《東華漢學》第 6 期；頁 81-130
東華大學中國語文學系　2007 年 12 月

形似的美典——論謝靈運山水詩

蘇怡如*

【摘要】

謝靈運（385-433）山水詩最突出的審美旨趣及效果乃是一種「形似」的美感，這種美感典式的開拓也是謝靈運在詩歌史上最重要的貢獻。在謝靈運以「形似」的手法大肆模山範水之前，大規模的「描寫」、「體物」主要體現於辭賦之中，乃賦體之所專擅。謝靈運山水詩的描寫方式即深受辭賦傳統之沾溉，將賦體所擅長的景物描寫移植於五言詩中，且成為詩歌中佔據中心地位的主要成分，開創中國山水詩之形制規模。本文即從謝靈運山水詩中賦化的描寫、感官經驗之強調與空間之建構，以及情景關係的角度，討論其山水詩之主要特色與開拓之處。

關鍵詞：謝靈運　山水詩　形似　美典　賦化

---

* 臺灣大學中國文學研究所博士候選人

前言

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

---

[1] 高友工先生對律詩美典的討論，詳參高友工著、劉翔飛譯：〈律詩的美典〉（“The Aesthetics of Regulated Verse”）一文。此文分上、下兩個部分，分別刊登於《中外文學》第18卷，第2期（1989），頁4-34，及第3期（1989），頁32-46。後收入高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004），名為〈律詩的美學〉，由黃寶華翻譯。見此書頁209-262。另關於「美典」一詞的界義與闡釋，可參閱蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（臺北：臺灣學生書局，2001）一書，尤其是第二章第四節「『美典』的界義」部分，頁134-142。本文行文中所使用的「美典」、「美感典範」以及「美感典式」等詞彙，所指涉的意義皆同，唯因行文所需，時或有運用不同詞彙的情況，經本刊匿名審查先生指出，特此說明。

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

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

最重要的特徵所在。這種以「形似」為美的追求籠蓋整個時代，[4]此一美感形式的典範可以追溯至西晉張協（？-307），而由謝靈運、顏延之（384-456）、鮑照（414？-466）等詩人進一步推波助瀾。[5]謝靈運的山水詩創造了一種「形似」的美感典範，此一形似的寫實之美又主要透過整齊的對偶句式達成。在一組組由對偶句式所組成的嚴密結構中，謝靈運再現了一個理想的審美宇宙，在此一空間中，山水互映，上下交輝，聲色呼應，各種景物互相頡頏，呈現出一個層次井然、色彩鮮麗的理想空間。

如果說自《詩經》、《楚辭》、「古詩十九首」以降的中國詩歌一直以「抒情」為首要目的，詩歌中的景物描寫始終籠罩於「起興」、「感物」、「歎逝」的既定抒懷模式中，缺乏獨立自足的存在意義與清晰面目。[6]而詩中的「空間」描寫也始終糾纏於強烈的時間感覺之中，變成一

---

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

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

[6] 陸機〈文賦〉云：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懍懍而懷霜，志眇眇而臨雲。」收入《文選》，卷17，「賦壬・論文」。引自〔梁〕昭明太子蕭統（501-531）輯、〔唐〕李善注：《文選》（臺北：正中書局，1971年，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印），頁225。「歎逝」的概念雖首先由陸機於〈文賦〉中提出，但其源頭

種「時間化的空間」。它僅僅是為了突出時間推移之感才受到注目，並往往做為抒情之背景存在，始終呈現為面目模糊的浮光掠影式描寫，誠如鄭毓瑜先生所概括：

> 就主題而言，謝靈運山水詩的出現，正是詩人對於「空間」與對於「時間」這雙方的關注，呈現消長盛衰的關鍵與分野的定點。……空間形構在靈運之前，一直不及時間的推移，來得令人驚心動魄，悲慨係之。……魏晉間寫景紀遊詩，雖標舉地點為題，卻也不免迴繞著生死久暫的憂思，容易模糊了景物的本然形姿，當然也難以體認作者是否投身其中而成就實存空間。[7]

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

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

應可追溯至「古詩十九首」。呂正惠先生指出：「歎逝」的主題主要是藉「感物」而傳達的。「『感物』，就其原始意義來說，是特指四時之變化與時間之流逝。」而劉勰所提出的「物色」論，「最原始的、最具原創性的部份是以『歎逝』的角度去觀察大自然，從而賦予大自然以一種變動不居、淒涼、蕭索而感傷的色澤，並把這一自然『本質化』、『哲理化』，使渺小的個人在其中感悟到生命的真相，而欷歔不已。」詳參呂正惠：〈「物色」論與「緣情」說——中國抒情美學在六朝的開展〉，收入中國古典文學研究會編：《文心雕龍綜論》（臺北：學生書局，1988），頁285-312。引文分別見於頁294、297。

[7] 鄭毓瑜：〈觀看與存有——試論六朝由人倫品鑒至於山水詩的寓目美學觀〉，收入氏著：《六朝情境美學綜論》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁121-170。引文見頁145-146。

位。[8]

謝靈運山水詩首度將全幅關注移向外部世界，以文字捕捉景物生動形貌，展現生意盎然的實存空間，是前此詩歌所相對缺乏的。前此詩歌以抒情為主要關懷，且往往專注於抒洩詩人處於各種社會關係中「與物相刃相靡」[9]時滋生的種種情感，而極少描述人處於大自然中，與自然素面相對時引生的賞美之情，更未致力於捕捉山形水色於筆端。謝靈運首先致其力於此一領域，對中國詩歌寫景能力的開拓有極大的貢獻，也使「山水」成為中國詩歌最重要的題材之一。

在謝靈運以「形似」的手法大肆模山範水之前，大規模的「描寫」、「體物」主要體現於辭賦之中，乃賦體之所專擅。[10]謝靈運山水詩的描寫方式即深受辭賦傳統之沾溉，將賦體所擅長的景物描寫移植於五言詩中，且成為詩歌中佔據中心地位的主要成分，開創中國山水詩之形制規模，也縮小了詩與賦這兩種文學形式的距離。[11]以下試從謝靈運山水詩

---

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

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

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

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

中賦化的描寫、感官經驗之強調與空間之建構，以及情景關係的角度，討論其主要特色與開拓之處。

第一節：賦化的描寫

謝靈運山水詩中無所不在的對稱模式（朝與夕、出發點與目的地、山水、上下四方等普遍對舉結構），及注重顏色調配等描寫手法，皆可追溯至辭賦的影響。除了這些修辭上的特色之外，謝靈運山水詩表現出強烈的寫實精神、建築式的整飭美感、移步換景的賞美結構，以及詩歌語言上偏於古奧艱澀、修辭上同偏旁聯邊字的廣泛運用、追求雙聲疊韻的音韻之美、動詞的錘鍊功深等，無不根源於賦體的美學精神與藝術技巧。[12]由於修辭上的對舉模式及色彩調配等描寫技巧較為顯而易見，故本文不擬深入討論，而將重點放在謝詩在其他方面對於辭賦美學精神與藝術技巧的繼承上。

《詩經》、《楚辭》彰顯以抒情自我為主體的抒情精神，但籠罩兩漢文壇的騁辭大賦卻脫離了關注抒情自我的範疇，致力於向外馳騖，以汪洋宏肆、侈麗閎衍的鋪陳手法，建構理想的宇宙圖式，描摹山川苑囿、馳騁畋獵，以及龐大的都城形制、繁華物產。相對於以「發憤抒情」、「緣情綺靡」為主要情調的詩歌傳統，賦體則以「體物瀏亮」的描寫傳

見氏著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》，頁89。

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

統為其特色。大自京殿苑獵，小至微蟲細物，無不以精微巧似之筆網羅其形狀物態於文字之中。故建安（196-219）詩人首度嘗試在公讌、遊覽詩作中描寫外部世界時，即向賦體挹取許多描寫景物的技巧，以發展詩歌傳統中相對欠缺的描寫技法。以體物描寫見長的賦體在攝物取形的技巧上發展得比詩歌早，故早期的景物描寫詩借鑑於賦體的描寫技法可以說是相當自然的。誠如孫康宜所言：「詩中『形似』的概念，總的來說原本就建築在工於描寫的賦的美學原則之上。」[13]當然，原本適應於形制龐大的賦體的描寫手法，必須採取適當的選擇、縮小及簡化的工夫，方能更為切合詩體形式的需要。而辭賦中慣有的浮誇手法及往而不返的縱恣描寫，亦需受到一定程度的裁抑，以適應詩歌的需求。於是，建安時期的景物描寫，既表現出辭賦形制的殘餘，又體現為一種簡潔明朗的風格。後世的景物描寫詩基本上即在建安詩人已建立的基礎上更求變化，陶鑄為詩歌自身的描寫傳統。

相較於早期偏於印象式的簡單景物描寫，謝靈運的山水詩體現出更強的寫實精神與對於細節的關注。早期兩漢辭賦的描寫雖不免浮誇，以求在一種預設的論辯架構中勝出，並滿足其潤色帝國宏業的現實功能。但這種誇大而脫離寫實精神的表現手法，在西晉左思（？-305）的〈三都賦序〉中受到強烈批判，並標舉一種高度寫實的精神：

> 余既思摹二京而賦三都，其山川城邑，則稽之地圖；其鳥獸草木，則驗之方志。風謠歌舞，各附其俗。魁梧長者，莫非其舊。何則？發言為詩者，詠其所志也；升高能賦者，頌其所見也。美物者貴依其本；讚事者宜本其實。匪本匪實，覽者奚信？[14]

左思〈三都賦序〉的寫實宣言無疑是針對慣於浮誇的兩漢京殿苑獵賦，尤其是與〈三都賦〉同一題材的兩漢都城賦而發的。其實，除了這些潤

---

[13] 孫康宜著、鍾振振譯：《抒情與描寫——六朝詩歌概論》，頁116。

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

色宏業的大賦外，寫實的精神早已浸滲於紀行、遊覽等個人抒情色彩較濃的作品之中了。劉歆（約53-23 B.C.）〈遂初〉、班彪（3-54）〈北征〉、班昭（約49-約120）〈東征〉諸賦，無不如如呈現作者一路播遷流徙之行跡，結合地理風貌與歷史想像，展示賦家個人化的經驗及其間種種體會、思考、感受。[15]此外，漢末魏晉以降大量出現的遊覽、詠物諸賦，亦無不奠基於個人化的經驗感受。由於辭賦不再僅僅為了「體國經野」[16]、「宣上德而盡忠孝」[17]等冠冕堂皇的目的而存在，抒情化的賦篇增加，奠基於個人經驗的寫實性描寫也順勢滲透於辭賦之中。此外，對於周遭自然風物的觀看與描繪的需求，相信也是促進寫實精神抬頭的原因之一，誠如小尾郊一所云：

