

自然與中國古典哲理性 詩歌的理趣

鄭龔子

提 要

哲理性詩歌涉及哲理與詩歌的藝術結合,連接著一個根本性的美學課題。中國古典哲理性詩歌則往往透過自然景象表達反思,背後亦涉及多層次的哲理涵義為基礎,例如“天人合一”及“道”。本文透過具體文本例證,分析自然在中國古代哲理性詩歌中的各種入世和出世啟示。文中同時透過反面例子(例如玄言詩),探討哲理性詩歌如何能寫出具有感染力的啟示,散發理趣。本文亦討論中西哲理詩在語言結構、思維模式與美學取向上之不同,從而點出中國古典哲理性詩歌的美學和意境,如何具有某程度的文化獨特性。

關鍵詞：詩與哲理 道 自然 中西哲理詩 哲理詩美學 理趣

一、導言：詩歌與哲理

詩與哲理之間的關係及相對地位,素來是文學批評的基礎課題之一。儘管詩歌的出現早於人類對真理的哲思(如今一般稱“哲學”),而詩對哲學的內涵、表達及成長都產生過深邃的影響,西方哲學家往往貶低詩歌的價值和重要性。具詩人氣質的哲者柏拉圖(Plato,前427—前347)冥思恒常不變的真理,認為現象

世界是隔離於真理世界的殘缺模仿,而詩人更只能模仿變化無常的現象世界,對發現真理無甚貢獻。何況詩歌並不訴諸理性,反而大多訴諸人類的低層次情感,腐蝕人性,因此柏拉圖在構思理想國度之際,乾脆提出把絕大部分詩人驅逐出境。¹ 就這個課題縱觀西方思想史,雖然有個別哲學家如尼采(Friedrich Nietzsche, 1844 – 1900)認為詩與哲學可以互補智慧,然而大部分思想家均認為哲學冥思的真理價值高於詩歌。² 根據這樣的邏輯,“哲理性”亦成為衡量詩歌價值的元素之一。亞里士多德(Aristotle, 前384—前322)無疑認為哲思高於詩歌,卻也從“哲理性”的角度肯定詩的價值。他在《詩學》中指出,詩的性質是“根據概然性或必然性的定律”書寫一切“可能發生的事情”(即可能遇到的人生經驗),“故此比歷史更具哲理性和意義,因為詩比較關注宇宙性的課題,而歷史比較關注個別性的課題”。³ 所謂“具有哲理性”(philosophical),源於希臘語 *philosophia*, 本意可指一般意義的“愛聰明”,以至高層次的“愛智慧”;⁴ 亞氏所指的,無疑更傾向宇宙和人生的深層“智慧”原理。⁵ 兩千一百多年後,英國詩人評論家柯爾律治(Samuel Coleridge, 1772 – 1834)更強調哲學對詩的重要性:“一個人若非同時是精深的哲學家,就決不會是偉大的詩人。”⁶

1 Plato, *The Republic*, trans. Desmond Lee, 2nd ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), Book X, pp. 425, 429, 435 – 436, 437 – 438 (Stephanus 1578 edition, page/segment 597e, 600e, 605b – d, 606d – 607b).

2 有關這個古老爭端的論述,可參看 Raymond Barfield, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2011)。基督教神學家則自然認為最高層次的真理在於宗教啓示。

3 Aristotle, *Poetics*, in Alex Preminger et al., eds., *Classical Literary Criticism: Translations and Interpretations* (New York: Frederick Ungar, 1974), p. 117 (IX).

4 John Passmore, “Philosophy”, in Paul Edwards, ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, 8 vols. (New York: Macmillan, 1967), 6: 216. 可留意古代“哲理”的涵義,並不同現代作為學術範疇的“哲學”。

5 亞里士多德反而沒有如後世的西方論者(尤其是浪漫時期以降)那樣強調“想象”(imagination)在創作中的重要性。這正如中國傳統中早期的“詩言志”寫作觀念,並不包括獨立而清晰的“神思”概念。當然,“神思”的藝術涵義以及美學基礎亦並非全等同於西方觀念中的“imagination”,中間涉及多個相關的課題,例如包括“真”的美學價值,此處無法詳論。

6 《文學傳記》;原文見 Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1954), 2: 19 (ch. 15/4); also in I. A. Richards, ed., *The Portable Coleridge* (Harmondsworth: Penguin, 1977), p. 532.

在中國文化傳統中，詩歌與哲理（以至歷史）之間的關係顯得比較和諧，相對價值及地位亦比較平衡，因為彼此的主要感思範圍都是個人及集體的生命經驗；縱然視角的幅度和重心有別，書寫方式不同，本質上卻一脈相通。在《論語》中孔子（前 551—前 479）常借《詩》教導弟子，用《詩》的頻率比用含有哲理的《易》高，沒有輕詩重哲的傾向。⁷ 試想詩歌以個體性的經驗抒發為本，哲理則以普遍性的道理闡釋為宗，因此詩歌如果讓讀者感到具有哲理啓示，其實是反映主體抒情、言志、反思的內涵和表達已在某程度上，提煉及提升到超越時空的普遍真理的層次，能夠引起一種兼具理性和感性的心靈共鳴。就中國古代的文化環境來說，這種詩歌含有哲理性質的情況既屬自然發展，亦可能比西方經驗來得更真確，因為詩歌與哲理跟日常生活體會之間的關係要比西方傳統更密切，而中國詩歌亦素來以抒情表意（包括反思性的表意）多於敘事為主。從《尚書·皋陶謨》中的“知人則哲”到元末明初劉基（1311—1375）的《郁離子》“貪利貪德辯”所說的“以其貪貨財金玉之心而貪仁義道德，則昏可明，狂可哲”，都以“哲”為一種人生智慧。“理”則指準則或規律：《莊子·天運》寫到“順之以天理……應之以自然”，早就以“天理”形容宇宙自然的法則；孟子（約前 372—約前 289）則理、義並舉，重心在於“聖人先得”的倫理：“心之所同然者何也？謂理也，義也。”（《孟子·告子上》）《韓非子·解老》的闡釋是“理者，成物之文（規律）”及“萬物各異理而道盡”，亦即理為事物的特殊規律，而道則為貫通及齊一萬物的根本性與普遍性規律。⁸ 哲、理、道，都植根和應用於生活中。

可以留意的是，中國式哲理整體上不大注重抽象和系統性地思辨一些跟人生實踐距離較遠的理論性範疇，例如認識論和邏輯學，或者宗教哲學和精神

7 可參看哈佛燕京學社編纂：《論語孟子引得》（上海：上海古籍出版社，1986 年）。

8 宋代理學家亦把“理”升到“天理”的層面，不過其實仍然是道德綱常的擴大。例如朱熹曾說：“天理只是仁義禮智之總名；仁義禮智便是天理之件數。”朱熹著；朱傑人、嚴佐之、劉永翔編：《朱子全書·晦庵先生朱文公文集》（上海：上海古籍出版社；合肥：安徽教育出版社，2002 年），第 22 冊，卷 40，頁 1838。

哲學中的某些課題等。⁹ 與其像西方神學家用抽象思辨企圖證明上帝的存在，中國思想家只把天人合一的哲學視象描繪出來，直接啓導生命實踐；與其抽離地“思想思想”，不如將思想中的生命哲學寫下供人修身體會。《莊子·齊物論》固然包括闡述含有相對主義元素的認識論，但莊子（約前 369—約前 286）同時指出“大知”、“小知”之別，前者虛淡寬閑，不必像後者固執拘泥於瑣細偏狹之事。¹⁰ 書中記他遊於濠梁之上“知魚之樂”（《秋水》），亦是直悟而自足的心靈感應和生命情趣，何曾需要像惠施那樣首先在“哲學上”理性思辨一番，確定自己邏輯上究竟知與不知？傳統中國哲理思維固然有不同學派和取向，亦並非全然欠缺抽象和理論性思辨，但思維的重心無疑在於個體身處天地之間、如何安身立命的人生課題；即使在未有正式名目之時，“哲理”作為一種對人倫、生命及天地自然的“智慧”思考，¹¹ 已為人間凝聚了具正面啓示的價值系統以及透視性的宇宙觀和生命觀，為生命提供方向及上升的精神動力。至於中國詩歌則自古就是源於日常感思的言志抒情，兼具個體性和普遍性。可以說，中國哲理與詩歌都同樣以生活經驗及反思為發揮的基礎。無怪《詩經》已有含蘊哲理意味的篇章，如《齊風·甫田》、《小雅·鶴鳴》、《小雅·無將大車》等。¹²

就中國思想的宏觀結構來看，詩歌中的哲理大略可分為入世與出世兩大取向。入世哲理的重心在於“人間世”，即倫理、社會以及政治方面的思考；就流派而論當以儒家為主，卻不限於儒家。出世哲理的旨歸在於超越塵世藩籬的客觀宇宙和自然之理，以至人在自然中的生命觀和立身態度，自然主要是以

9 參看 Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, ed. Derk Bodde (New York: Free Press, 1966), chs. 1-2. 此書其後被回譯成中文，書題為《中國哲學簡史》。見涂又光譯：《中國哲學簡史》（北京：北京大學出版社，1985 年）及趙復三譯：《中國哲學簡史》（天津：天津社會科學院出版社，2005 年）。

10 見郭慶藩：《莊子集釋》（北京：中華書局，1961 年），第 4 冊，1：51。成玄英疏及陸德明釋文。

11 參見清代陳衍《沈乙盦詩序》：“吾亦耽考據，實皆無與己事，作詩卻是自己性情語言，且時時發明哲理。”

