

物感與情景交融之辨

——一個歷史與邏輯並觀的考察*

黃偉倫

國立政治大學中文系助理教授

摘 要

本文之作，意在透過「範疇對比」的思路，藉由「物感」與「情景交融」的異同比較，考察兩者在審美主、客體關係上的言說，用以梳理古代文論對於創作發生、文學構成原質、創作規律及審美範式等問題的思考脈絡及其理論展示。至於在方法架構上，則分別藉由「歷時性」意義的發展脈絡的清理和「共時性」意義的理論屬性的剖析，以進行分析、比較，簡別兩者在整體文學活動中的理論定位，辨析其中理論視角的差異與內在屬性的區別，期能對同為涉及審美主、客體論域的「物感」與「情景交融」，通過對比以豁顯其差異，藉由差異以表徵其特質，不僅為兩者所各自獨具的理論特性與價值意義作一釐清與確證，同時也為試圖透過範疇研究及其成果的統合以回應重構自身文論體系的當代籲求，在藉由相關或相類範疇的比較，以對顯其獨立地位的理論關懷底下，提供一可資參考的觀點。

關鍵詞：物感、情景交融、範疇、審美主客體、範疇對比

* 本文為國科會計劃「古典美學範疇物感說的理論架構及其歷史發展圖式Ⅱ」（計劃編號 SC99-2410-H-004-215）之研究成果，並承蒙兩位匿名審查學者提供諸多寶貴意見，於此特表謝忱。



一、引言

「詩話」本為古典文論中一種別具特色的形式和載體，此中含藏了豐沛多元的有關文學理論和批評的探討，提供了研究者豐富的研究素材並引領、啟發著對於相關議題的思考，猶如學者所指出的，詩話是中國古代一種獨特的論詩體裁，它是詩歌的「話」與「論」的有機結合，屬於中國古代詩歌理論批評的一種專著形式¹，其於內容方面或是「論詩及事」、或是「論詩及辭」²，而成為古代文學理論史上一個佔有重要地位的言說型態。在本文的問題意識裏，即著眼於古典文論中有關「物感」和「情景交融」的闡述，分析其中的理論內涵，並透過「範疇對比」的思維，用以梳理兩者的思考脈絡及其理論展示，進而在比較思維（comparative thinking）所對顯的異同中，進一步釐清及界定雙方的內在屬性、理論特徵及其在整體文學活動中的理論定位。

今綜觀古典美學的發展，可說於較早階段即已觸及有關審美主、客體關係的探索，並由此提出「心／物」、「情／景」等成對的範疇來作為表達及思考的形式，例如《禮記·樂記》的「物感」，六朝時期的「物色」、「形似」³等觀念，以及唐

¹ 參看蔡鎮楚：《詩話學》（湖南：湖南教育出版社，1992年7月），頁29。

² 所引為章實齋論「詩話」之語，見〔清〕章學誠著·葉瑛校注：《文史通義校注》（臺北：里仁出版社，1984年9月），〈卷五·詩話〉，頁559。而此所謂「論詩及事」與「論詩及辭」，即對「詩話」在內容型態上的一種概括，前者以「紀事」為主，重在詳其本事；後者以「評詩」為主，兼及實際批評與理論批評等層面。再者，對於「詩話」在文學理論上的價值，學者認為，其中提出了不少重要的詩學觀點和理論主張，並論道：「這些古代詩歌理論，涉及到詩歌創作與社會生活及作家修養的關係問題，詩歌的形象思維問題，詩歌的真實性、典型性問題，詩歌的意境、風格、流派以及繼承、創新問題，詩歌的藝術表現技巧與表現手法問題，詩歌的社會作用問題等等。它們總結了歷代詩歌創作的經驗，探討了詩歌創作的藝術規律，不僅豐富了我國古代文學理論的寶庫，而且直接促進了詩歌的發展和繁榮，甚至促成了一定時期詩壇的詩風。」參看劉重德、張寅彭：《詩話概說》（北京：中華書局，1990年8月），頁12-15。

³ 例如《文心雕龍·物色篇》即在「歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發」的創作過程中，觸及了對審美主客體關係的思考，條列出《詩經》中「以少總多，情貌無遺」的創作經驗，揭舉了「物色盡而情有餘」的理想範式，要求不僅要能對風物景色的描寫曲盡其致，同時，還要能使



宋之後日益受到看重的「情、景」理論。對此有關審美主、客體間意義、關係及作用的探討，一方面反映著古人對於文學本質、創作規律、審美理想的認識過程，另一方面也凸顯了「心／物」、「情／景」等議題在古典文論中的重要地位，此中不僅牽涉到創作之所以發生的心理性根源的問題、文學的構成原質及其存在方式的問題，同時也關聯著藝術形象的構作和表現手法，以及作品所追求的理想範式的問題。

是以本文之作，即意在透過範疇對比的思路，藉由「物感」與「情景交融」的異同比較，考察兩者在審美主、客體關係上的言說，用以梳理古代文論對於上述創作發生、文學本質、創作規律及審美範式等問題的思考脈絡與理論展示，並通過分析、比較，分判雙方在整體文學活動中的理論定位，辨析其中理論視角的差異與內在屬性的區別，期能對同為涉及審美主、客體論域的「物感」與「情景交融」，通過對比以豁顯其差異，藉由差異以表徵其特質，為兩者所各自獨具的理論特性與價值意義作一釐清與確證。

需附帶說明的是，「物感與情景交融之辨」乃為個人「物感」論題系列研究中的一環，其背景實有著文學範疇研究的意義、當代學人的反省籲求與文學理論體系的「內造建構」等宏觀與願景蘊含其中。就文學範疇研究的意義來說，所謂「範疇」，在哲學意義上是反映客觀事物和現象最一般、最本質的特性和關係的基本概念，是人類思維對事物本質特性和關係的概括反映，而就文學範疇來說，則是「作家、批評家對文學的本質、特性以及文學內在關係的概括和反映」，「是文學本質規律的具體展開形態和表現形式」⁴，藉由文學範疇的研究，便「可以排除歷史的

情感的流露饒富餘韻；至於「形似」，雖意指一種能貼切描繪自然景物的表現手法，然猶如廖蔚卿先生所論，「巧構形似之言不僅指多樣性的寫實手法，也不僅指想像性或象徵性的手法，它融合客觀物象與主觀感情，而以『隨物宛轉』『與心徘徊』去寫氣圖貌屬采附聲」、「所以『巧構形似之言』雖似專就『寫物』技巧而言，其實卻不能揚棄『體物』與『感物詠志』視為一個獨立的文學現象加以觀察。因為若非作者有借物託情或感物詠志的用心，則不必選取自然物象為主要題材；若不以自然物象為主要題材，則不必努力於描寫技巧之工美。」參看廖蔚卿：《漢魏六朝文學論集》（臺北：大安出版社，1997年12月），頁547、542。

⁴ 所謂範疇 (Category)，意指「反映事物本質屬性和普遍聯繫的基本概念，為人類理性思維的邏輯形式」，見《中國大百科全書·哲學卷》（北京：中國大百科全書出版社，1987年10月），「範疇」條，頁200；至於「文學範疇」則是指具體落實到文學學科之中，而作為反映文學本質及其相關特性的基本概念，參看詹福瑞：《中古文學理論範疇》（北京：中華書局，2005年7



偶然因素的干擾，最大程度地以純淨的邏輯形式，再現古代作家、批評家的認識發展過程」⁵，一如學者所指出的「範疇是理論的結晶和支點」，範疇的研究不但是瞭解、釐清古代文論在特定議題上的觀點表達，同時也是重構文學理論體系的基礎工程。特別是晚近以來，學界已不斷提出並積蘊著一種反省的籲求，認為對於古典文學的研究，不應只是片面地移植或生硬地套用西方的觀點，研究的目的也不是要藉由傳統的文本不斷地去印證西方理論的信度和效度⁶，而應該回到自身的文化脈絡，尋找自身的主體性，植基於傳統文藝的視角與話語，以期能透過「內造建構」⁷逐漸建立起一套既能契應傳統文化精神，又能體現自身特性的理論體系，於是在此籲求的回應中，學界開始將關注的目光聚焦於具有「理論的結晶和支點」意義的範疇之上，並提出對於古典文藝範疇的研究，應朝向系統性的架構來整合，從單一範疇的探討為起點，到範疇序列的梳理，再到眾多序列的統整，以此構築出一套自身的體系。然在單一範疇的研究中，除了對其理論內涵、構成元素、理論定位等諸多內在屬性的辨析與發展流變的審視之外，對於性質相類或問題指向相近的相關範疇間，通過範疇的對比以逼顯各自迥別的理论視角，並緣

月)，頁 1-8；汪涌豪：《中國古代文學理論體系——範疇論》（上海：復旦大學出版社，1999 年 3 月），頁 1-7。

- ⁵ 參看蔡鐘翔、涂光社、汪涌豪：〈範疇研究三人談〉，《文學遺產》（2001 年第一期），頁 104-119。
- ⁶ 如柯慶明先生即感慨地論道：「在深受西方理論的諸多啓發之餘，卻更感覺中國文學自有一己的主體存在。無法也不必削足適履，張冠李戴；除非必要總覺得以中國自己的語言來詮釋中國自己的文學傳統時，就儘量用中國自己的語言。整個探討的基本態度，還是回歸現象本身，回歸作品，以及歷代的品評」，在種種西方理論重新復甦流行的時代，「實在也不覺得真有跟著一時的流行，即使是學術界的流行，作走馬燈式的馳逐之必要」。另在〈序〉中也說：「經由西方當代理論的研讀，尤其在這種種大理論重新復甦流行的年代，我一方面體認到許多『文學』的論述，所關切的議題早已遠遠超出文學之外，文學充其量不過是方便的例證」，凡此都表達了對於自身文學主體性意義的反省與思考。參看柯慶明：《中國文學的美感》（臺北：麥田出版社，2006 年 1 月二版），〈序〉，頁 12。
- ⁷ 此為顏崑陽先生之說，所謂「內造建構」意指「不套借西方一家之說的系統性理論，而是直接理解中國古典詩歌歷史性的文本，洞觀其內在所隱涵某種秩序性的結構與歷程性的規律，從而提舉之，並進行意義之詮釋與系統之建構」、又說「近幾年，我深覺中國古典文學的研究，一定要通過『內造建構』，才能生產自身可再運用的『詮釋典範』，而與西方學術交流過程中，也才能建立可以平等對話的『主體』」。參看顏崑陽：〈從感應、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其意義〉，《輔仁國文學報》第二十九期（2009 年 12 月），頁 59-60。



此貞定其理論位階、意義與價值，自是一項必要的思考，同時也是從事單一範疇研究的當然蘊涵。

因此，本文延續著「物感」的系列研究，擇取同為探討審美主、客體關係的「情景交融」，做一範疇的對比，一則可在一定程度上覷見古代文論關於「心／物」、「情／景」關係的詮說，二則冀能藉此更對顯出雙方的理論特性與價值定位之所在。至於在論述的邏輯推演程序上，將先針對單一範疇做梳理，期能透過「歷史」與「邏輯」並觀的視角，分論單一範疇的發展歷程與理論蘊涵，做一歷史脈絡與內在意義的並觀，繼則再提舉兩範疇間的理論屬性做對比，以期能獲致簡別其異同、逼顯各自特性的研究目的。再者，「物感」與「情景交融」此二範疇，在本文的「脈絡意義」中，所指涉的並非是一個「靜態的恆定概念」，而是一個「動態的發展概念」，它不是一種靜態的已發展完備的恆定內容，而是一個在歷史進程中逐漸形構而趨於豐富、完整的動態意義的使用，這不但是本文論述進路中的一環，同時也是兩範疇在歷史發展過程中實然情態的理論化表述。

二、「物感」範疇的歷史發展及其理論內涵

從一個發生論的立場來看，古典美學在個體創作活動之所以發生的問題上，表達了如下的觀點：認為創作的心理動能及審美體驗的產生是源於情感的興發與激盪，而這種內在情感的搖蕩又是來自外物觸動的結果，由於人天生即稟賦著性情，通過與外物的接觸便觸發了情感的產生，然後順隨著情感能量的蓄積便有著表達、抒吐以吟詠情性的需要，從而在創作發生的問題上，描繪了一幅「稟情／應物／興感／吟志」的發生圖式，表徵了一種從內在心理根源以追溯文藝之所以發生的獨特思路，而此一觀點就是所謂的「物感」說。因此，「物感」作為古典美學的重要範疇，其問題視域主要是聚焦於文藝之所以發生的角度，對文藝的創造與審美體驗的產生做一種心理性根源的追問與描述，它強調創作之所以發生，乃是源於主體之「心」與客體之「物」的「感應」關係，並透過「感應」以使「主／客、心／物」之間交流互滲，從而緣生出創作衝動與審美體驗來，若無「主／客」間的應會交感，則創作的動因便無由萌發，文藝也無由產生，而此一「物感」之說，也正是在這樣的脈絡底下被賦予了創作發生的「邏輯起點」的意義。



