

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 閱讀與夢憶—晚明旅遊小品試論

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.200009.0001

中正大學中文學術年刊, (3), 2000

作者/Author：毛文芳

頁數/Page：1-44

出版日期/Publication Date：2000/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.200009.0001>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



閱讀與夢憶——晚明旅遊小品試論*

毛 文 芳

國立中正大學中文系助理教授

一、引論：旅遊與閱讀

「旅行文學」在西方文學史上，自十八世紀以來，已逐漸形成一個通俗的敘事文類，在歐洲擁有廣大的讀者群。由於對內容性質的需求不同與認知差異，而有了關於該文類的諸多探討。文藝復興時期的旅遊不脫中古傳奇的框架，多為怪譚虛構；啟蒙運動以後，轉而強調實證經驗，要求旅行書兼具「知識與怡情」的功用。直到十九世紀末，旅行寫作的基本原則仍是客觀描述為主。及至現代，這種客觀性或眼見為憑的說法，自然難逃被顛覆的命運。現今的文學理論家，則捨棄文類的形式與目的論，轉而凸顯旅行書的論述性質，旅行書除了紀錄旅遊的經驗表象，更重要的是建構作者的「自我主體」與「他者」之間的

*本文初稿曾於民國88年3月13日於東海大學舉辦之「旅遊文學」學術研討會上宣讀，發表當日，承黃志民教授細心講評，不吝指正，在此致上敬忱。（按黃教授講評之修改意見請分別參見注2與注41）。研討會後拙文已經筆者再行修改補訂，又承「中文學術年刊」二位審查教授匿名指正修改完成，一併於此致謝。另撰述期間，承國立暨南國際大學中文系楊玉成教授撥冗討論，多方鼓勵，提供寶貴意見，為筆者指引迷津，特此申謝。

對話交鋒，旅行者離家在外，跨入「他者」的地理和文化版圖，產生一種烏托邦的欲求，促使自我主體持續藉由外在世界的刺激而生內省思考，於是旅行書暗伏或直陳論述的企圖，絕非單純的報導見聞。純粹由歸零開始的旅行是不可能的，因為旅行的主體永遠帶著先在視野（包括原先文化、語言結構、意識型態），傳統目的旨在教育啓迪，採擷訪地的素材，短暫滿足讀者眷戀外邦、或編織異域風采、或勾起浪漫的思緒，旅行寫作更內在地拉開了一個真實與象徵相遇的場域，提供締建區分「我土」與「蠻邦」疆界的想像地理。^{註一}

觀察中國的旅遊文學，《楚辭·遠遊》、《穆天子傳》、《水經注》、《洛陽伽藍記》、《東京夢華錄》、《西湖夢尋》……亦大致隱伏著這樣一種由志怪搜奇、轉而客觀紀錄、再邁向主觀省察、進而回歸自我之不斷追尋的脈絡。在這樣的脈絡中，晚明的旅遊文學，具有如何的特性？

從文獻上看，明代史部地理類的書很多，除了代表歷史意義的總志、方志之外，追記一地的雜誌亦多，如《帝京景物略》、《客座贅語》、《金陵圖詠》等。另外山水志中記錄名山勝遊的山志特多，《徐霞客遊記》是極精細的旅遊紀錄。^{註二}晚明的文學與繪畫，含有大量的遊記題材，以三袁文集為例，袁伯修《白蘇齋類集》卷十四「遊記類」，皆遊歷之題或記；袁宏道《袁中郎全集》卷八「記述類」，專收遊勝之地與旅遊之事，卷十一「場屋後紀」則為科考放榜後一段時日的遊歷雜感日記；袁小修《珂雪齋近集》、《珂雪齋前集》中，均收有紀遊之文，另《遊居柿錄》則為旅遊閒居的筆記書；王季重亦有遊記集

註 一：關於「旅行文學」在西方文學史上的文類定位、功能與發展諸討論，詳參《中外文學》第26卷第4期「離與返的辯證：旅行文學與評論」專輯，民86年9月。本段文字論述觀點分別參引自該專輯所收錄之三篇論文：宋美華〈自我主體、階級認同與國族建構〉（頁4-28）、陳長房〈建構東方與追尋主體：論當代英美旅行文學〉（頁29-69）、李鴻瓊〈空間、旅行、後現代：波西亞與海德格〉（頁83-117）。

註 二：《徐霞客遊記》是一部精細的旅遊紀錄，不僅主觀地紀勝，更客觀地記錄了地質、氣候與風土，與史書的方志體裁相類。由於《徐霞客遊記》的專書體裁與晚明文人隨興寫就的旅遊小品，在寫作心態與動機上迥異，因此本論文不擬將徐書置入討論之列。（以此回應黃志民教授的意見）

《游喚》。另外又有大宗以山水或遊勝為主題的圖象紀錄，如繪畫、版畫等，皆可視為晚明文人^{註三}嗜遊山水的明證。

晚明文人嗜遊山水，他們究竟是抱持什麼態度來面對山水？陳仁錫說道：

文字，山水也；評文，游人也。夫文字之佳者，猶山水之得風而鳴，得雨而潤，得雲而鮮，得游人閒懶之意而活者也。游人有一種閒懶之意，則評文之一訣也。天公業案，惟胡亂評文字為最，何也？山水遇得意之人固妙，遇失意之人亦妙；緣其人閒懶之意而山水活者，亦不必因其人憔悴之意而山水即死，總於山水無損也。借他人唾餘，裝自己咳笑，而妄以咳笑乎山水，山水不大厭苦之乎？^{註四}

陳仁錫這篇文章主要在說明文字經過評點之後的意義，將評點文字比喻為旅遊山水，所以說文字如「山水」，評點如「游人」；反過來說，人遊山水，也正如讀者評閱文章，這是晚明文壇流行評點之際的世界觀，這個世界已經「文本化」了。山水經過遊人／評點家的層層詮釋，產生了各種意義。這確實是一個妙想，因為一切閱讀／旅遊必然在一個線性的時間歷程中展開（紙上游歷／山

註 三：「晚明」是個學界公認的「文化史」分期，與政治意義上的斷代並不完全密合，時限大致起自隆、萬，下至清初，在中國歷史上，代表著一個充滿了變遷意義的時代，學界以「晚明」為斷代寫成的專書、學位論文，不勝枚舉。一般學者將在這段期間內活動的文人範圍放寬，有出生於隆、萬之前而活動於此期者，如董其昌(1556-1637)、陳繼儒(1558-1639)、屠隆(1542-1605)、謝肇淛(1567-1624)等著名文人；也有出生於此期，而卒年已入清者，如馮夢龍(1574-1645)、文震亨(1585-1646)、李漁(1611-1677)、張岱、方以智等人，由於文化的氛圍與影響無法判然二分，即便如李漁入清甫壯年，然其美學觀念實與晚明當時的文人一脈相傳，具同質性，故視其為「晚明型」的文人，實不為過，因此本文所論及之「晚明文人」並不刻意避開清初，亦從此層面來考量。

註 四：參見陳仁錫〈昭華瑄序〉，收入明·陸雲龍等選評《明人小品十六家》（杭州：浙江古籍，1996年）頁521。

水遊歷），一切詮釋也就在遊覽的路途中產生。讀者／遊人就像一個遊人／讀者，「山水……得人閒懶之意而活……總於山水無損也」，山水具有一種「召喚結構」，用晚近接受美學大師伊瑟爾（Wolfgang Iser）的觀念來說，一切文本（text）充滿了開放性和未定性，有賴讀者的具體化，^{註五}不論讀者得意失意，都各有領會：「山水遇得意之人固妙，遇失意之人亦妙。」。不同讀者／遊人面對相同的文本／山水反應各不相同，然而都以各自的方式，完成一次審美經驗的旅程。^{註六}

晚明以閱讀評點的角度來觀看旅遊世界的典型例子，還有王思任著名的〈天台評〉：

予游天台，蓋操一日之文衡矣。賴仙佛之靈，風雨無恙，得以搜閱竣事。略用放榜例，品題甲乙，與諸山靈約，矢諸天日，不敢有偷心焉。文章胎骨清高，氣象華貴，萬玉剖而璧明，萬繡開而錦奪，昆侖嫡血，奴僕群山，仙或許之，人不能到，所謂瓊台雙闕也第一。磅礴渾茫，從天而下，不由父師，主參神聖，雄奇之極，反歸正正堂堂，吾畏之，終愛之，石梁瀑布第二。……餘如廣嚴、護國、無相佛隴、福聖諸山水，及悔山、歡溪、顧堂、察嶺等，尚有百十勝未錄，或前事之工易掩，或一日之長未盡，或星屑而可遺，或雷同而易厭，或目未接予，或足上妒爾。庶幾獲附于拔十得五之義，而幸免于挂一漏萬之譏也。予之所以次第台山者，如此矣！^{註七}

註 五：關於伊瑟爾「召喚結構」理論的說法與運用，詳見本論文第四節。

註 六：文人習於評點的閱讀方式，開始形成一種可稱作評點的世界觀。本觀點得自國立暨南國際大學楊玉成教授，參見楊教授關於「小說評點研究」之未刊稿。

註 七：參見王思任〈天台評〉，收入同註4，頁698-699。

文人最常進行的活動是閱讀，將閱讀的經驗移植到旅遊活動中，其實也不奇怪，王思任不僅酷愛旅遊，對待山水的方式也新穎奇特，以甲乙考生的放榜例，來比擬山水的品題，王思任所使用的意象詞彙，游移於文章與山水的描繪：文章胎骨清高，氣象華貴的瓊台雙闕列為第一，磅礴渾茫雄奇反歸堂正的石梁瀑布第二……在這種觀看世界的方式中，山水的世界變成了文本，遊行其中的人類變成了讀者，人類彷彿是山水價值最後的賦予者與裁定者。

如陳仁錫與王思任這樣的文人評點山水，雖然面對的是山水景物，其實是將旅遊視為一種閱讀活動。^{註八}晚明的旅遊小品中，究竟選用了什麼寫作材料？用了什麼方式敘述與詮釋？內在結構如何？希望達成什麼文學任務？與審美生活的關係如何？與人生經驗有何關連？晚明小品透過旅遊的書寫，是否亦締造了一個真實與象徵相遇的場域？吾人如何賦予晚明旅遊小品新穎而獨特的詮釋與理解？筆者順著陳仁錫、王思任的觀念，將山水視為一個晚明文人進行閱讀活動的大文本，旅遊小品則是整個審美活動的反應痕跡，透過其中表現出來的普遍技法與寫作圖謀，文人們究竟如何「閱讀」山水？本論文嘗試以接受美學大師伊瑟爾（Wolfgang Iser）及其他相關的理論，探討晚明旅遊小品的策略。^{註九}

二、如畫：實景／虛境

註八：晚明將旅遊山水視為評點的例子頗多，例如朱驚亦有一篇〈黃華合評〉，就是將黃山與華山兩座山視為文本來加以閱賞評點。該文請參夏咸淳、何滿子編《明清閑情小品》（二）（上海：東方出版中心，1997年）頁64-65。

