

知 音 與 神 思

——六朝人周旋交錯的生命情識——

鄭 毓 瑜

魏晉以來是中國文學理論正式奠立的時期，自曹丕的「文氣」說、陸機所謂「緣情」，至齊梁劉勰於文心巨著中，提舉如「神思」、「風骨」、「定勢」、「知音」等觀念，一直是研治六朝文論者注意探究的焦點。但是，一般都屬於個別觀念的討論，鮮少就彼此之間的關係進一步分析，這很容易使得詮釋的結果變得孤立，或不免於武斷，而失去與其他觀念相互發明、闡揚，以更臻全備的可能。比如本文將要談的「知音」與「神思」，前者明顯是批評論的範疇，後者則屬於創作論，所以劉勰的「知音」或許是客觀的文體分析法，^①「神思」篇或許是論述文學的構思想像，^②而神思想像與知音評析又似乎永遠是不相干連的議題。然而《列子》〈湯問〉篇曾如此記載伯牙子期事：

伯牙善鼓琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，志在登高山，鍾子期曰：

「善哉！峨峨兮若泰山。」志在流水，鍾子期曰：「善哉！洋洋兮

① 如顏崑陽先生即認為劉勰的「知音」說是「文體論的批評」，見〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《中國文學批評》第一集，頁二〇四，臺北，學生書局，民八十一年。

② 可參考如邱世友〈劉勰論神思〉、肖洪林〈劉勰論藝術想像的特徵〉（《文心雕龍研究論文集》，人民文學出版社，一九九〇年八月）等文。

若江河。」伯牙所念，鍾子期必得之。伯牙游於泰山之陰，卒逢暴雨，止於巖下；心悲，乃援琴而鼓之。初爲霖雨之操，更造崩山之音；曲每奏，鍾子期輒窮其趣。伯牙乃舍琴而嘆曰：「善哉！善哉！子之聽夫志，想像猶吾心也。吾於何逃聲哉？」

這則著名的知音故事最早見於《呂氏春秋》〈本味〉篇，但是自「伯牙所念」底下，卻是成於魏晉的《列子》一書所增加的文字。「伯牙所念」指的是援琴鼓奏時「在高山」或「在流水」之志，而「游於泰山之陰」至於「更造崩山之音」猶爲所「志」所「念」再一次詳細、生動的演出過程。因此鍾子期「必得之」，所窮盡之「趣」，就是表現於琴曲中的伯牙之志念，亦即伯牙所嘆「子之聽夫志」、「猶吾心也」。但是〈湯問〉篇這則資料，除了透露「知音」是必須「知其志」，而且是憑依對作品形構特質（如音色曲風之「峨峨」、「洋洋」）之掌握外，更重要的是以「想像」一詞來指稱子期如何由聆聽具體的曲操作品乃至於感知伯牙內在志念的方式（或說是過程）。^③而由於「吾心」或吾「志」，其實又不僅僅用悲喜哀樂即足以定義，它是在山、臨水、逢巖、遇霖而興發；換言之，「想像猶吾心」不僅是內容、意旨的理解，更是作者託志寄心的創作方式之再體驗，「想像」根本是追摹創作心靈的批評活動。然則欲探究六朝文學批評的「知音」觀，惟以觸物興思、情動辭（音）發的「想像」——即所謂「神思」論，作爲首要前提，方能明示其具體依據，而避免流於神秘默會；^④而創作上的「神思」也因為批評者的再次親歷，而得以由中介手段

③ 蔡英俊先生、顏崑陽先生近日相繼由〈湯問篇〉的資料論述「知音」觀念，卻皆未注意「想像」一詞的意指、作用。（蔡文題爲〈知音探源〉，與顏文皆收入《中國文學批評》第一集）。

④ 蔡英俊先生以爲伯牙、子期之「知音」，「似乎是不需要透過任何外在的言辯予以明示」，顏崑陽先生說從文學批評的方法而言，這種論釋活動「充滿神秘經驗性格」（見注③，頁一〇三、二〇三）

進而參與作品的表現，不但肯定其存在之必要，也進而顯豁其美感價值。

由於本文的目的在發顯「神思」與「知音」共通的感知或觸興方式，以及因此於成果上的聯係引生，故有關神思的準備工夫，如練才、虛靜，^⑥或知音養成手段，如「博覽」或去「今古」之偏見，^⑦乃至二者在對象、步驟上的種種差異（如創作始於「感物」，批評始於「觀文」）等，都可以參考已有的單論「神思」或「知音」之論著，本文不擬再談。而也因為個別文學觀念的研究歷來都是以理論性的文獻為主，本文將盡量避免再去重複排比這些資料，轉而搜集散見於全文、全詩中的相關文字。任何一種理論的提出，都源發於詩人墨客的實際體驗與演練，詩文作品中不經意流露、不正式標舉的片言隻語，或許才是所謂概念、原則最真切、豐實的內涵本意，轉而可能對理論本身提供補充釐析之效。底下即扣緊「神思」與「知音」於「形神」、「言意」或「人我」、「情文」雙方，所進行的關係拉引、構顯情境的活動來加以論述，首先經由「遊目馳情」、「形留神往」的「感物興想」，論周旋抑揚的「創作神思」；進而由「心照神交」、「神超形越」的「用思」、「想見」，論流連翫味的「知音評賞」；最後更例舉如世說中「每至興會，故有相思」，總論六朝士人對一己存有乃至人生世界的感知發現，希望藉此突顯「神思」（或「知音」）的感興活動，不論對藝術或生命所顯示的由「無」至「有」的關鍵性：惟「神思」乃能遊旋感應並勾連成形、具體成象，於是成就了我、我們與環境的「實在」。^⑧

⑥ 《文心·神思》曰：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，凜雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以釋辭，……」。

⑦ 如《文心·知音》論及批評所患在「貴古賤今」、「崇已抑人」、「信偽迷真」或「知多偏好，人莫圓該」。

⑧ 赫伯特·里德（Herbert. Read）於「形象與觀念」一書中談到：「藝術家所精求的意象都是實在的意象；它們「即是」實在，因為我們一定要先使這些意象從未知界結晶出來，我們始克發現實在。」（杜若洲，審美譯叢^①，頁一五一，民六十五年）。

一、創作神思——形神、言意的遊還調諧

現今學者談到「神思」概念，常以譯自西方 imagination 一字的「想像」來解釋；然因文化背景之差異，致中國的「神思」與西方的「想像」，終有不同。^⑧ 其實所謂「想像」一詞，在魏晉時，不但出現於《列子》〈湯問〉篇的知音故事，也在一般詩賦中可見：

- 顧步懷想像，遊目屢太行。撫軫增嘆息，念子安能忘。（阮侃〈答嵇康詩〉，《全魏詩》卷八）^⑨

- 背下陵高，足往神留。遺情想像，顧望懷愁。（曹植〈洛神賦〉）^⑩

關於「想像」，如〈洛神賦〉諸家注或作「思念」或言「回想」，^⑪ 然而回想、思念非憑空而發，阮德如詩與子建賦，一是贈別嵇康，一是去洛東歸，眼下是「遊目太行」、「背下陵高」，因此「嘉會遊處」、「靈體復形」也就隨著漸行漸遠，而由現實場景虛化為徒然之冀願；所謂「想像」正是在「顧望」、「顧步」這樣回首來路的距離感知中，本諸情意心念（「遺情」、「念子」）的堅持執著，而將所冀所願生動地具顯於耳目當前——「顧步」與「想像」、「想像」與「顧望」同時並發，藉相互應照、彼此對比，更能加強、深化情感的表達，即所謂「增嘆」、「增慕」也。然則，「想像」必激發於現實事端，是一種既相離於現況，又與現況密切相關的景象，因緣此一景象的浮顯，人情也就在即離兩端間綿長引

⑧ 「神思」與「想像」之差異，可參梅家玲〈劉勰「神思論」與柯立芝「想像說」之比較與研究〉，中外文學第十二卷第一期。

⑨ 本文所引詩，皆引自遼欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》，木鐸出版社，民七十七年。

⑩ 引自趙幼文校注《曹植集》卷二，明文書局，民七十四年。

⑪ 如《魏晉南北朝文學史參考資料》注為「回想」，《中國歷代散文選》解作「思念」（中國圖書刊行社，劉盼遂、郭預衡主編，一九八四年）。

生，盤桓不已；這或許是「思念」、「回想」僅能疏通大意，卻無法完整傳達的「想像」本義及其效用。而其實在六朝，除了「想像」，同樣描述創作神思的還有三個要目最爲常見——「感物興想」、「目想耳存」與「形留神往」，及相應於此一感興方式的語符運作與成果——「周旋連類」乃致「多意遠韻」，我們希望透過對以上各項的演繹分論，更能體驗作者在遣言會意上的來往織鑲之迹與感物寄情上的交錯與會之理。而本節最末，也藉此對所謂「緣情」和「神與物遊」有重新的詮釋。

（一）感物興想、目想耳存與形留神往

「想像」既然首先必須有產生刺激作用的因素，除了空間上拉出距離方位的遠近向背，時間的推移流轉，風物的更迭變化，也往往令人不容自己，如：

- 感時邁以興思，情愴愴以含傷。（夏侯湛〈秋可哀〉，《全晉詩卷二》）
- 日往兮哀深，歲暮兮思繁。（夏侯湛〈秋夕哀〉，同上）
- 鴛鴦於飛，或矯或遊。習習谷風，扇彼清流。春草揚翹，黿魚浮沉。感物興想，我心長憂。誰渭河廣，曾不容舟。企予望之，搔首踟躕。（鄭丰〈答陸士龍書〉，《全晉詩》卷六）
- 季秋惟末，孟冬之初。……嗟我懷人，離羣索居。……出門彷徨，陟彼城隅。俯察綠水，仰瞻天衢。雍雍和雁，偏偏遊鳧。感物興懷，憤思鬱紆。（曹摅〈答趙景猷〉，《全晉詩》卷八）
- 踟躕亦何留，相思無終極。秋風發微涼，寒蟬鳴我側。原野何蕭條，白日忽西匿。歸鳥赴喬林，翩翩厲羽翼；孤獸走索羣，銜草不遑食。感物傷我懷，撫心長太息。（曹植〈贈白馬王彪〉，趙幼文校注《曹植集》卷二）
- 若乃登高目極，臨水送歸，風動春朝，月明秋夜，……有來斯應，

