

南 華 大 學

文學系

碩士論文

論《文心雕龍·神思》的「神」與「思」

A STUDY OF THE POINT OF VIEW OF
"SHEN" AND "SI" IN SHEN-SI OF WEN-
HSIN TIAO-LUNG



研 究 生：鍾明全

指 導 教 授：曾金承 博士

中 華 民 國 一 〇 四 年 七 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

論《文心雕龍·神思》的
「神」與「思」

研究生：鍾明全

經考試合格特此證明

口試委員：

陳章錫
蔡淑鑫
曾金承

指導教授：曾金承

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國一〇四年六月二十五日

謝誌

三十而立，對我來說是很真切的感受。年近三十，方才自覺生命價值，重新審視生活與經歷後，訂定文學寫作與文學研究的人生目標。選擇遠離城市的環境重新讀書。故以嘉義南華大學文學系作為重新面對自我成長的首要選擇，正式開啟人生的新面貌。從五專理工科的電機系肄業到大學文科的文學系畢業，領域雖是極端的兩種學習，卻也讓我體認到思考存在與實踐理想的作用與價值。

有幸在大學生涯與李正治教授相識相知，課餘對談之間，從李老師的見識與抱負中，我更加確立與肯定自己的理想，即專注於「教育」、「研究」與「創作」三個面向的發展。所以，我首先要感謝李老師，李老師有著教育家的理想與文學家的風骨，在言談之間傳遞的經驗與責任，是我一生追尋理想的典範。

其次，感謝我的指導教授——曾金承教授。我與曾老師的年紀相近，曾老師像個大哥哥般的親切與認真，每回在曾老師的研究室喝咖啡論學，談古今中外的文學發現與理論基礎，共同尋找新的問題意識與可能研究的趨勢。對於我在文學研究的學術領域中，奠定良好的發展。

再者，感謝南華大學文學系的所有任課教授，以及通識中心的張錫輝教授、許文柏教授、魏中平教授、謝青龍教授。謝謝各位老師的教導與奉獻，不僅在學術研究的領域中協助我的成長，更在課餘的相處裡傳遞一股教育的熱誠與人情的溫暖。談笑之間，燃一盞燈，煮一壺茶，在文字翻湧的學海裡，引領我穩健的航行。

最後，感謝我的家人對我的支持與鼓勵。父親的教誨與母親的慈愛，每每在夜裡迴盪耳間與心畔。雖然荒唐與浪費將近三十年的歲月，可是父母親仍舊信任我的選擇與決定，這是我得以在人生的旅程

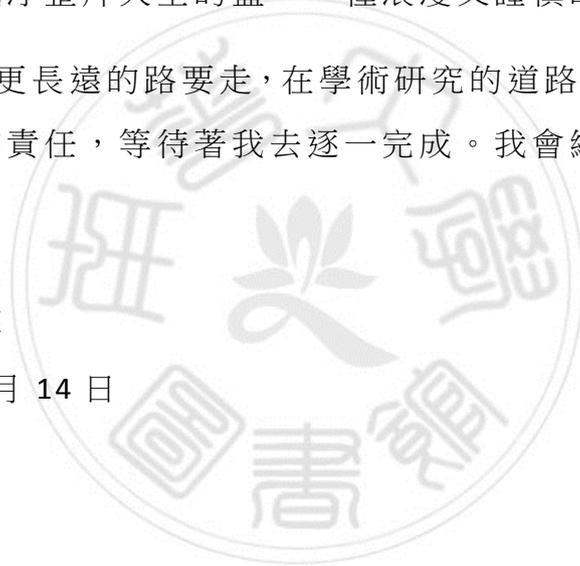
中努力不懈怠的動力。也謝謝我的兩位兄長，包容我這個尚未成材的弟弟，理解我想要達成的生命目標，相信我的努力，放心讓我去闖蕩。所以，一切我所獲得的成功與榮耀，都歸於我的父母，我的兄長，他們是我的家人，成就我的生命尊嚴。

當然，我也要在碩士學位論文完成，並取得口考合格後，對自己的努力表達讚許。多少日以繼夜的閱讀與思考；多少日子，強忍著痛風發作引來的苦痛生活在鍵盤上一個字一個字的跛行；多少寫過又刪去的語言變得沉重而難以堪負。終於，到了喘息的時候，可以放輕鬆拉開窗門，用手攪動清新的氧氣，感受涼爽的风從指間滑過後把一朵雲推向遠方，拭淨整片天空的藍，一種浪漫又謹慎的文體。

未來，還有更長遠的路要走，在學術研究的道路上，有我的目標、我的理想、我的責任，等待著我去逐一完成。我會繼續努力。

謹誌於嘉義民雄

民國 104 年 10 月 14 日



中文摘要

劉勰所著《文心雕龍》是中國文學史上第一部完整且具系統化整理的文學理論專著。《文心雕龍》所建構的理論系統中，大致可分為本體論、體裁論、創作論、批評鑑賞論等部分。筆者即以《文心雕龍》創作論中的〈神思〉篇作為本學術研究論文的主要書寫對象，嘗試以新的學術研究觀察角度與面向探討，深入剖析〈神思〉篇中「神」與「思」的本質建構以及生成系統。

本論文第一章，緒論，交代研究動機、研究目的、研究方法、論述程序。第二章，前人研究概況與檢討，進行文獻回顧。第三章，首先研究「神」的本質，主要論證聚焦在於對「物」的理解，以及對「象」的還原；其次研究「神」的生成系統，主要論證建構在生成基礎的認知與生成步驟的條件。第四章，首先研究「思」的本質，主要論證以「作者為中心」探討構思的構成與條件；其次研究「思」的生成系統，主要論證以「作品為中心」探討構思的組織，並以修辭原則為研究重心。第五章，結論，統整以上章節的論證，建構「神思」的構思體系。

本論文著重在新的學術研究觀察角度與面向探討，提供不同以往的學術研究視野，以期開拓後續相關論題的研究者作為學術研究的參考。

關鍵詞：創作論、構思體系、本質、生成系統

Abstract

Liu Xie book “Wen Xin Diao Long” is the first full history of Chinese literature possessed systematized literary theory monograph. “Wen Xin Diao Long” constructed by the theoretical system be broadly grouped into ontology, genre theory, creating theory, criticism and other parts of appreciation theory. That is the creation of “Wen Xin Diao Long” on the “Shen Si” of the academic research papers as the main writing paper objects. Try a new academic research to explore the viewing angle and orientation, in-depth analysis of “Shen” and “Si” of the nature of “Shen Si” chapter of the Construction and Creating system.

The first chapter, introduction, explain research motivation, purpose, research methods, discussed procedures. The second chapter, previous studies overview and review of the literature review. The third chapter, first study the nature of "Shen", the main argument is that the focus on "substance" of understanding, as well as "pictograph" the reduction; secondly studies "Shen" generation system, the construction of the main arguments in the basis for generating awareness and generate conditions steps. The fourth chapter, first study the nature of "Si", the main argument in "author-centric" to explore the idea of constituting and conditions; and secondly research "Si" generation system, the main argument with "work center" explore the idea of the organization, and rhetorical principle research focus. Argumentation chapter, conclusion, or more chapters Integration construct "Shen Si" concept system.

This paper focuses on the new academic study was to investigate the angle and orientation, providing different academic research vision in the past, with a view to “Wen Xin Diao Long” relevant academic research to explore more possibilities.

Key Words : Theory of creation 、 The idea of system 、 Nature 、 Creating system



目次

目次.....	VI
圖目錄.....	VIII
表目錄.....	IX
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與研究目的.....	2
一、研究動機.....	2
二、研究目的.....	6
第二節 研究方法與論述程序.....	9
一、研究方法.....	9
二、論述程序.....	11
第三節 小結.....	13
第二章 前人研究成果概況與檢討.....	15
第一節 台灣與中國學者專書論著的研究概況.....	15
一、研究開拓：黃侃《文心雕龍札記》（1886年—1935年）.....	15
二、文獻注釋：周振甫《文心雕龍注釋》（1911年—2000年）.....	17
三、研究方法：王元化《文心雕龍創作論》（1920年—2008年）.....	20
四、系統化論證：王更生《文心雕龍研究》（1928年—2010年）.....	22
五、歷史面向：張少康《中國文學理論批評史》（1935年—）.....	23
六、歸納台灣與中國學者專書論著的研究概況.....	25
第二節 台灣與中國學術論文與期刊論文研究概況.....	25
一、台灣碩博士學位論文.....	26
二、台灣期刊論文.....	28

三、中國碩博士學位論文	32
四、中國期刊論文	35
五、歸納台灣與中國在學位論文與期刊論文的研究概況	38
第三節 小結	38
第三章 「神」的本質與生成系統	41
第一節 本質觀察：「神」與物遊——再生世界之形	41
一、實存世界	49
二、可能世界	50
第二節 生成基礎：「神」用象通——意的生發與象的生成	56
一、直接構成	60
二、間接構成	63
第三節 「神」的生成步驟——環境自覺	65
一、美感經驗：現實反射系統	66
二、意識世界：意識折射系統	69
第四節 小結	72
第四章 「思」的構成、條件與組織	75
第一節 「思」的構成——心性修養	77
一、虛靜之論：感官面向的觀察	80
二、自我世界：精神層面的觀察	82
第二節 「思」的條件——才學養成	84
一、才學的生成條件與實際表現	85
二、才學的基礎特色與實際作用	89
第三節 「思」的組織——修辭原則	91
一、修辭組織的「構成」原則	92
二、修辭組織的「架構」原則	96
三、修辭組織的「使用」原則	100
第四節 小結	102
第五章 結論	105
參考文獻	113

圖目錄

圖 3-1 物(世界)、作者、神(再生世界)之關係圖	47
圖 3-2 形(實存世界)、本質(可能世界)、神(再生世界)之關係圖	56
圖 3-3 「神」(再生世界)的本質建構	56
圖 3-4 意、象、言之關係圖	58
圖 3-5 直接構成之關係圖	63
圖 3-6 間接構成之關係圖	65
圖 3-7 美感經驗：現實反射系統之關係圖	67
圖 3-8 意識世界：意識折射系統之關係圖	70
圖 3-9 「神」的本質與生成系統之關係圖	73
圖 4-1 藝術構思運作-以作者為觀察之關係圖	76
圖 4-2 「思」的本質與生成步驟之關係圖	104
圖 5-1 「神思」體系之關係圖	107

表目錄

表 2-1 台灣碩博士學位論文相關研究論著(依照畢業年度遞增 排序).....	26
表 2-2 台灣期刊論文相關研究論著(依照發表年度遞增排序)	29
表 2-3 中國碩博士學位論文相關研究論著(依照畢業年度遞增 排序).....	32
表 2-4 中國期刊論文相關研究論著(依照發表年度遞增排序)	36



第一章 緒論

「振葉以尋根，觀瀾而索源」¹是出自於魏晉南北朝時代，齊梁時期的文學理論家劉勰所著《文心雕龍》裡的一句話。這句話詮釋了中國文學理論最重要的精神象徵，無論是文學創作或是批評，都必然仰賴對於文學根源的構成釐清，方能在文學建構的發展中掌握客觀且科學的認知基礎，透過系統化彙整文學連繫的生成脈絡，進而將理論用於實踐的作用。

中國文學史上第一部完整且具系統化整理的文學理論專著就是《文心雕龍》。《文心雕龍》所建構的理論系統中，大致可分為本體論、體裁論、創作論、鑑賞論等部分。²筆者即以《文心雕龍》創作論中的〈神思〉篇作為本篇學術論文的主要研究對象，嘗試以新的觀察角度與面向探討，深入剖析《文心雕龍·神思》中「神」與「思」的本質建構以及生成系統。

以下，筆者分別就本論文的「研究動機」、「研究目的」、「研究方法」、「論述程序」依序進行說明。

¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年，頁916。

² 《文心雕龍·序志》：「蓋文心之作也，本乎道，師乎聖，體乎經，酌乎緯，變乎騷：文之樞紐，亦云極矣。若乃論文敘筆，則圍別區分，原始以表末，釋名以章義，選文以定篇，敷理以舉統，上篇以上，綱領明矣。至於〔割〕剖情析采，籠圈條貫，摛神性，圖風勢，苞會通，閱聲字，崇替於時序，褒貶於才略，招悵於知音，耿介於程器，長懷序志，以馭群篇，下篇以下，毛目顯矣。位理定名，彰乎大易之數，其為文用，四十九篇而已。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁916。筆者觀察文中清晰可見四個主要論述的軸心——其一、推究文章的本源與演變（本體論）。其二、彙整文章體裁的特色與構成（體裁論）。其三、陳述寫作的原則與方法（創作論）。其四、論述文學鑑賞與環境對應的關係（鑑賞論）。此外，由三民書局出版的《新譯文心雕龍》中，羅立乾的導讀依照〈序志〉將《文心雕龍》分為上下兩篇，共計五個部分。前二十五篇為上篇，論文章寫作的總原則；後二十五篇為下篇，論文章寫作和評論的具體問題。五個部分則是：一、「文之樞紐」的總論；二、「論文敘筆」的體裁論；三、「剖情析采」的創作論；四、文學發展論、批評鑑賞論；五、「長懷〈序志〉」的序言。參見羅立乾注譯，李振興校閱：《新譯文心雕龍》，台北：三民書局股份有限公司，2011年，頁10。關於《文心雕龍》結構的分類目前學術界並無確切的定見，尤其是下半篇章的順序安排與歸類，尚未見有力的論證界定分野的標準。在王忠林《文心雕龍析論》中對於篇章結構的安排則有較為客觀的觀察，然本論文研究對象不在此，故以簡要說明之。參見王忠林：《文心雕龍析論》，台北：三民書局股份有限公司，1998年，頁21-29。

第一節 研究動機與研究目的

一、研究動機

文字的起源，來自於生活上的需求，是具備實踐功用的表現方式。從象形文字中可以發現，「記錄」與「傳達」是文字發展的根源意義，其中包含形式與意識的構成。因此，「文學」可謂是建構意象邏輯與條理式書寫的一種藝術形態。

文學作品人人可寫、人人可讀，這是文學的普遍性特質，是為符合根源意義的必然現象。但是，當文學進入到藝術層次的表現時，就會對創作與評論的建構產生素質上的考量。換句話說，文學的專業性特質，是為符合「藝術構思」的必要條件。

因此，文學的發展必須以「根源意義」與「專業性」作為藝術構成的認知軸心，藉以思考與判斷文學建構的發展是否符合軸心價值的認定。故此，如何建立一套用於說明文學創作的體系，事關重要。

筆者觀察《文心雕龍》的產生，是為矯正當時（魏晉時期）文學創作者追求浮華詭飾的不良文風。劉勰認為，魏晉文風偏重「言貴浮詭」³的現象，對於中國文學的發展已產生「離本彌甚」⁴的不良影響。再者，魏晉時期探討文學理論的論著雖然豐富，但觀其論述僅止於「各照隅隙，鮮觀衢路」⁵而已，未能全面檢討文章寫作的根本原理。因此，劉勰首先透過《文心雕龍·神思》進行「藝術構思」的根源探討，文中主要針對中國文學創作的「根」與「源」進行全面的彙整與檢討，以及中國文學創作的構成基礎如何系統化的建構與探討加以論述。

筆者觀察劉勰在《文心雕龍·總術》中，說明對於創作的根源檢討，主要發生在文學創作的原理沒有被釐清：

³ 「言貴浮詭」語句出自《文心雕龍·序志》。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 916。

⁴ 「離本彌甚」語句出自《文心雕龍·序志》。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 916。

⁵ 「各照隅隙，鮮觀衢路」語句出自《文心雕龍·序志》。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 916。

昔陸氏文賦，號為曲盡，然泛論纖悉，而實體未該；故知九變之貫匪窮，知言之選難備矣。

凡精慮造文，各競新麗，多欲練辭，莫肯研術。落落之玉，或亂乎石；碌碌之石，時似乎玉。精者要約，匱者亦鮮；博者該瞻，蕪者亦繁；辯者昭晰，淺者亦露；奧者複隱，詭者亦〔典〕曲。或義華而聲悴，或理拙而文澤。知夫調鐘未易，張琴實難。伶人告和，不必盡窈窕〔袴〕之中；動〔用〕角揮〔扇〕羽，何必窮初終之韻；魏文比篇章於音樂，蓋有徵矣。夫不截盤根，無以驗利器；不剖文奧，無以辨通才。才之能通，必資曉術，自非圓鑿區域，大判條例，豈能控引情源，制勝文苑哉！⁶

首先，可以觀察到陸機的《文賦》對於劉勰書寫《文心雕龍》時的啟發與影響。其次，劉勰反省陸機在《文賦》中的說法，認為其「泛論纖悉，而實體未該」是主要偏重在小問題的討論，並未深入到根本性的問題根源去探討釐清現象的生成。因此，劉勰認為陸機對於文學寫作原理的掌握並不完備。再者，劉勰也發現問題在於「凡精慮造文，各競新麗，多欲練辭，莫肯研術」，發覺寫作的人都在表象上爭取華麗或突顯奇特，對於文學理路的根本基礎的掌握並不特別注重，並且不加以研習文學基礎的寫作方法與規則，因而造成「落落之玉，或亂乎石；碌碌之石，時似乎玉。精者要約，匱者亦鮮；博者該瞻，蕪者亦繁；辯者昭晰，淺者亦露；奧者復隱，詭者亦曲。或義華而聲悴，或理拙而文澤」之類沒有建構完備的作品生成現象層出不窮的大量發生。因此，劉勰提出「不截盤根，無以驗利器；不剖文奧，無以辨通才」的創作態度，並且藉由「才之能通，必資曉術，自非圓鑿區域，大判條例」提示對於文學理路方法的掌握之重要。接著，劉勰在《文心雕龍·總術》中繼續論述文學創作原理對創作實踐的重要性：

是以執術馭篇，似善弈之窮數；棄術任心，如博塞之邀遇。故

⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 801-802。

博塞之文，借巧儻來，雖前驅有功，而後援難繼。少既無以相接，多亦不知所刪，乃多少之並惑，何妍蚩之能制乎！若夫善弈之文，則術有恆數，按部整伍，以待情會，因時順機，動不失正。數逢其極，機入其巧，則義味騰躍而生，辭氣叢雜而至。視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳，斷章之功，於斯盛矣。夫驥足雖駿，繆牽忌長，以萬分一累，且廢千里。況文體多術，共相彌綸，一物攜貳，莫不解體。⁷

「是以執術馭篇，似善弈之窮數」表示能夠掌握文學理路之後，就能夠在創作上有所發揮。並且「善弈之文，則術有恆數，按部整伍，以待情會，因時順機，動不失正」依據創作原理的認知基礎來書寫文章，就會像下棋般，落子於縱橫線上不會偏離正軌。然而「數逢其極，機入其巧，則義味騰躍而生，辭氣叢雜而至」，只要方法掌握清楚，思想情感與環境萬物正好能夠適切契合，那麼文章的表現必然就能夠獲得充沛的力量。依循正軌創作出來的文章具有「視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳」的效用，意味文章諧和的作用。因此，進行文學創作需要細膩的思考，好比「驥足雖駿，繆牽忌長，以萬分一累，且廢千里。況文體多術，共相彌綸，一物攜貳，莫不解體」，越是細節處越是需要備足審慎紮實的工夫與態度。

由此可見，劉勰對於創作的根源檢討是以「根源」→「發展」→「影響」的脈絡書寫論證的系統，是以嚴謹的客觀態度，以及從實踐中反思所引導的解剖與析論，逐一建構出文學創作的觀察理論。

曾任中國文心雕龍學會會長的張少康，在其著作《劉勰及其〈文心雕龍〉研究》中指出：

〈神思〉是劉勰在《文心雕龍》中提出的一個非常重要的理論概念，它表明了劉勰對以藝術想像為中心的文學創作過程中的

⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 802。

思維活動特點的認識，對其他有關創作理論的各篇，具有指導意義。⁸

說明《文心雕龍·神思》的書寫軸心在「藝術想像」活動的認識，同時在創作理論中具有理論綱要的關鍵性地位。此外，研究《文心雕龍》的知名學者陸侃如、牟世金在著作《劉勰與文心雕龍》一書中同樣指出：

在劉勰的創作論中，首先探討的是「神思」問題，即藝術構思問題。文學作品和一般文章的區別，主要在於藝術地再創造這一點上。藝術地再創造產生於作家的藝術構思。沒有藝術構思就談不到藝術的創造，就不可能有藝術。⁹

文中提到一般文章與文學作品的主要差異在「藝術性」的表現。筆者認為藝術性的指涉，是在文字「記錄」與「傳達」的根源意涵中，展現「美感經驗」¹⁰的要求。由此可見，《文心雕龍·神思》是為探討「藝術構思」的本質與生成，也就是在美感經驗中釐清「客觀經驗」與「主觀經驗」的屬性與成立。因此，對於解析「藝術構思」的內在成分與外在實踐，應是文學創作理論中率先面對與回應的首要問題。

再觀，劉勰在《文心雕龍·總術》最後歸結的一段話：「文場筆苑，有術有門。務先大體，鑒必窮源。乘一總萬，舉要治繁。思無定契，理有恆存。」¹¹論及文學原理首重總體的瞭解，明晰體察文學創作的根源掌握與基本架構。其中「務先大體」正是《文心雕龍·神思》所要彰顯的存在意義；「舉要治繁」一語正是《文心雕龍·神思》的存在價值。最後，劉勰強調「思無定契，理有恆存」是文學創作中不

⁸ 張少康：《劉勰及其《文心雕龍》研究》，北京：北京大學出版社，2010年，頁109。

⁹ 陸侃如、牟世金：《劉勰與文心雕龍》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1993年，頁49。

¹⁰ 「美感經驗」：中國知名現代美學家朱光潛著作《文藝心理學》中探討關於美的見解，大致可以分為兩個部分作為說明：「一類是信任常識者所堅持的，著重客觀的事實，以為美全是物的一種屬性，藝術美也還是一種自然美，物自身本來就有美，人不過是被動的鑑賞者。一類是唯心派哲學家所主張的，著重主觀的價值，以為美是一種概念或是理想，物表現這種概念或理想，才能算是美」。參見朱光潛：《文藝心理學》，合肥：安徽教育出版社，2008年，頁136。

¹¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁802。

可忽視的真理，唯有體現文學創作原理的意義與價值，掌握理論的條件與規則，方能在文學發展的歷史演進中，深刻展現生命的多元意象，以及文字在藝術美學的卓然發揮。

綜論以上，《文心雕龍·神思》對於中國文學創作原理的開拓有著必然論述的關鍵作用，尤其在推究文學創作的根源問題上，劉勰的觀察與析論實在值得深入探討。筆者在閱讀過後，以創作的角度觀察，以理論的角度觀察，以實踐的角度觀察，以批評的角度觀察，以客觀科學的方式省思，以系統化、條理化的方式衡量，發覺《文心雕龍·神思》是以「藝術構思」本質的層次變化，與「美感經驗」生成構成的前後關係，建構出《文心雕龍·神思》的立論架構與說明。至於立論的架構與說明，主要論證在「神」與「思」兩個主要架構的軸心意識中。因此，筆者有必要提出此一見解的全盤認識與學術論證過程，分享研究的成果，提供給後續相關論題的研究者作為往後研究的參考。

二、研究目的

關於「神思」的定義，中國學者李焯曾考察相關研究後指出，歸納「神思」問題的爭議共有八種不同的解釋：¹²

(一)「神思」即「想像」或「構思」。¹³

(二)「神」為「神道之神」，「神思」是一種神秘的宗教思維。¹⁴

(三)「神」為神妙、神奇、神秘意；「思」為構思、思慮；「神

¹² 參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，上海：上海書店出版社，1995年，頁155-156。

¹³ 主張此說法的學者有邱世友、孫立、王元化、蕭洪林。李焯認為：「這類論者均不對『神思』做細微辨析，而斷言稱為『想像』或『構思』，這類論述甚多。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁155。

¹⁴ 主張此說法的學者有曹學佺、馬宏山。李焯指出馬宏山在《文心雕龍散論》中提到：「劉勰在〈神思篇〉所闡述的『神思』，它的具體內容就是佛教信徒對『佛境』的想像，即他們幻覺中的『天堂』或『涅槃』而已。所以劉勰之所謂『神思』，就只能說它是『明佛之思』，或『明道之思』。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁155。

思」即是神妙的構思之意。¹⁵

(四)「神」為想像；「思」為構思。「神思」為以想像為特徵的藝術思維，而「思」、「文思」則為一般的寫作構思。¹⁶

(五)「神」、「思」、「神思」幾個概念沒有多大區別，可以互訓。¹⁷

(六)「神思」是感興和形象思維。¹⁸

(七)「神思」是「不定型的思維階段」。¹⁹

(八)「神」為「精神」；「思」為「構思」；「神思」是「精神上的活動」。²⁰

由此可見，學術界探討「神思」的解釋異常分歧，有的論證過於簡單，有的論述未能探求全面的架構，有的研究未見根源的觀察與解析。由

¹⁵ 主張此說法的學者有陳思琴。李焘指出陳思琴在〈文心雕龍論神思〉一文說：「神思的概念，是包含了神與思兩個詞素的複合詞，合而稱之，神思就是神奇微妙的構思。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 155。

¹⁶ 主張此說法的學者有郭外岑。李焘指出郭外岑在〈釋《文心雕龍》神思篇〉一文說：「『文之思』一般可解釋為一切文章的寫作構思。但所謂『神』，講的卻是一般文章寫作不必必具，而文藝創作卻不能或缺的想像問題……劉勰既然講的是『神思』而不是『文思』，『神』顯然是『思』的修飾語，『神思』也就不能僅僅理解為包括神在內的『文思』。即包括想像在內的創作構思，而應該是以『神』為特徵的藝術構思，即我們今天所說的藝術思維，……應該特別注意，凡篇中只用『思』或『文思』和『神』或『神思』的時候……前者偏於指一般的創作構思，後者則指一般藝術思維或想像。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 155-156。

¹⁷ 主張此說法的學者有周振甫。李焘指出周振甫在《文心雕龍注釋》中說：「神思就是心思，身在江海，心想朝廷，說明心思不售時間空間的限制，所以稱『神』。『神思』又稱『神』，『文之思也其神遠矣』。即思想得很遠。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 156。

¹⁸ 主張此說法的學者有詹鏞主。李焘指出詹鏞主在《〈文心雕龍·神思〉篇義證》一文中說：「『神思』一方面是指創作過程中聚精會神的構思，這個神是『興到神來』的『神』，那就是感興；另外也指『天馬行空』似的運思，那就是想像，類似於現代說的形象思維。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 156。

¹⁹ 主張此說法的學者有胡子遠、陳君謀、趙伯英。李焘表示他們在〈神思小議〉一文中說：「『神思』不是簡單的『神』加『思』，『思』是〈神思〉篇論述的重點。」「作家胸臆中最早翻騰起思想情感的浪花階段，就是『思』。」「『思』是不成熟、不定型的思維階段。」劉勰並沒有把『思』當作想像，因而『神思』也就不可能成為『想像』的同義語。」「『思』並不是藝術構思的全過程。」而是「文藝創作、思維活動的最早階段，當然也是藝術構思初發階段。」「藝術構思的範圍大於『思』，而不等於『思』。」參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 156。

²⁰ 主張此說法的學者有陸侃如、牟世金、寇效信。李焘指出陸侃如、牟世金著作《文心雕龍譯注》中譯「神思之謂也」為「這裡說的就是精神上的活動」。譯「文之思也，其神遠矣」為「作家寫作時的構思，他的精神活動也是無邊無際的」。「思理為妙，神與物游」，譯為「構思的妙處，是在使作家的精神與物象融會貫通」。參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁 156。

於「神思」的定義與詮釋，是理解劉勰書寫《文心雕龍·神思》的關鍵依據，若是對於「神思」的解釋無法統整為一個具備全面觀察且系統論證的定見，將造成《文心雕龍·神思》的文學理論體系建構不全。也就是說，「神」與「思」的定義是《文心雕龍·神思》成立的根源基礎，若是根源問題無法釐清，後續的研究探討則會失去依據和重心。

故此，筆者將本論文的問題意識，主要劃分在《文心雕龍·神思》的根源問題與架構安排的深入討論，依序有三個層次的探析：首先，是構思對象的本質問題。其次，是創作主體的運作問題。再者，是作品架構的構成問題。這三個層次的問題建構皆以「藝術構思」的原則為中心。

根據筆者建立的三個層次的討論，將有助於全面掌握《文心雕龍·神思》對於文學創作的基礎定位與實踐觀察。換句話說，本論文的學術研究成果將引領出三項學術目的的作用：

- (一) 提出「神思」在文學創作理論中的地位與影響。
- (二) 確立「神」與「思」的定義。
- (三) 建構「神」與「思」的說明系統。

因此，筆者規劃本論文的研究架構，首重全方位觀察「神思」的原型構成，進行系統化的學術研究及論證；其次在「神」的本質與生成基礎的探討，進行系統化的學術研究及論證；再者，以「思」的構成、條件與組織，透過「作者」和「作品」為中心的探討，進行系統化的學術研究及論證。

藉由以上學術研究的論證過程與成果，確立「神」與「思」的定義與系統架構，並且確認「神思」在中國文學創作理論中的真正地位與價值。

第二節 研究方法與論述程序

一、研究方法

筆者主要採行「分析法」、「綜合法」、「歸納法」、「演繹法」、「比較法」、「檢索法」、「摘要法」、「圖示法」、「溯源法」為主的論證方法加以綜合運用：²¹

（一）分析法

筆者的定義與使用：意謂將完整事物拆解成數個細部的觀察，是最為普遍的研究方法，也是首要進行的研究程序。筆者將其用於《文心雕龍·神思》的語意結構上的拆解，目的在方便彙整出條理式的觀察線索，以利後續研究方法的續接使用。

（二）綜合法

筆者的定義與使用：意指將同性質但不同面向的觀察或探討組合在一起，形成一種新的說法或指涉，通常用於研究中期或結尾。筆者主要用於彙整各種《文心雕龍·神思》相關研究成果，以同性質之條件，集結成精要的說明。

（三）歸納法

筆者的定義與使用：意即通過數個各別成立的觀察與討論，發現或推論具有共通的規則。筆者主要用於觀察《文心雕龍·神思》文中論述的幾個概念，並連繫數個不同概念的說法歸結出一種符合彼此某種規則限制的條件與定位。

（四）演繹法

²¹ 筆者在研究方法的使用，「分析法」、「綜合法」、「歸納法」、「演繹法」、「比較法」主要參考台灣學者孟樊著作《論文寫作方法與格式》。參見孟樊：《論文寫作方法與格式》，台北：威仕曼文化，2009年，頁101-103。「檢索法」、「摘要法」、「圖示法」、「溯源法」主要參考台灣學者劉漢著作《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》中的說明。參見劉漢：《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》，台北：萬卷樓圖書，2001年，頁10-19。

