

意境——
王夢鷗先生的語言美學

廖棟樑

Yijing (意境) :
Mr. Wang Meng-ou's Aesthetic of Language

Liao, Tung Liang

淡江中文學報 第二十五期 第 131~172 頁 二〇一一年十二月

淡江大學中國文學學系

Tamkang Journal of Chinese Literature Volume 25, P. 131~172, December 2011

Department of Chinese Literature Tamkang University in Taipei

意境—— 王夢鷗先生的語言美學

廖棟樑

國立政治大學中文系

摘 要

回頭審視臺灣，談論文學理論的，在王夢鷗先生之前，大抵缺乏具有嚴謹邏輯聯繫而成一體系的著作。藉以「理論」性的思維，並且心存中國文學的考量，來考慮「文學」的基本定義與性質，王夢鷗先生的《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）與《文藝美學》二書無疑特別引人注目，前者早已為臺灣文學界推崇為「經典」，後者的下篇雖然談論西方自康德以來的美學，王夢鷗先生卻據此形成了自己的一套「語言美學」體系，並且要用這套美學體系來解決「文學的最基本問題」，他將「審美」引入文學理論，在語言／審美的觀照下，將「美感經驗」作為文學理論的核心問題，表現出文學本質界說方面「審美」特徵的突顯。

「審美」在此具有活動之「本質」的規範效力，依此基點，王夢鷗先生把語言和心靈的論題引向了對主客體在審美中的互相關係和如何實現審美過程的論述。他以「適性論」（合目的性原理）、「意境論」（假象原理）與「神遊論」（移感與距離原理）三大原理來分析文學審美本質、構成與特性。其中，「意境論」處於三大文藝美學原理的中間鎖鏈環節，可以把「適性論」「神遊論」統一起來，體現審美價值的中心環節，形成王夢鷗文藝美學體系的理論中心。

關鍵詞：語言美學 適性 意境 神遊

意境——

王夢鷗先生的語言美學

廖棟樑

國立政治大學中文系

研究旁人的創造發明的方式如果能使我們見出那些創造發明的來源，使那些創造發明彷彿成為我們自己的，這畢竟是件好事。所以我希望作家們肯告訴我們他們的創造發明的歷史，告訴我們他們如何一步一步地達到了那些創造發明。如果他們沒有這樣源源本本地說出來，我們就必須把那些步驟探求出來，這樣才能使人從他們的作品中得到更多的益處。

—— 萊布尼茨^①

一、前言：文學性

儘管許多人快樂地或者殫精竭慮地寫作小說或者詩，文學定義的闕如並不會削弱他們的興致；儘管「要循名責實，替文學下個精確的定義，真是戛戛乎其難哉！」^②不過，就如特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）所云：「如果存在文學理論

① 萊布尼茨（Gottfried Wilhelm Leibniz）在 1714 年給法國哲學家路易·布爾格（Louis Bourguet）的一封信。引自朱光潛替其最後譯筆《維柯自傳》所寫的〈緣起（中譯者扼要說明）〉一文，《朱光潛全集》（合肥：安徽教育出版社，1992 年）第十九卷，頁 208。

② 龔鵬程指出：「每個時代被稱為文學的東西可能並不一樣，某些人把韻文稱為文，某個時代把經藝知識稱為文，有時是名實未虧而喜怒為用、有時是名實相質而彼此不同、有時是稱名互異

這樣一種東西，那麼顯然會存在這種理論所依屬的、被稱作文學的某種東西。」^③那麼，界定「文學」這一概念的涵義仍然是文學研究者的要務，尤其是在籲求文學獨立的呼聲下；以及近代科學主義派生的學術規範以及大學內部文學系的設置無不要求賦予「文學」一個清晰的、確定的內涵。所以，文學理論的核心議題便是思考並嘗試回答「文學是什麼」的問題，即對文學本質下定義的問題。何況，對事物本質屬性加以認識和把握，是人與事物之間建立聯繫的重要途徑之一。作為以歷史並不久遠的現代「文學」概念為核心發展起來的文學理論而言，如何界說文學本質，自然是這個知識領域獲得自身獨立地位的關鍵。緣此，認為「文學是什麼？你也許會認為這是文學理論的中心問題，但事實上，它並沒有太大的關係」^④的喬納森·卡勒（Jonathan Culler），也得在其 1997 年出版的《文學理論》中概述了各種規定文學及其理論的思維方式，終究認為一般可以從五個方面來規定文學：「文學是語言的突出」；「文學是語言的綜合」；「文學是虛構」；「文學是美學對象」；「文學是文本交織的或者叫自我折射的建構」^⑤，揭櫫出「語

而實則一也、有時卻又是名同質殊而啟人疑竇。在這樣的情況下，要循名責實，替文學下個精確的定義，真是戛戛乎其難哉！」《文學散步》（臺北：學生書局，2005 年二刷），頁 16。法國文學理論家熱奈特（Gerard Genette）甚而不無嘲諷地認為這是愚蠢的問題，真正的睿智就是不提出這樣的問題。見熱奈特著，史忠義譯：《熱奈特論文集》（天津：百花文藝出版社，2001 年），頁 84。

- ③ 特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）著，王逢振譯：《當代西方文學理論》（北京：中國社會科學出版社，1998 年），頁 14。
- ④ 喬納森·卡勒（Jonathan Culler）著，李平譯：《文學理論》（瀋陽：遼寧教育出版社，1998 年），頁 19。按照卡勒的考察，西方的文學寫作已經有兩千五百年的歷史，但是界定「文學」涵義的企圖才剛剛出現一個半世紀左右。
- ⑤ 同上註。關於這五點，胡鵬林分析道：「『文學是語言的突出』，其突出表現即在於它的文學性，亦即文學語言的獨特結構；『文學是語言的綜合』，重在文學語言的形式與意義、主題與語法之間的關係，只有當各種要素和成分組合在一個錯綜複雜的關係中，這種語言的綜合才可能成為文學；『文學是虛構』，文學與現實世界之間具有一種虛構性，使其文學語言具有一種可闡釋的意義空間，這種意義空間正是文學的本質特徵之一；『文學是美學對象』，美學對象是感官形式與精神內涵的融合，而文學則能讓人體味到一種蘊含在語言形式之中的意義和愉悅，本質上是一種審美對象；『文學是文本交織的或者叫自我折射的建構』，這是突出文學的

言」與「審美」的文學本體特性。

回頭審視臺灣，談論文學理論的，在王夢鷗之前，大抵缺乏具有嚴謹邏輯聯繫而成一體系的著作^⑥，坊間像「文學理論（概論）」這類書籍雖為數不少，可惜大半是翻譯、改寫歐美及日本的版本^⑦，有些甚至還僅是三十年代前後的舊譯新刊，而在內容方面也幾乎全是以歐美的文學作品舉例引證。在這種情況中，藉以「理論」性的思維，並且心存中國文學的考量，來思慮「文學」的基本定義與性質，王夢鷗的《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）與《文藝美學》二書無疑特別引人注目^⑧，前者早已為臺灣文學界推崇為「經典」^⑨，後者的下篇雖然談

語言運用和語言再現，『文學的交織性』（intertextuality）和『自我折射性』（selfreflexivity）指文學作品是通過已有的文學作品來證實其存在性，『一部作品通過與其他作品之間的關係而存在於其他作品之中。要把什麼東西作為文學理解就要把它看作一種語言活動，這種語言活動在與其他話語的關係中產生意義』，這從同類相似性的歸納概括角度來界定文學及其語言想像的。」見氏著：《文學現代性》（北京：中國社會科學出版社，2007年），頁119。關於「文學」的現代性，可以參看彼得·威德森（Peter Widdowson）著，錢競、張啟譯：《現代西方文學觀念簡史》（北京：北京大學出版社，2006年）以及鈴木貞美著，王成譯：《文學的概念》（北京：中央編譯出版社，2011年）兩書。

- ⑥ 龔鵬程編著：《美學在臺灣的發展》（嘉義：南華管理學院，1998年）一書稱：「五〇年代末期至六〇年代初期，在臺灣地區從事文學批評以建立一套傳統中國美學體系者，王夢鷗殆可稱為第一人。」頁194。
- ⑦ 文學概論的體系，大體上取自本間久雄的《文學概論》，溫徹斯特的《文學批評原理》二書。
- ⑧ 《文學概論》，民國五十三年（1964）九月帕米爾書店出版；民國六十五年（1976）五月重校後改由藝文印書館出版；民國八十四年（1995）十一月晚年自訂稿改名為《中國文學理論與實踐》由時報文化出版公司印行；民國九十八年（2009）列為「王夢鷗先生文集①」由里仁書局出版，本文所據為里仁版。《文藝美學》一書則於民國六十年（1971）由新風出版社出版，民國六十五年（1976）改由遠行出版社出版，民國九十九年（2010）由里仁書局重排出版，列為「王夢鷗先生文集②」，本文所據為里仁版。黃景進先生在〈王夢鷗先生的文藝美學〉（淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第四集，臺北：文史哲出版社，1995年）一文中認為：「《文藝美學》之出版雖晚於《文學概論》。但其所收文章，寫作時間應早於《文學概論》。因為《文藝美學》中有三篇已收在《文藝技巧論》一書，而該書出版於民國四十八年（重光文藝出版社）。」「《文學概論》是《文藝美學》的進一步發展。」林明德先生也認為《文學概論》是在《文藝技巧論》與《文藝美學》二書的基礎上轉化出來的結果。然而檢視比對《文藝美學》下篇與《文藝技巧論》，除〈意境論〉重出，不過已經王先生改寫外，其他如

論西方自康德（Immanuel Kant）以來的美學，王夢鷗卻據此形成了自己的一套「語言美學」體系^⑩，並且要用這套美學體系來解決「文學的最基本問題」，他將「審美」引入文學理論，在語言／審美的觀照下，將「美感經驗」作為文學理論的核心問題，表現出文學本質界說方面「審美」特徵的突顯。往後的歲月裡，這二本書作為文學理論接受的「前結構」發揮著潛在的影響力。

王夢鷗雖然說：「從歷史上來看，『文學』一詞代表著當時人對於『文學』的整個觀念。他們的觀念，各個時代不盡相同。因此文學一詞的涵義也跟著時代而有所嬗變。」^⑪而從現代的定義來看，他就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求。作者一開始就界定「文學」是「語言的藝術」，「語言是它的本質，藝術是它的效用。」^⑫然後，他說：「現代所謂『語言藝術』，一面是談心意的活動，一面是談言詞的活動。言詞固是記號，而心意之現形，其實也是記號。然則，構成文學的原則，實際只是記號（廣義的）構成原理了。」^⑬但有別於只談一般「文字之美」如夏濟安^⑭，王夢鷗的獨特處既從符號的角度破譯文學，為文學下定

〈美的認識〉、〈適性論——合目的性原理〉、〈神遊論——移感與距離原理〉，雖其觀念已見於《文學概論》，卻未能如本書詳實而成體系。緣此，我基本上認為到《文藝美學》才發展、完善其「文藝美學」體系。

- ⑨ 柯慶根根據文建會主導、聯合報執行的臺灣文學經典之推選，謂：「王夢鷗先生出版於1964年9月的《文學概論》，早已為臺灣文學界推崇為『經典』。」見氏著《現代中國文學批評概述》（臺北：大安出版社，2005年9月第二版第一刷），頁320。
- ⑩ 在《文藝美學》中，王夢鷗曾提出「語言美學」的說法。他認為對文學進行心理的和語言的探索在二十世紀得到了較深入、較精密的考察，「及至考察到語言問題與心理問題又有不可分的關係，於是過去討論文學心理學的美學，便與語言知識相滲和了。雖然現代的『語言美學』非即文學批評的總結，但是『語言美學』的討論常與文學批評論相呼應。」（頁95）本文借此術語來概括王夢鷗的以一貫的「語言符號」美學為其論述之中心的文學理論觀。
- ⑪ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》（臺北：里仁書局，2009年），頁1。
- ⑫ 同上書，頁XXIV-XXV。
- ⑬ 同上書，頁31。
- ⑭ 夏濟安說：「新詩人現在主要的任務，是『爭取文字的美』。為了強調這一點，我不妨矯枉過正的說一句：詩的取材是次要的，詩的表現方式才是最重要的問題。」（頁88）故「好詩是文字藝術最高的表現；一國文字的精微、氣勢、情韻、色彩、節奏、巧妙等等性質，大多是在詩裡才可以得到完美的統一，或是充分的發揮。一國文字是否能成為『文學的文字』，就是看這

