

王昌齡的「身境」論

——《詩格》析義

蔡 瑜*

摘 要

在王昌齡《詩格》中，「身」、「境」二語具有理論樞紐的意義，「身境」論一方面突顯出創作時「身體在場」、「處身於境」的根源性，並由此導出「三境」。另一方面揭示出身體主體經由「境照」產生了「境象」、「境思」是創作主體進入審美觀照的歷程。此外，詩歌的音韻節奏是身心節律的基本圖式，在新體詩試煉成熟的唐代，「身境」同時也呈顯出對於「聲境」的進一步反思。本文嘗試以「身境」作為理論基礎，說明王昌齡《詩格》所具有的開創性，以及由此衍生的詩歌美典的轉化。

關鍵詞：王昌齡、詩格、唐詩、身境、身體

一、前 言

「意境」理論是中國藝術批評極為重要的概念，從詩畫角度的討論尤多。就現存資料來看，舊題王昌齡《詩格》¹應是首先使用「意境」連詞的評家，

2009年5月16日收稿，2009年12月16日修訂完成，2010年5月6日通過刊登。

* 作者係國立臺灣大學中國文學系教授。

- 1 關於王昌齡的生平事蹟，請參見傅璇琮，〈王昌齡事蹟考略〉，收入《唐代詩人叢考》（北京：中華書局，1980），頁103-141；王夢鷗，〈王昌齡生平及其詩論〉，收入《古典文學論探索》（臺北，正中書局，1984），頁259-294；元·辛文房撰，傅璇琮主編，《唐才子傳校箋》（北京：中華書局，1987），卷2，頁250-262；李珍華，〈王昌齡事迹新探〉，收在《王

因而常被視為「意境」理論的始創者，²成為相關研究常常觸及的論著。然而，由於現存王昌齡《詩格》真正使用「意境」此詞只有一處，其究竟意含並不容易索解，因此，大部分的研究論著對於析解王昌齡《詩格》的「意境」含意，其實著墨並不太多，《詩格》的重要性因此不甚突顯。

筆者認為探究《詩格》的理論核心，與其把重點放在「意境」一語，不如先釐清意境中的「境論」意蘊，從「境論」出發實是掌握王昌齡《詩格》理論架構的樞紐。《詩格》的語義雖簡，已有完整的境論圖象。³而《詩格》的內涵最特殊者乃在王昌齡主張「身」與「境」具有不可分割的關係，「身」、「境」在詩歌創作過程中具有先於「意」的地位，因此「身境」是先於「意境」的理論基礎，要理解「意境」的意蘊，宜先究析「身境」的內涵。

「境」是一個指涉空間的語彙，原是疆界之義，指具有一定範圍的空間，可以視為感知主體所覺知到的場域。同樣的，「身體」也具有空間性，它不只是生理意義上的軀體，就身體感的經驗而論，它更是一個感知世界與世界對話的主體。身體總是存在於一個境域之中，「身境」論的理論預設即在於身體與處境是相互依存同時並現的。王昌齡《詩格》將「身」、「境」同時並提，是詩學史上相當重要的創獲，此說不但使「境」這個語彙首次成為詩學理論的重要概念，「身」這個字或是「身心」連詞，也初次作為創作主體被

昌齡研究》（西安：太白文藝出版社，1994），頁125-149。至於王昌齡是否曾經撰有《詩格》著作，現今學者如羅根澤，〈王昌齡詩格考證〉，《文史雜誌》2.2(1942.2): 69-75；王夢鷗，前揭文，頁270；（日）興膳宏，〈中国の文学理論〉（東京：筑摩書房，1988）；李珍華、傅璇琮，〈談王昌齡的《詩格》——一部有爭議的書〉，收在李珍華，〈王昌齡研究〉，頁150-174，皆確認王昌齡撰有《詩格》，並相信《文鏡秘府論》徵引者最為可信，而今存於《吟窗雜錄》者則真偽錯雜。因此，張伯偉對於王昌齡《詩格》的輯校便以卷上、卷下以示區別，〈全唐五代詩格彙考〉（南京：江蘇古籍出版社，2002），本文所徵引的舊題王昌齡《詩格》皆依據此書。為了行文的順暢，書名一律以王昌齡《詩格》名之，或簡稱《詩格》，作者亦以王昌齡為代表，後文引用將簡稱《彙考》，僅註明頁數。

2 案：王昌齡主要活動於唐玄宗開元、天寶年間，依傅璇琮推定王昌齡生年當在西元701年以前，約690左右，在盛唐詩人中算是年紀較長者。參見《唐代詩人叢考》，頁113。李珍華則認為應在西元698-701年左右，參見〈王昌齡事迹新探〉，頁126-127。

3 本文建構「身境」論所採用的基本資料大體出於卷上，唯「三境」、「三思」取自卷下，但從本文的析論可以見出「三境」、「三思」與卷上「境論」的語彙及理路存在明顯的互通之處，極有可能確實出於王昌齡《詩格》，至少也是同一系統的理論，因此，本文統括為論。

運用。這兩個語彙在此前的文學理論系統都不具有重要的意含，前此談到創作主體使用的是心、志、情等詞，「身」的整體性未獲重視；談到感知的對象則是用物、象、景來含括，並不曾以具有場所意味的「境」作為討論的基本視域。

「身境」論突顯出「身體在場」、「處身於境」的根源性，並由此導出「物境」、「情境」與「意境」。「身境」論也揭示出身心經由「凝心境照」產生了「境象」、「境思」，從「境照」到「境思」是創作主體進入審美觀照的歷程。此外，《詩格》的「身境」論還可包括聲律的因素。詩歌的聲律節奏是「感物而動」、「情動言形」、「嗟歎詠歌」的音韻圖式，它一方面是時間性的展現，但此展現本即立基於身體的律動，而且一旦具現成文字，即有基於空間感的位置分配。在新體詩試煉成熟的唐代，「身境」理論同時也包含著對於「聲境」的進一步體察與反思。本文嘗試以「身境」作為理論基礎，說明王昌齡《詩格》所具有的獨創性，以及由此衍生的詩歌美典的轉化。

二、創作主體的覺知：從情志主體到身體主體

綜觀中國詩歌理論傳統，在唐代以前關於詩歌本質的提點，大體是以「詩言志」與「詩緣情」為主要代表，兩個概念產生於不同的政治社會情境，也面對不同發展階段的詩歌，其旨意既有互通之處，亦各有偏重。〈詩大序〉云：「詩者，志之所之也，在心為志，發言為詩。情動於中而形於言，言之不足故嗟歎之，嗟歎之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。」⁴此文是「詩言志」的根據，這段論述既說明了內在的「志」與詩的表裡關係，也同時說明了內在情感的湧動是志意更基源的存在。〈詩大序〉觸及到許多詩歌關鍵性的問題，但因為全篇偏重於政教觀點的論述，「是以一國之事，繫一人之本」，對於人的情意活動自會重在意志、懷抱與公領域相關涉的理性面向，故對後世的影響主要也是以公領域為主。

而後西晉陸機面對漢晉的詩歌發展，提出「詩緣情」之說，此說較「詩言志」含納詩歌中更多元的情意活動與樣態。「言」與「緣」的差異，也道出對於創作構思的不同認知：「言志」基於倫理判斷，「緣情」則出以感物

4 《毛詩正義》，《十三經注疏》本（臺北：藝文印書館，1979），卷1，頁13上。

興情。「遵四時以歎逝，瞻萬物而思紛」，⁵揭示出時空情境、物我關係乃是抒情的起點。此後鍾嶸〈詩品序〉：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」⁶《文心雕龍》〈物色〉：「春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。」「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。」⁷皆在發揚感物興情的義理。緣情感物說對於情與物雙向體察，勾勒出創作歷程更為周全的圖象。心、情成為創作主體的指稱，亦是感知主體某種程度的代用詞。自魏晉以後，這個論述框架也開展了詩歌評論史上長遠的心物、情景關係的討論。

「言志」及「緣情」雖各有偏重，皆是從意識主體出發的觀點。時至唐代，這種重視意識主體的討論框架仍然持續被運用，王昌齡《詩格》亦有「詩本志也，在心為志，發言為詩，情動於中而形於言。」（頁161）的說法；然而，若細心比對，會發現王昌齡《詩格》對於創作主體的揭示，除了原有的心、情之外，還出現了新的語彙，展現出不同的體認方式。他說：「皆須身在意中。若詩中無身，即詩從何有？若不書身心，何以為詩？」（頁164）這段引文的關鍵詞語「身」、「身心」在過去的文學理論中不曾作為重要的語彙，但在此處他宣稱「不書身心，何以為詩？」「身心」是「詩」本質的成分，其重要性大約等同於「情動於中」、「在心為志」中的情與志，是作為撐起詩之全部內涵的主軸。至於「若詩中無身，即詩從何有？」「皆須身在意中」等語，同樣可成為重要的詩歌命題，也一樣強調「身」是詩之創作所以產生的根源。

