

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

► 從莊子「物化」觀念論李商隱詩中的審美意識

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.199903.0051

中正大學中文學術年刊, (2), 1999

作者/Author：王祥齡

頁數/Page：51-85

出版日期/Publication Date：1999/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.199903.0051>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



從莊子「物化」觀念論李商隱詩中的 的審美意識

王祥齡

私立逢甲大學中國文學系

摘 要

<<玉谿生詩集>>中<錦瑟>一詩，歷來聚訟紛紛，莫衷一是，千古未決。本論文是以跨領域研究的角度出發，採「以小寓大」的核心論旨方式，從莊子物化的審美意識，來探討義山在「莊生曉夢迷蝴蝶」的無定向的情感氛圍中，領會到在此當下的瞬間。使之由虛無……「夢」中的無限與自我原形的呈現，來反省生命存在的真實意義。蓋方法論上是從詮釋學探討文學、哲學、藝術與創作之間的互動關係，以期揭示人們習慣於想看到的東西之外的「境外之境」。

關鍵詞：開展、境外之境、物化、先行架構、心齋、坐忘、此在。

一、引言

德國哲學家海德格曾經說過：「只有當我們擺脫了我們的慣常性，進入作品所開啓出來的東西之中，從而使我們的本質置身於存有者之真理時，一個作品才是一個現實的作品。」同理，從文化的角度看，真正的藝術作品是萬古長新的，需要人們不斷以新的研究方法與眼光去對待它，舊的眼光與研究方法只能從中看出，人們習慣於想看到的並且是已經看到的東西，只有以新的眼光與研究方法才能不斷地揭示和發現。本論文是以跨領域研究的角度出發，採「以小寓大」的核心論旨方式，從詮釋學探討文學、哲學、藝術與創作之間的互動關係，以期揭示人們習慣於想看到的東西之外的「境外之境」。

<<玉谿生詩集>>中<錦瑟>一詩，歷來聚訟紛紛，莫衷一是，千古未決。元好問在<<論詩三十首>>云：「望帝春心托杜鵑，佳人錦瑟怨華年。詩家總愛西崑好，獨恨無人作鄭箋。」（註一）而王士禛在<<論詩絕句>>也曾謂：「獼猴曾驚奧博殫，一篇<<錦瑟>>解人難！」（註二）「錦瑟」難解，「鄭箋」尤其是「更隔蓬山一萬重」！（註三）上述這首詩指出，歷代以來為「錦瑟」詮釋的人很多，但至今仍沒有得到一個定論。是隱喻政治生涯困頓的自傷、自況之詩？抑或是悼亡之辭？還是情愛生活的失意？（註四）許多種說法，各有其

註 一：元、元遺山撰，清、施國祁箋注：<<元遺山詩注>>卷十一，<<四部備要>>，台北：中華書局。

註 二：「獼猴曾驚奧博殫，一篇<<錦瑟>>解人難。千年毛鄭功臣在，猶有彌天釋道安。」引自張健：<<王士禛論詩絕句三十二首箋證>>，台北：文史哲出版社，民國八十三年四月初版，P113。

註 三：「來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。夢為遠別啼難換，書被催成墨未濃。蠟照半籠金翡翠，麝熏微度繡芙蓉。劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。」<<李義山詩箋注>>，<無題>四首，<<四庫全書薈要>>第366冊，台北：世界書局，P497。

註 四：根據歷來各家說法，有以下的主張：

（一）主張愛情生活的失意：

如紀昀云：「別有所歡，中有所限，故追憶之而作。」引自吳調公：<<李商隱研究>>，上海：上海古籍出版社，1982年2月第1次印刷，P90。

蘇雪林：<<玉溪詩謎>>，台北：商務印書局，民國四十七年一月台一版，P102。

李少白：<錦瑟詩與茵夢湖的心境和詩情>，<<幼獅月刊>>四十一卷六期民國六十四年六月，P63。

李正治：<錦瑟詩的心境和詩境>，<<文風>>二十三卷，民國六十二年六月，P14。

（二）主張寓有政治生涯困頓的寄託自況、自傷之詩：

立論的根據，也各有其著述的精彩，誰真正地與義山「心有靈犀一點通」呢？（註五）大概只有與等在路前的義山相會合後，請他自個兒說了。然而，倘若真要義山說出個究竟，義山可能也說不出一個所以然。因為，作品語言的背後往往藏有作者不自覺的欲意，且藝術創作的心理定向，往往是將過去的生活經驗與現實的景象相融在一種「無方向的感情氣氛」中，亦即莊子「物化」審美意識所揭示的物我距離的融匯。對於義山個人身世背景的研究，前人的考證已相

如薛雪、岑仲勉、張采田等，見吳調公：《李商隱研究》，上海：上海古籍出版社，1982年2月第1次印刷，P90。作者本人也主張寓有政治寄託的自傷之詞。不關悼亡，更談不上別有所歡。P91。

劉若愚著、方瑜譯：《李商隱詩的境界》，《幼獅月刊》三十七卷一期，P60-61。

勞幹：《李商隱詩之淵源及其發展》，《幼獅學報》一卷二期，P5。

呂興昌：《試論義山詩》，《現代文學》四十三期，民國六十年五月，P222。

柯慶明：《李義山「錦瑟」試剖》，《現代文學》三十五卷，民國五十七年，P197-198。另見《李商隱詩研究論文集》，國立中山大學中文學會主編，天工書局，民國七十三年九月初版，P800-809。

高陽：《「錦瑟」詩詳解》，《李商隱詩研究論文集》，國立中山大學中文學會主編，天工書局，民國七十三年九月初版，P840。

張淑香：《李義山詩析論》，台北：藝文印書館，民國七十六年三月二版，P196。

楊柳：《李商隱評傳》，江蘇：人民出版社，1981年10月第1次印刷，P287。

鍾銘鈞：《李商隱詩傳》，河南：中州書畫社，1982年7月第1次印刷，P216。

（三）主張是悼亡之辭：

馮浩：《玉谿生詩集箋注》，台北：里仁書局，民國七十年八月十五日台三版，P494。

朱鶴齡：《李義山詩集》，台北：學生書局，民國五十六年五月初版，P106。

陸昆曾：《李義山詩解》，台北：學海出版社，民國七十五年八月初版，P1。

張爾田：《李義山詩正辯》，台北：中華書局，民國六十八年五月台二版，P265。

程夢星：《李義山詩集箋註》，台北：廣文書局，民國七十年八月再版，P210。

另外如清代的姚培謙、朱彝尊、畢沅等，見吳調公：《李商隱研究》，上海：上海古籍出版社，1982年2月第1次印刷，P90。

（四）既是悼亡又是自傷之辭

如何焯云在《義門讀書記·李義山詩集評》云：「此悼亡之詩也」卻又說：「此篇乃自傷之詞，騷人所謂美人遲暮也。」

徐復觀：《環繞李義山「錦瑟」詩的諸問題》，《中國文學論集》，台北：學生書局，民國六十九年十月四版。P191。另見《李商隱詩研究論文集》，國立中山大學中文學會主編，天工書局，民國七十三年九月初版，P784。

（五）客中思家之作

見《李商隱詩集疏注》卷上（共兩冊），北京：人民文學出版社，1985年11月北京第1次印刷，P2。

註五：「昨夜星辰昨夜風，畫樓西畔桂堂東。身無綵鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。」唐·李商隱著，清·馮浩箋注：《無題》，《玉谿生詩集箋注》，台北：里仁書局，民國七十年八月十五日台三版，P133。

當的豐富，尤其徐復觀先生的〈環繞李義山(商隱)錦瑟詩的諸問題〉這篇論文，幾乎把一千多年來所有相關的問題，都作了非常嚴謹的批判，（所謂批判的意思是指考察、分析、清理）。再者，姚一葦先生在〈李商隱詩中的視覺意象〉一文中引艾略特「旦丁論」的話說：「就我個人鑑賞詩的經驗來說，我總認為在閱讀一首詩之前，有關詩人及其作品的事知道得越少越好。一句引用，一段評釋，一篇熱心的小論文也許偶爾引起人開始閱讀某一特定作家的動機；但是盡心竭力地準備歷史的和傳記的知識對我經常是一種障礙。」因此，姚先生說：「與其自詩的外部甚至一些不相干的東西以論詩，不如自詩的本身著手。」故而，在此不多作贅論。正唯如此，本文的題旨，特以莊子「物化」觀來詮釋〈錦瑟〉詩中一聯二典的頷聯上句……「莊生曉夢迷蝴蝶」的審美意識。

二、研究方法論問題

承前所述，本文並不否定前人所作的研究成果，相反的卻高度的欽佩每一位曾為〈錦瑟〉詩詮釋的學者專家。在此，就涉及了研究此一主題的方法論的問題。

方法是研究者向研究對象所提出的要求，及研究對象向研究者所呈現的答覆，綜合在一起的一種處理的過程。研究者如何處理材料與對象是方法，但決定運用方法的是研究者的態度。一位詩家的審美意識，必定是由主題所展開的結構，結構的表現則是由方法。因而，把握結構與方法才算是把握到思想。

從哲學詮釋學來看，詮釋者在進行詮釋活動勢必在「先行架構」或「先行理解」中進行。換言之，詮釋者必須根據他已知之知的知識領域和對存有的體會與生命的感悟，來決定他為作品或史料所作的詮釋。而這些知識領域與對存有的體會和生命的感悟，包括了先於詮釋者而存在的歷史與文化，認識和思考時所借助的語言、概念，以及在認識和思考之前已具有的思想、前提和假設。

這也就是說，詮釋的過程是把外在的資訊納入已經預先占有了我們的思維的前識結構之中，以合目的性的前識結構去理解與闡釋。(註六) 簡言之，詮釋者的文化背景、視覺經驗與生命存在的體悟決定了作品所詮釋的思想、意義。這種思想、意義的構成，從文化人類學來說，就是所謂的「不可觀察的文化」或言「文化的文法」。(註七) 但這種詮釋是合理的，因為沒有人能避免這種下意識的存在，因此，所發現的意義，永遠只有主觀性。