12 可以留意，本文所討論的是“哲理性詩歌”而並非所謂“哲理詩”。後者屬於現代學者的學術界定，有時在尋求精確的嘗試中反而顯得有點僵固；前者則較有彈性，不必糾纏於“定義”上。其實創作大都是實踐先於概念（20 世紀以來則有相反情況），只要嚴謹的情理認知能够掌握觀念的核心意義即可。生命與藝術，何曾有許多界限完全分明的“定義”？

道家爲宗。當然，兩種取向不必全然分割，很多時候也可以張力式地存在於同一個感思主體及同一首詩歌的哲理之中。而不論哲理的方向是入世還是出世，範圍是人間抑或天地，在詩歌中表達哲思時首先要處理的，是如何融合“詩”與“哲”的美學課題。因爲哲理的模式是理性思辨和說服，詩歌的法門則爲感性視象和感染。哲理性詩歌既然以詩歌爲本體，在藝術邏輯上就須以哲理融入詩歌，不能用抽象思辨和論述取代具體經驗及想象。以抽象觀念而論，任何具哲理意趣的詩篇都可算是表達“道”的某方面，但假如“道可道，非常道”（《老子》一章），詩歌將如何“道其道”？就其展現及導人領受的層面（即藝術感染力）來看，道的玄妙矛盾首在於“道之爲物，惟恍惟惚……其中有象……其中有精，其精甚真”（二十章），即既虛且實，既抽象也具體，最終超越語言的確切描畫。這令人想起孔子“予欲無言”的感慨，因爲語言終究無法捕捉最根本的真實：“四時行焉，百物生焉，天何言哉？”（《論語·陽貨》）這不啻側面指出，由中國文化傳統的經驗和感思來看，就連表達哲理也需要學習從理性闡釋上升到聯想啓發和暗示藝術的層次。既然道是無限而超乎概念，人對道進行理性的析論本身就有虧道的真實，而在詩歌的體式中對道進行理性析論就更屬於雙重謬誤，因爲這樣等於放棄詩歌透過豐富想象和流動美感去發揮感染力的本質。其實，中國古典詩歌及哲理皆以生命體驗爲基礎，而當中最深摯的真實最終無法言傳，二者大致可理解爲“姊妹藝術”，¹³因爲彼此都接受“得意忘言”（《莊子·外物》）、“得意忘象”（王弼《周易略例·明象》），亦即意在言外、神在形外的最高美學前提。¹⁴ 哲理性詩歌的美學挑戰，在於表達哲理而不損害詩歌的靈動生命，維持兩者之間的藝術平衡；而賴以“得意”的“物象之言”，都離不開從各種角度和層次對自然進行思考與抒寫。

二、自然的涵義

不論中國古典詩歌表達的是入世抑或出世的哲思，自然的景物事象對詩

13 參看 Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, pp. 12–13.

14 南宋嚴羽在《滄浪詩話》中開宗明義以禪論詩，正是明顯的例子之一。

歌、哲理以至人生的整體，都起著重要的情感、思想和精神作用。這當然跟自然本身在時空中的微觀和宏觀展現，以及自然環境在昔日農業社會中近乎全方位的重要性息息相關。譬如說，農耕生活以土地江湖為本，循晴雨冷暖而運，故《詩經·國風》的詩篇有不少透過自然物事抒寫勞動、戀愛、婚姻、思念、抗暴等題材。¹⁵ 吟詠感發過程雖有先後及動態之別，或因觸物而起情（興），或為托情而索物（比），¹⁶ 但實際互動往往不易分解，要之總包括受到自然界觸動而實踐藝術靈感。後世文論家曾先後闡釋過自然對詩歌的感發作用：“遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。心懍懍以懷霜，志眇眇而臨雲；……”（陸機《文賦》）“氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。……若乃春風春鳥，秋月秋蟬，夏雲暑雨，冬月祁寒，斯四時之感諸詩者也。”（鍾嶸《詩品·序》）“春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。……是以詩人感物，聯類不窮；流連萬象之際，沉吟視聽之區。”（劉勰《文心雕龍·物色》）詩人各隨性情、才志、際遇、胸襟等因素與自然“聯類”：王安石（1021—1086）詠寫“暗香”“牆角數枝梅”，特拈出其“凌寒獨自開”的氣質（《梅花》），兼喻自己內心之孤寂、高潔與芬芳；劉禹錫（772—842）的《秋詞》更超越士子傷春悲秋的慣性心態，激盪起昂揚剛健的精神：“自古逢秋悲寂寥，我言秋日勝春朝；晴空一鶴排雲上，便引詩情到碧霄。”排雲一鶴上青霄的奮發形象，正是“形而上”和“形而下”的自然都能擴展心靈的明證。活於另一個時空的英國浪漫時期自然詩人華茲華斯（William Wordsworth, 1770—1850），於孤獨漫步之際受到一叢飄舞的水仙花感染，稱之為“活潑的伴侶”，謂每當“我卧於/心緒茫然或沉鬱之際，/

15 僅以《二南》二十五篇為例，詩中的自然“意象”就涵蓋鳥類（雉鳩、鵲、鳩）、蔬菜（苢菜、卷耳、蕨、薇）、草本（葛、葛藟、芣苢、薪、楚、蕒、蘩、蘋、藻、茅、葭、蓬）、花果（桃、梅、李）、樹木（樛木、喬木、甘棠、條枚、檟櫟、唐棣）、河澗（河、長江、漢水、汝水、澗、汜、沱）、池溝（沼、行潦）、洲岸（洲、墳、沚、濱、渚）、山崗（崔嵬、高岡、朐、南山）、蟲魚（蠡斯、魴魚）、獸類（馬、鼠、羔羊、麋、鹿、麋、獐、獾）、天文（雷、小星、參、昂）等類別，另尚有語涉神話者（麟、騶虞）未包括在內。

16 有關對興、比、賦的扼要解釋，參程俊英、蔣見元：《詩經注析》（北京：中華書局，1991年），第2冊1：2—3。兼具比較詩學視野的闡釋則可參看葉嘉瑩：《中國古典詩歌中形象與情意之關係例說》，載《迦陵論詩叢稿》（北京：中華書局，1984年），頁331—361。

它們便閃過那心眼”，讓“心懷歡情洋溢，／與水仙花共舞”。¹⁷

從自然悟出存在和人生的哲理，可說是普世的心靈和藝術經驗。譬如英國詩人布萊克(William Blake, 1757 – 1827)就曾發玄妙之語，要“從一顆沙看出一個世界，／一朵野花看出一個天堂，／手持無限於掌心中，／把握永恒於一剎那”(《天真的預示》)，¹⁸從微小、有限和短暫的自然物象看出[基督]天道的偉大、無限與永恒。稍晚的華茲華斯更以理語口吻，直接指出大自然的教化功用：“春林的一脈觸動／能教你爲人之道，／指點道德善與惡／多於所有聖賢的能耐。”(《扭轉局面》)¹⁹就像同期的後輩詩人濟慈(John Keats, 1795 – 1821)，從四個季節的次序中體會出“人的心思有四個季節”的啓示(《無題商籟》)²⁰——縱使這個比喻有點雙重層面的斷章取義，因爲人生的直線式“生理季節”並不具備自然季節往復循環的生機，然而人的“心靈季節”卻不必隨著冬日的暮年而衰颯蒼涼。總之，從宇宙道理到物質環境，自然都超乎人世而獨立於人世，其包容孕育、高深精妙的時空展現容易讓人感到親近、安靜、崇敬、謙卑。自然在中國詩歌中既是天，也是地，是人文化的自然(例如田園園苑等)，更是人力以外的自然，在變化和恒常中顯示出不同層次而互動的涵義和情調。何況人類賴以生存的水土，亦是勞動以外的活動場地，使自然成爲慰藉、愉悅及靈感的來源；透過主觀的雙向投射，自然可以啓發和分享人的情思，或者成爲表達情思的媒介及手段。抽象又具體的自然，既是生計之源，亦是冥想的對象。

如上所述，自然是中國古代社會共同體驗及探索、超乎學派的實體和觀念。籠統看，中國古代的自然觀念可以用“天人合一”作爲一種簡約的概括，當

17 原文見(untitled) “I wandered lonely as a cloud”, ll. 16, 19 – 21, 23 – 24; in William Wordsworth, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, new ed. rev. Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press, 1969), p. 149.

18 原文見“Auguries of Innocence”, ll. 1 – 4; in J. Bronowski, ed., *William Blake: A Selection of Poems and Letters* (Harmondsworth: Penguin, 1958), p. 67.

19 原文見“The Tables Turned”, ll. 21 – 24; in William Wordsworth, *Poetical Works*, p. 377.

20 原文見“Sonnets” (untitled): “Four seasons fill the measure of the year”, l. 2; in John Keats, *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod (London: Oxford University Press, 1956), p. 423.

