

從徐霞客  
到梵谷

余光中 著



余光中 著

# 從徐霞客到梵谷

九歌出版社印行



有  
著  
作  
權



翻  
印  
必  
究

九歌文庫(374)

## 從徐霞客到梵谷

From Hsü Hsia-ke to van Gogh

著 者：余 光 中

校 對：胡 衍 南・林 文 星

發 行 人：蔡 文 甫

發 行 所：九歌出版社有限公司

臺北市八德路3段12巷57弄40號

電話／5776564・5707716

郵政劃撥／0112295-1

登記證／行政院新聞局局版臺業字第1738號

門 市 部：九歌文學書屋

北市八德路3段12巷51弄34號 電話5792838

北市長安東路二段173號 電話7773915

印 刷 所：崇寶彩藝印刷公司／電話02 2876522

法律顧問：龍雲翔律師／電話02 5621777

初 版：中華民國83年2月20日

定 價260元

ISBN 957 560-294-3

(缺頁，破損，或裝訂錯誤請寄回本公司更換)

# 自序

《從徐霞客到梵谷》是我繼《掌上雨》和《分水嶺上》之後的第三本純評論文集。其中的十四篇文章，一半寫於香港，一半寫於高雄；最早的一篇寫於一九八一年，最晚的則寫於一九九三年。

十二年來，除了這些之外，我寫的評論文字還應該包括五萬字的長文〈龔自珍與雪萊〉（見皇冠版的《四海集》）、前後六屆梁實秋翻譯獎譯詩組得獎作的評析（亦五萬字），以及為各種專書、各種選集所寫的序言（約十五萬字），合計至少尚有二十五萬字未輯印成書。

書名《從徐霞客到梵谷》，因為其中有四篇文章析論中國的遊記，另有

四篇探討梵谷的藝術，占的分量最重。遊記既為散文的一體，往往兼有敘事、寫景、抒情、議論之功，因此論遊記即所以論散文。近年來我寫的散文漸以遊記為主；或許正因如此，乃有興趣來深究中國傳統的山水遊記。至於寫梵谷的四篇，則均為一九九〇年所作，因為那年正逢梵谷逝世百載，全世界都被他的向日葵照亮。〈破畫欲出的淋漓元氣〉一文，先後刊於《追尋梵谷足跡》之攝影展特輯與中國時報的《人間》副刊，也是我在台北市立美術館演講的原稿。我存為了那場演講，特地從梵谷的畫冊裏拍了六十多張幻燈片，現場放映，為演講生色不少。七月中旬，我們果真千里迢迢，飛去荷蘭觀賞梵谷的百年大展，事後更乘興去巴黎北郊，憑弔梵谷兄弟的雙墓。所思所感，發而為文，知性的一篇成為〈壯麗的祭典〉，感性的一篇就是〈莫驚醒金黃的鼾聲〉。非但如此，那年四月我還一連三天寫了〈星光夜〉、〈荷蘭吊橋〉、〈向日葵〉三首詩，均以梵谷的畫為主題。一九九〇年，真是我的梵谷年。

不幸梵谷年結束了還不到四天，三毛便自殺了。陪著她一同火葬的，

是她最鍾愛的三本書：《紅樓夢》、《小王子》、《梵谷傳》。梵谷也是自己結束生命的，不知道這件事對她有沒有「示範」的誘因，但是藝術家的傳記感人之深，卻是顯然的。要是問我還有什麼未竟之業，答覆是，再譯幾部畫家的傳記，其中必不可缺艾爾·格瑞科的一部。可惜高陽遽已作古，否則他也許能為我們寫一部徐霞客傳。我說「也許」，只因他的小說之勝多在人情世故，事情總在戶內發生，而要寫徐霞客傳，筆鋒就得馳騁於戶外，敘事抒情，就得將人置於天地之間了。我總覺得，迄今尚未用詩為徐霞客造像，好像欠了他一首長詩。

