

神與物遊

——論《文心雕龍》中的想像中介問題**

黃冠閔*

摘要

「神與物遊」這一個概念乃是中國文論中的一個論述典型，也是創作理想，但同時也容許多重的理論解釋模式。本文嘗試以意義表達中的「文本中介」為重心，探索有關「神思」及「神與物遊」的條件。進一步將闡述文學想像所具有的聯繫功能，藉著想像主體與自然、世界之間的聯繫，探討「文」（或文本）的意義活動以及「表達」所能開展出的自由向度。此種自由（「遊」）受文本中介的限制，必須進入文本構成的內在結構，其中包含歷史性與文字技術的層面；其次，此種自由也植根於人文與世界的聯繫，而並非無邊際的空想。最後，以文學想像為中心的檢討可看出，文本中介與世界關係這兩種限制乃是文學作為意義與表達體系的基本條件。

關鍵詞：文心雕龍、神思、文本、想像、文學理論

一、前言

在對中國文學的批評理論梳理中，往往以《文心雕龍》為古代批評的典

* 作者係華梵大學哲學系助理教授。

** 本文為國科會93年度研究計畫「重探中國人文傳統的自然觀——巴修拉論自然—概念、意象與想像(3/3)」的部分研究成果，計畫編號為：NSC 93-2411-H-211-001-AD。筆者要感謝國科會對此研究計畫的支持與經費補助。同時，筆者也特別感謝《漢學研究》匿名審查人所提的修正建議與珍貴意見，部分問題無法在本文深入探討回答的，也將構成筆者再思考的探索方向。



範，提出《文心雕龍》的理論建構，本文嘗試從文學想像的角度來闡述個中底蘊。但是，這種想像並非以實證心理的主觀想像活動為依歸，而必須回到古典文論的某些基本前提來看，方能理解想像中介不是發生在心理的聯想層次，而是與世界的結構共同發生的建構活動。在此意義下，這種「古典」解讀不可避免地涉及一些形上學的假定，¹澄清這些假定有助於我們反省文學活動的根據，而有關「文學想像」的問題正是在此種脈絡中出發，只是，本文主要目的並非在於全面檢查《文心雕龍》這個作品中的形上學假定，或檢討其中是否有相互矛盾之處。²相反地，在意識到傳統理論的內在假定時，本文嘗試對「神與物遊」這個命題進行詮釋，期望藉著《文心雕龍》幾個關鍵的前提與解釋，探索文學理論中「文學想像」的地位與條件。

二、問題：神與物遊？

試從一個有爭議的問題開始——《文心雕龍》的〈神思〉篇有關「神思」的詮釋，根據陳昌明的研究指出了至少八種的異說，³而其中還不含徐復觀與劉若愚的解釋。陳昌明採用「神」、「思」分論的方式而指出：

以文學創作來說，「神」即是「創作主體」（但「創作主體」並非即是「神」），「思」則接近於構思與表達活動（我們此處以「表達活動」加以指稱）。⁴

此處將暫不討論「表達活動」之現象學式的意向性關係，但必須指出此種「神」、「思」分論的詮釋方式，接近徐復觀的理解：「神思篇的神，指的是心靈；思即是心靈的活動」。⁵回到前述的各家詮釋異說上，其中的差異大致

1 劉若愚強調《文心雕龍》文學理論的基本概念是「文學的形上概念」，見劉若愚著，杜國清譯，《中國文學理論》（臺北：聯經，1985），頁 37。

2 也許可以說，從劉勰思想系譜中引出的儒佛道等詮釋爭議，將首先面對文學理論中之形上學前提方面種種問題。

3 陳昌明，〈從「身—心—世界」之關係論文心雕龍神思篇〉，收錄於成功大學中文系編，《魏晉南北朝文學與思想研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，1991），頁 263-264。

4 陳昌明，〈從「身—心—世界」之關係論文心雕龍神思篇〉，頁 266。

5 徐復觀，《中國文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1985），頁 42。



可以分為狹義的與廣義的詮釋：狹義的乃是指「想像」，廣義的乃是指「精神活動或構思」，在此廣義的意義下，應該可以包含劉若愚的建議：thinking with the spirit（以精神來思維），或者，intuitive thinking（直覺的思維活動）⁶。因為，劉若愚也傾向採用「神」、「思」分論的方式，但是，劃分直覺的主動、被動兩種方式，並且宣稱只有『神思』的主動方式才相當於『想像』，⁷此舉正合乎前述的廣義的理解。我們所謂的狹義、廣義區分只是暫時的，在底下的行文中，此一區分將不再被堅持；不過，從上所見，以「想像」來解「神思」是種通常的見解，而部分學者則擴大地將文學的心理活動當作「神思」來理解。這個術語的問題指出，有關「神思」的詮釋似乎並不那麼理所當然，因此，值得再加以商榷。

在前面所指出的詮釋異說或者歧義中，我們不只關心哪個意義比較被討論或採用，更關心其中的共通性；不管是狹義或廣義的詮釋，論者都多半承認神思涉及文學創作的心靈活動。但是，問題正是在此有個新的歧出方向，這種心靈活動有種共通的模式：就認知方面以「主客交融」的陳述被當作預設，在文學史的意義下被稱為「情景交融」；就實際的詮釋上，則限制了《文心雕龍》的神思概念，將〈神思〉篇跟其他篇（特別是〈物色〉篇）當作有內在緊密相關的理論陳述。由於認知的一般方式與中國文學史抒情傳統的特殊意含並未被分開處理，因此，本文研究的問題出發點在於商榷：神思的詮釋有何種限制？

首先，「主客交融」或「情景交融」的理論預設，似乎是不同的文學批評家、理論家間共通的看法，且以徐復觀的說法為例：

感情之移出移入是同時進行，同時存在的。而且主觀的性情，與客觀的自然，是不知其然而然地冥合無間的。〈神思篇〉把這種情形稱為「故思理為妙，神與物遊」，真是言簡而意該了。由此種感情的互移，而心之與物，常入于微茫而不可分的狀態，以形成文章中主客交融，富有無限暗示性的氣

6 在杜國清的翻譯中，intuition 翻譯為「直覺」，但對於 intuitive thinking 未再加以翻譯，可能因為劉若愚僅僅是在討論施友忠的英譯（作 imagination）時提供不同的英語翻譯；故而上述翻譯為筆者所提的，不過，在哲學用語中，intuition 常被翻譯為「直觀」；參見劉若愚，《中國文學理論》，頁 61、267。

7 劉若愚，《中國文學理論》，頁 267。



氛、情調，亦即形成包含著深情遠意，盡而不盡的文體。⁸

引文中的「感情之移出移入」句，徐復觀則以〈詮賦〉篇的「情以物興」、「物以情觀」來佐證，類似的說法在〈物色〉篇中有「情以物遷，辭以情發」⁹之說。這種情物關係成為解釋的原型；以蔡英俊為例，他從文學史概念起源指出，「情景交融」理論雖然以物色觀為基礎，但並不真正始於劉勰，而是自宋代姜夔等人之後才開始；¹⁰他將情、景分立為兩要素，並透過「緣情」、「物色」兩條概念軸心精心建構的「情景交融」理論，其實質仍歸向此原型模式。然而，蔡英俊似未直接對「神思」做解釋，而是在談比興的脈絡中說明：

謝榛不沿用「神思」的觀念，卻取用原與「情、景」有關的「興」字來描述靈感或想像力的作用。¹¹

這是將神思等同於想像或靈感的理解，但是，我們可以從中理解環繞神思概念的理論架構。在樹立起中國抒情傳統中的「抒情自我」或「抒情主體」之際，詩的創作與美感經驗如何體現在「情景交融」之中呢？蔡英俊仍然引述《文心雕龍》〈知音〉篇的「夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情」，乃至〈物色〉篇的「情以物遷，辭以情發」。¹²至於，情景交融的實際狀況如何，在多重理論的精密爬梳之中，我們只看到某些提示，如「情、景在一瞬間的感應興會」，¹³「情與景是抒情詩的兩個端點，彼此交結」，¹⁴其中較完整的說法如下：