> 到了魏晉時代，直接觀看和賦詠周圍的自然和自然現象的作品已經急劇地增多了，這也可以看作是寫實精神的一個表現吧。……雖然這時代的賦從內容上來說多為抒情、敘事、言志之作，但是，在自然中尋求對象、賦詠自然和自然物的作品，也已經大量出現。[18]

左思的寫實精神奠基於書面資料及博採舊聞之上，謝靈運〈山居賦〉的寫實精神則更來自對於實際地理形勢的精確掌握，以及對於所有細節的充分關注之中。而之所以能達到如此精刻細摹的地步，則來自他對於始寧莊園及其周遭地區的長期實地踏察，奠基於其積長年累月之功，實

---

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

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

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

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

際親炙山水的親歷聞見之上。他的〈山居賦〉完全採用兩漢騁辭大賦的龐大結構與程式化描寫手法，且貫注以無所不在、鉅細靡遺的精密寫實精神，以賦「京都宮觀、遊獵聲色」之筆，「敘山野草木、水石穀稼之事」。[19]賦中按照方位加以羅列物產及敘述地理形勢，並依照物種分門別類地加以不厭其煩地縷述，都是漢大賦的典型表現模式，而謝靈運〈山居賦〉的描寫之細密與層次井然，相較於漢賦，則堪稱有過之而無不及。在分敘四方形勢物產之前，他先總括始寧莊園的大體形勢：「其居也，左湖右江，往渚還汀。面山背阜，東阻西傾。抱含吸吐，款跨紆縈。緜聯邪亘，側直齊平。」讓讀者先對整體形勢有一粗略印象，再依東、南、西、北四個方位進行細部描繪，更進一步將四個方位細分為近東、近南、近西、近北，以及遠東、遠南、遠西、遠北兩個層次，除仔細描述各處形勢景觀外，更加註文說明，以補正文之不足，務求鉤深索隱，靡有孑遺。而關於其莊園的豐富物產，也採取細分部類的方式清楚羅列：

> 水草則萍藻蘊菱，藿蒲芹蓀，蒹菰蘋蘩，蕤荇菱蓮。雖備物之偕美，獨扶渠之華鮮。播綠葉之鬱茂，含紅敷之繽翻。……
>
> 其竹則二箭殊葉，四苦齊味。水石別谷，巨細各彙。既修竦而便娟，亦蕭森而蓊蔚。露夕沾而悽陰，風振朝而清氣。……
>
> 其木則松栢檀櫟，……楸梓楩楩。剛柔性異，貞脆質殊。……
>
> 植物既載，動類亦繁。……
>
> 魚則……鱒鯇鰱鯿，魴鮪魦鱯，鱣鯉鰋鱣。輯采雜色，錦爛雲鮮。唼藻戲浪，汎苻流淵。或鼓鰓而湍躍，或掉尾而波旋。……
>
> 鳥則鵾鴻鴇鵠，……雞鶛繡質，鵠鸛綬章。晨鳧朝集，時鷁山梁。

---

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

海鳥違風，朔禽避涼。……

此賦的描寫方式大體採取先羅列群物、明其種類，再突出個別、寫其姿態的程序進行。〈山居賦〉與漢賦的描寫最大的不同之處在：作者無時無刻不帶著一種審美的眼光品賞萬物，故除羅列眾物以求完備之外，尤能以「玩物審美」的眼光，特別注目於其物態風姿之美，而以巧構形似之筆加以形容模寫。[20]這也是〈山居賦〉能擺脫流水帳式的程式化羅列，而顯得更為清新可讀的原因。以這種寫實精神及賞美眼光，移之於詩，即成就謝靈運山水詩的基本風貌，[21]只是變辭賦之「窮盡」原則為「選擇」原則，尤其是詩人基於「瞬間抒情意識」所作的審美抉擇。[22]賦的描寫務求繁密完備，以造成浩大之聲勢；詩的描寫則更注重景物與主體情感之間的湊泊、激盪，乃至於相生相成。即使在以模山範水、鋪張形似為主的山水詩中，抒情的欲求仍然是詩歌重要的內在驅動力之一，故

---

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

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

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

景物描寫不可避免地是經過抒情主體所選擇、融攝而加以凸現的。

謝靈運之前的景物描寫詩，不論其筆下呈現者為遊覽宴樂時作為背景存在的美景，或者希企隱遁者於山林中所見之景致，甚或是遊仙詩中幻化了的仙界景觀，總是顯現出一定程度的概括性與抽象化，它們通常是作為感物興情的跳板而存在，景物面目往往為詩人內在情意所淹沒，而顯得面目模糊或制式陳舊。此中景物實不必然具有空間與經驗中的實存性，而往往只是詩歌傳統中具有固定興發情感之內容的符號，如觀葉落而悲秋，睹花落而傷春之類，景與情的關係往往呈現為一種制式化的直接對應關係。[23]直到謝靈運的筆下，透過身歷親觀的直接接觸以及細密描摹的巧構形似，山水才具有其獨特性與立體感，並呈顯出地域特色與本來面目，誠如洪亮吉（1746-1809）所指出的：「詩人所遊之地與詩境相肖者，惟大、小謝。溫、臺諸山，雄奇深厚，大謝詩境似之；宣、歙諸山，清遠綿渺，小謝詩境似之。」[24]方東樹（1772-1851）亦曾將康樂與杜甫（712-770）、柳宗元（773-819）之山水詩並觀，而云：「遊山詩，永嘉山水主靈秀，謝康樂稱之；蜀中山水主險隘，杜工部稱之；永州山水主幽峭，柳儀曹稱之。略一轉移，失却山川真面。」[25]與杜甫筆下的蜀中山川及柳宗元詩中的永州山水相同，謝靈運筆下的山水，並非想當然耳的意想山水，而是有其獨特面目的真山實水。在此，詩人必須一次次地親自深入山林，與山水親密互動，方能捕捉其特殊風貌。從謝靈運山水詩中呈現的山姿水態，我們看到一種無所不在的寫實精神：

朝旦發陽崖，景落憩陰峰。舍舟眺迴渚，停策倚茂松。

---

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

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

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

側逕既窈窕，環洲亦玲瓏。俛視喬木杪，仰聆大壑濛。
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？[26]

首二句總攝詩人一日行蹤。「朝旦」啟程於崖之陽（南山），「景落」之際方憩息於峰之陰（北山），顯見其鎮日流連於山際水涯，恣意玩賞各處的景致風光。「舍舟眺迴渚，停策倚茂松」表明其賞遊山水的方式為水陸並陳，或乘舟遊湖，或登岸入山。整首詩即以山、水兩種旋律交織而成，一句寫山，一句寫水，即使詩人離湖而置身於重山密林之中，山、水並陳的結構仍然不變。彷彿唯有山、水兼備，其詩歌之構圖方能稱為圓滿。〈山居賦〉中曾指出：「鳳、叢二臺，雲夢、青丘、漳渠、淇園、橘林、長洲，雖千乘之珍苑，孰嘉遁之所遊？且山川之未備，亦何議於兼求？」並於自註中明言這些古代風景佳麗之處，「山川亦不能兼茂，隨地勢所遇耳。」古人盛稱的珍美佳地皆不入靈運法眼，唯有始寧莊園之山川方可稱得上「自然之神麗」，而能讓詩人在此「盡高棲之意得」。[27]可見謝氏自視之高及其務求山水兼備的審美觀點。故唯有在詩中交互出現山光與水景，才足以構成理想中的自然美景，故其山水詩恆以山水交織組構為常態，即反映出謝氏的審美觀點。又謝氏山水詩以整齊工麗的對偶結構為主，故亦極為強調各種對比關係：上與下、大與小、聲與色、俛視與仰聆，陸上動、植物必與水中動、植物對舉，以呈現一種平衡對稱之美。而這些以對稱形式呈現的風景印象，是詩人深入山巔水涯，目擊身經之際所作的審美選擇。除了客觀詠物外，詩人本身在山水間的各種「動作」，亦為描繪的重點：「俛視喬木杪，仰聆大壑

[26] 謝靈運〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁175。本文所引謝詩均出自此書，以下僅標明詩題及頁碼，不再一一加注。
[27] 引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁450、451。

灌。」詩人俯身所見乃為喬木之杪，可見其身處地勢之高，而儘管似乎已置身於山林至高之處，但山重水複，深不可測，還有比詩人置身之處更高的峰巒間流洩出淙淙水聲，詩人仰頭側耳傾聽，企圖尋覓它的來源。只因林木茂密，無從觀察山溪所在，只能以耳朵捕捉它可能的處所。僅此兩句，即寫出山水的深密及豐富的層次感，以及詩人置身山水中，眼睛及耳朵忙著捕捉大自然紛繁的物象音聲，並從中獲得極大的審美享受，因而有其後「撫化心無厭，覽物眷彌重」的深致嘆賞之情。除了大山大水，詩人賞美的目光更及於生長於其間的動、植物之各自不同的姿態顏色，他們都以自己的方式呈現出自然的美麗與生命力：「初篁苞綠籜，新蒲含紫茸。海鷗戲春岸，天雞弄和風。」初生之竹尚包裹著新綠的外殼，新生的蒲草葉子尚蜷曲著毛茸茸的紫色嫩芽，這些細節都必須擁有極銳敏的觀察力及高昂的賞玩興致，方能如此細密體察、呈現。而海鷗、天雞各自在自然中享受著自己的生命，詩人也經由他們的姿態感受到生命的美好，「戲」、「弄」二字有力地呈現出生命的自由愉悅，也間接傳達了詩人本身的賞愛之情。

除了縱身擁抱山水而掌握其形貌外，謝靈運的山水詩如織錦般的嚴密結構與層次分明的美感，亦在在體現賦體影響的痕跡。[28]此外，漢賦喜以同偏旁的大量「瑋字」鋪敘聲貌，又由於瑋字本來自當時口語，故也充斥著許多為了辨義而存在的雙聲疊韻複音詞。[29]這些出現於騁詞大

---

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

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

賦中的特色，原本是緣於漢賦以口頭奏誦的實際需求而衍生者，但謝靈運將這些賦的特色運用於其山水詩中，當然已非由於口語辨義之需，而純粹是有意識地模擬漢賦的特色，以造成獨特的審美效果：