此處所言的「身」可與現今習用的語彙「身體」對應，只是「身體」一語在不同學科仍存在義界的差異，但放在傳統文化的脈絡，所謂的「身」乃是統攝形軀與心神的整全體而言，⁸因此，在王昌齡《詩格》中或言「身」或言「身心」都是指身心融貫一體的存在。王昌齡在此對創作主體的體察已明顯從情志主體轉為身體主體，以形神相合、身心一體的視野反思創作活動。從身體主體的角度切入，足以掌握到具有形軀的身體是人與世界遭遇的

5 西晉·陸機，〈文賦〉，清·嚴可均輯校，《全晉文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1999），卷97，頁2013上。

6 梁·鍾嶸撰，陳延傑注，《詩品注》（臺北：臺灣開明書店，1981），頁1。

7 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，《文心雕龍注》（臺北：臺灣開明書店，1978），卷10，頁1。

8 參見蔡璧名，《身體與自然——以《黃帝內經素問》為中心論古代思想傳統中的身體觀》（臺北：臺灣大學出版委員會，1997），頁45-55。

前哨站，身體的活動即是與世界對話的展演，身體的運作先於意識的活動，身體是感知世界與世界交流的主體。身體主體的精義，在西方現象學的理论雖已言之甚詳，但是不同的文化傳統對身體圖式卻有不同的建構。中國式的身體主體別具「形一氣一心」的模式，⁹此即身心間、形神間有「氣」貫穿其間，而「氣」也是身體與宇宙世界共同的物質性基礎。在中國式的身體觀中，身體與世界於某種條件下的交流，便是自然之事。

「形」既與「神」、「氣」一體異相，所以王昌齡談及「身」的重要性後，接續云：「詩者，書身心之行李，序當時之憤氣。」（頁164）他反過來說明詩為「身心」訊息的傳遞者，¹⁰「憤氣」即是身心的一種狀態，「氣來不適，心事或不達」，才產生出種種「或以刺上，或以化下，或以申心，或以序事」的詩之作用。而「夫文章興作，先動氣，氣生乎心，心發乎言，聞於耳，見於目，錄於紙。」（頁162）也突顯出身心都連著「氣」來談，氣作為身心的底層基礎，不但流動成種種身心的狀態，同時也是與萬物感通的依憑。詩不只是言志緣情，而是「書身心」、「序憤氣」，詩變成「身一氣一心」（亦即「形一氣一心」）的體現者。在中國詩學傳統中，如此的揭舉方式，前所未聞。¹¹

「形一氣一心」的身體架構，在《詩格》中有時也呈現為「形一氣一神」的架構，心與神落在形軀上言具有類似的指涉，但「心」偏於意識作用，且與身一樣具有空間性，「神」則較能突顯與萬物感通的流動性與非意識性，是最接近心、氣相合的概念，¹²故《詩格》常以「神」聯繫著「興」

9 案：「形一氣一心」的結構模式作為中國古代身體觀的共同基礎，是楊儒賓從儒家尤其是孟子的身體觀析理而出。參見楊儒賓，《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996），頁9-15。俟後周與沉以此為據，再參以其他論著，對「形一氣一心」的身心結構作為中國文化對於身體的普遍理解，有更直接的說明。參見周與沉，《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化觀照》（北京：中國社會科學出版社，2005），頁89-92。

10 案：行李，使者之謂也，亦即傳遞訊息的人。

11 案：前此如曹丕〈典論論文〉雖有云：「文以氣為主，氣之清濁有體，不可力強而致。」但並不曾以氣聯繫著身心以建構其批評體系，故與王昌齡此處的揭舉仍明顯不同。

12 依據唐君毅的分析，與「心」相通的「神」，是從此心之合於氣，遍感遍應於其他之氣與物之上，而無一般之心知作用，無感不應的特性而言。見唐君毅，《中國哲學原論——原道篇》（臺北：臺灣學生書局，1973），卷2，頁789。

來談，以表直接的共感作用。這些都說明了王昌齡用含義較廣的「身」或「身心」揭舉創作主體的存在狀貌，比單用心、情更能體現「形一氣一心（神）」異相而整全的主體狀態。

由於王昌齡以「身」作為詩歌創作的主體，所謂「若詩中無身，即詩從何有？」其取徑明顯與「言志」、「緣情」不同，「身」不僅含攝「形一氣一心」或「形一氣一神」不可分離的存在整體，而且由此身體主體向外投射，身體作為隱喻的參照、空間的開展、秩序的形成，其所具有的基源意義也更易於體察。因為，詩不能沒有形象思維，而形象思維即是譬喻理論的核心，而中國詩學史上的譬喻理論大體反映在「比」、「興」的討論上。由於王昌齡從身境論出發，賦予「比」、「興」特殊的意含，因此，本文接續將以「比」、「興」概念為例，進一步說明王昌齡在認知創作主體上的轉變。

關於「比」、「興」的詮釋，東漢鄭眾的說法是「比者，比方於物。」「興者，託事於物。」¹³《文心雕龍》的說法是「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。」¹⁴朱熹的說法是「比者，以彼物比此物也。」「興者，先言他物以引起所詠之辭。」¹⁵各家說法實係一脈相承。所謂「以彼物比此物」即是「比方於物」，其間牽涉不同範疇或經驗域的詮釋對應關係，此一對應關係在「比」的運用上既須「切類」，又要求「附理」，往往易於理解確認。至於「興」，劉勰與朱熹掌握的都是「引起」的本義，但「託事於物」以「起情」，其實也牽涉了兩個經驗域的對應，只是其間的聯繫關係，「引起」自然不似「比附」來得容易確認。因此，劉勰云：「比顯而興隱」，由於顯與隱本身並不具有明晰的界限，「引起」是否會被理解為具有「比附」的確切關係，常常在作者與讀者之間、讀者與讀者之間存在著詮釋的落差，這也是「比」、「興」之別常是可辨而又未盡可辨的原因。

由於譬喻牽涉到兩個經驗域的對應關係，本身即是一種認知活動，而身體主體在感興知覺場中的認知活動，雖具有顯現在意識層面者，但許多時候認知活動卻是出於無意識的。¹⁶詩人「興情」的經驗便包括兩者，在對應關

13 《毛詩正義》，卷1〈詩大序疏〉，孔穎達引述鄭司農之語，頁15下。

14 梁·劉勰，〈比興〉，《文心雕龍注》，卷8，頁1。

15 宋·朱熹，〈螽斯〉和〈關雎〉注，《詩集傳》（臺北：藝文印書館，1964），頁17、頁5。

16 相關的譬喻理論，請參見（美）雷可夫（George Lakoff）、詹森（Mark Johnson）合著，周

係上就可能具有明顯與隱闇的不同向度。「比」、「興」是否能夠區分，不但繫於作者的認知活動，也常取決於讀者是否能將兩個經驗域的對應關係，以「言之成理」的方式加以體察。而後世將「比興」連用成辭不加區分，則是從兩者共具的「感興」特質來掌握，因此，「比」、「興」的界線與離合常常隨著不同的詮釋需要而游移不定。

王昌齡《詩格》對於「比」、「興」解釋的特殊之處在於他掌握到「比」、「興」的活動是環繞著身體而展開。他說：「比者，直比其身，謂之比假。」「興者，指物及比其身說之為興，蓋託喻謂之興也。」（頁159）從兩者的差異來看，王昌齡以「直接比假」與「指物託喻」分釋比、興，乃直承鄭眾「比方於物」與「託事於物」的分野，就此點而言，其說與前人之論並無歧異之處。但是，王昌齡顯然還站在「比」、「興」「同是附託外物」¹⁷的基礎上，為「比」、「興」都加上了「比其身」的要件。換言之，以身體為立足點，才有「外物」之「外」可言，也才可展開「附託外物」的「比」、「興」活動。以「身」作為關鍵語彙來詮解「比」、「興」，這樣的理路也是前所未見的。

對王昌齡而言，「比」、「興」皆是附託外物的「比」，只是「直比」與「指物之比」的不同，而且最重要的是「比」的成立必須以「身」為核心。此一轉變的意義在於：一方面把比興的基礎從物轉到身，另一方面則把關注焦點從寫作方法轉到創作主體。而展開創作活動的創作主體既不是內在情志，也不是客體之物，而是以身體為核心，足以將意象統一起來的雙向關係與定向結構。因為，詩歌展現的是一個意象的世界，以「身」作為譬喻的中心，表示意象世界形成的基礎建立在環繞著身體的意義世界，身體作為意義輻射的源頭，世界的意義是與身體主體的情念特性相互滲透的，因此，詩是在「形一氣一神」的身體架構上所顯現的意義形式，而不是意識化的「情」或「志」。無身即無詩，身體的基本圖式使得世界變得具有秩序。

用「身」作為詮解「比」、「興」共具的關鍵詞，是《詩格》釋「比」、

世箴譯，《我們賴以生存的譬喻》（*Metaphors We Live By*）（臺北：聯經出版公司，2006）；胡壯麟，《認知隱喻學》（北京：北京大學出版社，2004）。