在人情與自然物象的牽引激盪中完成詩歌的創造表現，而詩歌借助山水景物所架構出的美感世界能再度激發讀者的想像、讓讀者再度經驗詩人所描繪的

8 徐復觀，《中國文學論集》，頁 54。

9 梁·劉勰著，清·黃叔琳注，紀昀評，《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1980），頁 161；以下《文心雕龍》引文皆以此版本為主。

10 蔡英俊，《比興物色與情景交融》（臺北：大安，1986），頁 12。

11 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁 150。

12 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁 52 或參頁 146；在同樣脈絡中，也引述了孫綽的「情因所習而遷移，物觸所遇而興感」，頁 48、52。

13 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁 102。

14 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁 102。



意境，進而體悟人生萬物的存在的本質意義。¹⁵

如果以美感經驗的創發來看，蔡英俊則引述高友工的分析指出：

「美感經驗」是在現實世界實現一個想像世界，「主觀」即是一種自然生命的肯定，以我雖為現象世界所限，但此自我之存在、獨立與自足正可突破外在的局限，也可進一步強調自我抉擇的可能性；個人抉擇的活動顯示了自我內在的價值和理想。¹⁶

進一步看，情景所構成的偶極性（polarity）¹⁷乃以修辭運用來透顯出主體的生命價值與意義，如此的抒情傳統合乎中國的道德與文化理想：

透過王夫之對謝靈運的評論，我們深切體會到傳統詩歌批評源於揭示個體生命相互感通、相互契合的文化理想，而「抒情詩」的創作典式與「情景交融」的理論旨趣，就是此一文化理想的具體顯現。¹⁸

從傳統來看，情景的「偶極性」顯示出情、景兩者既有分別、卻又需要在文學創作中達到同一性的關係，這種關係也表現著徐復觀的論述中所顯示出的詮釋原型。簡言之，抒情主體以情景交融的文學手段建立起主體性，而文學手段使得此主體性包含著以景、物為中心的客觀性，乃至是具有歷史、道德、文化意味的交互主體性；這個歸結表現出一種特殊的主體性概念。

相較之下，中國大陸的學者由於受到黑格爾（G.W.F. Hegel）觀念論的術語影響，對於神思的詮釋往往直指為想像，其代表為王元化、張少康，其共同的模式更以「心物交融」或「主客觀的（有機）統一」為說明，¹⁹儘管說明中強調一些理論的細緻化，而著重於「辯證統一的過程」，但是，實質上

15 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁236。

16 轉引自蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁103。引文經重新裁剪過，與高友工的原文略有出入，「『美感經驗』是在現實世界實現一個想像世界」一句原出現在幾行之後，見高友工，《中國美典與文學研究》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），頁30-31。

17 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁323、326。

18 蔡英俊，《比興物色與情景交融》，頁328；此外，蔡英俊肯定「物境與心境必然是相通的」、「風景即心境」（頁147）。此說法的討論延伸可參考：錢鍾書，《談藝錄》（臺北：書林出版公司，1999），頁55。

19 無獨有偶地，兩者都是在討論〈物色〉篇時用到上述的解釋模式。見王元化，《文心雕龍講疏》（上海：上海古籍出版社，1992），頁89；張少康，《文心雕龍新探》（臺北：文史哲出版社，1991），頁86。



訴諸於一種普遍哲學概念化方式的作法更為明顯。另一方面，此種詮釋模式也與表達概念交雜，故而「主客統一」、「心物交融」、「情景交融」轉而涉及於「內外」、「隱顯」、「言意」的表達體系。其結果乃是將主觀情意（如同上述提到的抒情主體，有時還包含著理）²⁰當作意義的來源，而文乃是對主體所產生的意義做出表達，種種表達的機制（如言、辭、聲律等等），都成為此意義生產過程的工具。但此種思考方式易於將文辭表達當作外於意義主體的客觀物，而與「外物」等同；這種混淆的困局最終將面對是由主體支配客體，由主體再現客體，或者是由主體反映客觀世界的追問。單單只是用「辯證統一」或「有機統一」的語詞來說明，並無濟於事，反而將陷入更困難、乃至矛盾的理論質問中。在此種解釋模式的影響下，文學作品如何「產生藝術形象，體現了審美的特徵」，²¹卻反而被遮蔽；至於「文」在「形象的再現」²²中如何發揮中介作用，這一個核心問題卻滑轉錯失。

值得注意的是，近來有以「感應論」²³或「互應論」²⁴解釋「情景交融」的傾向，將天人感應之說放入文學創作與分析的脈絡中，似乎也是對於上述審美過程中的主體、客體關係當作普遍有效的預設，並作更細緻化的處理；然而，郁浣在承認「主體的主導作用」這種前提下，仍然能注意到「意象的生成」與「語符化」²⁵是主客體融合的獨立實體；而蕭馳則在「互應論」之外還並列地加入布萊克（Alison Harley Black）研究船山詩學所提出的「表現說」，並解釋說「在此天、人『連續』的觀念之下，詩人所面對的是一個『具表現意味的宇宙』（expressive universe），一個本然地具備審美價值理序的自

20 如張少康，《文心雕龍新探》，頁 92。

21 張少康，《文心雕龍新探》，頁 87。

22 張少康，《文心雕龍新探》，頁 93。

23 郁浣、羊列榮、謝昕，〈《文心雕龍》審美感應論探微〉，載於日本九州大學中國文學會編，《文心雕龍國際學術研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，1992），頁 99-115。

24 蕭馳，〈船山詩學中「現量」意涵的再探討：兼論傳統「情景交融」理論研究的一個誤區〉，《漢學研究》18.2(2000): 369-396。蕭馳引述了李約瑟（Joseph Needham）所謂的「象徵的互應系統」（symbolic correlation system）以及宇文所安（Stephen Owen）對於「聯類」之解釋所用到的觀念——「神祕相應（mysterious correspondences）」，並藉此跟波特萊爾（Charles Baudelaire）詩作〈互應〉（“Correspondances”）比較。

25 郁浣，〈《文心雕龍》審美感應論探微〉，頁 109-114。



然。」²⁶姑不論天人合一或天人交感的文學理論基礎是否已經被明確建立，但這兩種觀察似乎可以當作對於理論與方法重新建構的一個出發點。

從西方現代文學理論來作解析比較的有劉若愚，他在其《中國文學理論》中，將《文心雕龍》綜合的文學理論分析出形上理論與表現理論二層面，但是，他對於問題的解決，與其說是採用現象學的進路，不如說是心理學的進路，這一點從他修正亞伯拉姆斯（M. H. Abrams）以作品為中心的分析圖示，轉變為具有過程意義的圓環圖示，²⁷可以看出旨趣。同樣的解釋也出現在將「神思」置於文學創作心理過程中的重構。²⁸在處理「道」與「文」的關係上，固然我們同意劉若愚所觀察到形上理論存在的重要性，但是，區別形上理論與表現理論的根據是建立在對作家的被動性（容受「道」）與主動性（包含想像、感情移入）上，²⁹這又似乎與現象學的「世界」概念相背離。關鍵的「語言的矛盾性」（即語言表達中意識主體與客體的分離），他卻僅只引述莊子的「得意忘言」之說，而歸向「沒有結論」。³⁰儘管我們不必要回到現象學的意義理論來重新檢討劉若愚的理解，但是，他敏銳觀察的停頓處正是我們接著發問的另個起點，「語言的矛盾」豈不正是一個線索，提供我們對於「語言」或者「文」在介於「道」與「意義」之間的豐富可能？這讓我們回到根本概念「文」上來進行討論。

三、文與文本

如同劉若愚所清楚指出的，劉勰之「文」的概念包含著豐富的歧義，同時顯示出有「宇宙—心靈—語言—文學」之間的多重互應，而他歸結的幾層

26 蕭馳，〈船山詩學中「現量」意涵的再探討：兼論傳統「情景交融」理論研究的一個誤區〉，頁387。

27 劉若愚，《中國文學理論》，頁12-13。

28 劉若愚，《中國文學理論》，頁266；其中有五個過程——研究階段、交互階段、感受階段、投射階段、創造階段。

29 劉若愚，《中國文學理論》，頁92；在〈劉勰的綜合主義〉一節中，劉若愚認為要調解形上理論與表現理論，是以「虛壹而靜」為關鍵，但是，卻聲稱劉勰在實用理論與表現理論上有不可調和的矛盾，見同書，頁267-268。

