

论谢灵运《山居赋》的审美转型

——关于六朝文学新变的一个样本考察

赵树功

内容摘要 谢灵运《山居赋》是一篇具有文学转型意义的重要作品，这种转型体现在以下三方面：其一，文体形制转型；其二，审美视点转型；其三，文学思想的转型。《山居赋》是辞赋诞生之后出现的体式新颖、风格迥异的作品，可以视为六朝文学新变的一个鲜活样本。谢灵运这一文学体式的创造有着内外两个支撑，与皇权优越相抗衡是其赋体创新的现实动力，而自身才华又是其完成创新的根本依托。

关键词 谢灵运；《山居赋》；六朝文学；审美转型

《山居赋》是谢灵运第一次隐居始宁时的作品，全赋正文 3915 言，自注 4932 字（包括正文、注文脱字），总计 8847 字^[1]。早在六朝之时，《山居赋》就有着不同的际遇：它与《撰征赋》一起被沈约收入《宋书·谢灵运传》，一传之中两赋并录，不仅《宋书》，即使其他诸史都属罕见，可见赏爱；但萧统领衔的《文选》却皆弃而不录。后世文学史的评价也不似谢灵运山水诗那样众口一词：揄扬者或称其着重景物描写的题材突破，或道其出离靡丽的表现创新；贬抑者认为谢灵运的文章与其诗歌声名远不相称，或称本赋之病尤在“滞塞”^[2]，或道本赋“但见学不见才”“不是一篇成功的文学作品”^[3]。

以上论断截然相反。然就六朝批评界而言：沈约身仕数朝，虽然心思隐秘却也难脱履冰临渊的惊悸，其诗文之中的隐逸情怀可为其影迹，这一点正与《山居赋》的本旨关通。而萧统“事出于沉思，义归乎翰藻”的选文尺度与谢灵运刻意“去饰取素”的审美追求本就南辕北辙。事实上，辞赋发展史背景下的《山居赋》有着重要的文学转型意义。可以说，《山居赋》是辞赋诞生之后出现的体式最为新颖、风格迥异寻常、所承载的文学思想信息极为丰富的文本，是山水文学发展的里程碑。

一 《山居赋》的文体形制转型

《山居赋》的转型首先体现于文体形制的转型。魏晋六朝之际，“就谈文体”是文学理论的主要内容^[4]。“文体”在当时基本包括体裁的规范、具体的形制与个体的风格三部分内容，并以三者融合一体的形式呈现。

就《山居赋》的文体形制而言，它摈弃了传统体物大赋的一些格套，诸如履端于前、归余于乱、主客问答，但又保持了体物大赋的规模，延续了大赋绘写形势的传统。全赋以谢玄经营的北山旧居为始，由近东近南近西近北、远东远南远西远北分别状写，田园湖泊、动物植物各有归拢。属于谢灵运造作的招提被置于北山描述的最后。继而书写南山，“南山是开创卜居之处”^[5]，属于作者对祖业的开拓。终篇落实于山居生活的所资、所待——山水物色、衣食蔬药、佛理文章。仅就基本规模着眼的话，《山居赋》与汉大赋的区别不大。但无论基本格局的整体规划还是具体内容的表现形式都呈现出一定的独到特性。

其一，就整体规划而言，《山居赋》突破了传统体物大赋全面铺开、平均用墨的平板文字秩序。从传统大赋僵化叙事格局中突围的冲动在魏晋已有

萌动，其中以左思的探索较为引人注目。探索之一是突破时空维度的分类平叙，在情理态势中完成内容布置。汉代体物大赋动辄包纳吞吐，在自然人事、宫阙郊野之间分类敷陈。左思的创作没有彻底摆脱这种安排，如《蜀都赋》即是依照蜀地前后东西中的空间展开，但随后推出了一个总括性段落，道其地广而肥、物产丰饶、户口繁盛。至此笔锋一转进入宴饮、田游的场景。有了如此的富庶积累，有了如此的和平生息，天府之国的百姓自然如在天堂，如何可以不尽情享受？宴饮、田游的出现由此既顺理成章又避免了顺叙的呆板。所以何焯评云：“此段总言，已为下宴饮、田游张本，可见古人用笔之紧炼。”^[6]所谓“张本”，正是指左思的文字沿循了情理的态势。探索之二是描写文字化板为活。左思《吴都赋》铺写江水浩瀚，先有“于是乎长鲸吞航，修鲛吐浪”，随之杂陈密布鱼鸟之名，继言“鸚鵡避风，候雁造江”。孙鑛评云：“上段吞航吐浪，此复入避风、造江，不全用鱼鸟名堆垛，觉文势稍活波。”^[7]虽然从个体审美角度他觉得“缘觉渐近今”，语气之中对于这种背离了古拙的手段略显不满，但另一方面也恰恰体察到了晋代大赋不同以往的变化。以上变化只是左思在传统辞赋法度之外的偶一为之，并未形成全篇创作的自觉。《山居赋》则具备了总体性的用笔规划，繁简有安排，简处有聚焦。

总体性的用笔规划。全赋紧紧围绕“山居”展开，包括山居容身：北山修缮、招提卜筑、南山拓展；山居养生：水陆动植、园田药蔬；山居养性：法理谈义、诗文赏会。以上内容有着细密的结构规划，是作者性命、情志如何资养、如何纾解的展开，个体性、独到性感知替代了全知全能、按部就班的舆图临摹。

