

南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的 營造

蕭 馳

新加坡國立大學中文系教授

引言

本文是對謝靈運之後的三位詩人——江淹 (444-505)、何遜 (466-519) 和陰鏗 (511-563)——山水美感話語的研究。其中江淹一生雖歷經宋、齊、梁三朝，其以山水草木著詩賦自娛的時期，卻主要在劉宋末年，特別是其左遷為建安吳興令的三年 (474-477)。江淹長謝朓二十歲，南齊永明五年 (487) 應與謝朓在建康雞籠山西邸盛會朝夕相處。但今日所見江淹詩作，悉作於永明之前。謝朓於建武二年 (495) 出任宣城太守，守宣之時是其山水詩創作的豐碩之日。江淹於建武三年 (496) 繼謝朓之任，出為宣城太守¹。然而，這卻在江郎才盡之後。江淹夜夢郭景純索討所授五色筆和張景陽索要匹錦的逸事，即在罷宣城郡後²。故而，無論就年齒抑或創作旺期而言，江淹均應置於謝朓之前。然而，正如宇文所安 (Stephen Owen) 在敘寫盛唐詩發展時所說：詩的世代未必是歷史的實體而是關係的實體，故不能純粹以編年方式界定³。況且話語研究更不同於文學史研究，因為它面對的不是由時代精神概念涵攝的歷史時間，而是永遠在分化和重新開始的時間。

¹ 見丁福林：《江淹年譜》（南京：鳳凰出版社，2007年），頁185。

² 見〔梁〕鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》（上海：上海古籍出版社，1994年），頁306。又見〔唐〕李延壽：《南史》（北京：中華書局，1995年），第5冊，卷59，頁1451本傳。

³ Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: the High T'ang* (New Haven: Yale University Press, 1981), p. 165.

始於王通 (581-618)⁴，江淹又與鮑照並稱，《文鏡秘府》亦有「攀琅玕於江鮑之樹」⁵之說。江淹如同鮑照，是謝靈運 (385-433) 後第一代描寫山水的詩人。然而，與鮑照及後來的何遜、陰鏗不同的是，江淹對山水風景的關注，主要並非限於長江中下游平原這一地域，而是回到了大謝所描寫的閩浙山地丘陵。所謂閩浙山地丘陵是指二列與海岸平行的山嶺構成的地形骨架。謝靈運左遷的永嘉和歸隱的始寧，屬自西南而東北較低的第二列，由博平嶺、戴雲山、洞宮山、括蒼山、天台山向東漸次過渡到沿海丘陵臺地。而江淹左遷的建安吳興卻臨近更西的一列，其以武夷山為主幹，向東北與仙霞嶺、會稽山相連，地勢更高。江淹在謝靈運之後，以郭璞的五色之筆，描繪了丹霞地貌的璀璨絢麗的風景。然更為重要的是，他對風景的觀賞和描寫中，有意無意中已分別為後輩何遜和陰鏗詩的山水呈現開啟了新方向。

本文以畫意化和超經驗化分別標示這兩個方向⁶，二者同屬中國詩向近體化過程中山水描寫「從外向內」的轉變。高友工先生曾粗線條地勾畫出這一轉變。依其說，經此轉變，「詩人的審美意念充溢且流貫於其心中的想像的空間」，且最終「結束於象徵化」以令「詩的真實只屬於內在化的世界」⁷。山水美感話語的兩個重要現象——畫意之「景」和內在想像空間的初始形成，皆始見於江淹，繼而分別在何遜、陰鏗的作品中趨於顯明，在陰鏗詩中內在空間甚至有朝向「讖象」化的發展。故本文以江淹詩賦為起點，然後分述畫意之「景」和超經驗化空間在嗣後何遜和陰鏗詩中的展開。這兩類型構雖然體現了詩人對山水風景體驗的不同策略，卻皆驅動著山水美感話語向近體形態的發展。本文寫作除依據古代文獻，還將依據二〇一一年四月在中國大陸南方數省現地考察之所得。以現地考察所盡可能還原出的實地山水，與詩作中文本山水對照，本文將揭示出兩類新話語在詩中的型構。

⁴ [隋]王通《中說·事君篇》：「鮑照、江淹，古之狷者也，其文急以怨。」，引自周祖謨編：《隋唐五代文論選》（北京：人民文學出版社，1999年），頁10。

⁵ 遍照金剛著，周維德校點：《文鏡秘府論》（北京：人民文學出版社，1980年），頁168。

⁶ 本文所謂「畫意化」系指詩人在呈現一時一地歷經的風景時，通過彰顯中心視象和色調、情調和氣氛中的統一性而營造出美學意義上的同質空間。而本文所謂「超經驗化」系指詩人通過創造性想像將不同時地甚至不曾經驗的山水風景組織在詩歌藝術世界的一個空間之中。

⁷ 高友工：〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳主編：《中國抒情傳統的再發現》（臺北：臺大出版中心，2009年），下冊，頁619-620。

一、江淹的平生「二奇」

劉宋元徽二年(474)秋，江淹黜為建安吳興(今福建浦城)令。翌年孟夏，他在吳興城南南浦溪的九石有一段不期而然的驚豔。為此，他作有〈赤虹賦〉，此賦有序曰：

東南嶠外，爰有九石之山，乃紅壁十里，青萼百仞，苔滑臨水，石險帶溪，自非巫咸采藥，群帝上下者，皆斂意焉。于時夏蓮始舒，春蓀未歇，肅舲波渚，緩曳汀潭。正逢岩崖相炤，雨雲爛色，俄而雄虹赫然，暈光耀水，偃蹇山頂，烏奔江湄。僕追而察之，實兩日陰陽之氣，信可觀也。又憶昔登爐峰上，手接白雲。今行九石下，親弄絳霓，二奇難再。⁸

令江淹驚豔的並非僅僅是山水，而是一特別的現象——雄虹偶然一現於此特別的山水之間：此山乃「紅壁十里，青萼百仞」；此水依山，乃「石險帶溪」、「岩崖相炤，雨雲爛色」。詩人於此「夏蓮始舒，春蓀未歇」之時，「肅舲波渚，緩曳汀潭」，突然於此丹山碧水之間見到「暈光耀水，偃蹇山頂，烏奔江湄」的彩虹。如題所示，赤虹無疑是此賦所描繪的視覺世界的中心或主題，其主色是紅：「絳氣下漢」、「赤霓電出」、「赭赫山頂」、「象火滅而出紅」、「定赤烏之易遺」⁹句句在渲染著這一主色；這赤紅的虹霓，又被賦中九石的「紅壁」、「丹山」、「丹渚」、「朱草」所烘托。赤虹形影迷離搖曳：「曖昧以變，依稀不常；非虛非實，乍陰乍光」，恍如仙人之來去：「騎傳說之一星，乘夏后之兩龍」¹⁰；此迷離形影更被此處山水間的神秘氣氛和山巖質地的明暗凹凸和水色的變幻所渲染：「鱗鱗虎豹兮，玉虺騰軒」，「視鱣鮪之吐翁，看鼉梁之交積」，「錯龜鱗之峻峻，繞蛟色之漫漫」¹¹。

這是中國山水詩賦中最早對虹霓如此專注的描繪，又是在鮑照以「虎牙」、「熊耳」¹²喻寫廬山之後，再一次以獸喻寫山嶺，且是最早——在李白以「屏風九疊雲錦張」寫廬山的近三百年前——具有了後世畫家以種種「皴法」

⁸ [梁]江淹：〈赤虹賦〉，見俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》（鄭州：中州古籍出版社，1990年），頁191。

⁹ 同前註，頁191-192。

¹⁰ 同前註，頁192。

¹¹ 同前註，頁191-192。

¹² [南朝宋]鮑照著，錢振倫注，黃節補注詩集並集說，錢仲聯增補集說校：〈登廬山望石門〉，《鮑參軍集注》（上海：古典文學出版社，1958年），頁123。

呈現的對山石質地的敏感¹³，而繪畫中皴法的發明最早也在唐代以後。然而，江淹此賦對中國山水美感開發的意義尚不止於此。更為重要的是，作者在此有了明確的自經驗世界中構景的意識。此景的中心或主題因素是虹。虹霓明明是七色，江淹卻彰顯其紅，以與「紅壁」、「丹山」等相交映。虹霓的出現與消逝本為常事，江淹卻著意其如「蚺虬神驤」之一「靈物」，以與九石山水的神奇符應。江淹極力以統一的色調、形態和氣氛來貫串其對風物的描繪。

已有學者指出了江淹描寫建安吳興的山水詩賦與丹霞地貌的關係，並稱江淹為中國文學史上吟詠丹霞山水的最早作家¹⁴。江淹作於吳興的詩賦對「色如渥丹，燦若朝霞」的丹霞山色，對石壁、石柱、危峰、平頂和巷谷頻現的丹霞山體皆多有描寫。〈赤虹賦〉中的「丹山」、「丹渚」、「危峰」、「崩石」而外，〈水上神女賦〉有「石五彩而橫峰，雲千色而承萼」，「石瓊文而翕施，山龍鱗而炤爛」¹⁵；〈學梁王兔園賦〉有「朝日晨霞兮艷紅壁，仰望沆寥兮數千尺。……紫蕪丹駁，苔點綺縵，若斷若續」，有「崩石梧岸，削劣藏陰；逮至山頂，丹壁四平」¹⁶；〈雜三言五首〉有「石紅青兮百疊，山濃淡兮萬重……月出兮銅峰」、「南江兮頽石，頽峰兮若虹」¹⁷；〈空青賦〉寫空青之所出為「峻巘層石，龜穴龍壁，素岸成雲，頽砂如積」¹⁸。此外，其詩〈遷陽亭〉有「瑤澗負嶄峩，銅山鬱縱橫。方水埋金腹，圓岸伏丹瓊」¹⁹；〈游黃檗山〉則有「金峰各虧日，銅石共臨天。陽岫照鸞彩，陰溪噴龍泉……禽鳴丹壁上，猿嘯青崖間」²⁰。這些洵皆符應丹霞山之特徵。

筆者在二〇一一年四月的現地考察中，到了地處閩、浙、贛交界處的福建浦城（即昔日之建安吳興），尋訪了境內張忍順文中提到的水北鎮九石渡以及縣北、仙霞嶺南麓盤亭溪上游劉田村的朝天燭、半邊月、上山雞、下山羊、羊

¹³ 當然，作於東晉隆安年間的〈廬山諸道人遊石門詩序〉中已以「其中則有石臺、石池，宮館之象，觸類之形」描繪廬山石門一帶岩層在下滑過程中產生的滑脫斷層及不均勻的滑脫褶皺。見〔清〕嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），第3冊，《全晉文》，卷167，頁2437。

¹⁴ 見張忍順：〈江淹與丹霞山水景觀〉，《經濟地理》第19卷增刊（1999年10月），頁135-138。

¹⁵ 俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁177-178。

¹⁶ 同前註，頁187-188。

¹⁷ 同前註，頁75、78。

¹⁸ 同前註，頁213。

¹⁹ 同前註，頁50。

²⁰ 同前註，頁70。



圖一

角峰、七巖峰和均溪村的神仙壩、老佛巖這些紅砂巖體。其中當以九石的丹霞地貌最為顯著。我由九石旅遊開發公司老闆徐建中先生引領，由觀前村對面南浦溪西岸乘小船自水路遊覽了九石渡十八羅漢巖一帶的夾水「紅壁」、「丹渚」（圖一）。九石是九座並列的呈霞色石

峰，其在水中的部分即是十八羅漢巖。江賦所謂「青萼百仞」顯係誇張，此處山不甚高，最高處距地表約五十米。亦不甚紅，絳紫而已。舟人指點了水邊的「石鐘」、「臥牛飲水」、「老鼠巖」和眾多以獸類取名的山巖，巖壁臨水的一面紋理錯落交積，文通賦中「鱸鮒」、「鼃梁」、「錯龜鱗之峻峻」云云，洵非虛語。這樣丹霞特徵的地貌決不限於浦城一縣。浦城西南的福建武夷山，毗鄰浦城的江西廣豐的百花巖、九仙湖（圖二）是更為典型的丹霞地貌。筆者自廣豐再乘車向西南行至鷹潭，自車窗可以看到沿途的上饒、鉛山、弋陽、貴溪時時出現丹霞地質特徵的山嶺，當然最為典型的是地處鷹潭的龍虎山。文通當年乃自今浙江省的龍泉、遂昌經蘇州嶺海溪關隘的泉山古道入閩（見其詩〈渡泉嶠出諸山之頂〉），在遂昌西北的今江山市亦有榮列聯合國自然遺產的江郎山三月三百多米高的丹霞孤峰。此為典型的老年期丹霞地貌，呈古銅色或褐色，若以「銅山」、「金峰」寫之，可謂恰當。這些山峰都有可能為文通遊蹤所及，其詩賦對丹霞山水的描寫可能是融貫了種種體驗。



圖二

然而，江淹卻並非文學史上最早吟詠丹霞山水的作家。早在江淹賦九石的丹山碧水四十二年前，就有一位詩人攀登和吟詠了武夷山丹霞地貌向西伸延，龍虎山西南的一處丹霞山華子岡，此人即是山水詩的開山人物謝靈運。謝靈運《遊名山志》「臨川郡：華子岡」條謂：「華子岡，麻山第三谷。故老相傳，華

子期者，祿里弟子，翔集此頂，故華子為稱也。」²¹《方輿勝覽》、《元和郡縣圖志》、《讀史方輿紀要》、《太平寰宇記》等書皆謂謝詩〈入華子岡是麻源第三谷〉所涉華子岡和麻源第三谷在江西南城，與《遊名山志》所標臨川郡相符。謝靈運作有〈初發入南城〉。此外，《太平寰宇記》卷一一〇有〈題落峭石〉一詩佚文：「朝發飛猿嶠，暮宿落峭石」²²。《讀史方輿紀要》謂落峭石、飛猿館皆在南城。筆者親往南城考察，經該縣旅遊局長何華明先生證實：落峭石今已淹沒於縣東南的洪門水庫之中。但這卻是謝靈運在臨川內史任上確到訪南城和華子岡即在南城的進一步證據。二〇一一年四月十九



