

# 柳宗元永州山水諸作意境之探究

美和科技大學通識中心教授

楊錦富

## 摘要

柳宗元山水之作，雖來自其感興，其實乃其人堙鬱不得志之思。諺云：「文窮而後工」，以柳氏的窮厄，故其情益切，思益深，為文即能精而邃密，故千載之下讀其文者，乃能感受其境的幽縵隱微。

進一層說，觀山觀水，人所同然。惟常人之「觀」，流於泛覽，未能深照其境；慧識之人，則觀物而得，因得而生趣，故能入所謂「幽縵隱微」之境。如〈永州八記〉之篇，雖順筆以為，獨立之外，又能綜纂為一，使幽縵之意益切，隱微之趣益深，創作經驗上，較《水經注》猶有過之。

至如本論文所舉：「形神兼備」、「虛實相生」、「精心摩狀」、「情景交融」、「風格冷雋」諸點，有形式之說，亦有內容之論，兼而論之，即是「美」韻的整合。要之，柳氏山水之作，不離美姿美趣，以其姿美，故摩狀生動；以其趣美，故能形神備體，虛實互暢，終之則於冷雋要義外，得其情景之交融；情景融貫，山水之境即躍之以出；乃知唐宋以後，詠誦山水者，每以〈永州〉為訓，蓋亦得自柳氏雋逸之風骨。

**關鍵詞：**柳宗元、永州八記、文窮後工、山水情境

## 壹、前言

中國詩文中，模山範水的作品，常常是騷人墨客所雅愛的；其中情景也常隨文士的足跡或心境逐次體現。推論其因，在於古今文人生活意態從容悠游，胸中不僅存著儒家入世的觀點，亦且寓著道家沖虛的逸致及佛家自在觀物的靈謐，以是儒釋道三者的生命意態彼此交融互用，自然而然孕育詩文物我合一的姿采。

在姿采風華的涵蘊中，時常交迸胸中的，就是文士詩人心靈的敏慧與實感，那是在紛紜蔥蘢的林木間，適然地刻露山水的景物，純然且不假雕飾的將自然景物熨入心田，也就是將客觀之景融入主觀之情，而映現一幅絢美繽紛的奇景圖樣，這就是融景寓情的觀點。

前人常說，好的詩文是詩中有畫，畫中有詩，詩畫彼此的相涵相貫，便是主客意涵的顯示，也是詩人感興投注後展現的回響。換一個觀點說，那即是詩文作者觀景觀物的欣賞角度較他人略高處，譬同為花木禽鳥，同為平野田疇，常人只能就其目視耳聞直率感受，墨客騷人之流，卻能從景物的移轉中，換取相當的啓示，進之使其人靈慧得真正的收穫。

因此，觀賞歷代的水墨山水之作，最容易引發創作者拔萃穎越的想法，就是因觀賞而產生超絕的美感，且由於創作者拔萃穎越的想法超過常人，所以在「美」之觀點的採擷上，創作者即具備了高層次的美感經驗，而且能躍過他人的想法蔚成一種獨特的感動。好比同為觀詩，在《論語》系列中，他人只言詩意的詮釋，孔子則提興觀群怨之說，以為《詩》的意涵，還在「事父」、「事君」，甚至熟識草木鳥獸之名，這樣的結果便是孔子抒露美感經驗所顯現的效益。西人卡西爾勒說：「只有靠著構造活動，我們才能發現自然事物的美。美感就是對各種形式的動態生命力的敏感性，而這種生命力只有靠我們自身中一種相應的動態過程才可能把握。<sup>1</sup>」敏感和相應可當成是照應自然事物的必然性，前者究因於詩人多感的敏慧；後者歸結於相融之後的混合，其中的凝聚，便是來自源頭活水的生命力。有了汨汨澎湃的生命之泉，在覽景觀物的條件上，就滋生登高臨下的博觀襟懷，從而洋溢不止不息的創作力量，正如蘇軾自評所言：「吾文如萬斛泉源，不擇地而出。」仔細探討，蘇氏所說即是生命之泉豐沛流動的顯示。

生命之泉豐沛的流動，映現於文學，就是情感活潑的充分流露，有如《文心雕龍》〈體性篇〉所說：「夫情動而言形，理發而文見；蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」「情動而言形」，是情感有了活動，自然形成語言；「理發而文見」，是道理要發表，就體現為文章；「沿隱以至顯」，是情理由隱藏到顯露；「因內而符外」，是內容的由在內到在外。總的說法，情動言形，是由於感情活動而形成語言；理發文見，是由於發表道理而體現為文，其間過程，由隱藏到顯露，由內涵到外現，都是肇基於生命情懷的十足感動，如孟子說的：「原泉滾滾，不舍晝夜。」說的雖是道體，推拓為創作情思可也恰如其分。

所以，欣賞雅士之作，若能持如是之觀，即合主客的洽適，使情思冥合，進而發為脫穎超拔的感受；是其人所思所想，所言所寫，信必創造一足以動人肺腑的精當詩文，其冥會融合的意境亦必錘鍊明達，燦然精妙。

因之，依上立論，轉而賞鑑柳宗元永州山水的創意之作，對他撰作的抒感之由，便能深刻體認；對他作文的審美觀點，能有所分辨；對他作文的造境，能有所感受；對文體的雋永之狀，也能有所掌握。譬《文心雕龍》〈物色篇〉所說：「窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠，體物惟妙，功在密附。」

「窺情風景」，指的從風景中觀察情態；「鑽貌草木」，指的從草樹中鑽研形狀；而歌詩的創作，重在情志的深遠；對事物描繪得好，功效即在於貼切。再者，體物得其妙，則志況必得其深，此「體物寫志」的特色，正是柳氏撰文敘志最佳的注腳。因此，依本文論述動機言，以下所述，一則乃在敘說柳氏創作感興與文章造境之所由，一則又在敘說其人創作山水背景之緣由；謹說述如下

## 貳、創作的感興

言及創作的感興，則必如晉陸雲所云：「感物興想，念我懷人。<sup>2</sup>」意謂騷士

<sup>1</sup> 卡西爾《人論》中譯本。參見徐復觀《中國文學論集》頁192。

<sup>2</sup> 《昭明文選》，陸雲〈谷風詩贈鄭曼季〉。

墨客之興感，其情境皆為不得已，以其因物興感，念己懷人的作品就更深沉悱惻。若此類之說，如夏侯湛<sup>3</sup>的〈秋可哀〉之句：「感時邁以興思，情愴愴以含傷。」情何以「愴愴」，在於感時興思，若胸無所感，何來興由！所以杜甫〈春望〉「感時花濺淚，恨別鳥驚心」的語句，便容易瞭解，也由於詩人文士的感興較強，觸發的意念較多，牽引的遐想就較廣遠。

