

# 從「亭」、「臺」、「樓」、 「閣」說起

——論一種另類的遊觀美學與生命省察

柯慶明\*

## 一、觀遊自然的兩種取向

古者包犧氏之王天下也，仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。

〈易繫辭下〉的這一段經常被引述的話語，自然是出於一種神話式的想像，但卻無疑反映了一種特殊的「觀物」的態度。面對天地鳥獸萬物，人們掌握的卻是透過它們的象，法，文，宜，而製作為符號文字，以便通神明之「德」，類萬物之「情」。也就是《莊子·知北遊》中所謂的：

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者，原天地之美而達萬物之理，是故至人無爲，大聖不作，觀於天地之謂也

---

\* 國立臺灣大學中國文學系教授

即使面對了「天地大美」，當這些「聖人者」在「觀於天地」之際，卻往往更在推「原」其中的「四時明法」與「萬物成理」。這雖然未必就是近代科學式的認知考察，但確是一種「開物成務」的闡釋與發明。在將「自然」加以「人文化」以至「人性化」過程中，往往不僅是著重於「作結繩而為罔罟，以佃以漁」，「斲木為耜，揉木為耒」<sup>①</sup>的器用以至種種文物制度的制作；更往往在自然萬物之「情」，「通」出了人類中心的「神明之德」。最簡明扼要的例子是《論語·雍也》篇中記載的：

子曰：「知者樂水，仁者樂山。知者動，仁者靜。知者樂，仁者壽。」孔子在「山」「水」的「靜」「動」之「情」中，看到了與「仁」「知」相「類」的「神明之德」，甚至盡在不言中的，使得「山」、「水」成了「仁者」、「知者」的「壽」與「樂」的象徵。

自此以往，透過孟子的闡釋與引申，不但「觀水有術」，而且「登山有道」：

徐子曰：「仲尼亟稱於水，曰：『水哉！水哉！』何取於水也？」

孟子曰：「原泉混混，不捨晝夜，盈科而後進，放乎四海。有本者如是，是之取爾。苟為無本，七八月之間雨集，溝澮皆盈：其涸也，可立而待也。故聲聞過情，君子恥之。」〈離婁下〉

孟子曰：「孔子登東山而小魯；登泰山而小天下。故觀於海者難為水；遊於聖人之門難為言。觀水有術，必觀其瀾。日月有明，容光必照焉。流水之為物也，不盈科不行；君子之志於道，不成章不達。」〈盡心上〉

「山」的高聳與「海」的浩瀚；以至「水」的「瀾」，都成為聖人之「志」的超昇與「道」之廣大；以至君子「為言」、「志道」而至「成章」與「達」等

<sup>①</sup> 見《易繫辭下》。

等體驗之象喻。《荀子·宥坐》以及劉向《說苑·雜言》中所載的孔子與子貢：「君子見大水必觀焉」以下的對話，以至董仲舒的《春秋繁露·山川頌》，皆以「君子比德焉」<sup>②</sup>的角度，發揮了「智者樂水，仁者樂山」的豐富內涵與喻旨，顯然都是一脈相承，踵事增華的表現了。

但是在這種聖人君子的遊觀之外，平凡百姓在他們的日用生活之餘，自然也有其與此不同的遊觀型態，或許《詩經·鄭風》中的〈溱洧〉，就是一個現成的例子：

溱與洧，方渙渙兮！士與女，方秉蘭兮！

女曰：「觀乎？」士曰：「既且。」

「且往觀乎？洧之外，洵訏且樂！」

維士與女，伊其相謔，贈之以勺藥。

這裡一樣的有「觀」有「樂」，並有對於「溱與洧」的「方渙渙兮」或「瀏其清矣」；「洧之外」的「洵訏」等情狀的體會。但終於為「士與女」的「方秉蘭兮」，「伊其相謔」的情事所掩蓋，正是典型的詩歌「起興」或者「比興」的表現型態：於是「觀」與「樂」就成了「士與女」由「秉蘭」到「相謔」的心路歷程的過渡與關鍵，提供的或許就是歡愛情懷所以滋生的背景與心境。因此，同樣是「遊」，其意義自然不同：孔、孟、董仲舒等儒者，往往只重視「山」、「水」、「東山」、「泰山」、「海」、「川」等等的近乎本質的某種屬性，因而引伸為某種「道」與「志」的象徵；但〈溱洧〉所掌握的卻是「方渙渙兮」，誠如鄭箋所謂的：「仲春之時，冰以釋，水則渙渙然」的季節性的特質，針對「方秉蘭兮」的「士與女」，就不免具有類似「寄言少年子，努力作春事」<sup>③</sup>的意涵，於是「春遊」就轉換為「遊春」了。這樣的「遊觀」，諸如《周南·漢廣》的「漢有游女，不可求思」所描述的，自《詩經》以降，

② 見《荀子·法行》：「夫玉者，君子比德焉。」

③ 見王安石詩〈少年見青春〉。

一樣的充斥在詩歌、小說、以及戲曲等的傳統中。

但是在上述兩種「山水」的遊觀美學的傳統之外，加上了亭臺樓閣等人文建築，它們的意涵就有了變化。當然像《詩經·大雅·靈臺》一類作品中的遊樂，誠如孟子所謂的：「賢者而後樂此」，則又成爲「古之人與民偕樂，故能樂也！」<sup>④</sup>的德政的象徵，依然反映的是一種「比德」的意涵。而從司馬相如的〈長門賦〉中寫陳皇后的「登蘭臺而遙望」以至「下蘭臺而周覽」，或者王昌齡〈閨怨〉詩裡「閨中少婦」的由「春日凝妝上翠樓」而至「忽見陌頭楊柳色」，反映的仍然是男女情愛追求的悲歡離合，看到的依然是情感的投射與渴望。

然而，誠如王之渙〈登鶴雀樓〉詩所謂的：「欲窮千里目，更上一層樓」，亭臺樓閣確實是改變了我們對於「白日依山盡；黃河入海流」的自然景觀的認知與欣賞，對於「錦江春色來天地；玉壘浮雲變古今」等山水的觀賞，亦只要「花近高樓傷客心，萬方多難此登臨」的「登樓」<sup>⑤</sup>即可，未必需要真的登山臨水，於是我們遂有了另外一類的遊觀美學，並且在一些以亭、臺、樓、閣爲名的作品中，看到這樣的遊觀，進一步發展爲某種獨特的生命省察。

## 二、山水美學的形成

雖然我們已經指出了「比德」與「興情」的兩種山水的遊觀型態，但是我們所習慣視爲「山水美學」的遊觀型態，卻是在魏晉之後產生的。這不但見於「莊老告退，山水方滋」<sup>⑥</sup>的文學表現，山水畫與畫論的興起，也見於竹林七賢以後的名士生活。

④ 見《孟子·梁惠王上》。

⑤ 見杜甫詩〈登樓〉。

⑥ 見劉勰《文心雕龍·明詩》。

這種「山水美學」的基本要件，首先是「山水」本身的「質有而趣靈」<sup>⑦</sup>，也就是謝靈運詩所謂的：「山水含清暉，清暉能娛人」<sup>⑧</sup>的美感素質的發現。其次是「懷新道轉迴，尋異景不延」<sup>⑨</sup>，對於這種山水美感的追尋。而這種追尋，正如「江南倦歷覽，江北曠周旋」<sup>⑩</sup>所強調的，既著重在「遊」的「周旋」，亦側重在「觀」的「歷覽」。並且發展出類似：「是以軒轅、堯、孔、廣成、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之遊」，聖賢藉此「以神法道」的「遊」歷的神話<sup>⑪</sup>。而在這種神話裡，其所標示出的「遊」，其實不僅取其身體行動的意義，如：「子曰：『父母，在不遠遊，遊必有方。』」<sup>⑫</sup>；而顯然是同時掌握了「遊」字，所引申而具有的一種特殊的心理狀態的意義，一如〈學記〉所謂的：「未卜禘，不視學，遊其志也」，或者「遊於藝」<sup>⑬</sup>，「以遊無窮」<sup>⑭</sup>等等的用法。或許像《詩經·小雅·采芣》：「樂只君子，福祿臝之：優哉遊哉，亦是戾矣」或叔向引詩：「優哉遊哉，聊亦卒歲」<sup>⑮</sup>中的「優哉遊哉」最能反映「遊」的這種心理情態了。<sup>⑯</sup>這正是宗炳在提到這些聖賢的山水遊歷之際，要首先強調：「聖人含道」以及「賢者澄懷」的原因<sup>⑰</sup>。

⑦ 見宗炳〈畫山水序〉。

⑧ 見謝靈運詩〈石壁精舍還湖中作〉。

⑨ 見謝靈運詩〈登江中孤嶼〉。

⑩ 見全上註。

⑪ 此處引句，俱見宗炳〈畫山水序〉。

⑫ 見《論語·里仁》。

⑬ 見《論語·述而》。

⑭ 見《莊子·逍遙遊》。

⑮ 見《左傳》襄公二十一年。

⑯ 當然，我們也不可忽略莊子「逍遙遊」之義，對於魏晉以降山水美學的影響，所以宗炳提到堯的藐姑射之遊。但宗炳卻也提到：「又稱仁智之樂焉」，「山水以形媚道，而仁者樂」，再加以「遊」字的廣泛的心理意義的用法，我們寧可不局限於莊子的影響。

⑰ 見〈畫山水序〉。

這種山水之遊的身體與心情兩面，綜括而言，就是謝靈運詩：「將窮山海跡，永絕賞心晤」<sup>⑮</sup>中所謂的「山海跡」與「賞心晤」。而對於「山海」的「賞心晤」，除了以「優哉遊哉」的心情去登臨行止之外，正有賴於一種「登山則情滿於山，觀海則意溢於海」<sup>⑯</sup>，暫時的「遺情捨塵物，貞觀丘壑美」<sup>⑰</sup>，對於山水本身作凝神的美感觀照。因此，自謝靈運以降的山水詩，就充滿了「撫化心無厭，覽物眷彌重」<sup>⑱</sup>，對於山水的「周覽」、「聘望」、「遙望」、「顧望」、「迴顧」、「瞻眺」、「遊眺」、「目睹」、「舉目」、「極目」、「滿目」、「窺」、「瞰」、「睽」、「視」等等<sup>⑲</sup>的描寫與表現。但這種觀看的過程，卻不僅是「視覺」的，而同時是「心理」的。用宗炳的話來說，就是：「應目會心」，就是「含道映物」，是「澄懷味像」<sup>⑳</sup>。而以劉勰《文心雕龍·物色》的說法，則是：「山沓水匝，樹雜雲合，目既往還，心亦吐納」。謝靈運因此要強調：「觀此遺物慮，一悟得所遣」<sup>㉑</sup>，以至「慮澹物自輕，意愜理無違」<sup>㉒</sup>了。是以，山水美感的獲得，既有待於「身所盤桓」的「遊」；亦有賴於「目所綢繆」的「觀」，而最終則為：「應會感神，神超理得」，以至「萬趣融其神思」，「余復何為哉？暢神而已」<sup>㉓</sup>，為其極至。

但是這種「應目會心」的山水情趣，其實並不限於「滅跡入雲峰，巖壑寓耳目」<sup>㉔</sup>的入深山，或「隱汀絕望舟，驚棹逐驚流」<sup>㉕</sup>的赴奔流，方才可得。

⑮ 見謝靈運詩〈永初三年七月十六日之郡初發都〉

⑯ 見劉勰《文心雕龍·神思》。此處僅借句意，並非使用劉勰原意。

⑰ 見謝靈運〈述祖德詩〉。

⑱ 見謝靈運詩〈於南山往北山經湖中瞻眺〉。

⑲ 以上詞語俱見謝靈運山水詩作。

⑳ 見〈畫山水序〉。

㉑ 見謝靈運詩〈從斤竹澗越嶺溪行〉。

㉒ 見謝靈運詩〈石壁精舍還湖中作〉。

㉓ 以上引句，俱見宗炳〈畫山水序〉。

㉔ 見謝靈運詩〈酬從弟惠連〉。

㉕ 見謝靈運詩〈登臨海嶠初發疆中作〉。

若據《世說新語·語言》的記載：

王子敬云：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇，若秋冬之際，尤難爲懷。」

簡文入華林園，顧謂左右曰：「會心處不必在遠。翳然林水，便自有濠濮間想也，不覺鳥獸禽魚自來親人。」

則王子敬所謂的「應接不暇」，固然強調的正是「應目」的活動，而「尤難爲懷」則屬「會心」的表現；同樣的齊簡文帝所謂「翳然林水」固爲「應目」所見，而「濠濮間想」則是「會心」所感。所「遊」或許爲「山陰道上」或者只是「華林園」，所「觀」的卻是典型的山水美感。因此簡文說得好：「會心處不必在遠」。只要所至之處，「山川自相映發」，或者只是「翳然林水」，亦皆一樣可以產生或獲致這種「應會感神，神超理得」的「暢神」的山水美感。於是不論是行旅、是園林，只要在「尤難爲懷」與「不覺」中，忘我遺慮，虛以應物，任由自然界的山川鳥獸禽魚，自然而然，自在自得的自呈自化，就一樣的可以產生或獲致登山臨水的「山水美感」，而深深體驗到山川的「自相映發」，或鳥獸禽魚的「自來親人」，也就是消融了自然與人的對立隔閡，而達到「萬趣融其神思」的精神狀態。

因而，只要能夠「會心」，則「應目」的不論是典型的遊山玩水所遇的清景，是「山陰道上」、是「華林園」，甚至只是「披圖幽對」之際所面對的「峰岫嶢嶷，雲林森眇」<sup>29</sup>，其山水理趣，作爲一種遊觀的美學，總是若合一契的！這也正是山水畫，以至山水詩、山水遊記、文書<sup>30</sup>，能夠成立與存在的理由：「夫以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會」；因爲「神本亡端，栖形感類，理入影跡，誠能妙寫亦誠盡矣」，甚至可以達到「雖

<sup>29</sup> 引句見宗炳《畫山水序》，理念上亦據該文引伸。

<sup>30</sup> 六朝山水遊記、小品，往往出以書信的形式，如鮑照《登大雷岸與妹書》，吳均《與宋元思書》，《與顧章書》等。

復虛求幽巖，何以加焉！」的境界。<sup>①</sup>

同樣的，當我們以亭、臺、樓、閣為中心，作為遊覽的目的地時，一方面我們一樣的經歷行遊與登臨的過程；一方面即使我們「身所盤桓」的「遊」，或許只是亭畔、臺上、樓中、閣內，但是「西北有高樓，上與浮雲齊」<sup>②</sup>，我們的「目所綢繆」，遠眺或可及於山川；而「青青河畔草，鬱鬱園中柳」<sup>③</sup>，近觀亦可及於草木禽魚。就像「蘭澤多芳草」，一個「所思在遠道」的人，會因「采之欲遺誰」，而「涉江采芙蓉」<sup>④</sup>；而「庭中有奇樹，綠葉發華滋」之際，懷思遠人的人，亦不妨就近取便，「攀條折其榮，將以遺所思」<sup>⑤</sup>，在感懷思念，傳情達意上，仍是「其致一也」<sup>⑥</sup>。因此，亭、臺、樓、閣之遊，只要能夠保持「醉翁之意不在酒，在乎山水之間」<sup>⑦</sup>的情懷，往往所獲得的亦就可以是一種「山水」的美感。但是事實往往更為複雜：這種「山水」美感，常常會因亭、臺、樓、閣的人文素質，或者是其地理位置，或者是其歷史記憶，再加上聚會的場合，登臨的處境，使得這種「山水」美感，只成為進一步生命省察的基礎。