> 逶迤傍隈隩，荁遞陟陘峴。……蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。（〈從斤竹澗越嶺溪行〉，頁178）
>
> 側徑既窈窕，環洲亦玲瓏。（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，頁175）
>
> 澹瀲結寒姿，團欒潤霜質。（〈登永嘉綠嶂山〉，頁84）
>
> 連障疊巘嶸，青翠杳深沈。（〈晚出西射堂〉，頁82）
>
> 溯流觸驚急，臨圻阻參錯。（〈富春渚〉，頁68-69）
>
> 荒林紛沃若，哀猿相叫嘯。（〈七里瀨〉，頁78）

特別標記之處皆為雙聲或疊韻詞，在此，詩人有意識地在音韻上創造一種聲音的突出效果，[30]並配合字形字義，強化其所欲傳達的經驗與感受。詩人相當巧妙地運用中國文字獨特的圖案式造型，並以同部首的字形魚貫排列，[31]在紙上創造一種宛如實境的錯覺，彷彿因為文字構形的暗示，得以直接指向真山實水，或更無隔閡地傳達詩人於跋山涉水之際所經驗的感受。在〈從斤竹澗越嶺溪行〉中，「逶迤傍隈隩，荁遞陟陘峴」二句，刻畫詩人於曲折婉延的山路中穿行，以及在高高低低的眾山間登陟的情狀。「逶迤」同為「辵（辶）」部，雖其義乃在形容山路之彎曲折，卻也同時表現了詩人於漫漫長程中未曾止息的跋涉（因「辵」有「疾

---

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

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

行」之意），[32]「隈隩」指山水轉彎曲迴之處，[33]兩個同為「阜」部且字義相近的字並列，加上「隈隩」二字所造成的陌生繁難感，彷彿更強烈而明確地傳達了原始山水曲折險難之感。這種感受是詩人親歷山水時所獲得的，藉由文字構形的排列設計親切地傳達給讀者。[34]下句「苕遞陟陘峴」，排列「辵」、「阜」、「山」等部首的字，形象化地表現了詩人攀爬山徑之艱險。「蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。」則為詩人「乘流翫迴轉」之際所見，一連串「艸」頭字「蘋萍」、「菰蒲」先形象化地出現，這是首先捉住詩人目光的景象，隨後才指出它們的所在之處，反映了詩人感受現象的遞進過程。此外，「泛沈深」、「冒清淺」，「水」部字的排列將水澤之感表現得再鮮明不過了。靈運的文字構作往往如此，字形、字音、字義缺一不可，合作無間地表情達意。且同部首字的運用往往更與雙聲疊韻的音律美感互相配合，以營造「形」與「音」兩方面的美感：「窈窕」與「玲瓏」一為疊韻，一為雙聲，且均為同部首字。「澹瀲」、「團欒」則均為疊韻字，「澹瀲」同為水旁，除了加強水波蕩漾的感受外，也經由水的滿溢而生發一種深寒之感；「團欒」則主要藉由聲音傳達感受，此二字均為舌部音，音質表現出一種圓潤之感，親切傳達猗猗綠竹所給予詩人的審美感受。而〈晚出西射堂〉：「連障疊巘嶸，青翠杳深沈」二句中，「巘嶸」同為「山」部且字形繁複，有效地表現了山崖的重疊深複。「深沈」同為「水」部，除了為青翠的

---

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

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

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

山巒增加顏色上的層次感之外，又與「山」旁的「巘嵬」形成一組部首上的「山水對」。謝靈運山水詩中運用雙聲、疊韻及同部首字以造成特殊效果的例子相當多，[35]有些從字形、音、義各方面互相配合，有些則偏重於藉助聲音以傳達聽覺感受，如：「活活夕流駛，嘒嘒夜猨啼」(〈登石門最高頂〉)即以「活活」、「嘒嘒」擬聲，為純粹擬聲字。謝靈運的這些技巧雖有意識地模仿漢賦，卻也創造了有別於漢賦的更多新意義，成為模山範水的新技巧、新典範。此一新典範致力於開發文字在形、音、意組合上的各種可能性，並充分利用中國文字結構上的特色，形成圖案與音韻之美，並貼切傳達詩人處身自然之際身經目擊的真實感受。

除了在字形、字音之安排上費盡心機之外，謝靈運山水詩在動詞的錘鍊方面亦相當引人注目。[36]其山水詩中動詞之熔鑄，一方面使得自然界本身之情態及生命力獲得凸顯，一方面也藉由詩人行遊於自然之間的種種動作、姿態之強調，強化了人與山水相近相親的互動往還。其描繪自然風物之情狀以及物與物間之關係者如：

白雲抱幽石，綠篠媚清漣。[37]

澹瀲結寒姿，團欒潤霜質。[38]

日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。[39]

近澗涓密石，遠山映疎木。[40]

---

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

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

37 謝靈運〈過始寧墅〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁63。

38 謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉，同上書，頁84。

39 謝靈運〈登上戍石鼓山〉，同上書，頁102。

40 謝靈運〈過白岸亭〉，同上書，頁111。

密林含餘清，遠峰隱半規。……澤蘭漸被逕，芙蓉始發池。[41]

林壑斂暝色，雲霞收夕霏。[42]

千錘百煉的動詞通常置於五言詩之第三字，[43]居於句中眼的地位，負起聯結與詮釋相關自然物之關係的作用。[44]除此之外，這些動詞的稱職表現也將自然界變動不居的動態感如實傳達給讀者，透過生動新鮮的動詞運用，如如呈顯大自然運化不息的生命力，以及豐富多姿的細節變化。這部分的表現是謝靈運詩意的創造，也是其山水詩特別顯得清新鮮活的原因之一。此外，謝詩中亦有藉助動詞之鍛鍊呈現人與山水之互動，並特別凸出詩人置身山水間之身體感受者：

山行窮登頓，水涉盡洄沿。[45]

溯流觸驚急，臨圻阻參錯。[46]

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。[47]

傾耳聆波瀾，舉目眺嶇嶔。[48]

策馬步蘭皐，緤控息椒丘。採蕙遵大薄，搴若履長洲。[49]

---

41 謝靈運〈遊南亭〉，同上書，頁121。

42 謝靈運〈石壁精舍還湖中作〉，同上書，頁165。

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

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

45 謝靈運〈過始寧墅〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁63。

46 謝靈運〈富春渚〉，同上書，頁68-69。

47 謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉，同上書，頁84。

48 謝靈運〈登池上樓〉，同上書，頁95。

49 謝靈運〈東山望海〉，同上書，頁99。

極目睞左闊，迴顧眺右狹。[50]

披拂趨南逕，愉悅偃東扉。[51]

捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。[52]

像這種藉助於動詞之多樣化描寫以展現詩人置身自然時之各種身體動作，以及其身歷親觀之種種探索歷程，並與自然因此種種互動而相得相樂的嘗試，在賦體作品中已屢見不鮮，[53]而且表示遊覽動作的動詞通常都放在句首，茲舉西晉應貞〈臨丹賦〉及西晉胡濟〈瀍谷賦〉之遊觀描寫為例：

陟緜岡之迢遞，臨窈谷之濬遐。覽丹源之冽泉，眷縣流之清派（波）。漱玄瀨而漾沚，順黃崖而蕩博。激重巖之絕根，拂崇丘之飛崿。然後陰（乘）〔渠〕洞出，邊澮旁開。倏熠高驚，皓皜長懷。盤溢鬱沒，雲轉飄迴。屏側為之飛隕，壁岸為之陂隤。列以青林，蔭以綠枝。樫松蓊（茸）〔茸〕于其側，楊柳婀娜乎其下。則高溜承崖，縣泉屬嶺。別流分注，冰瑩玉靜。清波引鏡，形無遁影。（〈臨丹賦〉）[54]

嘉高岡之崇峻兮，臨玄谷以遠覽。仰高丘之崔嵬兮，望清川之澹澹。爾乃涉重險，陟榛薄，倚春木，臨幽壑。深谷谿以窈藹，高

[50] 謝靈運〈登上戍石鼓山〉，同上書，頁102。

[51] 謝靈運〈石壁精舍還湖中作〉，同上書，頁165-166。

[52] 謝靈運〈登廬山絕頂望諸嶠〉，同上書，頁285。

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

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

峰鬱而岑崿。（〈瀘谷賦〉）[55]

賦中即藉由一連串動作表現了詩人身體親歷的自然，呈顯出強烈的身體感與空間感。隨著遊覽者的移動，展示其眼中風光，移步換景，步步生新。畢竟唯有真正走入自然之中，與其繾綣往還，方能得其真狀貌，也才能展現出「遊」的各種層次。此外，東晉孫綽（314-371）的〈遊天台山賦〉雖為馳騁想像的作品，[56]其想像中的山水之遊亦充滿各種遊娛往還的身體動作，並藉由這一連串的動作構設出想像中的山水空間，表示動作的動詞仍皆置於句首：

赤城霞起而建標，瀑布飛流以界道。……跨穹隆之懸蹬，臨萬丈之絕冥。踐莓苔之滑石，搏壁立之翠屏。攬樛木之長蘿，援葛藟之飛莖。……恣心目之寥朗，任緩步之從容。藉萋萋之纖草，蔭落落之長松。覩翔鸞之裔裔，聽鳴鳳之嗈嗈。[57]

與同時代五言遊覽詩的點到為止相較，辭賦對於詩人處於山水中之各種感官感覺及身體動作的強調是遠為鮮明而凸出的，謝靈運山水詩中的強烈身體感亦應有得自辭賦啟迪之處。此外，這類遊覽賦的動詞運用方式也被謝靈運巧妙移置於其山水詩中，並成為引人注目的特點之一。藉著

---

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

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

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

一連串的遊觀動作傳達強烈的動態感，並充分展現詩人以各種身體感官探索、欣賞、享受自然美景的情狀。

此外，由上舉應貞〈臨丹賦〉、胡濟〈瀍谷賦〉、孫綽〈遊天台山賦〉的片段亦不難得知：魏晉時期的行旅、遊覽賦中的自然描寫，普遍具有「移動地描寫在遊覽與行旅時所看到的自然的特色。」[58]也就是說，辭賦中呈現自然景觀的方式，往往是緊隨作者的遊觀步伐而展開的。這種隨行遊腳步展開自然景觀描寫的方式應該是得自兩漢紀行賦的啟迪。與詩的內斂精簡相較，賦的特色是鋪陳與展開，故其對於遊程的描寫往往較為詳細，並往往具有多重轉折變化。在這方面，謝靈運山水詩的描寫方式可謂趨近於賦，也是以遊程為軸，隨著詩人的步履移動展開景物風光的描寫。也就是大體上是隨著時間之進程展開空間描寫，旅途本身的美麗風光及每一個具有意義的抒情瞬間，皆被詩人充分關注並收攬入詩：

