

仙鄉、淨土、山水—— 論三組齊梁詩的詠物模式與空間書寫*

祁立峰**

〔摘要〕

論及六朝文學，所謂的「體物」、「詠物」或「感物」乃此時代的重要課題。首先六朝出現大量的詠物之作，且就連非詠物詩，如齊梁時期的永明體或宮體，也大量運用了詠物的技術。本文從詠物此一寫作模式出發，透過三組齊梁詩歌——沈約、劉繪的〈博山香爐詩〉；蕭綱與其僚臣的〈望同泰寺浮圖詩〉；以及庾信的〈詠畫屏風詩〉，論其與過去同題材之差異，以及這樣的詩歌如何透過詠物本身，建構出不同於傳統的新體裁。我們可以發現，「博山香爐」描摹的是香爐鐫刻的道教仙鄉；「同泰寺浮圖」則藉著眺望佛寺而遙想佛教淨土；「畫屏風」則呈現了江南山水、塞外風光以至於宮體閨怨的結合。透過這三組詩，以及詩中描繪之器物與其間的疊加空間，我們可以觀察出齊梁這些詩人，他們對物的敘述與想像之技術，以及他們心靈所嚮往的空間與圖景。

關鍵詞：詠物、物感、博山香爐、同泰寺、畫屏風

*本文得兩位匿名審查人與期刊主編之寶貴意見，獲益良多，特此誌謝。

**國立中興大學中國文學系副教授。

一、前言：風景中的風景

近年學界對於「空間」相關議題有了高度的興趣與探索，也因此我們透過討論空間、進而延伸出許多細膩辯證的論題，譬如觀看的方式、譬如風景、以及空間背後可能牽涉的真實與想像的差異、心態與認同的問題，甚至是性別與權力關係等等。¹而也正因为這些論題的開發，我們也得以藉由上述這些面向，重新看待過去描繪空間與場域的作品。本文主要以齊梁時期的三組詠物詩以及佛理詩作為探討之核心，但在此之前，筆者想要先談談在選題過程的啟發。近年六朝文學與空間，遊戲、遊覽與風景等論述，受到學術界的重視，譬如蕭馳、李豐楙、楊玉成²等學者都有斐然的論述成果。但筆者在此想先提出兩位日本學者——小川環樹（1910-1993）與柄古行人（1941-）所論述之「風景觀」。

首先是小川環樹在《論中國詩》的第一章〈風景的意義〉對風景的定義與觀點。由於風、風物、風光、光影作為風景的本義，因此小川認為六朝詩可視為中國詩歌風景觀的起源，且六朝詩的風景又來自於「賦」這個題材³（或同時也包含這樣的鋪陳技術）。⁴小川提到班彪〈北征賦〉、王粲〈登樓賦〉等作品裡的敘景

¹ 關於空間理論的幾部重要著作，學界亦已經嘗試運用其成果，重要者如柯蘭（Mike Crang）著，王志弘等譯：《文化地理學》（臺北：远流圖書公司，2003年）。巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003年）。柏格（John Berger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》（臺北：麥田出版，2010年）。克羅斯威（Tim Cresswell）著，王志弘等譯：《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學，2006年）。麥道威爾（Linda McDowell），王志弘等譯：《性別、認同、空間與地方：女性主義地理學概說》（臺北：群學，2006年）等等，本文並無實際運用這些人文地理學，但有助於前行研究之掌握，於此一提。

² 此處指的譬如蕭馳：《佛法與詩境》（臺北：聯經出版，2012年）。李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，收錄衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化：漢唐、唐宋轉變期之文化現象》（臺北：中研院文哲所，2000年）。楊玉成：〈風景：晉宋之際自然觀與感覺結構的變遷〉，收於2018年「劉宋的文本世界學術研討會」（臺北：中研院文哲所，2018年）。其他學者如蔡英俊、鄭毓瑜、楊儒賓等亦有相關著作，由於本文主要探討核心並非聚焦「風景論」，此處避免討論失焦，僅簡略一提而已。

³ 小川環樹著、譚汝謙等譯：《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986年），頁14。

⁴ 在劉勰《文心雕龍·詮賦》中，認為賦本意就是「鋪衍」的「鋪」，而作為古詩之流的「賦」，繼承《詩》的技術與特徵也正在於其鋪衍、鋪陳的特色，參見〔梁〕劉勰著、〔清〕黃叔琳注：《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1984年），頁27。

描寫，談到日月光影如何變化並成為寫作者描繪與透視的對象。⁵其中他提到謝靈運的〈初往新安桐廬口〉，以及張協的〈雜詩十首之三〉中的「賞玩」，筆者以為頗值得注意：

順帶說一說，這「對玩」兩字（「景夕群物清，對玩咸可喜」）是表示詩人的態度，熟識風景的態度……張協的詩裡，有「玩萬物」一語（「閒居玩萬物，離群戀所思」）……這裡，張協所看著的是「萬物」，而「玩」字固然含有欣賞的意義，我想強調一下，這兒也有對風景凝視的態度，而這種態度可說是引發六朝敘景詩的。⁶

誠如小川環樹所說，我們可以注意到「風景」開始肇出於自然，來自日月光影的流動以及山川景色在此光影變化的狀態，但在六朝的文學脈絡中，尤其在「詠物」、「感物」、「體物」的論述與辯證之中，「物」的範圍更加擴大，除了包含傳統〈文賦〉「瞻萬物而思紛」⁷之「物」；《文心雕龍》〈物色〉所謂「既隨物之婉轉」⁸之「物」；《詩品》「氣之動物，物之感人」⁹之「物」等等，詠物這個來自於辭賦的觀看方式，大抵成了包攬一切「世情」，並進行細膩鋪敘與體切的一種寫作方式，成為六朝文學的新感性與新體會。¹⁰但小川此處注意到張協詩將「玩」與「萬物」的結合，仍然值得我們重視，意即是萬物都有相關之風景，而如何細查其紋理，觀看到最細節的風景之中的風景，就成了本文此論題的由來。

⁵ 小川環樹：《論中國詩》，頁 16-17。

⁶ 同前註，頁 19。

⁷ 〔晉〕陸機：〈文賦〉，收入〔梁〕蕭統著，李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986 年），頁 762。

⁸ 〔梁〕劉勰著，〔清〕黃叔琳注：《文心雕龍注》，頁 161。

⁹ 鍾嶸著、王叔岷箋注：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院中國文哲研究所，1999 年），頁 47。

¹⁰ 關於此點，王夢鷗即有所謂「文章辭賦化」的說法，而鄭毓瑜、王文進等學者也都有過相關論述。王夢鷗之論參酌氏著：《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984 年）。而鄭毓瑜之論參酌氏著：《六朝藝術理論中之審美觀研究》（臺北：台灣大學中國文學系博士論文，1990 年）提到「巧構形似」之章，以及《六朝情境美學》（臺北：里仁書局，1997 年）談到山水與觀看方式的專章。王文進之說參酌〈南朝文人的歷史想像與山水關懷〉，收錄《南朝邊塞詩新論》（臺北：里仁書局，2000 年）所談的山水詩新感性，同樣地本文並非聚焦談巧構形似以及山水詩的新感覺書寫，故此處亦於此一提而已。

在進入正題之前，筆者還想討論另一位日本學者柄谷行人的風景論。他在《日本近代文學的起源》書中同樣第一章〈風景的發現〉有一個說法，認為中世歐洲的宗教畫與中國山水畫即便對象完全相異，但「在觀看對象的型態上則是共通」：¹¹「山水畫家描繪松樹時，畫的是所謂松樹的概念，那並非是藉由固定的視點與時間、空間所見的松林。所謂『風景』，不過是『由擁有固定視點的某人，所統一掌握的』對象罷了」。¹²因此柄谷認為在此之時，只有風景的山水畫，「風景還並不存在」。當然，柄谷行人所謂的風景包含透視法、心景與內面向性觀照等等現象學與現代主義等思維背景，並非本文所要討論的範圍，但柄谷行人於上述引文中所根據的德國社會學家齊默爾（Georg Simmel）（在《日》一書中譯為齊美爾）（1858-1918）對「風景」的觀點與定義，引起筆者的重視。齊默爾是如此論述風景的：

我們在戶外遼闊的自然當中漫步……眺望群樹以及水邊，眺望草原與田地，眺望山丘與家家戶戶，眺望光與雲千變萬化的移轉，次數多到數不清。然而，我們在當時，看著其中一個，或是一次看個幾個，因此還未自覺我們正看著「風景」。……我們的意識，必須具有新的全體，統一體，超越各種的要素，不與這些特別的意味結合，也並非是將這些與新的全體進行機械性的組合。這也別無其他，正是風景。……

然而，對風景而言，僅有局限，無論是瞬間的還是持續的，被拍攝進入某個視野的地平、是最重要的。風景物質性的基盤，乃至各個部分，宛如除了自然，不作他想般。被當作「風景」來描繪，無論是以眼睛來觀察，從美的意義，還是心情上，要求的是與其他隔絕，只屬於自己的存在。¹³

