

論王昌齡到皎然的「意境論」轉向

吳懿倫*

摘要

「意境論」作為詩學的重要觀念，在有唐一代佔據十分重要的地位，對後世亦影響深遠。然而，凡是在文學史上經歷漫長時間的思想必是變動不居的，對這些敷衍鋪陳的觀測也因此有其價值。作為「意境論」重要詩論家的皎然，對在他之前、舊題王昌齡《詩格》的觀念既有繼承也有轉變，學界對此已有所注意，然而將其放在「意境論」的發展脈絡仔細爬梳這些轉變的研究似乎尚有不足。筆者以為，這些轉變包含了「創作主體」的淡化、「作者角度與讀者角度」的雜揉、「意」與「境」的分離三者，而此三者又是彼此相關聯的。這些轉變不只是皎然對王昌齡的突破，更對「意境論」之後的發展造成深遠的影響，可謂是皎然對「意境論」的轉向。

關鍵詞：皎然、意境論、意境、詩式

* 國立政治大學中國文學系碩士班。

一、前言

「意境論」，假使我們肯認此一提法確然擁有其文學史意義，首要關注者當是其為何形成——包括了對歷史傳統的縱向繼承與受時代背景的橫向影響，次者則為這一理論形成後的演變與餘響。學界對「意境論」的研究成果豐碩，黃景進先生《意境論的形成—唐代意境論研究》一書可謂集大成者，對上述二者的爬梳已詳，毋須再行贅述。¹惟「意境論」此一提法的重要性該如何解讀，或尚有進一步辨清的空間。蕭馳先生認為：「『意境』具有這樣的意義（案：指「中心審美範疇」）對源遠流長的中國藝術史而言，應當只是階段性的藝術和理論形象。」²「意境論」究竟是當代論者對中國傳統文學的重要發掘，抑或是受王國維「境界說」影響而成的理論建構，是個值得再探索的問題。然而，中國對於文學批評術語的運用，往往並不預設具有可明確界定的意涵，不同年代、語境的差異更導致同一詞彙在不同論者筆下總是變動不居。因此，深入爬梳「意境論」在唐代的演變，或許是一條適合切入的研究進路。

皎然《詩式》、《詩議》的討論在學界早已蔚然成風，就其文學史價值而言，蕭馳先生指出：「討論『詩境』，皎然的地位實難取代，允為中唐『詩境』觀念之代表人物。」³張伯偉先生也認為：「佛學以皎然上人《詩式》為中介，從而對晚唐五代的詩格產生影響。」⁴王夢鷗先生則云：「是則皎然詩論之遺響，至晚唐其聲益隆，而陷溺之者亦愈不能自拔。宋人好為詩話，雖薄此而不為，然尤而效之者，亦頗有人。」⁵顯然，無論是從文學史的角度、思想影響的角度、文論影響的角度觀之，皎然的地位皆無庸置疑。即或是以「意境論」的角度觀之，皎然對首度拈出「意境」的王昌齡之有所繼承，業已早非新論。王夢鷗先生即云：「今觀詩式內容，多推演王昌齡論詩之旨，尤重其所謂『意格』。」⁶所謂論詩之旨或可由許多面向觀之，⁷但筆者更關注「意境論」在此間的承繼關係，黃景進先生對此有兩段相當具啟發性的論述：

皎然的詩論並不是王氏詩論的重複，在發展王氏詩論時，皎然提出作

¹ 請參見黃景進：《意境論的形成—唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004年）。

² 蕭馳：〈中唐詩風與皎然詩境觀〉，《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005年9月），頁117。

³ 蕭馳：〈中唐詩風與皎然詩境觀〉，《佛法與詩境》，頁120。

⁴ 張伯偉：〈佛學與晚唐五代詩格〉，《禪與詩學》（臺北：揚智文化，1995年），頁13。

⁵ 王夢鷗：〈試論皎然詩式〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年2月），頁311。

⁶ 王夢鷗：〈試論皎然詩式〉，《古典文學論探索》，頁301。

⁷ 如許清雲教授從「苦思」、「體勢」、「意境」三方面探討皎然對王昌齡的繼承，當可酌參。許清雲：〈皎然《詩式》對王昌齡《詩格》的傳承與創新〉，《靜宜中文學報》第3期（2013年6月），頁1-頁26。

用、重意（文外之旨）、取境等觀點，造成意境論的轉向，影響極為深遠，很值得注意。⁸

王昌齡所謂照境取象，純從作者角度論寫作方法，而皎然所謂取境與偏高、偏逸之關係，則揉合了作者與讀者的觀點。同樣，皎然重視言外之旨、重意，亦皆包含有讀者觀點。⁹

黃先生指出，皎然對王昌齡詩論的拓展造成了「意境論的轉向」，然而此一轉向應如何解讀？這首先極可能就包含了所謂從「作者角度」到「揉合作者與讀者的觀點」。之所以不視此為觀念的變化或創新而稱之為轉向，想來是考量了此轉向在皎然之後被繼續沿襲之故：

由王昌齡的純作者角度，經皎然混合作者與讀者，至劉禹錫之純讀者角度，正反映意境論由作者立場往讀者立場的移動，……這種情形，至司空圖提出「象外之象，景外之景」而達到高潮。¹⁰

可見「意境論」的意涵從作者角度向讀者角度的轉移實是由皎然承先啟後的。筆者認為，此一移動又與皎然詩觀呈現的另一「意境論」變化有其內在的連結，即是「創作主體」的淡化。

蔡瑜先生對王昌齡《詩格》先後作過兩次研究，先是以「意境論」的脈絡探討王昌齡的「境思」理論，¹¹復又以梅洛龐蒂等人的觀點作為參考，拈出王昌齡的「身境」說。¹²蔡瑜先生試圖擺落「意境」脈絡回歸《詩格》文本的考察，絕非僅有借鑒知覺現象學提出創見的意義，「身境」的提出更直指王昌齡詩論中一大核心特質。蔡瑜先生指出「『身』這個字或是『身心』連詞，也初次作為創作主體被運用。」¹³的是洞見。然而「身」或者「身心」之作為創作主體的特色，在皎然乃至其後司空圖等人的詩論中卻無所見，換言之，與其說《詩格》中對「創作主體」的揭舉在批評史上有造成重大影響的地位，毋寧認

⁸ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 175。

⁹ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 196。

¹⁰ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 210。

¹¹ 蔡瑜：〈唐詩學中意境理論的形成〉，《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，民國 87 年 4 月），頁 124-頁 136。

¹² 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-頁 325。

¹³ 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 298-頁 299。

為此「創作主體」是因其後以缺席狀態呈現而彰顯意義的。筆者以為，此「意境論」中的「創作主體」並非驀然消失於文學視野，而是隨著「意境論」從作者角度往讀者角度轉向逐漸淡化的過程，其中皎然自也扮演著重要的過渡角色。

筆者認為，前兩段所提及之二種轉向也對「意境論」內涵產生了影響，尤其落實在「意」、「境」之關係變化。誠如黃景進先生指出：

唐人論意境，大都將意與境分開，王昌齡更明顯地將意句與境句（景語）分開。¹⁴

唐代論詩著作中，「意境」相連使用之例屈指可數。雖然，「意境論」之提法本就應含括更大的範疇，但筆者認為「意境」在王昌齡《詩格》中實是一相即不離的文論概念，而此一特質又依著「創作主體」而存在。故隨著「創作主體」、「作者角度」自皎然開始轉向，並最終呈現不同面貌後，「意」、「境」也成了可分而論之的概念。黃景進先生認為：

在《文苑詩格》中，則不是以「句」為單位，而是以意與境兩種因素分析句法……這種現象反映出，意境論的發展是出於對意與境兩種因素如何融合的探索，並且其分析是越來越趨精細……《文苑詩格》所謂「月、臺是境，生、慘是意」，似啟發了南宋人（如范晞文《對床夜雨》）用情景兩種因素分析詩句，而釋普聞《詩論》則亦用意句與境句分析宋人（如王安石、黃庭堅等）之詩句。¹⁵

筆者對此持不同意見，蓋「意境」在《詩格》中本具某種相即不離的特質，「意」、「境」到了中晚唐卻成了兩種因素而可分而論之。且當詩論者開始追求「意境融合」、「情景交融」，正從反面應證了「意」、「境」已為兩個面向的文學概念，則「意境論」的發展或可視為「意境」逐漸分離的過程。

