論《浮生六記》之藝術精神

莊禮輝*

論文摘要　本文主要從三方面討論《浮生六記》之藝術精神：人性美、優美、人格美。著眼於“藝術形式”背後之精神世界，此一精神世界如何使作品不僅具有藝術美，還有若干精神內涵，使讀者不僅有純粹之美感享受，還使其精神心靈得一昇華之力量，並以此了解《浮生六記》藝術價值之所在。

關鍵詞　浮生六記、沈復、芸娘、藝術精神

一　引論

本文討論《浮生六記》之藝術精神，即其藝術形式背後之精神世界，此一精神世界之基本特質就是“美”，無“美”則不成為藝術精神。越有審美價值的文學作品，其所體現的“美”就越為豐富多姿，除了讓讀者得到純粹的美感享受（即唐君毅所言“可為吾人整個心靈藏修息遊”）外，還慰藉他們之精神心靈，使其精神得一昇華之力量。[1]以下將會從三方面論析《浮生六記》的藝術精神：人性美、優美、人格美。在討論前有兩點須特別說明：第一，作品的精神世界之呈現離不開其所運用的藝術技巧，但限於篇幅，故未能詳及。[2]第二，以下所論只是《浮生六記》藝術精神之三個不同的側面，並非其藝術精神之全部。我們相信藝術精神除了是作品所蘊涵之外，還需要讀者所感，如此才能不斷豐富一部有價值的作品的精神內涵，在並每一個時代都能產生新的精神價值。

---

* 香港大學中文學院文科碩士（中國語言文學）。

[1] 關於“藝術精神”之內容，唐君毅（1909–1978）〈中國藝術精神〉一文有所解說：“中國之藝術文學之精神，皆與吾人上述之中國先哲之自然宇宙觀、人生觀，及社會文化生活之形態，密切相連者。藝術文學之精神，乃人之內心之情調，直接客觀化於自然與感覺性之聲色，及文字之符號之中，故由中國文學、藝術見中國文化之精神尤易。”這裏點出了藝術精神與形式之關係。藝術精神是由自然宇宙觀、人生觀，以至藝術家所身處之社會文化氛圍諸因素匯合而形成，此一精神體現在藝術家身上則為一種內心之情調，由此而創作的作品無不具備此種精神和情調。此外，他又說：“中國文學藝術之精神，其異於西洋文學藝術之精神者，即在中國文學藝術之可供人之遊……凡可遊者，皆必待人精神真入乎其內，而藏焉、息焉、修焉、遊焉（借《禮記．學記》語），乃真知其美之所在。既知其美之所在，即與之合一，而忘其美之所在，非只供人之在外欣賞，於其美加以讚嘆崇拜而止者。”唐氏於其文章中多次強調“藏修息遊”，可見此為中國藝術精神之要點。其重點在於不僅使觀者賞玩其美，還使他們之心靈有一歇息安頓之所，此亦為中國藝術精神異於西洋之處。詳參唐君毅：《中國文化之精神價值》（桂林：廣西師範大學出版社，2005 年），頁 213、221

[2] 限於篇幅，此處未能詳論《浮生六記》之藝術技巧。若讀者對此感興趣，可參看拙文〈《浮生六記》研究〉（香港大學文科碩士論文，2018 年），頁 94–101。

二　人性美

關於“人性美”的討論，過往不少研究者都曾論述沈復（1763–1825？）和芸娘如何表現這種美。這種美並不限於道德意義上，還可以指涉藝術意義方面（讀者可“遊”於其中）。對於他們夫婦倆都具備“人性美”這個觀點，論者基本上沒有太大的異議，本文不打算在前人已有共識的觀點上重複論述。這個部分討論的重點是第三記〈坎坷記愁〉，透過分析沈復和芸娘接二連三不幸的遭遇中如何凸顯“人性美”。這種美是由沈復和芸娘相識的“小人物”表現出來的，儘管他們是一群看似無關重要的“小人物”，但他們對於展現“人性美”的藝術精神卻十分重要。

