

第一章 緒論

「意境」是唐代詩論中很突出的觀念。王昌齡在《詩格》中直接取用「意境」這樣的詞彙，皎然《詩式》論及「取境」，劉禹錫提出「境生象外」，司空圖《二十四詩品》標示出「超以象外，得其環中。」以及殷璠《河嶽英靈集》的「興象」，這些重要的唐代詩論觀點被現代學者歸之於「意境」的理論系統中。總此五位詩論家的觀點，建構起唐代詩學最具特色的「意境」觀念。但是除了王昌齡，其他詩論家並未提出「意境」一詞。不過，他們的觀點確實都指向創造詩「境」的觀念，歷來學者也多以「意境」稱呼這一系列的唐代詩論，故本文亦以「意境觀」稱之。

除了針對上述五位唐代詩論家的論述來了解意境觀在唐代的歷時發展之外，並對意境觀所繼承自前代詩學的觀念進行溯源的探討。形象思維的運用與感物吟志的抒情觀是意境觀誕生的兩大基礎。在先秦時代的文獻中，可以看到古代知識份子運用形象思維從事說理、辯論與創作的早期狀況。兩漢時代則基於音樂與政治互動關係的詮釋，明確得到「樂者，音之所由生也。其本在人心之感於物也。」的感物抒情觀，並且在《詩經》的傳疏中加以發揮為「情動於中，而形於言」的抒情觀點，於是中國詩學的抒情傳統遂得建立。然則抒情的觀念雖已被提出，但整個兩漢時代文學的抒情性格是極不明顯。直到魏晉之際，伴隨玄學的發展才使得個人的情性被突出的重視，詩學的抒情觀念也自此獲得觀念上的闡發與實踐上的落實。可以說魏晉以下整個南朝文學理論的建構，都在於闡明並印證「詩大序」這兩句話。意象觀的建立是南朝詩學的主要成就。進入到唐代，由於基本情物融合的觀念與創作技巧已在南朝時獲得解決，此時的詩論重點是進一步探究如何在有限的字句中傳達完整且無邊的情感體會。「意境」就是這個探索過程所總結的詩學觀念。基於以上簡要的對意境觀在唐代的發展與歷史溯源的提示，是故本文名之為「唐代意境觀詩論的起源與發展研究」。

唐代意境觀初萌芽之時，中國詩學的發展已是各體齊備。內容上各種題材無所不寫，形式上四聲八病的要求、平仄的規準，以及各式各樣的對仗形式也都發展成熟。更重要的是寫詩、讀詩、論詩甚至是唱詩，都因為科舉考試的關係而加速成為一種全民運動。在繼承南朝的詩學理論基礎上，唐詩以積極且大量的創作，取代精深但較為消極的理論建構。唐代詩學並沒有出現繼承《文心

雕龍》的著作，倒是對鍾嶸《詩品》專體討論的著作形式有所開發。不過詩格、詩式這一類型著作並未如《詩品》一般針對作品來把握詩人的主要創作風格與藝術特徵，而是進一步列述各種創作技巧。可以說，唐代詩格是在南朝精關的文學理論基礎上，提出實際的創作手法。比如《詩格》的「起首入興體十四」列舉十四種起首入興的例句，以說明各種入興的狀況。又如皎然《詩式》的「明勢」、「明作用」、「四不」、「四深」等都是實際創作法則的提示。在一個大量創作的時代裡，詩格這一類型的著作便成為唐代詩學主要的文獻紀錄。

也正是從鍾嶸《詩品》開始，唐代詩格類著作步其後塵，中國詩學逐漸的傾向於印象式批評，或說是直覺式批評（註¹）。比如鍾嶸對曹植的評語，如今已是文學史公認的定評：「骨氣奇高，詞彩華茂。情兼雅怨，體被文質。」說到阮籍也一定引用鍾嶸的評語：「言在耳目之內，情寄八荒之表。」說到謝靈運與顏延之，也一定是：「謝詩如芙蓉出水，顏如錯彩鏤金。」又如《詩格》中「常用體十四」提到的「藏鋒體」、「曲存體」、「立節體」，如果沒有實際的詩例說明實在很難理解。這樣趨向於重視體會多於言語說明的批評方法是有它生成的文化背景。與傳統文化中成熟極早的道德哲學，以及東漢末出現的人物鑒識有深刻的關係。

先秦時代，中國人就很重視道德人格的培養，就連文章也視同是一種人格的表現。兩漢時代沿襲此一傳統更是有過之而無不及。到了魏晉，由於政治領袖言行不一，使得儒家禮教崩潰，諸多知識份子在行為上朝向縱欲狂蕩。在思想上，老、莊、易三玄成為主流。然而另有一股文化隱流被記錄在《世說新語》之中，或許可以稱之為「美學」的隱流。《世說新語》是一部記載魏晉玄學名士的言行錄，其中大量出現欣賞、讚譽某人物言行儀態的文字，形容某人如玉山、如高嶽、如孤松等等。在《蘭亭集敘》中記載著文人雅士流觴賦詩、仰觀宇宙、俯察品類的情況，根本就是一種「美」的生活。其所云：「當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，不知老之將至。」展現出文人陶醉於自然景色與自我情感之中，這實在就是一種「審美」的生活。只有在這樣的審美生活氣氛中，才會出現積極的、自覺的審美意識，進而產生審美的批評。於是就在《世

註¹ 關於鍾嶸《詩品》與唐代詩格類著作、宋代詩話類著作的關係目前尚無定論。不過《詩品》與後來詩格、詩話評論作品的方式確實有相當高的一致性。即大多使用印象式譬喻詞來描繪作品最深微的詩意，這種方法西方學者稱之為印象式批評，或說是直覺式批評，西方學者認為這是沒有理論根據的一種批評法。

說新語》之中，見到後世文學批評廣泛運用的印象式批評的直接來源（註²）。可以說，人物品鑒的形容語其實源自對完美人格的追求，而對完美人格的追求又與道德哲學的歷史發展有深切的關係。先秦諸子的文獻中，已大量使用譬喻詞或是寓言故事代替繁複的論說文字。這種借客觀具象事物以說明主觀人文意義的方式，從哲學領域潛移到文學領域來，其強調的重點就在以文字展現主觀之意與客觀之象於某一特徵面相的結合。這就是文學作品「意象」的最早源頭。魏晉南朝時代的文學發展，在《典論·論文》、《文賦》、《文心雕龍》、《詩品》歷時的探索中，諸位文論家幾乎傾力於詮釋主觀情意與客觀具象事物之間的關係。很明顯的，已充份認識到作品中所隱涵的藝術性質，文學作品的「意象」觀念於焉誕生。意象觀雖然是南朝文學發展的主要觀念，實際上，並沒有任何一篇著作以「意象」為題立論，或是明確架構出「意象」之說。本文也就不稱之為「意象說」或是「意象論」而稱之為「意象觀」，表示當時有這樣的觀念，但尚未有此一理論專稱。

唐代的意境觀就是繼承意象觀發展起來。意象觀重視主觀的情意與客觀具象事物在特徵面的結合，《文心雕龍》中這個問題基本上獲得了解決。《詮賦》說：「蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅。物以情觀，故詞必巧麗。」《物色》說：「歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。……是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。」這兩篇明白指出主觀情理與客觀具象事物之間的關係，所以是處理意象的問題。到了唐代，既有漢魏六朝大量作品，又有《文賦》、《文心雕龍》、《詩品》如此精湛的文論，加上四聲八病以及平仄譜的規矩，創造文學意象已不是問題。唐代詩人進一步思考的是，如何在有限的字句之中傳達出無限的情感體會的可能？也就是如何將詩人當下觸發的情感氣氛傳達給讀者，使讀者透過詩人的描繪而興起相應的情感氣氛。我們可以說，唐詩對漢魏六朝詩的開拓，表現在「由象入境」；由個別具象與單一情感經驗的描述，提昇為在作品中創造一個完整的、立體的、多層次的、多面相的情感氣氛。現代美學家宗白華曾這樣描述「意境」：「中國藝術家何以不滿於純客觀的機械式的模寫？因為藝術意境不是一個單層的平面的自然的再現，而是一個境界層深的創

註² 其實除了《世說新語》的記載之外，六朝時代的畫論、書論都比詩論更早觸及主觀情意的表達問題。都談論到如何在一定的筆劃中，或者是一定形像描繪中，呈現出如同真人一般的生氣與韻度，這種從有限中見出無限的審美意識在魏晉時代已經展露。

構。」(註³) 在這樣的作品中，情景交融，物我不分，虛實相生，欣賞者甚至還可以從中體會出人生哲理。套用嚴羽的話：「唐人尚意興而理在其中。」(註⁴) 所以「意境」的內涵是立體的，對「意境」這個詞彙的詮釋也就必須視做為整體觀念，不能分離為意與境。

本文基於以上的認識，意圖深入討論意境觀的內涵。嘗試詮釋意境觀中，情景交融、物我不分、虛實相生等相關問題，更深入的是要釐清情與景如何交融，物與我如何不分，試圖釐清意境觀的審美內涵。理論就是一種批評，批評就難免帶有主觀。筆者企圖心是如此強烈，而所學所知卻是如此有限，不滿足於籠統的說明，想要說清楚它又發覺竟是如此困難。以主觀之理評主觀之情，則含渾籠統之語、理所當然之詞顯然是在所難免，然文學畢竟不同於科學，如果說文學是人們感情的慰藉，那麼情感的事是任誰都很難一語道盡，但它就是如此迷人，去了解它、分析它也應該是有意義的。

第一節 從美學的角度研究詩歌理論

本文研究的理論基礎是美學。美學此門學科的建立，始自德國哲學家鮑姆嘉通 (Baumgarten, 西元 1714-1762)。鮑姆嘉通將這門學科名為「Aesthetica」，他在《美學》第一章中定義了何謂美學：

美學的對象就是感性認識的完善 (單就它本身來看)，這就是美；與此相反的就是感性認識的不完善，這就是醜。美，是指教導怎樣以美的方式去思維，是做為研究低級認識方式的科學，即做為低級認識論的美學的任務。美是以美的方式去思維的藝術，是美的藝術的理論。(註⁵)

很清楚的鮑姆嘉通把美學當做是一種認識「美」的科學，而且是屬於低級認識論的科學。定義為「低級」是因為美學是從哲學中衍生出來的學科。哲學是抽

註³ 宗白華撰：《美學的散步·中國藝術意境之誕生》(臺北，洪範書店出版，1981年8月初版，2001年1月6印。)，頁19。

註⁴ 嚴羽撰：《滄浪詩話》(收於《歷代詩話》，何文煥訂，臺北，藝文印書館印行，1991年9月5版。)，「詩評」第九條，頁450。

註⁵ 引自朱光潛著《西方美學史》(台北，頂淵文化事業有限公司2001年6月初版1刷)，上卷，頁279。

象的、理性的、邏輯的思考，西方人認為理性就是智慧的表現，是人之所以為人，且不同於禽獸的最大特徵，因此哲學是高級的。美學則是探究人類經驗的、感性的、非邏輯的一門學科，是非理性的，所以是低級的。理性與不理性的分判是否妥當，不是本文討論的重點。但可以明白的是，要研究人們在生活中的感性活動及其內容，往往就是要借助美學對於感性經驗研究的相關理論。

「意境觀」能夠以美學相關理論來輔助研究，根本的原因在於「意境觀」源自中國古老的抒情詩學觀念——「感物吟志」。由漢魏以至唐代，眾多詩人的創作都是以抒發身心意志為動機。舉凡詠懷、詠史、詠物、山水、田園、感遇、邊塞、戰爭等等題材，都是詩人們某一種感性體驗的展現。詩人必要有如此之感與如此之思，而後才有如此之作。可以這樣的說，詩的創作就是一種感性生活的展現，而研究人類的感性經驗以美學為知識基礎應當也是可以的。

人類的感性經驗與現實生活息息相關。先秦時代的人們已經認識到人的內在情感與外在環境變化有密切的關聯，最早表現在音樂與人心的相感通上面。

《論語》記載孔子聽韶樂而有盡善盡美的感受，《左傳》記載季札觀樂能知一國之政風民俗。這些實際的例子告訴我們，在很早的時代中國人就已經發現音樂具有傳達超乎聲音以外抽象感覺的能力。在當時詩與樂又是一體，理由在於詩與樂都是由於人心感動於物而創造出來的，詩是感動之後形之於言，樂是感動之後發之於聲。所以詩與樂能夠相通，其本質都在於人情感物而動的觀念。情感其一般狀況是存在於個人經驗中，我的情感狀態不等於他人的情感狀態，那麼如何說透過音樂可以了解人的情感狀態呢？以及人們的情感狀態怎麼可能一致呢？這就必須要探討傳統文化中對於情的內涵的認識，以及個人主觀情感如何可能成為具有普遍性、客觀性情感。前者是探究主觀感受的內涵，後者是探究情感的表達技巧。情感既是傾向於個人經驗，則不同的經驗造成不同的情感狀態是一般常態。不過，從文學作品以及文學歷史中可以發現，相近似的生活經驗很有可能造成相近乃至相同的情感經驗，因此生活經驗是造成情感變動的關鍵。一般對唐詩的認識往往區分自然派、浪漫派、寫實派、邊塞派，這是因為各體派中作家有類同的生活經驗，於是呈現出相近的詩意。大抵來說這類似的生活經驗主要有兩方面：一是自然的農業生活，一是人為的政治生活。

在農業生活方面，直到二十世紀以前，中國大部份民間生計活動仍是農業生活，商業活動只集中在少數大城中的少數人。農業生活相當依賴自然節候的穩定變化性，四時十二節氣是先民辛苦的生活經歷總結，也是先民在變化的大

自然中所藉以安定生命與生活的觀念依據。然而一旦大規模的氣候變動造成作物的歉收，百姓的衣食也就陷入困境。基本的飽足既是人們最低需求，一旦欠缺就會造成相近似的愁苦情感狀態。在政治生活方面，人的社會意識遠高於一般禽獸，社會分工與技藝的發展更是禽獸所無，於是群體中很需要領袖人物來帶領並維持群體生活的安全與秩序。若是領袖人物失去領導能力而讓社會失序，或是錯誤的判斷造成群體生活的危機，也會形成群體內相近乃至相同的情感狀態，這樣的情形在集體意識強烈的社會中尤為明顯。《詩經》的時代就是集體意識強烈的時代。三百篇的 國風 呈現出較多人與自然界的互動，不同地域所表達的情感樣貌也就呈現為十五國風的不同。雅、頌 則表現為較多對政治人事的反映，也同樣出現追求保國安民的群體意識。不管是農業生活或是政治生活，在《詩經》時代展現群體意識都是透過詩與樂，都是有「感」而發。音樂是人「感於物而動，故形於聲。」(註⁶) 詩則是「情動於中，而形於言。」詩與樂都是人們情感的展現，是故《詩經》時代詩樂乃是一體。由於樂譜沒有保留下來，加上其它因素使得詩與樂漸漸判離。《論語》所載孔子與弟子引詩談詩，並不特別重視詩的抒情意義，轉向重視作品可以有興、觀、群、怨、識鳥獸草木等多元意義的探究，這由子貢與子夏向孔子問詩可見一般。(註⁷) 一直到西漢 詩大序 ，對於詩的解讀更是完全伏服於人倫教化的思想之下。至於對情感的認識則是保留在《荀子·樂論》及《禮記·樂記》之中。特別是 樂記 較多的論及主觀情意與客觀世界的互動關係，惟終究還是為政教立論。

直到魏晉時代個人意識抬頭，詩的抒情意義才又重新受到重視。魏晉時代追求完美人格特質的玄學風潮，結合人物品鑒活動襲捲整個士族階層。並由對人格美的追求擴大為追求藝術美，「形神」、「氣韻」等抽象審美觀念首度出現在書法、繪畫領域中。詩與情的關係則仍然很含蓄的保留在 文賦 「詩緣情而綺靡」一語之中。到鍾嶸《詩品》轉化了傳統興的意義，詩才明確成為一種純欣賞的藝術品。鍾嶸在序文中說到：「凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義！非長歌何以騁其情！故曰：詩可以？，可以怨。使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚

註⁶ 《禮記·樂記》(臺北，藝文印書館出版，1997年8月初版13刷。)，頁662。

註⁷ 學而 篇載子貢問孔子處於貧富中的態度，並引衛風 淇澳 ：「如切如磋，如琢如磨。」比喻，孔子稱讚說「始可與言詩已矣！告諸往而知來者。」在 八佾 篇中子夏引一篇逸詩與孔子討論，子夏回答：「禮後乎！」孔子同樣讚美他：「起予者，商也。始可與言詩已矣！」

於詩矣。」明白指出從詩之中可以追求感性生活的體驗。這是詩與樂脫離之後，首次指出在詩的字音與字義之中依然保有傳達情感的功能。讀詩就是要讀出那份情感體會，這正是一種欣賞與審美的態度。

從以上基本的討論可以知道，中國詩學抒情傳統最早源自認識到人的情感狀態與人們的感官經驗是否獲得基本飽足及安定。隨著時代的演進，文化漸趨多元分工。詩，漸漸的與農業生活的實質內容相疏遠而趨向於藝術化、精巧化。在漢代，詩與政治結合；魏晉時代，詩則又與政治疏遠而與哲學靠攏；南朝時代，隨著聲律的發展與對仗的要求，詩的藝術性格總算被完整的揭露出來。對於詩的創作與欣賞已是為藝術而藝術的審美實踐，卻也因此遭來後世批評無益世教。這過程中，詩在整體文化中的意義雖然不斷改變，但是其「抒情」性質卻是一直保留著。然而如何去探討詩中所蘊含的情意，一直是兩漢以來論詩的重要問題。非常巧的是，玄學議題之一的「言意之辨」，提供了思考此一問題的方法，而人物品鑒的各種形象評語則成為今人所謂「印象式批評」的濫觴。然而「言意之辨」所提供的思辨方法仍不能明晰的展示出詩人、作品、讀者、客觀世界之間複雜的關係（註⁸），再加上文言文精簡的性質，使得較細緻的理論推衍部份，不容易全面的呈現出來。基於以上的概略認識，運用美學理論詮釋主觀情意與客觀世界的感應關係應該是合適的。是以本文據以為主要的研究方法。

第二節 前人相關研究成果回顧

研究唐代意境觀詩論的主要文獻為：殷璠《河嶽英靈集》、王昌齡《詩格》、劉禹錫《董式武陵集紀》、皎然《詩式》以及司空圖《二十四詩品》。以下先表列這五部重要文獻的相關研究，並分析說明其研究成果與利弊得失，以作為本論文繼續探討的基礎。

台灣學者著作（依出版年份）

註⁸ 這四個構成作品的基本要素，是美國文學批評家 M.H.艾布拉姆斯在其著作《鏡與燈》（北京，北京大學出版社出版。1989年12月第1版第1刷。頁6。）所提出。雖然許多學者都曾試圖修正其理論模型以適用於中國文學，不過此四要素都一致的被保留，可見東西方文化中仍有其基本相同的要素。

	書刊名	作者	出版項
1	皎然詩論研究	鍾慧玲	政治大學碩論，1975年。
2	司空圖詩味論	彭錦堂	東海大學碩論，1976年。
3	王昌齡詩格之研究	吳鳳梅	政治大學碩論，1979年。
4	王昌齡生平及其詩論	王夢鷗	臺北，正中書局出版。1984年2月初版，1991年10月初版第3刷。
5	試論皎然詩式	王夢鷗	同上
6	皎然詩式輯校新編	許清雲	臺北，文史哲出版社出版。1984年3月初版。
7	皎然詩式研究	許清雲	臺北，文史哲出版社出版。1988年1月初版。
8	司空圖新論	王潤華	臺北，東大圖書股份有限公司出版。1989年11月初版。
9	唐代意境論初探—以王昌齡、皎然、司空圖為主	黃景進	文學與美學第2集，淡江大學中國文學研究所主編，1991年。
10	王昌齡詩論研究	陳必正	輔仁大學碩論，1992年6月。
11	從鍾嶸詩品到司空詩品	蕭水順	臺北，文史哲出版社出版。1993年2月初版。
12	唐詩學中意境理論的形成	蔡瑜	臺北，里仁書局出版。1998年4月10日初版。

大陸學者著作

	書刊名	作者	出版項
1	中國詩歌藝術研究	袁行霈	臺北，五南圖書出版有限公司出版。1989年5月初版1刷。1999年5月初版3刷。
2	古典文藝美學論稿	張少康	臺北，淑馨出版社出版。1989年11月初版。
3	河嶽英靈集研究	傅璇琮 李珍華	北京，中華書局出版。1992年9月第1版第1刷。
4	唐詩體派論	許總	臺北，文津出版社，1994年10月

			初版。
5	境生象外	韓林德	北京，三聯書店，哈佛燕京學社叢書。1995年4月第1版，1996年3月北京第2刷。
6	中國美學史	葉朗	臺北，文津出版社，1996年1月1刷，1999年7月2刷。
7	全唐五代詩格校考	張伯偉	陝西人民教育出版社出版。1996年7月第1版第1刷。

對上表重要研究成果的回顧，試以台灣與大陸地區分別討論。首先回顧臺灣學者的研究成果。

臺灣學者的研究，最大特色在於版本資料的考釋與校訂。特別是許清雲《皎然詩式輯校新編》最見工夫，採輯歷代叢書所收錄的不同版本加以校勘考訂，讓皎然《詩式》一書得以較完整的面貌呈現，對於研究者有莫大助益。吳梅鳳、王夢鷗、王潤華、蕭水順也都在論文中對詩論家的生平有深入的考證。在理論分析方面，研究者大抵習於分為創作論、欣賞論、批評論這幾類來鋪陳詩論家整體的詩論體系。這樣的陳述方式對於重要觀念，比如王昌齡的「三境」、皎然的「取境」、司空圖的「韻味」皆未能深刻集中的展示其美學內涵，特別是主觀情意與客觀世界如何溝通交融這個關鍵問題。

在彭錦堂與蔡瑜二位的著作中，對於詩論的美學內涵有較為集中的討論。彭錦堂在《司空圖詩味論》中，掌握司空圖別具特色的「詩味」觀點加以深入討論。一方面回溯傳統文化中以味論詩的最早源頭，指出中國人似乎特別喜歡以實際味覺經驗來傳達妙不可言的美感經驗的習慣；一方面也借助美學對於審美經驗的分析，來理解詩論家以味覺經驗比喻審美經驗的深刻道理。蔡瑜《唐詩學中意境理論的形成》一文直接掌握「意境」此一觀念，旨在理析司空圖《二十四詩品》的意境理論是如何在唐代的詩歌與詩學的互動對話中漸次演進形成的。（註⁹）該文一開始先以宏觀的角度，概略的觀察整體唐代詩學的發展，然後再集中焦點討論意境在唐代詩學中的重要性。文中對意境理論的探究是確實的掌握到情景如何交融的關鍵問題。論及王昌齡的觀點時，蔡瑜認為：

⁹ 唐詩學中意境理論的形成 收錄於《唐詩學探索》（臺北，里仁書局出版，1998年4月10日初版。），頁105-178。

「所觸及的物色與意興、景與理的關係，乃至於『境』的概念，才是其理論中最具創發性的部份。」(註¹⁰) 討論皎然與司空圖也都抽取出最重要的「境」的觀念。蔡瑜這篇文章可以說是討論唐代意境觀最明確也最深入的一篇論文。本文受以上兩篇論文啟發甚多，前一篇提示筆者美學對於分析傳統詩學理論有相當的助益，後一篇則啟發本文撰述所應掌握的核心觀念。以下再針對臺灣學者整體的研究得失提出幾點的看法：

1. 缺乏研究方法：

就上表著作中有一項普遍的問題：缺乏研究方法的建立。常常止於將文獻資料以白話再解釋一遍，或只是將原始資料中的內容做分類歸納，得到只是對文獻的基本文字認識，對於文獻中呈現的理論內涵無法深入探究。

研究方法的建立是全篇論文立論的基礎，其目的在闡明論者對於論題的研究角度以及研究步驟，缺少這一方面的說明，易使文章流於散漫無法突顯論題的主旨。上表台灣學者的著作主要以碩士論文為多，臺灣的大學教育比較欠缺研究方法的訓練，而較偏重於資料的蒐集與考證。在學位論文中往往資料版本的解釋非常詳細，而在觀念的詮釋方面卻顯得無力感，無法掌握論題的重點。不過，彭錦堂《司空圖詩味論》及蔡瑜《唐詩學中意境理論的形成》二文其內容能抓住文獻資料的重點，有一致的立論角度，針對唐代詩學意境觀的特徵的討論對筆者甚有啟發。

2. 理論術語詮釋不足：

傳統中國文學批評有一項特色，那就是批評術語非常一致，譬如比興、興寄、興象、意象、意境、情境、味、心、情、氣、風、骨。這些術語在歷代詩學中不斷的被引用，然而隨著各個時代文學特色的不同，這些承繼前代的術語其實質內涵已經改變了。因此分辨某一時代與前代術語內容的差別是一件很重要的事，這往往是論文的主軸。在上表中的幾部著作這一方面是很欠缺的，常常也只是順著前人的語義將之翻譯成白話而已。至於其中觀念內涵的差別可以說都沒有觸及到。其原因正是第一點所述缺乏研究方法，以致無法掌握不同時代相同術語之間的差異。

3. 套用西方文學理論觀點，缺乏自己的觀點。

在這些研究成果中或多或少都觸及到美學，卻沒有能進一步說明引用美學對於論題有何明確的幫助，使得美學這部份在論文整體架構中顯得有點突兀。

註¹⁰ 唐詩學中意境理論的形成，頁128。

中國古代文學理論的發展並沒建構出一套如西方哲學一般嚴謹的方法學，而比較著重於實際的實踐體驗，往往文論家本身就是一位文學家、評論家。中國文化對於美的體會很早就產生，但是務實的民族性使得文學以及藝術很晚才從政教系統中獨立，至少是比西方晚很多。這使得純藝術觀念的討論帶有深刻的政治味道並且對後世產生深遠的影響，造成凡言詩必歸之於興寄美刺的結果。因此，當我們現代人把文學當作純藝術來欣賞時，適時引用西方美學將有助於我們進行更精密的分析。不僅僅在於理論方面，就是對於作品的欣賞，美學往往可以提供許多值得參考的賞析角度。比如文藝心理學對於唯心色彩濃厚的中國詩學就有相當的啟發。最重要的是要回到中國詩學領域中，使傳統各種術語得到澄清，而非花費了許多篇幅引用西方觀點，卻不知其與中國詩學的關聯何在，形同套用數學公式來解題一般。因此找出美學與中國文學理論在藝術本質方面的關聯就是非常關鍵的問題。

其次是大陸學者的研究著作。針對同樣的文獻，大陸學者也幾乎一致的從美學的角度來詮釋。由於著作時代較臺灣學者晚，對意境觀的詮釋在方法上較為精進，整體研究成果顯得比較深刻。在上表中，針對唐代意境觀最直接討論的有袁行霈的《中國詩歌藝術研究》、張少康的《古典文藝美學論稿》、韓林德的《境生象外》與葉朗的《中國美學史》四部著作。以下簡要的摘述重點。

袁行霈認為「意境」就是「主觀情意與客觀物境互相交融而形成的藝術境界。」並將「意境」分解為「意」與「境」。意，就是主觀情意；境，就是客觀物境。意與境有三種交融的方式：一是情隨境生，二是移情入境，三是體貼物情，物我交融。在文章的下篇中，進一步提出詩人之意境、詩歌之意境與讀者之意境，將意境做更精細的劃分。然而這樣的討論首先就使得意境這個觀念的性質無法確定，意境是一種創作方法嗎？還是屬於審美效果？亦或是等同於風格？這些問題在文章中無法獲得明確的回答，使得文章的焦點有點游移不定。

張少康在《古典文藝美學論稿》的「論意境的美學特徵」一文中，認為意境除了情景交融、主客合一的特徵之外，更重要的是「境生象外」這個藝術特點。張少康認為，意境是作家所創造的一個生動豐富的藝術空間，是有生命和活力的現實之一隅，而現實都是生生不息的，因此它必然會非常突出的體現一種動態美和傳神美。（註¹¹）這樣的看法就比袁行霈深刻多了，一方面從欣賞者的角度，肯定了意境是於欣賞過程所獲致的審美效果，一方面也從作家與作品

註¹¹ 論意境的美學特徵 收於《古典文藝美學論稿》，頁 30。

角度，把意境視為一完整觀念來討論，並提示「動態美」、「傳神美」此二審美特徵。由這兩方面的認識可以說張少康比較精確掌握到意境內涵。不過，在關於詩人如何運用客觀物象來創造情景交融的藝術效果這個問題上，張少康還是沒有談到。

韓林德《境生象外》一書主要從哲學的角度來論述古典詩論中講究「意在言外」的哲學思維背景。透過分析《易經》、元氣論、陰陽五行三大思想基礎，掌握華夏美學的六大特徵：美與善的統一，情與理的統一，人與自然的統一，有限與無限的統一而偏重於無限，認知與直覺的統一而偏重於直覺，推崇仰觀俯察、遠望近察的「流觀」觀照方式。此六大特徵正是一般討論文學理論最常出現的觀念，但又不知其所從何來。本書主旨就在揭示「境生象外」此一文學觀念其實有其深遠的文化與哲學背景。對於本文詮釋情景交融、虛實相生等意境觀藝術特徵有很大的幫助。惟其側重於哲學，對於文學作品的分析則是明顯欠缺的。

葉朗《中國美學史》的特色在於呈現中國美學發展的大系統。從先秦孔、老迄於晚清王國維，有系統的掌握歷代「表現為理論形態的審美意識」。葉朗認為唐代美學中「境」這個範疇就是唐代審美意識的理論結晶。一部美學史，主要就是美學範疇、美學命題的產生、發展、轉化的歷史。（註¹²）因此，此書和前述的著作比起來，涵蓋的範圍就更大，內容也更豐富。從這樣的歷史大系統中，可以看出唐代意境觀念的出現是前有所承的；儒家、道家的哲學系統，魏晉南北朝書、畫在技巧、觀念方面的琢磨，詩、文創作的理論歸納。凡此種種，都是意境觀誕生的養料。比較特別的是，葉朗認為唐代意境觀念的出現是受到謝赫在《古畫品錄》中提出的「取之象外」的影響。但是葉朗在文章結論中卻又說離開老、莊美學，就不可能掌握「意境」的美學本質。出現這樣不一致的狀況，是因為意境觀來自實際作品的創作與欣賞的經驗總結。從創作的角度來說，繪畫的審美特色提供了詩歌創作技巧的參考；從欣賞的角度來說，詩歌與現實生活的緊密關係，往往需要有哲學的思考才能深刻體驗。由是為意境的討論也就必須兼及哲學與藝術（包含文學）兩大方面。

通觀大陸學者的著作，大致可以歸納以下幾點特色：

1. 資料整理較為完善理想

大陸學者在文獻資料整理方面有非常可觀的成績。以本文的相關文獻而

註¹² 《中國美學史》第一章 中國美學史的對象與發展線索，頁3。

言，張伯偉的《全唐五代詩格校考》提供本文非常多的方便，王昌齡《詩格》全文以及皎然《詩式》與《詩議》都一次收錄，並且詳細註釋，讓筆者省了很大的力氣。另外傅璇琮所撰《河嶽英靈集研究》也把今存幾本重要的唐人選唐詩做了綜合的比較與討論，讓筆者對唐人選唐詩有比較廣泛的了解。葉朗《中國美學史》則是集中討論歷代相關於美學的論述，架構起最簡要的美學歷史，幫助本文在討論意境觀時不忽略其文學歷史意義。

2. 思辨性質濃厚

大陸學者的研究呈現出哲學意味濃厚，這可能與他們曾接受馬克斯主義思想的影響有關。現代哲學源自歐洲，馬克斯主義是歐洲眾多哲學流派中的一支，因此大陸學者受到具有強烈思辨性的歐洲哲學影響，使得他們的研究成果往往較為深刻。比如討論王維作品的審美特色，並不流於與一般文學史相同論調只重視後期山水自然作品，能夠全面性的從文人趨向都城集中的群聚效應，以及唐代整體文人的心理趨向入手，肯定王維之所以成為開元時代詩壇核心詩人就在前期作品表現出的秀雅風貌。這樣的觀點平衡了一般文學史過於偏重討論王維後期作品卻又說不清後期作品好處的缺點。

3. 所採取的研究角度多樣且較精確

大陸學者對意境觀的探討是各自從不同角度切入的。有偏向哲學的，如《境生象外》一書。有專家研究的，如《河嶽英靈集研究》。有文人流派研究的，如《唐詩體派論》。有通觀歷代美學發展的，如《中國美學史》。還有文獻校釋的，如《全唐五代詩格考》。另外還有從文化學的角度來探討。相對於臺灣學者的研究，大陸學者的研究確實比較多元化。藉由多元的研究，可以幫助我們更完善、更多面的理解意境觀。

在研究成果的精確性這方面，《唐詩體派論》以及《境生象外》二書最能見得。前書以為傳統的四唐分期未必能掌握到唐詩的全般發展，認為理解唐詩必須考究詩人彼此群聚交流所產生的「流派效應」。《唐詩體派論》掌握此一重要文學活動現象，分析並詮釋詩人群聚效應所形成的各種審美特徵，從而揭示唐詩更深層的文化意涵。《境生象外》一書則著重從思維特色討論文學理論中「境生象外」的哲學與文化背景。其所歸納六大美學特徵使本文在深究意境觀的來源與發展時，得以不囿於基本有限的文獻資料，能夠廣泛的考慮到意境觀其起源深刻的文化、哲學及學術背景。

由以上兩岸學者研究成果的簡單對照，似乎筆者對於台灣學者的研究成果

頗有微詞，而偏好大陸學者的貢獻，這當然不是。從時間上來看臺灣學者的研究時間大抵都比大陸學者早，民國六十年代的臺灣各方面都不如現在充足，包括文獻的取得、相關的學術交流都不及近十年的方便與豐富。於是各家的研究侷限性就很明顯，大概就只是很平實的將文獻內容分類整理，再加以翻譯成白話提昇文獻的可讀性，這方面臺灣學者的努力是不能忽視的。另外由於政治情勢的關係，使得臺灣學者的養成過程較缺乏辯證思維的能力，習於接受標準答案，使學術的創新發展受到很大的限制，甚至很多研究成果只是炒冷飯一般毫無滋味與營養。大陸方面也是最近十年開放以來，才比較有顯著的研究成果。本文將兩邊學者放在一起討論並非做優劣比較，是要不斷提醒自己因為有前人的努力才有今天這篇論文的產生。

第三節 研究程序與各章主旨

從上節對相關研究的回顧中，可以看出兩岸學者在討論唐代意境觀時，有三點共同的不足，一是對於意境觀產生的思維方式討論不足。一種詩學觀念必源自一種思維方式，比如詩言志的觀念與先秦時代以禮樂來節制安順人們的情感的思維方式有深刻的關係。同樣的唐代的意境觀也應該有它生成的思維背景，這個背景是什麼呢？似乎很多人都忽略了。二是對於詩論家詮釋主觀情意對客觀物象所進行審美的觀照討論不足。比如王昌齡用「以境照之」、皎然用「取境」分別說明主客觀的交流方式與狀態，如何以境照之？如何取境？這可能是討論意境觀時所應強調的重點。三是對於「意境」的審美觀照在詩學史上的發展脈絡討論不足。唐代詩學既是繼承南朝詩學，而兩個時代的詩學觀念呈現出什麼樣的關係呢？釐清兩個時代的詩學發展與聯繫應該是有助於我們理解唐代意境觀的深刻內涵。因此，這三個問題就是本文所嘗試討論的主要內容。

本文共分六章，以下依章節順序分述研究的程序與主要內容。

第一章是研究方法與步驟。第一節說明本文主要的研究方法。第二節是對前人研究成果的回顧。第三節主要說明各章內容，同時也說明全文的研究步驟，分析前人研究的成果與優缺點，確立本文研究的基本價值。

第二章是討論建立意境觀所運用的思維方式—形象思維。此章為本文的理論基礎，旨在說明抒情傳統的核心觀念「感物吟志」其實就是運用形象思維。

透過形象思維的運作，作者主觀的情感才能夠與客觀的物象相結合，使作品呈現出情景交融的藝術效果。從先秦迄於兩漢，形象思維的運用已相當成熟。在諸子的著作中，既豐富又精采的譬喻語或是寓言故事就是具體的形象思維的展現，透過有限的、可感知的形象，用以詮釋無限的、抽象的哲學原理。中國詩學中重視有限中體會無限的藝術效果，在先秦時代就已初露曙光。到兩漢時代，在《詩大序》中得出「情動於中而形於言。」的具體詩學觀點，「情」成為探討中國詩學理論所必需掌握的主軸。然而其理論的內涵與結構建立，卻因為缺乏有效的思辨方法遲遲無法出現。直到魏晉之際，藉由玄學人物對言、意、象的討論，形象思維的理論架構才獲得建立，同時在玄學人物的審美生活中，啟發詩論家對於詩的審美本質的反省。於是中國詩學建立起自己的形象思維的理論體系。

第三章討論意象觀。承續第二章論及先秦時代對於形象思維早已運用熟練的實際例證，說明魏晉以至南朝，是對文學作品中所蘊含的「情」進行觀念的反省與理論的建立。此時期中並未有「意象」的專篇專題討論。從陸機《文賦》的「詩緣情而綺靡」揭示出詩以情性為本的觀念開始，到劉勰《文心雕龍》下篇中以情性貫串各篇，以及鍾嶸在《詩品序》中更是直接表明詩就是「吟詠情性」，明顯看出詩論家們已經深刻認識到文學作品的審美本質就是根源於人的情性。然而人的主觀情性只是創作的要素之一，客觀物象的變化往往是觸動詩人敏銳感受的契機。在這三位詩論家的著述中，都致力於說明主觀情意與客觀具象事物的交互關係，並且在文章中具體論及文學欣賞與創作的四大要素：情、意、物、文，可以說南朝文論家所建構起的理論體系就是「意象觀」。

第四章是唐代意境觀的發展與分析。「意境」在唐代詩論著作中是一個很突出的詩學觀念。在魏晉南朝詩論家肯定詩以情性為本的基礎上，唐代詩論家致力於闡釋作品中所應當呈現的多面的、立體的、完整的藝術感受。始自王昌齡《詩格》的「三境」、「以境照之」的觀點，在皎然《詩式》的「取境」以及「辨體一十九字」的討論中，意境觀終於成立。劉禹錫「境生象外」的觀點則進一步指出此藝術感受的發生方式，最後在司空圖《二十四詩品》中，以贊體的形式呈現出作品中可能達到意境的審美效果的二十四種藝術特徵。從這樣的歷時討論中，一方面看出唐代詩學對於南朝詩學的繼承，一方面也看出唐代詩學對於南朝詩學的轉變與創新。綜合這兩方面，唐代詩人與詩論家將南朝詩人及詩論家傾向於創造及詮釋個別物象所可能包含的情感素質，轉化為以眾多物

象構造出一個具有一定情感主題而又超以象外的整體性情感氣氛。基於以上的討論，最後歸納出唐代意境觀所可能包涵的理論觀念，及其在實際作品中所可能呈現的藝術手法與情感面貌。

第五章是實際作品的賞析。基於上一章所歸納唐代意境觀內涵與其在實際作品中可能呈現的情感特色，先闡明在眾多唐詩流派中的選擇原則，以作品在展現主觀情感與客觀物象互動關係上，最能呈現出意境的審美效果為主。其次再參考歷代唐詩選本及現代文學史所評選的詩人與其作品特色，然後決定以唐代自然派詩人王維為討論對象。統計最常被選讀的作品，舉出 鹿柴、辛夷塢、鳥鳴澗、終南別業、山居秋暝 五首作品進行賞析。

第六章結論。主旨在於回顧本文整體論述重點，架構起唐代意境觀來源與發展的基本理論脈絡，最後達到對唐代意境觀內涵真切的認識。

第二章 傳統詩論的特色：形象思維

從觀念上來說，詩的創作與欣賞都以情感的體會為中心。《詩大序》所說：「情動於中，而形於言。」就已揭示了這個觀念，約四百年後西晉陸機才以「詩緣情而綺靡」一語再度引人注目。到南朝劉勰《文心雕龍》下篇之中與鍾嶸《詩品序》才完全揭露出詩的藝術性格，並確認探究詩的美感特質就是探究人的情感經驗。但這並非意味著創作與欣賞的過程，只是憑藉著純然的感性經驗而已，不管是寫詩或是讀詩，還是需要運用理性的思考。詩歌的創作與欣賞，運用的是形象思維。是求對於思考對象完整的形象感受的呈現，不對其進行科學的、分析的、推理的理解。比如面對一棵樹，對於詩人而言，不問其材質是否適於傢俱製造，也不問其演化的生命歷史，只看它挺立於天地間的樣子，只看它枝脈、節紋伸展與交繞狀態，只看它如何承受著風霜雨雪的摧殘，而又孤直的挺立於天地之間。詩人掌握的是觀賞過程產生的情感經驗，並以其敏銳的觀察與精準的煉字轉化客觀形象，創造出帶有詩人情意的藝術面貌。形象思維所指稱的，就是這個賦予客觀物象以主觀情意的思考過程。

然而形象思維終究不是中國古典詩學本有的觀念，同樣是探究主觀與客觀感應關係，我們本有的觀念是「比」與「興」。「比興」雖然在《詩大序》中已經出現，但是《詩大序》與《詩經》的註文中都沒有解釋，使得詩六義的意義成了千古的懸案。「比」的意義古來尚稱一致，「興」卻是眾說紛紜。裴普賢曾對詩經興義的歷史發展撰寫專文討論，羅列春秋迄於民國《詩經》的註疏者、研究者對興義的詮釋。（註¹³）在該文第八小節「詩經興義發展的概要綜述」中歸納出四派興義發展：傳箋興喻派、興以情立派、興生無義派及綜合分析派。從四派的名稱就可以看出興義在不同歷史中各有不同詮釋。最早的傳箋派把興與比喻混同，致使興與比不分。其次的立情派，認為興就是情，就是詩人在作品中所興發的情感。興生無義派以鄭樵的意見為主，他認為興不可以事類推，不可以義理求，詩之本在於聲不在於義，興只是天籟之聲。最後的綜合分析派以朱熹為代表，一方面採用興詩趁韻說，一方面又繼承毛鄭興喻的說法。可以看到比興之說隨著歷史發展是如何的複雜，直到今天比與興不但沒有較為一致的看法，連基本的定義也不清楚。「興」義如此難以定義，關鍵在於「興」還包

註¹³ 裴普賢撰：《詩經研讀指導：詩經興義的歷史發展》（臺北，東大圖書股份有限公司出版，1977年3月初版，1991年4月三版。）頁173-331。

含有變動的情感素質在其中。因此「興」除了原本「起」的固定意義之外，還必須考慮到詩人創作時的情感狀態與內涵。隨著詩的主題內容不同，一樣的「興」技巧卻可能有千百樣「興」的可能解釋。這是傳統詩學的優點，因為它以一個最簡單的單詞包容最複雜的觀念；卻也是它的缺點，因為太難說清楚這個詞的真正意義。所以，固然傳統詩學中的比興是本有的觀念與術語，但過於模糊不清無法在本文中做為探討意境觀的理論基礎。若要嘗試定義，則非本文力所能及。因此轉而採用西方形象思維的觀念，以其明確討論主觀情意與客觀物象溝通關係的內涵，做為詮釋中國古典詩學意境觀的基本理論觀念。

這樣簡單的說明當然是不夠，以下逐步探究形象思維在中國詩學中的整體意義。第一節中，我們將嘗試著定義出形象思維的內涵，以更深入的了解詩歌創作與欣賞的心路歷程。第二節中，一方面考察現存文獻中運用形象思維的最早源頭，一方面也釐清中國詩學的抒情性格與形象思維的密切關係。第三節中，將討論魏晉時代玄學與人物品鑒的發展，對於形象思維在理論建構方面的貢獻。基於對形象思維比較深刻的理解，將做為我們更深入探究唐代意境觀詩論起源與發展的觀念基礎。

第一節 形象思維的定義

詩歌的創作與欣賞需要生活中情感觸發的經驗。而將情感觸發的經驗轉化為詩歌創作的動力，則緣於個人的美感態度。美感態度的重要性就在於使人的感官活動得以提昇至較高的藝術欣賞層次。又美感態度的建立以形象思維的運作為第一步。現代學者，朱光潛、張少康及柯慶明三位對於形象思維的討論各有精湛之處。

朱光潛認為人生有三種接物的態度，他以一棵松樹為例來說明。一是實用的態度，以木商為代表。一是科學的態度，以科學家為代表。一是美感的態度，以畫家為代表。木商看待松樹的態度是如何將之製造成器具，科學家看待松樹是求其生理結構，畫家在乎的則是松樹的蒼翠顏色、盤屈的線紋以及昂然高舉的氣概。只有在畫家眼中松樹才真的是一棵松樹，木商、科學家的眼中松樹都被「分解」了，已經不是松樹（註¹⁴）。朱光潛說畫家的態度就是審美的態

註¹⁴ 朱光潛撰：《談美．我們對於一棵古松的三種態度》（臺北，萬卷樓圖書有限公司出版，

度，他說：

這種脫淨了意志和抽象思考的心理活動叫做『直覺』，直覺所見到的孤立絕緣的意象叫做『形象』。美感經驗就是形象的直覺，美就是事物呈現形象於直覺時的特質。（註¹⁵）

「完整」的形象觀察是審美的第一條件。美感態度追求的是情感的觸動，觸動的關鍵在於掌握審美對象與個人情感特徵相契合之處。朱光潛認為掌握的方法就是「直覺」。直覺是一種不帶有任何意志與抽象思考的心理活動，也就是不以研究分析的態度來看待客觀物。在感官知覺接觸的一瞬間，讓情意自由的與物相接觸，自由的產生情感意義的聯結，並且昇華為純然的情感感受。朱光潛這樣的觀點是基於文學作品情感共鳴的特性；不論是詩、詞、小說，相隔數百數千年後，脫離其原始創作的歷史文化背景卻仍感動著普遍人心，則必然有著一超越時間、空間的客觀因素隱涵於文學作品之中。朱光潛認為，人們對於美感的追求，就是使事物超越時空而仍有價值的原因。唯有脫淨人們為了適應當時生活背景的知識學問的束縛，事物的美感才會呈現。這種脫淨了以知識對世界的認知，萬事萬物包括人在內，都斷絕了自身以外的關係，而以客觀存在物的狀態存在著，朱光潛認為人進入到這種斷絕關係的心理狀態時就稱之為「直覺」。對一個客觀物以直覺觀察其形象特徵就是美感的態度，亦或稱之為審美的態度。由此可知，所謂審美態度就是讓客觀事物以其客觀存在的面貌存在著。松樹就是松樹，去看它枝幹的伸展，去看它與風霜雨雪的對抗，不要去想它能拿來做什麼樣的家俱。這種掙脫「器用」觀念而抱以純粹欣賞態度，就是美感產生的基源，傳達這樣的美的感受就是文學的任務。因此依著朱光潛的意見，文學作品所描繪的對象必須是具體可感的事或物，必須是感官經驗可以直接感受的一種存在狀態。然而這樣純然直覺的心理活動大概很難隨心所欲去達到，尤其當我們嘗試著去深究作品意象的情感內涵時，理智的思考活動，抽象的概念分析，仍舊是不可避免的。因此，以直覺來說明欣賞文學作品的心理活動狀態可能就還有商榷之處了。

張少康在《我國古代文論中的形象思維問題》（註¹⁶）也談及形象思維。他

1990年3月初版，1998年3月初版5刷。），頁9-15。

註¹⁵ 朱光潛撰：《談美·我們對於一棵古松的三種態度》，頁13。

註¹⁶ 張少康撰：《古典文藝美學論稿》（臺北，淑馨出版社 1989年11月出版）

說：

藝術思維是形象的思維。藝術作品是形象思維的產物。藝術是以生動的形象來反映現實的。在藝術作品中作家的思想是寓於形象中的，這就是形象思維的特徵在藝術作品中的表現。「比興」的提出就是反映了這種認識。

張少康認為詩人寄托個人的思想於形象之中，並且以「比興」做為托物言志的實際寫作技巧。在該文「神與物遊」一小節中，張少康進一步的以「意象」來指稱藝術形象，並且認為作品中的意象是情與景互相觸發產生的。在這篇文章中張少康對於形象思維此一觀念並沒有很深入的討論，他雖然肯定意象是情景交融所產生的，但是他並沒有說明情與景如何交融？前面曾提及，討論形象思維最重要的就是討論如何賦予客觀物象以主觀情意的思考過程。物是物，人是人，人與物之間存在什麼樣微妙的關係使人能在物之中寄托情志思想？這一點是張少康所沒有論及的。

柯慶明在《中國古典詩的美學性格》（註¹⁷）說詩必須藉由具象事物來達到傳達的目的，他從中國古典詩學中一個很重要概念--「詩言志」開始討論起。詮釋「詩言志」最早的文獻是《詩大序》，其中說「詩者，志之所之。」柯教授認為「志之所之」有兩種解釋：一是主體的意向性心理活動所指涉的對象，一是主體的意向性的心理活動歷程（註¹⁸）。文學作品做為傳達此一心理意向活動或歷程的媒介，柯教授引用玄學家王弼對言、象、意的討論幫助我們理解到一件事：

意向活動的心理歷程自身，一如我們的美感觀照之中的美感體驗，是無法直接傳達的。正如意向需要對象，觀照亦需要對象，才能構成內容，而成其為經驗。當意向的對象可以指向外在的實有之際，心理歷程自身的傳達就只有依賴，具有實有所引起的感覺素質而非即是實有本身的「象」，作為媒介。（註¹⁹）

註¹⁷ 柯慶明撰：《中國文學的美感》（麥田出版社 2000年1月1日初版一刷），頁 79-152。

註¹⁸ 柯慶明撰：《中國文學的美感》，頁 87-88。

註¹⁹ 柯慶明撰：《中國文學的美感》，頁 100-101。

這一段話說明意向、對象與傳達之間的關係。意向本身的意義必須藉由具體的對象才能構成內容，方有可傳達性與被理解性。意向依賴於實有的存在狀態，傳達詩人抽象的感覺素質，象只是個媒介而已。文學作品最重要的就在於感覺素質是否能如實呈現。柯教授進一步說：

因此，詩所傳達的就是一種美感觀照中的「詩情」而非現實、倫理的感情。而此種「詩情」既有賴於「象」來具現與傳達，因此具有「畫意」的「象」，以及呈示這種深具「畫意」之「象」的語言，就成為最自然且是最有效的表現方法。

