

從現象學觀點看司空圖《二十四詩品》 —以羅曼·英加登理論爲主之探究

陳嘉璟

南台科技大學通識科講師

摘要

自現象學還原法觀察，可見《二十四詩品》運用詩歌原質，以呈顯後設詩學議論的獨特批評型態。胡塞爾對意識的意向性分析，可說明創作與閱讀過程中的主體微細心理，依此，詩品則成爲主體間的意向性客體。以英加登作品層次結構說來看，詩品各品的境象分合，均顯出宜理圓融之特點。而現象學對客體「呈出相」的多層描述，與其統合的直觀領會方式，除有助於微觀詩品各品之外，更可與傳統的意象、意境相關理論對話，並能闡釋清代學者「以不解爲解」的詩品閱讀法則。最後，藉由胡塞爾的意識界域說，提醒了詩學主體的前理解特點；英加登的作品空白主張，則強調了讀者須具備的主動態度，且於交互主體的平等觀念下，也可察覺出詩品對讀者鑑賞層面的開放。

關鍵字：二十四詩品 詩歌現象學 意向性 層次結構直觀 味外味 意象
意境論 詩學主體互轉

一、前 言

古典的研究如何能進入現代的論述場域而具有現代性，這不僅是理論反省的，也同時是實踐的。¹朱東潤認為司空圖²的《二十四詩品》是哲學詩，即它既有文藝詩性的美質，又兼尚哲學的形上思想深度，可說是一種「後設詩歌」。³由於其表述方式的特性，歷來為人所喜，且於此文學批評著作的詮解上，也呈現多元的型態。然在對此突出現象與形上思維的二重性作品之闡述，當代現象學思潮下的一個現象學式解讀，可能是一個可以嘗試的途徑。它是一個將文學藝術批評，從單只注重既定或已完成的藝術作品，循非時間性或空間性而建立規範模式，移轉到一個突出整個事件和進程的，重要性的閱讀與鑑賞方法。⁴

目前中文學界整體運用現象學或其美學方法、理論，來處理文學文本的較為少見，多引一家之學，或以單一方法作相應的詮釋。⁵因此，本文嘗試運用現象學一些基本概念，探討司空圖《二十四詩品》的獨特批評形態及其相關問題，使之成為另一種解讀方式。由於現象學早蔚為一種「運動」，多元面向的發展已使其成為一學門，故本文將隨闡釋的需要，採波蘭籍現象學美學家，羅曼·英加登(Roman Ingarden, 1893-1970)的學說，並在若干觀念的解析上，回溯至其師--現象學的創始人，德國哲學家胡賽爾(Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938)的觀點。

胡賽爾認為，哲學應當是尋找返回真實開端方法的精確科學。因此，需要通過使用「還原法」回到直覺、本質的洞察，從而導出一切哲學的最終根據。其相關的觀念，尚有「意向性」與「交互主體」等重要理論。現象學已有多方面的流變與發展，後繼者也從各角度發展了他的學說。⁶其思想體系中的許多重要論題，

¹ 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題--「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典·自序》，臺北：臺灣學生書局，2001年4月，頁I-II。

² 司空圖，字表聖，晚年自號知非子，耐辱居士。生於唐文宗開成元年(837年)，死於後梁開平二年(908年)。其生平事蹟載《舊唐書》(《武英殿本》)卷一九〇下，〈文苑傳〉，頁2538上-2539下；《新唐書》(《武英殿本》)卷一九四，〈卓行傳〉，頁2209下-2210下。作為晚唐著名的詩人，其留下詩集《一鳴集》，但已散佚。四庫全書收錄《司空表聖文集》、《司空表聖詩集》，存詩350多首。但對後代影響深遠的是《二十四詩品》詩學理論的建樹。

³ 朱東潤：《中國文學史批評大綱》，上海，上海古籍出版社，1983年，頁99。陳國球導讀：《二十四詩品》，臺北，金楓出版社，1987年6月，頁11。

⁴ 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北，東大圖書公司，1992年8月，頁3。

⁵ 除了葉維廉、葉嘉瑩之外，王建元先生亦採用。單篇論文，則有大陸學者李幼蒸於1989年以英文發表在《Semiotica》的〈茵格爾頓的「層次—結構」論和崑曲結構分析〉。

⁶ 現象學重視主體對對象的本質直觀，胡賽爾認為作為嚴格哲學的現象學，任務是對意識及其本質進行描述。其研究主要限於知識方面，美學部分的工作則由波蘭籍的羅曼·英加登和法國的杜夫海納(Mikel Dufrenne, 1912-)完成的。

影響後世哲學、詮釋學、批判理論、心理、社會、文藝美學、文學批評等各領域學科甚巨。1960年代後，海峽兩岸也分別從對現象學美學的消化，開始引入文學批評的活動中。

其中，成爲二十世紀現象學美學的主要代表人物，擁有多部重要美學著作，其理論均是建立在以現象學爲考察方法基礎上的，是首推波蘭籍的羅曼·英加登。做爲胡賽爾的學生，在他一生辛勤著述中，創造性地將現象學理論運用於文藝美學的研究，特別是關於作品闡述的一些主要概念，均依胡氏而來。然英加登的理論雖承自老師的啓發，兩者仍有些微差異。

最大的不同是在於對本體論的看法，或許由於英氏必須面對的是具體的作品，非如胡賽爾可單就認識論來看，因此，他堅持作品儘管是一個意向對象，但也是一種「客觀存在的實體」。⁷兩者雖有本體論的些微差異，但不影響吾人運用其思維與主張的效力，故本文將試圖通過兩人的現象學相關理論，以英加登對文藝作品的意見爲據，間以胡賽爾若干觀念爲佐證，以解析司空圖《二十四詩品》的相關問題。⁸

其次，因詩品本身具雙重性質，故文章將從英氏的現象學美學觀點，分別審視二層次：於作品層次審視其詩作的表現；而在詩學的批評理論層，則探究其特殊的表意方式。此外，文獻的採用，也將酌參司空圖的詩文與歷來評論家之意見，相信較能完整地呈現此書之內涵。

實際的探究焦點，將落實於幾項主題：首擬自現象學還原法，觀察《二十四詩品》的兩類還原，以胡賽爾對意識認識對象的細膩解析，來看詩品各品中，單一句詞與主題，以及詩作與文藝主體間的互動。繼之，試以英加登對作品的層次結構說，觀察詩品每品中的形式組成；並從英氏所提的作品空白理論，以及現象學美學家對文藝主體互轉的看法，說明它具有對讀者解讀權開放的特徵。⁹最終，再擬自英氏對作品價值結構層的肯定，以見詩品味外味意境論之展現。須說明的

⁷ 見王岳川：〈藝術作品本體論—羅曼·英伽登的現象學美學〉，收錄於熊偉編，《現象學與海德格》，臺北，遠流出版社，1994年，頁465-466。

⁸ 本文討論英氏著作以四類爲主，分別是：《論文學的藝術作品》*The Literary Work of Art*, trans. George G. Qrabortowicz (Evanston: Northwestern University Press, 1973). 及陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》，臺北，商鼎文化出版社，1991年12月，二書。後書下稱《認識》。另有〈現象學美學：試界定其範圍〉(*Phenomenological Aesthetic: An Attempt at Defining Its Range*)，收錄於鄭樹森編：《現象學與文學批評》，臺北，東大圖書公司，1991年4月，頁29-55；及〈藝術的和審美的價值〉，收錄於《文藝理論研究》，1985年3月，頁98-105等二文。

⁹ 本文《二十四詩品》採唐·司空圖、清·袁枚：《詩品集解·續詩品注》，臺北，河洛圖書出版社，1974年9月，臺景印初版本。詩文集方面則依祖保泉、陶禮天箋校：《司空表聖詩文集箋校》，合肥，安徽大學出版社，2002年10月一書。

是，雖近來有人質疑《二十四詩品》非為司空圖所作，然此論斷尚未取得學界一致肯定，且不影響吾人以現象學視角對作品的觀察，故本文仍視為是司空氏所作。¹⁰

二、返回詩歌現象自身的考察

對文藝作品而言，英加登首先運用了胡賽爾的「還原」，與「意向性」等觀念於作品的探討，這些觀察的視角有助於解釋《二十四詩品》以詩為評的表述方式，以及對各品本身特性的解讀。

(一) 還原至詩歌本身的後設詩學

現象學的重要口號：「回到事物本身！」可以說是它的總綱。意思是要人們通過「直接的認識」去把握事物的本質。其方法是現象學的「還原法」，要把未經證實的成見、一般人對於事物的既有判斷加上「括號」，即「懸擱」，將它排除在外；透過層層的還原會發現，當我們認識事物時，最忠實的起點是我們的內在意識，以此為出發，現象學文藝家展開了他們對文藝活動主體，文藝作品本身，乃至於兩者間互動關係的探討。這樣的還原精神，若用來關照《二十四詩品》，則可顯示其獨特的品評方式，與文藝活動中創作與鑑賞二主體的活動歷程。

以還原法來看《二十四詩品》，首先，我們會將視點由詩論作品的整體，返回到對各品性質的考察，因此可以清楚呈現，作為一種詩歌批評的各品基礎內容，它所使用的語言，大部分並不屬於一般性的、評論式的散文議論型態，而是以一種批評對象本身的詩歌型態來表現的。如〈含蓄〉一品云：

