

論《世說新語》之「形神觀」

黃潔莉

陸軍軍官學校通識教育中心

摘要

《世說新語》乃是記述魏晉文人生活言行的重要文獻，其中影響最為深遠的就是人物品藻，主要針對人物的德行、才能、智慧、風姿之評述，清代劉熙載即指出：「文章蹊徑好尚，自《莊》、《列》出而一變，佛書入中國又一變，《世說新語》成書又一變。」

¹顯見《世說新語》對於反映魏晉審美風尚的重要性。而歷來學界對於《世說新語》中「形神觀」的研究，多持玄學觀點，以其重精神而輕形體，然就《世說新語》本身的內容條目來看，實可見出對於形體之美的關注，因此本文擬透過形、神二個向度，重新發掘內在於《世說新語》當中的審美意涵。

關鍵字：世說新語、形神觀、人物品藻、自然、審美

一、前言

唐君毅認為，中國人文歷史之世界，在本質上為一人物的世界，或人格的世界。²因此中國文化的一大特質，就在於對主體的重視。由於重視主體，人物品評的傳統由來已久，遠在先秦時孔子就將人分為「君子」和「小人」兩類，後人又有「四科」之說，而孟子則將聖人分為清、任、和、時四種。兩漢由於選舉制度的需要，「觀人取士」乃成為重要的時代議題。及至東漢班固網羅上古三代至秦末二千餘人，作成〈古今人表〉，則是中國第一部由理論進入實務的人物品鑑之作，至於道家、法家又另有一套人物品評標準。可見人物品評乃是中國文化精神的一部份。然此傳統雖由來已久，及至魏晉時最為顯揚，學界以劉劭的《人物志》與劉義慶的《世說新語》作為人物品鑑之代表。前者由於帶有強烈的政治取向，因此著眼於「人物材質」之分析，而後者則由政治轉向審美，因此重在人物的形貌、風姿、神韻、才性等諸多風貌之欣賞。饒宗頤即謂《世說新語》是「人倫之淵鑑」，³可以說為此書下了一個明確的註腳。

中國古典美學，將審美對象區分為形與神二部份，形指外在可感的形貌，神則是內在的精神與生命力，而《世說新語》不僅對人物的才性、風神、性格、情感有明顯之關注，對於人物的形體之美亦有生動活潑之描繪，然學界多未能正視此一層面，而只注意其「以神識」、「尚神明」的發展，⁴忽略其形體自覺之一面，因此本文擬從形與神兩個向度重新考察《世說新語》。在形體之美的部份，主要可歸納為：光亮瑩潔的意象之美、英雄之美及以醜為美。而在精神向度的追求，則分為對自然的嚮往、尚隱逸及法天貴真三個面向。至

於形神關係的論述，則有別於以往學界所採用的「主從關係」下所發展出的「重神輕形」觀，而改採王船山的「顯隱關係」來突顯形神之相即而不離，如此一來，形神關係則由「重神輕形」轉而為「形神並重」，期望由此開展出另一種理解《世說新語》的可能性。

二、形體之美

魏晉是一個主體自覺的時代，政治的紛亂、玄學的興起，士人的精神由此受到衝擊，進而對許多傳統價值進行批判省思，思想不再定於一尊，對於人、事、物的思考從單一視點下解放出來，使各種不同的領域，舉凡文學、音樂、繪畫、書法、美學等，皆獲得獨立的地位。其中，《世說新語》更是擺脫了先秦、兩漢時期儒家「比德」的審美框架，從而將審美的焦點投射到人自身的生命當中，對人的形體與精神之美，有更多的著墨，關於形體的描寫，此以〈容止〉居多，餘者或散見於其它篇目，歸納起來，可有三個主要的面向：

（一）光亮瑩潔的意象之美

《世說新語》對人體美的形容，有很大部份，乃以自然為喻，藉由自然界的各種物象來描述之，尤其特別鍾愛光亮瑩潔的意象之美，例如：

王戎目山巨源：「如璞玉渾金，人皆欽其寶，莫知名其器。」（〈賞譽〉10，頁423）⁵

山濤天性純美，未經人為的修飾，世人欽佩其為人，卻不知如何描述之，因此王戎乃以「璞玉渾金」來形容其可貴的特質。

此外，時人亦用日月、玉山等來品題夏侯玄和李豐，文言：

時人目夏侯太初「朗朗如日月之入懷」，李安國「頽唐如玉山之將崩。」（〈容止〉4），頁609）

夏侯玄出身名門，文采風流，為當世所重，故以「日月之入懷」形容其光明皎潔，而李豐則峻秀孤高，因此雖受人景仰，卻難以親近，故以「頽唐如玉山之將崩」來描述其孤高的樣貌。

除了李豐之外，「玉山」亦被用來形容嵇康醉酒時的姿態，其言：

嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。見者歎曰：「蕭蕭肅肅，爽朗清舉。」或云：「肅肅如松下風，高而徐引。」山公曰：「嵇叔夜之為人也，巖巖若孤松之獨立；其醉也，傀俄若玉山之將崩。」（〈容止〉5，頁609）

嵇康龍章鳳姿、天質自然，清醒時宛若獨立的孤松，而醉酒時則頽然欲傾，如玉山之將崩。

其次，魏晉時人欣賞膚白，因此亦用「玉」來形容膚色之白皙光亮，例如：

王夷甫容貌整麗，妙於談玄；恆捉白玉柄麈尾，與手都無分別。（〈容止〉8，頁611）

王衍容貌秀美加上膚白，又時常拿著白玉柄麈尾玄談，因此玉柄麈尾的顏色與手幾無分別。

再者，尚有以「玉」來形容人之美好容儀及光彩照人，例如：

潘安仁、夏侯湛並有美容，喜同行，時人謂之「連璧」。（〈容止〉9，頁611）

潘岳及夏侯湛，都有美姿容，因此兩人同行時，乃以「連璧」來形容之。

裴令公有雋容儀，脫冠冕，麤服亂頭皆好。時人以為「玉人」。見者曰：「見裴叔則如玉山上行，光映照人。」（〈容止〉12，頁612）

裴楷儀容秀美，縱使粗服亂髮，依然光彩照人，如在玉山上行走，故被稱為「玉人」。

驃騎王武子是衛玠之舅，雋爽有風姿，見玠輒歎曰：「珠玉在側，覺我形穢！」（〈容止〉14，頁613）

王濟雋爽有風姿，然而比起衛玠，仍自慚形穢，因此以「珠玉」來形容衛玠之美好姿容。

由此可見，在以自然喻人的這一類當中，有很大比例，是以「玉」來形容人的膚色光潔以及風姿秀美。此種形容與秦漢時可說有顯著之不同，如《荀子·法行》言：

子貢問于孔子曰：「君子之所以貴玉而賤珉者，何也？為夫玉之少而珉之多邪？」孔子曰：「惡！賜！是何言也！夫君子豈多而賤之，少而貴之哉？夫玉者，君子比德焉。溫潤而澤，仁也；栗而理，知也；堅剛而不屈，義也；廉而不劌，行也；折而不撓，勇也；瑕適並見，情也；扣之，其聲清揚而遠聞，其止輟然，辭也。故雖有珉之雕雕，不若玉之章章。《詩》曰：『言念君子，溫其如玉。』此之謂也。」⁶