〈坎坷記愁〉裏既有人情之惡，也有人情之美，無惡則不足以彰顯其美，這種美主要是從沈復和芸娘遭逢困厄時顯露出來的。沈復和芸娘遭家人逼迫，身陷苦境，這時往往引起讀者憐憫和同情。雖然他們身陷泥淖，但往往都會有友人幫忙度過難關，例如芸娘無辜背上“背夫借債，讒謗小叔，且稱姑曰令堂，翁曰老人”[3]之罪。夫婦倆被逐出家門，幸好得到友人魯半舫襄助，二人暫居蕭爽樓。雖然後來沈復之父漸知始末，夫婦倆得以重歸舊宅，但遭遇到親人的輕慢逼迫接踵而來。芸娘替沈復之友人周春煦繡心經一部，望能消災降福、幫補家計，無奈“繡經之後，芸病轉增，喚水索湯，上下厭之”[4]；加上沈復輕財重義，替友人作保借五十金，豈料友人挾資私逃，背上“負此小人之債”[5]的罪名。此外，“適芸有自幼同盟姊錫山華氏，知其病，遣人問訊。堂上誤以為憨園之使”[6]，使芸娘更多負上一條“結盟娼妓”[7]之罪。種種不幸和誤會使沈復夫婦倆再次被逐出家門。這次被逐異於往昔，這次是芸娘與親生骨肉生別離，此後母子更無相見之日。[8]夫婦倆的困厄是由家人造成的，施出援手者則同樣是友人——芸娘的盟姐夏氏。這裏有一段文字頗值得留意：

> 是日午未之交，始抵其家。華夫人已倚門而待，率兩小女至舟，相見甚歡，扶芸登岸，款待慇懃。四鄰婦人孺子鬨然入室，將芸環視，有相問訊者，有相憐惜者，交頭接耳，滿室啾啾。[9]

這段文字寫實之外，還富有人情味。儘管婦人孺子和沈復夫婦倆以往從未謀面，但初見之時他們流露出相憐相惜的自然感情卻極為真摯動人，鄉野村落的人情美於此

[3] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》（臺北：三民書局，2014 年），頁 38。
[4] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 39。
[5] 同上注。
[6] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 39–40。
[7] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 40。
[8] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 39–41。
[9] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 41。

可見一斑。“鬨然”一詞除了說明鄰人對沈復夫婦到來的好奇外，還隱隱透出鄉村那股樸素自然的鄰里關係，可以推想歇居於此之人大多性情直率、品性淳厚，與講究“禮法”而將沈復夫婦逐出家門的沈家形成截然不同的世界。

後來沈復擬到靖江見姊丈范惠來，收取十年前曾借給范氏的十金，路途屢遇險阻。囊空如洗、餐風飲露之際幸遇一位老翁：

> 忽見一老翁草鞋氈笠負黃包入店，以目視余，似相識者。余曰：“翁非泰州曹姓耶？”答曰：“然。我非公，死填溝壑矣！今小女無恙，時誦公德。不意今日相逢，何逗留於此？”蓋余幕泰州時，有曹姓，本微賤，一女有姿色，已許婿家，有勢力者放債謀其女，致涉訟。余從中調護，仍歸所許。曹即投入公門為隸，叩首作謝，故識之。[10]

這位老翁曾受沈復的恩惠，為了報恩，老翁慷慨替沈復支付一路往靖江之宿資渡費。於沈復困頓潦倒之際忽然出現慷慨解囊之人，所謂“錦上添花易，雪中送炭難”，曹翁的可貴在於他表現出一種人情美。沈復得到老翁的襄助，到了靖江並找到了范惠來，這裏有一段文字很值得注意：

> （范惠來）聞余至，披衣出，見余狀驚曰：“舅何狼狽至此？”余曰：“姑勿問，有銀乞借二金，先遣送我者。”惠來以番餅二元授余。即以贈曹，曹力卻，受一元而去。余乃歷述所遭，並言來意。[11]

此段筆墨可謂神來之筆，出其不意。沈復本因窮途末路才往靖江，而且他在路途中屢遭困苦，及見范惠來時立刻急急借來“番餅二元”，竟然將之轉贈予在困厄中雪中送炭的曹老翁。“時窮節乃見”，沈復之品格、胸襟於此可見。這裏彰顯的人格美，已非只從道德觀點視之，更是從審美情感上感受到。此處雖微細，但微細處總是容易顯照人之胸懷意境。沈復胸懷廣闊，真情實意絕無矯飾，旁人只能興仰望而不可及之嘆。范惠來雖然是沈復的姊丈，但對於落難求援的沈復並無表現更多的人情味，只借給沈復番銀二十元以償舊債。後來沈復遭裁，復又淪為散閒，此時芸娘血疾復發，沈復不得已再次到靖江求援於范惠來。此時范氏似有嫌色而託詞因公往常州去了，沈復斷言若不見范氏，則不歸，最後不數日借得二十五金而還。[12]此處讀來相信讀者不會認為范惠來慷慨疏財，他只是逼於沈復的苦苦求援而已。即便是親戚，亦不一定比非親非故的曹老翁更有人情味。當然，范氏與沈家之人相比，他

[10] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 42。
[11] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 43。
[12] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 44–45。

的行為確實還剩些許人情味，但無論如何說不上能夠表現出“人性美”。

芸娘過身後，沈復自言：

> 當是時，孤燈一盞，舉目無親，兩手空拳，寸心欲碎。綿綿此恨，曷其有極！承吾友胡肯堂以十金為助，餘盡室中所有，變賣一空，親為成殮。[13]

