

## The Germinal Theory of "Yi Jing (意境)" in "Wen-xin-diao-long (文心雕龍)"

盧, 永璘  
北京大学中文系 : 副教授

<https://doi.org/10.15017/9681>

---

出版情報 : 中国文学論集. 22, pp.1-14, 1993-12-25. The Chinese Literature Association, Kyushu University  
バージョン :  
権利関係 :



# 意境理論胎萌於《文心雕龍》說

盧 永 璘

意境論是中國古代文藝思想中一個非常重要的理論，是最具東方特色的傳統美學思想之一。近些年來，它已引起美學界、文論界同仁的廣泛關注。

究竟甚麼是意境？換言之，意境這一理論範疇的內涵應該如何確定？雖然中國古代具體每一位文論家都未曾對它作出正面的、明晰的界說，但許多人都從不同角度、不同層面進行了各種透視和把握。總合各家所論，我以為可作如下表述：所謂意境（或曰境界），是中國古代文論家們對文藝作品、特別是詩、賦、詞、曲等類文學作品的審美特性的概括，指在創作主體和創作客體彼此相互交融的基礎上而生成的一種審美的藝術世界。這個藝術世界所賴以建構的物質媒介（語言文字）和表層形象精約簡淨，而其中所包蘊的內容却極為豐富，既有著綿綿不盡的情思，又有著重々疊々的景觀，更有著深邃曠遠的理趣。而這一豐贍的藝術世界在作品完成之後，由於是隱含在表層文字、形象之下，因而并未成為真實的物理存在，只是呈現為虛幻的潛存在狀況，它有待於讀者在閱讀、鑑賞時的積極參與，才能得以真正的實現。勿庸置疑，能夠創造出這種審美藝術世界，即以意境見長的文學作品，為數并不很多；但同樣勿庸置疑的是，在中國古代意境理論家們看來，只有這種創造出了意境的作品，特別是有深遠意境的作品，才是藝術的精華、審美的極致。也就是說，文學創作，就應該把意境的創造作為最高標尺和終極旨歸。誠如意境理論的集大成者、晚清王國維所說：“詞以境界為最上。”<sup>1</sup>“文學之工不工，亦視其意境之有無與其深淺而已。”<sup>2</sup>

那麼，意境這一深刻的美學理論，究竟產生於甚麼時候呢？目前多數研究者已經取得的共識是：這一理論明顯地、

意境理論胎萌於《文心雕龍》說（盧）

大量地出現在唐代，所以應該說是正式確立於唐代。而對於意境理論的最初萌生，學術界同仁迄今尚未形成一致意見。僅就筆者所見，就有以下幾種代表性觀點。一曰：意境論只能是唐代的產物，因為它是唐代格律詩的理論總結，不可能出現在唐代以前。<sup>③</sup>二曰：這一理論出現甚早，遠在先秦時期就已經有了意境論。<sup>④</sup>三曰：意境論的出現應該斷限在魏晉時期，具體說是由晉代著名詩人陶淵明在其著名詩作《飲酒詩》（之五）<sup>⑤</sup>中提出來的，因為詩中第一句為「結廬在人境」，提出了「境」字；第九句「此中有真意」，出現了「意」字，合而為「意境」，所以詩的意境說，最早應源於陶詩。<sup>⑥</sup>上述三家觀點，自然都可作為一家之言而存在，但據筆者淺見，又都有可商榷之處。簡而言之，一說過於絕對，割斷了唐代意境論與前代文學和文學思想之間的承繼關係，既忽視了前代已經萌生的一些意境思想，又無視唐人論意境時多以前代詩人作品（如劉宋時謝靈運作品，非格律詩）為最佳例證的現象。二說則又比較汗漫，把意境理論賴以產生的思想文化淵源（如先秦諸子之哲學）就直接看成意境理論本身，而無視二者之間質的區別。三說的時代斷限大抵不差，但具體指實意境說就是出現於一首陶詩之中，則頗令人費解。陶氏那首《飲酒詩》（之五）本身，無疑是一篇創造了深遠意境的佳作，但該詩并非論詩之作，其中雖出現了「意」、「境」二字，但二者并無詞義關聯，而且各自也都不是從詩學理論角度被使用的，說它們就是意境理論，實在有些勉強。

