

# 謝靈運山水詩的成因及其美學分析

張 節 末\*

## 摘 要

本文從謝靈運山水詩與物感經驗、玄言詩、佛教以及賦的關係入手，探討其山水詩的成因，並作美學分析。謝氏的詩歌整體看，具有強烈的感物緣情品格，然而他的山水詩卻彰顯出如劉勰所說的「如印之印泥」的描寫性。值得注意的是，這並非單純的寫實性，它其實產生於某種觀法的指導之下。玄言詩從比興和緣情的撤退為謝靈運的山水詩打開了空間，謝詩復又受到當時佛教的頓、漸之悟爭論的重要影響。他的山水詩最後的理語，往往為人所詬病，不過，若是作同情的詮解，它其實是詩歌整體動力過程所不可或缺的一部分，表示山水遊觀之中頓悟已經完成。此一頓悟中止了時序感和抒情衝動，賦予謝詩的描寫性以佛教空觀的美學品格。同時，他的山水詩受到賦的鋪敘手法影響，在「取勢」的鋪敘過程中，遊山玩水的遊觀和模山範水的詩思融為一體，並藉此獲得覺悟。

關鍵詞：謝靈運、山水詩、玄言詩、頓悟、賦

## 一、前 言

若要討論謝靈運的山水詩，似有必要先對兩晉詩史之主題從緣情、經玄言到山水田園的發展作一疏理，考量在物感經驗之下，東晉玄言詩在主客架

---

2009年11月27日收稿，2010年11月23日修訂完成，2010年12月3日通過刊登。

\* 作者係浙江大學傳媒與國際文化學院教授。

構上不同於太康緣情詩之所在。如果說，緣情詩的主客架構是情與景，意在抒情，那麼玄言詩的主客架構就是理與景，意在以理抑情，並置理入景。對玄言詩而言，情感不再佔有主位，而理與景的微妙關係，又有可能引導一種以新的觀法為背景之詩思出現，此一變化極為重要。

西晉文學家陸機是詩文論上物感說較早的倡導者，他著名的《文賦》中云：

遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛，悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。<sup>1</sup>

「歎」「思」「悲」「喜」，種種情緒被春夏秋冬四時及自然景觀勾起。正所謂「悲情觸物感，沈思鬱纏綿」。<sup>2</sup>陸機〈擬庭中有奇樹詩〉云「感物戀所歡，采此欲貽誰」，〈悲哉行〉云「目感隨氣草，耳悲詠時禽」，<sup>3</sup>亦是同意。

潘岳〈悼亡詩三首〉其三：「悲懷感物來，泣涕應情隕。」左思〈招隱詩二首〉其一：「非必絲與竹，山水有清音。何事待嘯歌，灌木自悲吟。」張載〈七哀詩二首〉其二：「哀人易感傷，觸物增悲心。」張協〈雜詩十首〉其一：「感物多所懷，沈憂結心曲。」其六：「感物多思情，在險易常心。」<sup>4</sup>

上引太康諸詩人詩句中，觸物所感之情是纏綿、感傷和沈憂，其性質集中於「悲」，正應了陸機那句名言「詩緣情而綺靡」。<sup>5</sup>緣情說的倡始人是陸機，他所欲緣之情乃以悲情為主，太康詩歌中主客的基本架構就是情與景，「詩緣情」則為詩歌作了一個文體的定位。此文體定位在接下來的玄言詩卻發生某種轉向，詩人欲「借山水以化其鬱結」，<sup>6</sup>基本架構轉為景與理，情則被消極地對待，欲「化」之。

東晉玄學家孫綽是玄言詩的代表詩人，他論詩亦提出了「物感」和「觸

1 張少康集釋，《文賦集釋》（北京：人民文學出版社，2002），頁20。

2 西晉·陸機，〈赴洛道中作詩二首〉之一，遂欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1982），〈晉詩〉，卷5，頁684。

3 遂欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈晉詩〉，卷5，頁689、663。

4 同上註，引詩分見卷4，頁636；卷7，頁734、741、745、746。

5 張少康集釋，《文賦集釋》，頁99。

6 東晉·孫綽，〈三日蘭亭詩序〉，唐·歐陽詢等編，《藝文類聚》（上海：上海古籍出版社，1982），卷4，頁71。

興」的觀念：

情因所習而遷移，物觸所遇而興感。……閒步於林野，則潦落之志興。……屢借山水以化其鬱結，永一旦之足，當百年之溢。以暮春之始，襍於南澗之濱，高嶺千尋，長湖萬頃，隆屈澄汪之勢，可為壯矣。乃席芳草，鏡清流，覽卉木，觀魚鳥，具物同榮，資生咸暢，於是和以醇醪，齊以達觀，決然兀矣，焉復覺鵬鷗之二物哉。<sup>7</sup>

這裏所謂的「物感」和「觸興」，針對著人之「所遇」。人心中因自身境遇而積聚之情感為「所遇」，因與外物相觸而興發為「感」，此情因景而感發出來就叫作「借山水以化其鬱結」。「物感」和「觸興」，兩詞同意。

不過，在玄言詩人孫綽那裏，與其說描寫山水意在抒情，還不如說是反抒情，因為他說得很清楚，那是要「化鬱結」而「齊以達觀」。「化鬱結」固然可以理解為上引陸機「悲情觸物感，沈思鬱纏綿」等意思，然其措意倒是不在「悲」而在「玄」，所謂「齊以達觀」即「具物同榮，資生咸暢」式的玄學境界。他在〈太尉庾亮碑〉文中贊道：「公雅好所托，常在塵垢之外。雖柔心應世，蠖屈其跡，而方寸湛然，固以玄對山水。」<sup>8</sup>「塵垢之外」的「柔心」，「蠖屈其跡」，「方寸湛然」，這樣的一顆心，為「玄」心，正是它在面對山水，所以叫「玄對」。「玄對」是一種玄學態度，並非簡單的緣情，寧可說是反緣情。且讀這些同時人的詩：

下泉激洌清，曠野增遼索。登高眺遐荒，極望無涯嶠。形變隨時化，神感因物作。澹乎至人心，恬然存玄漠。  
四眺華林茂，俯仰晴川洩。激水流芳醪，豁爾累心散。遐想逸民軌，遺音良可玩。古人詠舞雩，今也同斯歎。  
松竹挺岩崖，幽澗激清流。消散肆情志，酣暢豁滯憂。  
散豁情志暢，塵纓忽已捐。  
感興魚鳥，安居幽峙。

這裏的「澹乎至人心，恬然存玄漠」、「豁爾累心散」、「消散肆情志，酣暢豁滯憂」、「感興魚鳥」，都是主張以玄學的態度作「誰能無此慨，散之在推

7 同上註，頁71-72。

8 東晉·孫綽，〈太尉庾亮碑〉，余嘉錫箋疏，《世說新語》（上海：上海古籍出版社，1993），〈容止第十四〉第24則引，頁512。

理」式的「散懷」。<sup>9</sup>黃侃評檀道鸞《續晉陽秋》的一條記載<sup>10</sup>云：

據檀道鸞之說，是東晉玄言之詩，景純實爲之前導，特其才氣奇肆，遭逢險艱，故能假玄語以寫中情，非夫鈔錄文句者所可擬況。若孫、許之詩，但陳要妙，情既離乎比興，體有近於伽陀；徒以風會所趨，仿效日眾，覽《蘭亭集》詩，諸篇共旨，所謂琴瑟專一，誰能聽之？達志抒情，將復焉賴？謂之風騷道盡，誠不誣也。<sup>11</sup>

黃先生申檀氏說：郭璞爲玄言詩開山，不過他的遊仙詩還是抒發了真感情的，但到了孫綽、許詢，感情的抒發不再借助於比興，詩體亦接近於佛偈，如果讀《蘭亭集》諸詩，可以發現，傳統的比興式言志抒情幾乎沒有了，嗚乎，詩騷傳統於此斷絕！無庸置疑，黃侃「情既離乎比興」是一嚴重的斷語，證之上引諸詩句，誠爲不刊之論。玄言詩在中古詩學史上起了個大作用，就是給緣情詩學沉重一擊，抽去比興的梯子，逼著情感撤退。從技術上說，玄學態度下的詩歌其主客架構是玄（理）與景（物），而非情與景（物）。「散懷」式的抒情只是發生於被視爲大化的自然山水之語境，而與比興脫開干係。此時，詩體就非傳統詩騷式的了，比興傳統被中止。然而，玄言詩「情既離乎比興」的撤退正好給山水詩讓出道路，謝靈運登場了。

## 二、謝詩中物感經驗的變遷

謝靈運（385-433），生卒年略晚於陶淵明，通常把他們視爲同期的詩人。可以想見，他的詩歌創作背景大體同於陶，即以「時序感」爲主的物感

9 上引詩依次爲：盧諶，〈時興詩〉、袁嶠之，〈蘭亭詩二首〉其二、王玄之，〈蘭亭詩〉、王蘊之，〈蘭亭詩〉、王豐之〈蘭亭詩〉、王羲之，〈蘭亭詩二首〉其二、王徽之，〈蘭亭詩二首〉其一：「散懷山水，蕭然忘羈。」分見遂欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈晉詩〉，卷12，頁885；卷13，頁911、915、896、914。

10 《世說新語》〈文學篇〉「簡文稱許椽」條，劉孝標注引檀道鸞《續晉陽秋》云：「（許）詢有才藻，善屬文。自司馬相如、王褒、揚雄諸賢，世尚賦頌，皆體則《詩》、《騷》，傍綜百家之言。及至建安，而詩章大盛。逮乎西朝之末，潘、陸之徒雖時有質文，而宗歸不異也。正始中，王弼、何晏好《莊》、《老》玄勝之談，而世遂貴焉。至過江，佛理尤盛。故郭璞五言始會合道家之言而韻之。詢及太原孫綽轉相祖尚，又加以三世之辭，而《詩》、《騷》之體盡矣。詢、綽並爲一時文宗，自此作者悉體之。至義熙中，謝靈始改。」

