

論蘇軾〈鳳翔八觀〉之遊戲性質——以王國維「遊戲說」為理論依據

姜龍翔*

摘 要

王國維接受並改造西方遊戲說之文學理論，意圖為中國文學批評提供新方法，但受到傳統對遊戲為文的鄙視，遊戲說一直未能得到普遍重視。此文則透過王國維遊戲說分析蘇軾鳳翔時期所創作之〈鳳翔八觀〉組詩。蘇軾總以樂觀開朗之心態自處，並表現出一定程度的詼諧風趣，與王國維遊戲說所強調的遊戲之道頗為相合，故此文便以王國維之遊戲說作為基礎架構，配合蘇軾對於文藝理論的見解，對〈鳳翔八觀〉進行探討，分析其詼諧與嚴重兩種性質，並歸納蘇軾所表現之敏銳知識及深邃感情兩種經營方式。

關鍵詞：蘇軾、王國維、遊戲說、鳳翔八觀、詼諧、嚴重

* 國立高雄師範大學國文學系博士候選人暨兼任講師。

Discussion of the Nature of Play of Su Shi's *Eight Views of Feng Xiang* – Base on Wang Guo Wei's *the Theory of Play*

Jiang Long-Xiang*

Abstract

Wang Guo Wei accepted and modified the Western's literature theory *the theory of play*, and tried to offer new method for Chinese literary criticism. However, due to traditional disdainfulness for articles that aim at play, *the theory of play* has never achieved general respect. This article analyses the Feng Xiang period's creation of Su Shi -- *Eight Views of Feng Xiang* poem series. Su Shi lived in an optimistic and happy way, and showed a certain degree of humor. It matches the way of play that has been emphasized in *the theory of play*. Hence this article that applies Wang Guo Wei's *the theory of play*, together with Su Shi's view points of literature theories, to analyze *Eight Views of Feng Xiang*. It also indicated the performance of humor and serious natures, and concluded the keen knowledge and in-depth feeling ways of operation. This article practices *the theory of play* in scholars' creations, and offers wider scope for *the theory of play* and the studies of Su Shi.

Key words: Su Shi, Wang guo Wei, the play of theory, Eight Views of Fang Xiang, humor, serious

* Jiang Long-Xiang is a Ph.D. candidate in the Department of Chinese at National Kaohsiung Normal University, and an adjunct lecturer of National Kaohsiung Normal University.

論蘇軾〈鳳翔八觀〉之遊戲性質—以王國維「遊戲說」為理論依據

姜龍翔*

一、前言

西方文藝理論對於文學起源的推論有所謂起於「遊戲」(Play)之說，此說主發自康德(Immanuel Kant, 1724-1804)，席勒(Schiller, 1759-1805)為集大成者，王國維(1877-1927)則將之引進中國。但由於遊戲說的特色在於主張文學乃人類精力過剩時的產物，如此一來，相對於我國歷來所注重「感於哀樂，緣事而發」(《漢書·藝文志》)的文學傳統便不相合，故遊戲說一直未能受到重視。然遊戲說所探討的是文學在作者創作之初的精神狀態，此屬心理學領域；我國傳統文論則主要針對文學的目的而言，強調其實用性，因此，兩者實未可混為一談。但也由於中西方關注點的不同，在遊戲衝動下所產生的文學創作，除審美娛樂價值外亦可帶有審美教育的功能，這也促使王國維在調和中西方文藝理論後，得以重新改造遊戲說。即使席勒亦曾強調感性與理性合一，但其精力過剩之說及過於抽象之分析，仍忽略現實之實踐，充其然只是個審美境界的烏托邦理想。而王國維在吸收席勒遊戲說之後，融入中國文學的特質，納入對現實普及性的關懷，提出遊戲說必須包含嚴重與詼諧兩種特質，並糾正中國傳統視遊戲為玩物適情的看法，重新詮釋中國文人遊戲於文的傳統，提高遊戲心理於對文學的重要性，這是王國維對中國美學的一大貢獻。然而文學理論之提出必須根基於實際創作之作品，王國維雖提出遊戲說的理論基礎，卻由於時代及自身性格的局限，對遊戲說的實踐並未能形成一創作典範¹，從而無法

* 國立高雄師範大學國文學系博士候選人暨兼任講師。

¹ 此處所言之典範乃指借用孔恩(Thoman S. Kuhn, 1922-1996)於《科學革命的結構》一書中所提出用以概括常態科學的一種概念，孔恩認為典範是指廣被接受的實際科學研究範例，包括定律、理論、應用及儀器的設計、製作、操作等因素，其內涵係由「理論、方法、價值規範」所構成，而科學的進展便是舊典範不斷取代新典範的過程。「典範」概念應用到人文學科時則傾向存在著多元的典範，這些不同典範的形式乃是依據不同學科與社會特性來界定，所以，每個典範可以成為我們分析人文學科理論的方法、概念、架構的有效工具，借用到學術思想發展上乃指同時代人們對於共同的時代課題，所凝聚出一種共識，最後演變成為時代思想型態所特有的模式，這將有助於我們瞭解學術思想家的著作與理論，對何種範疇與未來的發展方向的瞭解。關於典範的詳細論述，見Thoman S. Kuhn 著，王道還等譯，《科學革命的結構》(臺北：遠

高度張揚游戲說的價值，因此必須重新尋求足以展現王國維游戲說之審美內涵的代表，而在王國維所推崇的天才作家中，²又以蘇軾（1037-1101）為最適當選擇。

蘇軾是中國歷代文人性格最豐富的作家之一，其詩文均帶有相當程度的詼諧風趣，³並且蘊含深刻思想，與王國維的游戲說在本質上有相合之處。而綜觀蘇軾一生，大起大落，大致可概括為三次在朝，三次外任，三次流放的經歷，無論處在何種環境，蘇軾總能以樂觀開朗的心靈，展現出多面性的豐富感、變化感及幽默感，因此游戲文學實可作為蘇軾創作的特徵之一。而本文則選擇早期任官於鳳翔時所創作之〈鳳翔八觀〉為討論範圍。宋仁宗嘉祐六年（1061），蘇軾參加「賢良方正能直言極諫科」考試，優入三等，⁴授為大理寺評事，簽書鳳翔府節度判官廳公事，此乃蘇軾仕宦生涯第一站。此時蘇軾方嶄露頭角，並獲得朝中大臣及皇帝的支持，不以生事為急，因此能抱持游賞的態度進行創作。尤其當外派至鳳翔時，到任後第一件事便是立即進行對當地名勝的游歷賞玩，並寫下〈鳳翔八觀〉組詩。〈鳳翔八觀〉分別是〈石鼓歌〉、〈詛楚文〉、〈王維吳道子畫〉、〈維摩像唐楊惠衣塑在天柱寺〉、〈東湖〉、〈真興寺閣〉、〈李氏園〉、〈秦穆公墓〉八首詩歌，前有序云：

〈鳳翔八觀〉詩，記可觀者八也。昔司馬子長登會稽，探禹穴，不遠千里，而李太白亦以七澤之觀至荊州。二子蓋悲世悼俗，自傷不見古人，而欲觀其遺跡，故其勤如此。鳳翔當秦、蜀之交，士大夫之所朝夕往來，此八觀者又皆跬步可至，而好事者有不能遍觀焉，故作詩以告欲觀而不知者。⁵