因而，每一位詮釋者所發現的意義，就不敢保證確實是作品所有，並且詮釋者也不可能將作品的意義全部釋盡。不可能將作品釋盡的原因，是因為藝術家總是彷彿以自己的想象力來改鑄對生活的印象、觀察和映象。誠然，藝術反映生活，但它是通過創造藝術作品的藝術家的世界觀來反映的。(因為，每一個人都是哲學家，雖然用的是自己的方式，並且自己毫無所覺，因為任何行動，即使是最微不足道的行為，都隱藏著特定的世界觀。) 這也是為什麼每一個人對同一件作品會有不同的詮釋，除了詮釋者試圖去體味作者原初的審美體驗之外，還有詮釋者自身的世界觀往往也左右著對作品理解……以「已知之知去知未知之知」，自然又帶有詮釋者主觀的意欲。再者，原創者在從事創作時幻想氛圍的當下，其所身處的審美境域，往往是在一種「無方向的情感」狀態之下，有一種不自覺的意欲。這種不自覺的意欲所表達的內容，並不意味著作者運用理性能力有意識地去組織詩中的意象，相反的，這種態度也許連創作者也完全意識不到。正如李煜詞云：「不知夢裏身是客」，說得更具體些，就如同莊子寓言：「莊生夢蝶」的故事一樣，「不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為

註 六：吳廷玉：〈虛靜思維之規律：坐忘--坐馳--見獨〉，〈《文藝研究》〉第五期一九九四年，P32。

註 七：「所謂不可觀察的文化或文化的文法，實際上就是一套價值觀念，一套符號系統或意義系統(system of symbols and meanings)，它是從人一出生(甚至於在母親的懷胎裡)就開始灌輸或『譜入』的原則，所以經常是下意識存在的，但卻無時無刻不在統合支配人的行為，使他的行為成為有意義而可以為同一群體內的人所瞭解的。」李亦園：〈《文化與修養》〉，台北：幼獅文化事業公司，民國八十五年三月初版，P24。

周與？」在義山詩中，則為「莊生曉夢迷胡蝶」的「夢」中之「迷」。為此，藝術中幻想的作用即創造性想象的作用，其表現之一就在於藝術家對世界的看法是獨出心裁的。

為此之故，就是因為不敢保證所發現的意義確實是作品所有，所以在研究的過程中容許相對或不同的詮釋。也正因為不可能找出作品全部的意義，所以詮釋可以無止盡的進行下去。這也是為何〈錦瑟〉詩歷來聚訟紛紛，莫衷一是，千古未決的因由。

但是，雖然如此，一個自我要求很高的研究者，他會努力尋求個人意識範疇和作品、史料所揭示的意義範疇相融合，使他的詮釋據有「相互主觀性」，以期達到一種超越時空的「存在呼應」，並且能獲得大多數人的贊同。(註八)

三、試撥〈錦瑟〉絃

〈錦瑟〉詩，歷代的評注家們均一致公認，這首七律是義山一生的總結壓卷之作，也是詩人即將離開人世時的絕命詞。(註九)全詩如下：

錦瑟無端五十絃，一絃一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心託杜鵑。滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。(註十)

此詩中領聯的上句「莊生曉夢迷蝴蝶」，詩人引用了一則寓言典故……「莊生夢蝶」。〈〈莊子·齊物論〉〉：

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蓬蓬然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則

註 八：帕瑪著、嚴平譯：〈〈詮釋學〉〉，台北：桂冠圖書股份有限公司，1992年5月初版一刷，P43-51。另參見周慶華：〈詮釋學與語文教學〉，〈〈中央日報〉〉，八十年九月十六日，十八版。

註 九：鐘銘鈞：〈〈李商隱詩傳〉〉，河南：中州書畫社出版，1982年7月第1次印刷，P218。

註 十：唐·李商隱著，清·馮浩箋注：〈錦瑟〉，〈〈玉谿生詩集箋注〉〉，台北：里仁書局，民國七十年八月十五日台三版，P493。

必有分矣。此之謂物化。(註十一)

寓言主要是藉人或鳥獸蟲魚對話，來述說作者所要傳示的思想觀念，簡單的說就是寄意。義山在〈上令狐相公狀二〉就曾云：「因事寄情，寓物成命」。(註十二) 蓋寓言是一種帶有勸喻和諷刺性的文學體裁，特點是結構簡單、篇幅短小、情節單純有趣。它的主題思想，大多是借此喻彼，借遠喻近，借古喻今，借小喻大。且往往是通過誇張、比喻、象徵的手法，使簡單的故事裏蘊含著寶貴的生活經驗和深刻的哲理，給人們以智慧、啓發、訓誡，給惡者以無情的諷刺。其內容多以反映人們對生活態度，或對某種社會現象作出批評，或對某專一對象有所諷刺和箴戒。它的事情情節雖然是虛構的，但又總是集中概括了人類社會的某種現象，因而最具有現實教育的意義。(註十三)

「曉夢蝴蝶」的寓言故事雖出於莊子，但一經詩人信手拈來，似乎並非偶然，倒是義山對此典故非常的熟悉，且對此「夢」中「物化」的審美意識，非常的著「迷」……「『迷』蝴蝶」。因為，這一典故早已深化並積澱在作者的生命裏面，所以在用到它時，不是出自意匠的經營，而是出自生命的共感，悠然心會的冥合，用典而不知其為用典，典故的具體性，已被作者深厚的感情所融解了。(註十四) 我們可以從義山其他的詩文作品中，也運用「莊生夢蝶」的典故，來說明「栩然化蝶」這種物化神合的心理特徵與審美意識，找到證明。例如，〈秋日晚思〉：

註十一：莊周撰、郭象注：《<莊子>>卷一，台北：中華書局，民國七十一年三月台八版。

案近人劉文典所著《<莊子補正>>中云：「自喻適志與五字隔斷文義，與字同歟，詳其語意，似是後人注入正文，…太平御覽九百四十五引并無此五字，…」劉文典：《<莊子補正>>(上)，雲南：人民出版社，1991年2月2次印刷，P101。但並不影響文義的解釋，因此筆者仍依郭象所注版本。

註十二：李商隱：〈上令狐相公狀二〉，《<欽定全唐文>>(十六)卷七百七十四，台南：經緯書局，民國五十四年，P10201。狀云：「……文人每至，因事寄情，寓物成命，無不擲管興歎。……」

註十三：王建輝、易學金編輯：《<中國文化知識精華>>，湖北：人民出版社，1989年2月第1次印刷，P757。

註十四：徐復觀：前引書，P192。

桐槿日零落，雨餘方寂寥。枕寒莊蝶去，窗冷胤螢銷。取適琴將酒，
忘名牧與樵。平生有遊舊，一一在煙霄。(註十五)

<偶成轉韻七十二句贈四同舍>：

……戰功高後數文章，憐我秋齋夢蝴蝶。……(註十六)

<上華州周侍郎狀>：

……蝶過漆園，願入莊周之夢。……(註十七)

以「莊生夢蝶」典故，用在詩、詞中深化詩境、詞境的詩人、詞人頗多，(註十八)但能像義山通過深刻的藝術體驗，盡情渲染富於個別特徵的事物，使人興起蕩氣回腸這種幽怨微茫的氣氛，並且將其化於無形移植到藝術審美領悟的人，唯義山莫屬。蓋除上引的四首之外，在其它的詩文中採此藝術審美意識的如：<夢澤>、<無題四首>(其一)：「夢爲遠別啼難喚，書被催成墨未濃。蠟照半籠金翡翠，麝熏微度綉芙蓉。」、<端居>、<銀河吹笙>、<春雨>、<花

註十五：唐、李商隱著，清、馮浩箋注：《錦瑟》，《李商隱詩集箋注》，台北：里仁書局，民國七十年八月十五日台三版，P241。

註十六：李商隱：前引書，P426。

註十七：李商隱：<上華州周侍郎狀>，《欽定全唐文》(十六)卷七百七十五，頁十一，台南：經緯書局，民國五十四年，P10212。

註十八：唐、沈佺期：<赦到不得歸題江上石>：「夢蝶翻無定，蒼龜詎有倪！」唐、李嘉祐：<奉和杜相公長興新宅即事呈元相公>：「夢蝶留清簾，垂貂坐絳紗。」唐、杜牧：<寄浙東韓又評事>：「夢寐幾回迷蛺蝶，文章應廣<畔牢愁>。」唐、駱賓王：<遠使海曲春夜多懷>：「未安胡蝶夢，遽切魯禽情。」唐、崔涂：<春夕>：「胡蝶夢中家萬里，子規枝上月三更。」唐、齊己：<渚宮春日有懷作>：「客思莫牽蝴蝶夢，鄉心自應鷓鴣聲。」宋、毛滂：<充叟九兄以書問鄱陽官況因亦問訊>：「多睡正隨蝴蝶夢，相憐空愧鵲鴿原。」宋、范成大：<題息齋六言>：「恐防蝴蝶同夢，笑倩顛當守門。」宋、楊億：<無題三首>其二：「合吹蠲忿亦休論，夢蝶翩翩逐怨魂。」宋、王安石：<游土山示蔡天啓秘校>：「公能覺如夢，自喻一蝴蝶。」宋、韓元吉：<好事近、華屋翠雲深>：「幾許夜闌清夢，任翻成蝴蝶。」元、馬致遠：<雙調夜行船>(秋思)「百歲光陰一夢蝶，重回首往事堪嗟；今日春來，明朝花謝，急罰盡夜闌燈滅。」明、沈宜修：<霜葉飛、悶懷難表>：「夢破柳煙蝴蝶曉，沈吟擲鏡寒云掃。」明、沈周：「寫意冊」第十六幅自題詩：「莊生苦未化，托此夢中蝶，我畫夢中夢，浮世寓一霎。」

下醉>、<巴山夜雨>、<晚晴>等，均有類通的思維藝術特徵。對此類型的詩，在後文中再一一借用前人的研究心得作一闡釋。

(一)義山用典……「莊生夢蝶」的目的

詩詞是最精緻凝煉的藝術語言表現，通過使典用事能含蓄而深刻地抒情言志，為求語言的精微與內蘊的深厚，並且將自身所感染到的氣氛，如實地傳達出來，用典則是最經濟的表現手法。詩人用典的目的，可從兩個方面來談，一是藝術形式的美觀，一是藝術內容的豐富。