循此，筆者擬從「創作主體的淡化」、「作者角度與讀者角度的雜揉」、「意與境的分離」三節討論皎然《詩式》、《詩議》所呈現的「意境論轉向」。

¹⁴ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 222。

¹⁵ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 222-頁 223。

二、從「處身於境」到「體德內蘊」——「創作主體」的淡化

本節的論述擬以「創作主體」為中心，討論皎然詩論中對此的轉化。王昌齡《詩格》為唐代「意境論」初期的代表，¹⁶而在「意境」之外，將「身」作為「創作主體」提出亦是《詩格》的創見。誠然，從詩被創造、生發的角度視之，「創作主體」在詩學史上始終以一種隱性的聲音存在，「言志」、「緣情」等提法彰顯了中國詩歌無法擺落作者的特性。然而，《詩格》的貢獻絕不僅止是「從情志主體到身體主體」，¹⁷更是他論述中在在對此主體的強調，這又呈現於《詩格》各種對詩的論述之中。然而，不論是主體的揭舉還是對此主體的高度重視，在《詩式》《詩議》中皆出現了巨大的轉變。皎然詩論中「創作主體」的概念並未全然消失，卻回歸為一種隱晦、潛在的模式，而這樣的論述模式自然導致了《詩格》中依存「創作主體」的論述型態消失無蹤，則此潛在化的創作主體在皎然的詩論中便也獨立無依了，下文便以此二點探討「意境論」於「創作主體」的轉向。

（一）「創作主體」的潛在化

考諸《詩格》中較可視為王昌齡的部分，¹⁸「身」字凡十四見。其中既有以宏觀視角討論「身」對於創作的重要性者，亦有以創作實踐角度論之者，此節先以前者論之。蓋以「論文意」條的一段論述最為重要：

皆須身在意中。若詩中無身，即詩從何有。若不書身心，何以為詩。是故詩者，書身心之行李，序當時之憤氣。¹⁹

此段論述從「詩從何有」、「何以為詩」一類極端性的反詰問法揭示了「身」的重要性。雖然，王昌齡亦有「詩本志也，在心為志，發言為詩，情動於中而

¹⁶ 黃景進先生即云：「唐代是意境論真正形成的時期，其中，盛唐詩人王昌齡可說居於承上啟下的關鍵性地位。」黃景進：〈結論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 225。

¹⁷ 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 299。

¹⁸ 一般認為《詩格》卷上最有可能出自王昌齡之手，卷下則真偽交雜，不過「詩有三境」、「詩有三思」的論點與王昌齡詩論相通，時常一併討論。關於此方面論述，請參見黃景進先生〈王昌齡的意境論〉：「唯《吟窗雜錄》本有『詩有三境』與『詩有三思』二項，亦有參考價值，故亦酌採之。」黃景進：〈王昌齡的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 138。；蔡瑜先生：〈王昌齡的「身境」論——《詩格》析義〉註 3：「從本文的析論可見出『三境』、『三思』與卷上『境論』的語彙及理路存在明顯的互通之處。」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 298。

¹⁹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：鳳凰出版社，2002 年 4 月），頁 164。

形於言」²⁰一類明顯承自傳統的說法，措辭卻絕無上舉文字的激烈。「身」對於詩的不可或缺性還能見於兩段文字的比較：

夫詩，一句即須見其地居處。如「孟春草木長，繞屋樹扶疏。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬」。若空言物色，則雖好而無味，必須安立其身。²¹

詩有「明月下山頭，天河橫戍樓。白雲千萬里，滄江朝夕流。浦沙望如雪，松風聽似秋。不覺煙霞曙，花鳥亂芳洲」。並是物色，無安身處，不知何事如此也。²²

此二段論述雖為針對實際作品而發，實是重視作詩時需對作者的「身」須有所安頓。蔡瑜先生認為王昌齡藉由這兩段詩句的對比呈現了「身體在場」的根源性意義，²³更可見「創作主體」在此是以重要的地位被揭舉的。在此可稍加注意者為，「吾亦愛吾廬」固然使作者「身體在場」的狀態一目了然，惟「不覺煙霞曙」一句，「不覺」既是主觀的感受，實不可說作者的意識並未參與其中，二者「創作主體」的差別實是就言說層面而非創作層面而言，作者主體與世界的關係並未在後者中消失，但在詩中文字處於懸置的狀態，而這正是王昌齡所不推崇的模式。而正如前文所提，王昌齡並未對「情志」之於作者的重要性加以否定，故此處之「身」，又實是含括情志在內的「創作主體」，而王昌齡特別以「身」的提法將其揭舉，並在在強調此「身」對於詩的重要程度，這是十分突出的。

然而，待得皎然《詩議》、《詩式》繼作，不僅「身」的提法盡數消泯，甚至連傳統「在心為志，發言為詩」的觀點也幾希，或許只有序中對作用的論述勉強觸及：

其作用也，放意須險，定句須難，雖取由我衷，而得若神表。²⁴

²⁰ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 161。

²¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 163。

²² 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 168。

²³ 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 304。

²⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 222。

此是以詩的作用而非本質言，依照黃景進先生的解釋，此處所謂的作用應「一方面是就創作主體而言，指的是在創作構思時較為用心經營苦慮」，而「另一方面，作用亦指作品方面的風格特徵。」²⁵這又與「取由我衷」、「得若神表」的兩個面向的論述相符應，從「放意須險，定句須難」、「取由我衷」等「苦思」層面的論述來看，作者作為創作主體的創作活動仍是作詩當然不可或缺的一環。但至少就言說層面而言，若不穿透「創作活動」此一表層，「心」、「志」、「身」云云未經轉化的「創作主體」之原初狀態簡直徹底透明化了。

那末，「創作主體」在仍重視指導作詩方式的皎然詩觀中便絲毫無跡可尋嗎？或許一種相形迂迴的理解方式能提供一點線索。「辯體有一十九字」條云：

評曰：夫詩人之思初發，取境偏高，則一首舉體便高、取境偏逸，則一首舉體便逸。才性等字亦然。……一字之下，風律外彰，體德內蘊，如車之有轂，眾輻歸焉。其一十九字，括文章德體，風味盡矣，如《易》之有《象辭》焉。²⁶

詩人的取境活動最後能用一字辯其體，且「風律外彰，體德內蘊」，此體德又可比之於車之轂，可見其居於內而具統攝之功能。黃景進先生認為此「取境說」表明了「詩的內部有一種統一性——體德，而此種統一性則來自『取境』」，又可歸納為「取境決定體德，體德決定言外之旨」的理論結構。²⁷換言之，詩的外在表現（風律）在相當程度上取決其某種內在因素（體德），此內在因素自是來自取境的詩人。事實上，「取境」這個行為本便不可能脫離詩人而存在，蕭馳先生說：「『取境』是屢屢見諸佛典的成語，『取』為心有取執之意。」²⁸劉衛林先生曾對「取境」的觀念如何在中唐被落實到文學理論進行的爬梳，他指出：「（按：指皎然）從『思』的作用來闡明如何『取境』成詩，正可反映出皎然的這種詩歌理論，本來就密切聯繫著佛家上述這種關乎心境問題的『作用』觀念。」²⁹顯而易見，皎然詩論中的「創作主體」非但不是不存在，甚至因著如「取境」等創作概念的闡釋而不難發現。然而正如王昌齡

²⁵ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 183-頁 184。

²⁶ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 242。

²⁷ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 192-頁 193。

²⁸ 蕭馳：〈中唐詩風與皎然詩境觀〉，《佛法與詩境》，頁 140。

²⁹ 劉衛林：〈中唐詩境說的取境之說〉，《中唐詩境說研究》（臺北：萬卷樓，2019 年 1 月），頁 200。

「安立其身」與「無安身處」的差別，皎然詩論中的「創作主體」是懸置的、是在創作層面有所展露卻不必非宣之於口的。故筆者認為此「創作主體」已淡化成一種隱晦的模式。皎然既無對此彰顯的意圖，後世受其影響甚深的文論家們更不加以開展，甚至走向連創作層面的「創作主體」都無跡可尋的地步。總而言之，若說王昌齡詩論對「創作主體」的要求是同時呈現在詩論與創作兩層面，則皎然文論中僅有創作層面的主體而不必然非要明言，至於晚唐司空圖等人，即使他們詩論中的作者依舊與世界相感，然因其評析的角度已全然往讀者面向傾斜，則幾乎連創作層面的「創作主體」都不見蹤影，理論中自然更是絲毫不見「創作主體」的痕跡。我們可以說，王昌齡藉由「身」此一提法所揭舉的創作主體，在皎然時已失去其最重要的意義，到了晚唐司空圖等人則幾已名實俱亡了。