筆者認為，意境理論在唐代以前的六朝時期確乎已經出現了一些萌芽現象。但審慎察之，其胎萌之母體并非陶詩，而是晚於陶氏詩歌幾十年出現的《文心雕龍》一書。在劉勰所撰、成書於南朝齊代末年（公元495—500左右）的這部文論巨著中，已經初步触及和揭櫫了意境理論的一些重要屬性。下面擬結合意境理論的內涵，試作剖析。

## 二

如上所述，意境理論的第一層內涵，是指文學作品通過主客體的相互交融，從而生成一種渾然一體的審美藝術世界。其中的主體方面，指作者的主觀精神世界在具體作品中的體現，一般稱之為「意」，抑或稱之為「我」、「心」、「情」、「情志」等々；客體方面，則指作品中所描繪的外在客觀世界諸現象，一般稱之為「境」，抑或稱之為「物」、「象」、「景」、「境象」等々。二者的異質同構，彼此融匯，是意境世界形成的基礎。這可以說是意境理論的基本性質。對此，唐代

以後的代表性理論家無不強調之。例如：

盛唐時期王昌齡在《詩格》中說：“詩貴所見景物與意愜者相兼道。若一向言意，詩中不妙及無味；景語若多，與意相兼不緊，雖理道亦無味”。已經認識到詩歌創作貴在“景物”與“意”相兼而不可或缺，并且“相兼”要緊，即要融合無間，否則就會“不妙”、“無味”，即失去審美價值。中唐釋皎然在《秋日遙和盧使君》一詩和論詩著作《詩式》中，分別提出了“詩情緣境發”、“假象見意”兩個命題，主張詩人主體情志的萌生，皆由外境觸發而興起；同時又要由描繪外界景象而體現在作品中。晚唐司空圖在《與王駕評詩書》中提出：“長於思與境偕，乃詩家之所尚者。”認為詩人創作時所應宗奉的原則，即是主體情思與客體景象結合而偕行。北宋蘇軾《東坡詩話》評論陶淵明詩句“采菊東籬下，悠悠見南山”時說：“因采菊而見山，境與意會，此句最有妙處”。其妙處就在於創造出了意境世界。南宋范晞文《對床夜話》在評論唐代杜甫詩時闡發說：“景無情不發，情無景不生”，最好的詩歌是“情景相融而莫分”者。明代謝榛在《四溟詩話》中說：“作詩本乎情、景，孤不自成，兩不相背”。明末清初王夫之在《姜齋詩話》中提出：“情、景名為二，而實不可分離。神於詩者，妙合無垠。”“情景相入，涯際不分”。清代馮金伯《詞苑萃編》中說：“情景交融而詞成”。上述四例中所說的“情”、“景”，都是創作主、客體的代稱，“情”，并非專指現代心理學上所謂情感，而是詩人全部心靈世界，“景”亦非僅指自然風景，而是作品所描繪的全部感性世界。這種用法，在意境論大家、晚清王國維的《文學小言》中也曾出現：“文學中有二原質焉：曰景曰情。前者以描寫自然及人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神態度也”。明言這種“情”、“景”乃是主、客體兩大世界。當然，王國維使用更多的，還是“意”與“境”一對範疇：“文學之事，其內足以據己，而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學”。

上述論家所說的“思與境偕”、“境與意會”、“情景相入”、“情景交融”、“意與境渾”等々，都是對詩歌意境生成基礎的切當而又簡明的表述。而對於意境理論的這一基本性質，早在劉勰的《文心雕龍》中，就已經有了雖是初步的、但却相當精采的論述，這就是書中以《神思》、《物色》、《明詩》、《詮賦》等篇為中心而提出并闡發的文學“意象論”。

首先，劉勰從文學的本原論角度，關注了文學創作的根本動因，即在於外物對人心的感召和作用。《明詩》篇談

意境理論胎萌於《文心雕龍》說（盧）

到詩歌創作的原動力是：

人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。

《詮賦》篇論述辭賦的生成原理，也持同樣觀點：

原夫登高之旨，蓋睹物興情。

《物色》篇更明確地概述各類文學的創作動因說：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。情以物遷，辭以情發。

這些論述中的“物”、“物色”，主要指自然界聲音、色彩等各種能作用於人之感官的現象，同時也包含人類社會生活的種種境象。而其中的“心”、“情”、“志”，則指以情感為中心的作家的主體精神世界。任何文學創作，都離不開外物對人心的感召和人心對外物的反應。