詩人將其主觀情感素質透過語言文字表現，讀者則是透過語言文字去追索詩人主觀情意感受的過程。不論是從作者的角度或是讀者的角度來說，語言文字所展現的是一種「畫意」的效果。「畫意」就是將事物的存在樣貌選擇其重要特徵表現，這就是形象思維。文學家在透過語言文字所呈現的視覺或是聽覺效果，並不企圖告訴讀者來自作者的特定感受，而是以語言文字還原作者所感受到的客觀世界樣貌。讓作品中的每一件事物都還原到作者觸目所及的樣子，讀者則是藉文學家之眼、耳來觀察世界，體會文學家創作靈感湧現時心靈與感官達到共振的藝術效果。王弼所說的「盡意莫若象，盡象莫若言」正是這樣的意思。作品完成後，言與象都只是幫助讀者還原到文學家所觀察到的世界，甚至連文學家自身都只是個媒介，最重要的是讀者的感受內容。專注於心理歷程自身，往往就成為美感觀照的呈現與傳播過程。（註²⁰）透過形象思維是要讀者與文學家達到一致審美觀照的角度與內容。

除了以上三位現代學者的看法，其實，對於主觀情意與客觀物象交融的問題，古代的學者也有很近似的意見。劉勰就曾在《文心雕龍·體性》中談文章本於情性的觀念。《體性》說：「夫情動而言形，理發而文見。蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸?、氣有剛柔、學有淺深、習有雅鄭，並情性所爍，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。」《情采》說：「文采生於飾言，辯麗本於情性。故情性者文之經，辭者理之緯。」除了肯定情性為文章之根本，特別是《體性》，論情性兼及天生不可變易之氣質與後天雕塑之學習，更完整的呈現人的主觀情意與文學創作的根本關係。至於客觀物象與人情的互動關係，《明詩》與《物色》中也有很深刻的論述。《明詩》說：「人稟七情，應物斯

註²⁰ 柯慶明撰：《中國文學的美感》，頁 96。

感。感物吟志，莫非自然。」人與物都是自然界的一份子，來源的素質既然是同樣的，則相感相通也是自然而然的事。物色 說：

春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。 。四時之動物深矣。歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉。是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌既隨物以宛轉，屬采附聲亦與心而徘徊。

詩人對於客觀物象的感通，除了積極的由個人情性與氣質特徵來主導，還有來自於客觀物象的遷流變化所引發的情意共鳴。造成情景交融的藝術效果固然是主觀與客觀之間交互觸動而產生，但觸動的關鍵仍在於主觀的情意。由「情以物遷，辭以情發。」與「寫氣圖貌既隨物以宛轉，屬采附聲亦與心而徘徊」四句話可見出，詩歌確實需要借助於客觀物象來傳達情意。但最終仍是由主觀的情意選擇適當的文字與聲律，使藝術形象既能貼近於詩人的感覺素質，也能保有其客觀存在樣貌的特徵。

從以上古今學者對於形象思維的深入探討，我們可以歸納幾點關於形象思維觀念的內涵：

第一，形象思維的運作是以詩人主觀的情意為基礎。從一個理性的角度來說，人與其它事物一樣都只是自然界的一種存在物而已，以這樣的意義來看，人自是人，物自是物，人與物是共同存在著，但不能溝通。若從一個感性的角度來看，人與物就有了很密切的關係。《文心雕龍·原道》說：「仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。」古人認為天地間一切存在物有其意義，是因為人心主觀的感受能力與認識能力。認識的能力使人能分辨草木鳥獸各種客觀存在狀態的不同，感受的能力卻讓人體會天、地、人與萬物之間的感應與溝通。明詩 闡釋這個感受的能力說：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」人正是以其稟受自天的情性與天地相感應，天地萬物於是才能在人的眼中有了意義。所以，人們是先有著稟受自天的情性，然後才能與萬物產生意義的關聯，形象思維也才有發生的可能。

第二，實際的感官經驗有助於形象思維的觸發。固然人的天生情性是最為

根本的，但若沒有具體物象來寄托，則抽象的情感將會無法表達。形象思維既然需要借助於具體形象傳達抽象情意，對於具體形象的感知必然經由感官經驗而來（尤其是視覺與聽覺此二感官在人類的審美活動、藝術創作中佔有關鍵性的地位）感官經驗是進入形象思維的重要步驟。但是對文學作品的欣賞不只是停留在感官經驗而已，而是昇華到更高的審美體驗的層次。

第三，形象思維是溝通具體形象與抽象情意的關鍵。要運用具象事物來傳達情感，必須掌握具象事物與情感意義相通之處。具象事物做為客觀的存在有其不同面相的存在性質，王夢鷗歸納有四個範疇：「形態範疇」、「性質的範疇」、「分量的範疇」、「品位的範疇」。這四個範疇又各自佔有時間、空間的特殊性。（註²¹）這些不同面相是由不同觀察角度所得對具象事物客觀性質的理解內涵。當詩人在運用具象事物傳達情感意義時，往往只是使用某一或某些範疇來描述、形容當時觀察的情感狀態。所以文學家的情感意義與具象事物可能只是在某些面相上相通而已。比如蠶絲比之於相思，流水比之於時間的流逝，珠玉比之於人格、志節的高貴，松、竹、梅則又各有其相應的人格品質。這無非都是取其客觀存在的某一面相，用以傳達文學家主觀的情感意義。

第四，用形象思維必須具有豐富的聯想力。劉勰在《物色》中說：「是以詩人感物，聯類不窮。」形象思維既依賴於具象事物，則詩人除了於日常生活各種事物必須有深刻的觀察之外，更重要的是要有豐富而多元的聯想能力。有豐富的聯想力，方能在構思之時擇取適當的具象事物傳達主觀的情感意義。松、竹、梅、蘭、柳、菊、桃、美人、碩鼠、寒鴉都是詩人發揮細膩的觀察，或取材於自然世界，或發揮想像力而創造。透過這些具象事物，詩人作之，猶如自然而然的帶有主觀的人文意義在其中。讀者讀之，則又感其形象不得不以詩人之情意而存在。做到這一步，誠如王國維所說：「大詩人所造之境必合乎自然，所寫之境亦必鄰於理想也。」（註²²）自然與理想都融於作品的形象之中，情景交融的藝術特色也就自然而然的產生。

第五，運用形象思維可以在作品中創造「文已盡而意有餘」的審美效果。藉由具體物象來傳達抽象的情意是形象思維的主要作用，因此就藝術欣賞的角度來說，形象思維還可以發揮出由實及虛、由有限達於無限的欣賞效果。《文心雕龍·物色》說到文學作品表現人心與客觀物象的交感過程是「以少總多，情

註²¹ 王夢鷗撰：《文學概論》（臺北，藝文印書館印行 2001 年 10 月初版 8 刷），頁 146。

註²² 王國維撰：《人間詞話》（臺北，金楓出版社出版。經典叢書系列，龔鵬程策畫，林玫儀導讀），頁 1。

貌無遺矣。」詩歌既是表達情意的，而情意卻是廣闊無邊。透過詩人以其主觀情意對具體物象的存在面相的選擇，使得客觀物象彷彿自然而然的具有主觀的人文情意，似乎客觀物象的存在意義就是詩人所表達的那般情意。經由這樣的轉換，於是在具體的、有限的物象中感受到了抽象、無限的情感意義，進而達到「情在言外，旨冥句中。」的最高藝術表現效果。

第六，形象思維的運用不得違背已有的知識以及文化體系。提出這一點是基於明清時代一個詩學問題：「詩之妙可解？不可解？」（註²³）鍾嶸在《詩品序》曾提出「文已盡而意有餘」的觀點，皎然盛稱謝靈運的作品有「情在言外，旨冥句中。」（註²⁴）的藝術效果。司空圖引戴容州的話：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不可及。」（註²⁵）這類重視「意在言外」的文學傳統似乎讓作品變得很難解讀甚至是不能解讀。反過來想一想，不能解讀的詩還叫做詩嗎？固然很多因素會造成作品解讀的困難，但我們寧可相信只有解讀程度的高下問題而沒有不可解的問題。詩要能解，則其所運用的藝術形象必須具備有一定的社會共識性，過於晦澀冷僻的形象是會造成閱讀的困難，那就更談不上傳達情意的效用了。

綜合以上六點，可以對形象思維做個基本定義：詩人於構思之時，基於天生情性的基本傾向，配合豐富的想像力，選擇客觀事物適合表達主觀情感意義之存在面向，以文字傳達出詩人當下的情意感受。至於讀者，則透過詩人所擇用之文字，及其所選用以傳達主觀情意的具象事物，一方面還原詩人實際的感官認知經驗，進一步還達到與詩人相同的心靈感應，亦或啟發讀者對自身生命情意的深省。形象思維就是這一連串的感受與觀照的轉換所運用的思維方式。在這個定義中，清楚看到形象思維的重要性就在於做為主觀與客觀交融的媒介。沒有形象思維的運用，詩人的情意與具象事物之間將沒有任何交集。

註²³ 黃景進撰：《詩之妙可解？不可解？--明清詩學批評文題之一》（收於《中國文學批評》論文集第一集）（臺北，學生書局出版。呂正惠、蔡英俊主編。1992年8月初版），頁1-45。該文討論的雖然是明清之際的一個詩學議題，然追溯根源，與「意在言外」的詩學傳統有著深刻的關聯。而南宋《滄浪詩話》的「不涉理路，不落言筌。」似乎又是「詩之妙可解？不可解？」這種觀點最直接源頭。

註²⁴ 釋皎然撰：《詩式》（《五卷本皎然詩式》臺北，廣文書局印行。1982年8月初版。）卷二，「作用事第二格」，評「池塘生春草」「明月照積雪」一則。

註²⁵ 司空圖撰：《與極浦書》（四部叢刊初編，第43冊。《司空表聖文集》臺北，商務印書館印行。1975年初版。）

第二節 形象思維的初期發展與整理

中國文學很早就運用形象思維來創作，《詩經》中豐富的比喻詞：如桃花、碩鼠，屈騷中的香草、美人，都是詩人掌握到客觀物象與主觀情意特徵的契合處，所創造出來的生動鮮明的意象。在哲學方面，形象思維的展現更是多采多姿。在《論語》、《老子》、《莊子》、《孟子》書中，頻繁且大量的以譬喻詞代替繁複的論說。基於先秦時代文學與哲學在運用形象思維的技巧上的熟練，到了漢代，形象思維的理論探究也萌芽了。《禮記·樂記》首次提出「感物」說：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而後動，故形於聲，。」(註²⁶)，樂記明白指出人們情感觸動的原因就在於主觀情感受到客觀具象事物的引發。在毛亨傳注的《詩經·關雎》中，開頭有一大段文字與樂記某一小段內容完全相同，可見在毛亨觀念中先秦詩與樂都是人們藉以抒發情感的。所以樂記這一段「感物」可以說是中國文學理論史上，首次以「感物」說來詮釋詩歌創作的心理狀態與過程。詩大序繼承此一觀念，進一步就形成中國詩學史上第一次以抒情為主旨的詩學理論。以下分別就先秦時代與兩漢時代探究其時形象思維的發展。

一、先秦時代形象思維的初期表現

先秦時代形象思維的展現集中於大量的譬喻語。可以分別從《詩經》、《論語》、《老子》、《孟子》、《莊子》、屈騷這幾部具有代表性的著作中加以掌握。以下針對這些著作依序加以說明。

(一)《詩經》

《詩經》是最早的文學作品集，然而它不僅僅只有文學的價值而已。孔子說：「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君，多識於鳥獸草木之名。」還說「不學詩無以言」，《詩經》內容之豐富，幾乎包含了一切社會生活的意義。於是一般文學批評史根據「可以」兩個字，就把這一段論詩名言簡化標示為「社會功用」的意義。似乎在孔子眼中《詩經》只有實用的意義。實則興、觀、群、怨這四個觀念正是孔子對於《詩經》所負載多元的人文

註²⁶ 《十三經注疏·禮記·樂記》(臺北，藝文印書館印行。1997年8月初版13刷。精裝)，頁662。

意義的理解。

《詩經》有如此豐富的多元意義，正是運用形象思維的結果。回顧上一節對形象思維內涵的討論，形象思維是詩人藕合客觀形象與主觀情意的過程。在《詩經》中詩人們以其豐富的生活經驗為基礎，發揮聯想力擇取現實生活中實景實物，突顯其某一面相的特質，使之與所欲傳達的情感意義相合。既成功的將主觀情感意義附合在客觀的具象事物之上，又不妨害作品文字對於具象事物特徵的描寫。於是主、客觀達到美善的統一，文字與意義達到最恰當的結合。因此，「睢鳩」的匹偶之情傳頌千年；「碩鼠」貪食剽竊的譏刺之意是百世經典；「一日不見如三秋兮」的相思之苦至今仍可見於文章中；「桃之夭夭」寫嫁女之喜在今日的婚宴中仍是常見的祝賀語；「呦呦鹿鳴」寫聚宴的愉快同樣令人讚嘆不已；即便是描寫君子的儀態，也是從客觀的衣物飾錦來呈現君子的美好。比如「錦衣狐裘，顏如渥丹」、「黻衣鏤裳，佩玉將將」(註²⁷)十六個字就把一個人的外表、內在都包含了。詩人們總是找到適情達意的託附對象，即便是只作文字表面意義的理解也不減欣賞的效果。若再深入去吟詠體會，則所謂「韻外之致」、「言外之意」更是耐人尋味。所以興、觀、群、怨、事君、事父、識鳥獸草木之名正是孔子體會到閱讀《詩經》可以達到的多樣審美效果。個人的、家庭的、群體的、政治的、倫理的都可以在三百篇中找到相應的體會。就算是這些體會都沒有，至少還可以認識到許多動植物的名稱。可以說形象思維在《詩經》中已是運用得非常熟練了。

(二)《論語》、《老子》

《詩經》的作品透過形象思維，以簡樸而又深情的文字使作品達到主、客觀的完美一致最是令人讚嘆。春秋中期以後諸子之學漸露鋒采，《詩經》的短篇韻語形式漸不合於時代的需要。代之以具有濃厚哲理性、思辨性且長篇宏論的散文為這時代的主流。然抽象哲理的內涵玄奧難懂，《詩經》所打下的形象思維基礎這時廣為諸子們所運用。

最早運用形象思維直接詮釋抽象人事與政治道理的是《論語》。「為政以德，譬如北辰。居其所，而眾星拱之。」(註²⁸)政治的內涵非常龐雜，要解釋清楚實在是非常困難。然「北辰」之喻簡單扼要，一切政治道理就在「居其

註²⁷《十三經注疏·詩經·秦風·終南》，頁 242。

註²⁸《十三經注疏·論語·為政第二》，頁 16。

所」三個字含括殆盡。北辰就是今日所謂的北極星，古人觀察天體星相的位置，注意到眾多星辰似乎都是圍著北極星旋繞，這樣的情況彷彿與人世間百姓圍繞君王共生的關係是一樣的。君王與百姓的共生關係是千頭萬緒，眾星共繞北辰的關係也是難以言語說清楚的。然而天上與人間各自展現的總體現象似乎形成一組對照。以北辰喻君王，以居其所比喻為政者善盡職責。為政者盡忠職守則百官與人民將依著禮樂制度，循其各自階級定位而各盡責任與義務，那麼整個社會便會非常的安穩有序而得以長長久久。百官與人民就好像眾星受到北辰吸引一般有序的圍繞著。原文僅十六個字，透過對現象的描述，還原孔子所見的自然界景象達到對複雜人事的說明。其它如 子罕 篇：「子在川上曰，逝者如斯夫，不捨晝夜。」、「譬如為山，未成一簣。止吾止也。譬如平地，雖覆一簣，進吾往也。」、「歲寒然後知松柏之後凋也。」 顏淵 篇：「君子之德風，小人之德草。草上之風必偃。」 子張 篇以宮牆譬孔子為學之深厚：「夫子之牆數仞，不得其門而入，不見宗廟之美，百官之富，得其門者或寡矣。」這幾段文字，都以當時人所能認知理解的具象事物為喻詞，藉以比喻說明某一事理，文字很簡單，意義卻相當精準。不但將作為喻詞的具象事物特徵表露無遺，還將性質相對應的人事道理概括而盡。在現代生活中這些譬喻語仍不失準確度，可見其文字選擇與內涵的表達近乎十全十美。形象生動、意義深厚、概括性強，達到具體與抽象並存、主觀與客觀合一、形式與內容融洽這些藝術效果。這都是形象思維的絕佳示範。

在《老子》書中也運用許多具象事物來說明「玄之又玄」的抽象道理。我們舉兩個例子來說明。比如要說明自然界的生成規律在萬物身上的體現是一致的，《老子》以「芻狗」比喻之：「天地不仁，以萬物為芻狗；聖人不仁，以百姓為芻狗。」（註²⁹）就整個自然界的存在物而言人只是其中之一種存在，既是其中之一則如同祭祀時臨時以稻草綑綁成的假狗，在祭祀之後便丟棄。自然界對萬物是平等的，物物各有其自然限分，一旦時間到了物會消亡人也會逝去，並不因為是人就享有與其它物種不同的規律。像這樣抽象的生命哲學，如果要一般的對話來敘述，恐怕以當時數量有限的文字是相當難以負載的。但是以「芻狗」比喻生命的無特殊性與自然對待萬物的一致性，二十個字便將深奧的哲學意涵交代清楚了。又如「三十輻共一轂」、「埏埴以為器，當其無，有器之

註²⁹ 王弼撰：《老子道德經注·五章》（陸德明釋文。臺北，世界書局出版。1957年7月初版1刷。1996年初版9刷。），頁3。

用。」³⁰「鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。」(註³⁰)來說明輪輻、埴埴、戶牖之所以能夠有用，正因為它們是中空的。有形之器能夠發揮器用的功能是因為它的中間是空心的不是填滿的。《老子》以生活中的實物為證據，把原本牽涉到深奧形上學的思辨以三個例子簡單的解釋完了，舉例確實而且讓人深深信服。由此看到形象思維具有溝通具象與抽象的能力，以及還原物貌的完整性與傳達完整的、完形的抽象意涵的能力。

(三)《孟子》、《莊子》

《孟子》與《莊子》都以善於長篇敘事說理，以及運用寓言故事著名。《孟子·告子章句上》中記載一段非常有名的對話。孟子與告子論人性善惡，告子說「性猶湍水，決諸東方則東流，決諸西方則西流。」於是推論人性之不分善與不善如同水之不分東西。孟子回應說：「人性之善猶水之就下也。人無有不善水無有不下。」這段著名的「以水喻性」，讓深奧的人性論藉水的自然特性展現出來。又以孺子將掉入井(公孫丑章句上)來比喻善性觸動的根源性，也讓人驚訝其舉例的精準性。最著名的齊人之喻，更把人性中為求假象的富貴與名譽，不惜於墳墓之間向人乞討祭拜物這樣的醜惡的一面，以一個齊人的形象生動的刻畫出來。這個故事雖無可考證其真實與否，但其所描繪人性貪婪面真的是無可懷疑。在虛構的故事中隱含著對人性真實而深入的認識，讀者可以單純的將這個故事當作是一般的民間故事，深入一點也可以獲得孟子在故事背後所要傳達的人性醜陋面的涵意。

然而先秦時代結合主觀與客觀最成功的著作是《莊子》。《莊子》一書不但哲學性濃厚，文學性更是其它諸子望塵莫及。兩千餘年來竟無一部著作可以超越，何以如此？因為《莊子》大量運用形象思維，哲學體會與感官經驗在《莊子》書中得到相當高程度的結合。比如 逍遙遊 裡的大鵬鳥故事：

北冥有魚，其名為？。？之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。

《莊子》為了讓人感受到「逍遙」的具體意義，首先打破人類知識經驗的有限

註³⁰ 王弼撰：《老子道德經注·十一章》，頁6。

性，出現了人們有限認知以外幾千里大的魚，接著魚竟化為鵬鳥。可是魚如何能化為鳥？即使是莊子當年的知識背景也知道這是不可能發生的事，莊子的目的就是要打破人們拘謹、有限的認知。進一步又以朝菌、蟪蛄這一類朝生夕死、春生夏死的生物與冥靈、大椿這一類五百歲為春秋、八百歲為春秋的生物相比較。於是讀者很清楚的看到大年、大知與小年、小知的「大」、「小」相對性。人們總是執著有限的認知以為真理，然世間真理往往必須在無限的時空中才能看得出來。當人類汲汲營營於百年之身，苦於無法滿足口腹耳目之欲時，深山裡的冥靈與大樹卻已默默的存在了數百年、數千年。於是在《逍遙遊》一篇中大與小、有用與無用、治與不治都被莊子給重新定義了。莊子運用的方法不是以邏輯思維去推論？魚如何轉化為大鵬、大樹如何不中於繩墨而更有用。

《莊子》就只是描述一個具象事物的存在狀態，鯤魚有一般魚悠游的特徵，大鵬展翅的樣子則有一般鳥類騰飛、超越的特徵，樗樹則有一般樹木長壽的特徵。雖然鯤魚、大鵬、樗樹不見得是真實存在，但它們的一般存在性質是人們有限認知中可以實際觀察到的。《莊子》以此為基礎賦予它們超越性、無限性的性質，從一種可能存在的例子，將閱讀者一下就從感官經驗拉昇至形上層次。經由這個過程，使具象事物得以傳達抽象的哲學思維內容，這就是運用形象思維來詮釋哲學的最佳範例。除了《魚化為大鵬》的故事之外，《齊物論》的「莊周夢蝶」、《養生主》中的「庖丁解牛」、《應帝王》的「混沌鑿七竅」，以及《德充符》中三個兀者、衛國的惡人、闔跂、支離無唇、夔 大癭，都是極端醜惡令人鄙嫌的人物，引起人們強烈感官經驗的不愉快，但《莊子》的觀念中他們都是至德、體道之人。徐復觀說：「不過，只要平心靜氣的去了解，便可以承認在《莊子》一書中，凡他所假設出來的殘缺醜陋的人物形相，無非藉此以反映出其所蘊藏的意味之美，靈魂之美。而意味之美、靈魂之美，才是真正藝術的美。」（註³¹）《莊子》正是透過對外形的醜化與貶抑，一步步拆解人們對感官經驗的執著、曲解、誤解與不滿足，進而掌握更重要、更本質的內涵。所抒發的哲學觀點都是從一般知識經驗出發，不論是人物、花草、大鵬，盡皆可以在現實中找到相對應的實例。這些都是《莊子》運用形象思維創作的著名故事。

徐復觀認為《莊子》留給後代最寶貴的是「藝術精神」（註³²）。《莊子》提

註³¹ 徐復觀撰：《中國藝術精神》，第二章 中國藝術精神主體之呈現—莊子的再發現，頁70。

註³² 徐復觀撰：《中國藝術精神》，第二章 中國藝術精神主體之呈現—莊子的再發現，頁48。

供了不同於其他諸子觀察世界的角度，這角度徐教授認為就是現代所謂的「審美觀照」。當其他諸子費力於爭辯禮樂制度的價值與意義時，《莊子》以審美觀照的態度揭露做為人更根本的品質，以及如何達到這個品質的方法。這個方法就是以實際可以被所有人都認識到的人、事、物，做為抽象原理的託附，這就是形象思維最基本的原則。

（四）離騷

屈原的 離騷 除了涵融著他深厚的愛國情操之外，最為人稱讚的莫過於在他手中所建立起香草美人的文學形象。王逸在《楚辭章句》的序文中已注意到這點，王逸說：

離騷之文，依詩取興，引類取譬。故善鳥香草以配忠貞；惡禽臭物以比讒佞；靈修美人以媲於君；宓妃佚女以譬賢臣；虯龍鸞鳳以託君子；飄風雲霓以為小人。其辭溫而雅，其義皎而朗，凡百君子莫不慕其清高，嘉其文采，哀其不遇而愍其志焉。

屈原作品最大的特色，就在於少直接陳述語而多用譬喻語。透過這些具體形象來代替實人事物，使屈原的作品有種朦朧的美感。讀者必須反覆誦讀方能領略個別形象可能指涉的真實對象或是其它意義。因此有學者認為，屈原在作品中所運用的修辭技巧是隱喻。屈原作品中構成隱喻的素材，有植物、動物、自然現象、人物、器具還有歷史神話（註³³）。屈原在運用這些客觀具象事物時，對它們有很精細的觀察。學者認為「對於素材質性精確的把握，是產生預期效果的充要條件。屈賦最善於透過這些素材質性的暗示作用，以達到取喻的目的。」（註³⁴）這個說明正與上一節中筆者對形象思維的基本定義一致。

詩人要運用客觀具象事物於作品中，首先必須對各種客觀物象有深入且細微的觀察，發掘出其最能展現其存在樣態的面貌。比如以「哀眾芳之蕪穢」（離騷）暗示著朝廷內被小人充斥著。「夕餐秋菊之落英」（離騷）暗示詩人自身人品的高潔與孤介。以「木蘭」之去皮不死，「宿莽」之拔心不死，兩者合為「朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽。」（離騷）暗示詩人至死都還能散發

註³³ 彭毅撰：屈原作品中隱喻和象徵的探討（收於《文學評論》第一集。台北，書評書目出版社出版。1975年5月15日初版，1976年10月20日再版。），頁293-325。

註³⁴ 彭毅撰：屈原作品中隱喻和象徵的探討，頁293-325。

令人欣慕的人格品質（註³⁵）。掌握到具象事物最具特徵的一面，然後把握主觀情意與具象事物最具特徵的一面的相契性。運用明喻或隱喻的譬喻法將兩者結合在一起，使客觀具象事物似乎天生就帶著人文情感而自然存在。於是達到所謂的「景中有情，情中有景」的「情景交融」狀態。

由以上對先秦典籍運用形象思維的簡要探究，可以很清楚看到先秦時代的人們對於環境中各種事物的觀察非常用心，而且很深刻的與自己的生活乃至於生命結合在一起。在日常的語言中，往往就能展現出非常精要的文學體會，在具體的形象中就可以很自然的把個人的感情，或是大環境普遍的人文情感投射於其中。讓本來看似無意識的事物儼然成為有情的存在。漫長的形象思維精神的展現過程，終於在漢代促成了「感物吟志」詩學傳統的成形。先秦時代形象思維的實踐固然是相當熟練，但就觀念的反省，或說是理論的建立，卻有待兩漢時代對經學的整理。

二、兩漢時代「感物吟志」的觀念確立：

經過先秦時代漫長的文化累積，先民已認識到語言文字早已不只是用以紀錄歷史或是述說各種思想內涵而已。《詩經》、屈騷的出現，證明先民已注意到文字還能傳達幽微抽象的個人情感，箇中道理就在一個「感」字。關於這一方面，在觀念上有較深刻討論的著作有三篇：《荀子·樂論篇》、《禮記·樂記》與詩大序。樂論篇與樂記雖然是討論音樂，但由於其對於音樂與人情之間互動關係的認識完全被詩大序所繼承，可見《詩經》與音樂的密切關係。同時也看到《詩經》與人們的情感的重要聯繫，「情感--語言--音樂」在先秦時代人們的眼中是一脈相聯的。因此這三篇著作有助於我們了解漢代詩學。

樂論篇認識音樂的角度是政治性與教化性的，基本上為聖人政治立論的。荀子說：「夫樂者，樂也，人情之所必不免也，故人不能無樂。樂則必發於聲音，形於動靜。而人之道，聲音動靜，性術之變盡是矣。」荀子開宗明義就把人的性術與人的聲音劃上等號。不同的聲音有其相對應的情感狀態。又人的情感抒發是自然的需求，因此瞭解百姓的聲音就可以知道百姓的情感，從而可以知道百姓的生活。再進一步就可以推論各國的施政狀況。好的政治措施帶給人民好的生活，有好的生活，人民的性情就會平順安和，當地的音樂也會顯得平順安和。荀子就以這樣的觀念推論古代聖王重視音樂的理由。所以，音樂

註³⁵ 彭毅撰：屈原作品中隱喻和象徵的探討，頁 293-325。

的功用就在於使民情合順，荀子認為：「樂者，聖人之所樂也，而可以善民心，其感人深，其移風易俗，故先王導之以禮樂而民睦和。」在一定的規範中，音樂讓人情得以自由的發揮，使人和睦不相爭奪。

樂記 討論音樂與人情的關係，基本上與 樂論篇 一致。不過 樂記 比較深入的談到人情與客觀世界的感應關係。可以從以下幾段文字看出：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲。

樂者，音之所由生也。其本在人心之感於物也。

凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文謂之音。是故聲音之道與政通也。

人生而靜，天之性也。感於物而動，性之欲也。夫物之感人無窮，而人之好惡無節，則是物至而人化物也。

夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常。應感起物而動，然後心術形焉。

詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。三者本於心，然後樂器從之。是故情深而文明，氣盛而化神。和順積中而英華發外。唯樂不可以為偽。

這幾段文字大抵一致認為情感的產生是被動的，是被引發出來。人心首先受物所感動，於是心中產生了一些感覺，然後發出與這些內在感覺相呼應且有節奏的聲音，並配合語言形成歌詞。所以 樂記 在其觀念內涵漸漸成形的年代裡，情感、音樂、歌詠三件事是一體的，而且首先倡明了「感物吟志」的觀念。但是在第五段引文中出現了不太一致的意見。這一段文字，點出了人的內在存有先天性的血氣心知之質，但是喜怒哀樂的感覺在沒有被引發之前是模糊的，只有藉由外物的觸發才能分辨其中的不同。在這裡顯然 樂記 的作者已

經知道人的內在可能存著更為根本的質性，但他不知道就是因為有這些先天質性，使得人情觸物之後才有相應的情感反應。人與物之間的互動不盡然是被動的。這一點在《樂記》寫成的年代中大概還沒有辦法解釋。不過，《樂記》至少是比《樂論篇》揭示出更為深刻的意義，後來就被《詩大序》完全繼承。

《詩大序》對情感的詮釋：「情動於中，而形於言。」完全與《樂記》是一樣的。詩是人民的情感觸動之後，發而為言的具體呈現。所以國風的作品就是顯示民情的狀態，雅詩的作品則是一國政治興廢的狀態。《詩大序》雖然沒有更深入的去探討主觀情意與客觀物象的互動關係，但卻直接做為詮釋《詩經》作品的理論基礎。這讓我們可以肯定的說，詩的創作就是基於情感的觸發，「感物吟志」的詩學觀念於是就在《詩大序》中正式出現。同時中國詩學的抒情性格與抒情內涵，也在《詩大序》繼承先秦論音樂與人情的應感關係中獲得確立，所差的只不過是專門術語尚未出現。

這三部文獻都明確提出感物而後動的觀點，不過對情的認識也僅止於這樣「被動性」的認識。一致認為外在大環境的轉變是造成人情相對波動的原因，卻忽略了人情主動性發動的可能。突顯出先秦以迄兩漢，知識份子的思考模式基本上是傾向於集體性與社會性。重視整體性的社會情感與政治的關聯，個人的生存價值是以成就整個社會價值為最終目標。人情主動性的發現，需要人自覺的珍惜自身生命及看重個人才情。套句話佛家話，就是要執著自己的有限生命，這才比較有可能深刻的體會情感的主動性。就實際作品而言，有待《古詩十九首》來繼承；就觀念的建構而言，東漢末年興起的人物鑒識活動則啟發詩學「緣情」理論的發展。而從以上的討論可知，先秦以來的知識份子大量運用形象思維來詮釋抽象的哲學原理，或是用以詮釋抽象情感狀態，其基本手法就在以具體的具象事物取代繁瑣的、抽象的邏輯辨證與嚴肅刻板的長篇大論。形象思維的發揮，就表現在以具象事物最具特徵的面相來傳達情感，使之與所要表達的主觀情意或是抽象原理達到事理一致的目的。

一、 形象思維與審美觀照的結合

西方文藝理論對於主觀情意與客觀物象的呼應，有個很好的術語稱之為「客觀對應物」(註³⁶)。意思是人們一方面尋找與主觀情意相呼應的客觀物象使

註³⁶ 《鏡與燈》(北京，北京大學出版社出版。1989年12月第1版第1刷。)頁29。引用斯·艾略特的一段話：「用藝術形式表現情感的唯一途徑是發現一個『客觀對應物』；換言之，發現構成那種特殊情感的一組客體，一個情境，一連串事件，這樣，一旦有了歸源于

抽象情意有個寄托，另一方面人們也從這個客觀物象引起一種感覺、一種情境體驗。將這個原理放在文學領域來看，則形象思維的具體行動就是審美觀照，是以主觀的人情轉化客觀世界一切存在為內在情感的對應。在觀照中物物各得以最具特徵的面相展示，並且以一完整、完形的樣貌存在。徐復觀說：

美的觀照的成立，則須靠『第二的新的對象』此新的對象的造出，必須有想像力參加到裡面。第二的新的對象，可以說是新的形象，本質的形象；也可以說是把潛伏在第一對象裡面的價值、意味，通過透視，實際是通過想像，而把它逗引出來。《莊子》一書中所出現的事物，都是這種新的、本質的形象。（註³⁷）

文學家對審美對象的觀察是脫離種種預設目的性，而透過審美觀察文學家掌握到是比感官經驗更深入的「本質的形象」，名之為「本質的」是因為文學家在審美過程中找到了審美對象存在的特徵性。這個存在不是科學性的分析，也不是實用性的判斷，而是放入了個人的性格和情趣在其中，使得客觀事物的存在性質等同於個人情意的感受性。可是我們要問個人的性格、情趣如何與「本質的形象」勾聯在一起？其實就是《莊子》所謂的「物化」的工夫。取消物我的隔闔與差別，當我觀物之時我就是物，物就是我。《齊物論》中說到：「栩栩然胡蝶也，自喻適志與！」物與我在最深層意識裡結合在一起。然而這樣的物我交融的狀態是發生在一個特殊的夢的情境之中。在夢裡，人的意識、人的情意都獲得最自在自由的發展，沒有人可以拘限住。而且人與物發生無限次的交融，每一次物我的交融中，物我似是有分，卻又似是無分。我的情意、個性似乎就是那個物情意、個性。這樣看來，美的觀照就不是隨時隨地都能產生，必須是詩人將自身放置於審美的情境之中方可發生，只有在審美的情境中才可以任由他自在的發揮聯想力。就在這一層融合中，文學作品的主客觀不再分別，個體的殊別性消弭，全體的一致性呈現，同時也是本質性的呈現。所以文學並非與主觀情感完全劃上等號，還必須能展現出幾分物的客觀性。

感覺經驗的外部事實，情感便立即被喚起了。」先秦諸子是否有意識的以追求藝術的態度發揮形象思維仍是未知，但就運用的基本原理而言，以具象代表或象徵抽象，則是很早就成熟的。

註³⁷ 徐復觀撰：《中國藝術精神》，第二章 中國藝術精神主體之呈現—莊子的再發現，頁94。

朱光潛說：「藝術所用的情感並不是生糙的而是經過反省的。」詩大序也說：「故正得失，動天地，感鬼神，莫近於詩。先王以是經夫婦，成孝敬，厚人倫，美教化，移風俗。」這樣的說法固然是把詩說得太過功利、太過萬能，不過還是可以窺見，詩人作詩必須是帶有反省的內容，而非純粹的一往情深而已。英國詩人華滋華斯說：「它（詩）源自一個人在寧靜中回憶起來的情緒；他對這種情緒加以沉思，直到基於一種反應，寧靜逐漸消失，一份與先前沉思之題材相近的情緒逐漸產生，而實際存在於內心。成功的作品於焉萌芽。」（註³⁸）這就更清楚了，情緒、回憶、沉思，正是詩思構築的一些心理狀態。所以文學家在創作時必須把自己置於清楚的思維之中，把自己與審美對象以及審美過程做為構思時的思考對象，也就是將人生予以客觀化。朱光潛說：

藝術家在寫切身的情感時，都不能同時在這種情感中過活，必定把它加以客觀化，必定由站在主位的嘗受者退為站在客位的觀賞者。一般人不能把切身的經驗放在一種距離外去看，所以情感儘管深刻，經驗儘管豐富，終不能創造藝術。

在情緒最澎湃的時候，在感受最強烈的時候，主觀情感淹沒了思考的能力。當莊周夢為胡蝶時，他就是一隻胡蝶，莊周整個人包含個性、情趣都投進在胡蝶的形象之中了。這時的感覺是千頭萬緒、天馬行空。詩人所有的經驗、知識都在瞬間爆發出來，可能連詩人都無法控制。只能等待情緒沉澱後，思緒漸漸單純後，釐清了不相干的部份，掌握到詩興躍動最初的一霎那，精挑最精準的語言，才能呈現當時的感受。整個過程只有把感興的過程與內容予以客觀化，再一次作為審視的對象才能清楚呈現，也正是徐復觀所謂的「第二的新的對象」（註³⁹）。文學家的感情、思想就在審美觀照中深深的透入於審美對象之中。西方文藝理論或稱之為「移情」或稱之為「直覺」，因為對於審美對象不是進行實用的、科學的分析，而是站在一個既是體驗者也是觀賞者的立場。因此與審美對象之間似乎形成一道距離，西方美學家又或稱之為「心理距離」。然不論是移情也好，直覺也好，心理距離也好，都正如徐復觀所說的，就是「美的觀照」。這些觀點也都是在更大的形象思維內涵之中。

註³⁸ 張健編撰：《詩心》（臺北，國家出版社出版。1990年6月初版。），頁57。

註³⁹ 《中國藝術精神》，第二章 中國藝術精神主體之呈現，頁94。

從以上對形象思維的討論，回過頭來看待歷代的詩格、詩話著作應該就可以比較清楚的掌握到重點。可以了解何以詩論家論詩，既運用哲學性的術語：心、玄、道、真宰、妙悟、神韻，又運用具象的辭彙及種種形容辭，比如：味在酸鹹之外、五言詩最有滋味。這些說法都指明，文學的思考本身兼有理性與感性的成份，特別是有著獨特的感情質素在其中。西方文學評論者認為，中國文學批評只是「印象式批評」，流於吉光片羽的「感覺詞彙」終究說不出個所以然。「形象思維」的理論觀念，其實是西方哲學家在探討美學時所創造出來的觀念。但是他們習於抽象、邏輯的分析，也知道審美活動起自感覺的觸動。但在理解上卻是以一種科學研究的方式，偏向心理學的角度來解析文學的心理活動。西方哲學家功在於分析透徹與精密，形上學、心理學與知識論提供了分析文藝作品的理論基礎，卻失之於回歸到完整的作品以及完整的文學家身上來討論。中國哲學與文學剛好相反，一開始就掌握了完整性。儒、道思想都追求最終的一致性，所有的論題也都致力於回歸圓滿、多相性的詮釋。只是在文字記載上，文言文可能不利於表達邏輯概念，所以中國哲學的思辨性就無法流傳給後人，後人看到的只是諸子哲學的表面而已。如今若能結合二方思辨優點對於「印象式批評」將會有不一樣的看法。葉維廉說：

中國傳統的批評是屬於「點、悟」式的批評，以不破壞詩的「機心」為理想，在結構上，用「言簡而意繁」及「點到為止」去激起讀者意識中詩的活動，使詩的意境重現，是一種近乎詩的結構。

即利用了分析、解說的批評來看，它們仍是只提供與詩「本身」的「藝術」，與其「內在機樞」有所了悟的文字，是屬於美學的批評，直接與創作的經營及其達成的趣味有關，不是浪費筆墨在「東家一筆大膽假設，西家一筆小心求證」的累積詳舉，……西洋批評中這些程序，完全是一種人為的需要，大部份可以割去而未損其最終的所悟；中國的利用了分析、解說的批評，多半是屬於切去了外加的修辭的枝極的批評。他們用分析、解說仍盡可能點到為止，而不喧賓奪主——不如近代西洋批評那樣欲取代作品而稱霸那種咄咄迫人的作風。（註⁴⁰）

註⁴⁰ 葉維廉撰：《從現象到表現》（滄海叢刊。臺北，東大圖書公司，1994年6月初版），頁173。

葉維廉的說法確實說中了中國文學批評的基本精神，其實也正是中國哲學所展現的基本精神。強調真實的生命體驗比起繁瑣而是非不定的言語論述是更為深刻與真實的。但也因為重視個人體驗，使得重要的觀念無法完全明晰的傳達出來。有人說：「因為模糊所以精準」這看似矛盾的一句話卻有幾分道理在。中國的哲學、文學所共通展現的基本原則都是形象思維，在最具體的形象中呈現最本質的精神價值，不論是人、事或物，最深刻的道理就蘊藏在其中。孔子回答弟子問仁、問孝是人言人殊，但個別的回應又都有一定的答案。老子說道是恍兮忽兮、玄之又玄，但「不尚賢使民不爭，不貴難得之貨使民不為盜」(註⁴¹)要達成道似乎也是有具體可行的措施。所以中國哲學與文學的精要處，就在必須從具體的、可實踐的、可感知的事或物上，進行本質性的觀察與理解。但並非意味外在形式不重要，「情動而言形，理發而文見」情與言、理與文都是重要的，哲學如此文學亦然。

第三節 形象思維的理論建構

中國文化中有豐富的運用形象思維實例，終究是缺乏更精密的討論與定義。傳統的比興觀念雖然在觀念的本質上與形象思維相通，但總是離不開與政教的關係，以致興義走上講求寄托諷刺的路，漸漸的興義也就被比所取代。似乎形象思維的理論建構在中國文化是不存在的，實則兩漢時代確立的「感物吟志」觀念就是形象思維存在於中國詩學的證據，然而要對「感物吟志」有更深入討論，要對主觀情意與客觀物象的互動關係有更深入的了解，首先必須先建立起討論的方法學，這一點與哲學的發展息息相關，尤其是魏晉之際興盛的玄學，其所討論的「言意之辨」是中國文化建立起屬於自己的形象思維理論的關鍵。其次，如果能找到理論相結合的實際行為，就更可以證明形象思維的觀念在中國文化中是確實存在的，而且是充滿著屬於我們中國文化的特色。這一點我們在《世說新語》可以找到豐富的實例，從中還得以窺見玄學人物的生活言行其實就是一種審美的生活，而且是高度藝術化的生活。因此，在這一節中，我們將從三個方面來討論形象思維如何被具體的實踐以及建立起相關理論

註⁴¹ 王弼撰：《老子道德經注·三章》，頁2。

體系。第一方面將討論中國文學理論透過言意之辨，所領悟到欣賞文學作品的審美方法。第二方面討論受言意之辨影響所建立起的審美態度，是如何落實成為審美的生活與行為。第三方面則討論受玄學風氣影響下所建立的文學理論。

一、審美方法的建立：言意之辨

由前面的討論可以知道，先秦以來中國知識份子大量運用形象思維來詮釋抽象哲學原理，所以形象思維做為一種方法實則早已成熟，而且語言與語言所表達的思考內容兩者間的關係也被明確提出。《易 繫辭上》：「子曰：『書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？』子曰：『聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以進神，乾坤其易之蘊邪？』。」以及在《莊子 外物》提到：「筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。」兩部書對於言與意的關係都認為「言」的存在是為了要達「意」。繫辭 對言意關係的詮釋比《莊子》詳細一點，其言意關係可以依序展示為：意、象、卦、辭、言，每一項後者的存在是對前者的詮釋，因此言與意的關係是建立在層遞的、漸釋的關係之上。就 繫辭 這樣的說明，則聖人之意是可以透過一定的詮釋歷程而探知的。《莊子》對言的看法則比較極端，認為得意之後要忘言，「忘」的工夫到底要如何做《莊子》並未詳說，透過 大宗師 借顏回之口所說的「坐忘仁義」的說法，則「忘」確實有捨棄的意思。但是要體會出「忘言」的哲學意涵實在不是件容易的事，稍有差錯便可能走向如玄學時代許多名士表現出來的狂蕩行為。

先秦以至於魏晉時代「言意之辨」一直都被認為具有濃厚哲學意味，微妙的是魏晉時代相當流行的人物品藻活動，是伴隨著以「言意之辯」為玄學議題而發展的。魏晉玄風完全是掌握在一群名士手中，這群名士個個都是擅長談玄的玄學家，《世說新語 文學》記載了一段當時人嚮往不已的清談活動：

支道林、許掾諸人，共在會稽王齋頭。支為法師，許為都講。支通一義，四坐莫不厭心；許送一難，眾人莫不抃舞。但共嗟詠二家之美，不辯其理之所在。

清談不只重視談的內容豐富與否，更重要的是要談得漂亮。語言的展現除了

「辭約而旨達」之外，還要做到「才藻新奇，花爛映發」，這就使原本做為哲學議題的「言意之辨」附帶有「欣賞」的功能。主講人（法師）與提問人（都講）之間的問答往反更是吸引人，才氣高的名士往往讓才氣較低的人感到「汗顏」、「自慚」，而前者則依舊是氣定神閒、儀態大方。於是兩人的才氣與風度都藉此表現無遺，甚至人才的優劣高下也都由此而分。可見當時人對玄理的追求還不如對人物的風度儀態的追求，往往是先傾倒於名士的風度，然後才是追求玄理的認識。湯用彤先生說：「玄學系統之建立，有賴於言意之辨。但詳溯其源，則言意之辨實亦起於漢魏間之名學。名理之學源於評論人物。故言意之辨蓋起於識鑒。」（註⁴²）由此可知，魏晉玄學至少有兩方面的意義：一是對抽象本體觀念的理解，也是最普遍認知的玄學意義。另一方面就是人物識鑒活動的進行。就《世說新語》對玄學名士清談風氣與行為的記載來看，人物鑒識活動可能是整個詮釋玄學發展過程更關鍵的意義。

由此看來，玄學時代的名士，對於玄理的追求與其說是從形上學的角度切入，倒不如說是從「審美」角度切入。不只是言意之辨的起源是由對人物的言行鑒識開始，整個玄學時代也是在清談家美姿美儀，以及追求言辭的華美條暢中發展起來。比對陸機《文賦》所說：「思風發於胸臆，言泉流於唇齒，紛葳蕤以馭選，唯毫素之所擬。文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。」就可以很明顯看到玄學時代的文人，對於「文學」的認識就是從「美」的角度來詮釋。因此可以說，言意之辨不只是做為玄學時代清談家談論的論題，就其可以追溯至人物識鑒這樣的起源意義來說，言意之辨也可以做為藝術審美活動獨立於政治教化以外的具體證據，並同時提供審美的理論基礎。至於實際的審美活動當然就表現在對人物言行的品鑒活動中。

二、人物品藻所展現的審美實踐

人物品藻所具有的審美實踐意義，主要表現在兩方面：自覺、積極的人物品藻活動以及對人物形象的美化。

就第一方面而言，人物品藻脫離政治教化目的成為純粹審美的活動，主要原因是由漢末清議風氣所引起的名士之風。這股風潮使文人們頗為重視從外在言行來窺探內在情性。至曹魏時代劉劭著《人物志》則明確將此一風潮以及各

註⁴² 湯用彤撰：《魏晉玄學論稿 言意之辨》收於《魏晉思想》（臺北，里仁書局出版，民國 84 年 8 月 3 日初版），頁 24。

種品鑒原則付諸文字記載。從《人物志》中可以探得人物品藻的兩項基本認識：一是認定人物的情性乃出於天生，後天殊少改變；二是人物之外徵與內質相符應，觀乎外即可知乎內。《世說新語》對玄學人物的品藻的記載，基本上就是承襲《人物志》的品鑒原則，證明這是當時文人的一般觀念（註⁴³）。

就第二方面而言，《世說新語》的記載呈現出文人對玄學名士風姿儀態的欣慕，不同於《人物志》主要是做為人才晉用的評判標準。所以在《世說新語》中玄學名士的存在價值已不在於道德層次的高尚與否，而視其個人性情、語言、舉止是否能讓人感受到「美」的感動。清談過程誰輸誰贏並不重要，重要的是語言、聲韻、儀態是否達到令人傾慕的目的。特別是東晉時代，人物品藻活動出現了質變。徐復觀認為：「而在中朝名士以後，尤其是到了江左，此種趣味判斷在人生中所表現之意味較淺；但其流行則更為泛濫。因為此時的玄學，已脫離其原有的思想性，而僅停頓在生活情調之上。」（註⁴⁴）玄學名士的言行變成一種生活情調的展現。《世說新語》賞譽 第 34 則，記載東海王司馬越告訴自己的兒子要向王安期（承）學習，期許成為一位眾人欣慕的名士。這種欣賞的態度已不是成就道德人格的態度，是藝術性的、是審美的態度。由是可以確定到了兩晉時代人物品藻活動，其意義已經近於現代的純藝術審美的要求了。

綜合這兩方面，人物品藻活動明顯的是將個人內在情性提出做為討論主題的開始，同時也從這樣的審美活動中，歸納出與兩漢實用文藝觀不同而具有較為純粹的審美意義。個人精神風標既是品藻的主要內容，則人物品藻探究到的就是個人的差異性與個人的表現性。與兩漢時代以天人相副做為詮釋一切人們言行舉止的標準有很大的不同。所以在人物品藻過程中，每一種不同的人物品格都獲得重視，「個人性」首次被高舉為文人間論辨的主要對象。但是天生情性並非品藻過程中唯一的標準，清談家們進一步還強調輔以個人後天博學強識的人格品範。《世說新語》在 文學 篇中，記錄許多清談家談辨時，其展露的風姿儀態讓聽眾沉醉在他們精美簡約的文采中；在 品藻 篇中，則集中的記錄玄學家們「比論人士」的精準眼光：

註⁴³ 廖柏森撰：《世說新語中人物美學的研究》（東海大學哲學研究所碩士論文，民國 79 年 4 月），頁 33。

註⁴⁴ 《中國藝術精神》，第三章 釋氣韻生動 第三節「玄學的推演及人倫鑒識的轉換」，頁 153。

王夷甫云：「閻丘沖，優於滿奮、郗隆；此三人，並是高才，沖最先達。」

時人道阮思曠：骨氣不及右軍，簡秀不如真長，韶潤不如仲祖，思致不如淵源；而兼有諸人之美。

孫興公、許玄度皆一時名流，或重許高情，則鄙孫穢行；或愛孫才藻，而無取於許。

桓玄問劉太常曰：「我何如謝太傅？」劉答曰：「公高，太傅深。」又曰：「何如賢舅子敬？」答曰：「櫨、梨、橘、柚，各有其美。」

從這幾例就看到品藻就是「比論人士」，也就是做人才的優劣比較以及獨特才情的鑒識。整個品藻篇都是在「比論」當時名士才情高下，先達、骨氣、簡秀、淵源這些頗抽象的形容語已出現，這顯然也是繼承《人物志》品論的習慣而來。第四例劉太常（劉瑾）言「櫨、梨、橘、柚，各有其美。」不但可以做為品藻篇的總結，亦無妨是整部《世說新語》的總題綱。每個人天生質性都不同，後天所受熏陶學習也不同，於是展現出來的才情當然各不相同，也就各有專長與不足處，所以評論人物不能再取以絕對標準來衡量。必須著重其相對性的優缺點來判斷某一個人的能力，由此人物的才情方能獲得最佳的展現。