每不能已也。每有製作，特寡思功，須其自來，不以力搆。（蕭子顯〈自序〉，《南北朝新語》卷二）^⑫

夏侯湛的兩首秋詩，也就是「人稟七情、應物斯感」（《文心雕龍》〈明詩〉）、「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」（鍾嶸〈詩品序〉）等所謂「感物」說的創作表現。但是六朝「感物」說的最大特色猶不僅止於承繼先秦兩漢如「人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」（《禮記》〈樂記〉）、「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常。應感而動，心術形焉」（《漢書》〈禮樂志〉）等應物情動的講法，而是更在情、物之間連係以思心之用，也就是「神思」這個自覺的創作「用心」；使「情以物興」或「物以情觀」（《文心·物色》）的「興」、「觀」之道活躍成具體的「思」、「想」過程。所以鄭丰是因為鴛飛、魚浮的春景，引發企望懷遠之「想」，致生長憂之心；而曹摅是在俯察仰瞻之際，惟見鳧雁和同成行，更對比出索居求羣之遙思深慕是何等憤激沉鬱；至於子建，「親愛離居」的相思，尤與經受寒涼、聆聽淒切、眼現蕭條的耳目官能相借滋衍，因此感外物的同時也就興懷引思、踟躕太息了。而蕭子顯所謂「應感之來」，更說明了感而興思，正使內外、物我交接通流。

「感物興想」既架構在內心與外物雙方，因此感興之「思」自然不是單純的「心想」，必與身體覺知息息相關，難以截然畫分，也就出現了像「目感」、「耳悲」、「目想」、「耳存」等用語，例如：

- 遊客芳春林，春芳傷客心。……傷哉客遊士，憂思一何深。目感隨氣草，耳悲詠時禽。寤寐多遠念，緬然若飛沉。……（陸機〈悲哉行〉，《全晉詩》卷四）

^⑫ 《南北朝新語》，海王邨古籍叢刊，中國書店，一九九〇年。

- 凜凜天氣清，落落卉木疏。感時歌蟋蟀，思賢詠白駒。情隨玄陰滯，心與迴飄俱。思心何所懷，懷我歐陽子。（曹摅〈思友人詩〉，《全晉詩》卷八）

以後則資料對比於前者，耳目所司原本即是「玄陰」、「迴飄」、「時禽」等自然物象的覺察，但是「目感」、「耳悲」似乎說明了耳目於觀聆的同時也具有悲憂的感知能力；因為「思」就作用在「隨物」、「與心」之間，「中心」與「時物」正在「思」的牽引下，同步亦趨，翩翩俱隨。因此即使是念慮懷想，彷彿也浮現眼前當下：

- 我在三川陽，子居五湖陰。山海一何曠，譬比飛與沉。目想清惠姿，耳存淑媚音。獨寐多遠念，寤言撫空矜。彼美同懷子，非爾誰爲心。（陸雲〈爲顧彥先贈婦往返詩〉，《全晉詩》卷六）
- 嘉會罔克從，積思安可任。目想妍麗姿，耳存清媚言。修晝與永念，遙夜獨悲吟。……（李充〈嘲友人詩〉，《全晉詩》卷十一）
- 荏苒冬春謝，寒暑忽流易。之子歸窮泉，重壤永幽隔。……僂俛恭朝命，迴心反初役。望廬思其人，入室想所歷。悵況如或存，迴遑忡驚惕。……寢息何時忘，沉憂日盈積。……（潘岳〈悼亡詩〉，《全晉詩》卷四）

既然身隔山海、罔克相從，其人之妍姿、媚音，原非當前所可聞見；就因爲「積思」、「遠念」，使空獨之悲與存想之懷，猶如晝夜循環、寤寐周續般地栩栩連生。而潘岳所云「望廬思其人，入室想所歷」，更以幽隔窮泉之「思」、「想」與「望廬」、「入室」之身觀連言成句、疊映複寫；生死交錯之恍惚悵况，尤其令人椎心刻骨。

那麼，由應物而動，至於連係心物，「想像」或說是「思心」之具有中介性——一種溝通管道，是可以確定的；然而情意的表達既須憑藉「思」之導引，後者的趨馳向位、遊處所在其實就正參與了心志情性的形

態化與意義化。所以兼顧過程與本質的所謂「馳情（運想）」或「神往形留（身滯情往）」，是對於創作心靈更完整的照應。

- 如何忽爾，超將遠逝。……展轉反側，寤寐追求。馳情運想，神往形留。心之憂矣，增其勞愁。（郭遐叔〈贈嵇康詩〉，《全魏詩》卷八）
- 既乖既離，馳情髣髴。何寢不夢，何行不想。靜言永念，形留神往。憂思成疾，結在精爽。（左思〈悼離贈妹詩〉，《全晉詩》卷七）
- 綿邈寄絕域，眷戀想平素。爾情既來追，我心亦還顧。形體隔不達，精爽交中路。（潘岳〈內顧詩〉，《全晉詩》卷四）
- 道同契合，體異心並。自頃西徂，……遲想歡譙，願言莫由。室邈人隔，中情則憂。抱恨東遊，神往形留。（陸雲〈失題〉，《全晉詩》卷六）
- 我悴西鄰，子沉東土。契潤艱辛，誰與晤語。身滯情往，神遊影處。發夢宵寐，以慰延佇。（同前）
- 悠悠塗可極，別促怨會長。銜思戀行邁，興言在臨觴。南津有絕濟，北渚無河梁。神往同逝感，形留悲參商。（陸雲〈答兄平原詩〉，《全晉詩》卷六）
- 情存口詠，心憶目想。形遊神還，身去憶往。佇立不見，瞻望彷彿。婉變西路，遺憂養養。（曹摅〈答趙景猷詩〉，《全晉詩》卷八）
- 慚怖征營，痛心疾首。形留所在，神馳寇庭。（劉琨〈勸進表〉，《全晉文》卷一〇八）^⑬

^⑬ 本文中引錄之六朝文皆出自嚴可均輯《全上古三代秦漢三國六朝文》，中文出版社。

郭遐叔所謂「馳情運想」，其實正是曹植所說的「遺情想像」（〈洛神賦〉），也就是憑「情」馳「想」，「想像」是爲情志所驅使；而情志之趨騫又即是立足於「形」，卻不限止於「形」的精神往遊，因此由「馳情」更進一步說「神往形留」，是一方面強調創作當下，情志飛躍神遊之無遠弗屆，另一方面也標示出作者於創作活動進行中包括內外、形神的完整處境。左思云「馳情髣髴」，可以「結在精爽」；潘岳以「眷戀想平素」，則「精爽交中路」，亦即陸雲之「體異心并」，不但說明了「神往」得突破「形留」的現實乖離，所謂「交中路」更似乎是在隔處的形體之間，憑藉「爾情」、「我心」的追逐還顧（「爾情既來追、我心亦還顧」），而體現出一個可具體察知，栩栩如生的視域。這接近前文提及的「目想」狀況，是因爲觸物心想並發俱興，「平素」、「歡讌」也彷彿都到眼前來；因此，「神往」之造境活動，不但就由「形留」所啓引，更可以說是本諸「形留」所在規劃而出。潘岳〈悼亡詩〉「望廬思其人，入室想所歷」，是一個直接模擬密附的例子，不過更真切、詳細的狀況，是必須歷經神形之間來去往還的調諧融會。所以「超將遠逝」、「綿邈寄絕域」，不但表述了人我的遠別迴隔，其實也標示了神往距離的長短；而「西徂」、「東遊」或「東土」、「西路」，乃至「南津」、「北渚」，又是形、神或身、心（意）遊處、去往的相對方位。距離加上方位，就構顯出完整境遇，正是這樣相離卻又相望、相背卻又相引的滲透聯集中，悲怨勞愁、痛恨慙怖也隨機觸擊、乘勢爆發；所以身去向西、意還趨東所拉引出的「婉變西路」，也就同時瀰漫盈溢著形神來回所織就的縷縷心緒、綿綿情思（「遺憂養養」）。

然則所謂「神往形留」並不是重神略形或存神去形，所「留」開出所「往」，並共同點畫出內外聯合境界之遠近、彼此、久暫等範限，也就在這樣疊合心象與物象的場域之內，浮雕出情感上深淺、顯隱的喜怒哀樂。

我們可以參照傅亮〈感物賦〉的一段序文來看：

余以暮秋之月，述職內禁，夜清務隙，遊目藝苑。於時風霜初戒，蟄類尚繁，飛蛾翔羽，翩翾滿室，赴軒幌集明燭者，必以燃滅爲度。雖則微物，矜懷者久之。退感莊生異鵠之事，與彼同迷，而忘反鑒之道；此先師所以鄙智，及齊客所以難目論也。悵然有懷，感物興思，遂賦之云爾。（《全宋文》卷二十六）

飛蛾赴燭是「遊目」所見，亦即「形留」所在的物象；莊生異鵠則是「退感」所懷，乃「神往」所睹之「心想」也。那麼「感物興思」就是心想與目視內外交錯——因身觀（「遊目」）而觸引心遊（「退感」），同時也藉神往反照形留，是「眇古今以遐念」（〈感物賦〉），統合「遊」、「退」與「目」、「感」的完整神思；因此不但領會在此「室」之飛蛾與在彼「雕陵」的異鵠同樣惑於利而忘其身（「與彼同迷」），也在「仰前脩之懿軌」與「知吾跡之未并」（〈感物賦〉）的懷古鑒今當中，益發「矜懷」、「悵然」、「增情」感喟了。

（二）周旋連類與多意遠韻

由「目想耳存」或「感物興思」與「形留神往」，可見創作本身即是透過神思來建立關係距離（心、物；形、神），乃至構顯完整情境（想、像）的活動。而其實在這「情以物遷」的神思過程中，它同時就含帶了「辭以情發」的修辭工夫；如鮑照〈答客詩〉曰：「幽居屬有念，含意未連詞。會客從外來，問君何所思。澄神自惆悵，嘿慮久迴疑。謂賓少安席，方爲子陳之」（《全宋詩》卷八），顯然「意念」必須與詞藻連係融會，才是「澄神」、「嘿慮」的整全程序，也是情思的最終表現。因此，如果創作神思是爲了於心、物間遊還出一具體可感、彷彿親睹的表情空間而努力，那麼語言辭章於其中的作用就正是爲鋪敘、寫記這「環顧遊視」

之「物」，^⑭ 以便經營、挑動泗瀾漪漣之「情」。「物」既非單一視角——無固定方位、非現實距離，可能是多重時空座標的交錯渾同，則力求一一對應，清楚指涉的日常語言，顯然就不能滿足詩文創作的需要。它必須在「報導」、「認知」的定指作用外，更具有表現情感——亦即神思意境的功能。^⑮ 因此文學語言毋寧即是對日常語言的「逆轉」或說是「疏遠」；^⑯ 它不是約定俗成的交流工具，雖來自於現實，卻含混著企圖超越社會目的的隱秘性與自由性；而如何調節一般語符與個別情思之間的距離，使常態的言辭可以指向特殊的意象，正是作者秉筆吐屬的課題要務。

在兩漢時期，面對詩經乃至辭賦的大量創作，就已經開始正式地去討論言辭與情意之間的關係，如：

- 比，見今之失，不敢斥言，取比類以言之；興，見今之美，嫌於媚諛，取善事以喻勸之。（鄭玄《周禮》〈春官（大師）〉「六詩」注）
- 古者諸侯卿大夫，交接鄰國，以微言相感。當揖讓之時，必稱詩以諭其志，蓋以別賢不肖而觀盛衰焉。……大儒孫卿及楚臣屈原離讒