筆者的定義與使用：主要從已知的說法或概想，推究到未知的架構與思想，以層次進行判斷與建構。筆者主要用於檢討《文心雕龍·神思》的相關論題與論證，思考其判斷的依據和陳述的態度與程序。

（五）比較法

筆者的定義與使用：採取兩種以上的觀察與論證，比較相同或相異之處，或是對比陳述過程和成果表現的優劣。筆者主要用於探討與對比，評判研究《文心雕龍·神思》的學者、論著等陳述架構的紮實度與細膩度。

（六）檢索法

筆者的定義與使用：以人工方式或網路查詢系統，檢索文獻資料。筆者主要用於文獻資料閱讀時之檢索，以及尋查記載《文心雕龍·神思》之研究論述，或相關字詞詮釋之檢索。

（七）摘要法

筆者的定義與使用：是以簡要呈現文章重點提供的訊息彙整成果，減少時間空間與陳述篇幅的繁雜使用。筆者主要用於單一資料閱讀過後，精簡的表達文章意涵的指涉與價值，以利論證過程的聚焦性和俐落感。

（八）圖示法

筆者的定義與使用：藉由圖像的具象化表現，清晰展示出某種關聯性，或是表達相對位置的概念。筆者主要用於展示《文心雕龍·神思》的結構安排與層次變化，透過圖像化的說明，將理論的脈絡實際演繹。

（九）溯源法

筆者的定義與使用：意謂追尋根源本質與生成概念的觀點與影響。筆者主要用於探究學者或書籍陳述的概念、論點的意識、說明的程序。

藉由以上研究方法的靈活運用，期望在本論文的各個關鍵處發揮實際的效用與成果，藉以完整本論文學術理論架構與論證陳述的細膩與密實。

二、論述程序

本論文第一章為緒論。說明本論文之基本架構，包含研究動機、研究目的、研究方法及論述程序的安排。研究動機：從中國文字發展的根源著手進行探討，並且就中國文學理論發展中具有重大變革的關鍵處加以檢討，最後觀察至筆者書寫本論文的必要緣由。換句話說，從中國文字的實踐功用來對中國文學理論的生成概念進行最為基礎的觀察與研究，從中可以窺知文學創作的條件與作用。這些都與本論文要研究《文心雕龍·神思》的探討有相關連繫。研究目的：從學術界對「神思」的解釋意見分歧，作為本論文學術研究切入觀察的目標，帶出本論文的核心問題意識，再引領出三項學術目的的作用，最後形成本論文研究架構的主線規畫。研究方法：本論文主要採行「分析法」、「綜合法」、「歸納法」、「演繹法」、「比較法」、「檢索法」、「摘要法」、「圖示法」、「溯源法」為主的論證方法加以綜合運用。論述程序：將本論文設定的組織架構與論證程序分層簡述，以掌握其學術論證的過程和推論成果的方向。

第二章為前人研究成果概況與檢討。主要分為兩個面向說明，依序是「台灣與中國學者專書論著研究概況」、「台灣與中國學術論文與期刊論文研究概況」。說明前人在研究本論文主題探討時處理的方向與觀點建立。本論文首先，針對台灣及中國學者專書論著的研究概況進行觀察與檢討，主要以「研究開拓」、「文獻注釋」、「研究方法」、「系

統化論證」與「歷史面向」為文獻回顧原則，列舉數位知名學者的研究成果提出討論。其次，以學位論文與期刊論文進行相關論題之爬梳，彙整與「文心雕龍」、「創作論」、「神思」相關之研究論述，探究並檢討其問題核心與陳述方向。透過以上的觀點討論與面向分析，可以悉知前人在研究上的優點，並加以整合，也可悉知前人在討論上的限制或者盲點，並加以檢討。藉此章節的爬梳和討論，可全方位的掌握本論文研究的議題如何產生新的思考與價值。

第三章為「神」的本質與生成系統。主要針對「神」的定義與詮釋作出論證，主要藉由「神與物遊」及「神用象通」兩個最重要的概念進行分析，並且引導出藝術構思的生成步驟。在「神與物遊」方面，除了探討「物」與「神」之間的存在關係，還需論證確立「物」的指涉，以及「神」的本質。在「神用象通」方面，除了論證「神」與「象」的相互通用之外，還需要建立「象」（或言「神」）的生成系統之構成。筆者首先設立的問題意識有兩點：一、「神」的定義為何？如何論證其本質的存在？二、「神」的本質確立之後，如何解析其生成的條件與步驟？當「神」的定位確立之後，創作的根源與依據——構思的對象——就能夠提供創作論的基礎視野與生成構成。

第四章為「思」的構成、條件與組織——以「作者」和「作品」為中心的論證。筆者首先設定的問題意識，主要以兩個層面的觀察作為筆者論證的重心：其一為「作者」的面向觀察，論證藝術構思的內在本質如何對於「思」的構成與條件產生影響；其二為「作品」的面向觀察，論證藝術構思的外緣要素如何生成「思」的組織基礎。經由這兩個面向的觀察，方可全面解析與論證《文心雕龍·神思》中「思」的全面觀察與作用。因而，本章節所要探討的研究範圍，即為《文心雕龍·神思》以「作者」面向為主的觀察，探討《文心雕龍·神思》中「思」的內在指涉與發生步驟；以及「作品」面向為主的觀察，探討《文心雕龍·神思》中「思」的修辭原則。

第五章為結論，觀察劉勰的觀點與筆者論文間的契合，藉此，論證筆者在論題的學術研究的面向觀察乃是依循劉勰的陳述而進行。以此，總述全文的研究成果及後續相關研究之展望。期望本論文的學術價值與發展性能在文學理論發展的進程裡提供不同視野的觀察與檢討，為將來研究的面向貢獻更加全方位的探討。故此，筆者分別就「研究概要與成果」、「研究成果在學術研究領域的作用與貢獻」、「研究成果對社會生活的意義與影響」、「研究成果延伸而出的新發現」四個面向進行陳述。最後以「研究觀點」的說明，為本論文的結論完美作結。

第三節 小結

本論文首章主要以「研究動機與研究目的」、「研究方法與論述程序」為論述次序的安排，以下分別總結說明：

本論文透過「研究動機」交代筆者研究的緣起，主要從文字的作用作為研究意識的切入，再以文學的發展與實踐慢慢勾勒出筆者探求文學創作理論的渴望與契機。也就是說，筆者認同劉勰的觀察與文學創作理論建構的系統，並且認為《文心雕龍·神思》應該具備一套更為完整的組織說明和實踐作用。因此，企圖藉此學術研究論文發揮科學實證的研究精神，逐一剖析《文心雕龍·神思》的架構與內涵，再重新釐清《文心雕龍·神思》的文學創作體系之構成。

本論文藉由「研究目的」交代筆者觀察與設定的研究成果範圍。筆者首先透過問題意識的成立，將論題的聚焦軸心劃分出來，再從中觀察論題範圍牽涉的根源意識。換句話說，劉勰認為「藝術構思」的生成基礎是以「自然之道」為文學創作認知的根本存在，作者的涉入是「藝術構思」成立的條件，作品的運作構成則是「藝術構思」的成果顯現。筆者依照劉勰的觀點，逐一還原劉勰書寫《文心雕龍·神思》的企圖與理論作用，以此省思劉勰建構中國文學創作理論的具體貢獻與價值。

本論文在「研究方法」的使用，筆者著重在基礎方法的靈活運用，透過「分析法」、「綜合法」、「歸納法」、「演繹法」、「比較法」、「檢索法」、「摘要法」、「圖示法」、「溯源法」為主的研究觀察，紮實論證的結構，充分展現嚴謹的學術研究的態度與應用，以期本論文的學術研究過程，能合乎科學化與系統式表達的學術研究成果。

本論文在「論述程序」方面，筆者主要以研究面向安排章節次序的訂定，並且設定子標題強調論證的範圍或陳述的關鍵用意。第一章緒論，交代本論文的研究基礎。第二章文獻回顧，彙整前人研究資料的概況與檢討。第三章以「神」的本質與生成系統作為主要觀察。第四章以「思」的構成、條件與組織作為主要觀察。第五章結論，綜論本論文的研究成果。

另外，關於本論文在《文心雕龍》研究文本的閱讀方面，筆者主要採用：以 1978 年台灣開明書店所編印清代黃叔琳的《文心雕龍注》²²；羅立乾注譯，李振興校閱的《新譯文心雕龍》²³；周振甫《文心雕龍注釋》²⁴為主要參考底本。另以陳志平《文心雕龍譯注》²⁵及周振甫主編《文心雕龍辭典》²⁶為輔助參考使用。至於本論文有關《文心雕龍》文本內文文句使用之當頁註，以周振甫著作《文心雕龍注釋》為主要選本，因為此選本參照前人文獻版本的範圍修訂較為完善，故筆者選用之。

綜觀以上，筆者詳盡交代本論文的研究基礎與態勢，以求研究論述的完整與嚴謹。同時，藉以首章「緒論」的說明，穩固本論文的研究軸心不偏失，紮實本論文的研究架構與書寫意識。

²² 清·黃叔琳：《文心雕龍注》，台北：台灣開明書局，1978年，台十四版。

²³ 羅立乾注譯，李振興校閱：《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2011年4月，二版二刷。

²⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年10月，初版五刷。周振甫《文心雕龍注釋》乃用黃叔琳《文心雕龍》本，參照范仲淹《文心雕龍注》的校本，兼採楊明照《文心雕龍校注》及補稿和王利器《文心雕龍新書》和《文心雕龍校證》。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年，頁5。

²⁵ 陳志平：《文心雕龍譯注》，上海：上海三聯書店，2014年1月，初版。

²⁶ 周振甫主編：《文心雕龍辭典》，北京：中華書局，2009年3月，初版三刷

第二章 前人研究成果概況與檢討

本章的研究重心，主要回顧歷年研究《文心雕龍·神思》的學術成果文獻進行觀察與檢討。筆者規劃兩個部份的分析，分別是「台灣與中國學者專書論著的研究概況」、「台灣與中國學術論文與期刊論文研究概況」作為筆者在文獻回顧與檢討的論述重點。

第一節 台灣與中國學者專書論著的研究概況

觀察台灣與中國學者專書論著的研究概況，筆者以「學者出生年代」作為劃分次序的依據，提出研究《文心雕龍·神思》有重大概念或開創格局的學者與專書論著，作為本論文文獻回顧的介紹與檢討的對象。主要論述觀察依循《文心雕龍》的「研究開拓」、「文獻注釋」、「研究方法」、「系統化論證」與「歷史面向」為主要回顧原則。以下依序介紹：

一、研究開拓：黃侃《文心雕龍札記》（1886年—1935年）

黃侃，1886年出生，字季剛，晚年自署量守居士，是國學大師章太炎先生的學生，在傳統小學及古典文學方面造詣精深，擅長音韻訓詁，尤其在音韻學上有巨大發明。重要著述有《音略》、《說文略說》、《爾雅略說》、《集韻聲類表》、《文心雕龍札記》、《日知錄校記》、《黃侃論學雜著》等。尤以著作《文心雕龍札記》實為近代《文心雕龍》研究之開山作，疏論《文心雕龍》全書五十篇中三十一篇，見識卓越，對後來《文心雕龍》研究深具影響。¹

黃侃在《文心雕龍札記》的題辭及畧例中提到：

論文之書，尠有專籍。自桓譚新論、王衡論衡，雜論篇章。繼以此降，作者間出。然文或湮闕，有如流別翰林之類；語或簡

¹ 參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，上海：上海書店出版社，1995年，頁299-301。

括，有如典論文賦之儔。其敷陳詳覈，徵證豐多，枝葉扶疏，原流粲然者，惟劉氏文心一書耳。²

文中可以發現，黃侃對於劉勰著作《文心雕龍》實是看重，並且提出書中「敷陳詳覈」、「徵證豐多」、「枝葉扶疏」、「原流粲然」四項優點的觀察。由於黃侃論《文心雕龍》多有創見，也對劉勰文學觀有連貫性的意義闡發。因而，黃侃的《文心雕龍札記》深受學術界重視與認同。黃侃著作《文心雕龍札記》論及《文心雕龍·神思》時說：

自此至總術及物色篇，析論為文之術。時序及才畧已下三篇，綜論循省前文之方。比于上篇，一則為提挈綱維之言，一則為辨章眾體之論。詮解上篇，惟在探明徵證，權舉規繩而已。至於下篇以下，選辭簡練而合理閎深，若非反覆疏通，廣為引喻，誠恐精義等於常理。長義屈於短詞，故不避駢枝，為之銷解，如有獻替，必細加思慮，不敢以瓶蠡之見輕量古賢也。³

黃侃首先論述《文心雕龍·神思》在全書的位置。再以「選辭簡練」、「合理閎深」說明形式與內涵的表現。最重要的是，黃侃認為《文心雕龍·神思》的書寫是「長義屈於短詞」，所以，對於當中文詞的見解，必須仔細思量，不可簡易將其定義在非全方位引證的說明之中。黃侃的說明語句非常精闢，已深入問題的核心，即使《文心雕龍札記》論述《文心雕龍·神思》的篇幅不多，卻也提供筆者不少思考的依據。

筆者細觀黃侃論及《文心雕龍·神思》的關鍵語句，如「文之思也其神遠矣」、「神與物游」、「陶鈞文思貴在虛靜」、「積學以儲寶」、「酌理以富才」、「暨乎篇成半折心始」、「博而能一」、「杼軸獻功」等皆言關鍵，是筆者切入研究論題思考其書寫軸心的主要參考。尤其在思考「物」、「神」、「心」、「思」之間的關係與詮釋，黃侃的觀點實有充分理解與檢討的必要。因此，本論文的核心章節即是由此參酌而進行書

² 黃侃：《文心雕龍札記》，台北：新文豐出版，1979年，頁1。

³ 黃侃：《文心雕龍札記》，頁13。

寫。

二、文獻注釋：周振甫《文心雕龍注釋》（1911年—2000年）

周振甫，1911年出生，是一位資深編輯，以及文論專家。1975年進入中華書局任編輯、編審。主要著作有《文論散記》、《中國文章學史》、《中國修辭學史》、《周易譯注》、《詩經譯注》、《文心雕龍注釋》、《文心雕龍今譯》、《文心雕龍二十二講》等論著。周振甫與《文心雕龍》的接觸始於40年代，在上海開明書店幫章錫琛校對《文心雕龍》開始。⁴

周振甫有著長達五十年的編輯經歷，對於文獻考察及編譯注釋方面有莫大的貢獻，以及獨特的見解。因此，在研究《文心雕龍》時，對於周振甫的注釋考察及論述觀點就必然要深入探究。周振甫在《文心雕龍二十二講》中針對劉勰的「創作論」說道：

劉勰的創作論，是貫徹他的「文之樞紐」，建立在他的文體論上的重要的文學理論。結合創作論，才看到他的〈原道〉、〈徵聖〉、〈宗經〉為救當時文弊而作，既不是用儒學來寫作，也不是學經書的語言；看到他的〈辨騷〉，主要在講文學的流變，不是在貶低《楚辭》。結合創作論，才看到劉勰的文體論，主要是講文學創作，非文學的應用文字只是連類而及。他的創作論裡講的〈體性〉、〈風骨〉、〈通變〉、〈情采〉等，都和文體論密切相關。⁵

由此可知，周振甫認為《文心雕龍》的創作論的構成根源以及發展作用，都是源自對本體論的需求和驗證而生成。並且周振甫說：「劉勰在創作論裡有四個問題是有突出見解的。一個是作品反映生活問題，一個是風骨問題，一個是形象問題，一個是聲律問題。」⁶可見劉勰

⁴ 周振甫與《文心雕龍》的接觸，在《文心雕龍二十二講》中有周振甫自己撰寫的詳細記載。主要陳述在校對、注釋等方面的經歷。參見周振甫：《文心雕龍二十二講》，重慶：重慶大學出版社，2010年，頁1-8。

⁵ 周振甫：《文心雕龍二十二講》，頁44。

⁶ 周振甫：《文心雕龍二十二講》，頁45。

的創作論在表現形式、組織結構、音韻特色及反映社會等方面有超越前人的思考與見解。

從《文心雕龍注釋》中，觀察周振甫對於《文心雕龍·神思》的看法，是以一個「廣泛的角度」⁷去思考整個「神思」的架構與生成原因。周振甫對於「神思」的字詞注釋為「變化不測的思想」。⁸由注釋的說明來觀察，「神思」的定義是一種非實踐性作用的概念。周振甫於《文心雕龍注釋》中談論創作論的架構時說道：

「神與物遊」即心思同外物接觸；「神用象通」，即從「神與物遊」進一步到產生文意。這是指「神思」的解釋。就〈神思〉篇說，是講文意怎麼醞釀成熟，到用語言文辭來表達，接觸到文思的快慢，直到寫成後的修改，也可說是創作總論。贊裏作了說明，「神用象通，情變所孕」，指〈神思〉、〈情采〉和〈通變〉；「物以貌求，心以理應」，指〈物色〉；「刻鏤聲律，萌芽比興」，指〈聲律〉、〈比興〉；合起來就是創作總論。⁹

所以，周振甫的觀點是將《文心雕龍·神思》看作創作總論的綱要介紹。因此，若要對《文心雕龍·神思》進行學術研究，勢必要將創作論的整體觀察作通篇的彙整。周振甫《文心雕龍注釋》進一步解析《文心雕龍·神思》時說道：

劉勰就「思——意——言」的關係作了說明，思指神思，即精神活動；意指意象，即文思；言指語言，即文辭。這也就是從神思到意象到言辭，提出這三者的一致和不一致問題。「意受於

⁷ 根據《文心雕龍注釋》中，周振甫於《文心雕龍·神思》注釋後的說明，可以觀察周振甫以注釋的角度如何對「神思」進行分析及表達看法。周振甫認為：「『神思』就是心思。心在朝廷，說明心思不受時間空間的限制，所以稱『神』。『神思』又稱為『神』，『文之思也，其神遠矣』，即思想得遠。」。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年，頁525。由此可見，周振甫的看法是以廣泛的範圍詮釋「神思」的概念，光是一個「心」字，就難有深入探析的空間，若是將「神思」帶入哲學形上思考的層面，文學的本質與生成基礎將處於難以釐清的狀態。

⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁518。

⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁525。

思，言受於意」，跟陸機《文賦》的「意不稱物，文不逮意」的用意相似。意指文思，文思是由內心和外境構成的，就內心說稱神思，就外境說稱物。把文思寫成文辭，稱文或言。從神思到文思，開始時「登山則情滿於山，觀海則溢滿於海」，情意極為飽滿。不過這些情意還不成為文思。「神思方運，萬塗競萌」，作者在開始構思時，情滿意滿，各種思路都起來了，但這些還不能構成文思，所以要「規矩虛位，刻鏤無形」。把尚未確定的情意納入規矩，使它趨向確定；把尚未成形的形象加以雕刻，使它定形。情滿意滿的情意，經過這樣的規矩刻鏤，才構成文思。在規矩刻鏤中，原來的情意要打一折扣，把文思寫成文辭，原來的文思要再打一折扣，所以「暨乎篇成，半折心始」。跟開始醞釀時比，要打一個對折，這就是「意不稱物，文不逮意」。¹⁰

暫且不論當中對於「神思」的解釋是否得宜，但從「思」、「意」、「言」之間的順序關係，以及生成的條件來看，周振甫的詮釋中，認為《文心雕龍·神思》帶有系統化的建構，並且明白表示系統的層次具有兩個不同的生成面向。從情意到文思，這是一個構成系統；從文思到文辭，是另一個構成系統。由此可見，兩個構成系統的整合，即為《文心雕龍·神思》的主體架構。

關於周振甫論《文心雕龍·神思》的系統時，所依據的條件和源由，在《文心雕龍二十二講》中有更進一步的說法。根據周振甫《文心雕龍二十二講》談論劉勰的創作構思時的敘述：

《文心雕龍·神思》裡談到創作構思：「獨照之匠，窺意象而運斤。」提到「獨照」，創作構思要具有獨特的觀照，否則人云亦云，就談不上創作了。經過獨照，構成意象，是情思和形象的結合。有了意象還不能創作，還要「窺意象而運斤」，及陸機《文賦》理說的「意司契而為匠」，以意為主，對意象做反覆的加工，

¹⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 529-530。

構成文思，才好進行創作。這裡的意相當於主題，意象相當於形象思維，運斤相當於根據主題對形象思維加工，構成文思，相當於作品的內容。¹¹

從這裡的說明可以清楚釐清《文心雕龍·神思》在創作構思的系統的確有兩個構成系統在運作。第一個系統，是以獨照生成意象。當中獨照是誰的獨特觀照？是作者的獨特觀照；觀照的對象是甚麼？對象是「物」；所以意象是「情思」（作者）和「形象」（物）的結合，此為第一個系統的構成。第二個系統，是以意象生成文思。意象產生之後，還必須根據「意」的指引反覆加工，才構成文思。換句話說，在第一個系統產生意象之後，還需要作者賦予一個聚焦的內在意識，內在意識建立之後，形象思維方有依據能夠運作成型，其兩者結合的成果，就是文思。因此，《文心雕龍·神思》應具備著兩種系統的生發，並導引出創作架構的本質及生成條件。

以上，周振甫以《文心雕龍》的注釋考證與編撰深入探究詮釋的要義，每個字詞的解釋都可能影響整體學術研究的方向。因此，如何從文本敘述中觀察字詞的本質並且加以驗證與論述是相當重要的先決條件。但是，周振甫對於「神思」字詞的意涵指涉是相對籠統的概想，仍以「心思」作為詮釋的單向考量，並未見察劉勰在《文心雕龍·神思》中建構的文學創作體系，故將「神思」以「心思」簡略釋之。

三、研究方法：王元化《文心雕龍創作論》（1920年—2008年）

王元化，生於1920年，是著名的文學理論家。曾任國際筆會上海中心副主席、中國作家協會理事、上海古籍規劃小組組長、華東師範大學博士生導師。主要著作有：《抗戰文藝》、《文藝漫談》、《向著真實》、《文心雕龍創作論》、《腳蹤》、《王元化文學評論選》、《文學沉思錄》、《文化發展八議》、《傳統與反傳統》、《文心雕龍講疏》、《清園夜讀》、《思辨隨筆》、《清園論學集》、《讀黑格爾》、《清同近思錄》、《談

¹¹ 周振甫：《文心雕龍二十二講》，頁192。

文短簡》、《九十年代反思錄》、《清園自述》等。王元化對《文心雕龍》研究最突出的貢獻是在研究方法——綜合研究法¹²——的開拓，而他的著作《文心雕龍創作論》正是「綜合研究法」的躬行實踐。

王元化對於《文心雕龍·神思》的論述，主要從「杼軸獻功」連繫到藝術想像的開拓。王元化在著作《文心雕龍創作論》中清楚表示劉勰所說的「神思」就是想像，對於創作想像的說明，王元化如此陳述：

藝術作品含有誘導讀者想像活動的機能，藝術欣賞也有賴於想像活動的輔助。作家往往在作品中對於某些應該讓讀者知道的東西略而不寫，或寫而不盡，用極節省的筆法去點一點，暗示一下，這並不是由於他們吝惜筆墨，而是為了喚起讀者的想像活動。這種在文藝作品中經常出現的現象，用劉勰的話說，就是「思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆故知止」。儘管作家筆有藏鋒，含而不露，可是對於讀者並無妨害，他們可以運用自己的想像，從作品所提供的一個片段，一條線索，一點暗示，去補充，去進行藝術的再創造，以便找出其中的來蹤去跡，補成一幅完整而生動的圖案，從而獲得了更大的滿足。¹³

文中所稱的「想像」由作者和讀者分別持有，作者提供想像的要素，讀者憑藉訊息的記錄與傳遞，建構自我想像的完成。王元化認為當中最主要的關鍵，是「經驗」所引發的影響與作用，在經驗的契合與充足的條件下，能建構出文學創作的意象世界的指涉。如此的看法貫穿在王元化對於劉勰概想「想像」一詞建立的論述中，進而尋求突破經驗局限的理論要素。

王元化在《文心雕龍創作論》中，除了從「杼軸獻功」連繫到藝

¹² 「綜合研究法」：主要有三項規節的重點，其一為「古今結合」，其二為「中外結合」，其三為「文史哲結合」。參見王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984年，頁307-318。

¹³ 王元化：《文心雕龍創作論》，頁129-130。

術想像的種種論證，還有談論「劉勰想像論的局限性」、「『志氣』和『辭令』在想像中的作用」、「玄學言意之辨撮要」、「劉勰的虛靜說」四則論證的篇章。當中論述詳盡，語意的脈絡交代十分扎實，且論證有獨到的見解與詮釋面向，對於筆者研究「神思」內在意涵與外在表現的連繫思考上，提供不少的參考助益。

四、系統化論證：王更生《文心雕龍研究》（1928年—2010年）

王更生，1928年出生，1949年流離轉徙至台灣。他的學術研究在中國古典文學、古代文論、中國古典哲學和經學，以及思想文化等多方面領域。尤其在《文心雕龍》的研究和教學上，富有貢獻。其著作計有《晏子春秋研究》、《文心雕龍研究》、《文心雕龍讀本》、《文心雕龍範注駁正》、《文心雕龍導讀》、《國文教學新論》、《三民主義創作原理》、《中國國民黨與中華文化》、《孝園尊者戴傳賢傳》等。王更生對於「文心雕龍學」的突出貢獻，大致有六個方面：

- （一）開創新境，對《文心雕龍》作系統性研究。代表著作為《文心雕龍研究》。
- （二）對於推廣「龍學」研究風氣方面有重要貢獻。
- （三）屬意於海峽兩岸及國際間的「龍學」學術交流。
- （四）重視《文心雕龍》在國文教育上的應用。
- （五）注重民族特色，強調「民族文論」的闡揚光大。
- （六）《文心雕龍》的教學和培養專門研究人才。¹⁴

以上六個方面的說明，印證王更生在台灣付出的學術研究努力，以及《文心雕龍》學的推廣和教育，實有卓越的貢獻。尤其，在學術研究成果上的貢獻，《文心雕龍研究》¹⁵展現的全方位系統化架構，對研究

¹⁴ 參見楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，頁316-317。

¹⁵ 王更生：《文心雕龍研究》，台北文史哲出版社，1979年5月，初版。

《文心雕龍》的理論探索有著莫大的推進。

王更生對於「神思」的觀察，認為劉勰是以一套系統的建構，將「想像」的複雜程序推演出來：

他以為內情與外景是交融是相互的，有時神與物游，有時物與神會，而在神、物交感之際，如何汲取舊經驗，創造新形勢，又須仰賴志氣作統帥精神的關鍵，辭令為表達情意的工具。如辭令通暢無阻，則種種物象，即可奔赴腕底，若志氣阻塞不流，即證明作者的精神不能集中。說極簡質明快。想彼僅憑一己之寫作經驗，把大家歷久不悟的「神思」過程，講得中規中矩，甄試古今中外文學理論上的頭等文獻。¹⁶

由此可見，王更生直言劉勰的「神思」具備系統化運作的觀察與實踐作用，在內情與外景，在物與神，在辭令與志氣之中，交互作用，各自有其運作的次序及範疇。因此，筆者由此系統概想獲得研究啟發，進而觀察《文心雕龍·神思》全篇書寫架構的構成，研究其系統化的生成基源與本質特色。筆者認為將劉勰書寫「神思」的理論文字化作系統化的彙整，是呈現理論次序與流程最好的說明與印證。依據王更生的研究觀點與論證方式，提供筆者建構文學創作理論的實踐影響。

五、歷史面向：張少康《中國文學理論批評史》（1935年一）

張少康，1935年出生，北京大學中文系教授，曾任中國文心雕龍學會常務副會長、會長，中國古代文學理論學會常務理事、顧問。主要論著有《文賦集釋》、《中國古代文學創作論》、《文心雕龍新探》、《中國文學理論批評史》（上下卷）、《司空圖及其詩論研究》、《劉勰及其文心雕龍研究》等。張少康對於《文心雕龍》的評價十分推崇，甚至將《文心雕龍》評為在中國文學理論批評發展史中最具代表性的權威著作。他在《中國文學理論批評史》中說道：

¹⁶ 王更生：《文心雕龍研究》，頁316。

《文心雕龍》不僅對齊梁以前文學創作的經驗和文學理論批評發展中的成果，做了全面系統的總結，而且提出了一個完整的文學理論體系，對文學的本質與特徵、文學的構思與創作、文學的風格與體裁、文學的藝術美標準、文學的藝術表現技巧、文學的欣賞與批評、文學發展的繼承與創新、文學發展與時代的關係、作家的才能與修養等，都作了相當深入具體的論述。在這個過程中，劉勰創造性地提出了一系列重要的美學範疇與文學理論概念，例如神思、虛靜、意象、隱秀、風骨、通變、奇正、體勢等，這對中國古代美學和文學理論的發展都有十分深遠的影響。¹⁷

由此可見，張少康認為《文心雕龍》針對文學本質概念、發展歷程、創作生成基礎與架構，以及評論觀點的建立皆已具備系統化的彙整，並且由此統籌一套完整的文學理論批評體系。因此，《文心雕龍》每一個篇章的編排成立與理路論述都是這套體系建構的基礎，每個論述環節與觀點都是彼此相關的論證，亦為歷年來學者對於《文心雕龍》研究的根基概念。

張少康談論文學構思與創作中的主客體關係與美學原則。以《文心雕龍·神思》來說，張少康認為「心」是創作的主體，主導客體的「物」如何運動，兩者是相輔相成的作用，進而融合為一。連同〈物色〉及〈隱秀〉中的主客體也是同等模式的看法。此外，言意關係也是構思與創作的另一個主要談論的方向。張少康表示：

劉勰和陸機都看到了創作過程中兩個比較困難的問題：一是構思中形成的意（或意象），能否正確反映客觀物象，能否正確體現作家的主觀意圖；二是能不能用語言文字把構思中形成的意（或意象）確切地表達出來。¹⁸

¹⁷ 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，頁 301。

¹⁸ 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，頁 274。

首先可見「物象」、「意象」、「語言」之間的關係是呈現主體意象、客體物象、連繫方式為「語言」的系統結構。其次，這兩個問題延伸的關係就在意象的書寫必需同時反映客體物象與作家主觀意圖。

以上，張少康以中國文學理論批評史的歷史宏觀角度作為評量的基準，其視野的廣闊可以提供研究《文心雕龍·神思》時所應關注的整體考察。但是，張少康對於「神思」的淵源與建構傾向佛學的融入，筆者認為從《文心雕龍·神思》的內文要義來檢視，張少康以「佛學入神思」的觀點解析「神思」，並不符合劉勰書寫「神思」設立的緣由與主張。