### 三、亭臺樓閣的建築特質

不論就《爾雅·釋宮》所謂的：「四方而高曰臺；陝而修曲曰樓」，或《玉篇》的：「閣，樓也」，以至《淮南子·主術訓》的：「高臺層榭，接屋

① 引句見宗炳〈畫山水序〉。

② 見〈古詩十九首·西北有高樓〉。

③ 見〈古詩十九首·青青河畔草〉。

④ 見〈古詩十九首·涉江采芙蓉〉。

⑤ 見〈古詩十九首·庭中有奇樹〉。

⑥ 這裏是取王羲之〈蘭亭集序〉：「所以興懷，其致一也」之意。

⑦ 見歐陽修〈醉翁亭記〉。



連閣」，或《說苑·反質》的：「宮室臺閣，連屬層累」等看來，「臺」、「樓」、「閣」雖然各有其差異，但其實是具有相當的同質性與關連性的，也就是它們都是一種「高聳」甚或「層累」的建築。「亭」，相對的，若從《釋名》：「亭，停也；人所停集也。凡驛亭、郵亭、園亭，並取此義為名。」似乎強調的，並不在其建築的式樣，反而是著重在其作為延伸行程的中間休憩的性質，但也因此有異於三者在建築上可能的宏偉與華麗，往往只堪遮蔽風雨，聊供憩息而已。在傳為李白詞作的《菩薩蠻》中：

平林漠漠煙如織，寒山一帶傷心碧。暝色入高樓，有人樓上愁。

王階空佇立，宿鳥歸飛急。何處是歸程，長亭更短亭。

充分利用的正是「高樓」「樓上」的可以遠「觀」，但其實是「靜止」的；以及「長亭」「短亭」的低矮可見，但卻反而喻示著「歸程」的「行動」，兩者之間的對比所形成的張力。

因此，不論是《漢書·高帝紀》的「為泗水亭長」，顏師古注曰：「亭，謂停留行旅宿食之館。」或《漢書·百官表》：「十里一亭」等資料所顯示的「亭」和「行旅」的關係；或者如《南史·昭明太子傳》所謂：「性愛山水，於元圃穿築，更立亭館，與朝士名素者遊其中」，似乎「亭」的設立或建構，往往就是暗示著一種動態的行「遊」的意圖或先決情況，因此，「亭」的本身未必宏麗，卻往往與「行旅」的情景與「山水」的勝況，常相連繫。

當然，誠如《南齊書·顧歡傳》中所謂：

貴勢之流，貨室之族，車服伎樂，爭相奢麗，亭池第宅，競趣高華，至于山澤之人，不敢採飲其水草，貧富相輝，捐源尚未。

六朝之後的「園亭」亦日趨高華，因而「亭」字亦往往與「閣」、「樓」、「臺」、「院」、「宇」等字連用，如：「亭閣華詭，埒西京」（《唐書·長寧公主傳》）；「人幽宜眺聽，目極喜亭臺」（高適《陪竇侍御靈雲南亭宴》）；「亭臺臘月時，松竹見貞姿」（劉得仁《冬日駱家亭子》）；「亭

樓明落照，井邑秀通川」（孟浩然《峴山送蕭員外之荊州》）；「誰知貴公第，亭院有煙霞」（郭良《題李將軍山亭》）；「亭宇麗朝景，簾牖散暄風」（韋應物《西亭》）。

但是基本上，「臺」、「閣」、「樓」往往如明人張鼎在其《題王甥尹玉夢花樓》中所謂的：

室之左，構層樓。仙人好樓居，取遠眺而宜下覽平地，拓其胸次也。

因而，它們在歷來的「遊觀」文學中，其所呈現的美感效應，不免側重的常是「遠眺」、「下覽」的「觀」之所見；而「亭」，一般而言，則往往強調其地點非日常所居，而側重在發現、前往、與徜徉其地的「遊」之歷程。

因此王粲《登樓賦》，開篇即言：「登茲樓以四望兮」；范仲淹《岳陽樓記》，亦首記：「予觀夫巴陵勝狀，在洞庭一湖；銜遠山，吞長江，浩浩湯湯，橫無際涯，朝暉夕陰，氣象萬千，此則岳陽樓之大觀也。」，皆是以「觀」「望」為著眼點，甚至還得出了所謂的「大觀」的印象來。相對的，王羲之《蘭亭集序》則首敘「暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，修禊事也」，先說明遊歷的目的，接著「群賢畢至，少長咸集」，交待遊歷的伴侶，以至：「此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍，映帶左右」，描寫四周的景觀，終而：「引以為流觴曲水，列坐其次，雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情」，敘述徜徉其間的活動與心情，包括的正是完整的「遊」的歷程。

韓愈的《燕喜亭記》，則始於其地的發現：「太原王弘中在連州，與學佛人景常玄慧遊。異日從二人者，行於其居之後，邱荒之間，上高而望，得異處焉」，那正是「遊」的結果；至於「亭」，則不過為「自是弘中與二人，晨往而夕忘歸焉，乃立屋以避風雨寒暑」的產物，標示的則是經常的「遊」止的活動。同樣的，蘇舜欽的《滄浪亭記》亦先記其發現的經過：「一日，過郡學東，顧草樹鬱然，崇阜廣水，不類乎城中。並水得微徑於雜花修竹之間，東趨數百步，有棄地，縱廣函五六十尋，三向皆水也。」，但是他的描寫，加上了

先前：「予以罪廢，無所歸，扁舟南遊，旅於吳中，始僦舍以處。時盛夏蒸燠，土居皆褊狹，不能出氣，思得高爽處闢之地，以舒所懷，不可得也。」等情況的敘述，已經就是典型的「遊」記的寫作了。

歐陽修的〈豐樂亭記〉，亦一方面記「始飲滁水而甘；問諸滁人，得於州南百步之近。」的發現過程；一方面敘「於是疏泉鑿石，闢地以為亭，而與滁人往遊其間」的情景。而其《醉翁亭記》更是始於：「環滁皆山也，其西南諸峰，林壑尤美。……山行六七里，……峰回路轉，有亭翼然，臨於泉上者，醉翁亭也」行遊前往的歷程；而全篇更是集中在「太守與客來飲于此」，與眾人「從太守遊而樂」之情狀的描繪。

至於他的《峴山亭記》，則提供給我們一個很重要的，因為是建築才必然遲早會具有的歷史層面，因而強調的是：

山故有亭，世傳以為叔子之所遊止也。故其屢廢而復興者，由後世慕其名而思其人者多也。

這裡的「遊止」一詞，正凸顯了「亭」在「遊觀美學」上的最主要的特質，它既因四週的景致，提供了前往以及在當地徜徉的「遊」的經歷，又因本身的足以「避風雨寒暑」而成為可以長期停留憩「止」的地點。使得它們的「遊」就往往不只是或者匆匆而過，或者僅為一趟的經歷，而是從容玩味的較長的停留或經常的觀賞。因此，一方面使得或者像「流觴曲水」之類的觴詠活動成為可能；一方面則因可以「晨往而夕忘歸」，甚至「日與滁人，仰而望山，俯而聽泉」，玩賞「四時之景」<sup>38</sup>而對於當地的景物，有一種歷時長久的體會。這種「歷時長久」的性質，既可以是貫穿朝夕季節的，甚至可以貫串古今，透過建築的媒介與座標，古今的「遊」人，可以在想像的四度時空裡，攜手同「遊」。

<sup>38</sup> 見歐陽修〈豐樂亭記〉。

而正如所有的「遊記」，「遊者」本身就是不可或缺的一環，因為記述的原來就是他們的經歷與活動，雖然能夠得記姓名的，往往只是一些主要人物。因而在這些以「亭」為名的「記」「序」中，往往就記敘的是這些主要人物的「遊止」的經歷，如〈蘭亭〉，〈燕喜亭〉，〈醉翁亭〉等；至於〈滄浪亭〉，在蘇舜欽修築之際，固已提到：「錢氏有國，近戚孫承祐之池館也」，但主要描寫的還是他自己：「予時榜小舟，幅巾以往，至則洒然忘其歸」的遊歷；到了歸有光撰寫「滄浪亭記」時，追述的重點，則已是「蘇子美始建滄浪亭」了。其情況一如歐陽修的〈峴山亭記〉。

因此，建築，或者說，在某一「定點」上的，同一名稱的建築（因為可以「屢廢而復興」）的這種「歷時長久」的特質，一方面使人在遊歷之際，可以掌握「朝暮」、「四時之景不同，而樂亦無窮也」<sup>③⑨</sup>，一種特殊的近乎「可居可遊」而不僅是「可行可望」的山水美感。<sup>④⑩</sup>；一方面卻也足以使「遊」人的注意，由「山水之間」，而轉往「宴酣之樂」<sup>④⑪</sup>與「夫人之相與」<sup>④⑫</sup>，對於同遊伴侶的情意交感：「人知從太守遊而樂；而不知太守之樂其樂也」<sup>④⑬</sup>，甚至曾經在此遊止的歷史人物，「慕其名而思其人」，因而既「遊」「覽」其「左右山川之勝勢，與夫草木雲煙之杳靄，出沒於空曠有無之間」的自然美景；復又「襲其遺跡」而「慕叔子之風」，因而其心路歷程就轉向「懷古」，以至「則其為人與其志之所存者可知也」<sup>④⑭</sup>的「自我認同」的表現了。這種情況，自然不僅只以「亭」為然，或許「臺」「樓」「閣」等建築，一般

③⑨ 見歐陽修〈醉翁亭記〉。

④⑩ 宋代郭熙《林泉高致集》謂：「世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望，不如可居可遊之為得。」

④⑪ 見歐陽修〈醉翁亭記〉。

④⑫ 見王羲之〈蘭亭集序〉。

④⑬ 見歐陽修〈醉翁亭記〉。

④⑭ 以上引句俱見歐陽修〈峴山亭記〉。

而言，由於規模更為弘偉，並且更可能建在通都大邑，或許要更具社會性與歷史性，因而它們的「遊觀」，即使在「應目會心」的面對「山水美景」之際，就要更容易往「自我認同」的生命思索方向發展了。

#### 四、「觀」與「觀者」的情懷

王粲的「登樓賦」，或許更該視為是一種「遠望可以當歸」<sup>④⑤</sup>的「登高思歸」的作品<sup>④⑥</sup>，它的重點可以說，並不在反映一種山水美感的「遊觀」經驗，雖然在《昭明文選》中，它被列為「遊覽」一目的首篇，但是它所表現的「望」、「覽」經驗，卻因為包涵了多種層次的轉折，而可以提供我們作為比較討論的起點。「登樓賦」一起始即云：

登茲樓以四望兮，聊暇日以銷憂。

覽斯宇之所處兮，實顯敞而寡仇。

由於尚未進入「思歸」之主題，反而充分顯現「遊覽」之際，登高上樓的「觀」「望」的特質。首先是「登茲樓」，接著是「四望」；但在這「四望」之際，除了眼前的四方景象：「清漳之通浦」、「曲沮之長洲」、「墳衍之廣陸」、「皋隰之沃流」，其實同時意識到的，卻是「茲樓」、「斯宇之所處」的這一定點，事實上也就是「四望」之際的「觀點」所在。而這一「觀點」之所以可以「聊暇日以銷憂」，也正因「登樓」這一「登高」活動，可以獲得「實顯敞而寡仇」，廣大的「四望」視野；而在「所處」與「所見」之間，形成一種連續伸展的「視覺空間」；並且也因此而形成以「斯宇」為中心的，種種「所見」景象與其「所處」茲樓之間的「挾」、「倚」、「背」、「臨」的

④⑤ 見漢樂府〈悲歌〉。

④⑥ 參見廖蔚卿先生〈論中國古典文學的兩大主題〉，收入《漢魏六朝文學論集》頁五六~七一。

關係，甚至，「北彌陶牧；西接昭丘」的「北」、「西」的方位，也才有了確切的意義。

因此，任何「更上一層樓」所「窮」的「千里目」，並不都是漫無邊際而可以互相代換的。這種「觀點」的固定，所導致的「視域」的固定，正是樓閣臺榭在觀覽之際的特殊作用。一方面它打破了「出門便有礙，誰謂天地寬」，位居地面時必然會有的限制，一方面它所提供的「顯敞而寡仇」的「視域」，正是由「斯宇」本身，延伸向「所處」四週，極目「所見」區域的結果。因而這種「視域」，正如「茲樓」，是有其特殊不易的「內容」，它是一種向「斯宇」輻輳的視覺景觀，反映的正是一種形象化了的，該「區域」的自然與人文所交織而成的網絡。因此當人們面對這些景觀「澄懷味像」之際，或許獲得的就是「自然」或者「形象」本身的純粹的「形式」美感；但是由於這些「形象」或「網絡」都是具有某種「人文」或「歷史」的「內容」：「陶牧」「昭丘」的歷史意涵過於明顯，姑且不論；「通浦」、「長洲」或許是自然形象的描寫，但「清漳」與「曲沮」，在它們的「清」與「曲」的「形式」美感裡，只要我們一意識到它是「漳水」與「沮水」之際，我們就同時意識到它們所被賦予的「人文」意涵，以及附麗於其上的種種的歷史記憶，於是我們所獲得的，就同時是依存於「內容」的更為複雜的美感；並且透過這些景觀的「形象」，我們的心思，很可能就脫離對其「形相的直覺」<sup>①</sup>，而轉向針對其「人文」、「歷史」的內容，作出種種「情意」的反應。例如：蘇軾在〈超然臺記〉中，雖然敘述其於密州「因城以爲臺者舊矣，稍葺而新之；時相與登覽，放意肆志焉」，但他在「觀」「覽」之際的反應卻是：

南望馬耳、常山，出沒隱見，若近若遠，庶幾有隱君子乎？而其東則盧

---

<sup>①</sup> 美感爲「形相的直覺」，請參閱朱光潛《文藝心理學》，及所譯 Benedetto Croce《美學原理》，美感本爲「形式」的；但亦有依存於「內容」者，則爲康德之說法。可參閱《判斷力批判》。

山，秦人盧敖之所從遁也。西望穆陵，隱然如城廓，師尚父、齊威公之遺烈，猶有存者。北俯濰水，慨然太息，思淮陰之功，而弔其不終。

雖然，東坡提到了：「馬耳、常山」的「出沒隱見，若近若遠」；或者「穆陵」的「隱然如城廓」等，以模糊視線所形成的迷離彷彿的美感效應，但是他「應目」之餘，所「會心」的，竟是「庶幾有隱君子乎？」或「師尚父、齊威公之遺烈，猶有存者」等人文、歷史的關懷。至於望「廬山」而思盧敖；臨「濰水」而歎韓信，則更已是典型的「登臨懷古」的反應了。當然，更巧妙的是在文中看似很呆板的：南、東、西、北的「四望」的描敘中<sup>④8</sup>，其實一直反覆著：「隱」、「遁」、「功」、「烈」、有「遺」、「不終」等等的對比與辯証，反映的卻是更複雜，甚至矛盾的「慕」其人「之風，而襲其遺跡，則其為人與其志之所存者，可知矣」的「自我認同」的猶疑與徬徨。在這裡，我們正可以很明顯的看到：樓、臺之類建築所獲致的景觀，不僅往往提供了一種特殊的深具人文、歷史內涵的網絡關連，甚至還可以因為「觀者」的特殊體會，而使這些景觀，這種關連引發出特殊的個人反應，呈現出獨具的意義來。

