科技部補助專題研究計畫成果報告
期末報告

心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學(第 2 年)

計 畫 類 別 ：個別型計畫
計 畫 編 號 ：NSC 101-2410-H-004-105-MY2
執 行 期 間 ：102 年 08 月 01 日至 103 年 07 月 31 日
執 行 單 位 ：國立政治大學中國文學系

計 畫 主 持 人 ：廖棟樑

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：林俶萍
碩士班研究生-兼任助理人員：林美汎
博士班研究生-兼任助理人員：林世賢
博士後研究：邱琳婷

報 告 附 件 ：移地研究心得報告

處 理 方 式 ：
1.公開資訊：本計畫可公開查詢
2.「本研究」是否已有嚴重損及公共利益之發現：否
3.「本報告」是否建議提供政府單位施政參考：否

中 華 民 國 103 年 10 月 29 日

中文摘要：回頭審視臺灣，談論文學理論的，在王夢鷗先生之前，大抵缺乏具有嚴謹邏輯聯繫而成一體系的著作。藉以「理論」性的思維，並且心存中國文學的考量，來思慮「文學」的基本定義與性質，王夢鷗先生的《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）與《文藝美學》二書無疑特別引人注目，前者早已為臺灣文學界推崇為「經典」，後者的下篇雖然談論西方自康德以來的美學，王夢鷗先生卻據此形成了自己的一套「語言美學」體系，並且要用這套美學體系來解決「文學的最基本問題」，他將「審美」引入文學理論，在語言／審美的觀照下，將「美感經驗」作為文學理論的核心問題，表現出文學本質界說方面「語言／審美」特徵的突顯。「語言／審美」在此具有活動之「本質」的規範效力，依此基點，王夢鷗先生把語言和心靈的論題引向了對主客體在審美中的互相關係和如何實現審美過程的論述。借用他常徵引劉勰的話來概括，即是：「心生而言立，言立而文明。」
總之，本計劃採取以「個案」帶「論題」的方式，不僅要對王夢鷗「語言美學」作描述和分析，同時，以王夢鷗為「基點」、「引子」，經由對讀比較，分別在「心 理」、「語言」與「意義」等範疇中窺探諸如朱光潛、宗白華、徐復觀、劉若愚、高友工與姚一葦等學者的文藝美學，整理重建「語言美學」的譜系。

中文關鍵詞：王夢鷗、語言美學

英文摘要：Examining the discussions of literature theory, generally there are short of exact, logical and systematical writings before Mr. Wang Meng-ou. By the way of “theoretical” thoughts and the consideration of Chinese literature to consider the basic definition and the character of “literature”, the two books “The Theory and Practice of Chinese Literature“ (“Literature Introduction“) and “ Esthetics of Literature and Art “ by Mr. Wang Meng-ou are undoubtedly spectacular. The former has already esteemed as “the classics” in the literary world of Taiwan. Although the latter discusses the west aesthetic since Kant, according to this, Mr. Wang Meng-ou has formed his own system of “language aesthetic”. He wants to use this esthetic system to solve “the most basic problem of literature”. He leads “aesthetic” into the theory of literature. Under the attention of language/aesthetic, he takes

“aesthetic” as the core question of the theory of literature. This also shows the underlines on the characteristic of “language/aesthetic” on the definition of literature
essence. “Language/aesthetic” has the standard effect of the movement of “the essence” in this. According to the basic point, Mr. Wang Meng-ou guides the thesis of language and the spirit to the mutual relations of the main body and object in aesthetic, and also to the discussions of the process of how the aesthetic achieves. To summarize, using Liu Xie’s words that Mr. Wang Meng-ou often cites, it is “The mind exists and then the language sets up. The language sets up and then the literary works are distinct.”

In brief, this research uses the way of “case” leading “topic”. It will describe and analyze “the language esthetics” of Mr. Wang Meng-ou. Simultaneously, taking Mr. Wang Meng-ou as “the basic point” and “the introductory remark”, by way of reading and comparison, make a study of the literary esthetics in different categories like “psychology”, “language” and “significance” of the scholars such as Zhu Guang-qian, Zong Bai-hua, Xu Fu-guan, Liu Ruo-yu, Gao You-gong and Yao Yi-wei. Then, the pedigree of “the language esthetics” can be reorganized and reconstructed.

英文關鍵詞：

心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學

計畫主持人：廖棟樑

結案報告

王夢鷗先生在學術上有多方面的成就，除了唐人小說研究早已斐聲國際外，他對於《禮記》、《文心雕龍》以及中國古典文論之研究亦皆為學界所重視。但誠如黃景進先生在〈王夢鷗先生的文藝美學〉所云：「上述這些研究主要是針對個別的具體問題的嚴謹考據，並沒有構成某種思想體系。」在王先生的著作中，《文學概論》（1964）（《中國文學理論與實踐》）及《文藝美學》（1971）無論在理論體系的嚴謹完整、邏輯分析的細緻縝密，還是在涉獵問題的廣泛深入等諸方面，都堪稱臺灣現代文藝理論體系建構的里程碑著作。本此，在第一年的計畫裡，針對《文藝美學》一書撰有〈意境——王夢鷗先生的語言美學〉一文；針對《文學概論》一書則有〈文學是語言的藝術——王夢鷗先生對「文學」的演繹〉一文；另外，針對作為二書的前驅之作《文藝技巧論》（1959）則發表有〈體物傳神：王夢鷗先生論中國藝術之抽象觀念化〉一文。

循著第一年計劃分「基礎」與「理論」二部分，簡述計劃第二年的研究成果如下：

壹、基礎研究：

其一、王夢鷗先生《美學札記》讀書筆記檔案數位化及逐字稿（二）。

王夢鷗先生留學日本的經歷，使得他有機會透過日本譯著的引介，掌握當時文藝理論的最新脈動，而這也成為他日後建構自己美學體系的重要思想資源。如康德的「無關心說」、克羅齊的「直覺說」、哈特曼的「假象說」、李普斯的「感情移入說」和布洛的「心理距離說」等等，都可在王夢鷗先生的《美學札記》二冊讀書筆記中看到，此份手寫筆記可視為其後撰述《文藝技巧論》、《文學概論》及《文藝美學》的準備，學術價值甚大。

此筆記由尉天驄老師收藏，我們計劃將此筆記數位化並且完成逐字稿以饗學者。整理工作有：

1. 掃瞄
2. 建檔、數位化

3. 逐字稿

4. 校對

a.校對逐字稿

b.確認難以辨識文字以及王先生的筆誤

c.核對專業名詞、術語

5.校注

本項工作已完成《美學札記》二冊的數位化，至於逐字稿也已整理完畢，上冊計 244 頁，已於本計畫第一年完成；下冊計 396 頁，也在本計畫第二年完成。下冊呈現方式為一頁是筆記掃瞄，一頁則是逐字稿，另加整理者的校注。（樣張見附檔一）

貳、理論研究：

正如柯慶明先生認為，《文學概論》(《中國文學理論與實踐》) 書中「最為意味深長的則是其論意象與其傳達的層次上，有意而充分地開發了傳統的『賦、比、興』的區分，而分論為『直述』、『譬喻的基本型』、『繼起的意象』等章節；並且透過『繼起的意象』的理念，延伸並打通了『抒情』與『敘事』的區劃，……將詩、小說、戲劇看成一氣衍成的東西，而對『文學』採一以貫之的『一元論的看法』。」[1]確然，在《文學概論》所展開的論述系統中，有兩個議題最具有深意：一個是從語言與修辭的角度剖析意象所呈現的「譬喻的基本型」。另一個則是對於「抒情」與「敘事」之間關係的界定。循此，分別有會議論文一篇，撰寫中論文一篇，謹逐錄重點如下：

其一，〈繼起的意象：王夢鷗對「興」的解讀〉（發表於復旦大學中文系主辦的「文學批評與文學」學術會議，2014.04.17-20）

對王夢鷗先生而言，賦、比、興可說是三種不同的構思過程，也可說是三種不同的表達方式，甚而可以說是三種不同的「意象」活動的型態。這三種不同的構思過程、傳達方式或活動型態，王夢鷗將之現代解釋，

> 可把「賦」定義為一種不用譬喻而直接表述作者意象的方式。「比」是用類似的東西來說明原來的東西，更精確地說，應該是用其他事物的類似點來代表原事物的特點，而這特點乃是作者的意象所在。至於「興」，則為原意象引發的繼起意象之傳達，但所傳達的繼起意象與原意象之間可類似亦可不類似，甚至相反的，無不可據以表述。這也是文學的作品大不同於

[1] 柯慶明：《現代中國文學批評述論》，頁 327。

其他著述的特質。（頁 117-118）

故賦、比、興三者中，興義又最微妙。《詩經》毛傳只對「興」做提示性的標注，或許正是因為「興」義隱微，賦、比之義顯明。按照文學的「構辭」，依其過程、顯微與輕重，王夢鷗自然要將論述焦點落在「興」的討論上。

首先，王夢鷗解釋所謂「繼起的意象」，乃說：「當我們心裡有所感觸——亦即由任何一種感覺的印象勾起過去經驗之再現時，就開始意象的活動。我們從各方面選擇經驗過的材料來增大原意象的明晰度，就像修辭上所作的種種譬喻；但是有時為著選擇到的經驗材料——那繼起的意象，它本身也需要選擇另外的經驗材料來充實它的明晰度時，就像修辭上之「譬喻語」所用的譬喻，這就顯成第三次元的繼起的意象。若使這個第三次元的意象還需要有所表現時，我們仍會再替它選擇另外的經驗材料，好像是第四次元的譬喻語。如是，一因一果，輾轉相生，可使原來的一種意象發展至無窮大，無窮的深遠。就表面看，它的形式似是：

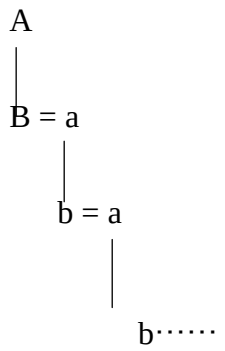
A——B——C——D——E……」（頁 141）

在這裏，王夢鷗說意象之繼起傳達，主要是因為明晰度的需要，當某一個意象需要更多的感知經驗來增加說明或描述，以便充實它的明晰度時，「意有未盡」會使得詩人文學家對譬喻語進行更多的勾勒，如此，第一次元，第二次元，一因一果，輾轉相生。在他篇文章裏，基於「說得盡致」與「不說而說」的「藝術」需要，除了明晰度外，王夢鷗還提到與之相反相成的曖昧、含混、甚而是踵事增華等等，[2]都是促使意象之繼起傳達的動力因。「原來雖只一個對象，但因它具備有性質的、型態的、數量的、品位（關係）的……等等多方面的內容，而任何一面都可以引出一種類似的聯想——繼起的意象。」（頁 135-136）証以《論語》所記子夏問「美目盼兮」之詩而竟涉想到「禮後乎」，孔子乃讚曰：「起予者商也」，王夢鷗說這個「起」正是「興」。他說摯虞《文章流別論》曰：「興者，有感之辭也。」又說劉勰《文心雕龍．比興》云：「興者，起也。……起情者依微以擬議。」又曰：「興之托喻，婉而成章，稱名也小，取類也大。」又說《毛詩》孔穎達疏云：「興者起也，取譬引類，起發己心。」這些在在都以「興」為由原生意象而涉及繼起的意象。並且，他也認為鍾嶸《詩品序》的「文已盡而意有餘，興也。」「文」是原來要表達的意象，「意有餘」之「意」恰正是由「文」而涉及的繼起的意象。在這裏，擱置政教與否的托喻爭議，王夢鷗純粹由語言、表達上的分析，闡明意象的設置與繼起。換句話說，如果僅僅是說「興」的內容並不能彰顯作品的意義與價值，甚而只淪為簡化的解說。興由於牽涉到作者情意與外界景物（事物）、原生意義與繼起意象之間相互感發、相互生發、相互融會的關係，那麼，

[2] 王夢鷗以「抽象藝術」為例，說：「抽象說的心理根據，當以敬愛心理較切近於後世裝飾藝術發展的事實。裝飾是我們特對某對象之敬愛的象徵，故凡為我們所熟習而親近的對象，我們往往有『踵事增華』的欲求。……倘以這本質來看，則抽象化的藝術意欲又不僅表現於造型藝術，且亦表現於文學上，而成為文學作品中格式的欲求。文學上的格式欲求，一言以蔽之，就是踵事增華的欲求。」此處論踵事增華的心理欲求。見《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 189。

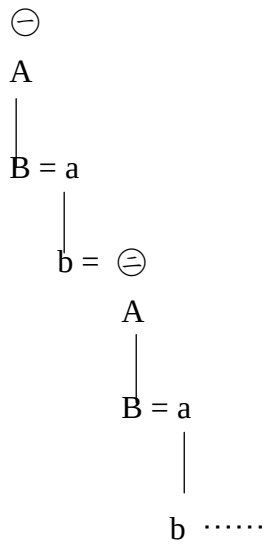
這個「類」應的聯想關係，也是王夢鷗繼而要關心的。王夢鷗先用「選擇與變異」說明心理構辭與原有意象之間的對應，指出其繼起過程也同時是「聯想」作用，於是他又進而分析說：「我們可據那聯想的頻數而約略看出聯想大抵是趨向於兩種形式：第一是『類推』的，亦即從原意象之某一性態而聯想到與它相類似的東西，而起了那東西相鄰接的意象。第二是『相對』的，亦即從原意象而引起與它相對立的或正相反的東西，而繼起的就是那對比的意象。」（頁 112-113）其實，不管是「類推」或「相對」，都是屬於廣義的「類推」、「類應」，我們可以藉何晏《論語集解》引孔安國注：「興，引譬連類」。這樣的「引譬連類」乃是建立在「相似性」上，類推相似性自古以來就是最受重視的相似性，不論東西方。興之所以是最為重要的，是因為它不再是一種純粹建立在事物特徵之上的相似性，而是注重事物之間的關係與意義。

第二，王夢鷗分析說「繼起的意象」有兩種類型：第一種「A-B」型的「單頭緒」繼起的意象，他說：「B 對於 A 固然是 A 的譬喻語，不過它對於 C 而言，它卻是 C 所要譬喻的「母題」，換言之，它與 C 的關係是個小主題的身分。所以這種輾轉相生的意象繼續的形式是：



在這形式上，B 也許只是一個譬喻語也許是很多的譬喻語，但這或多或少的譬喻語都是直接對於 A，因此它都屬於 B。至於 C 級的或多或少的譬喻語，因為他們並不直接於 A 而僅直接於 B，故他們與 B 的關係等於 a——b。如此類推，長長的一系列繼起的意象構造，有時可以從它的終點根據 A——B 的關係追溯到 A。這樣的一個系列，我們可說它只是為 A 而作的隱喻，是廣義的或大規模的隱喻。（頁 141-142）對此，王夢鷗舉李白〈清平調〉為例說明，「雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非群玉山頭見，會向瑤台月下逢。」詩的首句，是由對象的衣裳、容貌勾起「雲」與「花」的視覺意象：輕盈柔美的衣裳如雲朵或雲彩一般，嬌豔的容顏則如花一般。然而女子的美麗，僅僅依靠如雲似花兩個譬喻語來傳達，詩人覺得未能充分盡致，於是再進一步針對譬喻語進行更多的勾勒。而在「雲」與「花」的視覺意象中，花樣的容貌顯然更為突出，因而繼起的意象的選擇不向著「雲」而偏於「花」。為了使「花」的意象更加明晰，接著聯想起「春風拂檻露華濃」——花所生長的時空環境與嬌豔狀態。如果將貌美如「花」當作第一次

元，那麼，春風吹拂、欄檻環護、露水滋潤、風華萬代的花，便進入第二次元的想像。又由於這花的型態實在極為特殊，進而聯想到那不是人間所擁有的，於是虛構了「群玉山頭」，又虛構了「瑤台月下」，這就進入第三、第四次元的想像之中。這裡，從現實的印象，循著意象的繼起作用，最後進入虛構的神話世界。詩句雖然是由貌美如花的「花」轉入，卻已經暫時離開原初所要描寫的對象（美貌女子），文字一再的形容「花」，而不再提起「人」。〈清平調〉第二首也就是這樣：「一枝紅豔露凝香，雲雨巫山枉斷腸。」也是針對「花」所進行的勾勒，字面上與「人」好像已經沒有關係。雖然，這些詩句都是針對「花」加以描述，與原對象（人）似乎無關，但是最原初的意象是由「花想容」而來。上述「花想容」的繼起意象，雖然層層衍生，還是可以在詩歌中找到其原初意象；「花想容」。但有些時候，詩面上並未將原意象表出，這時可能就要依靠其他訊息（如題目、本事、典故等等）才能肯認出其原意象，以及詩之意旨。王夢鷗舉曹植〈七步〉為例：「煮豆燃豆箕」是個隱喻，詩面上只有譬喻語，不見原意象，後來的繼起意象都陷在譬喻語的假象世界之中，若沒有其他訊息，讀者確實難知這一首詩真正的意旨。故王夢鷗說：「這種變化從事實上看，它是『神話』，從動機上看。它只是『寓意』（allegory），而這作品也可說是一種『寓言』；倘更從這一線進展上看，它也就是『小說』（fiction）同性質的東西了。」（頁 146）談起接近「小說」性質，「繼起的意象」的第二種類型更為接近：「㈠A-B㈡A-B」型的「多頭緒」的繼起意象。王夢鷗剖析道：「有時我們從終點往上推溯卻未必能推到 A，而僅能推到那一系列中的某一次元為止，例如：



於是，這樣的一個系列就隱藏有兩個或更多的頭緒如㈠㈡……。雖然在意象之繼起情形上看，它仍是挨次發展而來的。像這樣頭緒很多的系統，我們就不好把它看作 A 的隱喻。例如一種頭緒很多的長篇小說或多幕劇，依作者的意象繼起情形來看，它都是一條線發展下來的，但其中間，每一頭緒，各有它的隱喻系統，例如㈡A 的隱喻系統，並不就是㈠A 的隱喻。（頁 142）總而言之，繼起意象的

領域其實無窮廣大，因為想像力的充沛也常常豐富無邊。只要詩人覺得有其必要，將原來的譬喻語進一步想像、擴充，意象的衍生與深化，可以一層又一層的繫連，綿延不絕。無論詩面上有沒有寫出原意象，是單頭緒或多頭緒的隱喻皆可，讀者只要按跡尋蹤，根據相關的訊息追索，最終或找出原意象，或趨向於「神話」之格而進入於純然創造的境界。

第三，倘若不從類型（型態）改從隱喻性質的觀點來看，不管是單頭緒或多頭緒的隱喻，隨著隱喻的擴大，繼起意象的表達法，有時「詩人往往沈潛於 C 的意象中，無異於反以 C 為他表現的對象，而最初的母題——A，反成為喚起表現衝動——興趣——的「催化劑」（catalyst）。它們（A——C）之間要求『類似點的約束』，差不多完全解脫了，這是我國詩評家之所謂『興趣』。」（頁 151）繼起意象的傳達解脫了譬喻之間原有的約束（如 A 之比 C，我們在它之間所可推求得的只是二者之類似點，如 B），專注於勾勒繼起意象時，那麼，其「極致的表現」，「詩——文學作品，在作者循著繼起意象來表達時，對於切題不切題，都不是他們所關心的。前人說，情景相觸而成詩，這是作家的常態。有時面西言東，但借『意象』以發『豪興』（無限的繼起意象）。像這樣『面西而言東』，正是所謂『羚羊掛角，無跡可求』。」（頁 151）

第四，倘若是「面西而言東」、「羚羊掛角，無跡可求」甚而「想入非非」，那麼，經由「繼起意象」而生發、連綿的美感世界，王夢鷗時而用佛家語「妄境」、時而用哈德曼（Hartmann）的「假象」、時而徵引韋勒克的「神話」來類比之。至此，繼起意象不再僅是構辭手法而同時也是一種審美經驗，此一「美感經驗」自然不是現實的生活經驗，因為它是意象而繼起意象的表現，自然不是一種實境，而是「假象」、「妄境」。[3]「文學作品所以異於自然現象，以其隔有一層符號作用」，正是「所謂符號也者，實為我們感官從外界掠獲的象徵性的物質。我們即稱之為表象、為經驗、為概念；甚或稱之為色、為幻，均無不可。」[4]藉此王夢鷗更進一步闡述語言符號與存在的關係，故他說：

這在經驗學派的論者們，或以「特殊的經驗」或以「審美的經驗」來代表

[3] 早在〈中國藝術之抽象觀念化〉一文時，王夢鷗即已借繪畫指出：「求畫之妙於『形似之外』與『形似之內』二者，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。但我們歷來卻採取折衷的意見，而以『體物傳神』為最正統的審美目的。『體物』云者，易以今言，即是『模仿自然』。然而體物傳神，則不限於模仿自然的原狀；而是將主觀的人格注入自然之中而再現那帶有主觀人格的自然。依主觀論者的看法，自然物何『神』之有？有之，則亦為吾人意志感情外射於物，而後乃見其『神』。這個神，或稱之為主觀的『幻覺』。或謂『物』『我』所共構成的『假象』。『假象』或『幻覺』，實際已在自然原狀以外，亦即在形似之外了，以詩句為例，如云：『感時花濺淚，恨別鳥驚心。』又如『山勢遙尊嶽，河流側讓關。』（上句是說遠近的山都不敢高於華山，下句是說黃河也得繞從潼關旁邊通過。）其中『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』，實際只是我們對那自然物產生的幻覺，而花鳥山河固未嘗因我們的幻覺而變形。如果那花鳥山河的『妙』處即在這『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』上，而我們要寫出這些幻覺中的自然之妙，那就不能再是自然的原狀了。體物傳『神』，必然會軼出『形似』之外。」此「體物傳神」即主客觀合目的性的結果——意境，意境相對於實境言是「假象」、是「幻覺」。見《文藝論談》〔原名：《文藝技巧論》〕（臺北：學英文化公司，1984 年），頁 16。

[4] 王夢鷗：《文藝美學》，頁 132。在《中國文學理論與實踐》一書的第四、五章，王夢鷗又說明外在的語言與內在的心靈感受並不是完全相等的現象。

> 它，而且還特別注意那「經驗」上的「特殊的」或「審美的」非同泛泛的區別詞。因為他們所要指稱的那種「經驗」，並不是現實的生活經驗，而是由已有的生活經驗所再度捏造，本不直接於現實世界的一種經驗。他們或把它當作一種「瞑想的形式」，或把它當作一種「美的假象」、「美的幻覺」的東西。如同我們常說的「詩情畫意」，而那「情意」本不是直接於現實的事物，只是經過某種聲音（像詩的朗誦）、符號（像文字或畫面的圖式）所激發而來的經驗。這種經驗，儘管具體得有如現實的經驗，但它的本質，畢竟不是「實境」而是一種「妄境」。（頁 20-21）

亞里斯多德在談「實體」概念時，曾將之分為二個層次：第一性實體與第二性實體，而第二性實體就是關於真正實體的「假象」，它是經過人的理解力處理的理性知識。[5]移用於王夢鷗的論述，相對於實境的第一性實體，文學作品中的繼起意象所生發的世界便是屬於第二性實體的「詩情畫意」之假象世界，那是詩中的「創境」（the created world）。他以「雞聲茅店月」為例進行分析，說我們既可以想像雞聲茅店月色，彷彿生活在其中，構成「假象世界」，又可以「同時重溫曉月雞聲所給與的經驗」，調動自己的感情，構成「假象感情」，二者結合，「也是詩情與畫意上同在」，既有「意」又有「情」，即為意境。在王夢鷗看來，所謂假象世界乃是因為文學依靠虛構、想像通過間接的符號的抽象而成的，也許用直述、譬喻，尤其用繼起的意象的表現法，其與自然現象相比它更符合人們的目的性，因而是更高度的美的世界。印證於王夢鷗所重視的嚴羽的說法：「透徹玲瓏，不可湊泊」；「空中之音，相中之色，鏡中之象」都在在揭明「假象」性質。由此，在強調詩歌的社會意義與教化功能外，本於「純粹性」主張，王夢鷗張揚詩歌的美感意義與藝術效果。

第五，王夢鷗既然把由繼起的意象所構成的有「意」又有「象」的「意象世界」命名為「意境」，那麼即如同王國維一樣，王夢鷗也賦予了「意境」以價值屬性，[6]「意境」作為文學之美的存在形態，除了是對創作的要求外，也是其對於「文學批評」的主張，任何形式或方法的批評，最終目標都應該放在那種由「審美經驗所組成的價值」——意境上。王夢鷗先論述傳統各種文學批評後，[7]認為「詩人文學家托『物』言『情』——也就是把他的意象（情）用譬喻（物）來表

---

[5] 亞里斯多德：《範疇論》（北京：北京商務印書館，1986 年）第五章，頁 12。參見黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民出版社，2010 年），頁 335-336。王夢鷗舉鄭板橋〈題畫竹〉為例，說明「手中之竹」相對於胸中之竹、眼中之竹已是「假象世界」了。

[6] 韋勒克的《文學理論》說作品第四個也是最後一個層次是「形而上學的性質」，它是和「世界」緊緊相關的，其實質就是作品體現的審美的「世界觀」。對於形而上學層面，韋勒克未特別鮮明地闡釋，但我們仍可在〈文學的評價〉一章中看得出它的存在和特徵。

[7] 王夢鷗在〈批評〉一章，先論述各種客觀批評仍不免於主觀，譬如在西方有「所謂科學的批評」：「一方是拿別的科學方法加入文學批評上，於是有史學、心理學的、精神分析學的……種種方法；另一方，則是就作品的『本文』作調查統計的批評。」「此外，從作品的本文研究而進行批評。」前者往往「曲解誤會而走到文學批評的崗位以外去」，後者「有時也會陷於尋章摘句的形式主義，若不是走向過去註解家的老路，就是走到八股文家講『章法』的老套中」。因此，他主張文學批評要能「可看出文學的純粹性與美的目的。」見《中國文學理論與實踐》，頁 210。

示出來」，不但「『譬喻』不是批評的終極目的，就連意象也不是批評的終極目的，必然是一向所隨伴的感情性質，才是那『味外之旨』，是那批評的對象了」[8]，也就是「新目標出現，可說不但超越了實用的價值觀念，而且也超過了意象的批評觀念，到達了純粹的審美的價值觀念上。」（頁 230）故他說：

> 以價值的批評為中心，這就恰與一個作家之用種種表現方法來揭示他們有所得於某種價值的刺激，而引發無數的意象來再現著它的企圖一樣。這種價值，是詩的靈魂，詩人文學家借用語言做軀殼以隱喻這種靈魂，所以批評家就應該從語言的軀殼——或文字所示現的意象中去接觸那作者苦心孤詣的所在。有人把那「所在」定義為一種對象固有的絕對「價值」，也就是批評的對象。（頁 213）

對於王夢鷗而言，審美價值既是內在於文學作品中，又是在文學作品具體化為審美對象並轉化為審美經驗的過程中實現的。東西方一致，正像韋勒克所反覆陳述的，批評家必須求助於「語言學和文體學之外的價值觀，求助於作品的和諧性和連貫性。」[9]「我們把批評的目標從意象上提高到它的極致價值，也就是說，一個欣賞者從文學作品中所經驗到的不單是知道那裏面說的什麼，如同閱讀一篇報告或時事新聞一樣，而是能從中經驗到一種有異於現實感情的喜愛：這種喜愛，不是現實的喜怒哀樂，而是從現實的喜怒哀樂混合釀成的一種更純粹的感情品質。簡單地說，詩人文學家之在作品中構造種種意象，其實就是在構造人人所得知解的可喜可怒可哀可樂的意象來寄託著象徵著那純粹的感情品質，前人云：『景乃詩之媒，情乃詩之胚』，倘若僅注意作品意象的構造，就等於專對『媒人』用情了。因此，凡是表現得完全的作品，而有資格的欣賞者就能從那作品所描述的喜怒哀樂的意象中體味出一種純粹的感情。這純粹的感情裡面雖含有喜怒哀樂，但不即是現實的喜怒哀樂，或可說是樂而不淫、哀而不傷、怨而不怒.....等等似現實而非現實的，我古人或稱之為『化境』，而今人稱之為美的經驗或美的感情或價值感情。文學作品能在欣賞者的心目中發生這樣的效用時，也就呈現了它的極致價值於欣賞者的心目中。」（頁 239）本此，他回頭批評公安、竟陵派揭櫫的「性情」、「趣」、「韻」，說他們「只達到語言所代表的那種『意象』形態，而沒有觸到那意象形態所含蓄的感情價值。」「猶辨味於酸鹹之中而非於酸鹹之外。」「而與格調派作對的意見，實際是在表達的方法上」，「亦僅在構詞形式和意象構造的形式方面。」（頁 234）「在公安、竟陵派之後，真正能從意象上觸到文學的極致價值，由第二義恢復到第一義的，是王士禛提出的『神韻』。」可見，王夢鷗對「文學」的分析，「採取一種陳義較高的，趨向於純粹性的要求」，以美感經

