

南 華 大 學

文學研究所

碩士論文

《幽夢影》美學之建構與研究

——兼論《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點

The Construct and Research of *Quiet Dream Shadows* Aesthetics

--And The Impact on New Viewpoints of Chinese Modern Poetry

研 究 生：李嘉華

指導教授：翁文嫻先生

中華民國 93 年 12 月 20 日

南 華 大 學

文學系

碩 士 學 位 論 文

之

(幽夢影)美學建構與研究

研究生：李嘉華

經考試合格特此證明

口試委員：

許益源
鄭季雅
吳文雄

指導教授：吳文雄

所 長：陳章錫

口試日期：中華民國九十三年十二月二十日

論文摘要

本篇論文以清朝張潮所著清言小品《幽夢影》為出發點，根據《幽夢影》提出的觀點，以及《幽夢影》本身書寫的創作模式，建構出一套美學體系。經過建構和論證後，得以將此一美學運用在華文現代詩的評鑑和賞析上。

本篇論文共分五章：第一章緒論略述研究動機、範圍及方法；第二章《幽夢影》的「神用」美學，筆者將《幽夢影》的觀點與創作成果加以整合爬梳，標舉其特殊的藝術形神觀，為其建立《幽夢影》的「神用」美學，以「神」為元範疇，以「才」、「情」為基本範疇，下有由情所衍生的「真」，由才所衍生的「趣」，以及兼具才情的特殊美感境界「韻」等派生範疇。美學體系建立之後，再由《幽夢影》本身的創作成果，指出利用「神用」美學形神觀創作的實踐方式乃「用其神，變其形」。分析這些方式可歸納出三種變形模式：「纏——形質性變形」、「練——功能性變形」和「隱——隱微性變形」。第三章《幽夢影》美學的生命座標，承襲第二章建構的美學體系，在審美時空、讀者反應和人生價值三方面加以論證，闡述《幽夢影》美學的意義。第四章《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點，以《幽夢影》美學中的「神用」形神觀探索現代詩在意象經營方面的成就；以生命座標的審美時空觀處理現代詩在時空感知方面的特點。第五章結論則綜合前述各章成果，並提出對未來的展望。

【關鍵詞】：清言、張潮、幽夢影、現代詩

《幽夢影》美學之建構與研究

——兼論《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點

目錄

第一章緒論 -----	1
第一節 研究動機-----	1
第二節 研究範圍與方法-----	2
第二章《幽夢影》的神用美學 -----	6
第一節 中國傳統審美思想中的形神觀-----	7
(一) 形神觀的萌生——以《莊子》為主要觀察重點-----	7
(二) 形神論涉進中國美學——顧愷之的繪畫理論-----	15
(三) 形神關係在中國美學領域的發展-----	23
第二節 《幽夢影》的神用美學-----	39
(一) 「神用」的出處原意與立論基礎-----	40
(二) 神用之開展原理——用一己之神，藉才情引力，達世界乾坤-----	48
(三) 《幽夢影》神用美學之創作實踐成就：用其神，變其形-----	60
小結-----	76
第三章《幽夢影》美學的生命座標 -----	78
第一節 《幽夢影》世界的審美時空座標-----	78
(一) 直盪氣機的時間審美-----	79
(二) 橫涉心物的空間審美-----	86
(三) 經緯交疊的時空共感-----	94
第二節 《幽夢影》體例的閱讀迴響空間-----	98
(一) 附和壯勢的齊奏-----	100
(二) 闡明深意的伴奏-----	104
(三) 交相輝映的重奏-----	107
(四) 異議作新的犯調-----	110
(五) 不受預期的走音-----	115
第三節 《幽夢影》信念的人生價值取向-----	118
(一) 「人須求可入詩」：美的人生價值掩蓋了善的人生價值-----	119
(二) 「假使夢能自主」：個人美感體驗擴大為抽象普遍原則-----	124
小結-----	129

第四章《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點-----	130
第一節 形象思維的重探-----	130
(一)「纏」的旋變-----	131
(二)「練」的力勁-----	141
(三)「隱」的幽微-----	148
第二節 時空關係的重整-----	153
(一)空間重整，詩意運作創生-----	153
(二)時間重整，詩意牽動呼應-----	157
小結-----	164
第五章結論-----	165
第一節 本篇論文的成果總結-----	165
第二節 本篇論文的未來展望-----	166
參考書目-----	168

第一章 緒論

第一節 研究動機

本篇論文以《幽夢影》美學之建構與研究為題，並且兼論《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點，研究動機其實是多方面的，但仍以下列幾點為主要動機：

（一）選擇美學建構的動機，在於現代文藝創作美學理論的不足。

雖然八零年代大陸有所謂的「美學熱」¹，出版了許多美學著作，但是有半數以上是對中國古典文化的美學匯整。雖然這些美學著作能跳脫以西方文化為主的模式，建立屬於中國文化自身的美學體系，但是這樣的工作主要是對古典美學理論的「照著談、跟著談」，很少有「接著談、對著談」的開創性²。或許美學界正忙於與西方美學分庭抗禮，或許美學界忠於對古典文化的崇敬。但是當中國每一個朝代都有著自身的文藝創作美學理論，如清朝詩學即有「格調說」、「性靈說」及「神韻說」等理論，而現代的美學界卻疏於在這一方面努力，殊為可惜。因而筆者企圖在論文中建立起一套可運用於文藝創作與批評的美學理論，作為漢語文化美學的養分之一。

（二）選擇《幽夢影》的動機，在於其獨特美學價值至今尚未完全被開顯。

《幽夢影》獨特的內涵及體例，不僅在同類清言作品中有其特殊性，在整個中國文學著作亦呈現不同的風貌。根據筆者苦心鑽研，發現其中有許多被忽略的美學價值，蘊藏於美感經驗及創作實踐中，這些美學價值至今仍深具意義，但卻因為《幽夢影》未有自覺地將其系統化而尚未被開顯。於是筆者以個人體悟及現

¹ 在著作方面，如李澤厚和高爾泰的美學新論風靡於文化界和高校；在研究方面，美學也成為大學裏的顯學，上海復旦的蔣孔陽、山東大學的周來祥、人民大學的蔣培坤、北京大學的樂黛雲等，都是八十年代身為大學教授的知名美學家。此外，對於之前被打壓的美學家朱光潛和宗白華，其美學舊著也得以重見天日，顯示了美學風潮的熾熱。

² 此處借用林安梧對二十一世紀人文發展的期待感嘆之語。林安梧說：「我覺得廿一世紀的人文精神，如果從漢語系統來展望，必須要有個對話主體的角色。這些年我感受相當深的是，我們一直是『照著談、跟著談』，不太有能力『接著談、對著談』」。見林安梧〈「存有三態論」與廿一世紀文明之發展——環繞「存有」、「場域」與「覺知」三概念的展開〉，《鵝湖》28卷8期，頁19。

代美學資源，爬梳其觀點、實踐及體例，企圖建立一套跨越時代限制的《幽夢影》美學。這美學並非是對《幽夢影》的照著談，而是接著談，以時代的後設眼光補充其內涵。因此，筆者所謂的《幽夢影》美學，並不侷限於張潮《幽夢影》一書裡提出的美學觀點，而是筆者從《幽夢影》中體悟而成的美學體系。當此美學完備後，有朝一日若能將其書名號去除，讓《幽夢影》美學不再是《幽夢影》的美學，而成為一專有名詞「幽夢影美學」時，這才表示此一現代的美學才被建構完全。本篇論文便是朝此一方向努力。

（三）選擇現代詩，是美學實踐的初步嘗試及文學研究者貫通古今的挑戰。

至於選擇華文現代詩作為《幽夢影》美學建構之後，探索現代文學的初步嘗試對象，原因除了個人長期對現代詩的旨趣，更由於華文現代詩在某些表現上往往有著驚人卻尚待闡釋之處，需要一種深入作品內部精神的作品分析，而筆者所建構之《幽夢影》美學適可與這部分接軌，如形象思維的重探，以及時空關係的重整。此一嘗試也證明《幽夢影》美學並非清代古董，那獨特的美學養分，若能深入每一時代的文藝土壤，必能使藝術的花卉更加盛開。事實上，當筆者閱讀《幽夢影》之時，感覺其文字間的撞擊力度，形象的自由揮灑，與現代詩有著某些相通的原理，兩者的內在都有著驚人的湧動。只是許多人往往惑於語言表象，或礙於文學史脈絡，反而阻礙了對作品最基本的感知與開發。藉著這篇論文，筆者也揭示一種貫通古今的文學感知，如此才是對古典文學最適當的致敬方式，也是身為文學研究者應當攀爬的高度視野。

第二節 研究範圍與方法

由於在本篇論文之前，《幽夢影》美學尚未被建立，因此建立美學體系和界定研究範圍成了首要任務。筆者認為，做為一個文藝美學，應有本體論、認識論和創作論。本體論在於美學的原理和根源從何而來？此美學的體系範疇為何？認識論在於美學如何去產生美感經驗？根據哪些標準？創作論在於此一美學能給

文學創作何種啟發？能提供何種文術？

一般學位論文為強調其問題意識，選定某個理論或專書為研究對象時，可以針對其背景、內容和發展作為研究範圍。然而本篇論文的難度在於：研究對象「幽夢影美學」本身需要研究者自己先加以建立（《幽夢影》一書是筆者《幽夢影》美學的出發點，而非範圍）。因此本篇論文的研究範圍隨著《幽夢影》美學的建立而不斷擴大，在本體論方面，為建立《幽夢影》美學的核心原理「神用」，研究範圍為所有可和《幽夢影》對比或連結的形神觀；在認識論方面，也對所有時空的美感經驗加以考察；在創作論上，則以現代詩為對象。舉凡相關之美學問題，皆是本論文的採用探討範圍。這使得本篇論文和筆者所提出《幽夢影》的書寫方式時相同，並非在寫一本書，而是在創生一個宇宙，從內在之本體至外在物象之規律，範圍不斷擴大。但基本上仍依循「本體——認識——創作」的美學架構，由原理到作用不斷建構，顧及美學的各個層面。建構之後，再展開一般論文的研究，對已經合法建構的研究對象，以歷時性、共時性的對照和深入的探索，完成研究的成果。

也因此，本篇論文的研究方法和一般學位論文有極大的差異，無法輕鬆地固守某一研究範圍，而是必須不斷努力拋出問題，努力加以解決。或許這樣乍看之下看不出問題意識，不明白本篇論文是要解決哪個問題。但是一般論文的問題意識是建築在對學術真實的探究上，而筆者希望本篇論文能直接從探究的根源出發，不是尋求研究對象，而是開創研究對象，跳脫一般論文的格局。達到文學意識的根源，這才是文學論文書寫的初衷。

儘管本論文在建構美學架構的過程中，不會也無法固守特定的學術領域和學科，然而以《幽夢影》為圓心，以華文現代詩為圓周，試圖為筆者所謂「幽夢影美學」畫出一圓，《幽夢影》和華文現代詩即成了此圓中最確切的範圍。筆者在此有必要先界定此範圍。本篇所使用的《幽夢影》版本，參考自清代以降的各版本：

1.世楷堂刊本《昭代叢書·別集》一卷本，道光二十九年。

- 2.《古今說部叢書》兩卷本，宣統三年。
- 3.林政華評註《幽夢影評註》，板橋，駱駝出版社，1997。
- 4.馮保善注譯《新譯幽夢影》，台北，三民書局，2002。
- 5.謝芷媿注《幽夢影》，台南，文國書局，1995。
- 6.呂自揚眉批編注《眉批新編幽夢影》，高雄，河畔出版社，1999。
- 7.周慶華導讀《幽夢影》，台北，金楓出版社，1990。
- 8.林語堂英譯《幽夢影》，台北，正中書局，1999。

當中錯漏衝突之處，即依照各本加以互相補正；句讀標點乃是筆者依照文意所加。《幽夢影》各本則數不一，有二零二則至二一九則不等，其中文國書局、三民書局等幾個版本將其則數定為二一九則，編排恰當，筆者從其分則。又高旂璐碩士論文《幽夢影研究》附錄也定其則數為二一九則，並綜合版本而增補眉批³，筆者亦有參考其編排。因此，本篇論文引用《幽夢影》原文，皆不另注出處。至於華文現代詩之範圍，既是以「華文」為觀察對象，故不限於台灣詩壇之作品，也包括大陸、東南亞、歐美地區等華文書寫而成之新詩。儘管無法完全讀遍全球不停推陳出新的華文詩作，每一地區的詩作又不皆能引為本篇論文的詩例，然而對於此一範圍的吸收與接納，方能使研究對象更加完整而具代表性。

最後在研究範圍及方法上，仍有一補充說明之處，便是本篇論文對於《幽夢影》其人其書的考據與介紹，若與美學角度無涉，將不在論文中著墨費力。其原因並非筆者對此一工作的輕忽或不屑，一方面本篇論文的研究方向不在《幽夢影》的章句訓詁與歷史考察，而是在於從《幽夢影》中建立一套美學體系，因此志不在此；另一方面，在筆者之前，目前學界對《幽夢影》的研究中，有兩篇已完成之學位論文皆是以《幽夢影》為研究對象。一是黃文星的碩士論文《《幽夢影》修辭藝術研究》，二是高旂璐的博士論文《幽夢影研究》，兩者皆對《幽夢影》作者生平和時代背景有所考察⁴，尤其高旂璐之論文對張潮的家世背景、交遊狀況、

³ 見高旂璐《幽夢影研究》，國立彰化師範大學碩士論文，2002年9月。

⁴ 見高旂璐《幽夢影研究》，同註3，頁15至頁124；黃文星《《幽夢影》修辭藝術研究》，南華

著作介紹皆有前所未見的深入探討，對於《幽夢影》的版本考據和體例分析也頗精細。張潮的生平資料一向少見，而高旂璐已在有限的資料中做出最大的歸納和推敲，在新的相關史料問世之前，筆者無意在考據上重複高旂璐的研究成果，而是尊重前人研究成果，並站在此一基礎，往新的研究課題達到獨特的開創，完成筆者在學術研究上「接著談、對著談」之自我期許。

第二章《幽夢影》的「神用」美學

在中國審美思想中，除了觀照審美對象之「形」，還強調對「神」的掌握，這成為中國審美思想的一大特色。儘管各朝各代學者文人對「神」的見解有所殊異，但是神的存在一直沒有從文藝觀中抹除，在除了可被感官覺知的形之外，另構一美感交盪的空間。

張潮在《幽夢影》一書中也注意到物除了「以形用」之外還可「以神用」，因此提出了「神用」一詞加以論述。雖說張潮提出「神用」的觀念是一種對物的觀照角度，並非專指文藝審美而言，但是在《幽夢影》一書中，確實多處可見張潮以創作呈現出一種以物我交互之神來塑造天地萬物之形的觀念，可說是以文學創作實踐自身提出的「神用」觀，使「神用」具備了美學上的深度。以文藝美學的標準來看，《幽夢影》的「神用」要成為一美學觀念，所欠缺者僅是正名與理論系統的建立。若只因張潮並未正式提出「神用」可作為文藝美學觀念被觀察並實踐，或只因《幽夢影》一書未曾對「神用」觀進行理論上的架構，就粗心忽略「神用」觀念的美學意義和張潮在《幽夢影》中對於「神用」的實踐程度，如此必然錯失《幽夢影》在美學上可供思考的廣大層面，也錯過了文藝創作中可能增加的深度——尤其是架構其神用觀之後，再回頭看待與神相對的另一概念「形」，將會映照出更多可供延展的文學觀點，此種觀點甚至可以從遠古的形神論下達至現代文學創作的效果，為中國審美思想再添一承先啟後的視野。

於是筆者透過整理中國審美思想的形神觀，藉以突顯出《幽夢影》中神用觀念的意義，並對《幽夢影》的神用觀念加以論述和擴充，企圖透過這一連串的研究方法，在美學意義上建立《幽夢影》的神用美學之理論體系，以達到發揚古人卓見的成果；並企圖在神用美學建立後，以此角度觀照神用美學在文學創作中實際引起的影響，探索現代創作中透過神用而達到形變的奇妙思維。

第一節 中國傳統審美思想中的形神觀

(一) 形神觀的萌生——以《莊子》為主要觀察重點

在討論「神用」前，先回顧中國傳統審美思想的形神觀裡，是如何看待並解釋「神」以及相對的另一概念「形」。

早在先秦兩漢時，已有一些思想著作分別論到形與神的概念，不過其中較突出地將形和神作為兩個相對概念建立形神論的，是先秦的《莊子》和漢初的《淮南子》。其他經典雖也數次提到「神」或「形」，卻鮮少並舉相對的意涵。如王弼本《老子》七次提到神的概念，但是《老子》的神並非指稱與形相對的概念，而是代表神聖崇高的形容詞或非人的鬼神，前者如二十九章「天下神器，不可為也，不可執也」¹，後者如三十九章「神得一以靈」、「神無以靈，將恐歇」²。又如經過儒家思想建構的《易經》經傳，書中提到神的次數更多，但也不是和形相對的概念，而是摻雜了鬼神³或陰陽奧妙作用⁴之意；不過《繫辭》裡以「陰陽不測」的奧妙變化來形容神的特質，並屢屢用「神明」一詞來代表人類奇妙的智慧或精神作用⁵，雖然沒有明確提出形神論，卻為神的特質作了某些闡釋，對於日後學

¹ 見陳鼓應註譯《老子今註今譯及評介》台北，商務印書館，2001年11月三版2刷，頁164至167。陳鼓應在此譯「神器」為「神聖的東西」，又引《文子》轉引《老子》曰「天下大器也，不可執也，不可為也」，可見「神器」亦作「大器」，「神」字在此兼有偉大崇高之意。

² 同註1，頁196。此外在《老子》第六十章「其鬼不神」之「神」字亦可解為神靈鬼神一類，但就算此處「神」字依范應元說釋意為「伸」，仍可理解成伸展神力，類似前述「偉大崇高」形容詞的動詞用法。無論何者，都不出筆者所提《老子》書中神字的兩種意義，故和形神相對的觀念無涉。

³ 神字作鬼神之意如《易·謙卦》象曰「鬼神害盈而福謙」；又如《易·繫辭上》「是故可與酬酢，可與祐神矣」雖鬼神兩字未連用，但神字亦為鬼神之意。見李道平撰《周易集解纂疏》，北京，中華書局，1998年初版2刷，頁193及頁587，本章引用《易經》經傳原文，如無另註出處，皆據此版本。值得注意的是，《易經》雖摻雜鬼神信仰，但其中的鬼神也融合了宇宙陰陽神力的代表，不能僅以人格鬼神視之。

⁴ 如《易·繫辭上》「陰陽不測之謂神」。附帶一提，《繫辭》裡的「神」字作為奇妙、神奇等形容詞意義時，常會因為後文所連用之字而擴大意涵，如《繫辭上》「神武」即跨越字面神妙威武之義，以其陽剛特性成為乾卦的代稱。

⁵ 「神明」一詞為道家各派所習用。無論莊子學派、稷下道家或黃老學派均喜用「神明」，以它形容人的智慧或精神作用，有時擴大而為一種天地精神。《繫辭》使用神明概念，襲自戰國中期道家作品，荀子亦然。見

者理解形神關係，有一定的貢獻⁶。另外《列子》有一些關於「形」的零星論述，也間接觸及形與神的關係探討⁷，但是在先秦諸子百家思想當中，最早真正將形神對舉，提出完整形神觀念的，應該還是《莊子》。雖然部分學者指出《莊子》的形神論尚不具系統，且先秦思想中形神論的淵源應推至《管子》⁸；但是筆者從思想的內容和影響來衡量，《管子》並未如同《莊子》明確將形神對舉⁹，加上《莊子》對後世形神論（尤其是本篇論文關注的審美思維和藝術創作部分）影響大過於《管子》¹⁰，故筆者仍將《莊子》視為先秦思想中最早真正將形神對舉，提出完整形神觀念的著述。

因此，筆者將《莊子》的形神論作為本節起始的主要觀察重點。要論述《莊子》的形神觀，除了從載有形神二字的言論中觀察《莊子》的形神特質，還需要從整個《莊子》思想體系出發，找尋支撐其形神觀的立論背景。

本篇論文至今尚未論述形神的定義，因筆者希望能實際透過對最早提出完整形神論的《莊子》的文本勘查，進而據地推論《莊子》對形神的定義。在《莊子·在宥》裡，黃帝向廣成子求問治國至道，卻遭到廣成子奚落，認為黃帝所追求者乃「物之質」，一心求治天下而其心翦翦，不足以語至道；黃帝退而修身閒

⁶ 晉朝韓康伯在注釋「陰陽不測之謂神」時，已經意識到此處可以承接形神論的問題：「神也者，變化之極，妙萬物而為言，不可以形詰者也，故陰陽不測。」韓康伯掌握到相對於形，神的屬性是變化至極而難測的，所以提出「不可以形詰者也」。這反映了晉朝對於形神殊異的部分觀念。見註3，頁562引韓康伯注。

⁷ 《列子·天瑞》：「夫有形者於無形，則天地安從生？故曰：有太易，有太初，有太始，有太素。太易者，未見氣也；太初者，氣之始也；太始者，形之始也；太素者，質之始也。」此處論萬物化生之理，對於萬物之形的誕生提出解釋，在解釋的同時也等於提出一套從神到形的氣化層次，形甚至還可以細分為可供分別的「形」跟有具體特性的「質」。見《列子》，台北，時報文化，1998年四版2刷，頁210。

⁸ 劉見成在〈中國哲學中之形神論及其問題〉一文中，根據張岱年《中國哲學大綱》和《中國大百科全書·哲學卷》的觀點，將形神論的導源推至《管子》一書，並認為莊子對形神問題雖提出一些觀點，但還不算是有系統的論述。見劉見成〈中國哲學中之形神論及其問題〉，收於《中國文化月刊》，1994年11月，頁77。

⁹ 若要說得更準確，《管子》的形神思想其實是氣論思想，書中可以視為形神相對的，其實是「精氣」和「身」的關係。《管子·內業》主張「身者，氣之充也」、「四枝（肢）堅固，可以為精舍」，並在書中屢屢提及「有氣則生，無氣則死」的觀念。見楊家駱主編《管子校正 商君書解詁》，台北，世界書局，1981年5月5版，頁270。

¹⁰ 如徐復觀所言：「老、莊思想當下所成就的人生，實際是藝術地人生；而中國的純藝術精神，實際係由此一思想所導出。所以在莊子以後的文學家，其思想、情調，能不霑溉於莊子的，可以說是少之又少；尤其是在屬陶淵明這一系統的詩人中，更為明顯。」見徐復觀《中國藝術精神》，台北，台灣學生書局，1998年5月初版12刷，頁47至134。

居三月後，再訪廣成子求問治身至理，得到廣成子的讚揚與回覆：

廣成子蹶然而起，曰：「善哉問乎！來，吾語女至道。至道之精，窈窈冥冥；至道之極，昏昏默默。無視無聽，抱神以靜，形將自正。必靜必清，無勞女形，無搖女精，乃可以長生。目無所見，耳無所聞，心無所知，女神將守形，形乃長生。慎女內，閉女外，多知為敗。我為女遂於大明之上矣，至彼至陽之原也；為女入於窈冥之門矣，至彼至陰之原也。天地有官，陰陽有藏。慎守女身，物將自壯。我守其一，以處其和。故我修身千二百歲矣，吾形未常衰。」¹¹

此處形神並舉，不但將形與神看作相對的概念，且認為兩者有著牽連和影響。然此處所謂形神究竟是何涵義？我們可從這段引文所呈現的形神特質，去探索《莊子》形神之涵義。形的概念較易理解，由於廣成子的這番話是扣緊治身，可看出此處的形是指形體。當然，《莊子》論述的形不僅限於人的形體，形的外延可擴至世間一切有色有質之物，正所謂「萬物以形相生」¹²，形構成萬物之差別，《莊子》書中的形包括健全或殘缺的人形¹³，生長或死亡的禽獸之形¹⁴，還延伸至聖人企圖匡正的天下之形¹⁵，極大（莊子否認有所謂的「最大」）的形甚至包含整個天地¹⁶（然而這種種形構的差別，在莊子眼中是可以被消解的，要了解這種消解的可能，必須先理解莊子的宇宙論，詳後）。至於和「形」相對的「神」，含意究竟為何？很顯然地，此處的神並不是上帝或鬼神等異於人類的生命，不是孔子所謂「敬鬼神而遠之」的鬼神，如果是鬼神，相對的概念就不是「形」而是「人」，而且也沒有可被人類修持而用以正形的可能。綜合「守形」、「抱神」等論調透露

¹¹ 見葉玉麟編譯《莊子新釋》，台南，大夏出版社，1998年二版，頁136。

¹² 《莊子·知北遊》，同註11，頁282。

¹³ 如《莊子·德充符》所謂「道與之貌，天與之形」即是指人類之形貌。見註11，頁76。由此亦可知《莊子》主張天道有創生之作用，所有的形皆由內在不可見的道產生。錢澄之認為此處之天與道為氣之號名，見錢穆《莊子纂箋》，台北，三民書局，1981年三版，頁46引錢澄之說。

¹⁴ 如《莊子·德充符》所謂「所愛其母者，非愛其形也，愛使其形者也。」文中之形即是指死去的母豬之形。見註11，頁72。

¹⁵ 如《莊子·馬蹄》「及至聖人屈折禮樂，以匡天下之形，縣跂仁義，以慰天下之心，而民乃始踈跂好知，爭歸於利，不可止也。此亦聖人之過也。」見註11，頁119。

¹⁶ 《莊子·則陽》「是故天地者，形之大者也；陰陽者，氣之大者也。」見註11，頁364。

出的線索，可知莊子所言之神有著幾個特點：守於形體而不外馳，可以被人的內在所掌握，並且能對形體產生影響。根據上述幾項「神」的特點，再參照《莊子》的思想體系，及《莊子》書中「神」字的使用方式與行文脈絡，可以得知：莊子所謂和「形」相對的「神」，是指符合生命變化，並支撐形體運作的精神。

以下即以《莊子》的思想體系和行文方式來論證筆者對《莊子》「神」之定義。先看《莊子》思想體系中如何看待宇宙萬物的生成：

泰初有無，無有無名。一之所起，有一而未形。物得以生，謂之德；未形者有分，且然無間，謂之命；留動而生物，物成生理，謂之形；形體保神，各有儀則，謂之性；性修反德，德至同於初。（《莊子·天地》）¹⁷

氣變而有形，形變而有生。（《莊子·至樂》）¹⁸

精神生於道，形本生於精，而萬物以形相生。（《莊子·知北遊》）¹⁹

《莊子》認為宇宙間每個個別的形體和生命都來自於無為無形的道，萬物皆由道化生，隨著化生的階段不同，中間或曰精，或曰神，或曰氣，組成天地萬物之形，形體以各種儀則保全精神，形成萬物之性。姑且不論精、氣、神之間差別究竟為何，單以道和物的關係來看，精神等無形者是依道的規則組成形體，如果物體和精氣神皆包含於道中，正所謂「精神生於道」²⁰，那麼我們可以說：精神不僅依道的規則組成物之形體，且是道在形體內部的體現。形體也透過保全精神，而不離於道之規則。若我們參照前註錢澄之所言，將《莊子》的「天」或「道」視為「氣之號名」，那麼《莊子》所強名的宇宙根源「道」可以視為氣之本，道生成精神化為形體的過程可視為氣之用，如此一來，一個萬物同源、形神轉化的氣化宇宙論儼然成形²¹。

¹⁷ 同註 11，頁 150。

¹⁸ 同註 11，頁 221。

¹⁹ 同註 11，頁 282。

²⁰ 錢澄之曰：「一陰一陽之謂道。天與道，所以為氣者之號名也。」見錢穆《莊子纂箋》，台北，三民書局，1981年三版，頁46引錢澄之說。筆者認為錢澄之的說法不見得完備，但《莊子》一書屢屢透露「道不可言」、「道不當名」的觀念，若太過執著於《莊子》書中氣與道的名稱差別，粘滯於文字而不知隨說隨掃，實有違《莊子》意旨。因此，若將道、天、氣等名詞看做創生原理的體與用，則錢澄之以氣統攝創生原理體用的說法，亦有助於觀念的釐清。

²¹ 此處需要從中國元氣論的哲學概念，以及筆者依循《莊子》意旨活讀《莊子》一書的方式加

明白《莊子》思想體系的氣化宇宙論，就可以理解莊子所謂和「形」相對的「神」，為何是指符合生命變化，並支撐形體運作的精神了。前面提到和「形」相對的「神」具有三個特點：守於形體而不外馳，可以被人的內在所掌握，並且能對形體產生影響。將這些特點對照《莊子》的思想體系中，就可以得到相符的印證。由於《莊子》認為萬物形體出自無為無形的道，從無形轉換到有形，經歷著氣之聚散，也就是以精神為中介，精神當然守存於形體之中；既然精神同時是形體的來源和成分，那麼當然能對形體產生影響；既然《莊子》的氣感觀能對精神加以論述，並提出許多藉追求精神以契合天道的主張²²，那麼由此得知，莊子認為精神可以被人的內在所掌握，透過這種獨特的掌握方式，達到形精不虧的層次，進而合於天倫。

以上透過《莊子》的思想體系，理解「神」的定義，並印證「神」的特點。若參照《莊子》書中「神」字的使用方式與行文脈絡，可以對「神」與「形」產生更清晰的理解。《莊子》書中有許多形神相對的例子：

抱神以靜，形將自正。（《莊子·在宥》）²³

女神將守形，形乃長生。（《莊子·在宥》）²⁴

形體保神，各有儀則，謂之性。（《莊子·天地》）²⁵

汝方將忘汝神氣，墮汝形骸，而庶幾乎！（《莊子·天地》）²⁶

上神乘光，與形滅亡，是謂照曠。（《莊子·天地》）²⁷

以闡述。陳竹在《中國古代氣論文學觀》一書中將元氣論的哲學理論架構分為「氣本觀」、「氣化觀」和「氣感觀」三大部分。氣本觀即以氣為造化之本，氣化觀即包括一切物質型態的一切變化形式，氣感觀即自然感應的理論觀念化。見陳竹《中國古代氣論文學觀》頁 11 至 19。筆者認為，若不強分《莊子》書中天、道、精、氣、神等抽象名詞的差別，而以元氣論的哲學理論架構來看，《莊子》的「道」與「精、氣、神」其實互為體用，「自本自根，未有天地，自古以固存」的造化根源「道」可視為氣之本，道生成精神化為形體的過程可視為氣之用。筆者所謂氣之本即是根據中國元氣論哲學的氣本觀，氣之用即是根據中國元氣論哲學的氣化觀，而《莊子》論述氣之本、氣之用時反映出了中國元氣論哲學的氣感觀，因此筆者認為《莊子》具備了元氣論的哲學概念，其論述已升到氣化宇宙論的層次。

²² 如《莊子·天地》：「執道者德全，德全者形全，形全者神全。神全者，聖人之道也。」見註 11，頁 154。

²³ 見註 11，頁 136。

²⁴ 見註 11，頁 136。

²⁵ 見註 11，頁 150。

²⁶ 見註 11，頁 154。

惛然若亡而存；油然不形而神；萬物畜而不知：此之謂本根，可以觀於天矣！（《莊子·知北遊》）²⁸

莊子聞之曰：「今人之治其形，理其心，多有似封人之所謂：遁其天，離其性，滅其情，亡其神，以眾為。」（《莊子·則陽》）²⁹

以上數例除了在思想上論述形神之間的關係外，還可看出在行文上「神」字可和「氣」字連用（如「忘汝神氣，墮汝形骸」）以及和「心」字等量齊觀（如則陽篇謂「理其心」不可「亡其神」）。如果遍觀《莊子》，更可發現和「形」相對的字眼除了「神」之外，尚有「精」、「心」等字，且其用法和「神」如出一轍：

形莫若就，心莫若和。（《莊子·人間世》）³⁰

固有不言之教，無形而心成者邪？（《莊子·德充符》）³¹

且彼有駭形而無損心，有旦宅而無情死。（《莊子·大宗師》）³²

胥易技係，勞形怵心者也。（《莊子·應帝王》）³³

屈折禮樂，以匡天下之形，縣跂仁義，以慰天下之心，而民乃始踳踳好知，爭歸於利，不可止也。此亦聖人之過也。（《莊子·馬蹄》）³⁴

無勞女形，無搖女精，乃可以長生。（《莊子·在宥》）³⁵

形勞而不休則弊，精用而不已則勞。（《莊子·刻意》）³⁶

棄事則形不勞，遺生則精不虧。夫形全精復，與天為一。（《莊子·達生》）

37

形精不虧，是謂能移。（《莊子·達生》）³⁸

²⁷ 見註 11，頁 157。

²⁸ 見註 11，頁 279。

²⁹ 見註 11，頁 359。

³⁰ 見註 11，頁 57。

³¹ 見註 11，頁 65。

³² 見註 11，頁 93。

³³ 見註 11，頁 102。另見於《莊子·天地》。

³⁴ 見註 11，頁 119。

³⁵ 見註 11，頁 136。

³⁶ 見註 11，頁 192。

³⁷ 見註 11，頁 228。

³⁸ 見註 11，頁 228。

從以上引文可知，在《莊子》書中，「心」、「精」、「氣」都和「神」有著相似的特徵，其中「心」也符合「守於形體而不外馳，可以被人的內在所掌握」等特徵，但是和其他概念相較，並不作為道和形體之間的中介，對形體的影響程度不如精氣神來得深遠。這也說明了《莊子》所謂的神，有時依照上下文，可以理解為後世「心」的概念，但又不同於處於創生規律中的精氣。所以若要比較《莊子》書中神與精、氣、心的差別，可以作下列區分：神和心都存於人的內在，具備人的心理層面，但是心不具創生作用，不是生於道且可組成形體的元素；神和精皆有創生作用，正所謂「精神生於道，形本生於精」，概念比心還要廣，不一定只限於人的內在，但此種精神卻可以被人的內在所保養；而以上創生作用和心理層面都是氣的生化運作，正所謂「通天下一氣耳」³⁹。因此，《莊子》所謂的神，作為一種「符合生命變化，並支撐形體運作的精神」，在不同的段落和上下文中，有時強調心理層面，有時強調創生作用，但都是相對於形體的概念。

以上的論證解釋了《莊子》的「神」的意義，而不是如同諸多論《莊》者一開始就將「神」預設為和形體相對的精神，雖然求得的答案可能相近，但以上的論證更能清楚掌握對形神的正確理解。如今在明白《莊子》形神的定義後，可以進一步探索《莊子》對形神關係的論述，以及對後世的影響。《莊子》裡對於形神關係的看法中，有兩個核心觀念貫穿整個論述，一是形神相嬗，二是神貴於形。分論如下：

1.形神相嬗：

形神相嬗的含義在於天地萬物渾然一體，皆是由道所生，由氣所變，「精神生於道，形本生於精，而萬物以形相生」，所以萬物之間的差別不是絕對的，「自其異者視之，肝膽楚越也；自其同者視之，萬物皆一也」⁴⁰，觀念的差別來自於人的感官與思想被神氣變化作用所迷惑。因此莊子認為即使是人的形體，也處在這種變化的原理中：

³⁹ 見《莊子·知北遊》。同註 11，頁 277。

⁴⁰ 見《莊子·德充符》。同註 11，頁 65。

人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死。若死生為徒，吾又何患！故萬物一也。⁴¹

曹受坤《莊子哲學》一書認為此一節乃「從生物之變化，證明天地與我並生、萬物與我為一之理；而又說明生物之變化，全由於氣之聚散也。」⁴²萬物之形既是來自於氣的變化聚散，所謂不同的物其實有著相同的來源和成分，那麼只要掌握到內在之神之作用，掌握到聖人所貴的「一」，不同的形就可以互相轉換。《莊子·寓言》有言：

萬物皆種也，以不同形相禪，始卒若環，莫得其倫，是謂天均。天均者，天倪也。⁴³

「禪」借為嬗，乃變化之意。此一節含義在於萬物各依其種而有變化，各依其形禪於無窮⁴⁴。根據《莊子》的思想，形的有無生滅是根源於氣的轉續變化，也就是神之作用，因此形嬗不僅是形的變化，也同時是神的變化，因此筆者將此視為形神相嬗，而非僅是表面上不同形之間的改變。這樣的看法突破固定外形的限制，影響中國文藝思維甚鉅，後文還要論及。

2.神貴於形：

由於《莊子》的「神」是符合生命變化並支撐形體運作的精神，形體的組成和意義都依附在精神上，導致對神的追求大過於對形的執著，為中國思想留下了神貴於形的觀念。因此在《莊子》一書中，無論是待人、觀物、修身等方面，處處可見神貴於形的觀念。

例如在待人方面，《莊子》提出與人交往不可執迷於形骸之外的表象，要「游於形骸之內」⁴⁵；觀物方面，正如《莊子·德充符》所言，物之重要者不在於形，

⁴¹ 見《莊子·知北遊》。同註 11，頁 277。

⁴² 見曹受坤《莊子哲學》，台北，文景出版社，1973 年 10 月再版，頁 20 至 21。

⁴³ 同註 11，頁 368 至 369。

⁴⁴ 針對此一節，王夫之曰「各依其種而有變化」，宣穎曰「皆有種類，各依其形禪於無窮」。見錢穆《莊子纂箋》，台北，三民書局，1981 年三版，頁 229 引王夫之、宣穎說。

⁴⁵ 見《莊子·德充符》申徒嘉對子產之言。同註 11，頁 68。

而在於「使其形者」也就是精神⁴⁶，只有超越形體的直覺觀照，才可使萬物回到自身的根本；修身養性更需要忘記形體而掌握內在的德，捨棄形體的感官帶來的限制，直指和道相接的精神：

故德有所長，而形有所忘。人不忘其所忘，而忘其所不忘，此所謂誠忘。

（《莊子·德充符》）⁴⁷

顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」（《莊子·大宗師》）⁴⁸

鴻蒙曰：「意，心養。汝徒處無為，而物自化。墮爾形體，吐爾聰明，倫與物忘；大同乎溟溟。解心釋神，莫然無魂。萬物云云，各復其根，各復其根而不知；渾渾沌沌，終身不離；若彼知之，乃是離之。無問其名，無闕其情，物故自生。」（《莊子·在宥》）⁴⁹

汝方將忘汝神氣，墮汝形骸，而庶幾乎！（《莊子·天地》）⁵⁰

昔之昭然也，神者先受之；今之昧然也，且又為不神者求邪！（《莊子·知北游》）⁵¹

此種對於「神」的追求，不僅在哲學上產生「神貴於形」的影響⁵²，也讓中國的藝術思想史內，無論是創作還是審美，都衍生出更多耐人尋味的獨特領域，如繪畫思想和文學理論所謂的神妙、神韻、氣韻等等，都可以說是源於形神論下對神的追求。

（二）形神論涉進中國美學——顧愷之的繪畫理論

在《莊子》之後，形神論的討論更廣，終於在晉朝開始進入藝術領域。不過

⁴⁶ 同註 11，頁 72。

⁴⁷ 同註 11，頁 75。

⁴⁸ 同註 11，頁 97。

⁴⁹ 同註 11，頁 139。

⁵⁰ 同註 11，頁 154。

⁵¹ 同註 11，頁 290。

⁵² 真正提出「神貴於形」四字的，是漢朝的《淮南子·詮言訓》：「神貴於形也。故神制則形從，形勝則神窮。」見王繼如譯注《淮南子譯注》，台北，建安出版社，1998年11月初版1刷，頁507。在神貴於形的主張上，《淮南子》提出了許多和《莊子》相似的觀念，如《淮南子·原道訓》：「以神為主者，形從而利；以形為制者，神從而害」，出處同本註，頁33。

在開始論述中國藝術思想內的形神論之前，需要先釐清：形神論的討論中，哪些是屬於藝術思想的領域。劉見成在〈中國哲學中之形神論及其問題〉一文中，提出中國古代典籍中「神」的含義有四：天神或神靈、人死後的靈魂、人的意識和精神、萬物的奧妙和變化的原理⁵³。該文並且指出，在這四種含義裡，第一種含義「天神或神靈」不在中國哲學形神論的論述對象「人」的範圍中，而第四種含義「萬物的奧妙和變化的原理」難以界定，因此「人死後的靈魂」和「人的意識和精神」才是形神論中「神」的正確意義⁵⁴。筆者在本章所討論的「神」，其焦點著重在藝術創作、審美思想的領域，因此筆者之前整理先秦形神思想時，已經先剔除鬼神之神，因為不符形神相對的觀念；之後也不討論人死後的靈魂之神，因為不屬於藝術創作、審美思想的領域⁵⁵。筆者所討論之神，乃延續論述《莊子》時所得知的：符合生命變化，並支撐形體運作的精神。此種精神方有形神相對的意義，並對後世藝術觀念有較大的影響。另外，中國人在看待這種精神時，又多半以看待「萬物的奧妙和變化的原理」的眼光視之⁵⁶，因此筆者論及藝術創作和審美思想中的形神觀念時，也保持對這種獨特眼光的開放性。若對照劉見成對「神」的分類，則筆者所討論之神，近於第三種含義「人的意識和精神」和第四種含義「萬物的奧妙和變化的原理」，但又不僅限於人（詳後），而是存於任何可作為審美對象之物的形體內，卻又相對於形體來說的精神。

在中國藝術史上，率先將這種精神與形體的問題帶入審美與藝術領域，是東晉的顧愷之⁵⁷。由於已有多位學者研究解釋顧愷之的藝術理論，筆者主要針對有

⁵³ 見劉見成〈中國哲學中之形神論及其問題〉，收於《中國文化月刊》，1994年11月，頁79至80。

⁵⁴ 同註53，頁80。

⁵⁵ 因此，即使在漢朝就已經有王充的形神論述，南北朝也有神滅與神不滅的論爭，但都不在筆者的討論範圍內。推其原因，其形神問題是關於靈魂的玄學問題，而非藝術問題。

⁵⁶ 正如林安梧解釋《易傳》時所言，「神」字在華人漢語系統裡，其實以「神妙」的意思居多，不是超越的、絕對的人格神，強調的是宇宙總體發生創造的奧秘可能。見林安梧〈「存有三態論」與廿一世紀文明之發展——環繞「存有」、「場域」與「覺知」三概念的展開〉，收於《鵝湖月刊》287卷第8期，頁24。

⁵⁷ 葉太平〈走出「形神」論研究的誤區〉一文中為中國古典美學中的形神論提出一淵源脈絡。該文認為古典美學形神論，首先是就以人物為題材的藝術作品而言的；而人物文學形神論，其直接前提則是關於人物繪畫形神論，人物繪畫形神論最早由東晉顧愷之所提出。因此，中國古典美學上著名的形神課題如「傳神寫照」等，便由顧愷之所提出和實踐。見葉太平，〈走出「形神」

關形神的論述及尚待釐清之處提出討論，其中包括如何傳神的問題，形神關係的釐清和神的來源問題。

先檢視顧愷之所提出的傳神主張和實踐方式。《世說新語·巧藝》記載：

顧長康畫人，或數年不點目睛。人問其故，顧曰：四體妍蚩，本無關於妙處；傳神寫照，正在阿睹中。⁵⁸

這裡提出了「傳神寫照」的訴求。傳神寫照不能僅靠四體表現，更重要的是要傳神，把繪畫的人體美提昇至精神美，而眼睛就是傳神的關鍵之一。顧愷之在繪畫中相當重視傳神，為達到傳神的層次，顧愷之使用各種繪畫方式，如《世說新語·巧藝》所記載的另外兩則：

顧長康畫謝幼輿在岩石裡。人問其所以，顧曰：謝云一丘一壑自謂過之，此子宜置丘壑中。

顧長康畫裴叔則，頰上益三毛。人問其故，顧曰：裴楷俊朗有識具，正此是其識具。看畫者尋之，定覺益三毛如有神明，殊勝未安時。⁵⁹

前者為傳神而在畫中造景，後者則為傳神而取捨形貌，皆是為了傳神而立意下筆，而非單純在形體上描摹。有學者甚至直接稱顧愷之的藝術理論為「傳神美學」⁶⁰，這都是由於顧愷之在傳神方面提出訴求並加以實踐，為中國的繪畫增加更深厚的美學思考。然而，無論是為人物畫點睛、造背景和取捨形貌，畢竟都透過對形的安排來考量傳神的訴求，無法迴避對於形和神關係的思考，尤其是形如何能傳神的問題。顧愷之對藝術中形神關係的看法如下：

論研究的誤區》，收於《鵝湖月刊》22卷第4期，頁33。另外成復旺《神與物遊——論中國傳統審美方式》也提出顧愷之是首先從審美和藝術角度提出形神問題並強調神貴於形的人。見成復旺《神與物遊——論中國傳統審美方式》，台北，商鼎文化出版社，1992年4月初版，頁39。

⁵⁸ 見張勇《世說新語校箋》，台北，宏業書局，1972年1月再版，頁543。《晉書·文苑傳》「關」作「闕少」，見房玄齡等撰《晉書》，台北，鼎文書局，冊三，頁2405。

⁵⁹ 同註58，頁541與543。

⁶⁰ 林同華〈論顧愷之及其繪畫美學思想〉一文數次稱呼顧愷之的藝術理論為「傳神美學」，惜未對此名稱來源與定義進行說明，然而全文強調顧愷之的繪畫思想已非片言隻語的感想或札記，而是具有獨特思想體系的美學內容，或許該文因此認為「傳神美學」一名可以成立。平心而論，若能對傳神的定義和是否建立美學體系加以論述，以顧愷之的繪畫思想之傾向與深度，名之「傳神美學」亦無不可。見林同華《中國美術史論集》，台北，丹青圖書有限公司，1986年初版，上冊，頁65至88。

凡生人亡有手揖眼視而前無所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨（趣）失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。一像之明昧，不若悟對之通神也。⁶¹

這番話是顧愷之對於繪畫時把握傳神之趣的心得，表示要達到傳神，必須但是這番話卻使後世學者對顧愷之的形神主張，衍生兩種解釋。葉朗《中國美學的開展》一書中提到了這種理解上的分歧：

這段話中「以形寫神而空其實對」一句，從字面上看，可以做兩種理解。一種理解，顧愷之在這裡是肯定「以形寫神」的。這句話的意思是說，畫家的目標是「以形寫神」，可是如果所畫的人「空其實對」，就不能算傳神。另一種理解，顧愷之在這裡並不肯定「以形寫神」。這句話意思是說，如果畫家僅僅抓住所畫人的形體來寫神，而所畫的人卻「空其實對」，那麼就不可能達到傳神的目的。⁶²

這就導出了一個問題：在顧愷之的畫論中，以形寫神究竟是正面還是負面的意義？葉朗提出，雖然學術界大多採取前一種理解，但是根據後面「一像之明昧，不若悟對之通神」的意義，以及整個魏晉玄學、人物品藻的思潮風氣，顧愷之不太可能認為透過形可以寫神，因此這裡的「以形寫神」不是顧愷之的主張，而是顧愷之所否定之繪畫弊病⁶³。

以形寫神究竟是不是顧愷之的主張？葉朗從整個時代思潮去理解，有一定的說服力。但是若回顧前引《世說新語·巧藝》對，顧愷之畫技的記載，可以發現，顧愷之「傳神」的實踐方式，如點出人物眼睛、增減人物頰上三毛或設計岩石背景以搭配人物，無一不是在外形上作出變化以達傳神之目的，所以「以形寫神」在藝術創作上是可能的。但是葉朗的意見也是有所根據的，兩者其中的矛盾，關鍵在於對「以形寫神」這句話的解釋為何。

