運山水詩的審美開拓〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994年），頁19-26。

⁵⁰ 魏宏燦：〈天質奇麗、運思精鑿——論謝靈運山水詩的結構藝術〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994年），頁74-81。

⁵¹ 齊文榜：〈試論教僧徒的山水詩對謝靈運山水詩的影響〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994年），頁164-171。

⁵² [日]志村良治〈通向山水詩的契機——以謝靈運為論〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》（桂林：廣西師範大學出版社，2000），頁46-

並呈的方式，實有內在邏輯上的矛盾，也讓我們注意到，欲研究謝詩中的「理」，除了謝靈運的佛學「素養」外，也不可忽略謝靈運佛學修為上的實踐，屬於工夫論的層次。

陳怡良〈謝靈運在佛法上之建樹及其山水詩的禪意理趣〉⁵³一文主要分兩部份，前半段探討謝靈運與佛學之關係，與當代高僧交往的情形、宏揚佛法的功績及其佛學成就，後半段則探討謝詩中的禪意理趣。此文認為謝靈運在創作山水詩時乃「依禪法之邏輯去架構全詩、且以變化鋪排之手法，使感情之抒發，以時間為繫聯，空間為背景，結合敘事語、景語、理語組成不同之層次，使情感呈現為『歸於自然』的流動發展之心理過程。」這說明謝靈運詩文中景、情、理間的轉換同時也是由觀、感、至悟的歷程，而在每一首詩中由於「參悟過程之每一階段，皆須因心用法，因境用法」，致使謝詩在每一層次之鋪排描述中「無不因材因境，能以多變之手法與角度，較為細膩深入，以表現主觀之情感，較為靈巧地安排句式與句數。」謝靈運佛學造詣精深，安排景、情、理之際隱然以參禪之法為其內在邏輯，是很合理的。但這樣的內在邏輯卻未必出現在謝靈運的所有詩作之中，因此在探討謝靈運詩歌中的景、情、事、理關係時，還是要確實地探究每一首詩本身的情感、思想內涵、實際遭際，才能知道其鋪排構篇的依據。

由上述研究成果回顧，我們可以注意到，欲研究謝靈運山水詩中的事、景、情、理關係，實可從兩個面向入手：其一為從文本的解讀中把握謝靈運本身之情感樣態、思想背景、行跡經歷、山水面貌等內容，並探討其中絲縷分合的微妙關係；其二為對謝靈運的山水詩進行「結構體勢」的研究，著重於分析謝詩中記遊、寫景、興情、悟理的次序安排變化所表現出來的不同美感張力以及曲折反映出來的詩人心跡。前者乃所有研究謝靈運、山水詩、六朝文學者必然涉及，諸家詮評，各擅勝場，然或從情理關係立論，或自情景關係賞析，或就景理關係探究，然迄今尚無全面統整謝靈運詩中情、景、理、事關係的研究出現。就後者而言，雖然不少學者已有所討論，但目前仍處於見仁見智、各自表述的狀態，在分判謝詩結構類型時也往往採用不同的標準，而有了大異其趣的結論。因此對謝靈運山水詩

⁵³ 刊於《漢學研究》第26卷4期（民國97年12月），頁33-66。

的結構體勢重新分析、解讀，比較諸家說法，進而嘗試提出更為合理的詮解，便是本文所要努力的目標。



第三節 界義與研究方法



探討謝靈運山水詩景、情、理、事的關係之前，我們首先會遇到一個問題：如何界定「景」、「情」、「理」、「事」？如果仔細觀察，不難發現謝詩中的「理語」未必言理，「事語」往往寓景，「情語」時而涵理，「景語」未免有情。因此景、情、理、事的研究就不能止於景語、情語、理語、事語之間關係的研究，以避免主觀認定，割裂作品，甚至流於表面式的統計分析情形。另外，由於中國古代的批評術語的使用往往無特定準則，各論者依其見解自由運用，後代讀者亦遙契於心，遂使得同樣的批評述語，卻往往被賦予相當複雜的義涵，比如謝靈運詩中之「理」，或被定義為「玄言」、「禪語」的直接發表，或被詮解為透顯於景物中的「理趣」，甚至可視為「透過『感』來默會體悟」的「理感」⁵⁴……等，凡此種種說法，實有助於我們在研究時拓寬視野並加深論述的層次，但若本文未先作明確界義，則易引發混淆或誤解。以下將分就情、景、理、事在本論文的研究範圍內進行界義。

(一) 情

謝靈運本身是文學家，也是思想家，因此其詩歌中的「情」也應從他的這兩個身份來體會。

作為文學家，他的詩歌是抒情經驗經過萌生、衍發，並經一再融合、琢煉的藝術創作，也因此無論他如何以各種繁複、隱晦的手法來寄寓暗示，甚至是隱藏自己內在的心志，這些內在心志本身的存在，以及將之書寫的企圖與舉動，都可視為「情」的表現。這裡指的情，也就是自〈詩大序〉以來所謂「情動於中而形於言」的情，是詩人意念動處，所生發的一種感性精神。這種感性精神的內容是具有非常多層次的。它可以是指一種情緒的瞬時狀態，也可以指一種長期的內在情志。所謂的情緒狀態，如「殷憂不能寐」⁵⁵之憂，「覽物眷彌重」⁵⁶之眷，是屬於

⁵⁴ 參見蔡瑜〈重探謝靈運山水詩——理感與美感〉，《臺大中文學報》第三十七期，2012年6月，頁89-128。

⁵⁵ 〈歲暮〉，《謝靈運集校注》頁34。

⁵⁶ 〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，《謝靈運集校注》頁175。

「感於哀樂，緣事而發」⁵⁷的範疇。鍾嶸〈詩品序〉云：

若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也。嘉會寄詩以親，離群託詩以怨……凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？故曰：「《詩》可以群，可以怨。」使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣。⁵⁸

此處說明詩人感物，可能是受到自然界四季推遷、物色變化所感發，亦可能來自人世遭際、社會現象所觸動。謝靈運鍾情山水，對於天地間瞬息萬變的光景，相因相依的自然物色，莫不有深厚的賞愛之情。然而值得注意的是，即使詩歌創作的歷程往往是因著「歲有其物，物有其容」而「情以物遷，辭以情發」⁵⁹，但謝靈運在「情以物遷」之際，卻與漢魏詩人那種見草木凋零而生傷逝之悲不同。謝靈運極少「悲秋」，相反的，「獻歲發春，悅豫之情暢」在謝詩中是處處可見的，但當他看到山水草木的澄鮮可愛、升長丰容的樣子時，心中往往先是喜悅依戀，然後轉入一種孤絕、失落的情緒裡，為何會有這樣矛盾的轉折？自然物色如何感發謝靈運的詩心？將在後面專文論述之。

由人事、出處進退的變化所興發的感懷，則可視為謝靈運詩歌中情感的第二種層次。事實上，幾乎所有謝靈運的詩歌，都建立在「嘉會寄詩以親，離群託詩以怨」這兩大基調之上，而又以後者比例大得多。第二種層次的情，並非隨機感發的，屬於片刻生滅的「情緒」，而是貫穿於詩人主體生命的「情志」，是詩人終身必須不斷與自我對話、不斷反省察照的命題。而謝靈運終身情志所寄，乃是一種臻於「達人」的境界。其〈述祖德詩〉有云：「達人貴自我，高情屬天雲。兼抱濟物性，而不纓垢氛。」所謂「達人」，齊師益壽認為：

謝靈運對「達人」有三大要求，一是要以「貴自我」的「高情」為根本；二是需兼具濟世濟人的才性，以便國家危急時能挺身而出，拯溺除暴，撥亂反正；三是當功成業就之後，還要能辭謝爵祿厚賞，不自陷於貪圖富貴

⁵⁷ 班固《漢書·藝文志》〈詩賦略·序〉

⁵⁸ 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁47。

⁵⁹ 劉勰著，周振甫注《文心雕龍》（台北：里仁書局，2001年），頁845。

權勢的垢氛之中。⁶⁰



如此極高標準的達人理想，在當時並非謝靈運所獨有⁶¹，也是大多數文人雖不能至，而心嚮往之的終極努力目標。然而對謝靈運而言，這樣的「達人」卻是自小目見耳聞的真實存在人物，也就是他的祖父謝玄和名重一時的曾叔祖謝安。於是，成為一個具有「高情」的「達人」不只是一種在心裡燃燒的熱切嚮往，更成為生命中「不能不」完成的使命。然而儒家所謂「達則兼善天下，窮則獨善其身」，貴在能審度自己生命的出處進退，無論是「獨善」還是「濟物」都須建立在「仁」的「持守」與「擴充」工夫上，乃是一種積極弘毅的君子之學；道家所謂「功遂身退，天之道」，則是「生而不有，為而不恃，功成而弗居」⁶²、功成而百姓均「不知其所以然」⁶³的聖人無為化境，而非止於「自我實現」的夢想藍圖。謝靈運對「高情」的嚮往，乍看之下抱負極大，但其實卻大大窄化了所謂「濟物」和「身退」的內涵，而歸結於「功業」的完成與「自我」的實現上，而當現實並沒有提供此「先功成」、「後身退」的客觀環境時，當山林隱逸的行為少了「拯溺除暴」的成功前提，其想像中的「高情」便淪落為得不到欣賞與任用的不平之鳴與孤獨之感，以及由此衍生的種種幽微意緒。回到「情志」的命題來看，謝靈運實際表現出來的情志與其心中所以為的情志落差既大，從詩歌中折射出來的情感內涵，也就變得更複雜而曲折了。

以上所言情的兩種層次，乃是就謝靈運的詩人生命而言。如果從其思想家的身份來看，情便有了第三種意義。「情」字在謝靈運山水詩中時有所見，茲舉其中幾句於下：

含情易為盈，遇物難可歇。積疴謝生慮，寡欲罕所闕。⁶⁴

⁶⁰ 齊師益壽：〈「達人」形象與謝氏門風——謝靈運述祖德詩析疑〉，收錄於《文化的饋贈·漢學研究國際會議論文集》（北京：北京大學出版社），頁 155-171。

⁶¹ 比如左思〈詠史〉云：「鉛刀貴一割，夢想馳良圖……功成不受爵，長揖歸田廬。」逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），頁 832。

⁶² 王弼注：《老子》，見《老子四種》（台北：大安出版社，1999年），頁 2。

⁶³ 語見王弼注《老子》十七章：「功成事遂，百姓皆謂我自然」云：「居無為之事，行不言之教，不以形立物，故功成事遂，而百姓不知其所以然也。」同上註，頁 14。

⁶⁴ 〈鄰里相送方山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 61。

情用賞為美，事味竟誰辨？觀此遺物慮，一悟得所遣。⁶⁵
感往慮有復，理來情無存。⁶⁶



本來，不管是物色興發，還是人事感懷，情感的抒發都是人類生命中再自然不過的事，詩中的「情」本應屬於本文所說的第一和第二種意義，是從詩人內心中不可遏抑地生發出來的，但是謝靈運詩中卻常常將這種萌發出來的「情」，視為必須排遣、消解的「慮」。這不是謝靈運個人所獨創，而是晉宋文人所共同的思維模式。試看《世說新語·傷逝》中一段相當著名的記載：

王戎喪兒萬子，山簡往省之，王悲不自勝。簡曰：「孩抱中物，何至於此！」
王曰：「聖人忘情，最下不及情，情之所鍾，正在我輩。」簡服其言，更為之慟。⁶⁷

「情之所鍾，正在我輩」至今仍為人所津津樂道，論到「晉人尚情」，此語最具代表性。然而仔細分析這段記載，我們卻會發現一些很微妙的事情。王戎所經歷的是喪子之慟，人世間最悲最痛者恐怕莫過於此，當我們越是為「情之所鍾，正在我輩」這樣至情至性的發言所感動時，其實也會越訝異於山簡之言聽起來是何其「酷不入情」！更奇特的是，最後「簡服其言，更為之慟」，「哀慟」本應是從內心所直接發出來的強烈情感，在這裡卻成為可經由對方的解說之後而表現的行為態度，那是在放下「忘情」的理性堅持後，所不得不承認、面對的內在表情。喪子之慟尚且如此，何況於謝靈運於登山臨水、思想人生之際感發的種種悲喜之情！在玄佛思維之下，所謂的「情感」必然轉入「情累」的意義，這是謝靈運詩歌中所表現的第三種層次的「情」。此處僅是初步提出謝靈運詩歌中所表現的情感層次，本論文第四章將結合謝靈運的思想內容作進一步的論述。

由以上所述謝靈運詩歌中的三種情感層次，我們可以初步意識到，古今論者之所以對謝靈運詩歌中的情景關係有大異其趣的評論，很可能是對謝靈運詩中的「情」體認不同之故。

⁶⁵ <從斤竹澗越嶺溪行>

⁶⁶ <石門新營所四面高山迴溪石瀨脩竹茂林>

⁶⁷ 徐震堦《世說新語校箋》（台北：文史哲出版社，1989年），頁349，劉孝標注：「一說是王夷甫（衍）喪子，山簡弔之。」



(二) 理

一般說到謝靈運詩中的「理」時，往往與詩中的「玄言」、「禪語」等同視之。然而「理語」的出現，最初反映的應該是詩人對「情」的觀照、思索、處理、排遣的「理性」態度，在這個意義上，「理」的思考和「情」的抒發都是人類的本能。其實，人在感性的抒情後，往往會自然而然地轉入理性的思考上，我們姑且大膽地以中國文學抒情傳統中非常具有代表性的〈古詩十九首〉為例：

行行重行行，與君生別離，相去萬餘里，各在天一涯。道路阻且長，會面安可知。胡馬依北風，越鳥巢南枝。相去日已遠，衣帶日已緩。浮雲蔽白日，遊子不顧返。思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯。⁶⁸

本詩從遊子的「離別」、「遠行」、「遠隔」、「不返」、「人老」、「歲晚」一路寫來，情感的張力也一層一層地加厚，到了最後一句出現「棄捐」二字時，本應是詩中感情抒發的最極致處，但詩人將態度一轉，「棄捐勿復道，努力加餐飯」，其口吻既像是勉人，又像是自勉，表達一種深自珍重的決心與意志，而透露出詩人以理性的方式處理情感的思維，這並不是詩人正在「說理」，而是所有的情感活動背後，很可能都伏藏著一種理性思考。隨著情感內容和思考路向的不同，詩歌中也會傳達出不一樣的意念，比如古詩十九首其他詩作的末尾：「人生非金石，豈能長壽考？奄忽隨物化，榮名以為寶。」⁶⁹、「服食求神仙，多為藥所誤」⁷⁰、「仙人王子喬，難可與等期」⁷¹……等，都可以看到這種以理性思維處理情感抒發的模式，只是表達的方式較為委婉含蓄而已。⁷²

從這個角度來看謝靈運山水詩中的「玄言尾巴」，我們注意到謝詩中的「玄言」和「禪語」並非像東晉玄言詩那樣全然以理的呈現為「目的」，而是更接近於古詩中從生命情志中轉化出某種理性感悟的心路歷程，其本質還是抒情的。由於謝靈

⁶⁸ 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 329。

⁶⁹ 同上註，頁 332。

⁷⁰ 同上註。

⁷¹ 同上註，頁 333。

⁷² 此處僅以古詩十九首部份詩作為例，關於謝靈運以前詩歌中情感和理性思考交相遞引的情形，將在第二章專門討論之。

運本身學術造詣深厚，許多古人的思想精華已內化於詩人的生命當中，所以詩中即使有儒、釋、道的術語出現，也往往並非理性的論述鋪陳，而是以一種直觀的感性角度出現。因此，我們最終還是不能忽視謝靈運詩中理性感悟中的實際思想內容。除了詩人本身的學術素養外，其思想內容同時也受時代思潮影響。日本學者廚川白村曾說：

文藝上的天才，是飛躍突進的「精神底冒險者」。然而正如一個英雄的事業背後，有著許多無名的英雄的努力一樣，在大藝術家的背後，也不能否認其有「時代」，有「社會」，有「思潮」。既然文藝是盡量地個性的表現，而其個性的別的半面，又有帶著普遍性的普遍的生命，這生命即遍在於同時或同社會或同民族的一切的人們，則詩人自己來作為先驅者而表現出來的東西，可以見一代民心的歸趣，暗示時代精神的所在，也正是當然的結果。在這暗示著更高更大的生活的可能這一點上，則文藝家就該如沛得所說似的，是「文化的先驅者。」⁷³

時代思潮是詩人思想內容的底蘊，沒有人可以自外於所處那時代的思想潮流，因此要探討謝靈運詩歌中的「理」的內容，就必須從宏觀的角度，來看魏晉以來思想演進的軌跡，以及謝靈運安頓自己的情形；另一方面，謝靈運無疑也是那個時代的「精神底冒險者」和「文化的先驅者」，他在思想史上是佔有一席之地的，淵博的學識，開創性的見解，使得他成為當代思想上的巨人，自闢蹊徑，表現在文學上的，就是文學的「內涵」與「形式」同時得到突破與開新。謝靈運山水詩中儒、釋、道三教思想兼並，有時以玄解佛，有時寓佛於老，有時又出現儒家的濟世精神，也就是說，謝靈運詩歌中的「理」，本身也存在著時而相融、時而相離相雜的狀態，這是可以深入研究的。

當然，即使謝靈運山水詩中「理語」的存在有其感性的動機和理性的內容，以中國詩歌藝術的審美訴求而言，「理語」本身仍然給人淡乎寡味的印象，這是無法為詩人強加辯解的。其實詩中不是不能有「理」的表現，但理想狀態應該是以

⁷³ [日]廚川白村著，魯迅譯《苦悶的象徵》（台北：昭明出版社，2000年），頁80。

山水景物表現「理趣」⁷⁴方為上乘，謝靈運山水詩中「理」的真正精神趣味，應該是表現在山水景物當中，而非「理語」裡。

以上，從謝靈運詩歌中「理性思考」的需要，「理感」的生成，「兼含儒釋道思想的理之內容」，以至於山水草木間「理趣」的映現，都是在研究謝靈運詩歌中的「理」時應注意到的面向。

（三）景

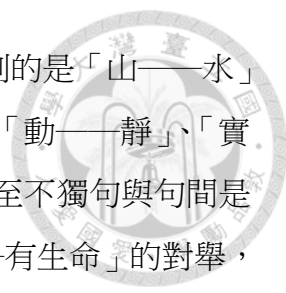
謝靈運山水詩歌的「景」，大部份都是指謝詩中「模山範水」、「圖寫草木」的內容，大致上可以等同於詩中的「景語」。

大部份的山水詩研究，都認為謝靈運的山水詩是在描寫「客觀」的風景，然而此處的「客觀」應該是指相對於謝靈運以前，那些將自然景物作為主觀情感抒發之比擬對象的作品而言。然而我們仍需注意，其實再怎麼力求客觀的描寫，都有詩人主觀的運思在裡面，即使謝靈運筆下的山水並非虛構，在取景、佈列、賦形的當下，山水的面貌其實仍然是詩人主觀認知的面貌，而不可能是其「全貌」。⁷⁵因此詩人如何感知山水、如何圖寫山水，便是本論文主要欲探討的問題。

謝靈運筆下的山水與過去詩歌中的景物中最大的不同，在於詩人是實地進入山水，而非「遙望」山水。對謝靈運而言，山水不只是一種眼目上觀賞的對象，亦是用身體的各種官能以及心境的全然投入來感知。我們可以說，謝靈運山水詩欲呈現的是一種「三度空間」，而非遠眺的「畫面」，再加上其中循環往復的「時間」觀，便使得其詩當中具有時間和空間的雙重深度。這或許是因為實際的登山經驗中，隨著行進的路程和時間的推遷，地勢、植被、光影、氣候無一不是瞬息萬變，無時不興起「新」、「異」的感受，詩人想要傳達這豐富的美感經驗，但是實際上又不可能一一羅列，再美麗的景物經過不計數量的羅列後，也會變得雜亂無章，因此謝靈運便以其高度的寫景技巧，利用道家思想中「長短相形、高下相

⁷⁴據錢鍾書先生所言：「理趣之說，始發於乾隆三年為虞山釋律然〈息影齋詩鈔〉所撰序。略曰：「詩貴有禪理禪趣，不貴有禪語。」見《談藝錄》（台北：書林，1988年），頁223。

⁷⁵參見蕭馳〈從實地山水到話語山水〉，收錄於《中國文哲研究所集刊》，第三十七期，2010年9月，頁1-50。



傾、音聲相和」的概念，將其有意識的對舉出來，最容易注意到的是「山——水」的對舉，但其實再更仔細的看，其詩中往往還有「密——疏」、「動——靜」、「實——虛」、「剛——柔」、「大——小」、「早——晚」的對舉，甚至不獨句與句間是對比的，連寫景的篇幅本身也有「山水——草木」、「無生命——有生命」的對舉，詩人有意的經營，而能返於自然，予人清新可喜的感受，可見功力之深厚。另外，謝詩還有一種特別的寫景技法，是化用前人詩句以繪景，其中又以《楚辭》為大宗，這是十分特別的，因為前人的寫景詩句應是前人獨特的「經驗」，而謝靈運化用他人詩句，卻仍然能「狀難寫之景如在目前」，不僅讓人歎服其文學造詣之高，同時也會予人一種「經驗復現」、古今時空交迭錯置的奇特感受，而引出另一種審美趣味。此處無法完整說明，留待第四章深入探究。

（四）事

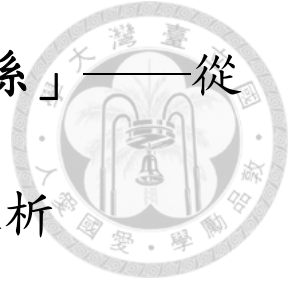
回到本文的研究動機，謝靈運詩歌中「事」的描寫也就是「記遊」的描寫。它是一種以時間為線索的經驗記錄，所以可包含兩種層面：其一是「以登覽的行跡復現真實的山水經驗」，這是向外的探索；其二是「以自我的察照書寫抽象的心靈旅途」，這則是向內的自省。如此「行跡」與「心跡」的寫作，可以就一首首「懷新尋異」的詩篇而見，也可以就詩人一生的仕隱路途而見。從含納景、情、理的「事的書寫」當中，我們才能看到真正接近於整體的詩人生命，以及其所獨有的詩性精神。

另一方面，我們也可以在「事」的書寫上，重新檢討謝靈運對情、景、理、事的安排，對於詩的「體勢結構」作更具體詳切的分析。

從以上對景、情、理、事的界義中，當不難注意到，謝靈運詩歌中的景、情、理、事之間，本就是相互交通、甚至互為表理的，為了使其中內涵有更清楚的呈現，本文自第二章起，將以文本為核心分別以專章論述謝靈運詩歌中情與理、理與景、情與景三種關係；最後再回到「事」的研究上，重新檢討古今論者對謝靈運山水詩中情、景、理的評價，歸納出新的結論，同時也試圖對謝靈運山水詩中的「體勢結構」提出新的看法。



第二章 謝靈運山水詩中的「情理關係」



其「仕隱」框架的思考歷程探析

謝靈運山水詩，常以玄言入詩。不若靈運詩中寫景名句的備受肯定，對於玄言套語的存在，論者或略過不提，或予以抨擊⁷⁶，或視為東晉玄言詩遺留下來的習氣，總之其必要性和價值是不甚被重視的。然而正如王國瓔先生所言：「詩人登山涉水，為的是求超越世纓的羈絆，以獲個人的精神自由，乃至與莊老所代表的玄遠之境冥合……『山水以形媚道』，詩人在自然的觀照中引起老、莊玄思的理悟，不僅合乎詩篇的外在邏輯，也有其內在思想的統一聯貫性。」⁷⁷在謝靈運登山涉水的歷程和山水詩寫作中，本就帶有「借山水以化其鬱結」⁷⁸的目的，而末尾的理語即是對治其「鬱結」後得到的成果，在這樣的寫作邏輯下，玄言的尾巴非但不是累贅或難以摒棄的「習氣」，反而是與其詩中之「情」息息相關的必要存在。甚至，倘若我們不把其詩中「理」的意義與「情」的內容放在一起觀看，就容易以為只是篇章末尾強硬帶出的玄言套語，而忽視詩情、理的內容其實是相互支撐、相為表裡而成為一循環貫通整體的事實。本章欲討論謝靈運山水詩中的情理關係，目的並不在於對謝詩常以理語入詩的情形作出評論或批判，而著重於探討在其山水詩當中，情和理是如何相互對話、相互衍生、甚至是相互消長的。

由於謝靈運一生仕隱曲折，在出守永嘉時期，他以隱居的心態任官；在第一次隱居始寧時期，他真正感受到「隱」所帶來心境上的喜悅和自由；但第二次隱居始寧時，他的「隱」則轉為孤高幽深、傲睨於物的基調；最後，他再次被迫走上宦途時，又遭逢憂患危懼，再不得回歸故鄉。無論是「仕」還是「隱」，謝靈運都未能真正安頓其身心、始終解決不了內在矛盾，因此，其山水詩中，仕隱之際的自我思索、對話、辯解也成了主要的基調。值得注意的是，仕、隱的選擇本

⁷⁶ 如林庚〈山水詩是怎樣產生的〉：「謝靈運的山水詩裡往往拖個玄言尾巴……前後判若兩詩。」《文學評論》（北京：中國社會學出版社）1961年第3期，頁95。

⁷⁷ 王國瓔《中國山水詩研究》，頁157-158。

⁷⁸ 語出孫綽〈三月三日蘭亭詩序〉，見[清]嚴可均輯《全晉文》（北京：商務印書館，1999年），卷六十一，頁638。

就是中國士人內在情志和理性思考相互辯證後落實的結果，從仕隱的辯證裡我們可以明顯看見謝靈運詩裡情的內容和理的思辨是如何產生交互作用的。

本章將分二節來討論謝詩中的情理關係，第一節分析謝靈運對於「隱逸」身份的嚮往與認同是如何影響他的心志；第二節承續前文的脈絡，依謝靈運生命中不同時期的仕隱狀態，分析其中情理交互作用的情形。

第一節 「仕、隱」之「書寫」作為一種「演出」

謝靈運為晉、宋之際的重要人物，其身世顯赫，在文壇、政壇、學術界乃至宗教界都有舉足輕重的地位，小至他的一言一行、大至他的出處進退，都影響當時，甚至引起仿效的風潮，比如《宋書·謝靈運傳》便說他：「性豪侈，車服鮮麗，衣裳器物多變舊制，世共宗之。」即使是歸隱始寧時，亦是「每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫，宿昔之間，士庶皆遍，遠近欽慕，名動京師。」⁷⁹換言之，謝靈運終身都是在眾目睽睽的政治舞臺中行動，即使退居到山林之中隱居，他也始終無法真正脫離其「公眾領域」的身份。這使得他在出處進退之際，不僅必須就個人的理想或情志作出抉擇，更需花上許多的心力，來向世人不斷地說明、交待自己選擇的理由。進一步來說，謝靈運的山水詩並不只是像白居易說的「壯志鬱不用，須有所洩處」、「亦欲摠心素」，抒發心中的鬱結之情而已，在他寫作詩歌時，即已知曉、預設了「讀者」的存在，這些讀者可能是身處於當代、將立即閱讀其創作的時人，可能是後世的讀者，甚至也可能是他自己。在面對這些知名或不知名的無數讀者時，詩歌的創作本身其實是一種「自傳性」的自我展演。宇文所安先生在〈自我的完整映像——自傳詩〉一文中指出：

詩是內心生活的獨特的資料，是潛含著很強的自傳性質的自我表現。由於它的特別的限定，詩成為內心生活的材料，成為一個人的「志」與「情」或者主體的意向。……在這裡傳統理論家興趣的中心……是一個人究竟如何被知名或者使自己知名。⁸⁰

⁷⁹ 《宋書·謝靈運傳》

⁸⁰ 宇文所安〈自我的完整映像——自傳詩〉，收錄於樂黛雲、陳珏編選：《北美中國古典文學研究

由此看來，當身為讀者的我們在閱讀謝靈運詩時，一方面，我們試圖越過詩人所設下來的種種掩飾、模糊、阻礙，以逼近其內在「有可能」是真實的「情」或「志」；但另一方面，由於所根據的文本正是謝靈運頗具「自傳性」的詩作，所以我們所閱讀的，仍然不免是作者所試圖呈現出來的樣態——甚至，我們在閱讀的根本是作者這種「試圖」的行為本身。為什麼作者會需要透過各種手法來表現出他想要被認知的自己？宇文所安先生指出：

詩學的自傳是在「解釋自己」的需要中從辯解開始的。這種需要只是在特定的條件下才會產生：詩人覺得他的自我和動機是更有趣的、更複雜的，或者只是與它們所表現的不同；他因這種矛盾而痛苦，力圖糾正它，展示更真實和更有價值的東西。詩學自傳起源於害怕被輕視的恐懼。⁸¹

對於謝靈運而言，如何「解釋自己」、如何「被認知」顯然是重要的，比如遭逢貶謫出守永嘉時，他一再強調自己過去出仕並非情願，而出守永嘉正合己退隱之意：「束髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。」⁸²、「久露干祿請，始果遠遊諾。」⁸³，「依方早有慕」、「始得傍歸路」⁸⁴，其政治生涯受到外力打擊、阻礙、否定的客觀事實，在書寫中重新被建構出一種新的認知：「這『本來』便是我自己的選擇。」「貶謫」的被動性、被否定性造成了詩人內在的緊張，他必須給自己和世人一個較有尊嚴的解釋，而這樣的尊嚴便建構在「隱逸」的「角色」上。從「貶謫」到「隱逸」的角色轉變，使得詩人「害怕被輕視的恐懼」得到某種程度的緩解。當然，謝靈運也並非只嚮往被當成一個「隱者」，正如前文所言，謝靈運心中的理想圖像是「兼抱濟物性，而不纓垢氛」的「達人」，因此當其真正「棟宇居山」成就「隱居」之實時，他心裡似乎並未因此而完全感到平安，一方面他仍然透過詩作向世人宣告、訴說著自己隱逸的心態與生活（否則豈會常常有「詩至都邑，士庶皆遍」的事情發生？）另一方面，他也無法擺脫對於自己「欲通實窮」的處境和尋無「賞心」者的失望，由此看來，「隱逸」的身份顯然仍無法