註九：伊瑟爾認為，通過本文——不管是敘事本文還是詩歌本文——使用的技巧，可以發現什麼是策略，策略組織了本文的材料和交流材料的條件，包括本文的內在結構和讀者發動的理解活動。詳參沃爾夫岡·伊瑟爾著，金元浦、周寧譯《閱讀活動——審美反應理論》（北京：中國社會科學出版社，1991年）第四章「策略」，頁104-123。筆者使用「策略」一詞，乃將山水視為晚明文人閱讀的大文本，旅遊小品則是整個審美活動的痕跡，透過小品表現出來的普遍技法與寫作圖謀，探討文人們如何進行「閱讀」山水的文學活動。

袁宏道如何閱讀山水？他遊天目，對山景發表諸多意見：

山深僻者多荒涼，峭削者鮮迂曲，貌古則鮮妍不足，骨大則玲瓏絕少；以至山高水乏，石峻毛枯，凡此皆山之病。^{註十}

山景儘管可有一端之美，然美於一端者卻也成爲一種侷限。對袁宏道這樣的旅遊主體來說，他站在遊移變幻的視點來看山，亦希望山能以變幻不定的景致來回饋，天目山之美景，並不固守在一端上：山壑飛流氣勢若萬匹縞，而雷聲細若嬰兒；雖幽谷懸巖，中有精緻菴宇人煙；石色蒼潤而石骨奧巧，石壁竦峭中有石徑曲折。除了具有多端之美外，變幻不定的景色，更帶給袁宏道一種實景結合虛境的審美經驗：

曉起看雲，在絕壑下，白淨如棉，奔騰如浪，盡大地作琉璃海。^{註十一}

絕壑下白淨奔騰的曉雲實景，將整個大地鋪作虛擬的琉璃海，曉雲的實景搭配虛擬的琉璃海，成爲袁宏道這樣的文人心嚮往之的旅遊模式。

土人以茶爲業，隙地皆種茶，室廬不甚大，行旅亦少，雞犬隱隱，若在雲中，因誦蘇子瞻「空山無人，水流花開」之偈，宛然如畫。

註十二

袁宏道遊天池，的確是帶著特殊的視點來面對風景，在這段短文中，吾人看見

註十：見袁宏道〈天目二〉，收入朱劍心《晚明小品選注》（台北：商務，民80年），頁140-141。

註十一：同註10。

註十二：見袁宏道〈天池〉，收入同註10，頁142。

了袁宏道帶著蘇東坡的偈與觀畫的經驗來應合眼前景：天池茶業的景致訴說著東坡偈文的意涵，也框出了一副圖畫。

東坡觀天池茶業地，有「如畫」的讚歎，張大復舟遊濟寧亦然：

己亥五月十二日夜，舟次濟寧，夾岸皆楊柳，月挂柳端，萬里空碧……徙倚窗下，戒童子不張燭，命樂工操長笛奏之，其聲欲沈欲浮，欲飛欲止。因憶宋人詞云：虛檻轉月，餘韻尚悠然。則宛如目前光景，若另在一世界。^{註十三}

張大復在濟寧舟中，不以燭光照明，在晴空碧月窗前，長笛抑揚頓挫的樂聲，似乎隨著湖舟的擺盪而有浮沈飛止的變化，月光來自遙遠的晴天，近在身旁的笛聲，因浮沈飛止而有捉摸不定的幻覺，作者不由將眼前月光與笛樂交織出來的視聽景象定格，瞬間脫離實境，轉回到宋詞的虛擬世界，所以張大復說：「目前光景，如在另一世界」。張大復是帶著「先在視野」在構擬風景，所謂「先在視野」是指對過去傳統的理解與詮釋，透過歷史的傳遞建立起自己認知與存在的世界，張大復的「先在視野」是透過宋詞構擬了另一世界，這與袁宏道的「如畫」是很類似的。張大復的舟遊，雖然時間是在己亥，地點是在濟寧，但是他其實是在印證、也在虛擬一個早就存在記憶中的文學風景。

濟寧的月色，是另一世界，亦是如畫，不妨說是一個景中景了。他繼續說：

是時月光如畫，風氣如秋，濃陰如幕，山色如黛如煙，村犬如豹，

註十三：以下含兩段引文，參見張大復〈濟上看月記〉，收入氏著《梅花草堂全集》，轉引自夏咸淳編《明六十家小品文精品》（上海：上海社會科學院，1995年），頁215。

櫓聲滑滑如江南，水味如虎丘，茶煙如縷，童子鼻息如雷，吾兩人俊語如河決海立，萬珠噴薄，幽語如鬼。

眼前實際的景物是月光、風氣、濃陰、山色、村犬、櫓聲、水味、茶煙、童子鼻息、主客的俊語與幽語等，而作者由記憶斷片中擬出來對應的虛境則是白晝、秋氣、濃幕、煙黛、豹、虎丘、雷聲、河決海立之勢與鬼聲等。這段短文中，用了非常多的「如」字，「如」是一連串的替代，以句法而言，「如」之前是眼前的實景，之後是想像的虛境，一連串的「如」是以不斷替換的無限想像編織出一張虛擬世界的圖景。實景不斷替換為虛境，張大復在濟寧月下泛舟夜遊，是以虛擬的眼光在創造風景，看到的是一連串的幻境，在景中看到另一個景，這與「如畫」的精神相通。李流芳遊西湖，如何？

曾與印持諸兄弟，醉後泛小艇，從西泠而歸。時月初上，新隄柳枝皆倒影湖中，空明摩盪，如鏡中復如畫中。久懷此胸臆，壬子在小築，為孟陽寫出，真是畫中矣。^{註十四}

鏡子是實景的投射，鏡中影則是虛幻。隄上柳月是真實之景，將湖視為一面大鏡，則整個湖中倒影成為虛幻的鏡中影像了。「如畫」亦然，相對於實景而言，畫總是人為造作出來的，鏡子如實反映出虛境，而畫則還要經過假造的過程，本身更具有虛幻的本質，如畫的「畫」早就在一個文學家繼承的傳統慣例裡，「畫」是什麼？是藝術家經過藝術的眼光，千錘百鍊之後、理想化的、高度濃縮的、經過剪裁過的自然，既有剪裁修整，不合於入畫的部分便要截去，所以

註十四：參見李流芳《西湖臥遊圖題跋四則》之〈孤山夜月圖〉，收入同註10，頁110。

畫是虛構出來的自然，「如畫」之景，當然就是虛幻的。因此，李流芳在風景中看到了具虛幻本質的「如鏡」、「如畫」，再為他的朋友孟陽將這些虛境畫出，畫出「鏡」象與「畫」象，這具有強烈的後設意味，突顯出旅遊主體視覺所及的景致，具有極不真實的虛幻感。「如畫」一直是中國文學中常用的譬喻修辭格，澄江如練、宛如圖幃，江山如畫等，早已為人所熟知，晚明亦繼承了這個傳統^{註十五}。但是對晚明文人而言，「如畫」不再是傳統先在知識的複現，而是創造虛擬世界的一個策略，在旅遊活動中，「如畫」是個特殊視點，透過這個視點所虛擬出來的虛幻之境，是晚明文人的旅遊視野所在。

「如畫」的另一種現象，是文人「先在視野」在旅遊活動進行中的作用，當前的山水美景成為一個呼喚記憶的媒介，文人回到自己的記憶庫中搜尋相關資料，以便與眼前的風景作對照，這在晚明是很普遍的現象，董其昌、王思任、袁氏兄弟等人便經常帶著「如畫」的視點來賞景，董其昌曰：

米元暉作瀟湘白雲圖，自題云：夜雨初霽，曉煙欲出，其狀若此。此卷予從項晦伯購之，攜以自隨。至洞庭湖舟次，斜陽篷底，一望空闊，長天雲物，怪怪奇奇，一幅米家墨戲也。自此每將暮，輒捲簾看畫卷，覺所將米卷為剩物矣。湘江上奇雲，大似郭河陽雪山，其平展沙腳，與墨瀋淋漓，乃是米家父子耳。古人謂郭熙畫石不如雲，不虛也。

米元暉楚山清曉圖，謂楚中宜取湖天空闊之境，余行洞庭良然，然以簡書刺促，翰墨都廢，未嘗成一圖也。^{註十六}

註十五：六朝以前的詩歌中，很少看到用「如畫」、「似畫」的語彙表現，盛唐開始，漸漸出現，而在晚唐五代描繪風景的詩歌當中，已有大量「如畫」、「似畫」的詞彙運用。詳參淺見洋二〈晚唐五代詩詞中的風景與繪畫〉，收入《唐代文學研究》（廣西：廣西師範大學，1992年），頁413-426。

註十六：參見董其昌《畫禪室隨筆》之〈楚中隨筆〉，收入《藝林名著叢刊》（北京：中國書店，1983年）。

王思任曰：

米顛濃墨壓在山頭，時也，但不可使米顛看，恐廢其畫。^{註十七}

袁宏道曰：

出行數十步，溪流回合，水益縹緲可喜，一壁上白石鱗起，如珂雪苔花繡之，皆作層巒疊嶂，余大呼曰：此黃大癡峨眉春雪圖也。^{註十八}

袁中道曰：

天霽，晨起登舟，入沙市，午間，黑雲滿江，斜風細雨大作，予推篷四顧，天然一幅煙江幃子。^{註十九}
 山中……作屋，晨起閱藏經數卷，即坐亭一看，西山一帶堆藍，設色天然，一幅米家墨氣。^{註二十}

煙江幃子、米家墨戲、郭熙雪山、黃大癡峨眉春雪圖等，在董其昌等人的先在視野裡，已經是一種把握旅遊世界的圖式，^{註二十一}文人根據藝術家繼承下來的慣例

註十七：參見王思任《游喚》〈東山〉篇，收入《筆記小說大觀》第十四輯第4冊，頁2413。

註十八：《袁中郎全集》卷11〈墨畦〉。

註十九：《遊居柿錄》第35條，收入袁中道著《珂雪齋集》（江蘇：上海古籍出版社，1989年）下冊。

註二十：《珂雪齋近集》卷9〈寄四五弟〉。

註二十一：EH岡布里奇認為，我們需要一種圖式把握這一流動不居的世界的有限的多樣性。（《藝術與幻覺》）。伊瑟爾加以解釋道：每一種圖式根據藝術家繼承下來的慣例，使世界變得可以理解。……雖然自印象派運動以後，繪畫中的圖式就乏人問津，……但對研究來說，圖式的觀念，刺激了人們的觀察，啓發了觀察者的想像。參見註9，伊瑟爾文頁109-110。

整理每一種圖式，使感官的世界變得可以理解，例如米氏父子的墨戲圖式大致是：「濃墨壓在山頭」、「平展沙腳，與墨瀟淋漓」、「一望空闊，長天雲物，怪怪奇奇」、「西山一帶堆藍，設色天然」……等；而黃大癡的圖式是：「溪流回合，水益縹緲可喜，一壁上白石鱗起，如雪苔花繡之，作層巒疊嶂」。像董、王、袁宏道這樣的晚明文人士，「如畫」為何？「空山無人，水流花開」的如詩如畫是袁宏道的「先在視野」；米氏、郭熙、黃大癡等圖式是董、王、袁的「先在視野」。晚明文人士遊山玩水並不停佇於感官之旅而已，旅遊山水是文人將眼前的實景與先在視野中的繪畫圖式兩相對照印證與相互修正的過程，要往自己的內在經驗去搜尋，往自己積累的人文傳統去比對，他們在旅遊中「閱讀」山水，藉由「如畫」的旅遊視點，使存在於傳統中的繪畫圖式激發著遊山玩水的觀察與想像，從中觀看到一種遊移於夢幻與真實、現實與古典、自然與人文的「視野」。