30 劉若愚，《中國文學理論》，頁113-114。



概念如下：

(1)「文」即自然現象的圖樣或形象，作為宇宙之道的顯示；(2)「文」即文化，人文制度的形式，與自然的「文」平行；(3)「文」即文飾；(4)「文」即文字，代表語言，而語言又表達人心，人心與宇宙之心合一。這些概念合併在一起的結果，亦即：文學即宇宙原理之顯示與文飾之言的表象，這種概念。³¹

按照這一個對於〈原道〉篇的整理，劉若愚的總結應該是落在文學作為「宇宙原理之顯示與文飾之言的表象」，而其中又可歸結於與自然類比的形上概念，文則是由辭（言辭）所組成來表達宇宙原理與人的共通原理，劉若愚徵引「道、聖、文」的關係時，也指向這層理解。這一種理解與詮釋確實陳述出傳統中國「文」的基本概念，但我們必須以此為出發點，來探究「文」的概念如何關連到文學想像的根本問題與詮釋。

（一）文與世界的共構關係

回到〈原道〉篇來看，在談及「人文」之前，劉勰直接肯定了「文」乃是「與天地並生者」，而日月的「麗天之象」與山川的「理地之形」都是「道之文」；這種「道之文」同時又是連結著「自然之道」，因此，動物、植物、雲霞、風聲、泉聲皆是「文」，劉勰在直接肯定之外隱然將「形」與「聲」都等同於「文」。³²其中，「夫豈外飾，蓋自然耳」此句自問自答的話語提供了進一步對自然（包含自然的紋飾）的理解，此即，自然的形式、樣貌、形色乃是內在的，因此，「文」也是內在於自然中的。這種理解回到前述有關「自然之道」跟「道之文」的聯繫上，人既然在自然世界中，就同時擔負著「文」的產生工作。雖然，人是透過語言活動而產生「文」，但是，「文」正

31 劉若愚，《中國文學理論》，頁45；在劉若愚的英文脈絡中，曾解釋了多種可能的理解：圖形（configuration）、記號（sign）、樣式（pattern）、文飾（embellishment）、文化（culture）、學問、著作（writing）、文學（literature），見同書，頁32；他同時將「天文」、「人文」分別翻譯為configurations of heaven, configurations of man（頁30）。

32 這個解讀不將「故形立則章成矣，聲發則文生矣」當作推論，而是當作一種等同，即，形立=章成，聲發=文生，因為這只是舉例說明有宇宙性意義的「文」；其次，「夫以無識之物，鬱然有彩，有心之器，其無文歟？」乃是有修辭意味的詰問式結論，但導向另一個隱含的理解則是：色彩、圖畫也是文，除了無意識產生的形色之外，「文」更有有意識產生的形式。



是內在於自然的原理，既不違反自然，也不脫離自然；甚至，劉勰用「天地之心」一句就滑入另一個類比。這個類比不僅只肯定人在自然世界、宇宙中的地位，還凸顯出居於中心的重要地位。不過，其效果在「心生而言立，言立而文明，自然之道也」裡面並未出現。即使以「道之文」來思考，由於不假於外飾，且文「與天地並生」之時，表示著文乃源於「道」，那麼「文」如何既內在於「道」又表現、呈顯出「道」呢？如果「文」乃隨同天地、道、自然而一起被產生，那又如何將「道」表現出來？相對地，如果道的具體就是「道之文」的話，那麼，在哪個意義下，「道」跟「文」有別呢？這個問題似乎並沒有實際被回答；然而，前面觀察到的「天地之心」卻在語氣中轉變為主要的軸心。

在一個類比的條件中，〈原道〉篇藉由「爲五行之秀，實天地之心；心生而言立，言立而文明」這樣的論述切入「人文」的說明：根據易象而來的「文言」，成爲「人文」的直接表示。因此，包含著卦象、卦辭、繫辭、文言都成了「言之文」，亦即，天地之心；甚至文字創造、歷史、詩歌也被涵蓋於此種言天地之心的「文」裡面。但是「文言」本身不僅連結著自然與人文而構成歷史社會效應（「必金聲而玉振，雕琢情性，組織辭令，木鐸起而千里應，席珍流而萬世響」），更引入了「聖」的關鍵角色；這是依照「心」這個字的轉喻義——核心、中心、本質、精粹，「人文」的論述也朝向揭露精粹的方向推移，從「天地之心」推到「道心」，人文之中也有賴於聖人來作精粹的表現：

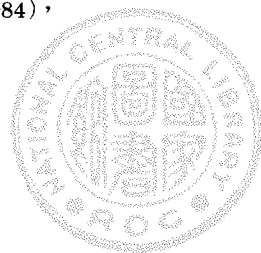
爰自風姓，暨於孔氏，玄聖創典，素王述訓：莫不原道心以敷章，研神理而設教，取象乎河洛，問數乎蓍龜，觀天文以極變，察人文以成化。〈原道〉

聖人在這個論述過程中居樞紐位置，串起了天文與人文的變化關係，而我們也不免順著這個特殊的「心」的邏輯，而進一步設想，「文心」的整個關鍵理論基礎就在於這種以表達精粹的方式而進行中介作用與聯繫作用。劉勰很快地將「聖」—「文」—「道」的交互關係指出來：

道沿聖以垂文，聖因文而明道。〈原道〉

所謂的中介作用指的是延續傳遞（「垂文」）與表明張揚（「明道」）³³這兩

33 周振甫將「明」解作「說明」，見周振甫，《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984），



者，但是，如果一切都回返於道的話，³⁴那麼，具有中介作用的就包含著聖與文，既不單單是聖，也不單單是文；反過來說，道有賴於聖與文的共同中介而不會產生斷裂與蒙蔽。而「聖」所具備精粹化作用在凸顯「人文」的面向來說，有種「旁通」的聯繫影響，這就像在「文明」成立的自然之道後，才「傍及萬品，動植皆文」，而聖的明道之功則有「旁通而無滯，日用而不匱」，最終所成立的「文辭」則是能「鼓天下之動」，產生行動與實踐的豐富後果。因此，「聖」—「文」的中介作用關係到「道」的發揮、顯露，也關係著道在產生作用時的連續性，使其不受到斷裂的干擾。

從整個論證過程來看，文之原於道大致上有三層類比：從天文到人文，從道心到文心，從道文到聖文（「聖人之文章」〈徵聖〉篇）；然而，如果還要跟著「心」的轉喻邏輯來思考的話，「道心」的陳述已經有一個意涵：本質核心的精粹乃是表達本身。論述形式主要建立在類比與比喻的詮釋上，而如果前述所謂的「道」—「文」的類比被假定為成立的話，那麼，「文」的中介作用使得整個道、宇宙形成一個廣大的比喻體系，而「人文」乃是比喻的比喻，或者說，意義的意義。這是因為「文」的存在固然是種事實，但又是擔負著表達本質³⁵與精粹的中介作用。但是，主要的表達作用是落在人文上，在「人文」上又加入「聖」的概念作為更精密的轉折，然而，此種轉折又具備特殊的關鍵性，因為，在〈原道〉篇之後的〈徵聖〉、〈宗經〉、〈正緯〉必須以「表達本質與精粹」為前提。另一方面由於「垂文」的傳統繼承所蘊含的歷史性，使得「文」（乃至於文體變化）就其歷史發展的時間性面向而言，歷史性成爲一種必然的思考。因此，不管是〈辨騷〉篇對於「離騷」的歷史關鍵作說明，或者〈通變〉篇對此歷史性的一般原則陳述，也都必須放在以「聖文」為中介的情況下被理解與被論述。