不著一字，盡得風流。語不涉己，若不堪憂。是有真宰，與之沉浮。

如淥滿酒，花時返秋。悠悠空塵，忽忽海漚。淺深聚散，萬取一收。¹¹

全詩以四字為單位，並於句末押韻，該品本身即為一首詩歌。首二句，雖似以論斷語述明含蓄題旨，然以詩句來展現，所造成的表意效果，是與純邏輯推論語之表現有所不同。三四句，仍在論理層次，從雙否定句式表達出不直尋、側寫的重要性。前四句雖似論理，然皆具有詩歌的婉轉性質。五、六句則於語意上更趨模

¹⁰ 1994年復旦大學陳尚君、汪涌豪二人合寫一文，提出作者非司空圖的觀點激起強烈反響，之後便引起論爭的風潮。陳尚君有〈司空圖《二十四詩品》辨偽〉、〈《二十四詩品》辨偽追記答疑〉等文發表，見氏著《唐代文學叢考》，北京，中國社會科學出版社，1997年。而張少康等人則持相反意見，以清代前期文學家和學者均對該書有所論述，證明作者身份的確定性。蔣寅、張伯偉主編，《中國詩學》第五輯，南京，南京大學出版社，1997年一書中，收錄有多篇文章可參看。

¹¹ 《詩品集解·續詩品注》，頁21-22。

糊，更具有詩歌的象徵意味。至七、八句，則以比喻的方式，將含蓄詩旨用釀酒時之緩慢滲漉，與花朵綻放時同寒氣之頹頹來表達，可謂饒富詩歌之韻味。末四句更以高度抽象的，乍看與主題不甚相關的海中泡沫之深淺，與微塵在空中聚散的萬取一收精神，來對含蓄主題作象徵性地表露。可以說，整品均以詩歌方式來呈現抽象的含蓄主題。

因此，返回至作品本身來分析，可以見到《二十四詩品》以詩本質型態，從詩歌美質的感通，來呈顯主題議論之特色。因此也造成該作品的雙重身份，此以詩歌為理論的表達，是一種後設詩歌的獨特表述方式。陳國球即曾引西方學者 Puline Yu 之意見，認為它既是文學作品，也是文學理論，而將二者的界線予以打破，是一種「後設詩歌」(metapoetry)。¹²此處對《二十四詩品》外圍還原的回歸式考察，是最能清楚地看到該特質之展現。

其次，若將還原的精神，進一步落於對《二十四詩品》各品的閱讀歷程來看，也有還原的精神存在。創作者將外在圖象實景，落實於各品具象式的書寫，如在說明作詩之法時，司空圖即使在實境的繪寫中，也具備詩境之美：

取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。清澗之曲，碧松之陰。
一客荷樵，一客聽琴。情性所至，妙不自尋。遇之自天，冷然希音。
〈實境〉¹³

這些都是將眼前自然景物，不以主觀知性介入，力圖從原始的新鮮感知來呈現，而與王維、孟浩然、韋應物、柳宗元等人的山水詩相同。司空圖曾極力稱美王、韋之詩，就如同其田園山水作品，給人有鮮明直覺的印象一般，《二十四詩品》也以四言形式，描述出二十四種詩境與風格，且幾乎每一風格，都是通過繪畫的方式表現出來，形成一種以物象為譬喻的特點。

清代許印芳亦言及：「其妙處皆自現前實境得來。表聖所云直致所得，以格自奇。」¹⁴即是此意。正因詩品語詞深具圖象性特質，故閱讀者往往能透過所描繪的各別具體物象，相對地還原至作者原初的感通。此外，回歸到各品本身的探論，現象學美學家英加登對文藝作品的四層次結構說，將有助於對《二十四詩品》的內部做更精細的檢視，本文將於下章論及。

(二) 作為主體際意向性客體的作品

現象學美學家，是如何看待文藝活動中的各主體？又，它們是如何與作品互動？此均須自胡賽爾對意識的觀點中一探究竟。首先，在認識過程中，胡賽爾將

¹² 陳國球，前揭書，頁 10-11。

¹³ 《詩品集解·續詩品注》，頁 33-34。

¹⁴ 《詩品集解·續詩品注》，頁 49。

主體意識活動中所謂「認識的能動性」，稱之為「視者」(noesis)；而將認識的對象，即對意識顯現的東西：或為實體的外在物，或屬於精神性的層次，統稱為「識之所對者」(noema)。當意識認知對象時，意識會有種主動向對象「投射」的作用，且兩者間是一種平行的關係。可以說，對象是在多個 noema 之中展現自身(被理解)的。

其次，須留心意識的「指向」作用，即所謂的「意向性」(intentionality)。此言在將吾人的認識作用，回退到意識本身，即我們的純粹意識之後，現象學家再次分析了這個純粹意識的特質，發現它對於對象是具有主動性的架構功能，亦即意識有「指向性」的作用。¹⁵ 藉此，美學家們將其運用在對藝術活動的詮釋，如英加登的文藝理論，正是建立在此基礎上。認為文學活動的作者與批評、鑑賞者，正以其審美的「純粹意向」，積極、主動地投射於對象，故進而產生了「純粹意向性客體」的文學作品。故作品可說是創作者與審美批評者的中介。英氏言：

文學作品通過句子意義的意向性“投射”，再現一個被作者的經驗世界所修改過的客體世界，讀者在閱讀文學作品時，同樣經歷了一個意向性的再構造過程，他通過了充實不確定處，使作品中的世界染上了他自己的經驗色彩。所以“文學作品既是主體間可理解的，又是可再創造的，它成為主體間的意向性客體”。¹⁶

因此，我們以意向性考察作品會發現，在作者與讀者分別有其不同的作用。作者以其意向性投射於外在實景，再將此形象表現於作品上；而讀者則以其意向性投射於作品，以完成解讀領會的工作。更細膩地分析是，在知覺對象時，複數的意識刹那會投向相同對象為意識對象；且意識也能把一系列互相雷同的「表象」(presentations)或「呈出相」(manifestations)歸結為同一對象的不同姿態。¹⁷ 此是胡賽爾強調意識在意義構成的重要性，強調了同一對象以無限多樣的方式，呈現給意識的可能性之結果。¹⁸

此外，在意識中，視者與識之所對者，兩者的關係是平行的；有複數的單一

¹⁵ 參見蔡美麗：《胡賽爾》，臺北，東大圖書公司，1990年3月一書。下稱《胡》書。

¹⁶ 又言：「文學作品是一個純粹意向性構成，它存在的根源是作家意識的創作活動。」《認識》，頁12。

¹⁷ 《胡》書，頁74。

¹⁸ 筆者舉個例子，如欲瞭解一朵花，我們不可單憑已往既有的觀念來認識它；那是意識的一般成見，要先被括號排除的。應該回退到最原始的純粹意識，且是實際的去面對、觀看與接觸那花。從吾人純粹意識中的意識能動者「視者」(noesis)，對花實際(主動投射)觀看的不同面向(多個 noema)中，那花真實的面貌，才會在我對它實際認識互動中，藉由不同角度的呈出相，被綜合地顯現出來。即它既有空間性的不同切換視角之觀察；更有在聯綿時間下，其由蓓蕾初綻至凋零萎落塵土的各姿態，而被我們的直觀所加以綜合的掌握。故現象學既是強調意識的，卻又絕對是離不開實際的經驗世界。它這種對事物的看法與態度，影響當代各學科至為深遠。

意識刹那，會投射於同一個對象。我們若將它用來觀察《二十四詩品》，即可解釋如何經由各品的單獨意象，而可透達至整首詩的最高意境。以〈典雅〉一品為例：

玉壺買春，賞雨茅屋。坐中佳士，左右修竹。白雲初晴，幽鳥相逐。
眠琴綠陰，上有飛瀑。落花無言，人淡如菊。書之歲華，其日可讀。
〈典雅〉¹⁹

詩人與閱讀者，所共同面對的都是〈典雅〉主題，作家於書寫活動當下，對與主題相關的生活經驗，它們零散片段的相關項，在意向的投射、認識領略之後，將其表現於詩歌之中。創作過程裡，會形成作品中的多數、如現象學描述法中所言的現象片段，即同一個主題下的各個不同的表象與呈出相；讀者再以自身的意向性，一一投向前述各獨立單位，亦即詩作的每個意象片段、單一詩句而做解讀。如此品中，有玉壺買春、賞雨茅屋、佳士修竹與幽鳥眠琴等人境雙清，極為雅致氛圍的片段單句之外，更襯以無言落花與淡雅如菊的素人意象；並在每個各別意象(呈出相)的綜合烘襯下，最終使人領略到〈典雅〉主題的整體意涵。因此，以意向性意識活動為始的分析，對司空圖詩學意見之領會是頗有助益的。

三、作品多層次混合音韻之諧調

羅曼·英加登論作品的結構有四層次說，用以闡明文學作品是個多層次的結構。本節將以此視角來審察《二十四詩品》的各品內容。所謂的四層，是指自最基礎的語詞聲音開始，再由這些字詞所聯結的語句意義層，以及需要閱讀者積極參與的，更高級的兩個層次：分別是作品中所構築的，由虛構對象所組合成的一個想象世界之再現客體層；以及作品中所呈現出來的，作者對外在真實客體所作的描述(繪)之圖象化觀層。其言：