(一)「物感」範疇的歷時性考察⁸

首先，就「物感」論述的發展歷程來看，物感說的提出實與古代的「天人感應」哲學密切相關並以此為其底據，它是在「氣化宇宙論」背景圖式及「聯繫性思維」⁹（correlative thinking）的思維模式底下，所形塑成的一種的世界觀。一方面在「氣化宇宙論」的背景下，天人萬物因俱為一氣之所化而同源同質，從而為彼此間的感應、交通提供了所以可能的基礎；另一方面，則訴諸「副數副類、同類相召」¹⁰的感應聯繫，透過一種結構性意義的「數」的類比與活動或功能相似

⁸ 本文所說的「歷時性」與「共時性」兩種研究進路，主要是借鑑於瑞士語言學家索緒爾的觀念，在索緒爾的《普通語言學教程》中，所謂的「歷時性」（Diachronic study）是指對語言的歷時性研究，大抵側重在語言的歷史發展、累積及其變化；而「共時性」（Synchronic study）則是指對語言的共時性研究，大抵著重於語言的架構系統、音義關係等內在特質的探討。參看〔瑞士〕索緒爾(Saussure, Ferdinand de, 1857-1931)著、高名凱譯：《普通語言學教程》（*Course in general linguistics*）（北京：商務印書館，1980年）。而在本文的思維脈絡裡，所謂的「共時性研究」主要是指意於範疇本身的蘊含，對其內在的要素、結構、特性等方面的探討；而「歷時性研究」則著眼於範疇的歷史發展，考察其發展演變、承襲演化的歷史軌跡。

⁹ 關於此一「聯繫性思維」，李約瑟先生指出：中國古代的宇宙觀基本上是一種「有機體論」（organism），認為「萬物之存在，皆須依賴於整個宇宙有機體而為其構成之一部份。它們之間的相互作用，並非由於機械性的刺激或機械的因，而是出於一種神秘的共鳴」，而黃俊傑先生則進一步申論道：此「聯繫性思維」含有二項基本的假設：第一、宇宙以及世界的各個範疇，基本上都是同質的；第二、宇宙以及世界的各個範疇，都可以交互影響，正因為這種「同質」的本質性根源才賦予了彼此交互影響的可能性理據。參看（英）李約瑟（Joseph Needham）：《中國古代科學思想史》（南昌：江西人民出版社，2000年8月二刷），第六章、第六節〈關聯式的思考及其意義：董仲舒〉，頁349-80；及黃俊傑：《孟學思想史論》（臺北：東大圖書公司，1991年10月），頁20-27，至於本文對「correlative thinking」譯名的使用，即根據黃說而來。

¹⁰ 關於「副數副類、同類相召」的感應聯繫，如《淮南子·天文訓》：「……孔竅肢體，皆通於天。天有九重，人亦有九竅。天有四時，以制十二月，人亦有四肢，以使十二節。天有十二月，以制三百六十日，人亦有十二肢，以使三百六十節」，另在《泰族訓》及《天文訓》中又有所謂「故寒暑燥濕，以類相從；聲響疾徐，以音相應」、「物類相動，本標相應」之說；而《春秋繁露·為人者天》亦云：「人之形體，化天數而成……天之副在乎人，人之性情有由天者矣」、《陰陽義》：「天亦有喜怒之氣，哀樂之心，與人相副，以類合之，天人一也」，《同類相動》中亦有「氣同則會，聲比則應」等「物固以類相召」的言說。有關漢代感應哲學的理據及其向「物感說」的遞衍、滲透及啓發，參看黃偉倫：〈漢代感應哲學的美學意蘊——以「物感」說為中心的考察〉，國立政治大學「第七屆漢代文學與思想國際學術研討會」，2009年10月17日，頁1-20。



性的類同，表達一種「同構」、「類感」的觀點，於是天人萬物由此形成一個有機的整體，構成一個全息的系統，在原質的共通性及氣化的聯繫性中，彼此交流感通，從而為「物感」美學的運作原理、感應的作用方式以及「情／物」的對應性關係，提供了所需的理論依據並引領、啟發著對於審美感應的思考。

至於在「物感」論史上，最早立足於文藝角度表達有關「物感」言說的文獻資料，當首推於《禮記·樂記》，此其中約有幾方面的要點可供措意。第一，《禮記·樂記》在音樂之所以產生的問題上，提出了「其本在人心之感於物」的命題，將音樂的發生歸本於心、物之間的感應活動，說明了音樂的產生本源於人對內心情感的表達，而這種情感的發生又是來自外物的觸動與感發，揭示了文藝創作的內在動因。所謂「樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也」、「凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音」¹¹，此中，即對音樂之所以產生的邏輯起點做了一種心理性根源的解說，揭示了「其本在人心之感於物」的看法，文中的「本」其意為訓「初」，具有根源與起點之義，而「物」則泛指「外境」，為「人心」所應對的客體¹²，「其本在人心之感於物」即說明了音樂的產生根源於外境對人心的觸動與感發，當人心為外境所感，遂有「情動於中」進而形之於音聲。又如「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚、羽旄謂之樂」¹³，認為音樂的產生來自於「人心之動」，而人心之所以「動」則是根源於「感於物」、是「物使之然也」，同樣將音樂產生的心理動因界定為人心與外境的可感，狀繪了一幅富於創作規律意義（物觸／心感／情動／樂生）的發生圖式。

若再進一步分析，在這由「物觸」到「樂生」的創作過程中，若專就構成元素言，實則包含了「物」、「心」與「感」三個要素，特別是在能感之「心」與所感之「物」兩者之間，若無「感」以作為雙方關聯的中介則音樂的創發便無由產生，故此「感」之一義，不僅是心、物交互作用的樞紐，更可說是音樂之所以產生的邏輯起點。觀此，可見早在《禮記·樂記》的階段，即對創作發生的問題，

¹¹ 引自〔漢〕鄭玄注、〔唐〕孔穎達等正義：《禮記正義》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），〈樂記第十九·樂本〉，頁663。

¹² 關於「其本在人心之感於物」一語，孔穎達《禮記正義》疏云：「本，猶初也。物，外境也。言樂初所起，在於人心之感外境也」，同前註，頁663上。

¹³ 同註11，〈樂記第十九·樂本〉，頁662。



從「其本在人心之感於物」的層次上，提出了一種植基於物、我感應的詮說形態——這是《禮記·樂記》在「物感」論述上所表達的第一個要點。

其次，音樂之所由生，既然是本於人心之動，而人心之動又是物使之然，是「情動於中，故形於聲」，則對於情的本源及其萌動之因，便牽涉到《禮記·樂記》在人性問題上的一項基本假定，〈樂記〉說：「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也」¹⁴，認為人的本性原是平靜的，這是稟賦於自然的天性，而此平靜的本性當其為物所感以致被觸動、激發時，則表現為「性之欲」¹⁵即某種對應性情感的產生，至於這種「性／情」之間的動、靜關係，《禮記正義》曾以「波／水」為喻，說「性之與情，猶波之與水，靜時是水，動則是波，靜時是性，動則是情」¹⁶，「波」的本質仍然無異於「水」，兩者本為一體，而當「水」有了外在動能的激擾便表現出「波」的狀態，對性之與情的關係作了清晰且富於形象性的說明。再者，〈樂記〉又說：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉」¹⁷，認為人性本具「血氣心知」，而當與物接觸時，內在的好惡之情便會做出反應，表現出喜怒哀樂的心理趨向，這種感物而生情的心理機制，當為人性所具有的一種潛能，只不過這種潛能有待並相應於外物而感發，猶如顏崑陽先生所說：「應感起物就是指主體『血氣心知之性』本具『感』的能力，故會相應於某種『物象』而引生喜怒哀樂之情」¹⁸。凡此，都將音樂的產生訴諸於由人之「性」動所生的「情」，而「性」之所以動乃是「感於物而動」，這是《禮記·樂記》在人性論上的一項基本假定，準此，則音之所由生，源於「人心之動」，而「人心之動」必以「物感」為其緣起條件——這是第二個要點。

¹⁴ 同註 11，〈樂記第十九·樂本〉，頁 666。

¹⁵ 文中的「性之欲」，朱熹認為「即所謂情」，其云：「然人有是性即有是形，有是形即有是心，而不能無感於物，感於物而動，則性之欲者出焉，而善惡於是乎分矣。性之欲，即所謂情也。」引自〔清〕孫希旦，《禮記集解》（下）（臺北：文史哲出版社，1990年8月），頁 984。再者，關於性與情的關係，除了《荀子·正名篇》有著「性者，天之就也；情者，性之質也；欲者，情之應也」的說解外，王充《論衡·本性篇》也有「性，生而然者也，在於身而不發。情，接物而然者也，形於外」的相同看法。

¹⁶ 此為《禮記正義》引梁朝賀瑒之語，同註 11，頁 879 下。

¹⁷ 同註 11，〈樂記第十九·樂言〉，頁 679。

¹⁸ 見〈從感應、喻志、緣情、玄思、遊觀到興會——論中國古典詩歌所開顯「人與自然關係」的歷程及其意義〉一文，同註 7，頁 62。



第三，在《禮記·樂記》論述「物感」的過程裏，既然含括了能感之「心」、所感之「物」以及作為「心、物」關聯中介的「感」等三方面的構成要素，則在「感」的中介關聯下，「心、物」之間的相互及作用關係，便成為一個可供關注的焦點。首先，就理論的形式意義來看，「心」為創作主體的精神內蘊，體現為作者的既定視域；「物」是泛指一切能夠觸動主體的感發對象；至於「感」則是促使心、物即主、客體之間能夠感應、感動、感發，使之相互作用、相互交流的心理中介。而在〈樂記〉的論述脈絡中，「物」乃泛指一切的外在事物，若無此「物」的存在，則「心」的「能感」作用便無由興發，表明了「物」的第一性意義及其在觸物起情的感應過程中所扮演的「觸媒」角色，因而此「物」在「物感」過程的「邏輯秩序」上，具有著緣起意義的先存性與必要性。至於「心」，則為喜怒哀樂之情與「能感」的心理機制之所繫，而為審美感應的樞轄，在〈樂記〉中曾多次提及「凡音之起，由人心生」、「樂者，心之動」、「凡音者，生人心也」等觀念，即指出了音樂產生的本源及其存在的主觀形式，雖然「人心之動」有待於「物」的觸發，但是這種感發卻不是一種單純機械式的「刺激－反應」，而是主體以其固有的喜怒哀樂之情對此觸發做出回應，此其中必然帶有主觀的情感色彩，〈樂記〉說：「詩，言其志也。歌，詠其聲也。舞，動其容也。三者本於心，然後樂氣從之」¹⁹，以「心」為「詩、歌、舞」的本源、起點²⁰，即凸顯了「心」的核心意義與地位，並且在「物／感／心」的過程中，「物」大抵只是誘發其情的觸媒，相對的「心」才是一切作用的樞紐，因此有學者指出：「《樂記》所謂『感於物而動』，不是指『人心』對外界事物的反映，而是指『人心』用固有的智力、感情對外物所作的反應或感應；它所肯定的外界事物對『人心』的作用，不是使人產生感情，而是使固有的感情激動起來、表現出來……並沒有肯定音樂是『人心』對外物的反映，而是認為音樂是『人心』的外露、本性的外現，音樂的本源不是物，而是心」²¹，〈樂

¹⁹ 同註 11，〈樂記第十九·樂象〉，頁 682。

²⁰ 孔穎達疏云：「容從聲生，聲從志起，志從心發，三者相因，原本從心而來，故云『本於心』」。同註 11，頁 683 上。

²¹ 參看蔡仲德：〈樂記音樂思想述評〉，《音樂之道的探求——論中國音樂美學史及其它》（上海：上海音樂出版社，2003 年 3 月），頁 190-191。對此，李壯鷹先生也認為：「被古人視為詩歌本體的情興，本是一種物我相融的情興體驗，而這種情興體驗，只有在詩人心靈與客觀外物相接的那個『即刻』才可發生，所以《樂記》才說：「『感於物』，而不一般地說成『賴於物』或者『得



