

論柳宗元詩中的孤寂意象

柯喬文

關鍵字：柳宗元、古今體詩、孤寂意象、意象、生命經驗、空間書寫

一、文獻考探與研究動機

提到柳宗元(773-819)，往往與古文運動相互連結，一方面固然是柳宗元透過創作將古文運動的理論落實，帶到沛然不能禦的地步，因此他的文名始終掩過其詩，使其詩累世不彰已久；然而，另一方面身為一個活生生的人，必然兼富理性與感性，柳宗元文章善巧說理敘事，但他的幽微心聲卻常有意識或無意識地流露在詩中，實因詩歌洩導人情；漢代揚雄(B.C.53-18)曾說：「言，心聲也；書，心畫也」，因此想要觀其人情，可從體驗其詩的韻外味為其取徑之一。

察柳宗元古今體詩(簡稱：柳詩)中最擅五古，次為七律，如蘅塘退士所編《唐詩三百首》選其五古兩首，七律、五絕、七古各一，其中〈江雪〉〈漁翁〉最為人熟知，既跳脫：「柳詩長於哀怨，得騷之餘意」風格¹，且別立「清峭」「俊潔」形象之山水境界，然而柳詩傳世，知音甚寡，後人選詩也常不及柳詩，待東坡(1036-1101)發明其妙，曾說：「書籍舉無有，惟陶淵明一集，柳子厚詩文數冊，常置左右，目為二友」〈答程全父推官〉，遂正式提升柳詩地位，後人因而品評柳詩者漸多，並常與韋應物(737-約792)同舉，或抑柳揚韋，如王世貞(1526-1590)

¹ 語出清·沈德潛(1673-1769)《唐詩別裁》卷四。又，中國人民大學語言文學系吳文治教授，廣收五百七十餘書，凡與柳宗元其人其詩其文相涉者，如詩話、文集、志林、年譜……無所不採，依時代次第成書，題為《柳宗元研究》，分上下冊，合計722頁，堪稱近世能見，搜羅品評柳宗元作品最齊之書，沈德潛此語即收入頁383中。本論文所徵引之各家說法，若無另註，蓋徵引吳文治其書，不再頁下附註；唯引用時皆詳查其原文出處，以昭無誤。

主「柳州刻削雖工，去之甚遠」²，或抑韋揚柳，如東坡〈評韓柳詩〉中主張「柳子厚詩在陶淵明下，韋蘇州上」，近人葉嘉瑩則抉別二人特色，指出在「表現山水自然的意境和韻味」上，韋稱善，宗元則「寫景抒情的豐厚、深摯、濃烈、真率」的表現中最勝³；此允為持平的說法。

然而千載以下論柳詩者，多從「深得騷學」的角度切入，惟金人元好問(1190-1257)契入詩人的內心，提出「謝客風容映古今，發源誰似柳洲深？朱弦一拂遺音在，卻是當年寂寞心」的見解⁴，如此稍中〈江雪〉「千萬孤獨」(頁1221)的意象；但若區區數語，無以窺得柳詩中蘊含深刻的孤寂意象，而這也是本篇論文著力之處。以百家注本的《柳宗元集》上下合刊本⁵，作為評析的文本，從詩人流連萬物，性情搖盪之際，發而為詩中，探究何謂「意象」？古今詩中呈現何種的「孤寂意象」？透過柳宗元生命經驗與書寫空間的檢視，藉以貼近柳宗元的生命感懷，乃至宇宙間人類共同具有的孤寂意識。

二、「意象」的流變

西方文藝批評中，「意象」一詞，係指過去的感覺或已被知解的經驗在心靈上再生或記憶，奧斯汀·華倫更援引實驗心理學及文學心理學，將意象擴充到視覺、聽覺、嗅覺、壓力、靜動之分……等層面⁶，此種說法，個人頗為認同；然

² 有明一代學者如：王世貞，在《藝苑卮言》中嘗言：「韋左司平淡和雅，為元和之冠」，明·胡應麟(1551-1602)《詩藪》：「曹儀清峭有餘，閒婉全乏」，到清·王士禛(1634-1711)《戲仿元遺山論詩絕句》：「風懷澄淡推韋柳，佳處多從五字求；解識無聲弦指妙，柳州那得比蘇州」……等眾多詩論家，都是駁東坡翻案的異議。

³ 葉嘉瑩：《詩馨篇·風懷澄淡推韋柳 佳處多從五字求》上，頁335。

⁴ 此語出自金·元好問〈論詩絕句三十首〉，收入《元遺山詩集箋注》卷十一，頁530。又近人曾順著此絕句的理路，析論兩人山水詩的根本差異，說明大謝何以風容？柳州風容之美何在？並重新深究兩人寂寞心之不同。詳見葉嘉瑩：〈從元遺山論詩絕句談謝靈運〉，收入《中國古典詩歌評論集》，頁35-81。

⁵ 柳宗元身後，由摯友劉禹錫(772-842)編為三十卷的《河東先生集》，但北宋時已少傳；本文所據乃華正書局的《柳宗元集》，其所祖為南宋慶元六年(1200年)的「五百家注本」，因其為現存刻本中較早而完整的本子，且注文較詳，故華正版以五百家注文津閣本的外集為底，覈校南宋世綵堂本、元刻音辯本……等版本，本文即是以此為底本，對柳詩作孤寂意象的探索。又，當言明：下文若出現柳宗元的作品，則於其旁註明頁碼，以供讀者翻檢，不再另行頁下附註。

⁶ Austin Warren：〈image〉，收入 Rene Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*(1963)，(美)韋勒克與華倫：《文學論》，王夢鷗、許國衡譯，頁303。

而，這種具有豐富內涵的詞彙，除了不假求西方外⁷，其實中國文人亦有發明得到之處。

推究莊子（約 B.C.369-286）主張言「意」之辨，提出語言本身具有的侷限性，只承認語言具有基本的表達意義功能，至於「意之所隨者」與「不期精粗」的道，則不是用語言文字可以表達出來的，《莊子·天道》：