17 此為孔穎達詮解鄭司農之語：「比之與興雖同是附託外物，比顯而興隱。」《毛詩正義》，卷1〈詩大序疏〉，頁15下。

「興」最具突破性的創見，深契譬喻作為認知活動的原理。因為，譬喻本身既是一種主體的認知與理解活動，當詩人在不同範疇的事物中進行「以他物理解或體驗此物」的詮釋轉換時，「身體經驗」都是使譬喻語言得以展開的基礎。在《詩格》中其實不僅「比」、「興」，就連與之並列的「賦」也一樣必須立基於「身體經驗」。《詩格》釋「賦」為「錯雜萬物」，雖未明言「身」在其中的作用，但該如何「錯雜」萬物？身體仍是核心的參照座標，關於此點，《詩格》中有兩段深具啟發的分析：

詩有「明月下山頭，天河橫戍樓。白雲千萬里，滄江朝夕流。浦沙望如雪，松風聽似秋。不覺煙霞曙，花鳥亂芳洲。」並是物色，無安身處，不知何事如此也。（頁 169）

夫詩，一句即須見其地居處。如「孟春草木長，繞屋樹扶疏。眾鳥欣有託，吾亦愛吾廬。」若空言物色，則雖好而無味，必須安立其身。（頁 163）

這兩個例子談的都是「物色」的安排，並形成一優一劣的對照，兩作的差異便在於「無安身處」與「安立其身」。在前一例中，每一單句分別來看都各自呈現一種「物色」，但整體來看卻顯得異常紛亂，所謂「無安身處」，即是缺乏一個以身體為中介足以整合紛紜萬象的參照。換言之，沒有蘊涵於身體的定向結構，也就無法凝聚出詩意的指向。相形之下，在第二例中所引的陶詩，則明顯存在一個參照的身體，從眾樹環繞屋宇的身體空間比擬，到鳥棲樹與我居廬的類比，使物色圍繞著自我身體開展出萬物在大地安居的和諧秩序。

從這些分析細味「皆須身在意中」之語，正說明了在感知活動中「身體在場」所具有的根源性意義。因為人的感知始終參照著身體的位置與活動，身體是人面向世界的樞紐，身體的展開是一切認識、感知的基礎。¹⁸其中包含景物與景物之間，景物與自我之間的聯繫，自我也由此與世界建立關係。所以詩意的展開皆須參照著一個具體存在並活動於其間的身體，此之謂「身在意中」、「安立其身」。王昌齡從「身體」的全幅展開來掌握感知主體與世界

18 參見 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New Jersey: Routledge & Kegan Paul, 1962), pp. 98-101. 中譯本：（法）梅洛龐蒂著，姜志輝譯，《知覺現象學》（北京：商務印書館，2005），第 3 章「身體本身的空間性和運動機能」，頁 136-138。

的互動關係，較之從情志的意識活動來把握，顯然更切合人之存在的實相。

三、從身境到三境

以身體取代情志作為創作主體，不但說明了感知屬於「形—氣—神」一體聯貫的身體活動，也說明了身體的存在始終被一個知覺場所包孕，而身體與這個知覺場也是一個相互蘊涵的整體，這個整體是詩人感知經驗的全幅圖象。因此，在王昌齡《詩格》中與「身」相互蘊涵的便是「境」，所以有「處身於境，視境於心」之語。「境」的本義是疆界，一個擁有框界的範圍，便具有場所的性質。在六朝時期「感物」活動所覺知到的四序紛迴、物色環繞，本身即是非僅一端的整體氛圍，《文心雕龍》〈物色〉：「是以詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沈吟視聽之區。」在「目既往還，心亦吐納」的來往周旋，萬物的多元多采與相互關係所形成的「視聽之區」，已是具體的知覺場。¹⁹此一知覺性的場域與「境」的內涵相近，它原本可向場所意義的「境」推進，但是在這個時期詩論對於所覺知到的事物仍多半以「物」、「象」來指涉，整體性的場所覺知還處於隱而未彰的階段。將此體察在理論上明顯推進一步的年代極有可能是在唐初，孔穎達在〈樂記疏〉云：「物，外境也。言樂初所起，在於人心之感外境也。」²⁰用「外境」詮解「物」，孔穎達正式以一種場所空間的語彙來聯結整體外物所在的環境與氣氛。

如果說孔穎達在境論的發展上首先提舉其名，將「境」與感物論結合起來，只是具體的理論意含還隱而未發；²¹那麼王昌齡則是在理論上具有飛躍的進展。以「身境」的結構為基礎，王昌齡《詩格》還進一步衍生出「物境」、「情境」、「意境」的名目，形成了「三境」說。「三境」的次第說明，完整

19 以上參見梁·劉勰，〈物色〉，《文心雕龍注》，卷10，頁1。

20 《禮記正義》，《十三經注疏》本，卷37〈樂記疏〉，頁663上。

21 案：黃景進曾指出孔穎達將境與感物創作論結合起來，是「意境」論發展的重要過程。不過，黃先生旨在說明六朝至初唐三教融合現象，並且把主軸放在佛教的影響上。因此，並未如本文特別強調場所空間的概念。參見黃景進，《意境論的形成：唐代意境論研究》（臺北：臺灣學生書局，2004），頁51-95。關於意境論與佛教的關係，筆者認為佛教雖然最早將境字用作重要語彙，揭示空間與意識交互轉換的關係，但對於境、身的存在，佛教多視之為幻化，其意義與《詩格》的境論重點實不相同，請詳下文。

地展開了作為詩歌原理的「境論」，並從三個面向論析「身境」作為創作產生的根源，而形成與前代詩論的對話。

王昌齡從山水詩的創作體察，建立了詩論中最基要的「物境」論。「物境」呼應著魏晉思想重要的「自然」議題，也延續著六朝「感物興情」的文學課題，並且與晉宋畫論對於藝術主體的關注接續而行。「三境」在理論意義上是平行的，但「物境」的場所感是最為具體的，因此在「三境」的說明中「物境」也是最為詳細的：

欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心。處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。（頁 172）

「物境」主要討論山水詩的創作之法，「泉石雲峰之境」即是山水的實景，人處身於山水實景中，是全方位的空間經驗。創作主體所感知到的紛紜萬物，必須以身體為中介，形成一個空間化的圖象加以收納；而物象的呈顯亦皆有一具體整全的背景，這即是「境象」的意義。因此，進入創作活動時，經過境照神會於心的是山水「極麗絕秀者」，既是收納萬象於此心之中，亦是身心於此境的反覆穿織。「處身於境」是主體的外境化，「視境於心」是外境的主體化，此時「物境」成為瑩然掌中的「境象」，必待如斯的「境象」明晰朗現，才是用思創作水到渠成之時。此外，創作主體要收納萬象於紙幅之中，存在著從三度空間轉換成二度空間的難題，因此，一方面以身在境中不斷變換的知覺體驗掌握如實的立體感，另一方面，眼與心、心與境的雙迴向關係，使「物象」皆成「境象」，「物境」即是山水詩的基本圖式。

「處身於境，視境於心」的身境穿織，指出「物境」具有：「身在物境」與「物境入心」的兩個重點。在境象的掌握上，既如「下臨萬象，瑩然掌中」，又當「語須天海之內，皆納於方寸」，這種以小納大，收攝萬有的境照過程，實與納山水於尺幅之中的繪畫有類似的「境象」轉化。南朝宋宗炳〈畫山水序〉曾以「且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫覩；迴以數里，則可圍於寸眸。」說明瞳眸欲納山水全形必須「遠觀」的道理。²²而「今張綃素以遠映，則崑閬之形，可圍於方寸之內。」更被視為將三度空間轉

22 此意與南朝宋·王微〈敘畫〉：「目有所極，故所見不周。於是乎以一管之筆，擬太虛之體；以判軀之狀，畫寸眸之明。」有類似的體察。清·聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》（臺北：新興書局，1969），卷 15，頁 321 上。

爲二度空間的透視技法，²³故以「豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。」展開畫幅山水，而能「不以制小而累其似」。²⁴此一以小納大，以平面呈現立體的過程，已呈現一種畫者深穿其境的「境照」，故能從實境轉化到畫境。畫者收納山水於尺幅，與詩人「見於目，錄於紙」（頁162），「情動於中而形於言，然後書之於紙也」（頁161），皆是在「身境」的基礎上，形成「境照」，運用「境思」，以進行藝術創造活動。

由於繪事屬於空間藝術，畫者的身體空間感在構圖布局、經營位置上具有樞紐的意義，因此，在畫論初起的晉宋時期，論者對此皆相當關注，形成理論的重要核心之一。相形之下，詩論著作雖蓬勃興盛於六朝，相關的理論卻絕無僅有，一直到王昌齡《詩格》才正式揭示出可以作爲詩論與畫論共同基礎的「身境」論。我們雖然不能排除《詩格》受到畫論的啓發，以繪畫的觀點擴充詩的創作思維，但是更直接的原因或許仍是發生在詩歌自身的進程。因爲，中國詩歌在晉宋時期已由陶淵明、謝靈運建立了田園與山水詩的經典作品，陶、謝對於唐代詩人的影響顯而易見，反映在唐代「詩格」類的著作，謝靈運呈顯情景關係的體勢作用，尤其給予唐人諸多啓發。²⁵王昌齡身爲詩人，主要的關懷仍是詩歌創作的相關議題，究心於前人留下的創作典範實具最直接的啓迪作用。這與中國山水畫論成形於晉宋，山水畫卻成熟於唐宋以後，呈現理論先於創作的情形，是大相逕庭的現象。

