

論王昌齡《詩格》建立的 “風景詩學”*

蔡瑜

提 要

王昌齡《詩格》是第一部確立了“景”作為詩學關鍵字的著作，可為後世論述情景關係的源頭。他所討論的“景”層次多元，包含了現實經驗的“景”與詩歌作品呈現的“景”，以及介於其間經由想象中介而映現於心中的“景”，由此開展出一套從身體經驗到內外景轉換，再落實於創作經營的風景詩學。王昌齡的風景詩學一方面描述了現實風景經驗本身以及此經驗如何經由“境”的中介轉為詩歌意象的過程；另一方面他也從創作實踐，說明“景語”與“理語”的配置關係與全篇意脈的經營。正是在這一系列環環相扣的論述中，足以窺見為什麼“景”可以成為後世詩學極具概括性的關鍵語彙，“景”所具有的光照、反射、映現的意義，連結了內與外、自然與人文，而使風景詩學獲得完整的表達。

關鍵詞：唐詩 王昌齡 詩格 風景 詩學

* 本文為臺灣“科技部”補助專題研究計畫“中國風景詩學原理探究”(計畫編號：107-2420-H-002-005-2R)的部分研究成果。文稿曾宣讀於“中國唐代文學學會第二十二屆年會暨唐代文學國際學術研討會”，2024年8月17—18日。

一、前 言

“風景”一詞是晚近詩歌研究的重要關鍵詞。“風景”對於現代人而言，是日常的經驗，慣用的詞語；“風景詩”宜古宜今，較之傳統的山水詩、田園詩似乎更具有親和力。在中西文化交流語彙對譯的背景下，“風景”作為 *landscape*、*scenery* 的譯詞，從詞組到意義皆頗具美感，既新穎又不失典雅，引人遐思。這不僅因為西方風景畫的美感經驗，早已深入現代人的感覺結構中，也由於晚近現象學研究，對於人怎樣體驗風景、身體與場所如何相互蘊涵形構世界的分析，在理論上給予各種形式的風景體驗極為豐富的提點，從許多方面深化了文本詮釋的可能向度。

將“風景”導入詩學範疇，僅止於從中西比較、古典新詮的角度來看，已相當引人入勝。但“風景”這一詞彙與概念在中國傳統文化中，是否具有自身獨特的語意指涉及詩學脈絡？實有必要先行梳理，方能使中西、古今的對照，更為清晰而具意義。就像近代“自然”議題成為跨學科的顯題，學界回溯文化傳統中“自然”語意的脈絡，促使傳統的豐富內涵重新注入今日的“大自然”觀念，充沛的泉源與滋養，形成極具思辨性的對照與反思。因此，“自然”的古今指涉雖有重大的轉換，卻不影響其在今日形塑出深植於文化沃土的“自然”新意。

語彙概念與運用總是深植於自身的傳統，中西皆然。依據朱利安爬梳歐洲“風景”的源起與定義，指出不論是法文 *Paysage*（源自 *Pays*：大地、地方、國家）、意大利文 *paesaggio*、西班牙文 *paisaje*，或是德文 *Land-schaft*、英文 *landscape* 都有著來自“大地”的字根意義，且在歐洲的文化脈絡裏，風景因與繪畫的關係而被納入思考，它的典型定義即是“自然呈現給一位觀者的大地之局部”、“是視線從一塊大地（地區）所剪裁出來的”，因而受到地平線與視域的限制。這樣一種主宰歐洲甚至世人的風景觀念，其中明顯具有強調視覺優先、觀者與被觀者主客對立，以及部分從全體裁切出來的關係。¹ 基於英文 *landscape*

1 參見朱利安著，卓立譯：《山水之間：生活與理性的未思》（上海：華東師範大學出版社，2017年），頁1—20。

與中文的“風景”對譯深入人心，以這個定義為參照，相關探討很容易先以一幅、一片景致的產生作為探尋起點，而在中國畫論傳統中，我們確實看到可以列舉細數的各種“景”作為討論的焦點；而在詩論傳統中，基於詩作本身由句、聯切分段落再相續成篇，更促使寫景的詩句宛若對於世界的裁切，“景”同樣成為詩學的重要議題。這些面向所論及的“景”很自然也很籠統地，可與西方典型的風景觀念連結；這一定程度說明這種以視覺優先，受視域主導的世界觀，確實是人與世界接觸時的重要經驗，有其合理性。

然而，中國的“景”與“風景”的字源意義並不似歐洲語彙從“大地”產出，中文的“景”原指日、月、星辰等發光的天體，所放射的光亮，並及於它們所形成的陰影。東漢劉熙《釋名》言：“景，竟也，明所照處有境限也。”² 由此進而強調所照臨的空間範圍，衍生為由感官收攝放眼所及的一片景致。至於“風景”則屬於複合詞組，“風”的物質形態即為“氣”，許慎《說文解字》云：“風，八風也。”此說顯然本於更早的四方風，其與四方位、四季、四時相伴而生，扮演帶動溫度變化、季節推移、循環動力的角色。³ 從節氣、方位釋風，種種天時、氣象皆蘊於其中，時空流轉出的氣氛由此一一顯現。故段玉裁注云：“風之用大矣，故凡無形而致者皆曰風。”⁴ 依仿此意，我們也可說“景之用大矣”，沒有“景”，世界將處在一片渾沌漆黑中，萬物自無由呈顯。“景”的光源、光照作用，映現出世界陰陽、明暗、色彩的變化。“景”與“風”交織並現，呈示著萬物的千姿百態，以及流動其間的氣氛與光影。從風、景的詞語溯源，說明“風景”在中國文化傳統中自有深厚的根柢。⁵ 因此，即或將中國的“風景”與 *Paysage*、*landscape* 對譯，或是強調 *View* 的視覺主導所形成的一片景致，都不應忽略在中文語境中風景所包蘊的風氣景光，其間迴蕩出的韻律遠遠溢出一個視覺可及的畫面，而成為多元

2 王先謙撰集：《釋名疏證補》（上海：上海古籍出版社，1984年），卷1，《釋天》第一，頁24。

3 有關四方風的解釋，參見楊儒賓：《五行原論：先秦思想的太初存有論》（臺北：聯經出版事業公司，2018年），頁108—118。

4 許慎著，段玉裁注：《說文解字注》（臺北：洪葉文化事業有限公司，2016年），頁683—684。

5 在風景的意義探究上，日本學者小川環樹最早做過系統性的探源研究，本文在其基礎上繼續加深對此問題的探討。小川環樹著，譚汝謙編，譚汝謙、陳志誠、梁國豪合譯：《風景的意義》，《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986年），頁1—32。

感官的交匯之所，與人的關係自更為複雜。

在古代的中國，“風景”連詞並不一定特別多見，而是以風或景為基本語素，透過漢語構詞的彈性，形成了包含風或景的各種詞語組合，如風光、風物、風氣、景色、景光、景物、景象……依隨詩人當下的情境感知，豐饒的詞語組合形塑著詩人的感覺結構。這說明“風景”二字不似“自然”，在初始即作為概念詞語，風景是作為世界整體的氣氛，支撐著感覺結構，其質性隨著情境感知而變動不居，“風景”體驗正統括在風、景相互滲透，集聚眾多風氣景光的整體中。而“景”作為單音詞，以光照所形成的聚焦與範圍，又與“境”互訓而強化了指涉場所的意義；較之“風”的無形無狀，更宜作為風景的簡稱。而“景”結合種種描摹情境的定語，在雙音構詞的需求下，也形成諸如清景、美景、佳景……等各種形容特殊情境的語詞。這些豐富的家族語彙，可以明顯感受到具有中國文化特性的風氣景光，早已內建在中國詩人的感覺結構中，無論遠觀近賞，中國“風景詩”自然超越了一張自地平線裁切出的畫面。

透過梳理含括風、景的語詞，正所以說明風氣景光或是風光景氣，在詩作中相互輝映並現而出，已成為中國風景詩的基本模式。“風景”一詞是有關場所體驗，最能銜接古今乃至於中西的語詞。而風與景的交織不但漸次被覺知成一片景致，其間也充滿了由氣與光所形成的韻律。古義的脈絡豐富了今義的“風景”，形塑了詩學中的風景經驗，而風景經驗的體系化與詩學化，便是一系列有關“景”的討論。然而，必須正視的是，“景”作為詩學關鍵詞，是唐宋以後才凸顯出來，延至明清更成為詩學論述的重要概念，在六朝時期，“風景”一詞雖已靈光乍現於文獻中，詩作中也有表現風景體驗的詩作，隱約透顯出風與景作為感知世界的重要參照，⁶但此時“景”並未成為當時的慣用術語，六朝文學批評有關人與世界的關鍵詞，是感物興情、比興物色、巧構形似，在主體與外在世界的關係上，六朝慣用“物”來談，唐代以後則漸以“景”來談。如六朝討論

6 如：謝朓詩中既出現風景一語，也時時透過包括風與景的境象，形構對偶詩句，他的風景指涉即富含著古典意蘊，又同時因為以窗景框取所觀，而開啓了風景的新義。詳細分析參見蔡瑜：《中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討》，臺灣大學中國文學系主編：《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2014年），頁509—534。

詩、畫時興起了“山水”一詞，其總括命名的方式即是從具體的“物”之形貌著眼，再以山水為框架收攝天地萬物；而“風景”連詞則是著眼於天候氣象、四時節序、晨昏明暗，不單指某類物形物貌，卻能涵容兩間的一切流動變化，自然也包含物類於其中，即或簡化為“景”，也基本如此。因此，從六朝到後代關鍵術語的改變，是開展根植於中國自身文化的風景詩原理，首先觸及到的重要議題。⁷