名家十年文選》（南京：江蘇人民出版社，1996年5月），頁112。

⁸¹ 同前註，頁113-114。

⁸² <過始寧墅>，《謝靈運集校注》，頁63。

⁸³ <富春渚>，《謝靈運集校注》，頁68-69。

⁸⁴ <永初三年七月十六日之郡初發都>，《謝靈運集校注》，頁54。

解決這部份的煩惱。但無論如何，「達人」在謝靈運生命中是徒有希冀卻無法演出的「角色」，因為現實的政治環境並沒有提供他表現的舞臺；而「隱逸」—這個受到世人極高推崇的身份—卻是謝靈運可以透過一己之力自我建構、完成的。從謝靈運主要傳世名篇多在兩次隱居始寧時期、和「以仕為隱」的出守永嘉時期寫就，以及出仕時期詩作亦表達對山居的懷念的情形來看，其一生雖然歷仕多職，但卻常將自我的認同為「隱者」，他以「隱者」的身份向世人說話，為自己辯解，為自己的遭際感歎，而這些辯解與感歎正在謝靈運山水詩中的「情」、「理」關係中彰顯出來。至此，我們要先問的是，究竟謝靈運所認同的「隱逸」身份是何面貌？而這樣的認同和想像又是如何反過來影響謝靈運的創作並引發其詩作中不斷出現的情理辯證？

三國兩晉以來，文人士大夫普遍有「希企隱逸」的心態⁸⁵，即使「隱逸」概念源遠流長、內涵豐富，但在晉宋之際，「隱逸」卻已幾乎成了一種固定的「人物典型」。這種人物典型可以由紀傳體史書中的「隱逸傳」窺見一斑。《宋書·隱逸傳》列舉戴顥、宗炳、王弘之、阮萬齡、孔淳之、劉凝之、龔祈、翟法賜、陶潛、宗彧之、沈道虔、郭希林、雷次宗、王素、關康之等隱者，除了列敘其生平特殊事蹟外，多提及這些人「居喪過禮」⁸⁶、「聰辯有才」⁸⁷、「性好山水」⁸⁸、「徵辟不就」⁸⁹、「通玄學」⁹⁰等「關鍵字」，幾成一定套式。《南史·隱逸傳》也是類似的情形。

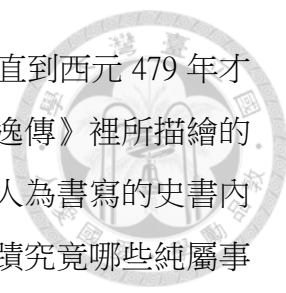
⁸⁵ 參見王瑤〈論希企隱逸之風〉，《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，2008年5月），頁141。

⁸⁶ 比如戴顥「年十六，遭父憂，幾於毀滅」、宗炳「居喪過禮，為鄉閭所稱」、周續之「年八歲喪母，哀戚過於成人」、孔淳之「居喪至孝，廬於墓側」等。

⁸⁷ 比如戴顥「父善琴書，顥並傳之，凡諸音律，皆能揮手」、宗炳「妙善琴書」、周續之「居學數年，通《五經》並《緯候》，名冠同門，號曰『顏子』」、孔淳之「少有高尚，愛好墳籍」、宗彧之「家貧好學，雖文義不逮炳，而真澹過之」、雷次宗「少入廬山，事沙門釋慧遠，篤志好學，尤明《三禮》、《毛詩》」、關康之「少而篤學，姿狀豐偉」等。

⁸⁸ 比如戴顥「桐廬縣又多名山，兄弟復共游之，因留居止」、宗炳「好山水，愛遠遊，西陟荆、巫，南登衡、嶽，因而結宇衡山，欲懷尚平之志」、王弘之「性好山水」、孔淳之「居會稽剡縣，性好山水，每有所遊，必窮其幽峻，或旬日忘歸」、劉凝之「性好山水，一旦攜妻子泛江湖，隱居衡山之陽。登高嶺，絕人跡，為小屋居之，采藥服食，妻子皆從其志」沈道虔「有山水之玩」等。

⁸⁹ 比如戴顥「高祖命為太尉行參軍，琅邪王司馬屬，並不就」、宗炳「刺史殷仲堪、桓玄並辟主簿，舉秀才，不就」、周續之「劉毅鎮姑孰，命為撫軍參軍，征太學博士，並不就」、王弘之「高祖命為徐州治中從事史，除員外散騎常侍，並不就」、阮萬齡「永初末，自侍中解職東歸，征為秘書監，加給事中，不就」、劉凝之「州三禮辟西曹主簿，舉秀才，不就」、翟法賜「違避徵聘，遁跡幽深」、陶淵明「親老家貧，起為州祭酒，不堪吏職，少日，自解歸。州召主簿，不就」宗彧之「州辟主簿，舉秀才，不就」、郭希林「少守家業，征州主簿，秀才，衛軍參軍，並不就」、雷次宗「本州辟從事，員外散騎侍郎征，並不就」、殊百年「除太子舍人，不就」、王素「隱居不仕」、關康之「江夏王義



《宋書》的作者沈約出生於劉宋中期（西元 441 年），而劉宋一直到西元 479 年才告終，他在四十歲以前均是劉宋的子民，可以推測《宋書·隱逸傳》裡所描繪的隱逸圖象正是當時人們心目中的典型印象。這裡並不是要說，人為書寫的史書內容就必然等於客觀的事實，某種程度上《隱逸傳》裡記載的事蹟究竟哪些純屬事實、哪些是書寫者為加強人物形象而添加的小說筆法，是很難斷定的⁹¹，但無論如何，至少當時的人「如何想像隱逸」，卻可由此顯然看出。在《宋書》以前的紀傳體史書裡，《史記》、《漢書》並無特別為隱逸列傳，而首次將隱逸分別立傳的《後漢書·逸民傳》作者范曄正是劉宋時人，可見「隱逸」獨立出來成為一個具體可定義的身份，大約也是在此時。他指出漢末大亂之際，有許多「逸民」出現，其隱退的動機「或隱居以求其志，或回避以全其道，或靜己以鎮其躁，或去危以圖其安，或垢俗以動其概，或疵物以激其清。」⁹²，雖各有不同，但主要仍是基於避開政亂、全身保真而作出的選擇，與《宋書》裡「好山水」、「有高情」、「尚玄理」、「聰辯有才」的形象並不完全一樣。我們可以發現，劉宋時所標榜的「隱逸」內涵是更為複雜的，這些隱者在隱逸當中的確大部份仍保有避危圖安、全身保真、甚至是遠離俗垢以自清的想法，但更受人景仰的是，他們才華絕高、悠遊山水、任情放達、不為物役，與《後漢書·逸民傳》中的「逸民」相比，他們更像是魏晉風流名士的化身！謝靈運身為晉宋之際獨領風騷的重要人物，我們可以想見時代企慕隱逸的思維是如何影響著他，而他本身的行為也如何參與著這種人格典型的建構。於是，「隱」不再只是一種政治上的具體行動，更成為一種能結合「古代避世賢者」與「魏晉名士風流」的「理想形象」——既以避世來表達對現實的不滿，達到諷刺、批判甚至影響世局的成果⁹³；同時又遊好山水，有高情遠致，能使個人的藝術心靈完全的飛升，得到真正的自由。

恭、廣陵王誕臨南徐州，辟為從事、西曹，並不就」等。

⁹⁰ 比如戴顓「乃述莊周大旨，著《逍遙論》，注《禮記·中庸》篇」、宗炳「精於言理」、周續之「閒居讀《老》、《易》，入廬山事沙門釋慧遠」、沈道虔「好《老》、《易》」、關康之「晉陵顧悅之難王弼《易》義四十余條，康之申王難顧，遠有情理」等。

⁹¹ 比如陶潛自言「弱齡寄事外，委懷在琴書。」（〈始作鎮軍參軍經曲阿作〉），《宋書》卻說：「潛不解音聲，而畜素琴一張，無弦，每有酒適，輒撫弄以寄其意。」，自此「無絃琴」即成了後人對陶淵明任達自得、不役於物的具體印象之一。

⁹² 《後漢書·逸民傳》

⁹³ 王瑤先生認為隱士的避世以表達「不滿」的行為，本身就表示他們實是關懷世情的，否則完全遺世的隱士，就應該不會有事蹟流傳下來。參見〈論希企隱逸之風〉，頁 142。

在謝靈運的詩文作品當中，我們處處可見他對於「隱」之身份的充份自覺，以及有意識地將其分別、定義的企圖。比如他在〈田南樹園激流植援〉一詩中，開篇就說道「樵隱俱在山，由來事不同」，直接地宣稱自己「隱」的身份，是有別於其他同樣山居之樵人的；又或者在其他詩中不乏以「幽人」⁹⁴、「幽棲」⁹⁵、「隱淪客」⁹⁶、「高棲」⁹⁷自居的情形，以在〈山居賦〉裡進一步敘述「隱」依形態可區分為「古巢居穴處曰巖棲，棟宇居山曰山居，在林野曰丘園，在郊郭曰城傍」四者，而以長體賦篇來記述山居實況。凡此種種，都可以看見謝靈運對「隱者」身分的不斷強調與分辨。

「隱者」的身份認同如何處處牽制著謝靈運的想法和寫作？這裡我們試著將他與古今公認的「隱逸詩人之宗」陶淵明作比較，來看看這兩位常常被並舉的大詩人對此有什麼不同的態度。陶淵明雖然有歸隱的事實、雖然也常以古代「幽人」、「貧士」自勉，但在現存的陶淵明詩文裡，我們幾乎不曾看到他以「隱」來自我標榜，只有在〈答龐參軍〉一詩裡交待：「我實幽居士，無復東西緣」，來「隱約點出（與龐參軍）彼此出處之異」⁹⁸，而當劉遺民招陶淵明入廬山隱居時，陶淵明卻答以「山澤久見招，胡事乃躊躇？直為親舊故，未忍言索居。」⁹⁹可見對陶淵明來說，他歸返田園，有其自我的選擇和考量，並未為當時隱者形象的框架所範限。杜甫曾在〈遣興五首〉第三首云：「陶潛避俗翁，未必能達道。觀其著詩集，頗亦恨枯槁。達生豈是足？默識蓋不早。有子賢與愚，何其掛懷抱？」¹⁰⁰認為陶淵明頗為生活貧困所苦、亦對兒子的賢愚有所操心，實在未達到道家的「達生」境界，對此，業師齊益壽先生指出：「陶淵明未必能達莊子之道，正好說明陶淵明的安身立命之道主要是儒家之道，而非道家之道」¹⁰¹如果陶淵明是以符合當時所認同的隱者形象自居，那麼他的詩歌中標榜的應該要是一種清靜無為、超脫凡俗、漁弋山

⁹⁴ 〈登永嘉綠嶂山〉，《謝靈運集校注》頁 84。

⁹⁵ 〈鄰里相送方山〉，《謝靈運集校注》頁 61。

⁹⁶ 〈入華子岡是麻源第三谷〉，《謝靈運集校注》頁 288。

⁹⁷ 〈山居賦〉，《謝靈運集校注》頁 451。

⁹⁸ 〈答龐參軍〉詩見袁行霈《陶淵明集校注》（北京：中華書局，2003 年 4 月），頁 115。語見頁 120 析義。

⁹⁹ 〈和劉柴桑〉，《陶淵明集校注》頁 135。

¹⁰⁰ 楊倫《杜詩鏡詮》（台北：新興書局，1964 年），卷五，頁 231。

¹⁰¹ 齊師益壽〈陶淵明的儒者襟抱與獨立精神〉，《國際儒學研究第十七輯》（北京：九州出版社，2010 年），頁 457。

水、「道家」式的生活態度，但事實上，陶淵明的詩中多有人倫親情的內容，同時並不諱言貧困帶來的種種痛苦，甚至「乞食」的經歷都可入詩；他的詩作中固然書寫悠然自得的的懷抱，但也不乏「激情豪放之作，蕩漾著世衰道喪、襟抱難展的慷慨悲涼之音」¹⁰²，齊師益壽認為，陶淵明具有深厚的史學素養，並且具有「獨立精神」，對於當時高門望族壟斷利益、互相標舉的行為，非但不加以認可，反而寫出〈五柳先生傳〉這篇膾炙人口的文章，起首便道：「先生不知何許人也，亦不詳其姓字，宅邊有五柳樹，因以為號焉。」以「輕鬆中有冷峻，自在中有詼諧」的方式來諷刺、否定高門郡望「既享政治經濟的特權，又擁有文化的絕對優勢，清談玄佛，暢游山水，能琴能畫，善書善詩，所謂江左風流，盡在於斯矣！因此高門子弟，無不傲慢自大，目中無人。」¹⁰³的作風。他在「不求甚解」而重「會意」的讀書方法中，建立起一種「獨立精神」：「敢於獨立思考判斷，而不盲從附和。其是非褒貶，既要以操行為考量，更要放眼於天下蒼生或歷史文化的大格局，而非僅僅著眼於帝王眼中的事功，或盲從媚世者的好惡。」¹⁰⁴陶淵明在面對當時崇尚「隱逸」的風氣時，不去過「巖穴無結構，丘中有鳴琴」¹⁰⁵的典型清高隱士生活，不居官任職走「形見神藏」的「朝隱」路線，不企羨以「肥遯」之名行聚斂資業之實、生活豪華汰侈的高門望族，而獨獨堅守「固窮」之節，貧困務農以終其一生，不也正是他「敢於獨立思考判斷，而不盲從附和」獨立精神的展現？

這裡之所以舉出不受當代「隱逸」典型所範限的陶淵明來討論，是為了更明顯地對比出謝靈運深受「隱逸」身份認同所處處牽制的情形。從謝靈運不斷以「隱」來自我標榜的作為，我們起碼可以看出幾件事：第一，謝靈運期待以「隱」的身份——且是合於時人所希企的「隱」——被知名；第二，謝靈運以具體的行動來「實踐」他所認同的隱逸生活；第三，他以大量的詩歌創作和長篇的賦體寫作來使「讀者」見證他的這些實踐。在這些種種具有「向公眾領域發聲」的「展演」行動中，「隱」的行為所表現出來的「不平之鳴」，以及化解這種「不平之鳴」的哲思辯證，便是謝靈運山水詩中「情」、「理」辯論的主要內容，在謝靈運詩中，

¹⁰² 同前註，頁 462。

¹⁰³ 同前註，頁 473。

¹⁰⁴ 同前註，頁 470。

¹⁰⁵ 左思〈招隱詩〉

大多數「以理勝情」的情形都發生在此「仕隱之際」的思索範圍內，某種程度上是因為「隱逸」本身就是長期以來文人為反抗、排解政治理念之失落所創造出來的理性選擇，在《易》、《老》、《莊》三玄裡均可找到極具說服力的依據。因此無論詩人內心再怎麼掙扎，最後多能以玄理來說服自己、說服世人，在單篇的詩作內，達到邏輯上的合理貫通。

第二節 仕與隱的宣告

——從「決志」詩看謝靈運詩中的情理辯證

謝靈運一生中既仕又隱，幾乎在每一次作出抉擇時，都會有類似「決志詩」的詩作出現，而在「決志」之後的詩作，則內容大多呼應著這個「決定」，甚至可視作一系列內容相通的「組詩」。永初三年，謝靈運被派赴永嘉郡擔任太守時寫了〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，其後在赴任途中及任官期間都寫了不少表述自己「依方早有慕」的詩作，來呼應〈永初三年七月十六日之郡初發郡〉的內容；在辭官後，第一次隱居故鄉始寧前，他寫了〈北亭與吏民別〉、〈初去郡〉，可視為選擇隱居的決志，其後寫的詩作則大多記錄隱居生活中登山臨水的歷程；告別第一次隱居生涯時亦寫有〈初至都〉詩，現在雖僅能看到其中四句，但四句內亦透露其雖再度任官但仍認同隱居生活的想法；第二次回去始寧隱居時，他作了〈入東道路〉；最後一次就任臨川內史時，又寫了〈初發石首城〉。這些詩作大多以「初」為題，都是屬於交待行跡的「行旅」詩，而非登山涉水的「遊覽」詩¹⁰⁶，其山水描寫和山水遊歷並不居於主要地位，取而代之的是大量的典故引用，徵取歷史洪流中的古人經驗，來比附自己的經歷，為自己的決定背書，它們是屬於每一個生涯時期的發端之作，而一切該時期中的其後的諸多詩作，內容也大抵與之相呼應。以下本文將分別以〈永初三年七月十六日之郡初發都〉、〈初去郡〉、〈入東道路〉、〈初發石首城〉作為其四次¹⁰⁷仕隱切換之際的「決志詩」代表詩作，

¹⁰⁶ 行旅詩和遊覽詩之分別，見王文進〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉，收錄於《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1993年11月），頁1-21。

¹⁰⁷ 離開始寧出任臨川太守時寫的〈初至都〉詩，因目前只能見其中四句，故不獨立出來討論，而

觀察其中的情理辯證觀係，同時也徵引同時期的詩歌作品，作為參考的依據。



(一) 「將窮山海跡，永絕賞心悟」——出守永嘉前後的宣示

出守永嘉，是謝靈運第一次遠離政治核心走向邊陲，他寫了〈永初三年七月十六日之郡初發都〉：

述職期闌暑，理棹變金素。秋岸澄夕陰，火旻團朝露。辛苦誰為情？遊子值頽暮。愛似莊念昔，久敬曾存故。如何懷土心，持此謝遠度。李牧愧長袖，郤克慚躡步。良時不見遺，醜狀不成惡。曰余亦支離，依方早有慕。生幸休明世，親蒙英達顧。空班趙氏壁，徒乖魏王瓠。從來漸二紀，始得傍歸路。將窮山海跡，永絕賞心悟。¹⁰⁸

此詩雖無山水描寫，但卻是山水詩即將開始的宣告。首六句不厭其煩地交待其離京之遲延，「秋岸澄夕陰，火旻團朝露」所寫時節雖為秋季卻絲毫無秋季的蕭疏衰颯之氣，而勾出清澄閃耀的氛圍；而後又自稱「遊子值頽暮」、「曰余亦支離」、「空班」、「徒乖」、「永絕」，否定性的強烈字眼使本詩躁動、鬱憤之情溢於紙上，而「依方早有慕」、「始得傍歸路」則又明確強調自己本來就嚮往歸隱山林，如此一來，「貶謫」帶來的屈辱不平之感，便在作者的自我辯解下，在其心中轉成「歸隱」的自我抉擇了。如果將此詩視為謝靈運永嘉時期一系列組詩的作品之首，那麼它就可以說是整組詩作中「興情」的開頭，「將窮山海跡，永絕賞心悟」是一個全新旅程的開始，也是「悟理」的開始，其後的永嘉山水詩作，大多圍繞著此心境而作。所以我們一再看到謝靈運強調自己向來有歸隱之志，而當初任官乃是違志的不得已之舉：「束髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。」¹⁰⁹、「久露千祿請，始果遠遊諾。」¹¹⁰也看到詩作中仍會出現否定自我

合併於第二次隱居始寧時期稍作詮釋。

¹⁰⁸ 〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，《謝靈運集校注》，頁 54。

¹⁰⁹ 〈過始寧墅〉，《謝靈運集校注》，頁 63。

¹¹⁰ 〈富春渚〉，《謝靈運集校注》，頁 68-69。

政治能力與成績的句子：「拙疾相倚薄」¹¹¹、「平生協幽期，淪蹟困微弱。」¹¹²、「進德智所拙」¹¹³以自我譏刺之詞作為遠離政治，與老莊玄思妙理得以接軌的契機：「拙疾相倚薄，還得靜者便。」¹¹⁴、「遭物悼遷斥，存期得要妙。」¹¹⁵，經過登山涉水、盡覽美景後，心中的鬱結終於漸漸打開：「宿心漸申寫，萬事俱零落。懷抱既昭曠，外物徒龍蠖。」¹¹⁶。在〈過始寧墅〉、〈富春渚〉、〈七里瀨〉等詩作裡，即使我們明知道謝靈運的憂憤並沒有得到真正的解決，但至少相較於〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，山水和名理的確使其心境得到了某種程度上的淨化。在〈富春渚〉詩中，靈運寫到一段十分驚險的地形：「定山緬雲霧，赤亭無淹薄。遡流觸驚急，臨圻阻參錯。亮乏伯昏分，險過呂梁壑」，由於下句即接「洊至宜便習，兼山貴止託。平生協幽期，淪蹟困微弱。」因此可以推測此處的寫景也頗有比喻宦途的驚險、困厄的意味，在遭逢困頓之際，謝靈運引《周易·坎卦》：「水洊至，習坎。」、《周易·艮卦》：「艮，止也。」來提醒自己「時止則止，時行則行，動靜不失其時，其道光明。」¹¹⁷之理，思及宦途可能遭逢的驚險危厄，提醒自己應止於所當止之處，這等於給自己遠離施展理想的政治舞臺之事實找到了一個勉強可接受的理由。此道理一想通，才能夠在當下感受到宿心申寫、懷抱昭曠的釋懷之感。在〈登永嘉綠嶂山〉一詩中，這般釋懷的心情便得到了更多的發揮：

裹糧仗輕策，懷遲上幽室。行源徑轉遠，距陸情未畢。澹澹結寒姿，團團潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。《蠱》上貴不事，《履》二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹。頤阿竟何端，寂寂寄抱一。恬知既已交，繕性自此出。¹¹⁸

¹¹¹ 〈過始寧墅〉，《謝靈運集校注》，頁 63。

¹¹² 〈富春渚〉，《謝靈運集校注》，頁 68-69。

¹¹³ 〈登池上樓〉，《謝靈運集校注》，頁 95。

¹¹⁴ 〈過始寧墅〉，《謝靈運集校注》，頁 63。

¹¹⁵ 〈七里瀨〉，《謝靈運集校注》，頁 78。

¹¹⁶ 〈富春渚〉，《謝靈運集校注》，頁 68-69。

¹¹⁷ 王弼，韓康伯注：《周易王韓注》，見《周易二種》（台北：大安出版社，1999年7月），頁 163。

¹¹⁸ 〈登永嘉綠嶂山〉，《謝靈運集校注》，頁 84。

此詩已不再以情志的宣示為開頭，而直接以記遊始。一開始，謝靈運以輕快的腳步上山，「裹糧仗輕策，懷遲上幽室」，然後漸漸地深入山林裡，溯溪而上，直至盡頭而仍覺意猶未盡。詩到此處暫一停頓，轉而寫深入山中的觸覺和視覺的感受：「澹澌結寒姿，團欒潤霜質」，「結」字和「潤」字，表現出山林水波盪漾，寒氣凝結的清靜氛圍，而隱隱與人境的「躁」、「濁」相對，到此詩人是全心全人都已浸潤在山林裡，脫卻俗羈了。於是繼續溯游，「澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。」深入山林，才發現方向、時間、界線，種種人為的意識所建構出來的範限全都被泯滅了，這是渾沌未鑿原始自然，在這樣的原始自然裡，沒有君臣，沒有王侯，沒有成敗，沒有高低，於是靈運將這樣的經驗與《周易》作印證：「不事王侯，高尚其事」¹¹⁹、「履道坦坦，幽人貞吉」¹²⁰提醒自己不事王侯、幽居隱逸本是自己所願，榮、辱不足掛心，回歸本真，守道抱一，在恬靜之中養其真知，而使性靈得以真正自由。在這一次的登山經驗裡，謝靈運藉著自然印證了玄理，初貶謫時的憂憤已幾乎看不見了。然而，即使此詩看似謝靈運已以玄理的印證解決了憂慮的問題，從其山水行旅中所思所想仍侷限於「事」與「不事」、「世人」與「幽人」之別，仍可看出其實他仍未能從人境的框架中真正跳出，其所省悟的玄理，只能緩解當下的情緒，但對其終身所寄託的情志，卻並無真正的影響力。實際上，在謝靈運出守永嘉時期，他並非真實歸隱，而只是以「退隱」之名來取代「遭貶」之實。無奈的是，「形見神藏」的「朝隱」對當權者的反抗性畢竟薄弱，那只是妥協之後自我安慰的說法；「居官無官官之事，處事無事事之心」¹²¹的居官態度或許可以帶來「虛館絕諍訟，空庭來鳥雀。臥疾豐暇豫，翰墨時間作。」¹²²的短暫寧靜，但實際上，在偶然抽離當前情境，從一個宏觀的角度看待自己的生命時，就會發現如此不上不下的狀態，不僅失落了「兼抱濟物性」的理想，同時與「而不纓垢氛」也相差甚遠。在這樣進退不得，情理兩失的情況下，「玄理」的思索有時不但無法化解情慮，反而可能更添憂慮。試看〈登池上樓〉：

¹¹⁹ 同註 117，頁 60。

¹²⁰ 同註 117，頁 37。

¹²¹ 語見《晉書·劉惔列傳》（北京：中華書局，2008年2月）卷七十五，頁 1992。

¹²² 〈齋中讀書〉，《謝靈運集校注》頁 91-92。

潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音。薄宵愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，退耕力不任。徇祿及窮海，臥病對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波瀾，舉目眺嶮嶽。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。祁祁傷幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心。持操豈獨古，無悶徵在今。¹²³

「潛虬」用的是《周易·乾卦》「潛龍勿用」¹²⁴之典，「飛鴻」則似是《莊子·逍遙遊》中的「鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里」¹²⁵之典，兩者一隱一顯，無論是潛沉安恬，還是飛騰揚聲，其共通點在於超越於網羅、弋繳的威脅，使其志意、精神能發揮至極致。「媚幽姿」、「響遠音」是潛龍和大鵬內在強勁力量所展現出來的矯夭之姿，那也是謝靈運所期許自我所展現的生命力度，然而令人失望的是，病後登樓而意識到生命並無成就的自己，感受到的是大病初癒的脆弱，是滿懷「愧」、「怍」的失措。在這首詩裡，他不再大聲疾呼「豈屑末代誥！」¹²⁶，反而承認了「徇祿及窮海」的失敗；不再強硬地說：「永絕賞心悟」¹²⁷，而承認「離群難處心」的難耐。其時冬日的寒冷尚未完全褪去，然而向窗外望去，塘邊卻已萌生似有若無的細細嫩草，那「池塘生春草」的「生」字所寫是生命脈動的幾微之始，帶來的應該是一種新、巧、美的感動；園中也不復冬日冷清，陳於目前的乃是柳樹青青、鳥囀處處，一片生機動人的景致。然而這樣美好的景致，對於謝靈運而言卻是生疏、陌異的，因為永嘉這個濱海之地，無論在政治上，血緣上，還是精神上，都並非他所歸屬的「原鄉」。這讓我們不禁想到，同樣是登樓而作的王粲〈登樓賦〉也曾發出類似感歎：「雖信美非吾土兮，曾何足以淹留？」¹²⁸對永嘉而言，謝靈運不過是一個遠方來的過客；對謝靈運而言，永嘉其實是他遭遇放逐後所流落的「他鄉」，他想到了「王孫遊兮不歸」¹²⁹、「春日

¹²³ 〈登池上樓〉，《謝靈運集校注》，頁 95。

¹²⁴ 同註 117，頁 4。

¹²⁵ 錢穆《莊子纂箋》（台北：東大圖書公司，2006 年 2 月），頁 7。

¹²⁶ 〈七里瀨〉，《謝靈運集校注》，頁 78。

¹²⁷ 〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，《謝靈運集校注》，頁 54。

¹²⁸ 王粲〈登樓賦〉

¹²⁹ 漢南小山《招隱士》

遲遲，采繁祁祁，女心傷悲，殆及公子同歸。」¹³⁰，體認到這裡終非久留的樂園；山水豐美、適合嘉遁的故鄉始寧，才是他所歸屬之地。至此，他心中有了「歸」的打算，已透露將辭去永嘉太守的意圖。以「持操豈獨古，無悶徵在今」的堅決語氣結尾，與其說是他對自己心志故作倔強的表述，不如說是他在承認「索居易永久，離群難處心」後，重新給予自己的一種精神喊話，來促使自己立下決心。終於，在景平元年謝靈運決心辭官了，一如當初離開京城時寫下〈鄰里相送方山〉，此時他也寫了〈北亭與吏民別〉，表達了自己雖不捨、感傷，但是因「德乏難濟振」、「靡術謝經綸」而「不得不」辭職返鄉的心情。

靈運此一時期的詩作，大多是不斷地掙扎徘徊於仕隱出處問題。表現在詩中的「理」的思考，則大多是直硬地套用《易》、《老》、《莊》裡的術語，用《易》者如：

游至宜便習，兼山貴止託。¹³¹

蠱上貴不事，履二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹。¹³²

持操豈獨古，無悶徵在今。¹³³

用《老》、《莊》者如：

積疴謝生慮，寡欲罕所闕。¹³⁴

頤阿竟何端，寂寂寄抱一。恬知既已交，繕性自此出。¹³⁵

寂寞終可求。¹³⁶

未若長疎散，萬事恆抱樸。¹³⁷

始信安期術，得盡養生年。¹³⁸

¹³⁰ 《詩·邶風·七月》

¹³¹ 〈富春渚〉，《謝靈運集校注》，頁 68-69。

¹³² 〈登永嘉綠嶂山〉，《謝靈運集校注》，頁 84。

¹³³ 〈登池上樓〉，《謝靈運集校注》，頁 95。

¹³⁴ 〈鄰里相送方山〉，《謝靈運集校注》，頁 61。

¹³⁵ 〈登永嘉綠嶂山〉，《謝靈運集校注》，頁 84。

¹³⁶ 〈東山望海〉，《謝靈運集校注》，頁 99。

¹³⁷ 〈過白岸亭〉，《謝靈運集校注》，頁 111。

雖然都是用玄語，但其實在這裡並未有太深入的玄思。「洵至宜便習，兼山貴止託」不過是要對應「平生協幽期，淪躓困微弱」¹³⁹的心情；「蠱上貴不事，履二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹」¹⁴⁰是想像自己為邈世高棲之士的投射；「持操豈獨古，無悶徵在今」的宣告正是因為「徇祿反窮海，臥疴對空林」¹⁴¹的「有悶」；而「謝生慮」、「寡欲」、「抱一」、「求寂寞」、「抱樸」、「養生盡年」是當時耳熟能詳的術語，不厭其煩地直接援引，表現出來的是一種強欲以熟知之「理」來化解憤懣的企圖，但最後「理」的表達卻不過流於空洞的術語。其實，玄理本身的通透體悟，的確能使人的心境得到昇華，超脫於塵纓網羅之外，在每一次以理語作結、完成寫作的時候，我們有理由相信謝靈運的確因為這些玄思得到了心靈片時的澄淨。但正如同前文所提及的，對謝靈運而言，所謂的「隱」已侷限為一種特定的角色模型，比起自己心靈是否真正澄淨，他的書寫中更強烈表達的似乎是「被世人看見自己以理悟取得勝利」的期待。因此無論是遊好山水、虛館絕訟的朝隱生活型態，還是詩中透露出玄遠蕭散的神氣，都更像是一種表演，而非內化於生命的逍遙自適之情。

錢穆先生在〈論春秋時代人之道德精神〉一文曾論及「隱」在中國文化精神中的莫大意義：

若為人生貴有所表現，隱者，乃一種不表現之表現也。若為人生貴有所作為，隱者，乃一種無作為之作為也。隱之為德，不惟無動於富貴，抑且不歆於事功。其心超然，一志於道。¹⁴²