人物品藻對審美理論的貢獻，除了強調內在情性的審美標準之外，還在於品藻過程中找到一個將主觀情性予以客觀化的方式。利用各式各樣的具象形容詞，或比喻，或指代，將主觀、抽象情性的性質或是狀態，予以具體化與形象化，省略繁瑣的說明。《世說新語》中大量記錄這類語彙。比如：

賞譽：世目李元禮「謏謏如勁松下風。」

賞譽：庾子嵩目和嶠：「森森如千丈松，雖磊有節目，施之大廈，有棟樑之用。」

容止：嵇康身長七尺八寸，風姿特秀。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。」

以真實世界中孤高挺立的松樹來比喻嵇康的為人，以玉山來形容嵇康才性如玉

山一般高潔、珍貴。兩個形象既鮮明而且意義清楚，旁人縱使不曾見過嵇康，從對孤松、玉山形象的體會中，也能窺見嵇康人格的特質。李元禮就是李膺，諛諛是風聲的狀聲詞。在這一則中，以具體的松、風構造出一個具象：一棵松樹不畏強風吹襲直挺挺的佇立著。由是後人對李膺的人格品質的瞭解便從松、風的對舉中有比較深刻的體會。同樣是以松樹比喻，庾子松（庾敳）認為和嶠這個人的才能可以做為蓋大廈的棟樑之材，可見在庾子嵩眼中和嶠這個人能力很強。其它對於人物形象的形容語，如「蒹葭倚玉樹。」、「朗朗如日月之入懷」、「頽唐如玉山之將崩。」、「眼爛爛如巖下電。」、「處眾人之中，似珠玉在瓦石間。」、「濯濯如春月柳。」都是以具象事物來比喻抽象的人情狀態，每一種形容語都展現出精確的意義指向。

這些形象語就是形象思維在審美活動中的產物。當時代文人對人事的觀察並非鉅細靡遺的以散文長篇大論某人有如何的能力、是如何的人才，而是簡要的以幾個具象詞或是形容語，標幟出所觀察對象最具特徵又最隱微難識的一面。這過程中，觀察者必須篩選淘汰被觀察者其它不具特徵的面相，於是被觀察者有被客觀化的意味。觀察者進一步取用現實中的實際具象事物，做為比擬的對象。所取用具象事物其本身形象意義可能已經過長時間的蘊釀，比如上舉三例中的松樹形象。文人對松樹的認識，早已不只是做為自然物來理解，是深刻做為一種人性優秀品質的對照。所以松樹在文人眼中已不只是松樹而已。松樹形象被取用時，松樹做為自然物這一事實，其基本自然生理樣態並沒有被忽略，文人是藉著松樹自身的自然生命樣貌（孤、獨、高、挺等等）賦予它人文意義。因此，是在客觀而普遍的認識基礎上，達到與主觀情性的交融與對應。就文學來說，當松樹一再被援引為人格品質的形象形容語時，松樹一方面可以保有它自然形象，一方面又融進主觀的人文意義，由是做到主客觀一致、情景交融的藝術效果。因此《世說新語》所記載的時代，其運用形象語對人物進行品鑑的技巧，可以視為南朝以及南朝以後，歷代詩論家對詩人及作品進行印象式批評的濫觴。

三、文學審美理論的建立

玄學家一致肯定人情的合理性，造成了當時普遍文人對玄學名士儀態的仰慕。中國文人對於美的有意識體會就從這裡開始展露出來，純粹欣賞性的藝術活動也在此時出現，並且從對人物的仰慕擴及到對相關於人的一切的仰慕。比

如在書法、繪畫領域中，是最早歸納出由形求神的藝術觀點。在平面的人物畫中，要求展現如活生生人物一般的「氣韻」。這種由有形、有限的形式展現無限的情意的純藝術觀念，在兩晉之際正式出現。同時代，文學上論及文學美感特質在於「緣情」首推陸機的文賦。雖然摯虞在文章流別論中也肯定「詩以情志為本」不過摯虞基本出發點仍是依附「宣上下之象，明人倫之敘」的政教觀。《詩經》是第一部純文學作品集雖然已是公認，但是《詩經》時代的人應該還沒有純文學創作的概念，至少從先秦典籍中「文學」一詞是非常廣義的，幾乎等於現在所謂的學術或文物制度（註⁴⁵），而且先秦百家爭論的焦點是在政治，文學只是政治的內涵之一。真正出現為創作而創作的純文學觀念，而且很明確的針對文學創作提出一套修辭、煉句的看法是到陸機文賦才正式確立。

顏崑陽在魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題一文中說：「但在觀念的自覺上，將語言的形式之美視為文學創造的目的之一，則須等到晉代才確立。陸機文賦的提出，實在具有相當大的意義。」顏教授在這篇文章中考察先秦至魏晉時代文學觀念的演變，認為中國文學觀念的演變可以從文人對文章語言形式的逐漸重視看出發展的脈絡。也就是純文學觀念的發展，有賴文人對於語言美感的重視。這一點陸機在文賦序中明白說到：

每自屬文，尤見其情，恆患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。故作文賦，以述先士之盛藻，因論作文之利害所由，他日殆可謂曲盡其妙，

陸機已明確觀察到文章中所欲表達的「意」與所稱引的「物」之間不能形成完美的搭配，「文藻」對於「文意」的傳達也無法做到盡善又盡美。他認為這樣的現象不是文人不知道箇中道理，而是在創作手法上有其困難之處。也就是文學的根本問題是表達的問題，以今天的觀念來看就是形式的問題。因此陸機在文中大量討論寫作技巧。顏教授認為：

陸機的觀念採取「文質彬彬」的立場，但他所要對治的問題顯然是偏向

註⁴⁵ 羅根澤 著《周秦兩漢文學批評史》頁 71 臺灣商務印書館出版 1966 年 8 月臺一版 1996 年 3 月臺 2 版第 1 刷

在提高文學形式的重要性。這無疑的是文學形式之美及技巧，到了西晉已得文學家自覺的重視，文學自此也才可以完全成為獨立自足的藝術實體。

只有從語言形式上的有意識追求美感才是成為藝術的關鍵，也是文學找到在政教之外立足的根本。文學只有從藝術性欣賞的角度來看待才有獨立的價值。既然文學的審美活動依賴於對語言文字的美感感受，則必須進一步對此語言美感有所理解。「美感」觀念的產生依西方心理學的研究，其認為主要來自於人們的視覺與聽覺（註⁴⁶）。《文賦》中說到：「文徽徽以溢目，音泠泠而盈耳。」文章不只是「好看」還要「好聽」，在看、聽之中達到一種審美的情境。所以美不美的感受，牽涉到的是音與形的問題。是接收的問題，是形式的問題，這些都是文采的問題。至於質，只有達不達，以及達到什麼樣面貌的分別。《論語》以來「辭達」的觀念一直貫穿在文人的論述中，文人們都知道「質」是文章中所要傳達的內涵，所以質就是本。這樣的觀念早已熟悉，歷代文人的論述，頂多只是術語的不同，或謂之道，或謂之理，或謂之意。總而言之質就是質，既是最根本就不能再分析了。歷來的問題是在於質該如何以文來呈現才能做到「達」？也就是如何表現出來並且被接受。西方美學家對於美感的認識，最早源自認為藝術作品只有符合某些特定比例才有可能令人感受到美。於是西方藝術展現出強烈的形式主義精神，藝術家們則在創作技巧上展現出高超的創新精神，目的就是要掌握最佳的表現方式以達到對質的完美呈現。陸機《文賦》也頗有相近的用意。文人們心中固然有相當感受與認知，但要如實的以文字傳達出來卻是相當不容易。所以陸機一路從構思的心神狀態講起，兼論及文章前後必須相互呼應的結構問題，也重視文章的音韻是否美麗。從這點來看，陸機就不應該被冠上南朝形式主義風潮的始作俑者。

顏教授的觀點非常重要，因為這與《世說新語》中所記載文人對名士言談舉止的仰慕無疑是能夠切合的，因為都同樣在對形式的追求中發掘出美感經驗。對名士個人而言，其所展現的風姿儀態是自然而然的，是基於對情性的肯定。旁觀者所看見的，只是名士所表現出來的行為。因此，如果說文學獨立的意義是根基於對語言文字的欣賞，則中國文化中純粹欣賞的美感態度的自覺，是源自對完美人格形象的追求與欣賞。《世說新語》記載很多魏晉時代相當著名

註⁴⁶ 姚一葦撰：《審美三論》（臺北，臺灣開明書店印行。1993年1月初版。），頁6。

且具有相當影響力的玄學家，其談吐風儀傾倒一世，不但用辭精準犀利，還用得相當漂亮。這些大玄學家是當代人物的標竿以及模仿的對象。中國文學與藝術方面的純粹審美經驗，就在談玄的過程對人的自然情性的肯定而確立，同時也建立了中國文人的審美主體性。大陸學者章? 群認為：

魏晉哲學自然觀建立了一種理性和經驗的原則，達到了哲學史上由「自然即合理」到「合理即自然」的觀念轉換，最後實現了客觀自然世界之「理」與主體人性世界自然之「理」的內在溝通，從而在哲學上完成了一個審美主體的建構，為魏晉時期的中國藝術自覺提供了一個堅實的哲學基礎。

美學家宗白華在《美學的散步》中詮釋玄學家如何將哲學的思辨轉化成審美的體會，他說：

晉人以虛靈的心襟，玄學的意味體會自然，乃能表裡澄澈，一片空明，建立最高的晶瑩的美的意境！（註⁴⁷）

審美的體會需要超脫於有所為而為之外，將審美對象進行單獨的、具體的、完整的形象觀察。十七世紀德國哲學家鮑嘉姆通將這種對美的思考稱之為美學。美學的內涵，介於實際感官經驗與抽象思考之間，而又兼有二者特色。論思考方法，美學必須借助於哲學；論思考的內容，美學的研究對象是生活中的感官經驗。所以，美，其實是一種感覺，但不僅是感官聲、臭、味、觸的感覺而已，美的感覺在感官經驗觸動之後往往昇華至哲學的形上、本體層次。所以中國文人早在魏晉時代便創建了中國美學，並充份的落實於生活之中，只是它並未被獨立成為一門理論體系，而在玄學家展現其個人儀態風華的談辯中，隱隱然的在玄學家的心中自由的發展著。尤其是對人的才性、品德討論中，美學隱然是個主導的力量。因此，文學在魏晉二百年中正是透過有意識的審美體會與論辯，文學才真正脫離為政治服務的附庸性質，也才算是真正的獨立為一門藝術。

註⁴⁷ 《美學的散步》（臺北，洪範書店出版。1981年8月初版，2001年3月6刷。），頁74。

魏晉兩百年的玄學是哲學史上非常獨特的一段，玄學所討論的內容可以說總結先秦至兩漢一切哲學議題，形上界、形下界玄學全都討論到了，也得到與先秦兩漢哲學完全不同的結果。更重要的是玄學在對人情重新定義的過程中，隱隱然的發展出中國美學。前者表現於對人情的肯定以及對情的相關討論，後者則表現在對人物才性的品評以及對完美人格的追求。這是玄學發展過程中一條關於美學的隱流。玄學家們在談辯過程中，是把玄學落實於實際生活的。不再關心政治社會問題，而傾心於個人生活的玄學化。正始年間的談玄風氣之盛，正展現士人普遍存在的一種巨大的理論熱情（註⁴⁸）。談辯過程不只要立論精準還要求音韻要動人，甚且對於人物的外貌還有一定的審美標準。因此在語言、文字的層面上求美的心態是極端明顯。陸機《文賦》可以說是代表當時人對文章的共識。尤其對結構、音韻的討論，證明文章不只是「理扶質以立幹」就可以了，還要「文垂條而結繁」才是上乘。不知不覺中文學的美學也逐漸發展著，而這或許就是中國文學自覺的關鍵。

註⁴⁸ 羅宗強撰：《玄學與魏晉士人心態》（文史哲出版社 1992 年 11 月初版），頁 77。

第三章 唐代意境觀詩論的基礎—意象觀

在先秦諸子遺留的豐富形象比喻文獻中，在《詩經》、漢賦豐富的形象描繪語中，南朝的文論家認識到文學作品不只是單純的個人情意抒發而已。人之與客觀具象事物之間的互動關係，可能是文學創作更根本的問題。做為唐代意境觀誕生前的理論先驅，六朝文學理論的重要觀念是「意象」。從《文賦》、《文心雕龍》、《詩品》以及其他相關文學觀點來看，南朝文論家們在重視情意的基礎上，更強調如何運用文字來表達隱微的情感效果。這個明顯的傾向正是南朝文學家致力於將情意與具象結合的證明，也就是致力於創造文學意象。所以南朝文學家雖然未將意象明確提出作為評判標準，也未刻意的對意象這個觀念進行理論辨析，卻透過共同創作以及相關理論建構達到這個目標。

第一節 意象的定義

現代文學研究中，對於「意象」的討論甚多，然而大多皆引用西方文學理論的觀點，以致既不構成屬於自己的一套理論，對於西方學者的觀點也止於一知半解而已。王夢鷗在《文學概論》一書中對「意象」的討論是本文很重要的參考資料之一。雖然在語言學、心理學方面參引西方學者的研究，然全文可以說是他個人的研究心得。配合該書其它章節，王夢鷗架構起一套比較適合中國文學的意象理論。

王夢鷗在《文學概論》(註⁴⁹)說到意象的產生大抵是一種內發性的心理作用，他說：

大抵內發的意思，它最初感覺到的那點「東西」也和得自眼前的任何一種印象一樣，都只是打開我們記憶的鑰匙，或亦可說作引發記憶力的一種動能，由它牽引向兩方面活動。一面是強迫性的，定要尋找與那東西相關連的記憶材料；一面則是自由的檢閱一些記憶力所能提供的材料。

註⁴⁹ 王夢鷗撰《文學概論》(臺北，藝文印書館印行。2001年10月初版8刷。)第十一章 意象，頁111。

從兩方面的心理活動中產生了意象的落差性。強迫性的思考與自由的檢閱正是造成文章「半折心始」(註⁵⁰)的原因，畢竟強迫性思考牽涉到個人的所學所知，這終究是有限的，自由的檢閱則是無邊無際，有限與無限要相結合當然就會產生交集範疇定位的困難，這個範疇王夢鷗稱之為「繼起之意象」：

這樣看來，聯想也就是構造一種想像的過程。因為原意象具有特殊的性質形態，那性質形態經過聯想選擇，由附從的想像品共同合成實體。過去的心理學家稱之為「想像」的過程，有的美學者又以為聯想或想像實際也只是「意象的活動」，便又把它歸併於「意象」的含義之內。倘從聯想而來的東西來看，那些都是固有的經驗之再生，也就是我們逐漸記憶起來的東西，故聯想就靠著記憶力之行使。於是，聯想、想像、記憶等心理學上的名詞，在專講意象的文論家們就把它們全包括於意象活動內，而講究構詞法的修辭學者又以為間接的表述對象，實際就是譬喻。因之，意象的表述，倘不是直喻亦當是隱喻。直喻隱喻的內容，從心理學看來，就是因為原意象而引起的聯想而被記號把它固定下來的繼起之意象。(註⁵¹)

王夢鷗在這一段話中有幾個重點：

一是詩人觀察外在具象所產生的「原意象」與經過聯想、想像、記憶等認知過程選擇後所得意象並不相等。

二是意象的產生需要聯想、想像、記憶等心理層次的認知運作過程。

三是文學作品意象的產生，必須結合原意象與心理層次認知運作後所選擇的意象結合，最後產生「由附從的想像品共同合成實體。」才是最後呈現在文學作品中的文學意象。

真實的構思過程是否如王夢鷗所討論一般，可能還有商榷的空間。但是他對於意象的詮釋，從構思到寫作明白指出其間層次內涵的不同，確實有助於我們理解文學家創造文學意象的過程。基於他的研究成果，當我們討論文學作品中的意象時，就必須注意到文學家其主觀情意對於客觀物象的選擇能力。

註⁵⁰ 《文心雕龍·神思》：「方其搦翰，氣倍辭前。暨乎成篇，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。」

註⁵¹ 王夢鷗撰：《文學概論》第十二章 意象傳達的層次，頁 121。

意象，簡單的說就是對客觀具體形象的主觀性描述。主觀性描述就是「意」，客觀個別形象就是「象」。詩歌中意象要呈現的是「審美觀照中，客觀具象事物所透顯出的主觀特質」。所以意象的創造是文學作品達於主客觀合一或是情景交融等藝術效果的重要基礎。《文心雕龍 神思 贊》說：「神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。刻鏤聲律，萌芽比興。結慮司契，垂惟制勝。」詩人主觀的情意透過具象來展現，其方法是以「心之理」來照應「物之貌」，也就是詩人運用形象思維對具象進行文學性思考。心之理就是形象思維的開始，是詩人在觸物、感物的霎那於具象所得到的感受。審美觀照進行的過程中，詩人會以主觀情意轉化具象事物的客觀存在狀態。比如看到老鼠貪吃的模樣，就聯想到貪官汙吏對人民的壓迫。前者是客觀的現象，後者是主觀的感受。藉由詩人賦予觀照時所發生的主觀情感意義，於是客觀具象除了本來做為自然存在物的客觀性意義之外，同時也就負載有詩人的主觀情感意義。這一個轉化過程或許可以將之稱為「意象化的過程」。這種運用形象思維牽起了物我在某一面向上相通的意義，這就是意象最基本的定義。所以意象的產生其實就是結合詩人觀物時的心理狀態以及具象事物客觀的自然形象。因此詮釋意象時一方面強調詩人的情感特徵，一方面也必須重視詩人所運用的客觀形象特徵。

詩的內容肯定是詩人有感而發的文字呈現，而這個「有感」的來源不外是詩人本身志意、性情的涵養與外在具象事物的觸發這兩大類。所謂「神居胸臆而志氣統其關鍵，物沿耳目而辭令管其樞機。」個人天生的氣質、性情往往決定著詩人思考的方向與思考的模式。在古人的觀念裡人是由氣所組成，氣的組合方式就展現為每個人不同的情性。文學作品的呈現，固然學問知識是一大助力，然則個人情性之偏好往往更為關鍵。劉勰說：「若夫八體屢遷，功以學成。才力居中，肇自血氣。氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。」（註⁵²）情性實在是文學創作的關鍵，由此可以了解《詩大序》所說：「情動於中，而形於言。」的意義了。個人情性不同，學習的偏好也就不同，發而為文字、語言當然也不同，這就是曹丕評建安七子各有面貌的理由。天生情性能獲得全面發展的人實在是少之又少，才力有所偏好是比較常見的，所以個人情性的特徵是討論文學作品的關鍵。

若說個人情性是文學作品的本質，則外在具象事物應當就是情動於中的發酵劑。本質與發酵劑相混合的結果，就是文學作品中所呈現的情感主題。由抽

註⁵² 《文心雕龍·體性》

象的情感經驗轉變為具體的文字，煉字與修辭是其中樞紐。劉勰《情采》說：「文采所以飾言，而辯麗本於情性。」情感需要有相應的、適當的語言文字才能傳達。因此劉勰認為鍛煉字句是人天生基於情性就會這樣做的。然而從個人的志氣、情性的蘊釀，到與外在具象獲得某種共鳴，這過程的每一階段未必是劃上等號的，很可能存在著相當大的落差。文學作品是傳達情感的，可是人的情感動發無向、來去無縱，劉勰在《神思》說：「文之思也，其神遠矣。」由個人情性引致的思考內涵，就算是詩人自己也很不容易去掌握，飄渺、空遠是歷代論詩家對文思大抵一致的意見。要用極為有限的語言與文字，來表達無限的想像與體會是有相當大的困難，這正是所謂言不盡意的命題。於是詩人必要從已知的知識體系中，攫取最能展現原始心理意象的替代品。既是替代品就不能全面展現原始意象，僅只是在某一面相上和原始心理意象有共通之處，就在這個轉換處產生意象聯接的落差。由以上的討論，可以對意象下一個定義：詩人以其天生才情為基礎，經由客觀事物的刺激，以及透過記憶、聯想等心理作用，發現並攫取客觀物與主觀情意匯通之處，使客觀事物的存在彷彿本來就帶有主觀情意的意義，於是達到主、客觀合一的效果。這個在作品中展現出主觀情意的客觀物象就是意象。

因此，本文認同王教授所說，意象其實是有不同面相之分，由具象引起的原意象與詩人過去學習經驗所記憶、理解的知識內容就內涵的性質而言並不盡然相同。關於這點，他在《意象傳達的層次》一文中有更深入的探討。至於如何將兩者結合在一起，也就是意象該如何傳達？原意象與繼起之意象之間銜合的方法是什麼？詩人如何選擇繼起的意象來傳達原意象之內涵？這就牽涉到修辭技巧的運用了。

第二節 意象的傳達

意象的傳達有賴文字，文字的檢選有賴修辭。詩作由詩思之初發、意象的選擇與經營到落實為語言文字必須經過一層層轉換的手續，在這轉換過程中必須時時精校文字與詩思的差距，陸機說：「選義按部，考辭就班。」強調文字的選擇、講究。劉勰進一步說：「方其搦翰，氣倍辭前。暨乎成篇，半折心始。何則？意翻空而易奇，文徵實而難巧也。是以意授於思，言授於意。密則無際，

疏則千里。」從神思邈遠的抽象感受到化做具體的文字，往往詩意的落差甚大。劉勰解釋這樣的狀況：「體物為妙，功在密附。故巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。」「體物」是詩人心理層次的詩思，但化為文字其功就在「密附」，文字與詩意必須密合無間。劉勰以印章沾上印泥的轉印效果來比喻，轉印後的印文與原來印章的刻文一定是無間的。面對創作欲求精準而不可得的窘境，詩人必當精選文字也必當專力於修辭，所謂「物沿耳目而辭令管其樞機。」神遠之思與具象之物相搭接終究需要依賴文字。這就是《文賦》與《文心雕龍》都共同重視修辭、煉字的原因。文字的功用在於達意，這是文字誕生的原始意義。但隨著藝術觀念的發達，文字不再只是傳播「心志」而已，進一步的要求具備傳達審美活動所伴隨的審美感受，於是乎文字的組成順序也就是作品的語言形式必當講究。因此南朝文學的特色是「極貌寫物」，目的就在使詩人的「意」能透過具象事物，呈現最具特徵的一面。同時又必須符合當時代對文學刻意的審美要求，四聲八病的規矩既不能犯，鍛鍊字詞就是想當然爾的事了。

王夢鷗在第十四章 譬喻的基本型 及第十五章 繼起的意象 將文學意象的傳達歸之為廣義譬喻法的運用。何以譬喻法是文學意象傳達的中介呢？王夢鷗解釋：

我們遇到原意象沒有既成的概念可以表示（亦即無名的事物），但它又與其他事物有某點類似，而那點類似卻有既成的概念可以表示，這時，我們倘不用迂詞法或其他直接表達法來說明，往往就借用那具有類似點的他物來表示原意象。 表達了「另一意象」就等於表達了原意象 都是把另一事物之某一性態來代表與它在某點上相同的事物。 換言之，譬喻本來就是用不同的事物之「一隅」來相比。（註⁵³）

王教授在文章中指出文學意象的傳達就是藉由另一意象的某一特徵來相比，以之突顯詩人原意象的抽象狀態。這種「相比」法呈現在作品中就是譬喻法的運用。所以當我們回顧先秦時代諸子、《詩經》、屈騷作品時，我們便可以看到，何以在沒有文學理論的時代中，卻有著大量豐富的文學意象，無非是抽象的形象思維概念一旦轉變為文字，其實就是廣義的譬喻法的運用。或以松柏喻人格

註⁵³ 王夢鷗撰《文學概論》第十四章 譬喻的基本型，頁139。

堅貞，或以老鼠比喻貪官污吏，或是關雎寫男女戀情，古詩十九首中的「秉燭」成了「及時行樂」的具體行為象徵，又以「飄塵」感歎時間的流逝、人生的短暫與無能為力，諸如此類都是形象思維以譬喻法呈現的具體實例。

王夢鷗認為譬喻法大抵分為直喻與隱喻二種。分析其運用的原理，譬喻法具備有三個條件：第一，必須有不同的二個對象，假設為 A 與 C；第二，A 與 C 必須有 B 使之相牽連；第三，這個 B 必須是 AC 共有的某種價值。A 是詩人腦海中的原意象，C 是詩人所欲摘用的另一意象，B 則是連接兩意象的共通點，王教授解釋 B 是「常為個人理想的表徵，亦即那意象之最突出的部份，在某一時所，這部份可以代表全體，但它非即意象之全體。」王教授以簡式說明這三個條件：

$$A=B, B=C, \text{ 故 } C=A$$

這是一般譬喻法的基本法則。若將 B 抽離則 A=C 就是直喻法的表現；若 AB 同時抽離，在作品中只剩 C（另一意象）的呈現（不說明指涉的原意象，也不突顯其最具表徵性的意義），那麼就是隱喻。

在許多文學作品中，特別是詩，直喻用得很少。詩人或抽離喻詞，或抽離喻依，或是喻詞、喻依都省略掉。這樣的目的不在於增加讀者對詩意理解的困難度，是詩人企圖從各種面相來詮釋文字中所隱涵的意義，目的就在不使情意的傳達過於直接而顯得淺陋。傳統詩論講求味外之旨、言外之意，無非是強調詩的特徵就在含蓄。含蓄的目的是要讓讀者能夠去自行揣摩作品中情意的迴環曲折，揣摩過程的情感體會前人有許多的描述，比如傳神、興趣、韻味、神韻等等，而譬喻法的運用就是要達成情意的迴環曲折能在文字中展現出來。所以王夢鷗認為從最廣義來說：「凡是詩人文學家為著某種意象而發動述說，不管用的是直接法或間接法，都可說是一種『隱喻』，也就是說：他所講的一切話語，都在『隱喻著』他的『母題』(motif)。」(註⁵⁴)母題就是原意象，就是詩人最初構成並想要傳達出來的文學意象。

然而整個譬喻法的運用最關鍵處是在簡式中的 B 一項，前面說到 B 是 A 與 C 能夠放在一起相比的牽連處，B 就是那最重要的價值。價值的成立關乎閱世的基本態度。此一基本態度又取決於個人薰習陶染的過程，以及個人天生志

註⁵⁴ 王夢鷗撰：《文學概論》第十四章 譬喻的基本型，頁 144。

氣養成的特質，也就是個性。所以文學意象最關鍵價值特徵的呈現，其實就是文人個性以及情感的展現。因此不論是直喻或是隱喻，由作品所透顯出的深刻意義，都是指向作者主觀的價值認知傾向與個性情意的特徵。

第三節 意象觀成立的理論基礎

文學意象的呈現最關鍵就在價值特徵的突顯，價值的突顯又是個人情性的表現，因此「情」是討論意象要掌握的核心觀念。考察魏晉南朝時代討論文章的內容與語言形式如何達到完美融合的著作，陸機《文賦》、劉勰《文心雕龍》與鍾嶸《詩品》是最重要的指標。這三部著作最值得注意的就是對「情」的詮釋，也就是對於作者主觀情意如何結合客觀具象事物，並且適當的表達出來此一主題有深入的討論。

一、陸機《文賦》的意象理論

在第一節中談到意象產生的關鍵就是「情」，意象的意涵就看詩人如何賦予具象事物主觀的情感意義。因此可以簡要的說，文學作品的寫作目的就在「表情達意」。然而文學創作最困難的地方就是：情如何表現才適當？意該如何才是「達」？陸機看到了這兩個問題，他在《文賦》的序言中說：

余每觀才士之所作，竊有以得其用心。夫其放言遣辭，良多變矣，妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情。恆患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。故作文賦，以述先士之盛藻，因論作文之利害所由，他日殆可謂曲盡其妙。至於操斧伐柯，雖取則不遠，若夫隨手之變，良難以辭逮，蓋所能言者，具於此云爾。

「夫其放言遣辭，良多變矣，妍蚩好惡，可得而言。每自屬文，尤見其情。恆患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。」這一段話是陸機作《文賦》的原由，其中「恆患意不稱物，文不逮意」是陸機以為文章寫作成敗的關鍵，《文賦》全篇也正是以「意與物」及「文與意」做為討論的兩個主題。

(一) 意與物的關係：

陸機於《文賦》中認為文思的綿邈難求有待於作家善於取用外物來描摹自己的心志，使抽象的「情志」得以具體展現出來。因此陸機以一連串的對仗句來說明：「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心慄慄以懷霜，志眇眇以凌雲。」簡單的六個句子，實則有相當豐富的情意內涵。隨著四時的流變感受到生命的有限、年華的易逝。在「歎」之中帶有無可奈何的心情，有著想要去改變現況而感歎個人力量的邈小，只能隨大化而漸漸消逝。觀察自然界紛繁的物象，體會到從不同角度來看待這個世界，在「瞻」之中或仰望、或遠望，隨著視野的放大，知覺到一己所知所見的微小。秋風乍起，動物多已躲藏準備過冬。植物的凋零更是觸動詩人感傷的情懷，冷風捲起滿地枯黃的草、葉，視覺的感受是一片焦黃，沒落、消沉、無奈甚至是恐懼的心情都襲上了心頭。春日時節，百花盛開，萬物更新，楊柳枝條滿目青綠，這又體會到生命的再生。當心中感到戰慄恐懼時，彷彿雙手懷抱著霜冰。當心志馳騁擴張時，就好像快要飛到雲端上一般。在對仗句中，各種節候所帶給人的感覺效果——「歎逝」、「瞻物」、「悲秋」、「喜春」、「懷霜」、「凌雲」都具體呈現。主觀、抽象的情感，也就是意，與具體的、可感知的具象事物，也就是「物」相附合。陸機掌握到客觀狀態與主觀情感最能相疊合的部份，使得客觀之物猶如是為著主觀情意而存在，於是讀者往往有「他把我想說的都說了。」的感歎。文章創作時幾種心理狀態及其相對應的情感感受，可以說陸機都大致提到了，只是沒有心理學知識的輔助，無法將主客觀結合的關鍵理論說明清楚而已。

透過陸機簡要的舉例可以明白，就算是詩人的主觀情感是晦澀不可探求，從詩人所採用的具象事物來判斷，讀者在某個程度上來說還是可以捉住詩人所要傳達的情感內涵。這是因為具象事物本身的客觀存在是不受詩人主觀情意的影響，透過詩人的遣詞造句，讀者只是還原了詩人觀物的角度。文字只是一個媒介，讀者透過文字是藉以獲得與作者相同的視角，從而讀者自行去感應與作者相近或不同的情感體會。可以說文學作品的解讀，就作者而言是有個答案的，但就讀者的立場而言，探求的只是與作者相同的觀察視角而已。至於感受如何則是各自發揮。同樣是生意蓬勃的春天，總也有王昌齡筆下這樣的閨怨：「忽見陌頭楊柳色，悔教夫婿覓封侯。」(註⁵⁵) 同樣是楊柳，詩人筆下感情各

註⁵⁵ 王昌齡 閨怨 (《全唐詩》，北京，中華書局出版。1960年4月第1版，1996年1月第6

自不同，這是因為詩人想要傳達的情意不同。陸機只是藉楊柳來欣賞春天的美好，王昌齡則藉青綠的楊柳來暗喻閨女的青春不在，四季不斷交替，春天不斷重複，所謂「年年歲歲花相似，歲歲年年人不同。」（註⁵⁶）閨女的青春是一去不復返的。所以閨女有所怨。同樣是柳，賀知章的《詠柳》傳達的是愉悅的心情：

碧玉妝成一樹高，萬條垂下綠絲條。
不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。（註⁵⁷）

這與閨怨相差更遠。「不知細葉誰裁出，二月春風似剪刀。」還帶有一點幽默的趣味，把欣賞的情趣表現到恰到好處。顯然賀知章只是很簡單的欣賞柳條在春天飛揚、飄動的樣子，強調的是柳條的細致、輕盈，也藉此傳達出欣賞者心情輕鬆愉快。從以上的說明知道，意與物的結合，端賴於詩人主觀情意對客觀具象最具特徵面相的選擇。也就是王夢鷗說到的原意象與繼起意象的落差性，減少這落差性，就能使繼起的意象與原意象越逼近，也就越能還原作者創作時的主觀情境。至於能逼近到什麼程度，就看詩人選擇文字的功力到什麼樣的層次，層次高的如「鏡花水月、羚羊掛角」（滄浪詩話 的形容）是無跡可尋，層次較低的非但原初之意不能傳達尚且用字淺陋，王國維評這樣的作品說「意不足，語不妙。」（註⁵⁸）所以意與物的關係就在「選擇」，選擇結果的優劣最終表現在具體的文字，所以文字需要修辭技巧的鍛煉。接著就是要談的文與意的關係。

（二）文與意的關係：

意與物的關係表現為，將抽象感覺選擇適當的具象事物來表現，使之可為普遍的感知。文與意的關係，就是如何選擇適當的文字來呈現轉化後的文意。陸機認為文字的採擇有賴於熟讀先人的文章：「傾？言之瀝液，漱六藝之芳潤。」、「收百代之闕文，採千載之遺韻。」文字選定的過程必須從前人作品中去挑檢出精華，然後再重新創造出屬於自己的新文學語言。最後的結果是「籠

刷。卷 143，頁 1446。）

註⁵⁶ 劉希夷 代悲白頭翁（《全唐詩》第三冊，卷 82，頁 885。）

註⁵⁷ 《全唐詩》第四冊，卷 112，頁 1147。

註⁵⁸ 王國維撰：《人間詞話》第 34 則，頁 26。

天地於形內，挫萬物於筆端。」天地萬物在作家的筆下籠括一體，萬物在作家的筆下則可以有另一番面貌。文章的總體呈現是「理扶質以立幹，文垂條而結繁。」不但有中心主要的文意表現，而且是首尾一致、前後呼應。文采依附著文理而顯得紛繁美觀，文與質同時都達到最完美的融合。這是陸機對於語言形式與文章內質精簡的概述。文與質必然是要達到完美的配合才是真正的好文章，所以顏崑陽教授認為陸機是繼承《論語》「文質彬彬」的觀念，而將之發揮在文章寫作的領域之中，不只是強調文質的重要性而已，更重要的是提出文采的可觀性也是判斷文章成敗的關鍵（註⁵⁹）。

陸機雖然強調了文質等重，但實際的創作狀況是「體有萬殊，物無一量。」對於文與質的完美搭配的要求只是一種原則而已，它並不是衡量諸文體的絕對標準，所以提出著名的分體看法：

故夫誇目者尚奢，愜心者貴當，言窮者無隘，論達者唯曠。詩緣情而綺靡；賦體物而瀏亮；碑披文以相質；誄纏綿而悽愴；銘博約而溫潤；箴頓挫而清壯；頌優游以彬蔚；論精微而朗暢；奏平徹以閑雅；說煒燁而譎誑。雖區分之在茲，亦禁邪而制放，要辭達而理舉，故無取乎冗長。

在這一段分體概論之前，陸機提出文質必須完美搭配的大原則。這一段則分述各體應有的特徵，也就是語言形式的特徵。善於誇目的人，他的語言往往致力於把所見所聞鉅細靡遺的寫下來，傾向於光輝亮麗、窮形盡相。[?]心者，善於讓人對他的文章感到滿意，他的語言傾向於尋找最恰當的文辭。善於陳述完滿道理的人，運用語言往往流利而沒有阻礙。善論通達人生的人，往往他的語言顯露出開闊沒有約束的傾向。這是陸機從作者個人的創作性格，說明不同性格傾向就會展現出不同的語言面貌。再就文體而言詩、賦、碑、誄、銘、箴、頌、論、奏、說各有不同面貌，其原因在於各體的用處不同。和陸機時代相近的摯虞，其《文章流別論》中列舉了十三種文體，陸機的十種也全部包括在內，由《文章流別論》對這些文體的說明可以知道，南朝文人對文體的分別源自使用的場合不同、傳達的內容不同，也就是文意不同採用不同語言形式表達。不過陸機認為雖然有這些的分別，總的說還是有幾個原則是各體都必須遵

註⁵⁹ 顏崑陽撰：論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生諸問題 收於古典文學（臺北，學生出版社出版，民國76年4月）第9集，頁53。

守的，他提出三個但書：「禁邪制放」、「辭達理舉」、「無取乎冗長」。各類文章的文意表達不得歪邪放蕩，語言必須能完整的傳達作者的文意，文章的內質必須有重點、有一致性，最後文章整體不能流於冗長，不能贅字連篇。接著陸機以滿長的篇幅討論語言形式的問題，於是有後人認為陸機開啟南朝形式主義的風尚，其實這樣的意見並不準確。陸機所要談的正與題目一致，是「文」的問題，根據《文賦》全文，文有兩方面的意義，一就是文采，一是文章的構思。

《文賦》原意並沒有鼓勵文章朝向強調語言形式方面去發展，產生這樣的誤解是因為陸機採用賦體的形式來討論「文」，而賦的特色就是「體物瀏亮」也就是要把討論的對象詳盡的從各方面論述，再加上篇中對於語言利病的討論確實篇幅較多，於是後人便認定《文賦》是激起南朝形式主義興盛的第一人。其實

《文賦》是文質兼備立論的。《文賦》的重點正是這一小節所提示的「文與意」這個重點，更簡單的說就是文意傳達的問題，但不表示陸機輕於內質。後人不解這個道理，怪罪陸機是形式主義風潮的鼓吹手實在是不公平。

（三）陸機對意象的詮釋：

在前面章節中筆者曾定義意象就是作者選擇客觀具象其存在的某一面相特徵，並以之作為詮釋抽象主觀情意的媒介，於是客觀之物與主觀之意達到完美的結合。陸機雖然在《文賦》中並未專論意象，但從其對文章構思如何進行與文思如何具體化的討論中，明顯的就可以知道陸機在《文賦》中談的其實是「表達」的問題。意象這個論題，談的也正是如何表達的問題。

從文意初構的「精驚八極，心游萬仞」的朦朧狀態，到「傾？言之瀝液，漱六藝之方潤。」、「收百代之闕文，採千載之遺韻。」開始搜尋前代的優秀文句以之為文字確立的基礎，並感受四季、萬物紛繁的景致做為主觀情意觸動的誘發劑；前者是經驗的累成，後者是主觀感受的發明。陸機已經了解到物的存在肯定是客觀的，但經由文學家的觀察，則物物皆染有個人的情意色彩。因此，文章的內涵是主、客觀並存，並呈現兩個意義面相：意與物的關係是建立在主觀情意對客觀具象存在面向的挑選，意與文的關係是表達方式的選擇而「選義按部，考辭就班」是原則的提示，這時原本主觀的文意又轉變成客觀化的描述對象，作家盡力在前人的盛藻之中尋找、提煉最恰當的文辭來詮釋文意，進一步發揮出自己的文學語言風格。因此意與物、意與文的關係正是陸機

對於意象如何形成的詮釋。可惜的是陸機並未對詩的意象進行更深入的探討，雖然提出著名的「詩緣情而綺靡」觀點，但是緣情說並未在《文賦》中獲得充份的討論。而意象的關鍵就在主觀情意如何透過客觀具象表達，也就是客觀具象事物在文章結構中以及文意的傳達中所帶有特別的「情思指向」(註⁶⁰)並未在陸機《文賦》中獲得深入的探討(但至少是碰到，如「歎逝」的歎、「思紛」的思、「悲秋」的悲、「喜柔條」的喜就是帶有情思指向的作用，表明作者的感受)，陸機《文賦》對文的敷采討論篇幅較多，對情的傳達則著墨甚少。這方面的不足就留待劉勰來補充了。

二、劉勰《文心雕龍》的意象理論

陸機對意象理論的貢獻，在於他明確提點出文章寫作中意與物、意與文相關性的問題。他討論的是文學作品傳達的層面，是《文賦》專力之處。對於作品中，文學家透過具象事物以語言傳達的情意這個問題，陸機最明確的是說到「緣情」這個觀念，但是在「奢目者」、「愜心者」、「言窮者」、「論達者」這一部份其實陸機也已觸及作者主觀才性偏向的不同會造成文章面貌的不同，這其實也可以納入「情」的討論之中。不過，「緣情」的內涵在《文心雕龍》中才獲得深刻的討論。

《文心雕龍》全書分為三大部份，《序志》中說：

蓋文心之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷，文之樞紐，亦云極矣。若乃論文敘筆，則圍別區分，原始以表末，釋名以彰義，選文以定篇，敷理以舉統，上篇以上綱領明矣。至於割情析采，籠圈條貫，摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字，崇替於時序，褒貶於才略，怛悵於知音，耿介於程器，長懷於序志，以馭⁷篇，下篇以下毛目顯矣。

第一部份是文之樞紐，從原道篇到變騷篇這五篇，是一切文章的源頭。第二部份，是一般認為文體論的部份，從《明詩》到《書記》，二十篇論三十五種文體。第三部份也就是一般認為的批評論、創作論、鑑賞論集中處，計二十五

註⁶⁰ 「情思指向」此語是借用顏元叔教授在《析杜甫的秋興八首之七》一文的詮釋術語。該文刊於《中外文學》第七卷第十期，民國68年3月。

篇。扣除 序志 則二十四篇雖各有主題，探討文學作品所呈現出的某一面相，既互相聯繫不忽略其它可能的角度，又各有輕重之別。然而劉勰已經說出下篇主旨在於「割情析采，籠圈條貫」，也就是在下篇中討論文學的根本性質，因此劉勰對 文賦 「緣情」說的發揮就集中體現在下篇之中。

《文心雕龍》並未有專章討論意象，以 神思 中：「獨照之匠，窺意象而運斤。」是全書最明確提及「意象」處。從下篇各篇目來看，劉勰在文學觀念的認知上與陸機 文賦 中所提示的重點有極多的重疊，陸機是西晉人，劉勰是梁朝人，二人時代相隔甚遠卻有著相近似的文學觀念，也許這可以推論整個六朝時代政治上雖分隔六代，文學觀念卻是聯綿一貫的。所以陸機討論到的，劉勰都加以推廣，陸機所不及深論的劉勰加以「敷理舉統」、「籠圈條貫」，可以說劉勰的《文心雕龍》是總結梁朝以前一切文學作品、文學觀念的大著作。基於這樣的理由，則 文賦 的兩大主題：意與物、意與文，同樣的都在《文心雕龍》中有更深入的發揮，因此要討論《文心雕龍》對意象的看法，也正是討論《文心雕龍》對意與物、意與文的看法。

前一節說到陸機缺乏對主觀情意方面的論述，《文心雕龍》對於 文賦 最大的補充就在於深論「緣情」觀，同時也是對曹魏以來抒情文學逐漸發達卻少見對「情」申論的補充。《文心雕龍》實際上沒有專篇討論「情」，卻是在下篇的每一篇都談到個人情性、才力對於文學創作的影響。因此劉勰討論意象除了意、物、文之外還兼顧情意的，因此總合情、意、物、文，可以得出《文心雕龍》對意象的看法。

本節綜合《文心雕龍》下篇內容，從二個角度來來討論劉勰對意象的詮釋。一是「志氣之說」，這相對於情、意。二是「對外物的感應與描繪」，這相對於主觀與客觀的互動，其內涵又可分為兩點來談：一是情以物興，二是物以情觀。

（一）文思的開始：志氣之說

前面討論意象定義時提到，意象是詩人賦予客觀具象觀照時所觸、所感的主觀情感意義，於是客觀具象就其做為自然存在物的客觀性意義之外，同時也就負載有詩人的主觀情感意義。《文心雕龍》對於作家主觀情意的重視在 神思、體性、風骨 三篇中有集中的討論。 神思 中首先肯定志氣的關鍵性，他說：

古人云，形在江海之上，心存魏闕之下，神思之謂也（註⁶¹）。文之思也，其神遠矣。……故思理為妙，神與物遊。神居胸臆，而志氣統其關鍵。物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機將通，物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。是以陶鈞文思，貴在虛靜。疏瀹五藏，澡雪精神。

從「文之思也」到「故思理為妙」之前這一大段，是對「其神遠矣」的說明。神思是指作者的抽象構思狀態與構思內容。「神」是做為「思」的形容詞，形容文章構思過程的飄邈、幽微、抽象的狀態。但「其神遠矣」、「神居胸臆」二句的「神」又做為名詞，後者並與志氣相搭配，劉勰非常明白的說「志氣」是「神思」發揮的關鍵，由志氣之通塞決定「神」是否能夠發揮，當「神」獲得發揮時，其狀態是「神與物遊」（所以「神」是兼有名詞與形容詞性質）。志氣通暢則能神與物遊，這樣的解釋頗同於 莊子 齊物論 的意義，都旨在說明個人與具象事物之間達到物我不分的狀態。我的感受似乎就是物的感受，物的感受同時也是我的感受，在神與物遊之中做到主客觀合一，於是能做到「登山則情滿於山，觀海則意溢於海。我才之多少，將與風雲而並驅矣。」客觀的山、海、風雲與主觀的情、意、才，能夠並驅同行，正是神與物遊的具體展現，這也是對 原道：「心生而言立，言立而文明，自然之道也。」的詮釋。

劉勰在 神思 中肯定了志氣的關鍵性但未論及志氣的內涵。劉勰認為志氣的通塞在實際的狀況中表現為文思的遲速。他舉淮南王劉安、枚乘、曹植、王粲、阮瑀、禰衡這幾位文思非常敏捷的人，又對舉司馬相如、王充、張衡、左思這幾位文思緩慢的人，兩類文人的不同在於「志氣」通暢的速度。敏捷的人通暢的速度快而成就的多為短篇，緩慢的人通暢速度雖慢而成就的都是巨文。短篇與巨文都是佳作，劉勰因此認為文思的敏捷或緩慢與文章的優劣並無絕對關係，只要有豐富的學養，文思遲速並不是問題。志氣的內涵在 體性 中才進一步說到：

註⁶¹ 典出於《莊子 讓王》「中山公子牟謂瞻子曰」這一段故事。原義是說中山公子本是萬乘之國的公子而隱居巖穴中，但是心裡卻無法忘懷對宮廷生活的想念。瞻子於是告訴他既然不能忘懷那就去順應這個念頭，否則強迫自己的心意與現實相違反而會兩面俱傷，讓王篇作者認為中山公子的困惑使他不能達到真正「道」的境界，但就心意上來說至少他是想到了。劉勰不取 讓王 對「道」的詮釋，而取中山公子對「道」的心意嚮往，以之突顯文章構思時的狀態與抽象內容，所以「神思」的題義應當就是同時指稱構思狀態與構思內容。

夫八體履遷，功以學成，才力居中，肇自血氣。氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。

這是劉勰肯定個人情性影響文章創作最關鍵的一段話，也是陸機明言「詩緣情而綺靡」之後第一次對「情」有如此明確且深刻的討論。文章的構思有賴於志氣之通暢，志氣是氣與志的統稱。氣是血氣，也就是人的生理結構。志則是氣所形成的這個生理結構運作的特性，劉勰將之名為「情性」，今日而言就是個性。內在個性與文章的關係由「才力」來牽連，才力以情性（也可說是志氣）為基礎，而以「學習」來成就。所以「才力」的一般意義就是「內在個性經由後天學習而具體呈現出的能力」。放在文學領域來說，才力表現為作家兩方面的具體能力：一是文思之遲速，二是駕馭語言、文字的能力。前者是天生的，是一種人格傾向，不是優劣判斷的絕對標準。後者是學習的成果，往往是能否有所成就的關鍵。所以劉勰接著又舉賈誼、司馬相如、揚雄、班固、王粲、阮籍、嵇康、徐幹、潘安、陸機，說明這些人除了天生個性不同，而且學習的傾向不同，於是展現出駕馭文字能力不同。呼應著《體性》一開頭所說：「夫情動而言形，理發而文見。蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」與曹丕所提出的「文氣」相呼應。從這點可以看到，劉勰不但補充陸機的不足，還遠承曹丕「文氣」的概念。

《神思》肯定志氣的關鍵，《體性》說明志氣的內涵，《風骨》則進一步談志氣的表現，也就是上一段提示的內在個性表現在文章中的不同傾向。開篇便說：

詩總六義，風冠其首，斯乃化感之本源，志氣之符契也。

劉勰這段話結合《論語》「德風偃草」感化意義，以及《詩大序》「一國之事，繫一人之本，謂之風」的意義。認為「風」的意義就是個人志氣的表現，特別重在「化感」此一意義。尤其《詩大序》已明言「變風發乎情，止乎禮義。發乎情，民之性也；止乎禮義，先王之澤也。」詩是起於情感的觸發，情感的觸發又是人民所稟有的本性，則性情的發動就是詩意構成的開始。又《詩大序》詮釋「風」有兩種立場：一是由上化下，一是由下刺上。不管是由上而下的

「風化」，或是由下而上的「風刺」，都是以一人之身繫一國之事，由是詩人透過詩來表現他的情感，並使他人感染到詩人的感受。劉勰就取「表現情感」這個意義，於是「風」才能說是「志氣之符契也」。換句話說劉勰將「風」的意義從較大範圍的政教意義，縮小到小範圍的文章創作這個意義。因此「風」就帶有「作家個人情性表現」的意義，情性又等於個性，因此，「風」在《風骨》中的意義就是「作家個性的表現」。

「風骨」合稱的意義可以從劉勰以下這一段話得到明白的認識：

鷹隼乏采而翰飛戾天，骨勁而氣猛也，文章才力有似于此。若風骨乏采，則鷖集翰林，采乏風骨則雉竄文囿。唯藻耀而高翔，固文筆之鳴鳳也。

這一段以鳥類來比喻文章實在是非常精準。鷹隼飛翔的姿態在今日仍可見，鷹隼的羽毛確實是缺乏顏色的變化，但是當鷹隼乘著熱氣流迴旋高飛，或是俯衝獵物的兇猛，其所展現的氣勢確實是「骨勁而氣猛」。劉勰說，這就好比是人的才力，包含有天生的質性與後天學習的技能。所以如果只有天生情性所展現的骨、氣，缺乏可觀的文采，就好像鷹隼這一類猛禽聚集在一起。反過來說，文章若空有漂亮文采，則猶如雉鳥？聚（一種空有翅膀卻不善飛行的鳥類），不能凌空展翅只能在地面上奔竄而已。唯有鳳凰，既有文采又能高飛。文章的才力與辭藻應該要像鳳凰一樣是盡善盡美的。因此可以確定劉勰對「風骨」的詮釋是結合天生才力與後天學習所展現出來的駕馭語言、文字的能力。語言、文字是天生才力的具體呈現，天生才力是具體駕馭語言、文字的抽象依據，兩者的結合就是「風骨」。至於劉勰的「風骨」是否就是今日所謂的「風格」？本質上來說，兩者意義很接近但不完全一樣。要將兩者做比較必須將兩者同放在文學領域中（風格是現代用語，而且任何事物都可套用。），劉勰的「風骨」是做為一種普遍性衡量的標準，今日的「風格」則是一種隨意性的指稱。比如我們可以說某人的作品展現出如何的風格，另外某人的作品又是如何的風格。所以風格並不成為一種標準而是一種性質的指稱，用來說明某一作品的特別處。因此任何作品都有它的風格，但並非任何作品都有劉勰所謂的「風骨」。這應該就是風骨與風格不同所在。