八觀乃指鳳翔府八項名勝古蹟，蘇軾在遊歷之際，進行創作，但又非泛敘景色，詩中皆

流出版事業股份有限公司，2003年）。

² 王國維《文學小言》云：「三代以下之詩人，無過於屈子、淵明、子美、子瞻者。此四子者苟無文學之天才，其人格亦自足千古。故無高尚偉大之人格，而有高尚偉大之文學者，殆未之有也。」又云：「天才者，或數十年而一出，或數百年而一出，而又須濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學。此屈子、淵明、子美、子瞻等所以曠世而不一遇也。」語見王國維《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊（臺北：台灣商務印書館，1976年），頁1803。

³ 蘇軾本有「游戲之聖」稱號，但這主要指其作品中有一類所謂「游戲詩」，其創作態度純為筆墨游戲，如回文詩、圖象詩、十數詩、藏頭詩及詩謎等，這類作品主要表現作者在形式技巧方面的技藝，重視以巧取勝，純粹為文字游戲，並不符合王國維「游戲說」的範疇。

⁴ 《宋史》本傳載：「自宋初以來，制策入三等，惟吳育與軾而已。」見元·脫脫等撰：《元史》（臺北：臺灣商務印書館，1988年，《百衲本廿四史》影印元至正刊本），卷338，頁1下。《石林燕語》則云：「故事，制科分五等，上二等皆虛，惟以下三等取人，然中選者亦皆第四等。」見宋·葉夢得：《石林燕語》，《全宋筆記》第2編第10冊（鄭州：大象出版社，2006年），卷2，頁33。

⁵ 宋·蘇軾撰，清·馮應榴、王文誥集注：《蘇軾詩集》（臺北：學海出版社，民72年），卷3，頁99-100。

寓深刻意涵，表現特殊見解。就心態上來說，蘇軾此時意氣風發，正是他表現「奮勵有當世志」的激昂情緒之時，故他是以充滿愉悅及自信的心境遊歷鳳翔之名勝，這也符合王國維所云「精神上之勢力獨優，而又不必以生事為急者」，因此，此時的遊歷創作，是切合「遊戲」之動機。

不過蘇軾本身創作極多，文藝理論亦甚豐富，本文之所以援引王國維遊戲說分析蘇軾〈鳳翔八觀〉詩歌之創作，其目的並非以今度古，而是欲為蘇軾研究目前著重於「以蘇軾解蘇軾」的批評方向，再引進其他領域之研究角度，從而更豐富王國維及蘇軾在理論及創作上可開發的多面向價值。

二、〈鳳翔八觀〉的遊戲心理

王國維在〈人間嗜好之研究〉云：

文學者，遊戲的事業也。人之勢力用於生存競爭而有餘，於是發而為遊戲，婉孌之兒，有父母以衣食之，以卵翼之，無所謂爭存之事也。其勢力無所發洩，於是作種種之遊戲，逮爭存之事亟，而遊戲之道息矣。唯精神上之勢力獨優，而又不必以生事為急者，然後終身得保其遊戲之性質，而成人以後，又不能以小兒之遊戲為滿足，於是對其自己之感情及所觀察之事物而摹寫之，詠嘆之，以發洩所儲蓄之勢力。⁶

王國維認為遊戲之道的理論前提是「無所謂爭存之事」，在此情況下的文學創作並不以利害關係為目的，純為滿足情感之要求，進而觀察事物並摹寫詠嘆，以發洩所儲蓄之勢力。而綜觀蘇軾一生，無論在朝或外放，生存之競爭可謂無時不止，但蘇軾卻能秉持超然物外的心態，在作品中表現出「性命自得」的閒與樂。從遊戲說角度來看，這種超乎常人的樂觀態度，正是蘇軾精神勢力的強度所在，無論是密州時的孤寂或黃州時的困頓，甚至是儋州時的險惡，始終能夠淡然處之，並在作品中表現出幽默之風格。然而這種心態的養成，除本身性格因素使然外，道、禪二家的豁達思想也是影響他的重要因素，其中和遊戲說有密切關連者乃禪家所提出的「遊戲三昧」之思想。

《庚溪詩話》曾云：「東坡謫居齊安時，以文筆遊戲三昧。」⁷遊戲三昧本是佛家定心的一種狀態，意指心無牽掛，並能保持不昏沈、不散亂的專注之境。陳巖肖形容東坡文筆具「遊戲三昧」特質實有見地，蘇軾〈題文與可墨竹〉亦云：「斯人定何人，遊戲得

⁶ 語見王國維《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1800-1801。

⁷ 宋·陳巖肖：《庚溪詩話》，（臺北：臺灣商務印書館，1986年，《景印文淵閣四庫全書》第1479冊），卷上，頁17上。

自在。詩鳴草聖餘，兼入竹三昧。」⁸〈答參寥三首〉之二又云：「此回示詩，超然真遊戲三昧也。」⁹蘇軾將禪家「遊戲三昧」與超然、自在連結，如此便指向一種主體心靈的自由境界，這也正是蘇軾一生性格之總括。秦觀（1049-1100）曾以「性命自得」¹⁰形容之，蘇軾自己則喜用「閒」字創作，其內涵均相同。「閒」非一般所言之閒適，其所代表的是一種不隨境遇起伏的自在心態，是隨處皆安，無入而不自得的超然人生觀。〈鳳翔八觀〉乃蘇軾早期之創作，此時的「超然」思想尚未突出，但自閒的超越思路，是一直隱藏在蘇軾的意識之中。蘇軾對「閒」的定義可由其對徐得之所建閒軒而作之〈徐大正閑軒〉一詩看出，蘇軾認為真正的閒適是性靈在自然狀態下的不自覺的獲得，無法用言語表達，不能用思維認知，正如〈記承天夜游〉云：「何夜無月，何處無竹柏，但少閑人如吾兩人耳。」¹¹只有在閒適中才能自在面對外在事物的變化。由此來觀〈鳳翔八觀〉的閒適自述可見於〈東湖〉所言：「新荷弄晚涼，輕棹極幽探。飄飄忘遠近，偃息遺珮簪。深有龜與魚，近有螺與蚌。曝晴復戲雨，戢戢多於蠶。浮沈無停餌，倏忽遽滿籃。絲繒雖強致，瑣細安足戢。」又如〈李氏園〉自述：「我今官正閒，屢至因休沐。人生營居止，竟為何人卜。何當辦一身，永與清景逐。」正是這種精神自由的閒適心境，使蘇軾能擺脫官場競爭的焦慮，進而感受生活之美，體會人生自得之意。蘇軾這種心靈自由的精神境界，也正是王國維「遊戲說」所強調「惟精神上之勢力獨優，而又不必以生事為急者，然後終身保其遊戲之性質。」遊戲不僅意味與物質生存相區分的活動方式，更強調精神的理念，是由物質走向精神，如此來看〈鳳翔八觀〉的創作歷程，其所表達的正是一種把所觀之物賦予精神意涵的創作活動。

八觀乃八種具歷史意涵的文物古跡，因此八觀本身便具有物質的外徵，但蘇軾在這八首詩中大量使用「古」、「今」等詞組，突出歷史意涵與詩人當下精神感受的強烈對比，故〈鳳翔八觀〉一方面作為詠物詩而出現，另一方面卻也屬於詠史詩的範圍，但蘇軾並非僅著眼於這些物質外在特徵咏嘆而已，他更透過遊戲的本質進行抒懷，進而超越這些文物的表面功利性質，揭示自身在情感及理智方面的領悟。王國維在〈紅樓夢評論〉又云：