^⑭ 葉維廉先生認為中國畫裏，「觀者並未被畫家任意選擇的角度所左右；觀者彷彿可以跟畫中所提供的多重透視迴環遊視。」（〈中國古典詩中的一種傳釋活動〉，收入《歷史、傳釋與美學》，頁六十，東大圖書公司，民七十七年）。

^⑮ 詳參黃宣範〈從語意學看文學〉，收入《翻譯與語意之間》，聯經出版，民六十五年。

^⑯ 羅蘭·巴爾特於《寫作的零度》中說：「寫作就成了一種含混的現實，一方面毫無疑問，它產生於作家和其社會的接觸；另一方面，寫作又通過一種悲劇性的逆轉，使作家從這種社會目的態返回到他創作行為的工具性根源。」（時報出版，李幼蒸譯，頁二四，民八十年）。又如姚斯所言「詩的語言和實踐語言的區別導致『藝術感覺』這一概念，而這一概念切斷了文學與生活實踐之間的關係。藝術現在變成了通過「疏遠」或者陌生化打破人們感覺麻木的媒介。」（引自〈文學史作為向文學理論的挑戰〉一文，收入《接受美學與接受理論》，周寧、金元浦譯，遼寧人民出版社，一九八七年）。

憂國，皆作賦以風，咸有惻隱古詩之義，其後宋玉、唐勒、漢興、枚乘、司馬相如，下及揚子雲，競爲侈麗闕衍之詞，沒其風諭之義。（《漢書》〈藝文志〉）

- 今若屈原，膺忠貞之質，體清潔之性，……此誠絕世之行，俊彥之英也。……引此比彼，屈原之辭，優遊婉順，寧以其君不智之故，欲提携其耳乎？……夫離騷之文，依託五經以立義焉：「帝高陽之苗裔」則「厥初生民，時惟姜嫄」也；「紉秋蘭以爲佩」則「將翔將翔，佩玉瓊琚」也；……故智彌盛者其言博，才益多者其識遠。屈原之辭，誠博遠矣。（王逸〈楚辭章句序〉，《楚辭章句》）
- 離騷之文，依詩取興，引類譬諭，故善鳥香草以配忠貞，惡禽臭物以比讒佞，……其辭溫而雅，其義皎而朗。（王逸〈離騷經序〉）

就前兩則資料，不管是談詩或論賦，皆強調「比類以言」、「取事以喻」的目的乃在進行「美」、「刺」之「風諭」，以「別賢不肖而觀盛衰焉」。換言之，是視「比」、「興」爲具有現實功能的修辭手法。至於王逸，將才與德分立，方得由「依託五經」、「引類譬諭」詳析屈原之華藻文采，並重其援成辭、用典事的「博遠」、「溫雅」。魏晉以來，原爲諷諫之「比」、「喻」所透顯的「優遊婉順」（〈楚辭章句序〉）之辭風，尤成爲探討焦點，更重要的是它變成了作者如何與文辭「周旋」的直接體驗。

- 優遊案衍，屈原之尚也；窮侈極妙，相如之長也。然原據託譬喻，其意周旋，綽有餘度矣。長卿、子雲，意未能及已。（曹丕〈典論論文〉，《全三國文》卷八）
- 文患其事盡於形，情急於藻，義牽其旨，韻移其意。……常謂情志所託，故當以意爲主，以文傳意；以意爲主，則其旨必見，以文傳意，則其詞不流。然後抽其芬芳，振其金石耳。吾思乃無定方，特能濟難適輕重，所稟之分，猶當未盡。但多公家之言，少於事外遠

致，以此爲恨。（范曄〈獄中與諸甥姪書〉，《全宋文》卷十五）

- 古之著書者，才大思深，故其文隱而難曉；今人意淺力近，故露而易見。……書不出英俊，則不能備致遠之弘韻焉。（葛洪《抱朴子》〈鈞世〉篇）^{①7}
- 屬筆之家，亦各有病。其深者則患乎譬煩言冗，申誠廣喻，欲棄而惜，不覺成煩也。其淺者則患乎妍而無據，證援不給，皮膚鮮澤而骨梗迴弱也。（《抱朴子》〈辭義〉篇）
- 仰惟先情，俯覽今遇，感存念亡，觸物眷戀。易曰：「書不盡言，言不屬意」，然則書非盡言之器，言非盡意之具矣。況言有不得至於盡意，書有不得至於盡言耶？（盧諶〈與司空劉琨書〉，《全晉文》卷三十四）

首則〈典論論文〉中，曹丕總括屈原作品具有「優遊案衍」之特色，落實於修辭技法就是「據託譬喻」；但是「其意周旋，綽有餘度」，卻同時表出作者的憑情選辭、以辭會意這情、辭之間的交接感興是何等遊刃從容。劉勰曾以陳思之表「體瞻而律調，辭清而志顯。應物掣巧，隨變生趣，執轡有餘，故能緩急應節矣」（《文心雕龍》〈章表〉），正是對所謂「優遊」、「周旋」之創作活動的具體描繪。而第二則，范曄談到情意與韻藻的距離調諧，一方面必須避免情事之粗疏直露，一方面又要顧忌文辭可能模糊、違礙了意旨，所以提出「以意爲主，以文傳意」爲原則；這就如同三、四兩則資料中葛洪大分文章表現爲二，或「隱而難曉」——患乎「譬煩言冗」，或「露而易見」——患乎「妍而無據」。但是文辭之深淺隱顯卻又不僅止於能否「傳意」的問題，它並不是一種如實的報導，除了基本上的「切情」之外，更要求表達地綿長幽遠，故范曄感嘆自己多「公家之

^{①7} 《諸子集成》本，世界書局。

言」，少有「遠致」之篇，而葛洪強調作文在求「致遠之弘韻」。然則，如盧誥所言，「言」與「意」之間就不是單純的能否「盡意」的對應關係，作者的「不得盡意」——也就是將原為工具性的語言傳達，轉換為壅積、隱蘊情意的手段，才是詩文創作的最大挑戰。

因此，運辭以致「遠韻」，是要求作品在辭旨事義之外，尤具餘味多意，比如：

- 丘明所以斟酌抑揚，寄其高懷。末吏區區，注疏而已，其所稱美，止於事義，疏外之意，歿而不傳，其遺風餘趣蔑如也。（袁宏〈後漢記序〉，《全晉文》卷五十七）
- 吾少學作文，又晚節如小進，……且文詞不怨思抑揚，則流澹無味。文好古，貴能連類可悲，一往視之，如似多意。（王微〈與從弟僧綽書〉，《全宋文》卷十九）

專就個別語詞、典事加以訓詁箋注，可說只是文詞本義的疏解，本文背後，作者在選辭考義、排比織綜上的計較用心（「斟酌抑揚」），方為其志意懷抱之所寄寓。而王微說文章貴能「連類可悲」、「如似多意」，也就是要「怨思抑揚」，避免「流澹無味」；其中「多意」則「有味」，而「連類可悲」又與「怨思抑揚」相對成文，顯然修辭上的引譬連類就正與觸物與思時的俯仰遊還齊步同趨，而「辭」與「物」之間距，當然亦彷彿「心」、「物」的距離。

因此當形遊神還以調融時空上的古今、遠近，文辭也正在協調能指與所指的大小、多少、繁簡、隱顯，如：

- 故比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情者，依微以擬議。……觀夫興之託諭，婉而成章，稱名也小，取類也大。（《文心雕龍》〈比興〉篇）
- 夫隱之為體，義主文外，秘響傍通，伏采潛發。……深文隱蔚，餘

味曲包。（同上，〈隱秀〉篇）

- 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。故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，……並以少總多，情貌無遺矣。……自近代以來，文貴形似，窺情風景之上，鑽貌草木之中。吟詠所發，志惟深遠；體物為妙，功在密附。……是以四序紛迴，而入興貴閑；物色雖繁，而析辭尚簡；使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。（同上，〈物色〉篇）

「依微擬議」、「稱名取類」或「以少總多」、「以簡制繁」，明白表示語符的運用是為了指向一個不對等甚至是對比的意向世界，就如同畫論中常言「咫尺之內，便覺萬里為遙」^⑩或「三寸當千仞，數尺體百里」，^⑪符號作品正具有召喚、還原意象與意境的作用。所以說「義主文外」，不論「感物」或「體物」，語義指涉的物象本身並非即是作者用心的目的，劉勰云「體物寫志」（〈詮賦〉篇），鍾嶸曰「窮情寫物」（〈詩品序〉），「密附」、「巧似」的文辭體構乃為圓滿體現與「志」深遠的鮮活「情貌」；亦言之，整個創作就是「隨物宛轉」、「與心徘徊」的具體書寫活動，「辭」、「物」的周旋（「宛轉附物」）含帶「心」、「物」交錯（「招悵切情」^⑫一體顯豁的過程。

（三）「緣情」及「神與物遊」

由上所述，最後與文論中所謂「緣情」或「神與物遊」相參照，則或可為理論架構提供如下的補充。一般研治六朝文論，在談到文學本質這議

^⑩ 《南北朝新語》記曰：「昭胄子蕭賁能書善畫，於扇上圖山水，咫尺之內，便覺萬里為遙。」（卷二，頁二三三）。

^⑪ 宗炳《畫山水序》曰：「豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。」（《全宋文》卷二十）

^⑫ 語出《文心·明詩》論古詩十九首。

題時，往往以「緣情」乃相對於「言志」，適足揭示魏晉以來由功用轉至情性的本體論；進一步又根據〈文賦〉所云「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」，來強調陸機的「緣情」說原初是以「歎逝」為主題，並且是藉著「感物」方式表達的，降至劉勰、鍾嶸則正式合而為「情」、「物」一體的「詩的本質論」。^{②①}但是，所謂「緣情」、「感物」是否就能單獨抽取「情」與「物」，而忽略「緣」與「感」的引發性與通感性——即主導整個「情」、「物」交融的原動力？〈文賦〉一開頭，陸機就說到：

余每觀才士之作，竊有以得其用心。夫其放言遺辭，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。^{②②}

可見發顯文士「用心」之秘，亦即探究「意」、「物」及「文」、「意」之間的融會過程與要則，才是寫作〈文賦〉的動機本意。所以「緣情」不但含括「感物」，還不能與「綺靡」割裂分言，如「遵四時」、「瞻萬物」底下就結合了「詠世德之駿烈，誦先人之清芬，遊文章之林府，嘉麗藻之彬彬」的屬辭命篇之程序，而其完整面貌即是：

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精駑八極，心遊萬仞。其致也，情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進，傾羣言之瀝液，漱六藝之芳潤，浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。於是沉辭佛悅，若遊魚銜鉤，而出重淵之深，浮藻聯翩，若翰鳥纓繳，而墜曾雲之峻。……罄澄心以凝思，眇衆慮而為言，籠天地於形內，挫萬物於筆端。始躑躅於燥