神思、體性、風骨三篇所引出的「志氣」實在是劉勰繼承《詩大序》、《典論 論文》、《文賦》認同個性情感的基本觀念，而又加以深入發揮的最精采處。「文章是個人情性的發揮」這個觀點在劉勰的手中才算是真正獲得論證，不但有理論的伸述，還有實際的作品、作家佐證，理論與實際獲得完美的統一。魯迅認為《典論 論文》是文學自覺的開始，顏崑陽認為《文賦》的出現，其對於語言、文字美感的深刻追求，是文學獨立最恰當的時機。本文中，認為劉勰提出以「志氣」為文思的關鍵，情性是文章發生的本源，並隱括了對文學作品內容與形式的討論，一連串的觀念建立後，個人情意才算真正被肯定為文學創作的基礎，文學也才獲得它已然獨立的意義。文學於是可以為著它自己不同的功能而有不同面相的定義。文學仍可以為政教服務，也可以完全無關政教，有了這樣的自由度才是真正獨立，也才算是真正的覺醒。

（二）對外物的感應與描繪（情志與物象的合一）

承接上一小節對個人情意的探討，這一節將說明劉勰對於主觀情與客觀具象事物互動關係的看法。

1. 情以物興

主觀情意發自於人，客觀具象存於天地之間，則解釋人與天地如何感通，應該就是主觀與客觀融合的關鍵。原道 說：

文之為德也，大矣！與天地並生者。何哉？夫玄黃色雜，方圓體分。日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形，此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。

劉勰認為文章的道理固然是與天地並生，然而卻是需要人的介入才能彰顯價值。他解釋天地運行所展現的種種現象，比如天地玄黃顏色的紛繁，方形、圓形物態的分別，日與月的交互輝映，這些是天空展示它輝麗文采的具象。山、川、草、木的顏色與姿態，則是大地展示它地形紋理的形物。這些總的可被人所觀察到的形象、色彩正是自然界運行道理的具體展現。日、月有如此之形、采是因為它們各自表現出一種自然的道理。山、川有如此之形、采是因為它們

也各自表現出一種自然的道理。總合日、月、山、川所展現的文采，就是天地間總合的道理。因此日、月、山、川所體現的既是自然界的本質，也是自然界的文采。劉勰以實際的自然現象說明質與形是並存於一而非對立為二。質的展現需要文，文的意義根據於質。由是，劉勰從對自然世界的觀察在概念上將內容與形式統一了。劉勰並以此做為討論文章與人的關係的比喻，

夫以無識之物，鬱然有采，有心之器其無文歟！人文之元，肇自太極。幽贊神明，易象惟先。庖羲畫其始，仲尼翼其終。而乾坤兩位，獨制文言。言之文也，天地之心哉。

這一段話就是對「惟人參之」的解釋。人文精神與價值都是源自邈茫太極，太極是一切物事的原始狀態。人對太極的運行道理的理解最早是經由易象。透過易象，天地一切最精微的道理由此得到展現。各安其位，各有其義，這是地人文采展現為文字的開始。人與天地既同出自太極，日月山川是地天的文采，文章出自人，當然就是人的文采。這就是「文之為德也，大矣！與天地並生哉！」的道理。因此探討主觀情意與客觀具象的溝通關係，就要從兩個角度來看：一是睹物興情，討論客觀物象對主觀情意的影響。二是物以情觀，討論詩人主觀情意對其觀物狀態的影響。

關於睹物興情，劉勰既在《原道》肯定人文與天地同源自太極，則天地與人也就有其最基本的共通處，萬物的遷變對人也就會造成情意上的影響，討論這個關係劉勰繼承古老的「感物吟志」這個觀點。《物色》說：

春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。四時之動物深矣。歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉。是以詩人感物聯類不窮，流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌既隨物以宛轉，屬采附聲亦與心而徘徊。

人生活於天地之間，因為有特出的智術以至不同於其它物種。但在《原道》中可以看到天地間一切道理都因為人的參與而顯出意義，所以天地人謂之三才。五行是一切物的基本構成元素，人又是一切物中最特出的，於是劉勰認為有人

的存在，天地的意義才獲得彰顯，所以稱為「實天地之心」。因此天地萬物變化代序，做為人無一不有所感動。若純以物的遷變來看，則「歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。」人受到環境的影響，心思與情感亦皆隨物象之不同而變。一葉可以知秋，蟲鳴也足以引動心意，如此的感物狀態是沒有窮盡的。一方面萬物紛然難以一覽而盡，一方面人的生命與情意也隨著年歲而轉變。同樣是春天可以歡喜也可以傷怨，同樣是秋天可以有感逝之歎，也可以有純美的秋聲的欣賞。因此從客觀物象的變遷來看，是詩人在對物色的觀察中，選取物色的某一特殊面相，求其與主觀情感的相應，從而表達出主觀情感的意義，也展示出客觀具象的特徵。詩人對於物象，並不是空泛的描繪其對物色的感官認知，否則就流於「極貌寫物，窮力追新」的形式化。所以劉勰還兼論主觀情感對物象的選擇力，也就是物以情觀。

2. 物以情觀

所謂物以情觀，就是由預設的主觀情感，來選擇對客觀物象的觀察面相。從人的主觀性來看，在劉勰的理論體系中人與天地是並列為三才（這是漢代天人感應說的遺跡），天地運行的自然道理因為人的存在而獲得彰顯。於是文學家預設性的情感狀態，對於賦予客觀具象事物以主觀意義是有相當影響的。

明詩：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」

詮賦：「蓋睹物興情，情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。」

物色 中肯定紛然萬物對人心的感動，明詩 亦標明人情乃天生所稟賦。要能「感物吟志」除了客觀具象事物已然、自然存在的事實之外，還必須肯定人能有所感。而「有所感」的根據便是「人稟七情」，物與人各自稟賦太極初化時賦予的特質，所以物有物之情態，人有人之情感，人與物能交通因為都同源自太極。這是劉勰對「感物吟志」的深刻體會，實際的舉例則在 比興：

觀夫興之託諭，婉而成章。稱名也小，取類也大。關雎有別，故后妃方德，尸鳩貞一。故夫人象義，義取其貞，無從於禽。德貴其別，不嫌於

鷺鳥。

關雎 可謂千古名篇，文字呈現的是藉觀察關雎鳥的合鳴以抒發思念之情，關雎鳥是詩人情感被觸度之處，如 物色 所說「蟲聲有足引心」。但是詩人並非全力描寫關雎鳥如何合鳴無間，從第三、四句「窈窕淑女，君子好逑。」筆意就出現轉化。淑女與君子既可解為雌鳥與雄鳥，也可解為詩人與所思念的對象。所以第三句與第四句都各有「兩重意」(皎然《詩式》就這麼認為)。第五句開始，全是描述詩人思念之深。所以我們可以只就字面的意義來理解 關雎，也可以對 關雎 進行引伸擴張的理解，這是今日對 關雎 的詮釋。在劉勰時代， 關雎 詩意仍是附合著教化倫理的功用，所以仍沿續著毛公的傳釋，認為 關雎 是美后妃之德，於是 關雎 有了第三種涵義。不管哪一種詮釋，在各自文學背景中都是合情合理的。「關雎」就表面文字意義而言，它的稱名其實很小，然而引發的情感聯想卻可以很大，劉勰在 比興 贊 說：「詩人比興，觸物圓覽。物雖胡越，合則肝膽。擬容取心，斷辭必敢。攢雜詠歌，如川之渙。」「觸物圓覽」就是以情觀物，「擬容取心」則是詩人對客觀物態樣貌的主觀選擇。物象自然存在，人接觸後或用比體、或用興體，總是極力寫出觸物時的心理情狀。讀者透過詩人作品文字對主觀情狀的描寫，還原觸見關雎鳥的那一瞬間的情態。所以「物雖胡越，合則肝膽。」詩意若能掌握得好，三千年前的關雎鳥將宛在今日吾人的眼前。

(三) 劉勰的意象理論

劉勰對情意的肯定，對於傳統詩歌意象的詮釋有很大的貢獻。筆者認為，劉勰雖然未有專篇討論意象，實則全本《文心雕龍》的理論核心觀念正是「意象」。讓我們明白所謂「獨照之匠，窺意象而運斤。」的「獨照」乃是在文學審美觀照過程中，詩人所賦予客觀具象的主觀意義。主觀意義就是「獨照」的內涵，就是「意象」。「獨照」的過程，詩人的情意持續貫穿在其中的。情意就是作家的志氣，志氣是文思發揮的關鍵。作品中的每一字每一句，都必須指向這個情意主旨。人雖然與天地並列三才，但是主觀的情意的發揮，並不能完全解釋作品中作家對自然物象的感受。所以劉勰又以 物色 補足人與客觀世界互動這一層面的意義。他說：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」感物的觀念是物我交通的重要觸發點。物與人各自自然存在，但人因為有特出的

智術與豐富的感情素質，使得人能察天地之變、觀人文之化，然後制作文章展現出輝煌的人文精神。所以萬物個別稱名雖小，但透過詩人的選擇，其所引發的情感共鳴效應卻是聯類無窮。所謂「性靈所鍾，是謂三才，為五行之秀，實天地之心」(註⁶²)正是說明人類主觀情意的觸物起興，能夠使天地萬物都獲得更本質性的存在意義。這就是劉勰對意象的詮釋。

三、鍾嶸《詩品》的意象理論

就意象觀的理論內涵來說，鍾嶸是將劉勰對「情」在觀念上的重視，落實於實際作品的討論。對於客觀具象事物與主觀情意如何融合這一問題，鍾嶸雖然也提出了看法，但缺乏說明。

劉勰已經明顯認識到，人的主觀情意與客觀具象事物之間交通互動，是構成文學作品的重要因素之一。然而劉勰泛論一切文章制作，鍾嶸則以「滋味」說集中討論詩。「滋味」說其實兼及二方面，一是內容，一是形式。就內容來說，突出的重視作品所展現的主觀情意，有情意的詩才是有滋味的詩。尤其在上品中，似乎獨鍾於表現出「怨」、「感慨」這樣情感特色的作品。就形式來說，鍾嶸認為五言詩是最有滋味的一種詩歌形式。因為五言用來「指事造形，窮情寫物，最為詳切者邪。」綜合兩方面，可以看到「滋味」說就是強調「情」的傳達與感受。因此就討論的內涵而言，上一節提到劉勰兼及情、意、物、文四方面的討論，鍾嶸在此觸及到的只有「文情關係」(情可以被意涵括，因此也可以說是文與意的關係)的議題，尤重於情。本節就著重於討論鍾嶸對情的認識。

(一) 滋味的第一義：自然真美

自然真美是鍾嶸討論的要旨。他反對當時人追求宮商聲律所產生的弊病，明確以「自然真美」來指示作品的審美效果。要達到自然真美的效果，就必須重視在作品中表現出性情，是鍾嶸論詩主要的觀念。鍾嶸對「性情」的討論其具體術語是承繼「感物吟志」的傳統，提出「搖蕩性情」、「吟詠性情」，明顯看重情意在詩中的重要性。

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。

註⁶² 劉勰撰：《文心雕龍·原道》

若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也。嘉會寄詩以親，離群託詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮，或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；塞客衣單，孀閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘返，女有揚蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？故曰詩可以怨。使窮賤易安，幽居靡悶，莫尚於詩矣。

至乎吟詠情性，何貴於用事！

鍾嶸對於詩的本質認識，與劉勰在《原道》中的觀點大抵一致。都是從大範圍的氣化哲學觀引發而來，所以客觀世界與人的關係有其哲學本質意義的一致性。在這個哲學基礎上，人與物得以相感通。詩歌既是搖蕩性情、形諸舞詠的文字呈現，性情又基於有感而發，則詩歌的創作就建立在「感」的基礎上。感，就是搖蕩性情。與《詩大序》所言：「情動於中，而形於言。」基本原理也是一致的。由感物而動情，由動情而形諸舞詠，則作品中的字句都必須有作者性情隱含其中。否則就如同永嘉時代，專尚於老莊玄談，字句間充滿形上玄理，缺乏獨特的、個人的情感，讀來也就覺得「寡味」。

然而有性情是一回事，傳達出來又是一回事。從客觀具象事物的角度來看，物與我基於哲學本質的一致性，所以物我相通。從作者的角度來看，「感」的作用是作者必須對所感之物賦予主觀情感意義，使客觀具象事物被認識時，彷彿就是以作者所感受的樣貌而自然存在。因此，作品中各種意象的呈現，必須是自然的展露出作者賦予的主觀情意。關於這點，鍾嶸首重音韻自然。他說：「余謂文製，本須諷讀，不可蹇礙。但令清濁通流，口吻調利，斯為足矣。」音韻自然是鍾嶸對作品諷讀時的第一要求。但自然不代表口語化，進一步說：「故三祖之詞，文或不工，而韻入歌唱，此重音韻之義也，與世之言宮商異矣。今既不被管絃，亦何取於聲律邪！」文字的運用雖然不是很工整切對，但卻是合於歌唱的節奏，所以詩還是要有節奏感。至於是什麼樣的節奏，鍾嶸未說明。其次是文意的傳達，只要真實表現出個人的真情實感即可，不必處處引經據典。他說：「至乎吟詠情性，何貴於用事！」個人的情感體會是個人的獨特經驗，不需要處處去附會前人的經驗，否則濫用典故只是堆垛文字而已。音

韻自然、情感真實是鍾嶸對詩的基本要求，也就是他對真美的定義。

（二）滋味的第二義：文已盡而意有餘

詩要以真感情為動機，發而為自然節奏的樂音，以此為基礎構成的審美效果是「文已盡而意有餘」。

在上品 古詩 中，評陸機所據以模擬的十四首說：「意悲而遠」。意悲是這十四首整體表現出來的主觀情意主旨。悲是實際的情感，遠是指這份情感感受不斷引起讀者低迴品味，使讀者產生無止盡的情感聯想。評阮籍《詠懷》八十二首，鍾嶸說：「言在耳目之內，情寄八荒之表。」文字雖然有限，其所蘊含的感情散發效果卻是鋪天蓋地的無窮盡。評張協：「調彩蔥青，音韻鏗鏘。使人味之，亶亶不倦。」評謝靈運：「內無乏思，外無遺物。」認為主觀情感與客觀具象之間的對應達到一致。彷彿客觀具象本來就是以主觀情意所感受的那個情感樣貌而存在，於是感受到情景交融，物我不分。作品所援用的具象，都充滿主觀的情感意義。主觀情感意義也都在作品中所採用的具象事物中完滿的傳達呈現。

由鍾嶸對這幾位名家的評語來看，所謂「滋味」其實指的就是「言外之意」的審美效果。讀者透過作品去吟詠體會作者所要傳達的多層次情感，並與個人的情感經驗相結合。滋味，就是指讀者從作品中獲得共鳴的感情素質。這感情素質的產生，可能是因為四時自然節候的更替，或是嘉會離群、楚臣去境、漢妾辭宮、骨橫朔野、魂逐飛蓬、負戈外戍、殺氣雄邊等等人文情感所引致。雖然作品是詩人個人情性的表現，但其所運用以傳達情感的意象，都是身為讀者所能普遍認知到並感應到（註⁶³）。所以，滋味，一方面是指認識到作者所傳達的詩情，一方面是指讀者進一步所獲得情感共鳴。詩人以其主體情感抒發為詩，讀者以詩人所運用之情感意象，從其自身閱讀體驗中，感受詩人傳達的情感感受，達到一種情感的相通。鍾嶸的「滋味」說應該從作者與讀者兩個角度分別詮釋才能得到比較周全的理解。

四、從陸機到鍾嶸：興義的轉變

註⁶³ 廖蔚卿稱之為「社會人的質性」。他說：「然則人究竟不僅以自然人構成其生命特質，卻常因社會人的質性而構造並完成其生存過程，因此，詩的精神主體的性情乃常向社會客體的現象投射。」廖蔚卿撰：《六朝文論》（臺北，聯經出版事業有限公司，民國 67 年 4 月初版 70 年 3 月 2 刷），頁 215。

陸機、劉勰、鍾嶸三人對文學理論的貢獻，還在於將兩漢政教性「興」義轉變為審美性「興」義。李正治在《興義轉向的關鍵——鍾嶸對興的新解》一文中特別肯定鍾嶸的貢獻——「把興的工具價值轉為藝術價值」。(註⁶⁴)但鍾嶸的貢獻是奠基於陸機、劉勰對情的重視的基礎上，尤其劉勰在《文心雕龍》下篇中幾乎篇篇都談到情，尤其是《情采》一篇中對情的討論相當深刻，情顯然是文學作品的根本核心。《附會》所說「以情志為神明」就是最好的證明。因此，興義的轉變，就是表現在對情的重視。

陸機首先明確提出「緣情」的觀念，使得情在純文學領域中首次獲得理論上的肯定。《詩大序》雖也言情，卻終歸於政教禮義。使個人情意無法成為詮釋三百篇的核心觀念。是陸機的《文賦》才使情成為討論文學作品最重要的關鍵。不過，陸機僅止於「詩緣情而綺靡」一語的標示，對情的內涵未能深入討論。然而從《世說新語》的記載可知，兩晉時代的清談潮流中，確實處處透顯出土族文人對個人情意、風姿儀態的欣慕與仿效。王羲之的《蘭亭集序》展現文人們由流觴聚會引發仰觀俯察的感物之情，更是把文學情意精煉到已然純粹證明。顯然西晉時代對文學性情意的體會已是眾人都能自覺到，甚至成為一種生活方式，只是在觀念建構方面未能深論。成熟的理論有待劉勰《文心雕龍》來完成。

《文心雕龍》基本的理論命題仍是繼承自《文賦》，並進一步的發揮《文賦》所未及發揮的「情」。劉勰對情的肯定，不只是形式性的指出文學作品是作家情感的抒發，更從人的本質血氣說起，標明「情動」之情何來，以及文章中如何有情。《體性》說明文章的寫作正是「吐納英華，莫非情性。」《風骨》、《定勢》中將文章的整體面貌作結構的分析，每位作家各自的情性脈絡不同，發為文章基本骨架也就各自不同。所以《定勢》澄清文章是「因情立體，即體成勢也」。到此，劉勰具體以人的身體結構來比喻文章的結構。《體性》、《風骨》、《定勢》確立文章整體架構是寫作最應該重視的基礎。又文章有其辭采，在《情采》中加以申述。輔以《鎔裁》、《聲律》、《章句》、《麗辭》、《比興》、《夸飾》、《事類》各篇對修辭的精要見解，於是作品的血肉已具。有血肉不能沒有精神，文章有其隱微的中心思想，有其精妙之論點，《隱秀》中加以突顯，讓文章的旨意縱貫於字句之中。

註⁶⁴ 李正治撰：《興義轉向的關鍵——鍾嶸對興的新解》收錄於《中外文學》雜誌，第20卷第7期，頁67-79。

由劉勰所論，可以知道構成文章之各部份並不是以一加一等於二的邏輯原理堆疊，而是如化學變化般將各部份予以有機的統合。附會 中如此說：

夫才量學文，宜正體製。必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣。然後品藻元黃，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中，斯綴思之恆數也。

神明、骨髓、肌膚、聲氣，證明劉勰論文的基本出發點是：文章就是人情的另一種呈現。然而劉勰是泛論一切文章，從 明詩 到 書記 三十五種文體都是劉勰討論的對象，專注於詩的討論則是在鍾嶸《詩品》之中。

鍾嶸雖以滋味論詩，然劉勰已啟其端。隱秀：「使翫之者無窮，味之者不厭矣。」強調文章要能在有限的語言形式之中，提供讀者文字表面意義以外豐富的聯想餘地，進而明白提出「文外重旨」的觀念。到了鍾嶸手中直接發揮為「文已盡而意有餘」詩學觀點。在 詩品序 中明言「搖蕩性情」、「吟詠情性」、「感諸心靈」，顯然更強調詩是詩人有所「感」而創作的，在實際的作家品評中他似乎特別重視「怨」的情感。上品所有的詩人或是作品，在當代幾乎都是不得意的。評李陵詩說到：「不遭辛苦其文亦何能至此。」這一句話大概可以統攝上品所有的情感狀態。說明鍾嶸對詩人創作動機的理解，正是從個人情感體會來詮釋的。劉勰雖然篇篇皆有情，也有 物色 來說明人與自然環境的互動關係，但是劉勰對情的認識還是傾向於從氣化宇宙論，以及陰陽五行的哲學觀點來詮釋。鍾嶸在《詩品》中不觸及這些哲學問題，直接肯定個人情感的存在價值。上一小節談到鍾嶸的「滋味」二義（一是求自然真美，一是求文已盡而意有餘）其實就總括在一個「感」字中。詩人有所經驗故有所感，因此所感是真實，也就是真美。感而後言，然所言者未必是所感之全貌，因此在有限的文字中詩人留下許多情感的突觸點，讓讀者依著詩人所運用的文字與自身的情感經驗產生聯結，然後引發更豐富的情感感應，呈現出「文已盡而意有餘」的審美效果。

由對陸機、劉勰、鍾嶸三人理論的認識，可以看出「興」義的轉變軌跡。陸機的「詩緣情而綺靡」標明詩的內在意涵是依著詩人情感狀態而發，有什麼樣的情感表現為什麼面貌的詩。所以詩之情由兩漢政教性、歷史性、諷刺性的意義，開始轉向個人性、感受性、經驗性的意義。《文心雕龍》也還看得出這樣

的猶豫軌跡。劉勰在《比興》中對興的解釋明顯的有點模糊：「興者，起也。」、「起情者，依微以擬議。」起情，故興體以立。」、「興則環譬以託諷」。興，有「起」的意義，是先秦兩漢以來對「興」的基本字義解釋，也是興義所承擔的歷史包袱。劉勰在《比興》中受限於經典的傳注不詳，未能清楚解釋，使得比與興明顯的成為兩種寫作技巧而已。反倒是在《隱秀》中，一段這樣的話：「隱也者，文外重旨者也。」隱之為體，義主文外。秘響傍通，伏采潛發。」使翫之者無窮，味之者不厭矣。」證明劉勰已然認識到文學作品的情感，是一種超乎文字所能詮釋的經驗性、感受性情感。惟有超乎文字以外，方能達到翫之無窮、味之不厭的審美效果。鍾嶸與劉勰的不同在於，鍾嶸直接以「文已盡而意有餘」來解釋「興」。把興本來就有的「隱」的特徵與《隱秀》中的「隱」結合，於是興就是隱，就是文外重旨，就是義主文外。再結合翫之者無窮，味之者無極的審美效果，「文已盡而意有餘」的審美詩學觀點正式在鍾嶸手中誕生，兩漢以來深固的政教詩觀也因此從本質上獲得了轉變。以情為主的文學意象觀也正式成立。

第四節 詩人與作品選析

文學觀念的提出往往是在作品出現之後加以整理歸納而得出。因此要更具體的瞭解南朝文人如何由實際作品中得出意象觀，則必須對其評鑑的依準及所援引的作家、作品進行深入的探討。

由文學史得知，有《詩經》而後有《詩大序》；有屈騷而後有《楚辭章句》；有漢魏兩晉宋齊的文學家，而後才有《文心雕龍》、《詩品》、《昭明文選》。從這樣的文學歷史來看，意象觀正是總結前代作品所產生的觀念。意象觀的確立，重點在於文論家們認同詩歌就是詩人情意的表現。然而詩與情的關係自《詩大序》出現就已明確，在南朝文論家的著論中可以看到由先秦到齊梁時代文學風氣是幾經波折的，這顯示著各個時代文人對文學的看法的轉變軌跡，進一步則可以從中看出文人對文學情意的詮釋的轉變。

透過哪些作品可以幫助我們深入了解意象觀呢？南朝時代有三篇文學史觀最明確的文章：沈約《宋書·謝靈運傳論》、劉勰《文心雕龍·時序》（註⁶⁵）以

註⁶⁵ 事實上《文心雕龍》全書呈現的是一個有機整體，任何一篇的內容都必須輔以它篇方能得

及鍾嶸《詩品序》。在此不取《文賦》，因為《文賦》沒有舉證實際作品。沈約做為一代文壇領袖其意見也就具有時代的指標性；劉勰《文心雕龍》則是南朝時代唯一一部總結梁以前一切重要文學形式與文學觀念的大作；鍾嶸《詩品序》則是第一部專體討論的著作品，在序文中對於詩史有精要的討論。藉由這三部具有時代意義也具有歷史意義的著作，可以從中得出南朝時代文人對情意的看法。

一、詩人與作品的選擇

這三份重要文論，呈現出非常近似的結論，套用劉勰在《通變》所言：「從質及訛，彌近彌澹。」三人觀察歷代作品都認為由遠古以迄近代（宋齊梁三代），作品的面貌一直朝向綺麗的方向發展。作品最重要的內容，打從晉室遷移江左以來漸漸的被忽略，許多文人傾力於語言辭藻的鍛煉與堆砌。再從這三份重要著作中可以看到，三位文論家一致認為整個文學風氣發展的關鍵點就在建安時代。沈約、劉勰、鍾嶸分別這樣的形容建安時代的文風，尤其針對曹植：

沈約《宋書·謝靈運傳論》：

至于建安，曹氏基命，三祖陳王，咸蓄盛藻。甫乃以情緯文，以文披質。子建、仲宣以氣質為體，並標能擅美，獨映當時。

劉勰《文心雕龍·明詩》：

建安之初，五言騰踊。文帝陳思，縱轡以騁節。並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴。慷慨以任氣，磊落以使才。造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能。

鍾嶸《詩品》評曹植：

其源出於國風。骨氣奇高，詞彩華茂。情兼雅怨，體被文質。粲溢今古，卓爾不群。嗟乎陳思之於文章也，譬人倫之有周孔，鱗羽之有龍

到比較周全的理解。此處以《時序》為主，是因為劉勰在這一篇文章中比較明確的以時間遞變為主題發為專題討論。要深入了解《時序》實際上是五十篇都必須瞭解。不過本節中至少須輔以《明詩》、《樂府》、《詮賦》、《體性》、《通變》、《風骨》、《情采》、《物色》、《才略》等篇方能對劉勰文中所舉作家、作品有深入的瞭解。

鳳，音樂之有琴瑟，女工之有黼黻。俾爾懷鉛吮墨者，抱篇章而景慕，映餘暉以自燭。故孔氏之門如用詩，則公幹升堂，思王入室，景陽潘陸自可坐於廊廡之間矣。

三人一致給曹植極高的評價。曹植的作品不但有內容而且文彩爛然。沈約說曹植的作品「以氣質為體」，劉勰與鍾嶸則標明「慷慨任氣」與「情兼雅怨」這兩種情感特色。三位文論家中，以劉勰比較周全的論及曹植大部份作品內容，從賞玩情意的發揮，以及酬謝恩容的應酬性作品，曹植都都有創作。在這些作品中曹植讓文與質達到盡善又盡美的層次。抒發情意不務求纖巧的文字，描寫物態也止於昭晰的地步。言與意適當的融合，個人內涵的氣質與才力也達到適當的表達。情、意、物、文四個構成文學作品的重要因素，曹植都發揮得完美無瑕。可以說曹植是繼屈原之後，第二位對時代文風產生重大影響的單一作家。其它作家，即便同是建安七子的王粲或是劉楨，雖然也享譽於後代，整體評價仍未若曹植之高。可見南朝文論家在建構以抒發情意為核心觀念的意象觀時，曹植的作品是很重要的參考基準。

藉由文論家對曹植的重視，可以清楚的認識到一點：南朝文論家最欣賞的文學情意，就是曹植所表現的「慷慨任氣」與「情兼雅怨」。這兩種文學情意已然不是上古生民樸素的自然情感，是經過積澱深厚的文化意蘊的洗禮，並受到時代環境琢磨所表現的人文情感。這份人文情感包含有與天地生靈共感的原始自然情意，更重要的是還閃耀著先秦以迄兩漢以來，先哲對人與天地並列三才的生命哲學體會。魏晉以來的文學活動正是具體展現此一生命哲學體會的成果，曹植則是這文學活動中的翹楚。

除了曹植，同樣獲得極高評價的作品是《古詩十九首》。這十九首雖然在《昭明文選》中首次收錄，但較早完成的《文心雕龍》與《詩品》則都已談到「古詩」之名。《文心雕龍·明詩》：「古詩嘉麗，或稱枚叔，比采而推，兩漢之作乎！觀其結體散文，直而不野，婉轉附物，怛悵切情，實五言之冠冕。」鍾嶸則評曰：「文溫以麗，意悲而遠。驚心動魄，可謂幾乎一字千金。人代冥滅，而清音獨遠，悲夫！」劉勰認為《古詩十九首》的作者，在用字方面能直接表達而不流於鄙野，抒情方面則又運用各種自然物象來寄托情感，增加作品情意的深度。更重要的是，曲折中還能切合情感主題。若以今天的話來說，在劉勰的眼中，《古詩十九首》的藝術特色是「平易中見深

遠」。鍾嶸的意見和劉勰頗為接近。指出《古詩十九首》在用字上溫和而又綺麗，深刻表現出情感的審美特色，頗與曹丕所說「詩賦欲麗」的觀點相呼應。整體詩篇的抒情效果，在情感主題方面是「悲」，所引發的審美效果則是「遠」。

又依《昭明文選》收錄標準：「若其論讚之綜緝辭采，序述之錯比文華，事出於沉思，義歸乎翰藻，故與夫篇什，雜而集之。」則《古詩十九首》同樣是文質俱優。可見這十九首發揮的情感效應，不只是真切的描寫出抽象的情感感受，還可以產生跨時代的閱讀共鳴。顯然在十九首的文字中，隱含著文論家們所推崇的既是共時性也是歷時性的情感質素。基於以上簡要的討論，下一小節中將以《古詩十九首》以及曹植的作品做為探討南朝文論家建構意象觀理論的基礎作品。

二、作品的賞析

以下的賞析分成兩部份。首先對《古詩十九首》及曹植的整體情感面貌進行分析，其次再選取作品最特出的意象語進行深入的探究。

（一）古詩十九首

從《古詩十九首》的內容來看，可以概分成思念主題與感懷主題二大類。感懷主題可以再細分為遣懷、失友、傷時三個小主題。以下表列與各主題相關的篇名與主要句。

內 容	篇 名	主 要 句
思念	行行重行行	思君令人老，歲月忽已晚。
	青青河畔草	蕩子行不歸，空床難獨守。
	涉江採芙蓉	同心而離居，憂傷以終老。
	冉冉孤生竹	思君令人老，軒車來何遲。
	庭中有奇樹	攀條折其榮，將以遺所思。
	迢迢牽牛星	盈盈一水間，脈脈不得語。
	凜凜歲云暮	獨宿累長夜，夢想見容輝。

		孟冬寒氣至	上言長相思，下言久別離。
		客從遠方來	著以長相思，緣以結不解。
		明月何皎皎	客行雖云樂，不如早旋歸。
感懷	遺懷	青青陵上柏	人生天地間，忽如遠行客。
		今日良宴會	人生寄一世，奄忽若飄塵。
		迴車駕言邁	人生非金石，豈能長壽考。
		東城高且長	四時重變化，歲暮一何速。
		驅車上東門	浩浩陰陽移，年命如朝露。
		去者日以疏	去者日以疏，來者日以親。
	及時行樂	生年不滿百	為樂當及時，何能待來茲。
	求友	西北有高樓	不惜歌者苦，但傷知音稀。
		明月皎夜光	不念攜手好，棄我如遺跡。

1. 古詩十九首 的情感基型

從表中所列 古詩十九首 主要句來看，雖然情感主題不同，但整體似乎呈現一個共同的情感基調 - - 苦悶。葉嘉瑩說：「古詩十九首說出了我們人類感情的一些基型和共相。」(註⁶⁶) 這個情感的基型和共相，之所以能夠跨越時間與空間，因為是普遍人性中共同擁有這樣的感情素質。從上表可以進一步釐析出構成 古詩十九首 情感基型的三個更基本的要素：時間、空間與社會。時間與空間是自然律，人們生存於其中是被創造與被約束的。社會，是人們所創造出來的人文律，但也反過來約束人自身的生命與生活。這是人們最容易感受到的三種經驗。十九首共通的苦悶情感，就來自於詩人面對這三種經驗的情感狀態。

面對自然律，時間的流逝會造成今與昔、年輕與衰老、長久與短暫的強烈對比。空間的變化則造成現實生活經驗的不安定感與疏離感。時間與空間是人們所無法控制的，兩者都具有「變動不居」的特徵。這就與人情普遍求安定、

註⁶⁶ 葉嘉瑩撰：《漢魏六朝詩講錄》(臺北，桂冠圖書股份有限公司 2000 年 2 月初版一刷) 上冊，頁 104。

求長遠、求自我滿足的欲望發生衝突。人們的生活與生命被迫必須做出調整。當自我的生命與欲求不能循自由意志發展時，痛苦、鬱悶的情緒便油然而生。最有意思的是，人們的自然生命力往往就在與時間、空間的抗衡中展現出來。面對人文律，人所受的約束更大。人的有限身軀雖然受制於時間、空間，但基本上人的個性是自由的。然而由於人類獨特的社會意識驅使人們過著「聚生活」？聚生活又以滿足「體」的需求為最重要的目標，以致人的個性與自由意志必須進一步受到約束。對自然律的抵抗表現為「創造生活的慾求」，來自人文律的約束則表現為「強制壓抑的力」，這兩個「力」正是文學情感產生源頭。（註67）分析《古詩十九首》的苦悶情調，主要來自此兩種「力」所衍生出四種情感主題：思念、人生如寄、歲時匆匆與求友。這四個主題是交融著時間、空間、社會三要素而展現在實際的生活境遇之中。一方面有其造成情感共鳴的普遍意義，一方面又有其個別的生活實況。劉勰與鍾嶸掌握到的正是《古詩十九首》的普遍意義，特別是鍾嶸所提示的「遠」的審美特徵，突顯出《古詩十九首》的價值所在。

2. 《古詩十九首》的情感意象

首先回顧意象的定義。在本章第一節《意象的定義》中，說到詩歌中意象所要呈現的是：「審美觀照中，客觀具象事物所透顯出的主觀特質。」因此討論《古詩十九首》的意象就要掌握兩個重點：一是探求詩人的主觀審美態度，二是探求詩人所運用的客觀具象事物與主觀情意的共同特徵。構成《古詩十九首》情感意象的三大要素中，詩人對時間的感受最為突出。在上表所列的主要句中，思念主題呈現出長相思、久別離的共同時間性特徵。感懷主題中，人生如寄、人非金石、四時變化、陰陽轉移更是明白以時間做為抒情的主要內容。以下就以時間流逝為主要觀念，嘗試著分析《古詩十九首》的情感意象。

思念主題的十篇作品中，表面上似乎都是因為空間相隔造成思念，實際上，真正原因是離別的時間太長才造成思念。「思君令人老」、「憂傷以終老」是這十首的共同情感。《行行重行行》的「胡馬」、「越鳥」意象，既自然又貼切。胡馬是北方胡地的馬，越鳥是南方閩越地區的鳥，這兩種動物沒有人那樣的情感與智慧，以無識之禽獸都知道選擇自己適合生存的環境，為何人反而朝向生

註67 廚川白村撰：《苦悶的象徵》（林文瑞翻譯。臺北，志文出版社出版。1979年11月初版，1989年8月再版。）第一章《創作論》，頁5-13。

活困難的地方去呢？為何離開那麼久呢？詩人擇取此二物象，除了表達對「遊子不顧返」感到不解，也似乎帶有一點埋怨與責備的意思。最後四句「思君令人老，歲月忽已晚。棄捐勿復道，努力加餐飯。」是詩人面對既成的離別事實給自己一點安慰與希望。詩人滿懷的思情糾結無處吐露，不只是在橫斷面的同時代中，不同空間的兩相遠隔；在縱貫面的時間上，作品內容彷彿也歷經一生一世。一個「老」字、「晚」字帶出了思念者付出青春的無怨無悔。一縱一橫，交織出廣漠時空中，個人的微小與無奈，希望與失望的衝突，最後至於憂傷終老、歲月已晚。然而看似絕望的情緒，在作品裡頭卻又留下未完的伏筆：「棄捐勿復道，努力加餐飯。」不但是勸遠方所思念的人要好好活下去，也是自勸努力活下去，這是對生命的最大尊重。涉江采芙蓉 中「同心而離居，憂傷以終老」也傳達出與 行行重行行 相近似的情感主題。「所思在遠道」、「長路漫浩浩」、「憂傷以終老」同樣以時間上離別長遠造成苦悶的心情。呈現出人們任由時間不斷流逝的無奈與無力。唯一能掌握的只有那份同心之情，這是讓思念者願意以「終老」的代價，採擷芙蓉花遙寄她（或她）的思念。採花的欣喜與睹物思人的感傷，形成一種內在感情循環；見花而思人，思人而采花，是這首最動人處。

至如 冉冉孤生竹 更是直接點出夫婦之情。詩人首先以竹之孤生無依、泰山之高大穩重以及菟絲、女蘿之軟弱無根，需要其它高挺的植物來附生，生動表現出夫妻的依附之情。既應該彼此相依附生，事實是分隔千里。七、八句「千里遠結婚，悠悠隔山陂。」指出夫婦相隔千里，彼此的感情如果是緊緊相繫，為何夫婿竟遲遲不來？於是發出「思君令人老，軒車來何遲。」的感歎。詩人接著發展此低迴眷戀之情，從「傷彼蕙蘭花」到「將隨秋草萎」，以當季的蘭花比喻新婦的青春。蘭花在盛開期間努力的展露自己的風采，然而歲月不饒人，過時不采將隨時節的轉移而枯萎。人的生命及青春的流逝，藉由植物與季節轉移的互動關係，把人生濃縮在短暫的一季中，強烈的變化性質以及人對於時間的無力感鮮明的突顯出來。面對時間、空間的隔離，人情是多麼的微不足道，人的生活只能依著自然大化的運行。但人就是不甘於被掌控，只要有任何一點機會，都要藉機反轉此一劣勢。思念是人們從情感上反轉劣勢的唯一方法。思念之中彼此不輕言棄捐的話語，彼此也都猶記得結婚的誓約，藉著這既微弱又堅強的信念，人才得以有勇氣面對思君人老、歲月已晚的殘酷事實。詩人們藉由對自然物的描寫，或以之比喻某一情感，其所寄托的言外之意 - - 對

於時間流逝的無奈與無力，展現出詩人們以其敏銳的觀察與體會。不論胡馬、越鳥、芙蓉、蘭花、奇樹，作品一方面保持了這些客觀事物的客觀性質，一方面又掌握到客觀具象事物與主觀情意相合之特徵面，做到融情於景、景中有情，展現極為自然的情景交融藝術效果。

在感懷主題中，作品的內容主要以抒發生命苦短、立身不早為主。更明顯以時間為創造情感意象的核心觀念。作品中的意象語大多以一種長短對比的關係呈現出來。比如以松柏、澗石、金石之長存對比人生猶如做客之短暫。或以天地之長久對比人生如同風中飛塵，既顯出個人的渺小，又顯出面對時間轉移的無力感。以這樣的對比關係，詩人遂發而為感懷的情感。可以說「人生寄一世，奄忽若飄塵。」是感懷主題的共同情感。人之所以會感慨年壽有限，正因為人的需求無度，無窮的欲望無法在短暫的人生中全部實現。相思的欲望不能滿足所以「憂傷以終老」，這是一種痛苦。在《今日良宴會》中「齊心向所願，含意俱未伸」更是明白表示心中的立功願望至今未能伸展，偏偏人生就好像隨風揚起的塵沙一樣短暫，此時落空的願望已不曉得什麼時候能有實現的機會。既然如此，不妨立刻行動，佔據要路乘時而起，不要再辛苦過著窮賤的生活。清楚的看到詩人們對於現實人生雖然感到失望與埋怨，但一種抵抗命運的情緒則隱含在有限而又平易的文字之中。從《青青陵上柏》的極宴娛心意，《東門高且長》的蕩滌心志，到《驅車上東門》、《生年不滿百》的飲美酒、被納素、為樂及時，看到作者所表現出來的消極心態。在求友主題兩首中，詩人點出人生的孤獨：一是朋友飛煌騰達後卻忘了自己，感歎世態炎涼至此；一是借杞梁妻的典故，感歎世間真能了解彼此心意的人實在少之又少。感懷主題與思念主題抒發的情感雖然不同，但是含蓄之中見其情感之醇厚深遠卻是一致的。不管是服藥、求仙、及時行樂，目的都是讓現實的生命找到自我安慰的藉口，使不平衡的情緒能夠安頓。在頂多二十句的篇幅中，《古詩十九首》把千古人類共通情感基調：苦悶，以直而不野的文字、婉轉附物的修辭予以充份的表達出來。也許是一種巧合，由於《古詩十九首》沒有署名作者，讓讀者免去知人逆志的牽絆，不必去附會某位詩人的某種特定感受，而能更直接的以情感的直覺去體驗詩中的情意。有限的字句中，彷彿包含著所有漢代人的悲苦，也觸動千百年來人們共同欲求人生的幸福卻不能滿足的痛苦。

試看曹丕《典論·論文》所言：「蓋文章經國之大業，不朽之盛事。年壽有時而盡，榮樂止乎其身，二者必至之常期，未若文章之無窮。」與《古詩十

九首 感歎人生如寄，奄忽若飄塵，必須趕快建立起與金石一樣長久的功業是一樣的心態。曹丕還說：「日月逝於上，體貌衰於下，忽然與萬物遷化，斯志士之大痛也。」則與 驅車上東門、去者日以疏 完全是一樣的想法，與感懷主題深刻切合。在 與楊祖德書 中也說到：「吾雖薄德，位為籓侯，猶庶幾戮力上國，流惠下民，建永世之業，流金石之功，豈徒以翰墨為勳績，辭頌為君子哉！」非常明顯的，做為一個有識的文人，不論是貴為王侯的曹丕，或如 古詩十九首 作者只是默默無聞的文士，都是要立志做大事，建永世之業、流金石之功才能與天地同長久，短暫的人生就該投注於此。可是，時不我予，有遠大的志向未必有相等的機會。志向不得伸，人生又苦短如寄，於是只好飲美酒、服寒食、秉燭夜遊，圖得一時一刻的歡樂，暫時忘了心中大志。所以 古詩十九首 感懷主題正表現出與曹丕相近似的心情，急於一展長才但又得不到人生理想的共鳴。

據《漢代風俗制度史》說：「漢時學者授徒鄉里，多者至千餘人，隱然為人望所歸。若入仕則不復教授，但偶爾會講而已。然列侯家居仍可以教授為業，私家延聘教授則不拘已仕未仕。」（註⁶⁸）顯然漢代民間讀書風氣是相當興盛，自有一批這樣的文士身在江湖心在魏闕。所以這些作者所扮演角色是兼有兩面性的，其出身封建下層而希冀擠身上層，所以在思念主題中可以看到來自下層平民百姓的悲苦，有蕩子、有思婦、有少女情懷、有夫妻之情，百姓的生活在 古詩十九首 中真實的呈現出來，這是具體呈現普遍社會性情感的一面。感懷主題中則見到文人一己志願難伸的感慨：「齊心向所願，含意俱未伸。」這一面則是文人自我主觀情意的抒發。主觀與客觀兩種情感在十九首融洽的表現出來，兩大類主題正透顯出這一批文人的兩面性角色，而文人自古即是聯結上層統治階級與下層被統治階級的中介。 古詩十九首 的情感就是一種苦悶的情緒，然而用字遣詞極為婉轉溫和，所以劉勰說：「怛悵情切，實五言之冠冕。」是相當的肯切。

（二）曹植的作品

南朝時代對曹植作品的推崇，主要是劉勰《文心雕龍》與鍾嶸《詩品》二書。《文心雕龍·明詩》：「建安之初，五言騰踊。文帝陳思，縱轡以騁節。王徐

註68 瞿兌之撰：《漢代風俗制度史》（民俗、民間文學影印資料之五十六。上海文藝出版社，1991年3月），頁28。

應劉，望路而爭驅。並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴。慷慨以任氣，磊落以使才。造懷指事，不求纖密之巧；驅辭逐貌，唯取昭晰之能。此其所同也。」

《文心雕龍·才略》：「魏文之才，洋洋清綺。舊談抑之，謂去植千里。然子建思捷而才？，詩麗而表逸；子桓慮詳而力緩，故不競於先鳴。而樂府清越，典論辯要，迭用短長，亦無憎焉。但俗情抑揚，雷同一響。遂令文帝以位尊減才，思王以勢窘益價，未為篤論也。」鍾嶸評曹植：「其源出於國風。骨氣奇高，詞彩華茂。情兼雅怨，體披文質。粲溢今古，卓爾不群。嗟乎陳思之於文章也，譬人倫之有周孔，鱗羽之有龍鳳，音樂之有琴瑟，女工之有黼黻。俾爾懷鉛吮墨者，抱篇章而景慕，映餘暉以自燭。故孔氏之門如用詩，則公幹升堂，思王入室，景陽潘陸自可坐於廊廡之間矣。」從這三段文字可以見到兩位文論家雖然都肯定曹植的藝術成就，不過還是有一些差異。劉勰比較深入的從曹植天生氣質特徵來評論其作品特色，鍾嶸則較單純的就作品藝術特色來權衡曹植的文學成就。前者較重視情意內容，後者較偏向重視藝術形式。劉勰進一步考慮到人情喜好造成曹丕與曹植文學地位的升降。鍾嶸則比較主觀的以形式上的溯源，判定曹丕與曹植的成就。由劉勰、鍾嶸的評價，可以進一步知道曹氏父子的作品在南朝時代是被廣泛討論的，而且「俗情」大都認為曹植比較好。劉勰在《明詩》篇中提示建安詩人的共同特徵——「不求纖密之巧，唯取昭晰之能。」意思是指，作品所透露的情意不流於纖細、細微末節的敘述，運用文字則能做到清楚表達詩意。就劉勰的看法來說，整體建安詩風還保有「溫柔敦厚」的漢詩特色。同時，這其中也出現轉變的痕跡——「慷慨以任氣，磊落以使才。」個人內涵的氣與才，已然成為品評的重要參考原則。前小節談到

《古詩十九首》提及這十九首作品表現出「人類感情的一些基型和共相。」所以《古詩十九首》呈現的是一種普遍性的的情感效應。葉嘉瑩認為：「中國舊詩的特色在哪裡？就在從傳統的相同之中寫出了不同。中國的舊詩，它一方面帶有個人的感發，一方面還帶有一個歷史的傳統。」（註⁶⁹）。十九首所散發具有典型性質的感情特徵，可以在漢代以後找到相應的作品，這就是《古詩十九首》價值所在。但在建安詩人作品中，最有價值的倒不是共相的情感，而是個人性與特殊性被突出的提點出來。曹丕說：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力彊而致，譬諸音樂，曲度雖均，節奏同檢，至於引氣不齊，巧拙有素，雖在父兄，不能以移子弟。」「文氣」論的重點就在告訴我們，同一主題、同一素材

註⁶⁹ 葉嘉瑩撰：《漢魏六朝詩講錄》上冊，頁 260-261。

在不同作者的手中，其展示出來的作品情感面貌也一定不同。曹丕如此肯定的說：「雖在父兄，不能以移子弟。」就連漢代人最根深蒂固認同的父子傳承關係，在文氣觀念中是不存在的。文氣是個人的、特殊的，不是普遍的更不能由父傳子。又從《典論·論文》對七子的實際批評也看出對個人特殊性的重視。因此，以這樣的大環境文學思想特色為基礎，對曹植作品的認識就要掌握他在作品中所表現出他的個人生命氣質。

1. 曹植作品中整體情感特徵

如果說 古詩十九首 代表著東漢時代文人的普遍情感特徵，則曹植代表的是大時代中因著個人志願與境遇的差別，展現出屬於個人的、特殊的情感特徵。由文學史知道以曹丕即位為魏文帝（西元 220）為分界，曹植的文學作品呈現兩種風貌。前段的生活曹操尚在，當時頗屬意傳位給曹植，曹植在這一段時間中可說是意氣風發，分明就是貴公子的生活，「並憐風月，狎池苑，述恩榮，敘酣宴。」正是此期的生活縮影。可惜曹植對自己的行為不能節制，犯了些錯使曹操失望。後期則是表現出被曹丕逼迫的感歎情懷，一般認為曹植最好的作品是在後期。葉嘉瑩認為曹植的作品表現出的是「一個任性縱情的人」（註⁷⁰）這是曹植文學生命的優點，卻是政治生涯的缺點。葉嘉瑩又說：「純情的詩人大半是心隨物轉，他的詩以才與情取勝。所謂情，就是他那種不加反省和節制的、真率的感情；所謂才，就是他驅使辭藻的能力。」（註⁷¹）在曹植作品中可以看到個人情感的渲洩直抒，完全沒有遮掩含蓄的意味。

在 鯁？篇 表現自己的壯志說：「駕言登五嶽，然後小陵丘。俯觀上路人，勢利惟是謀。讎高念皇家，遠懷柔九州。撫劍而雷音，猛氣縱橫浮。」在這樣的登高山而小天下的俯觀態度中，曹植頗自信滿滿的表現出他與道塗中惟利是圖的路人不一樣的胸懷。他以天下安危為己任，以懷柔九州展現絕高智慧做為一生最應得意的成就。由撫劍雷音、猛氣縱橫的情態看出曹植原本的濟世大志，而且毫不保留的表達出來，他的情感是那麼直截而明白的表達，創造出他們自己的文學語言而垂範後世。又在 白馬篇 中所描寫的主角，騎在白馬上左右開弓，面對鮮卑與匈奴完全沒有恐懼畏卻的心態，甚至是「父母且不顧，何言子與妻。」只因為「名編壯士籍，不得顧中私。」名字都已經編入了

註⁷⁰ 葉嘉瑩撰：《漢魏六朝詩講錄》上冊，頁 228。

註⁷¹ 葉嘉瑩撰：《漢魏六朝詩講錄》上冊，頁 229。

徵召名冊，沒了國哪顧得了家，於是「捐軀赴國難，視死忽如歸。」展現出勇敢氣魄。又或闡述自己「懷此王佐才，慷慨獨不？」（薤露行）的個性。或是在 美女篇、妾薄命篇 中細膩的對女子體態的描寫更是前所未見。如此不加反省、節制，只是真率的表現情感，比起 古詩十九首 婉轉的借園中柳、芙蓉、松柏、金石、琴瑟等客觀事物含蓄的指示情感趨向與特徵是很不一樣的。這樣正是劉勰所謂的「任氣」、「使才」。也正是曹植作品中最重要的情感特徵。