中以偏向入世的儒家和偏向出世的道家為主，涵義不一。就儒家思想說，《禮記·中庸》謂“誠者，天之道也；誠之者，人之道也”，提出誠的德讓人與天達到一致；“能盡物之性，則可以贊天地之化育……則可以與天地參矣”（二十章、二十二章）。《周易·乾卦·文言》亦謂“‘大人’者與天地合其德”，到漢代董仲舒（前179—前104）更明確提出“天人之際，合而為一”（《春秋繁露·深察名號》）。當然，儒家觀念中的天並不能簡單理解為自然，因為天是複合而複雜的存有體，意義可以涵蓋共同敬畏奉祀的至高存在、主宰國祚的道德性“天命”、與人間有感應關係的存在、賦予人類德性的超越本源，乃至決定個人壽命及命運而未可以理喻的“命”（亦可稱為“司命”）等。²¹ 也就是說，儒家生命視象中的天總有幾分抽象和抽離的味道，而入世的詩人面對自然萬物，不一定全然感受得到它們是天道的載體。中國文化無疑認同天人合一的觀念，但詩歌中的自然卻不必涉及這個複合的天人合一觀念；觸覺和反思的層次和範疇當因人因詩而異（譬如說，下面所引的樂府詩《長歌行》跟朱熹《觀書有感》的哲思層次就明顯不同）。這點或許應該說明，免得過分以理御詩。

就自然在中國文化傳統中全面開展的涵義來說，其高度、深度和廣度無疑主要源於道家哲學，因為在道家的視象中，“自然”是涵蓋四方六合、甚至伸延到時空以外的終極本體和原則。它展示無限無盡的真實，並提供一種觀照塵世生存現實的超越標準，透視出人間尺度的渺小、人為價值和凡俗目標的虛幻、自我中心及自以為是的謬誤、執著於世情的自我羈絆。自然兼從肯定面與否定面映襯人世，成為安身立命的居所、啓迪思情的靈感、衡量歷史的尺度，以至體現宇宙真理的動力。在莊子看來，人與自然都是自然的事：所謂“有人，天

21 此處僅略舉古代文獻中部分資料。例如可參看《詩經·大雅·雲漢》：“靡神不舉，靡愛斯牲。……昊天上帝……胡不相畏？”《小雅·雨無正》：“胡不相畏？不畏于天？”（敬畏奉祀的至高存在。）《大雅·文王》：“天命靡常……聿修厥德。……殷之未喪師，克配上帝。”（主宰國祚的道德“天命”。）《小雅·十月之交》：“日月告凶，不用其行。……百川沸騰，山冢碎崩。”（與人間有感應關係的存在。）《論語·述而》：“子曰：‘天生德於予。’”《史記·屈原列傳》：“天者，人之始也。”（人類德性的超越本源。）《論語·先進》：“孔子對曰：‘有顏回者好學，不幸短命死矣。’”“顏淵死，子曰：‘噫！天喪予。’”（決定個人命運而未可理喻的“命”。）

也；有天，亦天也”（《莊子·山木》）；天即自然。而不管人的態度如何，天人本來就是合一的：“其好之也一，其弗好之也一，其一也一，其不一也一。”而體認“其一〔者會〕與天爲徒”，“乃入於寥天一”（《莊子·大宗師》），安身立命於天人合一的精神歸宿。整體來看，自然在中國文化中包含著三重相關範疇的義蘊，漸次展現於道家哲學中：它是一套宇宙性的運行法則，存在於自運自化、自生自滅的萬物中，因此也涵蓋自然的人性以及自然環境中的日月雲烟、山川風雨、花木鳥獸等一切物象。

在自然之道方面，《老子》二十五章指出“人法地，地法天，天法道，道法自然”，把自然視爲天地萬物及宇宙人生的最高法則。就道家的本體邏輯和宇宙邏輯而言，自然當不能大於道：所謂“道法自然”，意思是說道爲無極之本體，而自然爲道運行之法理。自然即“自己而然”：²²“自”可以理解爲物的自身，“然”則指物之爲物的內在現實和法理，包括本質及/或本能而不必自覺的展現。²³《莊子》中亦強調萬物“自本自根”、“自生”“自化”的自然法理，²⁴以及相應的“順物自然”、“應之以自然”、“莫之爲而常自然”的生命態度。²⁵ 自然之道既然涵蓋天地萬物，邏輯上當然也包括人的自然之性，即超越人爲價值（尤其是倫理價值）的純樸和安寧狀態。《老子》十八章指出“大道廢，有仁義”；《莊子·秋水》則將價值分野比喻爲“落馬首，穿牛鼻”、“以人滅天”的積極誤導行爲，非惡意而生惡果。連儒家的荀子（前 313？—前 238？），也曾經說過“不事而自然謂之性”（《荀子·正名》），儘管其人性觀與道家所闡釋的截然不同。田園詩人陶淵明（365—427）也形容自己“質性自然”（《歸去來辭·序》）。²⁶ 自

²² 郭象《莊子注·齊物論》：“自己而然，則謂之天然。天然耳，非爲也，故以天言之。”見郭慶藩：《莊子集釋》，第 1 冊，頁 50。

²³ 郭象《莊子注·逍遙遊》：“天地萬物，變化日新，與時俱往，何物萌之哉？自然而然耳。”又《莊子注·齊物論》：“物各自然，不知所以然而然。”同上，頁 20 及 55。

²⁴ 分別見《莊子》內篇《大宗師》及外篇《在宥》。《老子》三十七章亦云“萬物將自化”。在《莊子》中，“自然”有時亦被理解爲體現道的物質宇宙實體或者環境的總和，稱“天地”、“宇宙”或“萬物”。

²⁵ 分別見《莊子》內篇《應帝王》、外篇《天運》及《繕性》諸篇。

²⁶ 亦見郭象《莊子注·齊物論》：“故自然者，即我之自然。”見郭慶藩：《莊子集釋》，第 1 冊，頁 56。

然之道、自然之性與自然之境是一脈相通的三個範疇：到東晉陶潛在《歸園田居五首》其中從“少無適俗韻，性本愛丘山”回歸“開荒南野際，守拙歸園田”的生活，在“虛室有餘閑”中總結自己“復得返自然”的時刻，就不覺正式確定了這三重意義的匯合。相對於俗世的立足點而言，自然的生活可以“結廬在人境”（《飲酒詩》其五），但其生命及哲理啓示在旨歸上仍然趨向“出世”。

當然，在詩歌中最早出現的自然，並非概念性的自然之道和自然之性，而是還未被稱為“自然”的物質山水環境和景物氣象。《詩經·王風·君子于役》寫妻子思念長久服役於外的丈夫，嘆“君子于役，不知其期。……日之夕矣，羊牛下來”，並未正式書寫哲理，卻已從自然的循環規律中道出人生之無常。再看《詩經》中兩首具哲理意味的詩作：《小雅·無將大車》：“無將大車，祇自塵兮。無思百憂，祇自底兮。……”《齊風·甫田》：“無田甫田，維莠驕驕。無思遠人，勞心忉忉。……”第一首勸人“切莫推大車”——不要自我糾纏和困頓於能力以外的事情；全詩三段都用上“塵”的道地自然意象，作為對亂局中容易“弄得一身灰塵”的比喻。《甫田》是表達思念遠人的篇章，哲理感算不上深厚；作者跟思念的對象分別多時，已從孩童長大成人。“無思遠人”的情感哲理，來自親身的經驗真實，透過莠草茂盛、漫生甫田、無法除盡的比喻，帶出思念之不受駕馭，所運用的意象同樣源自鄉土生活的自然。兩個例子中的自然意象所聯繫的某些哲理或哲理性體會，都提煉於入世生活的感受，凝聚於道家自然哲學出現之前。莊子以後，自然景物與氣象的涵義逐漸發展得高深遠大，既可指向出世的生命視象，更可超脫、獨立於人世而升上宇宙的觀照層面。無怪古代詩人言志抒情時，往往取材及運思於自然，因為自然萬物與氣象及其含蘊的真意，同時是即目、親近，可以體會而具有超越感發力量的。下面將透過不同內涵和層面的例證，進一步探討及說明。

三、自然的人世哲理啟示

從《詩經》民歌轉到漢樂府詩，可以參看《長歌行》二首其一所表達的入世哲理：“青青園中葵，朝露待日晞。陽春布德澤，萬物生光輝。常恐秋節至，焜

黃華葉衰。百川東到海，何時復西歸？少壯不努力，老大徒傷悲！”這首詩的結構，繫於生命現實與某些選擇過的自然現象和運作法理之間的平行對應。詩中起首的一列自然意象，聚焦於日夜及季節循環中釋放生命力的時刻：園中青葵為朝露濕潤，等待陽春光照孕育。首四行讀起來像春天頌歌；唯一的隱示在於葵的生命力是有所待而脆弱的，而孕育的陽光亦可以奪走生命的元素，猶如待晞的朝露，暗示著存在的短暫與無常。事實上，第三聯正開展出這重含義，轉述秋節的衰黃以及伴隨而來的恐懼。這樣的恐懼聲音無疑已將自然“人文化”，而主觀情緒亦把自然時間的循環天運凝結於秋季的階段上，將時間變成直線式。如斯直線下行的方向，在第四聯中進一步放大，因為自然意象已轉換、積疊及動態化成“百川東到海”的流動，正面顯示出無法逆轉挽回的生命流逝：意象的現實無可迴避，所包含的哲理亦無可否定。然而正是全篇的起伏達至低谷時，其重新升上勵志性的體會才顯得更鮮明：時猶我與之際，少壯必當努力。正因為生命的意志肯定於生存的限制之中，詩篇的反思和勉勵纔顯得特別有力。自然意象的適當運用及與人生歷程的類似，讓詩中的哲理發揮流暢而順情的藝術說服力。設若把“少壯不努力，老大徒傷悲”的訓誡置於開首而欠缺自然物理承托，感染力必大打折扣。