⁶¹ 見王韻殊等著譯《歷代琴棋書畫論選譯》，北京，中國青年出版社，1998年4月初版1刷，頁438至439，引文中括弧為筆者所加。

⁶² 見葉朗《中國美學的開展》，台北，金楓出版有限公司，1987年7月初版，頁50至51。

⁶³ 同註62，頁51至57。

若將「以形寫神」解釋成從形體上描摹即可達到傳神寫照，確實有違魏晉思想重視精神解放、打破形體限制的思潮，同時也不符合顧愷之傳神的高標準；但若將「以形寫神」理解成繪畫時從形入手，而以神為最終訴求，那麼形與神的關係就不像葉朗所理解的那麼絕對衝突，即使追求傳神，仍可利用巧思將形作為傳神的中介，在這層意義上，說顧愷之曾經實踐過「以形寫神」並不失當。或許我們可以說主張傳神的顧愷之並不提倡「以形寫神」，至少在前引文中他是否定「以形寫神而空其實對」的；但畢竟繪畫是視覺藝術，不可能全然對形採取捨棄的態度，只能說不以形似而以傳神為最高訴求，而這種傳神的訴求在繪畫上，仍需透過形的運作來實踐。如此整合顧愷之的畫論及實踐，並注意繪畫藝術的特徵，方能較全面地觀照出顧愷之思想中形神關係的真諦，而非抓住一字一句言論來推測，或以時代風尚概言之。至於將「以形寫神」視為傳神之法，實踐的步驟和效果為何，尚需觀察個別藝術家的心思和技巧，不能一概論之。後文將會提到形神論進入文藝領域後，不同藝術家和思想家面對形神關係時，對「以形寫神」的不同見解與實踐。

在分析顧愷之之後的藝術家和學者是如何理解和處理形神關係之前，必須先釐清「傳神」的「神」的意義和來源。前面說過，中國審美與藝術思想的形神論，其中「神」的最早概念是自《莊子》所出的「符合生命變化，並支撐形體運作的精神」。這樣的精神可包含生命中許許多多的抽象特質，如個性、風度、才情，以及一開始就和「神」的概念有密切關係的「氣」等等。這種對精神的理解，仍可適用於對顧愷之「傳神寫照」的理解。後代學者對於繪畫中「傳神寫照」的「神」的理解，大抵不脫此種精神的範圍，如林同華認為〈論顧愷之及其繪畫美學思想〉一文認為「神」乃人物的精神氣質，傳神就是要傳這種精神⁶⁴；葉朗的解釋較為嚴格，認為「傳神寫照」的「神」，不是一般的精神，也不是一個人的道德學問，而是一個人的風神、風韻、風姿神貌，即一個人的個性和生活情調。筆者贊同葉朗所提的風神，確實是「傳神寫照」的「神」的重要成分，但是筆者仍不覺

⁶⁴ 同註 60，頁 80。

得需要修改本篇論文對「神」的定義，將「神」從精神限定為一個人的個性和生活情調。原因在於，精神已經可以包含一個人的風神，其外延更為周延；何況「傳神寫照」的「神」是否僅限於一個人的風神，而風神（個性和生活情調）和一般精神、學問是否能劃分得涇渭分明，筆者深感存疑。事實上，自魏晉之後，傳神的思想在藝術上已經不限於傳達對象之個性，甚至在對象上也不限於人，若以人的風神來限定所謂傳神美學中的神，容易引起不必要的誤解。因此，筆者仍上接《莊子》的形神概念，下觀形神論在整個中國藝術史上的演變，將此時期「傳神寫照」的「神」定義為「精神」，完整說法應是「符合生命變化，並支撐形體運作的精神」。即使是非人之物如山水花鳥等，在中國審美和藝術中也有所謂的生命和精神，後文將會論及。

對「傳神寫照」之「神」意義的探討，也涉及了「神」的來源問題。究竟藝術家所要傳達之「神」，是對象之神還是創作主體之神？由於傳神的主張最初是在人物畫的範圍內所提出的，因此是以對象之神為出發點。例如顧愷之畫謝幼輿，將此子置於丘壑之中，是為了表現謝幼輿（謝鯤）寄情山水的精神。正因為傳神主要是傳達人物之精神，站在傳神立場上的顧愷之，提出「凡畫人最難，次山水，次狗馬。台榭一定器耳！難成而易好，不待遷想妙得也」⁶⁵的看法，認為人物最難畫，而無機的台榭則難成而易好，兩者差別在於傳神上的難度不同。人物有無形之神，難以描狀，需要靠畫家的「遷想妙得」（對客觀對象的揣摩體會），才可達到傳神寫照的訴求；反之，無機的台榭有一定的線條和形體，需要的是畫家的精準匠工，而非畫家的遷想妙得。如此說來，顧愷之所謂傳神的神，似乎來自客觀對象且限於人類。然而，這其中卻隱藏了更深的藝術創作問題值得討論，那就是創作主體的精神作用。

顧愷之把握到謝鯤的山水氣息，以岩石傳達了謝鯤的精神。然而，再怎麼鍾情丘壑的謝鯤，在物理現象中也不可能隨身帶著一堆岩石四處遊走，而顧愷之卻

⁶⁵ 見傅抱石《中國繪畫理論》，台北，華正書局，1984年3月初版，頁1〈汎論〉引顧愷之《論畫》。然此語應出自顧愷之《魏晉勝流畫贊》，疑傅抱石誤記。

在畫中加上了岩石。雖說這是謝鯤的精神使然，但是直接在繪畫上決定如此佈置的，應該還是顧愷之而非謝鯤。也因此，顧愷之的精神也對這場創作活動發揮了作用，畫家的精神也傳入了畫中。那麼到底傳神是畫家之神還是對象之神？

無論選擇哪一個答案，都無法完全說明這個問題。藝術是創作活動，尤其是傳神的要求，並非僅僅描繪對象的客觀物理外形，這確實有些靠內在精神印證的味道，需要藝術家的精神遷想（遷者移也，遷想妙得可以視為藝術家將思想移入對象的概念中，而在精神上有所妙得）。但是需要說明的是，這種內在印證的味道又不是完全沒有依據，我們不可忽視在魏晉南北朝的人倫鑒識風氣中，人物的抽象精神特質是可以被直接觀察和品味的，《世說新語》記載了許多這樣的例子，人物的精神對他們來說，並不如後人想像的那麼抽象⁶⁶。徐復觀在《中國藝術精神》中也已指出魏晉人倫鑒識轉換到繪畫中，產生了追求對人物形神之美的思想，進而達到繪畫藝術的進步和自覺⁶⁷。從顧愷之的繪畫過程和成果中來看，我們可以發現，顧愷之傳神寫照的繪畫訴求，雖是以表現人物對象的精神為主，但僅靠對象的精神是不可能完成的，尚需畫家在精神上的遷想移情，以己之神把握對象之神，方能完成傳神的訴求。

正因為顧愷之的傳神思想除了主張傳達對象之神外，還隱含了己之神和對象之神的相互把握與交融，於是留給後代藝術創作更多主體精神發展的空間；而創

⁶⁶ 如《世說新語》中有許多「A目B」的句型，然後在句型後接續寫出前者對後者的品評。《世說新語校箋》對「目」的解釋為：「按目，題目也，亦猶品也。自魏以九品取人，士夫多長於分別流品，擅譽月旦，如劉劭《人物志》等書出焉。其品藻謂之題，亦謂之目」，值得注意的是，這裡的「目」不僅是觀看對象外在的形體，而是深入至精神層面的探照，如《世說新語·賞譽》鍾會初見裴楷王戎，就品評出「裴楷清通、王戎簡要」，又如「簡文目敬豫為朗豫」、「世目楊朗沈審經斷」、「庾公目中郎神氣融散」、「世目李元禮謾謾如勁松下風」，以及《世說新語·言語》顧愷之目江陵城「丹樓如霞」等，顯示出中國人對萬物（不僅是人物）精神的直觀。見楊勇《世說新語校箋》，台北，宏業書局，1972年1月再版，頁111與頁313至375。

⁶⁷ 徐復觀《中國藝術精神》提到魏晉繪畫的美學思想時說：「當時的繪畫，是以人物為主。而這種人物畫，正是要把上面所述的，由人倫鑒識轉換後所追求的形象之美，亦即是在人倫鑒識中所追求的形相中的神，在技巧上把它表現出來。今日在石刻上所看到的漢代人物畫，是由畫的故事來表現其意義，價值；這是求意義、價值於繪畫自身之外；此一傳統，當然在魏晉時代，也多少還繼續了下來。但魏晉及其以後的人物畫，則主要是在通過形以表現被畫的人物之神，來決定其意義，價值；這是就繪畫自身所做的價值判斷，這完全是藝術地判斷。魏晉時代繪畫的大進步，正在於此。可以說，繪畫雖有很古的歷史；但繪畫的自覺，繪畫的藝術自律性的完成，卻不能不說是自魏晉時代開始。」同註10，頁157。

作主體和對象精神的相合難分，也使中國傳統美學的形神論，在藝術上獨具特色⁶⁸。成復旺對此有極詳盡的闡釋：

什麼物之神、己之神，古人根本不注意這樣的區分，或者說正是要取消這樣的區分。無論從物之神出發，還是從己之神出發，最後都是要達到兩者的統一。只有達到了兩者的統一，才算達到了美。所以，最明確的「物理」論者葉燮，在高揚「內求之察識之心，而專徵之自然之理」的同時，又說：「彼詩人胸中有千古，目中有四時，萬物能一一驅策之，使令之以發我之性情，資我歌詠。」（《題沈次三四時村居詩後》）他根本不覺得這之間有什麼矛盾。而且，他們常常是將形神問題與物我問題相提並論的。在中國傳統美學中，有人可能偏重於物的自然之理，有人可能偏重於自己的人世之情，但總的說來都是追求物之理與己之情的統一。由形入神，同時就是以神會心。即物之神即己之神，即己之神即物之神。「究竟是物之神還是己之神？」就中國傳統美學而言，哪裡說得出一個究竟？又何需說出一個究竟？

但是，這說不出個究竟，也許正是中國傳統美學的究竟。⁶⁹

引用這段文字，正是要說明「由形入神，同時就是以神會心」有著中國傳統美學上的思想背景，不是玄妙空洞或模糊不清的混淆之言。成復旺並且舉出許多文學與繪畫的例子，說明藝術作品之神不僅來自藝術創作的對象，也來自藝術家的神思投入。若要區分對象之神與創作主體之神，筆者只能說，前者是自然流露的神氣，後者是藝術運作的神思，兩者超脫形體而相引契合，才造就了藝術作品

⁶⁸ 葉太平〈走出「形神」論研究的誤區〉一文按藝術門類的不同，將形神論的美感來源分成三種：人物繪畫與文學的形神論是「美在人物」，山水文學的形神論是「美在山水」，詠物文學的形神論是「美在自我」。該文並強調人物文學的形神論之「神」是作品人物之神，而詠物文學形神論之「神」是作者自己的精神生命。同註 57，頁 33 至 41。筆者認為這樣的歸納確實可以釐清一些概念，但是若過於執著不同對象「神」的分別，恐怕有違中國藝術思想中，創作主體與對象客體精神交融難分的特色。人物文學和詠物文學相較，不見得前者之神只在人物本身，後者之神只在作者自身。中國藝術對於對象的處理，不論人或物或景，最後都發展成精神上的主客相寓。尤其是「興」的觀念更能把握住這種思想特色，而不過度強分物我。

⁶⁹ 見成復旺《神與物遊——論中國傳統審美方式》，台北，商鼎文化出版社，1992 年 4 月初版，頁 62 至 64。

內的形中之神。後世藝術與審美形神論中，關於神的見解，往往是融合這兩方面來說，而非單純僅僅來自對象或主體。

（三）形神關係在中國美學領域的發展

中國審美思想至此展開了對神的嚮往與追求，不將外形視為決定美的唯一條件。這也正切合中國思想的形神關係中，神是生形者、君形者、使形者的概念，導致「神貴於形」的概念深植人心。縱使在中國上古至唐朝中葉有所謂貴形似的審美思想，但是這些所謂的形似派，在論述中肯定了形似，卻又不全然以形似為最高的藝術層級，而且尚未在美學上明確思考到形與神的關係⁷⁰，一來不完全追求形似，二來形神論尚未進入美學領域中，所以自顧愷之一出，形神關係在藝術中受到越來越深入的思考，神的地位漸漸超越了形，所謂形似派的影響力就日趨式微；甚至有學者認為，在神貴於形的思想影響之下，中國美學根本沒有真正的形似派，所謂的形似派只是未達對神的自覺，或者只是為主張形神並重而刻意強調形似⁷¹。

⁷⁰ 如彭修銀《美學範疇論》提到中國古代藝術分為「形似派」和「神似派」，其中論及形似派主張對事物作忠實描繪，追求外形的真實，唐朝中葉之前的繪畫和詩歌理論是以形似派為主。見彭修銀《美學範疇論》，台北，文津出版社，1993年6月初版，頁68至69。但是根據筆者探討，該書所舉例的形似派理論的代表，如劉勰、宗炳、謝赫等人，其實並不全然追求形似，所以日後形神關係被思考後，中國的審美思想更加不以形似為尚。劉勰《文心雕龍·物色》確實提到劉宋時期的文貴形似和體物為妙，但並不表示劉勰以此為尚，〈物色〉篇出現更多的概念是文人對外在物色的感動與用情，在「情以物遷，辭以情發」的創作關係上，達到「情往似贈，興來如答」的內外相應，這種相應有著比興的思想背景，絕非以形似為訴求。宗炳所言「以形寫形，以色貌色」的創作方式看似追求形，但這種方式的前置工夫是「澄懷味象」，強調精神上的修養，且其終極目的是為品味含道之象，追求形象背後的至道，所以也不能算是形似論者。謝赫六法中特別標榜「氣韻生動」，重要性超過其它五法，「應物象形」和「隨類賦彩」等都是依附在氣韻生動的總原則之下，氣韻比形象更重要也更難習，這點歷代已有不少研究謝赫的學者指出，如宋代的郭若虛、鄧椿與韓拙，明代的顧凝遠，清代的唐岱，現代的葉朗與徐復觀等。雖說清代的鄒一桂和林琴南對氣韻生動在六法的地位有所質疑，但也已遭葉朗與徐復觀辯駁。由此可見，謝赫的形似主張不若氣韻主張強烈，而氣韻生動即是傳神的演化（徐復觀語），可證明謝赫絕非形似論者。以上關於劉勰、宗炳、謝赫等人不算是全然的形似論者之論證根據，可參見王更生《文心雕龍選讀》，台北，巨流圖書公司，1994年10月初版，頁437至457；林朝成〈六朝佛家美學--以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學中心》第二期，1992年12月，頁186；傅抱石《中國繪畫理論》，台北，華正書局，1984年3月初版，頁43至48；徐復觀《中國藝術精神》，台北，台灣學生書局，1998年5月初版12刷，頁158至162與頁207至215；葉朗《中國美學的開展》，台北，金楓出版有限公司，1987年7月初版，頁82至83。

⁷¹ 如成復旺分析了所謂形似論的三種情況：一是在魏晉至唐前期的文學論著中，往往可見肯定形似的話；二是在神似論高歌猛進時，學者想提高被貶得過低的形似地位；三是對蘇軾「論畫以形似，見與兒童鄙」意見的補充與闡發。成復旺分析後指出，「第一種只是尚未達到神似論的自覺，第三種是對神似論的補充和發展，只有第二種的確帶有重形似的傾向，但在理論上也只是強

筆者認為，被稱為形似派者不盡然全然重形；被稱為神似派者雖重神但不表示完全拋棄形的作用。因此筆者不願意用「神似派」或「形似派」這樣截然二元的稱呼來作簡單化的劃分，而是主張實際考察：在形神論自魏晉起進入美學領域後，形神論有著怎樣的變化與作用？即使中唐以後神貴於形已成為藝術家普遍接受的觀念，但形畢竟是相對於神的存在，貴神者無論重視形或輕視形，卻絕對無法忽視形，愈是貴形就愈不得不去思考形神之間的關係。因此形神之間的關係和相互作用，無論對所謂形似派或神似派來說，勢必成為創作與審美上不可迴避的問題；也因此，筆者並不從「重形」或「貴神」作為考察的區分標準，而是從形神兩者間的關係入手，觀察出形神論進入美學領域後，在普遍追求傳神的藝術觀下，形神關係的兩種趨勢：「傳神必離形」與「傳神必以形」。

1. 離形以傳神

離形傳神者，認為藝術要達到傳神，不能僅僅停留在刻劃表象的層次，必須突破形的囹圄和迷惑，才能達到傳神的效果。他們或許承認神寓於形中，但若要把傳出藝術對象的神，則必須對形有所超越（極端者甚至對形有所捨棄），才能把握對象之神，亦即把握對象之真。這可說是繼承了《莊子》以降的中國形神思想，並加上藝術體驗、佛教思想等種種影響而成的藝術觀和審美觀。

提到中國形神思想、藝術體驗和佛教思想的影響，我們可以先看一個明顯的例子，那就是前註文中提過的南朝宋的畫僧宗炳。宗炳即是融合道家與佛家思想，認為山水形象中寄寓著神理，值得人們去「應目會心」，細細品味，品味的結果不是要得到山水之形，而是要通達寄寓於形象的神理，這樣的訴求稱為「暢神」：

夫以應目會心為理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得。雖復虛求幽巖，何以加焉？又神本無端，栖形感類，理入影跡。誠能妙寫，亦誠盡矣。於是閒居理氣，拂觴鳴琴，披圖幽對，坐窮四荒。

調形神並重。」見成復旺《神與物遊——論中國傳統審美方式》，台北，商鼎文化出版社，1992年4月初版，頁45至50。

不違天力之叢，獨應無人之野。峰岫嶢疑，雲林森渺，聖賢映於絕代，萬趣融其神思。余復何為哉？暢神而已。⁷²

這種將「暢神」作為山水畫的審美訴求，為山水形象提出了全新的觀照方式，可說是中國首位在繪畫領域賦予山水獨特地位的畫家。雖然宗炳沒有強調山水畫要離形才可傳神，不過由於宗炳是中國山水畫理論的開創者，而他面對山水形象的目的是暢神而非求形，其面對的方式又充滿佛家道家的修養工夫⁷³，所以在無意中繼承了《莊子》的審美標準，不受感官可達的形象所拘束，為此後中國山水畫開了一條即使應目於形象，卻依然會心於神理而不求形似的路。

唐朝張彥遠在此基礎更進一步，思考著形似訴求和氣韻訴求在結果上的差異。《歷代名畫記》所言：

古之畫，或遺其形似，而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。

今之畫，縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。⁷⁴

張彥遠並未全盤排斥形似，但他指出形似和氣韻之間是有差距的，只在形似的範圍之內對畫提出標準，是俗人的意見。在此「骨氣」作為事物本身內在的特質，不同於外在的形貌，而骨氣之氣正是氣韻之氣⁷⁵，前文筆者論《莊子》時也提到氣和神的內涵有所重疊，徐復觀更提出氣韻是傳神的進一步演化⁷⁶，此處的「骨氣」和「氣韻」實為與形似相對的「神」之同義詞，故可藉以探討張彥遠的藝術形神觀。張彥遠心目中理想的典範畫作，正如他所謂的古人之畫，或許會遺棄形似的訴求，但絕不可失去骨氣的崇尚，形似可遺但骨氣不可不尚，這就明顯表示了形神地位輕重之別。若是將繪畫重心轉移，如他所謂今人之畫，以先求得

⁷² 宗炳《畫山水序》，見註 65，頁 41 至 42。

⁷³ 林朝成在〈六朝佛家美學--以宗炳暢神說為中心的研究〉一文中，從宗炳的師承和畫論詞彙，整理出宗炳思想中的佛老成份。該文並將宗炳畫論的幾個重要詞彙與佛老思想對照，如宗炳的「澄懷」意近《莊子》的「心齋」，常常提及的「道」更是承接自《莊子》。見林朝成〈六朝佛家美學--以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學中心》第二期，1992 年 12 月，頁 185 至 188。

⁷⁴ 張彥遠《歷代名畫記》。見註 65，頁 41。

⁷⁵ 骨氣可視為生命的內在特質，是維繫著物的條件，而氣韻是物的精神之表現，內在的骨氣與無形的氣韻，同樣是物的生命力，兩者內涵在中國思想中有重疊之處。另外，徐復觀也論到此處骨氣之氣即氣韻之氣。同註 10，頁 198。

⁷⁶ 同註 10，頁 157 至 162。

形似為重，可能會犯有「氣韻不生」之弊。張彥遠在此段引文最後又提出，只要能以氣韻求其畫，掌握其內在精神，就自然能達到形似的效果。綜合來看，張彥遠不排除好的繪畫有形似的效果，但必須從氣韻出發來造成形似，而非從形似出發來求取氣韻，更非僅像俗人論畫般停滯在僅求形似的層次。

這種超越形似標準以達傳神訴求的主張，到了重視「寫意」的宋朝更加高漲⁷⁷，以一己之神思，破形器之禁錮。如北宋沈括所言：

書畫之妙，當以神會，難可以形器求也。世之觀畫者，多能指摘其間形象位置色彩瑕疵而已。至於奧理冥造者，罕見其人。如彥遠畫評，言王維畫物，多不問四時。如畫花，往往以桃杏芙蓉蓮花同畫一景。予家所藏摩詰畫袁安臥雪圖，有雪中芭蕉，此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迴得天意，此難可與俗人論也。⁷⁸

從這番話可以窺見「離形以傳神」的形神論發展至宋朝發展之際的兩個特點：第一，雖說傳神是從人物畫範圍產生的訴求，而提出者在產生之初只重視鬼神人物之神，不重視（甚至如顧愷之不承認）其餘萬物之神。但是隨著藝術的發展，山水花鳥之神也漸漸納入傳神可及的對象，擴大其美學觀照之範圍；第二，如果前朝的張彥遠只是強調不可僅從形似之內求其畫，那麼宋朝沈括之主張不僅打破形似的限制，甚至為了達到「神會」，連一般現實的物之常理都能加以突破，並認為這樣的創作之意「造理入神，迴得天意」，絲毫不視王維繪畫違背自然現象為弊。創作者在自己的意之世界裡，只要意境高妙，不僅可以突破象形，甚至還可以改變物理。繪畫的工整與準確雖仍存在，卻都不是首要考量，這是宋人在書畫與文學等藝術領域尚意風氣的影響。

以這兩個特點來看宋人言論，便可發現以上所引沈括之言絕非特例。譬如第一點關於傳神美學的觀照範圍可擴大至人物之外，在北宋就有不少共識的言論。

⁷⁷ 關於宋人在各類藝術中尚意的現象，可參照謝佩芬《北宋詩學中「寫意」課題研究》，台北，國立台灣大學出版委員會，1998年6月初版；程杰《北宋詩文革新研究》，台北，文津出版社，1996年，頁547至555。

⁷⁸ 沈括《夢溪筆談》。見註65，頁43。

如北宋的袁文：

作畫形易而神難。形者其形體也，神者其神采也。凡人之形體，學畫者往往皆能，至於神采，自非胸中過人，有不能為者。《東觀餘論》云：「曹將軍畫馬神勝形，韓丞畫馬形勝神。」又《師友談紀》云：「徐熙畫花花傳神，趙昌畫花寫花形。」其別形神如此。物且猶爾，而況於人乎？⁷⁹

不僅強調了傳神比寫形更加艱難，也暗示了物也和人一樣有形有神，待胸中過人的畫家傳神寫形。北宋另一畫論家鄧椿說得更透徹清楚：

畫之為用大矣！盈天地之間者萬物，悉皆含毫運思，曲盡其態。而所以能曲盡者，止一法耳。一者何也？曰：傳神而已矣。世徒知人之有神，而不知物之有神。此若虛深鄙眾工，謂雖曰畫而非畫者，蓋止能傳其形，不能傳其神也。⁸⁰

鄧椿明白地表示，天地萬物皆可藉由繪畫曲盡其態，而曲盡的唯一方法就是「傳神」。鄧椿並在此指責世人「徒知人之有神，而不知物之有神」，以至眾位畫工「止能傳其形，不能傳其神也」，而遭到郭若虛批評「雖曰畫而非畫」。或許這樣的指責（無論本意來自鄧還是郭）略顯極端，但也可見在這些宋朝畫論家的眼中，傳神（無論繪畫對象是人或物）乃繪畫藝術中最精要的訴求，形似工巧則為其次。這也涉及了宋人「離形以傳神」發展趨勢的第二個特點：尚意不尚工。

宋代藝術理論中「意」並不能完全概括與形相對的「神」，宋代詩論的意法關係也不完全等於形神關係，此處所謂的「意」偏向創作主體之神思，而與形相對的「神」是主體神思與對象精神的融合，所以神的範圍超過意的範圍。但是透過宋人思考藝術形式與內容的意法關係，意的解放影響了對於藝術形式的超越，也進而影響了「離形以傳神」的形神關係，並將形神關係拉到一個藝術創作的實踐層面，在文學或書畫的形式技巧中，探索藝術中「離形以傳神」的可能。

此處要順道談及形神定義從繪畫到文學的代換對照，及唐宋以前「離形」的

⁷⁹ 袁文《瓮牖閑評》，見註 61，頁 439 至 440。

⁸⁰ 鄧椿《畫繼·雜說》，見註 61，頁 440。

形神趨勢在文學領域上提出的論點內容。前文努力辨析繪畫形神論的形神定義為何，甚至遠涉先秦思想求索形神的原始意義，在這辨析求索的過程中，形的定義一直都比神容易理解，乃是形貌形體等可供外在角度刻劃之貌。但是當形神論進入藝術領域，形漸漸變成了一種形象思維，而在「離形以傳神」的形神關係下，和傳神相對的往往不是形象思維本身，而是追求細巧、工整、形似等畫匠式的技巧表現，而這些技巧表現對主張離形以傳神的美學家來說，或許可供奠藝術之基，但不足以傳內在之神。因此，當精神與形體的形神定義落實在創作上，形漸漸變成形象思維，甚至延伸至硬體的「形象色彩瑕疵」等線條色彩，以及支撐這些硬體的基礎技術。「離形以傳神」的繪畫訴求，到後來要超越的不僅是形象思維上的形似，而是繪畫技巧上的工巧。這也就是為何前面所舉例的幾段主張「離形以傳神」的畫論，除了反對單純地寫形，還多半隱然對技術上的工似有所不滿，這是因為形的概念已經延伸至硬體上的技術方面，這方面對於傾向「離形以傳神」的藝術趨勢來說，是要一併超越的。

這種形神範圍的擴展，自繪畫轉換到文學上時，形的概念也從外表形貌變成形貌思維，且延伸至硬體的語言文字及支撐這些硬體的一般語法修辭。然而繪畫和文學畢竟是不同媒材的藝術創作，繪畫是屬於視覺藝術，一開始就面對形象思維，形似變成基本的工夫，因此繪畫藝術要建立美學上的深度時，就必須超越基本的形象，而追求更高的層次。可是形似到了以語言文字為媒材的文學中，反而從基本的工夫變成難得的層次，這也就是中國文學理論初建時，會對呈現形象思維的文學作品加以肯定的原因⁸¹。

⁸¹ 如鍾嶸在《詩品》裡提出，文詞中最有「滋味」的五言詩其優勢就在「指事造形，窮情寫物」；又如對「思君如流水」、「高台多悲風」等即目所見的詩句描寫加以讚賞，並且將「巧構形似之言」的張協列為上品，都可見到對文學中呈現形象思維的肯定。見趙仲邑《鍾嶸詩品譯註》，台北，貫雅文化，1991年7月初版，頁9、頁16及頁39。不過需要釐清的是，當時形神關係尚未在文學理論得到發展，這裡對詩中形象思維的追求，是相對於「故實」、「經史」等典故應用，和追求形似是兩回事，太過追求巧似繁密而有害清雅的作品，反而多半無法被列為上品，如「尚巧似，體裁綺密」的顏延之與「善製形狀寫物之詞」的鮑照等。正是因為《詩品》對形似之言的肯定，有其文質相合的要求，若違反了文質之間不相合，造成「微傷細密」、「頗害清雅」的結果，那麼「繁密巧似」也就和「宮商聲病」、「用典用事」同樣，為鍾嶸所詬病。見林淑貞《詩話論風格》，台北，文津出版社，1997年7月初版1刷，頁234；蕭蕭《從鍾嶸詩品到司空圖詩品》，台北，文史哲出版社，1993年2月初版，頁13至17。

如此一來，主張「離形以傳神」的形神觀進入文學領域時，影響較大的是對於語法修辭的超越，形象思維所受到的包容似乎較大。當然在「離形以傳神」的大趨勢中，不管是形象思維或語法修辭，只要是屬於形的範圍，都是傳神者欲超越的目標。如筆者所言「離形」一詞即取自唐代司空圖《詩品·形容》：

絕佇靈素，少迴清真。如覓水影，如寫陽春。風雲變態，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人。⁸²

其中「離形得似，庶幾斯人」意即：「離棄外在相同之貌，而得內在相似之神，則貌雖已離，而神則已合。此人庶幾得形容之要矣。言形容之極至在於神似，故以大道、同塵擬喻也。」⁸³司空圖「離形得似」的主張，正是一種傳神的主張，雖然《詩品·形容》此處不見神字，然綜觀司空圖《詩品》，對於形似感到不足，並對於精神有所嚮往⁸⁴，若言「離形得似」之「似」是形似，不僅與同句中「離形」一詞矛盾衝突，且無視於司空圖全書之一貫主張，故司空圖所謂「離形」理應是求內在之神似。而且司空圖在此認為對「形」有所超越才可傳神，這就兼具了對外在形貌和語言文字的超越。司空圖《詩品》也運用大量的形象思維，但司空圖真正拜服的不是單純的表象，而是結合創作主體神思所造的「意象」，且在第一品〈雄渾〉中即言須「超以象外」才可「得其環中」⁸⁵；司空圖《詩品》本身固然有文字形式的考量，句法整齊、注重韻腳且修辭精美，但司空圖論詩時卻不贊同在文字上粘著，而是主張「不著一字，盡得風流」⁸⁶的含蓄之美。這對於後代文學藝術不執於修辭工巧，不拘於表象形似的形神趨勢，起了決定性的影響，遙開後世滄浪「入神」、漁陽「神韻」之詩論妙處⁸⁷。

⁸² 司空圖《二十四詩品》，台北，金楓出版社，1987年6月初版，頁99。

⁸³ 蕭蕭〈司空圖詩品注釋〉。見《從鍾嶸詩品到司空圖詩品》，台北，文史哲出版社，1993年2月初版，頁173。

⁸⁴ 司空圖對形似感到不足之論，除了《詩品·形容》「離形得似，庶幾斯人」外，尚有《詩品·沖淡》之「脫有形似，握手已違」，言形似不足契合詩之妙機。至於司空圖對精神有所嚮往，除了《詩品》許多篇章隱含對抽象精神的追求遠勝於形，如《詩品·勁健》的「行神如空，行氣如虹」外，最明顯的例子是《詩品》以精神為名，專列一篇章論之，在篇末以「生氣」言神，指出有生氣才不著死灰，得與妙造自然同功。同註82，頁48、頁65及頁80。

⁸⁵ 同註82，頁44。

⁸⁶ 見《詩品·含蓄》。同註82，頁74。

⁸⁷ 許多學者已經明白指出，從司空圖之後，以禪論詩與注重神韻的詩話日眾，其中具代表性者

明白形神定義從繪畫到文學的代換對照，以及唐代司空圖從形神關係論詩的成就，再看宋人主意不主工的思想，就能更加清楚地得知，為何「離形以傳神」的形神觀到了宋代，離的不僅是形貌之形似，還包括表達媒材之工巧。這是因為形的定義已經延伸至硬體的技術範圍，加上宋代詩文對寫意的推崇，使「意」的地位大於工巧與形似。如歐陽修提出「忘形得意」的藝術主張：

古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情，忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。

88

此處「梅詩」指梅堯臣詠畫之詩。歐、梅兩人都主張寫意，然梅堯臣是以工巧語言和精密寫實來達到率意的訴求，而歐陽修卻以重意為尚⁸⁹。在此歐陽修雖對梅堯臣「詠物無隱情」這種力求形貌詳切的詩風有所肯定，不過這是因為能夠領略「忘形得意」的人太少，只好求其次去稱許「見詩如見畫」。可見在歐陽修心中，地位較高的還是「畫意不畫形」、「忘形得意」的層次。文人畫代表人物蘇軾更在《書鄴陵王主簿所畫折枝》一詩中提出詩畫不可僅以人工巧似為佳：

論畫與形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定知非詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何如此兩幅，疏淡含精勻！誰言一點紅，解寄無邊春？⁹⁰

前四句彰顯了詩畫「離形以傳神」的觀念，跳脫畫必「形似」、詩必「著題」的思想框架。蘇軾本身的藝術作品和藝術理論並不完全否決形似，但在宋代以

如宋代嚴羽和清代王士禛，皆或多或少受到司空圖的影響，甚至直接援引司空圖《二十四詩品》強化自身理論。關於司空圖、嚴羽和王士禛三者文學理論關係，可分別參見張健《滄浪詩話研究》，台北，五南圖書出版公司，1985年1月再版，頁34至35，頁130至131；蕭蕭《從鍾嶸詩品到司空圖詩品》，台北，文史哲出版社，1993年2月初版，頁241至245；吳宏一《清代詩學初探》，台北，牧童出版社，1977年2月初版，頁185至189。須稍加解釋的是，嚴羽《滄浪詩話》中所謂「入神」並不等於傳神，但亦是參考司空圖將「神」的概念用於正式文學批評，且超出《易繫辭》與《文心雕龍》多以「神妙」或創作者「神思」來解釋神的概念，真正論及相對於形的精神。

⁸⁸ 見《歐陽修全集》，台北，世界書局，1988年6月4版，頁42至43。

⁸⁹ 歐陽修《六一詩話》曾記錄梅堯臣的寫意觀點：「詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯為善也。必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意在言外，然後為至矣。」此可窺見梅堯臣率意的訴求是藉著語工和寫實的方式達成，與歐陽修的主張不盡相同。同註88，頁1037。關於歐、梅二人形意觀點上的差異與創作實踐上的比較，可參閱謝佩芬《北宋詩學中「寫意」課題研究》，台北，國立台灣大學出版委員會，1998年6月初版，頁161至176。

⁹⁰ 見王水照選注《蘇軾選集》，上海古籍出版社，1999年5月初版3刷，頁188。

意為主的藝術思潮下，蘇軾洞見了藝術創作的主體價值，不過度依賴人工巧似的雕飾，而是以天工和清新去達到率創作之意、傳物我之神的層次。前人論此詩多半以前四句為論述焦點，其實第六句「天工與清新」所蘊含的意義有待開發：天工則非人工，以天工和清新率意傳神，才是「論畫與形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定知非詩人」背後的真意。否則東坡此論將如清朝李修易所道，被拙劣的畫家用來作為文飾其非的藉口：

東坡詩：「論畫與形似，見與兒童鄰。」而世之拙工，往往借此以自文其陋。僕謂形似二字，須參活解，蓋言不尚形似，務求神韻也。⁹¹

可見「離形」的目標是為了「傳神」，若單純只是為離形而離形，缺乏美學上的深度，稱不上是真正優秀的藝術表現。自東坡此論一出，後人更加認識到離形傳神之妙，對此作出自覺的闡發或不自覺的呼應，如金朝王若虛《滄南詩話》針對蘇軾此詩所解釋：「論妙於形似之外，而非遺其形似；不窘於題，而要不失於題。」⁹²；元朝畫家倪瓚在畫作上實踐「不求形似」、「聊以寫胸中逸氣耳」⁹³，雖不提東坡此論，卻也與其同調；明朝徐渭在〈題畫梅〉與〈畫百花卷與史甥〉中表達了自己的藝術觀，反對「葫蘆依樣畫」之人工模寫，堅持以自身之神冥合造化之天工，作到「從來不見梅花譜，信手拈來自有神」、「不求形似求生韻，根撥皆吾五指裁」的層次⁹⁴，這種心態比起宋朝「重意不重工」的藝術思潮，更突顯創作主體對「離形以傳神」自信自足的追求，若說宋人藝術不重工巧形似的內在因素是文人之意的支撐，以創作者神思意趣取得意境上的美感，那麼明朝之後則更進一步，從苦苦構想的神思擴大到與自然同理的自信，作者神思與萬物精神在創作上達到合一之境，對於各種形貌（無論是形象、客觀物理、線條文字、筆墨設色、畫譜字帖乃至於基本技術）採取出入自得的態度。這種態度有著思想背

⁹¹ 李修易《小蓬萊閣畫鑒》，同註 61，頁 441。

⁹² 《滄南詩話》卷二，見註 69，頁 48。

⁹³ 倪瓚《雲林集》，見註 65，頁 45。

⁹⁴ 徐渭〈題畫梅〉：「從來不見梅花譜，信手拈來自有神。不信試看千萬樹，東風吹著便成春。」見徐渭《徐文長全集》，上冊，頁 133；〈畫百花卷與史甥〉：「葫蘆依樣不勝楷，能如造化絕安排。不求形似求生韻，根撥皆吾五指裁。」同註 58，頁。

景的影響，為行文順暢，待下文論及《幽夢影》時再補述之。總之無論是詩歌或繪畫，明朝之後「離形傳神」的熱度持續延燒，且思想內涵越趨深厚，除了唐朝之前的「氣韻」和宋人的「意」之外，更融入明代崇尚的「自然」，使得「神」作為天機真理的地位更加顯著。看看清朝「離形以傳神」的藝術主張，即可略知一二：

山水蒼茫之變化，取其神與意。⁹⁵

畫山水貴呼氣韻，氣韻者，非雲煙霧靄也，是天地間之真氣。⁹⁶

氣韻有發於墨者，有發於筆者，有發於意者，有發於無意者。發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣！何謂發於墨者？既就輪廓，以墨點染渲暈而成者是也。何謂發於筆者？乾筆皴擦力透而光自浮者是也。何謂發於意者？走筆運墨，我欲如是而得如是，若疏密多寡，濃淡乾濕，各得其當是也。何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是，而忽如是是也。謂之為是，則實未足；謂之不足，則又無可增加，獨得於筆情墨趣之外，蓋天機之勃露也。⁹⁷

士大夫之畫，所以異於畫工者，全在氣韻間求之而已。歷觀古名家，每有亂頭麤服，不求工肖，而神致雋逸，落落自喜；令人坐對移晷，傾消塵想，此為最上一乘。昔人云：「畫秋景惟楚客宋玉最佳。寥慄兮若在遠行，登山臨水兮送將歸。」無一語及秋，而難狀之景自在言外，即此可以窺畫家不傳之秘。若刻意求工遺神襲貌，匠門氣息，易於沾染，慎之慎之！⁹⁸

以上所引清代論詩論畫之言，不僅可看出對於神的推崇，也可見到對於歷代論「神」的不同重點加以融合，從精神到氣韻，從天機到神意，在工夫論上也更具可行性，如「發於無意者為上，發於意者次之，發於筆者又次之，發於墨者下矣」的等級差別，主要就是針對實際創作情況，區分對硬體（形）的依賴程度，

⁹⁵ 王原《祁麓台題畫稿》，見註 65，頁 48。

⁹⁶ 唐岱《繪事發微》，見註 65，頁 48。

⁹⁷ 張庚《浦山論畫》，見註 65，頁 49。

⁹⁸ 盛大士《谿山臥遊錄》，見註 65，頁 51。

牽出一條離有形而達無形的脈絡。在這樣的脈絡下，創作主體真正的創作力才可彰顯，超越一般的筆情墨趣，追尋天機之勃露。離形則是追尋神的方式，避免走向「刻意求工，遺神襲貌」的缺失。離形不是認為形貌與硬體完全無用，只是強調妙處在形之外，正如引文中宋玉「無一語及秋，而難狀之景自在言外」的詩歌妙處。

除了一貫離形傳神的立場與對歷代論述重點的融合外，以上引文同時也顯現出清朝「離形以傳神」的主張在理論上也較前代更為完備，實踐上更為確切。這不僅在畫論上有所表現，文學理論中也產生這樣的進展，如袁枚《隨園詩話》對東坡「作詩必此詩，定非知詩人」的離形傳神論點有很好的解釋與補充：

東坡曰「作詩必此詩，定非知詩人」，此言甚妙。然須知此詩而竟不是此詩，則尤非詩人矣。其妙處總在旁見側出，吸取題神，不是此詩，恰是此詩。⁹⁹

這裡的「吸取題神」，正是「離形以傳神」的美學根基。正因為對於詩歌對象的神有所領會，即使不正面從對象的形象或相關辭采入手，仍可達到傳神的效果，甚至比死守題意的形模框架更蘊深度，更具藝術之美、傳神之妙。

2. 傳神必以形

除了「離形以傳神」外，在中國藝術領域內另有一種看待形神關係的趨勢：「傳神必以形」。此種趨勢也承認神的價值，企圖到傳神的層次，但是相較於「離形以傳神」主張，此種趨勢認為形具而神生，神無形不立，藝術要傳神就必須透過形才能達到。如五代歐陽炯反對離形傳神，在闡釋謝赫六法時，指出形神相離的不良後果：

六法之內，惟形似氣韻兩者為先。有氣韻而無形似，則質勝於文；有形似而無氣韻，則華而不實。¹⁰⁰

歐陽炯並非所謂的「形似派」，他也講究傳神（氣韻），只不過他認為形神無

⁹⁹ 袁枚《隨園詩話》，台北，宏業書局，1987年3月再版，頁124。

¹⁰⁰ 宋代黃休復《益州名畫錄》引歐陽炯言。見傅抱石《中國繪畫理論》，台北，華正書局，1984年3月初版，頁42。然傅抱石僅記載此語出自《益州名畫錄》，易使讀者誤以為此乃黃休復之言。

法相離，傳神一定要從形入手，若僅講究傳神而無形似，就會落得「質勝於文」的下場。明代王世貞進一步提出形與神必須「合作」：「人物以形模為先，氣韻超乎其表；山水以氣韻為主，形模寓乎其中，乃為合作。若形似無生氣，神彩至脫格，則病也。」¹⁰¹王履則從反面論說，認為繪畫如果捨形，則更無法傳達精神上的層次：

畫雖狀形，主乎意，意不足，謂之非形可也。雖然，意在形，捨形何以求意？故得其形者，意溢乎形；失其形者，形乎哉？¹⁰²

王履這段文字是「傳神必以形」的言論中，論點非常完備清晰的一則。此段文字有幾層意思：第一，王履肯定神在藝術的主導地位（在此精神著重於作者之神思），認為繪畫雖是「狀形」，但其實是由「意」來主導全局；第二，意對形的主導關係並非疏離式地遙控，而是緊密地結合，使意成為形象藝術的先決條件。若意有所不足，形受到的影響並非跟著不足，也不是因此襯出形的過多，而是根本稱不上是「形」，也就是說形象若缺了意，則完全不列入形象藝術當中；第三，意雖是藝術先決條件，卻要透過形的把握才能表現，因為意就在形中，「捨形何以求意」？所以要求意就必須去「得其形」，得其形才能「意溢乎形」，失其形則形非形、意非意、畫亦非畫矣。

所以，在「傳神必以形」的主張中，形不但不可超越脫離，還必須加以把握熟練，否則反稱不上是傳神的藝術。在董其昌的《畫眼》中，明確記載「看得熟，自然傳神」和「傳神者必以形」的論點：

畫家以古人為師，已是上乘。進此當以天地為師。每每朝看雲氣變換，絕近畫中山，山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不入眼，而右看入畫者，前後亦爾。看得熟，自然傳神；傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也。¹⁰³

透過對形象的細細觀察，加上畫家自己的取捨與效法，這種工夫累積到一定

¹⁰¹ 王世貞《藝苑卮言》，見註 61，頁 440。

¹⁰² 王履《畸翁畫敘·華山圖序》，見註 61，頁 432。

¹⁰³ 董其昌《畫眼》，見註 65，頁 46。

程度，對形看得熟則自然傳神。又因為傳神者必以形，對於形的把握到達「熟」與「自然」後，創作時畫家心手和形象「相湊而相忘」，這是因為有神所託。如果說前段「看得熟，自然傳神」的「神」較偏向對象的形象之神，那麼後段「形與心手相湊而相忘，神之所託也」的這個「神」更明顯突出創作主體和對象之神的交融，相湊後忘卻物之神與己之神的分際。

此段引文後面「相湊而相忘」有點像是主張「離形以傳神」者會用的詞彙，最後「神之所託」更是主張「離形以傳神」者離形之據。綜觀整段文字，幾乎是藉由「傳神必以形」的過程，來達到「離形以傳神」欲達到的效果，這意味著「傳神必以形」和「離形以傳神」兩種思考趨勢在訴求上是一致的，都承認傳神的妙處，也都見到藝術作品中形神兩者缺一不可；「傳神必以形」和「離形以傳神」兩種思考方式決定性的差異，乃是在於形神關係與傳神途徑的不同。

「傳神必以形」的思想趨勢不僅在繪畫理論中出現，在文學理論也屢有所見。早在第一本文學理論專書《文心雕龍》當中的〈物色〉篇，就已經有「傳神必以形」的思想趨勢，甚至讓作者劉勰被誤以為是所謂的「形似派」，筆者在前註中已對此稍作辯駁，如今在講解「傳神必以形」的思想趨勢下，可更明晰《文心雕龍·物色》的特性。《文心雕龍·物色》有言：

是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區。寫氣圖貌，寄隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。¹⁰⁴

這裡的「寫氣圖貌」似乎支持形似文風，然而其中大有文章。首先，寫氣之氣應是物之神氣¹⁰⁵，「寫氣圖貌」一句之意乃不僅圖摹形貌，也傳達其神氣；其次，雖說形貌采聲為物之特性，然在詩人感物過程中，詩人精神已隨物「宛轉」，物之神亦隨心「徘徊」，至此詩人所感之物，不僅含有物之神，亦有詩人之心神與之相會，宛轉徘徊游其形神，流連沉吟以成詩篇。毛正天《中國古代詩學本體論闡釋》對此有所析論，尤其對「宛轉」「徘徊」激賞不已：

¹⁰⁴ 見王更生《文心雕龍選讀》，台北，巨流圖書公司，1994年10月初版，頁439。

¹⁰⁵ 駱鴻凱《物色篇註》：「氣謂物之神氣，采謂物之色彩也。」見黃侃《文心雕龍札記》，新竹，花神出版社，2002年8月初版，頁263。又王更生將此氣註釋為氣勢亦通。見註104，頁443。

劉勰把「感物」的心理運動過程，概括為「隨物以宛轉，與心而徘徊」的過程。其中以「宛轉」「徘徊」二詞下得至妙。在感物過程中，一方面是主體心靈隨著外物喚情特徵的「宛轉」，一方面又是外物在主體心理場內「徘徊」，二者相互生發，耦合交媾，劉勰還用另外的形式具體化這種宛轉徘徊：「目既往還，心亦吐納 情往似贈，興來如答」。心物之間親和自然，在不斷的交流互生中化生出新質。¹⁰⁶

這樣的心理活動，使詩人面對萬物萬象時，得以將自我精神去感通物之精神，而非只是觀察外貌而已。這就為中國以形傳神的書寫打下了基礎。事實上，若回頭看前引《莊子》的言論，即可發現這種概念在《莊子》中也有，但是劉勰更明確地將之運用在文學的範疇中。從此相對於「離形以傳神」的思想，中國也一直有著認為神在形中、藉由形來傳神的思想，以不同的形神觀變成另一種文學觀。正如同前面講述「離形以傳神」的思想所言，形的內涵與外延在歷代有不同的變異，「傳神必以形」的形也同樣跟著變異，不過還是以形象思維的討論最多也最精。如明朝謝榛《四溟詩話》將內在神思連結至外在景色，認為詩中外在景色是傳達詩人內在之情的媒介：

作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。凡登高致思，則神交古人，窮乎遐邇，繫乎憂樂 觀則同於外，感則異於內。當自其用力，使內外如一，出入此心而無間也。景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩。¹⁰⁷

雖然此則文字所論述的寓於形象中之神，偏重在詩人感物吟志之「情」，但是「凡登高致思，則神交古人，窮乎遐邇，繫乎憂樂」是內外心神互通的過程，「觀則同於外，感則異於內。當自其用力，使內外如一，出入此心而無間也」是以景傳神的方向，「景乃詩之媒，情乃詩之胚」則是在傳神工夫與方向結合後，對詩創作之心得。雖是以情起始，但整個過程、方向和心得，代表了以形傳神的主張，只不過此文中「形」的範圍專指景，「神」的範圍專指詩人內外合一之情。

¹⁰⁶ 見毛正天《中國詩學本體論闡釋》，台北，五南圖書出版公司，1997年4月初版一刷，頁61。

¹⁰⁷ 謝榛《四溟詩話》，收於郭紹虞主編《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年3月版，中冊，頁357。