記》說：「是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔」，是由於內心的哀、樂、喜、怒、敬、愛之情受到觸動、感發，所以才會表現出噍殺、嘽緩、發散、粗厲、直廉、和柔的聲音來，是因著什麼樣的情感為「物」所觸動，從而表現出符應於此種情感的聲音來，可見在〈樂記〉的詮說中，雖承認「物」在感應過程的第一性意義，但卻也更強調「心」的主體性地位、強調了人的主觀能動性，指出了音樂不僅根源於人的情感，同時也是為了表現人的情感——這是第三個要點。

再者，〈樂記〉還從審美接受的角度，言說了音樂與情感之間的感應問題，其云：「凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉。正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉。倡和有應，回邪曲直，各歸其分，而萬物之理，各以類相動也」²²，認為凡是以邪、正等不同的樂聲感人，人心就會有逆、順之氣被誘發並與之相呼應，這種「倡和有應」的現象，所根據的是「各以類相動」，亦即「同聲相應，同氣相求」²³的原理，體現著萬物之間同類相應的共性與規律——這是第四個要點。

可見對於文藝創作發生的探討，早在《禮記·樂記》的階段即從創作主體心理性根源的追溯中，首揭了一條「物觸」、「心感」、「情動」然後「樂生」的思路，表達了對於音樂本源的特殊理解，同時還觸及到了「物感」言說在人性論上的基本假定、「物感」的構成要素以及心、物間的相互關係，可以說後來「物感」範疇的思考問題及其解答，在《禮記·樂記》的階段已做了初步的奠基，並引領、啟發著繼踵者對此議題的思考。²⁴

於物」。」見李壯鷹：《中國詩學六論》（濟南：齊魯書社，1989年6月），第三章〈生成論〉，頁88。

²² 同註11，〈樂記第十九·樂象〉，頁681上。

²³ 《易經·乾卦·文言》：「同聲相應，同氣相求，水流濕，水就燥，雲從龍，風從虎，聖人作而萬物睹。本乎天者親上，本乎地者親下，則各從其類也。」引自〔魏〕王弼、韓康伯注、〔唐〕孔穎達等正義：《周易正義》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），頁15。另，《呂氏春秋·召類》：「類同相召，氣同則合，聲比則應」、《春秋繁露·同類相動》：「氣同則會，聲比則應」，也都有相同觀念的詮說。

²⁴ 有關〈樂記〉對音樂本源及其價值的闡釋，蔡仲德先生曾論道：「這不僅由於在中國音樂思想史上它是第一次正面提出並解答了音樂本源的問題，而且還因為它不是簡單地回答這一問題，而能



進入魏晉南北朝，陸機《文賦》則從自然物候與創作主體之間的感物興情，展開他對文學創作發生的描述，所謂「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛。悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春」²⁵，這在裏，陸機不僅描述了外在物候對人心的感發，點明了「物」的觸情作用，還進一步強調「物」的「動態義」，從自然景物的動態變化中凸顯了它的感發特性，並由此引出主體基於自然景物的召喚，所緣生出的見勁秋之落葉而為之悲、睹芳春之柔條而為之喜的情感的呼應；再如鍾嶸《詩品·序》的：「氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠」、「嘉會寄詩以親，離群託詩以愁。至於楚臣去境，漢妾辭宮……或士有解佩出朝，一去意返；女有揚娥入寵，再盼傾國」²⁶，一方面從氣化宇宙論的立場，表達了物、我之所以得以交感而起情的哲學理據，另一方面，則更將「物感」活動的「物」，從自然物候推擴到了生命的遭逢、際遇等現實生活層面，將社會事物納入到「物」的內涵之中；至於蕭統〈答晉安王書〉：「炎涼始質，觸興自高，覩物興情，更向篇什」²⁷；宗炳〈畫山水序〉：「夫以應目會心為理者。類之成巧，則目亦同應，心亦俱會。應會感神，神超理得，雖復虛求幽巖，何以加焉」²⁸，都同樣著眼於創作過程，指出自然物候對人的情感具有某種召喚性，以及伴隨「應目」而來的「會心」所產生的人與大自然的感應交流。

至於該時期，最可留意者當屬劉勰的《文心雕龍》，彥和在創作發生的問題上，不僅上承〈樂記〉，提出「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」（〈明詩〉）之說，描繪了一幅「稟情／應物／興感／吟志」的生成圖式，在〈物色篇〉中更論及了的心、物雙方所具有的彼此作用、彼此滲透的辯證特性，所謂「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」，在「物感」過程中，不但是「情以物興」地經由「物色之動」興發其情感，於是「隨物以宛轉」地感受、領略自然物

從認識論、人性論的角度進行闡述，具有理論的深度；因為它對音樂產生過程的分析（物至一心動—情現—樂生）符合音樂創作的實際，是對實踐的科學總結；更因為它深知音樂是情感的藝術，心靈的藝術，充分認識「人心」在音樂創作中的重要作用，避免了模擬說之類的傾向。」見《音樂之道的探求——論中國音樂美學史及其它》，同註21，〈《樂記》音樂思想述評〉，頁192。

²⁵ 引自張少康：《文賦集釋》（臺北：漢京文化公司，1987年2月），頁14。

²⁶ 引自王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，1992年3月），頁47。

²⁷ 見〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文·全梁文卷二十·昭明太子統二》（日本京都：中文出版社，1981年6月三版），頁3064。

²⁸ 見俞崑編：《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1984年10月初版），頁583。



色所呈顯、洋溢的美感；同時也是「物以情觀」地「與心而徘徊」，以主體的情性把握對象之物，使其成為作者情思的表現形式，使得主、客雙方相得而益彰、交融而雙美。其次，在「物、情」的對應關係上，劉勰不僅指出「物色之動，心亦搖焉」，更認為順隨著自然景物的變化，主體情感的感發也會隨之轉移而泛起種種相對應的情感，「是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沈之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深」²⁹，表達了物的表現形式與人的情感之間所具有的召喚性及對應性關係。凡此，涉及了創作動因的發生、創作的產生過程、「主、客」間的互動作用以及「情、物」的對應性等問題，可以說有關「物感」的思考層面以及言說的基本樣態，在《文心雕龍》中都已做了初步的討論甚且奠定了詮解的範型，其後的發展大抵只是這些思考面向的深化與演化而已。³⁰

到了唐、宋，有關「物感」的探討雖沒有新議題的開拓，但經過了六朝的積澱，此期的「物感」說已逐漸形塑為一種論述文藝創作動因的普遍看法。如：白居易：「大凡人之感於事，則必動於情，然後興於嗟歎，發於吟詠，而形於詩歌矣」³¹、梁肅《周公瑾墓下詩序》：「詩人之作，感於物，動於中，發於歌詠，形於事業」³²，都同樣在創作動因上，表達了物感、情動、然後發於歌詠的論述脈絡。再如賈島《二南密旨·論六義》也從具有「起情」之義的「興」著眼，說道：「興者情也，謂外感於物，內動于情，情不可遏，故曰興」³³，將創作內在動能的蓄積，訴諸於「外感於物」；孔穎達《毛詩正義序》中也說：「六情靜於中，百物蕩於外，情緣物動，物感情遷」³⁴，「情」本為「性」之所具而靜於中，因受外物搖

²⁹ 以上引文，分別自李曰剛：《文心雕龍辭詮》（臺北：國立編譯館，1982年5月），〈明詩第六〉，頁206、〈物色第四十三〉，頁1894-1897。

³⁰ 有關《文心雕龍》在「物感」論述上的觀點表達及其價值與定位，參看黃偉倫：〈《文心雕龍》的「物感」生成圖式及其心物辯證觀〉，安徽：2009《文心雕龍》國際學術研討會論文集，2009年11月，頁307-319。

³¹ 見〔唐〕白居易：《白居易全集》（臺北：漢京文化事業有限公司，1984年3月），〈卷六十五·策林四·六十九「採詩」〉，頁1370。

³² 見〔清〕董誥等編：《全唐文·卷五百十八·梁肅》（冊三）（上海：上海古籍出版社，1990年12月），頁2330。

³³ 見嚴一萍選輯：《百部叢書集成之二十四·學海類編第十二函·二南密旨》（臺北：藝文印書館，1967年影印），頁1。

³⁴ 引自〔漢〕毛公傳、鄭玄箋、〔唐〕孔穎達等正義：《毛詩正義》（臺北：藍燈書局影印清嘉慶



蕩遂感發於外，情既緣於物觸而興發，同時也順隨著物感而變化，言說了詩乃緣情而作，而情因物觸而動的創作發生規律。

又如蘇軾〈江行唱和集序〉：「山川之有雲霧，草木之有華實，充滿勃鬱，而見於外……與凡耳目之所接者，雜然有觸於中，而發於詠歎」³⁵，同樣也將「有觸於中」看做是「發於詠歎」的先存條件，而詩興的感發正是來自那充盈勃鬱的自然物色的召喚；楊萬里〈答建康府大軍庫軍門徐達書〉：「我初無意於作是詩，而是物是事適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物，是事觸先焉，感隨焉，而是詩出焉」³⁶，則對於創作發生及心、物之間的互動關係，有著精簡而切要的論述，一方面說明了創作的發生是「觸先」、「感隨」然後「詩生」，描繪「觸／感／詩」的內在規律；另一方面，在心、物之間是事物適然觸乎我，同時我之意亦適然感乎是物，是物觸、心感主客雙方的同時感發，不但事物以其樣態、性狀觸乎我，「我」也由此興發其情而與之相呼應，於是主體的存在實感與審美的體驗共時並生，才有詩歌的生成；再看朱熹的《詩集傳·序》除了言明「詩者，人心之感物而形於言」之外，更承繼了《禮記·樂記》的人性論假定，所謂「人生而靜，天之性也；感於物而動，性之欲也。夫既有欲矣，則不能無思；既有思矣，則不能無言；既有言矣，則言之所不能盡，而發於咨嗟詠歎之餘者，必有自然之音響節奏而不能已焉。此詩之所以作也」³⁷，將「詩之所以作」的心理過程，從天性之靜、觸物而動、有欲（情）有思有言、到發於咨嗟詠歎，做了相當細膩的敘述。

下迨明、清，關於物觸興感的創作發生機制不僅日益受到重視，觀念的表達也愈顯鮮明，而其中的一項特色就是凸顯了「物觸／情動／詩生」過程中的「情」的要素，甚且是以「情」來作為「心、物」關係中，對主體範疇的關注和認知的。李夢陽〈梅月先生詩序〉：「情者，動乎遇者也。……故遇者物也，動者情也，情動則會，心會則契，神契則音，所謂隨遇而發者也。……會由乎動，動由乎遇，

二十年江西南昌學府刊刻十三經注疏本），頁3上。

³⁵ 見〔宋〕蘇軾：《經進東坡文集事略》（臺北：世界書局，1960年），〈卷五十六·江行唱和集敘〉，頁922。

³⁶ 見〔宋〕楊萬里撰、辛庚儒箋校：《楊萬里集箋校·卷六十七》（北京：中華書局，2007年9月），頁2841。

³⁷ 見嚴佐之、劉永翔主編：《朱子全集》（一）（上海：上海古籍出版社，2002年），《詩集傳》，頁1-2。



然未有不情者也。故曰：情者，動乎遇者也。……故天下無不根之萌，君子無不根之情，憂樂潛之中，而後感觸應之外，故遇者因乎情，詩者形乎遇」³⁸，其以為「天下無不根之萌」，推擴而出，人對於情的發動也有其根源性原因存在，專就詩來講，是因其有憂樂之情積蘊於中，後因遭遇、感觸遂應之於外，情之所以動，是由於遇物而動、隨遇而發，而詩就生成在這物遇情動之中；另在〈鳴春集序〉也說：「夫天地不能逆寒暑以成歲，萬物不能逃消息以就情，故聖以時動，物以情徵。竅遇則聲，情遇則吟。吟以和宣，宣以亂暢，暢而永之而詩生焉。故詩者，吟之章而情之自鳴者也」³⁹，所謂「情之自鳴」，即表達了詩歌是一種情感自然且自由地抒吐的觀點，猶如風吹孔竅，自然成聲，情感也因遇所觸而興發，於是形諸於吟詠，從而才有詩歌的誕生。徐禎卿《談藝錄》在詩歌的本源問題上也論道：「情者，心之精也。情無定位，觸感而興，既動於中必形于聲……此詩之源也」⁴⁰，此中，即承繼了《禮記·樂記》「人生而靜、感於物而動」的看法，喜怒哀樂等情感，本積蘊於中，必待感於物而後有相應的情感產生，所以說是「情無定位，觸感而興」。