六、歸納台灣與中國學者專書論著的研究概況

研究《文心雕龍》的學者眾多，相對而言，專書論著的數量也隨之豐富。學術研究的探析與討論，從研究形式、研究內容性質、研究方法等，歷年來已累積相當豐厚的具體成果。筆者實難一一陳列敘述之，且中國有文心雕龍協會出版《文心雕龍學綜覽》以供研究者觀察歷年研究成果的彙整資料；以及台灣有劉泮參考王更生編訂《台灣近五十年文心雕龍研究論著摘要》一書彙整台灣龍學研究的成果，編寫成《台灣近五十年來「《文心雕龍》學研究》一書，以突顯台灣研究《文心雕龍》的學術成果。

單就《文心雕龍·神思》的研究，目前尚未出現專書論著，一般都以創作論為主要觀察。但是，筆者認為「神思」的定義若是無法通盤理解並系統化彙整當中脈絡，將無法釐清「神」與「思」的定義與作用指涉，也就對「神思」的全盤思考無法有效論證其理論基礎在中國文學創作理論的地位與實踐。故此，筆者認為首先對《文心雕龍·神思》進行全面的探討應是相當重要的關鍵。

第二節 台灣與中國學術論文與期刊論文研究概況

截至 2015 年 2 月 28 日的記錄，近二十年前人研究相關文獻的

探討中¹⁹，台灣碩博士論文以《文心雕龍》為題的研究論著共有 29 本，其中符合「創作論」或「神思」的論著共有 6 本（皆為碩士論文）；至於發表於台灣期刊論文以《文心雕龍》為題的相關論著共有 238 篇，其中符合「創作論」或「神思」的論著共有 34 篇。

截至 2015 年 2 月 28 日的記錄，自 1994 年在前人研究相關文獻的探討中²⁰，中國碩博士論文以《文心雕龍》為題的研究論著共有 129 本，其中符合「創作論」或「神思」的論著共有 17 本（皆為碩士論文）；中國期刊論文關於《文心雕龍》的相關論著共有 1840 篇，其中符合「創作論」或「神思」的論著共有 249 篇。

以下將分別論述「台灣碩博士學位論文」、「台灣期刊論文」、「中國碩博士學位論文」與「中國期刊論文」的相關研究篇章的觀點與分析。

一、台灣碩博士學位論文

台灣碩博士學位論文中，符合「文心雕龍」與「創作論」或「神思」的論著共有 6 本，詳見表 2-1 台灣碩博士學位論文相關研究論著：

表 2-1 台灣碩博士學位論文相關研究論著（依照畢業年度遞增排序）

編號	論文名稱	研究生	指導教授	學校/系所/畢業年度
----	------	-----	------	------------

¹⁹ 筆者選用台灣國家圖書館全球資訊網學術論文電子資料庫近二十年的資料分析，乃是因為二十年之前的專著與論文資料已由劉泮《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》中做出全盤的彙整。因此，二十年前之《文心雕龍》相關學術研究成果皆已在此書中做出詳細的整合說明。所以，筆者著眼在彙整近二十年的台灣《文心雕龍》學相關學術論著之爬梳。參見國家圖書館全球資訊網：<http://www.ncl.edu.tw/mp.asp?mp=2>(2015 年 2 月 28 日)

²⁰ 筆者選用中國學術論文電子資料庫 1994 年之後的資料分析，乃是因為中國電子資料庫目前所建立的檢索最大範圍為 1994 年至 2015 年的電子資料，而 1994 年之前的電子資料尚未建立。並且由文心雕龍學協會出版之《文心雕龍學綜覽》已將 1994 年前的學術研究成果彙整，因此，筆者即著眼在整合 1994 年之後的中國《文心雕龍》學相關學術論著之爬梳。參見 CNKI 知識網路平台：http://cnki50.csis.com.tw/kns50/single_index.aspx(2015 年 2 月 28 日)

1	文心雕龍創作論之運用研究	楊邦雄	沈謙	玄奘人文社會學院／中國語文研究所碩士班／91
2	《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究	楊嬾梨	黃盛雄	國立臺中教育大學／語文教育學系碩士班／95
3	文心雕龍創作論實際批評	黃承達	游志誠	國立彰化師範大學／國文學系碩士班／96
4	文心雕龍神思覈論	蘇忠誠	李霖生	玄奘大學／中國語文學系碩士班／96
5	《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主	歐雅淳	陳宏銘	高雄師範大學／國文學系碩士班／100
6	《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究	許惠英	魏聰祺	國立臺中教育大學／語文教育學系碩士班／101

以上 6 本學位論文著作中，有 5 本論著是針對「創作論」的構成、應用及批評為主的探析；另外 1 本則是針對《文心雕龍·神思》內文的探討。經筆者的爬梳整理之後，這 6 本學位研究論著大致可分為以下四種研究模式：

(一) 構思想象層面的探討：

此類有蘇忠誠的《文心雕龍神思覈論》。

以論題來說，是與本論文較為相關之學術研究。端看章節安排與內文論證敘述，則與本論文所著重的研究方向有著截然不同的探討面向與立論根據。蘇忠誠以「佛」「道」思想切入，最終將《文心雕龍·神思》帶往具備神學意涵的「神理」與「神道」，對於「神」和「思」的概念生成仍處於廣泛的形上認知。

(二) 作品結構分析的探討：

此類有許惠英的《《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究》。

許惠英主要彙整《文心雕龍》創作論中所建構的修辭技巧之歸類分屬的說明。論述軸心在古今修辭的分野進行比對觀察與整合。

(三) 創作實際應用的探討：

此類有楊邦雄的《文心雕龍創作論之運用研究》；歐雅淳的《《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主》；楊嬾梨的《《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究》。

楊邦雄主要從創作前的準備、創作本體架構以及創作後的審視修正為主要研究面向，相較於應用的部分較少，應屬於將文本資料彙整的類型；歐雅淳則是對於創作論如何對照在文章內文上的使用有較多琢磨；楊嬾梨著重在〈寫作歷程〉、〈寫作能力指標〉與「寫作相關論文」三方面與《文心雕龍》的創作論進行教學模式的比對。

(四) 讀者接受與批評的探討：

此類有黃承達的《文心雕龍創作論實際批評》。

黃承達將《文心雕龍》創作論相關的十八篇篇章內容當作實際批評的依據，並且在每一篇章中提出實際批評的例子，以反向推證的方式用以驗證創作論的實際效用。當中對於《文心雕龍·神思》的詮釋依舊停留在無法拆解深入探討的層面。

二、台灣期刊論文

台灣期刊論文中，符合「文心雕龍」與「創作論」或「神思」的論著共有 34 篇，當中主題與本論文研究重心相關的論著則有 18 篇，詳見表 2-2 台灣期刊論文相關研究論著：

表 2-2 台灣期刊論文相關研究論著(依照發表年度遞增排序)

編號	論文名稱	作者	日期	發表期刊/卷數/頁數
1	由《文心雕龍》「神思篇」探析「形象思維」	楊國蘭	1996年12月	《育達學報》／第10期／頁32-42
2	由六朝文藝理論中言意之辯及形神思想談六朝的藝術再創造觀	杜方立	1996年12月	《問學集》／第6期／頁141-145
3	《文心雕龍》〈神思〉篇創作理論試析	陶子珍	1997年10月	《中國國學》／第25期／頁119-128
4	《文心雕龍·神思篇》試解——劉勰對文藝創作心路歷程的剖析	林顯庭	1998年07月	《東海哲學研究集刊》／第5期／頁119-138
5	《文心雕龍·神思》中「神與物遊」的美學思想	陳桂市	2000年12月	《高雄應用科技大學學報》／第30期／頁455-464
6	劉勰「神思論」與現代文藝美學「想像說」的比較研究	顏映馨;何俊青	2002年06月	《語文教育通訊》／第24期／頁25-35
7	《文心雕龍·神思》所展現的莊子美學思維	陳慶元	2002年07月	《東海大學文學院學報》／第43期／頁23-45
8	《文心雕龍》創作論的「虛靜養氣」	楊邦雄	2002年09月	《中國語文》／第91卷第3期／頁41-52
9	從《文心雕龍·神思篇》美學觀談書法美學	張枝萬	2005年11月	《中華書道》／第50期／頁64-73
10	《文心雕龍·神思》析論	黃致遠	2007年06月	《中華技術學院學報》／第36期／頁375-788

11	從「心物交感」到「神思」	凌晨	2007年10月	《新亞論叢》／第9期／頁204-209
12	神思說之特質與演變探析	張厚齊	2009年06月	《新亞論叢》／第10期／頁35-42
13	神思論及其演變探析	王顥瑞	2009年09月	《有鳳初鳴年刊》／第4期／頁17-32
14	翻譯：神思的機遇	葉維廉	2010年02月	《臺灣文學研究集刊》／第7期／頁1-26
15	《文心雕龍》〈神思〉篇創作架構之研探	楊錦富	2010年12月	《中山學報》／第31期／頁103-118
16	論《文心雕龍》養生創作觀--以〈神思〉、〈風骨〉、〈養氣〉為核心的探討	何騏竹	2011年10月	《輔仁國文學報》／第33期／頁133-155
17	論紀昀評點《文心雕龍》——以〈神思〉、〈體性〉、〈通變〉篇為例	王怡云	2011年12月	《清華中文學報》／第6期／頁341-374
18	談《文心雕龍》的創作理論與文藝心理學--以〈神思〉〈養氣〉兩篇為例	甘秉慧	2014年09月	《馬偕學報》／第12期／頁57-77

以上 18 篇期刊論文著作中，有 6 篇論著是針對「創作論」的構成、應用及批評為主的探析；另外 12 篇則是針對《文心雕龍·神思》內文的探討。經筆者的爬梳整理之後，這 18 篇期刊研究論著大致可分為以下四種研究模式：

(一) 美學思維層面的探討：

此類有陳桂市的〈《文心雕龍·神思》中「神與物遊」的美學思想〉；陳慶元的〈《文心雕龍·神思》所展現的莊子美學思維〉；張枝萬的〈從《文心雕龍·神思篇》美學觀談書法美學〉。

以上篇章主要論及《文心雕龍·神思》中美學的生成概念與發展。陳桂市從物象的構成中探討美學的建構要素；陳慶元從道家切入討論哲學角度在《文心雕龍·神思》中的影響；張枝萬則以《文心雕龍·神思》中論及形象寫意的角度進入書法的結構境界。

（二）結構構成層面的探討：

此類有楊國蘭的〈由《文心雕龍》「神思篇」探析「形象思維」〉；杜方立的〈由六朝文藝理論中言意之辯及形神思想談六朝的藝術再創造觀〉；陶子珍的〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作理論試析〉；有林顯庭的〈《文心雕龍·神思篇》試解——劉勰對文藝創作心路歷程的剖析〉；楊邦雄的〈《文心雕龍》創作論的「虛靜養氣」〉；黃致遠的〈《文心雕龍·神思》析論〉；凌晨的〈從「心物交感」到「神思」〉；張厚齊的〈神思說之特質與演變探析〉；王顥瑞的〈神思論及其演變探析〉；楊錦富的〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作架構之研探〉；王怡云的〈論紀昀評點《文心雕龍》——以〈神思〉、〈體性〉、〈通變〉篇為例〉；甘秉慧的〈談《文心雕龍》的創作理論與文藝心理學——以〈神思〉〈養氣〉兩篇為例〉。

此類關於《文心雕龍》中藝術創作的架構組成之探悉有較多的琢磨，大致討論的範圍與聚焦問題在論述上稍有不同，但整體而言，在大方向的析論中卻是難有超越以往《文心雕龍》相關研究的進程見解。換句話說，大致研究的重心仍在想像構思的外在說法層面上進行學術探討或說明，並未真正深入拆解藝術創作的系統脈絡的內在生發，以及未明確清晰說明組成藝術創作的內在要件。所以，對於《文心雕龍》的創作論或《文心雕龍·神思》都未見獨特的創見。

（三）實際應用層面的探討：

此類有何騏竹的〈論《文心雕龍》養生創作觀——以〈神思〉、〈風骨〉、〈養氣〉為核心的探討〉。

何騏竹的研究重心在《文心雕龍》論及創作構思時的精神狀態，對創作者的健康所產生的正反面影響。

(四) 比較對應層面的探討：

此類有劉滌凡的〈從語言學看現代詩神思的效用〉；葉維廉的〈翻譯：神思的機遇〉；顏映馨、何俊青的〈劉勰「神思論」與現代文藝美學「想像說」的比較研究〉。

劉滌凡以現代詩為主要觀察對象，談論創作構思的基礎對於書寫時的影響與發展；葉維廉則以中西文學理論，以及在詩學方面的探悉作為研究的主軸，展開中西文化相互對照與反省的對話；何俊青以想像為主的討論，比較《文心雕龍·神思》與現代美學建構的論述之間的內涵與技巧之掌握。

三、中國碩博士學位論文

中國碩博士學位論文中，符合「文心雕龍」與「創作論」或「神思」的論著共有 17 本，依照畢業年度遞增排序，詳見表 2-3 台灣期刊論文相關研究論著：

表 2-3 中國碩博士學位論文相關研究論著(依照畢業年度遞增排序)

編號	論文名稱	研究生	學位	學校/畢業年度
1	《文心雕龍》曹評中的創作論研究	李金秋	碩士	內蒙古師範大學/2004
2	《文心雕龍》楊批中的創作論研究	白建忠	碩士	內蒙古師範大學/2004
3	《文心雕龍》紀評中的創作論研究	何穎	碩士	內蒙古師範大學/2004
4	《文心雕龍》劉釋中的創作論辨要	王鳳英	碩士	內蒙古師範大學/2006

5	《文心雕龍》創作論對中學寫作教學的指導	羅建文	碩士	華中師範大學/2006
6	王元化《文心雕龍講疏》創作論辨要	周春來	碩士	內蒙古師範大學/2008
7	「缺席者的在場」：《文心雕龍·神思》篇四種英譯文解構策略研究	李星頤	碩士	貴州大學/2008
8	吳林伯《《文心雕龍》義疏》創作論辨要	趙欣然	碩士	內蒙古師範大學/2009
9	〈通變〉觀與《文心雕龍》的創作論體系	叢麗麗	碩士	山東大學/2009
10	《文心雕龍·神思》關鍵詞語釋義及核心思想闡釋	張健旺	碩士	陝西師範大學/2009
11	旅游英語翻譯主體教學的神思視角	段耀沛	碩士	華東師範大學/2009
12	〈神思〉與中國山水畫創作之關係研究	劉蘭雨	碩士	延邊大學/2010
13	王禮卿《文心雕龍通解》之創作論辨要	張慧儒	碩士	內蒙古師範大學/2010
14	黃春貴《文心雕龍之創作論》辨要	趙改麗	碩士	內蒙古師範大學/2011
15	《文心雕龍·神思》對高中作文教學的啟示	張琦	碩士	湖南師範大學/2011
16	六朝神思論研究	徐子涵	碩士	山東大學/2013
17	《文心雕龍》創作論與初中作文教學	陳美文	碩士	內蒙古師範大學/2013

以上 17 本學位論文著作中，有 11 本論著是針對「創作論」的前人研

究、組織構成、應用及體系為主的探悉；有 4 本則是針對《文心雕龍·神思》與時代關係、寫作及藝術應用、結構構成的探討；另有 2 本與外文領域相關的譯文析論。經筆者的爬梳整理之後，排除與外文領域相關的 2 本譯文析論，其餘 15 本學位研究論著大致可分為以下三種研究模式：

（一）前人研究層面的探討：

此類有李金秋的《《文心雕龍》曹評中的創作論研究》；白建忠的《《文心雕龍》楊批中的創作論研究》；何穎的《《文心雕龍》紀評中的創作論研究》；王鳳英的《《文心雕龍》劉釋中的創作論辨要》；周春來的《王元化《文心雕龍講疏》創作論辨要》；趙欣然的《吳林伯《《文心雕龍》義疏》創作論辨要》；張慧儒的《王禮卿《文心雕龍通解》之創作論辨要》；趙改麗的《黃春貴《文心雕龍之創作論》辨要》。

以上論著主要根據前人研究的評議點析進行梳理彙整。李金秋以明代曹學佺對於《文心雕龍》的評點為主要研究對象，軸心論述在「風骨」的討論；白建忠以明代楊慎對於《文心雕龍》的評點為主要研究對象，並且論及楊慎五色圈點的特色；何穎以清代紀昀對於《文心雕龍》的評點為主要研究對象，觀察紀昀在文與人之間的關係上之探討；王鳳英以近代劉永濟對於《文心雕龍》的校對注釋為主要研究對象，以構思、體勢、辭采為主要探討面向；周春來以近代王元化對於《文心雕龍》的觀察為主要研究對象，以文思、結構、風格為主要探討面向；趙欣然以近代吳林伯對於《文心雕龍》的觀點為主要研究對象，以養氣、風骨、總術為主要探討面向；張慧儒以近代王禮卿對於《文心雕龍》的觀點為主要研究對象，以神思、變通為主要探討面向；趙改麗以近代黃春貴對於《文心雕龍》的觀點為主要研究對象，以氣力、謀篇、隱秀、風格為主要探討面向。

（二）寫作應用層面的探討：

此類有羅建文的《《文心雕龍》創作論對中學寫作教學的指導》；張琦的《《文心雕龍·神思》對高中作文教學的啟示》；陳美文的《《文心雕龍》創作論與初中作文教學》。

以上論著主要以書寫原則的方法論切入探討在教學使用上的成效。以書寫文章的整體架構安排、構思過程的說明、語言文字的運用等方面，提供教學寫作更具效率且更有系統化的規範與運用。

（三）組織架構層面的探討：

此類有叢麗麗的《〈通變〉觀與《文心雕龍》的創作論體系》；張健旺的《《文心雕龍·神思》關鍵詞語釋義及核心思想闡釋》；劉蘭雨的《〈神思〉與中國山水畫創作之關係研究》；徐子涵的《六朝神思論研究》。

叢麗麗以《文心雕龍·通變》為主要探討的重心，依序觀察《文心雕龍·神思》、《文心雕龍·體性》、《文心雕龍·風骨》、《文心雕龍·定勢》、《文心雕龍·情采》、《文心雕龍·物色》六篇與《文心雕龍·通變》之間的會通，以此觀察《文心雕龍·通變》在創作論中的影響；張健旺先從《文心雕龍·神思》中的重點詞語如「物」字、「神」字、「遊」字進行詮釋，再討論《文心雕龍·神思》情感與意象層面的接受與發展；劉蘭雨以主觀情思感受與客觀自然間的統合論證「神思」的藝術構思效果在山水畫中的展現；徐子涵統整六朝文章神思論、書畫神思論、音樂等神思論、以及《文心雕龍》神思論的綜合研究，探討六朝的藝術發展與生成。

四、中國期刊論文

中國期刊論文中，符合「文心雕龍」與「創作論」或「神思」的論著共有 249 篇，當中主題與本論文研究重心相關性較高的論著則有 10 篇，詳見表 2-4 中國期刊論文相關研究論著：

表 2-4 中國期刊論文相關研究論著(依照發表年度遞增排序)

編號	論文名稱	作者	日期	發表期刊/卷數/頁數
1	「神思」：徜徉於心物之間—— 《文心雕龍》心物關係新探	陳迪 泳	2002 年	《山東大學學報》／第 5 期／頁 79-84
2	論《文心雕龍·神思》之「思」	殷勤 興	2007 年	《語文學刊》／第 21 期 ／頁 24-25
3	情動而言形，理發而文見—— 對《文心雕龍》創作論中內容 和形式關係問題的認識	吳軍	2008 年	《文教資料》／第 25 期 ／頁 4-5
4	整體和部分的關係兼論《文心 雕龍》創作論的結構	喬琦	2008 年	《文教資料》／第 30 期 ／頁 4-5
5	藝術創作的想象與表達——淺 析《文心雕龍·神思》中「物」 「意」「言」的關係	張金 鳳	2010 年	《當代小說》／第 2 期／ 頁 55
6	《文心雕龍·神思》中的文學 觀	劉晶	2011 年	《文學教育》／第 2 期／ 頁 80-81
7	想象與神思——中西文論範疇 的比照與透析	邵秀 芳	2011 年	《黑龍江高教研究》／ 第 4 期／頁 175-177
8	志氣統其關鍵——釋《文心雕 龍·神思》篇中「志氣」與「杼 軸獻功」的關係	趙宣 竹	2011 年	《名作欣賞》／第 32 期 ／頁 12-14
9	神隨物游，思理精妙——試析 劉勰〈神思〉篇中構思想像在 創作中的作用	郭寶 莉	2012 年	《大家》／第 18 期／頁 5+7
10	《文心雕龍·神思》的創作論 分析	安贊 淳	2012 年	《人文叢刊》／第 7 輯／ 頁 227-233

以上 10 篇期刊論文論著中，有 2 篇論著是針對「創作論」的前人研究、組織構成、應用及體系為主的探悉；有 8 篇則是針對《文心雕龍·神思》與時代關係、寫作及藝術應用、結構構成的探討。經筆者的爬梳整理之後，這 10 篇期刊論文研究論著大致可分為以下二種研究模式：

（一）組織結構層面的探討：

此類有陳迪泳的〈「神思」：徜徉於心物之間——《文心雕龍》心物關係新探〉；殷勤興的〈論《文心雕龍·神思》之「思」〉；吳軍的〈情動而言形，理發而文見——對《文心雕龍》創作論中內容和形式關係問題的認識〉；喬琦的〈整體和部分的關係兼論《文心雕龍》創作論的結構〉；張金鳳的〈藝術創作的想象與表達——淺析《文心雕龍·神思》中「物」「意」「言」的關係〉；劉晶的〈《文心雕龍·神思》中的文學觀〉；郭寶莉的〈神隨物游，思理精妙——試析劉勰〈神思〉篇中構思想像在創作中的作用〉；安贊淳的〈《文心雕龍·神思》的創作論分析〉。

以上篇章的論述軸心大多相似，無論是對於「物」的見解，或是對於作者意識的探討與發展，還是離不開以往《文心雕龍》相關研究的成果，依舊是在構思想像的廣義層面上進行資料整理和說明，並未深入建構出創作或構思想像的完整性及生成系統。

（二）比較作用層面的探討：

此類有邵秀芳的〈想象與神思——中西文論範疇的比照與透析〉；趙宣竹的〈志氣統其關鍵——釋《文心雕龍·神思》篇中「志氣」與「杼軸獻功」的關係〉。

邵秀芳將「想像」和「神思」當作不同層面的概念進行探討，探討的方式以中國傳統思維與西方理論的比對為論證，並且舉出「涉及範圍」、「主客觀關係」、「情感與理智作用」、「獲得方式」四點相異之

處；趙宣竹主要以《文心雕龍·神思》中的「志氣」為主要探討對象，認為志氣包含作者於書寫時的情志血氣，以及作者個人的情感氣質。

五、歸納台灣與中國在學位論文與期刊論文的研究概況

整體觀察台灣與中國在學位論文方面的研究，皆以碩士學位論文為主。台灣方面以「應用層面」為研究重心的比例較高，佔有 50%（六分之三）；中國方面則以「考據層面」為研究重心的比例較高，佔有 53%（十五分之八）。關於研究創作論與《文心雕龍·神思》的論著少有突破的見解，仍舊以「構思想像」的廣泛論說為主要的陳述核心，也就是說，大體研究的面向都在既有的學術成果上作分類彙整的說明，難有具關鍵性的創見。

對於台灣與中國在期刊論文方面的整體研究，經筆者梳理過後，選用與本論文較為相關的篇章進行分析與歸納。在這些選用的篇章之中，無論台灣或中國都以「創作論」或《文心雕龍·神思》的「結構組織」進行研究的比重為高，台灣有 67%（十八分之十二）的研究比例，中國則有 80%（十分之八）的研究比例。經筆者彙整之後發現，即便有這麼高的研究比重，但在剖析之後的見解，卻依然難有超越前人說法的架構或彙整。若無獨特的創新說法，仍舊無法釐清「藝術想像」的範疇，以及「藝術構思」的生發系統。

第三節 小結

本章第一節，主要進行「台灣與中國學者專書論著的研究概況」的文獻回顧與檢討，主要論述觀察依循「研究開拓：黃侃《文心雕龍札記》」、「文獻注釋：周振甫《文心雕龍注釋》」、「研究方法：王元化《文心雕龍創作論》」、「系統化論證：王更生《文心雕龍研究》」與「歷史面向：張少康《中國文學理論批評史》」為主要回顧原則。其他研究《文心雕龍》的學者與著作，如陸侃如、牟世金的《劉勰與文心雕

龍》²¹；李中成的《文心雕龍析論》²²；王運熙的《文心雕龍探索》²³；沈謙的《文心雕龍之文學理論與批評》²⁴雖然都是值得參考的文獻回顧，但在開拓性與創見的部分，稍有不足。

本章第二節，主要採用台灣與中國碩博士學位論文及期刊論文方面的學術研究論著為主要觀察重心。並且制定觀察界線以文心雕龍學會於 1994 年編著的《文心雕龍學綜覽》一書為分隔點，大體以近二十年的時期為主要區隔。

筆者採用《文心雕龍學綜覽》的主要源由，乃因《文心雕龍學綜覽》是全面彙整全球研究《文心雕龍》學術論著的整體觀察的成果。故此，筆者以《文心雕龍學綜覽》作為分野《文心雕龍》前後期學術研究的主要界定。再者，經筆者爬梳台灣與中國的碩博士學位論文及期刊論文後發現，有關創作論與「神思」的學術觀察成果並無重大突破，討論的見解與視野的呈現，依舊在《文心雕龍學綜覽》所彙整的範圍中，未見創新的說明與論證。²⁵

除此之外，筆者另以劉澐的《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》²⁶一書，作為本論文參考之歷年研究《文心雕龍》論著觀察的輔助文本。劉澐在《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》中，依據社會背景的條件及研究成果的數量作為觀察的要素，將台灣近五十年對《文心雕龍》的學術研究分為五個時期²⁷說明，其中介紹台灣

²¹ 陸侃如、牟世金：《劉勰與文心雕龍》，台北：萬卷樓圖書，1993 年 7 月，初版二刷。

²² 李中成：《文心雕龍析論》，台北：大聖書局，1972 年，初版。

²³ 王運熙：《文心雕龍探索》，上海：上海古籍出版社，1986 年 4 月，初版一刷。

²⁴ 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，台北：華正書局，1990 年 7 月，二版。

²⁵ 筆者依據的觀點與條件，乃透過《文心雕龍學綜覽》中彙整尚未釐清的問題意識為判斷基準，如《文心雕龍·神思》中對於「神思」概念的淵源爭議；對「神思」概念的不同解釋；「神與物遊」句中「物」的不同解釋；對「志氣統其關鍵」的爭議；對「杼軸獻功」的不同解釋……等等問題皆未釐清。因而，此乃筆者據此說明研究進程並未有所突破之因。參見楊明照：《文心雕龍學綜覽》，頁 154-159。

²⁶ 劉澐：《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2001 年 3 月，初版。

²⁷ 劉澐在《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》中，依據社會背景的條件及研究成果的數量作為觀察的要素，將台灣近五十年對《文心雕龍》的學術研究分為五個時期：一、賡續與開創期（1949 年至 1960 年）；二、發展期（1961 年 1970 年）；三、成熟期（1971 年至 1980 年）；

《文心雕龍·神思》研究的具體成果等。劉湊《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》的優點是全盤彙整的資料分類與層次說明詳盡，缺點是每個學術研究成果的論述只能非常簡要的概說，因此，從中無法透析每位學者或每篇論著的處理問題程序和擬題原則下的方法。故此，筆者將其置於輔助性質為要的工具書，觀察台灣研究的進程與概況。

綜論以上，本論文將在前人的學術研究論著的基礎上進行更細部的探討與革新論述，將《文心雕龍·神思》的生成和架構作出更具系統化的分野，以及在實踐應用上提供更為清晰的脈絡步驟，以期《文心雕龍·神思》的研究能有更進一步的發展面向與觀察價值。



四、高原期（1981年至1990年）；五、轉型期（1991年至2001年）。參見劉湊：《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》，頁85-120

第三章 「神」的本質與生成系統

本章節主要研究析論的對象，為《文心雕龍·神思》中「神」的本質與生成基礎。筆者首先設立的問題意識有兩點：首先、「神」的定義為何？如何論證其本質的存在？其次、「神」的本質確立之後，如何解析其生成的條件與步驟？藉由這兩點問題意識的論證，即可重新界定「神」在文學創作與「神思」中的位置和關鍵作用。

首先，筆者進行研究的切入點，主要以《文心雕龍·神思》文本語句中的「神與物遊」¹和「神用象通」²的闡釋和導引為論證重心。在「神與物遊」方面，除了探討「物」與「神」之間的存在關係，還需論證確立「物」的指涉，以及「神」的本質。在「神用象通」方面，除了論證「神」與「象」的相互通用之外，還需要建立「象」（或言「神」）的生成系統之構成。換句話說，若要還原「神」的定義與存在，以及界定「神」在文學創作與「神思」中的位置和關鍵作用，筆者必須追尋構思對象的生發基礎，再從生發基礎中剖析構思想像發展歷程的關鍵，最後以發展後的成果推論整體構成的系統建構。故此，筆者分三個節次依序論證「神與物遊」和「神用象通」的闡釋和導引論證作為本章的書寫核心，並且引導出藝術構思的生成步驟。

第一節 本質觀察：「神」與物遊——再生世界之形

關於「物」的解釋，根據《文心雕龍學綜覽》論及「神與物遊」句中「物」的不同解釋時，將歷代學者的論述彙整為三種主要觀點：一是認為「物」指「外境」、外物、自然，如此解說者有黃侃、劉永濟、陸侃如、牟世金、王元化等人；二是認為「物」指主觀的「物象」，或所構思的藝術境界或藝術形象，而不是外物、外境或自然，如此解說者有郭紹虞、王文生、滕咸惠等人；三是認為「物」指事、理，如

¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年，頁515。

² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁517。

此解說者有范文瀾等人。³由於歷代學者的見解分歧，因此在萬奇、李金秋主編的《《文心雕龍》探疑》中，嘗試就「物」的理解提出新的觀察面向：

藝術構思的實質就是一個「心物交融」的過程，必然體現從「物象」到「藝術形象」形成的全貌。因而，在藝術構思中，「物」的表現方式是有階段性的，體現為：客觀之物（物象）——主觀之物（意象）——藝術形象（意境）。

「神與物遊」的最初階段，猶如一些龍學家所言「內心與外境相接也」，「心思與外物相接處」。外物經由感官成為可感知的對象，為「物沿耳目」之態。此時的「物」，便為客觀之物，即物象。

「神與物遊」的第二階段，則是「窺意象而運斤」，此時「物」不再是客觀之「物」，而是「規矩虛位，刻鏤無形」之物，是「記憶中重現的表象，或結合了情意的意象，為想像之物」。