三、游移：園林\盆景

晚明文人士雖身處塵世，卻慕求避世與閒隱的生命型態，在繁瑣俗務中經營生活美學，作為追求理想人生的鵠的。晚明的生活美學充分表現在文人士的閒遊觀玩上，取徑山水遊歷的體驗以築設書齋、庭院、園林，從中營造風花瀟灑、雪月空清、水木榮枯、竹石消長、草際煙光、水心雲影等大塊天地之美。山水遊歷的體驗如何為審美生活所取徑？如前文所論，晚明文人士旅遊山水，無非是進行一項閱讀的活動，那麼這種閱讀活動精彩之處，乃在於「游移視點」的運用。^{註二}

註二：「游移視點」為伊瑟爾所提出，其理論簡述如下：閱讀活動，隨著讀者的時間經歷與想像聯想產生視點的轉換與游移，不同視點的功能在於觸發文本意義的創造，文本不可能由任意一個視點所全權代表，每一個視點都提供一個讀者意向的特殊觀察點，整體文本的各個部分絕不可能在任何一個短

晚明文人由傳統山水畫移動視點的圖繪經驗中，體會山水遊觀的樂趣，所以閱賞山水「如畫」，繪畫的移動視點或多重視點，與伊瑟爾解釋閱讀活動所運用的「游移視點」理論不謀而合，這種結合著繪畫與閱讀視點游移的旅遊模式，充分發揮到審美生活裡，特別是園林的建築。

由秦漢遊獵的宮苑、宋代官員的退隱之所、到作為明代文人山水寄情的媒介，中國的園林建築有很漫長的歷史。由於中產階級興起，南宋以來逐漸發展出來園林建築的重要特色，是面積有顯著縮小的趨勢，園林縮小為庭園，雖仍以園林稱呼，但林的成分很少，或者說林的觀念已被新興的園林觀所盡括。這種發展，到了明代，江南對小型園林已經能夠完全掌握其特點，創造獨特的趣味。簡單、縮小、曲折是重要的表現原則。^{註二三}王世貞描述金陵一地杏花村的熙台園：「杏花村方幅一里內，小園據其什九。裡奧曠四規，小大殊趣，皆可遊也。」^{註二四}，小小的一個園子，要去創造出可供遊歷的無限自然風景來，就需要依賴建造的手法了。

晚明計成的《園冶》，便是將小中見大的園林觀盡情發揮的一部造園專著，如何在小的宅院單元中，見出大風景？

宜掇石而高，且宜搜土而下，合喬木參差山腰，蟠根嵌石，宛若畫意，依水而上，構亭臺錯落池面，篆壑飛廊，想出意外。^{註二五}

暫的瞬刻被同時感知，文本這一客體只能通過對不同序次的段落依次逐一閱讀的方式來進行想像。這一綜合過程並不是單獨發生的——它連貫持續于游移視點運動的各階段，顯然，整個閱讀過程中，一直貫穿著修正期待與轉化記憶之間的相互作用，這是讀者自己的領域，正是讀者的綜合活動才使本文在他的思維中得到解讀和轉化。關於「游移視點」理論，請參註9，伊瑟爾書第三編「閱讀現象學—文學本文的生成」，頁129-141。

註二三：關於江南園林逐漸縮小面積，且明顯的三項表現手法，詳參漢寶德撰《物象與心象—中國的園林》（台北：幼獅文化，民85年1月初版2刷）頁89-91。

註二四：王世貞的〈遊金陵諸園記〉，轉引自註23漢寶德文，頁89。

註二五：明·計成《園冶》（計成原著，陳植注釋。台北：明文，民82年）「自序」。

如同在平面的繪布中，表現出立體的景深空間來，在小單位的宅園中，創造出土地高低、喬木山腰參差之勢，再依水流築造亭臺以點染風景。這種依勢發揮的手法，還得配合園外風景的收納，計成總稱其為「因借」：

園林巧於因借，精在體宜……因者：隨基勢高下，體形之端正，礙木刪桮，泉流石注，互相借資，宜亭斯亭，宜榭斯榭，不妨偏徑，頓置婉轉，斯謂「精而合宜」者也。借者：園雖別內外，得景則無拘遠近，晴巒聳秀，紺宇凌空；極目所至，俗則屏之，嘉則收之，不分町疃，盡為煙景，斯所謂「巧而得體」者也。^{註二六}

因著基勢高下來創造山水亭榭，再打破宅園的內外疆界，屏去俗景，收納嘉景，將園外的風景借進來，所以計成為他造園的園主在落成時會讚歎：「從進而出，計步僅四里，自得謂江南之勝，惟吾獨收矣」。^{註二七}

借景還有不同的細節：

夫借景，林園之最要者也。如遠借，鄰借，仰借，俯借，應時而借。然物情所逗，目寄心期，似意在筆先，庶幾描寫之盡哉。^{註二八}

因為地勢與周圍環境的關係，所以會有不同方式的「借」，而這種借景的觀念，如同繪畫一般，因為物性的誘導，引起了目之所接，心之所感而結成的意境，必須於下筆之先，設想為圖稿，纔能發揮盡致。

註二六：同註25，卷一〈興造論〉頁41-42。

註二七：同註26。

註二八：同註25，《園冶》卷三〈借景〉篇，頁237

晚明「因借」的造園手法，實際上是從旅遊的經驗中獲得啟發的，例如袁小修舟遊：

宿漁家。早起，青衣披衣大叫曰：雪深三寸矣。予急起觀之，遠近諸山皆在雪中。急登舟，繞水心巖一匝而歸，石膚不受雪處，如三代鼎彝，古色照人……時日色漸霽，照耀諸山如爛銀，海中飛波騰浪，又如羊脂玉以巧手雕刻……溪山之勝……窮極其趣，無一峰不似名人古畫……。註二九

文人記錄水上遊程，多半會採用移步換景的方式，勾勒出各個景點。袁小修這篇舟行賞雪的遊記，充分表現了游移視點的特色，由於時間一直行進（日色漸霽）、舟舫一直行進（繞水心巖一匝）、記憶與聯想亦一直行進（如三代鼎彝、如巧雕羊脂玉、似名人古畫），舟中遊人對風景的閱讀，隨著時間的流程、舟舫的行移與想像的躍動，不斷產生視點的轉換與游移。園林的築造，就是在移植旅遊的經驗，進一步創造旅遊移步換景的遊觀樂趣。所以袁小修將這次晨起舟行賞雪之旅遊經驗，連上造園：

予謂近此者，不必更置園亭，但于漁網溪上作屋三間，以一舟往來穿石水心崖間，即為天下第一名園矣。註三十

在小修看來，一舟穿梭往來以收變幻不定的旅遊景致，就是最佳的園亭取景法，

註二九：參同註19，《遊居柿錄》第70條。

註三十：同註29。

這乃是游移視點的充分運用與發揮，所以計成要說：

山樓憑遠……竹塢尋幽……軒楹高爽，窗戶虛鄰，納千頃之汪洋，
收四時之爛漫。……剝宇隱環窗，彷彿片圖小李；巖巒堆劈石，
參差半壁大癡。^{註三一}

山樓上縱目極遠，竹塢中探尋幽勝，窗戶收納千頃汪洋與四時爛漫，在園中遊觀，如在畫中移行，所以觀剝宇環窗如見李氏山水，觀巖巒劈石如見大癡山水。計成的造園理念充滿了遊者（讀者）意識，為遊者（讀者）創造「景到隨機」^{註三二}的因緣，要遊者「觸情俱是」。^{註三三}

伊瑟爾說「游移視點一直貫穿著修正期待與轉化記憶之間的相互作用」，吾人以觀造園，造園家模擬讀者／遊人的游移視點，隨著園景的變化，也一直在修正期待與轉化記憶間交互作用。造園一方面在改造自然，但同時也是一項搜羅天地山川之美、回歸自然的工程：

常以剩山殘山，不足窮其底蘊，妄欲羅十岳為一區，驅五丁為眾役，悉致琪華、瑤草、古木、仙禽、供其點綴，使大地煥然改觀，是亦快事。^{註三四}

透過游移視點的運用，將旅遊經驗移植到園林建築上，晚明計成發明了「借景」

註三一：同註25，卷一〈園說〉篇，頁44。

註三二：同註31。

註三三：同註25，卷三〈借景〉篇，頁234。

註三四：鄭元勳著〈題詞〉，見同註25，頁31。

的手法，明末清初的李漁則將游移視點與借景手法，作了更淋漓盡致的發揮。^{註三五}李漁將水行移步（游移）換景（借景）的觀念充分表現在遊舫的窗格設計上，遊舫本身就是游移視點天造地設的實現：

是船之左右，止有二便面，便面之外，無他物矣。坐於其中，則兩岸之湖光山色，寺觀浮屠，雲煙竹樹，以及往來之樵人牧豎，醉翁游女，連人帶馬，盡入便面之中，作我天然圖畫。且又時時變幻，不為一定之形，非特舟行之際，搖一櫓，變一象；撐一篙，換一景；即繫纜時，風搖水動，亦刻刻異形。是一日之內，現出百千萬幅佳山佳水，總以便面收之。……不特以舟外無窮之景色，攝入舟中，兼可以舟中所有之人物，并一切几席杯盤，射出窗外，以備來往遊人之玩賞。何也？以內視外，固是一幅便面山水，而以外視內，亦是一幅扇頭人物。譬如拉妓邀僧，呼朋聚友，與之彈碁觀畫，分韻拈毫，或飲或歌，任眠任起，自外觀之，無一不同繪事。……人人俱作畫圖觀矣。^{註三六}

遊湖船舫兩扇便面窗的設計，創造了視點游移的最佳模式，不但隨著船身搖曳而移步換景，還有自內向外與自外向內兩種截然不同的變幻景觀。由於有這樣窗格的設置，旅人向外觀看的游移視點，為他帶來了變幻不定的便面山水；同時也為自外觀內的遊舫觀賞者，提供了變幻不定的扇頭人物。於是湖光山色透

註三五：詳參毛文芳撰〈花、美女、癖人與遊舫——晚明文人之美感境界與美感經營〉「二、美感經營之特質」『（三）隔』，刊登於《中國學術年刊》第十九期，頁381-416，民國八十七年三月。

註三六：參見李漁撰《閒情偶寄》（台北：長安出版社，1992年）〈居室部〉『窗欄』「取景在借」條，頁179-180。

過游移視點的方式，遊人得到的是不斷變化的連續小品畫幅。

除了遊舫以外，房舍亦可為「借景」而製作便面窗，將窗外之山水、人物、竹石、花鳥、昆蟲等景物，一一納入。若自然景致不足，則將窗外一切盆花、籠鳥、蟠松、怪石，時時更換成：便面幽蘭、扇頭禽鳥等。不必懸掛畫跡，居處環境的本身就可被裝飾成繪畫。李漁以相同的原理，又在面山之小軒室設計了「觀山虛牖」，又名「尺幅窗」、「無心畫」，命童子裁紙數幅，作為畫的頭尾及左右鑲邊，頭尾貼于窗之上下，鑲邊貼于兩傍，儼然成了一幅裝潢後的畫軸；另又有以梅樹老幹貼製窗櫺的「梅窗」；亦可製紗窗一扇，繪以燈色花鳥，夜間篝燈于內，自外視之，像一盞扇面燈，日間自內視之，光彩相照，亦如同觀燈。