> 在謝靈運手中，山水詩無論在形式方面還是在主題方面都展現出了自己的獨特面貌。游程本身成了它自己的目的，而不是要達到某個確定的目的地，由此旅途上的所見所聞也只因其本身的聲色之美而讓人陶醉其間。詩歌的寫作就只是為了描述這些快感，詩歌本身成了沿著旅程前行的軸線排列的一連串靜止的畫面。在每一階段的細緻描繪中都有相應的快感，在捕捉每一個有意義的瞬間時給予親切的關注。[59]

然而，這種移步換景、關注細節的描寫，也往往不可避免地呈現較為繁富的風貌。鍾嶸評謝靈運詩曰：「尚巧似，而逸蕩過之」、「頗以繁蕪為累」、「寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哉！」[60]指出其

---

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

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

[60] 〔梁〕鍾嶸：《詩品・上品・宋臨川太守謝靈運》。引自曹旭：《詩品集注》，

詩於「形似」之外，並兼具「繁富」的特色，其向外描摹眾物所造成的繁富特質，甚至已達至「繁蕪」的地步。而「繁富」正是漢代騁辭大賦最鮮明的特色。辭賦式的景物呈現總是以大量堆砌為主的，這些部類分明、令人眼花撩亂的景物儘管將整個空間填得密不透風，卻不容易使讀者得到完整的空間印象。謝詩雖不致於像漢賦那樣大量堆垛景物，但與後世山水詩相較，仍然顯得相對繁重而瑣細。

謝詩對於山川景物的描摹大致上皆以偶對的句式展開，每一個對偶句皆有如中國式屏風的一片，或寫大景，或繪細物，共同連綴組構成一幅完整的山水形勝圖。在這幅山水圖中，往往連續展開各部分山水細節之畫面，這些以形似為巧的山水畫面，共同組構成一個理想的空間形式。這個理想空間基本上是色彩鮮麗而充滿畫面的。它在各部分的細節上雖使人印象鮮明，但在人與物之間尚缺乏一體渾融之感，也無法傳達山水之整體神韻，宛如七寶樓臺，儘管使人眩目，但碎拆下來，卻也往往不成片段。謝靈運的山水詩能極寫山水之形貌，卻總顯得細節滿幅而神韻不足。故當重神略形、重寫意而輕寫形、以「氣韻生動」為高的審美標準蔚然大盛之後，謝詩就不免被譏為板重繁冗而顯得評價不高了。儘管如此，其山水詩在漢賦式的堆垛景物之外，另闢張揚形似之美的路徑，仍具有極為重要的美學意義。其詩一方面建構中國山水詩之形似美典，為抒情傳統注入形似描寫之新血，也為其後漸入簡約空靈之山水詩，奠定了不可或缺的描寫基礎。

第二節：感官體驗與空間建構

謝靈運山水詩與前此景物描寫詩相較，在感官體驗方面有更多的開

頁160。

拓，也展現更為豐富的空間層次。[61]在魏晉景物描寫詩中，詩人通常採取遠眺的方式欣賞風景，或登高望遠，或沿流列坐，通常以定點的遠距離瞻視為主，所得的空間印象通常較為平面、籠統而流於概念化。此外，在遠距離的視看情況下，詩人與山水的接觸主要透過視覺，而因為不曾真正深入山水的縱深之中，則難以體察到山水的細微變化與整體氛圍，如空氣中的溼度及氣味、光影的變化、山花野草在風中搖曳的姿態、山溪奔流之際與岩石的撞擊而造成的迴旋與聲響，以及所有這一切細節所共同構成的屬於特定空間的整體氛圍。謝靈運則不以遠距離的遙望為滿足，「尋山陟嶺，必造幽峻。巖嶂千重，莫不備盡。」[62]、「山行窮登頓，水涉盡洄沿」[63]、「浮舟千仞壑，揔轡萬尋巔。流沫不足險，石林豈為艱！」[64]、「踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。」[65]必欲更進一步走入山重水複的層層轉折迴環之中，甚至崇山險水、人跡罕至的奇僻之境，亦不能阻絕其探勘的腳步：「險逕無測度，天路非術阡。遂登群峰首，邈若

---

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

62 〔南朝梁〕沈約：《宋書・謝靈運傳》語，引自顧紹柏：《謝靈運集校注・附錄一》，頁523-524。

63 謝靈運〈過始寧墅〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁63。

64 謝靈運〈還舊園作，見顏范二中書〉，同上書，頁183-184。

65 謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉，同上書，頁84。

升雲烟。」[66]詩人實地跋山涉水，長時間徘徊流連於山環水繞之中，體驗自然萬象豐富多姿的朝夕變化、光影層次，以其視覺、聽覺、觸覺、嗅覺，並調動全身的各式感覺統合，親炙自然，細膩描繪身體置身於自然空間中的各種細致的氛圍變化及整體感受。我們的身體是一個整全而不可割裂的整體，雖云各種感官各司其職，但我們對於環境的感受卻經常是一種調動所有感官經驗而得的整體感受，很難加以斷然區分切割，例如：處身於山嵐雲霧繚繞的峰巒之間，除了視覺的感受外，可能還會感到潮潤的溼氣變化，山風吹拂，氣流遊動，構成一種宛若縹渺仙境的整體氛圍。聽到遠處山泉奔瀉之聲，儘管未見其形，卻彷彿已然感到冷冽的涼氣撲面而來。而天高氣清的秋日風物，更往往使人身心皆覺冷冽矜肅。當我們處身於自然之中時，是同時調動所有的感官去面對自然變化的，彼此之間很難作截然的畫分。

除了各種官能同時作用，難以明確區隔之外，當我們接觸外物時，各種原本各司其職的官能亦能互相支援，產生聯覺作用而發生所謂「通感」的現象：

> 在日常經驗裏，視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、味覺往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各個官能的領域可以不分界限。顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量，氣味似乎會有體質。[67]

錢鍾書先生並舉宋祁（998-1061）〈玉樓春〉：「紅杏枝頭春意鬧」等詩句做為「通感」運用的實例：宋祁詩中最醒人眼目處無疑為「鬧」字的運用，「把事物無聲的姿態說成好像有聲音的波動，彷彿在視覺裏獲得了聽覺的感受。」[68]康樂詩中雖無明顯運用「通感」的修辭，但感官

---

[66] 謝靈運〈入華子崗是麻源第三谷〉，同上書，頁288。

[67] 錢鍾書：〈通感〉，收入氏著：《七綴集》（修訂本）（上海：上海古籍出版社，1996年4刷），頁63-78。引文見頁65。

[68] 同上書，頁64。

之通感聯覺作用之提出，亦能有助於瞭解人類感官接觸外物時互相作用的複雜性。

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

蕩志將愉樂，瞰海庶忘憂。策馬步蘭皐，緤控息椒丘。
採蕙遵大薄，搴若履長洲。[69]
過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢逕復，乘流翫迴轉。
蘋萍泛沈深，菰蒲冒清淺。企石挹飛泉，攀林摘葉卷。[70]
客遊倦水宿，風潮難具論。洲島驟迴合，圻岸屢崩奔。
乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。春晚綠野秀，巖高白雲屯。
千念集日夜，萬感盈朝昏。攀崖照石鏡，牽葉入松門。[71]

詩人在山水之間「弄波不輟手，玩景豈停目？」[72]，充滿各式各樣的動作。有時，他也像屈原一樣，喜歡採集香花香草，這樣的動作無疑充滿象徵性，自比於屈原的意圖是很明顯的。在「採蕙」、「搴若」的動作中，詩人顧影自憐，不免深深沈浸於難以言傳的心事之中，使得這趟冀求忘憂的旅程反而更添愁悶寂寞。（〈東山望海〉）也有許多時候，他是帶著玩賞、探奇的心情探索自然的，如在「川渚屢逕復，乘流翫迴轉」

[69] 謝靈運〈東山望海〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁99。
[70] 謝靈運〈從斤竹澗越嶺溪行〉，同上書，頁178。
[71] 謝靈運〈入彭蠡湖口〉，同上書，頁281。
[72] 謝靈運〈初發入南城〉，同上書，頁287。

的敘述中，就表現了濃厚的玩賞戲遊心態。〈從斤竹澗越嶺溪行〉一詩中，詩人興致極高地既「過澗」又「登棧」，並沈迷於變化萬端的山溪景致之中，忍不住停下來觀察美麗的水中植物，並伸手挹取山泉，以感受其冷冽的溫度，又頑皮地採摘新嫩的葉芽，感受生命初生的姿態與新鮮的質感。在自然之中，詩人宛如赤子，精力無窮，對一切充滿無限好奇，必欲以身體感官全面展開探索，浸潤於原始自然的氛圍之中，感受它的危險與美麗。此外，如「憩石挹飛泉，攀林搴落英。」[73]、「捫壁窺龍池，攀枝瞰乳穴。」[74]等敘述，亦無不表現出詩人玩賞風景時不畏艱險，力求親炙，並希望有所發現的態度。而在〈入彭蠡湖口〉一詩中，除了「攀崖照石鏡，牽葉入松門」，深入山林以尋幽探異外，在夜幕低垂、視線昏暗之際，詩人更運用聽覺、觸覺、嗅覺感受自然之聲響及細微的潤澤香氛：「乘月聽哀狖，浥露馥芳蓀。」在清涼月色中細聆猿猴啼鳴，益覺其淒清。這淒清之感除了來自於猿鳴的刺激外，當亦源於整體情境氛圍之渲染。值此清夜，詩人似乎百感交集、無心睡眠，而於群動俱息之際，飄浮於夜色之中的花草香氣，亦顯得更加濃郁。「浥露馥芳蓀」一句，所強調者當為視覺以外的其他感覺，因在夜色深沈之中，恐怕不容易目睹香草之形，詩人一定是先聞到空氣中浮動的清幽香氣，才展開追尋的。循著香味找到花枝所在，方能進一步運用視覺展開觀察，發現花枝上正懸垂著點點露滴，而這花間露垂的感受，其間當包含更多身體對於夜露涼冷的觸感，以及對於夜間空氣溼度變化的體察。這一切身體感覺的綜合，即構成詩人對於其所身處空間的印象，亦即詩人賦予此一空間的意義。

除了細寫各種身體感覺之外，謝靈運亦擅長表現一種身處深山大澤

[73] 謝靈運〈初去郡〉，同上書，頁144。
[74] 謝靈運〈登廬山絕頂望諸嶠〉，同上書，頁285。

中不辨方位的錯覺：[75]

澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日。[76]

早聞夕飆急，晚見朝日暾。崖傾光難留，林深響易奔。[77]