繁简有安排，简处有聚焦。对比《山居赋》有关北山南山的内容，明显发现二者分量相差悬殊。北山在全文占有极大的篇幅，由近而远，由中央而四面；由山而水，由旧墅而招提，林林总总。但南山则十分简化，与北山在体量上极不相称。是作者才情难以为继吗？答案是否定的，这种简略恰是作者有意的安排。原因有二：其一，北山为祖上奠基旧地，浓墨重彩是世家子弟礼敬先祖、缅怀往日荣

光的手段。南山为谢灵运开拓的卜居之地，岂敢与勋业泽被四海的祖上分庭抗礼？不仅顺序上先北后南，而且文字体量上也因此极为节制。其二，虽然始宁墅规模庞大，但南北别墅相距无非数里，如此一来，北山所描述的地理形势以及山水物类与南山并无太大区分，从头到尾再过一遭也便徒增其繁。有鉴于此，作者在对南山简洁刻画、对南北山交界处略做补充之后，直接进入了南北二山的总结：

山匪阻而是岵，川有清而无浊。石傍林而插岩，泉协涧而下谷。……浮泉飞流以写空，沉波潜溢于洞穴。凡此皆异所而咸善，殊节而俱悦。

本节文字开端有一个交代，意思是随后的内容为南山北山的“山川涧石，州岸草木”，作者在总结以上描述对象之际，自道“既标异于前章，亦列同于后牍”，用其自注的话说就是“山川众美，亦不必有，故总叙其最”——南北二山虽不能尽备天下山川之美，但仍不乏赏心悦目之处，因此最后总结之际相同者不忌重复，新异者另为标榜。从行文结构来看，这样一段总结文字，其意义并不局限于南北二山的收束，同时还充当着补写南山的作用。不仅一箭双雕，而且相对于北山的反复陈说，已经表现了高度的凝练。这就是繁中有简，而简处又有聚焦，简处能见蕴结。

其二，就具体的物象摹写形式而言，《山居赋》成功借鉴了抒情小赋的描写策略。全赋从头至尾基本可以拆分为“北山赋”“招提赋”“南山赋”“闲情赋”。具体文字时时脱开大赋铺物、隶事的格套，代之以灵动的小赋表现手段，拟形容，象物宜，务纤密，贵侧附，以逼真为追求，以情兴为契机。铺排之中，有精雕细刻；白描之下，又见性灵文字。如写北山湖中之美云：

濬潭洞而窈窕，除菰洲之纤徐。嵒温泉于春流，驰寒波而秋徂。风生浪于兰渚，日倒影于椒途。飞渐榭于中沚，取水月之欢娱。旦延阴而物清，夕栖芬而气敷。顾情交之永绝，颡云客之暂如。

短短88字，时间上浓缩了四时、日夜、旦夕的变化，空间上笼盖了涧水、园田、湖泊、洲、渚、沚的形态，又有自然物色、人工榭亭的天

人相合；使用了“潜”“除”“毖”“驰”“生”“倒”“飞”“取”“延”“栖”“顾”“覬”等不下12个动词表现自然与主人的情态，其中多为传统诗文所谓“响”字。自然无惊无猜而生机绽放，主体无欲无求而踏幽寻芳。作者乍看并未现身，实则又在潭涧、菰洲、春流、寒波、兰渚、椒途以及榭亭边流连。正是这种介入，大赋之中僵硬排列的自然物象由此被情兴融合，灵动而鲜活。而如此干练的笔法，又是谢灵运面对湖中之美“但患言不尽意、万不写一”（自注中语）之际创造的以少总多之术。

另如招提卜筑之际的一一经略、如与谈义高僧一日千年相见恨晚的独到体验等，不仅体现了魏晋小赋切物兴情的特征，而且借鉴了其山水诗切物取象的笔法^[8]。其中作者的山行水渡、往来经迈成为全赋的串联红线，这种写法又显然有了征行赋的踪影。

因此，从文体形制而言，《山居赋》综合了大赋小赋的特征，可谓大赋之体、小赋之魂。而谢灵运所采取的自注这种近乎自我包装的形式，又以其与正文相辅相成的形式成就了独到的文本体式。

二 《山居赋》的审美视点转型

所谓审美视点就是审美主体建构物我关系的维度。自两汉魏晋大赋至《山居赋》，都离不开自然山水的踪迹，但其中的物我关系维度却各有不同，大体经历了主体不在场、在场外、在场三种状态。“贞观丘壑”视点的形成是在场身份获得的前提，也是《山居赋》审美视点转型的核心体现，或者说山水审美成为辞赋题材同样是以《山居赋》为标志的。

在谢灵运“贞观丘壑”视点诞生之前，两汉大赋对于山水物象的书写可以用“悬拟”概括。所谓“悬拟”主要是指山水物象并非写实，而是根据时势、地势蝉联敷衍，无可以为有，少可以为多，在此者可以在彼，异时者可以同域。如《上林赋》多有不实之辞早为古人道破：“左苍梧，右西极，日出东沼，入乎西陂”，数百里的上林苑能出没日月于东西吗^[9]？作品中的山水物色不乏意念中物，与作者没有交流，缺乏人性人情的唤醒。如此假称珍怪以为润色既是古人荡极而反讽谏体式的具体运