頁16；而劉綱紀則反對，而認為應該作「彰明、昌明、光大」解，參見劉綱紀，《劉勰》（臺北：東大圖書公司，1989），頁45。

34 道、聖、文形成一種循環，參見劉若愚，《中國文學理論》，頁44。

35 從現象學角度來看，此種表達不能只理解為「人的意義活動表達世界」；根據人與世界的共構關係，人的存在本身也是一種表達，同時，世界表達其自身於「文」之中；可參考：Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), p. 276，其中，梅洛龐蒂按照表達的可逆性而指出「世界的表達在我們之中」。「文」作為表達，正維繫著我們與世界的基本連結、耦合關係。



至於，這種產生著意義的比喻體系是建立在「類似」上嗎？或是建立在「模仿」上嗎？放在原道論述的脈絡中看，可能要問「文」是以「類似」/「模仿」為原則來表達「道」嗎？「道」在「文」之中的顯現是如實地顯現嗎？涉及西方脈絡的「呈現」跟「現前化」問題將不在此深究，可確定的是，道的表現並不同於希臘亞理斯多德傳統下的「模仿說」。³⁶ 以下討論將集中在文與表達中介的條件上。

（二）表達的中介

隨著「文」的界定，我們看到「表達的中介作用」必須被論述，劉勰仍然以更精微的方式來說明此種「表達的中介作用」。我們大致上可分為表達的形式與內容兩方面來說：就表達形式來說，所涉及的是「文」的直接明示或暗示，語辭的縮減與鋪陳；就表達內容來說，是性情、氣志、文質的問題。

先從表達的內容來看，〈徵聖〉篇順著人文的論述，而標舉出「聖」的「陶鑄性情」，在表達作用「作」、「述」的脈絡下指出：

聖人之情，見乎文辭矣。

這仍是在人的層面指出「文」的表達作用，然而，「情」作為被表達項，並非純然被動的，相對地，是因為「志足而言文，情信而辭巧」，而後「文」的作用才湧現。在〈情采〉篇中則有「文質」、「情文」等的說法：

夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振：文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹漆：質待文也。

故立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五情發而為辭章，神理之數也。

36 相關的討論可參見劉若愚的簡短比較（《中國文學理論》，頁 88-92）以及法國漢學家于連的分析，見弗朗索瓦·于連（Francois Jullien），杜小真譯，《迂迴與進入》（北京：生活·讀書·新知三聯書局，1998），頁 156-163。于連的論述涉及對「神與物遊」的詮釋，其主要立論在指出西方想像理論的根源跟意識的現前化要求有密切相關，而這一點在中國（例如比興的詩論傳統解釋中）卻是闕如；另外，在同樣的理論脈絡中，于連認為中國詩有極為豐富的比喻、隱喻網絡在運作，但卻不是象徵；儘管在個別作品中有象徵作用產生，但大體而言，則是以比喻體系為基準，參見于連，《迂迴與進入》，頁 169、173、182。



這是在表達之中將意義生產當作語言文辭跟性情的關連，而情乃與志等同起來，從志充實之後所開展的性情，聯繫到背後的血氣——推動生命的流動原理，³⁷這可導向以「氣」為中心的流動中介思考上。如果考慮表達的中介如何被思考，似乎可以分為兩種類型，一種是由情性、氣志所推動的意義表達，與「志足而言文，情信而辭巧」平行的論述方式，像是〈情采〉篇的「五情發而為辭章，神理之數也」，類似的說法也呈現為典型的「詩論」：

是以在心為志，發言為詩，舒文載實，其在茲乎？詩者，持也，持人情性；……人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。〈明詩〉

以及：

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。〈體性〉

文的體性隨著氣志、性情而定，換言之，被表達項很明確地是情性。但是，在「詩言志」的解說中，固然首先承認以詩為「持人性情」，然而，隨後的解說卻開啓了另外的一個路向，標示出意義表達的另一個不同類型乃是受感動所引發的，亦即，性情不只是一個被文辭、語言所細心保存的所指，同時也是一個反應的機制：

37 有關文學中的氣，可參考徐復觀的分析（《中國文學論集》，頁 45、303）及侯迺慧，〈由「氣」的意義與流程看文心雕龍的創作理論〉，載於《文心雕龍綜論》（臺北：臺灣學生書局，1988），頁 241-283。如果視為日常用語將「氣」解釋為「生命力」，大致還可理解，但是如果當作嚴格的概念來使用時，則必須注意「生命力」這個詞乃是個綜合概念（結合著生命與力），生命與力兩個概念可能有衝突之處；謝林在早年的《自然哲學之理念》（*Ideen zu einer Philosophie der Natur*）中曾批判過作為科學概念的「生命力」（*Lebenskraft*），參 F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke*. Band 2, Karl Friedrich Schelling, ed. (Stuttgart / Augsburg: Cotta, 1857), p. 49。不過，在美感分析中康德也用到「生命力」這個概念，相關的例子可見於《判斷力批判》的「崇高（壯美）」分析，其中指出此種情感的激動乃是「透過生命力之瞬間受阻礙的情感（durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte）」而顯示，見 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Karl Vorländer, ed. (Hamburg: Felix Meiner, 1974), pp. 88, 121, 126。這個概念使用的出入顯示著「生命力」這個概念的意含還有待詮釋。在漢語使用的脈絡中，氣不完全是代表生命；我認為以「流動性」原理來解釋已經足夠；文學中的氣在侯迺慧的文章中有充分的說明，由於本文不著重在文學的氣論傳統，故不在此作深入討論。



人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。〈明詩〉

這種被毛詩大序以降的詩論稱為「興」體的反應機制也出現於不同的脈絡中：

原夫登高之旨，蓋睹物興情。情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗。〈詮賦〉

情以物遷，辭以情發。〈物色〉

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。〈知音〉

這種性情發動的意義生產方式，一方面被當作「情景交融」的重要理論根據，另一方面卻同時扭轉了表達的方向。因為，雖然同樣是表達著「情」或「性情」，但是插入「感物」、「睹物」的「以物興」的這層，包含著一種歧義，有可能藉著「感通」的「莫非自然」，而使得血氣性情通過文辭的中介，再度轉回到自然與世界之中；但也有可能導入「寫實」、「紀事」的功能。我們似乎可以用下述的對比看出差異，在第一個表達模式中，性情是本於血氣：

（氣）→志、性情→（聲、言）→文辭

而在第二種表達模式中，已經加入了一種性情與物的交互感應為前提：

（物←→情）→（聲、言）→文辭

如果，我們對於「物」的解釋不限制在自然世界的種種實體，而還包含著能夠引起情的作用者，那麼，第二種表達模式還可以有一種衍生形態，在《文心雕龍》中則指出「理」作為「文」的另一根據：

故情者，文之經，辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。〈情采〉

夫能設〔謨〕（模）以位理，擬地以置心，心定而後結音，理正而後摘藻，使文不減質，博不弱心，……。〈情采〉

精理為文，秀氣成采。〈徵聖〉

因此，可以用下述方式表示：

情、理→文、辭

從這裡的表達模式顯示的差異可以看出，劉勰意識到表達內容的內部歧義，這個歧義構成了文學理論的不同立足點，在前面一節中提到的「抒情傳統」



的樹立也在此有其呼應處。至於在強調「抒情傳統」的說法上是否只著重於作者的角度，而忽略了讀者的角度（如「觀文者披文以入情」，以及「風」的化感作用）？或著重表達模式所樹立的典範，如〈徵聖〉、〈宗經〉篇根據〈原道〉中的「辭」有「鼓天下之動」效果，而承認文的教化功能？³⁸劉勰所指的表達內容由於上述的歧義以及其詮釋後果，並不容易讓人得到一致的結論；但是，透過表達模式所顯示的意義差別，可以看到另一個迂迴，支配的是另一組表達過程與形式，亦即，表達的顯、隱。