^{②①} 參呂正惠先生〈「物色」論與「緣情」說〉，收入《文心雕龍綜論》，學生書局出版，民七十七年。

^{②②} 〈文賦〉一文引自郭紹虞《中國歷代文學論著精選》，華正書局，民六十九年。

吻，終流離於濡翰，理扶質以立幹，文垂條而結繁，信情貌之不差，故每變而在顏；……伊茲事之可樂，固聖賢之所欽，……函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。……

這歷經上下求索、焦慮等待乃至豁然開朗的過程，一方面是「情」與「物」的調理序位——「情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進」；另一方面也同時是「心」、「物」關係的具體表述——出「沉辭」、定「浮藻」；而所謂「籠天地於形內，挫萬物於筆端」、「函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心」就如前文論「比」、「興」之「以少總多，情貌無遺」，正是「心」、「物」、「辭」三者調距融會的完整表現。然則，「緣情（綺靡）」、「感物（歎逝）」與其用來論證本質，不如直接針對其中屢屢出現的「思紛」、「凝思」或「耽思」之「思」，畫歸入創作論的研討範疇；²³ 其實除〈文賦〉之外，陸機於其他詩文中，也一再以「觸物」、「緣情」與「興思」交錯為言、相對成文，如：

- 悲情觸物感，沉思鬱纏綿。（〈赴洛道中作〉，《全晉詩》卷五）
- 情易感於己攬，思難戢於未忘。（〈述思賦〉，《全晉文》卷九十六）
- 幽情發而成緒，滯思叩而興端。（〈歎逝賦〉，同上）
- 悲緣情以自誘，憂觸物而生端。（〈思歸賦〉，同上）
- 樂隕心其如忘，哀緣情而來宅。（〈嘆逝賦〉）

觸物生悲、情動成緒，不論是感發或表現莫不都由於作者之「緣情」、「興思」。可見所謂「緣情而綺靡」不僅是對作品質素（如文與質、內容與形式）的定義或要求，它其實是配合當時實際創作的共同體認，由「感物興想」入手，含帶「會意」、「遺言」，所以必然「綺靡」、「妍巧」

²³ 詳參張亨先生〈陸機論文學的創作過程〉，中外文學第一卷第八期。

的思心之整全運作；亦即將作品由靜態的元素計量，改而放置在動態的產生過程中作具體展示，這樣的意義是不論任何一方——「意」、「物」或「文」，都不能單獨代表或成就作品，所以〈文賦〉末尾，陸機不禁感嘆道：

若夫應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止。藏若景滅，行猶響起。方天機之駿利，夫何紛而不理。思風發於胸臆，言泉流於脣齒。……及其六情底滯，志往神留，兀若枯木，豁若涸流。……理翳翳而愈伏，思軋軋其若抽。是故若竭情而多悔，或率意而寡尤。雖效物之在我，非余力之所戮。故時撫空懷而自惋，吾未識夫開塞之所由也。

原來創作不在音辭文體，不在聲色萬物，也不在情性志向，而必須取決於「思」之開塞、起滅、來去，也就正是存在於「情」、「物」、「辭」三者之間的「應感之會」。

但是由感興出發，我們猶需藉助前文對兼具過程與本質的「馳情運想」之說明，再一次強調「神思」並非只是爲了提取某種意義的中介手段，換言之，並非得「意」即可忘「物（象）」或得「象（物）」即足忘「言」；所以「感物興想」是「心」、「物」往來，「據託譬喻」是「辭」、「意」周旋，即此雙方周旋往來之狀態，即爲作品「情貌」。這樣的看法或許有助於更昭晰劉勰所謂「神與物遊」的真義，《文心雕龍》〈神思〉篇云：

古人云：形在江海之上，心存魏闕之下，神思之謂也。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；吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎？故思理爲妙，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。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。

一般解釋劉勰「神思」，大多將開頭《莊子》〈讓王〉篇公子牟語，當作楔引、喻示，而直接與下文「思接千載」、「視通萬里」相連結，認為「彥和引之，以示人心之無遠弗屆」。²⁴也就因此「神與物遊」或者就被理解成爲「虛構」出非現實存在之新形象，²⁵而「神思」就成爲離形去體之夢幻神遊。²⁶然「形在江海，心存魏闕」於〈讓王〉篇中原是描述一種修道當中的困境，雖然隱身山林，猶心懷廟堂，「身」、「心」往處的距離構成了形神（「萬乘公子」與「布衣之士」）無法相親的無奈體驗；並未存「心」忘「形」，僅僅強調「其神遠矣」。²⁷而這與前文實際創作中作者屢屢自道的「形往神留」、「身去意往」顯然是同一的經驗結構，以此結構爲前提，則「神與物遊」之「遊」就絕非單向往遊，它一方面是馳情想像，一方面也是目感耳悲，所以劉勰云「目既往還，心亦吐納」、「情往似贈，興來如答」，²⁸是兩端並與且又彼此交錯的活動。當然這交遊活動若細分則有「神」與「物」及「志」與「辭」兩層次的一體周旋，前者是所謂「物以貌求，心以理應」，後者就是「刻鏤聲律，萌芽比興」（〈神思〉篇語）；於是「神用象通，情變所孕」或「窺意象而運斤」（〈神思〉篇語）其中的「（意）象」，就成爲總承作者神思，而進一步落實爲文字作品的具體標幟。〈神思〉篇云：

是以意受於思，言受於意，²⁹密則無際，疏則千里，或理在方寸而

²⁴ 見范文瀾注，開明書局。

²⁵ 如邱世友〈劉勰論神思〉，《文心雕龍研究論文集》，頁四九五。

²⁶ 如寇效信〈釋神思〉一文，《文心雕龍學刊》第五輯，頁二六一。（齊魯出版社，一九八八年）

²⁷ 〈讓王〉篇此則故事末尾臆子曰：「……魏牟，萬乘公子也，其隱巖穴也，難爲於布衣之士；雖未至乎道，可謂有其意矣！」（引自郭慶藩輯《莊子集釋》，華正書局）。

²⁸ 《文心·物色》贊語。

²⁹ 兩「受」字原作「授」，據劉永濟《文心雕龍校釋》改訂，華正書局，民七十年。

求之域表，或義在咫尺而思隔山河。是以秉心養術，無務苦慮，含章司契，不必勞情也。

這個「思——意——言」的模式，其實就是在「心（思）」與「言（辭）」中間尋覓、照會意象的過程。不過，由疏離至密合，如范文瀾注「密則無際」，認為「（彥和）似謂言盡意也」，^⑩除了「言」與「意」，關於「心」（思）與「物」（意象），黃侃《札記》曰：「必令心、境相得，見相交融」，^⑪亦即透過「形象思維」，「進行心物綜合，達到心物同一」。^⑫但是，「意象」是不是就是可以完全指意之「辭」所描述的可以完全表心之「物」？前面我們提過盧諶「不得盡意」的例子，正可以很具體反映六朝文人並未停留在言是否盡意（即言辭所指涉之物象是否盡心）的命題上，進行哲理性探索，反倒是承認「言非盡意之具」的事實，由被動化為主動（由「不能盡」至於「不得盡」），加以應用。所以劉勰所謂「意象」若必泯除言、意之距，達到心、物同一，則是否屬實、是否必要，都值得懷疑。《世說新語》〈文學篇〉曾有一則記載：

庚子嵩作意賦成，從子文康見，問曰：「若有意邪？非賦之所盡！

若無意邪？復何所賦？」答曰：「正在有意無意之間！」^⑬

「若有意邪？非賦之所盡」是藉「言不盡意」阻斷了「意」之表現；「若無意邪？復何所賦」是惟辭無意，也喪失了成篇的動機。「意」自「意」，「辭」自「辭」，則無所謂創作的進行，作品（賦）亦無由產生。所以創作的可能性是在面對「言」與「意」不可能完全密合的情況下，又必須避免毫無干連的迥然對立；既循滯於言辭事義的指涉範圍內，又企圖攀越、

^⑩ 見〈神思〉篇范文瀾注（十四）。

^⑪ 見〈神思〉篇范注（五）所引。

^⑫ 見邱世友〈劉勰論神思〉一文中對《札記》此語之解析，同注^⑩。

^⑬ 本文所舉《世說新語》資料，皆引自楊勇校箋本，宏業書局，民六十五年。

趨伸向界限外的渾茫空白。於是就在「得言而忘意」與「得意而忘言」兩端遊盪迴旋，^{③④}而作品正是產生在這「有意」（不可言）、「無意」（可言）之間。顯然，「意象」並非來自於「心」、「物」或「意」、「辭」的交集同一，反而是源於彼此距離的維持與關係的周流拉引。如此，面對所謂「神用象通」、「窺意象而運斤」句，最確切的解析就非得回溯「神與物遊」，以「神（志氣）」、「物（辭令）」交錯往來注釋「思——意——言」的「密則無際」，而以完整表現「形、神」與「言、意」即離關係的「思理」作為「意象」的本體。據〈神思〉篇，「思接千載」、「視通萬里」乃「思理之致」，其實也就是「神用通象」；而「神與物遊」所獲之巧妙「思理」（「故思理為妙，神與物遊」）又正是「陶鈞文思」所窺尋之「意象」、「聲律」；可見以「思理」觀照「意象」，使「意象」並非即是「神（志）」、「物（辭）」本身，而是為勾畫、引顯「神」、「物」交遊的網系脈絡，適最足以觀照神思活動的全貌，而免除種種偏執誤解。故作品是產生於緣情感興，卻也必須存在於「神與物遊」的調距活動中；創作最大的意義，毋寧即為了表現這一分距離位移，開顯這一種關係動態，而成就一個全面湧現、全盤包孕、當下發生的文學事件。^{③⑤}

二、知音評賞——人我、文情的扣答周旋

所謂文學批評，由於文字藝術的屬性，大抵都開始於最外在的語言現

^{③④} 朱立元《接受美學》，云：「詩的語言，既是要透明澄澈，把讀者導向某種超然的意象意境（得意忘言，不可言）；又要是障礙間隔，把讀者阻滯在語詞本身意義上（得言忘意，可言）。……詩歌之妙就在這兩者之間，由常態進入空白，又由空白回到常態。」（上海人民出版社，頁二二八，一九八九年）。

^{③⑤} 葉維廉先生認為文學要呈現的應該是「全面感受」，因為「我們和外物的接觸是一個『事件』，是具體事物從整體現象中的湧現，是活動的，不是靜止的，是一種『發生』，在『發生』之『際』，不是概念和意義可以包孕的。」（見注^{③④}，頁六七）。

象層，比如：「詞采蔥菁，音韻鏗鏘」（《詩品》評張協）、「巧構形似之言」（同上）或「美瞻可翫」、「華靡可諷味」（《詩品》評曹丕、應璩）等針對字音、語義、文采及客體指陳種種表現而言。但是，六朝時期，既以「神思」論創作，作品存在於「情」、「辭」的周旋關係上——亦即或偏離或違背語辭的常態定指，以引逗作者形神遊盪的情感狀態。那麼就一個讀者而言，他最初步的遭遇，很可能不再是如此直接、確定的語言分析，反倒也許是充滿疑慮、茫惑，面對言辭的城堡，幾乎不得其門而入，比如：