11 黃侃，《文心雕龍笺記》（北京：中國人民大學出版社，2004），頁28。

經驗，玄言詩、賦體還有佛教的影響等等。確實，陶謝之間有兩點區別非常重要。其一，陶氏詩歌質直如「田家語」，<sup>12</sup>在當時問津者頗少，人們更看重他的隱士品格。鍾嶸稱其為「隱逸詩人之宗」，<sup>13</sup>僅歸之為中品，劉勰則乾脆不提。而謝氏就大不同了，沈約《宋書》〈謝靈運傳〉記謝詩廣為時人傳頌的盛況：「每有一詩至都邑，貴賤莫不競寫，宿昔之間，士庶皆徧，遠近欽慕，名動京師」。其實陶謝正處在玄言詩百年流風漸漸消息之時，陶氏的田園詩默默無聞，而謝氏卻擔當了牽引玄風從而轉到山水詩的先鋒。《宋書》〈謝靈運傳〉記：「靈運既東還，與族弟惠連、東海何長瑜、潁川荀雍、泰山羊璿之，以文章賞會，共為山澤之游，時人謂之四友。」<sup>14</sup>他的〈登臨海嶠初發強中作與從弟惠連見羊何共和之〉稱「欲抑一生歡，並奔千里游」，李善《文選》注此句曰：「言遠別已為抑歡，千里愈加離思」，但李氏又引《列子》公孫朝語「欲盡一生之歡，窮當年之樂」。<sup>15</sup>如果本句出於公孫朝語意，那麼李氏把「抑歡」注為「遠別」就錯了，而公孫朝語的本意是：要把握當時，窮盡一生的歡樂，<sup>16</sup>也就是及時行樂的意思。不過謝客把及時行樂意落實在山水的「千里遊」，正與陶潛把此意落實在田園生活相彷彿。可見謝靈運遊山玩水的志意之堅定、熱情之高漲。正因為此，謝氏山水詩的美學在中國中古美學史上有著特出的地位。謝客的模山範水，不再借助於傳統比興詩思的聯想和想像，而是憑直接感知創作山水詩，一套新的創作規則於是珠胎暗結。瞭解這套規則並探明其產生的背景，對於把握中古詩歌運動在六朝的轉向至關重要。其二，更值得注意的是他們與佛教的關係。

謝靈運是一位感物情深的聖手，甚至不妨說正是他把「物感」的美學推向了高峰。他作有〈感時賦〉，其序云「逝物之感，有生所同。頽年致悲，時懼其速」，這就是其基調為悲情之「時序感」。此「時序感」並非從人心直

12 曹旭集注，《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994），卷中，頁260。

13 同上註。

14 梁·沈約，《宋書》（北京：中華書局，1974），卷67〈謝靈運傳〉，頁1754、1774。

15 唐·李善注，《文選》（長沙：岳麓書社，2002），卷25，頁814。

16 《列子》〈楊朱〉原文：「為欲盡一生之歡，窮當年之樂，唯患腹溢而不得恣口之飲，力憊而不得肆情於色，不遑憂名聲之醜，性命之危也。」楊伯峻，《列子集釋》（北京：中華書局，1979），第3冊，頁36。又，李運富注：「抑：猶盡。」《謝靈運集》（長沙：岳麓書社，1999），頁89。

接發出，而是「相物類以迨己」，「迨」即及時，〈傷己賦〉云「始春芳而羨物，終歲徂而感己」，<sup>17</sup>就是說，正因為觀察到眾多物類不免隨時而逝的結局，才引發自己亦不免之悲情。他的詩作隨處體現此強烈的時序意識或生命遷逝感，請讀兩首早期的〈歲暮〉詩：

般憂不能寐，苦此夜難顏。明月照積雪，朔風勁且哀。運往無淹物，逝年覺已催。（〈歲暮〉）

草草眷物徂，契契矜歲殫。楚豔起行戚，《吳趨》絕歸歡。修帶緩舊裳，素鬢改朱顏。晚暮悲獨坐，鳴鶻歇春蘭。（〈彭城宮中直感歲暮〉）<sup>18</sup>

這兩首寫歲暮之感，並非山水詩，「物」隨「運」而徂而逝，並不隨人意稍作淹留，而只是覺得年歲「催」人，但歌舞只是「起行戚」、「絕歸歡」，於是就有般憂和獨悲，即使是「明月照積雪，朔風勁且哀」這樣爽健的寫景名句，也滲透著哀情。這樣一種經驗，完全應和著自然的變遷，正所謂「鼻感改朔氣，眼傷變節榮」（〈悲哉行〉），「節往感不淺，感來念已深」（〈晚出西射堂〉）。類似的詩句還有許多，如「逝物起悲緒，顧己識憂端」（〈長歌行〉）、「含情易為盈，遇物難可歇」（〈鄰里相送方山〉）、「感節良已深，懷古徒役思」（〈初往新安至桐廬口〉）、「逝物悼遷斥，存期得要妙」（〈七里瀨〉）、「非徒不弭忘，覽物情彌適」（〈郡東山望溟海〉）、「即事怨睽攜，感物方淒戚」（〈南樓中望所遲客〉）、「千念集日夜，萬感盈朝昏」（〈入彭蠡湖口〉）等等，都是如此。<sup>19</sup>

奇怪的是，他「感物」中作出一種努力，由「逐物」而「輕物」「忽物」「捨物」「賞物」「玩物」……使抒情成分漸淡：「束發懷耿介，逐物遂推遷」（〈過始寧墅〉），「慮澹物自輕，意愜理無違」（〈石壁精舍還湖中作〉），「矜名道不足，適己物可忽」（〈游赤石進帆海〉）；他甚至說「感深操不固，質弱易扳纏」（〈還舊園作，見顏范二中書〉），<sup>20</sup>「感深」無非為外物所搖動，因而人的志節操守不穩固，不如「遺情捨塵物，貞觀丘壑美」（〈述祖德詩〉）二首

17 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》（鄭州：中州古籍出版社，1987），頁370、317。

18 同上註，頁22、26-27。

19 同上註，頁236-237、54、208、40、47、51、66、116、191。

20 同上註，頁125。請比較前引「節往感不淺，感來念已深」（〈晚出西射堂〉）句。上引詩分見頁41、112、78。



之二)，但是人們並不如他這般懂得「賞物」，不由感歎「表靈物莫賞，蘊真誰爲傳」（〈登江中孤嶼〉），「妙物莫爲賞」（〈石門岩上宿〉），所「賞」雖然還稱爲「物」，其實卻已經轉爲「景」，成爲「觀」的對象，甚而至於說「天下良辰美景，賞心樂事，四者難并」（〈擬魏太子鄴中集詩八首〉并序），自稱「弄波不輟手，玩景豈停目」（〈初發入南城〉）。這裏體現的過程是：逐物—輕物—賞物或玩物。顯然，自然山水已經成爲他審美經驗的直接而單純的對象。

謝靈運詩文中出現的「玩」字還有：〈山居賦〉有「玩水弄石」、「細趣密玩」；〈初往新安至桐廬口〉有「景夕群物清，對玩咸可喜」。<sup>21</sup>小川環樹說：

這「對玩」兩字是表示詩人的態度、熟視風景的態度。小尾郊一博士曾注意到謝靈運的詩文裏屢次出現的「賞心」一語，詳細論析「賞」的字義沿革，證明由賞賜之義，轉而爲賞揚、賞識之義，再轉爲賞玩、欣賞之義。小尾氏所引《世說新語》的賞玩一語，也即是欣賞山水之景（自然美）的意思：「劉尹云：孫承公狂士，每至一處，賞玩累日，或回至半路卻返，（《世說》任誕篇）注，中興書曰，承公……性好山水，……名埤勝川，靡不歷覽。」晉張載（景陽）的詩裏，有「玩萬物」一語：〈雜詩〉（十首之三）云：「金風扇素節，丹霞啓陰期，騰雲似湧煙，密雨如散絲，寒花發黃采，秋草含綠滋，閒居玩萬物，離群戀所思，……」（《文選》卷29）這裏，張載所看的是「萬物」，而「玩」字，固然含有欣賞的意思，我想強調一下，這兒也有對風景凝視的態度，而這種態度可說是引發出六朝敘景詩的。<sup>22</sup>

陸雲〈贈鄭曼季詩四首·高岡〉也云：「幽居玩物，顧景自頤。」兩句對看，「玩物」明顯是把玩的意思。曹摅〈答趙景猷詩（十一章）〉有「俯玩琬瀨，仰看瓊華」，庾闡〈觀石鼓詩〉有「手澡春泉潔，目玩陽葩鮮」，諸「玩」字都具遊戲自然之品格。<sup>23</sup>

劉勰在他的《文心雕龍》中，對當時人們將自然風景作逼真描述的追求形似的美學潮流作過一個權威之評，他說：

自近代以來，文貴形似。窺情風景之上，鑽貌草木之中；吟詠所發，志惟深

21 同上註，頁105、84、184、135、195、318-334、47-48。

22 （日）小川環樹，《論中國詩》（貴陽：貴州人民出版社，2009），頁17-18。

23 逯欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩·晉詩》，上引詩分見卷6，頁713；卷8，頁754；卷12，頁874。

遠；體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。故能瞻言而見貌，印字而知時也。<sup>24</sup>

這裏說，劉宋以來謝靈運等詩人，「窺情」「鑽貌」於風景草木，其用功「深遠」，「體物」之要求是「密附」所描寫的物件。詩的語言描寫，就須「如印之印泥，而曲寫毫芥」，要達到「瞻言而見貌，印字而知時」。鍾嶸《詩品》也評謝詩「尚巧似」。<sup>25</sup>

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〉一文也對這一點作了頗具現代意義的精彩深研與發揮，她通過對謝靈運詩中一部分代表性寫景句的分析，揭示出大謝山水詩是以自己切實的身歷形經，對山水景觀從聲、色、形、光、影，動態與靜態，深度與厚度等各個方面進行了生動逼真的描繪，從而表現出「佔據實際空間而不只是平面圖版的具體山水」，並將其稱為「沒有情意感動的景觀」。以她評大謝〈石壁精舍還湖中作〉詩為例（詩見下）：