「身境」作爲詩歌創作產生的根源，除了用以說明人與物的「物境」關係，也要處理人與人的情感關係。「情境」的討論即是呼應著傳統「言志」、「緣情」的議題，當創作主體從情志主體轉換成身體主體時，情意就不能只以言說表出，而是從整體的「身境」搬演。「情境」作爲詩人處身的現實情境，鍾嶸〈詩品序〉「嘉會寄詩以親，離群託詩以怨」諸語，對於詩人個人生命歷程、政治社會環境與詩歌創作的關係已有詳細的論述，²⁶但鍾嶸所述係屬

23 宗白華，〈中西畫法所表現的空間意識〉，收入《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1989），頁168。

24 以上引文見南朝宋·宗炳，〈畫山水序〉，清·嚴可均輯校，《全宋文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷20，頁2546上。

25 這尤其集中表現在唐·皎然的著作中，參見《詩式》，收入張伯偉，《全唐五代詩格彙考》，頁229、261。

26 鍾嶸〈詩品序〉：「嘉會寄詩以親，離群託詩以怨。至於楚臣去境，漢妾辭宮。或骨橫朔

現實的「情境」，還未提煉為創作構思時所觀照的「情」之「境」。

《詩格》論「情境」云：「娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後馳思、深得其情。」（頁 172）所言雖簡，仍突顯出「身境」的結構。「娛樂愁怨」是情感的表徵，也是極抽象的情緒，情感要能「張於意」而形成有意味的形式，仍須從情感在身體的作用上體察，亦即必須身體化。人的情感活動並非封閉於創作主體的內在活動，而是在「形—氣—神」的主體中流動，並向外在投射與交流，具有一種具體而流動的空間結構。鍾嶸〈詩品序〉：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。」已具現出氣化宇宙與氣化身體的感應關係，「搖蕩」、「舞詠」都是身體的空間擴延。《詩格》亦云：詩是「氣來不適，心事或不達，或以刺上，或以化下，或以申心，或以序事，皆為中心不決，眾不我知。」（頁 164）這說明了詩歌的意含，由氣所引動，包含情感在身體的作用及身體主體向外投射的過程。由於氣的流動聚散牽引身心或舒展或凝縮，而使情感成為具現在身體上的、可以為人所感知的，並與周遭整體共構成的一種氣氛。²⁷由於情感以一種氣氛的形式包裹著人的身體，人的身體以深切的撼動回應著此種氛圍，而被涵容於其間。²⁸

《詩格》中所言「娛樂愁怨」可以說是一種最原初的「情境」，亦是包裹著人的氣氛，既震顫著身體，也具有感染他人的力量。「皆張於意而處於身」，便是經由對於身歷其境的「身體」狀態的體察與描述，而獲得一種意義

野，或魂逐飛蓬。或負戈外戍，殺氣雄邊。塞客衣單，嬾閨淚盡。或士有解佩出朝，一去忘返。女有揚蛾入寵，再盼傾國。凡斯種種，感蕩心靈，非陳詩何以展其義？非長歌何以騁其情？」《詩品注》，頁 4-5。

27 德國哲學家施密茨 (H. Schmitz) 曾經指出情感具有與天氣相似的氣氛，是一種激動人、把捉人的力量，此力量並不僅存於身體之內，而是像天氣那樣包裹著人。情感是從身體上被感知的、具有整體空間性的力量，施密茨並用「狹與寬」來說明這種空間性。他認為情感是「一種從身體上把捉並吸引情緒遭際者的氣氛」。因此情感是能被他人感知的客觀化的東西。施密茨的說法既能說明情感的身體性，也能說明情感之感染力的基礎。參閱施密茨著，龐學銓、李張林譯，《新現象學》（上海：上海譯文出版社，1997），第 2 章「自然科學與現象學」，頁 15-29。

28 施密茨給予情感如下的定義：種種情感為「無定址的奔瀉的種種氣氛，身體給置入其中，且為深切撼動的方式所襲擊，而此深切撼動之模式即是擄獲。」語出 Hermann Schmitz (施密茨)，*System der Philosophie* (《哲學體系》)，轉引自 (德) 伯梅 (Gernot Böhme) 著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯，〈氣氛美學作為新美學的基本概念〉，《當代》188(2003.4): 18-19 及頁 33 註 14。

的開展。必須經過這樣的觀照轉化，在馳騁想像時才能將原初的「情境」提煉為美感的「情境」，而由此獲得的「情」才能深契情感的本質。「情境」掌握到情感是一種內外交滲的張弛運動，較之「言志」、「緣情」的提法，更能打開情感的空間向度與身體性，而更切合於情感「現象」。從「物境」向「情境」的跨越，《詩格》也突顯出詩歌不全同於繪畫的「身境」論。

與「物境」、「情境」相比，三境中的「意境」應是最受後人矚目的語彙，但《詩格》對「意境」的說明卻非常簡略，所云不過：「亦張之於意，而思之於心，則得其真矣。」（頁173）數語。「意境」與「物境」、「情境」並列，所言最簡，應是基於承前省略之故，「亦張之於意」顯然是承接「情境」：「娛樂愁怨，皆張於意而處於身」而言，因此，「意境」同樣具有「處於身」或甚「處身於境，視境於心」以展開詩意的基本預設，再結合「興發意生」、「身在意中」之語，可以確定「意境」與其他二境一樣，仍是以「身境」為基源。

關於「論文意」的旨要在王昌齡《詩格》中可謂大宗，而此前的文學理論也多有著墨，陸機〈文賦〉曾談到面對「體有萬殊，物無一量。紛紜揮霍，形難為狀」的情形時，「意司契而為匠」，是以「意」作為最重要的主宰；只是，實際創作時卻屢有「意不稱物，文不逮意」²⁹的難題。而劉勰「意翻空而易奇，言徵實而難巧」所言亦同，透露出在「意授於思，言授於意」的過程，「思一意一言」的步驟實存在著落差。但劉勰的解決之道仍歸以「秉心養術，無務苦慮，含章司契，不必勞情。」³⁰亦即回歸到「養氣」之術，必須「清和其心，條暢其氣」方能意得理融。可以說，劉勰論意的根源首重「神思」，而「神思」則是連著心、氣來談，在〈養氣〉篇劉勰也開章明義的提出「夫耳目鼻口，生之役也；心慮言辭，神之用也。」³¹便是具體的形神結構。換言之，劉勰論意也隱含著「形一氣一神（心）」的身體架構，只是論述上較偏重於神（心）與氣。

王昌齡用「形一氣一神（心）」一體的「身」來統括創作主體，與詩意

29 以上引文見西晉·陸機，〈文賦〉，清·嚴可均輯校，《全晉文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷97，頁2013上。

30 以上引文見梁·劉勰，〈神思〉，《文心雕龍注》，卷6，頁1。

31 以上引文見梁·劉勰，〈養氣〉，《文心雕龍注》，卷9，頁7。

的關涉具有三層重要的意含，首先，「意」要能運作，必須要有「形一氣一神」的身體支撐，氣的狀況決定了形神、身心的狀況，「凡神不安，令人不暢無興」（頁 170），唯有「條暢其氣」、「入興貴閑」、「安神淨慮」才能「興發意生」，就此點而言，王昌齡明顯承繼前人之說。其次，「形一氣一神」也作為一個整全的身體而具現在形軀之上，因為對於自我形軀的空間性覺知，是獲得身體空間感、並使世界環繞著身體而形成秩序的前提，「身心」整體存在的強調，無疑是與「境」的場所覺知同時並起，這乃是王昌齡對於前人之論的轉移與推進。最後，正因為具有「場所感」的覺知，「處身於境」又「身在意中」，意的生發就不是由思到意的直線過程，而是有一個「境域」的融成。

因此，「意境」與「物境」、「情境」一樣，都說明了創作活動必須將現實所處之境，轉化成得以收納於此心的「直觀之境」。「三境」共同的預設即是「處身於境，視境於心」所形成的一種心眼相通的內在視境，由此視境所產生的「境思」，具有使思緒從紛雜的表象世界回返到事物本質的作用。「物境」所謂：「了然境象，故得形似」是指透過置身物境（身—物境）的過程，可獲得對物性更貼近本質的描繪。而在「情境」之中，則是透過置身情境（身—情境），轉化現實的「娛樂愁怨」之情，而獲得「深得其情」的效果。那麼「意境」所謂：「思之於心，則得其真」應是指置身意境（身—意境）時，經由對凝心境照所得的意念之境進行反思，可獲得更貼近「意念」之真的表述。³²此處相較於「物境」、「情境」，特別強調「思之於心」，當係「意念」本身是一種心智活動，經由境照所產生的「境思」是對原初的意念進行沈澱與反思。

「三境」從景物、情感、意念三個面向說明創作的不同「處境」，就境域感的覺知言，三者的次序略有從具體而漸入抽象之別。不過，「三境」的狀態雖有不同，都共同立基於身體主體與外境的相互蘊涵與滲透，無論是在那種處境創作構思，都必須經過澄明境照，以提昇「用思」的純度與高度，亦