「玉」以其溫潤而澤、堅剛而不屈、廉而

不劇等特質，被用作「比德」之象徵。因此言君子之德，乃以溫其如玉形容之。而《禮記·祭統》亦言：「故國君取夫人之辭曰：請君之玉女與寡人共有敝邑，事宗廟社稷。」鄭玄注曰：「言玉女者，美者之也，君子於玉比德焉。」⁷在此，「玉」亦被視為君子的人格象徵，而非風神或膚質之美好。許慎《說文解字》言「玉」曰：「石之美。有五德：潤澤以溫，仁之方也；鰐理自外，可以知中，義之方也；其聲舒揚，專以遠聞，智之方也；不撓而折，勇之方也；銳廉而不技，絜之方也。」⁸仁、義、智、勇、絜為玉之五德，以之喻人，並非象人之容貌體膚。

然而，在《世說新語》當中，「玉」卻被用來形容人儀容之俊美、肌膚質地的白皙明亮、容貌的光彩照人等，不再被用來指涉人的品德，可以說是人物品評的重要轉向，充份體現出魏晉人物的形貌之美。

（二）英雄之美

《世說新語》對形體的描繪，除了風神磊落、玉山秀立的名士風格之外，尚有屬於曹操、桓溫之屬的英雄之美，例如：

魏武將見匈奴使，自以形陋，不足雄遠國，使崔季珪代，帝自捉刀立某牀頭。既畢，令間諜問曰：「魏王何如？」匈奴使答曰：「魏王雅望非常；然牀頭捉刀人，此乃英雄也！」魏武聞之，追殺此使。（〈容止〉1，頁607）

曹操因其形陋，不足雄長四夷，因此派崔季珪相代，然而匈奴使者卻有識人之明，一眼看出曹操雅望非常，乃真英雄。同樣的情況，亦發生在桓溫身上，〈容止〉第27條言：

劉尹道桓公：「鬚如反猬皮，眉如紫石稜，自是孫仲謀、司馬宣王一流人！」（〈容止〉27，頁620）

刺蝟遇敵，即蜷縮成球狀，豪刺豎立，狀極詭譎，而桓溫的鬚鬚似之，則象徵其個性陰險難纏。紫水晶色澤黑中帶紫，稜角分明，狀至堅剛寒冷，其眉毛似之，象徵其性格嚴峻剛毅。從劉惔的形容看來，桓溫之相貌屬雄豪一路，非魏晉時人欣賞之典型，何以其能收入〈容止〉一篇？根據張蓓蓓的說法，此應從漢末風氣悟入。漢末多事，儒生士君子無力挽救，於是激進者苟尚豪強，遠引者轉慕風流，「英雄」與「名士」兩格遂自此開。⁹自此以後，人物之鑑賞雖以玉樹臨風為正宗，而雄偉瑰奇亦蒙另眼看待。例如漢末趙壹「體貌魁梧，身長九尺，美須豪眉，望之甚偉。」¹⁰魏初荀彧則見稱為「瓌姿奇表」、「為人偉美」。¹¹蜀漢諸葛亮「身長八尺，容貌甚偉」。¹²而桓溫則相貌英偉，性情亦英爽，如〈品藻〉第9條言其「高爽邁出」、〈豪爽〉第8條言其「素有雄情爽氣」，可見桓溫確有雄偉傲岸之美。

（三）以醜為美：對意識型態之超越

「醜」作為審美範疇是在西方近代美學中才得到承認的。一七九七年，F·施萊格爾(Friedrich von Schlegel, 1772-1829)首次為一大批與以往美學範疇相對立的範疇——辛辣、驚怒、粗魯、殘酷和醜——賦予了美的含義，認為這些範疇都具有積極的否定價值。¹³

在中國的先秦時期，莊子就曾以大批殘疾之人作為鑑賞的對象。而這種「以醜為美」的審美方式，事實上，與神話思維是相關連的。賴錫三便指出，莊周故鄉（宋國）源自商代文化，而商文明則性屬巫術世界，道家哲學和神話思維的異同關係，

已是當代道家學術研究的一項突出成果。¹⁴而由神話所表現出的豐富想像，正可以透過身體的儀式來呈現，馬林諾斯基便強調活的神話，不存在於後世傳文記錄的神話文本中，而是具體存活在儀式情節中的跳神、舞神、入神、出神裡。¹⁵由神話而來的身體觀，即可從甲骨卜辭得到證實，張光直便指出，殷代巫師溝通上下的具體手段，顯然是一套套的儀式。卜辭裏面看得到的儀式名稱很多，……其中最重要的有𠂔、翬、祭、𩇑、𩇒五種：「𠂔為鼓樂之祀，翬為舞羽之祀，祭則用肉，𩇑則用食（黍稷），而𩇒則為合祭。」¹⁶在結合音樂、舞蹈的祭儀過程中，巫師被神靈降身，他的身體成為一個可以遠遊、出入六合、與萬物交感的一個靈體。

然西周以降，周公制禮作樂，「禮」成為周代人文化成的標誌，此時的身體乃轉而為一種「禮教的身體」，如《左傳·成公十三年》即言：「禮，身之幹也。」¹⁷《左傳·襄公三十一年》則曰：「君子在位可畏，施舍可愛，進退可度，周旋可則，容止可觀，……謂之有威儀也。」¹⁸於此，殷商時期，那個流動的、充滿想像、可與天地萬物融為一體的身體，便在周代轉而為被禮儀規範、具有威儀的身體。

及至莊子，在承襲神話思維的基礎上，至人或真人的身體亦如殷商時代的巫師一般，可以通於四時、遊乎四海之外，例如：「至人神矣！大澤焚而不能熱，河漢沍而不能寒，疾雷破山飄風振海而不能驚。若然者，乘雲氣，騎日月，而遊乎四海之外。」（《莊子·齊物論》，頁96）¹⁹、而真人則「其心志，其容寂，其顙顙；淒然似秋，煖然似春，喜怒通四時，與物有宜而莫知其極。」（《大宗師》，頁230-231）。與此同時，莊子又對具有君子威儀氣象的