2. 作品中的情感意象

曹植作品中有一種很明顯的意象情感——漂泊不定，比較引人注意的具體意象語則是「飛蓬」及「浮萍」。著名的 吁嗟篇 全篇以「蓬」為主角，浮萍篇 以「浮萍」為主角。還有「盤盤山巔石，飄飄澗底蓬。」（盤石篇）「顧念蓬室士，貧賤誠足憐。」（贈徐幹詩）「風飄蓬飛，載離寒暑。」（朔風詩五章之三）「轉蓬離本根，飄飄隨長風。」（雜詩七首之三）可以說藉由飛蓬、浮萍這類植物，最可以看見他那抑鬱曲折、投訴無門的情感，彷彿再不說出來就快崩潰一般：

吁嗟篇

吁嗟此轉蓬，居世何獨然。
長去本根逝，宿夜無休閒。
東西經七陌，南北越九阡。
卒遇迴風起，吹我入雲間。
自謂終天路，忽然下沉淵。
驚飆接我出，故歸彼中田。
當南而更北，謂東而反西。
宕宕當何依，忽亡而復存。
飄飄周八澤，連翩歷五山。
流轉無恆處，誰知吾苦艱。
願為中林草，秋隨野火焚。
糜滅豈不痛，願與根荄連。

浮萍篇

浮萍寄清水，隨風東西流。
結髮辭嚴親，來為君子仇。
恪勤在朝夕，無端獲罪尤。
在昔蒙恩惠，和樂如琴瑟。
何意今摧積，曠若商與參。
茱萸自有芳，不若桂與蘭。
新人雖可愛，無若故所歡。
行雲有返期，君恩儻中還。
慊慊仰天歎，愁心將何愬。
日月不恆處，人生忽若寓。
悲風來入懷，淚下如垂露。
發篋造裳衣，裁縫紈與素。

蓬草的根很淺，偶遇強風便連根拔起隨風吹轉；浮萍雖然有根，但並不附著在任何土地，只是飄浮在水面而已。兩者的自然生命都帶有輕、淺、不固定的特徵。曹植認為，他的人生就像這兩類植物，生存與毀滅完全受外在力量所操縱，生活與生命都處在不安定的狀態中而感到極端痛苦。與前面對意象的定義：「審美觀照中，客觀具象事物所透顯出的主觀特質。」完全一致。曹植進一步運用相對性強烈的辭彙來呈現情感的極端感受。比如：天路與雲間，驚飆與中田，東西與南北，八澤與五山，商星與參星，茱萸與桂蘭，新人與故人。這些辭彙非常強烈的指示出曹植情感的極端狀態，同時造成閱讀者極端性的心理感受。曹植的情感就是這麼直接明白，豐富的比喻形象從各種方面極盡所能的構造出情感的全部面相。尤其是 吁嗟篇 上天下地、東西南北那種呼天搶地的感受全部發出來，透露出非常強烈主觀性。「這就是曹植！」，是後人讀到這兩篇直截的感受。讀者很難將這樣的情感轉為己有，千古以來只有曹植一人作得到。就算後來的人也有類似的作品，結合個人的生命氣質與才氣總體來看，轉蓬與浮萍只有在曹植手裡獲得最深刻的表現。

另外在 贈丁儀詩、贈王粲詩、贈白馬王彪詩、送應氏詩、雜詩、七哀詩 都明顯表達出有志不得伸而且還被刻意的間離。曹植或以「中有孤鴛鴦，哀鳴求匹儔。」（贈王粲詩）暗示著沒有人瞭解他，或以「歸鳥赴喬林」、「孤獸走索？」（贈白馬王彪詩七章之三）暗示著他的孤單，或以「君行逾十年，孤妾長獨棲。浮沉各異勢，會合何時諧。」暗示著他的不遇之苦。曹植運用這些具象事物來明白的傳達其抽象、濃烈、深沉的情感，不管是早期志得意滿時的雄心壯志，或是晚期遭到親兄弟的壓迫，曹植都是直抒其情毫不遮掩。所援用的意象不獨能傳達屬於他個人的情感狀態，還具有一定的普遍性，而屬於他個人的部份則是表現得最為強烈。所以劉勰才會以「慷慨以任氣，磊落以使才。」做為對曹植以及建安七子的共同評語。正是這時代共同的文學氣氛。

從以上在南朝時代被普遍認為是佳作的 古詩十九首 與曹植的作品來看文學意象觀的發展，可以清楚看到兩者都大量使用客觀的人、事、物來做為自身情感的托付。其中又以自然界事物為多，風、雲、山、海、河、鳥、松、萍等，這些客觀具象事物就其自然性而言本並不具有喜怒哀樂愁怨在其中，詩人不僅僅賦予它們主觀的情感意涵，而且選擇傳達情感最適當的面相。比如 古

詩十九首 第一首中的「胡馬依北風，越鳥巢南枝」詩人以無感無知的禽獸都能自取適合生存的環境，對照有知有感的人卻往那不適合生存的地方去，以之襯托出思念的對方其生命與生活的艱辛。胡馬與越鳥這兩個意象在詩人手中彷彿真的是那樣有自知之明而選擇適合居住的地方，意象的運用非常自然貼切。曹植的轉蓬、浮萍與思婦等意象，若不深究其身世背景只純粹的當做是描寫蓬草、浮萍與思婦，可以說曹植把客觀事物的自然特徵描寫得很突出。若再結合其不幸的遭遇，個個意象也很恰當的呈現漂泊、離別以及沒有知音的主觀感受。

在這一章的論述中可以為意象觀的內涵做一簡單的結論。魏晉南朝整體文學的發展一方面琢磨各種表現技巧，一方面探索如何將主觀情意透過客觀具象事物表達出來並做到文質合一的最佳效果。借用劉勰的話，整個魏晉南朝的文學致力於「窺意象而運斤」。這其中包含如何選擇具象事物，以及洞察主體情思的真正內涵，並且思索結合主客觀的技巧。曹丕從「氣」的角度探視到個人「氣」的不同表現為文章風格也各自不同。陸機《文賦》描寫了文思運作的玄遠狀態，卻又花了最多篇幅討論修辭技巧。劉勰《文心雕龍》下篇更是針對作品構成的各個面相專題討論，以「風骨、體性、養氣」做為主體情性與客觀物象匯通的橋樑，全書則貫以「感物吟志，莫非自然。」此一核心觀點。鍾嶸則是首次明確將「文已盡而意有餘」做為文學欣賞的最高層次。由這幾位文論家重要且精深的著作，可以深切明白，整體的魏晉南朝文學的發展，就在於探索意象如何建構。這過程中難免出現過與不及的狀況。技巧推求過頭，則如沈約所舉四聲八病使文章拘忌太過，或如顏延之的作品「錯彩鑲金，雕績滿眼。」過份重視作品的思想內容，則如鍾嶸評劉楨「氣過其文，雕潤恨少。」或是評嵇康「過為峻切，訐直露才。」這些實例都證明魏晉南朝的文學家與評論家努力在理論建構與實際創作兩方面尋找出最佳的平衡點。意象觀也在他們的努力下在文學理論的領域中佔有重要的位置。

第四章 唐代意境觀詩論的發展與分析

承繼南朝文論家於「主觀情意賦予客觀物象意義」基礎上所建立的意象觀，唐代詩人進一步豐富意象觀的理論內涵而創造出意境觀。魏晉南朝詩人致力於讓主觀情意透過客觀物象來表達，重視於篇中創造出一、二警秀之句。陸機《文賦》說：「立片言而居要，乃一篇之機策。」，劉勰《文心雕龍·隱秀》說：「秀也者，篇中之獨拔者也。」、「句間鮮秀，如巨室之少珍。」以及「如欲辨秀，亦惟摘句。」兩位具有代表性的文論家都還未注意到文學作品的？在整體性，那麼整個時代的文學風潮大概也是如此吧！

唐詩則不一樣，在重視情景交融的觀念之外加入了「理」的成份。這個「理」並不是玄言詩中平淡無味的形上玄理，而是真實體驗人生後，得出對實際人生具有指導性的「人生道理」。而這個人生道理是隱藏於詩句之中，它並沒有很刻意的被突顯出來。每一首優秀的唐詩都是詩人一種人生的完整體會。不管是在自然派、邊塞派、浪漫派、社會派詩人作品中，情感與物象是深刻的交融在全篇之中。取消了南朝山水詩、詠懷詩明顯的情、景層次感，代之以複合、交錯、縱橫的立體感。所以唐詩不只是佳句多，佳篇更是不少。由是唐詩所呈現的藝術效果，從南朝的平面、靜態的「象」世界，進入立體、動靜交替的「境」世界。意境，就是指在每一篇作品中品味出完整的人生體驗。既是對人生體驗的品味，則意境觀的理論內涵就是對於作品隱含的情感氣氛的掌握與再創造。因此對於意境觀的討論，基本重點仍在於主觀情意與客觀物象的互動關係。

這方面的文獻在唐代最早可以從殷璠的《河嶽英靈集》所提出的「興象」談起。殷璠首先回顧唐代立國至於天寶時代整體的文學發展，興象是他所歸納提出具有唐代詩學特色的理論觀念。接著王昌齡在《詩格》中提出別具特色的「以境照之」、「深穿其境」的看法，配合他的「三境」之說，唐代意境觀初期面貌已然出現。皎然《詩式》中對「取境」的看法，則可以說是對王昌齡「境照」的觀念再進一步發揮，並總結出以「辨體一十九字」來概括作品的各種情感藝術特徵。劉禹錫在《董氏武陵集紀》中提出「境生象外」則是首次針對意境表明其藝術特徵。司空圖的《二十四詩品》則融合前人對意境觀的發揮，以贊體的形式呈現不同情感面貌的作品的具體藝術特徵，所以二十四詩品其實是二十四種藝術特徵。因此，本章第一節將以《河嶽英靈集》為主要文獻，探討

唐代立國至於殷璠為止這段時間整體的唐代文學背景。第二節則著重討論唐代各個詩論家對於意境觀理論的貢獻。第三節歸納唐代各家論意境的觀點，提出本文所認為的唐代意境觀內涵。

第一節 意境觀詩論發展的文學背景

《河嶽英靈集》是現存唐人選詩集中最能代表盛唐詩壇狀況的一部。學者認為其價值表現於「盛唐詩還在進行之中，殷璠是濯足於活水來探測其流向的，他所評選的詩人都與他生活於同時，而且在他編定此集時，大部份詩人還在世，有些作家的創作風格還在發展（如高適、岑參的邊塞詩）」（註⁷²）從此集中看到盛唐詩壇的真實狀況，許多後世傳頌的作品在當時就已受到認同。就理論觀念來說最為人注意的就是在敘文中提到的「興象」一詞，全文不長以下全錄之：

敘曰：夫文有神來、氣來、情來。有雅體、野體、鄙體、俗體。編紀者能審鑑諸體，委詳所來，方可定其優劣，論其取捨。至如曹劉多直語，少切對，或五字並側，或十字俱平，而逸駕終存。然挈瓶庸受之流，責古人不辯宮商徵羽，詞句質素，恥相師範，於是攻乎異端，妄穿鑿，理則不足，言常有餘，都無興象，但貴輕豔，雖滿篋笥，將何用之。自蕭氏以還，尤增矯飾。武德初，微波尚在；貞觀末，標格漸高；景雲中，頗通遠調；開元十五年後，聲律風骨始備矣。實由主上惡華好樸，去偽從真，使海內詞場，翕然尊古。南風周雅，稱闡今日。璠不揆，竊嘗好事，願刪略群才，贊聖朝之美，爰因退跡，得遂宿心。粵若王維、儲光羲等二十四人，皆河嶽英靈也。此集便以河嶽英靈為，詩二百三十四首，分為上下卷，起甲寅，終癸巳。綸次於敘品藻，各冠篇額，如名不副實，才不合道，縱權壓梁竇，終無取焉。

在序文中，殷璠從曹、劉談起而迄於開元，因此一方面可以看出他最基本

註⁷² 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》（北京，中華書局出版，1992年9月第1版1刷），頁31。

的文學史觀，一方面可以探知他對詩歌審鑑的最高標準就是「聲律風骨兼備」。所以殷璠這篇敘文正是他立足於唐詩的高峰點，對於文學歷史與當代文學風氣所闡發的意見。其中「都無興象，但貴輕豔」是他對「挈瓶庸受之流」所發出的批評。殷璠對這些人的指責是「責古人不辯宮商徵羽，詞句質素，恥相師範，於是攻乎異端，妄穿鑿，理則不足，言常有餘，」所以「挈瓶庸受之流」這些人重視的就是「辯宮商徵羽」而且「詞句不可質素」，流於語言形式的追求，缺乏擲地有聲的內涵。殷璠認為這些偏頗的看法就是讓作品沒有興象的原因。於是他接著歷數唐代詩風的發展，從唐高祖武德年間、太宗貞觀年間開始說起，一路說到開元十五年，共計一百一十年的時間（西元 618~727）。《河嶽英靈集》收錄了開元二年（西元 714）到天寶十二年（西元 753）之間的詩人，對照文學史就可以看到，著名的盛唐詩人幾乎都還在，而且大部份都已闢出一番名號，所以殷璠的「興象」以及「聲律風骨始備」是綜合漢魏以來的文學史觀，與唐代自身建立的詩歌審美標準兩方面得到的觀念。所以要深入了解「興象」的深刻涵義，也就必須先從這兩方面來重建殷璠的真正用意。

一、對唐代立國至開元十五年的文學發展的認知

唐代立國之初對文學的認識是從史書的修撰過程中反省認識到的（註⁷³）。唐代雖然總結南北朝而為一強大帝國，但在文學歷史的認識上卻較為強調南朝的滅亡是因為文風淫靡造成的。南朝部份的史書是由唐人撰修，在各史的文學傳或是文苑傳中有相當一致性的指責梁代文風。比如：《北齊書 文苑傳序》：

江左梁末，彌尚輕險，始自儲宮，刑乎流俗。雜遘憑以成音，故雖悲而不雅。原夫兩朝叔世，俱肆淫聲，而齊氏變風，屬諸絃管，梁時變雅，在夫篇什，莫非易俗所致，並為亡國之音，而應變不殊，感物或異。何哉？蓋隨君上之情欲也。

明白指出北齊與梁代都是淫聲充斥的時代，流行的變風變雅都是亡國之音。又如《周書 王褒庾信傳論》：

註⁷³ 房玄齡等編的《晉書》，李百藥等編的《北齊書》，令狐德芬等編的《周書》，姚思廉等編的《梁書》、《陳書》，魏徵等編的《隋書》，李延壽等編的《南史》、《北史》等。

然則子山之文，發源於宋末，盛行於梁季，其體以淫放為本，其詞以輕險為宗，故能誇目侈於紅紫，蕩心逾於鄭衛。昔揚子雲有言：『詩人之賦麗以則，詞人之賦麗以淫。』若以庾氏方之，斯又詞賦之罪人也。

同樣是直指梁代盛行的庾信賦是淫放、輕險，甚且是詞賦體的罪人。顯然，初唐史家在反省南北朝文壇風氣時，不只是找出弊病而已，更進一步的還判定功過，庾信也因此文學史上留下千古污名。再如《隋書 經籍志 集部 總論》：「梁簡文之在東宮，亦好篇什，清辭巧製，止乎衽席之間；雕琢蔓藻，思極閨闈之內。後生好事，遞相放習，朝野紛紛，號為宮體。」則宮體一名明白的在史書中留下一筆，並且清楚的下了定義。由這些史官的記載顯見唐代立國之初，對於文學歷史的認識仍是繫準於政治興廢之上，而且史官著述影響著帝王對時代文風的抉擇。唐太宗在《帝京篇 序》中說：

予以萬幾之暇，游息藝文，故觀文教於六經，閱武功於七德，台榭取其避燥濕，金石尚其諧神人，皆節之於中和，不係之於淫放 釋實求華，以人從欲，亂於大道，君子恥之。故述帝京篇以明雅志云爾。（註⁷⁴）

在皇帝的領導下文學的發展仍緊緊依附在政治興衰的認識上。雖然對文學本質的認識仍是歸結到政治之用，但唐代皇帝及史官們並未因此走上保守的復古主義，而能認識到文學在藝術美方面的特點。比如姚思廉、魏徵也都曾認同某些南朝文學家在藝術美方面的成就。而且從唐代立國以至武則天時代，宮廷詩人一直是詩壇的主角，即便是重視風骨興寄的陳子昂也寫過應酬性的文章（塵尾賦序、梁王池亭飲序、晦日宴高氏林亭）。皇帝與史官反對的，是與縱欲生活相聯繫的綺豔文學，並不反對文學的藝術特點（註⁷⁵）。

二、對唐代立國至開元十五年文學審美變化的認識

羅宗強先生認為唐代立國的前九十年（高祖武德年間至睿宗景雲年間）是

註⁷⁴ 《全唐詩》，卷1，頁1。

註⁷⁵ 羅宗強撰：《隋唐五代文學思想史》（北京，中華書局出版，1999年8月第1版第1刷），頁33。

為盛唐文學的準備期，約略分為三個階段：第一階段是唐立國至盧照鄰登上文壇的永徽年間；第二階段是四傑登上文壇至陳子昂寫下感遇詩的垂拱年間；第三階段是垂拱年間到景雲年間。（註⁷⁶）每一個階段都是三十年左右。較之於殷璠的看法以「景雲中頗通遠調」做為盛唐詩的起點，則兩人意見幾乎是一致的。也就是在開元時代來臨前的九十年中，唐代文學一方面反省政治衰亡的原因，同時努力擺脫綺豔、淫放的文風。另一方面，在陳子昂與四傑的努力下不斷探索並發展屬於唐代的文風。在這九十年中唐代文風是質文並重，不只是觀念的改變而已，創作上也是同時並進的。魏徵有一段話頗能做為初唐文人對文學認識的標竿：

江左宮商發越，貴於清綺；河朔詞義貞剛，重乎氣質。氣質則理勝其詞，清綺則文過其意。理深者便於時用，文華者宜於詠歌。此其南北詞人得失之大較也。若能掇彼清音，簡茲累句，各去其短，合其兩長，則文質彬彬，盡美盡善矣。

魏徵看到南北方文風的差異性，但並沒有因為北方重氣質而在意見上偏向北方，可貴的是他截長補短，掇取南北優點合而為唐代文學立基的根本。文章要盡善也要盡美，美善兼具是唐代文學的基本精神。另外令狐德棻在《周書 王褒庾信傳》也提出了具體的文學價值觀：

原夫文章之作，本乎情性，雖詩賦與奏議異軫，銘誄與書、論殊塗，而撮其指要，舉其大抵，莫若以氣為主，以文傳意，考其殿最，定其區域，摭六經、百氏之英華，探屈、宋、卿、雲之秘奧。其調也尚遠，其旨也在深，其理也貴當，其辭也欲巧。然後瑩金璧，播芝蘭，文質因其宜，繁約適其變，權衡輕重，斟酌古今，和而能壯，麗而能典，煥乎若五色之成章，紛乎猶八音之繁會。夫然，則魏文所謂通才，足以備體矣，士衡所謂難能，足以遠意矣。

所以很清楚的看到，在史家對文學歷史的反省中為唐代文風奠立正確的文學發展觀念。遠調、深旨、理當、辭巧、文質相因、繁約適變、和而能壯、麗而能

註⁷⁶ 羅宗強撰：《隋唐五代文學思想史》，頁 25。

典，文質並重的觀念是很清楚的被認識到，而且標舉為唐代文風遵循的大原則。所以在追求文學作品內容的深度的同時，近體詩格律也積極的發展著。初唐四傑已展現出唐音的雛形（註⁷⁷），陳子昂的風骨、興寄也提點著文人創作時應把持的基本心態，沈宋則是將近體詩的形式法則確立。九十年中整個唐代文風由承續齊梁宮廷的脂粉味，逐漸轉向以民間真情實感為主的開闊、高昂的社會題材。加以武后以來大開庶士利祿之途，張說與張九齡分別提攜一大群詩人進入長安，使得許多文人無不感受到充滿光明、開朗的人生格調（註⁷⁸）。所以殷璠所說：「自蕭氏以還，尤增矯飾。武德初，微波尚在；貞觀末，標格漸高；景雲中，頗通遠調；開元十五年後，聲律風骨始備矣。」不只是單純的詩歌特徵轉變，更深刻的是盛唐詩人在作品中體現出屬於盛唐時代精神特色的作品（註⁷⁹）。

第二節 意境觀理論的發展

意境觀是唐代詩歌理論很突出的一個觀點。首次出現於王昌齡《詩格》，到了皎然《詩式》，其強調構思「取境」的工夫以及重視「兩重意」的文外之旨，「意境觀」詩論才比較明確的建立起來。司空圖《二十四詩品》中，對於意境觀的討論達到最完滿的理論層次卻也最難解，因為司空圖以似詩之體說詩。詩這個文類本身就不容易說明與詮釋，更何況是以詩解詩！於是有人認為二十四品根本只是吉光片羽的捕捉，純粹印象式的掌握而已並不構成理論。這樣的看法筆者已在第二章第一節 形象思維的定義 與第二節 形象思維的初期實

註⁷⁷ 聞一多撰：《四傑》（收錄於《朱自清、胡適、聞一多解讀唐詩》瀋陽，遼海出版社發行。2001年5月第1版第1刷。），頁228。

註⁷⁸ 葛曉音撰：《詩國高潮與盛唐文化》（北京，北京大學出版社出版，1998年5月第1版第1刷）中 論開元詩壇 及 盛唐文儒的形成和復古思潮的濫觴 二文對於開元十五年前後這一段時間文人活動與詩壇盛況有精闢的討論。

註⁷⁹ 關於「開元十五年後，聲律風骨始備矣」這一段話大陸學者葛曉音在 論開元詩壇 一文中 有精闢的探討，該文收於他的論文集《詩國高潮與盛唐文化》。葛曉音女士從文人群體的活動以及各類題材的創作兩大面相綜合觀察殷璠這一段話的文學史意義。前者做為文學創作的文化背景考察，精確一點說應該是政治背景的考察，因為開元十五年前後著名詩人大量往長安城集中，表現出展露個人志意長才的共同傾向。後一面向的觀察則是從近體與古體都在開元十五年以後進入創作高峰並一直延續到天寶年間，近體的格律在開元初年已然完成，古體的詩風在陳子昂的帶領下也同時並進。在整體的藝術表現方面唐代詩人一方面承繼漢魏的風骨與興寄特色，一方面又將之轉化而帶有唐代的新特色。因此葛曉音認為殷璠在縱貫的歷史脈絡觀察與橫斷的時代特徵掌握都相當中肯。

踐與整理，以及在第三章第三節以《文賦》、《文心雕龍》、《詩品》所建立的一脈文學意象理論中，論證中國文學理論不但自有一套體系而且架構清晰，並非只是泛泛之談。只是文言文的寫作方式在理解上有相當的困難度。以下便針對唐代「意境」觀詩論相關重要的理論進行分析，原則上按時間順序陳述唐代詩學關於「意境」的重要論點。

一、殷璠《河嶽英靈集》的「興象」說

上一小節是藉由盛唐人殷璠的角度，對意境觀誕生前的文學背景進行簡要的探討。由縱貫的詩史認識與橫斷的時代特色積澱才有殷璠的興象說出現。然興象的意義到底是什麼殷璠沒有很清楚的說明。以下就筆者的理解嘗試分析。

要理解「興象」就必須先理解殷璠對作品審鑑的基本態度。在這篇敘文以及對個別詩人的評語中表現出他對於文學作品鑑識的三個重點：

第一、漢魏六朝以美刺為核心的政教性詩學觀徹底改變，代之以藝術性的審美態度。興象說、聲律風骨、遠調、格高這些評語都是針對作品本身藝術形象以及其所傳達出的欣賞效果所提出，並成為審鑑作品的重要原則。

第二、不迴避對聲律的追求，明白指出聲律與風骨兼備的作品是最好的作品，與劉勰、鍾嶸只贊同自然聲律的態度是大不相同。後兩位是在平仄譜出現以前的時代，一致認為作品的聲律必須是自然口吻的聲律，四聲八病太過拘限。殷璠也不接受四聲八病的限制，但他是生存在平仄譜已成詩壇共識的時代，人工的藝術性修飾並非全然不可取。劉? 虛「思苦語奇」、王季友「愛奇務險」、岑參「語奇體峻」以及「遠出常情」、「削盡凡體」、「並多新興」這些看法都標示出殷璠認為作品要能不落俗濫，詩人要有自己的新意。依此，則鍛煉字句自是不可避免。

第三、初唐以至於開元時代整體唐詩風氣是朝向「好樸」、「從真」的風氣發展。真樸，是殷璠對唐詩的總評語；興象，是欣賞個別作品所得到審美體會。整體而言，如何在真樸之中領悟其所隱涵的興象，便應該是欣賞唐詩的重要關鍵。

所以從以上三點知道，殷璠的貢獻就在於告訴我們欣賞唐詩除了對詩人生平的了解以外，更重要的是應深入探求作者在作品中所隱涵的情感意義。詩是言

情，也是緣情。基於這樣的認識，可以說唐詩就在唐人的手中完全的成為一門純粹的藝術。寫詩、讀詩、選詩、評詩都是對於抒發情感的需要而進行，不必再處處附合於政教的需要。以下則深入的探討興象的意涵。

（一）興象與神、氣、情的關係

興象一詞在《河嶽英靈集》中只出現三次，一次是敘文，一次是在孟浩然的評語，一次是在陶翰的評語。目前的研究成果中，以傅璇琮、李珍華二位所著《河嶽英靈集研究》一書最深入。其研究角度是以神、氣、情三者做為興象的內涵。二位學者對於「神」這樣解釋：「殷璠大約認為這是一種神興，而要做到這一點，就要與外物拉開到一定的距離，方能如神遊太極，深究事物的內蘊，對物理之變化有所啟悟。」（註⁸⁰）又他們認為「氣」就是「風骨」（註⁸¹），認為「情」就是「因景物感染而生的個人感情」（註⁸²）。綜合二位學者對此三個術語的詮釋，所謂的興象就是詩人由感物而引發神興，然後在客觀具象事物中體現出個人的情感。二位學者說：

對殷璠來說，神、氣、情構成思維的內容，但表達的「形象」又是什麼呢？在《河嶽英靈集》裡，「形象」與「思維」不是分開來講的，而是統一的，整體的，這就是所謂的「興象」。興象不同於比興，也不是寄興，它指的是形象與思維的結合方式，說得窄一點，是情與景的相銜。（註⁸³）

這樣的看法其實就指出興象就是形象思維的表現，以「情景交銜」做為詮釋「興象」的結論是可以認同的。然而在探究神、氣、情的過程可能有些疑問。神字只出現二次，殷璠既未加以解釋也沒有用做為實際評論用語，又既然盛唐詩人作品中的神與殷璠不一樣（註⁸⁴）如何得知所指為何？而以神、氣、情做為興象整體內涵雖然並無不可，但殷璠神、氣、情是明白的分開說，是否興象真的是這三要素的統一呢？這是有疑問的。以下具體表列神、氣、情、骨、真五

註⁸⁰ 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》，頁 49。

註⁸¹ 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》，頁 52。

註⁸² 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》，頁 62。

註⁸³ 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》，頁 65-66。

註⁸⁴ 李珍華、傅璇琮撰：《河嶽英靈集研究》，頁 48-51。

個殷璠所運用最引人注意的術語，觀察使用狀況：

	內容	出現處
神	夫文有神來、氣來、情來	敘文
	又聽胡笳聲云：足可歔歔，震蕩心神。	評李頎
氣	夫文有神來、氣來、情來	敘文
	是以氣因律而生，節假律而明，才得律而清焉。	集論
	言氣骨則建安為傳，論宮商則太康不逮。	集論
	然聲律婉態，無出其右，唯氣骨不逮諸公。	評劉? 虛
	然適多胸臆語，兼有氣骨，故朝野通賞其文。	評高適
	據為人骨鯁有氣魄，其文亦爾。	評薛據
	儲公詩，格高調遠，趣遠情深，削盡常言。挾風騷之跡，得浩然之氣。	評儲光羲
	元嘉以還，四百年內，曹、劉、陸、謝風骨頓盡。頃有太原王昌齡，魯國儲光羲頗從厥遊。且兩賢氣同體別，而王稍聲峻。	評王昌齡
	詠詩剪刻省靜，用思尤苦，氣雖不高，調頗凌俗。	評祖詠
疑詩鮮淨有規矩，其少年行三首，詞雖不多，翩翩然佚氣在目也。	評李疑	
情	夫文有神來、氣來、情來	
	? 虛詩，情幽興遠，思苦語奇	評劉? 虛
	謂代北州老翁答，及湖中對酒，並在物情之外	評張謂
	季友詩，愛奇務險，遠出常情之外。	評王季友
	潛詩屹峯峭嶺足佳句，善寫方外之情。	評綦毋潛
	儲公詩，格高調遠，趣遠情深，削盡常言，挾風騷之跡。	評儲光羲
	署詩言詞款要，情興悲涼。	評崔署
骨	言氣骨建安為傳，論宮商則太康不逮。	集論
	唯氣骨不逮諸公	評劉? 虛
	既多興象，復備風骨	評陶翰
	然適詩多胸臆語，兼有氣骨	評高適

	晚節忽變常體，風骨凜然。	評崔顥
	元嘉以還，四百年內，曹劉陸謝風骨頓盡，頃有太原王昌齡，魯國儲光羲頗從厥遊。且兩賢氣同體別，而王稍聲峻。	評王昌齡
真	實由主上惡華好樸，去偽從真	敘文
	防為人多好名博雅，其警策語多真素。	評閻防

由上表可以發現殷璠顯然特別重視氣與骨。氣可以獨立使用，骨或與風並稱為風骨，或與氣並稱為氣骨，氣骨、風骨似乎是同義詞。值得注意的是，在評陶翰的話中風骨與興象是分別提出，且興象以「多」來形容。在評高適的話中，亦是以「多」來形容「胸臆語」，風骨似乎是輔助角色。另外，評孟浩然詩句：「眾山遙對酒，孤嶼共題詩」是「無論興象，兼復故實」，意思是興象與故實兼有。對孟浩然沒有使用風骨或氣骨，這與後人把孟浩然與王維並列為唐代自然詩派的看法很接近（註⁸⁵）。自然詩派的特色就是善於創造幽遠、清淡、與現實人生保持心理距離的玄虛情境，在這類的詩中氣骨或風骨的特色是缺乏的。所以由三位詩人的評語中，特別是孟浩然的評語，可以知道興象與風骨在意義上並不相等。因此作品中有風骨特徵的未必有興象，有興象特徵的未必有風骨。傅、李二位認為興象是綜合神、氣（就是風骨、氣骨）、情三種要素的整體性、統一性的表現，這樣的看法也許需要修正。

（二）興象是指情感的觸發

釐清風骨與興象的關係，進一步要確定興象的意涵。對殷璠興象說的掌握，應該從他對孟浩然與陶翰兩位詩人的選作與評語中來觀察。

1. 從孟浩然的評語來看興象：

在敘文中興象的出現，是對立於批評南朝過份重視聲律，文風趨向輕豔的看法。所以第一步就敘文來推測，興象可能是指作品內容中所應該傳達出來的意義。其次就實際評論來說。在孟浩然與陶翰的評語中，興象與風骨是分開來

註⁸⁵ 胡應麟《詩藪》內編卷 2：王、孟閑淡自得，其格調一也。許學夷《詩源辨體》卷 16：王、孟之詩有一丘一壑之風。葉燮《原詩》外編下：孟浩然諸體似乎淡遠，然無縹緲幽深思致，如畫家寫意，墨氣都無。

做為被觀察到的作品特徵。殷璠認為陶翰的作品中多興象，又認為孟浩然「眾山遙對酒，孤嶼共題詩。」有興象又兼有故實。透過殷璠具體舉出孟浩然這兩句，可以明白看到興象其實就是「情感所興之象」，也就是作品中詩人用以傳達情感的具體形象。孟浩然原詩是 永嘉上浦館逢張八子容：

逆旅相逢處，江村日暮時。
眾山遙對酒，孤嶼共題詩。
廟宇鄰蛟室，人煙接島夷。
鄉園萬餘里，失路一相悲。（註⁸⁶）

這首詩是寫孟浩然上京應試落第，還鄉途中與被貶官的張子容相遇於永嘉江畔彼此的感受（註⁸⁷），而殷璠讀出了其中隱含引用謝靈運 登江中孤嶼 的意思，謝詩原作為：

江南倦歷覽，江北曠周旋。
懷新道轉迴，尋異景不延。
亂流趨孤嶼，孤嶼媚中川。
雲日相輝映，空水共澄鮮。
表靈物莫賞，蘊真誰為傳。
想像崑山姿，緬邈區中緣。
始信安期術，得盡養生年。（註⁸⁸）

孟浩然終身未仕，落第後隱身鹿門山，張子容貶官之後也棄官歸舊業，所以「鄉園萬餘里，失路一相悲。」是兩人相遇共同心聲，這樣的心聲是在兩人江畔相逢、對飲眾山時所緩緩吐露出來的感歎。而謝靈運詩所呈現的倦歷覽、曠周旋以及托身仙術以養生年的心境，孟浩然是否真的引用這個意思，這無法考證。但謝詩中表現出的淡遠情意確實與孟、張二人落第、貶官的心境有謀合處，理想不得發揮時就找個歸宿好好的安頓人生。殷璠正是讀出了對酒眾山、

註86 《全唐詩》第五冊，卷 160，孟浩然二，頁 1654。

註87 《唐詩體派論》，頁 218。

註88 《先秦漢魏南北朝詩 宋詩卷二 謝靈運》（臺北，學海出版社，1991 年再版），頁 1162。

題詩孤嶼這樣的形象所隱含的歷史情感與當下感受相合，所以認為孟浩然這兩句有興象。

2. 從陶翰的評語來看興象：

殷璠也認為陶翰的作品有興象而且兼備風骨，可是並沒有舉出詩例說明。倒是殷璠進一步點出「三百年以前，方可論其體裁也。」把陶翰的作品和三百年前的作品相並列，這段話是很有意思的。《河嶽英靈集》收錄開元二年（西元 714）到天寶十二年（西元 753）之間的詩人，三百年以前是西元 414 到西元 453，也就是東晉安帝義熙（西元 405-418）以前的時代，廣泛一點說就是漢魏西晉三代。結合上一小節對殷璠論詩、評詩用語的統計，非常明顯的殷璠其實是把陶翰的作品比之於漢魏風骨。檢視《全唐詩》現存陶翰的十七篇作品有十篇被殷璠收錄。十七篇就內容來看可以略分三類，套用陶翰自己的詩句來說明，第一類是「人生志氣立，所貴功業昌。」（贈鄭員外）。第二類是「楚客西上書，十年不得意。」（送朱大出關）。第三類是「心超諸境外，了與懸解同。」（宿天竺寺）。

第一類作品表現出要透過邊塞建功立業的心情，其情感面貌傾向於壯志未酬的慨歎。比如 古塞下曲：「欲言塞下事，天子不召見。」 燕歌行：「大小百餘戰，封侯竟蹉跎。 昔日不為樂，時哉今奈何。」 贈鄭員外：「人生志氣立，所貴功業昌。何必守章句，終年事鉛黃。」 第二類表現為不得志的作品比如：送朱大出關：「楚客西上書，十年不得意。平生相知者，晚節心各異。長揖五侯門，拂衣謝中貴。丈夫多別離，各有四方事。拔劍因高歌，蕭蕭北風至。故人有斗酒，是夜共君醉。努力強加餐，當年莫相棄。」 與南楚懷古：「但見陵與谷，豈知賢與豪。 往事那堪問，此心徒自勞。獨餘湘水上，千載聞離騷。」 以及 經殺子谷：「扶蘇秦帝子，舉代稱其賢。 束身就一劍，壯志皆棄捐。塞下有遺跡，千齡人共傳。 到此盡垂淚，非我獨潸然。」 第三類作品則是表現出能與世俗功名保持距離，將自己與自然大化同流。比如：贈房侍御：「進則天下仰，已之能晏然。 謫居東南遠，逸氣吟芳筌。 閒居戀秋色，偃臥含貞堅，倚伏聊自化，行藏互推遷。」 宿天竺寺：「心超諸境外，了與懸解同。 葛仙跡尚在，許氏道猶崇。獨往古來事，幽懷期二公。」 秋山夕興：「晤語方獲志，栖心亦彌年。尚言興未逸，更理逍遙篇。」 在這三類作品中第一、二類作品最能表現出作者志氣與理想，明

顯表達出陶翰滿腔抱負無從實現仍不失「偃臥含堅貞」的慷慨任氣的情感狀態，在這一點上與曹植在作品中抒發其滿腹的志願理想卻不能實現是非常相近的。第三類作品則描寫較多的自然景象，但不是單純寫景而已，是在對景的鋪陳中融貫著他個人深刻的情意，寄寓著陶翰對於最終人生境界的期盼。尤其是贈房侍御後半段體現出理想人生與現實際遇兩相滿足後的自得，這類作品的情感特色則與陶淵明接近。由以上作品的討論可以知道殷璠評陶翰「既多興象，復備風骨」的看法是相當中肯的。殷璠說「三百年以前，方可論其體裁也。」其用意也由此看出。

由以上的討論可以說明，興象與風骨在殷璠眼中是兩個很不一樣的評詩原則。興象就是指詩篇中作者所興發情感的意象，風骨則是作品中作者的所表達出貫穿全篇的志氣與理想。從對孟浩然的評語可以看出，興象與風骨各有其特徵，興象應是詩人由景物所引發、興起的情感，其實也就是傳統的「興」。如果神、氣、情三元素都屬於興象的內涵，則風骨就被興象所包含，因為風骨與氣骨二語殷璠基本上是沒有分別。興象既是指情感的觸發，那麼它與意境觀的關係是什麼呢？一方面從歷史的角度來看，「興象」是繼承劉勰與鍾嶸的理論貢獻所進一步提出屬於唐代人的詩學觀點。總結六朝以迄開元時代意象觀的理論內涵。如果說「意象」是來自西方文學理論的術語，則「興象」才是真正屬於中國古典詩學的意象術語。另一方面從作品內容來說，興象肯定了作品文字背後所隱涵的情感，是在閱讀作品過程中最應該掌握的本質。

二、王昌齡《詩格》的「意境」

（一）關於《詩格》的真偽

今存署名王昌齡的《詩格》是否真的是王昌齡所作一直都是個謎。根據傅璇琮、李珍華、王夢鷗三位學者的研究，比較一致的意見是，今存《詩格》其中有一部份確實是出自王昌齡但並非出於王昌齡親手，而可能是「當時人各著所聞而慧集成編」（註⁸⁹）其它部份則可能是後人？雜進去的。

確定是王昌齡的那些內容主要根據的是日本佛僧空海所著的《文鏡秘府論》（註⁹⁰）。空海曾於唐德宗貞元二十年（西元 804 年）至唐憲宗元和元年八月

註⁸⁹ 王夢鷗撰：《古典文學論探索：王昌齡生平及其詩論》，頁 282。

註⁹⁰ 《文鏡秘府論》的產生與流傳請見鄭阿財撰：《文鏡秘府論之研究》（民國 65 年，中國文化學院中國文學研究所碩士論文）第二章，頁 13-23。

(西元 806 年)下旬留學於唐朝(橫跨三年,實際是二十五個月)(註⁹¹)他在書劉希夷集獻納表(註⁹²)中明確說到「王昌齡《詩格》一卷」,並且在天卷·調聲、地卷·十七勢、地卷·六義、南卷·論文意、西卷·文二十八種病中引用到與今存《詩格》部份相同的內容。(註⁹³)又空海留學唐朝之時距王昌齡卒年(約在西元 756 年左右)約五十年,時間相隔還不算太久,則《文鏡秘府論》中所引用相同的王昌齡詩學觀點應該是可信的。

現在最大的問題在於《文鏡秘府論》並未收錄完整的《詩格》,則今日所見《詩格》是否是原貌呢?歷代著錄中,北宋《新唐書·藝文志》說王昌齡有《詩格》二卷,《崇文總目》也說是《詩格》二卷,此二卷本今已不得見。到了南宋《吟窗雜錄》的記載卻變成《詩格》一卷,《詩中密旨》一卷。今日所見《詩格》即《吟窗雜錄》所保留下來。根據《吟窗雜錄·序》,《吟窗雜錄》又是以北宋蔡傳所撰的《吟窗雜詠》為參考基礎,依此推測,最遲在北宋中期以後署名王昌齡的詩格著作就已經是分為《詩格》、《詩中密旨》二本了。(註⁹⁴)而將《吟窗雜錄》與《文鏡秘府論》兩相對照,亦有部份幾乎一致,可見宋代流傳下來的著錄也必定有所來源。總合學者的研究成果以及簡單的版本溯源討論,可以知道空海所保留的《詩格》已非全貌,而保存在南宋《吟窗雜錄》的《詩格》雖有後人攙雜之處,但亦非全然不可信。因此,本文所採用的《詩格》版本以張伯偉所綜合得到的三卷本為主要依據。(註⁹⁵)

(二)《詩格》的詩論體系

王昌齡在《詩格》中首先明確提出「意境」,他在「詩有三境」中說到:

一曰物境。二曰情境。三曰意境。

物境一。欲為山水詩,則張泉石雲峰之境,極麗絕秀者,神之於心。處身於境,視境於心,瑩然掌中,然後用思,了然景象,故得形似。

情境二。娛樂愁怨,皆張於意而處於身,然後馳思,深得其情。

註⁹¹ 鄭阿財撰:《文鏡秘府論之研究》,頁 3。

註⁹² 此表收於《遍照發揮性靈集卷四》,鄭阿財撰:《文鏡秘府論之研究》,頁 106。

註⁹³ 鄭阿財撰:《文鏡秘府論之研究》,頁 21-23 以及頁 94-117。

註⁹⁴ 傅璇琮、李珍華撰 談王昌齡的《詩格》——一部有爭議的書(文學遺產 1988 年第 6 期)

註⁹⁵ 張伯偉編撰:《全唐五代詩格校考》,頁 123-125。

意境三。亦張之於意，而思之於心，則得其真矣。

除此之外，王昌齡還有其它關於「境」的說法，比如「以心擊之，深穿其境」、「思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。」又在「詩有三思」中的「取思」解釋「搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。」由此看來王昌齡的「意境」只是詩境三種意義的其中之一。以下分別對此三境加以詮釋。

(一) 物境

物境是三境中定義比較清楚的一項。「泉石雲峰」四字明白說出「物」就是客觀自然物。「境」字從「處身於境，視境於心」二語判斷應是指詩人所觀察自然景物構成的一幅景象。這景象的全部必須是在詩人視覺可感的範圍，但詩人不只是單純的視覺經驗而已，進一步必須是「身在意中」。把自己投入於構思過程所產生的「意」，讓自己從一個高處俯瞰的角度觀覽自己主觀情意與客觀具象事物的互動，也就是觀察主觀情意挑選客觀具象事物特徵面的過程，這就是「意」。所以這個「意」包涵著主觀與客觀的成份。主觀的意是詩人透過眼界所及而生發的一種情感狀態，客觀的意則是詩人對視覺所及之具象事物所抽取具有特徵性的客觀樣態。總合此二角度，猶如詩人敞開心胸把自己與自然萬物完全融合一體，就是「張泉石雲峰之境」的「張」的意義。詩人的觀察角度是超脫於景象與我之外，他必須成為一個絕對的旁觀者才能釐清思緒，這種抽象的觀察角度以現代術語稱之為「直覺觀照」(註⁹⁶)。王昌齡以「心」對「境」的觀照完成這「直覺觀照」，搭他將之名為「以境照之」。「境照」指的是三思中的「取思」：

取思三。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。

詩人對於客觀物象進行的抽象思考，陸機稱之為「精鷲八極，心游萬仞。」劉勰稱之為「神思」都在說明其抽象的狀態。王昌齡也指出「神會於物」，也就是對於客觀物象的掌握不是具體的取其貌似而已，而是要選擇其與主觀情意最能

註⁹⁶ 朱光潛《文藝心理學》(臺北，臺灣開明書店發行，1969年12月重一版發行，1999年1月新排一版發行)，第一章 美感經驗的分析，頁13-14。

相契合的那一面相，使其客觀的存在狀態彷彿本來就具有主觀情意的性質，這就是「因心而得」的意思。然而這樣的詩意產生過程，一開始都是從感官的接觸，引動詩人可能蘊涵已久的情感。引動的瞬間那感覺是詩人也無法立即說明白的，這狀況是「凝心天海之外，用思元氣之前。」（註⁹⁷）「寂然凝慮，思接千載」、「精驚八極，心游萬仞」而且是「萬塗競萌」，不同時代的文論家、詩人都指出相近似的凝思過程，也都稱之為「神」。下筆之前的思緒必須非常專心，超越時間、空間的限制無窮盡的飛奔。接著嘗試就自己所學所知來釐清這份即興的感受，過程是「規矩虛位，刻鏤無形」，在虛、無之中琢磨成型。陸機形容為「情朦朧而彌鮮，物昭晰而互進。」原本空邈無窮的詩思透過具象事物的形象，逐漸凝結出一準確的詩意，這就是王昌齡的「然後用思」之意。「用思」的同時，具體的文字也已呈現，因為「思」必須利用語言（註⁹⁸），所以文賦言：「然後選義按步，考辭就班。」神思篇也說：「物沿耳目，而辭令管其樞機。」用「思」的同時對物象的形容也已呈現，山有山的形容、水有水的形容，個別的形容都達到客觀物性與主觀情感的一致性。所以詩人的詩意與意象構成一完整的「境」，完整的詩意則由個別意象所組成，個別的意象又依賴於完整詩意所提供的架構而發揮其深刻的情感意義，所以稱之為「了然境界」。既清楚整體作品的文思脈絡，也清楚其中個別物象所佔有的位置，於是具體作品就在詩人腦海中完成了，剩下的只是提筆寫就而已。

從以上的詮釋，可以知道「物境」的意義就是指詩人以其主觀情意對自然物象的體會之後所加以描寫的內容。不是呆板的在作品中羅列物象名稱，是要掌握住物象最具特徵的面貌，將自己的感受與經過自己主觀選擇後所呈現的客觀物象面貌相融合，彷彿這自然物就如同詩人文字所形容一般的存在。因此，物境雖然是描寫自然物，但重點仍在突顯詩人觀物時的感受。這份感受需要經過「思」才能找到適當的文字來表達，於是自然物象在詩人心裡才有了妥貼的依歸。這方面最著名的例子，比如《詩經》中的「關雎」、「碩鼠」、「桃花」，《楚辭》中的香花美人，古詩十九首中「胡馬」、「越鳥」、思婦，曹植作品中的飛蓬、浮萍。

（二）情境

註⁹⁷ 張伯偉編撰：《詩格》卷上，論文意，頁141。

註⁹⁸ 朱光潛撰：《詩論》（臺北，正中書局出版。1995年7月重排本第2次印行。），頁85。

在了解「物境」的基礎上接著看「情境」的意涵。兩者的說明極相似，差別在於情境的產生必須「處於身」，同時王昌齡也說明「情」就是「娛樂愁怨」，所以「情」除了解釋為感情外，還可以有情緒的意義。本文中以較大意義範圍的「情感狀態」來指稱「情」。因此「情境」可以初步定義為詩人在作品中所呈現出的情感狀態。

詩人在有一份真實的娛樂愁怨情感，並且要將之寫作為詩的時候，必須將這個真實、主觀、抽象的情感轉為客觀的觀照對象。方法如同對物境的觀照，詩人的觀察角度是以第三者的角度超脫於娛樂愁怨與我之外，詩人若不跳脫出來則會被自己無盡的情感漩渦捲入，情緒激動的詩人是無法創作的，因為他的思緒不安。王昌齡說：「凡神不安，令人不暢無興。無興即任睡，睡大養神。須屏絕事務，專任情興。」在詩意不能集中時，詩興就無法產生。《文心雕龍·神思》也說：「陶鈞文思，貴在虛靜。」寫作固然要有感而發，但是不能在情感最激烈時。所以將主觀的情感予以客觀化的觀照之後，詩人才能釐清自己情感的動向。然後才能用「思」，將原先那份混亂的情感透視清楚，並將之以具體文字呈現，這樣才會「深得其情」。所謂「當局者迷，旁觀者清。」創作文學作品並不全然依恃一份即興的情感，那只是一個寫作的動機而已。在即興的情感中往往思緒是雜亂的，詩人在當下至多僅能暫時抓住那模糊朦朧的感覺。只有當詩人在冷靜之時方能對這份情感進行思考（註⁹⁹）；它是如何發生？引起了什麼樣的反應？有什麼特別的意義？這些都需要審慎的思考（如果詩人想把它寫下來的話），同時詩人便針對這些「內涵」開始搜尋具體的語言、文字來形容或是描述。只有將之情感客觀化方能確定那份情感到底是什麼，一旦確定也就是「深得其情」。所以「情境」的觀照在三思中是屬於「生思」一項。王昌齡解釋「生思」：

久用精思，未契意象。力疲智竭，放安神思。心偶照境，率然而生。

創作時的構思很辛苦，往往是想了很久仍無法產生很清楚的意象。王昌齡認為這時就該讓心神放鬆，甚至說要「忘身」：

註⁹⁹ 朱光潛《詩論》，頁 69。引英國詩人 Wordsworth 常自道的經驗說：「詩起於經過在沉靜中回味來的情緒。」並說明詩的情趣並不是生糙自然的情趣，它必定經過一番冷靜的觀照和融化洗鍊的工夫。

苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。如其境思不來，不可作也。

(註¹⁰⁰)

這裡無法確定「忘身」的意思，但可以肯定王昌齡要詩人不要太做作，刻意的要去構造出假的情意，寫出來的作品一定不好。只有讓心神自由自在的活動，主觀的情緒自然的就會找到與物象最契合的一面，也就能「深得其情」。

(三) 意境

「意境」不需「處於身」只要「張之於意，思之於心」即可得之，似乎「意境」的「意」指的是詩人抽象的想像或是聯想的內容。有別於具體的物境與實感的情境，前者有具體的物來做為詩意生發的對象，後者有實際的感情觸動做為描摹的依據。因此，對「意境」的詮釋也就比較困難，它沒有可以依攀的對象。對於「意」的認識主要集中在 論文意 這一部份。王昌齡對詩人創作的態度有這樣的要求：「若詩中無身，即詩從何有？若不書身心，何以為詩？是故詩者，書身心之行李，序當時之憤氣。」詩必須是詩人抒寫身心的寄託。不論是物境、情境或是意境，都必須是相關於詩人身心狀態的抒發。所以「意境」的「意」雖無特別的意義，但仍是要與詩人的身心狀態有關，也就是詩人主觀的情意。王昌齡對於「意」的討論可以從以下兩方面來談：

1. 重視立意

從對「三境」的討論以及在《詩格》上卷 論文意 中有許多規則談到「立意」的重要性來看，重視立意是王昌齡論詩的最重要觀點。不論是物境、情境還是意境，都是源發自詩人的情感的主動性，當詩人主觀之意呈現之後就猶如建築物的基本結構建立起來。 論文意 第二則說：

凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。用意於古人之上，則天地之境，洞焉可觀。古文格高，一句見意，則「股肱良哉」是也。其次兩句見意。其次古詩，四句見意。劉公幹詩云：。此詩從首至尾，唯論一事，以此不如古人

註¹⁰⁰ 張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》，頁 137。

也。

這一則在王昌齡《詩格》中有相當的重要性，直接指明意就是格。格又是什麼？我們由整段話來看所謂的格，指的是詩人在作品一開頭就點出全篇主旨，後面的詩句則是對主旨的補充發揮。王昌齡說劉楨的詩全篇只談一件事不如古人作品有格，意思是劉楨花了全部的篇幅才完整表達出詩意，比起古人一句就把詩意完全表達出來，顯然在創作手法上是比較不如的。既然意就是格，則意一方面就是篇旨，一方面也是指整篇作品的風格。因此，「立意」應該就是指詩人構思時所擬定的、所預想的情感趨向，其實就是全篇的情思主旨。情感主旨確立了才知道情感在作品之中的發展脈絡，意象則循著情感主旨各安其位。透過意象，作品的情感也找到具實的依據進而得以欣賞流傳。

2. 物、境、象的交互關係

除了重視作品整體情意的架構，王昌齡在《論文意》中進一步談到作品情感與意象的交互關係，也就是在「詩境」之中詩人的主觀情意對具象事物的安排。我們可以從以下三個方面來理解王昌齡對詩境的看法：

（1）掌握「境思」

在《論文意》中王昌齡反覆提到掌握整體詩境的重要性，並且具體出現一個重要的觀念「境思」。

夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。如其境思不來，不可作也。

這段文字有幾個重要觀念，一是「多立意」，二是「境照」、「境思」。「多立意」比較容易理解，前面也已討論過。「境照」、「境思」則比較難理解。從「以境照之」這一句來看，「境」似乎帶有主觀與主動的性質。而「如其境思不來」一句，「境」似乎又是一個被創造的客體。另一段文字說：

夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕

頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。如無有不似，仍以律調之定，然後書之於紙，會其題目。山林、日月、風景為真，以歌詠之。猶如水中見日月，文章是景，物色是本，照之須了見其象也。

這一段比較清楚的指出「境思」的出現確實是結合主觀的「置意」、「凝心」與客觀的日月、山林、風景兩方面。詩人帶著一種已然蘊蓄的感受，一朝目擊其物，主觀的感受瞬間找到了「客觀對應物」，王昌齡稱這樣的狀況為「目睹其物，即入於心。」於是抽象的情意有了具實的依據，景物便帶有了個人的情意。王昌齡有一段說得很好「昏旦景色，四時氣象，皆以意排之，令有次序，令兼意說之為妙。」前面引文所謂的「照之」不只是單純的眼觀而已，還必須「以意排之」，主觀情意的介入才能使客觀物象順著作品情意的脈絡而各歸其位。所以「境思」的意義是指詩人以其主觀感興激發的情意，引導、安排各個意象，使具體的意象得以負載並傳達出整體而抽象的情感意義。如此，物既保持其客觀形象，心又完成對物的設計與安排，於是達到情物交融的效果，從而還原出激發詩人詩興的客觀環境。理解了「境思」正是結合主客觀二面，就可以明白何以一方面王昌齡既強調詩人對物象的觀察，一方面又重視詩人必須在作品中抒發自己的感興。需要注意的是，王昌齡在此強調「境思」是一種大範圍的觀覽，而非對一事一物的感興：「如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。」詩人的情意要包容這麼多的意象，其情感內容就不能只侷限於個人情緒性的抒發而已，否則容易造成語窮意盡的狀況，這就違返了第十勢含思落句勢所要求「常須含思，不得令語盡思窮。」的規則。我們可以說王昌齡所謂「境思」的意思指的是詩人所擬構的一個情感氣氛框架。在這個框架中，客觀物象有其因著主觀情意的需要而安排的意義位置，所以客觀物象一方面仍保有其原本的客觀形象，一方面也帶有受主觀情意所安排的意義。由此來看，王昌齡對「境」認識是繼承傳統「感物吟志」的觀念，在傳統舊觀念中賦予新的時代意義。

（2）景意相兼

討論過整體詩意的架構之後，進一步要討論個別的意象如何與整體詩意相融合。王昌齡認為作品情意與物象必須「相兼始好」。十七勢的第十五勢、十六勢說到：

理入景勢者，詩不可一向把理，皆須入景，語始清味。理欲入景勢，皆須引理語，入地及居處，所在便論之。其景與理不相愜，理通無味。

景入理勢者，詩一向言意，則不清及無味；一向言景，亦無味。事須景與意相兼始好。

論文意 中也說：

夫詩，一句即須見其地居處。如「孟夏草木長，繞屋樹扶疏。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。」若空言物色，則雖好而無味，必須安立其身。

作品若是空言某一抽象感想或是只是鋪陳一些景物而沒有主要情意貫穿其中，王昌齡認為這都是「無味」，因此可以說「味」指的是在欣賞作品時所引起的一種感性體驗。閱讀作品若是失去了這種體驗，就只是一堆描寫景物文字的堆疊而已。「詩有『明月下山頭，天河戍橫樓。白雲千萬里，滄江朝夕流。浦沙望如雪，松風聽似秋。不覺煙霞曙，花鳥亂芳洲。』並是物色，無安身處，不知何事如此也。」（註¹⁰¹）像這首詩就是徒然堆就一些景語，缺乏明顯的情意在其中，所以王昌齡認為是「並是物色，無安身處」。所以「景理相兼」更深刻的意義是「皆以意排之，令有次序，令兼意說之為妙。」詩意需要景來落實，景則需要藉由詩意的安排發揮其深刻的情感意義。

（3）自然真實

論文意 第一則說到「自古文章，起於無作，興於自然，感激而成，都無飾練，發言以當，應物便是。」作品的創作起於文學家的感激興發，《禮記·樂記》早說過：「人心之動，物使之然。」鍾嶸《詩品》也說：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」在前面章節中曾討論過，一首達到情景交融效果的作品，必然使物象的存在猶如自然包含有主觀情意在其中，而且主觀情意也似乎只在詩人所選定的物象中方能最深刻展現。所以作品中的物象仍是要經過作者刻意的鍛煉方可見其情意深遠的繽紛自然色彩。王昌齡說：

註¹⁰¹ 王伯偉編撰《全唐詩格校考》，頁 146。

詩有天然物色，以五綵比之而不及。由是言之，假物不如真象，假色不如天然。如「池塘生春草，園柳變鳴禽。」如此之例，皆為高手。中手倚傍者，如「餘霞散成綺，澄江靜如練。」，此皆假物色比象，力弱不堪也。（註¹⁰²）

「池塘生春草，園柳變鳴禽。」出自謝靈運《登池上樓》。這兩句北宋葉夢得《石林詩話》卷中評說：「世多不解此語為工，蓋欲以奇求之耳。此語之工，正在無所用意，猝然與景相遇，借以成章，不假繩削，故非常情所能到。詩家妙處，當須以此為根本。而思苦言難者，往往不悟。」（註¹⁰³）時代離謝靈運較近的鍾嶸，在《詩品》卷中「宋法曹參軍謝惠連」引謝氏家錄也談到這兩句：「康樂每對惠連，輒得佳語。後在永嘉西堂，思詩竟不就，寤寐間忽見惠連，即成『池塘生春草。』」故嘗云：「此語有神助，非吾語也。」（註¹⁰⁴）可見連謝靈運都自認這兩句得來不易。由鍾嶸、王昌齡、葉夢得三人在各自時代中頗具代表性的意見來看，謝靈運這兩句的好正在於一方面自然且真實的表現出春天景色，一方面又見出詩句精巧的對仗藝術美。王昌齡說：「凡高手，言物及意，皆不相倚傍。」自然景物與詩人匠心兩者的結合完全不露斧鑿痕跡，景物的呈現「恍然有如目擊。」（第十一相分明勢）因此我們可以肯定的說，王昌齡所提倡的自然真實並不是只把景物如實的描寫與刻意的對仗安排而已，必須有詩人興發的情感貫穿其中，使得作品所有物象都依附著情感。

（四）王昌齡的意境觀理論

有人認為王昌齡「三境」中的「意境」與今日學者所研究的「意境」不一樣，這樣的說法粗略來說是沒錯。但筆者認為王昌齡的「意境」，其實已將物境與情境包含進來。不論是對物的觀賞或是對自我情感的反視，都須基於詩人自身情意的發動，由於情意抽象無邊，詩人便往往藉著外物使之能具體傳達。而所謂的「境」則是指詩人運用各種物象所形成的一個有主題的情感內涵，不論是物或是情，都是「意」的內涵。所以王昌齡的「三境」整體而言，已是後人所認識做為一最高審美層次的意境的雛形。

註¹⁰² 王伯偉編撰《全唐詩格校考》，頁 143。

註¹⁰³ 《歷代詩話》頁 255。（何文煥訂，臺北，藝文印書館出版，1991年9月5版。）

註¹⁰⁴ 《歷代詩話》頁 13。（何文煥訂，臺北，藝文印書館出版，1991年9月5版。）

三、皎然《詩式》的「取境」

(一)「境」的意義

王昌齡既提出「意境」此一詞彙，也對更廣義的「境照」觀念做了說明，但是王昌齡只是點出主、客觀交融的狀態就稱做意境。王昌齡稱客觀具象事物為物色，加上對物境的說明也就容易理解。主觀情意的內涵王昌齡發揮較少，中唐時代的皎然，其《詩式》對「境」的詮釋就比較深入的掌握到主觀情意多相性的特徵。他在「取境」下說明：

取境之時，須至難至險始見奇句，成篇之後，觀其氣貌有似等閒不思而得，此高手也。有時意靜神王，佳句縱橫若不可遏，宛若神助。不然，蓋由先積精思，因神王而得乎。

在「辨體有一十九字」之前也有一段關於「境」的說明：

夫詩人之思初發，取境偏高則一首舉體便高，取境偏逸一首舉體便逸，才性等字亦然，故各歸功一字。偏高偏逸之例，直于詩體，篇目風貌不妨，一字之下，風律外彰，體德內蘊，如車有轂眾輻歸焉。其一十九字括文章德體風味盡矣。如易之有彖辭焉。今但注於前卷中，後卷不復備舉，其比興等六義本乎情思，亦蘊乎十九字中無復別出矣。

《詩式》中最明確提到「境」就只這兩處，不過存在著一些疑問。第一點是由「辨體一十九字」作為整部《詩式》最重要的部份來看，「取境」是作詩的開始，「取境」之後作品就會呈現出「辨體一十九字」所描述的德體風味。所以就皎然的觀念來說，「取境」的意義是從一個具有概括性的層次所提取的全篇閱讀效果（包含其中的修辭煉句），皎然將之精簡為十九字。一首詩的「德體風味」全看「取境」的功夫。在「取境」之時全篇的主要趣味也已決定，例如偏高或偏逸，然後才能接著談「勢」、「作用」、「二要」、「二廢」、「四聲」、「四不」、「四深」、「六至」、「七德」等等相關對於作品整體藝術特色規則。所以「取境」的觀念在《詩式》中是一個核心觀念。這樣說來「境」應該是創作構思的原則。

然而「境」的意義似乎不只是這樣而已。皎然在「取境」此一條目中還

說：「取境之時，須至難至險始見奇句，成篇之後，觀其氣貌有似等閒不思而得，此高手也。」這段話中，皎然對「境」的了解與十九字前的那一段說明顛倒了，反而是在「成篇之後」來看「境」，則「境」似乎指的是欣賞效果。那麼「取境」到底是做為一種創作構思的原則？還是做為成篇後欣賞閱讀的審美效果呢？個人認為這一部份並不與「取境」衝突。皎然看重的仍是構思時的「取境」，至於他所說的在成篇之後看似不思而得的欣賞效果，目的是提醒創作者於構思時，詩意內涵與文字意象的搭配必須做到天衣無縫、宛若神助一般，使得閱讀者在欣賞之時看不出一絲絲矯柔造作的痕跡。因此，「取境」可以說就是針對創作者而提出的創作原則。

除了「取境」這一條說明之外，皎然還提出「意先語後」的觀點，同樣可以用來輔助說明「取境」是皎然所認為詩歌創作最重要的步驟。他說：

或曰：今人所以不及古者，病於麗詞。予曰：不然。六經時有麗詞，揚馬張蔡之徒始盛。「雲從龍，風從虎。」非麗邪？「昔我往矣，楊柳依依，今我來思，雨雪霏霏。」非麗邪？但古人後於語，先於意，因意成語，語不使意，偶對則對，偶散則散。若力為之，則見斤斧之跡。故有對不失渾成，縱散不關造作，此古手也。（註¹⁰⁵）

從他所舉的詩例來判斷，所謂的「麗詞」應該作「儷詞」才對。《文心雕龍》有儷詞一篇，談的正是今日我們稱之為「對偶」（或是「對仗」）的相關問題，所以「儷詞」指的就是「對偶」。「對偶」和「取境」的關係在於「因意成語，語不使意」。對偶與押韻是中國文字在文學方面很早就展現出的藝術特徵。對偶的出現是因為「取境」所構思的藝術效果的需要，不是為了「取境」而刻意造成對偶。「取境」能否成功固然也需要有實際的語言文字來呈現，但就重要性而言皎然認為構思階段詩意的凝想無疑是最重要的，語言文字只是依順著詩意使之具體化而已。藉由「意先語後」我們就可以更加確定「取境」指的正是構思時的詩意構想，而且是整個創作過程最重要的。

（二）取境與辨體一十九字的關係

註¹⁰⁵ 許清雲撰：《皎然詩式輯校新編》，（臺北，文史哲出版社出版。1984年3月初版。）第二卷，評論。頁15-16。

上文中對皎然所謂的「境」有這樣的認識，目的在解決皎然於實際詩例說明中並舉二體所產生疑惑之處。「辨體一十九字」的這段話：「取境偏高則一首舉體便高，取境偏逸一首舉體便逸，才性等字亦然，故各歸功一字。」會使人理解為一首詩只能有一種情感感受，不是偏高就是偏逸，其它則類推。但在皎然的說明中卻有一首詩出現兩種「體」的狀況，茲將「不用事第一格」七個詩例表列如下：

	詩題	詩句	皎然的說明
不用事第一格	古詩	行行重行行，與君生別離。 相去萬餘里，各在天一涯。 道路阻且長，會面安可期。 胡馬依北風，越鳥巢南枝。 相去日已遠，衣帶日已緩。 浮雲蔽白日，遊子不顧返。	貞也，思也
	古詩	東城高且長，逶迤自相屬。 迴風動地起，秋草萋以綠。 蕩滌放情志，何為自結束。 燕趙多佳人，美者顏如玉。	德也，意也
	王仲宣 從軍	朝發鄴都橋，暮濟白馬津。 逍遙河隄上，左右望我軍。	閒也，高也
	魏武帝 短歌行	明明如月，何時可掇。 憂從中來，不可斷絕。	思也，志也
	郭景純 游仙	吞舟湧海底，高浪駕蓬萊。 神仙排雲出，但見金銀臺。	逸也，高也
	謝靈運 述祖德	達人貴自我，高情屬天雲。 兼抱濟物性，而不嬰垢氛。	德也，貞也

	江文通 擬班婕妤詠團扇	? 扇如圓月，出自機中素。 畫作秦王女，乘鸞向煙霧。 彩色世所重，雖新不代故。 切愁涼風至，吹我玉階樹。 君子恩未畢，零落在中路。	意也，思也
--	-------------	---	-------

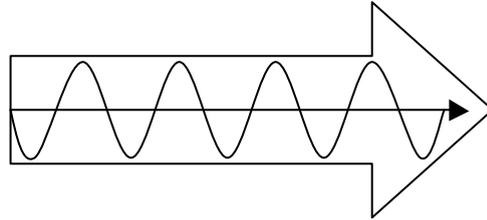
這樣的例子共有二十四個，另外十七例全集中在「作用事第二格」。會出現這樣的狀況，正是因為皎然同時帶著作家與讀者兩種立場來評論作品。其實這也是中國文學批評的現象之一。殷璠的「興象」、陳子昂的「興寄風骨」、李白的「天真自然」、杜甫的「戲為六絕句」、王昌齡《詩格》、劉禹錫提出的「境生象外」、司空圖的《二十四詩品》以及許多唐代詩人所選的唐詩集，都同樣是以作者兼讀者雙重立場來選詩及論詩。從這一點看，可以更加確認皎然詩論體系是不能單純的以創作論、鑑賞論來理解，必須同時兼顧作者與讀者的立場來討論。以作者的立場而言，皎然提出了原則性的「辨體一十九」字來總括文章的「德體風味」以及「勢」、「作用」、「二要」、「二廢」、「四聲」、「四不」、「四深」、「六至」、「七德」這些技巧，最後以「境」來統馭眾體且包籠這些技巧，這是他作為詩人總結的創作經驗。從讀者的立場來看，皎然的「辨體一十九」包含著許多屬於道德品質的觀點，如：忠、節、德、貞、誠、達，這些是皎然基於文章與人格之間密切關係的體會。在評謝靈運「池塘生春草，園柳變鳴禽」時提出「情在言外，旨冥句中。」的觀點，還盛讚謝靈運作品「但見性情，不睹文字。」這說明他是從讀者的角度來看作品中詩人所呈現出的獨特情意。整部《詩式》其實是融貫著創作者與欣賞者兩種立場。基於這樣的原因，皎然既會有意識的以一種高度概括性的詩學觀念來提攝整體創作與鑑賞法則，也同時露出一些小破綻指示出欣賞詩的過程中是可能體會出作品可能呈現的多面相情感意義。

綜合上述或許可以初步回答皎然在討論「取境」與「辨體一十九」之間所產生的疑問：詩人最終是要透過文字來傳達情感，讀者也必須透過文字來體會詩人的情意。因此就詩人而言，作品要有「境」的效果最重要的就是全篇詩句要新奇而且自然，不流於艱僻晦澀，也不刻意標新立意。就讀者而言，透過詩人所運用的文字，必須深入的掌握到內在的情思主旨。所以面對一篇作品，皎然既從詩人的角度來論述「取境」，也從讀者的角度來分析得到一十九體，其實

就是構成「境」的情思主旨。因此皎然的詩論是「以境統體」。境的觀念層次高於體，具有以一統眾的性質。惟不可說十九體是十九境。

（三）皎然的意境理論

由以上的討論可以知道，「境」最基本的意義應該就是指詩人在正式提筆寫作以前所構思整體作品的情思主旨。但要完成「境」並不是只靠情思主旨一項而已，還要有諸多關於語言形式方面的原則要注意。「意」固然在先，也要有「語」隨後出現。「語」也就是《詩式》中所談到的「勢」、「作用」、「二要」、「二廢」、「四聲」、「四不」、「四深」、「六至」、「七德」。所以「取境」是比較傾向於針對構思方面立論的。以下試著以圖示來表達這樣的觀念：



請試想此圖為立體圖。中間黑色箭號代表作品的情思主旨，它有一定的特徵有一定的發展方向，依皎然的意見就是表現為十九體的不同。螺旋線也有方向性，其代表語言形式所構成的立體性意象，這些意象的建構技巧包含著「勢」、「作用」、「二要」、「二廢」、「四聲」、「四不」、「四深」、「六至」、「七德」各種要求，這些技巧原則都必須與情思主旨交繞不得偏離。黑色箭號與螺旋線共同架構起立體的、多面相的、完整的、一致的情感全貌，兩者必共同作為大箭號所代表的作品的內在主要部件。所以就詩人而言，全篇作品既有賴語言形式來呈現，又必須有著主要情思主旨來貫穿。語言與情感都不跨越作品所涵蓋的範圍，同時還具有方向性與發展性。於是作品、語言、情感三者便「有機」的相融在一起。欣賞者則緣著內在的情思主旨，循著語言形式，依著情感發展方向自行感受體驗。於是便造成欣賞者感受到發自於作品卻應之於我心的情感效果，亦即所謂的「意在言外」、「情在言外」，進一步還可以引發欣賞者自身一連串情感意象的再創造。比如詩人想寫關於戰爭的內容，他可以寫戰士不畏犧牲的勇敢，也可以寫戰士思鄉之情。若是寫勇敢，在意象的創造上詩人就不能使用帶有「不夠勇敢」意義的字：懼、恐、怨、愁這些字可能都要避免，而是要強調戰士行為的勇敢、果決、迅速以及功成名就，這類詞彙是大部份人

對戰爭比較正面的印象。比如王維的 觀獵：

風勁角弓鳴，將軍獵渭城。
草枯鷹眼疾，雪盡馬蹄輕。
忽過新豐市，還歸細柳營。
回看射鵰處，千里暮雲平。（註¹⁰⁶）

以及盧綸的 和張僕射塞下曲六首

月黑雁飛高，單于夜遁逃。
欲將輕騎逐，大雪滿弓刀。（註¹⁰⁷）

這兩首作品展現出邊塞戰場上的豪邁、開闊氣氛，粗曠的筆調以及緊湊的節奏感突顯出將士作戰的效率與英勇氣魄。其所運用的意象都與邊塞生活緊緊相扣，讀之無不讓人充滿鼓舞、振奮的情感感受。尤其王維那最後兩句「回看射鵰處，千里暮雲平。」不只生動的把眼前急促、近觀的射獵活動，取其代表性的部份行動展現出來，結尾描寫視野的穿透性，更展現出大漠地區狀闊的景觀。透過文字，讀者似乎親臨邊塞草原，似乎親眼見到將軍射鵰的情景，也似乎真的見到了開闊草原盡頭，天際與地平線合而為一的景致。文字之中見不到王維明顯的主觀情意，但文字的選用與意象的創造卻都是王維主觀的設計。客觀物象的樣貌因為詩人主觀情意的設計與鍛煉，彷彿真的如詩人所寫那般迅速與俐落。而將軍回看千里的情態，更是傳神的描繪出其威鎮千里的氣勢。只要這位將軍駐守著這個要塞，千里之地都見不到匈奴的身影。開闊的邊塞因為有將軍的氣勢貫穿著，意境也就在這樣的作品中油然而生。所以詩人一開始的構思必須確定作品的主要情思指向，這就是「辨體十九字」的意義。至於「辨體一十九字」中有關於詩人性格，有屬於情緒，有屬於寫作目的，有屬於行為價值，這是因為詩人受其天生情性限制而展露出的個性特徵。比如嚴羽論李白與杜甫的優劣時，說李白的飄逸是杜甫沒有的，杜甫的沉著則又是李白所欠缺的。詩人往往以其天生感情觸發的獨特傾向來創作，努力於作品中構造並展現

註¹⁰⁶ 中華書局《全唐詩》，第4冊，126卷，頁1278。

註¹⁰⁷ 中華書局《全唐詩》，第9冊，278卷，頁3153。

出這份獨特情致。並致力達到「但見性情，不睹文字」的效果，使讀者在閱讀作品時，真切感受到每一字句都是作者真實性情的流露，每一字句也都指向一致的情思主旨，不會在作品中出現矛盾的情感意義或是渙散不知所云的狀況，於是通篇達到情景交融的效果。所以「境」做為一種審美特徵而言，任何作品只要做到情景交融且達到情在言外、旨冥句中的效果就是「取境」成功的作品。「辨體一十九字」的個別名稱只是用來稱呼達到情景交融的作品其內容表現出的主要情思指向。

皎然的小問題正指出文學作品的欣賞過程中，作者、作品、讀者三者的關係並非固定不變，彼此是隨機互相融涉。文學史上許多著名的詩人都是既扮演著欣賞者的角色也同時是創作者的角色，不會出現作者、作品與讀者各自獨立的狀況。只有在不斷閱讀加上不斷創作的過程中，文學作品才會日趨精美。唐代詩歌的輝煌，正是奠基於積極檢討齊梁詩的缺點，又繼承齊梁時代所興起的格律與形式，這是需要創作者與賞鑑者兩種角色共融於一身才能化理論為實踐。雖然皎然在《詩式》中出現理論與實例無法完全吻合的小毛病，但無礙於他對「意境」觀念的建立。因為「意境」是高於風格、技巧的審美特徵，而不是特定的題材或是特定的情感內容。六朝詩學總結於劉勰與鍾嶸手中，並完成意象觀理論內涵。唐代詩人則是將意象觀發揮得淋漓盡致，將單一的、片面的、講求警句秀句的文學意象，提昇為藝術層次更高的「意境」層次。也就是在作品中融合多種意象而仍可以明確指向一致的情思主旨，並將此一情思主旨完整的、立體的傳達出來。可以說皎然正是完整的、立體的、一致的「意境觀」的主要完成者，中國詩學理論的發展正式由「象」入「境」。

四、劉禹錫 董氏武陵集紀 的「境生象外」

王昌齡說出了產生「意境」效果的特徵就是「物色兼意興」，皎然則明確指出「意境」是做為一個最高審美特徵，「辨體一十九字」則是十九種不同的情感主題，只要做到「情在言外，旨冥句中」、「但見性情，不睹文字」就可以達到「意境」效果。然而王昌齡與皎然都沒有說出情感與物色是以怎麼樣的關係才會呈現出意境。直到劉禹錫提出「境生象外」的觀點才算是第一次談到。

（一）境生象外的意義

他點出「聯想」的發揮是「境生象外」的關鍵。在 董氏武陵集紀 中有

幾句話：

片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之；風雅體變而興同，古今調殊而理異，達於詩者能之。因系之曰：詩者，其文章之蘊耶！義得而言喪，故微而難能；境生象外，故精而寡和。千里之謬，不容秋毫，非有的然之姿，可使戶曉，必俟知者，然後鼓行於時。

僅僅一句「境生象外」，再也沒有其它說明，讓人相當費心理解。境如何生於象外呢？象若做現實具體的物象、事象的意義，則境顯然是超乎於具體物象、事象之外，加以強調「義得言喪」追求具體文字之外更精微更本質性的意義，所以首二句的「明百意」、「役萬景」指的應當就是「境」的內涵，「境生象外」其實就是追求「文外之意」，這就與王昌齡強調片語之中要涵納天地萬景是一樣的道理。從這樣的理解來看，劉禹錫所提示的是一個由實及虛的藝術思考方式。

《文心雕龍》在 隱秀 篇中也曾說到相同的文學思考方式：

心術之動遠矣，文情之變深矣。隱也者，文外之重旨也。秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複意為工。秀以卓絕為巧。隱之為體，義主文外，秘響傍通，伏采潛發。

所以劉禹錫的「片言」就是「秀」就是「篇中之獨拔者也」，也就是詩篇中最能章顯詩思的一段（可能是一句或是數句）。詩人的全部精神就在這部份中看得一清二楚，這與《詩格》講求詩要多立意幾乎是完全相同的看法，唯一差別是劉禹錫不特別強調開頭就要立意，而《詩格》中也還提及二句見意、三句見意等看法，也與皎然《詩式》「取境」說重視作品一開頭就必須立定情感特徵取向也有異曲同工之妙。可見從 隱秀、《詩格》、《詩式》一直到劉禹錫，不同時代的詩學觀念似乎有著內在的一貫性，相近的觀念被眾多文人所共同遵循著，這正是意在言外的傳統。

（二）境生象外的表現方式

片言要能容納百意，靜坐馳想可以涵融萬景，這樣的文學表現方式不得不讓我們再想到 文賦 的「精驚八極，心游萬仞」與《文心·神思》的「故寂

然凝慮，思接千載。思理為妙，神與物遊。」這些意見都是要求在文學作品中以有限文字表達無限意義。劉勰在《物色》掌握到這種表現手法的關鍵：「物色盡而情有餘，曉會通也。」就是「曉會通」的觀念使「意在言外」的理論才才得以成立。現代詩人葉維廉也有近似的看法，他¹⁰⁸到：

要使情緒及感覺化為一種新的藝術情緒，詩人應具有一種純熟的綜合能力或是『統一的感受性』，這種『統一的感受性』即是獲致事物之『實質』與『真性』，使經驗達到最高度認知的能力。（註¹⁰⁸）

劉勰的「曉會通」，葉維廉先生所說的「綜合能力」、「統一的感受性」都是指詩人在創作時，可以將感官經驗所獲得片刻的、分散的、直覺的感受，轉化為具體的、集中的、有一定情思指向的詩的能力。而在詩之中可以展現比感官經驗更真實的意義。古今二位學者的看法其實都指向「聯想」。詩是非常需要聯想的，缺乏聯想力的詩人無從感物吟志，缺乏聯想力詩人無法將紛雜的現象化做具有情感意涵的文學意象。缺乏聯想力就無法掌握主觀情意與客觀具象相匯通的最具特徵處，也就無法心游萬刃、神與物游，更是不能「曉會通」。聯想力就是由此一事物聯繫想到彼一事物的思考能力，彼一事物與此一事物要能聯繫在一起，其間可能有著某些面相的共通處。聯想力在藝術領域中是非常重要的，古人見松樹可以有「松柏後凋於歲寒」之感，見流水可以有「逝者如斯」之歎，見天上星際也會有牛郎織女之想。另外香花、美草、楊柳、玉帛在文學作品中更是大量被運用為對人格品質的比喻，或是寄與特殊的情感意義。詩人們就是透過客觀世界豐富的物象、事象來詮釋抽象、無端的情感感受。主觀情意與客觀具象事物能夠結合在一起靠的就是聯想力。聯想力幾乎人人都有，但是要創造出有新意又有深意的聯想內容就不見得人人都做得到。一般最容易做到的就是引用既有的典故舊語，也就是詩論家最小心謹慎的「用事」。詩論家對於「用典」這件事是大有意見，鍾嶸說「但貴性情，何貴用事」，王昌齡認為不可用以前人的陳腔濫調，皎然評詩有「五格」完全以「用事與否」為第一標準，其次才考量到情感表達技巧好不好。用事，就是用典，說穿了也是一種聯想力的發揮。用典是詩人從記憶中尋找與詩意相搭連的歷史語言。用典用得好，文辭可以簡省而全篇隱藏的意涵張力卻可以很強，達到「片言明百意，坐馳役

註¹⁰⁸ 葉維廉撰：《從現象到表現》（東大圖書公司，民國83年6月初版），頁66。

萬景」的效果，形成所謂的言有盡而意無窮的審美趣味。

朱光潛在《談美》、《詩論》二書中不太接受聯想對審美活動的助益，認為聯想大半是偶發性的、沒有秩序，會阻礙直覺的審美欣賞，這與他對聯想的理解可能稍有偏頗。文學作品處處需要聯想來美化文辭與提生義質的精緻度及深刻性。因為聯想的過程就是把雜亂的情感與意象精選並濃縮為隻言片語，否則片言如何能容得下百意？光是坐著馳想如何能駕馭天地萬景？這無非都是聯想的好處。由一及十，由十及百，才能使有限的語言能夠涵融無盡的意義。所以劉禹錫的「境生象外」所引發的詩學觀點，就是指出文學作品不論是從創作者的角度，或是閱讀者的角度，都必須能夠提供充足的聯想力發揮的餘地。作者發揮聯想力則有「悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」之感動，讀者發揮聯想力則可以「謝朝華與己披，啟夕秀於未振。」在作品中找到屬於讀者個人的情感體會。於是詩人與讀者各自成就其文學創作與閱讀的樂趣，也同時依著聯想使個自的情感找到依託。這也正是在上一小節談到皎然《詩式》時所提到的情思主旨具有方向性與發展性的理由。所以只有聯想才能有意在言外、境生象外的可能。

由皎然對「意境觀」所建構立體、多面、完整、一致的特性，使得有意境的作品必然有著一定的情思主旨。劉禹錫「境生象外」的聯想觀點，則是補充說明皎然所建構意境觀如何有立體、多面、完整、一致的特性。因此聯想的發揮就是依著一定的情思主旨，從經驗中或是記憶中勾連起與情思主旨相應的具體形象，以達到情景交融的特徵。

五、司空圖《詩品》的「超以象外，得其環中。」

從殷璠的「興象」，王昌齡的「三境」，皎然的「取境」直到司空圖的「超以象外，得其環中。」我們可以看到「意境」觀的理論內涵不斷的深化。「興象」還保有南朝所認識的意象的特徵，「三境」則已注意到作品中意象的多樣性，同時王昌齡還掌握到「以境照之」來做為融合三境的方法。到王昌齡為止，對於作品的整體性觀照的觀念已然成立。皎然進一步的詮釋整體性觀照中所應掌握的作品情感主旨，「辨體一十九字」就是個別作品所呈現的主要審美感受。「取境」一說則是繼續發揮王昌齡「以境照之」的觀念，「意境」觀到皎然手中基本上已經建立。劉禹錫又接著發揮「境生象外」的觀念，突顯詩歌以有限及於無限的藝術特徵。最後在司空圖的二十四品中，總合前人對「意境」觀

的詮釋以及意境主要就是求之象外的藝術特徵，進一步整理出他個人的欣賞體會。其中「超以象外，得其環中。」讓整個意境觀理論不但形成一完整的架構，更重要的是「得其環中」一語又把抽象的「意境」觀拉回到實際作品中來討論。因此我們就以「超以象外，得其環中。」做為掌握司空圖論詩最重要的觀念。

(一)《詩品》的贊體式描述

劉禹錫之後就是司空圖《詩品》所提出了二十四種不同的藝術特徵：雄渾、沖淡、纖穠、沉著、高古、典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疏野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動。這二十四種藝術特徵，司空圖都以四言、十二句、八十四字、隔句押韻的形式來說明，也就是司空圖的採用的形式看起來確實就像是一首詩，似乎是以詩來解詩。詩歌一直都是文學領域中最不容易詮釋的一個文類，司空圖偏偏以詩解詩更是讓人摸不著頭緒，因此引來後世對這二十四品別諸多非難。大抵上的意見都認為二十四品定義不明確，認為有些品別是可以合併的不需要分到二十四品，有些學者也就致力於為這二十四品搭起一有系統的架構。批評的意見如何在此不多談，先看司空圖對這二十四品的詮釋，以 雄渾、沖淡 二品為例：

雄渾

大用外腴，真體內充。反虛入渾，積健為雄。
具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。
超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。

沖淡

素處以默，妙機其微。飲之太和，獨鶴與飛。
猶之惠風，苒苒在衣。閱音脩篁，美曰載歸。
遇之匪深，即之愈稀，脫有形似，握手已違。

詮釋 雄渾 與 沖淡 的內容近乎是哲學思考，和《老子》、《莊子》對於道、自然的詮釋趨於恍惚無定頗有異曲同工之妙，題目與內容的陳述不容易找

到在文字意義上直接相關的關係，二十四品全都是如此。要了解這些概念還真是費煞心思。既然形式上看起來是詩，那本質上到底是不是詩？筆者認為不是詩。這二十四品在內容上比較近似是對题目的說明，司空圖從他所能得到的各方面來說明什麼是雄渾，什麼是沖淡，這二十四品缺乏作為詩應該要有的詩意一貫性，也就是葉維廉先生所說「統一的感受性」。若以韻腳作為意義的分隔，則每一聯都可以獨立做為對题目的說明。所以每一品內容各句都是可以拆離而不絕對依賴其它句的情意共生關係。司空圖的目的是透過每一聯傳達題目內涵所可能隱藏的情感感覺，也就是從不同面相來詮釋何謂雄渾，何謂自然，何謂纖穠。如此的形式頗似贊語的體裁。文賦 在篇末那一小段全部是六言的形式，押韻上雖不一致，但是有協韻的（因、津、人、泯、綸、神、新七韻相協），劉勰《文心雕龍》每一篇都有一段贊語，全部是四言八句，隔句押韻。

文賦、《文心雕龍》在篇末的那一小段都近似詩但實則不是詩，劉勰在 頌贊 中說明了什麼是「贊」：

贊者，明也，助也。 約文以總錄，頌體以論辭。又紀傳後評，亦同其名。 然本其為義，事生獎歎，所以古來篇體，促而不廣。必結言於四字之句，盤桓乎數韻之辭。約舉以盡情，昭灼以送文，此其體也。發源雖遠，而致用蓋寡，大抵所歸，其頌家之細條乎。

贊是從頌衍生出來的，頌是古詩體的一種，因此做為贊體的形式則「四字之句」、「數韻之辭」也就帶有詩的影子。「事生獎歎」、「約舉以盡情，昭灼以送文」則是贊體的用意與內容，它的源頭是「唱發之辭」所以贊體在形式上是與詩非常接近甚至是相同的。但誠如劉勰說的「致用蓋寡」，贊體的用處其實不多，而且內容上都是用來稱頌獎歎之用，篇體促而不廣，意思是篇體短小，語言顯得很急促，還要求在短篇之中要能盡情，文辭還要昭灼、漂亮，以致「致用蓋寡」用處很少。若再對照著《文心雕龍》的 體性 篇所舉的「八體」：典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡，劉勰對這八體的解釋也是四字一句，兩句一對，顯然的劉勰運用這種似詩的形式來排比八體的詮釋，使得行文中具有綱舉目明的效果。在閱讀上字數一定、押韻規律可以幫助人一眼就把這八體放在一起來理解。司空圖似乎也運用這樣的詮釋技巧而更為詩化。劉勰還保有相當多的散語，司空圖則完全抽離散語的部份，只取那排比詮釋的

句子。因此以贊體形式來理解此二十四品，可能比較切近司空圖的原意。

（二）藝術特徵的詮釋方法

從劉勰的說明來看司空圖的《二十四詩品》，就可以明白司空圖的在形式上採用贊語的意圖，司空圖的目的是要「獎歎」這二十四種藝術特徵。古今詩人何其眾，作品何其多，個人的情性、才學都有所偏重，很難論斷孰優孰劣，《文心雕龍·體性》說：「若夫八體履遷，功以學成。才力居中，肇自血氣。氣以實志，志以定言。吐納英華，莫非情性。」明白指出作品風貌的呈現，實在是依據於文學家各自的血氣情性，具體的語言文字只是抽象血氣情性所藉以展現。所以文學作品應該就是文學家情性風貌的呈現。因此在皎然「辨體一十九字」中仍然將屬於人格品質形容的詞彙用做為詩歌品判的標準。在司空圖《二十四詩品》中則取消明顯的人格品質形容詞，完全著力於描寫各品所蘊含的審美特徵。純粹就藝術來談藝術，道德、政治完全被摒除於外，所以二十四品就是二十四種藝術特徵。以下從三個方面討論司空圖詮釋各品的方法。

1. 意象的平行鋪排

司空圖在展現二十四種藝術特徵時採用的方法是「意象的平行鋪排」，這似乎是中國詩歌創造意境的主要技巧。葉維廉在《艾略特的批評》一文中談到歐美人譯中國詩往往會遭遇到一個極大的困難。葉維廉說：

中國詩拒絕一般邏輯思維及文法分析。詩中「連結媒介」明顯的省略，譬如動詞、前置詞及介系詞的省略，使所有的意象在同一平面上相互並不發生關係的獨立存在。這種因缺乏連結媒介而構成的似是而非的無關聯性立刻造成一種「氣氛」，而能在短短四行詩中放射出好幾層的暗示力。（註¹⁰⁹）

「拒絕一般邏輯思維及文法分析」確實是中國詩的文法特色。中國古典詩中，最常省略的就是主詞，其次是受詞。雖然不合於一般語法，但卻因為帶有朦朧感反而多了反複吟誦感受的趣味。在上一章討論意象時，所援引王夢鷗的論點

註¹⁰⁹ 葉維廉撰：《從現象到表現·艾略特的批評》（臺北，東大圖書股份有限公司出版。1994年6月初版。），頁75。

也有著相似的看法，這同時也是歷代詩話家評論詩作、詩風的主要特色。中國詩在文學意象營造技巧上，詩人並不著力於引導讀者做思辨性思考，而是給予讀者印象式、同感式的體會。思辨性具有一定的邏輯關係，這會使得詩變成是陳述某一道理。道理的陳述依賴於文法結構的邏輯規則，詩若是用以陳述某種道理，詩句就必須呈現出一定的文法結構。相關的主詞、動詞、助詞、連詞都不可少，否則詩意的傳達將會出差錯。但在以抒情為核心觀念的中國詩學中，詩不適合用來述說道理，那是散文的功用。詩要展現的是情感，詩就是一種感覺的傳遞，也就是葉維廉所說的「氣氛」。要透過文字來傳遞感覺，首先必須打破語言中既定的文法結構。做為將具象事物轉換成抽象情思的媒介，文字就不只是載有抽象意義的形、劃符號，詩人要傳遞的是文字所隱涵的情感狀態。由於文字具有溝通具象事物與抽象思維的能力，正是使數千年的詩學逃不出言意之辨的根本哲學範疇的原因。所以要理解司空圖所描述的二十四種藝術特徵，就必須掌握具象與抽象如何匯通的原則，這正是本論文第二章論及形象思維的用意。

2. 形象思維的運用

形象思維就是透過詩的語言還原具象事物之本然面貌，而在事物的本然面貌中又能很自然的傳達出詩人主觀的情意，彷彿客觀事物本身就帶有人文的情意一般。文字是作為傳達情感狀態的橋樑。讀者透過這道文字橋樑，達到與作者相類甚至是相同的情感狀態。在欣賞的過程中，作者是退一步暫時的隱身，使讀者得以自由發揮其情感特質，這自由發揮的過程又稱之為審美態度。第二章中提到朱光潛《談美》說到人生的三種接物的態度，其中畫家的態度就是審美的態度。審美的結果是孤立的、直覺的、不求關係的觀察事物，也正是以一完形、完整、不分析的形象觀察才是審美活動真正意義，也正是形象思維的意義。司空圖對二十四品的敘述可以說是中國詩學運用形象思維創作的最佳示範，同時他也展現了「意象的平行鋪排」的創作技巧在創造「意境」這個審美效果上所發揮重要功用，也呈現出先秦以來中國人求完整、求統一、求共感、求和諧的宇宙觀、人生觀及藝術觀。以下再一次以「雄渾」、「沖淡」為例，嘗試說明司空圖所欲表達的意涵。

在「雄渾」這一品中，每兩句自成一辨證體系。大用與真體是體用關係，是內外關係，是互補關係。外腓與內充則是大用與真體兩種本質原理的存在狀

態，二者既是向外擴充同時向內也是飽滿充實。首二句表明雄渾是一種體用一致、內實外擴的概念狀態。次二句則說明雄渾的產生是動態的，詩人的情感體會會在虛與渾之間游動，大用與真體做為一種本質原理，既是虛的概念又是實的體會，渾就是實，就是完整，因此詩人的感受是在虛與渾之間游動。「積健為雄」則有「天行健君子以自強不息」的運動不息的意義。意思是詩人的情感感受是在一種動態思維中呈現的。這與 文賦、《文心雕龍》描述神思狀態根本是一致，文思的蘊釀與構造是動態而非靜態的。到此前四句所展現的意涵是：雄渾的存在是動靜共存、反入並行、體用一致的狀態。這都是抽象概念的提示，稱不上是說明，但透過詩的形式來展示這種藝術的本質原理卻是精準掌握到其中的重點。而雄渾如何能被具體的呈現？「具備萬物，橫絕太空。」雄渾的展現就在萬物之中，就在我們所生存的宇宙、天地之中。雄渾的感受是無所不在的，在流動不息的雲，在川流吹動不停的長風裡，雄渾都存在著。由流雲、長風這類既虛又實的具象，體會到無窮盡的本質原理意義，正是司空圖「超以象外」的意思。象指的就是客觀具象，象外就是感受到無窮的本質原理。「得其環中」就是「真體內充」、「反虛入渾」。一切的抽象原理意義都還是必須從具象中去觀察。「持之非強，來之無窮。」意思是不必勉強的去思考這道理，道理就在周遭一草一花之中，天地一切精義本來就自然的存在於具象中，只等待有心人認真的去體會並感受，從有限之存在得以會通無限的「超象」經驗。一旦得到這個經驗，就明瞭原來個人與天地同樣廣闊、雄偉，與萬物共感共鳴。所以雄渾就是在「會通」、「反入」、「積健」的過程所引發的壯大、雄偉的主觀情感感受狀態。雄渾是靜態之中的動態體會。

其次是 沖淡。雄渾的內容雖然有雲、風具體物象提供想像的依據，但整體而言是偏向於抽象情感狀態的詮釋，確實不容易掌握到實際的感受。沖淡 就比較可以從實物中感受到。先看中間四句，惠風是春日和暖的風，修篁是修長的竹子，閱音是好聽的聲音。司空圖描寫著一份可以實際感受到的感覺：春天和暖的風吹動身上的衣服，拂過長著修長竹子的竹林，衣服也隨風飄動，竹林咻咻作響，風是自然的，感覺也是自然產生的，而不是刻意去營造一個沖淡的氣氛。這是司空圖從生活中舉實際的感官體會來說明沖淡。但從實際的體驗中要得到的並不是風吹得舒不舒服，或是竹林的聲響好不好聽，而是要從這樣的體驗中昇華到對生命本質狀態的認識，這個狀態就是太和（恬靜之順

境)(註¹¹⁰)。在閱音惠風中消弭個人與萬物的份界，同流於太和之中，這份感覺要能體會並且認識到其中的精微的本質意義，必須讓身心處在平淡靜默中，泯除身心與外界的隔闔，才能深切對生命本質進行反省，也就是所謂「陶鈞文思，貴在虛靜。」在與太和同流中，人的七情六欲都要放空，就連對軀體的執著都要拋棄，脫落這一切有限的束縛，猶如傳說中仙人乘鶴西歸，平淡、自然卻最充實、最真切。這一品前四句是對體會沖淡的方法的陳述，中間四句是實例說明，後面四句再做辨證性的收尾，泯除佔有欲，提點沖淡的體會是超乎有無之外，而又飽滿充足的生命體會。沖淡的體會是在動中入靜。在吹息不停的長風中，在好聽的竹風中，將自己與自然交替滲透。

由上述雄渾、沖淡的理解可以明確知道，司空圖《二十四詩品》每一品的內容都是對品題對象的多層次、多面相的詮釋。就猶如現代美術館中以不同角度的燈光以及不同角度的欣賞來獲得對藝術品更多面、更立體的感受。在雄渾、沖淡中司空圖嘗試著從至少兩種不同認知角度，動與靜，來了解何謂雄渾、何謂沖淡。所以每一品的內容其實都是一種立體多面相構造的呈現，而且司空圖也突顯出這些品別是在實際生活經驗中可以感受到的，但最精微的意蘊則有待體會者將之提昇到生命本質的層次來認識。從魏晉以來文學情感不斷的被重視，文論家們已然認識到「情」是文學的本質，但總是無法在理論上將形式與內容做到完美的整合。雖然劉勰做了非常大的理論貢獻，直到司空圖手中才算是真正的將文學情感與語言形式以及藝術審美體驗化融為一。

3. 二十四品的藝術原理

二十四品有其基本相通的藝術原理：天人合一。其實天人合一的觀點是中國文化最核心的觀念，一切人文活動都是依著這個觀念在發展著，只不過在歷史的各個階段裡有不同面貌。在先秦兩漢時代裡，天人合一展現在人們對於政治制度與社會制度的建設之中，哲學家們的論述大抵是為著這兩方面尋找形上的、根本的觀念依據。在魏晉南朝時代，天人合一觀念受到政治、社會制度的嚴重破壞，轉而為與個人天生氣質與情性相結合，審美的觀念與活動逐漸發展，或許這能用來說明兩晉南朝這段歷史中，書法與繪畫兩大類藝術活動蓬勃發展的原因。文學理論也同時在這階段被建立而且規模相當龐大，劉勰《文心

註¹¹⁰ 依蕭水順先生撰：《從鍾嶸詩品到司空詩品》下編 司空圖詩品注釋 頁 140 考釋「太和」語出易經乾卦，意為「恬靜之順境」。

《文心雕龍·原道》最能代表這四百餘年的文學思想基礎。進入到唐代，天人合一的觀念在文學理論中朝向兩個方面發展，一是「政教中心論」，一是「審美中心論」。前者在文論、詩論中都有出現，為復古思潮的開始。後者主要表現在詩論中，學者認為「主要在於全面的、系統的總結了中國古典詩歌在創作和鑑賞中的美學規律。」（註¹¹¹）這個規律放在意境觀之中來談，就是在詩歌之中展現出渾融完整、主客合一、虛實相生的審美效果。基本原理既是一致，則司空圖的二十四品在後人詮釋過程中不免的就會有重疊之感。實際上，各品有它基本的情思主旨，也就是它的品題，要了解品題與各品內容的關係，必須擴大到對人的才性氣質與宇宙萬物之間的匯通關係的理解。所以探討意境觀的審美本質，追根究柢就是探究人與天地相合的本質。

傳統文人對於文學的認識，是基於體認並展現人與宇宙萬物共生共存的深刻道理。《文心雕龍·原道》說：「夫以無識之物，鬱然有采；有心之器，其無文歟！人文之元，肇自太極。幽贊神明，易象惟先。庖犧畫其始，仲尼翼其終。而乾坤兩位，獨制文言，言之文也。天地之心哉！」文學的產生就是基於人對天地之道的體會而以文字展現出來，文學就是天人合一觀念的實踐。所以文學家們在文章中所展現的文采，也是基於呈現天地自然之道。情采說：「立文之道有三：一曰形文，五色是也。二曰聲文，五音是也。三曰情文，五性是也。文采所以飾言，辯麗本於情性。」文學家們在文章中的修辭煉句，完全是因為天生情性的自然展現而已。文章寫作與天生情性所帶有的審美意識兩相結合，則對於文學創作與欣賞的理論反省也就自然而然的誕生。至於人天生所帶有審美意識，從玄學家開啟意在言外的哲學命題並落實為對完美生命的追求開始，中國文人對於美的體驗已然是與個人生命混融一體。蘭亭集序所表現的個人審美情意，明顯不同於兩漢集體社會性思考。南朝時代的書法、繪畫更是早於詩學提出「形神」理論，具體形象與個人情意兩者之間的精微關係就在染墨運筆、敷彩丹青中被精煉出來。因此藝術表現的問題在南朝時代肯定是文壇的主要問題。但這並不意味南朝時代對藝術的內容不重視，相反的，重視形式的目的是為了找出表現內容更好的方式與技巧。所以中國藝術對於形式與內容關係的理解不是對立二分，也不是符號數碼的認識，是與有情的真實生命結合在一起的。但情並非指稱七情六慾而已，至少還包含有劉勰所整

註¹¹¹ 黃保真、成復旺、蔡鍾翔撰：《中國文學理論史·隋唐五代宋元時期·概述》（臺北，洪葉文化事業有限公司出版，1998年8月初版2刷。），頁9。

理出的個人天生才性與氣質的成份，由是情就與更廣大的氣化宇宙觀相結合。

「感物吟志，莫非自然」就是打通了物我的隔闔，在這個自然客觀性之上，人與物的相感才有可能，物與我才有相通的道理。否則物自是物，我自是我，如何能共感！這種天人共感所產生的「情」，應該就是中國詩學的核心主軸，司空圖在二十四品中所掌握到的以及所表現出來的正是這種天人共感的情。二十四品就是詩人在作品中，依據不同的情感感受透過藝術化的文字所傳達出的藝術化特徵。因此也就可以更加肯定司空圖的二十四品就是二十四種藝術特徵。