義；又在於把「心意活動」與記號聯繫起來，而不是將二者割裂分置於「內容」與「形式」的二元概念中。記號既是心意活動的現形，那麼它就不僅僅是一種「工具」、「容器」，而本身就是一種精神現象。¹⁵如此把語言建立在一種基本的本體論基礎上，把語言和人的存在聯繫起來。循此記號示意，在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書裡，作為「言詞活動」的「語言記號」被看作文學問題的核心，圍繞著它來展開語言藝術的各方面、多層次的討論，包括記號作用、語言界限、韻律形式和可變性、以及其變的限制，也提出文學中的意象和意象傳達的層次、敘事文體與文學批評的目標及尺度等等關於文學這一特殊的語言及其藝術的論證和闡釋。¹⁶但是誠如姚一葦指出：從語言或符號的角度去研究文學的本質與特性固然是一個非常重要的角度，但它與從人類學、歷史學、民族學、社會學等等其他角度去探討藝術一樣，倘若不真正進入藝術內部領域而只在外緣研究，就難以完全解決藝術本身的問題，所作的解析的價值則是有限的。姚一葦舉菲爾萊特（P. Wheelwright）、恩普遜（W. Empson）等人把語言符號引入藝術研究領域，卻都未能超出「語意學」的範圍。¹⁷承認從語言或符號的角度去研究文學的本質是當代一個很重要的趨勢，但王夢鷗強調不能僅停留在「語意學」的層面。職是，王夢鷗既借用克羅齊（Benedetto Croce）的「美學就是語言學」¹⁸強調文學就

種文字裡有多少種『美』的性質，而這些『美』的性質能夠提高到什麼程度。」（頁 78）見《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971 年）一書。

- ¹⁵ 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像（增訂版）》（北京：人民文學出版社，2010 年），頁 311-312。
- ¹⁶ 儘管王夢鷗說：「一句話：在心為志，發言為詩。如果『詩』可作為文學作品的代表，則文學作品的研究或批評，實離不開語言與心志，亦即語言學和心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。」見《文藝美學》，頁 95。不過，我認為《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書側重點仍在語言學上。換句話說，《中國文學理論與實踐》著重「言詞的活動」，而《文藝美學》更關注「心意的活動與現形」，二本書共同構成一體大思精的「語言美學」體系。
- ¹⁷ 姚一葦：《藝術的奧秘》（臺北：開明書店，1978 年 7 版），頁 121-122。他說語意學「這門學問對於藝術的語言究竟產生了若何重大的成就，似乎尚不能十分的確定。」（頁 373）
- ¹⁸ 除了直覺表現說之外，克羅齊（王譯「克洛齊」）的另一個說法即是美學和語言學的統一。在《美學原理》結論中，他便提出了美學和語言學的統一的命題。同時，他曾寫過一部美學史，

是利用語言的藝術以成立「美經驗」，自然同時也關注「心意的活動」與「心意之現形」此種審美經驗。¹⁹故《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）最後二章題為「純粹性」與「意境」是饒有深意的，他認為「心意活動」——「古人或稱為『化境』，而今人稱之為美的經驗或美的感情或價值感情」，堅持「審美價值」才是「文學」的最終目的，也是一切「文學」批評的基礎與目標。我們都知道創作與欣賞之間存在這樣或那樣的區別，但它們之間仍然具有某種本質上共同的东西。要明確顯示它們之間的共性，以便更好地將它們歸結到文學體系內來討論，就需要一個能夠涵蓋三者的新維度，這個新維度對王夢鷗而言就是審美經驗（aesthetic experience）。在臺灣把美學引入文學，創立「語言美學」、「文藝美學」，王夢鷗可能是第一個人。這個被王夢鷗冠以中國固有名詞「意境」的「審美經驗」之「心意的活動」，在後來出版且定名為《文藝美學》下篇有詳細、完善的論述。《文藝美學》分上下兩篇，上篇講述西方文藝思潮，下篇論文藝美學，其中，下篇像專著。該書的中心在下篇，主要針對《文學概論》所謂「語言的藝術」的「藝術」加以推闡，明確指出「藝術」就是「表現美的文字工作」，他說：「所謂『文字工作』是為『表現』而設，而『表現』則又為『美』的目的所有。」故而「審美目的」即是文學的藝術特質，而文字系統則是它的「有意味的」表現形式。「凡不具備這審美目的，或不合於審美目的，縱使有個文字系統或構成，終究不能算作藝術的文字。」²⁰「審美」在此具有活動之「本質」的規範效力，依此基點，王夢鷗把語言和心靈的論題引向了對主客體在審美活動中的互相關係和如何實現審

題目就是《作為表現的科學和一般語言學的美學的歷史》。不過，他尚未在自己的美學研究中實現這一命題，美學和語言學的統一還僅是類比意義上的聯繫。

¹⁹ 在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）的〈修訂版序〉便拈出《文心雕龍·原道》的「心生而言立，言立而文明」以之印證。謂「研究人心之動，屬於心理之學；研究語言，別有語言之學；但用文字以記言記事者，自昔則列於文學之科。」（XXIII）在更早（1959年）出版的《文藝技巧論》書中，王夢鷗介紹二十世紀初期的文學批評時，即云：「一句老話：在心為志，發言為詩。如果『詩』可作為文作品的代表，則文學作品的研究或批評，實離不開語言和心志，亦即語言心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。」（新版名：《文藝論談》〔臺北：學英文化公司，1984年〕，頁90-91）

²⁰ 王夢鷗：《文藝美學》下篇：〈美的認識〉，頁109。

美過程的論述。他以「適性論」（合目的性原理）、「意境論」（假象原理）與「神遊論」（移感與距離原理）三大原理來分析文學審美本質、構成與特性。其中，「意境論」處於三大文藝美學原理的中間鎖鏈環節，可以把「適性論」「神遊論」統一起來，體現審美價值的中心環節，形成王夢鷗文藝美學體系的理論中心。緣此，這篇小文準備在黃景進的〈王夢鷗先生的文藝美學〉的研究成績下「接著講」²¹，而以「意境論」為討論的中心，在研究者看來，「意境」向來是中國美學的核心，據此我們嘗試揭示王夢鷗文藝美學的意蘊。

二、適性與神遊

《文藝美學》下篇專談美學問題，顧名思義，就是關於文學藝術的美學。王夢鷗說：

文學是一種為人們所愛好的文字工作。這裡所謂「人們」，是包括讀者作者，所謂「愛好」，其意義為娛樂、為遊戲、為抒情、為排悶……任何一說，均無不可，總之它是美的研究對象，故文學必有美的含義，亦是不成問題的。²²

²¹ 馮友蘭曾經在《新理學》中提出過關於中國哲學的「照著講」和「接著講」的問題。「照著講」就是歷史面貌的本真還原，「接著講」則是尋求對原來意思的突破與創新。馮友蘭認為中國哲學史要「照著講」，中國哲學則當「接著講」。在這裡，我們借用「接著講」的表層義與期待義，謂接續黃景進「照著講」而繼續推闡王夢鷗的學說而已，實不敢想接續王夢鷗的文藝美學而有理論的創造自新。另外，討論王夢鷗的「文藝美學」，尚有盧善慶的《臺灣文藝美學研究》（長春：東北師範大學出版社，1992年）；古繼堂的《臺灣新文學理論批評史》（瀋陽：春風文藝出版社，1993年）；龔鵬程《美學在台灣的發展》（嘉義：南華管理學院，1998年）；黎湘萍的《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民出版社，2010年增訂本）與曾繁仁主編的《中國文藝美學學術史》（長春：長春出版社，2010年）等書都分別給筆者或材料或觀點或論述框架的支援。

²² 王夢鷗：《文藝美學》，頁30。

既然文學是美的研究對象，文學又必有美的含義，那麼，美有何性質及其構成條件、型態又是如何？創造與欣賞文學之美的具體過程又是怎樣的呢？這便是《文藝美學》深化《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）的中心問題。

（一）美的認識

在美的認識上，「關於美的知識是縱橫交錯，豐富到無從把握其要領。」²³作者撇開慣常回答「美是什麼」和「美的對象」的善變性質，另闢蹊徑，轉而討論「美在何處？美怎樣成立？」等屬於「美的存在」作為自己思考的起點。由此一來，對美的認識也就轉變成了對美何由產生的審美經驗的研析。美的存在，歷史上曾有兩種針鋒相對的意見，一種客觀論者，提倡「素樸的實在論」，認為美存在於客觀的自然現象之中；另一種則是主觀論者，細分為主觀感覺說與主觀觀念說，前者是「把主觀現象之聲光色等之可以加以『性質』的說明者；後者「將美的存在從感覺移到理想或觀念之中。」²⁴王夢鷗對於以上兩種意見均不表贊同，他認為美的存在「既不專屬於客觀方面，亦不屬於主觀方面，而是存在於主觀與客觀之某種關係上。而這關係又以主觀的感情為其重要條件。」²⁵具體地說，「所謂主觀與客觀這相對名詞，實際是指自我與外界的對立，亦即『物』『我』的對立。這種物我的對立，倘從更高的觀點來看，則所謂『我』者實際也是自然物之一部分，而人之一切，無一不受自然律的支配，而為自然之一現象。是故所謂主觀的，實際上也可說是客觀的，我為客觀之一部分。」²⁶正因為這樣，「主觀感情有著這樣客觀性的基礎，而後審美上的同情共感，始成為可能，亦即依此同情共感，而後主客之間始能發生聯屬結合作用。」²⁷「同情共感」在這裡成為既有主觀性又有

²³ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 109。

²⁴ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 115；116。

²⁵ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 117。

²⁶ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 118。

²⁷ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 118。在這裡，王夢鷗仍然依循康德的觀點，康德以「共通感」這個假定前提作為審美判斷的基礎，闡述普遍有效性的先驗根據。王夢鷗用曾鞏所謂：「以余之窮，是以知人之窮。」為之印證。回到儒家傳統裡，即是「以心揆心為恕」的觀點。

客觀基礎的先驗法則，替情感與物自身搭起一座橋樑。接著，他依據康德關於無利害之趣味判斷的原理，無利害，意思是說，你對這個審美對象是否存在，或者它是假的還是真的，或者它對我有什麼好處，這些東西完全不考慮。撇開這樣一些利害的考慮而感到一種愉快，那就是審美的快感。「關於美的判斷只要混雜有絲毫的利害感在內，就會是很有偏心的，而不是純粹的鑒賞判斷了。」²⁸康德進一步將感官快適、善的愉悅與審美趣味作了系統比較。循此，王夢鷗指出在審美過程中的主觀與客觀之間，必不構成「認識關係」，藉以將審美與認知區別開來，認為審美目的只是趣味的滿足，「趣味就是此種省察的目的，這目的也就是審美的目的，不必倚藉概念之加強，而且相反，有時因事實判斷之強調，反而失去了美之印象之完整，而使趣味判斷變了質。」²⁹與此，審美經驗也不同于道德判斷，因為「道德判斷是接近意欲要求的」，而趣味判斷則純以快與不快的感情為依據，雖然二者判斷的都是對象的價值，但以所著眼的價值不一樣，或為實用的、道德的，或為美的。」³⁰至於，所謂審美經驗的快感則又與一般的感官快感不同，他徵引馬歇爾（Marshall）的論點，它不是轉瞬即逝的，而是「結集不太強烈的快感於

²⁸ 康德著，鄧曉芒譯：《判斷力批判》（北京：人民出版社，2002年），頁39。

²⁹ 王夢鷗舉《詩經·關雎》為例，「我們對於『在河之州』的『關關雎鳩』勾起了一種『好逑』的同感，我們正要低迴於此同感的趣味中，倘若來個：『雎鳩，水鳥也，一名王雎，狀類鳧鷖，江淮間多有之。生有匹耦而不相亂，耦常並遊而不相狎，此蓋文王之妃太姒為處子時而言也。』這一連串屬於認識——知解方面的東西，不但不足以增大審美的目的性而加強美的感情；且已將我們引出審美的目的之外。……但那興趣只是求知的興趣……便不是純粹的美感。」《文藝美學》，頁120。

³⁰ 王夢鷗：《文藝美學》，頁129。但是，在前章中，王夢鷗卻又說「美感乃與倫理以及悟性相通的感情」，這豈不與無目的之趣味判斷相矛盾嗎？王夢鷗認為不矛盾，因為人類能在自然生活中另闢一種文化生活，其相應的人類文化感情當也已含有倫理及悟性作用，這是歷史進化之必然，故「就是人類之脫離『物性』之支配，而獨立構成主觀的感情，即因其理性悟性伸展的結果，由於理性悟性之伸展，故能在自然生活中形成人類文化生活，與文化生活相伴的人類感情中，最早即已含有倫理的以及悟性的作用，故我們所做任何趣味判斷與我們滿意相結合的感情，即已含有這樣的性質。現在我們判斷某一對象為美者，並不因其事實上之真偽或實用價值之有無，而是單純的只因其合乎主觀文化感情，便已滿意。所以說審美目的是無概念、無關心的。」（頁122）