吾人之知識與實踐之二方面，無往而不與生活之欲相關係，即與痛苦相關係。茲有一物焉，使吾人超然於利害之外，而忘物與我之關係。此時也，吾人之心，無希望，無恐怖，非復欲之我，而但知之我也。……然物之能使吾人超然於利害之外者，必其物之於吾人無利害之關係而後可，易言以明之，必其物非實物而後可。

⁸ 宋·蘇軾撰：《蘇軾詩集》，卷27，頁1439。

⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》（北京：中華書局，1999年），卷61，頁1865。

¹⁰ 秦觀〈答傅彬老簡〉云：「蘇氏之道，最深於性命自得之際。」見宋·秦觀：《淮海集》（臺北：臺灣商務印書館，1985年，《景印文淵閣四庫全書》第1115冊），卷30，頁1下。

¹¹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，頁2260。

然則非美術何足以當之乎？¹²

王國維此論重點在於文學須與政治分開，亦即對傳統中國文學強調「文以載道」（周敦頤）、「文章經國之大業」（曹丕）、「文章合為時而作，歌詩合而事而作」（白居易）等文學目的論之反動，然而遊戲說所強調的是排除以政治目的作為動機的起源，但這並不妨害遊戲動機下的創作最後又能回歸到現實人生問題的省思。而蘇軾在鳳翔之游歷，其作為觀賞者的心靈是與被觀賞對象所傳達的內在意涵產生契合，實現對觀賞對象微妙至深的情趣及韻味的掌握，從而使蘇軾進入一種對自我出處的省思，從而領悟生命價值的精神境界。

三、〈鳳翔八觀〉的兩種遊戲性質

關於蘇軾詩詞文章遊戲趣味之性質，歷代文人多有評論，如釋惠洪（1071-約1128）《冷齋夜話·東坡滑稽》形容蘇軾云：「此老滑稽，故文章亦如此。」¹³劉熙載（1813-1881）《藝概·詩概》評：「東坡長於趣。」¹⁴施補華（1835-1890）《峴傭說詩》評東坡七絕詩云：「趣多致多。」¹⁵眾人所注目的焦點多為東坡作品之趣，然而若僅以此趣為可供諧謔嘲戲之特質，則與丑角無異，不足以突顯蘇軾遊戲文學的特色。因此在戲謔之中必須寓涵某種主旨在內，方能彰顯出遊戲文學的價值，方東樹（1772-1851）《昭昧詹言·總論七古》便評蘇詩云：「雜以嘲戲，諷諫諧謔，莊語悟語，隨興生感，隨事而發，此東坡之獨有千古也。」¹⁶方東樹認為東坡作品雜以諷謔，又能具備莊語、悟語等警語之特質，這已是王國維遊戲說「詼諧」與「嚴重」兩種特質之雛形，《人間詞話刪稿》便云：

詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。¹⁷

透過遊戲說的引導可以了解，在詼諧之趣味中，仍必須寓涵嚴重之性質，兼具兩要素方可算是一完備之遊戲文學作品。那麼何謂詼諧與嚴重？周明之解釋云：

王國維這裡立論的依據，多半來自席勒。席勒說：「人沒有比遊戲時更嚴肅的。」

¹² 見王國維：《靜安文集·紅樓夢評論》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1596-1597。

¹³ 宋·釋惠洪：《冷齋夜話》（北京：中華書局，1988年，與朱弁《風月堂詩話》、吳沆《環溪詩話》合刊本），卷5，頁45。

¹⁴ 清·劉熙載：《藝概》（上海：上海古籍出版社，1978年），卷2，頁67。

¹⁵ 清·施補華：《峴傭詩話》，收錄於《清詩話》（上海：上海古籍出版社，1999年），頁998。

¹⁶ 清·方東樹：《昭昧詹言》（北京：人民文學出版社，1961年），卷11，頁236。

¹⁷ 王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》（臺北：頂淵文化事業有限公司，2007年），頁63。

這種遊戲（即王國維所說的詼諧）和嚴肅的個性的並存，是文學家難得而不可或缺的品質。文學家一方面要有深厚的信仰，而同時又要了解，這些信仰，並沒有最終的證明。前一態度（即深厚的信仰），便是王國維所說的「嚴重」，而後者（即對這些信仰，能以淡然的心情處之），也就是他所說的「詼諧」。¹⁸

所謂深厚的信仰，也就是指文學家在創作文學作品時，必須以嚴肅的態度面對創作，但又不因嚴肅而趨於沈滯呆板，要能夠淡然處之，而非陷入感情的深淖之中，如此方能以詼諧出之。用王國維自己的話來說，所謂詼諧即「詩人必有輕視外物之意，故能以奴僕命風月。」¹⁹而嚴重則為「又必有重視外物之意，故能與花鳥同憂樂。」²⁰從這兩種性質也可以看出，王國維是在以精神勢力作為遊戲的本質下，再加入傳統文論所要求的目的性，強調創作時的嚴肅認真態度及作品主旨的嚴肅意涵，再出之以輕鬆愉悅為特點的自由精神，王國維〈人間嗜好之研究〉云：

吾人內界之思想感情，平時不能語諸人，或不能以莊語表之者，於文學中，以無人與我一定之關係故，故得傾倒而出之。易言以明之，吾人之勢力所不能於實際表出者，得以遊戲表出之是也。²¹

不能實際表出者，藉由遊戲表之，正是超越物質形象而達致精神境界，如此便能「入乎其內，出乎其外」，因此，這種以遊戲表達之創作與單純嬉笑怒罵的文章是不同的，其背後還須具備以思想感情為基礎的嚴肅主題作為主導。

以遊戲說作為方法論重新檢視〈鳳翔八觀〉的創作主旨，可以發現蘇軾不是無目的地賞玩而已，他是著眼於某種能夠傳達特殊意涵的景物，這些八觀主題的選擇，正為傳達蘇軾感今懷古的思想，但又能在自由心靈的引導之下，以遊戲的創作方式，超越物質的束縛，表達內心的感悟，並進而達致精神自由之境界。有鑒於此，以下試就各詩分析其「詼諧」與「嚴重」的兩種面向：

（一）〈石鼓歌〉

隋唐之際，在秦國故地雍邑發現十枚饅頭狀的石頭，上刻韻文十首，此即石鼓文。石鼓文的出土是當時文化界相當重要的發現，人們普遍相信石鼓文乃周宣王時的文物，

¹⁸ 周明之：〈中國近代文學史的突破：王國維的文學觀〉，《漢學研究》第13卷第1期（1995年6月），頁244。

¹⁹ 王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》，頁35。

²⁰ 王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》，頁35-36。

²¹ 王國維：《靜安先生文集續編·人間嗜好之研究》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1761。

代表西周王朝輝煌歷史的象徵。且石鼓文主要以四言句式為主，在形式上又與作為儒家經典之《詩經》雅詩傳統有一脈相承的關係，因此文人對石鼓文不敢等閒視之。舊題蘇軾所作之《仇池筆記·易書論語說》即曾經指出：「孔壁、汲冢、竹簡、科斗皆漆書也，終於蠹壞。編鐘、石鼓益堅，古人為不朽之計至矣。」²²以為古人刻字於石上，是為傳世久遠之計，這也是蘇軾將其視為遠古神器的原因，因此於鳳翔上任之後首件觀賞的文物便是石鼓文。