圖三

日我乘車來到距縣城不足十公里的麻源第三谷，接近山谷時即觀察到明顯的丹霞地貌。站在今麻源水庫的大壩上，不太寬的水面右手一側即華子岡，最高處距水庫水面一三五米（海拔 300 米，北緯 27° 34' 20.75"，東經 116° 34' 08.86"）從麓腳到山頂的三分之二悉為紫紅砂岩，近頂部才看到植被（圖三）。山體渾圓而近乎光滑，向東北延伸至水庫而形成洲島。據村民講：從麻源到此谷口有五里多路，曾有五個自然村，谷中原有一條小河，自麻源流向山谷之外。謝靈運當年大概是自谷口登上迤邐的紫砂巖嶺而漸入雲峰的。但他顯然對神仙一事頗有懷疑，詩中說：

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，豈為古今然！²³

但華子岡卻比九石更具「色如渥丹，燦若朝霞」的丹霞特徵，詩人的描寫並未完全忽略這一特徵，此詩第二聯有：

銅陵映碧澗，石蹬瀉紅泉。²⁴

然而此處卻見不到江淹那樣對丹紅色彩和神奇氣氛的渲染，或者說詩人的描寫

²¹ 顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（鄭州：中州古籍出版社，1987年），頁278。

²² [宋]樂史撰，王文楚等點校：《太平寰宇記》（北京：中華書局，2007年），第5冊，卷110，頁2241。

²³ 顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁196。

²⁴ 同前註。

並未真正構造出一處有統一色調的景致。個中原因何在？本文以為：江淹之所以那樣寫，除了其可能驚豔於此而外，可能還涉及其本人遠比謝靈運深厚的道教信仰背景²⁵。而江淹〈雜體三十首〉中〈謝臨川游山〉「靈境信淹留，賞心非徒設。……乳竇既滴瀝，丹井復寥泝……赤玉隱瑤溪，雲錦被沙汭」²⁶則不免將自己濃厚的仙道意識強加給了靈運。江淹作有〈丹砂可學賦〉、〈贈煉丹法和殷長史〉。其詩〈渡西塞望江上諸山〉思遠嶽採藥，成海外長生之學，〈雲山贊四首〉詠王子喬、陰長生、琴高及蕭史、弄玉諸仙人。並自敘其在建安吳興時「爰有碧水丹山，珍木靈草，皆淹平生所至愛，不覺行路之遠矣。山中無事，與道書為偶，乃悠然獨往，或日夕忘歸。放浪之際，頗著文章自娛」²⁷。作於建安吳興末期的〈雜三言五首〉序亦謂「待罪三載，究識煙霞之狀，既對道書，官又無職，筆墨之勢，聊為後文」²⁸，其中〈訪道經〉一篇則有「懷此書兮坐空山」²⁹。居吳興期間其遊賞碧水丹山與著文是不離道書的。〈赤虹賦〉中的「赤鳥」、「鼎湖」、「帝臺」、「弇山」以及「朱髻白鬣之駕，方瞳一角之人」³⁰亦皆出自神仙道書。時時見於文通詩賦丹赤的山水應與神仙道教之書有關。《山海經·南山經》中有「丹穴之山」多金玉、且有「丹水」出焉，其處有五彩鳳凰，現則天下安寧³¹；《山海經·西山經》有玉膏所灌之「丹木」³²；張華《博物志》有「飲之不老」的「赤泉」³³；郭璞《山海經圖贊》更有「玉光爭煥，彩艷火龍」的「丹柯」³⁴。此外，「丹臺」、「丹竅」、「丹竇」、「丹谿」亦皆神仙洞府。授文通「五色筆」的郭景純〈遊仙詩〉中亦有「丹谿」「丹溜」、「丹泉」³⁵。丹砂本為煉丹之材質，葛洪欲為句漏令，「非欲為榮，以有丹

²⁵ 謝靈運心中的「至教」是佛教，故其〈山居賦〉在敘述佛教僧人曇隆、法流辭恩愛，棄妻子而輕舉入山之後，也談到「冀浮丘之誘接，望安期之招迎」的「仙學者」，謂：「雖未階於至道，且緬絕於世纓」，見同前註，頁 328。

²⁶ 俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁 119-120。此詩透露江淹似乎知道大謝游歷過這樣的靈境丹山。

²⁷ 江淹：〈自序〉，同前註，頁 290。

²⁸ 同前註，頁 71。

²⁹ 同前註，頁 74。

³⁰ 同前註，頁 192。

³¹ 袁珂校注：《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1983 年），頁 16。

³² 同前註，頁 41。

³³ 〔晉〕張華撰，范寧校證：《博物志校證》（北京：中華書局，1980 年），卷 1，頁 13。

³⁴ 嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 3 冊，《全晉文》，卷 123，頁 2170。

³⁵ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983 年），中冊，頁 865-866。

耳」³⁶。文通亦謂「信名山及石室，驗青瀨與丹砂。搗五難之重滯，攬九仙之輕華」³⁷。故而這一地區的許多丹霞山如武夷山、龍虎山、齊雲山、華子岡亦皆是道教名山。《搜神後記》中剡人袁相、根碩遇仙女之處亦是「崑正赤，壁立，名曰赤城」³⁸，為丹霞之山，日後亦為道教洞天。道籍中伴隨仙人出現的描寫還頻頻出現「丹霞」、「丹霄」：《抱朴子》謂得玄道者「咽九華於雲端，咀六氣於丹霞」³⁹；青靈陽安君一旦化形為老公，則「頭戴飛龍，口銜月，身衣羽衣，手持紫綬，在丹霞之中，照明玉清」⁴⁰。蓋因霞者，日之精也，餐霞乃仙界飲饌。江淹筆下的赤虹丹山實有渲染神仙道教氣氛的意味，或者說是江淹所受道書影響令他具有一種見識，發現並在描寫中彰顯了九石紅壁和水上雄虹光色和氣氛的同質空間 (homogeneous space) —— 畫意之「景」，雖然中國文學直到中唐以後才創造出這一語詞⁴¹。

然而這一同質空間的風景其時卻是以「前後左右廣言之」⁴²的賦體文創造出來的。江淹居吳興期間所寫的詩作〈遷陽亭〉、〈游黃檗山〉雖也寫到丹霞山甚至虹霓，卻難有上述效果：

瑤澗躡嶺峯，銅山鬱縱橫。方水埋金腹，圓岸伏丹瓊。

下視雄虹照，俯看彩霞明。…… (〈遷陽亭〉)

金峰各虧日，銅石共臨天。陽岫照鸞彩，陰溪噴龍泉。

殘岫千代木，廡岸萬古煙。禽鳴丹壁上，猿嘯青崖間。(〈游黃檗山〉)⁴³

二詩都在對聯中並置、堆垛了許多意象，然此處對聯主要尚為排偶。對聯以「事異義同」之正對為劣，以合掌為忌⁴⁴。「瑤澗」句與「銅山」句，「禽鳴」

³⁶ [唐] 房玄齡：《晉書》(北京：中華書局，1987年)，第6冊，卷72，頁1911。

³⁷ 江淹：〈丹砂可學賦并序〉，見俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁146。

³⁸ [晉] 陶潛，《搜神後記》，收入《百子全書》(上海：浙江人民出版社，1984年)，第7冊，頁529。

³⁹ [晉] 葛洪：《抱朴子》，收入《諸子集成》(上海：上海書店1987年)，第8冊，內篇，卷1〈暢玄〉，頁1。

⁴⁰ 《上清元始變化寶真上經九靈太妙龜山玄籙》，卷上，收入《中華道藏》(北京：華夏出版社，2004年)，第1冊，頁547。

⁴¹ 這是日本學者小川環樹的說法，見小川環樹著，譚汝謙編，陳志誠等譯：〈風景的意義〉，《論中國詩》(香港：中文大學出版社，1984年)，頁27-29。

⁴² [清] 劉熙載：《藝概》(上海：上海古籍出版社，1978年)，卷3，頁86-87、99。

⁴³ 俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁50、70。

⁴⁴ 見[梁] 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》(上海：上海古籍出版社，1999年)，中冊，卷7〈麗辭〉，頁1304。

句與「猿嘯」句即為正對；「雄虹」句與「彩霞」句，「金峰」句與「銅石」句則為合掌。此處既看不到日後律詩對仗中由「隔行懸合」所創造出的色彩、明暗、體積大小等空間組織中的節奏變化，也體會不出有統一色調、形態和氣氛的同質空間，更缺乏一中心性的視覺因素。若借用潘若夫斯基 (Erwin Panofsky) 對希臘、羅馬繪畫的描述則是：這裏的空間既缺乏連續性 (continuity) 亦缺乏無限性 (infinity)，它是一種集成 (aggregate)，既有限又不具有同質的體系⁴⁵。

江淹在〈赤虹賦〉的序中稱「今行九石下，親弄絳霓」與「昔登爐峰上，手接白雲」為「二奇」。其於泰始五年 (469) 曾有〈從冠軍行建平王登廬山香爐峰〉一詩，所描寫卻非止「手接白雲」一事：

廣成愛神鼎，淮南好丹經。此峰具鸞鶴，往來盡仙靈。
 瑤草正翕施，玉樹信葱青。絳氣下縈薄，白雲上杳冥。
 中坐瞰蜿虹，俯伏視流星。不尋遐怪極，則知耳目驚。
 日落長沙渚，曾陰萬里生。藉蘭素多意，臨風默含情。⁴⁶

廬山是最早被累世攀登和不斷被之吟詠的名山。江淹之前，已有湛方生、釋慧遠、廬山諸道人、劉程之、王喬之、張野、謝靈運、鮑照先後詠過此山。卻以湛方生的〈廬山神仙詩〉與江淹此詩最具仙氣，而湛詩畢竟止四言四句。比之〈遷陽亭〉、〈游黃檗山〉二詩，此詩的意象世界——「鸞鶴」、「仙靈」、「瑤草」、「玉樹」、「絳氣」、「白雲」、「蜿虹」、「流星」被詩人的仙道意識賦予了一種「連續性」，雖然一些意象並非出自經驗，且意象世界整體上尚無視覺意義上的中心。此詩尤值得注意的是「日落長沙渚，曾陰萬里生」二句。上接對廬山草木雲霓的描寫，詩人卻轉換視角：時建平王即赴湘州刺史任，詩人從長沙王傅賈誼〈鵬鳥賦〉中「庚子日斜兮鵬集予舍」⁴⁷一句，想像異日長沙日落湘水，亦被巍峨香爐峰陰覆蓋，而曾在其幕下的詩人卻不得同見了。清人王漁洋評曰：

香鑪峯在東林寺東南，下即白樂天草堂故址；峯不甚高，而江文通〈從冠軍建平王登香鑪峯〉詩云：「日落長沙渚，層陰萬里生。」長沙去廬山二千餘里，香鑪何緣見之？孟浩然〈下贛石〉詩：「暝帆何處泊？遙指落星

⁴⁵ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Copenhagen: Crane, Russak & Co., 1960), pp. 121-122.

⁴⁶ 俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁 4-5。

⁴⁷ 嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，第 1 冊，《全漢文》，卷 15，頁 208。

灣。」落星灣在南康府，去贛亦千餘里，順流乘風，即非一日可達。古人詩祇取興會超妙，不似後人章句，但作記里鼓也。⁴⁸



圖四

漁洋在此犯了幾個錯誤。孟浩然的「贛石」乃南康府之贛石（見《陳書》，卷1〈高祖本紀上〉），而非《方輿勝覽》卷二十所謂信豐、寧都「上下三百里贛石」⁴⁹。其所說東林寺東南的香爐峰，乃北香爐。而鮑照和江淹所登香爐峰，應為南香爐，在主峰漢陽峰和雙劍峰下（圖四）。一

側是雙劍峰與鳴鶴峰之間的瀑布。自南香爐可以一瞥鄱陽湖的煙波浩淼，日後孟浩然〈彭蠡湖中望廬山〉和李白〈望廬山瀑布〉即自湖上舟中望見直壁上的瀑布。而鮑照詩中所謂「乳竇通海碧」⁵⁰和江淹所謂「日落長沙渚」可能皆由望山下一片煙水而發生聯想。最後，文通能「影中取影」，亦非「祇取興會超妙」，如上文所論，亦是情之所至，景由情生，從而突破了經驗世界。正是所謂「籠天地於形內，挫萬物於筆端」⁵¹。謝靈運〈入彭蠡湖口〉寫自長江入鄱陽湖，於洲島、圻岸、綠野、白雲的實景之中，亦虛寫「攀崖照石鏡，牽葉入松門」⁵²。但石鏡、松門畢竟去湖不甚遠，詩人不妨借此表達來日一遊的願望。鮑照〈從登香爐峯〉亦有「旋淵抱星漢，乳竇通海碧」，亦將廬山置於天地框架之中。且在其登蒜山、京峴山、石帆山時亦有置自我於天地之間的張皇視野⁵³。但鮑照畢竟是立足於大地某一具體山巔之上，而有此伸向無限卻不具體的誇張。而江淹則是由情生景，游目於天地之間，而首創了一具體的想像視野。

⁴⁸ [清] 王士禛著，[清] 張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，1982年），上冊，卷3，頁68。

⁴⁹ 劉文剛：《孟浩然年譜》（北京：人民文學出版社，1995年），頁25-26曾辨此。

⁵⁰ 鮑照著，錢振倫注，黃節補注詩集並集說，錢仲聯增補集說校：〈從登香爐峰〉，《鮑參軍集注》，頁125。

⁵¹ [晉] 陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》（北京：人民文學出版社，2002年），頁60。