在〈登樓賦〉中，「北彌陶牧，西接昭丘」的遠眺，是否涵具類似〈超然臺記〉一般，對陶朱公的功成而隱遁；或楚昭王的未捷而身死，有著「慨然太息」，「弔其不終」之含意，由於文字的簡略，我們不得而知。但緊接著的，卻是同時涵蓋著遠望與近觀兩種體察之描寫的：「華實蔽野，黍稷盈疇」，因為就「華實」與「黍稷」而言，似乎應該是近觀；但若就「盈疇」以至「蔽野」而言，則至少已經是放眼「望」去了。雖然這兩句，未必即可稱為「寫景對句」，但其實是深具意象性質的表現。自然顯露出大地為一片欣欣綠意所覆蓋的景象。因而它們確乎具有某種「應目」即是「形象」與「形式」的美

<sup>④8</sup> 同樣的表現「四望」的空間關係，〈登樓賦〉用「挾」、「倚」、「背」、「臨」就要更具感覺性，而表現得更靈活生動。

感，雖然未必全是「自然」的美感。<sup>④</sup>但「華實蔽野」與「黍稷盈疇」卻更進一步，在「內容」上，反映出一種生活供應上的「豐足」與生命感受上的「甜美」等等的「客觀」的意涵，所以，王粲得出了「信美」的「美感」，甚或是「價值」的判斷。<sup>⑤</sup>正是這種對於「景觀」的相當接近「應目」所見的「客觀」的刻劃，以及對「形相」作「直覺」的「會心」觀照，所產生的「實」、「信」的「美感」判斷：「顯敞而寡仇」、「美」，使得〈登樓賦〉亦具有了「遊覽」，或「遊觀」文學的成分與意義。

雖然，王粲很快的就因意識到它的「非吾土」的事實，而轉向：「曾何足以少留」的心思與「漫踰紀以迄今」之「遭紛濁而遷逝」命運的自覺與感懷，一下子將「登樓」「四望」的行為，轉變為「思歸」「望鄉」之舉。這裡正反映了，在「遊觀」活動中，即使所「覽」所「見」的景觀，有其固定的內涵與「客觀」的「美感」性質，卻完全可以因為「觀者」的「主觀」情狀，而會作出不同的「詮釋」，產生截然不同的「反應」，因而形成的也就是截然不同的「美感經驗」。因而「登臨」之際的「無我之境」或許是近似的；但是滋生的「有我之境」卻是千差萬別的<sup>⑥</sup>。是以王粲就在「暇日銷憂」「登樓四望」之餘；重新以「情眷眷而懷歸兮，孰憂思之可任」的心情：

④ 因為，「盈疇」的「黍稷」，已是人類耕作的結果，雖然它們仍然具有草本植物的造形與美感。因此，這種美感，其實更該說是「田園」的；雖然「華實蔽野」亦不妨視為是「自然」的。

⑤ 「美」之一字，在古代漢語，甚至在當代漢語，都不僅作「美感」判斷的內容。

⑥ 「無我之境」與「有我之境」的區分，參見王國維《人間詞話》：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩；無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」只是此處針對著許多「遊觀」文學的內涵觀察，一位「觀者」儘可以同時兼有兩種反應。通常是先有「客觀」「無我」的「睹物」；然後轉變為「主觀」「有我」的「興情」。因而二者的關係就近於 E. D. Hirsch, Jr. 所謂的 meaning 與 significance 的區分與關連了。Hirsch 的劃分，見其 *Validity in Interpretation* 一書。



憑軒檻以遙望兮，向北風而開襟。

平原遠而極目兮，蔽荆山之高岑。

路透迤而脩迴兮，川既漾而濟深。

悲舊鄉之壅隔兮，涕橫墜而弗禁。

迥異於「四望」的，惟「應目」所見而不拘於任何特殊目的、特殊對象的「遊觀」；這一次是有方向：「向北」，有目的：「舊鄉」，以至有特殊情致姿態：「憑軒檻」、「向風開襟」的「遙望」。其中最值得注意的是「憑軒檻」與「向風開襟」的描寫，它一方面反映了「高臺多悲風」<sup>⑤②</sup>，或者「流飆激櫺軒」<sup>⑤③</sup>，「清風飄飛閣」<sup>⑤④</sup>等樓閣臺榭所經常具有的建築特質與物理現象。因此它們往往是「登臨」「觀眺」經驗的一部分；但另一方面，這樣的深具觸感的姿態與行動，卻讓我們的注意轉向「觀者」的身體的感受，「觀者」的自身存在，而不僅只專注於眼前的景物，於是「觀照」的經驗受到干擾；對於「景物」自性的「直覺」默會不再，「景物」就成了「物以情觀」<sup>⑤⑤</sup>的情感象徵。「觀望」亦可以意在「看過」，也就是「穿越」，而非「注視」眼前的景物或對象，因此而形成一種「視而不見」的情狀：「平原遠而極目」，以及訴諸在視覺中最基本的「見 / 不見」的辯證：「蔽荆山之高岑」。同樣的，「路透迤」與「川既漾」等「形象」中的「形式」的「美感」意涵亦被忽略而轉移到「現實」與「情意」的「內容」：「脩迴」、「濟深」，這一切都指向了一個不可跨越的「事實」：「舊鄉之壅隔」，因而整個的反應，就集中在「望而不見」，因此也是「懷而未歸」的「悲」哀，而「涕橫墜而弗禁」

⑤② 見曹植〈雜詩〉。

⑤③ 見曹植〈贈徐幹〉。

⑤④ 見曹植〈贈丁儀〉。

⑤⑤ 見劉勰《文心雕龍·詮賦》，此處只是借其語詞；並不必然採其「物以情觀，故詞必巧麗」的命題。只是他所提到：「原夫登高之旨，蓋睹物興情，情以物興，……物以情觀」的討論，確與「遊觀美學」相契。

了。

由於「視覺」中本來就包涵了「焦點」的現象，因此我們的「注意」與「意向」就在其中扮演了一個決定性的角色。它們重新「詮釋」而「整理」了我們的「應目」所見；並且「轉移」同時「加深」了我們的「會心」所在。因而「遊目騁懷，足以極視聽之娛」<sup>⑤⑥</sup>；或者景象本身的「萬趣融其神思」的「暢神而已」，就不必然成爲觀覽之際，唯一的心理反應。景象或許就被「看過」（穿越），不但不再是「意識」的「焦點」，而其「形式」美感往往只成爲某些「焦點意識」的「支援意識」<sup>⑤⑦</sup>，例如：「路」的「逶迤」之於「脩迥」，「川」的「旣漾」之於「濟深」；或者只是觸發或引生久已蘊蓄情意與感動的「助緣」，一如嵇康「聲無哀樂論」所謂：「和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也」。而由「蔽荆山之高岑」到「悲舊鄉之壅隔」的「見」荆山卻「不見」舊鄉的「見 / 不見」的機轉，似乎更是一種基本的「觀覽」形態。不但崔顥那首著名的「黃鶴樓」詩：

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓。  
黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠  
晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲。  
日暮鄉關何處是？煙波江上使人愁。

全詩的感興，都集中在：「昔人」的「不見」，卻只「見」「黃鶴樓」；「黃鶴」的「不見」，卻只「見」「白雲」；「川」、「樹」、「草」、「洲」，以至「煙波」、「日暮」的放眼可「見」，但「鄉關」卻「不見」的反覆辯証上。也就是「可見」的景物，不但與「不見」的事物成爲對比；而且還是

⑤⑥ 見王羲之〈蘭亭集序〉。

⑤⑦ 「焦點意識」(focal awareness) 與「支援意識」(subsidiary awareness)，參見 Michael Polanyi & Harry Prosch 所著 Meaning 一書；awareness 譯成「意識」一詞，容易滋生誤解，或許譯爲「知覺」較好，此處姑從該書中譯本之用語。見彭淮棟譯《意義》，頁三十六，聯經公司，民七十三年初版。

「不見」的事物的「借喻」(metonymy)，因而詩中所追尋的「焦點」其實都在「不見」的事物上，而所「見」的一切則僅成爲其各項「指標」，一種要「看過」(穿越)的「支援」性質的事物。

我們還可以在陳子昂「登幽州臺歌」中看到這種，由「見」而及於「不見」的最極端的表現形態：

前不見古人：  
後不見來者。  
念天地之悠悠，  
獨愴然而涕下。

在這首詩中，所有「登」「臺」所「見」，皆被「穿越」、「看過」，而只強調了「不見」的「古人」與「來者」，所有「日月疊璧」，「雲霞雕色」；「山川煥綺」，「草木賁華」<sup>⑤⑧</sup>的眼前「景象」全皆消隱，只剩下了「與我並生」的「天地」之基本架構<sup>⑤⑨</sup>，以及它們的「不可見」之「悠悠」——永恒長存——在「念」中。因而就在一切的「不見」中透顯爲一種「生命的悲劇意識」<sup>⑥⑩</sup>：「獨愴然而涕下」。

這種因「不見」而產生的哀感：「涕橫墜而弗禁」；「獨愴然而涕下」；「煙波江上使人愁」，甚至「長安不見使人愁」<sup>⑥⑪</sup>，固然來自「觀望者」的深切的渴望之無法實現，但在「觀望」之際，卻呈現爲一方面是空間的「距離」：

⑤⑧ 引句見劉勰《文心雕龍·原道》。

⑤⑨ 參見《莊子·齊物論》：「天地與我並生」，此處僅借其以與「天地」之「並生」作爲思考生命存在的參考架構之義，並不涉及其「萬物與我爲一」的思想。

⑥⑩ 以永恒的意識與渴望觀照不免一死的人生之際，就產生了生命的悲劇意識。參見 Miguel de Unamuno: *The Tragic Sense of Life in Men and Nations*, translated by Antony Kerrigan, Princeton University Press, 1972。

⑥⑪ 見李白詩〈登金陵鳳凰臺〉。

「平原遠而極目」，以及可見景物所形成的「阻隔」：「蔽荆山之高岑」；一方面則由於時間的猶如「黃鶴」恆是「一去不復返」；且又來去無止無盡：「白雲千載空悠悠」，所形成的另一種的「距離」與「阻隔」，是以「古人」、「來者」皆盡「不見」。因而，不但「斯宇」與「舊鄉」之間；「此地」與「鄉關」之際，是「壅隔」的；在「昔人」，「古人」、今人與「來者」之間，亦一樣有著無法跨越的鴻溝存在。於是在橫互的時間長流中：「煙波江上」，「觀者」意識到了一己生命存在：「人生天地間，忽如遠行客」<sup>62</sup>，相對於「天地悠悠」所體現的本質上的渺小短暫與飄忽孤絕；以及在實際上因遠離親人故里：「舊鄉壅隔」、「鄉關何處」，所形成的生命情境上的孤「獨」，因而「日暮」、「愁」生；或「愴然涕下」，甚至「涕墜弗禁」了。

因此，這類「遊觀」的作品，往往反映了一種類似如下的：

「登臨」→「觀望」→「見」→「不見」→「情境的覺知」→「感傷」這樣的「經驗結構」。當然在「見」與「不見」之間，以至形成對於一己生命情境的發現與覺知，往往可以有許多迴環往覆的歷程。而這種經驗的歷程，其實正是由外景的「觀望」轉向不只是「觀者」；更是「觀者」的生命情境的知覺，因而也是由此覺知所滋生的內在情懷的呈露的過程。也就是所「觀」之「景」與所「觀」之「情」的迴環引生的過程。

許多短篇「遊觀」詩歌，或許就停止在這種「情以物興」，「物以情觀」的「睹物興情」之中；「登樓賦」卻在「悲舊鄉之壅隔兮，涕橫墜而弗禁」的「感傷」之餘，對此種「感傷」加以反省；由尼父、鍾儀、莊舄等人的經驗，得出：「人情同於懷土兮；豈窮達而異心」，對自己的「感傷」作理性的接納；同時進一步思索自己「遭紛濁而遷逝」之命運，所究竟傷痛的，正是平生志意全然落空的憂懼：「懼瓠瓜之徒懸兮；畏井渫之莫食」，因而「步棲遲以

<sup>62</sup> 見〈古詩十九首·青青陵上柏〉。

徙倚兮」的徘徊樓上，又起始了另外一層的「觀望」：

白日忽其將匿。

風蕭瑟而並興兮，天慘慘而無色。

獸狂顧以求群兮，鳥相鳴而舉翼。

原野闌其無人兮，征夫行而未息。

雖然一般的「樓臺」都不致廣大到需要跋涉其中，但仍具有足夠的徘徊流連的空間。因此登臨之際，在「定點」的「觀望」之餘，仍是具有相當的「活動」性質。因為它們往往一方面是「使工鑿其前爲方池，以其土築臺，高出於屋之危」<sup>③</sup>，具有開闊的視野；一方面則是「臺高而安，深而明，夏涼冬溫」<sup>④</sup>，比起山顛水涯，適宜較長時間的盤桓。因此，「步棲遲以徙倚」就自然是其「遊觀」的一部分，也正是在「定點」中，藉著「步」的或「棲」或「徙」，使「觀望」具有一種「遊覽」的性質與意趣，因而活化且生動了「觀」的內容與經歷；但也同時強調了時間的因素。是以接著敘及「白日忽其將匿」，就顯得並非偶然了。

在這裡我們正觸及了「遊觀」美學所必然要牽涉到的兩個重要的因素：一是時間與季候，它們會改換了我們遊觀的山水之面貌與感受，這也是蘇軾在〈超然臺記〉中要強調：「雨雪之朝，風月之夕，余未嘗不在」的緣故，而〈登樓賦〉要接著描寫：「風蕭瑟而並興兮」了；另一則是觀賞的景象，必須在照明之下，才能顯現。由於〈登樓賦〉中王粲只記錄其特殊的「一日遊」，因此只有一日之中的時間轉變。雖然如此，若參照王昌齡所謂：

昏旦景色，四時氣象，皆以意排之，令有次序，令兼意說之，爲妙。

且，日出初，河山林嶂涯壁間，宿霧及氣靄，皆隨日色照著處便開。觸物皆發光色者，因霧氣濕著處，被日照水光發。至日午，氣靄雖盡，陽

③ 見蘇軾〈凌虛臺記〉。

④ 見蘇軾〈超然臺記〉。

氣正甚，萬物蒙蔽，卻不堪用。至曉（午？）間，氣靄未起，陽氣稍歇，萬物澄淨，遙目此乃堪用。至於一物，皆成光色，此時乃堪用思<sup>⑥5</sup>。

王粲所掌握的正是午后的景象，因而一方面他用的是「白日」；但接著則描寫其「忽其將匿」；一方面則進一步描寫日暮天黑之狀：「天慘慘而無色」。《文選·李善注》謂：「〈通俗文〉曰：暗色曰黦；慘與黦古字通。」不論「慘」是否當作「黦」解，然而「無色」卻一定是不符合王昌齡的「物皆成光色」的美感要求；並且就在這種「美感」的「喪失」上產生了意義與作用。

這裡我們正看到「天色」，在「遊觀美學」上的重要，詩人作者皆不忘記提醒我們它們的狀況與存在；「白雲悠悠」，「晴川歷歷」，「日暮煙波」，以至「三山半落青天外」，「總為浮雲能蔽日」<sup>⑥6</sup>；〈蘭亭集序〉更是明白的陳述：「是日也，天朗氣清，惠風和暢」，因為底下的「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也」的活動與感受，都是以此為必要條件。因為不論是「仰觀」；是「俯察」，一切的「遊目騁懷」的「遊觀」活動，都有賴於「白日」，或者「明月」，「燈火」等的照明，這同時又是在空間的「距離」、「阻隔」之外的另一個「見 / 不見」的關鍵。一個反映在大自然運行上，由「時間」影響視覺所形成的「距離」、「阻隔」。（這自然不同於在全球同步通訊與快捷航空的年代裡，我們稱之為「時差」的現象。）