〈石鼓歌〉在結構上約可分為四部份，分別記敘初見石鼓文時的晦澀難懂，進而回顧石鼓文在經過周盛秦衰，由顯到隱的一段歷程，最後則以自我省思作結。蘇軾以石鼓作為主題，鋪寫設計其流傳過程，而其背後更暗藏蘇軾對周、秦兩代的特殊愛恨情感。中國文人在其傳統視域之中，幾乎皆把西周等同於三代之治的光榮盛世，並且是理想政治的典範；然而相對於大秦帝國的建立，卻意味著三代王者之治的結束，更是衰世暴政的代表，而這兩種視域正是蘇軾對周秦時代的理解模式。因此，〈石鼓歌〉表面是寫石鼓的遭遇，但更深一層的用意卻在於突出周、秦兩代政治風範的不同，西周宣王是「勛勞至大不矜伐，文武未遠猶忠厚」，而秦始皇卻是「暴君縱欲窮人力，神物義不污秦垢」，兩相對比之下，對於初入仕途的蘇軾而言，〈石鼓歌〉實隱含他對偉大歷史、王道政治的期許，而這也正是〈石鼓歌〉所欲傳達的嚴肅意旨。

不過蘇軾的創作態度並不是如此沈重，他透過兩種方式表現出其詼諧之筆，首先，蘇軾在穿插秦代亂世時以戲諷之嘲謔口吻云：「當年何人佐祖龍，上蔡公子牽黃狗。」牽黃狗一語是相當俚俗的寫法，蘇軾將之寫入詩中，曾引起後世評論者的疑慮，《敬齋古今註》便云：「〈石鼓歌〉云：『上蔡公子牽黃狗』，本譽李斯善作篆，而復引黃犬事，殆似勉強。」²³施山《望雲詩話》亦言：「牽黃狗三字率湊。」²⁴牽黃狗確實是相當口語化的用法，但用之於詩中除表現蘇軾以文為詩的傾向外，若透過「遊戲說」的角度來看，這三字也正是蘇軾的詼諧用法。李斯在後世文人的評價之中本是不值一哂的人物，蘇軾以「牽黃狗」如此直率之語言，描繪李斯死前之悔恨，除了嘲弄意味之外，也頗令人感慨。而以祖龍與黃狗為對，也暗寓對秦皇暴政的呵斥。

再者，就當時人對石鼓文的認知來看，石鼓與秦代其實並無直接關係，²⁵但蘇軾為

²² 見宋·蘇軾：《仇池筆記》，《全宋筆記》第1編第9冊（鄭州：大象出版社，2003年10月），頁227。

²³ 元·李治：《敬齋古今註》（臺北：臺灣商務印書館，1985年，《景印文淵閣四庫全書》第866冊），卷8，頁16上。

²⁴ 曾棗莊、曾濤編：《蘇詩彙評》（臺北：文史哲出版社，民87年），頁115。

²⁵ 關於石鼓文的年代，宋代鄭樵《石鼓音序》始首先提出石鼓文「皆是秦篆……若以也為毆，以丞為烝之類是也。及攷之銘器，毆見于秦斤，烝見于秦權。」（見元·吾丘衍：《周秦刻石釋音·鄭樵石鼓音序》（臺北：臺灣商務印書館，1983年，《景印文淵閣四庫全書》第228冊），頁17上。）後經馬衡、羅振玉、郭沫若等人研究，以為石鼓文字與秦篆有吻合之處，定石鼓為秦刻石。然而「秦」乃相當長之歷史時期，有歸之於春秋早期、晚期及戰國時期者，現一般認為應

彌補石鼓文從西周到漢唐這段消失的空白，刻意營造一段秦人搜求石鼓文的虛擬歷史，「六經既已委灰塵，此鼓亦當遭擊掊。傳聞九鼎淪泗上，欲使萬夫沈水取。暴君縱欲窮人力，神物義不污秦垢。是時石鼓何處避，無乃天工令鬼守。」但這種任空布局的手法，由於與歷史認知符合，讀來全無矯作之病。

（二）〈詛楚文〉

〈詛楚文〉乃秦王咒罵楚王之詛文，本是重要的先秦文獻，但由於此文是秦國的資料，受到前面所言傳統文人對秦代政治本質的認知影響，歷來並無太多人重視其價值。而蘇軾雖詠其入詩，但卻並非懷抱著對古物詠嘆的角度寫作，這是因為〈詛楚文〉特殊內容所致，茲節錄其文如下：

又秦嗣王敢用吉玉宣璧，使其祝宗邵馨布懇告於丕顯大神亞駝，以底楚王熊相之多罪。昔我先君穆王及楚成王，是勳力同心，兩邦若壹，絆以婚姻，衿以齊盟，曰：萬葉子孫，由相為不利，親仰丕顯大神亞駝而質焉。今楚王熊相，庸回無道，淫佚湛亂，宣侈競縱，變渝盟制。內之則虺虐不宰，刑殺孕婦，幽刺親戚，拘圉其叔父，寘諸冥室橫棺之中。外之則冒改久闕，不畏皇天上帝，及丕顯大神亞駝之光烈威神，而兼倍十八世之盟詛。²⁶

從內容來看，這是楚王背棄與秦國的盟誓，故秦王歷舉楚王之罪，上告神明，欲祈求天神降罪於楚。然蘇軾在閱覽〈詛楚文〉之後，並不為文字內容所影響，反而有啼笑皆非之感，原因乃在於歷來學者對秦楚相爭的理解多局限於屈原時楚懷王遭張儀詐騙而被擒的故事，情感上較偏袒於楚國，以為背信忘義乃秦人之俗。故蘇軾在看完〈詛楚文〉這立場完全相反的記載後，並不去思考這段歷史的可靠度，而是由本身之理解及情感基礎發論，對〈詛楚文〉內容翻案，指出秦王對楚王的指責全是子虛烏有，「計其所稱訴，何啻桀紂亂」，〈詛楚文〉中提到楚王之罪有刑殺孕婦，幽刺親戚，拘圉叔父等，這根本是照搬歷史對夏桀商紂的罪行以作為藉口，因此蘇軾認為秦王詛咒楚王完全是上欺天神，下瞞社鬼的無恥行徑，遂反其道而行，從自己的視域中否定〈詛楚文〉中秦王說辭的可信度，故〈詛楚文〉一詩主旨之構成乃由蘇軾的信仰而來。在〈石鼓歌〉中，蘇軾將秦國視作歷史負面形象，〈詛楚文〉則延續這種看法，除秦國殘暴的形象外，又構築一條好詐的本質。因此，蘇軾〈詛楚文〉的主旨仍是圍繞在指斥秦皇暴政的嚴肅主題之下。然而在嚴肅的主旨之中，蘇軾不忘採用詼諧的手法，對秦王詐騙的行為進行諷刺，「吾聞古秦俗，面詐背不汗。豈惟公子印，社鬼亦遭謾。遼哉千載後，發我一笑粲。」蘇軾尖酸

是春秋晚期至戰國初期之產物。

²⁶ 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷3，頁106。

的指出，秦人本性就是好詐，不只對時人詐騙，如今竟連神鬼也敢欺瞞，雖然〈詛楚文〉內容寫得煞有其事，但明白秦人這種「面詐背不汗」的風俗後，僅會令人粲然而笑，又豈會再度受騙。紀昀曰：「秦之無道，何須謾罵，借一小事作點綴，筆墨儻然。」²⁷可謂如實傳達蘇軾詼諧中寓涵深刻主旨的諷刺手法。