⁵² 顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁191。

⁵³ 見鮑照著，錢振倫注，黃節補注詩集並集說，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》，頁54、120-121、121-122。

漁洋對例舉詩句的解釋縱然有誤，但他說「大抵古人詩畫，祇取興會神到，若刻舟、緣木求之，失其指矣」⁵⁴道理卻不錯。吾人可再舉出王維〈終南山〉中「太乙近天都，連山到海隅……分野中峯變，陰晴眾壑殊」⁵⁵，舉出孟浩然〈登望楚山最高頂〉中「雲夢掌中小，武陵花處迷」⁵⁶，舉出王之渙〈登鸛雀樓〉中「白日依山盡，黃河入海流」⁵⁷，舉出杜甫〈望嶽〉中「岱宗夫如何，齊魯青未了。造化鍾神秀，陰陽割昏曉」⁵⁸及其〈同諸公登慈恩寺塔〉中「秦山忽破碎，涇渭不可求」⁵⁹，舉出李白的〈西嶽雲臺歌送丹丘子〉中「巨靈咆哮擘兩山，洪波噴流射東海」⁶⁰，舉出許渾〈凌歊臺〉中「湘潭雲盡暮山出，巴蜀雪消春水來」⁶¹等等例子來支持這一漁洋說法。所謂「祇取興會神到」，是如巴徹拉 (Gaston Bachelard) 一樣強調：詩的「廣大無邊是一種內心維度」，而並非只是靜觀宏偉景象形成的籠統性⁶²。詩人突破有限的感性和經驗世界，會具有自太虛而俯的宇宙透視。江淹詩正是這一表現最早的例子。

這是與九石觀虹不同的取景，其要不在自經驗世界體味出相對單純色調、氣氛的同質空間；而在虛化經驗世界，以渾涵喚起寥闊，以朦朧撩逗紛繁。下文將說明：江淹山水描寫的這兩類話語如何在中國詩近體化的過程中展開。

二、何遜：畫意之「景」的營造

由親炙於丹山壁水，且「着景命詞，則出入屈、宋」⁶³並受郭璞「五色

⁵⁴ 王士禛著，張宗柟纂集，戴鴻森校點：《帶經堂詩話》，上冊，卷3，頁68。

⁵⁵ 〔唐〕王維撰，陳鐵民校注：《王維集校注》（北京：中華書局，1997年），第1冊，頁193。

⁵⁶ 〔唐〕孟浩然著，培基箋注：《孟浩然詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁75。

⁵⁷ 〔清〕彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1985年），第8冊，卷253，頁2849。

⁵⁸ 同前註，第7冊，卷216，頁2253。

⁵⁹ 同前註，頁2258。

⁶⁰ 同前註，第5冊，卷166，頁1717。

⁶¹ 同前註，第16冊，卷533，頁6084。

⁶² Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1969), pp. 198-199.

⁶³ 〔清〕王夫之：〈陸東海譙山集〉評語，《古詩評選》，收入《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996年），第14冊，頁779。

筆」，江淹在詩賦中創造出一片絢麗的山水世界。而作為詩人和藩王幕僚活躍於梁天監年間的何遜，則為詩中的山水描寫帶來清冷和寥遠，恰可與江淹的絢麗山水比襯。這不僅與此一期間詩人沿長江（建康、江州、鄂州）的遊宦生涯有關，也取資於永明謝朓的詩風。自風格判斷，江、何二人可謂判若涇渭，然而，自上文展開的論題而言，卻有一脈相承之處。

學界業已注意到仲言擅長寫水景和送別主題。然而，早在仲言之前，鮑照即已自長江舟行遊宦的經歷中開掘出詩的去離主題。但二人同一主題詩作在情調上卻如此迥異。這首先在於，鮑照主要是以江天之間的愁雲慘霧為迷茫、鬱悶和惆悵之心境寫照⁶⁴，而何遜卻能於憂鬱惆悵之外，尚有一份從容與餘裕。或者說，他的吟詠有超越遊子「現實反應」⁶⁵的一面，對過眼的江上風景仍持有一種美感，如其在詩中所宣說：

日夕聊望遠，山川空信美。歸飛天際沒，雲霧江邊起。（〈入東經諸暨縣下浙江作〉）⁶⁶

這本是一篇表達倦意於仕途卻不遇知賞者的牢騷，中間插入四句對山川風物的感受。「空信美」出王粲〈登樓賦〉「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留」⁶⁷。這四句詩置於倦於仕宦的議論之後，既是一份感慨，又不失為一份解脫。「空信美」有船山所謂「以樂景寫哀，以哀景寫樂，一倍增其哀樂」⁶⁸意思在，卻也有美感和情緒的分割。再如以下漂泊中寄友人詩的結尾：

旅客長憔悴，春物自芳菲。岸花臨水發，江燕繞橋飛。
無由下征帆，獨與暮潮歸。（〈贈諸遊舊〉）⁶⁹

這是一篇倦於官場中歲月擾擾卻無以歸隱的感歎詩篇的結尾。清人張玉穀以為「春物」以下是「想像歸鄉一路水程之景」⁷⁰，當為誤讀。倘是歸鄉，詩人本

⁶⁴ 詳見蕭馳：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期（2012年6月），頁33-70。

⁶⁵ 我自柯慶明〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉一文中借用這一術語，見柯慶明、蕭馳主編：《中國抒情傳統的再發現》，上冊，頁247-269。

⁶⁶ 〔梁〕何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》修訂本（北京：中華書局，2010年），頁85。

⁶⁷ 嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，第1冊，《全後漢文》，卷90，頁959。

⁶⁸ 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981年），卷1〈詩譯〉，頁10。

⁶⁹ 何遜著，李伯齊校注：〈贈諸遊舊〉，《何遜集校注》，頁183。

⁷⁰ 〔清〕張玉穀著，許逸民點校：《古詩賞析》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁

應歡快不禁，又何必只令春物自芳菲？此處仍然是「以樂景寫哀」。然在傷感之外，岸花和江燕仍有其自在的美麗和歡悅。讀了下一首更會了然：

振衣喜初霽，褰裳對晚晴。落花猶未卷，時鳥故餘聲。

春芳空悅目，游客反傷情。鄉園不可見，江水獨自清。

願得同攜手，歸望對都城。（〈春暮喜晴酬袁戶曹苦雨〉）⁷¹

此詩是對某人苦雨詩的回應。雨後的景象並不狼藉，詩人故而振衣而喜：花落卻餘豔猶在，春鳥為空氣清新而歡唱。縱然春景「悅目」，江水清湛，於身在異地的詩人心緒，卻皆徒然無補。「空」和「獨自」透露出美感和情緒不妨作某種分割，即如王夫之所說：「善用其情者，不斂天物之榮凋，以益己之悲愉而已矣。天物其何定哉？……當吾之悲，有未嘗不可愉者焉；當吾之愉，有未嘗不可悲者焉；目營於一方者之所不見也。」⁷²此「不斂天物之榮凋」亦見其懷古之作。以往懷古追摹鮑照〈蕪城賦〉，寫丘墟一定是「風嘯雨嘯，昏見晨趨」、「白楊早落，塞草前衰」⁷³，一派淒風苦雨，如謝朓〈和伏武昌登孫權故城〉有「寂寞市朝變，舞館識餘基……故林衰木平，荒池秋草徧」⁷⁴；庾肩吾〈經陳思王墓〉有「採樵枯樹盡，犁田荒隧平。……鴈與雲俱陣，沙將蓬共驚」⁷⁵。仲言〈行經孫氏陵〉卻在「竭來已永久，年代暖微微。苔石疑文字，荊墳失是非」後，接以「山鶯空曙響，隴月自秋暉」⁷⁶，令大自然的生機依舊反襯人世滄桑，此不啻為懷古主題的一大開拓⁷⁷。

這樣對待風物的表白在仲言詩中反復流露，〈入西塞示南府同僚〉這首寫

459。

⁷¹ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 186。據遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》本將李伯齊本〈春暮喜雨……〉改為〈春暮喜晴……〉。

⁷² 王夫之：《詩廣傳》，卷 3，收入《船山全書》，第 3 冊，頁 392。

⁷³ 鮑照著，錢振倫注，黃節補注詩集並集說，錢仲聯增補集說校：〈蕪城賦〉，《鮑參軍集注》，頁 9-10。

⁷⁴ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1441。

⁷⁵ 同前註，下冊，頁 1990。

⁷⁶ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 304。

⁷⁷ 讀者可由此想到劉禹錫的〈登司馬錯古城〉（《全唐詩》，卷 355）、〈金陵五題〉（《全唐詩》，卷 365）、〈西塞山懷古〉、〈漢壽城春望〉（《全唐詩》，卷 359）、李白的〈金陵三首〉、〈金陵白楊十字巷〉、〈姑孰十詠·陵歎臺〉（《全唐詩》，卷 181）、許渾的〈凌敲臺〉、〈姑蘇懷古〉（《全唐詩》，卷 533）、〈經馬鎮西宅〉（《全唐詩》，卷 529）、〈經古行宮〉（《全唐詩》，卷 536）、〈金陵阻風登延祚閣〉（《全唐詩》，卷 537）、杜牧的〈題宣州開元寺水閣〉（《全唐詩》，卷 522）、韋莊的〈臺城〉（《全唐詩》，卷 697）等名作。

景名作在起始八句西塞月下景色描寫之後，謂：「伊余本羈客，重睽復心賞。……情游乃落魄，得性隨怡養。」⁷⁸ 羈旅和落魄並不妨礙詩人此刻面對江天風景而取一欣賞態度，故如陳祚明所言：「寫境曠遠，言情亦復浩蕩。」⁷⁹ 再如〈曉發〉一詩有「且望沿溯劇，暫有江山趣」⁸⁰，〈慈姥磯〉一詩有「一同心賞夕，暫解去鄉憂」⁸¹，詩人總能於愁悶之中抽出一分陶冶於江山風景的心情。對照謝靈運的〈郡東山望海〉、〈七里瀨〉、〈登上戍石鼓山〉和鮑照的〈發後渚〉、〈還都口號〉、〈送別王宣城〉、〈還都道中〉其三、〈日落望江贈荀丞〉、〈行京口至竹里〉和〈登翻車峴〉諸詩，吾人會發現：中國詩歌中山水風景書寫發展到何遜，已經趨向成熟。詩人在面對山光水色之時，已經能令其個人心緒與風景之間保持一種距離，這種距離令詩人猶豫不迫，令其借山水書寫的是一種審美的表現，而不僅僅是純粹個人哀傷。明人陸時雍謂其詩「探景每入幽微，語氣悠柔，讀之殊不盡纏綿之致」⁸²，正以此也。這種審美態度的成熟推動了下文要討論的美感話語的發展。

巴徹拉說：「我們時而誤認是在時間中認識自己，而我們所知的一切其實不過是穩定存在空間中一系列定影而已，這一存在不願流逝而去，而當他出發去追尋過去的事物，他其實是在過去時光的飛馳中『懸置』它們。在無數的巢房裏包容著時間，這就是空間。」⁸³ 但是在空間中有一事物卻不能代表穩定存在空間中的定影，因為它本身即時時在馳走，而且它在每一段空間中都太一般而不具特性，這就是孔子所說的逝者如斯的河川。何遜在江河中舟行和落帆而泊，倘若不是遇到可以辨識的洲島和江磯，如五洲、西塞山、慈姥磯、南洲浦等等，除卻天象、氣象的變化，觸目便只是在一般的江流。這一方面使詩人更注意天象、氣象的描寫（這本身即頗不易特殊化）；另一方面，由於何詩本身即有一種優遊而裕於哀樂的性質，其吟詠舟行和江岸送別的詩，則被賦予「能言人同有之情」、「人人讀之皆若傷我心者」⁸⁴的共性。如〈相送〉一

⁷⁸ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 121。

⁷⁹ [清] 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》（上海：上海古籍出版社，1995 年《續修四庫全書》第 1590-1591 冊，影印清刻本），卷 26，頁 13b。

⁸⁰ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 83。

⁸¹ 同前註，頁 147。

⁸² [明] 陸時雍：《詩鏡總論》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983 年），下冊，頁 1409。

⁸³ Bachelard, *The Poetics of Space*, p. 8.

⁸⁴ 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》，卷 3，頁 20a-b。

詩：

客心已百念，孤游重千里。江暗雨欲來，浪白風初起。⁸⁵

陳祚明謂「此景何堪」⁸⁶，不堪即在「百念」、「孤游」、「千里」、「江暗」、「雨來」、「浪白」、「風起」種種，然讀者不知亦無須知曉念在何處？游向何方？何處江暗浪白？何時雨來風起？一切具體的歷史參指性 (historical reference) 均被充分地壓縮了，景物的形、色也盡量被簡化了，然惟其如此，它才更具有自個人此番經驗去感悟世人普遍情感的抒情意識，因為所有孤舟遠遊的離別者都很容易將自己置於此詩說話者的位置上，正是船山所謂「能俾人隨觸而皆可」⁸⁷ 而令讀者「各以其情遇」⁸⁸之詩。可與此詩合讀的是〈送司馬□入五城〉：

隨風飄岸葉，行雨暗江流。居人會應返，空欲送行舟。⁸⁹

與〈相送〉一詩不同的是，這不是別者，而是送行人的歌。在送行人的這邊，首先是視野中在落葉、行雨中逐漸淡出的風帆。「飄岸葉」寫出友人離去後空曠感受，「暗江流」透露送行人佇目已久。這同樣是一首壓縮了一切歷史參指而熔事於情的表現。明人胡應麟有所謂「六朝絕句近唐，無若仲言者」⁹⁰，本不應只從「聲調酷類」而言之。〈相送〉一詩甚至還在押仄聲韻。仲言此二詩之近唐人絕句，更因為它們脫離了具體的歷史背景。以宇文所安的話說，它們已是「文本」(text) 而不僅僅是「事件」(event)。以他的觀察，「應景詩」(occasional poem) 首先是某一瞬間的行為并為某一瞬間而作，其本質上是一個人對另一個人在講話。只有樂府方能脫離具體情境場合，方為可重複的文學經驗。而絕句卻是應景詩轉向樂府式的一般參指的重要方式：

這樣的應景詩可能就有了普遍的因而可重複的維度；詩人開始將自己向現在和未來的所有人們以及站在其面前之人講話。詩人們能夠期待後人從詩中不僅發現這個歷史的詩人，而且也找到合其自身經驗的普遍適用性。⁹¹

宇文氏是在其成名作《盛唐詩》討論王昌齡時提出這一看法的，然而將這一觀

⁸⁵ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 174。

⁸⁶ 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》，卷 26，頁 27b。

⁸⁷ 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，頁 41。

⁸⁸ 同前註，頁 4-5。

⁸⁹ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 182。

⁹⁰ [明] 胡應麟：《詩數》（上海：上海古籍出版社，1979 年），《外編》，卷 2，頁 155。

⁹¹ Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: the High Tang*, pp. 94-95.