32 此處所謂的「真」可參考《莊子》〈漁父〉：「真者，精誠之至也。不精不誠，不能動人。……真悲無聲而哀，真怒未發而威，真親未笑而和。真在內者，神動於外，是所以貴真也。」「真」的發露是超越表象的悲喜之情。清·郭慶藩輯，《莊子集釋》下冊（臺北：華正書局，1980），頁 1032。

即創作活動時「境照」與「境思」有絕對的重要性。

四、創作的歷程：從凝心境照到境象與境思

王昌齡《詩格》將包孕著創作主體的「外物」以「境」統攝，並以「身境」為基礎，開展出物、情、意「三境」，使人覺知到環繞著身體主體的不僅是物象的集合，同時還有種種情意氣氛的共構，此一「外境」與主體之間實具有互滲的關係。此外，王昌齡還進一步揭示經由「凝心境照」，此外境得以轉化成審美直觀之「境」，此境的轉化即是使日常之境成為藝術之境的過程，因此，《詩格》論「境」的精義實以後者為主。

「凝心」、「境照」以生「境象」、「境思」，是《詩格》討論創作歷程的要義，「凝心」可以《莊子》「用志不分，乃凝於神」³³來理解，專注心神集中能量是使「境」產生的關鍵，有謂：「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。」（頁162）從眼目收納物象到在心中產生境象的過程，即是「物境」所言「處身於境，視境於心」的雙迴向關係。「凝心」是進入創作最基本的收攝心神、關注一境的準備工夫。「凝心天海之外，用思元氣之前」（頁163），與天地之氣交流的心氣擁有無限遼遠的空間，但在創作歷程中仍須「攢天海於方寸」（頁162）。由此可以見出「心」所特有的空間性，足以使「境」由心生起。然而，另一方面「心」也具有意識作用，所以「苦心竭智」、「專心苦思」、「力疲智竭」³⁴也是專注於創作時常見的現象，但是如果產生這種壅滯的現象，境照將難以運行，境象亦無法生起。

因此，「凝心」實立基於更根源的身心修養，從「形一氣一心（神）」的主體來看即是養氣，《詩格》曾說：「夫文章興作，先動氣，氣生乎心，心發乎言」，氣既在於物也在於創作主體，既在形也在心，更在兩者之間流動。創作的先決條件一方面基於創作主體的能量運作，另一方面則在於此能量流與外境的交滲作用，這即是《詩格》所言：「興發意生，精神清爽，了了明白。皆須身在意中」³⁵「凡神不安，令人不暢無興。」（頁170）關鍵即在

33 〈達生〉，《莊子集釋》上冊，頁641。

34 分見《彙考》，頁162、163-164、173。

35 此段引文之前的內容是「凡詩人，夜間牀頭，明置一盞燈。若睡來任睡，睡覺即起」教人

「神」的運作與「興」的生發。

王昌齡論創作過程首重意興的自然生發，常以「神」聯繫著「興」來談，以說明「興於自然」的過程。³⁶《詩格》中有多處告誡學者「無令心倦」、「不得傷神」，主張「屏絕事務，專任情興」，並屢言「無興即任睡，睡大養神」之旨，以達「興無休歇，神終不疲」³⁷之境。《詩格》在此所申明之意與《文心雕龍》〈養氣〉的篇旨頗多雷同，大體不出「入興貴閑」之義。³⁸由於感興是一種非意識作用的與物感會，³⁹因此不可強取，欲使「興無休歇」源源不絕，便須「養神」。因此，「凝心」既要集中心志，又要進一步達到「安神淨慮」、「放安神思」的狀態，方能順利形成境照，產生境思。

《詩格》以下的這段話即充分說明了這樣的創作歷程：

夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。知其境思不來，不可作也。（頁 162）

文章以「立意」為宗旨，重在「境思」生起的過程，「必須忘身，不可拘束」，透露出創作時身心轉化的必要性，「忘身」即是前述「力疲智竭，放安神思」後的身心；亦是「睡大養神」後氣定神閑的身心。創作過程雖然始終是「處身於境」，但入乎其內，出乎其外，最安適的身體即是「忘適之適」的「忘身」之境，⁴⁰這才是能夠與物化與境融的身體。放情寬神使生之「境」，便

以睡養神。《彙考》，頁 164。

36 這亦是其論詩的最高標準：「自古文章，起於無作，興於自然，感激而成，都無飾練，發言以當，應物便是。」《彙考》，頁 160。

37 參見《彙考》，頁 164、169-170。

38 《文心雕龍》〈養氣〉：「率志委和，則理融而情暢；鑿礪過分，則神疲而氣衰：此性情之數也。」「且夫思有利鈍，時有通塞，沐則心覆，且或反常，神之方昏，再三愈黷。是以吐納文藝，務在節宣，清和其心，條暢其氣，煩而即捨，勿使壅滯。」卷 9，頁 7；神與養氣的關係極為重要，而養氣又首在不可過勞，故「入興貴閑」，《文心雕龍注》，卷 10，頁 1。

39 《詩格》：「感興勢者，人心至感，必有應說，物色萬象，爽然有如感會。」《彙考》，頁 156。

40 《莊子》〈達生〉：「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈臺一而不桎。忘足，履之適也；忘要，帶之適也；知忘是非，心之適也；不內變，不外從，事會之適也。始乎適而未嘗不適者，忘適之適也。」郭象注：「百體皆適，則都忘其身也。」「識適者猶未適也。」郭注即以「忘身」釋「適」，清·郭慶藩輯，《莊子集釋》上冊，頁 662。

是「忘身」之後方得「處身其中」的直觀之境，「境照」與「境思」皆由此生發。「境照」引領全幅創作身心進入審美的觀照，透過「凝心境照」的工夫，所用之思即是「境思」，所見之象亦皆「境象」。

再回到：「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。」（頁162）在這段論述中，「境象」生成的過程就更加明晰，萬象是從眼到心在反覆穿織的「境」中呈現，此時之象是投射於心的「境象」，因在「心中了見」，實可謂之「心象」；若論其與現實之象的關係，亦可視之為「鏡象」，《詩格》在本段引文之後曾作如此的比方：「猶如水中見日月，文章是景，物色是本，照之須了見其象也。」因此「境照」可以用「鏡照」來比擬，「心象」、「鏡象」、「境象」都具現了「心」的空間性。必待「境象」生起，才是用思之時，此時所用之思便是「境思」。

由境照以生境象，可謂是中國詩畫共具的藝術精神，中國文人處身於天地之間，是自我與世界同步擴散交融，即所謂：「仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以遊目騁懷，足以極視聽之娛。」⁴¹而宗炳所言「身所盤桓，目所綢繆」，也說明了中國畫所呈顯的是不局限一隅的視點，觀照全體、與物綢繆的遊目，是以不斷盤桓移動的身體所支持，而此身體主體與外物交滲所形成的圖式，便是渾融一體的「境象」，不論是詩還是畫，此境的產生都賴於身體主體的「凝心境照」。

宗炳稱山水「質有而趣靈」，王微則言「本乎形者融靈，而變動者心也。」⁴²都說明了山水畫追求的是見其靈動本質的山水，心物之間是「澄懷味象」乃至「含道應物」的關係。這與「凝心境照」實相呼應，而《詩格》「目睹其物，即入於心。心通其物，物通即言」（頁169）即是宗炳所言的「應目會心」，至於「神會於物，因心而得」便是「應會感神」。可以說，統括「形一氣一心（神）」的主體在澄懷、凝心的工夫之下，物與目、目與心（神）便形成應會感通、暢行無阻的自體通路，形構出藝術展演的境域。因此，《詩格》拈出「境照」、「境象」，不但較之「味象」更能具體統攝整全的知覺

41 東晉·王羲之，〈三月三日蘭亭序〉，清·嚴可均輯校，《全晉文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》，卷26，頁1609上。

42 南朝宋·王微，〈敘畫〉，清·聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》，頁321上。

圖象，同時，也為涵融身體主體與宇宙世界的「場域」尋得指稱的詞彙。

至於因「境照」而自然生起的「境思」，是進入創作構思先決而必要的條件，「境思」是一種不由知性運作亦不刻意求取的思維。《詩格》曾用一天的早、中、晚三個時段光影氣藹所呈顯的整體氛圍，分析一天「乃堪用思」的「境象」。分別以遙望「萬物澄靜」與一物「皆成光色」的景象，說明一切物象必待一種審美的澄照朗現，才是「用思」之時。而「用思」正所以通向「用意」，在此「境思」之下，「物」經目會心到形諸言意，皆成一自然之勢。⁴³《詩格》另有「三思」之目，「三思」也都是不同情況下的「境思」。「生思」是創作者經歷了「久用精思，未契意象」的過程，在「放安神思」之後，「心偶照境，率然而生」。「感思」則是「吟諷古制，感而生思」，係以古人之作為感興場，在此境域中生思。⁴⁴「感思」的境域特別呈顯出時間性的結構，由於中國文化重視歷史，尚友古人的意識普遍存在於文人的感知中，古制作為創作生思的情境，實屢見不鮮。至於「取思」的過程則最為自然：「搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。」⁴⁵在作者與物象遭逢之際，身心與萬象共在於相互融成的「境域」中，神與物興會即是在此「境域」中實現，並於心中形成境象，再依藉著這個經過境照轉化、處於境中的「心」完成用思的活動。由於一切出於自然，「不難，不辛苦」，實若隨取而得。「神」與「心」一體而異相，神具有感會的作用，心則是具體的場域，「神之於心」說明了從感興到具象的歷程。「三思」所論皆有「境照」、「境思」的預設，與不刻意、不強取，令其自然生發的要求。