世之所貴者，書也。書不過語，與有貴也；語之所貴者，意也。意有所隨，意之所隨者，不可言傳也。

這些說法與「象」相結合，有無相生，便導引出中國美學虛實相生的特徵，因此接下來探究「象」的內涵；「象」一字《老子》一書出現頗多，多用以作「道」的生機、生命力的表現，同時超越了感官可視的範圍，無以名狀，只有對道體悟極深的人，才能從內心中感到恍惚之象（莊子從而發揮為「心齋」說⁸），因此《老子》一書提到：

大音希聲，大象無形。

道之為物，惟惚惟恍。惚兮恍兮，其中有象。

《易傳》中也討論到「象」，特別著重在「卦象」的開展上，相關敘述集中在〈繫辭·象傳〉中，這種觀察自然萬物，近取諸身，遠取諸物，最後以一象天，以——象地，藉以類萬物之情的符號性作法，無疑是極為簡單的，但值得注意的是：先民已開始對自然事物，為了某種的需求，開始嘗試加以形容、摹似，予以再現，如果說《老子》一書中，象是「無狀之狀，無物之象」的恍惚不可捉摸，

⁷ 關於西方談論「image」一詞（姚一葦譯作「想像」），最早可考自柏拉圖(Plato, 427-347B.C.)的癡狂說(manike)，到十八世紀以降，「想像」的獲得普遍運用，二十世紀精神分析學派揭出潛意識的界閥，更追索了意識活動的過程。「想像」一詞的生成源流，參見姚一葦：《藝術的奧秘·論想像》，頁 20-47。

⁸ 莊子於〈人間世〉假仲尼其口：「無聽之以耳而聽之以心；無聽之以心而聽之以氣」又強調氣的重要：「氣也者，虛而待物者也」，導引出心齋「唯道集虛。虛者，心齋也」。清·郭慶藩(1845-1891)編：《莊子集釋》，頁 147。

那麼《易傳》給我們一種追索的可能，其過程是：

步驟一：觀察自然規則的具體形象（仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀鳥獸之文與地之宜）。

步驟二：喚起個人生命經驗（近取諸身）及人類共有的經驗（遠取諸物）。

步驟三：企圖以人為方法加以具體摹似（始作八卦）。

因此〈繫辭〉提到「立象以盡意」的說法，透過意—象—言三者的關係，開始有了追溯逆求的可能；到了東漢王充（27-約 97）著《論衡》，開始將「意」「象」二字統合起來，所謂「禮貴意象，示義取名」，並且以日常生活實有的物品入手，使人可以加以把握察覺：

孝子入廟，上心事之，雖知木主非親，亦當盡敬，有所主事。土龍與木主同，雖知非真，亦當感動，立意於象。

王充以具體實物如布、木主取譬，強調「氣之動物，物之感人」的一面，這種在大自然的感發下所產生的情感，稱之為「心物交感」，古時文人多有類似作品，陸機(261-303)在〈文賦〉中「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於方春」，江淹(444-505)〈四時賦〉：「測代序而饒感，知四時之足傷」，推其早也，如屈原（B.C339-不詳）〈離騷〉：「日月忽其不淹兮，春與秋其代序」，堪稱其間佳篇。至三國王弼（226-249），本諸《易》作《周易略例·明象》，提出「夫象者，出意者也。言者，明象者也」，主張「象」為「出意」而立，「言」之用為「明象」，正式將「意」「象」「言」三者關係聯繫起來，並且從道家「得魚忘筌」中對語言不信任的態度，轉而正面肯定語言存在的價值，王弼的〈明象〉篇提到：

盡意莫名象，盡象莫若言。言出于象，故可尋言以觀象；象生于意，故可

尋象以觀意。意以象盡，象以言著。

但另一方面，王弼浸淫強調主觀感受的玄學風氣中，於是在立象盡意中，還要能跳脫出來，在忘象忘言中獲取真意，「言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象」，又說「象生于意而存象焉，則所存者乃非其象也；言生于象而存言焉，則所存者非其言也」，可見作者語言的存在，是為了彰顯象的存在，但象的價值確立，又存於幽微而難見的「意」中，但「忘言」不等同「無言」，無言則作者心意無以查察，換言之，唯有透過語言，才能「象能盡意」，最後歸返「忘象得意」；因此《周易略例·明象》在某種程度上，揭示意象與語言間巧妙的關係，同時也啓蒙了文學批評中「境在象外」說、「含蓄」說、「味外之旨」說。至於一般學者多論定，「意象」一詞的意義充實，出於劉勰(465-約 521)《文心雕龍·神思》第二十六：

使玄解之宰，尋聲律而定墨，獨照之匠，闢意象而運斤，此蓋馭文之首術，謀篇之大端。

從耳目所接觸的外物形體（形象），進展到「構思的象」⁹，劉勰在這方面又向前拓一境地，更加趨近文學的內涵，從物感說進展到作品本身的形象美感，及欣賞體驗的傳釋過程，確立了「意象」在中國文學批評上所具有的本體地位，因此，爾後談論「意象」者無能脫離其視界。因此「意象」不一定非得由物召我，更不必強分物我分立，或非由我去觀察物才可，採取「（詩）人凝視事件，釀造意象；讀者被意象所凝視，激發審美感應」的意象觀點¹⁰，如此交流感染當為治

⁹ 周振甫說明「闢意象而運斤」的「象」，乃是「經過情思變化所孕育的象，是進入構思中的象……所以〈神思〉稱『獨照之匠，闢意象而運斤』，神用象通之象，是情貌結合、情景交融的象，所以稱為意象」，然而，詩人本身的情滿意溢不都能進入作品之中，所以需要運斤，構成作品。周振甫：《文心雕龍今譯》，頁 531。

¹⁰ 此語出於俞兆平：〈臺灣詩學中意象概念的追尋〉，《臺灣詩學季刊》，頁 72。此語雖然不一定面面俱到，但筆者以為較兼顧詩人、作品與讀者三方審美意識之說，故參考其說；另有成一家之言者，請見：