李漁將計成「借景」的觀念用在窗畫的設計上，即以窗框為畫框，成為觀景之洞，如此則可隨機借景，以觀畫之心來看園景。他將中國園林，由山水旅遊之景，轉為繪畫之景，轉為裝潢製作之景。李漁的「取景在借」，要使任何平凡的景物皆可化為神奇，是將旅遊經驗裡的游移視點與計成築園的「借景」理念，發揮運用到審美生活中的最佳典型。

袁小修、李漁等人將山水視為一個大園林，王季重則將山水視為一個小盆景：

過畫圖山，是一蘭苕盆景。自此，萬壑相招赴海，如群諸侯敲玉鳴裾。註三七

屠隆對盆景的意見如下：

註三七：王季重〈剡溪〉，引自《明清名家小品精華》（安徽文藝出版社，1996年12月），頁402。

盆景以几案可置者爲佳，其次則列之庭榭中物也。最古雅者，如天目之松，高可盈尺，本大如臂，針毛短簇，結爲馬遠之欹斜詰曲、郭熙之露頂攬掣，劉松年之偃亞層疊、盛子昭之拖曳軒翥等狀。栽以佳器，槎枒可觀。更有一枝兩三梗者，或栽三五窠結爲山林，排匝高下參差，更以透漏窈窕奇古石筍，安插得體。^{註三八}

屠隆創造盆栽的古雅姿態，有兩個方式，其一是從古代畫家所繪松樹的各種枝桠拖曳形狀中，去尋找靈感；其二是將松枝參差安插結組爲小型山林。置於庭中或桌案上的盆景，在審美生活中，提供了一個臥遊的媒介：

置諸庭中，對獨本者，若坐岡陵之巔，與孤松盤桓，對雙本者，以入松林深處，令人六月忘暑……水竹……細葉老幹，瀟疏可人，盆植數竿，便生渭川之想……枸杞……雪中枝葉青鬱，紅子扶蘇，點點若綴，時有雪壓珊瑚之號，亦多山林風致。^{註三九}

或若坐岡陵之巔、或如入松林深處、或生渭川之想、或多山林風致，盆景可說是將山水遊歷的經驗，縮小置於案頭。漢寶德說，「縮小」本來就是中國園林的觀念。自古以來，宮廷園林都是模擬九州、四海的形式來造景，是基於仙鄉世界的想像，所以仙山樓閣成爲園林的主題。文人則以縮小尺寸的手法來建園，但再小，仍是以「可遊」爲尺度。中國的盆栽實際上亦爲一種縮小的園景，此爲縮小法在園林藝術上應用的極致，南宋以來的禪宗思想流行，一粒砂裡見世

註三八：參見屠隆《考槃餘事》卷三〈盆玩箋〉「盆花」條，收入《百部叢書集成》（台北：藝文印書館）之《龍威秘書》中。

註三九：同註38。

界的觀念，使園景的藝術向案頭藝術發展，這是漢唐古人所無法了解的。^{註四十}園林基本上是一個人文化的產品，文人選擇自然中美好的景物斷片加以融裁組合，經過模擬複製的築造或移植功夫，將一個旅人理想化了的自然，建構在自己的生活天地中，以滿足其不必舟車險巇而能臥遊的旅行樂趣。不止園林如此，盆栽亦然。園林是將旅遊經驗生活化的一個典型，盆景則是另一個典型，對晚明文人來說，旅遊是爲了滌俗，而造園與盆栽則是將足以滌俗的天地山川之景，收納於周身，以供隨時遊觀。^{註四一}

四、知遇：空白／召喚

維立向好友大畫家李流芳索畫，並且指定畫勿作常景，要世外之景，李流芳有一段精彩的辯說：

維立兄以素綾索畫，且戒之曰：「爲我結想世外，勿作常景。」余思世外之景，則如三島、十洲、雪山、驚嶺之類，不獨目所未經，亦意所不設也。其所能施筆墨，竊以爲景在人中，而人所不能有之者多矣；前人之所有，而後之人不得而有之者多矣。夫人之所不得而有之，即謂之世外之景，其可乎？俯仰古今，思其人因及其地，或目之所可經，而意之所可設，是可以畫。……如淵

註四十：漢寶德以爲文人將園林或盆景縮小，仍是以「可遊」爲尺度，可看不可遊的則是日本人喜愛的砂石園，詳參註23，漢寶德文，頁89-90。

註四一：承黃志民教授指教，關於本節的論述，似應補充當時文人遊觀園林的作品以資佐證，這是極爲正確的，晚明文人遊觀園林之小品的確爲數甚夥，筆者未曾大量引用，實乃因筆者私意將另撰文專寫「晚明的遊園小品」，故不在此贅論。筆者已遵黃教授之意，於結論一段，儘量補引入紙上造園的文章數篇，以充實後設之遊的文意，特別在此向黃教授致謝。

明之柴桑、摩詰之輞川、次山之浯溪、樂天之廬山、子瞻之雪堂、君復之孤山，所謂今之人不得而有之者也，如漁父之桃源，則所謂人亦不得而有之者也。……不味其地而味其人，以爲地非人不能奇，如三島、十洲、雪山、驚嶺，非仙佛亦不能奇也。然仙佛蹤跡，不在世外，如桃源之類，往往有之，非其人自不遇耳。余所詠諸賢，亦有不能終保丘壑。或老於丘壑，而文采風流，不足以傳，并山川之奇，湮沒而不彰者，何可勝道哉？如是則古人之不能盡有者，又將待其人以有之。其人伊何？將求之世外乎？求之世間乎？請以此叩之維立。^{註四二}

世外之景，乃塵俗中所嚮往，但是李流芳認爲世外之景，仍在人間，並非不食人間煙火者，而是人之所不得而有之者，包括了：景在人中而人所不能有之者，以及前人之所有，而後之人不能有之者兩類。前者如桃花源，明明景在人間，而人卻不能得之；後者如柴桑、輞川等，則存在歷史中成爲典故；桃花源是想像的風景，典故則是歷史的風景，俱有人煙，不在世外，而是在俗眼之外。

那麼，爲何會有景在人間而如在世外的現象呢？李流芳說道，「地非人不能奇」、「非其人自不遇」，其中牽涉到山水知遇的問題，山川之奇與文采風流必需相得益彰，山水的意義並非純然的客觀存在，而要開放給知己，所謂的知己，當是自認第一位發現該山水的意義者，基於這樣的認知，所以陳繼儒會說王季重是山水的知己：

王季重……游天台、雁宕諸山……其經游處，非特樵人不經，古

註四二：李流芳〈題畫冊二〉，收入同註10，頁117-118。

人不歷，即混沌以來，山靈數千年，未嘗遇此品題知己。^{註四三}

天台、雁宕諸山，因得遇王季重而顯發出意義。對王季重而言，作為山水的知己，藉由閱讀與品題，使山川產生意義；從另一角度來說，王季重似乎亦藉由山水意義的尋求證明了自我的價值。

由於山水有知遇，所以在旅遊文學中辨雅俗成為極普遍的現象，如張京元對於西湖斷橋的景致，頗有意見：

西湖之勝在近，湖之易窮亦在近。朝車暮舫，徒行緩步，人人可遊，時時可遊。而酒多於水，肉高於山。春時肩摩趾錯，男女雜沓，以挨簇為樂；無論意不在山水，即桃容柳眼，自與東風相倚，遊者何曾一著眸子也。^{註四四}

斷橋一帶景致平易近人，或車或舫或徒步，人人可遊，時時可遊，但是男女雜沓之遊，是肩摩趾錯，以挨簇為樂，不止山水不在遊人之意中，就是姿態搖曳之桃柳亦不在遊人之眼中。蘇堤亦然：

蘇堤度六橋，堤兩旁盡種桃柳，蕭蕭搖落。想二三月柳葉桃花，遊人闌塞，不若此時之為清勝。^{註四五}

遊人闌塞之景，自然不入雅眼。袁宏道寫西湖與煙霞石室：

註四三：參見陳繼儒〈王季重游喚序〉，收於同註8，頁73-74。

註四四：參見張京元《湖上小記十則》之〈斷橋〉，收入同註10，頁130。

註四五：同註10，頁131。

杭人遊湖，止午未申三時，其實湖光染翠之工，山嵐設色之妙，皆在朝日始出，夕春未下，始極其濃媚。月景尤不可言，花態柳情，山容水意，別是一種趣味。此樂留與山僧遊客受用，安可爲俗士道哉？^{註四六}

煙霞洞亦古亦幽……石屋虛朗如一片雲欹側而立；又如軒榭，可布几筵。余凡兩過石屋，爲傭奴所據，嘈雜若市，俱不得意而歸。^{註四七}

李流芳寫虎丘：

虎丘：宜月、宜雪、宜雨、宜煙、宜春曉、宜夏、宜秋爽、宜落木、宜夕陽、無所不宜，而獨不宜於遊人雜沓之時。蓋不幸與城市密邇，遊者皆以附羶逐臭而來，非知登覽之趣者也。今年八月，孟陽過吳門，余挈舟往會。中秋夜，無月。十六日，晚霽，偕遊虎丘，穢雜不可近，掩鼻而去。今爲孟陽書此，不覺放出山林本色矣。^{註四八}

晚明文人以讀者的身份，閱讀山水風景，將自己視爲山水知己，唯有知己，才能透徹瞭解深沈內涵，才能掌握其山林本色。一般俗子遊西湖，選擇午后黃昏前，而袁宏道以爲湖光之妙在朝日始出，夕春未下之際，月景別有一番趣味，如此遊湖之樂，不能爲一般俗子道之。所以李流芳會辯說世外之景不必在人煙

註四六：參見袁宏道〈西湖二〉，收入同註10，頁134-135。

註四七：參見袁宏道〈煙霞石屋〉，收入同註10，頁138。

註四八：參見李流芳《江南臥遊冊題詞》之〈虎丘〉，收入同註10，頁112。

之外，而是要有知己，必需有如他們這樣的知遇才能生發意義，是故「地非人不能奇」、「非其人自不遇」。石屋爲傭奴所據，嘈雜若市，中秋夜的虎丘，穢雜不可近，這就是李流芳先前所謂「景在人中而人所不能有之」。晚明文人彷彿在宣示一項特權：我爲山水的知己，唯有自己才能領略山水不爲人所知的深刻義涵，藉此以作雅與俗的判別。