1.就藝術形式言

西方「新批評」派大將布魯克斯曾說：「在一部成功的作品中，形式與內容不可分。」又說：「形式即意義。」藝術之所以成為藝術，美之所以成為美主要也就在於形式的組合。人說「酒肆帳簿，一經子長手，便是好文。」凡是好文，就是美文。就此看來，美不美的關鍵，在乎情感的形式組合。換言之，藝術不能脫離它的形式，不能離開它的表現方法，否則一切均將無法呈現。這就如同「道」也必須在物中，才能呈現「道」是一樣的道理。本詩形式方面的理由倒是簡單，因求聲韻的和諧，使文意不那麼直露，於是運用事典，使用詞藻，可力求表達上凝練、深厚、生動而鮮明。且用典的句式一般比較整齊，音節勻稱，押韻順口。若以「莊生曉夢迷胡蝶，望帝春心托杜鵑」這一聯來說，七律講求三、四、五、六對仗的形式結構，以及一、三、五不論，二、四、六分明的平仄關係，義山頗有這方面的用心。徐復觀先生曾說：「詩是要從文字上將感情加以藝術化的。這種藝術化，……一是韻律。感情的本身，即要求有韻律；……形成韻律的方式，是可以改變的；但詩必須具備韻律，沒有韻律即不算是詩，這是沒有什麼可爭論的。」（註十九）就以義山這首<錦瑟>一聯二

註十九：徐復觀：〈環繞李義山「錦瑟」詩的諸問題〉，<<中國文學論集>>，台北：學生書局，民國六十九年十月四版，P187。

典詩……「莊生曉夢迷胡蝶，望帝春心托杜鵑」的用典來說，既要表現微茫蕩漾中主客泯然相契的氣氛……「莊生曉夢」之「迷」，又要傳示哀怨淒悲，血滴肺腑的哀鳴聲狀……「望帝春心」的「托」，韻律平仄則就是為了符合這種感情的要求。蓋將豐富的內容用濃縮、簡潔的語言表達出來，具有高度的概括力，就能達到使人深省瑩繞的作用。不僅思想含義深刻，形象非常生動，且用事不失於晦澀，都是耳熟能詳的典故。所以，上述二典前後對偶不落於板滯，就整體來說相當貼切，運用得非常巧妙而自然。蓋求藝術的審美效果而考慮詞彙的變換，用典則就最能符合這樣藝術形式的要求了。所以，在形式美的創造中如果違反了形式的心理聯想與情感因素的規律，必然無法達到藝術的審美效果與透過藝術的形式來傳達的內容。

2、就藝術內容言

藝術的內容方面比較複雜，首先是要瞭解我們自己的文化傳統的特性，我們自己民族文化的倫理觀念和審美意識，以及騷人墨客的創作靈感和藝術品味。以上種種，都與前述的「文化的文法」息息相關。況且中華民族是一個歷史悠久，高度文明的民族，傳統文化所遺留下來的歷史文化財富，包括許多的奇材偉器，名賢巨匠的深邃哲思，市景小民的情愛故事，都成為我們追慕前賢聖哲的文化心理。尤其是歷史上諸子百家的那些哲思懿行，高節行止，以至哀怨淒楚，可歌可泣的事跡，回腸蕩氣的文采，都是歷代文人墨客陶養性情，資潤文思的泉源。所以，任何一位偉大的詩人，都是將過去的傳統文化經過自己融會改造，重新綜合，才取來作為創作的滋養。此即所謂的文化傳統。

在中國的文學領域裏，詩詞是一種最精微凝煉的文學成就，它要用最簡單的語言，來提示最豐富的思情，從而創造出最鮮活的視覺化感受。為此，運用典故這一種形式獨特的藝術手法，作者就可以借前人的語匯來佐助自家的才思，使不便明言又不得不言的內容委婉地表達出來，以達到「寄託深而措辭

婉」的藝術形式效果。例如，義山〈安定城樓〉的尾聯：「不知腐鼠成滋味，猜意鵷雛竟未休！」（註二十）這樣的名句，若不是借用〈莊子·秋水〉（註二一）中鴟鵂嘴含腐鼠忌鵷雛搶奪而鵷雛不屑一顧的妙喻，義山怎麼能夠在僅僅十四個字中，就表達出那種既是自我剖白，又是冷峻的譏諷而又沉痛的感憤情懷呢！

詩能給予人最大的審美愉悅，就在於它的張力，也就是作者如何精確地、鮮明地把他的感覺突出地呈顯出來，使它活脫脫地表現在讀者的眼前。為此，詩人使典用事，大都是人們所習知的，且更是自己非常熟悉，才能達到作者所欲傳達出難言心曲的目的，與喚起讀者豐富的聯想。所以，事典用得貼切精妙，不但能表現出作者的靈心慧性與真實生命，更能啓發讀者的靈源智府與文化修養。

爲此之故，用典所涉及到的詩詞中表現手法特點的問題，就勢必要從文化美學的觀點來作多層面的探究，才能究明其理致與奧秘。中國文化是一種審美型文化，以審美……「情意我」爲人生的最高趣向，故以心靈感悟外在世界，進而徘徊流蕩於物我之間，爲中國人把握自然界的重要方式。因而，中國古代的美學思想，是以物我合一爲最高的審美境界，我就是以「心」爲主，物就是從外在的「物」象出發，徘徊於心物之際，從容於天人之間，主客之間的冥合爲審美體驗的主要探討論旨。根據徐復觀先生研究指出，在我國的詩詞中，常用典來達到的目的，一是求辭的精約與婉曲，一是求詩的「味外味」；所以表

註二十：唐、李商隱著，馮浩箋注：〈安定城樓〉，前引書，P115。「迢遞高城百尺樓，綠楊枝外盡汀洲。賈生年少虛垂涕，王粲春來更遠遊。永憶江湖歸白髮，欲迴天地入扁舟。不知腐鼠成滋味，猜意鵷雛竟未休！」

註二一：〈莊子·秋水〉：「鵷雛，發於南海而非於北海，非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲。於是鴟得腐鼠，鵷雛過之，仰而視之曰：『嚇！』今子欲以子之梁國而嚇我邪？」按文中意指，惠施爲梁宰相，害怕莊子爭奪他的相位，多方防範，深恐不周。於是莊子去見惠施，坦然相告，自己一向不屑一顧惠施的相位，以鵷雛這種傳說中與鳳凰同類高貴的鳥，「非梧桐不止，非練實不食，非醴泉不飲」自比，從來不曾把鴟（比做惠施）的腐鼠（比做相位）當成美味，而與其爭食。坦率地告知惠施，免除他的焦慮，千萬別杞人憂天，自尋煩惱。

現的技巧，要通過「感情的對象化」，以作象徵的、暗示的、比喻的表現。用典的作用則有四種：一是爲了選詞，二是爲了搪塞，三是爲了比喻，四是爲了象徵。以典故作象徵與比喻的感情，兩方的「對值性」差異在於，前者較爲朦朧，後者反較明顯。而用作比喻的典故，比較徵實，所以缺乏普涵性，形象比較凝定，比喻者與被喻者距離比較大。用作象徵的典故，常是化實爲虛，比較空靈，多具普涵性，形象比較漂蕩，象徵者與被象徵者距離比較小，甚至沒有距離。（註二二）義山用象徵性「物化」典故，就最能表現中國文化審美類型的特質……「物物而不物於物」。<<莊子、山木>>爲此，詩人在命運與時間的壓迫面前，反省到何以非要做一個「知效一官，行比一鄉，德合一君，而徵一國」之人，<<莊子、逍遙遊>>人還可以有其他的抉擇，那就是「至人」而非「聖人」的抉擇。於是詩人要走出社會、政治與人世間的糾葛，從宇宙的角度俯瞰人生，以時、空上無限的宇宙對比狹隘有限的人生，透過「物化」的幻想中進入另一個無限的時、空世界。在那裏，他盡可以遊於「無何有之鄉，廣莫之野，彷徨乎無爲其側，逍遙乎寢臥其下。」<<莊子、逍遙遊>>

因此，詩人援用「莊生夢蝶」的「夢」中之「迷」，將主體的情感通過具體鮮明的意象……「蝴蝶」，委婉的傳示出一種想像力的活動形式，然此形式即夢境的內容所表達的象徵意義。這種象徵就是主體願望的滿足。因爲，在現實世界中主觀的願望與客觀的現實世界之間無法調和的衝突，在夢裡化爲烏有，人性的真實面在這裡獲得復歸，抒情主體在這裡享受無限的自由，使主體在現實世界中對存在的焦慮完全獲得解放（釋懷）。

就詩的藝術創作來說，原本就是要用最精煉辭婉的語言，來傳示最豐富鮮活的情思，用典則就更能精要地達到傳示這種藝術內容的效果。一般來說，在現實世界裡詩人並不能把真正的自我徹底的表現出來，然而在夢的世界裡就能無拘無束，毫無顧忌的將潛意識的原慾浮現到意識的層面來。因此，詩人在表

註二二：徐復觀：前引書，P187-192。

達某些不便言明又不得不言的思情和願望時，借助於夢幻反而更能體現詩人的真實心靈，以突破時、空的阻隔，滿足那須臾與刹那的永恆。為此，就義山詩中用典的藝術內容來說，他所創造的形象永遠大於思想，意象永遠大於意義，意符永遠大於內容。唯有我們意識到如何運用這樣的一種關係去解釋內容，才能真正理解和領悟這首詩的藝術性。

義山〈錦瑟〉詩用「莊生物化」典，很明顯地是藉典來闡發詩意以開拓詩境，並藉典……「物化」的理念將其所反省的人生真諦，所觀照自身存在的問題，以及自己生存在天地之間，生活在人與人之間，究竟有何意義？有何目的？做一哲理化的闡述。故義山詩中云：「莊生曉夢迷蝴蝶」、「枕寒莊蝶去」、「憐我秋齋夢蝴蝶」、「蝶過漆園，願入莊周之夢」道出人寄寓蒼穹之下，與廣漠無垠，歲月悠悠的天地相比較，人的軀體是如何的渺小，生命是如何地短暫。且當人的生命逝去之後，何以只能在夢裡相會，相會之時是如此的短暫，卻又是如此的清晰與真實，幾乎不知夢裡身是「客」、是「主」的「迷茫」與「清醒」。這樣以感性的自我表象為尺度來量度時空，很明顯地是對感性表象的超越，思索空間的無限與時間的無始。這與<<莊子、齊物論>>中「莊生夢蝶」的審美意識是互相吻合的。蓋以下先就「莊生夢蝶」這種通過「物化」的心理過程，去追求最高的藝術境界所要表現的藝術思維的本質特徵，作一詮釋。