用，又强化了“悬拟”的不在场色彩。

两晋大赋开始有了写实趋向。左思为著《三都赋》研思10年，但作者考名物、访旧臣、研史籍，其所作所为更接近于舆地究察，所谓的“写实”依然不是有关自然的切身经验，而是寻求描绘过程中历史知识、地理知识、物类知识以及风俗民情知识的无误，相对于山水物色，主体依然不在场。

经验性的书写在魏晋山、水赋中开始出现。曾有学者根据《艺文类聚》“水部”“山部”统计，谢灵运之前出现的有关水的辞赋约有34篇，诸如曹丕《济川赋》、王粲《浮淮赋》、杨泉《五湖赋》、木华《海赋》等；有关山的辞赋只有6篇，数量明显较少，诸如张协《北邙山赋》、潘岳《登虎牢山赋》、孙绰《游天台山赋》等。基本的姿态多为“观”“望”^[10]。其中孙绰的天台山之游最接近山水赏游，但揣摩辞气，更似作者的心驰神往之作，因此文中多为虚华的想象，恰少实历的逼真，而且以赋山参玄，言在此而意在彼。涉水辞赋虽间有纪行色彩，但人在其中心不在其中，笔在于水而意在于隶事缀物。不多的山赋有着浓厚的登高兴怀、忧念百集意味，诸如登北邙而悼人生危浅、登虎牢则吟乡关何处，虽然不排除部分文人的高情远会，但如此登行而赋，作者的情意显然也不在山水审美，而在于托物言志；作者情兴的获得也并非出于自然赏爱，而是经行偶得。如此的山水寄言，谢灵运一概归之为“兴不由己”。他在《归涂赋序》中指出：“昔文章之士，多作行旅赋，或欣在观国，或忧在斥徙，或述职邦邑，或羁役戎阵。事由于外，兴不由己。”^[11]“观国”接近体国经野，就是治国经邦，这里似有走马上任春风得意之意，它和贬谪迁徙者、述职邦邑者、羁旅戎阵者对于自然山水的经历皆是被动的。无论所获得的情怀是忧是喜，其情怀发动的渊源仍在于这些外在因素，其中沾染着浓郁的俗世牵累。作者山水面前如此的“兴不由己”，对于山水审美而言虽非“不在场”却依然“在场外”。

《山居赋》实现了作者审美视点真正的“在场”，谢灵运将这种视点命名为“贞观丘壑”。“贞观丘壑”根源于道家的玄览，谢灵运将其内化为审美心法。无论“遗情舍尘物，贞观丘壑美”^[12]的山水审美，还是“研精静虑，贞观厥美”^[13]的文艺审美，只

要遗忘人世俗情与物欲，回归安详宁静，就能感受到物我之间的融会。“兴不由己”的书写由此转化为“兴会由我”的感物而赋。作品中的“南山”“北山”“二田”“三苑”“九泉”“五谷”尽皆征实。作为观照对象，它是实历的经验对象；作为观照主体，他是盘桓其中的动态主体。

“贞观丘壑”的审美视点落实于创作，促成了大赋的“瘦身”。“贞观”本义在于恢复物我交流的自然情态，其他建立在功利诉求之上的牵扯、增饰由此淡化，“大”“重”“广”“尽”“通”等审美理念也出现动摇。这种删繁就简不仅体现在《山居赋》将体物大赋从扩张型的穷尽拉回到有限视域的审视，而且还体现为谢灵运如下的省察：即使有限视域，其包蕴同样繁复无量。于是能够鲜明体现主体“在场”、体现“兴会由我”、以有限涵括无限的文学表现手段在《山居赋》中出现了，这就是审美意象的选择与审美情境的塑造。

审美意象选择。《山居赋》并非没有物类铺排，但一则总量有了明显调控，二则在一定铺排中作者又寻到了出离事象名物湮没的手段，审美意象的选择就是其重要的探索。所谓审美意象，在文艺审美之中往往与即事而赋、即景而书密切相关。如其中描绘水中植物：“水草则萍藻蕴莢，藿蒲荇蓀，蒹菰蘋蘩，蓴苳菱莲。”此前大赋至此不是继续泼墨就是重立名目。但谢灵运却独出心裁，推出一段前人罕见的文字：

虽备物之偕美，独扶渠之华艳。播绿叶之郁茂，含红敷之缤翻。怨清香之难留，矜盛容之易阑。必充给而后蹇，岂蕙草之空残。

作者不以穷搜为目的，而是在名物罗列中忽然兴发自我青睐，概写一变而为扶渠的精描。可注意的是，作者对“蹇”字有一个自注，称其“出《离骚》”。谢灵运的自注阐释意蕴为主，诠释文字者不多，标明出处的更少。对比《离骚》相关段落：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。……惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。”屈原虽调伤而不废劲节高标的坚守、日月其逝难以有为的感慨，与谢灵运以扶渠自喻的寄托何其相似！其以屈原自比的微意也因之浮出水面。扶渠由此成为一个与作者融为一体、为其深情流连深自咏寄的意象。