「隱」之德，是以「無作為」為「大作為」，在無道之世守道而隱，使道能保而不失，是「一志於道」的「大仁大智大勇之所為」¹⁴³。接著錢穆先生又說：

¹³⁸ 〈登江中孤嶼〉，《謝靈運集校注》，頁 123。

¹³⁹ 〈富春渚〉，《謝靈運集校注》，頁 68-69。

¹⁴⁰ 〈登永嘉綠嶂山〉，《謝靈運集校注》，頁 84。

¹⁴¹ 〈登池上樓〉，《謝靈運集校注》，頁 95。

¹⁴² 錢穆〈論春秋時代人之道德精神〉，收錄於《中國學術思想史論叢》（台北：東大圖書公司，1976年6月），頁 231。

¹⁴³ 同前註。

隱之為德，必先有不求人知之素養。孔子常言此矣……故道高德遠而至於莫我知，而吾心不以為慍，此尤隱德之最高深致也。此種精神，則豈得不謂之是一種最高之道德精神乎？¹⁴⁴



認為「隱德」是將道德精神內蘊發展至極致的結果。而對於道家老莊所尚之「隱居以求志，擁天下而不與」¹⁴⁵，以及《易》義較近於道家，「偏重於社會氣運之幹旋與效用，而道德精神之內蘊，則轉為之掩抑而不彰」¹⁴⁶，錢先生則都以為遠不及孔子之隱。但無論是儒者的隱還是道家的隱，從謝靈運的此時期詩中的隱逸思想來看，莫說他的諸多辯解的動機正是因「人不知而慍」，與孔子所謂的「不患人之不己知」天差地遠，就連其所崇尚的老莊隱逸思想，只怕也仍止於「學足以知之，才足以言之，而力終不足以行之」¹⁴⁷的尷尬處境。當然，即便謝靈運是個才華不凡的人物，也仍然是一個「人」，會有正常人的軟弱和盲點，對於他思考上的侷限，我們也不必太過苛刻地看待。事實上，此時期的山水詩，雖然圍繞在仕隱問題上的情理辯證並不深刻，但在內在邏輯上卻仍能自圓其說，其詩中的「景」之描寫之所以能夠創造了不起的藝述成就，也與玄理的浸潤與涵融關係密切，這是下一章會討論的，此處暫且不表。

(二)「遺情舍塵物，貞觀丘壑美」——第一次隱居始寧的決志

在登上歸隱的旅途後，謝靈運又寫了〈初去郡〉一詩來宣示己志：

彭薛裁知恥，貢公未遺榮。或可優貪競，豈足稱達生。伊余秉微尚，拙訥謝浮名。廬園當棲巖，卑位代躬耕。顧己雖自許，心迹猶未并。無庸妨周任，有疾豫長卿。畢娶類尚子，薄遊似邴生。恭承古人意，促裝反柴荆。牽絲及元興，解龜在景平，負心二十載，於今廢將迎。理棹遄還期，遵渚

¹⁴⁴ 同前註，頁 232-233。

¹⁴⁵ 同前註，頁 237。

¹⁴⁶ 同前註，頁 239。

¹⁴⁷ 蕭滌非《讀詩三札記》，頁 40。

鷺修垞。遡溪終水涉，登嶺始山行。野曠沙岸靜，天高秋月明。鵝石挹飛泉，攀林攀落英。戰勝懼者肥，止監流歸停。即是羲唐化，獲我擊壤情。¹⁴⁸

此詩亦引用許多古人的行跡來反覆討論，一開始批判彭宣、薛廣德和貢禹都未能在「隱」上完全持守，縱有辭官歸隱的行為，卻仍不過稍優於貪競之士，而不足以稱為達生之人。接著說自己才拙言訥，絕緣於顯貴，勉強以卑位權代隱居，雖然如此，但心上所期盼的和實際的處境卻仍無法契合。接著自比有如司馬相如的有病在身，尚長的女子婚嫁已畢，以及邴曼客的守微祿而不顯貴。「牽絲及元興，解龜在景平，負心二十載，於今廢將迎。」是一次新的里程碑，要走向真正的「廢將迎」並不容易，這裡他以「遡溪終水涉，登嶺始山行」的路途來暗喻由仕到隱的路程曲折難行。而「野曠沙岸靜，天高秋月明」的開闊景致豁顯於眼前，便成為由掙扎終於得到解脫的象徵，所以能達到「戰勝懼者肥，止監流歸停」的成果。在這裡「戰勝」、「止監」四字對謝靈運來說非常重要，這代表的是他精神的一次勝利，這是他在仕隱交戰之中，經歷了許多的矛盾和自我懷疑所終於達到的成果。「即是羲唐化，獲我擊壤情」兩句作為結尾，宣示了自己將離開前一階段的鬱悶糾結，而進入新的場域、新的生活當中。

相較於出守永嘉時期的山水詩，第一次隱居始寧期間的詩作，較無對於自己選擇「隱」這條路的辯解，大抵也是因為這一次他是真的隱居了，他是真正符合自己和世人心中理想的隱士了，故「害怕被輕視的恐懼」已大為緩解。出守永嘉時期的生活，就他自己的說法是「心跡猶未并」¹⁴⁹，其詩中的情理關係是對立、緊張，而以理的勝出為首要目的，所以「理語」以「用典」的方式紛繁地展列在詩歌裡，帶有強烈的「說服」意味。但在隱居始寧時期，他已開始悉心經營全新的隱逸生活：「修營別業，傍山帶江，盡幽居之美」¹⁵⁰。心、跡既已併，對隱逸生活的嚮往之情和寄寓於山水間的達生之理，亦已圓融貫通，「以理服人」、「以理服己」當然就不再居於首要的地位，反而在詩作中可看到的是情、理協調的滿足心態。試看〈田南樹園激流植援〉：

¹⁴⁸ 〈初去郡〉，《謝靈運集校注》，頁144。

¹⁴⁹ 同前註。

¹⁵⁰ 《宋書·謝靈運傳》

樵隱俱在山，由來事不同。不同非一事，養病亦園中。中園屏氛雜，清曠招遠風。卜室倚北阜，啟扉面南江。激澗代汲井，插槿當列墉。群木既羅戶，眾山亦對牕。靡迤趨下田，迢遞瞰高峰。寡欲不期勞，即事罕人功。

唯開蔣生徑，永懷求羊踪。賞心不可忘，妙善冀能同。¹⁵¹

此詩表達出來的是對自己隱逸生活的高度認可。樵隱之所以不同，在於對樵人而言山林乃其生活資用的來源，是屬於物質機括的層次；但對於隱士而言，山林幽居正是為了實現不役於物質機括的生命情調。此詩裡「玄理」除了仍以「寡欲不期勞，即事罕人功」、「妙善冀能同」的術語形態出現外，亦以「事語」的方式表現：「中園屏氛雜，清曠招遠風。卜室倚北阜，啟扉面南江。激澗代汲井，插槿當列墉。群木既羅戶，眾山亦對牕。」倚山面江的幽室，為群木、眾山、激澗所環繞，形成與人境的阻絕，實際的環境經營亦表現出與自然共存共榮、各適性分的道家式美學觀。「清曠招遠風」予人「泠然善也」的感受，與陶詩「戶庭無塵雜，虛室有餘閒」的園居情調頗為類似，但明顯自我標榜為隱士、反覆訴說的行逕，則仍「未免有待」，未能臻於老莊化境。但無論如何，在詩人自己的看法裡，他是以行動來表現自己對玄理的體認的。另外一首〈石壁精舍還湖中作〉則更明顯表現出情理協調帶來的愉悅感受：

昏旦變氣候，山水含清暉。清暉能娛人，遊子憺忘歸。出谷日尚早，入舟陽已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南徑，愉悅偃東扉。慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。¹⁵²

本詩記載一次在自家園林山水遊玩的經驗，對於從出谷到入舟的遊玩過程並不仔細交待，僅以「清暉能娛人，遊子憺忘歸」兩句帶過，而將景的描寫聚焦於黃昏回到住所的路途上所見到的景色：「林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依」，暝色之斂、夕霏之收，使得山林中的光影從黃昏的豐豔收攝入夜的闐寂當中，而細小的草木，無論是水中生的芰荷還是陸上長的蒲稗，都各適其性、相因相依，在這飽和的山水清暉中卷舒著自在的生命。如此極富動態和生機的景致描寫，卻予人一種靜謐、祥和的感受，使人隱約體認到，天地正是在周流遍佈

¹⁵¹ 〈田南樹園激流植援〉，《謝靈運集校注》，頁 168-169。

¹⁵² 〈石壁精舍還湖中作〉，《謝靈運集校注》，頁 165-166。

的「變易」中體現其「不易」的本色。而一個隱者「披拂趨南徑，愉悅偃東扉」動態身體圖像，也是一種閒逸自適、與世不相磨刃的靜態展演。謝靈運記下了此時刻清美愉快的感受：「慮澹物自輕，意愜理無違」，可見如果情感能無違於玄理，便足以養生盡年。

但是，是否這樣的隱居生活就能泯滅一切解釋自己的需要？當「決志」的詩已寫出，隱居的行動已開展，是否就能完全「遺情捨塵物」，不再受世俗牽絆？事實上，就如前文已提及的，即使謝靈運雖然有了實質的隱居生活，退出官場卻不等於退出公眾領域，成為一個真正形神俱藏的幽人。在謝靈運隱居故鄉的這幾年，朝廷的惡鬥始終未曾停歇，宋文帝誅殺了傅亮、徐羨之後，謝靈運再次成了朝廷徵召的對象。是故，其心中仕隱辯證的情形再度出現，使得隱居時期情理協調的心境再次被擾亂，成為其生命中僅曇花一現的和諧狀態。

（三）「感往慮有復，理來情無存」——第二次隱居始寧的自我解讀

第二次隱居始寧前，謝靈運展開了為期三年的出仕生活。在剛到京城建康時，謝靈運曾寫了〈初至都〉一詩，雖然如今只見四句，但仍頗耐人尋味：

臥疾雲高心，愛閒宜靜處。寢憩託林石，巢穴順寒暑¹⁵³

依前二首以「初」為題之詩來看，謝靈運習於在詩的前段說明自己原本的處境，再輾轉交待自己改變方向的心路歷程。〈初至都〉的寫作背景是由隱逸轉向任職，可推斷此處關於隱居的詩句，當是為了引出後面對自己為何再次入仕的說明而鋪陳。雖然論據不足無從判斷是否真是如此，但從初至都卻要再次標榜隱逸來看，可知其內心仍然存在以隱為高的矛盾。這樣的矛盾在後來的一首應詔詩〈從遊京口北固應詔〉也可見到：「事為名教用，道為神理超」、「工拙各所宜，終以反林巢」¹⁵⁴此詩雖為應詔詩，形式與思想因應酬之需要而不免有一定的格套，但仍然可看見謝靈運將名教與自然對舉而隱約批判名教，又以批判名教表達對現況之不

¹⁵³ 〈初至都〉，《謝靈運集校注》，頁 198。

¹⁵⁴ 〈從遊京口北固應詔〉，《謝靈運集校注》，頁 234。

滿的心態。不久後宋文帝因他「多稱疾不朝直。穿池植援，種竹樹董，驅課公役，無復期度。出郭遊行，或一日百六七十里，經旬不歸，既無表聞，又不請急」的傲慢態度而「諷旨令自解」，謝靈運也便趁勢上表陳疾，得以東歸。¹⁵⁵

這一次東歸所作的詩，寫出發後沿途所見所感，詩作表現已不若前兩次激烈：

整駕辭金門，命旅惟詰朝。懷居顧歸雲，指塗泝行飆。屬值清明節，榮華感和韶。陵隰繁綠杞，墟園粲紅桃。鷺鷥翬方雉，纖纖麥垂苗。隱軫邑里密，緬邈江海遼。滿目皆古事，心賞貴所高。魯連謝千金，延州權去朝。行路既經見，願言寄吟謠。¹⁵⁶

首四句以直率的賦法寫自己辭別朝廷，踏上歸程的狀態，雖然仍是整齊的對仗，卻甚是自然流麗，並不像「述職期闌暑，理棹變金素；秋岸澄夕陰，火圍旻朝露」¹⁵⁷那樣典雅琢煉，也未若〈初去郡〉那樣運用了大量連續的典故鋪排，使人讀來感到典重繁複，相反的，「懷居顧歸雲，指塗泝行飆」用字淺易，對仗精巧，予人飄飄輕舉的感受。「屬值清明節，榮華感和韶」道出春日的和暢氣息，但下四句「陵隰繁綠杞，墟園粲紅桃。鷺鷥翬方雉，纖纖麥垂苗」卻暗寓憂思，這些景物既是即目所見，亦是典故的化用，蕭滌非札記黃節先生的話說：

按康樂此四句，寫當前之景，而內含故事，隱用《毛詩》及箕子《麥秀》之義，而渾然天成，其天才之高，非惟不可及，抑亦難窺也。按此四句，一句一事，一事一意，下云『滿目皆古事』，所謂『古事』者，即暗指此而言，名曰古事，實則康樂心中之事耳。¹⁵⁸

〈麥秀歌〉見於《史記》：「箕子朝周，過故殷墟。感宮室毀壞生禾黍。箕子傷之，欲哭則不可，欲泣為其近婦人。乃作麥秀之詩以歌之，歌曰：『麥秀漸漸兮禾黍油油，彼狡童兮不與我好兮！』」¹⁵⁹但此處謝靈運所寫的是辭官歸家的路途上看見的景致，或許政治理想再次失落的他心中不免有所惆悵，但應無「感宮室毀壞生禾

¹⁵⁵ 《宋書》卷六十七。

¹⁵⁶ 〈入東道路〉，《謝靈運集校注》，頁 238。

¹⁵⁷ 〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，《謝靈運集校注》，頁 54。

¹⁵⁸ 蕭滌非《讀詩三札記》，頁 35。

¹⁵⁹ 引自《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 6。

黍」、「欲哭不可」的深沉哀歎之情，不知黃節先生所據為何。竊以為此處的確隱用古義、渾然天成，所謂「一句一事，一事一意」者：「陵隰繁綠杞」應是化用《詩·小雅·隰桑》，取的是「中心藏之，何日忘之？」之意；「墟囿粲紅桃」用《詩·魏風·園有桃》，取「心之憂矣！我歌且謠。不知我者，謂我士也驕！心之憂矣，其誰知之？其誰知之？蓋亦勿思」意；「鷺鷥翬方雉」用《詩·邶風·雄雉》之典，取「不忮不求，何用不臧」意；「纖纖麥垂苗」出自《詩·王風·黍離》，取「知我者，謂我心憂；不知我者，謂我何求」之意。所以四句乍看之下是優美的景語，實際上卻是憂心忡忡、感歎不為世人所了解的情語！不若過去決志詩作常用信誓旦旦的口吻，這裡謝靈運以常人難以窺及其中深奧但又舒徐自然的筆法隱藏心事，可以看出其心態的具體轉變。前期的永嘉之隱、始寧之隱，或許多少帶有以「隱」的行動激起世人注目的意圖，其心中對於被任用的渴望始終未曾消解，是故寫作手法雖繁複奧博，但其寄寓的情理思辯卻並不晦澀難懂。這一次的離京去職，卻是以為接近了政治核心，最後徒然浪費三年卻又再度失望，而這樣壯志消磨，百無聊賴的失落感，卻是真正「不足為外人道」也不希冀旁人能了解的個人心事了。所以此時期的其他山水詩作，已不再看到明顯的玄言套語，而是詩人真實地在山水經驗當中契悟哲思，來與真正隱居的自我深入對話。試看〈登石門最高頂〉：

晨策尋絕壁，夕息在山棲。疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。長林羅戶穴，積石擁基階。連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人忘新術，去子惑故蹊。活活夕流駛，噉噉夜猿啼。沉冥豈別理，守道自不攜。心契九秋幹，目翫三春萋。居常以待終，處順故安排。惜無同懷客，共登青雲梯。¹⁶⁰

詩人清晨即上山，走進幽深寒冷的山林裡，「長林羅戶穴，積石擁基階。連巖覺路塞，密竹使徑迷。」將登山途中所見幽闐、崎嶇、淒清的景色寫得十分傳神，若無真實深入山林深處的經驗，不可能有此體會。如此深窺、孤高的山水，謝靈運心知，至少在當代是沒有其他人經驗過的；即便有，此人在才華、識見、名望上也不太可能與他並駕齊驅，因此無論是心跡還是行跡，對謝靈運而言，他都走到

¹⁶⁰ 〈登石門最高頂〉，《謝靈運集校注》頁 262。

了「高尚邈難匹」的地步。「沉冥豈別理，守道自不攜」、「居常以待終，處順故安排」並非向世人宣示他對玄理的見解，而是轉為深沉的哲思，所對話者，並非世俗群眾，而只是自己而已。同樣的情形也發生在其他詩作裡，如〈石門新營所四面高山迴溪石瀨脩竹茂林〉一詩，他化用楚辭之語寫石門之景，而在山中經驗到了「早聞夕颯急，晚見朝日暎」的奇特感受；「崖傾光難留，林深響易奔」，光在這一刻還在崖上，下一刻已消失，聲響這一刻才出現，下一刻已倏然遠去。固知世間現象莫不如此，即生即滅，那麼想來情的發動亦然，「感往慮有復，理來情無存。」感、情、慮都是內心不可扼抑的震動，但此不可扼抑的震動，也便同那光影、聲響一般，實際上並不是真實存在。此時期謝靈運詩作中的「理」，已融合玄、佛，涯際難分，且表現出來的亦非「說理」，而是知己者只能妙悟於心的「理趣」，是故謝靈運一再地寫道「匪為眾人說，冀與智者論」¹⁶¹、「昔無同懷客，共登青雲梯」¹⁶²、「風雨非攸恠，擁志誰與宣」¹⁶³、「妙物莫為賞，芳醕誰與伐？」¹⁶⁴透顯出一種孤高幽深的孤獨感。關於謝靈運詩中的孤獨感，林文月先生曾經摘出謝詩中帶有孤獨沉味的詩句凡十四例，並從其身世背景和人格特質探析其孤獨感生成的原因¹⁶⁵。這裡我認為雖然「孤獨」是謝靈運詩中常出現的情感，但若從情理關係來看，第二次隱居始寧時「孤獨感」的生發與前期所謂「晚暮悲獨坐」¹⁶⁶、「幽獨賴鳴琴」¹⁶⁷、「孤遊非情歎」¹⁶⁸等並不同。永嘉時期和第一次隱居始寧時期，謝靈運都是企求被了解、被認識的，他的孤獨感來自於一種想要被重視的焦慮，「孤獨」本身則是需要被「理」化解的情慮；但是第二次隱居時期，他的孤獨感本質上卻是來自於玄理和佛理的高度體會，這種幽深難測的思想高度，並非謝靈運眼中那些役於俗慮的碌碌凡人所能契悟，他根本不屑也不願與人分享。因此此時的詩中所透顯的孤獨感裡並無太多無奈之情，卻頗有傲岸之意，它不是需要化解的情累，反而正是理悟轉高所帶出的「寂漠」之必然。

¹⁶¹ 〈石門新營所四面高山迴溪石瀨脩竹茂林〉，《謝靈運集校注》頁 256。

¹⁶² 〈登石門最高頂〉，《謝靈運集校注》頁 262。

¹⁶³ 〈發歸瀨三瀑布望兩溪〉，《謝靈運集校注》頁 266。

¹⁶⁴ 〈石門岩上宿〉，《謝靈運集校注》頁 269。

¹⁶⁵ 見林文月〈陶謝詩中孤獨感的探析〉，《山水與古典》頁 67-97。

¹⁶⁶ 〈彭城宮中直感歲暮〉，《謝靈運集校注》頁 40。

¹⁶⁷ 〈晚出西射堂〉，《謝靈運集校注》頁 82。

¹⁶⁸ 〈於南山北山經湖中瞻眺〉，《謝靈運集校注》頁 175。

綜而言之，表面化的仕隱辯解在此時對謝靈運來說已不重要，真正要處理的課題是如何在孤寂的幽居生活中安頓自己。他不斷地尋索更高、更深的山林，以傲睨一切的姿態冷眼靜觀世界；他既希冀知己賞心，但同時也不認為當世有知己賞心，他「用《九歌》典故表達對美人的期盼，彷彿盼望的是永不可能企及的對象；此對象之所以總是不來，或許正因為他只是作者自我的倒影。」¹⁶⁹因此可以說此時期大量融入《楚辭》筆法的詩作裡，表現出來的是作者多重自我之映照，他是屈原的讀者，是自己，更是自己的讀者。既然對話者始終只是自己一人，情理思辯的表現便相當含蓄隱微，大多時候沒有明確的情語出現，但其含融景、理的书寫當中，仍然透顯出情感意志的作用力。

(四)「苕苕萬里帆，茫茫終何之？」——重登宦途的自我叩問

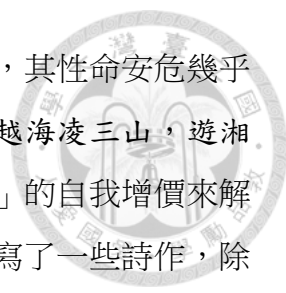
雖然，在第二次隱居始寧後，謝靈運以高棲遁世的方式與政治場域徹底絕交，然而一場與孟顛的利益鬥爭卻仍然將謝靈運捲回了宦途，甚且不得再回始寧。文帝將其派往臨川，在出發時，謝靈運再次寫就了以「初」為題的決志詩〈初發石首城〉：

白珪尚可磨，斯言易為緇。雖抱《中孚》爻，猶勞「貝錦」詩。寸心若不亮，微命察如絲。日月垂光景，成貸遂兼茲。出宿薄京畿，晨裝搏魯(曾)颶。重經平生別，再與朋知辭。故山日已遠，風波豈還時。苕苕萬里帆，茫茫終何之？遊當羅浮行，息必廬霍期。越海凌三山，遊湘歷九嶷。欽聖若旦暮，懷賢亦悽其。皎皎明發心，不為歲寒欺。¹⁷⁰

本詩章法與〈永初三年七月十六日之郡初發都〉、〈初去郡〉如出一轍，篇首以典故的排比反覆申訴自己遭受誣陷的遭遇，雖以用典取代直述，但所用之典寓義卻甚為明顯。其後寫出發之時間地點，與朋知辭別的情形，簡略交待行程，宣示自己將繼續遊歷當地山水、最後以近似宣誓之詞表述自己心志。手法相類，處境

¹⁶⁹ 沈凡玉〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉，《中國文學研究》第十八期，頁78。

¹⁷⁰ 〈初發石首城〉，《謝靈運集校注》，頁273。



卻異，這一次謝靈運的遭際並非只是與朝臣不合遭受流放而已，其性命安危幾乎已受威脅，然謝靈運竟再次宣示「遊當羅浮行，息必廬霍期。越海凌三山，遊湘歷九嶷」，彷彿當年「將窮山海跡」的宣告一般，走回以「隱」的自我增價來解消「放逐」之事實的老路。在此時期的政治生涯中，謝靈運亦寫了一些詩作，除了〈道路憶山中〉直抒胸臆，對其心中憤懣不再隱晦遮掩外，〈入彭蠡湖口〉、〈登廬山絕頂望諸嶠〉、〈入華子崗是麻源第三谷〉等山水詩內已無明顯的「情語」和「理語」出現，他書寫南方山水的神秘奇特，以虛幻萬變的山水狀貌取代過去整飭嚴謹的實體山水，通篇是事語、景語，但情思、理趣卻又伏藏其中，似無所在卻又似無所不在。如此筆法應是將禪意融入篇中，「掃一切相，破一切執」。於山水，虛空幻化的手法顯現其「即異成貌狀，消散歸虛壑」¹⁷¹的本質；於心境，悟「愚俗駭變化，橫復生欣怛」¹⁷²之理，故破除一切貪、嗔、癡之苦。

本節探討謝靈運在「仕隱框架」下的情理辯證進程，發現其詩中的情理關係，隨著其出處行跡而有所變化。在每一次開啟新旅途的「初發」、「初去」、「初至」之作中，謝靈運均不厭其煩地交待事情發生始末並宣告心志，而隨後寫就的山水詩作，則依該時期處境的不同，展現出情理幾次消長的歷程。在出守永嘉時，「情」「理」是作為相互矛盾卻又相互支撐的兩極，成為其建構、認同、進入「隱逸」身份的理論依據；第一次隱居始寧時期，其詩中出現難得情理和諧的情形，但只是因為隱居故鄉的行動暫時滿足了自我期待與想像，並非真的能以理化情；第二次隱居始寧的詩作，則由於政治理想的失落和玄佛哲思的深化，轉出高傲、幽深的孤獨感；任職臨川、流放廣州時期，則以禪意融滲山水景物，遂使情、理的表現伏藏於景、事的書寫中，某種程度上，情的感懷和理的思辨似都已被刻意消解、泯滅。整體而言，四個時期情理關係不同，但由於詩人一生中並不曾真正退出政治場域，因此無論是以理勝情、以理化情、因理生情，還是情理俱寂，這些詩人內在的發聲和外在的展演，始終未曾停止片刻，直到廣州受刑，其圍繞著仕隱矛盾的生涯才終於告終，留給世人的是一首首膾炙人口的山水名篇。

¹⁷¹ 〈《維摩詰經》中十譬讚八首之一，聚沫泡合〉，《謝靈運集校注》，頁444。

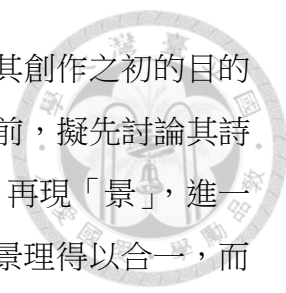
¹⁷² 同前註。



第三章 謝靈運山水詩中的「景理關係」

天地自然亙古常在，然而在不同朝代、不同詩人筆下卻往往有完全不同的面貌與內涵，所謂「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同」，自然山水縱有其主體的「真面目」，然而對於身為客體的人而言，其面貌從被「感知」到經由創作而「呈現」，都不能不為其觀看的角度、觀看的環境、甚至是觀看的方式所限定。也就是說，人「怎麼看」山水、「怎麼寫」山水，將決定「山水」怎麼「呈現」於文本之上。在此前提下，筆者所要問的問題是——謝靈運山水詩創作中，山水是如何被其「觀看、感知」的？山水又是如何被詩人「創作、復現」的？

本論文在第二章裡曾探討謝靈運詩歌中的「情」、「理」關係，說明謝靈運詩歌中每每欲「以理化情」的企圖，而值得注意的是，無論最後理是否勝過了情，其詩中「理悟」往往是在山水景物的描寫之後轉出的。我們可發現，在其「情——理」辯證的主軸當中，「山水」不但提供了「情」渲洩、豁散的空間，其本身亦是使詩人契悟天地自然之「理」的載體。因此，「景與情」、「景與理」在其山水詩作當中，便有了各自的微妙關係。在此前提下，「情」與「景」的關係是相對複雜的，原因是人的「情」本身就有「情志」、「情感」、「情累」等不同層次，因此在謝靈運山水詩中，有時候景物與其內在情志交相感發，有時景物本身之美引起了令人愉悅、眷戀的片刻心緒，但是，無論是貫串於整體人生中汲汲追求的「志」、還是當下心境中的情緒起伏，從較嚴格的角度來看，都不免是可能斷傷性靈的「累」，也因此需要「理」來化解。由是觀之，「景」本身與「情」互相感發，「情」又不免成為「累」；而另一方面，「景」亦包含「理」，可解決「累」，「情景」之間，當然就形成了一種矛盾複雜的關係。以情感、情志與景的關係而言，情景應當是相感甚至相融的；但是由於謝靈運山水詩中，「景」更多時候是以「脫情」的「媚道」主體之面目而存在，因此情、景斷裂，而景理相融，才是真正理想的狀態。從以上的分析，當可初步回答上文「山水是如何被其『觀看、感知』？山水又是如何被詩人『創作、復現』？」之問題，不管是「觀看、感知」山水，還是「創作、復現」山水，在謝靈運詩歌當中，都無可避免地有「理」的思考存在——從景（山水）的書寫中表現其對「情」的化解和對「理」的契悟，才是其詩歌



中的主軸，至於「景總含情」、「情皆可景」的成果，卻未必是其創作之初的目的了。所以本論文在探討謝靈運山水詩中的「情——景」關係之前，擬先討論其詩中「景——理」的關係，剖明「理」如何影響詩人接受「景」、再現「景」，進一步說明其詩作中「景」又是如何蘊含「理」、表現「理」，使得景理得以合一，而有了對治「情累」的可能。釐清了「景理——情累」的這一層關係後，在下一章或可對其山水詩中「情景」關係的複雜性有較全面、系統性的論述。

第一節 山水的接受

詩人如何「觀看」山水？此一論題，原初應與作者本身所處的環境和身體動態有關，比如陶淵明之所以能「采菊東籬下，悠然見南山」，是因他結廬田園，自在躬耕，偶然抬頭之際，山景自然映入眼中，於是詩人看見了恬淡曠遠的山水；但詩人「看見」了什麼樣的自然景物，與詩人「如何觀看」山水，卻是不同層次的問題。同樣是躬耕田園，一般農人關心的可能是各種農作物的耕種與收成，陶淵明筆下的自然景物，卻是「平疇交遠風，良苗亦懷新」、「山氣日夕佳，飛鳥相與還」……以清新和暢的文字，透顯其眼中的田園之美，寄寓其安頓身心於田園中的自在自適。由此看來，人對於自然山水的「接受」，首先可粗略地分成兩個層次，其一是人在與客觀自然環境的互動中感知到的自然，其二是人在其思想內容的驅動下所欣賞、審美的自然。從第一個層次看謝靈運山水詩，我們不難注意到謝靈運是經由「尋索、探勘、登陟、溯游」山水、甚至「居住」於山水間而觀看、感知山水的，他以其得天獨厚的條件，得以親身登臨許多前人聞所未聞、見所未見的山水，因此詩中山水能有立體、靈動的景深；但是從第二個層次來看謝靈運山水詩：其思想內容是如何影響他對山水的接受？卻可能是一個較為複雜的問題。「山水詩」的出現受道家思想所影響，早期「山水詩」多有玄思內容，這都是明顯的事實，但是如果我們先暫時放下山水詩此一「詩體」的眼光，而關注謝靈運乃是身為一個創作者、一個「個人」而寫就山水詩，我們必須先承認他的思想內容可以是豐富而駁雜的，他觀照自然的方式可以是多元的、隨時變化的。雖然中國文學批評喜從詩人的整體作品中提煉出簡明扼要的風格論述，並且對於一個

作家的生命境界有相當多的關心，但是對於寫作者而言，他的一生是許許多多經歷與事件的聚合，他的思想也是當代思潮、歷史積澱中的思想內容與自我內在的思索所交流匯聚而成的，從這樣的觀點來看，作者所看見的自然山水，可以有非常豐富的內容，可能在此時此刻，他是「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」¹⁷³，在另一時刻，他卻又沉吟於「感往慮有復，理來情無存」¹⁷⁴了。