齊默爾辯證的是自然的風景與人為思考的心景之間的互動關係，他的意思是說一整片自然風物或人物景觀的「大自然」，並不能直接等於風景的呈現。而加入了作者內面向性的、隔絕性的思維運作之後，這樣的「風景」才獨立出來。只是矛盾

¹¹ 柄谷行人著、吳佩珍譯：《日本近代文學的起源》（臺北：麥田出版，2017年），頁34。

¹² 同前註。

¹³ 原文出自齊默爾（Georg Simmel）：〈風景的哲學〉，收入《齊美爾散文選》（東京：平凡社，出版年不詳），此處轉引自前註，頁35。

的是這樣的風景卻又是遠離自然的，或說是非自然的、不自然的。

筆者談了上述幾個風景的概念，希望帶出的是一個立基於現實、基於實際存在的「物」之上，但又從「物」進入到美感、經驗以及想像層次的概念。在本文個案討論架構中，筆者將聚焦於宮體詩誕生的時代齊梁之際，觀察三組詩歌——沈約（441-513）、劉繪（約500年左右）的〈博山香爐詩〉；蕭綱（503-551）與其僚臣共作的〈望同泰寺浮圖詩〉，以及庾信（513-581）的〈畫屏風詩〉，這三首描繪的對象都是「物」，或更進一步視之為「靜物」，¹⁴但寫作者描繪敘述之時，其所描摹的又並非「物」本身，而是描寫「物」之上的「風景」，這也就是本文所謂「風景中的風景」所由來。這樣的風景並不同於過去的定義，它不僅止來自於光線變化或大自然景物的有機組成，加入了寫作者的內面向，包含想像、思維運作、心靈狀態的投射——更進一步包含了他們對烏托邦、對樂園之追尋。也因此，筆者耗費前述篇幅談了風景觀之形成，就是基於這三組詩歌的特例之上。

人文地理學家段義孚（1930-）在《經驗透視的空間與地方》的序章，有個很微妙的說法：

經驗是「感覺」與「思想」的綜合體。人的感覺並非個別的感受形成，而是長時間的許多經驗的記憶與預期的結果……去看跟去思考為兩種密切相關的觀察，在英語的表達上，看（see）有「了解」的含意。「看」不僅是外在環境刺激的簡單紀錄，還有選擇性與建構性的過程。

用手觸摸和操作物件可以產生一個具有形狀和大小的客觀世界，因為取物與玩物可以體會到你與物之間的隔離感和相關空間關係。視覺之有目的活動和識覺（consciousness）能使人在空間中和許多不相同的對象物構成一個熟悉的世界。地方（place）是一種特殊的物體，它並非像是一般有價值的物品可以攜帶或搬動，但卻可以說是一個價值的凝聚。¹⁵

¹⁴ 或許對佛寺浮圖的描寫，並不在過去定義的「詠物」概念之中，而偏向於佛教詩，但它於此之功能與另外兩組意義類似，故本文探究其「詠物模式」，並非認定其為詠物詩，於此說明。

¹⁵ 本文徵引的版本是段義孚著、潘桂成譯：《經驗透視中的空間與地方》（臺北：國立編譯館，1998年），頁8、11。同時筆者亦參酌英文版原文（Yi-fu Tuan, *Intimate Experiences of Place, Space and Place: the Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 1977），為避免有些語意理解的混淆，筆者將原文以括弧標注於後。

如果將之用以比附到本文所探討的詠物詩來說，「賞玩」（其間可能包含了感知、操作、觸摸等行動）¹⁶的同時代表著一種想像的構成；相對來說，「觀看」的同時也形成了一種理解與再建構。這都是作者基於經驗、記憶以及寫作心靈敏銳的感受和疊加的效果。在本文所討論的這三組詩歌中，他們寫作的立基於「物」之本身，但這些「物」其中所包攬的「地方」與「價值」卻又被呈顯出來。譬如「同泰寺」這般御寺自然是神聖、有價之存在，而屏風或香爐也都是人類文明的精緻工藝品，都是「有價值之物品」，但它們又指向了「想像之空間場所」。另外誠如本文標題，之所以選擇此三物，乃在於其象徵了與中古時期士人息息相關的三種空間場所——道教的仙境，佛教的淨土，以及宮體闡闡與山水空間，也代表了他們對樂園的企望。此下我們先談沈約、劉繪的〈博山香爐詩〉。

二、仙鄉描寫：博山香爐詩

過去我們談魏晉六朝的「詠物」，實則與辭賦密切相關。如學者廖國棟在《魏晉詠物賦研究》書中，就將詠物分為八類：「天象、地理、動物、植物、器物、建築、飲食、其他」，¹⁷但從兩漢以來的辭賦作品我們可以發現，所謂「天象」、「動物」、「植物」以及「器物」等幾個分類實則又彼此有所牽連。像眾所周知的枚乘（約 181 B.C）〈七發〉首段所寫的觀樂，就是從製作樂器的材料「龍門之桐」開始寫起：

龍門之桐，高百尺而無枝，中鬱結之輪菌，根扶疏以分離。上有千仞之峯，下臨百丈之谿。湍流遡波，又澹淡之。其根半死半生，冬則烈風漂霰飛雪之所激也，夏則雷霆霹靂之所感也。朝則鸛黃鸝鳴鳴焉，暮則羈雌迷鳥宿焉。獨鵠晨號乎其上，鷓鴣哀鳴翔乎其下。於是背秋涉冬，使琴擊斫斬以

¹⁶ 事實上「賞玩」是一廣義的概念，其實如「觸摸」的問題頗為複雜，由於觸摸還牽涉到被觸摸的經驗（最著名者如梅洛龐蒂的理論：右手被左手觸碰的身體感知現象學，關於相關論述，筆者此處是參酌施密特（James Schmidt）著，尚新建等譯：《梅洛龐蒂——現象學與結構主義之間》（臺北：桂冠，1992年），頁126-127。因此其與觀看仍有不同。在本文中筆者談的香爐、浮圖與屏風，大抵都是屬於賞玩裡的「觀看」行為，此處預作一說明。

¹⁷ 廖國棟：《魏晉詠物賦研究》（臺北：文史哲出版社，1990年），頁13-14。

為琴，野蘭之絲以為絃。孤子之鈎以為隱，九寡之珥以為約。使師堂操嘯，伯子牙為之歌。……（枚乘〈七發〉）¹⁸

從桐木製作為琴，進而彈奏出樂音，於是梧桐之本身，以及寄居桐樹的禽鳥，以至於桐樹斫斬而後製作成的樂器，動物、植物、器物以至於大自然組成了一個整體性概念。因此，即便是單獨詠器物的文學作品，勢必與其他詠物對象有所關聯，並在書寫時包含了寫實與想像的成份。但本文所聚焦的這三組詩歌，更透顯出所謂「物中之物」或曰「風景中的風景」之概念。這與香爐、浮圖以及屏風本身的來源、製作、意義等物質特質當然有關，但這樣的技術更能體現出這三組詩歌獨特的詠物模式與空間建構。

說到物感與體詠，我們很容易就聯想到劉勰所說的「如印之印泥」或鍾嶸的「巧構形似」¹⁹這樣對山水風貌的描摹，但同時這樣的技術也被橫向移植到了器物的書寫上。首先從「博山香爐」這樣的器物說起，根據《西京雜記》的記載：「長安巧工丁諤，作臥褥香爐，一名被中香爐，為機環轉四周而鑪體常平可置之褥被，故取被褥以為名，又作九層山，香爐鏤以奇禽怪獸」，²⁰若從作為薰衣染被的器物功能來說，這繪製有珍奇異獸的香爐，是貴族日常之不可或缺器物。

根據學者如巫鴻對於東漢所出土之香爐的探究，更注意到其上鑄鏤的海上三山，崑崙蓬萊，及其點燃時的氤氳所象徵的「山」、「水」、「雲氣」等特質，與爾後山水詩遊仙詩甚至山水畫皆有所關聯。²¹也確實，我們要談的劉繪與沈約這兩首〈博山香爐詩〉，與遊仙詩在結構、意象經營與佈局策略上，都有著很密切的關係。但論劉、沈的香爐詩之前，我們可以先看蕭統（501-531）、傅縡（約 550 左右）所作的兩篇〈博山香爐賦〉，顯然與同樣題材的詩與賦，在摹寫層次與面

¹⁸ [漢]枚乘：〈七發〉，見[清]嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1991年），頁238。本文獨立引文所徵引的詩歌與辭賦，雖亦可見於《文選》、《藝文類聚》或《廣弘明集》等書，且其成書時代皆較早，然而此處為求統一，皆引自[清]嚴可均輯：《全上古三代秦漢三國六朝文》以及逢欽立輯：《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983年），即後僅簡略標注。