(二)莊子的「物化」審美意識

案上文是說，從前莊周在夢裡身化為蝴蝶，自己覺得快樂地像一隻蝴蝶般地在飛舞著，完全忘了是否有莊周的存在。忽然夢醒之際，發覺自己還是莊周。然而剛剛消逝的夢境和醒後眼前所見的情境融成一片，恍惚中幾疑夢境是真實的存在。這種真實不知是莊周夢做蝴蝶呢？還是蝴蝶夢做莊周呢？莊周和蝴蝶之間，必定是有所分別的，這就叫作物化。

物化往往表現在創作者「用志不分，乃凝於神」<<莊子、達生>>物我渾

然一體的精神狀態之下，故而他與所欲創作的客體對象相化，「不知何者爲我，何者爲物」，（註二三）與之融而爲一，進而才能夠把對象的本質特徵和面貌，神采奕奕而又栩栩如生地描繪出來，爲其傳神。這種物化神合的創作審美心理特徵，在莊子的「濠上觀魚」（註二四）與「庖丁解牛」（註二五）寓言故事也有非常精彩的描繪。

然而，「物化」境界往往是主體的我遁然消逝在森羅萬象之中，物我之間表現爲霎那間主客相融的沉迷，故而有「莊周夢爲胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。」的迷茫。但物化主體（我）往往很快地從這種情境中走出，故言「俄然覺，則蘧蘧然周也。」自覺到自家仍然是莊周。在未走出這種濃郁情境之前，是一種清醒中的迷惘，走出這種色彩濃郁的情境之後，則是一種迷惘中的清醒，此即所謂的「不知周之夢爲胡蝶與，胡蝶之夢爲周與？周與胡蝶，則必有分矣。」亦即從無意識的「無思之思」，走向有意識的思維自覺之「思」。從而自覺到主體自我的真實存在，靜靜地體味和咀嚼那剛剛逝去的微茫慘淡而又微妙深沉的瞬間，將這「無思之思」的「須臾之物」，自然而

註二三：「有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者爲我，何者爲物。」王國維編：《人間詞話》，台北：宏業書局，民國六十四年一月十日出版，P2。

註二四：《莊子·秋水》：「莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：『儵魚出游從容，是魚樂也。』惠子曰：『子非魚，安知魚之樂？』莊子曰：『子非我，安知我不知魚之樂？』惠子曰：『我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。』莊子曰：『請循其本。』子曰：『女安知魚樂？』云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」案上文所述，莊子是站在審美「情意我」——心物可以合一的角度，惠施則是站在知解「認知我」——人物有別的立場，若從邏輯的觀點來說，兩人所談論的並不是同一個命題，雞同鴨講，因此根本沒有討論的必要。只不過莊子很技巧地閃躲掉惠施所要談論的主題，將其拉到自己所想談論的範疇，所以表面上看來，莊子頗爲有理，實則是無理之理。首先，惠施已道出「子非魚」（人不是魚）主客有別，莊子也認同惠施的觀點，故以其所言反制其言「子非我」（你不是我）主客有別，但當惠施抓住談論問題必須把握邏輯的一致性時——「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。」莊子斷章取義「女安知魚樂」，而省略了「子非魚」前句的否定義，只採「女安知」之「知」，辯稱「既已知吾知之而問我」，「我知之濠上也」。莊子所知之知，是站在審美物我相融相合的立場，已跨越了認知的層次，偏離了原先的命題範疇。倘以邏輯符號來表述，若人不是魚(P)，則不知魚樂(Q)；莊子不是魚(R)，所以不知魚樂(Q)。這是一個有效的論證，因爲，肯定了前件，則肯定了後件。

註二五：《莊子·養生主》：「庖丁爲文惠君解牛，...奏刀騞然，莫不中因。……」

然，「嗒然，不知其然而然」，(註二六) 又合物我之本然地表現在藝術之中，便能產生獨具魅力的混茫的藝術作品。(註二七) 潘佑曾詩云：「凝神入混茫，萬象成空虛。」(註二八) 就是這種忘己忘物，冥然「物化」審美境趣的心理特徵。這也正如西方哥德所言：「每一種藝術的最高任務即在通過幻覺，產生一種更高真實的假象。」而在李商隱的〈無題〉詩裡：「夢爲遠別啼難喚，書被摧成墨未濃。蠟照半籠金翡翠，麝熏微度繡芙蓉。」更是將夢裡「物化」混茫、朦朧的「須臾之物」鑄諸不朽的文字於藝術中。將剛剛消逝的夢境中的迷茫和眼前真實世界所見之「金翡翠」、「繡芙蓉」融成一片，夢醒書成之際，殘燭暗淡的餘光，將實境與幻覺交融在一起，使人恍惚中幾疑夢境是真實的存在。然而，這種真實只是一瞬間所產生的幻覺，當幻覺一經消逝，則主體即能更清醒地意識到夢後所產生的後效……「物物而不物於物」<<莊子、山木>>。是以，融於物是爲了通過得物而得己，王國維也曾說：「然非物無以見我」，(註二九) 但千萬不可「觀於濁水而迷於清淵」<<莊子、山木>>。爲此，人觀物而後入於物，進而化物爲物我相融，以見物我一如。蓋「物化」就是要泯除一切的差別，使萬物復歸於一，使主體與客體混然相契而爲一。

因此，從夢中的沉迷到夢後的覺醒，它所意識到的就不是對象外部結構的一種單純的主觀心靈所呈現的客體圖式，也不是那種對孕育於物色意象中的思

註二六：「樂天既來爲主，仰觀山，俯聽泉，旁睨竹樹雲石，自辰及酉，應接不暇。俄而物誘氣隨，外適內和，一宿體寧，再宿心恬，三宿後頽然，嗒然，不知其然而然。」白居易：〈草堂記〉，<<白香山集>>卷二十六，收在<<萬有文庫叢要>>。嗒語出莊子〈齊物論〉：「嗒焉似喪其耦。」

註二七：「夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須臾之物。惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之文字，使讀者自得之。遂覺詩人之言，字字爲我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之祕妙也。」王國維：前引書，P72-73。

註二八：潘佑：〈獨坐〉，引自朱志良：<<中國藝術的生命精神>>，安徽：教育出版社，1995年9月第1次印刷，P336。

註二九：「出於觀我者，意餘於境。而出於觀物者，境多於意。然非物無以見我，而觀我之時，又自有我在。」王國維：前引書，P78。

想、意趣、情感超絕塵寰的主觀玄思與遐想，而是一種二者一體相貫，相嬗相生，玲瓏活絡以物觀物的……「物物者與物無際」<<莊子、知北遊>>，融匯物我的物態化心靈本體所創造的生命圖式，審美意象便是在這與物相磨相蕩的清晰意識中產現。(註三十) 所謂的「意象」，指的是心靈的圖畫，具體的說，就是客體在主體心靈中所產現的圖式。

莊子所謂「物化」的觀念基礎，是建立在齊物論的思想之下，也就是在「通天下一氣」<知北遊>、「天地與我並生，而萬物與我爲一」<齊物論>的觀點上。質言之，萬物在本質上有著一致性，也就是錢鍾書所謂的「體異性通」，這在後面「是在失落中最終獲得生命的復歸」一節中還有詳述，不另。然而，要說明的是，在莊子一書中，有「宇宙論」、「存有論」、「審美論」等不同的義涵，然此三種義涵往往是相融在一起的。例如，<齊物論>中「汝聞人籟，未聞地籟，汝聞地籟，未聞天籟」，然欲聞「天籟」，則主體就先得透過「心齋」、「坐忘」的工夫修養，將視聽感知轉化成心靈的直觀洞見，當臻至這種境界時，呈現在心中的只是物我相嬗相覽相觀的混合。所以莊子說：「無聽之以耳，而聽之以心，無聽之以心，而聽之以氣。」聽之以氣，是心隨氣化運行無所滯礙，繼而心於道境中與自然即不相礙，不相礙即能遊心於物。凡所謂遊於氣與神，皆須求之於物我兩忘，求之於心物俱泯中。然物我兩忘，心物俱泯，則在心之清明，清明便能致虛，虛則以應物，能應物以遊心，則心能直接遨遊於自然物界。因為，在道家宇宙論的思想裡，「天地有大美而不言，四時有明法而不識，萬物有成理而不說。」<知北遊>宇宙整體均充滿著氣化的流行，故言「通天下一氣」。然而，氣是流蕩於物我之間的活潑生命，並在天地物我之間冥然無跡地運動著。若用耳聽，僅止於感官，會為感官所遮蔽；若用心去聽，心又會為心識所纏結，造成所謂的「日以心鬥」；故聽之以氣，因為氣只是虛。聽之以氣，是不以智思，而是以神運，也就是「用知不

註三十：朱志良：前引書，P333。

分，乃凝於神」〈達生〉的「神」。此即把宇宙論納入存有的真實之中。為此，主體生命的修鍊，首先要虛靜(無)到如氣一般充塞於宇宙之間，自然就能審視宇宙天地……「獨與天地精神往來」，而以自我的自然生命之「聽之以氣」的氣……「虛」，去映照宇宙生命之「通天下一氣」的氣……「虛」。這就是把宇宙論納入到審美的態勢中……「聽之以氣」(因為，天地有大美而不言)以臻至「通天下一氣」，通過自我生命的飛躍融入大化流行之中，相摩相盪，在驟然之間引來藝術靈感的湧現和生命力的暢達，這是人的生命與宇宙生命相與悠遊所產生的體驗境界。所以，這種物我的一致性就是物與物之間，人與物之間可以無條件、無界限的自由轉化與滲透。(註三一)而這「物化」之境，依照莊子的理論，是一種「虛無恬淡，乃合天德」〈莊子、刻意〉的恬然澄明之境。所以〈莊子、寓言〉云：

萬物皆種也，以不同形相禪，始卒若環，莫得其倫，是謂天均。天均者天倪也。

案此說，莊子認為「萬化」的歷程，都是循環的。萬物從無開始，最後又返回到虛無。所以與自然相較，人就顯得渺小而短暫。然而，人雖短暫而渺小，但卻因短暫而充實，使之渺小而無限。然而，真正的無限毋寧是在別物中即是在自己中，或者從過程來說，就是在別物中返回到自己。所以莊子的「物化」，其實是因為人自己存在在一定的時間與空間中，有開始有結束，所以也就把這種表像從自己移到自然界。