而同為興感的歷程，有人得意洋洋，有人則瘡痍蕭然，得意與蕭然和當時心境很有關係，最簡單如范仲淹〈岳陽樓記〉，即是很好的例證，〈記〉云：「若夫霪雨霏霏，連月不開；陰風怒號，濁浪排空；日興隱耀，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。」這是雨悲的心境；「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，浮光躍金，靜影沉璧，漁歌互答，此樂何極！登斯樓也，則有心曠神怡，寵辱偕忘，把酒臨風，其喜洋洋者矣！」這是情喜的心情。此二心情，一則因雨興悲，一則因晴言喜，雖是心路歷程，亦是謫人騷士迥異他人處。是而以如此悲喜情狀，研賞柳宗元永州山水諸作，對其人興感之來，即能深入理解。《舊唐書》本傳載柳氏云：

順宗即位，王叔文、韋誼用事，尤奇待宗元。與監察呂溫密引禁中，與之圖事。轉尚書禮部員外郎，叔文欲大用之。會居位不久，叔文敗，與同輩七人俱貶。宗元為邵州刺史，在道再貶永州司馬。即罹竄逐，涉歷蠻瘴，蘊騷人之鬱悼。寫情敘事，動必以文。<sup>4</sup>

遷客逐人抑鬱之狀，溢於言表。常人涉蠻瘴，歷堙厄，信必天昏日暗，絕無生氣；詩人反而蘊蓄其中積鬱，寫情撰物，壹之以文，這便是剝而復的宣洩心情，也是其人特殊的感懷有以致之，依現今美學觀點說，便是：

感興不是簡單的、被動的感受。「感興」是一種感性的直接性（直覺），是其人精神在總體上所引起的一種感發、興發，是其人精神的自由和解放。<sup>5</sup>

精神的自由解放，是感觸興發的緣由，惟其興感當非被動，卻是主觀精神意態的表現，使人的消極悵意化為積極靈慧；由沉沉的死水換化為滔滔的活水，在對景對物的觀感上最能得柳暗後的花明之美。是而以這種心懷，表現在〈始得西山宴遊記〉一文，柳氏的心情更容易被人了解：

自余為僇人，居是州，恆惴慄；其隙也，則施施而行，漫漫而遊。

與本傳相對照，「僇人」一詞的隱喻便隱涵幾多悲涼；而「惴慄」又表示著感興者無奈，其精神意態淪為消極，最是難過不適，所以「施施」之行，「漫漫」之遊，其實就是乘機的宣洩。對常人而言，這宣洩不表示甚麼；對柳氏而言，就是為他悶意的感興作伏筆。因之，如下文所說：

日與其徒上高山，入深林，窮迴谿；幽泉怪石，無遠不到。到則披草而坐，

<sup>3</sup> 夏侯湛，(243-291)，字孝若，譙國譙郡人，西晉初期著名文學家。

<sup>4</sup> 《舊唐書》〈柳宗元傳〉頁 16。

<sup>5</sup> 葉朗主編《現代美學體系》頁 171。臺北，書林出版社，1993 年。

傾壺而醉，醉則更相枕以臥，臥而夢。意有所極，夢亦同趣。覺而起，起而歸。

「意有所極，夢亦同趣。」就是一種澈底的宣洩。因此苦悶持續的心境，在柳氏本人，確實是特殊的心裏情結；也因這樣，夢的意識形象才表現得更顯，否則醒來夢已不再，又何能再行同趣！故而以意識形態言，無疑地即是主體心境對知覺情感所生的影響，用較切當的語辭形容，可以稱之為「移情」作用；亦即心底感覺不得舒展，透過景物的觀感而表現胸中的不適，那便是情思的移轉，也是「境隨物遷」的寫照。如潘岳〈哀永逝文〉所說：「匪外物兮或改，固歡哀兮情換。<sup>6</sup>」亦即外物的改易，在於情換的遷移，若情意不易，外物的景象如何能動！類此描寫，如「居歡愒夜促，在戚怨宵長。<sup>7</sup>」或如古詩「南鄰燈火冷，三起愁夜永。北鄰歌未終，已驚初日紅，不知晝夜誰主管，一種春宵有長短。」等等，都是自然景物的感覺，但因心境有異，文句的達意言情則有不同。是知柳氏的心境確常因物而遷移，今人評〈始得西山宴遊記〉所得概念亦復如是。茲再權引，以為印證：

柳氏自被貶永州，時時感到屈辱、壓抑，政治上的失敗，才華得不到施展，平生的抱負無法實現，於鬱悶痛苦之中，只能靠放情山水得到暫時解脫。因此，「恆惴慄」也是他遊山玩水的緣由。「日與其徒……無遠不到」寫始遊西山前之所見；「到則披草而坐……起而歸」寫當時之所為所感。「意有所極，夢亦同趣」，意象中見到的境界，作夢也走到這種境界。這句話透露了表面上似乎沉醉於山林美酒之中，實際上內心深處的鬱悶並未得到排解。暫時得不到施展的抱負仍然是夢寐以求，他希圖藉遊樂飲酒以求忘憂的目的並沒有達到。<sup>8</sup>

以是知表面上柳氏似乎沉醉於山林美酒，實際內心深處的鬱悶並未得到排解，這是作者撰作此段文字異樣的感觸。〈宴遊記〉而外，其他若〈鈞鉞潭記〉等諸文，形於筆墨的繫念亦頗遙深，此如「孰使予樂居夷而忘故土者，非茲潭也歟？」謂鈞鉞潭景色雖好，一時或可忘憂，然而怎能忘卻故土，又怎能忘卻身為僂人的處境？是以字裡行間滿是故土之念，憂懷忡忡，顯而易見。又如「書於石，所以賀茲丘之遭。<sup>9</sup>」雖明為稱賀小丘得到賞識，真正則在因己之貶謫而懊惱悵然，透過「賀茲丘之遭」發洩胸中積鬱。又如「坐潭上，四面竹樹環合，寂寥無人，淒神寒骨，悄愴幽邃。以其境過清，不可久居，乃記之而去。<sup>10</sup>」謂端坐潭邊，四周環抱林木竹樹，寂靜不見人影，此種寂靜讓人徒然衍生淒切，搖蕩心靈，深感幽邃悲涼，而其中的淒清描繪猶適切反映作者心靈，苦痛之狀，不言可喻。又如「噫！吾疑造物者之有無久矣。及是，愈以為誠有。又怪其不為之中州，而列是夷狄，更千百年不得一售其技，是故勞而無用，神者儻不宜如是，則其果無