於是，「日暮」促使的「煙波」迷茫，使人自問：「鄉關何處？」；正如「浮雲」之「蔽日」一樣引發「長安不見」的思緒：因為光色漸暗所形成的視

⑥5 見空海《文鏡秘府論》南卷〈論文意〉，據羅根澤考証，以為是王昌齡《詩格》中文字。「至曉間」，周維德校點，以為當作「晚」字，但從上下文看，當指午后以至黃昏時分。

⑥6 見李白詩〈登金陵鳳凰臺〉。

野的迷離，——由「見」而逐漸轉為「不見」——亦都成了「使人愁」的情感觸媒與迫力。所以「天黪黪」的天色；亦不妨正是「天慘慘」的感觸與心情。因為正與「陽春布德澤，萬物生光輝」<sup>67</sup>的歡欣鼓舞相反，「天慘無色」，總讓人聯想到「天地閉，賢人隱」<sup>68</sup>的「黑暗」時期，以及眼前一切「美好」的消失或淪沒。所以〈登樓賦〉結束在：「夜參半而不寐兮，悵盤桓以反側」的「耿耿不寐，如有隱憂」<sup>69</sup>，就顯然是此處在「天慘慘而無色」中，「步棲遲以徙移」的回響；同時，「風蕭瑟而並興兮」也就成為前面「向北風而開襟」之渴望的回答。

但是值得探討與玩味的是，在「天慘無色」中，王粲是如何「看」到底下的：「獸狂顧」，「鳥相鳴」；「原野無人」，「征夫行息」的？就我們的視聽經驗而言，站在樓上或許極可能聽聞，甚至見到空中飛過的「鳥相鳴而舉翼」，並且由於距離的遙遠，視線的模糊，不管事實如何，確實可以「觀聞」為「原野闐其無人」，但「獸狂顧以求群」與「征夫」的「行而未息」，恐怕就是「想像」的「心象」，而非眼前的「觀象」了。這裡我們正觸及了「遊觀」美學中，與「見 / 不見」一樣重要的，「觀看 / 想像」的課題。因為「觀看」所「不見」的事物；依然可以透過「想像」而「望見」。於是「心象」與「物象」皆可以「景觀」的方式雜然交陳，形成引生互補或者對比辯證的關連；完成或凸顯了我們對於「景象」或「情境」的體會與詮釋。

〈登樓賦〉由「步棲遲……」，經過中間「物象」與「心象」雜揉的「觀望」，而終於達到「心悽愴以感發兮，意忉怛而憊惻」的「觀—感」歷程，我們後來亦可以在曹植的〈贈白馬王彪〉中見到回響：

踟躕亦何留！相思無終極。

<sup>67</sup> 見漢樂府〈長歌行〉。

<sup>68</sup> 見《周易·坤卦·文言》。

<sup>69</sup> 見《詩經·邶風·柏舟》。

秋風發微涼，寒蟬鳴我側。  
 原野何蕭條！白日忽西匿。  
 歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼。  
 孤獸走索群，銜草不遑食。  
 感物傷我懷，撫心長太息。

全詩除了增添了「寒蟬」、「相思」等因素之外，由徘徊而日匿，而風寒，而原野寂寥，而鳥獸求索，以至傷懷，其機樞如出一轍。因而掌握的已近乎一種「原型」的經驗<sup>⑦</sup>，未必都出於實際景況的「觀——感」，尤其「鳥」、「獸」兩句，（在曹詩中是兩聯），都是「花鳥共憂樂」式的「神入」（Empathy）性質的寫法，象徵的涵意恐怕要大於「感物」的事實，雖然也不妨有部分「感物」的實況。因而形成一種「觀看」與「想像」交織相輔的景況。這樣的「實景」繼之以「虛象」；「心象」揉和於「物象」，正是以人心的共感為基礎，擴大了我們的「觀——感」經驗，及於古人、他人或後人經驗之機軸所在。因而也擴大了一切「遊觀」經驗中，侷限於「觀看」與「望見」的部分，而達到更豐富情感意涵的呈露與體驗。

「登樓賦」在「遊觀」文學中的重要啓示，可能就在於「登覽」的活動，並不僅只「放意肆志焉」的「暢神而已」；在我們「登高」之際，我們更可能「睹物興情」，由所「見」而及於「不見」，自「觀看」而引生「想像」，獲致的不僅是山水景物的美感經驗，更可以切入歷史、社會、時局，以至個人的遭遇，成為達到自我生命情境，也就是「命運」，之突然醒覺的階梯。使「觀者」登高所見成為「觀者的情懷」的展現，於是整個「登覽」就成了「觀者」的自我發現，或者更精確的說是，自我與世界之「真實」關連的發現，的一種

<sup>⑦</sup> 此處僅只引伸借用 C. G. Jung 的 archetype 一語，以強調其所具心理型態的涵意多於實際情景的描寫而已，並不一定要涉及整個理論所牽涉的複雜內涵。



探索與朝聖的歷程。王粲也就在「原野闐其無人兮，征夫行而未息」中認識了一己與時代的「天命」。這種「知命」除非能夠轉化為「超越的智慧」，否則往往「所得是沾衣」<sup>①</sup>，徒然令心靈為一種深沉的「悲劇覺知」所漲滿，所以，王粲「循階除而下降兮」之際，心理是沈重的：「氣交憤於胸臆」，直到「夜參半」仍然無法消解平抑。

## 五、「觀者」情懷的超越與轉化

在「登樓賦」中我們看到了「觀覽」的心路歷程，如何由「以物觀物」的「無我之境」偏離，而轉化為「以我觀物」的「有我之境」，於是山水的純粹美感經驗就轉化為「情景交融」的情意象徵，不但蘊涵且勃發了豐沛的情感動能，而且表現為對於人我生命情境之廣大深刻的悲劇性覺知；使它成為一篇「感傷亂離，追懷悲憤」<sup>②</sup>的感人至深的「抒情」作品。這種在「觀看」中，注意由眼前的「景象」轉向了「觀者情懷」的展現，雖然是唐詩常見的表現形式，但在范仲淹的〈岳陽樓記〉中卻有一種嶄新的發展。

范仲淹，首先在該文中強調了「予觀夫巴陵勝狀，在洞庭一湖」，並且在對洞庭湖作了一番描寫：

銜遠山，吞長江，浩浩湯湯，橫無際涯，朝暉夕陰，氣象萬千。

以為：「此則岳陽樓之大觀也」。表達的似乎是他個人，——「予觀」——，對於「岳陽樓」上「觀」覽所得的「美感判斷」；但緊接著他卻似乎忘掉了他在句前所強調的「予觀」，竟然提出：「前人之述備矣」，顯然他在有意無意中，相信這是大家感覺一致的共同的美感經驗。因為「岳陽樓」面對洞庭湖，

① 見李商隱詩〈落花〉：「芳心向春盡，所得是沾衣」。

② 見《後漢書·董祀妻傳》，此處既借其辭語，亦多少反映出於相同亂世的情懷。

處於「北通巫峽，南極瀟湘」的地理位置是固定的，因而觀覽所見的內容也是固定的，雖然他也多少意識到，其實具體的情景是會隨著晝夜氣候的變化而呈現為種種不同的面貌的：「朝暉夕陰，氣象萬千」。

但是，他一下子又放棄了這種「大觀」皆同的立場，由「遷客騷人，多會於此」的交通樞紐情況，而詢問起這些眾多的「觀者」，其各自的「覽物之情，得無異乎？」，注意一樣由觀看的景物，轉向了觀者的情懷，但強調的卻不是作者自身「觀覽」的情懷，而是「想像」中的眾多的「遷客騷人」的情懷。因此〈岳陽樓記〉的寫作重點，就由「前人之述備矣」的「無我之境」的描繪，轉向了這些「遷客騷人」的「登斯樓也」之際的「有我之境」的探析。但是他事實上又不可能一一知曉各別「遷客騷人」的「我」之性情遭遇；於是他所掌握的反而是「朝暉夕陰，氣象萬千」的景象，隨著晴雨晝夜變化所引生的「覽物之情，得無異乎？」了：

若夫霪雨霏霏，連月不開，陰風怒號，濁浪排空，日星隱耀，山岳潛形，商旅不行，檣傾楫摧，薄暮冥冥，虎嘯猿啼；登斯樓也，則有去國懷鄉，憂讒畏譏，滿目蕭然，感極而悲者矣！

至若春和景明，波瀾不驚，上下天光，一碧萬頃，沙鷗翔集，錦鱗游泳，岸芷汀蘭，郁郁青青；而或長煙一空，皓月千里，浮光耀金，靜影沉璧，漁歌互答，此樂何極！登斯樓也，則有心曠神怡，寵辱皆忘，把酒臨風，其喜洋洋者矣！

范仲淹，事實上只以晴雨二種氣象來概括洞庭湖景的差異，同時將「霪雨霏霏」的雨景，所引起的「滿目蕭然」；以及「春和景明」與「皓月千里」的晴景，所產生的「心曠神怡」的美感反應，進一步引伸到「去國懷鄉，憂讒畏譏」，以及「寵辱皆忘，把酒臨風」的「觀者」的情懷，因而將陰雨與晴明景象的觀覽經驗，轉化為「感極而悲」與「其喜洋洋」的情感反應。基本上採取的乃是「情以物興」的寫作策略。其心理轉變的機制，雖然似乎近於王粲〈登

樓賦〉的「睹物興情」，但卻缺少了類似「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留」，這樣的情感反應與美感判斷互相矛盾的內心衝突與激盪；同時亦不具備類似「平原遠而極目兮，蔽荆山之高岑」的「物以情觀」的觀覽經驗。所以這種「想像」的觀者情懷，未免就只是出於常情常理的推斷，而只具簡單概括的「類型」涵意，未必就真的掌握了任何「觀者」的具體情懷。因而其引人入勝的，反倒是對於湖景的描寫，它所側重的不僅是晴雨的差異，而同時是具有照明與否所形成的「陰暗 / 光亮」，「不見 / 能見」，以至視野的「淺仄 / 廣大」等等的對比。

在「霖雨霏霏」之景象下，強調「連月不開」，不但暗示了歷時的長久，更是強調了照明缺乏：「日星隱耀」，所造成的視野的封閉；甚至對於活動的限制：「商旅不行，檣傾楫摧」，因此整個景觀就失去遠方的能見度，所謂的：「不開」、「隱耀」，以至「山岳潛形」，「薄暮冥冥」都在強調它們的「不見」的特質。而「所見」的僅為「陰風怒號，濁浪排空」，或者加上「檣傾楫摧」的湖面近景而已。相對的，不論是「春和景明」的日景或者是「長煙一空」的夜景，在表現「天朗氣清」之際，刻劃的正都是日、月照耀下，廣大的視野：「上下天光，一碧萬頃」；「皓月千里，浮光耀金，靜影沉璧」，以及明晰的能見度：湖上的「沙鷗翔集」，湖面的「波瀾不驚」，湖內的「錦鱗游泳」，以至湖邊的「岸芷汀蘭，郁郁青青」，都在登樓觀望裏盡收眼底，呈現為一片安詳中，充滿自得自在活動的魚鳥與欣欣生機向榮的花草，所象徵的大化流行的自然宇宙，因而范仲淹不禁要在，似乎也參預了此一和諧宇宙的人性活動：「漁歌互答」下，讚歎：「此樂何極！」了。

雖然，此處的「不見」並未指向特別的對象，但是陰暗：「霖雨霏霏」，「薄暮冥冥」；阻隔：「連月不開」，「商旅不行」；以至動蕩摧敗：「濁浪排空」，「檣傾楫摧」的景象，甚至酷烈蠻荒的聲響：「陰風怒號」，「虎嘯猿啼」，確實帶給人「滿目蕭然」的感受，至於是否會因此「感極而悲」，恐

怕就只有「去國懷鄉，憂讒畏譏」的「遷客」，將上述景象當作一己命運的象徵來觀感才會如此。同樣的，「上下天光，一碧萬頃」或者「長煙一空，皓月千里」的遠望，確實令人「心曠」；「沙鷗翔集，錦鱗游泳」或者「浮光耀金，靜影沉璧」的近眺，亦誠使人「神怡」，但是否就是「其喜洋洋」，又端賴在「良辰美景」當前，他能否具「寵辱昏忘」的「賞心」（這是「騷人」的特質？），而出以「把酒臨風」的「樂事」了。

但是范仲淹卻是以此二者，作為「以己悲」與「以物喜」的觀覽的方式與「觀者」的情懷；來與「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」的「古仁人之心」相對。只是范仲淹並沒有告訴我們，這種「或異二者之所為」的「古仁人」在其「居廟堂之高，則憂其民；處江湖之遠，則憂其君」之餘，若登岳陽樓時，他們要如何觀覽洞庭湖景呢？還是他們在忙著「進亦憂；退亦憂」，根本無暇登樓遊觀？但是〈岳陽樓記〉作為「遊觀」文學作品來看，其美感的價值，卻完全建立在他自己的既「以物喜」，復「以己悲」的山水刻劃上，雖然他意圖超越這種「觀者」的情懷。

其實「不以物喜；不以己悲」，不僅是「古仁人之心」為然，不但莊子所謂：「以道觀之，物無貴賤」<sup>⑦③</sup>，或「安時而處順，哀樂不能入也」<sup>⑦④</sup>等都可具有這種襟懷，事實上它亦未嘗不可視為是「以物觀物」的「無我之境」這樣的純粹的美感經驗的特徵。只要不往「悲」、「喜」發展，洞庭湖的雨景與晴光，亦皆可以成為美感觀照的對象。而范仲淹未往「去國懷鄉，憂讒畏譏」，「寵辱皆忘，把酒臨風」延伸前的種種描寫，未嘗不是這樣的純粹的美感經驗。只是他終於採取了「睹物興情」的發展，扭轉了讀者對於它們的最後印象而已。

或許真正從「不以物喜；不以己悲」的美感觀照出發，來理解、處理「遊

⑦③ 見《莊子·秋水》。

⑦④ 見《莊子·養生主》。

觀」經驗的，還是蘇軾的〈超然臺記〉。他一開始就說：

凡物皆有可觀，苟有可觀，皆有可樂，非必怪奇偉麗者也。

在這一段開宗明義的話裡，他強調了「觀」是達到「樂」的關鍵，也就是透過了美感觀照（觀），任何事物皆可成為美感經驗的對象與內涵（可觀），而能產生美感的愉悅（可樂），不一定要具有「怪奇偉麗」等美感素質。這裡蘇軾似乎多少意識到「秀美」（麗），「雄偉」（偉），以及「怪誕」（怪奇）等比較明顯易覺的美感素質，較容易引發我們的美感觀照，而令我們產生美感的愉悅，但是蘇東坡此處的論述，正要打破這種限制，而及於一切的事物，尤其是平凡日常的事物。所以他接著說：

餽糟啜醢，皆可以醉；果蔬草木，皆可以飽。

這裡，他似乎偏離了「可觀」與「可樂」的連結，而採取了日常生活中的「可以醉」，「可以飽」來作說明。也許不如此，他無法解釋平庸凡常的事物，如何可以呈現出「可樂」來；當然另一個重點，亦可能是他想將「美感觀照」擴展到生活的全面，以一種「美感態度」來面對生活，經營生活，所以他要強調：「推此類也，吾安往而不樂？」。

事實上他是以「欲望」的超越，來解釋這種出於「美感觀照」所形成的「美感態度」。但是在此之前，他提出了近乎《老子》所謂：「天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已」<sup>⑦</sup>的辯證性論點：