再如葉燮《原詩》：「我謂作詩者，亦必先有詩之基焉。詩之基，其人之胸襟是也。有胸襟，然後能載其性情智慧，聰明才辨以出，隨遇發生，隨生即盛。……凡歡愉、憂愁、離合、今昔之感，一一觸類而起；因遇得題，因題達情，因情敷句」⁴¹，所謂「詩人胸襟」即指主體的內涵而為作詩的根基之所在，當其隨遇而觸發，遂有「歡愉、憂愁、離合、今昔之感」由衷而生，又說「一一觸類而起」，而

³⁸ 見〔明〕李夢陽：《空同先生集》（四）（臺北：偉文圖書出版有限公司明代論著叢刊本，1976年5月），〈卷五十〉，頁1445-1447。

³⁹ 見《空同先生集·鳴春集序》，同前註，〈卷五十〉，頁1452-1454。

⁴⁰ 引自〔清〕何文煥：《歷代詩話》（臺北：藝文印書館，1971年2月三版），頁492上。

⁴¹ 見丁福保輯：《清詩話·原詩·內篇上》（臺北：木鐸出版社，1988年9月），頁572。此外，在葉燮《原詩》中，還有一項關於審美主、客體的論述，可供留意。就客體的面向而言，葉燮提出了「理、事、情」，認為「此三言足以窮盡萬有之變態。凡形形色色，音聲狀貌，舉不能越乎此，此舉在物者而為言，而無一物之或能去此者也」；就主體面向言，葉燮則揭諸「才、膽、識、力」，認為「此四者所以窮盡此心之神明。凡形形色色，音聲狀貌，無不待於此而為之發宣昭著；此舉在我者而為言，而無一不如此以出之者也。以在我之四衡，在物之三合，而為作者之文章，大之經緯天地，細而一動一植，詠歎謳吟，俱不能離是而為言者矣。」（內篇下·頁579）此中，對於審美主、客體的實質內涵則提出了富於個人見解性的規定。



不作「觸物」而起，則此一「類」字似乎隱含了同類相動、同類相應的類感意蘊，繼則因其所遇而興感，所感之情既生遂凝塑為主體所欲傾吐之意向，然後以題達情，因情敷句。又如：「原夫作詩者之肇端，而有事乎此也，必先有所觸以興起其意；而後措諸辭，屬為句，敷之而成章」〈內篇下〉也說：「蓋天地有自然之文章，隨我之所觸而發宣之」⁴²，凡此，皆言說了詩歌的興發有其觸物而起情的前提存在，是「先有所觸以興起其意；而後措諸辭，屬為句，敷之而成章」，是「因遇得題，因題達情，因情敷句」，都不約而同地指向以觸物起情的內在心理活動來做為創作的發端。

此外，紀昀〈清艷堂詩序〉：「凡物色之感於外，與喜怒哀樂之感於中者，兩相薄而發為歌詠，如風水相遭，自然成文」⁴³、劉熙載《藝概》：「在外者物色，在我者生意，二者相摩相蕩而賦出焉。若與自家生意無相入處，則物色只成閑事」⁴⁴，則論及了「物感」過程中主、客關係的探討。所謂的「感於外、感於中」，能感且有感的只能是作為主體的人，是外在物色與內在的情感，相遭相薄，然後才發為歌詠，這「相遭、相薄」即說明了主、客／心、物間的一種相互交流、相互作用的關係，猶如劉熙載所說的外在物色與內在生意的「相摩相蕩」，不過《藝概》更進一步的論道「若與自家生意無相入處，則物色只成閑事」，不但強調了主、客關係中主體的主觀能動性，還觸及到了「物」的表現性所產生的對「我」的召喚性，即所謂「相入處」的問題，也就是說主體的審美情感與客體對象的形狀性態之間有否關聯性存在的審美與形式感的問題，對此，李澤厚先生曾解釋道，在自然的晝夜交替、季節循環與人喜怒哀樂、七情六欲之間，其實存在著某種相映對、相呼應的共同的形式、結構、秩序、規律、活力，從而能達到一種同構反應⁴⁵，緣

⁴² 見《清詩話·原詩》，同前註，頁567、580。

⁴³ 見孫致中等點校：《紀曉嵐文集》（第一冊）（石家莊市：河北教育出版社，1995年12月三刷），頁202。

⁴⁴ 見〔清〕劉熙載著、王氣中箋注：《藝概箋注》（貴陽：貴州人民出版社，1986年6月），〈賦概〉，頁287-288。

⁴⁵ 李澤厚先生於此是借用格式塔心理學的觀點，格式塔心理學認為宇宙萬物都可以用力的結構來解釋，在物理世界和人的精神世界中都存在著力的結構，且著兩者之間往往具有相似的對應性，當人的精神世界中包含的力的樣式與物理世界中存在的力的樣式，在結構上具有相似的對應性時，人就會對事物產生審美反應，而主客體的情感關係，也就是主客體在力的結構上的一致性。參看李澤厚，《美學論集》（臺北：三民書局，1996年9月），〈審美與形式感〉一文，頁729-735、



此才有主、客體間的感應產生。

(二)「物感」範疇的理論屬性

在闡明「物感」的理論屬性之前，需先對概念的使用作一界定，此處所說的「理論屬性」，是植基於範疇發展歷程中所觸及的問題及思考內容的有機綜合與統括，因此，該範疇的「理論屬性」，並非一時之言或一家之論，而是一種「共時性」意義底下的綜攝。準此，綜觀「物感」的發展歷程，針對其所觸及的：問題意識、理論定位、構成元素、作用關係、理論特性與哲學基礎等不同層面的意義，約可對其理論屬性作如下的界定：

1.「物感」的問題意識：

「物感」說的提出，主要是立足於發生論的視角，對文藝創造與審美體驗的產生做一種心理性根源的追問與描述，它強調文藝創作的本源與審美體驗的發生，乃是根源於主體之「心」與客體之「物」的「感應」關係，並透過「感應」以產生「主／客」、「心／物」之間的互滲交融，從而興發出審美的體驗與創作的衝動。

2.「物感」的理論定位：

若從一「宇宙↔作家↔作品↔讀者」⁴⁶的文學活動過程來看，則「物感」之說當是隸屬於「宇宙↔作家」的階段，亦即「作者使用語言構造作品之前，面對宇宙而產生種種情意活動」的階段⁴⁷，它是創作主體面對自然和人文世界（宇宙），

（美）魯道夫·阿恩海姆（Rudolf Arnheim），《藝術與視知覺：視覺藝術心理學》（北京：中國社會科學出版社，1987年7月三刷）。再者，李澤厚先生同時也補述了格式塔心理學只強調形式感的生理心理方面，而忽略掉了社會歷史因素和成果的積澱及其滲透的相對不足。

⁴⁶ 此處所說的文學活動過程乃借鑑劉若愚先生修改自艾布拉姆斯的文藝理論圖式，參看劉若愚著、杜國清譯：《中國文學理論》（臺北：聯經出版社，1993年11月初版），頁12-17；〔美〕艾布拉姆斯（M.H.Abrams），《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*）（北京：北京大學出版社，1989年12月），第一章、第一節〈藝術批評的諸座標〉，頁5-6。

⁴⁷ 參看顏崑陽：〈《文心雕龍》「比興」觀念析論〉，香港中文大學中國語文學系主編：《魏晉南



緣於生命存在的實感和體驗，所產生的一種情意活動，並體現為宇宙與作家、天與人、心與物、情與景、主體與客體彼此間雙向交流的互動關係，然後才有後續階段的，透過藝術性語文符號的物態化呈顯。

3. 「物感」的構成元素：

在「物感」過程中，牽涉到的是「創作主體」、「創作客體」以及能使主、客體產生相互作用的「感應」，所以在這裡包括了「能感之心」、「所感之物」和作用於心、物之間的「感應」等三個構成元素。就「心」而言，它是創作主體的精神內蘊，包括了個人的世界觀、價值觀、審美觀、生命情調與當下的心境等內涵；「物」是泛指一切能夠感發主體情感使人產生審美體驗的對象，涉及於自然世界、社會人事等各方面；至於「感」則是促使審美主體和客體之間能夠產生感應、感動、感觸、感發，使「心、物」相互作用、相互交流、相互融合的心理中介，它是主體與對象的應會交感，從而引發心靈的激盪以產生審美的體驗與創作的衝動，唯有通過此「感」，客體才能進入到主體的審美活動之中而為主體所把握。

4. 「物感」中的心、物作用關係：

在「物感」活動中，心、物之間的「感應」作用，既非單純地由「心」作用於「物」，亦非從「物」作用於「心」的一種單向式的運作，而是心、物雙方的互動滲透、交流往返，是「觸物起情」引發了作家對其生命存在的某種感受，同時也是「以情觀物」，作家尋找某種與主體情志契應的審美對象的感性特徵以表現其情，兩者相互作用、相互融合，一方面讓「客體主體化」使「物」成為「情」的載體和表現，另一方面則使「主體客體化」讓「情」成為「物」的價值歸屬，雙方的關係不僅是「情以物興／物以情觀」，同時也是「情往似贈／興來如答」。

5. 「物感」的理論特性：

從「物感」所承載的理論內涵來看，在其特性上當具有「精神性」、「互滲性」與「審美性」的特點。首先，據郁沅先生對感應活動的形態劃分，有所謂「物質感應」與「精神感應」的分別，前者指的是物質與物質之間的所形成的感應關係，

北朝文學論集》（臺北：文史哲出版社，1994年11月），頁369-398。



後者則是指作為自在主體的人在精神上、心理上與對象形成的感應交流關係⁴⁸。然文學作為一種主體情志的藝術化符號的顯現，作為一種精神性的實踐活動，因此在文學發生心理性根源上的「感」，自然具有「精神性」的特點；在「互滲性」方面，說明的是「感應」活動的運作特性，在其過程中，既不是以主體去規範客體，也不是依任客體來制約主體，而是有著主、客雙方的彼此交流、彼此作用、彼此滲透，以期臻於主客的交融、物我的合一；至於「審美性」則是對此「物感」屬性的界定，本來，審美就是文學的必要條件、基本依據和特殊本質，在這審美的活動中，它是不帶功利性質、沒有計較思量、超脫現實束縛、富於美感體驗的活動，作為文學活動中「世界↔作家」階段的「物感」，這種審美的特性自是心、物間交流往返的必然蘊涵。

6. 「物感」的哲學基礎：

追溯「物感」之所以成為可能的理據，當與古代「天人感應」的思想密切相關。由於古人對存在總體抱持著一種氣化萬物、大化流行的認知觀點，所以在由「天人相副」以說「天人合一」的理路下，自然秩序（nature order）和人文秩序（human order）之間，遂因其同源、同質、同構，取得了一種交流互通的依據，也因此而形成了一種類比的對應性關係。於是天、人、萬物之間得以相感、相應，不僅有著存在的聯繫，同時亦有著意義的關聯，於是在審美意義的「物感」活動中，物、我之間之所以得以感應並引發創作的產生；主、客間的互動之所以「既隨物以宛轉、又與心而徘徊」；自然景物盛、衰、榮、枯的變化之所以和主體情感的喜、怒、哀、樂之間存在著某種特定的對應性關係，則「振葉尋根，觀瀾索源」，其理論的基礎與論證的理據，都可在天人感應的思想中得到相應的理解與解答。

⁴⁸ 關於感應形態的分類，作者認為「物質感應」是最基本的感應形式，精神感應、審美感應則建構在物質感應的基礎之上；「精神感應」是人對世界本質的把握方式；而「審美感應」則是人對世界存在的審美體驗方式，並將上述三個層次，分屬於自然科學領域、社會科學領域與文學藝術領域。參看郁沅、倪進：《感應美學》（北京：文化藝術出版社，2001年1月），頁31-49。然在本研究的論述中，則是將的「感應」置入文學藝術的活動之中，以分析「感應」在此界域內所表徵的「精神」、「互滲」、「審美」等特性。



三、「情景交融」範疇的歷史發展及其理論內涵

明人謝榛在《四溟詩話》中曾說「詩有二要」，而此「二要」即為作詩所本的「情」與「景」（作詩本乎情景），另外，王國維在《文學小言》也說：「文學中有二原質焉：曰景，曰情。前者以描寫自然及人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神的態度也。故前者客觀的，後者主體的也；前者知識的，後者情感的也。……文學者，不外知識與情感交代之結果而已」⁴⁹，而這構成文學的「二要」或「二原質」就牽涉到了有關「情、景」問題的探討。大抵說來，「情景交融」主要是立足於「情／景」這兩個原質的基礎之上，對文學的構成、文學的表現形態以及彼此間的內在關聯所做的一種陳述，它從主體情感與客體對象間相互關係的思考出發，而逐漸匯聚成一項涉及於文學的表現技巧及形態與審美範式的理論詮說，如蔡英俊先生即論道：「（情景交融）既可以指涉創作活動所極力要完成的美的終極境界，也可以指稱創作活動中要藉以完成美的終極境界的設計」⁵⁰、童慶炳先生也認為，情、景二元素的處理是詩歌由意象提昇到意境的重要過程，其「關係到作為詩的基本單位的意象的營構和作為詩的極致的意境的創造問題」⁵¹。可見，情、景二元素不僅牽涉到了文學構成的原質問題，同時也聯繫於文學的表現方式及其美感形態的問題。