我們理應探問，從六朝與後代詩論中，標示“物”與標示“景”，在概念上有何區別？在詩學領域中“景”的詩學意涵是如何發展起來的？揭舉“景”作為關鍵詞，在中國詩學理論的建構上，意味著怎樣的詩學轉向？又如何樹立起新的詩學里程碑？倘若對這一系列的詩學問題探本溯源，唐代王昌齡《詩格》無疑提供了極為重要的線索。王昌齡撰有《詩格》一書，見載於《新唐書·藝文志》及宋人書目，也見收於南宋至明代詩格類總集之中，唯因在中土未見有序的單行本流傳，以及詩格類總集多存偽訛，乃被《四庫全書總目》斥為偽書，長期未受到應有的關注。然而，自二十世紀以來，隨著域外漢籍的發現，學界陸續對此書進行文本的探勘與重構，不但基本確認王昌齡曾撰有《詩格》之著，張伯偉也以《文鏡秘府論》及《吟窗雜錄》校勘出可供依據的底本，區分為卷上與卷下，收在《全唐五代詩格彙考》，為王昌齡《詩格》的研究建立紮實的基礎。⁸ 由於空海與王昌齡的時代相近，《文鏡秘府論》所收即或有出於時人筆錄者，仍大致可信為王昌齡之論；至於後世傳本所收則不免真偽錯雜，但仍具有補證空海刪節處的作用。⁹ 故本文論證以編於卷上者為主，間取卷下理論脈絡與卷上相應

7 案：筆者對於王昌齡詩學的研究頗重其與六朝文學理論的關係，如《論王昌齡〈詩格〉的“興”義》一文重在相同術語的意義轉化，刊於《中國文學學報》第12期（2022年6月），頁55—86；本文則重在關鍵術語的改變。但不論重其同或析其異，皆詳細析論從六朝至王昌齡重要詩學觀念的發展。

8 對於學界有關王昌齡《詩格》研究的概論，可參考畢士奎：《近三十年（1978—2008）王昌齡詩論研究綜述》，《蘇州教育學院學報》2009年第3期，頁30—32。此文在“王昌齡《詩格》真偽”一節有歷史脈絡的梳理。王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年）。

9 詳王夢鷗所考。王夢鷗：《王昌齡生平及其詩論——王昌齡被殺之謎試解》，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984年），頁272。

者,以相互證成。¹⁰

自王昌齡《詩格》被納入學界視域以來,其中最被關注的可謂“境”論,且在觀念取向上常與王國維“境界”說,或是後世詩論的“意境”說相互連結。筆者也曾對其“境”論有所關注,但研究取徑更落實在《詩格》本身使用概念語詞之間的理論關係,因而掘發其“境”論實具有“處身於境”的根源基礎,“身”與“境”在其體系中存在不可分割的關係,三境說乃由此展開。¹¹事實上,就“身”與“境”出現的頻率觀之,身共16次(卷上14,卷下2),境共19次(卷上6,卷下13),¹²總數不相上下,而“身”出現於卷上者尤多,兩者皆具有作為關鍵術語的理論深度。至於本文所關注的“景”字,在王昌齡《詩格》共出現36次(卷上28,卷下8),相較於“境”的字頻,幾近兩倍之多,且大多數出於最可信據的卷上。如果“境”的理論意涵已被高度關注,那麼“景”字的重要性似更不容忽略。如果比較《文心雕龍》“景”字出現不過3次、《詩品》2次的頻率,¹³僅就可作為理論術語的字頻而言,已可初步證明王昌齡《詩格》是第一部確立了“景”作為詩學關鍵字的著作,以之為宋代以後論述情景關係的源頭,自當之無愧。¹⁴

當然,除了指出王昌齡《詩格》大量使用景字及包含景字的詞語之外,本文更擬揭示此書所討論的“景”不但層次多元,面向廣泛,同時具有縝密的理論深度,可供探究中國風景詩學的原理,作為中西風景觀的比較基礎。以下將以四

10 筆者長期關注王昌齡《詩格》的詩學理論,在建構其理論核心時皆以卷上為最主要的依據,然卷下部分如“三境”與“三思”和卷上論述的理路相通,可資互證者,亦不偏廢,至於卷下所舉各種分體之述,則斟酌取為旁證。

11 詳細分析參見蔡瑜:《王昌齡的“身境”論——〈詩格〉析義》,《漢學研究》第28卷第2期(2010年6月),頁297—325。

12 本文所作《詩格》的字頻統計,先區分卷上、卷下再共計總數,唯排除出自引文,非為關鍵術語者。

13 本文所作《文心雕龍》、《詩品》的字頻統計亦排除出自引文,非為關鍵術語者。

14 學界對於傳統詩論中情景關係的討論頗為豐富,但多數以宋代為主,再向後展開,如郁沅:《中國美學——情景交融之途》,《湖北大學學報(哲學社會科學版)》2004年第1期,頁44—50;郁沅:《論情景組合》,《東南大學學報(哲學社會科學版)》2004年第3期,頁77—82、100;王德明:《中國古代詩歌的情景組合理論》,《廣西師範大學學報(哲學社會科學版)》2001年第1期,頁10—15等,皆有類似的取向。而王德明:《王昌齡與中國古代後期詩歌情景理論的走向》,《河北師範大學學報(哲學社會科學版)》2004年第4期,頁99—104則特別揭示出王昌齡已使用一系列與景相關的用語,及其對後世情景理論的影響。唯此文主要重在情景組合的理論發展,與本文重在風景詩學的原理,關懷不同。

個主要章節展開論述：第二節“感物與體物——‘物色’走向‘形似’的待解議題”，將透過六朝到唐代王昌齡以前，環繞著感物、體物、物色的語用分析，說明文論中以“物色”統括其類，以“形似”狀顯其貌的指涉方式，已不易傳達文學表現不斷開新的複雜風貌，促使批評理論的關鍵詞必須有所轉向。第三節“從物色到景色——風景體驗的開展”，一方面從承接面說明王昌齡如何以具體的賞鑒標準深化物色與形似的內涵；另一方面從開創面分析王昌齡針對風景體驗到形諸創作的論述，詮釋其所論的“景”，包含了現實經驗的“景物”，經由境照而映現於心中的“景象”，乃至於呈現於詩篇中的“景語”，從而形塑出具體而微的風景詩學。第四節“從外景到內景——境的穿織”，則聚焦討論外在所見之景如何轉為內在之景，又怎樣形諸於詩篇，旨在說明經由一系列境照、境思、境象，以完成詩篇意象的過程。第五節“景語在詩意經營上的效果”，分析王昌齡如何強調景語與理語的關係，並將景語和意興視為一個有機的整體，而以“有味”及“含思”回應六朝“言有盡而意有餘”的品賞標準。綜言之，王昌齡不僅具體描述了風景體驗是怎樣一回事，同時展呈出此經驗如何轉化為詩歌意象的過程，並詳細說明該如何經營“景語”與全篇的配置關係。也就是在這一系列環環相扣的論述中，足以窺見“景”所具有的光照、反射、映現的重層意涵，為何能夠成為含括性深廣的詩學語彙；“景”相較於“物”更能連結內與外、自然與人文的語意特質，使風景詩學的原理獲得整全的表達。而王昌齡立基於風景體驗所開展的創作原理，細膩析論景語與理語在詩意經營上的搭配關係，以及景語在詩篇中所發揮的調節作用；這些豐富的論述又進一步使其風景詩學具有通向普遍詩學的深度與廣度，成為銜接六朝物色論與宋代情景論的肯綮。

二、感物與體物——“物色”走向“形似”的待解議題

在中國人文傳統的語境中，截至近代之前，“自然”都不具有“大自然”的意涵，古人指稱身處的世界，或以天地，或以萬物……而有種種不同的稱謂，不同的稱謂也顯示出不同的感知重點。在文學理論的傳統中，主體與世界的關係尤其是關注的重點，陸機《文賦》即以“佇中區以玄覽，頤情志于典墳。遵四時

以嘆逝，瞻萬物而思紛”、“情瞳矐而彌鮮，物昭晰而互進”、“籠天地于形內，挫萬物于筆端”，呈示出身為創作者在創作實踐時所體察到的情物關係。¹⁵ 其後不論是劉勰《文心雕龍》：“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。”¹⁶ 或是鍾嶸《詩品》：“氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。”¹⁷ 對此皆一脈相承，共同形構了感物說的傳統。

六朝對於人與物的關係除了以“感物”來提示，也出現了“體物”一詞，陸機《文賦》：“詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮。”¹⁸ 將“體物”視為賦的體制基源，作為文體的表徵。劉勰對此即有明顯的繼承，《詮賦》開宗明義說到：“賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。”並對賦的表現形式作出“擬諸形容，則言務纖密，象其物宜，則理貴側附”、“寫氣圖貌，蔚似雕畫”的概括。劉勰在強調賦體雕畫纖密之餘，仍不忘提揭寫志、附理的重要性，因而評論“逐末之儔，蔑棄其本”、“無貴風軌，莫益勸戒”，¹⁹ 對賦體仍秉持儒家政教諷諭的觀念。²⁰ 這樣的觀念在評析傳統之作自有其理，然而，面對新起純粹“寫物”不寄寓比興諷諫之意的作品，便有不異定位的困難。此外，劉勰在《詮賦》中也提到“觸興致情”、“觀物興情”、“情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗……此立賦之大體也”，其中實深蘊著與感物興情類似的基質。如此看來，在劉勰的體系中，“感物”和“體物”從情物關係的本質上，並不容易區辨。

“感物”和“體物”兩者皆離不開“物色”，其間的差異或許更多是就如何表現物色來談。《文心雕龍》的《物色》篇雖是奠立“感物”說的基石，但劉勰在此篇中已察覺到具體的作品在“物色”表現上顯現出的時代的差異，故以“自近代以來”作為分界，此前談的是“感物”，此後談的是“體物”。在“感物”的部分，

