

論王昌齡《詩格》的三境 ——對中國學界兩大詮釋取向的檢討

劉希珍*

（收稿日期：104年9月30日；接受刊登日期：105年1月13日）

提要

「意境」一詞最早見於唐代王昌齡的《詩格》，和「情境」、「物境」合為三境。由於原始文獻的解說文字簡約，中國學術界從八〇年代以來對三境的理解眾說紛紜，大致可分為「類型取向」和「層次取向」兩大詮釋取向，至今尚無定論。高友工建構中國文化中的抒情傳統時，所提出的美感經驗理論和三境的創作歷程不謀而合，因此本文借用高友工的理論框架對中國學界的兩大詮釋取向提出檢討與修正。本文確立了三境實為不可分割之整體，處於同一範圍之內，因此「類型取向」的各種說法皆無法成立，而情境和意境的運作是為了在物境中達到境象的和諧統一，因此「層次取向」應該修正為相反的次序，「物境」才是最高的品第，「形似」則是創作的最高要求。

關鍵詞：王昌齡、詩格、三境、意境

* 國立政治大學中國文學研究所博士生，現任職臺北市立成淵高級中學國文科專任教師。

一、前言

「意境」是研究文學作品的重要概念，由創作者的創作歷程中產生，並牽引著讀者的審美活動。根據學者的考據，「意境」一詞最早出現於舊題王昌齡所著《詩格》¹，和「情境」、「物境」合為三境：

詩有三境：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，了然境象，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。

意境三。亦張之於意，而思之於心，則得其真矣。（172-173）²

三境的原文解釋十分簡約，且篇幅長短不一，遂留下大幅想像和詮釋空間。2004年第五期《復旦學報》同時刊載王振復和古風的文章，兩人針對王昌齡的三境展開了一場激烈論戰。古風在《意境探微》中說：「王昌齡的意境分為『物境』、『情境』和『意境』三境，分別是針對『山水詩』、『抒情詩』和『哲理詩』創作經驗的總結。」³王振復認為這是「誤讀」且「不合邏輯」的，三境應該是「三大品格」或「三大層次」。⁴古風回應學界對三境已開展出多元的解讀面向，自己的解釋只是其中一種說法，不能算是誤讀，並以《詩格》中的詩體分類佐證三境是三種詩體。⁵在此之後，王振復將三大品格的主張寫成一篇專著，同樣登於《復旦學報》，文中從佛家的「三識性」來說解三境，得出物境之品最低，僅以

¹ 由於《四庫全書總目提要》認為王昌齡的《詩格》出於依托，因此長期以來，學界對《詩格》並不重視。經羅根澤、王夢鷗、李珍華和傅璇琮等學者考證，確認《詩格》為王昌齡所著，並以日僧空海法師在《文鏡秘府論》中所徵引的內容最為確信可靠，而南宋《吟窗雜錄》所收之文獻則真偽錯雜。參見羅根澤：〈王昌齡詩格考證〉，《文史雜誌》第2卷第2期（1942年2月），頁69-75；王夢鷗：〈王昌齡生平及其詩論——王昌齡被殺之謎試解〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年），頁272-294；李珍華：〈談王昌齡的《詩格》——一部有爭議的書〉，《王昌齡研究》（西安：太白文藝出版社，1994年），頁150-174；傅璇琮：〈談王昌齡的《詩格》〉，《唐詩論學叢稿》（臺北：文史哲出版社，1995年），頁25-51。

² 張伯偉的《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002年）在前輩學者的研究基礎上，詳細考辨各家選集，成為目前研究王昌齡《詩格》的最佳底本，本文亦據此書為研究材料，為行文簡暢，本文徵引原文之處僅在原文後以括號註明頁數，不另隨文附註。

³ 古風：《意境探微·上卷》（南昌：百花洲文藝出版社，2009年），頁58。

⁴ 王振復：〈對《意境探微》一書的四點意見〉，《復旦學報（社會科學版）》第5期（2004年），頁34。王振復所討論的《意境探微》一書是百花洲文藝出版社在2001年12月所出版的版本。

⁵ 古風：〈關於當前意境研究的幾個問題——答王振復兼與葉朗、王文生商榷〉，《復旦學報（社會科學版）》第5期（2004年），頁39。

形似之物象構成主體的內心氛圍，塵緣未斷，機心不除，為物所累，情境之品為次，但心仍為情所累，到了意境，才真正忘身，消解了物累和情累，達到出入於「空」和「無」之間，卻歸趨於「空」之「真」境。⁶

古風和王振復的交鋒，正點出了中國學術界從八〇年代掀起「意境熱」（研究意境的熱潮）以來對三境的兩大詮釋取向。古風將三境視為「三種類型」，而王振復則將三境視為具有高下層次之別的「三種品格」，中國學界至今對三境的看法仍不出「類型」和「層次」這兩種取向。⁷相較於對岸的熱烈討論，臺灣學界對王昌齡《詩格》的關注較為疏淡。⁸黃景進從「境論」的歷史發展過程進行文學觀念史和文學批評史的研究，將三境視為由三

⁶ 王振復：〈唐王昌齡「意境」說的佛學解〉，《復旦學報（社會科學版）》第2期（2006年），頁94-99。

⁷ 在古風提出「三類型」之前，葉朗就說：「三境是對詩歌所描繪對象的分類：物境指自然山水的境界，情境指人生經歷的境界，意境指內心意識的境界。」見《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年），頁266。吳紅英則認為「物境指客觀地描寫自然景物所構成的境界，情境指抒發人生經歷和生活感受而形成的境界，意境指內心意識中想像和幻想中的事物所構成的境界。」見〈王昌齡的詩歌意境理論初探〉，《重慶師院學報（哲社版）》第1期（1993年），頁85。在古風出版《意境探微》後，韓經太和陶文鵬指出《詩格》的寫作是為了教人如何作詩，作詩首先須識得體勢類別，因此將三境視為三種詩體，分類和古風完全一樣，只是對三種詩體的內容和特質作了較為詳盡的補充說明，見〈也論中國詩學的「意象」與「意境」說——兼與蔣寅先生商榷〉，《文學評論》第2期（2003年），頁105。屈凱則在詩體和題材之外，將三境賦予創作手法的意涵：「一曰寫景狀物；二曰抒發感情；三曰揭示哲理」見〈唐代詩歌意境理論評述〉，《黑龍江教育學院學報》第27卷第3期（2008年3月），頁111。「層次說」方面，柳龍飛認為物境是淺層的心物交互作用，情感較單一，情境和意境是深層的心物交互作用，情感較澎湃，最後達於道家美學所主張的感通宇宙萬物本質——氣，見〈王昌齡「三境」說新論〉，《桂林師範高等專科學校學報》第19卷第1期（2005年3月），頁51-52。畢士奎說：「在王昌齡看來，詩歌的意境大致有三種不同的型態，也即處於三個不同的層面，這三境是同中有異，異中有同。同的是都經由心和物交融而成，異的是心物融合的比例和強度不同，王國維的境界說提出「上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝」受王昌齡三境說影響是顯而易見的」，見〈試論王昌齡的詩歌意境理論〉，《內蒙古師大學報（哲學社會科學版）》第30卷第6期（2001年6月），頁70-74，後收入氏著：《王昌齡詩歌與詩學研究》（南京：江西人民出版社，2008年），頁275-277。畢士奎只點出王國維境界說和王昌齡三境說的可能關聯，王紅麗、賀天忠和楊麗娟延續此說法稍作詮釋，從主客交融和心物互動的角度提出「物境是以境勝」，「情境是以意勝」以及「意境是意與境渾」的看法，見王紅麗：〈王昌齡「三境說」淺探〉，《名作欣賞》第14期（2006年），頁101-103；賀天忠、楊麗娟：〈論王昌齡以「三境」說為核心的意境論〉，《中南民族大學學報（人文社會科學版）》第30卷第5期（2010年9月），頁146。不論層次說的層次如何安排，均以物境為低，情境和意境為高。