此時此刻“舉目無親”，卻只有友人胡肯堂願意出力。不久沈復之父辭世，他回到沈家又被其弟啟堂以為回來爭產，百般為難。他心灰意懶，打算求道於世外，幸得友人夏淡安、夏揖山昆季勸阻，又幫忙安置於大悲閣，故沈復自言“真異姓骨肉也”。[14]

以上所引皆出自〈坎坷記愁〉，最明顯的特點是當沈復夫婦倆遭遇艱難之時，往往都會有友人挺身襄助；使他們陷於艱苦且不顧的，反而是最親之人。可以設想另一個情景：假若沈復、芸娘遭遇的困境是由非親非故的人造成，而伸出援手者是沈家之人，這樣的情節或許太合於常理，失去了情節本應有的張力，相信難以讓讀者感受到患難中顯現“人性美”之可貴。

這卷名曰〈坎坷記愁〉，雖然沈復和芸娘遭逢的愁苦之事接二連三，然而“坎坷”、“愁”都只是此卷的某些方面，另一方面則是一種“人性美”的精神。這種精神是透過魯半舫、芸娘的盟姐夏氏、投以相憐眼光的婦人孺子、曹氏老翁、胡肯堂、夏淡安、夏揖山等“小人物”合力將之顯現出來的。這一點精神作者在寫作〈坎坷記愁〉時並沒有把它掩埋，反而將這些幫助過他的友人記入此卷，意味著沈復夫婦倆所受的現實磨難縱然很多，卻沒有把他對“人性美”這個人生信念（沈復之人生觀）磨掉。這種“人性美”對文學作品（或其他藝術形式的作品）之價值起著非常重要的作用，若然作品只描繪現實之黑暗苦難、人性之卑劣骯髒，那麼文學就失去了它本身應該內含的精神價值。苦難卑劣都只是戲臺上的一幕布景，隨著劇情發展而頻頻轉換，真正烙印於觀者心底裏的是戲臺上人物互動時所表現的精神價值。

此外，從另一角度觀之，“人性美”也是生命力之呈現。此種生命力從人類對抗絕境的力量而來，它並非必然是古希臘悲劇中英雄式之對抗命運，而可以是由同情憐憫中施出援手之對抗的。前者往往澎湃而顯明，後者卻隱微而不自知。兩者雖力量之表現有別，但皆是生命力之展現[15]。例如一身“草鞋氈笠”的曹老翁聽畢沈

[13] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 46。
[14] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 48–50。
[15] 從主觀的心理經驗而言，例如幫助貧苦弱小能得到心理的快感，喚起生命的意識，此說明生命力在

復投親遇雪的緣由後，便說：“明日天晴，我當順途相送”，又“出錢沽酒，備極款洽”，“代償房飯錢”，力卻沈復所贈的番餅二元，最後盛情難卻只得受一元而去。[16]曹老翁與沈復本來非親非故，只因受了沈復多年前的一番恩情，銘記於心。他在書中的形象和行為很有一位見義勇為的俠客的意味，在沈復所寫的“小人物”中，曹老翁最能展現這種生命力。〈坎坷記愁〉之所以能打動讀者，並非僅僅因為它寫了悲愁的一面，還有“人性美”的另一面，如朱光潛（1897–1986）所言：

> 任何偉大的悲劇都不能不在一定程度上是悲劇的，因為它表現惡的最可怕的方面，而且並不總是讓善和正義獲得全勝；但是，任何偉大的悲劇歸根結蒂又必然是樂觀的，因為它的本質是表現壯麗的英雄品格，它激發我們的生命力感和努力向上的意識。[17]

引用這段文字最主要的目的是，朱光潛道出了有價值的文學作品其中一個重要特質，也是〈坎坷記愁〉所蘊涵的特質：既有悲觀的一面，也有樂觀的一面。（這裏只是取它一部分的意思，引文中其他字眼如“悲劇”、“英雄品格”等在朱氏著作裏有其特定涵義，並不能字字套用到《浮生六記》裏，這須特別注意。）作品之悲觀色彩能讓讀者走進作品裏，感受人物之各種情緒；它的樂觀色彩就是讀者從作品裏抽身而出，從一定之審美距離觀照作品，在悲傷之情緒外尋找其他精神價值。如此，作家的眼界始可稱為寬闊，而非只局限於個人之傷悲痛感中。