儒家人物加以嘲諷，例如在〈田子方〉中，其言：

溫伯雪子適齊，舍於魯。魯人有請見之者，溫伯雪子曰：「不可。吾聞中國之君子，明乎禮義而陋於知人心，吾不欲見也。」至於齊，反舍於魯，是人也又請見。溫伯雪子曰：「往也蘄見我，今也又蘄見我，是必有以振我也。」出而見客，入而歎。明日見客，又入而歎。其僕曰：「每見之客也，必入而歎，何耶？」曰：「吾固告子矣：『中國之民，明乎禮義而陋乎知人心。』昔之見我者，進退一成規，一成矩，從容一若龍，一若虎，其諫我也似子，其道我也似父，是以歎也。」仲尼見之而不言。子路曰：「吾子欲見溫伯雪子久矣，見之而不言，何邪？」仲尼曰：「若夫人者，目擊而道存矣。」（《莊子·田子方》，頁704-706）

在此，溫伯雪子乃體道真人的代表，而孔子則為魯國君子之代表，孔子不僅強調克己復禮，其於《論語·鄉黨》亦言：「入公門。鞠躬如也。如不容。立不中門。行不履闕。……沒階趨進。翼如也。復其位。蹏蹏如也。」²⁰這或許正是孔子自身儀態之寫照，而在此則寓言中，莊子卻藉溫伯雪子之口批評魯之君子「進退一成規，一成矩，從容一若龍，一若虎。」「明乎禮義而陋於知人心」，意在嘲諷只注重外在形式、迂腐而陋於知人心的儒者，而相對來說，孔子面對「目擊道存」的溫伯雪子卻只能沈默無語。因此，賴錫三乃言：「典型化的君子體現出禮教身體的威儀氣象，而禮教身體則不離社會化的身體，它高度承載社會價值於身體象徵中，身體成為積聚

文化符碼的載體，甚至將象徵內化的到肉身中。……然而對《莊子》言，禮教身體的嚴格訓練除了可能割裂、壓抑渾樸整全的情性外，也經常鈍化為形式的虛矯和模仿。」²¹因而莊子創造各種醜怪人物的群象，目的就是要將人的身體從各種禮教、規範的外在形式下解放出來，刻意調轉雅俗的美醜位階，鬆動固有階級意識型態的僵化，例如〈德充符〉言：

魯有兀者王骀，從之遊者與仲尼相若。常季問於仲尼曰：「王骀，兀者也，從之遊者與夫子中分魯。立不教，坐不議，虛而往，實而歸。固有不可言之教，無形而心成者邪？是何人也？」……仲尼曰：「自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，萬物皆一也。夫若然者，且不知耳目之所宜，而遊心乎德之和。」（《莊子·德充符》，頁 187-191）

兀者乃是身體殘缺的受刑者，然而從之遊者，卻與孔子中分魯，在此，莊子藉由社會底層、殘缺者的身體來對比於社會雅層階級的孔子，使孔子心悅誠服，並願意拜之為師，這種對肢體形貌的調轉，事實上，也是對禮教形式的一種解放與超越。再看另一則寓言，文云：

魯哀公問於仲尼曰：「衛有惡人焉，曰哀骀它。丈夫與之處者，思而不能去也。婦人見之，請於父母曰：『與為人妻寧為夫子妾』者，十數而未止也。未嘗有聞其唱者也，常和人而已矣。无君人之位以濟乎人之死，无聚祿以望人之腹。又以惡駭天下，和而不唱，知不出乎四域，

且而雌雄合乎前。是必有異乎人者也。……無幾何也，去寡人而行，寡人卹焉若有亡也，若無與樂是國也。是何人者也？」（《莊子·德充符》，頁 206）

哀骀它容貌奇醜，然而丈夫與之處之，思而不能去，寧為妻妾者，十數而未止，最後連哀骀它離開魯哀公時，都使魯哀公感到悵然若失。在此，莊子特意將容貌奇醜之人進行翻轉，不論是男人、女人或君主，都受到他的魅力所感召。如此一來，世俗固有的美學標準，便也同時受到批判，正如〈齊物論〉中所言：「毛嬙麗姬，人之所美也；魚見之深入，鳥見之高飛，麋鹿見之決驟。四者孰知天下之正色哉？自我觀之，仁義之端，是非之塗，樊然殽亂，吾惡能知其辯！」（《莊子·齊物論》，頁 93）世俗之人因有「成心」，因此乃以既定的標準來評判各種是非、美醜、善惡等，然而，此一標準，是否又能成為普世之準則？答案顯然是否定的。因此，莊子乃刻意塑造這群醜怪人物，藉由美醜的翻轉，試圖將人從既定的意識型態及各種標準中解放出來，不再執守僵化的美學框架，重新賦予「美」以一種新的開放性與可能性，使其具有更為豐富的多樣性。

其後，深受莊學影響的魏晉時期，便展現了以醜為美的審美視角，藉以對禮教及固有的意識型態進行批判，此以劉伶、庾敳為代表。文言：

劉伶身長六尺，貌甚醜頽；而悠悠忽忽，土木形骸。（〈容止〉 13，頁 613）

庾子嵩長不滿七尺，腰帶十圍，頽然自放。（〈容止〉 18，頁 614）

從文中的描繪來看，兩者的外型可謂奇醜無比，劉伶外型醜頓、土木形骸，而庾敳身高不滿七尺，腰大十圍，若就黃金分割比例為人體最美的比例而言，²²庾敳顯然是不合美學標準的，然而，此兩者何以被收錄於〈容止〉？誠如上述，《世說新語》既承襲莊學之精神，而莊子之用心，乃在顛覆既定的意識型態與框架，那麼，固有的美醜標準，自然也被解放出來，因此，劉伶和庾敳在《世說新語》當中，便被賦予一種另類的美感特質，它提供了更多美感經驗的豐富與多樣性。宗白華便指出，莊子文章裡所寫的那些奇特人物大概就是後來唐、宋畫家畫羅漢時心目中的範本。²³而聞一多亦言：「文中之支離疏，畫中的達摩，是中國藝術裡最有特色的兩個產品。正如達摩是畫中有詩，文中也常有一種『清醜入圖畫，視之如古銅古玉』的人物，都代表中國藝術中極高古、極純粹的境界；而文學中這種境界的開創者，首推莊子。」²⁴因此，《世說新語》中以劉伶、庾敳為代表的「醜」之典型，即是根源於莊子。