種種這些目見身歷就足以讓人愉悅自在，不假外求。所謂「慮澹物自輕，意愜理無違」，「理」猶本性、本真，正表明安處真實本然的世界，則對身外之物可以無所計營。因此謝靈運說「寄言攝生客，試用此道推」，並毋須深求是有假借山水觀覽喻指歸隱避世或齊物玄遊；他只是現身說法，認為排除了情志念慮的糾葛之後——比如「昏旦變氣候」並不必要去感時歎逝、憂獨懷遠，而直接投身在天地宇宙，讓風光物色在我身目間流蕩出入，就可以織綜出實存安處的美麗新境。

這裏，「不假外求」，「無所計營」，「排除情志念慮」和「毋須深求喻指」諸語值得重視。下面一段話更具重要性：

就情景是否交融這一方面來說，我們認為謝詩中出現似乎沒有情意感動的景觀，其實正是因為對視看身觀有嶄新、深入的體驗，使得寓目物色不容被重塑、改造，而作出最真實本然的展現；至於詩篇末尾的「興情」、「悟理」……又很可能只是觀見體驗的類推引申，而情理概念的落居陪襯客位，正說明了寓目之美觀、蘊真之實景的優先地位。當然，把這樣的山水詩，放在傳統以情為主、而取物擬喻的情景觀念底下加以檢驗，難免格格不入，無法合

24 黃霖編著，《文心雕龍匯評》（上海：上海古籍出版社，2005），〈物色〉，頁151。

25 曹旭集注，《詩品集注》，卷上，頁160。



契了。

〈石壁精舍還湖中作〉中的「清暉能娛人」「愉悅偃東扉」不過是「慮澹」「意愜」而並非抒情，這首詩正所謂「沒有情意感動的景觀」，因此鄭氏提出不能把這樣的詩歸入「傳統以情為主、而取物擬喻的情景觀念底下加以檢驗」，是極有見地的。如果此說可以成立，那麼大謝山水詩就必然脫離言志、緣情的古詩傳統而走上一條新的道路，鄭氏稱之為「寓目之美觀，蘊真之實景」，<sup>26</sup>並且現於其山水詩而有一「嶄新自我」：「由人與山水共同完成的寓目實存——由於我的投注表現了真山實水；而在山水的本質結構中有我的中心席位」。<sup>27</sup>

不過，如果說謝氏並非「有意假借山水觀覽喻指歸隱避世或齊物玄遊」，那麼「慮澹物自輕，意愜理無違」，所謂詩篇末尾的「悟理」之「理」，真的猶如本性、本真，「正表明安處真實本然的世界，則對身外之物可以無所計營」嗎？而「至於詩篇末尾的『興情』、『悟理』……又很可能只是觀見體驗的類推引申，而情理概念的落居陪襯客位，正說明了寓目之美觀、蘊真之實景的優先地位」一語，又矛盾地將情理概念視為「觀見體驗的類推引申」而「落居陪襯客位」。謝詩中的「理」，到底是本性、本真，真實本然，還是類推引申、陪襯的客位？而那個「嶄新自我」固然與「情」脫了干係，但與「理」竟然是沒有關聯的嗎？此一問難，必須將它們放到謝靈運那個時代的背景中去，才会有正解。顯然，謝詩中多次出現的那個「理」，還是值得深究的。它暗示著，謝詩中所描寫的自然山水景觀，並不是純然客觀的，而是在某種觀法中呈現的。

謝氏明確說自然是美的，僅〈山居賦〉中就有：山水「呈美表趣」、「物之偕美」、「寓目之美觀」、「傷美物之遂化，怨浮齡之如借」，<sup>28</sup>等等。在

26 查謝詩，「景」字大多為光線的意思，唯「天下良辰美景，賞心樂事，四者難並」（〈擬魏太子鄴中集詩八首〉小序）之「美景」為美麗的景致，和風景有相合之處。請參看小川環樹，《論中國詩》，頁6-7。所以鄭氏此「實景」其實是「實境」。

27 鄭文刊於逢甲大學中文系編，《中國文學理論與批評論文集》（臺北：新文豐出版公司，1995），上引鄭文分別出自頁267、269、271、270。另請參看拙文，〈作為審美遊戲的謝靈運山水詩：兼評鄭毓瑜和蕭馳對大謝山水詩的讀解〉，滕守堯主編，《美學》（南京：南京出版社，2008），第2卷，頁107-121。

28 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，頁318-345。

此「寓目之美觀」之境，由於有了真實而非想像的遊山玩水經驗，物感經驗中情感因時序而興發的兩位一體之「感時」和「緣情」，在大謝山水詩中發生了分裂和轉向。從「感時」一方面看，緣於自然物象變化的時序感得到加強而非削弱，在遊觀中培養起對山水之聲色變幻的高度敏感，恰是體現在對時空相值之點的具體而準確的掌握上。從「緣情」這一方面看，借助於聯想式想像而獲得動力之抒情衝動即「起興」或「物感」被遊山玩水之過程沖淡。「感」的具體化和強化與「情」的虛化和弱化，恰恰重疊在作為山水詩創作的出發點之上，這正是大謝上文所涉諸「鼻感」「覽物」或「感節」經驗不廢而反獲強化的道理。本來，「時序」之感是立基於天人之際，作為人生之痛等功利價值的承載體的，現在卻轉換為遊山玩水中「弄波」和「玩景」的聲色之感以及「慮澹」「物輕」和「意愜」的脫離俗世的覺悟，成為並不單純的遊戲。謝詩中作為空間的自然山水呈現為線性時間（時序）點上微妙的聲色變幻，恰恰是在這一時空交匯之點，他才可能臻於「物我同忘，有無一觀」之境，感物終於脫離緣情而轉向了遊戲，新的審美經驗於此誕生，這是他作為當代偉大詩人的力量所在。

### 三、在自然中頓悟的理境

那麼，這種寓目遊觀審美活動的成因是什麼呢？首先，遊山玩水所養成的寓目身觀活動本身的遊戲性質把他從抒情目的轉移開去。正如孫康宜所評說的：

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，那麼現在它已成為界說詩歌的基本要素。「描寫」的模式不再是裝飾或輔助了，它第一次在詩裏獲得了正統的地位。<sup>29</sup>

這裏，孫氏是從文體角度來看，意味著模山範水的詩歌創作在謝靈運時已經是正統了。細究之下，模山範水所要求的「呈美表趣」，其實近於現象主義。<sup>30</sup>或許，謝詩還有更重要的思想背景？於是，我們不妨把目光轉向佛教自

29 孫康宜，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》（上海：上海三聯書店，2006），頁52。

30 蕭馳，〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉一文使用了「現象主義」一詞，可參看，收入氏著，《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005），頁57。

然觀和頓悟觀法的影響，謝客會不會在遊山玩水和模山範水中證悟佛理？

這就要論到他與陶淵明區別的第二點，即他為佛教進入中國的重要推進者。謝氏與慧遠等名僧有交遊，寫了不少宣傳和研究佛教的文章，如著名的〈辯宗論〉、〈佛影銘〉、〈廬山慧遠法師誄〉、〈金剛般若經注〉等，還大力推動《大般涅槃經》的翻譯，並在關於人的覺悟即頓悟與漸悟的討論中產生廣泛而深刻的影響。有鑒於此，考量佛教對他的山水詩創作的影響是一門緊要的功課，他的山水詩之新的美學品格或許孕育此中。

慧遠的佛教理論，求宗不順化是重要的一條。那是說宗是不變的涅槃，而自然大化卻是不停變化、流動無窮的，天地之道，功盡於運化，但它比之獨絕之教，不變之宗，還是要低，因此，不變的要高於變化的。這樣，其實就宣告了物感經驗背後的自然主義世界觀的終結。自然主義終結以後，取代它的是什麼呢？至少在詩歌領域，那就是現象主義，它將自然大化視為空相，即空觀所對之相，空從它得到確證。

《文心雕龍》〈明詩〉說：

宋初文詠，體有因革，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，此近世之所競也。<sup>31</sup>

這裏「莊老告退，山水方滋」一語影響極大，它認定，山水詩起來，一定是在莊老玄學撤退以後。此論幾乎成為中古詩學史的定讞。清人沈曾植欲做翻案文章，他說：「康樂總山水莊老之大成，開其先支道林。」<sup>32</sup>看來，深研謝詩，支道林或為一關鍵。

支遁為當時佛教六家七宗中即色宗的代表人物。《世說新語》〈文學〉注引《妙觀章》云「夫色之性也，不自有色。色不自有，雖色而空，故曰『色即為空，色復異空』」。<sup>33</sup>色即現象，為因緣合成，沒有自性，僧肇評即色宗「直語色不自色，未領色之非色也」，<sup>34</sup>是說支遁並不明瞭一切色都是「假有」，因此才是空。換言之，因緣合成者即色，因此而空，但並不願直言色為

31 黃霖編著，《文心雕龍匯評》，頁29。

32 清·沈曾植，〈與金甸丞太守論詩書〉，王元化主編，《學術集林》（上海：上海遠東出版社，1995），卷3，頁116-117。

33 楊勇校箋，《世說新語校箋》（北京：中華書局，2006），第1冊，頁201。

34 東晉·僧肇，《肇論》〈不真空論第二〉，《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1983）第45冊，頁152上。

假有。或許，此正是支遁在玄佛之間所做的折中，如果自然現象（儒道所稱的「大化」或佛教所稱的「一切色」）都為假有，那麼中國人的生存之地就被徹底顛覆了，這種思維很難讓國人接受。確乎，支氏對色的看法，重因緣合成而不言假有，是極有代表性的。

另一方面，支氏之逍遙義云：

夫逍遙者，明至人之心也。……至人乘天正而高興，游無窮於放浪，物物而不物於物，則遙然不我得。玄感不為，不疾而速，則逍然靡不適。此所以為逍遙也。<sup>35</sup>