（三）司空圖的詩學觀點

1. 「超以象外，得其環中」的意義

這兩句可說是《詩品》的經典名句，不但意蘊深遠而且不容易詮釋。仔細觀察每一品似乎存在著一種規律，每一品都可以概分成三部份：首四句（或只有二句）以近乎《老》、《莊》解道的方式解題，集中出現道、氣、真、神、心、性、太行、太和、大荒、靈素這些有濃厚哲學意味的字詞。中間四句（或六句，或八句）則以具體形象舉例說明，大量出現客觀環境中的實物，比如：花、草、樹木、山川、星月、佳士這些字詞。末四句（或兩句）則又將前面八句（或十句）的意義冥合，出現似有若無的哲學體會，比如：「持之非強，來之無窮。」、「脫有形似，握手已違。」、「黃唐在獨，落落玄宗。」、「期之以實，御之以終。」、「淺深聚散，萬取一收。」、「道不自器，與之圓方。」、「誦之思之，其聲愈希。」、「識者已領，期之愈分。」從這樣的觀察知道司空圖其實不只是一般所認為單純的描述某種作品風格而已，更深層的用意在於掌握不同作品風貌背後可匯通的基本藝術哲學原理。

詩歌的誕生依恃於人情的發動，人情又與自然環境以及人文環境息息相關，所以作品中經常會以生活中的實物、實景、實事做為情感寄託或比喻的對象，而內在的情與外在世界的互動是很微妙細膩，物我互動過程中一旦全心投入，作者有的只是全般的感覺而已，作品就是要傳達作者的感覺。所謂「意翻空而易奇，文徵實而難巧。」要掌握詩意，不管是作者還是讀者，唯有從一個超物、超我的層次來觀覽物我互動的狀態，也就是將物我交融的狀態以及我的感受再加以客觀化，才能完整觀覽到情意的變化流動，並真正掌握到物我貼合的微妙關係。其實就是王昌齡的「以心擊之，深穿其境」的「境照」觀念。如此也就能更深刻認識到物、我的本質狀態。因此「超以象外」就是要欣賞者抱

持一個絕對超脫的欣賞態度，從作品所創造具體可感的文學意象之中，掌握文學意象共同架構的抽象情趣，這就是「得其環中」。因此，每一品的第三部份往往是把前面的哲理體會與實物感觸兩部份再做一整體的融合。看似與第二部份具體實例頗無關係，實則把對詩的認識拉到抽象的層次，使實物與哲理、抽象與具象在一個審美觀察的致高點處看清其中脈絡，最後物我看似分別卻沒有分別。二十四詩品以這樣的方式，完整呈現唐代詩人在作品中所努力達到情景交融、物我合一、虛實綜合的最高藝術效果。從這樣的角度來理解「超以象外，得其環中」才算是真正掌握到司空圖論詩的核心價值。

2. 味外之旨、韻外之致、象外之象、景外之景、思與境偕

除了二十四品之外，司空圖在與他人往來的書信中也有關於詩的論點。「味外之旨」與「韻外之致」出現在《與李生論詩書》，「思與境偕」出現在《與王駕評詩書》，「景外之景」與「象外之象」出現於《與極浦談詩書》。「味外之旨」的「味」是實際的感官經驗，「旨」則是實際味覺之外的抽象審美體驗。「象外之象」第一個象是具象世界的物象，第二個象是超越經驗界的本質原理的存在。「景外之景」的意義也是一樣。可見司空圖認為詩的藝術特徵就在從有限之中表現出無限的可能。有限指的是作品的文字，作品的文字有一定的情思主旨，於是文字本身就已造成一種情感氣氛。無限，指的是讀者從文字所造成的情感氣氛中，進一步的與自己的情感經驗相結合，於是感受到超越文字的情感經驗。這與「超以象外，得其環中。」的觀點是一致的。司空圖深刻的把握到文學做為一門藝術，其與哲學對於人與自然之間關係的理解，在本質上根本就是相通。所以二十四品讀來就讓人感覺是游移於哲學與文學之間。有人說二十四品是詩學本體論，有人說是詩的哲學，這都是因為藝術的基本原理與哲學源頭一致。前人費盡力氣鉤連二十四詩品彼此的順序，或者是深究二十四品彼此的關係，終究得不出對各品的真切理解。但至少已初步認識到司空圖論詩與《老》、《莊》哲學有緊密的關聯（註¹¹²）。可是司空圖是針對「詩」而非哲學，若是以老莊哲學角度來探討《詩品》可能很難有明確的結論。至於硬是要把二十四品分門別類，卻又不得不承認有無法歸類之品，於是就說某幾品是例外，這種歸納法的詮釋顯然也不是很好。筆者認為只有先了解每一品其實都是

註¹¹² 閔丙三撰：《司空圖詩品運用莊子思想之研究》國立臺灣師範大學國文研究所博士論文 1991年。

一種藝術特徵的呈現，而且每一品都是自足完滿的成就人與自然的內在連動關係，才能明白何以雄渾與勁健這麼類似、沖淡與高古也很接近、綺麗與纖穠看起來差不多。總而言之，二十四品彼此都可以找到內在本質的相同與相通處，這個本質《老子》、《莊子》早已提點出來，徐復觀認為就是「道」(註¹¹³)。只不過，司空圖特別突顯出「道」在文學方面與個人情意相匯通的本質意義，每一品都呈現出「道」的一面也都可以達到「道」的層次。所以二十四品不需要去鉤聯先後順序或者硬是分門別類，二十四品就是二十四品。

司空圖對「意境觀」的貢獻是融合王昌齡、皎然與劉禹錫的觀點。王昌齡揭示出意境效果的審美特徵，皎然則建構立體、多面、完整、一致且具有高度概括意義的意境內涵，劉禹錫以「境生象外」詮釋了如何造成立體、多面的情感內涵。司空圖則以贊體的形式，掌握意境做為一最高審美層次是可以表現在不同主題內容的作品中，因之二十四品都可以有意境效果。惟不能說二十四品是二十四種意境。

由前面對唐代意境觀的探討可以看到，意境觀在唐代的發展並非完成於一時一人一書之中。它是詩人與文論家以南朝詩學為基礎上，相輔相成累積建構起來的屬於唐代詩學最核心的審美觀念。做為一個審美觀念，意境觀將南朝文論家對意象的精闢詮釋進一步提升到最高的「意境」概念層次。其下得以統攝所有唐以前所建立起的詩學概念，這正是皎然以「取境」來包涵「辨體一十九字」的貢獻。所以「意境」一詞不能與「風格」混同。每一篇作品都有它的風格，作者所運用的文字、技巧與意象，都受作者本身情性的傾向與學習的熏陶而不同，這是風格。但並不是每一篇作品都能達到「超以象外，得其環中。」的藝術特徵，只有達到這樣的藝術特徵的作品才能說是有意境的效果。意境也不等於意象，意象是意境的構成要素，是眾多共同指向一致情思主旨的意象，建構起具有意境效果的作品。所以意境效果的產生除了意象，還需要有一個情思主旨，也還要有聯想力，有聯想力才能創造出「境生象外」的可能，才算是完整的意境。

第三節 意境觀的實質內涵

註¹¹³ 徐復觀很清楚的說《莊子》所開創的是藝術精神，而非就實際作品來討論。

從以上五部重要文學理論著述的討論，可以看到意境觀是逐漸累積而成的。過程中是以南朝詩人及文論家共同對情的重視為基礎，而在理論觀念與實際創作中更著力於讓情、意、物、言四大元素達到完美的融合，也就是後世詩論家所謂「情景交融」的詩學觀念。「情景交融」其實是意境這個審美效果產生時的狀態。在這個狀態中，讀者透過作品所創造的各種意象，將之總合以獲得一種情感氣氛，所以意境精確的說就是一種氣氛。它不是喜怒哀樂的情緒性感受，但仍是一種可以被真實感覺到的經驗。這樣經驗皎然以一十九體來命名，司空圖以二十四品來命名。因為不同作者的才性氣質以及不同意象構造出的情感氣氛是不一樣的，也正是「取境」的不同。綜合這五位詩論家的論述，可以從兩個大方向來理解唐代意境觀的內涵：一是本質觀念方面，二是藝術表現方面。前項是對意境觀生成的詩學脈絡的歸納，後項是對於作品產生意境審美效果的表現方式的歸納。

一、本質觀念方面：

（一）繼承「感物吟志」的抒情傳統

在傳統詩學中，「感物吟志」最能展現主觀與客觀相融合的詩學觀念，而且早在西漢時代就已被具體提出。詩大序是中國第一篇詩學專論，就是在這篇序文中「在心為志，發言為詩。情動於中，而形於言。」開啟了兩漢以迄南朝「感物吟志」的詩學傳統，陸機「詩緣情而綺靡」一句將詩與情劃上等號，討論詩就是要討論情，直接就情論情也就避開了「比興」定義的糾葛與困擾。劉勰在明詩篇中第一次將「情動而言形」的觀念詮釋成「感物吟志，莫非自然」，肯定「情」的發動是人天生本有的能力。鍾嶸進一步發揮為「滋味」說以及「文已盡而意有餘」的觀點，是從欣賞的角度來解析「情」在作品中如何被感受到，將興義原本的工具性意義轉化為藝術性意義。

繼之以盛唐殷璠的「興象」說，首次將主客觀合一的完融狀態提煉為具體的文學觀念，而王昌齡在論文意中是第一次從理論性的角度分析主、客觀如何融合的問題，提出「以境照之」之說。皎然《詩式》的「取境」成為決定作品整體風貌的關鍵觀念，劉禹錫的「境生象外」證明唐代詩學理論確實是以「境」的掌握為核心觀念，司空圖《二十四詩品》更是以似詩的形式來掌握欣賞詩的精髓，二十四品正是二十四種藝術表現，把整個唐詩不論是創作或是理論的反省都統合到這二十四品之中。於是中國詩學由王昌齡開始，從南朝時代

對「象」的掌握進入到對「境」的掌握。由南朝時代片斷的、小視界的專注描寫，敷擴為一種宏觀的情境氣氛的建構。由南朝時代思考如何透過文字理解作者的才情與氣質，思考如何將情與外物結合，轉變為主動創造情景交融並探究作品中所涵融的一種情感氣氛。由對佳句、秀句的零散欣賞，轉變為整體精神風貌的掌握。在這樣連續而漸進的觀念轉換過程中，唐代詩人對情的掌握不再採取「直擊」的手段，如 古詩十九首、曹植 吁嗟篇 與 浮萍篇，以及建安詩人所共同表現出直接述說個人志意理想不得實現的困愁或是與大環境衝突時的苦悶情緒。唐詩採取迂迴的技巧，不直寫詩人情緒而鋪寫引致詩人動情的情感氣氛，以側面性的形象描寫，從不同面相迫近於情感主旨進而傳達出更完整、更立體的、更一致的情感氣氛。

（二）必須運用形象思維以及聯想力

形象思維與哲學的邏輯思維、自然科學的抽象思維不同。形象思維的運作是在具體的、完整的形象上賦予人文意義，以形象傳達人的情感感受或情感狀態。所以形象思維的「形象」指的就是現實生活中可以感知的具體事物。

形象思維的發生從實際的感官經驗開始。王昌齡所標舉的「三境」：物境、情境與意境，其中物、情兩境都是可以被人普遍的認識到、感受到，還說到置意作詩首先就是「目擊其物」，然後是「以心擊之」。司空圖品列的「二十四品」中，每一品也都舉出現實中的實景或實物，比如以具體的人物形象：畸人、佳士、幽人、可人，或是自然景色，雲、風、深谷、水濱、綠杉野屋、飛瀑落花這類實在的、具體的以感官經驗認識到的事物，形象性的描繪出文學作品傳達的情感感受以及情感氣氛。還有在 與李生論詩書 一文中也舉出他自己的作品是如何由實際景物或是生活經驗的感受中得出的。所以形象思維就是於實際的自然界、人事界中攫取所需材料，透過作者的匠心巧思加以主觀情意選擇，挑揀出客觀具象事物最能與情意相結合的面相，重新賦以精粹化的比例，使客觀具象事物被人們感受到時彷彿如天生就具有人們心中那份情意一般，由是而達到所謂情景交融。

在主觀情意不斷的被作者精煉並試著找出與之相應的客觀具象事物的過程中，聯想力的發揮是主、客觀結合的關鍵。詩人只是一個有限存在的個體，不論是知識的學習或是感官的觸動，做為一個人知道的就是只有那麼一點，但透過聯想力的運用，可以使有限的情意附著在無限的可能存在之上，即便是此一

可能存在根本就是虛構的，透過聯想力與想像力能使虛構展現出比現實更本質的性質。借用莊子的話就是「神與物遊」，或者是《文心雕龍》的「神思」，《文賦》的「精驚八極，心游萬仞。」，王昌齡也說「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。」以及司空圖在雄渾品中提示的「具備萬物，橫絕太空。」都是說明或指出運用聯想力所造成的無限性藝術效果。西方許多文藝理論家一致認同在聯想或是想像的世界裡，可以把不可能化為可能，可以使片段的事物變為完全的整體，使缺陷的世界變成圓滿的世界。在聯想的世界中個人得以突破有限性達到與宇宙共生共存的無限性可能，二十四詩品就是指出這樣的可能。

（三）注重凝神靜慮的構思過程

「意境」是作品的審美效果。它重視在凝神靜慮中掌握情思主旨與所有意象構成具有完整性、一致性、立體性的情感氣氛。

唐代人討論「意境」效果的產生並不區隔作者與讀者的差別，兩方面都需要讓心思處在極端清醒與集中的狀態中。在唐人觀念中作品要能產生「意境」效應，首先作者本身必須重視「立意」的工夫，也就是創作前的構思。構思過程王昌齡說「放情卻寬之」意思是作者要放鬆自己的心情讓思緒能自由流轉，這樣子創造出來的詩意才能寬廣。但仍必須精準掌握作品的情感主旨，然後才能在化抽象感受為具體文字的過程中不失準的。描寫戰爭與描寫春日風景肯定不同，即便是描寫春天也有歡喜與春愁的差別。皎然談「取境」時說到「偏高」、「偏逸」，以及「辨體十九字」包涵一切文章的德體風味，他的用意就是指出掌握情思主旨的重要性與關鍵性。因此，「意境」效果是否能產生，作者構思階段的「立意」或說是「取境」工夫是很關鍵的。

在構思過程中還強調主體情意暫時脫離現實的羈絆，以達到對審美對象的直覺觀照，王昌齡將之稱為「凝心天海之外，用思元氣之前」。作者本身必須要能以一種超然的觀察角度，既超越客觀自然世界又超越自身主觀情意的角度（但仍是以人的觀點出發）來觀察自身情意的走向，王昌齡將之稱為「深穿其境」。作者本身若是深陷情感中是無法理清自己的感受。因此王昌齡說「夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻以寬之，令境生。」還說：「凡詩人，夜間床頭明置一盞燈。若睡來任睡，睡覺即起，興發意生，精神清爽，了了明白。皆須身在意中。若詩中無

身，即詩從何有？」立意做詩的過程，一定要讓情感很自然流暢的發展，這有兩個條件：一是「忘身」，二是要保持精神清爽。「忘身」是要讓自己全身與所立意構造的情感氣氛相合，使自己也成為「境」的內容之一，然後才能產生「境」的觀照，即全面性對情感的內容及其詩意發展的脈絡的觀照。精神清爽則有助於思維的清楚運作，有清楚的思維才能「了了明白」詩意的來龍去脈。自然流暢不等於漫無目標的發展，皎然「辨體一十九字」，王昌齡的「三境」以及司空圖的二十四品都指出詩作中的情思主旨是有一定的指向，詩的文字與意象的創造都必須緊依著情思主旨來發展，否則全篇結構將是渙散甚至矛盾。

古人喜歡登高俯瞰，「意境」的審美觀照就像是登高俯瞰一樣，彷彿自己暫時脫離大化運轉，而從一個絕對客觀的角度既觀察整體詩意的流向，也觀察自身構思時「神思」的狀態。（註¹¹⁴）「凝神靜氣」的目的就在集中精神於此一「神思」狀態使自己超脫於現實雜亂的思緒之外以尋找那細緻精微的情思主旨，使得萬物與自我情感的互動都在觀照中了了明白，然後才提筆寫出實際的作品。所以意境效果的產生必須冷靜。

（四）主觀情意對客觀物象存在面相的選擇

作品是作者主觀情意世界的客觀「表現」而不是客觀自然世界的再現。文學作品所呈現的自然與實際自然世界不同，不是要去模擬或是逼真的再現客觀世界，是根據自然又超越自然的第二自然。唐代詩人奉為圭臬的四聲八病之

註¹¹⁴ 類似「境」的觀照還表現在中國建築中的園林。中國園林將大範圍宇宙縮小在園林中，呈現出自然與人為的融合。是人以造物者姿態構造出這麼一個園林，人卻也樂於以被造者態度時時入於園林中，主觀與客觀交融無痕，園林展現出人為的精巧也還帶有自然的原質。這與王昌齡「深穿其境」，王國維「能出能入」的觀念頗能相通。而且不同名士的園林也呈現出不同主題特色，似乎自成一「主題公園」，這就與劉勰的「定勢、皎然的「明勢」在意義上也得以對照互參。漢寶德教授在《物象與心境—中國的園林》頁9（幼獅文化出版1990年6月初版1996年1月初版2刷）提出「園林就是宇宙的觀念」，他解釋：「國人自古以來就富於人本主義的思想，對於人所生存的環境，都有以人為中心的、哲學性的思考。具體的表現出來，即將居住環境象徵化，影射為一個小的宇宙。這種觀念也表現在建築上。秦漢的紀念建築如明堂、辟雍，在座落的方向上，在建築的格局上，不但象徵了宇宙，而且反映了時、空的秩序，是西方文明中所沒有的。在園林中，由於有山有水，比起建築物之純粹抽象的象徵外，有比較具象的比類。……」另在附錄「唐人的盆池」一文中的結論說到：「自唐人盆池的心鏡的觀念，使我想到，中國的園林原來就是一種心境的表現，與自然有別，所以廣義的看來，一切園景都是心鏡。這種觀念是抽象的、現代的，可以連結上現代生活環境的創造。然而在精神上又是傳統的、內省的，重於心性修養的。」從漢教授的論述來看，顯然的中國文人掌握到的是藝術的本質性，然後再發揮為各類型的藝術形式，甚至連哲學都帶有濃厚藝術味道，這一點徐復觀教授在《中國藝術精神》中已詮釋精闢。不管是文學、書法、音樂、建築、哲學乃至於政治，其實都籠圈在一個本質性的天人合一思維之中，以致各種知識體系與藝術類型都有其根本相通之基礎。

說，或是各類詩格著作中所討論的「對偶」的問題，正是由曹魏以來累積四百年餘年對聲律的試探而產生的。目的在以洗鍊的、精準的文字展現富有人性意義的自然，這正是所謂的「第二自然」。這樣的第二自然飄散著濃厚的人文氣息，但不失其源自實際自然的原生本質。所以形象思維的展現，就在以具象事物傳達抽象情感。詩人為了使具象事物能充份與主觀情感相結合，使情與景密合無間，於是採用了一些技巧使形式與內容沒有隔閡，而具象事物本身仍不失其做為客觀存在物的狀態，卻更深刻的透露出主觀人文情意，彷彿客觀具象事物本來就具有主觀情意的意義在其中。所以優秀的文學作品其內涵往往是一個有感情、有思考，理性與感性兼具的藝術世界。

當作者在構造「詩意」時個人的感受是主要的內涵。就中國人傳統觀念來說，人的存在其意義至少有三種，除了只是做為自然物之一的自然性存在，應該還具有主觀性的情意我與德性我的成份。情意我是最狹義的「個人」意義，德性我則牽涉到與他人互動過程中的責任問題（註¹¹⁵）。所以「人」自身的價值內容是多面性。需要注意的是，三種價值意義並非個自獨立不相關聯，是同時具足於詩人一身之中，三種意義的呈現是程度多寡而已。因此當詩人在構造詩意時，就看客觀具象事物牽引起詩人哪一種最主要的內在意義，並以之做為作品情思主旨。有些詩人情意我特別突出，其德性我與自然我較被隱藏。當詩人在選擇作品立意的起點，或是「取境」的偏向時，人的自然我、情意我與道德我便是立意或是取境的三大可能取向。作品中各類意象的創造都必須符合此一主要人文意義。比如詩人要突顯道德我意義時，在創造意象時其所選擇客觀具象事物必須具備有與道德意義結合的可能性。好比松樹蒼勁挺拔的形象，梅花不畏嚴冬的生命力，或是竹子規則的節紋以及空心的特色，或是大海的空闊遼遠，這些都是從客觀具象事物本身的客觀性質中，抽取其與人格品質相對應的特徵。由是可以知道，古典文論中頻繁的出現哲學術語做為文論觀點的原因正是在此。所謂的「主觀情意對客觀物象存在面相的選擇」也是基於這樣的理由。

這種物我相感通的觀念其來有自。觀察唐以前的重要文論（樂記、詩

註¹¹⁵ 人的德性問題只有在人際關係中才被突顯出來，沒有人際關係也就無所謂道德或不道德。舉凡孔子的仁、孝、義、忠、恕，孟子的四端，老、莊的道與自然都必須放在人群中來談，因為這些道德或哲學原則都指向於群體中建立起個人的言行舉止的規範，或是尋找個人理想性生命的依託。若將個人抽離群體關係則個人將只剩自然的生理性情感，這與禽獸就沒有差別了。因此德性我的意義是建立在個人與他人互動關係之上而做為個人約束自己的行為與意念的原則。

大序、典論、論文、文賦、文心雕龍、《詩品》)以迄於唐代人對文學的認識，還共同展現出一個重要特徵：天人合一。傳統文人對於文學的認識是從人與天地的互動關係中得到的，人與天地能夠共感、共通「氣」是很重要的匯通中介。曹丕的「文氣」、劉勰的「原道」、鍾嶸的「搖蕩性情，形諸舞詠。」唐代殷璠在《集論》中說的：「氣因律而生，節假律而明，才得律而清焉。」以及王昌齡《論文意》：「夫文字起於皇道，古人畫一之後方有也。」司空圖二十四品中更多的是哲學用語。正是透過「氣」做為天地萬物的基本組成元素，於是人與物遂得感通，否則人與物並無共同語言與思想是不能相通的。感物之後觸動情意而後吟志，物與志的互動關係中「人」是處在主動積極的位置，是人本著至少三種天賦的價值意義並以之待人處事，於是才有「感」的可能也才會「吟志」。所以有些人認為是外物引動人的情感才有詩人在詩中所表現的情意，這樣的說法可能需要修正。只有從人的主動性、積極性的創作立場來看，「意境觀」才有可能成立，不然被動的心隨物轉既無法讓客觀具象事物帶有深刻的人文意義，繁多雜冗的自然世界其感人處又是何其多，則詩人在作品中無法集中表現主要情思主旨，這將使內在情意結構趨於散漫。

(五) 具有「主觀的普遍可傳達性」

意境既然是從作品中歸納出來的審美效果，則意境的屬性應該是偏向於閱讀者的感受，但何以不同人可能有類似甚至相同的感受？再說，既是個人的感受，則必然是完全的主觀，那麼意境觀還有何客觀立論的可能呢？要解釋這兩個問題需要借助美學。哲學家康德說審美過程所產生的美感經驗具有「主觀的普遍可傳達性」基於此，主觀的美感經驗仍有其客觀普遍性意義。

何謂主觀的普遍可傳達性？此語出自德國哲學家康德《判斷力批判》一書。(註¹¹⁶)此書是西方美學理論的重要著作，康德認為人的意識不是只有形上與形下這樣的二分而已，還有一部份是兼有形上與形下意義的存在，這一部份康德認為就是人類的審美能力。審美經驗其一般狀況是存在於個人經驗中，所以美的內涵之一是主觀的，然而既是主觀何能有普遍可傳達的性質呢？康德認為美之有普遍可傳達的可能，在於美的感受來自於審美判斷中的心境，構成這個心境正是人們普遍擁有的兩種認識能力：想像力與理解力。康德進一步認為審美判斷的主要內容就呈現為「對象的形象顯現的形式引起這兩種認識功能的

註¹¹⁶ 引自朱光潛《西方美學史》下卷，第十二章 康德，頁16。

自由活動」(註¹¹⁷)因為認識的能力是普遍具有的，所以審美的內容就有具有普遍性。又人對於審美對象產生的審美感受，不是因為對象本身對個人有何利益，而是基於一種無所為而為的欣賞態度，因此審美感受的產生就不是來自審美對象自身的內在性質而是審美對象的形式，故謂之「對象的形象顯現的形式」。基於這樣的理由康德認為個人感覺是美的事物其他人也可以感受到是美的，而且對於審美對象的美的認識也有可能是一致或者相近，因此美感具有普遍可傳達性。但康德這樣的說法只解釋了主觀審美能力的審美感受過程，卻沒有說明審美對象成就審美活動的重要性。感受能被傳達，則此一對象必須具有被普遍的認識並理解到的可能，因此也就不能忽視審美對象內在的質性(註¹¹⁸)。所以意境觀的產生必須結合主觀性與客觀性。詩人楊牧這麼說：

然而，天下真能堅持文學的尊嚴，堅持文學貴在真實，須是天人對越交感所產生的聲籟與色彩，而具有顛撲不破歷久常新的質地，能反映一時的社會狀況，更能印證永恆的人文精神。(註¹¹⁹)

文學表現的真實並非外在世界的翻版，而是「天人交越」後所產生的「聲籟與色彩」有自然的成份在其中也有人為的因素在其中，於是既可以傳達個人主觀的感受，同時又可以感動不同的人，也才有「永恆」的可能。文學如果只能個人關起門來欣賞或是創作的東西，那麼「永恆的人文精神」就不存在，千古以來的文學作品也無法閱讀，因為它們不具備可以傳達並且被理解的可能。因此「意境」要做為讓人們以其普遍的想像力與理解力便可以認識到的詩歌審美效果，則審美感受還必須來自審美對象自身的可被認識的質性。所以在前一項意境觀內涵中提到「是主觀情意對客觀物象存在面相的選擇」，這樣的選擇過程就是靠著形象思維來完成的。

(六) 是一種完形藝術的概念

二十世紀初西方心理學興起一派「格式塔心理學」認為人的行為不等同於

註¹¹⁷ 引自朱光潛《西方美學史》下卷，第十二章 康德，頁16。

註¹¹⁸ 其實康德後來也承認，基於全體人類先天具有的普遍審美能力而能認識到的美(純粹美)在現實中根本不存在，只有某些因其自身的完善而使人認識並理解的美(依存美)才是真實存在的。

註¹¹⁹ 楊牧撰：《文學知識》(洪範書店1979年9月初版1986年5月三版)自序，頁1。

個別心理意識的總合（註¹²⁰）。文學創作是一種行為，而且是一種很深層的透露出內心意識的行為，可以做為透視人類心理意識的途徑之一。因此格式塔心理學對「完形心理」的認識也就可以被文學領域所參用，尤其是在解析文學來自詩人深層的心理活動，在理論方面「完形」概念有助我們掌握意境觀的核心觀念。類似於「完形」概念，哲學家亞里斯多德曾提及「有機整體」。他的意思是每一字句其在作品中的地位都是必然的承續自上一部份且必然的延展出下一部份。這是因為每一篇作品自頭至尾、一字一句都負有傳達詩人完整情感的責任，一字一句都必須扣緊詩題所指向的情思主旨。所以貫通個別字句而為一有機的、完形的作品正是作者所要抒發的「情思主旨」，全篇的情思主旨必須一致，否則造成情感的錯亂。完形心理與有機整體這兩個觀念固然一是心理學專門術語，一是古希臘哲學家談詩的用語，而從文學做為表達內心情意的意義來看前者正可以做為分析創作構思時其情感狀態的方法，後者則藉以分析作品情思主旨是否一致的方法。

唐詩，以其對「境」的掌握與實踐做為完形藝術的最佳詮釋者，其「完形」的意義是指作品中的每一字句已然成為整體中不可或缺的一部份。一個具有「完形」特徵的整體不等同於個別元素的組合，不是把個別的字句或是共同押一個韻的幾句話湊合在一起就是一篇有「意境」的詩。王昌齡《詩格》中談到許多扣緊詩意的話，其「十七勢」講的就是如何在作品中引出主要詩意的十七種方法。一致的強調全篇都必須扣緊此一最能呈現主要情思的這一句或是幾句。皎然「辨體一十九字」做為「取境」的內涵比王昌齡更明白指出一十九種不同的情思主旨，至如司空圖更完全以似詩之體來詮釋二十四種情感狀態。不管是立意、取境或是二十四種情感狀態，其實都是強調情感本身的完整性、一致性與立體性。人的情感發動不是單純的觸物起情而已，由觀物到情物融合的過程中，是有著眾多心理因素參雜。其中至少有回憶與聯想，個別的回憶與聯想可能又牽繫著曾經體會到的情緒或情感。所以觸物起情的情是一個綜合體。再者，物被觸及的當下存在狀態，比如季節、朝昏或是自然區域也都是引動詩人情意的因素，總合這些複雜內容與交融過程才是觸物起情的真實內涵。所以

註¹²⁰ 「格式塔心理學誕生於 1912 年。它強調經驗和行為的整體性，反對當時流行的構造主義元素學說和行為主義「刺激—反應」公式，認為整體不等於部份之和，意識不等於感覺元素的集合，行為不等於反射弧的循環。」Principle of Gestalt Psychology（《格式塔心理學原理》Kurt Koffka 原著。黎煒，翻譯。台北，昭明出版社出版。2000 年 7 月第 1 版第 1 刷），頁 11。

本文中將這個「情」解釋為完整的、立體的、一致的，而詩所傳達的就是這樣的情感，故名之為「完形」。

一事一物中固然可以賦予情感意義，但容易流於只是詠物、詠事，反而看不出情意何在。完形心理學正提醒我們分析人的心理狀態必須綜合各方面的可能性。詩固然由個別字、句組合而成，可是詩論家告訴我們詩能傳達出味外之味、象外之象的意義，顯然詩的完成必須在作品中具有總合有限文字並帶出無限情意的一種「素質」（學者稱之為「格式塔質」）（註¹²¹）。這個「格式塔質」應該等於唐代文論中「境照」的觀念，一種「如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。」的狀態，或是《詩式·明勢》所說：

高手述作如登荆巫睹三湘、鄢郢之盛，縈迴盤礴，千態萬變。或極天高峙，峯焉不群，氣盛勢飛，合沓相屬，或修江耿耿，萬里無波，歛出高深重複之狀。古今逸格皆造其極矣。

詩人在構造詩意時，以類似登高俯瞰的廣角視野掌握詩意中主觀情意與客觀物象的互動，一方面詩人與整個詩境相融，一方面似乎又脫離於視野之外來觀照「境」的意向，於是造成一種「若即若離」的藝術效果。王國維《人間詞話》曾描述過這樣的觀照方式：「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。」（註¹²²）「入乎其內」就是王昌齡說的「深穿其境」，詩人要忘身然後投入所構思的詩意之中，使情與景不分，物與我相融。「出乎外」就是「以境照之」，詩人要能掌握住全篇作品的情思主旨與各個意象的關係，務必讓全篇意象都能繞緊情思主旨來發展，猶如登上高山萬物萬景皆在目中一樣。所以，作品要產生意境的審美效果，就在於掌握詩意的整體發展與特徵。

二、藝術表現方面：

意境既然是從創作經驗與作品中提煉出來，那麼必須要問的是，什麼樣的作品會帶給人意境的體會？前面的論述中已提到意境效果就是一種情感氣氛，

註¹²¹ 大陸學者童慶炳將之稱為「格式塔質」，意指借助格式塔心理學的術語做為理解詩人創作心理狀態的重要元素。童慶炳撰：《中國古代心理詩學與美學》（中華書局出版，1997年3月第1版，10月第2刷），第一輯第一章，頁12-20。

註¹²² 王國維撰：《人間詞話》，第六十則，頁48。

「氣氛」說白了就是一種感覺。文字要能傳達感覺，最好的方法就是運用普遍人們都能認識到、理解到的修辭技巧，譬喻法是不二法門。早在《詩經》時代就已大量且熟練的使用，屈騷更是將之發揮到極端，可見譬喻法確實有促成以文字傳達抽象感受的能力，因此首先討論意境觀與譬喻法的關係。其次討論什麼樣的感受稱之為有意境效果？詩人在作品中呈現出那麼多情感面貌，詩的題材類型那麼多，並非所有的作品都可以引發意境效果，第二步就是討論具有引發意境效果的作品，其情感面貌的可能傾向。

（一）以譬喻法為基本藝術技巧

意境效果的創造需要結合主觀與客觀，思維方法是運用形象思維，藝術表現方法則是譬喻法。形象思維表現為以客觀具象事物來傳達主觀抽象情意，主觀與客觀的結合關鍵就在於彼此特徵面的相同或相似。因為相同或相似的特徵才能使主、客觀達到一致。這種技巧就是以某一事物來說明另一事物，也正是「譬喻法」的基本原則。在第二章形象思維的討論中曾提及，意象的產生基本修辭技巧就是譬喻法，或用明喻，或用暗喻，甚至在詩人更精練的手法下造成如王夢鷗教授所言意象轉送的效果，使得詩意的體會饒富趣味。意境的審美效果追求的是一種整體性、完整性的感受，是融合眾多意象所傳達的情感意義而建構起一個整體的情感氣氛，所以產生意境效果的基本藝術技巧是運用譬喻法。

我們以司空圖《詩品》來說明意境觀與譬喻法的關係。在各品的描述中看到 he 將抽象觀念與具象事物交互穿插，使得欣賞者在品味各品的意涵時，一方面帶有虛玄飄渺、空遠廣大之感，一方面在具象事物搭配說明下，又可以時時與現實世界產生密切聯結。二十四品幾乎都是以譬喻的形式來輔助說明抽象觀念。比如：

雄渾：「荒荒油雲，寥寥長風。」

沖淡：「猶之惠風，苒苒在衣。」

纖穠：「采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。柳陰路曲，流鶯比鄰。」

沉著：「綠杉野屋，落日氣清。脫巾獨步，時聞鳥聲。鴻雁不來，之子遠行。所思不遠，若為平生。海風碧雲，夜渚月明。如有佳

語，大河橫前。」

典雅：「座中佳士，左右脩竹。白雲初晴，幽鳥相逐。」

洗煉：「如礪出金，如鉛出銀。」

自然：「如逢花開，如瞻歲新。」

豪放：「天風浪浪，海山蒼蒼。」

精神：「奇花初胎，青春鸚鵡。楊柳樓臺，碧山人來。」

縝密：「水流花開，清露未晞。」

疏野：「築室松下，脫帽看詩。但知旦暮，不知何時。」

實境：「忽逢幽人，如見道心。清澗之曲，碧松之陰。一客荷樵，一客聽琴。情性所至，妙不自尋。」

悲慨：「大風捲水，林木為摧。百歲如流，富貴冷灰。」

形容：「如覓水影，如寫陽春。風雲變態，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。」

流動：「若納水？，如轉珠丸。」

其中纖穠品、沉著品、實境品這三品內容幾乎是由譬喻語堆疊起來的，為什麼要用譬喻語來說明這二十四品呢？透過譬喻法的使用，司空圖詮釋出的正是一種情感氣氛。他不直寫人物的感受，也不寫出他自己是如何感受，而是側寫周遭事物的存在狀態，引發人們對這些事物在心理感受上的共同感覺，因此譬喻法的使用就是要促成外在事物與內在情意的合諧。所以情感氣氛的建構就是對於包含觀者在內的時空環境的建構，但又不只是對外在客觀時空環境的還原，必須掌握到詩人觀物的主觀情意狀態，還原出詩人所觀所感的一個情境。在這個情境中，物物一方面保有其基本客觀性質，一方面還染上了詩人的個性與情趣。由於詩人藉客觀物象傳達出的情感具有一定的普遍性，則這些物象就可能引起讀者的共鳴。透過詩人刻意的藝術安排，在一定的情感主題中，讀者遂得以循著詩題與詩句感受到作者最深切的感情，詩也就完成傳達情感的功用。因此譬喻法的最大功用就在透過主觀感受與客觀具象事物性質的相同或相似，使人經由感官的認識感受到同樣的情感狀態。

（二）以平和清遠為主要情感面貌

由於中國文化形象思維的運用與成熟極早，以致在哲學典籍中也大量出現

譬喻性用語。再加上中國文人對文學的認識是起源於大範圍的天人合一觀念，許多文學觀念及術語都帶有濃厚的哲學意味，風骨、氣骨即是一例，於是使得文學理論與德性人格的追求有密切的關係，而帶有相當程度的玄遠特色。

但若從實際作品來看唐人提出的意境觀，其實也是偏向於情感面貌帶有平和清遠特色的作品。王昌齡重視的「境照」觀念，是以一種超脫於現實之外的絕對客觀角度來觀照詩意，還強調詩意的營造必須在身心舒暢的狀態中。皎然在「明勢」中也強調從一個高處觀照的立場掌握詩意，在「文章宗旨」中盛讚謝靈運作品「不顧詞采，而風流自然。」又在「取境」中認為高手作品是「觀其氣貌，有似等閒不思而得。」兩位論者一致強調作品應呈現出「自然而然」的藝術形象。在司空圖的二十四品中，也看不到強烈的喜怒哀樂愛惡欲的情緒，而是在虛靜、平淡氣氛中，體會人與天地萬物的共生共感，二十四品本身的情感特徵就是平淡。可以說作品要產生意境的效果，一方面詩人要以平淡的情感來寫作，一方面讀者也必須以平淡的欣賞態度來感受。另外，司空圖在《與李生論詩書》中讚美王維與韋應物作品「澄澹精緻，格在其中。」在《與王駕評詩書》中又說王維與韋應物的詩「趣味澄？，若清沆之貫達。大歷十數公，抑又其次。」兩封信直接點名王維與韋應物作品具有悠遠的特色，極富有趣味，而王維與韋應物正是以自然詩著名於文學史。殷璠對王維的評語就直接點出「一句一字，皆出常境。」蘇東坡《書摩詰藍田？雨圖》中說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」至於韋應物的評語，白居易當時就已指出「其五言詩又高雅閒淡，自成一家之體。」宋代葛立方《韻語陽秋》卷一說到：「韋應物詩平平處甚多，至于五字句，則超然出于畦徑之外。」文學史上還多將韋應物與陶淵明相提並論。顯然的王維與韋應物的作品都帶給欣賞者一種超然脫俗的趣味。司空圖在《與極浦書》中引戴容州著名的一段話詮釋「象外之象」、「景外之景」：「詩家之景，如藍田日暖，良玉生煙，可望而不置於眉睫之前也。」明白指出詩人在作品中展現的景致是經過詩人主體的藝術心靈轉化過，它與現實中的景致有相當的差別，不能將之放到眼前來求其是否真實。就好比拘泥於推求張繼《楓橋夜泊》的「夜半鐘聲到客船」這一句是否現實中寒山寺真的三更半夜敲鐘？詩如果必須句句考證，讀起來一定非常無趣。詩的欣賞必須將作品放置於一個「心理距離」之外，用意就是王昌齡所謂的「以境照之」，把整首詩完整的看待而不是只摘取其中一、二句，以平淡的心情，以一個沉靜安穩的心情，體驗詩人所創造的全體情感意象，並從中感受詩

人發揮出來的情感氣氛。這樣的欣賞體驗如同英國詩人華滋華斯說的，是在一種寧靜中回憶起來的情緒。所以意境效果的體會應該是作品本身就具有和平清遠的情感面貌，而讀者也能在寧靜、沉靜之中去細細品味。

由以上歸納的八項意境觀內涵，可以看出唐代意境觀的形成一方面是唐代詩人以兼俱詩論家的角色，對於創作法則的反省與歸納；一方面又將這個法則回饋到實際的創作之中，使得意境觀的理論內涵不斷的擴充與深化。由殷璠提出重視作品內在情感與物象交融的「興象」說開始，王昌齡、皎然、劉禹錫、司空圖一步步建立起重視完整藝術感受的「意境觀」。透過具象事物以及作者與讀者的心理意識的運作（回憶與聯想），作者建構起一種情感氣氛，讀者則是去體驗此一情感氣氛，詩論家想要詮釋的以及要實踐的，都在於詩所隱藏以及傳達給人的情感感受，所以意境的本質就是一種「感覺」，更精確的說就是一種情感氣氛。這「感覺」很抽象也很具體，北宋詩人梅聖俞曾說詩要傳達出最精微細致的感覺是很困難的。

聖俞嘗語余曰：「詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外，然後為至矣。」余曰：「語之工者固如是。狀難寫之景，含不盡之意何詩為然？」，聖俞曰：「作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也，雖然，亦可略道其髣？」（註¹²³）

為什麼會有難寫之景？為什麼詩之中會含有不盡的言外之意？這是因透過文字，詩人轉化了感官經驗，加入了他當下引發的情感體會。情感體會是抽象的所以難寫，情感的體會是寬廣的，不容易在一定的字數之中完全表達，所以也就有不盡的言外之意。而要去說明這種經驗，梅聖俞認為就旁觀者而言只能「略道其髣」。其實這種「感覺」也不是那麼難理解，關鍵點就在於如何詮釋主觀情意與客觀具象的統一。基本的藝術思維方法就是形象思維，基本的藝術表現技巧是大家都熟悉的譬喻法。唐代這五位最重要的詩論家就是致力於從這兩大方面，將文學作品所隱含的情感體驗闡述明白。

註¹²³ 歐陽修《六一詩話》引梅聖俞之語。（何文煥訂：《歷代詩話》臺北，藝文印書館出版，1991年9月5版，頁158。）

第五章 唐詩作品的分析

以上四章是對於唐代意境觀理論內涵的詮釋與分析，但空談理論觀念不免流於浮泛，實際討論唐詩作品才能使理論向下扎根。本章在第一節中主要目的在於確認選擇作品所依循的原則，在第二節中則準此原則舉出實際作品試加分析。

第一節 選擇作品的原則

選擇作品的原則有很多，但是要特別選出詮釋唐代意境觀具有代表性的作品還真是不容易，稍不小心就會把上一章對意境觀內涵的分析當成標準項目拿來衡量作品，而造成倒果為因的錯誤。前面曾提到意境觀是創作與理論相輔相成而累積獲得的，在唐代它其實並沒有形成一套獨立的理論架構，但在詩論家的論述中卻都一致的指向「意境」的觀念。所以當筆者在思考選擇作品所應依循的原則時，基本上是考慮哪些題材與體裁的作品對於意境觀有促成的功用。也就是對於「情景交融」、「情在言外，旨冥句中」以及「味外之味」、「思與境偕」這些審美觀念有助成效果的作品。

意境觀完成於唐代，則作品的選擇似乎也應該以唐詩為主。上一章討論的五位詩論家中，扣除殷璠偏重作品選讀而較少理論說明，以及劉禹錫、司空圖兩位沒有引證作品說明，王昌齡、皎然兩位對意境觀的歸納大部份卻是從漢魏六朝作品中得到。王昌齡《詩格》在論及「境照」時並沒有詩例說明，觀其全書其它部份所引詩例卻大多參引自《文選》（註¹²⁴）。皎然最讚賞的「不用事第一格」也全是漢魏南朝時代的作品。這不禁讓人疑惑是否選擇詮釋意境觀的作品應該回溯到漢魏南朝時代？筆者認為不是，理由有二：

第一、在本文第三章意象觀的討論中，已明白指出漢魏南朝詩學核心理論是「意象觀」。當時的詩人注重於磨練如何藉由客觀物象來傳達主觀情感以達到主、客觀交融。詩人偶而靈光乍現會在某幾句中展現出「情景交融」特徵，卻缺乏對詩意整體性的掌握。所以漢魏南朝

註¹²⁴ 陳必正撰：《王昌齡詩論研究》（輔仁大學碩論，民國81年6月），第一章 詩論基礎中表列王昌齡《詩格》引詩全都在《文選》之中找得到。頁13-38。

時代佳篇少而佳句多，正是因為句與句之間聯繫不夠緊密。比如謝靈運在《登池上樓》中著名的兩句「池塘生春草，園柳變鳴禽。」最被唐代詩人所傳頌。至如陶淵明《飲酒》之五：「結廬在人境，而無車馬喧；問君何能爾，心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山；山氣日夕佳。飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」這幾乎是公認魏晉南朝時代最有意境效果的一首詩，而且是全篇不可摘句，像這樣的佳篇南朝是很少的。

第二、漢魏南朝詩既多佳句少佳篇，則較缺乏引發某種完整的、一致的、多面性的情感氣氛的作用。在實際的文學理論著作中，「意境」的觀念也尚未出現，倒是對「象」的認識較為深刻。再者，對詩的認識還未建立起如《詩格》、《詩式》、《二十四詩品》這樣純欣賞的態度。意境觀完全是將詩做為一個純粹審美對象而提出的觀念，就作品所創造具有整體性、一致性、多面性且具有情景交融特色的文學意象來欣賞。因此，選擇唐詩應該是更恰當於選擇漢魏南朝詩。

然而在意象觀的理論內涵中，其於物色與情感交融的討論對意境觀的直接影響卻是不能否認。《文心雕龍》與《詩品》都已明白指示出意在言外、言已盡而情有餘這樣的作品審美特徵。前章透過王昌齡的「境照」，皎然的「取境」，司空圖的「二十四品」，也已說明意境觀基本上就是總合眾多意象（不失其客觀存在狀態而又帶有主觀情感意義的客觀具象事物）所形成，而且作品的情感面貌基本上是趨向於和平清遠。因此，選擇詮釋意境觀的作品也就偏向於在處理物色與情感兩相交融上，能展現出具有和平清遠特色的作品。筆者認為以唐代自然派詩人的作品來詮釋意境觀應該會是比較恰當，自然派的作品是比較善於創造出意境效果。

當然，這並非意指只有自然派詩人的作品才有意境效果，而是指出自然派詩人在抒寫客觀具象與主觀情意交融這方面有其獨到工夫之處。固然詩意的觸發是主觀的，但自然派詩人善於隱藏主觀詩意於客觀物象之後，以既簡單又富有韻味的筆調描繪一幅自然的景致，於是在作品中往往既能保持意象的客觀性又蘊藏著豐富的主觀情意。讀者透過文字一方面能欣賞詩人所描繪的景致，一方面也能深入的去體會詩人構造此一詩化的景色時其主觀情意的動向，進一步還可以得到屬於讀者自己的情感體會。於是主觀與客觀在欣賞過程就達到感受的平衡。然後感受到「意境」的審美效果。

作品的情感效應如果過於逼真會使欣賞陷入情緒困境，保持欣賞的心理距離才不會過於切近人的七情六欲而引發強烈的真實情緒。固然逼真的作品相當「動人」，但主觀性過於強烈相對會減低客觀性，使得作品成為只有極少數曾有相同感受或是相同經歷的人才能欣賞。從王昌齡、皎然與司空圖的論述中，很清楚的他們是要提示普遍作詩讀詩的人都能領略到的欣賞或創作門徑。只有作品內在的主、客觀意義達到平衡，才能使「意境觀」詩論成為創作與欣賞所遵守的原則。非自然派詩人並不乏具有意境效果的作品，然終究並非其作品主要的藝術特徵，本文也就不加以討論。由以上的討論可以肯定選擇自然派詩人為賞析的對象應該是可以的。

第二節 詩人與作品選析

一、王維

唐代自然派詩人中最重要就是王維與孟浩然（註¹²⁵）。不過，根據一般文學史的說法（註¹²⁶），王、孟二人雖並稱，實際作品的質與量王維都要高出孟浩然一籌。大抵意見都是認為王維前後期作品雖然風貌不同，但整體作品展現出能進亦能退的氣度。年輕時展現意氣風發的理想人生態度，中年以後表現出閒淡悠遠的清靜心情，不同人生階段的作品都能自成佳作。相對的，孟浩然由於長年未能進入長安，作品中則時時可見其矛盾衝突的心情表露，這使他的作品在情景交融的特徵表現上顯得比較刻意為之。開元二十五年到二十六年這段時間，王維寫的幾首邊塞詩 隴西行、燕支行、從軍行、隴頭吟、使至塞上、觀獵 展現出積極的建功立業與人生理想。中晚年以後，受到政治局勢的動蕩以及妻子死去的影響，則又使他的生活與思想產生質的變化。劉大杰、葉慶炳、陸侃如一致認為最能代表王維詩歌藝術的是後期作品。或表現出「淡遠閒靜之風格」，或「明淨而不淺露，自然而不拙直。」，或直接標舉「靜」字概括後期作品的情感面貌。大陸學者許總有比較深入的看法：

註¹²⁵ 自然詩派應該包含哪些人論者所見不盡相同。潘麗珠撰：《盛唐王孟詩派美學研究》（臺灣師範大學碩士論文，民國 76 年 5 月），在第三節 研究範圍 一文中，整理諸家文學史看法。其結論認為自然詩派以王維、孟浩然為核心，加上儲光羲、祖詠、裴迪、綦毋潛、丘為、盧象六人，共此八人為自然派主要詩人。

註¹²⁶ 主要參考陸侃如、劉大杰、葉慶炳、游國恩。

在文學史接受視域及價值構成中，奠定王維詩獨創性藝術成就與歷史地位的，卻恰恰是上述之外的內容與特徵。簡言之，正是以仕途挫折、遭貶出京，從而在一定程度上疏離都城文化為契機，王維的詩歌創作在自心理狀態、創作環境到觀察角度、構思方式的一系列衍變轉化之中，形成更具個性化的意境創造方式與審美建構特徵，從而在唐以後藝術意境理論的發展、成熟、精密的歷史進程中不斷得到審美再發現，並在實際上成為其中一個重要的實證性的審美範型，才奠定了作為正宗唐音的崇高的文學史價值與地位。（註¹²⁷）

結合王維的人生經歷看，其佛禪思想傾向的明朗化，與其說是與神會偶然相遇的頓悟倒不如說是其本人主觀心理之需求與選擇。正是這樣的崇佛思想傾向與由貶逐詩傳統誘發的發抒個性情懷、感受自然世界乃至萌生歸隱趣味的創作心理特徵的結合，促使成熟於王維中歲以後的大量山水田園詩中的獨特境界的生成。（註¹²⁸）