三、精神向度之追求

《世說新語》除了對人的外在形貌、風神風姿有生動的描寫之外，其於人的內在精神亦多有著墨，而歷來論者多以魏晉名士在精神上具有「拔俗」、「出塵」等超越性特質來櫟括魏晉風流之美，然此精神的超越性其內在依據究竟為何？此種超越性又是透過哪些具體層面開展出來？本文在此，即針對上述問題加以剖析。

（一）對自然的嚮往

魏晉時期，士人面對政局的動盪不安、權力的消長更迭，在政治立場的選擇上，稍有不慎即陷入囹圄，生命朝不保夕，因而在仕隱、出處之間，如何全身保性，實現精神的自由與和諧，乃是一迫切的課

題，而老莊崇尚自然、超然物外，便為魏晉士人提供一種精神上的依歸，徐復觀曾指出，莊子「以天下為沈濁，不可與莊語」的心情，實有超越現世，而寧願寄情於「廣漠之野」的傾向。……尤其重要的是，由他虛靜之心而來的主客一體的「物化」意境，常常是以自然作象徵；例如他曾以胡蝶作他自己的象徵；這正說明自然進入到莊子純藝術性格的虛靜之心裡面，實遠較人間世的進入，更怡然而理順。²⁵因此，在莊學的影響下，魏晉文人不僅在精神上有著超越的追求，同時，也將莊子的「游心物外」，轉而為實際的山水遊歷，例如向秀便常與嵇康、呂安相攜遊觀原野，經日乃歸，文言：

（向秀）常與康偶鍛於洛邑，與呂安灌園於山陽。收其餘利，以供酒食之費。或率爾相攜，觀原野，極游浪之勢，亦不計遠近。或經日乃歸，復常業。²⁶

面對現實的黑暗，「觀原野，極游浪之勢，亦不計遠近」，不僅能遠離世俗的塵囂，也能排解精神上的苦悶，因此嵇康於〈與山巨源絕交書〉中即言：「游山澤，觀鳥魚，心甚樂之。」²⁷

此外，從《世說新語》的描述中，亦可見到時人對自然世界的讚嘆、眷戀之情，例如：

顧長康從會稽還，人問山川之美，顧云：「千岩競秀，萬壑爭流，草木蒙籠其上，若雲興霞蔚。」（〈言語〉88，頁143）

會稽的自然風貌，有千岩競秀、萬壑爭流，因此令顧長康賞愛不已。

再者，王胡之對吳興印渚之讚嘆，亦可顯示出其對自然之美的領會，文曰：

王司洲至吳興印渚中看。嘆曰：「非唯使人情開滌，亦覺日月清朗。」（〈言語〉81，頁138-139）

透過王胡之的讚歎，能令人想見印渚之美以及魏晉士人和自然之間的相親之情。

此外，王獻之亦曾描繪會稽的四季變化，令人難以忘懷，例如：

王子敬云：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇。若秋冬之際，尤難為懷。」（〈言語〉91，頁145）

會稽多名山勝水，山勢峰嶸隆峻，而潭壑清澈如鏡，加上四季變化，更添情致，故使王獻之應接不暇、尤難為懷。

值得注意的是，在兩漢以後，由於士族取得政治權力，便開始積極搶佔土地，建立田園，修造別墅，而形成了莊園經濟，²⁸而莊園經濟的發展，又成就了魏晉時期的園林文化，因此讓名士們更有機會沈浸於自然之美當中。其中，以石崇的金谷園最為知名，〈金石詩敘〉曰：

有別廬在河南縣界金谷澗中，或高或下，有清泉茂林，眾果竹柏、藥草之屬，莫不畢備。又有水碓、魚池、土窟，其為娛目歡心之物備矣。（《世說新語·品藻》57條注引，頁530）

在金谷園中，眾人面對清泉茂林，或登高臨下，或列坐水濱，晝夜遊宴，彈琴賦詩，確為浪漫寫意。

其次，簡文帝入華林園的例子，亦是眾所周知，文言：

簡文入華林園，顧謂左右曰：「會心處不必在遠，翳然林木，便自有濠濮間想也，覺鳥獸群魚，自來親人。」（〈言語〉61，頁120-121）

翳然林木、濠濮間想，不僅說明了生命的逍遙自適，而「鳥獸群魚，自來親人」更說明了對莊學「物我合一」的體現。

再者，孫綽的莊園雖僅有五畝之大，卻亦頗能逍遙自適，其〈遂初賦敘〉曰：

余少慕老莊之道，仰其風流久矣。卻感於陵賢妻之言，悵然悟之。乃經始東山，建五畝之宅，帶長阜，倚茂林，孰與坐華幕擊鐘鼓者同年而語其樂哉！」（《世說新語·言語》第84條注引，頁140）

孫綽言其愛慕老莊之道，因此「築室畎川，自言見止足之分。」（《世說新語·言語》84，頁140）「止足之分」，即表明其恬淡寡欲之心境，故林園雖小，然茂林丘阜所帶來的快樂，亦不亞於「坐華幕擊鐘鼓」。孫綽之言行雖有相互矛盾之處，但仍可呈現出莊學的自然觀所帶來的影響。

此外，東晉宰相謝安亦有園林，《世說新語·識鑒》第21條曰：

謝公在東山畜妓，簡文曰：「安石必出。既與人同樂，亦不得不與人同憂。」（〈識鑒〉21，頁403）

謝安與歌妓們在這園林中載歌載舞，忘卻世俗的紛擾，自是十分快意。後來雖出任宰相，仍難忘此園林，甚至於在淝水之戰

前夕，與親友們於此下棋聚賭，此行雖頗令人費解，然而誠如王妙純所言：「在此莊園具有調節功能，它調節了士人緊張的心情，使他們在魏闕與山林之間張弛有度，應付裕如。謝安淝水之戰的表現，正是長期浸淫玄學的結果。」²⁹

由此可見，在時代氛圍和玄學的影響下，山水園林，成為文人們精神與現實上的棲居之所，它不僅能讓進退失據的個體得到安頓，同時，也能讓人在世俗的混濁中有一方超越的空間，得以在出處、進退之間得到平衡。楊昱、范玲娜即言：「在現實的生存壓力下，魏晉文人將莊子的『逍遙遊』的絕對精神超越之游，通過『園林』這種形式來構建自己的生存空間和心靈空間，園林成為人與道之間的橋樑，園林囊括了自然萬象、就是一方世界的縮影。」³⁰也因此，在中國美學史上，把「自然」作為獨立的審美對象，是從魏晉六朝才開始的。宗白華即言：「晉人向外發現了自然，向內發現了自己的深情。」³¹精神美與山水美的同時發現並非偶然，因為人們對精神美的觀照往往企求外在感性化，而對山水美的體驗又趨向於內在精神化，因此孫綽言「以玄對山水」、³²宗炳曰「山水質有而趣靈」、「山水以形媚道」等，³³即說明了自然山水的形質之美與人的內在精神之對應性。