[8] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 230。在另一段文字中，他以為傳統批評「大抵可分作兩層，第一層只求意象之生動表現，於是要求有最適當的修辭方法或巧妙的隱喻作用：第二層則更要在生動的意象中透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而托於純美的感情。」（頁 237）只有這第二層才是王夢鷗所謂文學批評的「目標與尺度」。

[9] 關於韋勒克的論述，參閱支寧著《文學批評的批評》（北京：中國社會科學出版社，2004 年），頁 139-142。

驗所形塑之賦、比的「意象－意境」或興的「意象－繼起意象－意境」作為文學「表現」的核心，視為文學的本體來把握，並賦予價值屬性，因而突破了單純的語言學分析而在邏輯上也就否認了所謂「語言的藝術」因強調形式而恐流於單純的玩弄修辭而毫無感情、精神實質的膚淺工具價值。

總結上述分析，王夢鷗首先認為「繼起之意象」必有並置之二物，如 A 之比 C，我們在它之間所可推求得是二者之類似點如 B 的約束或解脫，故它的性質可以是譬喻，也可能是直述。有些人不承認「興」是譬喻，認為這樣就與「比」沒有區別了，然而《毛傳》對於「興」句的釋義往往使用「若」、「如」、「喻」、「猶」等字，分明也將「興」作為譬喻看待，比興畢竟由漢儒彰顯而範式與原型，否認「興」有「比」的意思，實是對《毛傳》的遮蔽。王夢鷗先以繼起意象的譬喻來解釋「興」乃是符合漢儒的實際。可是，「比」和「興」具體的所指又確實不同，不然沒有必要將它們分開，「比」「興」含義夾纏，原因在此。故王夢鷗又說：「但我們不將它歸於直述法、不併於譬喻法中，正像古人區別『賦』與『比』之外，另立一『興』體。興體能憑原生的一點意象而發展為無窮的意象。」職是，「興」又兼有「起」義、「繼」義，符合傳統的「觸物以起情」、「乘興而作」及「文已盡而意有餘」的特徵。我們都明白，「興」雖源於解《詩》，但後世對其理解實際上已經不只局限於《詩》，而是針對不同時期創作的經驗，將其作為一個有普遍意義的詩學問題。準此，王夢鷗以「繼起的意象」來解釋「賦、比、興」的「興」，乃是因為「繼起的意象」的類型、表達、基質與效用實是既涵蓋傳統論「興」的諸多面向：1.興起與入情、2.興會與聯想、3.興喻與隱喻、4.興象與象徵、5.興趣與意境等等共時面。[10]又能揭示不同歷史階段對「興」的不同理解與深化歷時面。反過來說，王夢鷗不取韋勒克「意象、隱喻、象徵、神話」的分析名稱與架構，而用「賦、比、興」來說明意象傳達的層次與方法及效用，那是表明傳統文學觀念既仍有其現代意義、價值外，亦是可作為其理論體系中的重要一環，說明他嘗試建立以中國文學觀為主體的文學理論的苦心。[11]

比王夢鷗發表時間更早的徐復觀的〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉（1958）一文，徐復觀認為按照《詩經》慣例，興句大都置於句首，有觸發、興起的興；但《詩經》也有變例，經由漢魏六朝五言詩的發展，一章之首的興漸漸出現一章之中的興，「此種興的發生，是因為感情所積者厚，在抒寫的中途，自然形成一種頓跌……在頓跌中，忽觸到某種客觀事物，引發出更深更曲折的內蘊感情，因而開闢出另一種情境，使主題作進一步地展開」（《中國文學論集》，頁 113）而到了鍾嶸「文已盡而意有餘」則興漸漸轉移到章尾，「才算達到興在詩的作用中的極致」因為「一切藝術文學的最高境界，乃是在有限的具體事物之中，敞開一種若有若無，可意會而不可以言傳的主客合一的無限境界，興用在一章詩的結尾，恰恰發揮了此一功能。」（《中國文學論集》，頁 114-115）所以，

[10] 參見余虹：《中國文論與西方詩學》（北京：三聯書店，1999 年）第五章：〈抒情論：興與表現〉，頁 158-190。

[11] 這大概是其晚年要把《文學概論》改為《中國文學理論與實踐》的原因。

「意有餘」的「意」，徐復觀認為決非「意義」的意，而是「意味」的意。意義的意，是以某種明確的意識為其內容，而意味的意，則並不包含某種明確意識，僅只是流動著感情的朦朧縹緲的情調，此乃詩之所以為詩的更直接地表現，所以是更合於詩（抒情詩）的本質的詩。徐復觀把「興」定在表現層面，大體與王夢鷗釋興的「意象－繼起意象—意境」有類似說法，兩人皆同意要將內在心意表現於外。只是一從情感的蘊積、頓跌、融化立論，強調興作為詩的情感基質；一從語言表現出發，強調語言符號如何去表達內心的種種感受，唯有依恃語言才能展現文學的藝術作用。不過，徐復觀把「文已盡」解為詩章結尾，把興當作章尾之興，理論上固可推衍，但實無文學發展及其他批評文字的歷史有力證據。相較之下，對王夢鷗來說，興的過程是由生發感動產生的情感意念轉為內在記號，再由內在記號轉為外在記號的活動，王夢鷗強調語言在興的創作過程中的重要性。對徐復觀而言，興的過程是由情決定的，再由才將此轉為文字表現於外，從情及才到辭的過程皆由作者志與氣決定貫通。徐復觀強調作品乃主體情志之發抒，所謂藝術性只能是「附麗於內容而存在，無所謂獨立性的問題。」衝突於焉產生，王夢鷗於 1979 年替時報公司《歷代經典寶庫》撰寫《文心雕龍》，同一時期他在《中外文學》刊載〈劉勰論文的特殊見解〉主張劉勰「對文學的基本看法是把文學當成語言來處理」，便引起了徐復觀的痛批。

其二，〈打通「抒情」與「敘事」的區劃——王夢鷗先生的抒情論述〉（撰寫中，預計發表於香港浸會大學中文系主辦：「中國詩學研究前沿國際論壇」，2014.12.16-19）

「中國抒情傳統」是海外及港臺中國古典文學研究領域近幾十年來所共同提倡和關注的重要學術研究趨向，形成了在大陸以外地區最重要且極具綜攝力之解釋系統。循此，「中國抒情傳統」這一提法，從學術史研究的角度專指陳世驤將抒情譜系上溯到詩歌發微伊始，斷言文學傳統有著「抒情」的文學傾向，異於西方的史詩與悲劇傳統。[12]高友工踵事增華，將此「抒情傳統」擴充演繹為更龐大的「美學」架構，把起自文體的「抒情」，發而廣之為一種文化史觀、價值體系，甚至於政教意識形態。[13]然而，我們不應忘記比陳世驤〈中國的抒情傳統〉（1971）

[12] 在〈中國的抒情傳統〉一文發表之前，陳世驤在 1958 年有〈時間與律度在中國詩之示意作用〉和〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，1959 年有〈中國詩中的自然〉，1961 年有〈中國詩歌與其民間來源〉和〈中國詩學之原始觀念討論〉，1966 年有〈早期中國的詩觀念〉，1968 年有〈八陣圖總論〉，1969 年有〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，1971 年有〈《楚辭・九歌》的結構分析〉，離世後的 1973 年有〈詩之時間：屈原的偉大〉等等論文，顯見早期、中期的古典詩歌是他的研究重心，而抒情詩的主導位置顯而易見。請見陳國球：〈「抒情傳統」與陳世驤中國文學論述初探〉一文，頁 367-377。

[13] 高友工在〈文學研究的美學問題〉一文中明確提出抒情傳統「並不是一個傳統上的『體類』觀念」、「廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人的『意識型態』，包括他們的『價值』、『理想』。」見高友工：《美典：中國文學研究論集》（北京：三聯書店，2008 年），頁 83。

[14]更早的《文藝技巧論》(1959)、《中國文學理論與實踐》(《文學概論》〔1964〕)與《文藝美學》(1971)等書，王夢鷗「就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求」，以「繼起意象」的「興」所形塑的「意境」為核心，「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」[15]循此，王夢鷗將「興」論看做是「中國抒情論」的系統展開，饒有深意的是，他是在〈敘事〉一章展開其「抒情論述」，通過「敘事」的對觀，以見「抒情」的本性，也證成「意境」的價值。

對王夢鷗而言，當詩人文學家的感情繁複，就得使用曲折的表達法，使用更多的隱喻，更詳盡的事物描寫，循著繼起意象的表述，這大規模的表述，使得文體顯得粗壯而透明，這便是敘事詩了。所以，王夢鷗要說：「繼起的意象無窮，故文學語言所可用的隱喻的領域亦極其廣大，它們不但充作抒情的詩歌，而且許多敘事詩、戲劇或小說，所敘述的許多『事』，我們倘把它看做像『野鶴』、『新嫁娘』或『貧女』一樣的隱喻時，則敘事詩、戲劇、小說，恰就是和抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表達的一些可知解可想像的『人』或『物』，其實都只在隱喻著文學家心裡『充滿著感情的意象』。他們與抒情詩不同的地方，只在於語言型態上屬於韻律的，屬於隱喻的，一切都被擴充了；因此戲曲與小說顯得比詩粗大而透明。」(頁 152)看來，這就表明文學表達無非是抒和敘二者不同比例數量的轉結與變化的實質。

「敘事」不僅因為繼起意象「一切都被擴充了」顯得比詩「粗大而透明」，從歷史發展來看，敘事詩亦是源於抒情詩，王先生是這樣認識：

> 過去關於詩之一般的分類，大別為三：抒情詩、敘事詩、劇詩(戲曲)。並且在這排列的順序上，還隱含有詩之歷史的演進情形；也就是說，由抒情的歌謠演進為敘事的詩歌，敘事的詩歌與舞蹈相合而有戲曲。到了後來，這些詩歌所具備音樂性的韻律形式傾向於口語化的韻律形式，於是抒情詩變為無韻的自由詩，敘事詩變為小說，劇詩也變為口語化的戲劇。因此在西洋，詩的歷史常被簡括成為「韻文的」與「散文的」兩大階段，前者大部是具有音樂性的韻律形式之抒情詩、敘事詩、劇詩，後者大部是口語化的自由詩、小說、戲劇。前者是十八世紀以前的，後者是十八世紀以後的。我們從這簡要的認識中，不但可以看出近代的詩歌、小說、戲劇是古代詩的嫡系子孫，而且還可以看出古代敘事詩與劇詩的鼻祖，都是抒情的。抒情詩是一切文學作品的鼻祖，這點認識本來很有助於我們了解文學作品，也就是說，凡屬文學作品——無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。捨此之外的，它們是否可冒充為文學作品，都值得嚴格檢討。[16]

---

[14] 〈中國的抒情傳統〉一文是陳世驤在 1971 年的「美國亞洲學會」年會「比較文學組」的開會詞，收入《陳世驤文存》(臺北：志文出版社，1972 年)，頁 31-37。陳國球新譯文，見氏著：《抒情中國論》(香港：三聯〔香港〕書店，2013 年)，頁 14-25。

[15] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXV；13。

[16] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 153。

與我們熟知的小說源於史傳不同，王夢鷗的觀點印證了所謂「《詩》亡然後《春秋》作」的說法，循此，得出「凡屬文學作品，無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。」基於此，整本《中國文學理論與實踐》(《文學概論》) 所做過許多關於詩的，尤其是抒情詩的本質之討論，也就是在說明「文學」這種藝術的「血型」。

然後，他又從表現上來辯證：

> 如果我們對那血型已經有了若干瞭解，也許會對那所謂敘事詩、劇詩的譯名發生疑問。尤其是在我們對於詩的修辭形式有了若干認識之後，我們將認為所謂「敘事的」與「抒情的」，在它們作為詩的表現原理上，本不可分。因為詩的意象，用語言來構造，而表達為詩的作品時，無論用的是直接的或間接的表達法，其中除了從聲音產生的直接效果之外，剩下的都是「意義」。而那「意義」是什麼？豈不就是象徵著「事」或「物」？簡單地說，詩人所欲抒寫的「情」，除非單用沒有意義的聲音來窮哼瞎叫，此外就沒有不隱寓於於「事」中和盤托出的。前面舉過鮑照的〈鴻雁〉，張眾文的〈野鶴〉，他的本意是抒情，但他們的「情」卻寓在動物的故事裡。若使我們可用這觀點來看，則如《列那狐故事》、《薔薇故事》、《中山狼故事》等等，這些可稱為敘事的，實際也該是抒情的了。再如前舉秦韜玉的〈貧女〉，朱慶餘的〈閨意〉，他們本是要抒寫當時對於「功名」患得患失之「情」，然而那感情卻全部隱藏在貧女與新嫁娘的動作裡。這樣，說它是抒情的，其實也是敘事的。簡短的抒情作品，如劉邦的〈大風歌〉，我們讀了能直接感觸到他那「慷慨」之情，但也由於它說出了風雲飛揚，得意還鄉之「事」而來。這是抒情由於敘事之例；而冗長的，如杜甫的〈北征〉詩，他敘述的是失意還鄉，但其中卻充滿了極複雜的感情。因此我們可以說，凡不是「無病呻吟」而「言之有物」的作品，沒有不是托「物」以言「情」，正像鍾嶸主倡的性情詩，而他的舉例卻舉出許多的「事」。(頁 153-154)

既然認定文學是「託事以言情」，那「動作的模仿」的小說，在王夢鷗看來，其「託事」之意，也即是詩人假藉一種主體及其動作來表達他的意象。其間，詩、小說、戲劇的差異，都只是表現的區分、文體的差異而已。

五四以降的文學論述，在西方現代文學觀念的參照下，大家似乎認同了一套「普世」的標準——戲劇（drama）、史詩（epic；或作敘事詩）與抒情詩（lyric）三分的文體觀念。王夢鷗先生分別從歷史與修辭兩個角度分析，說明敘事詩、戲劇和抒情詩的分野，從來就不能停留於簡單的形式分類，並且指出文體形式在文學史過程中必定有發展和變化。和王夢鷗看法相類似，讓我們想起〔瑞士〕施塔格爾（Emil Staiger）的《詩學的基本概念》(1946) 一書，他也表明其關注不在形式分類而在文學表現的模式，他不談史詩、戲劇和抒情詩，而是所謂「史詩的」（敘事的）、「戲劇的」與「抒情的」，並且分別用「呈現」、「緊張」和「回憶」

概括了史詩的、戲劇的與抒情的本質。緣此，一首所謂抒情詩，僅僅由於「抒情的」在這首詩裡佔主要地位，我們才說這首詩是抒情的。對王夢鷗、施塔格爾而言，文學值得討論的是其中相對穩定的「修辭」的「性質」，構成這些性質的是創作者的意識風格（style of consciousness），以至存在模式（mode of being）。依此，王夢鷗、施塔格爾的論述也就超越「文體論」的框架與邊界，「史詩的」、「戲劇的」與「抒情的」等觀念的應用空間便可以開闊起來。拿「抒情的」來說，其便可衍生出「抒情性」（lyricality）、「抒情主義」或「抒情精神」等一系列概念了，其意義也有了更為辯證的深思。

職是，本著「一元論的看法」，王夢鷗認為諸如「敘事詩」的原義只是由它的文體而得名，並非詩的本質的變異，「如果真是詩的本質的變異，變成了純粹事例的講述而不含有一些作者抒情的成份，那我們即可說它是『歷史』而不是『詩』或『敘事詩』了。」（頁 155）因此，敘事詩、戲劇與小說，在王夢鷗看來，都因為其「抒情的成分」而與抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表達的「人」或「物」，其實都只是在隱喻著作家心裡「充滿著感情的意象」[17]。故而，在以情感為本之下，他總結說：

> 因此，依我們的看法，凡屬文學作品都抒情的，也都是敘事的。其中唯一可分別的地方，乃在於它所表現的規模大小，也就是屬於「量」方面的問題；而且這問題必不關係作品的性質以及價值。詩人們可以把他對於「王昭君」的意象寫成敘事的長詩，像殘留於今的〈王昭君變文〉；也可以僅寫成一首抒情的絕句，來完全他的意象；然而，二者都不可能有性質與價值的差異；有之，則是它表現於語言上的形式的差異。亦唯因它的性質與價值不變，所以十九世紀以來（在我國應自唐人說「話」以來）完全口語化的，文體完全不同的小說戲劇，仍可承繼古代敘事詩以至抒情詩的血統；並且，十九世紀以下，迄於今日，被稱為藝術的文學作品之小說，又可以回到原始抒情的，所謂「自我反射」的形式上。我們以為這都是形式上的量的變化，而文學——小說戲劇的本質，永遠是屬於詩，是抒情的敘事，或敘事的抒情。（頁 157-158）

按照王夢鷗的說法，詩與小說、戲劇的不同，只是敘事「量」的大小不同而已，也就是詩的敘事量較少，小說、戲劇的敘事量較大。小說戲劇只是將詩中的敘事部分依循意象繼起的原則做「多頭緒」的擴大表達而已。將「詩、小說、戲劇，看成一氣衍成的東西」。接著，王夢鷗再回到文學史的考察，指出既然「詩人必須『託事以言情』，能抒情便能敘事，由抒情詩放大為敘事詩，是個極自然而必然的趨勢。我國抒情詩出世既早，則由抒情擴大而為敘事之詩，當不在後。」（頁 160）由上所述，王夢鷗在「敘事」的對觀中，以「情感」以及其表現——「繼

[17] 王夢鷗有一個較為獨特的見解：「所謂敘事，依我們的瞭解，它只是一種依循繼起的意象而發生了『多頭緒』的亦即量的擴大表達。也就是它不但對原意象使用了很多的譬喻語，甚至於對於每一層的譬喻又各加以多樣的譬喻。」換句話說，敘事也是一種「興」的表現法。見《中國文學理論與實踐》，頁 158。

起的意象」的理念，確立了他的抒情論述，揭明中國詩學以「抒情」為特質。

王夢鷗雖然無意於建構中國抒情論述，但是，正如批評實踐遠早於批評學派的提出那樣，早在「中國抒情傳統」研究趨向形成之前，作為先行者的王夢鷗融匯中西文學思想，以語言美學出發，在其繼起意象的「興」論中替「抒情論述」已紮下堅實的立足點，沾溉於後來不少「抒情傳統」論述者。[18]就此而言，蕭馳說「中國抒情傳統」從學術形態上開始於「陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文所開創的學術傳統」，而更根本地說，則是「一個濫觴於宗白先生對『中國意境特構之研尋』的現代學術領域」的譜系追尋[19]，其實是錯誤的，何況當時宗白華的書籍在臺灣仍是不被允許出版，相較於朱光潛、王夢鷗，其影響甚微。對此，我們似有必要在歷史與理論的追溯中，重新挖掘「中國抒情傳統」論述的譜系。

審視這二篇文章，讓我想到在〈寫在前面〉中，王夢鷗說明他撰寫本書的用心：

> 我國過去已有很多為我們所認定的文學作品，也有很多和我們一樣的批評，所以我們在這裡提出的意見，既非特殊，也不新鮮。但因前輩人們發表意見多採取「要言不煩」的態度，而且所發出的三言兩語，又多是即興的；忽而評頭忽而品足，不特缺乏系統，甚或日子久了，個人的觀點變了，因而前言不對後語的地方也往往有之。西方學者，尤其是近代的文學批評家，他們發表意見的方式頗不一樣；儘管那也不過是代表他個人某一時期的看法，但他們既說了，就說得很認真；儘管說出來的意見也未見得怎樣特殊怎樣新鮮，但有系統。我們把那些即興的和系統的文學批評拿來稍作比較，可以發現古今中外確有許多和我們一樣的意見，因此我們想要試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評；雖然這嘗試也不是新鮮的。（XXIV）

傳統文論雖有片言中肯、簡練親切的長處，但也有不成系統、缺乏科學的精神和

[18] 譬如柯慶明在〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文即列有王夢鷗一節，見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005 年第二版第一刷），頁 323-330。龔鵬程在其一本具有學思歷程的回顧的書：《文化符號學導論》（北京：北京大學出版社，2005 年）即強調「語言美學的路向，在臺灣也是頗有發展的」，同時提到王夢鷗寫了《文學概論》，頁 146-147。呂正惠、蔡英俊、龔鵬程等人共同撰寫，而由蔡英俊主筆的〈導言〉開宗即言：「我們的起點是認定文學本身是一種語言的藝術」，見《中國文化新論：文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982 年），頁 3。僅舉數例，說明這些學者與王夢鷗的關係。

[19] 蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999 年），頁 1。王德威在〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中則提到民國以來「史詩時代」的「抒情傳統」非但連綿不輟，而且還另有發展，他提到朱光潛、沈從文等人。見《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010 年）一書。不過，王先生在我系 2009 年王夢鷗教授學術講座：〈世變與詩心〉的三場專題演講的第二場：〈朱光潛、王夢鷗與他們的時代〉便提到王夢鷗、夏濟安、陳世驤等人對文學與審美形式的寄託及其歷史意義。

方法的短處，因此，他要「試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評」。在王夢鷗那個時代的人，如朱光潛的《詩論》亦云：「用西方詩論來解釋中國古典詩歌，用中國詩論來印證西方詩論」，這樣力圖在互證、互釋中審視、把握中國文論的特色，似乎是他們那一個時代的特點。王夢鷗立基於心理學與語言學，以「語言的藝術」為核心，形成一個自足的體系。

美学札記（二）

美學札記（二）

纯粹理性的批判. 康德. 1787.4. 二版.

绪論.

1. 纯粹知識与经驗知識之區別.

無疑的，凡人之知識皆由经驗而来。設無对象[illegible]感官：一面使生表象，一面使[illegible]知解活動——[illegible]表象作比較，聯系，區別的活動。表象是感覺印象的原料，而知解活動即構造对象的知識。合此二者为知識，亦即認識作用。故以先後言，知識決不能先於经驗。

然而，知識雖由经驗而起，但亦不能謂其純出於经驗。蓋吾人所经驗的知識，本为一種複合；一为感覺印象，一为知解的機能。知解活動与表象之化合，非經長期訓練，將不能引起注意且加以區別。

所以是否有一種知識雖经驗而独立，甚至雖感覺印象而独立？此種知識者称为先驗的知識，以与经驗的知識相區別。

一種貌若先驗的知識：如"鼎折足，覆公餗"，此時但以折足的经驗而預知覆鼎的经驗，貌若先驗；然此实由"失去重心必覆"的经驗轉变而来，並非超絕的，不賴经驗的知識。

其次如"凡物之变化必有其原因"，此为先驗的知識，但仍非纯粹的先驗知識。何者？蓋"变化"之觀念，本即由经驗中来。不經比較等活動——经驗成立，何以言"变化"？

2. 人所有之先驗，且常存於日常所作理解中.

经驗的斷定，僅能從歸納中得到假定的較为確定的性質，因其不能沒有例外。設有一命題含有嚴格的絕对的普遍性，則此命題往往非從经驗得来，而为先驗的斷定。故经驗的普遍性，只是可以使展的效能，它可用於此，亦可用於彼，如"凡物體皆有重量"是也。但与此相反者，其斷定含有絕对普遍性，則其知識来源即为先驗的。例如吾人從一个物体的概念上，將其中屬於感官经驗部分如顏色，硬度，重量，阻礙性等一除去，則物

純粹理性的批判　　康德.1987.4.二版

緒論

1.純粹知識與經驗知識之區別

無疑的，凡人之知識皆由經驗而來。設無對象激動人之感官：一面使生表象；一面使起知解活動——即對此表象作比較，聯系，區別的活動。表象是感官印象的材料；而知解活動即構造對象的知識。合此二者為知識，亦即認識作用。故以先後言，知識決不能先於經驗。

然而，知識離開經驗而起，但亦不能謂其純出於經驗。蓋吾人所經驗的知識，本為一種複合；一為感覺印象，一為知解的機能。知解活動與表象之化合，非經長期訓練，將不能引起注意且加以區別。

所以是否有一種知識離經驗而獨立，甚至離感覺印象而獨立？此種知識當稱為先驗的知識，以與經驗的知識相區別。

一種親若先驗的知識：如“鼎折足，覆公餗”，此時但以折足的經驗而預知覆鼎的經驗，親若經驗；然而實由“失去重心必覆”的經驗轉變而來，並非超絕的，不賴經驗的知識。

其次如“凡物之變化必有其原因”，此為先驗的知識，但仍非純粹的先驗知識。何者？蓋“變化”之觀念，本即由經驗中來。不經比較等活動——經驗成立，何以言“變化”？

2.人所有之先驗，且常存於日常所作理解中

經驗的斷定，僅所從歸納中得到假定的較為確定的性質，因其不能沒有例外。設有一命題含有嚴格的絕對的普遍性，則此命題往往非從經驗得來，而為先驗的斷定。故經驗的普遍性，只是可以伸展的效能，它可用於此，亦可用於彼，如“凡物體皆有重量”是也。但與此相反者，其斷定含有絕對普遍性，則其知識來源即為先驗的。例如吾人從一個物體的概念上，將其中屬於感官經驗部分如顏色，硬度，重量，阻礙性等一除去，則物

繼起的意象：王夢鷗對「興」的解讀

——兼論其「抒情論述」（會議論文）

政治大學中文系
廖棟樑

我所說的語文學，也就是對言辭和修辭的一種詳細、耐心的審查，一種終其一生的關注。
——薩依德（Edward. W. Said,1935-2003）：〈回到語文學〉

一、前言

回頭審視臺灣，談論文學、美學理論的，在王夢鷗（1907-2002）之前，大抵缺乏有嚴謹邏輯聯繫而成一體系的著作[1]，當時坊間像「文學理論（概論）」、「藝術概論」這類書籍雖為數不少，可惜大半是翻譯、改寫歐美及日本的版本，[2]有些甚至還僅是三十年代前後的舊譯新刊，而在內容方面也幾乎全是以歐美的文學作品舉例引證。在這種情況中，藉以「理論」性的思維，並且心存中國文學的考量，來思慮「文學」的基本定義與性質，王夢鷗的《中國文學理論與實踐》（《文學概論》〔1964〕）一書無疑特別引人注目，[3]並且，早已為臺灣文學界推崇為「經

[1] 龔鵬程編著：《美學在臺灣的發展》（嘉義：南華管理學院，1998 年）一書稱：「五〇年代末期至六〇年代初期，在臺灣地區從事文學批評以建立一套傳統中國美學體系者，王夢鷗殆可稱為第一人。」頁 194。王夢鷗在學術上有多方面的成就，除了唐人小說研究早已斐聲國際外，他對於《禮記》、《文心雕龍》以及許多中國古典文學理論的研究皆為學界重視。但上述研究大體主要針對個別具體的問題，能構成理論體系的是《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）及《文藝美學》二書，它們不僅有一個完整的體系，而且對每一問題都有極細緻的論證。

[2] 文學概論的體系，在臺灣大體上取自本間久雄的《文學概論》與溫徹斯特的《文學批評原理》二書。

[3] 《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）固然是因應當時「缺少此類書籍，妄以付印，聊供津梁之助。」（《修訂版序》）但曾如王夢鷗所說劉勰《文心雕龍》是中國一千五百年前的《文學概論》，那麼，本書恐怕不無有為往聖繼絕學之意在。在本書的〈寫在前面〉他便提到：「想要試用有系統的討論方式來組織過往即興的批評」的企圖。《文學概論》，民國五十三年（1964）九月帕米爾書店出版；民國六十五年（1976）五月重校後改由藝文印書館出版；民國八十四年（1995）十一月晚年自訂稿改名為《中國文學理論與實踐》由時報文化出版公司印行；民國九十八年（2009）列為「王夢鷗先生文集①」由里仁書局出版，本文所據為里仁版。引文底下謹