「神與物遊」的第三階段，則是「神用象通」，即藝術構思的結果便是藝術形象的形成。此時之「物」不再是單純的「物象」，也不是單純的「意象」，而是二者的結合。⁴

筆者之所以大篇幅引述《文心雕龍探疑》中的論點，乃因其中說法具有「階段性」的系統論證，此觀念的建立有助釐清「物」的定義歸屬。雖然當中將「物」作出系統化的層次分野，但是筆者認為當中有三處關鍵是有問題的論證。一是「神與物遊」無法詮釋兩種截然不同的概念指涉，也就是說，客觀物象不等同於主觀意象；二是意象的產生並非主觀的物可以全然涵蓋；三是「神用象通」的用意並非單向指稱物象與意象的結合。

³ 楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，上海：上海書店出版社，1995年，頁157。

⁴ 萬奇、李金秋主編：《《文心雕龍》探疑》，北京：中華書局，2013年，頁147-149。

再觀劉勰在《文心雕龍·原道》的陳述：

文之為德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分：日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才，為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。〔傍〕旁及萬品，動植皆文：龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘；故形立則章成矣，聲發則文生矣。

文中明顯可見「自然之道」是為一切認知的開端，「自然之道」的存在是與天地共生，「自然之道」的文采是自然形成的屬性。文章的文采，依循人的產生而出現，所以「心生而言立，言立而文明，自然之道也」，就是說明人、語言、文章之間的關係與次序。然而，一切起源都來自於「自然之道」的存在。也就是「物」的存在。

綜觀而論，若要論證「物」的定義，首先必須探討「物」在藝術構思中的存在是處於甚麼位置，「物」在藝術構思的過程中是如何得到發展。並且在論證「物」的過程中，同時可以觀察「神」的本質與生成探討。以下是筆者根據上述推論的成果所進行的研究與探討。

依據黑格爾在《美學》第一卷中談論「想像」的活動時說道：「在藝術裡不像在哲學裡，創造的材料不是思想而是現實的外在形象。⁵」這句話說明了文學創作的觀察對象，實為現實世界的形象指涉。關於構思對象的表示，《文心雕龍·神思》是如此陳述的：

古人云：「形在江海之上，心存魏闕之下。」神思之謂也。文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載，悄然動容，視通萬

⁵ 黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)著、朱孟實譯：《美學》(一)，台北：里仁書局，1981年，頁381。

里；吟詠之間，吐納珠玉之聲，眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎？故思理為妙，神與物遊，神居胸臆，而志氣統其關鍵；物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌；關鍵將塞，則神有遯心。⁶

從「物沿耳目」可以知道物的成立是藉由人的感官接觸而獲得認知。再由「神與物遊」得知神不同等於物的成立，但與物有著連繫的意義。接著透過「文之思也，其神遠矣」以及「思接千載」和「視通萬里」的性質描寫，可觀察到「神」並非單純指向現實世界，而是透過作者反應之後的再現世界之形。陸侃如、牟世金《劉勰與文心雕龍》提到：

在劉勰看來，精神活動和外界事物是文學創作中兩個重要因素。作品要很好地描寫事物，正賴這兩個方面的緊密結合：一方面有來自外物的刺激，一方面有出自作者內心的思想情感。只有思想情感與外物兩相交融，然後才有意象產生，藝術構思才得以進行。離開了外物，思想情感的活動就成為空洞的、沒有根基的懸想；離開了思想情感，外物就成為死物，而無由進入藝術的領域。所以藝術構思必須首先有外物的影響，使作者產生了某種思想情感。這種來自外物的思想情感的醞釀過程，便是構思中思路運行的過程。這時「神」與「物」緊密結合著共同活動，從而產生出馳騁風雲，氣象萬千的意境。⁷

從「藝術構思必須首先有外物的影響」中再次論證「物」是創作構思的基本對象指涉，之後從「使作者產生了某種思想情感」證明「物」與作者的關係。也就是說，外物本身無法自我形成為藝術構思，必須藉由作者這樣的媒介或觸發，外物才開始成為藝術構思的對象。那麼，「物」與作者結合之後生成的產物是甚麼呢？從「只有思想情感與外物兩相交融，然後才有意象產生」中推論，「神」是指涉作者依

⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

⁷ 陸侃如、牟世金：《劉勰與文心雕龍》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1991 年，頁 52。

據「物的存在」而重建的「物的本質」⁸，即意象。

關於「意象」的說法，筆者認為並不恰當。「意象」一詞帶有主動性建構的意味。根據《文學術語詞典》(A Glossary of Literary Terms)中對「意象」一詞的定義詮釋，⁹明顯可見其使用與本質概念的陳述，皆為作者思維組織後的指示。在目前這個階段(經由作者的接觸而使得「物」具備生發條件)，作者是處於被動接受訊息的，這時作者的思想情感並非處於醞釀的狀態，而是一種無條件地吸收資訊而論。因此，筆者認為將「神」定位在「意象」的本質看法並不恰當，應該依據其生發基礎的條件和環境，重新定義更加明確的字詞。

根據上述論證「物」是存在於現實活動中的實存存在，也就是M.H.艾布拉姆斯(Meyer Howard Abrams)所謂「世界」¹⁰的原始型態。然而，這樣的原始形態並不能夠直接成為書寫的材料，因為作者無法

⁸ 所謂「物的本質」是藉由作者觸發而確立的，也就是說，原來的「物」是已存在的真實，至於「物」的本質則是由作者賦予。

⁹ 根據M.H.艾布拉姆斯(Meyer Howard Abrams)、杰弗里·高爾特·哈珀姆(Geoffrey Galt Harpham)著《文學術語詞典》中對於「意象」一詞所做出的三點說明：一、「意象」(即「形象」的總稱)用於指代一首詩歌或其他文學作品裡通過直敘、暗示，或者明喻及隱喻的喻矢(間接指稱)，使讀者感受到的物體或特性；二、意象在較為狹窄的意義上僅用來指稱可視客體和場景的具體描繪，尤其是生動細緻的描繪；三、按照目前最普遍的用法，意象指的是比喻語，尤其指隱喻和明喻的喻矢。參見M.H.艾布拉姆斯(Meyer Howard Abrams)、杰弗里·高爾特·哈珀姆(Geoffrey Galt Harpham)《文學術語詞典》(A Glossary of Literary Terms)第10版(中英對照)，北京：北京大學出版社，2014年，頁169-170。

¹⁰ 美國當代文藝學家M.H.艾布拉姆斯(Meyer Howard Abrams)在《鏡與燈—浪漫主義文論及批評傳統》(The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition)一書提出了文學四要素的著名觀點，他認為文學作為一種活動，總是由作品、作家、世界、讀者等四個要素組成的。這一觀點專業性很強，已獲得文學理論界的廣泛接受。……文學理論所把握的不是這四個要素中孤立的一個要素，而是四個要素更成的整體活動及其流動過程和反饋過程。參見童慶炳主編：《文學理論教程》，北京：高等教育出版社，2001年，頁5-6。筆者認為當中「世界」是較少被討論或研究的要素，一般的看法是將世界歸屬於外在事物的泛稱，或是指涉現實生活。也就是說，在文學理論的環節要素裡，外在世界或現實生活的種種材料實為創作對象的體現。這樣的看法正好論證文學創作必然需要的生產材料，由於生產材料的提供，作者即有書寫的依據，而後產生藝術加工後的成果，即作品。但是，筆者認為「世界」應單純指涉存在物的體現，而非指稱「事物」或「社會生活」等具有意識作用的對象。原因在於世界的存在應該與作者的概念分開處理，彼此是獨立的存在，但可以相互作用。若是將世界做為意識作用的「事物」或「社會生活」，則會在創作的系統中或邏輯上出現本質重複的行使，那麼物即可以單獨成為書寫的材料，不必透過作者的中介身分執行，這便會產生理解上的錯誤解讀，因為失去作者的中介執行，物是無法直接生發成為寫作的客觀材料，因為寫作的主體乃是透過作者的存在而構成。因此，筆者認為「世界」是單純的指稱存在物的具體體現。筆者對於「世界」的論述概念即以此為主。

親自體驗一切「世界」的實存，必然需要其他管道認識「世界」的存在，進而透過作者的使用「世界」的本質作為書寫的對象材料。經筆者考量其「物」的生發條件，與作者中介的被動作用，以及最後產出的成果而論，應以「再生世界」為「神」的本質的明確定位。至於「再生世界」的字詞擬定，則參見朱光潛在《文藝心理學》中論及藝術的創作造時提到：

藝術的創造在未經傳達之前，只是一種想像。就字面說，想像（imagination）就是心眼中見到一種意象（image）。意象是所知覺的事物在心中的所印的影子。……不過這種想像只是回想以往由知覺得來的意象，原來的意象如何，回想起的意象也就如何，沒有甚麼創新，所以它通常叫做「再現的想像」

「再現的想像」只是在記憶中複演舊經驗，絕不能產生藝術。藝術必須有「創造的想像」。既是「想像」，就不能從無中生有，因為它不能離開意象，而意象是由經驗得來的。既是「創造的」，就不能只是複演舊經驗，必須含有新成分。¹¹

由此可見，經由作者「思慮」¹²過後的構思對象應具備著「新成分」，無論是實存世界或想像世界皆不應以「再現」、「重現」等字眼說明，而應以「再造生成」的字詞意涵說明構想世界的生成本質具備「開創性思維」的質變過程。

故此，「物」（世界）經由作者直接與間接接觸過後而生成的「再生世界」方為文學創作時的真正構思對象。即為「神」的本質。也就是說，構思的對象解析步驟應該如圖 3-1 所示：

¹¹ 朱光潛：《文藝心理學》，合肥：安徽教育出版社，2008年，頁174-175。

¹² 此處所謂作者的「思慮」是以被動的型態而作用，因為當「物」或「世界」與作者的知覺接觸時，其生發的效應即刻發揮，作者沒有選擇的權力，因而，作者的「經驗」由此產生。

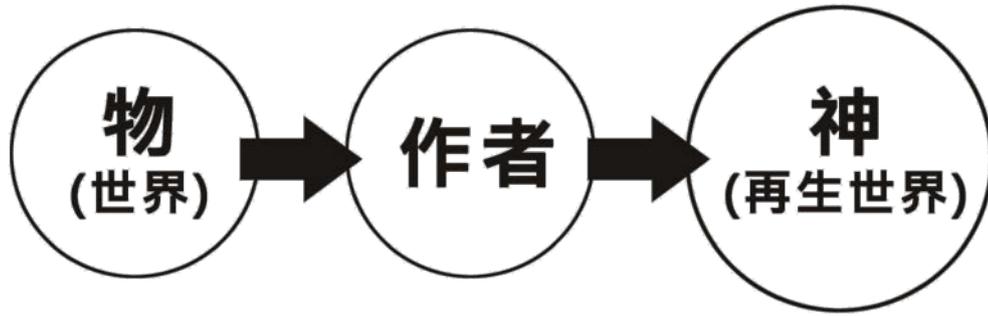


圖 3-1 物(世界)、作者、神(再生世界)之關係圖

從圖中清晰可見系統化的脈絡生成其中，首先藉由「物」(世界)的成立，藉由作者被動的中介身分，引發「物」(世界)的再生現象，最後產生藝術構思的對象「神」(再生世界)的出現。

再者，劉勰在《文心雕龍·神思》中提出：

夫神思方運，萬塗競萌；規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海；我才之多少，將與風雲而並驅矣。方其搦翰，氣倍辭前；暨乎篇成，半摺心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。¹³

由此可知，現實世界作為作者依賴的觀察對象，經由作者的情思轉化之後，現實世界被重新詮釋。因此，從「言徵實而難巧」可證於創作並非僅僅完整的描繪對象的存在形式；再從「意翻空而易奇」可證於創作的實踐在透過對象的本質經由作者思慮之後進行變化；所以「規矩虛位，刻鏤無形」即明確表現出「再生世界」的範疇與生成過程。因此，黑格爾在《美學》第一卷中提到：

藝術作品固然要用感性事物，但是這種感性事物只應以它們的外表或外形顯現出來。因為心靈在藝術作品中的感性事物之所要尋找的既不是物體的具體物質，及慾望所要求的那種經驗性的內充實而外有體積的有機體，也不是普遍性的純然觀念性的

¹³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515-516。

思想，而是感性事物現形的顯現(外形)，這顯現雖仍是感性的，卻不應還是單純的物質。因此，藝術作品中的感性事物，比起自然物的直接存在，是被提升了一層，成為純粹的顯現(外形)；藝術作品所處的地位是介乎直接的感性事物與觀念性的思想之間的。¹⁴

黑格爾明確表示藝術作品的內在構成是心靈，心靈所指涉的不僅是「形象」與「思想」，而是以一種超越純然形象的觀念性主體為顯現。換句話說，就是藝術表現的材料是處於「世界」的「形」與「作者」的「意」所產生出來的結果，其存在是藝術材料本身的概念，就是具備「意」的「顯現」體(外形)，即筆者所謂的「再生世界」。再者，童慶炳《文學理論教程》中論及文學創造的過程時提到：

某一文學作品可能是獨創的和前所未有的，但它卻是以一定的材料為基礎和內容而建構起來的。否則，作家只能創造出類似「皇帝新衣」那樣的子虛烏有之物。

材料，是文學創造的第一要素，也是文學創造過程的第一起點。¹⁵

由此可見，確認材料的本質和生成基礎方為文學創作的首先認知。換句話說，文學創作的材料，有賴於「原料」與「加工」的過程，這便是文學創作的根源認知。

根據以上論證，如果說「神」(再生世界)是藝術創作的材料，那麼「物」(世界)就是藝術創作的原料，作者就是藝術加工的過程。所以，劉勰在《文心雕龍·神思》中說：「物以貌求，心以理應」¹⁶，明確表示兩種不同的形態在藝術構思的創作構成上施行作用。

據此，筆者進一步依據朱光潛對於藝術創造想像的三種成分¹⁷，

¹⁴ 黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)著、朱孟實譯：《美學》(一)，頁 49-50。

¹⁵ 童慶炳主編：《文學理論教程》，頁 117。

¹⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 517。

¹⁷ 朱光潛認為創造的想像含有三種成分：(一)理智的；(二)情感的；(三)潛意識的。這三種成分影

以及亞里斯多德描述人模仿的世界時的三種說法¹⁸，將「再生世界」的形與本質範疇分為二種型態，即「實存世界」(形)與「可能世界」(本質)。以下即針對這二種模式進行解析和論證：

一、實存世界

現實生活中，作者體驗過的一切對象存在，是藝術創作最基礎的認知，也是一種普遍性觀察的作用。童慶炳在《文學理論教程》中提到：「『真實性』原則對文學創造至關重要，因為具有『真實性』的品格，其作品才能使讀者產生信任感與認同感。¹⁹」由此可見，在藝術創作的材料裡，必然涵蓋著「真實性」的成分。儘管各個作者的才性與經驗皆有不同，但其根源皆是來自於同樣的「物」(世界)的真實存在。所以，實存世界的依據，便是從「物」(世界)的真實存在而來的認知基礎。王運熙在《文心雕龍探索》中提到：

〈神思〉篇所謂物，首先是指自然風景，亦即《文心雕龍·物色》中的物色。〈物色〉篇一開始敘述四時氣候和景物都有變化，觸動了人們的情緒，激發了創作的慾望，因而寫成作品。²⁰

可見「物」(世界)是普遍性的觀念，是具體存在的依據，是眾所認知的觀察對象，是藝術創作的根基。即使在經由不同的作者接觸後產生不同的面向成果(即「神」或言「再生世界」)，但是其依據的基礎體現仍是「相同」的真實。王更生在《文心雕龍研究》中論題「文術論」時提到：

文學是反映時代的的觸覺，最敏感，也最具代表性。可是影響文學創作最烈的，有兩大因素：一是作家本身，即主觀因素。

響著構思對象的本質生成，主要說明構思的生發系統所建立的範疇模式，並且各自具備不同層級的先後順序及涵蓋定義。參見朱光潛：《文藝心理學》，頁 175-188。

¹⁸ 亞里斯多德認為，藝術模仿的世界同樣可以達到真理的境界。人模仿的世界主要有三種，即「已有的事」，「或有的事」和「應有的事」。參見童慶炳：《文學理論教程》，頁 28。

¹⁹ 童慶炳主編：《文學理論教程》，頁 136。

²⁰ 王運熙：《文心雕龍探索》，上海：上海古籍出版社，1986年，頁 73。

二是社會背景與自然環境，即客觀因素。……文學固然反映時代，但時代不能脫離現實環境而獨存，所以環境是創作的溫床。有怎樣的溫床，便產生怎樣的文學。作家往往藉作品塑造自己的形像，而環境卻直接孕育了作家性靈。由於劉勰對客觀因素的重視，所以主觀和客觀的聯繫，就成了他文學創作上的重要理論。²¹

可見「環境」的真實存在實為藝術創作的材料，並且藉由「孕育了作者性靈」可說明作者是被動觸發的接受體。但是實存世界並不包括「社會背景」的因素，因為「社會背景」乃是人為因素主動觸發的過程和結論，其「主動性」與作者被動觸發的論證不合，並且非是實存世界的必然認知與必然體現。同樣的，實存世界也並非單指「自然」而言，許多「人工」製作的物象也應屬於「物」（世界）的範疇。

綜觀以上論證，可說明「神」（再生世界）的體現必然「包含」著實存世界的生成條件與存在模式。因此，劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「獨照之匠，窺意象而運斤」²²。當中所窺之「意象」及原生於「物」（世界）的體現。即「實存世界」的「真實性」乃是藝術構思中的必然認知與必然體現。

二、可能世界

劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「規矩虛位，刻鏤無形」²³，即便是抽象的思緒、沒有定形的情思，都必須將其賦予具體的形，方能將思緒或情思等抽象意識提供展現的管道。現實生活中，作者不斷地接受與吸收外物的資訊，並且做出內在意識的詮釋與反應。由於作者的體驗過程皆不盡相同，即使具備相同的體驗過程也會因作者才性與認知習慣的「差異」造成不同的產出結論。其「差異」的出現，以

²¹ 王更生：《文心雕龍研究》，台北：文史哲出版社，1979年，頁347。

²² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁515。

²³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁515。

童慶炳《文學理論教程》中的說法來論：

如果說表現社會生活中某些本質性的東西，是藝術真實的內在要求，那麼藝術情境的假定性則是藝術真實的外在特徵。

藝術概括是與文學創造的真實性要求相聯繫的又一基本原則，其內涵是：要求作家依據自己的體驗和認識，對個別或特殊的事物加以獨特處理，在主體與客體相統一的基礎上，創造出既具有鮮明的獨特個性又具有普遍性的藝術形象。²⁴

當中的「假定性」是依據作者的經驗與才性引導造成的結果。「假定性」一詞的說法，主要依賴「物」（世界）的存在而認知其「性質」的特性所建構而成。換句話說，「物」（世界）的本質是透過作者的認知而產生，其作者的認知原則是依照每個作者自身經驗的體認與每個作者自身獨有的才性所共同構成。所以，劉勰在《文心雕龍·神思》中針對作者的情況說道：「人之稟才，遲速異分」²⁵，又說：「情數詭雜，體變遷貿」²⁶。故此，「可能世界」應具有可變性的特徵。

再者，根據《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯中，李健在〈劉勰感物美學的「神思」意蘊〉論及羅宗強在《魏晉南北朝文學思想史》中所探討「神思」時提到：

神思不等同於想像，不少學者也意識到了。如羅宗強先生說：「神思，就是馳神運思。」不言神思就是想像。在具體論述的過程中直接用神思，不用想像代替神思，說明他已經有較為明確的意識：中國的神思不等同於西方的想像。但是，他又說神思具有想像的特徵。他認為，「神與物遊」包含有兩個層次的意思，「一個層次是神馳於眼前的物象之中」，「另一層次的意思，是指神馳於內視中之物象也即心象之間」；「這兩個層次是交叉進

²⁴ 童慶炳主編：《文學理論教程》，頁 140-141。

²⁵ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 516。

²⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 516。

行的，是想像的統一過程，不能截然分開」。²⁷

雖然最後李健否定羅宗強上述的說法，認為如此主客二元的片面說法是不符合劉勰的本意，應以天人感應作為詮解的思考。²⁸但筆者認為羅宗強的說明除了「想像的統一」之外，並無不妥。反倒是李健將感應的自由擺放在物與人的一體共在中說明，筆者認為應是沒有釐清本質生成的前後關係的結果。

綜觀以上論證，可說明「神」（再生世界）的體現必然「包含」著可能世界的構成條件與可變性特徵。所以，劉勰《文心雕龍·神思》中說道：「神居胸臆，而志氣統其關鍵」²⁹，當中的「志氣」就是指稱作者的狀態而來。即「可能世界」的「假定性」乃是相對於「本質」發展而來的必然認知與必然體現。

既然談到作者，就必須論及作者在接觸「物」（世界）時的狀態，就理論上來說，應該是作者被動的全然接受「物」（世界）的生發而再生出藝術構思的材料。但是實際上卻是無法達到。黃侃在《文心雕龍札記》中探討藝術構思時說道：「內心與外境，非能一往相符會，當其窒塞，則耳目之近，神有不周」³⁰，可見作者的心思是否能集中注意力，是藝術構思吸收與生成的關鍵。因此，劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「陶鈞文思，貴在虛靜」³¹，「虛靜」的主要作用就在此處顯現。

再觀察陸機的《文賦》中對藝術構思過程的說明：「佇中區以玄

²⁷ 李健：〈劉勰感物美學的「神思」意蘊〉，《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯，2011年，頁125。

²⁸ 李健認為：「劉勰的基本思想是從中國傳統的天人合一那裏來的，他崇尚天人感應，這從《文心雕龍·物色》篇中的『春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉』那段話即許多言論都能夠明確看出。劉勰的『神與物遊』是天人合一，是與自然一體，與萬物一體，它不僅有西方想像的特徵，更有中國古典感應的特徵。感應是包含著想像在內的，而想像則不包含感應。想像是人的單向的行為，物沒有想像；而感應則是人與物雙向的行為，人有感應，物亦有感應。」參見安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯，頁125-126。

²⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁515。

³⁰ 黃侃：《文心雕龍札記》，台北：新文豐出版社，1979年，頁14。

³¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁515。

覽，頤情志於典墳。遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」³²，從「玄覽」、「典墳」可見作者的閱讀經歷對於藝術構思十分重要，而觀「四時而嘆逝」乃是作者本身的情思引導而發揮的作用。陸機再說：「籠天地於形內，挫萬物於筆端」³³，可再證「物」（世界）確實為藝術構思生發的源頭。陸侃如、牟世金在《劉勰與文心雕龍》中提到：

文學既然受外界事物的影響，又從而描寫這些事物，則作家的想像構思，也就不可能離開它們去憑空虛構。因此，他說思理的妙用，能使作者的思想與外物密切結合，共同活動。「神與物遊」，就是〈物色〉篇說的：當作家在「聯類不窮」的進行藝術構思時，作者的思想「隨物而宛轉」，他所描寫的事物則「與心而徘徊」。「神與物遊」四個字，多少接觸到了形象思維的特點，也初步指出了藝術構思的要領：想像不能離開外界事物，而必須緊緊圍繞著物的具體形象。只有這樣，文學創作才能很好地完成描寫事物的任務。

其中「想像不能離開外界事物，而必須緊緊圍繞著物的具體形象」已明白指出具體形象是藝術構思的基礎。至於「外界事物」的說法，筆者認為是一種習慣用語造成的錯誤解讀，實際上「事」是人為的過程與結果，是人賦予其「物」（世界）特質或屬性後運作的活動，因而「事物」的本義應為藝術創作於「思」的階段中產生。

再論藝術構思的主客體關係，王元化在《文心雕龍創作論》中提到：

劉勰提出「隨物宛轉」，「與心徘徊」的說法，一方面要求以物為主，以心服從於物；另一方面又要求以心為主，用心與駕馭物。表面看來，這似乎是矛盾的。可是，實際上，它們卻互相

³² 西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年，頁14。

³³ 西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，頁43。

補充，相反而相成。作家的創作勞動正如人類其他一切勞動一樣，就其實質來看，不可避免的包含主體與客體之間對立統一的過程。

在創作實踐過程中，作家不是消極地被動地屈服於自然，他根據藝術構思的要求和藝術加工的原則去改造自然，從個別的、分散的、現象的事物中提煉主題，創造形象，從而在現出來的自然上面印下自己獨有的風格特徵。³⁴

王元化的說法基本上是具備實際作用的，但其中有兩個關鍵處的觀點是有問題的：一、是沒有釐清「物」（世界）與作者間的前後體系關係與因果關係，或者是受到當時口語化流傳而認為理所當然的認知所造成，所以在「物」（世界）生成「神」（再生世界）的階段來說，作者是無法以「主動性的選擇」作為主體的作用，因為「接觸」是當中的啟動條件，是作者思緒無意識間直覺即刻反應的結果。二、是前人學者們太過於著重在「物」（世界）的自覺的說法，實際上，「物」（世界）是存在體，它的屬性和特質是由人所賦予，所謂「物」（世界）的自覺或說「物」（世界）是可以駕馭人的，使其具備主體性的生命作用，目前是無法論證的，因為「物」（世界）的種種反應都是由人為作用而形成的效果。

關於想像的說法與感官經驗之間的連繫，是如何在作家的自身體驗上獲得詮釋，可由西洋文學家泰勒（William Taylor）的說法中窺知：

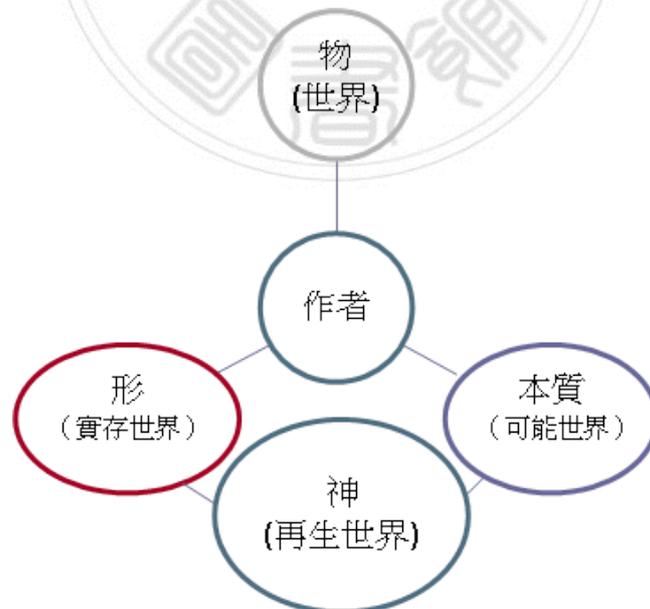
一個人將感官印象，化為觀念的能力，和他的想像力是成正比的，想像力把感官印象變成影像，存在腦海。一個人的幻想，與他的喚起聯貫或聯想內存影像的能力成正比，並使這些影像結合，而代表出乎人事物之表的理想。想像，是描繪的心智能力；幻想，是激發與結合的心智能力。想像形成於耐心的觀察；幻想，形成於心智場景變化之自由活動。想像力越是精確，畫

³⁴ 王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984年，頁103-104。

家或詩人的描繪或描寫，更為貼切，而不需寫描的對象蒞臨面前為範本。幻想越是多彩多姿，則幻想所產生的裝飾，也更為獨創與突出。³⁵

從泰勒的說法中可以得知，藝術構思或藝術創作的生成根據，是由感官印象必須化為觀念為首要條件，所謂的「想像力」是將感官印象的經驗化作影像或認知基礎，儲存在腦海中備用，在這個階段就是講述構思的材料生成的過程與結果。單就這個部分而言，是與劉勰《文心雕龍·神思》所論述的概念是相符合的。也就是趙則程、陳復興、趙福海所著《中國古代文論譯講》對於《文心雕龍·神思》述評中提到的：「文學藝術是現實生活的反映。但是，這種反映不是現實的直接摹寫，不是自然主義的照像式的再現，而是經過了作家的再創造。」³⁶所以，再次顯現了作家在「神」（再生世界）的本質生成上佔有關鍵性的作用。

綜論以上論證，整體觀察「實存世界」、「可能世界」與「神」（再生世界）的關係，應為圖 3-2 所示：



³⁵ 泰勒 (William Taylor) 的說法，參見衛姆塞特、布魯克斯合著，顏元叔譯：《西洋文學批評史》，台北：志文出版社，1975 年，頁 355。

³⁶ 趙則程、陳復興、趙福海著：《中國古代文論譯講》，吉林：吉林人民出版社，1984 年，頁 62。

圖 3-2 形(實存世界)、本質(可能世界)、神(再生世界)之關係圖

透過 3-2 的圖示說明，明顯可見藝術創作的生發之源來自於「物」(世界)的觀察認知，當中生發的關鍵在於「作者」的吸收體認，之後將其再生成為具備形體的「實存世界」，以及具有本質屬性的「可能世界」，最終，以「神」(再生世界)作為此一系統的產出成果。換句話說，「神」(再生世界)就是藝術構思的對象，就是藝術創造的材料；作家是藝術構思的加工過程與生成媒介，也是觸動「物」(世界)的生發關鍵；而「物」(世界)就是藝術構思的原料。如圖 3-3 所示：

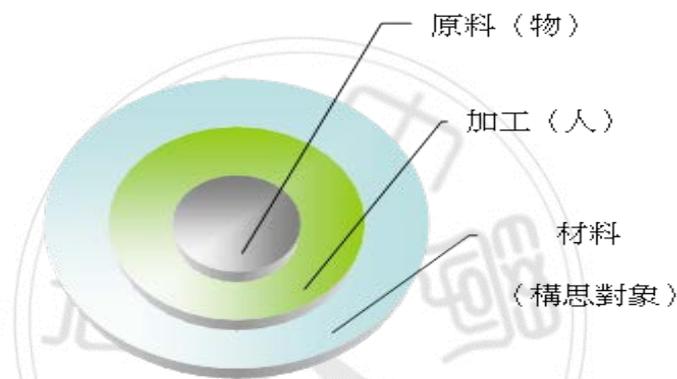


圖 3-3 「神」(再生世界)的本質建構

從圖中清晰可見系統化的脈絡與次序安排，對於「神」(再生世界)的產生有著決定性的作用與影響。並且藉由層次的分層剖析，更加清楚表示系統架構的相對關係。

第二節 生成基礎：「神」用象通——意的生發與象的生成

「神」的對象與本質確立之後，接著要處理的就是對於「神」的生成過程的系統所涉及的必要條件。既然「神」是出自於原生「物」經作者的情思轉變而成為構思的材料，那麼在轉變的過程中必定存在某種運作系統或操作模式，才能夠將原生「物」轉變為構思寫作需要的材料。所以，劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「神用象通，情

變所孕。」³⁷由「神用象通」得知「神」與「象」是相互通用的概念，³⁸由「情變所孕」可證於作者情思所扮演的關鍵角色，由於每個個人的情思不同，因而孕育而出的作品皆是獨一無二的「自我世界」³⁹的構成。既然「神」（即再生世界）與「象」通用，如何論證「象」的生成便是本章所要解決的問題意識。