三　優美

《浮生六記》其中一個藝術精神之表現為“優美”。“優美”一詞涵蓋的層面可以很寬闊，既可指涉作品的文筆，又可以是人物的藝術形象、景物描寫等，但它們並非互為對立，而是環環相扣，共同築構作品的情調，亦即作品之精神境界。關於“優美”之義界，眾人皆可憑其主觀審美經驗下一定義，但為了論述清晰，這裏須對“優美”一詞作清楚解說，然後再結合《浮生六記》的若干例子，藉以說明這部作品如何表現“優美”的藝術精神。

關於“優美”之義涵，這裏以王國維（1877–1927）對“優美”一詞之理解作為依據。王國維曾受康德 (Immanuel Kant, 1724-1804)的美學思想影響而將“美”分為

當中發揮作用。

[16] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 42–43。

[17] 朱光潛著，張隆溪譯：《悲劇心理學——各種悲劇快感理論的批判研究》（北京：人民文學出版社，1987 年），頁 209。

“優美”與“壯美”兩種，他說：

> 美學上之區別美也，大率分為二種，曰優美，曰宏壯 (Sublime)（按：或譯為崇高），自巴克（按：Burke，英人）及汗德（按：即康德，Kant）之書出，學者殆視此為精密之分類矣。至古今學者對優美及宏壯之解釋，各由其哲學系統之差別而各不同。要而言之，則前者由一對象之形式，不關於吾人之利害，遂使吾人忘利害之念，而以精神之全力沉浸於此對象之形式中，自然及藝術中普遍之美皆此類也。[18]

又在〈叔本華之哲學及其教育學說〉一文裏說：

> 美之中又有優美與壯美之別，今有一物令人忘利害之關係而玩之而不厭者謂之曰優美之感情……[19]

這兩段文字道出了“優美”之主要特質，就是觀賞者從直觀審美過程中忘掉個人之利害得失，精神心力皆沉浸於客體之中，如大自然的鳥鳴花開、行雲流水之趣；或圖畫之線條色彩、音樂之聲律、詩歌喚起之形象美等。此種經驗為多數人所有，因此易於了解。[20]換言之，“優美”除了是個人透過外物所得的一種主觀審美感受外，還是作品（即對象）所具有的精神特質（即“境界”）；若然作品本無“優美”的精神特質，觀賞者就不能從作品中感受到“優美”。既然“優美”是作品“境界”的其中一個特質，就不能不對“境界”一詞略作說明。

按照葉嘉瑩（1924–）分析王國維“境界”一詞的含義時所說，“境界”包含了情意和景物，正如王國維在《人間詞話》第六則所言：“境非獨謂景物也，喜怒哀樂亦人心中之一境界。故能寫真景物真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。”[21]“優美”是“境界”其中一個特質，同樣地也包含了情意和景物，我們不可能相信有一種“優美”是在沒有情意和景物中產生的。在某些情況下，“優美”等同於“境界”，例如當讀到“狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛”（陶淵明〈歸園田居〉其一）時，相信讀者都會感受到當中鄉村野趣的優美，這時的“優美”就與“境界”同義。然而有一點須注意的是，在理論上而言，“境界”非獨指“優美”。例如剛才提到“美”

---

[18] 王國維：《靜庵文集》（瀋陽：遼寧教育出版社，1997 年），〈古雅之在美學上之位置〉，頁 162–163。引文之按語據葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（北京：北京大學出版社，2014 年），頁 129。

[19] 王國維：《靜庵文集》，頁 54。

[20] 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，頁 130

[21] 按：雖然王國維的“境界說”用之以論詩評詞，但從文學作品所表現的精神內涵而言，“境界”一詞當可用於其他形式的作品上。詳參葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，176–177。王國維著，徐調孚校注：《校注人間詞話》（上海：開明書店，1940 年），卷上，頁 2。

可分“優美”和“壯美”，因此“境界”所包含的特質不止一個，它並不一定專指“優美”而言，要視乎作品所表達的感情和描寫的景物而定。

簡言之，“優美”不僅是觀賞者所感，還是作品“境界”的其中一個特質，它包含了作者的真感情及所寫的真景物。此種真情意、真景物能讓觀賞者在直觀的審美過程中忘記個人之利害，沉浸於審美對象中，從而產生一種“優美”之感。

以上主要是對“優美”一詞的概述，下文將討論〈閨房記樂〉如何表現這種精神特質。

〈閨房記樂〉裏，沈復和芸娘新婚後“耳鬢相磨，親同形影”[22]，但不久便要暫忍離別，獨自到館，他形容這段別離的時光是“居三月如十年之隔”[23]。雖然夫婦倆有書信往來，然而亦抵不住相思之苦，“心殊怏怏”[24]。接著有一段文字頗可賞玩：

> 每當風生竹院，月上蕉牕，對景懷人，夢魂顛倒。[25]