¹⁹ 以上分別出自[梁]劉勰著，黃淑琳注：《文心雕龍·物色》以及鍾嶸著、王叔岷箋注：《鍾嶸詩品箋證稿》中對張協、鮑照等詩人的評價。

²⁰ 引自王根林點校：《漢魏六朝筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁84。

²¹ 巫鴻之論筆者參酌氏著：《全球景觀中的中國古代藝術》（北京：三聯書局，2017年），頁216-217。

向有著顯著的差異：

稟至精之純質，產靈嶽之幽深。經班倕之妙旨，運公輸之巧心。有薰帶而巖隱。亦霓裳而昇仙。寫嵩山之巖嶽。象鄧林之芊眠。方夏鼎之瓌異。類山經之詭。制一器而備眾質。諒茲物之為侈。於時青女司寒，紅光翳景。吐圓舒於東嶽，匿丹曦於西嶺。翠帷已低，蘭膏未屏。爨松柏之火，焚蘭麝之芳。熒熒內曜，芬芬外揚。似慶雲之呈色，如景星之舒光。齊姬合歡而流盼，燕女巧笑而蛾揚。超公聞之見錫，粵文若之畱香。信名嘉而器美，永服玩於華堂。（蕭統〈銅博山香爐賦〉）²²

器象南山，香傳西國。下護巧鑄，兼資匠刻。麝火埋朱，蘭烟毀黑。結構危峯，橫羅雜樹。寒夜含暖，清霄吐霧。制作巧妙獨稱珍，淑氣氤氳長以春。隨風本勝千釀酒，散馥還如一碩人。（傅縡〈博山香爐賦〉）²³

蕭統其賦基本上還是以〈七發〉的體物模式，先從香爐的製作寫起，而至「青女司寒，紅光翳景」、「爨松柏之火，焚蘭麝之芳」，聚焦的都是香爐的效果與功用，「齊姬合歡而流盼，燕女巧笑而蛾揚」是宮體化的書寫與體物策略，但仍然立基於香爐的功能進一步想像出的旖旎香豔的場景。因此筆者認為這兩篇辭賦所描摹的香爐，仍是聚焦於香爐之本體，這可能是詩歌與辭賦在功能上、文類選擇上的根源差異，但也是辭賦歷來具備的物質描摹與鋪衍特質。

至於傅縡的作品則顯然則是經歷了詩賦合流後的呈現，在句式上最末的「制作巧妙獨稱珍，淑氣氤氳長以春。隨風本勝千釀酒，散馥還如一碩人」，運用了「賦末繫詩」的謀篇結構，且所繫之詩全然是七言詩句沒有疑義。²⁴在描寫結構上，其中段的「結構危峯，橫羅雜樹」應當是香爐上鐫刻圖樣的摹寫，而「寒夜含暖，清霄吐霧」則是對香爐功能與效用的體切，雖然篇幅短，但在詠物層面上可說面面俱到。因此這篇賦很可能並非因為受到類書剪裁，而本身的長度即是如此，或

²² 〔清〕嚴可均輯，頁 3059。

²³ 同前註，頁 3491。

²⁴ 在詩賦合流現象的考察中，過去曾提到有所謂「五七言非詩句」（即辭賦句或騷體句）的存在，但此處七言乃詩句句式無誤。關於相關考察，筆者參酌徐公持：〈詩的賦化與賦的詩化〉，《文學遺產》第一期（1992年1月），頁 19-22。

反過來說，就只消這八十幾字的篇幅，就足以描繪了博山香爐的物質特質與器物之上的風景。

那麼我們可以進一步來看沈約與劉繪的博山香爐詩。沈約是齊梁文壇的領袖，為永明體的重要成員；至於劉繪為蕭統僚臣劉孝綽之父，如今雖存詩不多，但根據《詩品》所述，他也曾有過撰寫類似定當時詩人品第的文論著作的想法，對當時代詩學和詩壇顯然有其觀點與想法。²⁵按照年代，這兩首詩應當在蕭統的賦作之前，沈、劉的同題之作如下：

範金誠可則，摛思必良工。凝芳自朱燎，先鑄首山銅。瓌姿信崑崙，奇態實玲瓏。峯嶝互相拒，巖岫杳無窮。赤松遊其上，斂足御輕鴻。蛟螭盤其下，驤首盼層穹。嶺側多奇樹。或孤或複叢。巖間有佚女。垂袂似含風。翬飛若未已。虎視鬱餘雄。登山起重障，左右引絲桐。百和清夜吐，蘭煙四面充。如彼崇朝氣。觸石繞華嵩。（沈約〈博山香爐詩〉）²⁶

參差鬱佳麗，合沓紛可憐。蔽虧千種樹，出沒萬重山。上鑿秦王子，駕鶴乘紫煙。下刻蟠龍勢，矯首半銜蓮。旁為伊水麗。芝蓋出巖間。復有漢游女，拾羽弄餘妍。榮色何雜揉，縵繡更相鮮。麝麝或騰倚，林薄杳芊芊。掩華終不發，含薰未肯然。風生玉階樹，露湛曲池蓮。寒蟲悲夜室，秋雲沒曉天。（劉繪〈博山香爐詩〉）²⁷

從內容來看，沈約的詩還保留了詠器物的典型，即「摛思必良工」、「先鑄首山銅」等形容，但從「奇態實玲瓏」開始，則對於這香爐所鑄刻之仙境，有了細膩的描繪。包括「赤松遊其上，斂足御輕鴻。蛟螭盤其下，驤首盼層穹」等形容，固然是香爐所繪，但已經細膩到了某種輕豔的程度。筆者以為如「巖間有佚女，垂袂似含風」也饒有趣味，這類女子鄣袂的描摹，令人聯想到〈神女賦〉「晰兮若姣姬揚袂，鄣日而望所思」，但連沈約都用了「似」這樣一個不確切的形容詞，來表現他想像力與體物技術之極限。

²⁵ 鍾嶸著、王叔岷箋注：《鍾嶸詩品箋證稿》：「近彭城劉士章，俊賞之士，疾其淆亂，欲為當世詩品，口陳標榜」，頁 86。

²⁶ 逯欽立輯，頁 1646。

²⁷ 同前註，頁 1469。

於此而至「登山起重障，左右引絲桐」，這絲桐音樂之聲的演奏，全然就是寫作者的聽覺想像了。這是前面段義孚說的：一種透過經驗、預視與感受力，想像而來的技術，猶如透視法。而這猶如中世紀繪畫技巧，在此更早就被運用在詠器物的詩歌中。筆者以為沈約的這首詩最巧妙的，應當是最末「蘭煙」句之形容。誠如前述，香爐本身功能就在於薰香與薰衣，那麼到了這個階段，詩裡的仙境成了一種三維以至於四維的投影。²⁸我們可以注意到這樣的詩歌不同於蕭統或傅縡之處，香爐成了二維的平面畫布，其上鑄雕的仙境仙鄉成了描繪的三維主體，而這樣的三維與二維的空間，又在最後疊合起來，回到了詠物的對象，回到了現實中香爐作為器用之功能。

至於劉繪的香爐詩有一個明確致敬與互文性的對象，應當是郭璞（276-324）的〈遊仙詩〉，如「上鏤秦王子，駕鶴乘紫煙」或「榮色何雜揉，縟繡更相鮮」，即便王子喬是六朝當時的熟典，但「紫煙」與「容色」基本上全然脫胎自郭璞〈遊仙詩〉八首裡最著名的第三首：

翡翠戲蘭苕，容色更相鮮。綠蘿結高林，蒙籠蓋一山。中有冥寂士，靜嘯撫清絃。放情凌霄外，嚼藥挹飛泉。赤松臨上游，駕鴻乘紫煙。左挹浮丘袖，右拍洪崖肩。借問蜉蝣輩，寧知龜鶴年？（郭璞〈遊仙詩〉八首之三）²⁹

在結構來說，劉繪更省略了香爐外型、製作等器物書寫，直接從參差佳麗，飄渺濛濛的仙鄉寫起，到了篇末的「掩華終不發，含薰未肯然」，回到寫作者身處之現實空間，仙境與現實的界線因為薰香而朦朧了起來。在劉繪的香爐詩裡，他也同樣運用了如「拾羽弄餘妍」等過度細膩、寫實而趨近於虛構的描摹特質，來形容香爐鑄刻的仙境仙女，過去學者如歸青在論宮體詩起源時有個說法：稱永明詩歌是宮體的前身，³⁰但筆者以為更精確或更後設來說，這種極度細膩、巧構形似的書寫特質，成為辨識宮體詩很重要的特徵。「山水」題材、「宮體」題材、「遊仙」題材，以至於「詠物」題材，在這樣的詩歌裡，界線產生了混淆——或者也可以說，這形成了齊梁詩歌的獨特題材與風格。

²⁸ 如今我們有所謂 3D 電影甚至是 4D 電影之體驗。三維的立體空間之外，更加入感受，動態，氣味等觸覺嗅覺各種層次，此處即本文所謂之「四維」投影或體驗。

²⁹ 遂欽立輯，頁 865。

³⁰ 歸青：《南朝宮體詩研究》（上海：上海古籍出版社，2006 年），頁 99-103。

三、淨土想像：望同泰寺浮圖詩

相對於道教的仙鄉仙境，佛寺浮屠自然屬於佛教的神聖空間與場所。而隨著南北朝的佛教盛行，也出現了一種融合佛理、物色與山水書寫的「遊寺詩」，過去學者對於遊寺詩評價並不差，認為它結合了佛理與山水之書寫。³¹但蕭綱、庾肩吾、庾信以及王臺卿等人所共作的「望同泰寺浮圖」，顯然又與一般的遊寺詩有所不同。這些詩人並非單純描寫佛寺寶塔的神聖壯麗，而重點放在望佛寺時所看到的全幅景象——而這樣的景象又猶如我們今日之擴增實境（Augmented Reality）技術般，加入了佛典文獻裡的神聖空間與意象。於是佛教空間與現實世界就無違和地疊加在詩人們所觀看到的風景之中。