在此吾人可以回憶本文在引論中所述，一切閱讀／旅遊必然在一個線性的時間歷程中展開，一切詮釋也就在遊覽的路途中產生。一切文本（text）充滿了開放性和未定性，有賴讀者的具體化，陳仁錫說：「山水遇得意之人固妙，遇失意之人亦妙。」，不同讀者／遊人面對相同的文本／山水領會各不相同。由這樣的觀念來看，山水如同文本，具有「召喚結構」，以其未定性與意義空白，來呼喚讀者參與意義的建構與完成。^{註四九}所以，對張京元、袁宏道、李流芳等人而言，眼前的山水是一個具有空白特性的「召喚結構」，呼喚著讀者，經過閱讀與詮釋，產生本文與讀者的交流，進而填補意義。陳繼儒說：

名山大川，特水地二大中之一隅耳。其旋轉生靈，多賴風輪。風輪何在？則文人才子之筆是也。……大抵山川有眉目，借人而發；又無口，借人而言。^{註五十}

山川的眉目橫在那兒，山川無口可以自言，均待知遇而發，知遇何在？乃具有

註四九：接受美學理論家沃爾夫岡·伊瑟爾提出文本的空白理論，他認爲文本中的未定性與意義空白是聯結創作意識與接受意識的橋樑，是前者向後者轉換必不可少的條件，它們的作用在於能促使讀者在閱讀過程中賦予本文中的未定之處以確定的含義，填補本文中的意義空白。體現在本文中的創作意識只有通過讀者才能以不同的方式得到實現化和具體化，作品的未定性和意義空白促使讀者去尋找作品的意義，從而賦予他參與作品意義構成的權利。因而未定性和意義空白就構成了作品的基礎結構，這就是所謂的召喚結構。伊瑟爾的空白理論，是接受了現象學大師伊格頓的未定性思想加以發展而成的。詳參同註9，第四編「本文與讀者之間的相互作用——文學本文的傳達結構」，頁195-277。另可參看該書「譯者前言」對伊瑟爾理論之簡介。

註五十：參見同註43，陳繼儒〈王季重游喚序〉。

才子之筆的文人也，藉文人之筆而滋生靈性，這分明就是將名山大川視為一種「召喚結構」，其未定性與意義空白，等待著文人來參與建構與完成。

山川以其眉目示人，如同筆者在前一節所論述者，晚明文人習於帶著詩畫的「先在視野」觀賞山水，或是宋詞世界、東坡之偈、東阿王遇洛神；或是郭熙雲氣、米家墨戲、或是黃大癡圖，在「如畫」的視點之下，山川的召喚性，具有明顯的藝術填補特質，例如張岱遊湖心亭：

崇禎五年十二月，余住西湖。大雪三日，湖中人鳥聲俱絕。是日更定矣，余拏一小舟，擁毳衣爐火，獨往湖心亭看雪。霧淞沆砀，天與雲、與山、與水，上下一白，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。^{註五一}

張岱看到的西湖雪景，天雲山水上下一白，湖上惟有一痕、一點、一芥與兩三粒的筆畫而已，張岱是用繪畫的眼光來閱讀山水，這幅遠景處理的雪景山水，人物俱小，有非常大篇幅的留白。繪畫的留白，本身亦就是一種「空白」，有無限的想像空間，開放給讀畫的人。陳鍾璣〈與曾弗人〉云：

湏陽峽是造物迂腸拗筆所作者。峰頭部署，俱於不必安處，硬然安之，耐人思索。大約如古逸書，班駁錯落，驟讀之，神理不屬，似生似斜，似脫似軟斷。一再思之，卻極完穩，欲為咨補一二字，覺無下手。天地間適有此種怪物。^{註五二}

註五一：參見張岱《西湖夢尋》（與《陶庵夢憶》合冊，台北：漢京文化事業，民國73年）卷三，頁54，〈張岱湖心亭小記〉。

註五二：參見陳鍾璣〈與曾弗人〉，引自周亮工：《尺牘新鈔》，收入《叢書集成新編》（台北：新文豐），

造物主就像作者（畫家、書法家），遊賞的人們就像讀者（驟讀之、一再思之），旅遊就像解讀造物者創作的過程。陳鍾璵將瀘陽峽看作一個有待解讀的藝術品，之所以有待解讀，是因為其具有解讀的空白，所以「耐人思索」，也因為其具有召喚結構：「班駁錯落，驟讀之，神理不屬，似生似斜，似脫似軟斷」。陳鍾璵遊瀘陽峽，將其視為逸品畫，是一段鑑賞的過程，也是一段閱讀的過程，他遊英州觀音巖，亦頗精彩：

英山突兀竦詭，僕最愛其入手處。譬之名家，伸紙將畫，偶爾落墨，點污紙上，遂以勢成之，幅圖完好，為峰巒、為草樹、為人家、為崑崙樓，或為禽魚、為雲氣往來，為馬而飛空騁轡以遊。察其起止，有倫無理，不可以常法律也。^{註五三}

英山風景展現在遊人眼前彷彿一幅逸品畫，陳鍾璵以典型的逸品畫風為英山風景作解讀：從落墨開始，直到峰巒、草樹、人家、崑崙樓、禽魚、雲氣往來、馬飛空騁轡以遊……，創作過程具有高度的偶然性與隨機性，是在幾乎無可預期的狀態下，順著水墨之勢完成。^{註五四}逸品畫家作畫過程的隨機性與偶然性，給予畫面相當大的解讀空白，因此，這種繪畫風格具有高度的召喚傾向，呼喚讀者的想像投射。陳鍾璵說「英山突兀竦詭」、「瀘陽峽是造物迂腸拗筆所作者」，事實上，造物者是他自己的投影，因為英山（或瀘陽峽）風景是否如畫？端賴

冊八九，卷十，頁552。

註五三：參見陳鍾璵〈遊英州觀音巖示弗人〉，同註52。

註五四：逸品畫家如唐代王墨：「善潑墨畫山水……多遊江湖間，常畫山水松石雜樹，性多疏野，好酒。凡欲畫圖幃，先飲醺酣之後，即以墨潑，或笑或吟，腳蹙手抹，或揮或掃，或淡或濃，隨其形狀，為山為石，為雲為水，應手隨意，倏若造化，圖出雲霞，染成風雨，宛若神巧，俯觀不見其墨污之跡。」（朱景玄《唐朝名畫錄》）由朱景玄的紀錄看來，王墨的成畫過程，具有高度的隨機性與偶然性。關於逸品畫風的探討，詳參田修二郎撰，林保堯譯〈逸品畫風〉，《藝術學》第5期，民80年3月。另請參毛文芳著〈試論中國繪畫品目的建立與發展〉，《漢學研究》第十三卷第一期，民國84年6月。

遊人的視點；而英山（或滇陽峽）風景如何如畫？如什麼畫？亦賴遊人的藝術眼光，英山（或滇陽峽）風景可以如郭熙、如米家、如黃公望，而陳鍾璣把它看成了逸品畫（書）。由於逸品書畫風格「空白」與「召喚」的特性，更強化了陳鍾璣作為一位典型的晚明遊人，於旅遊活動中津津談論著解讀與詮釋的樂趣。^{註五五}

對晚明文人來說，山水風景如何並不要緊，重要的是要有品題知己，要能看出山水的空白與召喚結構，要能解讀出山水的絕妙意義，進而賦予山水的存在價值，所以陳嘉兆會說：

季重先生有天台評，先生有瀑布記，山水應為增價矣。天下豈乏山水哉，不得人不彰。^{註五六}

五、對話：考古／議論

晚明文人喜好結合典故紀遊歷之事，或作古蹟考據，拿出典故來對照或發議論、或找出典故來詮釋、與古對話與挑戰、或帶著評史的眼光來說風景。^{註五七}

註五五：如陳鍾璣這樣的遊人，在晚明比比皆是，例如陳仁錫〈聽僧說福勝石梁幽溪大龍湫五泄瀑記〉曰：「他處之瀑不可以入畫，入畫則板法，幽溪與五泄之瀑，卒難以入詩，入詩失真。惟妙得古人之畫意，深入山水之幽情，差可崖略。」收入同註4，頁549，也同樣是以山水的詩畫空白特性來解讀。

註五六：同註4，頁550，陳嘉兆評點之文。

註五七：崇禎時期由劉侗、于奕正共同合作完成的《帝京景物略》，便有很強的考據傾向，其體例云：「豐碑孤塚攸存也，遠千年而憑吊之。粵有僻剝荒荒，家園瑣瑣，游莫至，至莫傳矣，略之。」「閭里習俗，風氣關之，語俚瑣事，必備必詳」「成斯編也，良苦，景一未詳，裏糧宿春，事一未詳，發篋細括，語一未詳，逢襟提問，字一未詳，動色爭執……山川記止夷陵，剝字記止衰盛，令節記止嬉遊，園林記止木石。比事屬辭……」，引自《帝京景物略》于奕正〈略例〉，收入《筆記小說大觀》第十三編第6冊，頁3303-3310。劉侗自云：「侗北學而燕游者五年，侗之右于奕正燕人也。二十年燕山水間，各不敢私所見聞，彰厥高深，用告同軌。奕正職蒐討，侗職摘辭事」顯然該書經過兩人共同合作完成。引自劉侗〈敘〉，頁3301。

王思任寫作《游喚》一書，顧名思義，是要以遊歷來呼喚古人，企圖藉著旅遊來與東晉王、謝名流對話。^{註五八}其紀遊東山的內容如下：

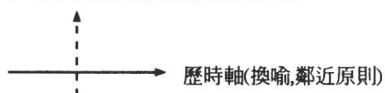
池上數級，得薔薇洞，文靖攜妓常憩此。李供奉憶東山詞：花開月落，幾度誰家，何物少年輕薄？然致語大是曉語，可以喚起文靖不必多憾……獨琵琶一洲，宛作當年掩袂態，古今人豈甚相殊，那得不爲情感？^{註五九}

王思任到浙江上虞一帶的東山，遊了幾個觀景點，如謝公棹楔、洗屐池、薔薇洞、國慶寺、琵琶洲等，雖身在晚明的東山風景中行走，而心卻在東晉謝安風流的典故中遊歷，跨越了一千多年，而情感卻能相通，舉了古代李白同樣臆想東山的詞句來與古代的謝安對話。依雅克布遜隱喻與換喻的兩極理論來說，王思任遊東山一帶景色，經過了謝公棹楔、洗屐池、薔薇洞、國慶寺、琵琶洲等景，想像力的展開是歷時的，運用換喻的方式，將想像對象（如：文靖攜妓、李供奉憶東山詞、琵琶洲宛作當年掩袂態）在一個時間歷程中按鄰近原則，一一鋪展開來。^{註六十}王思任接著又發了大議論：

註五八：陳繼儒說：「若游者非文人才子，正如醉夢人。夢骨以爲丘陵，夢髮以爲草木，夢耳鼻以爲洞門，夢口以爲河，夢舌以爲沙，夢眼以爲日月，夢氣以爲雲霧，困極迷離，游而不得出，則嚙語沸發，輒以一喚爲幸。問其夢何狀？則久伸呿張，莫能名其所以。俗兒見山迫欲歸，歸則憤憤如故者，何以異此？更有強作解人，漫無可否，每輒言佳，此山水中鄉愿。王季重倔強猶昔，不屑也。季重此記，原以喚舊游王、謝諸人，豈喚此等輩哉？」參見陳繼儒〈王季重游喚序〉，同註43，頁73-74。

註五九：參見同註17，頁2413。

註六十：共時軸(隱喻,相似或相反原則)