一堂，故能持續永久。」³¹美感的持續交替導致既「應接不暇」又「難以為懷」。³²總之，闡述審美經驗是一種持續的、不含有任何事實判斷、道德判斷與其他目的的純粹審美愉悅，乃是要揭明「美」是「存在於主觀與客觀的特殊關係上」。

（二）合目的性——文學美的形成

既然王夢鷗認為「美」離不開主觀方面也離不開客觀方面，那麼，所謂「特殊關係上」指何？以什麼原則構成？即便成首當解釋的論題，〈適性論——合目的性原理〉一章談的即是這項議題。王夢鷗在這裡先借用了歌德（Johann Wolfgang Goethe）所謂「客觀之中，有著某種主觀某未知名的法則相應的法則在。」再以康德的理論來加以說明：

我們接到某東西的印象時，為什麼偏生那個印象會使我們稱之為美？我們日常同時接觸許多對象，為什麼在「許多」之中，偏是某一印象能合我們的心意？這個微妙的問題，依歌德的意見，是說：這不單是依我們主觀的「看法」如此，而是在那客觀對象本身亦具有一種合乎我們「看法」的法則在。客觀的那種法則恰合於我們主觀省察的法則，於是我們稱之為美。這種主客觀之某種法則的契合，以客觀物言，可說是它的「合法則性」（Gesetzmässigkeit）；但就主觀方面言，則又可稱為「合目的性」（Zweckmäßigkeit）。前者，是客觀物自合其法則性；後者則客觀物有合乎我們的目的性。這合目的性的問題依愛爾斯脫的例子而言，這裡面顯然不單是主觀片面的、稱心合意與否的問題，且還包括著被主觀省察的對象，亦須自有其給人以稱心合意的理由在。這個理由，依歌德的意見，是客觀內在生命達成最高現象，亦即依其本性所有的法則成為極致的表現，而後

³¹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁121。

³² 王夢鷗舉《世說新語》載王子猷語：「從山陰道上行，山川自相映發，使人應接不暇，秋冬之際，想更難為懷。」為例，說明一因「應接不暇」而構成美的快感之持續性；二因「更難為懷」可以想像美的快感絕不是一般的快感。

才適合於主觀省察的目的性。以植物的法則言，花這植物，循其法則，是以開「花」為最高現象，是故花這種植物的「花」本是它自身之合目的性的表現，而與主觀的省察無關，亦即縱無主觀的省察，而花之生命法則亦要向這極致發展。易言之，花本是這植物的客觀目的性，惟獨它這目的性（合乎法則的）與我們主觀的目的性（開花）相應或相合，我們才能在見其為花時，而在主觀省察上第一度便成立了稱心合意的結果。因此發生於主客關係上之合目的問題，可分為兩面：一面是「客觀的合目的性」（Objective Zweckmäßigkeit）；另一面是「主觀的合目的性」（Subjective Zweckmäßigkeit）。所以我們對於外界美的省察，雖以主觀之稱心合意為主體，但亦不能不包括客觀自身的合目的性在內。換言之，凡審美之「美」，並非專恃主觀方面的任意構成，而是依從相對之間的相應法則來構成的。說得粗淺一點，客觀之美與不美，固然依靠我們個人的「看法」，但這看法之「法」本身即包含有客觀物所具之相應性質在。³³

可知，所謂「適性」，即是「合目的性」，合目的性是一種關係，就是說它所合乎目的只是在審美上，這個合乎目的性只是在形式上，它並沒有一種實質上的目的，所以就這一點言，康德稱之為「無目的的合目的性」。於是，王夢鷗就分別從客觀的合法則性與主觀的合目的性兩方面分進合擊，並闡明了二者之間的密切關係。首先，他把客觀的目的性細分為外在和內在的：外在的目的性就是我們所經驗的客觀物之經濟目的，「本與純粹的審美無關，但它在審美之第一度、主觀與客觀所成立的合目的性關係上，卻是相連的。換言之，單就主客之合目的性關係言，客觀物所呈現的實用意義，亦為我們稱心合意的理由之一。」³⁴客觀內在之目的性就是一個物表現為最完全的狀態、最高的現象，而被我們經驗最完全而構成存在的意義者。³⁵在王夢鷗看來，我們雖然不能「究明客觀物之真實目的何

³³ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 124-125。

³⁴ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 126。

³⁵ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 127。

在」，但我們仍然可以依據現象界的表現按上一個目的性，譬如開花可以說是一切花木生長之極致。總之，客觀的合法則性使得「我們在審美上，對某物所做的趣味判斷，便是以我們感官所撈獲的印象拿來與這理想相比較配合，合則成為美的印象，而客觀物亦成為趣味的對象。」³⁶其次，主觀的合目的性也可分為外在與內在兩個方面。王夢鷗認為主觀外在的目的性是「發生於客觀外在的目的性之省察上，亦即受著客觀條件的支配。」³⁷比如我們對於女性裝束之廣袖窄袖高髻低髻等「時尚」、「風習」之美的此彼時之不同，可說是主觀外在的目的性受客觀物的目的性的約束，而影響其趣味判斷。至於，主觀內在的合目的性，王夢鷗認為此即相當於理想或理念，乃是置基於我們長時間醞成的成見。³⁸譬如「萬花如錦」為什麼美呢？因為「錦」是我們理想中的一種典型，而萬花所呈現的目的性，恰合於「錦」，於是「如錦」即表示合乎主觀內在的目的性，而「萬花如錦」遂亦代表主客間所構成的合目的性關係，王夢鷗舉例說明如上。³⁹

《文藝美學》並非僅僅停留在對審美經驗的一般原理的分析上，他最關心的、最想解決的仍是對於文學美的構成條件的探討。文學的審美與一般審美具有一致性，所以，主客觀合目的性的原理同樣可以運用在文學上。但是，作為「『表現』美的文字工作」的文學，以其隔有一層文字符號作用，就必須首先「打通這符號作用是隔膜」。王夢鷗首先剋就符號的形式與內容分別言之，指出我們接受外界的符號形式是先天的感官能力，但要瞭解那形式的內容——符號的意義，則非從

³⁶ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 127。

³⁷ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 128。

³⁸ 在文學審美當中，主觀目的性的「成見」來自五個方面，王夢鷗借用費希耐的歸納：第一、是從別人傳染而成的，即前一輩的人將他們認為好適或不好適的趣味感影響後輩；第二、是由自我反省而成的，這是因自我所做的趣味反省，能改變本無趣味的東西成為有趣的；第三、是由習慣與中和而成的，這是屬於生理的，比如本是無趣的事物，但因此事物在我們生理上刺激成了習慣，當其達到中和時，即發生好適；第四、由練習而成的，這是由感覺之熟練而形成精神上的好適，於是那對象便也寓有趣味感；第五、由聯想而成立的，這是因聯想之變化而變化其趣味。見《文藝美學》，頁 135-137。至於文學審美經驗的客觀目的性方面，則應滿足主要包括變化、多樣統一、無矛盾性、明晰等幾個條件的秩序原理。見《文藝美學》，頁 143。

³⁹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 129。

後來學習不可。由此，王夢鷗這樣來解釋他的文學美之「合目的性原理」：

那麼文學作品究竟授給我們一些什麼？我們一定回答：第一眼是符號的印象，接著是符號意義的表象，接著是像我們省察自然現象一樣，由一些有意義的符號形式之不斷補充加詳，而構成了我們內在的一個完滿的符號意義。然而這完滿的內在符號意義，與其說它完全是作品所給與的，不如說是主觀所固有的某種符號與之相應而成立的結果。換言之，在文學作品的省察上，是我們主觀所「固有的」與「外在的」相應而構成的聯合表象；也就是我們用主觀所想像的形象來轉化那外在的文字使其成為我們所領略的意義。簡言之，這種轉化就是康德所說的「要把對象扯到可以滿足的關係上」。因為「扯上」了，所以主觀與客觀之間遂成了合目的性的關係。⁴⁰

第一是「符號的印象」，接著是「符號的意義」，再就是「我們的省察」，繼而構成「完滿的符號意義」這個「完滿的符號意義」自然也是主客觀相應而構成。「換言之，主觀合目的性原理者，就是人們往往要用主觀所固有的最妥當的符號意義來適應客觀的符號意義。」⁴¹打通這個符號的所在，就是要使我們腦中儲存的符號意義與文學作品呈現的意義相統一。以主觀想像的形象來融解作品呈現的形象意義，遂成了合目的性關係，從而生發文學形象中所能含蘊的更為深廣的美感。

（三）神遊——主客觀如何相應

如上所述，審美經驗既是由主客觀合目的性的相應契合，但主客觀「二者之間依循何種作用而能契合構成一種意境，意即〈適性論〉中所說的『主客相應』，究竟是怎樣相應」⁴²？對此，王夢鷗吸收了李普士（Theodor Lipps）的「移情論」

⁴⁰ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 137-138。

⁴¹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 139。王夢鷗舉《西廂記》為例，言其所授與我們的崔鶯鶯，其實只是我們自己用最合目的性的「心象」來想像她。這種求其適應的活動，王夢鷗認為是「內摹倣」的活動。

⁴² 王夢鷗：《文藝美學》，頁 183。

美學和布洛（Edward Bullough）的「距離說」美學，認為這需要「移感」作用。「我們常說：藝術作品貴在『傳神』。實則藝術品本身，何神之有？必待作者寄其生命精神於藝術品中，而欣賞者與作者之元神會合，神遊於藝術品中而後乃見其『神』。」⁴³此種作者或欣賞者的「神會」或「神遊」作用，王夢鷗認為這即是「移感」。並且徵引李普士「移情作用」以之解釋。李普士認為「移情作用所指的不是一種身體感覺，而是把自己『感』到審美對象裡面去。」⁴⁴在李普士看來，「移情」是將「我」注入到審美對象中去。因而他又說：「這種向我們周圍的現實灌注生命的一切活動之所以發生而且能以獨特的方式發生，都因為我們把親身經歷的東西，我們的力量感覺，我們的努力，起意志，主動或被動的感覺，移置到外在於我們的事物裡去，移置到在這種事物發生的或和它一起發生的事件裡去。這種向內的移置的活動使事物更接近我們，更親切，因而顯得更易理解。」⁴⁵李普士的這些論述固然指明了「移情」是主客融合，是物我合一，但其說是將主體的感情注入、投射到外物之中去，更多的是側重主體對客體的主動性與作用力。⁴⁶而王夢鷗的「神遊論」精髓則在於強調物我合一，物移我情與我情注物，即對象的精神內容與「我」之價值感情融為一體。「移感」的結果是「自我所感到者，已忘其為自我價值感情而但覺其為對象之價值感情」⁴⁷，我與自然被當作統一的整體而存在。⁴⁸

⁴³ 王夢鷗：《文藝美學》，頁183。

⁴⁴ 李普士：〈論移情作用〉，載《古典文藝理論譯叢》（北京：人民文學出版社，1962年），第八輯，頁52。

⁴⁵ 李普士：〈論移情作用〉，頁40。感情移入說向為近代美學家解釋主觀與客觀合目的性關係最是勢力的說明，如朱光潛也同樣用「移情」說來闡釋「物我同一」的美感經驗，他說：「在凝神觀照時，我們心中除開所觀照的對象，別無所有，於是在不知不覺之中，由物我兩忘進到物我同一的境界……這種物我同一的現象就是近代德國美學家討論最劇烈的『移情作用』。」見《文藝心理學》（臺北：臺灣開明書店，1982年重十五版），頁34。

⁴⁶ 如果說李普士強調的是「由我觀物」，那麼，谷魯斯（Karl Groos）的「內摹仿」說則注重「由物及我」的方面。

⁴⁷ 王夢鷗舉「簾捲西風，人比黃花瘦」為例，謂「瘦者，價值感情也，但此價值感情本屬自我的，因其統一於對象——黃花，我們遂見此花具有瘦的價值感情了。」見《文藝美學》，頁184。