其次，劉勰從創作論的角度，深入闡述了在文學構思活動中，作家主體的心靈、情志，是如何與客體創作對象初不分離、相互融會，從而孕育出文學的審美意象的。關於這一重要問題，主要是在《神思》篇中展開論述的。《神思》篇是劉勰文學創作理論的綱領，集中探討了決定文學創作成敗高低的關鍵——藝術構思問題。所謂“神思”，就是指以藝術想像為核心的藝術構思活動。在劉勰看來，文學創作中的“神思”活動，有兩大顯著特徵，一是情思可以超越任何時空的限制：“文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里”。二是情思要伴之以物象的聲、色，一起活動：“吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色”。這兩者都非常重要，而看劉勰的口氣，似乎是更重視後者，所以他緊接著便對“神思”作了如下的概括：

故思理為妙，神與物游。

這裏的“思理”，即“神思”，亦即藝術構思活動。“神”，是作家主體精神，“物”則是構思活動中浮現於作家眼前耳畔的各種物象，它們已不是外在物象本身，而是作用於人的內視覺、內聽覺的各種表象，其中包含著已經變形、經過分化組合、聯想想像的各種模糊的表象。在這種“神與物游”的“神思”活動中，“神”、“物”雙方的表現都很活躍。在構思初始階段是“情以物興”、“物以情觀”（《詮賦》），“情往似贈，興來如答”（《物色》）。一方面，作家的主觀情志由表象觸發而興起；另一方面，作家又移情於物象，給它們塗上各種各樣的感情色彩。在構思漸趨深入之後，二者的

關係則愈來愈密切；「既隨物以宛轉」，亦與心而徘徊」（《物色》）。「隨物宛轉」者心，「與心徘徊」者象，二者簡直到了如魚似水、如膠似漆，須臾而難以離棄的程度。當然，在創作的主客體中，劉勰認為是有主次、體用之分的，即情志為主為體，表象為次為用。《神思》篇「贊」語中論及於此：

神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。

創作主要是爲了表現「神」，但「神」不能直白渲泄，要因「象」而「通」，否則「神」就無所寄寓；而構思中「象」的活動，又正是孕育在情感、心靈的不斷變幻之中：物象（表象）紛紜呈現，以求「神」的垂青錄用；「神」則以深微之情志理趣，與之呼應。經過這樣往復作用、交合，結果就育化出了文學作品的胚芽——審美意象：

然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。此蓋馭文之首術，謀篇之大端。（《神思》）

這裏的「玄解之宰」，指能理解玄奧道理的主宰，即作家的心靈，「獨照之匠」，指有獨到見解的藝術家，即高明的作者。「尋聲律而定墨」、「窺意象而運斤」，都指創作過程，作家要尋找最悅耳的聲律，要依據內視覺出現的意象，來揮筆落墨，形諸文字。這是「馭文」、「謀篇」即文學創作的最重要的原則。這裏正式提出了「意象」這個重要的文論範疇，它是「意」和「象」結合化育的產物。從劉勰此段話的行文看來，對它并未予以特殊的重視和強調，但這一範疇在文論中的出現，具有劃時代的里程碑的意義，它是美學理論從雜文學理論中自覺起來、獨立出來的標志。前此一千多年的中國文論（從孔子算起），主要的都是「二層次論」，即以作者之情志爲體，以表達情志的文辭爲用。「意象論」的提出，則將已往的「二層次論」推進到了「意」、「象」、「言」的「三層次論」，它只能是藝術文學即美學的理論，不能再是美文以外的論說、應用等文體的寫作原則，因此，劉勰的《神思》篇雖然尚未聲明，但實際上主要是講美學的創作構思規律了，這從上述「神與物游」到「神用象通」到「窺意象而運斤」的論述中可以清楚地看出。而當時呈現在劉勰頭腦中的美文學，其範圍雖然還比較模糊，但主要是指詩、賦等抒情寫景、體物言志的表現類文學，所以這裏提出的「意象論」，不同於後世小說理論中的典型形象，主要是指詩人所創造的感性藝術世界，實即後世所謂的藝術意境。

勿庸贅言，「意象論」在文學理論中的提出並確立，自然並不是劉勰一人所師心獨造的結果。從先秦《易傳》中提出的易學「立象以盡意」開始，漢代的《淮南子》、《論衡》，晉代的《文賦》、《文章流別論》，都爲「意象論」的正