以上圖示乃根據雅克布遜的理論所畫，請參見雅克布遜〈隱喻和換喻的兩極〉，收入伍蠡甫、胡經之編《西方文藝理論名著選編》（北京：北京大學出版社，1996年）（下卷），頁430-436。

東山辨，見宋王埜記甚詳。吾以爲山之所住，偶然四隅耳，何以喜東不喜南也？夫東山之借鼎久矣，足忌之而口祥之，人遂視東山爲南山，絜令家有從未面識，而輒謂其知情者乎？吾安能倒決曹江之水，一爲洗清兩字冤也。山可矣，去其東而可矣。^{註六一}

由於遊具有歷史意義的東山，文人的考古癖便出來了，王埜記文解釋人將東山視爲南山，是有歷史特殊處境的，而王思任以爲這說法是強爲解人，不見得正確，對王思任來說，究竟是東山好還是南山好，似乎並不是那麼重要，若聚訟紛紜，則去其東亦可矣。晚明文人遊歷古蹟，其實與閱讀古書的經驗非常接近，同樣是在線性時間中展開，閱讀中的時間軸是這樣形成的：由過去的經驗與記憶構築出來的想像對象，形成一個序列，在此序列沿著時間軸運動的延伸過程裡，不斷展示了各想像對象彼此間的對照。^{註六二}線性時間，是一連串「過去—現在—未來」的不斷進行，而在閱讀的時間軸上，閱讀主體在腦中構築的各個想像對象彼此對話、挑戰與融和。王思任遊東山，在其記憶庫中，與東山相關的謝安故實、李白的東山詞、宋王埜的東山辨，以及自己的許多延伸意見，沿著旅遊／閱讀的時間軸，一一序列展開，彼此之間互相對話：挑戰或融和。

再看袁宏道遊孤山：

孤山處士，妻梅鶴子，是世間第一種便宜人。我輩只爲有了妻子，便惹許多閒事；撇之不得，傍之可厭，如衣敗絮行荊棘中，步步牽掛。近日雷峰下有虞僧孺亦無妻室，殆是孤山後身。所著溪上

註六一：參見同註17。

註六二：參見同註9，頁178。

落花詩，雖不知于和靖如何，然一夜得百五十首，可謂迅捷之極，
至於食淡參禪，則又加孤山一等矣。^{註六三}

袁宏道旅遊文本的時間軸，構築想像的序列如是展開：孤山風景→妻梅鶴子的林和靖→我輩庸俗牽絆的妻子→孤山後身的虞僧孺詩思迅捷→林和靖與虞僧孺（以及暗隱的自己）相互對照。袁宏道在閱讀孤山的過程中，將林和靖、虞僧孺與自己三個對象作對照，林和靖妻梅鶴子，超越了娶俗妻生庸子的我輩，這樣的想像構築成了「先在視野」；當今的虞僧孺，在這樣的視野參照下如何？同樣無妻室絆擾，寫詩則極為敏捷，更有食淡參禪的修靜工夫，相互對照後，虞僧孺顯然較林和靖更勝一籌，這當然是以袁宏道的標準而言，遊記便如是發了議論。

依雅克布遜的理論而言，想像力有兩極，一為共時軸，一為歷時軸，就袁宏道遊孤山的心理歷程而言，是按鄰近原則展開想像的：由孤山想到林和靖、由林和靖想到俗塵妻子、又想到虞僧孺……等等，這些是歷時的想像，具有換喻的興味。就旅遊線而言，袁宏道佇立於孤山一景的空間上，跳出了風景本身具體的時空關連，找出普遍相似的人生道理而所引發各種想法，產生共時軸的想像，使原本理性的議論本身，因隱喻的想像序列而產生了詩意。議論成了晚明旅遊發展其想像性的策略。

袁宏道寫靈隱之遊，描述冷泉亭一帶，僅用了14個字：「澗水溜玉，畫壁流青，是山之極勝處」，接下來，卻用112個字，抄錄白樂天一篇記冷泉亭的文字，而後，再發議論言：「觀此記，亭當在水中。今依澗而立，澗闊不丈餘，無可置亭者。然則冷泉之景，比舊蓋減十分之七矣。」^{註六四}在此段文字中，袁宏

註六三：袁宏道〈孤山〉，收入同註10，頁135。

註六四：袁宏道〈靈隱〉，收入同註10，頁137。

道先依樂天的遊記考據了一番：樂天說當時亭在水中，而眼前的亭卻依澗而立，澗窄不可置亭，顯然有出入；接著，以樂天記古時之景以對照今景，認為今景已大不如舊。遊山水，舉古人的詩文來考據或對話一番，繼而興起今昔比較後的滄桑感，這是很普遍的現象。袁小修說：

散步市上，憶二十年前到此，遊女如雲，今蕭條可嘆也。^{註六五}

張京元遊湖上小景，亦然：

九里松者，僅見一株兩株，如飛龍劈空，雄古奇偉。想當年萬綠參天，松風聲壯於錢塘潮，今已化為烏有；更千百歲，桑田滄海，恐北高峰頭有螺蚌殼矣，安問樹有無哉？^{註六六}

張京元在西湖一帶觀賞九里松，想見當年植物生態必然是萬綠參天，松風聲勢壯於錢塘江潮，今只剩造型雄古奇偉之一、兩株而已，浩壯之松風現已化為烏有；依這種衰減的速度來測量，同樣地，再過千百歲，桑田必然將變成滄海，今天九里松所盤據的北高峰頭，恐怕只剩螺蚌殼而已，九里松將不復再尋。

袁宏道遊靈隱，有一番對古的心境轉變：

余始入靈隱，疑宋之問詩不似，意古人取景，或亦如近代詞客，拈拾幫湊。及登韜光，始知「滄海」、「浙江」、「捫蘿」、

註六五：袁中道《遊居柿錄》卷之一第5條，參見同註19，頁1106。

註六六：張京元〈湖上小記十則〉之「九里松」，收入同註10，頁129。

「捲木」數語，字字入畫，古人真不可及矣。^{註六七}

在這段文字中，袁宏道原先並不信任古人的寫景文字，以為多是拮拾幫湊出來的，後來登上了靈隱的韜光一景後，才知道宋之問的〈靈隱寺詩〉，以文字將實景剪裁如畫，乃歎古人難及。袁宏道是在風景中尋找古人閱讀過的痕跡，在這段文字中，他說出了自己對古人如何由傲慢鄙視到心悅誠服的過程，是自己以實景與文獻相互印證的結果。旅人面對歷史存在的古蹟，通常會有強烈的時間感受，旅人的時間感何在？一方面是個人旅行時間因觀看古蹟而分秒流逝；另一方面，則是帶著過往陳跡之古蹟的歷史時間，旅人的閱讀時間軸與歷史時間交疊，是以過去時間中的「先在視野」來觀看現在時間中，眼前的古蹟主題，經過整理、詮釋、對話、議論而一同邁進未來的時間中。風景原本沒有時間性的銘刻，因為考古與議論，產生對話，使過去／現在雙重影像疊合起來，使古／今兩種視野互相對話與競爭，風景因而增加了歷史的厚度。

六、夢憶：追尋／幻滅

由於人口穩定地成長，而科舉官額愈形窄少，晚明文人面臨出仕艱難的處境，普遍均有著對現實不滿的牢騷，出仕處境甚為艱難，如何撫平仕途無望的失落感？晚明文人向來有慕隱山林、棄俗就雅的集體傾向，因此選擇遠避世俗人群的旅遊，是很普遍的現象，袁小修之所以遠遊，細數理由如下：

註六七：袁宏道〈靈隱〉，收入同註10，頁137。後註曰：靈隱寺詩，賈賈王、宋之問兩集俱載，體為五言長律。略云：驚嶺鬱蒼蒼，龍宮鎖寂寥。樓觀滄海日，門對浙江潮……捫蘿登塔遠，剝木取泉遙……。

靜居數月，忽思出遊……家累逼迫，外緣應酬，熟客騁擾，了無一息之閒。以此欲遠遊。一者，名山勝水，可以滌浣俗腸。二者，吳越間多精舍，可以安坐讀書。三者，學問雖入信解，而悟力不深，見境生情，巉途成滯處尚多；或遇名師勝友，借其霧露之潤，胎骨所帶習氣，易于融化，比之降服禁制，其功百倍。^{註六八}

小修出遊，在於山水一來可以滌浣俗腸；^{註六九}二來可以提供安坐讀書之處；三來可以從中得遇名師勝友，以融化胎骨習氣。王思任說人不能不遊山水：

天地之精華，未生賢者，先生山水，其造名山大川也，英思巧韻，不知費幾鑪冶，而但爲野僊山鬼蛟龍虎豹之所嘯據，或不平而爭之，非樵牧則緇費耳。賢者方如兒女子守閨闥，不敢空闊一步，是蜂蟻也，尚不若魚鳥，不幾於負天地之生而羞山川之好耶？^{註七十}

人們不遊山川，就好像是困居於土壤中蠕蠕攘動的蜂蟻，也像困守在閨閣中的女子，對王思任來說，不遊山水，就是對天地山川精華的辜負，任其由野僊山鬼蛟龍虎豹來嘯據，或是任由樵牧緇費等山水的非知音者所佔領。遊山遊水，一方面不負天地山川之生，另一方面，則爲了救拔：

天地生人有兩目、兩足，兩目晝視日、夜視月；兩足不第欲其走

註六八：參見袁中道著〈遊居柿錄〉卷一第2條，參見同註19。

註六九：旅遊可以滌俗，在晚明是個普遍的觀念，王思任說：「山行一度，洗盡五年塵土腸胃」（〈游喚序〉），袁宏道遊天池，也說：「兩年塵土面目，爲之洗盡」（〈天池〉）。

註七十：王季重〈游喚序〉，收入同註17，頁2411。

街衢田陌，上長安道。瓦一壓而人之識低，城一規而人之魄狹。
台蕩諸山，乃吾鄉几案間物，今年始得看盡，歸以語人，疑信相
半，彼其眼足，在胸中自立一隔扇耳。^{註七一}

王思任遊山觀水是爲了救拔人之低識狹魄，一般俗人，有眼有足，而不能領賞天地山川之美，王思任以爲是自己在胸中立一隔扇。對晚明文人而言，山水旅遊已成爲洗盡鉛塵乃至救贖的一種生命活動。

如何洗塵？如何救贖？前文已述及，晚明文人的旅遊，帶著濃厚與古典對話的意味，這種習性使文人旅遊時，慣於在風景中找歷史，歷史影跡形成文人的先在視野，隨著旅遊／閱讀的時間流程經過，先在視野中的歷史影跡對照出旅人／讀者種種不慊於心的處境，大小一經對照，則個人生命與現實處境的不平不滿，一旦置放到自然山川與歷史永恒中，痛苦便能釋放與解消，這可能就是晚明文人藉由旅遊來洗塵與救贖的道理。