典」，[4]王夢鷗據此形成了自己的一套結合語言學與心理學的「語言美學」體系，[5]並且要用這套美學體系來解決「文學的最基本問題」，他將「審美」引入文學理論，在語言／審美的觀照下，將「美感經驗」作為文學理論的核心問題，既表現出文學本質界說方面「審美」特徵的突顯，也張揚以藝術媒介整體地表現審美的「語文」組織與匠心，藉以闡明古典的文學研究如何能進入現代論述的場域而具有現代性。往後的歲月裡，這本書作為臺灣文學理論接受的「前結構」發揮著潛在的影響力。

正如柯慶明先生認為，《中國文學理論與實踐》(《文學概論》) 書中「最為意味深長的則是其論意象與其傳達的層次上，有意而充分地開發了傳統的『賦、比、興』的區分，而分論為『直述』、『譬喻的基本型』、『繼起的意象』等章節；並且透過『繼起的意象』的理念，延伸並打通了『抒情』與『敘事』的區劃，……將詩、小說、戲劇看成一氣衍成的東西，而對『文學』採一以貫之的『一元論的看法』。」[6]王夢鷗引用詩有「六義」的舊說，卻認為「六義」中的「賦、比、興」即是「語言」在「韻律」之外的「意義」的美感設計，也就是意象的傳達方式，並將傳統的「賦、比、興」借用韋勒克（René Wellek，1903-1995）的「意象－隱喻－象徵－神話」觀念將之解釋成意象的直接傳達、意象的間接傳達與意象的繼起傳達等三類。作為「文學的最基本問題」，王夢鷗沿襲了歷來的研究習慣，在賦比興三者中主要討論比興，在比興中又主要討論興。尤可注意的是王先生對「興」的解讀，認為「興」是意象的衍生與深化，一層又一層的整連，綿延不絕，最終形成「意境」，並由此導出其中國抒情論述。本文論述這兩個方面，不可避免也可以理解的是，就像《文學概論》一書是在與其他作者、其他論著的對話中寫成的一樣，我們以下所做的討論也會牽涉到其他的作者或其他的論著。

二、 記號作用

標示頁碼。

[4] 柯慶明根據文建會主導、聯合報執行的臺灣文學經典之推選，謂：「王夢鷗先生出版於 1964 年 9 月的《文學概論》，早已為臺灣文學界推崇為『經典』。」見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005 年 9 月第二版第一刷），頁 320。

[5] 在《文藝美學》中，王夢鷗曾提出「語言美學」的說法。他認為對文學進行心理的和語言的探索在二十世紀得到了較深入、較精密的考察，「及至考察到語言問題與心理問題又有不可分的關係，於是過去討論文學心理學的美學，便與語言知識相滲和了。雖然現代的『語言美學』非即文學批評的總結，但是『語言美學』的討論常與文學批評論相呼應。」（頁 95）「一句話，在心為志，發言為詩……文學作品的研究或批評，實離不開語言和心志，亦即語言學和心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。……因此本世紀大部份的文學批評，雖似在尋章摘句，但在章句的推敲上，多半又繞到心理的講求。所以現代人所講的文法原理修辭原理，多方面的皆與心理學相呼吸。」（頁 95）本文借此術語來概括王夢鷗的以一貫的「語言符號」美學為其論述之中心的文學理論觀。

[6] 柯慶明：《現代中國文學批評述論》，頁 327。

1. 文學是「語言的藝術」

從「文學概論」的學科性質言，王夢鷗相信文學理論作為科學的基礎，乃是本於人們關於文學有穩定的公共經驗，而這個文學經驗又是存在且可把握的，這也就意味著文學的本質是可以把握的。文學本質的有無並不完全取決於文學本身，還取決於人們看待文學的方式，但只要選擇能讓文學呈現出統一性、整全性的視角，文學的本質就會對人顯現出來，而尋求文學認識的統一性，從而對文學做出類層次而非個別現象上的把握，正是文學研究上學科理性的表現。只要人的理性能力存在，人就不會輕易放棄尋求文學本質的努力。人類長期的文學研究實踐也告訴我們：只要文學的存在在我們的感覺經驗中形成某種統一性，而且我們能找到適當的方法讓這種統一性顯現出來，那麼，作為人對於文學現象之共性的理論概括的文學本質就是存在的。因此，大多數「文學概論」的書，都會逐一討論文學的定義、文學的性質，文學的形式等等，在羅列與折中過往的論述的基礎上進行若干總結。

如同後來的龔鵬程（1956-）所認為「文學概論」應該是作者「以他本人所代表的一套文學理論為基礎，向讀者簡單鋪陳並解說有關文學內在的知識論規律及方法學基礎的所有問題。」王夢鷗認為構築文學的基本材料既然是語言文字，語言文字的選擇與組合直接影響文學的訊息傳達、風格呈現和藝術感染，「文學是語言的藝術」便成為不證自明的公理。作為藝術的一般門類，它與別的藝術門類一樣其共同性質是「藝術性」；做為一個特殊的藝術門類，它是以語言為媒介的，因此王夢鷗也說「文學是語言藝術」。「語言」問題實居於核心的地位。但也正因為如此，王夢鷗憂慮它作為文學本質的價值會被慣習的視野所遮蔽，譬如說「文學是語言的藝術」，文學的最重要、最本質或第一要素當是「語言」，那又怎麼反過來大講「內容決定形式（語言）」？在德性／倫理的優先性脈絡下，「文學是語言的藝術」往往只把它作為文學本質的某種追加說明：語言是文學的「基本材料」，語言的作用在於把感情／思想加以「固定」，那麼語言藝術不過是感情／思想（意識型態）的審美型態、工具而已。正因如此，王夢鷗把文學語言提到「本體」的位置來強調，即「看作顯現人的精神本體的活的生命體」，「它就是價值、意義、靈魂、精神、風格。」

王夢鷗顯然是充分了解這種情形：「從歷史上來看，『文學』一詞代表著當時人對於『文學』的整個觀念。他們的觀念，各個時代不盡相同。因此文學一詞的涵義也跟著時代而有所嬗變。」（頁 1）本書的副標題既然名為「現代綜合的考察」，而從現代的定義來看，他就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求，

聲明他所要談的是比較狹義的文學。[7]作者在本書的〈寫在前面〉中固然界定「文學」是「語言的藝術」，但補充說：「語言是它的本質，藝術是它的效用。」[8]進而解釋為：「本質中含有某種設計然後那本質始能發生它應有的效用，因此我們不把任何語言都當做藝術」，因此，他所稱為「本質」的「語言」，反而接近我們一般在藝術哲學中所了解的「媒材」（medium）的涵意，但它仍是「本質」；而他稱為「效用」的「藝術」，同時要具有活動之「本質」的規範效力。王夢鷗的這種迂曲的說法，顯然是來自他的思考，並不是要從諸藝術中來區別出「文學」來；他是要從一切的「語言」成品或活動中，區分出「文學」與非「文學」來，所以他說：「被記錄的文章未必都是文學作品」。但是他又不認為「文學」所實現的並非「語言」的正常或原始的目的或性質：「那效用（藝術）必然是那本質（語言）所固有的設計」，因而「文學」與否的區分，就不在表達的內涵，反而是表達的方式；亦即他所謂的：「實際在於我們怎樣處理，怎樣表達那點材料，這是語言表現的方法問題，也就是文學語言之傳達力之如何行使的問題。」（頁 106）故他強調：「我們認為文學作品所共有的特色，乃在於它們好像都是個廣義的『隱喻』。」[9]

2. 構詞活動的兩層觀

文學這種語言藝術其語言構造與目的既與一般的語言有異，那麼，探求文學的奧秘，王夢鷗更具體的說明是：我們可以「把語言的藝術活動區分做兩度事實：一度是內在的構想，一度是外在的構辭。」而文學作品的構想，如前述必須俱有廣義的「隱喻」，且足以引發悠遠的美感觀照之特質；至於其構辭，則「包括著意象的構造和聲音的利用。」故而，王夢鷗一再強調：「近代人所強調的文學的特質，就是自古以來所公認的『詩』的性質」，並且其全書的「統一性」論點，也正在「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」[10]王夢鷗

---

[7] 王夢鷗雖然說他依據的是「現代的定義」，但正如他一再的援引：「事出於沈思，義歸乎翰藻」、「性情之風標，神明之律呂」、「吟詠風謠，流連哀思者，謂之文」等等六朝文論，並指出：「後代的文論實討論到文學的實質，卻沒有脫出這定義的範圍」，他的「文學」界義，其實近於六朝。

[8] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXIV-XXV。

[9] 參見柯慶明：《現代中國文學批評述論》，頁 324。王夢鷗的《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），該書的中心在下篇，主要針對《文學概論》所謂「語言的藝術」的「藝術」加以推闡，明確指出「藝術」就是「表現美的文字工作」，他說：「所謂『文字工作』是為『表現』而設，而『表現』則又為『美』的目的所有。」故而「審美目的」即是文學的藝術特質，而文字系統則是它的「有意味的」表現形式。「凡不具備這審美目的，或不合於審美目的，縱使有個文字系統或構成，終究不能算作藝術的文字。」（頁 109）「審美」在此具有活動之「本質」的規範效力。

[10] 王夢鷗申論說：「詩的——文學的本質，只是一種恰好透過『語言』——這個實用的事實而

認為：「前人不過把『詩言志』三字解釋為『在心為志，發言為詩』；或則是『聲化形而君子小人見矣』，常常把文學作品直接緣附到『心志』的問題上，因而一面看文章，一面講心志；而且特別著重在心志方面。至少在陸機《文賦》以前的一般文學論，他們所討論的心志還不屬於『為文者之用心』的心志，而是屬於作者的思想方法，或竟是思想內容的評價。所以嚴格地說：那只是論『道』而非論『文』。其他算是論到『文』的，劉勰在〈序志篇〉之：『君山公幹之徒，吉甫士龍之輩，汎議文意，往往間出；並未能振葉以尋根，觀瀾而索源，不述先哲之誥，無益後生之慮。』很顯然的，他亦看到前人在論文方面，即使不徒涉於『道』，而即在於『文論』本身，亦未曾觸到根本的，在那『文章』與『心靈』之中間的，所謂文章『關鍵』，神明『樞機』的那個語言問題上。」[11]在後來所寫的這一篇〈劉勰論文的特殊見解〉一文中，他藉著劉勰《文心雕龍》為例，通過〈原道〉的「心生而言立，言立而文明」一句，申明文學活動的這兩度事實，指出：「依劉勰的看法，廣義的『文』之概念，與其說是心靈的產物，不如說是語言的現象。」因此，一般人只看到文學是心靈的表現，但劉勰則著重強調了語言在心靈和文學之間的中介作用。他的卓識表現在他看到了心與言、言與文之間的兩重關係，這兩者是不能等同的。王夢鷗由此而分析道：

> 他對於心靈、語言、文章這一個體系，不特非如前人那樣偏重於行道之心，亦不像前人一樣把心與言辭混合處理。他是把「心言」與「言文」區分作兩個層次來說明。這在〈原道篇〉說「心生而言立，言立而文明」，驟看好像兩語是一個意思；如同「心生」即等於「言立」，亦等於「文明」。但再檢索他在別處的演述，則可以諒解他所以要用兩句話來表述的本意，即是要把心言文區分作兩層來講的。一層是「心既託聲於言」，一層是「言亦寄形於字」。因為這個「言」，並非專指那說在脣吻之間的「話語」，而且兼括著尚未吐露於脣吻之間的「心聲」。至於那個「字」字，亦是一樣，不能專看作寫在簡牘上的「字」，而是可以看作一種已構成為足夠代表心意的符號。因為內在的一種心聲，並不一定就是外在的語言；而外在的語言亦並不全是某一字形。至於連綴許多個「字」形式否即能成為「文章」，

成立的美經驗。亦即因為語言的『聲音組織』與『章句構造』這些媒介物的條件與它的潛在的要素（感情、想像、知解）互相融洽，所以它所形成的（口講或書寫），便不同於其他表現品（一面是哲學、科學，一面是音樂、繪畫）。對於這種藝術，我們倘若依照前人已做過的分類，亦可稱之為『語言的藝術』，因此，有人說『文學』一詞之現代涵義，如其用 literature 不如用德文的 wortunst 更來得明白切當」（頁 26）

[11] 王夢鷗：〈劉勰論文的特殊見解〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984 年），頁 162。

> 又恰與心裡的許多「聲音」是否即是外在的語言一樣，並不是一等一的。所以，心與言與文，從其成為「文」的程序上推溯之，雖像是三位一體。但在這三位之中又各自有其構成的條件。惟獨「言」之一位居中，它一面是生於人心，亦即所謂「言授於意」者；而一面又可轉化為文，亦即「文以足言」者。言授於意的情性；神思篇說是「密則無忌，疎則千里；或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河」；這就顯得言「心」與「言」之間已有那或疎或密的間隔；所以有時是心生而言立，有時竟是心生而言不立。內在的，心與言之間是如此情形；外在的，言與文之間的情形亦不例外。他說：「神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才知所少，將與風雲而並驅矣。」這算是內在的心生而言立了；但他又接著說：「方其搦翰，氣倍辭前；暨乎成篇，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。」這就更明顯地說到言立而未必即是文明了。他的這點意思，雖與陸機《文賦》敘謂「恆患意不稱物，文不逮意」很接近，但他的觀察是更精密了。惟因他能精察到文章的關鍵在乎語言生成之一系列的事實，所以他所闡述的先哲之語，就都等於是他的創見。[12]

王夢鷗認為劉勰不同於前人之處在於不以一元論的方式將內心情感完全等同於外在文辭表現，他認為「心生而言立」指「心既託聲於言」，「言立而文明」指「言亦寄形於字」，從「心言」到「言文」為兩個層次的構詞活動，「言」在「心」與「文」之間扮演重要的關鍵。「心」指內在心意的表現，「文」指寫成文字表於外的記號，而「言」是指尚未表現於外，而已將心意轉成可表現心意的內在記號。

據此，文學創作是由心志發展為語言的活動，王先生稱此活動為「想像力的活動情形」。如此一來，文學語言自然就與一般語言有所不同。王夢鷗說：「人們的心靈活動，有時不依靠邏輯的機能。……換言之，他是沒有常識上所謂『文法的』連鎖。詩語組織的情況，恰與此相同。詩語之間，不必有『因為』、『所以』、『於是』、『例如』等等表示事物或語詞之相互關係的語詞甚至連介詞亦被隱沒而不表出。」[13]故要瞭解文學，除了心理學的觀念外，尤要注意語言學。

3. 記號作用

語言的本質，無論是聲音或圖式，實際都只是那心意的記號或符號而已，所

[12] 王夢鷗：〈劉勰論文的特殊見解〉，頁 163。
[13] 王夢鷗：《文藝美學》，頁 87。

謂文學基本上就是運用語言符號去表達內心的種種感受，王夢鷗如此認為，以「記號」一詞指稱用以表現心意之物為王夢鷗所創詞彙，故他說：「現代所謂『語言藝術』，一面是談心意的活動，一面是談言詞的活動。言詞固是記號，而心意之現形，其實也是記號。然則，構成文學的原則，實際只是記號（廣義的）構成原理了。」（頁 31）但有別於只談一般「文字之美」如夏濟安（1916-1965），[14]王夢鷗的獨特處既從符號的角度破譯文學，為文學下定義；又在於把「心意活動」與記號聯繫起來，而不是將二者割裂分置於「內容」與「形式」的二元概念中。記號既是心意活動的現形，那麼它就不僅僅是一種「工具」、「容器」，而本身就是一種精神現象。[15]如此把語言建立在一種基本的本體論基礎上，把語言和人的存在聯繫起來。循此記號示意，在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書裡，作為「言詞活動」的「語言記號」被看作文學問題的核心，圍繞著它來展開語言藝術的各方面、多層次的討論，包括記號作用、語言界限、韻律形式和可變性、以及其變的限制，也提出文學中的意象和意象傳達的層次、敘事文體與文學批評的目標及尺度等等關於文學這一特殊的語言及其藝術的論證和闡釋。[16]但是誠如姚一葦指出：從語言或符號的角度去研究文學的本質與特性固然是一個非常重要的角度，但他與從人類學、歷史學、民族學、社會學等等其他角度去探討藝術一樣，倘若不真正進入藝術內部領域而只在外緣研究，就難以完全解決藝術本身的問題，所做的解析的價值則是有限的。姚一葦舉菲爾萊特（P. Wheelwright）、恩普遜（W. Empson）等人把語言符號引入藝術研究領域，卻都未能超出「語意學」的範圍。[17]承認從語言或符號的角度去研究文學的本質是當代一個很重要的

[14] 夏濟安說：「新詩人現在主要的任務，是『爭取文字的美』。為了強調這一點，我不妨矯枉過正的說一句：詩的取材是次要的，詩的表現方式才是最重要的問題。」（頁 88）故「好詩是文字藝術最高的表現：一國文字的精微、氣勢、情韻、色彩、節奏、巧妙等等性質，大多是在詩裡才可以得到完美的統一，或是充分地發揮。一國文字是否能成為『文學的文字』」，就是看這種文字裡有多少種『美』的性質，而這些『美』的性質能夠提高到什麼程度。」（頁 78）見《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971 年）一書。陳世驤認為他的遺著是西方「新潮」湧入之後，從事新文學研究成就斐然的「發軔」之作，夏濟安「先站在這個新潮的主流中」，是「這個新階段性而產生的一個人」見陳世驤：〈《夏濟安選集》序〉，見《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971 年），頁 4-5。

[15] 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像（增訂版）》（北京：人民文學出版社，2010 年），頁 311-312。

[16] 儘管王夢鷗說：「一句話，在心為志，發言為詩。如果『詩』可作為文學作品的代表，則文學作品的研究或批評，實離不開語言與心志，亦即語言學和心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。」見《文藝美學》，頁 95。不過，我認為《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書側重點仍在語言學上。換句話說，《中國文學理論與實踐》著重「言詞的活動」，而《文藝美學》更關注「心意的活動與現形」，二本書共同構成一體大思精的「語言美學」體系。

[17] 姚一葦：《藝術的奧秘》（臺北：開明書店，1978 年 7 版），頁 121-122。他說語意學「這門學問對於藝術的語言究竟產生了若何重大的成就，似乎尚不能十分的確定。」（頁 373）

趨勢，但王夢鷗強調不能僅停留在「語意學」的層面。職是，王夢鷗既借用克羅齊（Benedetto Croce）的「美學就是語言學」[18]強調文學就是利用語言的藝術以成立「美經驗」，自然同時也關注「心意的活動」與「心意之現形」此種審美經驗。[19]

美學的方法本即是語言學的方法，像克羅齊派下的意見，王夢鷗認為我國早已有之，他說：「我國最早即以『詩』與心理的作用相連綴；接著又把語言的基本單位與心理作用相連綴。到了齊梁之間，許多人的見解差不多已達到了現代所謂『語言藝術』的見解。劉勰的《文心雕龍》開宗明義就說：『心生而言立，言立而文明，自然之道也。』這裡，把語言與心理作用的關係已有精到的看法，較諸近代學者推論語言的發源，並無遜色。」（頁 27-28）至於，語言之為記號或符號，我國在最早時代已為莊子一派思想家所承認；到了六朝以下，這意見愈加分明。所以劉勰說的：「心生而言立，言立而文明」，差不多已認定心意的表現乃與語言記號的表現同時存在。（頁 29）顯然，王夢鷗注重從記號的角度論述文學的表現性特徵，把文學看作是詩人文學家情感符號的創造，這與主張自我情感表現的傳統的表現理論有著本質的不同。後者強調的是情感表現的內容，而前者強調的是情感表現的記號形式。

王夢鷗引述卡西勒（Ernst Cassirer,1874-1945）所著的《符號形式的原理》（Philosophie der Symbolischen formen）區分記號的作用為三階段：第一、記號能在現象的流動中把定一瞬間，使從其餘瞬間提出表述，而加以固定性。第二、它很容易做到還元，亦即能使原來的經驗再生。第三、它能在各種經驗中發生聯繫，解脫它所代表的經驗而融合成更高的統一經驗。亦即指定、還元、擴充的「統覺」活動。當然這些對於內在的記號所做的推測，其實只是從外在的語言符號作用而作類推的解釋。

循此，我們得再進一步詢問，內心的記號既然外射於外在的言詞，那麼，外在的語言就是內心的意象的翻譯嗎？根據「密則無際，疏則千里」、「意翻空而易奇，言徵時而難巧」的現象，王夢鷗拈出「記號的有限」的看法，其說：「我們雖同情一元論者的見解，把意識與記號視為同一，但我們還默認『意識區域』大於『記號區域』。亦唯有意識區域大於記號區域，然後才有一個接著一個地起來

[18] 除了直覺表現說之外，克羅齊（王譯「克洛齊」）的另一個說法即是美學和語言學的統一。在《美學原理》結論中，他便提出了美學和語言學的統一的命題。同時，他曾寫過一部美學史，題目就是《作為表現的科學和一般語言學的美學的歷史》。不過，他尚未在自己的美學研究中實現這一命題，美學和語言學的統一還僅是類比意義上的聯繫。

[19] 在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）的〈修訂版序〉便拈出《文心雕龍．原道》的「心生而言立，言立而文明」以之印證。謂「研究人心之動，屬於心理之學；研究語言，別有語言之學，但用文字以記言記事者，自昔則列於文學之科」（XXIII）

的思想家，一個接著一個起來的文學家；而他們的文學作品才不至於陳陳相因，而是推陳出新的。並且在那裡面，詩人雖不是『語言學』家，但他們多數是語言記號之創造者，他們使語言記號的作用日新而又日新地時刻向『無言之境』進軍，使思想或意識的世界日益擴大而明朗。」（頁 33）此一困難正突顯外在語言並非只是內在心意的複製、投射。

對照「語言的藝術」二度事實的說法，王夢鷗就是要強調不但外在的記號未必是盡同於內在的記號，有時內在記號還會被外在記號推衍，乃至於變形甚或修正前者，故我們不認為內在的意象就是外在的語言藝術的完成。所以，正因為內在的記號與外在的語言符號並無「一等於一」的邏輯關係，故王夢鷗說「依常理來看，有話直說，應該當能表達原意了，但是，事實不然。一點原意，往往要靠曲說才得『形容盡致』或『曲盡其妙』。因此，第一度的事實——內在的記號也許是『直』的，但翻譯成第二度事實——外在的記號，它卻是曲的；又為有那種曲的，才可吻合那個直的。這個例證，詩的語言居十分之八九。換句話說：詩的語言，特別是要區分內的與外的兩度事實，不但外的記號未必即是內的記號之翻版，有時內的記號還被外的記號推衍、侵蝕，而至於變形。」「因為其他文學作品，固可儘量求其內外之一元化（例如說一是一）；唯有詩——狹義的文學作品，它卻極力以外在的『曲』來說明內在的『直』（例如是一而不說一，卻說是絕對或無雙等等）。詩語法上的譬喻，或是由於心理上聯想的事實，然而他所想起的東西在此，而所說出的東西卻在彼。以『彼』喻『此』，然後反見所想起的東西之全神。我古人曾說：『作詩必此詩，定知非詩人』。這就分明指出作品上的詩語，不一定就是心裡的記號，意『直』而言『曲』，所思在『此』而所言在『彼』，卻又是詩的語言之一特色。唯獨內外的語言是兩度事實，而這兩度事實，而又能共融化於一個對象，這就完全要靠記憶的連合了。這點作用，我們無妨把它想像作：記號輪廓的漫衍。」（頁 36-37）於是語言的表現力之完全與否也就成為文學家努力的目標。由此，討論「文學」，就要從「文學是什麼」轉到了「文學如何」的議題了。

職是，王夢鷗指出：「為著想像品的實在體不是語言記號所能盡載，因之有些哲人以為真心寥廓，非言語所能形容，便創為『無言』的欣賞法。而這方法便也被詩人們變相來使用，成為『不說而說』的表現法，以與力求『說得盡致』的表現法，同時並進。於是主張文學語言的傳達力，一面『必能狀難寫之景如在目前』，一面又要『含不盡之意見於言外』。簡單地說，這是把字句裡面的意義分做兩種方式來傳達：一種把內在的想像品曲盡其妙地表現於語言中，一種是用相關的或相反的語言來映帶那說不盡的想像品。」（頁 107）在探討「文學如何」此

一議題時，便認為語言的表現力之完全與否其實是詩人文學家努力的目標，故王夢鷗提出記號的作用可以有「說得盡致」與「不說而說」兩種相反搭配的表現法。進而，他把這種表現法，比較說：

> 近年有人承認這是詩－文學語言構造的中樞，也是所謂字句裡面的意義的實體。他們或把它分析作四種：意象、隱喻、象徵、神話，或則僅以『隱喻』一詞來代表，而謂文學的語言，只是『韻律』與『隱喻』的合成物。但是我們以為把文學作品中傳達『意義』的方式分為四種，似乎太多，但僅稱一種『隱喻』，又似乎太少。我國舊有『賦比興』之名，大體就指稱這種文學語言表達那想像品的方法。依照向來的解釋，『賦』之外，『比』『興』都是『間接法』的表現。近人以此為文學語言之特性，則又與我們稱『詩』為『比興』的用意相合。（頁 107-108）

這裡的「有人」指的是韋勒克《文學理論》（Theory of Literature）一書，王夢鷗強調被凝固為藝術品的那些語言，是決定於一個民族的歷史條件下，「最習慣的仍是母親的語言」（XXVI），所以《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）批評的對象「也以國產品為主」。循此，王夢鷗將整個文學的表達問題建立在我國傳統的詩論之上，經由西方詩學的對應、比較，對賦、比、興重新思考和定義。

三、 繼起的意象

1. 意象

根據「二度事實」、「二度的活動」的「符號體系或符號結構」作用，王夢鷗認為當外物刺激人們的感官系統後，在心靈中留下的只能是一些有意義的符號，這符號有時是具體的，可感的形象，有時只是一種空洞的概念，這種形象和概念稱為「意」，這是「意象」的初軔階段；而這種稱為「意」的伴隨著強烈情感活動的意象，醞釀積累到一定程度後外化為審美的「象」而凝定於語言符號，這是「意象」的完成階段。因此，如果要論析意象，那麼就必須針對所感知的情意想像內涵（構想）及其文學表現（構辭）予以探究。「構想」既因它的原形可以看做行雲流水飄忽而不可捉摸的狀態，[20]又因「人心不同，各如其面」，從中找不到可以實證的普遍性或法則。況且，意象之為物，它是形式同時也是內容，是「象」

[20] 王夢鷗借用蘇軾〈與謝民師書〉的「行雲流水」為喻。並且，舉出更早如陸機〈文賦〉有「應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止，藏若景滅，行猶響起。」劉勰《文心雕龍．神思》的「寂然凝慮，思接千載，悄然動容，視通萬里。」及「神思方運，萬途競萌，規矩虛位，刻鏤無形。」等等補充印證。

同時也是「意」，所以，對於意象的解讀，王夢鷗尤注意其表達方式（構辭）了。

1948 年初版的《文學理論》，這部韋勒克（Rene Wellek）與沃倫（Austin Warren）的傑作，部分篇章王夢鷗曾以梁宗之筆名中譯，首發於 1960 年代後期的《文學季刊》，並在 1976 年全書譯出並出版，《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）自然深受此書的影響。韋勒克和沃倫在《文學理論》中的第十二章〈文學作品的存在方式〉中，在逐一地批評了各種對文學作品存在方式的錯誤說法之後，他們說：「是不把藝術品當作單純的規範體系，而是由於幾個層次所造成的體系，而其中每一層次又包括著他們自己所統轄的一羣體系」[21]在殷格頓（Roman Ingarden）的提示下，韋勒克和沃倫自己對於作品層次的歸納是：第一，聲音層面，諧音、節奏和格律；第二層面，意義單元，意義單元決定文學作品形式上的語言結構、風格與文體的規則；第三層面，意象和隱喻，這是所有文體風格中可以表現詩的最核心的部分。由這部分轉換成第四層面，也就是存在於象徵和象徵系統中的詩的特殊「世界」，他們把這樣虛構的、象徵和象徵系統稱為詩的「神話」。因此，他們在第十二章〈文學作品的存在方式〉中提出層次概念之後，在〈第十三章　諧音、節奏和格律〉具體論述了第一層面；在〈第十四章　文體和文體學〉具體論述了第二層面；在〈第十五章　意象，隱喻，象徵，神話〉具體論述了第三層面；在〈第十六章　敘述性小說的性質和模式〉具體論述了第四層面，這樣的章節安排可視為他們對這些層面的確認。