15 陸機：《文賦》，蕭統編，李善注：《文選》（上海：上海古籍出版社，1986年），卷13，頁761—774。

16 范文瀾：《文心雕龍注》（北京：人民文學出版社，2006年），卷10，《物色》第四十六，頁693。

17 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》（北京：中華書局，2007年），《詩品總序》，頁47。

18 陸機：《文賦》，蕭統編，李善注：《文選》，卷13，頁766。

19 以上見范文瀾：《文心雕龍注》，卷2，《詮賦》第八，頁136。

20 參見顏崑陽對於《詮賦》的討論。顏崑陽：《〈文心雕龍〉二重“興”義及其在“興”觀念史的轉型位置》，《詩比興系論》（臺北：聯經出版事業公司，2017年），頁231。

劉勰的經典描述深入人心，並歸結為：“是以詩人感物，聯類不窮，流連萬象之際，沈吟視聽之區。”詩人處於被萬物萬象環繞的知覺場中，心與物交互感應。故而：“寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊”、“物色相召，人誰獲安”，²¹論述中一再強調的是心物處於交互的作用。

但在論“近代以來，文貴形似”時，他指出此時的文風為“窺情風景之上，鑽貌草木之中”，“窺情”、“鑽貌”已凸顯出視覺的主動性與細膩感，表現在篇章中的是：“體物為妙，功在密附。”“巧言切狀，如印之印泥，不加雕削，而曲寫毫芥。故能瞻言而見貌，即字而知時也。”²²呼應的是賦體“言務纖密，象其物宜”的表現方式與“蔚似雕畫”的風格。“體物”出現在這個語境，也是與“文貴形似”的時代價值觀相互連結。再參照《明詩》：“情必極貌以寫物，辭必窮力而追新，此近世之所競也。”²³皆可見劉勰反覆標示出的近代文風。所謂“體物”正是透過一種極貌寫物、文辭新巧的方式呈現出來，實更趨近賦體的寫作態度。因此，在寫物的態度和表現方式上，“體物”與“感物”便產生了明顯的區別，“體物”更強調對於物之情貌的體察，從而掘發出物的細微狀態與特質，故與“形似”相提並論。

劉勰在《物色》篇區分出“感物”和“體物”的不同，對於兩者的藝術形式有明顯的分判，且對近代以來“文貴形似”的走向有所保留。至於鍾嶸同樣觀察到此一趨勢，他沒有特別使用“體物”一詞，但多以“巧構形似之言”、“巧似”、“善製形狀寫物之詞”，評論詩人的寫物表現，並且認為五言詩的優越之處即是：“指事造形，窮情寫物，最為詳切者。”²⁴鍾嶸對於形似之言顯然較為包容，肯認此一發展的價值。²⁵蕭馳即曾指出“體物為妙，功在密附”表現出詩人精

21 以上引文見范文瀾：《文心雕龍注》，卷10，《物色》第四十六，頁693。

22 同上。

23 同上，卷2，《明詩》第六，頁67。

24 以上見王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》，卷上，頁185、196；卷中，頁267、282；《詩品總序》，頁69。

25 劉勰沒有直接評斷這樣的文風，但從《物色》後文強調應參伍因革，知曉會通，以臻“物色盡而情有餘”之境，不難窺知劉勰對於這樣的文風存在隱憂。蔡英俊的研究也曾指出劉勰對於“巧構形似”的風格，不似鍾嶸給予較正面的肯定。氏著：《比興、物色與情景交融》（臺北：大安出版社，1990年），第3章，頁193—197。

微地感受著現象世界的變化,有別於“感物”詩中程式化的主題、情感、季候和意象,是一種真正個體性的體現。²⁶ 此說提示出細密的物色描寫與主體之間,實具有隱微的關係。

然而,劉勰的語帶保留也不無遠見,他詮釋感物說的“物色”時,離不開心物交感的原則,而他說的“體物為妙,功在密附”也有“吟詠所發,志惟深遠”的標準;²⁷ 但近代興起的描摩物色的作品,已逐漸脫離比興的模式,此類作品的價值又該如何衡量? 換言之,劉勰關注詩人如何在“體物”的模式中呈現主體的情志,體物若總是與形似勾連,情志往往被密附的物色所淹沒而難以彰顯,詩人之所“體”將何由呈現? 畢竟感物興情中情物交感的關係非常顯豁,賦體的“體物”也受傳統諷諭觀的規範,自有呈現情志的脈絡;而新興詩體的“物色”描寫,以“形似”為依歸,所表現的固然不失為一種正視物之存在的“體物”方式,但詩人往往為了進行客觀的描寫,必須將所描摩之物對象化,以致人與物的關係是主客分立甚至對立的態度,自與渾融式的情物交感有別。因此,值得追問的是,體物一定必須走向形似嗎? 形似的表現一定會使主體為物色所掩蓋嗎? 是否存在不同的“體物”方式,可以產生不同的表現風格?

劉勰不論是談“感物”還是“體物”,皆有“物色”貫穿其間,儘管劉勰對“物色”賦予了深刻的理論意涵,但“物色”一詞在直觀上仍被視為指稱物的聲色形貌。《莊子·達生》云:“凡有貌象聲色者,皆物也。……是色而已。”²⁸ “物色”作為指稱外物聲色姿容的專有詞語在六朝已相當普遍,不但《文心雕龍》有《物色》篇,《昭明文選》的“賦體”之下也有“物色”類,其下選有《風賦》、《秋興

26 論者一般評論《文心·物色》時多半聚焦於感物說,因感物說的理路貫穿於《文心雕龍》許多重要篇章,如《明詩》、《情采》、《詮賦》等。蕭馳則認為自感物說到物色論,詩人與世界的關係已有本質變化,晉宋之際山水詩的出現即是主要代表,由於《文心雕龍》將兩者皆置於《物色》篇,故產生模糊。見氏著:《書寫的聲音:古詩十九首詩學質性與詩史地位的再檢討》,《玄智與詩興》(臺北:聯經出版事業公司,2011年),頁73—78。本文則認為《文心·物色》實可分為感物與體物兩個部分,宜重新予以界定,並將研究重點放在唐代對於此一問題的後續發展。

27 范文瀾:《文心雕龍注》,卷10,《物色》第四十六,頁694。

28 郭慶藩撰,王孝魚點校:《莊子集釋》(北京:中華書局,1985年),外篇,《達生》第十九,頁634。

賦》、《雪賦》、《月賦》四篇。²⁹ 李善注此類目云：“四時所觀之物色，而爲之賦。”由於《文選》的賦體分類還有其他物類，如鳥獸、江海，顯示出蕭統的“物色”具有偏指與四時節候相關的“物色”，這應該還是直承《文心雕龍·物色》篇“春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉”的主軸。而在李善看來，物色的範圍有寬有狹，但皆不出“有物有文曰色”，乃以萬物具現的各種“文理”來說明“物色”的意涵。

物色的重點必須是有“文”有“色”，李善因而特別補充解釋爲何選有《風賦》：“風雖無正色，然亦有聲。詩注云：‘風行水上曰漪。’《易》曰：‘風行水上，渙。’渙然即有文章也。”³⁰ 李善的解釋有兩個重點，就現實經驗而言，風之本色無法從視覺去辨識，卻能從聽覺感知，而在與其他物體的相互關係上，如水因風而起的漣漪，又能見出因風而生的萬物姿容。故風作爲物色的表現，透過物與物的關係性，實具現出有聲有色的世界，不僅合乎“有物有文曰色”的意義，³¹ 也更接近《莊子》“凡有貌象聲色者”之意。

不僅如此，李善在宋玉《風賦》之下再引劉熙《釋名》云：“風者，汎也，爲能汎博萬物。”“風者，放也，動氣放散。”³² 以及：“曾子書曰：‘陰陽偏則風。’《物理志》曰：‘陰陽擊發氣也。’”³³ 由此進一步說明風的基源在於陰陽相搏之“氣”，以及“風”承載萬物的作用。風既有流動擴散的性質，也是支撐萬物現其形貌的根源，同時經由與萬物的關係，“風”亦獲得自身的形貌。風是氣的流動，當“風”被視作物色的一類，“氣”的基源作用即被彰顯而出，人與世界的關係就不可能僅由視覺掌控，而是帶著聽覺、觸覺、嗅覺所綜合形成的聯覺與整體的身體感。李善對於“風”的反覆提示，一定程度凸顯出以“物色”來總括外在世界，

29 蕭統編，李善注：《文選》，卷 13，頁 581—603。

30 同上，頁 581。

31 “風”是否有“風色”可言，可參見矢淵孝良：《論考·研究ノト：“風色”考：六朝文學における語彙形成の時代的背景》，《言語文化論叢》第 2 號（1998 年 3 月），頁 229—246。

32 現今傳本所記與此略異。劉熙《釋名·釋天》：“風，汎也，其氣博汎而動物也。”“風，放也，氣放散也。”王先謙撰集：《釋名疏證補》，卷 1，《釋天》第一，頁 26—27。