黃永武：《中國詩學·談意象的浮現》，頁 3-42。又〈談意象的浮現〉，收入柯慶明編：《中國文

論，其中包含詩人複雜深邃的心靈，及讀者閱讀時的接受過程；因此本文對柳詩的研究，擬從柳宗元生命經驗，及詩作中空間書寫的展現兩方面著墨，檢視其孤寂的意象，帶給讀者的心靈感受。

三、孤寂與生命經驗的交奏

如果我們對於「藝術實踐是一種心理活動」此一前題認同¹¹，這樣就可以試著從創作心理的角度加以考察，柳宗元為何孤寂？如何實踐在詩中？

柳宗元身負家族期望，及個人性格所致，早年亟欲功名。柳氏一族，在北朝門第甚隆，與薛、裴並稱「河東三著姓」¹²，〈故大理評事柳君墓誌〉（頁 273）提到充於史事，世相重侯的盛況，因此在唐朝重視世族門第時風下，柳宗元常常引以自豪，累載篇牘之中，遍述先世功業榮耀，或載史書，《新唐書·世系表》：「柳氏出自姬姓，魯孝公子夷伯展，孫無駭生禽，字季，為魯士師，諡曰惠，食采於柳下，遂姓柳氏」，《魏書·裴叔業傳附柳僧習傳》：「（其八世祖）僧習善隸書，敏於當世。景明（後魏宣武帝）初，為裴植征虜府司馬」，或行諸己筆，〈先侍御史府君神道表〉：「曾祖諱爽，字子燕，唐中書令」（頁 293），然而在李唐王朝於安史亂後急遽走向中衰時，其家道亦衰，父鎮(739-793)奉母避亂，為維繫三餐尚須「常間行求養」¹³，亂後，柳宗元生（代宗大曆八年，773 年），其父年歲已三

學批評年選》(台北：巨人：1976 年)，頁 396-426。

姚一葦：《藝術的奧秘·論想像》，頁 20-47。

袁行霈：《中國詩歌藝術研究·中國古典詩歌的意象》，頁 57-72。

陳植鏗：《詩歌意象論·意象的界說》，頁 21-40。

至於歐麗娟雜鞞韋克勒與華倫的《文學論》與葉嘉瑩的觀點，可合而觀之。

歐麗娟：《杜詩意象論·緒論》，頁 2-10。

¹¹ 人本心理學家莫斯提卡斯 (Moustaks) 曾對「孤獨」的心理做出研究，並以爲有關孤獨的某些經驗圖示若在心中已然定型時，便會在作品中將這些經驗描述出來；據此，由作品加以考探詩人心理的轉折，不失爲一路徑。轉引自滕守堯：《審美心理描述》，頁 46。

¹² 柳宗元郡望河東（漢屬代郡治安邑，今山西夏縣西北），故世稱柳河東；然而早在數世之前，便已舉家移居長安（今陝西西安）。但這種對家鄉的想像，可以視爲心理某種想法的投射。

¹³ 語出《唐書》卷一六八：「柳宗元字子厚，其先蓋河東人。從曾祖爽爲中書令……父鎮天寶末遇亂，奉母隱王屋山……」《唐書》記其父事較詳，《舊唐書》卷一一〇：「後魏侍中濟陰公之孫，曾伯祖爽，高祖朝宰相，父鎮太常博士終侍御史」，兩書互現記載。柳宗元描敘父事可見〈先世

十五，待柳宗元二十一歲（德宗貞元九年，793年）登進士第，韓愈於〈柳子厚墓誌銘〉寫道：

能取進士第，嶄然見頭角，眾謂柳氏有子矣。

同年，其父卒，我們不難想見身負重振吾宗的責任，從其父身上無可避免地轉移給柳宗元，注定了他天生不可違逆的志業，所幸他早年亦繼承儒家傳統「君子疾沒世而名不稱焉」的致用思想，故兩者中間並無衝突；在〈上權德輿補闕溫卷決進退啓〉（頁909-911）〈上大理崔大卿應制舉不敏啓〉（頁912-914）中，可以察見柳宗元亟欲求進之心溢於言表。同時，柳宗元的性格「雋傑廉悍」，若有發揮之處，則「踔厲風發」〈柳子厚墓誌銘〉，在他仕宦初期所關心的是國計民生，發而為文則多如〈辯侵伐論〉（頁93-94）般的直言政事，形諸於詩則「夫仕之為美，利乎人之謂也」（〈送寧國范明府詩序〉，頁594-595）、「烈士不忘死，所死在忠貞」（〈韋道安詩〉，頁1206-1207），充分反應其當時心境。換句話說，此時雖臨父喪，頓失所依，但這份哀情柳宗元轉化為積極向上之心，這表現在五年後登博學宏辭科上，時正二十六歲（貞元十四年，798年）。

柳宗元政治生命轉折點在貞元二十一年，時年三十三歲（805年），此年政權交替頻仍，德宗死順宗繼，旋即又讓位憲宗。順宗繼，四月，擢柳宗元為禮部員外郎，同年憲宗繼，九月，坐叔文黨，貶邵州刺史，兩者不及半年，十一月加貶永州司馬；憲宗元和九年十二月（814年），四十三歲，詔追叔文黨赴都，於是元和十年（815年）二月至長安，三月，出為柳州刺史¹⁴，在任三年餘，元和十四年（819年），四十七歲，卒於柳州刺史任上。從「少敏絕倫，為文章卓偉精緻」（《唐書》卷一六八），到二十六歲「名聲大振，一時皆慕與之交」（〈柳子厚墓誌銘〉），乃至三十三歲，為禮部員外郎，欲大用之際，在朝不過貢獻七年抱負；反觀由隸屬「中州」的永州到「下州」的柳州，去國卻長達十五年，此為不得志時間之長，又相較於新舊職務交替的短時間，心中輾轉不安喜憂反覆，其交仄可

御史府君神道表〉（頁293）。

¹⁴ 永州，唐屬江南西道，今湖南省零陵縣。柳州，今廣西柳州市。

知。因此政治上的中挫，與柳宗元對於振興宗族的志願相互衝突，同時，這種貶謫所造成土地文化的隔離，引發詩人心中的傷痛可說既深且鉅¹⁵。

再者，其父死於柳宗元發跡之際，其母則卒於永州司馬次年（806年）¹⁶，一再使柳宗元的親情臍帶斷裂，這種無依的感覺，接踵而來¹⁷；尤其又身處異地，柳宗元如實地記下言語難近、文化殊異的情況，〈柳州峒氓〉（頁 1169-1170）：