其中第三層面「意象和隱喻」是所有文體風格中可以表現詩的最核心的部分，並且，「每一個層面隱含了它自己所屬的組合」，那麼，在「意象、隱喻、象徵、神話」中，王夢鷗本著意象有譬喻與象徵的作用，以為「象徵的作用，一半屬於神話一半屬於比喻」，所以他省去「象徵」[22]這一層而把詩人文學家所表現於語言上的意象構造分作三層與三法，也就是（一）意象之直譯；（二）用譬喻來表述意象；（三）進入譬喻的世界只表述那譬喻性的意象。而這三層，與我國古代區分詩法為賦、比、興三個層次約略相當（頁 115），而文學的表達形式基本上也不出於這三種方式。

細而言之，「對於意象的表述，大體可分為三個層次：第一層，是積極運用記號所能達成的效果而直接把原意象翻譯為外在的語言；第二層，則連同原意象

[21] 韋勒克、沃倫著，王夢鷗等譯：《文學論》（臺北：志文出版社，1996 年再版）

[22] 按照韋勒克的解釋，以為象徵是對象與它的譬喻物同時存在。例如基督教以十字架為象徵，而十字架本身亦具有存在意義。隱喻所用的東西必然也是同時存在的，例如以「夕陽」隱喻垂老的英雄，而他能構成垂老的英雄的意象，也就靠有夕陽的意象存在，其間不過是普遍或不普遍（社會性大小）之差。倘若到了專從「夕陽」方面著想，則夕陽很容易被「人格化」了，亦即進入神話境界。故象徵物之得到較少注意時，即是隱喻；倘得到了全部注意時也就成為神話了。王夢鷗是如此判別與區分的。

所衍生的類似的意象同時翻譯為外在的語言而即以那類似之點來代表原意象;第三層是為著注意那衍生的意象，便把它當作原意象來描寫，若使原意象是由客觀的事物促起的，但促起之後繼起的意象則是純主觀的另一經驗之再現，以純主觀的另一經驗之再現當作主體來描寫。因此到了第三層，也可說是最為主觀的表述了。」（頁 114）

2. 賦、比、興

再從文學活動的二度事實言，賦、比、興一半是屬於詩人心靈上的構想，一半是外射於語言文字的構辭，所以，賦、比、興可說是三種不同的構思過程，也可說是三種不同的表達方式，甚而可以說是三種不同的「意象」活動的型態。這三種不同的構思過程、傳達方式或活動型態，王夢鷗將之現代解釋，

> 可把「賦」定義為一種不用譬喻而直接表述作者意象的方式。「比」是用類似的東西來說明原來的東西，更精確地說，應該是用其他事物的類似點來代表原事物的特點，而這特點乃是作者的意象所在。至於「興」，則為原意象引發的繼起意象之傳達，但所傳達的繼起意象與原意象之間可類似亦可不類似，甚至相反的，無不可據以表述。這也是文學的作品大不同於其他著述的特質。（頁 117-118）

故賦、比、興三者中，興義又最微妙。《詩經》毛傳只對「興」做提示性的標注，或許正是因為「興」義隱微，賦、比之義顯明。

當然，「文學的作品大不同於其他著述的特質」，可在直接傳達的「賦」，也可在間接傳達的「比」，但是「興」似乎走得更「遠」些，例如人們對於「流水」卻想到「日子過得很快」；或對「豪門盛宴」而想到「餓死的叫化子」一樣，原有的與繼起的，似乎了不相關。詩人文學家所以要使用不同的傳達方式就是希望能將其感受表現得更為完全、整體，或「說得盡致」，或「不說而說」，故王夢鷗要指出：「我們有時用記號直接表述原生的意象，有時為著原生意象引發了繼起的意象，我們卻直述那繼起的甚至都忘了原生的意象。簡單地說，第一第二兩種，無論是直接的或間接的表達，但都沒有離開『題目』，而第三種雖不外乎直接的或間接的表達，卻離『題』很遠，有時須從那些繼起的敘述中逐步推溯，始能推到它的原意象所在。」（頁 119-120）正因為「離題」有時候為了了解它的意思，不能不付出一些想像力，常常還因為實在付出了想像力，所以才能親切體會到所傳達的意象之妙。由此，王夢鷗一再地說：「文學的語言不但求為可知解的，更為重要的還在於它是可想像的。因為詩人文學家常寫下須經過想像而後知解的字

句，使人從想像中得到知解（感情移入）同時也得到美的感情。」（頁 127）。為此，他舉李東陽《麓堂詩話》為證：「詩有三義，賦止居一，而比興居其二。所謂比與興者，皆託物寓情而為之者也。蓋正言直述，則易於窮盡而難於感發；惟有所寓託，形容摹寫，反覆諷詠，以俟人之自得，言有盡而意無窮，則神爽飛動，手舞足蹈而不自覺，此詩之所以貴情思而輕事實也。」王夢鷗說這裡所謂「情思」就是我們所謂隨伴著感情的想像；而所謂「事實」，即是我們所謂概念的陳述。回到王夢鷗一開始就界定的「文學」是「語言的藝術」、「語言是它的本質，藝術是它的效用。」「本質中含有某種設計然後那本質始能發生它應有的效用，因此我們不把任何語言都當做藝術」的說法，既然「文學的構辭活動於求為可知解的效果以上，更要有可想和可感的效果」、「唯獨文學的語言以激發想像與感情為要務，有時竟把『知解』放在次位。因為不易知解而欲求知解時，反而會引發人們的想像。」（頁 120）那麼，作為「本質」的「語言」要如何含有某種「激發想像與感情」的「美經驗」的「設計」，顯然便是王夢鷗的文學理論中很值得注意、強調的一點。他一再地說明：「重要的乃在於我們把它表達到怎樣的程度。飲食男女之事，亙古以來，詩人歌誦不絕，這點事情，可謂毫無新『意』，而所謂『新』者卻在於我們怎樣處理，怎樣表達那點材料。」（頁 106）

既然文學的傳達基本上不出於三種方式，也就是我國傳統詩論所謂的「賦、比、興」。按照文學的「構辭」，依其過程、顯微與輕重，王夢鷗自然要將論述焦點落在「興」的討論上。

3. 繼起的意象——興：

王夢鷗解釋所謂「繼起的意象」，乃說：「當我們心裡有所感觸——亦即由任何一種感覺的印象勾起過去經驗之再現時，就開始意象的活動。我們從各方面選擇經驗過的材料來增大原意象的明晰度，就像修辭上所作的種種譬喻；但是有時為著選擇到的經驗材料——那繼起的意象，它本身也需要選擇另外的經驗材料來充實它的明晰度時，就像修辭上之「譬喻語」所用的譬喻，這就顯成第三次元的繼起的意象。若使這個第三次元的意象還需要有所表現時，我們仍會再替它選擇另外的經驗材料，好像是第四次元的譬喻語。如是，一因一果，輾轉相生，可使原來的一種意象發展至無窮大，無窮的深遠。就表面看，它的形式似是：

A——B——C——D——E……」（頁 141）

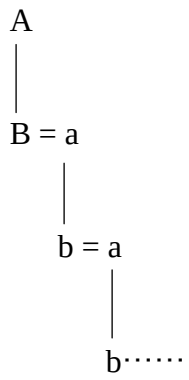
在這裏，王夢鷗說意象之繼起傳達，主要是因為明晰度的需要，當某一個意象需要更多的感知經驗來增加說明或描述，以便充實它的明晰度時，「意有未盡」會

使得詩人文學家對譬喻語進行更多的勾勒，如此，第一次元，第二次元，一因一果，輾轉相生。在他篇文章裏，基於「說得盡致」與「不說而說」的「藝術」需要，除了明晰度外，王夢鷗還提到與之相反相成的曖昧、含混、甚而是踵事增華等等，[23]都是促使意象之繼起傳達的動力因。

「原來雖只一個對象，但因它具備有性質的、型態的、數量的、品位（關係）的……等等多方面的內容，而任何一面都可以引出一種類似的聯想——繼起的意象。」（頁 135-136）証以《論語》所記子夏問「美目盼兮」之詩而竟涉想到「禮後乎」，孔子乃讚曰：「起予者商也」，王夢鷗說這個「起」正是「興」。他說摯虞《文章流別論》曰：「興者，有感之辭也。」又說劉勰《文心雕龍・比興》云：「興者，起也。……起情者依微以擬議。」又曰：「興之托喻，婉而成章，稱名也小，取類也大。」又說《毛詩》孔穎達疏云：「興者起也，取譬引類，起發己心。」這些在在都以「興」為由原生意象而涉及繼起的意象。並且，他也認為鍾嶸《詩品序》的「文已盡而意有餘，興也。」「文」是原來要表達的意象，「意有餘」之「意」恰正是由「文」而涉及的繼起的意象。在這裏，擱置政教與否的托喻爭議，王夢鷗純粹由語言、表達上的分析，闡明意象的設置與繼起。換句話說，如果僅僅是說「興」的內容並不能彰顯作品的意義與價值，甚而只淪為簡化的解說。興由於牽涉到作者情意與外界景物（事物）、原生意義與繼起意象之間相互感發、相互生發、相互融會的關係，那麼，這個「類」應的聯想關係，也是王夢鷗繼而要關心的。王夢鷗先用「選擇與變異」說明心理構辭與原有意象之間的對應，指出其繼起過程也同時是「聯想」作用，於是他又進而分析說：「我們可據那聯想的頻數而約略看出聯想大抵是趨向於兩種形式：第一是『類推』的，亦即從原意象之某一性態而聯想到與它相類似的東西，而起了那東西相鄰接的意象。第二是『相對』的，亦即從原意象而引起與它相對立的或正相反的東西，而繼起的就是那對比的意象。」（頁 112-113）其實，不管是「類推」或「相對」，都是屬於廣義的「類推」、「類應」，我們可以藉何晏《論語集解》引孔安國注：「興，引譬連類」。這樣的「引譬連類」乃是建立在「相似性」上，類推相似性自古以來就是最受重視的相似性，不論東西方。興之所以是最為重要的，是因為它不再是一種純粹建立在事物特徵之上的相似性，而是注重事物之間的關係與意義。

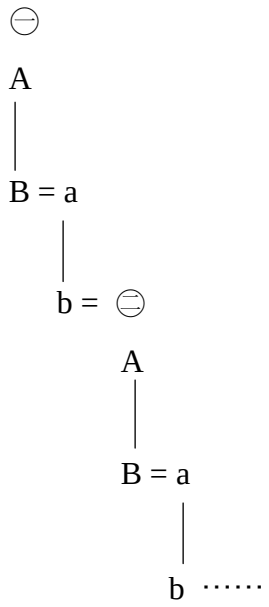
[23] 王夢鷗以「抽象藝術」為例，說：「抽象說的心理根據，當以敬愛心理較切近於後世裝飾藝術發展的事實。裝飾是我們特對某對象之敬愛的象徵，故凡為我們所熟習而親近的對象，我們往往有『踵事增華』的欲求。……倘以這本質來看，則抽象化的藝術意欲又不僅表現於造型藝術，且亦表現於文學上，而成為文學作品中格式的欲求。文學上的格式欲求，一言以蔽之，就是踵事增華的欲求。」此處論踵事增華的心理欲求。見《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 189。

其次，王夢鷗分析說「繼起的意象」有兩種類型：第一種「A-B」型的「單頭緒」繼起的意象，他說：「B 對於 A 固然是 A 的譬喻語，不過它對於 C 而言，它卻是 C 所要譬喻的「母題」，換言之，它與 C 的關係是個小主題的身分。所以這種輾轉相生的意象繼續的形式是：



在這形式上，B 也許只是一個譬喻語也許是很多的譬喻語，但這或多或少的譬喻語都是直接對於 A，因此它都屬於 B。至於 C 級的或多或少的譬喻語，因為他們並不直接於 A 而僅直接於 B，故他們與 B 的關係等於 a——b。如此類推，長長的一系列繼起的意象構造，有時可以從它的終點根據 A——B 的關係追溯到 A。這樣的一個系列，我們可說它只是為 A 而作的隱喻，是廣義的或大規模的隱喻。（頁 141-142）對此，王夢鷗舉李白〈清平調〉為例說明，「雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非群玉山頭見，會向瑤台月下逢。」詩的首句，是由對象的衣裳、容貌勾起「雲」與「花」的視覺意象：輕盈柔美的衣裳如雲朵或雲彩一般，嬌豔的容顏則如花一般。然而女子的美麗，僅僅依靠如雲似花兩個譬喻語來傳達，詩人覺得未能充分盡致，於是再進一步針對譬喻語進行更多的勾勒。而在「雲」與「花」的視覺意象中，花樣的容貌顯然更為突出，因而繼起的意象的選擇不向著「雲」而偏於「花」。為了使「花」的意象更加明晰，接著聯想起「春風拂檻露華濃」——花所生長的時空環境與嬌豔狀態。如果將貌美如「花」當作第一次元，那麼，春風吹拂、欄檻環護、露水滋潤、風華萬代的花，便進入第二次元的想像。又由於這花的型態實在極為特殊，進而聯想到那不是人間所擁有的，於是虛構了「群玉山頭」，又虛構了「瑤台月下」，這就進入第三、第四次元的想像之中。這裡，從現實的印象，循著意象的繼起作用，最後進入虛構的神話世界。詩句雖然是由貌美如花的「花」轉入，卻已經暫時離開原初所要描寫的對象（美貌女子），文字一再的形容「花」，而不再提起「人」。〈清平調〉第二首也就是這樣：「一枝紅豔露凝香，雲雨巫山枉斷腸。」也是針對「花」所進行的勾勒，字面上

與「人」好像已經沒有關係。雖然，這些詩句都是針對「花」加以描述，與原對象（人）似乎無關，但是最原初的意象是由「花想容」而來。上述「花想容」的繼起意象，雖然層層衍生，還是可以在詩歌中找到其原初意象；「花想容」。但有些時候，詩面上並未將原意象表出，這時可能就要依靠其他訊息（如題目、本事、典故等等）才能肯認出其原意象，以及詩之意旨。王夢鷗舉曹植〈七步〉為例：「煮豆燃豆箕」是個隱喻，詩面上只有譬喻語，不見原意象，後來的繼起意象都陷在譬喻語的假象世界之中，若沒有其他訊息，讀者確實難知這一首詩真正的意旨。故王夢鷗說：「這種變化從事實上看，它是『神話』，從動機上看。它只是『寓意』（allegory），而這作品也可說是一種『寓言』；倘更從這一線進展上看，它也就是『小說』（fiction）同性質的東西了。」（頁 146）談起接近「小說」性質，「繼起的意象」的第二種類型更為接近：「㈠A-B㈡A-B」型的「多頭緒」的繼起意象。王夢鷗剖析道：「有時我們從終點往上推溯卻未必能推到 A，而僅能推到那一系列中的某一次元為止，例如：



於是，這樣的一個系列就隱藏有兩個或更多的頭緒如㈠㈡……。雖然在意象之繼起情形上看，它仍是挨次發展而來的。像這樣頭緒很多的系統，我們就不好把它看作 A 的隱喻。例如一種頭緒很多的長篇小說或多幕劇，依作者的意象繼起情形來看，它都是一條線發展下來的，但其中間，每一頭緒，各有它的隱喻系統，例如㈡A 的隱喻系統，並不就是㈠A 的隱喻。（頁 142）總而言之，繼起意象的領域其實無窮廣大，因為想像力的充沛也常常豐富無邊。只要詩人覺得有其必要，將原來的譬喻語進一步想像、擴充，意象的衍生與深化，可以一層又一層的繫連，綿延不絕。無論詩面上有沒有寫出原意象，是單頭緒或多頭緒的隱喻皆可，

讀者只要按跡尋蹤，根據相關的訊息追索，最終或找出原意象，或趨向於「神話」之格而進入於純然創造的境界。

再則，倘若不從類型（型態）改從隱喻性質的觀點來看，不管是單頭緒或多頭緒的隱喻，隨著隱喻的擴大，繼起意象的表達法，有時「詩人往往沈潛於 C 的意象中，無異於反以 C 為他表現的對象，而最初的母題——A，反成為喚起表現衝動——興趣——的「催化劑」（catalyst）。它們（A——C）之間要求『類似點的約束』，差不多完全解脫了，這是我國詩評家之所謂『興趣』。」（頁 151）繼起意象的傳達解脫了譬喻之間原有的約束（如 A 之比 C ，我們在它之間所可推求得的只是二者之類似點，如 B），專注於勾勒繼起意象時，那麼，其「極致的表現」，「詩——文學作品，在作者循著繼起意象來表達時，對於切題不切題，都不是他們所關心的。前人說，情景相觸而成詩，這是作家的常態。有時面西言東，但借『意象』以發『豪興』（無限的繼起意象）。像這樣『面西而言東』，正是所謂『羚羊掛角，無跡可求』。」（頁 151）

第四，倘若是「面西而言東」、「羚羊掛角，無跡可求」甚而「想入非非」，那麼，經由「繼起意象」而生發、連綿的美感世界，王夢鷗時而用佛家語「妄境」、時而用哈德曼（Hartmann）的「假象」、時而徵引韋勒克的「神話」來類比之。至此，繼起意象不再僅是構辭手法而同時也是一種審美經驗，此一「美感經驗」自然不是現實的生活經驗，因為它是意象而繼起意象的表現，自然不是一種實境，而是「假象」、「妄境」。[24]「文學作品所以異於自然現象，以其隔有一層符號作用」，正是「所謂符號也者，實為我們感官從外界掠獲的象徵性的物質。我們即稱之為表象、為經驗、為概念；甚或稱之為色、為幻，均無不可。」[25]藉此王夢鷗更進一步闡述語言符號與存在的關係，故他說：

---

[24] 早在〈中國藝術之抽象觀念化〉一文時，王夢鷗即已借繪畫指出：「求畫之妙於『形似之外』與『形似之內』二者，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。但我們歷來卻採取折衷的意見，而以『體物傳神』為最正統的審美目的。『體物』云者，易以今言，即是『模仿自然』。然而體物傳神，則不限於模仿自然的原狀；而是將主觀的人格注入自然之中而再現那帶有主觀人格的自然。依主觀論者的看法，自然物何『神』之有？有之，則亦為吾人意志感情外射於物，而後乃見其『神』。這個神，或稱之為主觀的『幻覺』。或謂『物』『我』所共構成的『假象』。『假象』或『幻覺』，實際已在自然原狀以外，亦即在形似之外了，以詩句為例，如云：『感時花濺淚，恨別鳥驚心。』又如『山勢遙尊嶽，河流側讓關。』（上句是說遠近的山都不敢高於華山，下句是說黃河也得繞從潼關旁邊通過。）其中『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』，實際只是我們對那自然物產生的幻覺，而花鳥山河固未嘗因我們的幻覺而變形。如果那花鳥山河的『妙』處即在這『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』上，而我們要寫出這些幻覺中的自然之妙，那就不能再是自然的原狀了。體物傳『神』，必然會軼出『形似』之外。」此「體物傳神」即主客觀合目的性的結果——意境，意境相對於實境言是「假象」、是「幻覺」。見《文藝論談》〔原名：《文藝技巧論》〕（臺北：學英文化公司，1984 年），頁 16。

[25] 王夢鷗：《文藝美學》，頁 132。在《中國文學理論與實踐》一書的第四、五章，王夢鷗又說明外在的語言與內在的心靈感受並不是完全相等的現象。

> 這在經驗學派的論者們，或以「特殊的經驗」或以「審美的經驗」來代表它，而且還特別注意那「經驗」上的「特殊的」或「審美的」非同泛泛的區別詞。因為他們所要指稱的那種「經驗」，並不是現實的生活經驗，而是由已有的生活經驗所再度捏造，本不直接於現實世界的一種經驗。他們或把它當作一種「瞑想的形式」，或把它當作一種「美的假象」、「美的幻覺」的東西。如同我們常說的「詩情畫意」，而那「情意」本不是直接於現實的事物，只是經過某種聲音（像詩的朗誦）、符號（像文字或畫面的圖式）所激發而來的經驗。這種經驗，儘管具體得有如現實的經驗，但它的本質，畢竟不是「實境」而是一種「妄境」。（頁 20-21）

亞里斯多德在談「實體」概念時，曾將之分為二個層次：第一性實體與第二性實體，而第二性實體就是關於真正實體的「假象」，它是經過人的理解力處理的理性知識。[26]移用於王夢鷗的論述，相對於實境的第一性實體，文學作品中的繼起意象所生發的世界便是屬於第二性實體的「詩情畫意」之假象世界，那是詩中的「創境」（the created world）。他以「雞聲茅店月」為例進行分析，說我們既可以想像雞聲茅店月色，彷彿生活在其中，構成「假象世界」，又可以「同時重溫曉月雞聲所給與的經驗」，調動自己的感情，構成「假象感情」，二者結合，「也是詩情與畫意上同在」，既有「意」又有「情」，即為意境。在王夢鷗看來，所謂假象世界乃是因為文學依靠虛構、想像通過間接的符號的抽象而成的，也許用直述、譬喻，尤其用繼起的意象的表現法，其與自然現象相比它更符合人們的目的性，因而是更高度的美的世界。印證於王夢鷗所重視的嚴羽的說法：「透徹玲瓏，不可湊泊」；「空中之音，相中之色，鏡中之象」都在在揭明「假象」性質。由此，在強調詩歌的社會意義與教化功能外，本於「純粹性」主張，王夢鷗張揚詩歌的美感意義與藝術效果。

第五，王夢鷗既然把由繼起的意象所構成的有「意」又有「象」的「意象世界」命名為「意境」，那麼即如同王國維一樣，王夢鷗也賦予了「意境」以價值屬性，[27]「意境」作為文學之美的存在形態，除了是對創作的要求外，也是其對於「文學批評」的主張，任何形式或方法的批評，最終目標都應該放在那種由「審

[26] 亞里斯多德：《範疇論》（北京：北京商務印書館，1986 年）第五章，頁 12。參見黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民出版社，2010 年），頁 335-336。王夢鷗舉鄭板橋〈題畫竹〉為例，說明「手中之竹」相對於胸中之竹、眼中之竹已是「假象世界」了。

[27] 韋勒克的《文學理論》說作品第四個也是最後一個層次是「形而上學的性質」，它是和「世界」緊緊相關的，其實質就是作品體現的審美的「世界觀」。對於形而上學層面，韋勒克未特別鮮明地闡釋，但我們仍可在〈文學的評價〉一章中看得出它的存在和特徵。

美經驗所組成的價值」——意境上。王夢鷗先論述傳統各種文學批評後，[28]認為「詩人文學家托『物』言『情』——也就是把他的意象（情）用譬喻（物）來表示出來」，不但「『譬喻』不是批評的終極目的，就連意象也不是批評的終極目的，必然是一向所隨伴的感情性質，才是那『味外之旨』，是那批評的對象了」[29]，也就是「新目標出現，可說不但超越了實用的價值觀念，而且也超過了意象的批評觀念，到達了純粹的審美的價值觀念上。」（頁 230）故他說：

> 以價值的批評為中心，這就恰與一個作家之用種種表現方法來揭示他們有所得於某種價值的刺激，而引發無數的意象來再現著它的企圖一樣。這種價值，是詩的靈魂，詩人文學家借用語言做軀殼以隱喻這種靈魂，所以批評家就應該從語言的軀殼——或文字所示現的意象中去接觸那作者苦心孤詣的所在。有人把那「所在」定義為一種對象固有的絕對「價值」，也就是批評的對象。（頁 213）

對於王夢鷗而言，審美價值既是內在於文學作品中，又是在文學作品具體化為審美對象並轉化為審美經驗的過程中實現的。東西方一致，正像韋勒克所反覆陳述的，批評家必須求助於「語言學和文體學之外的價值觀，求助於作品的和諧性和連貫性。」[30]「我們把批評的目標從意象上提高到它的極致價值，也就是說，一個欣賞者從文學作品中所經驗到的不單是知道那裏面說的什麼，如同閱讀一篇報告或時事新聞一樣，而是能從中經驗到一種有異於現實感情的喜愛：這種喜愛，不是現實的喜怒哀樂，而是從現實的喜怒哀樂混合釀成的一種更純粹的感情品質。簡單地說，詩人文學家之在作品中構造種種意象，其實就是在構造人人所得知解的可喜可怒可哀可樂的意象來寄託著象徵著那純粹的感情品質，前人云:『景乃詩之媒，情乃詩之胚』，倘若僅注意作品意象的構造，就等於專對『媒人』用情了。因此，凡是表現得完全的作品，而有資格的欣賞者就能從那作品所描述的

---

[28] 王夢鷗在〈批評〉一章，先論述各種客觀批評仍不免於主觀，譬如在西方有「所謂科學的批評」：「一方是拿別的科學方法加入文學批評上，於是有史學、心理學的、精神分析學的……種種方法；另一方，則是就作品的『本文』作調查統計的批評。」「此外，從作品的本文研究而進行批評。」前者往往「曲解誤會而走到文學批評的崗位以外去」，後者「有時也會陷於尋章摘句的形式主義，若不是走向過去註解家的老路，就是走到八股文家講『章法』的老套中」。因此，他主張文學批評要能「可看出文學的純粹性與美的目的。」見《中國文學理論與實踐》，頁 210。

[29] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 230。在另一段文字中，他以為傳統批評「大抵可分作兩層，第一層只求意象之生動表現，於是要求有最適當的修辭方法或巧妙的隱喻作用：第二層則更要在生動的意象中透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而托於純美的感情。」（頁 237）只有這第二層才是王夢鷗所謂文學批評的「目標與尺度」。

[30] 關於韋勒克的論述，參閱支寧著《文學批評的批評》（北京：中國社會科學出版社，2004 年），頁 139-142。

喜怒哀樂的意象中體味出一種純粹的感情。這純粹的感情裡面雖含有喜怒哀樂，但不即是現實的喜怒哀樂，或可說是樂而不淫、哀而不傷、怨而不怒……等等似現實而非現實的，我古人或稱之為『化境』，而今人稱之為美的經驗或美的感情或價值感情。文學作品能在欣賞者的心目中發生這樣的效用時，也就呈現了它的極致價值於欣賞者的心目中。」（頁 239）本此，他回頭批評公安、竟陵派揭櫫的「性情」、「趣」、「韻」，說他們「只達到語言所代表的那種『意象』形態，而沒有觸到那意象形態所含蓄的感情價值。」猶辨味於酸鹹之中而非於酸鹹之外。」「而與格調派作對的意見，實際是在表達的方法上」，「亦僅在構詞形式和意象構造的形式方面。」（頁 234）「在公安、竟陵派之後，真正能從意象上觸到文學的極致價值，由第二義恢復到第一義的，是王士禎提出的『神韻』。」可見，王夢鷗對「文學」的分析，「採取一種陳義較高的，趨向於純粹性的要求」，以美感經驗所形塑之賦、比的「意象－意境」或興的「意象－繼起意象－意境」作為文學「表現」的核心，視為文學的本體來把握，並賦予價值屬性，因而突破了單純的語言學分析而在邏輯上也就否認了所謂「語言的藝術」因強調形式而恐流於單純的玩弄修辭而毫無感情、精神實質的膚淺工具價值。

總結上述分析，王夢鷗首先認為「繼起之意象」必有並置之二物，如 A 之比 C，我們在它之間所可推求得是二者之類似點如 B 的約束或解脫，故它的性質可以是譬喻，也可能是直述。有些人不承認「興」是譬喻，認為這樣就與「比」沒有區別了，然而《毛傳》對於「興」句的釋義往往使用「若」、「如」、「喻」、「猶」等字，分明也將「興」作為譬喻看待，比興畢竟由漢儒彰顯而範式與原型，否認「興」有「比」的意思，實是對《毛傳》的遮蔽。王夢鷗先以繼起意象的譬喻來解釋「興」乃是符合漢儒的實際。可是，「比」和「興」具體的所指又確實不同，不然沒有必要將它們分開，「比」「興」含義夾纏，原因在此。故王夢鷗又說：「但我們不將它歸於直述法、不併於譬喻法中，正像古人區別『賦』與『比』之外，另立一『興』體。興體能憑原生的一點意象而發展為無窮的意象。」職是，「興」又兼有「起」義、「繼」義，符合傳統的「觸物以起情」、「乘興而作」及「文已盡而意有餘」的特徵。我們都明白，「興」雖源於解《詩》，但後世對其理解實際上已經不只局限於《詩》，而是針對不同時期創作的經驗，將其作為一個有普遍意義的詩學問題。準此，王夢鷗以「繼起的意象」來解釋「賦、比、興」的「興」，乃是因為「繼起的意象」的類型、表達、基質與效用實是既涵蓋傳統論「興」的諸多面向：1.興起與入情、2.興會與聯想、3.興喻與隱喻、4.興象與象徵、5.興趣

