

山水詩也是工夫論

論文草稿，請勿引用

謝公氣韻沉酣，精微法律……凡謝詩前面、正面、後面，按部就班，無一亂者。——王士禛

一、問題緣由

山水詩與玄學的興起有關，此一現象很早就有人注意到，劉勰在《文心雕龍·明詩》篇中提到：「宋初文詠，體有因革，莊、老告退，而山水方滋；儷采百字之偶，爭價一字之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力以追新。」根據一般所理解的劉勰的說法，宋初的山水詩有如下的特點：（一）山水詩緊接玄學的思潮而來；（二）山水詩特別注重文字的洗鍊；（三）山水詩特別注重寫實的精神。劉勰想到的山水詩代表人物當是謝靈運，類似的觀察也見於後人的文字敘述，以謝靈運詩為代表的山水詩具有明顯的特徵：它在歷史的傳承中乃緊接玄學而來，其風格接近寫實而且特重文字的推敲，可以說是特重美感經營的寫實主義作品。謝詩擁有的這些特性很明顯，很難反對，所以歷代詩評家的共識較易形成。

但筆者認為玄學與山水詩的關係，或與山水文化的關係，應該比劉勰所理解者還要深。筆者在〈「山水」是怎麼發現的——「玄化山水」析論〉¹一文中，指出六朝典型山水乃是玄化山水，玄化山水代表一種新的自然觀，此自然觀強調山水本質在虛靈而化，此虛靈之化不會是無秩序的一往不復，因為它隨時隨地會顯化為新起的美感形式，理與氣因此有種共生的關連。六朝山水詩也有理氣論，只是此種理氣論的性質與程朱理學所設定者大異其趣。而要瞭解這種玄化的山水，觀者的心靈也必須虛靈而化，不滯於私情，因此，要具備一種化情的意識。玄化的山水預設主客體兩面皆須轉化，此種山水觀因此帶有人格轉換的工夫論義涵，道家工夫論的語言和山水畫論的文字所以常有平行之處，即因此故。

山水詩雖由謝靈運正式建立，但其核心內涵在王羲之、謝安等人的〈蘭亭詩〉已可見出，「玄化山水」這種詩史上特殊的詩歌類型如果可以成立，筆者認為山水詩的形成期大約在永和到元嘉年間。如果取其整數易以追憶的話，不妨取自蘭亭集會的永和九年（353）到元嘉（424-453）年號結束，恰好一百年。玄學與山水詩歌的創作歷程在此期間內是平行的，王羲之 / 支道林與謝靈運 / 慧遠可算是始末兩端的代表性人物。玄學名士與當時的名僧、高僧、居士共同參與了此詩歌主題的創造，玄學人物創造的玄言詩與詩人創造的山水詩並不只是前後相承，而且也是始終並行，但早晚期的比重不同而已。前者對後者也不只造成了歷

¹ 拙作，〈「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209-254。

史的影響，兩者實有本質上的關連。山水詩蔚為詩界大國以後，其美感內涵當然遠非玄言詩可比，但溯海先河，玄言詩可視為山水詩的濫觴，山水詩則可視為玄言詩的成熟之表現，是帶有六朝文化精神的美感化之玄言詩。

六朝的玄言詩、山水詩與玄學大興的年代重疊，玄學的議題滲進了此一時期的文化論述與文化創作，在詩、文、畫、樂諸領域皆然。本文將以謝靈運的山水詩為核心，放在當時的玄學脈絡下檢證，進一步確認其「玄化」的真正旨趣所歸。本文從思想史的角度入手，所以重點會放在謝詩內涵承載的玄學內涵，而不是其文字的美學價值。本文亦與上述拙作的旨趣相關，但可視為獨立之作。

二、脫情論

晉宋山水論述的核心爭議乃是觀賞山水與「情」的關係，這個議題一方面是歷史發生學的問題，亦即謝靈運的山水詩或宗炳的〈山水畫序〉與此時期流行的情之理論究竟有何關連。但這個問題也有普遍性的意義，筆者認為此時期對山水的理解，可以視為一種典型的山水觀，它在其他文化傳統不見得容易見到，這是具有明顯中國文化特色的文學主題。晉宋山水詩與其時的玄學思潮息息相關，但一旦這種類型的山水論述確立後，它即變成一種理想的類型，成為爾後山水詩或山水畫的原型。

玄學議題有關情感問題最重要的一次討論見於正始年間何晏、王弼論「聖人有情無情」。何晏認為「聖人無情」，王弼則主張聖人的五情與凡人同，但聖人的「神明」與凡人異：「神明茂，故能體沖和以通無。五情同，故不能無哀樂以應物。」何晏「無情論」的論證已佚，詳情不得而知。但據〈王弼傳〉所言：何晏之論甚精，鍾會等人還闡釋其說，可見何晏的論點當時信者不少。何、王之說是否一定如字面上所說的那般彼此衝突，還待推敲，但王弼論的思想較成熟，其理論依據較明確。眾所共知，王弼論《易》、《老》宗旨，一言以蔽之，曰：「崇本息末」而已。王弼所說的「本」意指「無」，就天道而言，不管其生成變化如何，「寂然至無是其本」(〈復卦〉注)；就人道而言，作為典範人格的聖人應當「體無」，亦即體現「無」之內涵。「息」字的語義有紛歧，因為「息」字兼止息與生息二義，王弼的語言因此有兩種方向完全不同的解讀，學界現在比較傾向於王弼的「息」字該作「生息」解，「息末」之說乃是讓「末」生息成長之義。「崇本息末」意指追求「無」此一本體或本根以生息萬物，這樣的本末關係很類似後來體用論的表達方式。

我們如結合「崇本息末」與「無—神明—五情」之說，則「無」可視為「本」，而「末」則可視為五情，追求「無」可使「五情」得到休養生息，「無」與「五情」因此當是一種縱貫的關係，而不是一種斷層。然而，「無」怎麼生息「五情」？王弼的語言有些含糊，但依儒家思想的通義，「神」或「神明」可指心氣的靈通

感物，「情」則指一種由心體生起的同感的作用，「神」深「情」顯，「神」與「情」同體而異用。如依道家思想的通義，「神」作為心氣直通妙感的作用，此義更加明確。「情」字則指感性應物的作用，此義亦有。但「情」是否由心體而發，或是無因而有，其實情則不可解。

王弼的思想會通孔、老，在現代的學派分類中，王弼被歸類為玄學家，而玄學家又較偏向道家系統，王弼因此可視為道家的代表人物。但筆者認為我們大可將他解釋成思辨能力強悍的儒教玄學家，眾所共知，儒家的文化哲學建立在性情論上，根據一種對《中庸》首章的詮釋，「未發」的喜怒哀樂是「天下」的「大本」，也可以說是文化世界的總體依據。²《中庸》將情視為文化創造的主體，此說自戰國以下，常見於儒家文獻，《荀子》、《樂記》與最近出土的〈性自命出〉皆備言此義。魏晉流行的「緣情制禮」或「詩緣情以綺靡」之說，也是順這個脈絡來的。但在儒家道德主義的立場下，自然不會將所有的「情」都視為正面的，所以才有「性其情」之說。王弼的「神明茂、五情同」，即是「性其情」的另一類表述詞。我們不會忘掉，「性其情」此一重要的理論即是由王弼提出來的，王弼沒有任何理由可以安心地將「情」字看壞。王弼的解釋有機地融合孔、老思想精義，其解釋效用比較圓滿，但王弼畢竟是玄學化的儒者，他對道德情感的理解，上不同於孔、孟，下也有別於宋明理學家。他說的「無」雖有創造義，但承體起用的韻味不足，他對情的肯定仍在「應物」層而已。

王弼的聖人有情論乃是弱勢的有情論，就像他的無之創造性是弱勢的創造性。相對之下，何晏的無情論恐怕影響更大。何晏、王弼的聖人有情無情之論既是玄學的議題，也是六朝經學的議題。六朝經學思想的主軸大體往無情論一端傾斜。在皇侃的《論語義疏》中，我們可看到聖人無情論的強烈色彩。繆協注「顏淵死，子哭之慟」云：「聖人體無哀樂，而能以哀樂為體，不失過也。」郭象注云：「人哭亦哭，人慟亦慟，蓋無情者與物化也。」郭象的觀點在下文還會看到。王弼曾云：「聖人體無」，此句對聖人的定義可原封不動地移之於何晏、皇侃所理解的儒家聖人。對何晏、皇侃等人來說，「體無」實包含了「體無喜怒哀樂」，亦即「本體論上情無」之意。本體上情無，但現實上卻不能無情，不管現實上的情之表現能否恰到好處，「情」的本質在價值位階上即是次等的。

「情」在六朝的儒家經典詮釋中，沒有正面的地位，道家的理解亦然。王、何的聖人有情無情之辯，其說實各有理據，但六朝人所認定的《莊子》一書，支持的論點應是聖人無情論，這種觀點是透過郭象的眼睛看出來的。郭象《莊》注的情說比起他其他的論點，較少受到注意，但郭象其實以自己的思想框架，重申了何晏的論點。郭象注〈養生主〉「老聃死，秦失弔之，三號而出」，曰：「至人