式出現作出了貢獻，換言之，“意象”這個範疇，是歷代衆多哲學家、文論家爲之付出了心血，“千呼萬喚始出來”的一個美學領域的寧馨兒。

三

當然，即使同是抒情文學所建構起來的審美意象世界，意境作品實際上還有一些自己的特殊性，即它不提倡而且有些排斥以比較俗白直露的文字和形象來構築淺近易識的藝術世界，象唐代白居易論詩所主張的那種“首句標其目，卒章顯其志”的寫法，意境理論是反對的；它也不貴重而且有些輕賤以細針密綫的文字和形象構築綿密勻稱的藝術世界，象清代洪昇論詩所主張的“詩如龍然，首、尾、角、鱗、鬣，一不具，非龍也”，意境理論也是反對的。意境理論要求於詩的，是以能簡則簡的省淨文字和表層形象，來營構內蘊盡可能豐贍的藝術世界，整個世界要呈現出深邃的多維性、疏淡的空靈性和指向的無限性。這種審美要求，是意境論的特殊性質，舍此不足以言意境。

關於意境的這種特質，是唐代以後的意境論家們所尤爲強調的。例如：中唐釋皎然在《詩式》中提出：“兩重意以上，皆文外之旨。若遇高手如康樂公（謝靈運），覽而察之，但見性情，不睹文字，蓋詩道之極也。”且如“池塘生春草”，情在言外；“明月照積雪”，旨冥句中。”強調詩歌之極則，在於所蘊含的旨義之豐，即“文外之旨”。皎然和尚的這一主張，爲他的後學晚輩劉禹錫所繼承并作了發揮，他在《董氏武陵集紀》中說：“片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之。……詩者，其文章之蘊耶？義得而言喪，故微而難能；境生於象外，故精而寡和”。詩歌的創作，應該能以“片言”而明“百意”，應該“義得”“言喪”，尤其要作到“境生於象外”。晚唐司空圖在《與李生論詩書》中提出了詩美在於“鹹酸之外”的“味外之旨”、“韻外之致”說；在《與極浦書》中提出了“象外之象”、“景外之景”說；在《廿四詩品》中更是突出強調“超以象外，得其環中”（《雄渾》）、“遇之匪深，即之愈稀”（《冲淡》）、“不著一字，盡得風流”（《含蓄》）之美的境界，可以說已將意境特殊性質的論述推向了高潮。此後，對詩歌持這種審美要求者代不乏人，約而言之，如北宋梅堯臣強調：詩歌“必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外，然後爲至矣”。北宋蘇軾主張：“論畫以形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定非知詩人”。南宋嚴羽指出：“詩

者，吟詠性情也。盛唐諸公惟在興趣，羚羊挂角，無迹可求。故其妙處瑩徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象，言有盡而意無窮<sup>(13)</sup>。明代朱承爵說：“作詩之妙，全在意境融徹，出音聲之外，乃得真味<sup>(14)</sup>”。王廷相指出：“詩貴意象透瑩，不喜事實粘著。古謂水中之月、鏡中之影，可以目睹，難以實求是也<sup>(15)</sup>”。清代王士禎論詩主“神韻”，其主要宗旨即突出強調意境的特質：“詩如神龍，見其首不見其尾。或云中露一爪一鱗，安得全體<sup>(16)</sup>！”“知味外味者，當自得之<sup>(17)</sup>”。葉燮強調：“詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺<sup>(18)</sup>”。晚清況周頤論詞：“詞境以深靜爲至，……思之思之，遂由淺而漸深<sup>(19)</sup>”。王國維評論南宋詞人姜夔（白石）說：“古今詞人格調之高，無如白石，惜其不於境界上用力，故覺無言外之味，弦外之響<sup>(20)</sup>”。

上述引文雖未詳析，但其旨義不難理解，足以證明意境理論的特殊性質。那麼，對於意境論的這種特殊性質，劉勰有所觸及呢？回答應該是肯定的。在《文心雕龍》一書中，劉勰從把握文學意象審美特徵的角度，提出了對上述意境論旨影響至深的精辟觀點。