（一）「情景交融」範疇的歷時性考察

若從美學意義上做一種溯源，有關情、景問題的思考，雖然在六朝的「物色」、「形似」等觀念中已有觸及，然而將「情、景」做為一對關係範疇聯繫在一起，形成一種美學主張卻是在唐、宋以後的事。舊題為王昌齡的《詩格》中說：「詩貴銷題目中意盡。然看當所見景物與意愜者相兼道。若一向言意，詩中不妙及無味。景語若多，與意相兼不緊，雖理通亦無味。昏旦景色，四時氣象，皆以意排之，

⁴⁹ 引自千春松、孟彥弘編：《王國維學術經典集》（南昌：江西出版社，1997年5月），頁144。

⁵⁰ 參看蔡英俊：《比興物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1995年3月），頁342。

⁵¹ 參看童慶炳：〈情感的二度審美轉換——「情景交融」說淺釋〉，《童慶炳談古典詩學》（開封：河南大學出版社，2008年4月），頁88。



令有次序，令兼意說之為妙」、「景入理勢者，詩一向言意，則不清及無味；一向言景，亦無味。事須景與意相兼始好」、「凡詩，物色兼意下為好。若有物色，無意興，雖巧亦無處用之」⁵²，這裡所說的「意」與「景」須相兼、相愜，即指主體的思想情感與自然景物，兩者應相互融合才屬佳構，任何一端的偏廢，都將使詩作「無味」，至於「意」則為昌齡論詩所最為看重者⁵³，具有兩層的意涵：其一「是指詩人在創作過程中頭腦中湧現並逐步形成的思想情感、主旨和意象，表現出來，便成為作品的思想內容和形象」，其二「是指詩人的創作構思活動」⁵⁴，是知在《詩格》中雖然尚未明確標舉出「情景交融」的話來，但卻已關注到主體之「意」與客體的自然景物的結合的問題，並以此做為一篇佳構所須具備的美學特徵。

其後，又如姜夔《白石道人說詩》強調詩作必須：「意中有景，景中有意」⁵⁵、周弼《三體唐詩》認為頷、頸二聯如屬「四虛」形態，即全寫內在情思時，「要須景物之中情思貫通，斯為得之」⁵⁶，或從思想情感與自然景物的關係中，表達詩作須意、景兼融的創作手法；或指點詩歌中的情感描寫，必須藉由景物來抒發，方可「景物、情思互相揉絆，無跡可尋」，都同樣表達了詩歌在創作手法及美感形態上，必須綜攝情、景兩端，使之兼融互涵以至「無跡可尋」的慧解。

至於將「情、景」合言，使「情景交融」正式成為一項批評觀念的確立，則始於南宋中晚期，而以范晞文的《對牀夜語》為主要代表⁵⁷。《對牀夜語》中說：

⁵² 引自張伯偉：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民出版社，1996年7月），《詩格·論文意》，頁146；《詩格·十七勢》，頁135；《詩格·論文意》，頁143。

⁵³ 如《詩格·論文意》：「凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高……。用意於古人之上，則天地之境，洞然可觀」，又說：「意須出萬人之境，望古人於格下，攢天海於方寸。詩人之心，當於此也」，同前註，頁138、143。不僅表明了作詩首貴立意，且其立意當有超邁古人、囊括天地的氣魄。

⁵⁴ 且此二者中，「前者是主要的，後一層意思，他常用『思』字來表達。」參看王運熙、顧易生主編：《中國文學批評通史·隋唐五代卷》（上海：上海古籍出版社，1996年12月），頁206。

⁵⁵ 引自《歷代詩話》，同註40，頁440。

⁵⁶ 宋人周弼曾將五、七言律詩中情語與景語的搭配，分成「四實、四虛、前虛後實、前實後虛」四種類型，而所說的「虛、實」，主要即指情、景而言，可參看〈三體唐詩選例〉及其所選詩作。見〔宋〕周弼：《三體唐詩》（臺北：臺灣商務印書館四庫全書珍本七集，未著出版年月），頁2-4。

⁵⁷ 關於「情景交融」正式成為一項理論術語的歷史起點，蔡英俊先生認為王昌齡的《詩格》主要還



「樹搖幽鳥夢，螢入定僧衣。」……「草礙人行緩，花繁鳥度遲。」右數聯亦晚唐警句，前此少有表而出者，蓋不獨「雞聲」「人跡」「風暖」「日高」等作而已。情景兼融，句意兩極，琢磨瑕垢，發揚光綵，殆玉人之攻玉，錦工之機錦也。

又言：

「水流心不競，雲在意俱遲。」景中之情也。「卷簾唯白水，隱幾亦青山。」情中之景也。「感時花濺淚，恨別鳥驚心。」情景相觸而莫分也。……固知景無情不發，情無景不生，或者便謂首首當如此作，則失之甚矣。⁵⁸

在這裡，已將從《詩格》以來「意、景」對舉的範疇用語，轉變為「情、景」對舉的用語，將兼容「情、志、思、理」的「意」轉而專指於「情」；其次，說「景無情不發，情無景不生」，則將創作中的情、景關係做了富於理論意義與邏輯關係的陳述，非惟客體之景需依附、憑藉於主體之情才能進入到審美的世界中來，為主體所把握，若無主體審美情感的滲透，則「景」徒然只是一種客觀的存在，而非藝術之景，並且，主體之情也有待於客體之景方能為其所觸動而興發，脫離了客體之景，審美情感同樣也無由產生；第三，在「情景交融」的類型上，《對牀夜語》還例舉有所謂「景中之情」、「情中之景」以及「情景相觸而莫分」等不同形態；第四，王昌齡的《詩格》雖曾說「意」與「景」須相兼、相愜，然其基本立場仍將二者看成是分別獨立的元素，從而有「相兼」要求的提出，然范晞文的「景

是依循六朝文學批評，把外界的自然景物廣泛起看成是詩人運思起興的材料，討論的是心思（不一定是情感）與景物契合的問題，所以只能算是「情景交融」理論的先河。至於其起點，當首推南宋的黃昇，其評史達祖詞說：「蓋能融情景於一家，會句意於兩得」（《中興以來絕妙詞選》），以及稍後於黃昇的范晞文。同註 50，頁 2-8。再者，也有學者指出：「『情景交融』理論的發展，實際上經歷了『情景組合』與『情景交融』兩個階段。從唐代到宋元，『情景交融』理論基本上表現為詩歌中的『情語』與『景語』如何交叉與配合，成為一種寫詩的格式和方法。明清則進入了情景互融的理論階段。參看郁沅：〈論情景組合〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版）（2004 年 5 月），頁 78。

⁵⁸ 引自丁福保輯：《歷代詩話續編》（上）（臺北：木鐸出版社，1988 年 7 月），《對牀夜語·卷二》，頁 417。



中之情」、「情中之景」、「情景相觸而莫分」，其基本預設則已將理想詩作中的情景，視做是密不可分的統一體，可說是對情景關係的進一步深化與確立。雖然在末句《對牀夜語》也表明「或者便謂首首當如此作，則失之甚矣」，觀其意似乎尚未把所揭舉的情景觀念，推舉到一個普遍的、通則的高度，但相對於前此的論述，無疑是更加明確而深入的，而其作為情景理論歷史起點的地位也本此而確立。

再如時代稍後於范唏文的張炎，其《詞源》在「賦情」一則中，評陸雪溪《瑞鶴仙》、辛稼軒《祝英臺近》「皆景中帶情，而存騷雅」，另於「離情」一則說：「『春草碧色，春水綠波，送君南浦，傷如之何？』矧情至于離，則哀怨必至，苟能調感愴于融會中，斯為得矣」，並引姜夔《琵琶仙》、秦少游《八六子》，評其「離情當如此作，全在情景交煉，得言意外」⁵⁹；元人楊載《詩法家數》在「作詩準繩」中論及「寫景」與「寫意」，認為前者須「景中含意，事中瞰景」，後者「要意中帶景，議論發明」⁶⁰，不論是強調客觀景物的書寫須帶有主觀的情感，或是情、景二元須交煉相融，使之相浹為一；抑或主張不論寫景、寫意，須能景中含意、意中帶景，都是在一種理想作品所應具備的美學特徵的思路中，來思索並凸顯情、景二原質須相攝、兼融的重要性。

下迄明、清，則承繼、發展了唐、宋、元以來有關情景理論的思考，由理論與實際批評相結合，以著更多元的討論視角，逐步完成了「情景交融」的體系架

⁵⁹ 見〔宋〕張炎《詞源》，引自鄧子勉：《宋金元詞話全編》（南京：鳳凰出版社，2008年12月），頁1748-1749。

⁶⁰ 引自吳文治主編：《遼金元詩話全編》（南京：鳳凰出版社，2006年12月），第四冊，頁2000-2001。再者，諸如周弼的《三體唐詩》、楊載的《詩法家數》或是方回的《瀛奎律髓》等法格類的論著，對於情景關係的探討，主要是著眼於律詩寫作中情語和景語應如何搭配、如何組合安排的思考，大抵只具有一種格式或格套的意義。是以在這一類情景組合的討論中，情與景還只是一種搭配的、交錯的關係，若從一情景理論的發展歷程來看，尚屬情景組合的初級階段，還未臻於情景交融的高階形態。猶如清人朱庭珍《筱園詩話》所說：「自周氏論詩，有四實四虛之法，後人多拘守其說，謂律詩法度，不外情景虛實。或以情對情，以景對景，虛者對虛，實者對實，法之正也。或以景對情，以情對景，虛者對實，實者對虛，法之變也。於是立種種法，為詩之式。……夫律詩千態百變，誠不外情景虛實二端。然在大作手，則一以貫之，無情景虛實之可執也。寫景，或情在景中，或情在言外。寫情，或情中有景，或景從情生，斷未有無情之景，無景之情也。又或不必言情而情更深，不必寫景而景畢現，相生相融，化成一片，情即是景，景即是情，如鏡花水月，空明掩映，活潑玲瓏，其興象精微之妙，在人神契，何可執形迹分乎！」相關的格式形態及觀點，可參郁沅：〈論情景組合〉，同註57，頁77-82、100。



構，此中尤以謝榛、王夫之代表。

謝榛《四溟詩話》說「詩有天機，待時而發，觸物而成，雖幽尋苦索，不易得也」、「夫情景相觸而成詩，此作家之常也」⁶¹，認為詩歌的創作並非來自「幽尋苦索」，而是一種自然的感發，是偶然間「情景適會」之下的隨機感興、觸物起情，這情、景的相觸、適會不僅牽涉到詩歌的生成問題，也關聯著詩歌的表現手法及理想範式的問題。

《四溟詩話》說：

作詩本乎情景，孤不自成，兩不相背。凡登高致思，則神交古人，窮乎遐邇，擊乎憂樂，此相因偶然，著形於絕跡，振響於無聲也。夫情景有異同，模寫有難易，詩有二要，莫切於斯者。觀則同於外，感則異於內，當自用其力，使內外如一，出入此心而無間也。景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩，以數言而統萬形，元氣渾成，其浩無涯矣。⁶²

首先，謝榛從審美主客體的關係上指出詩歌創作具有情、景兩方面的要素（詩有二要），並將其提昇到一個本體的高度之上來做理解，在此二要素間是「孤不自成」的，任何孤立的主體之情或客體之景都不足以產生詩歌，它必須是「兩不相背」的，所謂「作詩本乎情景」，此一「本」字即具有根本、本源之義。其次，情與景的遇合還有著「相因偶然」的特性，是一種隨機、自由、自然的觸發，並且兩者間的關係是以「觀」與「感」的方式來作為其「審美心理中介」⁶³，是主體以其