（三）〈王維吳道子畫〉

王維（701-761）、吳道子（680-759）俱為唐代著名畫家，而在鳳翔之普門及開元二寺仍存有二人所繪之佛教壁畫，蘇軾在觀賞畫作之後，便寫下〈王維吳道子畫〉一詩表達對二人的評價。蘇軾本身精通詩畫，屬全方位之天才型作家，〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉曾云：「論畫以形似，見與兒童鄰，賦詩必此詩，定非知詩人。」²⁸明確傳達他認為賦詩繪畫不可只停留於表面形象的見解，因此，蘇軾是有深厚藝術修養，絕非走馬看花，確實夠資格作為評斷王維、吳道子畫作的鑑賞家。

本詩既為畫家之比較，於是結構上便採取二元分立的模式論述，以突出二人畫風之不同。首先，蘇軾對於吳道子之畫直接將內容以鮮明形象描述出來，「中有至人談寂滅，悟者悲涕迷者手自捫。蠻君鬼伯千萬萬，相排競進頭如龜。」將吳畫中聽眾情急而複雜的景象透過直觀方式表現，並用「當其下手風雨快，筆所未到氣已吞」二句刻畫吳道子雄放之風格。至於王維的畫作則呈現出與吳道子截然不同的風味，「今觀此壁畫，亦若其詩清且敦。祇園弟子盡鶴骨，心如死灰不復溫」、「門前兩叢竹，雪節貫霜根」，在靜謐的形象之中可以見出超脫精神，把王維形象清美且意味深厚的畫風透過數語完整傳達出來。最後更以「摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊」總結王維藝術風格，評王維得之於象外，其實暗寓吳道子仍局限於形象而已。兩相比較之下，吳道子雄放，形象鮮明強烈；而王維則超脫形跡之外，自然悠遠，故不待詩末的評論，兩人的高低於此已可見出。

〈王維吳道子畫〉便在蘇軾高超的藝術見解中區別出兩人風格之不同，然對於吳道子妙絕之作僅以「畫工」稱之，表現他重視主題背後所寓涵的象徵意義，而不是僅存在於畫面上的形象而已，因此蘇軾在此詩中是把「詼諧」與「嚴重」兩種特質結合起來，透過藝術風格的嚴肅鑑賞活動及評價表現出崇尚心靈自由及精神自然的詼諧特質，故得以在嚴重中見出詼諧，在詼諧中得出嚴重。

（四）〈維摩像唐楊惠之塑在天柱寺〉

維摩詰本為佛教居士，文殊曾問其何為菩薩不二法門，維摩詰不語，引來文殊之贊嘆。然蘇軾在參觀維摩像之後卻引《莊子·大宗師》子祀問病的寓言作為類比，指出至人「不以生死為意的超脫心境，「乃知至人外生死，此身變化浮雲隨」，眼前的維摩石像正

²⁷ 清·紀昀評注：《蘇文忠公詩集》（清·道光十四年盧坤廣州刊本），卷4，頁6上。

²⁸ 宋·蘇軾撰：《蘇軾詩集》，卷29，頁1525。

如當初應對文殊菩薩時的情境相同，「至今遺像兀不語，與昔未死無增虧」。蘇軾〈鳳翔八觀〉的主題均圍繞在古今情境之對比上，而這種對歷史文化的感觸，很容易引發詩人感物傷時的嚴肅情懷，故藉由道佛至人境界的引發，敘寫道家、佛教超脫生死苦難的理想，這也是蘇軾本詩所傳達之主旨。但蘇軾在心神嚮往之餘，卻又注意到今時之現實情景，「田翁里婦那肯顧，時有野鼠銜其髭」，以田翁里婦與至人相比，王文誥認為：「凡似此隨手找截填補之句，奇情異想，如有證據然。在本集不可勝計，此其當行家風也。」²⁹王文誥以為這兩句俚俗之辭表現出蘇軾當行家風，但這只看出用語之風格，卻忽略蘇軾在詼諧語之中其實寓涵深刻用意。田翁里婦、野鼠銜髭與維摩詰、子輿等人除為今昔之對比，也是世俗與超越之差異，如此之參照除表現出現實與理想的差距外，也是蘇軾自身對理想遙不可及的感慨，「見之使人每自失」，為何自失？一方面感嘆世人無法超越，一方面也暗示了自己仍在名利官場，無法超脫的困境，而「誰能語與無言師」，除是蘇軾的感嘆外，也是期許。蘇軾融儒釋道三家於一身，這三種思想可為互補，但亦有相互衝突矛盾之處，而本詩在透過現實與理想的比較之後，更表現出蘇軾思想中所難以解決的矛盾。

除俚俗用句的詼諧用法外，全詩以散文寫作，開蘇軾以散文入詩筆法之先河。然這種筆法的運用是可與內容相呼應的，亦即本文的主旨內容是討論嚴肅的三教矛盾問題，道佛至人的境界是最高的典範，也是蘇軾嚮往的理想。只是這種境界是以返歸自然心靈為特質，此正如「身如槁木，心如死灰」之喪我境界一般，如此一來，在詩歌的表現上是不適合再受任何格律限制，於是蘇軾選擇古詩的形式表現，而且全篇有如散文筆法，並時入俚俗語句，「昔者子輿病且死，其友子祀往問之」、「世人且不碩且好，身雖未病心已疲」、「田翁里婦那肯顧，時有野鼠銜其髭」，凡此皆不經雕琢，有如口語，完全一派自然境界，因此本詩在格式的選擇是透過輕鬆質樸的詼諧語言表現主題所欲傳達的自然之境。

（五）〈東湖〉

關於此詩主旨，歷來學者所論不一，如汪師韓（1707-1780）認為詩末「予今正疏懶」二句乃「無聊不平，時一發露於辭氣。」³⁰紀昀（1724-1805）亦以為此詩乃「純寓牢騷」³¹而王文誥（1764-？）則反駁云：「後云：『予今正疏懶，官長幸見函。不辭日游再，行歲恐滿三。』猶言我為幕屬，所幸上官見函，不必休沐而出，如不及時為樂，則成資且去，將不可至。蓋其意仍歸結至湖。」³²蘇軾在鳳翔時，宋選及陳公弼曾先後任其主官，

²⁹ 宋·蘇軾撰：《蘇軾詩集》，卷3，頁111。

³⁰ 清·乾隆敕編：《御選唐宋詩醇》（臺北：臺灣商務印書館，1986年，《景印文淵閣四庫全書》第1448冊），卷32，頁25上。

³¹ 清·紀昀評注：《蘇文忠公詩集》，卷4，頁7。

³² 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷3，頁114。

宋選待之頗厚，而陳公弼則與蘇軾不合，因此本詩言「官長幸見函」究竟指誰，實耐人尋味。從字面上意義來看，該以宋選為是，但前句又自言「疏懶」，似有牢騷之意，因此很難斷定此詩主旨。然而若透過遊戲說來分析，文學的創作是精神勢力之剩餘活動，王水照曾指出蘇軾於任官之時創作並不豐富，且多無名作流傳，這正凸顯遊戲活動對文學創作的重要性。詩言「扶風古三輔，政事豈汝諳」，說明蘇軾平時的確忙於公事，自然無太多心力可投注於文學創作，因此就動機而言，此詩該是蘇軾暫趁休假之時，排除公事之繁擾，忙裡偷閒而出遊，故此詩的創作實淵源於精神剩餘之勢力。姑且不論他與主官之間的相處如何，在遊歷東湖之時，蘇軾是專注於眼前的美景：