一般來說，象是涵蓋物具體的指涉，並且象有著「像」的要素，再者象與人相關，也和語言相關。王弼在《周易略例·明象》中說：

夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意以象盡，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者，所以存意，得意而忘象。猶蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；筌者所以在魚，得魚而忘筌也。然則，言者，象之蹄也。象者，意之筌也。是故，存言者，非得象者也；存象者，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存者乃非其像也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也；然則忘象者，乃得意者也；忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。⁴⁰

當中清晰可見「意」、「象」、「言」之間的關係乃是一組生發系統，由作者的「意」生成構思的內含意義，再以物「象」作為主體的指涉，再透過「言」的文辭組合表現出來。也就是說，「意」、「象」、「言」的生發過程應該如圖 3-4 所示：

³⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 517。

³⁸ 《周易·繫辭上》說道：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」參見東漢·許慎：《周易本義》，台北：華正書局有限公司，1983 年，頁 302。由「象其物宜」可知「象」與「物」是不同的兩種指涉，而「象」之所謂「擬諸其形容」而來，當中的「其」即為「物」之可見，因此，「物」與「象」的相對關係與生發條件，和「物」與「神」的相對關係與生發條件，兩者對等，故可得證於「象」同等於「神」的概念與使用，即指稱筆者所謂「再生世界」。

³⁹ 自我世界：透過自我本身的經歷與體驗，建構出自我意識凝聚的範疇。當中組成的變化皆來自於個人自我的體驗和認知，因此，自我世界不僅隨著時間變化，也是隨著個人生活方式與面對環境的關係和學習接觸多寡而產生的一種思維構成導向。

⁴⁰ 樓宇烈：《老子周易王弼注校釋》，台北：華正書局，1981 年，頁 591。

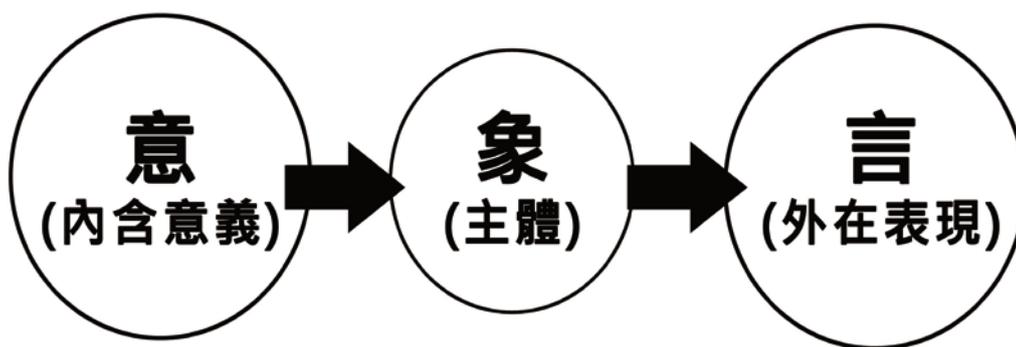


圖 3-4 意、象、言之關係圖

如同劉勰在《文心雕龍·神思》中所說道：「神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。刻鏤聲律，萌芽比興。」⁴¹當中「情變所孕」就是指「象」的生成條件，也就是來自於作者的情思變化，即為「意」的指涉；「物以貌求，心以理應」則是說明「象」的主體要素，也就是「神」（再生世界）的本質構成；「刻鏤聲律，萌芽比興」說明「言」的體系組成，包含形、音與表現手法。這三者間的關係是「言生於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意」，可見「言」、「象」、「意」是一個相互依賴生成的體系。並且由「象生於意而存象焉，則所存者乃非其像也；言生於象而存言焉，則所存者乃非其言也」中可以觀察出此一體系真正的表現形態為「言」，而「象」與「意」則是構成「言」的一種成分概念。由此可知，「神」用「象」通，即是指涉構思材料的主體；因而，構思對象（主體）的生成即在將「意」引導成「象」的過程。至於由「象」到「言」的過程並非是本章節所要探討的主要問題，故在本章節中只講述其連繫關係，而不深入討論其發展過程（由「象」到「言」的發展過程，筆者將在後續章節作全面討論）。

根據高知遠的博士學位論文《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》中探討「立象」以「盡意」之形象思維時

⁴¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 517。

說道：

所謂「形象思維」意指的是一種思維方式。這種思維方式意謂著一個思想主體在產生內在感知、思考與想像時，將其與某一個畫面、或者某一種物象特性進行串聯。這種串聯使得物象成為主體內在思維之表象。換句話說，在形象思維的過程裡頭，思想主體必須將其感知與判斷投射到某一種情狀之中，是以就運作形象思維時之主體意識而言，是一種「物象」與「感知」互動的過程；而就客體之表現形態來說，則是以「象」之形容，以進行意識詮釋的一種建構。⁴²

由此可見，「象」是以一種表現形態而言的作用，其作用的生成來自思想主體的感知與判斷，並將其投射而成為一種情狀。關於「象」的詮釋，高知遠進一步說道：

在「立象盡意」的詩學系統中，「象」這樣一個概念的指出，應進一步區分為「心象」與「文象」等兩個部分。所謂「心象」意指的是「外在物象」於意識中之反應與創作構思，而「文象」則是將此構思透過一種「意象」之擬造，以文字符號之意象投射出創作者之心象。⁴³

從高知遠的說法中可以確認「象」涵蓋著前後關係的層次，所謂的心象便是由「意」到「象」的過程；所謂的文象則是由「象」到「言」的過程。並且趙則程、陳復興、趙福海所著《中國古代文論譯講》中論黃侃對《文心雕龍·神思》的觀點⁴⁴也有相似的論述：

文學藝術家在現實生活中為某一種事物所觸動，覺得它有某種

⁴² 高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，（國立彰化師範大學國文學系博士論文），2014年，頁67。

⁴³ 高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，頁67。

⁴⁴ 黃侃認為，劉勰所謂神思「不限於身觀，或感物而造端，或憑心而構象，無有幽深遠近，皆思理知所行也。尋心智之象，約有二端：一則緣此知彼，有酌量之能；一則即異求同，有綜合之用。由此二方，以馭萬理。學術之原，悉從此出，文章之富，亦職茲之由矣」。參見黃侃：《文心雕龍札記》，頁13-14。

社會意義，於是乎有了創作衝動。這時候，他就要展開想像與聯想（「緣此知彼」，「即異求同」），在感覺經驗的基礎上改造加工，概括提高，從而創造出藝術形象。這就是「憑心而構象」的過程。但是黃侃在這裡說的「心智之象」，即「緣此知彼」和「即異求同」，並不單純是指文藝創作來說的，也包括了一般理論文章的寫作過程。就文藝創作過程來說，這個「緣此知彼」和「即異求同」，就始終不能離開「珠玉之聲」和「風雲之色」即具體的感性形象。⁴⁵

所以「構象」的要素是「憑心」，所憑之心就是「感覺經驗」的基礎。所謂具體的「感性形象」就是由「意」生成到「象」的結果。

接續以上論證，得知作者的「經驗」成為「意」構成的主要關鍵，也是惟一條件，無論在有意識或潛意識的狀態下，惟有透過「接觸」過後，才有可能出現存在與本質的概念生成。同理，無論在直接接觸或間接接觸中，都應視為經驗的成分。因此，筆者進一步將「神」（即「再生世界」）的生成（「意」生發為「象」）過程分為以下「直接構成」、「間接構成」兩種模式說明：

一、直接構成

主要藉由作者的直接接觸所得之觀察成果，透過眼、耳、鼻、口、身所得視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺之五感經驗，賦予個人感受而成為具備情意的物象。因此，劉勰《文心雕龍·物色》中說道：「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。」⁴⁶並且以《詩經》為例，提到：「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，既隨物以宛轉，屬采附聲，亦與心而徘徊。」⁴⁷由「視聽」可見，自然的原生「物」（世界）經由直觀的方式提供並引發作者情

⁴⁵ 趙則程、陳復興、趙福海著：《中國古代文論譯講》，頁 63。

⁴⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 845。

⁴⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 845。

思的發揮。然而，劉運好在《魏晉哲學與詩學》中有更為清楚地說明：

從心理學的角度來說，就是作家在生活實踐中所獲得的儲存於大腦中的關於該事物的表象。一旦進入藝術構思，這種事物表象就與作家的精神融會貫通，並受情志的支配，作家通過捕捉恰當的言辭，將其清晰生動地表達出來。⁴⁸

強調「生活實踐」的經驗會「儲存」於大腦，而後再捕捉適當的「言詞」表達出來。如同趙則程、陳復興、趙福海所著《中國古代文論譯講》中說道：

文學藝術家在與客觀事物的接觸中，就會通過感官在頭腦中留下表象。藝術想像，就是在一定思想情感的觸發和誘導下所造成的這種表象的再現，或者儲存在頭腦中的一系列表象的組合，或者對這一系列早已儲存的表象進行改造加工，從而完成表象再創造。⁴⁹

由此可見，與客觀事物的接觸實踐，是直接透過感官的刺激，影響到藝術想像的觸發。並且，「象」是可以不斷反覆操作的結果，是跟隨著「意」的變化而產生不同面向的生成。

然而，「直接構成」在王元化的《文心雕龍創作論》中有更為詳細的解說：

作為一種心理現象的想像活動，總的來說，不外表象的再現、表象的組合和表象的創造三種。我們的表象是在實際生活中形成的，當我們憑藉自己的感覺能力去接觸某一事物時，我們就在自己的腦袋中構成某一事物的具體形象。我們把這叫做表象。這個表象在我們腦袋中留下了痕跡，以後我們並沒有看到那個實際事物，只要一想到它，或者一聽到別人說起它，就能

⁴⁸ 劉運好：《魏晉哲學與詩學》，合肥：安徽大學出版社，2003年，頁324。

⁴⁹ 趙則程、陳復興、趙福海著：《中國古代文論譯講》，頁63。

在自己腦袋中重新喚起那個表象的回憶，這就是表象的再現。進一步，如果我們把儲存在腦袋中的一些可以連繫起來的表象綜合在一起，這就是表象的組合。再進一步，如果我們把儲存在腦袋中的表象下一番加工改造的功夫，產生出一種新的表象來，這就是表象的創造。從這裡我們可以清楚地看出，在上述三種想像活動中，不論是表象的再現也好，表象的組合也好，表象的創造也好，他們都必須以我們在接觸現實事物時所構成的具體形象為依據，而現實事物就是想像活動的唯一來源和原始材料。⁵⁰

這裡更清晰地表達出「接觸現實事物所構成的具體形象為依據」，將想像活動的根源基礎條件說的相當明白，也就是直觀式的構成，實為表象體現的依據。

再者，劉運好在《魏晉哲學與詩學》中論及劉勰《文心雕龍·神思》的藝術構思時提及：

作家的思想情感貫穿於整個審美活動，滲透於一切表象運動。其〈神思〉曰：「登山則情滿於山，觀海則意溢於海；我才之多少，將與風雲而並驅矣。」「神居胸臆，而志氣統其關鍵。」在〈誇飾〉中，他又描述：「談歡則字與笑並，論戚則聲共泣偕。」作家在藝術構思的過程中，想像登山、觀海，這些客觀事物的表象都深深塗上一層作家的思想感情色彩，而且這種思想情感始終制約著作家的表象運動，所以這些運動著的表象一旦通過語言物化為藝術形象時，字裡行間便浸潤作家的思想情感。⁵¹

由此可見，在進行藝術構思時，必先實踐作為，「登山」之後方可「情滿於山」；「觀海」之後，方可「意溢於海」。以親身體驗作為構思生發的條件，直觀的感受成為作者情思的構成要素，在進行書寫時方可

⁵⁰ 王元化：《文心雕龍創作論》，頁 136。

⁵¹ 劉運好：《魏晉哲學與詩學》，頁 329。

透過想像，或說經驗的再造，使得自然的原生「物」轉化為書寫的材料庫。所以，劉勰在《文心雕龍·神思》中才會說：「研閱以窮照，馴致以繹辭。」⁵²說明觀察生活經歷以觀人生情志對構思寫作的重要。

綜觀以上，直接構成的關係如圖 3-5 表示：

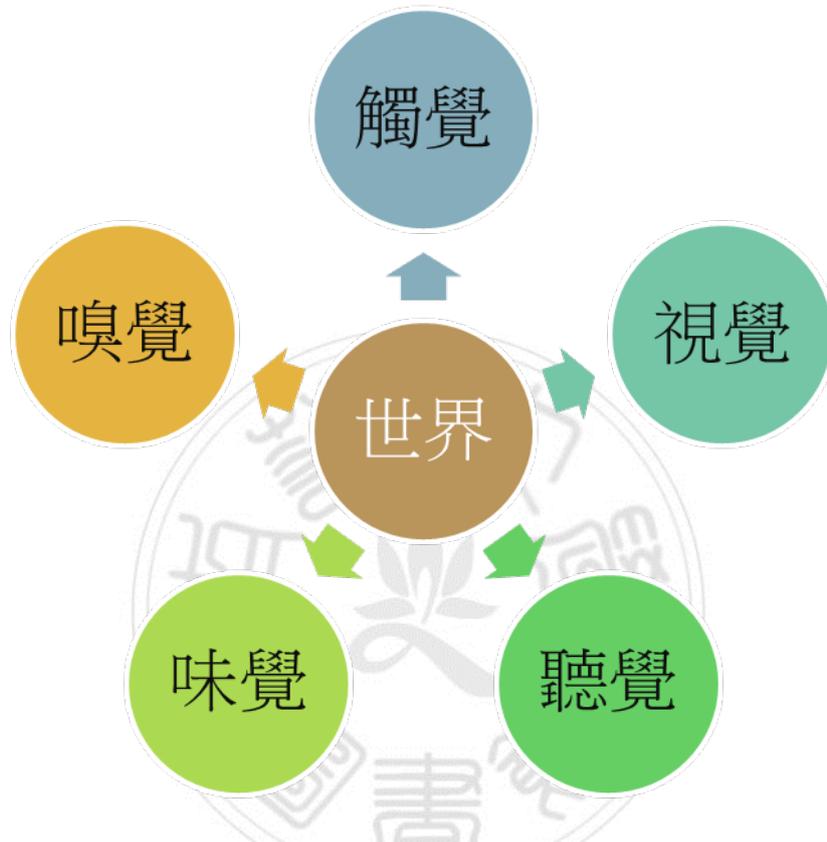


圖 3-5 直接構成之關係圖

也就是說，「物」（世界）提供各種感官的訊息，使得「作者」被動得接受這些訊息帶來的感官刺激，並且作者將這些訊息有效運用在「藝術構思」的生成。

二、間接構成

除了直觀式的接觸能作為構思生發的條件，另外還有間接式的接觸能夠引導構思的生發。劉運好在《魏晉哲學與詩學》中接續論及劉勰《文心雕龍·神思》的藝術構思時提到：

⁵² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

作家還可以向書本汲取材料，通過閱讀欣賞別人的作品，調動自己積極的欣賞心理，展開豐富的想像(再造想像)，借助於原來在社會實踐中積累的表象進行綜合、分解而產生出新的表象，儲存於記憶之中，這是表象積累的間接來源。⁵³

又說：

從現代心理學的眼光看，作家的閱歷、書本知識的積累、正是作家進入藝術創作之前表現累積的兩種最基本手段。首先，作家只有投身於生活的熔爐中，才能在社會實踐上獲得大量的客觀事實的表象，這是表象積累的主要來源。是作家進入創作的準備。⁵⁴

「通過閱讀」是累積經驗的一種方式，屬於間接取得體驗的管道，雖然作者本身並未親身經歷，但透過閱讀的方式，汲取他人的經驗過程，同樣可以成為構思寫作的材料。所以，劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「積學以儲寶，酌理以富才。」⁵⁵強調作者平日累積學識用以儲存成構思寫作的材料的重要性。

童慶炳在《文學理論教程》中也提及：

文學創造材料是指作家有生以來從社會生活中有意接受或無意獲得的一切生動、豐富但卻相對粗糙的刺激或信息。作家的文學創造活動，就以這些東西為基礎和內容，並通過加工和改造，使之成為創造性產品。

對作家來說，凡是 he 交接過的一切自然的和社會的物象以及其他刺激，都可作為信息提供給他，並轉化為長期記憶的材料，對他的文學創造發生作用。⁵⁶

⁵³ 劉運好：《魏晉哲學與詩學》，頁 325-326。

⁵⁴ 劉運好：《魏晉哲學與詩學》，頁 325。

⁵⁵ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

⁵⁶ 童慶炳主編：《文學理論教程》，頁 118-119。

由此，無論是直接接觸或間接接觸獲得的資訊與經驗，都是成為使「象」生成的基礎。因此，陸機在《文賦》中說道：「佇中區以玄覽，頤情志於典墳。」⁵⁷透過「玄覽」以及「典墳」都是成為「意」的吸收管道，進而產生出作者意識內含的構思意義。也就是說，「意」的論證具備著構思對象生發的內在條件，以及藉由「意」的生發過程產生「象」的反映層次與外在表現。

綜觀以上，間接構成的關係如圖 3-6 所示：

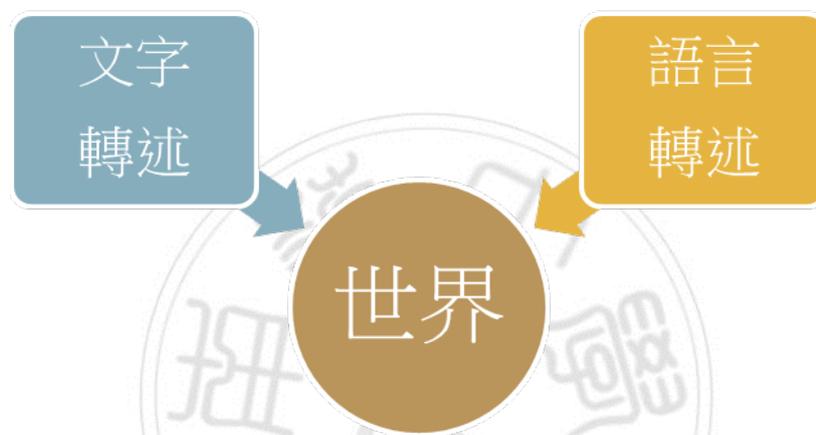


圖 3-6 間接構成之關係圖

換句話說，作者不以親身體驗的方式去接觸「物」(世界)，而是以「文字轉述」的閱讀過程，以及「語言轉述」的接收過程作為獲得「物」(世界)的資訊。對於文學創作在藝術構思的對象開拓上，隨著時間的推進，資訊蒐集的方式越見多元與便利，間接構成的使用是越來越受重視。

第三節 「神」的生成步驟——環境自覺

對於「神」(再生世界)的本質與生成基礎皆有所了解之後，就要再深入談到藝術構思的實際操作，意即「物」(世界)與「作者」(意識)的作用關係。然而，筆者認為「物」(世界)與「作者」(意識)之間的聯繫，依據「神」(再生世界)的本質與生成基礎的面向

⁵⁷ 西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，頁 14。

觀察論證，應然在藝術構思的運作中，必然具備兩個模式（「形」與「本質」）系統的結構：其一、現實反射系統：「物」（世界）→「作者」（意識）→美感經驗⁵⁸；其二、意識折射系統：「作者」（意識）→「物」（世界）→意識世界。並且，兩個系統具備層次差異的前後關係，換句話說，「美感經驗」的系統模式，先於「意識世界」的系統模式，以下，筆者就兩個模式系統的結構與內涵，以及生成次序關係進行探析與論證。

一、美感經驗：現實反射系統

藝術構思的運作，一種可能性源自於「物」（世界）的真實存在，而「作者」（意識）成為被動思維的依賴對象與敘事客體，對於「物」（世界）的存在真實進行解剖與重塑，進而生產出「直覺式形象」⁵⁹的「反射」（返射）現象，將「物」（世界）的原型重新再造，成為超越現實的可能，最終歸於超越真實之存在與「物」（世界）真實並行（兩者層次不同）。所以，《文心雕龍·神思》說道：「物以貌求，心以理應」。⁶⁰簡單說來就是：「物」（世界）→「作者」（意識）→美感經驗。如圖 3—7 所示：

⁵⁸ 美感經驗：根據朱光潛在《文藝心理學》中所談論到「美感經驗」時說道：「甚麼叫做美感經驗呢？這就是我們在欣賞自然美或藝術美時的心理活動。比如……。這些境界，或得諸自然，或來自藝術，種類千差萬別，都是『美感經驗』。」參見朱光潛：《文藝心理學》，頁 1-2。

⁵⁹ 朱光潛在《文藝心理學》中說道：「『美感的經驗』就是直覺的經驗，直覺的對象是『形象』（獨立自足的意象或圖形），所以，『美感經驗』可以說是『形象的直覺』。這個定義已隱寓在 aesthetic 這個名詞裡面，它是從康德以來美學家所公認的一條基本原則。」參見朱光潛：《文藝心理學》，頁 4。

⁶⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 517。

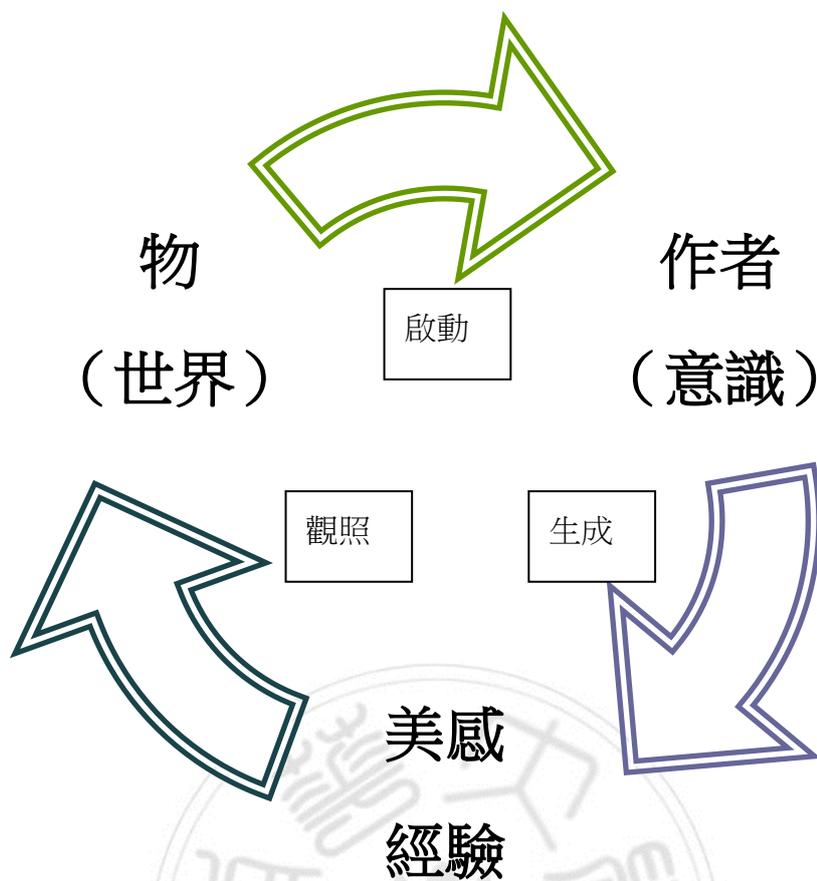


圖 3-7 美感經驗：現實反射系統之關係圖

從關係圖中可以發現，「物」(世界)作為啟動的條件，引發「作者」(意識)的活動，最後生成「美感經驗」的藝術構思，然而「美感經驗」的藝術構思乃是觀照「物」(世界)而來。這樣的生成步驟，即為藝術構思的運作系統表現方式之一。朱光潛於《文藝心理學》中對於「形象的直覺」(意謂美感經驗)有更進一步的說明：

無論是藝術或是自然，如果一件事物叫你覺得美，它一定能在你心眼中現出一種具體的境界，或是一幅新鮮的圖畫，而這種境界或圖畫必定在霎時中霸佔住你的意識全部，使你聚精會神地觀賞它，領略它，以至於把它以外一切事物都暫時忘去。這種經驗就是形象的直覺。形象是直覺的對象，屬於物；直覺是心知物的活動，屬於我。在美感經驗中心所以接物者只是直覺，物所以呈現於心者只是形象。

在美感經驗中，心所以接物者只是直覺而不是知覺和概念；物所以呈現於心者是它的形象本身，而不是與它有關係的事項，如實質、成因、效用、價值等等意義。⁶¹

這樣的外在形象表現在「作者」（意識）的感官經驗中，便「作者」（意識）產生對於「物」（世界）的反射運動，將「物」（世界）的「元素」變成「作者」（意識）思考的「材料」（美感經驗）。「物」（世界）成為主體的啟動條件，作者成為被動的引導者，作者成為系統秩序中的第二階段啟動條件，自然受限於眼前「物」（世界）的材料視野與環境。由此可見，「美感經驗」的系統，實由「物」（世界）作為原始的構思原料，再經由「作者」（意識）的經驗加以儲存，並且依照「作者」（意識）的需求作出言辭的反應（言辭為「美感經驗」的實際表現）。

所以，在藝術構思的運作過程裡，「作者」（意識）透過感官直覺式的接收「物」（世界）的客觀形象，並將其客觀形象與「作者」（意識）進行作用，因而，藉由文字語言化為藝術構思運作後的成果。此為藝術構思在運作時的最初步驟。也就是第三章所說的「實存世界」必先建立之後，方有「可能世界」的產生。如同李天命在《文在主義概念》中所說：

要描述「世界」的現象，一般人會先將平日所謂「在」世界中的事物列舉出來，例如房屋、樹木、人物等等，然後描劃這些東西看起來是怎樣子的，再對它（他）們的出現給與一種解釋。但我們可以看出，這種描述是事先就限定於個別實體方面的。而海德格說：「我們所尋求的，是存有。」他要通過現象的描述，撇開一切事先的限定，而讓存有直接呈現在我們的經驗之中。

對「在世界中的存有」作一種現象學的描述（即不作任何事先

⁶¹ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 4-5。

的假定，撇開既有的概念，讓經驗直接呈現的描述)，展示出世界是由場區或存在模態(existential modalities)構成的。「環境」(environment)就是這樣的一種模態。⁶²

所以，「存有」(存在)的現象是早於科學理性所賦予的概念論說，「存有」(存在)應是經驗裏層的根本之源，因而，理解藝術構思在「環境」這樣的場區或模態之中的運作。換句話說，在藝術構思的環境之中，「物」(世界)的形象先存在於「作者」(意識)的認知，而後「物」(世界)的經驗理解使得「作者」(意識)將其詮釋。因此，「作者」(意識)透過對「環境」的自覺產生「實存世界」的觀察，進而發展以「作者」(意識)為啟動條件的「意識世界」(「可能世界」)的生成。

二、意識世界：意識折射系統

藝術構思運作的另一種可能性來自於「作者」(意識)本身的生發，「作者」(意識)作為主導性的起點，尋找接觸「物」(世界)契合之存在，折射出各種「事物」⁶³意識之可能。因此，《文心雕龍·神思》說道：「神用象通，情變所孕。」⁶⁴簡單來說就是：「作者」(意識) → 「物」(世界) → 意識世界。如圖 3-8 所示：

⁶² 李天命：《存在主義概論》，台北：台灣學生書局，1993年，頁79-80。

⁶³ 筆者在此強調「事物」的用詞，乃是因為以「作者」(意識)為出發的藝術構思系統，是以「事件」的本質作為主要的概念，這裡並非是單純的直覺式引導，而是具備知覺式的作用，包含「物」(世界)與「作者」(意識)的疊合作用。因而，筆者在此使用的是「事物」所指涉的環境範疇。

⁶⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁517。

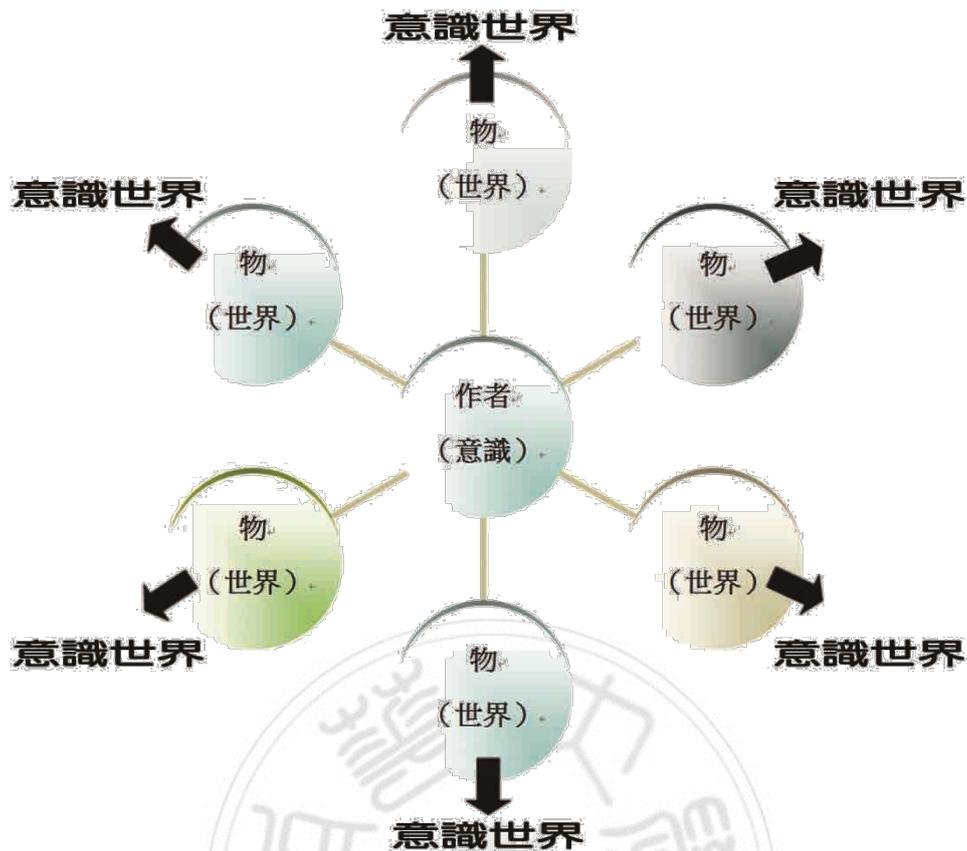


圖 3-8 意識世界：意識折射系統之關係圖

從圖中所示可以發現，「意識世界」是以「作者」(意識)為生發本位，藉由「作者」(意識)已然存在的知覺事件，連繫各自不同的「物」(世界)加以組合詮釋，並且各自折射出對應的結果，即「意識世界」(也就是第三章所說的「可能世界」)的形成。試看鍾嶸在《詩品》序中所論述的相關論證：

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。嘉會寄詩以親，離群托詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮；或骨橫朔野，或魂逐飛蓬；或負戈外戍，殺氣雄邊；塞客衣單，孀閨淚盡；或士有解佩出朝，一去忘反；女有颺蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感盪心靈，非陳詩何以展其義；非長歌何以騁其情？故曰：「詩可以群，可以怨。」使窮賤易安，