² 《中庸》言：「喜怒哀樂之未發謂之中，發而皆中節，謂之和。中也者，天下之大本」，這句話的解釋有歧義，解讀重點有偏重。理學家從工夫論解讀通常將「未發」此「大體」視為超越的本體，觀「已發」、「未發」的重點則落在心地上工夫作解。但如依《中庸》原文，最直接的解釋還是文化表現論的情感主體論。

無情，與眾號耳。」他的理由是「哀樂生於失得者也。」〈德充符〉篇言其「闔跂支離無脈」有「有人之形，無人之情，獨成其天之說」，郭注：「無情，故浩然無所不任、無不任者。有情之所未能也，故無情而獨成其天也。」同一篇莊子與惠施論人有情無情時，郭注云：「人之生也，非情之所生也，生之所知，豈情之所知哉？故有情於為離曠而弗能也，然離曠以無情而聰明矣！」注〈大宗師〉篇「夫道，有情有信」，郭云：「有無情之情，故無為也。」論者如果反駁道：注不破經，郭象的注語難免隨《莊子》原文起舞的話，我們可以舉更有利的例證以釋論者之疑。比如《莊子》書中明明並沒言及情之問題，但郭象卻硬將「無情」的標籤加進來了，〈庚桑楚〉有言：「忘人，因以為天人」，郭注：「無人之情，則自然為天人。」〈天下〉篇：「其鏡若靜，其應若響」，郭注：「常無情也。」解〈應帝王〉篇所言「至人之用心若鏡」，郭云：「鑒物而無情」。

郭象注因隨《莊子》原文而注，所以難免要受到原文的牽制。《莊子》如何看待情，姑且擱置不論，³但郭象既選擇此一文本，此文本的核心論點可以合理地設想與郭象相合。事實上，我們縱觀郭注全文，郭象將情看成是負面的，這種論點是相當一致的。在「自然獨化」的思考模式下，郭象持的其實是另一類的氣成命定之說。每個人皆有氣性，氣性是被決定的，至人因性秉妙質，所以可以與物冥而循大變，常人則需要安於自己的性分之內。會破壞這種決定性的自然結構之因素者是「情」，但所有的情其實是多餘的，因為它事實上沒有改變的力道。人之所以有情，就常人而言，乃是「生於失當」的多此一舉；就聖人而言，乃是為處世應物計，不得不「人哭亦哭，人號亦號」，應物了事一番。毫無疑問的，郭象的「情」是負面的，必須被超越。而任何人的「性」都是被決定的，除了聖人可以體極以外，常人是毫無可能改變命運的。謝靈運後來作〈辯宗論〉，提到孔氏之論「聖道既妙，雖顏殆聖，體無鑑週，理歸一極。」謝靈運所說的「孔氏之論」，實即郭象的論點：人不可能成聖，即使賢如顏回，仍是去聖一間未達，所謂「殆」也。只有聖人可以「體無」，神明應物，所謂「鑑週」是也。

自魏晉後，情視為心的主要功能此一想法已告確立，「魏晉風流」的主要條件之一乃是「必有深情」（馮友蘭語）。「情所獨鍾」，既不在太上，也不在太下，而是「正在我輩」。在氣成命定的格局下，「太上」、「太下」可說是鳳毛麟角，其人不宜列入考量之列。「我輩」乃泛指常人，我輩為情所獨鍾，換言之，情乃人現實存在之基本屬性。「詩歌」之主體在「情」的命題也在此一時期進一步地強化，〈文賦〉所謂的「詩緣情而綺靡」，此語可視為此期詩歌最重要的定義。詩、情相關之說由來已久，如果詩具備倫理與形上的功能，如〈詩大序〉所說者，那麼，情也當具正面的意義，儒家（尤其宋明理學）的立場接近於此。《文心雕龍》對「詩」與「情」關係的判斷也接近於此。

³ 最近的研究參見莊錦章，〈Zhuangzi and Hui shi on Qing 情〉，《清華學報》，2010年3月，新40卷第1期，頁21-45。

「情」與「文化」掛勾，則「情」乃有意義之創作成分，儒家的堅持有其合理性。然而，六朝論「情」與「詩」的關係，除傳統儒家的脈絡外，另有一種解脫論的脈絡。就現實存在而言，人的存在即情念的存在，情之傷人或情之流於私人性之欲，也是種現象學意義的現實。「情」字從兩漢以下，常含貶義，《說文解字》云：「情，人之陰氣有欲者」，許慎的注解未必是「情」字的本義，但卻是兩漢魏晉的通義，董仲舒即持此看法：「人之誠，有貪有仁，仁貪之氣，兩在於身。」班固，《白虎通義·性情》引《鉤命決》云：「情生於陰欲，以時念也；性生於陽，以就理也。陽氣者仁，陰氣者貪，故情有利欲，性有仁也。」《孝經援神契》所說略同。鄭玄注《禮記·坊記》更云：「情主利欲」，若此之言不一而足。此論更影響到魏晉阮籍〈達莊論〉：「情者，遊魂之變欲也」，也是相同的論點。秦漢的性情論是氣化宇宙論下的一項分支理論，陰陽同為宇宙變化的兩個模態，陽正陰負，雖都不可少，但未嘗不可變負為正，但在以《說文》為代表的氣化宇宙論籠罩下的系統下，「情」是陰氣之欲，是負面的，因此不免蘊含「情惡」之意。蘇綽仿《周禮》作〈六條詔〉，有話云：「性別為善，情為為惡」。所以最好的人格自然要「無情」。

玄學的情論有繼承兩漢來的源頭，也有新論介入。六朝的新論即為玄學，玄學的主軸在三玄與般若學，佛老解脫論的色彩濃，它們的解脫論基本上要求心性清淨的前提，而心性清靜的境界通常要有滌情化慮的前提。所以它們思想所側重者，乃在「情惡」與「無情論」。「情惡」之說乃是當時佛教徒普遍的共識，佛教以「有情」為眾生，凡動物皆有情識，皆有逐塵附著的功能。從情之複合詞如「情見」、「情識」、「情塵」、「情懷」都帶負面義，都需轉化，眾生既為有情，則「情」乃生命之本質因素，其具體的指涉通常即指知覺作用的六根為六情，《金光明經》說：「心處六情，如鳥投網。常處諸根，隨逐諸塵。」更進一步細分，情還可分內外，《智度論》四十曰：「眼等五情名為內身，色等五塵名為外身。」魏晉後的佛子居士對情的理解常沿襲此一脈絡而來，康僧會〈安般序〉以六根（眼、耳、鼻、口、身、心）、六界（色、聲、香、味、細滑、邪念）為內外六情，六情都很容易受到「邪行」。郗超〈奉法要〉也以六情為「生死之原本，罪苦之所由」。在解脫論的籠罩下，我執需要「情」此無明來負責，「脫情」遂成為六朝僧侶、居士共同的追求。

慧遠與謝靈運關係特深，慧遠所在的廬山實即當日的文化中心，他對情的理解也是沿承佛教的脈絡而來。在〈沙門不敬王者論·求宗不順化三〉一文中，他提到：「有靈則有情於化，無靈則無情於化。無情於化，化畢而生盡，生不由情，故形朽而化滅。有情於化，感物而動，動必以情，故其生不絕。其生不絕，則其化彌廣而形彌積，情彌滯而累彌深，其為患也，焉可勝言哉。」「有靈」實即「有情」，情是包含人類在內的有靈之共同規定，它是累滯苦痛的泉源，也是蒙蔽另一正面心靈功能「神」的罪犯。天若有情天亦老，樹若有情，不會青青如此。在解脫的目標下，「情」被視為負面的，但它的根據極深，與命同根。因此，

需要艱困的修行歷程，「不以情」累其生，進而「不以生累其神」，神才可「冥」，輪迴才可擺脫。

美感不可能沒有情之感受作用，但「情感」作用總要預設一種與非己身因素之物的興發作用。佛教對意識的分析極密，迥非其他文明傳統所能望其項背。它對情的分析即為一例，「情」被視為具有內外兩面，亦即包含知覺面向的眼—耳—鼻—舌—身、色—聲—香—味—觸，以及精神面向的喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲等，而且這種內外之情被視為造成人的墮落，所以需要超脫。佛教對情的分析越密，它與美感的矛盾也可以說越深。但我們如果採宏觀的角度看，這種「非情論」的論點並非佛教所專有，而是宗教或准宗教修行中常見的論述。中國的道家亦然，老子以為學 / 為道對反，以五色、五聲、五味為妨礙體道因素；《莊子》也有某些類似的說法。印度的修煉傳統，或斯多葛派等人的思想，也都可見到此義。在解脫的目標下，「無情論」的論點常因而應運而生。