在《物色》篇中，劉勰關注到優秀作品的語言在描寫、刻畫意象時，都具有概括力強、包蘊量大的特點，他列舉《詩經》中狀物言情頗爲成功的詩句說：

故，灼灼，狀桃花之鮮，依依，盡楊柳之貌，杲杲，爲初日之容，漙漙，擬雨雪之狀，喑喑，逐黃鳥之聲，嘒嘒，學草虫之韻。皎日、嘒星，一言窮理，參差、沃若，兩字連形。

這些詩句的確寫得非常生動、精彩，其中奧妙何在呢？劉勰說：

并以少總多，情貌無遺矣。

由於採取了“以少總多”的寫作方法，努力捕捉最能體現物象之神態的語彙，所以描寫起來就能以少許勝多々許，使描對象形神畢現。非但如此，劉勰還注意到好的文學作品在刻畫物色，描繪景觀時生動傳神之外，在這些物色景觀的背後又都包蘊著無盡的詩人的情思：“物色盡而情有餘，曉會通也”。因此這樣的作品也自然都包含著濃厚深微的審美韵味：

物色雖繁，析辭尚簡。使味飄飄而輕舉，情惝惝而更新。

在這些論述中，劉勰對物色、景觀的描繪，更多的還是關注它們“物色盡”、“情貌無遺”的特點，這離意境理論還有

意境理論胎萌於《文心雕龍》說（盧）



一段距離，但已經注意到“情有餘”、“味飄飄”的妙處，已經在向意境論逼近了。

在《比興》篇中，劉勰從中國古老的易象有多重象徵意義得到啓示，用以闡發詩學“賦、比、興”的特徵，認為“興”這種創作方法，其妙處即在於“依微以擬議”，以精約的語言和形象，來烘托、象徵、顯示深微的、豐贍的內蘊：

觀夫，興，之托喻，婉而成章。稱名也小，取類也大。

劉勰關於“興”的審美內涵的論述，遠較兩漢經學家的解釋深刻得多，後世意境理論家們非常重視經劉勰所闡釋的“興”之含意，以其為詞源，創造了“興象”、“興寄”、“興趣”等一系列屬於意境論大範疇的概念。

劉勰在上述這些論述之外，又特辟《隱秀》一篇，集中對文學意象的審美特徵進行了論述，提出了他的精辟觀點——“隱秀論”。如果說上述《物色》篇的“以少總多”、《比興》篇的以“小”見“大”論還與意境理論有些距離，那麼，看劉勰的“隱秀論”，我們就很難再說它和後世的意境論有甚麼質的區別了。

《隱秀》篇是《文心雕龍》中唯一的殘篇，原文中間一大段文字大約在宋、元之際已經亡佚（後為明人所補綴），只剩下不到二分之一的原文。但僅從這有限的殘存部分，仍可大體上窺見到劉勰“隱秀論”的要旨。如：

是以文之英華，有秀有隱。隱也者，文外之重旨者也；秀也者，篇中之獨拔者也。隱以複義為工，秀以卓絕為巧。

夫隱之為體，義生文外。秘響傍通，伏采潛發。譬父象之變互體，川瀆之鯀珠玉也。贊曰：深文隱蔚，餘味曲包。……

此外，在南宋張戒所撰《歲寒堂詩話》中，曾經引用到劉勰《隱秀》篇以下兩句佚文：

情在詞外曰隱，狀溢目前曰秀。

從這些論述中可以看出，“隱秀”，是劉勰提出的一對既有各自特定內涵，同時又彼此相互關聯、不可離異的審美概念。它們是針對同一個對象而提出的，這就是文學的意象。二者合而論之，是對文學意象的審美規範。分而言之，其中的“秀”是對意象之“象”而言，在具體作品中，即是對表層形象而言。在劉勰看來，作品的表層形象如果描繪得生動、真切、鮮明，能給讀者留下強烈而又深刻的印象，即可稱之為“秀”，所以說“狀溢目前曰秀”，“秀以卓絕為巧”，

