

龔鵬程 主編

古典詩歌研究彙刊



鵬程

花木蘭文化出版社 出版

古典詩歌研究彙刊

第十一輯

龔鵬程 主編

第 3 冊

謝朓、李白山水詩比較研究

賴淑雯 著

國家圖書館出版品預行編目資料

謝朓、李白山水詩比較研究／賴淑雯 著 — 初版 — 新北市：
花木蘭文化出版社，2012〔民 101〕

目 4+318 面；17×24 公分

(古典詩歌研究彙刊 第十一輯；第 3 冊)

ISBN 978-986-254-721-2 (精裝)

1. (南北朝)謝朓 2. (唐)李白 3. 山水詩 4. 詩評

820.91

101001255

ISBN-978-986-254-721-2



古典詩歌研究彙刊
第十一輯 第三冊

ISBN：978-986-254-721-2

謝朓、李白山水詩比較研究

作 者 賴淑雯

主 編 龔鵬程

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455 / 傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2012 年 3 月

定 價 第十一輯 30 冊 (精裝) 新台幣 42,000 元

版權所有・請勿翻印

謝朓、李白山水詩比較研究

賴淑雯 著

作者簡介

賴淑雯，1979年生於台中市，國立彰化師範大學國文學系碩士。曾任教於台北市立石牌國中、新竹縣立自強國中，現為國立科學園區實驗中學教師。

提 要

謝朓、李白山水詩的創作關聯歷來引起多方討論，然而卻都散見於各單篇短文，或侷限於山水詩史的概要論述，尚未出現專著或學位論文深入統整與探討，仔細探究謝朓、李白的山水詩作，存在著密不可分之創作關係，呈現的風貌同中有異，異中有同。他們兩人因為同樣經歷仕途的蹭蹬、落寞，最後走向同一創作世界，開啟了亂世、盛世的共同話題——山水詩，揭示自然山水對於詩人心靈的感通及救贖功能。

謝朓、李白的山水詩開啟了許多創作的可能性，諸如擴大寫作題材、精確抉擇詩歌意象、注重音韻聲律表現、靈活錘鍊字句等方面皆展現山水詩的清氣妙境。就其山水詩作品剖析兩者創作藝術手法的運用，包含主題抉擇、意象經營、聲韻締結、辭句錘鍊、風格呈現等五大方面討論，相互必較其創作藝術的雷同、差異之處，並追蹤李白對謝朓詩藝的繼承與創新。接著闡述兩位詩人於創作山水詩之際所持之審美理想——「清」，不需麗彩錯金、濃妝豔抹，而讓山水景物保持清新自然的風貌，是謝朓、李白山水詩的一致堅持。探究他們對於山水景物的設色敷彩，均偏愛自然色系，以青、白等色系為最多，呈現自然清雅之風格。而這些色彩除了反映謝朓、李白的審美傾向外，也成為他們心理情緒的代碼，裨益情意的表達。

謝朓是一長於遠眺，也喜愛遠眺的詩人。凡經他所眺望之景，皆烙印其個人內心的獨白，並彩繪出鮮明的形象，表現高度的感染力，李白受到此股藝術力量的感召，也鍾情於眺望。他們兩人的眼睛是其靈魂、情感的住所，散發著閃亮的藝術光芒。李白率先疊合了謝朓眺望山水的視窗，將藝術能量凝聚於目光中，不但表達內心的情感，更穿越時空限制，改寫世界之景，也成為生命共感的重要媒介。謝朓的山水詩歌藝術由李白傳承並且發揚、創新後，串連成一條兼具清麗、雄雋風格又體現生命情感的山水詩路線，有別於山水詩主流的謝靈運、王、孟的藝術天地，沿途風景迭有驚奇，極目所見屢有感發，後人循其徑路接續著賞愛山水的觀景隊伍，綿延不絕。