若論起「同泰寺」，過去學者如顏尚文已經注意到它代表的是梁武帝作為「菩薩皇帝」、「轉輪聖王」的加冕起點。³²「同泰寺」與建康「大通門」對應，兩者不僅字面上反語以呼應，同時象徵梁武帝大通於佛教與現世的界線。更重要的是同泰寺的物質的裝潢與建設，本身就隱含了佛教空間的小宇宙。根據《續高僧傳》，同泰寺的「樓閣臺殿擬則宸宮，九級浮圖迴張雲表」，³³而《建康實錄》裡說的更詳盡：

梁武帝普通中起（同泰寺），是吳之後苑，晉廷尉之地，遷於六門外，以其地為寺，兼開左右營，置四周池塹，浮圖九層、大殿六所、小殿及堂十餘所，宮各象日月之形。禪窟禪房山林之內，東西般若臺各三層，築山構

³¹ 譬如普慧認為「就其（遊寺詩）文學性和審美效果來看，在整個崇佛詩歌當中最具文學價值的」，氏著：《南朝佛教與文學》（北京：中華書局，2002年），頁131。而潭潔則認為遊寺詩「於美景中別藏一段信仰的深情」，氏著：《南朝佛學與文學：以竟陵「八友」為中心》（北京：宗教文化出版社，2009年），頁275。

³² 顏尚文：《梁武帝》（臺北：東大圖書，1999年），頁272：「武帝捨身時，須由臺城大通門通向同泰寺……接著改年號『大通』，似乎向全國宣告因為皇帝經由捨身的儀式，而大大打通皇宮寺院的兩個世界」。氏著：〈梁武帝受菩薩戒已捨身同泰寺「皇帝菩薩地位的建立」〉《東方宗教研究》第1期（1990年10月），頁43-89，文中亦有論及。

³³ 〔唐〕釋道宣：《續高僧傳》，引自大藏經刊行會編：《大正新脩大藏經》（臺北：新文豐，1983年），冊50，頁427-2。

隴，亘在西北，柏殿在其中。東南有璇璣殿，殿外積石種樹為山，有蓋天儀，激水隨滴而轉。（《建康實錄》）³⁴

所謂「宮各象日月之形」以及「殿外積石種樹為山」這可能是現實的山川縮影，但也可能是佛教須彌山、或耆闍崛山的投射，如今南朝的佛寺浮圖盡付煙雨之中，但從璇璣殿、蓋天儀等殿飾，我們不難想像同泰寺在設計時，上下四方、包攬宇宙的空間營造。³⁵這也讓我們聯想到傅柯的「異托邦」(heterotopia)理論中，作為世界臍點的波斯花園。³⁶也確實，在同泰寺這個現實空間裡，不同維度的、現實與佛教典籍裡的空間，呈現出彼此疊加的狀態。我們先看蕭綱的原詩：

遙看官佛圖，帶壁復垂珠。燭銀踰漢汝，寶鐸邁昆吾。日起光芒散，風吟宮徵殊。露落盤恒滿，桐生鳳不雛。飛幡雜晚虹，畫鳥狎晨鳧。梵世陵空下，應真蔽景趨。帝馬咸千轡，天衣盡六銖。意樂開長表，多寶現金軀。能令苦海渡，復使慢山踰。願能同四忍，長當出九居。（蕭綱〈望同泰寺浮圖詩〉）³⁷

³⁴ 引自〔清〕孫文川：《南朝佛寺志》（清末上元孫氏原刊本，約19世紀），頁53-1。

³⁵ 此處筆者化用了司馬相如著名的「賦心」之說：「賦家之心。苞括宇宙。總覽人物」，〔清〕嚴可均輯，頁246-2。其實關於同泰寺之描摹，尚有一論題，即是同泰寺除了此處的寶塔宸宮之外，是否可能有造像圖畫？而共作詩人所描述僅是佛寺建築，或還包括畫像？在《建康實錄》或《南朝佛寺志》，雖並無提到同泰寺裡造像圖畫的記載，但譬如棲霞寺「於西峯石壁與度鑄造無量壽佛并二菩薩，皆高三丈餘」、「寺中有朗詮二師、居士明僧紹治中蕭琛塑像圖」，頁11-2；開善寺「（永定公主）賜玻璃珠以為塔表張僧繇為畫遺像」，頁36-2；大愛敬寺「又造旃檀像長一丈六尺」等紀錄，同泰寺未必沒有造像繪畫等設施。筆者認為如王臺卿的「丹青圖萬象」也指向此點，當然，此組詩之描摹仍是對同泰寺之全景敘述，此點無疑。

³⁶ 傅柯：〈不同空間中的上下文（脈絡）〉，收入於夏鑄九、王志弘等編：《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文書局，1993年），頁399-409。所謂臍點指的是波斯之傳統花園，會將世界四大區的空間包含於其間，這與中國古代帝王御苑亦有所類似。關於傅柯「異托邦」理論，筆者基本上徵引自此書，但將「差異地點」（heterotopias）改為較常譯的「異托邦」，本文之開展概念某部份來自於傅柯此論，但異托邦強調的是存在於社會之內的實際地理場所，與本文脈絡實不相同，此處作一比附而已。

³⁷ 遼欽立輯，頁1935。

過去學者如蕭馳有一個說法，認為譬如遊寺山水詩或僧團詩歌裡，寫到士人或僧侶親身履踐、登臨、攀爬的行動，其實來自於淨土思想的一種垂直上升（vertical）與淨化的意義。³⁸隨著身體的抬升，朝聖之旅益發艱難苦辛，心靈也逐漸得以脫俗絕塵。但蕭綱的這組詩與其他遊寺詩的差異在於，他們並沒有親身登臨，但透過「望」這樣的動作與目力追隨，將同泰寺詠物化。與其他遊寺詩「藹藹車徒邁」或「後乘躍龍驂」³⁹等車駕描繪很不相似，蕭綱開宗明義就稱自己是「遙看官佛圖」，因此讓這組詩從親身參與風景之中的遊覽，成為遠望風景的體物活動。「珠壁」、「燭銀」與「寶鐸」應當即是同泰寺殿飾；而「承露盤」、「雲甍」與「飛幡」這樣的設施也反覆成為蕭綱與共作詩中的意象，這些器物本質上就是華麗且有價的存在，透過語言與詩意讓其更加雕琢。

若放入本文脈絡裡，筆者更重視從現實空間跨入進佛教空間的關鍵。蕭綱原詩的「帝馬」不甚清楚，不確切是真實的場景或佛教的典故，但在庾肩吾的共作裡產生了某種互文性：

望園臨柰苑，王城對鄴宮。還從飛閣內，遙見嶠山中。天衣疑拂石，鳳翅欲凌空。雲甍猶帶雨，蓮井不生桐。盤承雲表露，鈴搖天上風。月出琛含采，天晴幡帶虹。周星疑更落，漢夢似今通。我后情初照，不與伊川同。方應捧馬出，永得離塵蒙。（庾肩吾〈奉和望同泰寺浮圖詩〉）⁴⁰

儀鳳異靈鳥，金盤代仙掌。積拱成雕栱，高簷挂珠網。寶地若池沙，風鈴如樹響。刻削生千變，丹青圖萬象。煙霞時出沒，神仙乍來往。晨霧半層生，飛幡接雲上。遊蛻不敢息，翔鶻詎能仰。讚善資哲人，流詠歸明兩。願假舟航末，彼岸誰云廣。（王臺卿〈奉和望同泰寺浮圖詩〉）⁴¹

「捧馬」出自悉達多王子出家時，放身光明，諸天捧馬四足讓其得以無聲出城的

³⁸ 蕭馳：《佛法與詩境》，頁 52。

³⁹ 前一首為蕭綱：〈往虎窟山寺詩〉；後一首為孔熹：〈往虎窟山寺詩〉，皆出自逯欽立輯，頁 1934、2076。

⁴⁰ 同前註，頁 1989。

⁴¹ 同前註，頁 2088。

典故，⁴²而江南風俗也因此有「執香花邊城一匝，謂之行城」⁴³的儀式。因此我們可以注意到蕭綱詩裡的「梵世陵空下」；或庾肩吾詩裡的「遙見嶠山中」都已經進入佛教典籍的想像空間，因此才有「天衣疑拂石」或「煙霞時出沒」這一類不真切不確實的描摹，現實空間與想像空間在詩裡疊加融合成為一體。