清代的王夫之、葉燮更全面地伸張「傳神必以形」的主張。王夫之重視文學作品形象傳神之功，而且所欣賞的傳神之語多是形象生動之語：

「花迎劍佩」四字，差為曉色朦朧傳神；而又云「星初落」，則痕跡盡矣。

108

在王夫之看來，「花迎劍佩」生動地傳達出早晨生氣盎然又景色朦朧的想像美，至於後句「星初落」則暗示過明顯，詩人用心痕跡太過。除了讚賞形象傳神之外，王夫之也對形象傳神的要素論述得更全面，除了前述明代謝榛所論述的情景合一之外，王夫之更明確指出：此種對情景的經營，需要從「體物得神」得之，不可從「用句工巧」得之：

含情而能達，會景而生心，體物而得神，則自有靈通之句，參化工之妙。

若但於句求巧，則性情先於外蕩，生意索然也。¹⁰⁹

在中國形神論中，認為神才是事物之本質，而王夫之所謂「得神」、「傳神」都是對事物本質的一種把握。¹¹⁰至於傳神的方式，也就是把握事物本質的方式，是透過體物而得，也就是仔細觀察體會對象，融於情景之中，而非脫離景物去表現神。這種透過具形來傳神的方式，正是「傳神必以形」的主張。王夫之就站在以形傳神的基點上，發展出比謝榛更龐大精深的情景說，闡釋形貌景物的傳神之功¹¹¹。

清代另一位重要詩論家葉燮也提出依靠形體傳達精神的詩論。葉燮的論詩專篇《原詩》被譽為「是繼《文心雕龍》之後又一部系統完整的詩學理論專著」，「以嚴密的邏輯思辨和完整的詩學理論體系而卓然屹立於清代詩學批評之林，代表著

¹⁰⁸ 王夫之《薑齋詩話》，收於王夫之等撰，丁福保編《清詩話》，台北，明倫出版社，1971年12月初版，頁5。

¹⁰⁹ 同註108，頁14。

¹¹⁰ 楊松年在《王夫之詩論研究》一書中將此處「得神」、「傳神」上接顧愷之的傳神理論，並指出此處之「神」乃描繪對象的本質，此本質亦是使此對象生動之所在。見楊松年《王夫之詩論研究》，台北，文史哲出版社，1986年10月初版，頁49至50。

¹¹¹ 王夫之情景說龐大精深，難以在本文中詳述。其要旨大約是「景以情合，情以景生」。王夫之更細分「情中景」、「景中情」各種情景結合的狀態，此處可參見王夫之《薑齋詩話》下卷第十四則與第十六則，同註108，頁11。

清代詩話的最高成就」¹¹²。在《原詩》的體系內，也對於詩的形神觀提出見解。葉燮先用設問的方式，表達出「詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微妙 混端倪而離形象」¹¹³的道理，強調無法用任何形象或定理表達出詩的神妙，似是主張離形以傳神；可是葉燮在後面提出不同的觀點，詩是有理可循的，但不是一般拘泥模仿的理，而是不可名之的自然之理¹¹⁴，這樣的理就藏於詩的意象中，只有透過詩的意象，默默體會意象之理，經過「成於象，感於目，會於心」的體物過程，將詩中每個形象在感官的作用發揮到最大，才可達到詩的妙處，表達一般人無法言述的理、事、情，反對完全從冥漠恍惚之境尋找詩之本質。¹¹⁵之後的劉熙載在《藝概》一書中更明確地舉例說明以形傳神的方式：「山之精神寫不出，以煙霞寫之；春之精神寫不出，以草樹寫之。故詩無氣象，則精神亦無所寓矣。」¹¹⁶這裡的「氣象」正是無形之氣與可見之象的結合，神則寓於其中。

綜合看待中國的形神藝術觀，從內涵與時代演變方面觀之，其思想自先秦即有之，尤其是《莊子》一書提供了豐富的礦脈。至東晉顧愷之始將形神觀引進繪畫領域，之後又延伸至其他藝術領域。傳神本是為人物畫提出，在延伸自其他領域時，形神定義有所演變。故人物之外是否有神，文學的形與神定義為何，都在這演變過程中不斷調整，如宋代畫論主張萬物皆有神，宋代文學重意而使形神關

¹¹² 見蔡鎮楚《中國古代文學批評史》，長沙，岳麓書社，1994年4月初版1刷，頁440。

¹¹³ 見葉燮《原詩·內篇下》。同註108，頁585。

¹¹⁴ 如《原詩·內篇上》：「天地之大闢，風雲雷雨是也。風雲雷雨變化不測，不可端倪，天地之至神也，即至文也。」葉燮並風趣地以泰山為例，說明創作之理應如天地自然之變化，而非拘泥定法，否則泰山起雲前必先依法開會，依法決定「以某雲為起，以某雲為伏，以某雲為照應，為波瀾」等等，如此一來恐怕出雲無日。見《原詩·內篇上》，同註108，頁577。

¹¹⁵ 葉燮《原詩·內篇下》：「可言之理，人人能言之，又安在詩人之言之？可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之？必有不可言之理，不可述之事，遇之於默會意象之表，而理與事無不燦然於前者也。」之後葉燮又以杜甫集中一二詩句為例，說明「有物有質」的形象如何透過「成於象，感於目，會於心」的體物過程，將詩中每個形象在感官的作用發揮到最大，生動表現出「無象無形」的各種詩意。同註108，頁585至587。

¹¹⁶ 見劉熙載《藝概》，漢京文化事業有限公司，1985年9月初版，頁82。劉熙載生於清代晚期，《藝概》又是晚年之作，對歷代文論有所統整融合，因此書中融合各家之說，某些文字亦有「離形傳神」的傾向，如：「杜詩只有無二字足以評之。有者，但見性情氣骨也；無者，不見語言文字也。」乃有脫離語文形式，表現生氣神韻之論。筆者在本文採取傳神方式的傾向，來分類敘述歷代形神文學觀，分類時以該論述的傾向為依據，而不斷言此人全然偏形或重神。正如宋代的蘇軾，劉熙載也分別兼有「離形以傳神」和「傳神必以形」的論點，本文以每則引文言論為依據，較不易落入截然劃分造成的武斷，所以不可以人為單位，硬說劉熙載、蘇軾或其他筆者舉例的前人，是完全主張「離形以傳神」或「傳神必以形」的一派。

係著重於形意關係，甚至混雜了言意關係；明朝重視心靈和個性的解放，對神的追求成為對天然、個體的崇尚，表現在藝術上的是更多的自信與自由；清代融合歷代形神之見，並在理論性與可行性上更為完備。

若從形神關係與傳神途徑方面觀之，在傳神的訴求下，中國的形神藝術觀分別產生了「離形以傳神」和「傳神必以形」的思想，前者使形神關係成為融合先秦哲學、藝術體驗和佛教思想的藝術創作觀和藝術審美觀，後者思考了形神如何在藝術中合作相依，兩種思考方式並非截然對立，也不會極端地忽視或否認藝術作品中，形象思維和精神氣韻的共存現象。

然而，歷代形神論演變至今，是否仍有值得重新開採的空間？那些討論形神的言論深度，是否還有再進一步的可能？而另一些不以形神論面貌出現的文字礦石，是否內部其實也蘊藏了重要的形神能源，其特殊性足以在歷代形神論中綻放光彩？形神關係對藝術提供的方法論，除了「離形以傳神」和「傳神必以形」的思想外，是否還有其它方法有待探索？

這些都是使《幽夢影》需要重新被檢視，進而從中提煉出「神用」美學的深切呼喚。

第二節 《幽夢影》的神用美學

神用一詞，乃是筆者用以囊括《幽夢影》一書呈現的藝術創作及審美方式。筆者認為此乃《幽夢影》在文學創作上獨到的美學實踐，支撐起整部《幽夢影》的美感宇宙。然而神用到底是什麼？在《幽夢影》中作了何種藝術上的實踐？其重要性為何？

（一）「神用」的出處原意與立論基礎

1. 「神用」一詞的出處原意

神用一詞，若不計他人眉批，在《幽夢影》正文中僅一見：

凡物皆以形用，其以神用者則鏡也，符印也，日晷也，指南針也。（第 195

則)

在此《幽夢影》的作者表現出善於體察萬物事態的眼界，依照事物的功能和原理，將萬物分成形用與神用。鏡子、日晷和指南針的用處皆非來自本身的形體構造，而是用以表現出超乎本身的自然原理；至於符印的意義更不在素材雕工，而在於標記所代表的社會價值。正如後人所說：「以上此四種物，雖然都是有形有體的，但卻都是以其形而上者為人所用的，正如《老子》中所說的：『有之以為體，無之以為用。』」¹¹⁷能夠認知物的此種神用之妙，表示張潮對自然原理、文化符號以及形而上與形而下的道器關係有一定的概念，也難怪得到後人的稱許：「以神為用，多體現了人的創造與精神智慧。將物以其所用而劃分形用、神用，張潮也善於總結。」¹¹⁸然而，筆者關注的重點並非僅是這種總結物用和體察事理的角度，而是這種體現人類創造力與智慧的神用模式，是如何超越本身的文字語境，成為張潮《幽夢影》美學的核心本源與生成現象？筆者認為，「神用」一詞，不僅是張潮個人對天下萬物的觀察心得，也恰好足以概括整本《幽夢影》的藝術特色。雖然張潮本人並未在《幽夢影》中如此標榜，但是「沒有明確提出」並不代表「缺乏」，中國傳統的美學家未必會明確界定自己美學思想的範疇，而《幽夢影》所屬的文類「清言」又有著文字精要、論理含蓄、語意率性的特點（關於清言形貌對《幽夢影》的影響，詳見後文），因此造成張潮未在《幽夢影》中明確提出創作和審美的體系。然而，正如葉朗在《中國美學的開展》一書中所言：

在中國美學史上，有一些美學家（不是所有美學家）在提出一個概念、範疇的時候，往往並不嚴格遵守同一律的要求（《文心雕龍》這個特點就很明顯）。後人對於這個概念、範疇的理解，也並不一定符合這個概念、範疇最早被提出時被賦予的涵義（歷代畫家對於「氣韻生動」的理解就是如

¹¹⁷ 見張潮原著，李安綱、趙曉鵬論述《文學的心靈散步（四）幽夢影》，汐止，達觀出版事業有限公司，2003年9月初版，頁487。又此文引《老子》「有之以為體，無之以為用」，從現象界之有無說明體用之理，雖然道理精闢，但《老子》原書無論是郭店楚簡、帛書本或通行的王弼本，都不見此句。筆者判斷應是王弼本第十一章「有之以為利，無之以為用」之誤。見陳錫勇《老子校正》，台北，里仁書局，1999年3月初版，頁190至191；陳鼓應註譯《老子今註今譯及評介》台北，商務印書館，2001年11月三版2刷，頁89、頁379及頁411。

¹¹⁸ 見馮保善注譯《新譯幽夢影》，台北，三民書局，2002，頁211。

此) 但這一切並不等於說, 中國古典美學的一系列概念範疇沒有相對應的內涵, 也不等於這些概念範疇都是『印象式的、空洞的形容詞』, 根本不具有理論內容和理論價值。分析、把握這些概念、範疇的涵義, 正是我們美學史研究中的一項重要任務。¹¹⁹

研究者不該因為《幽夢影》或其它清言作品沒有明確提出美學, 就否定其美學價值, 忽視《幽夢影》或此類清言小品重視審美意識的特點。為中國美學各項概念範疇進行整理與釐清, 將有助後人汲取中國古典美學的精華; 為《幽夢影》建立美學體系, 研究其美學核心與生成現象, 更是對體貌特殊又頗重審美的清言作品進行文化上的開展, 同時也是筆者本文的目標。

當然, 要關注所謂《幽夢影》美學的核心本源與生成現象, 前置條件在於需要論證此處已經涉及《幽夢影》美學的存在, 否則便是將張潮未提出而筆者也未論證的概念, 當成已經存在的研究對象。因此, 為了達到這一條件, 筆者要論述的是: 《幽夢影》的「神用」在美學上的內涵為何? 神用何以成為《幽夢影》的美學核心? 又如何能從美學核心實踐成藝術層面的現象生成?

2. 「神用」的立論基礎

前面已經提到「神用」一詞的出處來自張潮體察萬物事態的心得。要將這種心得從一般泛論提升到美學層面, 必須說明其中蘊含的美感本源。在「神用」的觀念下, 美的本源就是來自於神的作用, 支撐起《幽夢影》整個世界。以下就要探討《幽夢影》的神用美學中的「神」者為何? 又如何有資格作為《幽夢影》美感的來源, 支撐整個世界, 並在其中產生作用?

在之前討論《莊子》時, 已經可見中國哲學中, 神有著生物、保形的作用。於是中國哲學認為的真, 是萬物原理的真, 也就是神氣作用(在一些語境下謂之道) 的真, 不是西方哲學所謂認知與事實相符的真。而中國的美也是從道、從氣裡出, 所以傳神才會變成中國藝術中重要的訴求。到了明朝, 傳神的訴求沒變, 但是受到哲學思潮和藝術思潮的影響, 在傳神的心態上產生了變化。

¹¹⁹ 見葉朗《中國美學的開端》, 台北, 金楓出版社, 1987年7月, 頁21至22。

在哲學思潮上，由於陽明心學的崛起，主張「心即理」、「良知即天理」，將個體之心與造物之理互相收攝，使得明中晚期的思想有著自心與萬物一體的思想與自信。這使得傳神藝術更加重視自己的個體精神，因為個體精神和造物之理並不支離，傳神也就導向傳達自己的心之本體。本文無意完整介紹陽明心學在明中晚期之發展，僅就主體精神之要義作一陳述。從王陽明始，即有將事理與學問盡攝入自心之論，不時強調心外無理，心外無事：

虛靈不昧，眾理具而萬事出。心外無理，心外無事。¹²⁰

須於心體上用功，凡明不得，行不去，皆反在自心上體，當即可通。蓋四書、五經不過說這心體，此心體即所謂道，心體明即是道明，更無二。¹²¹

身之主宰便是心，心知所發便是意，意之本體便是知，意之所在便是物。

如意在於事親，即事親便是一物，意在於事君，即事君便是一物，意在於仁民、愛物，即仁民、愛物便是一物，意在於視聽言動，即視聽言動便是一物。所以某說無心外之理，無心外之事。¹²²

這就導致了無論求學或處世，皆重視己心之體證，不因外物而失卻了本心之清晰。而這種體證在陽明學中不僅是人心之靈明，也是天地萬物最精處，因為天地萬物與人本是一體¹²³，而這個心是本體也是作用，是謂「體用一源」¹²⁴，也就是談遠平所謂陽明哲學之「圓融統觀」內涵之一¹²⁵。「圓融統觀」內涵有二：「體用一源」和「和諧感通」，簡而言之，前者代表理體和現象不二，後者代表萬物與己心不分¹²⁶，遂構成陽明思想的獨特面貌。至王門心學後學中出現極端發展心

¹²⁰ 見王陽明《傳習錄》，台南，大夏出版社，1983年4月初版，頁21。

¹²¹ 同註120，頁21。

¹²² 同註120，頁7。

¹²³ 王陽明《傳習錄》：「蓋天地萬物與人原是一體，其發竅之最精處，是人心一點靈明。只位同此一氣，故能相通耳。」同註120，頁147至148。

¹²⁴ 王陽明《傳習錄》：「心不可以動靜為體用。動靜，時也。即體而言，用在體，即用而言，體在用；是謂體用一源。若說靜可以見其體，動可以見其用，卻不妨。」同註120，頁49。

¹²⁵ 見談遠平《論陽明哲學之圓融統觀》，台北，文史哲出版社，1993年9月初版。該書以圓融統觀危解析陽明思想的理論基點，對陽明思想多有闡發。

¹²⁶ 同註125，頁35至75。筆者將談遠平「圓融統觀」兩內涵「體用一源」和「和諧感通」簡言為「理體和現象不二」、「萬物與己心不分」，雖無法解其全義，但針對圓融統觀下的陽明思想「心」之要義，尚稱適當。

學的左派王學，更強調個體性與普遍性的等量齊觀，重視個體身心的存在與作用¹²⁷。此種思想並非表示個體的地位大於道德真理，而是個體和天理原是一理，儘管陽明後學在實踐上有偏重個體性、輕視普遍性之弊，但就理論上來說，陽明思想對主體的重視，確實同時存有個體性和普遍性之意義¹²⁸。

雖說陽明心學並未完全取代程朱理學在明代的地位，但影響程度仍是不可小覷，若就文藝界來說，陽明心學的影響力可說較程朱理學更盛，徐渭、李贄、袁宏道、湯顯祖等重要文人，都在思想上受其影響，甚至和王門後學有所往來¹²⁹。吳兆路《中國性靈文學思想研究》對於心學在文壇影響深遠之原因，有如下的解釋：

王陽明心學，尤其是泰州和龍溪之學，之所以能為晚明的眾多文人所信服，我認為，很重要的一點便是由於對自我的高度重視。當然，這種對自我的推崇，並不是要像魏晉人士那樣退而隱居，獨善其身，彷彿只有這樣才可維護了自身的獨立和尊嚴。其實他們主要是寄希望於在野儒士於下面開啟良知來達到治理社會的目的，這即「使天下萬物依於己；而不以己依於天下萬物」。¹³⁰

儘管這可能僅是晚明文壇接納心學的原因之一，但是「對自我的高度重視」確實是關鍵，這代表了主體精神的上揚，並透過主體精神通達天理，清言的主體

¹²⁷ 陽明心學之後分化成兩個大方向，一是由王畿、聶豹和王艮等人為代表的「心學的極端發展」一派，一是由錢德洪、鄒守益、李材、歐陽德等人為代表的「向程朱靠攏」的一派。其中「心學的極端發展」一派，尤其是左派王學的泰州學派，對平民大眾之主體多有尊重，企圖打破聖賢與凡俗之間的鴻溝。關於王學的分化與主張，可參見于化民《明中晚期理學的對峙與合流》，台北，文津出版社，1993年2月初版，頁；關於心學的平民意識與大眾化，可參見趙士林《陸王心學與生命抉擇》，台北，風雲時代出版社，1993年8月初版，頁172至175。

¹²⁸ 鄭幸雅《晚明清言研究》在論及清言發展思想背景時，也注意到陽明心學對清言及對主體意識的影響。該書提到陽明心學時，就良知之特性，論述良知具有個體性和普遍性的雙重意義：「良知以普遍之理為內容，既是主體必須自覺遵循得內在規範，又是主體對行為進行自願選擇的依據，陽明賦予良知以個體性與普遍性之雙重規定，此後王門後學偏重個體性而輕普遍性，在個體性原則具體化的過程中，使王學逐漸偏離陽明的原色。」見鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所博士論文，1990，頁72。

¹²⁹ 如徐渭曾先後受教於王陽明弟子季本、王龍谿，李贄和袁宏道亦曾公開推崇陽明思想，湯顯祖少年時拜泰州學派羅汝芳為師等等。關於晚明文壇與陽明心學之關聯，可參見吳兆路《中國性靈文學思想研究》，台北，文津出版社，1995年1月初版1刷，頁170至176。

¹³⁰ 同註129，頁176。

精神亦受此影響；至於以在野身分企圖治理社會，則開啟了清言警世醒心之風。

在藝術思潮上，性靈文學的興起帶給文藝領域極大的變革。從李贄《童心說》的理論主張，到公安三袁「獨抒性靈，不拘格套」的文學實踐，都高唱著真性真情的追求。李贄《童心說》先開門見山肯定如赤子般的純真之心：

夫童心者，真心也；若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若夫失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。¹³¹

進而批判盲從學問義理而失卻童心者，是無所不假的假人：

古之聖人，曷嘗不讀書哉。然縱不讀書，童心固自在也；縱多讀書，亦以護此童心而使之勿失焉耳，非若學者反以多讀書識理而反障之也。童心既障，于是發而為言語，則言語不由衷；見而為政事，則政事無根柢；著而為文辭，則文辭不能達。非童心自出之言也，言雖工，于我何與！豈非以假人言假言，而事假事，文假文乎！蓋其人既假，則無所不假矣。¹³²

李贄並非完全捨棄聖人言論的意義，但他堅持以真心直追古人，不作人云亦云之假人假言。其後公安派標舉性靈，求取文學真趣與自然，性靈之風大盛。黃卓越在〈明清散品概述〉提出了明代性靈文學的脈絡：從佛釋的本心到陳白沙的自得、陽明的尊己、李贄的童心說，及此後徐文長的真我、屠隆的虛靈、湯顯祖的靈性、最後發展成袁宏道的性靈，有一種鮮明的一致性貫通而下，就是強調還原，強調本體的本色¹³³。然而筆者在此要強調的是，之所以有如此求本體本色的脈絡，之所以有這麼多明朝文士哲人持續從事這方面的追求，其實突顯出這樣一個事實：當時的文壇有著某種程度以上的缺陷和危機，無法達到他們的訴求，光是提出主張無法完全挽救時弊，所以他們求真之外還要求變，且尋求的不僅是理論上的建構（如李贄的論述），也是在文學上足以奉行的實踐方式。這種追尋對

¹³¹ 李贄《童心說》，收於郭紹虞主編《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年3月版，中冊，頁332。

¹³² 同前註，頁332至333。

¹³³ 黃卓越〈明清散品概述〉，見黃卓越《閒雅小品集觀——明清文人小品五十家》，百花洲文藝，1995年，序頁15。

於清言以個體精神掌握天地萬物的豪情壯舉，提供了思想上的啟發。以下便解釋性靈文學在這方面的追尋。

在性靈風氣盛起之前，明朝文壇確實瀰漫著復古模擬的習氣¹³⁴，這引起袁宏道的指責：

近代文人，始為復古之說以勝之。夫復古是已，然至以剿襲為復古，句比字擬，務為牽合，棄目前之景，摭腐濫之辭；有才者詘於法，而不敢自伸其才；無才者拾一二浮泛之語，幫湊成詩。¹³⁵

袁宏道認為此類模擬是對文人真實處境的委棄，讓詩成了腐濫浮泛的幫湊之語，於是袁宏道要提出性靈與復古派抗衡。然而「真」不一定就是文學上的「佳」，真實卻無味的文字書寫，不見得就能代替復古之風吸引讀者，所以袁宏道又拈出一「趣」字與「真」相結合，於是性靈文學所追求的真，不是粗陋無美，而是一種有個性的真趣，這種發自個性的真趣，不受到外在學問的遮蔽，也不是庸才俗人的低級趣味，而是人心最真誠自然的表現：

世人所難得者唯趣。趣如山上之色、水中之味、花中之光、女中之態，雖善說者不能下一語，唯會心者知之。夫趣，得之自然者深，得之學問者淺。當其為童子也，不知有趣，然無往而非趣也。愚、不肖之近趣也，以無品也。品愈卑，故所求愈下：或為酒肉，或為聲伎，率心而行，無所忌憚，自以為絕望于世，故舉世非笑之，不故也。此又一趣也。迨夫年漸長，官漸高，品漸大，有身如桎，有心如棘，毛孔骨節，俱為聞見知識所縛，入理愈深，然其去趣愈遠矣。¹³⁶

這裡除了高度讚揚無法用言語形容的會心之趣，同時也將趣和學問、欲求做

¹³⁴ 從明朝初年的高啟，到著名的前後七子，都有著復古模擬之弊。關於明朝復古模擬文學之發展，可參見廖可斌《復古派與明代文學思潮》，台北，文津出版社，1994年2月初版，全二冊；黃保真、成復旺、蔡鍾翔合著《中國文學理論史：明代時期》，台北，紅葉文化事業有限公司，1994年5月初版1刷，頁51至頁178。

¹³⁵ 袁宏道〈雪濤閣集序〉，收於郭紹虞主編《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年3月版，中冊，頁397。

¹³⁶ 袁宏道〈敘陳正甫會心集〉，收於吳宏一編《閒情逸趣——明清小品賞析》，台北，長橋出版社，1956年2月初版，頁50。

出劃分，品味低級者近趣而無品，學問高深者入理而遠趣，皆非性靈真趣。因此性靈派所追求的文學思想，不僅要真，還要真得有趣，這就有賴主體個性的昇華。事實上，若從文學史發展來看，性靈二字在南北朝時代的含意，原本就指個人的性情而偏重審美情趣，如《梁書·文學傳》所謂「夫文者妙發性靈，獨抒懷抱」¹³⁷；儘管到了明朝中葉以後將性靈詮釋為自然真實的自我，但是個人的性情和審美情趣仍在性靈一詞的概念中產生主導性的作用¹³⁸。也因此，公安派對真的追求，深化為對個性真趣的提倡，認為那才是性靈之所寄，精神之所寓。這便是性靈文學用以和復古派分庭抗禮的訴求，以個性破除復古文風對人的壓迫。然而，要提倡個性，提倡真趣，勢必要對個體的地位有所看重，這就導致了個體內在地位的提昇；尤其晚明文人對外在世界的信任度，無論是政治上或文學上，都隨著腐敗與侷限的現象而不斷降低，這使得文人紛紛調整處世態度，不再理會經世濟民的傳統思想，同時背對著僵化的復古文壇和八股取士，順著性靈文學「真——真趣——個性——個體」這條愈來愈深化的精神追求，重新審視自己的主體性¹³⁹。

這樣的追尋，加上對外在環境的不信任，使得文人們放下傳統包袱，轉而經營一己之趣。他們回到了單純的「人」的身分，來安頓自己的生命：他們關心眼前的情調，關心日常的小事，並且拋棄傳統文人的使命感與自負，關心著小民的生活與娛樂（這點對明代俗文學的推廣助益極大）。然而他們對於群體社會，對於現實處境，對於世道教化並未真正完全死心，偏偏他們所處的時代局勢使他們意識到必須先安己之身，立己之命，以當時的環境而言，懷著滿腔熱血盲目入世，無法解決當時的亂象。於是他們採取以世外洞悉世間，以個體懷抱天下的態度，透過對自我性靈的經營，企圖直達自然真趣之境，並為世道真理提供新的體悟。

在哲學和藝術的雙重影響下，個體精神受到推崇和重視，但又不完全是以私人的角度自我呈現，而是將個體精神和造物之理等同互通，私人的精神與真性情

¹³⁷ 見姚思廉撰《梁書》，景印文淵閣四庫全書，台北，台灣商務印書館，260冊，頁417。

¹³⁸ 關於性靈一詞在明代公安派之前的詞義演變，可參見馬美信《晚明文學新探》，桃園，聖環圖書有限公司，1994年6月初版1刷，頁77。

¹³⁹ 正如黃卓越在〈明清散品概述〉一文中所言，性靈「並非只是一種文學態度，它首先是一種人生態度，包含了人對生命的重新確認。」亦可作為此處論點之補充。同註133，序頁13。

被視為具有宇宙自然力量的表現，因此當文學家書寫自己精神真切的感受與獨特新奇的想像時，很可能不會自責於格局太小與有違正統，反而有股合於自然之道的自信，文學正統的典範、經世致用的格局都被精神的鋼鎚擊破，不再對個體的心神創造力有所壓抑和貶低。此時的文學家同樣有中國傳統審美觀下「傳神」的訴求（如前面所舉的徐渭），但是由於心態的解放，萬物之神、造物之理都與本心同屬一體，心包含天地萬物，只要隨心自然，可以透過任個人之心而傳萬物之神、合自然之道、達萬物之理。這股自信在晚明小品中屢見不鮮，而清言與小品有密切的關係，一般被視為小品類目之一¹⁴⁰，時代相近主題相契，自然也受此風影響，而此風的主因正是在當時哲學思潮與藝術思潮的背景影響而來。當然，陽明心學和性靈文學本身也有著政治、社會等各層面的背景影響，這些背景也連帶清言的發展。不過，就清言表現出神作為美感來源之本體、築構書中世界的資格上來說，主要的影響還是來自陽明心學和性靈文學。其他政治與社會的背景，主要影響則是在於清言撰寫者的動機、心態、身分及人口等離文本較為外緣的層面

141。

¹⁴⁰ 因為時代相近、主題相契，因此許多研究者將清言列為明清小品類目之一，如陳萬益《性靈之聲 明清小品》一書將明清小品分九類，清言即名列其中；歐明俊〈論晚明人的小品觀〉，將清言標目於「筆記體小品」之一，張德建〈小品的突破與局限——從文體演變的角度看晚明小品的價值〉亦從其說。見陳萬益《性靈之聲 明清小品》，台北，時報文化出版社，1998年，目次；歐明俊〈論晚明人的小品觀〉，收於《中國古代、近代文學研究》3，2000，頁94至95；張德建〈小品的突破與局限——從文體演變的角度看晚明小品的價值〉，收於《中國文學研究》，4，2000，頁60。然而筆者認為清言雖為小品類目之一，兩者仍同中有異，如鄭幸雅在《晚明清言研究》中，從形式、風格體制、內容重心上區分清言和小品的差異：「就形式而言，晚明小品多散文而且是成篇之文；清言常見的形式以條列之文居多，成篇之作較少，而且清言行文有駢對的趨向。在風格體制方面，清言帶著《世說新語》清虛空靈的氣息；晚明小品則特重新奇、巧慧的審美要求。至於清言之內容，較側重於生活細節、嘉言懿行、雅趣諧謔的品評等題材，將晚明普遍觸及的處世觀念，轉化成原則性的條文，帶有警世的教化色彩；晚明小品的內容，以尺牘往來、藝術隨筆、山水攬勝、園林記遊等題材為大宗，其撰述多抒敘個人之情興，彰著主體性靈的意緒。上述之特點與小品的整體風貌，同中有異。」見鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所博士論文，1990，頁146。在筆者看來，可用一傾向去概括：清言和小品都是講究清新之作，但是大部分小品的傾向是「新大於清」，清言則是「清大於新」，原因在於許多小品摻雜了俗趣的「新奇」，而清言在句法文辭和生命情調上突出了文人的「清雅」。當然，此乃傾向上的略有不同，而非絕對的差異。

¹⁴¹ 有關明代政治、社會背景對清言的影響，可參見鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所博士論文，1990，頁41至62及頁90至91；陳少棠《晚明小品論析》，台北，源流文化事業有限公司，1982年5月初版，頁97至103。有一點需要指出的是，諸多關於明代小品文發展的論述中，有為數不少的論文強調經濟繁榮、資本主義萌芽對小品的影響，如陳萬益用商業發達來解釋陳繼儒得以著述小品換取生計的因素，廖玉蕙亦指出「晚明江南地區經濟基礎穩固，給小品作

這就為清言小品能以一己之神創生整片美感世界，提供了理論基礎。然而每一部文學作品都是作者精神思想的表現，清言的主體精神有何特異之處？清言中的《幽夢影》，其主體之神又有何特異之作用力，得以被認定有美學上的開展，足以成為書中美感世界之本源？

筆者認為，《幽夢影》主體之神的特異之處，在於其中包含兩大精神特質：「才」、「情」，其美學上的開展正是據才情之引力，打破主客物我之見，圓融統攝書中萬物，將一己之神充斥於乾坤萬象，實踐美學上之開展。以下即解釋《幽夢影》中獨特的才情概念，進而分析《幽夢影》用一己之神，藉才情引力，達世界乾坤的美學開展方式。

（二）神用之開展原理——用一己之神，藉才情引力，達世界乾坤

《幽夢影》中，對才與情的地位極為重視，認為此兩者是天地的維持者和裝飾者：

情之一字，所以維持世界；才之一字，所以粉飾乾坤。（第一六零則）

張潮此言直指才情兩者的地位。有了情，世界得以持續運作；有了才，天地間方可變成吾人所見之大千世界。由此可知，張潮此處所指之情，不僅是人與他者之間的情感，還被擢昇為支撐天地之力量；張潮此處所指之才，不僅是文學作品上表現出的文才，還擴大至創生天地萬物之妙理。這樣的才情觀，遍著於《幽夢影》全書，就是這樣的才情，構成《幽夢影》主體之「神」的特殊性，並成為內在之神涵蓋萬物、創造世界之動力。可以說，《幽夢影》主體之「神」要達到「神用」，以中心精神開展全書之世界，是藉才情兩者之引力，產生維持世界、

家提供了有利的生活及創作條件」。然而周質平曾經懷疑這種說法的特殊性，認為近來研究晚明文史現象者受大陸學者影響，過分重視生產方式和經濟結構的轉變，於是「資本主義萌芽」成為一個用得最濫的詞，雖說晚明小品發展與經濟發展可能有一定關係，然而經濟發展並非晚明獨有，用這種角度解釋晚明文史現象，容易流於籠統，而誇大了經濟對小品發展的影響力。見陳萬益《晚明小品與明季文人生活》，台北，大安出版社，1988年5月初版，頁112至113；廖玉蕙〈論晚明小品文之興起〉，收於《中正嶺學術研究集刊》第二集，頁50至51；周質平〈讀陳萬益《晚明小品與明季文人生活》〉，收於《當代》第四十三期，1989年11月，頁132至133。筆者認為任何一文學思潮皆受包含經濟層面在內的時代背景影響，然而正因如此，若要解釋某一文學思潮興起的特殊性，須參照不同層面，方可歸納出全貌。如晚明的經濟對清言發展有影響，但對筆者所謂「清言小品能以一己之神創生整片美感世界」的理論基礎，其影響力就不見得深遠。

粉飾乾坤之功。

才與情又如何成為神用創世之引力，開展整片美感世界？答案在才情本身的「真」與「化」。而《幽夢影》也揭示了才與情達到「真」與「化」之條件：

情必近於癡而始真；才必兼乎趣而始化。（第六十七則）

情乃真，故能維持世界，成為世界實在的奠基；才可化，故能粉飾乾坤，化育乾坤多樣的物態。然而這不是一般人的精神可達之境，必須要將情專注到近於「癡」，方能至「真」之境；必須要將才陶冶成兼乎「趣」，方能具「化」之能。由此可以分辨《幽夢影》才與情的細微差別：「情」是這世界的真實意義，若無情則萬物皆成虛設，一切意義包括美感都從情出；「才」是世界真實意義的開顯者，具有昭示天地真美的作用，才本身不是世界的本源，卻是創造世界的規律，在流行化育之下衍生萬物。情與才一內一外，交織成《幽夢影》中的美感世界，以真性情和創造力，讓《幽夢影》主體之神得以確立並開顯萬物之美。

明白才情在《幽夢影》的地位後，再審視《幽夢影》全文，便可發現當中所有美感事物，都受到才情兩者中至少一項之作用，其價值方被張潮認可。如張潮所認為適宜、佳美之人事物，都在才情方面有所突顯：

賞花宜對佳人，醉月宜對韻人，映雪宜對高人。（第十一則）

樓上看山，城頭看雪，燈前看月，舟中看霞，月下看美人，另是一番情境。

（第二十八則）

並頭聯句、交頸論文、宮中應制、歷使屬國，皆極人間樂事。（第五十四則）

月下聽禪，旨趣益遠；月下說劍，肝膽益真；月下論詩，風致益幽；月下對美人，情意益篤。（第八十三則）

春雨宜讀書，夏雨宜弈棋，秋雨宜檢藏，冬雨宜飲酒。（第八十六則）

無論是人間樂事、月下雅事還是雨中所宜之事，如不含縱橫才氣即屬真篤情意。第八十六則的讀書、弈棋、檢藏（書籍）等屬於才人之雅事，而飲酒是一種怡情之舉；第二十八則的景緻之所以受到《幽夢影》特別標舉記載，正是由於境

之有情；第八十三則更是情和才的結合，聽禪、說劍、論詩等舉動並非一般無才之人可為，高遠的旨趣、真切的肝膽和幽雅的風致則是在這種才氣激盪下所發之情；第五十四則的「並頭聯句、交頸論文」乍看屬於才氣縱橫之表現，然「並頭交頸」乃夫妻恩愛之情的表現，因此時人評曰「以兩樂并為一樂」「恐天亦見妒」，「既已並頭交頸，即欲聯句論文，恐亦有所不暇」，之所以如此美好，正是因為才氣和情意的結合與催化。由此可見，《幽夢影》中的美感事物，其美感背後正由才氣所激盪。

這種才氣的激盪，使《幽夢影》有一種特殊的美感境界：「韻」。第十一則中，對於「賞花、醉月、映雪」等雅事，之所以需要「佳人、韻人、高人」相對，正是由於這幾種人在才情方面有突出之處，才能被《幽夢影》選以匹配雅事：佳人遐思之情，正可添賞花之趣；高人不世之才，正可彰映雪之操；而「韻」這種才情兼具、難以名狀的境界，正可與醉後賞月的朦朧交相濡染。對於清言創作者而言，「韻」為一普遍著眼留意之美感境界。如明朝屠隆所著之清言濫觴《娑羅館清言》云：「嫋嫋山風，入松篁而成韻」¹⁴²；明代另一清言代表作《醉古堂劍掃》，卷七更闢專卷論韻，認為韻之一字乃「世人對症之藥」，可以挽救世人「有目而昧，有口而啞，有耳而聾」「面上三斗俗塵」之病¹⁴³。每位清言作者對「韻」的理解或有不同，但是歸納而言，皆以脫俗為尚。《幽夢影》中「韻」字共十二見，扣除表示音韻之意，其餘所有韻字不僅崇尚脫俗，且和才情有密切關係，或者該說正是才情之作用成就《幽夢影》中脫俗之韻，這是《幽夢影》與之前清言作品相承又相異之處。茲舉數例論之：

山之光，水之聲，月之色，花之香，文人之韻致，美人之姿態，皆無可名狀，無可執著。真足以攝召魂夢，顛倒情思。（第二十九則）

上元須酌豪友，端午須酌麗友，七夕須酌韻友，中秋須酌淡友，重九須酌逸友。（第八則）

¹⁴² 見屠隆《娑羅館清言》，收於《叢書集成編》影印寶顏本，台北，新文豐，頁10。

¹⁴³ 見陸紹珩《醉古堂劍掃》，台北，老古文化事業公司，1993年，五版二刷，頁203。

梅令人高，蘭令人幽，菊令人野，蓮令人淡，春海棠令人艷，牡丹令人豪，蕉與竹令人韻，秋海棠令人媚，松令人逸，桐令人清，柳令人感。（第一三一則）

第二十九則的「韻致」是用以指涉文人之才，此韻致可比山光水色與美人姿態，令人魂縈夢繫，情思傾倒；第八則的「韻友」是引人思情的七夕之際有資格相伴之人，是一種特殊情境下的審美標準；第一三一則「蕉與竹令人韻」更是一種對於心外之物的移情作用。以上數例可見《幽夢影》中，韻字所含的才情份量。

正由於《幽夢影》看重情與才的引力，讓縱橫才氣與真篤情意奠定《幽夢影》所建構的世界本體——「神」，並使此世界中萬物之美得以開顯，才情遂變成《幽夢影》中的審美標準，只要屬於美的都必定源自才和情。因此，在《幽夢影》的神用美學中，「才」、「情」不僅可以是美學概念，更可以在整個神用美學體系中成為獨特的美學範疇，往上支援主體之神，往下派生個別美學範疇和概念。在此需要對美學範疇和一般美學概念加以認識和釐清。彭修銀在《美學範疇論》一書中，曾對美學範疇有如下的規定：概念上升為範疇，必須有以下兩個條件，一是它的外延是否具有最大的普遍性，二是它的內涵是否客觀事物的普遍聯繫的反應，是否具有辯證特質。¹⁴⁴ 因此，概念要成為範疇，必須在指涉上具有普遍的便利和合理，並且支援整個美學體系的聯繫關係，而單一的美學概念無須考慮體系的問題。對於支撐美學體系中各範疇之元範疇，彭修銀更是提出嚴格的規定：

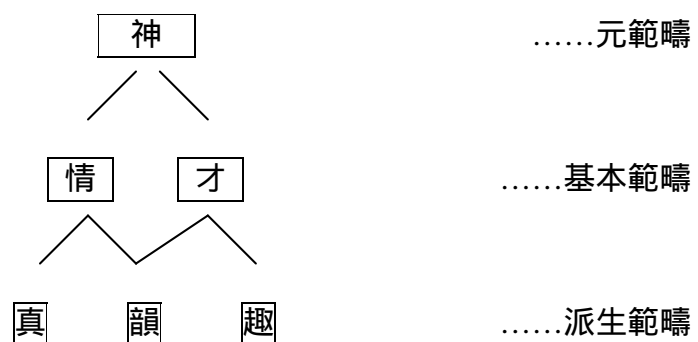
按照辨證思維模式的抽象上升到具體的方法，作為一門科學的邏輯其點，必須把最抽象的東西作為開端和元範疇，在它之中並且從它出發便散播出特殊的具體範疇，亦即從簡單的範疇上升到複雜的範疇。這樣就要求元範疇既具備普遍的特徵，又具備特殊的特徵。這樣就要求元範疇既具備普遍性的特徵，又具備特殊性的特徵，而不是個別的、偶然的存在。¹⁴⁵

前文已經提到《幽夢影》延續清言小品的精神，以一己之神創生整片美感世

¹⁴⁴ 見彭修銀《美學範疇論》，台北，文津出版社，1993年6月初版，頁40。

¹⁴⁵ 同註144，頁141。

界，再加上特殊的才情引力加以作用，有著獨特的審美標準（符合才情），將個別的標準如「韻」、「趣」、「真」等往上追溯，都會回到創生《幽夢影》整片美感世界的主體之神，它們全都在神之中且由神而生，因此「神」可以定為《幽夢影》神用美學之元範疇。從元範疇「神」往下作系統的建立，最重要的兩大基本範疇即是才和情，它們符合從概念提昇至範疇的兩個條件，首先是外延的指設普遍，如在《幽夢影》中，讀書、弈棋、檢藏（書籍）等屬於才人之雅事，都可以作為才的外延指設對象；從內涵的關係來看，才和情作為《幽夢影》主體之神和美感事物之間的引力，為神所用而開顯萬物之美，才和情成為審美的標準，美感的來源。因此在《幽夢影》神用美學中，才情兩者已從概念提昇至兩大美學範疇，自才情以下，還可以細分派生的範疇：由情所衍生的「真」，由才所衍生的「趣」，以及兼具才情的特殊美感境界「韻」。筆者所建立的神用美學範疇如下表所示：



此範疇的建立，正可對神用美學的體系加以理解。作為元範疇的神，同時也是神用美學的本體，神用美學的本體論即是以主體之神開創整片美感世界，創作之「主體」也是世界的「本體」；作為基本範疇的才情，同時也是主體（本體）之神用於萬物的引力，神透過才情來建立萬物美感，使才情成為美感的緣由和審美的標準。在基本範疇下派生而出的其他範疇，如「真」、「趣」、「韻」等之所以帶有美的要素，正是因為它們來自於才情，而才情在《幽夢影》中是主體的表現，主體是創生整片美感世界的神，所以整個神用美學的美學範疇體系便這樣由才情上下推延而成。為了更明白神用美學的整個體系以及才情作用，在此將才情之下

的派生範疇加以論述。由於兼具才情的特殊美感境界「韻」已在前文論及，此處將針對由情所衍生的「真」，由才所衍生的「趣」分別補述：

1.真：

此處的真不是一般科學或哲學廣義的真，而是專指神用美學體系中，由基本範疇「情」所派生的真。正如《幽夢影》所言：「情必近於癡而始真」，這裡的真情多半帶有些癡慕的意味，將創作主體的真切情感表露無遺。例如創作主體對一切美好事物的多情關切與無悔憐惜：

為月憂雲、為書憂蠹、為花憂風雨、為才子佳人憂薄命，真是菩薩心腸。

（第五則）

花不可見其落，月不可見其沉，美人不可見其天。（第一一二則）

種花須見其開，待月須見其滿，著書須見其成，美人須見其暢適，方有實際，否則皆為虛設。（第一一三則）

多情者不以生死易心，好飲者不以寒暑改量，喜讀書者不以忙閒作輟。（第一一五三則）

天下無書則已，有則必當讀；無酒則已，有則必當飲；無名山則已，有則必當遊；無花月則已，有則必當賞玩；無才子佳人則已，有則必當愛慕憐惜。（第一六六則）

創作主體對美的真情嚮往，甚至終其一生去愛慕尚嫌不足，癡想著生生世世的思慕追索：

我不知我之前生，當春秋之季，曾一識西施否？當典午之時，曾一看衛玠否？當義熙之世，曾一醉淵明否？當天寶之代，曾一睹太真否？當元豐之朝，曾一晤東坡否？千古之上，相思者不止此數人。則其尤甚者，故姑舉之，以概其餘也。（第一零八則）

我又不知在隆萬時，曾於舊院中交幾名妓？眉公伯虎若士赤水諸君，曾共我談笑幾回？茫茫宇宙，我今當向誰問之耶？（第一零九則）

這樣的情懷在道學的標準裡是格局狹隘、妄情喪志的，但由於在《幽夢影》

中，「情」本身就是一個美學範疇，所以這種真情之語令人產生美感，贏得讀者的讚賞。例如眉批《幽夢影》的諸位文人中，就有不少為此真情感蕩不已，在眉批中加以讚嘆，茲舉數例為證：

黃交三曰：為才子佳人憂薄命一語，真令人淚濕青衫。（第五則眉批）

鄭破水曰：贊嘆愛慕，千古一情。美人不必為妻，名士不必為友，又何必問之前生也耶？心齋真情癡也！（第一零八則眉批）

顧天石曰：具此襟情，百年後當有恨不？與心齋周旋者，能吾幸矣。（第一零九則眉批）

從以上眉批中「淚濕青衫」、「真情癡也」、「具此襟情」等語，可知這幾則《幽夢影》的文字之所以引起欣賞，是由於創作主體表現真情，不去遮掩自己的情感，甚至任情感橫溢今生之外，問及前世。

除了對於美感事物的追求，《幽夢影》的「真」還表現在生活上的好惡之情，即使是偶發的情緒，微小到明清之前文學家認為不足道的玩物之情，或是偏執無理的特殊好惡，只要是屬於創作主體的真實情感，在《幽夢影》中都暢所欲言。如第一二八則：「胸中小不平，可以酒消之；世間大不平，非劍不能消也。」以一股真情引人產生豪壯之美；第一四九則：「清宵獨坐，邀月言愁；良夜孤眠，呼蛩語恨。」勾起逆旅寂寥之境；第二十七則的諸多遺恨更是不避無聊無理之嫌，只求表現主體精神之真實好惡：

一恨書囊易蛀，二恨夏夜有蚊，三恨月臺易漏，四恨菊葉多焦，五恨松多大蟻，六恨竹多落葉，七恨桂荷易謝，八恨薛蘿藏虺，九恨架花生刺，十恨河豚多毒。

此則文字所恨諸事，幾乎都是自然界之常態，恨之似嫌多餘。然在主體之神的性情好惡中，依照審美去求全萬物，自然界的常態即被界定為令人憾恨之事，這種完全無視自然常態與規則的眼光，愈是無聊無理，愈是可顯情癡情真。至於玩物之情更是《幽夢影》及明代小品文所不嫌不避的書寫題材，如《幽夢影》中對於事物的賞玩品評：

花之宜於目，而復宜於鼻者：梅也、菊也、蘭也、水仙也、珠蘭也、木香也、玫瑰也、蠟梅也，餘則皆宜於目者也。花與葉俱可觀者：秋海棠為最，荷次之，海棠、酴醾、虞美人、水仙又次之。葉勝於花者，止雁來紅、美人蕉而已。花與葉俱不足觀者：紫薇也、辛夷也。（第五十六則）

梅邊之石宜古；松下之石宜拙；竹傍之石宜瘦；盆內之石宜巧。（第七十九則）

物之能感人者：在天莫如月，在樂莫如琴，在動物莫如鶻，在植物莫如柳。（第一三二則）

筍為蔬中尤物，荔枝為果中尤物，蟹為水族中尤物，酒為飲食中尤物，月為天文中尤物，西湖為山水中尤物，詞曲為文字中尤物。（第一七二則）

這些品評並沒有論證的過程，也不見得是放諸四海皆準的常理，卻在在可顯示出只要是情之所鍾，主體之神可以建構自己的美感世界，其建構法則遍及任何微物，無須繁瑣的論證解釋，一切端賴讀者的心領神會。由此可知，《幽夢影》所求之「真」不是客觀物理之真，而是主觀情意之真，這裡的主觀情意並不比客觀物理來得虛幻。一如中國藝術中「神」的己物之分被消弭，在神用的開展方式中，甚至是透過主觀情意去建立客觀物理，成立一個主觀客觀界線被打破的美感世界。這種由一己癡心真情去品賞、融入和組合天地萬物的進程，便是《幽夢影》神用美學範疇中，由情所衍生的美學範疇、審美標準「真」。