审美情境的塑造。传统体物大赋每个单元的陈述往往是独立内容的展开，不归统本单元类型的物象基本不会考虑。但《山居赋》却已经有了如下描绘：

抗北顶以葺馆，瞰南峰以启轩。罗曾崖于户里，列镜澜于窗前。因丹霞以赭楣，附碧云以翠椽。

文中描绘的是新修别墅的景象：立于山顶，面向群峰，门户之中罗布曾崖，轩窗之前如纳镜澜。如此景象不是一般的写实，已经有了意象互动的趋势，通过这种此前罕见的意象组合，将远与近、动与静镶嵌一处。而随后一句则更具有开拓性，以远天播撒的丹霞漆染房楣，引山间萦绕的碧云妆点椽橰，将虚与实融合于一体。这种景象实为特定时段呈现的特定情景，作者为其陶醉，将其提炼为“文眼”，暂时的情景被永久化、经典化，审美情境由此诞生。

总而言之，《山居赋》继承体物大赋对场景描绘的注重，借鉴征行赋与魏晋抒情小赋动态之中的情志抒发，实现了审美视角由不在场、在场外到在场的转型，名物罗列鳞次栉比的转型为意象、情境的摄取与塑造，以意为赋转型为作者自注中所谓的“感物致赋”，而且这种“感物”又是对于自然山水兴由己发的主动投入。

三 《山居赋》呈现的文学思想转型

《山居赋》所呈现的核心文学思想就是“托之有赏”观与“会性通神”观，具有鲜明的转型开拓意义。

（一）“托之有赏”观。《山居赋序》云：“意实言表，而书不尽。遗迹索意，托之有赏。”这一理念的基本前提是玄学的“言不尽意”。它是自然物色的清晰与主体观照的朦胧、具体审美感受的丰富与语言表达的局限等矛盾的切实表达。谢灵运深感语言无力，但他并没有妥协，而是从以下三个方面努力探索表现之路：

首先，将细微敏锐的观察与感受不厌其烦地形之于创新文字，发挥文字最大程度的显意功能，他的诗歌、大赋都体现了这种刻苦琢磨的追求。

其次，他山水诗中的玄言语句“未尝不可视为作者企图传达其审美感受的一种努力”^[14]。

再次，寄希望于读者——“托之有赏”。

这段话的背景是这样的，谢灵运自谦《山居赋》达不到“丽”的标准，却深有寄托，因此敬告读者：

“废张左之艳辞，寻台皓之深意，去饰求素，悦值其心耳。”其所谓“台皓之深意”凭借文辞难以理解，需要读者与作者情趣心灵的遇合：“悦值其心”。因而希望读者根据作品提供的迹象，去寻觅主体当于山水之际的微妙意趣。抓住这种意趣，山水之神即可显形，而隐形山水身后、对山水有着如此痴情的高士之心也便跃然纸上。

如此寄“有”达“无”寻求真意的过程就是“托之有赏”。“赏”是魏晋六朝的流行审美范畴，北朝《刘子》一书专门设有《正赏》篇，并概括其大旨为：“赏者所以辨情也，评者所以绳理也。赏而不正，则情乱于实；评而不均，则理失其真。”^[15]赏与评同为价值评判，但评偏于理，赏重于情的感受，赏可以视为情感与理性一体的知性活动，它表现为主体与审美对象在情感上的契合、沟通以及主客界限的消弭。谢灵运对“赏”有着热切的呼唤：“情用赏为美”“永绝赏心望”“赏心不可忘”“如何离赏心”等深情流连，皆出自这位高傲的贵族之口^[16]。“托之有赏”的转型意义有两点：

其一，它是文学知音论的发端。言不可尽意，期待明达君子不落言筌而领会作品真意，谢灵运通过“托之有赏”已将言意之辨这一清谈命题转化为了文学命题，并且开启了文学知音论的先河。文学知音论系统的总结完成于《文心雕龙·知音》，在刘勰之前，曹植曾论“有南威之容，乃可以论于淑媛；有龙渊之利，乃可以议其断割”^[17]。葛洪《抱朴子外篇》于《尚博》《百家》《广譬》三篇连续提到“偏嗜酸咸者”“偏嗜酸甜者”“观听殊好，爱憎难同”，并已得出“偏嗜酸甜者，莫能赏其味”的结论^[18]，提出了超越审美偏见的问题，这与刘勰的“无私于轻重，不偏于憎爱”^[19]、江淹的“通方广恕，好远兼爱”^[20]等论，显然已成同调。而在刘勰、江淹之前，曹植之论侧重于批评的资格；葛洪反复其言致力于审美偏嗜的批判。谢灵运“托之有赏”论则实现了以上理论的升华，他将讨论的重点明确聚焦于会心赏爱之人。古代文艺知音论由此已经呼之欲出。

其二，它是虚灵境界敞开手段的理论探索。艺术之中难尽、不尽的虚灵之美就是魏晋清谈家共同宗仰的得意忘言境界，谢安谓之“雅人深致”^[21]、范晔自道“事外远致”^[22]。如何发现这一境界？“托之有赏”是一个重要的实践策略。表面看来，寄希望于读者是艺术表达手段缺失的无奈之举，但从文学作为“作者—读者”互动体系的事实考察，谢灵运实际上将文学认知的空间大大拓展了。从《诗大序》至《三都赋序》，其间诗歌、辞赋理论集中于作品对于读者的教诫：非敦厚人伦、美化风俗，即“纽之王教，本乎劝诫”^[23]，间或论及作者创作的主观动力、读者受到的艺术感染，但总体来说，读者都以一种被动姿态出现。谢灵运的“托之有赏”论则实现了跨越，读者不仅仅是被教化、被感动的对象，更是艺术境界旨趣建设的参与者。