六朝情論繼承先秦、兩漢儒道兩家的論述而來。秦漢以後，情論呈現一正一反的發展路線，我們稱呼正面意義的情論為文化主體論的立場，負面的情論為解脫論的立場。文化論的「情」得到先秦儒家的支援，它是文化創造的主體依據。解脫論的「情」得到佛老的支持，漢儒因以性情配陰陽，所以也以不同的思想立場加入同一陣營，認為情的價值是負面的。解脫論與文化主體論乃是魏晉人士繼承的兩股潮流，其勝場大抵分別見於宗教與文化領域。玄學的主軸遠離儒家的文化主體論，而與佛道兩教的關懷頗相近，所以「無情論」佔了上風。然而，解脫論所說的「無情」不見得是字面的意義所能拘囿的，它通常不是指人當如同慎到主張的達到「無知之物」如同石塊，或禪宗所謂的「枯木禪」之存在狀態，它仍可支援一種非情的「神」、「幾」之類的心理機能。筆者相信何晏或後來的郭象等人所主張之「無情」，是有特定脈絡的，他們與王弼的差別不見得在「有情」與「無情」，甚至於也不見得在有沒有肯定「神」這般的心理機能，而是在「神」或「神明」與「五情」的關係上而已。解脫論所說的神、或神明與五情的關係，通常是「逆情為神」或「化情為神」之類的逆覺模式。文化論的主張則是「性其情」的順通模式，「性為軌約、情為動力」以開展文化領域。晉宋山水詩或山水畫的特色只有放在「情」的逆順流程的結構下考量，它們的特性才可以顯現出來。

三、賞心與貞觀

「山水」和中國詩歌其他常見的主題如「邊塞」、「宮體」、「詠史」、「詠物」、「饗宴」、「遊仙」不一樣的地方，乃在「山水」主題的人文成分偏少，帶有特多「自然」的屬性。其他的詩歌主題比較可以歸到抒情的範圍下定位，人的情因「物」而興，因感而創作，這就是「緣情」說。但六朝所理解的「山水」不是一般意義的感性之物，而是一種另類心眼下所見到的真正山水。此真正的山水即是「玄化」山水，一種大道盈滿流行的山水，玄化山水不對感性主體開放，所以不可緣情，

至少不是一般意義的緣情，它只對另類心眼開放，而這種另類的心眼即是所謂的「貞觀」，謝靈運詩：「貞觀丘壑美」。貞觀之眼不屬日常生活云為中的主體，而是滌潔淨化後的主體所呈現者，這樣的主體意識即是所謂的「賞心」：「賞心不可望」。「貞觀」意味著一種貞定的視覺作用，「賞心」則指向一種賞玩遊化的意識作用。氣化主體中的形神關係乃是一體的表裡兩面，所以「貞觀」與「賞心」兩者聯袂而來。

謝靈運常用排遣負面性情意的「賞心」一詞，但就表面詞意而言，我們也看到「賞」與「情」聯用的情況，「賞心」與「情」的關係頗複雜。謝靈運是元嘉文人中的大居士，六朝精研佛理的代表性士人，但他在山水詩中所要傳達的卻不是佛理，而是他的山水經驗帶給他的另一種的美感的解脫之道。正是在這種背景下，所以我們在謝詩中也見到他將「遺情」與「賞情」並列，一般當然還是與「賞心」相對。底下，我們選四首詩，觀看其關係如何。

A 組		B 組	
詩文	篇名	詩文	篇名
遺情捨塵物，貞觀丘壑美	〈述祖德詩〉之二	表靈物莫賞，蘊真誰為傳	〈登江中孤嶼詩〉
含情易為盈，遇物難可歇	〈鄰裡相送至方山〉	情用賞為美，事味竟誰辨	〈從斤竹澗越嶺溪行〉
矧乃歸山川，心跡雙寂寞	〈齋中讀書〉	賞心不可忘，妙善冀能同	〈田南樹園激流植援〉
感往慮有復，理來情無存	〈石門新營所住四面高山迴溪石瀨茂林修竹〉	將窮山海迹，永絕賞心晤	〈永初三年七月十六日之郡初發都〉

A 組中的「情」基本上是負面的，需要被排遣。B 組則著重於「賞心」的殊勝，「情用賞為美」一詞更指出有一種可稱「賞情」的情，「賞」當然也是情的狀態，「賞情」實即「賞心」。否則，如果真按字義所說的徹底的「遺」，「情」的「賞」之功能就沒有意義，反之亦然。簡言之，謝靈運所遺、所無的「情」，乃《說文》意義下的私情；所重的情則是賞心之情。兩者不同層，功能也不同，但同是情的變貌。只有化掉私欲之情，而又不躍入存在深淵的超越層，「賞心」才可呈現。

「賞心」一詞造語奇特，謝詩中的「賞心」常和遺情、怯情的意思共用。山水不可「緣情」而得，它當「逆情」。但其「逆情」卻不是東方意識哲學下求道者所要求的那般將意識徹底的祛情化，以證無分別的絕對同一。其逆情是去除其心理學的私欲成分，並進入一種美感的關照，此時的心境即是「賞心」。「賞心」與佛老的無限心在某種程度上頗有近似之處，兩者都要求程度不等的逆覺歷程；兩者也都帶有「涵攝萬象、朗照萬象」的明鏡隱喻。但前者的「逆覺」並沒有達到「浩浩狂瀾挽到底，更無涓滴肯朝東」的超越層次，也不想達到此層次，更不許進入此層次。它想達到的是一種非私欲的純感狀態，不能躍入超越層的境界；其所照之象也是形象融釋的美之關照，而不是性體此太虛所蘊含的物之本根。

「賞心」或其家族語詞如「欣賞」在當代的用法中，常蘊含一種觀照的意思，「賞心」一詞更容易令人聯想到澄懷靜慮般的寂照。然而，當謝靈運放棄傳統的心性語彙，而特地使用「賞心」此一奇特的字彙時，我們很難相信他沒有深思熟慮過。「賞」字意味著禮物之賜，是一種承受，「賞心」與其說是觀照的成分較多，還不如說兩相印合的情況要濃一些。我們看謝靈運所用的「賞心」既可用之於人，也可用之於山水，即可瞭解「賞心之人」乃是兩情相投之人，「賞心之情」也可說人與山水之兩情相投。換言之，「賞心」意味物與我之雙向流通，互逆互入。觀者真正融入山水的氛圍中時，主客雙泯，恬淡自如，「賞心」比寂照之心多了氣的流動與主客的互逆性，必然會呈現出的現量境界。

「賞心」此一詞語乃謝靈運詩中的字眼，這是極具美感意味的詞彙。心靈具有多少屬性，這是中國哲學的老議題，唐君毅先生的分類有性情心（孟子）、統類心（荀子）、虛靈心（老莊）、功利心（韓非子）等等，心的屬性早在先秦時期已紛紛被提出來。但心靈是否具有美感的屬性，此事一直被忽略。中國詩歌詠自然的歷史甚早，但對欣賞自然或創作自然詩的主體條件為何，卻著墨不深。我們現在說「自然詩」之「自然」是當代學術的語彙，在 19 世紀之前，此詞語常作為一種境界頗高的狀態詞使用。「自然」帶有玄味，因此，要有另類的主體才可契近之，這類的想法是經由玄學的激盪後才呈顯出來的。謝靈運提出「賞心」論，指出一種不以私人性，而以相互回贈性（賞）；不以緣情，而以逆情（而非脫情）；不以物象糾葛，而以澄覽靜照的意識，乃是欣賞山水的真正主體，「賞心」可以說是種特殊的美感主體。

筆者在上文中用到「現量」一詞，此詞是佛教用語，意指不經由「比量」，也就是不經由比擬、推論等抽象作用，而由知覺直接呈現者。王夫之論謝靈運詩，喜歡使用此一語彙，他對謝靈運的詩讚美得無以復加。謝靈運之於王夫之，就像賀德林之於海德格，這兩位詩人分別被東西兩位偉大的哲學家視為真正的哲人，因為他們都開啟了真正言語（詩）與道的關係。王夫之認為謝靈運詩所開啟的是「現量」的精神，他所說的現量是勝義現量，是知覺的本來面目。落在現實上講，勝義現量即是「貞觀」。

「貞觀」是「賞心」此意識語彙的對應物，在形氣神此身體觀的構造下，意識有何狀態，其形體面也會有對應的狀態出現，因為「外在知覺與內在知覺是共變的，因為它們是單一與同一個行動的兩面而已」。⁴「貞觀」一語出自《易經》「日月，貞大觀者也」。此語意指一種不帶俗慮的正觀，此詞語在六朝使用的頻率並不高，晉傅玄有〈貞觀〉一文，其文所說「貞觀」乃「內洗其心，以虛受人，外設法度，立不易方」，意思很籠統，但用意是要透過這種貞觀之道使虛偽者無從而逃。傅玄所用的「貞觀」大抵指正確的內在意識與正確的外在法則，可以正確地判斷事物之情偽。謝靈運對《易經》相當嫻熟，他自然也知道《易經》用來

⁴ 梅露龐帝（M. Merleau-Ponty）著，姜志輝譯，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2001）。

抉疑、指示的功能，謝詩中不時運用到易卦的事例。易卦的卦象由兩種自然的意象組成，謝靈運涉足山水時，心馳目遊，其時所呈現易象可能是原始的自然意象與其引申的義理兼而有之。易象一落到山水時，其本來的自然意義很容易顯現出來，「貞觀」一詞的知覺性格更加顯著，「貞觀」用於視覺可能是謝靈運的創造。