在〈登永嘉綠嶂山〉一詩中，詩人身處永嘉綠嶂山的密林深處，只覺山澗曲折、林深巖密，重重障隔與斷續使人辨不清方位，以致於混淆了日與月的方向。藉這種辨位能力的喪失及方向感的混亂，極寫山林之深邃幽蔽，以及詩人被深山密林重重包擁之際，理性的分辨能力亦幾乎消融的感覺。〈石門新營所住……〉一詩則寫一種時間感的延遲及密林中光線與聲響的變化。由於山深林密推遲並鈍化了人的時間感覺，使得詩人似乎覺得黃昏時分的風起得特別早，而清晨的朝陽又升起得特別遲。[78]除此之外，詩人更注意到處身於山崖籠罩之中時，光線暗得特別快，彷彿此處怎麼也無法久留任何光亮似的。而由於密林深處相對靜謐之故，風起時山濤陣陣奔襲而來，一切的聲音均顯得特別洶湧。凡此種種身處於特定空間中的細致感受，皆有待於真正進入此一特定的空間場域中，方能有如此真切生動的體會，非能僅憑想像而道出者。而凡此對於所置身的自然空間細膩體察而得的感受與描寫，亦均為謝靈運以前之詩人所未曾細膩描寫形容者。遊覽詩中的山水若不具有空間中的實存性，則千部

---

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

[76] 謝靈運〈登永嘉綠嶂山〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁84。

[77] 謝靈運〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉，同上書，頁256。

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

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

謝靈運山水詩所建構的空間，常常充滿高聳、孤絕、幽閉、深密、險巇的氛圍，遠離塵寰，遺世獨立，散發出未曾有人涉足之原始森林的氣息。有些詩從詩題上即表現遊觀之處的高峻險絕，或者強調其孤絕而遠離人群：〈登石門最高頂〉、〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉[79]、〈登廬山絕頂望諸嶠〉、〈登江中孤嶼〉。詩人登山必極其高，尋景必至極幽，他總愛用「最高頂」、「絕頂」、「孤」這些字眼，對具備以上特質之空間的追尋，恰恰反映了詩人心中的狀態：[80]

躋險築幽居，披雲臥石門。苔滑誰能步，葛弱豈可捫？[81]

朝搴苑中蘭，畏彼霜下歇。暝還雲際宿，弄此石上月。[82]

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。

---

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

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

[81] 謝靈運〈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。

[82] 謝靈運〈石門岩上宿〉，同上書，頁269。

來人忘新術，去子惑故蹊。[83]

詩人的居處之地非比尋常，總是選擇「高」而且「險」之處。詩人喜歡以和天上雲氣的關聯來烘托所處地勢之高，如「披雲臥石門」、「暝還雲際宿」等，彷彿他本不屬於塵寰，而宜與天上仙人同列。除了高入雲天之外，詩人鍾愛的絕景必然是險絕難至的，「苔滑誰能步，葛弱豈可捫？」必須經過重重艱危才能到達，彷彿非如此不足以形容其珍秘。這些人所難至之處不但危險，而且散發出未經人類涉足的榛蠻之氣，極可能使人迷失其中：「連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人忘新術，去子惑故蹊。」自然儘管充滿各式各樣的危險，仍然無法阻絕詩人尋索幽異的步履。或許唯其艱險難至，方能突顯征服之後的快意滿足。除了極端險絕難至之外，詩人鍾愛的山林又通常是無比幽深而封閉的：「亦既窮登陟，荒藹橫目前。窺巖不覩景，披林豈見天？」[84]原始森林中觸目荒莽，不見天日。詩人處於如此荒天寂地之中，藉著「這種快然自足的審美經驗」以超越「時間憂患」，[85]雖能享受短暫的征服快感，但更多的是遠離人群、難覓知音的寂寞。詩人雖自覺地投入原始山林的懷抱之中，追尋一種遺世獨立、孤高出群的優越感，以及發現人跡罕至的深秘絕境的征服快感，卻終究並非自然之子，無法在自然中獲得全然的滿足。正由於帶著這種凌駕一切的矜高姿勢意欲征服自然，彰顯自身之獨異不凡；也正因為對自然始終採取一種頗具凌越意味的姿態，故與自然之間始終存在著巨大的罅隙，亦註定無法於其間安頓身心，與自然相即相融。自然充其量只能滿足詩人矜奇好異的心態，待短暫的興奮之情平歇，巨大的寂寞升起，往往使先前曾經有過的滿足感迅速消蝕殆盡。與西方英雄歷險的神話對照，當西方的英雄出發去追尋世上最為珍異的寶物之時，必然

[83] 謝靈運〈登石門最高頂〉，同上書，頁262。

[84] 謝靈運〈發歸瀨三瀑布望兩溪〉，同上書，頁266。

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

需要歷經重重艱險，方能尋得那最後的寶藏。在此一充滿象徵意義的追尋之旅中，重重的艱苦磨難淨化了英雄的靈魂，鍛鍊並提昇他的意志，使他成為與出發之前截然不同的存在。也唯有透過不斷的歷險與提升，才能蛻變為真正卓異不凡的英雄。[86]而在謝靈運的山林冒險之旅中，雖也歷經重重困難險阻，終於征服原始森林的重重障礙，抵達直入雲天的至高至美之境，但他卻始終只能局困於自設的生命困局中，從未能夠真正突圍而出，獲得淨化與提昇，成為一個內在的英雄。他的追尋之旅始終只是外在的，而非內在的。

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

清旦索幽異，放舟越坰郊。苒苒蘭渚急，藐藐苔嶺高。
石室冠林陬，飛泉發山椒。虛泛徑千載，崢嶸非一朝。
鄉村絕聞見，樵蘇限風霄。微戎無遠覽，總笄羨升喬。
靈域久韜隱，如與心賞交。合歡不容言，摘芳弄寒條。[87]

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

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

[87] 謝靈運〈石室山〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁107。「微戎無遠覽」一句費解，顧紹柏以為應作「微我無遠覽」，似可從。詳參此詩註12，頁109。

是等同於「不見」的。而此山崢嶸千載，所等待者也正是像詩人這樣能充分瞭解其價值的知音。[88]畢竟「空間」的意義仍有待於認知主體的賦予。唯有被認知主體的自我所充分投射並賦予意義的空間，方能與主體的生命產生聯結與對話。此時，發現石室山驚人之美的詩人，在與此山相對忘言，「摘芳弄寒條」的賞愛之中，應同時摻雜了「同是天涯淪落人」[89]的嘆息。畢竟此山雖處邊鄙，卻終於等到知音，而自己卻「有志不獲騁」，[90]始終困躓淪落。於此，詩人對於隱蔽已久之美景的揭現，不免也成為一種自我揭露的過程。當詩人因發現隱蔽之美景而嗟歎世間知音難逢的同時，絕世美景也正以其迥出塵寰的姿態彰顯了詩人自身的孤獨，誠如譚元明所言：

山水就好像一個遺世獨立的高人，一朝被賞識他的人發現；但

---

[88] 謝靈運發現石室山之美的心情，當與東晉袁山松（或名袁崧，401卒，本傳見《晉書》卷83）《宜都山川記》（或簡稱《宜都記》）中描寫自己發現湖北宜昌附近長江峽谷美麗風光時的心境差相彷彿：「常聞峽中水疾，書記及口傳悉以臨懼相戒，曾無稱有山水之美也。及余來踐躋此境，既至欣然，始信耳聞之不如親見矣。其疊嶸秀峰，奇構異形，固難以詞敘。林木蕭森，離離蔚蔚，乃在霞氣之表。仰矚俯映，彌習彌佳。流連信宿，不覺忘返。目所履歷，未嘗有也。既自欣得此奇觀，山水有靈，亦當驚知己於千古矣！」只是袁山松的「發現」中沒有謝靈運的自憐自傷，而充滿更多純粹的山水賞愛之情。此書今已亡佚，引自酈道元（527年卒）：《水經注》（上海：商務印書館，《四部叢刊初編》縮印本），卷34「江水」，頁447。《宜都山川記》殘文散見於《藝文類聚》、《太平御覽》、《北堂書抄》等類書，《水經注》亦多有引用。關於《宜都山川記》的存留情況及《水經注》徵引情形，可參見〔日〕小尾郊一著、邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，第二章第三節「山水遊記」的第四部分「《水經注》與《宜都山川記》」的討論，頁269-297。

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

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

是，從另一個角度看，卻又包含著詩人為山水所發現的意味。原因是：它寫出山水的寂寞，也寫出詩人的寂寞，二者的寂寞是一樣的，故能彼此溝通，彼此了解對方的寂寞，所以二者能成為知己。因找到知己，他那因孤獨而形成的苦悶乃因而得到化解。[91]

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

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

江南倦歷覽，江北曠周旋。懷新道轉迥，尋異景不延。
亂流趨正絕，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。
表靈物莫賞，蘊真誰為傳？想像崑山姿，緬邈區中緣。
始信安期術，得盡養生年。[92]

在謝靈運眼中，江中島嶼孤獨地位於與世隔絕之地，它的美仍有待知音發現。而自己就是那個永遠不倦地訪求佳山勝水，並能夠鑑賞它們的知音。這人與山水的遇合是無限美麗的，在這短暫的發現之瞬間中，詩人目睹「雲日相輝映，空水共澄鮮」的美景，見證了天地萬物互為映襯、相互證成的和諧之美。在此一人與山水互相點燃的瞬刻之中，詩人想必也有短暫的、與自然相融即的忘我時刻。但此一境界總是轉瞬即逝，「表靈物莫賞，蘊真誰為傳？」詩人隨即意識到人與山水是同樣孤立而寂寞的。山水雖美而長期湮埋，正如同自己遠謫永嘉，「將窮山海迹，永絕賞心悟」，[93]雖能到處遊山玩水，充當山水之知己，但自己卻被迫與賞

[91] 譚元明：〈從情移及抽離說看謝詩中經驗的矛盾與統一〉，《中外文學》5卷5期（1976年10月），頁125。
[92] 謝靈運〈登江中孤嶼〉，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁123。
[93] 謝靈運〈永初三年七月十六日之郡初發都〉，同上書，頁54。