點移之論王昌齡之前兩百多年的何遜不是很恰當嗎？

中國詩的山水描寫，自謝靈運開始即有「寓目輒書」的特點，對表現現象構成的主觀性，在知覺中的「被給予性」有特殊興趣⁹²。但在何遜之前，尚未有人將形態的描摹降至如此之低，又如此重視景物間的光影關係。何詩偏愛非實體的水中倒影，如「葉倒漣漪文，水漾檀欒影」⁹³、「水影漾長橋」⁹⁴、「清池映疏竹」⁹⁵；何詩注重表現景物之間的光色變化，如「輕煙淡柳色，重霞映日餘」⁹⁶、「澄江照遠火，夕霞隱連檣」⁹⁷、「繁霜白曉岸，苦霧黑晨流」⁹⁸；這種光色變化有時表現為通感，如「風光蕊上輕，日色花中亂」⁹⁹、「的的與沙靜，灑灑逐波輕」¹⁰⁰；這種感受時而表現為有無的錯覺，如以「水底見行雲」¹⁰¹寫倒影，以「凝階夜似月，拂樹曉疑春」¹⁰²寫雪，以「開簾覺水動，映竹見床空；浦口望斜月，洲外聞長風」¹⁰³寫月影中的環境……。畫者石濤有曰：「受與識，先受而後識也。識然後受，非受也。……夫受，畫者必尊而守之，強而用之，無間於外，無息於內。」¹⁰⁴仲言強調光影、通感、錯覺，即是尊「受」，即強調景物予其知覺中光韻 (aura) 和氣氛。伯梅 (G. Böhme) 這樣界定光韻或氣氛：

氣氛是一種空間，就是通過物、人或各種環境組合的在場（及其外射作用）所「薰染」(tingiert) 的空間。氣氛本身是某物的在場領域，即氣氛在空間裏的實存。……氣氛是從物、人或兩者的各種組合生發開來而形成的。¹⁰⁵

⁹² 見蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，《佛法與詩境》（臺北：聯經出版事業公司，2012年），頁75。

⁹³ 何遜著，李伯齊校注：〈望廡前水竹答崔錄事〉，《何遜集校注》，頁8。

⁹⁴ 何遜著，李伯齊校注：〈夕望江橋示蕭諮議楊建康江主簿〉，同前註，頁13。

⁹⁵ 何遜著，李伯齊校注：〈答高博士〉，同前註，頁54。

⁹⁶ 何遜著，李伯齊校注：〈落日前墟望贈范廣州雲〉，同前註，頁4。

⁹⁷ 何遜著，李伯齊校注：〈敬酬王明府〉，同前註，頁105。

⁹⁸ 何遜著，李伯齊校注：〈下方山〉，同前註，頁90。

⁹⁹ 何遜著，李伯齊校注：〈酬范記室雲〉，同前註，頁2。

¹⁰⁰ 何遜著，李伯齊校注：〈望新月示同羈〉，同前註，頁150。

¹⁰¹ 何遜著，李伯齊校注：〈曉發〉，同前註，頁83。

¹⁰² 何遜著，李伯齊校注：〈和司馬博士詠雪〉，同前註，頁48。

¹⁰³ 何遜著，李伯齊校注：〈夜夢故人〉，同前註，頁178。

¹⁰⁴ [清]石濤：《苦瓜和尚畫語錄》，收入沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》（北京：文物出版社，1982年），頁366。

¹⁰⁵ Gernot Böhme 著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當

何遜詩作的這一特點，連同上文所討論的其「能言人同有之情」和裕於個人憂樂的特點，使他能為中國詩歌山水美感的話語做出一項重要的開拓。

這項開拓朝向「景」和原型之「景」的初始發生。日本學者小川環樹認為中文中「景」完全失掉了原先「光明」的涵義而僅成為英文 view 或 scenery（景致、景象）的同義是在韓愈晚一輩詩人張籍、賈島以後。他舉出的例子包括鄭谷一詩之題：「予嘗有雪景一絕，為人所諷吟，段贊善小筆精微，忽為圖畫，以詩謝之。」¹⁰⁶這是完全自語詞角度做出的研究。「景」由是變成了「可以細數列舉的東西了」¹⁰⁷。此詩第三句有「江上晚來堪畫處」，並果然成為留存至今的段贊善詩意圖〈雪漁圖〉的張本¹⁰⁸。在這種「景」的觀念之下五代之後出現了黃荃、宋迪以「瀟湘八景」為題的繪畫，並經過不同的「在地化」¹⁰⁹，「八景」、「十景」成為後代詩、畫以及風景鑒賞的主題。

然而，倘若吾人的研究不囿於關注語詞，而是更深地追溯一種審美、鑒賞心理的淵源，就會將目光投向更遠的年代。首先，對景物的「細數列舉」可以推到更早到盧鴻一的《嵩山十志》、王維的《輞川集》和李白的〈姑熟十詠〉。內山精也甚至注意到八詠這一類型在理念上恐怕是以六朝沈約登玄暢樓所賦〈八詠詩〉為某種範型而構成的¹¹⁰。此處所謂「範型」除卻八首一組的形式而外，更應當關注什麼是「景」？內山氏總結後世的八景的四字標題的構結方式為「前半兩個字主要規定場所和地點，後半兩個字主要規定季節與時間段」¹¹¹。這與後世湯貽芬論畫景兼涉時地，特彰於時，謂「景則由時而現，時則因景可知」¹¹²的觀念一致。但筆者想強調，此處特別彰顯了古代中國人的時

代》第 188 期（2003 年 4 月），頁 20。

¹⁰⁶ 小川環樹著，譚汝謙編，陳志誠等譯：〈風景的意義〉，頁 27-29。小川在此將此詩之題誤作此詩之序，且將「以詩謝之」誤作「以詩製之」，見彭定求等編：《全唐詩》，第 20 冊，卷 675，頁 7725。此由此文評審者指出，作者鳴謝於此。

¹⁰⁷ 小川環樹著，譚汝謙編，陳志誠等譯：〈風景的意義〉，頁 28。

¹⁰⁸ 莊申：〈〈雪漁圖〉小考〉，《中國畫史研究續集》（臺北：正中書局，1971 年），頁 213-225。

¹⁰⁹ 衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗、文化記憶、無何有之鄉〉，《東華人文學報》第 9 期（2006 年 7 月），頁 130-132。

¹¹⁰ 內山精也著，陳廣宏、益西拉姆譯：〈宋代八景現象考〉，收入王水照主編：《新宋學》第二輯（上海：上海辭書出版社，2003 年），頁 398。

¹¹¹ 同前註，頁 399-400。

¹¹² 〔清〕湯貽芬：〈畫筌析覽〉，見俞劍華編著：《中國畫論類編》（香港：中華書局，1973 年），下冊，頁 826。

間意識：時間絕非抽象的參數，而總是「暗示具體的環境、具體的責任和機會」¹¹³，「經驗時間即是經驗具體的事件變化，觀察時間即是觀察世界的實質發生」¹¹⁴。後世八景或十景中表達時間的「斷橋殘雪」、「蘇堤春曉」、「廬溝曉月」、「漁村落照」、「平沙雁落」、「薊門煙樹」皆是具有具體事件和實質發生的時間。所以，時間在此是一種呈現在空間中的意象或者「時象」。而且，依漢語句尾重心或信息重心偏後的規律，「時象」是一「景」的重心所在，是此畫意空間的中心或主體。其與前半的規定場所和地點構成一種情調或氛圍。「景」的發現，在識辨這種氛圍。故而，「景」可說是時、空兩座標的交點，一種以處所為背景的時象。對比東晉時期的表示自然風景所創的「山水」一詞，觀賞的中心已從地理環境移向了時象。

如果只以這樣的標準觀察沈約 (441-513) 題於玄暢樓的〈八詠詩〉，則只有前兩首〈登臺望秋月〉和〈會圃臨春風〉的題目差可謂前半規定場所和地點，後半規定季節與時間。而〈歲暮愍衰草〉和〈霜來悲落桐〉兩首的題目如果作某種顛倒，成〈衰草歲暮〉和〈落桐霜來〉也算勉強滿足了要求。但問題卻不在題目而在內容。〈登臺望秋月〉是人在月下，〈會圃臨春風〉是從春風過渡到春風中人，〈歲暮愍衰草〉則從詠草過渡到兼寫送歸和嘉客，〈霜來悲落桐〉和〈夕行聞夜鶴〉則完全詠落桐與鶴。而且，所有這些吟詠的地點皆不在一處：〈登臺望秋月〉出現三爵臺、九華殿、上林、雁門、胡殿和漢宮，人物則出現飛燕、班姬、文姬和昭君；〈會圃臨春風〉則出現天淵池、梧臺、淇川、高唐和碣石¹¹⁵。所以，這些詩即便題目上與後世的八景詩有近似之處，其實卻並非是對一時一地之「景」的吟詠，而是借一個意象如秋月、春風、衰草去貫串許多歷史情境，是典型齊梁詠物詩和「前後左右廣言之」的詠物賦的寫法。其不能形成「景」，端在不能創造出一個美學上同質的畫意空間。

於此吾人就要追問：這樣意義的詩中之「景」——一種以一定處所為背景的具體「時象」，經詩人技巧而創造的，具美學意義上同質的畫意山水空

¹¹³ Marcel Granet, *La Pensée Chinoise* (Paris: Renaissance, 1934), p. 97. 轉引自 Joseph Needham, "Time and Knowledge in China and the West," in *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and by the Humanities*, ed. J. T. Fraser (New York: George Braziller, 1966), p. 98.

¹¹⁴ Chung-ying Cheng, "Greek and Chinese Views on Time and Timeless," *Philosophy East and West* 24. 2 (Apr. 1974), p. 156.

¹¹⁵ 均見遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，頁 1663-1669。

間——究竟何時在中國抒情文學中出現？應當說，抒情詩的「非連續」性質中¹¹⁶，已經潛伏下這一種可能。故而，一旦隨山水詩而出現了佳句、佳聯，「景」的意識旋即萌生了。故王世貞謂謝靈運「明月照積雪」一句「是佳境，非佳語」¹¹⁷。然而，以處所為背景的具體時象「景」尚非謝靈運的主要關注，因為其山水世界是隨其身體運動而不斷展開的，且較少注意體現「時象」的氣象和天空。鮑照也沒有這樣的意識，因為他的山水描寫或者繼承大謝紀游寫景的方式，或者多以愁雲慘霧為迷茫和惆悵寫照，而不太賞玩風景的畫意和美感。謝朓詩常以軒窗取景框景，並注意到景物之間的方位關係，且其「濕潤的」山水描寫中亦常常「蘊含有某種氣氛」¹¹⁸，以融入作者的輕愁薄怨。然而其所創造的空間中卻很難分辨出中心主體與其環境因素，由於尚非有中心的構圖 (focused composition)，就很難構成小川環樹所謂「可以細數列舉的東西」。這樣排舉下來，文學中最早單篇構景的作品也許是江淹的〈赤虹賦〉。以上述「前半兩個字主要規定場所和地點，後半兩個字主要規定季節與時間」的四字標題方式，此景可稱「九石觀虹」或「九石赤虹」。然而，在一固定的所在出現彩虹太偶然，「九石赤虹」幾乎再難一睹，而且此景是因宗教意識而賦予了空間氛圍美學意義上的同質性，在形式上則又是依仗辭賦的鋪陳渲染。而以詩描寫山水時，江淹則有堆垛之嫌。那麼，最早在詩中創造出具中心時象的畫意空間之「景」的詩人，則非何遜莫屬。

筆者首先想到了在仲言詩中屢屢出現的舟中遊子眼中的江天之月，如〈望新月示同羈〉：

初宿長淮上，破鏡出雲明。今夕千餘里，雙蛾映水生。

的的與沙靜，灩灩逐波輕。望鄉皆下淚，非我獨傷情。¹¹⁹

無論是詩題還是詩本身都顯示新月是此詩的中心視象，它本身提示著一種特別的生命時間，因為只有遊子才會在深夜的寂寞中注視江天的月亮，也只有能在落寞惆悵之餘，尚有一份從容與餘裕的人，才能於此時對月景仍保有美感。這

¹¹⁶ 這是 Northrop Frye 對 lyric poetry 的界定，見 Northrop Frye, "Approaching the Lyric," in *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed. Chaviva Hošek & Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 31。

¹¹⁷ [明]王世貞：《藝苑卮言》，卷3，丁福保輯：《歷代詩話續編》，中冊，頁995。

¹¹⁸ 見小尾郊一著，邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》（上海：上海古籍出版社，1989年），頁176。