⁴⁸ 這一「統一的整體而存在」，王夢鷗解釋此「整體」包括一為自我的統一體；二為客觀的統一

「自我價值感情與對象之精神內容相應而統一」⁴⁹這是一種。另一種是由於心理距離的立場不一、態度不一和看法不一，會構成不同的意境。既能化醜惡為華嚴，變悲壯為無聊，又能作為「旁觀者」身份，享受「被客觀化的自我享受」。⁵⁰在「神遊論」中，王夢鷗特別提到「化醜惡為莊嚴」、「變悲壯為無聊」的現象，這個變化的依據是什麼呢？王夢鷗認為「是由主觀站在何種立場而與對象做距離的觀察」有關。布洛的「距離說」美學所說的距離指的是事物和人的實際利害關係之間的分離，是說審美要有距離，有距離就不會考慮它的實用，便能跳出利害關係。王夢鷗在此論述下，結合感情而聚焦於觀照角度，極大地拓寬了布洛的說法。他舉釋迦牟尼、莊周為例，「他們因自我（數量）的過大，遂處處只看到對象之太小。這是基於他們悟性的作為。但是，隨伴著這作為的感情，他們之間，可不一樣。釋迦牟尼將人生看成『小得可憐』，而相對地顯見其悲憫的態度，與慈悲的精神。莊周則將人生看成『小得可笑』，而相對地顯見其不恭的態度，與諧謔的精神。是故，同一種對象——人生，經過距離來觀察之後，成為帶有感情的意境時便有這可憐或可笑的歧異。我們倘以前者視人生為悲劇的；後者視人生為喜劇的；然則同一人生，而在距離關照之下，即有悲劇與喜劇的差別了。反過來說，悲劇與喜劇，乃成立於主觀所據之距離觀照態度。這個觀照態度決定各種意境，因之悲劇可變為喜劇，而喜劇亦可變成悲劇，儘管對象——那材料是同一的。故從材料—客觀對象上，本無以區別悲劇或喜劇的性質，其區別之關鍵乃繫於心理距離後所據的觀照態度來決定。」⁵¹由於距離觀照不同，同一對象可以引起

體；三為自我在客觀上之自然的統一體。這就是物我同化的意境，我們所稱「化境」者是。見《文藝美學》，頁185。

⁴⁹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁184。

⁵⁰ 對此，王夢鷗借用戲劇論中談到過演員的兩重性——第二個我的說法，指出文學創作和欣賞中也有「第二我」的問題，並認為「浪漫派的作品，通常是一個我，是純粹移感之再現，而寫實主義的作品就常常運用第二我，使第一我在感動，從而再現那個完全的『物我』（假象）。」見《文藝美學》，頁195-196。

⁵¹ 王夢鷗此說可能借鑒十八世紀英國美學家博克《論崇高與美兩種觀念的根源》的「距離」說卻又有所不同。他另舉莫里哀《守財奴》為例，主角為金錢而婚嫁，其處心積慮之熱切與孜孜為利的努力，倘縮小或壓低到錢眼孔中時，倘不以金錢為罪惡，則其一切努力或失敗都可視為悲

或悲劇或喜劇的差別。正是在這樣一個意義上，王夢鷗結合王國維的「有我」、「無我」之境而得出這樣的結論：「凡主觀合目的性遠大於客觀合目的性者，可形成一種意境；而客觀合目的性遠大於主觀合目的性者，又可成為另一意境。前者是自我崇高的幻覺；後者是對象崇高的幻覺。前者是距離原理，後者是移感原理。前者是『有我』的，後者是『無我』的。然而這有我或無我，又皆依隨伴的感情，而形成不同的意境。」⁵²

三、審美意境

當文學審美經驗的主客觀合目的性都滿足條件之後，文學的美就形成了。一如王國維、朱光潛、宗白華等美學家將意境視為中國古代文論乃至美學的核心「探其本」範疇，而從美學一般特徵的意義上來詮釋它。王夢鷗也將文學美的存在形態與極致價值「立意創化」（creative transformation）納入這個歷史名詞——意境中，且以意境之有無區別美的價值高低、判斷作品的高下。

王夢鷗認為王國維的「境界」，「對於我國詩學有四點發明：第一、境界就是前人說的『興趣』或『神韻』；第二、境界不僅指的自然現象，還指的心理狀態；第三、境界有成立於客觀的真景物，有成立於主觀的真感情；第四、境界不因所表現之大小，而有美的價值之差異。以其例句觀之，所謂大者是近於崇高，所謂小者是近乎優美。換言之，崇高與優美，其為美的價值是齊一的。第四點發明，可說是較古人之緒論，詳密得多。」⁵³毋庸置疑，「境界說」是王國維一大發

壯。反之，以一個超距離來反顧那對象，於是金錢成為「小得可笑」的東西，而被「錢」役使的主角，頓被便做滑稽的角色，其作品遂亦呈現冷靜的諷刺的特質。見《文藝美學》，頁194-195。

- ⁵² 王夢鷗：《文藝美學》，頁195。王夢鷗頗為精準的點出，浪漫派的作品，通常是「有我」的，「我」是純粹移感之再現，而寫實主義的作品就常運用「無我」的「我」，從而再現那個完成的「物我」（假象）。
- ⁵³ 王夢鷗：《文藝美學》，頁149。對於王夢鷗闡述的第一點，盧善慶認為不太符合王國維自身的論述，「因為王國維認為『嚴滄浪所謂興趣、阮亭所謂神韻，猶不過道其面目，不若鄙人掄出境界二字為探其本也。』一是面目，一是根本，怎麼能說『境界就是前人說的「興趣」或「神

明，可以說「在西方中找不出一個可以概括它所有內含的一個用語」，它「是我國所獨有的一個名詞」⁵⁴從怎樣創造「境界」、營造風格到如何判斷「境界」的有無以及「境界」的大小，王國維都一一地涉獵了。⁵⁵王國維對「境界」的研究是條分縷析、步步為營，不乏舊瓶新酒而借題發揮的。圍繞一個概念、術語搭建起一個互為勾連、相互遞進、補充的層次結構，在其之前的文論中確實是少見的，⁵⁶故王夢鷗以「發明」稱讚之。縱然如此，王國維在此並沒有像在其他文章中那樣，對「境界」所包含的內容隨之展開闡釋與梳理。「境界」既然是「探本之說」，然而對何謂「境界」這個最為「探其本」——本質的問題卻闕而未談。⁵⁷關於「境界」，若如葉嘉瑩所分析王國維「所謂『境界』實在乃是專以感覺經驗之特質為主的。換句話說，境界之產生全賴吾人感受之作用，境界之存在吾人感受之所及。因此外在世界在未經過吾人感受之功能而予以再現時，並不得稱之為『境界』。」「雖然當靜安先生使用此詞為評詞之術語時，其所取之含義與佛典中之含義已不相同，然而其著重於『感受』之特質的一點，則是相同的。」⁵⁸那麼，什麼是「感受之作用」、「感受的功能」呢？作為鑑賞體驗是深刻的，而作為定義他並未說清楚，似亦未足

韻』呢？」見氏著：《臺灣文藝美學研究》（長春：東北師範大學出版社，1992年），頁81。

⁵⁴ 姚一葦：《藝術的奧秘》（臺北：臺灣開明書店，1968年），頁314。

⁵⁵ 王國維甚而從「字」與「境界」的關係上切入，謂「『紅杏枝頭春意鬧』，著一『鬧』字，而境界全出。『雲破月來花弄影』，著一『弄』字，而境界全出矣。」「鬧」、「弄」兩字借助其特定的語義，在情景有機的語境中成功地將真切的靜態畫面轉化為鮮活的動態形象，從而引發出景中有情或情中有景的審美意境。

⁵⁶ 葉嘉瑩說：「這一部分詞話從表面上看來與其他詞話之分條記述者雖也並無不同，然而我們只要一加留意，便不難發現這六十四則詞話之編排次序，卻是隱然有著一種系統化之安排的。」見氏著《王國維及其文學批評》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁186。

⁵⁷ 關於王國維所提出的「境界」一詞，其涵義究竟何指，因為他自己未曾對之立一明確之義界，因之遂引起後人許多解說。何以如此，葉嘉瑩認為：「然而可惜的是《人間詞話》畢竟受了舊傳統詩話詞話體式的限制，只做到了重點地提示，而未能從事於精密的理論發揮，因之其所蘊具之理論雛型與其所提出的某些評詩評詞之精義，遂都不免於舊日詩話詞話之模糊影響的通病，在立論和說明方面常有不盡明白周至之處。」見氏著：《王國維及其文學批評》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁186。

⁵⁸ 葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》（石家莊：河北教育出版社，1997年），頁192-193。

定義「境界」的涵義。循此，在《文藝美學》中，王夢鷗「採取普門和尚用過的名稱，而改稱『境界』為『意境』」，因為「文學美的存在，乃繫於主、客所構成的完全合目的性之關係上，則僅『境界』一詞，容易被誤會為客觀性的東西。」⁵⁹加上，西方文藝學關於「文學是具象的描寫」、「情感形象化」之類的說法，並不足以概括文學美的特質，而必然改為中國傳統美學的「意境」來概括。於是，他上從鍾嶸《詩品》以來，直到普門和尚論詩的大量文學和美學理論研究的尋根探源中，結合西方諸如「合目的性」說、「移情作用」說、「距離」說以及「假象原理」說等等美學理論，互相參證對「意境」有了精微的闡發與引申⁶⁰：

這裏所稱為「境」者，即《人間詞話》所謂「真景物」，所謂「意」者，即《人間詞話》所謂「真感情」。亦即：前者為客觀之合目的性，後者為主觀之合目的性。客觀現象經過主觀的想像努力之後再現出來，即是普門所謂「意從境中宣出」。正似「寒山一帶傷心碧」，寒山那解傷心？但被主觀的目的性使之變形再現於文學作品中，遂構成一種「創作」的意境。故文學創作，重要的在乎意境，沒有意境的符號，至多是個未與主觀之合目的性發生關係的客觀物，它只是主觀感覺的形式或材料，不算是「完全」

⁵⁹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁153。案一年後託名樊志厚撰寫的《人間詞乙稿敘》裡已有「意境」一語，其云：「文學之事，其內足以摠己，而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝；苟缺其一，不足以言文學。原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。出於觀我者，意餘於境。而出於觀物者，境多於意。然非物無以見我，而觀我之時，又自有我在。故二者常互相錯綜，能有所偏重，而不能有所偏廢也。」可見「境界」與「意境」的區分不過是使用上的前後之不同而已，兩者實在沒有太大的差別，不必過於鑽求。當然，王夢鷗此處專對「境界」一語做批評，只是要凸顯主客體的合目的性。見周錫山編校：《王國維文學美學論著集》（太原：北岳文藝出版社，1987年），頁397。

⁶⁰ 閻采平曾歸納意境的研究為五個方面：第一、意境的界說；第二、意境的結構與特徵；第三、意境理論的歷史形成過程；第四、王國維意境論的評價；第五、意境和意象之間的關係。見閻采平：〈近十年來意境研究述要〉，《北京大學研究生學刊》，1990年第4期，頁17。除了第三點意境的歷史形成過程關涉較少外，其餘四點，《文藝美學》一書皆有闡述，進而，又對意境進行了類型劃分。總之，王夢鷗借助西方美學再度肯認意境在中國文化中的積極意義，替古代術語注入現代性生命。

的表現。這感覺的材料與形式，是包括景物與感情而言，前者直是外界現象的紀錄，後者直是心理狀態的記錄。前者是無感情的形象，後者是無形象的感情，而二者雖俱為文學的符號形式，但缺乏符號內容所代表的意境。我們說：「文學是具象的描寫」，具象的描寫，即是代表著「有形象的感情」之符號作用，亦即感情之形象化的再現方法。這裏，我們雖將「感情形象化」，改用「意境」二字來代表，但我們必須明白，改為意境二字之後，那形象已經不是本來的形象，換言之，意境也者，是由客觀物依其自身法則，呈現為合目的性的結果，與主觀的目的性相配合而後成立的東西。

⑥1

目前學術界對意境的理解，以袁行霈的定義為代表：「意境是指作者的主觀情意與客觀物境互相交融而形成的藝術境界。」^{⑥2}這一定義簡明扼要，為學術界所接受。^{⑥3}但誠如蔣寅所說：「不過仔細琢磨起來，定義的中心詞『藝術境界』本身還是個有待闡釋的複雜概念，尤其是近代意境說的奠基人王國維就用『境界』一詞來指意境，以『藝術境界』作意境的中心詞在邏輯上便有同義反復之嫌。至於『藝術境界』究竟是存在於作者構思之中，還是存在作品或讀者的閱讀經驗中，學者有不同看法，在使用意境概念時各持一說。」^{⑥4}鑒於這種情形，藉由「感受的功能」的梳理，力圖對「意境」的存在形態及構成進行全面的辨識、描述與脈絡化，回頭審視當年王夢鷗苦心融匯西方「合目的性」對於中國傳統「意境」的界說，其周延性就不證自明了。王國維說：「原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。」如何「能觀」？王夢鷗以「合目的性」來解釋：「『意』指主觀的『感情』，『境』指客觀的『景物』，當客觀景物依主觀感情的要求而再現於作品中，即是