晚明文人旅遊不僅帶著對話考古的興味，也是一種夢境追尋的歷程。^{註七二}紀錄遊蹤，無論多麼即時，畢竟是以文字去追蹤遊歷的經驗，就時間次序而言，仍然屬於追憶。袁宏道遊天池，對當地仲春種種奪目景致，「無暇記憶，歸來思之，十不得一，獨夢境恍惚，餘芬猶在枕席間耳」^{註七三}，李流芳獨訪西湖斷橋一帶，湖景澹澹熹微，亦題扇自云「乍見應疑夢」^{註七四}。王思任說：「台蕩之勝，入懷者二十年，入夢者幾夜」^{註七五}。對文人來說，追憶與夢遊幾乎是同質性的，

註七一：同註70。

註七二：將人生視爲一場夢，幾乎是中國文人寫作文學的普遍共識，因爲人生如夢，於是往事可堪追憶，夢的文學充滿了回憶的色彩，自屬難免，中國文學以追憶爲筆調的作品亦貫穿著各個文類。詳參斯蒂芬·歐文著《追憶——中國古典文學中的往事再現》（上海：古籍出版社，1990年）。

註七三：見袁宏道〈天池〉，收入同註10，頁141-142。

註七四：參見李流芳《西湖臥遊圖題跋四則》之〈斷橋春望圖〉，收入同註10，頁108。

註七五：參見同註70〈游喚序〉。

南宋孟元老便將自己對東京節物風流人情的懷想，比附於古人夢遊華胥之國，寫成《東京夢華錄》一書，讓後世讀者開卷得睹當時之盛，^{註七六}在兵燹之災中，不必親臨而能「返念故都」^{註七七}。一方面作者是以夢遊的方式去追索過往的旅遊經驗；另一方面，讀者透過文字，能深居一室而馳神八遐，成其臥遊之樂。^{註七八}

晚明的毛晉則將《東京夢華錄》的夢遊真諦推到幻滅的邊緣：

木衣綈繡，土被朱紫，一時艷麗驚人風景，悉從瓦礫中描畫幻相。^{註七九}

木衣綈繡，土被朱紫與殘瓦敗礫是個多麼強烈的對比，而毛晉竟然冷冷的指出，艷麗驚人的風景，是在瓦礫中描畫幻相，夢中樂遊華胥之國，而夢醒卻驚覺幻滅，這似乎是晚明文人藉旅遊了解人生真諦的一種特殊方式。張岱出身仕宦家庭，早年過著精舍駿馬、鮮衣美食的貴族生活，明亡之後，避居山中，布衣蔬食，常至不繼，因此面對自己過往曾經的人生遊蹤，是要去「夢尋」與「夢憶」的，^{註八十}由於興盛與衰敗的強烈對比，張岱對於人生如夢幻泡影，有非常典型的心態呈現，〈西湖夢尋序〉云：

余生不辰，闊別西湖二十八載，然西湖無日不入吾夢中，而夢中

註七六：孟元老〈東京夢華錄序〉云：「數十年爛賞疊遊，莫知厭足，一旦兵火……出京南來，避地江左，情緒牢落，漸入桑榆，暗想當年節物風流人情和美，但成悵恨……僕恐浸久，論其風俗者失於事實，誠為可惜，謹省記編次集，庶幾開卷得睹當時之盛。古人有夢遊華胥之國，其樂無涯者，僕今追念回首悵然，豈非華胥之夢覺哉？目之曰夢華錄。」《東京夢華錄》收入《筆記小說大觀》（台北：新興書局，未注出版年月）第九編第5冊。

註七七：趙師俠〈東京夢華錄跋〉云：「因鐫木以廣之，使觀者返念故都，當共起風景不殊之歎。」參見同註76。

註七八：毛晉〈東京夢華錄跋〉云：「宗少文好山水，愛遠遊，既因老疾發臥遊之論，後來凡深居一室，馳神八遐者，輒祖其語作夢遊、臥遊以寫志。」參見同註76。

註七九：同註78。

註八十：張岱在國破家亡之後，寫成了《陶庵夢憶》、《西湖夢尋》兩部著名作品，前者寫的是昔日生活中一些瑣事的回憶，後者寫的是西湖的掌故。

之西湖，實未嘗一日別余也。前甲午丁酉，兩至西湖，如湧金門、商氏之樓外樓、祁氏之偶居、錢氏余氏之別墅，及余家之寄園，一帶湖莊，僅存瓦礫，則是余夢中所有者，反爲西湖所無。^{註八一}

朝思暮想的夢中西湖與眼前親睹的西湖極爲迥異，闊別二十八年的西湖日日入夢反未曾暫離，而再訪造成的期望落差，給張岱一種很強烈「夢」與「真」的對照：夢中西湖如真存在；而眼前西湖卻如幻消失。張岱爲西湖而來，尋訪西湖其實是一個確認其真實性的旅程，既走向真境，亦走向夢中。文中提到的許多地名——湧金門、樓外樓、偶居、寄園，這些湖莊別墅的名稱本身帶著詩意，而其簡略的呈現就像斷垣殘壁一樣，零碎而具物質性。它們喚起過去的繁華，二十八年的興盛與衰落，如今僅存瓦礫，其中一座寄園是張岱的舊居，張岱特別感傷。

及至斷橋一望，凡昔日之弱柳夭桃、歌樓舞榭，如洪水湮沒，百不存一矣。余乃急急走避，謂余爲西湖而來，今所見若此，反不若保吾夢中之西湖，尚得完全無恙也。

「弱柳夭桃、歌樓舞榭，如洪水湮沒，百不存一」描寫風月場所的毀壞，^{註八二}它們曾經伴隨著商業發展興起，提供中產階級色慾宣洩的出口，對張岱來說，如同名園別墅一樣，歌樓舞榭亦勾起奢華生活的回憶，而色慾與毀滅並置，其中

註八一：以下（含）三段引文，爲《西湖夢尋》，參見同註51，頁7。

註八二：「風月場所的毀壞」是一個奇異的意象，晚明極爲流行，如《菜根譚》：「狐眠敗砌，兔走荒石，盡是當年歌舞之地」；孔尚任《桃花扇·哀江南》：「眼看他起朱樓，眼看他饜賓客，眼看他樓塌了。這青苔碧瓦堆，俺曾睡風流覺，將五十年興亡看飽。」色慾與毀滅的並置，是這個意象特別奇異動人之處。張岱的〈西湖夢尋序〉一文，暨南國際大學中文系楊玉成教授有極精彩的細讀，本段文字許多寶貴觀念均出自楊教授，謹此致謝。

暗含了張岱未曾言明的追悔。^{註八三}殘破的事物召喚現實的陰影，這是明末戰火的威力，「毀滅」更是回憶的本質，這些瓦礫，訴說著「尋夢」達到的最深核心，它們表演著回憶與夢幻的生成過程。張岱一面意識著種種繁華與毀滅的並置，一面卻拒不承認夢境的幻滅，反將夢境視為真實存在，以保有夢境作為確認真實的方式，於是「夢」逐漸凝固成一種頑固不化的情結，「夢境」與「真實」也並置起來，二者互相競爭，互相侵蝕：

因想余夢與李供奉異。供奉之夢天姥也，如神女名姝，夢所未見，其夢也幻；余之夢西湖也，如家園眷屬，夢所故有，其夢也真。今余僦居他氏已二十三載，夢中猶在故居；舊役小僮，今已白頭，夢中仍是總角。夙習未除，故態難脫，而今而後，余但向蝶庵岑寂，蓬榻於徐，惟吾舊夢是保，一派西湖景色猶端然未動也。兒曹詰問，偶為言之，總是夢中說夢，非魔即蠱也，因作《夢尋》七十二則，留之後世，以作西湖之影。

張岱拿自己的夢和李白的夢作比較，李白的「神女名姝夢」是幻，而自己的「家園眷屬夢」是真，幻與真之別在於是否曾經擁有。過去屬於真的，像故居、舊役小僮，現在還是「真」的，但像一場「夢」。就像古蹟一樣，在斷垣殘壁中錯雜著真與幻的影跡。「夙習未除」、「故態難脫」，似乎呼應著張岱執夢為真的固執情結，所以他要「舊夢是保」。以夢來掃除親歷的幻滅感。但是張岱仍在「夢中說夢」，說故事的人自己也成了一場夢，訴說著「夢中夢」，這是突顯夢幻

註八三：張岱自云：「因想余生平，繁華靡麗，過眼皆空，五十年來，總成一夢……遙思往事，憶即書之，持向佛前，一一懺悔。」張岱顯然對自己過去歲月的經歷，頗有懺悔之意。引自〈陶庵夢憶自序〉，收入同註10，頁86-87。

觀的作法，它轉換成一種後設的夢，一種夢的消失，幻滅的幻滅，張岱承認，展開在讀者面前的這部西湖遊記，雖一再述說其執夢為真的特性，但畢竟還只是夢囈。文末「金齏瑤柱，過舌即空」道出本文主旨所在：一種通過慾望而達到「空」的悟解過程，這部書就是一個慾望，這個慾望最終通向幻滅，所以張岱說自己寫下這本書，同樣「亦何救其饑哉？」。

毛晉看《東京夢華錄》的紀遊文本、張岱親筆寫西湖遊記，都是在瓦礫中描畫幻相，一面要在史的範疇裡，達到保存史料的紀實功能；另一方面，也成為旅遊文學的一種策略，在興衰變滅的主題中，開拓自然與歷史遷流不居的視野。由於晚明文人的獨特氣質，追逐慾望，享受奢華，一種如夢的世界感受，一種在夢幻中追尋真實的企圖，一種追悔懺情的淡淡哀愁。它們表現在故意戲劇化的文字上，採取後設的距離來敘述，誘使讀者在「真」與「幻」之間作進一步思考。晚明可以說是個「夢」大行其道的時代，湯顯祖的《玉茗堂四夢》是著名的代表作，這些以夢為真，真假辯證的文學可以溯源至《莊子》的蝴蝶夢，闡述人生的弔詭，人類永遠無法看透「夢」是什麼，除非它採取一種兩面穿梭的策略。以書寫遊記的方式，展示人生不斷追尋、不斷幻滅的夢憶歷程。

七、結論：後設之遊

甲寅九月，掃墓新安……季弟……持素冊授余曰：「遇新安山水佳處，當作數筆，歸以相示，可當臥遊。」……自禹航從陸至豐于，一路溪山紅樹，掩映曲折，或曠或奧，皆在畫中行。……買舟沿溪而下，清流見底，奇峰怪石，參錯溪中，兩巖束之，上限

雲日。所謂舟行若窮，忽又無際者，昔人稱新安江之勝，今始見之。每欲一下筆，逡巡不敢。……此冊（按該素冊）猶在余篋中，每開視之，猶作新安山水想。乙卯北上，乃復攜之而行。京師塵埃蔽天，筆凍欲死，畫意益不得發。丙辰，落魄而南，長夏閒居，思理筆研，簡得此冊，則曩時新安山水，又付之子虛烏有矣。因隨意弄筆，以解煩熱，數日而冊滿；尚欲題字，識此一段因緣。……此冊未畫時，已走新安，往返二千里，京師八千里，中間遊覽之樂，車馬風塵，菀枯冰炭之感，歷歷皆現於此。……因題而歸之。