此處「物物而不物於物」一說，仍範圍於莊子一派。這種逍遙，也並非是看空的自由。支氏逍遙義，與向郭之學相近，而即色義，與向郭之學相近而大異。支氏雖然著重論述了色空之關係，然而將自然或色視為因緣合成而諱言假有的觀念，卻依然是徹底看空的一道難越的門檻。<sup>36</sup>請讀下面這首詩：

端坐鄰孤影，眇罔玄思幼。偃蹇收神轡，領略綜名書。涉老哈雙玄，披莊玩太初。詠發清風集，觸思皆恬愉。俯欣質文蔚，仰悲二匠徂。蕭蕭柱下迥，寂寂蒙邑虛。廓矣千載事，消液歸空無。無矣復何傷，萬殊歸一途。道會貴冥想，罔象綴玄珠。悵快濁水際，幾忘映清渠。反鑒歸澄漠，容與含道符。心與理理密，形與物物疏。蕭索人事去，獨與神明居。<sup>37</sup>

本詩基本依玄學的思路，為一首玄言詩。但值得注意的是「心與理理密，形與物物疏」兩句，把理字和物字疊用，說明他對理和物的關係思之甚深：心與理密而形與物疏，以臻神明之境。上引〈逍遙論〉「物物而不物於物」之境，是逍遙之境，不過他又將之貫通於般若之理，〈大小品對比要鈔序〉說：

理非乎變，變非乎理；教非乎體，體非乎教。故千變萬化，莫非理外，神何動哉，以之不動，故應變無窮。……質明則神朗，觸理則玄暢。

理是不變的，此乃萬法之本、諸法實相，而只有觸著這個理才能使人心玄暢：「夫至人也，攬通群妙，凝神玄冥，虛靈回應，感通無方。」<sup>38</sup>主體的

35 《世說新語》〈文學〉注引〈逍遙論〉，《世說新語校箋》第1冊，頁199。

36 請參看呂澂，《中國佛學源流略講》（北京：中華書局，1979），頁50-51。

37 東晉·支遁，〈詠懷詩五首〉之二，遂欽立輯，《先秦漢魏晉南北朝詩·晉詩》，卷20，頁1080-1081。

38 東晉·支遁，〈大小品對比要鈔序〉，南朝梁·釋僧祐，《出三藏記集》（北京：中華書局，

心處於「凝神玄冥」的神秘狀態，把世界萬物看空，以之來「虛靈回應，感通無方」地觸及那實相，於是乎，不變之理取代萬變之情成為體悟而非發抒的對象。這樣，「即色遊玄」就成為玄佛統一的審美活動，因為它在理與情、靜與動，或者乾脆說是在本體與現象之間遊走，甚至比緣情還要更微妙多變。馬一浮評支遁詩云：「義從玄出，而詩兼玄義，遂為理境極致。林公造語近樸，而恬澹冲夷，非深於道者不能至，雖陶、謝何以過此。」<sup>39</sup>這裏，恬澹冲夷、甚深、極致之「理境」一義，我們不要把它輕輕放過。馬一浮還說：

劉彥和乃謂「莊老告退，山水方滋」，殊非解人語。自來義味玄言，無不寄之山水。如逸少、林公、淵明、康樂，故當把手共行。知此意者，可與言詩、可與論書法矣。<sup>40</sup>

對玄言詩來講，山水並不是可有可無的，山水的千變萬化正對應著理的不變，因此變化並不在理之外，玄佛的道理就是在山水中獲得悟解。這是一種新的觀法，它是針對著審美主體即「心」的。也正是在這種對自然的微妙的觀法中，從支遁開始，色與空的對舉為中國人的審美心理和審美經驗開闢了新的領域。色的觀念漸漸地起來，與物（外物，指人的生理和名利欲求的物件）和自然（化）的觀念互相滲透而平分秋色，玄與佛漸趨合流，成為晉人審美經驗的新對象和新境界。這就是所謂的即色遊玄。支氏的觀色法，引導了對自然的現象主義觀法，這是即色論的美學意義。

玄言詩的代表作家、山水詩的引路人孫綽的〈遊天台山賦〉就表現出這一特色。賦題一「遊」字，那是莊子的傳統，其中云「太虛遼闊而無闕，運自然之妙有，融而為川瀆，結而為山阜」，將自然稱為「妙有」，也是玄學一路。賦的結尾則云：

於是遊覽既周，體靜心閑。害馬已去，世事都捐。投刃皆虛，目無全牛。凝思幽岩，朗詠長川。……挹以玄玉之膏，嗽以華池之泉，散以象外之說，暢以無生之篇。悟遣有之不盡，覺涉無之有間；混色空以合跡，忽即有而得

1995)，卷8，頁300、299。

39 馬一浮，〈支道林詩寫本自跋〉，《馬一浮集》（杭州：浙江古籍出版社、浙江教育出版社，1996），第2冊，頁102。

40 馬一浮，〈蘭亭集詩寫本自跋〉，同上註，頁101。



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。<sup>41</sup>

山水造化之中的遊覽可以使人「體靜心閑」，當然是「妙有」了。但是同時又有一種覺悟起來：如果終究未能把「有」徹底排遣，那麼對「無」的體認也就有所不足了。於是就要將色與空的界限泯滅，從「有」以得「玄」。這個「玄」是妙道，是玄學與佛學統一的境界。於是真正瞭解，有與無只是起於一源的兩種名稱罷了，色、空、觀（三幡）也可以歸一於無。因此，孫綽既要求借助於佛學來將自然看空，「渾萬象以冥觀」，也要求自己最終如莊子般與自然為一，「投刃皆虛」，「兀同體於自然」。賦中還說：「非夫遺世玩道，絕粒茹芝者，烏能輕舉而宅之？」天台山為神仙或得道者的居所，遊天台山則是「玩道」，聯繫謝靈運詩的「弄波」和「玩景」，細味之，下此一「玩」字是否意味著遊賞山水即是玩道？從中，我們可以看到，莊子式的審美經驗仍然佔據主要地位，但般若學的空有觀念卻已經成功地滲入於「遊」自然的審美經驗之中了。換句話說，逍遙遊的審美經驗已經更多地注入了觀和悟的佛學心理成分。玄佛統一的觀法之下，無與空是一個東西，物與色也是一個東西，理與景則趨向於同體，理與情卻愈來愈走向對立。於是，物轉向虛化，自然或大化也更宜以「色」這樣的詞彙來描述。自然就是一種現象，它表現為並不純粹的直觀。這是一種准現象學的觀法，它從哲學上看就是一個玄佛合流的理境。現在我們可以明白，此「理境」從方法上運用觀，在目的上指向悟，用現代哲學術語表述就是現象，它並非一個抽象而是直觀，因為它是玄佛得道者把玩中的山水。這種現象主義的觀法，對理解謝靈運山水詩是十分重要的。<sup>42</sup>

謝詩的基本模式，是描述作者在大自然中的遊歷過程及其感悟。黃節曰：「大抵康樂之詩，首多敘事，繼言景物，而結之以情理，故末語多感傷。」<sup>43</sup>論者大多同意謝詩有此敘事、言景和抒發情理之三段結構。確實，他的詩開始發生變化，人們所熟悉的比興聯想模式不見了，結構變得複雜

41 李善注，《文選》，卷11，頁335、下引頁334。

42 請參看拙著，《禪宗美學》（北京：北京大學出版社，2006），第一章第二節「玄學接引下的般若學」，頁43-63。

43 黃節，〈讀詩三劄記〉，蕭滌非，《樂府詩詞論叢》附錄（濟南：齊魯書社，1985），頁365。



起來，既要在遊覽中觀物，又欲藉觀物以悟理，兩者水乳交融的境界很難達到，讀來自然就難有渾然一體之感，似乎可以輕鬆地將其三段結構識別出來。不過，這或許是皮相之見。其實，謝詩之結構是高度統一的，問題是從什麼角度去看。對於謝氏山水詩的結構，王夫之就贊其「能取勢」：

唯謝康樂爲能取勢，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。<sup>44</sup>

大謝山水詩總是呈現爲一個遊山玩水或遊觀的過程，其結構是動態的，詩思的展開充滿著動力，它的基本品格是動靜結合。當然，船山是從「取勢」即動態的角度言，而我則更多地關注：「動」究竟如何轉到「靜」，或者「靜」如何終結「動」，那可能是大謝山水詩極微妙之所在。以下試作詮解。

下面五首詩俱作於謝氏歸隱始寧時期，<sup>45</sup>我們按其前後排列，扣住其中若干詞語「賞心」「同」「悟」「理」等進行分析。

第一首〈石壁立招提精舍〉：

四城有頓躡，三世無極已。浮歡昧眼前，沉照貫終始。壯齡緩前期，頽年迫暮齒。揮霍夢幻頃，飄忽風電起。良緣迨未謝，時逝不可俟。敬擬靈鷲山，尚想祇洹軌。絕溜飛庭前，高林映窗裏。禪室棲空觀，講宇析妙理。

第二首〈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

44 明末清初·王夫之，《薑齋詩話》，丁福保輯，《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1978），上冊，頁8。

45 分見顧紹柏，《謝靈運集校注》，頁110、112、114、118、121。其中，〈石壁精舍還湖中作〉、〈於南山往北山經湖中瞻眺〉、〈從斤竹澗越嶺溪行〉等三首，《文選》將之歸爲「遊覽」類；本文其後討論的〈入華子崗是麻源第三谷〉、〈初去郡〉被置入「行旅」類。王文進〈謝靈運詩中「遊覽」與「行旅」之區分〉一文，詳細論證《文選》將謝靈運的山水詩分置「遊覽」與「行旅」類目的原因與標準，並重新對凡大謝之山水詩做了分類。參見氏著，《南朝山水與長城想像》（臺北：里仁書局，2008），頁1-19。王先生還探討了二者的區別，指出「行旅」類的山水詩更具家國情懷，多描寫千里行舟、驚流赴程的景象，所以「一方面深化了詩中的感性，一方面強化了山水的動感；而遊覽的優遊自在與詩人的澄淨心思則細膩地挖掘了山水幽微之美」（頁15），頗有發見。文第二節講到大謝在「感物」中做出一種努力，由「逐物」而「輕物」「忽物」「舍物」「賞物」「玩物」……使抒情成分漸淡，所引詩歌，按王先生的分類，「感物」之作，「行旅」詩居多，而趨向「玩物」的過程中，「遊覽」詩居多，正可窺知大謝山水詩不同種類的品格之差異及其變化。