回顧自《詩》、《騷》以降的古典詩歌傳統，可發現在不同的時代和不同的空間裡，人與自然有著不同的關係，因而所感知到的自然山水也有不同的樣態。關於這個問題，顏崑陽先生在〈從應感、喻志、緣情、玄思、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〉¹⁷⁵一文中已有相當詳盡的論述，他分析自《詩》、《騷》以降至六朝詩歌中的人與自然關係的演變，歸結「中國各歷史時期詩歌文本中所顯現『人與自然的關係』之某種『有內容的形式』」¹⁷⁶為「應感」、「喻志」、「緣情」、「玄思」、「遊觀」、「興會」六種模態，其中「應感」、「喻志」、「緣情」分別由中國文學傳統中的三大抒情典範：《詩》、《楚辭》、漢魏古詩所開顯，而「玄思」、「遊觀」分別由六朝玄言詩、山水詩開顯，「興會」則由陶淵明及唐代山水、田園詩……等所開顯。顏先生的論述乃是以宏觀的角度分析文學史上各時期詩歌美典所透顯的人與自然關係，對本論文在分析謝靈運詩歌中的「景」、「情」、「理」關係有相當大的啟發，從這些「模態」中，我們首先便可以推測一位晉宋時代的詩人可能是以什麼樣的模式接觸自然、感受自然。謝靈運乃是一位處在歷史脈絡中的獨立書寫者，以他為代表的晉宋山水詩作固然為後人開啟了新的「遊觀模態」，但細察其寫作的內容，則不難發現「應感」、「喻志」、「緣情」、「玄思」…等這些不同模態亦不時地出現在謝靈運詩作中，並且又有所因革變創。本文以為，謝靈運以「玄思」和「遊觀」為主要認知、接受山水的方式，而其中間亦表現出「應感」自然、以山水「喻志」、「緣情」寫景的情形¹⁷⁷，前者影響其山水詩創作中「理」與「景」的表現，後者則為「情」、「景」關係的範

¹⁷³ 劉勰〈文心雕龍·神思〉，周振甫注《文心雕龍注釋》（台北：里仁書局，2001年9月），頁515。

¹⁷⁴ 〈石門新營所住四面高山，迴溪石澗，修竹茂林〉，《謝靈運集校注》，頁256。

¹⁷⁵ 收錄於蔡瑜編《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012年7月），頁1-74。

¹⁷⁶ 前揭書，頁5。

¹⁷⁷ 其中「興會」模態乃由陶淵明及唐代山水、田園、閒行詩所開顯，謝靈運山水詩不在其範圍內，因此本論文中將暫且擱置。

疇，因此本章將以「玄思」和「遊觀」的分析討論為主，情景關係則為下一章的主題。



(一) 遊觀行動與山水接受

人的身體行動與所處空間，最直接地影響人所觀看、感知的山水面貌。所謂「山林皐壤，實文思之奧府」¹⁷⁸，無論是行旅所見之永嘉靈秀山水¹⁷⁹，或者隱居時期的始寧園林山水¹⁸⁰，都是啟發謝靈運寫作靈感的寶庫。早在謝靈運以前，遊覽山水便已是文人所熱衷的活動，如阮籍「登臨山水，經日忘歸」¹⁸¹；羊祜「樂山水，每風景，必造峴山，置酒言詠，終日不倦」¹⁸²；孫綽「居于會稽，游放山水，十有餘年」¹⁸³；王羲之「既去官，與東土人士盡山水之游，弋釣為娛」¹⁸⁴等等，文人一步步走向山水，看見了全新的山水面貌。顏崑陽先生指出，「遊觀模態」由六朝時期的「山水」、「行旅」、「記遊」、「登覽」的詩歌（尤其是謝靈運的山水詩）為範型的文本所開顯，其表現人與自然關係是「官能知覺」所獲致的自然表象審美趣味，但就精神內涵而言，「自然山水」只是「他們在名教境遇中失意的『暫時』逃避之所，或是展示『回歸自然』的理念認知。」¹⁸⁵那麼，謝靈運又是如何由「遊觀」來感知山水？他與前人的遊觀模式又有何不同？其與自然山水的關係是否僅停留於「官能知覺」獲致的表象？筆者以為，謝靈運之所以能寫出前人所無法寫出的山水，其原因為，他既不是遙望山水、想像山水，也不只是在定點領略山水，而是尋索、探勘、登陟、溯游山水，甚至時常居住在山林裡。試看：

¹⁷⁸ 劉勰《文心雕龍·物色》，頁 186。

¹⁷⁹ 沈德潛《說詩碎語》：「遊山詩，永嘉山水主靈秀，謝康樂稱之。」（《叢書集成續編》（台北：新文豐出版社，1989 年，冊 199），頁 350。

¹⁸⁰ 方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》對會稽山水有詳盡的分析，並歸納此時期謝詩中的山水風貌，可分為「謝氏歷代擘畫經營，調和自然與人工的『園林山水』」與「可供『聖人含道映物，賢者澄懷觀象』的『媚道山水』」。（國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2009 年 6 月）頁 79。

¹⁸¹ 《晉書》（臺北：鼎文書局，1980 年）卷 49〈阮籍〉傳，頁 1359。

¹⁸² 《晉書》（臺北：鼎文書局，1980 年）卷 34〈羊祜〉傳，頁 1020。

¹⁸³ 《晉書》（臺北：鼎文書局，1980 年）卷 56〈孫綽〉傳，頁 1544。

¹⁸⁴ 《晉書》（臺北：鼎文書局，1980 年）卷 80〈王羲之〉傳，頁 2098-2101。

¹⁸⁵ 同註 177，頁



遡流觸驚急，臨圻阻參錯。¹⁸⁶

裹糧杖輕策，懷遲上幽室。行源徑轉遠，距陸情未畢。¹⁸⁷

清旦索幽異，放舟越坳郊。¹⁸⁸

拂衣遵沙垣，緩步入蓬屋。¹⁸⁹

弭棹向南郭。¹⁹⁰

亂流趨正絕。¹⁹¹

溯溪終水涉，登嶺始山行。¹⁹²

出谷日尚早，入舟陽已微。¹⁹³

朝旦發陽崖，景落憩陰峰。舍舟眺迴渚，停策倚茂松。側逕既窈窕，環洲亦玲瓏。俛視喬木杪，仰聆大壑瀟。¹⁹⁴

逶迤傍隈隩，蒼遞陟陁峴。過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢逕復，乘流翫迴轉。¹⁹⁵

我行乘日垂，放舟候月圓。沫江免風濤，涉清弄漪漣。¹⁹⁶

捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。¹⁹⁷

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步？葛弱豈可捫？¹⁹⁸

疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。¹⁹⁹

暝還雲際宿，弄此石上月。²⁰⁰

以上所錄詩句，前十二例為謝靈運登山所經歷的身體動態，後三例為居住在山林

¹⁸⁶ <富春渚>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 68-69。

¹⁸⁷ <登永嘉綠嶂山>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 84。

¹⁸⁸ <石室山>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 107。

¹⁸⁹ <過白岸亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 111。

¹⁹⁰ <舟向仙巖尋三皇井仙跡>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 119。

¹⁹¹ <登江中孤嶼>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 123。

¹⁹² <初去郡>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 144。

¹⁹³ <石壁精舍還湖中作>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 165。

¹⁹⁴ <於南山往北山經湖中瞻眺>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 175。

¹⁹⁵ <從斤竹澗越嶺溪行>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 178。

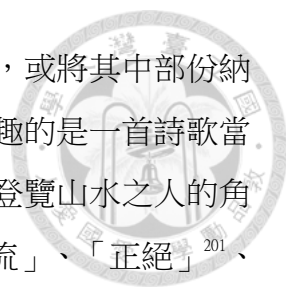
¹⁹⁶ <發歸瀨三瀑布望兩溪>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 266。

¹⁹⁷ <登廬山絕頂望諸嶠>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 285。

¹⁹⁸ <石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 256。

¹⁹⁹ <登石門最高頂>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 262。

²⁰⁰ <石門岩上宿>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 269。



裡的具體經驗。一般在討論謝靈運詩時，或略過這些詩句不談，或將其中部份納入表現「山水」的「景語」裡，那或許是因為身為讀者更感興趣的是一首詩歌當中山水風景如何以美的姿態呈現於文本上，但是若從一個喜愛登覽山水之人的角度來看，這些「過澗」、「厲急」、「登棧」、「凌緬」、「亂流」、「正絕」²⁰¹、「溯溪」、「登嶺」、「捫壁」、「攀枝」……等動作，都是登山過程當中非常重要且難忘的經驗，它們都有相當大程度的「冒險」性質，需要過人的膽識、體力、身體協調性才辦得到，即便謝靈運登山時可能有許多僕役隨行，但登山本身仍然不會是一件簡單輕鬆的事。從謝靈運十分用心地為這些動作尋找可精確表述的動詞來看，謝靈運是很看重這些經歷的。事實上，真正的登山活動裡，這些行動所佔的時間比例較停下來欣賞風景的時間遠大得多，那些經由克服一切驚險所獲致的成就感、時時刻刻被山林中驀然映入眼前的「新」、「異」的美所觸動，都是登山活動最迷人的地方，也令人不能不將這些美好的體驗記錄下來。事實上，這些需要耗費大量體力、並且完全集中精神、過程漫長的登覽活動，是有助於人從原本的憂思、煩慮中暫時轉移注意力的。詩人逐步遠離繁雜的人境、擺脫苦悶的心境，而深深為耳目感官所感知的山水之美所吸引，遂寫出許多膾炙人口的寫景佳句。然而，謝靈運並非只以耳目感官經歷山水的聲色之美，在登山的過程當中，內在於其思想中的玄學和佛學知識往往與其所耳目所聞見之山水相印證，並且與其心中的煩憂相互對話，試圖「以理勝情」。我們可以這麼說，靈動而立體的山水景色必須經歷長時間的「遊」與滌去憂慮的「觀」才得以清晰顯現，而詩人對「道」的體悟，則又由清晰顯現的山水主體與詩人先在、內在的玄佛知識所共同啟發²⁰²。像這樣由「遊觀」至「體道」的歷程，並非靈運所獨有，在廬山諸道人〈遊石門詩序〉中即有相當詳盡的記述：

（前略）釋法師以隆安四年仲春之月，因詠山水，遂杖錫而遊……雖林壑幽邃，而開塗競進；雖乘危履石，並以所悅為安。既至則援木尋葛，歷險

²⁰¹ 據顧紹柏先生註：「亂流」、「正絕」均是「正面橫渡河流」之義。見《謝靈運集校注》，頁124，註六。

²⁰² 錢志熙先生亦有類似的說法：「謝氏在解決矛盾的過程中，（相較於陶淵明）更多地乞求於外在的力量，包括思想性和物質性兩方面的力量，具體表現在詩歌中的就是以理釋情，以山水釋情兩種作法。」，但本論文以為「以理釋情」和「以山水釋情」並非「兩種作法」，而是「山水」與「玄理」互為表裡，實為一體。參見《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，2005年9月），頁338。

窮崖；猿臂相引，僅乃造極。於是擁勝倚巖，詳觀其下，始知七嶺之美蘊奇於此。²⁰³



詩序起始先交待遊山之緣由，隨後即詳盡地記敘遊山路程中「開路」、「履石」、「攀援」、「窮崖」、「相引」等具體的動作，說明登峰前的種種辛苦與困難，而一到山頂，則驟然發現石門山七嶺之「美蘊」奇絕如此。由「始知」兩字可推知如此新、奇的山水美蘊，在過去為重重險阻所隔絕，而不曾為人所發現；另一方面，正因為山水過去與人界隔絕，不曾為人為的開鑿所汙染，因而能保持其空靈清新的本質。詩序其後即詳加描繪石門山奇景：

雙闕對峙其前，重巖映帶其後，巒阜周迴以為障，崇巖四營而開宇。其中則有石臺石池，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。²⁰⁴

石門山為重重高巖、巒阜所映帶環繞，泉水分流，合注成一清澈的湖泊，其上的山石、草木鮮潔明亮，彷彿煥發彩光。總結而言，在諸道人眼中，石門山具有「自然神麗」²⁰⁵的理想性、全備性的美。其後，詩序記載當時的天氣光影變化：

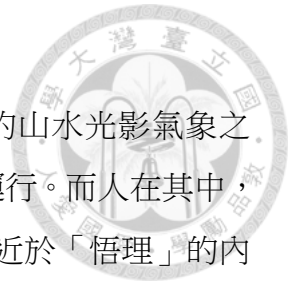
斯日也，眾情奔悅，矚覽無厭，遊觀未久，而天氣屢變。霄霧塵集，則萬象隱形；流光迴照，則眾山倒影。開闔之際，狀有靈焉，而不可測也。乃其將登，則翔禽拂翮，鳴猿厲響。歸雲迴駕，想羽人之來儀；哀聲相和，若玄音之有寄。雖髣髴猶聞，而神以之暢；雖樂不期歡，而欣以永日。當其沖豫自得，信有味焉，而未易言也。²⁰⁶

²⁰³ 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1086。

²⁰⁴ 同前註。

²⁰⁵ 「神麗」一詞出於嵇康《琴賦》：「固以自然神麗，而足思願愛樂矣。」原為描述音樂「既有天籟真趣，又有理想色彩」的至美境界，而謝靈運〈山居賦〉和廬山諸道人〈遊石門詩·序〉均引用來形容山水，應是指山水之全備性、理想性的美感而言。參見王力堅《魏晉詩歌的審美觀照》（台北：Airiti Press Inc，2010 年 10 月），頁 80-81。

²⁰⁶ 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1086。



如果說靜態的山水實體讓人驚歎造化的鬼斧神工，那麼靈動的山水光影氣象之變，則讓人不由得興起接近神祕的聯想，彷彿天地間有神靈在運行。而人在其中，首先感受到的是情緒上的欣然暢豫之情。接著，此詩序寫到接近於「悟理」的內容：

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，感良辰之難再。情發於中，遂共詠之云爾。²⁰⁷

諸道人在此山水之間，盡興清談，於山水之中悟出「幽人玄覽」、「達恆物之大情」的道理，於是對「道」的認知由知識性的了解轉化為內在的直感、玄會。序文至此，其思路進程由「記遊」、「寫景」至「悟理」，與我們所認識的謝靈運山水詩結構十分類似，而詩序末則接近〈蘭亭集序〉「向之所欣，俯仰之間，已為陳跡，猶不能不以之興懷」²⁰⁸的感慨，交待共詠詩文的緣由。從〈遊石門詩序〉裡，我們可以看到較高難度的「遊」，虛靜朗照「觀」，與山水之美蘊的發現有絕對的關係，而諸道人從山水中所契悟的「道」，也並非憑空發生，而是與其內在原有的玄佛知識互相印證，與謝靈運山水詩中的「遊觀——體玄」模式相類。其差異之處在於，〈遊石門詩〉是一首幾乎無寫景詩句而純然由玄學語彙組成²⁰⁹，目的為表達玄思哲理的詩作；而靈運則將覽觀的歷程、山水的摹寫、情懷的興發、玄理的感悟全都融鑄在詩篇裡。下文，將進一步討論其詩作中「玄思」與「山水」的具體關係。

²⁰⁷ 同前註。

²⁰⁸ 王羲之〈蘭亭集序〉

²⁰⁹ 茲錄〈遊石門詩〉於此：「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，不覺質有輕。矯首登靈闕，眇若凌太清。端坐運虛論，轉彼玄中經。神仙同物化，未若兩俱冥。」出處同前註。



(二) 玄思與山水接受

「玄言」與謝靈運山水詩的關係是最複雜微妙的，大部份學者都認同謝靈運山水詩乃浸潤於莊老玄學，而呈現道家思想的特質²¹⁰，但又絕不能等同於玄言詩。²¹¹這類討論大底是出於對「山水詩」作為一種「詩體」、一種「範型」而不得不觸及探究此一範型「如何出現」、「淵源為何」的問題，以及如何與其他詩歌範型區分而做出「界義」的問題。然而，「範型」討論是發生在創作之後的，在詩人創作的當下，他並不會意識到自己在創作的是所謂「玄言詩」還是「山水詩」，他只是在一個玄風熾盛的時代，在他的寫作裡涵融進自我的生命體悟，而這些生命體悟，很大程度地借助其玄學思想而已。顏崑陽先生認為在玄言詩開顯的「玄思模態」中，「玄理」皆出於老莊之學，而非當下相即於自然物象的直接感悟，其所表述的「玄理」是得自於「經典」的既存知識，在創作中這些知識則是先在預設的理念²¹²。在謝靈運的山水詩創作中，顯然也看得到《易》、《老》、《莊》以及佛理作為其「先在預設」之玄學、佛學知識，進而影響其觀看、接受山水角度的情形。

本文在第二章「謝靈運山水詩中的情理關係」中曾指出，在謝靈運出守永嘉、兩次隱居始寧、重登仕途的不同時期，其詩歌中表現出對「理」的不同態度、以及所認知、契悟之「理」的不同層次。由於內在思想的不同，其所觀看、感知、進而書寫的山水也有不同的面貌。以下，將謝靈運詩作中的山水面貌，分為：作為「玄學知識」的聯想與印證的「比道山水」，作為修道空間的「園林山水」，具真蘊內美的「空靈山水」三個類別，並分別論述其中山水景物與靈運思想內容的關係。

²¹⁰ 王國瓔《中國山水詩研究》(台北：聯經，1986年)，頁1。

²¹¹ 李雁《謝靈運研究》，頁216

²¹² 同註177，頁39。



1. 作為「玄學知識」的聯想與印證的「比道山水」

「比道山水」，是指觸發詩人內在「玄學知識」的思考與聯想的外在山水²¹³，大多出現於出守永嘉時期的行旅、遊覽之作。本文在第二章「謝靈運山水詩中的情、理關係」中曾指出，靈運出守永嘉時，詩歌中多用「玄學典故」的套語，是因為此時期詩中所述之「理」多半是為了消解、對治其遭受貶謫、放逐的憤懣之情，當詩人走向山水之際，其心中一方面已滿有遭受遷斥之不平，一方面其內在又對玄理有高度知識化的了解。因此，同時挾帶著「情的渲洩」和「理的思辯」進入永嘉山水之時，山水地景便成了其豁散情懷、體悟玄理的載體，而表現在山水詩篇章結構裡的，便是由「山水」的景物觸發其思想中過去累積的玄學概念，使詩人將其相互聯想、比附。這類山水描寫多半較無法完整呈現山水的面貌，而著重在比喻詩人內在的思考內容。試看以下幾首：

宵濟漁浦潭，旦及富春郭。定山緬雲霧，赤亭無淹薄。遡流觸驚急，臨圻阻參錯。亮乏伯昏分，險過呂梁壑。洊至宜便習，兼山貴止託……²¹⁴

絺綌雖淒其，授衣尚未至。感節良已深，懷古徒役思。不有千里棹，孰申百代意。遠協尚子心，遙得許生忌(計)。既及冷(冷)風善，又即秋水駛。江山共開曠，雲日相照媚。景夕群物清，對玩咸可喜。²¹⁵

²¹³ 在先秦時代即已出現以山水「比德」的情形，如孔子：「智者樂水，仁者樂山」、孟子：「原泉混混，不舍晝夜，盈科而後進。」古人思想裡已先有「德」的概念，見山水進而有此聯想與比喻。(參見陶玉璞《謝靈運山水詩及其三教安頓思考研究》國立清華大學中國文學系博士論文，2006年7月，頁33)筆者以為，晉宋時代「自然山水」與老莊之「道」有著微妙的關係，就理論上而言，山水本身乃是以有形之質展現虛靈之道，因此與道不為二(參見楊儒賓〈「山水」是怎麼發現的？——「玄化山水」析論〉，收錄於《迴向自然的詩學》，頁75-126)道與山水間不該是疏離的比喻關係。然而從實際詩人的認知情形看來，見到山水而直接聯想到心中所熟記玄學概念，在詩篇中形成聯想、比喻的關係，似乎是更容易發生的，如此思路則接近於先秦的「山水比德」，因此本文提出「比道山水」的概念。當然，謝靈運詩作中，山水並不總是停留在「比道」的層次，事實上，山水「質而有而趣靈」的「本來面貌」正是在謝詩當中有最充分的發揮，這是在下文會討論到的。

²¹⁴ 節錄〈富春渚〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁68-69。

²¹⁵ 〈初往新安至桐廬口〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁72-73。

澹激結寒姿，團欒潤霜質。潤委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東
疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。《蠱》上貴不事，《履》二美貞吉。
幽人常坦步，高尚邈難匹。²¹⁶



此三首均為靈運出任永嘉時期的詩作，其篇章內雖有山水景物的描摹，但篇幅不多，並且多屬行進間所看到的感官印象，在感官印象之後，則引出其對《易》、《老》、《莊》的聯想。如〈富春渚〉，描述「定山緬雲霧，赤亭無淹薄」的景象，和「遡流觸驚急，臨圻阻參錯」的驚險後，旋即帶出「游至宜便習，兼山貴止託」的領悟，其景物和行動的描寫，既比喻險惡的官場現實，也表達自己因景而悟《易》理，面對重重危險，只要能「時止則止，時行則行，動靜不失其時」，便能全身避害，遠離官場縲纏。此詩在寫富春渚的山水地貌時，並未脫去自我主觀感受，因此山水僅是片面印象，將其地勢之險以「呂梁壑」三字籠統比喻概括，所引的是《莊子·達生》：「孔子觀於呂梁，縣水三十仞，流沫四十里，鼇鼉魚鱉之所不能游也。」之典，甚至「定山緬雲霧，赤亭無淹薄」寫的也不是富春渚地貌，乃是表達舟行速度甚快的記遊之語。相較之下，〈初往新安至桐廬口〉一詩，則已出現較為具體的山水畫面：「江山共開曠，雲日相照媚」，寫出遼闊的山水空間裡，日光和雲彩相照的美媚畫面，然而山水的描畫僅止於此，下句「景夕群物清，對玩咸可喜」便轉為概念性的表述，並未讓景物自身表現「可喜」之情。在此詩裡，靈運以「冷風」和「秋水」雙關方式來開展其後「江山共開曠，雲日相照媚」的景物書寫，冷風、秋水既是當下實景，亦是玄學概念，往桐廬口的行旅路途中，秋高氣爽，涼風爽颯，江水滔滔，令靈運聯想到《莊子·逍遙遊》云：「夫列子御風而行，泠然善也」和《莊子·秋水》中河伯、北海的對話。「泠然」是列子乘風而行時的輕妙之貌，在此類似比喻其心境；《莊子·秋水》以河伯、北海的對話來開展出對天地萬物盈虛消長之討論，指出若「察乎盈虛」，則知「分之無常」，便能「得而不喜，失而不憂」²¹⁷，對遭遇貶謫，正「因失而憂」的靈運而言，不啻是很重要的提醒。「江山共開曠，雲日相照媚」的美景得以展現，詩人在其中感受到群物之「清」、之「可喜」，正是因為山水讓人聯想到莊子達生

²¹⁶ 節錄〈登永嘉綠嶂山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁84。

²¹⁷ 「察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常也。」見王叔岷《莊子校詮》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1999年6月），頁591。

之道，遂使詩人能不將自我的憂慮渲染山水，而使山水本色於筆端流現。〈登永嘉綠嶂山〉中的山水景物，是以所謂「移步換景」的寫法表現，深山密林裡不辨方向、昏曙，完全顛覆了平時生活為了方向、目的而汲汲營營的經驗，讓靈運直接聯想到了「幽人坦步」、「高尚難匹」，領悟原來《易》中早已提醒「不事王侯，高尚其事」、「幽人貞吉」之理，因此期許自己以寂然恬淡的態度面對，恢復自我的本性。

綜上所述，早期謝靈運山水詩中，「景」的描寫尚未成熟，多是行旅中的片面感官印象；「理」的表現亦屬知識性的思考，「景」、「理」的關係是疏離的聯想、類比關係；「情」、「理」則是處於相互矛盾的狀態，因此難免給人景、情、理斷裂之感。

2. 作為「修道空間」的「園林山水」

隱居始寧時期，謝靈運花了極大心力來擘畫山居，仿效其祖謝玄「高揖七州外，拂衣五湖裡。隨山疏濬潭，傍巖蓺粉梓。遺情捨塵物，貞觀丘壑美」²¹⁸的情志。「遺情捨塵物」是對內在心境的重新整頓；開鑿山林、疏濬水潭、栽植樹木花草是對實地山水的再設計、再創作，以期經營可安頓自身的園林空間²¹⁹。靈運曾將其山居園林中的具體細節寫成篇幅宏大的〈山居賦〉，此賦前半部詳細記載當地的山川地勢、草木魚鳥等景物風光，後半部則記錄個人的生活面貌。歸納〈山居賦〉的內容可知，其山居生活的主要重心，實可以「研精靜慮，貞觀厥美」²²⁰八字概括之。所謂「研精靜慮」即研讀三玄之典，「見柱下之經二，睹濠上之篇七」，甚而否定平生瀏覽的各家論著，而期許自己「抱一德而不渝」²²¹；另一方面，「遠僧有來，近眾無闕。法鼓朗響，頌偈清發。散華霏蕤，流香飛越。析曠劫之微言，

²¹⁸ 〈述祖德〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁154。

²¹⁹ 參見方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》第四章第一節，頁79-84。

²²⁰ 〈山居賦〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁464。

²²¹ 〈山居賦〉云：「嗟夫！六藝以宣聖教，九流以判賢徒。國史以載前紀，家傳以申世模。篇章以陳美刺，論難以覆有無。兵技醫日，龜筮筮夢之法，風角冢宅，算數律曆之書。或平生之所流覽，並於今而棄諸。顧紹柏《謝靈運集校注》，頁464。

說像法之遺旨。乘此心之一豪，濟彼生之萬里。」²²²對佛典的精研、與諸僧人的講論，亦是其修道的內容。他在山居園林當中除了開鑿疏浚山川之外，亦「面南嶺，建經臺；倚北阜，築講堂。傍危峰，立禪室；臨浚流，列僧房」²²³刻意佈置的山水園林提供了理想的「修道空間」，玄佛思想對他而言也不再只是知識性、記憶性的概念，而是必須訴諸實踐的修行工夫。「研精靜慮」，故能「貞觀厥美」。靈運詩文中，「貞觀」除了在〈述祖德詩〉、〈山居賦〉出現外，亦出現於〈入道至人賦〉：「超塵埃以貞觀，何落落此胸襟！」²²⁴「貞觀厥美」的前提是「遺情捨塵物」、「超塵埃」、「研精靜慮」，亦即必須透過修道來捨棄、泯滅自身的一切塵慮，靜觀萬物，發現萬物本然之大美，也就是宗炳《畫山水序》所說的：「聖人含道應物，賢者澄懷味象」²²⁵之意，「道」並非虛無縹渺的抽象哲理，而是具現於宇宙萬「象」當中，「觀美（象）」與「體道」不二，詩人所看見的山水，不再只是玄理的比附之物。

靈運在始寧山居所寫的山水詩作，多有靈動、清新的寫景佳句，即與其修道工夫有關。〈石壁精舍還湖中作〉一詩，寫的是離開石壁精舍回到居處所見之黃昏美景，由「出谷日尚早，入舟陽已微」可看出他在精舍待了將近一天的時間，石壁精舍是謝靈運所建的禪室，在〈石壁立招提精舍〉詩中有說到周圍「絕溜飛庭前，高林映窗裡」，環境十分清幽高逸，而在精舍創建之目的則是「講宇析妙理」²²⁶，作為參研佛法的修行之處。靈運自精舍返回住處時，正是「研精靜慮」後，俗慮豁散，神照清朗，所見之山水亦靈動有神，「林壑斂暝色，雲霞收夕霏；芰荷迭映蔚，蒲稗相因依」是山水名句，將黃昏時的光影變化、細微草木的可愛樣態生動地描繪出來，不染一絲半點世情俗慮的山水原貌於四句之間表現無遺，此詩可謂「貞觀厥美」的真實寫照。

²²² 〈山居賦〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁463。

²²³ 同前註，頁459。

²²⁴ 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁485。

²²⁵ 同註10

²²⁶ 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁163。

3. 具「真蘊內美」的「空靈山水」



謝靈運詩中所見山水，除了作為「道」的比喻對象，或是作為「修道」的空間外，亦有作為「道」本身的展現者。「道」不可道，而賦形為天地萬物，人居其中，雖不能強以言語名之，卻能夠透過直觀性的感受來體悟。宗炳〈畫山水序〉提到：「聖人含道映物，賢者澄懷觀象」。「含道」與「澄懷」的主體是人，兩者的工夫互為表裡，人對於物象的態度是「觀」，使自然山水能夠映現於心，呈現其虛靈的本性。這樣的山水既是具體的「景物」，亦是抽象的「道」的展現。比如在永嘉登上江中孤嶼時，謝靈運形容其景色：「雲日相輝映，空水共澄鮮。表靈物莫賞，蘊真誰為傳？」²²⁷雲霞和日光交織出豐富的光影和色澤，天光水色一片澄明，這是山水的「外美」，可「即目」而見；而雲日的「相」輝映，空水的「共」澄鮮，則賦予了景物鮮明的靈動之感，且使得雲、日、空、水都有了主體性，它們在相互的映照中展現千變萬化的姿態，但無論如何變化，其內在「真蘊」永恆不變。這樣的「真蘊」，卻絕非一般人走馬看花式的游賞心態所能體會。江中孤嶼向來無人登臨，但千百年來，雲日之輝映與空水之澄鮮，從來不曾消失，縱使無人欣賞，無人為之傳世，仍不妨礙其「表靈」而「蘊真」之本質。對謝靈運而言，「孤嶼」的內美和外美得以被發現，實由幾個至於難得的因素交集而成：其一，謝靈運「意外的造訪」讓山水不再韜隱無聞；其二，謝靈運乃「澄懷含道」的賞美之士，能夠真正契悟山水真韻；其三，謝靈運是當今詩學大家，為山水圖貌傳神的第一好手，山水之真蘊「舍我誰傳」？具靈動氣韻的山水事實上就是「道」的自我演出，而從賞美到創作之間，也伏藏著謝靈運對於「道」的體悟與思索，但是這種體悟與思索並非知識性、邏輯性的推論與演繹，而是以「感」的方式來進行。