郡城南下接通津，異服殊音不可親。青箬裹鹽歸峒客，綠荷包飯趁虛人。

鵝毛禦臘縫山罽，雞骨占年拜水神。愁向公庭問重譯，欲投章甫作文身。

言語是人類理解世界的方式之一，言語隔閡也意味著與世界隔閡，於是「愁」字點出了急切想與這環境建立連結的心情，非惟如此，在文化上柳宗元也尋求問俗的一種可能性，但無論如何，透過「重譯」的解釋過程，仍可知柳宗元身為異客的孤獨感，〈溪居〉（頁 1213）：

久為簪組累，幸此南夷謫。閑依農圃鄰，偶似山林客。曉耕翻露草，夜榜響溪石。來往不逢人，長歌楚天碧。

表面寫溪居生活的閒適自得，甚至偶爾願意親耕農事，然而儒家仕用的本色未曾或忘，所以此詩其實是強做閒適，透著一股隱含的幽憤，綜觀柳宗元一生在「隱」與「仕」間徘徊良久，終究堅持了「仕」這條路，從投閒置散的永州司馬，到外放更遠的柳州刺史，現實與理想始終相左衝突。這種為官適用的不可能，親情的斷裂，加上獨在異鄉的貶謫心情，恰與永、柳兩州山水的幽僻相合，流露於

¹⁵ 此種「存在的遺棄」(existential adandonment)可視為一種原型(archetype)，西方有聖經裡的亞當與夏娃被逐出伊甸園之事。後世所用的流放及禁錮手段，都是採用存在遺棄的策略；如中國屈原面對當權者以一次又一次的放逐，因而引發心裡的孤獨，深刻地寫下〈離騷〉〈九歌〉等篇章等均可視之此原型的書寫。

¹⁶ 其母盧氏啓蒙柳宗元幼學，辛勞終生，本當享福之際，卻猝逢「徙播瘠土，醫巫藥膳之不具，以速天禍」，柳宗元的深沈哀痛，由「窮天下之聲，無以舒其哀」可知；其母盧氏事見〈先太夫人河東縣太君歸祔誌〉（頁 325-327）。

¹⁷ 楊氏於柳宗元二十七歲卒〈亡妻弘農楊氏誌〉（頁 339-340），二十八歲時仲姊裴瑾夫人卒〈亡姊前京兆府參軍裴君夫人墓誌〉（頁 336-338），三十歲時伯姊崔簡夫人卒〈亡姊崔氏夫人墓誌蓋石文〉（頁 334-335）。亦即柳宗元三十四歲時，其原生家庭的關係網絡盡絕。柳宗元卒時，有子周六，四歲，季子周七，卒後方生，其香火亦不濟。

詩中遂成一種清絕的畫面。〈秋曉行南谷經荒村〉(頁 1217)：

杪秋霜露重，晨起行幽谷。黃葉覆溪橋，荒村唯古木。寒花疏寂歷，幽泉
微斷續。機心久已忘，何事驚麋鹿。

晨起在深秋的幽谷中獨行，觸目所及，盡是古木荒村、黃葉寒花，自然在秋氣中沈寂下去，各種顏色和聲響減弱到希微、疏淡中，人與自然寂歷；因此我們可以說，一個人要重建他的身份認同以及自尊時，第一步，通常便是回歸自然的孤獨懷抱，將一己之情緒放回大自然的懷抱中，此間包含了共生的渴望，包含「人類與自然之間、人與同儕之不言自明的瞭解」¹⁸，由此我們就可以理解柳宗元詩中寄寓的懷抱，摘錄〈與崔策登西山〉(頁 1195)：

鶴鳴楚山靜，露白秋江曉。連袂渡危橋，縈迴出林杪。西岑極遠目，毫末
皆可了。重疊九疑高，微茫洞庭小。迴窮兩儀際，高出萬象表。馳景泛頽
波，遙風遞寒篠。

柳宗元廢居永州八年後，老友來訪，顧不得天色深沈，與老友聯袂登西山，首先柳宗元擷取了「危」「小」「頽」「寒」等形容詞，將天地間的多餘事物摒除在外，點出此地山水的幽僻，接著重登西山，「西山」是柳宗元「偶茲遁山水，得以觀魚鳥」(〈與崔策登西山〉，頁 1195)之地，「是山之特立，不與培塿為類」，因此西山高下之勢，「數州之土壤，皆在衽席之下」(〈始得西山宴游記〉，頁 762-763)，由是可見此山的孤峭，但如果只是純粹寫物，便不足觀了；一方面，一個人的性格特質必然影響其興趣，是故仁者則樂其山，智者則悠遊水際，另一方面，山水亦能以形媚道，從而詩人心中投射想望於山巔水湄之間。柳宗元寫「溪」便重其「崖峭巖窟」「石皆巍然」(〈游黃溪記〉，頁 759-760)，狀「潭」則「其石

¹⁸可見大自然非機械性、無感情的，而是可以萬物同感的自然界 (commiserating nature)，因此當詩人自肆於山水間，便可與山水通感。

參見 Joanne Wieland-Burston, *Contemporary Solitude-the joy and pain of being alone* (1996)，(瑞)魏蘭-波斯頓：《孤獨世紀末》，宋偉航譯，頁 126。

之突怒偃蹇」「衝然角列」(〈鈞鋤潭西小丘記〉,頁 765-766),因此寄寓山水之際¹⁹,柳宗元獨愛特立之「山」「石」,豈非憑空無因?所以後人品評柳宗元山水詩,殆多不離「潔」「幽峭」「孤峭」「寂寞心」等詞語²⁰,換句話說,後代評論家多承認柳宗元的作品,確實忠誠地體現柳宗元本人的企圖²¹,其企圖是透過模山範水的書寫,呈現山水的寂靜無聲,但這寫作策略的選擇,實是作者內心孤寂所致,以〈南澗中題〉(頁 1192-1193)前半首為例:

秋氣集南澗,獨遊亭午時。迴風一蕭瑟,林影久參差。始至若有得,稍深遂忘疲。羈禽響幽谷,寒藻舞淪漪。

用幽清蕭瑟的林中景色,襯托柳宗元被貶後,孤獨苦悶的身影,在秋氣凝聚的南澗深處,樹影參差,羈禽、寒藻與詩人萬化冥合,無怪葛曉音稱之為「楚騷式的興寄與大謝的山水描繪手法相結合,形成了孤冷空靜的意境」,因此可以說,柳宗元的「孤」,是孤身於宇宙天地間,同時也是感情無依的心靈狀態,柳宗元的「寂」,則是側重宇宙天地中的萬籟無聲,同時也是詩人內心中對政治失路徘徊的寂寞心。柳宗元雖然不可避免的面對自己內在孤獨²²,但此時他選擇了在「自己的屋子」書寫²³,透過語言與天地建立精神紐帶,換句話說,原本面臨斷絕的

¹⁹ 葛曉音觀察到「柳宗元的記遊詩大多作於永州,採用中長篇五古或五排,寫法則仿效謝靈運,每到一地,都力求精確描繪此處山水的特徵,在探幽尋勝中消解政治上的塊壘」,參見葛曉音:〈論山水田園詩派的藝術特徵〉,袁行霈編《國學研究》第一卷,頁 189-208。

²⁰ 清·吳大受《詩筏》:「詩文中潔之最難,惟太史能潔,惟柳子厚能著其潔」,又言「吾觀子厚詩似得摩詰之潔,而頗近孤峭。」,清·陳衍《石遺室詩話》:「世稱韋柳,其不及柳州少一峭耳。」

²¹ 「作者意圖說」,指當我們面對其作品時,應努力探求作者在創作時想要表達的意義,以作者的意圖(intention)做為讀者把握作品的最終依據;同時品評標準為,該作品是否能較完整地體現作者意圖,作為判斷該作品的成功與否的判準。《文心雕龍·知音》:「夫綴文者情動而辭發,觀文者披文以入情,沿波討源,雖幽必顯」便是著眼於此。

²² 孤獨處境的面對,來源約可分為二:一是被動地遭到排斥而陷入孤獨,因此覺得自己一無是處;一是主動選擇孤獨,自願忍受孤獨,從中得到其樂趣;但柳宗元選擇在「悲壯孤絕」(splendid isolation)中繼續書寫,使得他在遠謫時期的作品,藝術成就獲得肯定。韓愈以為柳宗元雖政治上坐廢,然專注文學辭章,孰得孰失,尙可未定,詳見〈柳子厚墓誌銘〉,又歐陽修(1007-1072)〈薛簡肅公文集序〉亦承「窮者之言易工」之說。

²³ 《一間自己的屋子》原為伍爾夫(1882-1941)於 1929 年發表的論文,原指女性進行創作時,需具有一定的經濟條件、文學傳統及創作自由。今魏蘭·波斯頓藉此典故,說明這種可以與外界接觸,又保有自己部分私密的空間,在此私密空間中她和自己內在溝通;筆者則借引,作為一位作家,可以拿來安頓自己內在的抽象空間,在其中他得以不受外力干預而進行寫作,並且藉由寫作與自己溝通,使自身強大。Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929(New York&London):

社會網絡，透過書寫的聯繫功能，使得柳宗元內在產生力量，因而得以堅持仕宦一輩子，並且發展了非國語及文以明道的古文理論²⁴。

但如果這些詩僅僅是指向詩人的生命經驗，或者只是用以自我療傷的路徑，那也就成就不了其偉大，遑論蘇軾讚譽為「發纖濃於簡古，寄至味於澹泊」〈書黃子思詩集後〉，因此柳宗元的作品，作為活生生經驗的具體化，其實是指向「生命」本身的體現²⁵，換言之；柳宗元的詩作，尤其在關於「孤寂」的命題上，展現了人類共有的孤寂感，因為在人格發展的歷程中，每碰到一次新的挑戰，都是再次離開熟悉的環境，投身到荒蕪未知的地方，因此「生命每進入新的階段，都會出現某種形式的孤獨」²⁶，並且柳宗元向我們展示了一種矢志之人，窮居隱約，即使身罹瘡疾，到了「行則膝顫，坐則髀痺」的景況，但是仍展現「羸餒亦甘如飴」〈與李翰林建書〉，頁 800-803）「萬受擯棄，不更乎其內」〈答周君巢餌藥久壽書〉，頁 839-841）的抗世精神，此自我堅持，宋人王安石(1021-1086)亦忻慕其人格，於〈讀柳宗元傳〉美之為「毋與世俯仰以自別於小人者」，誠哉斯言。

四、孤寂意象在詩中空間書寫的展現

後人論詩多以王、孟、韋、柳並列山水派文人，可見柳宗元在選擇媒材上得力山水之處²⁷。劉勰首揭「江山之助」一辭²⁸，說明閱歷山水，有助筆縱橫之功，

Granada,1981)，(英)弗吉尼亞·伍爾夫：《一間自己的屋子》，王還譯。

²⁴ 柳宗元〈答韋中立論師道書〉：「始吾幼且少，為文章，以辭為工，及長，乃知文者以明道，是故不苟為炳炳烺烺，務采色，夸聲音而以為能也」，標舉了古文運動的精神。

²⁵ 參見(德)狄爾泰(Wilhelm Dilthey, 1833-1911)：〈狄爾泰的詮釋學公式：經驗、表現、理解〉一節，他將個人的藝術作品，提升到前所未有的人類整體表現層次。

Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, 1968, (美)帕瑪：《詮釋學》，嚴平譯，頁 121-131。

²⁶ (瑞)魏蘭-波斯頓：《孤獨世紀末》，頁 182。但極有意思的是，非作者羅列 Petrarch、Rousseau、Nietzsche、Thoreau……等例證，而是作者鋪陳整整十五頁，重新解讀我們熟知格林(Grimms)童話中〈森林裡的糖果屋〉，一對兄妹與女巫間的故事，藉以說明「孤獨是步向成熟不可避免的過程」，同上，頁 86-101。