目次

第一章 緒論	1
第一節 研究範疇與方法	3
一、山水詩義界	3
二、研究方法	13
三、問題探討	13
第二節 前人研究成果概述	18
第二章 謝朓、李白山水詩的孕育與創生	23
第一節 時代母體的性格遺傳	24
一、血雨腥風的南朝哀音	24
(一) 世局動盪、人心惶懼	24
(二) 世族相殘、人倫失序	28
二、國力鼎盛的唐人風采	34
(一) 社會開放、文化多元	35
(二) 態度積極、精神昂揚	41
三、亂世與盛世的共同話題：山水	44
第二節 時代思潮的浸濡	48
一、「任自然」的玄風吹拂	50
二、道教神仙的方外奇想	57
三、「三教會通」的交融互感	63
第三節 文學養分的汲取	72
一、山水典範的追慕——康樂之景歷歷在目	73
二、質樸鏗鏘的妙音——樂府、民歌餘韻不絕	82
三、紹承先賢遺風	88
第三章 謝朓、李白山水詩的創作藝術比較	95
第一節 主題抉擇	96
一、隱逸寄志的情懷	96
(一)「既歡懷祿情，復協滄州趣」——謝朓的吏隱矛盾	97
(二)「問余何意棲碧山，笑而不答心自閒」——李白不遇心境的轉折	103
二、羈旅懷歸的愁苦	107

(一)「有情知望鄉，誰能鬢不變」 ——謝朓望鄉愁濃	108
(二)「仍憐故鄉水，萬里送行舟」 ——李白思鄉情深	111
三、傷離嘆逝的悲思	114
(一)「心事俱已矣，江上徒離憂」 ——謝朓感懷飄零之憂	114
(二)「相看不忍別，更盡手中杯」 ——李白難忍別情之悲	116
四、託意仙道的奇幻	119
第二節 意象經營	124
一、展翅翱翔的心願——謝朓、李白的「飛鳥」情結	126
(一)「鳥去能傳響，見我綠琴中」 ——謝朓渴求自由	127
(二)「雲垂大鵬翻，波動巨鰲沒」 ——李白胸懷大志	130
二、頹喪絕望的沉淪——謝朓的「落日」悲劇	134
三、光輝明澈的投射——李白的「月」世界	140
第三節 聲韻締結	149
一、圓美流轉如彈丸——謝朓	150
二、全以神運，不泥於法度——李白	154
第四節 辭句錘鍊	160
一、動詞活化景態	161
二、疊辭美化景色	168
三、對比強化景象	171
第四章 謝朓、李白山水詩的審美理想	175
第一節 山水審美的英雄共見——清	176
一、山水詩中的色彩符號——清新	178
(一) 白色	182
(二) 青色	187
(三) 其他	190
二、山水詩中的取景鏡頭——清遠	193

三、山水詩中的境界營造——清和	200
第二節 山水審美的天賦異稟——清麗與 清真	205
一、綺風華藻的突圍——謝朓「清麗」的 偏好	205
二、凸出的個性美——李白「清真」的堅持	208
(一) 雄偉、飄逸，出神入化	209
(二) 磊落有「我」，自然灑脫	214
第五章 謝朓、李白跨時疊合的觀景模式 ——眺望	217
第一節 謝朓、李白山水遊蹤地圖導覽	219
一、遊蹤概要	219
二、山水遊蹤地圖	222
第二節 有情之眼——謝朓、李白回歸心願 的靜默宣示	224
一、「望」：企盼歸鄉的心靈安頓	224
二、「望」：回歸自我的無聲吶喊	230
第三節 穿透之瞳——謝朓、李白空間距離 的跨時超越	234
一、「望」——記錄時間的旅程	236
二、「望」——啓動空間的轉軸	242
第四節 藝術之目——謝朓、李白改寫世界 的想像創造	249
一、捕捉刹那的永恆美感	249
二、創造與想像的粘合	254
第六章 結 論	259
一、山水詩藝術疆域的開拓	260
二、清麗山水風格的確立	262
三、接續「眺望」山水的詩歌隊伍	264
(一) 藝術能量的凝聚與散發	265
(二) 生命共感的體現	265
附錄一 謝朓山水詩	269
附錄二 李白山水詩	281
參考書目	303