⑥1 王夢鷗：《文藝美學》，頁 153-154。

⑥2 袁行霈：〈中國古典詩歌的意境〉，見氏著：《中國詩歌藝術研究（第3版）》（北京：北京大學出版社，2009年），頁 23。

⑥3 見蔣寅：〈語象、物象、意象、意境〉一文，收於氏著：《古典詩學的現代詮釋（增訂本）》（北京：中華書局，2009年），頁 22。

⑥4 蔣寅：〈語象、物象、意象、意境〉，頁 22。

意境。例如寫景，雨中之景、霧中之景、風中之景，各有其客觀的法則，而這些不同的景若與相應的情感結合就構成不同的意境。故意境是景物與感情相配合的結果，亦可說是客觀物依其自身法則，呈現為合目的性的結果，並與主觀合目的性相配合後成立的東西。」⁶⁵

當王夢鷗說「意境也者，是由客觀依其自身法則，呈現為合目的性的結果，與主觀的目的性相配合而後成立的東西」時，他就不是「只是在主客觀上兜圈子」⁶⁶，而是在指明其間的特殊關係。這不禁讓人聯想到晚近美學所提倡的「間性」研究。「間性」這個概念最早是由胡塞爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl）所提出來的。對於胡塞爾而言，間性指的是在自我和經驗意識之間的本質結構中，自我同他人是聯繫在一起的，因此為我的世界不僅是為我個人的，也是為他人的，是我與他人共同構成的。「在胡塞爾現象學中，『交互主體性』概念被用來標示多個先驗自我或多個世間自我之間所具有的所有交互作用。」⁶⁷因此，這一術語可以克服現象學還原後面臨的唯我論傾向；同時還可以克服西方理性主義「主客」二元對立的美學。王夢鷗的「主觀合目的性」、「客觀合目的性」與「主客觀合目的性」與上述胡塞爾所謂「間性」，如符節之能合，顯示「意境」是個複雜、多維的存在，雖勉強劃分出主客觀體，但不是主體與客體的對立，不僅主體具有主體性，客體也具有主體性，也是另一主體，它們主客不分、物我合一的彼此都是「主體」與「主體」的「之間」的關係。如果說「間性」是現代西方美學的發展趨勢的話，那麼，中國古典美諸如意境就已經具有了「間性」屬性，所謂「神與

⁶⁵ 黃景進：〈王夢鷗先生的文藝美學〉，淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學——當代中國美學之省思》（臺北：文史哲出版社，1995年）第四集，頁204。

⁶⁶ 盧善慶批評王夢鷗的文藝美學「只是在主客觀上兜圈子，觸及不到本質問題。」盧氏之所以這樣說是他認為王夢鷗「沒有看到人與現實的關係中的最基本關係是實踐關係」。這種社會現實決定論其實正是王夢鷗所反對的。見《臺灣文藝美學研究》（長春：東北師範大學出版社，1992年），頁77。

⁶⁷ 倪梁康：《胡塞爾現象學概論通釋》（北京：三聯書店，1999年），頁255。又參見李慶本：〈間性研究與中國當代文藝美學的理論創新〉，見《馬克思主義美學研究》，頁138-148。該文指出間性研究包括學科間性、文化間性、主體間性、文本間性四個方面內涵。

物遊」、「神用象通」、「目既往還，心亦吐納」、「情往似贈，興來如答」、「思與境偕」等關乎「意境」說法皆然，王夢鷗力圖建構以之體系說明清楚。⁶⁸

意境既然是一種審美經驗，自然不是現實的生活經驗，尤其它又是一種審美符號的表現，所以並不是一種實境，而是「假象」、「妄境」。⁶⁹王夢鷗很強調這點，不管在《中國文學理論與實踐》或《文藝美學》中，行文間都多次提醒。「文學作品所以異於自然現象，以其隔有一層符號作用」，正是「所謂符號也者，實為我們感官從外界掠獲的象徵性的物質。我們即稱之為表象、為經驗、為概念；甚或稱之為色、為幻，均無不可。」⁷⁰藉此王夢鷗更進一步闡述語言符號與存在的關係，故他說：

這在經驗學派的論者們，或以「特殊的經驗」或以「審美的經驗」來代表它，而且還特別注意那「經驗」上的「特殊的」或「審美的」非同泛泛的區別詞。因為他們所要指稱的那種「經驗」，並不是現實的生活經驗，而

⁶⁸ 本文以胡塞爾現象學之「間性」補充，類比王夢鷗的「意境」說之主客觀特殊關係，但胡塞爾學說的複雜程度遠高於王氏「神與物遊」諸說，兩者的「不共量」處，猶有待以後疏解。

⁶⁹ 早在〈中國藝術之抽象觀念化〉一文時，王夢鷗即已借繪畫指出：「求畫之妙於『形似之外』與『形似之內』二者，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。但我們歷來卻採取折衷的意見，而以『體物傳神』為最正統的審美目的。『體物』云者，易以今言，即是『模仿自然』。然而體物傳神，則不限於模仿自然的原狀；而是將主觀的人格注入自然之中而再現那帶有主觀人格的自然。依主觀論者的看法，自然物何『神』之有？有之，則亦為吾人意志感情外射於物，而後乃見其『神』。這個神，或稱之為主觀的『幻覺』。或謂『物』『我』所共構成的『假象』。『假象』或『幻覺』，實際已在自然原狀以外，亦即在形似之外了，以詩句為例，如云：『感時花濺淚，恨別鳥驚心。』又如『山勢遙尊嶽，河流側讓關。』（上句是說遠近的山都不敢高於華山，下句是說黃河也得繞從潼關旁邊通過。）其中『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』，實際只是我們對那自然物產生的幻覺，而花鳥山河未嘗因我們的幻覺而變形。如果那花鳥山河的『妙』處即在這『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』上，而我們要寫出這些幻覺中的自然之妙，那就不能再是自然的原狀了。體物傳『神』，必然會映出『形似』之外。」此「體物傳神」即主客觀合目的性的結果——意境，意境相對於實境言是「假象」、是「幻覺」。見《文藝論談》〔原名：《文藝技巧論》〕（臺北：學英文化公司，1984年），頁16。

⁷⁰ 王夢鷗：《文藝美學》，頁132。在《中國文學理論與實踐》一書的第四、五章，王夢鷗又說明外在的語言符號與內在的心靈感受並不是完全相等的現象。

是由已有的生活經驗所再度捏造，本不直接於現實世界的一種經驗。他們或把它當作一種「冥想的形式」，或把它當作一種「美的假象」、「美的幻覺」的東西。如同我們常說的「詩情畫意」，而那「情意」本不是直接於現實的事物，只是經過某種聲音（像詩的朗誦）、符號（像文字或畫面的圖式）所激發而來的經驗。這種經驗，儘管具體得有如現實的經驗，但它的本質，畢竟不是「實境」而是一種「妄境」。⁷¹

亞里斯多德在談「實體」概念時，曾將之分為二個層次：第一性實體與第二性實體，而第二性實體就是關於真正實體的「假象」，它是經過人的理解力處理的理性知識。⁷²移用於王夢鷗的論述，相對於實境的第一性實體，文學作品中的意境世界便是屬於第二性實體的「詩情畫意」之假象世界。並且他舉《黃嬾餘話》引洪邁語為證：「江山登臨之美，而觀者必云如畫，至於丹青之妙，好事者又嘆以為真，以假為真，以真為假，均之，為妄境也。」⁷³這不禁讓人想到王夢鷗也在《中國文學理論與實踐》中徵引過的鄭板橋〈題畫竹〉：「江館淒秋，晨起畫竹，煙光、日影、露氣，皆浮動於疏枝密葉之間，胸中勃勃，遂有畫意。其實，胸中之竹並不是眼中之竹也。因而磨墨、展紙、落筆，倏忽變相，手中之竹，又不是胸中之竹也。」在這裡有三個「竹」，一個是「眼中之竹」，即客觀世界中個別「竹」的表象；有「胸中之竹」，這是經過作者感知、動情與理解後帶有作者某種思想情感的「竹」的意象；最後一個「竹」是畫家用藝術媒材創造出來的「竹」的意象。因此，手中之竹相對於胸中之竹、眼中之竹已是「假象世界」了。于此，王夢鷗結合哈德曼的假象理論來加以說明。王夢鷗認為意境就是哈德曼所謂的「假

⁷¹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 20-21。

⁷² 亞里斯多德：《範疇論》（北京：北京商務印書館，1986 年）第五章，頁 12。參見黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民出版社，2010 年），頁 335-336。

⁷³ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 21。在〈敘事〉一章裡，除徵引洪邁語外，還引用霍桑說的：「一種詩的意境不可硬把它當真。」並藉此釐清：「抒情詩是說『我』自己的事；敘事詩是說別『人』的事，『我』是主觀而『人』是客觀；但這區別也不能成立。」（頁 156）。

象世界」與「假象感情」的統一體。他以「雞聲茅店月」為例進行分析，說我們既可以想像雞聲茅店月色，彷彿生活在其中，構成「假象世界」，又可以「同時重溫曉月雞聲所給與的經驗」，調動自己的感情，構成「假象感情」，二者結合，「也是詩情與畫意上同在」，既有「意」又有「情」，即為意境。⁷⁴在王夢鷗看來，所謂假象世界乃是因為文學依靠虛構、想像通過間接的符號的抽象而成的，與自然現象相比它更符合人們目的性，因而是更高度的美的世界。「是故在文學上，在心靈上的，都是抽象的或觀念的現實，這現實就是假象的性質，也是意境的性質。」⁷⁵至於假象感情則是從現實感情中抽繹出來的感情，不是現實的快與不快之感，「正因為它不是現實的，所以只是好適的，或滿足的愉快。這才是我們的詩情畫意，也就是美感。」⁷⁶回頭看王夢鷗所重視的嚴羽的說法：「透徹玲瓏，不可湊泊」；「空中之音，相中之色，鏡中之象」都在在揭明「假象」性質。錢鍾書引西人詩境之論以證滄浪：「魏爾蘭比詩境於『蟬翼紗幕之後，明眸流睇』，言其似隱如顯，望之宛在，即之忽稀，正滄浪所謂『不可湊泊』也。」⁷⁷似也可與王夢鷗的說法互參。在《中國文學理論與實踐》一書開頭，王夢鷗即認為「文學作品所共有的特色，乃在於它們好像都是個廣義的『隱喻』。」⁷⁸譬喻語所象徵的即是假象世界。「鏡花水月」的喻象正可表徵這種生發於、而又超越於語言符號的審美意境。

要探討文學意境的奧秘，就要注意文學活動的這兩度事實：「把語言的藝術

⁷⁴ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 156。

⁷⁵ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 157。

⁷⁶ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 158。

⁷⁷ 錢鍾書：《談藝錄》（北京：三聯書店，2001年）下卷，頁 788-791。王夢鷗認為這接近於我國已有的「剛」、「柔」的區別了。只是過去講究剛柔的，時常落到第二義，變成「語氣」上的剛柔。

⁷⁸ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXV。「假象」、「妄境」的說法，表明王夢鷗認為文學並非社會或者歷史的簡單翻版。他說文學「帶給我們的，可能是一種『謎語』，然而絕不是『謊話』。」讀者之所以拒絕謊言而欣然接受文學的「假象」、「妄境」，即因為文學賦予想像巨大的自由，作家可以不再按部就班地爬行在生活的表象，他們可以「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」，也可以潛入一個人的內心，如同一種奇特的煉金術，文學的意境遠比日常生活集中、凝鍊、扣人心弦。

活動區分為兩度事實：一度是內在的構想，一度是外在的構辭。」⁷⁹由是，王夢鷗的「意境論」探討的不僅是一種審美經驗，而且是探討「假象」（審美經驗）如何形成了心理過程（構想）與表現過程（構辭）。「即『意象』形成之後審美地外化為有意味的『物象』（藝術世界），二者的相互融合構成以審美目的為中心的藝術假象（『意境』）的過程。」⁸⁰王夢鷗認為當外物刺激人們的感官系統後，在心靈中留下的只能是一些有意義的符號，這符號有時是具體的、可感的形象，有時只是一種空洞的概念。這種形象和概念稱為「意」，這是「意象」的初軔階段。⁸¹而這種稱為「意」的伴隨著強烈情感活動的意象，醞釀積累到一定程度後外化為審美「物象」而凝定於語言符號，而讀者的鑑賞則以本有的「意象」為前提，與新接受的「物象」（藝術作品）互相交流、印證和補充，便形成了一種存留於想像之中的意境。王夢鷗在書中常引《文心雕龍·原道》的話：「心生而言立，言立而文明。」作為概括。所以，王夢鷗說文學創作與鑑賞中重要的在於「意境」的創造，而意境則是人們（作者和讀者）的主觀和客觀合目的性的產物。⁸²