心之人長久離分，落得個無人欣賞的孤絕之境了。當詩人自覺及此，那短暫的與自然的親密交融也同時消泯，人與自然又再度分裂。

謝靈運不畏艱險尋訪各處奇山異水，以滿足自己的好奇心與佔有欲，但在那嚮往已久的山水被揭現之後，又往往徒留事與願違的悵惘。如〈入彭蠡湖口〉一詩中，詩人「客遊倦水宿，風潮難具論。洲島驟迴合，圻岸屢崩奔」，歷經重重風波險惡，才抵達那心嚮往之的秘境，然而所得到的卻是「三江事多往，九派理空存。靈物吝珍怪，異人祕精魂。金膏滅明光，水碧綴流溫。」[94]傳說中的靈物、異人、金膏、水碧皆已杳然無存，彷彿興奮地打開期待已久的寶盒，卻發現裏面其實空無一物。正因為詩人在自然中的追尋總帶著強烈的目的性，故亦無法避免事與願違的感傷。〈入華子崗是麻源第三谷〉一詩之機杼亦同，先描寫詩人歷經重重險難，才終於登上高峰：「險逕無測度，天路非術阡。遂登群峰首，邈若升雲烟。」然而失望是必然的：「羽人絕髣髴，丹丘徒空筌。圖牒復摩滅，碑版誰聞傳？莫辯百世後，安知千載前？」揭現之後的失望比從來未曾抵達更令人難以承受，於是詩人只能獨自品嘗這份冷清：「且申獨往意，乘月弄潺湲。」[95]在淒清涼冷的月光籠罩中獨自品味潺湲溪水，想必更添孤清。「乘月弄潺湲」的姿態是深深賞愛自然風光的，但這種品賞又必然是清醒而孤獨的。一如〈舟向仙巖尋三皇井仙跡〉中詩人「躡屐梅潭上，冰雪冷心懸」的感受，一心尋訪仙巖勝境的詩人註定無法親近仙踪：「低徊軒轅氏，跨龍何處巔？仙踪不可即，活活自鳴泉。」[96]眼前不見仙跡，唯餘泉水潺潺自鳴。謝靈運這些尋訪仙跡而不遇的作品體現出其山水詩中遊仙成分的殘餘，但有別於遊仙詩中熱鬧瑰麗的仙人仙境描繪，謝靈運的尋訪之旅不僅未遇仙人，連風光景

94 同上書，頁281。
95 同上書，頁288。
96 同上書，頁119。

物亦只透出無限清冷寥落。在此一原本充斥各種傳說的空間中，徒留令人難以承受的孤清。這孤清不僅是外在的空間，更多的是詩人內在心境的感受。而過於淒清的山水是不宜別有懷抱的詩人久作停留的，如柳宗元（773-819）於發現美麗的小石潭後，「坐潭上，四面竹樹環合，寂寥無人，淒神寒骨，悄愴幽邃。以其境過清，不可久居，乃記之而去。」[97]柳宗元的山水描寫與謝靈運相同，總是呈現身體感受與心情的充分交織混融，並最終聚焦於自我內在的感懷之上。

此外，時代相近的陶淵明無疑是謝靈運詩風的一個極佳對照，誠如蔡瑜先生所言：

> 陶詩的呈現鮮少使用意含強烈主動意味的知覺動詞，也不常進行定著一物的描寫，而多是出以渾融的身體感受以呈顯物物的相互融攝，……這既是主體消融於整體之中的體現，亦是內外如一之流動的基礎。……就氣的流動而言，主動性強的知覺活動容易使氣偏在，而產生意志的作用，不具主動性的知覺活動則較沈靜，而易於形成萬物之氣的相互流動。[98]

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

---

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

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

念，卻始終無法真正解決生命自以為的缺憾。於是詩人只能再次出發，展開另一次的山水求索之旅，以求短暫慰藉其寂寞之心。

第三節：情與景之間

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

> 山水詩無論如何窮形盡貌，在定義上來說都是一種重新創造個人在自然界的經驗，而不是未經媒介地對大自然的複製。這種經驗當然需要一個有意識的自我來作為經驗的主體。缺乏這種反思的焦距，那種沒有感情的、冗長的敘述就將成為一堆機械式的景象，而無法傳達任何的真實，因為它們的要素只不過是自然景色中的普遍物體而已。[99]

在謝靈運的山水詩中，誠如本文第二節對於謝詩空間結構的討論，在詩人經由主體意識的選擇而構設的空間景觀中，其實宛轉暗蘊其幽微難言的心曲。詩人因憂而遊，[100]所遊者必擇人迹難至之高山密林；或是高入

---

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

[100] 謝靈運因憂思遊的清楚表述，可見其〈登上戍石鼓山〉：「旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汩汩莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。」此外，〈東山望海〉亦有類似表述：「開春獻初歲，白日出悠悠。蕩志將愉樂，瞰海庶忘憂。」分別引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁102、99。關於謝靈運山水詩之因憂而遊，以及其間「憂」

雲天的孤絕清冷之所；或是隱蔽難至、不見天日，使人難辨方向的原始森林。此一孤絕難至的自然空間，正可視為詩人心靈空間的外化。故謝靈運山水詩中的景物，雖得自其親臨身觀的山水印象，但大化流衍、景物紛陳，在詩人因主觀選擇而親近的山水型態，及最終經過選擇而呈現於筆下的景物風貌中，仍能使其隱蔽的內在心境獲得某種程度的揭現。因此，謝靈運山水詩之抒情自我，非如一般景物描寫詩之明顯表白於末尾的抒情式回歸中，而往往是曲折包蘊於景物的選擇與描寫之中的。

謝靈運山水詩雖然表面上呈現出背景鋪墊、景物描寫、興情悟理的三段式結構，但詩人之衷情卻往往多了一層理的障蔽。有時，詩人強自「以理化情」的結果，反而使其真實的內在情懷顯得曖昧不明。此時，欲明詩人內在隱微之情，就不可求之於詩末的理語，反而或可於景物描寫的趨向中宛轉得見。由於身處於玄言詩大盛時代的末期，在詩人的主觀認知中，他的詩或許只是在理致的呈現中加入了一些新鮮的山水因素罷了。「理」的呈顯無疑仍被視為詩歌的主要關懷，山水只不過是表出「理」的工具或手段而已。詩人或尚未有「山水」本身可獨立成體的意識。[101]但在謝靈運的山水詩中，作為工具的山水似乎過於吸引人，以致

與「遊」的因果牽纏，可參王國瓔先生：〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉一文的討論，刊載於《漢學研究》，第5卷第1期（1987年6月），頁161-179。

101 不要說謝靈運的時代，即使到了〔梁〕昭明太子編輯《文選》時，也仍然沒有「山水詩」的觀念。謝靈運的山水詩大多歸入「遊覽」、「行旅」這兩類中。其〈田南樹園激流植援〉及〈石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉二首則歸入「雜詩」中。另關於「玄言詩」與「山水詩」的消長與發展，可參王文進：〈「莊老告退而山水方滋」解——兼評J. D. Frodsham「中國山水詩的起源」一文〉，《中外文學》7卷3期（1978年8月1日），頁4-18。而關於「遊覽」、「行旅」的歸類問題，可參王文進：〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉，收入《魏晉南北朝文學與思想學術研討會論文集》（臺北：文津出版社，1993），頁1-21；王文進：〈南朝「山水詩」中「遊覽」與「行旅」的區分——以《文選》為主的觀察〉，《東華人文學報》，第一期（1999年7月），頁104-113。

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

> 謝靈運從未能完全沈湎於他描述的那個世界的美感樂趣，他總是願意以一段對生命意義的思索來結束其詩作，這段玄思很少能和前面的描寫部分完美地融合成一體。他沒能解決這個融合的問題，他將這個問題連同他對山水詩的貢獻留給了第五世紀後半期的詩人們。[102]

謝靈運山水詩中的山水描寫與末尾的理語往往截分兩橛。前段的山水描寫與後段的興情悟理往往不具呼應的關係，呈現為山水自美而詩人情悲的獨特面貌。儘管在山水的描寫中，詩人往往表現出無限的歡欣愛賞之情，但篇末卻每每急轉直下，情緒低盪，拘囚於山水之美也無法化解的個人命運之悲中。但又每每欲以理語強自消解心中的悲哀，卻又無法真正做到「以理化情」，只是徒使詩歌情調顯得突兀而轉折生硬。這或許可以歸咎於謝靈運的時代理語之不可或缺，而詩人亦每每必須擺出一幅哲人的面孔，假裝自己能完全將個人情感消釋於道、佛的哲理體悟中。唯有在玄理已經不再必需的時代，詩人們才有機會割掉這條「玄言的尾巴」，而真正致力於追求情景之渾融。而詩歌中抒情主體之情感與外在景物之湊泊無間，進而形成內在之「興」與外在之「象」趨於渾融一體，即為後代詩人持續努力的方向。

---

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

一般對於謝靈運山水詩中情景關係的論述，由於著眼於其「巧言切狀」、自然清新的景物描寫，與其後之悲情、理語之間出現明顯的轉折過渡痕跡，故多認為其山水詩所表現者為情與景無法融合，景物描寫與詩末理語實各趨一端，彼此並沒有交集。且又每每喜歡將這種現象加以引申至其人格之不足稱道上。[103]無可諱言的，謝靈運山水詩每每在山光水色之呈現上與其內在情懷出現極大的裂隙，每每前段描寫美麗和諧風光並流露無限賞愛之情，而後段則急轉直下，情調突轉為幽咽，與之前所構設的和諧風光不能相襯。這是將謝靈運山水詩的「景物描寫」與「興情悟理」兩部分並列而觀所得的印象。但若純粹從其山水詩的景物呈現深入分析，即可發現其山水詩所建構的宛如天地初闢、洪荒始開的榛莽景觀，以及或孤高出世，或深密難測的幽蔽空間，皆在在暗示、象徵詩人內在的山水風光。謝靈運本非明白淺易的詩人，其詩不僅字面繁難，構句拗折，技巧刻露，所建構之理想空間亦偏於一般人難以親近的冷峭幽深之境。這些山高水深雖也可能如實反映詩人眼見親觀所得的山水印象，但在其中景物呈現的選擇與構設上，仍有意無意地呈露出詩人的性格與情懷。畢竟並不存在所謂絕對客觀的景物描寫，所有入詩的景物無不出自於詩人主觀意向的選擇，僅管有些表現可能是出於無意識的。除

103 一般對於謝靈運山水詩的討論，總是著眼於其情、景、理之無法融洽，或者其人與自然之疏離，及其無法真如其詩所言般做到「以理化情」上。或者著眼於現實中的詩人與其詩中所擺出之深於玄理之姿態的分裂上，或者強調其人與自然之似相近而實相遠。這類以「知人論世」為中心的意見中，最具有代表性者應為黃節先生的看法：「康樂之詩，信富豔精工矣，而言志者，則絕無僅有，此實為其一大缺點。綜觀全詩，其所言者，不過情而已，意而已，景物而已，名理而已，求其所言之志，蓋渺不可得，良以康樂於性理之根本功夫，缺乏修養，故不免逐物推遷，無終始靡他之志，昧窮達兼獨之義，於功名富貴，猶不能忘懷。山水不足以娛其情，名理不足以解其憂。學足以知之，才足以言之，而力終不足以行之也。」引自蕭滌非〈讀謝康樂詩札記〉（蕭先生的文章係記錄其師黃節的說法），收入葛曉音編選：《謝靈運研究論集》，頁9-20。引文見頁20。