⁶¹ 引自《歷代詩話續編》，同註 58，頁 1161、1224。

⁶² 引自《歷代詩話續編》，同註 58，頁 1180。關於此段文字，張晶先生論道：「短短一百餘言，無疑是一篇完整的『情景關係論』。……在謝榛之前或同時，也不乏以情和景談詩的詩論家。但因一則較為零星稀少，二則並未以『情景』作為不可分離的一對範疇來標舉，三則並未提到詩的本體高度，因而都與謝榛的『情景』說無法同日而語。」見〈論謝榛的詩學思想〉，《吉林大學社會科學學報》（1994 年第一期），頁 82。再如蔡英俊先生也認為，「情景交融」理論體系的初步完成，是在明代中期謝榛的《四溟詩話》，同註 50，頁 12。

⁶³ 「中介」是表徵事物之間間接關係的範疇，指的是處於不同事物或同一事物內部不同要素之間起居間關係作用的環節。至於「審美心理中介」（aesthetic psychological mediator）則是指聯結、溝通審美主客體構成特定審美關係的中介、中間環節和主體審美創造美的內在機制。同時，也雖有通過審美心理這個中間環節，才能使客體成為主體的審美對象，也才使主體成為審美的主



視覺感官觀照外物（觀），而外物也藉由此感官的知覺作用於人，並引發主體對此作用的情感反應（感），進而在主體主觀能動的「自用其力」下，使情、景達到「內外如一，出入此心無間」的相融、相浹的狀態。第三，在情、景的關係性上，謝榛更進一步論道，「景乃詩之媒，情乃詩之胚」，「景」是觸動詩人情感並藉以抒發其情感的媒介，「情」則是孕育詩歌的胚胎，是景物得以存在的靈魂，當其「情景相因」，「合而為詩」，而臻於「內外如一」、物我無別時，便能創造出「元氣渾成，其浩無涯」的作品來。

其後如都穆《南濠詩話》：「作詩必情與景會，景與情合，始可言詩矣」⁶⁴、胡應麟《詩藪》：「作詩不過情景二端，……老手大筆，則情景混融，錯綜惟意」⁶⁵、陸時雍《詩鏡總論》：「少陵七言律，蘊藉最深，有餘地，有餘情，情中有景，景外含情。一詠三諷，味之不盡」⁶⁶，也都言及作詩須融合情、景，然多隨手點及，所論甚簡，此中可供留意者，唯譚浚《說詩》：「景適性情之內，情融景物之中，則情景兩得」⁶⁷、以及王嗣奭《管天筆記外編》：「蓋詩所自來，不外情景，或觸景生情，或緣情寫景」⁶⁸，前者提及了「情景兩得」的觀念，認為景是適性情之景，也就是進入到詩人審美體驗中的景，這樣的「景」已具有對象的主體化的性質，而情則是融於景物之情，是詩人的內在之情投射於外在的景物，故具有主體的對象化的性質，要能兼此二者於一體，是為「兩得」；後者，則提出「詩之所自來」，不外乎情、景二端，並區別為「觸景生情」及「緣情寫景」，為詩歌的產生作了本源及類型的說明和區分。

至於明末清初的王夫之則可說是情景理論的集大成者，船山的理論特點，即是對情景的言說絕非孤立地看待，而是一再地強調兩者的互融性與一體性，於此情、景關係已非二元式的組合或搭配，而是渾元一體的交融，所謂「情景相入，

體，以進行藝術的創作活動。參看朱立元編：《美學大辭典》（上海：上海辭書出版社，2010年1月），頁79。

⁶⁴ 此為都穆引鄉先生陳太史嗣之語，引自周維德集校：《全明詩話》（濟南：齊魯書社，2005年6月），頁520-521。

⁶⁵ 引自《全明詩話》，同前註，《詩藪·內編·卷四》，頁2531。

⁶⁶ 引自《全明詩話》，同註64，《詩鏡總論》，頁5117。

⁶⁷ 引自《全明詩話》，同註64，《說詩·卷中·詩論·副景》，頁1825。

⁶⁸ 見《管天筆記外編》，引自王德毅主編：《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1989年7月），第十七冊，頁164上。



涯際不分」、「情景互出，更不分疆界」，即對這種同一性與渾融性的強調。今看《薑齋詩話》：

情、景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。⁶⁹

關情者景，自與情相為珀芥也。情景雖有在心在物之分，而景生情，情生景，哀樂之觸，榮悴之迎，互藏其宅。（《詩譯》，頁814）

此中的「情」繫屬於主體，包含了詩人的存在實感及其生命體驗，而「景」作為客體具有二重意義，其一乃泛指並扮演著在創作過程中能觸發、引動作者情感的自然景物，其二則指存在於作品中的藝術圖象，此「景」既包含了對自然景物的刻劃，也涵括了對社會人事的狀寫。在王夫之看來，一個臻於化境的作品，必是情與景的「妙合無垠」，所以兩者雖名為二，卻是實不可離的；再者，情與景，一者繫屬於主體，一者為客觀存在的景物，彼此雖有在心在物之分，但卻具有「景生情、情生景」的內在聯繫，情之於景就像琥珀與芥子一般，相為吸引、相為感應⁷⁰，風物景色以其榮、悴之姿召喚主體，同時主體也以其既有的哀、樂之情與之相迎，所以詩人此時所看到的「景」已非純然孤立的客觀景物，而是有著主體情素的滲透；再者，詩人的情感既興發於外在景物的觸動，因此捨離了自然景物即無由存在，並且此一情感既為外物所觸動，所以也就浸潤著對此具體形象的感受，正是在此一意義上，所以才說雙方是「互藏其宅」的。對此情、景間的相互關係，王夫之又說：

夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所適。（《夕堂永日緒論內編》，頁826）

「池塘生春草」、「蝴蝶飛南園」、「明月照積雪」，皆心中目中與相融決，一

⁶⁹ 見《薑齋詩話·夕堂永日緒論內編》，引自〔清〕王夫之：《船山全書》（北京：北京出版社，1999年），第十五冊，頁824。凡本文所引王夫之文論，悉據此本，於重複引用時，但標書名、頁碼於引文之後，不再另行加註。

⁷⁰ 《周易·乾文言》：「同聲相應，周氣相求，水流濕，火就燥，雲從龍，風從虎」，孔《疏》：「……亦有異類相感者，若磁石引針，琥珀拾芥，蠶吐絲而商弦絕，銅山崩而洛鍾應，其類繁多，難一言之。」同註23，頁15上。



出語時，即得珠圓玉潤，要亦各視其所懷來而與景相迎者也。（《夕堂永日緒論內編》，頁 820）

景中生情，情中含景，故曰：景者情之景，情者景之情也。（《唐詩評選》卷四，頁 1083）

依船山看來，情景二者，初不相離，由於情之所由生，是緣景而生，即本源於心、物間的相感⁷¹，所以情並非也無法孤起，而是有所對應之外物（景），至於情、景之得以關聯的樞紐就在「唯意所適」，也就是「視其所懷來而與景相迎者也」，當外在之景物與內在之情素，能夠「心中目中與相融浹」，適意相會之際，「即景」而「會心」⁷²，情、景便能自然拍合，此時，感情已消融於景物之中，景物也涵潤於情感之內，主客雙方相浹為一，所以這時的「景」，已是含情之景；「情」也是入景之情。

可見在王夫之情景關係論中，兩者並非一種機械式的湊合，而是一種內在的統一，是「即景」與「會心」的並時共生，因此「景生情，情生景」，進而於情中言景，於景中抒情，此「景」是「情之景」，此「情」也已是「景之情」，這種由「情景相生」到「情景交融」的內在理路，也正凸顯了王夫之在情景關係論上的獨特思路。所謂「相生」，指的是在審美觀照中，情、景彼此間的相互交流、相互生發、相互作用、相互滲透⁷³；所謂「交融」則牽涉到一種美感形態展現，「交融」

⁷¹ 如其《讀四書大全說·卷十》即謂：「情固是自家底情，然竟名之曰『自家』，則必不可。蓋吾心之動幾，與物相取，物欲之足相引者，與吾之動幾交，而情以生。然而情者不純在內，不純在外，或往或來，一來一往，吾之動幾與天地之動幾相合而成者也」，又《詩廣傳·卷二·豳風·論東山二》：「有識之心而推諸物者焉，有不謀之物相值而生其心者焉。知斯二者，可與言情矣。天地之際，新故之跡，榮落之觀，流止之幾，欣厭之色，形於吾身以外者，化也；生於吾身之內者，心也；相值而相取，一俯一仰之際，幾與為通，而渾然興矣。」俱言情的產生，是來自的心、物之間的相值、相取，既非內在，也非外在，而是生發於外在之化與內在之心的「幾與為通」之中。引自《船山全書》，同註 69，第六冊，頁 1067；第三冊，頁 383-384。

⁷² 王夫之在評賈島〈題李凝幽居〉曾說：「『僧敲月下門』，只是妄想揣摩，如說他人夢，縱令形容酷似，何嘗毫髮關心？知然者，以其沉吟『推』『敲』二字，就他作想也。若即景會心，則或推或敲，必居其一，因景因情，自然靈妙，何勞擬議哉？『長河落日圓』，初無定景；『隔水問樵夫』，初非想得。則禪家所謂『現量』也。」引自《船山全書·夕堂永日緒論內編》，同註 69，頁 820-821。

⁷³ 有關於情景相生的看法，時代稍後於船山的黃圖琰在其《看山閣集·閒筆卷三文學部》「詞情」



並非「形式意義」上的詩句結構的拼合，或上下聯間的交錯互寫，而是一種「內容意義」上的主體之情與客體之物的交感，情就映顯在景物之中，並藉景物以表現，而景物也浸染在情中，並順隨著情感以呈顯。

此外，在王夫之的情景關係論中，還有幾方面的特點可供留意：

第一，船山強調「身之所歷，目之所見，是鐵門限」（《夕堂永日緒論內編》，頁 821），認為詩情之起必是來自生活的真實體驗，有此真實的體驗，方有真摯之情感。因此，景物之寫必是「目之所見」，情感所興也是心之所感，必以真情結合實景「於心目相取處，乃為朝氣，乃為神筆」（《唐詩評選》卷三，頁 999），反對任何「按輿地圖」式的「欺心以炫巧」，所以他說「情不虛情，情皆可景；景非滯景，景總含情」（《古詩評選》卷五，頁 736），情之所以非虛，因為它是來自生命的真實體驗，是相應於外在之景而產生，所以「不虛」；物之所以不滯，是由於有詩人情感的傾注並周流於其中，而非匠意的堆疊，不致淪為滯景、死景，所以「不滯」。又由於「情」是接觸於客體之物的審美體驗，「景」是浸潤著主體之情的審美對象，故於觸目映心之際，情就呈顯在詩人所觀照的景物之中，景物也含融在詩人的情感之內。不但「情」之發是「唯意所適」的緣「景」而發，而且「情」就消融在「景」之中，所以詩人所言的「景」即是言「情」，此「景」即是其「情」當下體驗的外在化，王夫之所說的：「不能作景語，又何能作情語邪？」（《夕堂永日緒論內編》，頁 829）正是在此一思路底下的表詮。

第二，王夫之在評賈島〈題李凝幽居〉曾提出「即景會心」的觀念，認為「若即景會心，則或推或敲，必居其一，因景因情，自然靈妙，何勞擬議哉？『長河落日圓』，初無定景；『隔水問樵夫』，初非想得。則禪家所謂『現量』也」（《夕堂永日緒論內編》，頁 821），類似的觀點還有所謂「觸目生心」、「即目成吟」、「適目當心」、「寓目警心」等說法。由於船山論詩強調生活的真實體驗與情感的真摯，反對「強括狂搜，舍有而尋無」、「如說他人夢」般的「妄想揣摩」，同時詩情的興發也是「意無預設」的，所以既「初無定景」也「初非想得」，而是來自一種「即目」與「會心」共時並生的當下體驗，「『即景』就是直觀景物，是指詩人對事物

一則中也曾論道：「情生於景，景生於情，情景相生，自成聲律」，另於「借境」一則也說：「情生於景，景生於情。情既生景，而景宛然若畫；景生於情，而情觸處皆是好詩。」見〔清〕黃圖琰：《看山閣集》（合肥：黃山書社，2008年），頁 342、345。



外在形態的觀照，是感性的把握；『會心』，是心領神會，是指詩人對事物內在意蘊的領悟，是理性的把握，『即景會心』就是在直觀景物的一瞬間，景（外在的）生情（內在的），情寓景，實現了形態與意味、形與神、感性與理性的完整的同時統一」⁷⁴，對此王夫之借用了禪家的「現量」之說來加以詮解，據《相宗絡索》所言，「現量」有「現在、現成、顯現真實」三義⁷⁵，運用在詩學之上，「現在」即強調眼前的直接感知；「現成」是瞬間的直覺而得，不需概念、判斷、推理等思維活動的介入；「顯現真實」即在對事物外在形態的直觀中，同時也把握到了事物內蘊的本質，因而「即景會心」即突出了審美體驗所具有的當下性，就在觸目而映心的剎那，直觀與思維瞬間統一，即景而生情，緣情而感物。