魏晉名士喜歡用來描述與道相契的雙眼即是「遊目」，從「遊目」到「貞觀」的過程很值得追究。在道家的系統，尤其六朝的文獻中，眼睛的作用雖在觀看，但此觀看並不是固定化或抽象化的作用，而是境界的開顯。眼睛是精氣所聚，它要轉換內外之境，使之互通。精氣所聚之眼在境界的開顯中要呈顯氣化的流動，「觀」字與「遊」字因而可以互釋，因而有「遊目」此一詞語在此時出現。在當代的文化論述中，視覺作用常被視為是理性的霸權的共犯。由於視覺是呈顯作用的體現者，而所呈顯者如要被認識，免不了要定性、定向、定化，也就是要抽象化，眼睛的惡名遂不可免。事實上，眼睛確實有可能有此惡劣作用，不只沙特對眼有戒心，莊子事實上早就提出學道者要有如初生之犢的眼睛。如果眼睛可以「無心而不可與謀」，純任知覺流行，由此顯示，視覺的作用不一定要往僵化的理性作用上發展，它也可和氣化主體合作，維持一種不斷新沖的能量，化靜為動，此時即有「遊目」的作用。

玄學大興後，也就是從公元 2、3 世紀（魏晉）以後，「遊目」一詞日漸流行，甚至可說逐漸取代「遊心」，這是個很有意義的語詞之轉變。⁵因為相對於心性論語詞的「遊心」，知覺語詞的「遊目」更可彰顯物之氣化狀貌，一種新狀日出的面貌。所以就價值感而言，它可以說呈顯了真正的物之面目，所以「遊目」的視覺作用可稱作「貞觀」，「貞觀」下的物象呈現「美」之感。

謝靈運選用「貞觀」一詞可能有特殊的用意，他的山水詩比起前人所描述的自然景色，色澤特別鮮麗。中國詩歌以往顯現的自然景物在「觀山則情滿於山，觀海則意溢於海」的情意主體作用下，自然景物的自在面不顯，自在面不顯乃因「自為」的意識滲進了太多情意的作用，因而使得視覺的作用情意化了。然而，謝靈運重視山水的滌情化意作用，他說「理來情無存」，因此，其視覺作用特顯明朗。眼睛是上天賦予人的感官，山水亙古以來即存在於大地，古往今來不知有多少雙眼睛遊觀於群山萬壑之間，但能正視山水本身的「性質」，而且是特別明亮鮮潔的性質者，不能不有待於謝靈運的雙眼。「眼」作為意識開顯的重要管道，亦即道的彰顯途徑，此意在當代文化研究的制約下，被污名化。筆者認為對待視覺，我們有必要回到「耳聰目明」的傳統，也有必要回到柏拉圖「以火遊火，同類相觸，開顯世界」之說，⁶或回到黑格爾的「靈魂器官說」。⁷

⁵ 參見福永光司 (Fukunaga Mitsuji)，〈「遊び」の哲学と竹林の賢者たち〉《中国の哲学、宗教と芸術》(京都：人文書院，1988)，頁 62-73。

⁶ 柏拉圖假借蒂邁歐之口說道：「眼睛裡的火不會引起燃燒，但會發出溫柔的光芒，諸神取來這樣的火，使之成為一種與白天的光線相似的東西。我們體內與白天光線相似的那般純火以柔潤而濃密的光束從眼中發射出來……每逢視覺之流被日光包圍，那就是同類落入同類之中，二者相互

與謝靈運同代的宗炳與王微在山水畫記中，都盛言「質有而趣靈」的山水與玄化主體間的關係。謝靈運比起他們來，他在虛靈主體上的著墨並不多。筆者認為以他提出賞心一貞觀的體系向下推移，審美主體的問題不可能不出現。他之所以著墨較淺，最大的可能是隨著「賞心論」的提出，他期待一個更文理密察的理論，更足以解釋遊觀山水時的存在情態，也就是較以往的蕭散人格可以更集中心力的藝術主體。但單單由「賞心」、「貞觀」之語看來，我們大可說：謝靈運不但是創造中國山水詩的典範人物，他也是賦予其哲學依據的奠基者。

四、形媚與理感

山水鑑賞的主體是和山水客體意義的改變同時而至的，當山水詩人發現一種具祛情一賞心的深化意識乃是鑑賞的主體時，他同時也發現了一種深化的山水。筆者稱呼此種山水為「玄化山水」，其原因為此山水受玄學影響，故以「玄」名之，一也；第二，「玄」意指深層，「玄化山水」指的是一種深入山水本性的自然觀，所以「玄化」一詞於文本有據；第三，孫綽當年已提到時人有「玄對山水」之舉，「玄化」改寫自「玄對」一詞。上述三個因素當中，深層山水的因素是最重要的。而所謂的深層山水，筆者認為宗炳所說「質有而趣靈」一語可以盡之。山水詩人所見到的山水，受《莊》、《易》影響甚大，《莊》、《易》本來都是「變化之書」。加上郭象「獨化」說詮釋下的《莊子》之自然觀，可能是當時影響最深遠的一種理論。依「獨化」的眼睛所看到的自然事物，無一不處在「變遷之途」與「日新之流」當中，這也是所謂的「趣靈」之說。

「質有而趣靈」的山水觀在《易經》與《莊子》書中已可見出，但這樣的論點滲透到詩文與繪畫創作上來，卻要到晉宋時期，才告成熟，至少才有初步的體系可言。竊以為孫綽的〈遊天臺山賦〉所描述的天臺山最可代表「質有而趣靈」的時代趣味，永和年間的〈蘭亭序〉與晉宋時期的〈遊石門詩並序〉也同染此風。謝靈運的山水詩也當在此格局下定位。

結合之後，凡是體內所發之火同外界某一物體相接觸的地方，就在視覺中由於性質相似而形成物體的影像。整個視覺之流由於性質上的相似而有相似的感受，視覺把它觸及的以及觸及到它的物體的運動傳播到全身，直抵靈魂，引起我們稱之為視覺的感覺。」柏拉圖（Plato），王曉朝譯，〈蒂邁歐篇〉，《柏拉圖全集》（北京：人民出版社，2003），卷3，頁296-299。

⁷ 請看下列這段話：「靈魂集中在眼睛裡，靈魂不僅要通過眼睛去看事物而且也要通過眼睛才被人看見。正如人體所不同於動物體的在於它的外表上無論那一部份都可以顯出跳動的脈搏，藝術也可以說是要把每一個形象的看得見的外表上的每一點都化成眼睛或靈魂的住處，使它把心靈顯現出來。或則就像柏拉圖在著名的詩裡向星所說的：『當你眺望星星時，啊，我的星星！我默祝我自己就是天空，用千眼萬眼來俯視你的儀容。』反過來說，藝術把它的每一個形象都化成千眼的阿顯斯，通過這千眼，內在靈魂和心靈性在形象的每一點上都可以看得出。不但是身體的形狀、面容、姿態和姿勢，就是行動和事蹟，語言和聲音以及它們在不同生活情況中的千變萬化，全都要由藝術化成眼睛，人們從這眼睛裡就可以認識到內在的無限的自由的心靈。」黑格爾著，朱孟實譯，《美學》（臺北：里仁書局，1981），冊1，頁214-215。黑格爾這段話可視為「眼之頌」，他晦澀的文字中偶而有此類的絕妙美文。

晉宋的山水觀最大的特色在「化」上，「趣靈」即是一種較穩健的「化」，一種帶著形式的緩化。因為山水如果只是化，沒有形式作為框架，它即無法成為美感的對象，任何美感的客體都無法貞定其身。《莊》、《易》論化，其施用範圍是有限度的，玄學的理趣不能原封不動地移至文化的領域。宗炳〈山水畫序〉中除提出山水的「趣靈」屬性外，他另提出「山水以形媚道」之說。道不可見，但在儒道泛道論的思考方式下，道卻顯像在風雨霜露，在稊稗屎尿，遍布一切存在。到了晉宋時期，一種更具體的美學的泛道論思想成形了。宗炳指出：山水比起其他的存在物，它的形狀具有特殊的效應，它可使道「媚」起來，反過來說，道可在山水的面貌上呈現「媚」的美感面貌。

論及「媚」的性質前，我們馬上會想到一個前提：為什麼山水的「形」可使道「媚」呢？答案很清楚：山水的形乃是道之所聚。中國有很強的泛道論傳統，作為最高的存有的「道」不以人格神的面貌出現，它遍布於世界之內。就道與世界不離考量，泛道論也可以說是某種意義的泛神論。因此，山水與道的關係似乎可推論至先秦時期。上述的推論不能說錯，就理路而言，一旦泛道論的思想形成，道即不可能不在山水之內，山水也不可能不在道之內。然而，理路是一回事，實現是另一回事，一種具有典型中國玄化趣味的山水觀卻只能在六朝形成。⁸六朝形成的玄化山水觀首度具體地呈現了一種「質有趣靈」的道之模態，此模態沒有黑格爾使用的「精神」之意義，但卻有一種貫穿意識與自然的道之流行之意義。六朝的山水之於六朝人，絕非 18 世紀的自然之於黑格爾。在黑格爾的美學系統中，自然是以精神尚未覺醒的無機物之組列出現的。自然如果有精神的意義，主要是它湊巧引發了觀者內在的情感，再由此情感投射所致。如論自然本身，精神價值是看不到的。⁹