2.趣：

趣的標榜與追求並非《幽夢影》所獨有，在明朝小品盛行之初，「趣」已變成一特別標榜的取向，並且和個體的精神所結合¹⁴⁶。前文中筆者曾將性靈文學往個體精神發展的過程以「真——真趣——個性——個體」的脈絡歸結之，從明中

¹⁴⁶ 如前文論述神用美學藝術思潮背景時，引用公安派袁宏道〈敘陳正甫會心集〉所言，反覆暢言「趣」之難得，並將「趣」視為人的赤子真心之表現，和公安派性靈說的宗旨相合。又如袁中道在〈劉玄度集句詩序〉也對於文學作品中「趣」的慧黠性質大為讚賞，認為合乎自然之美：「凡慧則流，流極而生趣焉。天下之趣，未有不自慧生也。山之玲瓏而多態，水之漣漪而多姿，花之生動而多致，此皆天地間一種慧黠之氣所成，故倍為人所珍玩。」見袁中道《珂雪齋前集》，收於《四庫禁燬書叢刊》，集部第 181 冊，頁 366。

晚期的公安派到張潮《幽夢影》所屬的清代初期，個體精神的追求並沒有消逝，反而更進一步將「趣」的格調提升，將個體最美好風雅的一面躍然呈現。在神用美學體系中，「趣」繼承了明末文學思潮的背景，加上《幽夢影》特重才情的影響，所表現的不是低級粗俗的趣味，而是秉持著「才必兼乎趣而始化」的信念，將才學識見融會貫通，再以獨到的眼光，在書寫中達到一種化境，培養出一種變幻自如的才趣。

在神用美學體系中，「趣」的範疇是隸屬於「才」之下的，是「才」的一種獨特表現。因此神用美學的「趣」需要才學識見的支撐，以那粉飾乾坤的才氣，尋求人世間的旨趣。在強調「得趣」、「旨趣」、「別趣」的《幽夢影》中，「趣」可以分成兩種表現方式，一是對學問的靈活轉化，一是對萬物的獨到領略。

靈活轉化學問的趣，使張潮在閱讀學習中，自有一套趣味橫生的想像：

平、上、去、入，乃一定之至理。然入聲之為字也少，不得謂凡字有四聲也。世之調平仄者，于入聲之無其字者，往往以不相合之音隸於其下。為所隸者，苟無平、上、去之三聲，則是以寡婦配鰥夫，猶之可也。若所隸之字，自有其平、上、去三聲，而欲強以從我，則是干有夫之婦矣，其可乎？姑就詩韻言之：如「東」「冬」韻，無入聲者也，今人盡調之以東、董、凍、督。夫「督」之為音，當附於都、睹、妒之下。若屬之於東、董、凍，又何以處夫都、睹、妒乎？若東、都二字，具以督字為入聲，則是一婦而兩夫矣。三江無入聲者也，今人盡調之以江、講、絳、覺，殊不知「覺」之為音，當附于交、絞之下者也。緒如此類，不勝其舉。然則，如之何而後可？曰鰥者聽其鰥，寡者聽其寡，夫婦全者安其全，各不相干而已矣。

（第九十八則）

不待教而為善為惡者，胎生也；必待教而後為善為惡者，卵生也；偶因一事之感觸，而突然為善為惡者，濕生也；前後判若兩截，究非一日之故者，化生也。（第一九四則）

佛氏云：「日月在須彌山腰。」果爾，則日月必是遶山橫行而後可，苟有

升有降，必為山巔所礙矣。又云：「地上有阿耨達池，其水四出，流入諸印度。」又云：「地輪之下為水輪，水輪之下為風輪，風輪之下為空輪。」余謂此皆喻言人身也，須彌山喻人首，日月喻兩目，池水四出喻血脈流動，地輪喻此身，水為便溺，風為洩氣，此下則無物矣。（第二百零二則）

在《幽夢影》九十八則中，面對繁瑣的聲韻分部，張潮以夫婦相配的妙喻，批評另取它字填補無入聲字的聲部做法有所不當，容易產生宛如「干有夫之婦」的混亂。從需要抽絲剝繭的聲韻學中看出條理，並用詼諧的比喻表達見解，由此可見張潮的才氣已經化用自如。第一九四則中，張潮從佛家教義中生物的四生興發了人性對善惡的堅持，將天性即知善知惡的人比喻成由母胎而生的胎生動物，將後天教育方知善惡的人比喻成破殼而生的卵生動物，將一時感觸而為善為惡之人比喻成隨濕氣因緣而生的濕生動物（如蟲類），將善惡始終搖擺不定的人比喻成無所託依的化生動物（如天神惡鬼等），巧妙地借用佛語和動物形象說明了人心主見和學習能力的不同。第二百零二則更是將身體觀與佛教的世界觀相結合，把日月和地水火風都視為一個巨大人體的生理變化，不僅生動有趣，且引人深思。其實張潮此處能善用想像來將才化趣，以四生喻人性，以人身比世界，在「趣」的範疇背後，另有神用美學下獨特的形神關係所支撐，這點留待下節再詳述。

正因為張潮求知論學之時能鎔鑄自身才氣，因此也發展出幾個雋永的讀書觀點，當中或許沒有詼諧戲謔，卻別有一番耐人尋味的妙趣：

讀經宜冬，其神專也；讀史宜夏，其時久也；讀諸子宜秋，其致別也；讀諸集宜春，其機暢也。（第一則）

經傳宜獨坐讀，史鑑宜與友共讀。（第二則）

少年讀書，如隙中窺月；中年讀書，如庭中望月；老年讀書，如臺上玩月。皆以閱歷之淺深，為所得之淺深耳。（第三十五則）

讀書最樂，若讀史書，則喜少怒多。究之，怒處亦樂處也。（第一百則）

善讀書者，無之而非書：山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也。善遊山水者，無之而非山水：書史亦山水也，詩酒亦山水也，花月亦山水也。（第

一四七則)

先讀經，後讀史，則論事不謬於聖賢；既讀史，復讀經，則觀書不徒為章句。(第二二零則)

這些並不是有系統的讀書方法言論，卻也正因如此，張潮可以暢所欲言，並留給讀者想像和印證的空間。如第三十五則：「少年讀書，如隙中窺月；中年讀書，如庭中望月；老年讀書，如臺上玩月。」雖未詳細說明和論證，卻使人頓生感悟，各種月影姿態及各種觀看心境，時空的不斷交疊，皎潔的光映著求知的心，比千言萬語更能說盡那些欲說還休的人生滋味。黃交三評此則「真能知讀書痛癢」；張竹坡評此則「此論如置身廣寒宮裡，下視大千世界，皆清光似水矣。」在一片晶瑩映照的月光意象裡，美感和體悟便從中直透人心，和蔣捷〈虞美人〉、辛棄疾〈醜奴兒〉，及王國維《人間詞話》的為學三境，有異曲同工之妙。

147

張潮的才趣除了用於為學，也用於觀世，敏銳的洞察力和獨特的才性，使他在面對世上各種事物的各種情態時，能領略出別人看不到、說不出的趣味。一如張潮為學時的詼諧雋永，他在觀世時也是有趣而犀利的：

對淵博友，如讀異書；對風雅友，如讀名人詩文；對謹飭友，如讀聖賢經傳；對滑稽友，如閱傳奇小說。(第十二則)

景有言之極幽，而實蕭索者，煙雨也；境有言之極雅，而實難堪者，貧病也；聲有言之極韻，而實粗鄙者，賣花聲也。(第二十三則)

以愛花之心愛美人，則領略自饒別趣；以愛美人之心愛花，則護惜倍有深

¹⁴⁷ 辛棄疾〈醜奴兒〉：「少年不識愁滋味，愛上層樓，愛上層樓，為賦新詞強說愁。如今識盡愁滋味，欲說還休，欲說還休，卻道天涼好個秋。」蔣捷〈虞美人〉：「少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中，江闊雲低斷雁叫西風。而今聽雨僧廬下，鬢已星星也。悲歡離合總無情，一任階前點滴到天明。」見閔宗述、劉紀華、耿湘沅選注《歷代詞選注》，台北，里仁書局，1995年2月增訂版，頁249及頁337。王國維《人間詞話》第二十六則：「古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界：『昨夜西風凋碧樹。獨上高樓，望盡天涯路。』此第一境也。『衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。』此第二境也。『眾裏尋他千百度，回頭驀見，那人正在，燈火闌珊處。』此第三境也。」見王國維《人間詞話》，台北，金楓出版社，1991年6月再版，頁21。按王國維引用宋詞有所誤者，「回頭驀見，那人正在，燈火闌珊處」應作「驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處」。

情。(第三十二則)

方外不必戒酒，但須戒俗；紅裙不必通文，但須得趣。(第七十八則)

吾欲致書雨師：春雨，宜始於上元節後，至清明十日前之內，及穀雨節中；夏雨，宜于每月上弦之前，及下弦之後；秋雨，宜于孟秋、季秋之上下二旬；至若三冬，正可不必雨也。(第三十六則)

文人每好鄙薄富人，然於詩文之佳者，又往往以金玉、珠璣、錦繡譽之，則又何也？(第二百零八則)

當中有令人拍案叫絕的比喻(如第十二則中朋友與書籍的分類聯想)，也有令人莞爾的詼諧對照(如第二十三則中言語和實況的差距、第二百零八則文人和富人的關係等)，有大膽新奇的主張(如方外和尚不必戒酒但須戒俗)，也有異想天開的幻想(如第三十六則中，張潮竟然要寫信至天上，與雨師商量每季下雨時機)。正是張潮這樣的才子，方能在著作中表現出這些奇想的趣味。明清小品作家講究「趣」的不在少數，但是張潮的《幽夢影》能獨樹一幟，正由於他充分將「才」的真諦發揮在「趣」的表現上，使得《幽夢影》在「寧今寧俗」、「獨抒性靈」的眾多作品中，能擺脫俗腐之氣，發才人之幽趣。

綜合以上「才」、「情」兩基本範疇及其派生範疇「韻」、「真」、「趣」之內容分析，可知在《幽夢影》書中的美感世界中，「情」有維持世界之能，讓世界中萬物有所寄託，並使存在的「真」被開顯而出；「才」有著粉飾乾坤之能，把這個受「情」維持之世界加以滋養茁壯，甚至延伸出生機勃勃的「趣」；才情交織之「韻」更是無可名狀，無可執著的美感範疇，極受《幽夢影》作者肯定。然而，這個美感世界的本源是「神」，「才」、「情」其實是「神」與「物」之間的轉換觸媒，體現了此世界之本源，並生長了此世界之萬象。因此在這個「情生之、才畜之」的世界，萬物莫不含情蘊才，自然處處含蘊世界之本源「神」。以創作言，此「神」是作者之精神；以本體言，此「神」是世界之來源，是萬物萬象之本質存在。

(三)《幽夢影》神用美學之創作實踐成就：用其神，變其形

當讀者領略到《幽夢影》神用美學的開展後，尚須留意的是，《幽夢影》並非美學理論專著，雖然全書兩百餘則中有不少文學評論，但整體來說，張潮並未存心在《幽夢影》中呈現一個條理分明、結構嚴謹的學術體系。既然如此，筆者何以能從《幽夢影》中建構出此一獨特美學體系？關鍵在於《幽夢影》並非美學理論，而是文學作品，該書除了對書寫本體、事物本質的「神」發揚關注外，更實際以創作而非理論指導的方式，將「神用」的精髓實踐體現。《幽夢影》並未「講解」過神用美學，而是「實踐」了神用美學，因此，當後人從理論的角度疏通且建構了《幽夢影》「神用」美學的體系後，應當再以創作的成果來檢驗定位為文學作品的《幽夢影》，藉此才能猛然驚嘆，《幽夢影》留給了中國文學一個極有意義的創作資產，那就是藉由「神用」，重新開拓漢語中形與神的關係。筆者以下面六個字來概括此一開拓：用其神，變其形。

在本章第一節中，已提及形神概念進入中國藝術領域後，創作上大體分為「離形以傳神」和「傳神必以形」兩條思考脈絡。兩者的藝術呈現的方式雖有不同，但都循著形神論進入藝術領域後的傳統目標「傳神」而行，企圖憑著對形體的策略來呈現事物的本質「神」。這樣的呈現是外求的，雖說創作者之精神也融入欲傳之「神」中，但是心態上終究是隔了一層，沒有直接將藝術創作和世界的創生相互連結。但是「神用」則不然，它不是從超越「形」還是依靠「形」的層面思考，甚至不是傳統的「傳神」脈絡，「神用」是直接以神為用，將藝術創作和世界本體的生長等量齊觀，所以就不必如何傳神，因為「神」就充滿在包括創作者自身在內的所有事物中，在明末哲學與藝術思潮的鼓動下，創作者相信自心的個體精神可以通達世界的普遍原理。所以，「神用」美學不去計較著形體，考慮如何把事物之神傳出的問題，而是直接以神為用，任形體跟隨精神呈現最適當的樣貌。

這種「用其神、變其形」的思考方式，為漢語藝術中的形神關係推到了一個極具特殊性的高度。首先，它強調「神」的意義除了「相對於形體的精神」外，

還有另一個意義——世界的來源，萬物的本質。所以當創作者在創作時，不僅僅在表現一個作品，而是創造一個宇宙。既然是如此的創生行為，就不該在揭示本質時，在本體精神之外又另求傳達一個外在的神。在掌握神，創造一個作品內的統一的世界後，世界裡的各種形象，都隨著神的動靜而成形，當然也不會落入抉擇「離形以傳神」和「傳神必以形」時可能的侷限。這看似一種西方浪漫主義式的表現主義，但是格局還要更大，因為浪漫主義表現的是個體，而「神用」美學（連同晚明諸多文藝思潮）雖也強調個體價值，但是這個體並未和外界隔絕，創作者其實是把個體和外界都納入一個統一的本體中。事實上，在中國形神觀念萌生時的重要經典《莊子》中，就已經揭示「非道不生」¹⁴⁸的形可隨世界的本源而變。除了在本體論上，《莊子》主張形神相嬗的觀念，在藝術觀上，《莊子》也揭示物化變形的境界，不桎於固定的規矩¹⁴⁹。可惜後世從藝術層面思考形神關係時，多半對於「神」取其相對於形體的精神之意，而忽略《莊子》所謂「神」乃是天地本體的本根，以至創作時離了根源而去求傳達出形體內的神，更忽略創作者之精神也與這個本根互相呼應，不必將事物對象化而處處遷就其形體與精神。直到明朝小品的創作者才普遍有此勇氣和特性，但在實踐中尚未有自覺。因此「神用」美學的創作實踐是創新的，卻也是有所承襲的。它把從《莊子》以降的珍貴潛力重新開發，帶到一個自由而充滿生變的藝術境地。

《幽夢影》如何以一己之神創生美感世界並作用萬物，前文已有述及。以下將舉證《幽夢影》藉由把握精神而將萬物變形的模式，見識神用美學在實踐上可達之妙處。筆者將《幽夢影》「用其神、變其形」的模式分為三種，分別是「纏——

¹⁴⁸ 《莊子·天地》：「故形非道不生，生非德不明。忽然出，勃然動，而萬物從之乎！故深之又深而能物焉；神之又神而能精焉。故其與萬物接也，至無而供其求，時聘而要其宿，大小，長短，修遠。」此處表明若無道則形體不生，道與萬物相接並隨時馳騁變化，造成萬物的外形從道而動。見註 11，頁 145。

¹⁴⁹ 《莊子》一書有許多篇章呈現物化，其中用在藝術創作方面的如《莊子·達生》：「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈台一而不桎。」言製作過程與對象的合而為一，守住「一」的道理而不受桎梏。見註 11，頁 241。然而在心態與工夫上，《莊子》物化和筆者所謂「神用」藝術創作方式略有不同，前者是無所用心的自然而然，後者是主動追尋的自覺創造，但兩者都以把握精神、將精神投於作品為途徑，且都不受固定形式的桎梏。關於《莊子》一書的物化思想，可參閱黃湘陽〈莊子物化主張〉，輔仁國文學報，第十二集，頁 69 至頁 78。

形質性變形」、「練——功能性變形」和「隱——隱微性變形」。

1. 纏——形質性變形

所謂的形質性變形，即是因為精神的突顯與流動，作品內事物的本質外顯於形象，並對形象進行改造以合內在之精神。由於「神」的作用，事物的形體或質料被精神纏裹而變形，故名之曰「纏」。

在《幽夢影》中，有許多奇幻的變形，根源是來自於精神的纏裹，欲表現出事物內精神的本來面目和流動傾向，造成了事物的形體或質料因精神而變。茲舉一例說明形體因神用而變的情況：

願在木而為樗(不才終其天年)，願在草而為蓍(前知)，願在鳥而為鷗(忘機)，願在獸而為麋(觸邪)，願在蟲而為蝶(花間栩栩)，願在魚而為鯤(逍遙遊)。(第十八則)

從外在形象來看，這是屬於形體的變形。然而支撐此種變形的，是張潮在掌握事物特性和文章典故後，將自己的精神傾向融入知識中，造就了這幾種變形。換言之，這裡所有的物種轉換，都隱含了精神上的傾向以及事物本身的本質。張潮為何要變成樹木、草、鳥、獸、蟲、魚，而且還指定當中的特殊種類？從現實面來說，就算在現實生活中，張潮有變身的的能力，恐怕也無法同時變成一個以上的物類，因此此處的變形不能僅從外在的形貌探討，而必須深入思索在每個形象背後運作的「神」。

若要變成樹木的話，張潮表示願成為「樗」。這是一種木材皮粗質劣的落葉喬木，在《莊子》中被當作是無用之用的象徵：「惠子謂莊子曰：『吾有大樹，人謂之樗。其大本擁腫而不中繩墨，其小枝卷曲而不中規矩，立之塗，匠者不顧。』莊子曰：『今子有大樹，患其無用，何不樹之於無何有鄉，廣莫之野？徬徨乎無為其側，逍遙乎寢臥其下，不夭斤斧；物無害者，無所可用，安所困苦哉？』」¹⁵⁰這麼一棵無用的樹木，一方面因為無用而終其天年，另一方面它並非沒有存在的價值，只是它的價值無法被俗世定義，據莊子所答只能種在空蕩的「無何有之

¹⁵⁰ 見《莊子·逍遙遊》同註 11，頁 13。

鄉，廣莫之野」(筆者此處的空蕩兼有物理和胸懷上的意義)，讓人得以徘徊逍遙其下。張潮雖為人身，但卻嚮往成為樗木，其實嚮往的並非樹木本身，而是樗木因無用而安居的內在特質，以及自由而不被匡限的生命，這是張潮從文化意涵賦予樗木這形體的內在精神。秉持著這精神，便可在創作的世界中，幻想將人身轉成樹姿。

與此並列的幾項變形亦是相同的原理。「願在草而為蓍」，張潮渴望的不是草的形貌，而是察納天地的前知能力。蓍草被取作占卜的道具，被認為有一定的靈性，張潮不惜化身蓍草，也渴望擁有未卜先知的能力。「願在鳥而為鷗」，是由於對忘卻機心的純樸感到欣羨，當然若單從物種來看，鷗鳥未必就比其他鳥類純樸忘機，但是這裡的鳥類形象不是來自大自然，而是從文化中加以塑造。《列子》中記載過鷗鳥忘機的故事：「海上之人有好漚鳥者，每旦之海上，從漚鳥游，漚鳥之至者百住而不止。其父曰：『吾聞漚鳥皆從汝游，汝取來，吾玩之。』明日之海上，漚鳥舞而不下也。」¹⁵¹，後世遂以海鷗為忘卻機心、回歸自然的象徵，琴曲中更有《鷗鷺忘機》一曲¹⁵²。為了擺脫人為的機心，張潮寧可捨棄人身，化作一隻鷗鳥；至於「廌」是古代傳說之獸，能分辨忠奸善惡，以角觸撞不正不直之人，古代的「法」字正是由「水」、「廌」和「去」三字組成，代表正義的律法要如水持平，並且能如廌獸裁決不正之人後去之¹⁵³。在真理不彰、善惡難辨的人間，廌成了正義之士的理想化身。然而除了對良知的嚴肅追求外，張潮也希望有著浪漫又悠閒的生活，於是他又渴望能成為「花間栩栩」的蝶，或是成為逍遙人間的鯤了¹⁵⁴。

在此必須略述心理學中「變形」的意義，以及變形和人類心理層面的關係。

¹⁵¹ 語見《列子·黃帝》。漚通鷗，此處借鷗鳥表現出唯有泯滅機心才可回歸自然；回歸自然後，異類甚至可以相親。同註7，頁。

¹⁵² 琴曲《鷗鷺忘機》最早見於明朝朱權的《神奇秘譜》，據其記載乃宋代劉志芳所作，以《列子》的寓言為靈感，寫出淡泊忘機之氣氛。有關此曲的歷史淵源，可參見周純一撰《認識古琴·開發心靈》，台北，學鼎出版有限公司，1996年初版，頁105。

¹⁵³ 可參閱許慎《說文解字》，台北，書銘出版事業有限公司，1994年10月7版，頁474。

¹⁵⁴ 筆者認為此處蝶與鯤都出自《莊子》。《莊子·齊物論》中有著名的「莊周夢蝶」：「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也」；《莊子·逍遙遊》：「北方有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。」同註11，頁1及頁39。

西方所謂的變形 (transformation, metamorphosis) 都意指形體質材的改變，亦可指動物學上從幼態到成態的變態¹⁵⁵。心理學界認為「變形」這個詞指涉心理能量從一種形式到另一種形式的變化。美國心理學家默里·斯坦因 (Murray Stein) 特別重視繼榮格以降對心理層面變形的探討，並且提出了「變形心象」(imago, 在精神分析學中表示成長過程中理想的潛存意象) 對於成年人的影響。例如詩人里爾克將「天使」的形象作為變形的理想與目標；心理學家榮格也多次從想像與夢境中得到足以暗示著本性發展的變形心象，例如他曾感覺到自己變形成一個獅臉人身、被蛇纏繞的神，這些變形心象透露出心理的自性與傾向¹⁵⁶。從心理學的角度來看，變形的異/意象顯然有著內在的運作能量：

心理上的變形 (trans-formation) 是心理能量從一個「有機形式」(organized pattern, 拉丁文 *forma*) 轉移 (pass over, 拉丁文 *trans*) 到另一個形式。我論證了這藉以完成的工具是變形心象。心象產生於原型集體無意識——無論是「內在的」或「外在的」，均是非物質的——就像蝶蛹中活化的成蟲盤，這些東西在舊的心理叢和新的心理叢之間建起了橋樑。變形可以被概念化為從一個「假我」到一個「真我」的演變。成熟的成年自性心象的形成生就了一個新的我性 (selfhood) 感。從變形過程發展出的意象將引出、包含和疏通里比多，始知進入潛在地是一個人得到實現的完整之物。¹⁵⁷

雖然沒有證據證明《幽夢影》每一則文字中的意象都代表張潮心理能量所轉動而成的變形心象，但是就這一則來講，張潮自己已在文中解釋願意變化為這些

¹⁵⁵ 在西方，transformation 和 metamorphosis 這兩個都有變形的含意，也都可以指動物學的變態、事物的改變。Transformation 還可表示數學的換算結果、電力學中電壓經過變壓器的變化、劇場中的快速變換場景或人物、物理學中從固態變成液態等的物質型態變化。見傅一勤、張強仁、位叔倫等編審，《The New Oxford Illustrated English-Chinese Dictionary》，台北，旺文出版社，1989，頁 1158 及頁 1940。這些意義與運用都擴展了西方對變形的界定，尤其是動物學的變化，更成為榮格等心理學家對心理層面變形的象徵。

¹⁵⁶ 默里·斯坦因著，喻陽譯《變形：自性的顯現》(Transformation: Emergence of the Self)，北京，中國社會科學出版社，2003年1月初版，頁 41 及頁 57。本書所指的變形並非文學創作的產物，而是心理學角度的象徵。然而本書揭示了變形的心理層面，有助理解文學作品中變形思維的發展。

¹⁵⁷ 同註 156，頁 89 至頁 90。

鳥獸蟲魚的動機（不才終其天年、前知、忘機、觸邪、花間栩栩、逍遙遊），這些動機明顯就是張潮內心變形的動力，因為這些意象包含了張潮心理層面的渴求，也代表他融合文化意義和事物特性後投射出來的心象。因此這則《幽夢影》的重點並不在形象本身，而在於內部運作的神，也就是張潮秉持著內在的精神，為事物開發出具有獨特意義的典型，這典型也因此成為張潮個人，甚至整個中國文化中令知識份子嚮往的變形心象。¹⁵⁸

神用的創作除了用於自我實現的變形心象，也可以用於向外的投射，以精神向自身之外的人事物無限延展旋繞，將它們變形成彰顯某些特質的獨特生命。像下列這一則《幽夢影》內的文字，就是經過張潮的神用所纏裹變形的美人形象：

所謂美人者：以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以
冰雪為膚，以秋水為姿，以詩詞為心。吾無間然矣。（第一三五則）

如果說上則「願在木而為樗」是作者追求自我實現而在形貌上變形成另一物類，那麼這則「所謂美人者」就是作者將理想投射於外而造成對象在性質上的變形，一是形變，一是質變，但都來自神用的塑造。如果僅從字面上去將它當作譬喻來理解，呈現眼前的恐怕會是臉上開花並發出鳥叫聲的怪物，更重要的是用譬喻的思維很難從月、玉、秋水、詩詞等喻依去理解美人的姿態心神，就算可以理解如冰雪一般晶亮白皙的肌膚，也很難去想像「如秋水一般的姿」或「如詩詞一般的心」是要呈現何種美人特質。必須體認到這則文字內在的神的運作，並看出

¹⁵⁸ 像「願在木而為樗，願在草而為蓍，願在鳥而為鷗，願在獸而為麕，願在蟲而為蝶，願在魚而為鯤」這樣的馳騁想像，除了是張潮個人對於理想典型的追求，由文中形象大量來自典籍來看，當中也有中國文化所積澱的結果。而此則文字的句法更是直接承襲自陶潛的〈閑情賦〉：「願在衣而為領，承華首之餘芳，悲羅襟之宵離，怨秋夜之未央。願在裳而為帶，束窈窕之纖身，嗟溫涼之異氣，或脫故而服新。願在髮而為澤，刷玄鬢於頰肩，悲佳人之屢沐，從白水以枯煎。願在眉而為黛，隨瞻視以閑揚，悲脂粉之尚鮮，或取毀於華妝。願在莞而為席，安弱體於三秋，悲文茵之代御，方經年而見求。願在絲而為履，附素足以周旋，悲行止之有節，空委棄於床前。願在畫而為影，常依形而西東，悲高樹之多蔭，慨有時之不同。願在夜而為燭，照玉容於兩楹，悲扶桑之舒光，奄滅景之藏明。願在竹而為扇，含淒飆於柔握，悲白露之晨零，顧襟袖於緬邈。願在木而為桐，作膝上之鳴琴，悲樂極以哀來，終推我而輟音。」參見裴晉南、何鳳奇等選注《漢魏六朝賦選注》，台北，建宏出版社，1996年1月初版一刷，頁220至頁222。張潮《幽夢影》此則文字在句法和想像頗類似陶潛〈閑情賦〉此段落，但是所願的變形方向不同，陶潛〈閑情賦〉偏向對女子的愛戀，而張潮這則《幽夢影》乃是自我的變形心象，正如《幽夢影》眉批者之一的吳蘭次比較兩者所曰：「較之閑情一賦，所願更自不同」。

這運作下所產生的變形是性質方面而非形貌上的變形，才能感受到張潮是如此細膩地以神用美學纏變出一位靈秀至極的美人。例如「以月為神」，並非拿月亮來當作她內在的神韻，恰恰相反，是她內在的神韻已經有某種難以言喻的皎明，可能還帶有一些清高和柔和，無法用一般的文辭詳細說清，只能把她的神韻抽出來變成了月，直接達到表現她神韻的效果，勝過千言萬語的比擬和形容；「以柳為態」和「以秋水為姿」也是同理，作者已經掌握到這美人在姿態上的特質，直接從那特質去變形，攝取了柳與秋水的美好色彩，才能調色出這美人的姿態。「姿」和「態」在作者眼中顯然是略有差異的，筆者認為「姿」是視覺效果本身給人的感受，如美人散發的光澤色彩；而「態」是舉手投足間的動態之美，表現出美人的生命力。因此張潮選擇以富有婀娜動感的柳來纏成美人的「態」，用略帶朦朧而婉約的秋水來纏成美人的「姿」，連身體裡的骨架都必須清潤到「以玉為骨」。或許這些寫法並非《幽夢影》所獨有，唐代杜甫有「大兒九齡色清澈，秋水為神玉為骨」的詩句¹⁵⁹，時代晚於張潮《幽夢影》百餘年的清代小說《品花寶鑑》也寫過「以玉為骨，以月為魄，以花為情，以珠光寶氣為精神」的描寫¹⁶⁰，然而和張潮《幽夢影》這一則對美人的塑造相比，顯然《幽夢影》對美人各特質的論述更為全面而詳細，而且所取用的形象也更為精美（比起《品花寶鑑》的珠光寶氣尤其如此）比起其他作家論述美人時更加特別的是，縱使某些說法和前人雷同，但最後一句「以詩詞為心」就足以屹立於古今各則品評美人的文字間而獨具特色，正如《幽夢影》眉批者之一的黃交三所言：「論美人而曰以詩詞為心，真是聞所未聞。」以花月等自然美物來歌頌美人的容貌氣質時所有見，以珠玉等藝術品來譬喻美人的魅力光采也大有人在，然而這句「以詩詞為心」不僅超越前幾句的格局，也超越了前人所習慣的陳言套語，為《幽夢影》中的美人形象，植入了一顆最為動人卻又難以界定的心靈，只有真正把握住美人的內涵，才能賦予她這樣的一顆心靈。綜觀這則《幽夢影》的八項美人特質，可以發現張潮在刻畫時是

¹⁵⁹ 見杜甫撰，仇兆鰲注《杜詩詳注》，台北，漢京文化事業有限公司，1984年3月初版，第二冊，頁844。

¹⁶⁰ 見陳森《品花寶鑑》，台北，博遠出版有限公司，1987年10月再版，上冊，頁13。

有系統地兩兩相對，貌/聲、神/態、骨/膚、姿/心，兼顧內在和外在、具體和抽象、有形和無形的層面，深入把握住美人的精神後，再將這些特質全部變形為花、鳥、月、柳、玉、冰雪、秋水、詩詞，以一股神來之意層層描寫、層層疊覆著，創造出這獨一無二的美人形象¹⁶¹。

就是這樣的創造模式，讓《幽夢影》能跳脫傳神的途徑，以神為用，賦予事物最新穎卻也是最貼切的新面貌。《幽夢影》裡尚有其他例子屬於這種形質性變形：

莊周夢為蝴蝶，莊周之幸也；蝴蝶夢為莊周，蝴蝶之不幸也。（第二十一則）

蝶為才子之化身，花乃美人之別號。（第三十九則）

春雨如恩詔，夏雨如赦書，秋雨如輓歌。（第六十二則）

春風如酒，夏風如茗，秋風如煙，冬風如薑芥。（第一四二則）

不待教而為善為惡者，胎生也；必待教而後為善為惡者，卵生也；偶因一事之感觸，而突然為善為惡者，濕生也；前後判若兩截，究非一日之故者，化生也。（第一九四則）

佛氏云：「日月在須彌山腰。」果爾，則日月必是遶山橫行而後可，苟有升有降，必為山巔所礙矣。又云：「地上有阿耨達池，其水四出，流入諸印度。」又云：「地輪之下為水輪，水輪之下為風輪，風輪之下為空輪。」余謂此皆喻言人身也，須彌山喻人首，日月喻兩目，池水四出喻血脈流動，地輪喻此身，水為便溺，風為洩氣，此下則無物矣。（第二百零二則）

¹⁶¹ 筆者曾在〈從符號學二軸理論看張潮《幽夢影》的美人形象〉一文中，以符號的角度探討此則《幽夢影》美人形象之建立，並且在注釋中提出與陳幸蕙不同的意見。陳幸蕙曾經在《人生溫柔論——我讀幽夢影》一書中批判《幽夢影》的這則文字「對女性品頭論足，開出許多只滿足自己卻不尊重女性」、「女性被壓抑成了沒有獨立人格與個性的一種存在」，但筆者則是從文學創作的角度看出，這一形象是張潮所創造的完美典型，是結合自然和人文所創造出來的文學形象，而非現實生活中迎合男性口味所設的標準。事實上這個標準根本是難以達成的，而且這些美人特質對於任何性別都有魅力，因為它們並非來自男性的霸權，而是來自中國文化美感的各項精華，由這些精華匯聚而成。因此，筆者認為這裡的美人形象並非現實上男性對女性的宰制條例，而是以「神用」創造的非現實的文學形象。見見陳幸蕙《人生溫柔論——我讀幽夢影》，台北，漢藝文化，1991，頁 228-229；李嘉華〈從符號學二軸理論看張潮《幽夢影》的美人形象〉，第三屆全國研究生文學符號學學術研討會論文集，頁 49。

在張潮的神用妙筆與變形思維下，才子化身成了蝴蝶，春風的質地也離奇地變成了酒，秋雨變成了一首輓歌，這些都是透過內在的本質，在形貌或材質上發生了變形。前一節提到張潮善用想像來將才化趣，以四生喻人性，以人身比世界，關鍵在於另有神用美學下獨特的形神關係所支撐，不完全是依賴「趣」的範疇就能達到。例如第一九四則，正是張潮隨著人心主見和學習能力的殊異，各自安排了適當的生物形態以供變形；第二零二則裡，張潮將整個天地看成人身，認為傳說中的世界中心（須彌山）其實就是人首，日月是人的雙目，四處流動的池水是交織的血脈，地是軀體，水是便溺，風是洩氣，整個世界就變成一個龐大的巨人。《幽夢影》裡的變形思維所能「纏」的範圍竟已囊括了整個世界，把整個世界都包進了變形的想像中，也難怪張潮在《幽夢影》書中的空間變起形來，是如此隨心所欲，得心應手了。

2.練——功能性變形

「纏」所呈現的模式是形貌質材上的變形，同時也是比較接近西方 transformation 和 metamorphosis 概念的變形模式，可以用感官去察覺其變化，一如西方變形概念的古典名著《變形記》（Metamorphoses）所表現的物類相嬗¹⁶²。然而在《幽夢影》中，還有另一種更細微的變形方式，它並未在外表的形貌質材上產生任何變形，卻因為特殊的功能變化而造成變形的效果。由於「神」之作用，形象本身雖不變形，但其原有功能被打造磨練出驚人的變化，故名之曰「練」。

先從下面這則例子，來理解《幽夢影》中的功能性變形：

假使夢能自主，雖千里無難命駕，可不羨長房之縮地。死者可以晤對，可不需少君之招魂；五嶽可以臥遊，可不俟婚嫁之盡畢。（第三十則）

這裡在形象上沒有變形，可是自主的意識被強化了，強化到具有與夢同步的功能，於是千里之途彷彿被縮成近在咫尺，死者也可以和生者重逢，更可以在家

¹⁶² 見路鳩士·阿普留斯（Lucius Apuleius）著，張時譯《變形記》，台北，台灣商務印書館，1998年1月初版。全書充斥因魔法而產生形質性變形的例子，如主角路鳩士變成了驢子，需要嚼玫瑰才能恢復人身。此外還有巫婆能將男人變成海狸、青蛙和羊，愛神邱比特之妻喝下神酒變成神等等，集希臘羅馬等變形思想於一書。

中臥遊名山佳景了。此處並沒有產生形質性的變形，千里並沒有變成咫尺，但是因為人類控制夢想的功能增強了，對距離的感覺產生改變，那麼即使現實距離沒有真正變短，卻也達到相同的效果。同理，此則文字中的死者並沒有「變形」成活人，但是因為夢有跨越生死、實現思念的功能，因此死者不變活卻也宛如復活了。

這種因為功能強化而產生變形效果的神思，表現出對生命的無窮探索，中國自古以來的仙術正體現了這種思維，如這則《幽夢影》中所引用費長房的縮地術和李少君的招魂術，或是居家修養中所謂的臥遊。掌握了這樣的靈感，自然就渴望開發夢的無限可能性，將一個個的意念打造成無所不能的自由精魂。距離、生死和時間的限制，都因為這樣的打造而產生了宛如變化的效果。

有時僅僅是一種意念的凝發，就可以改變物我關係，動搖自然界的秩序。

天下有一人知己，可以不恨。不獨人也，物亦有之。如菊以淵明為知己，梅以和靖為知己，竹以子猷為知己，蓮以濂溪為知己，桃以避秦人為知己，杏以董奉為知己，石以米顛為知己，荔枝以太真為知己，茶以盧仝為知己，香草以靈宗為知己，蓴鱸以季鷹為知己，蕉以懷素為知己，瓜以邵平為知己，雞以處宗為知己，鵝以右軍為知己，鼓以禰衡為知己，琵琶以明妃為知己。一與之訂，千秋不移。若松之於秦始、鶴之於衛懿，正所謂不可與作緣者也。（第四則）

風流自賞，祇容花鳥趨陪；真率誰知，合受煙霞供養。（第一零三則）

以上的引文中，所有的物類都沒有產生形體上的變幻，可是只因為字裡行間有一股求知己的精神在運作，這股精神「練」到了極至後，被這精神感化的萬物，縱使沒有變形，也紛紛有了人的靈性，足以尋求知己，甚至趨陪和供養著知己。這裡要表現的精神並非物類可以有靈性，而是知己的難求難得。正如《幽夢影》第九十三則所言「求知己於朋友易；求知己於妻妾難；求知己於君臣則尤難之難。」茫茫人海中知己難尋，只能轉向物中求之。張竹坡在眉批《幽夢影》第四則有云：「人中無知己而下求於物，是物幸而人不幸矣；物不遇知己而濫用於人，是人快

而物不快矣。可見知己之難。知其難，方能知其樂。」點出了此則的內在精神。內在的「神」經過「練」，以功能性變形作用於自然萬物，交織出這又清雅又孤寂的自賞之境。

嚴格來說，功能性變形不等於擬人法，但在「練」的思維模式中，擬人法常被選擇，用以表現功能性變形變化萬物的奧妙：

黎舉云：「欲令梅聘海棠，棖子臣櫻桃，以芥嫁筍，但時不同耳。」予謂物各有偶，擬必於倫，今之嫁娶，殊覺未當。如梅之為物，品最清高；棠之為物，姿極妖艷。即使同時，亦不可為夫婦。不若梅聘梨花，海棠嫁杏，櫛臣佛手，荔枝臣櫻桃，秋海棠嫁雁來紅，庶幾相稱耳。至若以芥嫁筍，筍如有知，必受河東獅子之累矣。（第一三八則）

古謂禽獸亦知人倫。予謂匪獨禽獸也，即草木亦復有之。牡丹為王，芍藥為相，其君臣也；南山之喬，北山之梓，其父子也；荊之聞分而枯，聞不分而活，其兄弟也；蓮之並蒂，其夫婦也；蘭之同心，其朋友也。（第一五六則）

唐虞之際，音樂可感鳥獸，此蓋唐虞之鳥獸，故可感耳。若後世之鳥獸，恐未必然。（第一八四則）

憑著意念的強化，竟可扭轉乾坤，為萬物重新調配關係。如第一三八則，張潮掌握不同植物的神態品姿，為她們進行相稱的嫁娶；第一五六則也是透過草木來彰顯人倫，第一八四則甚至讓音樂感動鳥獸，把人文的情感和美感傳送到生物界，將世界點綴得有情有美。這些都是因為張潮對於美好關係的嚮往程度已經強化，足以在自己建立的《幽夢影》美感世界中，將動植物重新洗練，以嶄新的面貌重現。如果只看到擬人法的運用，而忽略了背後凝練的「神」，將無法理解這些草木鳥獸為何如此貼近人心。

選擇了由「神用」的角度而非以修辭的技法來看待《幽夢影》，將可感受到一個世界，而非僅是一段文字。在這個世界運行下，用精神一以貫之，任何事物都可具備人的靈性，任何靈性的發展都有其內在的意義。究竟在《幽夢影》的才

情引力下，神用的範圍能延伸到哪些事物呢？張潮以書寫告訴讀者，只要善於用「神」，任何事物都可以在才情的引力下欣然綻放：

善讀書者，無之而非書：山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也。善遊山水者，無之而非山水：書史亦山水也，詩酒亦山水也，花月亦山水也。（第一四七則）

這裡與其談的是讀書和遊歷，還不如說是鑑賞和抒懷，也就是讀書和遊歷對於主體精神的內在性。若能鑑賞出萬物的內在特質，則山水、棋酒、花月都可以是被閱讀品賞的對象，並非這些事物變形成了書本，而是主體的知覺太過敏銳，抱持強大的鑑賞力，將眼見一切都納入主體的精神活動中，讀出萬物表象之內的意義。同理，真正能善於借境調心者，即使身在居所園亭內，仍可從書史、詩酒、花月間領略到有層次的空間感，進而寄情於這些不是山水的山水中，坐擁詩書亦可臥遊天下。此則《幽夢影》中，「善讀書者」是將「才」洗鍊到化境的鑑賞者，所以無往而非書；「善遊山水者」是將「情」冶鍊至真境的抒懷者，所以無往而非山水。在「鍊」的強大思維契合《幽夢影》美感世界的才情引力，一切都沒變形，卻一切都有變形的效果。變的關鍵不在「形」的聚積，而在「神」的滂沱。

然而，儘管《幽夢影》之神用美學有著以強大的意念凝練萬物的妙用，將觸目所見都變成可讀之書或可遊之山水，但是這並不表示這種功能性變形就完全忽略了萬物各自的特質和彼此的差異。下面這則《幽夢影》，正是在功能性變形的思維中，根據不同物類展開的奇想：

藝花可以邀蝶，爨石可以邀雲，栽松可以邀風，貯水可以邀萍，築臺可以邀月，種蕉可以邀雨，植柳可以邀蟬。（第二十二則）

在此「藝花、爨石、栽松、貯水、築臺、種蕉、植柳」都不算是變形的動作，只是一種具有藝術氣息的佈置；而蝶、雲、風、萍、月、雨、蟬也沒有何種詭異的變化，這裡功能性變形的中心全在一個「邀」字。就是這個「邀」字，讓這些佈置和大自然有了生動的相互關係；就是這個「邀」字，讓天文中的風月雲雨，生物中的蝴蝶蟬萍，全都成為與人類心意相合的佳客。由於對美感的渴望被強化

成濃郁的意志，再加上對於物類神態習性的井然對應，於是一份「邀」的心意就使得萬物產生功能性的變化，也使得普通的佈置動作有了不同的內涵。這種「邀」的心意是一種「乃無意相邀而若邀」（陸雲士眉批語），不同於刻意的邀名邀利，而是必須對物類的神態習性仔細地格物致知，並將心中忘機的雅趣練造到足以和物情相通，才能夠在不拘束、不強求外在的心態下，以「練」的思維完成這種變形的美感。

由此種進行著心靈的佈置，並對自然提出邀約的例子來看，「練——功能性變形」的美學思維不在於各種詭異的變形書寫技巧，而在於從一種明澈的美學視野出發，憑著單純而強大的意念，加上對事物特質的體會領略，在外貌形質未變形的情況下，達到變形的功能。如此明澈、專注而強效的功能性變形，構成《幽夢影》獨特的奇想風格，也為中國的文學創作提供了新的美學視野，不僅在明清之際的浪漫思潮中有所發揮，甚至能成為觀視現代創作的獨特角度。尤其是現代詩中，「練——功能性變形」以一種更殊異的呈現方式存在。《幽夢影》的「功能性變形」偏重於意念強化導致的變形，而現代詩中的功能性變形，突出的是藉由感覺強化所導致的變形，此部份留待後文討論《幽夢影》美學在現代詩上的可能性時再另行論述。

3. 隱——隱微性變形

在隱微性變形中，看不到形象有著形質方面的變化，也看不到因為突出某個意念而造成變形效果的功能，乍看只是單純地描繪毫不變形的形象，然而透過結尾或絃外之音的暗示，才使讀者明白：讀者起初所看到的形象，已經是變形後的結果。由於這種變形模式是隱微含蓄的，表面上和未變形的形象相同，內部則已事物的特質結合書寫主體的精神加以運作默化，故名之曰「隱」。

下面就以《幽夢影》為例，說明這種隱微性變形的特性：

雲映日而成霞，泉挂岩而成瀑。所托者異，而名亦因之。此友道之所以可貴也。（第七十二則）

鳥聲之最佳者：畫眉第一，黃鸝、百舌次之。然黃鸝、百舌，世未有籠而

畜之者，其殆高士之儔，可聞而不可屈者耶？（第一四四則）

在第七十二則，天上的雲霧因為日光的映照而成了彩霞，山上的流泉因為懸掛在岩壁而成了瀑布，然而雲其實還是雲，泉其實還是泉，它們的實質並未改變，卻因為所托的風景環境不同，就有了不同的名稱與風貌。這裡有著對於形象的刻畫，表面上沒有深意更沒有變形，可是在讀者看到文中的雲霧泉水之前，那些意象已經是由創作主體的精神所幻化，是由抽象的「友道」觀念所具體變成。第一四四則是鳥聲的等第品評，然而那可聞而不可屈的黃鸝、百舌，卻儼然是人間高士的化身，縱使叫聲略遜畫眉，卻有著不被攏絡畜養的節操，正如江含徵眉批此則時所言：「黃鸝住久渾相識，欲別頻啼四五聲。來去有情，正不必籠而畜之也。」能打動高士的不是囚禁、供養或收買，只要能夠長期培養信賴與真情，自然可被高士置入方寸之間，為知己奉獻所長，這豈是一般圖名求利者之間的交往呢？這些需要詳細辨析才能彰顯的高風亮節，《幽夢影》只用一個隱微性變形就刻畫淋漓。

從上面兩個例證中，可知「隱」的變形模式頗為依賴譬喻和象徵。然而「隱」和一般修辭上的譬喻法或象徵法不同，譬喻和象徵不必非有「境」不可，但是要達到「隱」的模式，必須具備富有深度感的「境」，刻畫出形象並蘊含深意。簡而言之，要達到「隱」的變形模式，必須比一般的譬喻或象徵更添兩者：言外深意與形象刻畫。若無言外深意，就缺乏隱微的容量；若無形象刻畫，則構不上變形。為了更突顯隱微性變形的特點，在此舉出一個相反的例句：

鏡中之影，著色人物也；月下之影，寫意人物也；鏡中之影，鉤邊畫也；
月下之影，沒骨畫也；月中山河之影，天文中地理也；水中星月之象，地
理中天文也。（第一八六則）

這則也用了鮮明的譬喻來刻畫，可是並沒有成為一個「境」，形象只是用來對應的譬依，而且缺乏深意，意義在表層即被說盡，所以也沒有「隱」那種可耐人再三玩味的份量。現在再看看其他堪稱隱微性變形的例子：

鱗蟲中金魚，羽蟲中紫燕，可云物類神仙。正如東方曼倩避世金馬門，人

不得而害之。(第九則)

少年讀書，如隙中窺月；中年讀書，如庭中望月；老年讀書，如臺上玩月。

皆以閱歷之淺深，為所得之淺深耳。(第三十五則)

這兩則文字，前者所選意象鮮明，後者刻畫意境細微，且都含有言外之意，由未現的意念導致了變形。《幽夢影》第九則中，先以色澤華麗的金魚、紫燕來象徵隱於朝廷廟堂內的高人，再將這意象比喻成藏於物類中的神仙，層層變形之後，原本大隱隱於市的概念被含蓄地隱藏，卻也是更強烈地突顯，隱處即為秀處。第三十五則的形象刻畫細緻而富有詩意，月原本已是發人幽情的意象，不同的月光更呼應著人生的歷練起伏，而書寫主體不去繁瑣論證，只是將意念隱於其中，等待著讀者澄澈胸懷，自行味象達道。