以庾肩吾與王臺卿的詩來說，筆者特別注意到「盤承雲表露，鈴搖天上風」與「寶地若池沙，風鈴如樹響」這兩句形容。可以肯定的是「承露盤」與「金玉鈴」⁴⁴應當都是現實世界裡同泰寺即有的器物裝飾，是可遙望可見的，但這些器物都被詩意化且佛教化。與前述道教仙鄉有所不同，在此詩人們運用了擴增實境的詠物技巧，他們是立基於現實的物理與器物，進而將之與佛經空間裡的淨土意象、經籍裡的典故進行連結。所謂「周星疑更落」呼應的可能就是同泰寺的璇璣殿和蓋天儀，而「沙池」此意象同樣可見於《阿育王傳》，⁴⁵但此處的「寶地若池沙」將詩人們熟悉的同泰寺，與佛經裡的空間或場景結合，於是產生了一種神聖且特殊的陌生化感受。至於將真實的風景與佛經理的結合且最具詩意與雕飾的，應當就是庾信的同題之作：

岌岌凌太清，照殿比東京。長影臨雙闕，高層出九城。拱積行雲礙，幡搖度鳥驚。鳳飛如始泊，蓮合似初生。輪重對月滿，鐸韻擬鸞聲。畫水流全住，圖雲色半輕。露晚盤猶滴，珠朝火更明。雖連博望苑，還接銀沙城。

⁴² 大藏經刊行會編：《大正新脩大藏經》冊3，頁633：「爾時太子，見明相出，放身光明，徹照十方，師子吼言：『過去諸佛，出家之法，我今亦然。』於是諸天，捧馬四足，并接車匿；釋提桓因，執蓋隨從，諸天即便令城北門，自然而開，不使有聲。」

⁴³ 〔梁〕宗懔：《荊楚歲時記》（北京：中華書局，1991年），頁7。

⁴⁴ 根據丁福保：《佛學大辭典》（臺北：新文豐，1978年），承露盤乃「塔上重重之相輪也」，頁1625。而李延壽：《南史》（北京：中華書局，1975年）亦有「莊嚴寺有玉九子鈴」等記載，頁153，可以推想。

⁴⁵ 「諸天圍繞，來下之時我亦在其中。至僧伽戶沙池側時我亦在其中，蓮花比丘尼化作轉輪聖王，具足千子禮佛足時亦在其中」引自大藏經刊行會編：《大正新脩大藏經》冊50，頁105-2。庾信的「銀沙」在佛經裡也頻繁出現，如王子至海邊見其地純以白銀為沙的意象。見《大正新脩大藏經》冊3，頁144。筆者較傾向這些意象並非用典，而是將佛理的意象融入在詩歌裡，作為雕飾與詩意的強化。過去學者也有類似說法，譬如認為六朝士人運用「事數」的數量詞，「本身就是一種形式，秩序本身就具有形式的美感」，參酌程建虎：《中古應制詩的雙重觀照》（北京：人民出版社，2010年），頁217。

天香下桂殿。仙梵入伊笙。庶聞八解樂，方遣六塵情。（庾信〈奉和同泰寺浮圖詩〉）⁴⁶

庾信此詩題並無「望」，但從「照殿比東京」一句看得出他與其父庾肩吾「王城對鄴宮」之間的共作痕跡。⁴⁷庾信此詩在「露晚盤猶滴」兩句之前，都還是真實地景的寫景描摹，但「還接銀沙城」以下則進入佛教空間。天香，仙樂，與前述的帝馬天衣共構成了佛教淨土的意象，這不僅只是語言的鑲嵌，這是一種細節的想像，譬如天衣隨風飄拂，或煙霧瀰漫氤氳的畫面。

這組詩另外一個共通點在於最末的收束，面對佛寺莊嚴法相，多層寶塔，以及包攬整個現實山水與宗教空間的全景圖，寫作者提出自身的願望。論者或許認為同泰寺並不同於一般日常器物，它本身就是一神聖之場所。也確實，即便詩人們沒有親身履踐而僅是遙望，但望向同泰寺時就得以提出自身願望，包括「願假舟航末」、「願能同四忍」、「永得離塵蒙」、「方遣六塵情」等等——願慈航普渡，願脫俗離塵，願悟得四忍⁴⁸等。這也表現出了他們並不僅是望向真實的佛寺風景，而跨入進到經籍文獻的擴增實境，第三步才重回現實現世的過程。我們可以看到這一組詩的作者，就猶如梁武帝身兼菩薩／皇帝這兩個世界的身份般，游移於現實與佛教世界。「同泰寺」是人造建築與山水組成的整片風景，是一處空間場所，但在此詩裡佛寺扮演了二維投影幕之效果，寫作者藉著目力眺望，要看

⁴⁶ 逯欽立輯，頁 2363。

⁴⁷ 除了現實的寺廟空間，想像的經籍空間之外，這組詩尚有一層歷史與國族的空間想像。蕭綱的「王城對鄴宮」，庾信的「照殿比東京」，想像的都是漢魏時都城的圖景。關於這樣的空間想像，過去學者亦有所討論，如王文進：《南朝邊塞詩新論》中〈南朝士人的歷史想像與山水關懷〉一章，頁 239-262。田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》（新竹：國立清華大學出版社，2009 年）中〈「南、北」觀念的文化建構〉一章其中論邊塞詩的部份，頁 251-252。就筆者來看，此間觀看與空間再現實則包含三個層次：一是現實的建康與同泰寺，二是歷史的鄴宮和東京，三是虛構的耆闍崛山淨土。不過本文主要聚焦談的是佛教空間之建構，加上論南朝士人的漢代圖像者論述已多，此處不多贅述。

⁴⁸ 據〔清〕丁福保：《佛學大辭典》：四忍謂「菩薩有四法，出毀禁之罪：一得無生忍，一切諸法自性空寂本來不生也，菩薩證忍此法，則能出毀犯禁戒之罪。二得無滅法忍，一切諸法本為無生，故今亦無滅，菩薩證忍此法，則能出毀犯禁戒之罪。三得因緣忍，一切諸法皆依因緣之和合而生，無有自性，菩薩證忍此法，則能出毀犯禁戒之罪。四得無住忍，不住著於諸法，謂之無住，菩薩證忍此無住之法，則能超出毀犯禁戒之罪」，頁 1119-1120。

的並非僅是實際的寶塔浮圖或飛甍簷瓦、鳳鳥雕塑或承露金盤而已，他們希望完成的是心靈的朝聖之路，從寶塔樓閣進入了耆闍崛山、來到佛家淨土，最後再歸返於現實世界，從「See」（看見）到「See」（理解），⁴⁹完成這趟心靈的朝聖之旅，而這樣的朝聖，又不同於一般遊寺詩，「同泰寺」於是成為一可體可詠之「物」，透過詠物詩人得以想像仙鄉與淨土這樣的烏托邦。

四、宮體山水：詠畫屏風詩

相較於前述的仙鄉、淨土描寫，庾信〈詠畫屏風詩〉這組詩可能是最入世，但卻同樣勾勒出一幅屬於他以及宮體詩集團所想像的仙境樂園。提到庾信他的前期與晚期風格向來是學術討論熱點，由於他被杜甫形容的「文章老更成」、「晚年詩賦動江關」，過去文學史也頗關注其東宮時期、江陵時期與北朝時期的詩風分際，其後學者對庾信之身世與文學作品有更細膩的分期觀，⁵⁰但此處我們就聚焦他的這組詠畫屏之典型宮體詩作，進而談其中的疊加空間與細節想像。

其實談到魏晉南北朝的「詠物」習氣，一方面與貴遊文學集團同題共作的遊戲風氣有著密切關係；⁵¹另一方面六朝士人對於「詠物」也有獨特的標準與定義，如《談藪》裡這段故事所述：

（王）儉嘗集才學之士，累物而麗，為之「麗事」，麗事自此始也。諸客皆窮，唯廬江何憲為勝，乃賞以五色花簞、白團扇。憲坐簞執扇，意氣自得。秣陵令王摛後至，操筆便成，事既煥美，詞復華麗。摛乃命左右抽簞掣扇，登車而去。儉笑曰：「所謂大力負之而趨」。（楊松玠《談藪》）⁵²

⁴⁹ 此處即前述段義孚提到的：觀看與理解共用同一個詞彙。

⁵⁰ 譬如葉慶炳：《中國文學史》（臺北：學生書局，1990年），即將庾信生平分為三個時期，頁255。另外譬如許東海：〈庾信賦之世變與情志書寫：宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》24卷第1期（2006年3月），則將庾信遭遇與作品書寫分為三個階段，頁141-173。

⁵¹ 關於此點，本文亦參酌了包括拙著：《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》（臺北：政大出版社，2015年）。沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》（臺北：臺大出版社，2016年）。以及朱錦雄：《六朝「詩歌遊戲化」現象研究》（臺北：花木蘭出版社，2017年）等相關著作。此處主要不在討論文學遊戲的問題，故簡而一提而已。

⁵² 〔隋〕楊松玠：《談藪》，引自〔北宋〕李昉：《太平廣記》（北京：中華書局，1981年），頁

王摛由於擅長詠物，透過此技術贏得了真實的器物，這是詠物的第一層效果。但筆者以為這段文獻更有趣之處在於，王儉所說的「大力負之而趨」實則用的是《莊子·大宗師》裡「夜半有力者負之而走，昧者不知也」⁵³的典故。這典故原意指的是大自然造化無情，即便如何藏舟藏山，都將遭大自然造化所改變，但放在詠物作品的脈絡，相對大自然的大力負趨而去，造化作弄成的一切的成住壞空，文學本身似乎有一種描敘力，而這種敘述同時帶有一種抵抗力，能夠抵抗衰老與損壞。那麼這種麗事鋪衍的技術，即便看似輕豔無用，就顯得意義無窮。

