臺大中文學報　第三十期
2009年6月　頁209～254
臺灣大學中國文系

「山水」是怎麼發現的

——「玄化山水」析論

楊　儒　賓*

提　要

「山水」是六朝詩歌的重要主題，本文認爲六朝「山水」詩歌的形成乃是六朝整體「山水」論述中的一環，這種論述涵蓋詩歌、繪畫、散文，又與玄學的論辯相關，其形成期大約在東晉永和到劉宋元嘉的百年間，筆者稱此爲玄化的山水觀，蘭亭詩、謝靈運詩、宗炳的〈山水畫序〉可爲此類型的山水之代表。「玄化山水」之「玄」除意指與玄學的關係外，更重要的是意指一種虛靈而化的山水，此虛靈而化可名爲「玄」。「玄化山水」既反映了氣化思想在自然觀上的展現，同時也預設了觀者主體也要有「玄化」，實即「遊乎一氣」的態度。以玄化主體遊乎玄化之境，自然本身剎那間新新不已，因此，有不斷湧現出的美感形式，這是一種藝術之「理」的誕生。玄化的主客兩面乃存在之實相，日常的狀態中所以無法呈現，乃因諸情作祟使然，所以玄化的山水觀要建立在一種「脫情」的主體之玄覽上面，此時即有藝術的工夫論可言。玄化山水觀在晉宋間建立起來後，它變成爾後中國山水畫與山水詩一個很重要的模型，

本文於98.02.06收稿，98.05.20審查通過。
＊國立清華大學中國文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

可視爲一種建立在形—氣—神身體觀與氣化的世界觀上之理想類型。

關鍵詞：山水、玄化、自然、脫情、藝術工夫論、形氣神身體觀、宗炳

臺灣大學學術期刊資料庫

How was "Shan-Shui" Found?: The Analysis of "Xuan-ized Shan-Shui"

Yang Ru-Bin*

Abstract

"Shan-Shui" (Moutain-Water) was an important poetry motif in the Six dynasties. This article supposes the genesis of "Shan-Shui" poetry was a part of the whole "Shan-Shui" discourse, which included poetry, paintings and proses and was related to "Xuan-Xue."I term this discourse as "Xuan-ized Shan-Shui," which could be represented by Lan-ting poem, Xie Ling-yun's verses, and Zong Bing's "Preface of Shan-Shui Painting." The word "Xuan" not only indicates Xuan-Xue, but also refers to the spiritual and atmospheric Shan-Shui. "Xuan-ized Shan-Shui" reflects the influence of the idea of Qi on the concept of nature, and presupposes the subject must be "Xuan-ized," too. In order to carry out the reality of Xuan, the subject has to eliminate his/her sentiments — this approach could be seen as a cultivation of art. After "Xuan-ized Shan-Shui" was established, it became a significant model of Chinese Shan-Shui painting and Shan-Shui poetry, and could be regarded as an ideal type based on the body thinking of Xing-Qi-Shen and the world outlook of Qi.

Keywords: Shan-Shui, Xuan-ized, Nature, Cultivation of Art, Zong Bing

* Professor, Department of Chinese Literature, National Tsing Hua University.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

「山水」是怎麼發現的

——「玄化山水」析論

楊　儒　賓

一、前　　言

「山水」是中國詩歌與繪畫傳統中常見的主題，其重要不言可喻。「山水」亙古存在，沒有所謂的發現不發現。但「山水」的意義怎樣呈現，模態可以大不相同，此時即有發現的問題。現在有關「山水詩」此概念的研究不少，學者大體同意：晉宋時期是「山水」概念發展成熟的關鍵期。由於受到玄學思潮的洗滌，加上當時前所未見的江南自然景觀，晉宋山水詩擺脫了傳統比喻寄懷的用途，以巧構形似之言，直接描述「山水」的本來面目。[1] 就「山水」到了晉宋時間才成爲主要的詩歌題材來講，我們自然可以說「山水」的意義到那時才以詩歌的形式表現了出來。因此，我們自然也可以說：「山水」是那個時期被發現的。

「山水」是晉宋時期詩歌極核心的主題，這是很明顯的。但「山水」的重

＊感謝兩份評審書的評審，筆者依其建議，做了補正。

[1] 參見林文月：〈中國山水詩的特質〉，《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976 年），頁 23-61 ；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〉，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社， 1997 年），頁 537-578 ；王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經圖書出版公司， 1986 年），頁 391-441 。

臺灣大學學術期刊資料庫

要性不僅見於詩歌，詩是時代的縮影，「山水」所以在晉宋詩歌中佔有那麼重要的地位，乃因「山水」是這一時期許多文人生活中重要的因素。「山水」一詞，籠統說來，略同於現代意義的大自然。對於大自然的喜好，可以說史不絕書，因此，也可以說在人性中有其存在的依據。但是，正是在晉宋時期，我們看到喜好山水變成了一代的風氣，而且對山水的喜好幾乎已經變成了名士身分必須具備的條件。《世說新語・賞譽第八》記載：「孫興公爲庾公參軍，共遊白石山，衛君長在坐，孫曰：『此子神情都不關山水，而能作文。』庾公曰：『衛風韻雖不及卿諸人，傾倒處亦不近。』孫遂沐浴此言。」[2]《世說新語》此段話極可遐想。衛君長「神情都不關山水」，竟可拿出來討論。反過來說，「神情攸關山水」豈不是晉宋名士的常態？只有山水身體化了，才可在精微的身體表現（所謂的「神情」）上顯現出來。而山水要達到身體化，滲入神情，它顯然非有相當精微的養成文化作爲支柱不可。

遊山玩水是彼時流行一代的文化現象，我們翻閱《晉書》，不難看到不少名士都雅好自然：

> 綽字興公。博學善屬文，少與高陽許詢俱有高尚之志，居于會稽，游放山水，十有餘年，乃作〈遂初賦〉以致其意。[3]
>
> 羲之雅好服食養性，不樂在京師，初渡浙江，便有終焉之志。會稽有佳山水，名士多居之，謝安未仕時亦居焉。孫綽、李充、許詢、支遁等皆以文義冠世，並築室東土，與羲之同好。……羲之既去官，與東土人士盡山水之游，弋釣爲娛。又與道士許邁共修服食，採藥石不遠千里，徧游東中諸郡，窮諸名山，泛滄海，歎曰：「我卒當以樂死」。（〈王羲之〉傳）
>
> 寓居會稽，與王羲之及高陽許詢、桑門支遁游處，出則漁弋山水，入則言詠屬文，無處世意。（〈謝安〉傳）

[2] 參見劉義慶著、劉孝標注：《世說新語・賞譽第八》（臺北：臺灣商務印書館，1966 年四部叢刊初編縮本），卷中之下，頁 13 。底下引文，同此版本。

[3] 房玄齡等撰；《晉書・孫楚》（臺北：鼎文書局，1979 年），冊 2 ，卷 56 ，頁 1544 。以下引《晉書》，版本同，不再注明。

臺灣大學學術期刊資料庫

《晉書》雖爲唐代所修前代史書，但裏面的材料大抵源自晉代典籍。事實上，王羲之、謝安這些人愛好山水是相當有名的。我們在《世說新語》、《中興書》等六朝典籍中，都可發現相似的載錄。我們說晉宋，還是籠統言之，就《晉書》所見，特好山水而且視之若生活中的要素者，多爲東晉時期的名士。換言之，很可能愛好山水才成爲此一時期的特殊品味。品味是有時代性的，東晉初期特多大名士嗜好山水，不可能沒有醞釀此品味的機制。但對當時人而言，對此嗜好最自然的解釋乃是一種「本性論」的解釋，亦即「山水的嗜好」被提升到人性結構的部分，此晉宋時期的兩位大詩人所以分別有「少無適俗韻，性本愛丘山」（陶淵明）及「衣服，人生之所資；山水，性分之所適」（謝靈運）之說。[4]

晉宋名士深愛山水及其對此嗜好之解釋，說明了爲什麼「山水的發現」可以變成一個議題。不但如此，我們如從「山水」概念史的流變，也可發現一些端倪。「山水」一詞乃由「山」與「水」組成，兩字分用的例子在古書絕非罕見。《論語・雍也》所說「知者樂水，仁者樂山」即是一極著名的例子。然而，《論語》書中沒有「山水」兩字聯用之例。先秦時期，只有《管子》、《墨子》、《文子》書中各有一例，其餘的儒家經典以及大部分的諸子文集中都沒有見到案例。兩漢、三國時代的典籍中，「山水」一詞出現得也是稀稀落落，除了《史記》、《易林》一書「山水」各出現八次與九次較特殊外，所有大儒包括董仲舒、賈誼、陸賈、揚雄、王充等人的著作中，「山水」如不是沒有出現，要不然就是只出現一兩次。尤有甚者，先秦、兩漢、三國時期的典籍不管出現「山水」的次數有多少，它們作爲美學的意義都是極稀薄的。

晉宋時期出現的「山水」概念之次數明顯的比前代大幅增加，但關鍵不在數量，而是性質。「山水」作爲自然世界中的美之概念，此時頻頻出現，其時

[4] 前者出自陶淵明的〈歸田園居〉，後者出自謝靈運的〈遊名山志〉。田園要歸，山水可遊，兩者很典型的顯現了晉宋時期的自然觀。

臺灣大學學術期刊資料庫

成爲名士匯集地區的會稽更以其「山水」之美蜚聲一時。[5]而「山水」作爲一種「勝情」[6]——所謂的「勝情」大概指的是一種高雅的情緻——也是在此時大爲流行的。從晉宋後，「山水」一詞的內涵比較起家族語彙如「山川」、「山河」、「川岳」、「岳川」等等，具有更明顯的個性。大致而言，它蘊涵的美感性質更濃。[7]

「山水」使用到「山」與「水」這兩個重要的自然語彙，其語義如果沒有歧義，或者如果沒有和其他家族語彙重疊之處，這是不可想像的。但筆者認爲：如果我們將此時期的「山水」當作一種理想類型看待，用以解釋此一時期的文化類型，這是說得通的。由於當作一種建構的理想類型看待，所以筆者不會去懷疑在晉宋之前已有類似的概念出現。但就作爲足以解釋一種特別的文化表現模式來看，晉宋的山水觀確實可成爲一種獨特的類型。晉宋之前，類似筆者下文所要處理的「山水」的面貌可以說是頗爲模糊的。

在回應今人對「山水詩」的理解時，筆者有意更自覺的將此概念運用到詩歌以外的領域。換言之，「山水詩」的「山水」表現乃是同一時期的「山水觀」之分殊性顯現。事實上，筆者底下的行文更接近從思想史或文化史的立場立論。另一方面，筆者雖同意晉宋是「山水詩」的發現期此一解釋，但筆者願

[5] 謝靈運的〈與盧陵王義眞牋〉即提到「會境旣豐山水，是以江左嘉遁，並多居之。」最有名的例子見於王子敬下面這段話：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇。若秋冬之際，尤難爲懷。」劉孝標注引〈會稽郡記〉之語道：「會稽境特多名山水，峯崿隆峻，吐納雲霧，松栝楓柏，擢幹竦條，潭壑鏡徹，清流寫注。」參見《世說新語・言語第二》，卷上之上，頁 46 。

[6] 「勝情」一詞出自《世說新語・棲逸第十八 》所述：「許掾好遊山水，而體便登陟。時人云：許非徒有勝情，實有濟勝之具。」參見《世說新語》，卷下之上，頁 18 。許掾即許詢。

[7] 鄭毓瑜比較「山川」與「山水」的用法，發現魏晉之前多用「山川」，晉宋後，「山水」乃大量使用。「山川」具備較濃厚的政治地理學概念，「山水」則蘊含更多的自然之美感成分，但兩個詞語之間仍有對轉交涉的關係。鄭說如果擴充到其他的家族語彙，其檢證的樣本會更豐富。但其觀察不失爲很好的切入點。參見鄭毓瑜：〈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 18 期（ 2008 年），頁 39-87。

臺灣大學學術期刊資料庫

意冒一點風險，將年代更確定下來。筆者認爲從永和 (345-356) 到元嘉 (424-453) 年間，中國的自然觀起了很大的變化。基本上，後世對某種類型的山水（筆者下文稱之爲「玄化山水」）的主要設想已見於此段時期。這段時期形成的山水觀不但在魏晉思想史上居有特殊地位，它事實上也是後世中國詩文、繪畫傳統中山水觀的一種母型。筆者所以特重此一時期的山水論述，理由如下。但線索主要是下列四個文化現象提供的，它們引起了筆者的注意：

（一）中國最偉大的兩位自然詩人——以田園詩著稱的陶淵明 (365-427) 及以山水詩著稱的謝靈運 (385-433) 皆活動於此時期。陶淵明姑且不論，謝靈運的作品可以說爲南方山水一壯顏色。但山水詩人並不只限於大謝，晉永和年後，許多詩人皆有歌山詠水之作，山水是一代詩潮的議題。