<sup>6</sup> 《昭明文選》潘岳詩。

<sup>7</sup> 《昭明文選》張華，情詩。

<sup>8</sup> 《柳宗元》散文新賞，頁 537。臺北，地球出版社，1992 年。

<sup>9</sup> 鈞鉞潭西小丘記。

<sup>10</sup> 小石潭記。

乎？或曰『以慰夫賢而辱於此者。』或曰『其氣之靈不爲偉人，而獨爲是物，故楚之南少人而多石。』是二者，余未信之。<sup>11</sup>」段落雖長，表示作者有其特殊的感受，由整體結構分析，實則即作者積鬱已久的情思之宣洩。以「神」之果有引發論點，議敘含蓄而深沉，試想如此巧奪天工的景物不措置中原，卻任其陳列於僻壤的夷狄，以此行之，雖經千年百年仍一無是處，終於勞而無用，是則神靈實不宜遭此待遇，而神明果真無嗎？以「果真無乎」點題，便是心中不平之氣的排遣，因之，文中意旨一則慰藉賢明受屈而貶謫的人；一則懷疑楚地南部人少卻多美石，以爲天地靈氣不造就偉碩人物，反而成就奇美景物，故以「未信之」作結，等等，都有其特異之思。

將上列諸感加以綜述，明切感受到柳氏內在特有的映照：於觀山賞水的景況中，顯現作者淵博的涵養和潛藏的慮念；於草木林泉的激韻，照見作者情致意趣的別具，這些緣由雖說是其人超然的感興，當成其人生命操持奔迸的躍動，亦不爲過。今如再將其人心境作一歸束，是又可得下列的意涵：

### （一）精神自由的逍遙舒放

柳氏不同於韓愈，韓愈斥責老莊，柳宗元則未排斥老莊，反而在歷覽山水之後，更能意會老莊的沖澹韻致，尤其莊子藝術生命的美感更深刻注入其人心靈深處。所以即使生活非常艱難，柳氏仍能化難爲易，以遊興表達其謫戾的心情，在精神架構上，柳氏是作了很大的轉折，至少胸中已得適然的自由。《莊子》〈在宥〉篇載：

雲將東遊，過扶搖之枝而適遭鴻蒙。鴻蒙將拊髀雀躍而遊。雲將見之，倘然止，贊然立，曰：「叟何人邪？叟何爲此？」鴻蒙拊髀雀躍不輟，對雲將曰：「遊。」雲將曰：「朕願有聞也。」鴻蒙仰而視雲將曰：「吁！」雲將曰：「天氣不和，地氣鬱結，六氣不調。四時不節。今我願合六氣之精以育群生爲之奈何？」鴻蒙拊髀雀躍掉頭曰：「吾弗知！吾弗知！」雲將不得問。又三年，東遊，過有宋之野而適逢鴻蒙……再拜稽首，願聞於鴻蒙。鴻蒙曰：「符遊，不知所求。猖狂，不知所往。遊者執掌，以觀無妄，朕又何知。」雲將曰：「朕也自以為猖狂，而民隨予所往，願聞一言。」鴻蒙曰：「亂天之經，逆物之情，玄天弗成，……治人之過也。」雲將曰：「然則吾奈何？」鴻蒙曰：「噫！毒哉！僂僂乎歸矣。」

「遊」，就是「戲」的詮解，精神得所安適，自由解放，便是「遊戲」的悠然不迫，這是逍遙恬適的滿意，是昇華之後才能體會的姿采精蘊。若柳氏身遭謫遷，由抑鬱而化爲出遊，那即是相當的昇華，否則放不下胸中塊壘，只有徒然困厄而已。因此就〈在宥〉篇的話，徐復觀先生有這樣精闢的推闡：

上面這一段話，正描出了遊戲的面貌與性格。遊戲是除了當下所得的快感、滿足外，沒有其他目的。所以鴻蒙對於有目的性的大問題，只能答以「吾弗知」；再逼進一步時，只說一個「毒哉」而「僂僂乎歸矣。」此段文字，對遊戲的性格可以說有了深刻的描述。有不少的人把藝術的起源歸之於人類的

<sup>11</sup> 小石城山記。

遊戲的本能，遊戲常可以不受經驗所與的範圍的限制；而在遊戲中所得到的快樂，是不以實際利益為目的，這都合於藝術地本性。<sup>12</sup>

藝術的情境在「遊」而無牽掛，使情思漫然而行，俯仰之間，沒有太多顧慮，這也正是柳氏心態的展露。清文評家葉燮說：「凡物之美者，盈天地間皆是也，然必待人之神明才慧而見。<sup>13</sup>」又說：「天地之生是山水也，甚幽遠奇險，天地亦不能一一自剖其妙，自有此人之耳目手足一歷之，而山水之妙始洩。<sup>14</sup>」所說即是如此。要知盈天地之美物何其多，幽遠厄險之境，天地亦不能自剖，非妙得其境的人不知其美，觀此說法，就明瞭何以袁山松要說：「江水有靈，當驚知己於千古。<sup>15</sup>」其言是如何地雋永綿遠。換句話說，也必待善遊的人，從盈滿的景物中，入內出外，鳥瞰其中的美趣；否則不得遊遨之道，又無神明才慧以知妙趣，縱使遍踏林泉，景物猶然依舊。

因之，柳氏自由精神的底蘊，是由其內在的神明才慧透出「遊」的端倪，使千古以來他人無法冥想的美境，經其生花妙筆而表現得盡致淋漓，有如王國維所說：「境非獨謂景物也，喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物，真感情者，謂之有境界，否則謂之無境界。<sup>16</sup>」真景物、真感情，即喜怒哀樂，亦心中之境，以之形容柳氏，可謂恰如其分。

## （二）融化憂喜的感念

憂喜之來，因人而異。情深者念多，反之則少；多者逢憂遇喜，動必深刻，淺者，過眼煙雲煙而已。此如蘇軾〈超然臺記〉所載：

夫所為求福而辭禍者，以福可喜而禍可悲也。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。夫求禍而辭福，豈人之情也哉？物有以蓋之矣。彼游於物之內，而不游於物之外，物非有大小也，自其內而觀之，未有不高且大者也。彼挾其高大以臨我，則我常眩亂反覆，如隙中之觀鬥，又烏知勝負之所在。是以美惡橫生，而憂樂出焉，可不大哀乎！

超然，足喜；不得超然，足憂。譬求福避禍，人之常情，此因「福」令人欣悅，禍令人懊惱，然而，若人不能超然物外，只是隨欲奔馳，終則陷入泥沼，乃為必然。且而物有盡時，欲望無窮，其荆棘蔽障，虛幻之相即易遮掩原來面目；又如美醜不一，善惡難分，禍福不辨，取捨難定，沒有清明的理性，只任情欲橫流，到底還是盲目瞎撞，得不到真意，那便是難以言喻的悲哀。