228

綜上所述，可知「玄思」影響謝靈運所接受的山水面貌，從以山水作為「道」的喻託，山水作為「道」的研修空間，到以山水為「道」本身的展演，謝靈運所

²²⁷ 〈登江中孤嶼〉，顧紹柏《謝靈運集校注》頁123。

²²⁸ 參考蔡瑜〈重探謝靈運山水詩——理感與美感〉，《臺大中文學報》第三十七期，2012年6月，頁89-128。

看見的山水，有其獨特的面貌。



(三) 「玄思」與「遊觀」的結合

從以上的討論，我們可以發現，「玄思」、「遊觀」同時影響著謝靈運的山水經驗，「玄思」為詩人思想內容，「山水」為「質有趣靈」的「媚道主體」，而「遊觀」的行動使其內在玄思與外在山水相契相接，玄思和遊觀兩者都是詩人「體道」的憑藉。而不管是比道山水、園林山水、還是空靈山水，這些透過詩人對「理」的不同思辨方式而展現的山水樣態，都有別於過去自《詩》、《騷》以來抒情傳統中自然景物的面貌，我們要進一步討論的是，他獨特的審美觀照是如何透過結合「玄思」與「遊觀」的歷程而建構出新的山水審美觀？

前文已指出，謝靈運的登山「行動」，帶出了人所能觀看山水的全新視角，而同時我們也不難發現，在謝靈運的山水詩當中，每一次登山行動的完成，也往往是一次心靈中的煩累及物慮得到滌清，進而昇華出對玄理的新體悟之過程。試看其〈過始寧墅〉一詩：

東髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。淄磷謝清曠，
疲繭慚貞堅。拙疾相倚薄，還得靜者便。剖竹守滄海，枉帆過舊山。
山行窮登頓，水涉盡洄沿。巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，
綠篠媚清漣。葺宇臨迴江，築觀基層巔。揮手告鄉曲：三載期歸旋，
且為樹粉檟，無令孤願言。²²⁹

此詩為謝靈運第一次出守永嘉時，途中折返家鄉暫停之作。首四聯，頗有壯志消磨、滿腹無奈之意，第五、六聯則為全詩的轉折所在。「山行窮登頓，水涉盡洄沿」乍看之下只有短短的兩句，但是如果放諸實際的經驗來看，卻是一段長時間登山涉水的旅途，在路途當中，詩人從「人境」的紛煩漸漸轉進了「自然」的清幽，而詩篇中景物的描繪則正式取代了開篇以來心志的書寫。因此即使「巖

²²⁹ 〈過始寧墅〉，顧紹柏《謝靈運集校注》頁63。

峭嶺稠疊，洲縈渚連綿」仍稍為予人紛繁、縈重之感，但「白雲抱幽石，綠篠湄清漣」則已全然有「鮮」、「潔」、「新」、「輕」之感受。這樣的轉折，若從人之常理來看，是非常奇特的，詩人在心情鬱結之中，尚要經歷行旅的勞頓，中途所見之景又會是何等紛雜？而靈運僅以此四句來寫山水之景，此景又是極清、極新，與其心境的沉鬱成為明顯的對比，論者如小尾郊一便以為這是謝靈運山水詩中情、景斷裂的明證，殊不知此處情景看似斷裂了，「景、理」卻是圓融了。六朝詩人本已「屢借山水，以化其鬱結」，詩人既藉山水滌淨心中的憂慮，也藉著滌淨後的心靈觀照靈透的山水，如此交遞循環，人的情慮便有機會在一次的山水經驗裡得到或永久或暫時的豁散，然而無論最後詩人的情慮滌除與否，山水靈透清通之本質亦不會因此改變。謝靈運詩中的山水景物之所以能保有「清新可愛」的面貌，即使詩人透過「玄化」的眼光看待山水，而使其無論心境悲喜，情慮和理想之間矛盾，都不影響其所看見的山水作為「媚道」之主體清通靈透的面貌。以下試舉幾首他的作品為例。〈登上戍石鼓山〉：

旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汨汨莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。**極目眺左闕，迴顧眺右狹。**日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。佳期緬無像，騁望誰云愜。²³⁰

本詩章法與〈過始寧墅〉相近，前四聯描述其憂慮的情懷，並表達透過山水登覽使其心中的戚慮得以適當排遣的心願。第五聯「**極目眺左闕，迴顧眺右狹**」為全詩轉折句，實寫其所處的地理情勢，而在其後開展出景的描寫：「日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。」遠景的稠疊將空間開展向無窮遠處，而近景的「白芷」、「綠蘋」一如〈過始寧墅〉中的「白雲」、「綠篠」般，以白的淡、綠的鮮，予人輕巧、可喜的感受。本詩最後「摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。佳期緬無像，騁望誰云愜。」雖仍以惆悵告終，卻全然無礙於景物以清新可喜的面貌呈現。

這種具清新的山水，在謝靈運詩中處處可見，無論其景物描寫居於詩中的什

²³⁰ 〈登上戍石鼓山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》頁102。

麼位置、無論景物描寫前後所抒發的心境是悲是喜，靈運看見的山水景物，或清靈、或恬淡、或深邃、或幽獨，但無論如何似乎並沒有類似「蒼莽」、「厚重」、「紛亂」……等的面貌。這當然不是因為山水本身沒有沉重、險惡的一面²³¹，而是其主觀的思想決定了詩人所想要見到的山水，以及所欲表現出來的山水。楊儒賓先生曾在〈「山水」是怎麼發現的？——「玄化山水」析論〉一文中，說明「山水」在六朝時因為玄學興盛，而得以擺脫體國經野和巫風瀾漫的敘述，回歸其本來面目，這種本來面目，會因為人的諸情干擾，而無從顯現，因此須以「脫情」的玄心面對，在這種「玄覽」狀態下，山水「質有而趣靈」，其內在的理趣和美感能由玄化的直覺所體認。²³²這樣的山水面貌，根據楊儒賓先生的說法，是在永和年間，就已出現的。試看以下所錄詩作：

心結湘川渚，目散沖霄外。清泉吐翠流，綠醞漂素瀨。悠想盼長川，輕瀾渺如帶。²³³

暮春濯清汜，游鱗泳一壑。高泉吐東岑，洄瀾自靜舉。臨川疊曲流，豐林映綠薄。輕舟沈飛觴，鼓柁觀魚躍。²³⁴

流風拂枉渚，停雲蔭九皋。鶯語吟脩竹，游鱗戲瀾濤。攜筆落雲藻，微言剖纖毫。時珍豈不甘，忘味在聞韶。²³⁵

肆眺崇阿，寓目高林。青蘿翳岫，修竹冠岑。谷流清響，條鼓鳴音。玄崿吐潤，霏霧成陰。²³⁶

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

²³¹ 如鮑照山水詩便多有寫山水地勢之驚鉅危險者。

²³² 楊儒賓〈「山水」是怎麼發現的？——「玄化山水」析論〉，收錄於《迴向自然的詩學》，頁 75-126。〈石室山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 107。

²³³ 庾闡〈三月三日詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 873。

²³⁴ 庾闡〈三月三日臨曲水詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 873。

²³⁵ 孫綽〈蘭亭詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 901。

²³⁶ 謝萬〈蘭亭詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 906。

飄落松。時禽吟長澗，萬籟吹連峰。²³⁷

鮮葩映林薄，游鱗戲清渠。臨川欣投釣，得意豈在魚。²³⁸



以上所錄俱為寫作於三月三日蘭亭雅集的詩，在這一次的蘭亭集會裡，文人雅士們在「有崇山峻嶺，茂林修竹」的會稽山水中，領略、賞玩山水之美。三月三日正是春光美好的時節，他們所注目的物象，是青蘿、修竹、翠流、綠醺、素瀨、游鱗、魚躍等，其色調以「白」的和「綠」為主，因而使得這些蘭亭詩都被賦予了清、淡、遠的色澤。此時名士們的身體動態，是消散、放鬆的，他們暫時離開了俗事的羈纏，走進了山水裡面，在蘭亭這個定點上盡情地眺望、感受山水。在他們的詩作裡，沒有生命的感慨，沒有節候推遷引發的焦慮，沒有任何的感傷，有的則是「散懷山水，蕭然忘羈」²³⁹的愉悅。其中最富盛名的，自是王羲之的〈蘭亭集序〉和〈蘭亭詩〉了。其〈蘭亭詩〉這樣寫道：

三春啟群品，寄暢在所因。仰望碧天際，俯瞰綠水濱。寥朗無涯觀，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。²⁴⁰

這是一種全新山水觀的宣告——山水本身寥朗無盡，而我所見到的山水雖只是當下片刻所見的某種面貌，但其中自然蘊藏著「理」，這山水之理是寓目可見，由「我」於所見的當下直接契悟於心，不必再落於言詮。以王羲之為首的名士文人雅集，可謂菁英薈萃，當時所有具有重要影響力的文人幾乎都參與了這次的雅集，因此這一次山水觀的扭轉，適足以開啟一種新的寫作風氣，人們對於山水的「接受」，至此已從過去的「遙望」轉為與山水親近的「走入」了。

因此，當我們再次嘗試錄出謝靈運山水詩中的自然書寫時，就可以更清楚發現，這種結合「玄思」和「遊觀」的山水觀，所呈現的山水面貌是「清新」、「靈動」的，而非止「形似」所能形容。試看：

²³⁷ 孫統〈蘭亭詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 907。

²³⁸ 王彬之〈蘭亭詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 914。

²³⁹ 王徽之〈蘭亭詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 914。

²⁴⁰ 逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 895。



巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣。²⁴¹

時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。

久痾昏墊苦，旅館眺眺歧。澤蘭漸披徑，芙蓉始發池。²⁴²

江山共開曠，雲日相照媚。²⁴³

連郭疊巘嶸，青翠杳深沉。曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。²⁴⁴

澹澗結寒姿，團欒潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖逾密。²⁴⁵

池塘生春草，園柳變鳴禽。²⁴⁶

白華縞陽林，紫蕪擘春流²⁴⁷

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。²⁴⁸

莓莓蘭渚急，藐藐苔嶺高。石室冠林陬，飛泉發山椒。²⁴⁹

近澗涓密石，遠山映疎木。²⁵⁰

拂鱗故出沒，振鷺更澄鮮。²⁵¹

亂流趨正絕，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。²⁵²

絕溜飛庭前，高林映窗裡。²⁵³

²⁴¹ <過始寧墅>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 63。

²⁴² <遊南亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 121。

²⁴³ <初往新安至桐廬口>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 72。

²⁴⁴ <晚出西射堂>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 82。

²⁴⁵ <登永嘉綠嶂山>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 84。

²⁴⁶ <登池上樓>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 95。

²⁴⁷ <東山望海>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 99。

²⁴⁸ <登上戍石鼓山>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 102。

²⁴⁹ <石室山>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 107。

²⁵⁰ <過白岸亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 111。

²⁵¹ <舟向仙巖尋三皇井仙跡>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 119。

²⁵² <登江中孤嶼>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 123。



林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。²⁵⁴

石橫水分流，林密蹊絕蹤。解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。²⁵⁵

蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺。²⁵⁶

陵隰繁綠杞，墟囿粲紅桃。鷲鷲翬方雉，纖纖麥垂苗。²⁵⁷

疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。長林羅戶穴，積石擁基階。連巖覺路塞，密竹使徑迷。²⁵⁸

積石竦兩溪，飛泉倒三山……窺巖不睹景，披林豈見天？²⁵⁹

乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。春晚綠野秀，巖高白雲屯。千念集日夜，萬感盈朝昏。攀崖照石鏡，牽葉入松門。²⁶⁰

謝靈運的山水經驗中，特別注意草木生機勃發的狀態，如：「澤蘭漸披徑，芙蓉始發池」、「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風」、「陵隰繁綠杞，墟囿粲紅桃。鷲鷲翬方雉，纖纖麥垂苗」；也注意草木和其環境間生動的關係：「綠篠湄清漣」、「池塘生春草」、「蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺」、「白華綺陽林，紫蕪擘春流」；更喜愛關照變化動盪的氣象之美：「時竟夕澄霽，雲歸日西馳」、「江山共開曠，雲日相照媚」、「日沒澗增波，雲生嶺逾疊」、「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」、「雲日相輝映，空水共澄鮮」，但即使其所描摹的物象如此富麗、鮮明，仍然繼承了蘭亭雅集後，詩人們所開啟的一種「清」、「新」、「曠」、「遠」的審美訴求，我們不難發現，謝靈運詩中極罕描摹「雨」、「陰雲」、「勁風」等天氣，而更喜寫「雲」、「日」之間互相渲染出美麗色調的景

²⁵³ <石壁立招提精舍>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 162。

²⁵⁴ <石壁精舍還湖中作>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 165。

²⁵⁵ <於南山往北山經湖中瞻眺>，《謝靈運集校注》頁 175。

²⁵⁶ <從斤竹澗越嶺溪行>，《謝靈運集校注》頁 178。

²⁵⁷ <入東道路>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 238。

²⁵⁸ <登石門最高頂>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 262。

²⁵⁹ <發歸瀨三瀑布望兩溪>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 266。

²⁶⁰ <入彭蠡湖口>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 281。

象；同時他也幾乎不寫「秋」、「冬」，而更偏好於屬於「春」的景致，這些都與其喜愛清新曠遠的山水面貌有關。



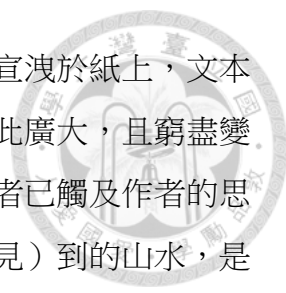
綜上所述，我們可以說謝靈運「山行窮登頓，水涉盡洄沿」等登山行動本身亦具有玄學工夫的意義，在這樣的路途當中，其內在的玄學哲思與身體的行動結合，而使其觀照山水景物時，能體認到山水空靈清通的質性，進而更加注意到山水的清新曠遠之美。

最後，困擾我們的問題是：為什麼謝靈運對山水這樣富於玄學工夫的領略與觀照，終究不能「解其憂」呢？這裡要注意的是——詩人能以「玄心」關照山水，進而發現山水「質有而趣靈」之美的本質；同時「山水」能提供豁散情感的空間場域，並以「媚道之主體」的身分向詩人呈現天地造化中的至理（也就是老莊思想中的「道」），是否就等同於詩人內在的憂慮、種種的「情累」就必然得到解消？答案恐怕是否定的，既然玄心的關照是一種「工夫」修為，那麼「工夫」修為就有不完全成功的可能。事實上，對任何人來說，無論是哪一種思想、哪一種信仰範圍內的「工夫」都像是某種向理想前進的路徑，真正能走到終點的人少之又少，因此對於謝靈運從山水中雖契悟了「理」，體認了「道」，但未能真正的「以理化情」，似乎不需要以太嚴苛的眼光看待。

第二節 山水的再現——以對比表現形神

謝靈運山水詩在中國詩歌史上不僅具有開創性的意義，在其時也可說是集大成的創作，鍾嶸《詩品》說謝靈運「興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富，宜哉！」正因為其學識淵博，才華奇高，故其詩歌能「名章迴句，處處而起；麗曲新聲，絡繹奔會」²⁶¹，由於其思想內容本身便具有「繁富」的特質，因此要探究其思想內容對寫景技法的指導和影響作用，就變得不太容易。然而即使鍾嶸認為謝靈運「寓目輒書」、「外無遺物」，筆者仍以為，文本上「山水」的

²⁶¹ 曹旭《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996年），頁160。



再現，必然通過作者主觀的擇取與演繹，而非將寓目所見盡情宣洩於紙上，文本上的山水不僅要能「圖貌」，更要能「傳神」，否則山水既如此廣大，且窮盡變化之能事，又如何以有限的篇幅形容其狀貌之萬一？上一節筆者已觸及作者的思想精神，影響其所「看見」的山水樣態，詩人所見（或者所欲見）到的山水，是以清、新、輕、靈的面貌存在於詩人眼目之前，而山水本身又具有與詩人精神主體相通的內在氣韻，那麼如何復現這樣獨特的山水經驗，使觀者能夠透過文本上的山水——甚至不須親自登臨——而亦契悟於山水中「道」的體現，便是一個創作者所需面對的重大挑戰。在這個艱深的挑戰之下，一種可找出內在律則的寫作「方法」是可能發生的，本節即嘗試在謝靈運山水詩景物的描寫當中，分析、歸納其寫作的手法，並探討「理」在「景」的描寫當中所扮演的角色。

謝靈運山水詩寫景之重要特色為：以「對比」表現「形神」。在其詩作中，「景」的描寫盡用嚴整的對偶句，無一例外，而其他言情、事、理的詩句則未必對偶整齊，可看出「對比」在寫景中的重要性。正如劉勰《文心雕龍·物色》所言：「自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。」²⁶²「形似」是當時的主要審美訴求，而以「對偶」來表現，則可達到「物色雖繁，而析辭尚簡」²⁶³的效果。

為什麼「對比」有如此強大的必要性？如果將謝靈運的〈山居賦〉與其山水詩作比較，則不難發現其原因。〈山居賦〉以長篇賦體來寫其山居周遭的山、水、樹、石、草、魚、鳥、作物種類、風雲狀貌……等，無不詳盡羅列，使吾人能夠窺見其山林幽居的具體情景。誠如劉勰所言：「及《離騷》代興，觸類而長，物貌難盡，故重沓舒狀，於是嵯峨之類聚，葳蕤之群積矣。及長卿之徒，詭勢瑰聲，模山範水，字必魚貫。」²⁶⁴的確，「重沓舒狀」、「字必魚貫」的寫法能讓詩人所見所感之物象以連類不窮的方式鋪展開來，使山水的面貌得以盡量展現。然而，在詩歌中倘若是以此排比連類的方式寫作，則詩歌不免變得厚重繁密，少了自然天拔的美感；何況，文字的表述能力有限，再怎麼詳盡的羅列景物，終究不可能賅

²⁶² 劉勰《文心雕龍·物色》，頁 846。

²⁶³ 同前註。

²⁶⁴ 同前註。

盡山水的全貌。在謝靈運山水詩裡，「對比」才是真正能使山水之美能完全表現出來的寫景手法。劉勰《文心雕龍·麗辭》云：「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對」²⁶⁵對偶修辭的成熟可視為一種中國文人心中的宇宙圖像的具體展現，這樣的寫作手法其實前有所承，自曹植開啟的美文傳統，到有晉一代的形似傳統，都特別重視「對比」的運用。以下先引述此二傳統的重要人物曹植與張協詩句作討論，來探討謝靈運對此二傳統繼承和創新的情形。

雖然中國古典詩歌傳統中，景物的描寫一直都佔有相當大的比例，但是開始將自然風景描繪更加客觀、詳細、真切，是始於曹氏父子主領文壇的建安時代，試看以下例子：

東望看疇野，迴顧覽園庭。嘉木凋綠葉，芳草殲紅榮……²⁶⁶

步出北寺門，遙望西苑園。細柳夾道生，方塘含清源。輕葉隨風轉，飛鳥何翩翩……²⁶⁷

兄弟共行遊，驅車出西城。野田廣開闢，川渠互相經。黍稷何鬱鬱，流波激悲聲。菱茨覆綠水，芙蓉發丹榮。柳垂重蔭綠，向我池邊生。乘渚望長洲，群鳥歡譁鳴。萍藻泛濫浮，澹澹隨風傾……²⁶⁸

端坐苦愁思，攬衣起西游。樹木發春華，清池激長流……²⁶⁹

從以上舉的幾首詩，我們可以看見，建安詩人書寫自然景物的句子往往是在移動、眺望的動作後出現。「步出」、「遙望」、「迴顧」均是主動的行為，因此在這裡景物並非偶然地、平常地出現在詩人周遭，而是詩人眼光的主動探索與尋找，這樣的行動拉出自身與風景之間的美感距離，使得景物的描寫較以往更具「圖像性」；另一方面，這些動作本身，亦使得作者的意識從當下的時空處境暫時抽離，而全心

²⁶⁵ 劉勰《文心雕龍·麗辭》，頁 661。

²⁶⁶ 陳琳〈詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 368。

²⁶⁷ 劉楨〈贈徐幹〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 370。

²⁶⁸ 曹丕〈於玄武陂作詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 400。

²⁶⁹ 曹植〈贈王粲〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 451。

注目於眼前的景物及其興發的感受當中，這種將對「景」的觀看暫時從原本處境中抽離的意識，使得「景」的書寫開始能獨立存在於詩中，成為可以「句摘」的佳句。我們可以發現，建安詩人似乎較以往的詩人更著力於描繪這種當下寓目所見的美景，致力於「再現」所見的景致，將其美的一面作忠實的呈現。除了以上所舉之詩作，以下再引幾首詩作，以資討論：

永日行遊戲，歡樂猶未央。遺思在玄夜，相與復翱翔。月出照園中，珍木鬱蒼蒼。清川過石渠，流波為魚防。芙蓉散其華，菡萏溢金塘。靈鳥宿水裔，仁獸遊飛梁……²⁷⁰

……明月澄清影，列宿正參差。秋蘭被長坂，朱華冒綠池。潛魚躍清波，好鳥鳴高枝……²⁷¹

日暮遊西園，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……²⁷²

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……²⁷³

這類可以句摘的寫景佳句，大多以宮廷苑囿為寫作的地點，而詩人們似乎格外注意到草木在節候推遷當中所吐露出的生命樣態：「菱茨覆綠水，芙蓉發丹榮」、「芙蓉散其華，菡萏溢金塘」、「秋蘭被長坂，朱華冒綠池」、「列樹敷丹榮」、「幽蘭吐芳烈，芙蓉發紅暉」……以及魚、鳥等動物：「百鳥何續翻，振翼群相追」、「上有特棲鳥，懷春向我鳴」、「靈鳥宿水裔，仁獸遊飛梁」、「群鳥歡譁鳴」、「飛鳥何翻翻」、「潛魚躍清波，好鳥鳴高枝」。建安詩人們以有情的眼光欣賞這些草木、鳥獸，並尋索適切的動詞，賦予詩句中的草木鳥獸活潑的生命力——於草木，綠水、芙蓉、幽蘭，形成色彩明亮而鮮豔的映照；於魚鳥，則或歡鳴、或振翼、或悠遊，讓讀者在讀這些詩作時，彷彿也參與在這些「良辰、美景、賞心、樂事」裡。然

²⁷⁰ 劉楨〈公讌詩〉，遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁369。

²⁷¹ 曹植〈公讌詩〉，遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁450。

²⁷² 王粲〈雜詩〉，遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁364。

²⁷³ 遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁895。

而，雖然建安詩人對於所見之美景已有有意識地描寫、使其於文字中再現，但囿於其寫作地點、場景所限，其詩歌中的自然景物之美，僅止於宮廷苑囿之內；即使建安詩人也經歷行旅、從軍的路程，但路途所見的卻多是如「四望無煙火，但見林與丘。城郭生榛棘，蹊徑無所由……」²⁷⁴等荒涼場景，並無山水草木的描摹、抒寫。

在建安詩人之後，「巧構形似」的詩風大開，將景物以新奇、逼肖的手法描摹出來，是詩歌創作中重要的課題。太康詩人的殷勤創作，大大拓展了自然景物描寫的範圍，使得各式各樣天地中的景物，都可以以逼真的樣態出現在詩歌當中，其中以形似著稱的當屬張協，以下茲舉張協詩數首為例：

浮陽映翠林，迴颿扇綠竹。飛雨灑朝蘭，輕露棲叢菊。²⁷⁵

騰雲似湧煙，密雨如散絲。寒花發黃采，秋草含綠滋。²⁷⁶

朝霞迎白日，丹氣臨暘谷。翳翳結繁雲，森森散雨足。輕風摧勁草，凝霜竦高木。密葉日夜疏，叢林森如束。²⁷⁷

雲根臨八極，雨足灑四溟。霖瀝過二旬，散漫亞九齡。階下伏泉涌，堂上水衣生。洪潦浩方割，人懷昏墊情。沉液漱陳根，綠葉腐秋莖。²⁷⁸

這類雜詩作品，極力追求動詞的琢煉以將物象的動態逼真地表現出來，並且有意識地將所見之景物予以組合、羅列，呈現出較為繁複的構圖。比如在描寫草木植物時，除了「寒花發黃采，秋草含綠滋」兩句外，其餘並不像建安詩人那樣著重於寫草木在四時節候中或吐露生機或凋蔽枯萎的生命本身，而更加注意周遭的物象與草木的互動關係，無論是「浮陽映翠林，迴颿扇綠竹」的「映」和「扇」、「飛雨灑朝蘭，輕露棲叢菊」的「灑」和「棲」、還是「輕風摧勁草，凝霜竦高木」的「摧」和「竦」、「沉液漱陳根，綠葉腐秋莖」的「漱」和「腐」，都是雨、風、

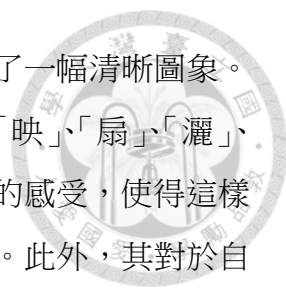
²⁷⁴ 王粲〈從軍詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 363。

²⁷⁵ 張協〈雜詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 745。

²⁷⁶ 張協〈雜詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 745。

²⁷⁷ 張協〈雜詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 746。

²⁷⁸ 張協〈雜詩〉，逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 747。



露、霜等外力加諸於草木本身，並託以擬人式的想像，而構成了一幅清晰圖象。然而也因為這些描寫草木的句子中，草木本身都只位於受格，而「映」、「扇」、「灑」、「棲」、「摧」、「竦」、「漱」、「腐」等動詞又稍予人「侵略性」的感受，使得這樣的寫景雖然清晰，卻似乎繁密、刻意有餘，而自然、清新不足。此外，其對於自然天候的描寫也頗為生動，比如「朝霞迎白日，丹氣臨暘谷。翳翳結繁雲，森森散雨足。」前二句寫日出時的動態之美，後二句寫陰雲密布，接著開始下雨的狀態，雨足二字甚奇，在「雲根臨八極，雨足灑四溟」中亦出現，加強了雨降落在地面的視覺效果。觀察其詩中的景物描寫，筆者認為，每一句詩單獨觀看，都頗能表現出極具動態的逼真效果，但將詩句組合起來時，詩句與詩句中的關聯性卻稍嫌不足，「騰雲似湧煙，密雨如散絲。寒花發黃采，秋草含綠滋」、「浮陽映翠林，迴颿扇綠竹。飛雨灑朝蘭，輕露棲叢菊」、「朝霞迎白日，丹氣臨暘谷。翳翳結繁雲，森森散雨足。輕風摧勁草，凝霜竦高木」都只是一組又一組物象的羅列，由前二或四句風、雨、雲、日的描寫接上後兩句植物的描寫時，都看不出具體的關聯性；甚至朝蘭、叢菊這些植物的組合，各自美則美矣，亦很難看出其實際上的相關之處，讓人不禁懷疑其是否是表現文字之美而刻意將其並舉。但無論如何，其詩歌中對於景物動態美感的極力描寫，仍是十分具有開創性，同時也讓我們意識到，要在「窺情風景之上，鑽貌草木之中」、「儷采百字之偶，爭價一句之奇；情必極貌以寫物，辭必力窮而追新」²⁷⁹中，使景物的描寫保有清新、可愛的面貌，是非常不容易的。

從以上分析可見，以「對比」來「巧構形似」的手法在六朝美文傳統中並不罕見，刻意經營安排的結果，即使是當時極優秀的一些作者如張協、陸機等，都未必真的能達到意象飽和、景致開闊、清新自然的境界，反而成為「鋪錦列繡，雕績滿眼」。本文以為謝靈運詩歌之所以能「經營而返於自然」，即是在於其寫景篇幅中靈活運用對偶手法，不僅句中有對，句間相對，甚至寫景篇幅內亦存在著「山水——草木」相對的關係，其雖通篇運用對偶，卻並不是將所見之景一一排列，而是有意識地作「先實後虛」、「先遠後近」、「先整體後局部」的安排，層層

²⁷⁹ 同註 265，頁 845。

遞進、交相融攝。以下將舉例說明謝靈運山水詩中的三種對比關係。



(一) 單句內的對比——物與物間有情的繫聯

謝靈運的寫景詩句裡面，常使用所謂的「句中對」，亦即一句五字之內，前二字與末二字各為一景物，而兩組景物之間互相形成對偶的關係。這種手法自曹植開端，如「白日曜青春，時雨靜飛塵」即是。又如前文引張協「飛雨灑朝蘭，輕露棲叢菊」，也是句中對仗的手法。單句內的對比，可謂以工筆的手法，描繪「物與物」間一種「有情」的繫聯。比如白雲、幽石本不相關，但「白雲抱幽石」，便使白雲與幽石形成了一種具有力度的美感張力，同時白雲本身之潔白、縹渺也與幽石之冷峭、聳立相互映襯，而使得白雲益發潔白、幽石益發深幽了。其他應用單句內對偶的寫景詩句如：「綠篠湄清漣」、「白華縞陽林，紫蕪擘春流」、「白芷競新苔，綠蘋齊初葉」、「石室冠林陬，飛泉發山椒」、「近澗涓密石，遠山映疎木」、「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸」、「海鷗戲春岸，天雞弄和風」莫不是在短短五字內，就將兩個不同的物象串連起來，兩個物象互相施予作用力，使得兩個原本靜止的物象頓時活動起來。

(二) 聯句內的對比——遼闊空間的拓展

聯句內的對偶是最常見的，謝靈運所有的寫景詩句裡都運用對比的手法。並且以此開拓詩歌中山水所開展的「遼闊空間」，亦即，當「山」對「水」、「高」對「下」、「前」對「後」、「明」對「暗」……種種對比出現時，其所描寫的景物內容，不只是具體可見的詩歌中的「山」、「水」、「高」、「下」、「前」、「後」、「明」、「暗」……本身而已，也包括了在山水、高下、前後、明暗……之間的所有範圍，因此能夠達到以少總多，以最精簡的言語傳達最飽和的意象的成果，以最簡要的

筆法描摩最廣闊的景致的成就。比如：「巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿」²⁸⁰，「巖峭」寫高山尖削的絕頂，「洲縈」寫平面上沙洲在水中浮現的樣子，此為高低的對比；「嶺稠疊」寫山嶺向遠方一重一重連綿迤邐而去的景色，渚連綿則寫近處沙洲連續不絕的樣子，此為遠近的對比；「巖」、「嶺」予人堅硬高聳之感，「洲」、「渚」則讓人聯想到水之柔和沙之細，此為剛柔的對比，這三種對比同時出現，遂使得全詩的空間感向遠處、高處都拉了開來。又如「密林含餘清，遠峰隱半規」²⁸¹，「密林」為近景，遠峰則為遠景，此為「近與遠」的對比，同時亦具有「密與疏」的對比；「含餘清」實寫當下身在林中可感受到沁入心脾的冰涼水氣，「隱半規」則虛寫眺望遠方山峰在雲霧中若隱若現之景，此為「實與虛」的對比，如此多層次的對比，使得詩人在山林中的感受得以更全面、更豐富的呈現。如此的寫法，既能狀山水之面貌，更能傳山水之精神。