文學作品是一個多層次的結構：它包括a.語詞聲音和語音構成以及一個更高極現象的層次；b.意群層次：句子意義和全部句群意義的層次；c.圖式化外觀層次，作品描繪的對各種現象通過這些外觀呈現出來；d.句子投射的意向事態中描繪的客體層次。²⁰

四層次實互相聯屬而密不可分，但在建構與認識層上有其區別，為避繁冗，下文將基礎的單位語音與句子意義層並論，後再論述由此建構、以及需要讀者積極投入的之後更高二層。

¹⁹ 《詩品集解·續詩品注》，頁12。

²⁰ 《認識》，頁10。

(一) 詩歌音韻與意義層之並起

第一層是語音現象層，是指文字的語音，及在它基礎上的更高級語音構造，如韻律、語速、語調等。此為最基礎層，為其它三層提供了物質基礎。第二層是意義單位層，是指含詞、句、段等各級語言單位的意義，而詞義是由主體意識的投射而完成的。其中，語音層的作用會顯現在其他層次上，特別是意義層，認為在閱讀過程當中，聲音與意義往往是同時發生，顯示出聲音與意義的緊密關聯性²¹，英氏說：「對聲音與意義的理解是同時發生的」。²²便是此義。由於語音能使讀者直接領會其所負載的意義，且不只含單字聲音，也包括了更高層級的語句音韻，故其開啓文本的一系列意義發展。

語音可負載意義，證諸《二十四詩品》也同樣有此現象。根本上來說，每個漢字本身已同步具備形、音、義三要素，而屬於韻文的詩歌作品，更特別集中表現在句末之押韻。由於詩句尾端總是意義和聲音較大的停頓之處²³，故由所押之音韻表現，也可體察出類似的意義關聯。如同陽剛風格的〈雄渾〉與〈勁健〉兩品，均押東韻平聲韻，因而具有「寬宏」的意義內涵²⁴，於詩作中也表達出類似雄深雅健、強勁有力與壯健宏偉等寬宏意象：

大用外腴，真體內充。反虛入渾，積健為雄。具備萬物，橫絕太空。
荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。
〈雄渾〉²⁵

行神如空，行氣如虹。巫峽千尋，走雲連風。飲真茹強，蓄素守中。
喻彼行健，是謂存雄。天地與立，神化攸同。期之以實，御之以終。
〈勁健〉²⁶

可說在充、雄、空、風、中、窮、虹、同、終等音韻節奏的不斷複現下，同步增強與整品意義層次的深刻關係。此外，具有響亮韻母的陽聲韻作品，往往具有「爽

²¹ 又言：「和理解語詞聲音同時發生並且不可分離的是理解語詞意義；讀者就是在這種經驗中構成完整的詞的，它僅管是複合的，但仍然構成一個統一體。人們不是首先理解語詞聲音然後理解語詞意義。兩種理解同時發生：在理解語詞聲音時，人們就理解了語詞意義同時積極地意指這個意義。」《認識》，頁20。

²² 《認識》，頁19。

²³ 袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，臺北，五南圖書公司，1994年，頁118。

²⁴ 王易云：「韻與文情關係至切：平韻和暢，上去韻纏綿，入韻迫切，此四聲之別也；東董寬宏，江講爽朗，支紙縝密，魚語幽咽，……」見氏著，《詞曲史·構律第六》，臺北，廣文書局，1988年，頁283。

²⁵ 《詩品集解·續詩品注》，頁3。

²⁶ 《詩品集解·續詩品注》，頁16。

朗」之風格²⁷，如〈委曲〉一品云：

登彼太行，翠繞羊腸。杳靄流玉，悠悠花香。力之於時，聲之於羌。似往已迴，如幽匪藏。水理漩湊，鵬風翱翔。道不自器，與之圓方。〈委曲〉²⁸

該品使用腸、香、羌、藏等七陽平聲韻尾，其響亮的韻母音聲，分別與詩中之小道盤旋、山雲繚繞、山泉蜿蜒，以及悠遠花香、羌聲笛音之斷續不盡等諸意象相互諧和，給人以清朗通達、意境深遠的無窮之感。其後更以水波紋理之漩蕩、鵬鳥鼓風之翱翔、道不拘泥單一形器，而言委曲的變化之理與其自然之所成。於此，翔、方二陽聲韻的爽朗聲情，也與所對應之意象，以及由其所輻輳而成的詩境內涵彼此協調，使詩歌的情感意涵與聲韻的表現之間，達至某種程度的聲情相應而顯示了聲音與意義的密切關聯。從音韻以論作品表現內涵的聲情論，雖尚未有顛撲不破的規則，但至少卻有其概括性，如王易言：「此雖未必切定，然韻近者情亦相近，其大較可審辨得之。」我們從詩品的表現來看，大抵是符合的。²⁹

(二) 再現客體與圖象化觀層之活顯

在前兩層的基礎上，英加登繼續分析了作品中更高的兩個層次。先是只具有實在的外貌，並不獨立存在於實在時空中的，由虛構對象所組成的一個想像的世界，其稱之為第三層次的「再現的客體層」。此是指作者在作品中的虛構對象，包含時空、人物、行動、觀念等，由它們組成的一個想像的世界，它只是現實的摹擬物，僅具實在的外觀，而並不獨立存在於實在的時空中。英氏認為好的作品就要有此層，他不認同作者一絲不苟的精確描述事物的可感屬性部分，並以強大力量把現實的外觀強加給讀者，而認為「對客觀情境的一個特徵的暗示，就能夠使讀者產生這整個情境或其中的人物和事物的一個生動的外觀。」³⁰

反觀《二十四詩品》即以鮮明的再現客體層著稱。清代孫聯奎〈詩品臆說自序〉言：「若司空詩品，意主摹神取象。其取象明顯者，俯拾即是也。」³¹便是說明此層的豐富多樣性。至於虛擬部分，吾人可見《二十四詩品·高古》一品，依託不同的具體事態側面，描繪事實上並不存在的道家心目中的理想人物：

畸人乘真，手把芙蓉。汎彼浩劫，窅然空蹤。月出東斗，好風相從。
太華夜碧，人聞清鐘。虛佇神素，脫然畦封。黃、唐在獨，落落玄宗。
〈高古〉³²

²⁷ 《詞曲史·構律第六》，頁 283。

²⁸ 《詩品集解·續詩品注》，頁 31。

²⁹ 《詞曲史·構律第六》，頁 283。

³⁰ 《認識》，頁 61-62。

³¹ 《詩品集解·續詩品注》，頁 72。

³² 《詩品集解·續詩品注》，頁 10-11。

所謂「畸人」，也是《莊子·徐無鬼》篇所言的真人，是表徵沒有機心的超塵拔俗之人。對此虛構出來的人物，司空圖仍個別運用形象化手法，將道家的玄遠之思，與超脫世俗的境界給生動地表現出來。英氏云：

在若干連續的句子中，對一個事物的描述投射一個相應的事態群，所有這些事態都同時屬於一個並且是同一個事物，並且根據作品描繪的世界中的事件而形成因果聯繫或相互跟隨。每一個事態都從不同的角度或在不同的環境中揭示這個事物。³³

顯示在實際閱讀的更高階次上，要將個別的事態群加以聯結，因為整體意義，正是透過這些彼此相連、不可分割的段落句意之組構，才能使我們獲得對文本意涵的掌握。須注意的是，此層往下是根據單位語音語義層而來，所謂：「再現客體層次中的每個東西都是完全由語義層次確定的」³⁴即是此意。而往上更重要的，也是對作品的整個結構而言，這些對象最重要的功能在表現一種「形而上的性質」。且此層須仰賴於讀者的實際閱讀行為，方能使之「具體化」(concretize)。

最後是「圖式化觀相層」(schematized aspects)，此是指作者對外在真實客體所描繪而形成的圖象化觀層。它是在意義單元所投射的再現客體中潛存著，其亦建立在語義層次上，以及由句子投射的意向性事態裡、所描繪的客體層次當中。對於實際的現象本身，它只是一種類似現實界的「骨架式」的有限觀相而已，是仿擬現實經驗界的形象，由於不能完全地呈現，故稱之為「圖式化」，且也是充滿許多「未定點」，而待讀者加以充實的。回到詩品的論述，以論作品風格陰柔的〈織穠〉為例，司空圖就以多種相關意象，表達出抽象的織穠風格，形成了一個以詩旨主題為中心的圖式化架構：

采采流水，蓬蓬遠春。窈窕深谷，時見美人。碧桃滿樹，風日水濱。
柳陰路曲，流鶯比鄰。乘之愈往，識之愈真。如將不盡，與古為新。
〈織穠〉³⁵

詩作前四句是對幽靜空谷的描寫，後四句則更進一步，對山谷周邊的春色麗景加以著墨。此品藉由不同人事與景物片段之勾勒，展現出一幅圖畫性極強的視覺畫面，為抽象的〈織穠〉詩境，展現了一個可供人聯想與啟發的形相憑據。證諸《二十四詩品》，可說各品均具此特徵，清代無名氏的〈司空表聖二十四詩品注釋敘〉文中言：