與《長歌行》一脈相承、意旨和手法均同中有異的，有陶潛的《雜詩十二首》其一：“人生無根蒂，飄如陌上塵。分散逐風轉，此已非常身。落地為兄弟，何必骨肉親？得歡當作樂，斗酒聚比鄰。盛年不重來，一日難再晨。及時當勉勵，歲月不待人。”正如此處的排列顯示，這首詩的“意旨結構”可以分為每段四行的三個段落。它的結尾讓人回想起《長歌行》，不過後者是從一個懷著希望朝氣的自然意象開始，而陶詩起首即借用卑微的意象點出存在之蒼涼：沒有牢固根蒂的生命，只如路途上的塵土般隨風飄散，循命運的轉動變化不定，無法安身立命。然而正是對共同命運“無根蒂”、“非常身”的領會，釋放出詩人更廣闊的眼界。第二段的“落地為兄弟，何必骨肉親”已經超出“家”作為倫理單位的觀念，開展到孔子說“四海之內皆兄弟”（《論語·顏淵》）的寬大胸襟；而“得歡當作樂，斗酒聚比鄰”則殊有別於《古詩十九首》其十三中“不如飲美酒，被服紉與素”的個人及時行樂主義，而類似陶淵明在其他詩中所述的“抱樸含真”（《勸

農》)的清歡。這就像《歸園田居》其五的“漉我新熟酒,隻雞招近局”,乃至《桃花源記並詩》中居民對誤闖桃源的漁人那份“便要還家,設酒殺雞作食”的親善態度。第三個段落則由空間的自然轉到時間的自然,感受到的亦接近《長歌行》中段所聚焦的直線式意象:“一日難再晨”的時間流逝是微觀更重於宏觀、就生命更多於就宇宙而言的結論。自然規律無疑不會遵從人願而改變,但意志卻可以因自然規律的感發而更形堅定:“及時當勉勵,歲月不待人”正與“少壯不努力,老大徒傷悲”的自我勉勵相同。當然,在兩首詩的自勉都具有普遍性共鳴的同時,陶詩中段的哲思涵義要比《長歌行》廣闊,反映詩人面對自然之道的物質展現時,會因慧根不同而領受有別。總之,《長歌行》和《雜詩十二首》其一的詩人,各按體會而運用所需,透過不同的感思軌跡(可粗略形容為“正一負一正”及“負一正一正”)表達類似的哲理,恰好反映自然對生命之多方面及多層次感發作用。

自然意象在《長歌行》和《雜詩十二首》其一中的哲理啓示,可以說是含有一種演繹的合理性和說服力。有時自然景物的哲理感染力,可以純憑氣象(當然仍須建基於客觀合理性)就教人領會和折服。王之渙(688—742)的《登鶴雀樓》即為明顯的例子:“白日依山盡,黃河入海流。欲窮千里目,更上一層樓!”這首詩一開始即透過雄偉開闊的全景視象,把精神送到縱橫坐標的遠邁之處。眼睛首先西望“白日依山盡”,然後轉日向東,飽覽黃河的磅礴流動,想象其匯百川而入海的氣魄。在短短兩行之間,詩篇涵蓋了近乎全方位的視覺範圍;精神所感受的元素,包括明亮的色彩、跳躍的動感和寬闊的空間感,構成鮮活而宏大的景象,指向雄壯的內在心靈狀態。事實上,第一聯的景物描寫也啓發了第二聯的感應,使精神企望更上一層樓,高瞻遠矚。詩中的自然景象所包含的哲理說服力是完全而絕對的:《長歌行》的結論合理卻非必然;《登鶴雀樓》的景物所含蘊的則是物理學的視覺真理,連半點辯論或立異的空間也沒有。詩篇的潛在哲理性豐富而多面,因為它可以應用到幾乎任何層次、方面的人類行為或體會而免於特定方向的局限,例如可以兼容出世式和入世式的反思。讀者感受到的,是一種將人類的精神提升到更高更闊之胸襟視野的藝術和哲理力量。相應地看,讀者的神思亦沒有取向性的限制,因為詩是從“有”的自然氣

象開始，卻終結於沒有本位細節的“無”。因此，這首詩提供了具有高度開展潛能的經驗基礎，成全了想象的騰飛。就這一點來說，我們可以將王安石的《登飛來峰》，視為《登鶴雀樓》在入世意旨層面的一種應用：“飛來峰上千尋塔，聞說雞鳴見日升。不畏浮雲遮望眼，自緣身在最高層。”《登飛來峰》同樣從開闊的視象出發，然而王安石並沒有把高處視象的生命和藝術潛在性，完整而沒有限制地保留下來，反而是帶有清晰針對性地直接表示“不畏浮雲遮望眼”。李白（701—762）在《登金陵鳳凰臺》中曾有“總為浮雲能蔽日，長安不見使人愁”之語，以“浮雲蔽日”比喻奸臣障蔽賢者；²⁷王安石這首詩亦把“浮雲”的自然意象及高瞻遠矚所目睹的自然景象，應用到入世政治層面上的感想。詩人的反思同樣具有視覺物理的真實基礎以及相應的藝術說服力和振奮能量，只是內涵較《登鶴雀樓》狹小而已。

比王安石更豪放的蘇軾（1037—1101），則能面對自然而從視覺經驗和角度中悟出高遠飄逸的生命哲理。突出的詩詞例子不少，此處先看閃爍著入世智慧的《題西林壁》：“橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同。不識廬山真面目，只緣身在此山中。”假如王之渙的《登鶴雀樓》以無可異議的視覺真實作結，《題西林壁》則從無可爭辯的視覺真實開始：隨著橫側遠近高低等不同角度觀看，山的形態亦似乎變異。詩從首聯對自然物象的觀察開展，到尾聯時直接點出自然所呈現的啓示：觀察者缺乏距離及透視角度去掌握山的形貌。結論的真確性從物理自然地伸展到人世，既具邏輯共鳴，亦富言外含意。最即目的領悟之一大概是“旁觀者清，當局者迷”，但其實旁觀者豈能真正透視世界？即使人在山外，豈能完全掌握山的形態？具備道家式觸覺的讀者或能同時體會，有限之身面對天地萬物，不啻如瞎子摸象或霧裏看花；豈不聞“道之為物，惟恍惟惚”，固然“其精甚真”，卻畢竟“玄之又玄”（《老子》二十章、一章），無法完全參透，但能循其道乘化而運。這首詩兼含入世和出世的自然啓示，足以感發多方面多層次的領悟和判斷。

²⁷ 潘淳《潘子真詩話》評李白此聯詩時，引漢初陸賈《新語》謂“邪臣蔽賢，猶浮雲之障日月也”，認為太白蓋用此語（見第六條“浮雲蔽日”）。有關李白此首詩的注解及作意，可參看喻守真編注：《唐詩三百首詳析》（香港：太平書局，1965年），頁225—226。

某些受自然物理感發而寫成的哲理性詩歌，讀起來也許會多兩分理性思考的意味；但只要觀察的現象和引伸的哲理具有經驗真實度和共鳴性，同樣可以富有藝術感染力。例如理學大宗師朱熹(1130—1200)的《觀書有感》二首之二，即屬於鮮明的例子：“昨夜江邊春水生，艤艫巨艦一毛輕。向來枉費推移力，此日中流自在行。”朱熹這首詩同樣把人世的事物放置於自然的流動中觀照：本來龐大笨重的“艤艫巨艦”，因一夜春水之生而變得猶如“一毛輕”，由“枉費推移”變得“自在浮行”。跟王之渙的《登鶴雀樓》和蘇軾的《題西林壁》一樣，朱熹此處的觀察完全合乎自然物理的真確性，故此帶出來的哲思亦深具說服力。就詩題及朱熹的理學家身分來說，這首詩可以解讀為對學問修養的比喻；例如明清之際王相(17世紀)《千家詩》注就認為它是“以舟喻學”，用以“比人見道不明，千思萬索，及至悟來，不思不勉，自然而然，從容中道”。事實上，朱熹本人也同意學問一旦累積深厚，“自當脫然有貫通處”(《朱子語類》卷第十八《大學五或問下》)，而此句亦可聯繫到他在《大學章句》中為“此謂知本”二句增補之“闕文”：“至於用力之久，而一旦豁然貫通焉，則衆物之表裏精粗無不到，而吾心之全體大用無不明矣。”這樣的角度的直接解讀，²⁸可謂合文合理；然而這首詩的哲理涵義其實是多重的。假如說從中領略到“一切事情到了內外條件配合、時機成熟的時刻，自然無須勉強費力，水到渠成”之理，固然合情；而若謂此詩可能帶出更高層次的哲理，即以自然天運的氣勢導引人間物事自能無障無滯，也就是道家崇尚自然、標舉無為勝於有為的智慧，縱使未必切合朱熹當時的主導思想，何嘗不是合理的可能性？上乘的哲理性詩歌往往能超越本身的具體語境及旨意，開展出更廣闊的意蘊領域。而這亦無疑因為，就天地物理本身所展現的“哲理涵量”而言，自然對人間的生命啟示是豐富多面的。

四、自然的出世哲理啟示

《題西林壁》和《觀書有感》其二清楚顯示，自然意境所感發的哲理體悟可

28 例如參看孫鑫亭主編：《古今中外哲理詩鑒賞辭典》（鄭州：中州古籍出版社，1997年），頁261—262；衣殿臣編著：《歷代哲理詩》（北京：大眾文藝出版社，2000年），頁312。