⁸ 臺灣學界以王昌齡《詩格》作為研究主題的單篇論文，目前只有三篇：張修蓉：〈王昌齡之詩格〉，《中華學苑》第20期（1977年9月），頁93-106；陳劭為：〈王昌齡「意興說」之作品存在觀及對詩教的接受及轉化〉，《先秦兩漢學術》第9期（2008年3月），頁119-155；蔡瑜：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，《漢學研究》第28卷第2期（2010年6月），頁297-325。學位論文只有兩本：吳鳳梅：《王昌齡詩格之研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1979年）；陳必正：《王昌齡詩論研究》（臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，1991年）。張修蓉和吳鳳梅偏向文獻內容的整理和介紹，陳必正在此基礎上，對《詩格》的內容進行更為細緻的梳理和解釋，並指出《詩格》對鍾嶸《詩品》的繼承關係，陳劭為借用海德格的現象學重新詮釋王昌齡的「意興」概念，是一篇成功的小題大作，而蔡瑜亦借用新興的身體理論來觀看王昌齡的「境」，取得豐碩成果，但以上各家論著對於中國的「意境熱」和「三類型」、「三品格」之爭均毫無提及和討論。

種物象所構成的境句。⁹蔡瑜在通盤研究唐人詩學論著的基礎上¹⁰，運用「身體理論」來觀看《詩格》所呈現的創作主體，從而提出三境是從景物、情感、意念三個面向說明創作時身體主體與外境的相互蘊涵與滲透。¹¹黃景進和蔡瑜的分析均可歸入「三種類型」的取向。

「境」原本是界線和疆域的意思，延伸到文學創作和文學鑑賞活動時，一個境的產生一定是具有某些足以和其他境相互區隔之特徵，而使本身的意義完足。¹²物境、情境和意境是三個各有邊界的心理環境，還是在同一個範圍內呈現高下層次之別的心理環境？這正是「類型取向」和「層次取向」的立論差異所在。到底類型取向和層次取向哪一個才是《詩格》的真正意思？如果是類型取向，那麼是三種創作的題材、手法，還是三種物象或身體構成的處境？如果是層次取向，那麼位階差異的判斷標準何在？意境一定是最高的層次嗎？還是另有迥異的排列等第？想要圓滿地解答這些提問，首先應返回《詩格》的創作語境，析理「境」在王昌齡詩學體系中的地位和作用，由確立創作的主體和主體所引發的創作活動後，進一步找出物境、情境和意境的關係，以之構築三境的理想詮釋模式。

二、從「興發意生」到「凝心照境」的創作主體

蔡瑜認為《詩格》所建立的創作主體是用「身體主體」來取代從〈詩大序〉到《文心雕龍》的「情志主體」：「『身心』是『詩』本質的成分，其重要性大約等同於『情動於中』、『在心為志』中的情與志，是作為撐起詩之全部內涵的主軸。……『身』是詩之創作所以產生的根源。」¹³在蔡瑜的論述架構中，「身體」是透過「氣」溝通「身」和「心」

⁹ 黃景進借用《文苑詩格》對「境」（客觀的物象）和「意」（主觀的感受）的分析，推測三境可能是對詩中境句的歸納：「有些物象因與自然物色有關，故稱之為『物境』；有些物象因與人的情感有關，故稱之為『情境』；有些物象因與某種義理有關，故稱之為『意境』。」見《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004年），頁223。李豐楙指出黃景進雖然沒有在這本意境專著中和古風、王振復進行對話，但將三境視為三種境句，比視為三種詩境在詮釋尺度的拿捏上顯得更為審慎，見〈《意境論的形成：唐代意境論研究》書評〉，《中國文哲研究集刊》第28期（2006年3月），頁261-262。

¹⁰ 參見蔡瑜：《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998年）。

¹¹ 蔡瑜認為物境是指透過置身物境，獲得對物性更為貼近本質的描繪，情境是透過置身情境，轉化現實的娛樂愁怨，獲得深得其情的效果，意境則是置身意境，經由對凝心境照所得的意念之境進行反思，獲得更加貼近意念之真的表述，見〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，頁310。

¹² 此定義乃參考黃景進對「境」本義和延伸義之細緻探討，見《意境論的形成：唐代意境論研究》，頁1-49。此外，柳龍飛對「境」的考察亦簡易而直指核心，見〈王昌齡「三境」說新論〉，頁50-51。

¹³ 蔡瑜：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，頁300。

的場域，因而定義王昌齡所說的「身」和「身心」都是指物理身體和心靈認知的合而為一。筆者從這篇富有深刻學理性的文章得到不少啟發，但對「身」和「身心」卻持有不同的詮釋態度，因為回歸到《詩格》的原文來看，「身」在各文句的上下脈絡中都是指「精神狀態是否良好、是否睡飽、是否摒棄俗務」的物理性身體和感官經驗，由調養良好的「身」所開啟的「起興」、「立意」、「凝心」、「照境」等一連串創作活動的「興」、「意」、「心」、「境」都是一種理性分析和感性統整的思維能力，即「心」的認知與情感作用。「身」和「心」確實必須統合才能造境，但兩者的概念應該還是有所區別，在梳理王昌齡所描述的創作歷程活動時，我們將焦點擺在創作主體的構成，試圖分析「心之思維活動」和「身之感官活動」的升降顯隱和相輔相成，以便進一步揭示三境的創作主體和創作活動。

（一）興發意生

關於《詩格》的創作宗旨，王夢鷗認為是享有盛名的王昌齡被貶為江寧丞時，許多學子紛紛前來請教作詩之法，因此彙編而成的作詩經驗談。《詩格》中提到「羈旅」和「舟行」正可說明江寧地處江南，人們多乘船就教於「詩家夫子」：¹⁴

凡神不安，令人不暢無興。無興即任睡，睡大養神。常須夜停燈任自覺，不須強起。強起即昏迷，所覽無益。紙筆墨常須隨身，興來即錄。若無紙筆，羈旅之間，意多草草。舟行之後，即須安眠。眠足之後，固多清景，江山滿懷，合而生興。須屏絕事務，專任情興。因此，若有製作，皆奇逸。看興稍歇，且如詩未成，待後有興成，却必不得強傷神。（170）

經綸瑣事俗務和搭船奔波都會耗損精神，因此必須享有充分的睡眠，「安」和「足」都在強調睡眠的品質，其最大的目的就是「養神」。精神養足養好且摒絕俗務，面對眼前的清

¹⁴ 王昌齡（約 698 到 701 年~756 年），字少伯，京兆萬年（今陝西西安，古長安）人。開元十五年（727 年）進士及第，直到開元十九年應博學宏詞試，才授秘書省校書郎，位卑職小，無法施展抱負。開元二十二年，又應博學宏詞試，授汜水尉，後因「得罪由己招，本性易然諾」（〈見讖之伊水〉）而貶謫，途經湖北一帶，和孟浩然、張九齡有所來往。開元二十七年，被貶至偏僻的嶺南，開元末、天寶初年（西元 742 年）遇赦北返，量移「江寧丞」，卻並不得意，常感「縣職如長纓，終日檢我身」（〈送韋十二兵曹〉）。約於天寶十年，因「晚節不矜細行，謗議沸騰」（《河岳英靈集》）被貶為「龍標尉」。肅宗至德元年，北返避安史之亂，途經亳州譙郡，被太守閻丘曉殺害。新、舊唐書對王昌齡的生平行蹤記載不多，研究者大多從其詩歌作品進行繁年的整理工作，可參見王夢鷗的〈王昌齡生平及其詩論——王昌齡被殺之謎試解〉，頁 261-271。後來傅璇琮和李珍華針對王昌齡的生平進行了更為詳盡的考察，寫成〈王昌齡事跡新探〉，分別收入《王昌齡研究》，頁 125-149 和《唐詩論叢稿》，頁 1-24。