註三一：這種物與物之間相互轉化的思想，見於〈莊子〉以下各篇：「昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！……」〈莊子、齊物論〉。「北冥有魚，其名爲鯢。鯢之大，不知其幾千里也。化而爲鳥，其名爲鵬。」〈莊子、逍遙游〉。「浸假而化予之左臂以爲雞，予因以求時夜；浸假而化予之右臂以爲彈，予因以求鴟炙；浸假而化予之尻以爲輪，以神爲馬，予因而乘之，豈更駕哉！」〈莊子、大宗師〉等。關於「物化」中「存有論」、「宇宙論」、「審美論」等不同義涵，亦可參見拙著：〈沈周「夜坐記」與道家審美思想研究〉，載於中央大學第二屆近代中國文學研討會集刊。

(三)試撥<錦瑟>「物化」審美意識

義山深得莊子思想的真髓，使典用事，寓意深刻，使簡單的故事裏蘊含深刻的哲理和寶貴的生活經驗，給人以智慧與啟發。而此詩用典的目的，主要將所欲闡釋的人生意義，以及他本身對自身存在問題，透過「莊生夢蝶」的典故做了最鮮明的表述。以蝴蝶作為人與物之間無界限的自由轉化物，就像蝶由蛹蛻變而成是一樣的。因之，將蝴蝶與人相化的空間作了無限的開展，來象徵人生的蛻變與心靈境界的昇華在於心靈無限的自由。此即老子所謂的「物或損之而益，或益之而損」，<<老子四十二章>>世間事的得失是此起彼落的，有得必有失，有失必有得，故言「寵辱若驚」<<老子十三章>>，寵雖然是上、是好，相對的帶來的忌妒與攻讐，深恐失寵，又何嘗不是驚嚇呢？辱雖是下、是壞，令人驚恐，但更可觀照反省自身，跳脫爭寵排名的競逐，全身而退，又何嘗不是好、是得呢？所以老子在下文自問自答云：「何謂寵辱若驚？寵為上，辱為下，得之若經，失之若經，是謂寵辱若經。」質言之，給予人以寵幸者，往往都是在上位者，而遭人侮辱者，總是在下面的部屬。寵與幸之間兩者的關係，是給予者與被給予者，是施與受的關係，本質上是一種不平等的關係，是違背道家自然依存與被依存的關係，在這背後直接就隱含著一種被宰制的恥辱。如果受到寵幸的人一開始就不了解這一點的話，把寵幸當作幸運而感到驚喜有福氣，遇到貴人提拔；相反地，當失寵遇到羞辱之時，又何嘗不是以為是禍從天降而感到驚恐萬分呢？所以無知的人都會寵亦驚，辱亦驚，是謂「寵辱若驚」。若以莊子的話來說，就是有待於外「知效一官，行比一鄉，德合一君，而徵一國者」<逍遙遊>之人。於是通過詩人深刻的反省與生命的淨化汰濾……「此情可待成追憶，只是當時已惘然」，義山才透顯了化絢爛為平淡的簡樸境界，此即迷失後的清醒；悔恨當時只知外求而承受屈辱，卻不知自覺生命本身就是自我圓實的，此即清醒中的迷惘。蓋就「莊生曉夢迷胡蝶」的「迷」字言，就包含兩方面意思。一是虛寫，是說年輕時有過許多綺麗美好的

理想，就像蝴蝶的美麗而又生長於春天，在花叢中採「蜜」……追求理想所蘊育出的功名心與事業心，是何等的絢爛而又富詩情畫意！然而，值得注意的是，詩人把它這種奔競當成一種「夢」境，也就是說它在詩人實際的人生事業中，是並不存在的一種虛幻，然而自己卻「迷」於追逐這種功名的狂熱。蓋言在迷失中卻有清醒的競逐方向。另一方面是實寫，詩人在俯仰平生，飽經仕途的動蕩浮沉與冷酷的現實生活，晚年回憶起來，自家年輕時對功名的追求是何等的執著與清晰，卻又何嘗不是人生道上的迷失呢！蓋言在奔競後的清醒中卻有迷失的悵惘。詩人寄寓在夢境中，是因為夢裏情思悠悠，物色紛呈的審美意象，化一切成為可能，意在人生自家自有追求無限自由的可能，卻偏偏選擇了這樣不自由的人生，到頭來不總是令人惘然若失嗎？

若以存在主義大師海德格(Martin Heidegger)在「存在與時間」一書中對「此在」的解析來說，從本質上說，詩人人生的一切可能性之所以成立的根源在於「此在」的生存，生存不可能是一種現成的事物。因為，人生的一切可能性高於人生的現實性。因此，「此在的『本質』在於它的生存」。(註三二)而此在一向就是我的存在，其所是者就是我。(註三三)所以可能性是我的種種可能性，我就是在這種種可能性中設計自己，成為我所選擇的本質。因為，人終其一生，不過是在無限可能性上把握了一少些許的現實性，與一小片斷而已，因而詩人最終不能夠再有自我封限的可能性。於是，詩人最終所要傳示的「此在的『本質』在於它的生存」。海德格說：「因為此在本質上總是它的可

註三二：「此在的『本質』在於它的生存。所以，可以在這個存在者身上清理出來的各種性質都不是『看上去』如此這般的現成存在者的現成『屬性』，而是對它說來總是去存在的種種可能方式，並且僅此而已。這個存在者的一切『如此存在』首先就是存在本身。因此我們用『此在』這個名稱來指這個存在者，並不表達它所是的什麼(如桌子、椅子、樹)，而是表達存在。」馬丁·海德格著，王慶節、陳嘉映譯：《存在與時間》，台北：久大文化股份有限公司，1990年元月初版一刷，P62。

註三三：「按照此在這種向來我屬(Jemeinigkeit)的性質，當就此在而有所言說的時後，總必須連帶說出人稱代名詞來：『我是或我存在(ich bin)』，『你是或你存在(du bist)』」。馬丁·海德格：前引書，P62。

能性，所以這個存在者可以在它的存在中『選擇』自己本身、獲得自己本身；它也可以失去自身，或則說絕非獲得自身而只是「貌似」獲得自身。只有當它就其本質而言可能是本真的存在者時，也就是說，可能是擁有本己的存在者時，它才可能已經失去自身，它才可能還沒有獲得自身。」（註三四）

蓋詩人以蝴蝶來象徵生命「此在」的蛻變，以揭示著世界和揭示著此在本身的方式存在著，來說明人一生的成長就像蝴蝶一般，從蛹化為蝶，是生命的蛻變，兩者是體異性同，是從有限臻向無限的自由，然而這樣的自由，端看自家如何抉擇。而人生賴以展開的就是這個此在的意義，而詩人就是這個意義的體悟者，同時也是這個意義的傳示者。為此之故，詩人用「夢蝶」典故「因事寄情，寓物成命」來隱寓人生的虛與實。此一虛一實的人生，則就寓含在蝶迷莊生和莊生迷蝶的物化混茫的「迷」境中。故此一個「迷」字，它是詩人用來象徵人生境域，有的時候是迷失中的清醒，有的時候是清醒中的迷失，但到頭來的惘然就在此一「迷」字。然此「夢」境中物化混茫的「迷」境，卻又是審美意識的最高境界，說它是最高的表現，在於詩人運用物化審美的特徵，來闡釋了人生真實一瞬間的幻覺。這種幻覺，詩人在刹那與永恒、感性與超越中感受到自己當下的人生才是最真實、最偉大的部分。誠如前引述西方哥德所云：「每一種藝術的最高任務即在通過幻覺，產生一種更高真實的假像。」然而，達到「物化」這種心理過程的最高真實假像的特徵，可分別就以下幾個層次來說明之。這幾個層次形成一種由此及彼、漸進深入以至重返復歸的心靈程序。

1、是無距離

說其無距離，是物化體驗的發端，就是從有蔽走向無蔽。自然界中的物象，與人的關係存在著物理世界的距離，互相限制與割離。然在此心理、物理、客觀、主觀對立分化之前，人對存在的實感是自身就包含在世界之中存在的方式。人離開他自己的世界就無法存在，世界同樣也無法離開人。人與生俱

註三四：馬丁·海德格：前引書，P62-63。

來帶著他自己的場域感悟存在的意義而生存。所以，就原初的存在體驗，人與自然界的關係，是一而二，二而一，渾然統一的有機體。海德格說：「自己的此在的『主體性質』與他人的『主體性質』都是從生存論上得到規定的，也就是說，從某些去存在的方式得到規定的。……共處……其本身並不知情……被因這種距離而有的煩弄得擾攘不寧。從生存論來表達這層意思，共處就有保持距離的性質。」（註三五）故莊子言：「物無非彼，物無非是。自彼則不見，自知則知之。故曰：『彼出於是，是亦因彼。』」<齊物論>造成人與物象的相對性與距離性，而人感應事物的局限性，就是一旦與物象相接觸，是以已知之知去知未知之知，造成「與接為構，日以心鬥」<齊物論>的排他性。然在藝術創造與審美趣味中，首先必須揚棄這種相對性與心理距離的限制。蓋就人與物表面看來是個空間距離問題，但本質上卻是個「心理距離」與「生命距離」的問題。「物化」的第一個特質，就是由物理空間展開人們的心理空間，進而開展人類的生命空間直接去獲得宇宙空間。這裏所謂的「開展」，不是指通過某種推論而間接去獲得。所以，消弭物理空間距離的邊際性與有限性，進入心理空間的虛靜態勢，以臻至無限性，這是物化的第一個層次。簡單的說，就是把與生俱來物理世界的生存空間場域徹底的揚棄。所謂「物物者與物無際，而物有際者，所謂物際者也。」<知北遊>例如義山的<端居>詩：

遠書歸夢兩悠悠，只有空床敵素秋。階下青苔與紅樹，雨中寥落月中愁。（註三六）

詩人須從「歸夢」中尋求空廓虛無的慰藉。即使是在夢中迷朦短暫的相聚，但也總可以滿足滯留異鄉的相思之苦。作者通過夢幻消弭了物理世界的空間距離，把自己與所思之人形離神合的深情厚誼表達得淋漓盡致。但當夢醒之