（二）以蘭亭爲中心的雅集以及以廬山爲中心的集體詩作可作爲此一時期的斷代，這兩個集團的成員都是當時最具代表性的知識分子。兩個集團的山水詩都帶有山水與玄談結合的蘊味，這是此時期山水詩文最具特色的內涵。在第四、第五世紀時，兩個重要文化集團先後投入山水議題，這是個值得注意的指標。

（三）散文中對於山水的描述文字大量出現，此一現象見之於私人信札，也見之於筆記小說，《世說新語》描述當時名士的遊弋山水最具精緻。但「山水」主題擴散到散文上來，不是單線影響的，更重要的指標見之於其時的地理書。晉宋的州郡地志中到處盈漫著濃厚的文學氣息，與前代的輿地書不同。在魏晉之前，郡縣地志可說是「博物」地理，晉宋以後才是「山水」地理。[8]

（四）最重要的山水畫論亦在此期出現，顧愷之、宗炳、王微等人先後撰文論其事，宗炳的論文更直接標名爲〈山水畫序〉。春江水暖鴨先知，山水畫論的出現，意味著「山水」不但要以文字的形貌出現，它還要在造型藝術上顯現出來，山水畫論揭啓了爾後五代兩宋偉大山水畫作的簾幕。

[8] 參見胡寶國：〈魏晉南北朝時期的州郡地志〉，《中國史研究》（北京：中國社會科學院歷史研究所），第 4 期（ 2001 年），頁 13-25 。

臺灣大學學術期刊資料庫

上述這四個現象幾乎同時聚攏在一起，我們很難相信純屬巧合。以這四點爲線索，筆者將勾勒此時期山水觀之大要。

在下面的討論中，筆者將指出這時期的山水觀乃是種靈化虛通之山水，山水不是以觀者之「對象」，而是以在其自體的氣化靈通之面貌出現；作者或讀者要進入這樣的山水，他被預設要有氣化靈通之身心狀態，道佛兩家的修養工夫與觀者的藝術修養工夫在此是重疊的；在山水與觀者兩者皆需以更精緻的氣化共振、玄冥以遊的情況下，典型的山水觀是非私人性的，非情感式的，是一種精緻的道之體現。筆者稱呼這種類型的山水爲「玄化山水」。「玄化山水」的成型期雖在永和—元嘉年間，但這麼重要的文化現象自然不是一夕造成的，它前有所因，後也有來者。筆者所以取這百年間形成的山水概念作爲獨立的類型，乃是取理想類型之意。它踰越了詩歌的樊籠，是具有典範意義的文化概念，代表一種獨特的呈現自然風物的方式。[9] 具體的內涵後文還會續予鋪陳。

二、〈蘭亭集序〉與〈蘭亭詩〉

東晉永和年間，其時從中原狼狽逃難南來的司馬氏政權已暫時穩定了下來，朝中的官僚慢慢的又恢復了他們喜歡的文化活動。永和九年（公元353年）三月三日，書聖王羲之 (303-361) 與他的一群親友共四十二人，到了蘭亭此地區，舉行極具風雅的曲觴流水之宴。事後，王羲之寫下了膾炙人口的名文〈蘭亭集序〉。[10] 在此文中，王羲之描述在三月三日此具足神祕的祓潔作用的

[9] 玄學與「山水詩」的關係，葛曉音有說，但重點與拙作不同。葛說參見《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社， 1993 年），頁 17-48 。

[10] 自從李文田提出〈蘭亭集序〉可疑之後，郭沫若更申論其意，主張書文兩皆可疑。爾後，正反議論紛紛出現，至今餘波蕩漾。此帖書法與王羲之的關係，筆者無能讚一詞，但筆者不會懷疑此文作者的歸屬。爲避免瓜葛太甚，下文不再涉及考證問題。有關〈蘭亭集序〉引發的爭議，最近且較全面的檢討，參見祁小春：《邁世之風：有關王羲之資料與人物的綜合研究》（臺北：石頭出版社， 2007 年），頁 253-330 。

臺灣大學學術期刊資料庫

節日中，他與一群朋友在崇山峻嶺，茂林修竹之中，「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，遊目騁懷，極視聽之娛。」文章的後半部，王羲之提到人的情感常因境遇不同，而感慨繫之矣！至於死生大事，更易引發人的感傷，所謂的「一死生」、「齊彭觴」乃是虛誕之言。他相信後人看到此文，也會引發類似的感慨，因爲「所以興懷，其致一也。」

王羲之這篇文章所以名垂千古，眞如他所述，因爲後人的情感一樣會隨境起伏；面對生離死別時，同樣難以爲懷。六朝是中國知識分子的黑暗時期，每次的政權輪替，都有一堆的知識分子陪葬，「名士少有全者」。加上疾病時常作祟，如建安年間，病疫大起，「徐陳應劉，一時俱逝」，[11] 死亡的比例相當驚人。死亡是魏晉名士的日常事件，死亡已正常化了。我們讀王羲之文集，最揮斥不去的感覺，乃是盈漫在字裏行間的傷逝情懷，著名的〈喪亂帖〉可作爲典型的佐證。在此帖中，王羲之慨然歎道：「喪亂之極，先墓再離荼毒，追惟酷甚，號慕摧絕，痛貫心肝，痛當奈何，奈何！雖即修復，來獲奔馳，哀毒益深，奈何，奈何，臨紙感哽，不知何言！」[12] 晉人手札多弔喪之語，但論哀痛，當以此帖爲最。〈喪亂帖〉不只是書法名品，其墨跡具典型意義，此帖的內容一樣有代表性。〈喪亂帖〉中，「奈何」二字不斷迴旋出現，少了這兩字，文章即不堪卒讀。「奈何」雖是晉宋時期常見語，由此可見晉人之深情，但此詞彙在王羲之手札中更常出現，其頻率之高，很可能古今無雙。這位情深的中國第一書法名家寫下了〈蘭亭集序〉此六朝第一名文，爾後此文內涵伴隨墨跡本不可思議的影響力，其感染力道也日益擴大。後世讀者讀了此文，很難不引發難以自抑的憂思愁懷。

但王羲之這篇名文所以在永和年間出現，另有背景，它在後世所造成的影響恐怕不是當時與會的一群大名士始料所及的。此文所說「一死生爲虛誕，齊彭觴爲妄作」，乃對《莊子・齊物論》一文的翻案。〈蘭亭集序〉此文的主旨

[11] 引自曹丕：〈又與吳質書〉，《漢魏六朝百三名家集・魏文帝集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1990 年），册 1，卷 1，頁 50。

[12] 〈喪亂帖〉很早即流傳到日本，所以 19 世紀前的王羲之文集沒有收錄此帖文字。

臺灣大學學術期刊資料庫

有可能不是在死亡本身，而是「情」的問題。莊子本人對情抱持何種態度，姑且不論，但在當時名士必讀的正宗《莊子》文本——郭象的注《莊》中，莊子是被視爲超越情感的，或是主張「至人無情」的。[13] 因爲「情」被視爲一種會破壞身心平衡的主體因素，它是需要轉化的。

怎樣轉化情，使它不但不傷身，而且可以轉化爲一種更靈敏的心靈能力，所謂的「神明」，這是魏晉時期流行的一個議題。我們知道：最早突顯這個議題的，起源於魏晉玄學的兩位大師何晏（190-249）與王弼（226-249）。何晏主張聖人無情，王弼卻認爲聖人的情感與常人沒有差別。聖人之所以爲聖人，乃在聖人的心靈具有特別靈通的能力，王弼稱之爲「神明」。這種「神明」很像後世的佛教或理學所說的特殊洞鑒本體的直覺心力，如般若智或天地之知的概念。這種「知」不但體認眞實的能力更高，而且轉化情感的力量也特強。

王羲之怎麼看待「神明」與「情」的關係，留待後文再談。但有一點可以確定的，王羲之所以在蘭亭的修禊雅集中，忽然發出「情感性質」的問題，這不是偶然的。如何轉化情感，這是玄學自何晏、王弼以來，一貫關心的議題。所謂「聖人忘情，最下不及情。情之所鍾，正在我輩。」[14] 此名句即是此股思潮的反應。這股思潮反射到詩文創作上去，遂有「未知文生於情，情生於文」之說；反射到社會生活上去，遂有「埋玉樹箸土中，使人情何能已」，也有琅邪王伯輿「終當爲情死」之說。王羲之撰寫〈蘭亭集序〉正如我們底下還會討論到的〈蘭亭詩〉一樣，成立背景乃是在「如何處理情感」此一時代課題上

---

13 參見《莊子・養生主》「老聃死，秦失弔之」，郭象注：「至人無情，與衆號耳，故若斯可也。天性所受，各有本分，不可逃，亦不可加。夫逃遁天理，倍加俗情，哀樂經懷，心靈困苦，有同捶楚，甯非刑戮！古之達人，有如此議。時自生也。理當死也。夫哀樂生於失得者也。今玄通合變之士，無時而不安，無順而不處，冥然與造化爲一，則無往而非我矣，將何得何失，孰死孰生哉！故任其所受，而哀樂無所錯其間矣！」（臺北：河洛圖書出版社，1974 年 3 月），頁 128。底下引郭注，同此版本，不再注明。

14 引自〈傷逝第十七〉，《世說新語》，卷下之上，頁 12。

臺灣大學學術期刊資料庫

面。如果說王羲之與前人有不同之處，很明顯的，應該在於他將「如何處理情感」此一時代課題放在自然的背景下呈現出來。

「修禊」很可能源自祓除不祥兼求生育的上巳節，[15] 王羲之等人的「修禊」與上巳節的習俗雖仍有關聯，但在永和之前，是否有像王羲之集團這般大規模的修禊雅集，事不可知。我們知道前代最重要而著名的文人雅集，乃是巨富石崇在其金谷園別業的一次聚會，其時與會者有三十八人，且多有賦詩，可惜，其詩作大體皆已散佚。《世說新語》記載：王羲之知道有人將〈蘭亭集序〉與〈金谷詩序〉相比，又將他比成石崇。他聽到此一比較，「甚有欣色」。石崇在金谷園的雅集，無疑是一代盛事，王羲之不可能不知道其事，甚至不可能不與之暗中較勁。我們如就現在殘存的少數材料作一比較，不難發現〈蘭亭集序〉確實有沿承〈金谷詩序〉之處，兩者都強調在宴會中的傷逝氛圍，歡樂極處哀情多。但〈金谷詩序〉不管在文學史的意義或在思想史的意義上來看，都無法和〈蘭亭集序〉相比。石崇在金谷園的活動及其一行人之詩作，雖曾聲震一時，後來卻只能成爲遙遠時代的一則傳說，可稱道的內涵是不太夠的。

王羲之聽到有人將他與石崇相比，面有喜色，他未免太謙虛了。如果說〈蘭亭集序〉與〈金谷詩序〉有相沿襲之處，乃在它們同樣表現出一種氣感的情景交攝之內容。但蘭亭雅集還有更重要的內容，這種內容是石崇無法進入的。我們看到蘭亭雅集中，包括王羲之本人在內的所有與會者，他們都參與了一種新自然觀的創造，他們都賦予此次活動一種轉化身心、與自然合一的功能。這種「在大自然之中滌淨身心、與化合一」的理念，在後代並不陌生。但在永和九年之前，顯然不太流行，石崇的金谷園之會絕非其倫。我們想到上代最有名的例子，當是《論語・先進篇》的「浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸」的孔門師生情誼，其次是《莊子》書中有名的莊子與惠施兩人在濠梁上爭辯「游魚之樂能否知曉」的有趣情節。《論語》與《莊子》這兩則敘述正是當日蘭亭雅

[15] 關於上巳節，參見《晉書・禮志下》：「修禊，漢儀，春季上巳，官及百姓皆禊于東流水上洗濯，祓除去宿垢。」祓除不祥的儀式之來源甚早，晉人上巳的曲觴流水之儀式遠有所承。除祓除不祥外，上巳節恐尚有生殖儀式上之蘊含。

臺灣大學學術期刊資料庫

集中人的詩作中一再出現的主題，嚴格說來，這兩則故事與蘭亭雅集所傳達的理論依據並不一樣。但由這兩則著名的儒道兩家之逸事頻頻出現，我們至少知道王羲之等人當日顯然有意賦予他們的雅集一種深刻的哲思。

我們即使匆匆瀏覽蘭亭雅集中人的詩作，也不難看出某種一致的情緻。且看下列這些名稱皆爲〈蘭亭詩〉的詩作，到底表達了什麼樣的內容——這些詩應當都是同一時日所作的。

代謝鱗次，忽焉以周。欣此暮春，和氣載柔。詠彼舞雩，異世同流。迺攜齊契，散懷一丘。（王羲之）[16]