使用「隱」時，不一定要依照既有的固定形象來比喻，也不是只能在視覺上反覆論證。有時《幽夢影》中的隱微性變形，是可以自創一種經驗外的形象，而對形象的刻畫並非僅能依賴視覺：

黑與白交，黑能污白，白不能掩黑；香與臭混，臭能勝香，香不能敵臭；

此君子小人相攻之大勢也。(第二一六則)

這並非從日常生活中取象，並非具體事物的描寫，而是一種自行創造的抽象書寫，但這卻又是非常形象化的，可以訴諸於感官的檢驗，讓讀者彷彿在文字中看見一團黑與一團白正在舞動抗衡，黑白交接處可見白色漸漸被黑色侵蝕吞佔；又彷彿能感受到香氣團和臭氣團的激烈混戰，將嗅覺以「臭能勝香，香不能敵臭」的相攻形式具體呈現於書中，而縱橫書中的抽象變形形體，其原型是作者對「君子小人相攻之大勢」的認知。將概念性的認知變形為抽象的流動，再將這流動還原至感官可以檢驗的範圍，讀者必須不斷探索隱微，才能尋到大氣流動背後運作的精神。

以上的例子雖說是隱微，但也多在句尾點出了作者蘊藏的精神。然而《幽夢影》中也不乏更為隱微，幾無提示的隱微性變形模式：

雲之為物：或崔巍如山，或激灑如水，或如人，或如獸，或如鳥毳，或如

魚鱗。故天下萬物皆可入畫，惟雲不能畫。世所畫雲，亦強名耳。（第五十八則）

園亭之妙在邱壑布置，不在雕繪瑣屑。往往見人家園亭，屋脊牆頭，雕磚鏤瓦，非不窮極工巧，然未久即壞，壞後極難修葺。是何如樸素之為佳乎？

（第一四八則）

在第五十八則，和之前的例子不同，完全沒有說明形象背後可能的寓意。然而作者以各種形象來說明形象的侷限性，正如同千變萬化的雲，「或崔巍如山，或激灑如水，或如人，或如獸，或如鳥毳，或如魚鱗」，留下眾多變化的形象，本身卻又難以停留在繪畫的捕捉中，世間所謂的畫雲者其實是勉強稱謂。「強名」容易使人聯想到老莊的宇宙觀和言意觀，雲和各種形貌的關係更像是本質與名相之間的關係：大象無形，所以無法用繪畫或其他經驗去捕捉它，但是大象卻又可以衍生各種個別的形象，這些別相並非本質，正如同雲變成的山形不能代表雲的全貌。張潮透過論畫，也成功地道破人類視野與宇宙生成之間的不對稱，言詞和視覺都是以管窺天。

在第一四八則中，張潮也將樸素的美學觀隱藏在園亭佈置的形象中。「雕磚鏤瓦」的工巧並非園亭之妙，只能算是技巧性的末端，佈置的眼光才是精華所在。若能反璞歸真，不被華麗的雕飾所惑，才能真正洞察園林山水的整體風貌，作出適當的佈置。把握了精神，方能看出事物背後隱藏的實質特性，也才真正能在胸中領略世界，作出適當的回應，而非心隨物轉。張潮在此則文字所隱微變形的精神，可說是「神用」的實踐心得，「變形」的內在指針。

綜觀《幽夢影》神用美學的形象塑造方式，無論是「纏」、「練」或是「隱」，都是採取和傳神的美學觀不同的路徑，不再從傳達事物之神的方向出發，而是主體之「神」有所把握後，讓書寫主體成為作品世界的本體，運作著世界之「神」，變幻出能與精神契合的「形」，於是「神」有其用，「形」也有所變。這種變形是炫目的，卻也是單純的，它們僅是以最適當的方式，向讀者展現一個世界，一個生機勃勃的世界，「神」無所不在，「形」無所不變，這正是《幽夢影》所建立的

美感世界。

小結

本章主要進行兩個階段的學術建構，首先以《幽夢影》所屬背景和張潮所傾向的美學價值判斷，建立了《幽夢影》美學「神用」美學的理論體系；在體系建立後，再透過對於傳統形神關係的梳理，取《幽夢影》本身的創作實踐為證，映照出「神用」美學在形神關係上的特異之處：「用其神，變其形」。此特異之處可作為中國美學領域，尤其是形神領域的新參考點。

在建構「神用」美學體系時，筆者是將《幽夢影》視為明末清初的美學札記，當中蘊含著分散而尚未被梳理的美學論述。於是筆者探索時代下的藝術和哲學思潮，並根據《幽夢影》文本所彰美的價值取向，提出「神」一觀念在《幽夢影》書中的意義與地位，將「神」視為《幽夢影》書中美感世界的創世來源，並論述「神」是藉由「才」、「情」兩概念作為引力，才能創生整片美感世界，世界中莫不有「才」、「情」，也莫不有「神」。將這樣的世界觀轉為美學體系後，建立出以「神」為元範疇，以才情為基本範疇的「神用」美學體系。

在研究「神用」美學的創作實踐時，筆者將《幽夢影》視為一文學作品，並以「神用」美學的體系來檢驗其創作特性。在比對中國傳統美學的形神觀念後，筆者歸納出《幽夢影》三種特殊的變形模式，分別是「纏——形質性變形」、「練——功能性變形」和「隱——隱微性變形」。這些模式不以傳統的傳神為尚，也因此「形」的變化性更廣大，模式更殊異，且和「神」有著雖不明顯卻奧妙的有機契合。這種「用其神，變其形」的變形模式，是「神用」美學在創作上的耀眼實踐，也是《幽夢影》在繼承中國傳統美學和清言的體例與根本精神後，創造出來的新領域。

第三章《幽夢影》美學的生命座標

在建立《幽夢影》的「神用」美學體系之後，對於《幽夢影》書中的美感世界，其構成原理和審美取向，已分別加以探討。然而當「神」作為該書世界的構成之源，它座落於此美感世界後，對此世界造成何種美感上的影響？而在跨出《幽夢影》本文中的世界後，這一片神用境地又將如何與當時的讀者對話？若我們將眼界再放大，《幽夢影》美學在茫茫人世中，又以何種價值呈現於人的存在生命？筆者在本章即分別處理這數個層次的問題，即是在《幽夢影》美學的內在「神用」底定之後，以宏觀的視野觀察並探討此一美學在時空下的作用。此處的「時空」有著數個不同的層次，其中包含書中美感世界的時空；書籍文本與讀者迴盪的時空；以及人生意義方面，主體對於存在處境進行覺知和判斷的時空。三者層次不同，卻都是文學創作對於存在處境的體認和自我界定，堪稱美學的生命座標。

第一節《幽夢影》世界的審美時空座標

要探索《幽夢影》美學的生命座標，可先從《幽夢影》書中美感世界本身的審美時空進行理解。明末清初的清言作品多有記述作者個人的生活經驗與品味，生活閒賞、日常遊歷等內容已成清言的主要慣例之一。鄭幸雅《晚明清言研究》曾對生活閒賞類的清言作品加以統計，並分析其內容宗旨：

晚明清言除了讀書體悟類之內容外，尚有生活閒賞類之清言內容，是類作品大多群聚於興盛期，年代可考者計四四種，佔晚明清言總量九七種的二分之一弱。是類清言以生活環境、人事活動的具體安排為主要內容的作品，關注個人生活品味的表現、追求美感情趣以及營造審美的意境等，凡抒敘個人生活經驗、悲喜雜感的逸興，記錄清玩雅物的鑑賞，日常閒賞清

供之筆記，突顯個體生活趣味者皆歸屬於此類。¹

在清言小品記述生活閒賞、日常遊歷的風尚下，清初成書的《幽夢影》也仍持續受到此一風尚之影響，在書中頻頻出現對於居家環境、川流丘壑、四時佳節的品味心得。而《幽夢影》獨特的「神用」美學在形象塑造方面，重視精神對形象的作用和對事物本質獨具隻眼的觀察，於是《幽夢影》在清言傳統與個別特色的雙重影響下，對於時間與空間的審美觀自然是無可迴避地敏銳。下面就以三個層面來觀察：直盪氣機的時間審美、橫涉心物的空間審美以及經緯交疊的時空共感。透過對這三個層面的觀察，探討《幽夢影》書中文本所搭建的美感世界，其審美意識與時間空間的關係。

（一）直盪氣機的時間審美

時序變遷、萬物榮落一向能引發哲人文士之吟詠沉思。不僅在時間的前進性特質上有孔子「逝者如斯夫，不舍晝夜」之嘆，在時間變動對人類心靈影響上，更有許多前賢已經注意到時間對於創作者情懷的興發感應，如陸機《文賦》云：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春，心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲。」²鍾嶸《詩品序》：「若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四候之感諸詩者也。」³劉勰《文心雕龍·物色》：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。」⁴然而，儘管古今中外都具備以變動來獲得時間的概念⁵，中國

¹ 見鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所博士論文，1990，頁215。

² 見楊牧《陸機文賦校釋》，台北，洪範書店，1985年4月初版，頁85。

³ 見趙仲邑譯注《鍾嶸詩品譯注》，台北，貫雅文化事業有限公司，1991年7月初版，頁10。

⁴ 見劉勰著，施友忠譯《文心雕龍》，台北，中華書局，1975年2月三版，頁348。

⁵ 如古希臘的柏拉圖認為「時間離不開動的事物」，亞里斯多德認為時間並非運動，但與運動相關；近代笛卡爾認定時間是為了說明事物的延續，時間是運動延續互相比較而生的觀念。而中國雖不慣像牛頓發展出客觀而仔細的時間刻度去丈量時間，但也以東方式的思維，將整個世界看成氣機的生成，世界內的變動和時間組成一個息息相關的系統，早在《周易》就強調著「變」與「時」的搭配。相關論述可參見汪祖華《時間的征服》，台北，大眾時代出版社，1968年10月九版，頁6至頁10。

文化的時間觀有其獨特之處，那就是以氣機牽引的有機整體來看待時間，而非抽離式的客觀線性思維。法國漢學家朱利安（François Jullien）曾提出這種時間觀與西方的差異：

哲學從未止息於質問時間的奧秘，但從未想像可以加以擺脫。然而，為何中國不曾設想一種同質且抽象的時間概念呢？這是因為它未曾經過我們所必要進入此一問題的任何門徑：它未經過物理的門徑，時間可以用來衡量物體的動作（中國以端點來衡量自然，那是相互關聯的元素，而非運動中的物體）；也未經過形上學的門徑，時間在我們是以和永恆相對立來思考（中國則思考持續的調節，據以形成「道」）；也未經過語言的門徑，因為我們在詞尾變化中便把時態相對立——現在-過去-未來——我們便把時間外顯化了；然而漢語並無詞尾變化。相對地，中國想到了適當的「時刻」和過程中的「時段」。由其中可以發展出一種應時存在者的現象學——雖然詩人不斷地邀請我們「即時行樂！」，我們總是無法設想什麼是活在當下——然而，中國邀請我們重讀蒙田：不要活在當下，而是「適時」地活。

6

以上的哲學思考或許略為繁瑣艱澀，但若是直接從中國的時間特點提供解答，則可以一語中的，直接回答上文的層層設問。這解答正是中國「天人合一」的觀念。由於天人合一的觀念，雖然也有著時序變遷，但那種變遷並非線性的，而是一個龐大有機系統內，所有氣機的相應。例如《周易》認為萬物的變動化生都是來自天地二氣的感應：「二氣感應以相與——天地感而萬物化生，聖人感人心而天下和平，觀其所感，而天地萬物之情可見矣。」⁷而四時的代序變遷也是廣天大地內的運作：「夫乾，其靜也專，其動也直，是以大生焉。夫坤，其靜也

⁶ 見朱利安著，林志明譯〈由希臘繞道中國，往而復返：基本主張〉，輔仁大學第二屆漢學國際研討會，2004年11月，頁35。

⁷ 此乃〈咸卦〉之彖詞，見《周易》，中和，久成有限公司，1998年7月初版，頁82。

翕，其動也闢，是以廣生焉。廣大配天地，變通配四時，陰陽之義配日月，易簡之善配至德。」⁸所以，當中國的養生文化提出何種季節應該採取何種作息時，並不是以作息來彰顯時間的變化，而是各項條件的總合（包含人的投入）促使其發生，是根據時間而採取相應的作息。這也不是線性時間發展所致，不是時間到了，而是氣機呼應了，而氣機總是不斷往復，而非線性時間觀念下的直去無返。當然，這並不是說中國文化就沒有線性的時間觀，線性時間觀在局部仍隨處可見，如前述孔子川上之嘆；但縱使有局部的線性時間觀，仍是在整個天人合一的系統內以氣化生，周而復返。

因此，在中國文化中，時間內的任何運動皆是天人之間各種氣機的相應，而非線性運動招致的結果。若據此回應朱利安的設問：中國在物理上不去設定客觀衡量時間與運動的抽象標準，因為將時間抽離人事呼應而客觀化或抽象化，對中國文化來說是匪夷所思之事；中國在形上學方面不會去將時間當成線性的、稍縱即逝的、不縱也無法攔阻的、與永恆相對之物，因為時間的變化其實是在永恆的體系內往復運作，是變動卻也是永恆，如《菜根譚》所言：「天地寂然不動，而氣機無息稍停；日月盡夜奔馳，而貞明萬古不易。」⁹既然時間對中國來說，運轉中有人事的機，流逝中有永恆的氣，也就難怪在語言邏輯上，中國人不會像西方語言那麼重視時態的分別了。

這種中國哲學裡的時間觀，對於理解《幽夢影》美學的審美標準頗有助益。秉持著「神用」的特性，《幽夢影》內的美感世界都是由一內在之「神」所衍生化育，雖說並非每一則文字在邏輯上都環環相扣，但是每則文字內的物象，都是「神」藉由才情引力所賦予成形，正如同中國的氣化宇宙論，每一物都是氣在天地間的交通化育。因此，《幽夢影》美感世界裡的每一物象，無論是時間的呈現還是物象的動靜，都承載了整體的精神。於是，在時空的塑造中，時間流動並非單純的物理法則，而是可和此世界之本體、此創作之主體的精神相互呼應之氣

⁸ 見〈周易·繫辭上〉。同註7，頁159。

⁹ 見洪自誠原著，王進祥述疏《菜根譚析注》，台北，國家出版社，1984年11月再版，頁11。

機。當張潮在《幽夢影》描述時間，所承載的是此一時刻的屬性和內在意義，而這些需要有相合的運動來呼應；相對來說，當張潮在《幽夢影》裡描述時間下的運動，這些運動與時間的組合，是透過主體之「神」化育的，是經過選擇和生長的，《幽夢影》在此呈現了一個氣機相應、天心如一的有機活境。

如以中國時間觀上最明顯的氣候變化——春夏秋冬四時為例，《幽夢影》對於四時內的運動，有著依循內在精神而行的審美訴求：

讀經宜冬，其神專也；讀史宜夏，其時久也；讀諸子宜秋，其致別也；讀諸集宜春，其機暢也。（第一則）

春聽鳥聲，夏聽蟬聲，秋聽蟲聲，冬聽雪聲，白晝聽棋聲，月下聽簫聲，山中聽松聲，水際聽欸乃聲，方不虛生此耳。若惡少斥辱，悍妻詬誶，真不若耳聾也。（第七則）

春雨宜讀書，夏雨宜奕棋，秋雨宜檢藏，冬雨宜飲酒。（第八十六則）

這些季節活動的準則並未清楚陳述，乍讀之下令人疑慮，甚至令讀者有反其道而行亦無不可之感。然而若要探討《幽夢影》的審美時空觀，那麼關鍵不在於這些準則是否放諸四海皆準，而是這些準則何以構成。

我們必須理解，《幽夢影》書中此一美感世界是「神用」而成的產物，那麼書中季節和事物都是「神」的產物，內在有著精神上的關聯。或許讀經不必在冬，然經典之清聖與冬季之冷澈，其精神可相互契合，故《幽夢影》將兩者並置合一；同理，或許夏雨何必奕棋，但夏雨之滂沱與對奕之陣仗，其氣氛可彼此呼應；蟲聲並非僅響於秋，然中國文學中固有悲秋之傳統，秋意引人思緒翻飛，而蛩蟲亦

惹人良夜無眠¹⁰；文集並非只宜於春，然人類直覺中早有春生之認知，春天引發萬物欣榮，而文學也令人情懷感蕩。以上種種，皆依循內在精神之呼應，足見《幽夢影》之美感世界重視時間與人事的精神興應，這是探討其審美時空觀時，不可忽視的一環。

既然《幽夢影》之美感世界重視時間與人事的精神興應，季節下的物象運動、人事作息皆配以相應的季節屬性，那麼在季節被單獨論述，或是季節符號被當作象徵使用時，每個季節符號必定有其精神方面的屬性和內在意義，才能夠當作「神用」的氣機之一：

春者天之本懷，秋者天之別調。（第十六則）

律己宜帶秋氣，處世宜帶春氣。（第八十則）

詩文之體得秋氣為佳，詞曲之體得春氣為佳。（第八十七則）

此處的「春氣」、「秋氣」皆承襲了中國文化中對於四方五行的認識系統。《春秋繁露》：「木居東方而主春氣，火居南方而主夏氣，金居西方而主秋氣，水居北方而主冬氣。」¹¹《尚書·洪範》中記載：「五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰潤下，火曰炎上，木曰曲直，金曰從革，土爰稼穡。」¹²依照中國古代的四方五行學說，春氣應具備植物曲直生長的盎然生意，秋氣則帶有金屬肅殺的悲涼之感。張潮在此所使用的「春氣」與「秋氣」，有著季節之外的文化意涵，若不明其內在精神，將難以理解為何天之本懷為春，天之別調為秋。

¹⁰ 如《幽夢影》第一四九則：「清宵獨坐，邀月言愁；良夜孤眠，呼蛩語恨」。而白居易〈聞蛩〉一詩也表露此種情境：「聞蛩唧唧夜綿綿，況是秋陰欲雨天，猶恐愁人暫得睡，聲聲移近臥床前。」至於秋夜蛩蟲（蟋蟀、促織）鳴聲引人失眠愁恨，已成為中國文學中常用的意象之一，如賈島〈客思〉：「促織聲尖尖似針，更深刺著旅人心；獨言獨語月明裏，驚覺眠童與宿禽。」見張夢機主編《冰心玉壺——絕句賞析》，樹林，成陽出版社，2000年10月，頁162至164。

¹¹ 見清代蘇輿《春秋繁露義證》，台北，河洛圖書，1975，頁26。

¹² 見吳與註譯《新譯尚書讀本》，台北，三民書局，1977年11月，頁79。

尤其張潮把握住春氣秋氣的屬性，用以作為律已處事的標準和詩文詞曲的鑑賞，這是四方五行學說的系統內未見的，此乃張潮把握住此系統各單元屬性後的獨創活用，儘管詩文不盡然以秋氣為尚（如殷日戒舉例陶淵明詩似以春氣勝），但《幽夢影》這種「神用」的獨創活用，確實堪稱獨出機杼的一家之言。

既然季節變遷都受內在之神所作用，那麼對於時間的長短，也就成為主體的相對認知：

古人以冬為三餘，予謂當以夏為三餘：晨起者夜之餘，夜坐者晝之餘，午睡者應酬人事之餘。古人詩曰：「我愛夏日長。」，洵不誣也。（第二十則）

雨之為物，能令晝短，能令夜長。（第四十三則）

古人董遇曾曰「冬者歲之餘，夜者日之餘，陰雨者時之餘也」，認為冬天、夜晚、陰雨天這三者是可以用來讀書的餘暇時間¹³。而張潮卻以漫漫夏日裡的早起、夜坐和午睡為三餘，比起其他人有著更多的時間。把握零碎的餘暇，拼湊出完整的生涯。第四十三則「雨之為物，能令晝短，能令夜長」也是來自主體對於時間多寡長短的認知。若是白晝下雨，不僅天氣變為陰沉無光，連戶外活動的時間也往往被剝奪，白晝的時間彷彿因此而縮減；若是夜晚下雨，不僅擾人幽眠，還可能在蕉窗夜雨的情境下點滴淒清，夜晚因為主體的精神活動而變得漫長。

既然連時間的長短快慢都是隨主體精神的感知而相對變動，那麼對於季節的感受和喜愛，也存乎主體一心而定：

春雨如恩詔，夏雨如赦書，秋雨如輓歌。（第六十二則）

春風如酒，夏風如茗，秋風如煙、如薑芥。（第一四二則）

¹³ 見謝芷媿注《幽夢影》引《魏略》，台南，文國書局，1995年6月一版一刷，頁29。

一歲諸節，以上元為第一，中秋次之，五日九日又次之。（第四十二則）

上元須酌豪友，端午須酌麗友，七夕須酌韻友，中秋須酌淡友，重九須酌逸友。（第八則）

前兩則乃是審美主體對季節風雨的感受，後兩則是審美主體對時節活動的喜好。《幽夢影》對於季節中風雨的感受，仍針對季節屬性，配以適當的形象，並以觸覺和味覺的比喻加強形象的效果，如將暢快淋漓的夏雨比喻成解放桎梏的赦書，以醅酌濃醇的美酒比喻柔媚動人的春風，只要精神相符，不同的形象和感官經驗都可以互相契合，超過一般聯想的界限¹⁴。至於《幽夢影》對於時節活動的喜好，則強調主體的情緒喜好和審美標準。審美主體依照心中所喜來排列各佳節的次第，元宵節為第一，中秋節次之，端午、重陽又次之。除了排列次第之外，《幽夢影》還強調這幾個佳節要有相符的人來應景，若要邀約朋友前來小酌品酒，元宵節須邀豪爽俊朗的朋友，端午節須邀華麗熱情的朋友，七夕須邀韻味無窮的朋友，中秋節須邀冰心淡泊的朋友，重陽節須邀野逸疏放的朋友。與其說這是邀請酒友的法則，不如說是《幽夢影》針對不同的時令，各自塑造了相應的人格特質，每個有特色的朋友形象，簡直是每個時精神凝聚而成的化身。這是將「神用」的創作模式，擴散至時空觀而成的審美傾向。

由以上各例得知，在整個精神滿佈的《幽夢影》美感世界，對時間的審美注重神與物之間的呼應契合，在天時之中的萬物的形象和運動，內在有著精神上的關聯，而時間更隨著主體精神的審美活動，改變長短快慢和評價次第。

（二）橫涉心物的空間審美

¹⁴ 第一四二則的「秋風如煙、如薑芥」，有些版本作「秋風如煙，冬風如薑芥」（如早期清朝的一卷本和林語堂英譯版）。筆者認為四季皆論確實符合張潮《幽夢影》的書寫風格，但從此則眉批「所以秋風客氣味狠辣」觀之，「薑芥」亦有可能是形容秋風而非冬風。究竟是否為版本流傳之疏漏，有待學術界進一步的證實。

《幽夢影》美學對於空間的審美觀，大抵和對於時間的審美觀一樣，重視神與物之間的呼應契合，讓空間內的所有角色形象都得以相互輝映；加上晚明小品對於居家環境和山林野澤的品賞風尚，使得《幽夢影》對於空間的審美意識，出現許多以主體癖好為依歸的原則性條目，如：

花不可以無蝶，山不可以無泉，石不可以無苔，水不可以無藻，喬木不可以無藤蘿，人不可以無癖。（第六則）

花卉不可以缺少蝴蝶栩栩其間，否則就覺得了無生機；山嶺不可以缺少泉溪潺潺輕鳴，否則會覺得韻味不足；奇石不可以缺少青苔點綴其上，否則會顯得冰冷無味；池水不可以缺少萍藻漂浮悠遊，否則會失去盪漾之美；喬木不可沒有藤蘿柔情纏繞，不然就頓失傲挺蒼勁。正如同人也必須有所癖好，才能顯出獨特的本色特色。以上的說明除了強調空間與佈景的相容不可或缺，也證實《幽夢影》等清言小品對於主體自由的重視的崇尚，偏執與癖好不再被視為不合時宜，反而由此開拓出「人」的意義，正如黃石閻所眉批之言：「事到可傳皆具癖」，正突顯這樣的取向。

突顯空間內的有機組合，以主體審美性情提供原則性的條目，又如下列這兩則文字：

藝花可以邀蝶，爨石可以邀雲，栽松可以邀風，貯水可以邀萍，築臺可以邀月，種蕉可以邀雨，植柳可以邀蟬。（第二十二則）

樓上看山，城頭看雪，燈前看月，舟中看霞，月下看美人，另是一番情境。（第二十八則）

之前第六則提出六個「不可以」，此處第二十二則卻提出了七個「可以」，「可以」的原因除了形象與空間組合的美感，還加上事物間的因果關係，構成這充滿

移情作用的空間之美。因為「神用」美學的原理，蝶、雲、風、萍、月、柳變得可邀；因為「神用」美學和空間審美的結合，要邀約這些自然佳景，審美主體必須在居家中營造可以培養它們的環境，從文學書寫的角度來看，就是說要搭配這些自然佳景的形象，《幽夢影》必須創造足以召喚出它們精神的境界，境界一出，方能補完空間美感上的一致性。

第二十八則從視覺角度提出了審美活動的空間原則，試想下列充滿詩意的空間審美活動：平地看山，視野容易受蔽，登高望遠才能感受山勢聳立之美；城頭看雪也因為視野的遼闊，得以將大片大片的皎潔雪色盡收眼簾；點點燈光配上一輪明月，天上天下光影交疊，自有迷離朦朧的美感；放一扁舟任水飄移，於舟中看霞光滿天，有種漸漸駛向光采的詩意；美人在月下的婀娜姿態，更是引人遐思。

《幽夢影》營造以上這些情境，在語氣上並未如「山不可以無泉」、「植柳可以邀蟬」般強烈而篤定，但卻態度輕盈地說「另是一番情境」，顯示在這樣的組合之下，山雪月霞和美人等視覺形象會更具美感，增添了與平時不同的情，產生了與平時不同的境，《幽夢影》用這則文字，成功地示範精神境界完備後，空間美感將提升至平時無法企及的絕妙層次。

也因此，當《幽夢影》以神用的美學原理面對空間景觀時，總是希望能有足以精神相應的人物出現其中：

因雪想高士；因花想美人；因酒想俠客；因月想好友；因山水想得意詩文。

（第四十則）

而空間中人與物的出現，也必須彼此精神相當，或是相合或是互補：

梅邊之石宜古，松下之石宜拙，竹傍之石宜瘦，盆內之石宜巧。（第七十九則）

同理，審美活動進行時，審美主體會不忘關注審美對象和空間的關係，並依照空間而發展不同的審美心得：

玩月之法，皎潔則宜仰觀，朦朧則宜俯視。（第一一六則）

物之能感人者：在天莫如月，在樂莫為琴，在動物莫如鶻，在植物莫如柳。

（第一三二則）

以上的審美活動，都是從日常生活經驗中得以觀察的空間現象加以提煉，達到一種美感經驗。這樣的提升有賴於日常生活的閒賞品味，使得整部《幽夢影》的世界彷彿是一個純粹審美、不沾俗塵的世界，作者張潮所表現出的生活也似乎是高潔典雅、心無俗念的生活。然而這裡有需要辨明之處。即使張潮的生平事蹟一向是未解之謎¹⁵，但是身處社會經濟都變動劇烈的明末清初，文人的生活不太可能完全如書中純粹，儘管當時文壇流行山人習氣和風雅生活，這些審美活動中確實可能有一部分是來自經驗的體悟，但是從《幽夢影》所表現的美感世界純粹性來看，與其說是作者的現實處境，不如說是反映出作者精神上的嚮往，是作者掌握美感精神後，以內在的統一性所塑造的世界。就算《幽夢影》書中所記載的空間審美都是來自作者的日常生活經驗，但日常經驗究竟要如何才能化為美感經驗，《幽夢影》如何讓日常的閒賞都能提升為審美的活動？

《幽夢影》讓日常的閒賞都能提升為審美的活動，當然最明顯可見的因素是來自作者對於空間情境的敏感和純粹，無論是否來自經驗，這種閒賞品味是透過不帶任何利害的角度來目物。月和琴的感人並不是以營利為原理，鶻和柳的動人也不是因實用而珍貴。於是《幽夢影》書中的空間被這種當下空靈的美感觀照所

¹⁵ 高旂璐在《幽夢影研究》中曾以專章介紹張潮傳述，利用周邊資料，間接推算出張潮的生卒年、家世、生平與著述，是筆者目前所見最接近完備的張潮事略。然而在有限的資料下，即使是這份論述，依然無法確鑿而完備地將張潮本人的身世交代清楚。見高旂璐《幽夢影研究》，國立彰化師範大學碩士論文，2002年9月，頁15至58。

圈網，圈外的雜質無法進來，圈內的日常閒賞被不斷精煉提取，從質樸的日常經驗轉化為純粹的美感經驗。這種過濾雜質、保持純粹觀照的轉換過程，有些類似現象學放入括弧、存而不論的審美方式。蔡瑞霖在〈從對比情境到存有論美學——以晚期海德的藝術觀為摹本〉一文中，揭示了這種現象學還原的審美方式，是如何將日常經驗轉化成美感經驗：

美感經驗的態度並不與日常經驗的素樸態度衝突、對立。美感源於日常性，兩者是相容的——取消日常經驗，往往也取消了美感經驗。所以，兩種經驗及態度的差別，是由於相互轉換的結果——一旦我們採取「存而不論」的態度，發現原來自己可以立於一個「觀照」的態度，來重新看待原來的同樣事物，進而展現完全的美感，這就必須「去除」成心與習氣不可——恢復原來的美感經驗。

在現象學給出的意義上，觀照的美感經驗之態度，比起素樸的日常經驗之態度，還更為根源。美感是人原有本具的能力，美感經驗的本能在此「恢復」(態度轉換)中呈現出來——它就在真實的「這裡」(此時此地的具體經驗)。依此，成心習氣所表現的日常性，就只是實用性的目的——所謂美感經驗的轉換，就是喚起美感本能，回到生命的原鄉。從觀照態度的完整份位來說，這個原鄉才是真實的「目的王國」之所在。日常生活的實用目的是目的王國的一個城邦，而不是這個王國本身。美感經驗體現了目的王國的全幅精神——不是離開人間的實用性，而是在人間的實用性當中，採取適當的美感態度。¹⁶

這裡提出了以現象學還原為原理的審美方式，將日常實用性的成心與習見加以擱置，對比出事物原本的美感面貌。這和日常經驗並不衝突，但是適度擺脫日

¹⁶ 見蔡瑞霖〈從對比情境到存有論美學——以晚期海德的藝術觀為摹本〉，收於《揭諦學刊》第二期，嘉義，南華大學哲學研究所，1999年7月，頁115至123。

常實用的目的性，便可回歸事物本身，觀照出平時被遮蔽的美。《幽夢影》的空間審美有其日常經驗，如居家生活的植柳藝花，出外登臨的賞月看雪等等，但是使它達到美感經驗的，並不是日常經驗本身，而是把日常經驗變成美感經驗的觀照。這種除去成心習見的美感觀照，讓事物的可能性重新被挖掘，即使是日常生活閒賞，也處處充滿審美驚奇。事實上，除了《幽夢影》之外，其餘清言作品也往往有著將日常經驗化為美感經驗的獨特觀照，這點一向是清言所遵循的新奇、優雅、簡要路線。如《娑羅館清言》、《小窗幽記》：

臨池獨照，喜看魚子跳波；繞徑閒行，忽見蘭芽出土。亦小有致，實復欣然。¹⁷

賞花須結豪友，觀妓須結淡友，登山須結逸友，泛舟須結曠友，對月須結冷友，待雪須結豔友，捉酒須結韻友。¹⁸

《娑羅館清言》此則流露出閒行觀照的美感經驗，儘管人人都能看魚看芽，但是能夠獨自臨照池面欣賞小魚兒迸出水波，閒靜地注意蘭花枝芽已經破土而出而且不是抱持著功利目的，實屬超越一般日常經驗的美感經驗。其重視的是「致」而不是「利」或「用」，思路不會變成「臨池獨照，喜看有魚可吃；繞徑閒行，忽見有蘭可賣」這種侷限的窄路，欣然的美感自然隨著空間的情境而生。相信張潮的《幽夢影》也遵循這個新奇、優雅、簡要的清言傳統，在眼光上有部分接近此則《娑羅館清言》的閒適品賞，在句法上更有繼承《小窗幽記》這類排比句法之處。不過若從《幽夢影》「神用」美學的角度來看待這種審美活動，可以有更深的意義。由於內在之「神」在《幽夢影》書中美感世界的作用，加上《幽夢影》是創作性質而非《小窗幽記》等清言作品的編撰性質，故主體精神更具統一性，

¹⁷ 屠隆《娑羅館清言》，新文豐影印《寶顏堂秘笈》本，頁 17。

¹⁸ 陳繼儒《小窗幽記》，土城，頂淵文化事業有限公司，2001 年 12 月初版 1 刷，頁 140。

主體精神在「神用」的作用下創造了世界內的每一個空間，這時空間的審美營造之關鍵已經不是作者是否親身經歷，而是空間被作者的精神「美感化」了！透過純粹而自成世界的觀照角度，一般的日常體驗也會在書中開創出美感經驗，非親身體驗也能根據空間的精神塑造出貼切而令人欣賞的美感形象。美在《幽夢影》的書中美感世界裡變得俯拾即是。

親身經驗不是美的來源，主體精神的觀照角度才是美的所在。然而平常的閒賞經驗畢竟有助於精神，而主體精神的善於欣賞與想像，更可超越環境的限制，「化日常為非常」：

有地上之山水，有畫上之山水，有夢中之山水，有胸中之山水；地上者妙在邱壑深邃，畫上者妙在筆墨淋漓，夢中者妙在景象變幻，胸中者妙在位置自如。（第八十四則）

文章是案頭之山水，山水是地上之文章。（第九十七則）

善讀書者，無之而非書；山水亦書也，棋酒亦書也，花月亦書也。善遊山水者，無之而非山水；書史亦山水也，詩酒亦山水也，花月亦山水也。（第一四七則）

胸藏邱壑，城市不異山林；興寄煙霞，閭浮有如蓬島。（第一五一則）

居城市中，當以畫幅為山水，以盆景當苑囿，以書籍當朋友。（第二一一則）

憑著審美主體的觀照角度，一切都能變成山水，甚至在城市中也可以臥遊想像。當然，這並不是主體的主觀獨斷，仍是配合空間內物象環境的特質，加以變

化而成。因此若有想像與實際的落差，也逃不出審美主體的細微觀察，更不必故作附庸風雅：

景有言之極幽，而實蕭索者，煙雨也。境有言之極雅，而實難堪者，貧病也。聲有言之極韻，而實粗鄙者，賣花聲也。（第二十三則）

躬耕吾所不能，學灌園而已矣；樵薪吾所不能，學薙草而已矣。（第二十六則）

一恨書囊易蛀，二恨夏夜有蚊，三恨月臺易漏，四恨菊葉多蔗，五恨松多大蟻，六恨竹多落葉，七恨桂荷易謝，八恨薜蘿藏虺，九恨架花生刺，十恨河豚多毒。（第二十七則）

該道破即道破，做不來就坦承，不完美也無須隱瞞憾恨。這也顯示了筆者所謂《幽夢影》的神用美學並非主觀的盲目獨斷，而是主體根據主體精神和事物本質所發展的創作、審美原理，是書中美感世界的根源，也就是內在之「神」的高度發揚。

既然《幽夢影》的空間審美觀念受到「神用」的影響，和時間審美觀念相同，審美主體的感受和鑑賞能力，也都影響對空間的審美活動。如審美主體與空間之間的機緣：

遊玩山水亦復有緣，苟時機未至，則雖近在數十里之內，亦無暇到也。（第一七七則）

就算有時機，也還要看是否有閒，不被忙碌羈絆。所以忙閒與否，也成了影響空間審美的因素，《幽夢影》甚至主張，要根據審美主體的忙閒與否，安排適

當的空間距離：

忙人園亭，宜與宅相連；閒人園亭，不妨與宅相遠。（第一二六則）

就算已有機緣和清閒，影響空間審美更關鍵的是主體的精神涵養。如果審美主體的鑑賞力不足，那麼縱使面對良辰美景，依然暴殄天物，如《幽夢影》所言：

有山林隱逸之樂，而不知享者，漁樵也、農圃也、緇黃也。有園亭姬妾之樂，而不能享、不善享者，富商也、大僚也。（第一三七則）

因為精神涵養的缺乏，或因為功利機心的蒙蔽，縱有山林園亭，依然是不知享、不能享、不善享。必須有精神上的投入，強烈感覺到主體與空間處在同一個世界，氣機彼此牽引，方能領略《幽夢影》書中美感世界；而不是只懂得佔有和利用，面對天地萬物都不知享、不能享、不善享。獨特的領略，才能夠從空間的小小動靜中，憑藉對「神」的敏感觀照，體認到承載這些物象之世界的存在。對世界有所體認後，無論是創作還是審美，主體就不只是渺小的個體，而成為世界的開發者，不是極盡敘述技巧去描寫現實，而是以精神的相應來「投入」這世界，「完成」這世界。例如下面這兩個例子，正是達到世界開發者的高度：

有青山方有綠水，水惟借色於山；有美酒便有佳詩，詩亦乞靈於酒。（第一六二則）

予嘗偶得句，亦殊可喜，惜無佳對，遂未成詩。其一為「枯葉帶蟲飛」，其一為「鄉月大於城」，姑存之，以俟異日。（第二零四則）

在第一六二則，主體透過鑑賞審美，領略到了山水之間的借色，察覺空間內的物象不僅僅是孤零地存在，甚至不只是「因雪想高士，因花想美人」那樣的相

應，而是當不同物象出現在同一個空間，就有著氣機牽動的可能。尤其在《幽夢影》中，各事物共存於一空間並非偶然，讀者身處這世界後，只能不斷去投入感受，感受每一物象之間微妙的呼應，並感受背後那世界的神妙運作。世界，就從審美中被體認。

第二零四則中，主體則是以文學創作，寫出觀照世界的獨特方式。「枯葉帶蟲飛」由於尚未成詩篇，所以情緒尚未確定，但也透過景象帶出了某種境界。葉子帶著蟲飄轉翻飛，已有人生如寄的蕭索之感，況且此葉又是枯葉，大量的枯葉不斷被捲而無法自主，更添幾許傷逝之情。然而也可以從很輕盈的意念來想像，將蟲的乘葉飛行看作一種童趣，甚至一種御風的逍遙。「鄉月大於城」就比較容易將情緒定為對鄉村悠閒純淨生活的歌誦，但也可能是遠方遊子對故鄉思念的心情所致。無論是思鄉或悠閒，整個月亮竟然比城還大，這是何等遼闊又奇幻的視野！整個天空被巨大的月亮籠罩，巨月之光不斷逼臨，城頂彷彿都快被壓裂，更別說對人的視覺有多劇烈地振開了。「枯葉帶蟲飛」和「鄉月大於城」都以特殊的角度來觀察空間，前者將空間的微小之處放大後直觀，直陳中帶有微妙情緒；後者刻畫出空間的遼闊巨大，奇幻中帶有濃厚詩意。兩句都達到開發世界的高度，使讀者認識到《幽夢影》世界的精微觀察和變形思維。

綜觀《幽夢影》書中的空間審美活動，和時間觀相同，也重視內在精神的組合搭配，或相合或互補地提出許多美感經驗的原則性條目。由於受到晚明小品思潮以及「神用」美學原理的影響，這些美感經驗需依照審美主體的時間、心態和素養，並將日常景象和經驗加以轉化，以純粹而清新的觀照角度，將空間覺知提升到投入世界、開發世界的高度。這是《幽夢影》空間審美觀念的精要之處，也是審美活動的極致。

（三）經緯交疊的時空共感

除了對時間和空間的審美知覺外，筆者還發現《幽夢影》內有著一種「時空共感」，能以感官同時對時間和空間進行審美活動。

在此先解釋何謂「共感覺」：

一種感官的刺激會連帶刺激另一種感官：也就是所謂的共感覺

(synesthesia)，來自希臘文的 syn (共) 和 aisthanesthai (感覺)，意即感覺的厚重外衣藉由絲絲縷縷讀重疊而織成；另一相似的字是 synthesis (綜合)，意即思想的外衣藉由一個一個的想法織成，此字原意是指古羅馬人所穿的薄棉衣。日常生活總提供不段的衝擊給人的感官，而每個人多少也體驗到感官知覺的混合——一般人常把低音與暗色聯想在一起，而高音則與明亮的顏色相關。¹⁹

由於人類有共感覺的本能，會同時產生不同感官的交疊效果，所以在面對時間和空間，也會產生感覺的重疊，《幽夢影》中即有這樣的例子：

山之光，水之聲，月之色，花之香，文人之韻致，美人之姿態，皆無可名狀，無可執著。真足以攝召魂夢，顛倒情思。(第二十九則)

這則文字將所有美好的事物特質加以匯集，指明這些事物特質都無可名狀，無可執著，不是一般文字所能敘述命名，也不是一般人所能任意強求。這裡用到了視覺、聽覺和嗅覺，甚至面對文人韻致、美人姿態時，恐怕需要用到所有的感覺和審美鑑賞力，才能不負才子佳人之美好。

共感覺可以造成對時空的聯想，如：

聞鵝聲如在白門，聞櫓聲如在三吳，聞灘聲如在浙江，聞羸馬項下鈴鐸聲，如在長安道上。(第四十一則)

¹⁹ 見黛安·艾克曼 (Diane Ackerman) 著，莊安祺譯《感官之旅》(A natural history of the senses)，台北，時報文化出版企業有限公司，1994年11月初版6刷，頁271。

這是從聽覺上入手，但是聽覺卻將主體的精神帶往不同的時空，使主體如置身白門、三吳、浙江和長安等地。白門即金陵（南京）的代稱，以鵝多而聞名；三吳或指吳興、吳郡、會稽，或指吳興、吳郡、丹陽，或指蘇州、潤州、潮州，無論是哪一組說法，都是位處南方水鄉，水道便利而小船眾多，搖櫓之聲時有所聞；浙江錢塘潮名聞天下，由寬而窄的江口往往激起聲勢驚天的潮水；繁華一時的長安道上，更是「羸馬項下鈴鐸聲」這種「交通噪音」喧鬧的所在。《幽夢影》透過不同特色的聲音，將主體的神思超時空傳送。尤其在此張潮並未表示自身曾到過白門、三吳、浙江和長安等地，不一定是因聲音勾起了回憶，可能只是因為聲音產生聯想而神遊，超越了一般聽覺的經驗，把主體帶往那個想像之境，產生身在其中之感。又如：

水之為聲有四：有瀑布聲，有流泉聲，有灘聲，有溝澮聲。風之為聲有三：有松濤聲，有秋葉聲，有波浪聲。雨之為聲有二：有梧葉荷葉上聲，有承簷溜竹筩中聲。（第二零七則）

嘗聞近年來有「聽字」之研究，將耳朵靠近摺疊的字條，能夠聽出字條發出的聲音，進而在腦海中得知字條的正確內容。或許張潮的聽覺尚未敏銳到到「聽字」的程度，但他能夠聽出水聲雨聲在不同時空的變化，憑聽覺就分辨出發聲的環境，甚至能分辨出「松濤聲」和「秋葉聲」這兩種風吹物聲的細微差別，如此的洞察力令人敬佩。

若說上述兩例僅僅是以聽覺為主，「聽音辨位」和「超時空傳送」仍不算共感覺的明顯範例，那麼下面再舉一個以視覺同時看出時間和空間的例子：

花不可見其落，月不可見其沉，美人不可見其夭。（第一一二則）

在看到空間的同時，也察覺到蘊含於空間的時間性。表面上是只看見空間內的花、月和美人，但是就在審美主體察覺到它們在空間的存在時，也同時意識到時間帶來的消亡。由於盛極必衰的常理，花開後則花謝，月懸後則月沉，美人暢適後則漸漸香消玉殞，讀者們能在空間中體會到時間，當然，也體會到氣勢的盛行與消息。張潮不忍見此，正表示已經意識到此種存在。因此，張潮才會努力抗拒時間帶走世界的美好，並極力珍惜事物瞬息燦爛的那一刻：「種花須見其開，待月須見其滿，著書須見其成，美人須見其暢適」，「天下無書則已，有則必當讀；無酒則已，有則必當飲；無名山則已，有則必當遊；無花月則已，有則必當賞玩；無才子佳人則已，有則必當愛慕憐惜」。如果強力意識到時間性遍存於空間，卻又無力阻止時間的流逝，就會產生浪漫的想法來自我慰藉：「才子而美姿容，佳人而工著作，斷不能永年者。匪獨為造物之所忌，蓋此種原不獨為一時之寶，乃古今萬世之寶，故不欲久留人世，以取褻耳。」這都是在時空共感的影響下，意識到事物的必然消逝後，油然而生的情懷。

然而對時空的共感，也不完全導向消極的一面，善加利用這種審美意識後，可以將時空共感鑄一爐，冶鍊出具有時空深度的意象哲理：

少年讀書，如隙中窺月；中年讀書，如庭中望月；老年讀書，如臺上玩月。
皆以閱歷之淺深，為所得之淺深耳。（第三十五則）

張潮在《幽夢影》中曾經將歷史時間稱為「直世界」，把地理空間稱為「橫世界」，時間空間的交織就像直線橫線般，在經緯之中感知自我與天地萬物。在這則文字中，張潮在空間內設了一個月亮的形象，並將少年、中年和老年讀書的心態直落其上，在時空座標中標示出不同的心靈位階。隨著時間座標數值越大，越能看清空間的全貌，並在心態上益加遊刃有餘。從字面上似乎只有提到時間變化，但張潮用空間意象來表示時間閱歷的不同；從形象看只有「隙中窺月」、「庭中望月」和「臺上玩月」的不同空間，但是這些空間已經蘊含了人生歷練，每一

個月景都包含著一個「直世界」。由這則文字的例子可知，時空的共感對於張潮來說，並不僅僅可以作為一種審美主體的感知方式，還可以成為創作主體的思維方式。正如不同感官的共感覺常被藝術家和作家善用：

雖然共感覺會使人分心，卻也能使人集中精神。對不想讓感官超載的人而言，共感覺是小小的煩惱，但它卻頗能激發充滿創意的人。具有共感覺的人中，最有名的都是藝術家——作家要不就是對共感覺特別敏感，要不就是善於描繪它。²⁰

作家和藝術家常重視不同感官的共感覺，而《幽夢影》裡不僅有一般定義下不同感官的共感，還有時空的共感，這比起感官的共感更令人感到「超載」，因為在時空共感中，人身心所承載的不僅僅是多種感官，而是直蕩氣機的「直世界」與橫涉心物的「橫世界」！然而，正是在時間和空間的經緯交織下，人的存在座標才被標明，知道自己的所在，知道自己與萬物的關係，知道自己和世界的完整對應。這正是創作者在作品中真正要去開發的高度。

第二節《幽夢影》體例的閱讀迴響空間

從上一章至本章第一節，已經對《幽夢影》書中的美感世界進行了探討，從這美感世界的內在核心「神」，到「才」、「情」兩大引力化生萬物的作用，再擴大探討包載這美感世界萬物的時間與空間，將《幽夢影》美學落實於書中美感世界來觀察領會。然而這些建構上、研究上的努力，是憑藉對《幽夢影》本文的反覆觀照，將《幽夢影》的美感世界視為一個封閉統一的世界。

但是在《幽夢影》這本書中，並非只有這個由本文搭建的美感世界，尚有許

²⁰ 同註 19，頁 271 至 272。書中並且舉了一些作家重視共感覺的例子，如法國詩人波特萊爾（Baudelaire）的十四行詩常常描寫香氣、色彩、聲音之間的關聯；俄國小說家納博可夫（Vladimir Nabokov）對於每個詞彙甚至字母幾乎都有特定的色彩，法文的 a 對他而言是黑色的。

多眉批者字字珠璣的心得感言，這些眉批者對《幽夢影》書中美感世界的芸芸眾生來說，不是處在同一個次元，可是不同次元的交蕩仍深具意義，不僅豐富了《幽夢影》作為一本文學創作的內涵，更讓讀者感受到交相辯論暢談的快感。