夫所為求福而辭禍者，以福為可喜而禍可悲也。人之所欲無窮，而物之可以足吾欲者有盡；美惡之辨戰乎中，而去取之擇交乎前，則可樂者常少，而可悲者常多，是謂求禍而辭福。

並且以「物有以蓋之矣」與「彼遊於物之內，而不遊於物之外」來解釋這種「夫求禍而辭福，豈人之情也哉？」的顛倒迷惑。但是饒有意味的是，他並不

<sup>⑦</sup> 見《老子》二章。

以提倡「見素抱樸，少私寡欲」<sup>⑥</sup>或者「不見可欲，使民心不亂，是以聖人之治，虛其心，實其腹；弱其志，強其骨，常使民無知無欲」<sup>⑦</sup>來對治所謂的「人之所欲無窮，而物之足吾欲者有盡」的困境，相反的，他卻提出了近乎美感想像：「思理為妙，神與物遊」<sup>⑧</sup>之「遊於物之外」的觀點，來超越「物」「欲」的拘束，來保持一己精神之自由與逍遙。

他首先對「物」提出可「觀」，接著又強調「物之外」的可「遊」，自然是為了照應文末：「樂哉遊乎！」，子由「名其臺曰：超然；以見余之無所往而不樂者，蓋遊於物之外」的結論；但是在這裡，他同時舉出「遊觀」美學，以為可以當作以「美感態度」面對人生之一種象徵或範例的意圖，則是昭然若揭的。當然蘇軾其實很清楚，「遊觀」之際，產生「以物喜，以己悲」的情緒反應，也是非常可能的。所以，他一方面聲言，從「美感觀照」的角度：「物非有大小也」；一方面則進一步詮釋，這種不能從欲求裡超脫，而致「美惡之辨戰乎中，而去取之擇交乎前」的「遊於物之內」，以為：

自其內而觀之，未有不高且大者也。彼其高大以臨我，則我常眩亂反覆，如隙中之觀鬥，又焉知勝負之所在？是以美惡橫生，而憂樂出焉，可不大哀乎！

這一段似乎正好解釋了〈岳陽樓記〉中，所謂：「憂讒畏譏，感極而悲」與「把酒臨風，其喜洋洋」的情感反應的產生。因為拘囚於一己生命情境與心志意願，所以即使面對的是廣闊洞庭湖的湖光水色，仍然不免要「眩亂反覆」，「美惡橫生」；所以，「如隙中之觀鬥」，正因所有的「觀覽」僅只侷限於與

⑥ 見《老子》十九章。

⑦ 見《老子》三章。

⑧ 見劉勰《文心雕龍·神思》，該篇在文中以「獨照之匠，闡意象而運斤」為「馭文之首術」，並在贊曰中，以「神用象通，情變所孕；物以貌求，心以理應。」為「神思」作結，這些都可以看出，劉勰所強調的已是文藝創作的「美感想像」，而非一般書寫的心理活動。

一己的欲望與情意的關連，並不能真正欣賞到景色風光的全面與本象：「又焉知勝負之所在？」是以，所謂「超然」正是要超越這種「物有以蓋之矣」的心境的侷限，而在登高遠望之際，真正不僅開拓了視野，也同樣的放寬開闊了一己的心胸，而充分實現「遊觀」的美學真諦！

但是，饒有意義的，蘇軾之所以有此體味的前提，竟是他的「余自錢塘，移守膠西」，其中所蘊涵的生活與美感經驗的轉換：

釋舟楫之安，而服車馬之勞。

去雕牆之美，而蔽采椽之居。

背湖山之觀，而行桑麻之野。

其中「湖山之觀」固然是「觀覽」美學所要措意的重點，但是「舟楫之安」與「雕牆之美」則預先提供了「遊」與「居」的美感條件，因此正是由理想的登臨遊覽的美感情境，走向了平庸凡常的僅具實用價值的生活狀況。這種日常生活的具體的內涵，更是無味：「始至之日，歲比不登，盜賊滿野，獄訟充斥。而齋廚索然，日食杞菊。」不但如蘇軾自己所說的：「人固疑余之不樂」；事實上，至少在「始至之日」，蘇軾一定「感覺」不樂，否則這一大段「謫遷淪落」的感覺，就不但無從下筆而且也沒有描寫的必要與意義了。

但是曾經擁有的「雕牆之美」與「湖山之觀」的「觀」「遊」經驗，終於使他領悟到：「凡物皆有可觀」以及「遊於物之外」的更基本，更普遍的美感觀照的原理。這也就是《老子》三十五章所謂：

執大象，天下往。往而不害，安平太。樂與餌，過客止。道之出，口淡乎其無味；視之不足見，聽之不足聞，用之不足既。

因而能在「桑麻之野」，「采椽之居」，「車馬之勞」；甚至「獄訟充斥，齋廚索然」之間，假如不全是「為無為，事無事」（所以，蘇軾形容他在膠西是：「余既樂其風俗之淳，而其吏民亦安予之拙也。」）；至少是「味無味」的。<sup>79</sup>其結果則是：「處之期年，而貌加豐，髮之白者，日以反黑」，得

到了以「不足」養「有餘」的頤養效果；因而遂進一步「治其園圃，絜其庭宇」，將「園之北，因城以爲臺者舊矣，稍葺而新之」，重拾「遊觀」的行徑與喜樂：不但「時相與登覽，放意肆志焉」，作爲一種偶而爲之的消遣；甚至「雨雪之朝，風月之夕，余未嘗不在，客未嘗不從」，成爲一種經常性的共同活動，而且「擷園蔬，取池魚，釀秫酒，淪脫粟而食之」，作生活上種種的享用；當蘇軾對此下結論曰：「樂哉遊乎！」時，他已經將「遊」與「生活」劃上了等號，所以接著要強調他自己的「無所往而不樂」。這種將「遊」「觀」經驗延伸到整個生活態度，以及各種的生活層面，正因爲「亭」「臺」「樓」「閣」往往也可以是我們的日常居憩遊息之地。這一點也充分反映在其他的許多作品中。

## 六、「遊」與「遊人」的省覺

「觀」似乎總是相對短暫的活動，但是「遊」，自從《莊子·逍遙遊》提出了「若夫乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉？」的觀念之後，「遊」似乎就具有象徵一種生命形態與生活方式的潛能，因而亦往往可以代表一段較長時日的生活情態，這通常是見於地近所居，經常往「遊」的狀況。同時這也往往正是在所「遊」之地構亭修臺的緣由。於是這種長時的往「遊」，也就成爲某個階段的生活，以及其所蘊涵之意態與義理的象徵，足以反映「遊人」對於一己生命的掌握與詮釋。在這裡，是屬於「興來每獨往，勝事空自知」<sup>79</sup>之類的獨往；還是「少長咸集」或「余未嘗不在，客未嘗不從」的同遊，往往就決定了他們所掌握的意趣是從「自得」；還是從「相與」出發。前者如蘇舜欽的〈滄浪亭記〉，蘇轍的〈黃州快哉亭記〉；後者如王羲之

<sup>79</sup> 見《老子》六十三章。

<sup>80</sup> 見王維詩〈終南別業〉。



的〈蘭亭集序〉與歐陽修的〈醉翁亭記〉等。

蘇舜欽在〈滄浪亭記〉中，先敘述了發現並且購得孫承祐池館遺址的經過之後，接著描寫構亭與遊覽的勝事：

構亭北碕，號「滄浪」焉。前竹後水，水之陽，又竹無窮極，澄川翠榦，光影會合於軒戶之間，尤與風月為相宜。

予時榜小舟，幅巾以往，至則洒然忘其歸。觴而浩歌，踞而仰嘯，野老不至，魚鳥共樂。形骸既適，則神不煩；觀聽無邪，則道以明。返思向之汨汨榮辱之場，日與錙銖利害相磨戛，隔此真趣，不亦鄙哉！

蘇舜欽關於「滄浪亭」的描敘其實很簡單，不過強調其有竹有水，「澄川翠榦，光影會合」，與風月相宜而已。但是正如他的「號滄浪焉」，原本就取的：「滄浪之水清兮，可以濯吾纓；滄浪之水濁兮，可以濯吾足。」，所涵蘊的「不凝滯於物，而能與世推移」<sup>⑧</sup>之進退自如的意趣。這裡的整個往「遊」的描寫，不但強調他的興來獨往，而且著重在其「放意肆志焉」於其中的境況：「時榜小舟，幅巾以往」，「洒然忘其歸」，「觴而浩歌，踞而仰嘯」，其特點尤在親近自然而遠離人類：「野老不至，魚鳥共樂」，因而擺脫了「向之汨汨榮辱之場，日與錙銖利害相磨戛」的榮辱利害的牽掛，而在純粹的自放於山水中，得到「形骸既適，則神不煩；觀聽無邪，則道以明」的「真趣」。雖然蘇舜欽用的是「神不煩」，「道以明」，甚至「觀聽無邪」等近乎倫理性質的語句，但他強調的正是一種「無利害」（disinterestedness）、「無關心」（detachment）的純粹的美感經驗，並且在這種經驗中超然出俗，而以往日沉溺在榮辱利害場中的自己為「鄙」！

這裡值得注意的是，作為一種「遊」，蘇舜欽的活動，不僅是「觀覽」竹水風月魚鳥而已，還要「觴而浩歌，踞而仰嘯」，因此所產生的就是一種形適神

<sup>⑧</sup> 引句見《楚辭·漁父》。

暢的身心狀態。就在這種暢適的「樂」的狀態中，他意識到了在往昔生活中，一己心靈的不安與痛苦，既置身於榮辱的汨汨急流之中；復又竟日陷身於與錙銖利害相磨戛的折磨裡，正是處於東坡所謂：「美惡之辨戰乎中，而去取之擇交乎前」的「可樂者常少，而可悲者常多」的狀態。而這些不安與痛苦其實是來自自身心靈的陷溺，在榮辱利害的追逐中自作自受，自貽伊戚。因而在這種「真趣」之樂與「鄙哉」之苦的身心狀態的對比中，他終於因「視聽無邪」的美感經驗，而「神不煩」，「道以明」的「省覺」到了：

噫！人固動物耳！情橫于內而性伏，必外寓於物而後遣，寓久則溺，以為當然；非勝是而易之，則悲而不開。唯仕宦溺人為至深，古之才哲君子，有一失而至于死者多矣，是未知所以自勝之道。予既廢而獲斯境，安於沖曠，不與眾驅，因之復能於內外失得之源，沃然有得，笑閱萬古。尚未能忘其所寓，自用是以為勝焉。

在這一段「返思」之後的省察裡，蘇舜欽對於人之為「動物」，不但深有所感。而且其實是以「情動於中」<sup>②</sup>的「動」，來加以理解的。所以，他接著說：「情橫于內而性伏」。至於他所體察到的解決之道，則雖是近乎「形於言」以至嗟歎詠歌手舞足蹈等<sup>③</sup>「形於外」的表現過程，卻反而是將情感投注於某些外在對象與活動中來加以排遣：「必外寓於物而後遣」，因而肯定了一般人的心靈注意向外追求馳逐的必要性。但卻指出了「寓久則溺，以為當然」的陷溺的可能；以及「非勝是而易之，則悲而不開」的困境。

在這裡，其實就隱隱點出了「神與物遊」之際，「遊」所具有的「不離不即」的「不凝滯於物」的重要性。那麼對於「以為當然」的久寓的所溺，除了借助寓情他物，以「勝是而易之」的方法，確實是難以自拔。即使為了所溺而身陷痛苦之中，亦將「悲而不開」，往而不回，近於范仲淹所謂「去國懷鄉，

② 見〈毛詩序〉。

③ 見全上註。

憂讒畏譏」的人士。但是范仲淹始終沒有告訴我們「以己悲」的人士，若遇到「春和景明」或「皓月千里」的良辰美景，會不會也因為「以物喜」而進入「心曠神怡，寵辱皆忘」，甚至「其喜洋洋」的境地？在一點上，蘇舜欽則是肯定的：

予既廢而獲斯境，安於沖曠，不與衆驅。

他經由今昔生活的對照省察，體認到所謂「衆驅」正是「唯仕宦溺人爲至深」，甚至「古之才哲君子，有一失而至于死者多矣」，正因為他們的「是未知所以自勝之道」的緣故；但是他卻因為體驗到逍遙於山水自然中的「真趣」，不但「因之復能於內外得失之原，沃然有得，笑閱萬古」對於生命的真正價值與意義，有一番新的認知與體會，亦即：所有的追求，不過是人作爲「動物」的「寓情」而已，未必具有更必然更客觀的價值，並且他因而找到了他的「所以自勝之道」，一方面他承認自己對於「仕宦」的「尙未能忘其所寓」，另一方面則以滄浪亭的清景幽境，「自用是以爲勝焉」。這裡我們正看到了自陶淵明、謝靈運以降，乃至王維、柳宗元等人所發揮光大的，以山水遊觀活動作爲仕宦失意之救濟方式的延續，以及身處其境的自覺的反省。

當蘇舜欽感歎的強調：「噫！人固動物耳」，且將「仕宦」視爲只是「情橫于內」的「外寓於物」之際，他顯然將人的社會生活中的諸多因素與考量完全忽略了。雖然未必陷於「獨我論」(solipsism)的立場，但是回歸山水自然而暫忘社會文化，以及將徜徉於自然的「遊觀」的經驗，延伸到了「宦遊」一事，則是無庸置疑的。是以，「人固動物耳」的「動」，顯然亦不僅只是強調「情橫于內」的「情動」；同時兼指的亦是人在自然中的「觀遊」與社會中的「宦遊」所顯現的「遊 / 動」的基本情況。他並且以此情況作爲人的存在本質，而強調「人固動物耳」；於是正如「觀遊」的山水會隨著我們的行「動」而不斷的變化，我們的「仕宦」，亦如「宦遊」<sup>④</sup>一詞所顯示的，亦是隨時變

「動」不居。因此榮辱得失就如山水景象，成為只是身屬「動物」的人們所遭遇的「外寓」之物了。

這裡有意無意之間，蘇舜欽正是以「遊觀」美學的立場，賦予了他「觀看」自己或人們的「仕宦」以一種「美感觀照」的「距離」(distance)<sup>⑤</sup>，也就是忽略了「榮辱」「利害」的一種「無利害」、「無關心」的體認。因為他所思考的「情」之「外寓於物而後遣」的過程本身，即是一種以「美感觀照」轉化「情感經驗」的歷程。所以，他所據以「笑閱萬古」，自以為「能於內外失得之原，沃然有得」的，其實亦只是將「內」情與「外」境加以區分，而以忘懷「失得」的美感觀照，使二者（情與境）得以分離而自由「遊動」，全部轉化為「美感經驗」中的種種不同風味而已。這裡我們所看到的正是一種「遊觀美學」化的「生命觀照」。

正如蘇舜欽可以依據自己「沃然有得」的經驗「笑閱萬古」；蘇軾、蘇轍兄弟亦可以在張夢得「謫居齊安，即其廬之西南為亭，以覽觀江流之勝」，而蘇軾名之曰：「快哉」於前；蘇轍序其意於其後。他一方面客觀的描繪其中所覽見的景觀：

蓋亭之所見，南北百里，東西一舍。濤瀾洶湧，風雲開闔。晝則舟楫出沒於其前，夜則魚龍悲嘯於其下。變化倏忽，動心骸目，不可久視；今乃得翫之几席之上，舉目而足。西望武昌諸山，岡陵起伏，草木行列，煙消日出，漁夫樵父之舍，皆可指數，此其所以為快哉者也。至於長洲之濱，故城之墟，曹孟德、孫仲謀之所睥睨；周瑜、陸遜之所騁騖；其流風遺跡，亦足以稱快世俗。

④ 參見王勃〈送杜少府之任蜀州〉：「與君離別意，同是宦遊人」。

⑤ 自康德以降的西方美學傳統，通常以三 D: (disinterestedness, detachment, and distance) 為「美感經驗」(aesthetic experience) 的核心。參見 John W. Bender & H. Gene Blocker: *Contemporary Philosophy of Art*, P.367, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1993。