時來誰不懷，寄散山林間。尚想方外賓，迢迢有餘閒。（曹茂之）

松竹挺巖崖，幽澗激清流。蕭散肆情志，酣暢豁滯憂。（王玄之）

嘉會欣時遊，豁爾暢心神。吟詠曲水瀨，渌波轉素鱗。（王肅之）

散懷山水，蕭然忘羈。秀薄粲穎，疏鬆籠崖。遊羽扇霄，鱗躍清池。歸目寄歡，心冥二奇。（王徽之）

散豁情志暢，塵纓忽已捐。仰詠挹餘芳，怡情味重淵。（王蘊之）

神散宇宙內，形浪濠梁津。寄暢須臾歡，尚想味古人。（虞說）

縱觸任所適，回波縈遊鱗。千載同一朝，休浴陶清塵。（謝繹）

願與達人遊，解結遨濠梁。狂吟任所適，浪流無何鄉。（曹華）

筆者所以不辭文抄公之嫌，乃因這些詩作顯現了非常一致的情懷：詩人被擺設在山水之中，他們透過了一種身體的擴散作用，將負面性的情感融入山水，而得到身心淨化的昇華之效果。山水可以滌淨身心，這似乎是個「自然」的命題，內在於山水的本質之中。事實上，我們如果擺脫人類中心的視角，事情確實也可以這麼講，山水該有的榮耀總該歸還給山水。但我們如果放在詩歌史上來看的話，〈蘭亭詩〉所代表的情感與山水的關係，卻只能是玄學大興以後的產物，這是一種新的自然觀類型。在《詩經》、《楚辭》、兩漢詩歌中的

[16] 引自逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983 年），册中，卷 13，頁 895。以下引詩除特別指名者外，皆出自此版本，不再註明。

臺灣大學學術期刊資料庫

山水與情感的關係，大體都是抒情詩典範下的類型。這是種感物吟志的自然書寫，是在一種日常意識的現量之物我交融中呈現的融情之山水。不管是《詩經・國風》中那位泛著柏舟，「以遨以遊」而實帶有隱憂的舟子；或是「登大墳以遠望兮，聊以舒吾憂心」的屈原（〈九章・哀郢〉）；或是〈古詩十九首〉中那位駕著車輛、走上長道，「四顧何茫茫，東風搖百草」的詩人，他們的詩作都擁有一種深情染景的共相。這些典型的抒情詩都描繪了人的情感與物感間的互滲互入，詩中的主人翁都在滿懷愁緒、無處宣洩的情況下，走入河川、沙丘、古道，讓自然引領他的情緒，佈滿詩中的空間。

廖蔚卿先生曾撰文指出：登高望遠是中國詩歌常見的主題，[17] 登高望遠可洩愁懷，或者登高望遠引發愁懷，這兩種內容同樣的常見。[18] 我們不妨將廖先生的論點稍加擴充，擴充到山水與情感表現的關係來看，不難發現「興愁」與「消愁」兩種相反的方向是同時可見的。嚴格意義的「山水」成爲詩歌的主題之年代較晚，但因山川草木而引發或引洩愁思，這樣的表現手法在前代的詩作中絕非罕見。我們毋寧認爲：這樣的表現手法是中國詩歌很顯性的因素。劉勰《文心雕龍・物色篇》講了前代詩歌許多表現物色的手法，其範圍比山水廣了許多，但其主調不出他在另篇所說的「觀山則情滿於山，觀海則意溢於海」（《文心雕龍・神思篇》），此種情意山水的傳統一直是很強的，王羲之的〈蘭亭集序〉正屬於此大傳統。

關於「身心與自然」的關係，我們在下面的章節中還會作更詳細的討論，在此處，我們只想先指出永和九年是一個具有象徵意義的關鍵年份，之前的山水詩作大體是情意主體所呈顯的自然景象，絕無「怡情味重淵」的意味；永和九年以後，詩人的遊山玩水與體道的工夫論論述有相當密切的關係，詩人主體的深化與山水本性的深入之程度同時呈現。王羲之在前後山水義的轉折階段，扮演了很重要的角色。本傳中，我們看到王羲之與當時的名士謝安、孫綽、李

17 參見廖蔚卿：〈論中國古典文學的兩大主題〉，《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997 年），頁 47-97 。

18 另參見釜谷武志：〈文學・消憂〉，《中國文學報》，冊 50（1995 年 4 月）。

臺灣大學學術期刊資料庫

充、許詢、支道林等人皆雅好山水，而其時位於文化版圖核心的會稽正擁有其他地區難以比擬的佳山水。許詢、支道林、孫綽皆爲一時玄談之代表，王羲之除與他們交遊，受其薰陶外，他還與道士許邁等人「共修服食，採藥石，不遠千里，窮諸名山，泛滄海。」由他的傳記看來，王羲之是很自覺的結合山水與玄理的一位大名士。王羲之身爲名門之後，他當然有很傳統的儒者的風範與規範。但就文化史的觀點考量，王羲之一生幾乎在書藝、山水、玄談的生涯中渡過。王羲之不管在書藝或山水觀方面，都是繼往開來的關鍵人物。

王羲之的繼往開來，其內涵恰好見於他的〈蘭亭集序〉與〈蘭亭詩〉。這兩種以「蘭亭」爲名的詩文之關係，學界有不同的詮釋，一致說與矛盾說皆有人支持，支持一致說的人數也許還多一些。[19] 筆者則認爲兩者的旨趣明顯有別，但不必是矛盾的關係。王羲之是位了不起的詩人，但他不是製造體系的思想家，他的不同的作品反映了人對形上的美境與人倫的情境，皆有深沈的需要，這毋寧是相當合理的事。既然這兩種不同的需求出於人性不同層次的需要，因此，不必是衝突的。

我們要感謝王羲之是那個時代第一流的文人，而不是製造體系的玄學家，他很自然而然的替我們保存了兩種別具理趣的山水觀。包括王羲之作品在內的大量的〈蘭亭詩〉是此一轉折時期的地標，它反映了一種新自然觀正在醞釀。這些詩中的山水扮演的是救贖者或治療者的角色，欣賞者進入了山水之境，他不期然而然的作了轉化身心的工作，因而對主體有更深一層的體悟。相對之下，〈蘭亭集序〉所述的內容卻是舊義，它可能更貼近一般的眞實人性，也更感動人。如果作爲有限之人不能不有死生之感、悲欣之遇，〈蘭亭集序〉的影

[19] 郭沫若：〈由王謝墓誌的出土論到《蘭亭序》的眞僞〉一文認爲〈詩〉與〈序〉的思想不一致。周紹良：〈從老莊思想論《蘭亭序》之眞僞〉；逯欽立：〈《蘭亭序》是王羲之作的，不是王羲之寫的〉；錢南秀：〈蘭亭《詩》、《序》與魏晉人倫鑑識及山水詩形成的關係〉諸文則認爲〈詩〉與〈序〉的觀點一致。至於一致或不一致的內容，諸家論述有別，因非關本文主旨，不再細論。上述諸文散見各家文集或雜誌，簡便的方法參見華人德、白謙慎編纂的資料及會議論文匯編《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

響就不可能消逝於天地之間。就觀者與被觀者的關係考量，〈蘭亭詩〉注重一種玄化的人之存在狀態；〈蘭亭集序〉強調的則是一種情境的互滲存在。就山水作爲思想史的重要概念而言，〈蘭亭集序〉與〈蘭亭詩〉各代表一種類型。〈蘭亭集序〉是抒情傳統的高潮之作，思超神妙，文起八代。[20]〈蘭亭詩〉描述的則是永和之後新自然觀的主軸，這樣的山水觀對後代的山水畫發揮了巨大的影響力，而且蔚爲一支最具東方特色的自然思潮。

三、質有而趣靈

筆者所說的最具東方特色的自然思潮，意指一種結合道與自然於一體的自然書寫。這樣的書寫方式，我們從永和詩人的〈蘭亭詩〉到謝靈運的山水詩，處處可以看得到。乍看之下，「自然與道相合」應當不算是太特殊的論點，我們在泛神論的敘述中，通常都可看到「神即自然」或「能動的自然與所產的自然之合一」的理念。[21] 在先秦的儒道諸子思想中，我們不時也可看到「大道泛兮，其可左右」（《老子・三十四章》）、「道在屎尿」（《莊子・知北遊》）或如「風雨霜露無非教也」（《禮記・孔子閒居》）的敘述。這些語句無關於人格神的上帝，「泛神論」的「神」字是談不上的。但這些文句都意味著一種終極之道體現於日常經驗之內，如果我們採較寬泛的標準，將「泛神」的「神」字由「神格」義轉爲超越的「神聖」義，筆者認爲它們不折不扣都是「泛神論」的語式，它們與〈蘭亭詩〉的內涵頗有一脈相承之處。

然而，異同的標準往往因判斷的脈絡而有所差異。〈蘭亭詩〉以下的山水詩比起先秦儒道諸子的自然觀語言，實有特殊之處。我們不好說這段時期所顯

[20] 張習孔《雲谷臥餘》云：「六朝文章靡陋，獨王逸少高古超妙，史言韓昌黎『起八代之衰』，吾謂不當先退之而後逸少。」筆者借此文，引伸其義。張習孔之文引自錢鍾書：《管錐篇》（臺北：蘭蕙室書齋，年份不明），冊 3 ，頁 1112 。

[21] 就哲學領域而言， Spinoza 、 Bruno 等人的思想最具指標意義，但哲學家不會是泛神論偏愛的選民，詩人 Wordsworth 、 Emerson 等人的作品也折射了泛神論的靈光。

臺灣大學學術期刊資料庫

現的山水是革命性的，與前代作品的內涵大相逕庭。但就作爲一種詩歌樣式而言，前代的泛神論或泛道論語言既很難說是文學作品，也很難說「自然」在這些作品中具有主導性的地位。很明顯的，不管《老子》、《莊子》或《禮記》，這些山水語句與道的關係都是附屬的。一個平行的例子恰可作爲對照，我們不妨拿「人倫與道的關係」作爲參照項。就泛神論的語式而論，「道不離人倫日用」與「道不離自然」，兩者同時成立，沒有孰難孰易的問題。但在儒家傳統中，「人倫日用」的具體內涵很豐富，它可以和「道」詭譎地同一，所謂「飢來吃飯倦來眠，只此修行玄更玄」、「不離日用常行內，直造先天未畫前」，理學家這類的話題極多。「道在自然」的「自然」則不行，先秦這些玄妙的「自然」敘述從來沒有和極高明而道中庸的「人倫」敘述取得平行的地位。「道在自然」的「自然」總是被籠罩在「道」的陰影下，它要單方向的被道化，被玄化，很難有自家面貌。

永和年後的山水論述比起先秦的儒道自然語言來，它跨邁了一大步；如果和前代詩文顯現的自然風光相比，差距就更加顯著了。魏晉之前，我們看到詩文傳統中有幾種較突顯的自然面貌。如就典型的漢賦所呈現的自然圖像而論，比如說：司馬相如的〈上林賦〉、班固的〈兩都賦〉或揚雄的〈甘泉賦〉，我們看到的是字裏行間擠滿了各地的珍禽異獸、名物特產。這些花草鳥獸不管是否全屬事實，或半夾傳聞，它們呈現的目的，可說是爲了「體國經野」，是在替帝國的榮光作見證。與這種「體國經野」的大賦爲伍者，尚有一些爲「祖德家風」作注的賦，如潘岳的〈西征賦〉，這些賦所呈顯的山水雖然沒有上述那些大賦的雄圖壯志，但其描山繪水之目的仍是爲了家族政治的目的而設。[22]

除了政教導向的山水景物外，在魏晉之前的山水圖式中，我們還可以看到一種較流行的巫教的模式，《山海經》的山水即爲顯例。《山海經》中的山水從來不是自然意義的，它是自然地理與巫教文化的相互滲透。每一條河流或每

[22] 上述「體國經野」、「祖德家風」的大賦之內涵，參見鄭毓瑜：〈歸反的回音——地理論述與家國想像〉，收入《性別與家國》（臺北：里仁書局，2000 年），頁 75-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

一座山岳都會出產一些帶有神奇魔力的怪鳥怪獸，許多河流山岳往往還是傳說中遠古的聖王、英雄或妖魔的活動地區。這些山岳河川充滿了許多鬼魅的氛圍，旅行者行經該地，最重要的工作是透過環玉、瘞玉等供奉儀式，取得與這些妖魔力量的妥協。這種巫教的自然觀也見於漢代的畫像石、畫像磚、銅鏡上面，事實上，漢代美術最顯著的特徵之一恐怕就是巫教的自然觀。巫教的自然觀在中國社會也許從來沒有斷絕過，但在兩漢時期，則是很顯性的文化現象。