（二）「創作主體」的獨立化

除了較高視野的討論外，《詩格》對身的描述也深入實際的創作環節，大致又可從「六義」、「境」兩部分考察：

1. 「境」中創作主體的消失

「詩有三境」條中，「物境」、「情境」都提到了「身」在其中扮演的角色：

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，張於意而處於身，然後馳思，深得其情。³⁰

由是可知，「身」除了是作詩的絕對要素外，也是落實於「境」時不可脫離的，若非「處身於境」、「張於意而處於身」，則「境」亦無所從來。然而，皎然論「境」的關注重點顯與此截然不同。雖然，前一小節所舉「辯體有一十九字」條中「風律」、「體德」的對舉似與「物境」身心對舉、「情境」身意對舉中有相同之處，然一來皎然直言「風律」「體德」彼此為內外關係，與論境的王昌齡舉身心等語的用法大有不同；二來如前所述，從「體德」至「創作主體」的進路有相當後設的主觀詮釋成分，皎然於此絕無特別強調主體之意。

³⁰ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 172。

《詩式》中另有「取境」條，內容集中於「苦思」的討論，此雖是「創作主體」的行為，然此主體在「取境」的相關論述中並未被特別強調，只是作為「苦思」的行為者潛在存在而已，下文將引皎然「取境」的原文並探討其意涵，將可更清楚地看出此點。

綜上所述，雖王昌齡、皎然的敘述角度略有差異，卻皆是由創作的面向討論「境」的意涵，然而被王昌齡一再強調、作為「創作主體」的「身」，卻已不見於皎然的相關討論之中了。

2. 「六義」中創作主體的隱藏

《詩格》中對「六義」，尤其是比、興之提法極為特出，先列原文如下：

二曰賦。賦者，錯雜萬物，謂之賦也，

三曰比。比者，直比其身，謂之比假，如「關關雎鳩」之類是也。

四曰興。興者，指物及比其身說之為興，蓋托喻謂之興也。³¹

蔡瑜先生指出：「王昌齡《詩格》對於『比』、『興』解釋的特殊之處在於他掌握到『比』、『興』的活動是環繞著身體展開。」且「此一轉變的意義在於：一方面把比興的基礎從物轉到身，另一方面則把關注焦點從寫作方法轉到創作主體。」³²可見其對「身」在創作環節的強調是十分昭然且前所未見的。

作為重要的傳統文學觀念，六義在皎然詩論中也被提及，在此僅列賦、比、興三者以作比較，如《詩議》「六義」條：

二曰賦。賦者，布也。象事布文，以寫情也。

三曰比。比者，全取外象以興之，「西北有浮雲」之類是也。

四曰興。興者，立象於前，後以人事諭之，《關雎》之類是也。³³

又如《詩式》「用事」條論比興：

³¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 159。

³² 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 303。

³³ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 219。

今且於六義之中，略論比興。取象曰比，取義曰興，義即象下之意。凡禽魚、草木、人物、名數，萬象之中義類同者，盡入比興《關雎》即其義也。³⁴

可以看出，《詩格》中與身聯繫緊密的比興變成以「象」、「義」為高，作者以取象者、論人事者的身分參與創作，自身卻不再必須進入比興活動之中。羅聯添先生曾整理唐以前十八種比興的意義，大多關乎物、事、象，如王昌齡這般以「身」揭舉比興中「創作主體」的例子絕無僅有。³⁵雖然，王昌齡作為孤例的提法不能代表當時的普遍觀念，但「身」作為《詩格》中具有重要意義的提法，則再一次得到證明。

然而正如前所言，以「創作主體」詮釋六義的模式並不被其他論者所繼承，甚至在皎然時便已失落。而皎然以義、象、象下之意等為主的詮釋模式，很容易讓人聯想起王昌齡以前的比興概念。這並不僅是止於詞彙運用的說法，若參照顏崑陽先生對從先秦到六朝的比興意涵整理，由先秦時期「讀者感發志意」的「興」義，至東漢時期「興」轉變為結合「作者本意」與「語言符碼」的「託喻」之義，再到六朝時期「興」轉變為「作者感物起情」的「作品興象」之義的脈絡來看，³⁶皎然的比興說隱然呈現一種回歸的傾向，其重視的層面無疑更接近東漢、六朝等意象的概念。《詩格》獨創了以「身」詮釋比、興的模式，但隨後受王昌齡影響甚深的皎然卻已無此觀念，這是個頗值得注意的現象。

一般而言，用「獨立化」形容一個概念往往指其被重視、強化。然筆者此處所指並非「創作主體」在皎然詩論中被凸顯、強調而獲得獨立的地位，而是指本在王昌齡詩論中與其他概念的緊密相連的「創作主體」在皎然「取境」、「六義」等落實至實際創作層面的論述中失去了此聯繫，成為一獨立存在的概念。這與皎然詩論中「創作主體」的潛在化是相關的，也象徵了「創作主體」在其詩論中重要性的下滑，更是「創作主體」在其晚唐人如司空圖詩論中徹底消失的徵兆。

（三） 小結

³⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 230。

³⁵ 參見羅聯添：《唐代文學研究綱要》（臺北：臺灣學生書局，2014 年 12 月），頁 67-頁 69。

³⁶ 參見顏崑陽：〈從「言意位差」論先秦至六朝「興」義的演變〉，《詩比興系論》（臺北：聯經，2017 年 3 月），頁 77-頁 115。

本節藉由《詩格》與《詩議》《詩式》的比較，呈現出「意境論」的「創作主體」從王昌齡到皎然潛在化與獨立化的趨勢。蓋《詩格》中對「身」的揭舉雖於詩學史上是十分特別且甚至可能僅此一家的現象，但若我們肯認《詩格》可目為「意境論」形成的肇端，則此現象對「意境論」初始意涵的詮釋效力實不應被忽視。然而，此「創作主體」到皎然詩論中顯已不再是個被重視的概念，筆者之所以認為仍能以曲折的方式解讀皎然詩論中的「創作主體」，一是指導作詩仍是皎然詩論的一大要旨，二是皎然既以內、外二面向論詩，「風律」、「體德」對舉的提法讓我們相信皎然仍未完全捨棄屬於詩的內在本質與作者的聯繫。皎然之後，「司空圖是晚唐意境論的代表」³⁷，我們可以看到他在〈與李生論詩書〉中的「辨於味而後可以言詩也」³⁸、〈與極浦書〉中的「象外之象，景外之景，豈容易可談哉」³⁹，這些詩論與詩的關係從「作詩」變成辨味也似的「言詩」，討論的對象從創作面向的「詩人之意」變成「詩家之景」，則「創作主體」至此的徹底消泯不言可喻。

然而，一首詩既不可能憑空而生，則作為「創作主體」的作者之必然存在是無需贅述的。那麼特地說明「創作主體」的在這樣的推移中以不同方式成立，具備什麼樣的意義呢？且皎然、司空圖等人在詩論中未細論創作主體的現象尚容許另一種解釋：以架構的系統性、論述的完整性而言，王昌齡《詩格》時遠不如皎然、司空圖，在言說的層次上也更易顯得散亂，這是由於《詩格》編纂、流傳的混亂情形所致，而皎然等人之作經歷更濃縮的思考，則概念的未明說或許為其思考深化後的結果，而創作主體的存有或為其預設之前提，不必加以細談，若此則實不能說皎然往後的創作主體有「淡化」的傾向。但據本節觀察，筆者以為「創作主體」在王昌齡時不只以言說的層次被明確以「身」為統攝的概念含括並強調，且與其他詩學概念如「三境」有強烈之連結，「創作主體」本身是以非常明確的角色介入其詩學系統的，而並非散亂無章的論述。皎然僅透過創作活動與作品風格兩端見之，與其認為是對「創作主體」的深化，不如認為是對其的重視程度確然地下降。晚唐司空圖等人文論中的「創作主體」則非但未重新返回言說層次，反而連創作活動的角度都隨之消失，重視的已是詩歌呈現的效果而非詩人之意。由是可知，「創作主體」定位的推移，又與不同詩論家對「創作」、「鑑賞」等行為之重視程度有關，而這也呈現在皎然「作者角度與讀者角度雜揉」的特色之中，可見這些轉向彼此都是相互聯繫的，下一節便接著討論此一轉向的意涵。