也即上文引述北宋梅堯臣所謂的「狀難寫之景如在目前」。而這樣的形象描繪，在具體作品中一般不可能通篇皆是，而往往只是其中一些最為突出的句子，所以劉勰又稱它們為「秀句」，是「篇中獨拔者」。其中的「隱」，是針對意象中的「意」而言，但又不只是「意」，也包括「象」的一部分，即儲藏在表層「象」下的「象」。先說「意」，這是「隱」的主要對象。劉勰認為詩賦作家主體之「意」一定要隱約深蓄，即覆蓋於表層文字和「秀」象之下，所以說「情在詞外曰隱」，「隱」之為體，義生文外。這些「情」，這些「意」並不是單純的，而是極為豐富的，可能有二層、三層，甚至多層，所以劉勰又稱它們為「文外之重旨」、「隱以複義為工」。實即同於上引釋皎然《詩式》所謂「情在言外」、「旨冥句中」的「情」和「旨」，劉禹錫所謂「片言可以明百意」的「百意」。值得注意的是，即使是「隱」中之「義」，也不是抽象的邏輯義理和道德說教，而是審美的理趣。因此「贊」語中用「味」來說明之：「餘味曲包」。「味」是「餘味」，而且是「曲包」——婉轉曲折地包蘊著無盡的韵味，這和司空圖所說的「鹹酸之外」有「醇美」的「味外之旨」、「韻外之致」可以說沒有甚麼不同了。更值得注意的是，「隱」的內蘊裏還包含有多層次的景象，或如司空圖所說的「景外之景」、「象外之象」。這從上引劉勰所說「秘響傍通，伏采潛發。譬文象之變互體，川瀆之韞珠玉」的論述中，可以透出個中的消息。「秘響」者，作用於讀者內聽覺的若有若無之聲響也，「傍通」者，四通八達之謂也。「伏采」者，顯示於讀者內視覺的五顏六色的色彩也，「潛發」者，暗中生發之謂也。「秘響」和「伏采」都是可以直接訴諸人的感覺器官的具象。劉勰猶恐此意不為人所解會，因此接下來又引譬連類：這正如《易經》中複雜的「互體變爻」現象一樣，一卦可變多卦，一爻包含多爻，每一卦、爻都配合有一幅多維的境象畫面。這又如江河湖海中蘊藏著無數的珠玉，——從這兩個喻句中，其「象外之象」的論旨，更為昭然。

總之，劉勰的「隱秀」論內涵極為豐富，特別是其中的「隱」，總括著對文學審美世界的重々境象、綿々情思和深邃的意趣在內。而這個豐贍的藝術世界，又由表層的生動、鮮明的「秀」象所覆蔽著。這種分析，并非我們強加給劉勰，也并非從他的論旨中引而申之，而是其理論本身自含之義。那麼，劉氏「隱秀論」的觀點，與後世意境理論的特殊性質之間的血緣關係，也就不言而喻了。

四

意境作品中在表層“秀”象之下所覆蔽著的情思、意趣和境界，在被讀者接受之前，還只是一種潛存在，即處於“深文隱蔚”、“餘味曲包”的假存在狀況。只有待到讀者披卷展讀、鑑賞接收之時，加入自己的審美經驗去體味，去感受，這些原本潛伏著的意境才呈現出甦生、活躍的態勢，紛紛發露出來，以實現其娛樂於人、啓迪人的審美的神聖職能。這是意境理論的又一層內涵。對此，唐代以後的意境論家中，并非人皆道之，但也有些人介入了此題，并且論述得頗爲中肯。

首先，是中唐釋皎然在《詩式》中，初步触及到這一論旨：“至如天真挺拔之句，與造化爭衡，可以意冥，難以言狀。”冥者，契合領會之意。詩中的意境，只能靠讀者去以心會心的冥契領悟，才能獲得。其妙處難以言傳。皎然和尚的這一論旨，也被劉禹錫所進一步闡發，《董氏武陵集紀》中說：“詩中之意境是，非有的然之姿可使戶曉，必俟知者然後鼓行於時”。由於意境處於潛在狀態，所以不可能有清晰的形狀供人一覽而知曉，必須等待能够領會它的“知者”，才能被宣示出來，爲時人所欣賞。即是說，“知者”的參與，是不可或缺的。在上引北宋梅堯臣那段談論詩之意境的話語中，也涉及到讀者參與意境實現問題。當歐陽脩詢問他所謂的“狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外”的作品“何詩爲然”時，他回答說：“這類作品是‘作者得於心，覽者會以意，殆難指陳以言也’。這也是發揮皎然‘可以意冥，難以言狀’之意，但似乎沒有劉禹錫表達得那麼明確和突出。明末清初王夫之論詩，多從接受者的角度措意立論，他在《姜齋詩話》中說：“作者用一致之思，讀者各以其情而自得。人情之游也無涯，而各以其情遇，斯所貴於有詩”。王氏此說的新意在於他已不是一般地主張意境的實現必俟讀者的參與，而是強調：詩人所創之意境，自有其一定的質的規定性和指向性，而讀者在閱讀、接受時，則不必斤斤局促於去把握、去還原作者所創之意境，而可以、也必然有所創造，即所謂“各以其情而自得”。這似乎就不可一概名之爲參與實現意境，而是進行意境的再創造了。王夫之的這一論點，爲晚清詞論家譚獻所接受并予以發揮。他在《復堂詞敘錄》中說：“作者之心未必然，而讀者之心何必不然”。更明確地主張讀者鑑賞作品時所得之意境，完全可以超出作者的意料之外，不必期與之合。也