第一章 緒 論

在中國文學發展的歷史長河中，山水詩是一相當受到重視的創作流域，由魏晉南北朝至清代，各有佳景，綿延甚廣，鮮少詩人不涉獵其範疇。它洗滌了人的審美耳目，開啓人與自然親和、同化的新關係，在心凝神釋中，消解塵世的困頓，賦予生命堅韌不折的強度。其所創造的詩歌藝術，內涵極為深刻，成就非凡。

山水詩由萌芽至成熟，經過漫長的蛻變過程。最早可溯源自先秦、兩漢，然而此時提及的山水詩歌皆非有意歌詠自然美景所生，而只是將其當作陪襯主題的配角。因此《詩經》、《楚辭》中相關山水的詩歌、辭賦，雖業已展露了人親近自然的契機，甚至更進一步可發現漢賦也表現出對山水勝景的喜好之情，然而大部分作品仍未將山水視為描繪的重心，或以點綴詩篇，或以引興類比，悉淺嘗輒止，未成氣候，直至魏晉南北朝，山水詩方有實質的進展。

魏晉以降，政局紛擾不堪，自曹丕稱帝（西元 220 年）至陳朝滅亡（西元 589 年），歷時三百多年，然而卻只有西晉有過約莫五十年的短暫統一，加上連年天災肆虐，外族伺機侵擾，人口大量死亡與遷徙，是中國歷史上極為不安的亂世，但它卻成為中國山水詩發展的重要里程碑，確立了「山水審美」此課題正式登堂入室，入為一門文學藝術。箇中原因乃在於動盪悲苦的時代裡，人們的肉體儘管飽受折

磨，然而精神卻得到史無前例的大解放，自我意識逐漸抬頭，帶動了文學自覺的高度發展。這時老、莊玄風趁勢而起，並蔚為大觀，人們藉此超越苦痛的塵俗紛擾，掙脫名教的長期束縛。而「任自然」的時代潮流所及，造成了人與政治社會的疏離，無論是隱遁避世，抑或游心太玄，均一步步地往林野丘壑歸趨。文士放眼四方，發掘了自然山水之勝；靜觀自省，覺察了自我存在的價值，這一場「自然」的文學運動於焉展開。

正式揭竿而起的山水詩人，當推謝靈運。他的山水詩會通了儒、釋、道等思想，並以出色的描景技巧，展現了高度的感染力，可謂為山水詩的鼻祖。其詩作曲盡景物之各樣姿態，生動而兼具美感；再者融入個人之情感體悟，深刻而富有哲思，奠定了中國山水詩的發展基礎。即便他的山水詩總拖著玄言的尾巴，而淪為領略玄趣的媒介，但其細膩寫實的描景模式業已成為後代山水詩人爭相仿效的目標，地位舉足輕重。

謝靈運之後，山水詩創作逐漸走向安穩的康莊大道，詩人輩出，佳作迭起，至唐代終於達到鼎盛。在此重要的發展階段中，孕育了許多成就非凡的山水詩人，例如為人所熟知的王維、孟浩然……等人，其相關研究著作豐富，探析入微。然而山水詩壇除了這些閃耀著璀璨光芒的「超級巨星」以外，尚存在著一些足以影響山水詩發展卻未獲得高度重視的關鍵性人物，他們各擁一片天光雲影，並交織著不可切割的創作連線，無論在內容、形式抑或精神方面，都值得深入研究。他們奮力不懈地接續山水詩的創作網絡，迸發出清脆的山水清音，而今仍舊傳誦不衰。

南朝齊謝朓在山水詩壇耕耘有成，歷來雖未被埋沒，卻也未被深入認識。而唐朝李白在山水詩創作上質量俱豐，但亦鮮少學者關注其山水詩作。前後兩者的山水詩作有著特殊的創作關聯，然對此提出比較論析並且研究者均限於單篇短幅論文，未能盡述其要。或附屬在山水詩發展史中輕描淡寫，一筆帶過，殊為憾恨。基於上述之研究缺憾，又加上筆者性喜自然、酷愛山水，因此便興致盎然地研擬選執「謝朓——李白」此條既具開發價值又尚未開發殆盡的創作路線，進行多方