³⁷ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 210。

³⁸ 唐·司空圖：〈與李生論詩書〉，收入清·董誥等編：《全唐文》（上海：上海古籍出版社，1990 年 12 月），頁 3761。

³⁹ 唐·司空圖：〈與極浦書〉，收入清·董誥等編：《全唐文》，頁 3762。

三、從作詩到評詩——「作者角度與讀者角度」的雜揉

王昌齡《詩格》一如當時詩格類作品，以指導作詩為宗旨，這是無庸置疑的。王夢鷗先生甚至認為「他（按：指王昌齡）很可能因其詩名而在任上廣收徒侶，擔當『詩家夫子』的實務，以詩法傳授於當時的訪客。」⁴⁰相較而言，皎然《詩議》、《詩式》雖同樣有指導作詩的部分，卻不再侷限於此，皎然詩論中除了作詩之外，亦表現出鑑賞的態度，學者對此的研究已多，如許清雲先生認為皎然撰寫《詩式》的動機含括了「不滿時人詩格卑弱」、「不滿時人品藻不公」、「不滿時人論詩未精」三個面向，⁴¹第一種顯是就作詩言，後二者則更貼近讀者、論者的角度。而皎然實際上如何以自身的批評回應、糾正時人的品藻風氣，業已研究頗豐。⁴²然關注到皎然作者、讀者角度的雜揉是從王昌齡以後的一種轉變者，當以黃景進先生「從作者角度論寫作方法」到「揉合了作者與讀者的觀點」的觀察最為精闢。⁴³由於此一變化並非黃先生關注的重點，故並未進一步展開論述。然此變化既作為本文探討「意境論轉向」的重要一環，加之上文業已提及「創作主體」的淡化與此角度的變化是有所聯繫的，故深入探討此變化如何呈現則是本文不可迴避的問題。

作者角度的論述，主要是以指導創作的面向而言，這在王昌齡與皎然的詩論中皆有所見，惟二人詩論意涵複雜且論者已多，筆者在此不打算過度探討其指導創作的實際意涵；讀者角度的論述，則更聚焦在評賞的面向，與全書皆以如何創作為宗旨的《詩格》相比，《詩議》、《詩式》之中則可明顯看出更多評賞的意圖。然而，此二角度在理論上雖屬不同面向，落實於文本中確實難判然二分，如文意的論述，說是關於作者如何呈現文意的討論固無不可，說是關於讀者如何理解作品文意的說明也未嘗不能。故這方面的討論若逕分作者角度、讀者角度而談，恐過於僵化且論證力度不足。筆者在此擬以二人於詩論中所引詩例為出發點，先探討這些詩作、詩人的數量、比例以及其意義，並接著分析這些詩例如何被運用於各章節內容之中，同時討論《詩格》與《詩議》、《詩式》的章節與內容在詩論意義中的不同。筆者認為藉由傳統文論「摘句為評」的特色出發以此兩種層次的討論彰顯作者、讀者角度在二人詩論中差異，或為更恰當的進路。

⁴⁰ 王夢鷗：〈王昌齡生平及其詩論〉，《古典文學論探索》，頁 287。

⁴¹ 許清雲：《皎然詩式研究》（臺北：文史哲出版社，1988 年 1 月），頁 17-頁 26。

⁴² 如許連軍先生便於《皎然《詩式》研究》中對此進行細緻的討論。參見許連軍：〈五格品詩及其唐詩觀〉、〈《詩式》的作家作品批評〉，《皎然《詩式》研究》（北京：中華書局，2007 年 3 月），頁 63-頁 81。

⁴³ 見注 9。

惟在進入文本的歸納討論之前，或有另一觀念應先行辨析，王昌齡《詩格》與皎然詩論尤其是《詩式》相比，就篇幅而言，遠不似後者長篇鉅制足有五卷之多，就架構而言，《詩格》正如王夢鷗先生所說「因疑所謂『王氏論文』，本為當時人問詩法於王昌齡，王氏隨事講述己意，而聽者各記其所聞」⁴⁴，導致《詩格》文字淺俗、結構散亂，系統性遠不如《詩議》、《詩格》，則在比較二人詩論如文本中詩人的舉隅、詩例的緣引數量上之落差時，務須先存有此二點差異之考量，避免在不同的基礎上逕自比較，導致詮釋的意義與效力不足。

(一) 二人詩論中對詩例引用之整理與分析

中國論詩傳統中，無論宗旨是指導作詩抑或賞析評詩，論者多隨文舉他人詩例以為佐證，此等摘句的操作手法也因此成為了研究詩論時的一個著力點。然而，正因摘句為評的傳統在各種場合被廣泛運用，加之前文曾言作者角度、讀者角度落實至文本考察時頗難截然二分，故如何透過王昌齡、皎然所舉詩例分析二人論詩時作者、讀者角度之異，實須審慎對待。筆者擬分兩點論之，首先以二人書中（皎然《詩議》、《詩式》於此合併統計）所舉詩例的數量、比例分析其差異，次則分析這些詩例在二人論詩時扮演甚麼角色，當可大致見出其間的分別。惟二人詩中有少數無主名詩作，因為數不多且難以探討二人對詩人運用的情形，在此略過不論；又二人在極少處以賦為例，為集中在詩作討論也暫且擱置。筆者認為以上兩種狀況所佔部分既微不足道，且此小節之目的是從二人對詩例、詩人的舉隅進行分析而非作全面性的統計，這些取捨當不致於導致最終結論的偏差。

以二人所舉有主名的詩作數量而言，刪汰重複引用的部分後，王昌齡在《詩格》中所舉詩例共 61 首，皎然在《詩議》、《詩式》二書中則共舉 513 首。此外，可以見出詩作的分佈在《詩格》中甚為散漫，「調聲」、「十七勢」、「六義」、「論文意」所舉詩例分別為 8 首、35 首、1 首、47 首，不同篇章之間的落差相當顯著；與之相比，皎然舉詩的分佈則呈現兩種情形，第一種為探討作詩之法時舉詩例說明，此時單篇段落中所舉詩例並不甚多，如「論文意」、「詩對有六格」、「詩有八種對」、「詩有十五例」等篇中分別引了 15 首、6 首、13 首、19 首詩，第二種則是該篇章引大量詩作而僅在開頭作一段說明或無說明，如「王仲宣〈七哀〉」、「『西北有浮雲』」、「『池塘生春草』」、「『明月照積雪』」、「直用事第三格」、「有事無事第四格」等章各自用了 20 首、19 首、68 首、126 首、142 首詩，儘管第二種用法中亦有引用詩

⁴⁴ 王夢鷗：〈王昌齡生平及其詩論〉，《古典文學論探索》，頁 281。

例數與第一種相類者，然而此種用法之呈現模式相通，且此種引詩方法時常一次舉大量詩作都是十分明顯的。⁴⁵

就詩作數量言，考量二人詩論篇幅的差距，近九倍的引詩數量差似是十分合理，且若進一步考察這些詩作所包括的詩人，則《詩格》中所引 61 首詩分別來自 23 位詩人之手，平均每位詩人選入了 2.65 首詩，《詩議》、《詩式》中 513 首詩則來自 178 位詩人之手，⁴⁶平均一位詩人收錄 2.88 首詩作，就詩作與詩人的比例而言也相差不大。然而，撇開平均而談的話，《詩格》中對王昌齡之詩引了 27 首，⁴⁷佔了足足 44% 的比例，此後竟便是崔曙、鮑照、劉楨、謝靈運四人以 3 首（5%）的比例居於第二位，餘者則只有 1、2 首之數；皎然引詩則無如此極端的現象，《詩議》、《詩式》中引詩超過十例之詩人共有 13 位，分別為宋之問、何遜、謝朓、王維、謝靈運、江淹、鮑照、庾信、吳均、陶潛、沈佺期、錢起、張九齡。雖然，由於《詩議》、《詩式》引用的詩作與詩人基數皆遠多於《詩格》，故這些詩人的詩作所佔比例仍不如在《詩格》中排第二的 3 首（5%），但整體而言，比起王昌齡之於《詩格》的獨占鰲頭，皎然引詩不但觸及更廣，且在分配上明顯平均了不少，即使是他特別推崇的謝靈運，亦只是這一群較常引用之詩人的其一而已。