可以說，作者創作時自有其意境，而讀者閱讀時也有讀者之意境。這就頗有一些現代接受美學的色彩了。晚清意境大家王國維對此也有很好的認識，《人間詞話》中說：“夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須臾之物。唯詩人能得此須臾之物，鏤諸不朽之文字，使讀者自得之，遂覺詩人之言，字字爲我心中所欲言，而又非我能言。詩的意境（境界）既然是‘呈於吾心而見於外物’的‘須臾之物’，自然不是物理性地存在於現實時空之中，而是一種如水月鏡花般的假存在。在詩人創造它時是如此，當讀者接受它時也是如此，讀者的參與實現意境，是實現於自己的心中腦際，即獲得審美享受。重要的是這種獲得是‘自得之’，而非由作者、由作品提供直白的說教或高密度的形象去硬性塞給讀者。當然，讀者的‘自得之’，也不是沒來由的胡思亂想，而是沿著詩人、作品所提供的綫索、所暗示的方向去‘得之’，所以得到的似乎就是自己心中先已蘊藉著的意境，而又并非自己清楚想見、能說出來的意境，大體上還是在接受詩人、作品所提供之意境。《人間詞話》還有一段王國維談論‘古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界’之語，他列舉北宋晏殊等人三首詞中句子以分別象徵之。他自知引申得過遠，所以最後補充說：‘然遽以此意解釋諸詞，恐晏（殊）、歐（陽脩）諸公所不許也’。由此可見，王國維對於讀者參與實現作品之意境和再創造意境，已有較爲清晰的認識。這是非常可貴的，不愧爲意境論的集大成者。

關於意境要由讀者的參與才能實現這層理論，劉勰在《文心雕龍》中論述得不多，而且遠沒有達到王夫之、譚獻和王國維的高度，但也有些触及，這就是書中以《知音》篇爲中心而提出的“知音論”。

《知音》，是劉勰所撰的中國古代文學理論史上第一篇文學鑑賞批評專論。根據《文心雕龍》全書的理論體系，此篇應該說是論廣義文學即全部文章作品的鑑賞與批評。但是我們披讀篇中具體所論，不難發現它也象《神思》、《隱秀》、《物色》諸篇一樣，實際是側重在論述狹義文學即美學，尤其重在意境作品的鑑賞與批評。這從本篇篇名的確立，就可以窺見些消息。“知音”，是個著名掌故，出於《呂氏春秋·本味》篇：

伯牙鼓琴，鍾子期聽之。方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：“善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山！”少選（頃）之間而志在流水，鍾子期又曰：“善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。”鍾子期死，伯牙破琴絕弦，終身不更鼓琴。

這是中國有名的藝術鑑賞典故，它雖說的是音樂鑑賞，但其道理通於文學，特別是詩歌欣賞。而且伯牙所鼓之樂曲，明顯是高檔次的“陽春白雪”式的作品，其表層音符之下，自然蘊含著“志在高山”、“志在流水”等無量的景象、情思

和意趣。而這個由表層音符所覆蔽著的豐富的意境世界，只有遇到鍾子期這樣的“知音”者，才能品味出來，得到欣賞。可以說，這個典故本身，就是一個關於意境創造、意境認同、意境實現的典型例證。劉勰對此典獨有會心，不但在篇中引證其事（“夫志在山水，琴表其情。”），而且醒目地用爲篇名，是頗有深意的。我們知道，一般的文章，如《文心雕龍》上篇二十篇文體論中所論諸子、論說、書記等々，是無須用“知音”這樣的典故去說明其欣賞的；即使是美文學作品中的一部分，諸如後世出現的大量通俗小說，包括韻文中的變文、鼓詞，甚至包括白居易等大詩人的一部分詩作，也都沒有或很少有“高山流水”式的深意覆象。只有具備“隱秀”特點的意境作品，才需要解讀和破譯，與“知音”一典相符。正是針對這類作品，劉勰在《知音》一開篇，就發出了“知音難逢”的深深感嘆：

