臺大中文學報　第三十七期
2012 年 6 月　　頁 89~128
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

重探謝靈運山水詩——理感與美感

蔡　　瑜*

提　　要

本文嘗試揭舉出現於東晉時期的關鍵語彙「理感」一詞，以此作爲玄學思潮與詩作交會的理論依據。再以「玄思式的理感」與「賞媚式的美感」兩種典型，析論謝靈運山水詩的特質與詩歌史的意義。前者係以「理感」連結現實的山水情境與玄學典故，用具體的山水意象形成「感應場」而創作的山水詩，是類山水詩雖然引用玄典，卻清楚呈現出謝靈運對於玄言詩的轉進。後者則更進一步將「理」的感應推向「美」的感應，契入了具體的賞美體驗，在這類詩作中謝靈運以自己的語言，在山水情境中反覆究詰情、理、美的關係，展陳緣情主體在山水中如何轉化爲賞美主體的過程。綜言之，「玄思式的理感」與「賞媚式的美感」，一方面呈現出謝靈運前後期山水詩的不同特質，另一方面則體現了中國詩歌從玄言過渡到山水的轉折；而謝靈運將「理感」推向「美感」的創獲，更爲六朝美學的發展提供最具體的見證。

關鍵詞：謝靈運、山水詩、玄言詩、理感、美感

本文於 101.02.23 收稿，101.06.06 審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

Re-exploring *Ligan* and *Meigan* in Xie Ling-yun's *Shanshui* Poetry

Tsai Yu*

Abstract

This paper attempts to shed light on the term *ligan* that first appeared in the Eastern Jin, and to take it as the theoretical basis for examining the intersection of Wei-Jin metaphysics and poetry. Two theoretical models—the metaphysical *ligan* (affectivity of patterns in nature) and the aesthetically appreciative *meigan* (affectivity of beauty in nature)—are applied to analyze the particular qualities and historical significance of Xie Ling-yun's *shanshui* (mountain-and-river) poetry. In the former model, *shanshui* poems are written with *ligan*; connecting the actual landscape with metaphysical allusion, these poems employ specific landscape imagery to form an "affective field." Although this type of *shanshui* poetry uses metaphysical allusion, it clearly illustrates Xie Ling-yun's shift away from *xuanyan* (metaphysical poetry). In the latter model, this response to natural pattern is developed into *meigan*, a response to beauty, and merged into the experience of appreciating beauty in nature. In his *meigan* poetry, Xie Ling-yun uses his own language to repeatedly interrogate the interrelationship between *qing* (emotion), *li* (pattern/order), and *mei* (beauty), demonstrating how the natural environment transforms a person who follows his emotions into one that is able to appreciate

* Professor, Department of Chinese literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

beauty.

Ligan and *meigan* on the one hand present the different characteristics of Xie Ling-yun's early and later *shanshui* poems and on the other display the important transition from xuanyan to *shanshui* in Chinese poetry. Indeed, Xie Ling-yun's achievement in developing *ligan* into *meigan* best exemplifies the development of Six Dynasty aesthetics.

Keywords: Xie Ling-yun, shanshui poetry, metaphysical poetry, ligan (affectivity of patterns in nature), meigan (affectivity of beauty in nature)

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫

重探謝靈運山水詩——理感與美感*

蔡　瑜

一、前　言

謝靈運是中國山水詩的奠立者，中國成熟的山水詩爲何產生在他的筆下？論者多數認爲除了承襲自《詩》、《騷》以迄魏晉的傳統，主要原因不外時代氛圍與個人才情。而對此的探究早在謝靈運辭世不久的齊梁時代就已展開，相關史書在論述當時文壇風氣時，皆先闡明玄風之熾，再論其中獨卓之士，如沈約〈謝靈運傳論〉先總述玄風被靡文壇之況：「自建武暨乎義熙，歷載將百，雖綴響聯辭，波屬雲委，莫不寄言上德，託意玄珠，遒麗之辭，無聞焉爾。」接續則指出謝靈運以「興會標舉」之姿，足以「垂範後昆」。[1] 而在此時重要的兩本文學批評專著則有更詳細的演繹，鍾嶸〈詩品序〉不但指出自永嘉爰及江表的詩風受玄談影響，呈現出「理過其辭，淡乎寡味」的風貌，同時也揭舉「元嘉中，有謝靈運，才高詞盛，富豔難蹤」，[2] 並將之置於上品。而劉勰《文心雕龍・明詩》，同樣批評「江左篇製，溺乎玄風」，而將文風改變繫於

---

* 本文爲國科會專題補助計畫：「情感與自然——以謝靈運爲核心的比較研究」的部分成果。計畫編號：98-2410-H-002-194-MY3。

1 南朝梁・沈約：《宋書・謝靈運傳論》（北京：中華書局，1974 年），頁 1779。類似的論述方式亦見於南朝梁・蕭子顯：《南齊書・文學傳論》「江左風味，盛道家之言」、「顏、謝竝起，乃各擅奇」。（北京：中華書局，1974 年），頁 908。

2 南朝梁・鍾嶸著，陳延傑注：《詩品注・詩品序》（臺北：臺灣開明書店，1981 年），頁 3。

臺灣大學學術期刊資料庫

「宋初文詠，體有因革，莊老告退，山水方滋」，[3] 最後的這兩句話更常被近世論者引爲「山水詩」興起的緣由，並將此前浸淫玄理的作品統稱爲「玄言詩」。

在這樣的認知底下，近世論者對於謝靈運山水詩的研究或是聚焦於他的才高詞盛、興會標舉，分析他如何以完密的結構、富豔的詞采，開掘山水的美感；或是深究他的知識背景，探討他的作品與玄學的實質關係，從而產生了主玄理與主佛理的不同取向。支撐謝靈運的知識體系誠然相當複雜，他博學多聞，具有極深厚的玄學素養，他浸潤佛典頗深，還親身參與了佛學界的重要論辯，他所身處的晉宋之際，更是不折不扣玄佛交涉最熾熱的時期，此時玄佛雙修的名士、僧人所在多有。順此脈絡，言其山水詩的產生無論是主玄理或是主佛理，實皆有理據。甚至，玄學與佛學都重視人格轉化的工夫、強調境界的提昇，彼此之間確有可以會通之處，兩者誠然有不易區分之因。然而，如果我們想要結合「山水美感」的研究脈絡，從「山水美感何以產生於謝靈運？」此一關鍵要素入手，我們勢必得進一步追問：究係玄理還是佛理足以鋪設通向山水詩的理路？亦即當主體遊觀山水之際是三玄之理還是般若淨土之悟能夠引生「美感」？使令主體興會標舉，盤桓流連於山水之美？

落實到詩歌的發展遞嬗來看，玄言詩與山水詩的聯結是什麼？從玄言詩轉變到山水詩的關鍵又是什麼？要釐清這些問題，勢必要對詩與思的關係做深入的究理。本文認爲不論「思」是玄理或是佛理，它與「詩」之感興、意象如何結合是問題的核心。爲了說明理論的開展過程，本文嘗試拈出產生於此一時期的關鍵語彙「理感」一詞，由此說明玄學思潮與詩作交會的理論依據。再以「玄思式的理感」與「賞媚式的美感」揭舉謝靈運山水詩的兩種典型，前者係以「理感」連結現實的山水情境與玄學典故，用具體的山水意象形成「感應場」所創作的山水詩，是類山水詩雖然引用玄典，卻清楚呈現出謝靈運對於玄

[3] 南朝梁・劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注・明詩》（臺北：臺灣開明書店，1978年），卷2，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

言詩的轉進。後者則更進一步將「理」的感應推向「美」的感應，契入了具體的賞美體驗，在這類詩作中謝靈運以自己的語言，在山水情境中反覆究詰情、理、美的關係，展陳緣情主體在山水中如何轉化爲賞美主體的過程。綜言之，「玄思式的理感」與「賞媚式的美感」，一方面呈現出謝靈運前後期山水詩的不同特質，另一方面則體現了中國詩歌從玄言過渡到山水的轉折；而謝靈運將「理感」推向「美感」的創獲，更爲六朝美學的發展提供最具體的見證。

二、「理感」的出現

「理感」一詞對現代人而言相當陌生，但是卻早見於東晉時期，也特別集中於此時，此一現象或許說明「理感」是一個與時代氣氛緊密結合的特殊語彙。就其運用情形來看，應該起於玄佛交涉的時代背景，是玄學家、僧人、文人共用的語彙。它特別值得關注之處是將「理」與「感」結合成詞，這樣的組合立即挑戰了將「理」與「情」嚴格區別的概念，[4] 或是像現代人視「理性」與「感性」爲二元對立的思維。它說明了「理」對晉宋人而言，是可以通過「感」來默會體悟的，甚至，由此所獲得的體悟是有別於「知解」的。而一般對於「理」的認定，不論是落在人事或是宇宙自然之上，常常指事物背後支撐事理或物理的原則或秩序。它的位階高於一般表象的事物，但又不至於像「道」那樣玄深莫測。因此，晉宋人拈出「理感」一語，可能指涉他們體證「道」的一種特殊歷程，並與他們重視「情」又企求超越「情」的時代氣氛聯繫，而在此歷程中山水似乎扮演了關鍵性的角色。放在謝靈運身上又與山水美感的發現結合，形成極爲複雜的發展。

「理」與「情」具有怎樣的關係？在玄學的論辯中早有關注，王弼主「聖

4 如朱熹云：「蓋氣則能凝結造作，理卻無情意，無計度，無造作。」朱子如此詮解「理」，便容易令人視「理」與「情」爲對立的概念。參見黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》（北京：中華書局，1986 年），卷 1「理氣上」，頁 3。

5 晉・何劭：〈王弼別傳〉，清・嚴可均輯校：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北

臺灣大學學術期刊資料庫

人有情」，而云：「聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。」「聖人之情，應物而無累於物者也。」[5] 並曾用「以情從理」[6] 之語來界定情與理的關係，那麼「以情從理」或許與「應物無累」的境界可以有所聯繫。郭象注《莊子》，發揮《莊子》「不以好惡內傷其身」、「常因自然而不益生也」的「無情」旨意，對鍾情我輩的提示則是「尋至理以遣之」，[7] 指出「理」是超越有情臻至無情的根據。無獨有偶的是在佛教中也有類似的情理關係，竺道生：「情不從理，謂之垢也。若得見理，垢情必盡」，[8] 同樣主張「以情從理」，這些道釋人物都認爲「理」蘊藏著改變情感狀態的根柢。但不容混淆的是，道釋對於「情」的態度不盡相同，[9] 所言的「理」也各有脈絡，簡言之，佛教所言的至高之理是「般若學」的「空理」，[10] 王、郭所言的「理」則是順著「三