當然，王昌齡對於「凝心境照」的揭示，很難不令人聯想到禪法「專注一境」的工夫，尤其，「境」字自六朝以迄確實在佛教典籍中首先成為重要的語彙。延至三教融合的唐代，「境」的概念更從佛教文獻延伸至儒道典籍。禪定使心神專一觀注於某一境物，以了解事物之真實本質，⁴⁶與《詩格》

43 以上引文俱見《彙考》，頁 169-170。

44 此處之意可參照以下這段論述：「凡作詩之人，皆自抄古今詩語精妙之處，名為隨身卷子，以防苦思。作文興若不來，即須看隨身卷子，以發興也。」《彙考》，頁 164。

45 以上引文見《彙考》，頁 173。

46 以上所述參見黃景進的分析。黃先生從六朝神思與佛教禪法的關係、取象理論與禪定觀境法的結合，闡釋意象論如何跨入意境論的過程。《意境論的形成：唐代意境論研究》，頁 121-134。

強調「安神淨慮」、「深穿其境」、「則得其真」的說法確有諸多吻合之處。然而，筆者認為詩學理論與學術思潮的偏重畢竟有別，《詩格》如何轉化這些資源建構自己的理論，才是本文的重心。佛禪所示「專注一境」的工夫，具有觀照事物本質、轉化身心的作用，與審美的境照存在共通之處，但是，修行禪法的目的並不通向創作，甚且還進一步將「身」、「境」本身都幻化消解了，與王昌齡既重視「身」，又強調「境」實不可同日而語。

《詩格》以身體作為創作主體，彰顯出身體非經意識自發地感應周遭環境的作用；「身境」論的結構亦充分說明了「境照」、「境思」先於意識出於自然的特質。而王昌齡對於世界圖象的稱述是以「境象」而不是以「物象」來呈現，也使人意會到「物象」可以是一個一個獨立的呈顯，感知可以是感官分殊的對應；而「境」作為被感知的世界圖象以及由此渾融而生的氣氛，是身體主體與世界相融相涵所形成的具有意味的藝術世界。

因此，王昌齡強調「境思」而不僅是「神思」，他重視「境象」，而不僅是「物象」。一切皆有「處身於境」的身體座標，亦皆有「視境於心」作為美感融成並收攝於心的整體觀照。而情與物、身與心要聯繫而成作品的「意」，必須先透過一個有秩序、有意味的「境域」來融合各自的邊界，此時再以此「境域」為背景，對詩意作整體的安排，則不論如何地左穿右穴、意如涌煙、首尾呼應，皆有基於身體的「定向性」，以及支撐身體與物象的整全背景。《詩格》曾云：「高手作勢」乃是「意如涌煙，從地昇天」，又言下手作詩則是「不看向背，不立意宗」（頁161）。在此所謂的「作勢」可理解為意脈結構，「向背」正是參照身體所具有的方向感與定向性，而此正是詩意展開之所繫。此外，「昏旦景色，四時氣象，皆以意排之，令有次序，令兼意說為妙。」⁴⁷則是從景意相兼之理說明詩所形成的秩序。換言之，詩人進入創作時收攝心神於一境域的工夫，將己身與世界相互蘊涵所形成的關係整體，凝聚在一個具有秩序及意義的境域中。

那麼，透過境照，產生境象，運用境思的創作過程，放在《詩格》最重視的文意經營上，又有怎樣不同於前人的理論意義？這可以從兩個方面來說明，其一，從詩篇整體來看，舉凡題目、一句、兩句、四句乃至首尾、全篇的用意方式及語勢變化，都存在生發詩意的空間，因此，文意是字字相生、

47 《彙考》，頁169。

句句相連，通貫全篇的全方位存在。其二，若進一步深究《詩格》對於「用意」的討論，實大體集中在意與景的安排問題上，⁴⁸《詩格》特別重視詩作能以「景與意兼」的方式充分展開全篇的意蘊，而非直陳其意。不論是「景與意兼」或是「景與理兼」，「詩意」都是在「其間」流露的微妙意蘊。換言之，意的呈現方式不再是直陳，而是透過「景與意」相兼相融的「境」來呈顯，以創造「清而有味」的形式。

由此可見，「意」不僅產生於意念之動，也在具體的「物境」與「情境」乃至「意境」中生發，既穿織於一句詩中、也在上下句間流動，更首尾呼應、縱橫變轉地貫穿於整篇詩作。由於融情意於景物之中，以景言情，意在景中，「詩意」不再由直取可得，而必須在景意「之間」，亦即「景與意兼」所形成的「境」中體察感會。就創作者而言，「興發意生」處於感興知覺場的身體便是意義生發的根源，「處身於境，視境於心」形成以身體為核心的「境照」，使「意」從中自然生起，這即是「身在意中」的根基。當「境照」產生了「境象」，生發了「境思」，則確立了「意」的質性與方向。換言之，詩意既隨興生發，「境」則是創作用思的必要框限，作者與讀者的交融亦在此「境域」之中。因此，就作品的呈現而言，「境」是詩篇以有意味的形式所展開的意蘊「空間」，「境」的空間意義使創作與詮釋的意義空間獲得一種移動與延展的可能。

五、「身境」的韻律向度

「身」作為創作主體全幅的存在，「境」作為「空間」、「場所」的覺知對象，使「身境」論對創作活動的「空間性」開展，最具有突出於前人的理

48 如云：「凡詩，物色兼意下為好。若有物色，無意興，雖巧亦無處用之。」（《彙考》，頁 165）、「詩貴銷題目中意盡，然看所見景物與意愜者相兼道。」（《彙考》，頁 169）而在「十七勢」談論各種用意方式的連接與結構，所列的名目雖繁，但幾乎全數都牽涉到用意與景物的關係。案：「十七勢」或是在說明中直接言及景物與意的關係，或是以含有景語的詩例來談用意的問題。只有「第十四，生殺迴薄勢」在此處的說明似乎未涉及景物與用意的問題，但在他處論及「生殺迴薄」時，有云：「以象四時，亦象人事」（《彙考》，頁 168），則所言仍是景物與用意的關係。由此足以斷定詩篇的「用意」問題，即主要呈現為意與景的安排。

論意義。然而，身體在世界的存在除了空間向度外，還具有時間向度。音律本於人聲，肇自血氣，⁴⁹「身境」作為詩歌生發的基源，身體產生的音聲與律動在時間之流所構成的韻律圖式，自當融括於「身境」之中。甚至，這其實才是向來論詩歌起源最古老的體驗，詩歌所具有的音韻形式更成為後世文體區辨的首要特徵。《禮記》〈樂記〉云：「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲。聲成文，謂之音。」⁵⁰具體說明了音聲形式與情感的密切關聯，而〈詩大序〉情動言形、嗟歎詠歌的描繪則與之呼應的建構出詩的起源論述。這說明了音聲具有一種意義形式，它通過一種動態結構來表現生命經驗，故從音聲中便足以體察生命的形式。⁵¹

〈樂記〉又云：「樂者，音之所由生也；其本在人心之感於物也。」說明此種生命的韻律形式乃是人心應物的律動具現於身體的節奏。身體與天地經由形氣相應，共振和合，而獲致一體的流貫，成為天地間最精緻之氣，最和諧之樂，即所謂「大樂與天地同和」。「樂者敦和，率神而從天」，人本是遵循著與天地交感的共振之路。因此，〈樂記〉論「歌者」有云：「動己而天地應焉，四時和焉，星辰理焉，萬物育焉。」⁵²描繪出身體與宇宙節律相應相合的和諧狀態，類似此種狀態一向被視為詩歌音韻的理想模式，《詩格》即云：

夫文章之體，五言最難，聲勢沉浮，讀之不美。句多精巧，理合陰陽。包天地而羅萬物，籠日月而掩蒼生。其中四時調於遞代，八節止於輪環。五音五行，和於生滅；六律六呂，通於寒暑。（頁170-171）

宇宙運化的韻律，含括所有自然與人事的律動，音聲律呂即是一種呈顯在天地萬物之上的意義形式，詩句的「聲勢」便是以「理合陰陽」的原則模擬宇宙的節律，而在人的音聲上所呈顯的圖式。

從〈詩大序〉「情動言形」、「嗟歎詠歌」之語已可見出音律與情感源遠流長的關聯，而詩歌的音律首先是由語言表出，再進而成為嗟歎詠歌。若從

49 梁·劉勰，〈聲律〉，《文心雕龍注》，卷7，頁1。

50 《禮記正義》，卷37〈樂記〉，頁663下。

51 參見（德）蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）著，劉大基、傅志強、周發祥譯，《情感與形式》（北京：中國社會科學出版社，1986），頁36、42。