（二）尚隱逸

《世說新語》有〈棲逸〉一篇，描寫的都是隱居不仕之人，反映了整個魏晉尚隱逸的風氣，如《晉書·謝萬傳》指出謝萬曾做〈八賢論〉而提及「處者為優，出者為劣。」³⁴何以如此？謝大寧指出，「隱士」的人格特質，就在於其「超越」性，其言：「隱士之所以為隱，其本質仍只是在追求某種人生超越價值的貞定，捨此便無以名之為隱，至於隱居之形，不過是成全

其人生價值之一手段而已。」³⁵因此「尚隱」之風，可說是名士立身處世的準則之一，然此種風尚，並非無跡可尋，在莊子〈逍遙遊〉中，即以堯與許由的對比，透顯出以隱為高的思想。文言：

堯讓天下於許由曰：「日月出矣而燭火不息，其於光也，不亦難乎！時雨降矣而猶浸灌，其於澤也，不亦勞乎！夫子立而天下治，而我猶尸之，吾自視缺然，請致天下。」許由曰：「子治天下，天下既已治也。而我猶代子，吾將為名乎？名者，實之賓也。吾將為賓乎？鷦鷯巢於深林，不過一枝；偃鼠飲河，不過滿腹。歸休乎君，予無所用天下為！庖人雖不治庖，尸祝不越樽俎而代之矣。」（《莊子·逍遙遊》，頁22-23）

憨山注曰：「堯讓天下，雖能忘功，而未忘讓之之名。許由不受天下，雖能忘名，而取自足於己，是未能忘己，必若向下姑射之神人，乃大而化之之神人，兼忘之大聖，以發明逍遙之實證也。」³⁶從莊子的角度來看，堯與許由皆未達到逍遙之境，因為兩者皆為有待之人，然則許由因能忘名而勝堯，故以許由為高。此外，〈齊物論〉亦云：「聖人不從事於務，不就利，不違害，不喜求，不緣道；無謂有謂，有謂無謂，而遊乎塵垢之外。」（《莊子·齊物論》，頁97）此種思想，可謂開「以隱為高」之先聲，在《世說新語》當中，尚隱之風可謂俯拾皆是。例如：

太傅始有東山之志，後嚴命屢臻，勢不獲已，始就桓公司馬。于時人有餉桓公藥草，中有「遠志」，公取以問謝：「此藥又名『小草』，何以

一物而有二稱？」謝未即答。時郝隆在坐，應聲答曰：「此甚易解：處則為遠志，出則為小草。」謝甚有愧色。桓公目謝而笑曰：「郝參軍此通乃不惡，亦極有會。」（〈排調〉32，頁803-804）

謝安原隱居於東山二十餘年，後因嚴命屢下，不得不出仕，然而出仕有違初衷，故為郝隆所道破：退處東山為「遠志」，而出仕則為「小草」，說明時人乃以隱居為尚。

此外，〈棲逸〉第5條云：

何驃騎第五弟，以高情避世，而驃騎勸之令仕。答曰：「予第五之名，何必減驃騎？」（〈棲逸〉5，頁652）

何充五弟何準，以高情避世，不慕榮利，縱使何充勸其出仕，仍不為所動，故曰：「予第五之名，何必驃騎？」再者，庾亮與謝鯤各為仕與隱之代表，然而謝鯤乃以此自豪，文言：

明帝問謝鯤：「君自謂何如庾亮？」答曰：「端委廟堂，使百僚準則，臣不如亮；一丘一壑，自謂過之。」（〈品藻〉17，頁513）

此則說明庾亮與謝鯤之間，各有短長。《漢書·敘傳》班嗣論莊周曰：「漁釣于一壑，則萬物不干其志。栖遲于一邱，則天下不易其樂。」³⁷謝鯤之語乃以此為本，其為人任達不拘，具勝情遠槩，為朝廷之望，故時人以庾亮比之。

由上述例證可知，「處則為遠志，出則為小草」，在仕隱之間，隱逸的層次顯然高於出仕。然則，魏晉士人既以隱逸為高，但「不仕」的人格是否即高於出仕者？答

案當然是未必盡然。孟陋即言：「億兆之人，無官者十居其九，豈皆高士哉？」（《晉書·隱逸傳》，頁2443）但是，能仕而不仕之人，至少能有擺脫俗務的第一層超越，隱居的形式雖不能完全代表隱者的內在精神，然而魏晉士人自覺地以隱逸為高，乃是為了追求某種超越的人生價值，從這個角度來看，魏晉的隱逸之風仍是可讚嘆、可品味的，因此吳曉青即言：「魏晉名士受到貴無思潮的影響，認為無形無名、無為無事者才能成為『萬物之宗』，競以『東山之志』和『不以世務自嬰』、『徵聘一無所就』等卓犖不羈的行誼相高，而這正是魏晉人物品鑑背後的心態之所以由重德操、重實效性，轉向重姿容、重風骨神韻的關鍵。」³⁸

（三）法天貴真

魏晉時人因受老、莊影響，不假雕琢、不事造作，因此處處流露出真生命、真性情，例如：

謝公稱藍田：「掇皮皆真。」（〈賞譽〉78，頁466）

謝安以「掇皮皆真」稱讚王述，認為他通體真情、表裡如一。反之，在〈排調〉中，范啟因本性矜假多煩，便受到郝超的嘲諷，文言：

范啟與郝嘉賓書曰：「子敬舉體無饒縱，掇皮無餘潤！」郝答曰：「舉體無餘潤，何如舉體非真者？」范性矜假多煩，故嘲之。（〈排調〉50，頁814）

范啟批評王獻之過於樸實，掇皮無餘潤，卻反被郝超反諷「何如舉體非真者？」說明真摯的性情乃為時人所重。

此外，〈任誕〉中記載阮籍母喪時，因哀慟過度而吐血，足以說明其生命之真淳，文曰：

阮籍當葬母，蒸一肥豚，飲酒二斗，然後臨訣，直言：「窮矣！」都得一號，因吐血，廢頓良久。（〈任誕〉9，頁732）

面對母喪，阮籍雖飲酒食肉，然臨別時，卻吐血廢頓，若非內心真實之哀慟，又怎能如此？世俗之人多能持守外在之禮法，卻未必有內在之真情。

再者，尚有諸阮與豬共飲，無分貴賤的真率之舉，其言：

諸阮皆能飲酒，仲容至宗人間共集，不復用常杯斟酌，以大甕盛酒，圍坐，相向大酌。時有群豬來飲，直接去上，便共飲之。（〈任誕〉12，頁734）

諸阮率性任真，於飲酒之中，亦能與豬共飲，說明其能打破貴賤、物我之差別，而體現齊物之理。

此外，阮脩蔑視權貴、清高自適的生命態度，亦顯其生命之真率，文言：

阮宣子常步行，以百錢挂杖頭，至酒店，便獨酣暢；雖當世貴盛，不肯詣也。（〈任誕〉18，頁737）

由此可見，魏晉名士深受老莊影響，崇尚自然而反對人為矯造，故莊子〈漁父〉即言：

真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。故強哭者雖悲不哀，強怒

者雖嚴不威，強親者雖笑不和……其用於人理也，事親則慈孝，事君則忠貞，飲酒則歡樂，處喪則悲哀……禮者，世俗之所為也；真者，所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴真，不拘於俗。（《莊子·漁父》，頁1032）