我們籠統的反省一下魏晉前的自然風光，除了先秦儒道一些玄妙的自然敘述暫且不論外，不難發現一組矛盾的現象：如《詩經》、〈古詩十九首〉所顯現的山水是可親的，它們基本上是含情滲意——我們不妨暫時稱呼它們爲情意山水。情意山水可親，卻似乎少了山水的本來面目；而政治型的體國經野之山水或巫教的妖魔山水，它們雖帶有「自然」以外的深度，卻是不可親的，異化於主體之外的。比起西方的文學傳統，「山水」一般被認爲是中國文化的一大勝場，它作爲文學或藝術題材的時間早，注意者多。[23] 然而，我們如要看到一種直透本性的山水，或者看到山水以一種在其自體、事實上也帶有「爲己」(for-itself) 的面貌出現者，在公元四、五世紀前，似乎不太看得到。

然而，至晚從永和年之後，我們發現一種不爲經國大業、不爲神居仙宅、也不與騷人墨客同歡共悲的自在山水出現了。這些山水不但呈顯其外貌，而且其內在的本性似乎也顯現出來了。在王羲之的〈蘭亭集序〉之後不久，甚或同時，那個時代最有名的一位才女描述她登山所見，有詩曰：「峨峨東嶽高，秀極衝青天。岩中閒虛宇，寂寞幽以玄。非工非復匠，雲構發自然。氣象爾何物，遂令我屢遷。」（〈登山〉）泰山已不在東晉政權的管轄區內，所以筆者懷疑〈登山〉詩中所說的東嶽可能不是泰山，而是江南的一座名山。「虛宇」指的不該是廟寺，而是自然空間之宇，如陶淵明所謂的「宇曖微霄」之「宇」。全詩當呈現在大自然背景中的一座高山，此高山幽玄、自然，它有種氣象，可

[23] 關於中西方早期「山水」論述之差異，參見陳鵬翔早期的一篇文章〈自然詩與田園詩傳統〉，此文刊於《中外文學》第 7 期（ 1981 年 12 月），頁 4-23。

臺灣大學學術期刊資料庫

令觀者「屢遷」。「氣象」是後世理學家喜用的語彙，人有氣象，天地也有氣象。此詞語來源甚早，在魏晉時期的氣象通常指的是大自然所呈顯的某種氛圍。[24]「屢遷」的「遷」字也值得注意，「遷」字的主詞當是「心」、「情」此類情感語彙。王羲之〈蘭亭集序〉所說的「情與境遷」的「遷」字指的是感性主體之變化，但「遷」字也指向氣化主體的新新不已，郭象所謂的「故不暫停，忽已涉新，則天地萬物無時而不移」者[25]是也。回到原詩上來，謝道韞所說的東嶽與人之關係，當是一種氣化共遊的關係。

如果謝道韞的詩作之內涵還有其他的解釋之空間的話，我們且再看下列同一時期一篇描述名山的文字：「太虛遼闊而無閡，運自然之妙有，融而爲川瀆，結而爲山阜。」此段文字出自孫綽的〈天臺山賦〉。天臺山是浙東的名山，先是道教勝地，後來也成爲佛教大叢林的聚集區，後世的天臺宗即因在此山開宗立派而得名。孫綽的〈天臺山賦〉是六朝名賦之一，《昭明文選》將它收入。〈天臺山賦〉既是山水文學之巨著，也是玄學文學的代表作。在孫綽筆下，天臺山是道化的產物，但這樣的道化並不詭異玄奧，與人隔絕。相反的，天臺山變得虛通清靈了，因爲它是在虛無的背景下之「自然之妙有」，是氣化之「融結」。這樣的名山再也不是密不可入的「對象」，相反的，名山的本質是在自然運化中的氣通之物，這樣的名山注定是要與合格的觀者——所謂的體道之士、體玄之士一體同化的。孫綽的敘述不只是對名山而發，對河川也一體適用，所以說：太虛「融而爲川瀆」。

孫綽對川瀆的解釋，可和王彪之下列這段文字相互印證：「泉清恬以夷淡，體居有而用玄。渾無心以動寂，不凝滯于方圓。」王彪之這段文字是他〈水賦〉的部分內容。「水」在先秦時期已是當時諸子喜歡用的象徵，儒道諸

---

[24] 《晉書・天文志》說「遠望氣象」，〈禮樂志〉說「考定氣象」，其意皆指天文所顯現的一些有待解碼的符號。當代所用的「氣象學」之「氣象」，其語義和傳統所用者，實有相承之處，只是少掉了原語彙的形上內涵。

[25] 郭象注《莊子・大宗師》：「藏舟於壑，藏山於澤，謂之固矣。然而夜半有力者負之而走，昧者不知也。」

臺灣大學學術期刊資料庫

子皆然。[26] 王彪之接續了傳統，賦予水一種出入有無動寂的性格，但其主詞既似水、又似人，這顯示水性與人的本質有相當的親和性，這樣的風格更接近晉宋玄學的模式。上述這兩段文字一描山，一繪水，兩者都直接指出了山水的質性，而且都運用了「有」、「無」、「寂」、「玄」等玄理的語彙。這樣的玄理山水不是使得山水變得所謂的形而上學化，而是使得山水更精緻化，更虛靈化。

孫綽、王彪之的敘述不是特例，而是通例。類似的描述也見於其時的各家詩文，庾闡登石鼓山及衡山的詩作可爲代表，衡山固是名山，石鼓山也有名山之嫌疑。既是名山，當然爲大道所鍾。[27] 我們不妨放心的說：比起前代詩文來，永和之後的山水詩與山水散文不但變得可親，而且其山水都可與觀者一體而化。不但詩文的場合如此，更值得留意的是，此一時期出現的山水畫論也傳達了相同的理念，且看下列兩段文字：「山水質有而趣靈。夫聖人以神法道，而賢者通；山水以形媚道，而仁者樂。」（宗炳〈山水畫序〉）、「本乎形者融靈而變，動者心也。」（王微〈敘畫〉）與前面三首描述山水的詩句不同，這兩則爲山水畫論之句子。但也許山水畫論是對山水主題後設的反省，因此，其理論意義更顯豁。「山水質有而趣靈」、「本乎形者融靈而變」這樣的語言，直可作爲一種最具東方風味的山水觀之界定語。

上述這些作品的年代橫跨百年，作者又男女兼有，不管是歌詠山水，或是

---

[26] 參見拙作：〈水與先秦諸子思想〉，《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996 年），頁 533-573 。

[27] 庾闡這兩首詩的內容如下：「命駕觀奇逸，徑鶩造靈山。朝濟清溪岸，夕憩五龍泉。鳴石含潛響，雷駭震九天。妙化非不有，莫知神自然。翔霄拂翠嶺，綠澗漱巖間。手澡春泉潔，目翫陽葩鮮。」（〈觀石鼓詩〉）；「北眺衡山首，南睨五嶺末。寂坐挹虛恬，運目情四豁。翔亂凌九宵，陸鱗困濡沫。未體江湖悠，安識南溟闊。」（〈衡山詩〉）。兩詩引見逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》，册中，頁 873-874 。「妙化非不有，莫知神自然」、「寂坐挹虛恬，運目情四豁」這類的句子是典型的玄化山水之語句，兩首詩都有謝靈運山水詩的韻味，由此可見其時的風氣。

臺灣大學學術期刊資料庫

暢論山水畫之原理，這些詩文所傳達的概念相當一致，應該可以代表一代的思潮，我們發現這時期的山水虛靈多了，也暢化多了。在先秦兩漢的文獻中，我們固然可以看到少數材料對世界的形成或山水在造物體系中的位置，間有說明。[28] 這些說明雖也用到氣化的論述，但其敘述總是壅滯不化。直到永和年間，我們才赫然發現一種無關政治、也無關巫教的山水圖像具體呈顯了。

這段時期的山水觀之特色，一言以蔽之，可以用「質有而趣靈」表之。這時期所見到的山水，已不再是黑格爾所說的：頑固、沒有精神內涵的團塊。[29] 恰好相反，我們看到的是前代未曾留意到的一種典範：山水不是頑塊，而是一種通靈的構造，是一種隨時有內在變化的造化之物。我們很難相信一般人的五官可以看到趣靈妙化的山水，要看，觀者恐怕得具備另一副心之眼，才可以深入到表象背後的眞實。六朝的山水畫仍處初萌的階段，不足以窮盡「質有而趣靈」的蘊味，但此時期的山水畫論之建樹卻遠走在實質的山水畫之前。我們看到後代的一些名畫，如李成的〈寒林平野圖〉或郭熙〈早春圖〉，其畫面顯現出一種生機瀰漫、萬有迸發的氛圍，這樣的山水圖式，可以說在爲「質有而趣靈」或「融靈而動」的山水畫論作見證。但畫論卻早於實際畫作，而且是早了六、七百年。

這時期的山水觀很重要的特色是玄味特濃，我們如果將〈蘭亭詩〉、〈天臺山賦〉、〈畫山水序〉中的「有、無、寂、動、幽、玄」去掉，這些文章將破碎不成片段。很明顯的，這時期的山水與玄學有極密切的關係。劉勰論山水詩的起源時，有一著名的論斷曰：「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。」（《文心雕龍・明詩篇》）劉勰這段話可以解釋的空間很大。但至少

[28] 比如《淮南子・天文訓》論當時理解的世界，即將天地山水的形成歸到從太昭到氣化的歷程。《管子・水地》對萬物的形成也有探討，其理論深度超過《淮南子・天文訓》，茲不細論。

[29] 黑格爾 (Hegel) 論美，力主任何經過心靈努力過的產物才有美的意義，自然本身沒有美，如果有美，其美乃是心靈曲折反射出來的缺陷型態。參見黑格爾著、朱光潛譯：《美學》（臺北：里仁書局， 1981 年翻印），册 1 ，頁 5-6。

臺灣大學學術期刊資料庫

有個現象是很清楚的：以謝靈運詩作爲代表的山水詩與之前流行的玄言詩的關係很密切，兩者在時間上是緊接而起的。我們論因果關係時，時空的相近通常被視爲是檢證的標準之一。劉勰上述的話語如果無意討論山水與玄言的因果關係，但他至少指出了兩者緊鄰遞生的事實。

劉勰將山水詩的創作年代定在宋初，這樣的斷代有其合理性，事實上，謝靈運確實是山水詩的體現者，也可以說是奠定者。沒有了謝靈運，山水詩的面貌將會面目全非。但如果我們從筆者所謂的「玄化山水」的觀點著眼，山水詩的年代還可提早，而且莊老與山水緊鄰而生的情況也早就發生了。如前所述，最關鍵性的時期還不是宋初，而是東晉永和年間，亦即王羲之活動的那個年代。那個年代已出現了〈蘭亭詩〉這樣的集體創作之自然詩，同時還有玄談泰斗的許詢、支道林等人與王謝子弟把臂同遊，拂塵玄談。筆者認爲玄談與山水詩的關係，不是因爲玄言詩消逝了，山水詩才取而代之。而是山水詩消化了玄言詩的精神，使得「山水」可以從政治與巫教的框架中游離出來，回歸自己，山水詩本身代表一種向上發展的精神。筆者認爲；直到公元四世紀的永和年間，包含「山水」在內的自然主題經過長期的發展之後，「山水」才以「體道」、「媚道」的本質性規定，成爲中國自然觀的一種特殊表現。

筆者認爲永和之後的山水所以能以虛靈之姿媚道，使得「道」不是在無聲無臭，而是在生香妙色、靈氣清響的山水的彰顯中，自行美化——所謂「媚道」也，玄學扮演了相當重要的角色。永和之後的山水比起前代體國經野或巫風詭異的自然風光，其距離和兩漢經學與魏晉玄學的風格之差異頗爲相似，前人稱此差異爲「庶幾潦水盡而寒潭清矣」。[30] 山水之「潦」所以能淨化，露出本來面目，應當與玄學的興盛有關。因爲在「有、無、氣化」這種玄學本體論思潮的不斷衝擊下，山水作爲氣化世界最顯著的存在，它很自然的隨著這波的思潮洗淨自身。我們且以王羲之同代的兩位著名玄言詩人的著作爲例，略加說明。

支道林是東晉名僧的代表，他的逍遙義名振一時，與王羲之關係非常友

[30] 文字出自王勃的〈滕王閣序〉，黃宗羲藉以形容王弼一掃象數之學的貢獻。參見黃宗羲：〈易學象數論序〉，《南雷文定前後三四集》，集 3，卷 1，頁 183。

臺灣大學學術期刊資料庫

好。支道林尚有些詩作殘存於世，他的詩作大量使用佛典，許多詩作根本可視爲宗教詩，這些詩不免會招來「平典似道德論」之譏。但我們如要探討「從玄言到山水」的轉化過程，他的部分詩作提供了值得留意的線索。我們且看底下這兩首〈詠懷詩〉：

晞陽熙春圃，悠緬歎時往。感物思所託，蕭條逸韻上。
尚想天臺峻，彷彿巖階仰。泠風灑蘭林，管濑奏清響。
霄崖育靈蕘，神蔬含潤長。丹沙映翠濑，芳芝曜五爽。
莒莒重岫深，寥寥石室朗。中有尋化士，外身解世網。
抱朴鎮有心，揮玄拂無想。隗隗形崖頹，冏冏神宇敞。
宛轉元造化，縹瞥鄰大象。願投若人縱，高步振策杖。