33 蕭統編，李善注：《文選》，卷 13，頁 581。

過於重視可視見的形象狀貌,存在著漸失更高位階的“物”之本源的內涵,³⁴以至於無法窮舉、難以盡言。然而,劉勰所謂的“近代以來”正是一個詩人傾力關注於“物”世界的時代,並以客觀寫實的態度反覆體察,“物”的範圍不斷的橫向擴延,縱向的源頭精神有時反而漸被遮蔽。由於以“物色”來提點,重在自然物的呈現具有“相對客觀性”的形象,³⁵相應地形成了“文貴形似”、“巧言切狀”的近代風潮。隨著文學的發展,體物入微的文學表現該如何與主體建立關係,顯然是必須面對的新課題。綜觀整個中國文學批評史,物色與形似在後世並未發揮足夠的影響力,³⁶“物色”往往只是做為外在自然物象的代稱,優劣的價值判斷仍須繫乎如何表現;而“形似”則作為一種貼近物象的表現形式,在後世評論系統中有時還帶有負面的評價。這些問題凸顯出六朝的文學批評,以感物、體物、物色、形似作為概念術語所勾勒的詩學理論,是否仍然適用於後世求新求變的詩作實踐?而後世日漸興起的概念術語是否正是為了因應“當代”的創作需求而發?王昌齡《詩格》顯然居於這樣一個轉捩點上。

三、從物色到景色——風景體驗的開展

六朝慣用的“物色”一詞,在王昌齡的詩論中仍續有承用,基本上屬於中性的詞語,指稱外在的自然物象,就意涵和語用而言,與後來發展出來的“景物”一詞相當類似,³⁷且王昌齡在使用中,也吸納了劉勰的“感物”脈絡:“感興勢者,人心至感,必有應說,物色萬象,爽然有如感會。”³⁸談的即是人心與物色萬

34 楊儒賓曾指出,追溯太初時期“物”的展現,應該包括天、氣、陰陽這些高位階的“物”概念。參見氏著:《五行原論:先秦思想的太初存有論》,頁15。

35 顏崑陽曾經說明此種“相對客觀性”,是藉以區分物我主客交融的情境而言。見氏著:《從應感、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”的歷程及其模態》,《詩比興系論》,頁376。

36 蔡英俊:《比興、物色與情景交融》,第3章,頁180、210。

37 如云:“詩有無頭尾之體。凡詩頭,或以物色為頭,或以身為頭,或以身意為頭,百般無定。”(王昌齡:《詩格》,張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁164)“詩有上句言物色,下句更重拂之體。”(同上,頁165)

38 王昌齡:《詩格》,張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁156。

象的交相感會。而在他著名的物境、情境、意境的三境說中，其中“物境”的解釋也特別能見出他對於六朝觀念一定程度的繼承：“欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心。……了然境象，故得形似。”³⁹將山水詩的表現歸結於“形似”，以“形似”作為呈現物之境之基礎。⁴⁰王昌齡以形似連結物之象與物之境，與六朝人同樣認為詩人描摩物象的能力是不可或缺的工夫。在此前提下，王昌齡也特別重視詩人表陳天然物色的能力：

詩有天然物色，以五綵比之而不及。由是言之，假物不如真象，假色不如天然。如此之例，皆為高手。如“池塘生春草，園柳變鳴禽”，如此之例，即是也。中手倚傍者，如“餘霞散成綺，澄江靜如練”，此皆假物色比象，力弱不堪也。⁴¹

王昌齡特別提示“天然”的物色之美，給予直呈物色的真象本色最高的評價。他以大小謝的名句做比較，大謝之句深蘊物物在其自己的本然春意，小謝之句則將黃昏絕美的物色，轉念成為比喻來形容。從修辭學的角度來看，這兩句詩孰優孰劣可有不同的評價，但在王昌齡看來，小謝的詩句從當前的物色游離出來，因而未能將蘊蓄在物色自身的能量，全幅開展而出，因而被認為是“假物色比象”乃是“中手倚傍”的表現，力道不足。換言之，他的評價著眼於詩人“體物”的深度，得其“天然物色”的“形似”，仍是作者呈現“體物”工夫不可或缺的功力。

對於詩人直描物色的能力，王昌齡還有更詳細的舉例說明：

凡高手，言物及意，皆不相倚傍。如“細柳夾道生，方塘涵清源”，又“方塘涵白水，中有鳧與雁”，又“綠水溢全塘”，“馬毛縮如蝟”，又“池塘生

39 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 172。

40 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心：中國古代山水詩史》（南京：鳳凰出版社，2004 年）因聚焦於山水詩的發展，也曾特別揭舉王昌齡的“物境”論，認為此論標誌著唐人山水詩美意識的理性成熟。頁 193—194。

41 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 166。

春草，園柳變鳴禽”，又“青青河畔草”，“鬱鬱澗底松”，是其例也。⁴²

王昌齡在此舉了許多詩句，藉以說明“言物及意”卻能“不相倚傍”的表現，其中再次出現大謝的詩句，這些所舉詩句的共同點，皆是全幅開啓天然物色本然的風光，詩句流露出的意味，是內在於物色之中的生意，詩人以其與物共在的身心，經由興會將之開顯而出。這些看似客觀的物色描寫，實潛存著一個進入物中，細膩體察物情的主體。

因此，描寫物色除了形似之外，該如何與意興連結，更成爲王昌齡詩論的核心關懷：

凡詩，物色兼意下爲好。若有物色，無意興，雖巧亦無處用之。如“竹聲先知秋”，此名兼也。⁴³

王昌齡在此明白揭示“物色”當與“意興”並現，所謂“意興”可參照“興發意生，精神清爽，了了明白，皆須身在意中”⁴⁴來理解，“興發意生”說明在創作過程中，發興與生意是一個相互連屬的過程，故可合成“意興”一詞。⁴⁵“興”仍然具有傳統“起情”的基本意涵，但王昌齡所言的“意興”已不受比興、寄託觀念的束縛，而重在詩人與外物泊然遇合、剎時而起的興會，其間主體與外物之間並非主客關係，物色的描寫透過詩人的興會，流露出詩人的意向，由此所生發的詩意自然體現出詩人的“身在意中”。王昌齡在此舉“竹聲先知秋”爲例，詩句寫秋日所聽聞的竹聲，“秋”定位出“竹聲”在此季候中的蕭颯聲貌，“先知”二字雖言竹聲，卻透露出詩人敏銳的感知，以及可能潛藏的意緒，形成與竹聲共感之“知”。王昌齡對此句的細膩評賞，展示出詩句如何能夠表現出“身在意中”的詩人主體，從而賦予“體物”極其幽微的賞鑑標準。

42 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 165—166。

43 同上，頁 165。

44 同上，頁 164。

45 “興發意生”的詮釋，可參考蔡瑜：《論王昌齡〈詩格〉的“興”義》，頁 66—67。

如果“形似”是六朝人在“體物”之作掘發出的表現特質，王昌齡在這個基礎上進一步揭示必須“身在意中”，藉此強調詩人經由身體的在場、敏銳的感知，方能展演“體物”的深度，也唯有身體的融入，詩人的“意興”才可以與物色相兼而行。王昌齡詩論極重要的理路即是帶入“身體”討論詩意的呈現，在《詩格》中有兩個可相互對照的例子：

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。⁴⁶

夫詩，一句即須見其地居處。如“孟春草木長，繞屋樹扶疏。衆鳥欣有托，吾亦愛吾廬”。若空言物色，則雖好而無味，必須安立其身。⁴⁷

第一例有八句詩，每一句都在描寫物色，相互串接而成，但彼此之間不相關涉，缺乏一個足以收攝物色萬象的核心，難以傳達身體主體活動其間的訊息，整首詩予人不明所以之感，王昌齡評為“無安身處”。另一例出於陶淵明的名作《讀山海經》其一，在所引詩句中呈現出鳥巢、草廬在樹木環繞下共構出世界的圖象，物物關聯，各得其所，具現出在大地安居的和諧氛圍，其中身體主體通貫於與物色萬象的互動中，王昌齡稱此為“安立其身”。相較於六朝時期討論“物色”，多強調其紛繁多姿，環繞包覆著處身其中的詩人，詩人乃以細密的體察一一呈現；王昌齡則進一步注意到，若詩人任其應感無端，思無定檢，物色將會以雜亂無章的樣貌反映於詩作中。要解決此一問題，他認為必須有“身在意中”的覺察，以身體的定向作用為環繞其身之境建立秩序，並將“興發意生”的意興落實於其間，唯有如此，詩中紛紜的物色才會有方向性與秩序感。若詩人無法覺知自己身在其中，詞語不過是無涉於己的物色排比，難以形成有意味的形式。

從上述的比較可以見出，王昌齡在形似的基礎上更重視有意味的物色，物

46 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 168。

47 同上，頁 163。

色的呈現既不是無關己身的純粹客觀描寫,也不是詩人主觀情志的投射。其關鍵即在於詩人必須進入物色之中深體物之情實,以身體的感知形成“身在意中”的意興。王昌齡在此雖然沿用六朝的物色立說,但他所論的物色重在與意興連結,實是開展“體物”的未竟之路。他究心的是詩人如何以“身在意中”的體察,開顯出物的本真面貌,並經由興會表陳詩人主體的意向,形成詩中的意興。他的分析透露出物色與主體之關係的新思維,為體物的實踐開出新的可能性。

儘管王昌齡對於六朝慣用的文學概念,如感物、體物、物色、形似等,有一定的繼承與開拓,但概念詞語往往是建構理論最重要的依憑,為了因應唐代詩學所面臨的新課題,王昌齡更開發了新的概念詞語以拓展唐詩之路,在他最具原創性的論述中,大量使用與“景”相關的詞彙,隨其論述脈絡而有景物、景象、景色、景語、風景之別,有時也單以“景”指稱,在不同語境下靈活使用,正式開啓“景”作為關鍵詞的詩學扉頁。下面這段論述所蘊涵的理論深度與層次,幾可視之為中國詩論史上“風景詩學”的宣言:

(一) 詩貴銷題目中意盡。然看所見景物與意愜者當相兼道。⁴⁸ 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,令有次序,令兼意說之為妙。⁴⁹