依常情推斷，王昌齡於詩論中大量引用自己的詩作，斷無自行對其大加讚賞、評斷優劣的道理，說是指導作詩時為著方便而引自己詩作為例解說應更有可能；皎然所引詩作之多、詩人之繁雖未必能逕自認為代表著以讀者的身分品評，但皎然引詩作的情形較不似王昌齡存在著極端的比例，此一變化也是明顯的。此處應注意者為，較為平均地呈現各詩人之作在某方面是出於《詩式》分品第之形式的緣故，皎然在此將詩分為五「格」，這點會再於下文詳述，而正是基於這樣詩有高下的立場，皎然勢必得尋找他認為可以代表各種「格」的詩作，而非僅取他認為最好的詩作，很可能是導致他博採眾家的主因之一。這也代表論者應更加謹慎地分析皎然如何評詩，不同於王昌齡舉符合他欲說明之意旨的詩歌解釋作詩，皎然所舉詩歌有時用以說明他所評的品第，數量不必然代表推崇，舉詩最多的宋之問有 7 首被列於第三格、10 首被列於第四格（其中〈則天挽歌〉重複），就很能說明此一狀況。總之，無論基於何等意識，說《詩議》、《詩式》呈現了比《詩格》更豐富多元的詩歌面貌，大概是不為過

⁴⁵ 為了更明顯看出二人各篇章引詩的數量與比例，此處統計含括作者不明之詩與重複引用之詩在內，與本文其他統計前提有異。

⁴⁶ 據張伯偉先生考，卷四之魏彥與卷五魏彥深應為同一人，故此處合計為一人。

⁴⁷ 《詩格》除引用王昌齡詩作甚多外，且盡數以「昌齡」稱之，或可為王昌齡作《詩格》之旁證，由於論者已多且與本節論述無關，聊備於此。

的。而這些詩作實際上如何被二人用於論詩，則進一步顯露出皎然往讀者角度轉變的傾向。

（二） 二人詩論中對詩例的運用與章節內容意義

《詩格》的架構雖不嚴謹，然王昌齡所引之詩例卻大多可輕易找到他所欲指涉的意涵，且大多半隨著解釋的文字。最可代表此特性者當屬「十七勢」，如第一勢先道：「直把人作勢者，若賦得一物，或自登山臨水，有閑情作，或送別，但以題目為定；依所題目，入頭便直把是也。皆有此例。」⁴⁸下舉錢起〈幽居春暮書懷〉、王昌齡〈寄驩州詩〉、〈見譴至伊水詩〉、〈題上人房詩〉、〈送別詩〉二首、高適〈同羣公題鄭少府田家〉、陸機〈贈顧交阯公真〉為例，十七勢幾乎皆依此定式行文。即使是「論文意」這一類涵蓋較廣的標題，引詩之時亦皆可找到對應的內容，如以曹植〈雜詩〉、謝靈運〈歲暮〉、曹植〈美女篇〉說明「文章五字輕重」，以謝靈運〈登池上樓〉、謝朓〈晚登三山還望京邑〉說明「詩有天然物色」等等，⁴⁹可以見出王昌齡引詩有強烈的目的性，即用以佐證《詩格》中指導的作詩方法。從《詩格》「論文意」一章重複出現的「凡作詩之體」、「夫置意作詩」、「凡作詩之人」的提法也是基於同一立場。綜上所述，王昌齡《詩格》完全是一本以作者角度為取向的詩論著作，殆無疑問。

皎然引詩通常可分兩種，第一種為指導作詩之舉例，此種用法與《詩格》相似，多集中於《詩議》，如「詩對有六格」、「詩有八種對」、「詩有十五例」等等，值得注意的事前二者的運用雖大體與《詩格》相似，在語句的說明上卻已相形精簡，舉「詩對有六格」中部分為例：「的名對。詩曰『日月光天德，山河壯帝居。』雙擬對。詩曰『可聞不可見，能重復能輕。』隔句對。詩曰『始見西南樓，纖纖如玉鉤。末映東北墀，娟娟似娥眉。』」由是可見一斑。此外，《詩式》開頭「明勢」、「明作用」、「明四聲」、「詩有四不」、「詩有四深」、「詩有二要」、「詩有二廢」、「詩有四離」、「詩有六迷」、「詩有七至」、「詩有七德」、「詩有五格」等章皆無引詩佐證，且此部分論述與明顯以創作為宗旨的《詩格》相比，已容許更大的詮釋空間，且舉「詩有四深」二條為例：

氣象氤氳，由深於體勢；意度磅礴，由深於作用；用律不滯，由深於聲

⁴⁸ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 152。

⁴⁹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 163、頁 166。

對；用事不直，由深於義類。50

（詩有四深）

若從創作的角度而言，則是「深於體勢」、「深於作用」可達致「氣象氤氳」、「意度磅礴」的效果；若從鑑賞的角度言，則「氣象氤氳」、「意度磅礴」的美感需符合「深於體勢」、「深於作用」條件。這樣的解釋彈性正是皎然作者角度與讀者角度雜揉的體現。

皎然詩論中第二種引詩的方法則出現於卷一後半及卷二至卷五之中，主要模式為立一標題後進行小篇幅的論述或不加以論述，接著舉大量的詩例而無任何文字補充，如「作用事第二格」、「直用事第三格」、「有事無事第四格」、「『池塘生春草』、『明月照積雪』」、「齊梁詩」等等。誠然，舉大量詩例而不加以說明，仍可能是以作者角度為出發點，然此種呈現方式必然需要更多的自行理解與詮釋是無庸置疑的。且皎然在此處行文之間，既有為各詩間定高下的意味，更多處明言評鑑的立場，下文試舉一兩例論之。

1. 為詩定品的分節

皎然以在《詩式》中以用事為標準立五格，分收入五卷之中，其名目作「不用事第一格」、「作用事第二格」、「直用事第三格」、「有事無事第四格」、「有事無事情格俱下第五格」。除第一格外，第二格標題下小字云「亦見前評。有不用事而措意不高，黜入第二格」⁵¹；第三格下小字云「其中亦有不用事，格稍弱，貶為第三」⁵²；第四格下小字云「於第三格情格稍下，故居第四」⁵³；第五格下小字云「情格俱下可知」⁵⁴。這樣的敘述中透露出兩個訊息：其一，從「黜」、「貶」、「下」等字可知，這五格之間有高下之別，一如鍾嶸分詩為三品那樣；其二，分判高下並非純以客觀事實為標準，如「不用事」之詩應為第一格，但經皎然認定「措意不高」者則入第二格，「格稍弱」者入第三格，顯是以皎然自身的詩學觀作為出發點。在此，皎然不再僅以作者角度的身分去指導寫詩，更以讀者的面向透過自身詩學觀去為詩定品，這是王昌齡《詩格》中所無的。然這樣的分品又可說是為創作建立典範，最終仍回歸

⁵⁰ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 224。

⁵¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 253。

⁵² 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 281。

⁵³ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 306。

⁵⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 332。

創作的目的。則此實是創作、閱讀／作者、讀者的角度相互夾纏後所呈現的特色，正是意境論在皎然筆下發生轉向的風貌。

2. 評鑑眼光的用字

除了直接區分詩作間的高低外，皎然用字遣詞間明顯流露出評詩的立場。「評曰」二字被作為最常見的開頭使用，從卷一至卷五貫徹始終。此外，「王仲宣〈七哀〉」一節言「一篇之功，併在於此，使今古作者味之無厭」⁵⁵、卷五開頭言「工之愈精，鑒之愈寡」⁵⁶、「立意總評」一節言「詩人意立變化，無有倚傍，得之者懸解其間。若論降格，更須評之。」⁵⁷「味」、「鑒」、「得」等等字眼的使用，在在顯示皎然時常將自己置在一個品味、評鑒的讀者立場去評論詩的好壞。這樣的特質其實散見於整部《詩式》之中，然而與卷一前半仍以指導如何作詩為主相比，卷一後半及其後四卷幾乎持這樣的讀者立場去論詩，此一傾向是十分明顯的。