入門便清奧，恍如夢西南。泉源從高來，隨波走涵涵。東去觸重阜，盡為湖所貪。但見蒼石螭，開口吐清甘，借汝腹中過，胡為目眈眈。新荷弄晚涼，輕棹極幽探，飄飄忘遠近，偃息遺珮簪。深有龜與魚，淺有螺與蚌。曝晴復戲雨，戢戢多於蠶。浮沈無停餌，倏忽遽滿籃。絲繆雖強致，瑣細安足戲。³³

此詩大半篇幅著力於描寫東湖之湖光水色，並把東湖景色與四川家鄉景緻相提並論，這是他對東湖美景的正視，也是他寫作的嚴肅態度。然而既是賞玩遊歷，在摹寫之中，又可見閒適之意，這種閒情正是此詩詼諧之處。詼諧不必然是諧謔之語，能夠表現出精神及心靈的自由自在是更高一層的詮釋方法，正如「聊為湖上飲，一縱醉後談」便足以表現出狂放無羈，信馬由繮之姿態，故全詩雖無戲弄語句，卻滿是輕鬆心情的寫照。即使詩末發一二句牢騷，也不足破壞整首詩的遊戲基調，不必定要將此詩與官場上的境遇牽扯關係，否則也太小看蘇軾以遊戲為基調的自閒超越心境。

(六)〈真興寺閣〉

真興寺閣高十餘丈，登臨高臺，眼光自然放遠，所見所聞便會與平常不同，「山川與城廓，漠漠同一形。市人與鴉鵲，浩浩同一聲」，這是登高所見景象，袁宏道(1568-1610)評此四句云：「意外意，象外象，子美不能道也。」³⁴這不是在作蘇、杜之優劣比較，而是道出蘇軾風格所在，正如「側身送落日，引手攀飛星」，奇恣縱橫，頗有盛唐之音。古人對於登高之作，藉由時空眼界的開闊，往往興發感今懷古之情，但〈真興寺閣〉的手法不同於此，蘇軾並不由之引發對時空的感嘆，反而以詼諧之筆，描寫登高之苦，並進而遙想作臺之人的辛勞，「登者尚呀喘，作者何以勝」，作閣者乃當年王中令，閣下留有其寫真。蘇軾在呀喘之際，登臨高臺，想起王中令那「鐵面眼有稜，身強八九尺」的姿態，讚其確實足以勝任如此艱辛的工作。從表面上看，蘇軾以輕鬆筆調敘述登高所見景

³³ 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷3，頁112-113。

³⁴ 曾棗莊、曾濤編：《蘇詩彙評》，頁126。

色及王中令「勇且英」的形象，這是其詼諧之處；但另一方面，蘇軾並未因登高而引發對天地悠悠的感傷，而是對作閣者的贊嘆，「古人雖暴恣，作事今世驚」，王中令或許聲名狼藉，故蘇軾言其暴恣，但這樣的人依舊可以留給後人驚奇之處，言下之意，頗有自警的味道，由此也帶出蘇軾早期任官對自我的期許。

（七）〈李氏園〉

李氏園乃唐僖宗時鳳翔節度使李茂貞（856-924）所建，此園風景雅緻，但李茂貞營建此園時曾侵奪百姓田產，因此蘇軾遊歷之時，心中浮泛著兩種情緒。蘇軾一早便遊歷北城，回首但見一朱門人家，外圍是「破牆圍古屋」，入門卻是「異花兼四方，野鳥喧百族」，如此美景，引得蘇軾佇足細遊，並由視角之東南西北分別詳敘景物：

其西引溪水，活活轉牆曲。東注入深林，林深窗戶綠。水光兼竹淨，時有獨立鵠。林中百尺松，歲久蒼鱗蹙。豈惟此地少，意恐關中獨。小橋過南浦，夾道多喬木。隱如城百雉，挺若舟千斛。陰陰日光淡，黯黯秋氣蓄。盡東為方池，野雁雜家鶩。紅梨驚合抱，映島孤雲馥。春光水溶漾，雪陣風翻撲。其北臨長溪，波聲卷平陸。北山臥可見，蒼翠間磽秃。³⁵

對於景物之描述，委折詳盡，一一點睛，汪師韓《蘇詩選評箋釋》評為「有刻斲而無冗散，宛如柳州小記。」³⁶這樣的閒遊也表現出蘇軾輕鬆自在的詼諧心境。但此詩並未就此結束，蘇軾接著問起修築者的身分，想不到在華麗的背後卻是暗藏百姓的血淚，「當時奪民田，失業安敢哭」、「此亭破千家，鬱鬱城之麓」，至此，詩歌悠閒基調突然轉變，除對百姓遭遇痛惜之外，也諷刺李茂貞晚節不保，徒負盛名。

蘇軾在初入李氏園遊歷之時，遊興正盛，於是在輕鬆之中，以詼諧悠揚的筆調詳敘園中景色。然當蘇軾得知此園建築經過後，一改詼諧本質而為嚴肅之意，批判李茂貞。然而到了詩歌最末，蘇軾又突然超越這些懷古傷今的情調，「人生營居止，竟為何人卜。何當辦一身，永與清景逐」，紀昀云：「一篇累贅文字，忽然結歸虛空，真為超妙之筆。」³⁷所謂歸結虛空，正表現出蘇軾超越利害關係的無功利性的視野，歸結於對精神自由的渴望，在此，又一次顯示出蘇軾對心靈自由的追求。

（八）〈秦穆公墓〉

蘇軾對秦國的觀感在〈石鼓歌〉及〈詛楚文〉中已清楚表達其厭惡之意，但這主要是針對於以秦始皇為主的政治團體，至於春秋五霸之一的秦穆公，蘇軾仍抱持敬意。故

³⁵ 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷3，頁116。

³⁶ 曾棗莊、曾濤編：《蘇詩彙評》，頁128。

³⁷ 清·紀昀評注：《蘇文忠公詩集》，卷4，頁8下。

蘇軾在憑弔穆公之墓時，腦中浮現的不是秦國的霸業，而是設身處地的想起《左傳》及《詩經》關於三良殉身的記載，《左傳·文公六年》載：

秦伯任好卒。以子車氏之三子奄息、仲行、鍼虎為殉，皆秦之良也，國人哀之，為之賦〈黃鳥〉。君子曰：「秦穆公之不為盟主也，宜哉。死而棄民。先王違世，猶詒之法，而況奪之善人乎。《詩》曰：『人之云亡，邦國殄瘁。』無善人之謂，若之何奪之。」³⁸

除《左傳》外，《詩經·黃鳥》則更將三良殉身的恐懼描寫得淋漓盡致，「臨其穴，惴惴其慄。」在儒家經典中，對於穆公強迫三良殉葬的行為是表達深惡痛絕的看法，但蘇軾於此詩卻一反常態，表達了不同於經典的反經言論：