(二) 旦日出初,河山林嶂涯壁間,宿霧及氣靄,皆隨日色照著處便開。觸物皆發光色者,因霧氣濕著處,被日照水光發。至日午,氣靄雖盡,陽氣正甚,萬物蒙蔽,却不堪用。至晚間,氣靄未起,陽氣稍歇,萬物澄靜,遙目此乃堪用。至於一物,皆成光色,此時乃堪用思。所說景物,必須好似四時者。春夏秋冬氣色,隨時生意。⁵⁰

48 此句盧盛江校考本作:“然看當所見景物與意愜者相兼道。”盧盛江:《文鏡秘府論彙校彙考》(北京:中華書局,2006年),南卷,《論文意》,頁1365。盧氏“校記”云:“‘看當’二字也可能為‘當看’誤倒。”(頁1366)

49 王昌齡:《詩格》,張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁169。

50 同上,頁169—170。

(三) 取用之意,用之時,必須安神淨慮。目睹其物,即入於心。心通其物,物通即言。言其狀,須似其景。語須天海之內,皆納於方寸。至清曉,所覽遠近景物及幽(所)奇勝概,皆須任思自起。⁵¹ 意欲作文,乘興便作。若似煩即止,無令心倦。常如此運之,即興無休歇,神終不疲。⁵²

以上引文在《文鏡秘府論·論文意》中是相互連屬一氣呵成的鴻文大論,其中歷叙詩人從感知世界到完成創作的一系列過程,⁵³ 本文為方便說明,在此略分三個段落。⁵⁴ 第一段總說詩篇內容要能完整銷融題目的意旨,其具體方法即是意與景的相兼相愜。“景”則可分為現實經驗所見的“景物”,以及呈現在詩中的“景語”,而詩中的“景語”攸關詩的妙趣與滋味,故“景語”的運用必須與意緊密相涉。接續再以“昏旦景色,四時氣象”說明所見“景色”的時空流變,必須以意安排,呈現出描寫的次序。本段可謂總綱,指出在時間之流中所經驗到的景色氣象,既是在現實中可見可感的“景物”,也是在詩作中排列有序與意相兼的“景語”。

第二段則扣緊前文“昏旦景色,四時氣象”,細膩勾勒不同時序所獲得的“景色”經驗。首先區分早晨、中午、黃昏三個不同時段,在這段描述中,日光是動力因,因日光“觸物”而使世界產生光色明暗與陰陽變化。其間之“物”既是河山林嶂涯壁,也是流動其間的霧靄雲氣,晨光因宿霧及氣靄泛著帶有濕氣的水光,萬物則隨著光照漸次被一一開顯而出。時至正午,氣靄全消,陽氣正盛,萬物在赤烈的日照下,物象反被強光所蒙蔽。進入向晚時分,陰陽之氣處於最和諧的狀態,萬物在澄靜的光照中得以現其自身。此時詩人遙目遠望,框取其

51 此句張伯偉本作:“所覽遠近景物及幽所奇勝,概皆須任意自起。”(張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁170)茲據盧盛江:《文鏡秘府論彙校彙考》,南卷,《論文意》,頁1366。盧氏“校記”引《校勘記》:“‘所’涉‘所覽’而衍。”“‘任意’為‘任思’之訛。”頁1367。並於“考釋”引唐詩注解“勝概”為美景意,頁1369。故本句宜作:“所覽遠近景物及幽奇勝概,皆須任思自起。”

52 王昌齡:《詩格》,張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁170。

53 此段文字是本文建構王昌齡風景詩學最為關鍵的論述,就筆者管窺所見,學界對於王昌齡《詩格》的關注多數集中在“境論”與“情景組合”,這段以清晰的理路展陳風景體驗的文本,並未受到足夠的關注。

54 王利器:《文鏡秘府論校注》(北京:中國社會科學出版社,1983年)、張伯偉本皆不分段,盧盛江校考本則略分段,唯所分與本文不同。

中堪為詩用的景色。

在第二段的論述中,可謂聚焦於“物”,但也句句以“光”言其變化,展演出光色映照的時間歷程,堪稱“光色”體驗的絕佳詮解。王昌齡總結出“至於一物,皆成光色,此時乃堪用思”,強調物色要成為“光色”才是進入創作構思的階段,光色即是景色,此語不但強調取景的時機性,也由此顯示出物色與景色的差異。換言之,“景色”內蘊著美感和秩序,與詩篇中的“景語”建立了直接的聯繫。在這段論述中,光色作為動力因,視覺居於主導的地位,但氣靄宿霧也相伴其間,氛氳的角色並未缺席;接續再談“景物”與四時季候的關係,王昌齡乃用“氣色”表之,將氣色、風色帶入光色、景色之中,再以“隨時生意”總結,“時間”作為變化因的意義,同時被揭示而出。在這段描述中,始終貫穿著光色、氣色、時序三個條件的交織,形構出整體的風景經驗。

最後的第三段則集中說明,現實的風景經驗要如何落實為具體的詩篇。他指出“安神淨慮”是用思取意的身心狀態,與第二段論及“萬物澄靜”乃堪取景,可相呼應,同時也與前文引述“興發意生,精神清爽”,指涉的是同一種身心氛圍。接續則以此種身心氛圍為基礎,說明如何通過眼與心的連結、心與物的相通,將天海之景收納於方寸之心,再形諸語言文字,成為詩篇。其間理路包含從安神淨慮到心物相通,乃至於乘興任思的系列過程。“安神淨慮”是一段將經驗淨化或靜化的歷程,“目睹其物,即入於心”則是由外到內的心眼相通;但“心通其物,物通即言”的“通”,必須有詩人與物感會的基礎,亦即有待“興會”的生起。然而,“興”的有無則是由神的狀態所決定,故創作時須保持“無令心倦”的狀態,使“興無休歇,神終不疲”。這正是“安神淨慮”所獲致的身心氛圍,由此達到“興發意生,精神清爽”,如此方能“了了明白”⁵⁵。在此狀態下,“所覽遠近景物及幽奇勝概”,便能處於相對明澈的境域,“幽奇勝概”正是指把握到景物之絕美佳勝者。“所覽”在此實包含兩個階段的觀看,一是在現實中眼與物相觸的觀看,但這已是經過汰擇後的“萬物澄靜”之象,二是在安神淨慮“心通其物”下,觀照萬物在此心中的景象,由此興發心物感會的“意興”;這兩層觀看在王

55 王昌齡:《詩格》,張伯偉:《全唐五代詩格彙考》,頁164。

昌齡的描述中，都用一種澄淨的光照表而出之。

因此，所謂“言其狀，須似其景”，即是“至於一物，皆成光色，此時乃堪用思”的必然結果。王昌齡此論呈現出對於巧構形似、功在密附的進一步提升，“似其景”可以是似其影，但更是似其光色，亦即經過兩層的美感映照後所獲得的意象，必然超越了表面巧言切狀的層次。類似的觀念在下面這段論述中表陳得更為清楚：

山林、日月、風景為真，以歌詠之。猶如水中見日月，文章是景，物色是本，照之須了見其象也。⁵⁶

王昌齡以“風景”與山林、日月並列，作為自然物象的本真狀態，這是現實經驗的感知所見，也是“物色”的呈顯。然而，若形諸文章，文章不會是自然物象的直接複製，而是一種如水中日月般的反影，“文章是景”與“須似其景”都在強調文章具有反照物象的作用，“照之須了見其象”，說明經由目光與心神兩層的光照，文章中的“景象”才能了然如見，此時之“象”已非現實經驗的物象，而是經過美感光照的汰選並聚焦，反射於心中、表現在文章的“景”象。

本節綜合《詩格》中描述風景體驗的整全論述，以及其他論及“景”的重要段落，可以看出王昌齡使用“物色”與“景物”雖然時有相通之處，但“景”字饒富深意的指涉以及“景語”的出現，顯示在他的概念裏，唯有使用具有光照意涵的“景”，方能凸顯審美活動的層次，以及創作活動由外至內的轉換過程，這些都足以說明“景”已成為王昌齡詩學理論的核心概念之一。

四、從外景到內景——境的穿織

王昌齡既用“景”指涉詩人現實經驗所感知到的萬物景象，也用“景”指涉文章中呈現的景象，但外之景到內之景是如何轉進的，又如何得以落實為詩篇

56 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁162。

的景語，誠為關鍵要領。前述“目睹其物，即入於心。心通其物，物通即言”，已揭示出基於興會的心物感通是為基礎。然而，即或心物能够感通，詩人如何掌握興會當下之所感，不令稍縱即逝，並生發出可為詩用的意象，還需更精細的析論，對此王昌齡以“境”的中介作用加以申述：

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。如無有不似，仍以律調之定，然後書之於紙，會其題目。⁵⁷

本段所言的“凝心”即是前文論及的“安神淨慮”的功夫，“目擊其物，便以心擊之”即是“目睹其物，即入於心”更具動態感的說明。擊即是擊觸，王昌齡曾形容日色“觸物皆發光色”，目光或心神觸物時也有類似的效果，能够心物相通的視見，宛若一種光照的映射，可在心中會聚為“境”，供詩人在其中反覆穿織。王昌齡形容這種在心中的所形成之“境”，就如登高臨下能盡收萬象於眼底的全盤掌握，此時所得之“象”，因在境中形成，更具體地說已是“境象”了。

孔穎達《樂記疏》云：“物，外境也。言樂初所起，在於人心之感外境也。”⁵⁸用“外境”詮解“物”，透露出必須以場所空間的語彙才更足以詮解外物整體所在的境域。而在王昌齡的詩學中，論及從經驗到創作的轉換，“境”的中介作用允為關鍵，不僅是外境的覺知，尚須內境的觀照。前文曾引據王昌齡的“物境”，說明其中具有對於六朝“形似”觀念的承繼，但“物境說”還有更具原創性的貢獻，即是提出了“處身於境，視境於心”的“身境”原理，將外境與內境綰結起來：