- 英英夫子，灼灼其雋。飛辯摘藻，華繁玉振。……人見甚表，莫測其理，徒謂吾生，文勝則史。心照神交，惟我與子。（潘岳〈夏侯常侍誄〉，《全晉文》卷九十三）

「惟我與子，心照神交」似乎說明了惟有進行某種心神活動，當下方能由「辭」入「情」，洞悉「辭」、「情」之間內外表裏的關係，而完成人我彼此的通感。陸機〈述玄〉亦針對諸家對〈太玄經〉的注解、賞譽說到：

- 章陵宋仲子爲作解詁，……仲子之思慮，誠爲深篤。然玄道廣遠，淹廢歷載，師讀斷絕，難可一備，故往往有違本錯誤。……且以歆歷譜之隱奧，班固漢書之淵弘，桓譚新論之深遠，尙不能鏡照玄經興廢之數，況夫王邑嚴允之倫乎？……雄嘆曰：師曠之調鐘，俟知音之在後；孔子作春秋，冀君子之將睹。信哉斯言，於是乎驗！雄受氣純和，韜真含道，通敏叡達，鈞深致遠，建立玄經，與聖人同趣……。（《全三國文》卷六十八）

由仲子「思慮」、「深篤」，再配合「歆（歷譜）之隱奧」、「班固（漢書）之淵弘」、「桓譚（新論）之深遠」，可見讀者所「鏡照」於作品，或說是讀者所以爲作者之「知音」，其實就不是指字表本義的理解或某種個別情意的推求，而是由彼此秉氣練才所發顯的「思慮」之理數、辭章之

風貌，是否相應遇合來談。所以下文首先由讀者面對語言辭章如何「以情翫辭」，擬測出「意——辭」的間距，即尋翫滋味、鏡照思理入手；進一步乃能循此關係理數，而神超形越，同時也反視形處，進行彼我的相與周旋，而致歡然內懌。如此，一方面是共此「幽思」、「宛爲在目」，體現了作者的文心神思於當下，另一方面也因「顧觀」自省，而完成了讀者一己形、神間距（人格風貌）的重新構造。而後者，由於往往是創作的契機起點，令讀者有「感而賦之」的衝動，則更是「神思」與「知音」於感與方式與成果上有共通合流之處的直接明證：創作上的「神往形留」、「周旋連類」與批評上的「委曲尋翫」、「神交顧觀」彷彿形成一個互向的循環，而「感文興想」又可以與「感物興想」相交疊或爲其所引生。最後，根據這一即「知音」即「神思」的心靈活動，我們將對「知音」是否須分別主、客觀，或區別「詮釋」、「評價」的問題，再加討論。

（一）尋翫滋味，鏡照思理（風格）

文學作品既是語文藝術，評賞之先，最須申詠反覆，諷味再三，比如：

- 得所來訊，文采委曲，曄若春榮，瀏若情風。申詠反覆，曠若復面。（曹植〈與吳質書〉，本集卷一）
- 損書及詩，備辛酸之苦言，暢經通之遠旨。執玩反覆，不能釋手。慨然以悲，歡然以喜。……（劉琨〈答盧諶書〉，《全晉文》卷一〇八）
- 並見三報論，旨喻宏遠，妙暢理宗。覽者反覆，欣悟兼懷。……然三報曠遠，難以辭究。……（戴逵〈答遠法師書〉，《全晉文》卷一三七）

反覆再三的閱讀，正爲了透過「委曲」的文采，尋索宏遠的情旨，也就是爲了窺探、擬測「文——質」的距離關係，或「情——辭」周旋交錯的狀

態，所以說：

- 詩之雅頌，書之典謨，文質足以相副，翫之若近，尋之若遠；陳之若肆，研之若隱。浩浩乎其文章之淵府也。（傅玄《傅子》〈補遺〉，《全晉文》卷四十六）
- 身為國史，躬覽載籍，必寫記而備言之。其文緩，其旨遠，將令學者原始要終，尋其枝葉，究其所窮。優而柔之，使自求之；繁而飫之，使自趨之。（杜預〈春秋左氏傳序〉，《全晉文》卷四十三）

由「翫」、「尋」、「原」、「究」等字眼，可見閱讀或批評本身是許多不確定、無法預期的因子所構成；而所以難於約度、定案，又是來自於「文——質（旨）」的距離關係；換言之，這些「遠」「近」、「肆」「隱」、「始」「終」的周旋距離，一方面是作者創作時為調協「情」、「辭」雙方的努力，一方面同時也是讀者評賞時最須克服的挑戰所在。而所謂「優柔」、「厭飫」，更表明了此一執翫、趨求歷程的吸引力與趣味性，因而杜預自言其研讀閱覽是「滋味典籍」，³⁶其餘如：

- 玩爾清藻，味爾芳風。詠之彌廣，挹之彌沖。（潘尼〈贈陸機出為吳王郎中令詩〉，《全晉詩》卷八）
- 其言宏綽，其旨玄妙，……暫而攬其餘芳，味其溢流，彷彿其音影，猶足曠然有忘形自得之懷，……（郭象〈莊子序〉，《全晉文》卷七十五）
- 兄前表甚有深情遠旨，可耽味高文也。（陸雲〈與兄書〉，《全晉文》卷一〇二）

然則，文學作品即仿如佳釀美膳、春臺國蘭，所謂「味之則甘腴」、「佩

³⁶ 語出〈自述〉，《全晉文》卷四十三。

之則芬芳」，正足以「照衆人」、「止過客」，³⁷使之流連耽醉，「移晷忘倦」了。³⁸

而在齊梁時期，鍾嶸《詩品》對於五言詩足使讀者「味之無極」的評賞美感，更是推揚有加，其序云：

五言居文詞之要，是衆作之有滋味者也；故云會於流俗。豈不以指事、造形、窮情、寫物最爲詳切者耶！故詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。文已盡而意有餘，興也；因物喻志，比也；直書其事，寓言寫物，賦也。宏斯三義，酌而用之，幹之以風力，潤之以丹采，使味之者無極，聞之者動心：是詩之至也。若專用比興，患在意深，意深則詞躓。若但用賦體，患在意浮，意浮則文散，嬉成流移，文無止泊，有蕪漫之累矣。³⁹

「興」、「比」、「賦」三義便是「指事」、「造形」、「寫物」以「窮情」的技巧，⁴⁰而不論是「文」與「意」（「文已盡而意有餘」）或是「物」與「志」（「因物喻志」）或「言」與「物」（「寓言寫物」），總結來說，「賦」、「比」、「興」三義正是用以調節文章中「意——辭」的深淺關係，避免「蕪漫」、「深躓」；而此一文思之結構體式又毋寧即是「風力」的基型（「幹之以風力」），潤色的模本，乃爲滋味的原頭，又成爲品第的中心焦點，例如：

●文溫以麗，意悲而遠，驚心動魄，可謂幾乎一字千金。（上品評古

³⁷ 《文心雕龍》〈總術〉篇曰：「若夫善奕之文，則術有恒數，……數逢其極，機入其巧，則義味騰躍而生，辭氣叢雜而至。視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳，斷章之功，於斯盛矣。」又〈知音〉篇云：「夫惟深識鑒奧，必歡然內懌，譬春臺之照衆人，樂餌之止過客。」

³⁸ 語出《昭明文選》序，河洛圖書出版社，民六十四年。

³⁹ 《詩品》文字引自陳延傑注本，開明書局，民七十年。

⁴⁰ 詳參廖蔚卿先生《六朝文論》中〈鍾嶸的詩論〉，頁二二七，民六十七年。（聯經出版）

詩)

- 指事殷勤，雅意深篤，得詩人激刺之旨。（中品評應璩）
- 體裁綺密，情喻淵深；動無虛散，一句一字，皆致意焉。（中品評顏延之）
- 仗氣愛奇，動多振絕，真骨凌霜，高風跨俗。但氣過其文，雕潤恨少。然自陳思已下，楨稱獨步。（上品評劉楨）
- 其原出於小雅。無雕蟲之巧，而詠懷之作，可以陶性靈，發幽思；言在耳目之內，情寄八荒之表，洋洋乎會於風雅，……厥旨淵放，歸趣難求。（上品評阮籍）

在以上資料中，我們很清楚看到「文」與「意」或說是「言」與「情」、「事」與「意」、「體」與「情」之間的落差與斷裂，「溫麗」、「綺密」、「殷勤」是阻滯於辭表的指義，卻能夠蕩漾開「淵深」、「深篤」與「悲遠」的情致；甚至就修辭來說並不理想，如「雕潤恨少」、「無雕蟲之巧」的文章體構，猶足發顯卓犖逸氣，^④乃至流風綽遠、意浮莽野。這「言在耳目」，而「情寄八荒」，就作者一方是「目既往還」、「心亦吐納」的「神思」成果；其實另一方讀者同樣是歷經辭義一次次的叩問、情靈一回回應答的「幽思」（「陶性靈，發幽思」）活動；只是作者乃「辭以情發」，刻意造就隔閡縫隙，而讀者是逆向的「披文入情」，勉力去填空補白。因此，反覆吟詠之所以芬芳有味，正因為在「辭」與「情」中間那荒漠的曲墟上，耕織出一片賞心怡人的好山好水。而依循這一即作者即讀者的往還、吐納、問答之思路軌跡（所謂「思理」），徑距是否推遠，程度是否研深，當然既是作者「用心」之巧拙高下的表現，也就成為批評者感知作品妍蚩好惡最具體、整全的數據。所以阮嗣宗之「淵放」，

^④ 謝靈運〈擬鄴中集詩〉序曰：「劉楨卓犖偏人，而文最有氣，所得頗經奇。」（見黃節《謝康樂詩注》卷四，藝文印書館，民七十六年）。

劉公幹之「高風」，乃至如嵇康之「峻切」、靈運之「逸蕩」，莫不都是讀者「入其滋味」的成果，尤其針對謝客，鍾嶸云：

其原出於陳思，雜有景陽之體。故尙巧似，而逸蕩過之，頗以繁富爲累。嶸謂若人，興多才高，寓目輒書，內無乏思，外無遺物，其繁富宜哀！然名章迴句，處處間起，麗典新聲，絡繹奔會，譬猶青松之拔灌木，白玉之映塵沙，未足貶其高潔也。（上品）

「巧似」是指文辭經「造形」、「指事」而完成「蔚似雕畫」、「如印印泥」^{④②}的「寫物」之妙，但是謝詩則在言辭義指之外，「更充溢不能以語言修飾羈束的清逸風趣」；^{④③}鍾嶸認爲正是因爲靈運的才氣情興——即「思（神）」與「物」周旋交遊的主導，固已高超出羣、凌跨時人。^{④④}可見「逸蕩」之趣，一方面固然表現其感物會辭的文理筆力，一方面也突顯了作者個人形留神馳的生命感受度；（同注^{④③}）而總合「體」、「性」內外，^{④⑤}就是作品煥發特異風采、動心魅力，攫擄讀者目光的所謂「風力」、「風骨」。