昔公生不誅孟明，豈有死之日而忍用其良。乃知三子徇公意，亦如齊之二子從田橫。古人感一飯，尚能殺其身。今人不復見此等，乃以所見疑古人。³⁹

王文誥注云：「〈秦穆公墓〉詩，以不誅孟明作骨，全翻《詩經》，後詠〈三良〉詩以晏子作骨，併翻前作。其意以行文自寓其樂，故不為雷同之詞。」⁴⁰王文誥以為蘇軾作此論乃自寓其樂，所論恐未得其實。蘇軾對秦並無好感，又豈會干冒反經之大不諱，作出違背傳統的看法。從高達美（Hans-Georg Gadamer, 1900-2002）詮釋學「視域的融合」⁴¹角度來分析，對一文本理解的形成是建立在傳統視域及此在視域兩種交互作用的影響之下，也就是說，蘇軾之所以反用經典之意，必須從他自己在當時的理解視域尋求答案。而蘇軾此論與晚年和陶詩之〈詠三良〉立場完全不同，可見蘇軾對三良自願殉身理解的

³⁸ 晉·杜預注：《春秋左傳正義》（臺北：藝文印書館，民 62 年，影印嘉慶二十年江西南昌府學重刊宋本），卷 19 上，頁 6 下-7 上。

³⁹ 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷 3，頁 118-119。

⁴⁰ 宋·蘇軾：《蘇軾詩集》，卷 3，頁 119。

⁴¹ 高達美認為理解者的「先見」正是其進入文本的特殊視域。理解的目的並不在於恢復文本的原意，而是在理解者的視域及文本的視域中產生新的視域，他稱之為「視域的融合」，葛達瑪說：「理解一種傳統無疑需要一種歷史視域。但這並不是說，我們是靠著把自身置入一種處境裡，我們總是必須已經具有一種視域。因為什麼叫做自身置入（Sichversetzen）呢？無疑，這不只是丟棄自己（Von-sich-absehen）。當然，就我們必須真正設想其他處境而言，這種丟棄是必要的。但是，我們必須也把自身一起帶到這個其他的處境中。只有這樣，才實現了自我置入的意義。」所謂自我置入亦即當我們理解一事物時，必須把自己的視域置入傳統的視域之中，因此，進行理解的人必須要有寬廣的視域，「理解其實總是這樣一些被誤認為是獨立存在的視域的融合過程。」「理解不應被認為是一個主體性的行為，而是將自己置於傳統的過程中，在這個過程中，過去與現在不斷的融合。」見 Wahrheit Und Methode 著，洪漢鼎譯，《真理與方法》（上海：上海譯文出版社，2004 年），頁 394-396。

形成，極可能與本身受到仁宗、神宗賞識有關，故當蘇軾站臨穆公之穴時，是以己意遙想三良之意，也可見出蘇軾時刻感念帝王對他的器重並圖能有所回報。因此，本詩表面上稱讚三良殉身的義行，背後實亦隱寓自己願為國家付出的嚴肅願望，至於反用經典則是蘇軾反常詼諧手法的運用，表現蘇軾不為傳統及典範拘限的自由精神，如此亦為嚴肅與詼諧之合一的遊戲特質。

四、〈鳳翔八觀〉的遊戲經營

遊戲說的基礎建立在成人剩餘勢力的精神遊戲之上，然遊戲之道甚多，琴瑟、聲伎、演戲、博奕等亦為遊戲之表現，如此一來，將造成文學價值低落的危險，可能王國維自己亦有此警覺，故云：「然余之為此論，固非使文學美之價值下齊於博奕也。」要如何不使文學與博奕等同，這是遊戲說必須面對的問題，王國維認為文學主體具有神聖的位置與獨立的價值，並且能夠發明所表示之宇宙人生之真理之勢力與價值。為能達成這種崇高目標，王國維提出文學乃是「天才遊戲之事業」⁴²，「美術者，天才之制作也」⁴³的天才說。文學藝術雖然一方面以成人精神遊戲作為根源而出現，但要成為偉大作品則必須經過天才作家之巧手。不過王國維又非先天決定論者，他亦看重後天的影響，《紅樓夢評論》云：「夫美術之源，出於先天，抑由於經驗。」⁴⁴天才之創作必須「濟之以學問，帥之以德性」⁴⁵，於是王國維將叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）趨於神祕主義的天才改造，賦予人格化的現實特質，如此一來偉大文學作品的誕生就必須再經過天才作家的刻意經營，王國維云：

詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之。出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣。出乎其外，故有高致。⁴⁶

要能夠善入善出，這正是天才經營作品的方式。偉大文學的產生須投入作者自己的情感，找到物我平衡的共鳴處，使感應和體味更加深邃。但同時作者又必須跳出情感之外，找到最佳的審美距離，進而維持作者的獨立性及駕馭能力。但是該如何入？又該如何出？王國維在《文學小言》提出「敏銳之知識」與「深邃之感情」作為文學的原質，其說可為參考：

⁴² 王國維：《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1802。

⁴³ 王國維：《靜安文集續編·古雅之在美學上的位置》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1790。

⁴⁴ 王國維：《靜安文集·紅樓夢評論》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1630。

⁴⁵ 王國維：《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1803。

⁴⁶ 王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》，頁35。

要之文學者，不外知識與感情交代之結果而已。苟無敏銳之知識與深邃之感情者，不足與於文學之事，此其所以但為天才遊戲之事業，而不能以他道勸者也。⁴⁷

以此原則觀蘇軾對〈鳳翔八觀〉的經營，除蘇軾本身富於幻想的天才稟賦外，更掌握住以深邃情感和敏銳知識為經營的入乎其內及出乎其外。

（一）入乎其內—深邃情感

王國維認為詩人「必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。」⁴⁸所謂與花鳥共憂樂，正是指詩人在面對外物時，須找到物我情感的共同燃點。詩人的創作情感一般並不會孤立產生，常常受客觀情境的刺激萌發。以〈鳳翔八觀〉而言，蘇軾受到八觀景物的吸引而出遊，並在反復吟詠和咀嚼玩味之中，對藝術品進行深層意蘊的把握，〈既醉備五福論〉云：「夫詩者，不可以言語求而得，必將深觀其意其焉。」⁴⁹而在〈石鼓歌〉中，蘇軾則使用細觀一詞表示此種審美態度，無論是深觀或細觀，其意涵皆相同，王國維〈古雅之在美學上之位置〉又云：

美之性質，一言以蔽之曰：可愛玩而不可利用者是已。雖物之美者有時亦足供吾人之利用，但人之視為美時，決不計其可利用之點。其性質如是，故其價值亦存在於美之自身，而不存乎其外。⁵⁰

從審美心理學來看，所謂細觀即是要求排除功利之心，再將審美注意高度集中在欣賞的對象上，於是蘇軾透過對八觀景物的細觀，不斷發掘其精深微妙之處，並由此激發詩人自己的人生經驗、審美潛能和藝術才華等情感特質，而蘇軾又能將自身情感再度返回八觀的審美對象之中，如此便完成以深邃感情為基礎的「入乎其內」之步驟。

八觀皆是歷史文物，其背後各有故事可供憑弔，因此八觀之景是作為情感觸發之物，深刻感染蘇軾的思緒。在面對時空轉換，景物不變，人事已非的自然法則下，蘇軾於尋找情感出口時，便很容易陷入感今懷古的情緒之中，〈石鼓歌〉云：「細思物理坐嘆息，人生安得如汝壽」，此詩句表現出蘇軾創作〈鳳翔八觀〉的主要意涵，蘇軾便是處在這種思索古物所代表的歷史、文化及人事關係的思緒中，他或一笑置之，如〈詛楚文〉「遼哉千載後，發我一笑粲」；或感傷自失，如〈維摩像唐楊惠之塑在天柱寺〉「見之使人每自失，誰能詰與無言師」、〈秦穆公墓〉「古人不可望，今人益可傷」等，皆表示蘇軾深陷在