物境一。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。⁵⁹

57 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 162。

58 鄭玄注，孔穎達等正義：《重刊宋本禮記注疏附校勘記》（臺北：藝文印書館，1955 年，據嘉慶二十年江西南昌府學開雕本），《樂記》第十九，頁 663-1。

59 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 172。

“泉石雲峰”是自然物色的實境，而“極麗絕秀者”即是經過視覺汰擇後的精萃，並與心神興會感通。“處身於境”即是以己身體察與此境的關係，唯有身臨其境才能對境域產生定向作用以生發意義。“視境於心”即是以小納大，將此境納於方寸之心，詩人進入創作構思時，即在觀照凝集於心中的內境，一切的形象思維便在此中運作。因此，“處身於境”是外境與內境得以轉換的原理，也是連結外景與內景的樞紐，而“了然境象”具體指出所得之象即是“境象”，境象不再是外景中的原初物象，而是興會所得，映射於心，與意相兼的意象。那麼，所謂“故得形似”也當以“言其狀，皆似其景”來理解；不是得其形貌的“物象”，而是一經目光、再經心神的映照，能够連結外境與內境的“境象”，如此方能稱之為“言其狀，皆似其景”。

詩人經由“處身於境，視境於心”的歷程，以獲得明晰可用的“境象”，是詩人得以將外境轉換為內境的關鍵，唯有在此“境”中，境照、境思、境象乃能依序而生，而“境思”的產生與運作，尤為創作的樞紐：

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，即須放情却寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。如其境思不來，不可作也。⁶⁰

此段所述重在闡明“境思”的重要性。所謂“忘身”是就苦心竭慮而言，強調須放寬拘執的身心狀態，令“境”在心中自然生起。在王昌齡看來所有堪用之思，皆是經由“境照”而來的“境思”，境思未生便不可作文。因為境思經歷了由眼目到心神兩層的美感觀照，不但經過視覺的汰擇形構，也是心物感會的結果。

在王昌齡的詩學體系中“思”有兩種表現，一種是心知作用下的精思，一種是神會之思：

生思一。久用精思，未契意象。力疲智竭，放安神思。心偶照境，率然而生。⁶¹

60 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 162。

61 同上，頁 173。

取思三。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。⁶²

從王昌齡對“生思”的說明，可以瞭解“精思”是由智性主導的構思力，近於心志意識的作用。但“精思”在沒有境照的配合下，智性的強勢運作只是令人力疲智竭，故王昌齡建議須放安神思以待。因為神的狀態與興的生發有密切關係，“凡神不安，令人不暢無興。無興即任睡，睡大養神。”“眠足之後，固多清景，江山滿懷，合而生興。”⁶³放安神思有利於引發與江山的興會之思，所生之象乃多“清景”，清景既是外景也是內景，因興會而融合具現。“心偶照境”即是在放安神思之後於心中偶然映現之境，並由此生發“境思”。

至於“取思”言及的“神會於物”，則在說明“神會之思”的具體狀態即是心物之間的興會，他曾言：“夫文章興作，先動氣，氣生乎心，心發乎言。”⁶⁴氣是身體最基源的狀態，興的生起引發體氣的震顫，進而引領心志的方向。“神會於物”正是由氣所主導的興會，在神與物產生興會之後，才逐步落實於心志，乃至於語言，即所謂“凡屬文之人，常須作意。凝心天海之外，用思元氣之前，巧運言詞，精練意魄。”⁶⁵王昌齡論“興”總是結合著神、氣來談，凸顯出主體與萬物感通而生發興會，往往並非出於意識層的主導，而有先於意識層的應感之會。⁶⁶這種先於意識層的神會之思，要具體落實為意象，仍需以“境”為中介，即所謂“搜求於象，心入於境”，“境”能形塑出接合內與外、神與心的融合之境。因此，就理想狀況而言，不論是神會之思或精練之思都必須在境照下運作，因此都是“境思”。

在“生思”與“取思”這兩條資料中，王昌齡都談到“象”，這也是文學創作的核心議題，他所談的“象”可從物象到境象再到意象來理解，而尤須關注從境象到意象的產生。在他的體系中“意象”不宜用簡單的物之表象來理解，“未契

62 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁173。

63 同上，頁170。

64 同上，頁162。

65 同上，頁163—164。

66 有關王昌齡論興時所揭示的先意識層面，可參考蔡瑜：《論王昌齡〈詩格〉的“興”義》，頁64—65。

意象”是指未經興會與境照，無法形成與意興相契合之象，唐人也用興象說明類似的概念，⁶⁷王昌齡所談的意象即是他反覆提示的物色與意興兼下的表現。經驗中的外景轉為心中的內景時，境照形成一個光照的聚焦，由此引發境思，境思的運作生發境象，境象與意興結合即成意象。亦即從境照、境思、境象到完成意象是一系列進程，其中境的中介作用最為關鍵，在境中不斷進行相互穿透映照的調節整合，以完成創作。

綜言之，感知經驗所得的外境轉換到映射於心靈的內境，從風景詩學的角度來看，即在於外景與內景的轉換，“境”在此具有中介的作用。劉熙《釋名》言：“景，竟也，所照處有境限也。”⁶⁸提供了漢朝人將景、竟、境互訓的理解方式，景既是光，而有光照、映射的作用，同時也就能產生光所照臨的境限，為景與境的關涉提供基礎。但“境”的字義主要指涉空間，而“景”從本義到引申義，具有多元的指涉，可提供更為豐富的想象空間，有助於闡發各個層面的理論指涉。

五、景語在詩意經營上的效果

王昌齡從最基礎的景色、氣象等風景體驗，到以“境”為中介收納外在景物於內在景象之中，再經由境照、境思、境象，以完成意象創造的系列過程，由此展開立基於風景體驗而又深具普遍詩學原理的描述。相較於六朝時期的物色、神思理論，他一方面將物色的感知以光照聚焦，強調內外之間的映射，另一方面也將漫遊的神思具體化在有所範限的境思之中，展現出更為細膩的體察，以及極具創發性的理論建構。而這些突破其實深蘊著王昌齡對於唐詩發展的核

67 與王昌齡時代相近的殷璠《河岳英靈集》多用“興象”一詞，《序》：“都無興象，但貴輕豔。”評陶翰：“既多興象，復備風骨。”評孟浩然：“無論興象，復兼故實。”以上引文參見傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》（北京：中華書局，2014年），頁156、197、232。趙昌平曾比較西方文論與中國傳統詩論所言的“意象”，指出兩者概念並不相同，在中國詩論中，名詞只指示物象，表示一個事物，而無詩學的“意”的含義，並以皎然詩式為例，說明“象下之意”總與“興”相聯繫，故意象又稱興象。氏著：《意興、意象、意脈——兼論唐詩研究中現代語言學批評的得失》，《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997年），頁277。趙氏所言甚合於唐代詩論的關懷，只是趙氏多以皎然之論為證，筆者認為王昌齡也足以證成此說。

68 王先謙撰集：《釋名疏證補》，卷1，《釋天》第一，頁24。

心關懷——如何經營詩意。在王昌齡《詩格》中，“意”的使用頻率最高，共出現112次(卷上86,卷下26)，其他關鍵詞即常常與“意”相伴為論，“景”也不例外，比如說，在詩意經營的討論上，景物在詩句中如何與意興結合並現？景語相對於理語有何不同質性？景語作為詩意構成的有機成分，該如何與其他部分建立關係？

在王昌齡《詩格》中對於詩意安排的提示相當周全，就全篇整體的詩意經營，王昌齡主張必須建立一篇的宗旨，並使前後關係緊密：

高手作勢，一句更別起意，其次兩句起意。意如涌煙，從地昇天，向後漸高漸高，不可階上也。下手下句弱於上句，不看向背，不立意宗，皆不堪也。⁶⁹

“作勢”有許多層次的意涵，在此指建立全篇意脈之形勢，他強調詩意必須在詩句的發展中不斷湧現而出，具有逐漸昇高引人入勝之勢。具體之法即在於先確立全篇宗旨，並注意前後文之間的呼應關係，即所謂立意宗、看向背。而最理想的狀態即是能“百般縱橫，變轉數出”，⁷⁰而仍能首尾相契：

學古文章，不得隨他舊意，終不長進。皆須百般縱橫，變轉數出，其頭段皆須令意上道，却後還收初意。“相逢楚水寒”詩是也。⁷¹

王昌齡鼓勵學詩者從古人之作體會，但又不能依循舊意，必須變創出新，⁷²在縱橫變轉之勢中，層層向上，首尾呼應。他也提到“凡作文，必須看古人及當時高手用意處，有新奇調學之”，⁷³明確指出所重乃是“用意處”的體察，他所舉的詩句即是他自己的作品《岳陽別李十七越賓》，全詩如下：

69 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁161。

70 除以下引文之外，又可參見：“詩不得一向把，須縱橫而作。”(同上，頁171)

71 同上，頁170。

72 又可參見：“凡詩立意，皆傑起險作，傍若無人，不須怖懼。”(同上)

73 同上，頁169。

相逢楚水寒，舟在洞庭驛。具陳江波事，不異淪棄跡。杉上秋雨聲，悲切蒹葭夕。彈琴收餘響，來送千里客。平明孤帆心，歲晚濟代策。時在身未充，瀟湘不盈晷。湖小洲渚聯，澹淡煙景碧。魚鱉自有性，龜龍無能易。譴黜同所安，風土任所適。閉門觀玄化，攜手遺損益。⁷⁴