（二）神交顧觀，感文興想

所謂「風力」、「風骨」，葛洪曾經另以「風格」名之，並描述「風格」之形成與體驗爲：

- 若夫翰迹韻略之宏促、屬辭比事之疏密、源流至到之修短、蘊藉汲引之清淺，其懸絕也，雖天外毫內，不足以喻其遼邈，……清濁參差，所稟有主，朗昧不同科，強弱各殊氣，而俗士惟見能染毫畫紙者，便概之一例，斯伯牙所以止思鍾子，郢人所以格斤不運也。百

^{④②} 分別出自《文心》〈詮賦〉及〈物色〉篇。

^{④③} 語出廖蔚卿先生《六朝文論》〈鍾嶸品詩的準則〉，頁二七〇。

^{④④} 《詩品》序曰：「有謝靈運，才高詞盛，富豔難蹤，固已含跨劉、郭，凌轍潘、左。」

^{④⑤} 《文心雕龍》有〈體性〉一篇，分由「才」、「氣」、「學」、「習」及「辭理」、「風趣」、「事義」、「體式」雙方面，來談「沿隱至顯，因內符外」的文學創作。

家之言，雖有步起，皆出碩儒之思，成才士之手，方之古人，不必悉滅也。或有汪濊玄曠，合契作者，內關不測之深源，外播不匱乏之遠流。其所祖宗也高，其所紬繹也妙，變化不繫滯於規矩之方圓，旁通不凝闕於一塗之逼促。是以偏嗜酸甜者，莫能知其味；用思有限者，不能得其神也。（《抱朴子》〈尙博〉篇）

- 百家之言，雖不皆清翰銳藻，弘麗汪濊，然悉才士之所寄心，一夫之澄思也。……子書披引玄曠，眇邈泓窈，總不測之源，揚無遺之流，變化不繫於規矩之方圓，旁通不淪於違正之邪徑。風格高嚴，重切難盡。是偏嗜酸甜者，莫能賞其味也；用思有限者，不得辯其神也。（《抱朴子》〈百家〉篇）
- 鄭君多玉笈瓊笥之書，……後屬洪以尹真人文始經九篇，……洪每味之，泠泠然若躡飛葉而遊乎天地之混溟，茫茫乎若履橫校而浮乎大海之沙漠，超若處金碧琳琅之居，森若握鬼魅神姦之印，……其忘物遺世者之所言乎？其絕跡去智者之所言乎？其同陰陽而冥彼此者之所言乎？何如此之尊高？何如此之廣大？又何如此之簡易也？洪親受之。（〈關尹子序〉，《全晉文》卷一一六）

〈尙博〉與〈百家〉篇所言類近，皆以諸子百家之言為討論對象，由清濁參差的稟性，即作家才氣出發，次論運思過程中「內關」、「外播」、「旁通」、「變化」之情狀，及其應顯於文字修辭上如「翰迹韻略」、「屬辭比事」、「源流至到」、「蘊藉汲引」等的「宏促」、「疏密」、「修短」、「深淺」之距離關係；再其次是總括作者才思（澄思）之理數——即「風格」表現，如「高嚴」、「汪濊玄曠」，最後由作品引發評鑒，談到「用思有限者，不能得（辯）其神」。讀者賞析必須「用思」，當然照應前文所謂「心照神交」，再次申言「知音」活動就是思心之用，然而配合所謂「得其（作品）神」來看——神者，思之體，思為神之用，⁴⁶似

⁴⁶ 可參寇效信〈釋神思〉一文，頁二五七。

乎又透露了讀者之「思」是可以直接去感知作者神思。這顯然較諸擬測思理或是嗜嗜滋味都更進一層，要求讀者在用思當中，完全體現作者神與物遊——形神周旋的樣態；如此的批評觀，正與本文第一節末尾一再強調作品乃存在「情——辭」、「心——物」的「應感之會」，是緊密吻合的。所以〈關尹子序〉中，葛洪之所「味」所「受」乃據「尊高」、「廣大」、「簡易」的「風格」（思理）所開顯，又同時就與作者才性運作（「絕跡去智」、「忘物遺世」、「同陰陽冥彼此」）若合符節的「泠泠然」、「茫茫乎」之神思遠遊。換言之，讀者評賞的極至，就是在揆度（辭理）、翫味（文風）中，更彷彿親身參與作者神思這整個創作事件於當下演出之時、發生之際。《世說新語》裏曾有這樣的一則記載：

郭景純詩云：「林無靜樹，川無停流」。阮孚云：「泓崢蕭瑟，實不可言；每讀此文，輒覺神超形越。」（〈文學〉篇第七十六則）「泓崢蕭瑟」可說是詩句所透顯的感盪人心之風力，依此風格、理趣，阮孚獲得「神超形越」的感應。形神的飛馳當即是讀者的「用思」，但是更進一步我們知道郭璞此詩篇題為「幽思」，⁴⁷那麼所謂「神超形越」就不僅可以用來標舉讀者運「思」的賞析方式，更可能指讀者與作者已然携手共駕，交遊並旋，而同此「幽思」了。

這樣「親受」創作「神思」的「知音」賞鑒，在同情共感的基礎上，自會油然而生「曠若復面」、「欣若暫對」、「宛為在目」的「想見」體驗；猶如作者「賭物興思」，讀者亦「觀文興想」，比如：

- 蘭陵蕭瑟，……嘗有秋詩云：芙蓉露下落，楊柳月中疏。……吾愛其蕭散，宛為在目。（《顏氏家訓》〈文章〉篇）⁴⁸
- 披覽雙難，欣若暫對。藻豐論博，蔚然滿目。（謝靈運〈答綱琳二法師書〉，《全宋文》卷三十二）

⁴⁷ 劉孝標注云：「詩，璞幽思篇者。」

⁴⁸ 引自王利器集解本，明文書局，民七十一年。

- 今因前代遺事，略舉義教所歸，庶以弘敷王道，……故觀其名迹，想見其人。（袁宏〈後漢紀序〉，《全晉文》卷五十七）

- 篤意真古，辭興婉愜；每觀其文，想其人德，……（《詩品》評陶潛）

由作品的「辭——情」即「心——物」遊旋所得之視域，乃至存在其中的作者完整之人格性情，批評者彷彿如持「風格」、「思理」為鑰（如「蕭瑟」、「婉愜」），旋轉出栩栩如生的情境洞天。而在那裏，我們得與作者相對晤面，甚至進一步對話交接，並真切知道，他的確會說出那樣的話來。^④ 所以如裴鷄之：

好讀太玄經史，又注揚雄蜀都賦。每云：我欲與揚子雲周旋。（《南北朝新語》卷二）

在前一節，「周旋」原是用以指稱創作當下「情——辭」雙方的調諧交會，此處則是讀者與作者相「周旋」，它一方面是順應作品「思理」，甚至完全為其所佔領；另一方面又頻頻回首，慨然省覺。前者是讀者之「神往」而忘我異化，^⑤ 後者是讀者的「形留」而化彼於我；^⑥ 但不論那一

^④ 《創造的歷程》引葛楚德·史坦所說：「……這就是為什麼鮑斯威爾會是有史以來最偉大的傳記家的理由，……因為他使約翰生說了話，約翰生很可能從沒說過那些話，但你看書的時候，你知道在某種情況下，約翰生會說出那樣的話來，……。」（布魯斯特·基哲林編，李元春譯，金楓出版社，頁一一五，一九八七年）

^⑤ 喬治·普萊說：「每當我閱讀的時候，我在心中叨唸一個我，然而我所叨唸的那個我並不是我自己。……我至少暫時同它保持一致，忘卻我自己，使我自己異化。」（〈文學批評與內在感受〉，收入《讀者反應批評》，頁八七，文化藝術出版社，一九八九年）

^⑥ 姚斯說：「一部文學作品，……它喚醒以往閱讀的記憶，將讀者帶入一種特定的情感態度中，隨之開始喚起『中間與終結』的期待，於是這種期待便在閱讀過程中根據這類本文的流派和風格的特殊規則被完整地保持下去，或被改變、重新定向，或諷刺性地獲得實現。」（見注^④）又朱立元《接受美學》云：「審美經驗的期待視界，作為閱讀的主體性，一方面以習慣方式規定著對作品閱讀的審美選擇、定向和同化過程，而不是純然被動地接受作品的信息灌輸；另一方面又不斷打破習慣方式，調整自身視界結構，以開放的姿態接受作品中與原有視界不一的、沒有的，甚至相反的東西。這便是一種創新期待的傾向。」（見注^④，頁一四二）

方，都不是孤立獨存，「知音」、「用思」是既不斷地調整自己以適應作品情境，也不斷地篩選作品中合適的部分納歸入一己之視域。例如：

- 而詠懷之作，可以陶性靈，發幽思；言在耳目之內，情寄八荒之表，洋洋乎會於風雅，使人忘其鄙近，自致遠大，……（《詩品》上品評阮籍）
- 其言宏綽，其旨玄妙，……故其長波之所蕩，高風之所扇，暢乎物宜，適乎民願，弘其鄙，解其懸，……故觀其書，超然自以爲己，……雖復貪婪之人，進躁之士，暫而攬其餘芳，味其溢流，彷彿其音影，猶足曠然有忘形自得之懷。況探其遠情，而玩永年者乎？遂綿邈清遐，去離塵埃，而返極者也。（郭象〈莊子序〉，《全晉文》卷七十五）
- 秀爲此義（莊子注），讀之者無不超然，若已出塵埃而窺絕冥，始了視聽之表，有神德玄哲，能遺天下，外萬物。雖復使動競之人，顧觀所徇，皆悵然自有振拔之情矣。（戴逵〈竹林七賢論〉，《世說·文學》第十七則劉孝標注所引）
- 嗟萬物之殊觀，莫比美乎音聲。……若夫纏綿約殺，足使放達者循察；通豫平曠，足使廉規者棄節；沖虛冷澹，足使貪榮者退讓；開明爽亮，足使慢惰者進竭，……（夏侯淳〈笙賦〉，《全晉文》卷六十九）

所謂「忘其鄙近」即是「弘其鄙」、「解其懸」，亦即忘卻當下現實之形處，恍惚之間，不但是作者對我講話，甚至是我在講著作者欲講的話（「自以爲己」）；那些觀點、畫面似乎也全變成「我」的體驗，故有「暫得於己」的「快然自足」。^③而由「忘形」到「自得」所以致「出塵

