

《文心雕龍》之作品結構理論闡微～取徑英加登之現象學文論  
中興大學中文系  
尤雅姿

## 壹、導論

### 一、研究動機概述

劉勰對於文學作品的藝術結構分析，一以貫之地遍佈於《文心雕龍》五十篇當中，然又以下篇的〈定勢〉以迄〈總術〉等十五篇為開發重鎮，劉勰在各個專篇上均作了深化的論述，使這一部份的研究範疇成為中國古典文藝理論有關文術論的命題集散地。

這十五篇之中，針對文本以論作品藝術結構的又以卷七及卷八的十篇最積極確鑿，它們依序是〈情采〉、〈鎔裁〉、〈聲律〉、〈麗辭〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈事類〉、〈練字〉與〈隱秀〉等，劉勰在作品結構理論上的美學造詣，採行的研究方法是以現象美學流派的文學理論進行比較對勘，嘗試透過一個嶄新的視窗來觀測《文心雕龍》的理論高度，取徑的研究路線則是羅曼·英加登（Roman Ingarden 1983-1970）的現象學文論。英家登是本世紀現象美學理論的創始人兼首要代表，國籍的波蘭，是傑出的哲學家、美學家及文學理論家。早年師事胡塞爾（Edmund Husserl），胡塞爾是現象學派創始人，對英加登的哲學傾向有深遠的影響，英加登接受了胡塞爾的意向性學說，以現象學還原的方法建立了嚴謹精密的科學信念，但他卻不贊成胡塞爾的先驗唯心主義，而強調本體論應被置於優先地位並以之為認識論和價值論的研究依據，循此思路，英加登致力於文學研究成為一門精密的學科，他運用現象哲學方法分析文學的存在性質和共同的形式結構，完成了獨樹一格的現象學文論體系。

英加登獨創的現象學文論向以體大慮周，論證精詳見長，他的文學藝術作品本體論，文學藝術作品認識論主導了二十世紀西方文論的趨勢並產生了廣遠的影響，因此，他是足堪與劉勰的《文心雕龍》相提並論的；再就劉勰而言，他的經院研修背景，使他具備深厚而嚴明的哲學思維基礎，所以能寫成大判條例，圓鑿區域的《文心雕龍》，對中國古典文論作出了集大成與開先河的重要貢獻。他和英加登雖然存在著極為顯著的時空落差，但兩人的哲學思維、文論造詣都具備著相應相召的對勘條件，此外，他們對文學作品的結構概念也聚焦在複合多層次的有機組之原則上，所以，本文援用英加登的藝術作品本體論體系，將它與《文心雕龍》的相關命題進行參照會通，希望能賦予《文心雕龍》日新又新的時代價值，也期盼有益於《文心雕龍》研究範疇的拓展，於此，尚祈博雅君子匡我不逮。

### 二、研究範疇的初步說明

#### （一）「文學作品」與「文學的藝術作品」之概念區別

英加登有關文學的研究著作有《文學的藝術作品》（一九三一年）和《對文

學的藝術作品的認識》(一九三七年)<sup>1</sup>，兩書堪稱姊妹篇，前者專致於對文學作品的結構形式與存在方式之研究，後者承續前書的研究基礎，以現象學的原則，考察讀者對文學作品的認識經驗。英加登在《文學的藝術作品》中試圖為文學作品、美文學作品以及科學著作<sup>2</sup>等三種作品劃分出義界，他認為文學作品是一個意義非常廣泛的概念，它包括各種以語言為媒介的作品，可以是口傳文學，他們根據那些朗誦或吟唱者的記憶，進行世世代代的口頭複製，這些作品雖然沒有固定在書面形式中，但卻依靠語音材料而長期存在。文學作品當然更包括那些以紙張、墨迹為物質基礎，通過語詞音義為中介的書面形式作品。在上述的口傳與書面作品中，卻只有講究語言藝術，本身具備審美價值的文學作品，才是英加登所聲稱的「文學的藝術作品」，它相當於純文學，或美的文學，或是文藝作品等名稱的概念。至於科學著作，因為語言的結構方式與作品的基本功能都和文學的藝術作品大異其趣，所以英加登認為它不應該和文學的藝術作品混為一談，首先，科學著作中所有的陳述都是判斷。它們未必都正確，也不必都不正確，但它們全都自稱是正確的。與此相對照的是文學的藝術作品只包含擬判斷，這些判斷並不自稱是正確的，即使它們具有真理，我們也不應把文學的藝術作品看作是隱蔽的哲學體系作品，而區別真判斷和擬判斷陳述並不是根據句子的形式來劃分，同一個句子經常可以既是判斷，也可以是擬判斷。英加登認為一個真正的判斷必須設定它的對象之存在；而一個擬判斷卻不必要求陳述任何獨立於作品世界而存在的東西。其次，科學著作中也可能含有審美相關性質，但是它們並非是必要不可的，有時審美相關性質的出現反而是一種可以省去的奢侈，甚或妨礙作品在陳述時應力求達到的透明功能。但是就文學的藝術作品而言，審美相關性質不僅是作品本質的構成要素，更是作品能否達成審美具體化的第一要素。再者，科學著作的陳述功能在於把讀者的意向指向超越了作品存在的客體。這些相關客體的知識是由作品中判斷句的意義所確定的，其所構成的對象是獨立於作品的一種自身存在，與文學的藝術作品恰形成顯著的差別，因為藝術作品所描繪的對象必須存在於作品之中，不是獨立於作品世界而存在的客體，讀者透過句子的意向性關聯物與事態相結合將之投射出來，所以應當專注於作品之中所構成的對象。彷彿它們具有自己的準實在性。

根據英加登所論述的概念，我們可以界定出本文的研究範疇係指「文學的藝術作品」，而不是所有的文學作品，也不是自然科學、社會科學、人文科學等任何嚴肅的學術著作，所以，並不包涵政治的、教育的、歷史的書面（或口頭）作品，以《文心雕龍》的研究對象來說，除了《詩經》，其餘的經典均不宜以文學的藝術作品看待，其他如〈祝盟〉、〈銘箴〉、〈誄碑〉、〈史傳〉、〈諸子〉、〈論說〉、