京：中華書局，1999 年），頁 1558。

6 晉・王弼：〈戲答荀融書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 1303。

7 參見晉・郭象：《莊子・逍遙遊注》：「遺彼忘我，冥此群異。」，頁 11；郭象：《莊子・至樂注》：「斯所以誨有情者，將令推至理以遺累也。」頁 615；郭象：《莊子・至樂注》：「斯皆先云有情，然後尋至理以遣之。」頁 617。引自清・郭慶藩輯：《莊子集釋》（臺北：華正書局，1980 年）。

8 東晉・僧肇註：《注維摩詰經》，收入佛光大藏經編修委員會主編：《佛光大藏經・淨土藏》（高雄：佛光文化事業有限公司，1999 年），第一集，卷 2，頁 122。

9 魏晉時期的人具有非常複雜的情論，他們一方面對於「鍾情我輩」具有深刻的認知，一方面又展開著名的聖人「有情」、「無情」之辯。然而「有情」、「無情」並非對立的兩極，而是不斷辯證超越的相繼之途。魏晉情論雖然對於情有超越的認知，卻是基於對「鍾情」自我的深刻覺察，深知情苦才力求超越，（詳後文）。至於佛教的情論，可以慧遠爲代表，其主張「求宗不順化」、「形盡神不滅」，意謂生命不離生住壞滅的遷流變化，輪迴不已，至爲可懼，必須體證至極不變的泥洹，方能獲得解脫，入極樂世界。這樣的情觀，可謂佛學的共識，具現出宗教解脫論的非情觀。相關論述見東晉・慧遠：〈沙門不敬王者・求宗不順化三〉、〈形盡神不滅五〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2393-2395。

10 依據牟宗三的分析，佛教雖有許多義理系統的差異，但「般若」是共法，即「諸法性空」。參見《佛性與般若》（臺北：學生書局，1984 年），頁 3-88。此外，亦可參見唐君毅對「般若」「即空言性」的分析。《中國哲學原論原性篇》（香港：新亞書院研究所，1974 年），頁 184-190。

臺灣大學學術期刊資料庫

玄」的脈絡，偏向於宇宙的變化之理。[11]

由於「理」與「情」的關係在道釋皆有論述，「理感」一詞又起於玄佛交涉的背景，同時見用於玄學家與僧人，我們很難限定「理感」所感之「理」是專指玄理或是佛理。因爲「理感」既然以「感」作爲前提，所感之「理」就必然與感應主體的性格、學養以及身處的世界密不可分，因此，既可能是佛理，也可能是玄理。如在謝詩中：「禪室栖空觀，講宇析妙理」[12] 所言明顯爲佛理，但「事爲名教用，道以神理超」，[13]「夫道可重，故物爲輕；理宜存，故事斯忘」、「事與情乖，理與形反」[14] 中的「理」，便未必是佛理，而是與道聯結，相對於表相的形、事、物而言的「理」。它們的共通處在於「理」都具有超越表象世界，直契內在精神的性格。

「感」是一種相互關係，「理感」所揭示的「理」，自然必須在主體與世界的關係中領會。因此，「理感」一語的意義，除了主體的面向，還有世界的面向，彼此之間相互迴盪、作用。但這樣的「感」，並非停留在一般感官上的「感」，郭象云：「夫理有至極，外內相冥」、「故聖人常遊外以冥內」，[15] 依其所述，至極之理是在遊外而又冥內，彼我不分，一體融合時方能體悟。從現今流傳的文獻約可考知「理感」一辭最早出現於東晉永和九年（353）以王羲之爲首的蘭亭之會，庾友作於其時的〈蘭亭詩〉所描述的「理感」：「馳心域表，寥寥遠邁。理感則一，冥然玄會」，[16] 就與郭象所描述的境界極爲神

[11] 王弼、郭象的思想，或云魏晉玄理的性格，都存有會通孔老的意圖，雖然他們所言之「理」較偏向於虛靈的玄理，對孔門天道性命相貫通的「理」未必能夠相應，但他們的玄悟仍開啓一代玄風，有助於時人對於「三玄」玄理性格的領會。

[12] 〈石壁立招提精舍〉，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁 163。以下只注詩題、頁碼。

[13] 〈從遊京口北固應詔〉，頁 234。

[14] 以上分見〈山居賦〉，頁 449-450、465。

[15] 晉・郭象：〈大宗師注〉，《莊子集釋》，頁 268。

[16] 以上庾友、王羲之詩作參見逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983 年），頁 908、895。

臺灣大學學術期刊資料庫

似。「馳心域表，寥寥遠邁」正是遊外；「理感則一」即是「理有至極」，是宇宙太一的一體性本質；「冥然玄會」即是「外內相冥」，是個體浸潤於太一之中，不分彼我的冥合。類似的體會也見於謝安的〈蘭亭詩〉：「萬殊混一理」。[17] 即或並未參與此次聚會的文人如王該，他對於「理感」的體會：「理感自然，冥對玄凝」[18] 也與眾人若合符節。「理感」總是與冥對、玄化，此種發自自然的主客融合之感同昇並起。而以宣揚佛法爲職志的高僧慧遠也說：「則知沈冥之趣，豈得不以佛理爲先」，[19] 沈冥、玄會可謂玄佛修養的共法，換言之，從宗教或準宗教面來看，「理感」主要是指一種主客相合不分彼我的一體之感，它的產生並不經由思辨而得，也不必然依恃於「意象」做爲媒介以爲玄冥的憑藉。

從這些描述可以看出「理感」是一種極爲精微的感通，是一種與至極之理碰觸的體驗。它的重要性在於：道體必須經由各種「理」的形式來展現，人的「理感」在內與外、形而下與形而上之間建立了聯結，感應主體透過這種「理感」體驗，可以獲得自我轉化的契機。無論是佛理還是玄理都強調人格轉化的工夫，重視自我境界的提昇，因此，這樣的體驗可以在熟悉玄理或是佛理的感應主體上發生，並由此開出同樣超越凡俗卻又彼此不同的生命境界，將「理感」視之爲一種體道的路徑亦不足爲過。

至於在謝集中「理感」最重要的出處是在〈廬陵王墓下作〉，[20] 詩人於此

17 晉・謝安：〈蘭亭詩〉二首之二，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 906。

18 晉・王該〈日燭〉：「斯成務之易覩，匪先見之動微。五福起于履是，六極構于蹈非。理感自然，冥對玄凝。」《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 143，頁 2284。案：王該生平未詳，唯此文言及「今則支子特秀，領握玄標」，略可推知當與支遁、王羲之同時。

19 東晉・慧遠：〈與隱士劉遺民等書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 161，頁 2390。

20 〈廬陵王墓下作〉，頁 193。依顧紹柏的考訂，廬陵王劉義眞於少帝景平二年（424）二月被廢爲庶人，徙新安郡，六月被殺。元嘉三年（426）謝靈運應召赴建康，途經丹徒謁廬陵王墓而作此詩。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩中哀悼賞心至友廬陵王劉義眞之死，將「理感情慟」的體驗一一具陳，王夫之許爲「古今第一首挽詩」。他認爲此詩的佳勝處正在「情感須臾，取之在己，不因追憶」，他讚許謝靈運描述此刻當下的幽微變動之情，能夠不依恃於鋪陳過往，卻「詳婉深切」、「盡理成章」，「如神龍夭矯，隨所向處，雲雷盈動」，呈現出「變化無方，而斟酌不僭」的自然之勢。[21] 王夫之評詩極重意勢，有云：「以意爲主，勢次之。勢者，意中之神理也。唯謝康樂爲能取勢，宛轉屈伸，以求盡其意。」[22] 貫串本詩的「理感情慟」，或許正足以說明謝靈運此詩的意勢神理。

謝靈運在此詩的「平生疑若人，通蔽互相妨。理感深情慟，定非識所將」一段，尤其表呈出「理感情慟」交織而成的極至之「感」，實非「意識」[23] 所及。無獨有偶的是，在此之前元嘉元年（424）宋文帝欲廢廬陵王劉義眞爲庶人，徙新安郡時，張約之上表急諫，也使用過「理感」一詞：「仁義之在天下，若中原之有菽，理感之被萬物，故不繫於貴賤。」[24] 張氏所說的「理感」是物物皆能感應並具現於天地萬物的法則。從這兩例中我們可以說張、謝兩人都在宋文帝廢黜劉義眞的事件上，看到了既悖於「情感」亦悖於「理感」的極至之痛。清吳淇對謝靈運此詩的詮解便極能道出其中的精要：「情痛之極由於理感之深，非有私也」、「第今日之慟固爲情慟，兼爲理感」、「正是理感而慟，通蔽兩不相妨」，[25]「理感而慟」是對至理法則的感應，故所慟非情意之

[21] 參見清・王夫之：《古詩評選》，收入《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1989年），第 14 冊，頁 741。

[22] 清・王夫之：《薑齋詩話》，收入《船山全書》，第 15 冊，頁 810。

[23] 此句中的「識」爲佛家常用語，指意識而言，故此二句意味：發生於己身的理感情慟，非由意識所主導，而爲一種自然生發的感應。

[24] 南朝宋・張約之：〈奏理廬陵王義眞〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 42，頁 2668，亦可參《宋書》，頁 1637。

[25] 清・吳淇：《選詩定論・廬陵王墓下作》，《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2001 年），第 11 冊，卷 14，頁 43-44。

臺灣大學學術期刊資料庫

私，乃是在理與事的對顯下所生的大情[26]與大慟。[27]因此，謝靈運說：「理感深情慟」正是對「人事」之理的極至之「感」，亦是對知友極至之「情」的表現。

「理感之被萬物」既在人事，也在山水，回到最早出現「理感」一詞的蘭亭集會場景，山水顯然是令詩人體現自身「理感」最神妙的氣氛。王羲之的〈蘭亭集序〉，在「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以游目騁懷，足以極視聽之娛」時，不免生發「固知一死生爲虛誕，齊彭觴爲妄作」之慨，而此慨與《莊子》：「山林與！皋壤與！使我欣欣然而樂與！樂未畢也，哀又繼之。哀樂之來，吾不能禦，其去弗能止。悲夫！」[28]何其神似。然而，在王羲之的六首〈蘭亭詩〉中卻對此情此慨有了明顯的超越，如「陶化非吾因，去來非吾制。宗統竟安在，即順理自泰」、「取樂在一朝，寄之齊千齡」，他面對「造新不暫停，一往不再起。於今爲神奇，信宿同塵滓」的運化之跡，一方面承認「誰能無此慨」，一方面又云：「散之在推理」，處處以「理」化解此情，因此，「大矣造化工，萬殊莫不均」，「群籟雖參差，適我無非新」，沈浸於萬殊紛然而又渾然一體之感，可以說就是「寥朗無厓觀，寓目理自陳」[29]的「理感」描述。可與王羲之形成對照的是，孫綽也同時有〈蘭亭詩序〉與〈蘭亭詩〉，但〈序〉與〈詩〉的思想相當一致，並在〈序〉中將山水所以化情的因由一一推陳，在〈詩〉中則極力摹寫山水景色，孫綽體現「理感」的方式也相