明乎此，便知柳氏何以在遷謫中依然適性自如之理。如〈始得西山宴遊記〉所言：「心凝形釋，與萬化冥合。」冥合萬物，則其人已得全然的包融，對美惡憂喜，泯然歸結，自然化去，沒有凝滯，而有一份交融之後的圓熟美感，正是所

<sup>12</sup> 徐復觀《中國藝術精神》頁 62 臺北，學生書局，1973 年。

<sup>13</sup> 葉燮，清浙江嘉興人（1627-1703），字星期，號己畦，晚年定居江蘇吳江橫山，人稱「橫山」先生，為清代詩歌評論家，著《原詩》詩集，及文集《己畦集》。本句所引載《己畦集》卷九。

<sup>14</sup> 葉燮《原詩》外篇。

<sup>15</sup> 〔魏〕酈道元《水經江水注》所引。

<sup>16</sup> 《王國維論學集》《人間詞話》篇，頁 320。北京，中國社會科學出版社，1997 年。

謂的：「由對立的痛感及主體初始的壓抑感，轉化為對主體的本質力量及使命的自豪感；即由本來是對強大對象的悚懼，轉變為對它的欣賞。<sup>17</sup>」由悚懼而轉變，由轉變而欣賞，即是美感的圓熟。

進一層說，悚懼之來，是因不明瞭對象的真偽，有了冥然的契會外，就會提昇為情境上的欣賞，亦即由懼而喜，由憂而樂，就是無形的融化。如王羲之〈蘭亭詩〉所說：「三春啓群品，寄暢在所因。仰眺碧天際，俯瞰綠水濱。寥朗無涯觀，寓目理自陳。大矣造化功，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。」其適我者，莫非新妍，即使聲籟參差不齊，存於己者，若能化不齊為齊，便是泯然合一的高明境界。當然，這須得作者修養崇高，才能倏然去來，無有脫累，否則心為形役，未能相忘江湖，如何謂之形釋！無快乎蘇轍有如許的慨歎，其〈超然臺賦並序〉云：

天下之士，奔走於是非之場，浮沉於榮辱之海，翫然盡力而忘反，亦莫自知也。而達者哀之二者，非以其超然，不累於物故乎！

不累於物，忘卻是非憂喜，就是達的心態，也是柳宗元為文所要盡力表達的。事實上，在層層約束的禮法社會上，遷謫之人受的束縛本較他人多，如果始終牽累其間，怨怨艾艾，有志未伸，其憂懷所寄，恐是形容憔悴，終必於事無補，所以與其因憂而感傷，不若因喜而自樂，而柳氏恰正是這樣的人。觀其〈鈇鋤潭西小丘記〉所載「以茲丘之勝，致之澧、鎬、鄴、杜，則貴遊之士爭買者，日增千金而愈不得。今是州也，農夫漁父過而陋之，賈四百，連歲不能售。而我與深源、克己獨喜得之，是其果有遭乎！」此以正反對比方式出之，謂同為小丘，如放置澧、鎬、鄴、杜等繁華之地，王孫公子即爭相購買，而「日增千金而愈不可得」；今棄置僻壤鄉野，連農夫漁父都視之不顧，即使四百文的賤價，仍連年賣不出，是為感歎！然他人賤視，我獨貴瞻，喜而得之，有何不可？要之，這種遇與不遇是為難以取捨，但樂而忘憂的人，自亦不受其中的牽絆，這也正如前述所見，「孰使予樂居夷而忘故土，非茲潭也歟！」就中景物交融，使作者脫去憂喜而生高邃的心態，焉能不說柳氏是仁智的人！

## 參、為文的造境

昔人有言：「文窮而後工」，以柳宗元說，是頗為鮮明的例證。即以詩為言，在山水景物的描繪上，柳氏就很能得自然的韻致。茲舉幾首山水田園之作：

之一：〈初秋夜坐贈吳武陵〉

稍稍雨侵竹，翻翻鶻驚叢。美人隔湘浦，一夕生秋風。  
積霧杳難極，滄波浩無窮。相思豈云遠，即席莫予同。  
若人抱奇音，朱絃絃枯桐。清商激西顯，泛濫凌長空。  
自得本無作，天成諒非功。希聲悶大樸，聾俗何由聰？

之二：〈田家二首之三〉

古道饒羨黎，縈迴古城曲。蓼花被堤岸，陂衣寒更淥。

<sup>17</sup> 葉朗《現代美學體系》頁 67。

是誰收穫竟，落日多樵牧。風高榆柳疏，霜重梨棗熟。  
行人迷去住，野馬競棲宿。田翁笑相念，昏黑慎原陸。  
今年幸少豐，無厭饅與粥。

之三：（江雪）

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

之四：

漁翁夜傍西巖宿，曉汲清湘燃楚竹。煙銷日出不見人，  
欸乃一聲山水綠。迴看天際下中流，巖上無心雲相逐。

以上數詩，葉慶炳先生曾作如下的闡述：「首篇寫山水景物，刻劃雕琢，有類大謝。次篇詠農村生活，澹遠閑雅，類似陶詩。唐代自然詩人中，兼有陶、謝兩家詩風者，以孟浩然與柳宗元為最著。宗元詩歌命題如〈雨後曉行獨至北池〉、〈中夜起望西園值月上〉、〈登蒲州石磯望橫江口潭島深迴斜對香零山〉等，與大謝詩題酷似；其對謝詩深所愛好，固無疑也。故元好問論詩絕句云：『謝客風容映古今，發源誰似柳州深？朱絃一拂遺音在，卻是當年寂寞心。』《元遺山詩注卷十一》末兩首詩中有畫，與王維絕句相近，惟不知王維自然天成耳。<sup>18</sup>」至於葉文中談及柳作的刻劃雕琢，有類謝靈運，則謝氏之作，亦有可說處，清初王阮亭（漁洋）即謂：「《詩》三百五篇，于興觀群怨之旨，下逮鳥獸草木之名，無弗備矣，獨無刻畫山水者；間亦有之，亦不過數篇，篇不過數語，如〈漢之廣矣〉、〈終南何有〉之類而止。漢魏間詩人之作，亦與山水了不相及，迨元嘉間，謝康樂出，始初為刻畫山水之詞，務窮幽極渺，抉山谷水泉之狀，昔人所謂老莊告退，山水方滋者也。宋齊以下，率以康樂為宗。<sup>19</sup>」而王禮卿則言：「謝詩別立新宗，獨步騷壇，驂斬淵明，而爭先於劉宋以下諸家。四百餘年中，絕少嗣響。惟柳柳州以峻潔幽深，簡淡清迴，遙接其靈秀生澀之薪傳，蔚成一宗。<sup>20</sup>」所謂「務窮幽極渺，抉山谷水泉之情狀。」及「柳柳州以峻潔幽深，簡淡清迴，遙接靈秀」，皆說明撰山言水，其來有自；且而詩入山水，文必精確，此是柳氏匠心處，亦幽深高情之妙趣。是以言及柳氏山水之作，其文筆思慮，或自幽邃巧工處發抒，而境遇則千古獨步，今再就諸文，縷列闡述：