<sup>1</sup> 羅曼·英加登著·陳燕谷、曉未譯。《對文學的藝術作品的認識》(原書名：Cognition of the Literary work of Art)，商鼎文化出版社一九九一年十二月台灣初版。

<sup>2</sup> 英加登用「文學作品」一詞指所有書面的或口頭的作品；用「文學的藝術作品」指美的文學作品。不屬於後一個範疇的最重要作品英加登稱為「科學著作」，但這裡所使用的「科學」一詞係按照德文 *Wissenschaftlich*（合乎科學的）一詞的意義來使用的，它包含自然科學和任何嚴肅的研究領域。本文為求行文便利，間用文學作品、文學藝術作品、文藝作品、或逕稱作品，其定義係指純文學作品，及英加登的「文學的藝術作品」。

〈詔策〉、〈檄移〉、〈封禪〉、〈章表〉、〈奏啓〉、〈議對〉及〈書記〉等也只能視為寬泛意義上的文學作品，它們有的是哲學類著作，如《易經》及諸子學說；有的是歷史類著作，如《春秋》、《尚書》及史傳類作品；又有的是以政治或教育功能為主的作品，如詔、策、檄、移、封禪文、章、表、奏、啓、議、對、書、記、銘、箴等，這些作品的功能固定在傳達一個獨立於作品存在的客體之認識，即使它們有時也能夠成某種特殊的審美價值，但這些審美價值只是第二性，是從屬的附加價值；這正如同文學的藝術作品也可能具有哲學意義，或者發揮著某些社會教育的功能，文學的藝術作品並不是為了增進學術知識、改造世道人心而存在的，他的本質功能在於體現特殊的審美價值，使讀者可以關照它們並對它們進行審美體驗，這個過程本身就具有諸般價值。因此，在《文心雕龍》的研究對象中，符合文學的藝術作品是《詩經》、《楚辭》以及〈明詩〉、〈樂府〉、〈詮賦〉等各篇論及之作品，但劉勰為求完備，又將其於文學作品中具有審美價值的篇章吸收進來，既作文學史暨文學批評史的研究對象，也將個別作品中的創作成就抽繹出來，統一於下篇之中建立一套完整的文術論思想體系。不過，如從嚴謹精密的現象學文論來檢視，則劉勰的文學概念仍有值得商榷之處，第一：他將科學著作中具有審美價值的作品提升到文學的藝術作品之林，未能辨清其第一姓與第二性之主從功能區別；第二：他令文學的藝術作品如〈詩經〉、〈楚辭〉和抒情詩歌文體等所附帶發揮的社會功能竄升到作品的第一性價值，未能固守美文獨立的審美本質。然而，劉勰如此的研究態度亦有他自己的學術立場與立命之道，前者如他在〈總術〉所言：

今之常言，有文有筆，以為無韻者筆也，有韻者文也。夫文以足言，理兼詩書，別目兩名，自近代耳。顏延年以為筆之為體，言之文也；經典則言而非筆傳記則筆而非言。請奪彼矛，還攻其楯矣。何者？易之文言，豈非言文？若筆不言文，不得云經典非筆矣。將以立論，未見其論立也。予以為發口言，屬筆曰翰，常道曰經，述經曰傳。經傳之體，出言入筆，筆為言使，可強可弱。六經以典奧為不刊，非以言筆為優劣也。

此處的「文」相當於文學的藝術作品概念，而「筆」則指除去「文」以外的一切行諸文字的書面製作；又，「言」指口傳文學，所謂「發口為言」，但也包括語錄體之文字製作，即「經傳之體，出言入筆」。劉勰在此篇試圖矯正顏延之的「文筆說」，他將「言」納入文章之列是一明智看法，以情采聲律作為論文敘筆的標準則無異於顏延之的文筆說概念，但是，為了矯訛翻淺而高揭宗經大旗，並進而以經傳典誥為文章之淵府的文學理論就有混淆體用範疇的缺陷，而這也又與劉勰著書立命的態度密切相關，他在〈序志〉中自述「嘗夜夢執丹漆之禮器，隨仲尼而南行。旦而寤，乃怡然而喜，大哉！聖人之難見哉，乃小子之垂夢歟！」，可見其文論思想係奉儒家之聖賢與經典為圭臬。關於這一點，自然是劉勰的立場，但就學術論著的研究態度而言，卻不夠客觀超然。

雖然如此，由於劉勰在《文心雕龍》的二十篇文體論中，為求完備，除了小

說未獲重視以外，幾乎已蒐羅了一竊的文學作品，在這為數豐饒的研究樣品上，充分供應給他作為提煉文藝理論時所需的各式原礦，此所以他在〈神思〉以迄〈總術〉等十九篇闡論文藝創作原理時，顯得游刃有餘、左右逢源，而且所建構出的文論體系也系統分明，層次豐富，論說精緻，統攝了藝術神思、文章風格、結構佈局、情感、辭采、聲律、章法、句法、詞法、字法、比興、夸飾、事類、隱秀等命題，因而能在《文心雕龍》全書中脫穎而出，成為最有價值的理論勝場。在確認了英加登關於文學作品與文學的藝術作品等兩個概念之後，我們能理解《文心雕龍》在範疇界定上的瑕疵，也可以在釐清瑕疵之後，獲得更明澈的義界，並把研究的焦點投注於他的文學創作理論體系，本文將先討論劉勰的作品結構理論。

## （二）關於現象學的「純粹意識」與「意向性」之概念說明

「純粹意識」與「意向性」是現象學的中心概念。所謂「純粹意識」是知識的確定性基礎，胡塞爾為針砭實證主義的自然態度與主觀主義的歷史態度所形成的知識危機，提倡以典型哲學的思維態度與方法直接面對「實事本身」，實事本身的獲得必須經過對存在的懸置，前者的思維態度是暫時擱置外部世界是否獨立於意識而實存的問題；後者的思維態度則是暫時擱置歷史所給予的先入觀念與思想，然而，所謂的擱置只是懸置不決，暫時放棄對它們作出正確與否的論斷，並不表示否定了客觀的世界與既有的思想觀念，胡塞爾認為這樣的思維態度，可以防弊自以為是的專斷與盲視。