¹¹⁹ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁150-151。

就是上文討論的詩人何遜，他此刻想到遠方的家人會同時見到天上和水中兩彎成雙的新月，卻恨離人此刻不得成雙。「的的」、「灑灑」兩句分寫作為環境因素的沙岸和水波，「靜」和「輕」兩字下得微妙，以通感（聽覺和觸覺）傳達出詩人對光色的獨特詮釋。月之清、沙之靜和水波上光色之輕，為江天熏染上一層淡淡憂鬱的光韻或氛圍，經由統覺（apperception）從美學上構造出了真正的同質空間。若套用林庚論細雨西湖的說法，則是：月光把一切獨立的事物都變得諧和，「收拾了零亂的人間而成為一個完整的世界。」¹²⁰何遜的詩寫在梁代，令人想到他受到盛行其時詠物詩的影響，何氏詩集中至少有八首詠物之作。此詩也頗具詠物詩的特徵，即如辭賦一樣，圍繞一個中心「前後左右廣言之」。然而，卻與前引沈約〈登臺望秋月〉不同，此詩沒有涉及不同時地的情景和諸多歷史人物，而是集中於詩人當下一時一地的風景，可謂詠物與去離詩即景山水的結合。故而，以往詩人縱然也寫月，然或者如謝惠連〈泛湖歸出樓望月詩〉，未能以月為中心；或者如鮑照〈翫月城西門廡中〉，墮入詠物陳套，攝入異時異地情景，皆未兼得行旅和詠物之作的勝處。何遜另一首寫江月的名作是〈與胡興安夜別〉：

居人行轉軾，客子暫維舟。念此一筵笑，分為兩地愁。

露濕寒塘草，月映清淮流。方抱新離恨，獨守故園秋。¹²¹

前二句分寫送行人和遊子的依依之情。送行人的言說在第二聯後中斷，插入四聯中唯一一聯景語，「濕」和「映」皆無聲無息，瑩瑩露水與清淮月色同為幽暗中的光亮，營造出一種幽怨情調或氛圍，是「一筵笑」後，寂寞「兩地愁」的寫照。兩句又分別呼應首聯的居人和客子，卻是自居人眼中望去，由近及遠，從佇立者腳下靜靜的野草、露水，直投向隨離舟遠去的秦淮水中流去的月色，這是送行者的目光的方向，隱含著一位含情遠眺而思緒不盡之人。由漢語句尾重心或信息重心偏後的規律，落韻句所寫的月是此清江夜景的中心。如果將第三聯的兩句顛倒，即使不考慮押韻的問題，亦索然無味，難稱名聯了。

何遜在〈宿南洲浦〉、〈夜夢故人〉、〈敬酬王明府〉、〈贈韋記室黯別〉、〈贈江長史別〉、〈日夕望江山贈魚司馬〉、〈入西塞示南府同僚〉等去離詩作中也一

¹²⁰ 林庚：《唐詩綜論》（北京：人民文學出版社，1987年），頁334。

¹²¹ 何遜著，李伯齋校注：《何遜集校注》，頁17。

再寫到江上的明月¹²²。可以說，直到何遜出現，江上明月才成為了宦遊客子、離人之「景」。與江淹的九石觀虹和五代以後的八景、十景不同，何遜江上觀月的地點並不具體和固定，因為如上文所論，逝者如斯的河川本身即缺乏特性，而何遜本有自個人經驗去感悟世人普遍情感的抒情意識，故而他創造的並不是遊賞或園林中的景觀，而是繪畫中「由時而現」之景。由於「能言人同有之情」，其遊子眼中的江天月景成為了中國抒情詩的一種「原型」(archetype)，一種被代代詩人反復經驗、體味、書寫的「景」，或者說，後代詩人自江天明月的自然風景 (landscape) 去一再體認由詩歌藝術創造的畫意之景 (landskip)。何遜之後，僅在梁代，鮑泉 (?-552) 即作有〈江上望月〉，詩曰：「客行鈎始懸，此夜月將弦。川澄光自動，流駛影難圓。蒼蒼隨遠色，瀼瀼逐漪漣……。」¹²³ 蕭繹 (508-554) 作有〈望江中月影〉，詩曰：「風來如可泛，流急不成圓。……裂紈依岸草，斜桂逐行船……。」¹²⁴ 朱超作有〈舟中望月〉，詩曰：「大江闊千里，孤舟無四鄰。唯餘故樓月，遠近必隨人……。」¹²⁵ 這些詩在構思、取景上皆有取資何遜的痕跡。唐代張若虛 (ca. 660-720) 的〈春江花月夜〉是古今詠月的名篇，其中不僅清廓江天映襯明月是汲仲言遺脈，且有「灩灩隨波千萬里」一句直襲仲言〈望新月示同羈〉中「灩灩逐波輕」。在張若虛寫下「誰家今夜扁舟子」時，他一定首先想到了何遜。「人生代代無窮已，江月年年只相似」——在代代人生中，何遜是春江月下第一位「扁舟子」。

然仲言所開啟「景」之原型尚不止於遊子所觀江天之月。另一值得提出的是雪地訪梅。元人方虛谷《瀛奎律髓》卷二十專列梅花類。此卷卷首虛谷謂：「梅花見於五言詩，自晉時始也。大槩梅花詩五、七言至梁、陳而大盛。……沿唐及宋，則梅花詩殆不止千首，而一聯一句之佳者無數矣。」¹²⁶ 他所舉出的最早的梅花詩是陸凱的〈贈范曄〉，但此詩並不涉及映襯梅花最主要的環境因

¹²² 與何遜同時或稍晚的吳均 (469-520) 在〈遙贈周承〉、〈送呂外賓〉和〈贈鮑春陵別〉中也寫到水上月亮，比何遜稍晚的劉孝綽在〈月半夜泊鵲尾〉和〈望月〉中也寫到水上月亮，但這些月景或者未以月為中心視象而形成同質的畫意空間 (如吳作)，或者與客愁無甚關聯 (如劉作)。

¹²³ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，下冊，頁 2027。

¹²⁴ 同前註，頁 2045。

¹²⁵ 同前註，頁 2095。

¹²⁶ [元] 方回選評，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》(上海：上海古籍出版社，1986 年)，中冊，頁 744-745。

素——雪。至於虛谷所舉的梁簡文帝蕭綱 (503-551)、梁元帝蕭繹、庾肩吾 (487-553)、陰鏗等其實皆在何遜之後。雪地訪梅詩得「至梁、陳而大盛」，仍然是起於被虛谷稱為「全篇清雅」的何遜〈揚州法曹梅花盛開〉：

兔園標物序，驚時最是梅。銜霜當路發，映雪擬寒開。
枝橫卻月觀，花繞凌風臺。朝灑長門泣，夕駐臨邛杯。
應知早飄落，故逐上春來。¹²⁷

〈望新月示同羈〉是自詠物詩化來，而此詩則全然是詠物之作了。但此詩卻又應是何遜天監七年 (508) 孟春在建業建安王府 (東晉、宋、齊、梁、陳，皆以建業為揚州) 任水曹行參軍時，於芳林苑雪後睹梅而作¹²⁸。梅花銜霜當路、映雪擬寒的乍然綻放，洵為「驚時」。而「枝橫」、「花繞」兩句更寫出其枝條挺拔之姿，花萼紛藹之貌。霜雪無疑是梅花最美的陪襯。故而，詩人多年後在〈詠春雪寄族人治書思澄〉一詩時從雪想到了梅花：

可憐江上雪，回風起復滅。本欲映梅花，翻悲似玉屑。¹²⁹

遇不到梅花的雪似乎是悲傷的。從此有了「梅將雪共春」¹³⁰的詩歌傳統。有了元雜劇中的孟浩然踏雪尋梅的逸事，有了明人高濂《四時幽賞錄》中的「雪霽策蹇尋梅」的節目。在此，詩景原型在此預設出詩人的審美期待，甚至導演了文人的生活，令生活模仿藝術。

大謝詩有「中流袂就判，欲去情不忍。顧望脰未悞，汀曲舟已隱。隱汀絕望舟，驚棹逐驚流……」¹³¹，圖志學意義上的曲渚送離舟無疑是由山水詩的開山人物謝靈運開啟的。此處的「時象」是離舟和帆檣所代表的宦遊人生命存在的時間。仲言未首創此景，卻進一步凸顯其畫意，如〈送韋司馬別〉：

送別臨曲渚，征人慕前侶。離言雖欲繁，離思終無緒。
憫憫分手畢，蕭蕭行帆舉。舉帆越中流，望別上高樓。
予起南枝怨，子結北風愁。遷遷山蔽日，洶洶浪隱舟。
隱舟邈已遠，徘徊落日晚。……¹³²

¹²⁷ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 81。

¹²⁸ 見程章燦：〈何遜〈詠早梅〉詩考論〉，《文學遺產》1995 年第 5 期，頁 47-53。

¹²⁹ 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 193。

¹³⁰ 〔唐〕韓愈：〈春雪間早梅〉，見彭定求等編：《全唐詩》，第 10 冊，卷 343，頁 3842。

¹³¹ 〔南朝宋〕謝靈運：〈登臨海嶠初發強中作，與從弟惠連，見羊何共和之〉，顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁 166。

¹³² 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，頁 20-21。

此詩用了〈西洲曲〉一類民歌連附接萼的蟬聯轉韻手法，以寫離情之綿綿不盡。從曲渚、行帆、征人和送行人分手，到舉帆中流和望帆高樓，最後離舟隱入落日中的洶洶波浪和迤邐群山，是一段送行者眼中完整的離舟遠去過程。曲渚送行人面對著最為迷離的江面，佇目在最接近離舟的陸岸，仿佛將依依之情延伸入載走離舟的江水，其不盡之情如纏繞在渚洲湄的曲線。曲渚向晚目送離舟乃入畫之景，董源的〈瀟湘圖卷〉即寫此，美國研究中國畫史的名家高居翰 (James Cahill) 更以「江渚送別」(parting at river shore) 作其一書之題。仲言豐富了曲渚送別中江天的風物景象。

何遜似乎標誌著中國詩中山水風景的書寫從僅注重經驗到注重畫意 (pictorial) 的變化。清人葉燮曰：「六朝之詩，始知烘染設色，微分濃淡；而遠近層次，尚在形似意想間」¹³³，此話固是以畫為詩作譬，評價何詩，亦不妨把作實事看。值得注意的是，依淺見洋二的觀察，中國詩中最早的「面對自然風景採用『如畫』這種表達方式」的三個詩例，也出現與何遜相近的梁代詩人作品中¹³⁴。

三、陰鏗：山水作為「讖象」

本文最後要討論的詩人陰鏗，經歷了梁代末年侯景之亂、蕭梁皇室內裏挾西魏、北齊勢力的內亂這一段極其血腥、動盪的時期。建康的昔日繁華在戰火中蕩然無存，詩人西奔江陵，也由此告別了宮體詩風，又在江陵陷後最終仕陳。這樣的經歷均在其山水美感話語中留下痕跡，但本文的關注仍集中於其山水描寫中藝術空間這一問題。

《南史》稱：「及侯景之亂，鏗嘗為賊禽，或救之獲免。」¹³⁵這一段可能

¹³³ [清] 葉燮著，霍松林校注：《原詩》（北京：人民文學出版社，1979年），外篇下，頁61。

¹³⁴ 淺見舉出的三個例子是沈約〈秋晨羈怨望海思歸〉中的「八桂暖如畫」，王僧儒〈至牛渚憶魏少英〉中的「楓林暖如畫」和蕭繹〈巫山高〉中的「樹雜山如畫」，見淺見洋二著，金程宇、岡田千穗譯：〈「天開圖畫」的譜系——中國詩中的風景與繪畫〉，《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》（上海：上海古籍出版社，2005年），頁26-32。詩之外，楊玉成則在劉宋謝莊〈曲池賦〉和北魏酈道元《水經注》以及佛典中發現更早的例證，見楊玉成：〈世界像一張畫——唐五代「如畫」之觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第3期（2005年5月），頁116-118。

¹³⁵ 李延壽：《南史》，第5冊，卷64，頁1556。

驚心動魄的故事吾人已無緣詳悉，但陰鏗獲救之後能夠投奔的地方，應該即徵調其父右衛將軍陰子春的江陵¹³⁶，逃亡的路線則應是長江水路。趙以武據此將其集中〈晚出新亭〉、〈晚泊五洲〉、〈五洲夜發〉三詩創作的時間，確定在太清三年(549)出建康逃往江陵的舟行途中¹³⁷。〈晚泊五洲〉曰：

客行逢日暮，結纜晚洲中。戍樓因嵯險，村路入江窮。
水隨雲度黑，山帶日歸紅。遙憐一柱觀，欲輕千里風。¹³⁸



圖五

五洲是「江中有五洲相接」，早見《水經注》¹³⁹。元人胡三省(1230-1302)注《資治通鑒》謂「其地當在今黃州江州之間」¹⁴⁰。《大清一統志》稱「五洲在蘄水縣西四十里，蘭溪西大江中」¹⁴¹。其今日位置在湖北浠水縣蘭溪鎮西長江中，僅餘三洲。筆者在二〇一一年四月二十五

日在考察中曾沿江堤上一條凹凸不平的小公路，在昔日五洲一帶驅車盤桓了一個下午。這是長江上一些很長的洲島，上面一片翠綠，且頗有人家。從蘭溪一側可以看到自洲上彎曲延伸至江邊的道路，正是所謂「村路入江窮」。江兩面大部為平川(圖五)，靠蘭溪鎮方向遠處有些山，卻不臨江，且難稱為「嵯」和「險」。幾個洲島兩側的長江沿岸也偶或有幾座圓形的小山(圖六)。「戍樓因嵯險」一句寫的顯然不是結纜一時一地所見。《水經注》卷三十五〈江水〉在《水