與意境等等共時面。[31]又能揭示不同歷史階段對「興」的不同理解與深化歷時面。反過來說，王夢鷗不取韋勒克「意象、隱喻、象徵、神話」的分析名稱與架構，而用「賦、比、興」來說明意象傳達的層次與方法及效用，那是表明傳統文學觀念既仍有其現代意義、價值外，亦是可作為其理論體系中的重要一環，說明他嘗試建立以中國文學觀為主體的文學理論的苦心。[32]

比王夢鷗發表時間更早的徐復觀的〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉（1958）一文，徐復觀認為按照《詩經》慣例，興句大都置於句首，有觸發、興起的興；但《詩經》也有變例，經由漢魏六朝五言詩的發展，一章之首的興漸漸出現一章之中的興，「此種興的發生，是因為感情所積者厚，在抒寫的中途，自然形成一種頓跌……在頓跌中，忽觸到某種客觀事物，引發出更深更曲折的內蘊感情，因而開闢出另一種情境，使主題作進一步地展開」（《中國文學論集》，頁 113）而到了鍾嶸「文已盡而意有餘」則興漸漸轉移到章尾，「才算達到興在詩的作用中的極致」因為「一切藝術文學的最高境界，乃是在有限的具體事物之中，敞開一種若有若無，可意會而不可以言傳的主客合一的無限境界，興用在一章詩的結尾，恰恰發揮了此一功能。」（《中國文學論集》，頁 114-115）所以，「意有餘」的「意」，徐復觀認為決非「意義」的意，而是「意味」的意。意義的意，是以某種明確的意識為其內容，而意味的意，則並不包含某種明確意識，僅只是流動著感情的朦朧縹緲的情調，此乃詩之所以為詩的更直接地表現，所以是更合於詩（抒情詩）的本質的詩。徐復觀把「興」定在表現層面，大體與王夢鷗釋興的「意象－繼起意象—意境」有類似說法，兩人皆同意要將內在心意表現於外。只是一從情感的蘊積、頓跌、融化立論，強調興作為詩的情感基質；一從語言表現出發，強調語言符號如何去表達內心的種種感受，唯有依恃語言才能展現文學的藝術作用。不過，徐復觀把「文已盡」解為詩章結尾，把興當作章尾之興，理論上固可推衍，但實無文學發展及其他批評文字的歷史有力證據。相較之下，對王夢鷗來說，興的過程是由生發感動產生的情感意念轉為內在記號，再由內在記號轉為外在記號的活動，王夢鷗強調語言在興的創作過程中的重要性。對徐復觀而言，興的過程是由情決定的，再由才將此轉為文字表現於外，從情及才到辭的過程皆由作者志與氣決定貫通。徐復觀強調作品乃主體情志之發抒，所謂藝術性只能是「附麗於內容而存在，無所謂獨立性的問題。」衝突於焉產生，王夢鷗於 1979 年替時報公司《歷代經典寶庫》撰寫《文心雕龍》，同一時期他在《中

[31] 參見余虹：《中國文論與西方詩學》（北京：三聯書店，1999 年）第五章：〈抒情論：興與表現〉，頁 158-190。

[32] 這大概是其晚年要把《文學概論》改為《中國文學理論與實踐》的原因。

外文學》刊載〈劉勰論文的特殊見解〉主張劉勰「對文學的基本看法是把文學當成語言來處理」，便引起了徐復觀的痛批。

四、「抒情傳統」論述

「中國抒情傳統」是海外及港臺中國古典文學研究領域近幾十年來所共同提倡和關注的重要學術研究趨向，形成了在大陸以外地區最重要且極具綜攝力之解釋系統。循此，「中國抒情傳統」這一提法，從學術史研究的角度專指陳世驤將抒情譜系上溯到詩歌發微伊始，斷言文學傳統有著「抒情」的文學傾向，異於西方的史詩與悲劇傳統。[33]高友工踵事增華，將此「抒情傳統」擴充演繹為更龐大的「美學」架構，把起自文體的「抒情」，發而廣之為一種文化史觀、價值體系，甚至於政教意識形態。[34]然而，我們不應忘記比陳世驤〈中國的抒情傳統〉(1971)[35]更早的《文藝技巧論》(1959)、《中國文學理論與實踐》(《文學概論》〔1964〕)與《文藝美學》(1971)等書，王夢鷗「就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求」，以「繼起意象」的「興」所形塑的「意境」為核心，「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」[36]循此，王夢鷗將「興」論看做是「中國抒情論」的系統展開，饒有深意的是，他是在〈敘事〉一章展開其「抒情論述」，通過「敘事」的對觀，以見「抒情」的本性，也證成「意境」的價值。對王夢鷗而言，當詩人文學家的感情繁複，就得使用曲折的表達法，使用更多的隱喻，更詳盡的事物描寫，循著繼起意象的表述，這大規模的表述，使得文體顯得粗壯而透明，這便是敘事詩了。所以，王夢鷗要說：「繼起的意象無窮，故文學語言所可用的隱喻的領域亦極其廣大，它們不但充作抒情的詩歌，而且許多敘事詩、戲劇或小說，所敘述的許多『事』，我們倘把它看做像『野鶴』、『新嫁娘』或『貧女』一樣的隱喻時，則敘事詩、戲劇、小說，恰就是和抒情詩發源於同一

---

[33] 在〈中國的抒情傳統〉一文發表之前，陳世驤在 1958 年有〈時間與律度在中國詩之示意作用〉和〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，1959 年有〈中國詩中的自然〉，1961 年有〈中國詩歌與其民間來源〉和〈中國詩學之原始觀念討論〉，1966 年有〈早期中國的詩觀念〉，1968 年有〈八陣圖總論〉，1969 年有〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，1971 年有〈《楚辭・九歌》的結構分析〉，離世後的 1973 年有〈詩之時間：屈原的偉大〉等等論文，顯見早期、中期的古典詩歌是他的研究重心，而抒情詩的主導位置顯而易見。請見陳國球：〈「抒情傳統」與陳世驤中國文學論述初探〉一文，頁 367-377。

[34] 高友工在〈文學研究的美學問題〉一文中明確提出抒情傳統「並不是一個傳統上的『體類』觀念」、「廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人的『意識型態』，包括他們的『價值』、『理想』。」見高友工：《美典：中國文學研究論集》(北京：三聯書店，2008 年)，頁 83。

[35] 〈中國的抒情傳統〉一文是陳世驤在 1971 年的「美國亞洲學會」年會「比較文學組」的開會詞，收入《陳世驤文存》(臺北：志文出版社，1972 年)，頁 31-37。陳國球新譯文，見氏著：《抒情中國論》(香港：三聯〔香港〕書店，2013 年)，頁 14-25。

[36] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXV；13。

系統。它們裡面所表達的一些可知解可想像的『人』或『物』，其實都只在隱喻著文學家心裡『充滿著感情的意象』。他們與抒情詩不同的地方，只在於語言型態上屬於韻律的，屬於隱喻的，一切都被擴充了；因此戲曲與小說顯得比詩粗大而透明。」（頁 152）看來，這就表明文學表達無非是抒和敘二者不同比例數量的轉結與變化的實質。「敘事」不僅因為繼起意象「一切都被擴充了」顯得比詩「粗大而透明」，從歷史發展來看，敘事詩亦是源於抒情詩，王先生是這樣認識：

> 過去關於詩之一般的分類，大別為三：抒情詩、敘事詩、劇詩（戲曲）。並且在這排列的順序上，還隱含有詩之歷史的演進情形；也就是說，由抒情的歌謠演進為敘事的詩歌，敘事的詩歌與舞蹈相合而有戲曲。到了後來，這些詩歌所具備音樂性的韻律形式傾向於口語化的韻律形式，於是抒情詩變為無韻的自由詩，敘事詩變為小說，劇詩也變為口語化的戲劇。因此在西洋，詩的歷史常被簡括成為「韻文的」與「散文的」兩大階段，前者大部是具有音樂性的韻律形式之抒情詩、敘事詩、劇詩，後者大部是口語化的自由詩、小說、戲劇。前者是十八世紀以前的，後者是十八世紀以後的。我們從這簡要的認識中，不但可以看出近代的詩歌、小說、戲劇是古代詩的嫡系子孫，而且還可以看出古代敘事詩與劇詩的鼻祖，都是抒情的。抒情詩是一切文學作品的鼻祖，這點認識本來很有助於我們了解文學作品，也就是說，凡屬文學作品——無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。捨此之外的，它們是否可冒充為文學作品，都值得嚴格檢討。[37]

與我們熟知的小說源於史傳不同，王夢鷗的觀點印證了所謂「《詩》亡然後《春秋》作」的說法，循此，得出「凡屬文學作品，無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。」基於此，整本《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）所做過許多關於詩的，尤其是抒情詩的本質之討論，也就是在說明「文學」這種藝術的「血型」。然後，他又從表現上來辯證：

> 如果我們對那血型已經有了若干瞭解，也許會對那所謂敘事詩、劇詩的譯名發生疑問。尤其是在我們對於詩的修辭形式有了若干認識之後，我們將認為所謂「敘事的」與「抒情的」，在它們作為詩的表現原理上，本不可分。因為詩的意象，用語言來構造，而表達為詩的作品時，無論用的是直接的或間接的表達法，其中除了從聲音產生的直接效果之外，剩下的都是

[37] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 153。

> 「意義」。而那「意義」是什麼？豈不就是象徵著「事」或「物」？簡單地說，詩人所欲抒寫的「情」，除非單用沒有意義的聲音來窮哼瞎叫，此外就沒有不隱寓於於「事」中和盤托出的。前面舉過鮑照的〈鴻雁〉，張眾文的〈野鶴〉，他的本意是抒情，但他們的「情」卻寓在動物的故事裡。若使我們可用這觀點來看，則如《列那狐故事》、《薔薇故事》、《中山狼故事》等等，這些可稱為敘事的，實際也該是抒情的了。再如前舉秦韜玉的〈貧女〉，朱慶餘的〈閨意〉，他們本是要抒寫當時對於「功名」患得患失之「情」，然而那感情卻全部隱藏在貧女與新嫁娘的動作裡。這樣，說它是抒情的，其實也是敘事的。簡短的抒情作品，如劉邦的〈大風歌〉，我們讀了能直接感觸到他那「慷慨」之情，但也由於它說出了風雲飛揚，得意還鄉之「事」而來。這是抒情由於敘事之例；而冗長的，如杜甫的〈北征〉詩，他敘述的是失意還鄉，但其中卻充滿了極複雜的感情。因此我們可以說，凡不是「無病呻吟」而「言之有物」的作品，沒有不是托「物」以言「情」，正像鍾嶸主倡的性情詩，而他的舉例卻舉出許多的「事」。（頁 153-154）

既然認定文學是「託事以言情」，那「動作的模仿」的小說，在王夢鷗看來，其「託事」之意，也即是詩人假藉一種主體及其動作來表達他的意象。其間，詩、小說、戲劇的差異，都只是表現的區分、文體的差異而已。職是，王夢鷗認為諸如「敘事詩」的原義只是由它的文體而得名，並非詩的本質的變異，「如果真是詩的本質的變異，變成了純粹事例的講述而不含有一些作者抒情的成份，那我們即可說它是『歷史』而不是『詩』或『敘事詩』了。」（頁 155）因此，敘事詩、戲劇與小說，在王夢鷗看來，都因為其「抒情的成分」而與抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表達的「人」或「物」，其實都只是在隱喻著作家心裡「充滿著感情的意象」[38]。故而，在以情感為本之下，他總結說：

> 因此，依我們的看法，凡屬文學作品都抒情的，也都是敘事的。其中唯一可分別的地方，乃在於它所表現的規模大小，也就是屬於「量」方面的問題；而且這問題必不關係作品的性質以及價值。詩人們可以把他對於「王昭君」的意象寫成敘事的長詩，像殘留於今的〈王昭君變文〉；也可以僅寫成一首抒情的絕句，來完全他的意象；然而，二者都不可能有性質與價

[38] 王夢鷗有一個較為獨特的見解：「所謂敘事，依我們的瞭解，它只是一種依循繼起的意象而發生了『多頭緒』的亦即量的擴大表達。也就是它不但對原意象使用了很多的譬喻語，甚至於對於每一層的譬喻又各加以多樣的譬喻。」換句話說，敘事也是一種「興」的表現法。見《中國文學理論與實踐》，頁 158。

> 值的差異；有之，則是它表現於語言上的形式的差異。亦唯因它的性質與價值不變，所以十九世紀以來（在我國應自唐人說「話」以來）完全口語化的，文體完全不同的小說戲劇，仍可承繼古代敘事詩以至抒情詩的血統；並且，十九世紀以下，迄於今日，被稱為藝術的文學作品之小說，又可以回到原始抒情的，所謂「自我反射」的形式上。我們以為這都是形式上的量的變化，而文學——小說戲劇的本質，永遠是屬於詩，是抒情的敘事，或敘事的抒情。（頁 157-158）

按照王夢鷗的說法，詩與小說、戲劇的不同，只是敘事「量」的大小不同而已，也就是詩的敘事量較少，小說、戲劇的敘事量較大。小說戲劇只是將詩中的敘事部分依循意象繼起的原則做「多頭緒」的擴大表達而已。將「詩、小說、戲劇，看成一氣衍成的東西」。接著，王夢鷗再回到文學史的考察，指出既然「詩人必須『託事以言情』，能抒情便能敘事，由抒情詩放大為敘事詩，是個極自然而必然的趨勢。我國抒情詩出世既早，則由抒情擴大而為敘事之詩，當不在後。」（頁 160）由上所述，王夢鷗在「敘事」的對觀中，以「情感」以及其表現——「繼起的意象」的理念，確立了他的抒情論述，揭明中國詩學以「抒情」為特質。

王夢鷗雖然無意於建構中國抒情論述，但是，正如批評實踐遠早於批評學派的提出那樣，早在「中國抒情傳統」研究趨向形成之前，作為先行者的王夢鷗融匯中西文學思想，以語言美學出發，在其繼起意象的「興」論中替「抒情論述」已紮下堅實的立足點，沾溉於後來不少「抒情傳統」論述者。[39]就此而言，蕭馳說「中國抒情傳統」從學術形態上開始於「陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文所開創的學術傳統」，而更根本地說，則是「一個濫觴於宗白先生對『中國意境特構之研尋』的現代學術領域」的譜系追尋[40]，其實是錯誤的，何況當時宗白華的書籍在臺灣仍是不被允許出版，相較於朱光潛、王夢鷗，其影響甚微。對此，我們

---

[39] 譬如柯慶明在〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文即列有王夢鷗一節，見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005 年第二版第一刷），頁 323-330。龔鵬程在其一本具有學思歷程的回顧的書：《文化符號學導論》（北京：北京大學出版社，2005 年）即強調「語言美學的路向，在臺灣也是頗有發展的」，同時提到王夢鷗寫了《文學概論》，頁 146-147。呂正惠、蔡英俊、龔鵬程等人共同撰寫，而由蔡英俊主筆的〈導言〉開宗即言：「我們的起點是認定文學本身是一種語言的藝術」，見《中國文化新論：文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982 年），頁 3。僅舉數例，說明這些學者與王夢鷗的關係。

[40] 蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999 年），頁 1。王德威在〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中則提到民國以來「史詩時代」的「抒情傳統」非但連綿不輟，而且還另有發展，他提到朱光潛、沈從文等人。見《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010 年）一書。不過，王先生在我系 2009 年王夢鷗教授學術講座：〈世變與詩心〉的三場專題演講的第二場：〈朱光潛、王夢鷗與他們的時代〉便提到王夢鷗、夏濟安、陳世驤等人對文學與審美形式的寄託及其歷史意義。

似有必要在歷史與理論的追溯中，重新挖掘「中國抒情傳統」論述的譜系。

五、結語

在〈寫在前面〉中，王夢鷗說明他撰寫本書的用心：

> 我國過去已有很多為我們所認定的文學作品，也有很多和我們一樣的批評，所以我們在這裡提出的意見，既非特殊，也不新鮮。但因前輩人們發表意見多採取「要言不煩」的態度，而且所發出的三言兩語，又多是即興的；忽而評頭忽而品足，不特缺乏系統，甚或日子久了，個人的觀點變了，因而前言不對後語的地方也往往有之。西方學者，尤其是近代的文學批評家，他們發表意見的方式頗不一樣；儘管那也不過是代表他個人某一時期的看法，但他們既說了，就說得很認真；儘管說出來的意見也未見得怎樣特殊怎樣新鮮，但有系統。我們把那些即興的和系統的文學批評拿來稍作比較，可以發現古今中外確有許多和我們一樣的意見，因此我們想要試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評；雖然這嘗試也不是新鮮的。(XXIV)

傳統文論雖有片言中肯、簡練親切的長處，但也有不成系統、缺乏科學的精神和方法的短處，因此，他要「試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評」。在王夢鷗那個時代的人，如朱光潛的《詩論》亦云：「用西方詩論來解釋中國古典詩歌，用中國詩論來印證西方詩論」，這樣力圖在互證、互釋中審視、把握中國文論的特色，似乎是他們那一個時代的特點。王夢鷗立基於心理學與語言學，以「語言的藝術」為核心，形成一個自足的體系。在《中國文學理論與實踐》(《文學概論》)中，他先用三章證明文學是一種「語言的藝術」，接著又用三章談語言的性質。在處理完語言的問題之後，又用了十三章分析文學的「藝術」問題。首先用四章談「韻律」，接著用兩章談「意象」的性質，然後再用三章談意象傳達的三種類型：賦、比、興。談到這裏，已經解決了「詩」——也就是「文學」的基本問題，於是再用四章談敘事文（即小說與戲劇）的問題。在分析完文學語言的藝術之後，王先生用兩章談文學批評的主觀性及其真正的目標：審美價值。最後兩章：「純粹性」與「境界」，則是將文學與美學結合來談，使文學回歸到「藝術」的審美本質。

王夢鷗對「文學」的「純粹性」立場，雖然有人表達「敬佩」[41]，但更常常

[41] 柯慶明說：「這種捍衛『文學』以至『文學研究』的主體性與自主性的精神則是令人敬佩的。」見〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文，《現代中國文學批評述

遭受質疑。黎湘萍便以「語言迷戀？」「象牙塔裡流連忘返」來批評，他說：

> 在語言美學的本體論中，完全看不到任何文學社會學方面的論證，這是相當有趣的現象。王夢鷗、劉若愚等人雖然論述了整個藝術過程（artistic process），論述了作家與世界的關係如何體現於由意象的形成、轉向物象（審美的語言境界）的表現這一審美過程當中，讀者與世界（包括與作者）的關係又如何表現為把這一過程創造性地「還原」，但是他們對這雙向過程的社會化機制和社會學意義卻惜墨如金，很難說這不是一種有意的迴避，或者也許他們認為這屬於文學「外部規律」的問題吧。事實上，作者為什麼創作，讀者為什麼閱讀或再創作，本身就是一個富有社會學意義的問題。因為創作與閱讀都不僅是個人的心理現象，而且是社會的精神現象，它們恰恰表明了作家和讀者作為具體時空中的現實的人與他們的世界的某種必然關係。這一點作家自己很清醒，然而理論家卻沒有對之進行深入的闡述。這正好證明：至少在七十年代中期鄉土文學論戰爆發之前，不僅是文學創作，而且包括文學理論，都曾在象牙塔裡流連忘返。直到鄉土文學崛起並引起一場社會性論戰（1977），學院裡的理論家們才匆匆提出所謂「社會寫實主義」文學理論，以調和的方式「擺脫」了自己的窘境。[42]

黎湘萍用不無輕蔑的眼光看待，並視以為烏托邦想像[43]。其實，借用王德威的用語，在那個與「純文學」格格不入而高舉「反共抗俄」的「史詩」的時代，「戰鬥文藝」、「反共文學」的呼聲甚囂塵上，少數有心人反其道而行，把這些屬於外緣的「課題都按下不表了」，篤定地召喚「文學性」、「繼起的意象」、「意境」、「假象」與「抒情」等等，以使文學從特定政治主題的限制中掙脫出來，才顯得意義非凡。[44]這一召喚的本身已經饒富意義。也許真如王德威的分析，史詩時代可能

論》，頁 326。其實，王夢鷗並沒有否定文學的外在因素，只是主張藝術本身的自足，其它按下不表。

[42] 黎湘萍：《文學臺灣──臺灣知識者的文學敘事與理論想像》，頁 373。盧善慶也說：「就主觀與客觀的審美關係的論證來說，缺乏應有的歷史高度和寬廣的社會背景，沒有看到人的現實的關係中最基本的關係是實踐關係，而人與現實的審美關係則是在實踐這個最基本關係的基礎上，歷史地形成的，只是在主客觀上兜圈子，觸及不到本質的問題。」《臺灣文藝美學研究》，頁 77。

[43] 黎湘萍一方面認為「語言美學」很真誠地站在文學藝術的立場，作為官方文藝思想和政策的抗衡，調和了帶著政治偏見的兩派（指現代主義和鄉土文學）的矛盾。但另一方面，不無矛盾的又認為「語言美學」是一種「逃避」，甚至認為「語言美學」所提出的「意境──物我合一」、「在深層的精神骨髓裡，都依然與蔣氏倡導的官方哲學殊途同歸。」見《文學臺灣》，頁 384-403。

[44] 彼得・比格爾在《先鋒派理論》一書中用「體系內批判」和「自我批判」這兩個範疇區分不

恰恰不是對抒情／審美的遏抑，反而是對抒情／審美的要求、期待。[45]王夢鷗的語言美學正是對時代的回應。以王夢鷗很強調的「意象—繼起意象—意境」來說，興與其說是屬於中國古典美學的，不如說是專屬於中國現代美學的。「興」論是中國現代文學和美學界對自身的古典性傳統的一個獨特發現、指認或挪用的產物，其目的是解決中國人現代人自身的現代性體驗問題。它對現代人的重要性遠遠勝於對古代人的重要性。[46]王夢鷗力圖通過「意象—繼起意象—意境」為中國人在現代安身立命尋求合適的傳統美學形式。「繼起的意象」不僅要說明的是文學並非社會或者歷史的簡單翻版，尤有強調的是，這種繼起的特點在於，通過人的精神的積極參與，使得現實不是以直接的方式，而是通過語言作用而重新建構之後才呈現出來。這裡起決定作用就是人的精神統合能力（合目的性），這種統合造成的虛構精神相對於事實具有自己的獨立性、自由性。換句話說，虛構作為精神獨立的象徵，並不代表一個與現實相對立（或相對應）的實體性層面，而這種機能性獨立的最典型代表，就是近代精神——反對權威感與人本主義。「正是因為這種對形式的執著——不論是對語言的形式或是其他藝術媒介的形式的執著——一代的作家才真正顯示出了他們接受自『五四』的強烈的人文主義信念：歷史的情境是這樣的紛亂，這樣的不成章法，有待革命等劇烈的運動來展現一個新的契機。但是文學的創作者在他們一己的方寸之地，有什麼樣的方法讓他們化不可能為可能，讓他們構築一個自己覺得有意義的生存的或是體悟的空間呢？我以為是從那個形式的創造始：或者是聲音，是文字，或者是線條，是彩色，是影像等等。而這個形式的創造不必是象牙塔的創造，更與外在世界形成種種動人心魄的交會。」[47]總之，王夢鷗堅守文學性、審美性的立場是文學研究者言說世界、直面生存困境的基本方式。

同層次的批判工作。並且認為兩者的關鍵區別在於是否有著對「藝術體制」的自覺，前者是在「體制內」發生，而後者則跳出了藝術體制而著眼於對「體制」自身的批判。借用比格爾的說法，王夢鷗的語言美學其實已經不止是「體系內的批判」，而更是對那些仍內在地制約著我們認知理解文學、美學的「文學體制」進行一種自覺的清理，甚而不無絕對地重新解釋評價「文學體制」裡那些「被忽略」的方面。參見彼得・比格爾著，高建平譯：《先鋒派理論》（北京：商務印書館，2002 年），頁 87-94。

[45] 王德威：《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010 年）一書。

[46] 王一川：〈通向中國現代性詩學〉，《北京師範大學學報》，2001 年第 3 期。

[47] 王德威：《抒情傳統與中國現代性》，頁 349。

繼起的意象：王夢鷗對「興」的解讀

——兼論其「抒情論述」（會議論文）

政治大學中文系
廖棟樑

我所說的語文學，也就是對言辭和修辭的一種詳細、耐心的審查，一種終其一生的關注。
——薩依德（Edward. W. Said,1935-2003）：〈回到語文學〉

一、前言

回頭審視臺灣，談論文學、美學理論的，在王夢鷗（1907-2002）之前，大抵缺乏有嚴謹邏輯聯繫而成一體系的著作[1]，當時坊間像「文學理論（概論）」、「藝術概論」這類書籍雖為數不少，可惜大半是翻譯、改寫歐美及日本的版本，[2]有些甚至還僅是三十年代前後的舊譯新刊，而在內容方面也幾乎全是以歐美的文學作品舉例引證。在這種情況中，藉以「理論」性的思維，並且心存中國文學的考量，來思慮「文學」的基本定義與性質，王夢鷗的《中國文學理論與實踐》（《文學概論》〔1964〕）一書無疑特別引人注目，[3]並且，早已為臺灣文學界推崇為「經

[1] 龔鵬程編著：《美學在臺灣的發展》（嘉義：南華管理學院，1998 年）一書稱：「五〇年代末期至六〇年代初期，在臺灣地區從事文學批評以建立一套傳統中國美學體系者，王夢鷗殆可稱為第一人。」頁 194。王夢鷗在學術上有多方面的成就，除了唐人小說研究早已斐聲國際外，他對於《禮記》、《文心雕龍》以及許多中國古典文學理論的研究皆為學界重視。但上述研究大體主要針對個別具體的問題，能構成理論體系的是《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）及《文藝美學》二書，它們不僅有一個完整的體系，而且對每一問題都有極細緻的論證。

[2] 文學概論的體系，在臺灣大體上取自本間久雄的《文學概論》與溫徹斯特的《文學批評原理》二書。

[3] 《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）固然是因應當時「缺少此類書籍，妄以付印，聊供津梁之助。」（《修訂版序》）但曾如王夢鷗所說劉勰《文心雕龍》是中國一千五百年前的《文學概論》，那麼，本書恐怕不無有為往聖繼絕學之意在。在本書的〈寫在前面〉他便提到：「想要試用有系統的討論方式來組織過往即興的批評」的企圖。《文學概論》，民國五十三年（1964）九月帕米爾書店出版；民國六十五年（1976）五月重校後改由藝文印書館出版；民國八十四年（1995）十一月晚年自訂稿改名為《中國文學理論與實踐》由時報文化出版公司印行；民國九十八年（2009）列為「王夢鷗先生文集①」由里仁書局出版，本文所據為里仁版。引文底下謹

典」，[4]王夢鷗據此形成了自己的一套結合語言學與心理學的「語言美學」體系，[5]並且要用這套美學體系來解決「文學的最基本問題」，他將「審美」引入文學理論，在語言／審美的觀照下，將「美感經驗」作為文學理論的核心問題，既表現出文學本質界說方面「審美」特徵的突顯，也張揚以藝術媒介整體地表現審美的「語文」組織與匠心，藉以闡明古典的文學研究如何能進入現代論述的場域而具有現代性。往後的歲月裡，這本書作為臺灣文學理論接受的「前結構」發揮著潛在的影響力。