已微。林壑斂暝色，雲霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南徑，  
愉悅偃東扉。慮澹物自輕，意愜理無違。寄言攝生客，試用此道推。

這兩首均與佛教有關，他修了招提精舍，要在此中參禪析理。前一首詩解釋了謝客爲什麼要向佛，詩中言，是因爲人生如夢，一晃而過，讓人驚心，所謂「頽年迫暮齒」、「良緣迨未謝，時逝不可俟」，要抓住最後的時機向覺悟之境攀援，這就指向了詩末所說的佛教之「空觀」和「妙理」。

後一首是他的名詩。在此，前一首中那種生命無多的緊迫感消失了，代之以從石壁精舍還湖中的遊山玩水之動態。此詩著力描寫傍晚氣候山色的微妙變化。在黃昏時節，謝氏看到了什麼呢？「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」，就是在此色彩光影的變幻之中，忘歸的他恬靜安適（愜），一路迤邐走來，「芰荷迭映蔚，蒲稗相因依。披拂趨南徑，愉悅偃東扉」，最後他總結道：只要物慮淡漠了，眼前之物就變得輕鬆可玩，而心情愜意無比，那就不會違「理」。因此要對養生者說，且依此道推定人生之理吧。因爲此詩寫他正從招提精舍返回居所，我們當會考慮到前一首詩「禪室棲空觀，講宇析妙理」的佛教語境，似乎是這樣，當他領悟了「空觀」和「妙理」之後，<sup>46</sup>就能夠忘掉人生如夢，不再焦慮，轉而平靜、專注地把玩黃昏山水中清暉之娛人變幻。這樣，我們亦要推定，兩詩中的「理」字是同一個意思，即佛理，或空觀。正是此一空觀，使他獲得一種新的觀法，得以從黃昏的自然山水觀察到「林壑斂暝色，雲霞收夕霏」的娛人美景。

第三首〈田南樹園激流植援〉：

樵隱俱在山，由來事不同。不同非一事，養病亦園中。中園屏氛雜，清曠招遠風。卜室倚北阜，啓扉面南江。激澗代汲井，插槿當列墉。群木既羅戶，眾山亦對窗。靡迤趨下田，迢遞瞰高峰。寡欲不期勞，即事罕人功。唯聞蔣生徑，永懷求羊踪。賞心不可忘，妙善冀能同。

此詩最後一句值得注意。此處的「賞心」並非指知音友朋，而是指隱居在山中的快樂。「妙善冀能同」一句出典如下：《莊子》〈寓言〉：「顏成子游謂東郭子綦曰：『自吾聞子之言，一年而野，二年而從，三年而通，四年而物，五年而來，六年而鬼入，七年而天成，八年而不知死，不知生，九年

46 謝靈運〈山居賦〉有云：「法音晨聽，放生夕歸。研書賞理，敷文奏懷。」請注意，此處「理」可「賞」，「賞心」其實就是「賞理」。

而大妙。』郭象注云：「妙，善也。善惡同，故無往而不冥。此言久聞道，知天籟之自然，將忽然自忘，則穢累日去以至於盡耳。」<sup>47</sup>「九年而大妙」，是得道的最高境界，郭象指妙為善，又說「善惡同，故無往而不冥」，因此，「妙善冀能同」的意思就是妙善在於能知天籟、同善惡、自忘，穢累日去，簡言之，即最高的修養就是同物，此玄學上所言的同物之理其實就是佛教之空觀，如此，就有賞心之樂。

第四首〈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。側徑既窈窕，環洲亦玲瓏。俛視喬木杪，仰聆大壑瀟。石橫水分流，林密蹊絕蹤。解作竟何感，升長皆豐容。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？

「撫化心無厭」句中之「心」正是前一首「賞心」之「心」，而全詩描寫「於南山往北山經湖中瞻眺」之過程，詩人對舟、渚、策、松、徑、洲、喬木杪、大壑瀟等自然山水及物所作舍、眺、停、倚、側、環、俯視、仰聆，這一系列動作即是「撫化」，亦是下一句「覽物眷彌重」的「覽物」。接下來說「不惜去人遠，但恨莫與同」，無非是言欲「與同」者為「化」和「物」即自然，所以「不惜去人遠」。再接著說「孤遊非情歎」，正是欲「去人遠」而不必歎惋孤獨，最後一句「賞廢理誰通」，賞廢之理無非是同善惡罷了，這個道理又有誰人理解呢？本詩要關注「同」、「賞廢」、「心」和「理」幾個詞，它們正是前兩首詩詩意的延伸。

第五首〈從斤竹澗越嶺溪行〉：

猿鳴誠知曙，谷幽光未顯。巖下雲方合，花上露猶泫。逶迤傍隈隩，苕遞陟陁峴。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，攀林擣葉卷。想見山阿人，薜蘿若在眼。握蘭勤徒結，折麻心莫展。情用賞為美，事味竟誰辨。觀此遺物處，一悟得所遣。

此詩呈現為一個遊覽式結構，起首四句感物而不抒情，時序先定，「猿鳴」知曙，「谷幽」無光，目光視及「岩下雲」、「花上露」，然後「逶迤傍」、「苕遞陟」、「既厲急」、「亦陵緬」、「屢逕復」、「翫迴轉」，展開遊山玩水的歷程，那是一個動態的漸進的過程。偶而靜下來，則頓見「蘋萍泛

47 清·郭慶藩，《莊子集釋》（北京：中華書局，1961），第4冊，頁956-957。

沈深，菰蒲冒清淺」，遊觀卻並未終止，繼而「企石挹飛泉，攀林擿葉卷」。「擿葉卷」的動作可能使他憶及某人某事，但香草贈人之想卻不免「勤徒結」而「心莫展」，「賞」心即是「美」，此中的奧妙（事理）已難分辨，此六句好似抒情，固然在「想」，卻無法使所思所想明朗，也並非對佛之法身的觀想，卻是藉山水遊觀之「勢」以六句的節奏自然抑之，結果是使他靜念或「清曠」。終結全詩的是「觀此遺物慮，一悟得所遣」，船山稱為「一結」即動態之「勢」的終結，值得細考。

這一首詩的最後四句，是說理。葉笑雪《謝靈運詩選》這樣解：「末尾兩句，說在靜觀佳景時，可以排除物慮，只須在這個基礎上提高一步，便可達到向郭所說的『無所不遣』的境界了。又把清晨出遊的現實的我（詩人），導往玄氣綑蘊的玄學之途。」<sup>48</sup>孫康宜意見大致相同：「從強烈的抒情轉向一種使個人感情客觀化的哲理性結尾」，「是典型的道家態度」。她分析道：「對謝靈運來說，山水用來放縱感情的，然而其詩寫到最後卻遠遠避開，不再讓自己充當抒情主體。這是因為他在更多的情況下，是用酷似道家的語言來作詩歌結尾的緣故。」<sup>49</sup>聯繫上面的討論，孫氏「山水用來放縱感情」的斷語似乎下得過急，難道不正是山水「使個人感情客觀化」嗎？為什麼要「遠遠避開」呢？「酷似道家的語言」的「哲理性結尾」之表述則把情與理武斷地打為兩截，即詩的前面大半是「山水用來放縱感情」，後面幾句結束則是「哲理性結尾」，這樣，全詩就不構成一個整體，當然更不用說發現其內在的動態了。何況，她雖然在本句的注中提到謝也有一些詩的結尾用佛家語言來陳說，但還是對此注意不足。不錯，玄言詩所依託的道家態度確實會終結緣情，不過，此詩的結句卻可以另有解釋。

釋皎然云：

康樂公早歲能文，性穎神澈。及通內典，心地更精，故所作詩，發皆造極。得非空王之道助邪？<sup>50</sup>

「空王之道」定然助謝，但究竟如何助，皎然似乎沒說得清楚。我們可以試作一探索。

48 葉笑雪，《謝靈運詩選》（上海：古典文學出版社，1957），頁95。

49 孫康宜，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁81-82。

50 唐·釋皎然，〈詩式〉，清·何文煥輯，《歷代詩話》（北京：中華書局，1981），上冊，頁29-30。

吳淇云：

陶謝齊名，於理各有所見：謝見得深，陶見得實。<sup>51</sup>

吳氏所云之理，究竟為何？何以謝比陶見得深？

方東樹云：

看來康樂全得力一部《莊》理。其於此書，用功甚深，兼熟郭注。……觀康樂之所言，即其所潤《涅槃經》也，故當非餘人所及。<sup>52</sup>

方氏此說似乎矛盾，一則云謝詩全得力於《莊子》及其郭象注，一則又云謝詩受惠於他所潤色過的《涅槃經》，其過人處在此。然觀其所有評謝之語，沒有具體講到佛教影響及於其詩的。

沈曾植云：

吾嘗謂詩有元祐、元和、元嘉三關……元嘉關如何通法，但將右軍蘭亭詩與康樂山水詩，打並一氣讀。劉彥和言：「莊老告退，而山水方滋。」意存軒輊，此二語便墮齊、梁人身分。須知以來書意筆色三語判之，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；筆則空、假、中三諦之中，亦即遍計、依他、圓成三性之圓成實性也。<sup>53</sup>

沈氏不同意「莊老告退，山水方滋」之說，並判「山水即是色」、「色即是境」等等，顯然是從佛教入手來論了。從以上四人對謝詩的評語，當可不同程度地看出佛教對大謝創作的影響。