52 以上俱見《禮記正義》，卷37〈樂記〉，頁662-672。

語言的角度來看音律與情感的關係，漢語的單音節特性與表意符號的結合，也特別使語音與字意形成一個緊密的統一體。而自南朝永明聲律說興起，經由對語言特質的重新體認，詩歌語言所具有的音律感也被高度的關注，聲、韻、調的協合，不但牽動著詩句的韻律感，也迴盪出不同的意義組合。對於唐代詩人而言，「情動言形」不僅是如何將「情志」語言化為詩歌內涵的問題，更是「身心」如何韻律化為意味形式的過程，意與聲的關聯也更形重要。

《文心雕龍》〈神思〉曾以：「然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闕意象而運斤。」⁵³說明文字的表現分為聲律及意象兩大面向。而整部《詩格》也是由「論意」與「調聲」撐起整體的理論架構，而王昌齡在「論文意」中談聲律，在論「調聲」時談用意，充分說明意與聲是相互穿織、共同體現的。而「意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。」（頁160）更言簡意賅的揭示出意與聲、格與律是以整全並現的方式展現為作品的「調」；《詩格》也曾經談到「凝心境照」了見境象之後，「仍以律調之定」，並云：「山林、日月、風景為真，以歌詠之。」（頁162）便是指用音律的形式確定下來整首詩的「調子」，以作為「身心之行李」，此即「夫詩格律，須如金石之聲」的意義。⁵⁴因此，王昌齡《詩格》所嘗試說明的是：如何對「情動言形」、「嗟歎詠歌」的韻律形式作進一步的凝鍊，它並非對某種原始音聲的直接模擬，而是透過對聲律規則的體察，提煉出一種音韻形式作為與詩意並生的音聲氣氛，這即是唐代新體詩所努力試煉的音韻形式。

在中國詩歌史上，「理合陰陽」的原則有很長的一段時間是集中呈顯在詩歌的對偶上，在唐代前期的《詩格》著作中仍存在不少關於對偶的討論。⁵⁵只是，隨著新的語言音韻的認知，唐代《詩格》中圍繞著聲韻調的音質區辨，以進行音律協調互補的眾多調聲理論，也進一步對「理合陰陽」的音韻形式作出推演。這些基於語言特質的調聲原則，本即立基於「吐納律呂，唇吻而已」⁵⁶之理，亦即王昌齡所云：「律調其言，言無相妨」（頁149）。調聲

53 梁·劉勰，〈神思〉，《文心雕龍注》，卷6，頁1。

54 此處「格律」連詞當即是「格律全，然後始有調」的「調」。《彙考》，頁168。

55 關於唐代《詩格》在對偶方面的討論，請參閱蔡瑜，〈唐詩律化的理論進程——以詩格為中心的探討〉，收入《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998），頁4-23。

56 梁·劉勰，〈聲律〉，《文心雕龍注》，卷7，頁1。

的原則是依附於語言的音聲特質，在王昌齡《詩格》中，唇吻流利的陰陽之理，便主要反映在輕重、清濁、平仄的相間交迭之理，如云：「以字輕重清濁間之須穩」、「事須輕重相間，仍須以聲律之。」⁵⁷而此相間交迭之理在唐代獲得最大的突破與共識的，即是建立了現今所謂的「黏對」格式。⁵⁸雖然「黏對」格式的建立並非出於一人的創意，而是唐人長期試煉的成果，早於王昌齡《詩格》的元兢《詩髓腦》已有「換頭」與「拈二」之術與之相應。⁵⁹但就現存的唐代《詩格》來看，也只有元兢與王昌齡前後呼應的對於此法做了清晰的說明，可見二人對此調聲原則的重視與確立。而在王昌齡《詩格》中還列有唐代五言與七言新體的基本範式，⁶⁰具體呈示出一聯之中上下句聲律的相對關係，聯與聯間的相黏關係，此一形式「輪迴用之」的結果便形成迴環往復的音韻之美。新體詩所建立的這種音韻形式，使音律與情感的關係，進入一個新的里程碑。

由於詩歌的音律效果是由節奏與韻律所決定，而節奏與韻律所憑藉的是重覆出現和期待心理。節奏產生於音節序列，韻律則使節奏成為固定的時間模式，反覆出現的節奏模式可以增強聽者對此模式的期待，當我們本身也被模式化時，便產生了韻律的效果，這就是所謂的共鳴與回響。因此，在詩中的節奏韻律不是單純的感官和音節之事，而是與意義及情感相互關涉。對於全詩各個不同段落的韻律調節可以掌握期待心理的節律，具有直接左右情感的力量，也可形成文字之間不同的聯繫方式。⁶¹

57 分見《彙考》，頁149、163。案王昌齡《詩格》中有許多討論輕重清濁的段落，依據筆者過去的考察，輕重清濁非僅平仄調值的差異，還包括聲母、韻母的清濁分辨，由此可見王昌齡《詩格》對於詩律的規範是出於對語言特質的細膩考察。詳細分析請參閱蔡瑜，〈唐詩律化的理論進程——以詩格為中心的探討〉，頁57-66。

58 「詩上句第二字重中輕，不與下句第二字同聲為一管。上去入聲一管。上句平聲，下句上去入；上句上去入，下句平聲。以次平聲，以次又上去入；以次上去入，以次又平聲。如此輪迴用之，直至於尾。兩頭管上去入相近，是詩律也。」《彙考》，頁149。這段論述大體呈現出五言詩第二字平仄互換黏對更迭的方法。

59 元兢之說見《彙考》，頁115。有關元兢聲律論的分析詳見蔡瑜，前揭文，頁39-56。

60 詩作見《彙考》，頁149-151。案：《詩格》此處所列詩作的作者有出於王昌齡之後者，而被認為出自後人或門人之手，但即或如此也不會晚於中唐，且不影響這些作品作為新體詩標準範例的代表性。詳細分析請參閱蔡瑜，〈唐詩律化的理論進程——以詩格為中心的探討〉，頁66-72。

61 以上參見I. A. Richards, "Ch.17 Rhythm and Metre," in *Principles of Literary Criticism* (New

王昌齡《詩格》對於輕重清濁的調節，對於平仄「黏對」的範限，除了遵循陰陽替換輪轉不已的基本法則外，也將重覆出現和期待心理的運用做了極致的發揮，達到重覆而不單調，變化卻能相期相應的效果。此一應物迴旋、相期相應的音韻形式，是唐人長期體察揣摩所建立起來的音聲形式，此一音聲形式不再是原始的情緒律動，而是具有「框限」日常經驗使之轉化成審美對象的一種韻律圖式。新體詩的音律經過精心的調諧安排，與詩篇的情感關係更爲密切也更具有規律性，詩作最終的定調歌詠是自身韻律與境象脈動相應相和的展現，也是境思的全體進程。可以說新體詩所具有的音律氣氛，極具象徵意味的將自我與天地的共振凝定在此刻身體主體的「聲境」上。

新體詩在聲律上所建立的嚴格而完美的形式要求，將詩的用意框限在一個具體的「聲境」上，促使詩歌用言、用象的方式與之前純任自然音律的情形大爲不同。新體詩的音節安排與韻律調節，使詩意被一定的聲律形式所形構，創作者必須面對意與聲的配合問題，也更加意識到詩意的開展是在某種聲律範式中的創造。甚至可以說，是爲了因應「調聲」及「篇幅」的形式框架，多元的「用意」形式才成爲新體詩首要反省的項目。「聲」與「意」相互依恃彼此生發，景意相兼的「身境」同時伴隨著某種身與境相應相和的律動，當詩的物象與用思受到「境照」而轉化爲「境象」、「境思」之時，詩的「聲律」也透過一種美感形式而形成獨特的「聲境」。新體詩經由「身境」融合了意與聲，意與聲融成的藝術形式框限出一個有別於日常生活的秩序與韻律，而展示出一個藝術化的宇宙世界；⁶²也由此延展出無窮的創造意蘊。因此，《詩格》從身體主體出發的「身境」論，實較情志主體的提法更能體現全身心的節律狀態。所謂「身境」除了以「身在意中」開展意義空間，也同時疊合著一個由身體的律動所形成的「聲境」，此一「聲境」的存在最早爲詩人歌者充分感知與體認，而進入唐代以後，則更進一步以迴旋應物、震盪身心的韻律形式將其凝定在天地之間，統合成一個作者與讀者得以共在的、由意與聲所融成的「聲境」。

York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985), pp. 134-176.