[26] 「大情」一語取自《莊子・大宗師》：「是恆物之大情也。」郭象注云：「此乃常存之大情，非一曲之小意」，《莊子集釋》，頁 243、245。

[27] 類似的意旨亦可參見稍晚的宋後廢帝：〈恤劉勔詔〉：「夫義實天經，忠惟人則。篆素流采，金石宣煇。自非識洞情靈，理感生極。豈有捐軀衛主，舍命匡朝者哉。」《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 10，頁 2491。「識洞情靈，理感生極」也是一種情與理在生命體驗上終極的交融。

[28] 《莊子・知北遊》，《莊子集釋》頁 765。

[29] 以上東晉・王羲之：〈蘭亭詩序〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 1609。〈蘭亭詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 895-896。

臺灣大學學術期刊資料庫

當具有代表性。[30]

除了蘭亭之會，俟後的僧人之詠，對於山水中的「理感」體會也不遑多讓，慧遠〈廬山東林雜詩〉以「崇岩吐清氣，幽岫棲神跡」開首，到「有客獨冥遊，徑然忘所適」，再至「流心叩玄扃，感至理弗隔」，同樣與內外相冥，主客合一的「理感」相應，最後「妙同趣自均，一悟超三益」，[31] 直契廬山東林寺的場所氣氛，所感之理乃向佛理昇華。又如廬山諸道人作於隆安四年（400）仲春之月的〈廬山諸道人遊石門詩并序〉，更將僧人在山水勝境中興發「理感」的經歷細膩具陳。如果說蘭亭之會仍以曲水流觴的人文活動爲主，還以寓目靜觀的方式賞會山水；廬山諸道人的石門之遊，則是「林壑幽邃」、「乘危履石」、「援木尋葛，歷險窮崖」，經歷一番「開塗競進」的工夫才能有此體驗，其中既是「眾情奔悅，矚覽無厭」，更是「神以之暢」、「欣以永日」。然而，欣悅暢甚之感，有恃於「虛明朗其照，閒邃篤其情」，其關鍵更在於「夫崖谷之間，會物無主，應不以情，而開興引人，致深若此。」經由情的轉化，興的開引，「乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情。其爲神趣，豈山水而已哉？」[32] 此序不但開首即點明「因詠山水」，全序更一方面不吝筆墨地大量描摩山水景色，一方面體現感應主體在山水間如何獲致超越提昇，此序實爲蘭亭集會以後，謝靈運以前，將山水「理感」以意象化方式呈現的重要著作。

只可惜在這次會聚了三十餘人的石門之遊只留下了一首詩作，不易看出這些僧人在詩作上的整體表現，這首現存的唯一詩作，係以「超興非有本，理感興自生」[33] 開篇，不但將「理感」與「興」聯結，更視之爲一種「超興」，可以說與全序的精神一脈相承。我們雖不易判斷廬山的僧人之詠所言之「理」，與王羲之、庾友等人所體察到的是否全然相同，但僧人之詠的「理感」同樣出

[30] 東晉・孫綽：〈蘭亭詩序〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 1808；〈蘭亭詩〉，頁 901。

[31] 〈廬山東林雜詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1085。

[32] 〈廬山諸道人遊石門詩序〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1085。

[33] 〈廬山諸道人遊石門詩〉，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁 1085-1086。

臺灣大學學術期刊資料庫

於遊目山水，具有「化情起興」的作用，是「感之至」、「興之至」的體驗，則與王、庾頗爲近似，甚至〈廬山諸道人遊石門詩序〉較〈蘭亭集序〉更加鋪寫紛然多變的山水之姿，在在顯現出此序實與般若學的「空理」、以及慧遠將「感應」與果報禍福連結，或是對於「感興」持否定的態度，較不那麼契合。[34] 廬山諸道人不但與蘭亭詩人同樣重視「感」，還更進一步聚焦於「興」。

因此，在「理感」一語出現的晉宋脈絡下，有一個不可忽略的共同趨勢，即是將「理」的體驗從形上思維、理性思辨推向「感興」。此時「理感」一方面與「感興」聯結，另一方面又總是以「山水」作爲體驗場，形成在山水世界中生發「理感」的情境關係，[35] 正是「道」的體現方式從形而上向具有形質的山水[36] 落實，使「理感」的呈現結合著「自然感興」與「山水意象」，成爲東晉時期體現玄理的一種新進展。

雖然玄學與佛學都有「理感」可言，玄學家與僧人也共同使用「理感」一詞，但並不是所有的「理感」都足以開展山水意象、令主體盤旋於山水之美中，佛教以「空理」爲最高境界，當「理感」翻向「空」的境界時，一切的「感」與「興」皆被視爲是虛幻的，萬象亦隨之寂滅，因此強調「空理」的佛學比較不易導出山水文化中以萬象變化爲實相的「理感」。[37] 反之，玄學中的《易經》、《莊子》重視生生之理、變化之理，所言之「理」與事物的變化緊密結合，甚至「理」就在變化之物上顯現，而山水正是觀變體化絕佳的場域。故

34 這些觀念分別參見於東晉・慧遠：〈明報應論〉，頁 2397；〈三報論〉，頁 2398；〈沙門不敬王者論・形盡神不滅五〉，頁 2394-2395，見《全上古三代秦漢三國六朝文》。

35 依據「自然冥契主義」的說法，人最容易產生冥契經驗的環境就是在大自然中。

36 如宗炳〈畫山水序〉云：「至於山水，質有而趨靈」，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2545。

37 關於佛學面對山水沒有像玄學那種以自然物爲實體的觀念，而在於體認清空寂滅，可參考趙昌平先生的分析。雖然他的分析以王維的禪趣山水詩爲主，但他回溯歷史對玄禪自然觀及山林意識的區辨相當精要，可爲本文論點的佐證。趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向重禪趣的轉化〉，《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997 年），頁 116-120。

臺灣大學學術期刊資料庫

廬山諸道人的石門之遊，所體現的毋寧是向玄學而非佛學傾斜的「理感」。[38]

孫綽云：「方寸湛然，固以玄對山水」，[39] 以「玄」聯結湛然主體與山水間玄冥默會的關係，即是典型的例證。在此所謂「玄」的境界與郭象所言「外內相冥」是同一層次的，而孫綽在〈遊天台山賦〉說：「渾萬象以冥觀，兀同體於自然」[40] 也一再演繹此玄冥之理。如果這種冥會是在山水中實現，那麼在作品中歷歷在目令詩人無比欣悅的山水意象就是「感興」的具現、也是玄冥的憑依，同時也使一種難以言說的默會經驗有了可以與人「共感」的媒介。宗炳云：「聖人含道映物」、「山水以形媚道」，[41] 道與物之間具有含映的關係，「道」可經由山水美媚的形式展示出來，其間詩人的「理感」實居其樞機。王羲之說「寓目理自陳」，此「理」既是萬象背後不斷湧現創造力的生生之理，同時也是呈顯在山水之上精微殊異、變化無方的美媚形式，詩人要如何「玄對山水」，「理感」與「意象」的交融成爲新的詩學議題。

在晉宋詩人中，能夠體現「理感」的作品所在多有，甚至，在此前的諸多玄言詩，恐怕也存在著呈現個人玄冥默會之經驗的意圖，只是大部份的玄言詩語彙抽象，並常循著玄典的脈絡，以消泯自我、與宇宙合一爲目的，乍看之下，誠然是「寄言上德，托意玄珠」。[42] 但是「理感」既出於「感興」，

[38] 如果借用史泰司（Stace）的說法，冥契經驗可分爲內向型與外向型。在前者的冥契經驗裡，冥契者斷絕所有經驗的內容，當然也包括對於自然現象的感知，而進入一個純粹精神的世界，環境的因素在這類的經驗裡喪失了。而在後者的冥契經驗裡，宇宙是一個統體，並具有客觀的指涉，而非靈魂內在且主觀的一種狀態，因此是眞實體驗到的實在，自然萬象即在其中。在史泰司的分析中，佛教的「空觀」屬於前者，自然冥契主義則屬於後者，這樣的區分有助於我們瞭解佛學意義與玄學意義的「理感」所具有的差異。相關論述參閱 W.T.Stace 著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》（臺北：正中書局，1998 年），頁 75、90、127-132。

[39] 東晉・孫綽：〈太尉庾亮碑〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 62，頁 1814。

[40] 東晉・孫綽：〈遊天台山賦〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 61，頁 1806。

[41] 南朝宋・宗炳：〈畫山水序〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 20，頁 2546。

[42] 南朝梁・沈約：《宋書・謝靈運傳論》，頁 1778。

臺灣大學學術期刊資料庫

「理」字又是魏晉諸種思想共用的語彙，[43] 它的類型自有可能是多元的，當晉宋時期的「理感」向具有形質的山水落實，山水美媚的形姿，讓詩人在此「感興」的根源處盤桓流連，「理感」所具有的內外相冥、物我合一的一體感，因而非常具體地體現出來。感應主體的直觀體驗盤桓於萬象紛陳、客觀實在的意象叢林中，萬象之美也由此萌生，這正是從蘭亭之會、石門之遊到謝靈運山水詩極爲自然的趨勢。謝靈運堪稱以山水體現「理感」最爲具體的詩人，在他以山水化情的歷程中，不但「理感」貫穿其間居於關鍵的地位，他還由「理感」發展出具有開創意義的「美感」體驗，將「理」的感應推向「美」的感應，契入了具體的賞美體驗。

三、玄思式的「理感」

從現存的南朝文史資料可以看到，自正始玄風興盛，在晉世渡江之後的百年之間，文學界存在著「詩必柱下之旨歸，賦乃漆園之義疏」、「理過其辭，淡乎寡味」，[44] 這種玄學知識體系滲透到文學表現的現象。在這超過百年的以「玄言」入詩的風潮裡，作品隨著作者的氣性才情、時代的風會趨向，各有不同的表現，優劣高下誠不宜一概而論。儘管目前學界對於「玄言詩」的義界及範圍，存在著不少的歧義，但這些作品產生於玄學知識背景，習於以「玄言」入詩，則是共見的事實，這些作品極有可能存在一個共同的取向，即是意欲以詩作呈顯體道明理的過程。當然他們所表述的過程是眞實的體道經驗，還是紙

[43] 唐君毅先生曾分析中國哲學史中所謂的「理」主要有六義：文理、名理、空理、性理、事理，物理，並且認爲雖然各時代有偏重其中一種意義的情形，但此六義同可在先秦經籍中所謂「理」之涵義中得其淵源。從現今文獻也約略可見，魏晉時期固以「名理」爲主，但「理」之六義，多已有之。唐君毅：《中國哲學原論——導論篇》（臺北：臺灣學生書局，1986 年），頁 24。