圖六

¹³⁶ [唐]姚思廉：《梁書》(北京：中華書局，1995年)，第3冊，卷46，頁645。

¹³⁷ 趙以武：《陰鏗與近體詩》(哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998年)，頁59。

¹³⁸ [陳]陰鏗著，劉國珺注：《陰鏗集注》(天津：天津古籍出版社，1988年)，頁230。

¹³⁹ [北魏]酈道元著，陳橋驛校證：《水經注校證》(北京：中華書局，2008年)，頁808。

¹⁴⁰ [宋]司馬光編著，鄔國義校點：《資治通鑒》(上海：上海古籍出版社，1987年)，上冊，卷127，頁848。

¹⁴¹ [清]和坤等：《欽定大清一統志》(臺北：臺灣商務印書館，1983年影印文淵閣《四庫全書》第474-483冊)，卷263，頁25b。

經》「鄂城北」條下注「江中有五洲相接」，然後敘述江水東下的形勢：「大江右岸有厭里口、安樂浦，從此至武昌（按：今鄂城）……江水又東逕南陽山南，又曰芍磯，亦曰南陽磯。……江水東歷孟家澗，江之右岸有黃石山，水逕其北，即黃石磯也。……山連延江側，東山偏高，謂之西塞，東對黃公九磯，所謂九折者也。」¹⁴²酈道元的敘述是依江流的方向自西而東，但陰鏗逃亡的路線卻是自東而西。「戍樓因嶼」的所在，應當就在南陽磯、西塞山和黃公九磯這些堪稱為「嶼」的江磯之上，最可能就在距五洲二、三十公里的西塞（圖七）。



圖七 西塞山臨水的江磯長長地伸入長江，高出江面一一六米（北緯 34° 12' 42.32"，東經 115° 09' 31.35"）。

此處吾人須重溫王漁洋為江文通〈從冠軍行建平王登廬山香爐峰〉詩中「日落長沙渚，層陰萬里生」和王維〈同崔傅答賢弟〉一詩所作的評語：「大抵古人詩畫，只取興會神到，若刻舟、緣木求之，失其指矣。」但詩人為什麼要這樣寫呢？詩人晚泊五洲的處境倘如趙以武所說，即「任約所部將至郢州，五洲一帶估計已為任約軍據有。陰鏗闖過這裏，就到了安全地帶，可以放心地往江陵進發了。所以對陰鏗來講，此次舟行往江陵，逃出建康是一關，闖過五洲是又

¹⁴² 酈道元著，陳橋驛校證：《水經注校證》，頁 808-809。

一關。他的這三首詩作寫的就是他在這兩地擔驚受怕的處境。」¹⁴³詩人急於到達江陵的心情，可由此詩最後兩句獲知。那麼，他這一種「擔驚受怕」的心思，又表現在哪裏？本文以為「擔驚受怕」是詩人剛剛經歷的過程，此刻能泊舟於此，應該是驚魂甫定。當然，也許夜間又有了情況，所以不得不有〈五洲夜發〉。這種「擔驚受怕」和「驚魂甫定」都表現在三、四聯的景語裏。西塞戍樓之下恐是陰鏗剛剛逃離的地方。此處著一「險」字，不僅是磯崖地勢之險，更是人生性命之險。「村路入江窮」是實寫舟船泊處之景，是歷經險旅之後的喘息稍定。從空間向度言，「戍樓因嶮險」是自水平向高處的崛起，而「村路入江窮」則是縱深度上的由遠及近，在水平上的平緩伸延。這已是完全是「理殊趣合」¹⁴⁴的近體詩的對仗，凸顯一立體的，具有無窮想像的空間。「水隨雲度黑」是實寫，卻又喻示舟行中險象頻生的動景；「山帶日歸紅」是泊舟時的靜景，卻又映現歷險後的心境。陳祚明謂此二句「極鮮濃」¹⁴⁵。「極鮮濃」就在於黑與紅是中國畫的二原色¹⁴⁶，鮑照最早在〈遊思賦〉，繼而江淹在〈赤亭渚〉寫向晚江天景色時都曾有紅與黑的對比¹⁴⁷。這兩種原色出現在對仗兩句中產生張力¹⁴⁸，撐起一片超出文字表象的空間¹⁴⁹，成為戍樓與村路，黑雲與紅日的景外之景。這也是「順讀」中所體驗的詩人逆流而上，從驚險到喘息的一段時間。詩人在生與死、縲紲和逃亡，驚恐和喘息中經驗的世界，被重組為涵攝時間的真正四維內在空間。然而，由於對仗中對句同時是一種返顧出句而形成迴環的運動，兩句在畫面上其實並非展開於同一平面中的「和聲」，

¹⁴³ 趙以武：《陰鏗與近體詩》，頁 59-60。

¹⁴⁴ 劉勰著，詹鍔義證：《文心雕龍義證》，中冊，卷 7 〈麗辭〉，頁 1304。

¹⁴⁵ 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》，卷 29，頁 12a。

¹⁴⁶ 五原色——紅、黃、藍、白、黑——的說法見潘天壽：《聽天閣畫談隨筆》，《潘天壽論藝》（上海：上海書畫出版社，2010 年），頁 183

¹⁴⁷ 鮑照：〈遊思賦〉有「暮氣起兮遠岸黑，陽精滅兮天際紅」，見鮑照著，錢振倫注，黃節補注詩集並集說，錢仲聯增補集說校：《鮑參軍集注》，頁 1。江淹：〈赤亭渚〉有「水夕潮波黑，日暮精氣紅」，見俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，頁 49。

¹⁴⁸ 如阿恩漢姆 (Rudolf Arnheim) 認為：在同一平面中原色之間「無論如何也聯繫不起來。……它們或是獨立地出現在某一個位置上，或是位於一個色彩序列的始端或尾端」。見阿恩漢姆著，滕守堯、朱疆源譯：《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1984 年），頁 487。李維史陀 (Claude Lévi-Strauss) 則以為紅與黑是色調有與無的對立。見克洛德·列維-斯特勞斯著，顧嘉琛譯：〈聲音和顏色〉，《看·聽·讀》（北京：中國人民大學出版社，2006 年），頁 135。

¹⁴⁹ 本文在此參考了王國瓔對山水詩描寫中以對比創造空間意識的討論，見王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版事業公司，1992 年），頁 360-370。

而是在「橫讀」(或側讀、旁讀)¹⁵⁰中成為一種「複調」中展開的「賦格」。「複調」本指音樂中多平面即兩個或兩個以上獨立旋律同時展開而形成繁複的藝術效果。本文藉此術語說明詩人以對聯在內視 (vision) 裏疊印詩人歷險和脫險兩種情境，這不僅令他撕扯於二者的張力之間，而且，戍樓因嶮、村路入江、雲度水黑和日落山紅，是詩人實歷的山光水色，卻又在在為超越描述層面的「讖象」。筆者欣賞宇文所安以英文詞 *omen* 來討論中國詩歌，如他在《中國傳統詩歌與詩學》一書之首章〈世界的讖象：中國抒情詩中的意義〉所說：

世界在此是一個廣闊的，閃爍不定的讖象 (*omenscape*)，而且詩人是世界讖象的閱讀者。正如異兆對於主政者揭示出社會的情勢一樣，世界的讖象是被詩人感受到的當下的真實現象。這些讖象不是預兆，它們是當下這個結構的潛在標示。¹⁵¹

宇文氏在這一章的討論是以杜詩作為根據。但早在陰鏗詩中，被詩人感受的「當下的真實現象」，即在「潛在標示」著什麼。再如〈登武昌岸望〉：

游人試歷覽，舊迹已丘墟。巴水縈非字，楚山斷類書。

荒城高仞落，古柳細條疏。煙蕪遂若此，當不為能居。¹⁵²

此詩依趙以武的考證，作於詩人永定三年 (559) 自嶺南北上前往建康途經武昌的路上。詩人北上的路線是經始興度嶺，北至豐城，西北折向巴陵，然後順江流東下舟行¹⁵³。陳時武昌郡在今湖北鄂城。史載：大寶元年 (550) 九月，任約進寇西陽、武昌，蕭繹遣徐文盛、陰子春等下「武昌拒約」；十二月又遣蕭勃、尹悅等「帥眾下武昌，助徐文盛」；大寶二年 (551) 四月，侯景遣宋子仙、任約等襲郢州，「徐文盛、陰子春等奔歸」¹⁵⁴。可知，此處的武昌城曾是梁軍與侯景亂軍多次爭奪、數次易手的地方。此詩第二句的「丘墟」和第五句的「荒城」，應指此歷經數劫後的煙蕪之所。此詩第二聯的「巴水」應指自巴

¹⁵⁰ 本文在此借用高友工在〈中國語言文字對詩歌的影響〉一文中曾提出對聯的順讀和橫讀的問題：「對仗的最基本定義是在強調字與下聯的同位字的關係……這樣的橫讀建立了一個新的意義層面。如果說順讀的意義是現實世界的描述，那麼橫讀的意義則是抽象意義的展現。」見高友工：《美典：中國文學研究論集》(北京：三聯書店，2008年)，頁205。

¹⁵¹ Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World* (Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985), p. 44.

¹⁵² 陰鏗著，劉國珺注：《陰鏗集注》，頁228。

¹⁵³ 趙以武：《陰鏗與近體詩》，頁65。

¹⁵⁴ 姚思廉：《梁書》，第1冊，卷5〈本紀第五·元帝紀〉，頁114-116。

中而來的長江，梁簡文帝即有「巫山七百里，巴水三迴曲」¹⁵⁵。「楚山」又指何處？二〇一一年四月二十五日筆者來到鄂城，經市地方誌辦公室瞭解到：三國吳都城的南城壕在今市文體局外，以綠化帶為標誌的東西走向的街區，原城壕長約一一〇〇米。而城池之北端則下臨長江。南北之間約五〇〇米左右。我們一行驅車順沿江大道直至西山。發現在鄂城所在的長江南岸西側雖然有昔日吳王築行宮的西山，最高處（北緯 30° 24' 43.21"，東經 114° 51' 48.37"）距地面一二三米（海拔 153 米）左右，形勢卻非斷山。此山東南方向十公里左右有一片丘陵稱天平山，距地一八〇米左右，更非斷山。

詩人來到其父親歷戰事的所在，面對吳王舊跡已成丘墟的景象，取景於一路所見諸如周郎赤壁那樣的斷山。在古代站在西山上（而不只是詩題中的「武昌岸」），他或許能約莫看到二十五公里外華容北長江那一段彎轉，但更可能是取自巴陵一路舟行的長江印象。此處吾人又遇到了王漁洋所謂「只取興會神到」，詩人游目於天地之間，詩景已非只有聚焦一處的畫面，而是如王希孟〈千里江山圖〉那樣不妨徐徐展開的巨幅手卷，其中當然不乏視覺意義上的節奏。然「縈非字」和「斷類書」一聯，絕非只是對水的曲線與山的質地紋理的描寫而已，亦絕非只是風景縱深度和垂直度的對比而已，它已是一種讖象，寄寓著詩人極其深沉的感慨。

「字」和「書」皆關乎書寫。在中國文化中，被書寫的首先是「史」——「史」之一字，吳大澂訓為「象手執簡形」¹⁵⁶；《說文》訓為「記事者也，從又持中」¹⁵⁷，此「中」按章太炎即「以筆引書」¹⁵⁸。緊接「舊跡已丘墟」一句，這一聯有詩人歷經由梁入陳一段滄桑後難以書寫的五味雜陳：蕭正德引侯景采石渡江，立為帝和旋即被縊殺，梁武帝餓死臺城，蕭綱之被立為帝，被廢和被弒，蕭繹稱臣西魏以求擒殺蕭綸，蕭繹向西魏請兵生獲蕭紀，蕭繹溺死逃出侯景幽禁的蕭棟兄弟，蕭督助西魏奪取江陵……這已是人倫不存，斯文已矣的世界，史官何堪秉筆？天又何曾佑罰？然這卻又是蝕刻於殘破江山之上無法抹除的記憶！這一份充滿無窮吊詭的悲涼，就呈現於詩人巴水、楚山的觀照

¹⁵⁵ 見〔梁〕蕭綱：〈蜀道難〉其二，見遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，下冊，頁 1920。巴水指長江而非指對岸自今燕磯鎮對面匯入長江的巴水，乃本文審查人所指出，作者在此志謝。

¹⁵⁶ 〔清〕吳大澂輯：《說文古籀補》（北京：中華書局，1988 年），頁 12。

¹⁵⁷ 〔漢〕許慎：《說文解字》（北京：中華書局，1978 年），頁 65。

¹⁵⁸ 章太炎：《文始》（臺北：臺灣中華書局，1970 年），卷 7，頁 141。

中。「荒城」一聯轉向近景，是人事繁華的驟然傾圮和大自然生命緩慢衰萎的對照，此處有何遜〈行經孫氏陵〉中以大自然反襯人世滄桑主題的繼續。在此，山水再一次展現為環繞詩人的「廣闊的，閃爍不定的讖象」。

陰鏗詩歌中另有一點值得注意的是，與其前輩相比，其詩中寫景句子的比例高出很多，而議論、交待和所謂情語的比例則相對減少。與何遜相比，寫景句與總句數的比例已從百分之二十七上升到百分之五十三¹⁵⁹。如其〈晚出新亭〉四聯中兩聯景語，〈新成安樂宮〉五聯中三聯景語，〈廣陵岸送北使〉七聯中四聯景語，〈渡青草湖〉六聯中五聯景語，〈游巴陵空寺〉四聯中三聯景語，〈五洲夜發〉三聯皆為景語，〈和登百花亭懷荆楚〉五聯中三聯景語。如送別詩中謀篇獨特的〈江津送劉光祿不及〉一詩凡五聯，除首聯對臨渚長望作交待外，餘皆為送人不及者的視野和感歎：