且其中各品詞語，俱各按其品極意形容，清詞麗句，絡繹不絕，實為描摹盡致，推闡無窮……昔人謂王摩詰詩中有畫，予於此品亦云。

³³ 《認識》，頁42。

³⁴ 《認識》，頁40。

³⁵ 《詩品集解·續詩品注》，頁7。

〈司空表聖二十四詩品注釋敘〉³⁶

此外，雖然詩中形象地突出聲色之美，但細究起來，詩中仍有許多未確定的部分，故是如同骨架一般；舉例來說，詩中美人的具體形象未曾表露，因此，就有許多令人補充的空間，必待積極的讀者以豐富的想象去充實它，方能達至解讀的完成。

(三) 境象分合的宜理圓融

前述四層雖各有其存在的意義，但彼此間也有相互的聯繫關係。後二層的共同點是需讀者的主動積極投入，但也有明顯的差異：再現客體層較等同於意象，而圖相化觀層則強調作品中所敘述的情節架構，此是兩層的主要差別所在。另外，須強調的是，英加登多層次結構論，與傳統文論之不同點，是它不僅停留於對層次的劃分上；認為作品本身的四層結構，雖各有其獨特性格，然彼此的關聯，並非是種偶然並列、鬆散的狀態，而是一個統一的有機結構，一個「混合音韻調協」(polyphonic harmony)的整體。³⁷其言：

在此四層次的各分層間，其實也有其密切的關聯，因而作品為之架構而出：從各個層次的材料和內容中產生了所有各個層次相互之間本質的內在的聯繫，並因此產生了整個作品的形式的統一性。³⁸

英氏並在此整體效應的基礎上，進而產生了形而上的價值層。此文體結構論，是不同於結構主義的就形式論形式而已，它強調的是，超越於作品各形式之上，有其價值層的存在。於此，不但維護了作品固有的審美意義，並使各層次的單位意義，與由此形成的總體形上價值，兩者之間的分論與聯合，各自宜然成理。反觀《二十四詩品》在對分合的角度上，也具有明顯的聯繫特徵，清代楊廷之在〈詩品淺解跋〉云：

竊覺渾分各宜，具有妙理，而其中句句著實，字字精細，除「自然」外，無一章不有分筆。如形容不可分，而風雲花草山海就形言，變態精神波瀾嶙峋就容言，仍不分而分。〈詩品淺解跋〉³⁹

又言表聖用筆是：

³⁶ 《詩品集解·續詩品注》，頁 74。

³⁷ 見 *The Literary Work of Art*, p.29: "Despite the diversity of the material of the individual strata, the literary work is not a loose bundle of fortuitously juxtaposed elements but an organic structure whose uniformity is grounded precisely in the unique character of the individual strata."

³⁸ 《認識》，頁 10。

³⁹ 《詩品集解·續詩品注》，頁 61。

分之隨處皆圓，合之全體一理。〈詩品淺解凡例〉⁴⁰

葉維廉於《中國詩學》一書中，在解釋「秘響旁通」時，認為其指的是文辭裡早就含有類同互體，與卦變的交相呼應、相對與變化。其後更云：

這種“交相呼應，互為指涉”的結構活動，無疑是前述司空圖二十四詩品結構的意向，他在創作的時候，我們在閱讀的時候都有跡可尋。⁴¹

葉氏在此以意向性投射，說明詩學二主體對《二十四詩品》文本的互動，以及強調作品各結構間，有互相依存關係的說法，無疑地也是有現象學的精神在裡頭；然其確實也指出了詩品的特質所在。這些著重彼此關聯的特徵，正是現象學以及現象學美學家一貫的強調與主張。

四、由詩學主體互轉通往對讀者的開放

(一) 主體之互轉與作品空白之充填

司空圖意境論另一個特點是，在形式特質的基礎下，對讀者鑑賞層面的開放，這些也可運用現象學的文藝理論來解釋。首先是詩學主體的交互轉替觀念：胡賽爾現象學中，一個重要理論是，由「自我」導引出「他我」的存在後，共同享有一個「主體際世界」(intersubjective world)。受此影響下的英加登，顯然將此概念，轉換成文藝理論的作品本身，使整個藝文活動中，創作者與審美者(接受者、讀者)之間也形成一個主體際的平等關係。

文藝作品是一相互主體的存在；它能成為一實例存有，必有賴於藝術家的創造行為與讀者以各種不同的方式的互惠互存上。兩者都必須順著美感經驗的既定價值創造和填入所有的未確定區域。⁴²

此是說明，文藝作品是一相互主體的存在，並點明作品須賴作家的創造行為，與讀者以不同角度的互惠互存，才能成立的想法。活動中，接受者(欣賞、閱讀者)與作者(創造者)，兩者相互依賴，均有主動與被動的性質，在面對同一作品下，雙方均同時扮演了對方的角色，都必須順著美感經驗的既定價值，創造和填入所有的未確定區域。

⁴⁰ 《詩品集解·續詩品注》，頁 64。

⁴¹ 參見葉維廉：〈秘響旁通：文意的派生與交相引發〉一文，收錄於《中國詩學》，北京，三聯書店，1994年3月，頁 65-82。

⁴² 王建元，前揭書，頁 63。

然而，何謂未確定區域？它是作品中極待讀者「充填」的「空白」與「不定點」。在讀者(欣賞者)面對作品時，英加登提出一鑒賞觀點：我們在對作品進行再現客體的具體化工作時，其中的不定點是個關鍵。⁴³當讀者面對這樣的不確定領域時，就可逐步將作品中的未確定區域加以填充或具體化。故他說，具體化在主客觀上都具有必要性，並強調主體在審美過程中的再創造活動。換句話說，作品須依賴讀者的意向性行為，才能真正被解讀出來(存在)。且在閱讀活動中，讀者態度的積極與否，往往決定藝術作品的成效；英加登認為消極的閱讀，是沒有與虛構對象發生任何交流的，只有積極主動的態度，才能與作品深入交流，進而掌握到所指示的對象本身。⁴⁴ 故言：

已經製作出的藝術作品(圖式性實體)，一定要讓聆賞者以許多方式加以完成(「具體化」)，而且在它獲致在某一特殊方式上具有價值的美感對象之形象以前，實現其可能性。⁴⁵

他用作品播散出來那富有深意性質的美感，將作品圍起來，然後促成作品之美感價值的組合。實際上這已經是一個創造的行為。它不僅接受作品中已被理解的元素所刺激、引導，身為一個聆賞者，他應具備某種創造性的契機，以便一則可以揣測作品要求他循何種美感的深意性質來填補其中的未確定地帶，二則也能在當下的觀賞裡，想象出現在作品中的重要美感成份之組合會是什麼風貌。⁴⁶

英氏在圖式化外觀層，亦言此層只是處於潛存的狀態，比起其他要素，它更大程度須依賴讀者的主動閱讀。故要求讀者必須在生動的再現材料中，創造性的體驗、直觀作品之外觀，從而使再現客體直觀地呈現出來，而具有再現的外觀。⁴⁷ 故言：「讀者在某程度上是作品的共同創造者。」⁴⁸

傳統的比興手法，亦是透過外在物象的喻擬興發，使主體的情思與外在景物達到一種深度的交流。⁴⁹司空圖《二十四詩品》的形式特點，泰半以繪寫自然景

⁴³ 可以說，再現客體沒有被文本特別確定的方面或成份，稱為不定點。《認識》，頁49-50。

⁴⁴ 《認識》，頁36。

⁴⁵ 〈現〉文，頁35-36。

⁴⁶ “Phenomenological Aesthetics”，pp.261-262.轉引自王建元，前揭書，頁64。

⁴⁷ 《認識》，頁56。

⁴⁸ 《認識》，頁40。

⁴⁹ 六朝的山水詩，基本上多以巧構形似為目標，尚未達至情景交融之境，景物中缺乏主觀的情思，此為王昌齡所批評，《文鏡秘府論·論文意》認為景物中須有人的內在情感聯繫方為佳：「春夏秋冬氣色，隨時生意。取用之意，用之時，必須安神淨慮。目睹其物，即入于心，心通其物，物通其言。言其狀，須似其景。語須天海之內，皆入納于方寸。」見日·宏法大師撰、王利器校注，《訂補文鏡秘府論校注》，臺北：貫雅文化出版社，1991年12月，頁360。

物為其內容，詩中所展現的形象性思維，是更為鮮明的，其以四言詩精煉地概括許多豐富的內涵，凝聚張力極強。以諸多生動意象之並置，假象見意，以烘托主題意境之形成。可說此種形式特點，是更凸顯了英加登所言的空白不定點容量之大，致使讀者能夠隨意填補，使作品具體化的空間相對增多，而表露主題意旨的無窮意蘊與深邃之思，給讀者留下藝術創作的寬闊空間，最終並由作者與讀者雙方共同創造出詩意之美境。

故依此角度來看，詩品之品，其意涵至少具有雙重性，即它既含有一般作品的客觀屬性，如品格、品第的意思之外，也可解釋為品味與品嘗，而指向了欣賞者的主觀體驗。後者，司空圖也在以創作論為主的時代風氣下，開啓了較前人更加鮮明的意境切換空間，即於作者之外也轉移至讀者的角度，使人更能以後世審美鑑賞的接受美學來看待它。⁵⁰

(二) 主體的意識界域與直觀悟力

除了詩學二主體互轉，閱讀者的主動性外，若欲對作品的解讀達至完滿之境，更不可忽略閱讀過程中，隱約環繞在我們意識周圍的意識界域，與我們對零散、繁多，各現象片段加以統合的、屬於吾人意識本有的直觀統合力。