了力圖呈現山水之真貌外，詩人往往也無意中流露其胸中之丘壑，展示抒情主體內在山高水深之情狀。

此外，有時謝靈運懷悲情而寫樂景，我們也不能以此遽定其詩所表現之樂為虛假。儘管詩人心懷悲悽，但當他面對清麗的山川風物時，心靈也可能暫得舒放，陶醉於自然之美中，而表現出短暫的愉悅平和，於是呈現為筆下明媚和諧的自然景物。但由於詩人內在鬱結難解，他很快地又與自然再度分裂，回到自我內在的糾結之中，故詩末又自言其孤獨寂寞，這也只能說是如實反映詩人遊山玩水之際的心情轉折，我們似乎不宜因其始終無法真正融入自然，也始終無力自解其悲情，遂認為其筆下明媚的自然風物必定與其情懷不符。詩人所捕捉者乃當下此刻與其內在情懷適然相遭的景物，所反映者為其當下此刻的情感，雖詩人所呈顯之情懷無法首尾一致，卻不能因此而以為詩人必定是虛矯造作，這可能只是更親切地反映出謝靈運心中的矛盾罷了。如靈運〈於南山往北山經湖中瞻眺〉一詩，詩人以一日之辰光悠遊於其始寧莊園美麗的山巔水涯之間，所描繪者皆為和諧美麗、自得其樂的自然景觀，但篇末卻於「撫化心無厭，覽物眷彌重」的賞美之後，立即意識到自身的孤獨：「不惜去人遠，但恨莫與同。孤遊非情嘆，賞廢理誰通？」[104]其篇末情緒之轉為低迴，而興發無人同遊共賞之嘆，正如實寫出其徜徉於林水之間的歡樂與滿足，而天真地想將這種恬適及滿溢的欣喜與人分享，卻又赫然發現自己其實孤獨無偶，遂忍不住興發知音難覓的悲哀。雖有篇末知音難尋之悲的抒洩，然而詩人之前的愉悅觀覽也是無比真實的。前樂後悲不僅不互為矛盾、互相抵消，反而構成一種極大的內在張力，曲折呈顯抒情主體幽微難言的衷曲。

另有一種情形是如王夫之（1619-1692）所言：「以樂景寫哀，以

[104] 引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁175。

哀景寫樂，一倍增其哀樂。」[105]詩人藉由樂景與哀情的鮮明對比，以求更強烈地表現內心的哀感。如謝靈運〈登上戍石鼓山〉[106]一詩主在舒洩長期羈旅異地之悲：「旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汩汩莫與娛，發春托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。」一開始即明白自言其思鄉情悲，因憂而遊。接下來即展開遊眺，「極目睇左闊，迴顧眺右狹」，忽而極目遠望，既而迴顧近處的曲折，一方面寫出詩人置身之處的整體地理形勢，一方面也表現了觀看的各種層次。詩人的目光遠近往還，來回逡巡於遠景近景之間，捕捉山形水貌的細微變化：「日沒澗增波，雲生嶺逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。」詩人極注重自己對於現象的直觀感覺，此時，詩人的知覺判斷凌駕一切：當太陽下山，光線轉為幽黯之際，山澗之水聲奔瀉，陣陣襲來，彷彿水勢突然轉強。而山嵐升起，氤氳盤據於山谷之間，使重重群山之間的區隔益形分明。於是在山嵐未起，天氣晴好時不易區別其層次的遠近崗巒，突然顯示出分明的遠近層次。這種自然景觀因光線、雲氣變化而產生的細微改變，非真正深入山林，並以靈心慧眼細膩體察，絕不可得。可見詩人處身山林之間時，是動用全身感官，全神貫注於其間體察自然之變化的。「白芷競新苔，綠蘋齊初葉」則寫自然清新可人的細節。這些近景的小細節寫出自然生命初生之美及一種欣欣向榮的生命力。大化流衍，廣被萬物，萬物皆於其間自在展示生命本身的成長與美麗。如此美好的生命之自在繁衍，反而對比出詩人內在生命的遲滯不前、抑鬱不諧：「摘芳芳靡諼，愉樂樂不燮。佳期緬無像，騁望誰云愜！」於是，自然間所有的美好，都只能徒然提醒詩人其處境之不如意，其內心之傷悲終究非自然之美所能化解。此外，同樣描寫因憂而遊的〈東山望海〉中，「白華縞

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

[106] 此詩引自顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁102。

陽林，紫蘭曄春流」的春景，亦扮演了相同的功能。繽紛的各式花卉欣欣向榮，不但無法使詩人單純地沈醉其間，反而勾起內心無限慘傷：「非徒不弭忘，覽物情彌遒。萱蘇始無慰，寂寞終可求。」[107]其內在痼疾終非自然美景能解，唯有歸諸於內在的清靜無為。一切最終歸諸玄理似乎已成謝詩格套，其本身並不具實質意義，只是詩人一種自我逃避的姿態罷了。

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

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

此詩全首洋溢清淡和諧的山光水色，詩人於可人的山水清暉中作一日之遊，其情懷是愉悅平和的，所呈現的景物也不復「設奇托怪，鉤深抉隱」[108]，而是極清新平易的居家莊園之景觀。如此景觀正映顯詩人此時此刻滿足而愉悅的情懷。此一和諧舒緩的自在之情直至詩歌收尾亦未曾出現低盪的轉折，連篇末慣有的理語也僅只於淡墨點染而並未破壞全詩的和諧。此外，謝詩中也有許多山水描寫如實表現詩人對於山水的賞愛及其寧適之情，如〈過始寧墅〉一詩中，即將出守永嘉的詩人道經其先祖別業所在的始寧別墅，其心情當有許多悲憤不平。但這些現實際遇所造成的一腔幽憤，終究被美麗的山水所暫時消解，因而寫出「白雲抱幽石，綠篠媚清漣」這樣明媚繾綣的句子。這既是詩人對始寧別墅風光印象之切片，亦象徵了自我對此地的無限眷戀難捨之情，故有其後「揮手告鄉曲：

---

107 同上書，頁99。

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

三載期歸旋。且為樹枌檟，無令孤願言」[109]的殷切叮嚀。詩人如實表出了故鄉山水對於失意遊子的療癒或安慰效果，雖然它或許是相當短暫的。而〈初去郡〉一詩中，詩人離開貶謫之地永嘉，在返回始寧的道途之上，寫下了「野曠沙岸淨，天高秋月明」[110]這樣情景相融的句子，如實表現出其時快意而寧和的心情。

清代持論頗為嚴苛的王夫之[111]對謝靈運山水詩令人費解地表現出絕對的傾服，以及對於其山水詩「情景相入」的高度肯定，或許應從謝詩寫景之真切鮮新及其同時涵攝的象徵性這個角度來理解，方不致產生太多疑惑：

> 情景相入，涯際不分。振往古，盡來今，唯康樂能之。[112]
>
> 言情則於往來動止、縹渺有無之中，得靈蠁而執之有象；取景則於目擊經心、絲分縷合之際，貌固有而言之不欺。而且情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情；神理流於兩間，天地供其一目，大無外而細無垠。落筆之先，匠意之始，有不可知者存焉，豈徒興會標舉，如沈約之所云者哉！自有五言，未有康樂；既有康樂，更無五言。或曰不然，將無知量之難乎！[113]

王夫之對於謝靈運詩的溢美或許與其獨特的論詩取向及個人偏愛相關。[114]但若從謝靈運詩中山水空間之獨特性及其象徵性上考量，應能幫

---

109 顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁63。

110 同上書，頁144。

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

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

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

114 戴鴻森認為王夫之之所以特別推崇謝靈運，乃由於「謝五言之特點為：模

助我們理解王夫之認為謝詩情景相融的見解。王夫之認為「身之所歷，目之所見，是鐵門限。」[115]宜於其對康樂著重身經目歷的山水描寫讚譽有加。因為唯有深入山水之中，方能寫出山水之真狀貌、真精神。謝靈運名句如「池塘生春草」、「明月照積雪」等，王夫之認為其「皆心中目中與相融浹，一出語時，即得珠圓玉潤；要亦各視其所懷來而與景相迎者也。」[116]即相當強調抒情主體所懷之情與外在景象適相湊泊，宛轉相得相生所激發之抒情的瞬間，在此一抒情的瞬間中，詩人的情懷恰恰遭遇一幅能完整傳達其情的畫面，於是藉此一景象象徵內在的感情。正是「此情」、「此景」在「此刻」的風水相遭，情與景互相包孕，情中有景，景中有情，方能成就如此天然好言語。[117]而在此抒情的完成中，抒情主體的內在情感恆佔據主動的、決定性的地位。此外，王夫之論詩亦特別強調「意」的表現、「情」的流動，認為無情之景乃滯景，乃「無

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

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

116 同上書，第四則，頁146。

117 王夫之曰：「情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。」同上書，第十三則，頁150。此外，王夫之《薑齋詩話・夕堂永日緒論・內編》（卷二）中論及情景關係者甚多，是其詩論的重點之一，如第十六則曰：「夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適。截分兩橛，則情不足興，而景非其景。」，頁151。第二十三則曰：「不能作景語，又何能作情語邪？古人絕唱多景語，……而情寓其中矣。以寫景之心理言情，則身心中獨喻之微，輕安拈出。」，頁154。

主之賓」，如此景物描寫充其量只不過是「烏合」之眾，[118]再多的精彩描繪亦彰顯不出詩人內在的情懷，是不具太大意義的「空景」、「滯景」。王夫之論詩，一方面強調詩人必須真實面對風景，能攝取風景之真貌；一方面又強調此景中必須有一能夠主導一切的情，詩人不能空泛地描寫風景，風景中若無法同時涵攝抒情主體之情意，則只徒然成為「烏合」的空泛景物，與抒情主體不發生實際聯繫，因而不具有任何積極意義。寫景之中必須時時貫注以一種強烈的抒情精神，以表現抒情自我的精神面貌為旨歸，絕不僅止於純粹捕捉客觀景物風光而已。理想的景物描寫是一方面能得景物之真，一方面又能巧妙親切地涵蘊詩人之情。謝靈運的山水詩一方面寫實地展現山水姿態，一方面又能巧妙曲折地傳達其內在情感，應是王夫之特別垂青於康樂的主要原因。但毋庸諱言的，謝靈運山水詩中情與景的湊泊，並非每一首都能達到緊密交融的境地，且其詩往往欲以理語凌駕、化解情感，更徒然增加景、情、理之間的扞格與裂隙。謝靈運在山水詩的領域中扮演一個初闢草萊的開創者，他所創造的模山範水手法啟後世山水詩無窮法門，但如何使情景之間的湊泊更形混融無迹，並消解抒情傳統中一向並不討好的生硬理語，追求一種更能完美表達山水之美與詩人之情的理想形式，仍有待於後繼者持續不懈的探索。