景，才能江山滿懷，使觀看外物產生的感官直覺和內心思維、情感相互激盪，達到「合而生興」，有了「興」便具備寫詩的第一要件。

對王昌齡來說，何謂「興」？《詩格》有兩處提及「詩六義」，其中對「比」和「興」的定義分列如下：

比者，直比其身，謂之比假

興者，指物及比其身說之為興，蓋託喻謂之興也。(159)

比者，各令取外物象以興事。

興者，立象於前，然後以事喻之。(200)

我們可以看到前後兩組均將「比」和「興」相互定義，前一組的共同意涵是「能近取譬」，選取自身或是和自身貼近的物象來打比方較能讓讀者掌握其意，後一組則強調「取象喻事」，選取具體之象來寄託對某件事的抽象情感。由「身」到「象」，取為創作的素材在範圍上有所擴大，但都是「喻」的語文修辭手法。

蔡英俊對「比興」觀念的歷時性考察大致勾勒出比興從先秦到唐代的發展面貌，他得出的結論是比興大致有兩層意義，分別對應著不同的歷史時期和創作理念。從先秦到漢代，比興主要是詩人藉由作詩來展現政治、社會的教化作用，從魏晉標舉「個體意識」和「緣情」的文學風尚開始，比興轉為討論詩人因物而興的美感經驗以及和讀者交流之後的藝術效果，並強調詩人純任天機的想像力和創造力在作品中呈現渾然整全的境界，而這個轉向美感和抒情意味的比興常以單獨的「興」字作為特殊的文學理論術語¹⁵，王昌齡的「六義」雖然遵循《周禮》和《詩大序》的排列順序，但其定義已脫離了政教關懷，轉而從文學本身來思考。

《詩格》中有「起首入興體」共十四體，起興的美感對象包括「時」、「事」、「景物」，創作時特別強調其中的情懷和聲調，我們還可以參看十七勢中的「感興勢」：「感興勢者，人心至感，必有應說，物色萬象，爽然有如感會。(156)」這和鍾嶸《詩品·序》：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性靈，形諸舞詠。」、「若乃春風春鳥、秋月秋蟬、夏雲暑雨、冬月初寒，斯四候之感諸詩者也。」、劉勰《文心雕龍·物色》：「是以詩人感物，聯類不窮。」、陸機《文賦》：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛，悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」文學理念一脈相承，均強調內在之情有感於外物的遷變而起。「興」因「物」而發於心，隨即生

¹⁵ 蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年），頁109-165。

「意」¹⁶，因而以下轉入對立意的討論。

(二) 凝心照境

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。(162)」這段話點出「立意作詩」的兩大條件是「苦心」和「忘身」。忘身就是「眠足」、「養神」後，身體安適自在，完全放鬆至感受不到身體的存在，才能達到「興」。「興發」和「意生」的創作主體雖然都源自於心，卻經歷了兩種狀態，心在興情時，是處於較為隨性放任的自由發想狀態，「紙筆墨常須隨身，興來即錄」、「看興稍歇，且如詩未成，待後有興成，一必不得強傷神」，可見感物緣情只是處於產生創作衝動的準備階段，興來則錄下所感，不需勉強完成完整的詩作，當詩人真正進入「作詩」的「立意」階段就必須「凝心」：

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。(162)

黃景進指出佛典裡談到「照境」所能涵攝的範圍代表智慧的能力，甚至連道藏（道教典籍）中亦出現過照境的概念，《莊子》的〈達生〉中孔子稱讚痾偻丈人「用志不分，乃凝於神」，〈田子方〉中仲尼稱讚溫伯雪子「目擊而道存」，可見王昌齡的凝心照境取自佛道兩家的修行功夫。¹⁷王昌齡所處的時代背景、平生交遊以及詩歌創作均可見到儒、釋、道的影響痕跡，然而佛家的照境，最終是要勘破（看破）物色實象，達於「空」的大智慧境界，道家所追求的「無」亦為無情無我之境。王昌齡說「猶如水中見日月」和「照之須了見其象」正如朱熹說的「半畝方塘一鑑開」，是指心透過「凝」的功夫達到聚精會神的專注狀態，就像澄澈的水面，能夠鑑照出萬物萬象，使詩人興發時所觀察（目擊）和想像（心擊）到的種種物象、流動不定的靈光乍現和情感都被匡限在「境」，境中飽含著「意」和「情」，絕非「空」、「無」，文學創作可能借用宗教修行的功夫，但和宗教修持的目的畢竟有所不同，這是需要明辨的。

「照境」最終所要完成的重大任務就是「見象」，即取得能適切達意的心象。王昌齡

¹⁶ 《詩格》說：「凡詩人，夜間牀頭，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。(164)」

¹⁷ 黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》，頁158-170。

所描述的「照境」雖然以「凝心」為前提，創作主體在心，然而卻透過「穿」、「登」、「臨」、「見」等身體的譬喻思維來展現，尤其突顯了視覺的「見」。王羲之在〈蘭亭集序〉中已經提出「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛」的「游目」審美模式，藉由視線的遠近調動，以及視角的靈活轉換以達成「騁懷」的抒情目的，唐代延續著魏晉的視覺審美模式，但在心靈的悲痛之感上卻有所提升和超越。

經歷政黨鬥爭的柳宗元在元和四年寫下〈始得西山宴遊記〉，表面看似一篇普通遊記，卻開展出永州八記，建立起中國山水遊記「藉物抒情」的特殊審美模式和創作模式，因此〈始得西山宴遊記〉不僅是一篇文學作品，更可視為一篇文學理論的宣言。王昌齡和柳宗元均長期浸潤於儒、釋、道思想，面臨相似的見放際遇，並同以山水為療癒心靈的藥方，兩人生活的時代背景雖然相距甚遠，一有意作「詩」，一刻意為「文」，但閱讀〈始得西山宴遊記〉思索與安頓「身」和「心」的「譬喻」手法，卻能對「凝心照境」的創作過程有所呼應和啟發。

〈始得西山宴遊記〉以「上高山，入深林，窮迴谿」等一系列「行」和「遊」的身體活動揭開序幕，此時，山水之「異」無異是自我情感的投射——感到成為遠離朝政中心之「異類」、「異端」，而西山正因其「怪特」引起柳宗元的注意，也就是特殊物象激發了創作主體的視覺審美快感，因此帶動了「過湘江，緣染溪，斫榛莽，焚茅茷，窮山之高而止」的一連串探險動作。頻頻轉換之行動就像王昌齡說的「苦心竭智」，胼手胝足的磨練其實是心智的考驗。攻頂之後，「如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中」被柳宗元轉化為更有看頭的生動畫面：「攀援而登，箕踞而遨，則凡數州之土壤，皆在衽席之下。其高下之勢，岌然洼然，若垤若穴；尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱；縈青繚白，外與天際，四望如一。」鳥瞰能將遠近高低之物景盡收眼底，平視和仰觀則能拉開視野，遠眺天際。藉由視線的挪移切換，柳宗元進而悟道、體道——悠悠乎與灑氣俱，而莫得其涯！洋洋乎與造物者遊，而不知其所窮！表面上是講西山不與培塿為類，實質上是砥礪自我之特立，將「異」之負面評價賦予正面肯定，因此身體在心靈的開通自在下終於卸除了「恆惴慄」所籠罩的緊迫感，因而「引觴滿酌，頽然就醉」。對照於未知西山是借酒澆愁的「傾壺而醉」，登上西山則是品酒助興，陶醉於天地之間，細微的動作差異正可看出心情的前後轉變。柳宗元在文末將「心」動帶「身」，「身」體現「心」的創作歷程總結為「心凝形釋，與萬化冥合」，「心凝」和「形釋」對舉，正如王昌齡將「立意」（凝心）和「忘身」對舉，可見身心同時作用時，心的能力騰駕於身之上，但身的行動能力和感官所接收的快感是心所能運作的基礎。