在表達形式的方面，表達既然是在語言、文字的組構中呈現，那麼，也就相當地受制於這些表達形式的指引作用，在〈徵聖〉篇中有：

夫鑒周日月，妙極幾神，文成規矩，思合符契；或簡言以達旨，或博文以該情，或明理以立體，或隱義以藏用。

所謂的「文成規矩」可理解為表達形式，而其中則有「簡、博、明、隱」這四項被並列舉出。雖然，這四點似乎只是例子，而且主要以《春秋》的體例為說明根據，但是，以簡／博、明／隱為對比原則來說明歷史性的體例變化或單一的書寫原則，似乎在《文心雕龍》書中以不同而類似的方式經常出現，像是〈明詩〉篇「華實異用，唯才所安」或〈情采〉篇「為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫」，可謂不一而足。此種差異乃是因為，文字寫作所形成的脈絡或文本並不完全等於自然本身或情感本身。性情固然是作者的決定文章形貌的一個不可或缺因素，作者的情感也是被表達的、被指涉的一種意義來源，但是，被鋪陳地呈現或者被簡略地勾勒也同樣決定了作品之所以為作品的獨特意涵。而取材於個人性格差異的文字風格，受到寫作章法的能指鎖鏈制約才能另外樹立起「文」之體性。

同樣地，文的表達形式並不只著眼於建立風格差異而已，必須仍然歸諸表達的基本目的（文之心）：「表達本質與精粹」。即使是以典範規矩的角度來說，這種「表達本質與精粹」仍容許有文辭之委婉與布置的種種考量，這種彈性也構成了「才、學」彼此相關的文化教養過程，並重複著「文」的歷

38 文的典範意義，也反映著表達的內在典範意義，在文化所具有的體制化意義下，鄭毓瑜指出：「《文心雕龍》全書的重點也就在透過『剖析文體』、『商榷文術』以推演出合於經典的寓意型式。」見鄭毓瑜，〈文學典律與文化論述——中古文論中的兩種「原道」觀〉，《漢學研究》18.2(2000): 294。



史性意義與個體性意義的交錯。所以，劉勰在〈宗經〉篇尊崇《易》、《詩》、《書》、《禮》、《春秋》的論述中，便指出這種雙重性來：

易張十翼，書標七觀，詩列四始，禮正五經，春秋五例，義既極乎性情，辭亦匠於文理，故能開學養正，昭明有融。

這種將「性情」與「文理」並舉的態度，是將「性情」與「理」混淆，以致於忽略了個體性的抒發嗎？恐怕不盡然，如〈體性〉篇中，既肯定表達的內容必須由隱而顯，由內而外，但又明確承認「文辭」本身所形成的差異：

夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。然才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。

這種看法豈不是確定著「文」作為表達中介之時所起的陶鑄作用，而間接塑造出文體風格的差異？這並不是只有在呈現個人風格的獨特性上才出現，即使在談「聖文」之時也有同樣的看法，〈徵聖〉篇中也指出表達形式中所具有的雙重性：

雖精義曲隱，無傷其正言，微辭婉晦，不害其體要。體要與微辭偕通，正言共精義並用；聖人之文章，亦可見也。

由於把握住「體要與微辭偕通，正言共精義並用」的原則，因此，委婉曲折也能表達出精義來。其次，即使在「聖人之文章」上也有隨時而變的調整與適應，「繁略殊形，隱顯異術，抑引隨時，變通會適，徵之周孔，則文有師矣」(〈徵聖〉)此句，已經開啓〈通變〉篇理論的先貌，呈顯出「文」的內在歷史性：在串連古今的中介關鍵上，有著「趨時」、「乘機」的變化機制。從「文」變化的歷史性展開的是一種獨立的層次，不單單受限於表達結構裡語言與作者的意義顯隱關係，反過來也讓語言文字的意義顯現進入歷史的時間性之中。所有在字句上的調整(如〈鎔裁〉、〈章句〉、〈聲律〉、〈練字〉等等)，也形成表達網絡中另外一層意義的泉源，換言之，藉由隱顯旁通以及雅秀會妙等等的交叉引用，歷史事件、文筆、作者性格得以在重複(例如，擬古，但不是單純的模仿)中產生意義的距離，也藉由細微的筆法差異產生新的意義皺褶。

在上面對於「文」的作用所進行的分析，我隱然地將「文」理解為「文



本」(text) 或「書寫」(writing, *écriture*)，但是由於「文」這個字在《文心雕龍》中所包含的多義性，且誠如本節所引述的劉若愚也指出「文」還有「文化」的意義，是以在上述討論中並未直接帶入「文本」這一概念的詮釋學理論思考，³⁹而保留著「文」在單詞中的多義性。在理論層面上，「文」所構成的多義空間，暗示著意義的多重可能性，而我們發現，在意義表達的軸線上，「文」負擔著意義中介的作用，並且，在寫作、編織文本、形塑文化的實踐上，透過「文」的中介作用，表達才得以成立，意義才得以呈現。這種「文」或「文本」的中介作用與多義性交織成一種對意義表達的發問，而其中表達者、被表達者、兩者的中介究竟有何種可能的關係，正可以透過「神與物遊」這個命題的討論來加以拓深，這至少是《文心雕龍》在此問題上的一種洞見。

四、神與物遊的條件

神思的問題作為文學創作與文學經驗，在現代的詮釋中包含著多樣化的解釋可能，我們在第一節中已經略微觸及；然而，透過對「文」之相關概念的分析顯示出，意義表達必須以「文」的中介為前提，因此，接下來要探討此種中介作用如何放在「神思」與「神與物遊」的說明中理解。

首先可以考慮的問題是：是否要完全推翻以「神思」為想像的詮釋呢？倒未必然如此，然而，在哪些條件下，可以將「神思」詮釋為「想像」呢？通常以「想像」為詮釋軸心的說法，其實往往建立在一種文學心理學的前提上，視此種想像作用為人的基本心理活動之一，因此，直接地肯定想像作用的必要性，頂多進一步加入主體 / 客體的辯證融合來談論此種心理作用。但

39 例如呂格爾 (Paul Ricoeur) 以敘事行動為主軸，界定了「文本」為「時間性經歷跟敘事動作之間的調適媒介」(le médium approprié entre le vécu temporel et l'acte narratif)，見於 Paul Ricoeur, *Du texte à l'action* (Paris: Editions du Seuil, 1986), p. 13。而在意義中介作為自我理解的基礎方面，他還區分了三種中介：符號中介 (médiation par les signes)、象徵中介 (médiation par les symboles)、文本中介 (médiation par les textes)，參同書，pp. 29-30。自我理解乃是「在文本面前的自我理解，並從文本處得到一種跟我在閱讀時不同的自我條件」，而詮釋學的任務乃是尋求文本內部構成作品的動態結構，以及文本所自成的世界，另見 Ricoeur, *Du texte à l'action*, pp. 31-32。



無隱貌；關鍵將塞，則神有遜心。〈神思〉

限制出現在「關鍵」跟「樞機」的角色上，當「關鍵」跟「樞機」都不被阻礙之時，「神與物遊」才能夠實現；但是，就「神」、「物」分論的字句中，前述的限制條件呈現為「志氣」跟「辭令」，這兩種條件限制其實都聯繫到「文」的中介作用。換言之，「志氣」跟「辭令」可以放在文質的關係中來理解，因而回到表達的意義上；從動態面來說，這種意義表達的作用又依照動態過程的比喻（如「方通」、「將塞」）而被思考，這種動態可化約為「遊」，而「遊」本身如果涉及於意義生產的豐富與確定之時，則可以用「妙」來形容。

在對於「遊」的說明中，「關鍵」跟「樞機」兩者在對仗的文體中共同指向「通、塞」與「隱遜（闡明）」的關係上，故而，意義表達乃是種過程與工作，需要陶冶涵養（「陶鈞文思」）。隨著「虛靜」的無蔽狀態，過程性的陶養回應著文辭在表達氣志時的通塞顯隱，於是，「遊」的自由才能夠插入複雜的文思陶養步驟。否則，在陳述了「虛靜」能夠「疏淪五藏，澡雪精神」之後，如何順遂地說「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以懌辭」？透過「文」的中介作用，使得文思有在過程中形成「遊」的條件，也因而種種關於「文思」到「文術」的環節得以建構起來。同樣針對寫作過程的形容，我們可以見到像是在〈定勢〉篇中有「如機發矢直，澗曲湍回，自然之趣也」的類比，而在〈鎔裁〉篇裡的「三準」也導入執筆的時間布置：