至於指陳中文如何惡性西化，危言中文如何變態扭曲，一向也是我寫評論文章的重點。這本文集裏也有這麼兩篇。讀者若想進一步了解我在這方面的堅持，可以參閱我收入《分水嶺上》論白話文的三篇長文。其實我每次論析翻譯或散文的問題，也必定會把筆鋒轉回中文的時弊，惹得一些炫奇驚新的作家怨言嘖嘖，認為我是在規範文體，妨礙了創作的自由。其實我曾一再聲明，中文的美德有其常態，在日常表情達意的文章裏應該遵

守，要是不知愛惜，不知好歹而任意作踐，必將招來混亂的惡果，淪於西化、僵化、冗化之境。至於直覺而感性的文學創作，當然可以多般試驗，享受文法的豁免權。不過創新的效果仍須反襯在常態的背景上，始得彰顯。譬如鶴立雞群，若是不見了雞群，或是雞鶴難分，甚至鶴多於雞，也就談不上什麼鶴立不鶴立了。

其實，每一位作家的文體、風格，就是他不落言詮然而身體力行的文體觀、風格論。我說「每一位作家」，連評論家也不例外。天經地義，作家就是文字的藝術家，對待文字正如畫家之於色彩，音樂家之於節拍，要有熱愛，更需功力。我必須強調，評論家也是一種作家，所以也是一種藝術家，而非科學家。對於藝術，他沒有豁免權。他既有評斷別人文字藝術的權利，也應該有維護本身文字藝術的義務。說得更清楚些，評論家筆下的文章如果不夠出色，甚至有欠清通，那他進入文壇的身分就可疑了。遺憾的是：時下頗有一些批評家與理論家，在西方泛科學的幻覺之下，以求真（？）自命，而無意也無力求美，致其文章支離破碎，木然無趣，雖然撐

了術語和原文的拐杖，仍然不良於行。

我認爲一位令人滿意的評論家，最好能具備這樣幾個美德：首先是言之有物，但不能是他人之物，尤其不可將西方的當令理論硬套在本土的現實上來。其次是條理井然，只要把道理說清楚就可以了，不必過分旁徵博引，穿鑿附會，甚至不厭其煩，有如解答習題一般，一路演算下來。再次是文采斐然，不是寫得花花綠綠，濫情多感，而是文筆在暢達之中時見警策，知性之中流露感性，遣詞用字，生動自然，若更佐以比喻，就更覺靈活可喜了。最後是情趣盎然，這當然也與文采有關。一篇上乘的評論文章，也是心境清明，情懷飽滿的產物，雖然旨在說理，畢竟不是科學報告，因爲它探討的本是人性而非物理，犯不著臉色緊繃，口吻冷峻。

我這一生，寫詩雖逾七百首，但是我的詩不盡在詩裏，因爲有一部分已經化在散文裏了。同樣地，所寫散文雖逾百篇，但是我的散文也不盡在散文裏，因爲有一部分已經化在評論裏了。說得更武斷些，我竟然有點以詩爲文，而且以文爲論。在寫評論的時候，我總是不甘寂寞，喜歡在說理



之外馳騁一點想像，解放一點情懷，多給讀者一點東西。當然，這樣的做法並非刻意爲之，而是性情如此。

我不信評論文章只許維持學究氣，不許流露真性情。

余光中

一九九三年底  
於西子灣

# 目 錄

自序 / 001

杖底煙霞 / 009

中國山水遊記的感性 / 033

中國山水遊記的知性 / 051

論民初的遊記 / 065

巴黎看畫記 / 081

破畫欲出的淋漓元氣 / 153

梵谷的向日葵 / 183

|           |      |
|-----------|------|
| 壯麗的祭典     | ／191 |
| 莫驚醒金黃的鼾聲  | ／221 |
| 中文的常態與變態  | ／237 |
| 白而不化的白話文  | ／267 |
| 李清照以後     | ／285 |
| 藝術創作與間接經驗 | ／303 |
| 詩與音樂      | ／319 |