藉所可觀覽的對象，不是「變化倏忽，動心骸目」的自然的宏偉；就是歷史英雄：曹、孫、周、陸等，人物的崇高<sup>86</sup>，也就是蘇轍在〈上樞密韓太尉書〉中所表白而尋求，「以知天地之廣大」的「天下奇聞壯觀」；亦即是一種「宏壯」(sublime)的美感，因此，他們不用「樂」而用更強烈的「快哉」、「稱快」以至「快」來形容、反映這種美感經驗。而「亭」的存在，不僅可「以覽觀江流之勝」，更是提供了一種安適的美感距離，使「動心骸目，不可久視」的雄偉景象，「今乃得翫之几席之上，舉目而足」。

另一方面，卻藉楚襄王、宋玉，論「快哉雄風」的故事，將這種對於相同經歷到的「宏壯」經驗之能否欣賞，（「楚王之所以為樂；與庶人之所以為憂」），視為「人有遇不遇之變」，因而引申為身處「謫居」中，張夢得的一種人格特質：

今張君不以謫為患，竊會計之餘功，而自放山水之間，此其中宜有以過人者。將蓬戶甕牖，無所不快；而況乎濯長江之清流，揖西山之白雲，窮耳目之勝，以自適也哉？不然，連山絕壑，長林古木，振之以清風，照之以明月，此皆騷人思士之所以悲傷憔悴而不能勝者，烏睹其為快也哉？

在這裡我們一方面看到了「去國懷鄉，憂讒畏譏，滿目蕭然，感極而悲」的「以己悲」的可能情況；但卻也呈示了「無所往而不樂」，「遊於物之外」的美感觀照所標誌的心性修養。蘇轍將這種「自放山水之間」，「窮耳目之勝，以自適也」的「遊觀」態度，不僅作為張夢得「此其中宜有以過人者」的人格表徵；並且進一步推括為：

士生於世，使其中不自得，將何往而非病？使其中坦然不以物傷性，將何適而非快？

<sup>86</sup> 此處的「宏偉」與「崇高」，其實皆在強調他 / 它們所具的 sublime 的美感性質。

蘇轍的這一段話，若參照他在前後文中所有的描寫，皆是「宏壯」的景象，也許他的「何適而非快」的涵義，就不僅是東坡所謂：「無所往而不樂」，以「遊於物之外」的美感距離，作「超然」的美感觀照而已。似乎亦有近於面對「動心駭目」宏偉景象，而以內在的充實「自得」相頡頏，因而能夠「坦然不以物傷性」之特殊的感受欣賞「宏壯」美感的經驗與精神在。<sup>87</sup> 所以，他一而再，再而三的強調，張君與士之心靈的「其中」：在這裡，「自得」就成了最重要的精神本質，「自適」則是遭遇外物的基本態度。這裡我們似乎可以看到，他在〈上樞密韓太尉書〉中，所強調的：「其氣充乎其中，而溢乎其貌，動乎其言，而見乎其文，而不自知也」的「充實之謂美」了。這自然仍是一種「美感態度」，但卻是「孟子曰：我善養吾浩然之氣」與「太史公行天下，周覽四海名山大川」，特別是針對宏偉巨麗景象，「登覽以自廣」，「求天下奇聞壯觀」，「以激發其志氣」，「觀賢人之光耀」，「以自壯」，也就是「盡天下之大觀而無憾」<sup>88</sup>，「窮耳目之勝，以自適」的美感態度。

這顯然既不同於蘇軾從「凡物皆有可觀」所推得的「遊於物外」的「超然」，因為它的前提正是對「怪奇偉麗」之殊異的超越；亦更不同於蘇舜欽的「未能忘其所寓」，正藉「沖曠」清境與「風月」「真趣」，「自用是以為勝也」。子由與子美的根本差異，正在後者仍然執著於「情橫于內而性伏，必寓外物而後遣」，因此必得依賴外物以自勝；而前者則肯定「氣可以直養而無害」，人確實可樹立「自得」「自適」的人格，而不但不因「情橫」而「性伏」，而且可以「何往不病」，「何適非快」的達到「使其中坦然，不以物傷性」的境地，在這裡「悲傷憔悴而不能勝者」之「情」，不過被視為「使其中不自得」的「以物傷性」之「病」；所要做正是「氣可以養而致」的「充氣」「全性」。這裡蘇轍一樣的區隔了「內性」與「外物」；但卻更加措意「性」

<sup>87</sup> 關於 sublime 的美感經驗的精神特質，請參閱康德的相關論述。

<sup>88</sup> 以上引句俱見蘇轍〈上樞密韓太尉書〉。

的「自得」「自適」，「坦然不傷」等強旺剛健的屬性，這正是使我們情願「求天下奇聞壯觀，以知天地之廣大」，能夠欣賞「宏壯」美感的剛健與崇高之精神本質。因此，三人皆自「遊觀」的美感經驗出發，但是蘇軾要「超物」；蘇舜欽要「遣情」；蘇轍要「養氣」，入手的方式雖然不同，但是以某種美感觀照的態度，尋求掌握一己主體精神的主動與自由，因而雖生於世，但卻能遊於物而不役於物的立場，則是一致的。因此，「遊」，（以及其中的「樂」、「趣」、「快」、「適」），就成為「道以明」的生活方式與生命精神的象徵了。

## 七、「遊」「樂」的一致與差別

山水清景，基本上不同於個人居室，原就是一個公共的空間，因此依此而建構的「亭」、「臺」之類的建築，往往也具有「公共」或「半公共」空間的性質——「於是疏泉鑿石，闢地以為亭，而與滁人往遊其間」<sup>⑧</sup>，或者「郡守蘇軾時從賓客僚吏，往見山人，飲酒於斯亭而樂之」<sup>⑨</sup>，諸如此類的同遊共賞，也就成為「遊觀」的另一常態，並且在相當的程度裡改變了它的經驗重點與內涵。就像在兩篇〈赤壁賦〉（雖然它們不是以建築為中心）中，不論是「舉酒屬客」，與客問答，以至「洗盞更酌，肴核既盡」；或者是「仰見明月，顧而樂之，行歌相答」，往往注意的重點，都會由「江上之清風與山間之明月」，轉向「吾與子之所共適」或「蓋二客不能從焉」之類的考量。因此「遊人」的「相與」關係，也就成為這類「遊觀」經驗的一種反省描寫的重點。

在〈蘭亭集序〉中，由於「會於會稽山陰之蘭亭」，原本為的就是「修禊事也」，因此「群賢畢至，少長咸集」的人際交往，很顯然的就優位於「此地

⑧ 見歐陽修〈豐樂亭記〉。

⑨ 見蘇軾〈放鶴亭記〉。

有崇山峻嶺，茂林修竹」的自然景觀，於是：

又有清流激湍，映帶左右。引以為流觴曲水，列坐其次；雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。

「清流激湍」的自然景觀，亦被轉化為「流觴曲水」的活動場域，因而「列坐其次」，並不感覺「山水有清音」<sup>①</sup>，反而想到的是：「無絲竹管絃之盛」，因此整個注意與活動的中心是，人際間的：「一觴一詠」與「暢敘幽情」了

因此，在〈蘭亭集序〉中所刻意描寫的「遊觀」狀況，反而是注目於「是日也，天朗氣清，惠風和暢」，由於天氣晴朗顯示為「陽春布德澤，萬物生光輝」<sup>②</sup>，一種近乎「照燭三才，暉麗萬有」<sup>③</sup>的照明效果，因而接著就是：「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛」的宇宙意識的興起。同時，在「暮春之初」，近乎一團和氣的「惠風和暢」中，亦使「遊人」沐浴在最為和煦舒適的春風裏。於清景良辰中達到了「所以遊目騁懷」，心靈的自在自由，與「足以極視聽之娛」的充分「觀覽」的樂趣：「信可樂也」；得出來的還是「遊」與「樂」的命題。

但是，這個「遊」之「樂」的命題，卻是扣緊了「人之相與」以及因以「俯仰一世」，也就是「樂」固然是「人之相與」的交「遊」的結果；而人生的「俯仰一世」亦何嘗不是一種在「宇宙」中「仰觀」，「俯察」之「遊」，這樣的角度，來加以引伸發揮：

夫人之相與，俯仰一世：或取諸懷抱，晤言一室之內；或因寄所託，放浪形骸之外。雖趣舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。

所有的「有生之樂」：「欣於所遇，暫得於己；快然自足，不知老之將至」，

① 見左思〈招隱〉詩：「非必絲與竹，山水有清音。何事待嘯歌？灌木自悲吟。」

② 見樂府古辭〈長歌行〉。

③ 見鍾嶸《詩品·序》。



其實都從「相與」來解釋，也都從「遊」來解釋，不但具有明顯活動的「因寄所託，放浪形骸之外」，本來就是一種「遊」；即使重點在「人之相與」的「取諸懷抱，晤言一室之內」，也因「相與」，而具有「欣於所遇」的「遊」之意涵。於是「有生之樂」就等同而具現在「遊」之「樂」上了。但是，既然是「遊」，它就包涵了無法固著的變動與渴求新鮮的性質；於是：

及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣！向之所欣，俛仰之間，已爲陳跡，猶不能不以之興懷；況修短隨化，終期於盡，古人云：「死生亦大矣」，豈不痛哉！

基於「渴求新鮮」，「遊」就無法長久重複，於是「向之所欣」，可以瞬息之間，轉爲「陳跡」，無論「所之」的是何種景觀地域，何種交遊對象，亦皆因此會產生「既倦」，以至「情隨事遷」的變化，對於這種「無法固著」的現象，我們除了「感慨係之」以外，我們全然無可奈何；至於「修短隨化，終期於盡」的最大的「死生」變化，我們除了「豈不痛哉」的深沉的悲歎之外，又復何言？這真是由「遊」與「樂」來透視人生，所能達到的最弔詭，也是最悲劇性的覺知。

但是，這種「歡樂極兮哀情多，少壯幾時兮奈老何！」<sup>④</sup>的感歎，並不就是王羲之的最後結論。當他指出「遊」：「雖趣舍萬殊，靜躁不同」，但是它們所以達到「樂」的情狀，基本上皆是在「遊」中經歷一種「欣於所遇，暫得於己」的狀態；並且在這種當下即是「樂」之情狀裡，「快然自足」，體驗到某種超越時間的「永恒」：「不知老之將至」。同樣的，對於「遊」之「既倦」，因「時間」之流轉變化而滋生的「情隨事遷」與「終期於盡」等無法避免的命運，以及對此命運的「感慨」，「興懷」上，王羲之亦皆看到了人類基本情性的一致性，因而他強調：「每覽昔人興感之由，若合一契」；「雖世殊事異，所以興懷，其致一也」，因此，也看到了終究不免一死的人們，得以超

<sup>④</sup> 見漢武帝〈秋風辭〉。

越生死而古今共感的可能。

因而，他強調了文學的感通的效果，一方面是「未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷」，人們可掙脫一己的有限性，擁抱一切「遊」「樂」與「感懷」；一方面則「後之視今，亦猶今之視昔」，「遊人」的生命，一如其「遊」，「樂」與「感懷」，亦皆可以在「後之覽者，亦將有感於斯文」中，復活重生。這裡不但確定了「遊」的可重複性，其實更是確定了「遊興」，不論是「乘興」的「樂」，或是「興盡」的「感慨」，的可重複性；某種意義上正是「遊」而要有種種「書寫」與「觀覽」的意義：透過「遊觀」文學，即使「世殊事異」，我們一樣的成為「遊觀」的同伴，而不斷地分享，增益這種古今同遊之「樂」，與種種的「感」「懷」——「亦足以暢敘幽情」。因此，人類的歷史與實存，也就成為一場浩大的「相與」攜手，「俯仰」「宇宙」，漫漫「共感」的長久的「遊」歷。同時也就是在這種「遊觀」型態的一致性與「遊觀」經驗的可感通性上，一切的「遊觀」文學的「觀覽」，甚至種種「遊觀」美學的討論，才有了可能與意義。

自然，王羲之在〈蘭亭集序〉所透視的「遊觀」經驗與書寫，其意涵原就可以推括到整個的「人生」歷程與全部的「文學」創作；但是「遊觀」終究是核心的經驗與全體之象徵。這可能是對「遊觀」經驗的最深刻，最基本的反省與沉思，因為我們所得到的是對於人類生命本質與其命運的覺知與認識。正如《莊子·齊物論》中的南郭子綦的「今者吾喪我」，王羲之在蘭亭之「遊」中的種種沉思與觀照，其實都是「無我」的，是針對著「人」的一致性，針對著人類共同的情性本質與生命情境而發的。就在這種共通的本質情境中，種種的差別，與深具個性的「我」，又有了表現發揮的空間。

歐陽修在〈醉翁亭記〉裡的寫作策略，基本上就是以「自號曰醉翁也」的「太守」，也就是「醉能同其樂，醒能述以文」的作為作者的「我」之發現，當作整個「遊觀」寫作的軸心。因此，這篇文章事實上是以「醉翁亭」的發現

為起始；經歷其間種種的「山水之樂」；因而在「樂」的層層差別中，達到了對於身為「醉翁」的「太守」：「太守謂誰？廬陵歐陽修也」的發現為終結。因而整篇作品呈現的就是經歷種種層次「山水之樂」的迷宮，而達到「得之心而寓之酒」，「不在酒，在乎山水之間」的「醉翁之意」的體認與發抒。

在這種近乎迷宮的探索中，「醉翁亭」的發現，固然經歷由「環滁皆山」，而「琅邪也」，而「釀泉也」，而「醉翁亭也」的層層轉折，歷經「西南諸峰，林壑尤美，望之蔚然而深秀」；「山行六七里，漸聞水聲潺潺，而瀉出於兩峰之間」；「峰回路轉，有亭翼然臨於泉上」等等景觀的變化，描寫的正是由滁州前往「醉翁亭」的沿途所見，顯示了「遊人」們所獲的「遊觀」之樂，並不僅限於「醉翁亭」四周，而是一上路即已應接不暇，美不勝收。但是「醉翁亭」所在的「山間」，仍然更有：

若夫日出而林霏開；雲歸而巖穴暝，晦明變化者，山間之朝暮也。野芳發而幽香，佳木秀而繁陰，風霜高潔，水落石出者，山間之四時也。等等「朝暮」，「四時」之可賞景觀的種種變化存在；於是日，雲等照明的變化，林木，巖穴，花發，木秀，林霏，樹陰，風霜，水石等附麗於山間的景物的轉換等都成了「日涉以成趣」<sup>95</sup>的對象。因此，「朝而往，暮而歸，四時之景不同，而樂亦無窮也」，這裡既強調了「醉翁亭」的存在，使得四時長期的「遊覽」成為可能；亦說明了這種種「晦明變化」的季節景象之差異，使得「山間」成為無法經由一次之「遊」即可完全掌握或玩賞殆盡的場域，因而涵具了「無窮」的「遊」「樂」之可能。這種「無窮」之「樂」的可能性，正是根源於景象在時序早晚等時間變化中，所顯現的種種「差別」之上。

但是，不僅「景觀」在時間裏有差別變化；更重要的是即使當「太守與客來飲於此」，「遊」「宴」的活動中，各人的表現與感受，復又有種種之差別：

<sup>95</sup> 見陶潛〈歸去來辭〉。

至於負者歌於塗，行者休於樹，前者呼，後者應，偃僂提攜，往來而不絕者，滌人遊也。臨谿而漁，谿深而魚肥；釀泉爲酒，泉香而酒冽；山肴野蔌，雜然而前陳者，太守宴也。宴酣之樂，非絲非竹，射者中，奕者勝，觥籌交錯，起坐而誼譁者，衆賓歡也。蒼顏白髮，頹然乎其間者，太守醉也。