⁴⁷ 王國維：《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1802。

⁴⁸ 王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》，頁35-36。

⁴⁹ 宋·蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇軾文集》，卷2，頁51。

⁵⁰ 王國維：《靜安文集續編·古雅之在美學上之位置》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1791。

這種古與今的矛盾中。這種情緒是受到八觀文物物理性質的局限，是由物質導向精神，但蘇軾更將之再轉化為自己本身對出與入的矛盾情懷，如〈石鼓歌〉最後思考的是如何在退隱與出仕之間取得平衡，「興亡百變物自閒，富貴一朝名不朽」，若欲選擇出仕，又明白富貴浮名只是一朝變化，捉摸不得；若欲選擇退隱，卻又有著建立不朽之名的抱負。這兩種矛盾情懷也反應在〈鳳翔八觀〉其他詩中，如〈真興寺閣〉「古人雖暴恣，作事今世驚」，意有所指地投注自己在風雲政途中建立事業的期待，又如〈秦穆公墓〉「古人感一飯，尚能殺其身」，暗寓自己深受皇恩，願為知己者而死的志向；但另一方面卻又表現為〈東湖〉「扶風古三輔，政事豈汝諳。聊為湖上飲，一縱醉後談」及〈李氏園〉「人生營居止，竟為何人卜。何當辦一身，永與清景逐」等嚮往心靈解放及自在生活，不欲受束縛對自由的渴望。

這種古與今、出與入的矛盾思緒，正是蘇軾在〈鳳翔八觀〉中所表現出來的感情本質，也是整組詩的嚴肅主題。這種感情雖帶有對功名的渴望及自由的嚮往，但這兩種感情有著互為制衡的效果，故他對出仕與退隱的雙重願望並不是以功利為目的，而是蘇軾發乎天真的自然之情，因此所表現出的遊戲態度乃為超功利主義的性質。

（二）出乎其外—敏銳知識

嚴羽（約 1203-?）曾評宋人作詩有所謂「以才學為詩」之法，其特點在於用典，蘇軾創作〈鳳翔八觀〉時便曾化用許多典故，如〈石鼓歌〉大量引用《詩經》之典，〈維摩像唐惠之塑在天柱寺〉引《莊子》之典等，這些都是蘇軾善用典故的例子。但王國維所云「敏銳的知識」其重點並不在這類掉書袋式的使用，敏銳的知識該是以「描寫自然及人生之事實為主」⁵¹，其要點乃在「敏銳」二字。詩人對景物之觀察，除投注感情以入乎其內，亦須利用精確知識掌握自然人生等事物的本質，且更進一步能切斷主體與事物的利害關係。可以看出，王國維是為防止詩人感情入得太深，故再提出透過敏銳知識的調整而出乎其外，也就是說，只有當作者與外物建立感情的連結之後，作者才能源源感受到作品生命力的不斷發揮，但同時又必須跳出作品之外，調整情緒，拉開距離，如此才能對作品產生高情至論，作出深刻的詮釋和闡述。

〈鳳翔八觀〉主要是在詠史的背景下來進行創作的，八觀各有其歷史文化之淵源，故東坡在遊賞之時，他是精確掌握住八觀景物的歷史文化知識，並藉由這方面的知識將主體的感情與八觀文物建立連繫，再透過悼古傷今的情感深入這些文物的內涵，表現在詩歌中。他在創作〈鳳翔八觀〉時便刻意闡述八觀景物的歷史及文化意涵，就連純為地理景緻的東湖，蘇軾亦遙想上古鳳凰降臨棲息時的景況而寄寓懷古之情。不過這種純粹知識的掌握尚不足完整表現蘇軾的敏銳之處，〈書吳道子畫後〉云：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，這種合於規範又能展現新意的創作方法亦顯露在〈鳳翔八觀〉之中。

⁵¹ 王國維：《靜安文集續編·文學小言》，收錄於《海寧王靜安先生遺書》第4冊，頁1802。

如石鼓文乃西周時期產物，但蘇軾卻結合周秦二代的政治背景襯托石鼓的顯隱歷程，虛構石鼓文的驚險遭遇，這段過程雖是蘇軾之假設，但由於其本質建立在強秦的暴政基礎上，並有傳聞中萬夫沈水尋找九鼎的配合，故此段可說是虛構得天衣無縫。又如〈詛楚文〉本是秦王詛咒楚王之文書，但蘇軾卻背離文本內容，藉由本身對歷史文化的理解，以好詐的秦俗為證，反諷秦王詐騙行徑。又如〈王維吳道子畫〉對王維和吳道子畫風的批評，畫龍點睛道出兩人風格之差別，凡此皆須具備獨到眼光。再如〈秦穆公墓〉更是反用經典，重新詮釋三良殉身的動機。蘇軾在這些詩作之中迭出新意，不為歷史故事所局限，因此使他可以在濃厚思古情緒之中，拉開審美距離，重新確立八觀文物的價值，也避免過分深陷情感泥淖，而開展不出文學創作的新的思維，這些都是蘇軾以敏銳知識出乎其外的成果。

五、結語

遊戲說的提出受到西方文化背景的影響，本有其局限性，但王國維在引入中國之時，基於傳統文學觀念而改造，故又能展現出其包容性的一面。然遊戲說在引進之初，並未能得到廣大迴響，直到二十世紀後期，王國維的文學成就逐漸受到重視，也使愈來愈多人注意到遊戲說的理論價值。故本文嘗試以遊戲說作為依據，分析中國最具遊戲天才本質的詩人蘇軾早期的詩作〈鳳翔八觀〉，從而得出下列三點結論：

第一、〈鳳翔八觀〉乃蘇軾早年所作，其性質是賞玩遊歷之旅遊文學，精神上是充滿自信與對未來的遠景，這符合遊戲說指出文學乃人類精神勢力過剩之產物。

第二、王國維以詼諧與嚴重作為遊戲的兩種本質，要求在詼諧筆法中能夠蘊含深刻主旨，以此原則分析〈鳳翔八觀〉，可以發現蘇軾每首詩作之中或以幽默、諷諫、輕鬆及奇想之筆調創作，並反應出他對景物背後文化歷史意涵及至人生的省思態度。

第三、王國維認為文學創作必須包括「深邃感情」及「敏銳知識」兩種原質，而這也表現在蘇軾對〈鳳翔八觀〉的經營上。蘇軾沈浸在感古懷今及思索自己仕隱的矛盾情懷之中，而展現出對詩歌感情的入乎其內。不過蘇軾又表現出以敏銳知識出乎其外的經營方式，透過對歷史文化的精準掌握及「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」的技巧運用，拉開悼古傷今的情緒，開展〈鳳翔八觀〉不同於古史的新思維。

蘇軾雖為王國維所重視的天才之一，但王國維自己並未意識到蘇軾遊戲創作的本質，本文將王國維理論與蘇軾文學創作互為搭配雖仍屬嘗試階段，但期望能夠透過理論與創作的結合，為遊戲說及蘇軾詩歌研究建立新的理論管道，進而更豐富兩人的文學成就。