上述談的是「假象世界」的構成，至於伴隨「假象世界」的「假象感情」呢？王夢鷗認為感覺或情感每個人都有，卻有強弱、狀態和清晰程度的不同。大多數人只能說出感覺的類型，而不能說出感覺的狀態本身。王夢鷗根據「假象世界」

⁷⁹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXV。

⁸⁰ 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像（增訂版）》，頁 364。另參古繼堂：《臺灣新文學理論批評史》（瀋陽：春風文藝出版社，1993 年），頁 177-178。

⁸¹ 王夢鷗：《文藝美學》，頁 155。

⁸² 作為作者與讀者中介的「意境」，其構成的過程，與王夢鷗同時代的劉若愚也有類似的看法，可以參證。劉若愚由於強調文學是審美的「語言構組」，所以，他不認為文學對於世界有「模仿」的關係，而認為作者、讀者的意境從來不存在於現實的世界中，它是現實的擴展。劉若愚說：「外界與自我的交互作用構成每一個人的經驗世界或生存世界（胡塞爾的 *Lebenswelt*）。在創造的過程中，作者探索他本身的『生存世界』，以及在他的想像中的其他的、可能的世界，而從這種探索中他創造出一個境界，那是以字句結構表現出來的。這個創境（*created world*）在現實世界中並不、且永遠不存在；它最初存在於作家的意識中，而一旦被創造出來，則可能地存在於時空之外，讓讀者的意識再加以創造出來。如此，從一件作品的字句結構中呈現出來的境界與作家的『生存世界』並不一樣，後者只不過是為作品的創造提供『機緣』（*occasion*）而已；那是他的『生存世界』與創造經驗融合而因此變質。作家的『生存世界』我們是

與「假象感情」的不同，謂正因其主客觀合目的性關係所呈現的差異，實有不同的意境在，故對意境品類進行劃分，他不滿意傳統詩評家對意境的分類過細而模糊不清，故採用西方的觀點把意境大體分成了兩層四類：第一層，1.美或優美；2.崇美或崇高。第二層，1.悲劇或悲壯；2.滑稽與幽默。「認為優美是美的，而崇高則已超越美的原理，故為非美的。美的與醜的相對立，但崇高不是醜，故非對立的。至於悲壯與滑稽，它們之構成假象感情，是黏附有更多的知解與意欲，亦即悟性的與抑制的作用。它們是受著較複雜的文化生活感情所支持的一種審美目的，比諸純粹美又有不同。是故，在這兩層四類之中，倘以純美的與非純美的來區別，實只可分為兩類：一為純粹美的優美，二為非純粹美的崇高、悲壯與滑稽。」³³說「崇高」、「悲壯」與「滑稽」為「非純粹美」是因為它們包含了豐富的道德內涵，和「優美」相比，「崇高」與真及善的聯繫更加緊密。繼而，王夢鷗又認為「優美」根據「省力」的原則或「輕鬆」的經驗。「輕鬆乃由於省力，因為要省力，所以不能受到阻礙挫折，受到外力干涉指使，而眼前景與心中事恰好合在一條線上進行。」³⁴因此，「優美」作品是由一些「容易處理的材料」所構成，以諸

否能夠知道是個問題，但是我們可以假定它的存在，正像我們可以假定別人的『生存』（being）的存在一樣，即使這是我們不能夠完全知道的。總之，假如一個作家的『生存世界』確實不可知，這將使傳記作家的工作變成不可能的，而不是批評家的工作：批評家所關與的是作品的創境。」見〈中西文學理論綜合初探〉，見劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》（臺北：聯經出版事業公司，1981年），頁308-309。

³³ 王夢鷗：《文藝美學》，頁161。王夢鷗對「優美」與「崇高」的區別，不得不讓人聯想到從康德、叔本華等得來知識資源的王國維，其在《紅樓夢評論》第一章裡正對「優美」和「壯美」有著區分。他說：「而美之為物有二種：一曰優美，一曰壯美。苟一物焉，與吾人無利害之關係，而吾人觀之也，不觀其關係，但觀其物；或吾人之心，無絲毫生活之欲存，而其觀物也，不是為與我有關係之物，而但視為外物，則今之所觀者，非昔之所觀者也。此時吾心寧靜之狀態，名之曰優美之情，而謂此物曰優美。若此物大不利於吾人，而吾人生活之意志為之破裂，因之意志遁去，而知力得為獨立之作用，以深觀其物，吾人謂此物曰壯美，而謂其感情曰壯美之情。」「優美」就是主體與對象「無利害之關係」，而「壯美」則是因為「此物大不利於吾人」，原有的意志、欲望為之破裂，理智、道德得以抬頭，從而「深觀其物」得到了壯美的審美經驗。

³⁴ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁246。

和輕快爲其特質。相反的，「不容易處理的材料」，也就是在它是「絕對大」的與「費力」所構成的便是「崇高」意境。與這種「絕對大」相隨而生的感情品質，那是一種「驚伏」的情緒，必須用「力」來處理才見得它之「不容易」，油然而生「崇高」之感，一種近乎宗教的、道德的情操。至於「悲壯」和「滑稽」更適用於敘事的——動作模仿和性質之區別，王夢鷗以爲不足用以表述極致價值。「簡單地說，悲壯只是崇高之挫敗，或『力』之窮竭，而引人發生憐憫的現實感。至於滑稽，則又是優美和崇高的情節突然發生相反變化。」³⁵

如同王國維一樣，王夢鷗也賦予了「意境」以價值屬性，「意境」作爲文學之美的存在形態，除了是對創作的要求外，也是其對於「文學批評」的主張，任何形式或方法的批評，最終目標都應該放在那種由「審美經驗所組成的價值」——意境上。王夢鷗先論述傳統各種文學批評後³⁶，認爲「詩人文學家託『物』言『情』——也就是把他的意象（情）用譬喻（物）來表示出來」，「不但『譬喻』不是批評的終極目的，就連意象也不是批評的終極目的，必然是意象所隨伴的感情性質，才是那『味外之旨』，是那批評的對象了」³⁷，也就是「新目標出現，可說不但超越了實用的價值觀念，而且也超過了意象的批評觀念，到達了純粹的審美的價值觀念上。」³⁸故他說：

³⁵ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 249。

³⁶ 王夢鷗在〈批評〉一章，先論述各種客觀批評仍不免於主觀，譬如在西方有「所謂科學的批評」：「一方是拿別的科學方法加入文學批評上，於是有史學、心理學的、精神分析學的……種種方法；另一方，則是就作品的『本文』作調查統計的批評。」「此外，從作品的本文研究而進行批評。」前者往往「曲解誤會而走到文學批評的崗位以外去」，後者「有時也會陷於尋章摘句的形式主義，若不是走向過去註解家的老路，就是走到八股文家講『章法』的老套中」。因此，他主張文學批評要能「可看出文學的純粹性與美的目的。」見《中國文學理論與實踐》，頁 210。

³⁷ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 230。在另一段文字中，他以為傳統批評「大抵可分作兩層：第一層只求意象之生動地表現，於是要求有最適當的修辭方法或巧妙的隱喻作用；第二層則更要在生動的意象中透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而託於純美的感情。」（頁 237）只有這第二層才是王夢鷗所謂文學批評的「目標與尺度」。

³⁸ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 230。

以價值的批評為中心，這就恰與一個作家之用種種表現方法來揭示他們有所得於某種價值的刺激，而引發無數的意象來再現著它的企圖一樣。這種價值，是詩的靈魂，詩人文學家借用語言做軀殼以隱寓這種靈魂，所以批評家就應該從語言的軀殼——或文字所示現的意象中去接觸那作者苦心孤詣的所在。有人把那「所在」定義為一種對象固有的絕對「價值」，也就是批評的對象。⁸⁹

由是，審美價值既是內在於文學作品中，又是在文學作品具體化為審美對象並轉化為審美經驗的過程中實現的。王夢鷗說：

我們把批評的目標從意象上提高到它的極致價值，也就是說，一個欣賞者從文學作品中所經驗到的不單是知道那裏面說的什麼，如同閱讀一篇報告或時事新聞一樣，而是能從中經驗到一種有異於現實感情的喜愛；這種喜愛，不是現實的喜怒哀樂，而是從現實的喜怒哀樂混合釀成的一種更純粹的感情品質。簡單地說，詩人文學家之在作品中構造種種意象，其實就是在構造人人所得知解的可喜可怒可哀可樂的意象來寄託著象徵著那純粹的感情品質，前人云：「景乃詩之媒，情乃詩之胚」，倘若僅注意作品意象的構造，就等於專對「媒人」用情了。因此，凡是表現得完全的作品，而有資格的欣賞者就能從那作品所描述的喜怒哀樂的意象中體味出一種純粹的感情。這純粹的感情裡面雖含有喜怒哀樂，但不即是現實的喜怒哀樂，或可說是樂而不淫、哀而不傷、怨而不怒……等等似現實而非現實的，我古人或稱之為「化境」，而今人稱之為美的經驗或美的感情或價值感情。文學作品能在欣賞者的心目中發生這樣的效用時，也就呈現了它的極致價值於欣賞者的心目中。⁹⁰

由是，他回頭批評公安、竟陵派揭櫫的「性靈」、「趣」、「韻」，說他們「只達到語言所代表的那種『意象』形態，而沒有觸到那意象形態所含蓄的感情價

⁸⁹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁213。

⁹⁰ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁239。

值。」「猶辨味於酸鹹之中而非於酸鹹之外。」「而與格調派作對的意見，實際是在表達的方法上」，「亦僅在構辭形式和意象構造的形式方面。」⁹¹「在公安、竟陵派之後，真正能從意象上觸到文學的極致價值，由第二義恢復到第一義的，是王士禛提出的『神韻』。」⁹²可見，王夢鷗對「文學」的分析，「採取一種陳義較高的，趨向於純粹性的要求」，以美感經驗所形塑之「意境」作為文學「表現」的核心，視為文學的本體來把握，並賦予價值屬性，因而在邏輯上也就否認了所謂「語言的藝術」因強調形式而恐流於單純的玩弄修辭而毫無感情、精神實質的膚淺工具價值。

四、中國抒情傳統的追蹤

「中國抒情傳統」是海外及港臺中國古典文學研究領域近幾十年來所共同提倡和關注的重要學術研究趨向，形成了在大陸以外地區最重要且極具綜攝力之解釋系統。循此，「中國抒情傳統」這一提法，從學術史研究的角度專指陳世驥將抒情譜系上溯到詩歌發微伊始，斷言所有的文學傳統統統是抒情傳統。⁹³高友工踵事增華，將此「抒情傳統」擴充演繹為更龐大的「美學」架構，把起自文體的「抒情」，發而廣之為一種文化史觀、價值體系，甚至於政教意識形態。⁹⁴然而，我們

⁹¹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁234。又參見柯慶明：《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005年第二版第一刷），頁328-330。

⁹² 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁235。

⁹³ 在〈中國的抒情傳統〉一文發表之前，陳世驥在1958年有〈時間與律度在中國詩之示意作用〉和〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，1959年有〈中國詩中的自然〉，1961年有〈中國詩歌與其民間來源〉和〈中國詩學之原始觀念討論〉，1966年有〈早期中國的詩觀念〉，1968年有〈八陣圖總論〉，1969年有〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，1971年有〈《楚辭·九歌》的結構分析〉，離世後的1973年有〈詩之時間：屈原的偉大〉等等論文，顯見早期、中期的古典詩歌是他的研究重心，而抒情詩的主導位置顯而易見。請見陳國球：〈「抒情傳統」與陳世驥中國文學論述初探〉一文，頁367-377。

⁹⁴ 高友工在〈文學研究的美學問題〉一文中明確提出抒情傳統「並不是一個傳統上的『體類』觀念」、「廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人的『意識型態』，包括他們的『價值』、『理想』。」見高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年），頁83。

不應忘記比陳世驥〈中國的抒情傳統〉（1971）⁹⁵ 更早的《文藝技巧論》（1959）、《中國文學理論與實踐》（《文學概論》〔1964〕）與《文藝美學》（1971）等書，王夢鷗「就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求」，以「意境」為核心，「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」⁹⁶王夢鷗認為美的存在「既不專寓於客觀方面，亦不屬於主觀方面，而是存在於主觀與客觀的某種關係上，而這關係又以主觀的感情為其重要條件。」循此，饒有深意的是，他是在〈敘事〉一章展開其「抒情論述」，通過「敘事」的對觀，以見「抒情」的本性，也證成意境的價值。底下抄錄數段文字以見其「情」本體。他首先從歷史說起：