²⁷ 林文月先生在《山水與古典》一書中，對山水詩與孤獨感的關係多所強調與著墨，而有別與談論山水美感與人物和諧的方向，亦為獨道之處，請逕行參閱之。

²⁸ 《文心雕龍·物色》：「若乃山林皋壤，實文思之奧府，略語則簡，詳說則繁。然屈平所以洞鑒風騷之情者，亦抑江山之助乎！」，《唐才子傳》卷一張說(667-731)亦有：「晚謫岳陽，詩益淒婉，人謂得江山之助」之說。

陸游〈偶讀舊稿有感〉「揮毫當得江山助，不到瀟湘豈有詩」，便為一例，然而文人到瀟湘，是為攬勝故？或恢弘視野？抑是遠謫去國行吟瀟湘？則搦筆為詩，山水殊異；因此私擬單就柳宗元詩中的空間書寫，如何誘發讀者去感受其孤寂意象，作一番剖析²⁹。

如果讀過《紅樓夢》的人，想必對最終回印象深刻，賈府繁華落盡時，寶玉身上披著「一領大紅猩猩氈的斗篷」，立在「白茫茫一片曠野」，這種天地清寧，卻仍有一人存在期間，給人一種視覺關注的選擇，這便是詩人經營一種畫面邀我們一同進入其中，〈江雪〉(頁 1221)便給人如此感受：

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

前人評論此詩，多從「詩人境遇相合」出發³⁰，或浮光似的「極妙雪景」³¹；在此處姑妄另作鄭箋，試圖進入柳詩中空間的孤寂意象：天地大幅開展，彷彿沒有涯際，然而萬籟已俱寂，宇宙間只留存一脈生機，而我存在期間，江畔空釣。透過清楚的視覺意象經營³²，讀者隨著詩人的筆觸，從大範圍的山水，視野放廣，接著從遠山搜索到近景，卻連可以注目的飛鴻雪泥都被大雪覆蓋，於是眼光找到浮泛江上的視覺點——孤舟與蓑笠翁，把所有精神投注其間，接著很自然順著他

²⁹ 姚一葦引 Kenneth Boulding, *The Image*, 1956。分意象為十：空間、時間、關係、人事、價值、感情、確定或不確定、真實或不真實、意識三領域、公眾與個人的意象。本內容即由此發揮，唯範圍過大，故專注於空間的探索；其餘則有伺來者。又陳長房引介 Joseph Frank 的空間型式理論，其依賴的策略有 simultaneity、juxtaposition、reflexive references of world-groups 等方法，評論人李歐梵以為頗有洞見，可參考之。

姚一葦：《欣賞與批評》，頁 55-61。

陳長房：〈空間型式、作品詮釋與當代文評〉，台灣大學外文系編：《文學批評研討會論文集》，頁 247-292。

³⁰ 詩人遠謫江湖，仕宦冷暖，以蓑笠翁自況。清·王堯衡：「江寒而魚伏，豈釣之可得，彼老翁獨何為穩坐孤舟風雪中乎？世態寒涼，宦情孤冷，如釣寒江之魚，終無所得，子厚以自寓也」，近人張春榮：「生命琴弦悲痛的搖響」；確實，筆者亦認為此詩與詩人經驗相合，充分反映了作者心靈的孤寂意象，可參見上節；唯此處擬從另一角度去探索空間意象上的呈現。

張春榮：《詩學析論·柳宗元的「獨釣」之情》，頁 113-120。

³¹ 語出喻守真；又見邱燮友以為「清新絕俗的畫面……有孤絕的意境」，都是就詩論詩，採空間角度切入，唯可惜其言過簡。

喻守真：《唐詩三百首詳析》，278 頁。

邱燮友：《新譯唐詩三百首》，337 頁。

³² 「清楚的視覺意象」(clear visual images) 引自 Thomas Searns Eliot(1888-1965), *Dante*, 1929。

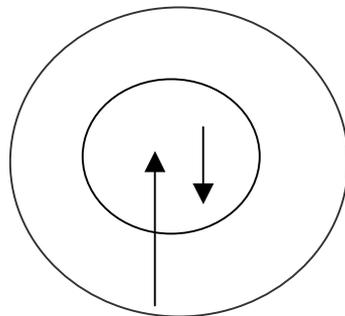
T.S. Eliot 以詩的內部因素來討論但丁的詩，指出但丁的詩呈現出一種清楚的視覺意象。

艾略特：《艾略特文學評論選集·但丁論》，杜國清譯，頁 313。

的身體，凝焦在釣竿前端這個點上，讀者在參與的過程中留著一個期待，然而整首詩卻也就凍結在這個期待中，既不知此翁從何而來，亦不知此翁將何去何從；如同黃永武以為此詩的寫作正像「一個倒置的三角形，從千山萬徑，會聚到釣綸邊的雪花上來」³³，張夢機在《近體詩發凡》也曾提到這種畫面逐漸收縮的筆法：

取鏡攝象，必自崇山峻嶺始，而後平林遠澗，而後破廟寒片窗，終至古寺老僧，鏡頭推移，壓縮成趣。³⁴

然而，「千山」一詞，標誌著遠山與近景間的錯落，尤其「山」本象並起之形，如此原本平行的天地為之向上拉開，造成天地間的立體層次。「萬徑」則又回到平面的大地，一般寫景，其景受限於文字，多有其框架侷限，但路徑之所來之所往，無疑地又形成一個視覺的動線，造成無限延伸的效果，此時已無聲無息地構成一種天寬地闊的廣袤感，但就視覺焦點而言，空間已由三度空間縮小為二度空間³⁵；就著二度空間進行直線平行搜索，才發現孤翁在水一方，手持一竿，也由於有此「釣」的動作，使得極為扁平畫面，有了一個高度，並且透過釣竿的斜拿，打破原本人直立於地的垂直角度，使畫面的對峙、僵化，有了活力的可能。因此過去寫詩者，常常借由巨大的空間反襯了個人存在的渺小，而柳宗元則化用其法表現其孤寂意象，同時又在小節處，巧妙藉釣竿來打破嚴整的幾何秩序，同時重新與世界建立聯結；因此「釣」字一下，卻也鉤得整首詩有了一股生氣。其視覺簡圖如下：