幽居靡悶，莫尚於詩矣。⁶⁵

在藝術構思的運作過程裡，「作者」（意識）依靠著思緒所側重的條件差異，採用的對象「物」（世界）也就跟著有所不同。因此，遂有「斯四候之感諸詩者」「作者」（意識）的情志反映在詩歌書寫四季的變化之中，或者是「寄詩以親」，或者是「託詩以怨」，種種生發於「作者」（意識）情懷的環境，都不得不「非陳詩何以展其義」。由此可見，「作者」（意識）是主動抒發的主體，以「知覺事件」作為思緒情志的積累，尋找適切的「物」（世界）加以印證或乘載「作者」（意識）的思緒情志，最終形成「意識世界」（「可能世界」）。

在藝術構思的運作中，筆者設定的「意識世界」（「可能世界」），也就是對於意識折射的系統，與德國美學家立普斯（Theodor Lipps）的移情說有著相關的論證，朱光潛《文藝心理學》中對於「移情作用」有著詳盡的說明：

移情作用是外射作用（projection）的一種。外射作用就是把在我的知覺或情感外射到物的上去，使它們變為在物的。先說知覺的外射。事物有許多屬性都不是它們所固有的，它們大半起於人的知覺。本來是人的知覺，因為外射作用便成為物的屬性。⁶⁶

所以在心理學中，由「作者」（意識）啟動連繫到「物」（世界）的過程，意謂移情作用或外射作用。主要是藉由人的感知知覺的認知，即為事物，將其投射到外界具象指涉之中。筆者較不同意在文學理論中用移情作用或外射作用來說明此系統的建構，因為在文學的藝術構思中，「作者」（意識）的知覺認知源自於對「物」（世界）的詮釋，而後才會產生由「作者」（意識）外射於「物」（世界）的作用。因此，「物」（世界）的作用並非純然的成為接受體，而是具備乘載「作者」

⁶⁵ 梁·鍾嶸，成林、程章燦注譯：《詩品讀本》，台北：三民書局，2008年，頁11。

⁶⁶ 朱光潛：《文藝心理學》，頁29。

（意識）的詮釋體，這並非稱為「物的屬性」，因而，兩者面向是不同的層次解釋。但兩者認知的次序是相同的步驟。朱光潛在《文藝心理學》接著又說：

情感、意志、動作等等心理活動的外射。我們對於人和物的了解和同情，都因為有「設身處地」或「推己及物」一副本領。本來每個人都只能直接的了解他自己的生命，知道自己處於某種境地，有某種知覺、情感、意志和活動，至於知道旁人旁物處某種境地有同樣知覺、情感、意志和活動時，則全憑自己的經驗而推測出來的。⁶⁷

由此可見，「物」（世界）的抽象情感或具象意義，都是具備著「作者」（意識）的經驗思考而形成。因此，這樣的「作者」（意識）經由「物」（世界）的反應處理之後，實稱之為「意識世界」（可能世界）。

第四節 小結

綜觀而論，劉勰《文心雕龍·神思》中的「神」與「物」有著層次上的差異。「物」指涉的是外在世界的形態，「神」則是將「物」的內在本質加以利用而成為構思的對象（或生成材料），其中關鍵在於作者的調和。每個作者對於「物」認知管道與理解皆不相同，因為中國文字的特色與發源來自於對「象」的詮釋，因而，作者先天性以被動式的接受環境賦予「物」的種種解釋與存在意義。但是，隨著作者自我意識的成長與視野增廣，漸漸對於「物」產生新的詮釋方式或存在意義，因而生發為「象」，也就是「神」的本質表現。所以，劉勰在《文心雕龍·物色》中說道：「然物有恆姿，而思無定檢。」⁶⁸面對萬物之不變，每個作者的情態表示與觀察切入卻是各有不同。劉勰在《文心雕龍·物色》又說道：「古來辭人，異代接武，莫不參伍以相

⁶⁷ 朱光潛：《文藝心理學》，頁 30。

⁶⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 846。

變，因革以為功。」⁶⁹可見作者在面對環境變化時，不僅被動承襲舊有的認知，更要主動革新，因而，文學方有源源不絕的生成與書寫價值。

再者，劉勰《文心雕龍·神思》中的「神」與「象」有著相同主體性的定義。然而，要論證「神」就要找出構成「象」的條件與生成過程，因而論證「意」的產生。再深入探討之下，「意」之所以能夠引導為「象」的關鍵在於「經驗」，所以，透過「經驗」的分類模式與生發基礎，便可完整剖析「象」的組成系統與內在涵養的指涉，也就得證於「神」的生成系統與本質。如圖 3-9 所示：

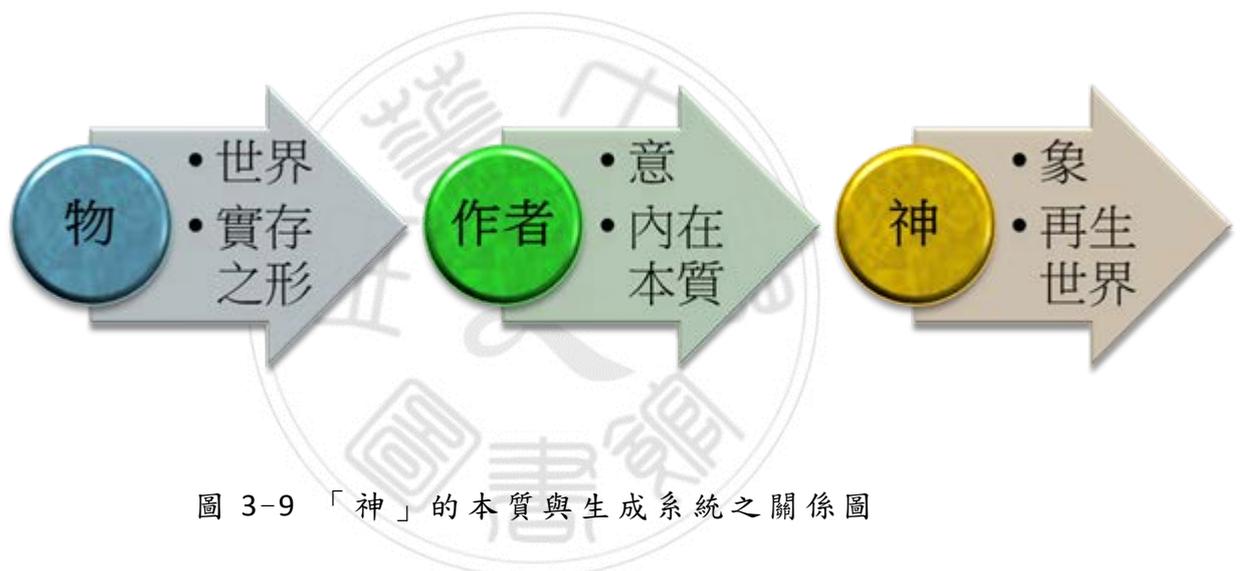


圖 3-9 「神」的本質與生成系統之關係圖

圖中清晰表示系統化的作用，將「物」(世界)本質連繫到「作者」的生成，再到「神」(再生世界)產生的次序說明。此一系統的建立，顯示劉勰書寫《文心雕龍·神思》是具備一套體系說明的概想，是精心安排的論證，可見劉勰思考的細膩與精確，時以掌握中國文學創作原理的脈絡發展與根源建構。

然而，劉勰對於「神」的生成基礎和本質概念觸發，與陸機在《文賦》中所說的：「恆患意不稱物，文不逮意。蓋非知之難，能之難也。」⁷⁰觀點相近。張少康在《中國文學理論批評史》中對於陸機《文賦》的

⁶⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 846。

⁷⁰ 西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，頁 1。

這句話是這樣詮釋的：

正確理解「意不稱物，文不逮意」問題，是理解《文賦》全篇的關鍵。陸機這裡所說的「意」是指構思過程中的意，亦即構思中所形成的具體內容，而不是指文章中已經表達出來的意。「物」指人的思維活動對象，「文」是指用語言文字寫成的文章。「意不稱物」指構思內容不能正確反映思維活動的對象，「文不逮意」指文章不能充分表現思維過程中所構成的具體內容。它們分別指創作的過程中的兩個重要問題，不能混為一談。那麼，如何才能解決「意不稱物，文不逮意」的問題呢？陸機說：「非知之難，能之難也。」這裡實際上講的是作家知與能的關係，也就是認識和實踐的關係問題。⁷¹

所以，從前後成立說法的歷史觀察來說，劉勰的《文心雕龍·神思》應是進一步解決陸機《文賦》中所載明的問題而來，並且將其架構與問題意識做的更為詳細，也更具組織系統的調理。

在釐清「神」(再生世界)的生成與本質之後，對於後續處理「思」的系統脈絡時將會有更清晰的理路呈現。以下兩個章節便是處理「思」的建構問題與發展條件，探討劉勰如何在「神」的生成與本質構成中，逐一建構出創作論的「思」的系統。

⁷¹ 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，頁 222-223。

第四章 「思」的構成、條件與組織

在藝術構思的對象(「神」)確立之後，緊接著要處理的核心問題，就是《文心雕龍·神思》中「思」的構成、條件與組織。劉勰在《文心雕龍·神思》中說道：「意授於思，言授於意」¹當中「意」指涉作者的狀態，「言」指涉作品的狀態、「思」為藝術構思的本質；「意授於思」意謂藝術構思的構成關鍵以作者為主體；「言授於意」意謂藝術構思的實踐表現藉由作者意識進行組織。並且，《文心雕龍·體性》論述作品與作者的關係時說道：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」²由此可見，「作者」和「作品」是具備前後生成關係與作用的實際行為，作者是文學創作的策劃者，作品則是文學創作的實踐成果。也就是說，藝術構思的運作是含有一定的規律結構的組織構成，依循各自生成的條件與步驟逐一建構藝術構思的成果。故此，筆者首先設定的問題意識，主要以兩個層面的觀察作為筆者論證的重心：其一為「作者」的面向觀察，論證藝術構思的內在要素如何對於「思」的構成與條件產生影響；其二為「作品」的面向觀察，論證藝術構思的外緣要素如何生成「思」的組織基礎。經由這兩個面向的觀察，方可全面解析與論證《文心雕龍·神思》中「思」的本質建構和生成系統。

因而，本章節所要探討的研究範圍，即為《文心雕龍·神思》以「作者」面向為主的觀察，探討《文心雕龍·神思》中「思」的構成、條件與步驟；以及「作品」面向為主的觀察，探討《文心雕龍·神思》中「思」的修辭原則。

首先，觀察劉勰在《文心雕龍·神思》中談論藝術構思的先決要素時說道：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神；積學

¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年，頁515-516。

² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁535。

以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭。」³可見「作者」的觀察面向應具備「虛靜」的基礎本質要素，再以「積學」、「酌理」、「研閱」、「馴致」四個實踐的特色加以發揮。其次，劉勰在《文心雕龍·體性》中對於「作者」本質的論述中說道：「然才有庸雋，氣有剛柔，學有深淺，習有雅鄭，並情性所鑠，陶染所凝，是以筆區雲譎，文苑波詭者矣。」⁴其中清晰可見「才」、「氣」指向先天性情的特色發揮，以及「學」、「習」指向後天養成的才學本能。因此，筆者綜觀以上論述，以及根據論題的主要指向，將論證的範疇依照作者為主體的本質特性，分為由內而外的三個層次——「作者的心性修養」、「作者的才學養成」、「才學的實踐特色」——依序作出說明。三個層次的面向觀察之關係如圖 4-1 所示：



圖 4-1 藝術構思運作-以作者為觀察之關係圖

圖示中的層級分類清楚顯示「作者的心性修養」為藝術構思運作的基礎構成；接著，「作者的才學養成」則是藝術構思運作的條件要素；

³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 535。

⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 846。

最終以「才學的實踐特色」談論藝術構思運作的步驟作為書寫系統層次的整體說明。

其次，觀察劉勰在《文心雕龍·神思》中接續談論藝術構思的書寫手法時說道：「然後使玄解之宰，尋聲以定墨；獨照之匠，窺意象而運斤。」⁵可見「作品」的觀察主要面向應具備「意象」基礎的作用。童慶炳在《文學理論教程》中提到：「心中呈現的意象畢竟要借助是物情狀的刻畫並通過文字符號來復現與傳達，因此心象的物化更重要地表現為對於文字符號和操作技巧的嫻熟掌握和運用。」⁶由此可知，對於「作品」在藝術構思的運作表現上，必須將問題意識設定在「修辭」使用，以及「修辭」的作用對藝術構思的影響。

綜論以上，筆者首先以「作者」面向的觀察進行學術研究的探析，其次以「作品」面向的觀察進行學術研究的探討，依序論證「思」的內在本質與外緣表現。

第一節 「思」的構成——心性修養

在藝術構思的構成中，作者的本質特性具有關鍵性的地位。如同劉勰在《文心雕龍·神思》中所說道：「志氣統其關鍵」⁷，當中「志氣」指涉的是作者的精神情狀，是以「作者」的觀察其藝術構思中佔據的生成條件。其次，劉勰在《文心雕龍·體性》中說道：「才力居中，肇自血氣；氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非性情。」⁸可見「性情」的要素對於作品的構成具有關鍵性的地位。再者，趙耀鋒在《文心雕龍研究》中，針對劉勰探討作家心性修養的社會背景的認識作出以下說明：

劉勰關於作家心性修養論的形成主要有兩方面的原因：首先，

⁵ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

⁶ 童慶炳主編：《文學理論教程》，北京：高等教育出版社，2001 年，頁 132。

⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 536。

劉勰的思想比較複雜兼具儒釋道三家，而以儒家為主，這已為學界所普遍認同。而儒釋道三家都是非常注重心性修養的，儒釋道三家關於心性修養的思想使劉勰深受影響。其次，梁代重新性修養的社會現實也對劉勰產生了影響。齊梁時期，統治者針對名士放浪形骸的現實，為了鞏固其統治地位，維持國家的長治久安，因此非常注重士人的心性修養，而且也注重自身的心性修養。例如作為南朝在位時間最長，統治期間國力最強盛的一位君主蕭衍，他一生中曾兩次捨身事佛，晚年遠離女色，是非常注重心性修養的。在他的倡導之下，整個社會形成一股重心性修養的風氣，這對當時社會的影響是非常大的，對劉勰也產生了重要的影響。⁹

有此可見，作者的心性修養是具備社會背景的影響，包含以儒釋道為主的社會文化作用的影響，以及政治需求所造就的社會意識作用的影響。因此，劉勰在《文心雕龍·程器》中論及作者與社會和政治間的關係時說道：

是以君子藏器，待時而動，發揮事業，故宜蓄素以弼中，散采以彪外，梗柟其質，豫章其幹。摛文必在緯軍國，負重必在任棟梁，窮則獨善以垂文，達則奉時以聘績，若此文人，應梓材之士矣。

瞻彼前修，有懿文德。聲昭楚南，采動梁北。雕而不器，貞幹誰則？豈無華身？亦有光國。¹⁰

當中的「藏器」、「蓄素」，都在說明對於作者才德修養的重視與要求，「緯軍國」、「任棟梁」則說明修養品德的實踐性。所以，劉勰最後說「雕而不器，貞幹誰則？」說明作者的心性修養比雕飾文采的表現更顯重要。再者，沈謙在《文心雕龍之文學理論與批評》中對於《文心

⁹ 趙耀鋒：《文心雕龍研究》，銀川：陽光出版社，2013年，頁91。

¹⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁902。

雕龍·體性》探討作者和作品的關係時說道：

其所謂體性者，非文體也，乃言作品之體態，換言之，即風格之謂也。黃季剛先生《文心雕龍札記》云：「體斥文章形狀，性謂人性氣有殊。緣性氣之殊，而所為文異狀。」此謂作家內在精神之殊異，致使作品流露之情態有別，故知體態即本性，體性即風格，作品之風格因作者才性迥異而有所不同。¹¹

由此可知，作品呈現的風格態勢，實與作者情志相關，因此，作者內在精神的表現方能在作品生成上產生關鍵性的作用。

綜觀以上，可見作者在心性修養的生發基礎實為社會背景的影響，因而在作者心性修養的本質構成中，皆與實踐作用相關。是以劉勰在《文心雕龍·程器》中說明衡量作者才德的重要：

周書論士，方之梓材，蓋貴器用而兼文采也。是以樸斲成而丹雘施，垣墉立而雕朽附。而近代辭人，務華棄實，故魏文以為『古今文人之類不護細行』，韋誕所評，又歷詆群才，後人雷同，混之一貫，吁可悲矣！¹²

可見劉勰是「貴器用而兼文采」作為作者的衡量基準，並且以當時「務華棄實」的風氣加以批評，並且舉出曹丕所說「古今文人之類不護細行」作為論證。也就是說，無論在藝術構思或作品書寫上，作者的心性修養都是對其影響的關鍵，因而，如何在心性修養上有所培養孕育，就是作者首先要面對的問題。故此，筆者藉由作者內在本質的兩個面向進行深入的觀察：首先是「虛靜之論」，論證作者在感官面向的觀察，以及作者的心性修養如何在「虛靜」中培養；其次為「自我世界」，探討作者精神層次的面向觀察，以及作者的心性修養如何從「自我世界」中孕育。

¹¹ 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，台北：華正書局，1990，頁 82-83。

¹² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 901。

一、虛靜之論：感官面向的觀察

「虛靜」一詞，最早源自《老子》：「致虛極，守靜篤；萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是為復命。復命曰常。」¹³當中的「致虛」、「守靜」是指涉一種消彌感官知能的狀態，為的是「復歸其根」，以復歸自然的本性。這是一種自然循環的「常」理，亦為人性根源的自然本真的情性生發基礎。此外，趙耀鋒在《文心雕龍研究》中更進一步指出：

老子認為虛靜是從認識客觀世界而進行思維活動的一種精神狀態，他對虛靜的論述尚停留在哲學的層面。莊子繼承了老子的思想並對其進行了補充，〈天道〉篇曰：「夫虛靜恬淡，寂寞無為者，天地之平而道德之至」，「夫虛靜恬淡，寂寞無為者，萬物之本也」。莊子認為要認識客觀世界，必須具備精神之靜，要屏除外部世界萬象紛呈的干擾，冷靜地對認識對象進行準確公允、明晰周詳的考察。虛靜在莊子的思想中不只是在哲學的層面，而且還被引入技藝創造的活動中。莊子的寓言中有很多關於技藝活動的論述，在這些技藝創造活動中，莊子特別強調主體精神的虛靜，《莊子·達生》篇記載庖丁解牛時，「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，這種理論正是劉勰之所本。¹⁴

從趙耀鋒的觀察與說明中可以窺知「虛靜」不僅是一種哲學的勢態，更為一種藝術創造活動中的要素，尤其是面對客觀世界的觀察，必須先施以「官知止」的準備，再以「神欲行」的實踐，方能冷靜地對認識對象進行「準確公允」、「明晰周詳」的考察。由此可見，「虛靜」有著前後生成的關係，作者先是由感官知能的消彌進入到「虛靜」的狀態，而後，方能對於認識對象有所細膩的觀察與描繪的實踐運作。

再論「虛靜」一詞，最早用於文學理論的是陸機在《文賦》中說

¹³ 魏·王弼：《老子王弼注》，台北：河洛圖書，1974年，頁36。

¹⁴ 趙耀鋒：《文心雕龍研究》，頁91-92。

道：

其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，精驚八極，心遊萬仞。其致也，情曠曠而彌鮮，物昭晰而互進。傾群言之瀝液，漱六藝之芳潤。浮天淵以安流，濯下泉而潛浸。於是沈辭佛悅，若游魚銜鈎，而出重淵之深；浮藻聯翩，若翰鳥纓繳，而墜曾云之峻。收百世之闕文，採千載之遺韻。謝朝華於已披，啟夕秀於未振。觀古今於須臾，撫四海於一瞬。¹⁵

當中「收視反聽」意謂收攏感官的接觸或接收，為了「耽思傍訊」以進入藝術構思的狀態。接著，從「精驚八極，心遊萬仞」開始說明藝術構思的種種面貌。換句話說，作者藉由感官的收攏，使自身處於「虛靜」的狀態，在無外物干擾的環境下，屏除一切複雜的思慮，回歸到純然空明的自然態勢裏，方能進入到作者深層的思緒中，因為靜而得以思，因為虛而得以納，故可「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」，將思路通暢無礙的運作。

此外，除了老莊哲學與陸機的文學理論得以論證「虛靜之論」外，張少康在《劉勰及其《文心雕龍》研究》中，另外指出南朝劉宋時代著名的佛學家、畫家和繪畫理論家宗炳的〈畫山水序〉，同樣對劉勰有著深刻的影響，尤其以宗炳的〈畫山水序〉參照《文心雕龍·神思》的語句使用和認知概念上，張少康提出多處相似之處。當中對於「虛靜」的觀點也有著相似之處：

宗炳提出了「澄懷味像」之說，認為藝術家神思活動的展開，要建立在虛靜的精神狀態上，構思過程不應當有種種雜念干擾。這和劉勰〈神思〉篇中所說的「陶鈞文思，貴在虛靜」如出一轍。¹⁶

張少康將宗炳的〈畫山水序〉看作是對劉勰影響不小的論著，因而「虛

¹⁵ 西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年，頁25。

¹⁶ 張少康：《劉勰及其《文心雕龍》研究》，北京：北京大學出版社，2010年，頁111。

靜」之論在此論證成為創作前藝術構思的準備。(雖然張少康認為宗炳的〈畫山水序〉或說玄佛思想，對劉勰在創作論中有著相當的影響，但此處相關儒釋道的面向觀察不為筆者討論創作體系的範疇，因此筆者簡略說明之，而不再深入詳細探討)也可以說，劉勰的「虛靜」是將其歸納在感官的知覺接受方面作討論，劉勰在此建構出明確的條件準備，將感官知覺的重要性提升，如此說法也有助於後續「積學」與「研閱」的論述。

二、自我世界：精神層面的觀察

劉勰在《文心雕龍·神思》中論述的「虛靜」明顯可見感官知能的反應，筆者認為劉勰論述「虛靜」之論的生成背景，應是以作者的「自我世界」為主要探析的觀察面向。也就是說，「虛靜」是一種實踐的方式或手段，藉由感官知能的收攏，構築排除外物干擾的空間，此空間（筆者將其空間稱之為「自我世界」）即為藝術構思的運作，將藝術構思的材料（第三章所論證之「神」或稱「再生世界」）置入「自我世界」之中進行藝術構思的組合。反之，也可以說是「自我世界」為構成「虛靜」生成的需求基礎。

「自我世界」是作者表現在精神層面的一種藝術構思的構成本質，其構成本質非靜態的概念，而是動態的活動運作，因此，筆者排除名詞的概念性論證，而以實際運作的態勢加以說明。因而，精神狀態並非是一成不變的現象，故此，作者如何保持「自我世界」的完整狀態，就要觀察與探析作者維持精神狀態的條件與方式。故此，劉勰在《文心雕龍·養氣》中首先論述精神狀態無法持續保有充沛的現象作出說明：

昔王充著述，制養氣之篇，驗己而作，豈虛造哉！夫耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也。率志委和，則理融而情暢；

鑽礪過分，則神疲而氣衰，此性情之數也。¹⁷

其中「驗己而作」是指作者自身經驗在藝術構思的運作中佔有相當的重要性，「生之役」與「神之用」分別代表生理與心理兩個層面的觀察，若是將作者性情過度使用，則會導致「神疲而氣衰」的結果。換句話說，作者處在藝術構思的運作中，有其限制的因素，因而，作者是無法長期持續維持「自我世界」的完整性。故此，劉勰在《文心雕龍·養氣》中進而提出強化「自我世界」的方法：

是以吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣；煩而即捨，勿使壅滯；意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷，逍遙以針勞，談笑以藥倦。常弄閑於才鋒，賈餘於文勇，使刃發如新，湊理無滯，雖非胎昔之邁術，斯亦衛氣之一方也。¹⁸

其關鍵之處在於「務在節宣」，說明作者的精神活動需要適當的調節和疏通，使其「清和其心」而「調暢其氣」。關於調節的部分則需要「煩而即捨」，疏通的方式則有「逍遙以針勞」與「談笑以藥倦」。無論是調節或疏通，都意謂作者的精神現象應是處於放鬆且愉快的狀態。由此，劉勰在《文心雕龍·養氣》更進一步地透過年齡的影響指出「自我世界」的基本兩種態勢的觀察說明：「凡童少鑿淺而志盛，長艾識堅而氣衰，志盛者思銳以勝勞，氣衰者慮密以傷神，斯實中人之常資，歲時之大較也。」¹⁹可見年少雖然志氣強盛，但是見識淺薄；年長雖然易於體氣衰弱，但是見識深廣。無論年少或年長者，各有其不足之處，也各有其優勢，這是指涉精神狀態的規律而言，了解其規律的運作，就能依循對應的方法加以應用。所以，要明白「自我世界」的本質構成（意謂精神活動）方能活用其產出的效能，也就是對心性修養的根本理解與實踐。

¹⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 777。

¹⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 778。

¹⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 777。

第二節 「思」的條件——才學養成

王更生在《文心雕龍研究》中指出：「『虛靜』指的養心，是就主觀方面而言，『積學、酌理、研閱、馴致』，指的秉術，是就客觀方面而論。」²⁰可見「虛靜」是藝術構思的主觀生成本質，而「積學、酌理、研閱、馴致」則是藝術構思的客觀生成條件。然而，劉勰在《文心雕龍·神思》中對於藝術構思的生成條件有更加詳盡地說明：

人之稟才，遲速異分，文之制體，大小殊功：相如含筆而腐毫，楊雄掇翰而驚夢，桓譚疾感於苦思，王充氣竭於思慮，張衡研京以十年，左思練都以一紀，雖有巨文，亦思之緩也；淮南崇朝而賦騷，枚皋應詔而成賦，子建援牘如口誦，仲宣舉筆似宿構，阮瑀據案而制書，禰衡當食而草奏，雖有短篇，亦思之速也。若夫駿發之士，心總要術，敏在慮前，應機立斷；覃思之人，情饒歧路，鑒在疑後，研慮方定：機敏故造次而成功，慮疑故愈久而致績。難易雖殊，並資博練；若學淺而空遲，才疎而徒速，以斯成器，未之前聞。是以臨篇綴慮，必有二患：理鬱者苦貧，辭溺者傷亂。然則博見為饋貧之糧，貫一為拯亂之藥，博而能一，亦有助乎心力矣。

劉勰在《文心雕龍·神思》中十分強調作者作用的重要性（《文心雕龍·神思》全文共 688 字，以上說明作者作用的文字段落共 242 字，占有《文心雕龍·神思》全文約三分之一的篇幅），並且列舉了十二位作家分別說明作者作用的差異。當中大致可分為三個特色面向的觀察：其一、將作者的客觀作用分為「先天性的才能」與「後天養成的學習」兩種基本架構的思考面向；其二、強調作者的作用有「遲緩」與「速成」兩種分類基礎的觀察模式；其三、提供作者以「博見」與「貫一」的方式作為強化作者作用的重點。因此，筆者歸納其觀察面向與演繹的程序，將構思的條件設定在對於「才學」的認知，並且將

²⁰ 王更生：《文心雕龍研究》，台北：文史哲出版社，1979年，頁362。

「才」與「學」作出層次差異的面向觀察，進而探析「才」與「學」如何在作者作用的生成基礎上產生影響。故此，筆者將此節論題拆分為「才學的生成條件與實際表現」與「才學的基礎特色與實際作用」兩個面向的觀察，以深入討論作者才學的條件，如何在藝術構思的作用中產生影響。

一、才學的生成條件與實際表現

在藝術構思的運作中，作者的作用具備關鍵性的處理。首先，筆者關注的是才學問題的根源意識從何而來。依據張少康在《劉勰及其《文心雕龍》研究》中，對於作者才學的生成根源進行探析時說道：

劉勰對於作家才性問題分析上的重要發展，並不是偶然的，而是有其思想淵源的。這是他接受了歷史上先進思想影響，而運用之於認識文學體性問題的結果。具體地說，這是他吸取了先秦著名的思想家荀子關於人性問題論述的結果。荀子認為人性本惡，這種觀點當然是錯誤的，是一種抽象的人性論。但是，荀子認為人的這種先天性惡的本質，是可以通過後天以「禮儀」為內容的學習來加以改變的。荀子指出人性的形成過程中有兩個方面的因素：一是「性」，及先天本性；一是「偽」，及後天人為的加工，他在〈禮論〉中說：「性者，本始材樸也；偽者，文理隆盛也。無性則偽之無所加，無偽則性不能自美。」人性基本素養是先天稟賦的，沒有這一基礎，則後天的學習就沒有對象了。但是先天之性必須要經過後天人為的加工，方能達到「美」的程度。為此，荀子很重視區別「性」和「偽」的不同特點，又很強調兩者相輔相成的關係。²¹

張少康認為荀子的思想與說法，影響了劉勰對於才學的說明，並且舉出人性的基本素養是先天稟賦的先決條件，當作者的才性確立之後，方有後續學習的加工歷程條件的產生。換句話說，「才」與「學」在

²¹ 張少康：《劉勰及其《文心雕龍》研究》，頁 127。

生成的基礎上有著截然不同的取向，一是先天的風格，一是後天的養成。並且，「才」與「學」有著前後生成次序的脈絡，因而，作者作用的條件，先是取自於先天存有的「才性」，而後藉由「學識」的通習過程加以強化。陸侃如、牟世金也在《劉勰與文心雕龍》中提出：

〈神思〉篇告訴我們，作家在進入構思以前，必須首先積累知識，明辨事理，參照自己以往的經歷，培養自己的情致等等。其實每個人知識的深淺不一，社會經歷各異，特別是各人的思想情感不同，這就必然使各個作家的作品在思想內容和表現形式上具有不同的特點，從而形成了各自的獨特的藝術風格。

同樣地，「積累知識」與參照「經歷」是以成就各個作者獨特的藝術風格，因而在作品的思想表達和形式塑造上，皆有不同的特點。

再論，劉勰在《文心雕龍·體性》中，提出藝術構思的條件生成具備四項要素的表現，即為「才有庸雋，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭」²²。當中「才」有著庸雋的分別，所以在藝術構思中因而體現出「遲緩」與「速成」兩種表現方式的發展。²³

接著，關於「氣」的表現在藝術構思中因而體現的發展，可從劉勰在《文心雕龍·風骨》中，對「氣」的觀察說明裡窺知：

故魏文稱「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」故其論孔融，則云「體氣高妙」；論徐幹，則云「時有齊氣」；論劉楨，則云「有逸氣」。公幹亦云：「孔氏卓卓，信含異氣，筆墨之性，殆不可勝。」並重氣之旨也。²⁴

關於「氣」的表現，主要體現文章的風格特色與氣勢，所以，從曹丕的批評之中可以發現，「氣」的表現有著多元的變化，無論是強弱、

²² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 535。

²³ 源自劉勰《文心雕龍·神思》中說道：「人之稟才，遲速異分」。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 516。

²⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 553-554。

清濁、奔放舒緩等，都是作者在藝術構思的體現上的表現。再從沈謙在《文心雕龍之文學理論與批評》中談論「氣」的說法：

氣本義為象雲氣之形，引申為人身之氣力。彥和認為，生理之血氣與心理之志氣相輔相成，而作品之文思又繫乎心理之志氣；志氣清明則文氣鼎盛；是以欲求文氣順暢，必須保愛精神，使血氣健旺，志氣清明也。²⁵

由此觀察，「氣」的表現在於對應作者的「生理之血氣」與「心理之志氣」之間作用，然而，這樣的作用最終顯現在作品的表現中，所以「志氣清明則文氣鼎盛」。再觀王元化在《文心雕龍創作論》中的說法：

就作家的創作個性來說，「氣」相當於氣質，屬於天資稟賦，不可力強而致。就作品的風格表現來說，「氣」相當於氣韻或語氣，可以比之謂音樂中的格調音色。語氣、格調或音色是作家的氣質在創作對象上的情緒投影，它顯示了作家觀察生活時自然而然流露出來的為他個人所獨有的特徵。所以，我們可以說由作家創作個性所形成的個人風格體現了不同作家內在氣質的差異性。²⁶

從王元化的說明來看，是結合作者表現與作品表現的面向，綜合論述「氣」的指涉。筆者認為這樣的說法較為全面，且較為符合劉勰談論「氣」的原義。

再者，關於「學」和「習」的表現在藝術構思中因而體現的發展，可從劉勰在《文心雕龍·體性》中，對「學」和「習」的觀察說明裡窺知：

夫才有天資，學慎始習，斲梓染絲，功在初化，器成綵定，難

²⁵ 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，台北：華正書局，1990年，頁129。

²⁶ 王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984年，頁160。

可翻移。故童子雕琢，必先雅製，沿根討葉，思轉自圓。八體雖殊，會通合數，得其環中，則輻輳相成。故宜摹體以定習，因性以練才，文之司南，用此道也。²⁷

關於「學」與「習」的表現，其根本基礎在於「學慎始習」。從學習的源頭開始就要慎選讀本的重要，從根源處培養「學」的習染。從「童子雕琢，必先雅製」可知「習」染的對象以儒家的經典開始，方能對思路的影響產生正面的效用。所謂「八體」²⁸，是劉勰針對作者的風格特色所分析歸納的類型，也是「學」與「習」的特色作用，發揮於作者在藝術構思的體現上的表現。因此，劉勰最後表示「故宜摹體以定習，因性以練才」學習典雅的風格，並且順應作者自我的本質加以培養寫作的的能力。再觀，黃侃《文心雕龍札記》「才有天資，學慎始習」一句的詮釋：

自此已下，言性非可力致，而為學則在人。雖才性有偏，可用學習以相補救，如令所習純繆，亦足以賊其天性。縱姿淑而無成，貴在省其所短，因而所長，加以陶染之功，庶成器服之美。若習與性乖，則勤苦而罕效，性為習誤，則劬勞而鮮成。性習相資，不宜或廢，求其無弊，惟有專練雅文。此定習之正術，性雖異而可共宗者也。²⁹

從黃侃的觀點來論，「學」的功用是以補救「才」之不足。然而「習與性乖，則勤苦而罕效」說明學習的對象要與性格相契合，不然勤苦學習的結果，恐怕只能成事倍功半的結果。因此，學習並非是樣樣都好、樣樣都學，而是要依照作者的性格來選擇適當的學習，方能達到學習與才能相輔相成的應用。

²⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 536。

²⁸ 劉勰在《文心雕龍·體性》中將作者的風格特色歸納為八種類型：「若總其歸塗，則數窮八體：一曰典雅，二曰遠奧，三曰精約，四曰顯附，五曰繁縟，六曰壯麗，七曰新奇，八曰輕靡。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 535。

²⁹ 黃侃：《文心雕龍札記》，台北：新文豐出版社，1979 年，頁 26-27。

二、才學的基礎特色與實際作用

了解才學的生成條件與實際表現之後，筆者所要再深入探討的是「才學的基礎特色與實際作用」的展現。這一點在王更生的《文心雕龍研究》中有十分詳盡地說明：

文章之道，遭際興會，攄發性靈，固生於臨文之頃，然作者亦必須平日餐經饋史，豁然有懷，對景感物，曠然有會，然後拈題泚筆，才能吐納無窮。靈感或可來自突發，而學問必須積之於平時。故彥和（劉勰）繼養心之後，言秉術之道，有「積學以儲寶」之說。惟學問有偏蔽，習業有雅俗，學者如欲補偏救弊，斟酌雅俗，仍需從現實生活中，體察事物之理，發覺可靠的資料。因此積學之後，繼言「酌理以富才」。然實際的經驗，足濟書本之窮，所以利用類化原則，擷取前人知識的精華，增進一己之觀察力，於寫作甚有必要，如此「研閱以窮照」，就成創作原理上，不可或缺的條件，作者既具備豐富的學問，精密的理論，和敏銳的觀察力，意念的表出，似乎可以意到筆隨，毫無滯礙了。其實，思想有應感通塞，文章有段落結構，「意不稱物，文不逮意」（陸機《文賦》中的語句）處，很容易發生，因此第四個方法「馴致以繹辭」，教我們臨文時，順隨著情致的發展，去演繹文辭。³⁰

從文中可以明顯清晰的知道，王更生認為才學的實際表現，就是劉勰在《文心雕龍·神思》中說的四個面向觀察——「積學」、「酌理」、「研閱」、「馴致」——這四個面向的表現為的是能夠「遭際興會，攄發性靈」，因此，對於平日學習的態度與方法，特別著重。³¹至於，才學的基礎特色，即是由此四個觀察面向而來，意即「儲寶」、「富才」、「窮照」、「繹辭」。「儲寶」意謂學識的視野特性作用，積累學問於平時，

³⁰ 王更生：《文心雕龍研究》，頁 362-363。

³¹ 劉勰在《文心雕龍·神思》中提及四個面向的觀察：「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭」。參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 515。

方能在藝術構思之時達到「豁然有懷」與「曠然有會」的從容反應。「富才」意謂發揮辨別體察的特性作用，斟酌適用的事物，並且自生活中發掘可靠的資料，加以豐富學識的認知。「窮照」意謂觀察力的特性作用，將前人傳遞的知識彙整，並且歸納成不同的分類以查看屬性特色，此可加強藝術構思時對事物的掌握與書寫的發揮。「繹辭」意謂演繹文辭的特性作用，依循著情理的詮釋與發展，逐一推敲出合適且合理的文辭加以表現與發揮作用。沈謙在《文心雕龍之文學理論與批評》提到：

靈感雖甚奇妙，卻是其本有自，平時修養蓄積，於潛意識中蘊藏豐富，臨文要用之時，而能攄發性靈，信手拈來，唾咳皆珠璣，此養兵千日，用兵一時也。³²

因此，一般所謂的「靈感」，其實並非是無中生有的指涉，而是「其本有自」的現象，這樣的現象來自於平時的學習積蓄，蘊藏在意識之中，等到要文學創作的書寫開始運作時，就能從潛意識的訊息中搜取過往的學習經歷，用以文學創作的書寫材料之用。

綜觀以上，才學中的「才」與「學」應是相輔相成的合作成果，劉勰在《文心雕龍·事類》中，針對作者的「才」與「學」之相互作用的現象即提出進一步地說明：

夫薑桂同地，辛在本性；文章由學，能在天資。才自內發，學以外成，有學飽而才餒，有才富而學貧。學貧者，迤邐於事義；才餒者，劬勞於辭情；此內外之殊分也。是以屬意立文，心與筆謀，才為盟主，學為輔佐；主佐合德，文采必霸，才學褊狹，雖美少功。夫以子雲之才，而自奏不學，及觀書石室，乃成鴻采。表裏相資，古今一也。³³

從文中可以發現，「才能」與「學識」是需要相互作用方能顯現出成

³² 沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，頁 126。

³³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 705-706。

果，所以「表裏相資，古今一也」對於作者來說都是一樣的條件成分。因此，藉由「先天才能」的發揮，以及「後天學習養成」的影響，可以觀察出兩者實乃相輔相成的成果論證。因而，劉勰在《文心雕龍·體性》中總結作者才學條件的作用時才會說道：「贊曰：才性異區，文體繁詭。辭為膚根，志實骨髓。雅麗黼黻，淫巧朱紫。習亦凝真，功沿漸靡。」³⁴當中「才性異區」說明作者依循天分方能造就的各自獨特風格。而「習亦凝真，功沿漸靡」則說明學習的作用與成效，對於先天才能的偏失或缺乏有正面的影響。「辭為膚根，志實骨髓」則可以看出作者的本質情志是藝術構思的根本，而作品文辭的表現手法與特徵則是輔助的體現，也就是說，「作者」與「作品」的關係，實屬內外兩種層面的作用。

第三節 「思」的組織——修辭原則

劉勰在《文心雕龍·神思》中所秉持的核心觀點。劉勰很清楚地說「形」是文學構成的基本對象，在文學創作的運作之前，佔有主導性的地位，而後引動作者的介入，進而將自然之道的「形」融入在作者的經驗判斷或體悟之中，使之具備作者意識的「象」因而產生。在文學創作的運作開始之後，「象」是文學構成的基本對象，作者的引動佔有主導性的地位，進而將作者的經驗判斷或體悟融入到「象」的使用之中，使之具備作者意識的「辭」因而產生。「辭」意謂著文字在修辭原則的結構裡形成文學的形式與架構。即為「形」→「象」→「辭」³⁵的系統組織。

雖然劉勰在《文心雕龍·神思》中對於「辭」的應用著墨不多，但筆者考量「辭」的使用仍是《文心雕龍·神思》中佔據相當重要的體系環節，故筆者理應詳盡介紹。筆者對於「辭」的產生，主要以修

³⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 536。

³⁵ 「辭」與「聲」同樣指涉在語言的表現，「辭」是作者語言的書寫形態（「辭」也可以說是「言」，言是語言的指涉，但一個字也可稱言，文章卻無法以一字成立。筆者認為在談論文學相關的說法時，應嚴謹的陳述為「辭」較為適切，辭相較於言或詞，更能表達文章的特性）；「聲」則是作者仿效自然之音律所做出符合作者語言的書寫形態。所以兩者皆在表現語言的書寫形態。

辭組織的「構成」、「架構」、「使用」三項原則的成立與作用進行說明與論證：

一、修辭組織的「構成」原則

觀察修辭組織的「構成」原則，主要可從劉勰在《文心雕龍·練字》與《文心雕龍·情采》的論證與說明中，看出作品在修辭層次上的基礎依據。

依據張少康的說法說：「在具體寫作的時候，首先必須對內容和形式的關係有正確的認識。」³⁶又說：「劉勰認為文學作品的內容是起主導作用的，而形式是為內容而服務的，但是形式本身也決不能輕視。」³⁷因而，從《文心雕龍·總術》中對於文學寫作的全面觀察時說道：「文場筆苑，有術有門。務先大體，鑒必窮源。乘一總萬，舉要治繁。思無定契，理有恆存。」³⁸可見整體布局的考量是首先要關注的步驟，再者通過書寫技巧的掌握，方能使文章的生成不偏離正軌。

在修辭組織的構成原則方面，首要觀察中國文字的起源。從「信史時期」³⁹開始，口頭文學正式進入書面文學的發展，意即「以文字替代語言」。文字不僅替代了傳達和溝通的方式，更重要的是作為記錄的作用。所以中國文學的根源可從口頭語言→造字→用字→書面語言的發展依序進行觀察。然而，從商朝甲骨文中的語法結構，不僅可見中國文字造字的基礎模式，亦可觀察出「六書」⁴⁰的組織及運用原則。也就是說，中國文學從造字到應用，都備足系統化的脈絡，並且

³⁶ 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，頁 290。

³⁷ 張少康：《中國文學理論批評史》上冊，頁 290。

³⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 802。

³⁹ 信史時期：中國真正有可信的文字記錄的歷史，開始於商朝。甲骨卜辭、銅器銘文和商書中的盤庚，是這方面最重要的文獻。由於這些文獻，不僅使我們更為明瞭殷商歷史的真實情況，同時在中國文學歷史上，說明了由口頭文學開始進入了書面文學的新階段。參見劉大杰：《中國文學發展史》上卷，台北：漢京文化，1992年，頁 5。

⁴⁰ 六書：即東漢經學家許慎所說「指事」、「象形」、「形聲」、「會意」、「轉注」、「假借」。六書並不是在造字之先，就有這個規律，乃是中國文字構造與運用方法的歸納。因為中國文字的構造方法與運用方式，歸納起來，是有條理的，而其條理，絕對不能越出這六種範圍，才有六書的名稱。參見林尹：《文字學概說》，台北：正中書局，2009年，頁 53-58。

從中觀察，更可見其文學發展的理路構成，具有一套取法自然生成的概念養成。林尹在《文字學概說》中論及中國文字的演進時說道：

中國文字演進的過程，是由「文」而到「字」。所謂「文」，都是「依類象形」的。包括「象具體之形」的「象形」；和「象抽象之形」的「指事」。所謂「字」，都是「形聲相益」的。包括「形和聲相益」的「形聲」；和「形與形相益」的「會意」。⁴¹

這是根據《說文解字》⁴²為研究依據的說明。文中論及「象」、「形」、「聲」，皆為中國文字組織的特徵。同時透過「象」、「形」、「聲」的造字原則，建立起中國文學發展的基本架構與視野。從「象具體之形」與「象抽象之形」的結構說明，可見當中的「象」同「像」是指涉一種手法，而「形」則是就對象而言，分有具體和抽象兩種面向的觀察。至於「聲」則是以響音為依據，《說文解字·敘》說：「形聲者，以事為名，取譬相成，江河是也。」⁴³其中「取譬相成」即事物所發出的響音，段玉裁《說文解字注》說：「譬者，諭也；諭者，告也。……取譬相成，謂半聲也。江河之字，以水為名，譬其聲如工可，因取工可成其名。」⁴⁴可見「聲」亦為造字之本，主要對象在「事」的指涉，配以「形」與「象」的傳達，將事物的概念彙整統合。「六書」中的象形、指事、會意、形聲是造字之法，而「轉注」與「假借」則是用字之法，《說文解字敘》說：「轉注者，建類一首，同意相受，考老是也。假借者，本無其字，依聲託事，令長是也。」⁴⁵轉注作用在異形同義的互釋，假借則是作用在不足的文字之補救借用。整體來說，由「形」到「象」再到「聲」此一系統的前後關係建立，統合在「六書」的組織和運用中，將物之形體的表達、作者意識的融入、語言的書寫

⁴¹ 林尹：《文字學概說》，頁 15。

⁴² 此處是以《說文解字敘》的一段文字為依據：「倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文。其後形聲相益，即謂之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而浸多也。著於竹帛謂之書。書者，如也。以迄五帝三王之世，改易殊體，封於泰山者七十有二代，靡有同焉。」參見東漢·許慎撰：《說文解字》，香港：太平書局，1966年，頁 314-316。

⁴³ 東漢·許慎撰：《說文解字》，頁 314-316。

⁴⁴ 清·段玉裁：《說文解字注》，台北：世界書局，1989年，頁 3。

⁴⁵ 東漢·許慎撰：《說文解字》，頁 314-316。

構成和實踐，連繫成為中國文學理論建構上的認知基礎與基本構成態度，引領並影響後續文學發展的進程思考。同樣的概念，劉勰在《文心雕龍·原道》中說道：

文之為德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分，日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位，故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。⁴⁶

文中說明文章的起源和天地所屬根源的自然之道是一樣的。天地的文采之象，說明自然之道為文章生成的根本，而「兩儀既生」的關鍵在於作者的參與。透過作者的參與，語言的書寫形態便跟著確立，語言的書寫形態確立之後，文字就能建構成文章的表現。因此，劉勰在《文心雕龍·練字》中提出：「夫文爻象列而結繩移，鳥跡明而書契作，斯乃言語之體貌，而文章之宅宇也。」⁴⁷說明文字是象徵語言的符號，進而形成作品的構成基礎。因此，作品的修辭組織首先要從文字的認知開始。

接著，劉勰在《文心雕龍·練字》中提出：「若夫義訓古今，興廢殊用，字形單復，妍媸異體。心既託聲於言，言亦寄形於字，諷誦則績在宮商，臨文則能歸字形矣。」⁴⁸說明作品的美觀效果，不僅在音調的和諧使用，也要注重字形的和諧勻稱，因為文字的字義與作用各不相同，也就使得文字的形體展現有所差異。然而，童慶炳也在《文學理論教程》中提出：「語詞提煉不僅表現為準確地物化心象，而且也包含語調的選擇、結構的妥貼和風格的和諧。」⁴⁹由此可知，語詞的選擇實有不能小覷的作用。

⁴⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 1。

⁴⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 721。

⁴⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 722。

⁴⁹ 童慶炳主編：《文學理論教程》，頁 133。

再者，劉勰在《文心雕龍·練字》中強調文字的選擇和運用，是修辭構成的基礎，因為：

善為文者，富於萬篇，貧於一字，一字非少，相避為難也。單復者，字形肥瘠者也。瘠字累句，則纖疏而行劣；肥字積文，則黯黹而篇闇。善酌字者，參伍單復，磊落如珠矣。凡此四條，雖文不必有，而體例不無。若值而莫悟，則非精解。⁵⁰

這是就「視覺」的感受進行文字修辭的選擇和運用，這部分較少為文學創作者重視。因此，劉勰不僅探討文學創作的系統與內在涵養，甚至連文字的外在表現都在他的考量與觀察之中。

再觀，劉勰在《文心雕龍·情采》中的提出：「情者，文之經，辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢：此立文之本源也。」由此可見文辭的使用與作者的情感是相互作用與融合的結果，這就是作品的根本結構。因此，作品的修辭組織對於體現作者情感的表現至關重要。而劉勰在《文心雕龍·情采》接續提出：

夫能設模以位理，擬地以置心，心定而後結音，理正而後攤藻，使文不減質，博不溺心，正采耀乎朱藍，間色屏於紅紫，乃可謂雕琢其章，彬彬君子矣。⁵¹

從文中可以發現，作品的構成，從體裁到風格，從音律到辭藻，一切都以修辭組織的使用為構成原則，因此，善於雕琢作品的文采，方能展現作者的功用與價值。

綜觀以上，劉勰從內而外的根源探求，再從前後生成的次序安排與詮釋，對於文章的整體觀察是十分的細膩，因此，研究作品的表現，以談論修辭組織的構成做為開端，是必要的先決條件。

⁵⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 722-723。

⁵¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 600。

二、修辭組織的「架構」原則

觀察修辭組織的「架構」原則，可從劉勰在《文心雕龍·通變》、《文心雕龍·鎔裁》、《文心雕龍·附會》、《文心雕龍·定勢》、《文心雕龍·章句》中看出作品的書寫態勢，以下依序介紹：

根據劉勰在《文心雕龍·通變》中說道：

夫設文之體有常，變文之數無方，何以明其然耶？凡詩賦書記，名理相因，此有常之體也；文辭氣力，通變則久，此無方之數也。名理有常，體必資於故實；通變無方，數必酌於新聲；故能聘無窮之路，飲不竭之源。⁵²

由此可知，作品體裁是具有固定模式的架構，但是，對於其中書寫的方式卻是可以依照不同條件而有所變化，所以「文之體有常，變文之數無方」。最主要造成變化的關鍵原因，在於「名理相因」與「通變則久」。也就是說，作品的體裁是藝術構思書寫的框架，其框架是具有制度的規範，可是，藝術構思的書寫卻是依循時代社會的需求而有所改變，也因為這樣順勢變化的特性，隨時能提供鮮奇之感，方能造就作品可以長久流傳的原因。由此，可知「變通」在「修辭組織」的架構原則上，佔有重要明顯的核心觀察。接著，劉勰在《文心雕龍·通變》中說道：

是以規略文統，宜宏大體。先博覽以精閱，總綱紀而攝契；然後拓衢路，置關鍵，長轡遠馭，從容按節，憑情以會通，負氣以適變，采如宛虹之奮鬣，光若長離之振翼，乃穎脫之文矣。若乃齷齪於偏解，矜激乎一致，此庭間之迴驟，豈萬里之逸步哉！⁵³

「規略文統，宜宏大體」不僅強調傳承的重要性，並且肯定體裁的體

⁵² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 569。

⁵³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 570。

制規矩和寫作原理的基礎掌握。「先博覽以精閱，總綱紀而攝契」側重博覽與細讀，藉以掌握住重點的綱要，這是藝術構思前對於「作者」的基本要求，而後方能在寫作的路途上開拓自己「作品」的特色與風格。所以，劉勰最後在《文心雕龍·通變》中說道：「文律運周，日新其業。變則可久，通則不乏。趨時必果，乘機無怯。望今制奇，參古定法。⁵⁴」說明寫作是一種每天都在創新的運動，要能夠在寫作的路程上不斷地前進，就要明白「變則可久，通則不乏」的道理。

劉勰在《文心雕龍·鎔裁》中說道：「規範本體為之鎔，簡截浮詞謂之裁。裁則蕪穢不生，鎔則綱領昭暢」⁵⁵。可見「修辭組織」的運作目的是為「規範本體」⁵⁶使得作品體裁的風格能夠合乎規格的基本需要，以及「簡截浮詞」⁵⁷修飾文辭中多餘的語言使用，使其文辭通暢具備一定的條理。

在「修辭組織」的架構中，劉勰在《文心雕龍·附會》提出：

何謂附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。若築室之須基構，裁衣之待縫緝矣。夫才童學文，宜正體製：必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣；然後品藻玄黃，攤振金玉，獻可替否，以裁厥中：斯綴思之恆數也。凡大體文章，類多枝派，整派者依源，理枝者循幹。是以附辭會義，務總綱領，驅萬塗於同歸，貞百慮於

⁵⁴ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 517。

⁵⁵ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 615。

⁵⁶ 關於「規範本體」：劉勰在《文心雕龍·風骨》中有進一步說明：「若夫鎔鑄經典之範，翔集子史之術，洞曉情變，曲昭文體，然後能萃甲新意，雕畫奇辭。昭體故意新而不亂，曉變故辭奇而不黷。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 554。因此作品體裁的「通」與「變」要先「洞曉情變，曲昭文體」對作品體裁的歷史發展與體制先有詳盡的認知，方能「萃甲新意，雕畫奇辭」創造出不偏離正規的新意文辭。

⁵⁷ 關於「簡截浮詞」：劉勰在《文心雕龍·風骨》中有進一步說明：「是以招悵述情，必始乎風；沈吟鋪辭，莫先於骨。故辭之待骨，如體之樹骸，情之含風，猶形之包氣。結言端直，則文骨成焉；意氣駿爽，則文風清焉。若豐藻克瞻，風骨不飛，則振采失鮮，負聲無力。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 553。當中「沈吟鋪辭，莫先於骨」說明文辭的使用，要「辭之待骨，如體之樹骸」文辭的結構完整、結實端正，文章的「骨力」就會產生，進而依賴「骨力」的剛健而運作。

一致，使眾理雖繁，而無倒置之乖，群言雖多，而無棼絲之亂。扶陽而出條，順陰而藏跡，首尾周密，表裏一體，此附會之術也。夫畫者謹髮而易貌，射者儀毫而失墻，銳精細巧，必疏體統。故宜詘寸以信尺，枉尺以直尋，棄偏善之巧，學具美之績：此命篇之經略也。⁵⁸

從「總文理」、「統首尾」、「定與奪」、「合涯際，彌綸一篇」可以窺知書寫的組織架構與系統安排依循的次序，以及建立書寫軸心的重要性。所以劉勰強調「是以附辭會義，務總綱領，驅萬塗於同歸，貞百慮於一致」對於作品架構的紮實是非常看重。惟有將作品結構安排的妥當適切，方能展現出作品的意義走向不會偏失，讓作品內容不會分散。這對於文學創作的架構來說，是非常重要的原則，也是修辭組織得以發揮作用的空間。

再論，劉勰在《文心雕龍·定勢》中談論作品體裁與藝術構思書寫的關係時提出這樣的說明：「情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也。」⁵⁹可以說作品體制的制定源自作者面向的變化，也就意謂依隨作品體制的不同，作者書寫的「修辭架構」也就不同。相反而論，劉勰在《文心雕龍·定勢》接著提出：「然淵乎文者，並總群勢；奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用。若愛典而惡華，則兼通之理偏」。⁶⁰由此可見，精通書寫的人必定也擅長處理各種作品體裁的修辭結構。

尤其，對於作品的修辭組織追求詭巧的架構，劉勰在《文心雕龍·定勢》中提出這樣的觀點：

自近代辭人，率好詭巧，原其為體，訛勢所變，厭黷舊式，故穿鑿取新，察其訛意，似難而實無他術也，反正而已。故文反

⁵⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 789。

⁵⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 585。

⁶⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 585。

正為乏，辭反正為奇。效奇之法，必顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外，回互不常，則新色耳。夫通衢夷坦，而多行捷徑者，趨近故也；正文明白，而常務反言者，適俗故也。然密會者以意新得巧，苟異者以失體成怪。舊練之才，則執正以馭奇；新學之銳，則逐奇而失正；勢流不反，則文體遂弊。秉茲情術，可無思耶？⁶¹

文中明辨兩種不同的做法與類型：一種是「密會者以意新得巧」，表示善於融會各種體裁姿勢的人，用意思新穎的用意來獲得文字的巧妙。另一種是「苟異者以失體成怪」，表示追求奇巧而迎合世俗的人，拋去原有的體制作法而讓文字變的反常且怪誕。這兩種書寫作為與創作心思，劉勰強調有發人深省的思考，值得文學創作者們警惕。

接著，劉勰在《文心雕龍·章句》中說道：

夫設情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆，明情者，總義以包體。區畛相異，而衢路交通矣。夫人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。⁶²

由此可見，「修辭組織」的使用，在結構的處理上是分有層次的整合，所以說「局言者，聯字以分疆，明情者，總義以包體」就是劃清文句的結構範疇與文辭意義的範圍。並且，作品結構的組成基礎是「因字而生句，積句而為章，積章而成篇」具備線性演繹的性質。反之，要了解作品的「修辭組織」的使用，就要從篇章開始釐清，再將篇章拆解成文句的組合，再分解文句成為單個文字的表現。由此，可以清晰觀察得知「修辭組織」在使用層面的「結構」認知中的基礎要素、條件與生成步驟。

⁶¹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 586-587。

⁶² 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 647。

綜觀以上，對於作品的架構觀察十分看重，因此，研究作品的架構原則，是文學創作理論在書寫層面上必要的核心組織與論證。

三、修辭組織的「使用」原則

觀察修辭組織的「使用」原則，主要可從《文心雕龍·聲律》、《文心雕龍·麗辭》、《文心雕龍·比興》、《文心雕龍·夸飾》、《文心雕龍·事類》的論證與說明中，看出作品在修辭層次上的使用依據。

觀察「修辭組織」的使用，劉勰在《文心雕龍·聲律》中說道：

夫音律所始，本於人聲者也。聲合宮商，肇自血氣，先王因之，以制樂歌。故知器寫人聲，聲非學器者也。故言語者，文章關鍵，神明樞機，吐納律呂，唇吻而已。⁶³

從中可知，劉勰的說法是以人為本位，所以「知器寫人聲，聲非學器者」說明聲音的發源皆從人而來，其他外物都是模仿人之聲律的作為。為什麼劉勰會這樣詮釋呢？原因在「音律所始，本於人聲者也。聲合宮商，肇自血氣」，所有聲律的產生都是依循人的生理機構的變化，進而「先王因之，以制樂歌」，連帝王都為此源由，而訂下關於聲律的規矩作為制樂的依據。（筆者認為其概念出發是過分崇尚人的能力，實際上，動物會發聲而產生音韻，但是物本身並無此功能，物是藉由與他者的接觸，透過物理或化學作用而引發出聲響。）再者，李中成在《文心雕龍研究》中更詳盡地說道：

聲律，是指文章在寫作要求和吟誦適應時，要注意聲與韻的諧和。文心以為：「音律」「本乎人聲」。「聲含宮商」，「先王以制樂歌」。所以，「言語」「文章」都須「律呂唇吻」。「聲萌」「我心」，「不可失和律」。「文章不可不識所調」。亦就是第一，不可有「吃文」。第二，要適於吟咏。而最佳的韻律，是合乎自然，「若長風之過籟，南郭之吹竽耳」！這種「隨音所遇」的韻律，

⁶³ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 629。

而後者卻是像口吃的人的說話的緣故。⁶⁴

由此可見，在「修辭原則」的使用中，關於「語調」的面向觀察有兩點要素：一是「吃文」⁶⁵的問題，尤其在雙聲和疊韻的部分尤其凸顯。二是「適於吟咏」，也就是說要和於自然發音的態勢，使其「語調」和於自然、悅耳順口，為佳。

其次，觀察劉勰在《文心雕龍·麗辭》中說道：「造化賦形，支體必雙，神理為用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。⁶⁶」說明「修辭」中的「對偶」表現，其「對偶」的特性，來自於天生自然規律的作用。

再者，觀察劉勰在《文心雕龍·比興》中說道：

故比者，附也；興者，起也。附理者切類以指事，起情者依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生。比則畜憤以斥言，興則環譬以記諷。蓋隨時之義不一，故詩人之志有二也。⁶⁷

此處說明「修辭組織」最常見的使用表現，源自於《詩經》的「賦」、「比」、「興」。「賦」是直接陳述事物，是最容易了解的表現。「比」是用類似的事物來指稱與說明事理，「比則畜憤以斥言」說明「比」的動機是相對凸顯出情感特徵的表現。「興」則是透過引發情感，依照內在意義不顯著的特色來託寓其深思的道理，「興則環譬以記諷」說明「興」的運用是相較於情感委婉的表現。

最後，觀察劉勰在《文心雕龍·夸飾》中說道：

夫形而上者謂之道，形而下者謂之器。神道難摹，精言不能追

⁶⁴ 李中成：《文心雕龍析論》，台北：大聖書局，1972年，頁106。

⁶⁵ 劉勰在《文心雕龍·聲律》中說道：「凡聲有飛沈，響有雙疊。雙聲隔字而每舛，疊韻雜句而必睽；沈則響發而斷，飛則聲揚不還，並輾轆交往，逆鱗相比，迂其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。夫吃文為患，生於好詭，逐新趣異，故喉唇糾紛；將欲解結，務在剛斷。」參見周振甫：《文心雕龍注釋》，頁629。