值得注意的是，《山居赋》序言首倡“托之有赏”，全赋结尾又云“权近虑以停笔，抑浅知而绝简”，自注“停笔绝简”为“不复多云，冀夫赏音悟夫此旨”，依然回到待赏。首尾相接，心思相继，足见其孤独寂寞与对知音的期盼。钱锺书先生以为“复重序语，何多云而不惮烦欤”^[24]？实则未解其弦外苦心。

（二）“会性通神”观。《山居赋》在结尾道及性情所托之际写下了以下一段文字：

伊昔龄髫，实爱斯文。援纸握管，会性通神。……研精静虑，贞观厥美。怀秋成章，含笑奏理。

本段文字谢灵运表达了这样的思想：文学作为一种寄情范式，“会性通神”就是其意义与价值所在。所谓“会性通神”，就是指创作及其相应的题材抉择、手段运用、体式遴选等与自我的情性协调，从而使作者和顺调适，情志无所滞碍。如此精神澡雪自然发端于道家的养生、逍遥诸论。魏晋之交，嵇康《琴赋序》通过颂扬琴德将这种理念楔入了艺术思想：“可以导养神气，宣和情志，处穷独而不闷者，莫近于音声也。”^[25]谢灵运将其中“导养神气，宣和情志”提炼为“会性通神”，在直接将其纳入辞赋审美之余，又赋予这一理念独到的解释：它“自求诸己”，可以自足，不假于人；它可“怀秋成章，含笑奏理”，既以感兴为创作的起点，又

能实现喜悦与哀愁的发散；还可以“尽暇日之适，以永终朝”（自注语），消遣闲暇，丰厚生命，使得时光在如此充实之中绵延而有意。

这一思想可视为与传统的儒家文学思想观念决裂的宣言。它与文体、审美观点上突破前人格局的创作实践呼应，又具体呈现于创作所包罗的情感、反映的趣味与书写对象的选择。其遣发兴致的手段与所欲遣发的兴致和谐统一，自由自在又大气磅礴，并在与传统创作观念的对比之中彰显出转型意义。

其一，不务苦累，创作本于兴会。两汉文人论及大赋写作有一段关于扬雄的著名事典，见于桓谭《新论》：“每上甘泉，诏令作赋，为之卒暴，思精苦，赋成，遂困倦小卧。梦其五藏出在地，以手收而内之，及觉，病喘悸大少气，病一岁。”而桓谭自己也有“用精思太剧，而立感动发病”的创作经历^[26]。不止辞赋，诗文也是如此，《文心雕龙·养气》就记载了“曹公惧为文之伤命，陆云叹用思之困神”^[27]。文赋创作钻研过分、神疲气衰现象的反思对于魏晋抒情小赋的出现产生了直接影响，其触发多由感兴，一改昔日因思而赋的困苦。但体物大赋并未有大的改观，以洛城纸贵的《三都赋》为例，左思为竟其事，先寻故老以访岷邛之事，又求为秘书郎以广闻见，其言“必经典要”，其势“稟之图籍”^[28]，事同史志，也近乎学术的苦吟，以致十年才毕其功。大赋疏离心力交瘁的以思为赋同样是以《山居赋》为标志的。

《山居赋》文体风格清通，隶事属字渐趋简要。全赋紧紧围绕作者的性情兴致与人生理想展开，感物致赋，时时在经行葺筑之中挥洒出主体神采。比如对于招提的经略：

爰初经略，杖策孤征。入涧水涉，登岭山行。……对百年之高木，纳万代之芬芳。抱终古之泉源，美膏液之清长。

经营之初，尽凭热心与憧憬，备尝艰辛而甘之若饴。古人筑斋多有卜筮，以祈求神灵佑助，但谢灵运率意而自信，心之所安即可栖托，何用卜筮？一旦讲室完备，高僧大德相继游憩，晤言清谈，“虽一日以千载，犹恨相遇之不早”。其所书写的均为个人视角之中的当下情志，是幽人雅士的寄托，其间洋溢着由衷的欢慰，处处透露着作者欣有所托的释怀。

这实则已是《文心雕龙·物色》“入兴贵闲”创作思想的践行。

其二，不论功用，以合性分为指归。先秦论诗归于教化；两汉大赋承担着若隐若显的讽谏使命，义尚光大；汉魏之际曹丕依然视文章为经国大业。本赋之中，谢灵运对于诗赋文章所谓社会功用自始至终只字未提，却以“山野草木水石谷稼”为题材，通过其审美观点的在场、通过审美意象的择定、审美情境的塑造，将山水审美、物我一体的境界在辞赋中实现了历史性的界定。而如此选择正源自谢灵运对于性分的申张。这一文学理念在《山居赋》中有着密集的表达，或云顺性情，诸如“抱疾就闲，顺从性情”“俯性情之所便”“顺性靡违”。或云得适或适分，诸如“得寒暑之适”“恒得清和以为适”“寻虑文咏，以尽暇日之适”。所谓适分或顺性，既指养生之具完备之后的情志安顿——“法音晨听，放生夕归，研书赏理，敷文奏怀”，又指向山水赏爱，谢灵运曾将衣食与山水相提并论：“衣食，人生之所资；山水，性分之所适。”^[29]性分既耽溺于此，则创作便超越功用、超越功利寄托于此，《山居赋》对于山水自然的审视由此聚焦于虚灵层面的“趣”“美”，诸如“呈美表趣”“细趣密玩”；而学者们也早已关注到赋中所谓“江山之美”“湖水之美”等涉及“美”字的赞语就达17处之多^[30]。性分既合，则神气无违。