成疏曰：「天真者不偽，精者不雜，誠者不矯也。故矯情偽性者，不能動於人也。」³⁹ 魏晉時人因受玄風影響，因此以「真」為品評人物的標準之一，例如王述之才並未出眾，名利心又不淡，理應無所可取，然而劉義慶卻將其列在〈賞譽〉中，只應其「真率」，便足以勝人。而范啟因矜假多煩，因此被郝嘉賓譏為「舉體非真」。阮籍則因母喪，哀慟過度而吐血，充份流露性情之真。阮咸好飲酒，而在飲酒中，還能與群豬共飲，不以人貴豬賤，充份體證《莊子·秋水》所言：「以道觀之，物無貴賤」的齊物境界。至於阮脩，則放情肆志、獨樹一格，對於高門權貴不屑一顧，體現其清高自適之真性情。由此可見，魏晉的人物品藻在很大程度上，十分強調主體內在精神的坦率真摯、精純不雜。

四、形神關係

（一）「神」須「形」而顯

從「形」與「神」兩個面向來探討《世說新語》，並非將「形」與「神」完全割裂，成為截然二分、毫不相干的兩個範疇，而是將形神關係視為顯隱關係，以異於往常學界所認定的主從關係。由「主從關係」所發展下來的形神觀，乃是「重神輕形」的形神觀。而由「顯隱關係」發展下來的，則是「形神並重」的形神觀。所謂「顯隱關係」，以王船山的觀點而言，即是：「道之隱者，非無在也。如何遙空索去？形而

上者，隱也；形而下者，顯也。纔說過形而上，早已有一形字為可按之跡，可指求之主名。」⁴⁰從這個角度來看，欲把握抽象、不可得聞的主體精神，必得透過具體的物質形體才有可能。在《世說新語》當中，有數則例證，皆可說明此一觀點，例如：

許掾好遊山水，而體便登陟；時人云：「許非徒有勝情，實有濟勝之具。」（〈棲逸〉16，頁662）

魏晉名士雅好山水，當然源於其超塵脫俗的生命情調，然此一生命情調的具體化，仍須透過物質形體才能體現，所以許掾有矯健的形體，才能完成他好遊山水的情致，成為人人稱道的對象。再者，〈巧藝〉第9條言：

顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故，顧曰：「裴楷雋朗有識具，正此是其識具。」看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。（〈巧藝〉9，頁720）

顧長康畫裴楷，裴楷頰上原無三毛，然加上三毛之後，反更能凸顯其精神風韻，說明精神需憑藉物質形式的表現，乃能為人所感。此外，〈巧藝〉第13條云：

顧長康畫人，或數年不點目精。人問其故，顧曰：「四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿堵中。」（〈巧藝〉13，頁722）

以往大多數的論者，皆以「四體妍蚩，本無關於妙處」即論斷《世說新語》中的形神關係乃是重神輕形。但此種說法，並不

能完整地解釋「傳神寫照，正在阿堵中」的意涵。就「傳神寫照，正在阿堵中」所言，畫家畫人，必透過有形的物質實體來表現，而在人身上，最容易表現精神風姿的，乃是眸子。《孟子·離婁》上即言：「存乎人者，莫良於眸子；眸子不能掩其惡。」⁴¹可見眸子最容易透顯人的情意心聲，所以成為畫家畫人時，最重視的焦點。至於「四體妍蚩，本無關於妙處」乃是說明四肢的美醜，並不能表現人物最內在的風姿神韻，換句話說，就眸子與四肢而言，眸子遠比四肢更能傳遞人物的內在精神，此乃中國歷來品評人物的傳統，因此劉劭在《人物志·九徵》中即言：「徵神見貌，則情發於目。」⁴²《世說新語》在許多條目中，亦十分重視對於眼神的描寫，如《世說新語·容止》第6條言：「裴令公目王安豐『眼爛爛如岩下電』」。此外，《世說新語·容止》第26條亦云：「王右軍見杜弘治，歎曰：『面如凝脂，眼如點漆，此神仙中人！』」可見人物品藻對於眼神的重視，而顧愷之乃是繼承此一傳統，以「眸子」為表現人物精神的重要特徵，此即說明了抽象的「精神」必須仰賴具體的「形體」才能表現。

（二）由精神的清逸到形體之秀美

既然形神關係是一種顯隱關係，那麼，在《世說新語》當中，魏晉名士超塵絕俗的精神又如何反應到形體之美上？就前文的分析來看，在形體之美的分類中，佔比例最大的，乃是以自然為喻，而自然現象若分為陽剛與陰柔二類，其用於對人的形容又以陰柔為主。⁴³此即透顯出魏晉追求玄遠之風對於形體鑑賞的影響。魏晉士人雅好自然、尚隱逸、法天貴真，此種生命態度即是為了擺脫塵俗，追求一種清逸空靈的生命境界。例如：

山公舉阮咸為吏部郎，目曰：「清真寡欲，萬物不能移也。」（〈賞譽〉12，頁424）

在山濤看來，阮咸清真寡欲，不為外物所移，故向晉武帝薦舉為吏部郎，然因阮咸超然物外、放達不羈，故不為武帝所用。

此外，在〈賞譽〉第89條當中，謝尚則以「胸中無宿物」來讚譽庾統能隨時自新，保持內心的潔淨而能了無過失，其言：

簡文目庾赤玉：「省率治除。」謝仁祖云：「庾赤玉胸中無宿物。」（〈賞譽〉89，頁471）

再者，〈棲逸〉第17條則以「累心處都盡」來讚譽謝敷的心靈清靜明徹，其言：

郗尚書與謝居士善，常稱：「謝慶緒識見雖不絕人，可以累心處都盡。」（〈棲逸〉17，頁662）

郗恢與謝敷交好，認為其識見雖不勝人，然內在之修養，卻能超越欲望名利之糾葛，因此可以「累心處都盡」。

對於魏晉名士而言，其理想人格乃是能達到「清真寡欲，萬物不能移」的生命境界。所謂「清真寡欲」、「胸中無宿物」、「累心處都盡」，即指主體刊落一切外在名利、內心嗜欲的追逐之後，生命彰顯出澄澈透亮、空淨靈明的本質，此即生命的本真。因此，《世說新語》當中，乃以「人之水鏡」（〈賞譽〉23）來形容主體生命之潔淨不染、空靈明澈，文言：