探索並且相互比較，希冀能夠展現其所構築的山水藝術天地，並更清晰地映照中國山水詩發展的豐富樣貌。

第一節 研究範疇與方法

涉入山水詩的研究議題，首先必須就所謂「山水詩」作一探討與界定，關於此定義，已不乏專文討論，筆者欲藉近代學者之重要論述為基礎，針對本文研究之核心問題，重新審視並且賦予一明確的定義，以釐清研究的方向與所擷取的材料。

一、山水詩義界

「山水詩」屬於中國詩歌的自然一詞最早出現在署名王昌齡的《詩格》〔註1〕：「欲為山水詩，則張泉石雲峰之境極麗艷秀者，神之於心，然後用思，了然景象，故得形似。」而實際上「山水詩」卻早已是約定俗成的一種創作詩體了，關於其確切誕生年代，學界普遍認為乃於魏晉南北朝，至唐宋達至鼎盛，但可惜歷代關於山水詩的研究專著並不多，因此「山水詩」此一名稱所涵蓋的內容，也未有嚴明的規範，一直到近代才興起廣泛的討論。根據早期研究山水詩的學者林文月所發表〈中國山水詩的特質〉〔註2〕言：「顧名思義，所謂『山水詩』，應是指『模山範水』類的而言，為取材於大自然的山山水水，乃至草木花卉鳥獸者。換言之，它的內容宜包括大自然的一切現象。」〔註3〕這樣的說法把山水詩的範圍無限擴大了，恐有不著邊際之疑

〔註1〕《詩格》的作者是否確為王昌齡，由來仍存爭議。有關此問題詳見傅璇琮、李珍華著：〈談王昌齡詩格——一部有爭議的書〉收錄於羅宗強主編：《二十世紀中國學術文存：古代文學理論研究》（武漢：湖北教育大學，西元2002年），頁297～318

〔註2〕林文月著〈中國山水詩的特質〉發表於《中外文學》（第三卷第6期，西元1975年），次年收錄於《山水與古典》一書，由純文學出版社印行。而本文所引之《山水與古典》為三民書局於1996年出版。

〔註3〕林文月：《山水與古典》，頁25～26。

慮。因此林文月又接著加以補述：

不過，在我國文學史上，「山水詩」一詞卻已約定俗成，別有一種特殊的涵義，而並不是泛指任何時代的一切風景詩那種籠統的說法。追溯其源，應始於劉勰《文心雕龍·明詩》所說：「宋初文詠，體有因革，莊老告退，而山水方滋。」也就是說，在我們的觀念上，「山水詩」指南朝宋齊那一段時期的風景詩而言；更具體的說，乃是指以謝靈運為代表的那種模山範水的詩而言。〔註4〕

由上述可知林文月乃認為中國文學史上所謂「山水詩」存有一約定俗成的特殊意義，而此意義肇始於劉勰之語，且把謝靈運的「山水詩」當作遵循範帖，因此並非廣泛地容納各朝代的風景詩。然而仔細檢視此定義，不難發現其中缺乏嚴謹的規範。例如如其將「山水詩」圈囿於南朝宋齊時代的風景詩，只標明時間斷限，而認定的條件付之闕如，如此一來不僅對其他朝代的風景詩起了排斥作用，又無限涵括南朝宋齊時期內的風景詩，其中矛盾可見一斑。再者縱使進一步將內容歸結為肖像謝靈運所創作的模山範水，然而未言明其山水詩的特點，亦留下諸多模糊空間，難以辨識。