由「興發意生」到「凝心照境」的創作歷程，可以看到《詩格》的創作主體在「忘

身」之前主要是調養精神所在的身，「興發」以身之舒緩安歇為基礎，轉而由心的情感作用來主導，「立意」由凝心的修養功夫達到照境見象的目的，雖然創作主體明顯地是由心來活動和進行，但卻必須藉由比興的譬喻思維，也就是身所蘊含的感官快感和實際行動為表現方式。

三、高友工的美感經驗概述

從「興發意生」到「凝心照境」，身和心發揮著相輔相成的作用，使創作的主體更為靈活和豐富，但就地位而言，身處於較為基礎的生理活動和感官活動層面，心則扮演著更深一層的情感活動和認知判斷活動。《詩格》所展現的創作主體推動著一個完整的創作歷程，「三境」從屬於「照境」，而照境又和「立意」、「見象」的創作環節緊密聯繫，剛好與高友工談論「美感經驗」的保存和呈現十分相似。

高友工對美感經驗的理論建構來自於對中國古典文學的長期觀察和研究，尤其是「詩」文類，從而建立起「抒情美典」和「抒情傳統」的龐大論述體系，雖然學界對高友工處理文類的歷史背景和文化傳統有所批評，對其自成體系的美學理論大致上持肯定態度。¹⁸高友工從反省和重新評估西方知識論著手，將「現實之知」和「經驗之知」加以對照，指出科學式的分析語言無法拿來說明和欣賞文藝作品。分析語言強調命題透過精密的邏輯推理能加以反覆驗證為真，我們無法證明文學為真，也不需證明文學為真，卻能深刻體會其中的真情和真理，因此「經驗」在人文學界具有重要的基礎地位，長期被忽略的「美感經驗」更是在觀看抒情作品時一種有力而有效的解釋途徑。¹⁹相較於強調藝術成品和讀者進行交流的「外向」的「敘事」美典，「內向」自省的「抒情」美典著重於讀者再次經驗創作者創作時的美感經驗，由確切掌握「創作者」保存於藝術作品的美感經驗來想像和

¹⁸ 陳國球說：「高友工對文學或者藝術的『內部』發展邏輯往往有精微觀測，但對其外緣因素的關聯卻不一定有精確的把握。諸如此類，予批評者很多責難的機會。」見〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，《政大中文學報》第10期（2008年12月），頁85。龔鵬程從「形式」、「理念」、「傳統」等角度多所責難高友工的抒情傳統，見〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期（2009年12月），頁155-190。然而，龔鵬程雖譏之為「戲論」，卻是「成體系的」，由此可見高友工的理論框架仍具解釋效力。

¹⁹ 參見高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年），頁1-18。

參與創作的過程²⁰，這和《詩格》作為寫詩指南，從詩歌創作者的角度討論三境有契合之處。高友工說明美感經驗的形成和呈現過程大致如下：

（一）美感經驗的材料

高友工認為形成經驗材料的感應活動可分為直接感應和間接感應。直接感應是指「感官快感」，可以作為經驗的基礎，卻還沒有辦法真正成為經驗的材料。由物象引起心理感應（物感）進入心界形成印象（心象）所引起的間接感應（心感）才是經驗的根本內容，其中包括了由「求知快感」和「移情快感」形成的感性材料，亦有作為知性材料的「認知活動」對心象進行「類性」的分類，也就是將意識層裡紛雜的心象依其性質和屬性進行抽象的歸類，使其成為可辨認的概念，以作為進一步組合的準備。²¹

意識層裡形成的美感經驗材料同時混合了來自感性的情緒感應和知性的價值判斷。能夠轉化為心象的原始物象並非一定是創作者即時經驗到的外在形象和直覺印象，因為即使受到外物刺激，創作者沒有啟動「注意」的機制，使其烙印於心版並賦予意義的話，不過只是浮光掠影的片刻感官快感。原始物象可能是潛藏於創作者意識深處的記憶，也可能是他人的記憶，甚至是創作者全憑想像所創造的事物，當創作者對這些記憶和事物重新進行價值評估後，就能在意識層呈現為心象。²²

（二）美感經驗的結構

當意識層中的認知能力分辨了心象的類性，心象和心象之間便產生了可以組織的屬性，組織的終極目標是為了達到「一」的整體結構效果，其組織的原則可分為外在架構和內在原則。外在架構指的是「時空」的同一，由「現時」和「自我」兩個變項控制，內在原則指的是「經驗材料」本身的同一，由「比喻的等值性」和「代喻的延續性」兩個變項控制。²³

對創作者來說，創作當下的時空是和外在現實世界隔絕的，不論創作的對象或原始

²⁰ 敘事美典和抒情美典的詳細介紹見《美典：中國文學研究論集》頁91-96，並可參看陳國球整理之表格，見〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，頁74。

²¹ 「感官快感」是出於滿足生理本能需求的直接感應，由刺激產生感受後，直接根據昔日直接感應所形成的模式而下判斷，很容易以實用價值取代了美感的內在價值，是一種美感的短路。「求知快感」出於滿足求知慾的好奇心理，尋求獨立心象和作品內部環境的聯繫。「移情快感」則建立在身歷其境地想像作者營造的作品內部環境。感性材料的可感性、知性材料的組織性以及各種快感的定義，可參考《美典：中國文學研究論集》，頁28-30、32-34、148-149。

²² 這涉及到經驗本身的內在對立，見《美典：中國文學研究論集》，頁21-23。關於心感的「注意力」，見《美典：中國文學研究論集》，頁56-57。

²³ 見《美典：中國文學研究論集》，頁12-13、60-68、98-99。

素材是他人的經驗、過往的經驗，或未來的想像都必須化為此時此刻運作於自我內心空間的經驗。至於比喻（metaphor）和代喻（metonymy）則是借用羅曼·雅各布森（Roman Jakobson）的選擇軸和組合軸概念。當我們在分析一個句子時，可以將句子分為若干詞，每個詞和許多相似意義的詞形成一個縱向的選擇軸，詞和詞之間是「隱喻的等值關係」（即高友工說的比喻的等值性），而各縱向軸選擇出來的詞排列成一個完整的句子，形成橫向的組合軸，詞和詞之間的關係則組成「轉喻的延續關係」（即高友工說的代喻的延續性）。²⁴

（三）美感經驗的境界²⁵

物象透過內心的情緒感應和價值判斷後形成具有類性的心象，經過將時空縮限凝聚為自我現時的經驗，以及利用比喻的等值性和代喻的延續性加以排列組合經驗材料，使各個單獨心象組成「一」的狀態，這個過程稱為「內化」。內化的最後一個階段是將呈現和諧統一的心象群透過抒情媒介（文字、色彩、線條、音階等）表達出來，這個將心象重新轉化為可供辨識物象的過程稱為「象意」。

「象意」將創作者運作於內心的美感經驗保存、凝固於藝術品中，欣賞者能藉由分析抒情媒介的類性和結構原則來想像和參與創作過程。此蘊含於創作過程的美感經驗已脫離了當初引發美感經驗的對象，成為一個獨立自足，可被重複多次經驗的經驗內容，而這個經驗內容透過欣賞者的省思能體會到創作者經過高度自省的生命觀照，可以說是一種實現自我生命意義、理想，把握完整自我世界的圓滿感，這包含了道德和真理的境界可稱為「慧覺」或「悟感」的境界。²⁶

四、對兩大詮釋取向的檢討

從《詩格》的詩學體系中，我們可以看到詩人在立意前須忘身，忘身乃藉由養神達到，養神即養身，然後感物緣情之興開始由感官快感進入心理活動的感性層次，立意則形

²⁴ 舉例來說：「明月松間照」的「明月」可和「曉星」、「彩雲」等形成選擇軸，「松間」可和「竹林」、「桂叢」等形成選擇軸，「照」也可以和「映」、「射」等形成選擇軸，而「明月」、「松間」和「照」三者合為一個組合軸。羅曼·雅各布森的理論簡介可參考朱棟霖、陳信元主編：《中國文學新思維》（嘉義縣：南華大學出版，2000年），頁650-651。