在胡賽爾意識學說中，除肯定意識有主動投向對象的意向性投射作用外，更認為我們的意識非是單一的；對此，他提出意識的「界域」(horizon)觀念，認為環繞意識對象的是一些曖昧、邊際性的現象，並稱這些現象為意識對象所存在的界域。當我們知覺某個對象時，作為知覺能力的意識之流，在意識的邊陲地帶，事實上會隱約地意識到，此刻在對象間所存在的延續關係，與一同出現的其他物品，以及它所存在於其中的「意義網絡」。⁵¹

這些伴隨著我們對象意識存在著的含糊邊緣意識，便構成意識對象的場、境域或背景。意即在我們面前呈現的對象，其背後浮現了一些與它並存的事物，或在我們的對象出現之前出現的事物等，這些與對象同時或先後出現的事物，就構成了烘托對象的「對象之背景」。⁵²

因此，將老師對意識境域的看法，轉至對文藝理論的闡釋時，英加登也說明

⁵⁰ 劉勰已言及此種移轉性，《知音》篇云：「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。世遠莫見其面，覩文輒見其心。」見周振甫譯注：《文心雕龍譯注》，臺北，五南圖書公司，1993年6月，頁588-589。此外，英加登不同於後來純然對讀者的無限制，他提出仍應緊扣作品本身而理解的看法：「除了例外的情況，文學的藝術作品，根據其文本的構成，要求在填補不定點時，要保持某種節制，對作品形成真正的審美理解，取決於對作品中，再現的客體進行恰如其分的具體化。」《認識》，頁53。

⁵¹ 《胡》書，頁87。

⁵² 《胡》書，頁88。

了讀者在與作品交流的過程中，審美主體除滲入個人的心理因素，對作品加以體驗外，也會感受到屬於創作者的心理，或生活環境的種種活動。⁵³此種吾人意識的意向性，面對的不僅是單純對象，而是包含了隱約浮現在自身與對象周圍的時間、空間與意義諸網絡的看法，可以讓我們解釋文學的創作與品賞。

例如，欲達至一首優美詩歌的成功創作與鑑賞，兩個審美主體的前意識，均是要有所涵養，方能構成詩學創作與品鑑的豐富成效。司空圖表現各品風格時，亦常言及種種精神品格即為明證。如對〈曠達〉一品，《皋解》解題云：

迂腐之儒，胸多執滯，故去詩道甚遠，惟曠則能容，若天地之寬，達則能悟，識古今之變。所以通人情，察物理，驗政治，觀風俗，覽山川，弔興亡，其視得失榮枯，毫無繫累，悲憂愉樂，一寓於詩，而詩之用不可勝窮矣。故此二字所以掃塵俗，祛魔障，乃作詩基地，不可忽也。⁵⁴

另可論詩人之生活的〈沖淡〉品，其詩云：「素處以默，妙機其微。」⁵⁵認為居處平淡素樸，默然為守，涵養既深，必可與造化相通。〈疎野〉一品，《皋解》亦解云：「以乃真率一種，任性自然，絕去雕飾。」⁵⁶說的是一種隨性無所拘束，自然率真的態度。此外，尚有不少對詩人精神修養之描述，如〈雄渾〉品云：「反虛入渾，積健為雄。」⁵⁷言人要返回混沌未分的道之本源，從而積累強健陽剛之氣，以形成雄渾的氣象。〈豪放〉品亦言：「由道反氣，處得以狂。」「真力彌滿，萬象在旁。」⁵⁸前者說明，能自道的本源認識事象的變化，便能忘懷得失，以不餒無累之氣而豪放處世；後者是指，若詩人讓豪氣充滿天地的話，就能役使萬象。可說均是對詩學主體不同型態修養特色的提出，故清代楊廷芝言：

司空表聖約定《詩品》二十四，倘亦有感于詩教之原，而欲人之于詩歌求品者，亦先有以養其志與？ 〈二十四詩品大序〉⁵⁹

此種將詩品與人品聯繫在一起，而為我們所知的看法，即可說明此種道理。在傳統的解釋中，詩境常是主體修養的顯現，我們總從東方的形上價值層，如佛道的精神內涵與儒家的理想人格，去闡解詩人與作品的各種風格亦是此理。可說這些

⁵³ 以創作者為例，英氏說：「每一部文學的藝術作品都和人類活動的所有其他產品一樣，顯示出一系列特性或要素，它們在作品中的出現不僅同它的創作者的一般特徵，而且同他的心理構成的特徵和他的個人心理生活處於或多或少的功能依存關係中。」《認識》，頁 81。

⁵⁴ 原詩云：「生者百歲，相去幾何？歡樂苦短，憂愁實多。如何尊酒，日往煙蘿。花覆茱萸，疏雨相過。倒酒既盡，杖藜行歌。孰不有古？南山峨峨。」《詩品集解·續詩品注》，頁 41。

⁵⁵ 《詩品集解·續詩品注》，頁 5。

⁵⁶ 原詩云：「惟性所宅，真取弗居。控物自富，與率為期。築室松下，脫帽看詩。但知旦暮，不辨何時。倘然適意，豈必有為。若其天放，如是得之。」《詩品集解·續詩品注》，頁 28。

⁵⁷ 《詩品集解·續詩品注》，頁 3。

⁵⁸ 《詩品集解·續詩品注》，頁 22-23。

⁵⁹ 《詩品集解·續詩品注》，頁 63。

不同的修養特色，自然形成創作與鑑賞主體的意識界域，從而影響了作品的風格，與讀者對詩作的解讀聆賞。

其次，在詩品每品單一詩句的閱讀過程中，更不可忽略了，在統合非邏輯性的各片段意象、以達至對詩題意境，深悟解讀時的重要直觀能力，而此亦可自現象學中的現象直觀特徵加以解釋。由於《二十四詩品》的形式特徵，是以不同片段的各別意象之組構，以說明一個意境，因此，不但是個別意象貼近經驗世界的自然山水；在閱讀者的接觸中，其圖式化觀相的特徵，也最符合現象學將經驗界實物，還原成顯現於吾人意識中之圖象的認識原則。依此，在簡要詩句所騰出的遼闊空白、不定點當中，讀者將會有更多自己積極閱讀下的豐富收穫。

然而，要進一步探論的是，統合這些在表面上看似零散、片段、不相關聯的美麗意象時，並非是依靠我們知解理性的思維運作，就能統合其意而掌握該意境的。相反地，它需要仰賴的是類似於胡賽爾所提的，我們認識事物時最重要的直觀能力。唯有對眾多片面的「現象之描繪」（於詩品是指意境中的各別鮮明意象，即單位段落詩句），作統疇式的直觀領會，我們方能捕捉到那「變動現象」（各零散意象）中的不變之真實（整體詩境之獲得）。

清人許印芳識〈與李生論詩書〉論韻外之致時，認為要以淘洗鎔鍊的工夫對現前實境作描繪，其後又云：

蓋詩文所以足貴者，貴其善寫情狀。天地人物，各有情狀。以天時言，一時有一時之情狀；以地方言，一方有一方之情狀；以人事言，一事有一事之情狀；以物類言，一類有一類之情狀。詩文題目所在，四者湊合，情狀不同，移步換形，中有真義。〈與李生論詩書〉⁶⁰

此即言在對各類事物側面的描寫基礎上，讀者隨文本所見的各面向移步換形而統觀之，則可獲至對主題意涵之把握。此處「湊合」不同側面的直觀能力，便是屬於非邏輯性的悟解智能。因此，對司空圖《二十四品》之領會也當如此，王飛鶚就引述其師之言，以說明詩品是貴悟不貴解的：

《詩品》貴悟不貴解，解其字句，乃皮相也。成誦于口，領會于心，時有一種活潑之趣，流露于意言之表，不必沾沾求解也。〈詩品續解序〉⁶¹

其又讚許東閣學兄先君子〈續解詩品〉的品跋，能融會大意，且能與原解相互發明，並由此引發對理解《二十四詩品》的心得：

其序講處獨出手眼，令二十四首血脈貫通，而固非沾沾然解於字句間也。以後所見，證昔所聞，始知《詩品》之解，固有以不解為解者。

⁶⁰ 《詩品集解·續詩品注》，頁 49。

⁶¹ 《詩品集解·續詩品注》，頁 66。

〈詩品續解序〉⁶²

王氏所肯定的方式，即屬於直觀式的解讀。借此在當下生活情境中的體驗去感悟文本，以相對性地還原至作者原初對經驗世界的感動，此種現象學所揭示的直觀式閱讀，是值得令人參考的。楊振綱〈詩品續解自序〉亦云：

表聖詩品發明作詩之旨詳矣，然其間往往有不可解處，非後人之不能解，實其文之不可解也。亦非文之實不可解，乃其文之究不必解也。讀者但當領略大意，於不可解處以神遇而不以目擊，自有一段活潑潑地栩栩於心胸之間。若字摘句解，又必滯於所行，不惟無益於己，且恐穿鑿附會，失卻作者苦心也。〈詩品續解自序〉⁶³

文中所陳述的不可解與不能解，大抵是指其單位詩語與主題表面上的不甚對應，以及各句詩意聯繫間的不合邏輯性。楊振綱最後再提出不必解的主張，以為若欲強加割裂，字摘句解，非但圖勞無功，恐會有穿鑿附會的誤讀下場。因此，此處之解，是指理性思維的推斷，而他所肯定的閱讀策略，所謂的領略大意，以及於不可解處以神遇而不以目擊的領略方式，正是現象所說的意識直觀認識進路！