（三）篇章內的對比——整體與局部的貫串

在謝靈運山水詩中，整體與局部的對比，是其有別於其他詩人的重要特色。比如以下景句：

巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠湄清漣。²⁸²

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。

白芷競新苔，綠蘋齊初葉。²⁸³

林壑斂暝色，雲霞收夕霏。

芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。²⁸⁴

石橫水分流，林密蹊絕蹤。

解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。²⁸⁵

²⁸⁰ <過始寧墅>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 63。

²⁸¹ <遊南亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 121。

²⁸² <過始寧墅>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 63。

²⁸³ <登上戍石鼓山>，顧紹柏《謝靈運集校注》頁 102。

²⁸⁴ <石壁精舍還湖中作>，顧紹柏《謝靈運集校注》頁 165。

²⁸⁵ <於南山往北山經湖中瞻眺>，顧紹柏《謝靈運集校注》頁 175。

川渚屢逕復，乘流翫迴轉。

蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺。²⁸⁶

時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。

久痾昏墊苦，旅館眺眺歧。澤蘭漸披徑，芙蓉始發池。²⁸⁷



在這幾組詩句中，其一貫的手法都是先寫遠景——整體的風雲山川狀貌；再寫近景——局部的草木勃發生機。就整體的大景而言，謝靈運一方面寫山水實體之勢，一方面寫光景在山水實體上的動盪變化，如此一實一虛的交錯，遂使得山、水、雲、日相互交織成一片靈動不已的景觀。比如，在「日沒澗增波，雲生嶺逾疊」裡，澗、嶺是山水實體，而日、雲則帶來照、拂於其上的光影和雲霧；又如「時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規」中，密林、遠峰是山水之實體，但因為「夕澄霽」，使得林裡飽含著清冷的水氣，而遠峰則在雲霧中若隱若現，原本應該是不動的山水，卻因為雲、日的變化，而讓人有了動態的感受。如此整體景物的佈置，將山水之輪廓作了一清楚的呈現。然而，只有山水輪廓之表現，並不足以真正傳山水之神韻，因此對於草木的細膩描寫，便成了山水詩中「畫龍點睛」的傳神之筆。謝靈運在描寫草木之時，特喜寫草木之葉芽乍現的初始之態，比如「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸」、「澤蘭漸披徑，芙蓉始發池」、「白芷競新苔，綠蘋齊初葉」「蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺」……其實，登山的路程中，會看到的植物何其多！即使是在最和暖的季節裡，山上的路徑也必鋪滿落葉、淤泥，可是詩人眼睛所關注的不是參天巨樹，不是藤蔓灌木，不是奇花異卉，不是泥濘滿徑，而獨獨為路旁的小草蕨薇上剛吐的尖尖新芽、淺水中乍乍冒出頭來的小葉片所吸引目光，就連「澤蘭漸披徑，芙蓉始發池」頗似化用曹植「秋蘭被長坂，朱華冒綠池」之句，而因副詞「漸」、「始」下得極精準，也使得二句詩較曹植原詩更加強描寫了草木萌發的轉瞬。這樣的筆法動人之處在於，前面以大筆佈置山水雲石，山水間的光影變動有神，但未免仍是天地間氣之聚散變化，尚少了一種真實的生命精神在裡面；後面以工筆點染最細、最微、最柔弱的草木，而這樣柔細草木萌吐的幾微之始，卻正是生命脈動的開始，大地奇偉的造化之工，

²⁸⁶ <從斤竹澗越嶺溪行>，顧紹柏《謝靈運集校注》頁 178。

²⁸⁷ <遊南亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》頁 121。

莫不由此幾微處發端，豈不令人驚歎！草木若無山水則無從依託生命、山水若無草木則失去精神，而謝靈運以其如椽之筆將最壯大的山河與最細小的草木盡收紙上，若非其對於篇章內整體（山水）——局部（草木）的經營獨運匠心，恐怕是很難達成的！

由以上三種對比手法——單句內的對比、聯句內的對比、篇章內的對比，可以看出謝靈運在模山範水的時候，是相當有意識地布列其山水空間的一切景物，從宏觀的整體（山水）對局部（草木），到每一組聯句中的山水對比、時間對比、光影對比、虛實對比，再到微細處工筆描繪點染的物物相對，層層相扣，交相融攝，宇宙間天地萬物生生不息之理，都在幾字之內道盡了。

第三節 山水理趣

前二節已論述理的思考如何影響詩人觀看景、再現景，本節則要討論由文本上的山水風景如何透現「理趣」。「理」是抽象的、思辨性的、論述性的思維，在詩中若直接陳述理語，則使詩作「理過其辭，淡乎寡味」，予人枯燥無味之感。但若能經由「景」的描寫，而使讀者於心中契悟理之玄機，則使詩中理的表现富于藝術性，讀來便不致無味。山水詩中的風景描寫之所以能呈現理趣，首要因素是晉人已意識到「山水」本身即向人展現「道」，陳明「理」，王羲之〈蘭亭詩〉：「寥朗無涯觀，寓目理自陳」²⁸⁸即是此意；但是詩歌中的「理趣」還有另一個要素，那就是當實體的山水化為「文本上的山水」時，要具備語言文字上的功力，使讀者在閱讀的過程當中，彷彿看見山水本身的樣態，而能契悟玄理。《世說新語·文學篇》有一則記載：

郭景純詩云：「林無靜樹，川無停流。」阮孚云：「泓擘蕭瑟，實不可言。每讀此文，輒覺神超形越。」²⁸⁹

²⁸⁸ 《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 895。

²⁸⁹ 《世說新語·文學》見余嘉錫《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989年9月），頁 140。

阮孚讀到郭璞「林無靜樹，川無停流」句時，感受到一種勃然領悟的「理感」，山林、川流，是大自然本來具有的物象；而郭璞用「無靜」、「無停」的雙重否定的手法，表現出山林中無時無刻不動盪變化，河川無時無刻不奔流不息的狀態，文字本身造成的藝術張力，使阮孚每讀及此，都感到「神超形越」。此處予人頓悟的「理感」者，是自然造化的奇妙莫測，亦是文字描寫帶來的奇特美感。進一步來說，山水詩中「理趣」的展現與契悟，是山水作為媚道主體、詩人作為觀賞和創作的主體、讀者作為欣賞的主體三者之間達成一種泯滅彼此界線，內在精神相貫通的狀態，只要缺少了任何一個主體，所謂的理趣就無從存在。當然，創作者本身即是自己作品的讀者，創作的過程和與事後的欣賞，亦如同山水的再次遊賞，理趣的再次領略，宗炳在「老疾俱至」時，曾說：「名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之」²⁹⁰山水的創作與復現，使得神思和想像的「臥遊」山水變得可能，這反而是實體山水所無法做到的了。前文已提到王羲之〈蘭亭詩〉所說的「寓目理自陳」，蘭亭雅集的詩人，已開始在詩作中描繪山水，任文本山水自陳其理，傳達「不可言」的美感經驗。但是蘭亭詩是在一時一地出現的作品，雖由許多不同的人寫就，所書寫的景物卻大同小異，於「理趣」的呈現，也頗為有限。在謝靈運的山水詩裡，則有極大的飛躍與突破。謝靈運遍覽名山，而又重視每一次山水經驗的復現，他的山水詩作中，寫景「苞含名理」，使讀者在讀其詩作時，彷彿也能遊歷其間，在千巖萬嶺當中，領略不同山川地貌所展示的理趣，以及貫通於其中生生不息的「道」之體現。以下，試結合文本，探討其詩中的山水理趣。

（一）寥朗無盡的天地大美

宇宙寥朗無涯，天地有大美而不言，山水之貌瞬息萬變，觀者澄懷味象，固能使這無邊無際的天地大美收攝眼底，但是以文字復現山水時，則不能不為篇幅的長度以及語言的達意所侷限。王弼曾討論言、意、象之間的關係：「言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言」、「言者所以明象，得象而忘言。象者所以存意，得意而忘象」。以山水詩的創作而言，詩歌文字即是「言」，實地

²⁹⁰ 同註 10。

的自然山水是「象」，而山水中蘊含的天地大美即是「意」，因此在創作之時，必須「以言盡象」、「以象盡意」，但讀者在閱讀之時，則必須得象忘言，甚至得意忘象。對於自然景物之美，本章第二節中已說明謝靈運乃是運用對偶的手法，使山水展開立體的縱深，孫康宜亦分析其描寫的手法，認為「謝詩中的風景描寫，可以稱作「同時的描寫」(synchronic description) 它最成功地傳達了中國人的一種認識——世間一切事物都是並列而互補的。明顯不同於實際旅行的向前運動，謝靈運在其詩中將自己對於山水風光的視覺印象平衡化了。他的詩歌就是某種平列比較的模式，在他那裡，一切事物都被當作對立的相關物看待而加以並置。」²⁹¹ 從謝靈運的山水描寫當中，他寫的是眾多山水景物有機排序下的美感，而我們在欣賞的同時，卻能感受到其中千巖不同、萬嶺狀異的天地大美。

(二) 生生不息的造化之理

從廣闊的視野觀照山水，宇宙之寥朗無涯寓目自陳；然而若從山水的局部景物著眼，亦可感知「道」的無所不在。天地中的萬物瞬息萬變，循環往復，然而變化與循環有其法則，從中顯出消息盈虛，生機流轉的「道」之「常」貌。理論上，無論是萬物的生長繁榮，還是萬物的死亡凋零，都是造化生生不息運行之工，正如《莊子·大宗師》所言：「死生，命也。其有夜旦之常，天也。」²⁹²然而謝靈運山水詩中，則由景物之新鮮活潑，來呈現天地生機活潑的理趣。如：

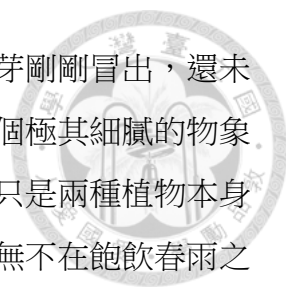
解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。²⁹³

「升長皆丰容」表現的是概括性的概念，「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風」則是此概念的具體景物呈現。在春天幾場雷雨後，新

²⁹¹ 《抒情與描寫》頁 79。

²⁹² 王叔岷《莊子校詮》(台北：中央研究院歷史語言研究所，1999年)上冊，頁 223。

²⁹³ <於南山往北山經湖中瞻眺>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 175



生之竹從土中冒出，外殼包裹著初生的嫩筍，而蒲草上的嫩芽剛剛冒出，還未舒展開來，綠色的葉緣還帶著新芽的紫色。初篁與新蒲這兩個極其細膩的物象是被謝靈運有意組合在一起的，讀者雖然從詩句裡看到的是只是兩種植物本身上微細的一點新芽，但在腦海裡已可想像那山林裡所有草木無不在飽飲春雨之後，吐露生機的樣貌。接著，「海鷗戲春岸，天雞弄和風」，鳥類在雨後紛紛出現，遠望水岸邊有海鷗翔集，近看也有山雞在林野中嬉戲，在天地自然的遷化之中，動物並不同於人，會對生死、興衰有所感懷，而只是各適其性，各得其宜地自地活出自然的生命。郭象注《莊子·大宗師》言：「夫無力之力，莫大於變化者也；故乃揭天地以趨新，負山岳以舍故。故不暫停，忽已涉新，則天地萬物無時而不移也。」²⁹⁴從草木、動物的升長丰容中，最容易看出無時不移，日新不已的天地，謝靈運筆下的草木動物，皆具有生機活潑的樣貌。

²⁹⁴ 同前註，頁 224。



第四章 謝靈運山水詩中的「情景關係」



謝靈運山水詩，往往欲以理化情，而景與理又相互涵攝，如果此二者皆達到理想狀態，理論上謝靈運山水詩中情、景應是斷裂無關的。然而，「應物而無累於物」²⁹⁵的聖人境界，並非常人所能及，所謂「情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。物情順通，故大道無違；越名任心，故是非無措」²⁹⁶、「機心不存，泊然純素。從容縱肆，遺忘好惡」²⁹⁷亦是理論性的理想狀態。當詩人走進山水之間，「澄懷觀物」的同時，也必伴有著「緣情」與「感物」等種種心理狀態，因此雖然其山水詩描寫的是道家式的自然山水，山水景物之中仍然處處有情。有時以景為喻託情的媒介，有時情的發生渲染了景的面貌；有時見物色之動而情感隨之生發，有時將情感極力壓抑收斂，潛藏於理趣的背後，成為難以一目窺見的伏流，在謝靈運山水詩中，情和景之間確實有著許多不同層次的關係。本章論文在討論其山水詩中的情景關係時，將從兩個方向來探究。第一節探討其對中國古典詩歌抒情統中的重要美典——《詩》、《楚辭》、〈古詩〉之繼承和創新，第二節則將其詩中的「情」分成「情緒」、「情志」、「情累」三個層次，來分析其分別與景的關係。

第一節 從抒情傳統中的情景關係看謝靈運山水詩

本論文在第三章已討論謝靈運山水詩中經由「玄思」和「遊觀」所觀照體察的山水，是作為道之體現，不受主觀情感渲染，富有理趣的山水。然而實際上，登山臨水之際，人卻往往「未免有情」。誠如前文所引顏崑陽先生〈從應感、喻志、緣情、玄思、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〉之分析，在「玄思」與「遊觀」模態出現之前，人與自然間亦存在「應感」、「喻志」、「緣情」等關係，而在中國古典詩歌的抒情傳統中，這三種模態分

²⁹⁵ 「聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。神明茂，故能體沖和以通無；五情同，故不能無哀樂以應物。然則，聖人之情，應物而無累於物者也。」《三國志·魏志·鍾會傳》注引何劭〈王弼傳〉

²⁹⁶ 嵇康〈釋私論〉

²⁹⁷ 嵇康〈卜疑〉

別由《詩經》、《楚辭》、〈古詩〉開顯。若細讀謝靈運山水詩，會發現並非所有的山水描寫都是純然的「玄化山水」，有時自然景物與內在情感相應感，接近於《詩經》；有時候藉山水景物以喻志，類似於《楚辭》；有時候緣情而發，山水草木無不渲染情感，則頗類〈古詩〉。以下，將分段論述謝靈運山水詩中的三種情景關係。

（一）「滿目皆古事」——山水景物與詩人情懷的「應感」關係

「應感」，指的是「主體依其『感思』與所對之自然物象產生『類應』的聯結關係」²⁹⁸根據顏崑陽先生的分析，此模態主要由《詩經》所開顯。《詩經》中所描寫的自然景物，多半是在書寫者的生活場域裡面透過農事勞作的「資取」與「即目」可見的山河、草木，而人除了在現實生活當中的資取與即目經驗外，也經由「引譬連類」的「類比聯想」，將自然情境與自我主體的情意相互連結，因此所謂的「應感」是「因依感性經驗而產生的類比聯想，故在文本語境中所顯現之『物』多為『實象』。即文本中的『敘述我』多在語境中的『現場』，當下由實在的自然物象以起『興』。而這『現場』往往就在『現實生活域』中，而『自然域』與『社會域』混然未分，反應了尚未都市化的早期農業社會的生活型態」²⁹⁹在這樣的「應感」模態裡，由於詩歌中的主要角色都是上古農業社會裡的純樸百姓，大自然是他們生活的主要空間，因此其所感知到的山水是以經驗為主的直觀式印象，比如《詩》中的寫景佳句：

蒹葭蒼蒼，白露為霜。（〈秦風·蒹葭〉）

桃之夭夭，灼灼其華。（〈周南·桃夭〉）

月出皎兮，佼人僚兮。（〈陳風·月出〉）

²⁹⁸ 顏崑陽〈從應感、喻志、緣情、玄思、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〉，《迴向自然的詩學》，頁 11。

²⁹⁹ 同前註，頁 16。

昔我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏。(〈小雅·采薇〉)

燁燁震雷，不寧不令。百川沸騰，山冢萃崩。(〈小雅·十月之交〉)

這些自然景物，較之「葛之覃兮，施于中谷。維葉莫莫，是刈是穫」(〈周南·葛覃〉)、「陟彼南山，言采其蕨」(〈召南·草蟲〉)、「山有榛，隰有苓」(〈邶風·簡兮〉)等著重於農作物的地理位置、採收情形的句子，更能傳達出自然景物所予人的審美感受。但是，此時的詩人在描寫景物時，尚無法構畫出較具體、細膩的圖像。比如以上所列之寫景詩句，幾乎都只是以一名詞與以一狀其貌的形容詞互相組合，而這些形容詞，都並非直接再現了景物本身的樣態，而有賴於讀者依其曾欣賞過、感受過明月、蒹葭、桃花、楊柳、白雪、震雷的經驗，喚起心中的一種熟悉感受，來進一步想像「皎兮」、「蒼蒼」、「夭夭」、「灼灼」、「依依」、「霏霏」、「燁燁」等形容詞所要傳達出的景物情態。

在謝靈運山水詩中，像這樣與自然景物直接「應感」而將自然情境與自我情意直接聯想、連結的情形十分罕見，然而最接近這樣經驗的一次，卻讓謝靈運寫下了膾炙人口的名句——「池塘生春草，園柳變鳴禽」³⁰⁰。〈登池上樓〉一詩起始雖有「潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音。薄宵愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，退耕力不任。徇祿反窮海，臥疴對空林。」等不厭其煩說理、敘事的語句，但是細究其寫作的動機，應該始於「衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波瀾，舉目眺嶇嶽」之後興發無窮感歎，而事後在創作時加以詩歌篇章結構上的安排。也就是說，「開窗」、「傾聽」、「遠眺」是在於現實場域無意間發生的動作，此動作觸發了與「初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽」景物的相接相感，至於「潛虬」等八句則是在現實場域背後的意識場域裡，經由景的應感才聯想到潛伏於意識裡的這些思維。這樣的寫作手法當然與《詩經》的直接起興大相逕庭，但是其內在與自然景物的應感狀態卻有相通之處。「池塘生春草，園柳變鳴禽」十字何等平易、何等直接自然，但由春草聯想到了節候的改變、由節候的改變聯想到萬物的盈虛消長、由萬物的盈虛消長聯想到自我生命絕不停止的飛快流逝；

³⁰⁰ 〈登池上樓〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁95。

同時，也由春草聯想到《詩經》中「春日遲遲，采芣苢，女心傷悲，殆及公子同歸」、《楚辭》中「春草生兮萋萋，王孫遊兮不歸」等人生、社會領域的思索與感慨，這才引發出「潛虬」等句所表現出來的始終深植在靈運意識裡的關於出處進退的種種思索。而這兩方面看起來像「連鎖」效應的種種思緒，卻很可能是在極短暫的時間內同時發生的，因此可說是接近於「引譬連類」的「應感」模態。葉夢得《石林詩話》認為「池塘生春草……此語之工，在無所用意，猝然與景相遇，借以成章，不假繩削，故非常情所能到。³⁰¹」無所用意，猝然與景相遇，而非主動向外尋索自然、有意地將目光投向自然，恰好正符合「應感」的經驗模式。

謝靈運並不從事農事勞作，其所處的生活環境若非「烏衣巷」等達官貴人交遊的場所，就是任情自適的山水場域，因此他當然不可能像《詩》中先民那樣由與自然景物的相應相感中體會到一種純樸的情意。但是，自我的經驗與自然有所「應感」在他的詩作中還是可見的，只是其所觸發的聯想與先民不盡相同。筆者認為這樣的「應感」往往出現在一種「滿目皆古事」型態的書寫當中。「滿目皆古事」一語出自謝靈運〈入東道路〉詩：

……陵隰繁綠杞，墟園粲紅桃。鷺鷥翬方雉，纖纖麥垂苗。隱軫邑里密，緬邈江海遼。滿目皆古事，心賞貴所高。³⁰²

黃節先生說「康樂此四句，寫當前之景，而內含故事」³⁰³本論文的第二章也指出這四句化用《小雅·隰桑》、《魏風·園有桃》、《邶風·雄雉》、《王風·黍離》之典，但是這些綠杞、紅桃、雉鷥、麥苗等景物卻非架空的典故陳述，而是書寫在辭歸的路途上即目所見，也就是說，與這些景物的相遇，引發了詩人對於「古事」的聯想，而古事的聯想又觸動詩人自身的意識層面的運作，如此由自然「應感」出連續性的聯想與感發，與上文所述〈登池上樓〉的狀態類似，而在謝靈運的其他詩作裡，也還有一些相近的情形，如：

³⁰¹ 葉夢得《石林詩話》

³⁰² 見顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 238。

³⁰³ 見蕭滌非《讀詩三札記》，頁 35。

交交止栩黃，呦呦食苹鹿；傷彼人百哀，嘉爾承筐樂。³⁰⁴

懷人行千里，我勞盈十旬。別時花灼灼，別後葉蓁蓁。³⁰⁵



此二首詩將《秦風·黃鳥》、《小雅·鹿鳴》、《周南·桃夭》的景物意象揉合實際的風景，亦觸動其內在情志的感發。值得注意的是，像這樣接近於《詩》之「應感模態」的寫景手法多半並不出現在登山臨水的詩作當中，而出現於在一次「登樓」的經驗或是幾次「行旅」的路途上，可見在真正的「登山」過程還是以「懷新」、「尋異」等有目的的探索山水之美為主，幾乎沒有「猝然與景相遇」這樣無意間經歷到的聯想、感發的經驗。

（二）「朝搴苑中蘭」——以山水景物「喻託」內在情志

「喻志」指的是以山水景物喻託內在情志。顏崑陽先生認為《楚辭》所開顯出來的「喻志模態」，從創作的觀點而言，是「一種以物類性相為符碼的『託喻』」，而從讀者的觀點而言，「其言外之『義』也是讀者必須經由思辨才能理解的價值意向」³⁰⁶。謝靈運的詩歌當中，多有藉山水景物託喻其志之處，有時甚至直接化用《楚辭》詩句寫眼前場景，並以此景喻其志。《楚辭》中景物的託喻與道德觀念有重要的關係，顏先生指出：

屈騷文本中所描述的蘭、蕙、留夷、揭車、杜衡、芳芷、薜荔、菌桂、胡繩等芳草，都非當下實在的「自然域」中，所感覺經驗到的「實象」，而是從實在經驗現象抽離物類之某一普遍性相，以「譬喻」自我道德人格或觀念的「虛象」符碼。³⁰⁷

顏崑陽先生認為在《楚辭》當中所描寫的自然景物均非「現場性」的經驗，而是用以託喻「先在」的「道德價值觀念」，因此其中的自然是以人的意志為中心的「譬

³⁰⁴ <過白岸亭>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁111。

³⁰⁵ <答謝惠連>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁265。

³⁰⁶ 《迴向自然的詩學》，頁23。

³⁰⁷ 前揭書，頁24。

喻」符碼。³⁰⁸謝靈運是否從「喻志」的模態中經歷、感知自然？答案應是肯定的，可從兩個面向來觀察，其一是以將「自然物象」託喻自我內在的「價值觀念」，此類託喻不必然與《楚辭》有直接關係，而是「喻志」模態在謝靈運詩中的再現，而所託喻的志向，大致是「以幽蔽高聳的山水象徵其孤高」³⁰⁹；其二則是化用《楚辭》的典故來託喻自我情志。前者如：

暝投剡中宿，明登天姥岑。高高入雲霓，還期那可尋？³¹⁰

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步？葛弱豈可捫？³¹¹

疏峰抗高館，對嶺臨迴溪。³¹²

暝還雲際宿，弄此石上月。³¹³

託身青雲上，棲巖挹飛泉³¹⁴

恨我君子志，不獲巖上泚。³¹⁵

謝靈運描寫其身處於高山深林裡，莫不用極大的心力來突出所處之地勢的高、險，比如「高高入雲霓」、「暝還雲際宿」、「披雲臥石門」皆以身處雲霧之間來表示山勢的高聳險要；「弄此石上月」亦以「月」之「近」來誇飾「山」之「高」。地勢的險意味著凡人的「難至」，而其所喻託的「君子志」，即是孤標傲世、眾人皆醉我獨醒的「高棲」之志。除了極言山之高外，謝靈運也以山中泉水的清來喻託其志：

且申獨往意，乘月弄潺湲。³¹⁶

³⁰⁸ 前揭書，頁 25。

³⁰⁹ 沈凡玉〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉，《中國文學研究》第十八期，頁 80。

³¹⁰ 〈登臨海嶠初發彊中作與從弟惠連見羊何共和之〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 245。

³¹¹ 〈石門新營所住四面高山，迴溪石澗，脩竹茂林〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 256。

³¹² 〈登石門最高頂〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 262。

³¹³ 〈石門岩上宿〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 269。

³¹⁴ 〈還舊園作見顏范二中書〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 183。

³¹⁵ 〈臨終〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 298。



憩石挹飛泉，攀林奪落英。³¹⁷

託身青雲上，棲巖挹飛泉。³¹⁸

山中飛泉、月下泉流，都是清冽的、自在流動不息的，象徵著人格的「清高」、「清潔」與超拔於世俗牽絆的「自由」。然而在謝靈運的思想裡，此「清高」、「清潔」仍止於將自己與表示世俗的「人境」劃分開來，並未看到進德修業、提昇自我品德的努力在裡面。結合以上兩種山巖之高險、山泉之清潔的，是山與川所共開曠的「靈域」、「靈境」：

靈域久韜隱，如與心賞交。合歡不容言，摘芳弄寒條。³¹⁹

表靈物莫賞，蘊真誰為傳？想像崑山姿，緬邈區中緣。³²⁰

「靈域」不只指山水之實體，更指山水的精神氣韻，「靈域」不待人欣賞、發現而自已存在，千百年來仍保有其蘊之「真」，以「靈域」喻託自我的「理想價值」是一種很高的自信，但是這種自信卻因為感歎「久韜隱」、「誰為傳？」而不免稍打了折扣，謝靈運因自己發現了靈域之真蘊而自喜，但也為了「我」有「真蘊」，卻不見「賞心」之人而失落。

以上所錄詩句，未必全都是「山水」中實際存在的景致，有些贈答詩作中的想像之詞、〈臨終〉更是其被處決前所寫下的宣志之詩，但是正如顏崑陽先生所指出的，「喻志」模態中自然景物不必然要是當下所感覺經驗到的「實象」，其意義在於其為託喻「價值觀念」的符碼。「山水」與「登山」對於謝靈運而言不只是一外向性的活動，更是其喻託「情志」的對象。

第二種直接化用《楚辭》詩句而寫景、喻託自我情志的詩句，亦在謝靈運詩

³¹⁶ 〈入華子崗是麻源第三谷〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 288。

³¹⁷ 〈初去郡〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 144。

³¹⁸ 〈還舊園作見顏范二中書〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 183。

³¹⁹ 〈石室山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 107。

³²⁰ 〈登江中孤嶼〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 123。

歌中佔極大的比例，沈凡玉〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉一文詳細分析謝詩中用《楚辭》典的情形，認為其中反映了「傷時嘆逝之時間意識」、「遷客逐臣的放逐心態」、「幽居空山之隱者形象」、呈現出與《楚辭》相似的精神意識，對《楚辭》原典有所認同、也有取捨與側重之處³²¹。由於此文論述詳盡、見解精到，此處不再一一詳細舉列謝詩中用《楚辭》之典的情形。

（三）「覽物情彌道」——緣情而染景的書寫模式

「緣情」是指詩人以「『個體意識』的『情緒自我』做為表現的主導性動力」與自然物象相接。以漢魏古詩開顯的「緣情模態」是承繼「應感」、「喻志」模態而來，但是消解了「應感」、「喻志」模態中的「譬喻」性質。在「緣情模態」中，詩中情感的表現主要為「個體生命當世所遭遇之死生哀樂、窮通憂喜、離合悲觀、男女愛恨等存在經驗。」³²²這種緣情模態亦見於謝靈運詩作當中，但內容上依其生命歷程而有前後之差異。在其早年出守永嘉時期，其詩中的「緣情模態」大致承接漢魏古詩之傳統，在節候的推遷——特別是秋季——當中感受到惆悵的悲感，如：

析析就衰林，皎皎明秋月。含情易為盈，遇物難可歇。³²³

石淺水潺湲，日落山照曜。荒林紛沃若，哀禽相叫嘯。³²⁴

連郭疊巘嶸，青翠杳深沉。曉霜楓葉丹，夕曛嵐氣陰。節往戚不淺，感來念已深。³²⁵

這些詩句都描繪出秋日的景致，霜葉、衰林、荒林、落日，雖都予人美的感受，但也同時暗示著衰殘、遷逝的無奈，觸動了詩人的憂戚、沉鬱的情緒。但是這種「緣情寫物」的內容在其第一次隱居始寧後就看不到了，取而代之的是：

³²¹ 沈凡玉〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉，《中國文學研究》第十八期，頁 56-83。

³²² 參見《迴向自然的詩學》，頁 25-30。

³²³ 〈鄰里相送方山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 61。

³²⁴ 〈七里瀨〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 78。

³²⁵ 〈晚出西射堂〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 82。



白華綉陽林，紫蕪擘春流。非徒不弭忘，覽物情彌道。³²⁶

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。³²⁷

澤蘭漸被逕，芙蓉始發池。未厭青春好，已睹朱明移。³²⁸

解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。撫化心無厭，覽物眷彌重。³²⁹

「白華」、「紫蕪」、「白芷」、「綠蘋」、「澤蘭」、「芙蓉」、「初篁」、「新蒲」，都是屬於新鮮可愛的青春景色，依著「緣情」的思路走，應該要像劉勰所謂「人稟七情，應物斯感」³³⁰、「物色之動，心亦搖焉」³³¹、「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」³³²或者鍾嶸所謂「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」³³³引發人內心直接的愉悅感受。對謝靈運來說，這樣的愉悅是必然有的，而且是很強烈的，否則他不會這麼喜愛描寫這些細小草木勃發的生機，但是短暫愉快的情緒過後，隨之而來的卻是更強烈的「情彌道」、「眷彌重」，那是因為內在於詩人主體的「情」，仍然是恐懼於自我生命的衰逝的，就如同王羲之〈蘭亭集序〉中所說的「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，已為陳跡，猶不能不以之興懷；況修短隨化，終期於盡。古人云：『死生亦大矣』豈不痛哉！」蘭亭雅集是一次文人欣然快意的春日盛會，謝靈運登山臨水則是與天地自然一次次快然自足的美麗邂逅，然而眼前草木欣欣向榮，詩人從理性的角度或可領悟到生命的生長與消逝自有其榮悴去來，春草年年生長不息、山川亙古常在，不需為節候的遞變而或傷懷或喜悅，但是作為一具有情感自我，生命卻是一條永不回歸的單向旅程，青春越是可喜可

³²⁶ 〈東山望海〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁99。

³²⁷ 〈登上戍石鼓山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁102。

³²⁸ 〈遊南亭〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁121。

³²⁹ 〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁175。

³³⁰ 劉勰《文心雕龍·明詩》，頁83。

³³¹ 劉勰《文心雕龍·物色》，頁845。

³³² 同前註。

³³³ 曹旭《詩品集註》，頁1。

愛，則越讓人感傷這樣的可喜可愛往而不返。緣情模態下所寫出的詩句，是飽和著對自然、對生命的眷戀所寫成的，其情、景的關係，是乍看相離，實則相應的。十分特別的是，此二種緣情模態，在謝靈運結束第一次隱居始寧的生涯後，就幾乎看不到了。後期的山水詩，對於「景」的描寫則更多地向與「理」結合、呼應、對話、融攝靠近，而直接抒發情懷的情形相形之下已幾乎不見。