以同時包含入世和出世取向。自然之道兼備儒、道各家等各取所需的宇宙及人生哲理，而蘇軾和朱熹只是靈活感應。這中間還牽涉到藝術展現的課題。就《長歌行》及《雜詩十二首》其一等篇而言，自然意境帶出的哲理比較屬於人倫日用的範疇，內涵處於“有”的範圍，因此表達方式可以相對直接。但如果自然所導引的哲理指向人世以外無窮無盡的境界，那麼詩歌的表達方式就相應地需要更具備言外之意的聯類含蘊，即由言傳更趨向意會。不論在精神抑或藝術上，這都是從“有”開展到“無”的玄妙領悟。“無”是“無己無名”、“無為無形”（《莊子·逍遙遊》、《大宗師》），²⁹也就是從內涵到表達都儘量達至無限的體會和實踐，哲學及美學上皆一以貫之。當然，一切上乘的哲理性詩歌多少都應該具有這樣的哲學和美學素質，不過詩中所含哲理啓示的藝術幅度愈見高、深、遠、大，就愈應該趨向無限。換句話說，詩篇中所含蘊之自然意境的聯想潛能與主體神思的修養境界，其供讀者聯繫的生命演繹性和實踐性，跟作品的藝術感染力和哲理共鳴性大體形成正比例的美學關係。詩人既不能抽象地論述道理而造成閱讀隔閡，然而所思考的特定經驗又必須具有某種超乎個人的普遍真實性，否則無法喚起跨越時空的精神和感受共鳴。³⁰

就自然的“方外”哲理啓示及其表現於詩歌的藝術感染力而言，此處先引一個例子，看看陶淵明之後的詩人，如何融合自然之道和自然之境，成就自然之性的安身立命：“問余何意棲碧山，笑而不答心自閑。桃花流水杳然去，別有天地非人間。”李白的《山中問答》正體現一種“有”“無”協同、相輔相成的靈動哲思。詩篇以他人詢問自己“何意棲碧山”的問題作起點，但引出來的卻是“笑而不答”的回應。這並非故弄玄虛，而是“棲碧山”的複合意象本身，已在字面上體現了人托自然的安身立命之感，帶出暫捨凡塵的隱逸意境。既然是“自閑”自足，自然也沒有向人解釋的需要，因為隱逸飄逸，明者自明。另一方面，

29 亦可參看《老子》中對無名、無欲、無為、無形的闡述，例如第一、三十二；三十四、五十七；三十七、四十八；十四、四十一等章。

30 有論者指出“詩之哲理化，是體驗性的，而非思辨性的”，“是象徵性的，而非抽象性的”，“是多義性的，而非單一性的”，“是可變性的，而非穩定性的”，“是讀者按照……諸特性進行再改造的過程”。見林東海：《談哲理詩》（代前言），載余致力等編著：《哲理詩精華評析》（北京：解放軍出版社，2008年），頁6—10。

若謂詩人沒有把答案說明(tell),“棲碧山”也可算是第一重的隱約“展現”(show)。事實上,詩中的“不答之答”繼續透過第三句另一個複合(四重結合)的意象開展:桃花飄落於流水,杳然乘著一片平靜及安寧而去,不涉落花飄零之傷,逝者如斯之嘆。詩人總算指出了自然之境是“別有天地”,但究竟生活於其中的意義和樂趣如何“非人間”,到底只能心領神會而無法言傳。這正如後來李煜(937—978)抒發“剪不斷,理還亂”的離愁時,最終只能“無中寫有”地歸於“別是一般滋味在心頭”(《相見歡》“無言獨上西樓”)的表達。此篇又回到“道可道,非常道”的經典課題,然而這裏有關意在言外的哲理絕非透過理性說服的方式表達,而是鮮活而蘊藉地喻示和導引著讀者,比《老子》的道理更具感染力。自然景象配合著溫柔圓融的節奏,平和含蘊而愈教人深思。最深摯微妙的體驗性哲理,豈非從來都是“欲辨已忘言”(陶潛《飲酒詩二十首》其五)?所謂“得魚忘荃”、“得兔忘蹄”以至“得意忘言”(《莊子·外物》),本身正是透過自然意境散發出來的藝術理趣和韻味。人間世的小哲理也許仍然屬於“有”的表達範圍,但宇宙自然的大哲理,卻必然指向對“有”外之“無”的體會和表達。

如上所述,“無”在道家思想的視象中並非“有”的欠缺,而是實外之虛、有限外之無限、萬物之始而生之貫之的自然之道。莊子的一句“唯道集虛,虛者,心齋也”(《莊子·人間世》),正好濃縮了道家思想的宇宙觀和精神意境;所謂心齋而道集,也就是“忘”而乃“得”,跟《外物》說的“得”而乃“忘”是相輔相成的協同過程,最終忘其有限而得其無限,由自然之境升上自然之道。因此在中國詩歌的“哲理美學”中,自然景物必然指向既在其中亦在其外與其上的空靈意境。且看歐陽修(1007—1072)一組《采桑子》詞,十首當中的其四最富空靈味道,亦最能體現出虛實相生的道家美學和哲學意境:“群芳過後西湖好,狼籍殘紅,飛絮濛濛,垂柳闌干盡日風。笙歌散盡遊人去,始覺春空。垂下簾櫳,雙燕歸來細雨中。”《采桑子》組詞整理於歐公晚年退居潁州西湖之時,各首分具氣韻特色,動靜濃淡有致,原應整體欣賞,互相映照。這闕詞從首句“群芳過後西湖好”即耐人尋味,因為在一般人歌頌芳菲美盛之際,歐陽修卻獨能體會凋零靜寂的自然情韻。在狼籍殘紅、曲終人散、最容易惹人惆悵落寞的時刻,詞人不但寫下垂柳悠揚、飛絮濛濛的餘情淡韻,更翻出起伏的生趣、靈動的透視和

超越的慧悟。“垂柳闌干盡日風”送上輕撫，“雙燕歸來細雨中”牽進溫馨，都屬於對自然“實有”的感應，映襯著兩個不必刻意重複卻隱含深蘊的字所帶出的意境——各出現兩次的“垂”及“盡”。從垂柳到垂簾以至作者可能半垂的眼簾，詞中含蓄著懶日閑眠的陶醉意味，乃至從“官知止”回復到完整“渾沌”的精神狀態（《莊子·養生主》、《應帝王》）；而從“笙歌盡”到“盡日風”，則似乎是對人籟歇而天籟續的微妙體驗。詞人對“笙歌散盡遊人去，始覺春空”之“空”的感思，似乎特別體現出一種道家自然哲理和美學的超越意境，亦是歐陽修的深層精神所領會的生命韻味。總之，絮雨渾濛，柳靜春空，早已融合成為虛實相生的空靈氣氛和安寧智慧的精神感應；兩者同樣是美感、情韻與理趣的結合書寫，在自然景色中含蘊著自然真理和自然生活的意境。“虛”或“空”——即不受塵俗雜念障礙負累、虛靜純一的心境——本來就是道家無欲無為的超越精神境界。《莊子·刻意》謂“恬淡寂寞虛無無為，此天地之平而道德之質……虛無恬淡，乃合天德”，認為大道之運化是先虛（渾沌）而後實（萬象）；由如斯角度看，“狼籍殘紅盡化空”的景象又豈會屬於零落之意？《老子》十六章說“致虛極，守靜篤”，莊子亦提出“虛而待物”、³¹“離形去知〔而〕坐忘”（《莊子·人間世》、《大宗師》）；西漢賈誼（前200—前168）更在其《鵬鳥賦》中，寫到“真人”如何“泛乎若不繫之舟……養空而浮”。“真人”和“不繫之舟”都取自《莊子》（分別見《大宗師》及《列禦寇》），無疑是道家的觀念；而“空”也就是見於《老子》和《莊子》中的同義詞“虛”。³² 這些都同樣點出一種自然“不繫”於物乃至“無所待”（《莊子·逍遙遊》）的精神境界。歐陽修在這首詞中寫出對“繁華散盡始春空”的心靈感悟，正與自然之道的境界和精神相合。

對於自然之道的美感和哲理體會，並非一味重申出世及超脫而已；當中自有微妙之處、層次之遞。上引《采桑子》詞能領受人所忽略之理趣；蘇軾的《定風波》詞亦如是：“莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？

³¹ 此句之“待”指“對待”，並非“等待”而精神受羈繫之意。

³² 《莊子·列禦寇》用“虛而遨遊”；《鵬鳥賦》則用“養空而浮”。《文選》李善注《鵬鳥賦》引東漢鄭玄曰：“道家養空，虛若浮舟也。”“虛”和“空”明顯為同義詞。見蕭統編、李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），第6冊，2：608。