正如柯慶明先生認為，《中國文學理論與實踐》(《文學概論》) 書中「最為意味深長的則是其論意象與其傳達的層次上，有意而充分地開發了傳統的『賦、比、興』的區分，而分論為『直述』、『譬喻的基本型』、『繼起的意象』等章節；並且透過『繼起的意象』的理念，延伸並打通了『抒情』與『敘事』的區劃，……將詩、小說、戲劇看成一氣衍成的東西，而對『文學』採一以貫之的『一元論的看法』。」[6]王夢鷗引用詩有「六義」的舊說，卻認為「六義」中的「賦、比、興」即是「語言」在「韻律」之外的「意義」的美感設計，也就是意象的傳達方式，並將傳統的「賦、比、興」借用韋勒克（René Wellek，1903-1995）的「意象－隱喻－象徵－神話」觀念將之解釋成意象的直接傳達、意象的間接傳達與意象的繼起傳達等三類。作為「文學的最基本問題」，王夢鷗沿襲了歷來的研究習慣，在賦比興三者中主要討論比興，在比興中又主要討論興。尤可注意的是王先生對「興」的解讀，認為「興」是意象的衍生與深化，一層又一層的整連，綿延不絕，最終形成「意境」，並由此導出其中國抒情論述。本文論述這兩個方面，不可避免也可以理解的是，就像《文學概論》一書是在與其他作者、其他論著的對話中寫成的一樣，我們以下所做的討論也會牽涉到其他的作者或其他的論著。

二、 記號作用

標示頁碼。

[4] 柯慶明根據文建會主導、聯合報執行的臺灣文學經典之推選，謂：「王夢鷗先生出版於 1964 年 9 月的《文學概論》，早已為臺灣文學界推崇為『經典』。」見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005 年 9 月第二版第一刷），頁 320。

[5] 在《文藝美學》中，王夢鷗曾提出「語言美學」的說法。他認為對文學進行心理的和語言的探索在二十世紀得到了較深入、較精密的考察，「及至考察到語言問題與心理問題又有不可分的關係，於是過去討論文學心理學的美學，便與語言知識相滲和了。雖然現代的『語言美學』非即文學批評的總結，但是『語言美學』的討論常與文學批評論相呼應。」（頁 95）「一句話，在心為志，發言為詩……文學作品的研究或批評，實離不開語言和心志，亦即語言學和心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。……因此本世紀大部份的文學批評，雖似在尋章摘句，但在章句的推敲上，多半又繞到心理的講求。所以現代人所講的文法原理修辭原理，多方面的皆與心理學相呼吸。」（頁 95）本文借此術語來概括王夢鷗的以一貫的「語言符號」美學為其論述之中心的文學理論觀。

[6] 柯慶明：《現代中國文學批評述論》，頁 327。

1. 文學是「語言的藝術」

從「文學概論」的學科性質言，王夢鷗相信文學理論作為科學的基礎，乃是本於人們關於文學有穩定的公共經驗，而這個文學經驗又是存在且可把握的，這也就意味著文學的本質是可以把握的。文學本質的有無並不完全取決於文學本身，還取決於人們看待文學的方式，但只要選擇能讓文學呈現出統一性、整全性的視角，文學的本質就會對人顯現出來，而尋求文學認識的統一性，從而對文學做出類層次而非個別現象上的把握，正是文學研究上學科理性的表現。只要人的理性能力存在，人就不會輕易放棄尋求文學本質的努力。人類長期的文學研究實踐也告訴我們：只要文學的存在在我們的感覺經驗中形成某種統一性，而且我們能找到適當的方法讓這種統一性顯現出來，那麼，作為人對於文學現象之共性的理論概括的文學本質就是存在的。因此，大多數「文學概論」的書，都會逐一討論文學的定義、文學的性質，文學的形式等等，在羅列與折中過往的論述的基礎上進行若干總結。

如同後來的龔鵬程（1956-）所認為「文學概論」應該是作者「以他本人所代表的一套文學理論為基礎，向讀者簡單鋪陳並解說有關文學內在的知識論規律及方法學基礎的所有問題。」王夢鷗認為構築文學的基本材料既然是語言文字，語言文字的選擇與組合直接影響文學的訊息傳達、風格呈現和藝術感染，「文學是語言的藝術」便成為不證自明的公理。作為藝術的一般門類，它與別的藝術門類一樣其共同性質是「藝術性」；做為一個特殊的藝術門類，它是以語言為媒介的，因此王夢鷗也說「文學是語言藝術」。「語言」問題實居於核心的地位。但也正因為如此，王夢鷗憂慮它作為文學本質的價值會被慣習的視野所遮蔽，譬如說「文學是語言的藝術」，文學的最重要、最本質或第一要素當是「語言」，那又怎麼反過來大講「內容決定形式（語言）」？在德性／倫理的優先性脈絡下，「文學是語言的藝術」往往只把它作為文學本質的某種追加說明：語言是文學的「基本材料」，語言的作用在於把感情／思想加以「固定」，那麼語言藝術不過是感情／思想（意識型態）的審美型態、工具而已。正因如此，王夢鷗把文學語言提到「本體」的位置來強調，即「看作顯現人的精神本體的活的生命體」，「它就是價值、意義、靈魂、精神、風格。」

王夢鷗顯然是充分了解這種情形：「從歷史上來看，『文學』一詞代表著當時人對於『文學』的整個觀念。他們的觀念，各個時代不盡相同。因此文學一詞的涵義也跟著時代而有所嬗變。」（頁 1）本書的副標題既然名為「現代綜合的考察」，而從現代的定義來看，他就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求，

聲明他所要談的是比較狹義的文學。[7]作者在本書的〈寫在前面〉中固然界定「文學」是「語言的藝術」，但補充說：「語言是它的本質，藝術是它的效用。」[8]進而解釋為：「本質中含有某種設計然後那本質始能發生它應有的效用，因此我們不把任何語言都當做藝術」，因此，他所稱為「本質」的「語言」，反而接近我們一般在藝術哲學中所了解的「媒材」（medium）的涵意，但它仍是「本質」；而他稱為「效用」的「藝術」，同時要具有活動之「本質」的規範效力。王夢鷗的這種迂曲的說法，顯然是來自他的思考，並不是要從諸藝術中來區別出「文學」來；他是要從一切的「語言」成品或活動中，區分出「文學」與非「文學」來，所以他說：「被記錄的文章未必都是文學作品」。但是他又不認為「文學」所實現的並非「語言」的正常或原始的目的或性質：「那效用（藝術）必然是那本質（語言）所固有的設計」，因而「文學」與否的區分，就不在表達的內涵，反而是表達的方式；亦即他所謂的：「實際在於我們怎樣處理，怎樣表達那點材料，這是語言表現的方法問題，也就是文學語言之傳達力之如何行使的問題。」（頁 106）故他強調：「我們認為文學作品所共有的特色，乃在於它們好像都是個廣義的『隱喻』。」[9]

2. 構詞活動的兩層觀

文學這種語言藝術其語言構造與目的既與一般的語言有異，那麼，探求文學的奧秘，王夢鷗更具體的說明是：我們可以「把語言的藝術活動區分做兩度事實：一度是內在的構想，一度是外在的構辭。」而文學作品的構想，如前述必須俱有廣義的「隱喻」，且足以引發悠遠的美感觀照之特質；至於其構辭，則「包括著意象的構造和聲音的利用。」故而，王夢鷗一再強調：「近代人所強調的文學的特質，就是自古以來所公認的『詩』的性質」，並且其全書的「統一性」論點，也正在「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」[10]王夢鷗

---

[7] 王夢鷗雖然說他依據的是「現代的定義」，但正如他一再的援引：「事出於沈思，義歸乎翰藻」、「性情之風標，神明之律呂」、「吟詠風謠，流連哀思者，謂之文」等等六朝文論，並指出：「後代的文論實討論到文學的實質，卻沒有脫出這定義的範圍」，他的「文學」界義，其實近於六朝。

[8] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXIV-XXV。

[9] 參見柯慶明：《現代中國文學批評述論》，頁 324。王夢鷗的《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），該書的中心在下篇，主要針對《文學概論》所謂「語言的藝術」的「藝術」加以推闡，明確指出「藝術」就是「表現美的文字工作」，他說：「所謂『文字工作』是為『表現』而設，而『表現』則又為『美』的目的所有。」故而「審美目的」即是文學的藝術特質，而文字系統則是它的「有意味的」表現形式。「凡不具備這審美目的，或不合於審美目的，縱使有個文字系統或構成，終究不能算作藝術的文字。」（頁 109）「審美」在此具有活動之「本質」的規範效力。

[10] 王夢鷗申論說：「詩的——文學的本質，只是一種恰好透過『語言』——這個實用的事實而

認為：「前人不過把『詩言志』三字解釋為『在心為志，發言為詩』；或則是『聲化形而君子小人見矣』，常常把文學作品直接緣附到『心志』的問題上，因而一面看文章，一面講心志；而且特別著重在心志方面。至少在陸機《文賦》以前的一般文學論，他們所討論的心志還不屬於『為文者之用心』的心志，而是屬於作者的思想方法，或竟是思想內容的評價。所以嚴格地說：那只是論『道』而非論『文』。其他算是論到『文』的，劉勰在〈序志篇〉之：『君山公幹之徒，吉甫士龍之輩，汎議文意，往往間出；並未能振葉以尋根，觀瀾而索源，不述先哲之誥，無益後生之慮。』很顯然的，他亦看到前人在論文方面，即使不徒涉於『道』，而即在於『文論』本身，亦未曾觸到根本的，在那『文章』與『心靈』之中間的，所謂文章『關鍵』，神明『樞機』的那個語言問題上。」[11]在後來所寫的這一篇〈劉勰論文的特殊見解〉一文中，他藉著劉勰《文心雕龍》為例，通過〈原道〉的「心生而言立，言立而文明」一句，申明文學活動的這兩度事實，指出：「依劉勰的看法，廣義的『文』之概念，與其說是心靈的產物，不如說是語言的現象。」因此，一般人只看到文學是心靈的表現，但劉勰則著重強調了語言在心靈和文學之間的中介作用。他的卓識表現在他看到了心與言、言與文之間的兩重關係，這兩者是不能等同的。王夢鷗由此而分析道：

> 他對於心靈、語言、文章這一個體系，不特非如前人那樣偏重於行道之心，亦不像前人一樣把心與言辭混合處理。他是把「心言」與「言文」區分作兩個層次來說明。這在〈原道篇〉說「心生而言立，言立而文明」，驟看好像兩語是一個意思；如同「心生」即等於「言立」，亦等於「文明」。但再檢索他在別處的演述，則可以諒解他所以要用兩句話來表述的本意，即是要把心言文區分作兩層來講的。一層是「心既託聲於言」，一層是「言亦寄形於字」。因為這個「言」，並非專指那說在脣吻之間的「話語」，而且兼括著尚未吐露於脣吻之間的「心聲」。至於那個「字」字，亦是一樣，不能專看作寫在簡牘上的「字」，而是可以看作一種已構成為足夠代表心意的符號。因為內在的一種心聲，並不一定就是外在的語言；而外在的語言亦並不全是某一字形。至於連綴許多個「字」形式否即能成為「文章」，

成立的美經驗。亦即因為語言的『聲音組織』與『章句構造』這些媒介物的條件與它的潛在的要素（感情、想像、知解）互相融洽，所以它所形成的（口講或書寫），便不同於其他表現品（一面是哲學、科學，一面是音樂、繪畫）。對於這種藝術，我們倘若依照前人已做過的分類，亦可稱之為『語言的藝術』，因此，有人說『文學』一詞之現代涵義，如其用 literature 不如用德文的 wortunst 更來得明白切當」（頁 26）

[11] 王夢鷗：〈劉勰論文的特殊見解〉，《古典文學論探索》（臺北：正中書局，1984 年），頁 162。

> 又恰與心裡的許多「聲音」是否即是外在的語言一樣，並不是一等一的。所以，心與言與文，從其成為「文」的程序上推溯之，雖像是三位一體。但在這三位之中又各自有其構成的條件。惟獨「言」之一位居中，它一面是生於人心，亦即所謂「言授於意」者；而一面又可轉化為文，亦即「文以足言」者。言授於意的情性；神思篇說是「密則無忌，疎則千里；或理在方寸而求之域表，或義在咫尺而思隔山河」；這就顯得言「心」與「言」之間已有那或疎或密的間隔；所以有時是心生而言立，有時竟是心生而言不立。內在的，心與言之間是如此情形；外在的，言與文之間的情形亦不例外。他說：「神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才知所少，將與風雲而並驅矣。」這算是內在的心生而言立了；但他又接著說：「方其搦翰，氣倍辭前；暨乎成篇，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。」這就更明顯地說到言立而未必即是文明了。他的這點意思，雖與陸機《文賦》敘謂「恆患意不稱物，文不逮意」很接近，但他的觀察是更精密了。惟因他能精察到文章的關鍵在乎語言生成之一系列的事實，所以他所闡述的先哲之語，就都等於是他的創見。[12]

王夢鷗認為劉勰不同於前人之處在於不以一元論的方式將內心情感完全等同於外在文辭表現，他認為「心生而言立」指「心既託聲於言」，「言立而文明」指「言亦寄形於字」，從「心言」到「言文」為兩個層次的構詞活動，「言」在「心」與「文」之間扮演重要的關鍵。「心」指內在心意的表現，「文」指寫成文字表於外的記號，而「言」是指尚未表現於外，而已將心意轉成可表現心意的內在記號。

據此，文學創作是由心志發展為語言的活動，王先生稱此活動為「想像力的活動情形」。如此一來，文學語言自然就與一般語言有所不同。王夢鷗說：「人們的心靈活動，有時不依靠邏輯的機能。……換言之，他是沒有常識上所謂『文法的』連鎖。詩語組織的情況，恰與此相同。詩語之間，不必有『因為』、『所以』、『於是』、『例如』等等表示事物或語詞之相互關係的語詞甚至連介詞亦被隱沒而不表出。」[13]故要瞭解文學，除了心理學的觀念外，尤要注意語言學。

3. 記號作用

語言的本質，無論是聲音或圖式，實際都只是那心意的記號或符號而已，所

[12] 王夢鷗：〈劉勰論文的特殊見解〉，頁 163。
[13] 王夢鷗：《文藝美學》，頁 87。

謂文學基本上就是運用語言符號去表達內心的種種感受，王夢鷗如此認為，以「記號」一詞指稱用以表現心意之物為王夢鷗所創詞彙，故他說：「現代所謂『語言藝術』，一面是談心意的活動，一面是談言詞的活動。言詞固是記號，而心意之現形，其實也是記號。然則，構成文學的原則，實際只是記號（廣義的）構成原理了。」（頁 31）但有別於只談一般「文字之美」如夏濟安（1916-1965），[14]王夢鷗的獨特處既從符號的角度破譯文學，為文學下定義；又在於把「心意活動」與記號聯繫起來，而不是將二者割裂分置於「內容」與「形式」的二元概念中。記號既是心意活動的現形，那麼它就不僅僅是一種「工具」、「容器」，而本身就是一種精神現象。[15]如此把語言建立在一種基本的本體論基礎上，把語言和人的存在聯繫起來。循此記號示意，在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書裡，作為「言詞活動」的「語言記號」被看作文學問題的核心，圍繞著它來展開語言藝術的各方面、多層次的討論，包括記號作用、語言界限、韻律形式和可變性、以及其變的限制，也提出文學中的意象和意象傳達的層次、敘事文體與文學批評的目標及尺度等等關於文學這一特殊的語言及其藝術的論證和闡釋。[16]但是誠如姚一葦指出：從語言或符號的角度去研究文學的本質與特性固然是一個非常重要的角度，但他與從人類學、歷史學、民族學、社會學等等其他角度去探討藝術一樣，倘若不真正進入藝術內部領域而只在外緣研究，就難以完全解決藝術本身的問題，所做的解析的價值則是有限的。姚一葦舉菲爾萊特（P. Wheelwright）、恩普遜（W. Empson）等人把語言符號引入藝術研究領域，卻都未能超出「語意學」的範圍。[17]承認從語言或符號的角度去研究文學的本質是當代一個很重要的

[14] 夏濟安說：「新詩人現在主要的任務，是『爭取文字的美』。為了強調這一點，我不妨矯枉過正的說一句：詩的取材是次要的，詩的表現方式才是最重要的問題。」（頁 88）故「好詩是文字藝術最高的表現：一國文字的精微、氣勢、情韻、色彩、節奏、巧妙等等性質，大多是在詩裡才可以得到完美的統一，或是充分地發揮。一國文字是否能成為『文學的文字』」，就是看這種文字裡有多少種『美』的性質，而這些『美』的性質能夠提高到什麼程度。」（頁 78）見《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971 年）一書。陳世驤認為他的遺著是西方「新潮」湧入之後，從事新文學研究成就斐然的「發軔」之作，夏濟安「先站在這個新潮的主流中」，是「這個新階段性而產生的一個人」見陳世驤：〈《夏濟安選集》序〉，見《夏濟安選集》（臺北：志文出版社，1971 年），頁 4-5。

[15] 黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像（增訂版）》（北京：人民文學出版社，2010 年），頁 311-312。

[16] 儘管王夢鷗說：「一句話，在心為志，發言為詩。如果『詩』可作為文學作品的代表，則文學作品的研究或批評，實離不開語言與心志，亦即語言學和心理學的道路。自古以來文學批評就是一直徘徊在這兩條道路上。」見《文藝美學》，頁 95。不過，我認為《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）一書側重點仍在語言學上。換句話說，《中國文學理論與實踐》著重「言詞的活動」，而《文藝美學》更關注「心意的活動與現形」，二本書共同構成一體大思精的「語言美學」體系。

[17] 姚一葦：《藝術的奧秘》（臺北：開明書店，1978 年 7 版），頁 121-122。他說語意學「這門學問對於藝術的語言究竟產生了若何重大的成就，似乎尚不能十分的確定。」（頁 373）

趨勢，但王夢鷗強調不能僅停留在「語意學」的層面。職是，王夢鷗既借用克羅齊（Benedetto Croce）的「美學就是語言學」[18]強調文學就是利用語言的藝術以成立「美經驗」，自然同時也關注「心意的活動」與「心意之現形」此種審美經驗。[19]

美學的方法本即是語言學的方法，像克羅齊派下的意見，王夢鷗認為我國早已有之，他說：「我國最早即以『詩』與心理的作用相連綴；接著又把語言的基本單位與心理作用相連綴。到了齊梁之間，許多人的見解差不多已達到了現代所謂『語言藝術』的見解。劉勰的《文心雕龍》開宗明義就說：『心生而言立，言立而文明，自然之道也。』這裡，把語言與心理作用的關係已有精到的看法，較諸近代學者推論語言的發源，並無遜色。」（頁 27-28）至於，語言之為記號或符號，我國在最早時代已為莊子一派思想家所承認；到了六朝以下，這意見愈加分明。所以劉勰說的：「心生而言立，言立而文明」，差不多已認定心意的表現乃與語言記號的表現同時存在。（頁 29）顯然，王夢鷗注重從記號的角度論述文學的表現性特徵，把文學看作是詩人文學家情感符號的創造，這與主張自我情感表現的傳統的表現理論有著本質的不同。後者強調的是情感表現的內容，而前者強調的是情感表現的記號形式。

王夢鷗引述卡西勒（Ernst Cassirer,1874-1945）所著的《符號形式的原理》（Philosophie der Symbolischen formen）區分記號的作用為三階段：第一、記號能在現象的流動中把定一瞬間，使從其餘瞬間提出表述，而加以固定性。第二、它很容易做到還元，亦即能使原來的經驗再生。第三、它能在各種經驗中發生聯繫，解脫它所代表的經驗而融合成更高的統一經驗。亦即指定、還元、擴充的「統覺」活動。當然這些對於內在的記號所做的推測，其實只是從外在的語言符號作用而作類推的解釋。

循此，我們得再進一步詢問，內心的記號既然外射於外在的言詞，那麼，外在的語言就是內心的意象的翻譯嗎？根據「密則無際，疏則千里」、「意翻空而易奇，言徵時而難巧」的現象，王夢鷗拈出「記號的有限」的看法，其說：「我們雖同情一元論者的見解，把意識與記號視為同一，但我們還默認『意識區域』大於『記號區域』。亦唯有意識區域大於記號區域，然後才有一個接著一個地起來

[18] 除了直覺表現說之外，克羅齊（王譯「克洛齊」）的另一個說法即是美學和語言學的統一。在《美學原理》結論中，他便提出了美學和語言學的統一的命題。同時，他曾寫過一部美學史，題目就是《作為表現的科學和一般語言學的美學的歷史》。不過，他尚未在自己的美學研究中實現這一命題，美學和語言學的統一還僅是類比意義上的聯繫。

[19] 在《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）的〈修訂版序〉便拈出《文心雕龍．原道》的「心生而言立，言立而文明」以之印證。謂「研究人心之動，屬於心理之學；研究語言，別有語言之學，但用文字以記言記事者，自昔則列於文學之科」（XXIII）

的思想家，一個接著一個起來的文學家；而他們的文學作品才不至於陳陳相因，而是推陳出新的。並且在那裡面，詩人雖不是『語言學』家，但他們多數是語言記號之創造者，他們使語言記號的作用日新而又日新地時刻向『無言之境』進軍，使思想或意識的世界日益擴大而明朗。」（頁 33）此一困難正突顯外在語言並非只是內在心意的複製、投射。

對照「語言的藝術」二度事實的說法，王夢鷗就是要強調不但外在的記號未必是盡同於內在的記號，有時內在記號還會被外在記號推衍，乃至於變形甚或修正前者，故我們不認為內在的意象就是外在的語言藝術的完成。所以，正因為內在的記號與外在的語言符號並無「一等於一」的邏輯關係，故王夢鷗說「依常理來看，有話直說，應該當能表達原意了，但是，事實不然。一點原意，往往要靠曲說才得『形容盡致』或『曲盡其妙』。因此，第一度的事實——內在的記號也許是『直』的，但翻譯成第二度事實——外在的記號，它卻是曲的；又為有那種曲的，才可吻合那個直的。這個例證，詩的語言居十分之八九。換句話說：詩的語言，特別是要區分內的與外的兩度事實，不但外的記號未必即是內的記號之翻版，有時內的記號還被外的記號推衍、侵蝕，而至於變形。」「因為其他文學作品，固可儘量求其內外之一元化（例如說一是一）；唯有詩——狹義的文學作品，它卻極力以外在的『曲』來說明內在的『直』（例如是一而不說一，卻說是絕對或無雙等等）。詩語法上的譬喻，或是由於心理上聯想的事實，然而他所想起的東西在此，而所說出的東西卻在彼。以『彼』喻『此』，然後反見所想起的東西之全神。我古人曾說：『作詩必此詩，定知非詩人』。這就分明指出作品上的詩語，不一定就是心裡的記號，意『直』而言『曲』，所思在『此』而所言在『彼』，卻又是詩的語言之一特色。唯獨內外的語言是兩度事實，而這兩度事實，而又能共融化於一個對象，這就完全要靠記憶的連合了。這點作用，我們無妨把它想像作：記號輪廓的漫衍。」（頁 36-37）於是語言的表現力之完全與否也就成為文學家努力的目標。由此，討論「文學」，就要從「文學是什麼」轉到了「文學如何」的議題了。

職是，王夢鷗指出：「為著想像品的實在體不是語言記號所能盡載，因之有些哲人以為真心寥廓，非言語所能形容，便創為『無言』的欣賞法。而這方法便也被詩人們變相來使用，成為『不說而說』的表現法，以與力求『說得盡致』的表現法，同時並進。於是主張文學語言的傳達力，一面『必能狀難寫之景如在目前』，一面又要『含不盡之意見於言外』。簡單地說，這是把字句裡面的意義分做兩種方式來傳達：一種把內在的想像品曲盡其妙地表現於語言中，一種是用相關的或相反的語言來映帶那說不盡的想像品。」（頁 107）在探討「文學如何」此

一議題時，便認為語言的表現力之完全與否其實是詩人文學家努力的目標，故王夢鷗提出記號的作用可以有「說得盡致」與「不說而說」兩種相反搭配的表現法。進而，他把這種表現法，比較說：

> 近年有人承認這是詩－文學語言構造的中樞，也是所謂字句裡面的意義的實體。他們或把它分析作四種：意象、隱喻、象徵、神話，或則僅以『隱喻』一詞來代表，而謂文學的語言，只是『韻律』與『隱喻』的合成物。但是我們以為把文學作品中傳達『意義』的方式分為四種，似乎太多，但僅稱一種『隱喻』，又似乎太少。我國舊有『賦比興』之名，大體就指稱這種文學語言表達那想像品的方法。依照向來的解釋，『賦』之外，『比』『興』都是『間接法』的表現。近人以此為文學語言之特性，則又與我們稱『詩』為『比興』的用意相合。（頁 107-108）

這裡的「有人」指的是韋勒克《文學理論》（Theory of Literature）一書，王夢鷗強調被凝固為藝術品的那些語言，是決定於一個民族的歷史條件下，「最習慣的仍是母親的語言」（XXVI），所以《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）批評的對象「也以國產品為主」。循此，王夢鷗將整個文學的表達問題建立在我國傳統的詩論之上，經由西方詩學的對應、比較，對賦、比、興重新思考和定義。

三、 繼起的意象

1. 意象

根據「二度事實」、「二度的活動」的「符號體系或符號結構」作用，王夢鷗認為當外物刺激人們的感官系統後，在心靈中留下的只能是一些有意義的符號，這符號有時是具體的，可感的形象，有時只是一種空洞的概念，這種形象和概念稱為「意」，這是「意象」的初軔階段；而這種稱為「意」的伴隨著強烈情感活動的意象，醞釀積累到一定程度後外化為審美的「象」而凝定於語言符號，這是「意象」的完成階段。因此，如果要論析意象，那麼就必須針對所感知的情意想像內涵（構想）及其文學表現（構辭）予以探究。「構想」既因它的原形可以看做行雲流水飄忽而不可捉摸的狀態，[20]又因「人心不同，各如其面」，從中找不到可以實證的普遍性或法則。況且，意象之為物，它是形式同時也是內容，是「象」

[20] 王夢鷗借用蘇軾〈與謝民師書〉的「行雲流水」為喻。並且，舉出更早如陸機〈文賦〉有「應感之會，通塞之紀，來不可遏，去不可止，藏若景滅，行猶響起。」劉勰《文心雕龍．神思》的「寂然凝慮，思接千載，悄然動容，視通萬里。」及「神思方運，萬途競萌，規矩虛位，刻鏤無形。」等等補充印證。

同時也是「意」，所以，對於意象的解讀，王夢鷗尤注意其表達方式（構辭）了。

1948 年初版的《文學理論》，這部韋勒克（Rene Wellek）與沃倫（Austin Warren）的傑作，部分篇章王夢鷗曾以梁宗之筆名中譯，首發於 1960 年代後期的《文學季刊》，並在 1976 年全書譯出並出版，《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）自然深受此書的影響。韋勒克和沃倫在《文學理論》中的第十二章〈文學作品的存在方式〉中，在逐一地批評了各種對文學作品存在方式的錯誤說法之後，他們說：「是不把藝術品當作單純的規範體系，而是由於幾個層次所造成的體系，而其中每一層次又包括著他們自己所統轄的一羣體系」[21]在殷格頓（Roman Ingarden）的提示下，韋勒克和沃倫自己對於作品層次的歸納是：第一，聲音層面，諧音、節奏和格律；第二層面，意義單元，意義單元決定文學作品形式上的語言結構、風格與文體的規則；第三層面，意象和隱喻，這是所有文體風格中可以表現詩的最核心的部分。由這部分轉換成第四層面，也就是存在於象徵和象徵系統中的詩的特殊「世界」，他們把這樣虛構的、象徵和象徵系統稱為詩的「神話」。因此，他們在第十二章〈文學作品的存在方式〉中提出層次概念之後，在〈第十三章　諧音、節奏和格律〉具體論述了第一層面；在〈第十四章　文體和文體學〉具體論述了第二層面；在〈第十五章　意象，隱喻，象徵，神話〉具體論述了第三層面；在〈第十六章　敘述性小說的性質和模式〉具體論述了第四層面，這樣的章節安排可視為他們對這些層面的確認。

其中第三層面「意象和隱喻」是所有文體風格中可以表現詩的最核心的部分，並且，「每一個層面隱含了它自己所屬的組合」，那麼，在「意象、隱喻、象徵、神話」中，王夢鷗本著意象有譬喻與象徵的作用，以為「象徵的作用，一半屬於神話一半屬於比喻」，所以他省去「象徵」[22]這一層而把詩人文學家所表現於語言上的意象構造分作三層與三法，也就是（一）意象之直譯；（二）用譬喻來表述意象；（三）進入譬喻的世界只表述那譬喻性的意象。而這三層，與我國古代區分詩法為賦、比、興三個層次約略相當（頁 115），而文學的表達形式基本上也不出於這三種方式。