### （一）突顯特徵，形神兼備

模山範水，景致技巧，重在細致傳神，常見之作，如吳均〈與宋元思書〉之文，其段落若：「泉水激石，泠泠作響；好鳥相鳴，嚶嚶成韻。」又如：「水皆縹碧，千丈見底；游魚細石，直視無礙。」又如：「夾岸高山，皆生寒樹；負勢競上，互相軒邈。」等等，寫山寫水，敘景狀形，刻畫藻飾，皆浹髓有餘；而寫石的部份，只是激石的點染，其動蕩水勢、繽紛景況即穿托而出。諸般情狀，在柳氏言，筆下寫來，尤其傳神。如〈至小丘西小石潭記〉，所繪即頗動人：

從小丘西行百二十步，隔篁竹，聞水聲，如鳴珮環，心樂之。伐竹取道，下

<sup>18</sup> 葉慶炳《中國文學史》頁 395-396。臺北，學生書局，1986 年。

<sup>19</sup> 王漁洋《帶經堂詩話》卷五，〈序論類〉，頁 115。北京，人民文學出版社，1998 年。

<sup>20</sup> 王禮卿《元遺山論詩詮證》頁 131。臺北，國立編譯館中華叢書委員會，臺灣書局出版，1976 年。

見小潭，水尤清冽。全石以為底，近岸，卷石底以出，為坻，為嶼，為嵒，為巖。青樹翠蔓，蒙絡搖綴，參差披拂。潭中魚可百許頭，皆若空游無所依。日光下徹，影布石上，儼然不動，俶爾遠逝。往來翕忽，似與遊者相樂。潭西南而望，斗折蛇行，明滅可見。其岸勢犬牙差互，不可知其源。坐潭中，四面竹樹環合，寂寥無人，淒神寒骨，悄愴悠邃。以其境過清，不可久居，乃記之以去。

以筆法言之，全文在扣緊一「石」字，很是沉穩緊湊。好比首段從「如鳴珮環」的水聲，引出潭水之色，即「水尤清冽」，水何以如此之清？則揭示其因，在「全石以為底」，且「卷石底以出」。由石的露出水底，顯現水的清冽，彼此互為因果，而「為坻、為嶼、為嵒、為巖」數語，即承其前補出「捲折」的形態，又啓下說明樹藤糾紛的原因，則石潭玲瓏多姿的風貌可以想見。

至於蒙者，在層層覆蓋；絡者，在相互纏繞；搖者，在前後擺動；綴者，在牽牽下垂。所有樹藤的百態千媚，都明示它們長在石上，這是很好的襯托。他如二段的「潭清」、「魚樂」，是「影布石上」的明示；三段「犬牙差互」寫石岸的曲折彎繞，「石」的景觀益見突出。

這種特徵性的寫法，著實是山水之狀的特色，柳氏撰此，除求景物逼真外，更顯其撰作的真實，使人鑑此賞此，宛若置身其中，於形神二者，兼而備之，頗值采擷。

## （二）巧設譬喻，精心摹狀

運用比喻描景寫物，是修辭技巧，也是審美觀念，技巧與觀念的設計，端視用辭能否激發讀者的聯想。而聯想之類的譬喻，要新巧，也要恰到好處，能新巧且恰到好處，所生的感受必又是另一層次的體會。如同是記「石」之例，〈鈞潭西小丘記〉的寫法，便引人入勝：

其石之突怒偃蹇負土而爭為奇狀者，殆不可數。其山嶽然相累而下者，若牛馬之飲於溪；其衝然角列而上者，若熊羆之登於山。

「若牛馬之飲於溪」、「若熊羆之登於山」，諸如此類的句子，以譬喻行之，而顯其具體，有牛馬熊羆的豪壯，使石頭的嶄嶮犖确躍然在目，筆法即非常獨特。畢竟譬況之作，對整體文章說，是藉刻畫具體形象，使原來不易突顯的物狀，從容為人理解，這是比況特異之處。至於比況意韻，如再進一步推闡，所思的角度可以是「通過物與物的比同別異，擴大了對世界的認識。因此，『比』這種思維方式也是獲得智慧的樂趣的形式之一。後來，人們逐漸在比的時候，不把相比的兩個事物同時列出，而只舉出其中的一個，通過這舉出的事物去想像那未曾舉出的事物，這就是『喻』了。<sup>21</sup>」以甲喻乙，通過此事，比況彼物，擴大思想空間，推展情感境界，作者有遐想，讀者生共鳴，這即是譬喻具體的表現。再者，如《文心雕龍》的詮釋，更是先得比況之美。其云：「夫『比』之為義，取類不常；或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事。宋玉〈高唐〉云『織條悲鳴，聲似竽類』，此比聲之類也；枚乘〈菟園〉云：『森森紛紛，若塵埃之間白』，此則比貌

<sup>21</sup> 葉朗《現代美學體系》頁 192，

之類也；賈生〈鵬賦〉云『禍之與福，何異糾纏』，此以物比理者也；王褒〈洞簫〉云『優柔溫潤，如悲父之畜子也』，此以聲比心者也；馬融〈長笛〉云『繁縟絡繹，范蔡之說也』，此以響比辯者也；張衡〈南都〉云『起鄭舞，蠶曳緒』，此以容比物也。」以現代語言說，即：比喻的義涵，在用作比方的事物上並無一定目標，有比聲音的，有比形貌的，有比心思的，有比事物的。宋玉〈高唐賦〉說：「細枝發出悲切的聲音，如同吹竽」，這是比聲音之例；枚乘〈菟園賦〉說：「眾鳥在天上飛得快，像點點塵埃夾雜在白雲裡」，這是比形象之例；賈誼〈鵬賦〉說：「災禍同幸福，跟三股繩糾結著沒有不同」，這是用物來比道理；王褒〈洞簫賦〉說：「優柔溫和，像慈父的撫育兒子」，這是用聲音來比用心；馬融〈長笛賦〉說：「繁多豐富，連續不斷是范睢、蔡澤的辯說」，這是用音樂來比辯說；張橫〈南都賦〉說：「跳那鄭國的舞蹈，像是蠶繭的抽絲」，這是把舞姿比作事物<sup>22</sup>，等等，都是用「比」的好例。