³³ 黃永武：《唐詩三百首鑑賞·五言絕句》，頁 741-744。

³⁴ 張夢機：《近體詩發凡·論鍊意》，頁 9。

³⁵ 此處乃化用黃永武用「空間凝聚」的評詩觀點，另外其結合鏡頭作用，提出遠觀、近觀、俯視、仰視、前瞻與後顧六種攝景角度，可堪取法。參見黃永武：《中國詩學·設計篇·詩的時空設計》，頁 58-60。又收入呂正惠編：《唐詩論文選集》，頁 78-79。

此圖主要是在呈現當以主宰之姿，超拔於天地之外，向下睨視時，千山的犬牙交錯、上下參差，萬徑的迴繞開展在眼前，這種曲折深之的手法，造成一種內在張力的呈現，同時空間的巨大反差，使得讀者、作者與袁笠翁共同領受由外在的視覺意象進而影響到心靈的微妙改變。

從章法架構來看，前兩句為二二一，後兩句為二三，但細續其內涵，前兩句可以有無來表示，略作「有一有一無」的句式，後兩句則是以袁笠翁的「實」來相對於隱藏天地的「空」，換句話說，「千」「萬」二字看似繁盛無比，充盈天地之中，人鳥自然於其間活動生息，然而詩人卻冷筆一揮，以「絕」「滅」兩字急疾收藏的入聲音，把天地該有的生氣一驅而空，把大雪無垠的天地留給此翁來發揮，此翁真實存有在天地之中，然而釣竿卻指向茫茫未知的世界，是釣耶非釣耶？楊牧從中國山水畫中，找到了出路：

畫家往往把驢背上的人面向一條茫茫不知所指的道路上，有時導向畫外；導向 nowhere，其實就是導向 somewhere。³⁶

寒江獨釣的孤寂空間，邀請著讀者進入詩中³⁷，一旦讀者進入期間，究竟是站在遠處去靜觀袁笠翁，感受其孤寂天地裡的意象，還是根本已身是袁笠翁在品釣寒江，其實便有著足堪玩味之處；因為偉大的作品之所以偉大，在於作品可以隨時隨地保持一種開放的態度，讓讀者可以參與其中，使作品的意義不斷生長，就這一點來說，柳宗元是成功的，以下圖示可以幫助我們瞭解此一內涵：

³⁶ 參見楊牧：《傳統與現代·唐詩舉例》，頁 32-35。

個人以為楊牧短短數語，深中國畫裡淡墨山水及留白之趣，宋·夏圭《溪山清遠圖》、黃公望《富春山居圖》莫不是如此。另外，學者從書畫角度提到具有象徵性的形式，其效果「必能造成心靈的想像與寄寓，尤其是作者與觀賞者之間」，堪為詩畫之間的註腳。參見黃光男：《宋代繪畫美學析論》，頁 541。

³⁷ 讀者略分：實際的讀者（real reader）及假設的讀者（hypothetical readers）。實際的讀者有一明確的對象，唐人流行的投卷、酬唱贈答作品屬之；假設的讀者則無指涉某特定人物，因此作品所表現的內容可由此種讀者解讀後，展現無窮意義，而只要作品仍流傳，此種讀者便會無時無刻加入其中，並且每次閱讀都有不同的體會，如此作品的意義也隨之豐富。

| | 柳宗元去看 | 柳宗元是蓑笠翁 |
|--------|--------------|--------------|
| 讀者去看 | I 蓑笠翁成爲第三者 | II 讀者去同理柳宗元 |
| 讀者是蓑笠翁 | III 蓑笠翁與讀者合一 | IV 精神相合，宇宙同感 |

在 I 中，詩人用無邊雪景隔斷蓑笠翁與讀者的距離，柳宗元則廁身在旁，如此便造成一種空間上的疏離；空間形式上的隔斷，讓蓑笠翁成爲獨體自存的一個「點」，這個點在拋擲回「山」「鳥」「人」「舟」……等象形字構成視覺意象中，形影亦不得相弔，此時讀者可以感應與天地同孤的荒涼。

在 II 中，柳宗元儼然就是蓑笠翁的化身，陸游「何方可化身千億，一樹梅花一放翁」當爲此情調，作者縱身其間，柳宗元的孤寂心靈投射到的空間媒材上，自然也是朝「孤」「獨」「冷」「清」的方向去選取，因此論作品時，全面關照詩人的身世及時代背景，必然沿著「知人論詩」的理路溯源，因而上節便是試圖去處理這個部分。

III，詩人在創作之初，就會揣想這讀者的存在，並且營造一個空間等待讀者的加入，換句話說，這種「對號入座」的方式，使得遐想空間的延伸，增加閱讀的未定性，從他者角度來看，則是試圖重建這個蓑笠翁究竟是誰的過程，但對作者來說又何嘗不是如此？江鄉雪景，或許身爲司馬的柳宗元遊歷山水，見此景況心有所感，虛假「蓑笠翁」之席，以伺後人，一同體驗，當是未定。

最後第IV部分，則是無分古之柳宗元與今之讀者，共時承受此一孤寂，因爲我們共享同樣的歷史文化、同樣在生命中曾有如此孤生爲感的經驗，因此作者與讀者同溶溶在此江雪之中，融洩一體。

總而言之，在閱讀柳詩時，我們除了喚起自己從世界中曾有的孤寂體驗，再現於心靈外，還要在孤寂意象的凝視下使自己想像力活躍起來，因此除了孤立在一派茫茫天地外，也可以選擇參與成爲蓑笠翁，進而把詩句與詩句之間的「未定