謝靈運與六朝人絕對不會將自然看成無機物的集合，山水的本質不會是俗情或是所謂的現象一般的山水之意義而已，它是道的聚結，道成於山水之肉身。如果我們將主體的概念限定於意識之內，山水誠然沒有精神性，大自然的一切也都沒有精神性。但主體如果扎根於身體，進而扎根於自然（氣）之內，我們不能不認為：山水內自有神氣化的形式，此神氣化的形式一方面趣靈，一方面有形式的結構，此謂之理。理是傳統的語彙，它不管用於性理、玄理、空理或文理之上，多少都帶有規定、軌範、結構的形式之意義。在典型的山水詩中，「理」指的是一種玄化而具有美感意義的形式。從王羲之的「寥闐無涯觀，寓目理自陳」到謝靈運的「感往慮有復，理來情無存」，指的都是大自然湧現出一種有意義的形式，它無疑地帶有形上之道的內涵，但卻是以美感的形式呈現出來的。

山水詩與畫論中的「理」字是個值得注意的核心字眼，謝靈運詩中除了前引的「感往慮有復，理來情無存」出現了「理」字外，我們還看到其他的案例，如：

⁸ 六朝的一些山水論述著作，比如〈畫靈臺山記〉，也常將道、至人和名山結合起來。

⁹ 黑格爾觀點參見《美學》，冊 1，頁 80。

「三江事多往，九派理空存」、「孤遊非情歎，賞廢理誰通」、「事為名教用，道以神理超」，這些詩句中的「理」字之意義都很曖昧，或者說：都很多義，它們可能有些玄理的蘊含，但這些玄理都與現象之山水、感興主體、事物現狀緊密相合，我們不能不感受到箇中的美感趣味。謝詩的美感之「理」不是孤立的案例，我們看同一時期的廬山諸道人〈遊石門詩〉云：「超興非有本，理感興自生」；慧遠也有詩：「流心叩玄扃，感至理弗隔」。所謂「理感」不會是超絕的宗教語言，〈遊石門詩〉有〈序〉，〈序〉中有言：「會物無主，應不以情而開興，引人致深若此」。「理感」即是在現量界引發的感動，但這樣的感動何所起，何所緣，是無從揣摩的，也可以說是脫主體化的，它就如是引人起興。「理」是六朝玄學及文化史領域內的重要語彙，但此字的美學意義似乎受到重視的程度仍然相當不足。

上述有關「理」的詩句中，我們看到「理」字通常與其他的關鍵詞相連，如理一情、道一理、理一興，意義是在詞彙的相對照中產生的，單單看這些語組，我們也可感受到其間濃厚的玄學氣味。謝靈運、廬山諸道人、慧遠、還有底下要提的宗炳，他們處於晉宋之間，他們的思想處於玄學的儒道交涉期的尾端，也處於玄佛交涉的關鍵期。由於這些人都是佛弟子，因此，我們很容易想到這裡所說的「理」是佛教的空理，亦即緣起性空的第一義諦。在山水中體會空理，此義在六朝詩中確實可見，如支道林詩中即多此義。然而，論謝靈運山水詩的特色，或論宗炳〈山水畫序〉在文化史上的地位，空理之說殊不當理。即使我們加上了「緣起」，用緣起性空之義釋之，恐仍嫌空泛。如要說此「理」與佛教教義相通的話，筆者覺得最接近的解釋乃是「即色遊玄」之論。亦即「理」附掛於「色」上，離理無色，離色無理。理色不二，然而「色」不暫停，隨時變化，因此，「理」亦與之萬變。

上述說法仍嫌籠統，但晉宋山水詩與理相關的文字有個特色，此即此理都是在山水的框架中顯現的。這樣的現象除了有歷史的因素，亦即山水詩緊接玄學詩而興起；以及地理的因素，亦即江浙的原始山水提供了名士玄思的天然背景。除此因素以外，筆者認為：此時期的理恐也有特殊的含意。論及「理」字，我們很容易想到唐君毅先生說及的「理」之六義：文理、名理（玄理）、空理、性理、事理、物理。但這六種理不管就理路或就歷史文獻而言，皆很難與山水詩人所說掛勾。山水詩人論及理字時，總是將其義與山水意象相連而論，如「理來情無存」乃繼承「傾崖光難留，林深響易奔」而來，「三江事多往，九派理空存」乃繼承「攀崖照石鏡，牽葉入松門」而來，所承者如可視為景句，繼承者視為理句，兩者之間似有因果關係，此關係是否可視為一種意象旁通的聯想關係？或是一種更深層的感興關係？「理」字何所為而來？

謝靈運佛學造詣甚深，又是佛教徒，因此，其詩中的「理」字很難不令人往佛理的路上聯想，而這種聯想在某些非關山水的詩上確實可以解得通。但如果山水詩中的理沒有山水意象的因素在內，則泛泛而論的空理恐不當理，即色遊玄或

不落存有一邊的般若精神，恐怕也還隔一層。謝靈運山水詩中的理帶有形上意義，但又與形上之理有別，乃因此玄味之理帶有美的屬性。比如在〈於南山往北山經湖中瞻眺〉此名詩中，謝靈運以他一貫的筆法，寫道早上從陽崖出發，接著開始鋪陳景物，一路山光水色，「撫化心無厭，覽物眷彌重。」賞玩的心情隨著自然景觀的移動，新新不已，毫不厭怠。此詩最後以「孤遊非情歎，賞廢理誰通」作結。沈德潛《古詩源》注此句道：「若以無人同遊而賞廢，則非理矣！」此注恐不諦，謝靈運確實常期待賞心之知音，但他的詩中「賞心」一詞指的當是能賞之心，心賞的主要對象則還是山水，賞心與山水不斷湧現的美感形式（理）同步出現，沒有賞心的關照，美感之理也就無法傳達了。山水之美（理）有待「自為（for-itself）」的精神（賞心）為之彰顯，否則，其美無以自現。黑格爾的自在一自為之說此時倒可派上用場，謝靈運的山水詩再度確認了美感之理已建立。

如果謝靈運山水詩的「理」是美感之理，那麼，這樣的「理」將是以非認知性的感性性質出現。比起前代的山水詩，我們不能不注意謝詩中論山水之美的形容詞不少，如「麗」、「鮮」、「輝」、「新」等，這些詞語呈現的是光亮鮮麗的性質。「麗」、「鮮」、「輝」、「新」這些詞彙自然不是謝靈運創造的——他也不是唯一使用這些詞彙的詩人，但他運用得特別地好。上述這些亮麗概念不屬於自然物本身的「初性」，也比一般的「次性」多了些東西，亦即多了光線的外因。陽光是呈現原則，是生命原則，它與眼睛的開顯作用相呼應，我們很難想像詩歌中會沒有「光」之因素。但有此因素是一回事，能自覺地運用此一因素又是另一回事。

謝靈運是極早注意到光線與空間感的詩人，光線在整體謝詩中所佔的比例尤為重要。陽光所至，境界遂顯，詩的格局由此展開。我們且細參這些名句：「遠巖映蘭薄，白日麗江皋。原隰美綠柳，墟囿散紅桃。」（〈從遊京口北固應詔〉）、「石淺水潺湲，日落山照曜；荒林紛沃若，哀禽相叫嘯。」（〈七里瀨〉）、「時竟夕澄霽，云歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。」（〈遊南亭〉）、「亂流趨正絕，孤嶼媚中川。云日相輝映，空水共澄鮮。」（〈登江中孤嶼〉）、「早聞夕飆急，晚見朝日暎。崖傾光難留，林深響易奔。」（〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉）這些詩句中的光線或早或暮，或隱或朗，它拉出了上下遠近的縱深、明暗幽顯的色澤，也使得自然景物呈現了更為繁富的變容。至於〈石壁精舍還湖中作〉此名詩的結構，我們更可以說：作者是緣著陽光的行程展開他的旅程的。作者從「昏旦變氣候，山水含清暉。」開始鋪陳起，一幅山水畫由此展開。謝靈運是中國自有詩歌以來，首位大規模地將最南邊的自然景物帶上詩壇的詩人，浙江的風光云霧首度在漢字傳統中映照出存在的光芒。

在這些亮麗的語彙中，最特殊者乃是「媚」字。謝詩喜用此字，且所用的場合常是謝詩中的名句，其言如下：「覃曩日之敷陳，盡古來之妍媚」、「潛虬媚幽姿，飛鴻響遠音」、「白云抱幽石，綠篠媚清漣」、「亂流趨正絕，孤嶼媚中川」、「江山共閒曠，云日相照媚」、「蘿蔓延以攀援，花芬薰而媚秀」。我們

將這些詩句與宗炳「山水以形媚道」作比較，不難看出兩者的相似性，筆者認為兩者乃同一套論述，而且當互相詮釋。我們如以宗解謝，以謝證宗，則自可推論出底下的論點：謝詩中所有山水、動、植物之媚，都是用形狀之美感以彰顯道，此之謂「媚道」。