第三，就作品審美意象的構成來看，王夫之雖然認為「情景名為二，而實不可離」，但卻有「神、巧」的上下之別，由是而構成了情景關係的不同形態，其曰：「情、景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景，景中情。景中情者，如『長安一片月』，自然是孤棲憶遠之情；『影靜千官裏』，自然是喜達行在之情。情中景尤難曲寫，如『詩成珠玉在揮毫』，寫出才人翰墨淋漓、自心欣賞之景」（《夕堂永日緒論內編》，頁 824—825）。在船山看來，臻於絕妙的神品，自然是情、景「妙合無垠」，景中生情、情中含景；其次，巧於言詩者，則有「情中景」、「景中情」的不同形態，前者是在意象的構成上，偏重於融景入情，「于情中寫景」，在主體的對象化過程中，使景物人格化、情感化，點染自我之色彩，後者則偏重於借景抒情，「以寫景之心理言情」（《夕堂永日緒論內編》，頁 829），在對象的主體化過程中，於「景中藏情」、化情入景，使情感富含蓄宛轉，又能餘意不盡。

第四，在情感與景物的對應性關係上，王夫之舉《詩經·小雅·采薇》：「昔

⁷⁴ 對此「即景會心」之說，童慶炳先生曾從「藝術直覺」之角度來加以詮說，其謂：「『即景』就是直觀景物，是指詩人對事物外在形態的觀照，是感性的把握；『會心』，是心領神會，是指詩人對事物內在意蘊的領悟，是理性的把握，『即景會心』就是在直觀景物的一瞬間，景（外在的）生情（內在的），情寓景，實現了形態與意味、形與神、感性與理性的完整的同時統一。」見童慶炳：〈剎那的直覺把握——「即景會心」與藝術直覺〉，同註 51，《童慶炳談古典詩學》，頁 41。

⁷⁵ 《相宗絡索·三量》說：「『現量』，現者，有現在義，有現成義，有顯現真實義。現在，不緣過去作影。現成，一觸即覺，不假思量計較。顯現真實，乃彼之體性本自如此，顯現無疑，不參虛妄。前五於塵境與根合時，即時如實覺知是現在本等色法，不待忖度，更無疑妄，純是此量。」，引自《船山全書》，同註 69，第十三冊，頁 536。



我往矣，楊柳依依；今我來思，雨雪霏霏」之例，提出「以樂景寫哀，以哀景寫樂，一倍增其哀樂」（《詩譯》，頁 809）之說，本來詩人觸物生情，是「各視其所懷來而與景相迎者」，所以「當吾之悲，有迎吾以悲者焉；當吾之愉，有迎吾以愉者焉」⁷⁶，然而在審美意象構成所涉及的情、景對應關係上，王夫之卻認為未必要用以哀景寫哀情、以樂景寫樂情的順寫方式，使景物的色調與詩人的情感相一致；更可用「以樂景寫哀，以哀景寫樂」的反襯筆法，「當吾之悲，有未嘗不可愉者焉；當吾之愉，有未嘗不可悲者焉」，反而能夠產生「一倍增其哀樂」的藝術感染效果。

其後，又如吳喬《圍爐詩話》：「夫詩以情為主，景為賓。景物無自生，惟情所化。情哀則景哀，情樂則景樂。唐詩能融景入情，寄情于景……景中哀樂之情宛然」⁷⁷、李重華《貞一齋詩說》：「詩之有情有景，且以律詩淺言之：四句兩聯，必須情景互換，方不複沓；更要識景中情，情中景，二者循環相生，即變化不窮」⁷⁸、方東樹《昭昧詹言》：「詩乃摹寫情景之具，情融乎內而深且長，景耀乎外而真且實」，又說：「詩人成詞，不出情景二端……尤在情景交融，如在目前，使人津詠不止，乃妙」⁷⁹、朱庭珍《筱園詩話》：「寫景，或情在景中，或情在言外；寫情，或情中有景，或景從情生；斷未有無情之景、無景之情也。又或不必言情而情更深，不必寫景而景畢現，相生相融，化成一片。情即是景，景即是情，如鏡花水月，在人神契，何可執形跡分乎？」⁸⁰、劉熙載《藝概》：「『昔我往矣，楊柳依依。今我來思，雨雪霏霏』。雅人深致，正在借景言情。若舍景不言，不過曰春往冬來

⁷⁶ 王夫之在《詩廣傳·卷三》「論采薇二」中說道：「往戍，悲也；來歸，愉也。往而詠楊柳之依依，來而歎雨雪之霏霏。善用其情者，不斂天地之榮凋，以益己之悲慘愉而已矣。夫物何其定哉！當吾之悲，有迎吾以悲者焉；當吾之愉，有迎吾以愉者焉；淺人以其褊衷而捷於相取也。當吾之悲，有未嘗不可愉者焉；當吾之愉，有未嘗不可悲者焉；目營於一方者之所不見也。故吾以知不窮於情者之言矣；其悲也，不失物之可愉者焉，雖然，不失悲也；其愉也，不失物之可悲者焉，雖然，不失愉也。」引自《船山全書》，同註 69，第三冊，頁 392。

⁷⁷ 引自郭紹虞：《清詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983 年 12 月），頁 478。

⁷⁸ 見《貞一齋詩說·詩談雜錄·第四十三》，引自《清詩話》，同註 41，頁 931。

⁷⁹ 自〔清〕方東樹：《昭昧詹言》（臺北：漢京文化事業公司，1985 年 9 月），卷二十一，〈附論諸家詩話·第十七則〉，頁 475；卷十四，〈通論七律·第五則〉，頁 377。

⁸⁰ 見〔清〕朱庭珍：《筱園詩話》，〈卷一〉，引自《清詩話續編》，同註 77，頁 2337。



耳，有何意味？」、「余謂詩或寓意於情而義愈至，或寓情於景而情愈深」，⁸¹凡此，或從文學構成的要素，或從審美意象的構成、或從彼此的相互關係性等不同層面來詮說情、景，然大抵不脫謝、王二人的論圍，可視作情景交融理論發展的餘緒。

(二)「情景交融」範疇的理論屬性

綜覽上述「情景交融」範疇的發展歷程，從一「共時性」意義的視角審視，其理論屬性約具有下列幾項特點：

1.「情景交融」的問題意識：

「情景交融」之說主要凸顯了「情、景」二原質在文學創作中的核心地位，進而探討兩者在文學活動中所具有的意義和作用，它不僅牽涉到文學由何構成的問題？同時也涉及了文學如何表現？以及作品的理想範式等問題的思考？首先，在文學構成的問題上，認為創作主體的內在情感與作為審美對象的外在客體是構成本文學的主要原質，惟此兩者間的關係並非簡單地相加，而是一種「相值相取」、「相摩相蕩」，是「情景相觸而成詩」，此中「景乃詩之媒，情乃詩之胚」，詩歌就產生並存在於兩者的交會之中；其次，在藝術形象的表現方式上，基於景以情合、情緣景生的主客關聯性，要求「言情」須因借於景，使情在景中，以景顯情，「寫景」也要能融情入景，使景在情中，以情穿景；第三，在作品的理想範式上，則揭示了情、景須互為含攝，以臻於兩相交融的觀點，使作品達致理想之境。

2.「情景交融」的理論定位：

由「情景交融」所牽涉的文學構成的原質與表現形態等面向來看，其在文學活動中的理論定位，當含括了「宇宙↔作家」及「作家↔作品」等跨階段的思考，亦即在創作過程的「情、景」關係裏，不僅涉及了作者面對宇宙產生種種情意活動的階段（「宇宙↔作者」），同時也包含了作者使用藝術性的語言符號，以將其構思的成果具現為物態化作品的階段（「作者↔作品」）。

⁸¹ 自〔清〕劉熙載：《藝概·詩概》（臺北：華正書局，1988年9月），頁81。



3. 「情景交融」的構成元素：

關於構成元素，「情景交融」就其名義來看，自然包含並聚焦於「情、景」兩個元素，以前者言，為創作主體的心理內蘊，且特指情感的面向；以後者言，「景」是作為審美對象的客體，雖在多數時候「景」是專指自然世界的物色，但有時也泛指人世的境遇而言。

4. 「情景交融」中的情、景作用關係：

基於文學本屬人類精神性實踐活動的根本理解，所以在「情、景」二元的作用關係中，大抵是以情為主，以景為賓。一者，情乃有其繫屬於主體的主觀能動性與創造性，如王夫之即謂：「詩文俱有主賓，無主之賓，謂之烏合」⁸²、「詩之為道，必當立主御賓，順寫現景」⁸³（《唐詩評選》卷三，頁 1021）；吳喬也說：「古有通篇言情者，無通篇寫景者，情為主，景為賓也」、「夫詩以情為主，景為賓。景物無自生，惟情所化」⁸⁴，從一情、景的主客位關係來看，若不能立「主」以御「賓」，則寫景只成「烏合」，而就創作的立意來看，則寫景本為言情之需而作。再者，內在積蘊所生之情，原只是存於作者心中的一種心理動能，若未經「景」的對象化處理，便難以具顯而使人無從把握，所以跳脫了「景」的具象化過程「情」也就無所附麗，並且藉由「景」的對象化，也才能讓「情」的傳達更鮮明、生動，並別具一種含蓄、蘊藉之美。

5. 「情景交融」的理論特性：

在理論特性方面，「情景交融」作為一種探討文學活動中情、景關係理論的範疇，自是具有著審美性質的特點，再從其作為主、客雙方交流往返以緣生審美體驗的面向來看，「精神性」與「互滲性」也當是理論言說上的必然蘊含。不過在「情景交融」的觀點下，雖然「景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩」，但此情、景卻是「初無定景」、「初非想得」的，而是「即景會心」式的剎那間的直接把握，從

⁸² 見《夕堂永日緒論內編》，同註 69，頁 821。

⁸³ 見《唐詩評選·卷三》，同註 69，頁 1021。

⁸⁴ 見《圍爐詩話·卷之一》，引自《清詩話續編》，同註 77，頁 480、478。



而凸顯了一種「當下性」⁸⁵的特徵。

6. 「情景交融」的哲學基礎：

關於「情景交融」的哲學基礎，也如同「物感」範疇，是植基於古代的「氣化宇宙論」與「聯繫性思維」以作為其哲學基礎，從而在主體之情與自然景物之間，因其「感類」、「聯類」，而具有一種「互應論哲學」的色彩⁸⁶。例如王夫之在論及情、物（主、客）間的關係時，即謂：「情者，陰陽之幾也；物者，天地之產也。陰陽之幾動於心，天地之產應於外。……絜天下之物，與吾情相當者不乏矣」⁸⁷、又說：「蓋吾心之動幾，與物相取，物欲之足相引者，與吾之動幾交，而情以生。然而情者不純在內，不純在外，或往或來，一來一往，吾之動幾與天地之動幾相合而成者也」、「形於吾身以外者，化也；生於吾身之內者，心也；相值而相取，一俯一仰之際，幾與為通，而渟然興矣」⁸⁸。凡此，正是在天、人、萬物具有著同源、同質、同構特性的氣化宇宙論背景底下，「陰陽之幾」與「天地之產」才得以產生「動」、「應」相伴的關聯，「吾心之動幾」之所以「與物相取」，天地之化之所以與內在之心「幾為通」，也正是立基於這種「聯繫性思維」的哲學背景。

⁸⁵ 對此，學者曾藉由「藝術直覺」來詮解這種「即景會心」的「當下性」，它強調作者於直觀景物之際，即能通過事物的外在特徵，直截地透視其內在本質。至於「藝術直覺」則是「審美主體在審美活動中通過客體的感性形式對其表現性內涵加以直接把握的藝術思維能力」，「它是由感性直觀因素、理性因素和與二者相伴隨的情感體驗三方面交織而成的」，並且這種「藝術直覺」不僅有助於對詩情的把握，同時也能促成審美意象的形式。參看陳進波、惠尚學：《文藝心理學通論》（蘭州：蘭州大學出版社，1999年11月），頁325-338。

⁸⁶ 關於船山詩學中的情景關係，蕭馳先生也認為是以作為中國文化特色之一的「互應論（correlative thinking）哲學」為其基礎的，船山關於取景得以言情的理論依據即是本此互應論的天人之學，同時，「南宋以後主宰中國詩論的情、景和心、物關係論正屬此一觀念之繼續」，參看蕭馳：〈船山詩學中「現量」意涵的再探討：兼論傳統「情景交融」理論研究的一個誤區〉，《漢學研究》第18卷第2期（2000年12月），頁383-386。再者，此一「互應論」即李約瑟所說之「聯繫性思維」，參看註9。