第二節 從情意主體與外在景物看謝靈運山水詩

從上一節論述可知，謝靈運山水詩中，除了表現「玄化的山水觀」外，亦同時呈現了詩人與山水景物間或應感、或喻志、或緣情的情感互動。乍看之下，此二者之間出現了矛盾，山水景物如何既脫情，復又含情？本文在第三章曾經指出：「以情感、情志與景的關係而言，情景應當是相感甚至相融的；但是由於謝靈運山水詩中，『景』更多時候是以『脫情』的『媚道』主體之面目而存在，因此情、景斷裂，而景理相融，才是真正理想的狀態。」然而，作為抒情主體的詩人，卻未必能夠「脫情」而達到所謂的「理想狀態」，即使「理」對「情」有規範和疏導的作用，詩人的情感還是透過苞含名理的山水景物折射出許多豐富的面貌，甚至，嘗試「以理化情」的種種努力與堅持，反而也成了「情」的一種表現。進一步來說，當詩人「與景相遇」時，他的「情」的表現，可能是由美景觸動的情緒性感受，亦可能是內在情志與外景物相互激盪的回聲，而由於景與理本身互相融攝，因此「以景化情」也變成了可能，而這三種情形是可能同時在一首詩內發生的。本論文在第二章中，曾分析謝靈運生平在不同時期情志內涵的轉變以及其中的情理辯證關係，本節則將依據第二章的論述框架，進一步分析其中的情景關係。

（一）出守永嘉時期

此時期謝靈運處於「以仕為隱」的狀態，其內在情志多掙扎於仕隱出處之間，既對於長才不得重用而憤憤不平，又對高棲山林的生活有所嚮往，山水詩的寫作，一方面是自我心情的渲洩，一方面也出於自我展演和自我辯解的企圖。其中自京城前往永嘉路途中所寫的詩作與永嘉任期內所寫之詩作，抒情綴景的方式又有所不同。

赴任永嘉途中之詩作，著重於反復申明自我早欲歸隱，不屑為官的心境，如「從來漸二紀，始得傍歸路」³³⁴、「資此永幽棲，豈伊年歲別？」³³⁵等宣示的語句，言內之意是對歸隱的嚮往，言外之意則是對壯志不用的抗議。懷才不遇的情感充塞胸臆，由於情意自我的主觀意識十分強烈，因此在行旅途中所見到的山水景物，有與這種情感相應者，也有與其情感呈現明顯對比者。比如〈鄰里相送方山〉³³⁶詩中，謝靈運寫到與在建康的親友依依惜別之情，「懷舊不能發」之際，亦發感受到秋日的蕭瑟之感，「析析就衰林，皎皎明秋月」，林木的枯萎衰敝本易引發人傷時歎逝的情緒，而秋月澄明而沉靜，對將行的旅人而言，亦憑添清冷寂寞之感。詩人的感傷情緒與秋景相互感發，使詩人感到「含情易為盈，遇物難可歇」，人的情感在悲歡離合中格外容易盈滿胸臆，遇到這秋景，則更難歇息了。王夫之評此詩為「情景相入，涯際不分」³³⁷，情和景並非斷裂的兩部份，而是互相感發，難分涯際的。另一種情形，則易予人情景斷裂之感：當心懷不平之志遇上清新可喜之景時，情景之間便無法「相入」，反而成了明顯的對照性關係。比如〈過始寧墅〉：

束髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。緇磷謝清曠，疲蕭慚貞堅。拙疾相倚薄，還得靜者便。剖竹守滄海，枉帆過舊山。山行窮登頓，水涉盡洄沿。巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣。葺宇臨回江，築觀基曾巔。揮手告鄉曲，三載期歸旋。且為樹粉檟。無令孤願言。³³⁸

此詩若將景語「巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣」單獨抽出來看，則寫景優美清新，讓人難以聯想到詩中前十句中所訴說的抑鬱心境。然而，就其詩的寫作邏輯而言，這樣的轉折卻是十分必要的。「束髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。緇磷謝清曠，疲蕭慚貞堅。拙疾相倚薄，還得靜者便。」表現的是不斷自我反思過去行跡與當下心境的思緒，是其行旅途中心中所懷抱之感，「推遷」、「違志」、「謝清曠」、「慚貞堅」、「拙疾」等負面性的詞語，表現出否

³³⁴ 〈永初三年七月十六日之郡初發郡〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 54。

³³⁵ 〈鄰里相送方山〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 61。

³³⁶ 同前註。

³³⁷ 《夕堂永日緒論內編》，見《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1988），冊 15，頁 824。

³³⁸ 〈過始寧墅〉，《謝靈運集校注》，頁 63。

定過去的態度。就在如此失意不平的心情當中，始寧絕美的山水進入了詩人眼簾。往遠方望去，群峰連綿，洲渚縈迴，遼闊無盡的天地當中，只見白雲依依地環抱著山岩，清澈的水邊有翠綠的竹林。原來天地山林壯闊如許，美媚如許！從來不因「我」之傷感或失意而或增或減！詩中的情致至此出現極大的轉折，從負面性對宦途的否定，轉為正面性對隱逸的認同，原本的抑鬱之情遂得到緩解和豁散。可見此詩並非「情景斷裂」，而是情因著景而有了轉折變化，故前後文看起來有所落差，實際上，「巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣」既讓人意識到山水脫情而獨立存在的主體性，復又引發人心中的眷戀賞愛之情。

山水引發眷戀賞愛之情，進而觸動人對自我生命之有限的感傷，是謝詩中頗為獨特的情景關係。試看：

時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。久痾昏墊苦，旅館眺郊歧。澤蘭漸被徑，芙蓉始發池。未厭青春好，已觀朱明移。感感感物歎，星星白髮垂。藥餌情所止，衰疾忽在斯。逝將候秋水，息景偃舊崖。我志誰與亮，賞心惟良知。³³⁹

〈遊南亭〉以景語發端，將雨後黃昏之景描摹得十分動人：「時竟夕澄霽，雲歸日西馳」一天將盡，雨後雲層散開露出澄明的天空，落日向西邊不停息地奔馳而去，雲霞在此黃昏時刻光影變化紛呈。「密林含餘清，遠峰隱半規」，而林子裡，還飽含著有雨帶來的水氣，浸潤著肌膚和心脾，帶來清涼的感受，遠方的山峰在白雲簇擁中若隱若現。二聯景語中，「歸」、「馳」、「含」、「隱」等字詞的使用，使得景物間彷彿有人的情感，引發人無比眷戀的感受。接著謝靈運才點出自己近來心中憂愁，以及正在眺望的身體動態。下聯再轉入景語：「澤蘭漸被徑，芙蓉始發池」，蘭草已漸漸生長，覆蓋住澤邊的之徑，而池裡的芙蓉亦吐露夏意，從水波中冒出新鮮可愛的花苞。如此美麗的黃昏、如此可愛的草木，讓詩人意識到了自然之美。然而還沒滿足以青春之好，卻已看到初夏的風姿。美景雖然帶來了短暫的審美的愉悅性感受，隨後卻引發了詩人對自我生命不斷流逝的悲感，景與情雖然形成了

³³⁹ 〈遊南亭〉，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁121。

對比，但正因「以樂景寫哀」，而「一倍增其哀樂」³⁴⁰，故亦不能說其情景是斷裂的。類似的情景關係還出現在〈東山望海〉：「白華縞陽林，紫蕪擘春流。非徒不弭忘，覽物情彌道」³⁴¹、〈登上戍石鼓山〉：「日末澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。」³⁴²、〈於南山往北山經湖中瞻眺〉：「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。撫化心無厭，覽物眷彌重」³⁴³等，是謝靈運詩中頗具特色的一型。

（二）第一次隱居始寧

此時期的山水書寫為隱居面貌的呈現，園林山水成為其修道的空間。玄理在山水詩篇中的滲透較以往更深，而直接抒情的語句比例則大幅下降。〈石壁精舍還湖中作〉是其中景、情、理協調的作品：

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

本論文在許多地方已分析本詩寫景手法和情理關係，此處不再詳細討論，僅就其中的黃昏美景與〈遊南亭〉一詩互相比較，來說明此詩景情理之協調。〈遊南亭〉和〈石壁精舍還湖中作〉寫於截然不同的地點，寫作時的身心狀態也有所不同，但寫山林中黃昏時的景色則是其共同點，以下就二詩中的三組對聯進行比較：

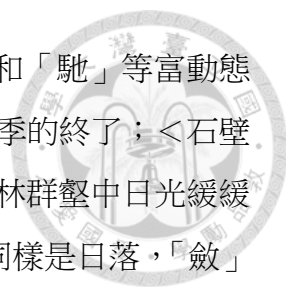
時竟夕澄霽，雲歸日西馳	〈遊南亭〉
林壑斂暝色，雲霞收夕霏	〈石壁精舍還湖中作〉
密林含餘清，遠峰隱半規	〈遊南亭〉
昏旦變氣候，山水含清暉	〈石壁精舍還湖中作〉
澤蘭漸被徑，芙蓉始發池	〈遊南亭〉
芰荷迭映蔚，蒲稗相因依	〈石壁精舍還湖中作〉

³⁴⁰ 王夫之《薑齋詩話》，見《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1988）。

³⁴¹ 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁99。

³⁴² 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁102。

³⁴³ 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁175。



首先比較兩首詩中描寫落日 and 雲霞之聯：〈遊南亭〉以「歸」和「馳」等富動態性的詞語，來加強時光流逝的感受，「時竟」一詞則直接點出春季的終了；〈石壁精舍還湖中作〉使用的動詞則是較為內斂的「斂」和「收」。山林群壑中日光緩緩收攏歸向寂靜，明艷動人的雲霞也漸漸收起了她燦爛的光影，同樣是日落，「斂」和「收」並不會予人感傷的感受，天地不過暫時收斂了她的光明美麗，而黑夜的沉寂另亦有靜謐的美感，無論日落與否，都不減損天地之美。相較之下「馳」和「歸」則較具單向性、逝而不反的意味，易於引發人對生命流逝的焦慮。接著比較描寫雨後林中水氣飽和之聯：〈遊南亭〉寫的是當下視覺與觸覺的感受，而「昏旦變氣候，山水含清暉」寫的則不只是感官體驗，而是以總括性的寫法表現山水的靈性氣韻。「變」之一字含括了山林間各式各樣的天氣變化，或晴或雨，或雷鳴震震，或和風習習……都收在一字之內了。而「山水含清暉」的「山水」亦是總括性地包含了所有山水，而非眼前的「山林」，「暉」有輝光之意，而「清」則指山水輝光之質性，「山水含清暉」一句，遠較「密林含餘清」更富有理趣。最後比較二詩中植物的描寫：「澤蘭漸被徑，芙蓉始發池」一聯由於「漸被」和「始發」二詞，而使得時間流逝之感再度浮現，雖然澤蘭和芙蓉都是春日新生，但卻由於「被徑」及「發池」而讓人感到時間不斷的推進；「芰荷迭映蔚，蒲稗相因依」則寫細小草木相互依倚、映襯，自然中微小生命亦生機蓬勃、各適其性，相較之下，此聯並無時間感在內，而更表現了生命的循環不息。比較兩首詩的寫景句，可以發現，同樣是描寫黃昏景色，〈遊南亭〉與〈石壁精舍還湖中作〉著眼點並不同，〈遊南亭〉中的景物渲染了詩人傷時歎逝的憂思，而〈石壁精舍還湖中作〉則傳達了謝靈運契悟玄理的欣悅自得之情，是其詩中景、情、理浹洽的代表作。

此時期謝靈運詩的另一個寫景特點是以迴旋往復的視角，來寫深入山林中四面八方所見的景物。由於已入深山，所以日光雲影的描摹較少，而更強調登陟過程中路程之崎嶇和地勢起伏之大。如〈於南山往北山經湖中瞻眺〉：「俛視喬木杪，仰聆大壑瀆。石橫水分流，林密蹊絕蹤」³⁴⁴以及〈從斤竹澗越嶺溪行〉：「透

³⁴⁴顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 175。

迤傍嶮嶼，迢遞陟陁峴。過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢逕復，乘流翫迴轉」³⁴⁵

視覺的摹寫比例下降，而身體官能感受大幅加強，可視為「寫景」的一種變型，讀者在讀詩時雖無法直接從字句看到山景，但仍然能感受地地貌的起伏變化。「企石挹飛泉，攀林摘葉卷」，這樣的身體動態，使得詩人與山林有了更親密的關係，引發詩人內在情志再度浮出意識層，在登陟的辛苦過程當中，或許暫時忘了生命的憂懼，然而一旦停下來，發現自己處於幽林之中，彷彿《楚辭》中那不得見心賞之人的山鬼一般，對知音的期盼和知音不得的感傷，使得自己一切的行動彷彿都成了徒然。此類詩歌中，謝靈運對於「孤遊」之意識特別強烈，在幽深的山景描寫中，欲發突顯其孤獨寂寞之感。

（三）第二次隱居始寧

第二次隱居始寧，除了「孤遊」以外，其山水經驗更加入了「幽居」。懷才不遇仍是其情志的主要基調，孤獨之感也愈益加深，詩中景的摹畫以幽居環境為主，而特別強調其山居之高、險，是常人難以進入的；另一方面，此時期的寫景較無「整體——局部」的層次，亦不描寫開闊的天地自然之美。試看以下二詩：

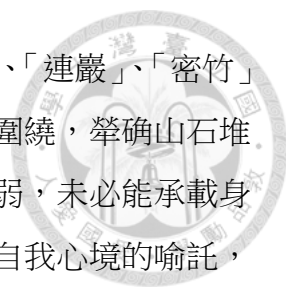
晨策尋絕壁，夕息在山棲。疏峰抗高館，對嶺臨回溪。長林羅戶穴，積石擁階基。連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人忘新術，去子惑故蹊。活活夕流駛，噉噉夜猿啼。沉冥豈別理，守道自不攜。心契九秋幹，目翫三春萋。居常以待終，處順故安排。惜無同懷客，共登青雲梯。³⁴⁶

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步，葛弱豈可捫。裊裊秋風過，萋萋春草繁。美人游不還，佳期何由敦。芳塵凝瑤席，清醕滿金樽。洞庭空波瀾，桂枝徒攀翻。結念屬霄漢，孤景莫與諼。俯濯石下潭，俯看條上猿。早聞夕飆急，晚見朝日暎。崖傾光難留，林深響易奔。感往慮有復，理來情無存。庶持乘日車，得以慰營魂。匪為眾人說，冀與智者論。³⁴⁷

³⁴⁵ 顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 178。

³⁴⁶ <登石門最高頂>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 262。

³⁴⁷ <石門新營所住四面高山回溪石瀨茂林修竹詩>，顧紹柏《謝靈運集校注》，頁 256。




「絕壁」、「山樓」、「疏峰」、「高館」、「躋險」、「幽居」、「披雲」、「連巖」、「密竹」等詞，都從字面上便予人以險阻、高遠的感受，而綿長的樹林圍繞，犖确山石堆積，苔蘚使得石頭表面光滑而難以步行，伸手欲攀援的葛條柔弱，未必能承載身體的重量……這些代表險阻的景物，一方面可視為謝靈運對於自我心境的喻託，一方面這樣的山林環境亦深化了其孤獨之感。〈石門新營所住四面高山回溪石瀨茂林修竹〉一詩尤為特別，前四句實寫石門山上新住所的具體環境，五六句則以「裊裊秋風過，萋萋春草繁」來帶出下文，「秋風」與「春草」未必是謝靈運在此實際經歷的節候，但用《楚辭》之典，看似寫景，實則言情。「美人游不還，佳期何由敦。芳塵凝瑤席，清醕滿金樽。洞庭空波瀾，桂枝徒攀翻」之描寫亦妙，美人究竟實指友人還是想像中的賞心之人，靈運並無交待，其後四句亦虛實難測，是化用典故而描繪出鮮明畫面，可說是景語，但所寫之景又非實景。讀者唯一能確定的是，眼前的石門山景使他興發了聯想，而這樣的聯想卻又與其內在對知音的渴求疊合。真正的石門山景在此暫時隱形，但是以文字表現出的風景，卻又更具豐富意涵。

此時期的寫景，較不適合句摘。在單句內，也很難看出其情志所在，然而當這些景物組合起來，卻是一幅幽深的山居圖像，謝靈運於其中的寂寞心境在其中表露無遺。

王夫之曾評謝靈運詩：「情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情。」³⁴⁸歷來論者對此並不盡然同意。然而在討論一詩人作品的情景關係時，首先應該要注意到詩人本身有其經歷和思想上的轉變，故不同時期詩作的情景關係可能會有很大的差別。詩人懷抱著滿腔的情志，遇見山水景物，其情感是真實而非虛構，故曰「情不虛情」；其內在之「情」與外在之「景」相接，引發不一樣的化學效應，而詩人將它寫下來，無論是情與景的相入，還是情與景的相照，或者是情與景的相引，情都可以經由景來表達，故曰「情皆可景」。詩人書寫山水景物，並非為了

³⁴⁸ 《船山全書》，頁 834。



創作的目的而尋找可寫的畫面，而是詩人始終以有情的眼光看待山水，不能不將之形諸筆墨，故曰「景非滯景，景總含情」。情的層次和狀態有很多，以謝靈運而言，他終身的志向是「入世為官，兼濟天下」與「出世為隱，守道自適」，然而這樣的「志」卻生發出了懷才不遇、不得知音等種種的「情」。懷著此情走向山水，有時山水感發或悲或喜的情緒，有時則能使其心情沉澱，無論其山水景物表現出來的是情意自我的感受，還是脫情的玄學自然觀，我們都可以確定，其山水景物中總是含著詩人對大自然的賞愛之情。



第五章 謝靈運山水詩中的「事」



本論文前三章分別討論謝靈運山水詩中「情、理」、「景、理」、「景、情」之間的關係，首先指出謝詩往往「以理化情」的企圖，「景」則是其契悟「理」的主要載體；另一方面，詩中情、景相互生發、渲染，往往溢出於理性的思考框架之外，因而使謝詩中情、景、理之間產生了複雜的關係，有時看似矛盾、有時看似斷裂，有時看似相互交融，這種種情形，遂引發後世論者許多大異其趣的討論。筆者以為，謝靈運詩歌中的景、情、理關係，最後必須置放於其以「記事」為主要線索的寫作策略來看，並且避免割裂作品、斷章摘句式的賞析或批評，因為謝詩屬「遊記」性質，每首詩的範圍皆不止於一時、一地，其內在情感與哲思亦在「遊」的歷程當中不斷交互對話、前進。某些時期的詩作甚至可以視為一連串的「組詩」，即不但單首詩歌內情感、哲思有所關聯，不同詩作之間，亦可看出其心境轉換的脈絡和變遷。因此，本章將以「事」為線索，串起謝靈運詩歌中的景、情、理關係。

謝靈運一生雅好山水，「尋山陟嶺，必造幽峻，巖嶂千重，莫不備盡」³⁴⁹，而其留下的山水詩作，記錄其登覽山水歷程中的「行跡」與「心跡」，是真實登山經驗的復現，亦是心思幽微意緒轉變留下來的軌跡。蕭馳先生曾對靈運山水詩中的地景作實際考辨，肯定其山水詩的「非虛構性」，指出謝詩創作是「取材於詩人作為歷史人物的一次經驗而存在一個外在參指框架」，而非依賴「文本的內在框架」的虛構性作品，謝詩中的山水地貌至今或有變動，然在蕭馳先生的實地勘察當中，仍可發現謝詩中所記錄的地景特色。另一方面，「非虛構性」卻不等於「客觀性」，因為在創作的過程中，詩人與世界相接，留下了主觀的知覺審美經驗，從其詩作中，也可以看出「山水化情」和「情化山水」的兩個面向。³⁵⁰謝靈運山水詩，以敘事的方式將實地的山水地景與抽象的情、理思辯繫聯起來，這樣的敘事手法有

³⁴⁹ 《宋書·謝靈運傳》

³⁵⁰ 參見蕭馳〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉，《中國文學研究集刊》第三十七期，2010年9月，頁1-50。

以下幾點特色：其一，匠心獨具的詩題擬製；其二，因「地理空間」和「遊觀模式」制宜的書寫模式。



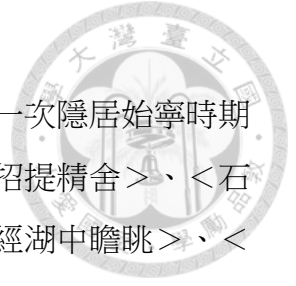
第一節 匠心獨具的詩題擬製

謝靈運山水詩的敘事特色，可先由其擬製詩題的巧思而見。早期，在赴任永嘉途中所寫的詩作，詩題〈過始寧墅〉、〈富春渚〉、〈初往新安至桐廬口〉、〈七里瀨〉，即表現出與前代詩人不同的特色。這幾個詩題的共同點是以所經之地「始寧墅」、「富春渚」、「桐廬口」、「七里瀨」為詩題的核心，間或穿插「過」、「至」等動詞，詩歌內容的主體是一個具體的「地點」以及人在這個地點中的特殊「經驗」，而並未寫成「赴永嘉道中作」之類概括性的詩³⁵¹，標舉出「地點」，象徵詩歌中對於空間的特殊性開始有了新的關注。鄭毓瑜先生即認為：「謝靈運山水詩的出現，正是詩人對於『空間』與對於『時間』這雙方的關注，呈現消長盛衰的關鍵與分野的定點。」³⁵²謝靈運注意到空間地景本身的特殊性，在早期山水詩作即可看出。

在永嘉任職時期，其詩題較前期有更多的變化，其中大多以「遊」、「登」和「過」為題，另有少數例外。以「過」為題者如〈過白岸亭〉、〈過瞿溪山僧〉；以「遊」為題者如〈遊南亭〉、〈遊嶺門山〉、〈遊赤石進帆海〉；以「登」為題者如〈登上戍石鼓山〉、〈登江中孤嶼〉、〈登永嘉綠嶂山〉、〈行田登海口盤嶼山〉等。「過」、「遊」與「登」是不一樣的行動，「過」是經過，屬於一種隨機、偶發的狀態；而「遊」則是一種在平面上進行的動態，可以是快速的線性移動，也可以是定點上的自在漫遊。在這些詩作中，「過」、「遊」這兩類的詩題都較為精簡。而「登」卻是在立體空間中進行，是對山林的主動性探索，在擬製詩題時，謝靈運將其範圍定位得較其他詩作更為精確，如「永嘉綠嶂山」、「江中孤嶼」、「上戍石鼓山」、「海口盤嶼山」，皆是複合兩個地名要素，使讀者能清楚聚焦在其所登臨之地理位置，強調其所登的是此地、此山，而非任何其他地點。

³⁵¹ 《文選》所錄行旅詩，在謝靈運之前多是此類籠統性的詩題，如潘岳〈河陽縣作〉二首、〈在懷縣作〉二首，陸機〈赴洛〉二首、〈赴洛道中作〉二首等。陶淵明於詩題擬製亦有創新，但更著重於日期記載和宦遊歷程的記錄，如〈始作鎮軍參軍經曲阿作〉、〈辛丑歲七月赴假還江陵夜行塗口〉，與謝靈運以地名本身為題的特色並不一樣。

³⁵² 鄭毓瑜《六朝情境美學綜論》（台北：臺灣學生書局，1996年）頁145、146。



兩次隱居始寧時期，詩題的擬製變得更加詳細、精緻。第一次隱居始寧時期的詩作，可以看出謝靈運在園林山水³⁵³裡的動態，如〈石壁立招提精舍〉、〈石壁精舍還湖中作〉、〈田南樹園激流植援〉、〈於南山往北山經湖中瞻眺〉、〈從斤竹澗越嶺溪行〉這類詩題，將詩歌的內容聚焦在「定點中」或「定點與定點之間」的「特殊行動」之上，他不再以籠統的「過」、「登」、「遊」來記錄一次時空範圍較廣大的旅遊，而更細心地書寫在山林間一時一地的特殊經驗。比如說，〈石壁精舍還湖中作〉將重點放於從石壁精舍離開的路途上，所看見的黃昏景色。〈田南樹園激流植援〉具體描寫經營山居時工程進行的情形。〈於南山往北山經湖中瞻眺〉一題中共出現三個地理位置：南山、北山、湖中，將詩中寫景的方位清楚界定。〈從斤竹澗越嶺溪行〉則具體指明越溪而行的行動和實際地名。第二次隱居始寧，其詩作的題目亦有上述特徵，同時比之前更強調所寫之地的「高」與「深」，如：〈石門新營所四面高山迴溪石瀨脩竹茂林〉、〈登石門最高頂〉、〈石門岩上宿〉等。

出守臨川期間，謝靈運也造訪了當地的山水，其詩題如：〈登廬山絕頂望諸嶠〉、〈入彭蠡湖口〉、〈入華子岡是麻源第三谷〉，此時期詩題較顯著的是多了「入」字。無論是早期的「過」、「登」、「遊」，還是隱居始寧時的「經」、「還」、「登」、「行」，這些詩作所載的都是屬於有終點的旅程，但「入」字則強調從一舊場景轉進一全新場景的時刻。此時期所登臨的山水，無論是氣候、地貌都與過去所遊之地十分不同，且有仙跡傳說，以「入」為主的詩題，亦開顯出不一樣的寫作手法。

綜上所述，謝靈運山水詩的詩題格外注重「地理空間」和「遊觀模式」的特殊性。因此每一首不同的詩作中，情之生發、景之呈現、理之思辯，以及情景、景理、情理之間往復迴旋的關係也便依著經驗的不同，而有了獨立性和特殊性。

³⁵³ 參見方韻慈《謝靈運山水詩分期研究》頁 79-84。

第二節 因「地理空間」和「遊觀模式」制宜的書寫方式



前文已初步指出，在登臨山水之際，謝靈運有意分別遊觀模式的差異並標舉地理位置的特殊性。遊觀的主體為人，地理空間的主體為山水，而一篇篇的山水詩，便是在詩人之情意、思理與山水之性情、氣象交相激盪之下，將一次次既「獨特」且「完整」的山水經驗形諸筆端。如何總合山水經驗中的「情」、「理」、「景」諸多要素於有限的篇幅之內？謝靈運以「賦體」的手法，將其「感官經驗」、與「空間」、「內在圖景」鋪陳開展³⁵⁴，全面性地記錄一次出遊歷程中的種種細節，其特色為因「地理空間」和「遊觀模式」制宜地書寫。也就是說，每一首山水詩的內容，都由「山水」本身的面貌決定，也由人在遊觀行進間的身心狀態所決定。蕭馳先生即指出：「謝詩依遊覽行旅而展開的意象世界，最能體現一持續不斷的『聲光動人』和情意屈伸婉轉以求表達的過程」。³⁵⁵遊觀模式有許多種可能，而「遊覽」和「行旅」是《昭明文選》中的兩個分類，依據王文進先生的分析，「行旅」之作大多為被動的「遠赴他地，兼程趕路」之作，而「遊覽」則是主動的，是向外的欣賞與伸展。³⁵⁶在靈運山水詩中，「行旅」之作主要出現在出守永嘉時期，大多屬上一節所討論以「過」為題和單以地名為題的詩作。「遊覽」的型態，則可以再細分成對山水主動的「遊歷」與「登陟」，在山水間的「山行」、「幽居」，等不同類別，由此牽出不同的山水經驗與山水書寫。本節將以「遊觀模式」為經，「山水面貌」為緯，探討在不同的遊觀模式裡謝靈運如何將山水地景與內在情意思理相互繫聯、對話，組成一篇篇山水詩。

³⁵⁴ 參見蘇怡如〈中國山水詩表現模式之嬗變〉，頁 74-80。

³⁵⁵ 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 年 6 月），頁 119-120

³⁵⁶ 王文進〈南朝「山水詩」中「行旅」與「遊覽」的區分——以《文選》為主的觀察〉，收錄於國立成功大學中文系主編《第二屆魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1993 年），頁 106。




（一）遊觀型態之一——行旅

在謝靈運出守永嘉的路程中，曾經過許多景點如「始寧墅」、「富春渚」、「桐廬口」、「七里瀨」等，行旅途中所見之景並非主動尋索而至，乃是偶然遇見特殊的美景，而寫出當下的感懷。這類詩作的景、情、理關係並不複雜，大抵而言，抑鬱不平之情志已在旅途未啟之時便塞滿胸臆，而在行旅的路程當中，注意力轉到山水之上，山水美景或使內在憂思得以豁散、消解，或反而感發更深一層的愁思，但最終謝靈運以理性的思辨來與情感對話，則如出一轍。舉例而言，〈過始寧墅〉即為此類詩歌的典型：

束髮懷耿介，逐物遂推遷。違志似如昨，二紀及茲年。淄磷謝清曠，疲繭慚貞堅。拙疾相倚薄，還得靜者便。剖竹守滄海，枉帆過舊山。山行窮登頓，水涉盡洄沿。巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣。葺宇臨迴江，築觀基層巔。揮手告鄉曲：三載期歸旋，且為樹粉檟，無令孤願言。

本詩首八句直接述志，訴說自己年少時即有隱逸之志，接著四句記遊之語又可分成兩個層次：「剖竹守滄海，枉帆過舊山」交待自己的主要動向為奉命出使的途中，枉道至會稽始寧縣東山舊居，是第一層；「山行窮登頓，水涉盡洄沿」則是登山臨水的具體行動，亦是真正將詩人從政治失意中暫實拉出的關鍵，使得山水之美得以映入眼簾，是第二層。在「窮」、「盡」山水的行旅路程當中，「巖峭嶺稠疊，洲縈渚連綿。白雲抱幽石，綠篠媚清漣」的美景寓目而見，前二句寫空間之遼闊無盡，後二句寫景物之清新可喜，由於這樣的風景並非謝靈運長時間生活、浸浴其中的自然環境，而是以迎面而來的姿態，向詩人展示天地的寥朗無盡、山水的靈秀嫵媚，故而山水風景並未渲染詩人主觀的情志，而是回應了篇首所謂的「還得靜者便」，可見此處的山水描寫，某種程度上來說，是有意識地要體現



老莊思想下，使人欣然而樂的山林阜壤。接著寫「葺宇臨迴江，築觀基層巔。揮手告鄉曲：三載期歸旋，且為樹粉檣，無令孤願言」，雖然此六句看起來都是記事語，但述志之意甚為明顯，暗示自己的隱逸之志是非常堅決的。本詩的情、景關係看似斷裂，可分析出兩個原因，其一是因為此處風景為行旅所見，山水風景是迎面而來，隨機寓於目前的，是外在的；其二則是因為伏藏於詩人心中的「理」的思考，使得「景」本身具有能解消憂慮之情進而觸發欣然之情的特質，故而情的表現與景的描寫之間，多了一層「理」的涉入，而予人「有隔」之感。