蕭馳〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉一文將「觀此遺物慮，一悟得所遣」句與謝的〈辨宗論〉中「物我同忘，有無一觀」相聯繫，是極有見地的。他說：「在對自然的賞玩之中，由於『意愜』和『適已』，也就臻至『遺物』、『輕物』以至『物我同忘，有無一觀』的境地。」<sup>54</sup>蕭先生傾向於將慧遠「山水佛教」的「清曠」觀想（淨土信仰）作為謝靈運詩歌受佛教影響的

51 清·吳淇著，汪俊、黃進德點校，《六朝選詩定論》（揚州：廣陵書社，2009），卷14，頁348。

52 清·方東樹著，王紹楹校點，《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1961），卷5，頁139。

53 清·沈曾植，〈與金甸丞太守論詩書〉，王元化主編，《學術集林》（上海：上海遠東出版社，1995），卷3，頁116。

54 蕭馳，〈大乘佛教之受容與晉宋山水詩學〉，收入氏著，《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005），引文見頁63。



主要來源，而我則更傾向於從謝氏自己所精通的「物我同忘，有無一觀」的頓悟觀法（般若空觀）入手。

謝客著名的〈與諸道人辨宗論〉以調和儒釋（頓漸）的方式來高揚竺道生的頓悟成佛論。慧達《肇論疏》載：

竺道生法師大頓悟云：夫稱頓者，明理不可分，悟語極照。以不二之悟，符不分之理。……見解名悟，聞見名信，信解非真，悟發信謝。理數自然，如果就自零。悟不自生，必藉信漸。<sup>55</sup>

這是說，有兩種認識的過程，一種是稱為信漸的「聞解」，它是一個漸進的過程；另一種是頓悟，在剎那間完成認識過程。道生以為，由於真理是不可分割的整體，因此對本體的把握一定是一下子完成的，而信奉和漸修雖屬必需，卻並不能由此獲得真知。信漸不過是為頓悟作準備，覺悟就像樹上的果子，一旦成熟了，它自然就會掉下來。這才是大徹大悟。這種認識方法上的頓悟說呼應著「一切眾生，莫不是佛」的「佛性我」的人格理論。既然佛性是常在的人格本體，不覺悟只是因為蒙上了「垢障」，漸修也就不能也不必將佛性由外而內地輸入眾生成為內在的，只有頓悟才可能在瞬間挑破蒙在自身佛性上的「垢障」。

「真理自然」，它是一個「不易之體」，它的光明「湛然常照」。<sup>56</sup>覺悟，就是為這一終極本體所朗照，是對人生煩惱（生死）的超越，發現了永恆的光明（智慧）。如果人與人之間存在著智慧和人格上的差別，那全在於覺悟的水準。依他的見解，任何人都有佛性，因而任何人都可以成佛。而依玄學家的見解，凡人與聖人之間有著一條鴻溝，即便是顏淵也與孔子有一間之隔，不可能成為孔子那樣的聖人。

謝靈運作〈辨宗論〉，在當時關於聖人如何可能、是否可學的激烈爭論中，支持竺道生的頓悟說。認為釋氏主張聖人「積學能至」，途徑是漸悟，孔氏（其實是玄學）則以為聖人不可學不可至，而道生提出去掉前者的漸悟，又去掉後者的不可至（即凡聖鴻溝），那麼聖人就是不可學而可至，此為孔釋二家的折中。謝氏以為，這樣就跨越了凡聖鴻溝，解決了玄學所未能解決的問題。

55 東晉·慧達，《肇論疏》（《新編卍續藏經》第150冊，臺北：新文豐出版公司，1983），頁425。

56 梁·寶亮等集，《大般涅槃經集解》，卷1，《大正藏》第37卷，頁377中。



「辨宗」是求宗，宗即最高的原理，那此「宗」有否影響到他的詩歌呢，且探求一二。「觀」和「悟」為論中兩個重要觀念：「滅累之體，物我同忘，有無壹觀。伏累之狀，他己異情，空實殊見。殊實空、異己他者，入於滯矣；壹有無、同我物者，出於照也。」「……一悟，萬滯同盡」、「一悟得意」。<sup>57</sup> 詩句「觀此遺物慮」即是論中「物我同忘，有無壹觀」，「觀」即「照」或「鑒」；而道生和謝客所主「寂鑒微妙，不容階級」的「一悟頓了」，正是詩句「一悟得所遣」之所本。「觀」和「悟」所要解決的正是物我關係和情理關係，而此兩類關係正是他所面臨所思考的大問題，亦是他要通過山水詩寫作或山水遊賞過程所要解決的問題。

我們可以看到，「觀」和「悟」其實是扣住從「伏累」到「滅累」的過程來表達的，所謂的「累」，玄學家已經提出，前引郭象《莊子》〈寓言〉注云「穢累日去以至於盡」的「穢累」，就是「觀此遺物慮」的「物慮」。所謂的「伏累」，就是為分別和差異所苦，叫作「入於滯」，而所謂的「滅累」，則是一有無、同我物，把分別和差異消滅了，叫做「出於照」。「照」即「一悟頓了」，可見從「伏累」到「滅累」的過程，正是從情到理的飛躍。這裏，我們看到了從玄到禪的平滑連結。他的〈辨宗論〉舉了這樣一個例子，來說明情理關係：

巫臣諫莊王之日，物賒於己，故理為情先；及納夏姬之時，己交於物，故情居理上。情理雲互，物己相傾，亦中智之率任也。若以諫日為悟，豈容納時之感邪？<sup>58</sup>

巫臣，春秋時楚國大夫屈申，曾諫楚莊王和子反娶夏姬，但後來自己卻娶了她，兩人一起逃到晉國，又謀劃晉國與吳國通好，從而威脅楚國。事見《左傳》「成公二年」。謝氏這裏說，當巫臣諫楚莊王和子反娶夏姬時，夏姬的美色（物）與自己的利益離得較遠，所以理的考量優於情的吸引，而當自己娶夏姬之時，她的美色就是自己切身利益之所在，所以情的吸引就戰勝了理的考量。在情與理之間糾纏權衡，無非是中等才智之人率性的表現罷了。如果在當初諫楚莊王和子反時即已經覺悟，那麼怎麼會發生自己親自迎娶時的迷惑呢？謝的真意是說，覺悟即理是永恆的，暫時與真理符合的事雖然可以發

57 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，頁285-302。

58 同上註，頁287。

生，但並不可靠，就如巫臣故事，一旦面對自己的利益，就證明當初並沒有覺悟，所以情感即累，去累必須徹底。

在謝氏看來，覺悟是非漸即頓，真理是一個不可分割之整體，要麼一時獲得，要麼一點沒有。〈辨宗論〉云：「假知者累伏，故理暫爲用；用暫在理，不恆其知。真知者照寂，故理常爲用；用常在理，故永爲真知。」「真知」之「理」爲一頓悟的絕對之理，它的性質是恆常，只有掌握了恆常的理，才算是照寂，即掌握了真知的覺悟。而此一覺悟，只能是頓悟。於是，「理不可分」，真理就在人對自然的觀的行爲之中，而不在自然之外，這樣，對自然的觀就同體於對永恆之直觀，而此直觀就在某種程度上具有現象學的意義。謝氏所「賞」的，其實就是這個作爲相的自然。「遺情捨塵物，貞觀丘壑美」，遺落凡情，捨棄俗物，滅累以後，「貞觀」山水之「美」，此時「物我同忘，有無一觀」，於是，自然就被「觀」「照」「賞」爲與不可分之理同體的現象。

〈入華子崗是麻源第三谷〉：

南州實炎德，桂樹凌寒山。銅陵映碧潤，石磴瀉紅泉。既枉隱淪客，亦棲肥遯賢。險徑無測度，天路非術阡。遂登群峰首，邈若升雲煙。羽人絕仿佛，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。且申獨往意，乘月弄潺湲。恒充俄頃用，豈爲古今然！<sup>59</sup>

此詩要關注最後六句：「莫辯百世後，安知千載前。且申獨往意，乘月弄潺湲。恒充俄頃用，豈爲古今然！」是什麼意思呢？那是說，不要去分辨和了然「千載前」的古和「百世後」的今（這個「今」其實是「後」），我只是「獨往」而「乘月弄潺湲」，山水遊賞的意義只是在「俄頃」即當下一刻，並不爲古今而煩惱。這個短暫的「俄頃」，就是爲覺悟所準備的。謝詩所建立起來的對於山水的直觀態度，使得傳統「時序感」的基調，即對於時間流逝的恐懼感消失了。這是一個極爲重要的變化。我們不能不說，這種時間意識的變化正是玄學，尤其佛教大乘般若空宗所帶來的。

鍾嶸《詩品》評謝詩「寓目輒書」，<sup>60</sup>宋葉夢得與鍾氏同意：

「池塘生春草，園柳變鳴禽。」世多不解此語爲工，蓋欲以奇求之耳。此語

59 同上註，頁196。

60 曹旭集注，《詩品集注》，卷上，頁160。

之工，正在無所用意，猝然與景相遇，藉以成章，不假繩削，故非常情所能到。<sup>61</sup>

他詩中的迴秀之句，如「雲日相暉映，空水共澄鮮」（〈登江中孤嶼〉），「池塘生春草，園柳變鳴禽」（〈登池上樓〉），「白雲抱幽石，綠筱媚清漣」（〈過始寧墅〉），「野曠沙岸淨，天高秋月明」（〈初去郡〉）等，<sup>62</sup>都是調動自己的視聽感官，對自然的聲色作第一次、面對面、細緻的審美靜觀之產物，它是獨一無二的，新鮮生動的，因此無須調動比喻，而且往往位於詩的中後段，也沒有起興的作用。