在經過了上述兩種懸置之後，胡塞爾認為我們可以返回知識的決定性基礎，意即「純粹意識」上，我們憑藉本質直覺在內在直觀中把握和描述意識活動以及由意識活動所構成的對象——「意識客體」，或稱「意向性對象」。直觀，在現象學術語中的含意是指徹底而直接地面對認識對象，這種直接的經驗不存任何假設，他是形成認識對象的必要條件。直觀方法的要諦手在摒除偶然因素，其次在於把握那些使現象成為可能的必要因素；測定的方法是「想像變換法」(Variation imaginative)，將該現象置於不同的條件下，要是缺乏某依條件而使某現象立即成為無法想像者，則該條件就成為必然因素，也是該現象之本質。<sup>3</sup>因此，在直觀本質的基礎上，我們得以據此來分析意識對象—包括內在的、外在的、事物的或過程的方式，以便確定它們基本的必要特徵，它同時也著重於把那些在一般心理行為中僅僅是潛在的要素牽引到清晰的意識中來，所以它是一種反思的、非經驗的哲學研究方式，有助於為文學這一門學科建立精密的學術基礎，提供給文學評論者更確定的概念和周詳的程序解釋，這也是本人所以援取以驗證《文心雕龍》的目的。

胡塞爾曾經就「純粹意識」的確切性做過以下的論證：他認為儘管我們不能直接確定外部世界是否獨立於意識而實存，也不能直接確定先入之見是否可靠，但我們可以直接確定外部世界和先入之見都必須呈現於我們的意識之中才與我

<sup>3</sup> 參沈清松著《現代哲學論衡》，頁 322—323 黎明文化事業公司 1994 年十月出版。

們相關這一「實事」，因此，可以推斷我們正在意識著的「純粹意識」是確切無疑的。當在進行意識活動時，我們的心理必然會指向某種對象，或者與某種對象發生關涉，而這個對象由於是由意識活動所構成，所以稱之為「意識客體」，或是「意向性對象」。就文學而言，文學的創作與審美活動是活躍地進行於讀者—作品—作者之間的意識活動，所以，文學的藝術作品是一種「意向性客體」，他跨接在具體個人的意向性活動及文學藝術作品的客體存在上，無論是創作者或是讀者；也不論是否有效構成精確的審美對象，它都取決於審美經驗進程中的意識活動，所以，文學的藝術作品是存在於主體間際的意向性客體。

英加登繼承了胡塞爾的意向性學說，並以之作為美學和文學研究的重要範疇，但是，他傾向於實在論，反對把知識的基礎建立在純粹意識之上；他希望確立獨立於意識的實在，在意識和實在之間建立以實在為基礎的對象性關聯，分析我們知識對象的存在性質和方式，因為我們認識對象的方式係取決於對象的存在方式與形式結構，所以英加登志在考察分析實在的和可能的對象的基本結構，論者遂稱他是一位具有實在論傾向的現象哲學家，他闡釋「意向性對象」有兩類，第一類是認知行為的意向性對象，包括客觀實在的物質對象與數學等觀念性對象<sup>4</sup>，這兩類對象都與人的認知意向相對應，不過，它們卻具有一種離開認識主體而得獨立存在的「自足性」。第二類是純粹意向性對象，包括各類藝術作品，它們與人的鑒賞、審美意向相對應，純粹意向性對象有一部份基本屬性是客觀的物質存在，但另有一部份的屬性需要依賴鑒賞主體加以填補，所以是「不自足」的。文學的藝術作品正是這樣一種異質存在的、純粹意向客體，同時也是一個非自足的意向性客體，他的存在取決於作者或接受者的意向行為，但同時也在某種物理基礎上具備其實體基礎，並且也唯有依附在這個物理基礎之上，作品才得以成為主體間際可接近的對象，此所以文學的藝術作品在作者的意識活動終結之後仍然得以繼續存在，靠著作品的物質基礎，審美接受者便可重構作家的意向形式，英加登在《對文學的藝術作品的認識》中解說了這個觀點<sup>5</sup>：

文學作品一個純粹意向性構成 (a purely intentional formation) 它存在的根源是作家意識的創造活動，它存在的物理基礎是以書面形式記錄的本文或通過其他可能的物理複製手段（例如錄音磁帶）。由於它的語言具有雙重層次，它既是主體間際可接近又是可以複製的，所以作品成為主體間際的意向客體 (an intersubjective intentional object)，同一個讀者社會相聯繫。這樣它就不是一種心理現象，而是超越了所有的意識經驗，既包括作家也包括讀者的。

在掌握了有關「純粹意識」、「意向性」以及「純粹意向性對象」等概念以後，我

<sup>4</sup> 參朱立元、張德興著《現代西方美學流派詳述》頁 45，上海人民出版社一九八八年十月初版。所謂物質對象，例如紙張和墨迹是客觀存在著的真實的客觀；而數學的對象，例如一個數字或一個幾何圖形，是一種觀念性對象。

<sup>5</sup> 詳參該書頁 12。

們便可切入英加登對於文學的藝術作品之結構層次分析理論，亦即它的文學本體論。

### 三、對文學的藝術作品之結構層次分析

建立在「意向性學說」和「實在論」的基石上，英加登完成了獨特而深入的文學本體論，他將文藝作品的內在結構剖析為四個獨立、異質而又相互依存的四個層次。(一)：字音、語詞聲音構成以及一個更高級的語音組合現象之層次。