[44] 以上分見《文心雕龍注・時序》，卷 9，頁 14；鍾嶸：〈詩品序〉，頁 3。此外類似的意思亦見於《世說新語・文學》引《續晉陽秋》，南朝宋・劉義慶著，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》（臺北：華正書局，1984 年），頁 263。

臺灣大學學術期刊資料庫

上空文，自有待檢證，而這種表現是否能夠獲得讀者的「共感」又是一大考驗。難以否認的一個事實是大多數玄言詩予人一致的印象即是直接使用玄學語彙，形成韻律化的玄典義疏，不但作者個人興感的過程不甚明晰，也缺乏引生讀者想像的豐富意象，自然不易引發普遍的共鳴。然而，東晉中期以後部分的玄言詩被認爲已具有準山水詩的風格，甚至產生了與山水詩不易區隔的分類問題，這些問題如果從玄言到山水詩的遞嬗演變觀之，將不難看出後期的玄言詩正是在「感興」與「意象」兩方面有了相當的推展。因此，「理感」一辭在此時出現，將「理」的體驗推向「感興」，實爲詩作的發展提供了絕佳的註腳。

從玄言詩、蘭亭之會、石門之遊到謝靈運山水詩，「感興」的比重不斷加深，「山水意象」更漸次擴增，籠統地說，這些作品都蘊涵著「理感」，而且是「玄思式的理感」。但是在謝靈運之前，詩作具現出足以生發理感的「山水意象」並不多見，即或有也顯得零星與片段，常常在虛實之間，往往無法形成一個充分而實在的「感應場」，亦即感應產生的場所性與瞬間性，並不明顯，「感應場」如果不能建立，共感就不易生成。謝靈運有別於前人的是，他的山水詩有很明顯的時空結構及現量性質，[45] 因此本節所謂「玄思式的理感」，放在謝靈運身上指的是：以山水爲「感應場」，而在其中興發與玄典相應的「理感」。

謝靈運以「興多才高」著稱，他的天分與學養，使他的山水詩興象繁富，雜多紛呈，然而他卻能容攝出一條清晰可感的理路。如眾所知，謝靈運的山水

[45] 佛家分「覺」有二種，一爲「現量」，一爲「比量」，依照熊十力的解釋，後者是經由「比度推求」，前者則是「謂根與境合時，有了相生，名爲現量」。王夫之頗好以「現量」一語評詩，並甚爲推崇謝靈運，「現量」一語放在謝靈運身上，殆指謝靈運對於事物具有照見本根的清明之覺，不依恃於比度推求，其所描繪的山水具有現在、現有、現顯的「現量」特質。筆者相當同意這樣的分析，就修養洞覺的工夫而言，謝靈運受惠於佛家者誠然不少；但細究謝靈運此一靈視與山水外境相接時，是以之爲實景實境，並反覆盤桓賞味，則又偏離了佛家「緣起性空」的義理取向，故本文雖沿用「現量」一語詮解謝詩，但仍要辯明其中的差異。「現量」之解參見熊十力：《佛家名相通釋》（上海：東方出版中心，1985 年），頁 85。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩具有一個「記遊—寫景—興情—悟理」層層推進的次序結構，[46] 由於總是以「悟理」作結，時或不免被人垢病爲「玄理尾巴」。然而，如果讀者能夠暫且放下以唐詩爲基準所建立起的「情景交融」的美學標準，轉而以那個時代的風會所趨來評量謝詩，他的這種表現正是從山水生發「理感」的體驗，是感應主體的「理感」貫穿山水的具現。因此，謝詩的是類作品，不但不宜視之爲美中不足，反倒是該視爲能夠眞正具體而完整表呈「理感」者，他的山水詩將「理感興自生」、「寓目理自陳」的體驗更具象化了。

《文心・神思》云：「物以貌求，心以理應」，[47] 以秩序化的「理」回應所感知的世界是人心之常，而謝靈運尤擅於建構山水的秩序，成爲一個「感興場」，令己身在具體的山水情境中，即景興發幽玄之思。他將三玄中深奧的哲理，藉山水演繹成當下的感悟，使之成爲切己的生命哲學。我們稱這樣的「理感」爲「玄思式的理感」，它不僅充分反映了玄學時代知識體系如何滲入藝術創作之中，也具現出從玄言詩到山水詩的發展軌跡。它的開拓並不僅止於增加山水描寫的篇幅，更在於「理」的具象化，以及「感」的擴充、提昇與深化。

這種「玄思式的理感」，在謝靈運永嘉時期的作品中具有相當大的比例。以下，筆者將以登山、航海、觀海、岸遊、江行、登樓六種不同的遊觀方式爲例，說明謝靈運如何在不同的自然經驗中，體悟人生的哲理。謝客著謝公屐登山已成爲著名的文化形象，我們且從他的登山詩著手分析，〈登永嘉綠嶂山〉即是典型的例子：

> 裹糧杖輕策，懷遲上幽室。行源逕轉遠，距陸情未畢。澹瀲結寒姿，圍欒潤霜質。澗委水屢迷，林迥巖逾密。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。恬如（知）既已交，繕性

[46] 林文月：〈中國山水詩的特質〉，《山水與古典》（臺北：三民書局，1996 年），頁 48-50。

[47] 南朝梁・劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注・神思》，卷 6，頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

自此出。[48]

這首詩的前半段極寫身體在山水中行進時，產生種種令人困迷的空間之位與錯亂的時間之序，如：「澗委水屢迷，林迴巖逾密。眷西謂初月，顧東疑落日」，時間與空間交織在山水最幽蔽之處，此時身體在世界的座標意義只有最單純的存在之感。也就是在身體親歷「踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉」這般深邃幽隱的情境中，詩人感應到幽人隱士高尚貞吉之操與此幽蔽之境密不可分。「寂寂寄抱一」、[49]「恬知既已交」，[50]《老》、《莊》所揭示的「抱樸」、「繕性」之理便由此應感而生。

山的幽渺深沈與涵容萬有，固能極盡深邃之理，水的浩瀚汪洋與驚湍奔浪，亦足以興發「理感」，如其抒寫航海經驗的〈遊赤石進帆海〉：

> 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。揚帆採石華，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。[51]

此詩先由「水宿淹晨暮，陰霞屢興沒」，寫海天一體、日夜陰鬱的昏冥之感，再進入「川后時安流，天吳靜不發」的寧靜無波，展陳出「周覽倦瀛壖」的遼闊單調。然而在經歷長久的航行，反覆揚帆、挂席的歷程，不覺身與船已合爲一體，共在於大海浮沈共振的節律中，詩人體悟大海的無始無終、無邊無際，由此聯結《莊子》：「汎若不繫之舟，虛而遨遊者」[52]的體驗，得出唯有逍遙無己的虛舟，方得以渡越甚至完全融入如此的浩瀚廣博之中。由此再向歷史回溯，「矜名道不足，適己物可忽」的淡泊之理，成爲與虛舟相應的體悟。最後

48 〈登永嘉綠嶂山〉，頁 84。
49 《老子・二十二章》，樓宇烈校釋：《老子周易王弼校釋》（臺北：華正書局，1981年），頁 56。
50 《莊子・繕性》，《莊子集釋》，頁 548。
51 〈遊赤石進帆海〉，頁 115。
52 《莊子・列禦寇》，《莊子集釋》，頁 1040。

臺灣大學學術期刊資料庫

「請附任公言，終然謝天伐」，聯結「直木先伐，甘井先竭」[53]的削迹捐勢之道，以此自惕自勉，冀能保眞全生。全詩圍繞著「溟漲無端倪，虛舟有超越」的體知，鋪陳「理感」產生的過程。

〈行田登海口盤嶼山〉同樣寫對於海的體驗，不同於前首的舟行海上，這首是由山觀海：

> 齊景懿遄臺，周穆厭紫宮；牛山空洒涕，瑤池實懽悰。年迫願豈申，遊遠心能通。大寶不權□，況乃守畿封。羈苦孰云慰，觀海藉朝風。莫辨洪波極，誰知大壑東。依稀採菱歌，彷彿含嚬容。遨遊碧沙渚，遊衍丹山峰。[54]

此詩開首八句引經據典地將此時此刻自身的「羈苦」做了無限的擴延，然而原先出於「羈苦孰云慰，觀海藉朝風」，意欲觀海散懷的心緒，卻在親臨時體驗到被大海盈滿身心的感受。「莫辨洪波極，誰知大壑東」，二句極言東海波濤洶湧、無涯無際的壯闊，在「莫辨」與「誰知」的詰問中道出此刻當下極致的身心體驗，也道出「理感」的身體基礎。由此方能從此身心體驗聯繫到《莊子》對東海之濱的描繪：「夫大壑之爲物也，注焉而不滿，酌焉而不竭」，[55]如斯的充盈飽滿，無窮無盡。詩中所引《莊子》的典故與此刻觀海的「體知」相互呼應，彼此深化。

又如遊永嘉所寫的〈過白岸亭〉，在山水相映相對之間，也蘊藏無盡的義理：

> 拂衣遵沙垣，緩步入蓬屋。近澗涓密石，遠山映疎木。空翠難強名，漁釣易爲曲。援蘿臨青崖，春心自相屬。交交止栩黃，呦呦食苹鹿。傷彼人百哀，嘉爾承筐樂。榮悴迭去來，窮通成休慼。未若長疏散，萬事恒

[53] 《莊子・山木》，《莊子集釋》，頁 680。
[54] 以下所引詩句見〈行田登海口盤嶼山〉，頁 130。
[55] 《莊子・天地》，《莊子集釋》，頁 440。

臺灣大學學術期刊資料庫

抱朴。[56]

詩人緩步沙垣，於「近澗涓密石，遠山映疏木」的俯仰之間，以「空翠難強名，漁釣易爲曲」聯結《老子》對道的描述：「吾不知其名，字之曰道，強名之曰大。」[57] 詩人從無邊的青翠，體察道的不可名狀；於往來的漁人，領會「曲則全」[58] 的人生哲理。接續再以黃鳥交交、鹿鳴呦呦之聲，聯繫歷史上受制於君主喜怒，哀寵無恆的事件，體悟到人事的歡憂之情只如榮悴無常。結尾「未若長疎散，萬事恆抱朴」，回應了《老子》「見素抱樸，少私寡欲」[59] 之理，全篇義理的推展仿若從「空翠難強名」、「字之曰道，強名之曰大」的道體，一路開顯而出。

謝靈運水行的經驗除了渡海，更多的是川流溪澗，〈富春渚〉堪稱此類作品的經典之作。由於江行溯溪是謝靈運的重要山水經驗，〈富春渚〉的內涵又特富哲思，因此對這首詩的分析有必要更加細密，此詩如下：

> 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。平生協幽期，淪躓困微弱。久露干祿請，始果遠遊諾。宿心漸申寫，萬事俱零落。懷抱既昭曠，外物徒龍蠖。[60]