筆者以為庾信的〈屏風詩〉就有這樣的功能。漢魏六朝不乏有以屏風為題的詠物之作，⁵⁴不過以畫屏的繪畫內容來說，庾信此組詩顯然值得特別關注。此處為避免過於冗長，並不完整徵引，而是將二十四首屏風詩，分成幾組來討論：

俠客重連鑣，金鞍被桂條。細塵郭路起，驚花亂眼飄。酒醺人半醉，汗濕馬全驕。歸鞍畏日晚，爭路上河橋。（其一）⁵⁵

浮橋翠蓋擁，平旦雍門開。石崇迎客至，山濤載妓來。水紋恆獨轉，風花直亂迴。誰能惜紅袖。寧用捧金杯。（其二）⁵⁶

停車小苑外，下渚長橋前。澁菱迎擁楫，平荷直蓋船。殘絲繞折藕，芰葉映低蓮。遙望芙蓉影，只言水底燃。（其三）⁵⁷

1278。此事亦可見於李延壽：《南史》：「（王）謏從叔摛，以博學見知。尚書令王儉嘗集才學之士，總校虛實，類物隸之，謂之隸事，自此始也。儉嘗使賓客隸事多者賞之，事皆窮，唯廬江何憲為勝，乃賞以五花簞、白團扇。坐簞執扇，容氣甚自得……」，頁 1213。

⁵³ 〔先秦〕莊子著、〔清〕王先謙集解：《莊子集解》（北京：中華書局，1987年），頁 59。

⁵⁴ 由於屏風阻隔室內與室外，因此詠屏風之文本多半強調其君子操守的課題，如劉安的〈屏風賦〉，〔清〕嚴可均輯，頁 188-1；李尤的〈屏風銘〉，頁 749-2；黃香亦有殘篇的《屏風銘》，頁 702-2。比較明確提到屏風上繪畫者，如劉孝威的〈謝畫屏風啟〉中的「寫帝臺之基，拂崑山之碧」、「畫巧吳筆」，僅兩句而已，頁 3318-2。

⁵⁵ 遼欽立輯，頁 2395。

⁵⁶ 同前註。

⁵⁷ 同前註。

昨夜烏聲春，驚鳴動四鄰。今朝梅樹下。定有詠花人。流星浮酒泛，粟瑱繞杯脣。何勞一片雨，喚作陽臺神。（其四）⁵⁸

對於漢魏經典作品稍微熟悉的讀者，很容易就在其一至其四看到熟悉的意象，譬如長安浪蕩子俠客金鞭；譬如採蓮這般獨特江南的意象；以及朝暮陽台之上的雲雨豔談。即便透過這些詩歌、典故與意象，我們可以稍微想像屏風上所繪製的山水，遊人，宮闈，豔情故事，但所謂的「石崇迎客至，山濤載妓來」或「何勞一片雨，喚作陽臺神」等意象，肯定是庾信調度自身的想像、運用主觀的經驗與透視法，以及自身對於宮廷文學意象的前理解，所填充起的空白。到了這組詩的第五首開始之後，宮闈的地景更為鮮明：

逍遙遊桂苑，寂絕到桃源。狹石分花逕，長橋映水門。管聲驚百鳥，人衣香一園。定知歡未足，橫琴坐石根。（其五）⁵⁹

高閣千尋起，長廊四注連。歌聲上扇月，舞影入琴弦。澗水纔窗外，山花即眼前。但願長歡樂，從今盡百年。（其六）⁶⁰

千尋木蘭館，百尺芙蓉堂。落日低蓮井，行雲礙芰梁。流水桃花色，春洲杜若香。就階猶不進，催來上伎床。（其九）⁶¹

美國漢學家孫康宜認為庾信在〈畫屏風〉這組詩裡：「反應了他那個時代一個非常重要的文化現象，即貴族圈子裡的山水畫藝術」。⁶²她舉姚叢稱讚蕭贛山水畫的說法，來形容庾信的屏風詩其六，「咫尺之內，而瞻萬里之遙；分寸之中，乃辨千尋之峻」。⁶³對文論熟悉的讀者，很容易將《續畫品》的這一段，聯想到陸

⁵⁸ 同前註。

⁵⁹ 同前註。

⁶⁰ 同前註，頁 2396。

⁶¹ 同前註。

⁶² 孫康宜：《詠物與抒情》（臺北：允晨文化，2001年），頁 193。

⁶³ 〔梁〕蕭贛：《續畫品》（明崇禎申虞山毛氏汲古閣刻本，約 16 世紀），頁 4。

機〈文賦〉所謂的「瞻萬物而思紛」；⁶⁴或劉勰《文心雕龍·神思》的「視通萬里」，「眉睫之前，舒展風雲之色」。⁶⁵孫康宜特別舉庾信這組詩的其六來談：

儘管篇幅很小，但其所描寫的圖畫卻努力營造一個自我封閉的充實世界，在這個世界裡，有「高閣」與「長廊」（第一至二句）、音樂和舞蹈（第三至四句），還有山水風光（第五至六句），的確，詩人想像中的無限空間驅使他希望得到只有在藝術中材可能有的「長歡樂」（第七至八句）。⁶⁶

我們知道現實的屏風總有毀折毀損、摧枯拉朽的一日，但文學作品能超越時間，這可能是曹丕所謂「未若文章之無窮」的另一種實踐，因此確實有趨近於桃花源、烏托邦的可能性。但反過來說，文學作品的想像仍然立基於物質器皿之上，這就是詠物詩獨特的二元性。在物質匱乏到一個極限，即便寫作者再如何擁有想像力，也不可能憑空創造。所以物與詩、再加上作者的經驗與透視，形成了詠物之作的關鍵。其後庾信運用了宮體作者擅長的閨閣題材，加上擬代邊塞苦寒的意象，繼續構成這猶如題畫詩、卻又超出屏風畫意象的作品：

搗衣明月下，靜夜秋風飄。錦石平砧面，蓮房接杵腰。急節迎秋韻。新聲入手調。寒衣須及早，將寄霍嫫媯。（其十）⁶⁷

玉柙珠簾捲，金鈎翠幔懸。荷香薰水殿，閣影入池蓮。平沙臨浦口，高柳對樓前。上橋還倚望，遙看採菱船。（其十二）⁶⁸

高閣千尋跨，重簷百丈齊。雲度三分近，花飛一倍低。吹簫迎白鶴，照鏡舞山雞。何勞愁日暮，未有夜烏啼。（其十三）⁶⁹

⁶⁴ [梁]蕭統著，李善注：《文選》，頁762。

⁶⁵ [梁]劉勰著，黃叔琳注：《文心雕龍》，頁105。

⁶⁶ 孫康宜：《詠物與抒情》，頁194。

⁶⁷ 遼欽立輯，頁2396。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 同前註。

河流值淺岸，斂轡暫經過。弓衣濕濺水，馬足亂橫波。半城斜出樹，長林直枕河。今朝遊俠客，不畏風塵多。（其十四）⁷⁰

將軍息邊務，校尉罷從戎。池臺臨戚里，弦管入新豐。浮雲隨走馬，明月逐彎弓。比來多射獵，唯有上林中。（其十八）⁷¹

田曉菲曾經討論到南朝的邊塞詩與採蓮詩，認為這兩種詩歌的題材，正好代表士人的南北想像，更內建有剛柔之別的性別操演。⁷²我們很熟悉的一段史料，是蕭繹、庾信、王褒等人共作的〈燕歌行〉，「競為淒切之詞」，⁷³在梁朝覆滅之後竟一語成讖的典故。田氏將史家的這段形容，稱之為「征服者的史觀」，⁷⁴但筆者以為這段史料關鍵在於「競」這樣的用詞，表現出了文學集團內部同題共作的競爭意識。而在此意識中，宮廷、山水、閨閣、邊塞等題材、意象，與相關的想像力，經常被寫作者調度召喚，而這些尺寸山水不僅在他們貴族生活的日常（如屏風或畫扇之上），更成為他們幻想「異托邦」⁷⁵的重要元素，在二維的屏風裡，我們看到三維立體的投影，⁷⁶無論是江南的採蓮女子，邊地的苦寒將士，畫舫遊船與彎弓獵

⁷⁰ 同前註，頁 2397。

⁷¹ 同前註。

⁷² 此處筆者指的是田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》中〈「南、北」觀念的文化建構〉中提到的架構，頁 245-282。

⁷³ 〔唐〕令狐德棻：〈王褒傳〉，《周書》（北京：中華書局，1983），卷 41：「王師攻其外柵，城陷，（王）褒從元帝入子城，猶欲固守。俄而元帝出降，褒遂與眾俱出。見柱國于謹，謹甚禮之。褒曾作〈燕歌行〉，妙盡關塞寒苦之狀，元帝及諸文士竝和之，而競為淒切之詞。至此方驗焉。」頁 730-731。