(二)：意群層次，即句子意義和全部句群意義所構成的層次。(三)：多重圖式化外觀層次，作品描繪的各種對象透過這些圖式化外觀呈現出一個連續體。

(四)：在句子投射的意向事態中體現的客體層次。以上這四個層次互為條件，逐漸深入，由第一層次的語詞聲音層，組成了第二層次的句群意義層；再由以上兩層提供給第三層，作為其多重圖式化外觀的系統方向，之後，第一層與第二層及第三層又共同組成了第四層：意向客體所體現的世界。各個層次在其所屬的結構單元中按照各自的材料及內容衍生出相互的內在聯繫與本質上的彼此伺應，這種內在的聯繫與本質上的伺應是有其秩序的，它們含有類似時間結構的運動性質，從橫向的並時性而言，文學作品所具有的各個層次、各個部份，都在同一時間上，以其有序的舒張特性，把所有貯存的文學層次同時鋪展擴延；其次，從縱向的歷時性而言，文學作品的各個層次，如字音、語詞、句群、章節、篇目等，又以其有序的延伸特性，在時間進程中逐漸遞進展開；所以，文學作品的分層結構原理，除了從橫軸上把握外，也必須從縱軸上理解，英加登告訴我們<sup>6</sup>：

文學作品實際上擁有「兩個維度」：在第一個維度中所有層次的總體貯存同時展開，在第二個維度中各部份相繼展開。

由是而知，一部具有肯定價值的文學藝術作品，必然在他的結構上呈現出縱橫多元而有序和諧的複調性（poly phony）藝術價值。

在簡介了這套備受西方美學界讚譽的現象學文論<sup>7</sup>以後，我們應可察覺它與劉勰的文術論體系具有「情往似贈，興來如答」的呼應關係，甚而《文心雕龍》與英加登文學理論並聯對流的研究電場也能呼之欲出了，如〈練字〉、〈聲律〉可與語詞聲音現象層次相對應〈麗辭〉、〈章句〉、〈比興〉、〈夸飾〉、〈事類〉等可與句群意義層相映照，而這兩個層次構成了語詞和文句，是作品最基本的和先決的構造，它們既能傳達意義，也可以構成作品音韻之美的物質基礎。至於第三層和第四層是文學作品內容的深層結構，它們提供讀者一個綱要略圖或圖式化勾勒的結構，讀者必須運用想像在觀賞中加以補充，以便進行意向客體之再

<sup>6</sup> 詳參該書頁 11。

<sup>7</sup> 美國當代文學理論家雷納·韋勒克稱譽英加登同克羅齊、瓦勒里、盧卡契為近代西方四大批評家。美國美學家比爾茲列稱讚他的《文學的藝術作品》與法國現象學美學主要代表杜弗萊納《審美經驗的現象學》為兩本最傑出的現象學美學著作。目前，西方美學界已公認英加登的現象美學是本世紀最重要的美學成果之一。詳參朱立元、張德興著《現代西方美學流派詳述》頁 43。

現，有關這兩個層次在《文心雕龍》中的相應篇章是〈神思〉、〈情采〉、〈物色〉、〈定勢〉、〈總術〉、〈隱秀〉等，它們旨在論述藝術想像、表層與深層的结构配置、藝術的格式塔性質，以及藝術作品的形而上質等命題，因此可與第三與第四層次相互論究。

## 貳、在〈練字〉、〈聲律〉上詮釋《文心雕龍》有關字音與高一級語音組合現象層次之觀點

### 一、基本概念的說明

字音與高一級的語音組合現象是文藝作品結構中最為基本的層次，因為文學是以文字符號為觀念載體的語言藝術，一旦缺乏文學和語音作為視知覺與聽知覺的中介媒材，文學活動必然因缺乏想像的條件而立即終止，所以，文字和語音組合的雙重語音學結構是文學藝術作品的第一層次結構，同時也是讀者閱讀作品必經的初步階段。

文字作為觀念的標誌而成為文學的必然條件，沒有這個條件，文學將是不可能的現象，根據現象學派想像變換法的檢測方式，凡是沒有某一條件，某現象立成無法想像者，該條件便成為必然因素，亦即為該現象之本質，而所謂本質，即是事物之所以為事物之所在，因此，文字是文學的本質，也就是說文字是文學之所以為文學之所在。

再就認識過程而言，主體間際共通的文字語言，是促成讀者接近作品的首要前提，所以，作品用以書寫的文字語言必須既是讀者和作者雙方都精通爛熟的母語，不然至少也要是能流利讀寫的其他語言，除此之外，文字、語音、書寫規則都應服膺於典型的語言契約，文學的藝術作品築基於此，作品的語境方能實現，主體間際的交流活動才不會窒礙膠著，劉勰在〈練字〉指出：「先王聲教，書必同文；輜軒之使，紀言殊俗，所以一字體，總異音。」強調書寫符號以統一共通性為溝通的前提。

形符和語音一體兩面地構成文字，但文字並非僅是物性的孤立狀態，它同時也攜帶意義。但是，文字必須進入詞彙之中才有確定的意義，而詞彙又必須再進入句子之中並且在與其他的詞彙相互作用之下，詞彙與詞彙之間的樊籬才會因為被泯除而獲得了更大的意義單位——句子，由是個別的文字、語音乃攀升為高一級的語音組合，直接與意義相關，遞進為意義單元，成為作品的第二層結構，一旦未能認清作品此一結構系統，極可能在作品的各個層次，各個部份發生或大或小的瑕疵，如「單舉一字，指以為情。」（〈指瑕〉）、「或義華而聲悴，或理拙而文澤。」（〈總術〉）

文字作為文學的本質，兼具形、音、義等多方面功能。從字形而言，它經由視知覺的認識過程直接辨認了字形本身所表現的視覺外觀，進而超越簡單的感性知覺，將字形作為表現意義的書面符號，又進而與某種密切相關的視覺意象發生聯繫。從聽覺性質而言，它與文字所代表的聲音型態，如聲調、語音、力度等物