比較《文心》之說，則柳氏之譬，與枚乘「森森紛紛，若塵埃之間白雲」無殊異，在摩狀取物上，很能直接印證意象，給人真切明朗的感覺，所謂「得會心的喜悅」，意即在此。此外，柳氏寫小谿之狀，也能得其趣意，如「斗折蛇行，明滅可見」之句，就頗值玩味。「斗折」喻谿身如北斗般曲折，為靜態；「蛇行」狀谿水如銀蛇般游走，為動勢；四字兩喻，一靜一動，緊接著又用光線的明暗寫谿流的曲折蜿蜒，「明滅可見」，造成小谿彎曲在日光下的時隱時現、時明時暗，由獨特的視覺形象，讓讀者想見小谿「斗折蛇行」的樣子，真個景況歷歷，如在眼前。又如「犬牙差互」形容谿岸的參差不齊也極巧妙貼切，以犬的牙齒象徵岸勢的高低交錯，使人不覺其突兀，確是高明，若此類的撰寫，最能見出柳氏的匠心獨運。

### （三）虛實相生，輝映成趣

文章的美，常是虛實相伴而生，採的是虛中有實，實中寓虛。更清楚地說，是以他物襯托此物，比如以黑的布面襯飾白的潔瑩，以表面的鎮定掩飾內在的不寧，在文章筆法上，每能引人入勝。好比李白〈秋夜思〉「床前明月光」等句，是人人耳熟能詳之作，但詩的涵意卻是自有另番濃濃的愁，景是月兒，時序是霜降之秋，意則充滿思鄉情懷，這種實景虛擬的寫法，就使人深思寄掛。詩如此，文亦然，其例在魏晉吳均的〈與宋元思書〉的文章裡，表現得極是明顯，如「游魚細石，直視無礙」，便把水的清冽澈底表示得明朗瑩潔，使其景其狀，如在目前，襯托的工夫令人回味。

又譬〈石渠記〉所謂：「風搖其巔，韻動崖谷。視之如靜，其聽始遠。」形容風聲，表面似在山巔，實則韻在谷底；視覺似乎平淡，聽覺卻是悠遠，視聽的感受，動靜的對襯，一淡一遠，一虛一實，一高一低，一動一靜，前後相映，顯現奇妙景觀，這是文章特異之處。又如〈袁家渴記〉所載：「『渴』上與南館高幃合，下與百家瀨合。其中重州小溪，澄潭淺渚，間廁曲折，平者深墨，峻者沸白。舟行若窮，忽又無際。」其中描寫水勢的或平或湍，筆法極盡曲折，如：水平呈

<sup>22</sup> 參見周振甫《文心雕龍譯注》頁 442-443。台北，五南出版社，1993 年。

墨色，水深濺白沫，黑白相間，寫出就中奇妙的幽麗美好；而「舟行有窮，忽又無際」，真正道出柳暗花明的趣意及色澤，使暗的虛象變成明的實狀，寫來很是耐人尋味。再如〈至小丘西小石潭記〉寫游魚之況，云：「潭中魚可百許頭，皆若空游無所依。日光下澈，影布石台上。」由「空游無所依」，描繪水的清澈空明。句中的游魚、日光、影子為寫實；水的朗澈，則由實入虛，彼此互為映襯，使人如臨其境，最是美妙不過。

#### （四）寫情於景，情景交融

寫情於景，使情景交融，在古典詩詞中，具此特色的，很是普遍，主要原因，在於詩詞本身即寓著情景相兼的富麗姿采。至於情景之間，孰輕孰重，仔細體量，仍能分別何者為主，何者為客，畢竟有作者之情，風物中的景才能展現異態；換言之，無作者之情，景雖美亦無由表示其中的生動，所以情景也者，多少暗寓主從的地位。正如王國維《人間詞話》所說：

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」，「可憐孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」，有我之境也。「采菊東籬下，悠然見南山」，「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」，無我之境也。有我之境，以我觀物，物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，不知何者為我，何者為物。<sup>23</sup>

物我兩忘，是高超的境界，要禪慧禪趣者能得之。一般詩文的取材，還是不免於有我的色彩，倒非有我即劣，惟是任一題材，由有我入無我，較易得潛沉超越之妙，若未嘗見景之美，而統之以情之妙，說法上仍嫌縹緲過當，此故清之李漁即客觀談及：

詞雖不出情景二字，然二字亦分主客，情為主，景為客。說景即是說情，非借物遣懷，即將人喻物。有全篇不露秋毫情意，而實句句是情，字字關情者；切勿泥定即景承物之說，為題字所誤，認真作向外面去。<sup>24</sup>

其說為談由景入情，而能於無景處，寄以深情，也是寫作高明的情境。重要在作者不滯泥於景物，其情必得籠罩外在之景，使有我的「有」沖澹平易，則情方不致虛飾無當。是以雖然景況萬端，若能融景於情，或景中寓情，使情志得所脫越，則就中所謂的「交融」方才有味；設若情思只是拘限，脫去不了自我，則景況之美亦無由透顯，終究還是自然之景，竟無裨益。

由此更知，柳宗元在景物的描繪中，其實已融入胸中的情思，所以思慮放散開來，自然涵蘊洽適的美感。正如〈始得西山宴遊記〉所載：

其高下之勢，呀然窪然，若垤若穴。尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱。縈青繚白，外與天際，四望如一。然後知是山之特立，不與培塿為類。悠悠乎與灝氣俱，而莫得其涯；洋洋乎與造物者遊，而不知其所窮。引觴滿酌，頽然就醉，不知日之入。蒼然暮色，自遠而至，至無所見，猶不欲歸。心凝形釋，與萬化冥合。

「縈青繚白」的青山白雲，遠遠的與天相接，四顧回望，形影的描繪添深了

<sup>23</sup> 《王國維論學集》《人間詞話》篇，頁319。

<sup>24</sup> 〔清〕李漁《窺詞管見》〈論詞之情景條〉。《李漁研究》，浙江古籍出版社，1991年。

只在此山中，雲深不知處的感覺；然後因山的特立，遂而睥睨培塿小丘，益突顯景物的孤高聳峙；而洋洋悠悠的描述，使人似乎同化於天地大化中，渾然忘卻山之爲我，我之爲山，藝術化的生命，在這段文字裡表現得淋漓盡致。