²⁵ 在現代美學著作中，「境界」和「意境」經常混用。高友工所說的「境界」是指作品完成後，讀者透過再次經驗創作者的美感經驗而能體會到創作者的精神特質，和《詩格》所說的「意境」不同，較為接近王昌齡說的「意」。

²⁶ 見《美典：中國文學研究論集》，頁99-106、頁153-163。

成更為明確的意識和認知活動。立意需凝心，凝心後始能照境並取得所見之象，接續著作勢，作勢包括字、詞、句的組織手法和調聲技術，即格和律，格律在意的統領之下成調。²⁷

「興」到「調」恰好對應於高友工所說的「內化」過程，最後「書之於紙」的身體動作則具體呈現出「象意」的步驟。以上述理論所開展之脈絡為基礎，我們可以重新檢視「層次取向」和「類型取向」的詮釋架構：

（一）對「層次取向」的檢討

古風將情境的原文開頭加上「欲為抒情詩」，將意境的開頭加上「欲為哲理詩」，以便和物境的「欲為山水詩」形成完整的邏輯次序²⁸，但是《詩格》的其他文字記錄完全沒有出現「抒情詩」、「哲理詩」或相似相關的概念，這種改寫無異於作者的自行發明和想像，是無法有效解讀文獻，甚至會扭曲文獻原意的。蔡瑜認為意境原文「亦張之於意」的後面應補上「處於身」²⁹，雖然古文中有承前省略之語法習慣，但這種增補卻是為了使「身境」的論述更為全面而完整，「身境」是研究者的後設建構工程，並非原始文獻中不證自明的概念，因此我們對此補綴也持保留態度。

面對文獻、解讀文獻，較為正確的研究方法是先從事考證、校對的訓詁工作，盡量還原歷史的原貌並對其疑者存其疑。當我們完成初步的考定，就應該將文獻視為不可隨意更動之定本，並根據原文來詮釋文意，如果需要增補文字，則必須輔以考證的實據，才可使眾家討論處於同一視域，不致流於各自表述的臆度猜測。仔細閱讀三境的原文，可以發現列於首位，解釋又最詳盡的「物境」和「照境」所描述的身歷其境以及見象有相似之處，而列為第二的「情境」，跟物境一樣標出創作主體為「意」（心）和「身」，意境列為末位，創作主體只舉出「意」，並用「亦」字表達和情境之關聯。排列的順序並不能完全代表創作歷程的先後，但卻能清楚顯示地位的重要性。

王昌齡所展現的創作歷程富有連貫性，我們想要處理關於三境的問題，就必須將焦

²⁷ 《詩格》說：「凡夫詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。（160）」張伯偉說：「『勢』講的實際上是詩歌創作中的句法問題。這裡講的句法，指的是由上下兩句在內容上或表現手法上的互補、相反或對立所形成的『張力』。這種『張力』存在於詩句的節奏律動和構句模式之間。」見《全唐五代詩格彙考》，頁31。「勢」是為了營造情感張力的組織法則，可分為節奏律動和構句模式兩大類，也就是「律」和「格」。《詩格》說：「律調其言，言無相妨」（149）由此可見聲律的輕重、清濁和平側的交迭互補之理，以及一聯之中上下聲律的相對關係，均是在不妨礙表意的前提下進行組織，《詩格》又說：「夫詩，入頭即論其意。意盡則肚寬，肚寬則詩得容預，物色亂下。至尾則却收前意。節節仍須有分寸。（162）」、「其頭段段皆須令意上道，却後還收初意。（170）」可見詩從頭、肚到尾的字、詞、句結構均需配合意的營造。

²⁸ 古風：〈關於當前意境研究的幾個問題——答王振復兼與葉朗、王文生商榷〉，頁39。

²⁹ 蔡瑜：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，頁309。

點集中於「照境」前後的活動。照境前是「立意」，照境後是「見象」，這就說明了三境應該有層次之別，必須先跟「意」有所連結，再將意貫穿於照境的整個流程中，最後要形成能夠進一步組織的完美心象。既然「物境」和「照境」所揭示的創作活動相似，都在完成取象的任務，而且物境的創作主體又和情境、意境有所重疊，因此可推知三境實為不可分割之整體，三者產生於照境的歷程中，其順序應該是意境和情境在前，物境在後。物境中的「境象」就是「內化」後的「心象」，是讓詩人能夠進一步組織的美感經驗材料，而情境和意境就是使心象被賦予和辨別出「類性」的感知和認知活動。

情境中的「情」指的是「娛樂愁怨」，相當於喜怒哀樂等正面和負面情感，和興情的感物緣情乃一脈相承，其中帶有身體思維之比興，而意境的「意」是由「立意」而來，貫穿於整個創作歷程當中。李樹軍研究唐代詩論，歸納出「意」的含意非常豐富，其中以《金鍼詩格》的說法最能概括說明唐人作詩對「意」的理解面向。在唐代對寫詩者造成重大影響並廣為流傳的《金鍼詩格》³⁰曰：「詩有內外意。一曰內意，欲盡其理。理，謂義理之理，美、刺、箴、誨之類是也。二曰外意，欲盡其象。象，謂物象之象，日月、山河、蟲魚、草木之類是也。內外含蓄，方入詩格。」³¹內意指的是作品所蘊含的哲理，外意指的是自然物象，內外兩意相互結合是構成詩歌的必要條件。

《金鍼詩格》點出詩中的「象」雖是具體的物象，卻是蘊含著哲理的心象，因此「意境」之「意」應該指的就是詩人在心中形成的哲理，而此哲理能幫助感物緣情之興進一步提煉為精粹的概念。根據高友工的理論，當物象轉化為具有類性的獨立概念時，才算完成了心象，心象要組成能夠永恆保存於作品中的美感經驗，必須進一步組織成具有「同一性」的「自我現時經驗」，「處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象」正形象化地展示了心象被縮限於「自我」的空間變項和「現時」的時間變項（組織心象的外在架構）。王昌齡用「境象」比高友工用「心象」更能勾勒出「同一」的邊界特質，這也是為何物境的泉、石、雲、峰之象會共同呈現出「極麗絕秀」的特質（組織心象的內在原則）。

情境求「深」，意境求「真」，物境則求「形似」。「真」在《詩格》中一方面指「意之真」：「詩有意好言真，光今絕古，即須書之於紙。不論對與不對，但用意方便，言語安穩，即用之。（166）」、「語不用合帖，須直道天真，宛媚為上。（148）」「方便」、「安穩」和「直道」均強調了自然而然地展現「意」，對偶和聲律只是作為表達真意的輔助技巧，

³⁰ 根據張伯偉的考訂，舊題白居易所撰之《金鍼詩格》自北宋以來有一卷本和三卷本兩種版本流傳於世，在傳抄過程中有所散佚又雜入了其他材料，但從《二南密旨》、《風騷要式》諸書對《金鍼詩格》的沿襲來看，此書成書年代不會在晚唐之後，在唐朝曾造成廣泛的影響。或許因當時科舉風氣興盛，應舉士子標榜白居易的詩作為典範，因而將白詩「莫把金鍼度與人」和《金鍼詩格》加以連結，但亦不排除此書確為白氏所著之可能性。參見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 348-349。

³¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 351-352。

因此不需刻意講究（不論對與不對、不用合帖）。另一方面，「真」同時指向「物象之真」：「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。（166）」「意之真」透過照境能夠達於「物象之真」，即「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。」

根據廖蔚卿的研究，「形似」在六朝時期是頗具代表性的文學思潮，考察當時的重要文學理論和詩歌作品，可以發現「形似」不僅指以自然景色為題材以及各種描寫景物的修辭手法，更隱含了作者的情和志。³²物境中的「欲為山水詩」正在說明三境的創作歷程是以創作一首山水詩為例，「情」之深和「意」之真就是在「情」和「志」的相互激盪與配合下將「物象」轉為「形似」（擬真）的「境象」，也就是說「形似」是融合了「真」和「深」的最高創作標準，證成了物境是情境和意境共同活動的最終結果。