富春江在六朝時期是知名的險灘，梁朝的吳均曾形容爲「急湍甚箭，猛浪若奔」。[61] 謝靈運則早於吳均以「遡流觸驚急，臨圻阻參錯」一聯素描逆水行舟

---

56 〈過白岸亭〉，頁 111。依顧紹柏所考，白岸亭舊址在今浙江永嘉縣楠溪江，古稱楠溪。筆者曾於 2010 年 11 月親往探察楠溪江，雖不能確認白岸亭的位址，但今日的楠溪江仍然是一條非常悠長美麗的河川。然依蕭馳所考，白岸亭當在今永嘉縣橋頭鎮白沙村一帶甌江北岸處。參見〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉，《中國文哲研究集刊》第 37 期（2010 年 9 月），頁 41-42。

57 《老子・二十五章》，《老子周易王弼校釋》，頁 63。

58 《老子・二十二章》，同前註，頁 55。

59 《老子・十九章》，同前註，頁 45。

60 〈富春渚〉，頁 68-69。

61 南朝梁・吳均：〈與宋元思書〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷 60，頁 3305。

臺灣大學學術期刊資料庫

時，迎擊驚濤駭浪、船隻迫近曲折礁岸的艱險歷程。此詩由此連結到《莊子》所述伯昏无人爲列禦寇示範無懼無心的「不射之射」，[62] 以及呂梁丈人爲孔子說解「從水之道而不爲私」的蹈水之理。[63] 謝靈運援引的這兩則故事表面上似在譬喻已身終於度越艱險，卻更深刻地寄寓「習以性成」、「任水而不任己」[64] 的道理。因此，接續再以易卦代表水的坎卦、象徵山的艮卦，當下體現如同《易經》「觀易玩象」的體道模式。

如「洊至宜便習」根據「習坎，重險也」，[65] 兩水重疊之象，發揮「重險懸絕，故水洊至也。不以坎爲隔絕，相仍而至，習乎坎也」[66] 的「易理」；「兼山貴止託」則根據「兼山，艮」，「艮，止也」，兩山重疊之象，發揮「時止則止，時行則行，動靜不失其時」[67] 的「易理」。洊至、兼山兩者都有雙重險阻之象，人或是如水習於坎，則能「習以性成」而履險如夷，或是在遭遇重山阻絕之時，能知止避險。人的行止無論動靜進退皆須透過身體對具體形勢的感應，作出適時恰切的回應。詩作後段便進入個人人事經驗的回顧，而歸於「懷抱既昭曠，外物徒龍蠖」，以昭曠之心應世，則外物的變化無端不過是往來屈伸，自當「精義入神，以致用也」，[68] 結尾再度呼應著《易經》之理。

全詩由臨險經驗的磨礪，深悟修身與應世的哲理，可以說正是一種「感而遂通」[69] 的演繹，謝靈運透過「理感」將自然與人事感通的歷程表陳得可感可觸。吳淇評此詩云：「人知靈運用《易》語篋詩詞，不知靈運用《易》義立詩

62 《莊子・田子方》，《莊子集釋》，頁 724-725。
63 《莊子・達生》，《莊子集釋》，頁 656-658。
64 《莊子・達生》，《莊子集釋》，頁 657。
65 《易・習坎》，王弼注：「坎，險陷之名」、「習，謂便習之」。《老子周易王弼校釋》，頁 361。
66 《易・習坎》，王弼注，同前註，頁 363。
67 《易・艮》，同前註，頁 479-480。
68 《易・繫辭下》，同前註，頁 561-562。
69 《易・繫辭上》，同前註，頁 550。

臺灣大學學術期刊資料庫

格。」[70] 便是從謝詩的結構上看出其體現《易經》「立象以盡意」、「玩占以觀變」的體道模式，其中「感應」是結合自然與人事的樞紐。

本節最後，我們將以謝靈運最著名的詩作〈登池上樓〉爲壓軸，總結對於「玄思式的理感」的分析：

> 潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音。薄霄愧雲浮，棲川怍淵沈。進德智所拙，退耕力不任。徇祿反窮海，臥痾對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波瀾，舉目眺嶇嶔。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。祁祁傷豳歌，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。[71]

這首詩以《易經・乾卦》之典貫穿首尾建立起全詩的結構，前後呼應，組織細密。首先以「潛虬」、「飛鴻」突出兩個切合物性又對照鮮明的意象，「潛虬」一句更是「潛龍勿用」的美姿化。接續四句以極爲緊密的章法一方面張開「飛鴻」薄霄與「潛虬」棲川的姿態，另一方面也帶出價值取捨與進退兩難的困境，同時點出《乾卦》「進德修業，欲及時也」的精神。首六句一張一弛、一進一退，以《易》典爲己身「徇祿反窮海」的錯置，「臥痾對空林」的悽苦處境植深蘊厚。接續的八句隨著身體的行動，融入生化無已，喪故取新的節候之變與春日之化。最後四句的「離群」呼應著「進退無恆，非離群也」，「無悶」呼應著「遯世无悶」，[72] 依舊維繫著張弛互現的結構，「無悶徵在今」乃證成此刻的自我安頓。

全詩先以意象化的《易》典定位已身的處境，再從運化無窮的自然宇宙，深體「進退無恆」之理，終而至於「遯世无悶」的安頓。可以說謝靈運此番登樓處處演繹著對於《易經・乾卦》的「理感」。王夫之盛稱此篇：「始終五轉折，融成一片，天與造之，神與運之。」故其「池塘生春草」一聯的佳勝處不

[70] 清・吳淇：《選詩定論・富春渚》，卷 14，頁 10。
[71] 〈登池上樓〉，頁 95。
[72] 以上「易典」參見《易經・乾卦》，《老子周易王弼注校釋》，頁 211-217。

臺灣大學學術期刊資料庫

僅在於清新更在於「且從上下前後左右看取，風日雲物，氣序懷抱，無不顯者」，本詩以乾卦氣象撐起的格局，自是「廣遠而微至」。[73]

以上所舉這些作品皆作於永嘉時期或赴任途中，清晰地呈現出由山水入理的結構。此時的謝靈運帶著憤懣不平赴任位處邊陲的永嘉，他以山水爲體驗場，對於玄理應感多端，其中物我之辨、隱逸之想、抱朴之思不斷地迴盪盤旋，此時的「理感」環繞著心中的困惑，應感而生，詩末往往歸趨於玄學的應世哲理。這些作品的獨到之處並不在於義理本身，而在於將山水情境與人事之理隨感敷陳，所用之典雖然遍及「三玄」，但「理感」的結構則最近於「易理」的精神。感悟由具體的山水情境生發，經由眞切的「理感」化抽象的玄理如在目前，毋怪乎其云：「貞觀丘壑美」，[74]「貞觀」一詞典出《易・繫辭》，指一種貞正的觀照，[75] 易道的貞觀萬物，正體現在設卦陳爻以應天地山澤雷風水火之形、日月四時之態。謝靈運以《易》的「貞觀」總攝遊觀山水的經驗，可以說正是透過具體的山水形姿，實現「立象以盡意，援爻以通情，玩占以觀變」[76] 的感應。

從謝靈運「玄思式的理感」之作，最足以見出由玄言詩至山水詩的過渡之痕，玄言詩所陳多玄遠遐思，洵非即目所見的客觀現實，既無法走出玄學知識體系的框限，也缺乏引起共感的意象；謝靈運的山水意象則具有即目所見的實存性，同時在山水結構中形成一個可供具體感應的體驗場，再從親歷其境中生發「玄思式的理感」。不過，在此時期謝靈運的「理感」之「感」雖然使詩的聲色大開，但「理感」之「理」仍相當依恃於「玄典」做爲與自身體悟的聯結點。

---

[73] 以上引文見清・王夫之：《古詩評選》，收入《船山全書》，頁 4786。

[74] 〈述祖德詩二首之二〉，頁 154。

[75] 〈易・繫辭下〉：「天地之道，貞觀者也。日月之道，貞明者也，天下之動，貞夫一者也。」《老子周易王弼校釋》，頁 557。

[76] 以上對於「貞觀」的析解，參見方東美：〈生命情調與美感〉，《生生之德》（臺北：黎明文化事業股份有限公司，2004 年），頁 173。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、賞媚式的「美感」

「理感」透過「玄典」聯結，對於玄學背景下的文人來說，是極爲自然之事。然而，王羲之〈蘭亭詩〉已有「寓目理自陳」之說，提供了一種與山水相關卻已不再依傍玄典的體悟，這句詩已清楚呈現出這個「理」是具現於山水形式上的「理」，而此理與主體的關係則是「適我無非新」，只是這個脈絡中的「理」玄味仍然濃厚。經由寓目山水而展陳之「理」，從根源來說，即是《易經》、《老》、《莊》所蘊涵的天地演化之道，氣化流動之理；[77] 從形式來說，即是山水所彰顯的窮極新變卻又具有秩序的結構，此一結構乃原於天地之美而達萬物之理，天地之美即會聚了萬物之理。這樣的形式結構亦即宗炳所謂的「山水以形媚道」，是一種與道體相通甚至足以彰顯道體的美媚形式。本節所論「賞媚式的美感」即指謝靈運以「賞心」直契「美媚」的「美感」形式。

謝詩喜用「媚」字來寫山水景物相互輝映之美是共見之事，如「綠篠媚清漣」、「雲日相照媚」、「潛虬媚幽姿」、「孤嶼媚中川」、「花芬薰而媚秀」。[78]「媚」字在謝靈運以前大多用在人物的身上，用於山水，比較早的先例是陸機〈文賦〉：「石韞玉而山輝，水懷珠而川媚」，[79] 但後繼者並不多見，直至晉宋時期謝靈運從詩的創作實踐、宗炳從畫論切入，共同將山水在藝術創作的投影用「媚」的形式總括，山水的形式或云山水所展陳之理，才眞正被晉宋文人所具體掌握，在此同時「理感」形式也進一步轉化爲「美感」。

謝靈運以豐富的登涉經驗與優異的語言創造能力，將雜多紛呈的物色，用井然有序的結構，綜括成一種美媚的山水形式，使山水從渾沌中展現肌理，由

---

[77] 方東美曾從生命情調與美感的角度比較中西的宇宙觀，在論及中國時主要以儒家的《易經》，道家的《老子》、《莊子》爲析解中國宇宙觀的依據，可資參考。〈生命情調與美感〉，頁 160-180。