理素材直接結合，再者，和辨認聲音型態幾乎同步發生且不可分離的是文字意義的理解與掌握；所以，文字不但攜帶了形符和聲音的外觀，也發揮了指涉意義的功能，三者共同組成了文字的軀幹，並且以複合的統一軀幹分別在三個面向作字形、字音、字義的載體表現，如果作家或讀者能夠充分掌握這個三合一的文字軀幹，他還能發現伴隨其間的情感性質，因為人類發聲的事實是與內在的意識活動相連綴的，〈體性〉即說：「夫情動而言形，理發而文見，蓋沿隱以至顯，因內而符外者也。」簡言之，作為文學要件的文字匯注著視覺理解、聽覺理解，並交織著意向性的情感，所以是文學藝術作品的基礎結構層。

〈練字〉開宗明義即說：「夫文象列而結繩移，鳥跡明而書契作，斯乃言語之體貌，而文章之宅宇也。」劉勰在此指出：文字乃是紀錄語言體貌的書面符號，同時也是文學作品所憑藉偃仰活動的根據地，他以「宅宇」作為載體的譬喻，傳神地標明文字具有客觀的物理存在性質。他又說：「字形單複，妍媸異體，心既託聲於言，言亦寄形於字，諷誦則績在宮商，臨文則能歸字形矣。」這一段理論在詮證文字兼具字形外觀的繁簡美醜，和聲音外觀的抑揚頓挫，所以要在視知覺上體察臨文時的形象美感、在聽知覺上聆賞諷誦時的音韻美感，並且注意整體之統一和諧，使作品的視聽外觀呈現出鮮美的體貌，〈神思〉說：「吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色。」〈總術〉也說：「視之則錦繪，聽之則絲簧。」除了視聽上的物理價值外，劉勰也強調它們必須和情感性質密切聯絡，以圓滿完成總體價值，〈情采〉說得昭晰明白：

立文之道，其理有三：一曰：形文，五色是也；二曰聲文，五音是也；三曰情文，五性是也。五色雜而成黼黻，五音比而成韶夏，五情發而為辭章，神理之數也。這段敘述再一次從申文學審美現象係以文字的形符、聲符作為感官感覺的基礎材料，透過文本中的文詞結構和節奏、旋律等形聲條件，創造出具有審美藝術價值的語境，使作品所欲傳達的情感得以成功地煥發流露出來，是為立文知道。

## 二、文字語音的一次性及二次性認識進路

從縱向的歷時性維度而言，作品中的語音層次是憑藉著字形以飛快的方式被聽取及被看到，並且一般是以接近於同步的運動速度過渡到與它相聯繫的意義意向上，但如果是從橫向的共時性維度而言，我們可以把飛快的過渡速度暫時凍結，將它揭離成一次性的物性狀態與二次性的現象狀態。

就一次性的物質狀態而言，文字是一個一個個別獨立的字體本身，字音也是一個一個個別獨立的語音本身，它們都是以物理形式而存在著的。就高一級，即二次性的現象狀態而言，文字並不是以個別獨立的形式進入到我們的知覺之中，而是攜帶著意義與其應當連綴的字共構成一個完整的語詞，進而作為一個觀念的標誌被理解；聲音亦然，它不是個別式的純粹聽覺材料，如語音之高低、長短、強弱等聲音細節，而是更高一級的語音組合現象，英加登稱之為「典型的語音形式」，以此形式存在於主體間際。

在一般的情況下，正確認識文學作品的進路是以飛快、毫不停頓的魚貫速



度，從一次性的物質狀態渡過到高一級的語言本體狀態，即使我們並非感知不到個別獨立的文字或語音本身，而且，它們也只是退居於意識的邊緣域，並沒有完全從我們的意識中消失，但是，我們在創作或閱讀文學作品時，知覺的注意力並不是駐足在個別的文字或聲音上，而是完整的語音、語詞形式上，除非是個別文字之形、音、義特徵由於某種緣故而顯得特別重要，它才會由意識邊緣域行進到知覺中心，不然，在閱讀時，我們掌握的仍然是流動塊狀的典型語詞及完整的語音形式。但這並不是說讀者可以不必在意文字及語音學層次，而是提醒我們總體地掌握作品的有機結構，對一次性的文字、語音保持著「視覺」與「聽覺」，但不宜特別專注到令它們成為強調的焦點，以致於干擾了正常且正確的閱讀進路。關於上述的可能情況，我們可以在下述兩個情況中說明，當在進行文字校對時，視知覺因為落實於一個一個的形符上，導致對文具意義的「視而不見」；又或者在聆聽談話或詩文朗讀時，聽知覺若是以一個一個獨立的聲音細節來把握時，必定會造成「聽而不聞」的情況。〈章句〉曾說：「句司數字，待相接以為用；章總一義，需意窮而成體。」劉勰已經呼籲：文學以完整的語言現象為本體。

就讀者的認識進路而言，自然是以一次性同步轉化至二次性為最流暢，但是，就作家在進行創作而言，其認識進路極可能因推敲琢磨而躑躅於文字與語音的物質材料上，此所以作為作家的劉勰在《文心雕龍》一書中有精微細緻的闡述分析，而致力於認識論且本身並非作家的英加登則著墨不多。

劉勰在著述《文心雕龍》時，適逢美文學鼎盛時期，此外，聲律論的研究風潮方興未艾，他在這樣昌明的文學環境中建設創作原理，因而有更長足的理論表現。就〈聲律〉來說，劉勰側重於對一次性的語音素材作各種分析，他細膩地解說唇吻吐納與喉舌吟詠的感官活動變化並分析聲韻與喉唇開闔運轉的配合關係，並且擅長掌握聲調、聲律、節奏等組織型態，此外，如果聲韻、節奏、旋律能圓滿而和諧地構成，則語音層次固有的情感性質也會蒙發出來，所以他對聲律的論點是偏重於物性的聲音狀態，但也涉及心理的情感狀態，〈聲律〉的贊辭說：「標情務遠，比音則近。吹律胸臆，調鐘唇吻。聲得鹽梅，響滑榆槿。割棄支離，宮商難隱。」