（二）對「型取向」的檢討

我們解決了三境的層次問題，接下來要處理三境的界線問題，即三境的「境」是否指的是同一個境？根據《詩格》的創作流程來說，凝心照境是在「意」的發動下進行，三境均需照應於「意」。意是抽象的哲理，也就是詩人的創作意識，在整個創作過程中持續推動境象的形成和組織，可以說三境均是照境的歷程，也都是意的一環，因此三境的邊界和範圍是同一的，就是「意」，而這個「意」在境生的過程中還伴隨著一個概念「思」。高友工也曾注意到王昌齡《詩格》的三境，他在論文中援引《詩格》相關原文，並指出形式嚴謹的律詩代表唐人延續齊梁注重「情景交融」的詩歌原理，但更注重「意」和「境」，「意」在創造過程中即是「美感的意念」（英文原文是aesthetic idea），藉由「思」的作用，將「景」內化為內心的景象（在高友工的論述脈絡中就是「心象」），就是「境」。³³

思是為了成就境而生，故曰「境思」，王昌齡說：「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。（162）」《詩格》中有所謂「三思」：

詩有三思：一曰生思。二曰感思。三曰取思。

³² 廖蔚卿：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩（上）〉，《中外文學》第3卷第7期（1974年12月），頁21-24；〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩（下）〉，《中外文學》第3卷第8期（1975年1月），頁199。

³³ 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年）頁147-148。aesthetic idea在此論集中翻譯為「美感意象」，筆者認為應修正為「美感的意念」才更契合中文的意思，因為高友工在討論「心象」時將之解釋為內化的形象，對於「象」的英文採用image，見《中國美典與文學研究論集》，頁53。

生思一。久用精思，未挈意象。力疲智竭，放安神思。心偶照境，率然而生。

感思二。尋味前言，吟諷古制，感而生思。

取思三。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。(173)

生思強調經過長時間的殫精竭慮之後，仍無法尋得適切的意象，就會產生力疲智竭的負面效果，此時放鬆身心、補足睡眠、轉換注意焦點，是讓境思產生的好方法，這正呼應了養神忘身以興情立意的過程。感思則藉助外力——前言和古制，即前輩和同輩詩人所創作的佳篇，《詩格》提到「凡作文，必須看古人及當時高手用意處，有新奇調學之。(169)」³⁴「凡作詩之人，皆自抄古今詩語精妙之處，名為隨身卷子，以防苦思。(164)」這就是從再次經驗他人詩作中的美感經驗激發想像或召喚記憶，使之有所感而生境思。取思強調由象入境的過程，「搜求於象」的象是物象，「心入於境」後的象是境象，也就是內化後的心象，因此特別標出「神會」和「心得」。

由「用」、「尋」、「搜」等充滿動態的描述文字可以看出「境思」的產生並非如蔡瑜所言是「一種不由知性運作亦不刻意求取的思維」³⁴，而是「苦心竭智」、「左穿右穴」的心智活動。關於「意」和「思」的關係，在《詩格》中有一段話值得參考：

昏旦景色，四時氣象，皆以意排之，令有次序，令兼意說之為妙。旦日出初，河山林嶂涯壁間，宿霧及氣靄，皆隨日色照著處便開。觸物皆發光色者，因霧氣濕著處，被日照水光發。至日午，氣靄雖盡，陽氣正甚，萬物蒙蔽，卻不堪用。至晚間，氣靄未起，陽氣稍歇，萬物澄靜，遙目此乃堪用。至於一物，皆成光色，此時乃堪用思。所說景物，必須好似四時者。春夏秋冬氣色，隨時生意。(169-170)

由旦至昏，日光的照射角度和霧靄的濃度變化，使山林、河岸和岩壁等物象不斷改變形貌。到了晚間，霧氣尚未形成，日光不烈，萬物看來澄靜，此刻最能顯現物象之真和形似，才是最適合用思之時機。物象之真是由意之真透過照境達到的，因此思的作用是使四時物象皆為意所支配調度（皆以意排之，令有次序），由選取最真的物象而呈現最真之意。

三境均提到「思」的作用，意境是「思之於心」、情境是「然後馳思」、物境是「然後用思」。黃景進指出「用思」的具體活動有二：巧運言詞、精鍊意魄。精鍊意魄是扣著立意取象而言，即三思在三境所欲達成的取象功效³⁵，巧運言詞則指向寫作技巧的運用和

³⁴ 蔡瑜：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，頁314。

³⁵ 黃景進說：「好的立意——尤其是具有創造性的新意——可為詩的精神靈魂，而此靈魂（意）必須藉由物象形體（魄）才能表現，故當意與物象結合時可稱之為「意魄」；「精鍊意魄」指對感興所引起

組織層面，即作勢。前面提到「物境」中的境象呈現出高友工理論中組織心象的「自我現時經驗的同一性」，那麼「格」和「律」之「勢」則是在詩中時時呼應著「意」以達到高友工理論中組織心象的「經驗材料的內在同一性」。³⁶十七勢在討論寫詩的開頭時經常提到「以題目為定」、「作題目意」，凝心照境的過程中亦提到「書之於紙，會其題目」，可見「意」在組織境象為「同一」（包括境的同一和勢的同一）的過程中較為接近「題目」的意涵。相較於內在哲理和外在物象而言，「題目」的概念更為縮限，但也更為具體。由此我們可以說三境的共同邊界是「題目」，意境、情境和物境必須在照會題目的共同範圍內進行境象的組織，使哲理和境象在最後完成的詩作裡凝聚為和諧統一的整體，也因此三境不是三種詩體、手法、物象或身境。

五、結論

《詩格》的內涵包羅萬象，古典文學批評中常見的重要術語，舉凡意、境、象、思、勢、格、調等均出現其中，文字描述簡明易懂，帶有語錄和格言性質，難怪空海法師會說唐代士人「切愛此格」。³⁷如果我們能揣想一下《詩格》創作的動機、目的以及時代背景，就不難理解為何《詩格》反覆提及相同的概念，又進行極為詳盡的分類。雖然這些分類就現今的知性眼光看來是十分瑣碎而不符科學精神的，但就初學或對寫詩還無法得心應手者來說卻是一本絕佳的自學指南，也因此當我們將《詩格》視為一部整全的作品時，將零散的說解文字相互參看，便可以組織成一個脈絡清晰的詩學體系。

由於時空的距離，讓我們在閱讀《詩格》時感到隔閡，不像唐人對於當時通行的術語和概念了然於胸，可以自由地擷取和靈活運用，因此我們必須藉助外緣的文化和文學資源，甚至西方的理論資源來還原和想像《詩格》的原意。我們所藉助的資源主要有三，第

的憤氣作進一步的提煉，而最後則必須落實在意與物象的結合上，使由矇矓至清晰。」見《意境論的形成：唐代意境論研究》，頁 147。

³⁶ 高友工認為律詩是唐詩最精緻的藝術形式，杜甫的成就最高，透過分析杜甫晚年詩作的意象、聲律以及抒情自我瞬間和歷史感的時間與空間同一、整合後，歸結出杜甫的「境」具備造化天地萬物的力量並揭示了超越其特殊修辭表現的統一詩歌本質，這種造化力量便是「思」，統一的本質就是「意」。見《中國美典與文學研究論集》，頁 248-256。

³⁷ 空海在〈書劉希夷集獻納表〉中云：「王昌齡《詩格》一卷，此是在唐之日，於作者邊偶得此書。古詩格等雖有數家，近代才子，切愛此格。」見（日）遍照金剛撰、盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006 年），頁 20。