細而言之，「對於意象的表述，大體可分為三個層次：第一層，是積極運用記號所能達成的效果而直接把原意象翻譯為外在的語言；第二層，則連同原意象

[21] 韋勒克、沃倫著，王夢鷗等譯：《文學論》（臺北：志文出版社，1996 年再版）

[22] 按照韋勒克的解釋，以為象徵是對象與它的譬喻物同時存在。例如基督教以十字架為象徵，而十字架本身亦具有存在意義。隱喻所用的東西必然也是同時存在的，例如以「夕陽」隱喻垂老的英雄，而他能構成垂老的英雄的意象，也就靠有夕陽的意象存在，其間不過是普遍或不普遍（社會性大小）之差。倘若到了專從「夕陽」方面著想，則夕陽很容易被「人格化」了，亦即進入神話境界。故象徵物之得到較少注意時，即是隱喻；倘得到了全部注意時也就成為神話了。王夢鷗是如此判別與區分的。

所衍生的類似的意象同時翻譯為外在的語言而即以那類似之點來代表原意象;第三層是為著注意那衍生的意象，便把它當作原意象來描寫，若使原意象是由客觀的事物促起的，但促起之後繼起的意象則是純主觀的另一經驗之再現，以純主觀的另一經驗之再現當作主體來描寫。因此到了第三層，也可說是最為主觀的表述了。」（頁 114）

2. 賦、比、興

再從文學活動的二度事實言，賦、比、興一半是屬於詩人心靈上的構想，一半是外射於語言文字的構辭，所以，賦、比、興可說是三種不同的構思過程，也可說是三種不同的表達方式，甚而可以說是三種不同的「意象」活動的型態。這三種不同的構思過程、傳達方式或活動型態，王夢鷗將之現代解釋，

> 可把「賦」定義為一種不用譬喻而直接表述作者意象的方式。「比」是用類似的東西來說明原來的東西，更精確地說，應該是用其他事物的類似點來代表原事物的特點，而這特點乃是作者的意象所在。至於「興」，則為原意象引發的繼起意象之傳達，但所傳達的繼起意象與原意象之間可類似亦可不類似，甚至相反的，無不可據以表述。這也是文學的作品大不同於其他著述的特質。（頁 117-118）

故賦、比、興三者中，興義又最微妙。《詩經》毛傳只對「興」做提示性的標注，或許正是因為「興」義隱微，賦、比之義顯明。

當然，「文學的作品大不同於其他著述的特質」，可在直接傳達的「賦」，也可在間接傳達的「比」，但是「興」似乎走得更「遠」些，例如人們對於「流水」卻想到「日子過得很快」；或對「豪門盛宴」而想到「餓死的叫化子」一樣，原有的與繼起的，似乎了不相關。詩人文學家所以要使用不同的傳達方式就是希望能將其感受表現得更為完全、整體，或「說得盡致」，或「不說而說」，故王夢鷗要指出：「我們有時用記號直接表述原生的意象，有時為著原生意象引發了繼起的意象，我們卻直述那繼起的甚至都忘了原生的意象。簡單地說，第一第二兩種，無論是直接的或間接的表達，但都沒有離開『題目』，而第三種雖不外乎直接的或間接的表達，卻離『題』很遠，有時須從那些繼起的敘述中逐步推溯，始能推到它的原意象所在。」（頁 119-120）正因為「離題」有時候為了了解它的意思，不能不付出一些想像力，常常還因為實在付出了想像力，所以才能親切體會到所傳達的意象之妙。由此，王夢鷗一再地說：「文學的語言不但求為可知解的，更為重要的還在於它是可想像的。因為詩人文學家常寫下須經過想像而後知解的字

句，使人從想像中得到知解（感情移入）同時也得到美的感情。」（頁 127）。為此，他舉李東陽《麓堂詩話》為證：「詩有三義，賦止居一，而比興居其二。所謂比與興者，皆託物寓情而為之者也。蓋正言直述，則易於窮盡而難於感發；惟有所寓託，形容摹寫，反覆諷詠，以俟人之自得，言有盡而意無窮，則神爽飛動，手舞足蹈而不自覺，此詩之所以貴情思而輕事實也。」王夢鷗說這裡所謂「情思」就是我們所謂隨伴著感情的想像；而所謂「事實」，即是我們所謂概念的陳述。回到王夢鷗一開始就界定的「文學」是「語言的藝術」、「語言是它的本質，藝術是它的效用。」「本質中含有某種設計然後那本質始能發生它應有的效用，因此我們不把任何語言都當做藝術」的說法，既然「文學的構辭活動於求為可知解的效果以上，更要有可想和可感的效果」、「唯獨文學的語言以激發想像與感情為要務，有時竟把『知解』放在次位。因為不易知解而欲求知解時，反而會引發人們的想像。」（頁 120）那麼，作為「本質」的「語言」要如何含有某種「激發想像與感情」的「美經驗」的「設計」，顯然便是王夢鷗的文學理論中很值得注意、強調的一點。他一再地說明：「重要的乃在於我們把它表達到怎樣的程度。飲食男女之事，亙古以來，詩人歌誦不絕，這點事情，可謂毫無新『意』，而所謂『新』者卻在於我們怎樣處理，怎樣表達那點材料。」（頁 106）

既然文學的傳達基本上不出於三種方式，也就是我國傳統詩論所謂的「賦、比、興」。按照文學的「構辭」，依其過程、顯微與輕重，王夢鷗自然要將論述焦點落在「興」的討論上。

3. 繼起的意象——興：

王夢鷗解釋所謂「繼起的意象」，乃說：「當我們心裡有所感觸——亦即由任何一種感覺的印象勾起過去經驗之再現時，就開始意象的活動。我們從各方面選擇經驗過的材料來增大原意象的明晰度，就像修辭上所作的種種譬喻；但是有時為著選擇到的經驗材料——那繼起的意象，它本身也需要選擇另外的經驗材料來充實它的明晰度時，就像修辭上之「譬喻語」所用的譬喻，這就顯成第三次元的繼起的意象。若使這個第三次元的意象還需要有所表現時，我們仍會再替它選擇另外的經驗材料，好像是第四次元的譬喻語。如是，一因一果，輾轉相生，可使原來的一種意象發展至無窮大，無窮的深遠。就表面看，它的形式似是：

A——B——C——D——E……」（頁 141）

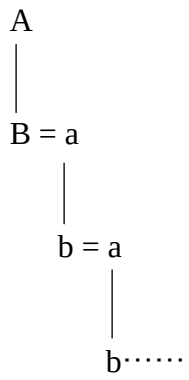
在這裏，王夢鷗說意象之繼起傳達，主要是因為明晰度的需要，當某一個意象需要更多的感知經驗來增加說明或描述，以便充實它的明晰度時，「意有未盡」會

使得詩人文學家對譬喻語進行更多的勾勒，如此，第一次元，第二次元，一因一果，輾轉相生。在他篇文章裏，基於「說得盡致」與「不說而說」的「藝術」需要，除了明晰度外，王夢鷗還提到與之相反相成的曖昧、含混、甚而是踵事增華等等，[23]都是促使意象之繼起傳達的動力因。

「原來雖只一個對象，但因它具備有性質的、型態的、數量的、品位（關係）的……等等多方面的內容，而任何一面都可以引出一種類似的聯想——繼起的意象。」（頁 135-136）証以《論語》所記子夏問「美目盼兮」之詩而竟涉想到「禮後乎」，孔子乃讚曰：「起予者商也」，王夢鷗說這個「起」正是「興」。他說摯虞《文章流別論》曰：「興者，有感之辭也。」又說劉勰《文心雕龍・比興》云：「興者，起也。……起情者依微以擬議。」又曰：「興之托喻，婉而成章，稱名也小，取類也大。」又說《毛詩》孔穎達疏云：「興者起也，取譬引類，起發己心。」這些在在都以「興」為由原生意象而涉及繼起的意象。並且，他也認為鍾嶸《詩品序》的「文已盡而意有餘，興也。」「文」是原來要表達的意象，「意有餘」之「意」恰正是由「文」而涉及的繼起的意象。在這裏，擱置政教與否的托喻爭議，王夢鷗純粹由語言、表達上的分析，闡明意象的設置與繼起。換句話說，如果僅僅是說「興」的內容並不能彰顯作品的意義與價值，甚而只淪為簡化的解說。興由於牽涉到作者情意與外界景物（事物）、原生意義與繼起意象之間相互感發、相互生發、相互融會的關係，那麼，這個「類」應的聯想關係，也是王夢鷗繼而要關心的。王夢鷗先用「選擇與變異」說明心理構辭與原有意象之間的對應，指出其繼起過程也同時是「聯想」作用，於是他又進而分析說：「我們可據那聯想的頻數而約略看出聯想大抵是趨向於兩種形式：第一是『類推』的，亦即從原意象之某一性態而聯想到與它相類似的東西，而起了那東西相鄰接的意象。第二是『相對』的，亦即從原意象而引起與它相對立的或正相反的東西，而繼起的就是那對比的意象。」（頁 112-113）其實，不管是「類推」或「相對」，都是屬於廣義的「類推」、「類應」，我們可以藉何晏《論語集解》引孔安國注：「興，引譬連類」。這樣的「引譬連類」乃是建立在「相似性」上，類推相似性自古以來就是最受重視的相似性，不論東西方。興之所以是最為重要的，是因為它不再是一種純粹建立在事物特徵之上的相似性，而是注重事物之間的關係與意義。

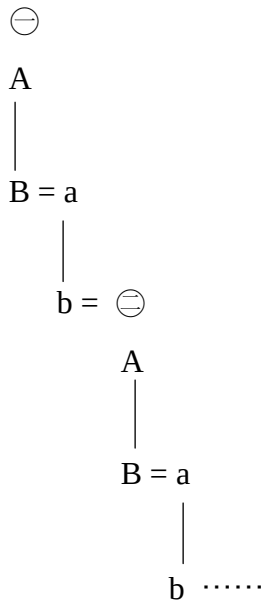
[23] 王夢鷗以「抽象藝術」為例，說：「抽象說的心理根據，當以敬愛心理較切近於後世裝飾藝術發展的事實。裝飾是我們特對某對象之敬愛的象徵，故凡為我們所熟習而親近的對象，我們往往有『踵事增華』的欲求。……倘以這本質來看，則抽象化的藝術意欲又不僅表現於造型藝術，且亦表現於文學上，而成為文學作品中格式的欲求。文學上的格式欲求，一言以蔽之，就是踵事增華的欲求。」此處論踵事增華的心理欲求。見《文藝美學》（臺北：里仁書局，2010 年），頁 189。

其次，王夢鷗分析說「繼起的意象」有兩種類型：第一種「A-B」型的「單頭緒」繼起的意象，他說：「B 對於 A 固然是 A 的譬喻語，不過它對於 C 而言，它卻是 C 所要譬喻的「母題」，換言之，它與 C 的關係是個小主題的身分。所以這種輾轉相生的意象繼續的形式是：



在這形式上，B 也許只是一個譬喻語也許是很多的譬喻語，但這或多或少的譬喻語都是直接對於 A，因此它都屬於 B。至於 C 級的或多或少的譬喻語，因為他們並不直接於 A 而僅直接於 B，故他們與 B 的關係等於 a——b。如此類推，長長的一系列繼起的意象構造，有時可以從它的終點根據 A——B 的關係追溯到 A。這樣的一個系列，我們可說它只是為 A 而作的隱喻，是廣義的或大規模的隱喻。（頁 141-142）對此，王夢鷗舉李白〈清平調〉為例說明，「雲想衣裳花想容，春風拂檻露華濃。若非群玉山頭見，會向瑤台月下逢。」詩的首句，是由對象的衣裳、容貌勾起「雲」與「花」的視覺意象：輕盈柔美的衣裳如雲朵或雲彩一般，嬌豔的容顏則如花一般。然而女子的美麗，僅僅依靠如雲似花兩個譬喻語來傳達，詩人覺得未能充分盡致，於是再進一步針對譬喻語進行更多的勾勒。而在「雲」與「花」的視覺意象中，花樣的容貌顯然更為突出，因而繼起的意象的選擇不向著「雲」而偏於「花」。為了使「花」的意象更加明晰，接著聯想起「春風拂檻露華濃」——花所生長的時空環境與嬌豔狀態。如果將貌美如「花」當作第一次元，那麼，春風吹拂、欄檻環護、露水滋潤、風華萬代的花，便進入第二次元的想像。又由於這花的型態實在極為特殊，進而聯想到那不是人間所擁有的，於是虛構了「群玉山頭」，又虛構了「瑤台月下」，這就進入第三、第四次元的想像之中。這裡，從現實的印象，循著意象的繼起作用，最後進入虛構的神話世界。詩句雖然是由貌美如花的「花」轉入，卻已經暫時離開原初所要描寫的對象（美貌女子），文字一再的形容「花」，而不再提起「人」。〈清平調〉第二首也就是這樣：「一枝紅豔露凝香，雲雨巫山枉斷腸。」也是針對「花」所進行的勾勒，字面上

與「人」好像已經沒有關係。雖然，這些詩句都是針對「花」加以描述，與原對象（人）似乎無關，但是最原初的意象是由「花想容」而來。上述「花想容」的繼起意象，雖然層層衍生，還是可以在詩歌中找到其原初意象；「花想容」。但有些時候，詩面上並未將原意象表出，這時可能就要依靠其他訊息（如題目、本事、典故等等）才能肯認出其原意象，以及詩之意旨。王夢鷗舉曹植〈七步〉為例：「煮豆燃豆箕」是個隱喻，詩面上只有譬喻語，不見原意象，後來的繼起意象都陷在譬喻語的假象世界之中，若沒有其他訊息，讀者確實難知這一首詩真正的意旨。故王夢鷗說：「這種變化從事實上看，它是『神話』，從動機上看。它只是『寓意』（allegory），而這作品也可說是一種『寓言』；倘更從這一線進展上看，它也就是『小說』（fiction）同性質的東西了。」（頁 146）談起接近「小說」性質，「繼起的意象」的第二種類型更為接近：「㈠A-B㈡A-B」型的「多頭緒」的繼起意象。王夢鷗剖析道：「有時我們從終點往上推溯卻未必能推到 A，而僅能推到那一系列中的某一次元為止，例如：



於是，這樣的一個系列就隱藏有兩個或更多的頭緒如㈠㈡……。雖然在意象之繼起情形上看，它仍是挨次發展而來的。像這樣頭緒很多的系統，我們就不好把它看作 A 的隱喻。例如一種頭緒很多的長篇小說或多幕劇，依作者的意象繼起情形來看，它都是一條線發展下來的，但其中間，每一頭緒，各有它的隱喻系統，例如㈡A 的隱喻系統，並不就是㈠A 的隱喻。（頁 142）總而言之，繼起意象的領域其實無窮廣大，因為想像力的充沛也常常豐富無邊。只要詩人覺得有其必要，將原來的譬喻語進一步想像、擴充，意象的衍生與深化，可以一層又一層的繫連，綿延不絕。無論詩面上有沒有寫出原意象，是單頭緒或多頭緒的隱喻皆可，

讀者只要按跡尋蹤，根據相關的訊息追索，最終或找出原意象，或趨向於「神話」之格而進入於純然創造的境界。

再則，倘若不從類型（型態）改從隱喻性質的觀點來看，不管是單頭緒或多頭緒的隱喻，隨著隱喻的擴大，繼起意象的表達法，有時「詩人往往沈潛於 C 的意象中，無異於反以 C 為他表現的對象，而最初的母題——A，反成為喚起表現衝動——興趣——的「催化劑」（catalyst）。它們（A——C）之間要求『類似點的約束』，差不多完全解脫了，這是我國詩評家之所謂『興趣』。」（頁 151）繼起意象的傳達解脫了譬喻之間原有的約束（如 A 之比 C ，我們在它之間所可推求得的只是二者之類似點，如 B），專注於勾勒繼起意象時，那麼，其「極致的表現」，「詩——文學作品，在作者循著繼起意象來表達時，對於切題不切題，都不是他們所關心的。前人說，情景相觸而成詩，這是作家的常態。有時面西言東，但借『意象』以發『豪興』（無限的繼起意象）。像這樣『面西而言東』，正是所謂『羚羊掛角，無跡可求』。」（頁 151）

第四，倘若是「面西而言東」、「羚羊掛角，無跡可求」甚而「想入非非」，那麼，經由「繼起意象」而生發、連綿的美感世界，王夢鷗時而用佛家語「妄境」、時而用哈德曼（Hartmann）的「假象」、時而徵引韋勒克的「神話」來類比之。至此，繼起意象不再僅是構辭手法而同時也是一種審美經驗，此一「美感經驗」自然不是現實的生活經驗，因為它是意象而繼起意象的表現，自然不是一種實境，而是「假象」、「妄境」。[24]「文學作品所以異於自然現象，以其隔有一層符號作用」，正是「所謂符號也者，實為我們感官從外界掠獲的象徵性的物質。我們即稱之為表象、為經驗、為概念；甚或稱之為色、為幻，均無不可。」[25]藉此王夢鷗更進一步闡述語言符號與存在的關係，故他說：

---

[24] 早在〈中國藝術之抽象觀念化〉一文時，王夢鷗即已借繪畫指出：「求畫之妙於『形似之外』與『形似之內』二者，猶如相對立的藝術意欲之兩極端。但我們歷來卻採取折衷的意見，而以『體物傳神』為最正統的審美目的。『體物』云者，易以今言，即是『模仿自然』。然而體物傳神，則不限於模仿自然的原狀；而是將主觀的人格注入自然之中而再現那帶有主觀人格的自然。依主觀論者的看法，自然物何『神』之有？有之，則亦為吾人意志感情外射於物，而後乃見其『神』。這個神，或稱之為主觀的『幻覺』。或謂『物』『我』所共構成的『假象』。『假象』或『幻覺』，實際已在自然原狀以外，亦即在形似之外了，以詩句為例，如云：『感時花濺淚，恨別鳥驚心。』又如『山勢遙尊嶽，河流側讓關。』（上句是說遠近的山都不敢高於華山，下句是說黃河也得繞從潼關旁邊通過。）其中『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』，實際只是我們對那自然物產生的幻覺，而花鳥山河固未嘗因我們的幻覺而變形。如果那花鳥山河的『妙』處即在這『濺淚』『驚心』『遙尊』『側讓』上，而我們要寫出這些幻覺中的自然之妙，那就不能再是自然的原狀了。體物傳『神』，必然會軼出『形似』之外。」此「體物傳神」即主客觀合目的性的結果——意境，意境相對於實境言是「假象」、是「幻覺」。見《文藝論談》〔原名：《文藝技巧論》〕（臺北：學英文化公司，1984 年），頁 16。

[25] 王夢鷗：《文藝美學》，頁 132。在《中國文學理論與實踐》一書的第四、五章，王夢鷗又說明外在的語言與內在的心靈感受並不是完全相等的現象。

> 這在經驗學派的論者們，或以「特殊的經驗」或以「審美的經驗」來代表它，而且還特別注意那「經驗」上的「特殊的」或「審美的」非同泛泛的區別詞。因為他們所要指稱的那種「經驗」，並不是現實的生活經驗，而是由已有的生活經驗所再度捏造，本不直接於現實世界的一種經驗。他們或把它當作一種「瞑想的形式」，或把它當作一種「美的假象」、「美的幻覺」的東西。如同我們常說的「詩情畫意」，而那「情意」本不是直接於現實的事物，只是經過某種聲音（像詩的朗誦）、符號（像文字或畫面的圖式）所激發而來的經驗。這種經驗，儘管具體得有如現實的經驗，但它的本質，畢竟不是「實境」而是一種「妄境」。（頁 20-21）

亞里斯多德在談「實體」概念時，曾將之分為二個層次：第一性實體與第二性實體，而第二性實體就是關於真正實體的「假象」，它是經過人的理解力處理的理性知識。[26]移用於王夢鷗的論述，相對於實境的第一性實體，文學作品中的繼起意象所生發的世界便是屬於第二性實體的「詩情畫意」之假象世界，那是詩中的「創境」（the created world）。他以「雞聲茅店月」為例進行分析，說我們既可以想像雞聲茅店月色，彷彿生活在其中，構成「假象世界」，又可以「同時重溫曉月雞聲所給與的經驗」，調動自己的感情，構成「假象感情」，二者結合，「也是詩情與畫意上同在」，既有「意」又有「情」，即為意境。在王夢鷗看來，所謂假象世界乃是因為文學依靠虛構、想像通過間接的符號的抽象而成的，也許用直述、譬喻，尤其用繼起的意象的表現法，其與自然現象相比它更符合人們的目的性，因而是更高度的美的世界。印證於王夢鷗所重視的嚴羽的說法：「透徹玲瓏，不可湊泊」；「空中之音，相中之色，鏡中之象」都在在揭明「假象」性質。由此，在強調詩歌的社會意義與教化功能外，本於「純粹性」主張，王夢鷗張揚詩歌的美感意義與藝術效果。

第五，王夢鷗既然把由繼起的意象所構成的有「意」又有「象」的「意象世界」命名為「意境」，那麼即如同王國維一樣，王夢鷗也賦予了「意境」以價值屬性，[27]「意境」作為文學之美的存在形態，除了是對創作的要求外，也是其對於「文學批評」的主張，任何形式或方法的批評，最終目標都應該放在那種由「審

[26] 亞里斯多德：《範疇論》（北京：北京商務印書館，1986 年）第五章，頁 12。參見黎湘萍：《文學臺灣——臺灣知識者的文學敘事與理論想像》（北京：人民出版社，2010 年），頁 335-336。王夢鷗舉鄭板橋〈題畫竹〉為例，說明「手中之竹」相對於胸中之竹、眼中之竹已是「假象世界」了。

[27] 韋勒克的《文學理論》說作品第四個也是最後一個層次是「形而上學的性質」，它是和「世界」緊緊相關的，其實質就是作品體現的審美的「世界觀」。對於形而上學層面，韋勒克未特別鮮明地闡釋，但我們仍可在〈文學的評價〉一章中看得出它的存在和特徵。

美經驗所組成的價值」——意境上。王夢鷗先論述傳統各種文學批評後，[28]認為「詩人文學家托『物』言『情』——也就是把他的意象（情）用譬喻（物）來表示出來」，不但「『譬喻』不是批評的終極目的，就連意象也不是批評的終極目的，必然是一向所隨伴的感情性質，才是那『味外之旨』，是那批評的對象了」[29]，也就是「新目標出現，可說不但超越了實用的價值觀念，而且也超過了意象的批評觀念，到達了純粹的審美的價值觀念上。」（頁 230）故他說：

> 以價值的批評為中心，這就恰與一個作家之用種種表現方法來揭示他們有所得於某種價值的刺激，而引發無數的意象來再現著它的企圖一樣。這種價值，是詩的靈魂，詩人文學家借用語言做軀殼以隱喻這種靈魂，所以批評家就應該從語言的軀殼——或文字所示現的意象中去接觸那作者苦心孤詣的所在。有人把那「所在」定義為一種對象固有的絕對「價值」，也就是批評的對象。（頁 213）

對於王夢鷗而言，審美價值既是內在於文學作品中，又是在文學作品具體化為審美對象並轉化為審美經驗的過程中實現的。東西方一致，正像韋勒克所反覆陳述的，批評家必須求助於「語言學和文體學之外的價值觀，求助於作品的和諧性和連貫性。」[30]「我們把批評的目標從意象上提高到它的極致價值，也就是說，一個欣賞者從文學作品中所經驗到的不單是知道那裏面說的什麼，如同閱讀一篇報告或時事新聞一樣，而是能從中經驗到一種有異於現實感情的喜愛：這種喜愛，不是現實的喜怒哀樂，而是從現實的喜怒哀樂混合釀成的一種更純粹的感情品質。簡單地說，詩人文學家之在作品中構造種種意象，其實就是在構造人人所得知解的可喜可怒可哀可樂的意象來寄託著象徵著那純粹的感情品質，前人云:『景乃詩之媒，情乃詩之胚』，倘若僅注意作品意象的構造，就等於專對『媒人』用情了。因此，凡是表現得完全的作品，而有資格的欣賞者就能從那作品所描述的

---

[28] 王夢鷗在〈批評〉一章，先論述各種客觀批評仍不免於主觀，譬如在西方有「所謂科學的批評」：「一方是拿別的科學方法加入文學批評上，於是有史學、心理學的、精神分析學的……種種方法；另一方，則是就作品的『本文』作調查統計的批評。」「此外，從作品的本文研究而進行批評。」前者往往「曲解誤會而走到文學批評的崗位以外去」，後者「有時也會陷於尋章摘句的形式主義，若不是走向過去註解家的老路，就是走到八股文家講『章法』的老套中」。因此，他主張文學批評要能「可看出文學的純粹性與美的目的。」見《中國文學理論與實踐》，頁 210。

[29] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 230。在另一段文字中，他以為傳統批評「大抵可分作兩層，第一層只求意象之生動表現，於是要求有最適當的修辭方法或巧妙的隱喻作用：第二層則更要在生動的意象中透露出一種超乎現實的喜怒哀樂而托於純美的感情。」（頁 237）只有這第二層才是王夢鷗所謂文學批評的「目標與尺度」。

[30] 關於韋勒克的論述，參閱支寧著《文學批評的批評》（北京：中國社會科學出版社，2004 年），頁 139-142。

喜怒哀樂的意象中體味出一種純粹的感情。這純粹的感情裡面雖含有喜怒哀樂，但不即是現實的喜怒哀樂，或可說是樂而不淫、哀而不傷、怨而不怒……等等似現實而非現實的，我古人或稱之為『化境』，而今人稱之為美的經驗或美的感情或價值感情。文學作品能在欣賞者的心目中發生這樣的效用時，也就呈現了它的極致價值於欣賞者的心目中。」（頁 239）本此，他回頭批評公安、竟陵派揭櫫的「性情」、「趣」、「韻」，說他們「只達到語言所代表的那種『意象』形態，而沒有觸到那意象形態所含蓄的感情價值。」猶辨味於酸鹹之中而非於酸鹹之外。」「而與格調派作對的意見，實際是在表達的方法上」，「亦僅在構詞形式和意象構造的形式方面。」（頁 234）「在公安、竟陵派之後，真正能從意象上觸到文學的極致價值，由第二義恢復到第一義的，是王士禎提出的『神韻』。」可見，王夢鷗對「文學」的分析，「採取一種陳義較高的，趨向於純粹性的要求」，以美感經驗所形塑之賦、比的「意象－意境」或興的「意象－繼起意象－意境」作為文學「表現」的核心，視為文學的本體來把握，並賦予價值屬性，因而突破了單純的語言學分析而在邏輯上也就否認了所謂「語言的藝術」因強調形式而恐流於單純的玩弄修辭而毫無感情、精神實質的膚淺工具價值。

總結上述分析，王夢鷗首先認為「繼起之意象」必有並置之二物，如 A 之比 C，我們在它之間所可推求得是二者之類似點如 B 的約束或解脫，故它的性質可以是譬喻，也可能是直述。有些人不承認「興」是譬喻，認為這樣就與「比」沒有區別了，然而《毛傳》對於「興」句的釋義往往使用「若」、「如」、「喻」、「猶」等字，分明也將「興」作為譬喻看待，比興畢竟由漢儒彰顯而範式與原型，否認「興」有「比」的意思，實是對《毛傳》的遮蔽。王夢鷗先以繼起意象的譬喻來解釋「興」乃是符合漢儒的實際。可是，「比」和「興」具體的所指又確實不同，不然沒有必要將它們分開，「比」「興」含義夾纏，原因在此。故王夢鷗又說：「但我們不將它歸於直述法、不併於譬喻法中，正像古人區別『賦』與『比』之外，另立一『興』體。興體能憑原生的一點意象而發展為無窮的意象。」職是，「興」又兼有「起」義、「繼」義，符合傳統的「觸物以起情」、「乘興而作」及「文已盡而意有餘」的特徵。我們都明白，「興」雖源於解《詩》，但後世對其理解實際上已經不只局限於《詩》，而是針對不同時期創作的經驗，將其作為一個有普遍意義的詩學問題。準此，王夢鷗以「繼起的意象」來解釋「賦、比、興」的「興」，乃是因為「繼起的意象」的類型、表達、基質與效用實是既涵蓋傳統論「興」的諸多面向：1.興起與入情、2.興會與聯想、3.興喻與隱喻、4.興象與象徵、5.興趣