五、從層次結構直觀向味外味詩境之超越

本節在前文以四層次對各品內部作解析，以及英氏對藝術活動中，主體角色互轉，其融滲意識界域的直觀領會基礎下，來探論文藝主體與作品的空白、不定點之交流，以及對於最終詩境之領會。過程中，也將嘗試與傳統的意象、意境理論對話。

(一) 形上價值層與味外味意境論

在對作品多層結構的分析之後，英加登晚年更進一步發展藝術作品的形上價值論。認為除對客觀現實進行再現與再創造之外，客體層最重要的功能就是顯示、表現形上性質。此是奠基在發現和確定作品價值，與其結構形式的對應關係上的。其中以作品裡能直接引起美感性質的「審美質素」，與作品中不直接引起美感，但卻構成審美質素基礎的一些形式上性質的「藝術質素」二範疇為中心，並試圖在繁雜眾多的審美質素中，找出一些簡潔的共同性因素，如提出闡釋七種

⁶² 《詩品集解·續詩品注》，頁 66。

⁶³ 《詩品集解·續詩品注》，頁 68。其後更云：「故必以不解，解其所不解；而後不解者無不解。如欲以強解，解所不必解，而其所解者或歸於終不解。故吾願讀詩品者，持以不解之解，不必索解於不解，則自解矣。」

派生的審美質素如精湛、新穎、自然、真實和實在等。

在價值結構系統中，英氏關注的焦點是作品的本體結構(四項形式性結構)，與作品價值結構(審美的質素結構)之間的關係，認為兩結構是互相聯繫滲透的。⁶⁴英氏言此形而上性質是：

通常在複雜而又不同的情況，或事件中顯露出來，作為一種氛圍瀰漫於該情境中的人與物之上，並以其光芒穿透萬物，並使之顯現。⁶⁵

英氏認為在直觀閱讀的現實化過程中，常會把一些特殊的審美價值因素，甚至是一種形而上學性質帶出來，而此種形上性質的出現，則構成作品的頂點。⁶⁶這樣對作品形式層的更上一層超越，在司空圖，當是論詩的最高目標---「味外味」詩歌意境的追求。味外味有其理論的歷史淵源，古人將意象特徵概括為比興、諷喻、重旨、文外之旨等說，劉勰與皎然均言及。⁶⁷司空圖在前人的基礎上，有更創造性的引伸和發揮，「辨味」是其論詩的基本前題。⁶⁸

作為司空圖詩學理論的核心，味外味是一種比「味」更深微精妙與個性化，更抽象複雜的體驗與感悟，它有賴於主體對感官味屬領受的進一步超越。以詩句的形象而論，也就是對於景物之外的意境追求：

戴容州云：『詩家之景，如藍田日暖，良玉生烟，可望而不可置於眉睫之前也。』象外之象，景外之景，豈容易可談哉？然題紀之作，目擊可

⁶⁴ 參見李幼蒸：〈茵格爾頓的現象學美學〉，收錄於氏著：《結構與意義》，臺北，聯經出版社，1994年10月，頁89-98。此看法在《胡賽爾遺稿集》中也有相同的陳述，以繪畫為例，胡氏言：「在審美觀照中，我們並不是面對這些形象。我們所面對的是「形象中」所顯示的實在性，確切地說是「模仿出來的」實在性，也就是有血有肉的騎士等等。」（《胡賽爾遺稿集》第三卷，第269頁）引自金田晉，〈現象學〉一文，日·今道友信編，李心峰等譯：《美學的方法》，北京，文化藝術出版社，1990年6月，頁55-56。可見英加登對其師學說的繼承。

⁶⁵ 《文學的藝術作品》，頁291。

⁶⁶ 《認識》，頁62。

⁶⁷ 劉勰云：「隱也者，文外之重旨者也。秀也者篇中之獨拔者也。隱以複意為工，秀以卓絕為巧。」見周振甫譯注：《文心雕龍譯注·隱秀》，頁480。皎然《詩義》：「重意已上皆文外之旨，若遇高手如康樂公，覽而察之，但見性情，不睹文字，蓋詩道之極也。」許清雲，《皎然詩式輯校新編五卷》，臺北，文史哲出版社，1984年。

⁶⁸ 〈與李生論詩書〉文云：「文之難而詩尤難。古今之喻多矣，而愚以為辨於味而后可以言詩也。江嶺之南，凡足資於適口者，若人所以充饑而遽輟者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。彼江嶺之人習之而不辨也，宜哉。……近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。……倘復以全美為工，即知味外之旨矣。」《司空表聖詩文集箋校》，頁193-194。如陸機《文賦》云：「闕太羹之遺味，同朱紘之清汜。」郭紹虞：《中國歷代文選論著》，臺北，華正書局，1991年3月，頁141；鍾嶸：「干之以風力，潤之以丹青，使味之者無極，聞之者動心。」言五言詩是「眾作之有滋味者也」，言永嘉詩是「理過其辭，淡乎寡味。」《詩品》，頁19；劉勰言：「繁采寡情，味之必厭。」《文心雕龍·情采》，頁389-396。司空氏對味的重視超越前人，是明確的追求一種更具審美情趣的味外味。

圖，體勢自別，不可廢也。〈與極浦書〉⁶⁹

這就是主張詩歌意境的特質，是要在目擊可圖的直實描繪形象之外，要有象外之象，景外之景般的深遠情致。而此種超越性的要求，正是對詩歌理想價值--意境論主張的提出。

然而，這些作品的形上價值，如司空圖味外味的領會，是如何達至的？根據前文對英氏現象學美學主張的說明，以下將回到結合傳統詩學的意象、意境理論來審視。亦即說明主體意識如何透過意識的直觀，統合各品零散片段的意象(小意象約等於單位語詞，大意象對等於片段句義)；如何自作品所形成的圖象式外觀，與作品的廣闊留白點中，達至最終對整體詩境的領會。

(二) 由各別意象至整體詩境之展現

英加登的形上價值層，是奠立在四層次的結構上，那麼，司空圖《二十四詩品》中，對此超形質的味外味精神意境，其領略的基礎為何？在詩歌，當是奠基在許多複合並列的生動意象上。前已言及，詩品各品運用的意象，均具有形象化的特點，而這些生動的圖象化意象，以形象化手法表達藝術審美經驗的二十四種類型方式，是與現象學美學家從對經驗世界的事物各側面之描述，以呈現審美目標的途徑類似。它象徵相應的某種風格，創造出多樣地鮮明意境形態。詩品中，各品題目所用之詞語，雖有些是直承前人，但在繼承之餘也有創新的發明。不同於抽象的言詞訓釋，此是以象喻方式，暗示抽象的審美體驗與領悟。

清代文人對詩品的接受閱讀，亦說明此特點。許印芳即云：

嘗撰《二十四詩品》，分題繫辭，字字創新，比物取象，目擊道存。

〈二十四詩品跋〉⁷⁰

「目擊道存」，真確地說明詩品的特色是在於以藝術的物象，來表達審美的體驗，從對物象的揭示中，領悟到精神的內涵。此是二十四詩品泰半不使用論理語言剖析問題，反較多以類似現象學描述法中，強調對對象的具體側寫與呈現之緣故，蓋此便能使讀者自己去領悟，那難以用邏輯推論語所表述的抽象詩境與風格，此即是許印芳所云詩品「比物取象」之優勢。

另外，清代孫聯奎〈詩品臆說·自序〉亦言它是：「意主摹神取象。其取象明顯者，俯拾即是也」⁷¹；楊廷芝〈二十四詩品淺解·自序〉中更言：「以表聖指事類形，罕譬而喻，寄興無端，涉筆成趣。」⁷²可見一斑。雖然比與興各有不

⁶⁹《司空表聖詩文集箋校》，頁 215。

⁷⁰《詩品集解·續詩品注》，頁 10-11。

⁷¹《詩品集解·續詩品注》，頁 72。

⁷²《詩品集解·續詩品注》，頁 60。

同的著重點，然皆依託較為具體的形象，以作為被闡釋對象的解釋手法是一致的。依胡賽爾對意識分析的意見來看，這些較為具體性的形象性思維，之所以比較容易喚醒認識主體對經驗世界的具體感知，正是在於它是以直接對現象世界的具體描述為其準則的。

雖然形象性的喻擬有其歷史淵源，以此方法進行文學批評，也是古代文論常見的一種方式，然至唐代以此品題文學的方法更加盛行。⁷³司空圖這種對形體形質的翻上一層思考，是在吸取前人的精義下，將之引進詩歌理論加以大力突顯，使之更偏往超形體的精神面向。將唐前文學創作以形似為主，文學中的藝術直覺，尚處於不自覺狀態的情況加以轉變。其言：「意象欲出，造化已奇。」〈續密〉；「脫有形似，握手已違。」〈沖淡〉；其〈形容〉一品更直云：「離形得似」。⁷⁴另清代孫聯奎之闡釋：「似，神似，非形似也」句，然也是在「形」的基礎上之實踐。