衛伯玉為尚書令，見樂廣與中朝名士談議，奇之曰：「自昔諸人沒已來，常恐微言將絕，今乃復聞斯言

於君矣！」命子弟造之，曰：「此人，人之水鏡也；見之，若披雲霧睹青天！」（〈賞譽〉23，頁434）

此種對人的看法，可說深受莊子影響。《莊子·應帝王》中有言：「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」至人虛淡無心、忘懷任物，故物來斯照，物去不留。而衛伯玉以水鏡喻樂廣，顯見樂廣心靈之澄澈瑩潔。

既然魏晉士人所追求的，是一種虛靜空靈的精神境界，那麼，由此精神落實到對形體之美的欣賞，必然是以清峻飄逸、細緻秀美的典型為主，舉凡「珠玉」、「玉人」、「孤松獨立」、「瑤林瓊樹」等形容，皆展現出一種清澈明淨、卓爾不群的玄遠意蘊。牟宗三論魏晉名士時曾言：「『名士』者清逸之氣也。清則不濁，逸則不俗，沈墮而局限於物質之機括，則為濁。在物質機括中而露其風神，超脫其物質機括，儼若不繫之舟，使人之目光唯為其風神所吸，而忘其在物質機括中，則為清。」⁴⁴因此，具有「清逸之氣」的名士，即不落俗套，而形容嵇康之用語——「孤松獨立」，便有一份超塵絕俗的孤高之美。同時，從人物品鑑的角度來看，精神之清逸乃源於氣之清者，而何謂「氣之清」者？按《淮南子·天文訓》言：「氣有涯垠，清陽者薄靡而為天，重濁者凝滯而為地。」⁴⁵故清氣上升於天，而濁氣下沉於地。之後，劉邵的《人物志》承「氣化宇宙論」的觀點，便多有關於「清」的論述，例如清和、清暢、聲清、氣清等，所謂「氣清而朗者，謂之文理。文理也者，禮之本也。」（《人物志·九徵》）⁴⁶而袁准〈才性論〉亦強調清濁之分，其言：「凡萬物生於天地之間，有美有惡。物何故美？清氣之所生也；物何故惡？濁氣之所施也。」⁴⁷因此美物由

清氣所生，而惡物由濁氣所施。如此一來，以「清」為美的觀點，乃影響了魏晉時期的人物品評。而氣之「清」者既輕揚而上升於天，便與光明瑩潔的意象相符，宗白華即指出：「晉人的美的理想，很可以注意的，是顯著的追慕著光明鮮潔、晶瑩發亮的意象。他們讚賞人格美的形容詞像：『濯濯如春月柳』，『軒軒如朝霞舉』，『清風朗月』，『玉山』，『玉樹』，『磊砢而英多』，『爽朗清舉』，都是一片光亮意象。」⁴⁸

因此，在《世說新語》當中，「形」與「神」的關係，可以說是相互依恃、即體顯用的關係，從魏晉士人對精神超越性的追求來看，即可理解何以其對形體之美皆偏向於秀美之層面，而形體美之偏尚，又恰好反應出士人追求清淡玄遠的精神意趣。

五、結論

「形」與「神」可說是涵蓋人的物質層面與精神層面的兩個向度，而歷來研究魏晉人物之學者，多以魏晉重神輕形，而忽略《世說新語》當中有關形體之美的大量論述。事實上，在〈賞譽〉、〈品藻〉、〈容止〉中，有許多條目皆是側重描繪人的容貌之美，此種審美態度的轉換，可說源於魏晉時期自我生命的覺醒，而自我的覺醒，當不只限於精神的層次，亦可擴展至形體的自覺。宗白華將魏晉時期比擬為西方的文藝復興，此說是極有根據的。十六世紀的文藝復興，人從基督教的壓抑下解放出來，首先體現的，就是對於人體美的欣賞，裸露的人體不再被視為一種禁忌，而是可供欣賞的對象，因此大量的人體畫乃應運而生。同理，魏晉時期，人的生命追求自由與解放，那麼人對形體的觀點亦從道德禮教的束縛中解放出來，肉體之美不再是一種有違人倫教化的禁忌，而是可

供欣賞的對象。這一點，在《世說新語》中已有大量的體現。但另一方面，處在玄風熾盛的時代，劉義慶亦深受老莊影響，在《莊子》一書中所表現的「以醜為美」之典型以及對自然山水的愛好，又可在《世說新語》的人物品藻中找到呼應之處。此外，對英雄之美的欣賞、以「玉」作為對人的形容，亦可根源於固有的歷史傳承。由此可見，劉義慶對於人體之美實有極大的重視，這一點，也反應出魏晉時期的人物品藻與前人最大的不同之處。

至於精神的層次，魏晉士人講求生命的超越，然此「超越的」的生命究竟如何表現？筆者將其分為三個部份：對自然的嚮往、尚隱逸與法天貴真。對自然的嚮往可說源自中國獨有的自然宇宙觀，此種自然宇宙觀強調人與自然之間的相互感通、相互對應，在感通、對應的過程中，會產生一種生發創造的生命美感，因而能讓魏晉士人用一種審美的眼光來欣賞宇宙天地之美。至於隱逸之風的盛行，可在《莊子》中找到「以隱為高」之典範，由於對「以隱為高」的追求，因此生命所呈現出的姿態就是求雅、絕俗，此即魏晉風度被概括為以「清」為美的主要依據。此外，魏晉士人對於「真」的重視，使主體處處流露出不假雕琢、不事造作的真性情。此三個向度，最能凸顯出魏晉士人的精神追求。

再者，從精神與形體關係來看，兩者之間乃是一種「顯隱關係」。所謂「顯隱關係」即是指抽象、不可見的精神必須透過具體可感的形體才能表現。因此，在《世說新語》當中，除了有專篇探討人的外在儀容、舉止行為之外，同時亦認為精神必寄寓於形體方能彰顯。從這樣的角度出發，魏晉士人那種遺世獨立、超塵絕俗的精神境界落實在形體上，就成為清峻飄逸、瀟灑不群的獨特美感，此種秀逸之美，