---

[118] 王夫之《薑齋詩話．夕堂永日緒論．內編．第二則》云：「無論詩歌與長行文字，俱以意為主。意猶帥也。無帥之兵，謂之烏合。」第三則曰：「以意為主，勢次之。勢者，意中之神理也。唯謝康樂為能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意，意已盡則止，殆無剩語；夭矯連蜷，煙雲繚繞，乃真龍，非畫龍也。」第六則曰：「詩文俱有主賓。無主之賓，謂之烏合。……立一主以待賓，賓無非主，主賓者乃俱有情而相浹洽。」同上書，頁146、147。

結語

謝靈運山水詩是當時理想詩歌形式淋漓盡致的呈現，既有「三玄」之理的演示，復有「質有而趣靈」、「以形媚道」[119]、「巧構形似」的山水風光。無怪乎「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。」[120]由於承接玄言詩大盛時代之緒餘，詩中玄理的展示顯得自然而必需。但以詩歌談玄說理的時代畢竟日漸遠去。強大的抒情傳統制約著詩人，力求恢復以抒情的聲音為主體的詩歌形式。在謝靈運的時代顯得絕對必要的理語，在後代評詩者眼中，卻成了累贅的「玄理尾巴」，這恐怕是謝靈運所始料未及的。理語的表現儘管使人詬病，但他開創了一種新的模山範水的形式，這種形式總結辭賦及以前五言寫景詩的描寫程式，並打上了深刻的個性化烙印。其山水詩中的景物描寫，既歷歷呈顯詩人身經目歷的真山實水，又在意象的選擇及呈現上涵攝抒情主體複雜而獨特的精神面貌。除了含而未吐地寓心象於山水外，其情感意向又往往於景物描寫之後自行揭破，再強自以理語徒勞地企圖化解。若以後世奉「含蓄」為圭臬的審美理想看來，過於顯露的情感直陳無疑是極大的敗筆。[121]加上其詩中情、景、理三者之間的時或扞格，更顯得無法滿足後世評論者的審美需求。

所有的批評都是以論者個人的或時代的審美理想審視前人。論者對

---

[119] 宗炳（375-443）〈畫山水序〉：「聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈。……夫聖人以神發（法）道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。」引自嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》三（全四冊），〈全宋文〉卷二十，頁2545-2546。

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

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

謝靈運山水詩的求全責備精確反映出後來審美典範的轉移。與後來的山水詩相較，謝靈運山水詩更多的反映出辭賦影響的痕跡，呈示出一種「賦化」的審美風格。這種「賦化」的風格表現為：刻繪形似、體物入微、移步換景、語言偏於古奧繁難、謹嚴整飭的建築式結構、魚貫而出的同部首字形造成一種圖案式的美感、雙聲疊韻聯　詞的廣泛運用，以及篇幅較長、鋪陳明顯等。在一向缺乏描寫典範的詩歌傳統中，向辭賦傳統挹取資源本是自然而然的。謝靈運初創山水詩體制，在移賦入詩的過程中，種種扞格似乎是必經的過程。僅就模山範水的技巧而言，謝靈運的確堪稱成功地融賦入詩，但以後世山水詩之審美理想觀之，則自然仍有種種未盡之處。謝靈運山水詩雖在描寫手法上多承賦之緒餘，但其中自有其個人鮮明的性格與獨異之面目。謝詩以強烈的抒情精神統攝其景物描寫，此方為其山水詩所以能自拔於辭賦傳統，從而體現抒情詩傳統精神面目之處。在謝靈運之後，山水詩的發展是漸漸擺脫辭賦及玄言的影響，一方面是寫實的要求漸淡，轉而致力於經營情景混融的興象；一方面則全面滌清玄言理語，而以含蓄的情感表現為追求的目標。這種種的轉變可以總結為：由賦的外化式描寫向詩的內化式抒情轉移，致力於情景交融的興象經營，並以「含蓄」為最高的審美理想。即使在以追光躡影為主的山水詩中，抒情傳統仍展現其無所不在的強大制約力，純粹的景物描寫終將被無孔不入的抒情的聲音所浸潤、轉化。

（特別感謝兩位匿名審查先生對拙作所提出的修改建議，並指出筆者未及參考的資料，由於修改時間有限，未能及時補正的部分請容來日再行增修，特此誌謝。）

參考書目

一、傳統文獻

南朝・宋・謝靈運著，顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，臺北：里仁書局，2004。

南朝・梁・昭明太子蕭統輯，唐・李善注，《文選》，臺北：正中書局，1971，據清同治八年潯陽萬氏據鄱陽胡氏重校刊本影印。

南朝・梁・劉勰著，范文瀾注，《文心雕龍注》，臺北：開明書店，1993。

南朝・梁・鍾嶸著，曹旭集注，《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994。

北朝・酈道元，《水經注》，上海：商務印書館，《四部叢刊初編》縮印本。

唐・柳宗元，《柳宗元集》（全四冊），北京：中華書局，1979，2006。

清・王夫之著，傅雲龍、吳可主編，《船山遺書・古詩評選》，北京：北京出版社，1999。

清・王夫之著，舒蕪校點：《薑齋詩話・詩繹》，收入郭紹虞主編，《四溟詩話・薑齋詩話》，北京：人民文學出版社，2005。

清・郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1994。

清・方東樹著、汪紹楹校點，《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1961，2006。

清・洪亮吉，《北江詩話》，收入《古今詩話叢編》，臺北：廣文書局，1971。

清・嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》，京都：中文出版社影印本，1972。

二、近人論著

（日）小尾郊一著，邵毅平譯，1989《中國文學中所表現的自然與自然

觀》，上海，上海古籍出版社。

王文進，1978《論六朝詩中巧構形似之言》，國立臺灣師範大學國文研究所集刊。

王國瓔，1992《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版社。

王國瓔，1987〈謝靈運山水詩中的「憂」和「遊」〉，《漢學研究》，第5卷第1期，頁161-179。

呂正惠，1988〈「物色」論與「緣情」說——中國抒情美學在六朝的開展〉。收錄於中國古典文學研究會編，《文心雕龍綜論》，臺北：學生書局，頁285-312。

李立信，1996〈論六朝詩的賦化〉，收入彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》，彰化市：彰化師範大學國文學系，頁1-26。

李豐楙，2000〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收入衣若芬、劉苑如編，《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，頁1-55。

林文月，1996《山水與古典》，臺北：三民書局。

高友工，2004《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心。

高莉芬，1996〈賦對謝靈運山水詩創作技巧之影響〉，收入彰化師範大學國文學系編：《第三屆中國詩學會議論文集——魏晉南北朝詩學》，彰化市：彰化師範大學國文學系，頁27-62。

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

陳昌明：2005《沈迷與超越——六朝文學之感官辯證》，臺北：里仁書局。

陶玉璞，2006《謝靈運山水詩與其三教安頓思考研究》，清華大學中國文學研究所博士論文。

費振剛、胡雙寶、宗明華輯校，1993《全漢賦》，北京：北京大學出版

社。

蔡英俊：2001《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，臺北：臺灣學生書局。

蔡瑜，2004〈試從身體空間論陶詩的田園世界〉，《清華學報》，新34卷1期，頁151-180。

鄭毓瑜，1996〈觀看與存有——試論六朝由人倫品鑒至於山水詩的寓目美學觀〉，收入氏著，《六朝情境美學綜論》，臺北：臺灣學生書局，頁121-170。

鄭毓瑜，1997〈今風古轍，每動寸衷——漢魏六朝行旅賦的抒情美典〉，國科會專題研究計畫成果。

鄭毓瑜，2004〈身體時氣感與漢魏「抒情」詩——漢魏文學與楚辭、月令的關係〉，《漢學研究》，第22卷第2期，頁1-34。

廖蔚卿，1997〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉，氏著：《漢魏六朝文學論集》，臺北：大安出版社，頁537-578。

Liu Hsiang-fei（劉翔飛）1990，“On Pao Chao’s Poety”（〈鮑照的詩歌〉），《臺大文史哲學報》第37期。

蕭滌非，2001〈讀謝康樂詩札記〉，收入葛曉音編選，《謝靈運研究論集》，桂林：廣西師範大學出版社，頁9-20。

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

錢鍾書，1996〈通感〉，收入氏著，《七綴集》（修訂本），上海：上海古籍出版社，頁63-78。

錢鍾書，2001《管錐篇》，北京：三聯書店。

簡宗梧，1980〈漢賦瑋字源流考〉，收入氏著：《漢賦源流與價值之商榷》，臺北：文史哲出版社，頁45-99。

鄺龔子，2000〈自然：魏晉文人在世變中追求的超越〉，收入衣若芬、劉苑如編：《世變與創化——漢唐、唐宋轉換期之文藝現象》，臺

北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，頁59-115。

譚元明，1976〈從情移及抽離說看謝詩中經驗的矛盾與統一〉，《中外文學》5卷5期，頁118-133。

The aesthetics of 'description': discussion on Hsieh Ling-yün's landscape poetry

Yi-Ju Su*

Abstract

The most significant aesthetic intension and effect of Hsieh Ling-yün's landscape poetry was the 'description' of beauty and this was the most important contribution of Hsieh Ling-yün's landscape poetry in the poetry history. Before Hsieh Ling-yün used the method of 'description' to present the landscape, the 'description' was frequently appeared in the Fu（賦）works and it was the speciality of Fu. The description of Hsieh Ling-yün's landscape poetry was influenced by the traditional Fu works. He transferred the landscape description from which was the speciality in Fu works to poetry, and it became the main part of poetry as well as established the model of format in Chinese landscape poetry. This article aims to discuss the characters and pioneering aspects of Hsieh Ling-yün's landscape poetry from the perspectives of his description of Fu-ize[1], the emphasis of sensuous experience and the construction of the space, and the relationship between landscape and emotion .

Keywords: Hsieh Ling-yün, Landscape Poetry, description, aesthetics

* Ph.D candidate, Department of Chinese Literature, National Taiwan University

[1] 'Fu-ize' means that the descriptive way of the poem is similar to Fu.