(三) 小結

鑒於作詩與讀詩本一體兩面，在傳統詩論中更難截然二分的前提，筆者本節嘗試藉傳統論詩時引詩的操作模式，透過比較看出從《詩格》到《詩議》、《詩式》間，純作者角度為主到作者、讀者角度混雜的轉變。就引用詩人的情況而言，皎然引詩的數量與觸及的詩人遠遠大於王昌齡，考慮到二人詩論篇幅的差異，此一現象並未能提供直接的解釋。但若進一步分析這些詩作的比例，可以發現王昌齡所引的詩例極大比例上為自己的詩作，幾可藉此斷定《詩格》的目的純是指導創作而無評詩之意；相比之下，皎然對不同的詩人引用亦有多寡之別，但若將他最常引用之詩人一併觀之，便可發現這些人的引用是相對平均的，即使是皎然極度推崇的謝靈運也不例外。

進一步考察這些詩例的運用情形，《詩格》中絕大多數被引用的詩都可以找到相對應的文字，可以見出王昌齡完全是為了說明創作的的方法而作為例子引用，用字遣詞之間也都是以作詩之人為出發點；皎然在《詩式》的極大篇幅中有引詩而不論的現象，更大程度上須求讀者的自行解讀，且既為各詩判定品第，也時常在文字中以評詩者自居，在部份繼承王昌齡作詩一類的論述外，更有許多以讀詩為取向的部分。

在本節的探討之後，此處當有一觀點應予以辨明。中國傳統詩論，舉凡詩格、詩話等著作，多半是以指導作詩為目的，若從這個層面觀之，則所謂「作

⁵⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 248。

⁵⁶ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 330-頁 331。

⁵⁷ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 346。

者角度」、「讀者角度」最終其實都是為指導作詩而服務，則此轉變的提法是否便不成立？筆者以為，就算最終都以指導作詩為旨，在論詩時呈現的此二角度仍是值得被注意的。一來，從詩論家的角度出發，縱使最終目的相同，不同的言說進路本身便是文學批評史現象的呈現；二來，即便是對指導作詩的對象而言，當論詩者在文字上出現「作者角度」到「讀者角度」或者說「作詩」到「評詩」的偏移，這些作者在創作時也必然受此影響，從而在寫詩時更加注意如何呈現情感、意象以致於讓讀者體會到他試圖傳達的意涵。換言之，在同樣以指導作者為目的的前提下，不同的論說模式也會導向不同的指導效果。故此，即便「作者角度」、「讀者角度」除了文句分辨困難，實際上立意也時常交雜，筆者仍認為這樣的注意是有其必要的。並非要將此二者截然二分，而是對此二者在文論中就外在表現與內在意涵的差別進行觀察與比較，藉此更加了解「意境論」在文學史上發生的一些變化。

四、從《詩格》到《詩議》、《詩式》——「意」與「境」的分離

筆者曾於前言提出一個觀點，認為皎然的詩論所呈現出的「意境論」轉向，除了包含前二節所提「創作主體淡化」與「作者角度與讀者角度」雜揉外，更甚者則為「意」、「境」二種概念的分離。這些變化之間並非毫無關聯的分離現象，「意」、「境」分離的提法毫無疑問預設了「意境」原是一統攝性的、相即不離的概念，筆者以為此種特質確然體現在王昌齡《詩格》之中。同時，《詩格》中所持的「作者角度」提供了此特質的立場，「創作主體」的存有則使此特質成為可能，正是因為此二層次的特性到皎然詩論中都發生了變化，「意」、「境」也才漸無所依，終成兩種論詩的概念。

（一）《詩格》中「相即不離」的「意境」

黃景進先生認為：「唐人論意境，大都將意與境分開，王昌齡更明顯地將意句與境句（景語）分開。」⁵⁸這樣的觀察大抵是不錯的，然而在此或許可引發兩個值得省思的問題：首先，「意句」與「境句」二者是完全不對等的存在，蓋「意」的概念在中國傳統文學觀中淵遠流長，作為一個慣用的術語，王昌齡《詩格》對意的使用凡一百多例，單獨運用而與「境」的概念無關者屢見不鮮；然而「境」字作為文學概念，正如黃景進先生的考察，是經由漫長的演變與融合的成果，⁵⁹而王昌齡很可能便是第一個在著作中體現此成果的人，

⁵⁸ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 222。

⁵⁹ 關於「境」如何成為中國文學的創作觀念，請參照黃景進：〈境字本義及其衍變：先秦至六朝〉、〈境與創作觀念的結合：六朝至初唐的三教融合〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，

「境」字在《詩格》中共出現二十次，除卻一次引皇甫冉詩「入境便行春」、一次作為標題（詩有三境）外，剩下的都是能體現「意境論」內涵之處。故此，若要討論「意境論」中「意」與「境」二者之關係，恐怕應以提及「境」字的段落為主，而不宜不加揀選地將所有「意句」納入討論範圍。再次，將「景語」與「境句」視作一端，恐怕有忽略「境」蘊含之特性之虞，黃景進先生指出「境與物是一體的，但境是對景物範圍的限定，凸出其特徵，使與人事意義結合起來。」⁶⁰換言之，「境」可謂是限定了範圍的「景物」，而此限定既便於結合人事意義，則限定之原則或便受人的「意」影響。那末，將受「意」影響之「境」與純粹之「景」同劃入「境句」一側而與「意句」相對的模式，是否有進一步商榷的空間呢？

循此，進一步勢必得處理的問題，便是「境」的限定是否受「意」影響，亦即本小節所欲探討的問題：「意境」在《詩格》中是否為一「相即不離」的概念？前文曾提及，「意」作為文學概念歷史悠久，在《詩格》中時常脫離「意境論」的脈絡而被運用，此自不應納入探討的範圍。故筆者擬探討者為，是否《詩格》中所有對「境」的使用，即或未必明言，盡數都與「意」的概念是相結合的？

先舉「論文意」一節對「境」概念之運用的段落視之：

凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。用意於古人之上，則天地之境，洞焉可觀。⁶¹

夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。如其境思不來，不可作也。⁶²

夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。⁶³

意須出萬人之境，望古人於格下，攢天海於方寸。詩人用心，當於此也。⁶⁴

頁 1-頁 134。

⁶⁰ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 171。

⁶¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 160-頁 161。

⁶² 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 162。

⁶³ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 162。

⁶⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 162。

不難發現，這些提及「境」的段落都同時出現了「意」，且有時伴隨著「心」、「思」一類的字眼。當然，「意」作為王昌齡時常運用的概念，又是「論文意」的主旨，此一節幾乎段段有「意」的探討，「境」與「意」是以甚麼形式呈現其「相即不離」的特質，還須回到個段落的文本中分析。

從第一段可以看到，王昌齡此處與「意」對舉者乃是「聲」，在第一句著名的論述中甚至不見「境」的出現，。然而王昌齡再進一步論述「意」時，「境」的概念便出現了。此處「意」、「境」二者顯然不是對舉的兩種概念，「用意於古人之上」是「天地之境洞焉可觀」的先決條件。「天地之境」與「天地之景」異於何處或許難從字面上見出，但王昌齡本身好於論「景」，則此處用「境」必有其深意。在這裡，先「意」後「境」的論述進路或許提供了一種解讀方式：正是因為先有「與古人之上的意」存在，「天地之景」才轉變成了「洞焉可觀的天地之境」。

在第二段中，針對「思若不來」之窘境之應對，所求者是「令境生」，且「以境照之」後「思則便來」，若此處以「景」釋「境」，斷無景物憑空而生、或者依著景物便保證靈感出現的說法。正因「境」作為「意」的一種體現，一種景物之於詩的可使用狀態，「境思」方有如此神效。而「境」雖必有「意」在其中，然「意」未必總能觸「景」成「境」，故也有「境思不來」之時。