文學作品中的語音學層次雖然是一次性的，但它們從語音序列中產生出統一而完整的語言模式，譬如是一段韻文、一截詩篇，這些語音形式會衍出節奏、韻律、力度等現象，而且也會帶來語音表達的直覺性質，譬如「玲玲如振玉」、「纍纍如貫珠」等直覺體驗，所以，不論我們是確實地朗讀，或是無聲地默讀，語音學性質的層次已滲透到作品的情境基調，並在作品的總體效果中增添了聲音的力與美，〈聲律〉說：「聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋味流於下句，氣力窮於和韻。」繼續討論劉勰對於作為形符而魚貫出現的一次性文字本身之觀點。英加登認為：在流暢而順利的閱讀進路上，我們是感知不到個別的字本身。如果確實注意到，則表示閱讀的注意力業已分散，所以，他並未闡述此一進路可能產生的審美細節，但是在《文心雕龍》中，劉勰卻從創作的審美進路上仔細分析個別文字獨特的型體特徵，他幾乎是以對會話線條的視知覺方式來評論作品中的字型排列結

構，〈練字〉抽繹出的字形審美原則是多元於統一的和諧美感，積極而言，必須掌握個別文字的獨特造型特徵，包括字形全體的美醜、偏旁部首的構造、筆畫多寡等條件，這些是就單一的字體而言；此外，還要注意個別文字與篇章文句的整體配置結構，盡量講究均衡和諧的鮮明美感，達到「聲畫昭精，墨采騰奮。」若從消極而言，則要避免可能損壞總體視覺外觀的字型組合，〈練字〉說：「綴字屬篇，必須揀擇：一避詭異，二省聯邊，三權重出，四調單復。」此外，也要避免使用艱難冷僻的文字，以防傷害到作品在意義傳達上的功能，並且也破壞了整體的視覺印象，〈練字〉說：「今一字詭異，則群句震驚；三人弗識，則將成字妖矣。」

綜觀劉勰在文字及語音結構層的理論建設表現，其基本概念準確明晰，未遑多讓於哲學家出身的英加登，至於在文字及語音組合的現象本體論分析，劉勰從創作論出發，英加登由認識論出發，兩個不同方向的論點既有會通交集所在，也有各自的理論勝場，但劉勰以漢字為研究對象，漢字的構造以象形、形聲、會意為大宗，故劉勰得就字形與字音的物理狀態詳細辨析詮證，全面掌握了文字的聲音外觀、字形體貌的基本審美印象，就這一部份的學理成就來說，確實是比英加登更為出色，但我們也應該考慮到英加登所使用的是拼音的印歐語系語言，它們無由在一次性的語音及字形上充分表現；另外，英加登的學術背景是哲學家及數學教授，他對文學的研究任務著重於本體論、認識論和價值論，較生疏於從作家立場作創作進程的鉤稽分析。

## 參、在〈鎔裁〉、〈章句〉、〈附會〉上詮釋《文心雕龍》有關意群層次的觀點

### 一、基本概念說明

意群層次指的是句子意義和全部句群意義的層次，這一層次是作品整體結構中的關鍵位置，它制約著其他的結構層次，但它的構成又得仰賴於字音與高一級的語音組合現象，所以第一層與第二層互為條件，個中往來滲透的脈絡約如下數的說明，即：字詞並不只是孤立的語言構成，字詞還可晉身句子之中以獲得更高一級的意義。晉身於句子之中的字詞勢必與其他的字詞彼此接觸，字詞經接觸而相互作用並引發詞意的變化，在此變化之中，字詞的原屬意義並非徹底改變或是完全消失，只是促成個別字詞與個別字詞間的界線撤離，個別的字詞與字詞遂在句子的單位中衍生出更大的「意義」，其後，句子與句子又組成了句群，意義單位與意義單位繼續締結，進而構成全部句群意義此一層次。

劉勰對此一層次之結構序列有周到的論述，〈附會〉說：「何謂附會？謂總文理，統首尾，定與奪，合涯際，彌綸一篇，使雜而不越者也。」〈章句〉也以具體生動的宅位區畛、衢路交通等譬喻，離析出字句篇章的語義層構現象：

夫設情有宅，置言有位；宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆；明情者，總義以包體。區畛相異，而衢路交通

矣。夫人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而末從，知一而萬畢矣。

從劉勰的論述得知：他與英加登都不曾視字、句、篇、章為一個比鄰著一個的孤立單位，而是秉持著一種有機體的組織觀點來理解文學藝術作品的結構系統，強調各種分等級次序的功能必須互相依存、相互適應；互相補充、互相確定，藉以共同完成有機體的生命形式並\*揮其生命功能；在文學藝術作品的機能組織內，各級單位相當於生命體的器官形式，他們有互相區別的所屬功能，其結構地位也維持著一定的等級序列，分別向上或向下排列，實現著對機體運作所應擔負的義務，在有機體之中，沒有一個器官是孤立自足的，所以各器官都無法脫離生命體，抑或擺脫與之協作的其他器官，否則將造成對生命機體的嚴重干擾，危害各功能的均衡運轉，如果某層級的損害尙可由其他器官進行修護補償，尙未造成各個器官的互解停擺，那麼生命機體的損耗可能只削弱了它的生命力而不會造成死亡；但如果損傷或反常的破壞過分嚴重，生命機體無法自行修護調校，那麼機體組織的凋蔽枯竭將是失敗作品的唯一命運。劉勰在〈附會〉中即以肝膽<sup>8</sup>、骨髓、神明、肌膚、聲氣來傳達作品的結構狀態，他說：

夫才量學文，宜正體製，必以情志為神明，事義為骨髓，辭采為肌膚，宮商為聲氣，然後品藻玄黃，摛振金玉，獻可替否，以裁厥中。斯綴思之恒數也。凡大體文章，類多枝派，整派者依源，理枝者循幹，是以附辭會義，務總綱領，驅萬塗於同歸，貞百慮於一致，使眾理雖繁，而無倒置之乖，群言雖多，而無棼絲之亂；扶陽而出條，順陰而藏跡，首尾周密，表裏一體，此附會之術也。