谢灵运“会性通神”的思想在文学理论史上有着重要贡献，如果细细研读刘勰创作应当“率志委和”“理融而情畅”“弄闲于才锋”的理论，寻味其创作应当“适分胸臆”而“非牵课才外”的规劝，其与谢灵运思想的契合衔接之处昭然可见^[31]。

四 皇权对抗：《山居赋》转型的动力辨析

学界早已注意到，南朝刘宋时期无论诗文辞赋都有一些渐变的迹象，其中江南山水以及魏晋玄学是重要的影响因素，《山居赋》也概莫能外。除了以上外因，影响文体主要的内因在于作家的天才。天才即是稟性，沉潜为虚灵的心智结构系统，在与后天人事的融合之中形成具体的文学才能。谢灵运

精通佛理,擅长书法,兼以曾修《晋书》,可谓经史子集无所不能的通才,这其中又以文才最为卓出,诸如“才高为盛”“兴多才高”“寓目辄书”“富艳难踪”等等^[32],皆为六朝理论界的定评,这是诗歌之中“谢灵运体”产生的主要依据^[33]。而《山居赋》更是从不同维度体现了谢灵运的灵思与妙笔:

其意象择取、情境塑造使人宛然如睹、悠然有怀,古人命此功夫为善“比”,“比者,定物之情状也,则必谓之才”^[34]。

其繁中有简、简中有眼且繁简得当,如此胸中丘壑本是文思裁布的结晶,而文思裁布就是才的显形:“才者,裁也,以其能裁成万物而辅天地之所不及也。”^[35]

其涵摄江山于尺幅,笼括岁时于方寸,繁品密类、千头万绪班班可考,历历可见,如此“一见而了了于目,一入目而了了于心,一会心而了了于笔,在诗谓之真诗,在文谓之真文。此之谓达,此之谓才。”^[36]

其文体上承体物大赋、抒情小赋,见其兼能;撷取大赋之体、小赋之魂,成就独至之巧;兼以充满互文意味的自注,如此文体的创造同样彰显了谢灵运的文才,因为“能变一代之体者,必擅一代之才”^[37]。

如此灵思与妙笔,正是谢灵运兴多才高的具体呈现。不过对于《山居赋》而言,以上山水地理、玄学思潮、文才禀赋汇聚而成的只是一种转型势能,而激发如此势能成就新变的动力则在于谢灵运与皇权对抗的初衷。谢灵运的皇权对抗与朝代更迭、政治理念均没有太大关系,它是怀才不遇或者政治资源分配不均的直接产物。

谢灵运并非淡泊名利的高士。刘裕北伐之际他已经入职,并曾奉旨劳军,途中写下了著名的《撰征赋》,其中不乏有为胸怀与对当局的歌颂。刘裕建宋之后,历任太子左卫率、永嘉太守、秘书监、侍中、临川内史。虽然其间或免官或称疾去职或讽令自解,但多数时间仍浮沉于宦海^[38]。如此热衷却又满腔郁愤甚至最终发展为消极不合作式的对抗,其原因何在?其一,世家大族的辉煌不再。王谢家族的势焰在东晋不可一世,但刘宋将谢灵运由公爵降为侯爵,食邑由二千户减为五百户。本来南

朝高门大族,若非过于平庸,依仗门户,即可以“安流平进”^[39]。但谢灵运高官厚禄之梦戛然终止于晋宋易代。新朝肇始,本来仍有攀附以求飞腾的夙愿,却每每难以遂意。这种仕途窘迫更加深了他对祖上荣光的缅怀,《山居赋》所云“家传以申世模”正是这种家声追忆的体现;而如此的缅怀又从反面强化了后世子孙处境的颓废。其二,惊世骇俗的文才被排除在实才之外。谢灵运天赋惊人,诗歌新作一出每每耸动京师,因此《诗品》处之以上品,《宋书》在谢灵运传后通论文学。但刘宋高祖之际,“朝廷唯以文义处之,不以应实相许”。所谓“应实”,即指应对实际事务的才能。刘宋太祖之际,虽“日夕引见,赏誉甚厚”,仍然“唯以文义见接,每侍上宴,谈赏而已”。而谢灵运恰恰是“自谓才能宜参权要”。一旦昔日名位皆不如己者纷纷后来居上,其心中的“愤愤”与“不平”便奔涌而出了。

于是我们在《宋书》中看到的便是谢灵运的如下作为:在朝为官或“称疾不朝”“穿池植援”,而“驱课公役,无复期度”,或出郭游行经旬不归,“既无表闻,又不请急”;出守永嘉则“肆意遨游,遍历诸县,动愈旬朔,民间听讼,不复关怀”;以疾东归依然“游娱宴集,以夜为昼”;免官归于始宁,在穿筑修葺占山占湖之外,尚有“自始宁南山伐木开道,直至临海,从者数百人”而临海太守以为山贼的壮游。凡此种种,当然体现了谢灵运山水之爱深入骨髓,但与此同时,我们更多体察到的是他那颗躁动不定的心灵。这实际上是一种不合作式的抗争。如此背景之下,回归旧乡山居自然不是躲避,而是其相应抗争的组成部分。