閒邪託靜室，寂寥虛且眞。逸想流巖阿，朦朧望幽人。
慨矣玄風濟，皎皎離染純。時無問道睡，行歌將何因。
靈溪無驚浪，四岳無埃塵。余將遊其嵎，解駕輟飛輪。
芳泉代甘醴，山果兼時珍。修林暢輕跡，石宇庇微身。
崇虛習本照，損無歸昔神。曖曖煩情故，零零沖氣新。
近非域中客，遠非世外臣。憺泊爲無德，孤哉自有鄰。

這兩首詩帶有玄味是很明顯的，莊子的因素似乎比重尤大。但觀「詠懷」詩題以及「高步振策杖」諸語，支道林這兩首詩想追蹤阮籍、左思，[31] 人間性格的意圖很強，這也是相當清楚的。但筆者所以提出支道林的詠懷詩，乃因詩中的山水敘述佔了相當高的比例。雖然其間部分語句不免晦澀，不過整體看來，隱約之間仍可看出類似後代謝靈運詩作的風格。這兩首詩如視作山水詩，是說得過去的。筆者認爲這兩首詩所以值得留意，乃因這些山水題材和玄言題材相合後，山水的面貌更清晰了，一種虛靈自化的山水觀更明顯了。轉化的關

[31] 左思〈招隱〉首句云：「杖策招隱士」，〈詠史〉第五末四句云：「被褐出閶闔，高步追許由。振衣千仞岡，濯足萬里流。」筆者認爲支道林的句子由這幾句詩句化出。

臺灣大學學術期刊資料庫

鍵在「曖曖煩情故，零零沖氣新」，注意「煩情」與沖氣，下一節我們還會回到此議題。「玄言」與「山水」的關係顯然需要重探，我們現在想到「玄言」，通常很容易想到形上學的意象，而在當代文學批評或美學評論的脈絡中，「形上學」一詞往往又帶有片面化、抽象化的意涵。然而，我們回到晉宋時期的玄言，不難發現此一語詞指的固然包含虛、無的自然觀，但也包含了一種逆覺的工夫論。魏晉時期流行的玄談主題先受莊老影響，後來則有佛教義理的大量介入，六家七宗是後者的總稱。一般認爲六家七宗的宗旨主要是匯通佛老，支道林的「即色遊玄」宗被視爲典型的代表之一。不管是舊玄談題材淵藪的莊老，或是新興題材的六家七宗，它們的學說縱然有頗大的差異，從儒家的觀點看，它們都共享一個很簡要也極顯著的特質，乃是它們學說的宗旨基本上都建立在空、無的基礎上，而學者也當空化、無化意識，以契近體知之境界。〈詠懷詩〉中，我們看到「抱朴鎮有心，揮玄拂無想。隗隗形崖頹，冏冏神宇敞。宛轉元造化，縹瞥鄰大象。」、「靈溪無驚浪，四岳無埃塵。余將遊其嵎，解駕輟飛輪。」這些語言一再提醒讀者：世界的眞相是在虛、無的基礎上的活動，圍繞著這虛、無的本根，體國經野的論述以及巫風瀰漫的山林敘述都是不相干的，這些偶然、不相干的因素被迫撤離了「自然」的世界。「自然」回歸到有無、寂動的互滲之地帶，這是自然的本來面目。由於有了佛道破執體化的世界觀，自然才可以逐漸的恢復本來面目。

支道林的玄言詩之所以能過渡到山水詩，我們看得出來，不是偶然的，而是有內在理論的推移。因爲玄言詩所重的空、無、虛、化，恰好可以將層層累積在山水之上的非本質性因素，一掃而淨，山水恢復其本性。我們讀孫綽的〈天臺山賦〉，發現此賦描山繪水之餘，竟以玄言終結：「散以象外之說，暢以無生之篇。悟遣有之不盡，覺涉無之有間；泯色空以合跡，忽即有而得玄。釋二名之同出，消一無於三幡。恣語樂以終日，等寂默於不言。渾萬象以冥觀，兀同體於自然。」對於這樣的結語，我們不會訝異，因爲孫綽以有無玄寂論山體，又以有無玄寂論觀者之修養，主體觀山體，可謂以無厚入有間，主客悠然冥合，恢恢乎有餘地矣！在支道林與孫綽的山水詩文中，這些玄談的主題

臺灣大學學術期刊資料庫

——虛化的世界空相與虛無的體現主體，一再的出現，其用意是想驅逐層層硬湊在山水之上的非法建築，體現山水虛靈玄化的本質。

看過支道林、孫綽的詩文，我們再回首反觀上節所列的〈蘭亭詩〉，看到「迺攜齊契，散懷一丘」、「尚想方外賓，迢迢有餘閒」、「仰詠挹餘芳，怡情味重淵」諸語句，不得不認爲蘭亭雅會的欣於所遇，乃是寄託在一種虛靈而化的自然觀上才有可能。這種山水與玄思結合的詩風一直傳到謝靈運，主軸維持不變，而謝靈運以其逸縱縝密之才，更是將山水日出之新貌與造化虛靈而化的本質，作了最佳的結合。「亂流趨孤嶼，孤嶼媚中川。雲日相暉映，空水共澄鮮。表靈物莫賞，蘊眞誰爲傳。」（〈登江中孤嶼〉）「海鷗戲春岸，天雞弄和風。撫化心無憂，覽物眷彌重。」（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉）這樣的詩句既是最佳的玄言詩，也是最好的山水詩。

玄學的主題促成了晉宋的山水詩敘述擺脫了政治與宗教的束縛，使後者發現了山水眞正的本質，這樣的本質在宗炳的〈山水畫論〉中得到了最充分的展現。如果此說可以成立的話，我們可以再追問：東晉玄風的作用已知矣，但虛靈而化的山水觀是否有更直接的思想源頭呢？筆者認爲有的，郭象的《莊子注》恰好提供了這種山水觀的理論依據，且看他注〈大宗師篇〉「藏舟於壑，藏山於澤」一段：「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。世皆新矣，而自以爲故；舟日易矣，而視之若舊；山日更矣，而視之若前。今交一臂而失之，皆在冥中去矣。故向者之我，非復今我也，我與今俱往，豈守故哉。」萬物無時不在變化之途之中，自己決定了自己的存在，存有物沒有外在因，這就是「獨化」之說。但「獨化」之「化」不是無窮的單子之自我決定，而是在氣化的共振中「獨化」。所以「獨化」下的山水自然而然會有「趣靈」、「融靈」的功能，也自然而然會與周遭世界以及觀者有「秘響旁通」的交流。[32]

[32] 關於郭象「獨化」與「秘響旁通」諸義，葉維廉先生言之甚精。參見〈秘響旁通——文意的派生與交相引發〉，《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988 年），頁 89-113 。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、理來情無存

山水的本性如果是含靈以趣靈的話，我們不免要問：這樣的本質是如何看出來的？這樣一種含靈玄化的本性顯然是站立在和日常經驗大不相同的層次上，才能顯現出來的。孫綽的〈天臺山賦〉已告訴我們：這種山水的本性之位階事實上和大道創生萬物的始源相當。創化的初階非經驗之眼所能目及，同樣的，山水的本性也非世俗之眼所能洞穿。只有存著虛化之心眼者，才可以領略山川之美。宗炳論人與山水的關係，特重「凝氣怡身」、「澄懷觀象」，澄懷、凝氣、怡身也者，都是要求轉化經驗的身心狀態，以求身心與山水之契合。

永和—元嘉年間的山水詩揭露了一種人的存在狀態的轉化，我們不妨稱之爲形氣美學主體的工夫論。筆者所以認爲這樣的山水主題作品含有工夫論的涵義，乃因這樣的山水本質預設著它只對一種轉化過後的主體開放。而筆者所以進一步稱呼此種工夫論爲美學主體的，乃因這種工夫論無關道德或宗教的解脫，而是爲了美學的目的。而美學主體上面所以還要加上「形氣」的狀詞作爲一種規定，乃因這樣的美學主體著重形氣的精緻、擴充，這樣的主體概念乃氣化的思想在身心上的折射所致。

此種形氣的美學主體在永和時期的〈蘭亭詩〉中已經顯露出來，我們觀看這些詩作，很容易看出一種「擴散」的身心狀態之描述，比如說：「散懷一丘」（王羲之）、「寄散山林間」（曹茂之）、「蕭散肆情志，酣暢豁滯憂」（王玄之）、「豁爾暢心神」（王肅之）、「散懷山水」（王徽之）、「神散宇宙內，形浪濠梁津，寄暢須臾歡」（虞說）、「縱觴任所適」（謝繹）、「狂吟任所適，浪流無何鄉」（曹華）。「散」、「暢」、「豁」、「浪」、「縱」、「任」這些詞語具備了家族的類似性，它們都指向了一種擴散的身心存在狀態。這些詞語當中，「散」與「暢」字出現得尤爲頻繁，它們可視爲貫穿〈蘭亭詩〉的主旋律。兩字當中，「散」兼指身心知覺的狀態，「暢」比較

臺灣大學學術期刊資料庫

傾向身體的自在感。兩相比較，「散」字似乎更適合當雙主調中的主旋律。顯然，當時與會的諸名士都想在山水中，追求一種融入氣化狀態的自在感。或者反過來說，都想享有這種蕭散酣暢的存在感，以便領悟山川的含靈蘊化。

「散」、「暢」這些語彙比較像混合身心各種感發作用的綜合感覺，可說是種身體感，但這種綜合感覺的一個主要通道乃是透過視覺。視覺乃精神的外顯感官，先秦已有此一論說。[33] 當山水要從潛伏的狀態中崛起，成爲一個時代的主軸觀念時，它需要有種更靈散、更細緻的視覺，以感受大自然中的玄光奧澤。此時期的詩文出現了一種可以「散懷」、「遊恣」的眼睛，王羲之稱呼爲「遊目」，〈蘭亭集序〉所謂的「遊目騁懷」是也。其實「遊目」正所以「騁懷」，兩者乃一體的內外兩面。王羲之特喜「遊目」，〈遊目帖〉云：「益令其遊目意足」；〈頃猶小差帖〉云：「欲極遊目之目」；〈清晏帖〉云：「何可以不遊目」云云皆是。「欲極遊目之目」，難道眞如傳說中的印第安人可以在白晝中看到金星？事實自非如此，而是在「散懷一丘」的要求與「目爲精候」的形氣之身體圖式下，眼睛開展所至，亦即遊目所至，即爲一種遼闊境界的開顯。「遊目」乃是一種氣化世界的呈顯體制，遊目所及，自可騁懷。

王羲之追求一種擴充蕭散的身心存在模式，我們還可以從他喜歡服食得知。本傳記載他和道士許邁共同服食，而許邁服食有得，王羲之是非常佩服的。王羲之所服食者何？我們讀他的書信往來之雜帖，很難不對他喜歡服食——實即服五石散感到訝異。服五石散的風氣始於何晏，據說何晏服散，收效甚大，既可治病，尤可令「神明開朗」。王羲之服食行散，恐怕也是爲了治痛與令神明開朗，兩種目的兼而有之。服五石散，據說可「舉措輕便、復耐寒暑。」服散的效果是否這麼神奇，很可能不是，但是至少魏晉人物多有此誤解，誤解是會改變知覺的，所以即使瀟散如神仙中人的王羲之都會勇於嘗試。「舉措輕便」、「神明開

33 《孟子》說：「存乎人者，莫良於眸子。眸子不能掩其惡。胸中正，則眸子瞭焉；胸中不正，則眸子眊焉。聽其言也，觀其眸子，人焉廋哉？」，趙岐注：「目爲神候，精之所存」，《大戴禮記・曾子立事》篇亦云：「目者，心之浮也。」

臺灣大學學術期刊資料庫

朗」這樣的語言勾勒出一種棄黏祛滯的形體樣態。這樣的形體使得遊目騁懷得以順暢運行。行散，爲得是神明清朗；遊目，爲得是通神暢懷，王羲之的這些身心舉動使得他和氣化的山水本性逐漸拉近。但由「澄懷」、「暢神」諸語，我們可以逆推一個不能不面對，無所逃於天壤間的因素：是什麼因素使得懷無法澄，神無法暢，氣無法遊的？無疑的，「情」是關鍵的因素。

魏晉重情，這是個極顯著的文化現象，如果沒有「情」的因素躍上了當時的歷史舞臺，魏晉的文化恐怕無法如此多采多姿。然而，當我們考量山水與情的關係時，對於這個命題的判斷恐怕需要更加謹愼。宗白華說；「晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情。」[34] 情感與自然確實是魏晉文化的兩大成就，個別觀看，各有成就。但兩者並觀，問題就產生了。筆者認爲：正因晉人同時注重兩者，所以才會發現兩者有衝突的面向，因此，才會既重情，但又發展出脫情的山水觀。