第三段中，「置意」的先決條件為「凝心」，在沒有「意」、「心」的作用前，景物就僅是「物」，然「以心擊之」所穿的便是「境」，在這裡「心」的作用十分明確，而也斷不能說「意」與此是相分離的。

第四段言「意須出萬人之境」，詩人作詩須其「意」特出，然而特出的表現是「出萬人之境」，可見「意」與「境」概念之緊密，而詩作要勝過他人，「意」雖是萬分重要的先決條件，終究還是要體現在呈現出的「境」之上，更可見「意」、「境」一內一外、相即不離的關係。

接著看「詩有三境」、「詩有三思」對「境」的使用：

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，了解境象，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。⁶⁵

生思一。久用精思，未契意象。力疲智竭，放安神思。心偶照境，率然而生。

取思三。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。⁶⁶

王昌齡在「三境」的論述中，可以看到「心」、「意」始終處於重要的地位，「物境」要求「處身於境，視境於心」，且「用思」方能「了解境象」，在在表示「境」並非外於人而存在的。惟「泉石雲峰之境」似直言景色，然此句其後加以「極麗絕秀者，神之於心」的限定，又不能外於人而在了，況若單以景色而言，詩人斷無有「張」此一能動性極強之選擇的道理，顯然是因「境」本身有「意」在其中，詩人方能「張泉石雲峰之境」。「情境」、「意境」中，「意」在進一步的闡釋中作為重要的一環，是「情境」、「意境」的先決條件而非對舉並立的觀念。「生思」、「取思」二者，「心」須要「照境」、「入境」，也站在「境」是與詩人的「心」、「意」相作用後生發的立場，殆無疑問。蔡瑜先生強調「物境」、「情境」中「身」的存在，且三者都是以「身境」為基源，⁶⁷透露出一個觀念：「三境」雖分三種類型的「境」而談，實則同繫於一「創作主體」即「身」。此「創作主體」作為「境」的根源，也正是「境」始終與「意」相即不離的原因。

綜上所述，縱使《詩格》中真正「意境」連用處僅一例，然若回歸文本中對「境」使用之考察，即可發現這些「境」的概念都與「意」緊密相連，呈現相即不離的關係，正是「意境」之概念在「意境論」初形成時的特質，而此特質又很可能是以「創作主體」為媒介而存在的。

（二）《詩議》、《詩式》中逐漸分離的「意」與「境」

皎然與王昌齡一樣對「意」情有獨鍾，而他對「境」的論述則極端的少，先看《詩式》「取境」條與「辨體有一十九字」條，列原文如下：

又云，不要苦思，苦思則喪自然之質。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子。取境之時，須至難至險，始見奇句。成篇之後，觀其氣貌，有似等閒不思而得，此高手也。有時意靜神王，佳句縱橫，若不可遏，宛如神

⁶⁵ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 172-頁 173。

⁶⁶ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 173。

⁶⁷ 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 305-頁 311。

助。不然，蓋由先積精思，因神王而得乎？⁶⁸

評曰：夫詩人之思初發，取境偏高，則一首舉體便高；取境偏逸，則一首舉體便逸。才性等字亦然。體有所長，故各功歸一字。……一字之下，風律外彰，體德內蘊，……其一十九字，括文章德體，風味盡矣，如《易》之有《象辭》焉。⁶⁹

筆者於此列出大篇幅的原文，乃因若單看「取境」與其前後句，或難見出其在皎然詩論中之地位。《詩式》中與「取境」關聯最大的無疑是「思」，從第一段引文的「苦思」與第二段引文的「詩人之思」作為「取境」的前導可見一斑。「思」在皎然詩論中顯是佔有重要地位的，如序言道「精思一搜，萬象不能藏其巧。」⁷⁰「立意總評」條又說「前無古人，獨生我思。」⁷¹都可看出「思」在創作活動中的必要，而「取境」則是創作活動的實際歷程，這是「取境」在皎然詩論裡第一個重要之處。此外，從「取境」的結果觀之，第一段引文可見出「取境」得「奇句」，成篇後似等閒不思而得，實則畢竟是由「思」到「取境」而來；第二段引文說明了「取境」對一首之「體」的影響，此影響可以一字概括之，此字之下「風律外彰，體德內蘊」，乃至於「括文章德體，風味盡矣」。從此二段引文可以看到，「取境」雖是從創作歷程而言，卻是導向最終呈現的關鍵。此用法在皎然詩論中所用雖少，卻絕不能說此概念對皎然而言沒有足夠的重要性。

然而，若我們肯認「取境」的重要性，為何又說「境」與「意」呈現分離的現象？這應從兩種角度論之，一是「取境」與「境」的關係，二是「取境」與「意」的關係。就前者言，「取境」的重要性在於這本身是創作行的一環，但「境」之意實稱不上豐富。黃景進先生說此處「境指詩人注意的對象，當詩人採取高的角度取境時，則所取物象即由高角度所決定」⁷²，劉衛林先生從當時佛教用語考察，認為「可見所謂『緣境』與『取境』二者，同樣是指對境起能知、能觀等『攀緣』或『緣慮』的作用或功能而已」。⁷³由是可知，「境」所指者實是作者能見能聞的色、聲一類而已。《詩議》中另有「夫境象不一，虛實難明」⁷⁴等語，蕭馳先生認為「通觀上下文，『境』在此僅僅與對句中的

⁶⁸ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 232。

⁶⁹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 241-頁 242。

⁷⁰ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 222。

⁷¹ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 345。

⁷² 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 192。

⁷³ 劉衛林：〈中唐詩境說的取境之說〉，《中唐詩境說研究》，頁 171。

⁷⁴ 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 205。

景物有關。」⁷⁵亦為一例。其實，「境」在皎然筆下運用甚少且幾無解釋，本身便代表其與在《詩格》中被著力強調並賦予特殊意義的「境」不同，正如劉衛林先生所說，「這種完全不加上任何補充或說明的做法，相信其實基於認為概念既已流通於世，故此更無庸費詞交代而已。」⁷⁶換言之，雖然「取境」在皎然詩論中是相當重要的活動，但單在「境」的意義上卻採用一般的解釋，與王昌齡《詩格》中的「境」處處明顯可見被賦予之特殊意涵的作法大為不同。

不過，儘管「境」在皎然詩論中並不被賦予特殊意義，其與「意」之間的關係，仍可藉由「取境」跟「意」的關聯進一步探討。許多學者注意到，「重意」是皎然詩論的一大要旨，黃景進先生說「重意即『文外之旨』，指文字形象之外的意義，亦可說是藏在詩的深層的暗的本意。」⁷⁷彭雅玲先生則指出：「『重意』說還隱然觸及讀者的層級。就創作者來說，皎然的「意」論是關於藝術創作構思及靈感的問題；而就鑑賞者來說，其「意」論則指向了藝術鑑賞及風格的問題」。⁷⁸那麼，如何達到「文外之旨」的效果呢？黃景進先生認為其理論結構為「取境決定體德，體德決定言外之旨，而言外之旨即象下之意」⁷⁹。至於「取境」如何能達致「象下之意」的最終結果，則如前文「取境」條所云，有賴「苦思」之助。

總言之，在王昌齡《詩格》中，對「境」的用法有其特殊的意涵，每每體現出與「意」相即不離的關係；在皎然《詩式》中，「取境」則作為創作活動的一環，透過「苦思」等等要素，最終達致「重意」的效果，在這樣的論述中，「境」則作為一個較具普遍性的用法而失去了「相即不離」的特性。這樣的差異又關係到二人對創作中「思」的觀念，如彭雅玲先生指出：「六朝以至王昌齡認為構思、靈感的活動是變化萬端的世界，所以也是難以掌握；而皎然則認為構思、靈感的活動是可以透過努力累積來的。」⁸⁰王昌齡雖也講究苦思，但認為靈感的到來往往不可掌控，故有「思若不來」等語，「境思」之生，須待外在物象與「意」自然之結合，「境」也因此在這個架構中有其與「意」不可分割之處；皎然的「苦思」則有更強的主動性，「境」非自然生發而致，而有賴於作者「積精思」而「取」，最終所得者則是「重意（象外之意）」，在這個脈絡下，「境」自是逐漸失去其與「意」的緊密關係，而逐漸成為景物的泛稱了。