^③ 語出王羲之〈蘭亭集序〉。

埃」、「窺絕冥」的「遠大」情懷，除了作品題旨、風格（如莊學）之影響外，它其實也表徵了讀者本身超然神遊，卻又覺察形處，而在形、神間所馳騁、迴旋出的視域疆界；因而戴逵說「動競之人」在與莊子逍遙冥遊的同時，由於「顧觀所徇」，面對「形留」相距於「神往」的迴隔遠別，不禁躊躇悵惘，而「自有振拔之情」，這當然就不僅是忘我神想，而是與形處自我相互對比調整後的重新出發。夏侯淳〈笙賦〉中論及音樂入耳動心的效應，同樣也是就作品風格與作者本我的出入應對來談，如「纏綿約殺」、「通豫平曠」、「沖虛冷靜」、「開明爽亮」是讀者「心照神交」之曲風思理，而「放達」、「廉規」、「貪榮」、「慢惰」是讀者本有之氣性儀度，那麼「循察」、「棄節」、「退讓」、「進竭」，正是兩者之間於距離上進退取捨，並企圖凝塑另一個新我的最佳寫照。

如果說創作神思使作者於形留神往、身去意還之際，織就、發顯了當下主體的情志事件；那麼讀者經由作品引發的超神用思，當然也在與作者的周旋來去之間，成就了一種彼我兼通，兩者俱得的創創新情。⁵⁹ 這樣的結果，使批評賞析甚至有些時候成為再創作的動機，而不容自己地要加以表現。

- 昔屈原放逐，而離騷之辭興。自今及古，文雅之士莫不以其情而翫其辭，而表意焉。遂厠作者之末而述九愍。（陸雲〈九愍序〉，《全晉文》卷一〇一）
- 昔崔篆作詩以明道述志，而馮衍又作顯志賦，班固作幽通賦，皆相依倣焉。張衡思玄，蔡邕玄表，張叔哀系，此前世之可得言者也。崔氏簡而有情，顯志壯而泛濫，哀系俗而時靡，玄表雅而微素，……班生彬彬，切而不絞，哀而不怨矣。崔蔡沖虛溫敏，雅人之屬

⁵⁹ 《世說·文學》第四則：「傅嘏善言虛勝，荀粲談尚玄遠；每至共語，有爭而不相喻。裴冀州釋二家之義，通彼我之懷，常使兩情皆得，彼此俱暢。」

也，衍抑揚頓挫，怨之徒也。豈亦窮達異事，而聲爲情變乎？余備託作者之末，聊復用心焉。（陸機〈遂志賦〉序，《全晉文》卷九十六）

- 昔董仲舒作士不遇賦，司馬子長又爲之。余嘗以三餘之日，講習之暇，讀其文，慨然惆悵。夫履信思順，生人之善行，抱朴守靜，君子之篤素。自眞風告逝，大僞斯興，……故夷皓有安歸之嘆，三閭發已矣之哀。悲夫，寓形百年，而瞬息已盡，立行之難，而一城莫賞。此古人所以染翰慷慨，屢伸而不能已者也。夫導達意氣，其惟文乎？撫卷躊躇，遂感而賦之。（陶潛〈感士不遇賦〉序，《全晉文》卷一一一）

首則資料所謂「以其情翫其辭」，是指讀者對於作品「情——辭」距離關係——亦即「思理」的掌握；而「表意焉」，則是讀者憑據所得的再創作——讀者也變成了作者之一。表面上看起來，似乎只是按例如擬，其實在閱讀〈離騷〉乃至後代繼作的過程中，對不同風格的品味、體受，正足以斟酌、修正讀者的「期待視域」，^{⑤4}乃至於浮顯一己獨特、新出的「用心」。所以如第二例，陸機不但仔細賞析了以「明道述志」爲主題的各家詩文風貌，也在分辨的同時加以印證——創作即使主題一樣，其「緣情感物」仍因個別的人生際遇、現實經驗而有不同的表現；因此當陸機備託「作者」之末，聊復「用心」之際，就必然激觸於一己的生活遭逢，也蘊蓄自一連串的閱讀體驗。至於陶潛在「撫卷躊躇」、執玩反覆之際，一方面「慨然以悲」，一方面也「欣然」、「會意」（「夫導遠意氣，其惟文乎」），^{⑤5}終而高標「寧固窮以濟意，不委曲以累己」、「謝良价於朝

^{⑤4} 同注^{⑤1}。

^{⑤5} 〈五柳先生傳〉曰：「好讀書，不求甚解；每有會意，便欣然忘食。」（遂欽立校注《陶淵明集》卷六，里仁書局，民七十四年）

市」、「且欣然而歸止」（〈感士不遇賦〉）的個人風操了。

（三）所謂「知音」

總結前文，再與《文心雕龍》中專論批評的「知音」篇相互比對，似乎可以釐清某些混淆，進而推闡劉勰立說可能有的深意。蔡英俊先生曾提舉劉勰所謂「六觀」，而認為〈知音〉篇的重點，「在積極建立一套客觀的批評標準」：

就劉勰而言，他所以堅信「客觀的」批評是有可能的（因此，建立一套客觀的批評標準乃是必要的），主要就緣於他深切認識到創作與批評之間存有著一個中介地帶：作品本身所賦形的客觀的文理組織。……「六觀」說的提出，更在於提供讀者進行鑒識活動時的程序與步驟，以達到分判優劣的準確性：「沿波討源」一句，闡明了主觀的理解活動原有客觀的程序或準則可尋。^⑥

而顏崑陽先生繼續其說，並更確切指出：

六觀是一套文學評價的「術」（方法），……這是一套在「文體論」觀念統攝下，對作品客觀存在的語言結構進行分析的批評方法。……「知音」原始所隱涵的批評任務，主要是作者即作品情志的詮釋，而劉勰卻顯然將批評任務的重心轉到作品的評價。^⑦

顏、蔡二文的可貴處，在於他們都注意到客觀性的批評於六朝受到重視，作品的文辭體構成爲評價的首要對象。的確，劉勰於《文心雕龍》「剖析文體」、「商榷文術」（范文瀾語），正可說明他之所以提出「六觀」，乃奠基於這一套對文辭體勢有清晰掌握的「術」，於是對古來批評賞鑒只能慨嘆「知音」的渺不可尋，提出具體解決之道。只是，我們同樣不可忽略，劉勰標揭「心生」，然後「言立」、「文明」（〈原道〉篇），強調「爲

^⑥ 見注③，頁一三三～一三五。

^⑦ 見注①，頁二〇四。

情」而「造文」（〈情采〉篇），那麼由創作進至於批評，在「知音」觀念上，他不會只停滯在「六觀」，而將「入情」、「見心」當作必要的目的，也就是理所當然的了。所以，劉勰自己說：

是以將閱文情，先標六觀。……夫綴文者情動而辭發，見文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。世遠莫見其面，覘文輒見其心。

（〈知音〉篇）

彥和所以標列「六觀」明顯是爲了體認作品中所含蘊的作者情志、心意，對「作品的評價」與「情志的詮釋」並未成爲截然分殊、無法同時達成的兩種標的。其次所謂「沿波討源，雖幽必顯」，彥和又云：

夫志在山水，琴表其情，況形之筆端，理將焉匿。故心之照理，譬目之照形，目瞭則形無不分，心敏則理無不達。……昔屈平有言，文質疏內，衆不知余之異采，見異惟知音耳。揚雄自稱心好沉博絕麗之文，其事浮淺，亦可知矣。

劉勰「知音」說與伯牙、子期「知音」故事的沿革異同，下文再談，首先注意這段話的「心之照理」。「心」指讀者的感知活動，「理」則是評鑒關鍵——作品情理（「琴表其情」與「理將焉匿」相對），而「照」即「博觀」後致生之「圓照」，其實也令人回想起作者神思過程中得以「窺意象」、「尋聲律」的「玄解」、「獨照」；若再配合「文質疏內」、「沉博絕麗」，可見所謂作品之「理」又即是發顯於「情（質）」、「辭（文）」關係（如「疏」「內」、「博」「麗」）的一種「風力」、「風格」，也就是作者「神與物遊」所得之「思理」、「意象」，而落實於文辭體構則演繹分殊爲「六觀」之目。因此，「心之照理」是「心照神交」，共此「幽思」，「沿波討源」也仿如「尋其枝葉，究其所窮」；是讀者斟酌周旋，因緣作品「思理」，體受作者「神思」的賞鑒活動。如此，劉勰所論「知音」，不但不只是去「認知作品本身是否完滿地實現某

一文體」，^⑤可也不是完全不假作品語言分析的直覺默會，^⑥而是以結合「情」與「文」（「心」與「物」；「形」與「神」）雙方完整的吐納往還為感知之最終目的。至於《列子》〈湯問〉篇載記子期之「善聽」，一方面談到伯牙鼓琴乃「志在登高山」、「志在流水」，另一方面子期得之曰「峨峨兮若泰山」、「洋洋兮江河」；伯牙之曲操既含蘊其「心——物」關係，子期之感知也正是尋循此一徑距、路程——即「峨峨」、「洋洋」之遊還理致，而在一己的形神視域中周旋出「若泰山」、「若江海」的審美情境。所以「想像猶吾心」即如「心之照理」，都是指讀者與作者憑藉「思理」為中介所進行的神思交流；子期之「知音」與劉勰之「知音」並未必然有主、客觀之別，語符（音符）分析與情感意會乃一體完成。換言之，在即創作即批評的神思活動觀照下，「知音」或可免除神秘、偶然之誤解，又不致流於體類論之檢定手續，而自成一真切、完整的概念體系。^⑦最後，如果參照本節對全文、全詩中有關文學批評、鑒賞的廣泛討論，《列子》〈湯問〉篇所錄及《文心·知音》所論，其實都猶有未盡。〈湯問〉篇雖已將原出現於《呂氏春秋》，作為政教諷諭之用的知音故事，加以增刪，而突顯了「知音」本身與創作相疊映的用思（「想像」）活動；但是子期聽音得志之後，所親受的美感、趣味則一言未及。劉勰於〈知音〉篇末尾所云：「夫惟深識鑒奧，必歡然內憚，譬春臺之照衆人，樂餌之止過客。」由執賞翫釋，乃至悅憚欣然，或可視為對「知音」原典所遺漏者加以補充；然而「歡然內憚」又不僅是被動的嚮慕，它應該是與「顧觀」反省相互調節交錯而成的新關係狀態。亦即「心以照

^⑤ 見注①，頁二二二。

^⑥ 見注①，頁二〇二。

^⑦ 蔡英俊、顏崑陽二位先生都認為《列子》〈湯問〉篇所載之「知音」故事與《文心·知音》所論，正分別代表當時藝術評賞的兩種不同方式；本文則認為並毋須、也未能如此截然分判。

理」如果說是向外開放，讓作者在讀者心目中展現他自己；那麼「歡然內懌」則表示讀者同時也在作者的視域中體現一個原來隱而未顯的內在或甚至是新出的自己。^①而此點，劉勰並未細論。所以，「知音」及其成果，綜合言之，應是彼我雙方諧和、能動的意識情態，及因兩主體拉拒、步趨所馳引、聯集的關係世界。