與意境等等共時面。[31]又能揭示不同歷史階段對「興」的不同理解與深化歷時面。反過來說，王夢鷗不取韋勒克「意象、隱喻、象徵、神話」的分析名稱與架構，而用「賦、比、興」來說明意象傳達的層次與方法及效用，那是表明傳統文學觀念既仍有其現代意義、價值外，亦是可作為其理論體系中的重要一環，說明他嘗試建立以中國文學觀為主體的文學理論的苦心。[32]

比王夢鷗發表時間更早的徐復觀的〈釋詩的比興——重新奠定中國詩的欣賞基礎〉（1958）一文，徐復觀認為按照《詩經》慣例，興句大都置於句首，有觸發、興起的興；但《詩經》也有變例，經由漢魏六朝五言詩的發展，一章之首的興漸漸出現一章之中的興，「此種興的發生，是因為感情所積者厚，在抒寫的中途，自然形成一種頓跌……在頓跌中，忽觸到某種客觀事物，引發出更深更曲折的內蘊感情，因而開闢出另一種情境，使主題作進一步地展開」（《中國文學論集》，頁 113）而到了鍾嶸「文已盡而意有餘」則興漸漸轉移到章尾，「才算達到興在詩的作用中的極致」因為「一切藝術文學的最高境界，乃是在有限的具體事物之中，敞開一種若有若無，可意會而不可以言傳的主客合一的無限境界，興用在一章詩的結尾，恰恰發揮了此一功能。」（《中國文學論集》，頁 114-115）所以，「意有餘」的「意」，徐復觀認為決非「意義」的意，而是「意味」的意。意義的意，是以某種明確的意識為其內容，而意味的意，則並不包含某種明確意識，僅只是流動著感情的朦朧縹緲的情調，此乃詩之所以為詩的更直接地表現，所以是更合於詩（抒情詩）的本質的詩。徐復觀把「興」定在表現層面，大體與王夢鷗釋興的「意象－繼起意象—意境」有類似說法，兩人皆同意要將內在心意表現於外。只是一從情感的蘊積、頓跌、融化立論，強調興作為詩的情感基質；一從語言表現出發，強調語言符號如何去表達內心的種種感受，唯有依恃語言才能展現文學的藝術作用。不過，徐復觀把「文已盡」解為詩章結尾，把興當作章尾之興，理論上固可推衍，但實無文學發展及其他批評文字的歷史有力證據。相較之下，對王夢鷗來說，興的過程是由生發感動產生的情感意念轉為內在記號，再由內在記號轉為外在記號的活動，王夢鷗強調語言在興的創作過程中的重要性。對徐復觀而言，興的過程是由情決定的，再由才將此轉為文字表現於外，從情及才到辭的過程皆由作者志與氣決定貫通。徐復觀強調作品乃主體情志之發抒，所謂藝術性只能是「附麗於內容而存在，無所謂獨立性的問題。」衝突於焉產生，王夢鷗於 1979 年替時報公司《歷代經典寶庫》撰寫《文心雕龍》，同一時期他在《中

[31] 參見余虹：《中國文論與西方詩學》（北京：三聯書店，1999 年）第五章：〈抒情論：興與表現〉，頁 158-190。

[32] 這大概是其晚年要把《文學概論》改為《中國文學理論與實踐》的原因。

外文學》刊載〈劉勰論文的特殊見解〉主張劉勰「對文學的基本看法是把文學當成語言來處理」，便引起了徐復觀的痛批。

四、「抒情傳統」論述

「中國抒情傳統」是海外及港臺中國古典文學研究領域近幾十年來所共同提倡和關注的重要學術研究趨向，形成了在大陸以外地區最重要且極具綜攝力之解釋系統。循此，「中國抒情傳統」這一提法，從學術史研究的角度專指陳世驤將抒情譜系上溯到詩歌發微伊始，斷言文學傳統有著「抒情」的文學傾向，異於西方的史詩與悲劇傳統。[33]高友工踵事增華，將此「抒情傳統」擴充演繹為更龐大的「美學」架構，把起自文體的「抒情」，發而廣之為一種文化史觀、價值體系，甚至於政教意識形態。[34]然而，我們不應忘記比陳世驤〈中國的抒情傳統〉(1971)[35]更早的《文藝技巧論》(1959)、《中國文學理論與實踐》(《文學概論》〔1964〕)與《文藝美學》(1971)等書，王夢鷗「就採取一種陳義較高的、趨向於純粹性的要求」，以「繼起意象」的「興」所形塑的「意境」為核心，「但就詩之所以為詩之特殊性上，探討所謂『文學』的本質。」[36]循此，王夢鷗將「興」論看做是「中國抒情論」的系統展開，饒有深意的是，他是在〈敘事〉一章展開其「抒情論述」，通過「敘事」的對觀，以見「抒情」的本性，也證成「意境」的價值。對王夢鷗而言，當詩人文學家的感情繁複，就得使用曲折的表達法，使用更多的隱喻，更詳盡的事物描寫，循著繼起意象的表述，這大規模的表述，使得文體顯得粗壯而透明，這便是敘事詩了。所以，王夢鷗要說：「繼起的意象無窮，故文學語言所可用的隱喻的領域亦極其廣大，它們不但充作抒情的詩歌，而且許多敘事詩、戲劇或小說，所敘述的許多『事』，我們倘把它看做像『野鶴』、『新嫁娘』或『貧女』一樣的隱喻時，則敘事詩、戲劇、小說，恰就是和抒情詩發源於同一

---

[33] 在〈中國的抒情傳統〉一文發表之前，陳世驤在 1958 年有〈時間與律度在中國詩之示意作用〉和〈中國詩之分析與鑑賞示例〉，1959 年有〈中國詩中的自然〉，1961 年有〈中國詩歌與其民間來源〉和〈中國詩學之原始觀念討論〉，1966 年有〈早期中國的詩觀念〉，1968 年有〈八陣圖總論〉，1969 年有〈《詩經》在中國文學史與詩學的意義〉，1971 年有〈《楚辭・九歌》的結構分析〉，離世後的 1973 年有〈詩之時間：屈原的偉大〉等等論文，顯見早期、中期的古典詩歌是他的研究重心，而抒情詩的主導位置顯而易見。請見陳國球：〈「抒情傳統」與陳世驤中國文學論述初探〉一文，頁 367-377。

[34] 高友工在〈文學研究的美學問題〉一文中明確提出抒情傳統「並不是一個傳統上的『體類』觀念」、「廣義的定義涵蓋了整個文化史中某一些人的『意識型態』，包括他們的『價值』、『理想』。」見高友工：《美典：中國文學研究論集》(北京：三聯書店，2008 年)，頁 83。

[35] 〈中國的抒情傳統〉一文是陳世驤在 1971 年的「美國亞洲學會」年會「比較文學組」的開會詞，收入《陳世驤文存》(臺北：志文出版社，1972 年)，頁 31-37。陳國球新譯文，見氏著：《抒情中國論》(香港：三聯〔香港〕書店，2013 年)，頁 14-25。

[36] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 XXV；13。

系統。它們裡面所表達的一些可知解可想像的『人』或『物』，其實都只在隱喻著文學家心裡『充滿著感情的意象』。他們與抒情詩不同的地方，只在於語言型態上屬於韻律的，屬於隱喻的，一切都被擴充了；因此戲曲與小說顯得比詩粗大而透明。」（頁 152）看來，這就表明文學表達無非是抒和敘二者不同比例數量的轉結與變化的實質。「敘事」不僅因為繼起意象「一切都被擴充了」顯得比詩「粗大而透明」，從歷史發展來看，敘事詩亦是源於抒情詩，王先生是這樣認識：

> 過去關於詩之一般的分類，大別為三：抒情詩、敘事詩、劇詩（戲曲）。並且在這排列的順序上，還隱含有詩之歷史的演進情形；也就是說，由抒情的歌謠演進為敘事的詩歌，敘事的詩歌與舞蹈相合而有戲曲。到了後來，這些詩歌所具備音樂性的韻律形式傾向於口語化的韻律形式，於是抒情詩變為無韻的自由詩，敘事詩變為小說，劇詩也變為口語化的戲劇。因此在西洋，詩的歷史常被簡括成為「韻文的」與「散文的」兩大階段，前者大部是具有音樂性的韻律形式之抒情詩、敘事詩、劇詩，後者大部是口語化的自由詩、小說、戲劇。前者是十八世紀以前的，後者是十八世紀以後的。我們從這簡要的認識中，不但可以看出近代的詩歌、小說、戲劇是古代詩的嫡系子孫，而且還可以看出古代敘事詩與劇詩的鼻祖，都是抒情的。抒情詩是一切文學作品的鼻祖，這點認識本來很有助於我們了解文學作品，也就是說，凡屬文學作品——無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。捨此之外的，它們是否可冒充為文學作品，都值得嚴格檢討。[37]

與我們熟知的小說源於史傳不同，王夢鷗的觀點印證了所謂「《詩》亡然後《春秋》作」的說法，循此，得出「凡屬文學作品，無論是近代的或古代的，必然要帶有抒情詩的血統。」基於此，整本《中國文學理論與實踐》（《文學概論》）所做過許多關於詩的，尤其是抒情詩的本質之討論，也就是在說明「文學」這種藝術的「血型」。然後，他又從表現上來辯證：

> 如果我們對那血型已經有了若干瞭解，也許會對那所謂敘事詩、劇詩的譯名發生疑問。尤其是在我們對於詩的修辭形式有了若干認識之後，我們將認為所謂「敘事的」與「抒情的」，在它們作為詩的表現原理上，本不可分。因為詩的意象，用語言來構造，而表達為詩的作品時，無論用的是直接的或間接的表達法，其中除了從聲音產生的直接效果之外，剩下的都是

[37] 王夢鷗：《中國文學理論與實踐》，頁 153。

> 「意義」。而那「意義」是什麼？豈不就是象徵著「事」或「物」？簡單地說，詩人所欲抒寫的「情」，除非單用沒有意義的聲音來窮哼瞎叫，此外就沒有不隱寓於於「事」中和盤托出的。前面舉過鮑照的〈鴻雁〉，張眾文的〈野鶴〉，他的本意是抒情，但他們的「情」卻寓在動物的故事裡。若使我們可用這觀點來看，則如《列那狐故事》、《薔薇故事》、《中山狼故事》等等，這些可稱為敘事的，實際也該是抒情的了。再如前舉秦韜玉的〈貧女〉，朱慶餘的〈閨意〉，他們本是要抒寫當時對於「功名」患得患失之「情」，然而那感情卻全部隱藏在貧女與新嫁娘的動作裡。這樣，說它是抒情的，其實也是敘事的。簡短的抒情作品，如劉邦的〈大風歌〉，我們讀了能直接感觸到他那「慷慨」之情，但也由於它說出了風雲飛揚，得意還鄉之「事」而來。這是抒情由於敘事之例；而冗長的，如杜甫的〈北征〉詩，他敘述的是失意還鄉，但其中卻充滿了極複雜的感情。因此我們可以說，凡不是「無病呻吟」而「言之有物」的作品，沒有不是托「物」以言「情」，正像鍾嶸主倡的性情詩，而他的舉例卻舉出許多的「事」。（頁 153-154）

既然認定文學是「託事以言情」，那「動作的模仿」的小說，在王夢鷗看來，其「託事」之意，也即是詩人假藉一種主體及其動作來表達他的意象。其間，詩、小說、戲劇的差異，都只是表現的區分、文體的差異而已。職是，王夢鷗認為諸如「敘事詩」的原義只是由它的文體而得名，並非詩的本質的變異，「如果真是詩的本質的變異，變成了純粹事例的講述而不含有一些作者抒情的成份，那我們即可說它是『歷史』而不是『詩』或『敘事詩』了。」（頁 155）因此，敘事詩、戲劇與小說，在王夢鷗看來，都因為其「抒情的成分」而與抒情詩發源於同一系統。它們裡面所表達的「人」或「物」，其實都只是在隱喻著作家心裡「充滿著感情的意象」[38]。故而，在以情感為本之下，他總結說：

> 因此，依我們的看法，凡屬文學作品都抒情的，也都是敘事的。其中唯一可分別的地方，乃在於它所表現的規模大小，也就是屬於「量」方面的問題；而且這問題必不關係作品的性質以及價值。詩人們可以把他對於「王昭君」的意象寫成敘事的長詩，像殘留於今的〈王昭君變文〉；也可以僅寫成一首抒情的絕句，來完全他的意象；然而，二者都不可能有性質與價

[38] 王夢鷗有一個較為獨特的見解：「所謂敘事，依我們的瞭解，它只是一種依循繼起的意象而發生了『多頭緒』的亦即量的擴大表達。也就是它不但對原意象使用了很多的譬喻語，甚至於對於每一層的譬喻又各加以多樣的譬喻。」換句話說，敘事也是一種「興」的表現法。見《中國文學理論與實踐》，頁 158。

> 值的差異；有之，則是它表現於語言上的形式的差異。亦唯因它的性質與價值不變，所以十九世紀以來（在我國應自唐人說「話」以來）完全口語化的，文體完全不同的小說戲劇，仍可承繼古代敘事詩以至抒情詩的血統；並且，十九世紀以下，迄於今日，被稱為藝術的文學作品之小說，又可以回到原始抒情的，所謂「自我反射」的形式上。我們以為這都是形式上的量的變化，而文學——小說戲劇的本質，永遠是屬於詩，是抒情的敘事，或敘事的抒情。（頁 157-158）

按照王夢鷗的說法，詩與小說、戲劇的不同，只是敘事「量」的大小不同而已，也就是詩的敘事量較少，小說、戲劇的敘事量較大。小說戲劇只是將詩中的敘事部分依循意象繼起的原則做「多頭緒」的擴大表達而已。將「詩、小說、戲劇，看成一氣衍成的東西」。接著，王夢鷗再回到文學史的考察，指出既然「詩人必須『託事以言情』，能抒情便能敘事，由抒情詩放大為敘事詩，是個極自然而必然的趨勢。我國抒情詩出世既早，則由抒情擴大而為敘事之詩，當不在後。」（頁 160）由上所述，王夢鷗在「敘事」的對觀中，以「情感」以及其表現——「繼起的意象」的理念，確立了他的抒情論述，揭明中國詩學以「抒情」為特質。

王夢鷗雖然無意於建構中國抒情論述，但是，正如批評實踐遠早於批評學派的提出那樣，早在「中國抒情傳統」研究趨向形成之前，作為先行者的王夢鷗融匯中西文學思想，以語言美學出發，在其繼起意象的「興」論中替「抒情論述」已紮下堅實的立足點，沾溉於後來不少「抒情傳統」論述者。[39]就此而言，蕭馳說「中國抒情傳統」從學術形態上開始於「陳世驤〈中國的抒情傳統〉一文所開創的學術傳統」，而更根本地說，則是「一個濫觴於宗白先生對『中國意境特構之研尋』的現代學術領域」的譜系追尋[40]，其實是錯誤的，何況當時宗白華的書籍在臺灣仍是不被允許出版，相較於朱光潛、王夢鷗，其影響甚微。對此，我們

---

[39] 譬如柯慶明在〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文即列有王夢鷗一節，見氏著《現代中國文學批評述論》（臺北：大安出版社，2005 年第二版第一刷），頁 323-330。龔鵬程在其一本具有學思歷程的回顧的書：《文化符號學導論》（北京：北京大學出版社，2005 年）即強調「語言美學的路向，在臺灣也是頗有發展的」，同時提到王夢鷗寫了《文學概論》，頁 146-147。呂正惠、蔡英俊、龔鵬程等人共同撰寫，而由蔡英俊主筆的〈導言〉開宗即言：「我們的起點是認定文學本身是一種語言的藝術」，見《中國文化新論：文學篇一：抒情的境界》（臺北：聯經出版事業公司，1982 年），頁 3。僅舉數例，說明這些學者與王夢鷗的關係。

[40] 蕭馳：《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化實業公司，1999 年），頁 1。王德威在〈「有情」的歷史：抒情傳統與中國文學現代性〉一文中則提到民國以來「史詩時代」的「抒情傳統」非但連綿不輟，而且還另有發展，他提到朱光潛、沈從文等人。見《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010 年）一書。不過，王先生在我系 2009 年王夢鷗教授學術講座：〈世變與詩心〉的三場專題演講的第二場：〈朱光潛、王夢鷗與他們的時代〉便提到王夢鷗、夏濟安、陳世驤等人對文學與審美形式的寄託及其歷史意義。

似有必要在歷史與理論的追溯中，重新挖掘「中國抒情傳統」論述的譜系。

五、結語

在〈寫在前面〉中，王夢鷗說明他撰寫本書的用心：

> 我國過去已有很多為我們所認定的文學作品，也有很多和我們一樣的批評，所以我們在這裡提出的意見，既非特殊，也不新鮮。但因前輩人們發表意見多採取「要言不煩」的態度，而且所發出的三言兩語，又多是即興的；忽而評頭忽而品足，不特缺乏系統，甚或日子久了，個人的觀點變了，因而前言不對後語的地方也往往有之。西方學者，尤其是近代的文學批評家，他們發表意見的方式頗不一樣；儘管那也不過是代表他個人某一時期的看法，但他們既說了，就說得很認真；儘管說出來的意見也未見得怎樣特殊怎樣新鮮，但有系統。我們把那些即興的和系統的文學批評拿來稍作比較，可以發現古今中外確有許多和我們一樣的意見，因此我們想要試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評；雖然這嘗試也不是新鮮的。(XXIV)

傳統文論雖有片言中肯、簡練親切的長處，但也有不成系統、缺乏科學的精神和方法的短處，因此，他要「試用有系統的討論方式來組織過去即興的批評」。在王夢鷗那個時代的人，如朱光潛的《詩論》亦云：「用西方詩論來解釋中國古典詩歌，用中國詩論來印證西方詩論」，這樣力圖在互證、互釋中審視、把握中國文論的特色，似乎是他們那一個時代的特點。王夢鷗立基於心理學與語言學，以「語言的藝術」為核心，形成一個自足的體系。在《中國文學理論與實踐》(《文學概論》)中，他先用三章證明文學是一種「語言的藝術」，接著又用三章談語言的性質。在處理完語言的問題之後，又用了十三章分析文學的「藝術」問題。首先用四章談「韻律」，接著用兩章談「意象」的性質，然後再用三章談意象傳達的三種類型：賦、比、興。談到這裏，已經解決了「詩」——也就是「文學」的基本問題，於是再用四章談敘事文（即小說與戲劇）的問題。在分析完文學語言的藝術之後，王先生用兩章談文學批評的主觀性及其真正的目標：審美價值。最後兩章：「純粹性」與「境界」，則是將文學與美學結合來談，使文學回歸到「藝術」的審美本質。

王夢鷗對「文學」的「純粹性」立場，雖然有人表達「敬佩」[41]，但更常常

[41] 柯慶明說：「這種捍衛『文學』以至『文學研究』的主體性與自主性的精神則是令人敬佩的。」見〈文學研究的當代處境與從中國文學創生的一些理論思維〉一文，《現代中國文學批評述

遭受質疑。黎湘萍便以「語言迷戀？」「象牙塔裡流連忘返」來批評，他說：

> 在語言美學的本體論中，完全看不到任何文學社會學方面的論證，這是相當有趣的現象。王夢鷗、劉若愚等人雖然論述了整個藝術過程（artistic process），論述了作家與世界的關係如何體現於由意象的形成、轉向物象（審美的語言境界）的表現這一審美過程當中，讀者與世界（包括與作者）的關係又如何表現為把這一過程創造性地「還原」，但是他們對這雙向過程的社會化機制和社會學意義卻惜墨如金，很難說這不是一種有意的迴避，或者也許他們認為這屬於文學「外部規律」的問題吧。事實上，作者為什麼創作，讀者為什麼閱讀或再創作，本身就是一個富有社會學意義的問題。因為創作與閱讀都不僅是個人的心理現象，而且是社會的精神現象，它們恰恰表明了作家和讀者作為具體時空中的現實的人與他們的世界的某種必然關係。這一點作家自己很清醒，然而理論家卻沒有對之進行深入的闡述。這正好證明：至少在七十年代中期鄉土文學論戰爆發之前，不僅是文學創作，而且包括文學理論，都曾在象牙塔裡流連忘返。直到鄉土文學崛起並引起一場社會性論戰（1977），學院裡的理論家們才匆匆提出所謂「社會寫實主義」文學理論，以調和的方式「擺脫」了自己的窘境。[42]

黎湘萍用不無輕蔑的眼光看待，並視以為烏托邦想像[43]。其實，借用王德威的用語，在那個與「純文學」格格不入而高舉「反共抗俄」的「史詩」的時代，「戰鬥文藝」、「反共文學」的呼聲甚囂塵上，少數有心人反其道而行，把這些屬於外緣的「課題都按下不表了」，篤定地召喚「文學性」、「繼起的意象」、「意境」、「假象」與「抒情」等等，以使文學從特定政治主題的限制中掙脫出來，才顯得意義非凡。[44]這一召喚的本身已經饒富意義。也許真如王德威的分析，史詩時代可能

論》，頁 326。其實，王夢鷗並沒有否定文學的外在因素，只是主張藝術本身的自足，其它按下不表。

[42] 黎湘萍：《文學臺灣──臺灣知識者的文學敘事與理論想像》，頁 373。盧善慶也說：「就主觀與客觀的審美關係的論證來說，缺乏應有的歷史高度和寬廣的社會背景，沒有看到人的現實的關係中最基本的關係是實踐關係，而人與現實的審美關係則是在實踐這個最基本關係的基礎上，歷史地形成的，只是在主客觀上兜圈子，觸及不到本質的問題。」《臺灣文藝美學研究》，頁 77。

[43] 黎湘萍一方面認為「語言美學」很真誠地站在文學藝術的立場，作為官方文藝思想和政策的抗衡，調和了帶著政治偏見的兩派（指現代主義和鄉土文學）的矛盾。但另一方面，不無矛盾的又認為「語言美學」是一種「逃避」，甚至認為「語言美學」所提出的「意境──物我合一」、「在深層的精神骨髓裡，都依然與蔣氏倡導的官方哲學殊途同歸。」見《文學臺灣》，頁 384-403。

[44] 彼得・比格爾在《先鋒派理論》一書中用「體系內批判」和「自我批判」這兩個範疇區分不

恰恰不是對抒情／審美的遏抑，反而是對抒情／審美的要求、期待。[45]王夢鷗的語言美學正是對時代的回應。以王夢鷗很強調的「意象—繼起意象—意境」來說，興與其說是屬於中國古典美學的，不如說是專屬於中國現代美學的。「興」論是中國現代文學和美學界對自身的古典性傳統的一個獨特發現、指認或挪用的產物，其目的是解決中國人現代人自身的現代性體驗問題。它對現代人的重要性遠遠勝於對古代人的重要性。[46]王夢鷗力圖通過「意象—繼起意象—意境」為中國人在現代安身立命尋求合適的傳統美學形式。「繼起的意象」不僅要說明的是文學並非社會或者歷史的簡單翻版，尤有強調的是，這種繼起的特點在於，通過人的精神的積極參與，使得現實不是以直接的方式，而是通過語言作用而重新建構之後才呈現出來。這裡起決定作用就是人的精神統合能力（合目的性），這種統合造成的虛構精神相對於事實具有自己的獨立性、自由性。換句話說，虛構作為精神獨立的象徵，並不代表一個與現實相對立（或相對應）的實體性層面，而這種機能性獨立的最典型代表，就是近代精神——反對權威感與人本主義。「正是因為這種對形式的執著——不論是對語言的形式或是其他藝術媒介的形式的執著——一代的作家才真正顯示出了他們接受自『五四』的強烈的人文主義信念：歷史的情境是這樣的紛亂，這樣的不成章法，有待革命等劇烈的運動來展現一個新的契機。但是文學的創作者在他們一己的方寸之地，有什麼樣的方法讓他們化不可能為可能，讓他們構築一個自己覺得有意義的生存的或是體悟的空間呢？我以為是從那個形式的創造始：或者是聲音，是文字，或者是線條，是彩色，是影像等等。而這個形式的創造不必是象牙塔的創造，更與外在世界形成種種動人心魄的交會。」[47]總之，王夢鷗堅守文學性、審美性的立場是文學研究者言說世界、直面生存困境的基本方式。

同層次的批判工作。並且認為兩者的關鍵區別在於是否有著對「藝術體制」的自覺，前者是在「體制內」發生，而後者則跳出了藝術體制而著眼於對「體制」自身的批判。借用比格爾的說法，王夢鷗的語言美學其實已經不止是「體系內的批判」，而更是對那些仍內在地制約著我們認知理解文學、美學的「文學體制」進行一種自覺的清理，甚而不無絕對地重新解釋評價「文學體制」裡那些「被忽略」的方面。參見彼得・比格爾著，高建平譯：《先鋒派理論》（北京：商務印書館，2002 年），頁 87-94。

[45] 王德威：《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010 年）一書。

[46] 王一川：〈通向中國現代性詩學〉，《北京師範大學學報》，2001 年第 3 期。

[47] 王德威：《抒情傳統與中國現代性》，頁 349。

科技部補助計畫衍生研發成果推廣資料表

日期:2014/10/28

科技部補助計畫	計畫名稱: 心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學
	計畫主持人: 廖棟樑
	計畫編號: 101-2410-H-004-105-MY2　　學門領域: 文學理論與批評總論

無研發成果推廣資料

101 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：廖棟樑	計畫編號：101-2410-H-004-105-MY2
計畫名稱：心理、語言與意義：論王夢鷗先生的語言美學	

成果項目			量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）
			實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數(含實際已達成數)	本計畫實際貢獻百分比		
國內	論文著作	期刊論文	2	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	2	0	100%		
		研討會論文	1	0	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（本國籍）	碩士生	2	0	100%	人次	
		博士生	1	0	100%		
		博士後研究員	1	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	0	0	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	2	0	100%		
		專書	0	0	100%	章/本	
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（外國籍）	碩士生	0	0	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	0	0	100%		
		專任助理	0	0	100%		

其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)	王夢鷗先生《美學札記》讀書筆記檔案數位化及逐字稿。

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科教處計畫加填項目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與（閱聽）人數	0	

科技部補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

■達成目標

□未達成目標（請說明，以 100 字為限）

□實驗失敗

□因故實驗中斷

□其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文：■已發表 □未發表之文稿 □撰寫中 □無

專利：□已獲得 □申請中 ■無

技轉：□已技轉 □洽談中 ■無

其他：（以 100 字為限）

1.〈意境——王夢鷗先生的語言美學〉,《淡江中文學報》第 25 期（2011 年 12 月），頁 131-172。（作為先行研究，本文已在申請研究計劃期間撰畢）

2.〈體物傳神：王夢鷗先生論中國藝術之抽象觀念化〉，審查通過，預計刊於《政大中文學報》第 22 期（2014 年 12 月）。

3.〈繼起的意象：王夢鷗對「興」的解讀〉，發表於復旦大學中文系主辦的「文學批評與文學」學術會議，2014 年。

4.〈鄭毓瑜《引譬連類：文學研究的關鍵詞》書評〉,《中國文哲研究集刊》第 42 期（2013 年 03 月），頁 249-255。

5.〈「中國抒情傳統的再反思」座談會發言稿〉，審查通過，預計刊於《中正漢學研究》第 21 期（2013 年 12 月）。

6.王夢鷗先生《美學札記》讀書筆記檔案數位化及逐字稿。

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

（1）王夢鷗的學術著作教導我們以西方理論資源為背景進一步觀察、分析、生發、運用中國資源於新理論的思路與方法。

（2）王夢鷗及其相關學者所激活、揭明和發現的美感資源供我們去面對、領受，培養我們自己的審美性情和美學慧心。

（3）本課題將為現當代臺灣學術史建構提供殷實、細深的學術—思想資源。

（4）王夢鷗的語言美學特別注意美學和文學、哲學、心理學的互動關係，將可對文學研究與其他學科整合之研究方法提供具體參考，進而，豐富學術史

研究。

（5）本計劃之研究成果，將可豐富、深化臺灣新文學史、臺灣當代文藝理論史。