宮菊芳所撰《南北朝山水詩研究》言及：「何謂山水詩？顧名思義，乃是以大自然為素材的詩歌。山水詩重在狀繪自然景象的物色。」〔註5〕並不出林文月論述範圍。而洪順隆〈山水詩起源與發展新論〉道：「山水詩當是以描述山水為目的，詩人的意識是集中在山水上的。創作是以山水景物為主題，且全詩醞釀的氣氛是純山水味道的。」〔註6〕山水詩自當是以山水景物為描繪主題，此點是學者們的共識，而「純山水味道」雖具有排他作用，卻語焉不詳，此「純」究竟所指為何則有待進一步說明。

〔註4〕林文月：《山水與古典》，頁26。

〔註5〕宮菊芳：《南北朝山水詩研究》（緒言）（輔仁大學碩士論文，西元1976年）。

〔註6〕洪順隆：《六朝詩論》（台北：文津出版社，西元1985年），頁59。

對於山水詩研究有成的王國瓔於民國七十五年發表《中國山水詩研究》，其中關於「山水詩」有較深層的剖析：

所謂「山水詩」，是指描寫山水風景的詩。雖然詩中不一定純寫山水，亦可有其他的輔助母題，但是呈現耳目所及的山水之美，則必須為詩人創作的主要目的。在一首山水詩中，並非山和水都得同時出現，有的只寫山景，有的卻以水景為主。但不論水光或山色，必定都是未曾經過詩人知性介入或情緒干擾的山水，也就是山水必須保持其本來面目。當然，詩中的山水並不局限於荒山野外，其他經過人工點綴的著名風景區，以及城市近郊、宮苑或莊園的山水亦可入詩。〔註7〕

王國瓔對於「山水詩」的涵括內容，乃採取較開放的接納態度，將其範圍擴及各色各樣的相關景物，形成方式不論是自然造就抑或人工雕飾，地點位於荒郊抑或宮苑，專寫水光抑或山色，均網羅於內。這一點與其他學者並無不同。而在「山水詩」的創作精神及所表現的核心思想方面，則明確提出了必要成立的條件：一則詩人必須以呈現山水之美為創作主要目的，二則不以知性介入、除卻情緒干擾，這兩項原則也是許多學者在認定山水詩作上主要的指標。不過詩歌乃吟詠情性而作，要完全屏除情感因素，或個人之體悟，恐窒礙難行。王來福先生對於此問題，頗具獨到見解：

一首好的山水詩，初出讀來，好像是詩人在模山範水，剪裁並組合自然世界客觀自在的事物成詩，其實詩中反應的，也正是詩人的心境。他的激情，他的願望，他的想像以及他對心酸歲月，人間離合的抒寫，他對能引起美感經驗的許多事物的評價，因此，不獨能折射出他的內心世界，同時，也可窺見心靈與人格活動。山水的詩，也正是心靈的詩。〔註8〕

〔註7〕王國瓔：《中國山水詩研究》（台北：聯經出版社，西元1996年再版），頁1。

〔註8〕王來福：《謝靈運山水詩研究·前言》（東海大學碩士論文，西元1980）

他正面肯定了詩人心靈的活動呈現於山水詩的積極價值，並以此來判斷其優劣。他甚至也接受了詩人的激情、願望等無法客觀的情感因素介入，這也意味著他認為山水詩是飽含作者的靈魂與生命，不應屏除在外。他所定義的山水詩絕非只停留於模山範水的僵化寫實，或者奇山異水的遊賞觀玩等表層的美感經驗。

王國瓊亦關注到其中的癥結，因而又補述：

當然，一首山水詩中並非完全不能有詩人的知性或者情緒活動，如果詩人將其觀照山水的美感經驗及其他人生經驗一併入詩，詩中就會出現山水描寫與情志抒發的變換歷程，詩人與山水之間的物我關係也就呈現或相融即或相分離的輪遞現象。但不論山水風景與詩人情志如何變換，物我關係如何離合，詩中的山水因為是詩人在美感經驗中所觀照者，故能以其面目自然顯現。〔註9〕

由此可見，王國瓊無意將創作者個人思維與情感因素完全排斥於山水詩之外，但也非任由其於山水詩中氾濫成災，他提出一關鍵條件，那便是要自然顯現山水面目。此條件的作用在於杜絕詩人將主觀感受過度地加諸於山水景物上而移轉了詩的焦點，讓山水景物再度淪為抒發情志的附屬品，而失去了獨立的審美意義。李元洛於《詩美學》把山水為主體的原則作了清楚的宣示：