這種附上眉批的清言體例，不像一般經書的傳注是由後代學者執筆，也不是《幽夢影》出版發行後才批上。眉批者都是和張潮同時之人，想必大部分都是與張潮有所交遊，大抵張潮在成書過程中就不斷邀請眉批者加入，最後讓本文與眉批一同問世。由於眉批者都是張潮的文友同好們，不僅下筆時親切活潑，且時有旗鼓相當之精采議論。這就為《幽夢影》這本著作創造了一特別空間，眉批是書的一部分，但又與本文有所差異；眉批者是讀者，卻也儼然成為集體的作者群。這是之前的清言作品難得一見的特色，也成為後代清言作品的效法對象。鄭幸雅《晚明清言研究》中提到：

《幽夢影》將正文與讀者評論一併收羅付梓，將二者的價值等同視之，其後朱錫綬《幽夢續影》、鄭逸梅《幽夢新影》皆仿張潮《幽夢影》的體例風格而成書，此一創格不但為清言編撰體例開了新典範，而且對清言之流傳有裨益之功。²¹

這樣的體例創舉，使得《幽夢影》不侷限於個人閒賞之書寫，也表現了清初文壇的部分性情學養，更使得讀者容易產生「閱讀者也參與其中」的共鳴：

每一句話雖然出自作者的筆下，但卻又都是讀者自己的肺腑之言。而且每一個題目之下，均留下了許多可以任意填補的或是再創造的空白，所以會產生強烈的共鳴。所以，該書在尚未正式刊行的時候，便得到了一百多位著名的學者文豪的評點與討論。可以說，張潮與他們共同組織了二百一十

²¹ 鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所碩士論文，1990年6月，頁121。至於仿《幽夢影》體例成書的清言作品，可參考朱錫綬《幽夢續影》，收於宣統三年《古今說部叢書》第六集內《幽夢影》二卷本所附。

九場傳統文化大辯論，共得出七百七十二條精妙絕倫的結論，從而至少是影響了明末清初，甚至是後來或者今天的知識份子群。尤其是他們各自坦露自己的胸懷，直抒性靈，無疑對於研究那個時代的知識份子的心態和思想變化，具有極為深遠的歷史和文化意義。²²

確實，以這種體例創作的兩百一十九則《幽夢影》，就像是作者張潮與一百二十五位眉批者們進行了兩百一十九場辯論²³，就像當時為《幽夢影》作跋的楊復吉在跋中所言：

昔人著書，間附評語，若以評語參錯書中，則《幽夢影》創格也。詩言雋旨，前於後喁，令讀者如入真長座中，與諸客周旋，聆其警歎；不禁色舞眉飛，洵翰墨中奇觀也。

筆者認為，就是這樣創新的體例，使得讀者能感受到作者與評者暢談，本文與眉批周旋的綿長空間。在這空間之中，張潮《幽夢影》本文就像是樂曲的主旋律，而這一百多位眉批者面對主旋律時，各自表現了自己如何相和的方式，完成了一首首精采的合奏。於是讀者可以藉由眉批，感受到空間內的聲波迴蕩，聆聽充滿智慧和機趣的樂章。由於每則文字旨趣不同，眉批者的才學識力也各有殊異，下面就根據不同的組合效果，論述《幽夢影》體例的閱讀迴響空間。

（一）附和壯勢的齊奏

此類眉批主要表露出對本文或作者的讚賞愛慕，宛如音樂中的齊奏，跟著主旋律進行相同的演奏，沒有為本文添加變化或進行補充，也未提供讀者不同的觀

²² 見張潮原著，李安綱、趙曉鵬述論《幽夢影》所附述論者後記，汐止，達觀出版事業有限公司，2003年9月初版，頁539至540。

²³ 高旂璐在《幽夢影研究》中，查考出《幽夢影》眉批者人數為一百二十五人。見高旂璐《幽夢影研究》，國立彰化師範大學碩士論文，2002年9月，頁317至321。

點，未能開發出新的詮釋意義。但是這種讚揚式的齊奏，能為主旋律增加音量和聲勢，並且表現出眉批者對作者的情感認同或理性認同。如《幽夢影》第四十則：

因雪想高士；因花想美人；因酒想俠客；因月想好友；因山水想得意詩文。

張竹坡曰：多情語，令人泣下。

尤謹庸曰：因得意詩文想心齋矣。

李季子曰：此善於設想者。

此則文字中，眉批者或讚賞本文是令人泣下的多情語，或接續本文句型來讚美心齋（張潮字號），或稱道此為善於設想者，都表現了齊奏式的讚揚，加強了本文的聲勢。又如《幽夢影》第六十七則：

情必近於癡而始真，才必兼乎趣而始化。

陸雲士曰：真情種，真才子，能為此言。

顧天石曰：才兼乎趣，非心齋不足當之。

由於本文表現了《幽夢影》特別重視的才情範疇，於是讓陸雲士、顧天石兩位眉批者大力讚揚。尤其眉批者可能身為張潮的友人，對張潮本身的才情已有認識，所以本文一出，兩位友人立刻藉著本文的論點加以肯定。在《幽夢影》第一零一則中，也有類似的肯定：

發前人未發之論，方是奇書；言妻子難言之情，乃為密友。

孫愷似曰：前二語是心齋著書本領。

陸雲士曰：《幽夢影》一書，所發者皆未發之論，所言者皆難言之情。

欲語羞雷同，可以題贈。

張潮在這則本文中，界定了奇書和密友的標準。奇書必須要能闡發前所未見的新奇言論，而密友必須適合交流難對妻言的真情言語。由於本文提到了「奇書」的標準，立刻被眉批者引用來回贈作者，錦上添花。下面數例亦以相同的曲式進行齊奏，為免累贅，僅列出而不析論：

多情者不以生死易心，好飲者不以寒暑改量，喜讀書者不以忙閒作輟。（第一五三則）

朱其恭曰：此三言者，皆是心齋自為寫照。

王司直曰：我願飲酒讀離騷，至死方輟，何如？

筍為蔬中尤物，荔枝為果中尤物，蟹為水族中尤物，酒為飲食中尤物，月為天文中尤物，西湖為山水中尤物，詞曲為文字中尤物。（第一七二則）

張南村曰：《幽夢影》可為書中尤物。

除了這種明顯的讚揚之外，有時眉批者會用比較含蓄的方式，稱讚張潮其人其文。如《幽夢影》第二則：

經傳宜獨坐讀，史鑑宜與友共讀。

孫愷似曰：深得此中真情趣，固難為不知者道。

張潮在本文點出讀經和讀史的不同方式。經典關乎心性與人倫，靜坐細讀方能體會當中教誨；史冊由人記載興替得失，需要多方觀點來補充辨析。經史性質不同，閱讀的方式也因此有異，張潮所提出的方法，不可不謂切實。眉批者顯然也欣賞張潮的論點，但是他不直接在字面上讚美張潮其人，也不稱許本文，而只說這論點很難說給不懂個中情趣的人，暗示張潮的論點把握住經史的奧義，處在一個高妙而不是人人都能領會的層次。這便是用比較含蓄的方式，對《幽夢影》本文加以附和同意。

又如《幽夢影》第七十一則：

積畫以成字，積字以成句，積句以成篇，謂之文。文體日增，至八股而遂止。如古文、如詩、如賦、如詞、如曲、如說部、如傳奇小說，皆自無而有。方其未有之時，固不料後來之有此一體也。逮既有此一體之後，又若天造地設，為世必應有之物。然自明以來，未見有創一體裁新人耳目者。遙計百年之後，必有其人，惜乎不及見耳。

陳康疇曰：天下事從意起，山來今日既作此想，安知其來生不既為此輩翻新之士乎？惜乎，今人不及知耳。

孫愷似曰：讀心齋別集、拈四子書題，以五七言韻體行之，無不入妙，嘆其獨絕，此則可當先生自序也。

張竹坡曰：見及於此，是必能創之者，吾拭目以待新裁。

張潮在《幽夢影》本文中提出了文學體裁的變化脈絡。從文字的成形到文學的誕生後，代代都有新人耳目的新文體，如古文、詩、賦、詞、曲、傳奇小說等。在這些文體未有之前，無人料得到會有這種文體誕生；然而一旦誕生了，卻又成為時代的代表文體，如唐詩、宋詞、元曲等，都成為文學固有而重要的文體。王國維在《人間詞話》中說道：「四言敝而有楚辭，楚辭敝而有五言，五言敝而有七言，古詩敝而有律絕，律絕敝而有詞。蓋文體通行既久，染指遂多，自成習套。豪傑之士，亦難於其中自出新意，故遁而作他體，以自解脫。一切文體所以始盛終衰者，皆由於此。」²⁴由於人的創造力不斷湧現，舊有的文體往往無法表現後人的時代與心聲，於是會有更新的文體推陳出新。張潮明白了這道理，估計百年之後必有新文體的誕生，直嘆有生之年卻來不及見到。眉批者們不直接讚美張潮的見解，而將讚美化為期許，認定張潮今生或來世可能成為此輩翻新之士。高度期許正是一種讚美，代表被期許者有資格讓人期待。當然今人無法得知張潮是否

²⁴ 王國維《人間詞話》，台北，金楓出版社，1991年6月，頁46。

轉生為後世文人，但至少今人可以得知張潮對文體的變化觀察是正確的，後來確實產生了許多嶄新的文體，和固有的文體有所不同，例如現代詩的語言架構，就和古典詩的字句撞擊大有不同，使得兩種文體各有不同特色。

綜觀這些齊奏式的眉批，並未為本文增加對照的視野和擴大的詮釋，但仍可窺見眉批者的行文風格，並且為《幽夢影》增添不少氣勢。

（二）闡明深意的伴奏

這類眉批並未提出對照或反駁的言論，但也不是單單附和讚美本文的論點，而是在同意本文論點的情形下，以自身之見解與知識，對本文提出解釋和補充，就像是音樂中的伴奏，使主旋律更有層次感，使讀者感覺《幽夢影》不只一重的意義深度。

如《幽夢影》第五十七則：

高語山林者，輒不善談市朝事；審若此，則當並廢史漢諸書而不讀矣。蓋諸書所載者，皆古之市朝也。

張竹坡曰：高語者，必是虛聲處士；真入山者，方能經綸市朝。

張潮在《幽夢影》本文中指出自命清高者往往不談朝廷和民間諸事，既然如此，這種人何不廢棄古代的《史記》《漢書》等古籍史冊而不讀呢？因為這些古籍史冊的內容，豈不都是記載古代朝廷和民間的事嗎？張潮用這種反問的方式，諷刺那些自命清高而忽略國家民生的隱士。眉批者張竹坡進一步闡釋曰：「高語者，必是虛聲處士；真入山者，方能經綸市朝。」依照張竹坡的見解，真正的山林高人有著擘畫塵世朝野諸事的能為，那些避談俗事的人只是虛偽造作之士。這表示張竹坡同意張潮的論點，即使是隱居山林之人，也不可以對國家人民的時勢無知，正所謂「居軒冕之中，不可無山林的氣味；處林泉之下，須要懷廊廟的經

綸」²⁵。從眉批者的言論中，也可以窺見其性情學養，張竹坡不僅是和張潮叔姪相稱的忘年之交，也是《金瓶梅》的評點刊刻者²⁶。《金瓶梅》細膩地刻劃了百姓的生活，似乎也反映出張竹坡對「市朝事」重視的傾向。

又如《幽夢影》第八十八則：

抄寫之筆墨，不必過求其佳，若施之縑素，則不可不求其佳。誦讀之書籍，不必過求其備，若以供稽考，則不可不求其備。遊歷之山水，不必過求其妙；若因之卜居，則不可不求其妙。

冒辟疆曰：外遇之女色，不必過求其美；若以作姬妾，則不可不求其美。

倪永清曰：觀其區處條理，所在經濟可知。

王司直曰：求其所當求，而不求其不必求。

此則《幽夢影》的三條眉批中，最後一條「求其所當求，而不求其不必求」算是簡明扼要地闡發了《幽夢影》本文的論點，與冒辟疆表露風流的眉批旨趣各異。

又如《幽夢影》第一百則：

讀書最樂，若讀史書則是喜少怒多，究之，其怒處亦樂處也。

張竹坡曰：讀到喜怒俱忘，是大樂境。

陸雲士曰：余嘗有句云：「讀《三國志》無人不為劉，讀《南宋書》無人不冤岳。」第人不知怒處亦樂處耳。怒而能樂，惟善讀史者知之。

²⁵ 見洪自誠原著，王進祥述疏《菜根譚析注》，同註9，頁37。

²⁶ 見高旂璐《幽夢影研究》，國立彰化師範大學碩士論文，2002年9月，頁32至33對張竹坡的考察資料。

讀史書之人，常讀到令人怒髮衝冠之處，然而發怒並不表示讀書是令人生氣之事，就是因為太過投入書中，所以情緒才隨喜隨悲，其怒處依然是讀書樂處。眉批當中，張竹坡提出可以更進一步的讀書樂境，陸雲士則以親身體驗為張潮本文作證。兩則眉批都達到伴奏的效果。

提出足以佐證的經歷或掌故，來為張潮本文伴奏的，還有第一一九則：

酒可好不可罵座，色可好不可傷生，財可好不可昧心，氣可好不可越理。

袁中江曰：如灌夫使酒，文園病肺，昨夜南塘一出，馬上挾章臺柳歸。

亦自無妨。覺愈見英雄本色也。

酒、色、財、氣四者，令人又愛又恨，張潮提出對這四者喜好的尺度，而眉批者袁中江則是引經據典，證明酒、色、財、氣四者可顯露出一種本色，若能適度節取並無妨。

除了闡發《幽夢影》本文的論點，有時眉批者也會針對《幽夢影》本文的篇章結構進行闡釋。如《幽夢影》第一零二則：

一介之士，必有密友；密友不必是刎頸之交。大率雖千百里之遙，皆可相信，而不為浮言所動；聞有謗之者，即多方為之辯析而後已。事之宜行止者，代為籌畫決斷；或事當利害關頭，有所需而後濟者，即不必與聞，亦不慮其負我與否，竟為力承其事。此皆所謂密友也。

殷日戒曰：後段更見懇切周詳，可以想見其為人耳。

此則《幽夢影》本文對密友的定義，十分令人嚮往。張潮所認為的密友，不必是犧牲生命的刎頸之交，但是必須要能做到下面幾項：即使身在遠方，也不會因謠言而動搖友誼；遇到毀謗朋友的言論，則挺身而出加以辯析澄清；朋友遇到難以決定的抉擇，用心協助規劃和判斷；遇到朋友有難就努力為其承擔，不計損

失也不必讓朋友知悉。這些都是張潮所謂密友的條件。而眉批者指出，此則本文的後段，描寫出密友的真誠和用心，可以令人想像密友應有的為人。這則眉批點出了《幽夢影》本文語言的真切，為《幽夢影》形象塑造的能力加以背書。

同樣的例子也出現在《幽夢影》第一三三則：

妻子頗足累人，羨和靖梅妻鶴子；奴婢亦能供職，喜志和樵婢漁奴。

尤梅庵曰：梅妻鶴子，樵婢漁童，可稱絕對，人生眷屬，得此足矣。

眉批者讚嘆「梅妻鶴子，樵婢漁童」是「絕對」，這「絕對」有著句法對仗和境界相合的雙關，人生得此清雅眷屬，確實令人心滿意足。

觀《幽夢影》伴奏式的眉批，或以見解闡釋《幽夢影》本文之義理，或以掌故補充《幽夢影》本文之實例，或以經歷佐證《幽夢影》本文之理論，或以語言分析《幽夢影》本文之結構。眉批者各自用不同的方式，為《幽夢影》伴奏出多聲部的樂章，使其增色不少。

（三）交相輝映的重奏

此類眉批針對《幽夢影》本文的論點和議題抒發已見，能夠舉一反三，觸類旁通。倘若《幽夢影》本文是主旋律的話，那麼這些眉批也企圖達到主旋律等級的份量，與《幽夢影》本文完成精采的重奏。

如《幽夢影》第三則：

無善無惡是聖人，善多惡少是賢者，善少惡多是庸人，有惡無善是小人，有善無惡是仙佛。

江含徵曰：先惡後善，是回頭人；先善後惡，是兩截人。

殷日戒曰：貌善心惡者，是奸人，亦當分別。

冒青若曰：昔人云：「善可為而不可為。」唐解元詩云：「善亦懶為何

況惡？」當於有無多少中更進一層。

張潮在《幽夢影》本文中以善惡之有無，分辨聖人、賢者、庸人、小人和仙佛。而眉批者也各自針對這標準，提出自己的意見，甚至提出更高一層的境界。

又如下列兩則：

物之樨者，皆不可厭，惟驢獨否。（第四十七則）

黃略似曰：物之老者皆可厭，惟松與梅否。

凡聲皆宜遠聽，惟琴聲則遠近皆宜。（第五十二則）

王名友曰：松濤聲、瀑布聲、簫笙聲、潮聲、讀書聲、鐘聲、梵聲，皆宜遠聽。惟琴聲、度曲聲、雪聲，非近聽不能得其離合抑揚之妙。

龐天池曰：凡色皆宜近看，惟山色遠近皆宜。

這兩則《幽夢影》本文中，張潮利用總類和別類的差異，突顯出物種的特色。於是張潮先訴說整體，再舉出例外。眉批者也依循這樣的手法和句型，而在內容上更有舉一反三的增幅效果，足以和《幽夢影》的本文並列。

有時眉批者在運用本文的手法和句型時，也會反面立說，成為使本文論點更加完備的另一面。如《幽夢影》第七十二則：

雲映日而成霞，泉挂岩而成瀑。所托者異，而名亦因之。此友道之所以可貴也。

張竹坡曰：非日而雲不映，非岩而泉不挂，此友道之所以當擇也。

張潮在這則《幽夢影》本文中，藉由自然景象的道理，說明週遭友人的影響性。眉批者張竹坡沿用此意象和句型，將這則《幽夢影》本文的行文脈絡略為調整，使得因果關係不同，強調擇友的重要。眉批加上本文後，立論更為完備。

又如《幽夢影》第九十三則：

求知己於朋友易，求知己於妻妾難，求知己於君臣則尤難之難。

王名友曰：求知己於妾易，求知己於妻難，求知己於有妾之妻尤難。

張竹坡曰：求知己於兄弟亦難。

江含徵曰：求知己於鬼神，則反易耳。

眉批者針對《幽夢影》本文層遞的結構，提出自己的意見。尤其將原本「求知己於妻妾難」深論為「求知己於妾易，求知己於妻難，求知己於有妾之妻尤難」，莞爾中不乏人性真理。張潮得此眾多眉批，也算是為《幽夢影》求得知己了。

由於《幽夢影》重視個體的癖好情趣，眉批者也往往不忌諱表現自我。如《幽夢影》第七十七則：

雖不善書，而筆硯不可不精。雖不業醫，而驗方不可不存。雖不工奕，而秋枰不可不備。

江含徵曰：雖不善飲，而良醞不可不藏；此坡仙之所以為仙也。

顧天石曰：雖不好色，而美女妖童不可不蓄。

畢右萬曰：雖不習武，而弓矢不可不張。

此則本文表現了張潮自己的生活方式，而眉批者也各自提出差可類比的意見。其中顧天石「雖不好色，而美女妖童不可不蓄。」固然是當時男子的弊病，卻也顯示出眉批者的敢言。至於其他眉批「雖不善飲，而良醞不可不藏；此坡仙之所以為仙也」、「雖不習武，而弓矢不可不張」，也表現了各自的價值觀，更是對《幽夢影》本文邏輯的引申。

綜觀這類重奏式的眉批，簡直可以說是眉批者在《幽夢影》賦予眉批者的空間內另行創作，雖然部分眉批有著「照樣造句」之嫌，但仍可見識諸位文人雅士

的奇思妙想。

(四) 異議作新的犯調

所謂犯調，乃指中國古代音樂中，自同一宮調或屬於同一笛色的不同宮調內，選取不同曲牌的各一節，聯為新曲，另立新名，稱「集曲」或「犯調」。簡單地說，就是為了將不同樂曲選段組成新曲，所採用的一種轉調方式。在《幽夢影》中，眉批並不全然是正面支持著《幽夢影》的本文，所以除了前述齊奏、伴奏和重奏的眉批外，仍存在著反面駁斥的眉批。此類眉批對《幽夢影》本文懷有異議，不同的意見被收錄在同一本著作中，宛如音樂中為了豐富樂曲、吸收各曲牌而採取的犯調。以下便針對犯調的異議作新，進行舉證與論述。

如《幽夢影》第十八則：

願在木而為樗(不才終期天年)，願在草而為蓍(前知)，願在鳥而為鷗(忘機)，願在獸而為麕(觸邪)，願在蟲而為蝶(花間栩栩)，願在魚而為鯤(逍遙遊)。

弟木山曰：前四願皆是相反，蓋前知則必多才，忘機則不能觸邪也。

前一章在論及神用美學的形質性變形模式時，已經對這則《幽夢影》作過細析。這則文字充滿「纏」的思維，背後有主體的心理和文化的積澱所支撐。然而張潮的弟弟張木山眉批曰：「前知則必多才，忘機則不能觸邪」，直接斷定張潮的心願難行，因為像蓍草一般有前知的才能，就無法享受樗木的無才；達到鷗鷺忘機的心懷，則不能做到麕獸觸邪的本領。眉批者指出《幽夢影》本文的矛盾處，反駁了張潮的心願。

又如《幽夢影》第二十五則：

新月恨其易沉，缺月恨其遲上。

冒青若曰：天道忌盈，沉與遲，請君勿恨。

張竹坡曰：易沉易上，可以卜君子之進退。

張潮因為新月的易沉和缺月的遲上而憾恨，因為這樣就減少與月亮相處的時間。然而眉批者不贊成這種心情，反認為天道忌盈，盛極必衰，不必為月的易沉和遲上感到憾恨。況且易沉易上，正好可讓觀者澄懷味象，從中體悟進退之理。

有時異議是建築在《幽夢影》本文論點的例外上，如：

詩文之體得秋氣為佳，詞曲之體得春氣為佳。（第八十七則）

江含徵曰：調有慘澹、悲傷者亦須相稱。

殷日戒曰：陶詩、歐文，亦似有春氣勝。

張潮指出詩文和詞曲的整體標準，然而整體的標準不能掩蓋例外的存在。於是眉批者表示需要考慮曲調的情緒，另外還指出陶淵明的詩和歐陽修的文，也是以春氣——而非張潮所謂的秋氣——取勝。

又如《幽夢影》第九十二則：

藏書不難，能看為難；看書不難，能讀為難；讀書不難，能用為難；能用不難，能記為難。

洪去蕪曰：心齋以能記次於能用之後，想亦苦記性不如耳。世固有能記而不能用者。

張潮認為藏書不難，但是藏書者不一定會看書，看書者不一定能深入閱讀，能深入閱讀者也不一定學以致用，能學以致用者也不一定切記。然而眉批者認為張潮把能記的難度排在能用後面，但世上偏偏就有能記而不能用的讀書人，張潮此說不能讓眉批者認為是定律。當然，這也必須看雙方認為的「能記」定義是否相同。若說「能記」只是記誦書本內容，確實世上多有能記而不能用者；若

說「能記」是銘記在心、終身奉行，那就比「能用」的難度更高了。

從以上的例子可知，由於清言作品一向重視直悟而疏於論證，因此當《幽夢影》提出許多原則條目時，往往因為見解的不同，而讓眉批者找到足以駁斥的例外。如《幽夢影》第一二五則：

字與畫同出一原，觀六書始於象形，則可知矣。

江含徵曰：有不可畫之字，不得不用六法也。

並非所有原始獨體之文都可用象形表示，正因為有不可畫的文字，不得不用到造字法中的指事，進而擴大為造字六書。張潮想論述字畫同源，卻因為論證不足而被反駁。

又如《幽夢影》第一二七則：

酒可以當茶，茶不可以當酒；詩可以當文，文不可以當詩；曲可以當詞，詞不可以當曲；月可以當燈，燈不可以當月；筆可以當口，口不可以當筆；婢可以當奴，奴不可以當婢。

江含徵曰：婢當奴則太親，吾恐忽聞河東獅子吼耳。

周星遠曰：奴亦有可當婢處，但未免稍遜耳。近時士大夫，往往耽此癖。吾輩馳驚之流，盜此虛名，亦欲效顰相尚，滔滔者天下皆是也。心齋未識其故乎。

張竹坡曰：婢可以當奴者，有奴之所有者也。奴不可以當婢者，有婢之所同有，無婢之所獨有者也。

弟木山曰：兄於飲食之頃，恐月不可以當燈。

余湘客曰：以奴當婢，小姐權時落後也。

宋子發曰：惟帝王家不妨以奴當婢，蓋以有閹割法也。每見人家奴子出入主母臥房，亦殊可慮。

這些眉批中，眉批者紛紛提出不同於《幽夢影》本文的意見。酒是否可以當茶？茶是否不可以當酒？諸如此類的問題，隨著每人經驗不同，會有不同的答案。不過顯然眉批者們對於男奴女婢之間的異同較有興趣和心得。

又如《幽夢影》第一三零則：

多情者必好色，而好色者未必盡屬多情；紅顏者必薄命，而薄名者未必盡屬紅顏；能詩者必好酒，而好酒者未必盡屬能詩。

張竹坡曰：情起於色者，則好色也，非情也；禍起於顏色者，則薄命在紅顏否？否則亦止曰：命而已矣。

洪秋士曰：世亦有能詩而不好酒者。

中國文壇自古以來，「情」和「色」，「紅顏」和「薄命」，「能詩」和「好酒」，都是兩兩相關的概念。然而張潮仔細區分了情與色的不同，讓多情者和好色者不會混為一談；薄命者當然也不可能都是美女紅顏，嗜酒者更不可能都能作詩。就在張潮區分這些概念的不同後，眉批者也舉出《幽夢影》本文中的不足之處。既然好酒者和作詩者是不同的集合，兩者或許有重疊，但顯然這兩個集合不會完全包含彼此。至於情和色有所差異，所以眉批者認為因色而起的情，根本是色而非情。這些意見和《幽夢影》本文或許有所衝突，但也不失為一種互補的參考。

提出例外來辯駁的例子尚有下列數則：

人則女美於男，禽則雄華於雌，獸則牝牡無分者也。（第一六四則）

杜于皇曰：人亦有男美於女者，此尚非確論。

徐松之曰：此是茶村興到之言，亦非定論。

觀手中便面，足以知其人之雅俗，足以識其人之交遊。（第一七四則）

李聖許曰：今人以筆資丐名人書畫，名人何嘗與之交遊？吾知其手足便面雖雅，而其人甚俗也。心齋此條，猶非定論。

畢嶠谷曰：人苟肯以筆資丐名人書畫，則其人猶有雅道存焉。世固有並不愛此道者。

錢目天曰：二語皆然。

觀察第一六四則，再回顧其他反駁的眉批，筆者發現《幽夢影》本文造成眉批反駁的最常見因素在於「非定論」。張潮會根據自己的個體領悟，提出一些範圍過大的假說，然而這卻常常只是泛論而非定論。例如一六四則提到的「人則女美於男」，明顯地不是放諸四海皆準的言論，也難怪眉批者會有所質疑。

第一七四則的眉批中，可以發現一個值得注意的現象，那就是：眉批者不僅對本文發聲說話，也對著之前的眉批發聲說話。第一七四則的本文中，提到可從一個人手中的「便面」來判定一個人的品味和交遊。「便面」是手邊方便遮臉的扇面²⁷，上面往往有圖畫、題字等樣式，這些樣式正如同現代網路的暱稱和簽名檔，是旁人對此人初步的認知，也是此人品味、個性的呈現。便面上若有名人書畫，更顯出此人交友不凡。然而此則本文的第一個眉批者李聖許反駁：有人花錢請名人在便面上書畫，手中便面雖雅，其人卻俗不可耐，因此張潮這個由便面知雅俗的觀點並非定論。在這條眉批之後，另一位眉批者畢嶠谷反駁的不是張潮的本文，而是前一條眉批，他說：肯花錢附庸風雅，多少還是有一些對雅的嚮往，有些俗人連這點雅興都缺乏。正因為《幽夢影》的眉批體例，所以形成一個對談的空間，眉批者們也可相互交流暢談。

綜觀這類犯調式的眉批，提出了許多和《幽夢影》本文不同的意見，對於內容的補充頗有助益。而張潮願意把這些批評一同刊印，也可顯示其氣度恢宏。

（五）不受預期的走音

²⁷ 根據《漢書·張敞傳》顏師古注：「便面，所以障面，蓋扇之類也。」見方雪蓮注釋《幽夢影》，台南，漢風出版社，1992年1月初版，頁120。

即使是反面的批評，仍被收錄於《幽夢影》書中，可見張潮給予眉批者的自由空間是十分廣大的。也許正因為這樣的廣大，因此有些戲謔詼諧、南轅北轍、甚至曲解本文的眉批也收錄進了《幽夢影》。此類眉批的回應方式比起犯調式的眉批更漂離主旋律，其思考很難說在預期的範圍，故以走音名之。

如《幽夢影》第十五則：

少年人須有老成之識見，老成人須有少年人之襟懷。

江含徵曰：今人鐘鳴漏盡，白髮盈頭者，若多收幾斛麥，便後置側室，豈非有少年襟懷耶？獨是少年老成者少耳！

張竹坡曰：十七八歲便有妾，亦居然少年老成。

《幽夢影》本文中，張潮提出少年和老成的生命型態可以互補。其中少年人的生命型態是樂天開朗、無所掛懷的，而老成人的生命型態是見多識廣、深思熟慮的。若能將兩種生命型態結合，在修身創業上都有莫大助益。張潮的原意頗佳，但眉批者不從張潮的原意出發，故意曲解少年和老成的意義，把「老年娶妻」和「少年置妾」都說成是少年和老成的結合，真不知是戲謔還是惡搞。

又如《幽夢影》第三十四則：

窗內人於窗紙上作字，吾於窗外觀之，極佳。

江含徵曰：若索債人於窗外紙上畫，吾且望之卻走矣。

原本《幽夢影》本文提出的是個頗富朦朧之美的意象，但眉批者卻假設了另一個情況，把本文中的美感變成滑稽。

如果說此類的眉批流露戲謔，那麼有時戲謔和文字遊戲確實難以區隔：

目不能自見，鼻不能自嗅，舌不能自舐，手不能自握，惟耳能自聞其聲。

(第五十二則)

弟木山曰：豈不聞心不在焉，聽而不聞乎？兄其誑我哉！

五色有太過，有不及，惟黑與白無太過。(第一三九則)

杜茶村曰：君獨不聞唐有李太白乎？

以上這兩則，都可以算是一種文字的打趣。張潮說耳能自聞其聲，眉批者卻引「聽而不聞」來故意唱反調；張潮說五色中只有黑色和白色沒有所謂的「太黑」、「太白」等深淺變化，眉批者卻舉人名李太白來證明白色有「太白」的情況。這種眉批或許可以算是故意裝傻誤解，以達到趣味的遊戲效果。

然而遊戲過頭，往往會偏向無關作者宏旨的滑稽。如《幽夢影》一一八則：

凡事不宜刻，若讀書則不可不刻；凡事不宜貪，若買書則不可不貪；凡事不宜痴，若行善則不可不痴。

余淡心曰：讀書不可不刻，請去一讀字，移贈我何如？

張竹坡曰：我為刻書累，請並去一不字。

原本這則《幽夢影》本文有著處世原則和生活情趣，眉批者不由此析論，卻報以刻書送書之類的戲語，以一種無關宏旨的角度切入本文。

如果說這類眉批之所以走音，是因為沒有在文字上扣緊主題，那麼可以看看《幽夢影》第五十則的眉批：

富貴而勞悴，不若安閒之貧賤；貧賤而驕傲，不若謙恭之富貴。

曹實庵曰：富貴而又安閒，自能謙恭也。

許師六曰：富貴而又謙恭，乃能安閒耳。

張竹坡曰：謙恭安閒，乃能長富貴也。

張迂庵曰：安閒乃能驕傲，勞悴則必謙恭。

這些眉批在文字上全都扣緊了《幽夢影》本文的主題，但卻讓人覺得是幾個固定名詞的排列組合，是眉批者的彼此挑剔吵嘴，這也算是一種走音。

走音也有悅耳與否之分，如《幽夢影》第八十四則，雖也是走音，但比起文字遊戲好得多：

有地上之山水，有畫上之山水，有夢中之山水，有胸中之山水；地上者妙在邱壑深邃，畫上者妙在筆墨淋漓，夢中者妙在景象變幻，胸中者妙在位置自如。

周星遠曰：心齋《幽夢影》中文字，其妙亦在景象變幻。

殷日戒曰：若詩文中之山水，其幽深變幻，更不可名狀。

江含徵曰：但不可有面上之山水。

余香祖曰：余境況不佳，水窮山盡矣。

此處第一則眉批，也就是周星遠的眉批，算是齊奏式的讚揚；殷日戒的眉批是伴奏式的補充；然而江含徵將話題改成面上情緒的變化，余香祖說起自己的境況，這些眉批又是離題的走音了。但是至少可見眉批者真心性情，比起前述無聊的文字遊戲要有意義。

又如《幽夢影》第一零四則：

芰荷可食，而亦可衣；金石可器，而亦可服。

張竹坡曰：然後知濂溪不過為衣食計耳。

王司直曰：今之為衣食計者，果似濂溪否？

在此《幽夢影》本文述說中國文化對某些物品的運用狀況，芰與荷不但的果

子可食，葉子也可以製衣；金石可供雕塑器具，但也常被煉丹術士用來煉製丹藥。眉批者以《幽夢影》本文所言荷可食可衣的特性，戲言至今方知愛蓮出名的周敦頤只是為衣食所計。這個笑點也是不在這則《幽夢影》本文的論題之內，算是別出心裁的走音。

也許眉批者能如此放肆妄言，是因為張潮對這些好友的風趣習性多所包容，因此眉批中出現這麼多的走音。也因此可判斷，眉批者不見得都想要在眉批中闡發文意、談學論道，有時眉批只是友誼的舉動。如《幽夢影》第一八零則：

寧為小人之所罵，毋為君子所鄙；寧為盲主司之所擯棄，毋為諸名宿之所不知。

陳康疇曰：世之人自今之後，慎毋罵心齋也。

此處的眉批者陳康疇與其是在為書作眉批，不如說是在和好友開玩笑，幽了張潮一默。這也顯示了眉批的友情性質，眉批的撰寫並非完全以學術性質、文學價值作為出發點。也因此，眉批會有許多詼諧而不莊重的感言，甚至有離題而無邊際的發言，此即走音的原因之一。

綜觀此類走音式的眉批，有時容易流於無深度的戲言，但是有時也呈現莞爾和驚喜，證明《幽夢影》重視個體精神的主張，已經落實在眉批者的自由揮灑中。這樣的空間，這樣的聲波，顯示走音的本身亦是一股預期之外、不受拘束的能量。

第三節 《幽夢影》信念的人生價值取向

前兩節從《幽夢影》書內的審美世界，到《幽夢影》與讀者的對話空間，都是從文本出發，從文本內的分析逐步擴展到文本外的交盪，在第三節中，筆者試圖把觀察的眼光放得更遠，進到「人生」觀念的視野，探討《幽夢影》所定位人生的向量為何。透過與其他人生價值取向的比較，《幽夢影》信念中定位的人生

價值，有兩個顯著特異的取向：

(一)「人須求可入詩」：美的人生價值掩蓋了善的人生價值

清言發展之初，有著惕勵心性的作用和勸人為善的動機，前者使清言富有筆記之功能，後者使清言具備善書之口吻。在這樣的取向，萌芽期的清言也格外重視善惡之辨和學養修持，然而曹淑娟《晚明性靈小品研究》注意到清言作品在逐漸發展下，和善書有著異同之處：

明末清初，在三教合一的風氣下，民間善書大量流通，以勸戒百姓去惡從善，文人往往也有類似用意的文字撰作，抒發處世經驗的感悟，自警亦以警人，而行程一系列清言作品。它們與民間善書同在勸善警惡的大原則下，有不同的表現：(甲) 民間善書不避俚俗直接的陳述方式，清言則有較精緻整鍊的文字形式。(乙) 清言並不嚴守德行善惡的判斷，往往偏向生活美感的安排。²⁸

事實上，關於守德行、明善惡的教化取向，不僅僅屬於曹淑娟提到的民間百姓信仰，同時也是中國知識份子向來重視的心性工夫。然而，若實際觀察清言小品的演化，在文字上表現精鍊和文學性，尚算是理所當然的發展，因為來自知識份子所撰寫的清言小品，本就和民間善書的文學程度有別；但是中國思想，尤其是儒家思想所重視的為善修為工夫，到了清言中卻逐漸消退，向生活美感靠攏。到了清朝的《幽夢影》，更是多見審美的體悟，少見道德的判斷，人生的價值彷彿不再來自儒家所謂的「仁義禮智」、「積善而全德」等對善的追求，而是來自對美感的崇尚，這並非士人和庶民之別所能解釋的，而是整個時代的人生觀在漸漸轉移。

也因此，在《幽夢影》的信念中，人生不求修身齊家治國平天下，而是求可

²⁸ 見曹淑娟《晚明性靈小品研究》，台北，文津出版社，1988年7月初版，頁161至162。

以入詩，且允許不合中庸的痴戀與癖好：

人須求可入詩，物須求可入畫。（第十四則）

花不可以無蝶，山不可以無泉，石不可以無苔，水不可以無藻，喬木不可以無藤蘿，人不可以無癖。（第六則）

昔人云：「若無花月美人，不願生此世界。」予益一語云：「若無翰墨棋酒，不必定作人身。」（第十七則）

凡事不宜刻，若讀書則不可不刻；凡事不宜貪，若買書則不可不貪；凡事不宜癡，若行善則不可不癡。（第一一八則）

《幽夢影》說人必須可以得以入詩，這是美感的追求，不是道德的取向，且在追求美感的過程中，可以發揚癖好，容許玩物怡情。花月美人、翰墨棋酒不但被禁止，還被認為若無此物，人根本不必生於世、生為人。因此要作為人，就一定要有癖好，要達到可以入詩的美感。這是《幽夢影》信念的人生價值，也是大異於中國傳統思想之處。縱使第一一八則提到要行善，但卻鼓勵以一種癡狂的態度來行之，不合儒家中庸之道。

《幽夢影》之前的清言作品，還有著惕勵心性、勸人為善的取向，人生的價值建立在心體的至善，相較之下更見《幽夢影》在人生價值觀念上，明顯脫離對道德至善的關懷。如創作於清言作品孕育初期的《呻吟語》，其中尚存濃厚的教化考量，以警人警世和修德行善為目標：

凡智愚無他，在讀書與不讀書；福禍無他，在為善與不為善；貧賤無他，在勤儉與不勤儉；毀譽無他，在仁恕與不仁恕。²⁹

善自當為，如飲食衣服然，乃吾人日用常行事也。人未聞有以福禍廢衣食者，而為善則以福禍為行止；未聞有以毀譽廢其衣食者，而為善則以毀譽

²⁹ 見呂新吾《呻吟語》，台南，大夏出版社，1992年9月初版，頁35。

為行止。惟為善心不真誠之故也！若果真誠，尚有甘死飢寒而樂於趨善者！³⁰

「儒」戒聲、色、貨、利；「釋」戒聲、色、香、味；「道」戒酒、色、財、氣；總歸之「無欲」，此三氏所同也。儒衣儒冠而多「欲」，怎笑得「釋」「道」？³¹

胸中只擺脫一「戀」字，便十分爽淨，十分自在。人生最苦處，只是此心拖泥帶水；明是知得，不能斷割耳。³²

《呻吟語》在為善的人生觀上，一方面主張人生福禍差異的關鍵來自於為善與不為善，另一方面又強調不可以為了福禍來決定為善的進行與廢止，要把為善視為如同飲食穿衣一般的日常行事。這就和《幽夢影》的人生觀有極大差異；而在心性的實踐上，《呻吟語》主張要無欲斷戀，《幽夢影》卻是寄情癡戀、玩月賞花、心繫古今佳人雅士，以此作為人生修養的等第標準，兩書同屬清言作品，旨趣卻大相逕庭。

稍晚於《呻吟語》的《娑羅館清言》，不僅在體例文字與關懷主題成為清言的典範，且後代學者即以此書書名中的「清言」二字作為此文類的專稱，可謂是清言作品中極為重要的代表作³³。《娑羅館清言》的作者屠隆，本身亦是戲曲創作者，或許是對於人生與戲劇間的相似有所感觸，加上對佛教思想的興趣（屠隆的自序中即出現不二法門、出定、茶毗等佛教名詞）³⁴，整本《娑羅館清言》著重刻畫人間的無常和執迷的虛妄，企圖放下欲求而堪破世情：

³⁰ 同註 29，頁 35。

³¹ 同註 29，頁 26。

³² 同註 29，頁 5。

³³ 關於屠隆《娑羅館清言》在當時的迴響，可由王宇為吳從先的清言作品《小窗清紀》作的序文中得知：「近日清話如娑羅園一帙，語多感憤，人共快談」，其體例文字偏向短小和對句，並重視意象的塑造，關懷主題為個人心體自由的追尋，這些都開創後世清言作品的風潮。至於學者以「清言」作為此文類的專稱，可說是陳萬益《性靈之聲——明清小品》一書的呼籲所致，此後如曹淑娟、鄭幸雅等學者，皆以「清言」作為此文類的專稱。

³⁴ 同註 17，頁 16。

老去自覺萬緣都盡，那管人是人非；春來尚有一事關心，只在花開花謝。

35

甜苦備嘗好丟手，世事渾如嚼蠟；生死事大急回頭，年光疾于跳丸。³⁶

草色花香，游人賞其有趣；桃開梅謝，達士悟其無常。³⁷

若想錢而錢來，何故不想？若愁米而米至，人固當愁。曉起依舊貧窮，夜來徒多煩惱。³⁸

明霞可愛，瞬眼而輒空；流水堪聽，過耳而不戀。人能以明霞視美色，則業障自輕；人能以流水聽絃歌，則性靈何害？³⁹

《娑羅館清言》悟於人世「無常」，便以覺萬緣盡、不管世事的退讓和放棄態度面對，認為「世事渾如嚼蠟」，須趁人生結束前盡快「丟手」、「回頭」，寧可只關心春天的花開花謝，這與張潮滿足於一己的美感世界，甘在「山之光、水之聲、月之色、花之香、文人之韻致、美人之姿態」中顛倒情思略有相似。但是《娑羅館清言》建構的世界是寡欲的、清心的，美好事物的作用在於讓達士隔絕俗緣和悟其無常；但《幽夢影》建構的世界對美深深執著癡迷，渴望千古不移的護惜。同樣面對一朵花的凋謝，屠隆由此看透了世事無常，不須執迷；但癡迷多情的張潮卻不願見到花落月沉：「花不可見其落，月不可見其沈，美人不可見其夭」（第一一二則），且還一本菩薩心腸地「為花憂風雨」（第五則），買得好花便「愛護而憐惜之」。雖說兩人都強調主體的自適，然而兩人創造自適的環境便大不相同，對於美色、金錢、音樂等享受，兩人更採取殊異的態度。屠隆說要將美色視為「瞬眼而輒空」的明霞，張潮卻說「色可好不可傷生」，還大量提出對美人的嚮往和品評；屠隆說要將絲竹當作「過耳而不戀」的流水，而張潮不但眷戀，還努力為絲竹演奏尋求適當的時間和空間，務必使美感發揮至極；屠隆說要放棄對金錢無

³⁵ 同註 17，頁 17。

³⁶ 同註 17，頁 17。

³⁷ 同註 17，頁 17。

³⁸ 同註 17，頁 17。

³⁹ 同註 17，頁 17。

謂的心思，張潮卻說「財可好不可昧心」，主張只要是不違背義理，對金錢財物仍可在原則之下保持喜好。同樣處在自適自足的世界，張潮的世界顯然比屠隆的世界更為繽紛而多慾，而這些慾望全都牽涉到對美的深情執著⁴⁰。

相較之下，屠隆《娑羅館清言》更偏向清寂涼冷的心靈修為，正如其序言表明「余之為清言，能使愁人立喜，熱夫就涼」，《娑羅館清言》在情境的塑造上，也屢屢出現令人清涼息心的意象：

疏煙梅月，半彎掩映，書窗殘雪，真使人心骨俱冷，體氣欲仙。⁴¹

醇醪百斛，不如一味太和之湯；良藥千包，不如一服清涼之散。⁴²

娟娟月露，下簷蔔而生香；嫋嫋山風，入松篁而成韻。⁴³

冷月、寒梅、冰雪、清涼之散等，企圖澆熄對人世的欲求之火。同是清言作品，《娑羅館清言》追求「清冷」，《幽夢影》追求「清幽」，幽比冷多了許多藝術的品味和美感的陶醉，這是《娑羅館清言》和《幽夢影》所尋人生價值不同之處。

從以上的對照中，可以大致勾勒出《幽夢影》與傳統士大夫思想相異之處：人生追尋的是如詩般的美，而非道德上的善。縱使對險惡污濁的人間拉開距離，維護著主體的清潔，此一清潔仍是充滿幽情雅趣，不落枯寂。因此，張潮在《幽夢影》中多談美感體驗，少談道德判斷。在兩百餘則的《幽夢影》條文中，對於善惡道德判斷不但少見，而且並不從心性出發，而是從結果衡量：

何謂善人？無損於世者，則謂之善人。何謂惡人？有害于世者，則謂之惡人。（第九十四則）

⁴⁰ 須附帶說明的是，此處兩人的比較，是針對《娑羅館清言》和《幽夢影》顯示的旨趣。事實上屠隆雖貧寒潦倒，但也任過官職，且對書房的文房四寶頗為講究，只是這些玩物的心思並未在《娑羅館清言》中呈現，故筆者在比較兩部作品的人生取向時，以文本中的呈現為依據。

⁴¹ 同註 17，頁 17。

⁴² 同註 17，頁 19。

⁴³ 同註 17，頁 19。

正如曹淑娟在〈入夢照影 陶寫幽懷——論幽夢影的性質與地位〉中提出，《幽夢影》判斷善惡是以外在事功為基準，是結局的判定，而不是儒家重視的初發心性的要求：

儒家所重道德主體性之自覺與實踐，書中全未觸及。至於『何謂善人？無損於世者，則謂之善人。何謂惡人？有害于世者，則謂之惡人。』也從外現的事功角度衡量善惡，正是世俗群眾常採取的批判方式，它為偽善者留下了生存空間，所以現實界裡有自我品德有虧，卻能以財富營造功德的善人。儒家在講求主體修持之際，雖也說『己立立人，己達達人』、『內聖外王』，但總要修己得道，自我生命能挺立暢達之後，才能助人立其自己、達其自己，有利於世人生命智慧的開發與社會制度的維護。⁴⁴。

筆者認為，《幽夢影》之所以不取傳統儒家的標準橫量，原因在於張潮所重是美感體驗，而只要在外現的結果上不妨害張潮的體驗，哪怕其心術不純正，張潮也不會痛責其為惡人，只會安穩地回到自己的美感體驗上。從這樣的善惡觀，我們看到了一個從「善」移到「美」的生命重心，顯示出與傳統儒家思考及其他清言作品不同之處。

（二）「假使夢能自主」：個人美感體驗擴大為抽象普遍原則

如前所述，在《幽夢影》的人生價值取向中，道德善惡的判斷已經讓位給生活美感的體驗，這在傳統的標準中是一種放縱，然而這對明末清初的文人來說，是一種回歸自身的「真」，對於《幽夢影》的作者張潮來說，更是透過主體印證過的美去創世。這和傳統儒家思想有所背離，龔鵬程將晚明的這股思潮稱為「異

⁴⁴ 見曹淑娟〈入夢照影、陶寫幽懷——論幽夢影的性質與地位〉，《鵝湖月刊》1993年12月，第十九卷第六期，頁7。

化的放縱生活美」：

古云：「嗜欲深者天機淺」，但此卻以嗜欲為天機，謂此玩物喪志者方為真情真韻真才。所以說它雖以隱為名，其實乃是隱者精神的大逆轉，是隱逸傳統在歷史發展過程中出現的「異化」現象。