履端於始，則設情以位體；舉正於中，則酌事以取類；歸餘於終，則撮辭以舉要。然後舒華布實，獻替節文，繩墨以外，美材既斲，故能首尾圓合，條貫統序。

這種對於文章安排所作的設想，排除了簡單的再現觀念，也進一步顯示出「與物遊」並非一次性的描摹物色、複製出物貌。反而，在「文」的中介之下，意義服從於「首尾圓合，條貫統序」的要求。類似的也呈現在〈序志〉篇中陳述《文心雕龍》一書的寫作秩序包含著「割情析采，圈籠條貫，摘神性，圖風勢，苞會通，閱聲字」等的說明。而文術的重點就在於使得表達得以順暢，反過來說，表達本身所存在的問題是如何使得氣志與辭令適當地串連起來。相同地，意義表達過程中，「思理」的條貫要求乃是指「遊」總是體現著表達作用的內在差異；「條理首尾」（〈章表〉）或「圓鑿區域，大



判條例」(〈總術〉)也都在促進「游心竄句」(〈鎔裁〉)時的「條暢以任氣」(〈書記〉)；表達的內在差異出現在心、志、氣跟文句、辭令的自然間隔上，而當「條理」反過來成為意義的一種內在要求時，是否意味著意義的整合與統一性乃是文術的首要考量呢？

這大概可以從兩方面談，一方面乃是就意義完成與整合為最終目的之時，「貫一為拯亂之藥」，在文辭雜亂之際，能夠一以貫之、條貫統序，才能確定著文的表達作用；但是，另一方面為實際狀況的差異始終呈現著，劉勰藉著「思一意一言」的差異來說明。⁴¹

如果認真考慮劉勰所謂的「此蓋馭文之首術，謀篇之大端」，那麼，我們似乎不必然要一開始就立基於「意義的統一」之上，條理並不必然要從統一與合一出發，也許可以反過來，將「條理」視為差異的保存；回到〈神思〉的推斷來看，緊接在「研閱以窮照」、「馴致以懌辭」之後的是：

然後使玄解之宰，尋聲律而定墨，獨照之匠，闢意象而運斤。

「虛靜」固然可以當作「神與物遊」在主體端的根據，尤其是「澡雪精神」、「玄解」、「獨照之匠」、「運斤」等語所嵌入的莊子文脈⁴²顯示此種理解，但是，「文」作為遊的成果而言，既汲取了自由也形成決定；故而，玄解獨照的「神」須在聲律、意象上進行確定的裁切、配置等工作。這種既自由又決定的「文」之表達作用，蘊含著內在的雙重性——意與言的間隔；在神思方運之時，乃是「意翻空而易奇」。但是，一旦進入言辭表達（「方其擗翰」），則會遭遇到選用、決定恰當文辭的困難——「言徵實而難巧也」。也正是因為預設了這種（思一）言一意的差異與間隔，才形成了表達的不確定性，劉勰的說明是：

是以意授於思，言授於意，密則無際，疏則千里；或理在方寸，而求之域表，或義在咫尺，而思隔山河。〈神思〉

在承認此種表達常有的不達意、不盡意，而推斷出文術的條貫組織有其必要，這是一種可能，但是，另外的可能性則是，要承認意義表達本身的不可

41 周振甫，〈《文心雕龍注釋》〉，頁529。

42 參見范文瀾註解所引，范文瀾，〈《文心雕龍注》〉（臺北：臺灣開明書店，1985臺16版），卷6，頁3-4。



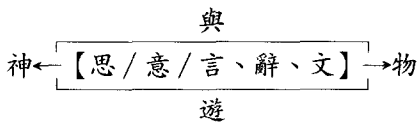
決定性，也就是說，不盡意乃是一種不可避免的現象，而這也就同時構成「文」作為意義表達的一層基本限制。對於最後這種意義表達的不可決定性，容許著文表達思之時的多義性跟細微差異，隨著意義的不可決定性而來的是表達的限制：

至於思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止；至精而後闡其妙，至變而後通其數，伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤，其微矣乎！〈神思〉

言辭文筆所停止之處，並非意義的斷裂，而是保留著更多、更豐富的意義可能性（「至精」、「至變」），這種限制，是否同時可以視為自由呢？如果可以用「自由」來解釋的話，那麼，文的限制將不是消極限制，而可以是積極限制：藉由限制，而產生文辭的曲折旨意，形成間接表達，這時，種種隱喻的使用凸顯了「文」的表達具有自成一格的趣味。順著情變多端而來的立意之辭，可以以「隱秀」為體，而使得文的機制「祕響旁通，伏采潛發」，在玩味之餘能夠無窮、不厭。而將文章條理化之時，意義整合不必然否定差異，甚至是要玩味差異，承認在條貫化的表達之外，同時有著意義的他者（「其他意義」）存在。

放在討論「遊」的條件來看時，前述的意義生產運動既決定意義，也形成意義的補充，而補充正是差異的保存，容許餘韻無窮；也許可以簡單表述為：

思 / 意 / 言、辭、文（以「/」符號來代表差異）
「神與物遊」這命題加上意義差異的補充，可表述為：



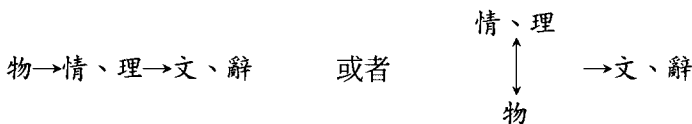
這樣，在文的中介裡面，出現了意義表達的自由以及其所包含的內在差異或雙重性；但是在「神與物遊」的脈絡下要如何地「與物遊」呢？「與」字是否具有一定的重要性？從「物」的脈絡看，〈物色〉篇泰半與〈神思〉篇合而觀之，那麼，「與物」又如何構成遊的另一個條件？

（二）意向流連與物色

在前面討論「文」的中介作用時，我們已經藉著意義表達的脈絡見到情



/ 辭的表述，而如果加上「情以物遷，辭以情發」的交互影響，可以再將表述改寫為：⁴³



若跟「神與物遊」的表述比較，則可以視為更進一步的內在差異化過程，這種過程所凸顯的反而是物色對於心志的影響、動搖。心志受到物色的影響，而以「情以物遷，辭以情發」回應著情物之間的相互呼喚，並且嵌入「神與物遊」的意義活動中。歸結地說，如果文學的意義表達活動可以容許用「神與物遊」來概括說明的話，那麼，這種「遊」乃是神與物的不斷交互往返，既不停留於物上，也不停留於心神的內部中，同時，由於情、辭作為主要的中介，讓遊不僅僅是遊心（亦即所謂的心靈自由，即僅只以主觀性來概括，此乃最通常對幻想或想像的理解）而已，更將神與物的交互往返，流連在情、辭之上。因此，情、辭的介入擴大了遊的活動領域，甚至使得遊能夠持續地具體化為文辭想像。如果此種理解可以被初步地接受，那麼，物色的影響有種更豐富的意義活動得以產生：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰獲安？〈物色〉

在物色的激發，心受到動搖影響，而不斷地感召，又使得心不獲得止息、安定，這種不安定，不是心理的煩躁，也未必是在世間中的不能安頓。相對地，也許可以視為意義活動的不斷湧現，而意義的無限性則隨之產生，文學想像（創作、欣賞）皆附著於此種意義無限性而具體化在文辭中。所以，〈物色〉篇接下來的推論是：

是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。

43 另外可參考鄭毓瑜有些微差異的表述公式，見鄭毓瑜，〈由「神與物遊」至「巧構形似」〉，載於中國古典文學研究會編，《文心雕龍綜論》（臺北：臺灣學生書局，1988），頁384。