所謂山水詩，即直接並主要是以山水為審美對象的詩作。……山水詩，則是山水在詩中不復處於陪襯的地位，而成為全詩獨立的美感觀照的主體對象。〔註10〕

他強調山水必須是詩中美感觀照的獨立體，這也是山水詩所以成立的重要條件。倘若山水只是情感的載體，那麼山水詩便是滯留於《詩經》、《楚辭》比興意義而無進步，甚至影響山水景物所呈現的自然樣貌。此問題也是眾學者在處理山水詩定義時最為謹慎的關注點，由來

年)。

〔註9〕王國瓊：《中國山水詩研究》，頁2~3。

〔註10〕李元洛：《詩美學》（台北：東大圖書公司，西元1980年），頁693。

存在許多爭議，例如錢鍾書先生便提出其質疑：

先入爲主，吾心一執，不見物態萬殊。春可樂而庾信〈和庾四〉則云：「無仿對春日，懷報只言秋」。秋可悲而范堅乃有意作〈美秋賦〉，唐賈至〈肥州秋學亭記〉、李白〈秋日魯郡堯祠亭贈別〉、劉禹錫〈秋詞〉皆言秋之可喜……良以心不虛靜，挾私蔽物，則其觀物也，亦如《列子·說符篇》記亡斧者之視鄰之子矣。我既有障，物遂失真，同感淪於幻覺。〔註11〕

錢鍾書認爲主體情感介入山水景物的審美過程，將造成景觀扭曲、姿態丕變的嚴重缺失。然而他的論點雖體現了山水詩中情感介入的盲點，但他以爲「春可喜」而「秋可悲」，亦是人們情感的投射所積累多時的固著概念，否則景物何來之喜，何來之悲？因此任何人們主觀判斷皆未可成爲山水自然的美感定律。也就是說山水景物既無法自我描述姿態，也不具備情思，而藝術美又往往需要通過情景交融的轉化，倘若僅有客觀存在的自然物，而無欣賞者的參與，那麼自然美便無法勃發躍動的生命力而進入你我的靈魂深處，因此主客交感、物我合一便是無可避免之過程。雖然由審美心理層面來看，審美者情感的介入確實影響對審美對象的掌握，但是回歸審美過程的本質，即展現審美者對審美對象的掌握程度，無論審美者是否挾帶情感進入審美殿堂，都不會跳脫眼前審美對象的原始姿態之範圍，而無中生有，抑或有卻化無。相同的，詩人帶著自身情感去欣賞景態萬殊，也會針對所能對應的山水樣貌互感相應，而不會任意強加情感於完全不相關的自然景物之上。

美學大師朱光潛〈山水詩與自然美〉中指出：

山水詩所表現的並非單純的客觀自然，而是有詩人自己在內。山水詩所用的手法大半屬於中國傳統所用的「興」或比喻，用自然事物的某一「鏡頭」隱喻詩人自己的情趣或觀感。〔註12〕

〔註11〕 錢鍾書：《談藝錄》（北京：中華書局，西元1984年），頁55～57。

〔註12〕 朱光潛先生著〈山水詩與自然美〉收錄於伍蠡甫：《山水與美學》（台

有別於王國瓊「含蓄」地接納人爲轉化山水的可能性，及錢鍾書先生強烈地排斥情感介入，朱光潛先生索性直截了當地承認山水詩並非「單純的客觀自然」，他覺察在「詩言志」傳統的影響下，中國山水詩難以掙脫隱含詩人情志的任務。他的看法固然道盡部分事實，但卻過於僵化地將「山水景物」在山水詩中扮演的角色限制隱論詩人情感的工具，並未深入了解山水詩特有的藝術內涵。致力於研究山水文學的伍蠡甫先生言：「關於山水詩，一般要求描寫自然景色，進而寫實也寫人，做到借景抒情，情景合一。」〔註13〕同樣也支持山水詩理應結合創作者當下的情感，不過他提及「進而做到借景抒情」，則又折損山水景物的獨立審美地位。