細細咀嚼便覺此段文字之妙，短短十數字，便將孤冷相思之情寫了出來。“風生竹院”除了有景，還有風聲、竹聲和颯颯涼意，加上此刻月光懸照，讓作者興無限之感懷，更顯淒清孤冷。情景皆在十數語中，極富詩意，寫得優美。

沈復的受業之師趙省齋先生得悉其情，遣他暫歸，沈復自言“喜同戍人得赦”[26]，登舟後“反覺一刻如年”[27]，抵家後急不及待與芸娘相見。久久思念之人忽在目前，此時此刻的心情可謂百般滋味，看看沈復如何描寫：

> 入房，芸起相迎，握手未通片語，而兩人魂魄恍恍然化煙成霧，覺耳中惺然一響，不知更有此身矣。[28]

一般而言，人的情緒在沒有預料下受到突如其來的外物所刺激時，其表現往往會不知所措，目光呆定。有些人會有類似的經驗，如久經患難忽逢故友，或思念已久之

---

[22] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 6。
[23] 同上注。
[24] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 6–7。
[25] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 7。
[26] 同上注。
[27] 同上注。
[28] 同上注。

人忽現目前等，都會讓人難以反應；但沈復這種思緒則更為複雜，他抵家時已預知必會與芸娘相見，但當兩人真正碰面時，那種思緒之激盪比他們所預料的更大。兩人“握手未通片語”，往日的各種相思情意、孤寂悽楚紛至沓來，他們完全走進一種情感百般紛陳的世界裏，故沈復說“不知更有此身矣”。這正是藝術審美的直觀感受，一心專注於眼前之人，純然在一種醞釀的情感裏。此段文字之妙在於表現“真感情”，若非切身經歷是難以把握這種別離再重逢的複雜感情。即使能感受之亦不一定能寫之，而且讓人讀之如在目前，情中有相逢之景，可謂有境界。

後來沈復夫婦倆居於滄浪亭愛蓮居避暑，他形容“一軒臨流”的“我取軒”之景色時便道：

> 檐前老樹一株，濃陰覆牕，人面俱綠。[29]

此處的文字簡潔而傳神，盡顯情、景之妙。若無“人面俱綠”一句，景色都會被“濃陰覆牕”所掩蓋而略顯積壓感；“人面俱綠”一出則盡現生機盎然，人與自然相融相洽，當中尤以“綠”字最為傳神。這段文字看似自然天成，但少一點匠心亦難以寫出，正好印證俞平伯（1900–1990）所說：“妙肖不足奇，奇在全不著力而得妙肖。”[30]“妙肖”仍有一點斧鑿痕，“全不著力而得妙肖”就已跡近天然，可謂“優美”之極致。

他們夫婦倆體驗過滄浪風景後又往別處閒居，沈復寫道：

> 有老嫗居金母橋之東，埂巷之北。繞屋皆菜圃，編籬為門，門外有池約畝許，花光樹影，錯雜籬邊……屋西數武，瓦礫堆成土山，登其顛可遠眺，地曠人稀，頗饒野趣……越日至其地，屋僅二間，前後隔而為四，紙牕竹榻頗有幽趣……鄰僅老夫婦二人，灌園為業，知余夫婦避暑於此，先來通慇懃，并釣池魚、摘園蔬為饋。償其價不受，芸作鞋報之，始謝而受。時方七月，綠樹陰濃，水面風來，蟬鳴聒耳。鄰老又為製魚竿，與芸垂釣於柳陰深處。日落時，登土山，觀晚霞夕照，隨意聯吟，有“獸雲吞落日，弓月彈流星”之句。少焉，月印池中，蟲聲四起，設竹榻於籬下。老嫗報酒溫飯熟，遂就月光對酌，微醺而飯。浴罷，則涼鞵蕉扇，或坐或臥，聽鄰老談因果報應事。三鼓歸臥，周體清涼，幾不知身居城市矣。籬邊倩鄰老購菊，遍植之。九月花開，

[29] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 7。
[30] 俞平伯：〈重刊《浮生六記》序〉，載蔡根祥校註：《精校詳注〈浮生六記〉》（初版）（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2008 年），頁 10–11。

又與芸居十日。[31]

此段描寫主要表現一種自然野趣，尤其是“綠樹陰濃，水面風來，蟬鳴聒耳”，讓人感受到田園風光的幽靜閒適。除了自然美，還有鄉鄰的人情美，這種人情美本質上就是樸素真率的自然氣息。它與自然美融而為一，讀起來趣味盎然，有一種精神解脫的意味，精神心力皆注於眼前景物，故沈復言“幾不知身居城市矣”。

又例如沈復與芸娘於七夕同拜天孫，當時他們身居“我取軒”中。沈復鐫了“願生生世世為夫婦”圖章二方，與芸娘各執其一，作往來書信之用，接著他形容當時的景色：

是夜月色頗佳，俯視河中，波光如練，輕羅小扇，並坐水牕，仰見飛雲過天，變態萬狀。[32]