一是魏晉的文學理論：唐代詩風和文學思潮多承魏晉並加以轉化和創新，《詩格》也不例外，王昌齡所舉詩例多以魏晉詩人的作品為主，並推崇曹植、劉楨之「氣高」，「興」的生發繼承了魏晉感物緣情模式，但自行加入「比興」的譬喻修辭，使興的作用和內涵更為豐富，而三境所追求的「形似」更是六朝山水詩的重要創作概念。第二是唐人的文學觀點：柳宗元的〈始得西山宴遊記〉讓《詩格》裡包含豐富面向的創作主體能夠藉由文學的譬喻手法而躍於紙上，《金鍼詩格》幫助我們理解唐代詩人對「意」的運用層面，從「意」和「象」可以連結到「思」，而思連結到「勢」就能看出王昌齡的「意」有「題目」的意涵，這是一項理論的創發，也是對寫詩者的實用性提醒（作詩要注意審題，避免離題）。最後一項資源是西方的美學理論：藉由高友工對抒情美典和美感經驗的理論建構，我們能夠梳理出「三境」的層次和內部關係，也能詮釋《詩格》詩學體系所呈現的「內化」和「象意」過程。

「三境」處於同一邊界，「類型取向」的各種說法便不攻自破，至於「層次取向」將「意境」列為最高層次則和實際創作歷程不符。三類型的說法應該是來自於將三境的說解文字獨立於《詩格》的詩學體系之外所做的各種發想，是採用現代的文學理論和學術訓練所做的分類說明，將三境的層次顛倒則是由於站在讀者能夠憑己意獨立詮釋詩作的立場而非再經驗創作者的創作歷程所致，類型取向和層次取向所造成的詮釋分歧和侷限均是由於未返回《詩格》的創作語境所致。正如《文心雕龍·知音》曰：「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。」綴文者的情動而辭發是指詩人美感經驗中從「內化」到「象意」的過程，觀文者的披文以入情是指讀者由詩句所呈現的境象而討源想像當初詩人如何運用「自我現時經驗的同一性」和「經驗材料的內在同一性」來組織心象，並能緊密地照會題目之意，王昌齡揭示了綴文者的創作歷程，而高友工則建構了觀文者的重大任務，兩者實可相互參看。

徵引文獻

古籍

- 晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》（北京：人民出版社，2002年）。【Lu, Ji (Jin Dynasty) & Zhang, Shao-kang(examined and annotated). *Wen Fu Ji Xi Shi*. Beijing: Renmin Book Co., 2002.】
- 梁·劉勰著，范文瀾注：《文心雕龍注》（臺北：學海出版社，1988年）。【Liu, Xie(Liang Dynasty) & Fan, Wen-lan(examined). *Wen Xin Diao Long Zhu*. Taipei: XueHai Book Co., 1998.】
- 梁·鍾嶸著，王叔岷注：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中研院文哲所，1992年）。【Zhong, Rong (Liang Dynasty) & Wang, Shu-min. *The Shih Pin Jian Zheng Gao*. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy of Academia Sinica, 1992.】
- 唐·柳宗元著，楊家駱主編：《柳河東全集》（臺北：世界書局，1999年）。【Liu, Zong-yuan (Tang Dynasty) & Yang, Jia-luo (edited). *The Quan Ji of Liu, He-Dong*. Taipei: World Co., 1999.】
- 唐·(日)遍照金剛撰，盧盛江校考：《文鏡秘府論彙校彙考》（北京：中華書局，2006年）。【Pian-zhao, Jin-gang (Tang Dynasty) & Lu, Cheng-jiang(examined and annotated). *Wen Jing Mi Fu Lun Hui Xiao Hui Kao*. Beijing: Zhong-Hua Book Co., 2006.】
- 清·永瑢、紀昀等：《四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，2001年）。【Yong, Rong & Ji, Yun (Qing Dynasty). *The Table of Contents and Abstracts of Siku Quanshu Zhon Mu Ti Yao*. Taipei: The Commercial Press Co., 2001.】
- 張伯偉編：《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002年）。【Zhang, Bo-wei(edited). *The Hui Kao of poetic rules in Tong and Wu Dai Periods*. Nan-Jing: Phoenix Book Co., 2002.】

近人論著

- 王運熙、楊明：《隋唐五代文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1994年）。【Wang, Yun-xi & Yang, Ming. *The literary criticism of Sui Tang and Wu Dai Periods*. Shanghai: Shanghai Antique Press Co., 1994.】
- 古風：《意境探微》（上下卷）（南昌：百花洲文藝出版社，2009年）。【Gu, Feng. *Yi Jing Tan Wei volume I and II*. NanChang: Bai,Hua-Zhou Wen-Yi Press Co., 2009.】
- 朱棟霖、陳信元主編：《中國文學新思維》（嘉義縣：南華大學出版，2000年）。【Zhu, Dong-lin & Chen, Xin-yuan (edited). *New Thinking in Chinese literature*. Chiayi County: Published by Nanhua University, 2000.】

- 李珍華：《王昌齡研究》（西安：太白文藝出版社，1994年）。【Li, Zhen-hua. *The Research of Wang, Chang-Ling* (XiAn: Tai Bai Wen Xi Press Co., 1994.)】
- 高友工：《中國美典與文學研究論集》（臺北：臺大出版中心，2004年）。
<http://dx.doi.org/10.6327/NTUPRS-9789860282184> 【Kao, Yu-kung. *The Proceedings of Chinese Aesthetics and Literature*. Taipei: National Taiwan University Press Center, 2004.】
- 高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年）。【Kao, Yu-kung. *Aesthetics: The Proceedings of Chinese Literature*. Beijing: San Lian BookStore, 2008.】
- 畢士奎：《王昌齡詩歌與詩學研究》（南京：江西人民出版社，2008年）。【Bi, Shi-kui. *The Poetry and Poetics Research of Wang, Chang-Ling*. Nan-Jing: Jiang Xi People Press Co., 2008.】
- 張法：《中西美學與文化精神》（臺北：淑馨出版社，1998年）。【Zhang, Fa. *Chinese and Western aesthetics and cultural spirit*. Taipei: Shu Xin Press Co., 1998.】
- 傅璇琮：《唐詩論學叢稿》（臺北：文史哲出版社，1995年）。【Fu, Xuan-cng. *Tong Dynasty Poetry Research Draft*. Taipei: Wen, Shi-Zhe Press Co., 1995.】
- 黃景進：《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004年）。【Huang, Jing-jin. *The form of Conception: The research of Tang Dynasty Conception*. Taipei: Taiwan Student Bookstore, 2004.】
- 葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年）。【Ye, Lang. *The outline of Chinese Aesthetics History*. Taipei: Cang, Lang Press Co., 1986.】
- 蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1986年）。【Tsai, Ying-jun. *Bi Xing Wu Se and Qing Jing Jiao Rong*. Taipei: Da An Press Co., 1986.】
- 蔡瑜：《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998年）。【Tsai, Yu. *The Explore of Poetry Theory in Dong Dynasty*. Taipei: Li Ren Press Co., 1998.】
- 王夢鷗：〈王昌齡生平及其詩論——王昌齡被殺之謎試解〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年），頁259-294。【Wang, Meng-ou. “Wang Chang Ling’s Life and Poetry Theory - Try to solve the mystery of Wang Chang Ling was killed” in Explore of Antique Literature Research Proceedings. Taipei: Zhng, Zhong Press Co., 1984, pp.259-294.】
- 王振復：〈對《意境探微》一書的四點意見〉，《復旦學報（社會科學版）》第5期（2004年），頁32-37。【Wang, Zhen-fu. “Four opinions for Yi Jing Tan Wei” ,Academic Journal of Fudan Social Science ,5,2004 ,pp.32-37.】
- 王振復：〈唐王昌齡「意境」說的佛學解〉，《復旦學報（社會科學版）》第2期（2006年），頁94-101。【Wang, Zhen-fu. “Wang Chang Ling’s thinking of Buddhist Solutions”, Academic Journal of Fudan Social Science, 2, 2006 ,pp.94-101.】