# 杖底煙霞

## 山水遊記的藝術

### 1

自古中國的哲學把天、地、人稱爲三才。人本來生於天地之間，卻因文明日繁而心縈於世務，身陷於塵網，不得親近自然。隱士逸民之類是例外，但是離群索居並非易事，不僅長沮、桀溺實際上難與鳥獸爲群，就連謝枋得、張岱之流在日常生活上也必然有許多困境，〈招隱士〉一文早已危乎其言了。一般士人的折衷辦法，是在春秋佳節登山臨水，訪寺尋僧，短則一日跋涉，長則旬月流連。至於遊者，當然勇怯有別，勞逸各殊：有的像袁枚，既怕走路，又怕曬太陽；有的像徐宏祖，不辭

長征，更無畏艱險；有的像謝靈運，僮僕數百人，伐木開徑，驚動官府；有的卻像戴名世，從江寧到北京，一路淋雨，困於水鄉，到達時不但行李濕透，而且滿身泥漿。經歷雖然不同，卻都是人與自然相對，而所見所感，發而爲文，便成遊記。

「莊老告退，而山水方滋」：在劉勰心目中本來是指山水詩，近人卻認爲《游名山志》的作者謝靈運不但是山水詩的大師，也是山水遊記的遠祖。可是《游名山志》的零星片段，比起柳宗元的《永州八記》來，顯得太過單調，比起謝靈運自己的山水詩句來，也覺遜色，根本達不到王羲之所謂的「游目騁懷，極視聽之娛」。中國遊記的真正奠基人當然是柳宗元：到了《永州八記》，遊記散文才兼有感性 and 知性，把散文藝術中寫景、敘事、抒情、議論之功冶於一爐。這種描述生動感慨深沉的文體，對後來的遊記作者影響久長，衆所皆知，不再多贅。我感到好笑的是：後人學柳，不但在大處脫胎，甚至在小處效顰，到面目相似的地步。以下且舉數例：

其一，中國遊記作者發現了美景，不願私有，而欲公之同好，廣霑後人。柳宗元在遊記中一再申述此意：「永之人未嘗游焉。余得之，不敢專也，出而傳於世。」

（見《袁家渴記》）「惜其未始有傳焉者，故累記其所屬，遺之其人。」（見《石渠記》）

「古之人其有樂乎此耶？後之來者有能追予之踐履耶？」（見〈石澗記〉）司馬遷乃千古寂寞人，要把文章藏諸名山，傳之其人；柳宗元「來往不逢人，長歌楚天碧」，也是千古的寂寞人，卻反過來，要把奇山異水藏在文章裏，以傳後人。這傳統，從朱熹到惲敬的遊記裏，屢加強調（註一）。其二，中國文人耽愛山水，不但登臨欣賞，也講究臥遊坐觀，以小喻大，以近喻遠，把山水人文化。柳宗元在八記中說：「攀援而登，箕踞而遨，則凡數州之土壤，皆在衽席之下。其高下之勢，岈然洼然，若垤若穴。尺寸千里，攢蹙累積，莫得遁隱。縈青繚白，外與天際，四望如一。然後知是山之特立，不與培塿爲類。」在〈永州韋使君新堂記〉裏，他又說山石林泉之勝「效伎於堂廡之下，咸會於譙門之內」。後來蘇轍、范成大、麻革、周鉉、徐宏祖、袁枚等人都這麼說，錢邦芑簡直就照抄了（註二）。我甚至懷疑蘇軾等人愛玩奇石假山，跟這種坐玩造化的諧趣也有關係。其三，柳宗元狀溪石曰「若牛馬之飲於溪」，姚鼐狀溪石則曰「若馬浴起，振鬣宛首而顧其侶」。姚之學柳，顯而易見。