根據〈章句〉、〈附會〉之論述，我們發現劉勰對於句子以及句群所構成的意義層次有成熟精湛的理論表現，他全面掌握文學作品複合而統一的結構原則，扣住章句在作品結構序列中的關鍵地位，沿著序列方向的延伸性與擴展性，分別闡述了句子與字、詞、章、篇「原始要終，體必鱗次。」的上下隸屬關係，同時也透析了宮商、辭采、事義、情志等「外文綺交，內義脈注。」的浸潤關係，契合了英加登揭示的文學作品雙維度特性，即文學的藝術作品在第一個維度中，字、詞、句、章、篇等各部份有序地動態展開，在第二個維度中，字形、字音、字義以及句子的情志、事義、辭采、宮商等所有層次的總體貯存同時綻露；，所以兩個人都從相繼性和並列性來考察句子的結構體質。

## 二、從意向性與功能性討論句子的意群層次

依照英加登的解釋，「意義」是指「與字音有關的一切事物，這些事物在與

<sup>8</sup> 〈附會〉：「善附者異旨如肝膽。」，〈比興〉亦說：「物雖胡越，合則肝膽。」

字音的關聯中構成一個詞。」，而與字音有關的一切事物指的是意向性關聯物。意向性關聯物可區分為單個的意向性客體和系列的意向性事態；前者對應的是一個單詞，後者對應的是一個句子；而無論是意向性客體還是意向性事態，作為意向性關聯物都是有別於客觀實存的物質，所以是一種「擬判斷」、「準實在」的陳述；讀者必須瞭解句子的對象是意向性關聯物，而不是句子的意義本身；意義是為達到意指對象所必經的渠道，因此，在創作或閱讀文學作品時，作者與讀者絕對必須思考筆下眼前的句子意義，但也應該理解它們還不是意向客體，我們猶須努力晉身到由句群意義所確認的對象領域之內。所以，按照胡塞爾的嚴格說法是：意義根本就不是對象，因為，當積極地對一個句子進行思考時，我們所注意的就不是意義，而是通過它，或在它之中確認所思考的對象，並且是在構成或實現了句子的意義時，才抵達了句子的對象，也就是句子的意向性關聯物，包括意向性客體和意向性事態，所以，英加登說句子的直接對象是它們的純粹意向性關聯物，它們有非常多樣的種類和形式，它們的多樣性和句子的各個種類是吻合的。<sup>9</sup>

劉勰在〈章句〉中也說：「句司數字，待相接以為用；章總一義，須意窮而成體。其控引情理，送迎際會，譬舞容迴環，而有綴兆之位；歌聲靡曼，而有抗墜之節也。」他用靡曼迴環的歌聲舞影做譬喻，以說明意向性關聯物在字句篇章之間送迎際會地運轉著，而由「章總一義，須意窮而成體。」和「搜句忌於顛倒，裁章貴於順序，斯固情趣之指歸，文筆之同致也。」和〈附會〉的：「統緒失宗，辭味必亂；義脈不流，則偏枯文體。」等論述看來，劉勰也已經辨明情志理趣才是章句的指歸對象，但他強調要精心配置首尾相銜的合適語境與之作表裡的對應，這樣，意向性關聯物才得以成功實現，達到「環情節調，宛轉相騰。」（〈章句〉）亦即自然和諧，巧妙生動的結合狀態。

繼續討論句子的功能性。

在文字語言的使用規則上，幾乎都是一詞多義的，關於這一事實，我們可以從任何一部詞典中輕易驗證，但是，在文學作品之中，由句法及句意所組成的語境，得極為堅定地限制住這些多義性的字詞現象，通過作者巧構佈置的語境，一個句子中的句法結構既設定了詞義，也顯現了再現客體，這是其功能性，英加登在《對文學的藝術作品的認識》中嘗言：

句子的意向性關聯物，特別是發揮再現客體功能的事態，在它們的「材料內容」和句法結構以及它們的互相聯繫方面，都依賴於意向性地投射它們的句子結構。所以對事態的藝術描繪的有效性同句子的有效性是聯繫的，特別是那既作為特殊構造的語義單元又作為語音材料（包括從語詞聲音序列中產生的語言材料，例如節奏、句子韻律等等）的句子。

---

<sup>9</sup> 參該書頁 40。

一般說來，我們都是在有效的句子形式之中發現語詞及句子的意義，而一當意義授予給語詞後，它便是一個「派生的意向」（a derived intention），它是在客觀的句法基礎上發生的心理經驗，具有和語詞相應的結構，這個心理行為以重新構成或再次意指的方式賦予語詞及句子以意義，也就是派生的意向，意向可以為對象、特徵、關係以及純粹性質命名，但是在各種意義進入相互聯繫中，或意向性關聯物進入相互聯繫之中時，它也可以發揮圖式化勾勒和顯現客觀的功能，一如劉勰在〈物色〉中以《詩經》的詩句詮證那些既作為特殊構造的語義單元又作為語音材料的句子們，如何以有效的句法結構「寫氣圖貌」、「屬采附聲」，也就是討論詩句發揮再現客體的功能，他說：「灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲為出日之容，漙漙擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻；皎日曄星，一言窮理，參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。」按照現象學的文學理論，這些充滿色澤、聲情與律動的詩句，它們之所以能構成一個完整的客觀情境是因為在連續的句子系統組織中，針對一個事物的描述對象投射出一個共同相應的事態群，所有這些事態群又都同時屬於一個並且是同一個事物，這一個事物遂根據句子的意義群所陳述的各種事件形成彼此間因果聯繫的邏輯關係或者只是緊密地彼此跟隨著彼此，每一個事態都從不同的角度或不同的環境中共同揭示這個事物。英加登說：「如果這個句群最終構成一部文學作品，那麼我就把互相關連的句子的意向性關聯物的全部貯存稱為作品『描繪的世界』<sup>10</sup>」。而當讀者在閱讀過程中熟悉描繪世界時，他就獲得了關於這個事物更加鮮明、更加精確的知識，甚或也經歷了這個事物的命運；以〈物色〉之例來說，就是在「情往似贈，興來如答」的主客聯繫狀態基礎上，通過句群的描述，從遠近大小的不同角度來描繪事態，如「天高氣清」、「霰雪無垠」、「清風明月」、「白日春林」之相對於遠而大的角度；又如「玄駒步」、「丹鳥羞」、「一葉迎意」、「蟲聲引心」之相對於近而小的角度；而在這些連續相應的事態群之中，讀者經句子的意義群渠道，多次完成「客觀化」（objectification）的活動<sup>11</sup>，遂得已從個別的意向及事態中構成一個完整的客觀情境，再現了如〈桃夭〉、〈采薇〉、〈伯兮〉、〈角弓〉、〈葛覃〉、〈草蟲〉……等自足的世界及其情感氛圍中，可見，句群意義層次所發揮的功能正是意向事態的世界描繪。