知音其難哉！音實難知，知實難逢。逢其知音，千載其一乎！

這當然已是在論述文學作品的鑑賞。“音實難知”，甚麼樣的文學作品如此難知？當然是“隱秀”作品；“知實難逢”，甚麼樣的讀者這樣難遇？當然是能領悟意境作品的讀者，因爲他們需要有豐富的知識、閱歷和高尚的操行脩養（此處不能詳論）。這樣的“知”、“音”相逢，真可說是千年一遇的難事了。劉勰之感嘆，不是沒來由的。

那麼，“知音”讀者在接受“隱秀”作品時，其具體程序怎樣呢？劉勰以創作過程爲參照系，論述道：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情。沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心。

從文學作品創作角度看，是作者“情動而辭發”，也即《體性》篇所說“沿隱以至顯，因內而符外”的過程；而從讀者閱讀、欣賞角度說，剛好相反，是“沿波討源”、“披文以入情”的過程，最先接觸的是表層文字和“秀”象，要由這“秀”象出發，層々深入到“深文隱蔚”的藝術世界中去。就猶如披開江河的波瀾，逐步去探究底蘊淵源一樣，當然也要捕獲這“川瀆”之中的“珠玉”。

值得注意的是，劉勰在論述這“披文以入情”的文學鑑賞過程中，已經初步認識到這種鑑賞對於作品審美價值實現的重要意義：

蓋聞蘭爲國香，服媚彌芬；書亦國華，玩繹方美。

正如蘭花雖爲全國最香之花，但終需有人喜愛而佩帶於身，才能體現出其芬芳一樣，優秀的文學作品爲天下至寶，它必須經由知音者的鑑賞玩味，才能實現其審美價值。《知音》篇“贊”語也說：“良書盈篋，妙鑑乃訂。”訂”者，判

斷、確認之謂。作品雖“良”，但必有“妙鑑”方能確定其“良”之所在。其實，篇名“知音”典故中包含的“鍾子期死，伯牙破琴絕弦”，已是絕好的說明。

由此可見，劉勰的“知音論”確實已經觸及了讀者參與意境實現的理論，這是十分難得的。在此以前的文學思想領域，還未見有人論及於此，只是在音樂思想中，出現了上述“知音”典故，後由晉代葛洪在《抱朴子》一書中發揮成“音爲知者珍”的理論命題。劉勰借鑑了音樂思想中的上述材料，初步構築起了他的文學鑑賞“知音論”。這無疑會啓迪後世的文論家們，特別是意境論家，開了讀者參與意境實現這一論旨的先河。

## 注

- (1) 《人間詞話》，人民文學出版社。
- (2) 同上書附錄《人間詞話乙稿序》。
- (3) 《詩歌意境瑣談》，成都人民出版社。
- (4) 《三秋樹美，二月花新》，《文藝研究》一九八七，二。
- (5) 全詩爲：“結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾？心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辯已忘言。”
- (6) 《意境說與陶淵明、權德輿》，《意境縱橫探》，南開出版社。
- (7) 此語本於《日》空海《文鏡秘府論》，據考證出於王昌齡《詩格》。
- (8) “意象”一詞最早見於東漢王充《論衡》。
- (9) 白居易《新樂府序》，《中國歷代文論選》(二)。
- (10) 趙執信《談龍錄》，《清詩話》。
- (11) 歐陽脩《六一詩話》，《歷代詩話》。
- (12) 《書鄢陵王主簿所畫折枝》之一。

《意境理論胎萌於《文心雕龍》說(盧)

- (13) 嚴羽《滄浪詩話》，《歷代詩話》。
- (14) 朱承爵《存餘堂詩話》。
- (15) 王廷相《與郭介夫學士論詩書》。
- (16) 趙執信《談龍錄》，《清詩話》。
- (17) 王士禎《香祖筆記》，《帶經堂詩話》。
- (18) 葉燮《原詩》，《清詩話》。
- (19) 況周頤《蕙風詞話》，《歷代詞論叢編》。
- (20) 王國維《人間詞話》，人民文學出版社。
- (21) 同上書，全語爲：「古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界：昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。此第一境也。衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴。此第二境也。衆裏尋他千百度，回首驀見，那人正在，燈火闌珊處。此第三境也。此等語皆非大詩人不能道。然遽以此意解釋諸詞，恐爲晏歐諸公所不許也。」