乃佔據了整個人物鑑賞的重要地位。

綜觀《世說新語》在美學上的意義，其一方面彰顯出魏晉士人對於玄學意境的追求與實踐，另一方面又呈現出對於前代比德式審美的超越，直下對於形體之美有

所肯定，並將「醜」轉化為一種藝術性的對象，豐富了審美的意涵與視角，成功建構了魏晉時期的人物美學。

參考文獻

- ¹劉熙載著，《藝概》，台北：廣文書局，1927，頁 5。
- ²唐君毅著，《中國文化之精神價值》，台北：正中書局，1979，頁 420。
- ³楊勇著，《世說新語校箋》，台北：明倫出版社，1970，頁 1。
- ⁴宗白華曰：「晉人之美，美在神韻。」（參見宗白華著，《美學散步》，上海：上海人民出版社，1999，頁 217。）葉朗言：「人的形體被分為兩部份：一部份關乎神明，在人物品藻中受到重視；一部份屬於形骸，在人物品藻中則被忽略。」（參見葉朗著，《中國美學史大綱》（上冊），台北：滄浪出版社，1986，頁 204。）張蓓蓓亦認為魏晉時觀人，最重瞻形得神，形悴神雋仍為上駟，形偉神庸則不免「不成令器」之譏。（參見張蓓蓓著，《中古學術論略》，台北：大安出版社，1991，頁 161。）
- ⁵余嘉錫撰，《世說新語箋疏》，台北：華正書局，1991。本文以下所標頁數，蓋採此版本，不再加註，僅標註頁碼。
- ⁶梁啟雄著，《荀子簡釋》，台北：華正書局，1980，頁 398。
- ⁷鄭玄注，《禮記鄭注》，台北：學海出版社，1979，頁 620。
- ⁸段玉裁注，《說文解字注》，台北：蘭台書局，1977，頁 10。
- ⁹張蓓蓓著，《中古學術論略》，頁 177-178。
- ¹⁰范曄撰、李賢等注、王先謙集解，《後漢書集解》（二），台北：新文豐出版公司，1975，頁 0902。
- ¹¹陳壽撰，裴松之注，盧弼集解，《三國志集解》，台北：新文豐出版公司，1975，頁 0314。
- ¹²陳壽撰，裴松之注，盧弼集解，《三國志集解》，頁 0772。
- ¹³滕守堯著，《藝術社會學描述》，上海：上海人民出版社，1987，頁 21。
- ¹⁴賴錫三，〈《莊子》的雅俗顛覆與文化更新——以流動身體和流動話語為中心〉，《台大文史哲學報》，2012 年 11 月，第 77 期，頁 74。
- ¹⁵馬林諾斯基，《巫術、科學與宗教》，台北：協志工業出版社，1996，頁 79-90。
- ¹⁶張光直著，《中國青銅時代》（二），台北：聯經出版公司，1994，頁 59。
- ¹⁷台北開明書局斷句，《斷句十三經經文》，台北：台灣開明書局，1991，頁 102。
- ¹⁸杜預注、孔穎達等疏，《左傳注疏》，台北：藝文印書館，1955，頁 23。
- ¹⁹郭慶藩輯，《莊子集釋》，北京：中華書局，1995，頁 96。本文以下所標出處，蓋採此版本，不再加註。
- ²⁰台北開明書局斷句，《斷句十三經經文》，頁 10。
- ²¹賴錫三，〈《莊子》的雅俗顛覆與文化更新——以流動身體和流動話語為中心〉，頁 87。
- ²²Wladyslaw Tatarkiewicz 著，劉文潭譯，《西洋古代美學》，台北：聯經出版社，1981，頁 98-99。
- ²³宗白華著，《美學散步》，頁 1。
- ²⁴聞一多著，《聞一多全集》，上海：三聯書店，1982，頁 289。
- ²⁵徐復觀著，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1992，頁 225。
- ²⁶余嘉錫撰，《世說新語箋疏》，頁 769。
- ²⁷房玄齡等撰；楊家駱主編，《晉書·嵇康傳》，台北：鼎文書局，1980，頁 1371。
- ²⁸王妙純，〈《世說新語》呈現的魏晉園林文化〉，《東海中文學報》，第 24 期，2012 年 7 月，頁 77。
- ²⁹王妙純，〈《世說新語》呈現的魏晉園林文化〉，《東海中文學報》，第 24 期，2012 年 7 月，頁 83。
- ³⁰楊昱、范玲娜，〈「游」與魏晉文人園林的旨趣〉，《成都師範學院學報》，2020 年 6 月，第 36 卷第 6 期，頁 105。
- ³¹宗白華著，《美學散步》，頁 215。
- ³²嚴可均校輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》，台北：中文出版社，1981，頁 1814。
- ³³于安瀾編，《畫論叢刊》，台北：華正書局，1984，頁 1。
- ³⁴房玄齡等撰，楊家駱主編，《晉書》，台北：鼎文書局，1980，頁 2086。

- ³⁵謝大寧，〈儒隱與道隱〉，《中正大學學報》，1992年10月，頁140。
- ³⁶釋德清註，《莊子內篇愁山註》，台北：建康書局，1956，頁25。
- ³⁷余嘉錫撰，《世說新語箋疏》，頁514。
- ³⁸吳曉青，〈從《世說新語》看魏晉的人倫鑑識活動〉，《台北科技大學學報》，1998年9月，頁372。
- ³⁹郭慶藩輯，《莊子集釋》，頁1032。
- ⁴⁰王船山著，《船山全集》(第八冊)，台北：華文書局，1965，頁63。
- ⁴¹台灣開明書店斷句，《斷句十三經經文·孟子》，台北：台灣開明書店，1991，頁23。
- ⁴²中國社會科學院哲學研究所中國哲學史研究室編，《中國哲學史資料選輯—魏晉隋唐之部》(上)，北京：中華書局，1990，頁27。
- ⁴³姚鼐在〈復魯絜非書〉中曾將自然現象分為陽剛與陰柔二類，其言：「如霆，如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎，其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵。」此為陽與剛之美者。而「如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥廓。」則為陰與柔之美者。(參見姚鼐著，《惜抱軒文集》，台北：文海出版社，1979，頁192-193。)
- ⁴⁴牟宗三著，《才性與玄理》，台北：台灣學生書局，1997，頁68。
- ⁴⁵劉文典撰，《淮南子·天文訓》，北京：中華書局，1989，頁79。
- ⁴⁶中國社會科學院編，《中國哲學史資料選輯—魏晉隋唐之部(上)》，北京：中華書局，1982，頁26。
- ⁴⁷歐陽詢撰，汪紹楹校，《藝文類聚》，上海：上海古籍出版社，1999，頁386。
- ⁴⁸宗白華著，《美學散步》，上海：上海人民出版社，1999，頁212。