以上之述，亦如莊子〈齊物論〉所云：「不知周之夢爲胡蝶與？胡蝶之夢爲周與？」則物我間的無隔，即是生命的昇華，在山水的感知上，頗令人心然投入。又如〔宋〕郭熙《山水訓》之作，尤使人神往，其謂：「嵩已多好溪，華山多好峰，……，奇崛神秀，莫可窮其要妙。欲奪其造化，則莫神於好，莫精於勤，莫大於飽游飫看。歷歷羅列於胸中；而目不見絹素，手不知筆墨，磊磊落落，莫非吾畫。<sup>25</sup>」「奇崛神秀，莫可窮其要妙」，同於柳氏的「不與培塿爲類」，進而「莫得其涯」、「不知所窮」等，都是觀照所得的美底蘊意；而「好」與「勤」是因精神的脫越、超俗，才能盡興飽覽，有了盡興的飽覽，景中的意趣才能交蘊胸中，物我才能洽適混合，使主客二者相諧爲一，成就美的姿采，若此姿采，則徐復觀先生之說更值得參考：

在美地觀照中，由主觀的藝術精神以發現客觀的藝術性；由客觀的藝術性，而體現、充實，發揚觀的藝術精神；不期然而然地得了主客的合一，所以飽游飫看的山水，都「歷歷羅列於胸中」，而「磊磊落落，淼淼冥冥」，正是此主客合一境象。<sup>26</sup>

以此，則柳氏〈石澗記〉所載，尤能淪肌感人，其云：「石渠之事既窮，上由橋西北，下土山之陰，民又橋焉。其水之大，倍石渠三之一。互石爲底，達於兩涯。若床若堂，若陳筵席，若限闔奧。水平布其上，流若織文，響若操琴。揭跣而往，折竹箭，掃陳葉，排腐水，可羅胡床十八、九居之。交絡之流，觸激之音，皆在床下；翠羽之木，龍鱗之石，均蔭其上。古之人其有樂乎此耶？」所謂「遊覽」者，在修渠的事完畢後，即順石渠之橋往西北而下，迤邐到土山北坡，百姓復架一座橋以爲往來之用，緊接著描繪石渠風光。以是作者著墨於石的文字歷歷可數，此者：如床，如堂第基石，如宴席果肴碗盞杯盤，如門檻相隔的內外室；甚而平靜的水，有如織物的花紋；泠泠泉響，略若琴韻湯湯，這種情景任誰人見了，都不免心曠神怡。所以作者寫撩衣，赤腳，涉水，折竹，掃葉，去木，一連串動作，絕無矯飾，豈非大美！之後，釐出一片約十八、九張椅子可交放的空地，憩於其間，孰云不適！而後來的形容，如：激盪的水流，穿石的聲響，翠羽般的枝葉，龍鱗似的石塊，相互遮蔽坐椅底下，更增添景色的絢麗。

這種想像的選用，借喻的巧引，對稱的字句，層層的陳敘，替寫作空間構思了一幅詩畫皆美的意境，以是作者沉醉於此，陶然自足，機心盡去，不期然地滋生古人亦樂於此的感念，這般陶醉是真情的流露，也是毫無所待的將自己拋出憂懷之外，產生的即是景情相合的水乳交融，說是物化，那是當然。

### （五）風格冷雋，幽邃俊潔

從山水遊記的源頭講，柳宗元是師承酈道元的《水經注》而開出新的局面，

<sup>25</sup> 徐復觀《中國藝術精神》頁 332。臺北，學生書局，1973 年。

<sup>26</sup> 徐復觀《中國藝術精神》頁 333。

並於推陳之餘，形成自己的風格特色。如果純就《水經注》寫景之文看，酈氏的寫景在客觀表現自然景況，雖清新明麗，但意義未覺深遠。柳氏的山水遊記則不然，在精細刻畫山水形象之際，同時融進自己的身世遭遇，托物寄興之外，復有他人不及的騷怨惻悱，試看其〈弔屈原文〉：

何先生之凜凜兮，厲針石而從之。但仲尼之去魯兮，曰吾行之遲遲。柳下惠之直道兮，又焉往而可施？今夫世之議夫子兮，曰胡隱忍而懷斯？惟達人之卓軌兮，固僻陋之所疑，委故都以從利兮，吾知先生之不忍；立而視其覆墜兮，又非先生之所志。窮與達固不渝兮，夫唯服道以守義。矧先生之悃悃兮，滔大故而不二。沈璜瘞珮兮，孰幽而不光？荃蕙蔽匿兮，胡久而不芳？<sup>27</sup>

又云：

先生之貌不可得兮，猶彷彿其文章。託遺編而歎喟兮，渙余涕之盈眶。呵星辰而驅詭怪兮，夫孰救於崩亡？何揮霍夫雷電兮，苟為是之荒茫。耀姱辭之曠朗兮，世界以是之為狂。哀於哀之坎坎兮，獨蘊憤而增傷。諒先生之不言兮，後之人又何望。忠誠之既內激兮，抑銜忍而不長。半為屈之幾何兮，胡獨焚其中腸？<sup>28</sup>

最後之論：

吾哀今之為仕兮，庸有慮時之否臧！食君之祿畏不厚兮，悼得位之不昌。退自服以默默兮，曰吾言之不行。既媮風之不可去兮，懷先生之可忘。<sup>29</sup>

柳氏寫此文，雖為藉古諷今之作，實際自有一番雋冷的情韻。諸段用語，反襯意謂濃厚，明的寫屈原之忠直，實則暗喻己志之不順，以「媮風之不可去兮，懷先生之不可忘」，意在藉屈事點題，告知世人，社會風氣污穢靡敗，濁清難辨，想出淤不染，濯而不妖，恐是甚難。因之，筆法之間，譏世意謂特別強烈，嘲諷與不滿的蘊蓄亦甚深刻。

再以柳氏遭時不遇，感慨系之，故其引用的題材風格，乃至筆法用語，隱約皆見冷峻幽邃。「文窮後工」，雖為常見之言，以之形容柳氏，更添增意義的幽深。今且於〈永州八記〉中，再擷其一、二段落，以為印證：

### (1) 鈞鉞潭記：

……。予樂而如其言。則崇其臺，延其檻，行其泉於高者墜之潭有聲淅然，尤與中秋觀月，於以見天之高，氣之迥。孰使予樂居夷而忘故土者，非茲潭矣。

此是〈鈞鉞潭記〉第三段，為作者買潭，然後整潭周遭景況的描寫。所寫即：加高原有的臺子，延長原有的檻杆；引水自高處墜入潭中，聲音淙淙作響。中秋佳節，臺上觀月的怡然，蒼穹的碧蔚遼遠，空氣的明淨爽然，以及景物的純美，令人忘返。再以文中語勢突然轉折，所謂「孰使予樂居而忘故土者，非茲潭也歟？」從字義看，是鈞鉞之潭使他樂居僻地而忘故土，深層說，是鈞鉞潭雖好，只能一