此外，如何由這些直致所塑造的各別意象，達至整體詩境的掌握？如何由多層次的本體結構，跨越至對形而上價值層的領會？從解讀的立場來看，首先，特別強調讀者在作品的空白、與未定點之主動參與。前文提出，現象學文藝理論的觀點，是作品中存在有許多未能完全對應於所指涉的實存事物之未定點，須仰賴閱讀(含批評與鑑賞)者，以主動積極的態度去對作品的句子、事態等關聯物，加以融合、反思，進行不斷地交流、呈現與再交流，並最終達至對形式結構整體的超越。正如英氏所言：「要超出句子意義明確指出的種種細節，必須在許多方向補充所描繪的對象。」⁷⁵因此，詩歌意境的產生，須在創作者與閱讀者的共同努力下來完成。

其次，在爬梳閱讀者對作品形上價值的領會上，也必須落回至對作品的細部解讀，如前文所述的層次分析。然而，如何由小單位語義，擴大至對形上價值的掌握，傳統的意象說也可成為解說的憑藉。筆者以為，單位的小意象，近於英氏所言的單位語義，整句的詩意，則可代表較大的意象圖象，由此而開出往上的層進式解讀。

意境與相近詞意象究竟有何差別？一般而言，兩者的共同點均是在詩人「意」的統轄下，將對象予以主觀化。意象的「象」是指形象，而意境之「境」則是指境界。⁷⁶詩人的審美創造在睹物興情時，往往是由象入境的。意象的出現是意境

⁷³ 東晉詩人湯惠休已言：「謝詩如芙蓉出水，顏詩如錯彩鏤金。」周振甫譯注、鍾嶸：《詩品》，北京，中華書局，1998年2月，頁66。《南史·顏延之傳》亦載鮑照曰：「謝詩如初發芙蓉，自然可愛；君詩如鋪錦列綉，亦雕繪滿眼。」見《南史》武英殿本，臺北，藝文印書館，卷三四列傳第二十四，頁412。

⁷⁴ 引文分見《詩品集解·續詩品注》，頁26、5、31。

⁷⁵ 《認識》，頁40。

⁷⁶ 傳統中，象即是表意的。如王弼《周易略例·明象》言：「夫象者，出意者也，言者，明象

創造的一個中介環節，意境的完成是意象有機組合所致。一首詩的意境，可以由一個意象獨出，也可以是多層意象的疊加；意象有變形的特點，然意境卻並不隨之變形。⁷⁷

一個現象學部分與整體的關係，呈現循環不已的狀態法則，也可說明司空圖二十四品中，多項的各部分之並列意象，與其所顯現出來的，整首品類之主題意義，即整體意境，兩者間是形成循環不已的互涉聯繫關係的；不論是作者或是讀者，都在此活動中，達到對不可言傳的情思、或所感悟的境界之表達與體悟。⁷⁸這些都是從詩歌的形式基礎上向價值論的超越。

然須注意的是，由諸多部分的意象片段，到整體詩境的獲得，其方式是採用前述現象學所言之直觀能力，而非一般邏輯性的推理思維，並依此轉進於形上的藝道層次，產生不同的意境風格。鄭之鐘〈詩品臆說序〉所言：「然則二十四詩品，技也，而進乎道矣。」⁷⁹即是此意。最後，由於《二十四詩品》意境風格多達二十四種，故四庫館臣說它「諸體皆備，不主一格」，在鑑賞者心裡的想像中，也可被視為是藝術審美經驗的二十四種不同類型，展現了不同的美感經驗。

因此，司空圖意境論最後所欲達至的目標是，象外之象、景外之景、味外之旨與韻外之致的獲得，這些形象化的陳述，都有一個共通的形態，亦即對感官經驗之形象、景色、味覺、聲韻的超越，但這超越之境的獲得，卻也同時是建立在與經驗物質世界的密切聯繫上的，後者，反而是深刻領悟前者的不可或缺要素。這種要求，特別表現在詩品各品的豐富物象性呈現上，它也就是現象學中，認識對象的具體側面之述描，同時，也與傳統的意象說相類。再藉由人類的直觀認知能力，將眾多前者加以統合，以達到對抽象主題意涵詩境的體解。

而各單位意象之間，是無法加以切割而單獨品嚐的。傳統所言之情景交流，顯現出心物(主客)合一的境地，其作用機制，也可以運用現象學對意識的看法加以解釋。亦即我們認識事物的能力之識者，與所認識的對象--識之所對者，兩者關聯性的密不可分主張(心物在意識中成為不可分的關聯項)，是可以細致闡明這種心境與物境融合為一的現象。司空圖的意境論詩學主張，便在我們對《二十四詩品》作現象學意識層面的觀照下，有了一個較細膩的解析進路。對這種探討方

者也。盡意義莫若象，盡象莫若言。言生于象，故可以尋言以觀象，象生於意，故可以尋象以觀意。」見《周易略例》，《百部叢書集成》之五，頁10-11。

⁷⁷ 陳良運：《中國詩學體系論》，北京，中國社會科學出版社，2003年4月，頁264-287。

⁷⁸ 詮釋的循環，是由施萊爾馬赫(F. Schlegel, 1768-1834)引入的一個概念，原本指解釋中的整體與部分的關係。部分不能離開整體的理解，而整體亦不能沒有對部分的理解而獲得理解。所以，就文學的闡釋而言，一部作品的整體意義，要通過各別的詞和詞組的組合來理解，但各別詞或詞組的充分理解，又已假定已經有了整體的理解為前提。參見潘樹廣等：《古代文學研究導論—理論與方法的思考》，合肥，安徽文藝出版社，1998年6月，頁323。

⁷⁹ 《詩品集解·續詩品注》，頁69。

式的深入挖掘，或可提供中國文學印象式批評優點成立的一項詮釋依據。

六、結 論

本文以現象學美學家羅曼·英加登的文藝理論為主，溯及其師胡賽爾的主張，探察司空圖《二十四詩品》的相關問題，從幾項重要觀點出發分析其特質，初步獲得下列幾項結論：

以現象學的還原活動來看，《二十四詩品》至少有兩重還原，分別是其由詩學議論的詩論性質，返回到以詩歌本質為主的獨特表現方式。此是詩品的外圍還原，由此可清楚地看到其後設性，並凸出了它有別於論理邏輯的詩質語言風格。而第二層，是屬於細部的檢視，此是回歸到對二十四品各品的探討，本文即以英加登的四層次結構論加以說明。

此外，在實際對詩品各品的領略中，也有還原的作用發生。詩作中，司空圖將實際可感的山水實景，落實成作品中的生動意象，成為留存在作品裡，在我們實際解讀中的「意識中的呈現」；而讀者群再對此意識中的意象，作主動的積極閱讀，因此也能透過直觀的感悟，相對地還原到作者在經驗界鮮活的原初體驗。

有別於一般認識作用的意向性，文學活動中的詩人與鑑賞評論家，均同時運用了主體參與文藝活動中的純粹意向。在詩人，是藉此意向性的投射，將外在自然景觀的感悟，轉入對文本中生動意象的呈現；而於讀者，在詩作解讀時，也依賴對詩作的主動積極意向性投射，方能從作品中的各層次，以依序理解為始，進而達至對作品的完全解讀。其中，作品即成為雙方所共同意向的「主體間的意向性客體」，《二十四詩品》也可自此視角觀察之。

在詩學主體方面，英加登與胡賽爾的兩種說法並不矛盾，是可並行成為解釋作品的依據的，亦即現象學所強調的排除一切未經證實的猜想、成見的一般意識說法，並不會妨礙其回退到細部意識的意識界域說之成立。換句話說，從發生學的角度來看，一個人可以有意識的排除成見，但卻無法消除他所接受的時空背景之影響。藉由胡賽爾對意識界域的解釋，我們可以說明作者與閱讀者，其自身的涵養是可對作品的創造與判讀造成影響力。

因此，《二十四詩品》中那些雋永、含蓄、自然淡泊的詩境，究竟是道家自然天地間的和諧共振所致？抑或是禪家空靈意境之透顯？每一位讀者，也就依其意識邊緣所隱含的那些特殊境域，而作各自的解讀，顯示出知人論世或詩無達詁的現象了。後人對詩品各品分類性質看法的爭議，也可以此解釋。而英加登對作品本體的重視，除成為其與老師學說的差異外；也同時有限度的約束了讀者對作

品的無限具體化解讀，這是與接受美學的主張或有小別的。

對作品形式結構的現象考察，英加登分析了四層次，在一二層的單位字詞與語義間的關係是同時並起的，此於詩品各品當中均可找到例證，也是詩學的特質之一。且在英氏更高層次的，虛構外在的客體化再現層(類似於司空圖詩作中的意象層)，與僅能勾勒出外在真實形象的一個輪廓--圖式化觀相層(類似於由詩品每品中的各別意象，所組成的一個能表現詩主題的描述情節)，此由於只為真實經驗的「綱要架構」而已，故與前者同樣留有許多空白的不定點，能使閱讀者可憑己意予以聯想、充填之。

《二十四詩品》以四言簡言方式表述，加上所呈現的多是以自然美景為主的生動意象，故詩句裡的景觀，均形成一幅幅美麗的意象圖作，給讀者騰出許多填補的容量，形成詩歌意味深遠、蘊含無窮的創造空間。這些生動的意象，或單一或多重並置，在各品中自不同視角作切換式的呈現，使讀者感受到移步換形的鑑賞媚力，可說都形成其於詩歌形式上，進而翻上一層的形上價值，與詩歌終極美境--味外味獲得的基礎。