這段文字雖是寫景，但若然把此景與沈復芸娘同拜天孫、各執一方圖章的綿綿情意一起讀的話，情、景互相襯托，景中又不離情，讀之讓人神往。要表現這種“優美”的境界是不容易的，描寫情、景的筆墨太多則顯得冗繁淺露，失去餘韻，有時候寫情宜點到即止，再從寫景之中繼續揮發此情，如此則情景交融無間，韻味無窮。此外，這裏順道一提，關於這段文字所表達的情意，有學者提出了不同的見解，冷凝人（本名俞國基）說：

描寫七夕月夜，雖寥寥數語，然深得情景交融之妙。古來寫月景之人極多，然無不以月寫心，以心寫月。三白“仰見飛雲過天，變態萬狀”，已對人世間“無常”作無限感嘆。大凡情深者必多傷感，多傷感則必悲劇終其場也。[33]

關於沈復這段文字的評價，冷凝人亦認為雖寥寥數語，但表現出情景交融之妙。有一點可以注意，就是他認為“仰見飛雲過天，變態萬狀”是沈復對人世間之“無常”所作的感嘆。然而這一段文字是沈復描寫其與芸娘於七夕當天所親見的景色，當時他剛剛與芸娘同拜天孫於“我取軒”，又鐫了“願生生世世為夫婦”圖章二方，與芸娘各執其一；此時又“月色頗佳”，夫婦倆正“納涼玩月”，又何來會興無限之感嘆？故“仰見飛雲過天，變態萬狀”只是純粹對景色之描寫而已，似乎並不表現

[31] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 16–17。
[32] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 10。
[33] 沈復著，冷凝人眉批，呂自揚新編註釋：《眉批新編浮生六記》（初版）（高雄：河畔出版社，1992 年），頁 44–45。

出無限感嘆的意味。

對於《浮生六記》在藝術上如何表現“優美”的精神特質，以上只是略舉數例以作說明。[34]大體而言，以上數例皆有共同特點：一、正如王國維對“優美”一詞的理解，“優美”使我們忘掉個人之得失利害而沉浸於客體之中，而且使我們玩之不厭。二、情景相融。景中自有作者之情，如王國維《人間詞話》所言：“昔人論詩詞有景語情語之別，不知一切景語皆情語也。”[35]讀者想像到作品所描寫的景色，同時在景色中感受到作者所抒之情，如此“優美”的境界才會產生。

四　人格美

首三卷裏，沈復記其與芸娘間相處之筆墨很多。芸娘是書寫的重心，如馬幼垣（1940–）所言：“傳統小說和雜著中，女角自然不少，真正給寫活的卻屈指可數。《浮生六記》中的芸娘是其中一人。芸娘是書中敘事的重心”[36]，可以說《浮生六記》取得藝術上的成就，大半都是與芸娘在作品中所表現的藝術形象及其精神有關。故當討論到《浮生六記》之藝術精神時，就不能不談芸娘在作品中所展現的“人格美”（即精神上的美）。“人格美”只是芸娘之精神的其中一個側面，並非其精神之全部，這裏只就這個“側面”討論。

以下先對“人格美”作一番解釋。“人格”固然屬於道德範圍，但當一個人表現的修養和品德之韌度遠高於一般人所能企及的範圍時，它便不僅止於道德意義的內涵，而兼有一種藝術意義上的美，我們可以將其稱為“人格美”。它是建立在真情實意的基礎上，其“人格”之表現出於自然，並非虛偽矯飾；甚至能夠讓讀者從精神上產生景仰之情。這樣說還是較為抽象，需結合例子說明。王國維在〈文學小言〉第六則曰：

> 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。[37]

---

[34] 唐夢玲〈《浮生六記》的美學意蘊〉分析了《浮生六記》的意境美，當中細分為：“空靈之境”、“幽雅之境”、“和諧之境”、“清美神韻”，每一細目皆有舉例論析，與本文探討“優美”的部分有相通之處，可互為補充。詳參唐夢玲：〈《浮生六記》的美學意蘊〉（中南大學碩士論文，2009 年），頁 15–21。