但谢灵运的抗争显然有其不同以往的特征。同为怀才不遇,此前的文人感慨时、命,自怨自艾,他们渴望着当权者的良心发现、改弦更张,但从不敢质疑这种尘埋漠视的合理性,更不敢考虑调整自我价值的认定尺度。而谢灵运选择的恰恰是改变自己。这里所谓改变不仅仅指他采取了山居这种“穷则独善其身”的方式,更指向对于自己“文人”这一身份价值的判断。在一定程度上,这种价值判断的改变可以视为“文人”的“自觉”。

其一,谢灵运不认同长于文才便短于为政。刘宋两代皇帝皆以文义赏识而未“以应实相许”,但

谢灵运坚信自己为世颂扬的文才与其“才能宜参权要”没有矛盾。平心而论，文才与治才的确不同，是否有其偏长取决于各自禀赋，不过兼善虽然较难，但二者未必相妨，尤其没有相应实践的检验即断定“应实”非其所长，其中又实有偏见。谢灵运的逻辑虽不排除误读，但这一切恰恰体现了他对文才价值的肯定。

其二，面对超群文才被倡优蓄之的地位，谢灵运表现出对于文才以及自己文人身份的珍爱。这首先表现为不与俗吏为伍而以文人为贤。先是“乌衣之游”^[40]，后有“文章四友”，四友之中对谢惠连、何长瑜又赏爱有加。他曾当面批评谢方明不能珍惜才人：“阿连才悟如此，而尊作常儿遇之；何长瑜当今仲宣，而饴以下客之食。”由于爱慕才华，他甚至向谢方明直接索人：“尊既不能礼贤，宜以长瑜还灵运”，随后“载之而去”。以文人为“贤”，此前罕见，如果联系在永嘉梦惠连而得“池塘生春草”的佳句，我们就不能不感慨统治者并不认可的文才在谢灵运心中是何等尊贵！其次表现为以文人身份傲视朝廷大吏。如会稽太守孟顗事佛精恳，却为灵运所轻视，曾经毫不客气地贬损对方：“得道应须慧业文人，生天当在灵运前，成佛必在灵运后。”虽然讥讽刻薄致使对方怀恨在心，但以具备慧业而敢于顾盼自雄正体现了文人的自尊。历史上文学侍从之臣蓄若倡优的反省自汉代就有，但也仅仅流于牢骚。只有到了谢灵运才从于心不甘迈向了对抗——寻觅属于“文人”的、不被皇权收编、不进入官僚体制的自我对等价值及其实现方式。如此“文人”身价的确立本身就包含了与主流甚至权威理念的对抗，而《山居赋》中这种价值理念对抗还有更为集中的体现。

《山居赋》要表达的核心理念是“道可重”“物为轻”。此处的道不是什么儒家之道，而是生命获得幸福、心灵获得安宁的自然之道；物则指向现实功利等诸般欲望。道物关系因此就是他所谓“判身名之有辨，权荣素其无留”的“身名”关系或“荣素”关系。他所列举的“迈深心于鼎湖，送高情于汾阳”的圣帝，“嘉陶朱之鼓棹，乃语种以免忧”的名臣，皆能够不留心荣素而了悟身名关系，因此可以不迷恋红尘富贵，不驰逐名利之场。避免李斯

“牵犬之路既寡”、陆机“听鹤之途何由”悲剧的关键就是重道轻物、归于自然。

重道轻物，则重生爱生养生便顺理成章地成为人生信条，山居也因此可以视为与道家无为、儒家独善不尽相同的一种具有对抗性的价值取向。谢灵运如此选择并不是遵循了圣人的规训，而是意识到其具有对抗的基础甚至隐喻，“言心也，黄屋不殊于汾阳。即事也，山居良有异乎市廛”便包含了如此意味——就其事而言，山居不同于繁华都市，但论心灵感受，帝王之居与隐者之室又有什么区别呢？作品中的“俯性情之所便”“适性”“自娱”“自得”等心灵境界由此而诞生。如此境界，凭依眼前俯仰可见的清风明月与高山流水可得、凭依知音谈义与经典吟诵可得、凭依满腹文才援纸握管同样可得，不仅以上闲情不假外求，即使作为如此闲情保障的五谷肴饌、桑麻药蔬也尽皆“不待外求”。在这个自然王国里，可以俯仰，可以纵怀，可以控驭，不再摧眉折腰，无需恬颜乞怜，自己就是君王，凡“幸多暇日”即可“自求诸己”；只需“研精静虑”就能够“贞观厥美”。如此自我做主的诉求无疑源自对皇权的对抗，又因其同质特征而成为皇权在自然之中的拟象。价值理念的对抗最终在作品的题材选择与文体风格创造上皆有呈现。

题材选择。传统的体物大赋多与权势名位相关，因此包举周遍，金碧辉煌。而《山居赋》则明确宣称“今所赋既非京都、宫观、游猎、声色之盛，而叙山野草木水石谷稼之事”，并将这种选择名之曰“心放俗外”。所谓“俗外”其本义无非就是“大雅”，因此这种题材选择之中自然形成了意在贬抑势位的雅俗分辨。