從受到物色影響、呼喚、感召，⁴⁴運用語辭文字者（詩人）將物類聯繫起來，而物類並不是提供分類的認識對象，卻是意義的闡發，可以是個別物與個別物之間的聯繫，也可以是個別物跟詞語的聯繫，一方面是自由聯想，一方面又是意義的連結。然而，我們更應該思考此段落中密不可分兩種層面：一乃是「寫氣圖貌」跟「屬采附聲」的作用，一則是「流連」跟「徘徊」的狀態。紀昀的評論稱：「隨物宛轉與心徘徊八字，極盡流連之趣，會此，方無死句」，⁴⁵正揭露著文句的「流連之趣」乃是介於「物狀」跟「心」之間。然而，「流連之趣」，豈不正是「遊」的極佳代換語嗎？這種「流連」其實可以理解為意義的自由運動，不應該執著於將想像理解為心理活動的確定，伴隨著想像而來的意義表達也許就足以趨近這種流連的意趣，甚至比興的類比、聯想也都可收納入想像作用的意向流連；其次，文字的反覆改寫、聲律的吟詠也可能當作流連在具體文辭情境中的活動，兩種流連也都必須放入「文」的中介來理解，才能夠呼應原來「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」的語句脈絡。

（三）會通與餘韻

〈物色〉篇中所謂「物色相召，人誰獲安」顯示物色引起詩人的不穩定，這種不穩定乃是在文辭的賭注裡躊躇、徘徊，因為，受到激發的神思或想像還是要進入「寫氣圖貌」跟「屬采附聲」的過程中，換言之，意義表達的活動跟過程是受到制約的。劉勰指出，經由不同時代跟寫作方式的嘗試，「寫氣圖貌」跟「屬采附聲」的最後目標應該是「物色盡而情有餘者，曉會通也」；此種會通的要求，乃是因為辭／情的差異始終存在，在「以少總多，情貌無遺矣」跟「物貌難盡」之間始終有緊張，這種情貌／物貌間緊張的結果產生了「詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句也」這種差異。即使在魏晉南北朝時產生「形似」的典範，但是，我們也發現在「體物為妙，功在密附」之餘，亦有「物色雖繁，而析辭尚簡」的作風。這種差異僅僅是時代風格的改變使然嗎？這未必然。即使檢閱劉勰在〈物色〉篇中接下來的討論，我們

44 類似的描述也見於宇文所安（Stephen Owen）著，王柏華、陶慶梅譯，《中國文論：英譯與評論》（上海：上海社會科學院，2003），頁290。

45 梁·劉勰著，清·黃叔琳注，紀昀評，《文心雕龍注》（臺北：世界書局，1980），頁162。

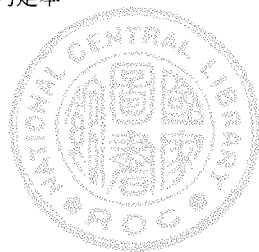


仍然可以讀到他明白提出：「若乃山林皋壤，實文思之奧府，略語則闕，詳說則繁」。這一論述比喻性地保留著山林作為意義的庫藏所（「文思之奧府」），指出言辭對於山林、僻地、廣野的描述總是不能一一盡致，相較於奧府，文辭言說卻只能擺盪在闕／繁之間、在詳／略之間，對此意義表達的擺盪，似乎其最終的判準是「會通」——透過文辭的動態擺盪，激發出意義的多樣性，從而使得情貌得以湧現（「情曄曄而更新」）。

其次，「會通」在大原則下乃「變通適會」，但在具體的狀況下，乃是順著兩條軸線：一者為「憑情以會通」（〈通變〉篇），另一者為〈附會〉篇提出的「附辭會義」，會體要而合腴理；意義的會通，依舊是情、辭、理要之間的交會。依此會通原則，意義表達的制約並不來自模仿物貌景色的「形似」，而是來自文辭跟物貌／情貌之間的差異，這種差異不是取決於繁複的景色，而一味以文辭書寫種種曲折的事物狀態，相反地，是藉著文辭本身所體現的差異，促使物色的宛轉跟心情的精要不斷顯出差異與變化，而這正是以文辭所隱含的未決定性，來對意義的無窮可能性進行補充，亦即遊的自由表達。雖然時間變化顯現著時序紛迴，但一旦文辭的旨趣或意義的賭注啟動了物／情之間的差異跟趨近，那麼，「入興貴閑」的積極意義乃是保留「遊」的自由姿態，這種自由姿態並不完全否定物貌跟情貌之間的差異，但也基於意義的不可決定性保留著意義的餘韻，守候著無窮的空白補充，真正的虛靜是否迴向著此種意義表達的無窮可能？但至少以「遊」為思考軸心時，可以看到一種不斷的往返運動，正像〈物色〉篇的贊以「情往似贈，興來如答」作結尾，藉由贈／答的往來揭示出意義表達運動的「遊」的狀態。

從上述的討論中可以見到，在「神與物遊」的主要軸線上，「神」與「物」彼此交替影響，彷彿問答酬酢；將兩者聯繫起來而有著「遊」之情態的，乃是文辭的中介，這種中介在第一義下乃是讓情貌跟物貌附會一致，在「思一意一言」的表達上能夠「密則無際」，而在寫物圖貌上能夠「體物為妙，功在密附」。但是實際的狀況則是，比之附理不同於興之起情，圖寫物貌有別於聯類暢情。這種事實上的差別所顯示的並非只歸於事實與理想的差距，而應該理解為文辭中介本身所產生的差距。依照此種觀點，如果以神思為想像作用的話，那麼，此種文學想像並不以再現「物」為足；⁴⁶在指出文

46 有關於想像之再現作用（representation，有時以「表象」來翻譯德文 Vorstellung）乃是本



辭的擬容取心有繁、略、麗、簡等等差異時，劉勰似乎已經充分意識到此種再現的不可能。相對地，從此種不可能性出發，想像的作用反而應該具備某種獨立性，儘管這種獨立性處於緊張跟不穩定狀態下，藉著物色的感染，創作者的想像被帶入「物」之理中，文字聲律的追求成爲一種「先迷後得」的賭注。但另一方面則是「情」可以順著辭的抒發而暢快展露，卻往往發展枝蕪，造成「意翻空而易奇」，需要文辭的剪裁。雖然本於「虛靜」中意義的未決定性，容許著「意象」的自由，這種自由一方面表現爲「密則無際，疏則千里」的彈性，乃至於錯失尺度，但是另一方面，這種自由的後果又似乎可以因爲虛靜而「無務苦慮」、「不必勞情」地得到自在。如同我們在前面所檢討指出的，隨著意象的想像作用，既不依附於對「物色」的模仿呈現，也不獨立地隨順著情貌的曼衍而恣肆，意象的自由運用（「運斤」）仍然在文辭的「含章司契」中進行動態的意義表達，而文辭的剪裁則作爲中介，時時要求著以文辭糾正作爲一種內在條件。因此，在〈指瑕〉篇也指出：

若夫立文之道，惟字與義，字以訓正，義以宣理。

由「訓正」所導出的正典形象固然引發對於劉勰追求文章典範的詮釋，但從反面來看，意義的不可決定性以及表達的限度並不完全將典範只框限在規範的排他性中，典範也可能被理解成字／義對於意象使用所劃下的限度，而這種限制不是爲了遏止神思，而是爲了激發神思在表達意義的軌道上運行。

因此，想像中介跟自由的內在聯繫可歸納爲「神與物遊」的表述，想像如果可以當作「遊」的自由，則聯繫著「神」與「物」，或者說，心靈與世界、自然；而此種聯繫本身又建立在文的表達中介之上，那麼，意義表達的時間性（連續跟斷裂）、內在差異（文辭與意向、「氣志」之間的差異）就進一步插入中介的空間中，如此才形成文學想像的空間。「神與物遊」中的「與」應該被理解爲此種聯繫中介的作用，文學想像的空間也應該藉著此種「與」來保持其自由的向度。

於西方自古希臘柏拉圖以來的模仿觀（mimesis），而康德在《純粹理性批判》第 1 版的〈先驗演繹〉（A123）中區分了兩種想像力（power of imagination, Einbildungskraft, 或譯構想力）：生產的（produktive）跟再生產的（reproduktive），見 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Raymund Schmidt, ed. (Hamburg: Felix Meiner, 1956), p. 180。張淑香則是依據朱光潛的《文藝心理學》而做出區分，張淑香，〈神思與想像〉，頁 47。