[35] 王國維，徐調孚校注：《校注人間詞話》，卷下，頁 47。

[36] 馬幼垣：《實事與構想——中國小說史論釋》（臺北：聯經出版社，2007 年），頁 321。

[37] 王國維：《靜庵文集》，頁 168。

這段文字強調了高尚偉大的文學，是從作者高尚偉大的人格而產生。我們也可以這樣去理解：高尚偉大的文學之所以有價值，是因為作品表現出作者（或作品裏的人物）的“人格美”，因此“人格美”在審美範疇裏自有其價值。文學與人格的關係大概是：文學是一種藝術形式，人格這種精神力量融入文學中，即加深此一藝術形式之精神深度。此一精神在“美”的形式中得以表現出來，從而使讀者在藝術的審美享受中受到這種精神力量的感召，對人生、宇宙之問題有自省和求索。“人格”在概念上是一綜合體，它包含了人之德性、學問、修養、性情等。它們都是一種精神力量，並非獨立而存，而是互為影響，故它們在實際的人生中密不可分。

簡言之，這裏所謂的“人格美”，是從綜合意義上而言的，並非專指學問或修養而言；它兼具道德意義，同時又不止於此，且帶有藝術審美的感受，甚至可以視之為藝術的生活。生活中的事情無時無刻都對人格作試驗，人格不為現實所屈服而自有其光輝，此“人格”本身已非純粹道德意義可包括，而延伸到藝術意義的範疇以成其“美”。因此，“人格美”能對讀者之心靈產生一種精神力量(如景仰之情)，它是人生之境界、藝術之境界。以下將就 “人格美”之內涵，分析芸娘在沈復筆下如何呈現這種精神特質。

〈閨房記樂〉裏有一段文字頗可說明芸娘氣質脫俗的一面，沈復寫道：

> 余啟堂弟婦，王虛舟先生孫女也。催妝時偶缺珠花，芸出其納采所受者呈吾母，婢嫗旁惜之。芸曰：“凡為婦人，已屬純陰，珠乃純陰之精，用為首飾，陽氣全克矣，何貴焉。”而於破書殘畫，反極珍惜。書之殘缺不全者，必搜集分門，彙訂成帙，統名之曰“斷簡殘編”；字畫之破損者，必覓故紙粘補成幅，有破缺處，倩予全好而卷之，名曰“棄餘集”。嘗於女紅中饋之暇，終日瑣瑣不憚煩倦。芸於破笥爛卷中，偶獲片紙可觀者，如得異寶。[38]

這種脫俗氣質表現為輕貨利、重書畫，芸娘把珠花等納采時所得者都交給沈復之母，並非因為這些珠花毫無價值，而是情份相比珠花更值得珍重。芸娘把破書殘畫當為至寶，字畫偶有破損處亦會小心修補，把它們妥善存放，這番帶有柔性美的惜物之心是一種細膩感情之表現。若非存有一顆詩人之心，是不容易對殘畫破書有如此感情。詩人容易對所見之殘花枯葉起憐惜之心，就是因為詩人之心靈仍存有一片純淨澄明之境，感俗人所不易感，如《紅樓夢》裏林黛玉的〈葬花吟〉，兩者雖在表現上、精神上有所不同，但在本質上都有一種惜物之心。此種敏銳之領悟力，除了天資稟

[38] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 14。

賦，還有後天的學問、修養等工夫。芸娘在此處所表現的，正是一種偏向於德性和性情方面的“人格美”。林語堂（1895–1976）似乎亦特別賞愛此段文字，他說：

> 假使她生在英國，誰不願意陪她參觀倫敦博物院，看她狂喜墜淚玩摩中世紀的彩金抄本？[39]

林語堂這番想像可謂增添了芸娘在沈復這段描寫裏所散發的美，芸娘置身於倫敦博物院中，想來亦不覺違和，讀起來反而覺其妙。

芸娘於神誕化為男裝與沈復到洞庭君祠觀賞盛況，沈復記道：

> 遍游廟中，無識出為女子者。或問何人，以表弟對，拱手而已。最後至一處，有少婦幼女坐於所設寶座後，乃楊姓司事者之眷屬也。芸忽趨彼通款曲，身一側，而不覺一按少婦之肩，旁有婢媼怒而起曰：“何物狂生不法乃爾！”余欲為措詞掩飾，芸見勢惡，即脫帽翹足示之曰：“我亦女子耳。”相與愕然，轉怒為歡。留茶點，喚肩輿送歸。[40]

芸娘化身男裝，“攬鏡自照，狂笑不已”[41]，本身就讓讀者覺其貪玩可愛；其到了洞庭君祠裏與少婦攀談，不小心觸碰到少婦的肩膀，遭到身邊的婢媼怒目指斥時，我們可以想像當時芸娘說出“我亦女子耳”時是多麼慌張，又是多麼直率可愛。旁人“相與愕然”，一一反應不過來，最後更“轉怒為歡”。這段文字特別有趣味，芸娘之可愛率性於此可見一斑。