而王國維《人間詞話》第40條激賞謝靈運的「池塘生春草」以及薛道衡的「空梁落燕泥」，稱其妙處唯在不隔。<sup>63</sup>類似評語似乎透露著這樣一個消息：中國的詩歌發展到謝靈運，自然的山水景物可以猝然（頓然）間被觀照，儘管它還不是純粹的空觀。「池塘生春草，園柳變鳴禽」正發生在「初景革緒風，新陽改故陰」的時序變遷所相值的空間點上，於是時間向空間轉換，此時此地，遊觀轉為靜觀。那是動中之靜，上引「蘋萍泛沉深，菰蒲冒清淺」句亦如此，此景之被捕捉，恰是於「川渚屢徑復，乘流玩回轉」的動態之中。詩論家所發現的謝詩的遊觀歷程與他自己所要求的悟理得意之間的張力，端賴類似「池塘」之句的突現而頓然得以釋放。換言之，漸進遊觀與悟理得意之間的詩歌結構層面即所謂三段式的緊張，其深蘊即為自然山水中漸遊與頓悟之間的觀法層面的緊張。

謝詩中「觀此遺物慮，一悟得所遣」之類詩句尚有不少，如〈石壁精舍還湖中作〉的「慮澹物自輕，意愜理無違」、〈石門新營所住四面高山回溪石瀨茂竹修林〉的「感往慮有復，理來情無存」。<sup>64</sup>若是佛教「觀」、「悟」或「鑒」式的突然覺悟，正是謝客山水詩作旨意之所在，而且，詩中時空相值點上「猝然與景相遇」的靜觀使他臻於〈辨宗論〉所倡的「物我同忘，有無壹觀」，那麼「一悟得意」也就是自然而然的事了。於是，是否可以嘗試推論，謝詩的漸遊山水恰好應對著〈辨宗論〉所謂漸悟，而偶然出現的「迴秀」之

61 宋·葉夢得，〈石林詩話卷中〉，清·何文煥輯，《歷代詩話》上冊，頁426。

62 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，頁84、64、41、98。

63 王國維，《人間詞話》（上海：上海古籍出版社，1998），卷上，頁9-10。

64 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，頁174。

句則應對著頓悟，由漸到頓，遊觀山水的「千念」「萬感」歸於「一悟」，那就是「累盡鑿生」，或如詩所云「觀此遺物慮，一悟得所遣」。有了悟，情就淡化了。

聯繫前引船山論大謝善「取勢」，是否可以說那種「取勢」運動恰恰印證了從漸遊向頓悟的動盪推進。漸進的遊觀所展開的時間過程，正是他淡忘煩惱或靜對人生，一步步走向愜意、快適之過程，或者說在船山所推重的「取勢」的時間節奏中，情感於不知不覺中被抑制、淡忘並轉向對空間的審美靜觀式的覺悟。因此，漸遊或取勢恰恰是為最後出現的直觀造勢，而非相反。誠然，大謝山水詩中「時序」意識仍然強而有力地運轉著，然而此「時序」已然轉化成了山水中的遊觀甚或遊戲的過程，不妨說，他正是藉助於此轉化了的「時序」來淡化抒情衝動。可見，謝氏的詩思已經在某種程度上從時間優先的比興和緣情的傳統中轉移出來了。

謝客對大乘佛教的深研及喜好，薰染了他對山水的直觀。從詩學史的發展看，大謝成功地改造了「物感」使之脫離「緣情」，直觀之悟優先於聯想之興，其中已然滲透著佛教般若直觀的觀法。我曾經提出：「謝靈運有一種要從自然抽身或保持距離（不再親和），以便更真切地在剎那間對之作直觀的衝動」，<sup>65</sup> 通過寓目身觀的漸遊式的「取勢」而獲直觀頓悟的覺悟，時間與空間，漸與頓，情與悟，物與我，有與無，終於在山水遊賞的審美遊戲中統一為「猝然」之觀。因此，不妨將其山水詩中之隱身的「我」定義為：遊山玩水的審美遊戲者。

中國詩歌史上陶謝並稱，二人分別開創了田園詩和山水詩的傳統。發生於田園與山水中的詩歌運動，它的目的不再是簡單的抒情，而是在於更直接地感知自然和體認自我。陶氏把自然視作家園，他的生命融於自然的節候節奏，兩者渾然一體，而謝氏卻把自然作為遊觀的對象，在遊覽的過程中為某一靈妙景觀所攝住，駐足靜觀。謝詩中詩思與景物之間存在某種緊張，賴迴秀之句消彌之。陶氏心目中的田園是實的，而謝氏心目中的山水卻是虛的。在前者，親和自然即是悟，在後者，悟在親和自然之後，親和是悟的條件，卻不是悟本身。前者為純粹的自然主義，後者則在自然主義之外更添上

---

65 請參看拙文，〈純粹看與純粹聽：論王維山水小詩的意境美學及其禪學、詩學史背景〉，《文藝理論研究》2005.5: 33-41。

一重意象主義的意味。這就是陶詩意象中之可親的田園與謝詩意象中之可觀（悟）的山水之區別所在。而且，從陶的田園到謝的山水，「物感」經驗終於透進一層，不僅感知因素（聲色）開始重於抒情因素（性情），而且相應地親和自然也開始向感悟自然轉化。古代詩人的感性經驗不期然地走到了質變的前夜。

從詩歌運動的角度看，古代美學相聯繫著的兩大傳統，即比興的抒情主義傳統和莊子的自然主義傳統在陶謝手中漸漸告退，為意境的登場讓出舞臺。<sup>66</sup>謝靈運山水詩是詩歌意境運動的偉大開端，他把遊山玩水提升到審美靜觀的水準，他的創作表現出脫離莊子式自然主義的衝動，而王維的山水小詩則創造了最早的意境，在觀法上達到了純粹看與純粹聽，這導致了莊子以來強大的親和自然傳統的徹底退場。

#### 四、賦體的影響

落實到詩歌的組織結構與結撰技術上，關於謝詩的善「取勢」，還可以從他運用賦體的角度來談。把謝詩作敘事、言景和抒發情理之三段體解，其實正是運用了賦體的讀法。不過在詩學史上往往更重視謝詩向律詩的發展，而忽略賦體之影響，如陸時雍就說：

詩至於宋，古之終而律之始也。體制一變，便覺聲色俱開。謝康樂鬼斧默運，其梓慶之鑿乎？顏延年代大匠斲而傷其手也。寸草莖，能爭三春色秀，乃知天然之趣遠矣。……謝康樂詩，佳處有字句可見，不免硜硜以出之，所以古道漸亡。……康樂神工巧鑄，不知有對偶之煩。<sup>67</sup>

陸氏所謂標誌著「古之終而律之始」的「聲色俱開」之「體制一變」，難道僅僅是因為「佳處有字句可見」和對偶嗎？<sup>68</sup>

66 參看拙文，〈作為審美遊戲的謝靈運山水詩：兼評鄭毓瑜和蕭馳對大謝山水詩的讀解〉，《美學》第2卷，頁107-121。

67 明·陸時雍，《詩鏡總論》，丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），下冊，頁1406-1407。「鑿」誤為「鑿」。

68 參看朱光潛，《詩論》第11、12章「中國詩何以走上『律』的路：賦對於詩的影響」。他提出賦對於詩的三點影響：一、意義的排偶，賦先於詩。二、聲音的對仗，賦也先於詩。三、在律詩方面和在賦方面一樣，意義的排偶也先於聲音的對仗。《朱光潛全集》



提出謝詩三段體的黃節就朝另一個方向想了，他說：

漢魏以前，敘事寫景之詩甚少，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。<sup>69</sup>

孫康宜也看到了這一點，並把對偶的使用聯繫到了賦：

賦中平等並置的作法想必為六朝詩人們提供了靈感的資源，使他們得以在詩這種文體中發展出一種新的描寫模式。的確，我們可以證明，在六朝時期，有一種傾向正滋長著——即詩、賦兩種文體相互交叉影響。證據之一，便是這一時期的詩人和文學批評家往往用同一套術語去評論這兩種文體。……西晉詩人陸機所作出的關於詩、賦之間最初的經典性區別——「詩緣情」，「賦體物」——現在已經過時。劉勰開始宣稱，詩、賦這兩種文體都必須具有「體物」的特質，而這種特質早先被認為是賦所獨有的。<sup>70</sup>

就是陸時雍所看重的對偶，黃節也發現了其「極變化處」：

康樂詩，對偶特多，然句意有極變化處，自表面觀之，上下兩句，似為對立，然細察其意，則自有先後賓主之分，如云：「積病謝生慮，寡欲罕所闕。」寡欲、直是「謝生慮」的一種方法，故下句乃上句之注腳。又如：「企石挹飛泉，攀林摘葉卷。」亦是一意。蓋言摘葉以挹泉也。至如「俯濯石下潭，仰看條上猿。」則寫景命意，尤奇絕。前人多誤以二句為對峙……不知康樂之語，句法雖相襲，而意實不一。蓋所謂「俯濯」，乃指猿影言，非康樂自濯也。此句雖在上，而其主格乃在下句，康樂當係先見潭底之影而後仰視耳。若此之類，非細參，便易抹殺前人好處。又康樂詩有「拙疾相倚薄」，及「聚散成分離」二語，「拙疾」須分開講，「聚散」則非對文。猶言由聚而散，乃理之常，分離方是說事實。<sup>71</sup>

黃先生所說的「極變化處」，是說對偶並非對立，而是有先後主賓之序，對偶的上句與下句互相之間發生著勾連，此正意味著，謝詩中對偶句單獨取出來欣賞固然極佳，而把它置入整首詩的動態中去體會，才是正道。

以下以同是寫於景平元年（423）秋的一首詩〈初去郡〉和一首賦〈歸塗

（合肥：安徽教育出版社，1987），第3冊，頁204-209。另請參看小川環樹，《論中國詩》第1章「風景的意義」，他說「賦可說是六朝詩的原型」。

69 清·黃節，〈讀詩三笥記〉，蕭滌非，《樂府詩詞論叢》附錄，頁368。

70 孫康宜，《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，頁75-76。

71 清·黃節，〈讀詩三笥記〉，蕭滌非，《樂府詩詞論叢》附錄，頁373。



賦〉爲例作一比較。兩篇作品的寫作基於同一個原因，辭去永嘉太守：「郡有名山水，靈運素所愛好。出守既不得志，遂肆意游遨。遍歷諸縣，動逾旬朔，民間聽訟，不復關懷。所至輒爲詩詠，以致其意焉。在郡一周，稱疾去職……」。<sup>72</sup>