論及山川之殊勝，謝靈運之前常以「美」字稱呼，莊子言：「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，緣天地之美而達萬物之理」，此段話乃中國美學文獻中對「美」的經典定義。魏晉論「山川之美」、「土地人物之美」者不少，《世說新語》多有記載。《莊子》與《世說新語》所說之「美」，與今日美學之美所述者接近，謝靈運也用到「美」字，他也暢論「美景」諸事，事實上，「良辰」、「美景」、「賞心」、「樂事」此四美即出自謝靈運所述。但比之「媚」字，謝詩中「美」字出現的頻率偏低。筆者認為謝靈運之所以選擇「媚」字，視之為山水的美感屬性，其理由當在宗炳所說的「質有而趣靈」此特色上。當山水以靈動之姿無言地而又奧秘地呈現在眼前時，謝靈運顯然深陷在「表達」的困擾中。他一方面要掌握山水特殊的結構，一方面又要掌握它的靈動性質，而且多少還要傳達出箇中的「道」之迴響。此時，一種帶著靈巧、變化、柔性的詞語——「媚」就脫穎而出了。

「媚」與「美」字上古音同屬明母脂部，郭錫良的擬聲同作「miei」。中古音同屬明母，開口，三等，只是「美」屬「旨」部，「媚」屬「至」部，郭錫良的擬音也是同作「mi」。「美」、「媚」音通，義通。但謝靈運、宗炳所以選「媚」字或許還有更深的義涵，我們如作漢字考古學的挖掘，將會發現除了「美」字之外，「媵」或「媿」字也很值得留意。《禮記·日則》：「媵媿」，鄭注：「媵之言，媚也。媚，謂容貌也。」容貌美而有光澤，可謂「媵澤」；《荀子·禮論》：「說豫媵澤」；王念孫云：「媵澤，謂顏色潤澤也」；〈遠遊〉：「玉色頰以媵顏兮」，王逸注：「面目光澤，以鮮好也。」「媵」字意味著有光澤貌，光澤是從本質顯現於體表者。「媵」、「媚」音義皆通，山川顯現出有光澤之美貌（媚），乃因道之外顯所致。「媚」字是六朝人物品鑒的語彙之挪用。

「媚」字會在公元 5 世紀成為中國重要的美學詞彙，這是個值得觀察的現象。除了此字蘊含的「裡表」、「隱顯」的作用外，或許還有歷史積澱的因素。「媚」字觀其形，也知與女性有關。早在殷商時期，「媚」就用以指義女人，而且很可能是美女。而且也早在殷商，「媚」字很可能即與「魅」字通假，「媚蠱」兩字已聯用，其義當為「魅蠱」。在《山海經》書中，我們看到類似春藥的巫術植物，服之可使人「媚」，「媚」總是和一種非理性的「魅」字相關。我們不會忘掉，正是在永嘉之後，江浙的山水才第一次正式進入中國詩歌的題材庫裡。當時的山水一方面仍是巫術的，洞天府地的概念在此時期形成，江浙的山水就像《山海經》中的山水一樣，仍居住著許多妖魅之「物」。山川水澤中的「物」之媚人者，首見於《九歌》中的湘夫人與山鬼，她們是魏晉道教中許多漂亮女神或女鬼的前身。

但魏晉後的江南到底不同於戰國時期的江南，它分化了，對某些道士而言，江南的山水仍是別有天地非人間，需要巫術的媒介，才可進入。但隨著玄談名士不斷地入山、居山，與山水對話，我們看到山水的魅力在某一方面或對某些人而言，其吸引力迅速地由巫術的轉往美感的，山精水怪不知不覺中從名山名川中撤出，留下的是活性的美之意象流動於山水之間。「媚」字所以會在公元 5 世紀的宗炳與謝靈運著作中成為重要的美學概念，甚至比「美」還重要，應當與山水的除魅化（或部分的除魅化）過程有關。但巫術的除魅化與美感的媚化，兩者可以說是同步生起的。

「媚」字何以會出現在謝靈運的詩作中，他何以選擇此字表山川之美，筆者懷疑他是從書法評論中得來的。在謝靈運之前，不管論文、論詩、論思想，我們都極少看到「媚」字出頭，但同一時期的書法評論作品，則不時可見。《書斷·能品》中評論肖思，有言：「風流媚態」；《古來能書人名》中評王獻之，則云：「骨勢不及父，而媚趣過之」；《論書》對晉代郝超的評語，說郝：「緊媚過其父，骨力不及也」；對宋代謝綜的評論，則有「書法有力，恨少媚好」之語。¹⁰除上面所舉之外，還有「妍媚」（《論書表》）、「婉媚」（《論書》）等一些例證。六朝是中國書法的形塑期，書法批評理論也在此時期形成。如何評斷書法之美，尤其面對新的行書、楷書出現，也面對王羲之等大書家的作品，這個問題不能不浮上檯面。王羲之的書法在當日即被視為生妍媚趣的代表，後人甚至有「女郎體」的謔稱，其媚可知。

中國書法出現的時間很早，但書法被視為重要的藝術而且蔚然成風，其時間不能不下推到魏晉，此時大約已是山水進入士人意識裡的時間。我們觀看山水云雨、潛虬綠篠，不能不想到其姿勢真有行書、草書迂旋迴映之妙。水之靈動婀娜之美，以「媚」形容，固然恰當。山嶽堅拔，其狀與「媚」字連不上。但如果山嶽多云霧遊氛，而且如果山川多有糾纏縈繞，其美互為詮釋，整體之美也就不難化而為「媚」。我們前引「媚」之詩句，除了山川不論外，若「潛虬媚幽姿」、「綠篠媚清漣」、「云日相照媚」、「孤嶼媚中川」等，除了最後一句以外，皆是詩中之物帶有飄動流行的樣態。即使最後一句「孤嶼」之媚例外，但其詩當意指因流水流動，川中孤嶼遂也彷彿游動了起來。這些「媚」皆指向可形之流動。

謝靈運身為東晉王謝家族的代表人物，其人與王家本來的關係就極密切，加上謝靈運本人也是位書法家，他此一身分殊少受到注意。謝靈運生前不但傳有詩書「二寶」這類的逸事。¹¹他家居生活時，「翰墨時間作」，「翰墨」此一文人技藝變成了他的日課。筆者相信謝靈運寫信有可能帶有美的創作意識，六朝書法名品多為書翰，謝靈運或亦屬於此道中人——雖然他目前所知殘存的唯一作品是片

¹⁰ 張彥遠，《南齊王僧虔論書》《法書要錄》（臺北：臺灣商務印書館，景印文淵閣四庫全書，），卷 1，頁

¹¹ 謝靈運每為文畢，手自書寫，宋文帝讚嘆為「二寶」。謝靈運自寫自家作品，最大的原因當是對自己的書法頗自負。

石上的數個字。¹²筆者認為綜合其家族傳承、時代風氣以及個人的技藝，他很可能將來自於描述書藝中的線索靈動飛舞之美的「媚」字移之於山川之美上。

山川形媚，仙女嫵媚，草書妍媚，一種體現姿態美的賞趣蔚為此一時代的美感軸心。比起中國美學史上的各種「美」之呈現，「媚」特具形式之美。形式之美是藝術或任何物的「框架」，「框架」使得內容有了歸趣，它與內容的意義密不可分。從普遍的文化形態著眼，形式美都不是無關內容的形式作用而已，從六朝的山水詩著眼，兩者更是緊密。體現出的形態是一種精神的體現，由此有「道」與「媚」的關係之議題。

「媚」字或其通假字「媿」意指容貌美麗且又光澤之義，美到了膚表上來了，但膚表上的美有更深的源頭。依據中醫的表裡論，外表的光澤是由內在的生命力（元氣）湧現上來所致。同樣的，山川、孤嶼之美也是由山川景物底層的生命力湧現到大地的膚表所致。謝靈運、宗炳的用法運用了身體的隱喻，在傳統醫學的用法中，誠於中，就會形於外，感官、臟腑是有機的整體。運用到人物品鑒上，情形亦然，「外表」的美貌是由內在的器官等等「內在」的因素外顯所致。

中國有悠久的道論傳統，儒道兩家的道論之大宗類似泛神論，泛神論中的神是要顯現於自然的，它不是超越於自然，而是內在於自然而且顯現於自然。謝詩的山水論述也反映了道論的構造，只是此處的「道」湧現於自然體表時，其性質既非宗教的，也非道德的，而是美的形象。山水的美之特色在於其「勢」、「理」，也就是在於整體的有機結構中且有美的屬性，而這樣的美之屬性同時又能引發觀者一種接近崇高之美的感受。如果「美」的追求是人性的基本屬性的話，我們很難說：這樣的屬性在六朝才產生的。但媚之美在六朝之前是未獨立的，它寄託在山川的神祇當中，或道德理念當中，它或象徵性地以「山鬼」、「湘夫人」這樣的女神之形象顯現出來。屈原的山水不是不美，而是在山水的整體圖像中，女神之美是主角（figure），山水是整體式的背景（field）。同樣地，在《禮記》中的山水也不是不美，而是這些山水的樣貌或活動所呈現出來的教育性的理念才是主角，山水本身是圖式的襯景。