[78] 以上分見〈過始寧墅〉，頁 63、〈初往新安至桐廬口〉，頁 72-73、〈登池上樓〉，頁 95、〈登江中孤嶼〉，頁 123、〈山居賦〉，頁 461。

[79] 晉・陸機：〈文賦〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2013。

臺灣大學學術期刊資料庫

此打開自然山水本身的結構與秩序。而與此美媚形式相應的「感」，也因主體虛化自我並契入山水的肌理，而轉化「情」的感應爲更純粹的「賞」。早在蘭亭之會與石門之聚時，眾人已開啓了依循山水的脈絡以遣情悟理之路，明示出若情性主體能虛化自我，進入山水的脈息更深，山水與主體的互動就有可能進入更爲精深的關係，而達到散懷或是化情的作用。[80] 但謝靈運更將此提到「賞媚」的層次，這正賴於一種高於「情感」的「理感」，乃至於「美感」。

由於「賞」的活動蘊涵了「美感」的根由，我們有必要仔細探討謝靈運所謂的「賞」與「賞心」。「賞」爲謝集的常用語，「賞心」一詞更是謝靈運所獨創，施用相當廣泛，[81]「賞心」用於人與人之間，係指某種心氣之間的交流，也可逕指「賞心之人」。[82] 在謝集中「賞心」最正式的出處是「良辰、美景、賞心、樂事」，[83] 此語見於謝靈運〈擬魏太子鄴中集詩並序〉，[84] 在此序文中謝靈運擬仿魏太子曹丕的立場，抒發「天下歡愉，四者難并」之歎，從四個詞語的語構來看，皆是形容詞加名詞的詞組，良辰、美景、樂事三者都極易

[80] 關於山水與主體如何融釋爲一體而臻至化情的境地，更詳細的論述可參見楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期（2009 年 6 月），頁 235-244。

[81] 就現存的文獻來看，在謝靈運以前並無「賞心」一語的用例，而謝集中則有以下多例：「永絕賞心悟」〈永初三年七月十六日之郡初發都〉（頁 54）、「如何離賞心」〈晚出西射堂〉（頁 82）、「賞心惟良知」〈遊南亭〉（頁 121）、「賞心不可忘」〈田南樹園激流植援〉（頁 168-169）、「永絕賞心望」〈酬從弟惠連〉（頁 250）、「邂逅賞心人」〈相逢行〉（頁 318-319）。

[82] 案：小尾郊一曾對「賞」字自先秦以迄六朝字意的演變作過通考，考辨詳析，可爲參考。俟後佐竹保子則在小尾先生的論證上再加申說，特別強調「賞」字用於人與人或人與山水時所共具的「往還運動」之意。參見小尾郊一：《中國文學に現われた自然と自然觀：中世文學を中心として》（東京：岩波書店，1969 年），頁 530-559；佐竹保子：〈「賞」義考：從先秦到劉宋〉，《中日學者六朝文學研討會論文集》（北京：北京大學中文系，2006 年 6 月），頁 72-79。

[83] 此四件美事至今仍爲世人沿用不輟，但語義已略有變異，「賞心」變成泛指內心所喜悅的事。

[84] 〈擬魏太子鄴中集詩並序〉，頁 199。

臺灣大學學術期刊資料庫

理會，「賞心」在此當即是「賞心之人」。放在公讌詩的場合，貴族文士之聚，在四者之中尤以「賞心」的有無爲關鍵。

「賞心」既是謝靈運首創的語彙，謝集運用此一詞彙也特別多，「賞心」的有無、「賞心」的聚散，是牽繫謝靈運憂喜悲歡之情的關鍵。可以說：謝靈運對於人世情感的體驗是以「賞心之期」爲核心逐層開展。因此，謝靈運詩文中的「賞心」，用在與人的關係上，有時雖具知音之意，但似更在於審美的意涵，它既是一種心的特殊能力，也是此心所進行的品賞活動，有時也可指與己相賞之人。在不同的語意脈絡中，可以有不同的解讀。[85] 因爲「賞心之人」彼此間的心氣交流是一種「賞美」的活動，根基於一種「心」的作用，因此，「賞心」成立的基礎可以說即是「賞美之心」。

然而更重要的是，在謝集中「賞」的對象並不止用於「人」，更用於「山水」。在謝靈運以前「賞」只用於人或是音樂，而謝靈運則是首先將「賞」字用於山水的人。[86] 不論是與人的相賞，還是與山水的相賞，皆繫於「賞美心」，因此，此處的「賞美心」具有基礎的意義，由此核心意旨出發可以施用於不同的對象上。此意在現代哲學中的美學分支裡常習用「審美」（aesthetic）一詞，如果回到六朝的語境，換成謝靈運好用的語彙結合成詞組，可稱之爲「賞媚」或是「賞美」，「賞美」就是「以賞心直契美媚」，它是另一種有別於「玄思式」的「理感」形式，同時也是最具有創造性的「美感」形式。

具有「美感」的山水體驗，遍在於謝靈運不同時期的作品，但仍以兩次隱居始寧時期爲大宗，茲先舉永嘉時期的重要代表作〈登江中孤嶼〉：

> 江南倦歷覽，江北曠周旋。懷新道轉迥，尋異景不延。亂流趨孤嶼，孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮。表靈物莫賞，蘊眞誰爲傳？想像

[85] 李善與五臣註解《昭明文選》中謝詩的「賞心」，便時有歧義。參見《增補六臣注文選》相關詩作的注解，四部刊要本（臺北：漢京文化公司，1983 年）。小尾郊一先生亦曾對此一一分辨，前揭書，頁 543-547。

[86] 參見小尾郊一，前揭書，頁 530-559。

臺灣大學學術期刊資料庫

崑山姿，緬邈區中緣。始信安期術，得盡養生年。[87]

在此詩中，詩人與山水相賞的歷程非常具體，詩的前四句記遊，已點出「新」與「異」是開顯山水的依據，「亂流趨孤嶼，[88] 孤嶼媚中川。雲日相輝映，空水共澄鮮」，便在展陳山水的美媚形式，鮮麗之美呼應著新與異的價值。「表靈物莫賞，蘊眞誰爲傳」，則分從表象與內蘊綜括山水的本質，山水的靈動形式，唯有「賞心」得以與之交流，進而抉發其眞蘊。[89] 最後四句「想像崑山姿，緬邈區中緣。始信安期術，得盡養生年」，表面上似在求仙，實以崑崙仙山烘托孤嶼之美。「想像」是虛擬，「始信」則是眞悟，從山水之賞，獲得永恆之美，由此見證「表靈我賞」、「蘊眞我傳」。

接續則進入隱居時期的作品，〈石室山〉：

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。[90]

[87] 〈登江中孤嶼〉，頁 123。

[88] 本句多數版本包括顧本皆作「亂流趨正絕」，茲從五臣注本作「亂流趨孤嶼，孤嶼媚中川」。案：爾雅曰：「水正絕流曰亂」「正絕」恐爲注語混入正文。筆者認爲採用五臣注本，原句則以孤嶼形成頂針的韻律效果，又對孤嶼有突顯作用，如此的修辭方式在謝集中常見，故從之。見《增補六臣注文選》相關詩作的注解，四部刊要本，頁 495。

[89] 清・吳淇：《六朝選詩定論》評此詩云：「前段重一新字，後段重一眞字，宇宙之理惟一眞，蘊之爲眞，表之爲靈，天地之化惟一新，懷之爲新，尋之爲異。」卷 14，頁 31。

[90] 〈石室山〉，頁 107。按「石室山」的位址在永嘉還是始寧，論者有不同的意見，黃節主始寧說，《謝康樂詩註》（臺北：藝文印書館，1957 年），頁 135；顧紹柏則主永嘉說（考證見《謝靈運集校注》，頁 107-108）。論者見解分岐的原因在於謝靈運除〈石室山〉詩外曾有兩次記及「石室」。如依〈山居賦〉，他描述所居四面景觀：「室、壁帶谿，曾、孤臨江」，自注：「石室，在小江口南岸。壁，小江北岸。並在楊中之下。壁高四十丈，色赤，故日照澗而映紅。」，頁 452-453；則「石室」當在始寧；若依《遊名山志》「楠溪入一百三十里有石室，北對清泉，高七丈，廣十三丈，深六十丈，可坐千人。狀如龜背，石色黃白，扣之聲如鼓。沿山石壁高十三丈。

臺灣人文學術期刊資料庫

詩作開篇以「清旦索幽異，放舟越坰郊」，展開深遠幽異之旅，以舟行動態的視野，來到聳立如冠的石室山前，「虛泛徑千載，崢嶸非一朝」，是水與山所形構的自然時間，相形之下，「鄉村絕聞見，樵蘇限風霄」，不但寫詩人今日不同凡響的見聞，也帶出人類視野的歷史局限。最後「靈域久韜隱，如與心賞交。合歡不容言，摘芳弄寒條。」寫山與我的相協之趣，有如「賞心」之交，神氣流動、渾然爲一，全詩細密敷陳自我與山水互爲「賞心」的體會。

在「表靈物莫賞，蘊眞誰爲傳」，以及其他篇章「妙物莫爲賞，芳醑誰與伐？」[91] 的詩句中，謝靈運都採用問句的形式以爲贊歎，透露出開顯山水之美是一種極爲獨特的賞媚能力，非常人所及。而「靈域久韜隱，如與心賞交」，則更揭示出對山水抉微挹秀的同時，也是個體契入山水之理，進入與山水神會感通之境，與山水的「合歡不容言」，便蘊藏了「美感」對於主體深刻的轉化。

至於在〈於南山往北山經湖中瞻眺〉：

> 朝旦發陽崖，景落憩陰峰。舍舟眺迥渚，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。孤遊非情歎，賞廢理誰通？[92]

詩作以絕大篇幅寫登臨山水寓目身觀的體驗，美景紛呈，生意盎然。詩句極自然地化用《易經》「解卦」、「升卦」[93] 之象，旨在點出雷雨交作，草木升長

古老傳云是石室步廊。」，頁 391；則「石室」當在永嘉楠溪。經筆者實際走訪永嘉楠溪，今大箬岩景區，確有如《遊名山志》所述的可容千人的石室，爲道教十二福地，可證謝靈運確實曾親臨此地。但此「石室」極爲寬闊卻並不高聳，與本詩所描繪的「石室冠林陬」實不相仿，故仍不能判定〈石室山〉所寫的地點即屬永嘉，故仍暫依舊注取〈山居賦〉所述定爲隱居之作。

91 〈石門岩上宿〉，頁 269。

92 〈於南山往北山經湖中瞻眺〉，頁 175。

93 分見《易・解》：「天地解而雷雨作，雷雨作而百果草木皆甲坼。」《易・升》：「地中升木」。《老子周易王弼校釋》，頁 415、450。

臺灣大學學術期刊資料庫

的生生之息，生機無所不在，無處不美。最後歸結出「撫化心無厭，覽物眷彌重。不惜去人遠，但恨莫與同。孤遊非情歎，賞廢理誰通？」面對山水世界，若從覽物觀之自不免眷眷之情，若從撫化觀之，則已在化中，賞之無厭。人與人的相與，亦重在以「賞心」相契。故詩人不以孤遊爲歎，而期在以此「賞心」深契山水之理，再將這個境界與「賞心人」共感。「賞」始終是開顯山水之理，轉化其情的根源。沒有「賞」的活動，「理」便無處安放。