晉人重情，這樣的命題是可以找到大量文獻支撐的。然而，天底下本來即有有情之世界，也有有法之世界（不管是世間法或是出世間法），晉宋人理解的山水恰好不屬於有情之世界。從明清以至當代，歷經章回體小說以及新文學的衝擊，我們很難接受一種無情、非情或脫情的文學作品。然而，晉宋人看山水，確實從非情感的角度著眼，他們的見解是遠有所承的。《說文解字》云：「情，天之陰氣，有欲者。性，人之陽氣，性善者也。」許愼以陰陽分情性，而且力主性善情惡，陽善陰惡。他這種說法上承董仲舒以「仁貪之氣」分陰陽，貪之氣實即爲情。許愼的情性之分還下起阮籍「性者，五行之正性也。情者，遊魂之變欲也」之說。簡言之，從兩漢到魏晉，我們看到有一種將「情」理解成偏向的欲力之論。這種對情的理解事實上也見於當時的漢譯佛經，茲不贅論。

晉宋的山水的本性被設定爲質有而趣靈，這是種玄化深奧的山水，它由最內在的深層透顯出來。這樣的山水不向「陰氣有欲者也」的情意主體開放的。恰好相反，只有「陰氣有欲」的生理機能轉化了以後，我們才可以深入山水的

[34] 參見宗白華：〈論《世說新語》和晉人的美〉，《美學與意境》（北京：人民出版社，1987 年），頁 183-199 。

臺灣大學學術期刊資料庫

實相。我們且看一篇與〈蘭亭集序〉關係極深的文章是如何呈現「情」與山水的關係：「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，猶味然未盡。俄而太陽告夕，所存已往。乃悟幽人之玄覽，達恆物之大情。」這篇文章出自廬山諸道人所寫的〈遊石門詩並序〉，「廬山諸道人」有可能是王羲之後人。此序明顯的仿效〈蘭亭集序〉而作。然而，兩者對情的理解很不一樣，「恆物之大情」乃〈大宗師篇〉「藏舟於壑」一段內的文字，莊子意指人不當以變遷動其心。〈遊石門詩並序〉的文字雖仿〈蘭亭集序〉，但它的歸趣反而接近〈蘭亭詩〉而不是〈序〉。

如何化情起興，乃是進入晉宋山水觀念之門之鑰匙。〈遊石門詩並序〉所說的「達恆物之大情」的「大情」恰好是沒有貪欲功能的情，「虛明朗其照，閒邃篤其情」的「情」既然要被閒曠悠深的心態所「篤」，這樣的情也正是王弼所說的「性其情」之「情」或者神明化之「情」。晉宋之間的廬山集團的僧侶居士，他們對「情」的態度恐怕大體類似。認爲「情」與「山水之情」有相當的差距，恐怕也是大體相近。[35] 山水詩的代表作家謝靈運正是抱持此種態度，且看底下這首膾炙人口的詩所說爲何？「崖傾光難留，林深響易奔。感往慮有復，理來情無存。」謝靈運這首詩可視爲很好的山水詩之圖像：從來很少被描繪的光影聲響的因素被帶進了「山水」的範圍，這種光影聲響的領略是人與萬象、以及萬象之間不斷交感的結果，而「情無存」乃是領略山水之因，也是其果。[36]

[35] 可參看慧遠：〈廬山東林雜詩〉；廬山諸沙彌：〈觀化決疑詩〉。更典型的代表可參看劉程之的〈奉和慧遠遊廬山詩〉：「理神固超絕，涉粗罕不群。孰至消煙外，曉然與物分。冥冥玄谷裏，響集自可聞。文峰無曠秀，交領有通雲。悟深婉中思，在要開冥欣。中嚴擁微興，〇岫想幽聞。弱明反歸鑑，暴懷傅靈熏。永陶津玄匠，落照俟虛斤。」

[36] 類似的情調也見於下列這首詩：「析析就衰林，皎皎明秋月。含情易爲盈，遇物難可歇。積疴謝生慮，寡欲罕所闕。資此永幽棲，豈伊年歲別。」（〈鄰里相送方山詩〉），此詩對「情」也是持負面態度。但本詩說理較濃，山水的意味淡了些。

臺灣大學學術期刊資料庫

如果說山水之情與情的矛盾關係在廬山集團成員中極明顯，永和年間圍繞王羲之的親友及蘭亭集團成員的想法恐怕更加顯豁。孫綽〈答許詢詩九章〉中有云：「慍在有身，樂在忘生。餘則異矣，無往不平。理苟皆是，何累於情。」許詢〈農里詩〉也有類似的話語：「亹亹玄思得，濯濯情累除。」孫綽、許詢乃東晉名士的代表人物，王羲之常與之往來者，他們對「情」的理解就是「累」。

最足以見出東晉名士對「山水之情與情的矛盾關係」之想法者，莫過於支道林的作品「崇虛習本照，損無歸昔神。曖曖煩情故，零零沖氣新。」且再看下列這首詩：「重玄在何許，採眞遊理間。苟簡爲我養，逍遙使我閒。寥亮心神瑩，含虛映自然。亹亹沈情去，彩彩沖懷鮮。」除了前文已看過的這兩首詩指出的情是種沈滯的因素，只有這種「沈情」、「煩情」消除後，物的新貌才可以出現。而不斷新起的物之面貌，晉宋名士用「理」稱呼之。這時期的「理」字的相反詞是「情」，這種對反令我們聯想到東亞近世的反理學思潮之基調：重情反理，中國的氣學、日本的古學、朝鮮的實學皆有此意味。但晉宋之際，彼時名士理解的「理」、「情」關係恰好與「明清」兩代的氣學學者理解者迥異，山水詩人其實重理反情。

晉宋詩人如果重理反情，那麼，攝受山水之美的主體爲何呢？哪一種非認知性的主體能夠不受情緒、欲望拘束，又能深入不斷變化的美感秩序之底蘊呢？我們前文已說過，這是一種虛靈的主體。虛靈的主體處在情緒、欲望尚未分化前的始源狀態，這是種更普遍化、尚未將所攝受者對象化的一種身心能力，王弼稱之爲「神明」。王弼論聖人的五情與神明的關係時，說道：「聖人茂於人者神明也，同於人情者五情也；神明茂，故能體沖和以通無；五情同，故不能無哀樂以應物。」聖人不是無情，而是情被轉化了，成爲神明的具體化之工具。聖人「應物」時，需要神明透過情感的交感以呈顯之。王弼論「神明」與「情」的關係，可視爲魏晉論「情」之主流。何晏、郭象雖主聖人無情，但他們對「情」的界定大致沿承董仲舒的系統而來，與王弼從「神明—情」的對照所呈現者不同。但筆者相信何晏、郭象既然同樣承認氣化的主體之

臺灣大學學術期刊資料庫

說，他們事實上就很難反對王弼的解釋。王弼的「應物論」如用之於「應山水」，他所說的神明—五情的關係，也當可一體適用。

晉宋時期，「應山水」的虛靈主體較少用「神明」之語稱呼之，較常用的是「神」這樣的語彙。孫放說：「一往縱神懷，矯迹步玄闈。」（〈數詩〉）；孫綽說：「事外蕭灑，神內恢廓」（〈列仙傳讚・竺法〉）；又說：「道足胸懷，神棲浩然」（〈答許詢詩〉）；張翼也論道：「眇情寄極眄，蕭條獨遨神」（〈詠懷詩〉），上列諸詩中的「神」字皆具此義。盧諶有〈時興詩〉之作，詩云：「登高眺遐荒，極望無崖崿。形變隨時化，神感因物作。澹乎至人心，恬然存玄漠。」「形變隨時化」意指山水不斷有新理出現，攝受這樣的山水之物者乃是神之感。如何才能使此神之感恰如其分呢？至人平素要能「恬然存玄漠」，保持一種恬靜玄化的心境。我們前引支道林〈詠懷詩〉有句云：「寥亮心神瑩，含虛映自然」；王羲之另有〈蘭亭詩〉云：「造眞探玄根……鑑明去塵垢。」所說的也是同樣的心境。「恬然玄漠」是道家人士懸爲修養標的之心靈境界，但也是切入山水玄境最佳的主體條件。對於山水詩成立的主客觀條件，盧諶這首詩都觸及到了，筆者認爲此詩可作爲此一時期思潮之代表。

詩人遊山觀水，以文字寫神圖貌，需要恬然玄漠的心靈；畫家以筆墨寫神圖貌，據說也要具備如此的主體條件。宗炳的「畫山水序」描述理想山水的圖式，他使用「理」字加以形容；能體現感通這種圖式的心靈能力，他另以「神」字表示之。他說：「神本亡端，棲形感類，理入影迹，誠能妙寫，亦盡誠矣。」神本無端，也就是神不是實體化之物，而是種妙用的功能。它的呈顯之時機是不可強求的，端看因緣而定。「神」的功能乃是負責感應山水其「形」所呈顯之「類」，山水之「類」則是「理」在山水之跡上的表現，所以畫家的職責乃是「應會感神，神超理得」。「應」、「會」、「感」三字皆指向了神氣與山水之間的雙邊之迴盪滲入，而不是主體單邊的攝受。「超」與「得」則意味著感應山水的「神」具有超越凡情的能量，所以才可體會玄妙的山水之美感圖式。「應會感神，神超理得」可視爲山水主體的最佳寫照。

當主體由「情」內轉爲「神」的狀態時，山水與主體的關係即不好以認識

臺灣大學學術期刊資料庫

論的主客形式描繪之。在深層意識的「神」之朗照下，「內—外」、「主—客」的關係模糊化了，此際，山水與主體毋寧是種雙迴向的互滲關係。這種的主客關係之意識層次很深，晉宋人士常以「玄」字稱呼之。由此深層意識所顯現的山水，筆者稱呼爲「玄化山水」。「玄化山水」乃自「玄對山水」一詞化出，「玄對山水」一詞則出自孫綽的〈太尉庾亮碑〉：

> 公雅好所託，常在塵垢之外。雖柔心應世，蠖屈其跡。而方寸湛然，固以玄對山水。

「玄對山水」的主詞有些曖昧，它似指以玄化的心靈面對山水，也可指用玄化的態度面對山水，但也不無可能意味著：玄既是主體、也是客體的實相，所以此句的玄思乃指以玄妙的湛然之心面對山水之玄。

「玄」到底該繫在主體之心？客體之山水？或主客之間的關係？筆者認爲晉宋時期，答案應當是：「玄」既不僅在主、亦不僅在客、也不僅在兩者之間，而是包含主客在內的一體而化。此一說法似玄而實非玄，我們且看可代表一代思潮的郭象《莊子注》對內外關係的詮釋：

> 夫理有至極，外內相冥，未有極遊外之至而不冥於內者也，未有能冥於內而不遊於外者也。故聖人常遊外以冥內，無心以順有，故雖終日見形，而神氣無變，俯仰萬機而淡然自若。（郭象注《莊子・大宗師》）

「遊外以冥內，無心以順有」之語甚美。內—外這組語彙在當代現象學論人的意識或存有狀態時，已另有諦解。不管海德格的「在世存有」之說，或梅露龐帝的「可逆性」之肉體之說，皆指出了人的存在世界沒有純粹的內在性可言。[37] 流俗認爲內外有別，兩者有本質之差異，此種內外的思想圖式漏洞百出，很難用以解釋人的存在經驗。

郭象—莊子所理解的內外關係，因奠立在一種虛通的氣化主體上面，所以

---

[37] 參見 Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Northwestern University Press, 1968), pp.50-104。*M.C.Dillon, Merleau-Ponty's Ontology* (Northwestern University Press, 1997), pp.20-104。

臺灣大學學術期刊資料庫

比起現象學來，其內外模態更精緻，也可以說更難用現代的語彙表達，勉強說來，其關係可視爲一體而化。亦即在人與山水的關係中，一種深層意義的玄感貫穿在主體與山水兩端，所以「遊外」即爲「冥內」，反過來說，「無心」（「無心」實即「冥內」）即爲「順有」（「順有」實即爲「遊外」）。

孫綽喜用「玄」字，他的「玄」就像郭象的「冥」字，兩字皆指一種超越主客的深層之意義結構，表達了一種融化的本眞境界。他說「體玄識遠者，出處同體。」（〈難謝萬八賢論〉）；讚美支道林「識清體順，而不對於物。玄道沖濟，與神情同在。」（〈喻道論〉）；又稱道王長史「心猶澄水，同此玄味」（〈王長史誄〉）；寫王導碑，論其人「玄性合乎道旨，沖一體之自然」（〈丞相王導碑〉）；寫太傅褚褒碑，有言道：「玄識沈通，而不以浮藻曜物。穆然忘容，塵務不干其度。」（〈太傅褚褒碑〉）上述所說的「玄」義，皆指向一種玄遠沖穆的深層意識。