異化後的山林隱士，不但形成消閑清賞之風，轉簡樸生活為休閒寄趣，更可能由此發展出一種放縱的生活美學來。放縱美與簡樸美，恰好是一種對比。簡樸生活之美，來自欲望的克制，強調克欲、節欲、儉欲。放縱之美剛好相反，生命是投向外物的，所謂「情寄於物」，寄託在外物上。而生命的價值與快樂，就在於它消耗在該一物件上的那個時候。例如茶淫、酒癖、花痴、書蠹，乃至以金錢為性命，以酣歌做道場，消磨在女人身上，放浪於山水之間，都是將生命投向一個外物。主體沒入對象，使其終遭消蝕。但在消蝕中，被吞蝕者並不覺得是被消蝕了，反而可能會覺得是自己「擁有」或「享用」了對象物，而大感欣慰。且又因執著於外物，故竟奇妙地消除了我執。我已不再重要，我之存在，即是為了對象而服務的。⁴⁵

關於這種「異化的放縱生活美」，學者們容易著眼於「異化」和「美」，將其放在當時的思潮風氣中對照，這確實能得到一定的心得；但對當時的文人來說，「異化的放縱生活美」中，最重要的觀念可能是「生活」。所謂的異化、放縱和美，都是在一己生活中落實體驗的。晚明文人確實放縱於美，正因為講究寄情於山水外物，生活不是壓抑的，而是外放的，在對外的欣賞中達到物我兩忘的境界，故消閑清賞對晚明文人來說，佔有極重要的地位，即使不出門遊歷山水，亦在居家中品賞事物，縱使不賞玩有形之物，亦在案上玩味古今書籍和思想。由於這種

⁴⁵ 見龔鵬程《飲食男女生活美學》，台北，立緒文化事業有限公司，1998年9月初版，頁244至頁250。

品賞不是以內在的道德皈依為標準，於是在一己情懷的審美過程中，會歸納出自己體驗而得的心得和準則。這種心得和準則或許沒有厚實的思想作為根基，卻因為是自身體悟而來，故顯得具體而真切。

入清之後，晚明那種末世的放縱漸漸消失，在品味上更加高雅而嚴謹。這使得入清之後完成的《幽夢影》一方面有著晚明的放縱和寄情，另一方面又有著高度的主體心思和審美品味。因此《幽夢影》也和晚明其他清言作品一般，喜提出審美體驗下的心得和原則，而且比晚明的清言更重視藝術美感，企圖將個人的體悟化為普遍的原則。在《幽夢影》中的美感世界，張潮秉持著「神用」的原理，把一己的生活體會，化為此世界的普遍原則，在自主的夢中品天賞地，無所不能。

如說起知識的追求，有：

讀經宜冬，其神專也；讀史宜夏，其時久也；讀諸子宜秋，其致別也；讀諸集宜春，其機暢也。（第一則）

經傳宜獨坐讀，史鑑宜與友共讀。（第二則）

這些是張潮的個人體悟，但是由於神用的原理，這些書籍在《幽夢影》的美感世界恰可與四時的屬性搭配，審美的時空觀加上依據神用的信心，使得明明是個人的體驗，張潮卻斷定其中的相宜關係。

關於空間的審美，也有其一番道理：

賞花宜對佳人，醉月宜對韻人，映雪宜對高人。（第十一則）

梅邊之石宜古；松下之石宜拙；竹傍之石宜瘦；盆內之石宜巧。（第七十九則）

玩月之法，皎潔則宜仰觀，朦朧則宜俯視。（第一一六則）

冰裂紋極雅，然宜細，不宜肥。若以之作窗欄，殊不耐觀也。（第一四三則）

至於創作閱讀和為人處世，無法以物理時空丈量，更發揚了極大的自由心證：

律己宜帶秋氣，處事宜帶春氣。（第八十則）

詩文之體，得秋氣為佳；詞曲之體，得春氣為佳。（第八十七則）

正如前文論及《幽夢影》空間審美時所言，這些條則是從日常生活經驗中得以觀察的空間現象加以提煉，達到一種美感經驗。雖然美感體驗不見得是作者親歷，但想必是作者親自悟出的心得。這些心得考量了各物的屬性，及人心的審美傾向，稱得上是一種妙論。然而妙論與通論畢竟有別，但張潮仍一心神往沉醉，成為《幽夢影》世界的夢中自主者，編織著有其內在關聯的夢境萬物。因此不只是論何者相宜，張潮甚至以更偏執的詩意，更武斷的口吻，完成《幽夢影》美感世界的許多定律：

花不可以無蝶，山不可以無泉，石不可以無苔，水不可以無藻，喬木不可以無藤蘿，人不可以無癖。（第六則）

雖不善書，而筆硯不可不精；雖不業醫，而驗方不可不存；雖不工弈，而楸枰不可不備。（第七十七則）

方外不必戒酒，但須戒俗；紅裙不必通文，但須得趣。（第七十八則）

多情者必好色，而好色者未必盡屬多情；紅顏者必薄命，而薄命者未必盡屬紅顏；能詩者必好酒，而好酒者未必盡屬能詩。（第一三零則）

有青山方有綠水，水惟借色於山；有美酒便有佳詩，詩亦乞靈於酒。（第一六二則）

在晚明小品的作者當中，確實有許多人憑著一己好惡訂定普遍規則，如屠隆即為書齋訂定了許多適宜的標準，從大小、設備到賓客等級都有所規定：

書齋宜明靜，不可太敞。明靜可爽心神，宏敞則傷目力。中庭列盆景：建蘭之嘉者一二本，近窗處蓄金鱗五七頭於盆池內，傍置洗硯池一；餘地沃以飯瀋，雨漬苔生，綠褥可愛。繞砌以翠芸草令遍，茂則青蔥欲浮。取薜荔根瘞牆下，灑魚腥水于牆上，腥之所至，蘿必蔓焉；月色盈臨，渾如水府。齋中，几榻、琴劍、書畫、鼎研之屬，須製作不俗，鋪設得體，方稱清賞。永日據席，長夜篝燈，無事擾心，盡可終老。僮非訓習，客非佳流，不得入。⁴⁶

此處也大談相宜的標準，書齋光線要明靜，大小不可太敞，中庭要有建蘭，窗邊要有金魚，窗旁要有池塘，書齋中擺置的物品不可太俗，甚至連入內的僮僕和賓客都要經過篩選。這段文字也有著張潮《幽夢影》大談何者相宜的口吻，顯示出當時文人對於生活環境品味的重視，以及喜歡根據審美經驗訂定規則的心態。然而屠隆所提出的標準，至少還是有根據且可驗證的，如「書齋宜明靜，不可太敞」的理由是「明靜可爽心神，宏敞則傷目力」，但張潮所提出的定律，內容往往更加廣泛而缺乏論證，有些一看就知道不符合這人世的實情，如第一三零則的「多情者必好色，而好色者未必盡屬多情；紅顏者必薄命，而薄命者未必盡屬紅顏；能詩者必好酒，而好酒者未必盡屬能詩。」一看就知道不可能沒有例外，也難怪眉批中有許多「異議作新的犯調」，反駁張潮的武斷立論。

然而，筆者認為《幽夢影》中的定律，原本就不是來自紀錄人世實情，而是張潮根據神用原則，把握事務內在的「神」，將萬物重新組合和搭配。

所以《幽夢影》中提出的定律，其價值不在於供讀者印證和實踐，而是讓讀者能去思考成因，探索背後的美感經驗。而美感經驗，正是張潮《幽夢影》的才情表現之處，是創生和演化此一美感世界的引力。例如第七十八則：「方外不必

⁴⁶ 屠隆〈書齋〉，見吳宏一《閒情逸趣——明清小品賞析》，台北，長橋出版社，1977年2月再版，頁31。

戒酒，但須戒俗；紅裙不必通文，但須得趣」，閱讀的重點不在讓所有釋道方外和紅粉佳人依照此一規定改變（實際上亦無此可能），此處只是一種價值觀，這種價值來自於張潮認為釋道方外和紅粉佳人的本質在於「不俗」和「得趣」，若能把握住這種本質，則表面的規章和標準反而無關宏旨。這是張潮讓審美經驗擴大成普遍原則的意義，也是讓作品成為一完整世界的運作方式，這世界不依照外面的邏輯而自有一套道理，這種道理無關於對錯，而是作者在作品世界內的奇想揮灑。讀者在擺脫成見的重力後，方能進入此世界，領略書中每個看似不合常理的定律，皆是此世界中審美體驗的夢影漂浮。

小結

本章主要章旨為《幽夢影》美學在時空情境下的檢視。在第一節中，探索了《幽夢影》書中美感世界的時空審美，對於此世界的本體，也就是作者的主體精神如何在時空經緯中展現審美經驗，有著詳盡的解說。在第二節中，論述的時空跨出了《幽夢影》的美感世界，在《幽夢影》本文之外與其他眉批者交會碰撞，藉此審視此一空間的閱讀迴響。在第三節中，領略了《幽夢影》的人生觀感，人生價值透露出兩種取向：「美」掩蓋了「善」，以及個人美感體驗擴大為抽象普遍原則，顯示出不同於傳統思想的人生價值定位。

至此，對於《幽夢影》內部世界的美感運作，與外在作品的文學效應，已經討論出一些成果，《幽夢影》美學在不同次元的座標也有所座落。在下一章，筆者將會把《幽夢影》美學的時間軸往現代沿展，將目前的成果放在一個更缺開墾的領域，讓化生萬物之「神」幽幽蔓延，隨著時世推移繼續織夢留影。

第四章《幽夢影》美學可賦予華文現代詩的新觀點

在《幽夢影》美學建立後，筆者將這美學的養分從清朝清言作品提煉而出，用以灌溉之後的文藝發展。其中，由於華文現代詩在某些表現上往往有著驚人卻尚待闡釋之處，需要一種深入作品內部精神的作品分析，而《幽夢影》美學適可與這部分接軌。因此本章將運用前兩章的美學成果，將華文現代詩的奧妙之處重新開顯。

前兩章的成果中，「神用」美學的形神觀可用以探索現代詩在意象經營方面的成就，生命座標的審美時空觀可用以處理現代詩在時空感知方面的特點。至於《幽夢影》體例的閱讀迴響空間，涉及眉批式的讀者反應理論和接受美學，有待讀者的參與，因此不在本章的運用範圍。綜合以上考量，筆者在本章中決定將《幽夢影》美學的建構與研究成果，用以觀察華文現代詩的兩個層面：形象思維的重探，以及時空關係的重整。

第一節 形象思維的重探

《幽夢影》神用美學的形象塑造方式，改變了傳統藝術創作的形神觀，其路徑不同之處在於「神用」美學不再從傳達事物之神的方向出發，而是主體之「神」有所把握後，讓書寫主體成為作品世界的本體，運作著世界之「神」，變幻出能與精神契合的「形」，也就是筆者所謂的「用其神，變其形」。這種變形是炫目的，卻也是單純的，它們僅是以最適當的方式，向讀者展現一個世界，一個生機勃勃的世界，「神」無所不在，「形」無所不變，這正是《幽夢影》所建立的美感世界。

現代詩中，形象的變化也是千姿萬態，然而讀者也因此容易迷惑和抗拒，一見特殊的意象，或者未解其奧妙，或者動輒以「超現實」名之。其實只要能從內在精神出發，觀察詩的內在之「神」為何，精神又採取何種「用」來塑造形，讀者即可隨著神的作用而被傳送，一同感受形的生成，詩中的一切都不再超現實，

而恰恰是一種真實，正如《幽夢影》那多樣的變形，僅是讓書中美感世界以最適當的方式向讀者展現。

以下即從《幽夢影》神用美學的三種變形模式，來重新探討現代詩的形象思維，這三種思維分別是「纏——形質性變形」、「練——功能性變形」和「隱——隱微性變形」。三種模式在《幽夢影》美學中詳細的意義已見第二章，不再累述，以下即從每種模式的字源和思維出發，朝向三種模式在現代詩的表現效果進行討論。

（一）「纏」的旋變

《說文》曰：「纏，繞也」¹，以繞釋纏，在思維上顯示一種中心根源與外部呈現的關係，且這種呈現不是直線放射狀，而是有立體感的層層繚繞。在《幽夢影》中，「纏」的根源是來自於精神的纏裹，欲表現出事物內精神的本來面目和流動傾向，造成了事物的形體或質料的變形。這種變形的精神根源來自於主體精神和事物本質之間的牽引。到了現代詩，由於現代語言與清代語言思維的不同，所以呈現的樣態並非《幽夢影》直指心念的旋變（如「願在木而為樗」的變形心象），而是利用現代漢語清晰明確的語法，從陳述中鋪陳創作者的心象。這樣的語言和《幽夢影》等清言小品精緻寡言的語法雖有所差異，但在現代詩的創作者以精神去架構鋪排變形心象時，形質性變形的成果往往曲折而難解，若以《幽夢影》神用美學的「纏」作為理解的樞紐，反而能轉開糾結的表象，看出詭異變形下的神用。

如下面這首張欽祥的〈北極·星〉²：

之後的事是

他追逐著那顆星開始向北方旅行

¹ 見許慎《說文解字》，台北，書銘出版事業有限公司，1994年10月七版，頁653。

² 張欽祥此詩收於文化大學中文系文藝創作組同仁刊物《世紀末》，頁S24（該本刊物頁碼隨著不同作者而分成A、F和S三組）。該本刊物無版權頁，不著出版年月地，應是自費印行之未出版刊物，以黑色封面靜靜藏於文化大學校內乏人問津，筆者無意間尋得時，為〈北極·星〉一詩所震懾，然張欽祥等人已畢業離校多年，好詩湮沒，人事難詳，甚憾。

星的光芒指引他方向並
漸漸褪去他的亞熱帶
當所有不願失去溫度的人回頭向南時
他已悄悄地揮別

然後
他把自己坐成了北極
為著遙望那顆無法企及的星

這首詩沒有艱澀的字詞，但整體的深度容易令讀者不解與忽略。一開始就是「之後的事」，詩中角色為何追逐那顆心，又為何坐成了北極？從句法的邏輯去推論，似乎缺少了線索，但從每個意象本身的特質去探索，並結合本詩角色的精神變遷，就能感受到精神步步纏裹，終焉形成的變形。

前兩行內，讀者無法得知之前發生何事，詩裡的「他」就向北衝了，這樣不待因果地拋出景象，一方面提供讀者對這追逐心情的想像，另一方面也營造了這場追逐原因莫名、不被理解的氣氛。到了第三、第四行，「他」朝著北方的那顆星追逐，那顆星若是北極星，從地球的角度來看，北極星是位置固定的，「北辰」也往往成為旅行者或航海家的方向指針。這裡的北極星不僅指引追逐者方向，還「漸漸褪去他的亞熱帶」，亞熱帶原本是地理位置，如今卻變成像衣物一般可以漸漸褪去，簡單的句型配上神妙的想像，含蓄地暗示追逐者往北的過程中漸漸遠離了南方，也遠離了南方的溫熱，正好呼應下兩行「當所有不願失去溫度的人回頭向南時/他已悄悄地揮別」。這兩行突然出現了其他人，讓讀者恍然察覺追逐者不只一人。然而其他人在詩中一現即散，因為他們不願意失去溫度，因為他們回頭向南。只有最初出現的追逐者，在與所有人悄悄揮別之後，繼續踏上追逐之旅。悄悄揮別，表示可能沒有多做解釋，或許那樣的執迷本身就是旁人無法理解的，尤其是不願意因追逐失去溫度的人。

到了第二段，又是突然來個「然後」，場面瞬間跳至「他把自己坐成了北極」。

從第一段和第二段的開頭，我們可以感受到一種快速奔馳的節奏，一下子就跳至關鍵之處。細細比較，第一段的開頭二字「之後」跳開了心中幽微的動機，直接呈現行動的開始；第二段的開頭二字「然後」則是跳開了過程的繁雜，直接呈現行動的靜止。忽然地來，忽然地停，節奏曼妙而雋永。他究竟停到了哪裡？第二段的下一行說「他把自己坐成了北極」，人竟然能坐成北極，真是匪夷所思的幻化，好像突破了某些界線，作出人類無法作到的事。然而這樣的幻化是為了「遙望那顆無法企及的星」，主角又出現了無法突破侷限的無力感，畢竟還是無法登天，無法企及他想要的星，最大最大的極限，就是變成凝冷不移的北極。

在本篇論文第二章，筆者曾經結合心理學對變形的探討，論述文學作品中變形心象的意義。在精神分析學中，變形心象表示成長過程中理想的潛存意象，潛存的深度往往深到連當事人都無法明白。而變形心象以意象的姿態出現在創作中，往往暗示著創作者的生命歷程和渴望。如《幽夢影》第十八則：「願在木而為樗，願在草而為蒼，願在鳥而為鷗，願在獸而為麕，願在蟲而為蝶，願在魚而為鯤」，乍看是不可思議的變化，其實內部有著主體精神和文化意涵的支撐，再透過神用美學的變形思維模式之一「纏」，表現在文學作品上。如果我們也能從內部的脈絡來探討〈北極·星〉，就能探索：作者是怎麼樣把內在精神「纏」成這樣漸漸孤冷的變形？而這些形又有什麼樣的本質？

除了語言的節奏外，這首詩的語言意象本身可以分成兩個群組，一個是「星」、「北方」、「冷」的群組，另一個是「亞熱帶」、「南方」、「所有人」的群組。我們姑且把前者命名為北方群組，把後者命名為南方群組。北方群組有寒冷的特徵，但卻能成為主角追逐的目標，就算不明原因，也可以感覺到主角生命的執著。不過北方群組能夠成為追逐的目標，有一個外顯的條件，就是「那顆星」的永恆不移，因為永恆不移，所以能指引方向，能散發光芒。或許這樣的永恆，才是令主角迷戀而向北的動力。然而，向北就表示背南，靠近北方群組的永恆孤冷，就表示要失去溫暖和同伴，在沒有人了解的冷寂中前行。這是每個人都可能經歷的生命歷程，作者以兩大群組作出鮮明對比，形象中透露不同抉擇的「溫差」，讓

身心具備溫度感應的讀者不可不感同身受。

明白由辭彙的群組表示的歷程後，我們可以套入各種情節，無論是痴慕愛戀而終不可得的女子，抑或是堅持終身卻不被認同的理想，都可以是這首詩的「北極星」。然而基於《幽夢影》神用美學的原理，我們在觀視創作時，除了從形象中看透內在之神，還要從形象本身著眼，看看形象的本質如何被內在之神所運作開展。在這首詩中，「北極」和「北極星」的意象，是靠這樣的本質所構成：亙古不移的北極星永遠高懸天心，但即使到了地球上離北極星最近的點——北極，人還是無法脫離人間而得到那顆星。不管北極星看來多麼永恆不動，也不管主角多麼努力動身追尋，都無法改變這個本質。主角不惜失去溫度、失去同伴而北上，最遠也只能來到北極，而北極已經是地球上離北極星最近的點了。正因為「北極」和「北極星」在天文地理上揭示了這樣的本質，作者取用造境入詩後，張力才如此驚人。旅途的終點已經是「極」了，主角乾脆把自己化身成北極，和那顆星進行最近距離的對望。這是追逐的成功還是理想的絕望？也只能留給讀者自行詮釋，正如本詩奧妙的題目。〈北極·星〉的題目，分開可視為「北極」和「星」，結合又可視為「北極星」一詞，題目已經暗示整首詩是「北極、星、北極星」的語意纏綿，也是任何形式的追逐者所要面臨的弔詭辯證。

「纏」的變形模式，往往取決於創作者的精神嚮往，這種精神嚮往有時是很明顯的，形體的變化滿溢創作者的寄寓，如楊澤的詩作〈1976 記事 1〉中，主角面對熟睡的女子時，為了抵禦時光不再的恐懼，為了擺脫成形的惆悵，主角突然沉痛地願意自己是一把最親愛她的梳子³。又如前述張欽祥的〈北極·星〉中，變形所嚮往的真正具體理想雖然不明，但是變形後對北極星特質的渴望，也在詩

³ 楊澤〈1976 記事 1〉原詩如下：「這次我們的悵惘確已成形，瑪麗安/無人的長長的沙灘，天空/窗外，一縷斷煙遠方。/這是一九七六的初春，瑪麗安/世界還很年輕，我們/我們為什麼枯坐在此？/（你偏頭靠坐房間的暗角，長髮垂落，後來我發覺你已疲倦睡去）//時日倦怠，瑪麗安/我們被醞釀著，在沒有標題的一頁。/我黯然離開，到達K城/在陌生的眾人中意外地聽見你的名字 /倏然心驚，我急急的趕回原地找你//瑪麗安，你能否了解回途上我的恐懼 /我的恐懼時光不再，你或已垂垂老去//瑪麗安，你偏頭靠睡房間的暗角，長髮垂落/這一切只是我幾分前的臆想。/瑪麗安，我忽然心痛願意/自己是把最愛你的梳子」。見楊澤《薔薇學派的誕生》，台北，洪範書店，1985年12月2版，頁113至114。

中作為一種傾向而清楚躍然。不過這些只是現代詩中，涉及「纏」之變形模式的作品群內的一部分。另外有一部分作品，也用意念把形象纏變了起來，形象背後代表的意念不是那麼明確，反而提供更大的爭議和思索，「纏」的硬度或許不如情緒傾向明確的變形之作，但硬度稍遜之外卻另有一番厚度，如蘇紹連在《驚心散文詩》的名篇〈獸〉⁴：

我在暗綠的黑板上寫了一隻字「獸」，加上注音「ㄩㄨˇ」，轉身面向全班的小學生，開始教這個字。教了一整個上午，費盡心血，他們仍然不懂，只是一直瞪著我，我苦惱極了。背後的黑板是暗綠色的叢林，白白的粉筆字「獸」蹲伏在黑皮上，向我咆哮，我拿起板擦，欲將牠擦掉，牠卻奔入叢林裏，我追進去，四處奔尋，一直到白白的粉筆屑落滿了講臺上。

我從黑板裏奔出來，站在講臺上，衣服被獸爪撕破，指甲裏有血跡，耳朵裏有蟲聲，低頭一看，令我不能置信，我竟變成四隻腳而全身生毛的脊椎動物，我吼著：「這就是獸！這就是獸！」小學生們都嚇哭了。

這首以散文形式表現的詩，突顯出「纏」的形質性變形特點。因為某種意念的驅使，詩人讓詩中的主角漸漸地變形成獸。這樣的變形究竟是要說明什麼？詩中沒有明言，評論家們也紛紛提出不同意見，洛夫評論這首詩時認為「這種變形的過程不僅辯證了人本質上的複雜性，更暗示了人性墮落、獸性揚升的悲哀」⁵，另一評論者掌杉認為這首詩所呈示的道理是：必須親身投入才能真正體會生命的真實景象⁶，而《台灣新詩美學》的作者蕭蕭在其書中提及本詩「是無奈現實的倒影，掀開生活底層的惡臭」⁷。無論是哪一種解釋，都建築在詩文情境下的驚心變形，新詩意義的開放性及本詩意義的曲折性由此可見。

因此，若要探討這首詩的形象思維和變形模式，必須回到詩中意義的地

⁴ 蘇紹連《驚心散文詩》，台北，爾雅出版社，1990年7月初版，頁11至12。

⁵ 見洛夫〈蘇紹連散文詩中的驚心效果〉，蘇紹連《驚心散文詩》序，同註3，序頁6。

⁶ 見掌杉〈一個新的可能——初評蘇紹連的「驚心」〉，收於蘇紹連《驚心散文詩》附錄，同註3，頁96至97。

⁷ 蕭蕭《台灣新詩美學》，台北，爾雅出版社，2004年2月初版，頁435。

基——詩文情境來仔細研究。詩中所在的場地是平常的小學教室，主角在暗綠的黑板上寫字教學。黑板原本在現實中就是暗綠的，但是此處的黑板後來成了叢林，所以暗綠的色澤也可能是作者的設計。過了一整個上午，無論是用字形筆劃還是字音符號，主角都無法讓小學生們懂得什麼是「獸」。「一整個上午」也是現實中小學生的上學時間，但是筆者認為在詩中，一整個上午的時間選擇並非偶然，因為時間的漫長、氣溫的升高都帶動了即將使主角變形的焦急感。在極度的苦惱中，主角發現自己無法掌握黑板上的獸字，於是發生了頗為奇特的變化，主角開始進入黑板去奔尋獸，這看來很超現實，但是與其用超現實主義的理論去解釋，不如回到人的情感去感受。氣溫漸漸升高的中午，一片暗綠色的黑板(叢林)，一群怎麼教都教不懂的小學生，一個無法輕易被傳授被馴服的字，主角在眾多因素窺伺下，變得緊張、苦惱和焦急，因此想作些什麼來解決這困境，加上這種情緒下容易有草木皆兵的恐慌，於是主角展開行動對付獸，擦不掉牠就去抓牠，事實上想擦掉、捕捉的是自己的焦躁慌張。白白的粉筆灰落滿講台，呼應追逐之激烈狂亂，並造成叢林和黑板的意象疊合之效果。

全詩到了第二段，主角結束超越物質空間的追逐，回到了講台。然而進入黑板叢林後，彷彿經歷了一場廝殺和改造，「衣服被獸爪撕破，指甲裏有血跡，耳朵裏有蟲聲」，衣服是人類才有的工藝品，衣服被撕表示褪去了人類的外表，指甲的血跡表示沾染了野性的能量，耳朵有蟲聲表示回歸到原始的處境。終於，主角發現自己變成一隻四隻腳而全身生毛的獸，「獸」已經不是一個黑板上的字，而是眼前活生生的存在物。也只有這種身體力行的呈現，才能讓學生真正認知到存在而非概念。然而幼小的學生們是無法承受這種認知的，因為主角所教授的不是其他知識，而是人的自然野性。變形所呈現的驚悚震撼，在獸的吼叫中達到高潮。

蘇紹連的這首〈獸〉，變形思維的厚度是非常足夠的，厚到不能用一種狹小的意圖來詮釋它。筆者透過本詩情境的細細分析，揭示每個意象可傳遞的訊息後，現在以一種比較廣大自由的傾向來觀察。首先，從課堂到叢林，詩人企圖透

過這樣的對比，展現出真正的生命知識不在課堂裡，不在文字符號裡，而是來自生命的實踐，正所謂「能讀無字之書，方可得驚人妙句；能會難通之解，方可參最上禪機」，詩中的主角以身體的變形，呈現了這樣的道理，這比現身說法更加劇烈悲壯，詩中也沒交代是否能變回人身，主角就這樣為了真理，劇烈悲壯地「變身說法」。其次，生命的知識並非都是津津有味、令人清靈的禪機，生命本身仍有野性和殘酷。蟄伏的獸性隨時會從人身上爆發，尤其在探討獸性或遇到生命本身的變故時，更常常讓人掙脫外在裝飾而變成獸。至於變成獸是否表示人性的一種墮落，抑或是剝落文明的真誠，這已經是末端的價值判斷了，本詩掌握的是核心的精神，由精神來塑造每個大小意象，每個意象都是「纏」，都是內在之神對形象不可思議的淳樸驅動。

「纏」的變形模式究竟可以製造多大的效果？在《幽夢影》中，「纏」可以把整個天地日月、地水火風都加以變形，捲入想像的巨大流動：

佛氏云：「日月在須彌山腰。」果爾，則日月必是遶山橫行而後可，苟有升有降，必為山巔所礙矣。又云：「地上有阿耨達池，其水四出，流入諸印度。」又云：「地輪之下為水輪，水輪之下為風輪，風輪之下為空輪。」余謂此皆喻言人身也，須彌山喻人首，日月喻兩目，池水四出喻血脈流動，地輪喻此身，水為便溺，風為洩氣，此下則無物矣。（第二百零二則）

現代詩中，是否也有這樣的氣魄？是否能夠讓變形的效果不僅發生在個體，且超越個別的變化，將整個天地時空都囊括入詩意的漩渦，一同演奏出廣大洪亮的變形交響樂？讓我們看楊宗翰的〈看夜景〉⁸：

妳說要看夜景——一滴早熟的露珠從耳膜滑入胃壁，是快樂的螢火蟲？
看夜景，妳說。好，在山上，我們熟悉的一隅。

——是的，我發誓：在你眨眼的剎那，這座道貌岸然的都市迴身扮了一個好醜的鬼臉。妳直說不信不信不相信，但我，發誓，再次發誓，在妳眨眼

⁸ 見《創世紀》122期，2000年3月。

的剎那

是的，我發誓：我確實見到整片乾斃的燈海車河、駢散有序的群墳列隊高歌、死者替生靈塗抹層層彌撒面霜 這荒言錯語拼夜添畫的，剎那。

妳索性閉上耳朵嘴巴眼睛，在那無表情的臉上，我終是發現：夜景的一部份，妳。

(如斯緊貼，我的胃壁。)

按照原詩排列方式可分成四段，第一段就提到看夜景，並且是經由一疑似女性角色口中提議，這應該不會讓讀者感到任何不對勁。然而破折號之後，文理也隨之轉折，單看此段不知道「一滴早熟的露珠從耳膜滑入胃壁，是快樂的螢火蟲？」在說什麼，因此不妨先來看看每一字詞所藏匿的個性跟效果。露珠在此是經過耳膜滑入胃，在這裡兩個不相及的器官反而提醒了我們焦點所在。滑入腹內的途徑不在口而在耳，強調了這一事件是聽覺性的；進入胃裡（體內）等於進入自己裡面，就像成語常用體內器官當作自己內心的代稱，如推心置腹、狼心狗肺等，但在本詩中是用胃代稱，不是用常用的心字代表，在詩的後面另有「纏」的呼應效果，詳後。至於「快樂的螢火蟲？」是指什麼？螢火蟲呼應夜景，但其實牠的出現有其它的可能，螢火蟲後面是一個問號，讓我們和詩一起思索。從這句話的位置推算，出現在這裡的螢火蟲三個字，可能身分有三：一是形容詩中的「妳」，那整句就被理解成「說要看夜景的妳，是快樂的螢火蟲」；二是「看夜景」這句話或這個要求像螢火蟲；三是單純塑造場景，誰知道那時不會剛好有螢火蟲飛過？或許還有第四個可能，就是螢火蟲被懷疑（所以句子後面加問號）是前面提到的「早熟的露珠」，但這樣一來又要繼續推測「早熟的露珠」是什麼，可能性仍是前面提到的三種。本詩第一段最後，詩中的「我」對看夜景的提議表示同意：「好，在山上，我們熟悉的一隅。」這段回答就傳播而言，等於是 say yes 而已，是否有什麼隱藏訊息值得我們探蹟呢？答案是有。兩人有「山上」這一個共

同熟悉的場域，表示兩人已有過一段共同的關係，而「一隅」更造成一種私密性，私密到好像那熟悉的地方只容得下他們倆，是他們隱密的聖域，只有他們知道，只有他們能到。

本詩第二段未說明他們的所在地，但從內容和上下文來看，已經在他們熟悉的高處看夜景，且看的是城市的夜景，這就充分暴露出「看夜景」這現象所含有的弔詭：遠離那個地方來看那個地方。也就是這樣的觀察，看到了平常看不出的模樣，城市扮了鬼臉，而且如果看到詩的第三段，就會知道這鬼臉絕對不是頑皮可愛的那種，而是猙獰如鬼，死亡的氣味瀰漫四周。然而這地獄般的意象只有詩中的「我」看到，「妳」卻因視覺的「速度差距」而錯過了鬼臉，並且一直搖頭說不相信。我不知道作者在字詞重複的頻率上是否有精心設計，不過在這一段，詩中的「發誓」一詞和女性「不信」一詞出現的次數恰好皆為三次，彷彿在真相面前的相互拉距，誰的精神力氣大，誰說的就是真的。透過作者在語氣上的表達，讀者可以看見一人因眼見事實信誓旦旦，一人以嬌嗔傾向搖頭否認，兩人的表態動作是十分鮮明的，且加強了之後衝擊的張力。

第三段的語彙看似朦朧難明，但筆者認為，它反而是全詩中最清楚直言的段落，情緒最為明顯，價值判斷也隱然其中。這裡的發誓應該不是第四次的發誓，而是補充前面發誓所見的內容，開頭的「是的」彷彿是對看不見的庭上作一番澄清，證明自己沒有欺騙任何人，沒有謊報任何事。正如同第二段用道貌岸然形容城市，這裡也有一些形容是顛覆字句原本用法，卻又十分貼切的，例如「駢散有序的群墳」、「荒言錯語拼夜添畫的，剎那」，以及對城市裡燈火、車流、高樓（群墳）的意象形容，作者架構了許多句中對去加強這些森羅萬象的可怖，像是一個個掌握你心思的鬼魅，逼著你必須用最嚴正、最工整的遣詞去形容牠們，向張牙舞爪的牠們行注目禮。（其實在這一段，已經有些意象去呼應第一段的「早熟」，詩中的「我」所見的駭人情景，豈非一座過於早熟、過於爛熟的慾望城國？到了詩的最後，更能發現第一段的形容、第三段的意象和第四段的收束都是互通聲氣、緊迫盯著讀者和「我」的！）

第四段，詩和故事的終章，「妳」用看似可愛的動作，拒絕接受「我」的任何想法。「終是」兩字下得極重，因為它不僅以一種終結的力量登場，嘲弄了之前出自「我」口中所有的「是的」，讓「我」體會到自身真切的認知是多麼渺小可笑；而且將「我」、全詩甚至於讀者，推到一個無法挽回的結局：「夜景的一部份，妳。」這樣的結局有什麼可怕呢？我們可從它本身的句型，以及它在全詩中造成的效果來探蹟一番。夜景的一部份和「妳」究竟是什麼關係？作者只用一個逗點說明，沒有訴諸於完整的表意字詞，給人一種「驚愕到說不出話來」、「難過到說不出話來」的效果，更給予讀者想像「夜景的一部份」和「妳」之間那神秘的關係。「妳」是夜景之一？「妳」加入夜景裡？甚至是「妳」創造了這夜景？還是夜景的一部分和「妳」有著相同的血緣——這些想像都有可能，也都無法完全概括我們一路讀來所累積的恍然。讀者們終是發現：「夜景的一部份 妳」！

結局之外的小括弧「如斯緊貼，我的胃壁」說明了詩中的「我」現在的感受，原來那滑入耳朵的早熟露珠，不是親密的邀約話語，而竟是這樣一個龐大的不堪，「我」以外的一切都聯手變質，包括曾經熟悉的「妳」在內——至此，「我」那聽任對方言語自由進入的身體，開始覺得空虛，甚至反胃欲嘔，像是吃慣媽媽的拿手菜，十年後才發現媽媽是蛇精喬裝的，一直拿腐肉餵食著你——多少人聽慣了情人的甜言蜜語，最後才發現是笑話，甚至是卑劣的陰謀？像這種時候，發現真相的感受，恐怕沒有比「胃壁緊貼」更貼切的形容了。這也就是第一段選用「胃部」這個詞彙的效果，事實上不僅僅是胃，這首詩裡裡外外的意象，都是由同樣的意念「纏」出來的，也因此當意念要呈現可怖的背叛時，整座城市整座山整個妳整個除了主角「我」以外的一切，都一同變形成屍臭橫滿的地獄。此詩的「纏」不僅是形貌變化得詭異驚人，整個形體內的質地也都變得陰森荒蕪。這是詩人把握內在之「神」、改變創作形象思維的氣魄，也是詩人對事物本質和人情變幻，巨細靡遺的敏感和憂傷。

以上便是「纏」的思維在現代詩所能造成的效果。詩人心念一纏，詩中之形就纏轉旋變於一瞬。

(二) 「練」的力勁

在古漢語中，凡是偏旁從束者，多從束得聲，並有反復不斷而精簡擇取之意。《說文》：「束，分別簡之也。從束八，八、分別也。」意即以一網數目分別後簡擇，於是偏旁從束的字，也有著反復淘選過濾、打造之意。《說文》：「練，涑繪也。從糸，束聲。」練，便是已經受到涑（對絲帛加以淘洗）的布料。段玉裁注《說文》曰：「涑治絲也，練治繪也，鍊冶金也，皆謂簡涑欲其精，非第治之而已。」⁹由此可知涑、練、鍊這些字，含義不只要費力治理物質，還要簡擇出物質內在的精華。然而既然要反復治理，某種程度以上的力道是必須的，於是「練」字所含有的思維，便包含了反復治理，簡取精華等意義，這些意義也由筆者的「《幽夢影》美學」所繼承和發揚，在文學創作上成為「練——功能性變形」的獨特變形模式。事實上，筆者所謂的「練」，因字義淵源與詩學體系，同時兼有和「涑」相通的意義，以及和「鍊」相通的力道，作功施能，顯露本質，造就與「纏」截然不同的變形模式。

「纏」的變形模式是屬於形質上的，直接而具有普遍性。而「練」的變形模式是屬於功能性的，事物形象並沒有直接在形貌或質地上產生變形，但卻因為不同功能的驅使，而造成變形的效果。現代詩以不拘的形式與想像，對「練」的力勁頗有開發。

「練」的變形模式所依賴的「功能」，通常來自詩中的意念。如蕭蕭的詩作〈鹿港九曲巷〉¹⁰：

我回到巷口

喚著你的乳名

彷彿井裡的傳奇以濕淋淋的記憶

⁹ 以上關於字源學之論述綜合東漢許慎《說文解字》及陳新雄《訓詁學》推演而成。見許慎《說文解字》，同註1，頁655；陳新雄《訓詁學》，台北，學生書局，1999年9月初版3刷，頁21至頁22。

¹⁰ 見蕭蕭《緣無緣》，台北，爾雅出版社，1996年3月初版，頁32。

緩緩甦醒

這時

你在哪個窗口

無心無意地摺著

我走後

已經三寸那麼厚的陽光

這首詩分別有兩處用到「練」的變形模式。首先，詩中的主角「我」回到了巷口，這巷口可能就是題目所說的鹿港九曲巷，「我」喚著「你」的乳名，某種不知名的東西就像是井底的傳奇般濕淋淋地醒來，這個東西可能就是「你」，也可能只是一種回憶或感覺。主角一喚，就把對方喚成濕淋淋地升起，這是「呼喚乳名」這動作的效果強化，也是「練」的變形模式，形體並沒有產生變化（事實上這裡的「你」和「記憶」都尚未現形），但是從效果來看，乳名已經把形體變濕了，使得乳名不僅是一個稱呼詞，而在詩中成為一種意象，一種乳水滿蓄的意象，勾起記憶中最深的井波。

再來的第二段，也就是第二個用到「練」的變形模式之處。第二段記載同一時間「你」的反應。「你」正無心無意，當然也聽不到主角的呼喚，更不會去回應了。「你」只是摺著三寸厚的陽光，而這陽光是主角離開後所累積的。陽光即使看起來有三寸的厚度，也不算是什麼變形，但是在「你」的雙手作用下，沒有質量、無法停留的陽光竟然變得可以摺疊。因為「你」的手功能變得如此神奇，使陽光產生變形的效果，彷彿變成了紙或棉被的份量。這一段的「練」比起第一段更為顯著。

乳名可以弄濕，陽光可以摺疊，有如《幽夢影》蛭蟲可以語恨、煙霞可以供養的想像模式。看到了這首詩的「練」的變形模式，我們再細析這首詩的「神用」，看看究竟是怎樣的精神作用於形體。在這首〈鹿港九曲巷〉中，我們彷彿看到一個離鄉久遠的浪子，回鄉找尋當年辜負的姑娘。然而儘管浪子已經重新浮現對姑

娘的記憶，但姑娘的心已經被多年的離別所掏空，無法復原而察覺浪子回頭，只能靜靜摺著離別後至今的陽光。陽光是姑娘曾經的溫暖，也是文學中時光的象徵。默默在窗口摺著陽光——此一動作將所有情思感傷都凝聚其中，「練」出令讀者低迴品味的變形效果和情緒感染。當然，這是把詩落實到人事上來解，可是我們仍可以將詩中的關係還原至精神，誰規定這裡的「你」一定要是一個人？也許詩中主角所呼喚的「你」，就是整個「鹿港九曲巷」。主角在呼喚一種鄉愁，以乳名的親切方式；而「鹿港九曲巷」摺疊著陽光，像是古老街巷紀錄著時代的迭變推移。若老街巷口有能力用「摺著陽光」的形象來表現對時間的記憶，那麼這首詩又多了一個「練」到不可思議的變形。

再看另一個意念強化而練造出變形的例子。試看夏宇這首〈甜蜜的復仇〉¹¹：

把你的影子加點鹽

醃起來

風乾

老的時候

下酒

此詩展現出因意念對事物不斷打造冶鍊，而在功能上使事物形象發生變形的效果。配合著詩題〈甜蜜的復仇〉，既是復仇，又是甜蜜，情緒之糾葛紛綸複雜可感。就是因為對於遠去的人依然難捨，卻又忍不住想報復，於是把不可能捕捉的影子給捉了。這裡的「影子」在形貌上沒有詭異的變形，「加點鹽——醃起來——風乾——下酒」也是很居家平常的描寫，然而詩人把兩者結合，造成了精采的變形效果。由於復仇的對象也是甜蜜的對象，既然留不住人，就留住影子吧；既然不忍心對當事人復仇，就拿影子出氣吧；到老再細細回味這份感情的陳年味道。

「影子」是對方離去的痕跡，是對方的一部分，也是對方和詩中主角共有的甜蜜

¹¹ 見張默編《剪成碧玉葉層層——現代女詩人選集》，台北，爾雅出版社，1981年3月初版，頁244。

滋味。

「練」的變形模式，在《幽夢影》與在現代詩中的表現略有不同。《幽夢影》有著個體的浪漫情懷，那樣的情懷也往往變成奇懷，於是夢能自主，植物可成知己，音樂可感鳥獸，萬物皆可變成山水，這些都依賴意念強化的效果來產生「練」的變形模式。在現代詩的「練」中，意念的強化也屢屢可見，但是另外還有更突出的模式，是透過感官強化而產生「練」的功能性變形。這是由於現代漢語在動作的表述上，主格受格的分野更加清晰，所以感官的動作、感官的對象也被要求交代清楚，自然會產生和古代漢語不同的語法思維，然而內在的神用變形，仍可用《幽夢影》美學的「練」來開發闡釋，甚至可以說，以「練」的角度來觀察，更能分析詩人經營感官的力度，明白其變形的原理。如阿翁詩作〈故事剪輯〉其七¹²：

彩衣圓球的小孩四散

有人深沉跑過

冬日推不動的霧牆

短短三句刻畫出如夢如影的景，而非現實的冬日寫生。現實中已經不太容易看見「彩衣圓球的小孩四散」，而「有人深沉跑過/冬日推不動的霧牆」更是以視覺和觸覺來實行「練」的變形模式。因為觸覺和視覺的敏銳度強化，眼睛將橫互的大霧看作牆，雙手去觸摸時也感受到霧的厚重，就在視覺和觸覺的練造下，霧成了冬日推不動的霧牆。妙的是這道霧在詩人眼中已經是一道牆了，卻還有人可以深沉地跑過，彷彿古代穿牆的神秘高人，又像是童話電影中的小小精靈。若將「彩衣圓球的小孩」這意象也加入考慮，呈現的風貌就更加詩意而迷離。小孩四散而去，有人穿霧而跑，一切都在冬日的迷濛中進行，整個場景簡直像是夢中的故事一般。這樣的寫法綜合了「纏」和「練」的變形模式，詩的密度因而大增。

¹² 見阿翁《光黃莽》，台北，1991年9月初版，頁51。〈故事剪輯〉共有七段，每段一至八行不等，各有獨立標號和分頁。筆者解詩一向不喜掐頭去尾，認為割裂閱讀往往無法把握整首詩的精髓，但據〈故事剪輯〉此種編排方式而看，每段落有某種程度以上的獨立性，加上各段意象飽滿，故筆者認為亦可獨立玩味。

若要探討阿翁詩作的變形呈現，阿翁另一首詩作〈高原〉當比〈故事剪輯〉更加直接而強烈。不僅如此，高原一詩更是「練」與「纏」兩種變形模式的交錯運用，對於兩種模式的特性與效果，是十分可供探討的作品：

高原跌落這一晃的平台上
屏東的傍晚天
龍眼樹上的虎頭蜂窩已去
阿公用車載回廟裡拜拜的祭牲
紅桃黑李一個桶
粿子與生豬肉同掉在
紅艷艷的尢 · ‹‹× · ‹‹×∧ 上
阿嬤跑進來又跑出去了
大家坐著聊著
同等著某些什麼
日頭逐漸西沉
三嫂的臉淡白下去唇升起夜煙的紅
誰又繼續說起上網買外國商品的事
喂你店裡咖啡可喝無？

可惜豆子沒了，老鼠蠻多
老鼠有貓那麼未大
屏東種什麼東西都巨大
雨下得像肥婆的腳
三哥悄悄地濕了衣衫
風是流動的
我們圍坐摺疊自己的汗
 夜晚愉快

講著講著可以去到美國
小孩看完電視忽然一堆滾到外面
打樹枝呢？打石頭？
跑到黑影裡只剩下聲音
寂靜來時
二樓的鞋櫃
一格一格地
愈來愈大

第一段娓娓道來屏東傍晚的風土民情，筆調是樸素而自然的，連鄉間的美味食品「紅龜粿」也保持道地的原音入詩，「阿嬤跑進來又跑出去了」沒有說明進出的理由，因為她具備一種無所謂為什麼，只是生活著的樸素。這種樸素接起下面「大家坐著聊著/同等著某些什麼」，在樸素情懷上是前後呼應的。

然而樸素中仍帶有一絲紅色流動，第一段有三個紅色，「紅桃」有著樸實飽滿的紅，「紅艷艷的尢·《×·《×∖」有著鮮嫩欲滴的紅，而「三嫂的臉淡白下去唇升起夜煙的紅」有著女性朦朧的紅，三種紅漸趨輕飄，想像力愈見夢幻，為著下一段的變形想像，營造了前置氣氛。

第二段開頭就在原本樸素的基礎上，加蓋了詭異的變形之物：「可惜豆子沒了，老鼠蠻多/老鼠有貓那麼未大/屏東種什麼東西都巨大/雨下得像肥婆的腳」相對於台灣其他城市，遼闊的屏東確實給予人們「大」的感受，在詩人的筆下，更像是進入《格列佛遊記》的巨人國度或是波谷山的大人之國了¹³。更妙的是詩人為事物所選擇的變形比喻，和原形比較起來，有一番雋永的效果：老鼠變得很大，但不是和大象或獅子一樣大，而是像「貓」一樣大，而貓本來是老鼠的天敵，角色轉變令人感到事物的界限正逐漸消融；雨下得很大，但不是變成豆子或芭樂，而是變成肥婆的腳，不僅強調了肥大，還給人一種被踩到會很重的幽默感，試想

¹³ 關於中國神話傳說中巨人國度的資料，可參見《山海經·大荒東經》，台北，金楓出版有限公司，1993年2月，頁182至183；袁珂《中國神話傳說》，台北，里仁書局，1995年7月初版2刷，頁515至516。

滿天都是肥婆的腳不停落下，踩到地面上還振振有聲，有趣的想像令人莞爾。這種「老鼠變成貓」、「雨變成肥婆的腳」的變形是形象的，是「纏」的變形模式。

後面「我們圍坐摺疊自己的汗/ 夜晚愉快/講著講著可以去到美國」則是「練」的變形模式。詩的首段已經提到大家坐著聊著，彷彿等著些什麼，而太陽已漸漸西沉，在這種簡單的氣氛下，光亮的理性慢慢沉落，想像和詭異隨著夜色一起瀰漫，女人淡白的臉升起夜煙的紅。而後進入第二段，巨大的「纏」出現了，一切事物在這個遼闊的空間、迷濛的時段上慢慢起了變化。在這種情境中，圍坐著的我們會有什麼舉動或遭遇呢？「我們圍坐摺疊自己的汗」，汗在形體上並未變形成為其他事物，但是它變得可以摺疊了，或者說「我們」變得可以把汗拿起來摺疊了，由於「我們」這些人的功能，使得汗產生了功能性變形。這種變形來自於對島嶼南方夜晚的夢幻和炎熱進行冶鍊，終於「練」出了這樣的效果，讓讀者充分領略到那鄉間的奇幻，也感受到那南方的炎熱，外加一些些人們相圍的擁擠與聯繫。「講著講著可以去到美國」也有著「練」的效果，鄉間的人隨著意念，用聊天的方式就讓大家去到美國，把誇張的閒談「練」到超時空傳送的效果。美國沒變，人們也沒變，變動的是強化的意念。