這一段可能是以建築爲中心的記「遊」作品裡，描寫各色人等，以及各種活動，最爲繁雜繽紛，充滿了差異與對比的段落。以大體而言，則「滌人遊」有別於「太守宴」；而「滌人遊」則有負者，行者；前者，後者；以至偃僂，提攜，往，來之別，不僅各有姿態，並且在「歌」，「呼」，「應」裡，顯現得熱鬧非凡，充滿聲音與情意。至於「太守宴」，亦包涵「臨谿而漁」，「釀泉爲酒」的準備活動，以及「射者」，「奕者」，「觥籌交錯，起坐誼譁」沉醉在種種遊戲笑鬧的「衆賓」以及「頹然其間」的「白髮」太守。甚至還描寫了宴飲的內容：「谿深而魚肥」，「泉香而酒冽」，「山肴野蔌，雜然前陳」，既強調了它們的就地取材的屬性；復形容了它們的鮮美豐盛。足以引人垂涎。總之，整個「遊」的盛美表述，正因歐陽修充分強調了種種「差別」所形成的種類繁多，多姿多彩。

但是，真正與「遊觀美學」相關的，反而是歸程之後的反省：

已而夕陽在山，人影散亂，太守歸而賓客從也。樹林陰翳，鳴聲上下，遊人去而禽鳥樂也。然而禽鳥知山林之樂，而不知人之樂；人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂。醉能同其樂，醒能述以文者，太守也。這裡雖然簡短，卻是描述了「遊」的「歸程」，這常常是最被忽略的一部分。它固然是「遊」的不可或缺的一部分，往往也是饜飽飫足於山水活動之「樂」後，深具畫龍點睛之意的句點。雖是曲終人散，但卻餘音不絕，裊裊可玩。歐陽修很確切的指出，以「亭」而論，「夕陽在山，人影散亂」，固然不免於人去樓空的寂寥；以「山」而論，則正是「樹林陰翳，鳴聲上下，遊人去而禽鳥

樂也」，自然回復其本來原始面目之時；也就是萬物各得其和，各盡其性的渾然天機的狀態。這或許正是山林所原本具有，同時亦是人們往遊其間所追尋的「山林之樂」。

但是「遊」一旦出以「人之相與」的方式，則種種「取諸懷抱」，「因寄所託」的觴詠戲弄，以至「非絲非竹」的中，勝，呼，應等等的「暢敘幽情」的「人之樂」就會出現。但是「人之樂」除了「放浪形骸之外」的投入參與之外，尚可以「頹然其間」的方式「樂其樂」，以「觀照」領會「行動」，將活動的「快感」轉化為觀賞的「美感」。而且也正因這種「美感」的不即不離的距離，一如繪圖者必須既面對畫景又得身在圖畫之外，歐陽修強調了自己的「醉能同其樂，醒能述以文」。

他所以能夠寫作以「遊人」之活動為重點的「遊觀」文學，一方面是因「醉翁之意不在酒，在乎山水之間；山水之樂，得之心而寓之酒也」；一方面則是由於「人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂也」的「醉能同其樂」，他很巧妙的以「醉」來象徵這種純屬知覺，不具行動，卻在知覺裡陶醉的「美感觀照」，同時也藉此充分的掌握了「遊觀」的美感經驗的本質。這既是所有「遊觀」文學的寫作基礎；事實上也是我們閱讀「遊觀」文學，所獲得真正內容。

除了以「醉能同其樂」，「意不在酒，在乎山水之間」，「山水之樂，得之心而寓之酒」的方式，我們怎能「得意忘言」的透過語言文字，領會「山水之樂」與前人的「遊觀」之樂？終究這一切紙上的山水遊觀之樂，都是來自於我們的能夠忘我而沈醉於「同其樂」的閱讀想像過程之中，而一切的「山水之樂」的領會，雖然是透過寓於文字的描寫，但終究還是「得之心」，來自我們自己意醉神馳的想像。在這裡，歐陽修以其「自號曰醉翁」所具有的特殊的「醉意」，對於山水遊觀的美學本質，作了絕妙的掌握與詮釋。

## 八、結語：〈滕王閣序〉的結合型態

〈醉翁亭記〉中所謂：「人知從太守遊而樂，而不知太守之樂其樂也。醉能同其樂，醒能述以文者，太守也」，自然不僅可作「遊觀」美學，以及「遊觀」文學之寫作角度的解讀；其實更通常的理解，應該還是孟子所謂的：「古之人與民偕樂，故能樂也」與「賢者而後此」的隱喻。正如范仲淹在〈岳陽樓記〉中強調：「滕子京謫守巴陵郡，越明年，政通人和，百廢具興，乃重修岳陽樓」，這類建物的修築與遊樂，往正是有意作為「政通人和，百廢具興」的象徵。甚至連「超然臺記」也不例外，所以一方面要敘起：「余既樂其風俗之淳，而其吏民，亦安予之拙也」，以作為修臺之緣起；一方面則要強調：「余未嘗不在，客未嘗不從」的「相與登覽」，以顯示「與民偕樂」之意。

這樣的主題尤其見於歐陽修的〈豐樂亭記〉，所以該文中一方面將滁州的「民生不見外事，而安於畎畝衣食，以樂生送死」，歸因於「孰知上之功德，休養生息，涵煦百年之深也」；一方面則直言：「夫宣上恩德，以與民共樂，刺史之事也，遂書以名其亭焉」。蘇軾的〈喜雨亭記〉，〈凌虛臺記〉，雖然所述各有轉折，其所具有的政教涵意，與思維理路，則都是同樂比德之意。這樣在「相與」同遊之際，其間所涉及的就不只是單純的「遊觀」或個人生命的反省了。這一方面可以見出以建築為中心的「觀遊」文學所涉及的題旨之廣；一方面也反映了本文在論述重點上的有所局限，並未意圖窮盡，反而只是對於「一種另類」的探討而已。

當我們分別以「遊觀美學」與「生命省察」的角度，對於這類以建物為中心的文學作品作了一番考察之餘，或許我們更應該考慮二者在同一作品的結合型態。那麼，王勃的〈秋日登洪府滕王閣餞別序〉<sup>96</sup>，或許就是一篇合適的觀

<sup>96</sup> 為了行文的簡省，本節的標題，以及往後的行文皆從俗稱作〈滕王閣序〉。

察對象。由於這篇「序」作，誠如文中所云：「蘭亭已矣，梓澤邱墟」，原來就是為宴遊吟詠之雅集場合，為「登高作賦，是所望於群公」，而「敢竭鄙誠，恭疏短引」之所作。

因此，一方面不僅有「序」，還有「一言均賦，四韻俱成」的「詩」；一方面則是起結兩段皆照應此次的「宴集」，所以首段以「豫章故郡，洪都新府」等地靈人傑，賓主逢迎之景況的鋪陳夸飾起始，而以「童子何知？躬逢勝餞」作結；而末段則以「嗚呼！勝地不常，盛筵難再」起始，而以「請灑潘江，各傾陸海云爾」作結，強調的都是此次的「勝餞」，「盛筵」，近於我們前面所討論過的：〈醉翁亭記〉的「太守宴也」的描寫；只是王勃以「童子」的身份，「幸承恩於偉餞」的處境，不免對「賓主盡東南之美」，頗多溢美之辭，正如文中的「騰蛟起鳳，孟學士之詞宗；紫電青霜，王將軍之武庫」，未免華而不實；雖然應對得體，藻麗工巧。因此，真正動人的反而是由「時維九月，序屬三秋」以至「鍾期既遇，奏流水以何慚？」的中間，假如我們可以稱之為「記」，的部分。

當我們將滕王閣〈詩〉，與此處我們稱之為「記」的部分，加以對照，就可以發現：雖然出於同一作者之手，而且幾乎作於同時，但是不論就「遊觀美學」，或者「生命省察」兩者的著重點皆截然不同。首先，就〈詩〉而論，作者的自我幾乎就是隱形的：

滕王高閣臨江渚，佩玉鳴鸞罷歌舞。

畫棟朝飛南浦雲，珠簾暮捲西山雨。

閒雲潭影日悠悠，物換星移幾度秋。

閣中帝子今何在？檻外長江空自流。

這首詩，首先強調了滕王閣的位置：「臨江渚」，但也無形中強調了「高閣」與「長江」的人文建築與自然山水的對比；而它們正是「遊觀」的主要對象與憑藉。但是第二句的「佩玉鳴鸞罷歌舞」卻轉入了閣內的活動，並且整個轉移

了「滕王閣」建構與存在的意義——也就是「滕王閣」並非爲了登眺閣外的自然山水景觀所建，反而是滕王沈酣歌舞的場所。當然，此處一個「罷」字，使得原來近乎急管繁弦的「佩玉鳴鸞」的「歌舞」場景，似乎在一個緊急煞車裡頓成海市蜃樓，既似餘興未息而裊裊繞樑；又似煙消雲散，已無可捉摸。於是在曲終人散之餘，我們的注意力轉移到滕王閣的建築本身與裝潢陳設：「畫棟」，「珠簾」，並且透過它們在位置的高曠，不但使它們與建物之外的自然：「南浦雲」，「西山雨」產生了朝朝暮暮的長久連繫，而且還以「畫棟」的華麗與「珠簾」的精美，和素淡的「雲」，透明的「雨」形成近似卻踵事增華的對比。真的是極寫了滕王閣的比擬自然而勝過自然的豪華。

但是，這一切的繁華，卻在天光雲影的映照中：「閒雲潭影日悠悠」；隨著時間無聲無息卻又無止無盡的流逝裡：「物換星移幾度秋」，顯出終究只是過眼雲煙。即使滕王閣並未因「物換」而消失，但是以此名閣的「閣中帝子」卻早已離閣而去：「今何在？」於是所有的富貴榮華，歡欣豪華盡成虛空。剩下的只是自然與時間的浩浩長流：「檻外長江空自流」。因而使我們不得不觀照，沉思在自然的永恆之中，而感覺人類個己的短暫渺小，終究只能任其自流自去，無法追攀，亦無可存留。

這裡正是由於「觀覽」的視點，由閣內的「歌舞」經「畫棟」，「珠簾」；而轉往閣外的「南浦雲」，「西山雨」；以及「仰觀」「俯察」所見的「日」「星」的移換；「雲」，「潭」的飄蕩——這原也是「遊觀」山水所該及見的景象——我們終於體悟：富貴不過等「閒」，雖然我們起先誤覺「閒」的只是天上的浮「雲」；年華往往「空」過，雖然我們或者錯認「空」流的乃是檻外的長「江」。這裡發揮作用的仍是「見」與「不見」的心理機轉；而整首詩的涵意就在「見」：「滕王高閣臨江渚」，「見」「畫棟」「珠簾」，「見」「南浦雲」「西山雨」，「見」日、雲、潭影，「見」「長江自流」；但卻「不見」「佩玉鳴鸞」的「歌舞」，「不見」「閣中帝子」而留給人的無限悵



惘中，自然顯現。

這首詩使用的仍是「觀望」的模式，因此「觀者」自身除了進行「觀」的動作之外，並未出現。在建築與自然中被意識到的始終只是「滕王」，是「閣中帝子」，以及與他相關的「佩玉鳴鸞」的「歌舞」。作者雖有感觸，但卻是無關他的個人與遭遇，反而是以「滕王」為某種普遍類型的象徵，對人類的共同的命運作了沈思觀照。所以他的感觸，不但是人人可以有的感觸，而且極盡含蓄之能事，除了「閒」，「悠悠」「空自」等寥寥數語，幾乎只在「今何在」的「不見」與「長江流」的「見」的對比上，作盡在不言中的寄意。

但是〈滕王閣序〉中，我們可以視之為「記」的部分，採取的卻是作者自身的「遊」的記敘；而且是一個極為完整細膩的記敘。他始終扣緊此次「遊」歷的單一性質，因而刻意凸出的不僅是季節：「時維九月，序屬三秋」，更是一日中的黃昏日暮。所以他對於景色的描寫，始於「潦水盡而寒潭清，煙光凝而暮山紫」；而終於：

虹銷雨霽，彩徹區明。

落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。

漁舟唱晚，響窮彭蠡之濱

雁陣驚寒，聲斷衡陽之浦。

強調的一方面是雨過天晴，秋光明淨，一方面則是黃昏霞光，輝耀炫爛，以至逐漸暗淡，而「日暮飛鳥還」的「孤鶩飛」，「雁陣驚」就不免要成為「行人去不息」的映襯與隱喻了。<sup>②</sup>因此，前有「舸艦迷津，青雀黃龍之舳」，後有「漁舟唱晚，響窮彭蠡之濱」的描寫，都是藉以作「人」，「鳥」的對比。在

② 參見王維詩〈臨高臺送黎拾遺〉：「相送臨高臺，川原杳無極。日暮飛鳥還，行人去不息」此處之象徵心理機制，其實可以回溯到王粲〈登樓賦〉的「鳥相鳴而舉翼」，「征夫行而未息」；或者陶潛〈歸去來辭〉的「雲出岫以無心，鳥倦飛而知還」，與其〈詠貧士〉詩中關於雲霞與飛鳥的象徵。這裡引用王維詩，只是取其解說之方便。王維此詩，自然與王勃此文風馬牛不相及。

這種對比裡，「鳥」固然是「孤」是「驚寒」，飛翔在秋寒與日暮之中；「人」亦飄泊在「舸艦」在「舟」上，既感天「晚」，復覺「迷津」，心靈一片迷惘。所以，底下接著就出現了他的瞻望一己之行程與遭遇的：

望長安於日下，指吳會於雲間。

地勢極而南溟深，天柱高而北辰遠。

關山難越，誰悲失路之人？

萍水相逢，盡是他鄉之客！

懷帝閤而不見，奉宣室以何年？

這裡我們不但看到了「望」與「不見」的典型題旨。事實上引申的就是他自己身遭斥逐，流離他鄉，失路關山的描述，以至於：「嗟乎！時運不齊，命途多舛」的一連串慨歎之餘，終於正面的以「勃三尺微命，一介書生」的自敘，既強調了平生的志意：「無路請纓，等終軍之弱冠；有懷投筆，慕宗慙之長風」，也交待了一己「舍簪笏於百齡，奉晨昏於萬里」的行跡，因此既扣緊了「秋日」之景；更喻示了「餞別」之意。這裡正凸顯了王勃的滕王閣之「遊」，其實發生在見罪後，前往交趾的行旅途中。於是，這次的「遊」就具有一種雙重的性質，既是謫遷省親之遊，亦是預宴登閣之遊。<sup>98</sup>

但在本篇的記敘中，屬於「遊觀」的描寫都扣緊了此次的滕王閣之遊；可是因此興發的「生命」感懷，卻都是針對著必須南遊的命運。因此和〈詩〉作大異其趣的是，這裡的寫作完全以作為「遊人」的自我為中心，在「遊觀」的描寫上，很細膩的交待了此一特殊遊歷的「應目」所見；在「會心」的感懷

<sup>98</sup> 見〈新唐書·文藝傳〉：「父福時，繇雍州司功參軍，坐勃故，左遷交趾令。勃往省。……初道出鍾陵，九月九日，都督大宴滕王閣。宿命其婿作序，以夸客。因出紙筆，遍請客，莫敢當。至勃沆然不辭。」自俞正燮《癸巳存稿》謂：「勃隨父福時往交趾，俱過洪州，閣餞之閣上」以降，屢有主隨父上任之說，但觀「他日趨庭，叨陪鯉對」文意，似於省親為近，姑仍從本傳。但以非本文宗旨所在，故不詳考。