過去關於詩之一般的分類，大別為三：抒情詩、敘事詩、劇詩（戲曲）。並且在這排列的順序上，還隱含有詩之歷史的演進情形；也就是說，由抒情的歌謠演進為敘事的詩歌，敘事的詩歌與舞蹈相合而有戲曲。到了後來，這些詩歌所具備音樂性的韻律形式傾向於口語化的韻律形式，於是抒情詩變為無韻的自由詩，敘事詩變為小說，劇詩也變為口語化的戲劇。因此在西洋，詩的歷史常被簡括成為「韻文的」與「散文的」兩大階段，前者大部是具有音樂性的韻律形式之抒情詩、敘事詩、劇詩，後者大部是口語化的自由詩、小說、戲劇。前者是十八世紀以前的，後者是十八世紀以後的。我們從這簡要的認識中，不但可以看出近代的詩歌、小說、戲劇是古代詩的嫡系子孫，而且還可以看出古代敘事詩與劇詩的鼻祖，都是抒情的。抒情詩是一切文學作品的鼻祖，這點認識本來很有助於我們了解文學作品，也就是說，凡屬文學作品——無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。捨此之外的，它們是否可冒充為文學作品，都值得嚴格檢討。⁹⁷

與我們熟知的小說源於史傳不同，王夢鷗的觀點印證了所謂「《詩》亡然後《春

⁹⁵ 〈中國的抒情傳統〉一文是陳世驥在1971年的「美國亞洲學會」年會「比較文學組」的開會詞。

⁹⁶ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁XXV；13。

⁹⁷ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁153。

秋》作」的說法，循此，得出「凡屬文學作品，無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。」基於此，整本《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）所做過許多關於詩的，尤其是抒情詩的本質之討論，也就是在說明「文學」這種藝術的「血型」。然後，他又從表現上來辯證：

如果我們對那血型已經有了若干瞭解，也許會對那所謂敘事詩、劇詩的譯名發生疑問。尤其是在我們對於詩的修辭形式有了若干認識之後，我們將認為所謂「敘事的」與「抒情的」，在它們作為詩的表現原理上，本不可分。因為詩的意象，用語言來構造，而表達為詩的作品時，無論用的是直接的或間接的表達法，其中除了從聲音產生的直接效果之外，剩下的都是「意義」。而那「意義」是什麼？豈不就是象徵著「事」或「物」？簡單地說，詩人所欲抒寫的「情」，除非單用沒有意義的聲音來窮哼瞎叫，此外就沒有不隱寓於「事」中和盤托出的。前面舉過鮑照的〈鴻雁〉，張眾文的〈野鶴〉，他的本意是抒情，但他們的「情」卻寓在動物的故事裡。若使我們可用這觀點來看，則如《列那狐故事》、《薔薇故事》、《中山狼故事》等等，這些可稱為敘事的，實際也該是抒情的了。再如前舉秦韜玉的〈貧女〉，朱慶餘的〈閨意〉，他們本是要抒寫當時對於「功名」患得患失之「情」，然而那感情卻全部隱藏在貧女與新嫁娘的動作裡。這樣，說它是抒情的，其實也是敘事的。簡短的抒情作品，如劉邦的〈大風歌〉，我們讀了能直接感觸到他那「慷慨」之情，但也由於它說出了風雲飛揚，得意還鄉之「事」而來。這是抒情由於敘事之例；而冗長的，如杜甫的〈北征〉詩，他敘述的是失意還鄉，但其中卻充滿了極複雜的感情。因此我們可以說，凡不是「無病呻吟」而「言之有物」的作品，沒有不是托「物」以言「情」，正像鍾嶸主倡的性情詩，而他的舉例卻舉出許多的「事」。⁹⁸

既然認定文學是「託事以言情」，那「動作的模仿」的小說，在王夢鷗看來，其

⁹⁸ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁153-154。

「託事」之意，也即是詩人假藉一種主體及其動作來表達他的意象。其間，詩、小說、戲劇的差異，都只是表現的區分、文體的差異而已。職是，王夢鷗認為諸如「敘事詩」的原義只是由它的文體而得名，並非詩的本質的變異，「如果真是詩的本質的變異，變成了純粹事例的講述而不含有一些作者抒情的成份，那我們即可說它是『歷史』而不是『詩』或『敘事詩』了。」⁹⁹因此，敘事詩、戲劇與小說，在王夢鷗看來，都因為其「抒情的成分」而與抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表達的「人」或「物」，其實都只是在隱喻著作家心裡「充滿著感情的意象」¹⁰⁰。故而，在以情感為本之下，他總結說：

因此，依我們的看法，凡屬文學作品都抒情的，也都是敘事的。其中唯一可分別的地方，乃在於它所表現的規模大小，也就是屬於「量」方面的問題；而且這問題必不關係作品的性質以及價值。詩人們可以把他對於「王昭君」的意象寫成敘事的長詩，像殘留於今的〈王昭君變文〉；也可以僅寫成一首抒情的絕句，來完全他的意象；然而，二者都不可能有性質與價值的差異；有之，則是它表現於語言上的形式的差異。亦唯因它的性質與價值不變，所以十九世紀以來（在我國應自唐人說「話」以來）完全口語化的，文體完全不同的小說戲劇，仍可承繼古代敘事詩以至抒情詩的血統；並且，十九世紀以下，迄於今日，被稱為藝術的文學作品之小說，又可以回到原始抒情的，所謂「自我反射」的形式上。我們以為這都是形式上的量的變化，而文學——小說戲劇的本質，永遠是屬於詩，是抒情的敘事，或敘事的抒情。¹⁰¹

⁹⁹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 155。

¹⁰⁰ 王夢鷗有一個較為獨特的見解：「所謂敘事，依我們的瞭解，它只是一種依循繼起的意象而發生了『多頭緒』的亦即量的擴大表達。也就是它不但對原意象使用了很多的譬喻語，甚至於對於每一層的譬喻又各加以多樣的譬喻。」換句話說，敘事是一種「興」的表現法。見《中國文學理論與實踐》，頁 158。

¹⁰¹ 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 157-158。

接著，王夢鷗再回到文學史的考察，指出既然「詩人必須『託事以言情』，能抒情便能敘事，由抒情詩放大為敘事詩，是個極自然而必然的趨勢。我國抒情詩出世既早，則由抒情擴大而為敘事之詩，當不在後。」¹⁰²由上所述，王夢鷗在「敘事」的對觀中，以「情感」以及其表現——意象，確立了他的抒情論述，揭明中國詩學以「抒情」為特質。

觀察今天「抒情論述」者其基本路徑大體紹述高友工，當然高友工是繼陳世驥之後，「抒情論述」最重要的大家。然而，與陳世驥的「比較文學」立場不同，高友工「個人根本對中西文化比較這個題目沒有太大的興趣」¹⁰³，反而認為：「恐怕美感經驗已經被大家忽視了幾十年」¹⁰⁴他徵引他所敬佩的分析美學家斯克拉頓（Roger Scruton）的話：「在我看來，當代分析美學過度關注藝術的質性（the nature of art）問題，而忽略了康德所關心的、更基本的問題——審美趣味的質性與價值問題（the nature and value of aesthetic）。」¹⁰⁵誠如陳國球的分析，「斯氏所講的『審美趣味』即是他要重點討論的『美感經驗』。事實上，高友工和斯克拉頓一樣，要在分析美學的語境內重新檢視幾被棄置的主體『經驗』的問題。」¹⁰⁶所以，高友工要「從我們對這外在的共同『媒介』的認識和對這『經驗』的想像來了解這個『經驗之知』的性質、形態。所以最後或許我們能以藝術的美感經驗來體會智慧的某一境界。」¹⁰⁷職是，高友工借鑒語言美學，從「美感經驗」之「觀

¹⁰² 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁160。

¹⁰³ 高友工：〈文學研究的美學問題（下）：經驗材料的意義與解釋〉，《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年），頁88。

¹⁰⁴ 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，見《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008年），頁93。

¹⁰⁵ 高友工：〈中國抒情美學〉（“Chinese Lyric Aesthetics”），見柯慶明、蕭馳編：《中國抒情傳統的再發現（下）》（臺北：台大出版中心，2009年），頁588。此處譯文用陳國球：〈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》第十期，2008年12月，頁71。

¹⁰⁶ 陳國球：〈從律詩美典到中國文化史的抒情傳統〉，頁71。

¹⁰⁷ 高友工：〈文學研究的美學問題（上）〉：美感經驗的定義與結構〉，見《美典：中國文學研究論集》，頁20。

念——結構——境界」的三層次出發描述抒情美典「快感——美感——悟感」的經驗過程和經驗價值，並以「內化」(internalization)和「象意」(symbolization)為基本解釋，闡述審美活動中把外在材料轉化為內在心象或心境等的意識活動，以及通過藝術媒介把心理意識轉化為符號形式的物化活動，最終「美感經驗」超越「結構的表象」而直抵「抒情的境界」，而這美的境界被認為是美感經驗的極致價值。一方面「覺得自我置身於此『感受』中時，同時又感到這些意義與價值已被『感象』所體現，我們才敢說我們到達了一個『境界』。」¹⁰⁸經由以上粗陳的梗概，我們知悉，高友工的整個系統是希望以美感經驗的大架構來論述「抒情美典」。對照王夢鷗對美感經驗的分析——美的性質及其構成條件、過程與形態等，會發現彼此的相似與用心的一致。進而諸如對「敘事」與「抒情」的辯證，對「意境——假象」的闡發，王夢鷗的抒情論述的確讓人耳目一新、見解獨到而意思顯豁，容易了解。那麼，「恐怕美感經驗已經被大家忽視了幾十年」的高友工慨歎，似乎當要有所修正了。王夢鷗雖然無意於建構中國抒情論述，但是，正如批評實踐遠早於批評學派的提出那樣，早在「中國抒情傳統」研究趨向形成之前，作為先行者的王夢鷗融匯中西文學思想，以語言美學出發，其意境論替「抒情論述」已紮下堅實的立足點，沾溉於後來不少「抒情傳統」論述者。¹⁰⁹就此而言，蕭馳說「中國抒情傳統」從學術形態上開始於「陳世驥〈中國的抒情傳統〉一文所開創的學術傳統」，而更根本地說，則是「一個濫觴於宗白華先生對『中

¹⁰⁸ 高友工：〈文學研究的美學問題（上）〉：美感經驗的定義與結構，見《美典：中國文學研究論集》，頁34。

¹⁰⁹ 譬如柯慶明在〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文即列有王夢鷗一節，見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005年第二版第一刷），頁323-330。龔鵬程在其一本具有學思歷程的回顧的書：《文化符號學導論》（北京：北京大學出版社，2005年）即強調「語言美學的路向，在臺灣也是頗有發展的」，同時提到王夢鷗寫了《文學概論》，頁146-147。呂正惠、蔡英俊、龔鵬程等人共同撰寫，而由蔡英俊主筆的〈導言〉開宗即言：「我們的起點是認定文學本身是一種語言的藝術」，見《中國文化新論：文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982年），頁3。僅舉數例，說明這些學者與王夢鷗的關係。

國意境特構之研尋』的現代學術領域」的譜系追尋¹¹⁰，其實是錯誤的，何況當時宗白華的書籍在臺灣仍是不被允許出版，相較於朱光潛、王夢鷗，影響甚微。對此，我們似有必要在歷史與理論的追溯中，重新挖掘「中國抒情傳統」論述的譜系。

五、結語：文學的位置

面對這兩部既是融貫中西，慧心（他人的和自己的）紛呈而且體系嚴密的著作，其所激活、揭明和發現的美感資源，是我們最可貴的豐富遺產。但王夢鷗對「文學」的「純粹性」立場，雖然有人表達「敬佩」¹¹¹，但更常常遭受質疑。黎湘萍便以「語言迷戀？」「象牙塔裡流連忘返」來批評，他說：

在語言美學的本體論中，完全看不到任何文學社會學方面的論證，這是相當有趣的現象。王夢鷗、劉若愚等人雖然論述了整個藝術過程（artistic process），論述了作家與世界的關係如何體現於由意象的形成、轉向物象（審美的語言境界）的表現這一審美過程當中，讀者與世界（包括與作者）的關係又如何表現為把這一過程創造性地「還原」，但是他們對這雙向過程的社會化機制和社會學意義卻惜墨如金，很難說這不是一種有意的迴避，或者也許他們認為這屬於文學「外部規律」的問題吧。事實上，作者為什