但正是觀者有此玄遠的意識，才可以使對象不以對象的身分出現，而是以一種融釋的伙伴關係一起顯像。他說支道林「識清體順，而不對于物」，即已蘊含此義。「不對于物」的「物」字可以說「物」不是以對象 (object) 的身分，而是以自在物 (eject) 的身分回歸自己。[38] 不但如此，此種回歸自體的無對之物還可使觀者滌凡祛俗，也回歸其自體。此孫綽所以認爲遊天臺山可以「過靈溪而一濯，疏煩想於心胸。盪遺塵於旋流，發五蓋之遊蒙。」同樣的，遊太平山，也可「肅形枯林，映心幽漠。亦既觀止，渙焉融滯。」簡言之，玄化山水也者，山水與觀者皆處在玄化的狀態。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，這是典型的晉宋時期之山水論述。

---

[38] 上述 object 與 eject 的區分，借自海德格對康德「超越的對象」之改造，前者是主體所對之表象，後者是物自身的領域的概念。參見 Heidegger Martin, *Kant and the Problem of Metaphysics* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), pp.36-39 。詳細的討論另見牟宗三：《智的直覺與中國哲學》（臺北：臺灣商務印書館， 1974 年），頁 30-41 。

臺灣大學學術期刊資料庫

五、新理日出

劉勰論宋初文風時，提到「莊老告退，而山水方滋」此著名命題。這個命題需要重新解釋，眞正的歷史圖像當是山水詩融化了莊老玄學的精髓，山水詩的體制才告成立。但單論莊老，似仍不足，因爲這時期的山水詩文風格另具特色，劉勰說：「情必極貌以寫物，辭必窮口而追新。」〈物色篇〉中，他再度提到同樣的觀察：「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；體物爲妙，功在密附。」劉勰〈物色篇〉的主題雖泛論萬物形貌，而焦點實集中在山水上面。對於山水的形貌窮盡其貌，乃是宋初山水詩的特色。

劉勰沒有特別指出近代以來，「文貴近似」的人物是誰。但後人只要想到宋代的代表詩人，或想到山水詩的代表人物，馬上浮現腦中的人物當是謝靈運。劉勰在上述〈明詩篇〉與〈物色篇〉所描繪的詩風，幾乎可以一字不改，適用在謝靈運詩作上面。「山水」一詞當然不是始於謝靈運，「山水詩」的創作也不是始於謝靈運，正如我們前文一再說明過的，渡江後的蘭亭詩人已很自覺的在作品中呈現一種虛靈氣化的山水觀。但山水詩確實在謝靈運手中，才完整的形塑其獨特的面貌。謝靈運大部分的詩都呈現了一種獨特的謝詩風格：從緣起到寫貌到悟道，層層轉折，步步深入。而於狀情寫貌方面，尤具特色。謝靈運對山水景物之狀情寫貌，極具精研之能事，我們如果說他具備十足的寫實主義之精神，甚或是客觀主義的再現論精神，也未嘗講不通。然而，謝靈運詩作的模山範水，鑽貌草木，似乎又很難以寫實主義稱呼之。因爲我們看謝靈運這些詩作幾乎都強調在山水中悟道的目的，也強調在山水之中，人與自然的玄冥俱化的作用。就這一點而言，謝詩其實是繼承〈蘭亭詩〉的風格而來，而與歷代的詠物詩文之風格迥異，也與一般寫實主義的歸趣頗相逕庭。

謝詩極具寫實的內涵，但無法以寫實主義定位，乃因他的每篇山水詩都有玄理的目的。但他這些自然寫實意味極濃的詩作所以不能以一般的玄言詩定位之，乃因這些山水詩的山水不但在全詩中佔有主導性的地位，而且山水本身在本體論

臺灣大學學術期刊資料庫

意義上皆能自足，而不再是附屬的產物。謝靈運是佛教徒，他的〈辨宗論〉在佛教思想史佔有一席之地，衆所周知。謝靈運的詩作中常含玄理，玄理中有佛理，這樣的結果似乎也可以預期。然而，謝靈運的山水詩恰好與當日流行的六家七宗中的「本無宗」、「本無異宗」這種直顯空相的宗派之風格迥異。謝靈運的山水詩從紀遊之緣起到寫景、興情到結尾之悟理，[39] 步步紮實，密不透風。我們如將他的詩與陶淵明、王維的自然詩相比，其差異之巨不啻天壤。

如果說陶淵明注重一種在人間秩序中主客的沖融自在，牧歌式的恬靜生活。王維詩注重萬物之空相自顯，蒙太奇氏的格格獨立卻又格格相續。相對之下，謝詩特別注重遊賞之歷程、物相之結構、眞俗之融會。聲光香色，上下攏聚，內外透顯。王夫之說謝靈運詩之佳處在於其「勢」：謝詩擺顯自然，莫不逶迤細緻，八方照映，深得「勢」之體要。王夫之此說背後有注重歷程哲學的蘊味，「勢」的展開，既是自然面向的不斷變換，也是內在的時間歷程的隨之蜿蜒。「勢」使得時間不是幻象，自然的面貌也不是純粹的外相。相對於王夫之以「勢」解釋謝詩，劉勰則以「形似」標目謝詩的成就。在謝靈運的詩作中，我們看到白沙、島嶼、川響、雲彩等前人未曾注意過的面目，以鮮活靈動之姿，兀然出現在我們眼前。王夫之與劉勰釋謝，重點雖然不同，但同樣指出謝靈運的山水詩有一「重物」的特色。雖說心物不分、情景交融是漢詩共同的特色，也是詩評家常用的套語。但謝詩比起其他自然詩人來，他確實最注重「物」本身獨立的特性。

謝靈運注重物的獨立性，而且這種獨立性以生生不息的面貌出現，不是一了百了，通於一萬事畢。但在相當長的時間內，這樣的物貌沒有受到應有的重視。物色如不是成爲抒情主體之背景，要不就是充作無限心之襯托，他感嘆道：「表靈物莫賞，蘊眞誰爲傳。」（〈登江中孤嶼〉）山水被遺忘很久了，誰替它們傳達眞蘊呢？所以他不斷的從聲從光從形從色，從高從低從裏從外，

[39] 謝靈運的山水詩常依循紀遊—寫景—興情—悟理的步驟進行，這樣的構造也爲稍後的鮑照、謝朓等人所仿效。參見林文月先生：《山水與古典》，頁 48-61。

臺灣大學學術期刊資料庫

步步描述，虛實相生。這就是他說的「撫化心無厭，覽物眷彌重。」（〈於南山往北山經湖中瞻眺〉）「覽物眷彌重」可以視爲謝靈運山水詩對大自然所許下的承諾。

謝靈運是佛教徒，但卻比以往的詩人都要重視物的獨立性。他的情況很容易令我們聯想到在他百年之前的支道林的例子。支道林大概是東晉時期最著名的義學玄學兼修的和尚，他是六家七宗中「即色遊玄」宗的代表。支道林著作多已散佚，其「即色遊玄」之詳論不可考，但大義固不難理解。〈妙觀章〉云：「夫色之性也，不自有色，色不自有，離色而空。故曰色即爲空，色復異同。」支道林這段話頗有龍樹《中論》的味道。但我們觀看支道林其他著作，如〈大小品對比要鈔序〉論「無—理」的關係：「夫無也者，豈能無哉！無不能自無，理亦不能爲理。理不能爲理，則理非理矣；無不能自無，則無非無矣。」這樣的論述方式是典型的向秀—郭象的語言，難怪時人將兩人並列看待。[40] 在兩晉的名僧中，支道林與玄談名士生活最近，思考方式也最近。他以〈逍遙遊〉新義名聞一時，而〈逍遙遊〉新義之核心義當即：聖人體無，但即物以逍遙。眞逍遙要有心性之體證，但也要在現實界的物色間踐履，且使萬物也得其逍遙。

這種「一逍遙一切逍遙」、而且「即俗即眞」的模式，於般若宗亦爲常談，如實說來，道佛在此並無異議。但支道林因爲用了許多玄學語彙，雖其用心或在「格義」，想援道入佛，但結果不免沾染上更多的中土色彩，義學反而玄學化了。且再看他的〈詠大德詩〉：

遐想存玄哉，沖風一何敞。品物緝榮熙，生塗連惚怳。
既喪大澄眞，物誘則智蕩。昔聞庖丁子，揮戈在神往。
苟能嗣沖音，攝生猶指掌。乘彼來物間，投此默照朗。
邁度推卷舒，忘懷附罔象。交樂盈胸襟，神會流俯仰。
大同羅萬殊，蔚若充甸網。寄旅海漚鄉，委化同天壤。

[40] 孫綽〈道賢論〉將支道林與向秀比配，認爲兩人「異時，風好玄同。」

臺灣大學學術期刊資料庫

這首詩當然是首玄言詩，但此首玄言詩對我們了解典型的山水詩卻會有相當的幫助。我們只要稍加瀏覽，即可看出此首詩從破題的存玄、沖風—品物、生塗開始，其主調一直以裏表、眞俗、無有的二元對照鋪陳開來，而其歸趣則在破除此二元對立。眞正的體道之士能於世間萬物，了悟玄遠之理，即萬殊得其一致，此之謂「乘彼來物間，投此默照朗；大同羅萬殊，蔚若充甸網。」而在此朗悟的心境中，悟者除可了知一多相容之實相外，也可體會到漫天蓋地的特殊怡樂，所謂「交樂盈胸襟，神會流俯仰。」這就是所謂的「即色遊玄」之境。玄境不是超絕之境，它即內在於萬物之中，所以觀者如果體證有成，他可即物遊玄，而不必離物證玄。在即物遊玄的精神籠罩下，所有的物都被視爲「玄」的具體呈現，每一現象都通向深不可測的淵源。

在支道林的「即色遊玄」與謝靈運的「覽物眷彌重」之間，我們可以看到一種「玄化的物論」精神貫穿其間。支道林是王羲之的道侶，也是山水之樂的同好者。筆者認爲當日蘭亭詩人創作的玄理基礎即是「即色遊玄」之論，在諸多〈蘭亭詩〉中，最重要也最富玄理蘊含者，乃是我們尚未引用到的一首作品，這首詩的作者正是王羲之。其詩如下：

三春啓群品，寄暢在所因。仰望碧天際，俯看渌水濱。寥朗無涯觀，
寓目理自陳。大矣造化工，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。

一本沒有前兩句，沒有前兩句，文義毫無影響，文學效果或許更好也說不定。王羲之此首〈蘭亭詩〉詞義雙美，境擬造化。但前人選詩，殊少收羅，馬一浮先生每引爲怪事，筆者認爲確實也怪。[41]

王羲之此首〈蘭亭詩〉是有本的，筆者認爲他所本的就是支道林的「即色遊玄」之論。此詩首句「三春啓群品」令我們聯想到支道林〈詠大德詩〉的句子「品物緝榮熙」，而「寄暢在所因」的「所因」也有理由讓我們想到「即色」義，「寄暢在所因」此因可解作「即色遊玄」。但〈蘭亭詩〉近似支道林

41 見〈寫右軍蘭亭詩五言五首跋〉，《馬一浮集》（杭州：浙江古籍出版社，1996年），册2，頁119。

臺灣大學學術期刊資料庫

作品處，還不只在上述文字的模畫而已，而是整首詩在精神上即顯現了：最深刻的道理（玄）應該在自然世界（色）中顯現出來。沒有純粹現象的山水，所有的山水都通向了存有的奧祕。

王羲之這首五言的〈蘭亭詩〉詞義俱美，它之所以特別值得重視，乃因此詩揭露了晉宋山水詩最重要的特質：追求一種變化中的統一之理。「理」是近世性理學的核心概念，不管在程朱或陸王，此「理」皆具超越義。衍至明清後，「理」字的地位降至人間，它的意義近乎經驗性的法則之意。然而，晉宋時期山水詩中的「理」不會是認知的理則，也不純是性理學的超越之理的概念，而是類似美感經驗中的一種有意義的形式。這種美感的意義形式因可爲玄化的直覺所體認，所以其地位與性質與當時佛教及玄學所用的理字頗有近似之處。從郭象到支道林、慧遠、謝靈運，我們看到他們都用了不少的理字，如云：「理有至極，外內相冥」、「採眞遊理間」、「理神固超絕」、「理來情無存」。除了這些外，當然還有更接近佛道專門詞語的一些案例，此處姑且不予討論。

上述引文中的「理」字數量雖然不多，但我們看到一種很有意思的佛道之眞諦與山水之欣賞之結合。如果此時期的理是程朱學的性理，那麼，這樣的「理」字會化爲人安身立命的根據，不直接與山水產生關聯。[42] 然而，其時與晉宋山水詩關係較密切的思想體系乃是郭象學與支道林的「即色遊玄」之論。郭象與支道林兩人不管在內部的思想上有多大的差異，但他們所側重的理論乃是「獨化」與「即物」之論，「獨化」與「即物」兩者皆預設了至道不離物相。因此，一種至道落實到人間世界上來，其理遂不免「萬殊一契」的味道，這也可以說是玄化山水文學的「理一分殊」。