一蓑烟雨任平生。料峭春風吹酒醒，微冷，山頭斜照卻相迎。回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。”此詞的小序交代了詩人“道中遇雨……同行皆狼狽，余獨不覺，已而遂晴，故作此詞”的寫作背景。《定風波》的詞人因雨感興而抒意，並非《題西林壁》中那個冷靜而帶點距離的旁觀者，而是直接感受的參與者，在烟雨泥濘中領會自然之道和生命之理。在同行友人狼狽於“穿林打葉”的雨聲之際，因“烏臺詩案”的誣陷被逮捕下獄後謫居黃州的詩人，卻意興飄逸而暢適於“吟嘯徐行”的步伐和情調。“吟嘯”雖是人籟，靈感卻從自然而來，可謂近乎天籟。然則吟嘯之旨為何？正是“竹杖芒鞋輕勝馬，一蓑烟雨任平生”的哲想，也就是樸素比富貴輕閑，神合自然則順心順意、無礙無待的感思。下片無縫地過渡到另一個時刻的情景：酒醒、微冷、薄暮。在清目的料峭春風和潔淨的山頭斜照中，詩人回首觀看不久前烟雨蕭瑟的景象，早已體道的心再次領會自然物色的精神啓示：“也無風雨也無晴。”細看文本脈理可以留意到，上闕的“竹杖芒鞋吟嘯步，一蓑烟雨任平生”本來已是莊子情調的逍遙意境；然而結尾一句，更進一步悠然融物象為精神，化實為虛。從哲理意境的層次來說，這首自然感悟的詞作，竟然不見斧鑿痕跡地從“有”上升至“無”的高度：“穿林打葉”、“竹杖芒鞋”、“一蓑烟雨”、“山頭斜照”是自然物境的“有”；“也無風雨也無晴”是自然之道的“無”；而自然之性“歸去”融合其中，更見空靈高妙。

從人間狹小的角度理解和低微的層次感受，自然之道的透視價值也許莫大於對歷史的觀照。楊慎(1488—1559)的《臨江仙》詞，正把歷史放置於自然景象和生活中衡量：“滾滾長江東逝水，浪花淘盡英雄。是非成敗轉頭空，青山依舊在，幾度夕陽紅。白髮漁樵江渚上，慣看秋月春風。一壺濁酒喜相逢，古今多少事，都付笑談中。”這首詞含蘊著從自然之道透視人世歷史的哲理涵義，從文本身上首先是由於《臨江仙》詞原為楊慎的《歷代史略詞話》中第三段《說秦漢》的一首開場詞，³³後為《三國演義》的評改者毛綸、毛宗崗父子(17世紀)

33 見王文才輯校：《楊慎詞曲集》(成都：四川人民出版社，1984年)，頁293。亦見饒宗頤初纂、張璋總纂：《全明詞》(北京：中華書局，2004)，第2冊，頁823。

所摘取而放置於小說卷首，從此變得家喻戶曉。中國歷史上英雄氣魄的展現大概無過於三國時代，而這首“自然詞”的移植身分，已幾乎足以證明它有一種貫通整部小說、透視歷史和人生的藝術魅力。回到文本來看，詞一開始即以開闊的空間接以時間意象，把人事的爭鋒追逐放置於動力弘大的自然物象中，使塵世的煩惱俗務顯得更短暫和渺小。這不但與杜牧（803—853）寫的“六朝文物草連空，天澹雲閑今古同。鳥去鳥來山色裏，人歌人哭水聲中”（《題宣州開元寺水閣》）有異曲同工之妙，而且氣勢顯得更宏動及更具說服力，因為以中國西高東低的地勢來說，“東逝水”直接體現出一種不能抗拒的自然動力。長江的滾滾浪花連頑石也可以淘盡，何況是白駒過隙的“英雄”？在天地永恒和人生短暫的對照中，“是非成敗轉頭空”並非主觀的感慨或者消沉的放棄，而是生存於無盡時空的不斷變化裏的基本事實。個人生死、正統篡奪、歷史興亡等等，都並不是驚天動地、可歌可泣的悲壯戲劇，而不過是大化長流中轉瞬起伏的漣漪，到底無關宏旨。上面已經看過，“空”在自然哲理和美感視象中並非負面觀念，而是不受人間價值、目標和意緒阻蔽誤導的超越境界。由塵世烽烟的血淚過程以至是非成敗的苦樂結果之後所回到的，永遠都是“青山依舊在，幾度夕陽紅”的自然意韻。

因此，我們也理合當然地發現，出現於詞中第二闋的人物不再是“以人滅天”、“以心捐道”（《莊子·大宗師》）的怒髮“英雄”，而是依順著自然往復的循環節奏生活的“白髮漁樵”。這些“自然人”安身於江渚而並非殺身於戰場上，一般人感到驚心動魄的事情都不會滯累於他們的心頭；今昔的紛紜雜事，早已融入平凡而“慣看”的秋月春風之中。漁樵並非全然不知人事，只是淡看塵世而已；在他們適意閑逸、欣喜相逢的精神狀態裏，“古今多少事”不但“都付笑談中”，同時更溶入了一壺看不清、望不透的“濁酒”裏面。何況這個“濁”字本來自有深趣，因為“濁”讓人想起“混”、“渾沌”等道家意念。不論是《老子》中“有物混成，先天地生”的道（二十五章），“敦若樸，混若濁，曠若谷”的得道者（十五章），還是《莊子》中不具七竅的“中央之帝”渾沌（《應帝王》），都代表一種自然淳樸、不按人爲價值標準所分離隔閡的境界。豈非可以說，人到渾時事也濁？《臨江仙》詞抒寫的生命情調，是同時回歸於生活的自然及寄心於哲理的自然之中。

五、“向來枉費推移力”：直述 自然哲理的抽象韻文

就中國詩歌、哲學和美學的發展歷程來說，古代文士最遲不晚於東晉時期(317—420)已體會到，自然的萬物萬象應是展現天道(包括“方內”與“方外”之道)的最佳載體。但設若主客及本末倒置，詩歌中的哲理表達與自然意象呈現，就難免出現不能融合之弊。譬如說，在東晉年代曾盛行大半個世紀的“玄言詩”，主要是發老莊自然道理為韻文；³⁴後世亦有各種佛理詩詞。這裏只看兩首玄言詩的例子，如孫綽(320—377)的《答許詢》：“仰觀大造，俯覽時物。機過患生，吉凶相拂。智以利昏，識由情屈。野有寒枯，朝有炎鬱。失則震驚，得必充詘。”此詩顯示出整齊的結構規劃，開始即宣佈仰觀抽象的“大造”，意圖直取宏觀的宇宙之理。第二聯“形而下”化，同時收窄到實際的生命事理(機患、吉凶之往復替換)，繼而在第三聯對障蔽的無明者提出兩點告誡(利昏、情屈)，到最後四行則表達有關政治進退的“心理通識”和忠告，稱不上是精深的智慧。詩作的開始雖然觸及自然之道以及自然“時物”，後面亦借用了氣候的概念“寒枯”和“炎鬱”，卻都屬於抽象的描述。《答許詢》完全不像同屬四言而情韻盎然的《詩經·國風》詩篇，反倒有幾分類近《老子》式的警策語句，把形而上學與入世參與的訓誡混於一處，欠缺情感及意象共鳴。整體來看，這篇文章只能算是運用韻文形式機械填滿的一串“日用義理”，縱有理亦無趣。何況作品的藝術隔閡，不止在於其闡釋之哲理的抽象性質，亦在於作者同樣抽象的語調。不難看出，孫綽企圖透過抽離而教導的語氣“失則”、“得必”，把篇中展示的實務識見拉上普遍性道理的層面，結果卻適得其反，在欠缺感情及意象下，但令語言僵如木銘，抽空了體驗的潛在感染力。

再看一首似乎較接近書寫自然景物的詩作，即王羲之(321?—379?)的《蘭亭詩》：“三春啓群品，寄暢在所因。仰望碧天際，俯瞰綠水濱。寥朗無厓

34 可參看胡大雷：《玄言詩研究》(北京：中華書局，2007年)。

觀，寓目理自陳。大矣造化工，萬殊莫不均。群籟雖參差，適我無非新。”這首詩的構思，明顯在於意圖運用自然景象去驗證自然之道，故此亦展現出類似的理論化手段和哲理。有趣的是，孫綽詩首句的“仰觀大造”四個字，都散入此詩的不同句子，反映兩人的姿態相當接近。作者大動作地“仰望”“俯瞰”“無涯之觀”；眼睛並沒有真正欣賞具體的自然，而是穿透自然直探抽象的自然之理。詩中一般性地提及“碧天”“綠水”之象，卻沒有真正描寫具體風景，因為作者用的全部屬於蓋括性的大單位詞彙：“群品”、“無涯”、“造化”、“萬殊”、“群籟”等。本來“山水以形媚道”（宗炳《畫山水序》），可是作者面對道的形體展現，卻掀不動“樂山樂水”的親切感應，而是抽象地告訴讀者“寓目理自陳”。儘管最後兩句抒發自然的“參差群籟無非新”，語調仍屬於理性闡釋的口吻，反映作者刻意地把自然景象聯繫及協合於“大矣造化工”的道。潛在的抒情及描寫元素在理性策劃中被削弱，而哲理化的意欲愈強，所陳之理就愈疏離於自然，說服力就愈弱。中國哲理性詩歌的藝術邏輯很簡單：須把經驗提煉成哲理而諧合於情景，哲理纔有生命。詩歌源於性情而訴諸性情；自然景象亦需要融和性情，纔能展現自然之道及詩歌的魅力。