三、感興與存有

——由「無」至「有」的創意人生——

陸機〈文賦〉曾云：

伊茲事之可樂，固聖賢之所欽；課虛無以責有，叩寂寞而求音；函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。

《文心雕龍》〈神思〉篇亦曰：「規矩虛位，刻鏤無形」，文學寫作由「形」、「神」遊還出「情（意）」，由「情」、「物」交織出「辭」，基本上就是「感召無象」的活動，^②「詩人的工作就是要與世界的無意義和沉寂搏鬥，直到他能奮力使它變得有意義，使沉寂回答，使『無』變成『有』為止。」^③這種由「無」至「有」的觀感、洞察，正是所謂的「興會」，如顏之推曰：

文章之體，標舉興會，發引性靈，使人矜伐，……一事愜當，一句清巧，神厲九霄，志凌千載，自吟自賞，不覺更有傍人。（《顏氏

① 杜維明先生曾說：「鍾子期的聽德是建立在他對伯牙琴聲的體知上；他從琴聲而體知伯牙的心志，這一方面顯示他把演奏技巧（特別是伯牙風格）的精微徹底內化了，另一方面也意味著他對伯牙的友情已成為他自我意識的組成部分，因此他所聽到的不僅是伯牙的琴聲，而且也是伯牙的心聲，乃至他自已心靈深處的脈動。」可相參照。（當代第三十五期，頁五〇～五一）

② 語出蕭子顯《南齊書》〈文學傳〉論。

③ 語出《創造的勇氣》，羅洛梅著，王溢嘉譯，頁九三，四季出版，民六十五年。

家訓》〈文章〉篇)

看來寫作彷彿一個冒險的歷程，是「一個記號和一個意圖的交遇——的時間」，⁶⁴ 在沉闕、茫昧中摸索前進，等待那豁然朗現的光采明麗、享受那拔新領異的喜悅自得。而從反向入手，同樣歷經幽思想像的「知音」活動，在讀者與作品、作者的周旋應答中，「沿波討源」、「原始要終」，乃至「入其滋味」、「亦樂事也」，⁶⁵ 明顯也是從「幽」到「顯」（「雖幽必顯」）的發現過程。可見，「神思」與「知音」，就其觀感之道與成果而言是名異而實同——人不斷調適其形神存在之距離方位，來體現與他人、萬物相互參與的關係世界；換言之，作者與讀者是共同關涉於一個錯綜時、空、心距（兼合「神往」、「形處」）的完整情境之中，並以此作為所有審美活動生發進行的場域視界。⁶⁶ 不僅是文學或音樂的創作、批評是如此，其餘像舞蹈、繪畫亦可見相同的觀點：

- 於是躡節鼓陳，舒意自寫，游心無垠，遠思長想。其始興也，若俯若仰，若來若往，……修儀操以顯志兮，獨馳思乎杳冥。在山峨峨，在水湯湯，與志遷化，容不虛生。（傅毅〈舞賦〉，《昭明文選》卷十七）
- 夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。……於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐究四荒。不違天勵之藁，獨應無人之野，峰岫嶢嶷，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思，余復何為哀，暢神而已。神之所暢，孰有先焉？（宗炳〈畫山水序〉，《全宋文》卷二十）

⁶⁴ 語出《寫作的零度》，頁四〇。

⁶⁵ 《顏氏家訓》〈文章〉篇曰：「夫文章者，原出五經，……敷顯仁義，發明功德，牧民建國，施用多途。至於陶冶性靈，從容諷諫，入其滋味，亦樂事也。」

⁶⁶ 以上「情境存有論」參考當代第三十五期鄭金川〈梅洛·龐蒂論身體與空間性〉一文。

我們可以說這是一股萌發於漢代，茁長於魏晉，至齊梁而集大成的「神思」風潮；在藝術論的背後，其實它更直接普遍於六朝時人的生活狀態、人倫知賞中，底下即藉由《世說新語》以窺其梗概。

《世說》〈言語〉篇中有這樣幾則記載：

- 簡文入華林園，顧謂左右曰：「會心處不必在遠；翳然林水，便自有濠濮間想也。不覺鳥獸禽魚，自來親人。」（第六十一則）
- 荀中郎在京口，登北固望海云：「雖未覩三山，便自使人有陵雲意；若秦漢之君，必當褰裳濡足。」（第七十四則）
- 王司州至吳興印渚中看，嘆曰：「非惟使人情開滌，亦覺日月清朗。」（第八十一則）
- 王子敬云：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇；若秋冬之際，尤難爲懷。」（第九十一則）

簡文曰「會心處不必在遠」，是說若意合神往，⁶⁷則不必計較實地是否僻遠；因而雖形處華林，猶馳想濠濮，在此一形神融錯的視域中，即得體現莊周齊物之樂。而第二、三則資料中，荀羨身在北固，卻因「望」海而生陵雲之意、三山之想；王胡之至吳興印渚中「看」，卻連係出「人」與「日」、「月」的清滌通流；可見這「看」與「望」都結合了耳目與志念，透過神與物遊，構顯了當下荀、王二人在身、心各面的全盤世界觀。最後，王子敬於山陰道上一路行來，人與峰嶸川流的迎引應答，或正是晉宋詩人耽想心醉，難以自拔的山水情懷了。於是，人的存有似乎正經由這些「會心」、感「覺」、「尤難爲懷」的形神交纏中顯現出來，亦即這些關係網絡的勾連，同時也正是生命主體由「無」至「有」的發現過程；我們不會只看到王胡之、荀羨、簡文或王子敬的個體身形，而是充分感知到

⁶⁷ 楊勇箋注「會心處」曰：「即意與神相遇時也」。

沉醉會稽之美的子敬、流連印渚物色的司州、以華林體道的簡文及觀海遊仙的荀羨。所以如謝太傅稱王胡之曰：

司州可與林澤遊。（〈賞譽〉篇第一二五條）

這正是以其存有之情境來進行品鑒賞譽。相同的例證如：

- 孫興公爲庾公參軍，共遊白石山，衛君長在坐。孫曰：「此子神情都不關山水，而能作文？」庾公曰：「衛風韻雖不及卿諸人，傾倒處亦不近。」（〈賞譽〉篇第一〇七則）
- 庾太尉在武昌，秋夜氣佳景清，佐吏殷浩、王胡之之徒登南樓理詠，音調寫適；聞函道中有屐聲甚厲，定是庾公。俄而，率左右十許人步來，諸賢欲起避之。公徐曰：「諸君少住，老子於此處興復不淺！」因便據胡床，與諸人詠譔，竟坐甚得任樂。後王逸少下，與丞相言及此事；丞相曰：「元規爾時風範，不得不小頽。」右軍答曰：「惟丘壑獨存。」（劉孝標注引孫綽〈庾亮碑文〉曰：「公雅好所託，常在塵垢之外。雖柔心應世，蠖屈其迹，而方寸湛然，固以玄對山水。」）（〈容止〉篇第二十四條）

「風韻」即指個人特殊的風格氣度，而衛永之「風韻」所以不及諸人，孫綽說是因爲「此子神情都不關山水」；當時共遊白石山，衛君長人雖在坐，卻不能調整心神以應形處，亦即無法「遊目騁懷」、「放浪形骸之外」，^⑧因此既未構顯一諧和的「心——物」關係，自亦無由展現圓滿的存有以獲更高品目。至於庾亮的例子，更顯示了人倫評賞中如「風骨」、「風韻」或「風範」的用詞，都其實可以視作一種情境指稱語；其迹應世而玄對山水，正是形在廟堂而心存江海，是就庾亮來說，其人形神關係最完美的狀態，但是當他與諸人詠譔任樂，則廟堂之望隱退，惟丘壑之思獨

^⑧ 語出〈蘭亭集序〉。

存，換言之，其時心、身之距並未維持平衡調協，反倒傾側欹斜，所以說「元規爾時風範，不得不小頽」了。

人的存有既體現於與世界相關涉的情境中，不但是人與萬物的關係，在情境興會的當下，人我彼此的這一關係環節也自然會浮顯出來。〈賞譽〉篇第一五三則載及：

王恭始與王建武甚有情，後遇袁悅之間，遂致疑鄭；然每至興會，故有相思。時恭嘗行至京口射堂，於時清露晨流，新桐初引；恭目之曰：「王大故自濯濯！」

所謂「興會」是指王恭由身接「清露晨流」、「新桐初引」的早春晨朝所感覺的情想思境，而由於恭與忱原「甚有情」，彼我交誼早已內化為存有的一部分，所以感興存有而相思懷人，春景即直與王大共此「濯濯」。當然，因為時序流轉、物換星移，情境的遷變必然影響知遇興會，所以不但是否引發「心照神交」的相思，進一步是否得以將此知遇關係體現於彼此的現實形處，把臂造膝、坦誠相見，都必須取決於時、空、人事的觸然相遭、適然相遇。比如：

- 王子猷居山陰，夜大雪，眠覺，開室，命酌酒，四望皎然。因起彷徨，詠左思招隱詩；忽憶戴安道。時戴在剡，即便夜乘小船就之。經宿方至，造門不前而返。人問其故？王曰：「吾本乘興而行，興盡而返，何必見戴！」（〈任誕〉篇第四十七則）
- 許掾嘗詣簡文，爾夜風恬月朗，乃共作曲室中語，襟情之詠，偏是許之所長，辭寄清婉，有逾平日。簡文雖契素，此遇尤相咨嗟；不覺造膝，共叉手語，達於將旦。既而曰：「玄度才情，故未易多有許！」（〈賞譽〉篇第一四四則）

王子猷「乘興而行」、「興盡而返」所言之「興」，正是一種情境興會，就在大雪紛飛、眠之既覺、開室酌酒、四望皎然的時空交錯下，感物而興

想，「忽憶戴安道」；然而船行經宿，時空變改，與會不再，憶念消磨，那麼又「何必見戴」！但是，另一種情況是，如果正當晤言一室，而時空物色又正契合其人風韻氣度，像第二則「風恬月朗」適足引發許詢「襟情之詠」（劉尹曾曰「清風朗月，輒思玄度」，^⑨可見玄度即與風月同此「清朗」）；那麼彼此雖早已熟稔，卻也因為當下親歷本心世界的通流湧現，爾夜之遇即彷彿如全新照面，自然「尤相咨嗟」，達旦忘倦了。

總結言之，不論是「我與我周旋」或「我與君周旋」，^⑩都是為體現一己之存有、完成彼此與會感通的神思想像；由藝術至於生活，六朝「人」之實存面相正所謂「人的自覺」最清楚的展現與意義所在。

^⑨ 見《世說·言語》第七十三則。

^⑩ 《世說·品藻》第三十五則曰：「桓公少與殷侯齊名，常有競心；桓問殷：『卿何如我？』殷云：『我與我周旋久，寧作我。』」《晉書》〈殷浩傳〉或作「我與君周旋久」；前者重在一己存有視域的調協體現，後者則是人我的交流感應。