上，則感慨多端，反覆的訴說了他處於南遊命運下的心靈掙扎。假如我們可以說，在〈詩〉中，滕王李元嬰是被懷思的主角，那麼在〈序〉裡，尤其我們視之為「記」的部分，敘說的正是王勃自身的悲欣交集的經歷。當然他在此次南遊裡，竟然是走上了「度海，溺水，瘁而卒」<sup>99</sup>的命運。更是使得本篇所描寫的一切，蒙上了悲劇的色彩。

或許是因身處行旅之中，王勃很清楚的在潦盡潭清，煙凝山紫的景象下，描述了前往滕王閣的路途，並且對於滕王閣的建築本身作了相當的點染，這是後來的「樓」「臺」之類的作品，所較少著墨的：

儼驂駢於上路，訪風景於崇阿。

臨帝子之長洲，得仙人之舊館。

層巒聳翠，上出重霄；

飛閣流丹，下臨無地。

鶴汀鳧渚，窮島嶼之縈迴；

桂殿蘭宮，即岡巒之體勢。

這裡他似乎完全擺脫了「童子何知？躬逢勝餞」之預宴的考量，而完全從「遊觀」的立場發言，所以他從「儼驂駢於上路」的道途寫起，但強調的卻是「訪風景於崇阿」，不但關切的只是「風景」，而且是以山陵的自然美景為主要的關切點。然後在一片山水的美景中凸現了滕王閣。但是他的分開兩句的敘述，卻使我們產生了遭逢女神，被引導進入仙境的錯覺。<sup>100</sup>「臨帝子之長洲」，

<sup>99</sup> 見〈新唐書·文藝傳〉。

<sup>100</sup> 遭逢女神，或者仙女，進入神域或仙境，自〈九歌〉，宋玉〈高唐賦〉，〈神女賦〉，曹植〈洛神賦〉以降，一直是中國文學的重要主題，它往往象徵著對於遭逢者的一種價值的肯定，精神的救贖，詳細的論述，請參閱張淑香〈邂逅神女——解老殘遊記二編逸雲說法〉，見《語文 情性 義理——中國文學的多層面探討國際會議論文集》，國立臺灣大學中國文學系編印，臺北，一九九六年四月。

讓我們想起《楚辭·九歌·湘夫人》的：

帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。

嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下。

尤其王勃前面已強調了「序屬三秋」，「潦水盡而寒潭清」；於是整個的情境都導引我們去想像認同於〈湘夫人〉中的「予」，不但要「登白蘋兮騁望」，更要「朝馳余馬兮江皋，夕濟兮西澨」的去追索，而終於看到「築室兮水中」，「播芳椒兮成堂」之舉行「聖婚」的場所<sup>101</sup>，我們於是「得仙人之舊館」，看到了昔日神蹟發生的居所。

然後是對於滕王閣的「崇」「高」位置：「層巒聳翠，上出重霄」；甚至因為它的「臨江渚」，透過高低對比與倒影返照而深具「超越」與「流動」之意趣與象徵：「飛閣流丹，下臨無地」，都作了有形有色，甚至是有動作有姿態的「氣韻生動」的呈現。至此，才結束神話性的幻覺。回到「現實」的情景，由「仙境」的幻象轉為王侯苑園宮殿的比擬與形容：「鶴汀鳧渚」，「桂殿蘭宮」。其中「鶴汀鳧渚」自可溯源至西漢梁孝王的兔園<sup>102</sup>；「窮島嶼之縈迴」正是一個具體而實在的平視或低望的視角。同時，「即岡巒體勢」亦使前面的「超越」性質的描寫，得到了「寫實」的說明<sup>103</sup>；並且間接的喻示了對滕王閣的由「遙望」而逐漸接近，以至「近觀」的過程。所以接下去就是身歷其

<sup>101</sup> 以上引句俱見〈湘夫人〉。〈湘夫人〉全篇以遭逢女神始，而以「聖婚」的「靈之來兮如雲」終；但緊接在旁的〈大司命〉則形容神降臨的姿態為：「靈衣兮被被，玉佩兮陸離」，而〈湘君〉迎接女神降臨的動作為「捐余玦兮江中，遺余佩兮澧浦」，若從這些聯想去閱讀，則〈詩〉中的「佩玉鳴鸞罷歌舞」，「晝棟朝飛南浦雲」，以至「閣中帝子今何在？」又皆可以一如此處，具有另一層神話性質的意涵，而近於「昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓」的意趣了。

<sup>102</sup> 參見《西京雜記》：「梁孝王築兔園，園中有雁池，池間有鴻洲鳧渚」

<sup>103</sup> 雖然「飛閣」在王勃之前已是現成的辭語，但此處與「流丹」，或「翔丹」並用，加上「上出重霄」；「下臨無地」的強調，都在經營出一種「仙境」或「仙宮」的錯覺。

境的登臨，以及由閣中俯視與遠眺的描寫了：

披繡闥，俯雕甍。

山原曠其盈視，川澤紆其駭矚。

閭闔撲地，鐘鳴鼎食之家；

舸艦迷津，青雀黃龍之舳。

這裡不但以「繡闥」，「雕甍」再一次勾勒了滕王閣建築的華美；也以「披」「俯」呈示了登臨下眺的過程。「觀覽」的還首先是遠方的山水：「山原」，「川澤」。而視野的廣闊：「曠其盈視」，與居高臨下的視點：「紆其駭矚」都成為表現的重點。接著「觀覽」的則是人文薈萃的陸上的居室與江上的船艦。無形中正凸顯了「樓」「閣」之類建物上的「眺望」，由於位居都會，終究所見不會僅限於山水自然，也就無法在「觀賞」之際，絕聖棄智，忘懷得失。於是接下來雖然面對的是秋暮的澄江明空：「虹銷雨霽，彩徹區明」，在水天漫佈的炫麗而澄徹的景象中，興起的卻隱隱是「日暮客愁新」<sup>⑩</sup>的可能情緒。透過人鳥的對比映襯，於一片「響窮」的晚唱與「聲斷」的雁鳴中，蘊藏的是未言之離思悠悠。

這一切的情緒雖然只在「迷津」，「孤」「落」，「唱晚」「響窮」，「驚寒」「聲斷」等等的遣詞用字，以及最重要的，將注意集中在「南遊」的「雁陣」裡打住，間接傳出；但畢仍是隱涵的。因此，王勃仍然可先只意識到自己的「登覽」與「宴遊」之「樂」：

遙襟甫暢，逸興遄飛。

爽籟發而清風生，纖歌凝而白雲遏。

睢園綠竹，氣凌彭澤之樽。

鄴水朱華，光照臨川之筆。

<sup>⑩</sup> 見孟浩然詩〈宿建德江〉。

四美具，二難并。

窮睇眄於中天，極娛遊於暇日。

由「睇園……」以降，到「二難并」的寫作手法，不免又回到〈序〉文開頭的華藻勝典的風格，其實只在標明舉行的乃是「公讌」之類的「詩酒遊宴」性質，並未深具任何經驗的內容。

但「遙襟甫暢，逸興遄飛」到「爽籟發而清風生」，則頗有〈登樓賦〉的：「憑軒檻以遙望兮，向北風而開襟」的意味，只是更加的喜悅而爽快。這裡的「爽籟」「清風」，幾乎就是楚襄王的「雄風」了<sup>106</sup>；並且「遙襟甫暢」的「暢」，正是宗炳形容山水美學：「余復何為哉？暢神而已；神之所暢，孰有先焉」<sup>107</sup>，所用的關鍵字。而「逸興遄飛」則已不僅是興高彩烈，而更是神彩飛揚了。並且加上了「絲竹管弦之盛」的「織歌凝而白雲遏」，尤其用上了「響遏行雲」<sup>108</sup>的典故。真的令人有「不知老之將至」的得意忘歸之概。同時「窮睇眄於中天」似乎亦不僅是「遊目騁懷，足以極視聽之娛」而已，因為位居「中天」而「窮睇眄」似乎更有一種超凡入勝，「飄飄乎如遺世獨立，羽化而登仙」<sup>109</sup>的如夢如幻的效果。因此王勃終於得出了「極娛遊於暇日」的結論。

但是蘊藏在秋暮景象的離愁別緒，終於在「窮睇眄」之餘，喚醒了他意識到所以南遊的己身處境，而感悲於身為「失路之人」，「他鄉之客」。終於引發了他：「嗟乎！時運不齊，命途多舛」的一連串感歎，他徵引了馮唐，李

<sup>106</sup> 一個有趣的暗合，王勃以「桂殿蘭宮」形容滕王閣，而宋玉〈風賦〉中「有風颯然而至，王迺披襟當之曰：快哉此風！」的地點，正是「楚襄王遊於蘭臺之宮」。是以「遙襟」「逸興」亦可與襄王之遊有所聯想。

<sup>107</sup> 見其〈畫山水敘〉的結語。

<sup>108</sup> 見《列子·湯問》「薛譚學謳於秦青，未窮青之技，自謂盡之，遂辭歸。秦青弗止，餞於郊衢，撫節悲歌，聲振林木，嚮遏行雲。薛譚終身不敢言歸。」

<sup>109</sup> 見蘇軾〈赤壁賦〉。

廣，賈誼，梁鴻，孟嘗，阮籍等賢而不遇歷史人物的命運自比；同時也以「所賴君子見幾，達人知命。老當益壯，寧移白首之心；窮且益堅，不墜青雲之志」自勵；以「道勝寧外物」<sup>⑩</sup>的「酌貪泉而覺爽；處涸轍而猶懼」自勉；以「北海雖除，扶搖可接；東隅已逝，桑榆非晚」自寬。這一連串的慷慨陳辭，有多少部分是反映了他真正的人格特質，又能產生了多少的慰勉作用，是頗值得玩味的。但是可確定的是，他在自悲「失路」之際，所念茲在茲的是：「懷帝閹」，「奉宣室」；所以他的「不墜青雲之志」，確可相信是：「窮且益堅」。因此整個感歎，就結束在：

孟嘗高潔，空懷報國之情！

阮籍猖狂，豈效窮途之哭？

「空懷報國之情」的心思，又在接著以「勃三尺微命，一介書生」的自敘中，再次以「無路請纓，等終軍之弱冠；有懷投筆，慕宗慤之遺風」的比擬上作了表白。可見正是他所欲表達的中心主旨。但阮籍的痛哭「窮途」；以及「請纓」之「無路」等「失路」的「命途」，才是他在修辭中不由自主扣緊的感覺。他的「遊」並沒有走向他想前去的方向，反而是南轅北轍，愈行愈遠。他引阮籍窮途之哭為喻，卻出以「猖狂；豈效」的詢問，真是深有疑慮，對命運的反詰：是邪？非邪？

但是，真正連結起王勃對滕王閣及在滕王閣上的「遊觀」，以及他對一己命運的思索的，卻是底下的這兩句：

天高地迥，覺宇宙之無窮。

興盡悲來，識盈虛之有數。

這兩句初看，首句似乎近於隱括了「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛」的意涵，加上天地之高迥的形容以成文；次句亦近於隱括由「欣於所遇，暫得於己，快

<sup>⑩</sup> 見王維詩〈留別山中溫古上人兄并示舍弟縉〉。

然自足」到「及其所之既倦，情隱事遷，感慨係之」的心情變化，以盈虛有數的觀念衍對成句。但是王勃透過滕王閣上的登高遠望，以及一己的遷離長安，投奔交趾的命定旅程，卻對「天高地迥」有了遠勝於王羲之的更為真實深切的感覺<sup>⑩</sup>。所以，他接著就描寫：「望長安於日下；指吳會於雲間」，而同時更要強調：「地勢極而南溟深；天柱高而北辰遠」，反映出唐人特有的無限開闊悠久的時空意識。並且在生存於如此無窮宇宙的覺識中，體認到了人類生命的短暫，以及其命運起伏的必然性質。也終於因此而發覺蒙受遷移的非僅自己而已：「萍水相逢，盡是他鄉之客」。

這種共同命運的發現，正如曹植〈箜篌引〉詩，所謂的；「先民誰不死，知命復何憂？」無疑的對於他：「誰悲失路之人？」的瞻顧自憐，是有一種紓解的作用。因而他也在「與前世而皆然兮，吾又何怨乎今之人」<sup>⑪</sup>，回顧前代名賢的不遇中，得到寬慰與勉勵。而終於在參與遊宴中，遂覺：「今晨捧袂，喜託龍門」，而要申言：「楊意不逢，撫凌雲而自惜；鍾期既遇，奏流水以何慚」。「撫凌雲」正照應了「青雲之志」；「奏流水」亦暗接「萍水相逢」，真的是「同是天涯淪落人，相逢何必曾相識？」<sup>⑫</sup>

但是與本節的題旨，最具關連性的卻是由「逸興遄飛」到「興盡悲來」的承接轉換。前者固然是「遙襟甫暢」的結果；後者亦緣於「天高地迥」：所以開闊廣遠的「觀覽」視野，正同時是「興飛」與「興盡」的關鍵。因為遼闊的山水天地的景象，既可成為純粹美感觀照的對象與內涵；也可以引發「在世存有」<sup>⑬</sup>的存在自覺。前者或者可以形成各種「觀物」或「遊覽」的「樂」，也

⑩ 王羲之雖云「仰觀宇宙之大」，但不免是泛指虛寫，這裡一方面是唐世版圖與交通之廣遠，迥非半壁江山的東晉可比；另一方面也正是「亭」與「高閣」在視野上的差異。

⑪ 見《楚辭·九章·涉江》。

⑫ 見白居易詩〈琵琶行〉

⑬ 此處姑借海德格之術語，以省辭費。



就是「逸興遄飛」的精神狀態。但後者終於不免要「樂極生悲」，沉思生命的極限與短暫，以及在生死之間人類生活與命運的種種限制與憾恨，這也就是「興盡悲來」所產生的「生命的悲劇意識」：也就是「覺宇宙之無窮」與「識盈虛之有數」相對比之下，所油然而生的「生命的悲劇意識。」。

這種「生命的悲劇意識」，用洪自誠《菜根譚》的話來說就是：

天地有萬古，此身不再得。人生只百年，此日最易過。幸生其間，不可不知有生之樂，亦不可不懷虛生之憂。

於是所有的生命省察，正都是在「有生之樂」與「虛生之憂」之間所做的辨識與決斷。我們是否能夠「酌貪泉而覺爽，處涸轍以猶懼」？我們是否能夠「君子見幾，達人知命」？是否必得「冀王道之一平兮，假高衢而騁力」才算不虛此生？因而不得不肩負「懼匏瓜之徒懸兮，畏井渫之莫食」的虛生之憂？以至「心悽愴以感發兮，意忉怛而憫惻」？我們是否能夠時時「欣於所遇，暫得於己，快然自足」，因此「樂以忘憂，不知老之將至」？我們能否「不以物喜，不以己悲」？甚至「先天下之憂而憂；後天下之樂而樂」？我們能否「魚鳥共樂」，「自用是以爲勝焉」？或者「遊於物外」，「無所往而不樂」？或者「其中坦然不以物傷性」，「將何適而非快」？或者能夠「與民共樂」，而將「山水之樂，得之心而寓之酒」？

這一切都是人生「終期於盡」，並且往往身處遷移裡登覽，謫居處遊觀，在山水人文之勝景中，所得的種種反省與決斷。山水人文的勝景，不但提供了當下即是的美感之樂，而且提供了生命思索的環境與解決。畢竟沒有「有生之樂」那來「虛生之憂」？是以「遊觀」之義深遠哉！即使這只是一些另類的「遊觀」。