註三五：馬丁、海德格：前引書，P176。

註三六：李商隱：前引書，P741。

際，方才覺知竟是悠悠相別經年，所思之人卻不曾來入夢，詩人在盼遠書不至、覓歸夢不成的情況下，化時空物理距離的遠隔，相融在心理的無定向的氣氛裏。二、三兩句從室內的「空床」移向室外的「青苔」、「紅樹」。但並不是客觀對象的描繪，而是注入了詩人的情思，移情入景，情與景合，使客觀景物對象化，帶上濃厚的主觀色彩。這樣把眼前的實景和記憶中的虛景交織在一起，無形中將時間與空間的內涵作無限的擴展與延伸，暗示出時間悠悠，空間無限的悵惘，道出了客居別地的異鄉人，胸懷愁緒而寥落之情難遣的無奈。然而，這種無奈又何嘗只是羈泊異鄉的詩人一人而已，如果將首句的「遠書」、「歸夢」與二、三句「雨中寥落月中愁」、「青苔」、「紅樹」互文錯舉，所產生的回環流動的審美意象，似乎還可以讓我們聯想起相隔兩地「各在天一涯」默默相思的情景。（註三七）像這樣化時空物理距離，相互深化，相融在藝術創造的審美心理之中的詩，〈夜雨寄北〉也是頗具代表性的。

君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。（註三八）

詩裏第一句問何時歸？第二句答歸期還沒准！一問一答，其羈旅之愁與不得歸之苦，已躍然紙上。第三句則告知實際境域裏不得歸的原因，「巴山夜雨漲秋池」，那已躍然紙上的羈旅之愁與不得歸之苦，便與夜雨交織成無距離泯然相契的審美趣味。那大雨滂沱瀰漫於巴山夜空，正象徵著詩人羈泊異鄉的愁與心思歸鄉之切，使得詩人不得不另思歸鄉之路，以舒解胸中思歸不得的臆悶。於是跨越實際有限時空的距離，馳騁想像於無限時空的未來，表達了「何當共剪西窗燭」的願望。然此願望的實現，則是盼望在重逢時的歡樂中追話今夜兩地相思之苦，「卻話巴山夜雨時」。在此，未來的樂，自然反襯出今夜的

註三七：蕭滌非等撰寫、劉學鍇：〈端居〉，〈《唐詩鑒賞集成》〉，台北：五南圖書出版有限公司，民國八十四年四月初版二刷，P1418-1419。

註三八：李商隱：前引書，P354。

苦；而今夜的苦又成了未來西窗剪燭夜話的題材，增添了重聚時的樂。而這由實轉虛，再由虛返實，這個來回，既包含空間的往復對照，又體現時間的回環對比。從空間方面的虛實來說，指的是巴山(實境)、西窗(虛境)、巴山(實境)的往復對照。從時間方面的虛實來說，指的是今夜(實時)、他夜(虛時)、今夜(實時)的回環對比。使得有距離、有限的物理時空，與無距離、無限的心理時空相融統一在一起，虛實相生，開拓出一片想像境界，使時間與空間的回環對照，互相深化，融合無間。(註三九) 義山這首化實為虛，由虛返實的詩作，正確切地表現了詩人由物理空間進入心理空間，進而轉化心理空間為生命空間，再微向宇宙空間與時間回環往復的意境美。而這首詩的形象，就是幻想和現實交融在一起而構成的完美的整體。

為此，物化首先就是要將物理世界的時間、空間距離與界限解除，方能進入不拘泥於特定時空中的物象，從特定的時空中超脫而出，而使物從異己的狀態中移出物象而觀其精神，進而使物象在主體生命中再造一個親近、主客兩泯的物。《世說新語》的「覺鳥獸虫魚自來親人」，就是無距離的親近感與愉悅感的最佳解說。所以，「無距離」是藝術創作與審美體驗心理態勢的發端。

2、是主客兩泯

物我之間距離消弭的後效是主客兩泯，主客兩泯是物化體驗的展開。消弭物理空間的距離是物化的起點，但心理態勢的發端必然仍處在一種主體的能動性，進入物化的第二個層次，則在解消主體的能動性與客體的相對性。說其主客兩泯，就是在這種境界中，我即是物，物即是我，沒有主客之分，主體與客體只見是一，王國維曾經說：「以物觀物，不知何者為我，何者為物。」其特質是「以我之自然，合物之自然」。亦即莊子所謂：「形莫若緣，情莫若率。緣則不離，率則不勞；不離不勞，」〈山木〉則能與物相互磨蕩，泯滅了主體與認識對象的界限。中國古代美學以心為主，主客之間的關係是問題的核心，

註三九：霍松林：〈夜雨寄北〉，《唐詩鑒賞集成》(下冊)，P1374-1375。

蓋主體蛻去主觀的意欲，化去主體與客體的能動與被動關係，方能與客體相互融合，以觀物象之真相。所以，審美主體在進入審美活動之前，必須保持無距離的審美心境，進而造成一種去物去我，主客兩泯的審美態勢，使物我交相契合，融入對象之中作深深的體悟。莊子所謂的「至人無己」〈逍遙遊〉，對一個物我兩忘的人來說，「至人」就是一個不具人形的精神，甚而連精神也不是，而只是氣，只是虛而已。蓋詩人用夢境中的「物化」，首先就超越了物理世界的空間距離，把一切形之於感覺世界的物理表象完全拋棄，進而超越了自身的肉體與精神，有形的和無形的自我，以臻至物我兩忘的境界。下面就以義山〈夢澤〉詩作一分析：

夢澤悲風動白茅，楚王葬盡滿城嬌。未知歌舞能多少，虛減宮廚為細腰。（註四十）

詩是因情見景，情由景發，情景交融，互相深化的文藝產品。情是思想，景是生活，思想是生活的解說，生活是思想的實踐。思想在生活中產生，生活因思想而充實，藝術記錄生活，生活因藝術而多采。思想指導藝術，藝術激發思想。故思想、生活、藝術之間互激互攝，永遠無法分開。然而最根本的動因還是生活，對生活的體驗越深刻，則作品語言的概括性就越高，就越具有普遍意義，因而也就越能引發不同層面的社會，產生多方面的感受與聯想。這是藝術創作和鑒賞不言可明的事實，在前文研究方法的問題中，筆者也曾提過的。這首〈夢澤〉也可以為這項事實提供一個生動的例証。

這是詩人途經夢澤一帶，（註四一）即景寓情，引起對歷史和人生的聯想和感傷，寫下這首託古諷時詩。整首詩寓挪揄嘲弄於輕描淡寫中，顯得委婉有致，諷刺中流露出耐人尋味的幽默感。

註四十：李商隱：前引書，P657。

註四一：參見馮浩箋注，李商隱：前引書，P657。

句首寫望眼所視夢澤秋天荒涼蕭瑟的景象。茫茫湖澤荒野，極目所見，惟有「楓葉荻花秋瑟瑟」的連天白茅。曠野上的秋風，吹動白茅，發出蕭蕭悲聲。這曠遠迷茫、充滿悲涼肅殺氣氛的景象，本來就很容易引起人們懷古傷今的情感。眼前的茫茫白茅和歷史上楚國向周天子貢包茅的故事，有著某種意念上的聯繫，因此，在詩人腦海裏就自然而然地映現出一連串楚國舊事的迭印鏡頭，使詩人從置身事外的距離觀照，漸進地溶入到置身事內的歷史重現作深深地體味。然而，變得越來越清晰的，則是平常最熟悉的楚宮細腰故事。（註四二）但「葬盡滿城嬌」的想像（虛境）卻和眼前「悲風動白茅」的蕭瑟荒涼景像（實境）互相混分不開。今日悲風陣陣、白茅蕭蕭的地下，也許正埋葬著昔日為細腰而斷送青春與生命的女子的纍纍白骨呢！眼前客觀的景像與歷史想像的悲哀，和詩人人生遭遇的切身之痛，交織相融在主客兩泯的境域之中，使得原本就羈泊異鄉，目接悲涼肅殺氣氛所引起的悲淒之感就更加強烈了。（註四三）故就發生義言，眼前客觀景像和歷史想像的悲哀，是建立在主體本質義的能動性與創造性衝動的先在性，亦即文前所云：「以我之自然，合物之自然。」蓋在「主客相泯」的態勢中，是主體的再一次失落，它所忘的是忘身、忘心、忘掉外在一起紛雜的世界。始終與對象存在著「體異性同」的超越關係，主客渾然一物。在悠然心會微茫蕩漾中，與物周流轉動泯然相契。然而，在「相互滲透」的境域中，則是進一步的深化此混然相契的氛圍。

3、是相互滲透

說其相互滲透，是物化的第三個層次。是說物我融融相凝，如同已出的相合中，直觀地去體味息息相通的內在精神。莊子「濠上觀魚」即此相互滲透的審美……「情意我」的深刻體驗。惠施則以知性主體……「認知我」的邏輯心

註四二：「楚王葬盡滿城嬌」典故出自《後漢書·馬援傳》：「楚王好細腰，宮中多餓死。」見楊家駱主編：《二十五史·後漢書卷二十四·馬援列傳第十四》，台北：鼎文書局，民國七十二年九月二版，P853。

註四三：劉學鍇：《夢澤》，《唐詩鑒賞集成》（下冊），P1382-1383。

靈去知解，自然兩者是雞同鴨講，不歡而散。然在「物化」的境域之中，則是將個體有限的生命參融相匯到宇宙的縱深與之合冥相貫為一。質言之，在相互滲透的漸次深化，主客相泯的比重由「以我之自然，合物之自然」的能動主體意識，逐漸地在一個「我之自然」之外的「物之自然」佔據了浣淨的靈府，主體的能動感悟漸漸地變成被動的感悟，最後消融在燦爛的感性之中。在藝術的創作裡，感性的東西是經過心靈化了，而心靈的東西也借感性化而顯現出來。以義山詩來說，就是「夢」中之「迷」。「夢」是主體的能動意識，「迷」則是主體的能動意識消融在燦爛的感性之中，謂之「迷」。王國維就說：「詩人必有輕視外物之意，故能以奴僕命風月。又必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。」（註四四）故有「感時花濺淚，恨別鳥驚心」（註四五）以花鳥擬人，移情於物，物我融融相凝，如同已出的詩句。以下就以義山這首〈春雨〉詩來說明之：