〈歸塗賦〉并序，稱「量分告退，反身草澤」，賦的前半又云「褫簪帶於窮城，反巾褐於空谷」，「窮城」即指永嘉。賦的主體則寫道：

於是舟人告辦，佇楫在川。觀鳥候風，望景測圓。背海向溪，乘潮傍山。淒淒送歸，愍愍告旋。時旻秋之杪節，天既高而物衰。雲上騰而雁翔，霜下淪而草腓。舍陰漠之舊浦，去陽景之芳蕤。林承風而飄落，水鑒月而含輝。發青田之枉渚，逗白岸之空亭。路威夷而詭狀，山側背而易形。停余舟而淹留，搜緝雲之遺跡。漾百里之清潭，見千仞之孤石。歷古今而長在，經盛衰而不易。<sup>73</sup>

此一部分就相當於三段體寫景之中段，它的寫作方法是鋪張。

〈初去郡〉前半列舉彭薛、貢公等古人歸隱事蹟，說自己「恭承古人意，促裝反柴荆」，「負心二十載，於今廢將迎」，就要實現心願，歸隱了，後半則對返回途中所歷之景展開鋪敘式的描寫：

理棹過還期，遵渚驚修垵。溯溪終水涉，登嶺始山行。野曠沙岸淨，天高秋月明。憩石挹飛泉，攀林蹇落英。戰勝曜者肥，止監流歸停。即是羲唐化，獲我擊壤情。<sup>74</sup>

顯然，這一段正是〈歸塗賦〉那一大段鋪張寫景的精縮。其中出現了名句「野曠沙岸淨，天高秋月明」，後面四句又是帶有說理的結尾。

這一比較，恰可證明黃節所說「以賦體施之於詩，故言情而外，敘事寫景兼備」，謝靈運可謂開風氣之先。同時也證明了陸時雍所說「詩至於宋，古之終而律之始也。體制一變，便覺聲色俱開」的體制之變，亦是由相對簡約的古體詩向賦體的鋪張寫法轉移所導引的。更證明了藉助於鋪敘手法，謝客之詩思已然可以不經比興而獲得完美、充分之展開，而其現象學意味亦在某種程度上得力於賦體的平鋪直敘與悟理的形而上品格兩相結合。此外，陶淵

72 沈約，《宋書》，卷67〈謝靈運傳〉，頁1753-1754。

73 顧紹柏校注，《謝靈運集校注》，頁304。

74 同上註，頁98。

明詩和謝靈運詩都得益於賦，看來並非偶然。

## 五、結 論

本文對謝靈運山水詩的成因進行了研討，發現謝靈運的山水詩預示了一個新的詩歌傳統：

第一，玄言詩的「借山水以化其鬱結」、「以玄對山水」模式中止了悠長的《詩》、《騷》比興傳統和剛興起不久的太康緣情潮流，使物感經驗由情與物的關聯轉向了理與物的關聯，從而為山水詩打開了發展空間。值得注意的是，山水詩並非抒情文學傳統的延續和發展。

第二，謝靈運的山水詩把物感經驗從抒情目的轉移到了模山範水的描寫，把玩之中，自然山水已經成為他審美經驗的直接而單純的物件，直觀經驗和審美遊戲兩相結合，不同於比興的詩歌原則開始形成。

第三，佛教的頓悟觀法規定了謝詩的基本結構。如果說，遊戲並不單純，玄言詩就是在山水中悟解玄理，那麼，謝的山水詩則更進一步，恰於遊山玩水的親身經歷和模山範水的詩歌創作中證悟了佛理。隨著頓悟的獲得，歎逝生悲的時序意識以及比興詩法所依託的時間之流被中止了，漸進遊觀的時間節奏亦終結於此。

第四，賦體的鋪敘手法為頓悟觀法提供了強大的詩歌結撰技術基礎，作為手段的鋪敘正構成了一個模山範水時間的漸進過程，而頓悟也於不經意之間得之於其中。

終止了緣情傳統，抑制了比興經驗，直觀因素在詩歌結撰中發揮了重要作用，建立在對景的觀感之上的理悟經驗就構成了謝靈運山水詩的核心，通向意境之門於是得以打開。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

東晉·僧肇，《肇論》〈不真空論第二〉，《大正新修大藏經》第 45 冊，臺北：新文豐出版公司，1983。

- 東晉·慧達，《肇論疏》，《新編卍續藏經》第150冊，臺北：新文豐出版公司，1983。
- 梁·沈約，《宋書》，北京：中華書局，1974。
- 梁·寶亮等集，《大般涅槃經集解》，《大正新修大藏經》第37冊，臺北：新文豐出版公司，1983。
- 梁·釋僧祐，《出三藏記集》，北京：中華書局，1995。
- 唐·歐陽詢等編，《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 唐·李善注，《文選》，長沙：岳麓書社，2002。
- 清·郭慶藩，《莊子集釋》，北京：中華書局，1961。
- 清·方東樹著，王紹楹校點，《昭昧詹言》，北京：人民文學出版社，1961。
- 清·吳淇著，汪俊、黃進德點校，《六朝選詩定論》，揚州：廣陵書社，2009。
- 清·何文煥輯，《歷代詩話》，北京：中華書局，1981。

## 二、近人論著

- 丁福保輯 1978 《清詩話》，上海：上海古籍出版社。
- 丁福保輯 1983 《歷代詩話續編》，北京：中華書局。
- (日)小川環樹 2009 《論中國詩》，貴陽：貴州人民出版社。
- 王元化主編 1995 《學術集林》，上海：上海遠東出版社。
- 王文進 2008 《南朝山水與長城想像》，臺北：里仁書局。
- 王國維 1998 《人間詞話》，上海：上海古籍出版社。
- 朱光潛 1987 《朱光潛全集》，合肥：安徽教育出版社。
- 余嘉錫箋疏 1993 《世說新語箋疏》，上海：上海古籍出版社。
- 呂 澂 1979 《中國佛學源流略講》，北京：中華書局。
- 李運富編注 1999 《謝靈運集》，長沙：岳麓書社。
- 孫康宜 2006 《抒情與描寫：六朝詩歌概論》，上海：上海三聯書店。
- 馬一浮 1996 《馬一浮集》，杭州：浙江古籍出版社、浙江教育出版社。
- 張少康集釋 2002 《文賦集釋》，北京：人民文學出版社。
- 張節末 2005 〈純粹看與純粹聽：論王維山水小詩的意境美學及其禪學、詩學史背景〉，《文藝理論研究》2005.5: 33-41。
- 張節末 2006 《禪宗美學》，北京：北京大學出版社。
- 張節末 2008 〈作為審美遊戲的謝靈運山水詩：兼評鄭疏瑜和蕭馳對大謝山水詩的解讀〉，滕守堯主編，《美學》第2卷，南京：南京出版社，頁107-121。
- 曹旭集注 1994 《詩品集注》，上海：上海古籍出版社。

- 黃 侃 2004 《文心雕龍笱記》，北京：中國人民大學出版社。
- 黃 節 1985 〈讀詩三笱記〉，收入蕭滌非，《樂府詩詞論叢》附錄，濟南：齊魯書社，頁 345-375。
- 黃 節 2008 《謝康樂詩注》，北京：中華書局。
- 黃霖編著 2005 《文心雕龍匯評》，上海：上海古籍出版社。
- 遂欽立輯 1982 《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局。
- 楊伯峻撰 1979 《列子集釋》，北京：中華書局。
- 楊勇校箋 2006 《世說新語校箋》，北京：中華書局。
- 葉笑雪 1957 《謝靈運詩選》，上海：古典文學出版社。
- 鄭毓瑜 1995 〈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〉，收入逢甲大學中文系編，《中國文學理論與批評論文集》，臺北：新文豐出版公司，頁 241-280。
- 蕭 馳 2005 《佛法與詩境》，北京：中華書局。
- 顧紹柏校注 1987 《謝靈運集校注》，鄭州：中州古籍出版社。

## Factors in the Formation of Xie Lingyun's Landscape Poetry and an Aesthetic Analysis

Zhang Jiemo\*

### Abstract

This paper discusses the formation of Xie Lingyun's 謝靈運 landscape poetry by examining such contributory factors as sense experience, metaphysical poetry, Buddhism, and *fu* 賦, and also attempts an aesthetic analysis of the poems. Viewed as a whole, Xie's poems have an intense lyricism, but his landscape poems possess a descriptive quality that seems, in the words of Liu Xie 劉勰, "like a stamp on a seal." It is worth noting that this descriptive quality is not pure realism, but is in fact produced by observing one's surroundings in a certain way. Metaphysical poetry's step back from *bixing* 比興 and lyricism opened up the space in which Xie Lingyun developed his landscape poetry, which was also importantly influenced by the dispute in Buddhism over the doctrines of sudden and gradual realization. The reasoning expressed in the final lines of Xie's landscape poems was often criticized, but is in fact an indispensable part of the impetus of each poem as a whole, expressing a sudden realization attained while wandering among the mountains and rivers. This sudden realization suspends both the feeling of time passing and the impulse to express emotion, endowing the descriptions in Xie's poems with the aesthetic qualities of emptiness, a doctrine central to Buddhism. At

---

\* Zhang Jiemo is a professor in the College of Media and International Culture at Zhejiang University.



the same time, Xie's landscape poetry was also influenced by *fu* narrative techniques; in the course of the narrative, the activities of traveling and sightseeing in the landscape and the poetic thoughts inspired by the mountains and rivers fuse together into a single whole, through which a realization is reached.

**Keywords:** Xie Lingyun 謝靈運, landscape poetry, metaphysical poetry, sudden realization, *fu* 賦