⁷⁴ 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》，頁 249。

⁷⁵ 前文已經徵引過傅柯的「異托邦」理論，此處須補充說明之在於，傅柯所謂「異托邦」乃介於烏托邦與現實空間的中介。它可能特別純淨或神聖（但也可能特別污穢、瘋癲），在庾信吟詠屏風的空間時，他描述的是場景正是一個想像的，近乎烏托邦卻又不是的空間，參酌氏著：〈不同空間中的上下文（脈絡）〉，收入夏鑄九等編《空間的文化形式與社會理論讀本》，頁 408。

⁷⁶ 在傅柯提到異托邦的六個原則中，提到空間的疊加時，他舉電影院為例：「電影院是一個詭異的長形房間，在另一端的二維銀幕上，我們看到一個三度空間的投影」，氏著：〈不同空間中的上下文（脈絡）〉，頁 405。傅柯的意思是電影院裡的屏幕本身其實是二維的，但在這二維視界（horizon）裡，呈現的卻是三維的空間。本文有部份之核心概念即受此啟發。學者過去

馬……無論這些到底是不是屏風所繪、或詩人的想像再現，它們都被聚簇到了這組詠屏風的詩歌中。

相較於前述的道教仙鄉、佛教淨土，此處的宮廷山水與邊地閨怨，則是另外一種想像的疊加空間。即便庾信用了「寂絕到桃源」的意象，但他所描繪的世界更趨於介於現實和烏托邦的異質空間，這個空間裡所有的情節交互串演、密切發生，它們本身是想像的，是來自於過去歷史經驗，加上作者視域，以及文獻典故的存在。但這些風景卻又同時是屏風上面所投影出的、一個三維度的幻想世界。最後，筆者以為這組屏風詩的其十九也頗值得一提：

三危上鳳翼，九坂度龍鱗。路高山裏樹，雲低馬上人。懸巖泉溜響，深谷鳥聲春。住馬來相問，應知有姓秦。（其十九）⁷⁷

所謂「路高山裏樹，雲低馬上人」很可能是屏風的繪畫，作者緣畫而發揮，但最末的「住馬來相問，應知有姓秦」，很明顯用了古詩〈陌上桑〉的「秦氏有好女，自名為羅敷」⁷⁸，而「使君從南來，五馬立踟躕」⁷⁹的典故。我們知道由蕭綱集團所領導下編纂的宮體詩大成《玉臺新詠》，所選的第二首即是又名〈日出東南隅行〉的〈陌上桑〉，這顯然是宮體詩人愛好的典故，而這樣的典故到處存在，成了入詩入畫的題材。我們可以發現，庾信這組「屏風詩」完全脫離了過去詠屏風的脈絡，譬如最著名的淮南王劉安（179-122 B.C.）的〈屏風賦〉：

惟茲屏風，出自幽谷。根深枝茂，號為喬木。孤生陋弱，畏金強族。移根易土，委伏溝瀆。飄颻危殆，靡安措足。思在蓬蒿，林有樸楸。然常無緣，悲愁酸毒。天啟我心，遭遇徵祿。中郎繕理，收拾捐朴。大匠攻之，刻彫削斷。表雖剝裂，心質貞慤。等化器類，庇蔭尊屋。列在左右，近君頭足。

也有運用此理論的案例，譬如曹淑娟：《流變中的書寫——祁彪佳與寓山園林論述》（臺北：里仁書局，2006年），頁288-291。朱衣仙：〈異質地誌學與明清文人園林場域的相互證發〉，《東海中文學報》第34期（2017年12月），頁1-48。等論述，當然必須釐清之處在於，過去將此理論運用於實際園林，但筆者此處僅藉此概念比附而已。

⁷⁷ 遼欽立輯，頁2397。

⁷⁸ 同前註，頁259。

⁷⁹ 同前註，頁260。

賴蒙成濟，其恩弘篤。何惠施遇，分好沾渥。不逢仁人，永為枯木。（劉安〈屏風賦〉）⁸⁰

相較於這篇西漢的典型詠物賦，庾信所描繪的屏風詩沒有提到屏風製作的過程，沒有讚詠屏風的器物特質，更沒有末尾「不逢仁人，永為枯木」詠物托志、以物抒情的寓言意義，完全謳詠畫屏的本身繪畫，但這個繪畫卻又是出格的、不限於繪畫本身，而大量運用自身的經驗與識讀的典故而來的。我們或許可以這麼說——博山香爐所刻鏤之仙鄉；浮圖寶塔所連結之淨土；以及屏風所繪塗的山水，都是齊梁士人所嚮往的「樂園」。但為了讓這個樂園更趨近於想像中的風景，他們調度了極細膩、極寫實（以至於顯得超現實）的敘景技術，巧構形似，再現了這些器物上的繪畫雕飾，也填充填充了這些器物未能完足的風景。於是這構成了齊梁的另外一類詠物題材作品——呈現於器物之上，卻又脫離於器物之中。不同的空間與觀看風景，在此詩歌裡產生多層次與多維度的疊加，這是過去討論詠物、或談同題共作的詩歌時較少注意到的現象與特徵。

五、結語：空間之內的空間，風景之上的風景

在本文中筆者分為三個層次，分別從「博山香爐」、「同泰寺」以及「詠畫屏風」三組詩，來談齊梁士人詩歌中所呈現的「仙鄉」、「淨土」與「宮體山水」。此處分為三點作為結論。

其一，「博山香爐」在六朝有幾篇詩賦同題而非共作的文本，但相對於蕭統、傅綽的辭賦以鋪衍體物為主，敘述香爐的製作、功能、器用，薰香染衣等種種效果，沈約與劉繪的「博山香爐詩」直接將摹寫則放在香爐上鏤刻的仙鄉仙境，神山仙島。值得重視的是相較於鋪衍揚厲的辭賦特質，在詠博山香爐的詩歌裡，仙境的細節被更細膩而強化了。這是文論所謂的「巧構形似」、「印之印泥」，但又更進一步，將事實上可能難以呈現的畫面，透過詩歌極細膩極工筆的刻畫手法，絲絲入扣重現（甚至近乎於虛構）出來。這恐怕是沈約劉繪從晉宋以來的遊仙詩、山水詩所承襲的技藝，也展現出永明體以至於宮體的相似性。「物」被以一種極端寫實以至於超現實的方式感受，體切並謳詠。這是「感物」、「體物」以至於

⁸⁰ [清]嚴可均輯，頁188。

「詠物」到最極致的藝術技巧，也是齊梁詩歌最具特色的寫作策略。

其二，蕭綱與庾肩吾、王臺卿的〈望同泰寺浮圖詩〉，他們描摹的是同泰寺之裝潢飾物。從文獻中我們得知同泰寺是梁武帝所建立之家寺，代表他對於佛教的「大通」，同時，同泰寺格局更是比照佛教宇宙觀地景而建立。因此，單單僅是「望向」同泰寺這個動作，就代表一種空間與場域的越界。寫作者望的是同泰寺這個神聖地景與場所，但他們在描摹之中，將佛國淨土裡的意象，佛教典籍裡的掌故，與現實世界所見之器物結合。用詩意的方式混融成了一種新的意象，即本文所謂的「擴增實境」。詩人們穿梭於聖俗的界線，第一層他們望向現實的佛寺；第二層他們進入經籍裡的佛教典故；第三層他們再將願力迴向到身處的現實世界。於是同泰寺成為異托邦，介於現實與烏托邦之間的聯繫物。

其三，在庾信的〈詠畫屏風〉中，「屏風」再不如同過去遮蔽的意象，或帶有托物言志的寓意，有了一種去寓言或非寓言的獨立價值。庾信專門詠詠屏風之畫，而這二十四組畫屏，就宛如他的宮體山水全輿圖。從靜態的山水，美人，宮娥，舞妓，再到物感交替的閨閣宮闈之怨，邊塞苦寒之悲。楚臣去境，漢妾離宮，完全成為一種想像極限的遊戲。此前有一組托偽宋玉的〈大言賦〉與〈小言賦〉，運用語言極限來探索邊際⁸¹，庾信的這樣屏風詩與同時的宮體詩人，可能都藉著描寫宮體與山水，在測試他們語言的技術極限。不同於爾後的題畫詩藉著「詩」與「畫」達成互文性和諧，庾信的這組〈畫屏風〉實則展現出作者的超現實與超展開——屏風未繪的許多細節，譬如羅敷採桑，上林羽獵，江南採蓮，將軍北征……猶如填空習作般，將歷史的文獻與典故填補到了畫屏的縫隙裡。這是梁代宮體寫作者獨特的風格與耽美的文學遊戲，即便它淪為一種不真實（卻又在爾後際遇格外真實）的技術競賽。

筆者透過個案研究的論述方式，舉出了三組齊梁時的詩歌，論其不同於過去詠物的模式、技巧，以及呈現的獨特風格，從「物」之本身進入了想像世界，而這樣疊加其中的空間、風景之中的風景，其實正代表著這些寫作者心靈中或想像的烏托邦，或桃花源（用庾信的詩句來說即是「寂絕到桃源」）。香爐、佛寺或屏風當然都是現實物，但它們作為中介，讓詩人有機會再現出他們心靈嚮往的仙