丁巳五月二十四日。^{註八四}

李流芳這篇由丁巳年追憶橫跨四年的題畫小品很有意思，甲寅年，季弟向李流芳索新安山水畫，以當「臥遊」。繼而李流芳將新安溪山之旅，視作「畫中行」，溪山頓時「如畫」；新安之遊歸，由於先在視野（昔人稱新安江之勝）橫亙及盛名之累可能造成的內在衝突，逡巡不敢下筆；但是每開篋中素冊，及到第二年（乙卯年），帶著素冊北上京師，新安山水始終是個「空白」，不斷向其「召喚」。唯天寒筆凍欲死，畫意不得發。第三年（丙辰年），落魄南行，思理筆研，而新安山水卻遺忘而化為子虛烏有，畢竟未能成畫。這一段「遊新安山水→懷想新安山水→構畫新安山水→化為子虛烏有」的追憶歷程，李流芳刻意以編年紀錄的方式，彷彿是對遺忘的內在恐懼，旅遊的歷程，經編年處理後，與個人優劣榮辱的生命旅途作成聯結，所以李流芳在文末說：「中間遊覽之樂，車馬風塵，菀枯冰炭之感，歷歷皆現於此」。李流芳在記憶逐漸遠隔偶然興起（隨意弄筆）之下，才完成了這些畫（數日而冊滿），彷彿透過遺忘，才能真

註八四：李流芳〈題畫冊一〉，收入同註10，頁115-116。

正完成創作，才能保有記憶。

晚明文人透過旅遊小品，亟要表達的往往是超越旅行遊蹤的異樣經驗，他們經常在文本中顯露著後設的意圖。清初高岑有一篇給友人羅星子的尺牘，可為晚明這種旅遊文學的特質作很好的詮釋：

聞足下遊武夷歸，僕妒多於羨，僕雖未至武夷，然二十年來，時有一武夷往來於或夢或醒間，足下遊武夷者，僕將為遊遊武夷者。……某者奇矯若龍門，某者秀矗如眉山，某骨俠為黃衫客，某形幻為紅線姬……或為瑯環祕笈，或為禹穴靈文，或者奧詰為岫巖碑、巉刻為籀斯筆；或氣象高華如瓊台、芳菲爛漫如繡谷……足下幸一一語僕。僕將為遊遊武夷記，非必樂舌潘筆，合成奇觀，而遊者不必記，記者不必遊，僕欲為從來作遊記者，少開生面耳。^{註八五}

高岑二十年來，對武夷山水的嚮往，已內化為一種寤寐間的夢想，夢想武夷，已超越了旅遊的本身，成為一種文學想像極力奔馳的憑藉，真正客觀存在的山峰如何？高岑並不以為意，重要的是，這些山峰以另一種幻形出現：若龍門、如眉山、如瓊台、如繡谷、為黃衫客、為紅線姬、為岫巖碑、為籀斯筆、為瑯環祕笈、為禹穴靈文……這些幻形存在於高岑的先視野裡，當武夷山水的空白向高岑這個讀者召喚時，讀者自然以先在視野來應對，自然中的人文於焉形成。

這篇小品文中，更有趣的是，高岑所將作的武夷遊，是去遊羅星子之武夷遊，高岑透過「遊『遊武夷記』」的觀念，反省了遊是什麼？是後設之遊，是

註八五：高岑〈與羅星子〉，收入同註52，《尺牘新鈔》卷五，頁522。

一種旅遊本身的旅遊觀。後設具有兩種特質，一方面強調自我指涉，另一方面暴露自己的本質，後設性突出了自我本質的思考，透過自我指涉，具有強烈自我反省的意圖。

以園林為例，從世俗角度而言，築設園林需費相當的資本，中國人的園林，彷彿西方中世紀時期，具有雄財的莊園主人。在豪宅中懸掛著靜物油畫一樣，因此，築設園林背後有世俗佔有的慾望與野心，要將屬於天地間的美麗風景收納起來。

造園大興土木這個世俗慾望的追尋，晚明文人反而要來看穿其虛幻的本質，造園家計成曾為崇禎十六年進士鄭元勳，在揚州設計一座園子，董其昌題為「影園」，雖意在「柳影、水影、山影」之間，又何嘗不是諧謔地暗示該園收納的其實不是真實的風景，而只是自然的影跡而已呢？康范生的〈偶園記〉亦充滿了強烈的反省意圖：

客有教余樓前鑿池，池上安亭，檻內蒔花，庭前疊石者；余唯唯否否。……夫聖人不凝滯於物，而能與世推移，一切嗜好，固無足以累之。坡老與舅書云：「書畫奇物，吾視之如糞土耳」……園亭固自清娛，然著意簡飾，未免身安佚樂，無裨世用。即其神明，亦幾何為山水花木所凝滯哉！余之為是園也，庶幾弗為吾累也。偶然而園之，亦姑偶然而記之云爾。^{註八六}

康范生在物我對待的辯證意涵中，以「偶然而園之」來表明自己不強求築園的超脫意志。戴名世築了一個「意園」：

註八六：參康范生〈偶園記〉，收入同註10，頁190-192。

山數峰、田數頃、水一溪、瀑十丈，樹千章，竹萬個……其草若蘭、若蕙、若菖蒲、若薜荔；其花若荷、若菊、若芙蓉、若芍藥；其鳥若鶴、若鶯、若鷗、若鷗、若黃鸝。樹則有松、有杉、有梅、有梧桐、有桃、有海棠；溪則爲聲如絲桐、如鐘、如磬；其石或青、或赭、或偃、或仰、或峭立百仞；其田直稻、宜秫；其園宜芹，其山有蕨、有薇、有筍；其池有苻……。^{註八七}

戴名世所築的這個園，山、田、水、瀑、樹、竹、草、花、鳥、石一應俱全，有琴一張、酒一甕，童子一人伐薪、採薇、捕魚，自己於其間半日讀書，半日看花，彈琴飲酒，聽鳥松水流之聲，環顧太空……，十足的山人園林規模，然而這個園並不築設在水邊林下，乃非人間所有，戴名世的「意園」，根本就無此園，意之如此而已。與戴名世相同，黃周星也有一個「將就園」：

吾園無定所，惟擇天下山水最佳勝之處爲之，所謂最佳勝之處者，亦在世間，亦在世外；亦非世間，亦非世外。蓋吾自有生以來，求之數十年而後得之……。凡宇宙間百物之產，百工之業，無一不備其中者。^{註八八}

有多大的真實空間可以廣納宇宙間所有的至善美景？黃周星歷經了數十年的體會與思惟，方才明白慾望追尋的永無止境，只有將實象轉爲心象，才能鬆脫苦苦追尋的焦慮，這種體悟，吳石林亦然：

註八七：參見戴名世〈意園記〉，收入王樹民編校，《戴名世集》（北京：中華，1986年）卷14，頁386。

註八八：黃周星〈將就園記〉，轉引自王毅《園林與中國文化》（上海：上海人民出版社，1990年）頁691-692。

吳石林痴好園亭，而家奇貧，未能構築，因撰「無是園記」，有桃花源記、小園賦風格。江片石題其後云：萬想何難幻作真，區區丘壑豈堪論，那知心亦為形役，憐爾饑軀畫餅人。寫盡蒼茫半壁天，煙雲幾疊上蠻箋。……余見前人有所謂烏有園、心園、意園者，皆石林之流亞也。^{註八九}

不管是戴名世的「意園」、黃周星的「將就園」、吳石林的「無是園」，其實已脫離了、或者更準確地說，已穿越了世俗造園的意義，使陶淵明桃花源所代表的烏托邦意識於當代中重新再現。

上述幾篇奇異的造園文章，透露了晚明文人一方面極執著俗世生命的養護與裝飾，^{註九十}另一方面卻不時警示自己人生如夢的幻滅感，具有極特殊的處世態度，表達在文字書寫上，便帶有戲謔的意味。劉士龍也像戴名世一樣，在意念中建造了一個「烏有園」：

景生情中，象懸筆底，不傷財，不勞力，而享用具足，固最便於食貧者矣。沉實創則張設有限，虛構則結構無窮，此吾園之所以勝也。……吾之園不以形而以意，風雨所不能剝，水火所不能壞，即敗類子孫，不能以一草一木與人也。人遊吾園者，不以足而以目，三月之糧不必裹，九節之杖不必扶，而清襟所託，即几席而賞玩已周也。又吾之常有吾園，而併與人共有吾園者也。^{註九一}

註八九：參《履園叢話》卷20，轉引自同註38，頁692。

註九十：關於晚明文人對俗世生命細節的養護與裝飾，請詳參拙著〈養護與裝飾－晚明文人對俗世生命的美感經營〉一文，漢學研究第15卷第2期，頁109-143。

註九一：參劉士龍〈烏有園記〉，同註10，頁185-189。

欣慕造園，之後又要將之解消，文人們的確意識到世俗佔有的慾望追尋，終究要面臨幻滅的考驗。劉士龍在他人築造園林、遊觀園林的同時，卻興起園林終歸烏有的警歎：

烏有園者，餐雪居士劉雨化自名其園者也。烏有，則一無所有矣。非有而如烏有焉者，何也？……吾嘗觀於古今之際，而明乎有無之數矣。金谷繁華，平泉佳麗，以及洛陽諸名園，皆勝甲一時，迄於今，求頽垣斷瓦之彷彿而不可得，歸於烏有矣。所據以傳者，紙上園耳。即令余有園如彼，千百世而後，亦歸於烏有矣。夫滄桑變遷，則有終歸無；而文字以久其傳，則無可爲有，何必紙上者非吾園也。

劉士龍在本文中，似乎看透並且越過「有→無」「興→衰」「存→亡」的變滅傷感過程，較戴名世、黃周星等人更清晰地傳遞了幻滅的體悟。直就紙上／意中造園，這個紙上／意中的園，本身就是後設性的，突出園林繁華到頽毀的本質。吾人試回想前文的「如畫」、「如夢」，畫與夢均非真實，「如畫」、「如夢」則暴露了它們的虛幻本質，晚明文人士帶著後設的觀點來紀錄旅遊，或如在另一世界、或如畫中、或如夢，均暗隱著山水風景於文人心中所具有的虛擬本質，於是追憶畫境與夢境，最終推極而至幻滅。

旅遊小品在閱讀與夢憶的書寫上，有超越前人的表現，對晚明文人士而言，旅遊如閱讀、如觀畫；也如園林的築造、盆栽的設計；與古對話、亦如一段知遇的過程，人與自然彼此相知，不需多費脣舌，所以王思任說：「至於鳥性之悅山光，人心之空潭影，此即彼我共在，不相告語者」。而「遊道如海」，旅

註九二：本段各句引文，王思任《游喚》〈紀游〉篇，收入參見同註17，頁2411。

遊是一種人生的救贖活動，是尋夢的路程，所以遊記只是影跡，遊者不必記，而記錄下來的文字，不過是「山川之形似，登涉之次第……。游何容易也，而亦何容易告語人也」^{註九二}。由於這種隨時省察本質的後設旅遊觀，自閱讀山川開始，經過如畫、築園、知遇、與古對話歷程，走向人生的極致，則如張岱一般，不斷透過後設的思考，來反省人生遊歷的本質，終究將旅遊染上人生夢憶幻滅的色彩。就某種意義而言，晚明文人是一群徹底的旅人，持著旅遊的旅遊觀，變成某種徹底的浪遊，走過晚明這一段早已消失的歷史歲月。