⁸⁷ 見《詩廣傳·卷一·邶風·七、論匏有苦葉》，引自《船山全書》，同註67，第三冊，頁323。

⁸⁸ 見《讀四書大全說·卷十》、《詩廣傳·卷二·豳風·論東山二》，引自《船山全書》，同註69，第六冊，頁1067；第三冊，頁383-384。



四、「範疇對比」思維下的「物感」與「情景交融」

所謂「對比」是一種比較思維，「比較」是確定對象之間異同關係的邏輯思維方法，它建立在對象的差異性和共同性基礎之上，針對其異同之處加以比較，從而把握對象之間的區別和聯繫⁸⁹。茲就「物感」和「情景交融」來看，二者同為探討文學創作規律的重要範疇，且皆以審美主、客體關係的討論為其問題核心，這是其共同性之所在；然就其差異性而言，二者自當有其各自作為一個獨立範疇的存在意義和價值，以及緣此而來的在理論屬性上的不同。

今統合前述對「物感」與「情景交融」在發展歷程及理論內涵上的辨析結果，二者的異同之處約可通過以下幾個層面來加以把握：

(一) 在問題意識方面：二者雖皆以文學活動中的主、客體關係為發言的起點，但兩範疇的思考取向畢竟不同，就「物感」而言，其典型性論述如《禮記·樂記》所言：「凡音之起，由人心生。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」，主要是側重於創作發生的視角，用以揭示文藝創作的內在動因與審美體驗的生成；至於「情景交融」，以謝榛、王夫之所論為例，如「作詩本於情景」、「詩有二要，莫切於斯者」、「景乃詩之媒，情乃詩之胚」；「情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠」，則是從文學的構成元素出發，用以探討藝術形象的構作、表現形態以及作品的理想範式，兩者的問題意識及其目的取向明顯有別。

(二) 在理論定位方面：「物感」範疇主要是環顧於客體對主體的觸發以及主體面對客體召喚所產生的情意經驗，並由此情感能量的蓄積昇華成創作心理動因的創作發生過程，因此在「宇宙↔作家↔作品↔讀者」的文學活動圖式中，其理論定位當是界定在「宇宙↔作家」的階段；至於「情景交融」則著眼於創作主體的內在之情與客體對象的外在之景的「相值相取」以及作品意象構成的「景中生情，情中含景」，所以便跨越了「宇宙↔作家」及「作家↔作品」的兩階段。再就雙方的相互關係而論，若從一「邏輯秩序」的角度來看，「物感」因涉及創作發生的言說，故當具有邏輯起點的意義，必是先有外物對主體的觸動、誘發，然後才有以情、景為核心的對於藝術形象的構思和作品意象的構成，若無「物觸起情」、

⁸⁹ 參看劉冠軍、王維先：《科學思維方法論》（濟南：山東人民出版社，2002年11月），第四章〈比較與分類思維方法〉，頁83-92。



「感物吟志」的「物感」的先存，一切的審美活動便無以興發，創作活動也無由產生。因此，在創作規律的先後關係上，必是先有「物感」然後才有「情景交融」的生成，同時，「物感」也是情、景得以交融的前提和基礎。

(三) 在構成元素方面：「物感」與「情景交融」皆分別以代表審美主、客體的「心／物」或「情／景」做為核心要素，此其所同；不過若從「物感」說典型的論述脈絡來看，如「感於物而動，故形於聲」、「人稟七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然」、「詩人之作，感於物，動於中，發於歌詠」，詳觀其內容便可發現相較於「情景交融」典型論述的「景以情合，情以景生」、「景中生情，情中含景」、「景者情之景，情者景之情」，明顯多了對於「感」的強調，同時也凸顯了「感」在主、客關係中的「中介」意義，說明若無此「感」以為關聯，則心物殊途，兩不相涉，由此遂形成了與「情↔景」關係序列不同的「心↔感↔物」的序列，此其所以異。

(四) 在主、客體的作用關係方面：雙方都標榜了「心／物」、「情／景」間的相互作用、相互交感、相互融合，這是兩者在主、客體關係上的「形式意義」的相同；然就其「內容意義」而言，則有著目的指向的區別。在「物感」方面，「情以物興、物以情觀」為的是闡明創作之所以發生的心理根源的萌動，表明創作動因的生成，既有著外物對主體的召喚，亦存在著主體對外物的感發，所謂的「既隨物以宛轉、亦與心而徘徊」、「是物是事適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物」即是指此而言；然在「情景交融」方面，對「景中生情、情中含景」的強調，則是為了說明作品意象的構作與揭示理想作品範式所提出的詮說，如「景適性情之內，情融景物之中，則情景兩得」、「作詩必情與景會，景與情合，始可言詩」，就其論述目的而言，自與「物感」不同。

(五) 至於在「理論特性」與「哲學基礎」方面，則有著較多的交集。一方面，「審美」、「互滲」等理論特性皆為兩者所同具；另一方面，一種植基於氣化宇宙論背景的「聯繫性思維」，也是兩範疇在主、客體之所以發生關聯及相互作用上的先存預設。唯需再予細審的是，「物感」之說，本為感應哲學的發用，在其型態上有「物質感應」與「精神感應」之分，只是當其施用於文學創作，基於文學作為一種精神性實踐活動的特性，故有凸顯其「精神性」特徵的理論內在約定；至於「情景交融」，由於對情、景的遇合有著直覺式的剎那間直接把握的強調，是「即景」與「會心」的並時共生，緣此遂表徵了一種「當下性」的特色。就此兩點觀



之，又可看出雙方因其理論關懷不同，所以在理論特性上也有不同的輕重取向。

五、結語

文學本有其審美屬性的應然蘊涵，因此有關審美活動中主、客體關係的探討，自是釐清、梳理文學內在規律的必要關懷⁹⁰，對此審美主、客體的思考，盱衡古代文論即曾藉由「心／物」和「情／景」兩組議題來投予關注，並凝聚為「物感」與「情景交融」之論，於是本文執此以為問題視域，藉由歷時與共時性意義的分析進路，進行對比，認為「物感」與「情景交融」雖同為古典文論中探討創作規律的重要範疇，也同樣觸及審美主、客體關係的言說，只是若從一個完整的「宇宙↔作家↔作品↔讀者」的文學活動過程來看，兩者所涉及的過程環節是否相同？所內具的核心關懷是否一致？對於主、客體兩要素的角色功能與作用方式，又是否有著同樣的認知與界定？再就一個歷史發展過程來看，兩者的歷史起點有無分別？又各自呈現為什麼樣的發展脈絡？凡此，俱留存著可再予細究的空間。畢竟，「物感」與「情景交融」作為一個分別獨立的文論範疇，必有其迥別於它者之所在，同時也正是在這種差異性的對顯中，方才標誌了各自的特殊意義、獨立價值與理論定位。

於是本文一方面透過對兩範疇的歷史發展過程做一梳理，以廓清兩者的歷史起點及其觀點表述的演變歷程；另一方面，則進一步爬梳其中所蘊涵的理論內在結構，提出「問題意識、理論定位、構成元素、主客作用關係、理論特性與哲學基礎」等六項判準，以之簡別其間的異同，並藉此分析過程，用以對顯兩範疇基

⁹⁰ 如學者即指出「文藝創作與審美活動具有本質聯繫，可以說，審美活動最集中、最突出地體現於文學創作之中，文學創作是審美活動高度發展的產物，是它的高級形態和發展。」參看杜書瀛：《文學原理——創作論》（北京：人民文學出版社，2001年11月），頁33。而童慶炳先生也論道：「人類任何生產都是主客體相統一的活動，沒有被生產的客體或者沒有生產的主體，便沒有生產。同樣，文學創造作為一種生產，也是人與世界即主客體間的特定關係的反映。因此，要理解文學創造的本質規律和特點，必須科學地理解文學創造的主客體的實質和特徵。」參看：《文學理論教程》（北京：高等教育出版社，1998年4月二版），第六章、第二節〈文學創造的主客體〉，頁103。



於不同的問題意識所緣生出的各自有別的思考脈絡及其理論展示。就前者言，「物感」之說，起源甚早，當以《禮記·樂記》為其正式起點，並在「物感」的相關議題上已創建了初步的規模；迄於《文心雕龍》則集前此之大成，對於創作動因的發生、創作的過程，尤其是心、物的角色功能及其作用方式與情／物的對應性關係，皆投予了較為深入的闡釋，可說為「物感」奠定了基本的理論面向與詮解的範型；時入唐宋，從內在的心理根源以追溯創作發生之因的獨特思路，已逐漸形塑為一種普遍的看法，「物感」之說，儼然成為文人理解及詮說創作發生源由的定式；下迨明清，則在「物觸／情動／詩生」的生成脈絡中，有著鮮明的對「情」的要素的強調，甚且以之做為主體內蘊的首要關懷，由不同背景角度提出對創作發生過程的言說，在「物感」的基礎上表達了豐富多元的看法。至於「情景交融」，其歷史起點相對較晚，在審美主、客體關係的探討上，大致歷經了由「意／景」對舉到「情／景」對舉的過程，到了南宋才將「情／景」合言，正式確立成為一項批評的觀念；此外，由唐、宋、元以來有關情、景關係的理論思考，也表徵了一種從「情景組合」到「情景交融」的階段性特徵，及至明、清的謝榛、王夫之等人才在情／景的藝術辯證關係上，提出了相對細膩的解說，進而完成了「情景交融」的體系架構。

再就後者言，「物感」的「問題意識」主要關注於創作的發生層面，「情景交融」則在探討藝術形象的構作、表現形態與理想範式；在「理論定位」上，「物感」聚焦於「宇宙↔作家」的階段，「情景交融」則橫跨了「宇宙↔作家」與「作家↔作品」兩個環節；在「構成元素」上，雙方因其問題意識的不同，所以「物感」之說多出了「感」的一項元素；至於「主、客作用關係」方面，雙方雖有在「形式意義」上對心／物間互滲交流特性的強調，然在「內容意義」上卻有其不同的目的指向，「物感」的「情以物興，物以情觀」旨在透過外物對主體的召喚與主體對外物的感發，用以釐析創作內在心理動因的興發，而「情景交融」的「情中景、景中情」則意在藉由闡明作品意象的構成以揭舉一種理想的作品範式。

可見「物感」與「情景交融」的論域雖在「宇宙↔作家」，即創作主體面對整體存在而產生種種情意活動的階段，有其論述的疊合區塊，但畢竟兩者的問題意識不同，所以也就在不同的歷史階段被賦予了不同的關注，並由此逐漸形塑為各自有別的歷史脈絡、理論內涵與目的取向，是以本文以「物感與情景交融之辨」名題，即在透過發展歷程的考察，以統合、分析兩者的內在意蘊，進而再藉由對



比性的思維，辨析雙方在理論內涵及其取向上的差異，釐清其間的區別與聯繫，期能通過對比以更逼顯兩者的特性之所在，同時也為雙方在重構文論體系的宏觀視野中，提供一可資參考的理論座標與分判的理據。



The Distinction between “Wu Gan” and “Qing Jing Jiao Rong”: a Historical and Logical Exploration

Huang, Wei-Lun (黃偉倫)

The purpose of this article was to explore, through “category-comparison” train of thought and the comparison between “Wu Gan” and “Qing Jing Jiao Rong”, the discourses on the relations between aesthetic subject and object to further analyze ancient theses' thread of thought and the theoretical demonstration of the occurrence of creation, the nature of literature's formation, the regularity of creation and aesthetic paradigm. Additionally, analysis and comparison were made through the development history analysis of “diachronic study” and the theoretical attribute dissection of “synchronic study”, to define their respective theoretical place in overall literary activity and analyze the variation between their theoretical view angles and internal attributes. It was hoped that the variation between “Wu Gan” and “Qing Jing Jiao Rong”, both of which involve the same domain of discourse on aesthetic subject and object, can be highlighted through comparison, and through this variation, their respective features can be further characterized to confirm their respective theoretical characteristics and values. In the meantime, an attempt was made to reconstruct their respective contemporary appeal of literary theoretical system through the study and integration of category and sequence. Also, it is hoped that by highlighting their respective independent place in theoretical care through the comparison of related categories, a view point can be presented for reference.

Keywords: Wu Gan ; Qing Jing Jiao Rong ; category ; aesthetic subject and object ; category-comparison