⁸¹ 托偽為宋玉的〈大言賦〉、〈小言賦〉參見〔清〕嚴可均輯，頁 72-1,72-2，這組作品被認為成於魏晉時期。然而此處與本文關係較不密切，此處就不花篇幅探論了。

境樂園。過去對六朝詩歌或辭賦的體物、詠物題材，其實已有許多探討，⁸²但本文希望透過新的視角，重新探掘這幾首與眾不同的組詩，論其背後的細節與肌理，並試圖透析寫作者更內在更隱密的心靈圖景。這也是本文所期待能補充齊梁詩歌的另外一個脈絡。

⁸² 前述徵引的研究成果之外，關於詠物的個案研究、物質文化的部份，如〔日〕市川桃子：《蓮與荷的文化史：古典詩歌中的植物名研究》（北京：中華書局，2014年）。張鏞樺：《模式與意義：六朝器物詩賦研究》（台北：輔仁大學中國文學系博士論文，2019年）等著作，筆者亦頗受啟發。另外筆者拙著：〈詠物題材新論：詠物詩賦題材的文化流變〉，《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》第二章，也提到幾個詠器物詩賦的意涵與演變，但與本文關注面向不同，於此述明。

徵引書目

- 丁福保：《佛學大辭典》，臺北：新文豐，1978年。
- 巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍譯：《空間詩學》，臺北：張老師文化，2003年。
- 王文進：〈南朝文人的歷史想像與山水關懷〉，《南朝邊塞詩新論》，臺北：里仁書局，2000年。
- 王根林點校：《漢魏六朝筆記小說大觀》，上海：上海古籍出版社，1999年。
- 王夢鷗：《古典文學論探索》，臺北：正中書局，1984年。
- 令狐德棻：《周書》，北京：中華書局，1983年。
- 田曉菲：《烽火與流星：蕭梁王朝的文化與文學》，新竹：國立清華大學出版社，2009年。
- 朱衣仙：〈異質地誌學與明清文人園林場域的相互證發〉，《東海中文學報》第34期（2017年12月），頁1-48。
- 朱錦雄：《六朝「詩歌遊戲化」現象研究》，臺北：花木蘭出版社，2017年。
- 克羅斯威（Tim Cresswell）著，王志弘等譯：《地方：記憶、想像與認同》臺北：群學，2006年。
- 巫鴻：《全球景觀中的中國古代藝術》，北京：三聯書局，2017年。
- 李延壽：《南史》，北京：中華書局，1975年。
- 李昉：《太平廣記》，北京：中華書局，1981年。
- 李豐楙：〈嚴肅與遊戲：六朝詩人的兩種精神面向〉，衣若芬、劉苑如主編：《世變與創化：漢唐、唐宋轉變期之文化現象》，臺北：中研院文哲所，2000年。
- 沈凡玉：《六朝同題詩歌研究》，臺北：臺大出版社，2016年。
- 宗懔：《荊楚歲時記》，北京：中華書局，1991年。
- 祁立峰：《遊戲與遊戲之外：南朝文學題材新論》，臺北：政大出版社，2015年。
- 施密特（James Schmidt）著，尚新建等譯：《梅洛龐蒂——現象學與結構主義之間》，臺北：桂冠，1992年。
- 柏格（John Berger）著，吳莉君譯：《觀看的方式》，臺北：麥田出版，2010年。
- 柯蘭（Mike Crang）著，王志弘等譯：《文化地理學》，臺北：巨流圖書公司，2003年。
- 段義孚（Yi-fu Tuan）著、潘桂成譯：《經驗透視中的空間與地方》，臺北：國立

編譯館，1998年。

孫文川：《南朝佛寺志》，清上元孫氏原刊本，約19世紀。

孫康宜：《詠物與抒情》，臺北：允晨文化，2001。

徐公持：〈詩的賦化與賦的詩化〉，《文學遺產》第一期（1992年1月），頁19-22。

張鏞樺：《模式與意義：六朝器物詩賦研究》，臺北：輔仁大學中國文學系博士論文，2019年。

曹淑娟：《流變中的書寫——祁彪佳與寓山園林論述》，臺北：里仁書局，2006年。

陳美惠、吳麗娜：〈柳宗元十騷析論〉，《東海大學圖書館館訓》。

莊子著、王先謙集解：《莊子集解》，北京：中華書局，1987年。

許東海：〈庾信賦之世變與情志書寫：宮體·國殤·桃花源〉，《漢學研究》24卷第1期（2006年3月），頁141-173。

麥道威爾（Linda McDowell），王志弘等譯：《性別、認同、空間與地方》，臺北：群學，2006年。

普慧：《南朝佛教與文學》，北京：中華書局，2002年。

傅柯：〈不同空間的上下文（脈落）〉，夏鑄九、王志弘編：《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文書局，1993年。

程建虎：《中古應制詩的雙重觀照》，北京：人民出版社，2010年。

遼欽立：《先秦漢魏南北朝詩》，北京：中華書局，1983年。

楊玉成：〈風景：晉宋之際自然觀與感覺結構的變遷〉，「劉宋的文本世界學術研討會」，中研院文哲所，2018年。

葉慶炳：《中國文學史》，臺北：學生書局，1990年。

廖國棟：《魏晉詠物賦研究》，臺北：文史哲出版社，1990年。

齊默爾（Georg Simmel）著、譯者不詳：《齊美爾散文選》東京：平凡社，出版年不詳。

劉勰著、黃叔琳注：《文心雕龍注》，臺北：世界書局，1984年。

潭潔：《南朝佛學與文學：以竟陵「八友」為中心》，北京：宗教文化出版社，2009年。

鄭毓瑜：《六朝藝術理論中之審美觀研究》，臺北：台灣大學中國文學系博士論文，1990年。

_____：《六朝情境美學》，臺北：里仁書局，1997年。

- 鄭樹森編：《現象學與文學批評》，臺北：東大圖書公司，1984年。
- 蕭統著、李善注：《文選》，上海：上海古籍出版社，1986年。
- 蕭贇：《續畫品》，明崇禎申虞山毛氏汲古閣刻本，約16世紀。
- 蕭馳：《佛法與詩境》，臺北：聯經出版，2012年。
- 鍾嶸著、王叔岷箋注：《鍾嶸詩品箋證稿》，臺北：中研院中國文哲研究所，1999年。
- 歸青：《南朝宮體詩研究》，上海：上海古籍出版社，2006年。
- 顏尚文：《梁武帝》，臺北：東大圖書，1999年。
- _____：〈梁武帝受菩薩戒已捨身同泰寺「皇帝菩薩地位的建立」〉，《東方宗教研究》第1期（1990年10月），頁43-89。
- 嚴可均：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1991年。
- 釋道宣：《續高僧傳》大藏經刊行會：《大正新脩大藏經》，臺北：新文豐，1983年。
- 小川環樹著、譚汝謙譯：《論中國詩》，香港：中文大學出版社，1986年。
- 市川桃子《蓮與荷的文化史：古典詩歌中的植物名研究》，北京：中華書局，2014年。
- 柄谷行人著、吳佩珍譯：《日本近代文學的起源》，臺北：麥田出版，2017年。
- Yi-fu Tuau, *Intimate Experiences of Place, Space and Place: the Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, 1977.

Wonderland, Paradise, Landscape: Regarding the Depictions of Space and the Chanting of Objects in Three Poems from the Chi-Liang Dynasties

Chi, Li-Feng*

[Abstract]

In scholarly discussions of the literature of the Six Dynasties, the notions of “Describing Objects”, “Chanting Objects”, and “Feeling Objects” are significant topics in this era. A large number of object-chanting works were created during this time, and even non object-chanting poems, like the Yongming and Gong-Ti poetry made during the Qi and Liang dynasties, made use of object-chanting techniques. This article analyzes three different poems: Shen Yue and Liu Hui’s ‘The Incense Cauldron of Boshan’ (博山香爐詩), Xiao Gang and his ministers’ ‘Gazing Afar at Tongtai Temple’ (望同泰寺浮圖詩), and Yu Xin’s ‘Painted Screen’ (畫屏風詩). It does so in order to not only articulate how these works differ from poems of the past which share similar themes, but indeed how they turned to the technique of “chanting objects” in order to create a new poetic form that differed from the received tradition. ‘The Incense Cauldron of Boshan’ describes the image of a Daoist celestial wonderland engraved on the side of an incense cauldron, while ‘Gazing Afar at Tongtai Temple’ casts a reflective gaze at temple architecture in order to imagine a land of Buddhist purity. ‘Painted Screen,’ meanwhile, displays a syncretic integration of the following elements: mountains and rivers imagery from Jiangnan, the desolate vestiges of the northern-frontier, and the mournful lamentations of Gong-ti poetry. Through an analysis of these three poems, particularly the objects and overlaid spaces described therein, we can observe the imaginative and descriptive techniques these Qi Liang poets employed,

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Hsing University.

and the spaces and vistas they yearned for within their hearts.

Key words: Describing Objects, Chanting Objects, “The Incense Cauldron at Boshan”,
“Tongtai Temple”, “Painted Screen”