帳臥新春白袷衣，白門寥落意多違。紅樓隔雨相望冷，珠箔飄燈獨自歸。
遠路應悲春晝晚，殘宵猶得夢依稀。玉璫緘札何由達？萬里雲羅一雁飛。（註四六）

整首詩借助於飄洒迷濛的客觀物象（春雨），滲入詩人主觀迷茫的心境與依稀的夢境，以及春晝晚、萬里雲羅等自然景象，烘托別離的愁緒，思念的深情，構成渾然一體的藝術境界。在此，夢裏虛幻的真實卻總是帶來真實中的虛幻，詩人似乎也只有有在殘宵的短夢裏，跨越時空的蕃離與蓬山遠隔的情人相會了。「紅樓隔雨相望冷，珠箔飄燈獨自歸」一聯，前一句色彩的紅和感覺的冷互相對照。紅的色彩本是溫暖的，但隔雨悵望反覺其冷；後一句珠箔本來是明

註四四：王國維：前引書，P35。

註四五：杜甫：〈春望〉：「國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨別鳥驚心。烽火連三月，家書抵萬金。白頭搔更短，渾欲不勝簪。」杜甫：〈杜工部詩集〉卷九，台灣：中華書局，P15。

註四六：李商隱：前引書，P663。

麗的，卻出之於燈影前對雨窗的幻覺，非常細膩地描繪出詩人寥落而又迷茫的心理狀態。「玉璫緘札何由達，萬里雲羅一雁飛」末聯，則採化實爲虛，比較空靈，形象比較飄蕩，且具普涵性富於象徵色彩的手法。很有創造性地借助於自然景象，把「錦書難托」的預感形象化了，并把抑鬱悵惘的情緒與廣闊的雲天，互相滲透，融合成一片。這種把真摯動人的情感和優美生動的形象結合在一起，構成一種藝術感染力，（註四七）使觀者不得不付出自己的情感與之契合，就是主客相互滲透所造成的藝術審美心理。另外在〈銀河吹笙〉裏，詩人也是採此相類似的構思方式：

悵望銀河吹玉笙，樓寒院冷接平明。重衾幽夢他年斷，別樹羈雌昨夜驚。月榭故香因雨發，風簾殘燭隔霜清。不須浪作鑠山意，湘瑟秦簫自有情。（註四八）

這首詩義山也是採虛實相互滲透的構思，真實與想像混然相合在一起，給人以迷離恹恹的氛圍。一會兒他年夢斷，一會兒又昨夜鳥驚，不知哪裏的「月榭故香」，卻同眼前的「風簾殘燭」混合相滲在一起。這似乎在說明了詩人沉迷在無方向的藝術創造的心理變化。詩人從現實環境的氛圍中，引出了昔日歡情的追憶和昨夜鳥啼的插念，再跳躍到遠隔異鄉的故園花開的想象，又折回眼前風簾殘燭的實景，最後更從有關神仙傳說激起的天外遐想，落實到埋藏於自己衷懷的一片深情。跨越了有限時間與空間的隔離，揉合了各個意象間也不再具有外連繫；所以陳伯海先生說，貫串其間的只是物物相融的物化審美意識，瞬息萬變，撲朔迷離。這種構思方式，正是情與景偕，景與情相泯相滲的審美特徵。打破按時間空間順序或事理邏輯來組織材料，遵循人藝術創造的審美心理活動的藝術思維，對時空作回環對照的反映，實境與虛境相互滲透，使意象

註四七：余恕誠：〈春雨〉，〈《唐詩鑒賞集成》〉（下冊），P1446-1447。

註四八：李商隱：前引書，P697。

間的疊映省去表面的過渡聯係，有如物化神合一般。(註四九)「這種打破按時間空間順序或事理邏輯來組織材料的方法與結構，可說是義山詩闡釋其思想的特點。也是物化中「相互滲透」的特質。

4、是自由自在

說其自由自在，是物化的第四個層次。是由此而達到物化的高峰體驗，是說主體超越了有限形軀的束縛，心靈自由地翱翔在宇宙天地之間，自致廣大，自達永恆，也就是<<莊子、天下>>篇所云：「獨與天地精神往來」。這裏的「獨」，是就個體生命的心靈而言，是指蛻去因果連鎖地無限過程的純粹觀照的主體，迥然獨立於人間世界，且由一己之情感昇華到人類的情感，體現出人類的共通意識。就像李白<獨坐敬亭山>：「眾鳥高飛去，孤雲獨去閑。相看兩不厭，只有敬亭山。」詩人高孤「獨」的感情，只有到大自然懷抱中自由往復地與「敬亭山」「相看兩不厭」，相凝相嬲。亦如陳子昂<登幽州臺歌>詩云：「前不見古人，後不見來者，念天地之悠悠，獨愴然而涕下。」詩人置身茫茫宇宙，獨與天地共長久。這種「獨」已超越了形下世界歷史文化上的與人群相左相離的獨，而是超越有形生命與宇宙生命共感的獨照。蓋此「獨」是超然於物表之外，積極能動的自由精神，不受制於物理世界被動式的驅駛，所形成的「獨」。

蓋如柳宗元<江雪>一詩中所欲傳示出「獨」的審美意象：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅，孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」現在我們以柳宗元的<江雪>詩為例，去還原作者「原初的審美體驗」。如果僅就第一層表層意義解釋作品語言所呈現的，則是「一個老漁翁坐在小船上，冒雪釣魚」，詩境所呈現的是以白色為主統一全幅畫面的視覺意象。也就是說在一片一塵不染，萬籟無聲的境界中，詩人借隱居在山水之間的不怕寒冷、專心釣魚的漁翁來抒發自己在政治上失意的抑鬱與苦悶……孤高。第二層深層意義則可以體味到在這一片寂寥

註四九：陳伯海：<銀河吹笙>，<<唐詩鑒賞集成>>(下冊)，P1442。

荒寒的畫面上，漁翁精神世界之光擴展著、浮動著，活躍起來，傳達出作者在自己理想不為世俗之人所理解時，只能擺脫世俗一切一往獨前，堅定地去求索那種執著精神。如果再進一層去體味，我們就會頓然發現，〈江雪〉一詩的視角是一個由大到小、由面到點的倒三角形；千山、萬徑、孤舟、漁翁、釣絲。這裡詩人以宇宙空間萬象的廣袤，來映襯自己飲吸無窮時空於自我的襟抱。這山川漠漠空間，正是可以把詩人整個生命安放進去的恒寂世界。於是詩人「身所盤桓，目所綢繆」，以大觀小，又以小觀大，俯仰天地而後回歸自我。此與李白之「獨」與陳子昂之「獨」，都有其共通的宇宙情懷，而這種宇宙情懷是建立在當體自足的逍遙無待之境中。

在此，天地之情，即為我之情。故此而言，「天地精神」，就外在的物象來說，指的是超越表相的永恒生命本體，是自然界萬事萬物所具有的共通的「道」。也就是東郭子問「道，惡乎在？」莊子所回之「汝唯莫必，無乎逃物。」〈〈莊子、知北遊〉〉蓋共通的主體意識和共通的自然之道又具有深層的共通，即宇宙意識和生命意識的共感。這三種共通構成一體共通模式。主體的共通是要把個體的情感在淨化和深化中昇華到人類普遍的情感之中。對象的共通則是將表相中所蘊含的自然宇宙精神推入審美氣氛，為主體的生命昇華提供觀照直探物相的本真。物我的共通則是主體的共通與對象的共通的根本統一。這三種共通將自我生命的本真引入自然宇宙的大化之中，（註五十）「上與造物者遊」，〈〈莊子、天下〉〉自由往復。所以「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之。出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣。出乎其外，故有高致。」（註五一）陶潛在〈形影神〉詩〈神釋〉中云：「縱浪大化中，不喜亦不懼。」（註五二）將生命消融在大自然的運化

註五十：朱志良：前引書，P 316-317。

註五一：王國維：前引書，P 34。

註五二：「大鈞無私力，萬理自森著。……縱浪大化中，不喜亦不懼。應盡便須盡，無復獨多慮。」陶潛撰、陶澍注：〈〈靖節先生集〉〉卷二，台北：河洛圖書出版社，民國六十三年九月，台景印再

中，純任自然，自由自在，無須有任何相對的人為因果關係。義山的〈晚晴〉詩，正是訴說這種精神的解放：

深居俯夾城，春去夏猶清。天意憐幽草，人間重晚晴。併添高閣迥，
微注小窗明。越鳥巢乾後，歸飛體更輕。（註五三）

這首〈晚晴〉詩，主要在詩人賦予幽草幸遇晚晴、越鳥喜歸乾巢之感的特殊的人生含義。晚晴雖美，然而短暫，一般人在讚賞流連的同時，對夕陽匆匆即逝感到惋惜與悵惘。但在義山卻只強調「重晚晴」。依此，可以體味到一種特別珍惜稍縱即逝美好事物的感情，這種稍縱即逝美好事物的感情，簡單的說，就是霎那間的永恆。人能認清霎那永恆的真理，就是邁向自由自在的大道上了。相對的來說，又何嘗不是一種積極、樂觀的人生態度呢！這在義山的〈登樂遊原〉詩，「夕陽無限好，祇是近黃昏」中，似乎也述說著夕陽最美的時刻，正是那接近黃昏的一瞬間，讓人感受到要珍惜稍縱即逝的霎那美感。這與「夢蝶物化」的霎那瞬間，正是永恆的表象，有著異曲同工之妙。末聯寫飛鳥歸巢，體態輕捷，仍是登高覽眺所見。如果說幽草是詩人生不逢時的自況象徵，則越鳥似乎是眼前托身有所、精神振作的詩人的化身。詩人也許本無托物喻志的明確意圖，只是登高覽眺之際，適與物接而觸發聯想，情與景合，從而將一剎那間別有會心的感受消融在對晚晴景物的摹寫之中，（註五四）使得自身有如重釋，蛻去那精神與形軀的束縛而變得自由自在，無拘無礙，悠游自得。我們知道，自由是審美與創造的天堂，只有在自由的國度裡，才能自致廣大，才能化有限為無限的可能，才能釋放超乎現實的藝術創造能量。所以說，自由自在是達到物化的高峰體驗。