許總說明了一般文學史一致認為王維後期詩歌之所以具有代表性的原因，並且指出王維實在是開元時代詩壇的核心人物。從仕宦的角度來說，王維是這一代詩人中最接近政治權力核心的一位，是開、天時代詩人們普遍用世之心的具體實現。從詩人本身生命角度來看，王維在進官與退隱之間分際的掌握相當恰當，即便曾身陷賊官，也還能有機會展現對君王的忠誠，最後全身保命，甚至加官進爵。就在人生志意最高峰時，王維選擇漸隱之路，投身於自然山林之中，這又是盛唐詩人普遍抱持功成身退心態的實現。因此，不論從哪一方面來看，王維的身心都是盛唐詩人普遍性抱負與理想的實現。選擇王維的作品也就具有代表性。

王維在離開長安城後脫離同質性較強的應酬文學，轉變為展現出具有其個人特色的藝術表達方式以及審美特徵。這樣的轉變除了外在政治及家庭因素之外，內在儒、佛、道的精神融貫，使王維的作品不流於玄言詩的平典無味，也不逮於南朝山水詩的呆板鋪陳。能在自然景物之中，融入自身對於生命的反省

註¹²⁷ 《唐詩體派論》第九章 王孟體，頁 337。

註¹²⁸ 《唐詩體派論》第九章 王孟體，頁 341。

與沉澱，創造出清典有味值得一讀再讀的好作品。唐以後歷代論及「意境」這樣的審美效果時都不能不選王維的詩，而且以王維的詩最能詮釋意境。

二、選擇作品

在表一中，參考現代文學史所選讀的王維作品並將之歸納。在表二中，列舉所參考歷代重要唐詩選本，並統計其所選王維的作品將之歸納。然後從兩者找出王維最被看重的作品。

表一：

書名	著者	選詩
中國詩史	陸侃如 馮沅君	鹿柴、終南別業、歸嵩山作、送別、輞川閒居贈裴秀才迪、竹里館、雜詩、送元二使西安
中國文學發展史	劉大杰	鹿柴、歸嵩山作、送別、辛夷塢、木蘭柴、鳥鳴澗、山居秋暝、山中、送沈子福之江東、終南山、輞川閒居贈裴迪
中國文學史	葉慶炳	鹿柴、終南別業、歸嵩山作、辛夷塢、山居秋暝、山中、送邢桂州、送張判官判河西、漢江臨眺、使至塞上
中國文學史	游國恩	鹿柴、終南別業、辛夷塢、山居秋暝、渭川田家、孟城縛、竹里館、漆園
唐詩體派論	許總	鹿柴、終南別業、歸嵩山作、送別、辛夷塢、木蘭柴、鳥鳴澗、山居秋暝、新晴野望、積雨輞川莊作、贈裴十迪、酬張少府、戲贈張五弟諲、登河北城樓作
中國古代文學史長編隋唐五代卷	郭預衡	辛夷塢、鳥鳴澗、山居秋暝、新晴野望、渭川田家、過香積寺

表二：

選本名稱	編撰年代	編者
河嶽英靈集	唐	殷璠
國秀集		芮挺章
中興間氣集		高仲武
極玄集		姚合
又玄集		韋莊
才調集	五代·後蜀	韋
萬首唐人絕句	宋	洪邁
三體唐詩		周弼
唐詩鼓吹	金	元好問
唐音	元	楊士宏
唐詩品彙	明	高?
唐音癸籤		胡震亨
御選唐詩	清	陳廷敬 等
唐詩別裁		沈德潛
唐人萬首絕句選		王士禎
唐賢三昧集		王士禎
古唐詩合解		王堯衢
唐詩三百首		蘅塘退士
今體詩鈔		姚鼐

將表一稍加歸納，可看出鹿柴、辛夷塢、終南別業、山居秋暝、鳥鳴澗這五首最常被現代文學史選讀。在表二的歷代選本中，王維被選讀的作品形式上以五絕、五律為多。五絕最常被選的作品有：竹里館、鹿柴、山中送別、鳥鳴澗、雜詩（君自故鄉來）、息夫人、辛夷塢。五律最常被選的作品有：終南山、觀獵、過香積寺、終南別業、送丘為落第歸江東、歸嵩山作、送梓州李使君、山居秋暝。（註¹²⁹）綜合古今學者意見，王維最被注意的作品是：鹿柴、辛夷塢、鳥鳴澗、終南別業、山居秋暝。本文也就以這五首進行賞析。

註¹²⁹ 統計資料參考潘麗珠撰：《盛唐王孟詩派美學研究》（國立師範大學中研所碩論，1987年5月），頁30-68。

三、作品賞析

在前面章節的論述中，已說明意境這個審美效果就是一種情感氣氛的體會。在這個情感氣氛的體驗過程中，欣賞者感受到物我合一、情景交融的狀態。作品中所創造的眾多情感意象依舊保有其原本客觀存在的狀態，詩人只是透過這些具象事物將之綜合而創造出立體的情感感受，也就是詩人處在當時的情境之中的感受。欣賞者閱讀的目的就是藉由文字去還原這個感受，體會到這個感受就可以得到意境的效果。因此在賞析的過程中必須注意作品中所有意象如何建構出整體性情感氣氛。

（一）鹿柴

空山不見人，但聞人語響。

返景入森林，復照青苔上。

這首詩之所以能夠千古傳頌，很重要的原因是語言平易近乎白話卻又深蘊著詩意。這是歷代詩論家所謂的「自然」，尤其是鍾嶸所說的「吟詠情性，亦何貴於用事。思君如流水，既是即目；高臺多悲風，亦惟所見。觀古今勝語，多非補假。」一千多年前的唐代作品，沒有一字深奧難解，沒有一句運用艱深的修辭，空山、人語、森林、青苔既是即目亦是所見，也沒有任何的典故，而竟如此詩味濃厚，套句嚴羽的話這首詩充滿著「興趣」。

首二句運用空山迴音創造出明顯的空間感與距離感。山，是所有人都知道的一個具體形象，山中應該有各種動植物也應該有風、有雲也還有各種聲響，王維卻是「空山」，在實際上是動態的環境中以「空」字將表層的、膚淺的感官觸動凝束住，欣賞的層次深刻進內心的意識之中。四處望去沒見到人，卻微微聽到遠處的人語聲，讀者的感官彷彿跟著王維的文字獲得真實的經驗，望而不見，聞而不詳，「靜」的氣氛油然而生。三、四句中，描寫視線可及之處，一道光線穿透森林照在青苔上，人們都知道青苔是綠色的，但王維不直寫山林與青苔有多綠，而以一道光線來「照」出綠意效果。這首詩未直言森林的綠，整體詩意卻是充滿綠意。也未直言山中之靜，卻在空山響語之中，靜的感覺反而更加明顯。一方面創造出多面性的感受來源，另一方面也由於各個物象以極為自然的狀態呈現，使得讀者樂於深入玩味詩人內在情意的感受內容。王維對於各個意象沒有如謝靈運極端刻劃的習慣，而是聊聊幾筆帶過，樹木、花草以及

人的活動各自以其本然的樣態表現為文字，又以極簡單的鋪排的方式將各意象放置在一起，讓讀詩者依著文字一方面還原詩人當時的視覺與聽覺，一方面又會嘗試跟著王維的文字去體會、推敲王維當下的心情。綜合顯性的感官經驗與隱性的心裡感受，王維神奇的創造出一種完形的、多面的、立體的情感氣氛。其實，讀者永遠無法知道王維當下的感受，但王維以普遍人們都能認識到的具象事物，引發普遍人們都曾有過的靜謐悠閒感覺，彷彿我已然進入到詩中與山林、人語、青苔共存，這首詩似乎就是我的感受。但清淡的遊賞氣氛似又把自己與這首詩拉開了欣賞的距離，以客觀的角度看著王維在山林中漫步遊覽。這首詩的好就好在它讓人「能入又能出」，能入是讓人嘗試推敲王維的感受，能出是在實景實物中欣賞者有絕大的自由意志自行發揮。所以這首詩的基本情思主旨就是「靜」。但「靜」之餘又引發讀者文字以外悠閒、自在的感受，所以這首作品具有意境效果。

（二）辛夷塢

木末芙蓉花，山中發紅萼。
澗戶寂無人，紛紛開且落。

芙蓉在古典詩中一般就是指蓮花，但此處非指蓮花。依題名「辛夷」，芙蓉指的是今天的紫玉蘭，或名木筆。依植物學家研究屬於落葉灌木，高三公尺，花色呈紫色或紫紅色，主要產於長江流域，生長在山坡或山溝雜木林內。農曆正二月開花，是木蘭類植物最早開花的樹種，南方人因此稱為「迎春花」。漢代揚雄、唐代杜甫都曾在作品中提及，可見其分佈範圍廣泛。（註¹³⁰）

王維為何稱為「木末芙蓉」？可能是紫玉蘭的花色與蓮花的顏色很近似，或是開花時葉瓣的形狀與蓮花相似，以致王維就以芙蓉代稱之。可知此時是春天的景致。這首詩也運用了平鋪排列的技巧，各句之間無明顯的語義關係，詩人只是把眼睛所見的狀況描寫出來。看似描寫靜態的紫玉蘭，然則「發」、「開」、「落」字讓山中澗谷充滿生意。紫玉蘭靜靜的開靜靜的落，溪水也自然的流著，生命的循環依照自然定律在運行著，靜中有動，頗與老子哲學中所謂「萬物並作，吾以觀復。」的意義一致。宇宙萬物如此自然的生長，人也是依

註¹³⁰ 潘富俊撰，呂勝由攝影：《楚辭植物圖鑑》（貓頭鷹出版社出版，2002年2月初版），頁80。

著自然律在生活著。正是如此靜觀之中看著花開花落，我與花之間達到物我相融的境界。透過有形生命的自然本質進而更深刻的體會到天、地、人以及萬物是如此緊密相繫。王維運用寫作「鹿柴」的藝術手法，讓芙蓉花以極自然的狀態被我們的感官經驗感受到，有學者認為王維這樣的手法可能受到禪宗頓悟說的影響。禪宗重視從心性上立本，認為一切經典的教誨都是人心中所本有的，只要把持住自己的本心本性，就是持經，甚至我的心就是佛心。「吾心自有佛，自佛是真佛；自若無佛心，向何處求佛？」（註¹³¹）這種思想特色，使得人在觀物過程傾向於肯定物性本然狀態，在最自然的狀態中最能見得事物的真相。以這樣的觀點來看王維這首詩，不妨說整首詩就是一種「自然」。司空圖詮釋「自然」說：

俯拾即是，不取諸鄰。
俱道適往，著手成春。
如逢花開，如瞻歲新。
真與不奪，強得易貧。
幽人空山，過雨采蘋。
薄言情語，悠悠天鈞。

「如逢花開，如瞻歲新。」與「紛紛開且落」其對自然的體會是多麼相似。一切事物自然而然的變動著，歲月也依著自然之律流轉著。物是如此，人何不然。這也就可以理解何以古典詩常常借用客觀物象，比如植物的生命週期，來對比人生的流轉，目的就在引發讀者對人、對物的自然律的體驗。欣賞者即使未見紫玉蘭，但從其生命形態的生消過程，依然可以體會出王維所創造出的自然的情感氣氛，而意境效果就在這一層的文外之意中引發出來。

（三）鳥鳴澗

人間桂花落，夜靜春山空。
月出驚山鳥，時鳴春澗中。

註¹³¹ 引自韋政通撰：《中國思想史》（臺北，水牛出版社出版。1995年10月30日11版7刷。）下冊，頁912。

就一般的理解，桂花是農曆八月才會開，可是王維卻將之與「春山」、「春澗」放在一起，真是令人不解。依今人選編的《新譯唐人絕句選》中的解釋，中國土地上有數種桂花，有秋天開的，有春天開的，有四季都開的，因此王維詩中的桂花也就不與春山、春澗相抵觸。

從前面兩首的賞析中，可以看到王維善長創造自然的、寧靜的詩意，但不流於蕭瑟死寂的感受，而是在靜謐中充滿著生機。鹿柴中的空山人語，辛夷塢的落花無人，以及這一首中的靜山、驚鳥與春澗，王維都能以文字帶領讀者進入實境之中。他的用意不在讓欣賞者猜測他的感受是什麼，透過詩，王維是要還原當下讓他產生詩意的情境，這個情境的發生來源是多面的，有聽覺、有視覺、有觸覺還有心理層次的感覺，王維總合這些構成詩意的基本感受，將之有機的組織在一起，然後又賦予這首詩一種更精微的體會。而就是這個精微的體會貫串起所有物象，並進而傳達出最深刻的詩意。這些意涵，王維在字面上都看不出來，是要讓讀者自行去領會。因此在這一首中一樣採用平鋪的技巧，呈現出人、花、鳥、澗水、月共同存在於靜夜之中，而且是春天的靜夜。詩意的發展從人出發，人與花的關聯可能是因為桂花所散發的薰香吸引著詩人的注意力，接著視界由桂花移轉到整個環境，人在山中，山在夜中，人與花，與夜，與山，是共時共體的存在。在這一時刻的完整氣氛中，人、花、山、夜都不可少，心情也由近而遠、由狹而寬的漸漸舒緩開來。突然，山鳥驚飛，觸動了詩人的聽覺與視覺，還有澗水的潺潺水聲，把詩人的內在與外在接連在一起。於是整體的詩意是由內心向外漸漸開展，嗅覺、視覺、聽覺以及最重要的情緒，全都處在閒、靜之中。每一句都沒有緊密的意義關聯，而每一句都創造出一個實際的視景，猶如在畫紙上融合著四個小主題共同構成一個完整的、立體的、有層次感的、充滿生機的畫作。這首詩的情思主旨是「閒」，因為閒，心情才能放輕鬆，才能自在。王昌齡說詩意的興發必須在精神朗暢的時候，只有閒的時候精神才不會被俗務所煩擾，才能讓詩心盡情奔放，即目所見皆能觸景生情而後才能情景交融。

（四）終南別業

中歲頗好道，晚家南山陲。
興來每獨往，勝事空自知。
偶然值林叟，談笑無還期。

行到水窮處，坐看雲起時。

王維好佛眾人皆知，其母親過世後還將輞川別業奉獻為僧寺，這件事記錄在《請施莊為寺表》中，後來這座寺改為清源寺。王維如此敬佛、禮佛是事實，佛學對他寫作態度的影響也可能是事實，可是未必要把他的作品處處與佛牽上關係，至少不必看成「非有高等悟力，難能通解。」這般高不可及，也不必把王維的詩處處比之於參禪，甚至直言王維的詩「以禪入詩」而空談心靈妙悟。如果王維的詩真是非有高等悟力不能解，如果王維的詩真的是以禪入詩，那麼有幾人真有此等悟力？又有幾人真的了解什麼是「禪」？而歷來欣賞王維的詩豈不都落於言筌而已！若真是如此王維的詩將是不可讀也不能解。

王維自然詩的好，是因為平易中見其深遠趣味，也就是嚴羽的話「興趣」。讀王維的詩往往可以讓人讀出興趣，而且是每一個用心去讀的人都可以自得其樂。「興來每獨往，勝事空自知。」這不只是王維他遊覽山景的心得而已，實際日常生活中每一個人常常都有興來已知的經驗，當下往往是滿腔的感動卻道不出一字一語。所以在這兩句中王維一方面表現出他的興發感受，一方面也抓住了普遍人們曾有的心理以及生活經驗，然後以簡單流利的文字將它寫了出來。沒有典故，沒有艱難的修辭技巧，最讓人驚訝的是那樣道不出的感受其實就只是如此簡單的十個字：「興來每獨往，勝事空自知。」，更重要的是他寫出了人們的那種「空自知」感覺。

在這首詩中可以進一步追問王維心中的「勝事」指的是什麼呢？就是「行到水窮處，坐看雲起時。」王維是否真的每次都走到山窮水盡然後坐在那看著雲霧升起？這並不需要去探究。那要如何理解他興來獨往的樂趣呢？詩大序有段話頗值得參考：「情動於中，而形於言。言之不足，故嗟嘆之。嗟嘆之不足，故永歌之。永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」詩大序指出人心中有所感動又說不出所以然時，往往手腳不自覺的就會舞動起來。王維可能是在平日閱讀中偶而靈光乍現，心中便感到無比舒暢與愉悅，這讓他有一股衝動想要舒發這份按捺不住的愉悅，朋友畢竟不能終日陪在他身邊，只有山水景色永遠都在。於是，他起身出去走走，一邊走著一邊回味著方才讀書的樂趣，在散步中舒緩情緒。因為愉悅的心情滿滿，即便在山徑間遇到不知名的人也能很愉快的搭上一兩句。沒有一定目標，就只是隨著愉快心情的帶領漫步著，走到哪兒都無所謂。「行到水窮處，坐看雲起時。」意思應該是說在這樣的

隨興漫步中如果可以就走到溪水的源頭，就走到山的盡頭，然後坐在那兒看著雲霧慢慢升起。我們不必去考究王維到底走到哪條溪的盡頭？然後又是坐在哪裡看雲霧生起？只要強調他的隨興漫步是如此有趣，可以這樣一直走下去，走到山之巔走到海之涯。整首詩充滿著愉快、輕鬆的氣氛，王維就是要我們去感染他的這份愉悅，更重要的是他寫出了平常人就會有的一般感受。整篇作品呈現出這樣的特色：「讓讀者保持著一種客觀與主觀同時互對互換的模稜性。」（註¹³²）司空圖二十四品中的「實境」和王維這首詩所傳達的感覺相當接近：

取語甚直，計思匪深。
忽逢幽人，如見道心。
清澗之曲，碧松之陰。
一客荷樵，一客聽琴。
情性所至，妙不自尋。
遇之自天，沛然希音。

「實境」這一品就在王維「終南別業」找到恰當的對照。可以看到，司空圖雖然是以詩的形式寫下二十四品，其實是他在讚嘆二十四種藝術特色，是以贊體來說明各種藝術特色。可見司空圖的二十四品，目的是在標示出各種藝術特色在實際作品中所傳達出的情感感受，有來自實物實景的感官接觸，有來自抽象的興發體會，也有來自深刻的哲學思維，司空圖的每一品就是揉合這三種基本內涵。

（五）山居秋暝

空山新雨後，天氣晚來秋。
明月松間照，清泉石上流。
竹喧歸浣女，蓮動下漁舟。
隨意春芳歇，王孫自可留。

這裡又是一個「空山」，可見王維喜於營造空間感。用「空山」把全詩的

註¹³² 葉維廉撰：中國古典詩中的一種傳釋活動（收錄於《歷史、傳釋與美學》東大圖書股份有限公司出版，1988年3月初版。），頁77。

情境角度確立，也就是靜。王維處在除了他自己以外看不到其他人的山林中，而且是在剛下過雨之後，想必山林中可以感受到一股涼意。空曠、安靜、清涼，在第一句中就飽含著這三種感受。第二句則直接點明是在秋天的晚上。秋天在傳統文化中總是帶著蕭瑟、淒涼與落漠的情感。因為在這一季中萬物都已準備好進入更嚴酷的冬季，自然界的畫家，植物，擺落一身的色彩，只剩枯枝殘葉。其它的生命經歷春天、夏天生命的旺盛開展之後，秋天正是生命開始收斂的季節。中國的文學與哲學就是在實際的生活經驗中，感受到循環流轉的意義，然後藉由實物實景發而為對抽象感覺的寄托，或是藉以烘托出單純的情感感受。

然而王維並不這樣看待秋天。三、四、五、六這四句同樣採取平鋪排比的方式，將個別具象事物放在一定的位置。蘇東坡認為王維的詩與畫是「詩中有畫，畫中有詩」理由就在王維善於安排詩意，使之產生立體的空間感，與繪畫的效果一致。一開頭的「空山」就是這張詩的畫布的範圍，但空山並非一片空白，花草樹木已然置之其中。「明月松間照」這一照就照出了上下開闊的視野，詩人由立足之處見到高聳的松樹，沿著松樹又望見皎潔月光錯落於松樹的枝幹之間。「清泉石上流」為這張畫布鋪上最底層的圖景，泉水汨汨的伏在澗石上流著，涓涓細流最得長遠效果，透過流水把視野往畫布的極深處拓展而去，藉由水與月，立體的情境就架構起來，山、秋、松、月、泉、石就完成了基本構圖。但是若只是並列這些圖象充其量只是一幅寫實詩而已，來自於人的主觀感受還透不出來。宗白華說：「藝術家以心靈映射萬物，代山川而立言，他所表現的是主觀的生命情調與客觀的自然景象交融互滲，造就一個鳶飛魚躍，活潑玲瓏，淵然而深的境界。」（註¹³³）畫中需要有人氣，是人才使天地萬物都顯出意義。王維並不直接描寫出人的樣態而只取其聲音。「竹喧歸浣女」一個「喧」字讓整體詩意有了活力，這不太同於王國維所謂「『紅杏枝頭春意鬧』著一個鬧字讓境界全出」。（註¹³⁴）春天時節百花爭妍，萬物無不盡力展現出生命的極致，有時「鬧」過頭了，不免覺得眼花潦亂。王維的「喧」和現代「喧嘩」不一樣，喧嘩根本就是吵雜混亂。秋天生命的氣息漸趨緩和，竹林間遠遠的聽到溪邊浣衣婦女歸來時講話的聲音，那並不是吵鬧的聲音。景觀的另一角，一艘漁舟緩緩划過，船過之處蓮花逐一開出一條水路，那槳櫓聲，那划水聲，與其它

註¹³³ 《美學散步》頁 14。

註¹³⁴ 王國維撰：《人間詞話》，第 7 則，頁 4。

聲音都融合在一起，那是自然的聲音，借用莊子的話就是「天籟」。倘佯在這般的情境之中，不論是誰都可以一再流連回味。這首詩的情思主旨借用司空圖二十四品中的「清奇」應該還蠻恰當的。司空圖這樣詮釋「清奇」：

娟娟？松，下有漪流。
晴雪滿竹，隔溪漁舟。
可人如玉，步牒尋幽。
載瞻載止，空碧悠悠。
神出古異，淡不可收。
如月之曙，如氣之秋。

司空圖首四句先鋪排景物，描繪造成清奇的可能客觀狀態。次四句，則描述人物的活動狀態。整個的感覺司空圖說是「神出古異，淡不可收。」這兩句很難用現代的白話說明，不過司空圖打了個比方讓我們了解他的意思。他說，就好像是月亮剛露出來那般皎潔惕透，又好像四季的秋天給人清涼的感覺一般。王維的新雨、松月、流泉、漁舟以及王孫可以隨著春芳隨意駐留，這全部的意象和整體感受幾乎和司空圖完全一樣。

閱讀這五首詩的過程讓我們產生許多具實的形象想像。山、水、松、竹、蓮、紫玉蘭、澗戶、浣女、漁舟都是據實可見的實物，詩的情趣展現在將這些實物有機組合，透過感官的接收進而內化創造為詩人內在的情感體驗，這就是「第二自然」。來自真實的自然，來自真實的感官接觸，但經過一番內化、再造以及藝術化的過程。所以，當真實自然物透過詩人的手筆再現時，我們會懷疑詩人真的到過這些地方嗎？真有這樣的地方嗎？陶淵明的桃花源真的存在嗎？寒山寺真的夜半敲鐘嗎？江南真的有四百八十寺嗎？這些都不必去追究，因為文學的美感不在完全的真實而在完全的感動。王維的自然詩之感人，之所以公認為有意境，正是這些作品以具象事物勾起人們普遍具有的情境感受能力。這五首除了「王孫」之外沒有使用任何典故，所使用的文字簡單明白，句法雖用到倒裝技巧，但真要換個方式也實在說不出比「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」更好的句式。詩中的景致是自然的，詩中的情感氣氛是自然的，詩的語言文字更是自然，一切彷彿渾然天成不思而得，意境的感受就在這麼的自然中油然而生。

本文選擇以自然詩來詮釋意境觀，正是自然詩擅長保存客觀物象的自然特色，並引領讀者進入詩人藉自然物所創造的情境氣氛之中。讀者在欣賞過程要得到的應該也是這情感氣氛，而非探究詩人在作品中表達出何種佛理禪思。在這樣的情感氣氛中，詩人是暫時退開的，他以文字構造出這樣的視界之後，他是退一步讓讀者自行去感受，讓讀者讀出自己的感覺，文字只是還原詩人的眼界而已，並非要求讀者追循作者的原意。詩的欣賞若是止於追求作者原意，那麼情景交融就不存在，意在言外也不存在，因為詩只有一種意涵。從 詩大序 開始，抒發情感已然是讀詩、寫詩的主要動力與內容。人之情感各自不同，一味追求作者原意只會流於學其技巧與修辭，詩的真精神是探求不到的，掌握詩的情思主旨才是讀詩的最重要的一件事。因此意境效果的產生就在於讀者掌握到作者貫穿全篇各個意象的情思主旨，然後將自己投身其中，把作者的感受轉化為自己的感受。體會作者安排的每個意象在整首詩中可能的視角，綜合對所有意象的觀察與體驗，一種整體性、立體性、多面性的審美效果，意境，於焉產生。

第六章 結論

意境是什麼？簡單的說，意境是一種情感氣氛，是欣賞文學作品時產生的主觀審美效果。而意境觀就是探討文學創作與欣賞過程中，情感感受如何表現與傳達的觀念。它的觀念內涵雖完成於唐代，實際上是在漢魏南朝四百餘年的詩學基礎上所加以擴充與發揮的。因此要探究唐代意境觀的內涵，必須先對漢魏六朝詩學進行討論，然後才能得出唐代意境觀的全貌。

以《詩大序》做為中國古典詩學的起點，兩千餘年的詩學其實一直都是以「情」為核心觀念，只是在不同時代環境中「情」必須披上不同的理論外衣。在詩學的歷史中，魏晉時代是個關鍵。對個人主觀情意的重視在這時期中是突出的一件事。這段時間由於政治混亂以致民生凋弊，有識之士深感時不我予，遂投身於玄學風潮之中。玄學的內容，表面看起來是屬於哲學，實際上是藉由儒道的匯通追尋完美道德人格。人格雖然是抽象的觀念，然而秉持著行為是觀念的實踐的理念，也就能具體的從玄學名士的言行舉止中看出來，特別是在《世說新語》可以找到許多當代人欣慕玄學名士言行的記載。值得注意的是，在《世說新語》中玄學的談論內容很少提到，倒是人物品鑒過程所展現的審美態度被一再的強調。這種對於人物姿態儀行的重視與品鑒，正是針對玄學命題：「意」、「象」、「言」如何結合的實踐。所以本文認為玄學種種議題其實是奠定中國文學審美理論的基礎，甚至可以說中國藝術精神就是從這裡開始發揚。稍晚誕生的文學意象觀，其觀念內涵正是繼承玄學「言意之辨」的命題而來。

意象觀的內涵既是包含意、象、言，則討論意象就不止於如何創造意象，還應兼顧到意象的表現問題。陸機《文賦》是目前可見最早論及關於文章寫作的構思與表現的專論，他提出「詩緣情而綺靡」重大觀念，可惜未再深入。大約三百年後，劉勰在《文心雕龍》中才深入討論情、意、象、言這四大文學要素，特別是個人情性，劉勰在《文心雕龍》下篇中幾乎篇篇以情為論述的主軸，顯然的情是貫通一切文學作品及觀念的最核心要素。在《詮賦》說：「蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅。物以情觀，故詞必巧麗。」又《物色》說：「歲有其物，物有其容。情以物遷，辭以情發。是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。並以少總多，情貌無遺。」這兩段文字對情、物、言的關係已是最精要的討論。人心與物象之間並不是機械式的應感，是宛轉徘徊、沉吟

流連、曲折不盡的，由這樣的詮釋讓文學意象飽含著詩人的豐富的情感，最後的「以少總多，物無遺貌。」更是後世「意在言外」的濫觴。就整個文學史來說，如何創造文學意象以及意象的內涵，這兩個問題大抵在《文心雕龍》中已獲得結論。大致同時的鍾嶸，他在《詩品》中提出「文已盡而意有餘」的觀點，以及在序文中還特別把人文活動所伴隨產生情感類型也納入詩的內涵之中，這就比劉勰更進一步討論到實際作品中所創造的各類文學意象。在「凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？」這一段話中，更加肯定詩與情的必然關係。我們可以肯定的說，在今日回顧中國詩學各種理論觀念時，必須掌握詩人或是文論家對於情的內涵，以及情與客觀物象之間如何互動的詮釋，方能深刻理解各種觀念的內涵。

唐代意境觀是在漢魏六朝奠定對情、物、言三者關係的理論基礎上，以大量創作代替精深理論的建構。唐詩不但各體俱備，風格上也是諸峰並立，加上科舉考試的推波助瀾，寫詩、讀詩、選詩、論詩成了唐代的全民運動。對唐代詩人而言，創造較為簡單的情物相合的文學意象已非難事。唐代詩人進一步是思考如何在有限的字句之中傳達出無限的情感體會，也就是企圖將詩人當下觸興的情感氣氛藉由文字傳達給讀者，使讀者也在內心中興起相應的情感效應，唐代文論家將這樣的審美效果稱之為「境」，正是我們今天所謂的「意境」。「意境」也就成為唐代詩學中很突出的一個重要觀念。

意境觀的建構，可以從殷璠的「興象」開始談起。在殷璠對於陶翰、孟浩然的評語中，可以看出「興象」基本上是繼承南朝意象觀，重視在物象當中詩人所寄予的情意。王昌齡開擴殷璠的看法，用「以心照境」的觀念提示我們對「意境」的理解不能拘限在個別具象事物之上，而是總合多樣具象事物所構成的立體的詩境，而且對詩境的觀照還必須保持某種超物、超我的客觀性。然而詩畢竟是詩人寫出來的，主觀性一定存在，皎然的「取境」以及「辨體一十九字」告訴我們依著詩人構思狀態不同，作品中必然呈現不同的情感主旨，皎然將之歸納為「辨體一十九字」。但不能說成是十九種意境。到劉禹錫手中，明確指出「境生象外」的藝術特色，也就是對「詩境」的理解不能在作品的字面上去理解，這就告訴我們「意境」的獲得是在於有限文字傳達出的無限情感體會。到晚唐司空圖《二十四詩品》以及他的書信中，以「味外之味」、「象外之象」承繼劉禹錫的觀點，進一步以二十四品詮釋他對於二十四種藝術特徵的體會與理解。他認為每一種情感體會表現在作品中，必然的會呈現出某種的藝術

特徵，在對每一種藝術特徵的描述中，司空圖以文學的手法結合傳統天人合一的生命哲學體驗，創造出「超以象外，得其環中。」的詮釋方法，完全不同於以往的《詩格》、《詩式》這類片語隻言的說明，把最難說清楚的文學情意，以最恰當的贊體形式呈現出來。戴容州說過詩人所見到的景色是「可望而不可及」，這是因為客觀的景物已然被詩人主觀情意轉化了，所以在詩人心中景物已帶有情意成份。若要以散文的方式來詮釋這種虛虛實實的情感體驗，可能那份屬於詩才有的吟詠徘徊的韻味就蕩然無存了。既要保存詩的吟詠徘徊的韻味，又要詮釋出這份詩情的內涵，以贊體這種似詩的體式應該就是最恰當。贊體雖是古詩的一種，但它是一種說明性較強的詩，劉勰說：「讚者，明也，助也。並颺言以明事，嗟嘆以助辭也。」所以贊可以說是一種「說明詩」，用來說明、獎歎某一件事，同時以四字之句、數韻之辭保留住對主題的一種情感體會。因此，二十四品就是對二十四種情感體會的獎歎與說明。不過，司空圖還強調每一種情感體會都要能達到「味外之味」、「象外之象」無限感受的藝術效果。任何一種情感體會只要能達到這樣的藝術效果，也就是創造了意境。所以意境是一種審美效果而非審美類型。

從先秦時代形象思維的初期發展開始，經由兩漢「感物吟志」詩學觀念確立了抒情傳統，到了魏晉南朝也就完成詩學理論與創作中最基本的情物合一的意象觀。唐代詩人透過實際創作開擴並深化意象觀，建立起具有唐代詩學特色的意境觀，可以說古典詩歌最高層次的藝術觀念完成於唐人手中。唐以後，沿襲著這股強調詩歌審美本質的流脈，宋、元、明、清雖各有詩學理論的發展，大抵而言只是在意境這一最高層次的藝術觀念之下，尋求適應於不同時代背景的詮釋架構。南宋嚴羽《滄浪詩話》的「興趣」說，明代王士禛的「神韻說」、公安派的「性靈說」與王夫之在《詩廣傳》、《薑齋詩話》對「情景交融」觀念上的闡發，清代葉燮《原詩》也對情景交融的觀念有所貢獻，以及袁枚對性靈說的繼承與發展。這些不同時代的詩學觀點，其實都是繼唐代意境觀重視詩歌審美本質的特徵而來，興趣說、性靈說、情景交融都包含在更大範圍的意境觀之中。所以，王國維以真情真景的「境界說」(王國維常常將「境界」與「意境」等同視之)取代往昔的這些看法，他認為：「然滄浪所謂興趣，阮亭所謂神韻，猶不過道其面目，不若鄙人拈出『境界』二字，為探其本也。」(註¹³⁵)。什麼是探其本？葉嘉瑩認為境界說的本質就是真實的情感感受。凡作者能把自

註¹³⁵ 王國維撰：《人間詞話》，第9則，頁6。

己所感知之「境界」，在作品中作鮮明真切的表現，使讀者也可得到同樣鮮明真切之感受者，如此才是「有境界」的作品。（註¹³⁶）也正是「有意境」的作品。因此，對於興趣說、神韻說、性靈說、情景交融這些觀點的詮釋，都必須要掌握住根本的真實情感，而這一根本早已在唐代的詩學理論中實踐了。

歷代詩論家論詩，總脫不出「情景交融」這樣的論點，實際上不管是意象也好，意境也好，或是情景交融也好，在以抒情為主軸的詩學傳統中，基本內涵就是去理解主觀情性與客觀具象事物如何結合及表現。傳統的比興，固然是本有的詩學系統中對主客觀交融的詮釋術語，然而由於中國文化的某些特質使得比興一直脫不開與政教的關係，歷代的解釋也往往強調於取義與不取義的分別，深刻的藝術內涵一直未能揭開，也就不盡適合做為詮釋意境的理論方法。因此筆者選擇美學做為本文的觀念基礎。當然這並不是要削足適履的拿中國詩學套用西方文藝理論，而是基於兩大文化系統中，有其基本相通甚至是相同的藝術觀念。傳統的比興之說與西方形象思維理論，其主旨都在於詮釋主觀與客觀如何交融、如何表達，所以美學中的形象思維得以適用於中國文學之中。透過美學對於主觀情意與客觀具象事物之間關係的精密分析，彌補中國詩學既重視情意卻又缺乏一套較為明確的分析方法的遺憾。同時透過美學，展示出中國詩學雖然不強調分析方法，實際上卻更重視對詩心的直接掌握與體會。進而在本文中嘗試著去釐析意象、意境這兩個重要的觀念。

註¹³⁶ 葉嘉瑩撰：《王國維的文學批評》（收錄於《王國維及其文學批評》臺北，桂冠圖書股份有限公司出版。1992年4月初版。），第三章 人間詞話中批評之理論與實踐，頁240。

參考書目

學位論文 (依畢業年份)

- | | | |
|----------------------------------|-------|------------------------|
| 皎然詩論研究 | 鍾 慧 玲 | 政治大學碩論, 1975 年。 |
| 空海文鏡祕府論之研究 | 鄭 阿 財 | 中國文化學院碩論, 1976 年 5 月。 |
| 司空圖詩味論 | 彭 錦 堂 | 東海大學碩論, 1976 年。 |
| 王昌齡詩格之研究 | 吳 鳳 梅 | 政治大學碩論, 1979 年。 |
| 今存十種唐人選唐詩考 | 呂 光 華 | 政治大學碩論, 1984 年 5 月。 |
| 中國文學批評史上之美學批評法 | 蔡 芳 定 | 台灣大學碩論, 1985 年 4 月。 |
| 中國譬喻品評法初探 | 余 小 蘭 | 台灣大學碩論, 1986 年 5 月。 |
| 司空圖詩論研究 | 吳 忠 華 | 文化大學碩論, 1986 年 6 月。 |
| 從思維形式探究六朝文體論 | 賴 麗 蓉 | 台灣師大碩論, 1987 年 5 月。 |
| 魏晉南朝繪畫美學研究 | 張 靖 亞 | 東海大學哲研所碩論, 1987 年 5 月。 |
| 盛唐王孟詩派美學研究 | 潘 麗 珠 | 臺灣師大碩論, 1987 年 5 月。 |
| 王維詩歌的抒情藝術研究 | 朱 我 忞 | 東海大學碩論, 1988 年 6 月。 |
| 六朝藝術理論中之審美觀研究 | 鄭 毓 瑜 | 台灣大學博論, 1990 年 5 月。 |
| 世說新語中人物美學之研究 | 廖 柏 森 | 東海大學哲研所碩論, 1990 年 4 月。 |
| 司空圖詩品運用莊子思想之研究 | 閔 丙 三 | 臺灣師大博論, 1990 年。 |
| 清代詩學「境」、「意境」、「境界」杜
相關之理論與實際批評 | 杜 淑 華 | 政治大學碩論, 1991 年 7 月。 |
| 王昌齡詩論研究 | 陳 必 正 | 輔仁大學碩論, 1992 年 6 月。 |

期刊論文 (依出刊年份)

- 屈原作品中隱喻和象徵的探討 彭 毅 收於《文學評論》第一集。台北，書評書目出版社出版。1975年5月15日初版，1976年10月20日再版。頁293-325。
- 析杜甫的秋興八首之七 顏 元 叔 中外文學，第七卷，第十期。1979年3月。
- 論鍾嶸的形象批評 廖 棟 樑 古典文學第8集。1986年4月初版。
- 論魏晉南北朝文質觀念及其所衍生的諸問題 顏 崑 陽 古典文學第9集。1987年4月初版。
- 人倫鑒識與文學批評的關係 王 金 凌 古典文學第9集。1987年4月初版。
- 談王昌齡的《詩格》——一部有爭議的書 李 珍 華 傅 璇 琮 文學遺產 1988年第6期。
- 王昌齡的詩歌理論 王 運 熙 復旦學報 1989年第5期。
- 說意境 葉 朗 不詳。(自東海大學圖書館電子資料庫—中國期刊網下載)
- 淺談王昌齡的《詩格》理論 張 伯 偉 不詳。(自東海大學圖書館電子資料庫—中國期刊網下載)
- 興義轉向的關鍵——鍾嶸對興的新解 李 正 治 中外文學，第20卷，第7期，頁67-79。
- 唐代意境論初探——以王昌齡、皎然、司空圖為主 黃 景 進 文學與美學第2集。臺北，文史哲出版社出版。1991年10月初版。

書籍 (依首字筆劃)

- 萬首唐人絕句 洪 邁 景印文淵閣四庫全書，第526、527冊。臺北，商務印書館印行。1986年初版。
- 三體唐詩 周 弼 景印文淵閣四庫全書，第545冊。臺北，商務印書館印行。1986年初版。

- 唐詩鼓吹 元 好 問 景印文淵閣四庫全書，第 558 冊。臺北，商務印書館印行。1986 年初版。
- 唐音 楊 士 宏 景印文淵閣四庫全書，第 563 冊。臺北，商務印書館印行。1986 年初版。
- 唐詩品彙 高 ？ 景印文淵閣四庫全書，第 567、568 冊。臺北，商務印書館印行。1986 年初版。
- 唐音癸籤 胡 震 亨 上海，上海古籍出版社出版。1981 年 5 月第 1 版第 1 刷。
- 御選唐詩 陳廷敬 等 景印文淵閣四庫全書，第 704、705 冊。臺北，商務印書館印行。1986 年初版。
- 唐詩別裁 沈 德 潛 國學基本叢書。臺北，商務印書館印行。1956 初版。
- 唐人萬首絕句選 王 士 禛 文光圖書公司印行。出版年、版次不詳。
- 唐賢三昧集箋註 王 士 禛 臺北，廣文書局印行。1968 年 11 月初版。
- 古唐詩合解 王 堯 衢 保定，河北大學出版社出版。2000 年 4 月第 1 版。
- 唐詩三百首 蘅 塘 退 士 臺北，三民書局股份有限公司印行。1973 年 5 月初版，1998 年 8 月修訂 10 版。
- 今體詩鈔 姚 鼐 台中，中庸出版社印行。1956 年初版。
- 十三經注疏（附校勘記） 臺北，藝文印書館印行。1997 年 8 月初版 13 刷。精裝。
- 人間詞話 王 國 維 臺北，金楓出版社出版。出版年不詳。龔鵬程總策劃，林玫儀導讀。



- 五卷本皎然詩式 釋 皎 然 臺北，廣文書局出版。1981年8月初版。
- 中國藝術精神 徐 復 觀 臺北，學生書局出版。1966年2月初版，1998年5月第12刷。
- 中國文學批評家與文學批評 朱 東 潤 臺北，臺灣學生書局出版。1984年5月再版。
- 中國山水詩研究 王 國 瓊 臺北，聯經出版事業公司出版。1986年10月初版。
- 中國古代文藝美學範疇 曾 祖 蔭 臺北，文津出版社印行。1987年8月初版。
- 中國文學史 葉 慶 炳 臺北，臺灣學生書局出版。1987年初版，1994年9月4刷。
- 中國文學史 游 國 恩 臺北，五南圖書股份有限公司出版。1990年11月初版，1995年12月初版2刷。
- 中國文學批評史 顧 易 生 臺北，五南圖書出版公司出版。
王 運 熙 1991年11月初版1刷，1993年3月2版一刷。
- 中國古代文學創作論 張 少 康 臺北，文史哲出版社出版。1991年6月初版。
- 中國文學批評 第一集 呂 正 惠 臺北，學生書局印行。1992年8月初版。
蔡 英 俊
- 中國文學批評史 郭 紹 虞 臺北，五南圖書出版公司，1994年8月初版1刷。
- 中國詩學 陳 慶 輝 臺北，文史哲出版社出版。1994年12月初版。
- 中國文學發展史 劉 大 杰 臺北，華正書局有限公司。1995年7月版。
- 中國思想史 韋 政 通 臺北，水牛出版社出版。1995年10月30日11版7刷。

- 中國古代心理詩學與美學 童慶炳 中華書局出版，1997年3月第1版，10月第2刷。
- 中國文學理論史 黃保真 臺北，洪葉文化事業股份有限公司
成復旺 出版。1998年8月初版2刷。
蔡鍾翔
- 中國古典美學史 陳望衡 湖南，湖南教育出版社出版。1998
年第1版第1刷。
- 中國詩史 陸侃如 天津，百花文藝出版社出版。1999
馮沅如 年2月第1版，2002年1月第4
刷。
- 中國詩歌藝術研究 袁行霈 臺北，五南圖書出版公司出版。
1989年5月初版，1999年5月初
版3刷。
- 中國古代文學史長編 郭預衡 北京，首都師範大學出版。2000年
第2版第1刷。
- 中國文學的美感 柯慶明 臺北，麥田出版社出版。2000年1
月1日初版1刷。
- 六朝文論 廖蔚卿 臺北，聯經出版事業公司出版。
1978年4月初版，1981年3月第2
刷。
- 文心雕龍輯注 劉勰 四部備要，集部。據別下齋叢書本
校刊。
- 文學概論 王夢鷗 臺北，藝文印書館印行。2001年
10月初版8刷。
- 文學知識 楊牧 臺北，洪範書店印行。1979年9月
初版，1986年5月3版。
- 文藝心理學 朱光潛 臺灣開明書店出版。1968年12月
重1版，1999年1月新排1版。
- 王維評傳 劉維崇 臺北，正中書局印行。1972年7月
初版。

- 王維詩研究 柳 晟 俊 臺北，黎明文化事業公司出版。
1987年7月初版。
- 王國維及其文學批評 葉 嘉 瑩 臺北，桂冠圖書股份有限公司出
版。1992年4月初版。
- 世說新語 劉 義 慶 臺北，三民書局股份有限公司出
編 撰 版。1996年8月初版1刷，2001
劉 正 浩 年初版3刷。
等 譯
- 古典文藝美學論稿 張 少 康 臺北，淑馨出版社出版。1989年
11月出版。
- 古典文學論探索 王 夢 鷗 臺北，正中書局印行。1984年2月
臺初版，1991年10月臺初版3
刷。
- 玄學與魏晉士人心態 羅 宗 強 臺北，文史哲出版社出版。1992年
11月初版。
- 司空圖新論 王 潤 華 臺北，東大圖書出版公司印行。
1989年11月初版。
- 老子道德經注 王 弼 注 臺北，世界書局出版。1957年7月
陸德明釋文 初版1刷，1996年初版9刷。
- 先秦漢魏南北朝詩 逯 欽 立 臺北，學海出版社出版。1991年再
版。
- 先秦兩漢文論選 張 少 康 北京，人民文學出版社出版。1999
盧 永 璘 年1月。
- 全唐詩 彭 定 求 北京，中華書局出版。1960年4月
楊 中 訥 第1版，1996年1月第6刷。
- 全唐五代詩格校考 張 伯 偉 西安，陝西人民教育出版社出版。
1996年7月第1版第1刷。
- 西方美學史 朱 光 潛 臺北，頂淵文化事業股份有限公司。
2001年6月初版1刷。

- 朱自清、胡適、聞一多解讀唐詩 朱 自 清 瀋陽，遼海出版社發行。2001 年 5
胡 適 月第 1 版第 1 刷。
聞 一 多
- 杜詩意象論 歐 麗 娟 臺北，里仁書局出版。1997 年 12
月 31 日初版。
- 周秦兩漢文學批評史 羅 根 澤 臺北，商務印書館出版。1966 年 8
月臺一版，1996 年 4 臺 2 版 1
刷。
- 河嶽英靈集研究 傅 璇 琮 北京，中華書局出版。1992 年 9 月
李 珍 華 第 1 版第 1 刷。
- 苦悶的象徵 廚 川 白 村 臺北，志文出版社出版。1979 年
(林文瑞 11 月初版，1989 年 8 月再版。
譯)
- 物象與心境—中國園林 漢 寶 德 臺北，幼獅出版事業出版。1990 年
6 月初版，1996 年 1 月初版 2 刷。
- 政府遷臺以來文學研究理論及方 李 正 治 臺北，學生書局印行。1988 年 11
法之探索 月初版。
- 美學散步 宗 白 華 臺北，洪範書店出版。1981 年 8 月
月初版，2001 年 3 月第 6 印。
- 唐人選唐詩新編 傅 璇 琮 臺北，文史哲出版社出版。1999 年
2 月初版。
- 唐詩學探索 蔡 瑜 臺北，里仁書局出版。1998 年 14
月 10 日初版。
- 唐詩體派論 許 總 臺北，文津出版社出版。1994 年
10 月初版。
- 格式塔心理學原理 Kurt Koffka 臺北，昭明出版社出版。2000 年 7
原 著 月第 1 版第 1 刷。
黎 煒
翻 譯
- 從現象到表現—葉維廉早期文集 葉 維 廉 臺北，東大圖書出版公司出版。滄
海叢刊，1994 年 8 月初版。

- 從鍾嶸詩品到司空詩品 蕭 水 順 臺北，文史哲出版社印行。1993 年 2 月初版。
- 隋唐五代文論選 周 祖 譔 北京，人民文學出版社出版。1999 年 1 月初版。
- 隋唐五代文學思想史 羅 宗 強 北京，中華書局出版。1999 年 8 月第 1 版第 1 刷。
- 皎然詩式研究 許 清 雲 臺北，文史哲出版社印。1988 年 1 月初版。
- 皎然詩式輯校新編 許 清 雲 臺北，文史哲出版社印行。1984 年 3 月初版
- 現代詩學 蕭 水 順 臺北，東大圖書出版公司出版。滄海叢刊，1987 年 4 月初版，1998 年 8 月再版。
- 晚唐五代文學批評史 羅 根 澤 臺北，商務印書館出版。1966 年 8 月臺一版，1996 年 4 臺 2 版 1 刷。
- 莊子讀本 黃 錦 鉉 臺北，三民書局股份有限公司出
注 譯 版。1974 年 1 月初版，1996 年 2 月 13 版。
- 楚辭植物圖鑑 潘 富 俊 撰 臺北，貓頭鷹出版社出版。2002 年
呂勝由攝影 2 月初版。
- 詩論 朱 光 潛 臺北，正中書局出版。1962 年 9 月
臺初版，1993 年 6 月重排本第 1
刷，1995 年 7 月重排本第 2 刷。
- 詩經研讀指導 裴 普 賢 臺北，東大圖書股份公司出版。
1977 年 3 月初版，1991 年 4 月三
版。
- 詩歌流變史 李 曰 剛 臺北，文津出版社出版。1987 年初
版。
- 詩心 張 健 臺北，國家出版社出版。1990 年 6
月初版。

- | | | |
|---------------|-------|---|
| 詩國高潮與盛唐文化 | 葛 曉 音 | 北京，北京大學出版社出版。1998年5月1版1刷。 |
| 嘉陵談詩二集 | 葉 嘉 瑩 | 臺北，東大圖書股份有限公司出版。1985年2月初版，1999年10月2版。 |
| 嘉陵談詩(一)(二) | 葉 嘉 瑩 | 臺北，三民書局股份有限公司出版。1970年4月初版，1998年10月7版。 |
| 嘉陵說詩講稿 | 葉 嘉 瑩 | 臺北，桂冠圖書公司出版。2000年2月初版1刷。 |
| 審美三論 | 姚 一 葦 | 臺北，臺灣開明書店印行。1993年1月初版。 |
| 漢代風俗制度史 | 瞿 兌 之 | 民俗、民間文學影印資料之五十六。上海文藝出版社，1991年3月初版。 |
| 漢魏六朝詩講錄(上)(下) | 葉 嘉 瑩 | 臺北，桂冠圖書公司出版。2000年2月初版1刷。 |
| 境生象外 | 韓 林 德 | 北京，三聯書店出版。哈佛燕京學社叢書，1995年4月第1版，1996年3月北京第2刷。 |
| 歷史、傳釋與美學 | 葉 維 廉 | 臺北，東大圖書股份有限公司出版。比較文學叢書。1988年3月初版 |
| 談美 | 朱 光 潛 | 臺北，萬卷樓圖書有限公司出版。1990年3月初版，1998年3月初版5刷。 |
| 歷代詩話 | 何 文 煥 | 臺北，藝文印書館印行。1991年9月5版。 |

- 鏡與燈—浪漫主義文論及批評傳統 M . H . 艾布拉姆斯 北京，北京大學出版社出版。1989年12月第1版第1刷。
 鄺稚牛、張照進、童慶生譯，王寧校
- 魏晉清談 唐 翼 明 臺北，東大圖書股份有限公司出版。1992年10月初版。
- 魏晉思想 甲編三種、乙編三種 魯 迅 等 臺北，里仁書局出版。1995年8月31日初版。
- 魏晉南北朝文論選 鬱 沅 北京，人民文學出版社出版。1999年1月初版。
 張 明 高