其實孫綽、王羲之等“玄言詩”作者的自然體驗是否果然如此抽象疏離，後世無法肯定。據王羲之所作的《蘭亭集序》，蘭亭座落於“崇山峻嶺，茂林修竹，又有清流激湍”的環境，“足以暢叙幽情”。王羲之在《蘭亭集序》中也提到彼此“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，信可樂也”，其觸覺和情感都顯得比較敏銳，足以透過景物去體會自然之道。也許玄言詩可以理解為時代流行的一種“玄學哲理韻文”遊戲。但不論時代背景為何，玄言詩的致命弱點倒不一定在於“溺於玄風”（《文心雕龍·明詩》）的哲理內容本身，而更在於其“理過其辭，淡乎寡味”、“平典似《道德論》”（《詩品·序》）的創作方法過分理念化和抽象化，違背了抒情言志詩歌的內在藝術原則。且看一首僧詩及一首被稱為詩偈的例子，就不難窺見即使以理御詩，仍須內化個中三昧：皎然（766—804 在世）《山居示靈澈上人》：“……身閑始覺隳名是，心了方知苦行非。外物寂中誰似我，松聲草色共忘機。”張問陶（1764—1814）《禪悅二首》其二：“門庭清妙即禪關，枉費黃金去買山。只要心光如滿月，在家還比

出家閑。”此處不必逐句細析,只需留意兩首詩即使採用佛家術語,仍能够以抒意經驗活化哲理(第二首尤覺生活化及流暢靈動),並與自然意象適當組合,用樸素的語言深入淺出地把淨化心靈的勵志道理帶出來,具有順心暢意的藝術感染力,豈非是有韻趣的“玄言詩”?³⁵

沈德潛(1673—1769)論詩曾指出:“詩須有理,然貴有理趣。”(《清詩別裁·凡例》)從中國言志抒情詩歌的藝術來看,這句話語的重心無疑落在“趣”字;設若把詩歌變成哲學的婢女,詩中閃爍靈動的智慧亦將變得抽象僵固。文字藝術兼用述說和展現為手法,而習慣運用意象的中國古典詩人往往展現多於述說,讓意境和哲理自我呈現,以少總多。能够從“實”開展至“虛”,從“有”上升至“無”,正是精練的中國詩歌能够掀動神思、含蘊啓發性和發揮感染力的精要所在。這部分跟中國文字的形象性質有關。我們固不必過分強調中國文字的象形起源(因為世上大部分的古文字都如此),然而佔中國文字絕大比率的形聲字仍然保留“形”的元素和痕跡,³⁶則是不爭的事實。因此,“雲”、“江”、“燈”、“松”、“蘭”、“鱸”等字所給予中國讀者的聯想,無疑要比“cloud”、“river”、“lamp”、“pine”、“orchid”、“perch”等字給予英國讀者的聯想來得更直接和豐富,因為拉丁字母是抽象的,沒有中國文字的形符表意(有時聲符亦是形符)。說中國詩人用“形象思維”,大體不錯。

這種思維的美學取向和特性,在哲理性的詩歌中尤其彰顯。本文在上面已經審視過各式詩篇,分析它們如何運用自然意象體現入世和出世取向的哲理;此處可以從相反方向論證,看看習慣在抽象文字語境中作抽象思維的西方詩人,書寫哲理性詩歌時未必需要具體的“形象思維”。且看現代英國詩人艾略特(T. S. Eliot, 1888 - 1965)的一段文字:

³⁵ 此類詩作的例子不少,例如可參看張宏生、章利國:《中國佛教百科全書:詩偈、書畫卷》(上海:上海古籍出版社,2000年);呂子都選注:《中國歷代僧詩精華》(上海:東方出版中心,1996年)。

³⁶ 根據統計,形聲字在甲骨文字裏只佔少數,到東漢許慎的《說文解字》時已佔漢字總數的82%左右,到清代康熙年間編纂的《康熙字典》時更佔去接近90%,如今則佔九成左右,反映它取代了其他的造字方法。可參看王筠:《文字蒙求》之統計;簡約介紹則見陳必祥主編:《文字蒙求》(上海:上海古籍出版社,1993年),頁53—55。

“Four Quartets: Burnt Norton”	《四個四重奏·燒毀的諾頓》
Time present and time past	過去的時間與現在的時間
Are both perhaps present in time future	或許都存在於將來的時間裏
And time future contained in time past.	而將來的時間亦包含於過去的時間中。
If all time is eternally present	假如一切的時間是永恒的現在
All time is unredeemable.	一切的時間都無法挽回。
What might have been is an abstraction	可能的往昔是一種抽象
Remaining a perpetual possibility	持續作為一個永恒的可能性
Only in a world of speculation.	只存於玄想的世界中。
What might have been and what has been	可能的往昔與事實的往昔
Point to one end, which is always present.	³⁷ 指向同一終結,永遠屬於現在。

起首一句三行的冥想“Time present and time past/Are both perhaps present in time future/And time future contained in time past”雖然有點抽象,不過在拉丁文字的英語思維模式中(“thinking in English”)倒並不覺得特別隔閡。然而若換上中文的翻譯版本,讀者就只會感到在起首五行中,一連串抽象的“時間”觀念不斷飄來飄去(六次),更重疊著同樣抽象的“過去”、“現在”、“未來”、“一切”(各出現兩次)反覆飛舞,形成一個模糊而疏離的哲理大架構。這當然並非西方“玄言詩”的例子,³⁸亦算不上是艾略特的書寫謬誤,反而主要是文化和語言美學差異的課題,因為中國詩歌(尤其是古典詩)的抒寫美學和感受觸覺不同。³⁹ 同樣地,上引布萊克的《天真的預示》以及華茲華斯的《爭論與回覆》亦屬於理性陳述(濟慈的《人的時令》則抒情味較濃),雖然並不是有關詩人的上乘之作,但在抽象文字及思維的語境中,原文讀者不難接受。中國詩人抒發對

³⁷ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909 – 1962* (London: Faber & Faber, 1974), p. 189.

³⁸ 現代讀者倒是可以猜想,設若玄言詩是以拉丁文字原文書寫,又在拉丁文字的文化思維中原文閱讀,其藝術評價和命運都可能有所不同。

³⁹ 這是翻譯在文化轉移的過程中無法完全妥善處理的課題之一,此處僅能點睛而無法畫龍。

時間和生命的哲理思考,若能透過“百川東到海,何時復西歸”或“人生無根蒂,飄如陌上塵”之類的意象感受和物理比喻,讓讀者透過具體經驗潛移默化,始終較具藝術感染力。何況涵蓋宇宙道理和經驗世界的自然,早就為中國詩歌提供了最完備的美學和哲學觀照的架構?

六、哲理性自然詩的理趣與藝術感染力

以抒情言志為本的詩人,縱使美學取向同中有異,總不會讓過分的理性規劃妨礙感性觸覺和堵塞具體經驗,導致扭曲文字抒意。理性論述屬於哲學思辨的範圍,卻不屬於藝術表達的精要,在中國古典詩歌的美學實踐和觀念中尤其違反自然。從跨文化角度看,如此的詩學和美學觀點並不限於中國古典詩歌傳統。例如英國詩人庫珀(William Cowper, 1731 – 1800)就說到,“敏捷機智”的思維須要順服於一種冥想的“安靜”和“思考的閑散空虛”,纔有可能升上宇宙層面的體認。⁴⁰ 所謂“思考的閑散空虛”意味深長,因為其核心意思無疑是“無所用心”,教人聯想到莊子的生命闡述:人需要繕性清心,放棄欲望、成見和價值分野等等,纔可以容受萬物,行止無偏。又或者如華茲華斯指出,我們需要透過“和諧的鈞力所撫靜的眼睛”,纔能“深入窺見萬物的生命”。⁴¹ 至少在觀念上,兩位西方自然詩人都顯示一種超越理性、升上直悟的美學傾向,因為他們都強調自然體驗,而自然體驗以及從中昇華的自然和生命哲理,都需要透過相對自然的方式和語言表達出來。無論如何,玄言詩的例子已經清楚展示出書寫哲理性的詩歌須要提防的陷阱。就中國哲理大體上的“生活取向”而言,詩歌的哲理應該是透過具有普遍性、能夠產生共鳴、可以分享的具體經驗,去發揮其潛移默化的感染力。在“道可道,非常道”的總前提下,理性辯解的藝術和哲學矛盾,正在於其根本上自我折扣的性質。假如中國哲理性詩歌的藝術基礎在於感覺經驗而並非在於抽象辯解,詩歌的感染力和說服力無疑牽繫

40 原文見 *The Task*, IV/282, 291, 297, in William Cowper, *Poetical Works*, ed. H. S. Milford, 4th ed. (London: Oxford University Press, 1971), pp. 188, 189.

41 原文見 “Tintern Abbey”, ll. 47 – 49; in William Wordsworth, *Poetical Works*, p. 164.