雖然〈永州八記〉前承元結的〈右溪記〉，後啓宋明以降的遊記，但唐人記遊的文學並不限於散文。杜甫的名詩如〈漢陂行〉、〈彭衙行〉、〈自京赴奉先縣詠懷五百

字》、《北征》等其實都通於遊記；只是記遊詩畢竟是詩，比起散文的遊記來，在寫實的骨架上總不免多發揮想像與感慨，不像散文遊記在中國的傳統上照例是走寫實路線，連日期、地點，甚至遊伴都詳細交代。例如蘇軾的小品《記承天寺夜遊》，短短八十四字，交代時間、空間與同遊者的字句，竟用了近乎四分之一的篇幅。他的許多記遊詩，像《臘日遊孤山訪惠勤惠思二僧》等等，除了詩題標明時、地、人之外，本文就不再照顧這些細節。唐人詩中最接近遊記的，韓愈的《山石》是一個好例子：除了末四句稍發感慨之外，全詩悉依時間順序描述，寫實功夫可比電影。

散文遊記要到宋代才有恢弘的規模，不但議論縱橫，而且在寫景、狀物、敘事各方面感性十足，表現出更為持續而且精細的觀察力和想像力。例如范成大在《吳船錄》中記述峨眉山之遊的文字，娓娓道來，詳盡而又生動；其中形容「佛現」的一段，前後近五百字，交代光影之輪替，色彩之更迭，有條不紊，那種繁富的視覺經驗，在宋以前的遊記裏實在罕見。他如王質的《遊東林山水記》，感性也極濃，不但寫景如詩，而且敘事如小說，真是傑作。至於陸游的六卷《入蜀記》，逐日記敘他從山陰到夔州的旅途見聞，夾敘夾議，兼具感性與知性，其分量與規模，遙遙啓迪

了徐宏祖一類的日記體遊記。

遊記到了明末，大放異彩，不僅提高了遊記本身的成就，更增加了一般散文的光輝。從大手筆的鉅製《徐霞客遊記》到真性情的山水小品，遊記的天地愈益廣闊，作者的陣容，除了徐宏祖（徐霞客本名）和公安的三袁、竟陵的鍾惺、譚元春之外，還包括王思任、李流芳、張岱、錢謙益等。袁宏道的《虎丘記》、《滿井遊記》，王思任的《小洋》、《剡溪》，張岱的《西湖七月半》、《湖心亭看雪》等篇，早已成為遊記小品的經典之作。王思任和張岱的文體，尤其一反擬古的陋習和道學的酸氣，在遣詞和語法上的獨創簡直暗合現代的散文。且看王思任的《剡溪》：

將至三界址，江色狎人，漁火村燈，與白月相上下，沙明山淨，犬吠聲若豹……山高岸束，斐綠疊丹，搖舟聽鳥，杳小清絕，每奏一音，則千巒峭答……山城崖立，晚市人稀，水口有壯台作砥柱，力脫憤往登，涼風大飽。城南百丈橋翼然虹飲，溪逗其下，電流雷語。移舟橋尾，向月磧枕漱取甜，而舟子以為何不傍彼岸，方喃喃怪事我也。



這樣鮮活大膽的文體，真是「獨抒性靈，不拘格套」，作者顯示敏於感應自然，敢於驅策文字的爽朗個性，也只有這樣的個性，才寫得出〈讓馬瑤草〉那麼淋漓恣肆的書信（註三）。這種文字，除了開頭一句寫月色和犬聲學王維而太露痕跡之外（註四），其他各句都別出心裁，一反陳規。「向月磧枕漱取甜」一句，既濃縮了「枕石漱流」的成語，又以「甜」字代替了水的美質。「怪事」原是名詞，此地卻活用為動詞；「文必秦漢」的仿古擬古之輩怎敢如此？至於張岱〈湖心亭看雪〉之句：

湖上影子，惟長堤一痕，湖心亭一點，與余舟一芥，舟中人兩三粒而

已。

就更以善使計量詞聞名，尤其是以「粒」計人。

晚明小品擺脫古文的道貌和陳言，固然清新娛人，但如過重性靈，刻意求真，久之也會流於輕倩俏皮，就像畫中的冊頁扇面，無論怎麼靈巧，總不能取代氣吞山河的立軸橫披。中國遊記的集大成者，要推華山夏水的第一知己徐宏祖，也就是煙霞半生的徐霞客。從二十二歲起到五十六歲去世為止，除了喪妣守孝三年和其他原