62 I. A. Richards 在討論「節奏與韻律」時曾說明：韻律藉由人爲的面貌對作品產生一種「框架 (frame)」的作用，而將詩隔離於日常生活的偶然和瑣細之事。此意與新體詩特有的韻律框架頗能呼應，而且新體詩的作法顯然更爲積極。同上註，頁 145。

六、結 語

本文嘗試從王昌齡《詩格》中「身」、「境」二字出現的語脈，建構其詩學的核心概念——身境論。身境論作為唐代新啓的詩歌創作論，一方面將創作主體從傳統的情志主體轉到身體主體，以身體在世界的全幅開展來掌握創作主體與世界的交滲關係，並說明詩歌運用譬喻，建立意脈的基礎。另一方面將世界圖象的覺知從物象轉至境象，使物象與物象之間、物象與主體之間聯結在一個完型之中，並與創作主體共構出整體的情意氣氛。「身境」不但是人在世界中的存在狀態，同時也是經由「凝心境照」在人心目中的投影，創作歷程中的「境思」也由此生發。因此，「身境」同時是審美主體的覺知與藝術觀照的場域。以身境論為核心的創作論，足以掌握到「形—氣—神」一體融貫的主體在世界中的非意識運作，並將形象思維的呈現，聚焦於一具體體整全的境域，以此取代強調意識集中的意象。

「身境」的空間性面向，由「物境」、「情境」、「意境」三境充分開啓；「身境」的時間性面向，則由「聲境」具體展演，字與字、詞與詞、句與句、聯與聯之間的聲律調節，使聲律的調節與表意的符號相互依恃，形成一個時間性的歷程，而整首詩也在聲律自始至終的全程顯現下而具有完整的意義。因此，身體主體的覺知與語言的創造是意象與聲感的聯覺⁶³系統，「身境」是身體主體經由境照，運用境思，渾融物我，意聲相和的整體境域。

「身境」的覺知使聲、意以及身體都統合在一個整體的境域中，也使詩歌走向一個要求具體秩序與美學框架的歷史轉捩點。⁶⁴身境的結構比言志、緣情說都更能彰顯詩歌中必要的組織與定向性，於創作生發「處身於境」之際，

63 所謂「聯覺」的現象可用赫爾德：「人是一個永遠共通的感覺體」來說明，是指身體的各種感覺因素、感受性與運動性、身體與世界的關係，是相互蘊涵彼此交織的，在這個感官統一性的基礎上，各種感覺的交叉互換都是存在於一個整體之中，而此整體亦是身心合一的。請參見Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, pp. 228-235. 中譯本：（法）梅洛龐蒂著，姜志輝譯，《知覺現象學》，頁292-300。

64 關於「框架」對於藝術品的重要性，可參閱博藍尼的分析。見（美）博藍尼（Michael Polanyi）著，彭淮棟譯，《意義》（臺北：聯經出版公司，1984），第5章「藝術品」，頁101-116。

意勢、聲律即已形構其間。這一理論聚焦的改變也直指中國詩歌美典的轉移。

王昌齡《詩格》能夠以突出於前人的創作體驗勾勒出完整的身境論圖象，除了其「詩家夫子」⁶⁵的特殊穎悟外，實亦得力於薈萃於唐代的多元思潮。王昌齡處在三教融合的唐代，對於諸多思潮以及傳統的文學議題皆具有一種對話關係，舉凡經傳的權威疏釋，莊學的身心修煉，佛教的境論禪法，畫論的空間布局，乃至於陸機的〈文賦〉，劉勰的〈神思〉，王昌齡皆既有所承亦有所變，顯現出與時代相應的融會特性。身境論作為詩歌創作論雖具有普遍性的意義，但其生成實紮根於唐代新體詩的試煉過程，因此，《詩格》的撰作實為中國詩歌美典從古體向新體的轉移現身說法。「境論」的構作在王昌齡是由創作論出發，卻在後世發展為批評理論，兩者的關涉有待進一步的析解。然而，無論在詩歌創作還是評論上，「身境」論都為詩學史開創了新的局面。

引用書目

一、傳統文獻

- 《毛詩正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1979。
 《禮記正義》，《十三經注疏》本，臺北：藝文印書館，1979。
 梁·鍾嶸撰，陳延傑注，《詩品注》，臺北：臺灣開明書店，1981，臺8版。
 梁·劉勰撰，清·黃叔琳注，《文心雕龍注》，臺北：臺灣開明書店，1978，臺14版。
 宋·歐陽修、宋祁，《新校本新唐書附索引》，臺北：鼎文書局，1981。
 宋·朱熹，《詩集傳》，臺北：藝文印書館，1964。
 元·辛文房撰，傅璇琮主編，《唐才子傳校箋》，北京：中華書局，1987。
 清·郭慶藩輯，《莊子集釋》，臺北：華正書局，1980。
 清·嚴可均輯校，《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1999。

65 《新唐書》〈王昌齡傳〉：「昌齡工詩，緒密而思清」。見宋·歐陽修、宋祁，《新校本新唐書附索引》（臺北：鼎文書局，1981），卷203〈文藝列傳下〉，頁5780。《唐才子傳》：「昌齡工詩，縝密思清，時稱詩家夫子王江寧。」元·辛文房撰，《唐才子傳校箋》，卷2，頁258。案：「詩家夫子」或本作「詩家天子」，但衡諸實況，似以「詩家夫子」為宜，可參見王夢鷗，〈王昌齡生平及其詩論〉，《古典文學論探索》，頁260。

清·聖祖敕撰，《佩文齋書畫譜》，臺北：新興書局，1969。

張伯偉，《全唐五代詩格彙考》，南京：江蘇古籍出版社，2002。

二、近人論著

王夢鷗 1984 〈王昌齡生平及其詩論〉，收入《古典文學論探索》，臺北：正中書局，頁259-294。

(德)伯梅(Gernot Böhme)著，谷心鵬、翟江月、何乏筆譯 2003 〈氣氛美學作為新美學的基本概念〉，《當代》188(2003.4): 10-33。

李珍華 1994 〈王昌齡事迹新探〉，收入《王昌齡研究》，西安：太白文藝出版社，頁125-149。

李珍華、傅璇琮 1994 〈談王昌齡的《詩格》——一部有爭議的書〉，收入李珍華，《王昌齡研究》，西安：太白文藝出版社，頁150-174。

周與沉 2005 《身體：思想與修行——以中國經典為中心的跨文化觀照》，北京：中國社會科學出版社。

宗白華 1989 〈中西畫法所表現的空間意識〉，收入《美學與意境》，臺北：淑馨出版社，頁162-169。

(德)施密茨(H. Schmitz)著，龐學銓、李張林譯 1997 《新現象學》，上海：上海譯文出版社。

胡壯麟 2004 《認知隱喻學》，北京：北京大學出版社。

唐君毅 1973 《中國哲學原論——原道篇》，臺北：臺灣學生書局。

傅璇琮 1980 〈王昌齡事蹟考略〉，收入《唐代詩人叢考》，北京：中華書局，頁103-141。

(美)博藍尼(Michael Polanyi)著，彭淮棟譯 1984 《意義》，臺北：聯經出版公司。

黃景進 2004 《意境論的形成：唐代意境論研究》，臺北：臺灣學生書局。

楊儒賓 1996 《儒家身體觀》，臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處。

(美)雷可夫(George Lakoff)、詹森(Mark Johnson)合著，周世箴譯 2006 《我們賴以生存的譬喻》(Metaphors We Live By)，臺北：聯經出版公司。

蔡 瑜 1998 〈唐詩律化的理論進程——以詩格為中心的探討〉，收入《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，頁1-104。

蔡璧名 1997 《身體與自然——以《黃帝內經素問》為中心論古代思想傳統中的身體觀》，臺北：臺灣大學出版委員會。

(日)興膳宏 1988 《中国の文学理論》，東京：筑摩書房。

- 羅根澤 1942 〈王昌齡詩格考證〉，《文史雜誌》2.2(1942.2): 69-75。
- (德)蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)著，劉大基、傅志強、周發祥譯 1986 《情感與形式》，北京：中國社會科學出版社。
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. New Jersey: Routledge & Kegan Paul. 中譯本：(法)梅洛龐蒂著，姜志輝譯，《知覺現象學》，北京：商務印書館，2005。
- Richards, I. A. 1985. "Ch.17 Rhythm and Metre." In *Principles of Literary Criticism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, pp. 134-176.

Wang Changling's Notion of "Body-Situation": An Analysis of *Shi Ge*

Tsai Yu*

Abstract

The notions of "body" (*shen* 身) and "situation" (*jing* 境) are the theoretical axes of Wang Changling's 王昌齡 *Shi ge* 詩格 (*Poetic Rules*). The concept of "body-situation" (*shen-jing* 身境), on one hand brings to light the nature of "the present body" and "the situated body" as roots of the creative act, and together with *shen* and *jing* forms the "three situational spheres" (*sanjing* 三境). On the other hand it reveals that the body-subject's generation of a "situation-image" and "situation-thought" via "situation-perception" (*jing-zhao* 境照) represents the creative subject entering into the process of aesthetic observation. Besides this, the rhythm and rhyme of poetry is a fundamental schema for the rhythmic patterns of mind and body; when New Poetry (*xinti shi* 新體詩) matured during the Tang dynasty, body-situation also emerged as a further rethinking of another concept, "sound-situation" (*sheng-jing* 聲境). Using body-situation as its theoretical basis, this essay attempts to explain how Wang's *Shi Ge* was innovative, and the transformation of the poetic canon to which it led.

Keywords: Wang Changling 王昌齡, *Shi ge* 詩格, Tang poetry, body-situation, body

* Tsai Yu is a professor in the Department of Chinese Literature at National Taiwan University.