（二）遊觀型態之二——「登」與「遊」

「遊」與「行旅」有所差異。「行旅」為被動性質，所見之風景是隨機性的，「遊」則是主動尋訪一地風景；「行旅」的情感以憂憤為基調，「遊」的展開則基於對美景本身的欣賞與探求。從謝靈運自言「周覽倦瀛壖，況乃陵窮髮」³⁵⁷、「江南倦歷覽，江北曠周旋。懷新道轉迴，尋異景不延」³⁵⁸，以及史載其「尋山陟嶺，必造幽峻，巖嶂千重，莫不備盡」³⁵⁹，可知靈運對於遊覽山水不只有濃厚興趣，甚且執著於「歷覽」、「周覽」當地山水。永嘉山水狀貌萬千，要做到「周覽」何其困難，這意味著遊覽的過程當中，為了更深入、窮盡一地風光，勢必得因著地貌形勢的不同而採取不同的進入方式，或步行、或乘舟、或登躡……等，其目的都是為了探索山水全新的、獨特的美，在這一次又一次的旅途中，山水景物是全新的、等待人去欣賞相知的「對象」。由此可發現，此時「人」與「景」的關係與之前已有不同。一方面，詩人主觀意識仍然是詩作中的主體，但另一方面，「山水」也獨立出來，成為可以感發詩人情懷、啟發詩人思考的主體。也就是說，人與山水之間並非「主體——客體」的從屬關係，而是「主體——主體」的對等關係。山水有其面貌性格，詩人也有其內在的心志和思緒，此兩者並無優先次序，但同

³⁵⁷ <遊赤石進帆海>

³⁵⁸ <登江中孤嶼>

³⁵⁹ 《宋書·謝靈運》

時兩者也並未相互交融，因此以山水為主的「景」，和以人為主的「情」、「理」便發展出微妙而複雜的對話關係。



茲舉〈登上戍石鼓山〉為例：

旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汨汨莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。極目睽左闊，迴顧眺右狹。日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。佳期緬無像，騁望誰云愜。

此詩作於靈運謫守永嘉時期，心中憂悶難以排遣，遂「發春托登躡」，開啟了一次遊覽石鼓山的行程。全詩前八句交待登石鼓山的動機，直抒心中流放永嘉的抑鬱寡歡。接著「極目睽左闊，迴顧眺右狹」為轉入景物描寫的關鍵句，詩人四顧眺望，黃昏日落的景色映入眼簾，「日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉」，落日漸漸沒入了山澗裡，而澗水仍波波流動；白雲聚集，山嶺稠疊，形成向遠處綿延具有立體空間感的畫面，而「日沒」、「雲生」既是寫眼前的空間，同時也是暗寓時間靜靜推移；接著視角轉向近處，白芷的新苔、綠蘋的初葉隨處可見，在落日餘暉當中仍蓬勃地嶄露它們的生命力，欣欣向榮的景致本應帶來春日歡悅的感受，然而詩人卻聯想到了《楚辭》中「綠蘋齊兮白芷生」的畫面。此四句乍看之下全然是寫景，但是伏藏於其下的時間推移感，以及由草木而引發的感懷，遂使景物渲染了憂愁的情緒。王國瓔先生認為：「春景歡悅和人心悲傷的交錯感，正是全詩所要傳達的境界。」³⁶⁰，此四句之所以能「以樂景寫哀」，正是因為「景」與「人」之間是分立的主體，面對這日落的美景，「感物」而生的時間悲感、「緣情」而起的內在愁思汨汨流洩，然而山川靜好，渾不因「我」的憂思與愁緒而增減半分，詩人獨立於天地之間，一時百感交集。接著，「摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。佳期緬無像，騁望誰云愜？」用《九歌·湘夫人》「登白蘋兮騁望，與佳期兮夕張」之典託事喻志，表達「愛而不見」、「信而不期」、「求而不得」的失落。此詩始於一次主動的遊覽行動，終於翹首騁望，詩末雖未繼續

³⁶⁰ 王國瓔《中國山水詩研究》頁161。

寫景，而彷彿能讓人看見詩人獨立於山嶺間的孤獨身影。



再舉〈遊赤石進帆海〉為例：

首夏猶清和，芳草亦未歇。水宿淹晨暮，陰霞屢興沒。周覽倦瀛壖，況乃陵窮髮。川后時安流，天吳靜不發。揚帆采石華，挂席拾海月。溟漲無端倪，虛舟有超越。仲連輕齊組，子牟眷魏闕。矜名道不足，適己物可忽。請附任公言，終然謝天伐。

此詩亦在起始便交待出遊的動機，但不一樣的是先交待了背景的時節和景物：「首夏猶清和，芳草亦未歇。水宿淹晨暮，陰霞屢興沒」說明這是一個適合乘船出海的好時機，接著才說自己想要進一步前往未知的異域。「川后時安流，天吳靜不發。揚帆采石華，挂席拾海月。溟漲無端倪，虛舟有超越。」前四句全用典故，而後二句則寓理於景，寫的既是實景，同時也寓藏玄理。接著轉入自我的出處進退的思索，達到「終然謝天伐」的結論。此詩相較於前舉詩作，較無抒情的成份，而以理悟的書寫居多。但共通點為，詩人仍然是預先懷抱著一些內在的情志或思考而出遊，在遊歷的過程中，見到了許多新異的景物，這些景物本身自然含藏萬物生生不息、盈虛變化之道，而不受人主觀情緒與思想渲染。詩人在旅遊中與景相遇，而藉著景物印證、啟迪自己。

綜上所述，詩人主動地去尋訪山水而留下的詩作中，景、情、理之間的關係是互相對話的，景是獨立於情、理之外自然自足的存在，但詩人的情感和思理卻因著與景的相遇而變化紛呈。另一方面，由於「遊覽」是屬於一次性的、求新求異的路程，所見山水都非熟習的景物，因此也往往帶來詩人較劇烈的思緒變化。

（三）遊觀型態之三——山行與幽居

相較於出守永嘉時期的「行旅」和「遊歷」，隱居始寧時期謝靈運遊觀山水的方式轉為「山行」與「幽居」兩大類。雖然，謝靈運仍樂於在山林間發現新奇的審美感受，但由於此地山水為自家園林所在，並非像行旅、遊歷那樣每一次都是嶄新的經驗，故其敘事方式與前期有所不同。所謂「山行」，指的是詩人在園林山

水位移的過程，比如「於南山往北山經湖中瞻眺」、「石壁精舍還湖中作」等，都是在兩個定點間移動時所寫下來的詩作。而「幽居」則是第二次隱居時書寫的重點，著重於描寫「高樓」生活中的寂寞孤獨。

關於「山行」詩作的敘事手法，此處引〈於南山往北山經湖中瞻眺〉為例：

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

此類詩作並非以一個景點的名山勝水為造訪的對象，故並不採取「先清楚交待出遊動機」，接著寫「行動方式」、「景物描畫」，再轉入「情的抒發」或「理的體悟」的結構模式，而是以大篇幅的筆墨寫「行動」和「景物」，甚至大部份時候此兩者並無法截然劃分。比如首八句「朝旦發陽崖，景落憩陰峰。舍舟眺迴渚，停策倚茂松。側逕既窈窕，環洲亦玲瓏。俛視喬木杪，仰聆大壑濃。」每一句都是記遊，以「發」為始，以「憩」為終，中間經歷「舍舟」、「眺」、「停策」、「倚」到「俛視」、「仰聆」等無數動作，乃是依照山行的順序一路寫下，但同時「陽崖」、「陰峰」、「迴渚」、「茂松」、「側逕」、「環洲」、「喬木杪」、「大壑濃」或從視覺或從聽覺摹寫，亦不可不謂其為「景語」。接著「石橫水分流，林密蹊絕蹤。解作竟何感，升長皆丰容。初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。」雖然不再以明確的動詞記行，但是從「石橫水分流，林密蹊絕蹤」仍可看出詩人一路行進的痕跡，畢竟若非詩人不斷地移動，也無法目擊「水分流」、「蹊絕蹤」等新異的景像。「解作竟何感，升長皆丰容」，詩至此又是一轉，冰雪既解，春露大作，而綿綿春月，使草木枝抽枝發芽，欣欣向榮，「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風」從植物寫到動物，頗有「鳶飛魚躍」，萬物欣欣向榮之感。走筆至此，大篇幅的記遊和寫景當中並不見情感的預設，然而詩人忽然再一轉，轉出至情至性的感歎：「撫化心無厭，覽物眷彌重。不惜去人遠，但恨莫與同。」此處情感亦分成兩種層次，首先是景物本身的美好引發的眷戀之情，接著才引出「孤遊」之感慨，「孤遊」到底也是因為

不得賞用的無奈。從此詩可以看出，謝靈運已放下不斷交待動機、自我辯解的作法，而是讓自己更投入於山水當中，細細地體會登山活動所帶來的諸般感官經驗。詩中的「景」與「人」有了更密切的關係，「山水」不再只是一個探索的對象，而是屬於「生活」的一部份，「情」「理」與山水之間，也不再截然劃分，而漸漸相互涵融。

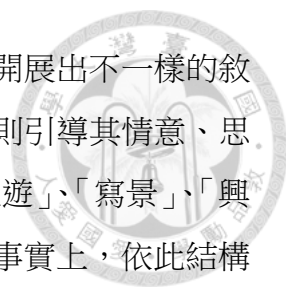
「幽居」型態的敘事手法，亦有別於「山行」，此處舉「石門新營住所四面高山迴溪石瀨脩竹茂林」為例：

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步，葛弱豈可捫。嫋嫋秋風過，萋萋春草繁。美人遊不還，佳期何由敦？芳塵凝瑤席，清醕滿金樽。洞庭空波瀾，桂枝徒攀翻。結念屬霄漢，孤景莫與諉。俯濯石下潭，仰看條上猿。早聞夕颿急，晚見朝日暎。崖傾光難留，林深響易奔。感往慮有復，理來情無存。庶持乘日車，得以慰營魂。匪為眾人說，冀與智者論。

相較於「行旅」、「遊歷」、「山行」詩作，「幽居」詩作的「記遊」性較少，而著重於「再見」山居光景。首二句描述背景：「築幽居」、「臥石門」，說明自己高棲於絕頂上，「躋險」、「披雲」即描述地勢之高險。「嫋嫋秋風過，萋萋春草繁。美人遊不還，佳期何由敦？芳塵凝瑤席，清醕滿金樽。洞庭空波瀾，桂枝徒攀翻」化用《九歌·湘君》之典，淒美而幽怨，既是再現自我幽居之情狀，亦是再現騷人墨客的放逐之悲。「結念屬霄漢，孤景莫與諉。俯濯石下潭，仰看條上猿。早聞夕颿急，晚見朝日暎。崖傾光難留，林深響易奔。」轉回較寫實的經驗，山居與平地的時空感受均有所不同，以景寓理，領悟現象世界隨時變化、轉瞬即逝，領悟此理，則一切的情感均是虛幻，詩人領略的這番道理，但仍感覺所思辯的內容並無知音可解。此詩自首句「躋險築幽居」至「林深響易奔」，景、情、理互相含融，涯際不分，以場景的再現取代了時間性的敘事脈絡，讀者在觀看景物時，也同時照見了其內在的寂寞心緒。

361

³⁶¹ 曾守仁〈「感傷詩人」的詩學追索——解析船山「自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言」說〉，政大中文學報，第十四期，2010年12月，頁201。



綜上所述，謝靈運詩依其遊觀型態、遊覽景點的不同，而開展出不一樣的敘事手法。而其詩作中的景、情、理關係亦隨之變化，此種變動則引導其情意、思理的展開。從以上的論述可以進一步發現，謝詩中固然多有「記遊」、「寫景」、「興情」、「悟理」的內容，但是其詩卻並不總照此結構層層推衍，事實上，依此結構寫作的山水詩主要集中於出守永嘉時期和第一次隱居始寧時期，景、情、理之間的界線實際上隨著其生涯的遞進而漸趨模糊。謝靈運寫作山水詩，並不拘泥於定法，而是「宛轉屈伸，以求盡其意」³⁶²，詩的寫作隨著「意」的進退、屈伸而表現，情感抒發和理性思考都是屬於「意」的範疇，意的方向決定詩的章法如何轉折、變化。謝靈運生平的不同階段，內在意理有所不同，遊觀型態也大致依其生涯而轉變，因此寫作的章法結構已有所不同。大體而言，出守永嘉時期和第一次隱居始寧時期，有較明顯的「記遊」、「寫景」、「興情」、「悟理」架構。第二次隱居時期，由於其情志與思理為並行的關係（而非像前期屬於理高於情的關係），故情理分際並不明顯，情語和理語大多錯綜地存在於景語之間。出守臨川和流放時期，景的書寫已佔詩歌大部份篇幅，情的表現十分隱晦，而理趣流貫於寫景當中。

³⁶² 《船山全書》，冊 15，頁 847。



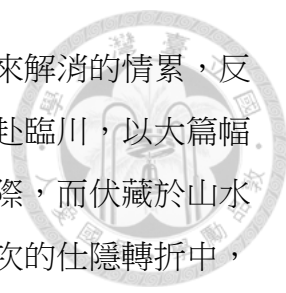
第六章 結論



本文旨在研究謝靈運山水詩中的景、情、理、事關係。謝詩以記遊為體，融合其登山臨水沿途所見之景、所興之情、所悟之理於敘事當中，而其中情理互相辯證對話，景理互相啟引涵攝，情景又時而相融時而相離，因此歷來論者往往有截然不同的評價。本文嘗試將謝靈運山水詩中的「情理關係」、「景理關係」、「情景關係」分成三個章節來討論，並在最後以「事」的敘寫來統合景、情、理之間的關係。

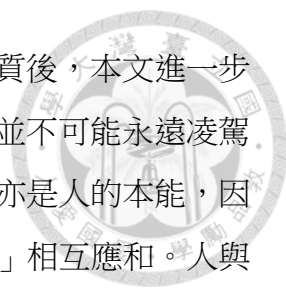
在進入情、景、理關係的討論前，本文首先對情、景、理、事作界義：在謝靈運詩作中，「情」包含隨機感發的短暫「情緒」，貫串主體生命的「情志」和需要以理性調節的「情累」等三個層次；「理」包括其「思想內容」以及詩歌中「理趣」的呈現；「景」為詩中的寫景之句，部份「記行」的詩句中也可看出景的面貌；「事」則是以時間為線索的經驗記錄，所以具體「行跡」與抽象「心跡」的書寫都是「事」的範疇。

本文首先從謝詩中的「情理關係」開始討論，是因為謝靈運雖以巧構形似的山水描寫著稱，仕隱之間的掙扎與自我身心的安頓卻是貫串其生命的重要主題，因此即使其詩中的山水面貌是「千圻邈不同，萬嶺狀皆異」，內容仍不脫「壯志鬱不用」的抒發，以及以「理」來化解此「情」的努力。此「壯志」即為詩中的「情志」所在，是一種「兼抱濟物性，而不纓垢氛」的「達人」理想，然而當現實並沒有給予他實現壯志的舞臺時，這樣的壯志便轉為種種負面情緒：或憤懣，或失望，或孤獨，或憂懼……等，因此，無論是「情志」還是「情緒」，都成為必須解消的「情累」。本文以其生平仕隱的不同階段為框架，指出其詩中情理關係的變化，認為：出守永嘉時期，謝靈運「以仕為隱」，於詩中多直接援引玄學典故或術語來化解因政治失意帶來的憤懣不平，「理」並未內化於其生命中，而更接近於「讓世人看見自己以理悟取得勝利」的自我展演；第一次隱居始寧時期，謝靈運悉心經營擘畫其山居，成為合於自我認同的真正隱者，故其詩中也出現了難得的情理協調；第二次隱居始寧時期，謝靈運在石門山頂新建住所隱居，其詩作中的情感基



調轉為幽深的孤獨感，然而此孤獨感卻並未被視為需以「理」來解消的情累，反而使詩人常常發出「惜無同懷客」的感歎。最後一次出仕，遠赴臨川，以大篇幅的記遊、寫景來完成詩作，情的感懷與理的思辯已無明顯的分際，而伏藏於山水描寫當中，所謂的「玄言尾巴」已幾不可見。大抵而言，在幾次的仕隱轉折中，謝靈運山水詩中的情理關係雖有所變化，但以「悟理」為高，而視情感為需解消的「慮」或「累」，則如出一轍。

在謝靈運山水詩中，「景」是耳目感官所見的山水草木，同時也是生生不息的「自然」。「景」感發「情」，同時又寄寓「理」。在謝靈運山水詩中，「理」的層次高於「情」，故「景理關係」當先於「情景關係」。本文認為，謝靈運的玄學思想背景，影響其所接受的山水面貌，描寫山水的技巧和呈現於山水詩中的理趣。首先，「遊觀」和「玄思」兩種模式的同時並進使得謝靈運所「接受」的山水已有別於前人：實際的登陟行動使其能接觸到新異的山水之美；同時，由於其玄學思想的建構與內化，其所見的山水也有「作為玄學知識的聯想與印證的比道山水」、「作為修道空間的園林山水」、「具真蘊內美的空靈山水」等不同面貌，此時「山水」並非對峙於人的客體，乃是與詩人互為主體，山水「以形媚道」，而詩人亦「含道映物」，故在「遊觀」和「玄會」的工夫當中，詩人所接受的是不帶情感渲染的山水。而「登山」的過程也就是「體道」的過程，「體道」的過程也就是「滌情」的過程，因此在謝靈運的山水詩中，「景」與「理」的關係在理想的情況下是應完全互相涵攝的。其次，「理」如何影響其描寫山水，是創作層次的問題。因為在創作的同時，必然要對所見之景物有所取捨、佈置、摹寫，其思想工夫也帶來影響。本文從「對偶與形似」兩種六朝詩歌創作的技巧來觀察謝靈運寫作的特出之處，發現相較於其他六朝詩人，謝靈運以「句中對偶」、「句間對偶」、「篇章內對偶」的方式來層層展現山水，虛實、高下、遠近、疏密……等對比，開展了詩中的遼闊空間，而細微處的工筆點染則加強描寫草木將生未生的幾微之始，使得其筆下山水不只是呆板的靜物素描，而處處具有生命力和動態美感。最後，「山水理趣」則關乎「文本山水」如何以有限的文字呈現無窮的理，謝靈山水詩中多富含理趣，本文認為謝靈運山水詩至少透過景的描寫展現了「寥朗無涯的天地大美」，「生生不息的造化之工」和「莫可名狀的道之本體」，讀者在閱讀其山水詩時，也彷彿參與了其「遊觀」和「玄思」的工夫歷程，或能默會其中理趣。



在指出謝靈運山水詩中「以理化情」和「景理相涵」的特質後，本文進一步討論「情景關係」。無論詩人如何以「理」為高，實際上「理」並不可能永遠凌駕於「情」之上，「情」的生發本是難以遏抑的，情的抒發與表達亦是人的本能，因此謝靈運山水詩雖苞含名理，「情」卻始終流貫其間，且與「景」相互應和。人與自然景物有不同的交流互動方式，本文則從「應感」、「喻志」、「緣情」三種模式來分析其山水詩中的情景關係。「應感」指的是即目所見的景物觸發人當下的心緒感懷，在謝靈運詩裡以兩種方式呈現，其一為「滿目皆古事」的應感，見到景物而引發對「古事」的聯想，進而觸動感懷；其二為自然景物與自我情意的直接聯想。「喻志」則繼承楚騷傳統，著重於以自然景物比喻其內在情志，在謝詩中亦表現為兩種模式，其一為「以幽蔽高聳的山水象徵其孤高」，其二則化用《楚辭》典故來託喻自我情志。「緣情」則指的是以「情緒自我」來與景物相接，在早期謝靈運山水詩中，仍繼承古詩的「悲秋」傳統，但在後期則更多描寫對自然生命的眷戀喜愛，以及由之引發的惆悵悲感。

分析謝靈運山水詩的情理、景理、情景關係，實可得到以下結論：就情理關係而言，「以理化情」是最高原則；就景理關係而言，「景理相涵」是最高境界。然而因為「情」的生發與變化，使得其詩中的山水往往含情，而理也不總能勝過情。這些情、景、理的交互關係，都由記事而呈現。依其遊觀型態、遊覽景點的不同，而開展出不一樣的敘事手法，而其詩作中的景、情、理關係亦隨之變化。「行旅」中所寫的詩作，篇首大多直接抒發胸中情志，隨後寫景，再由景轉入理悟；「登」與「遊」類的作品中，山水景物表現新、異的美感，與其內在情感和思維相互對話；「山行」與「幽居」中，山水景物成為謝靈運生活的空間，情、理、景相互涵融，涯際不分。

謝靈運在「事」的書寫脈絡當中，展現出其內在情感、思想內涵與自然山水的多重關係，使得其山水詩篇得以開創新的典範，為中國文學抒情傳統寫下璀璨的一頁。



參考資料



一、 謝靈運詩文集

顧紹柏：《謝靈運集校注》（台北：里仁書局，2004）。

葉笑雪選註：《謝靈運詩選》（香港：漢文出版社，出版年份不詳）。

黃節註：《謝康樂詩註》（台北：藝文印書館，1987）。

二、 古代論著

（一）經部

王弼，韓康伯著；朱熹著：《周易二種》（台北：大安出版社，1999）。

屈萬里：《詩經詮釋》（台北：聯經出版社，1983）。

（一）史部

班固著：《漢書》，（北京：中華書局，2003）。

范曄著：《後漢書》，（台北：藝文印書館，1955）。

沈約著：《宋書》，（北京：中華書局，2003）。

房玄齡等著：《晉書》，（北京：中華書局，2008）。

（二）子部

王弼注：《老子》，見《老子四種》（台北：大安出版社，1999）。

錢穆：《莊子纂箋》（台北：東大圖書公司，2006）。

王叔岷：《莊子校詮》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1999）。

（三）集部

1. 總集

洪興祖注：《楚辭補注》（台北：鼎淵文化，2005）。



蕭統輯，李善注：《文選》（台北：五南出版社，1980）。

蕭統輯，六臣注《增補六臣注文選》（北京：人民文學出版社，2008）。

郭茂倩：《樂府詩集》（北京：中華書局，1979）。

劉義慶著，徐震堦校箋：《世說新語校箋》（台北：文史哲出版社，1989）。

劉義慶著，余嘉錫校箋：《世說新語校箋》（臺北：文史哲出版社，1989）。

逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）。

嚴可均輯《全晉文》（北京：商務印書館，1999年）。

2. 別集

劉勰著，周振甫注：《文心雕龍》（台北：里仁書局，1984）。

鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1996）。

朱金城箋校《白居易集校箋》（上海：上海古籍出版社，1988）。

陶淵明著，袁行霈箋注：《陶淵明集校箋》（北京：中華書局，2003）。

郭熙，郭思著：《林泉高致集》，《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1983）。

方回：《文選顏鮑謝詩評》，《景印文淵閣四庫全書》（台北：臺灣商務印書館，1983）。

楊慎著，王仲鏞箋證：《升庵詩話箋證》（上海：上海古籍出版社，1987）。

王世貞：《讀書後》，《宋元明清書目題跋叢刊》（北京：商務印書館，2006）。

王士禎：《漁陽文集》，《王士禎全集》（濟南：齊魯書社，2007）。

王夫之：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1988）。

沈德潛：《說詩碎語》，《歷代詩話統編》（北京：北京圖書出版社，2000）。

李重華：《貞一齋詩說》，《歷代詩話統編》（北京：北京圖書出版社，2000）。

劉熙載：《藝概》（台北：廣文書局，1964）。

方東樹《昭昧詹言》（台北：頂淵出版社，2006）。

陳祚明《采菽堂古詩選》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002）。

三、 近人論著 （外國學者著作排列於後）

（一） 文學專著



- 丁成泉：《中國山水詩史》（台北：文津出版社，1995）。
- 王國瓊：《中國山水詩研究》（台北：聯經，1986）。
- 王力堅：《魏晉詩歌的審美觀照》（台北：Airiti Press Inc，2010）。
- 林文月：《山水與古典》（台北：三民書局，1996）。
- ：《中古文學論叢》（台北：大安出版社，1989）。
- ：《澄輝集》（台北：洪範出版社，1985）。
- ：《謝靈運》（台北：國家出版社，1998）。
- 沈振奇：《陶謝詩之比較》（台北：臺灣學生書局，1986）。
- 李森南：《山水詩人謝靈運》（台北：文史哲出版社，1989）。
- 李 雁：《謝靈運研究》（北京：人民文學出版社，2005）。
- 李文初等著《中國山水詩史》（廣東：廣東高等教育出版社，1991）。
- 吳忠華《山水詩人謝靈運》（台北：華巖出版社，1996年）。
- 孫康宜著，鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》（台北：允晨文化，2001）。
- 葛曉音：《謝靈運研究論集》（桂林：廣西師範大學出版社，2001）。
- ：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1999）。
- 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》（台北：大安出版社，1986）。
- 蔡 瑜：《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012）。
- 鄭毓瑜：《六朝情境美學綜論》（台北：臺灣學生書局，1996）。
- 劉明昌：《謝靈運山水詩藝術美探微》（台北：文津出版社，2007）。
- 錢志熙：《魏晉詩歌藝術原論》（北京：北京大學出版社，2005）。
- 錢鍾書：《談藝錄》（台北：書林，1988）。
- 鍾優民：《謝靈運論稿》（濟南：齊魯書社，1985）。
- 譚元明：《謝靈運山水詩新探》（香港：曙光圖書出版社，出版年份不詳）。
- 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）。
- ：《玄智與詩興》（台北：聯經出版社，2011）。
- ：《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005）。
- 蕭馳，柯慶明主編：《中國抒情傳統的再發現》（台北：國立臺灣大學出版中心，2009）



蕭滌非：《讀詩三札記》（北京：作家出版社，1957）。

[日]小尾郊一：《孤獨的山水詩人》（東京都：汲古書社，1983）。

—————：《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）。

[日]船津富彥著，譚繼山譯：《山水詩人——謝靈運傳記》（台北：萬盛出版社，1983年）。

[日]廚川白村著，魯迅譯：《苦悶的象徵》（台北：昭明出版社，2000）。

（二） 歷史思想等著作

王 瑤：《中古文學史論》（北京：北京大學出版社，2008）。

錢 穆：《中國學術思想史論叢》（台北：東大圖書公司，1976）。

臺靜農：《中國文學史》（台北：臺灣大學出版中心，2004）。

徐復觀：《中國藝術精神》（台北：學生書局，1966）。

湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》（台北：臺灣商務印書館，1962）。

（三） 期刊及會議論文

王文進：〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉，收錄於《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（台北：文津出版社，1993）

宋緒連：〈謝靈運山水詩結構初探〉，刊於《遼寧大學學報》1985年第5期，總第75期，頁55-59。

沈凡玉：〈由典故運用試論謝靈運詩與《楚辭》之淵源〉，《中國文學研究》第十八期

吳翠芬：〈謝靈運山水詩的美學追求〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994年）


李慰祖：〈「常著文章自娛」與「今我不述，後生何聞」間的遊移——關於陶淵明文本中書寫意圖的討論〉，《中國文學研究》第二十五期，2008年1月，頁79-114。

林 庚：〈山水詩是怎樣產生的〉，《文學評論》（北京：中國社會學出版社）1961



年第3期。

- 陳怡良：〈謝靈運在佛法上之建樹及其山水詩的禪意理趣〉刊於《漢學研究》，第26卷第4期，2008年，頁33-66
- 章尚正：〈論謝靈運山水詩的審美開拓〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994），頁19-26。
- 曾守仁：〈「感傷詩人」的詩學追索——解析船山「自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言」說〉，政大中文學報，第十四期，2010年12月。
- 楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，收錄於蔡瑜編《迴向自然的詩學》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2012）
- 齊文榜：〈試論教僧徒的山水詩對謝靈運山水詩的影響〉，收錄於臧維熙主編《中國山水的藝術精神》（上海：學林出版社，1994），頁164-171。
- 齊益壽：〈「達人」形象與謝氏門風——謝靈運述祖德詩析疑〉，收錄於《文化的饋贈·漢學研究國際會議論文集》（北京：北京大學出版社，1994），頁155-171。
- ：〈陶淵明的儒者襟抱與獨立精神〉，《國際儒學研究第十七輯》（北京：九州出版社，2010）
- 蔡瑜：〈重探謝靈運山水詩——理感與美感〉，《臺大中文學報》第三十七期，2012年6月，頁89-128。
- 鄭毓瑜：〈身體行動與地理種類——謝靈運〈山居賦〉與晉宋時期的「山川」、「山水」論述〉，《淡江中文學報》第十八期，2008年6月，頁37-70。
- 錢志熙：〈謝靈運《辯宗論》和山水詩〉刊於《北京大學學報》，135期，1989年，頁39-46。
- 蕭馳：〈從實地山水到話語山水〉，收錄於《中國文哲研究所集刊》，第三十七期，2010年9月，頁1-50
- 魏宏燦：〈天質奇麗、運思精鑿——論謝靈運山水詩的結構藝術〉，收錄於臧維

- 
- 熙主編《中國山水的藝術精神》(上海：學林出版社，1994年)，頁74-81。
- 蘇怡如：〈形似的美典——論謝靈運山水詩〉，《東華漢學》第六期(2007年12月)，頁81-130。
- [日]小尾郊一〈謝靈運的山水詩〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》(桂林：廣西師範大學出版社，2000)頁26-45
- [日]志村良治：〈通向山水詩的契機——以謝靈運為論〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》(桂林：廣西師範大學出版社，2000年)
- [日]福永光司：〈謝靈運的詩想〉，收錄於宋紅編譯《日韓謝靈運研究譯文集》(桂林：廣西師範大學出版社，2000)，頁5-25
- [美]宇文所安：〈自我的完整映像——自傳詩〉，收錄於樂黛雲、陳珏編選：《北美中國古典文學研究名家十年文選》(南京：江蘇人民出版社，1996)

四、學位論文 (依出版年月編排)

- 林文月：《謝靈運及其詩》，國立臺灣大學文學院碩士論文，1966年6月。
- 吳若梅：《謝靈運的政治生涯與山水詩的關係》，國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2002年6月。
- 陶玉璞：《謝靈運山水詩與其三教安頓思考研究》，國立清華大學中國文學研究所碩士論文，2006年7月。
- 蘇怡如：《中國山水詩表現模式之嬗變——從謝靈運到王維》，國立臺灣大學中國文學研究所博士論文，2008年7月。
- 方韻慈：《謝靈運山水詩分期研究》國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2009年6月。
- 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論文，2010年1月