至〈坎坷記愁〉，芸娘所表現的“人格美”至為深刻。芸娘之盟姊夏氏曾贈她一名僕役，名阿雙，阿雙後來趁沈復往靖江時、芸娘在臥病中竊逃了，沈復記道：

> (芸娘)見余歸，卒然曰：“君知昨午阿雙捲逃乎！倩人大索，今猶不得。失物小事，人係伊母臨行再三交託，今若逃歸，中有大江之阻，已覺堪虞；倘其父母匿子圖詐，將奈之何？且有何顏見我盟姊！”[42]

芸娘之所以憂心忡忡，是阿雙逃跑會使她“失信於人”。若然阿雙在逃跑之中不幸遭逢險阻，白白掉了性命，無論如何芸娘也是難以安然的，這份愧疚更會使她無顏

---

[39] 林語堂：〈浮生六記新序〉，載沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 1。
[40] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 18。
[41] 同上注。
[42] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 45。

面再見其盟姊。病榻中她仍然很重情誼，守信諾，首先想到的並非自身之利益，而是把阿雙逃跑的責任獨自挑上。後來芸娘病勢日增，逝去前向沈復說了一番話：

> 芸又欷歔曰："妾若稍有生機一線，斷不敢驚君聽聞。今冥路已近，苟再不言，言無日矣。君之不得親心，流離顛沛，皆由妾故。妾死則親心自可挽回，君亦可免牽掛。堂上春秋高矣，妾死，君宜早歸。如無力攜妾骸骨歸，不妨暫厝於此，待君將來可耳。願君另續德容兼備者，以奉雙親，撫我遺子，妾亦瞑目矣。"言至此，痛腸欲裂，不覺慘然大慟。[43]

從阿雙逃跑一事芸娘所表現出之重情負疚，到她死前的最後一番話，都是她自責愧疚的傷心語。相信不少讀者都會同意一點，就是芸娘本無什麼罪過，她只是抱著愛美愛真的精神過其悠然自適的生活而已，最終卻換來含恨愧疚而終的結局。對於這個結局，有些讀者坦言是難以接受的，如李歐梵（1942–）曾說：

> 此次重讀，卻又覺得書中所寫的樂趣太少了，只寫了兩卷——〈閨房記樂〉和〈閑情記趣〉，就〈坎坷記愁〉起來，終至於遭父母放逐，窮困潦倒，而芸娘又英年早逝，更不是我願意接受的結局。俗話常謂紅顏薄命，但為什麼悲劇都和女人有關?[44]

古今文學作品書寫死亡的固然不少，但為何芸娘之死偏偏讓人覺得不能接受呢？主要因為正如林語堂所說，芸娘是"中國文學上一個最可愛的女人"，在她身上"這樣賢達的美德特別齊全，一生中不可多得。"[45]芸娘的逝去並非純粹作品中一個人物之消亡，而是一種"美德"，甚至是一種"理想"之消亡，因此讓人感到難以接受。芸娘面對任何困苦皆默然忍受，毫無怨言，本身就彰顯了其精神之堅韌不屈，但她這種精神並非表現為一種強大之力量對抗逆境，被逆境壓倒後所表現出之光輝，而是有一種安貧樂道的意味，如林語堂所說：

> 讀了沈復的書每使我感到這安樂的妙用，遠超乎塵俗之壓迫與人身之痛苦——這安樂，我想，很像一個無罪下獄的人心地之泰然，也就是心靈已戰勝了肉身。[46]

---

[43] 沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 46。
[44] 李歐梵〈自序：爛漫餘情人似玉〉，載李歐梵、李玉瑩合著：《過平常日子》（香港：天地圖書有限公司，2002 年），頁 14–15。
[45] 林語堂：〈浮生六記新序〉，載沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 1。
[46] 林語堂：〈浮生六記新序〉，載沈三白著，陶恂若校注，王關仕校閱：《浮生六記》，頁 3。

“一個無罪下獄的人”所表現心地之泰然自有其人格之美，這種人格美沒有使我們對困境感到絕望，反而在憐憫和同情中喚起一種景仰之情。芸娘之人格美並非僅僅表現於其可愛直率的一面，還有她陷於艱困中所呈現出精神之深度，這一點才是芸娘最為感動讀者、最有價值的一面。

五　結論

以上主要從三個方面論述。在“人性美”方面，藝術精神就是美的呈現，〈坎坷記愁〉雖然以悲為主調，但一部稱得上有價值的作品絕非最終使人感到絕望頹喪，而是使人在悲哀和憐憫中發現人性有價值之精神特質。在“優美”方面則主要從主觀的審美情感而論，舉例說明沈復筆下的情、景如何表現出“優美”之境界。至於“人格美”，《浮生六記》之藝術成就大半都是芸娘的藝術形象及其精神深度所造就的，專注於芸娘之藝術形象固然在審美過程中覺其美，但難免忽略了其精神深度對於讀者在審美過程中之影響，故此本文亦對此加以剖析。