鼓聲隨聽絕，帆勢與雲鄰。泊處空餘鳥，離亭已散人。

林寒正下葉，釣晚欲收綸。如何相背遠，江漢與城闈。¹⁶⁰

景物的描寫凸出了一個「散」字：鼓聲絕是散，帆向雲邊是散，餘鳥是散，葉落是散，釣者收綸是散夥。由於離亭人散，反倒凸顯了送行人的茫然視野。詩人心中一切落寞由此即已道盡，故陳祚明謂「中六句語語有致，是惆悵不及意」¹⁶¹。後世論詩者謂好詩「必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外」¹⁶²，謂「不能作景語，又何能作情語邪？」¹⁶³，謂「蓋用景寫意，景顯意微，作者之極致也」¹⁶⁴，陰鏗已先在創作中體現了這一認知，即其「情」其「意」，已是充分對象化、視象化之「情」之「意」，而其「景」，則已為充分內在化之「景」。

¹⁵⁹ 筆者的統計根據如下事實：何遜總詩句數位一四一二句，寫景句占其中三八五句；陰鏗詩句數位三一二句，寫景句占其中一六六句。

¹⁶⁰ 陰鏗著，劉國珺注：《陰鏗集注》，頁 213-214。

¹⁶¹ 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》，卷 29，頁 9b。

¹⁶² [宋]歐陽修：《六一詩話》，見[清]何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1981年），上冊，頁 267。

¹⁶³ 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，卷 2 〈夕堂永日緒論內編〉，頁 91。

¹⁶⁴ 王夫之：〈使至塞上〉評語，《唐詩評選》，卷 3，收入《船山全書》，第 14 冊，頁 1003。

結論

本文以上討論了江淹山水詩賦中的兩項發明——畫意空間和「興會神到」的想像空間——在齊梁以後何遜和陰鏗詩作中的分別發展。首先，何遜藉對美感與個人情緒的分割以及對景物光影氛圍的敏感，率先在江月離舟和雪地梅開中營造了畫意空間，其以彰顯環繞中心「時象」的同質性氛圍為特徵，是繼江淹以神仙道教為氛圍渲染九石赤虹之後，山水描寫中畫意空間之世俗化。這一畫意空間的營造，顯然與風行齊梁的詠物詩有關，體現了詠物與去離即景之作的結合。因之，何遜是探討中國山水美感話語的核心——「可以細數列舉」之「景」——形成的不可忽略的詩人。後世詩歌特別是絕句中一切具單純畫意之景——如王維的《輞川集》、〈皇甫岳雲溪雜題五首〉、錢起的〈藍田溪雜詠二十二首〉、張繼的〈楓橋夜泊〉、韋應物的〈滁州西澗〉、賈島的〈雪晴晚望〉、杜牧的〈寄揚州韓綽判官〉——均可追溯到何遜。其特質可借清人對仲言詩境的象擬——如「清光映徹，毛髮可鑑」¹⁶⁵；「如寒螢洗露，碧火流空」¹⁶⁶——來標示。由於何遜向自個人經驗去感悟世人普遍情感，他所營造的畫意之景又是能被代代詩人在山川中反復經驗、體味、書寫的「原型之景」。

「景」的意義不止於詩，它是中華風景審美心理的核心。在五代時「景」出現在大畫家荆浩的〈筆法記〉中。其在畫論中獨為山水所設，如清人唐岱(1673-?)《繪事發微》即謂：「山水家與人物家不同。畫人物者只畫峭壁，或畫一巖，以至單山片水，是點景而已。至山水之全景，須看真山，其重疊壓覆，以近次遠，分步高低，轉折迴繞，主賓相輔，各有順序。」¹⁶⁷「景」可謂山水畫家所創造的畫意空間 (pictorial space)，它是以技巧創造的風景 (landskip) 而不僅僅是自然風景 (landscape)¹⁶⁸。荆浩所謂「景者，制度因時，搜妙創真」¹⁶⁹

¹⁶⁵ 陳祚明輯：《采菽堂古詩選》，卷 26，頁 11a。

¹⁶⁶ [清] 牟願相：《小澗草堂雜論詩》，收入郭紹虞編選：《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983 年），上冊，頁 913。

¹⁶⁷ 見沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 421。

¹⁶⁸ Chris Fitter 用流行於十七世紀的術語 landskip 區分 landscape，前者「以其對透視、色彩對比和地方化細節的承諾，特別關注在繪畫或詩歌中的繪畫自然主義的技巧」。見 Chris Fitter, *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 25。

¹⁶⁹ 見沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁 50。按徐復觀將原文「制度時因」改為「制度

即強調了以筆法技巧「創真」。清人鄭績 (1813-1874)《夢幻居畫學簡明》有〈論景〉一節亦謂「作畫佈景，猶作文立局」：「起處宜平淡，至中幅乃開局面，末幅則接氣悠揚，淡收餘韻。」¹⁷⁰可見「景」乃自畫者佈置而出。最後，「景」之一事，兼涉時地，特彰於時。荊浩「制度因時」已強調了「時」。論畫者有「晴景」、「雨景」、「夜景」、「雪景」、「月景」、「風景」，亦以四時辨「景」，沈顥 (1586-1661)《畫塵·辨景》一節謂：「山於春如慶，於夏如競，於秋如病，於冬如定。」¹⁷¹清人湯貽汾 (1778-1853)《畫筌析覽·論時景》有曰：

春夏秋冬早暮晝夜，時之不同者也。風雨雪月烟霧雲霞，景之不同者也。景則由時而現，時則因景可知。故下筆貴於立景，論畫先欲知時。時景既識其常，當知其變。蓋一物之有無莫定，由四方之氣候不齊。如塞北多霜，嶺南無雪，是景以地論，不以時分。畫雖小道，亦欲兼達夫地氣天時而後可以為之也。¹⁷²

「景」既是山水畫家「制度因時，搜妙創真」所創造出來的畫意山水空間，就應當有其氛圍、情調的同質空間，故「凡畫雪景，以寂寞黯淡為主，有玄冥充塞氣象」¹⁷³。

「景」亦是「城市山林」中國園林的重要概念。計成《園冶》有〈園說〉一篇，開篇即謂「凡結林園，無分村郭，地偏為勝，開林擇剪蓬蒿，景到隨機」。而「林園之最要者」首為「借景」：「得景則無拘遠近，晴巒聳秀，紺宇凌空，極目所至，俗則屏之，嘉則收之。」¹⁷⁴中國名園中有圓明園四十景、綺春園三十景、避暑山莊三十六景等等，其以「景」作為園林的基本意義單位，即在使遊園者不斷駐足於畫意的空間之中，即計成所謂「頓開塵外想，擬入畫中行」¹⁷⁵，至者乃有李笠翁所謂「便面山水」、「尺幅窗」、「梅窗」¹⁷⁶等等。

因時」，見徐復觀：《中國藝術精神》（瀋陽：春風文藝出版社，1987年），頁254。

¹⁷⁰ 見俞劍華編著：《中國畫論類編》，頁953。

¹⁷¹ 見同前註，頁771。

¹⁷² 見同前註，頁826。

¹⁷³ [清] 唐岱：《繪事發微》，收入沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，頁416。

¹⁷⁴ 引自[明]計成原著，陳植注釋，楊超伯校訂，陳從周校閱：《園冶注釋》（北京：中國建築工業出版社，1988年），頁51、247、47-48。

¹⁷⁵ 同前註，頁243。

¹⁷⁶ [清]李漁撰，江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年），卷4〈居室部·取景在借〉，頁193-203。

題畫詩常常以「題小景」、「畫景」等為題，但都是為山水畫而題。中國詩與畫能夠在兩宋成為親密的姊妹藝術，是在山水成為繪畫的大宗題材之後，而「景」則是聯繫二者的觀念。中國人到名山秀水遊覽，亦總是首先關注是否遊覽到「景點」。於一地居住，亦關注隨季節變化之「景」。如南宋張鑒居西湖有《賞心樂事》，列有「攬月橋看新柳」、「烟波觀碧蘆」、「摘星軒枇杷花」¹⁷⁷等等；明人高濂居此則有《四時幽賞錄》，中列「雪霽策蹇尋梅」、「西冷橋玩落花」、「天然閣上聽雨」、「湖晴觀水面流虹」、「三塔基看春草」¹⁷⁸等等，細數列舉，懸止玩味，成為生活中的標點。本文以上的論證顯示：具畫意的「景」之觀念乃源於詩，何遜是此觀念形成中不應忽視的詩人，雖然其筆下尚無特定地點之「景」。

另一方面，梁陳時代的陰鏗則拓展了江淹〈從冠軍行建平王登廬山香爐峰〉一詩突破經驗世界而「取興會神到」的想像空間。詩景在此已並非有一聚焦的畫面，而如一自太虛而俯視的巨幅手卷，其中種種景物，已非取自一時一地，而是任意剪裁重組。石濤論畫有「搜盡名山打草稿，山與予神遇而跡化也」¹⁷⁹，亦謂此也。王漁洋以此論「古人詩畫」，我以為中國畫家隨目所及，遊目騁懷的「散點透視」，正自詩人描寫山水時興會超妙而來。

尤有進者，在陰鏗詩中已全然近體化的對仗形式裏，景物之間的色彩和空間關係，若藉音樂術語而言，時而已不是同一平面中體現畫意的「和聲」，而毋寧是「賦格」中的「對位」。以此，紛繁、張力和異質性取代了單純、渾然和同質性。這種圖景、情感和意義的繁複，益之以本文無暇展開的由庾信(513-581) 詩發軔的山水呈現的引喻化¹⁸⁰，其趨歸即是日後杜甫的夔州律詩。

¹⁷⁷ [明] 陶宗儀等編：《說郛續》，卷 28，收入《說郛三種》（上海：上海古籍出版社，1986 年），第 10 冊，頁 1353-1354。

¹⁷⁸ 見 [明] 高濂等輯撰：《四時幽賞錄外十種》（上海：上海古籍出版社，1999 年），頁 75、66、68、64。此處讀者可再聯想到費元祿《晁采館清課》、程羽文《一歲芳華》一類小品文字。

¹⁷⁹ 石濤：《苦瓜和尚畫語錄》，〈山川章〉，頁 369。

¹⁸⁰ 如庾信詩〈和宇文內史入重陽閣〉中有「竹淚垂秋筍，蓮衣落夏蕖」，〈園庭〉中有「古槐時變火，枯楓乍落膠」，〈山齋〉中有「細火落空槐」，〈同顏大夫初晴〉中有「燕燥還為石，龍殘更是泥」，〈奉和趙王喜雨〉中有「浮橋七星起，高堰六門開」，〈和李司錄喜雨〉中有「海童還碣石，神女向陽臺」，〈郊行值雪〉中有「薛君一狐白，唐侯兩驢驢」，〈舟中望月〉中有「天漢看珠蚌，星橋似桂花」，〈望月〉中有「照人非七子，含風異九華」等等，皆是呈現山水風景時用典的例子。見 [周] 庾信撰，

古人謂之「若江海浩漾，風雲蕩汨，蛟龍龜鼉出沒其間，而變化莫測；風澄雲霽，象緯回薄，錯峙偉麗，細大無不可觀」¹⁸¹；謂之「溟波萬頃，蛟龍龜鼉，倘佯排空。拭眚極目，方且心駭神悸，莫知所以」¹⁸²；謂之「興言在此，寓意在彼，就尋常尺幅內而涵融籠罩，蕩蕩難名者，準繩最密，神理縱橫」¹⁸³；謂之「如堪輿中然，太山喬嶽、長河巨海、織草穠花，怪松古柏、惠風微波、嚴霜烈日，無所不有」¹⁸⁴。……也正是在這種紛繁的藝術空間中，世界成為了閃爍不定的讖象。宇文所安亦首先在《盛唐詩》中論杜甫夔州律詩時提出「讖象」¹⁸⁵。繼而又以「世界的讖象」(omen of world) 作為其《中國傳統詩歌與詩學》一書的副題。其實，漢代讖緯家早就說過：「詩者……集微揆著，上統元皇，下序四始，羅列五際。」¹⁸⁶捨迷信成分不論，不妨引為說明詩的具象與抽象之間「讖象」或象徵的實質。此與《周易》之「象」一脈相通：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜。」「賾」之一字，說明象所指稱的幽詭和紛繁，如海德格論特拉克爾詩所說的，此多義來自一種聚集，一種協調，其本身是不可道說的¹⁸⁷。由此，律詩方才可能具有高友工先生所說的「超越參指」¹⁸⁸之層次。

何、陰詩中山水所彰顯的內在詩意空間，於齊梁以降出現絕非偶然。中國詩正是在蕭齊永明以後開始趣向近體，而何、陰乃此過程中之重要角色。胡應

〔清〕倪璠集注：《庾子山集注》（臺北：新興書局，1959年），卷3，頁295、卷4，頁303、308、313、314、315、352。

¹⁸¹ 〔宋〕魯訥：〈編次杜工部詩序〉，見〔唐〕杜甫撰，〔宋〕黃希原注，〔宋〕黃鶴補注：《補注杜詩》（影印文淵閣《四庫全書》第1069冊），卷首，傳序碑銘頁16a。

¹⁸² 〔宋〕鄭印：〈杜少陵詩音義序〉，同前註，卷首，傳序碑銘頁19b-20a。

¹⁸³ 杜甫著，〔清〕仇兆鼉注：《杜詩詳注》（北京：中華書局，1985年），第5冊，頁2335。

¹⁸⁴ 同前註，頁2328。

¹⁸⁵ 其謂：「這是一種縈繞於心的語言，在此世界變成了逼使你注意的讖（徵）象，可以用許多甚至經常矛盾的方式來解釋的讖象。」Owen, *The Great Age of Chinese Poetry*, p. 213。

¹⁸⁶ 〔清〕馬國翰輯：《玉函山房輯佚書》（京都：中文出版社，1979年），第3冊，卷53，頁2129。

¹⁸⁷ 海德格爾著，孫周興譯：〈詩歌中的語言〉，《在通向語言的途中》（北京：商務印書館，2005年），頁76。

¹⁸⁸ Yu-kung Kao, "Chinese Lyric Aesthetics," in *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, ed. Alfreda Murck & Wen Fong (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), p. 71.