文体风格。既然身份对抗、价值理念对抗、人生取向对抗、题材对抗，那么具体的文学寄情体式也必然需要与之匹配。这不是一般意义的文质统一或思想形式统一，通过不同于以往御用辞赋的文体选择，谢灵运所要表达的是他与皇权分道扬镳的傲气。于是正文与自注相融、韵文与散文相融的《山居赋》诞生了，这种借鉴了佛经言说特征的文体在此前的辞赋之中绝无仅有。而谢灵运对本赋“去饰取素”风格的标榜则有着同样的用心。文中他自称推崇扬雄所确立的“诗人之赋丽以则”，主张文体

宜兼备“则、丽”。但随之又谦称“才乏昔人”，欲求其“丽”而“邈以远矣”。以谢灵运的恃才傲物，所谓才不如人之说实不足信，这只是他别开一格的托辞。以“素”替代“丽”，并讽示读者“废张左之艳辞”方可得其真意，表达的就是对“丽”的弃置，因为“丽”所依附的传统大赋处处与权势名位盘根错节。

[本文系国家社科基金重大项目《古代文论研究文献辑录、学术史考察及数据库建设（1911—1949）》（立项号18ZDA242）阶段性研究成果]

[1] 参阅陈怡良：《谢灵运〈山居赋〉创作意蕴及其写景探胜》，《淮阴师范学院学报》（哲学社会科学版）2012年第4期。

[2] [24] 钱锺书：《管锥编》，第1285页，第1285—1292页，中华书局1979年版。

[3] 参阅马积高：《赋史》，第201—202页，上海古籍出版1987年版；钟优民：《谢灵运论稿》，第214页，齐鲁书社1985年版；曹道衡、沈玉成：《南北朝文学史》，第24页、第60页，人民文学出版社1991年版。

[4] [32] 参阅钟嵘：《诗品序》及上品谢灵运条，钟嵘著：《诗品注》，陈延杰注，人民文学出版社1961年版。

[5] [13] 谢灵运：《山居赋》，载沈约：《宋书》，第1754—1772页，第1754—1772页，中华书局1974年版。后引皆同，不另注。

[6] [7] 于光华辑：《文选集评》卷一，第48页，第53页，乾隆戊戌心简斋重订本。

[8] 周亮工《书影》曾云：谢灵运山水诗歌“措辞命意，尽于《山居》一赋”，所谓“溯溪终水涉，登岭始山行”，即《赋》中“入涧水涉，登岭山行”。此类甚多，虽以为如此“只一机轴”，但恰恰道出了其诗法融于赋法的特征。钱锺书著文引此，意在讥刺灵运不能为文。（参阅钱锺书：《管锥编》，第1285页）

[9] 杨慎：《丹铅余录》总录卷一一引程泰之论，《文渊阁四库全书》第855册，第448页，上海古籍出版社1992年版。

[10] 参阅李雁：《论谢灵运和山水游览赋的关系——以〈山居赋〉为中心》，《文史哲》2000年第2期。

[11] [12] [16] [29] 谢灵运《归涂赋》《述祖德》《从斤竹涧越岭溪行》《酬从弟惠连》《田南树园激流植援》《晚

出西射堂》《游名山志序》，李运富编注：《谢灵运集》，第222页，第118页，第77页、第91页、第72页、第37页，第396页，岳麓书社1999年版。

[14] 王运熙、杨明：《魏晋南北朝文学批评史》，第212页，上海古籍出版社1990年版。

[15] 傅亚庶：《刘子校释》，第485页，中华书局1998年版。

[17] [23] [25] 萧统编：《文选》，李善注，第1901页，第2037页，第835页，上海古籍出版社1986年版。

[18] 杨明照：《抱朴子外篇校笺》下册，第116页、第442页、第388页，中华书局1991年版。

[19] [27] [31] 刘勰：《文心雕龙注》，范文澜注，第715页，第646—648页，第646—648页，人民文学出版社1958年版。

[20] 江淹：《杂体三十首序》，《江文通集汇注》，胡之骥注，李长路等点校，第136页，中华书局1984年版。

[21] 刘义庆撰：《世说新语校笺》，徐震堃校笺，第128页，中华书局1984年版。

[22] [38] [40] 沈约：《宋书》，第1830页，第1743—1779页，第1590页。

[26] 严可均辑：《全上古三代秦汉三国六朝文》，第544页，中华书局1958年版。

[28] 房玄龄等撰：《晋书》，第2375页，中华书局1974年版。

[30] 参阅皮朝纲、詹杭伦：《谢灵运美学思想钩玄》，《四川师院学报》（社会科学版）1983年第3期。

[33] 参阅萧子显：《南齐书》，第625页，中华书局1972年版。

[34] 计有功辑撰：《唐诗纪事》卷六十四引《松陵集序》，第964页，上海古籍出版社2008年版。

[35] 廖燕：《才子说》，《二十七松堂文集》卷一一，屠友祥校注，第281页，上海远东出版社1999年版。

[36] 王嗣奭：《管天笔记外编》卷下，第10页，1937年四明张氏约园刊本。

[37] 臧懋循：《冒伯麟诗引》，《负苞堂文选》卷三，《续修四库全书》第1361册，第88页，上海古籍出版社2002年版。

[39] 赵翼：《廿二史札记》，第106页，中国书店1987年版。

[作者单位：宁波大学人文与传媒学院]

责任编辑：赵 培