⁷⁵ 蕭馳：〈中唐詩風與皎然詩境觀〉，《佛法與詩境》，頁 141。

⁷⁶ 劉衛林：〈中唐詩境說的取境之說〉，《中唐詩境說研究》，頁 169。

⁷⁷ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 187。

⁷⁸ 彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義——從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》6 期（2001 年 7 月 1 日），頁 179。

⁷⁹ 黃景進：〈皎然的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 193。

⁸⁰ 彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義——從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》6 期（2001 年 7 月 1 日），頁 178。

（三） 小結

王昌齡作為第一個正式將「境」的觀念帶入文學創作中的文論家，其「意」、「境」的緊密關係實是大受「境」的概念演變之影響，劉衛林先生指出，若與先秦以來的「境」相比，「六朝佛學的這種賦與『境』或『境界』上述專指與心識相關涉，甚至僅為心識所現生的解釋，可說是對『境』一詞的心化。」⁸¹即使「境」的概念在之後依舊不斷敷衍轉移，仍始終不脫「心」的範圍。相信王昌齡「意」、「境」相即不離的特質多少受其影響。然而時代相近且作為僧人的皎然，其「意境論」的觀念已與王昌齡有不同特色，黃景進先生說：

王昌齡較重視意與物境象的融合，而皎然則注意到意與象的分離，二者均對意境論的形成有重大影響。⁸²

此處皎然對「意與象的分離」的重視，當是指「言外之旨」、「象下之意」言，與王昌齡「重視意與物境象的融合」雖重點不同，卻是可同時對「意境論」產生影響而互不相悖的。然筆者以為，在王昌齡的「意境論」中，與其說重視「意與物境象的融合」，毋寧說是當「物」是透過「意」的限定才成為了「境」，故「境」的概念先天性地與「意」相結合；但當皎然強調「象下之意」時，「取境」雖是達致此目的的重要創作環節，但「境」則僅採當時常見的用法，由於最終追求的表現方式不同，且對「思」的主動程度也有所加強，最終與「意」結合而自然生發故與其「相即不離」的「境」失去這樣的特性，而成為泛稱景物的用語了。

或許自皎然的轉向之後，「意」、「境」的關係便再也不復當初。司空圖「意境論」強調「味外之旨」、「象外之象」，即使此二者或有內在理路的連接，卻是可分而論之的。若粗略地以「意」、「境」相對應，則「意」、「境」顯然是往分離方向發展。就算是「思與境偕」的提法，也顯然更承繼於皎然一脈，葉朗先生認為：「有人把『思與境偕』的『思』解釋為情意，這是不準確的。『思』，是指詩人的藝術靈感和藝術想像。」⁸³更說明了「境」的概念即或仍慮及詩人的重要性，卻不再非與「意」相結合了。

待到《文苑詩格》時，正如黃景進先生指出：

⁸¹ 劉衛林：〈原境——境概念的源出及其嬗變〉，《中唐詩境說研究》，頁 60。

⁸² 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 196。

⁸³ 葉朗：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986 年），頁 271-頁 272。

在《文苑詩格》中，則不是以「句」為單位，而是以意與境兩種因素分析句法……這種現象反映出，意境論的發展是出於對意與境兩種因素如何融合的探索，並且其分析是越來越趨精細。⁸⁴

筆者保持前言所提的看法，「意」、「境」作為兩種因素分析，實是由緊密的聯繫逐漸分離所致的結果，更蘊含著以讀者角度進行理解的因素。試想，當「境」的概念被置於王昌齡「意境論」之中時，顯然非要倚靠著作者之「意」方可得之，然則又何來意境不相符之問題？又何必追求二者的融合？恐怕是自皎然與其後論者開始以讀者的角度尋求詩中之「意」、「境」後，才開始了詩歌所體現的此二者是否彼此適恰的進一步討論吧。

五、結語

自唐代形成的「意境論」不僅在有唐一代作為重要的詩學觀念，其影響之廣之深，甚至及至嚴滄浪「興趣說」、王漁洋「神韻說」等。然一詩學理論的意涵在文學史上必是變動不居的，「意境論」亦不能自外於此。本文基於皎然《詩議》、《詩式》作為「意境論」重要著作而又使「意境論」產生轉向的預設，進一步考察皎然詩論的內容，並與另一「意境論」初期重要著作《詩格》作比較，探討此「轉向」究竟是以什麼樣的形式發生。循此，前文分別討論了三種從王昌齡到皎然體現的變化，並於結尾時稍加觸及作為晚唐「意境論」代表的司空圖之理論，以論證此變化不單是個別詩論家的差異，更昭示了整個「意境論」的走向。

惟需注意者，本文雖從不同面向論之，而彼此實是互相牽連、互為肇因的關係。其中或以作者讀者角度的雜揉最應當注意。簡而言之，若說王昌齡《詩格》是純粹以作者角度而作，皎然《詩議》、《詩式》則在部分繼承其特色外，展開許多以讀者角度為出發的論述。同樣作為「意境論」的重要論者，了從「作者角度」到「作者、讀者角度混雜」的轉變，是確實可以從二人的文本中見出端倪的。此後司空圖論詩顯然更非以創作為目的，他在〈與李生論詩書〉中說「辨於味而後可以言詩」，「辨」、「言」的運用，更徹底展現出「意境論」的論詩立場往讀者角度轉移的傾向。

而皎然詩論中流露以創作為取向的詩格類作品所沒有的評詩意識，也是基於此立場，原本於王昌齡《詩格》中特出於前人甚至時人而被強調的「創作主

⁸⁴ 黃景進：〈中晚唐的意境論〉，《意境論的形成——唐代意境論研究》，頁 222-頁 223。

體」，在皎然的詩論裡從最重要的概念之一變為只剩一點痕跡，「主體」的淡化毫無疑問是因「創作」在詩論中的重要性降低之故。同時，原本基於「作者角度」的立場、藉著「創作主體」的聯繫，王昌齡對「境」字的運用充分顯示出此時「意境」具備緊密相連、相即不離的特質，然而隨著角度的轉換與主體的淡化，「境」在皎然詩論中以「取境」的方式出現且次數急遽減少，僅僅代表著寫作歷程中的一環節而不被強調，更毋須處處與「意」一併提及了。

依循這個脈絡，晚唐司空圖及《文苑詩格》所呈現的「意境論」中，「讀者角度」的品評已成「意境論」的主軸，「創作主體」自然在這樣的立場中消失了，「意」、「境」更變成可分而論之的概念，甚至作為詩中的兩種因素被探討。至此，「意」、「境」在「意境論」的分化可謂完成。這些轉向並不單只是文論家在文字使用上的差異，更是「意境論」本質意涵的改變，且此轉變是一直往後延續的。若逕以王昌齡「意境論」與晚唐「意境論」比較，此變化之大恐怕令人瞠目，然而這些轉變的傾向其實早在皎然的「意境論」中已紛紛現出端倪。

徵引書目

(一) 傳統文獻

唐·司空圖：〈與李生論詩書〉、〈與極浦書〉，收入〔清〕董誥等編：《全唐文》，上海：上海古籍出版社，1990年12月，頁3761-頁3762。

(二) 近人論著

王夢鷗：《古典文學論探索》，臺北：正中書局，1984年2月。

張伯偉：《禪與詩學》，臺北：揚智文化，1995年。

_____：《全唐五代詩格彙考》，南京：鳳凰出版社，2002年4月。

許清雲：《皎然詩式研究》，臺北：文史哲出版社，1988年1月。

_____：〈皎然《詩式》對王昌齡《詩格》的傳承與創新〉，《靜宜中文學報》第3期，2013年6月，頁1-頁26。

許連軍：《皎然《詩式》研究》，北京：中華書局，2007年3月。

彭雅玲：〈皎然意境論的內涵與意義—從唯識學的觀點分析〉，《佛學研究中心學報》6期（2001年7月1日），頁170-頁202。

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。

葉朗：《中國美學史大綱》，臺北：滄浪出版社，1986年。

劉衛林：《中唐詩境說研究》，臺北：萬卷樓，2019年1月。

蔡瑜：《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，1998年4月。

_____：〈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-頁325。

蕭馳：《佛法與詩境》，北京：中華書局，2005年9月。

顏崑陽：《詩比興系論》，臺北：聯經，2017年3月。

羅聯添：《唐代文學研究綱要》，臺北：臺灣學生書局，2014年12月。