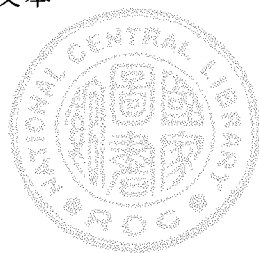


五、結 論

由於想像作用往往被當作幻想的代名詞，文學想像更常被視為作者的天才奇思或靈感（從積極處看），或者超越現實的無涯際的蹈虛空言（從消極面看），因此，想像的權柄放在創作論的天平上總是或者倒向浮濫的擴權端，或者倒向受現實約束的禁錮端。「正確、恰當」的文學想像則被構築為兩者的平衡，而如本文第一節所提的問題顯示，這種平衡有著各種不同的文學理想來詮解。「情景交融」就是這樣的一種詮釋理想與詮釋傳統，但是，作為「交融」成果的語言、文字創作，似乎也暗示著自成一個世界的主張。

依照對「文」的表達中介所作的分析，〈原道〉篇之中「文」的類比貫串著自然之文與人文，人文也跟世界被共同地組構起來，這種看法可以被引伸為世界與人所共有的表達體系跟意義結構，文學表達也被嵌入此表達體系之中，並且在「文心」的要求中總是有著精粹化的趨向，這正是「文」（或「文本」）的表達中介能夠起作用的基礎，而精粹則同時指天、道、聖的精粹；我們可以從中抉發出一種與世界的根本聯繫，這種態度也體現在物色氣感的要求中。其次，表達主體就有一定的自由，這種自由初步顯示在對「神思」的讚揚上，想像也分享了此種自由。但是，進一步觀察則會發現，文的表達中介也對此種自由起了限定作用，因此，在意象與文辭之間的種種差異正揭露著自由限定的動態性。「遊」作為動態自由的韻味也如是呈現，這種「遊」同時展現也撐起了意義空間，而文本中介後的想像更伸展向文學空間。如果以「神與物遊」作為此種文學想像的基本規定，那麼，其中的「與」聯繫著「神」和「物」，「遊」也同時是「與遊」（其形式乃：X與Y遊）；但畢竟「神」、「神思」以及「物」、「物色」既不能被孤立起來，也不是任意的兩端，兩者都是在世界中的表達因子，可被視為意義單元。文學想像聯繫了不同的意義單元，構造起表達的體制，只是，未必是僵化、固定的體制；意義的游移、猶疑總是被容許，此乃文學作為一種遊戲的特徵，同時，文學批評跟作品詮釋也因此而可能；相對地，詮釋的理解也有賴於意義的更新，這種游移及更新乃是表達的時間性特徵。

從神思到文本中介，想像的自由其實具有雙重限制的，亦即，文本



(「文」) 與世界；從文本的角度來看，文字技術與歷史典範同時具備再形塑文本的實際效果，而從與世界的關連來看，文學行動也必定總是以時間性（或歷史性）的方式介入世界之中。但反過來說，想像豈不也同時需要文本與世界作為體現其自由的表達成果與實現場所，在這個意義下，所謂想像的條件勿寧應該被理解為想像的可能性條件；因此，「神與物遊」這個命題也藉著想像的中介而呈現出其內在的可能性條件。

引用書目

一、傳統文獻

- 梁·劉勰著，清·黃叔琳注，紀昀評，《文心雕龍注》，臺北：世界書局，1980。
 周振甫，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。
 范文瀾，《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書店，1985（臺16版）。
 楊明照，《文心雕龍校注》，臺北：河洛出版社，1976。
 劉永濟，《文心雕龍校釋》，臺北：華正書局，1981。

二、近人論著

- 王元化 1992 《文心雕龍講疏》，上海：上海古籍出版社。
 王更生 1979 《文心雕龍范注駁正》，臺北：華正書局。
 王夢鷗 1984 《古典文學論探索》，臺北：正中書局。
 弗朗索瓦·于連（Francois Jullien）著，杜小真譯 1998 《迂迴與進入》，北京：生活·讀書·新知三聯書局。
 宇文所安（Stephen Owen）著，王柏華、陶慶梅譯 2003 《中國文論：英譯與評論》，上海：上海社會科學院。
 沈謙 1990 《文心雕龍之文學理論與批評》，臺北：華正書局。
 郁沅、羊列榮、謝昕 1992 《〈文心雕龍〉審美感應論探微》，載於日本九州大學中國文學會主編，《文心雕龍國際學術研討會論文集》，臺北：文史哲出版社，頁99-115。
 徐復觀 1985 《中國文學論集》，臺北：臺灣學生書局。
 高友工 2004 《中國美典與文學研究》，臺北：臺灣大學出版中心。
 侯迺慧 1988 〈由「氣」的意義與流程看文心雕龍的創作理論〉，載於中國古典文



- 學研究會編，《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，頁 241-283。
- 張少康 1991 《文心雕龍新探》，臺北：文史哲出版社。
- 張淑香 1975 〈神思與想像〉，《中華文化復興月刊》8.8: 43-49。
- 陳昌明 1991 〈從「身一心一世界」之關係論文心雕龍神思篇〉，載於成功大學中文系編，《魏晉南北朝文學與思想研討會論文集》，臺北：文史哲出版社，頁 263-283。
- 鄭毓瑜 1988 〈由「神與物遊」至「巧構形似」〉，載於中國古典文學研究會編，《文心雕龍綜論》，臺北：臺灣學生書局，頁 369-389。
- 鄭毓瑜 2000 〈文學典律與文化論述——中古文論中的兩種「原道」觀〉，《漢學研究》18.2: 285-318。
- 蔡英俊 1986 《比興物色與情景交融》，臺北：大安出版社。
- 劉若愚著，杜國清譯 1985 《中國文學理論》，臺北：聯經出版公司。
- 劉殿爵、陳方正、何志華主編 2001 《文心雕龍逐字索引》，香港：香港中文大學。
- 劉綱紀 1989 《劉勰》，臺北：東大圖書公司。
- 錢鍾書 1999 《談藝錄》，臺北：書林出版公司。
- 蕭 馳 2000 〈船山詩學中「現量」意涵的再探討：兼論傳統「情景交融」理論研究的一個誤區〉，《漢學研究》18.2: 369-396。
- Lin, Shuen-fu. 2001. "Liu Xie on Imagination." In Zhong-qi Cai, ed., *A Chinese Literary Mind*. Stanford: Stanford University Press, pp. 127-160.
- Kant, Immanuel. 1956. *Kritik der reinen Vernunft*. ed. Raymund Schmidt. Hamburg: Felix Meiner.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. ed. Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action*. Paris: Editions du Seuil.
- von Schelling, F. W. J. 1797. *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. In Karl Friedrich Schelling, ed., 1857. *Sämtliche Werke*. Band 2. Stuttgart/Ausburg: Cotta, pp. 1-343.



Spirit Wanders with Nature: On the Mediation of Imagination in *Wenxin Diaolong*

Kuan-Min Huang *

Abstract

The concept “spirit wanders with nature” is a typical discourse as well as a creative ideal in Chinese literary theoretical thought, but it also allows multiple theoretical modes of interpretation. This paper chooses an approach through the textual mediation in meaningful expression, and tries to reconstruct the conditions of interpreting *Shensi* (spiritual thinking or imagination) and the idea of “spirit wanders with nature.” By exploring the linking function in literary imagination which bridges the imaginative subject and the nature of the world, I try to open the free dimension implied in the signification and the expression of texts. However, this free dimension being conditioned by textual limitation must be involved in the innate structure of textual constitution, which includes historicity and literal training. On the other hand, this freedom is also rooted in the human connection with the world; therefore, free imagination in literature excludes unlimited phantasy. Finally, focusing on the literary imagination, the two limitations — textual mediation and worldly connection — are the fundamental conditions in literature as a system of meaning and expression.

Keywords: *Wenxin Diaolong* 文心雕龍, spirit, text, imagination, literary theory

* Kuan-Min Huang is an assistant professor in the Department of Philosophy at Huaan University.