於心、靈、智的融會結合；換個角度看，任何有關普遍性哲理的有力表達，首先繫於詩中展現的書寫主體的感悟經驗。因為不管其技巧如何高超，詩人的精神境界和信念證驗若有不足或勉強之處，就會呈現為一種靈性的呆滯和感性的乾枯，剩下明顯規劃的建構、現成觀念的挪用以及費力推銷的論述，作為表達的代替手段。何況自然之道透過天地萬物的景象，已為中國詩人的思考提供了全面而具體可感的經驗架構，以及美學和哲理觀照的準則？

以上審視了不同方面、取向、層次的哲理性詩篇，其中多含自然意象和意境的元素。這些有限的例子當然不能構成完備的驗證資料庫，不過應該具有一定的代表性。把它們匯合起來可以理解到，具有藝術感染力的中國哲理性詩歌，大體上具有某些基本的素質。首先，它的啓迪應該以親身經驗（或感同身受的經驗）為本，具有情感和精神上的真實；第一身的表意可以產生抒情感染力，而適當的距離可以成就更廣闊的視角和思考。第二，個人的體會應能同時超越本位意義，包含一種可聯繫及可轉移的真實性，足以把特定事理開展為具有普遍性的哲理，而理到極處，甚至可以從生命之“實”開展至宇宙之“虛”，從“有”上升至“無”。哲理的內涵通常帶有某種文化性乃至人類性的共鳴，取向上既可以入世（近乎儒家），亦可以出世（近乎道家或佛家），甚至可以同時包容雙向的解讀和演繹。第三，詩中的啓發性體會原則是肯定性的，足以提升作者及讀者的精神境界。這點觀察並不屬於邏輯的範圍，而是生命經驗的真實。“負面”的、教人悲愴的思考——如“悲哉秋之為氣也”（《九辯》）——同樣能够在情感層面上觸動人心，卻沒有振奮心靈、活化生命潛力的藝術能量。在中國人的文化感覺和觸覺中，哲理畢竟是肯定生命的。

上述三點簡要的觀察涉及中國哲理性詩歌的內涵。在表達或抒寫模式方面，此處亦可以提出三點同樣屬於觀其大略式的觀察。首先，詩歌的語言應該相對樸素簡約，儘量放下艱深的典故及穠豔的文字斧鑿，以免形成不必要甚至“弄巧反隔”的媒介障礙層：這點從王之渙、李白、蘇軾、朱熹等的篇章（更不用說民間樂府詩）都可以得到證驗。自然哲理無疑需要自然美學配合：有關自然之道的文字體現尤其需要相對自然的文字表達，否則更會構成自我矛盾。有時候，適當的修辭性設問（rhetorical question）可以引導讀者投入，喚起回應和

肯定,加強詩篇的聯繫感和感染力。與此同時的第二點是,跟樸素的語言互相結合,詩中的哲理和睿智可以透過鮮明的意象得以具體化,這正是自然作為一個全方位、全層次的觀照架構的重要性所在,因為自然可以從正面、側面和反面映襯出人世間的情境事物。第三點需留意的是,要詩中的哲理具有流暢無礙的藝術說服力,詩的語調不能流於兀突說教或沉重推銷;出世取向的智思尤以空靈流動、少著痕跡為妙。抒寫的真實和意象的豐富含蘊始終是表達普遍性哲理的要訣,如此即使直接傳遞訊息(例如“少壯不努力,老大徒傷悲”),仍然足以及在恰當的結構點上開展出詩篇的意義和回響。總之,只有親身體驗和感性思情的活化,以及含孕性意象和共鳴性語言的具體化,纔能夠令詩中的哲理啓示披上藝術感染力和說服力,使個人的表達開展出廣度和深度。傳統詩學往往強調情景交融;就中國哲理性詩歌來說,這個理想應可以擴展為“情景理交融”的韻趣。真正閃爍著智慧的詩人,思考生命,觀照塵世,懷抱自然,當能夠為詩歌融入哲思真理的趣味,讓其悠然而生,而不必因為“明顯的規劃”損害詩歌藝術。⁴²

七、結 語

就中國文化的理解而言,自然是既有且無,哲理是既實且虛。在中國詩歌中透過自然景物意象展現的哲理,自然是虛實相襯,有無互映。設若“大音希聲,大象無形”(《老子》四十一章)的話,“大哲”也應該傾向“無理”,無待於太費力的理性闡釋。詩人豈非亦可以“為無為”(《老子》三章、六十三章),讓“我無為而理自顯”(化《老子》五十七章語)?然而在西方傳統的文化視象中,“無”的觀念總不免帶點負面、甚至“虛無”(nihilistic)的意味。儘管從事翻譯中國哲學的學者往往把“無”譯成英文的“Nonbeing”,然而西方人在理解相對於“有”的“無”之時,依然不容易徹底卸下某程度上的文化本能對於

42 濟慈之語;原文見 John Keats, *Letters*, ed. Maurice B. Forman (London: Oxford University Press, 1974), p.96 (letter to John J. Reynolds, 3 February 1818).

“nothingness”的影子的疑惑。譬如說，上帝是至高無上的存有（Supreme Being），世界是造物主“無中生有”的創造（creation *ex nihilo*），天堂是肉身死後最崇高的永生之所；凡此種種，全部都屬於對存在於“有”的範圍內的肯定。要西方學者充分理解及安然欣賞“有”外之“無”的生命、哲學和美學意義，或者像“唯道集虛，虛者，心齋也”之類的宇宙觀和生命觀課題，談何容易？西洋山水畫不論如何逼真或者精彩，總沒有“留白”的美學觀念，反而習慣把鮮明的色彩立體式地填滿繪畫的空間；這正反映一種長於表達“實有”的藝術本能，同時短於捕捉“虛無”及空靈意境的觸覺。自然景物和自然之道在中國古典詩歌傳統中所感發的理趣和意境，誠然具有某程度的文化獨特性。

（作者：香港嶺南大學中文系及翻譯系教授，哲學系客席教授）

引用書目

一、中文

(一) 專書

王文才輯校：《楊慎詞曲集》。成都：四川人民出版社，1984年。

朱熹著；朱傑人、嚴佐之、劉永翔編：《朱子全書·晦庵先生朱文公文集》。上海：上海古籍出版社；合肥：安徽教育出版社，2002年。

衣殿臣編著：《歷代哲理詩》。北京：大眾文藝出版社，2000年。

呂子都選注：《中國歷代僧詩精華》。上海：東方出版中心，1996年。

哈佛燕京學社編纂：《論語孟子引得》。上海：上海古籍出版社，1986年。

胡大雷：《玄言詩研究》。北京：中華書局，2007年。

孫鑫亭主編：《古今中外哲理詩鑒賞辭典》。鄭州：中州古籍出版社，1997年。

涂又光譯：《中國哲學簡史》。北京：北京大學出版社，1985年。

張宏生、章利國：《中國佛教百科全書：詩偈、書畫卷》。上海：上海古籍出版社，2000年。

郭慶藩：《莊子集釋》。北京：中華書局，1961年。

陳必祥主編：《文字蒙求》。上海：上海古籍出版社，1993年。

喻守真編注：《唐詩三百首詳析》。香港：太平書局，1965年。

程俊英、蔣見元：《詩經注析》。北京：中華書局，1991年。

趙復三譯：《中國哲學簡史》。天津：天津社會科學院出版社，2005年。

蕭統編、李善注：《文選》。上海：上海古籍出版社，1986年。

饒宗頤初纂、張璋總纂：《全明詞》。北京：中華書局，2004年。

(二) 論文

林東海：《談哲理詩》（代前言），載余致力等編著：《哲理詩精華評析》（北京：解放軍出版社，2008年），頁6—10。

葉嘉瑩：《中國古典詩歌中形象與情意之關係例說》，載《迦陵論詩叢稿》（北京：中華書局，1984年），頁331—361。

二、英文

專書

Aristotle, *Poetics*, in Alex Preminger et al., eds., *Classical Literary Criticism: Translations and Interpretations* (New York: Frederick Ungar, 1974)

Fung Yu-lan, *A Short History of Chinese Philosophy*, ed. Derk Bodde (New York: Free Press, 1966)

I. A. Richards, ed., *The Portable Coleridge* (Harmondsworth: Penguin, 1977)

J. Bronowski, ed., *William Blake: A Selection of Poems and Letters* (Harmondsworth: Penguin, 1958)

John Keats, *Letters*, ed. Maurice B. Forman (London: Oxford University Press, 1974)

John Keats, *Poetical Works*, ed. H. W. Garrod (London: Oxford University Press, 1956)

John Passmore, "Philosophy", in Paul Edwards, ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, 8 vols. (New York: Macmillan, 1967)

Plato, *The Republic*, trans. Desmond Lee, 2nd ed. (Harmondsworth: Penguin, 1974), Book X, pp. 425, 429, 435 – 436, 437 – 438 (Stephanus 1578 edition, page/segment 597e, 600e, 605b – d, 606d – 607b).

Raymond Barfield, *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2011)

Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, 2 vols. (Oxford: Oxford University Press, 1954)

T. S. Eliot, *Collected Poems 1909 – 1962* (London: Faber & Faber, 1974)

William Cowper, *Poetical Works*, ed. H. S. Milford, 4th ed. (London: Oxford University Press, 1971)

William Wordsworth, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, new ed. rev. Ernest de Selincourt (London: Oxford University Press, 1969)

“Nature and Philosophical Relish in Classical Chinese Philosophical Poetry”

KWONG Yim-Tze

(Professor of Chinese & Translation, Adjunct Professor of Philosophy, Lingnan University)

Abstract:

Involving an artistic integration of poetry and philosophy, philosophical poetry is linked to a fundamental aesthetic issue. Classical Chinese philosophical poetry often expresses reflections through natural scenes and phenomena, which themselves are underpinned by multiple levels of philosophical meaning, such as “unity of Heaven and humankind” and “the Way”. Through concrete textual evidence, this essay analyses various kinds of inner-worldly and other-worldly illumination offered by Nature in classical Chinese philosophical poetry. Negative examples (e. g. “abstruse-language poetry”) are used to explore how philosophical poetry can express illuminating reflections with an artistic appeal, and so exude a philosophical relish. This essay also outlines differences between Chinese and Western philosophical verse in verbal structure, reasoning mode and aesthetic orientation, pointing to some degree of cultural distinctiveness in the aesthetics and artistic landscape of classical Chinese philosophical poetry.

Keywords: Poetry and philosophy, Dao, Nature, Chinese and Western philosophical poetry, aesthetics of philosophical poetry, abstruse-language poetry