⁶⁶ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁661。

⁶⁷ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁677。

其極；形器易寫，壯辭可得喻其真；才非短長，理自難易耳。
故自天地以降，豫入聲貌，文辭所被，夸飾恒存。⁶⁸

在「修辭組織」的使用表現中，另一個常被提出的是「夸飾」表現。從「豫入聲貌」得知，「夸飾」的表現主要源自於形容聲音情狀的描寫，之後這種表現方式便開始變本加厲的使用在不僅聲音情狀的描寫，而是帶有強調氣勢的作用而為。所以劉勰在《文心雕龍·夸飾》中接續說明：「然飾窮其要，則心聲鋒起；夸過其理，則名實兩乖。⁶⁹」雖然「誇飾」的作用能夠「心聲鋒起」，但是誇張過分到違反事理的範疇，就會「名實兩乖」使得「夸飾」的表現失去原有的作用。

此外，劉勰在《文心雕龍·事類》中還說道：「事類者，蓋文章之外，據事以類義，援古以證今者也。⁷⁰」說明「修辭組織」的使用中善用「典故」的表現，可以「援古以證今」，說明歷史的過往痕跡是作為教育的實際參考。

綜觀以上，在修辭組織的使用原則中，屬於實踐作用的外在表現，是以實際操作為考量的說明，當中的價值與重要性，成就作品的最後成果的展現。

綜論以上，筆者藉由探析「修辭組織」的「構成」原則、「架構」原則、「使用」原則的觀察，由內而外的分出層次，將藝術構思的組織結構分層解析，藉以進行對於「思」的系統，以「作品」為主要觀察面向的深入討論作出論證與說明。

第四節 小結

本章節主要的論述核心，是以探析劉勰《文心雕龍·神思》中，以「作者」和「作品」為主要觀察面向，進行對於「思」的內在本質和外緣表現的學術研究。李中成在《文心雕龍析論》中說道：

⁶⁸ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 693。

⁶⁹ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 694。

⁷⁰ 周振甫：《文心雕龍注釋》，頁 705。

在整箇中國文化的道統上看，並不專重狹義的美文，而更為重視文人的學養，和文士的器識才能。所謂學養，又包含文學素養和文德修為。文學修養的目的，全在為文；文德修為的目的，則重在修己安人。真能修己以安人，那一定不單是文采高耀的文人，而且，亦必是學富才高的國事了。因之，文心雖僅只論文專書，但原作者的創作動機，原本是追蹤夫子，敷贊聖旨。而其「搦筆與墨，乃始論文」的目的，則正因「唯文章之用，實經典枝條，五禮資之以成，六典因之致用，君臣所以炳煥，軍國所以昭明」的確有佐業資治的重大功能的緣故。倘若文章之用，僅只雕蟲小技，那末，彥和（劉勰）可能就舍之而不屑一論了。⁷¹

因此，劉勰在《文心雕龍·神思》中，對於「作者」面向的論述，相較於「作品」面向的討論有著極大的落差。另外一方面，由於《文心雕龍·神思》主要談論的重心在「藝術構思」的處理，所以，強調「作者」為主導的論證面向的觀察也就較為豐富。故此，筆者在「作者」與「作品」面向的探討比重方面雖有明顯落差，但是因為側重的角度不同，而強調各自有各自論證的焦點。

整體而言，劉勰在《文心雕龍·神思》中「思」的系統，意謂「藝術構思」的實際運作，筆者試圖將「思」的整體系統作出清晰的焦點劃分和層次的建構論證。如圖 4-2 所示：



⁷¹ 李中成：《文心雕龍析論》，頁 138。

圖 4-2 「思」的本質與生成步驟之關係圖

透過圖中所示，清晰表達與論證，劉勰在《文心雕龍·神思》中，在「藝術構思」的運作中，是以系統化的脈絡解析中國文學創作的實際操作流程與實踐作用。



第五章 結論

雖然，《文心雕龍·神思》僅為《文心雕龍》全書五十章中的其中一章，全篇也僅六百八十八字而已，但「神」與「思」內容指涉涵蓋的範圍，卻是文學創作最為重要的開端，其「神思」的書寫架構安排，則是文學創作的體系說明，意即《文心雕龍·神思》的「神」與「思」是以解決「藝術構思」的對象問題、執行條件問題、書寫結構問題而產生的「神思」文學創作系統。因此，《文心雕龍·神思》的開創性與原則結構，是以總結與超越齊梁時期以前的中國文學理論的建立。由於《文心雕龍·神思》的「神」與「思」涉及文學創作理論中「世界」、「作者」、「作品」三項基礎要素在「藝術構思」裡「神思」體系的構成。雖然全篇是以綱要的方式作為前導的說明，但在「藝術構思」為基準的研究中，釐清「神思」作用與「神」、「思」的指涉，已彰顯出文學創作理論結構的系統性與重要性。

以下分別就「研究概要與成果」、「研究成果在學術研究領域的作用與貢獻」、「研究成果對社會生活的意義與影響」、「研究成果延伸而出的新發現」四個面向進行陳述。最後以「研究觀點」的說明，為本論文的結論完美作結。

一、研究概要與成果

本論文首先觀察《文心雕龍·神思》的中心意識，根據劉勰自我設定的說法，到近代研究論著的論證，確立中心意識的指涉在「藝術構思」的構成問題。

從全書架構的層次安排，發現劉勰首先從藝術構思的根源進行探究與論述，意即從「自然之道」作為根源意識的本質與對象，佐以《文心雕龍·原道》的論證，當可確認劉勰以「自然之道」或說「世界」或說「物」的認知作為文學創作在藝術構思結構裡的開端。

劉勰認為「自然之道」或說「世界」或說「物」的成立是一切的根本，是與天地一同存在的，在被認知之前就已具備文采的展現，是不變的本質原則。然而，要以「文字」的藝術型態呈現的時候，就必然需要文字構成的發動條件產生，意即「作者」生成條件的存在。唯有仰賴「作者」的生成，文字方能被生產並發揮實踐作用，用以記錄與傳達。也就是說，劉勰以「形」→「意」→「象」作為系統化的論證與步驟，透過「自然之道」或說「世界」或說「物」的形作為藝術構思的原料，再以「作者」的意作為中介觸發藝術構思原料加工的關鍵，最後生產出藝術構思的材料，即「象」的文字表現，也就是再現的世界。故此，劉勰將此一觀點的設立，用以「神」字作為此系統的結果與象徵符號。

接著，劉勰認為文學的成立，最主要的關鍵在如何將文字集結成語言的藝術表現形態，也就是指涉「藝術構思」的素質運作，這部分包含「作者」和「作品」兩個要素在文學創作中的作用。既然是藝術表現的形態，那就表示文學創作需要展現與一般文字書寫不同的專業性。

就「作者」方面來說，劉勰認為在文學創作的運作階段而言，首先要考量作者在心性修養上的本質。也就是說，作者處在現實環境的複雜影響下，面對文學實踐作用的壓力，是否能讓文學創作的心態維持在「虛靜」的狀態中，藉以省思「自我世界」的觀察，對於藝術構思運作的構成有著至關重要的影響。其次要考量作者的「才」與「學」，也就是分析作者在先天基礎上的才能，對於文學創作實踐的影響；以及作者在後天學習上的步驟，對於文學創作實踐的作用。

就「作品」方面來說，劉勰認為在文學創作的運作階段而言，最後要考量作品在修辭結構上的組織。換句話說，文學創作的表現方式，必定透過文字修辭的置入，連結成文學語言的記錄與傳達。修辭原則是讓文字連結具備藝術化的具體方式，然而，劉勰對於文字修辭

的原則在《文心雕龍·神思》中陳述極少。雖然《文心雕龍·神思》對於修辭的陳述極少，但仍為劉勰在架構《文心雕龍·神思》中不可或缺的一個環節，修辭原則不僅講求技巧的使用，更注重質性的發揮。因此，劉勰在《文心雕龍·養氣》、《文心雕龍·附會》、《文心雕龍·風骨》、《文心雕龍·變通》、《文心雕龍·定勢》、《文心雕龍·情采》、《文心雕龍·鎔裁》、《文心雕龍·聲律》、《文心雕龍·章句》、《文心雕龍·麗辭》、《文心雕龍·比興》、《文心雕龍·夸飾》、《文心雕龍·事類》、《文心雕龍·練字》、《文心雕龍·隱秀》共十五篇中說明修辭組織的「構成」、「架構」、「使用」三項原則的成立與作用。

本論文總結「作者」與「作品」在藝術構思運作上的實際作用，觀察到劉勰是順著文學創作生發前後次序的脈絡進行書寫，故此，劉勰將此一觀點的建立，用以「思」字作為此系統的象徵符號與意義指涉。

透過「神」與「思」的本質與生成系統的建立，集結為「神思」體系的線性結構，如圖 5-1 所示：

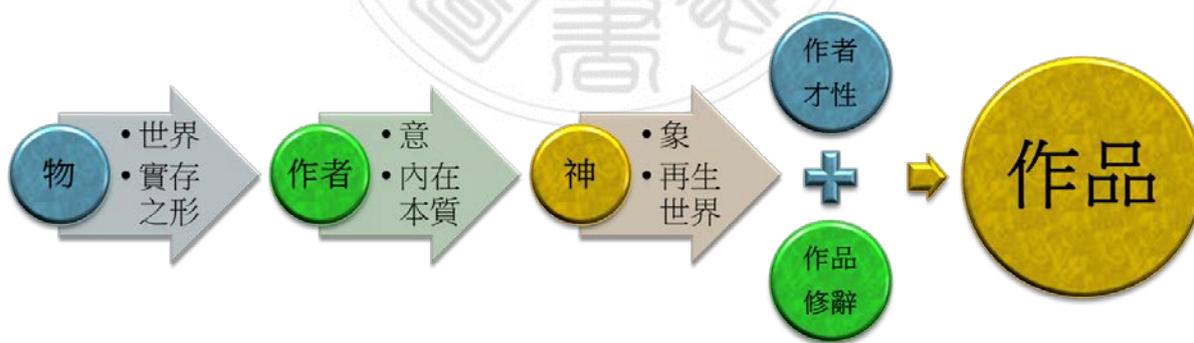


圖 5-1 「神思」體系之關係圖

此一體系的說明，主要回應「藝術構思」的問題原則，意即定義「神」、「思」、「神思」的意義指涉與作用。也就是說：

1. 「神」是藝術構思的對象

2. 「思」是藝術構思的運作

3. 「神思」是藝術構思的體系

由此可見，劉勰在《文心雕龍·神思》的書寫安排裡，是規劃一套文學創作體系的建構，一層層將文學創作的流程逐一交代，是以文學創作理論總綱領的姿態展現其存在的地位與價值。

綜論以上，證明本論文是以嚴謹的態度與確切的論證進行學術研究的探悉，從論題的發問、研究的方法、陳列的證據、細膩的推演，都是有脈絡可循的具體表現，以期在學術研究領域中展現意義與發揮效應

二、研究成果在學術研究領域的作用與貢獻

學術研究的成果，應當對學術研究的相關領域有研究參考的作用與價值。《文心雕龍》是一部建構完整且系統化彙整的文學理論專書，歷年研究的成果表現：從作者劉勰的生平考察，到《文心雕龍》的單篇研究；從《文心雕龍》的論說分類，到《文心雕龍》用於實踐寫作的教學；每一篇相關研究的論述都涵蓋著一種觀察的可能，雖然不見得有創見，但也多少補充研究相關的資料。由此，學術研究論著勢必要在學術研究領域的價值上凸顯其功用，方能完備其學術研究成果的意義與真實。

本論文在研究成果上，對於學術研究領域的價值，主要有兩個方面的說明：

（一）影響學術研究領域的作用——

劉勰在《文心雕龍》論證創作原理時，以《文心雕龍·神思》作為文學創作理論的總綱領，尤其以「藝術構思」作為劉勰闡述文學創作理論發展脈絡的開端。由此可見，《文心雕龍·神思》對於劉勰論證《文心雕龍》文學創作原理的作用有著開拓性與實踐功能的價值。

本論文的研究成果，不僅體現《文心雕龍·神思》的書寫結構，並且闡明與釐清當中「神」、「思」、「神思」的定義與系統。換句話說，本論文在學術領域的作用，呈現的是歸結與檢討齊梁以前中國文學創作理論的問題意識與實踐反省。

（二）對於學術研究領域的貢獻——

劉勰書寫《文心雕龍》的緣由，主要來自於社會環境的觀察，為糾正當時追求「綺麗異文」的文學創作風氣，因而提出文學的「正道」作為中國文學創作的根源立論。所謂文學的正道，就是宣揚文學創作的根源意義，端正文學書寫結構的質性，以及闡述文學書寫的系統。然而，《文心雕龍·神思》正是此一「正道」的精華綱要，對於中國文學創作原理的啟發與發展，有著關鍵性的論述。換句話說，本論文在學術領域的貢獻，是研究與闡述中國文學創作理論的指導原則與體系說明。

綜論以上，說明本論文的研究成果，是在學術研究領域中有實際作用與實踐貢獻的學術論著。並以期望此學術論著的研究成果能為後續相關學術領域的探討與研究論述中展現參考意義與論證價值。

三、研究成果對社會生活的意義與影響

學術研究的成果，除了對學術研究的相關領域發揮影響之外，還需要具備對於現實社會生活產生反應的效用。劉勰書寫《文心雕龍》的根源，即是源自於現實社會生活的回應。台灣現今文學寫作已失去根源意義的探索與鞏固，以至於台灣當代文學創作的發展走向有如魏晉時期追求綺麗異文的不良風氣，其根本原因，就在對文學創作的本質與生成系統無法理解與傳承，也就是對於文學創作理論的科學性說法有所排斥。導致台灣文學創作的視野趨向窄化，以及文學創作的性質結構越見偏離藝術性與專業性的鬆散。因此，學術研究論著勢必要在現實社會生活的實踐上凸顯其功能，方能完備其學術研究成果的價

值與貢獻。

本論文的研究成果，對於文學創作具備實踐的作用。一般來說，在文學創作者進行文學創作時，通常不會刻意理解或運用文學創作理論的論述，而是直接強調文學創作的「靈感」作用，並且將文學創作歸結在一種形上的精神層次的實際表現。甚至，對於文學創作理論介入文學創作書寫的行為，呈現排斥，故有文學理論與創作書寫相悖反的說法。

依照本論文對《文心雕龍·神思》的觀察與發現，其實創作書寫與文學理論是呈現相輔相成的作用。舉例來說：就像一碗白蘿蔔湯的形成，白蘿蔔一般不會從土裡拔出後就直接丟入水中煮湯，而是要經由廚師的清洗、削皮、切塊的步驟將白蘿蔔做成可料理的食材。而一道料理是否美味，端看廚師的手藝與調味的份量比例，將食材熬煮成精緻的美食。觀察流程的表示：天然白蘿蔔→廚師→切塊的白蘿蔔→廚師的手藝+添加物的份量比例→白蘿蔔湯。從中可以察覺，其實在現實社會生活中，理論是以融入到意識與行為的表現，因為理論的根據，就是由實踐作為的觀察進行解析行為背後的意義與系統。

相同的道理，也可用來說明文學理論與創作書寫的關係。所以，文學創作者在進行文學創作書寫的時候，並不是捨棄文學創作理論的應用，更非排除文學創作理論的影響，而是文學創作理論的實際運作在文學創作者意識到之前就已然完成作用的發揮，以至於文學創作者本身無從察覺自身已受文學創作理論影響與實踐的事實。

綜論以上，本論文的研究成果是強化文學創作者對於文學創作書寫的基礎認知，唯有理解文學創作實踐的效用與實際運作的影響，方能對於文學創作的書寫有更紮實的發揮。並且有助於理解文學作品的內在涵養與外在形式，藉以思考與判斷文學作品的真正面貌與藝術價值。

四、研究成果延伸而出的新發現

依循本論文在《文心雕龍·神思》的研究論證與成果，探究劉勰書寫《文心雕龍》全書架構的認識，發現本論文的研究系統與步驟，可以觀察出劉勰在《文心雕龍》中對於文學創作理論與文學鑑賞理論的構成，形成一種立體層次結構的文學觀點。也就是說，劉勰不僅是分別觀察文學創作或文學鑑賞的理論形態，而是完整的察悉中國文學原理的全面整合與檢討。

換句話說，本論文的研究方式與系統論證，對於《文心雕龍·神思》的書寫形式與問題意識的觀察成立，用以研究劉勰書寫《文心雕龍》全書架構與觀點建立的探討，是可行的研究觀察。

從《文心雕龍》全書的書寫模式與問題意識中清楚可見「世界」、「作者」、「作品」、「讀者」四項文學構成的要素之間的相互作用。劉勰意欲探究的中國文學原理的面向思考，是以整體文學的根源構成，連繫至作者的實際作用，並檢討文書寫學結構的組成性質與應用，最後藉以讀者的角度驗證文學整體規劃的作用與影響。

綜論以上，延伸本論文的研究成果後發現，劉勰在有意識或無意識中，體認到文學並非單向或雙向的詮釋，而是具備「立體思維」的「書寫結構」。由此，可以體認到本論文的學術研究與成果展現，只是對於《文心雕龍》全面研究的開端。以期往後的學術研究面向可以更加細膩的發揮，以供學術界對於《文心雕龍》相關研究的開展有新的觀察與新的研究討論，讓《文心雕龍》的真正價值與影響發揮它該有的作用與效應。

五、總結：研究觀點

最後，總結本論文的研究觀點：對於文學創作來說，書寫並非是困難的事情，但是，書寫的成果是否具有藝術性與專業性，這就需要付出許多的努力與思考，方能展現「文學」二字的作用與價值。相較

於文學創作理論的建構，更是需要嚴謹的理性思維，與紮實的論證工夫，方能呈現「文學」二字的尊嚴與存在。

「再感性的事物，都有理性的成分；再理性的科學，都含有感性的思考。」——筆者的研究觀點以這句話作為座右銘，時時警惕自己。從根源處思考本質，從實踐中理解生成脈絡，這就是劉勰在《文心雕龍·序志》中說的「振葉以尋根，觀瀾而索源」的意義，也是筆者進行學術研究時仰賴的根本觀點。因此，希望藉此研究的成果，分享筆者對於文學的熱愛與努力，不僅期望台灣的文學理論的學術研究成果能在國際的舞台上發揮效應，更期望台灣文學的創作與鑑賞能突破國際的視野，讓更多眼光聚集在中文文學的優美境界。



參考文獻

一、古籍（依姓名筆劃）

魏·王弼：《周易略例》，北京：中華書局，1999年，初版。

魏·王弼：《老子王弼注》，台北：河洛圖書，1974年，初版。

清·段玉裁：《說文解字注》，台北：世界書局，1989年，初版。

東漢·許慎撰：《說文解字》，香港：太平書局，1966年，初版。

東漢·許慎：《周易本義》，台北：華正書局，1983年10月，初版。

西晉·陸機著，孫寶文編：《陸東之書文賦》，上海：上海世紀出版，2013年8月，初版三刷。

西晉·陸機著，張少康集釋：《文賦集釋》，上海：上海古籍出版社，1984年1月，初版。

清·黃叔琳：《文心雕龍注》，台北：台灣開明書局，1978年，台十四版。

梁·鍾嶸著，成林、程章燦注譯：《詩品讀本》，台北：三民書局，2008年7月，二版一刷。

二、專書（依姓名筆劃）

王忠林：《文心雕龍析論》，台北：三民書局，1998年3月，初版。

王運熙：《文心雕龍探索》，上海：上海古籍出版社，1986年4月，初版一刷。

王更生：《文心雕龍研究》，台北：文史哲出版社，1979年5月，初版。

王元化：《文心雕龍創作論》，上海：上海古籍出版社，1984年2月，二版一刷。

M.H.艾布拉姆斯(Meyer Howard Abrams)、杰弗里·高爾特·哈珀姆(Geoffrey Galt Harpham)《文學術語詞典》(A Glossary of Literary Terms)第10版(中英對照)，北京：北京大學出版社，2014年11月，初版。

朱光潛：《文藝心理學》，合肥：安徽教育出版社，2008年3月，二版二刷。

安徽師範大學中國詩學研究中心編：《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯，合肥：安徽大學出版社，2011年2月，初版一刷。

沈謙：《文心雕龍之文學理論與批評》，台北：華正書局，1990年7月，二版。

李中成：《文心雕龍析論》，台北：大聖書局，1972年，初版。

李天命：《存在主義概論》，台北：台灣學生書局，1993年8月，初版六刷。

林尹：《文字學概說》，台北：正中書局，2009年10月，台二版二刷。

孟樊：《論文寫作方法與格式》，台北：威仕曼文化，2009年2月，出版二刷。

周振甫：《文心雕龍注釋》，台北：里仁書局，2007年10月，初版五刷。

周振甫：《文心雕龍二十二講》，重慶：重慶大學出版社，2010年12月，初版。

陳志平：《文心雕龍譯注》，上海：上海三聯書店，2014年1月，初

版。

陳鼓應、趙建偉注譯：《周易今注今譯》，北京：商務書局，2010年11月。

陸侃如、牟世金：《劉勰與文心雕龍》，台北：萬卷樓圖書，1993年7月，初版二刷。

張少康：《中國文學理論批評史》上冊，台北：水牛圖書，2005年9月，初版。

張少康：《劉勰及其《文心雕龍》研究》，北京：北京大學出版社，2010年9月，初版。

黃侃：《文心雕龍札記》，台北：新文豐出版社，1979年5月，初版。

楊明照主編：《文心雕龍學綜覽》，上海：上海書店出版社，1995年6月，初版。

黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)著、朱孟實譯：《美學》(一)，台北：里仁書局，1981年5月。初版。

童慶炳主編：《文學理論教程》，北京：高等教育出版社，2001年6月，第二版八刷。

勞思光：《新編中國哲學史》(一)，台北：三民書局，2010年3月，四版一刷。

趙則程、陳復興、趙福海著：《中國古代文論譯講》，吉林：吉林人民出版社，1984年8月，初版一刷。

趙耀鋒：《文心雕龍研究》，銀川：陽光出版社，2013年1月，初版一刷。

劉大杰：《中國文學發展史》上卷，台北：漢京文化，1992年6月台

版一刷。

劉大杰：〈魏晉思想論〉《魏晉思想》，台北：里仁書局，1995年8月，初版。

劉運好：《魏晉哲學與詩學》，合肥：安徽大學出版社，2003年4月，初版。

劉澐：《台灣近五十年來「《文心雕龍》學」研究》，台北：萬卷樓圖書，2001年3月，初版。

萬奇、李金秋主編：《《文心雕龍》探疑》，北京：中華書局，2013年2月，初版。

衛姆塞特、布魯克斯合著，顏元叔譯：《西洋文學批評史》，台北：志文出版社，1975年，初版。

樓宇烈：《老子周易王弼注校釋》，台北：華正書局，1981年，初版。

羅立乾注譯，李振興校閱：《新譯文心雕龍》，台北：三民書局，2011年4月，二版二刷。

三、學位論文（依姓名筆劃）

王鳳英：《《文心雕龍》劉勰中的創作論辨要》，內蒙古師範大學碩士論文，2006年。

白建忠：《《文心雕龍》楊批中的創作論研究》，內蒙古師範大學碩士論文，2004年。

李金秋：《《文心雕龍》曹評中的創作論研究》，內蒙古師範大學碩士論文，2004年。

李星頤：《「缺席者的在場」：《文心雕龍·神思》篇四種英譯文解構策略研究》，貴州大學碩士論文，2008年。

何穎：《《文心雕龍》紀評中的創作論研究》，內蒙古師範大學碩士論文，2004年。

周春來：《王元化《文心雕龍講疏》創作論辨要》，內蒙古師範大學碩士論文，2008年。

段耀沛：《旅游英語翻譯主體教學的神思視角》，華東師範大學碩士論文，2009年。

徐子涵：《六朝神思論研究》，山東大學碩士論文，2013年。

高知遠：《「立象盡意」之構築原則——中國「象」論詩學的美學闡釋》，國立彰化師範大學國文學系博士論文，2014年

許惠英：《《文心雕龍》創作論修辭技巧之研究》，國立臺中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2012年。

張健旺：《《文心雕龍·神思》關鍵詞語釋義及核心思想闡釋》，陝西師範大學碩士論文，2009年。

張慧儒：《王禮卿《文心雕龍通解》之創作論辨要》，內蒙古師範大學碩士論文，2010年。

張琦：《《文心雕龍·神思》對高中作文教學的啟示》，湖南師範大學碩士論文，2011年。

陳美文：《《文心雕龍》創作論與初中作文教學》，內蒙古師範大學碩士論文，2013年。

黃承達：《文心雕龍創作論實際批評》，國立彰化師範大學國文學系碩士班碩士論文，2007年。

楊邦雄：《文心雕龍創作論之運用研究》，玄奘大學中國語文研究所碩士班碩士論文，2002年。

楊嬾梨：《《文心雕龍》創作論對國民中小學寫作教學之應用研究》，國立臺中教育大學語文教育學系碩士班碩士論文，2006年。

趙欣然：《吳林伯《《文心雕龍》義疏》創作論辨要》，內蒙古師範大學碩士論文，2009年。

趙改麗：《黃春貴《文心雕龍之創作論》辨要》，內蒙古師範大學碩士論文，2011年。

歐雅淳：《《文心雕龍》創作論運用於高中作文教學之研究——以核心選文三十篇內容布局為主》，高雄師範大學國文學系碩士班碩士論文，2011年。

劉蘭雨：《〈神思〉與中國山水畫創作之關係研究》，延邊大學碩士論文，2010年。

叢麗麗：《〈通變〉觀與《文心雕龍》的創作論體系》，山東大學碩士論文，2009年。

羅建文：《《文心雕龍》創作論對中學寫作教學的指導》，華中師範大學碩士論文，2006年。

蘇忠誠：《文心雕龍神思覈論》，玄奘大學中國語文學系碩士班碩士論文，2007年。

四、期刊論文（依姓名筆劃）

王顥瑞：〈神思論及其演變探析〉，《有鳳初鳴年刊》第4期，2009年09月，頁17-32。

王怡云：〈論紀昀評點《文心雕龍》——以〈神思〉、〈體性〉、〈通變〉篇為例〉，《清華中文學報》第6期，2011年12月，頁341-374。

甘秉慧：〈談《文心雕龍》的創作理論與文藝心理學——以〈神思〉

- 〈養氣〉兩篇為例〉，《馬偕學報》第 12 期，2014 年 09 月，頁 57-77。
- 安贊淳：〈《文心雕龍·神思》的創作論分析〉，《人文叢刊》第 7 輯，2013 年 6 月，頁 227-233。
- 杜方立：〈由六朝文藝理論中言意之辯及形神思想談六朝的藝術再創造觀〉，《問學集》第 6 期，1996 年 12 月，頁 141-145。
- 李健：〈劉勰感物美學的「神思」意蘊〉，《中國詩學研究》第八輯——《文心雕龍》研究專輯，2011 年，頁 120-132。
- 何騏竹：〈論《文心雕龍》養生創作觀——以〈神思〉、〈風骨〉、〈養氣〉為核心的探討〉，《輔仁國文學報》第 33 期，2011 年 10 月，頁 133-155。
- 吳軍：〈情動而言形，理發而文見——對《文心雕龍》創作論中內容和形式關係問題的認識〉，《文教資料》第 25 期，2008 年 9 月，頁 4-5。
- 林顯庭：〈《文心雕龍·神思篇》試解——劉勰對文藝創作心路歷程的剖析〉，《東海哲學研究集刊》第 5 期，1998 年 07 月，頁 119-138。
- 邵秀芳：〈想象與神思——中西文論範疇的比照與透析〉，《黑龍江高教研究》第 4 期，2011 年 4 月，頁 175-177。
- 殷勤興：〈論《文心雕龍·神思》之「思」〉，《語文學刊》第 21 期，2007 年 11 月，頁 24-25。
- 陶子珍：〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作理論試析〉，《中國國學》第 25 期，1997 年 10 月，頁 119-128。
- 陳桂市：〈《文心雕龍·神思》中「神與物遊」的美學思想〉，《高雄應用科技大學學報》第 30 期，2000 年 12 月，頁 455-464。
- 陳慶元：〈《文心雕龍·神思》所展現的莊子美學思維〉，《東海大學文

學院學報》第 43 期，2002 年 07 月，頁 23-45。

陳迪泳：〈「神思」：徜徉於心物之間——《文心雕龍》心物關係新探〉，
《山東大學學報》第 5 期，2002 年 5 月，頁 79-84。

張枝萬：〈從《文心雕龍·神思篇》美學觀談書法美學〉，《中華書道》
第 50 期，2005 年 11 月，頁 64-73。

張厚齊：〈神思說之特質與演變探析〉，《新亞論叢》第 10 期，2009
年 06 月，頁 35-42。

張金鳳：〈藝術創作的想象與表達——淺析《文心雕龍·神思》中「物」
「意」「言」的關係〉，《當代小說》第 2 期，2010 年 6 月，頁 55。

郭寶莉：〈神隨物游，思理精妙——試析劉勰〈神思〉篇中構思想像
在創作中的作用〉，《大家》第 18 期，2012 年 6 月，頁 5+7。

凌晨：〈從「心物交感」到「神思」〉，《新亞論叢》第 9 期，2007 年
10 月，頁 204-209。

黃致遠：〈《文心雕龍·神思》析論〉，《中華技術學院學報》第 36 期，
2007 年 06 月，頁 375-788。

喬琦：〈整體和部分的關係兼論《文心雕龍》創作論的結構〉，《文教
資料》第 30 期，2008 年 10 月，頁 4-5。

楊國蘭：〈由《文心雕龍》「神思篇」探析「形象思維」〉，《育達學報》
第 10 期，1996 年 12 月，頁 32-42。

楊錦富：〈《文心雕龍》〈神思〉篇創作架構之研探〉，《中山學報》第
31 期，2010 年 12 月，頁 103-118。

楊邦雄：〈《文心雕龍》創作論的「虛靜養氣」〉，《中國語文》第 91 卷
第 3 期，2002 年 09 月，頁 41-52。

葉維廉：〈翻譯：神思的機遇〉，《臺灣文學研究集刊》第 7 期，2010 年 02 月，頁 1-26。

趙宣竹：〈志氣統其關鍵——釋《文心雕龍·神思》篇中「志氣」與「杼軸獻功」的關係〉，《名作欣賞》第 32 期，2011 年 11 月，頁 12-14。

劉滌凡：〈從語言學看現代詩神思的效用〉，《國文天地》第 16 卷第 6 期，2000 年 11 月，頁 33-39。

劉晶：〈《文心雕龍·神思》中的文學觀〉，《文學教育》第 2 期，2011 年 2 月，頁 80-81。

顏映馨；何俊青：〈劉勰「神思論」與現代文藝美學「想像說」的比較研究〉，《語文教育通訊》第 24 期，2002 年 06 月，頁 25-35。

四、網路資料

國家圖書館全球資訊網：<http://www.ncl.edu.tw/mp.asp?mp=2>(2015 年 2 月 28 日)

CNKI 知識網路平台：
http://cnki50.csis.com.tw/kns50/single_index.aspx(2015 年 2 月 28 日)