<sup>27</sup> 呂晴飛主編《唐宋八大家散文新賞》《柳宗元·中》頁 266-267。

<sup>28</sup> 同上，頁 267。

<sup>29</sup> 同上，頁 267-268。

時忘憂，何能淡忘故土，又何能忘卻己爲僇人？興歎之餘，流露於字裡行間，自是寂寞孤獨，憂心忡忡，尤其充滿淒清的冷落。

## (2) 石渠記

自渴西南行，不能百步，得石渠，民橋其上。有泉幽幽然，其鳴乍大乍細。渠之廣，或咫尺，或倍尺，其長可十許步。其流抵大石，伏出其下。逾石而往，有石泓，昌蒲被之，青鮮環周。又折西行，旁陷巖石下，北墮小潭。潭幅員減百尺，清深多鯈魚。又北曲行紆餘，睨若無窮，然卒入於渴，其側皆詭石怪木，奇卉美箭，可列坐而庥焉。風搖其巔，韻動崖谷，視之既靜，其聽始遠。予從州牧得之，攬去翳朽，決疏土石，既崇而焚，既醜而盈。惜其未始有傳焉者，故累記其所屬，遺之其人，書之其陽，俾後好事者求之得以易。

「自渴西南行」，至「其聽始遠」，列爲前段，其爲寫景。從視覺觀感描繪泉水的細微輕緩，又從聽覺音感描摩鳴聲的忽大忽小，以「幽然乍鳴」凸顯石渠的特色，其餘的林木澗竹與其他諸篇，無多差異，雖只以風的響動表現靜遠、動疾等鮮明色彩，但描寫風格仍然細緻。

次段由「予從州牧得之」，至「俾後好事者求之得以易」，說明整治石渠的情形。由州牧的給予，到枯草朽木的歸斂，然後疏通渠道，清除堵塞，注滿清泉，一路而下，總希望喜歡山水的前賢今人，都能得所享受。而文中驟轉之間，又以一「惜」字流貫，則是別具深義；一面借「惜」石渠來得及時傳揚，一面則於言外之間慨感己之懷才不遇。所以「惜」的用字，格外使人憐惜，筆法上自然沒有那股難捱的悲悽環繞迴旋，這是作者運思的高明處。

由此看來，原來簡澹樸質的景物，經過作者寄情於景，再穿之以悽清幽冷的意韻，文章的風格即爲之一變，在格調上便是不同凡響。正如學者李曰剛所說：「宗元詩文，外在看似淡泊，內在卻潛藏無限憂憤與激烈。儒家匡濟之熱情與佛家恬靜之禪悟，交織於胸，故雖發爲溫馨情深而悲哀蒼涼之情，仍不可掩，讀之者慎勿以皮相而忽之也。<sup>30</sup>」勿以皮相忽之，則其人似淡實濃的深邃幽邈，及志意未伸的愴惻積鬱，亦皆透露於外，自是別有一番愁緒。

## 肆、結語

綜上之論，柳宗元的山水文章，都是在若干困厄之後，抒發的獨特感觸，與一干鑑山賞水的文人雅士到底有別；雖明爲悠游從容，內在則有一股無法抑止的別情憂思。儘管柳氏在爲文中多所掩飾，字裡行間仍是落落寡合。所以〈永州八記〉雖僅記景敘遊，卻壹似有許多鬱悶悲懷橫溢其中。而如果僅是模山範水之作，則山水詩文從魏晉以來，應是不勝枚舉，自無能映現柳氏的特異；然以其遭逢困厄，憂己憂時，是以言語警效每能入於景中，終之出於景外，在表現手法上，確爲另番機趣，亦爲情景相互交融的明例。

至如情景交融之說，必若王夫之所云：「關情者景，自與情相爲珀介也。情

<sup>30</sup> 李曰剛《中國詩歌流變史》頁338。臺北，文津出版社，1987年。

景雖有在心在物之分，而景生情，情生景，哀樂之觸，榮悴之迎，互藏其宅，天情物理，可哀而可樂，用之無窮，流而不滯，窮且滯者不知爾。<sup>31</sup>。」所謂「情生景，景生情」，且「哀樂之觸，榮悴之迎，互藏其宅」等，即情景互融的寫照。再以王國維亦有此說，其云：「文學之事，其內足以摠己，而外足以感者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學。原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。出於觀我者，意餘於境；而出於觀物者，境多於意。<sup>32</sup>」二氏說法，以之語柳宗元，其山水諸篇，皆為意餘於境，於觀物之中，復能得其高妙之境，且融己於景，流而不滯，故能獨步文壇，罕見匹敵，殆有其因。此外，若李曰剛所謂：「柳子厚幽怨有得騷旨，而不甚似陶公，蓋怡曠氣少，沉摯語多。<sup>33</sup>」怡曠氣少，則其人少歡愉；沉摯莊重，則其人語多懇切；所以如此，在其飽經滄桑，自然吐露幽怨，故寫情抒情，即契會風騷之旨。

再者，柳氏之作，雖效力於《水經注》之說，卻能出於《水經注》之外，果若沒有高超的慧質，穎越的了悟，誠摯的心懷，以及著景的筆意，要撰述千古不朽之文，恐亦良難，是知柳宗元為文造境，均能自我脫拔舒放，駿逸絕塵，適然融景於胸，是其山水之作，得能流傳久遠，當非虛譽！

## 徵引書目

- 唐·柳宗元《柳河東集》（臺北：河洛出版社，1974年）。
- 唐·《柳宗元資料彙編》（北京：中華書局，2006年）。
- 清·王士禎《帶經堂詩話》（北京：人民出版社，1998年）。
- 清·丁仲祜《清詩話》（臺北：藝文印書館，1971年）。
- 清·李漁《窺詞管見》（杭州：浙江古籍出版社，1991年）
- 呂晴飛主編《唐宋八大家散文新賞·柳宗元》（臺北：地球出版社，1992年）。
- 傅杰編校《王國維論學集》（北京：中國社會科學出版社，1997年）。
- 周振甫《文心雕龍譯注》（臺北：五南出版社，1993年）。
- 徐復觀《中國文學論集》（臺北：學生書局，1990年）。
- 徐復觀《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1973年）。
- 葉慶炳《中國文學史》（臺北：學生書局，1986年）。
- 黃錦鉉《新譯莊子讀本》（臺北：三民書局，1977年）。
- 李曰剛《中國詩歌流變史》（臺北：文津出版社，1987年）。
- 王禮卿《元遺山論詩詮證》（臺北：國立編譯館中華叢書委員會，臺灣書局出版，1976年）。
- 葉朗主編《現代美學體系》（臺北：書林出版社，1993年）。

<sup>31</sup> 丁仲祜編訂《清詩話上》《蘆齋詩話》頁6。

<sup>32</sup> 樊志厚（王國維）〈人間詞話乙稿序〉。

<sup>33</sup> 李曰剛《中國詩歌流變史》頁338。