賞心直契美媚的山水形式，同樣是一種以「外內相冥」、「冥然玄會」爲根基的「理感」，但這個「理感」掙脫了玄典的思維束縛，而是以「賞心」直契「美媚」的山水，它從「理感」躍昇而起，就六朝的語義背景而言，它仍是一種「理感」，但其性質則可進一步區別成「美感」。因爲「理感」雖然足以導出「美感」，但「理感」可以不重環境，沒有意象，而直接躍昇至物外之理，如空理、玄理皆屬此類。但謝詩則明顯具有兩個面向，他身處於具體的山水體驗場，總是從意象美感悟及象外之理，「美感」與「理悟」是相連續的，他的「美感」滲入了「理感」，此一特質在謝靈運身上極爲明顯，也形成與他人的分野，自有必要再區以別之。

謝靈運還有兩篇作品最能說明情、理、美之間的關係，體現出賞心直契美媚的「美感」是如何生發的。其一是〈石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉：

> 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，蓁蓁春草繁。美人遊不還，佳期何由敦？芳塵凝瑤席，清醑滿金樽。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，仰看脩上猿。早聞夕飆急，晚見朝日暾。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。匪爲眾人說，冀與智者論。[94]

此詩作於謝靈運隱居期間，從詩題可知旨在寫石門幽居之勝，從高棲幽隱的孤

[94] 〈石門新營所住四面高山，迴溪石瀨，脩竹茂林〉，頁 256。

臺灣大學學術期刊資料庫

清氛圍帶出美人之期。接續的「芳塵凝瑤席」到「孤景莫與諼」數聯，即事即景言情，情深款款。但自「俯濯石下潭」到「林深響易奔」六句詩，卻轉爲純粹寫景，完全契入山水世界自有的時空、光影、聲響的節律，詩人因不斷潛入山水的幽奧處，從而改變了對世界的體認。「感往慮有復，理來情無存」正對顯出「情感」與「理感」的分野。由於人情常處於「感往增愴」迴旋震盪的狀態中，而愈陷愈深，終致難以自持；唯有充分契入山水之理，人才能獲得化解私欲之情的契機。從此詩的情意結構來看，詩人從上段情景交織轉爲中段純寫山水脈息，由此可以推尋出末段所揭示的「理來情無存」之「理」即是由此山水所展陳的意義形式，所謂的「情」便是悲喜好惡的人情。「理來情無存」即是以「賞心」、「理感」轉化此情，從前首「賞廢理誰通」到此首的「理來情無存」聯繫出清晰的轉化歷程。王夫之曾盛讚本篇爲「此康樂集中第一篇大文字」，當即在於謝靈運總能「因利乘便」，[95] 即事即景開顯山水之理，而山水之理正是山水以美媚形式所呈現的「道體」，而此「道體」必須通過「賞美」之心方能獲得彰顯。

另一首重要的作品則是〈從斤竹澗越嶺溪行〉：

> 猨鳴誠知曙，谷幽光未顯。巖下雲方合，花上露猶泫。逶迤傍隈隩，苕遞陟陘峴。過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢迴復，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。想見山阿人，薜蘿若在眼。握蘭勤徒結，折麻心莫展。情用賞爲美，事昧竟誰辨。觀此遺物慮，一悟得所遣。[96]

此詩也作於隱居期間，[97] 詩的大半篇幅皆在寫山行水涉的身體經驗，山水的形

[95] 清・王夫之：《古詩評選》，收入《船山全書》，頁 738。

[96] 〈從斤竹澗越嶺溪行〉，頁 178。

[97] 案：「斤竹澗」的所在，李善《文選注》卷二十二於〈從斤竹澗越嶺溪行〉詩題下註引謝靈運《遊名山志》曰：「神子溪，南山與七里山分流，去斤竹澗數里。」（《增補六臣注文選》四部刊要本，頁 408-409）。元・劉履《文選詩補注》亦云：「斤竹澗見《遊名山志》，今會稽縣東南有斤竹嶺，去浦陽江十里許即其地也。」（元刊本配補明刊本，卷六，頁 17）。顧紹柏（頁 179）、李運富：《謝靈運集》（湖南：岳

臺灣大學術期刊資料庫

勢律動與身體的節奏形成極爲優美細密的共振。然而，詩人卻在「企石挹飛泉，攀林摘葉卷」的動作中，進入深切的期待之情，「想見山阿人，薜蘿若在眼」，更興發美人之思。正當詩人不斷重覆握蘭、折麻之舉時，身心卻有了巨大的轉變。無論是對人或是對山水的「賞心」亦即「賞美心」，都具有轉化私欲的作用，「情用賞爲美」係謂「情」因爲「賞」的活動而轉化成「美」的狀態。[98] 然而現實世界的人情卻常昧於人事，而鮮能如願。因此，眞正能夠轉化此情的能量還是在於對山水的「賞心」。「觀此遺物慮，一悟得所遣」，便明示出「觀此」以遣化其情的過程，「觀此」即是以賞心觀此山水，而獲致化情與超悟。王夫之與吳淇皆盛讚此詩，吳淇且謂；「故凡古今詩人，孰不情關山水之間？而詩中康樂，猶是慧業文人，故其留心山水更癖，而所悟最深也。」並由此發揮「寫景原爲寫悟」之理。[99]

麓書社，1999 年），頁 77，皆從之，以斤竹澗在會稽，但其具體位置今已不易確指。金午江、金向銀《謝靈運〈山居賦〉詩文考釋》則認爲在始寧居所附近，但推論略嫌薄弱（頁 157-158）。然而，蕭馳〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉則引明《樂清縣志》、《大明一統志》，並透過現地考察，認爲斤竹澗當爲今溫州樂清縣雁蕩山風景區內的「筋竹澗」。如從其考，則斤竹澗當在永嘉。（頁 7-10）。筆者 2010 年 11 月曾前往該地考察，今樂清縣雁蕩山風景區內確有「筋竹澗」一地，筆者曾從能仁寺進，筋竹村出，完整走過這段路程，其間風景與謝詩描述頗爲相仿。但筆者對於斷定此詩作於永嘉仍持保留的態度，原因有三，其一，時代較早的唐宋注本皆引謝靈運自著的《遊名山志》證其在始寧，而在謝靈運的這段自述中曾並提「南山」一地，「南山」在謝靈運詩文中常見，位在始寧無疑。其二，元代的劉履爲上虞人，屬古會稽地，也指出其地有斤竹嶺。以上兩者都是不可忽略的早期證辭。其三，明清的方志雖有相應的地名，但由於明清方志不但晚出，而且常有將名人之作對號入座之舉，永嘉自古以來即以謝靈運曾爲太守爲榮，奇異的傳說不在少數。故筆者雖曾親訪樂清縣的筋竹澗，仍不敢逕廢舊註，此處仍從舊說，視爲隱居始寧時的作品。不過，必須聲明的是，筆者並不採信顧紹柏先生對於此詩創作時間及原因的過度推論。

98 參見佐竹保子對於此句語法的分析。〈謝靈運山水詩文中的「賞」和「情」：以「情用賞爲美」句的解釋爲線索〉，宣讀於 2008 年 6 月 26 日國立清華大學人文社會研究中心、中央研究院中國文哲研究所、國立臺灣大學文學院等共同主辦「重探自然——人文傳統與文人生活國際學術研討會」。

99 清・吳淇：《六朝選詩定論》，卷 14，頁 38。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這兩篇最具代表性的作品中，謝靈運都是先以大半篇幅描繪身體在山水之中的行動，於期待美人佳期之際，體悟到「理來情無存」、「情用賞爲美」，這種發生於自身的轉化。這兩句詩不再套用玄學典故，而是從自身的體驗所創發。在這兩首詩中都明顯可見原先存在著投向人間的「賞心」之期，但是後來都在山水的歷程中被轉化了，其關鍵便在於謝靈運將「賞心」的對象由人轉向了山水。

謝靈運也曾以「遺情捨塵物，貞觀丘壑美」來概括謝世家族由隱逸所開發的山水品味，「貞觀」是契入事物本質而不偏私的觀照，「遺情捨塵物」既是「貞觀」的修養工夫，也是「貞觀丘壑美」的結果。至於「研精靜慮，貞觀厥美」[100] 則更爲精要的從主體與山水兩個面向提示賞美山水的條件，「研精」是契入山水的神氣與精髓，「靜慮」是虛靜自我，「貞觀」即是由賞心出發的「寓目之美觀」，[101] 形成心眼相通的靈動視感，「厥美」便是山水的美媚形式。

「研精靜慮，貞觀厥美」也正是謝靈運「會性通神」[102] 的創作過程，謝靈運曾云：「山水，性分之所適」，[103] 以賞心感會山水便是「會性」，[104] 放在魏晉「性其情」的脈絡，回歸於性分，正所以「化情」。「化情」不是無情，也不是非情，因爲它還保有情之本質－「感」的作用，只是化去了情緒與私欲性的人情，王弼稱此爲「神明應物」，宗炳稱此爲「應會感神」，[105] 因爲是回到性分之原而以「神」感，並不是以「人之情」感，故云「會性通神」。「會性通神」是主體與山水交互運動彼此滲入，主體之情因爲契入山水之理而獲得純化，共振出精粹的美媚形式。

100 〈山居賦〉，頁 464。
101 〈山居賦〉自注，頁 461。
102 〈山居賦〉，頁 464。
103 〈遊名山志〉，頁 390。
104 「及山棲以來，別緣既闌，尋慮文詠，以盡暇日之適。便可得通神會性，以永終朝。」見〈山居賦〉自注，頁 464。
105 南朝宋・宗炳：〈畫山水序〉，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2546。

臺灣大學學術期刊資料庫

從這些論述可以說明謝靈運在山水中的體驗仍然保有「賞美」所具有的修養意義，或者可以說，修養是「賞美」的先決條件，無論是玄理或是佛理都可爲此提供修鍊的基礎。在謝靈運的體驗中，理感與美感相互滲入：美感豐盈了理感，理感深化了美感，就是在賞與媚的相互關係中，謝靈運才得以創造出山水自身的本質，體悟到己身作爲「賞美」主體的意義。從而開展出情與理、「賞心」與「美媚」相互關涉的理路，使自然與情感的關係進入新的里程碑。