爲跳脫情與景的主從關係之爭議，陶文鵬、韋鳳娟所撰之〈山水詩概述〉已將山水詩的內容擴及「人文景觀」，直接解決了其中錯綜複雜的困窘：

山水詩就是以山水以及與山水緊密聯繫的其他其他自然景觀和人文景觀爲主要描寫對象的詩歌。可見，山水詩並非僅僅是描寫山和水，稱其爲「山水詩」，只是我國古代詩學約定俗成的概念。……中國古代的山水詩，還往往和行旅、宦遊、送別、隱逸、求仙、詠懷、弔古等內容結合在一起。〔註14〕

山水詩在漫長的創作史上，慣於包羅創作者內在的情感因素，要與其切割並不容易。林珍瑩著《楊萬里山水詩研究》也接受山水詩中包含「人文景觀」，並且認爲山水詩本就與情感緊密相連：「詩人描寫其經歷的自然山水，或與山水緊緊的自然景觀、人文景觀，並藉以抒發個人情感、寄託高遠襟抱的山水詩歌，皆謂之『山水詩』。」，〔註15〕兩

北：丹青圖書公司，西元1987年），頁204。

〔註13〕 伍蠡甫：《山水與美學》之〈序言〉（台北：丹青圖書公司，西元1987年），頁3。

〔註14〕 陶文鵬、韋鳳娟所著〈山水詩概述〉收錄於余冠英主編：《中國古代山水詩鑑賞辭典》之〈附錄〉（台北：新地文學出版社，西元1991年），頁1。

〔註15〕 林珍瑩：《楊萬里山水詩研究》（高雄師範大學碩士論文，西元1992

種說法大體雷同。他們把焦點置諸山水詩應涵蓋人的情志，而忽略其於詩中所蘊積的藝術能量。

朱德發主編之《中國山水詩論稿》：「所謂山水詩，不論是古典型的或現代型的，都是自然山水美與主體審美心靈相融的藝術載體。」〔註16〕可見山水與心靈的相融對於山水詩而言，存在著積極意義。丁成泉《中國山水詩史》從藝術角度剖析山水詩，並以精要的論述提出他對山水詩定義的看法：

山水詩，顧名思義，是歌詠山川景物的詩，是以山河湖海，風露花草，鳥獸蟲魚等大自然的事物為題材，描繪出他們的生動形象，藝術再現大自然的美，表現作者審美情趣的詩歌。〔註17〕

他認為以詩歌藝術呈現自然之美為山水詩的基本要求，而其所顯現的內涵包括「表現作者審美情趣」。因此山水詩是無法全然泯絕人為因素對於山水詩形象的加工，高志忠等編《山水詩歌鑑賞辭典》亦宣示了人為介入的正當性：

所謂「山水詩」，應該是以自然山水為審美對象，以自然山水為題材，它是寫山寫水，寫出一個比較廣闊的天地，不是只寫一花一草，一木一石的；同時它既要寫出自然景觀，又要表現與自然山水有關的人文景觀，即表現出來的不是單純的自然山水，而是「詩化了的自然風光」。〔註18〕

「人文景觀」堂而皇之地成為山水詩組成的要素之一，這已是許多學者的定見。它承認山水詩不是單純地當作客觀景色的寫真拍照，而是加入人為的詩化加工。搜羅山水資料頗為齊全的《中國古代山水詩史》為山水詩定義時，也承繼了這樣的說法：

年），頁28。

〔註16〕朱德發：《中國山水詩論稿》（山東：山東友誼出版社，西元1994年），頁7~8。

〔註17〕丁成泉：《中國山水詩史》（台北：文津出版社，西元1995年），頁7。

〔註18〕高志忠等編：《山水詩歌鑑賞辭典》（江蘇：中國旅遊出版社，西元1998年），〈前言〉頁1。