「小孩看完電視忽然一堆滾到外面/打樹枝呢？打石頭？/跑到黑影裡只剩下聲音」當小孩們成堆滾到外面，跑到黑影裡的是小孩？是詩人？還是其他？只知道鏡頭移到了黑暗中，只聽得見聲音。黑暗像是一個黑洞，吸納了所有嬉鬧和生氣，最後連聲音也沒有，只留下了寂靜：「寂靜來時/二樓的鞋櫃/一格一格地/愈來愈大」原本是安詳的鄉間夜晚，但是在奇幻變形之後，眾籟俱寂，寂靜與變大的鞋櫃呼應，愈來愈大的是變形的鞋櫃，也是無聲膨脹的寂靜。原先的熱鬧慢慢被轉化、被吸收，全詩在緊密的收束中作結。

這首高原不僅在氣氛上屢屢轉折流變(但每個流變都有動線可循，不至生硬)，在形象上也用了多次變形，正可說明「纏」與「練」的不同。「老鼠有貓那麼末大」是「纏」，「我們圍坐摺疊自己的汗」、「講著講著可以去到美國」是「練」，「纏」是形象和質地的變化，「練」則來自無形的功能。若仔細區分本詩中「練」

的運作，可發現兩種不同效果的根源：「我們圍坐摺疊自己的汗」是依靠感官強化的「練」，「講著講著可以去到美國」是憑藉意念強化的「練」，這也正是現代詩發展「練」的兩種模式。以上的變形，加上其他「三嫂的臉淡白下去唇升起夜煙的紅」、「雨下得像肥婆的腳」、「寂靜來時/二樓的鞋櫃/一格一格地/愈來愈大」等「纏」的呈現，為本詩更添了纏練交織的質地，在詩中塑造出樸實中見奇幻、變異中見真實的詩意高原。

以上數例可見「練」在現代詩中的發揮之可能。因為詩人不斷打造磨練著自己的意念和感官，施放極限的力勁，終於讓那些不可能變形的東西，引發自己能感受到、別人卻無法從外觀上察覺的變形。

（三）「隱」的幽微

嚴格說來，幾乎每一首詩篇作品都講究著隱微含蓄、意在言外的雋永修為，但是《幽夢影》美學的「隱」有個特點，那就是讓平淡無奇的形象承載著變形的意念，且這種意念往往不會很快被察覺，等讀者探索之後，發現起初所看到毫不變形的形象，已經是隱微變形後的結果。

《說文》：「隱，蔽也。」¹⁴遮蔽而不讓人直接看見，正是「隱」。在變形方面，正如第二章所言，「隱」著重對於「境」的事先佈置構思，將整個變形後的「境」以含蓄的方式呈現於讀者眼前。

在現代詩中，「隱」的變形模式有二，一是意在言外，二是借題點睛。

意在言外是很基本的「隱」變形模式，以文字外的多重意旨當作內在之神，圓潤無聲地作用於外在之形，使得內外形神和諧又不露痕跡。中國最早的文學理論專書《文心雕龍》也提到了「隱」是依靠意在言外的餘味曲包而產生美感：「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」¹⁵，《文心雕龍》的隱秀，加上《幽夢影》美學對形象思維所重視的隱微性變

¹⁴ 同註 1，頁 741。

¹⁵ 見劉勰《文心雕龍》，台南，博元出版社，1989年，頁 542。

形，都可作為「隱」這種變形模式的理論根基。在這樣的視野裡，那些現代詩中容易被忽略的隱微變形，將被重新揭示。如龔虹的「生」¹⁶：

黃黃的一畦菜花在
紗簾外面搖動
陽光
騎單車的小孩
一點也未覺生的可喜
除非重重的
病後

前四行都是由一般普通的意象所砌成，這大概是本章目前看來最寫實的詩例了。詩的第五行更指出這些景象令人「一點也未覺生的可喜」，彷彿沒啥好看。但是就在最後，詩用了一個不同的視點，迫使我們重新審視之前的意象。只有在接近死的「病後」，你才會意識到「生」，你才會在那些菜花、紗簾、陽光和小孩之間感覺到生機盎然。仔細審視下，黃色的菜花是平凡而生命力旺盛的植物，它在窗外（極可能是病房的窗）的搖動有著自由的野趣。陽光下騎單車的小孩，也表現出健康的活力，和詩中的觀看者可能形成強烈的對比，看著「陽光」下「騎單車的小孩」的人，可能是個在病房內坐輪椅的大人。此詩用安排好的意象步步引導，終於達到了核心的意念，這些意象都是「生」之可喜，都是重病之人所應珍惜嚮往的事物。

再看一個更為隱微的例子。余怒的〈清晨〉¹⁷：

鳥不見了，籠子裡
只有一隻手錶

滿滿一籠子鳥糞

¹⁶ 見羅青編《小詩三百首》，台北，爾雅出版社，1979年5月初版，冊二，頁410。

¹⁷ 見《現在詩》第一期，2002年1月，頁88。

錶針慢慢蠕動

滴答聲有些混濁

雖然意象的組合有些罕見，但是乍看之下還算正常，沒有奇異的變形。然而這樣的組合本身就是變形後的結果。鳥不見了，籠子裡怎麼會只剩手錶呢？在我們還沒理解為何鳥會戴手錶脫手錶之前，也只能繼續往下讀。第二段裡只有一句話「滿滿一籠子鳥糞」，明明第一段說籠子裡「只有」一隻手錶，又何來滿滿一籠子鳥糞？最後一段只見錶針慢慢蠕動，只聽見「混濁」的滴答聲，滴答聲竟然是混濁的，混濁和蠕動都是鳥糞裡的噁心景象，而這些景象到了第三段和手錶的意象交疊，至此讀者才明白詩裡的手錶和鳥糞是同一件東西。然而究竟是什麼？這要扣緊題目來看出線索。清晨是黑夜與白天的分野，也是睡夢與現實的臨界點。清晨後就會如詩中飛鳥不見的，是黑夜，是睡夢，然而它們不見了，只留下時間（手錶），就像鳥飛無跡，空留下鳥糞一般。美好的、輕盈的夜夢化作鳥飛去，現實的、笨重的時間化作手錶和鳥糞留下來，在未完全清醒卻已被夢拋棄的意識之籠裡，時間慢慢地蠕動，並且有著現實的混濁。這是夢醒無憑的惆悵，這是連夢到什麼都想不起來的清晨。

在〈清晨〉中，鳥早就不是鳥，籠早就不是籠，鳥糞和手錶更是變形後的產物，這些都結合著「清晨」的精神而幻化安置。由此可知，「隱」的每一個意象，裝作不變形卻早已變了形，等待讀者的探訪，找出創作者在詩篇內在的精神作用。

〈清晨〉的例子也讓我們見識到借題點睛的變形模式。《幽夢影》與現代詩都幽微地施展「隱」，但是兩者在形式上有個很大的不同：每則《幽夢影》沒有標題，而現代詩可以有畫龍點睛的標題！所以《幽夢影》所提供的線索通常都只能放在句末，而現代詩可以透過題目來畫龍點睛，為隱形的精神之光留下一副夜視鏡。這個借題點睛，點的是詩的精華，精華一現方知全詩之不凡；另一方面，它點的也是讀者的眼睛，使我們能明亮地看懂詩的微妙變化。筆者認為，在華文現代詩人中，最擅長使用這種借題點睛的「隱」，是已經逝世至今十二年的大陸

詩人顧城。

顧城的詩作以淳樸的視野見長，這種淳樸也反映在語言上，使得他的詩語言是很乾淨、很不囉唆的，像是毫無污染的蟋蟀憑著本能精準地飛進果肉中啃食出甜美。他的句子拆開來放在別處，都像是一般人的口語，但結合在詩中就有耐人尋味的力量。現在就以《幽夢影》美學的「隱」的變形模式為切入點，來看看顧城的這首〈詩經〉¹⁸：

小韭菜館裡

放好座位

人來了沒有

看好了沒有

丟東西沒有

回去看看

人都沒了

沒有沒有

沒有沒有

我還要瞅

在完全沒有主觀詮釋的描寫下，前兩句寫場景，讓人無法預知會是怎樣的事件。接著「人來了沒有？」好像是要舉行某種表演了，正在等候座位上的觀眾。由於之前的場景是「小韭菜館裡」，不是菜館也不是餐廳，這讓人聯想到古代的茶館酒肆裡有時會有一些說書的表演活動。眼看著這間小韭菜館裡也要舉行某種活動了，從某人口中問出「人來了沒有」，表示對於人是否會來感到不確定；「看好了沒有」，無論這個「看」字是唸平聲還是仄聲，表示對於場地物件的不確定；「丟東西沒有」的「丟」與其說是遺失，不如說是投擲，表示聽眾反應的不確定。

¹⁸ 見顧城《顧城新詩自選集——海藍》，天津，百花文藝出版社，1993年12月初版，頁191。

結果後來回頭一看——人都沒了。原來這場活動根本沒有其他人，所以人沒來，也沒人往舞台上丟東西。但是詩中的主角「我」不想接受這個事實，這個「我」可能是現場唯一在場的人，可能是演出者也可能是觀眾。他任性地連喊說沒有，執意還要瞅著這小韭菜館。

這樣的語言或許沒有詩的雕飾，但卻提供了一個看待事物的新角度。顧城以淳樸的眼睛，看見了某些東西，寫成了這樣的小韭菜館記事。我們不要忘記，這首詩的題目叫〈詩經〉，可是我們沒有在詩中看見引用《詩經》的句子，也沒看見《詩經》的手法，所以這首詩和《詩經》可能的關聯，就只剩下顧城對《詩經》的感想認知，或者該說，他在記錄著他所看到的，古老的《詩經》在現代的下場。

《詩經》就像小韭菜館裡的活動，但是那古老的瑰寶並未真正被開發，於是成了冷清無人的活動，沒有人來看，也沒有人反對（丟東西）。但是仍有人不放棄，否認這種冷清的情況，直喊「沒有沒有沒有沒有」，表示還要繼續看下去。這首詩「隱」的非常徹底，整個語言像是平凡小民的口述，又像是任性小孩的童言童語，若非题目的點睛，幾乎錯過了其特殊的視野。

「隱」是幽微地等待彰顯，是以本色的姿態呈現出色之詩意。詩人或意在言外，或借題點睛，都是等待恰好的人進來。

第二節 時空關係的重整

《幽夢影》內的美感世界都是由一內在之「神」所衍生化育，每則文字內的物象，都是「神」藉由才情引力所賦予成形。現代詩若要達到這種神用，勢必要從一個內在之「神」出發，抱著開拓整個宇宙的氣魄去經營每一個物象，而每個物象和時空之間要有著如《幽夢影》般的有機聯繫。當然，現代詩不是以《幽夢影》美學為準則去創作，但是《幽夢影》美學對時空美感的敏銳和神妙，確實可以作為重新理解現代詩的一種觀點。而現代詩中，也確實有作品達到神用的創作高度，讓讀者看到詩句間彼此氣機牽引，宛若生命的生成。以下便從空間與時間

兩個類別，分別論證《幽夢影》的美學對解讀現代詩內的時空構思有何建樹。

（一）空間重整，詩意運作創生

先從空間的經營開始探討，試觀林怡翠的〈沉默〉¹⁹：

我們同站在鐵軌的一側

你期待著霧，而我仰望著山

影子擠在一顆碎石之上。

另一側，則朝向一個沒有回程的冰涼年代

不知給誰的，寫著舊詩句的離別

在晨雨中溼透了。捨得說出

回憶都不要了以前，請先摘下

倉皇躲藏的山茶花如眾女子翩然的裙衣。

遠方是一卷漶漫的山水，

你我的呵息卻是錯畫的一筆

霧，本不該在這個時候散去。

而誰將清醒這一場沉默？

我在等你開口，就算只是一句「天冷」，

便為你而活，活在寒夜的燈蕊中

焚燒自己的毛髮、衣飾與乾爽的無潮的愛情。

用拋落時間的肉身擁抱你，還好

在永遠老去之前

便學會了相互取暖的秘訣

這首詩的空間有鐵軌、山水和霧，空間內更有各項佈置。然而，每一項空間佈置其實都是隨著詩中兩位人物「我」和「你」的關係和意念而搭配。

¹⁹ 見林怡翠《被月光抓傷的背》，台北，麥田出版社，2002年3月初版1刷，頁16至17。

先看鐵軌。詩中的兩人站在鐵軌的同一側，兩人的距離很近，近到兩人的影子都可以擠在一塊鐵道碎石上。然而這一側的鐵軌不知可以供人搭乘至何處？只知道另一側（對面）的反方向鐵軌是開往一個沒有回程的冰涼年代。他們彷彿正在抉擇：究竟要走向哪個未來？要乘車去到那個無法回頭的冰冷，還是前往未知的美好？兩人都沉默著。

關於霧和山的對比，更可以反映出兩人的不同心境。「你期待著霧，而我仰望著山」，一方期待霧的朦朧曖昧，另一方卻仰望山的穩定堅固，兩人的心態和感情觀有所不同。然而山水已經滉漫殘破，而霧又漸漸散去，兩人的關係漸漸明朗，也漸漸面對失望。

至於山茶花。詩中仰望著山的「我」認為，如果「你」捨得說出回憶都不要了的這種話，那乾脆連山茶花也摘下吧！這裡呈現出「我」的決絕和失望，如果對方要捨棄過去，就請捨個徹底，連山茶花這種記號也不該留。

在第一段中，就是這樣的空間，塑造兩人心意呈現膠著對峙的狀態，像是《幽夢影》那樣注重空間與主體的關係。因霧想朦朧，因山想永恆，分手前看鐵軌，失戀時摘茶花，別有一番淒迷。到了詩的下半段，堅定的情意更加明顯，可作為上半段空間營造的註腳。下半段一開始延續著上半段的沉默與離別氣氛，「我」希望對方能開口打破沉默，如果能說出願意長相廝守的的承諾最好，但即使只是任意說出一句「天冷」，只要是願意開口打破沉默，「我」就願意為「你」而活，用生命去燃燒出乾爽無潮的愛情，展現出「不以生死易心」的為愛奉獻。由此可知，筆者將霧解釋成曖昧朦朧的感情觀，而山解釋成穩定堅固的感情觀，是符合全詩的精神的。因為詩中的「我」確實渴望著乾爽無潮的愛情，無法接受像霧一般的潮濕、滉漫和朦朧；若能得到穩定而明晰的愛情，她（假設詩中的第一人稱是一位女性）願意燃燒自己也在所不惜。這正是筆者以《幽夢影》美學橫涉心物的空間審美觀為切入點，為這首〈沉默〉的每一個景、每一個象，所開發出空間與精神連結的意義。

再舉一個以《幽夢影》空間審美來解讀能更見深意的作品。商禽的詩作〈匹

茨堡 >²⁰：

薄霧中的馳車好似逃脫的魚

匹茨堡或許就要消逝了

我看見那座城

在一只上升的氣球中

失掉它的是一個黑人小女孩

其實那座城並不存在而只是一個樹林

其實那個樹林並不存在而只是一棵樹

其實那棵樹並不存在而只是一叢樹葉

其實那些樹葉並不存在而只是一群鳥

其實那群鳥並不存在而只是一些悲鳴

眾鳥啁啾,黑人一句話都不說

氣溫正在下降

我望著海洋,雖只是早上九點

我彷彿已經看見了 落日 黃昏

在《幽夢影》美學的空間審美觀念中，審美主體會把握物象景色的內在之神，再透過此神加以延伸，想至一些不在現場現實形象內的意象，如「因雪想高士，因花想美人，因酒想俠客，因月想好友，因山水想得意詩文。」當審美主體的立場從審美著空間轉變為書寫著空間時，更是以神用去編織景象變幻、位置自如的山水：「有地上之山水，有畫上之山水，有夢中之山水，有胸中之山水。地上者，妙在邱壑深邃；畫上者，妙在筆墨淋漓；夢中者，妙在景象變幻；胸中者，妙在位置自如。」而商禽的詩具有夢的思維，早已有數名學者論及²¹，在此筆者試著

²⁰ 商禽《用腳思想》，台北，漢光文化事業股份有限公司，1992年7月二版，頁110至頁111。

²¹ 如奚密〈「變調」與「全視」：商禽的世界〉一文中認為商禽詩中的黑夜代表「詩人所追求的心靈的解放與自由」；蕭蕭《台灣新詩美學》統計商禽詩集《夢或者黎明及其他》五十八首詩，發現其中有「夢」字佔了十首，並且分析道：「商禽的詩耽溺在夢境與黑暗之中，有著『懼光』的

以《幽夢影》美學的空間觀念，詮釋商禽詩中景象變換的如夢空間。

首先，詩人商禽將「薄霧中的馳車」形容為「逃脫的魚」，就形象來說，「薄霧」和「車」確實有如「湖」和「魚」的關係，這一比喻看來既不詭異也不特殊。但值得注意的是「逃脫」一詞的氣氛，車為何要從一個大空間裡逃脫？這是「湖」和「魚」的關係所無法完全說明的，因此第一句「薄霧中的馳車好似逃脫的魚」不能僅從形象層面的比喻解讀，還要深入探究詩中的「神用」，方可明白詩中的「形」的塑造。第二行「匹茨堡或許就要消逝了」，解釋第一行的氣氛，因為這座城要消逝了，裡面的「我」趕緊驅車逃出，像是魚逃出逐漸蒸發的湖，「我」也馳車逃離隨薄霧消散的城。整首詩的前兩行，透過內在精神的運作，以一種鮮明的形象比喻，將整首詩的氣氛推往無力挽回的消逝感。

「我看見那座城/在一隻上升的氣球中/失掉它的是一個黑人小女孩」，一座城市竟然留在一只氣球中，從寫實的角度來說，或可解釋為作者的視線穿過透明的氣球，看到氣球後面的城市，但是如此落實的解釋，在氣球的上升後，應該就能對城市一覽無遺，可是城市並不在氣球的後面，而是在氣球之中，因此可知這並非寫實的描述，而是富含作者深意的奇妙景緻：整座城市(匹茨堡)就在一個氣球中，而且漸漸上升，或許就要消逝了。《幽夢影》裡面曾出現「鄉月大於城」的景緻，如今商禽詩中出現「城小於氣球」的奇觀，兩者都是把握事物內在精神後，依照精神重組外形和空間大小。失掉這個氣球的是個黑人小女孩，為何選用這一個角色來失掉這個氣球(或者說這座城)呢？詩中沒有解釋，但「失掉」表示「曾擁有過而無法保存」，黑人小女孩這個形象的純真質地和缺乏防禦力，確實讓失掉的意思活靈活現，超越千萬語彙，用一個詩的場面就生動表現。

第二段一開始就進入一連串類似的句型，每句開頭的「其實」就像是一道詩的X光，不停穿越形象的表層，追溯至無形的悲鳴，原來詩人心目中的匹茨堡城，在層層穿透下，其本質是一股悲鳴，由悲鳴構成鳥的存在，再擴大構成葉、樹、林、最後化生為整座城市。當然，就像《幽夢影》「因雪想高士，因花想美

傾向。」見蕭蕭《台灣新詩美學》，同註7，頁358。

人」的聯想，詩人筆下的匹茨堡也揉合了主觀的精神想像，寫出了不存於實地現場的形象，為了把握住匹茨堡內在的「悲」與外顯的「逝」，詩人將城市歸零成一陣悲哀的鳥鳴，試想一座城市由悲鳴所構成，所有街道和住宅都建築在悲鳴上，居民們每日都在悲鳴聲音中生活，這確實是充滿變幻的如夢空間，更貼切來說，是合乎《幽夢影》美學「神用」空間書寫的詩中空間。「眾鳥啁啾，黑人一句話都不說」，象徵悲鳴的巨大空洞，和人類的無力與無言。從消逝的城市逃出的「我」，回頭看見這城市的本質與傾向後，轉而面向海洋，在早晨九點中看到了落日黃昏。以美國匹茨堡的地理位置來說，早上九點是不會出現黃昏落日的，詩人看到的只怕是匹茨堡甚至整個生命的衰老遲暮。若說《幽夢影》「因雪想高士，因花想美人，因酒想俠客，因月想好友，因山水想得意詩文。」是把握內在之神後的延伸聯想，那麼詩人「因匹茨堡而想落日」，也是透過內在之神連接到了悲與逝的不可抗拒性，因此向外創造了物象，而非在物象層次打轉後去試圖傳神。參考《幽夢影》美學中的「神用」和空間審美觀，恰能清晰地從這個層面挖掘現代詩，觀照主體之神在詩中世界的運作創生。

（二）時間重整，詩意牽動呼應

至於時間的表現方面，《幽夢影》美學注重神與物之間的呼應契合，使著「直世界」和人心能互相通透，作品中的每個意象每個心思都表現出時間特性。現代詩中，可以參見林珂的〈鬼節翩然而至〉²²：

鬼節翩然而至
死了的傢伙似乎要復活
生活多好呀
讓我們再來一次

²² 見曹文軒主編《20世紀末中國文學作品選——詩歌卷》，北京，北京大學出版社，2001年1月初版，頁229至230。

鮮花。鮮花。鮮花

潰爛的傷口盛開膿血

葡萄美酒夜光杯

高而小的酒杯

高而小的窗

用眼睛去啃那一方亮色

疼痛的雙目已不能流淚

天空被五色的牙啃缺了一大塊

而老實的胃部

卻像一匹上了套索的野馬

在體內踢出一片飢餓

沒有鏡子

不知道自己的長相

戀人之目夾在詩集裡

而詩集是違禁品

把夢的大口袋摸索個遍

想找一個銅蹦兒

正面。反面

反面。正面

冥鈔在地府裡流通

鬼節裡你們熙熙攘攘

連影子都沒有

陰魂也能讓人為之沿途燒香

啊哈

做鬼的好處並非僅此一椿

那就讓我們再來一次

人在鬼的節日裡死去又復活

雙手抱膝

笑吟吟地問一聲：

奈之若何？

鬼節當然是有鬼，可是要把這個鬼寫得深刻，還必須靠時節與人事(鬼事?)的緊密連結，尤其是這種無法在生活中模擬的經驗，更需要依賴創意。

因為是鬼節的關係，整首詩都瀰漫著輕飄飄的空，連題目都是鬼節的「翩然而至」，而不是一般的降臨或到來。死了的傢伙們在鬼節又回到人間，人類覺得可怕陰森的節日，對鬼們來說卻是歡天喜地，「鮮花。鮮花。鮮花」意指下一句「潰爛的傷口盛開膿血」，對已經失去身體的鬼來說，或許這是鬼節才有的生理變化，值得他們舉杯慶賀。

但是鬼畢竟是已經失去身體的，再也流不出眼淚，也無法再品嚐食物，「用眼睛去啃那一方亮色/疼痛的雙目已不能流淚/天空被五色的牙啃缺了一大塊/而老實的胃部/卻像一匹上了套索的野馬/在體內踢出一片飢餓」確實是驚人的描寫，鬼們仍有人的意識，卻沒有人的生命，只能得到空的滋味。老實的胃部像一匹上了套索的野馬，在鬼的體內踢出一片飢餓，這一段並非在說餓，而是在說死，他們的內體已經死亡消失，但卻還有感覺，能夠意識到即使是鬼節，也無法改變死亡的事情。《幽夢影》常常感覺到時間的流逝，及時間流逝帶給萬物的消亡(例如花落、月沉、美人夭折)，而這首詩的鬼卻是用意識去感覺消亡以後的時間，及這時間中他們身心的變化。他們以餓鬼的感官，告訴讀者生與死的時間變化，對自身存在處境的所有面向確實是影響深刻的。

雖然能看見自己盛開膿血，但是他們似乎沒有形體，連影子都沒有，看不到

自己的長相，也不知道自己身上還有沒有值錢的東西。然而鬼節對鬼似乎還是有好處，冥鈔能在陰間大量流通，陰魂能得到人沿路燒香祭拜，正如《幽夢影》第三十八則所說：「天下唯鬼最富：生前囊無一文，死後每饒楮鏹；天下唯鬼最尊，生前或受欺凌，死後必多跪拜。」然而這小小的好處其實根本不能慰藉死亡，但是作為孤魂野鬼，也只能用這點小小的好處自嘲一番了。畢竟就像最後所問：奈之若何？又能怎麼樣呢？

這首〈鬼節翩然而至〉用感官的描寫來記下時節變遷，而且又是沒有身體的感官，難度更高，創意更深。整首詩洋溢著這是鬼節、這是鬼的日子的氣氛，有著非人身的限制，也有著黑色幽默。關於這首詩的時間觀，筆者還想補充一點。雖然筆者不知作者林珂下筆時的心思，但是由於林珂是大陸詩人，而這首詩的完成年份是 1991 年，與北京天安門事件的發生年份相距僅僅兩年，因此筆者認為這首詩可能是在紀念 1989 年的 6 月 4 日，紀念那天開始陸續被變成鬼的民運學運人士。鬼節一到，這些鬼紛紛回來了，也許他們的精神能永在，但是畢竟是取不回肉身了。而從他們被剝奪到沒有一個銅錢，以及不能攜帶詩集等等，都透露那些當政者對這些人的壓榨侵害。但是詩人認為，他們的精神死去又復活，不會被遺忘而打倒，詩人安排他們會笑吟吟問那些暴政者「奈之若何？」——我連死都不怕，而且已經死了，你們還能把我們怎麼樣呢？從以上思路來推論，這首詩企圖用一些輕盈的意象，來刻下沉重的那一天。讓死後的鬼魂能被悼念，讓瞬間被殺的生命化作永恆，這是這首詩的時間觀，也是一道面對時間流逝的堤防。

再看一首鴻鴻的詩作〈昨夜的游泳池〉²³：

是昨夜的游泳池
是昨夜樹叢間傳來的歌聲
是溫柔的水
將我那樣緊密地擁抱
不計深淺地，向黑暗游去

²³ 見鴻鴻《黑暗中的音樂》，台北，現代詩季刊社，1993 年初版，頁 216。

而時時有著
岸的驚喜

在換氣之際翻身
陽光乍然灑落窗前
我茫然起身
走向戶外——
昨夜的游泳池
正曝曬著它的
形狀 大小 深淺標示
還有修剪整齊的樹叢
再後面
是送報的車鈴
正在遠去
我默然退回房間
地面好冰

根據《幽夢影》美學的時間審美觀念，時間不是單純機械式的線性發展，而是內在氣機與人事活動的綜合運行。以這種觀點來看文學作品內的世界，「昨夜」之所以成為「昨夜」，其意義並不僅是恰巧接在「今晨」之前的時間點，而是有其作者精神的流動和寄寓，因此「昨夜」所發生的事件，都和昨夜的內在精神相契合。詩人鴻鴻這首〈昨夜的游泳池〉，便充分表現出時間對於作品世界內其他事物的有機影響。

昨夜，不僅是夜，而且是逝去的夜，那不可追索的情緒和夢境，只留下殘影供人品味。在詩人的記憶中，猶記得昨夜在游泳池中被溫柔的水擁抱，且時時有著「岸的驚喜」，彷彿是在安全的子宮裡，重新享著被孕育的喜悅。「是昨夜樹叢間傳來的歌聲」、「不計深淺地，向黑暗游去」在在顯示視覺被另一種更深的感覺

所取代，只聽歌聲而不見歌者，只見黑暗而不計深淺，視覺的分界被泯滅，詩人處在一種渾然的情境中，這是詩人的昨夜，這是昨夜的游泳池。

然而昨夜終究是已逝去的夜，黎明終將來臨，乍然灑落窗前的陽光將詩人驚醒，一切夢幻事物也被蒸發消逝。茫然的詩人起身走向戶外，原本在昨夜夢幻溫柔又不計深淺的游泳池，如今正在眼前曝曬著它的形狀、大小、深淺標示。這裡用「曝曬」一詞，不僅呼應陽光來臨的亮度和熱度，且暗示著在明亮的白天，「昨夜」的夢幻勢必無所容身，所有詩意皆被蒸發，徒留可供丈量的具體事物。再將視野往外吋吋延伸，樹叢變得整齊，有著送報的車鈴聲經過，但就是沒有「昨夜」夢中的歌聲，詩人只能默然退回房間，感受地面的冰冷堅硬，那其實是現實的冰冷，是無夢的堅硬，是和「昨夜」截然不同的世界。

正如同《幽夢影》的美感世界中，轉了一個時節，所搭配的人事活動、所讀的書籍種類或所接觸的朋友就隨之流變，在〈昨夜的游泳池〉中，同樣的人事物也會因為時間內情緒的不同，而有強烈的對比，對比中顯見不同時間的特色。例如說「昨夜」和「今晨」的感受，在詩中游泳池空間上產生的對比：

昨夜樹叢間傳來的歌聲 修剪整齊的樹叢、送報的車鈴
緊密地擁抱 茫然起身
不計深淺地向黑暗游去 曝曬形狀、大小、深淺標示
溫柔的水 地面好冰

正因為從時間角度審美著詩中的世界，故能準確捕捉到這內在的變化。黃梁在分析這首詩時，也注意到這種內在變化帶來的緊密結構：

為什麼同樣的游泳池而有著截然不同的感覺形狀？正如詩題所揭示，是「昨夜的游泳池」，是回想中的，是夢憶中的，是「溫柔的水」「將我那樣緊密地擁抱」「不計深淺地，向黑暗游去」，是那樣親密，可以任意潛游，夢的形象隨心意而變化，「而時時有著」「岸的驚喜」，流動的水圍繞著靈魂，不可計量的想像與發現。而一旦「陽光乍然灑落窗前」「我茫然起身」，一旦游泳池被現實的光所照明，一切靈魂中的幽暗混沌之美從此消融失

落。全詩文字簡潔，只從「地面好冰」作為心情上的交待，不作泛泛感傷，獨使文字透發自身的光芒。此一「冰」字向前喚起對「靈魂中」的游泳池的回想，使全詩的水依然激蕩，一方面又使現實中的旅館房間透發冰冷疏離的味道，對比靈魂中「緊密擁抱」的水，結構前後呼應。²⁴

黃梁此文也注意到時間角度的內在變化，且認為此處時間上「昨夜/今晨」的變化也代表著「靈魂中/現實世界」的對比，尤其是對此詩末句「地面好冰」的「冰」字有詳細的探討，此「冰」字連結了夢中之水和現實中的房間（倒不必如黃梁所說必須是旅館房間，其實只要是窗外有游泳池的住處皆可。不過旅館的場域似可更添疏離感），是夢，也是醒。《幽夢影》在時空方面也常對夢境嚮往，渴望「夢能自主」，而對於夢和現實的分界也不是那麼僵化，《幽夢影》也關注莊周夢蝶的典故。此詩體現了《幽夢影》對於時空變化的內在本質，觸及了創作意識之夢，也描畫出夢去徒留之影。從《幽夢影》的美學角度觀之，可以更深入體悟到詩中的時空變化，皆是詩中美感世界的內在之神所顯露的投影，時間流動與創作化生的精神緊密連結。

《幽夢影》美學將文學作品中的時空視為作品內美感世界的「神」所化，並以此角度讓時間和世界內的一切進行搭配和連結。這種認知下的閱讀和詮釋，確實能使現代詩內的世界更加渾然一體，現代詩的神妙迷人依舊，但對於此種神妙迷人魅力的探索感知也將更為精細深刻。

小結

本章是《幽夢影》美學建構之後，對於現代文學運用的初步嘗試。第一節的形象重探中，除了以三種變形模式來觀看現代詩的形象，同時也處處比較《幽夢影》美學運用在現代詩時，與運用在《幽夢影》本身的差異。第二節的時空重整中，也運用《幽夢影》的時空審美觀來開發現代詩對時空的敏銳。而詩作風格多

²⁴ 見黃梁《想像的對話》，台北，唐山出版社，1997年5月初版，頁88至頁89。

元，詩人背景殊異，也為本章增添了較廣的視野。當然，未舉之詩仍有許多，海峽兩岸甚至海外尚有許多精采的現代詩作品，其中亦有不少隱蔽的詩意，特別需要《幽夢影》美學的觀點加以重整重探，本章僅僅是個起始的開創。《幽夢影》那獨特的美學養分，若能深入每一時代的文藝土壤，必能使藝術的花卉更加盛開。

第五章 結論

第一節 本篇論文的成果總結

本篇論文以清朝張潮所著《幽夢影》為出發點，根據《幽夢影》提出的觀點，以及《幽夢影》本身書寫的創作模式，建構出一套美學體系。經過前面的建構、論述和實證，可以達成下列成果：

（一）在《幽夢影》美學體系本體的建立上，筆者以「神」為美學體系的元範疇，將其視為支撐整個書中美感世界的根源。這個「神」是與形相對的「神」，但也有著從中國形神論根源中，「神」作為世界根源、萬物本質的意義。自形神論進入美學領域以來中，「神」的意義被著重在與形對舉，忽略了本質性、根源性的意義。直到明朝清言小品的創作者才普遍有此勇氣和特性，其中又以《幽夢影》最為強調藝術美感的塑造，但在實踐中尚未有自覺。於是筆者將《幽夢影》的觀點與創作成果加以整合爬梳，標舉其特殊的藝術形神觀，為其建立《幽夢影》的「神用」美學，以「神」為元範疇，以「才」、「情」為基本範疇，下面更有由情所衍生的「真」，由才所衍生的「趣」，以及兼具才情的特殊美感境界「韻」等派生範疇。美學體系建立之後，再由《幽夢影》本身的創作成果，指出利用「神用」美學形神觀創作的實踐方式乃「用其神，變其形」。分析這些方式可歸納出三種變形模式：「纏——形質性變形」、「練——功能性變形」和「隱——隱微性變形」。這些理論的建立和實踐的分析，都顯示《幽夢影》美學在藝術上的獨特性，足以將形神論的根源重新挖掘再加以發揚活用。

（二）通過體系的建立後，《幽夢影》美學可以對存在情境有更深入的探索。從內容上敏銳的審美時空觀、到體例上創新的讀者反應論，再到思想上詩意的人生價值說，在各個層面達到文學創作對於存在處境的體認和自我界定。《幽夢影》的審美時空觀重視作品內美感世界的相應與渾然，在「神用」美學的原則下，時空內「神」與「物」的關係呈現出神妙的呼應與契合；《幽夢影》的讀者反應論

透過眉批體例的交流，讓《幽夢影》書中的世界向外延伸，與讀者產生各種迴響，這些迴響無論是附和壯勢、闡明深意、交相輝映還是異議作新，甚至包含不受預期的走音在內，都是《幽夢影》身為一部文學作品的指標，標誌出《幽夢影》一書旨趣在閱讀過程的定位。《幽夢影》的人生價值取向有著「美的人生價值掩蓋了善的人生價值」、「個人美感體驗擴大為抽象普遍原則」的標準，此一標準使得《幽夢影》的思想有其獨特的傾向，對人生的價值和意義也呈現出與中外其他思想迥異之處。藉由這幾個層面的探索，《幽夢影》一書美學的生命座標被清晰劃出，反映當時《幽夢影》的才情襟懷。

（三）《幽夢影》並非僅僅適用於清朝的產物，事實上清朝《幽夢影》成書時尚未有自覺建立美學體系，《幽夢影》美學可說是現代的產物，可嘗試與清代之後的文學發展接軌。本章以現代詩為研究對象，實踐這種接軌的濫觴，以《幽夢影》美學中的「神用」形神觀探索現代詩在意象經營方面的成就；以生命座標的審美時空觀處理現代詩在時空感知方面的特點。在語法、意象、情景、創作心理等各層面的探索下，對於海內外華文現代詩中的難通之處有所析論，賦予華文現代詩一個詮釋上的新觀點。

第二節 本篇論文的未來展望

本篇論文的主要目的有二，一是建構《幽夢影》美學，二是將其運用在文學創作的各層面，使其成為漢語文化的養分之一。在建構方面，本篇論文完成了範疇的體系，然而體系落實於認識論和工夫論方面，雖已提出對時空的審美認識及創作的思維模式，但在深度廣度上仍只是個雛型，還不敢說讓《幽夢影》美學成為一個獨特又龐大的「幽夢影美學」，這有賴於更深的探索和更廣的視野，將《幽夢影》美學的認識論和工夫論加以補充，方能不負其神妙的才情。

在運用方面，華文現代詩的風格千變萬化且日新月異，本篇論文的舉證論述難免有遺珠之憾，若能長期觀照《幽夢影》美學和現代詩的無限可能，所展現的

成果必然更為豐碩。其次，除了現代詩之外，是否能和其他文類有所對話？除了華文之外，是否能開啟不同語言文化的比較文學，超越林語堂以《幽夢影》和西方文化的對照成果？這些都是在研究上可以繼續發展之處。除了研究上的發展外，是否在創作上也能有自覺地運用此一美學並呈現成果？那就不完全是學術上的工作，卻也是筆者樂見而嚮往的新境域。

參考書目

一、張潮《幽夢影》版本

世楷堂刊本《昭代叢書·別集》一卷本，道光二十九年。

《古今說部叢書》兩卷本，宣統三年。

林政華評註《幽夢影評註》，板橋，駱駝出版社，1997。

馮保善注譯《新譯幽夢影》，台北，三民書局，2002。

謝芷媿注《幽夢影》，台南，文國書局，1995。

呂自揚眉批編注《眉批新編幽夢影》，高雄，河畔出版社，1999。

周慶華導讀《幽夢影》，台北，金楓出版社，1990。

林語堂英譯《幽夢影》，台北，正中書局，1999。

李安綱、趙曉鵬論述《文學的心靈散步（四）幽夢影》，汐止，達觀出版事業有限公司，2003年9月初版。

二、中文書籍

（一）古籍部分

《周易》，中和，久成有限公司，1998年7月初版。

《列子》，台北，時報文化，1998年四版2刷。

許慎《說文解字》，台北，書銘出版事業有限公司，1994年10月七版。

《山海經》，台北，金楓出版有限公司，1993年2月。

劉勰著，施友忠譯《文心雕龍》，台北，中華書局，1975年2月三版。

姚思廉撰《梁書》，景印文淵閣四庫全書，台北，台灣商務印書館。

房玄齡等撰《晉書》，台北，鼎文書局。

杜甫撰，仇兆鰲注《杜詩詳注》，台北，漢京文化事業有限公司，1984年3月初版。

司空圖《二十四詩品》，台北，金楓出版社，1987年6月初版。

《歐陽修全集》，台北，世界書局，1988年6月4版。

王陽明《傳習錄》，台南，大夏出版社，1983年4月初版。

呂新吾《呻吟語》，台南，大夏出版社，1992年9月初版。

屠隆《娑羅館清言》，台北，新文豐，影印寶顏本。

洪自誠原著，王進祥述疏《菜根譚析注》，台北，國家出版社，1984年11月再版。

陳繼儒《小窗幽記》，土城，頂淵文化事業有限公司，2001年12月初版1刷。

陸紹珩《醉古堂劍掃》，台北，老古文化事業公司，1993年，五版二刷。

袁中道《珂雪齋前集》，收於《四庫禁燬書叢刊》，集部第181冊。

王夫之等撰，丁福保編《清詩話》，台北，明倫出版社，1971年12月初版。

袁枚《隨園詩話》，台北，宏業書局，1987年3月再版。

李道平撰《周易集解纂疏》，北京，中華書局，1998年初版2刷。

蘇輿《春秋繁露義證》，台北，河洛圖書，1975。
陳森《品花寶鑑》，台北，博遠出版有限公司，1987年10月再版。
劉熙載《藝概》，漢京文化事業有限公司，1985年9月初版。
王國維《人間詞話》，台北，金楓出版社，1991年6月再版。

（二）近人著作

陳鼓應註譯《老子今註今譯及評介》台北，商務印書館，2001年11月三版2刷。
楊家駱主編《管子校正 商君書解詁》，台北，世界書局，1981年5月5版。
徐復觀《中國藝術精神》，台北，台灣學生書局，1998年5月初版12刷。
葉玉麟編譯《莊子新釋》，台南，大夏出版社，1998年二版。
錢穆《莊子纂箋》，台北，三民書局，1981年三版。
陳竹《中國古代氣論文學觀》，華中師範大學出版社，1995年8月初版1刷。
曹受坤《莊子哲學》，台北，文景出版社，1973年10月再版。
曹淑娟《晚明性靈小品研究》，台北，文津出版社，1988年7月初版。
王繼如譯注《淮南子譯注》，台北，建安出版社，1998年11月初版1刷。
成復旺《神與物遊——論中國傳統審美方式》，台北，商鼎文化出版社，1992年4月初版。
張勇《世說新語校箋》，台北，宏業書局，1972年1月再版。
林同華《中國美學史論集》，台北，丹青圖書有限公司，1986年初版。
葉朗《中國美學的開展》，台北，金楓出版有限公司，1987年7月初版。
傅抱石《中國繪畫理論》，台北，華正書局，1984年3月初版。
彭修銀《美學範疇論》，台北，文津出版社，1993年6月初版。
王更生《文心雕龍選讀》，台北，巨流圖書公司，1994年10月初版。
謝佩芬《北宋詩學中「寫意」課題研究》，台北，國立台灣大學出版委員會，1998年6月初版。
程杰《北宋詩文革新研究》，台北，文津出版社，1996年。
趙仲邑《鍾嶸詩品譯註》，台北，貫雅文化，1991年7月初版。
林淑貞《詩話論風格》，台北，文津出版社，1997年7月初版1刷。
蕭蕭《從鍾嶸詩品到司空圖詩品》，台北，文史哲出版社，1993年2月初版。
張健《滄浪詩話研究》，台北，五南圖書出版公司，1985年1月再版。
吳宏一《清代詩學初探》，台北，牧童出版社，1977年2月初版。
吳宏一《閒情逸趣——明清小品賞析》，台北，長橋出版社，1977年2月再版。
王水照選注《蘇軾選集》，上海古籍出版社，1999年5月初版3刷。
黃侃《文心雕龍札記》，新竹，花神出版社，2002年8月初版。
毛正天《中國詩學本體論闡釋》，台北，五南圖書出版公司，1997年4月初版一刷。
龔鵬程《飲食男女生活美學》，台北，立緒文化事業有限公司，1998年9月初版。
郭紹虞主編《中國歷代文學論著精選》，台北，華正書局，1991年3月。

楊松年《王夫之詩論研究》，台北，文史哲出版社，1986年10月初版。

蔡鎮楚《中國古代文學批評史》，長沙，岳麓書社，1994年4月初版1刷。

陳錫勇《老子校正》，台北，里仁書局，1999年3月初版。

陳新雄《訓詁學》，台北，學生書局，1999年9月初版3刷。

談遠平《論陽明哲學之圓融統觀》，台北，文史哲出版社，1993年9月初版。

袁珂《中國神話傳說》，台北，里仁書局，1995年7月初版2刷。

于化民《明中晚期理學的對峙與合流》，台北，文津出版社，1993年2月初版。

趙士林《陸王心學與生命抉擇》，台北，風雲時代出版社，1993年8月初版。

吳兆路《中國性靈文學思想研究》，台北，文津出版社，1995年1月初版1刷。

黃卓越《閒雅小品集觀——明清文人小品五十家》，百花洲文藝，1995年。

廖可斌《復古派與明代文學思潮》，台北，文津出版社，1994年2月初版。

黃保真、成復旺、蔡鍾翔合著《中國文學理論史：明代時期》，台北，紅葉文化事業有限公司，1994年5月初版1刷。

吳宏一編《閒情逸趣——明清小品賞析》，台北，長橋出版社，1956年2月初版。

馬美信《晚明文學新探》，桃園，聖環圖書有限公司，1994年6月初版1刷。

陳萬益《性靈之聲 明清小品》，台北，時報文化出版社，1998年6月。

陳少棠《晚明小品論析》，台北，源流文化事業有限公司，1982年5月初版。

陳萬益《晚明小品與明季文人生活》，台北，大安出版社，1988年5月初版。

閔宗述、劉紀華、耿湘沅選注《歷代詞選注》，台北，里仁書局，1995年2月增訂版。

周純一撰《認識古琴·開發心靈》，台北，學鼎出版有限公司，1996年初版。

傅一勤、張強仁、位叔倫等編審，《The New Oxford Illustrated English-Chinese Dictionary》，台北，旺文出版社，1989。

默里·斯坦因著，喻陽譯《變形：自性的顯現》(Transformation: Emergence of the Self)，北京，中國社會科學出版社，2003年1月初版。

裴晉南、何鳳奇等選注《漢魏六朝賦選注》，台北，建宏出版社，1996年1月初版一刷。

陳幸蕙《人生溫柔論——我讀幽夢影》，台北，漢藝色研文化，1991。

路鳩士·阿普留斯(Lucius Apuleius)著，張時譯《變形記》，台北，台灣商務印書館，1998年1月初版。

楊牧《陸機文賦校釋》，台北，洪範書店，1985年4月初版。

汪祖華《時間的征服》，台北，大眾時代出版社，1968年10月九版。

張夢機主編《冰心玉壺——絕句賞析》，樹林，成陽出版社，2000年10月。

吳與註譯《新譯尚書讀本》，台北，三民書局，1977年11月。

黛安·艾克曼(Diane Ackerman)著，莊安祺譯《感官之旅》(A natural history of the senses)，台北，時報文化出版企業有限公司，1994年11月初版6刷。

楊澤《薔薇學派的誕生》，台北，洪範書店，1985年12月2版。

蘇紹連《驚心散文詩》，台北，爾雅出版社，1990年7月初版。

蕭蕭《台灣新詩美學》，台北，爾雅出版社，2004年2月初版。
蕭蕭《緣無緣》，台北，爾雅出版社，1996年3月初版。
張默編《剪成碧玉葉層層——現代女詩人選集》，台北，爾雅出版社，1981年3月初版。
阿翁《光黃莽》，台北，1991年9月初版。
羅青編《小詩三百首》，台北，爾雅出版社，1979年5月初版，冊二。
顧城《顧城新詩自選集——海藍》，天津，百花文藝出版社，1993年12月初版。
林怡翠《被月光抓傷的背》，台北，麥田出版社，2002年3月初版1刷。
曹文軒主編《20世紀末中國文學作品選——詩歌卷》，北京，北京大學出版社，2001年1月初版。
商禽《用腳思想》，台北，漢光文化事業股份有限公司，1992年7月二版。
鴻鴻《黑暗中的音樂》，台北，現代詩季刊社，1993年初版。
黃梁《想像的對話》，台北，唐山出版社，1997年5月初版。

三、學位論文

鄭幸雅《晚明清言研究》，中正大學中文研究所博士論文，1990年6月。
高旖璐《幽夢影研究》，國立彰化師範大學碩士論文，2002年9月。

四、單篇論文

林安梧〈「存有」三態論與廿一世紀文明之發展——環繞「存有」、「場域」與「覺知」三概念的展開〉，《鵝湖》28卷8期。
劉見成〈中國哲學中之形神論及其問題〉，收於《中國文化月刊》，1994年11月。
葉太平，〈走出「形神」論研究的誤區〉，收於《鵝湖月刊》22卷第4期。
林朝成〈六朝佛家美學--以宗炳暢神說為中心的研究〉，《國際佛學中心》第二期，1992年12月。
歐明俊〈論晚明人的小品觀〉，收於《中國古代、近代文學研究》3，2000。
張德建〈小品的突破與局限——從文體演變的角度看晚明小品的價值〉，收於《中國文學研究》，4，2000。
廖玉蕙〈論晚明小品文之興起〉，收於《中正嶺學術研究集刊》第二集。
周質平〈讀陳萬益《晚明小品與明季文人生活》〉，收於《當代》第四十三期，1989年11月。
李嘉華〈從符號學二軸理論看張潮《幽夢影》的美人形象〉，第三屆全國研究生文學符號學學術研討會論文集，2003。
朱利安（François Jullien）著，林志明譯〈由希臘繞道中國，往而復返：基本主張〉，輔仁大學第二屆漢學國際研討會，2004年11月。
蔡瑞霖〈從對比情境到存有論美學——以晚期海德的藝術觀為摹本〉，收於《揭諦學刊》第二期，嘉義，南華大學哲學研究所，1999年7月。

曹淑娟〈入夢照影、陶寫幽懷——論幽夢影的性質與地位〉，《鵝湖月刊》1993年12月，第十九卷第六期。

五、詩刊詩篇

張欽祥〈北極·星〉，收於《世紀末》。

楊宗翰〈看夜景〉，《創世紀》122期，2000年3月。

余怒〈清晨〉，《現在詩》第一期，2002年1月。