此詩由“相逢楚水寒”的湖邊相送打開序幕，全篇意脈交織著王昌齡與友人李越賓共同的貶謫景況，從“不異淪棄跡”、“時在身未充”的遺憾悵惘，到“譴黜同所安”的安立，“攜手遺損益”的共勉，全詩意脈首尾呼應而愈益深刻。然而，尤需注意的是，這首詩在漸次開展兩人情誼的意脈時，與之共同映現的還有身處岳陽之地的瀟湘氛氳；在楚水寒舟，杉上秋雨，澹淡碧煙中，時序從向晚來到平明時分，在“魚鱉自有性”，“風土任所適”的體認下，“閉門觀玄化”成爲二人共修的課題，由此完成全詩始於相逢終於攜手的首尾呼應。從此詩的結構不難見出，景語的穿織依興會所得，深入楚地的風土，與意脈相互愜合，達到極佳的景語與詩意交織的效果。換言之，“百般縱橫，變轉數出”的意脈之勢，並非由單純的寫情說理足以成之，其間還穿織著景語，亦即景與意的相互映照、境對思的形塑作用。

在《詩格》中，詩意的經營透過詩的結構方式反覆被討論，如卷上的“十七勢”極爲細膩地從詩句的相互位置、組合方式，以及句意之間的關係，再到如何開頭，怎樣結尾，一一提供詩例，仔細分析，其間也反覆提示著意語和景語的安排。又如卷下“起首入興體”的十四種形式中，有兩體分別是“景物入興”及“景物兼意入興”，是專論詩的開頭如何以景物起興，但又區分出所寫景物是否兼意而言的差別。在“景物入興”舉的是曹子建《七哀詩》的首聯：“明月照高樓，流光正徘徊。”這兩句詩的表面描寫的只是明月高樓及光影徘徊的畫面，情思卻內蘊其間含吐不露，故被評爲：“此詩格高，不極辭於怨曠，而意自彰。”⁷⁵在“景物兼意入興”舉的是晉代王正長（瓚）《雜詩》的首聯：“朔風動秋草，邊馬有

74 王昌齡：《岳陽別李十七越賓》，彭定求等編：《全唐詩》（北京：中華書局，1979年），卷140，頁1428。

75 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁176。

歸心。”此詩的表現方式與“竹聲先知秋”頗為類似，是詩人與外物經由興會的共感，而在詩句中流露出詩人自身的意緒。

在“起首入興體”中所舉的皆是兩句的形式，但起首先描寫景物再進入意旨的作法，也可以有不同句數的變化。在“十七勢”的分類中，就有三勢以開首直樹幾句景物為判分基準，詳細分析各種組合狀況，如：“題目外直樹一句景物當時者，第二句始言題目意是也。”⁷⁶所謂“景物當時者”指出這是當下所見，再由此現實景物興起文意。他共舉了四首己作為例：“林藪寒蒼茫，登城遂懷古”（《登城懷古詩》）、“黃葉亂秋雨，空齋愁暮心”（《客舍秋霖呈席姨夫詩》）、“孤煙曳長林，春水聊一望”（失題）、“楓橋沿海岸，客帆歸富春”（《送鄒賁觀省江東詩》）、“寒江映村林，亭上納高潔”（《宴南亭詩》）⁷⁷這些以景物興起詩意的詩聯，比較接近“景物兼意入興”的形式，大抵第一句純寫景物，第二句中言及懷古、愁暮、聊望、客帆、高潔之語，由此帶入了意興。值得注意的是這些“直樹一句景物”再進入題旨的詩例，所寫景物確實皆能同時掌握到或是懷古、或是送別、或是宴集的即目場景，而能使景與意相愜。依此類推，他還討論了“直樹兩句景物”與“直樹三句景物”⁷⁸再進入題目意旨的情況。前者他舉了己作“桑林映陂水，雨過宛城西。留醉楚山別，陰雲暮淒淒。”（《留別詩》）⁷⁹前二句寫景，第三句才以“留醉”與“別”點題，而第四句“陰雲”與“暮淒淒”則將景與意都收納在滿溢別情的暮色之境中。

王昌齡如此一一列舉，是否意味著直樹幾句景物都是可行的？他確實提到：“亦有第四、第五句直樹景物後入其意。”⁸⁰並舉己作“殺氣凝不流，風悲日彩寒。浮埃起四遠，游子彌不歡”（《代扶風主人答》）為第四句入作勢。這是一首長達 38 句的詩作，其中有扶風主人歷叙身世及主客對答的情節，王昌齡先以三句詩勾勒扶風當地之景，再以游子自述入題，就全篇的鋪陳而言，起首描寫

76 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 153。

77 以上引文頁碼均同上。又以上各詩分見市河世寧纂輯：《全唐詩逸》，卷上，中華書局編輯部點校：《全唐詩（增訂本）》（北京：中華書局，2013 年），頁 10245。

78 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 153—154。

79 同上，頁 153。

80 同上，頁 154。

景物所占的比例無疑是恰當的，所蘊蓄的氛圍也是必要的。他又舉：“春煙桑柘林，落日隱荒墅。泱漭平原夕，清吟久延佇。故人家於茲，招我漁樵所。”（《旅次整屋過韓七別業詩》）為第五句入作勢。此詩現已不得其全，但就所引詩句可見其先以四句寫別業周邊景致，至“故人家於茲”才點題旅宿友人別業。這些作品的寫景詩句雖多，就與詩意的關涉而言，卻恰如其分。不過，王昌齡也不忘提醒作者，若景語太多“恐爛不佳也”。⁸¹ 換言之，如果景句過多卻無法引起題目之意旨，便會流於浮爛，不可不慎。

除了重視詩的開首，王昌齡也非常重視詩的結尾，他在說“詩不得一向把，須縱橫而作”時，也同時提到“落句須含思，常如未盡始好”，⁸²“含思”即是能含蘊無盡之思，他還舉了陳子昂《西還至散關答喬補闕知之》的末聯“蜀門自茲始，雲山方浩然”⁸³為例，⁸⁴此詩為20句的長篇，歷叙陳、喬兩人的經歷與情誼，末尾緊扣南歸的旨意，以遙望蜀地雲山作結，依其所示，所謂“落句須含思”正是以景語作結。除此之外，在“十七勢”中也有“含思落句勢”，更為具體地說明如何經營詩歌的結尾，使語盡而餘思無窮：

含思落句勢者，每至落句，常須含思，不得令語盡思窮。或深意堪愁，不可具說，即上句為意語，下句以一景物堪愁，與深意相愜便道。仍須意出成感人始好。⁸⁵

王昌齡以上句意語，下句景語的結構，說明詩歌結尾如何以景物與深意相愜，以達餘味不盡的感人效果。他接續舉了自己的三聯詩為例，分別是：“醉後不能語，鄉山兩霏霏”、“日夕辨靈藥，空山松桂香”、“墟落有懷縣，長煙溪樹邊”，

81 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁154。類似的意旨也可參見《論文意》：“景語若多，與意相兼不緊，雖理通亦無味。”（頁169）

82 同上，頁171。

83 同上。

84 陳子昂：《西還至散關答喬補闕知之》，《全唐詩》，卷83，頁897。

85 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁156。

以及李湛的“此心復何已，新月清江長”。⁸⁶ 這四首詩的末句單獨來看都是景語，但從霏霏、空山、長煙、清江長，仍能令讀者感受到一種由景致所渲染的氛圍，就其質性不妨視為上句所抒情感的背景，以及意興的綿延，這即是他所謂“意出成感人”的相愜。王昌齡在“含思落句勢”揭示出詩歌的末尾若能以景結意，足以產生餘味無盡的動人效果。

在王昌齡看來，不論是篇首或是結尾，句數或多或少，景語皆可發揮調節全篇意脈的作用，其關鍵即在於理語要和景語交織呈現，“十七勢”中即有“理入景勢”和“景入理勢”討論其中要領。⁸⁷ “理入景勢”是先言理語再進入景語的意勢，他先揭示原則：“詩不可一向把理，皆須入景，語始清味。”認為景語可調節言意說理的沈重之感，使詩作清新有味。但前提是景與理必須相愜，否則仍會“理通無味”。至於“景入理勢”則是先言景語再進入理語，並再度申說“詩一向言意，則不清及無味”的原則；但也同時強調“一向言景，亦無味”，故同樣不能景語過多，解決之道即是由景入理，並且應“事須景與意相兼始好”。然而，該如何由景語入理語而能相愜無隔，他提出：“當收意緊，不可正言。”亦即不可直言說理，或是“景語勢收之，便論理語”，使兩者具有緊密的銜接之勢。

王昌齡在這兩勢中是用“理”與“景”對言，他所謂的理語即是詩中表意的成分，並不特指論說義理，因此，他所謂的理語和意語具有類似的意涵。不論王昌齡是用意還是用理來與景對言，值得注意的是他使用的架構不再是六朝習見的情物關係，由此不難窺知他意欲建立自身體系的用心。他以“景”作為詩學的關鍵字，既是現實經驗的光色景象，也是由境照涵映世界的內景，而創作論最重要的是必須能夠將“景”落實到創作載體來談。以“景”而不以“物”來提點，明示出相對於“物”的原初狀態，“景”不僅同樣可以表示外在物象，也能指涉一種內在化的景象，是經過藝術觀照與表現的美學形式，它可以被感官擷取成一個個圖象，也可以組構成一句句詩聯，每一句都是“物色為本，文章是景”的表現。同樣地，以“理”或“意”來與“景”對言，而不是以“情”來提點，表