5、是在失落中最終獲得生命的復歸

版，P3。

註五三：李商隱：前引書，P283。

註五四：劉學鍇：〈晚晴〉，〈《唐詩鑒賞集成》〉（下冊），P1450-1451。

說其在失落中最終獲得生命的復歸，是物化審美的第五個層次。是說在「迷」……失落後醒時的靜思之見，洞悟了人生最高的真實假象。這就是說，在審美與藝術創作中，創作者所面對的世界，是一個心靈感悟的世界，這種感悟往往意味著一個新的參照系驟然之間閃耀在創作者對人生宇宙萬事萬物的理解上，就像從孤獨的內心探索中突然之間窺見了人生的根本問題。於是，內心世界不知不覺地敞開了，一個精神昇華無形中悄然地完成，並且指引創作者去參悟宇宙人生的奧義。這種微向參悟無限宇宙，並不是向無垠空間作無限的追求，而是藉由無限返照自身，回到我們自身的心靈體味這種無往不復的生命感。故<<老子、二十五章>>云：「大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」就此而言，反就有「復」的意思。復據老子的說法：「致虛寂，守靜篤，萬物並作，吾以觀其復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命。復命曰常，知常曰明。」<<老子、十六章>>回復根源叫做「復命」。是知，反有三義：一是重返、還原（復）；二是發展到反面；三是相反而相成。但以還原、重返為最主要的意思。蓋詩人在物化的境域裏，物理空間層層向遠展開，生命的心理距離也由近而遠，而又由遠而近，最後在迷茫慘淡的物理空間中重回了生命的實感，這種生命的實感，就是一個真實的生命貫串於無限的宇宙空間，而與之妙然契合，體味那鮮活玲瓏的感性生命。所謂感性，是指感受審美意象的能力，也就是在詩中最常發生的視覺意象。（註五五）下面以義山<花下醉>闡述之：

尋芳不覺醉流霞，倚樹沉眠日已斜。客散酒醒深夜後，更持紅燭賞殘

註五五：所謂「意象」，依照姚先生的說法，他是採帕萊恩的解說：「意象一詞或許最常指一種心靈的圖畫，自心靈的眼所見的東西，視覺意象在詩中是最常發生的一種意象。」姚先生並且說：此種意象並非僅來自吾人的經驗，亦來自吾人的知識，或者用葆爾丁的語彙：「部份意象是意象自身之歷史」亦即歷史的累積上。在詩中尤其是如此，詩固屬可以喚起吾人的經驗再現，如山光水色，鳥獸蟲魚等是也，而「月裏嫦娥」的意象則是得自知識或歷史的累積（如文字或圖畫的報導或別人的口述）。見姚一葦：〈李商隱詩中的視覺意象〉，〈欣賞與批評〉，台北：遠景出版社，民國六十八年十一月，P120-121。

花。(註五六)

這是一首摹寫對花的陶醉流連心理的詩。劉學鍇先生分析此詩說，這裏的醉流連，不知是尋芳之前喝了酒此時感到了醉意，還是在尋芳的過程中因為心情陶然而對酒賞花？究竟是因迷於花而增添了酒的醉意，還是因醉後的微醺而感到花的醉人魅力？詩人借這含意雙關的「醉流連」寫出生理的醉與心理的醉，交相往復，身心相融而不自覺其所以然的奇妙情態。醉眠於花樹下，則深一層地寫出了身心俱醉的迷花境界。然而，當酒闌客散，正可靜中細賞；酒醒神清，與醉眼朦朧中賞花自別有一番風味；夜深之後，才能看到人所未見的情狀。於是在夜色朦朧中，在紅燭的照映下，這行將凋謝的殘花在生命的最後瞬間彷彿呈現出最燦爛的光華，美得像一個五彩繽紛而又隱約朦朧的夢境。詩人也就在持燭賞殘花的過程中得到了新的也是最後的陶醉。夜深酒醒後的賞花，正是醉的更深一層的表現。(註五七)也正是最鮮活靈動的審美意象的最終產現，因為審美主體要進入真正的審美境界，必須以空靈澄澈的心靈去體味在醉中朦朧混茫的物象，方才能與物象交相契合。錢鍾書曾說：「要須流連光景，即物見我，如我寓物，體異性通。物我之相未泯，而物我之情已契。相未泯，故物仍在我身外，可對而賞觀；情已契，故物如同我衷懷，可與之融會。」(註五八)正此所謂，迷失後的清醒，所觀照的就不是事物表象，而是去物去我之後的本質。且於此情境之中，也方才能體味那微茫慘淡的審美瞬間。審美瞬間是審美主體所具有的審美感知積澱出審美能力建構審美心境以朗現審美觀照。而此審美觀照的最高精神境界，就是澡雪滌蕩心中掛礙的「物化」心理定勢，使人超然於物表感覺之外，從而又暢飲著宇宙生命本質的精華。故曰：「大曰逝，逝曰遠，遠曰反。」反就是重返、還原生命的始點與本

註五六：李商隱：前引書，P235。

註五七：劉學鍇：〈花下醉〉賞析，<<唐詩鑒賞集成>>(下冊)，P1479-1480。

註五八：錢鍾書：<<談藝錄>>，野狐出版社(出版年月未載不詳)，P63。

真，但見生命的永恆與真實。蓋在失落中最終獲得生命的復歸，方才見物化審美心理定勢的後效。

四、結論

「莊周夢蝶」所欲闡釋義山想象在包育著萬物的廣袤的天地之外，還有空無所有的無限空間的理念，就像人生何處不能安頓自由的心靈，何必又要劃地自限，非得「以年命在身的有盡，去心思逐物的無邊」，（註五九）求得外逐聲名落空而耗損自我生命的真實。再者，承前所述，真正的無限毋寧就是在別物中即是在自己中，或者從過程方面來表述，就是在別物中返回到自己本身，藉物興端，然後再在別物……「蝴蝶」中返回到自己本身來體味化蝶霎那間的無限性存在。

蓋從上述的特徵看來，物化的審美意識，我們不能忘了「莊生曉夢迷胡蝶」的「夢」中之「迷」這個「迷」字在詩裏產生的意境與意義，這種意境與意義自然是包括了內容與效果，是一種富於創造的審美心理活動。以「迷」字作為全詩複雜規律所形成的統一形式，故「迷」字具有統一全體之功能，以形成統調之「詩眼」。我們知道，就美的形式組合原理來說，統一能把互相競爭的視覺之力與力的對立以及緊張調和掉，而溶解結合於必要的主調內，使競爭的視覺魅力從屬於有秩序的配置中。

所以「物化」既是一種審美態度，又是一種藝術創作的靈府，更是在混茫自由的心境中去契合宇宙的通路。它在義山詩中的意義是，詩人自己或有意或無意，甚至是完全不自覺地，通過自然而然，微茫而又模糊的自由體驗，創造出一種具有濃郁情韻與氣氛、真實自然而又具有一定張力和深度的審美意象。（註六十）西方康德也認為，審美活動乃是基於想像力和悟性的自由活動。所

註五九：「年命在身有盡，心思逐物無邊。」引自王邦雄：〈返樸歸真的簡樸生活〉，〈中央日報〉，民國八十五年十二月十日，第十九版。

註六十：姚一葦解釋亞倫·泰特(Allen Tate)所謂「詩的張力」(Tension in Poetry)：「實際上就是如何把意

謂的「自由活動」，是指在這方面想像力沒有固定的規律。(註六一) 所謂沒有固定的規律，從一個中國的文藝創作者來說，是把宇宙觀納入美感論，把形而上的哲學系統引入到藝術創作心理，「得其環中以隨成，與物無終無始，無幾無時。日與物化」。<<莊子、則陽>>縱浪大化，隨物自生自成，與物渾融，超越時空的表象，既沒有過去，也沒有現在，更沒有未來，只有無時無刻地不與物化合在霎那的瞬間，從而「獨與天地精神往來」、「上與造物者遊」、<<莊子、天下>>「遊心於無窮」<則陽>的心靈馳騁境界。就此而言，義山在詩裏展示了中國詩人特有的審美風格與藝術創作風格，揚棄刻意地雕琢、造作、膚淺等構思和傳示上的弊端，在隱隱約約、朦朦朧朧、模模糊糊、不知不覺中試撥著「錦瑟」深層的情思，擾亂了多少文人墨客的靈源智府，卻藉由「物化」的審美意識，在失落中最終獲得了生命的復歸，贏得了純然的審美觀照和一個富於創造的自由心理瞬間。

對此夢中之迷自由心理瞬間的掌握，詩人開展了他的人性自由，擺脫了理性與道德的束縛，而看到了自我情感生活的原形，反映出詩人的價值的新的覺醒。人出於一種覺悟之情，本能地領會到自己「置身」乃是整體籌劃的一種生存論上的變式。西哲海德格真切的指出，在對世界的領會中，「在之中」也總被一同領會了，而對生存本身的領會也總是對世界的領會。(註六二) 為此，「在此」也就是在世界之中存在。世界並不是反映在人腦海中的客觀的外在世界，而是只有人領會到在此的當下瞬間，才有有限的範圍困擾著自己。人生一世是有界限的，因此，人是有限的存在。作為此在的時間並不是無限廣延著，而是有開始、有結束的，這結束就是一世的終了。於是，有與無，存在和非存

象精確地、鮮明地，或者說突出地呈現出來，使它活生生的表現在我們的眼前。」姚一葦：〈談文學上「懂」的問題〉，前引書，P21。

註六一：康德著、宗白華譯：〈判斷力批判〉(上卷)，北京：商務印書館出版，1987年2月第4次印刷，P79-80。

註六二：「毋寧說因為領會向來關涉到此在在世的整個展開狀態，所以，領會的『置身』乃是整體籌劃的一種生存論的變式。在對世界的領會中，『在之中』也總被一同領會了，而對生存本身的領會也總是對世界的領會。」馬丁·海德格：前引書，P204。

在困擾著此在，使人陷溺於與生俱來的焦慮，這種焦慮是沒有特別可見的單一對象，而是對虛無的未來的不可知的憂懼，這種憂懼對人來說永遠是無法直接把握的現實可能性。大多數人逃避此種憂懼，但唯獨詩人就是敢於擔當起憂懼的人。這種生命自覺意識的加強，使之由虛無……「夢」中來反省生命存在的真實意義。