當「理」字逐漸由形上學的內涵轉到山水來時，我們發現山水之理之不同於性理或認知之理者，乃在後兩者側重同一性，山水之理則側重精微的殊異性。山

[42] 我們知道理學家多有山水癖，但其「理」字殊少用到山水美感上去，因爲「理」字完全被本體論化了，這樣的現象很值得體玩。

臺灣大學學術期刊資料庫

水之理總處在不斷的變化之流當中，不同的物之界面與不同的感受感官，都可對「相同」的景物呈顯相異的側面。中國最偉大的山水畫家郭熙曾說明如何看山：「山近看如此，遠數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。」[43] 郭熙此論可視爲謝靈運山水詩精神的繪畫版，他的論點繼承晉宋的山水畫論而來。[44] 然而，理論當兩面看，才可周延。面面相異中總有連續性，否則，無法以「理」稱呼之。變化中的統一，統一中的變化，在物化——即色遊玄的主流詩潮加持下，我們看到一種獨特的美感之理走上了思想史的舞臺。

「理」既然是在不斷湧現的創造力中的形式因——規範因，它須因不同的光、影、色、澤、時、地，而有不同的變化，所以「新」被視爲一種價值的開顯，它構成了此時期山水詩的一項特色。支道林云：「亹亹沈情去，彩彩沖懷鮮。」、「曖曖煩情故，零零沖氣新。」沈鬱煩亂的情阻礙了物的眞實面貌，一旦「煩情」、「沈情」的因素轉化掉以後，物之新貌就呈顯了。謝靈運詩云：「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。雲日相暉映，空水共澄鮮。」（〈登江中孤嶼〉），步步新象，面面異景，謝詩可以說以鮮明的物相體現了「新」之精神。比謝靈運稍前的陶淵明也有「良苗亦懷新」之說。新新之流，化入山水。自從郭象提出「故不暫停，忽已涉新」以來，「新」隱約之間已成爲一個帶有玄學蘊含的專業性的語彙，到了晉宋時期，我們終於在山水詩中看到其盛開的花朵：新中有理，理中有新，新理日出，隨物婉轉，這是玄化山水詩開闢出的新境。

---

[43] 郭熙：〈山水訓〉，《林泉高致集》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年景印文淵閣四庫全書），冊 812，頁 6，總頁 576。

[44] 參見徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1974 年），頁 324-352。

臺灣大學學術期刊資料庫

六、結論：元嘉遺韻

筆者從思想史的角度觀察，發現晉宋時期的山水觀乃是一種氣化、虛靈、脫情的自然呈現，這種「質有而靈趣」的面向一般因受限於攝受主體之「煩情」，不能呈現。所以學者需滌除玄覽，才能使山水如如呈現。「玄化山水」因此預設了主客雙方的轉化關係，這樣的山水觀與所謂的表現說或抒情說大相逕庭。

筆者的觀察似乎也可得到詩史上的印證。一代鴻儒沈曾植生前曾有「詩有元祐、元和、元嘉三關」之說，元祐、元和兩關不必細論。元嘉一關以謝靈運爲代表，此關特別難過，因爲「康樂總山水、莊老之大成」，源頭複雜而又玄奧。沈曾植深知義學，乃清末民初具代表性之居士，謝靈運深耽佛法又是世所共知。但沈曾植卻看出謝靈運作品的根基在莊老，而且認爲其作品乃山水、莊老通而爲一。沈曾植此說乃針對「莊老告退而山水方滋」的解釋，他不以兩者爲前後輪遞的關係，而主張以謝靈運爲代表的宋初山水詩乃在本質上融合了莊老的精神。謝靈運爲元嘉關之守關主帥，關守得緊，後人要打通此關，戛戛乎其難。「如何通法？」沈曾植自問自答：「將右軍〈蘭亭詩〉與康樂山水詩，打併一氣讀。」[45] 至於怎樣打併一氣讀？他提示道：「山水即是色，莊老即是意。色即是境，意即是智。色即是事，意即是理。」沈曾植點到爲止，其餘未加詳說。

沈曾植之言雖簡，他提示三關此著名議題的書信篇幅也不長，但作爲清末知識博雅、詩書雙絕的代表人物，他的勾玄勒要卻具有極深的洞見。他超出時流之處，乃在他對玄言詩的評價極高，與劉勰、鍾嶸所理解者不同。玄言詩中，他對支道林的詩更是看重，認爲「支公模山範水，固已華妙絕倫……恢恢

[45] 以上引文參見沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，見郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2005 年），冊 4，頁 291-292。

臺灣大學學術期刊資料庫

與道大適矣！」[46] 支道林的詩不但本身即是不世出的傑作，它還啓發了後代同樣睥睨不可一世的謝靈運之山水詩。沈曾植雖然沒有再進一步說明，如何打通元嘉關，但此關的通關密碼應當是在如何理解晉宋山水詩中的山水與玄學的本質關聯，這樣的猜測應該不會差得太遠。爲什麼三元之關中，元嘉是最難通過的鐵門關？我們只要想到最玄遠的哲理詩該如何綰合最具精微的感性色澤的山水詩，即可思過半矣！

詩家對此關的理解及操作，自有其詩學的玄竅，筆者無能讚一詞。筆者從概念的演變出發，認爲山水雖然在元嘉年間才成爲顯赫的詩歌主體，也開始受到畫論的青睞，但山水成爲有意義的文化概念其實在晉永和年間已非常明顯。如果我們將「山水」的概念追溯到永和年間，不難看出從永和到元嘉，山水詩與玄言詩的創作是並行的。永和年間，圍繞在王羲之身旁的名士、名僧、道士大多詩玄雙修，〈蘭亭詩〉可爲代表。元嘉年間，圍繞在廬山慧遠與謝靈運旁的僧侶詩人也是詩玄雙修，謝靈運的詩作總其成。從支道林到慧遠，從王羲之到謝靈運，百年之間，方外之士與方內名士的詩作都有山水與玄言兩面，而且這兩組人物在同一時代是相互影響的。「莊老告退，而山水方滋」如解作兩組詩歌主題在歷史傳承上的遞代關係，看來只能是片面的解釋。

從永和到元嘉年間，玄言與山水兩主題如果始終並存，筆者認爲這樣的現象不是偶然的，這顯示在此一時期，玄言與山水兩者被視爲在本質上是相關聯的。兩者的關係可以分兩面看，玄言詩中所以有山水，筆者認爲：乃因東晉主流的玄學思潮，不管是郭象的莊子解，或是支道林的即物遊玄，他們都強調玄道要即物（山水）而在。儘管他們理解的物之本質要放在氣化上解，或放在「空」字上解，追根究底，難免會有捍隔。但就具體的玄道而言，離物無玄，而且物相總處在變遷之中，因此，「即色遊玄」很容易被解成玄道總要在氣化之中表現。而在此一時期，最重要的「即物」之「物」，乃是山水。玄道因此被理解即在一山一水的流動中彰顯。當時的玄道不是所謂的「無世界主義」，

[46] 引文見《寐叟題跋》（臺北：學海出版社， 1977 年），册上，頁 11。

臺灣大學學術期刊資料庫

恰好相反，它要彰顯到感官主體面前成爲「對己的存在」。不管支道林、郭象甚或慧遠，[47] 這樣的方向都是一致的。

如果我們將玄言——山水的關係之著眼點轉到「山水」來，我們不妨說：玄言主題之有功於山水者，在於它的氣化、空、無的核心概念虛極化了前代質實的山水觀。山水的本性被視爲「質有而趣靈」，這是它提供的首要之貢獻。其次，學者既然要即物而遊玄，物（山水）本身片片刻刻剎那不已的變化皆有其美感意義，山水具備的新新不已的美感圖式（理）此時也呈現了，這也是拜玄言之賜。山水之變貌與玄言的關係，我們如就玄學角度觀察，很容易設想體用本末的關係，亦即玄言之空、無爲體，爲本；山水爲用，爲末。但我們如就「山水」的觀點考量，其本末輕重卻倒了過來，即便謝靈運或廬山集團的居士僧侶的詩歌主觀上想將山水掛於空理之上，然而，一種超越意義上的相關，落實到具體的寫作實踐上來，其窮神寫貌卻與空理無關：哲學退位，山水才是主體。謝靈運詩雖常以玄理收尾，但其詩最突顯的特色仍是山水。在佛道圓融之道的關照下，玄道是要透過自然表現的。所以自然與空理是逆向的本末的關係，不是自然附掛在空理，反而是空理附掛於自然之上。

山水發現的原因不會只是山水概念的重新定義此一因素而已，山水內在的虛靈本質雖會外顯出來，但因其本質幽微造玄，所以如果沒有精微的攝受主體，山水之「趣靈」也無從體會。從魏晉以來，蕭散超越的人格之美已蔚爲人物品鑑的標準。從此時到元嘉時期流行的佛道之修行模式，更促成了一種蕭散超越的人格體現於人之身心整體。這樣的身分狀態顯現出一種外軀體化的擴散人格、外私情化的神氣之交通。神氣的主體極幽微，如此的主體才可直入趣靈的山水客體。簡言之，山水之「理」的呈顯與形氣神身體主體的深化同時升起，自家神氣層面的體現同時活化了自然的氣化之本性。沒有神氣的主體觀就

[47] 慧遠之學重淨土，此一思路可以說是方外導向的。他的生活也非常佛教化，名士氣息不濃。但其詩作「崇岩吐清氣」卻頗具玄逸之美，可以視作典型的晉宋山水詩。

臺灣大學學術期刊資料庫

沒有趣靈媚道的自然觀；沒有「情」的轉化就無法體現神氣的主體層面。山水論述（含詩與畫）所以一直帶有工夫論的語言，與老莊傳統所描述者幾無差別，原因即在此處。

（責任校對：陳建男）

引用書目

一、傳統文獻

魏・曹丕：《漢魏六朝百三名家集・魏文帝集》（明・張溥輯，江蘇：江蘇古籍出版社，1990 年）。

唐・房玄齡等撰，《晉書》（臺北：鼎文書局，1979 年）。

西晉・郭象注、清・郭慶藩輯：《莊子》（臺北：河洛圖書出版社，1974 年3月）。

北宋・郭熙：《林泉高致集》（臺北：臺灣商務印書館，1983 年景印文淵閣四庫全書）。

清・黃宗羲：〈易學象數論序〉，《南雷文定前後三四集》（合肥：黃山書社，2008 年）。

清・沈曾植：〈與金潛廬太守論詩書〉，見郭紹虞主編：《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，2005 年）。

清・沈曾植：《寐叟題跋》（臺北：學海出版社，1977 年）。

二、近人論著

牟宗三：《智的直覺與中國哲學》（臺北：臺灣商務印書館，1974 年）。

林文月：《山水與古典》（臺北：純文學出版社，1976 年）。

祁小春：《邁世之風：有關王羲之資料與人物的綜合研究》（臺北：石頭出版社，2007 年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

宗白華：《美學與意境》（北京：人民出版社，1987 年）。

胡寶國：〈魏晉南北朝時期的州郡地志〉，《中國史研究》（北京：中國社會科學院歷史研究所），第4 期（2001 年）。

釜谷武志：〈文學・消憂〉，《中國文學報》，册50（1995 年4 月）。

馬一浮：《馬一浮集》（杭州：浙江古籍出版社，1996 年）。

徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1974 年）。

陳鵬翔：〈自然詩與田園詩傳統〉，《中外文學》第7 期（1981 年12 月）。

黑格爾著、朱光潛譯：《美學》（臺北：里仁書局，1981 年翻印）。

逯欽立編：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983 年）。

楊儒賓：〈水與先秦諸子思想〉，《語文、情性、義理——中國文學的多層面探討國際學術會議論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，1996 年）。

葉維廉：〈秘響旁通——文意的派生與交相引發〉，《歷史、傳釋與美學》（臺北：東大圖書公司，1988 年）。

廖蔚卿：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997 年）。

華人德、白謙慎編纂：《蘭亭論集》資料及會議論文匯編（蘇州：蘇州大學出版社，2000 年）。

劉義慶著、劉孝標注：《世說新語・賞譽第八》（臺北：臺灣商務印書館，1966 年四部叢刊初編縮本）。

鄭毓瑜：〈歸反的回音——地理論述與家國想像〉，《性別與家國》（臺北：里仁書局，2000 年）。

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18 期（2008 年）。

葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1993 年）。

錢鍾書：《管錐篇》（臺北：蘭蕙室書齋，年份不明）。

Heidegger Martin, *Kant and the Problem of Metaphysics* (Bloomington : Indiana University Press, 1997)。

臺灣大學學術期刊資料庫

M.C.Dillon, *Merleau-Ponty's Ontology* (Northwestern University Press, 1997)。Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Northwestern University Press, 1968)。

臺灣大學學術期刊資料庫