麟謂「六朝絕句近唐，無若仲言者」，沈德潛謂仲言「漸入近體」¹⁸⁹。至於子堅，更是近體初成的標誌，胡應麟（1551-1602）謂「近體之合，實陰兆端」¹⁹⁰，「近體之有陰生，猶五言之始蘇、李」，其〈新成安樂宮〉一詩，更被胡氏視為「氣象莊嚴，格調鴻整，平頭上尾，八病咸除，切響浮聲，五音並協」的「百代近體之祖」¹⁹¹。本文第三節所重點論析的〈晚泊五洲〉和〈登武昌岸望〉二詩，亦皆為四聯八句，押平聲韻，中二聯對仗亦極工整，只是平仄尚未全然協律的詩作。桑塔耶那（George Santayana）說：「凡被觀賞的風景都是被創構（composed）的。」雜亂的自然風景（promiscuous natural landscape）是無從被欣賞為美的，因為「它不具有真正的統一性，並因而要求由想像提供這樣或那樣的形式」¹⁹²。律詩為中國詩人提供了空前嚴格的形式，正是在中國詩歌律詩化的過程裏，山水被賦予畫意的整一性。然而，空前嚴格的形式本身又意味著支解和重組偶然性的世界，以至將它在某種程度上抽象化。不必諱言，這是一個山水呈現突破經驗，而內化為真正詩的空間的過程。

¹⁸⁹ 〔清〕沈德潛：《古詩源》（北京：中華書局，1993年），卷12，頁294。

¹⁹⁰ 胡應麟：《詩藪》，《外編》，卷2，頁154。

¹⁹¹ 同前註，《內編》，卷4，頁62。

¹⁹² George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory* (New York: Collier Books, 1961), p. 99.

南朝詩歌山水書寫中「詩的空間」的 營造

蕭馳

本文從江淹(444-505)詩賦中兩個新現象為起點，討論以何遜和陰鏗為代表的南朝詩歌山水自然山水描寫中經營藝術空間的新方式。作者提出：何遜詩中所表現出的對山水美感與個人情緒的分割，自個人經驗去感悟世人普遍情感的抒情意識，以及對景物間的光影關係和氛圍的重視，使他率先在舟中所望江天之月和雪地訪梅的原型中，創造出以彰顯中心「時象」的同質性氛圍的畫意空間，而此畫意空間是詠物與即景山水的結合，又不妨看做是江淹「九石赤虹」中畫意空間的世俗化。由梁入陳的陰鏗則發展了江淹所開始的「祇取興會神到」而突破經驗世界的空間經營，化山水為意義繁複的「識象」。何遜和陰鏗代表了中國詩趨向近體化過程中山水描寫中兩類「從外向內」的轉變。

關鍵詞：江淹 何遜 陰鏗 空間營造 畫意之景 識象

On the Management of “Poetic Space” in the Writing of the Natural Landscape in Southern-Dynasty Poetry

XIAO Chi

Starting from an observation of two nascent phenomena in Jiang Yan’s rhapsodic prose and poetry, this article discusses the new ways of managing “poetic space” in the description of the natural landscape of the Southern Dynasties. The author contends that He Xun, with his separation of aesthetic feelings from personal emotions for landscape, his lyrical ontological consciousness comprehending universal feelings, and his sensibilities of the light/shadow and emphasis on the aura, made himself the first poet to create the pictorial space to highlight a thematic image of time with homogeneous color and aura on the archetypal occasions of watching the moon in a boat and of visiting the blooming plum-trees in the snow. The pictorial space was a combination of the description of natural landscape in the sub-genres of poetry about objects and occasional poetry, and it was no less than a secularization of Jiang Yan’s similar accomplishments in his description of “the red rainbow above the Jiushi.” Yin Keng, on the other hand, developed another innovation of Jiang Yan’s spatial management, which broke through the empirical world to meet the poet’s imagination. Thus, the natural landscape in his writing became a sort of “omenscape” with rich and complicated meanings. He Xun and Yin Keng represented two shifts of “internalization” in the description of natural landscape when traditional Chinese poetry was moving towards regularization.

Keywords: Jiang Yan He Xun Yin Keng management of space pictorial landscape
omenscape

徵引書目：

- 丁福林：《江淹年譜》，南京：鳳凰出版社，2007年。
- 《上清元始變化寶真上經九靈太妙龜山玄籙》，收入《中華道藏》第1冊，北京：華夏出版社，2004年。
- 小川環樹著，梁國豪、陳志誠、譚汝謙譯：《論中國詩》，香港：中文大學出版社，1984年。
- 小尾郊一著，邵毅平譯：《中國文學中所表現的自然與自然觀》，上海：上海古籍出版社，1989年。
- 仇兆鼈注：《杜詩詳注》，北京：中華書局，1985年。
- 內山精也著，陳廣宏、益西拉姆譯：〈宋代八景現象考〉，《新宋學》第2輯，2003年11月，頁389-409。
- 方回選評，李慶甲集評校點：《瀛奎律髓彙評》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 王士禛：《帶經堂詩話》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，北京：人民文學出版社，1981年。
- ：《唐詩評選》，收入《船山全書》第14冊，長沙：嶽麓書社，1996年。
- ：《古詩評選》，收入《船山全書》第14冊，長沙：嶽麓書社，1996年。
- ：《詩廣傳》，收入《船山全書》第3冊，長沙：嶽麓書社，1996年。
- 王世貞：《藝苑卮言》，收入《歷代詩話續編》中冊，北京：中華書局，1983年。
- 王通：《中說·事君篇》，收入周祖謨編：《隋唐五代文論選》，北京：人民文學出版社，1999年，頁10-11。
- 王國瓔：《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版事業公司，1992年。
- 王維撰，陳鐵民校注：《王維集校注》，北京：中華書局，1997年。
- 司馬光編著、胡三省音注：《資治通鑒》，上海：上海古籍出版社，1987年。
- 石濤：《苦瓜和尚畫語錄》，收入沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，北京：文物出版社，1982年。
- 牟願相：《小澗草堂雜論詩》，收入郭紹虞編：《清詩話續編》第2冊，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 衣若芬：〈瀟湘八景——地方經驗、文化記憶、無何有之鄉〉，《東華人文學報》第9期，2006年7月，頁111-134。
- 何遜著，李伯齊校注：《何遜集校注》，北京：中華書局，2010年。
- 吳大澂輯：《說文古籀補》，北京：中華書局，1988年。
- 李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975年。
- 李漁著，江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 李維史陀著，顧嘉琛譯：《看·聽·讀》，北京：中國人民大學出版社，2006年。
- 沈德潛：《古詩源》，北京：中華書局，1993年。
- 陸時雍：《詩鏡總論》，收入丁福保輯：《歷代詩話續編》下冊，北京：中華書局，1983年。

- 孟浩然著，佟培基箋注：《孟浩然詩集箋注》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 房玄齡：《晉書》，北京：中華書局，1987年。
- 林庚：《唐詩綜論》，北京：人民文學出版社，1987年。
- 阿恩漢姆著，滕守堯、朱疆源譯：《藝術與視知覺》，北京：中國社會科學出版社，1984年。
- 俞紹初、張亞新校注：《江淹集校注》，鄭州：中州古籍出版社，1990年。
- 姚思廉：《梁書》，北京：中華書局，1973年。
- 柯慶明：〈從「現實反應」到「抒情表現」——略論〈古詩十九首〉與中國詩歌的發展〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》上冊，臺北：臺大出版中心，2009年，頁247-269。
- 胡應麟：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，瀋陽：春風文藝出版社，1987年。
- 唐岱：《繪事發微》，收入沈子丞編：《歷代論畫名著彙編》，北京：文物出版社，1982年。
- 海德格著，孫周興譯：《在通向語言的途中》，北京：商務印書館，2005年。
- 莊申：〈〈雪漁圖〉小考〉，收入《中國畫史研究續集》，臺北：正中書局，1971年，頁213-225。
- 袁珂校注：《山海經校注》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 馬國翰輯：《玉函山房輯佚書》，京都：中文出版社，1979年。
- 高友工：〈中國語言文字對詩歌的影響〉，收入《中國美典與文學研究論集》，臺北：臺大出版中心，2004年。
- ：《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008年。
- ：〈中國抒情美學〉，收入柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現》下冊，臺北：臺大出版中心，2009年，頁587-638。
- 高濂等輯撰：《四時幽賞錄外十種》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 張玉穀著，許逸民點校：《古詩賞析》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 張忍順：〈江淹與丹霞山水景觀〉，《經濟地理》第19卷增刊，1999年10月，頁135-138。
- 張華著，范寧校正：《博物志校證》，北京：中華書局，1980年。
- 淺見洋二著，金程宇，岡田千穗譯：《距離與想像——中國詩學的唐宋轉型》，上海：上海古籍出版社，2005年。
- 章太炎：《文始》，臺北：中華書局，1970年。
- 許慎：《說文解字》，北京：中華書局，1978年。
- 陰鏗著，劉國瑁注：《陰鏗集注》，天津：天津古籍出版社，1988年。
- 陳祚明：《采菽堂古詩選》，收入《續修四庫全書》第1590-1591冊，上海：上海古籍出版社，1995年。
- 陳植：《園冶註釋》，北京：中國建築工業出版社，1988年。
- 陶宗儀：《說郭續》，收入《說郭三種》第10冊，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 陶潛：《搜神後記》，收入《百子全書》第7冊，浙江：浙江人民出版社，1984年。

- 庾信撰，倪璠集注：《庾子山集注》，臺北：新興書局，1959年。
- 陸機撰，張少康集釋：《文賦集釋》，北京：人民文學出版社，2002年。
- 彭定求編：《全唐詩》，北京：中華書局，1985年。
- 湯貽汾：《畫筌析覽》，收入俞劍華編：《中國畫論類編》，香港：中華書局，1973年。
- 程章燦：〈何遜〈詠早梅〉詩考論〉，《文學遺產》1995年第5期，頁47-53。
- 逢欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983年。
- 楊玉成：〈世界像一張畫——唐五代「如畫」之觀念系譜與世界圖景〉，《東華漢學》第3期，2005年5月，頁113-221。
- 葉燮著，霍松林校注：《原詩》，北京：人民文學出版社，1979年。
- 葛洪：《抱朴子》，收入《諸子集成》第8冊，上海：上海書店，1987年。
- 遍照金剛撰，周維德校點：《文鏡秘府論》，北京：人民文學出版社，1980年。
- 趙以武：《陰鏗與近體詩》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998年。
- 鄭印：〈杜少陵詩音義序〉，見杜甫撰，黃希原注，黃鶴補注：《補注杜詩》，收入《文淵閣四庫全書》第1069冊，臺北：臺灣商務印書局，1983年。
- 劉文剛：《孟浩然年譜》，北京：人民文學出版社，1995年。
- 劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978年。
- 劉勰著，詹鍇義證：《文心雕龍義證》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 樂史撰，王文楚等點校：《太平寰宇記》，北京：中華書局，2007年。
- 歐陽修：《六一詩話》，收入何文煥輯：《歷代詩話》上冊，北京：中華書局，1981年。
- 潘天壽著，盧忻編：《潘天壽論藝》，上海：上海書畫出版社，2010年。
- 魯豈：〈編次杜工部詩序〉，見黃希原注，黃鶴補注：《補注杜詩》，收入《文淵閣四庫全書》第1069冊，臺北：臺灣商務印書局，1983年。
- 穆彰阿，潘錫恩等纂修：《大清一統志》，收入《文淵閣四庫全書》第474-483冊，臺北：商務印書館，1983年。
- 蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，收入《佛法與詩境》，臺北：聯經出版事業公司，2012年。
- ：〈後謝靈運時代的「風景」——以鮑照、謝朓為例〉，《漢學研究》第30卷第2期，2012年6月，頁33-70。
- 鮑照著，錢仲聯集注：《鮑參軍集注》，上海：古典文學出版社，1958年。
- 鍾嶸著，曹旭集注：《詩品集注》，上海：上海古籍出版社，1994年。
- 嚴可均校輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，鄭州：中州古籍出版社，1987年。
- 酈道元撰，陳橋驛校證：《水經注校證》，北京：中華書局，2008年。
- Gernot Böhme著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯：〈氣氛作為新美學的基本概念〉，《當代》第188期，2003年4月，頁10-33。
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1969.

- Chen, Chung-ying. "Greek and Chinese Views on Time and Timeless." *Philosophy East and West* 24.2 (1974): 155-159.
- Fitter, Chris. *Poetry, Space, Landscape: Toward A New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Frye, Northrop. "Approaching the Lyric." In *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek & Patricia Parker. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Kao, Yu-kung. "Chinese Lyric Aesthetics." In *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*. Ed. Alfveda Mumck & Wen Fong. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.
- Needham, Joseph. "Time and Knowledge in China and the West." In *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Expressed by the Sciences and by the Humanities*. Ed. J. T. Fraser. New York: George Braziller, 1966.
- Owen, Stephen. *The Great Age of Chinese Poetry: the High T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- . *Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Copenhagen: Crane, Russak & Co., 1960.
- Santayana, George. *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*. New York: Collier Books, 1961.