五、山水與悟之旅

謝靈運的山水詩所言之理恐與王羲之〈蘭亭〉詩所說「寓目理自陳」的「理」字沒有兩樣，他的山水詩之所以有功於六朝美學之理者，在於他的山水詩賦予「理」字一種新的內容，此即他的山水詩結構儼然，鋪陳有序，王夫之認出其中的「勢」之韻味，王夫之的說法自是通人之論。但「勢」的理念與「理」、「媚」等不同，與「理」相比，它多了歷程的意義；與「媚」相比，它多了結構的意義。

¹² 謝靈運有〈石門新營所住〉詩刻，現存清田石門洞外巖壁，清道光年間，李富孫《括蒼金石志》始著錄之。除此刻石外，據云尚有〈登石門最高頂〉一首，為此石文字漫滅，幾不可識。

「勢」落在空間形式上講，乃是由前後、輕重、上下、物相等等相互參差所形成的結構；落在時間形式上講，它是由今昔、記憶、期待等所凝結而成的歷程；落在具體的詩作上講，我們不妨說：謝靈運的山水詩是以時間延展的方式呈現時空座標中物之形象，並以詩的文字載體呈現出整體論的構造。有時序性的構造是他的美感之理的重要屬性，「整體結構的意義之盈餘外另有本體論的意義之盈餘」則是他的山水詩的一大特色。

「意義的盈餘」是現代詮釋學常用的概念，它常以「整體大於部分的總和」此一古老的命題。此一命題不知源自何時，但在近現代的突創進化論、格式塔心理學、現象學諸領域中，我們時常可見到此說的蹤跡。落到謝靈運的「勢」之詩中，我們看到他的每首詩雖然都極雕琢刻畫之能事，但整首詩一體而現，總可發現其詩別有章句總合以外的意義。

筆者所以在「總體論的意義之盈餘」外，另加「本體論意義的盈餘」，乃因在中國非人格神的泛道論模式下，「本體」與「整體」的概念常不免模糊、錯用。但就概念而言，「本體」總比「總體」多出了另一層超越論的意義。謝靈運寫山水詩，其作品不是三教論述，因此，其詩原可不必介入玄理的因素。然而，謝靈運的詩不同於其他人的詩，他的詩之結尾常藉助三教的概念，藉以表達他在山水的總體之外另有所悟。不管其所悟者是為何，但至少在形式意義上，謝靈運是運用了玄學的語彙，筆者相信謝靈運的選擇不是偶然的。

我們且選擇性的抽取兩首詩，觀看謝靈運如何藉著「勢」的鋪陳，讓「理」由景中顯現，造成兩重「意義的盈餘」。且先看〈從斤竹澗越嶺溪行〉，「/」記號是藉以分節，全詩共得四小節。其詩如下：

猿鳴誠知曙，谷幽光未顯。岩下云方合，花上露猶泫/逶迤傍隈隩，迢遞陟陁峴。過澗既厲急，登棧亦陵緬。川渚屢徑復，乘流玩回轉。隻萍泛汜深，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/情用賞為美，事味竟誰辨。觀此遺物慮，一悟得所遣。

前面四句描述晨冥交疊的時光，乾坤乍隱乍顯，萬物半醒半暝，詩人不知何故，於此時辰出發旅遊，這是全詩之「起」。接著十句描述他一路上所見的景色，他走過曲折的山徑，渡過急湍的溪流，涉溪出溪時，不停地賞玩山水間的景物。這趟旅遊的路途曲曲折折，每一曲折的景象即構成旅途整體結構的有機片面。這樣的片面就像樂曲中的章節一樣，不可跳過的，這是「承」。當他在山水間玩飛泉，摘葉卷時，忽然思念起「山阿人」來。「山阿人」是藉屈原在〈山鬼〉篇中描述的漂亮女神，謝靈運想念的這位「山阿人」可能是他的從弟謝惠連，也有可能是友人或情人，古詩的用典常是半隱半顯，費人猜疑。但看「徒結」、「莫展」之語，也可知道他們至少一時之間無法聯繫，這四句是「轉」。重點在後面四句，

這四句的後面兩句易解，就是排遣塵慮，體悟真實之意。第一句較難疏理，他想到：「情」一定要「賞」才是美事，情用賞為美。但我們前文已看過：謝靈運所用的「情」字通常是負面的意義，此時卻認為在「賞」的情況下，它未嘗不美。山水之旅應當產生了意義的轉化，「起」、「承」是景語，「轉」是「情」語，「合」則是「景」、「情」關係上起了微妙而深沉的轉化。

謝靈運山水詩的「起」、「承」、「轉」、「合」大體都出現了在旅途結束後，因新「景」的因素介入，原有的「情」之內涵發生了變化，此際，遂有更高統合的人生境界產生。本詩特別值得注意的是「賞」義的出現，「賞」與「情」結合時，「情」的身價就變為正面意義的了。「賞」字自然令我們想到「賞心」一詞，能賞的情就是「賞心」。「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，《牡丹亭》此聯語不知牽引了多少觀劇者的情念意緒。在「良辰、美景、賞心、樂事」這組詞彙裡，「賞心」一詞不牽涉到對象的問題，所以賞心的對象是人呢？還是景呢？觀最後四句是繼承「想見山阿人」而來，明顯地指的是可以相互欣賞的人。但為何在越嶺溪行的旅途中，他才有此「悟」呢？原因在於山水中的美景樂事如果沒有人加以欣賞，使它們成為「自為」的存在，這些美景終究是無人知的。若人若物都有待人加以賞會的，而人之情之所以可貴，乃在它能「賞」。謝靈運就在山水中體悟此理，一些俗情塵慮就不在縈懷了。此詩的結尾顯然已非抒情的韻味了，而是玄理的展現。

接著我們再看標題很長的一首詩〈石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林脩竹〉，此詩的內容如下：

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

前面六句可視為「起」，詩句描述新建的住所，它顯然座落在山水之間，景觀不錯，但似乎不宜人居。中國古代最早的住屋形式據說是住於山丘，後來農業文明發展了，遂居平地。魏晉後，我們慢慢發現又有「山居」此返祖的現象。接著的八句明顯地是思念一位「美人」，是男是女，是實指還是虛想？不易判斷，這是「承」。再接著六句描述新營住所附近的景色，我們看到詩人大概早晨就出門了，但陽光出現得遲，很可能是被山勢擋住了；晚風卻又吹得早，大概也是被崎嶇的山勢招引來了，所以才有「早聞夕颿急，晚見朝日暎」此名聯。陽光傾洩在崖壁上的時間不會太久，從崖壁的觀點看，則可說是「崖傾光難留」，此句蘊含了明鏡的隱喻。樹林縱深長了，水流湍急，迴盪之聲更響亮了，所以說「林深響易奔」。上述六句寫景極佳，它們可視為「轉」。

「轉」下的六句是「合」，謝靈運由上述的光景想到「感往慮有復，理來情無存」，最後四句易解，表示他悟到的人生智慧只能和智者分享罷了。但為什麼從上述的寫景會想到：「情感思慮營營憧憧，不斷交引；只有『理』來了，這一切『情』才不存在」了呢？我們不妨試著理解如下：「感往慮有復」取象於「林深響易奔」，由於有了森林縱深的迴盪，分貝加乘，所以聲音更響了。同理，由於有了私情的回應，情慮更複雜了。至於「理來情無存」可解為在上述美感的觀照中，風日光影交織成有意義的形式，此形式朗照之處，諸種私情自然銷匿無蹤。美的形式收斂了紛擾的心情，觀者暫時得到了寧靜。

謝靈運山水詩的結構很一致，也可以說是很公式化，基本上呈現起興—遊覽—悟道—終結的構造。以謝靈運之勇於作古，他的詩風之始終一致不能不說是種有意義的執著，他這種四重奏的構造應當蘊含了深層的道理。我們觀看他的山水詩敘述緣起時，皆是俗世現量般的走入大自然中，沒有特別的預期。接著走進山水中時，我們看到他描述途中所見之山水風物時，用字極講究，結構很緊密，幾乎沒有浮響泛辭，很少虛字，也極少現出所謂「情景」交融的手法，山水以客觀、清冷、在其自體的姿態顯現自身。謝靈運在這種接近物相的互觀當中，私人性的情意因素減殺了，恍若有了明鏡之後，渣質就朗現無隱了。我們不妨將這個階段所呈現的情意因素視為一種「疑情」。而在最後的悟道部分，謝靈運總會將在山水中所悟之哲理或美感之理帶入詩中，他的困惑解決了，這一手法顯然繼承了玄言詩。沉德潛說謝詩：「經營慘澹，鉤深索隱，而一歸自然。山水閒適，時遇理趣。匠心獨運，少規往則」前三句意指謝詩的結構特別緊湊，「山水閒適，時遇理趣」則指隨時會發現新的美感形式，後面兩句說的是謝靈運的遣詞造字工夫。此一評價，應屬公平。