性與空白」加以填補。於是透過不同朝代不同讀者的各自閱讀，柳詩中的孤寂意象反而越是清晰，沒有隔閡地展現在我們面前。

五、 孤寂的遺響

本文從「意」與「象」立論開始，說明「意象」一詞透過中國歷代文藝批評家的發揮，已經形成謀篇為文的重要觀念，再參照上西方對於「意象」的詮釋，將「孤寂意象」的傳譯過程，從詩人、作品與讀者的角度重新切入。接著從觀照柳宗元生命經驗作為開端，詩人於〈哭連州凌員外司馬〉(頁 1208-1209)寫道「**進身齊選擇，失路固瑕疵。本期濟仁義，今為眾所嗤**」，滿懷濟世抱負，欲有所用之時，手腳卻不得施展，不獨為柳宗元自痛，千載以下，多少知識份子亦為慷慨，這便是柳宗元書寫個人「孤寂」情狀，實則會通宇宙間人類所共有的感懷之處。

同時，本文從繫年的詩作中，追索踔厲風發的柳宗元面對存在的遺棄、仕與隱的掙扎、原生血緣的斷裂、事功上的失據，如何藉著書寫，表達「孤生易為感，失路少所宜。索寞竟何事，徘徊祇自知」的心情，但另一方面，柳宗元從人世間無可奈何中又超拔出來，展現一種永不放棄的毅力，這也是在〈江雪〉的漫天霜雪下，縱然天地廣大反襯個人渺小孤寂，但其中仍蘊藏一份生氣與韌性，這韌性使得柳宗元堅信，縱然主客觀已了無生氣，但掌握自己所能掌握的，面對強大生命的孤寂時仍事有可為；而這也是本文敢繼東坡發明其妙後，透過對其生命經驗與空間書寫的分析，企圖發掘其「孤寂」之大膽妄作，同時就教於四方博雅之士。

【參考文獻】

說明：

- (一) 本文獻中文著作依作者朝代或作者姓名之筆畫順序排列，西文著作依國別順序排入，由簡而繁，先中後西。
- (二) 中文著作中，清代(含)以前文獻均以作者朝代先後為排列依據。民國

以後的文獻，則主要以作者姓名為排列依據。

一、專書

- 漢·司馬遷等 《二十四史》(百納本)，台北：商務，1988年。
- 唐·柳宗元 《柳宗元集》(五百家注本)，台北：華正：1990年。
- 金·元好問 《元遺山詩集箋注》，北京：人民文學：1958年。
- 清·郭慶藩 編 《莊子集釋》，台北：木鐸：1983年。
- 清·何文煥 編 《歷代詩話》，台北：漢京：1983年。
- 林文月 《山水與古典》，台北：純文學：1978。
- 吳文治 《古典文學研究資料彙編·柳宗元卷》，北京：中華：1964年。
- 吳文治 《柳宗元評傳》，北京：中華：1963年。
- 呂正惠 編 《唐詩論文選集》，台北：長安：1985年。
- 周振甫 《文心雕龍今譯》，北京：中華：1986年。
- 邱燮友 《新譯唐詩三百首》，台北：三民：1990年。
- 洪淑苓 《柳宗元詩選》，台北：五南：2000年。
- 馬曰璐 輯 《韓柳年譜》，台灣：商務：1978年。
- 姚一葦 《藝術的奧秘》，台北：臺灣開明：1969年。
- 姚一葦 《欣賞與批評》，台北：遠景：1979年。
- 袁行霈 《中國詩歌藝術研究》，台北：五南：1989年。
- 陳植鏗 《詩歌意象論》，北京：中國社會科學：1992年。
- 陳國燦 《全唐文職官叢考》，武漢：武漢大學：1997年。
- 黃永武 《中國詩學》，台北：巨流：1977年。
- 黃永武 《唐詩三百首鑑賞》，台北：黎明：1986年。
- 黃光男 《宋代繪畫美學析論》，台北：漢光：1993年。
- 張夢機 《近體詩發凡》，台北：中華：1984年。
- 張春榮 《詩學析論》，台北：東大：1987年。
- 喻守真 《唐詩三百首詳析》，高雄：復文：1990年。
- 葛曉音 《漢唐文學的嬗變》，北京：北京大學：1990年。
- 葛曉音 《山水田園詩派研究》，瀋陽：遼寧大學：1993年。

- 葛曉音 《詩國高潮與盛唐文化》，北京：北京大學出版社：1998年。
- 葉嘉瑩 《詩馨篇》，台北：書泉：1993年。
- 葉嘉瑩 《中國古典詩歌評論集》，台北：桂冠：1991年。
- 楊 牧 《傳統與現代》，台北：志文：1974年。
- 滕守堯 《審美心理描述》，北京：中國社會科學：1985年。
- 歐麗娟 《杜詩意象論》，台北：里仁：1997年。
- 羅聯添 《柳宗元事蹟繫年紀資料類編》，台北：國立編譯館：1981年。
- 傅樂成 《隋唐五代史》，台北：中國文化大學：1980年。
- (英) 崔瑞德 《劍橋中國隋唐史》，北京：中國社科：1990年。
- (英) 弗吉尼亞·伍爾夫 《一間自己的屋子》，王還譯，北京：三聯：1989年。
- (美) 韋勒克與華倫 《文學論》，王夢鷗、許國衡譯，台北：志文：1976年。
- (美) 艾略特 《艾略特文學評論選集》，杜國清譯，台北：田園：1969年。
- (美) 帕瑪 《詮釋學》，嚴平譯，台北：桂冠：1997年。
- (瑞) 魏蘭-波斯頓 《孤獨世紀末》，宋偉航譯，台北：立緒：1999年。

二、期刊與論文

- 方 瑜 〈柳宗元詩中的寫景與抒情〉，《臺靜農先生八十壽慶論文集》，台北：聯經，1981年。
- 李瑞騰 〈唐詩中的山水〉，《古典文學》，台北：學生：1981年。
- 俞兆平 〈臺灣詩學中意象概念的追尋〉，台北：《臺灣詩學季刊》23期：1998年6月。
- 陳長房 〈空間型式、作品詮釋與當代文評〉，台灣大學外文系編，《文學批評研討會論文集》，台北：台灣大學外文系：1986年。
- 葛曉音 〈論山水田園詩派的藝術特徵〉，袁行霈編，《國學研究》第一卷，北京：北京大學：1994年。
- 劉小楓 〈流亡話語與意識型態〉，《二十一世紀》創刊號，香港：中文大學：1990年。