- 王紅麗：〈王昌齡「三境說」淺探〉，《名作欣賞》第14期（2006年），頁101-103。【Wang, Gong-li. "The exploration of Wang Chang Ling's Sa Jing Shu", Ming, Zuo-Xin Shang,14,2006,pp.101-103.】
- 古風：〈關於當前意境研究的幾個問題——答王振復兼與葉朗、王文生商榷〉，《復旦學報（社會科學版）》第5期（2004年），頁38-45。【Gu, Feng. "Research on Several Issues of Conception-Answer for Wang, Zhen-Fu, Ye, Lang and Wang,Wen-Sheng", Academic Journal of Fudan Social Science,5,2004,pp.38-45】
- 吳鳳梅：《王昌齡詩格之研究》（臺北：國立政治大學中國文學研究所碩士論文，1979年）。【Wu, Feng-mei. "The Research of Wang Chang-ling's poetic rules", Taipei: Institute of Chinese Literature National of Chengchi University, Master thesis, 1979.】
- 吳紅英：〈王昌齡的詩歌意境理論初探〉，《重慶師院學報（哲社版）》第1期（1993年），頁83-87。【Wu, Gong-ying. "The Primary of Research for Wang Changling Notion Theory", Academic Journal of Chong Qing Normal University, 1,1993, pp.83-87.】
- 李豐楙：〈《意境論的形成：唐代意境論研究》書評〉，《中國文哲研究集刊》第28期（2006年），頁257-264。【Lee, Fong-mao. "The review of Tang Dynasty Conception form", Institute of Chinese Literature and Philosophy,28,2006,pp.257-264.】
- 李樹軍：〈唐代詩論中「意」的意象內涵與理論探索〉，《貴州文史叢刊》第1期（2011年），頁16-19。【Li, Shu-jun. "The explore connotation and theory in the Tang Dynasty Poetry", GuiZhou Historical Research,1,2011, pp.16-19.】
- 柳龍飛：〈王昌齡「三境」說新論〉，《桂林師範高等專科學校學報》第19卷第1期（2005年），頁50-54。【Liu, Long-fei. "The New Exploration of Wang Chang Ling's Sa Jing", Academic Journal of Guilin Normal College,19:1,2005, pp.50-54.】
- 屈凱：〈唐代詩歌意境理論評述〉，《黑龍江教育學院學報》第27卷第3期（2008年），頁111-113。【Qu, Kai. "Review of the Tang Dynasty Poetry and Conception Theory", Academic Journal of Hei Long Jiang collage of education),27 :3, 2008, pp.111-113.】
- 畢士奎：〈試論王昌齡的詩歌意境理論〉，《內蒙古師大學報（哲學社會科學版）》第30卷第6期（2001年），頁70-74。【Bi, Shi-kui. "Try to Review Poetry Conception Theory of Wang Chang Ling", Academic Journal of Inner Mongolia Normal University,30 :6,2001, pp.70-74.】
- 張修蓉：〈王昌齡之詩格〉，《中華學苑》第20期（1977年），頁93-106。【Zhang, Xiu-rong. "Wang Chang Ling's Poetic Rules", Academic Journal of Bulletin of the Department of Chinese literature,20, 1977 ,pp.93-106.】
- 陳必正：《王昌齡詩論研究》（臺北：輔仁大學中國文學研究所碩士論文，1991年）。【Chen, Bi-zheng. "The Research of Wang Chang Ling's Poetry Conception Theory", Taipei: Institute of Chinese Literature FuJen University, Master thesis, 1991.】

- 陳劭為：〈王昌齡「意興說」之作品存在觀及對詩教的接受及轉化〉，《先秦兩漢學術》第9期（2008年），頁119-155。【Chen, Shao-wei. “Wang Changling "I-Xing" Conception Exist and Acceptance and Transformation of the Poetry Education”, Academic Journal of Qin and Han,9,2008 ,pp.119-155.】
- 陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統——高友工「抒情美典論」初探〉，《政大中文學報》第10期（2008年），頁53-90。【Chen, Guo-qiu. “From the "Aesthetics of Regulated Verse" to the "Lyrical Tradition": A Study of Kao Yu-kung's Conception of Chinese Lyricism ”,Academic Journal of National of Chengchi University,10, 2008, pp.53-90.】
- 賀天忠、楊麗娟：〈論王昌齡以「三境」說為核心的意境論〉，《中南民族大學學報（人文社會科學版）》第30卷第5期（2010年），頁146-151。【He, Tian-zhong & Yang, Li-juan. “The Conception of Wang Chang Ling's Sa Jing theory” , Academic Journal Of South-Central University For Nationalities,30 :5, 2010, pp.146-151.】
- 廖蔚卿：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩（上）〉，《中外文學》第3卷第7期（1974年），頁20-34。【Liao, Wei-qing. “From the relationship between literary phenomena and literary thought to discuss Qiao Gou Xing Si Zhi Yan in Six Dynasty I ”,Chung Wai Literary Quarterly,3:7, 1974 ,pp.20-34.】
- 廖蔚卿：〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩（下）〉，《中外文學》第3卷第8期（1975年），頁190-205。【Liao, Wei-qing. “From the relationship between literary phenomena and literary thought to discuss Qiao Gou Xing Si Zhi Yan in Six Dynasty II ”,Chung Wai Literary Quarterly,3:8, 1975 ,pp.190-205.】
- 蔡瑜：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉，《漢學研究》第28卷第2期（2010年），頁297-325。【Tsai, Yu. “Wang Chang Ling's Notion of "Body-Situation": An Analysis of Shi Ge” ,Chinese Studies,28:2,2010, pp.297-325.】
- 韓經太、陶文鵬：〈論中國詩學的「意象」與「意境」說——兼與蔣寅先生商榷〉，《文學評論》第2期（2003年），頁101-111。【Han, Jing-tai & Tao, Wen-peng. “Review of Chinese Poetry Image and Conception Theory- Discussion with Jiang, Yin ”,Literary Criticism,2 ,2003,pp.101-111.】
- 羅根澤：〈王昌齡詩格考證〉，《文史雜誌》第2卷第2期（1942年），頁69-75。【Luo, Gen-ze. “The research of Wang Chang Ling's Poetic Rules ”,Journal of Literature and History,2:2 ,1942, pp.69-75.】
- 龔鵬程：〈成體系的戲論：論高友工的抒情傳統〉，《清華中文學報》第3期（2009年），頁155-190。【Kung, Peng-cheng. “The Systematic Invalid Argument: On Kao Yu-Kung's Lyrical Tradition ”,Academic Tsing Hua Journal of Chinese Literature, 3, 2009 ,pp.155-190.】

A study of Wang Chang-Ling's three situational spheres of “poetic rules”: an examination about “Category-oriented” and “phase-oriented” theory in Chinese academic

Liu, Chsi-chen

(Received September 30, 2015; Accepted January 13, 2016)

Abstract

A word of “Conception” (I Jing 意境) stem from Wang Chang-Ling's (王昌齡) “*poetic rules*” (Shi Ge 詩格), which with “Situation” (情境) and “Thing-situation” (物境) are combined into “three situational spheres” (San Jing 三境) in Tang Dynasty. Due to original words too shortly and hard to explain from the ancient literatures, the 1980s Chinese academic have different views to demonstrate “three situational spheres”. It is unclear conclusion but “Three situational spheres” split into “Category-oriented” (類型取向) and “Phase-oriented” (層次取向) in general. Gao Yu-Gong (高友工) build lyric tradition in Chinese culture and propose aesthetic experience and “Three situational spheres” have the same creative histories. This article takes Gao's theory framework to review and examine into “Category-oriented” and “Phase-oriented” steps. Our conclusion confirm that “Three situational spheres” is hard to split, they are all in the same field, therefore, “Category-oriented” theory hard to establish at all. The operation with “Situation” and “Conception” purpose to obtain “Image phase” (境象) in “Thing-situation” (物境) environment. “Phase-oriented” should be modified into contrary order. Only “Thing-situation” has the highest order, “similarity” (形似) is the highest demand for creative work.

Keyword: Wang Chang-Ling, “*poetic rules*”, three situational spheres, conception