六朝言山水詩，必以謝靈運為巨擘。六朝山水詩與玄言詩的歷史淵源非常密切，謝靈運的山水詩常以悟道作結，其詩可視為玄言詩。反過來說，他之前的玄言詩中常有山水敘述，這些詩中的山水都具玄理，這些詩如視之為山水詩亦無不可。謝靈運的詩就形式而言，和之前的玄言詩之結構並沒有什麼出入。然而，一般所以認為山水詩在謝靈運手中才建立，此一判斷也有道理。簡而言之，在謝靈運之前，自然詩中的「自然」與「道」或「理」的關係是斷層的，詩人因自然而悟佛理、玄理或人生處世之道時，自然中的道是道加在自然上面的，許詢、支道林都難免如此，¹³即便謝靈運早期的詩也不免如此。

謝靈運所以能從玄言詩中走出，山水在他手中才生光流動，全貌朗現，乃因他在山水中真正體受到媚的屬性，他建立了「賞心」的主體。玄言詩中的詩人之觀照自然，通常是由自然的物像就跳到了相關意象的哲思，他們不會流連於物

¹³ 我們且看玄言詩代表人物支道林下面這首詩：「」。支道林是魏晉玄言詩人的代表，他的詩一向融玄理於山水。就內容的旨趣看，謝靈運與支道林同風，但支詩很明顯地是將風景鑲在空理上，山水的主體性格不強。

像的豐盈。謝靈運不然，他很自覺地呈現旅途中風景的全貌，而且他還認為這些生香茂色的展現即是道的展延。道在山水中步步呈顯新貌，因風因雨，因晨因昏，因山因海，時時不同，地地不同，所以每一剎那皆須「貞觀」，皆須以勝義現量的知覺體認山水剎那生生不已的本來面目。謝靈運的山水詩特重寫實，密不透風。其寫實實非寫實，而是追蹤道在自然所開展的步伐。

謝靈運的山水詩特重歷程的展現，而且重視每一時空交會下的物之新貌，如他在〈登江中孤嶼〉詩中所說的：「懷新道轉迴」，此處的「道途」之「道」可視為「至道」之「道」的隱喻。道是要迴轉的，歷程是它的本質的成分，道不是頓時可得的，我們不會忘了佛教的頓悟義在晉宋時期正在醞釀，謝靈運的佛理和山水詩的內容顯然定位不同。謝靈運進入山水時，大自然將他帶向了另一種哲學立場。詩人要我們懷著新意，也要領會新意，與道婉轉。山水中的心靈不是波瀾不起的明鏡，客觀地物來物映；而是虛明中帶著遊化的氣化主體，與物婉轉。謝靈運的山水詩很明顯地體現了《易經》的精神，中國經典中，《易經》是最明顯地體現歷程的結構的。每一卦由第一爻至最後一爻，爻爻新境，取義各異，六爻合成一卦的綜合義又不同。但每一卦詮之於自然，用之於人事，卻又成始成終，本末一貫。謝靈運的山水詩的每一首皆可視為一個卦的開展，差別在易卦由六爻組成，謝詩則以四重奏的形貌出現。

我們的理解並非不同文本的誤挪，謝靈運山水詩的「勢」、「結構」很顯目，與《易經》的關係也很早就受到重視。如果山水的開展就是道的開展，山水的開展呈現了一種新的秩序的產生，那麼，詩人的每次遊山玩水，可以說都是對於道的一種體認。就謝靈運這樣性格的人而言，他的一趟完整的登山臨水之行無異於一趟朝聖之旅，詩人從藉由山水中所發現的新秩序，反過來可以安頓人生的秩序。謝靈運多才多藝，天資甚高，加上名門之後，王謝子弟，其人之遊宦經歷與內心世界特顯波瀾。可以想像的，這位在佛學、玄學上皆有極深造詣的詩人，他的EQ並不高，他的內心也從未平靜。山水之旅對他就有非常的意義，因為他要借外以安內，當他懷著賞心，以貞觀的視線深入自然實相時，他內在的情緒糾葛也就暫時獲得澄清，澄懷觀象。

山水詩是玄學的結晶，玄學注重本末一如、體無跡冥的精神，到了山水詩才逐步落實。山水詩一百年的醞釀過程，可以說是玄學精神完善的過程，到了謝靈運，美感主體正式確認，這種美感主體即是能融合玄理於美感的賞心。他那些一首首具體寫實的詩歌，也都是道在世間行程的一段段的寫真的照片，它是早期的美學版的理事無礙法界。

六、山水詩也是種工夫論

謝靈運的山水詩帶有很濃厚的玄學意趣，這樣的現象不難找到，也很早即

受到學界注意了。筆者說「美學版的理是無礙法界」亦非虛說，但這種玄學之理到底何義，卻不一定那麼容易確認。由於謝靈運是佛教徒，他在六朝佛教著名的「頓悟」義之爭辯中，與道生同一立場，其「頓悟」說頗受後人重視。因此，後人解釋其山水詩之理之道時，很容易往佛理傾斜。

然而，謝靈運山水詩的特色恰好不在「頓」義上頭。「山水」與「頓悟」義如何掛勾，此義頗玄。但代持此義者想，顧名思義，「頓」意味著時間的終止或不相干，因此，能體現一種剎那的山水之意味者，或許可以說其時具有頓悟之禪義。由此入手，蘇東坡之「山空無人，水流花開」，崇慧禪師的「萬古長空，一朝風月」，或王維的一些當下乍顯空間景物並列而現的五絕，如「人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中」(《鳥鳴澗》)，這些作品或可視為「頓悟」義在自然詩歌上的體現。然而，謝靈運山水詩的特色剛好不在時間的泯滅，而是在時間的鋪陳。而且時間是和景物的具體之相勾連而成的。這種在時間上展現的景物之相的詩歌特重歷程性之「勢」，也特重結構性之「理」。

如果依據黑格爾的理念，山水是沒有精神性的，山水詩因此也可說是與道不相涉的。但經過玄學洗禮之後的山水詩卻不是如此，我們知道一件完美的山水之旅要有下列諸要件組成：首先，遊山玩水者需要轉化自己的情念，使主體成為虛靈的「賞心」；其次，他要在每一具體的時間之流轉中，賞玩物在光線、空氣、遠近模態中的相，這是可賞玩的「理」；再其次，經由這趟歷程，這場整體的經驗會使他對人生有些了悟。

就這三點而言，一趟山水之旅可以視為一趟工夫修煉的歷程，一首好的山水詩確實也可視為一種工夫論。因為遊者之遊山玩水，從發念到行旅到遊畢，他的行動都很自覺地與轉化主體有關；主體轉化，此歷程也可以說同時希望瞭解「物」潛藏的實相。「工夫」在後世大乘佛教或理學的用法中，通常意指對人的本體性的體現之追求，工夫論則是體證此本體的學問，這種性天相通的義涵幾乎佔據了「工夫」一詞所有的語義。然而，我們如追尋「工夫」一詞的語義，它原本由「功」與「夫」兩字組合而成，意指僕夫之功，僕夫的勞動之功自然不會限於心性的轉換上面。「工夫」一詞在魏晉之後才開始流行，當時「工夫」一詞也見於書法領域，好的書法家是頗見工夫的。意即他要花時間、精力，進而熟能生巧，最後才完成一件作品。而在這種完成作品的過程中，通常主體的狀態也要跟著轉變，有這種過程才可「由技進道」。山水詩何獨不然，它何嘗不需要詩人花時間、精力，然後興起賞心，以體會山川之媚。中國典型的工夫論大體都有轉化主體以切入實相的結構，「山水詩當作一種工夫論」此說應該可以成立。

將工夫與山水詩結合起來，此說看似怪異，但其實只是收復「工夫」一詞原有的領域罷了。如果工夫論要求我們對主體與客體同時有種了悟，我們沒有理由認定其途徑只能侷限在心性論上，感官知覺方面的大門卻是被封閉的。歷史的真相恐怕不是如此，眾所共知，中國歷代的山水畫序之論點常常介於美學與玄學

（尤其是道家之學）之間，畫家、書家也常將「藝」與心性體悟之言掛勾，大畫家（如黃公望、倪雲林等）的心境與藝境可以說是同步展現。人藝合一，書如其人，這些語言似乎是前近代的傳奇了。但如果我們還原到歷史的現場，這樣的現象恐怕是有的，而且是有理據可說的。

山水詩如果也有工夫論的涵義，那麼，我們最後可以追問一個人人想說卻又不忍說的問題：此工夫論對謝靈運到底有何意義呢？或者說：發揮過什麼影響？這是個尷尬的問題。就我們目前所知的資料看來，謝靈運雖然是山水詩的奠定者，也是一大家，但就「作工夫以轉化身心」著眼，他顯然不是個很有說服力的案例。智及之，仁不能守之，此事真是無可奈何！至少在整個「遊山水」的事件中，謝靈運是處在另一種轉換身心狀態的氛圍裡的，只可惜一離開山水後，難免又淪入原來的存在狀態中了。從此觀點看，山水詩雖可視為一種工夫論，這種工夫論大概對其人身心的滌化與創造能力是有幫助的，卻不見得有益於悲智之開發，也可能對人生之定位起不了根本性的作用。工夫論有多種，一種有效的安身立命之工夫論顯然需要更多的內容。