¹¹⁰ 蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999年），頁1。王德威在〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中則提到民國以來「史詩時代」的「抒情傳統」非但連綿不輟，而且還另有發展，他提到朱光潛、沈從文等人。見《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010年）一書。不過，王先生在我系2009年王夢鷗教授學術講座：〈世變與詩心〉的三場專題演講的第二場：〈朱光潛、王夢鷗與他們的時代〉便提到王夢鷗、夏濟安、陳世驥等人對文學與審美形式的寄託及其歷史意義。

¹¹¹ 柯慶明說：「這種捍衛『文學』以至『文學研究』的主體性與自主性的精神則是令人敬佩的。」見〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文，《現代中國文學批評述論》，頁326。其實，王夢鷗並沒有否定文學的外在因素，只是主張藝術本身的自足，其它按下不表。

麼創作，讀者為什麼閱讀或再創作，本身就是一個富有社會學意義的問題。因為創作與閱讀都不僅是個人的心理現象，而且是社會的精神現象，它們恰恰表明了作家和讀者作為具體時空中的現實的人與他們的世界的某種必然關係。這一點作家自己很清醒，然而理論家卻沒有對之進行深入的闡述。這正好證明：至少在七十年代中期鄉土文學論戰爆發之前，不僅是文學創作，而且包括文學理論，都曾在象牙塔裡流連忘返。直到鄉土文學崛起並引起一場社會性論戰（1977），學院裡的理論家們才匆匆提出所謂「社會寫實主義」文學理論，以調和的方式「擺脫」了自己的窘境。¹¹²

黎湘萍用不無輕蔑的眼光看待，並視以為烏托邦想像¹¹³。其實，借用王德威的用語，在那個與「純文學」格格不入而高舉「反共抗俄」的「史詩」的時代，「戰鬥文藝」、「反共文學」的呼聲甚囂塵上，少數有心人反其道而行，把這些屬於外緣的「課題都按下不表了」，篤定地召喚「文學性」、「意境」、「假象」與「抒情」等等，以使文學從特定政治主題的限制中掙脫出來，才顯得意義非凡。¹¹⁴這一召喚的本身已經饒富意義。也許真如王德威的分析，史詩時代可能恰恰不

¹¹² 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》，頁373。盧善慶也說：「就主觀與客觀的審美關係的論證來說，缺乏應有的歷史高度和寬廣的社會背景，沒有看到人的現實的關係中最基本的關係是實踐關係，而人與現實的審美關係則是在實踐這個最基本關係的基礎上，歷史地形成的，只是在主客觀上兜圈子，觸及不到本質的問題。」《臺灣文藝美學研究》，頁77。

¹¹³ 黎湘萍一方面認為「語言美學」很真誠地站在文學藝術的立場，作為官方文藝思想和政策的抗衡，調和了帶著政治偏見的兩派（指現代主義和鄉土文學）的矛盾。但另一方面，不無矛盾的又認為「語言美學」是一種「逃避」，甚至認為「語言美學」所提出的「意境——物我合一」、「在深層的精神骨髓裡，都依然與蔣氏倡導的官方哲學殊途同歸。」見《文學臺灣》，頁384-403。

¹¹⁴ 彼得·比格爾在《先鋒派理論》一書中用「體系內批判」和「自我批判」這兩個範疇區分不同層次的批判工作。並且認為兩者的關鍵區別在於是否有著對「藝術體制」的自覺，前者是在「體制內」發生，而後者則跳出了藝術體制而著眼於對「體制」自身的批判。借用比格爾的說法，王夢鷗的語言美學其實已經不止是「體系內的批判」，而更是對那些仍內在地制約著我們認知理解文學、美學的「文學體制」進行一種自覺的清理，甚而不無絕對地重新解釋評價「文

是對抒情／審美的遏抑，反而是對抒情／審美的要求、期待。¹¹⁵王夢鷗的語言美學正是對時代的回應。以王夢鷗很強調的「意境——假象」來說，「意境與其說是屬於中國古典美學的，不如說是專屬於中國現代美學的。它在中國古代還不過是一般詞彙，只是到了現代（指王國維——引者按）才獲得了基本概念的意義。所以，意境應當被視為中國現代美學概念。意境是中國現代文學和美學界對自身的古典性傳統的一個獨特發現、指認或挪用的產物，其目的是解決中國人現代人自身的現代性體驗問題。它對現代人的重要性遠遠勝於對古代人的重要性。」¹¹⁶王夢鷗力圖通過「意境——假象」為中國人在現代安身立命尋求合適的傳統美學形式。「意境——假象」不僅要說明的是文學並非社會或者歷史的簡單翻版，尤有強調的是，這種虛構的特點在於，通過人的精神的積極參與，使得現實不是以直接的方式，而是通過語言作用而重新建構之後才呈現出來。這裡起決定作用就是人的精神統合能力（合目的性），這種統合造成的虛構精神相對於事實具有自己的獨立性、自由性。換句話說，虛構作為精神獨立的象徵，並不代表一個與現實相對立（或相對應）的實體性層面，而這種機能性獨立的最典型代表，就是近代精神——反對權威感與人本主義。「正是因為這種對形式的執著——不論是對語言的形式或是其他藝術媒介的形式的執著——一代的作家才真正顯示出了他們接受自『五四』的強烈的人文主義信念：歷史的情境是這樣的紛亂，這樣的不成章法，有待革命等劇烈的運動來展現一個新的契機。但是文學的創作者在他們一己的方寸之地，有什麼樣的方法讓他們化不可能為可能，讓他們構築一個自己覺得有意義的生存的或是體悟的空間呢？我以為是從那個形式的創造始：或者是聲音，是文字，或者是線條，是彩色，是影像等等。而這個形式的創造不必是象牙塔的創造，更與外在世界形成種種動人心魄的交會。」¹¹⁷總之，王夢鷗堅守文學性、

學體制」裡那些「被忽略」的方面。參見彼得·比格爾著，高建平譯：《先鋒派理論》（北京：商務印書館，2002年），頁87-94。

¹¹⁵ 王德威：《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010年）一書。

¹¹⁶ 王一川：〈通向中國現代性詩學〉，《北京師範大學學報》，2001年第3期。

¹¹⁷ 王德威：《抒情傳統與中國現代性》，頁349。

審美性的立場是文學研究者言說世界、直面生存困境的基本方式。

徵引書目

專書（依姓氏筆畫排列）

王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，臺北：里仁書局，2009年。

王夢鷗：《文藝美學》，臺北：里仁書局，2000年。

王夢鷗：《文藝論談》〔原名：《文藝技巧論》〕，臺北：學英文化公司，1984年。

古繼堂：《臺灣新文學理論批評史》，瀋陽：春風文藝出版社，1993年。

朱光潛：《文藝心理學》，臺北：臺灣開明書店，1982年重十五版。

亞里斯多德：《範疇論》，北京：北京商務印書館，1986年。

周錫山編校：《王國維文學美學論著集》，太原：北岳文藝出版社，1987年。

彼得·比格爾著，高建平譯：《先鋒派理論》，北京：商務印書館，2002年。

彼得·威德森（Peter Widdowson）著，錢競、張啓譯：《現代西方文學觀念簡史》，北京：北京大學出版社，2006年。

姚一葦：《藝術的奧秘》，臺北：開明書店，1978年7版。

柯慶明：《現代中國文學批評概述》，臺北：大安出版社，2005年9月第二版第一刷。

胡鵬林：《文學現代性》，北京：中國社會科學出版社，2007年。

倪梁康：《胡塞爾現象學概論通釋》，北京：三聯書店，1999年。

夏濟安：《夏濟安選集》，臺北：志文出版社，1971年。

特里·伊格爾頓（Terry Eagleton）著，王逢振譯：《當代西方文學理論》，北京：中國社會科學出版社，1998年。

康德著，鄧曉芒譯：《判斷力批判》，北京：人民出版社，2002年。

喬納森·卡勒（Jonathan Culler）著，李平譯：《文學理論》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998年。

曾繁仁主編：《中國文藝美學學術史》，長春：長春出版社，2010年。

葉嘉瑩：《王國維及其文學批評》，石家莊：河北教育出版社，1997年。

- 熱奈特著，史忠義譯：《熱奈特論文集》，天津：百花文藝出版社，2001年。
- 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像（增訂版）》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 盧善慶：《臺灣文藝美學研究》，長春：東北師範大學出版社，1992年。
- 蕭馳：《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化實業公司，1999年。
- 錢鍾書：《談藝錄》，北京：三聯書店，2001年。
- 龔鵬程：《文化符號學導論》，北京：北京大學出版社，2005年。
- 龔鵬程：《文學散步》，臺北：學生書局，2005年二刷。
- 龔鵬程編著：《美學在臺灣的發展》，嘉義：南華管理學院，1998年。
單篇論文（依姓氏筆畫排列）
- 王一川：〈通向中國現代性詩學〉，《北京師範大學學報》，2001年第3期。
- 王德威：〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉，《抒情傳統與中國現代性》，北京：三聯書店，2010年。
- 朱光潛：〈緣起（中譯者扼要說明）〉，《朱光潛全集》第十九卷，合肥：安徽教育出版社，1992年。
- 呂正惠、蔡英俊、龔鵬程：〈導言〉，《中國文化新論：文學篇一：抒情的境界》，臺北：聯經出版事業公司，1982年。
- 李普士：〈論移情作用〉，《古典文藝理論譯叢》第八輯，北京：人民文學出版社，1962年。
- 李慶本：〈間性研究與中國當代文藝美學的理論創新〉，《馬克思主義美學研究》，2008年第1期。
- 柯慶明：〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉，《現代中國文學批評述論》，臺北：大安出版社，2005年第二版第一刷。
- 袁行霈：〈中國古典詩歌的意境〉，《中國詩歌藝術研究（第3版）》，北京：北京大學出版社，2009年。
- 高友工：〈中國文化史中的抒情傳統〉，《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008年。
- 高友工：〈中國抒情美學〉（“Chinese Lyric Aesthetics”），收入柯慶明、蕭馳

- 編：《中國抒情傳統的再發現（下）》，臺北：台大出版中心，2009年。
- 高友工：〈文學研究的美學問題〉：《美典：中國文學研究論集》，北京：三聯書店，2008年。
- 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》第十期，2008年12月。
- 黃景進：〈王夢鷗先生的文藝美學〉，收入淡江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第四集，臺北：文史哲出版社，1995年。
- 劉若愚：〈中西文學理論綜合初探〉，劉若愚著，杜國清譯：《中國文學理論》，臺北：聯經出版事業公司，1981年。
- 蔣寅：〈語象、物象、意象、意境〉，《古典詩學的現代詮釋（增訂本）》，北京：中華書局，2009年。
- 閻采平：〈近十年來意境研究述要〉，《北京大學研究生學刊》，1990年第4期。

Yijing (意境) :

Mr. Wang Meng-ou's Aesthetic of Language

Liao, Tung Liang

Professor, Department of Chinese Literature, National ChengChi University

abstract

Examining the discussions of literature theory, generally there are short of exact, logical and systematical writings before Mr. Wang Meng-ou. By the way of “theoretical” thoughts and the consideration of Chinese literature to consider the basic definition and the character of “literature”, the two books “The Theory and Practice of Chinese Literature” (“Literature Introduction”) and “Esthetics of Literature and Art” by Mr. Wang Meng-ou are undoubtedly spectacular. The former has already esteemed as “the classics” in the literary world of Taiwan. Although the latter discusses the west aesthetic since Kant, according to this, Mr. Wang Meng-ou has formed his own system of “language aesthetic”. He wants to use this esthetic system to solve “the most basic problem of literature”. He leads “aesthetic” into the theory of literature. Under the attention of language/aesthetic, he takes “aesthetic” as the core question of the theory of literature. This also shows the underlines on the characteristic of “aesthetic” on the definition of literature essence.

“Aesthetic” has the standard effect of the movement of “the essence” in this. According to the basic point, Mr. Wang Meng-ou guides the thesis of language and the spirit to the mutual relations of the main body and object in aesthetic, and also to the discussions of the process of how the aesthetic achieves. He analyzes the esthetic essence, the

constitution and the characteristic of literature by using the three principles: “the suitable theory” (conforming to the principle of purpose), “the theory of Yijing (意境)” (the principle of illusion) and “the theory of fugue” (the principle of einführung and distance). Among the three aesthetic principles of literature and art, “the theory of Yijing (意境)” is the key link which can connect “the suitable theory” and “the theory of fugue”. It not only represents the central link of the esthetic value, but also forms Mr. Wang Meng-ou’s theory center of esthetic system on literature and art.

Keywords: the aesthetic of language, suitable, Yijing (意境), fugue