⁸⁶ 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁156。

⁸⁷ 同上，頁157—158。卷下“常用體十四”也有“理入景體”、“景入理體”說明類似的旨意，可相互參看。（同上，頁179）

示他認知到相對於“情”的原初性，“理”是表現在篇章中經過秩序化的事之理、情之理，亦即意之理，也就是他最重視的意脈與意勢的具現。在王昌齡看來，落實於作品上的表現，能產生對照關係的即是景語與理語或即意語。若由這些語用以檢視北宋梅堯臣著名的論述：“必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見於言外。”南宋姜夔《白石道人詩說》：“意中有景，景中有意。”元楊載《詩法家數》論寫景“景中含意，事中瞰景，要細密清淡”，論寫意“要意中帶景，議論發明”，⁸⁸皆是景與意並提，與王昌齡的論述框架相互呼應；只是，此後的詩論史則再轉為以情景並論為主導。⁸⁹

六、結 語

在王昌齡以前討論人與大自然的關係，多以物為論述的重點，山川、山水、田園皆是物物並列的名詞詞組，此中個別物象及其排比成為關注的重點，物色即是在以物為主的概念下，文章如何呈現物之聲色姿容的術語。風景也是兩個名詞並列的詞組，風與景同樣具有物質性，是讓世界顯現的最重要的元素氣與光，但風景作為詞組它不是物物的並列，而更接近於樣態的整體，而此樣態因為光與氣的本性，蘊涵了無窮變化與無限擴延的想象。因此，就詞組予人的感受而言，風景更能彰顯整體性的意涵。而此整體性既以風之撫、光之照為基本結構，就可順理成章地含括進與自然並現共構為一體的人文世界。如被歷來評家所盛讚的“明月照高樓，流光正徘徊”之句，顯然只宜名之為景，而不能名之為物，稱之為景色比物色更為恰切。

88 歐陽修：《六一詩話》，何文煥輯：《歷代詩話》（北京：中華書局，1982年），頁267；姜夔：《白石道人詩說》，同上，頁682；楊載：《詩法家數》，同上，頁728。

89 其後范唏文《對床夜語》、周弼《三體唐詩》、方回《瀛奎律髓》等詩評家，則漸次轉變為以情景的框架為論，明清詩學評論史更以情景交融為重要的詩學議題，對於這些發展，郁沅曾有概略的梳理，並已注意到論者使用意與情的差異，見氏著：《心物感應與情景交融》（南昌：百花洲文藝出版社，2006年），頁45—48。不過，郁沅主要從傳統中彼此類同的觀念著眼，故將“情”擴充解釋為“廣義的，含有理性的，與思想不可分割的情”，同時也認為“景”與“物色”的含義相同，皆指景物描寫。其立場與本文關注於概念術語的差異與發展，不盡相同，筆者認為在風景議題上，我們一方面要揭示王昌齡作為源頭的意義，另一方面也應細膩體察在發展過程中，術語的改變可能反映的不同側重。

風景的覺知常與視覺動詞連結，視覺是最具有空間形構力的感官，視覺的主動性主導一片景致的選擇擷取、調整佈置，視覺的框限與景的境限具有相互形塑的關係。由詩人主體的視覺觀照與世界中景的境限共構出的框架作用，是藝術經營最常見的模式，也就是境的基本原理，此“境”隨著不斷擴充的身體感知，而足以收納萬有，因為，從整體性而言，所有的知覺是共在的，光線、膚觸、樂音、氣氛皆內在於風景感知的結構中，當風景以其整體性成為可以被知覺、意識攝受的對象，詩人即得以在框架中重構他所體驗的世界，讓景與意彼此輝映成為渾融一體之境，實現景語與意興的結合。

王昌齡《詩格》建立的風景詩學極具時代的意義，他描塑出風景體驗的模式，強調“處身於境，視境於心”的作用，凸顯出主體與景色的幽微關係，由此重新定位詩人與世界的關係；他重視詩意的經營，反覆思考景語與理語的表現方式與相契之道。劉勰在《物色》篇已提出“物色盡而情有餘”的理想，這個理想幾乎貫穿整個中國詩學，王昌齡《詩格》對此有著細密的回應，以他對於陶謝詩的品評為例，他的品評重點不在於陶謝如何表述歸隱之志與玄思之理，而是分析他們的景語中所潛藏的體物精神，以及“身在意中”的具體表現。王昌齡總是來往於作者與讀者兩種身分之間，將作者之興與讀者之興連結起來，由此展示他的創作論與批評論。他開出深蘊中國文化特質的風景詩學，其中的理論性格又使之具有普遍詩學的廣度，為唐代詩學樹立了新的里程碑。

(作者：臺灣大學中國文學系特聘教授)

引用書目

一、專書

- 小川環樹著，譚汝謙編，譚汝謙、陳志誠、梁國豪合譯：《論中國詩》。香港：中文大學出版社，1986年。
- 王先謙撰集：《釋名疏證補》。上海：上海古籍出版社，1984年。
- 王利器：《文鏡秘府論校注》。北京：中國社會科學出版社，1983年。
- 王叔岷：《鍾嶸詩品箋證稿》。北京：中華書局，2007年。
- 王夢鷗：《古典文學論探索》。臺北：正中書局，1984年。
- 王昌齡：《詩格》，張伯偉：《全唐五代詩格彙考》。南京：江蘇古籍出版社，2002年。
- 朱利安著，卓立譯：《山水之間：生活與理性的未思》。上海：華東師範大學出版社，2017年。
- 何文煥輯：《歷代詩話》。北京：中華書局，1982年。
- 市河世寧纂輯：《全唐詩逸》，中華書局編輯部點校：《全唐詩（增訂本）》。北京：中華書局，2013年。
- 范文瀾：《文心雕龍注》。北京：人民文學出版社，2006年。
- 郁沅：《心物感應與情景交融》。南昌：百花洲文藝出版社，2006年。
- 許慎著，段玉裁注：《說文解字注》。臺北：洪葉文化事業有限公司，2016年。
- 郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》。北京：中華書局，1985年。
- 陶文鵬、韋鳳娟主編：《靈境詩心：中國古代山水詩史》。南京：鳳凰出版社，2004年。
- 傅璇琮、陳尚君、徐俊編：《唐人選唐詩新編（增訂本）》。北京：中華書局，2014年。
- 彭定求等編：《全唐詩》。北京：中華書局，1979年。
- 楊儒賓：《五行原論：先秦思想的太初存有論》。臺北：聯經出版事業有限公司，2018年。
- 趙昌平：《趙昌平自選集》。桂林：廣西師範大學出版社，1997年。
- 歐陽修著，鄭文校點：《六一詩話》。北京：人民文學出版社，1962年。
- 蔡英俊：《比興、物色與情景交融》。臺北：大安出版社，1990年。
- 鄭玄注，孔穎達等正義：《重刊宋本禮記注疏附校勘記》。臺北：藝文印書館，1955年，據嘉慶二十年江西南昌府學開雕本。

盧盛江：《文鏡秘府論彙校彙考》。北京：中華書局，2006年。

蕭統編，李善注：《文選》。上海：上海古籍出版社，1986年。

蕭馳：《玄智與詩興》。臺北：聯經出版事業有限公司，2011年。

顏崑陽：《詩比興系論》。臺北：聯經出版事業有限公司，2017年。

二、論文

王德明：《中國古代詩歌的情景組合理論》，《廣西師範大學學報(哲學社會科學版)》2001年第1期，頁10—15。

王德明：《王昌齡與中國古代後期詩歌情景理論的走向》，《河北師範大學學報(哲學社會科學版)》2004年第4期，頁99—104。

矢淵孝良：《論考・研究ノート：“風色”考：六朝文學における語彙形成の時代的背景》，《言語文化論叢》第2號(1998年3月)，頁229—246。

郁沅：《中國美學——情景交融之途》，《湖北大學學報(哲學社會科學版)》2004年第1期，頁44—50。

郁沅：《論情景組合》，《東南大學學報(哲學社會科學版)》2004年第3期，頁77—82、100。

畢士奎：《近三十年(1978—2008)王昌齡詩論研究綜述》，《蘇州教育學院學報》2009年第3期，頁30—32。

蔡瑜：《中國風景詩的形塑——以南朝謝朓詩為主的探討》，臺灣大學中國文學系主編：《林文月先生學術成就與薪傳國際學術研討會論文集》。臺北：臺灣大學中國文學系，2014年，頁509—534。

蔡瑜：《王昌齡的“身境”論——〈詩格〉析義》，《漢學研究》第28卷第2期(2010年6月)，頁297—325。

蔡瑜：《論王昌齡〈詩格〉的“興”義》，《中國文學學報》第12期(2022年6月)，頁55—86。

Research on the “Landscape Poetics” Established by Wang Changling’s *Shi Ge*

Tsai, Yu

(Distinguished Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University)

Abstract

Wang Changling’s *Shi Ge* is the first book to establish “landscape” as a keyword in the study of poetry. This contribution can be used as a valuable source for later generations to examine the relationship between sentiment and landscape. Wang discussed “landscape” at multiple levels; these include the “landscape” shaped by real experience, the “landscape” as expressed in poetry, and the “landscape” reflected in the mind mediated by imagination. From this discussion, he developed a set of transformations from the physical experience to the internal and external scenery, which was subsequently implemented in the creation of landscape poetics. His landscape poetics describes the experience of landscape itself and how this experience is transformed into poetic imagery through the mediation of “situation” (*jing*). On the one hand, through creative practice, he also explained how the relationship between the vocabulary of “scenery” and of “sense” can be configured, as well as how the comprehensive context of a work can be managed. It is within this series of interlocking discourses that we can see why “landscape” has become an encompassing key term in the poetics of later generations. The meaning of illumination, reflection and mapping in “landscape” has successfully linked inside and outside, as well as nature and humanity, out of which landscape poetics is fully expressed.

Keywords: Tang poetry, Wang Changling, *Shi Ge*, landscape, poetics