五、結　語

「理感」一詞始見於東晉，它原先可能帶有宗教性的色彩，可以指對於天理、物理的感應，而成爲行事的準則。但晉宋之際釋道人物將「理感」運用於遊賞山水之時，使「理感」的意義向「山水之理」聚焦，爲玄言詩到山水詩的發展提供了一條詮釋的線索，而謝靈運的山水詩作尤其可爲代表。本文從「玄思式的理感」與「賞媚式的美感」兩個面向，分析謝靈運置身山水興發「理感」的兩種形態。而這兩種不同形態的「理感」作品的創作時間，也大略呈現出前期與後期、仕宦與隱居的分野。[106]「玄思式的理感」之作多數集中於永嘉太守時期，可以明顯見出玄言詩的過渡痕跡，但是謝靈運以具體的山水空間爲「感應場」，經由細膩的山水描繪，聯繫玄典所示的「情境脈絡」，展示「理」如何可以「感應」？又對主體有何轉化作用？他成功地表達出這些極其精微的過程。這是謝靈運的山水詩憑藉對山水的具體「理感」顯現出對玄言詩的超越。換言之，玄言詩基本上也是憑藉「理感」，但卻往往封閉在玄學思辨的語彙中，沒有傳達出玄思與當下情境碰觸興感的歷程，當然也就沒有可供讀者共鳴共感的意象，故終覺隔了一層，而缺乏動人的力量。因此，謝靈運的成功不僅在於描繪山水、運用意象，更根本的是他體現了身處山水中的「理感」

[106] 當然這樣的區分只是約略言之，並不是整齊畫一的分野，但基本有此傾向則是可以成立的。

臺灣大學學術期刊資料庫

過程，在形而上與形而下之間建立連結，化抽象爲具體。

然而，謝靈運最具有創造性的建構，更在於「賞媚式的美感」之作，這類作品以兩次隱居期間所作居多，相對於永嘉時期，感應主體的身心狀態與山水情境都有了相當的轉變，詩人憑藉玄典的「理感」顯著減少，取而代之的是「賞心直契美媚」的「美感」形式。在此類作品中，謝靈運不但爲山水建立了可以用語文傳達、得以與人共賞的美媚形式，同時在契入賞玩的過程中，反覆叩問發生於自身的轉化是如何形成的？有別於「玄思式的理感」向典籍搜尋相類的情境語言，「賞媚式的美感」則一空依傍，向內在搜尋自身體悟的語言，在情、理、美之間反覆盤旋，終於找到「賞廢理誰通」、「理來情無存」、「情用賞爲美」的理路，以「賞心」將「理感」轉化成「美感」，完成「賞美的歷程」。

在魏晉情論的背景下，身爲山水詩人之宗的謝靈運，對於人之「情感」並不持全然否定的態度，甚至以哲學的深度、詩人的善感，究析情感生發的現象。但是就在他深情幾許之時，他也同時體驗到「化情」的必要性，由「情感」向「理感」乃至於「美感」提昇，是「化情」的不二法門。論者咸謂自謝靈運開始山水才擁有獨立的賞美地位而被納入詩篇，「賞」、「媚」這一對相互定義的詞語，說明了晉宋不僅是人的自覺與文的自覺，更是賞美主體自覺的世代。此一過程在謝靈運即是「研精靜慮，貞觀厥美」，謝靈運以「賞心」直契山水之美的同時也是「情感」被轉化成「美感」的時刻。也就在這突出眾俗的解悟中，謝靈運尋求賞心之人，同體這「情用賞爲美」的過程與「理來情無存」的境界，因爲在那個時代，還沒有人能用如此明晰的語言掌握這樣的體悟。因此，在他的作品中「賞心」總是同時向人與山水投射，形成一個始終以「賞心」感應、而神氣流動的循環。

《莊子》有云：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理。」[107]《莊子》哲學允爲中國藝術

[107]《莊子・知北遊》，《莊子集釋》，頁 735。

臺灣大學學術期刊資料庫

精神的淵藪，也是博學多聞的謝靈運尤爲服膺的著作。[108]《莊子》所把握的虛靜心也是最近於藝術心靈的。[109] 但限於著作性質，《莊子》並未聚焦於賞美的議題。謝靈運的「賞心」正所以開顯「天地之美」，謝靈運的語言正所以展陳「萬物之理」，他在山水體悟中，感知到「賞心」的朗現，將「情感」提昇到「理感」與「美感」，不但延續了《莊子》未竟的議題，也總攝六朝時期多元的審美活動，以「賞心」爲「賞美主體」正式命名。

我們無法忽視「理感」與「美感」出現於玄佛交涉的時代背景，佛教精深的思辨顯然促使本土思想獲得迥異於過去的詮釋取徑，更加深化了自身文化中的玄理性格與修鍊工夫。因此，從超邁世俗、轉化人格的虛靜工夫而言，道釋誠然有可以會通，不易區隔之處。但就本文所著意的「美感歷程」而言，《易經》、《莊子》的感應理論、氣化哲學，在詮解主體與山水接觸時的種種風貌，毋寧提供了遠較佛理更爲直接的根源。

中國的自然詩作從《山海經》、《楚辭》的巫化自然發展到六朝的玄理山水，再由此玄理的山水轉化成美感的山水，在這樣的文化脈絡下，我們可以確認它的美感並非近世所見沒有理性內容，僅停駐於表層的純粹感官之美，而是盈滿生命深層能量的感性直覺，「美感」體現了「理感」，「理感」深化了「美感」，山水之道、道之山水，此一獨具中國特色的山水於焉具體展現。

（責任校對：陳建男）

[108] 謝靈運曾表明在眾多典籍中《老》、《莊》二書「最有理」，餘皆可棄。語見〈山居賦〉：「哲人不存，懷抱誰質。糟柏猶在，啓縢剖棗僊。見柱下之經二，睹濠上之篇七。承未散之全樸，救已穨於道術。」自注云：「云此二書，最有理，過此以往，皆是聖人之教，獨往者所棄。」，頁 464。我們必須注意謝靈運的〈山居賦〉有很大一段篇幅是寄寓著佛理，彷彿今之山居即是佛之淨土，具現出虔誠的信仰，但在文章最後他還是表明《老》、《莊》二書「最有理」，這也是筆者認爲在一些問題上，有必要將謝靈運的玄、佛背景分別而論的重要原因。

[109] 詳細的闡釋參見徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1976 年），頁 45-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

南朝梁・沈約：《宋書》，北京：中華書局，1974 年。

南朝梁・蕭子顯：《南齊書》，北京：中華書局，1974 年。

唐・李善與五臣註解：《增補六臣注文選》，四部刊要本，臺北：漢京文化公司，1983 年。

＊清・王夫之：《古詩評選》，《船山全書》，長沙：嶽麓書社，1989 年。

＊清・吳淇：《六朝選詩定論》，《四庫全書存目叢書補編》第 11 冊，濟南：齊魯書社，2001 年。

清・余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，臺北：華正書局，1984 年。

清・黃節：《謝康樂詩註》，臺北：藝文印書館，1957 年。

清・黎靖德編，王星賢點校：《朱子語類》，北京：中華書局，1986 年。

清・劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書店，1978 年。

清・郭慶藩輯：《莊子集釋》，臺北：華正書局，1980 年。

清・嚴可均輯校：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1999 年。

佛光大藏經編修委員會主編：《佛光大藏經》，高雄：佛光文化事業有限公司，1999 年。

李運富：《謝靈運集》，湖南：嶽麓書社，1999 年

樓宇烈校釋：《老子周易王弼校釋》，臺北：華正書局，1981 年。

逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983 年。

鍾嶸著，陳延傑注：《詩品注》，臺北：臺灣開明書店，1981 年。

顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，臺北：里仁書局，2004 年。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、近人論著

方東美：《生生之德》，臺北：黎明文化事業股份有限公司，2004 年。

＊牟宗三：《佛性與般若》，臺北：臺灣學生書局，1984 年。

＊林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996 年。

＊徐復觀：《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1976 年。

唐君毅：《中國哲學原論——原性篇》，香港：新亞書院研究所，1974 年。

唐君毅：《中國哲學原論——導論篇》，臺北：臺灣學生書局，1986 年。

＊楊儒賓：〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉，《臺大中文學報》第 30 期（2009 年 6 月），頁 235-244。

＊熊十力：《佛家名相通釋》，上海：東方出版中心，1985 年。

趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向重禪趣的轉化〉，《趙昌平自選集》，桂林： 廣西師範大學出版社，1997 年，頁 111-130。

＊蕭　馳：〈從實地山水到話語山水——謝靈運山水美感之考掘〉，《中國文哲研究集刊》第 37 期（2010 年 9 月），頁 7-10。

＊W.T.Stace 著，楊儒賓譯：《冥契主義與哲學》，臺北：正中書局，1998 年。

＊小尾郊一：《中國文學に現われた自然と自然觀：中世文學を中心として》，東京：岩波書店，1969 年。

佐竹保子：：〈「賞」義考：從先秦到劉宋〉，收入《中日學者六朝文學研討會論文集》，北京：北京大學中文系，2006 年，頁 72-79。

佐竹保子：〈謝靈運山水詩文中的「賞」和「情」：以「情用賞爲美」句的解釋爲線索〉，宣讀於「重探自然——人文傳統與文人生活國際學術研討會」，2008 年 6 月 26 日。

（**說明**：書目前標示＊號者已列入 Selected Bibliography）

臺灣大學學術期刊資料庫

Selected Bibliography

Lin, W.-Y. (1996). *San Shui yu gu dian* (*Shanshui* and classicality). Taipei: San Min.

Mou, Z.-S. (1984). *Fo xing yu bo re* (The Buddha-nature and Prajna). Taipei: Student Books.

Obi, K. (1969). *Nature and views of nature in Chinese literature*. Tokyo: Iwanami.

Stace, W. T. (1998). *Mysticism and philosophy* (Yang, R.-B., Trans.). Taipei: Cheng Chung.

(Qing) Wang, F.-Zh. (1989). *Gu shi ping xuan* (A commented collection of ancient Chinese poems). (In *Chuan shan quan shu* (The complete works of Wang Fu-zhi)). Changsha: Yuelu.

(Qing) Wu, Q. (2001). *Liou chao xuan shi ding lun* (A commented selection of poems in the Six Dynasties). (In *Si ku quan shu cun mu cong shu bu bian* (Supplement to the catalog of the *Sikuquanshu*), Vol. 11). Jinan: Qilu Press.

Xiao, Ch. (2010, September) From actual landscape to discursive landscape: An "archaeological" study of Xie Lingyun's aesthetics of mount/river. *Bulletin of the Institute of Chinese Literature and Philosophy, 37*, 1-50.

Xiong, Sh.-L. (1985). *Fo jia ming xiang tong shi* (A general explanation of *mingxiang* in Buddhism). Shanghai: East Publishing Center.

Xu, F.-G. (1976). *Zhong guo yi shu jing shen*. (Spirit of Chinese art). Taipei: Student Books.

Yang, R.-B. (2009, June). How was "shan-shui" found?: The analysis of "xuan-ized shan-shui." *Bulletin of the Department of Chinese Literature, National Taiwan University, 30*, 235-244.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