於詩作各別意象的呈現，與整首詩境的關係上，現象學部分與整體的聯繫，可以解釋兩者的互為循環現象，它們的關係可以是往返交流的；即對各別意象的領會，可以達至對主題意境的掌握；反之，若主體本身對題旨已有高度的感悟力，也將有助於對各別意象的理解。若將其擴大至對《二十四詩品》，各品間對文本總體意義的關聯說明上，也是有其解釋效度的。

其中，由作品基礎的分層結構，至作品本身的形而上意涵之獲得，以司空圖詩品來說，那些被清代文人所揭示的不必解、以不解為解，以及於不可解處以神遇而不以目視的閱讀法則，正是運用到胡賽爾所說的，意識對對象的直觀領會方式。藉此直觀，詩作中的許多生動意象，或與主題相關，或與主題的聯繫性不那麼明顯，然而，我們往往便可以將這些看似散亂的片段統疇起來，進而感悟、領會到更進一步的味外味形上詩境，即超越眾多意象上的詩質美境之獲得，此是英加登對形上價值層的揭示，也可說是《二十四詩品》被認為具有哲學高度的原因。

《二十四詩品》本屬後設性的文學批評理論，但因其形式的特殊，故可兼為詩作之鑑賞。其以形象性的象喻方式，做為詩學議論主張的表述工具、以非分析性的形象詩意美，表述屬於分析性的邏輯思維議論，此種兼有雙重的矛盾型態，往往是中國傳統印象式批評為人所質疑與反省的。然而，藉由若干現象學觀點的探察，即可將這些屬於興發式的特殊表意形態，其邀請讀者也一同進入“感通性”情境的特質予以揭露。因此，使傳統文批的優質特點重新為人所認識，現象學的闡解方式，或者是一個可以嘗試的進路！

參考書目

一、書籍部分

(一)《詩品》相關參考書目

- 二十四史,《舊唐書》武英殿本景印,臺灣,藝文印書館,卷一九〇。
二十四史,《新唐書》武英殿本景印,臺灣,藝文印書館,卷一九四。
二十四史,《南史》武英殿本景印,臺灣,藝文印書館,卷三四。
唐·司空圖、(清)袁枚,《詩品集解·續詩品注》臺北,河洛圖書出版社,1974年9月,臺景印初版。
陳國球導讀:《二十四詩品》,臺北,金楓出版社,1987年6月。
祖保泉:《司空圖的詩歌理論》,臺北,國文天地版社,1991年2月。
王宏印:《「詩品」注譯與司空圖詩學研究》,北京,北京圖書館出版社,2002年4月。
祖保泉、陶禮天箋校:《司空表聖詩文集箋校》,安徽,安徽大學出版社,2002年10月。
王弼《周易略例》:收錄於《百部叢書集成》之五,成大圖書館古籍室藏。
日·宏法大師撰、王利器校注:《訂補文鏡秘府論校注》,臺北,貫雅文化出版社,1991年12月。
許清雲:《皎然詩式輯校新編五卷》,臺北,文史哲出版社,1984年。
郭紹虞:《中國歷代文選論著》,臺北,華正書局,1991年3月。
周振甫譯注、鍾嶸《詩品》:北京,中華書局,1998年2月。
周振甫譯注、劉勰:《文心雕龍譯注》,臺北,五南圖書公司,1993年6月。
謝雲飛:《文學與音律》,臺北,東大圖書出版社,1978年11月。
陳仕華編:《詩韻集成》,臺北,學海出版社,1982年12月。
朱東潤:《中國文學史批評大綱》,上海,上海古籍出版社,1983年。
王易:《詞曲史》,臺北,廣文書局,1988年。
葉維廉:《中國詩學》,北京,三聯書店,1994年3月。
楊松年:《中國文學批評問題研究論集》,臺北,文史哲出版社,1994年5月。
葉桂桐:《中國詩律學》,臺北,文津出版社,1998年1月。
潘樹廣等著:《古代文學研究導論—理論與方法的思考》,安徽,安徽文藝出版社,1998年6月。
蔡英俊:《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題--「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》,臺北,臺灣學生書局,2001年4月。
陳良運:《中國詩學體系論》,北京,中國社會科學出版社,2003年4月三刷。
- #### (二) 現象學文藝理論
- ##### A 相關原典與譯著
- Herbert Spiegelberg 著、李良貴譯:《現象學史》,臺北,正中書局,1974年。
胡賽爾著,張憲譯:《笛卡兒的沉思》,臺北,桂冠圖書公司,1992年5月。
埃德蒙德·胡賽爾著,張慶熊譯:《歐洲科學危機和超越現象學》,臺北,桂冠圖

書公司，1992年8月。

胡賽爾著，李幼蒸譯：《純粹現象學通論》，臺北，桂冠圖書公司，1994年8月。

埃德蒙特·胡賽爾著，倪梁康譯：《邏輯研究—現象學與認識論研究》第二卷，第一部分、第二部分，臺北，時報文化公司，1999年12月。

羅曼·英加登著，陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》，臺北，商鼎文化出版社，1991年12月。

Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Trans. George G. Qrabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973. 《論文學的藝術作品》

B時人闡解著作

蔡美麗：《胡賽爾》，臺北，東大圖書公司，1990年3月。

李幼蒸：《結構與意義》，臺北，聯經出版社，1994年10月。

熊偉編：《現象學與海德格》，臺北，遠流出版社，1994年。

泰奧多·德布爾著，李河譯：《胡賽爾思想的發展》，北京，三聯書店，1995年4月。

倪梁康：《現象學及其效應》，北京，三聯書店，1996年3月。

洪漢鼎：《詮釋學—它的歷史和當代發展》，北京，人民出版社，2001年9月。

(日)·今道友信編，李心峰等譯：《美學的方法》，北京，文化藝術出版社，1990年6月。

鄭樹森編：《現象學與文學批評》，臺北，東大圖書公司，1991年4月。

王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》，臺北，東大圖書公司，1992年8月。

二、 期刊論文

陳尙君、汪涌豪：〈司空圖「二十四詩品」辨偽〉，收錄於《唐代文學研究》第六集，廣西，廣西師範大學出版社，1996年9月，頁581-588。

李祥林：〈《二十四詩品》是否係司空圖所作？〉，《成都大學學報》(社科版)，1998年第3期，頁52-62。

周甲辰：〈司空圖《二十四詩品》主旨辨析〉，《忻州師範學院學報》，第18卷第3期，2002年6月，頁19。

張少康：〈清人論司空圖《二十四詩品》〉文，《南陽師範學院學報》(社科版)，第1卷第5期，2002年10月，頁32-37。

聶春華：〈司空圖“象外之象”的思維模式及方法意義〉，《汕頭大學學報》(人文社會科學版)，第19卷第1期，2003年，頁32-37。

波蘭·羅曼·英伽登：〈藝術的和審美的價值〉，收錄於《文藝理論研究》，1985年3月，頁98-105。

英加登：〈藝術的和審美的價值〉，收錄於《文藝理論研究》1985年3月。摘譯《英國美學雜誌》，1964年7月號。

王又如：〈英加登現象學美學與文學理論的主要特色〉，《外國文學報導》，1987

年1月，頁1-22。劉昌元：〈殷佳頓的文學理論〉，《中外文學》，臺北，第14卷8期，頁66-76。

陳登：〈論羅曼·英伽登的現象學美學〉，《四川外語學院學報》，第 17 卷第 4 期，2001 年 7 月，頁 8-11。

章啓群：〈胡賽爾意向性學說與現象學美學〉，《北京大學學報，哲社版》，1994 年 2 月，頁 58-65。

林樹明、李豔：〈現象學批評在中國的傳播與影響〉，《貴州師範大學學報》(社會科學版)，2000 年 2 期，頁 69-74。

陳維振：〈從現象學的角度反思範疇和語義模糊性研究〉，《外語與外語教學》，2001 年 10 期，頁 59-61。

A Phenomenological Reading of The Twenty-four Poems — A Study from the Ingardenian Perspective

Chen Jia-Jing

Lecturer, Department of Center for General Education, Southern Taiwan University of
Technology

Abstract

Through the phenomenological reduction, we can discern that The Twenty-four Poems are metapoems, which is a poetic critique on poetry. Edmund Gustav Albrecht Husserl's intentional analysis of consciousness explains the subtle psychology of the subjects in the processes of writing and reading. In this circumstance, the poem is the intentional object of the subjects. In addition, in light of Roman Ingarden's theory of individual stratum, the imagery and conception in every poem in The Twenty-four Poems, no matter read individually or as a part of the whole, manifests the central idea consistently and harmoniously. The phenomenological interpretation, which describes the ordered manifolds of the object that are synthesized through intuition, not only provides us with a microcosmic comprehension of the poem and a dialogue between the traditional study of imagery and theories on artistic conception, but also justifies some scholars in Ching dynasty who insisted the principle of "understanding without understanding." Finally, Husserl's theory of consciousness field reminds us of the characteristics of the precomprehension of the poetic subjects—the poet and the reader. Ingarden's postulate of "places of indeterminacy" emphasizes the active role that the reader should take. Accordingly, the roles of the poet and the reader overlap, and the reader has more freedom in his interpretation and appreciation of poetry.

Keywords : The Twenty-four Poems poetic phenomenology intentionality
intuition of individual stratum covert meaning image
artistic conception theory intersubjectivity poetics