在劉勰的論述中又可以看出，他從自述的奇偶參伍中掌握語詞聲音序列中的雙聲、疊韻和反覆的旋律，又從它們彼此之間的相互聯繫擴展到意向性客觀及事態之間的相互輝映等語言層次，試圖立體地詮釋句子的結構是如何地在其展開過程中為它們意向性投射的關聯物窮理寫貌，即使援用的《詩經》文例是那樣的簡潔

---

<sup>10</sup> 參該書頁 30。

<sup>11</sup> 英加登認為：為了描繪世界獲得它的獨立性，讀者必須完成一種綜合的客觀化，把各個句子投射的各種細節聚集起來並結合成一個整體。這種綜合的客觀化並非把一個一個的事實加起來，而是使它們成爲一體。通過事實與細節的交織，讀者把握住一個一體化的事態或對象的形象。英加登強調：只有通過綜合的客觀化，再現客體才對讀者呈現出它們自己的擬實在性。這個擬實在性有它自己的面貌、命運和動力。只有在這樣的「客觀化」之後，讀者才能目睹那些事件和客體，彷彿就在目前，於是，他以審美態度理解它們並以相應的情感做出審美價值的反應，詳參《對文學的藝術作品的認識》頁 47。

樸素，這個原理依舊深刻永恆，確實「雖復思經千載，將何易奪。」而英加登也屢次強調：句子的句法結構同描繪世界及其中發生的事件在閱讀過程中和讀者維持著極為密切的聯繫，這種聯繫一方面植根於句子結構，另一方面植根於描繪世界對讀者顯現的形貌和個性；所以，唯其築基於這個聯繫構造之上，如〈物色〉所舉稱的詩句才得以鮮明生動的體冒再現桃花之鮮、楊柳之貌、出日之容、雨雪之狀、黃鳥之聲、草蟲之韻，以及日月星辰、水陸草木等情態，只不過英加登還深究了修辭句法的結構因素，如名詞、動詞、連接詞、主語、謂語、獨立句、複合句等之間的組合分析，而劉勰則不然，他是從字數上之單複繁簡<sup>12</sup>、文藻上之肥瘠妍媸<sup>13</sup>、聲氣上之抑揚通塞<sup>14</sup>、情志上之豐儉隱顯<sup>15</sup>上研析考究，而箇中差異應該是源自於印歐語系和古典漢語在本質上的差異。

不論是英加登的文法結構分析，還是劉勰的文術論分析，這些分析的具體結果都可以作為審美價值質素的對照基礎，例如語法意義上的簡潔或複雜、句子意義結構是否清晰透明，在展開句子的過程中是自由流暢，還是迴環曲折，其結構序列的動力與速度如何…這些產生於句子以及一羣結構的性質，將有力地影響作品的風格面貌，劉勰在〈體性〉曾指出：「複采典文」形成遠奧的風格；「覈字省句」形成精約的風格；「辭直義暢」形成顯附的風格；「博喻釀采」形成繁褥的風格；「卓爍異采」形成壯麗的風格；「危側趣詭」形成新奇的風格；「浮文弱植」形成輕靡的風格。他高瞻遠矚的文論建設契合著本世紀卓越的現象學文論，雙方殊途同歸地揭示：句子以及意群結構的性質將深刻制約著作總體的風格特徵。不過，必須再細緻聲明的是：有些句子的語意結構形式簡潔明瞭，所以形成了顯附明暢的作品風格；有些句子的語意結構形式複雜博深，所以形成了遠奧婉晦的作品風格，但並不能就草率地以為結構簡單樸素的短句就是易於理解的；而結構複雜精巧的長句就是不易理解的，所以，風格的隱奧顯附與句子結構的難易長短有相對的關係，而無絕對的必然關係，雖然，有時候它們確實是相關相繫地伴隨著出現。

#### 肆、在〈神思〉、〈比興〉、〈隱秀〉上詮釋《文心雕龍》有關圖式化外觀及再現客體層次的觀點

##### 一、基本概念說明

文學藝術作品的圖式化外觀層次和再現客體層次是植基於第一和第二等語

<sup>12</sup> 〈章句〉：「若夫筆句無常，而字有條數，四字密而不促，六字格而非緩。或變之以三五，蓋應機之權節也。」以上言單複。〈鎔裁〉：「精論要語，極略之體；游心竄句，極繁之體；謂繁與略，隨分所好。引而申之，則兩句數為一章；約以貫之，則一章刪成兩句。」以上言繁簡。

<sup>13</sup> 〈情采〉：「夫水性虛而淪漪結，木體實而花萼振：文附質也。虎豹無文，則鞞同犬羊；犀兕有皮，而色資丹漆：質待文也。若乃綜述性靈，敷寫器象，鏤心鳥跡之中，織辭魚網之上，其為彪炳，縟采名矣。」

<sup>14</sup> 〈聲律〉：「凡聲有飛沈，響有雙疊，雙聲隔字而每舛，疊韻離句而必睽；沈則響發而斷，飛則聲揚不還；並轆轤交往，逆鱗相比，迂其際會，則往蹇來連，其為疾病，亦文家之吃也。」

<sup>15</sup> 〈情采〉：「為情者要約而寫真，為文者淫麗而煩濫。」

言學結構層次以上的深層結構，此外，圖式化外觀的現實化<sup>16</sup>和具體化與再現客體的客觀化和具體化是同時進行的，所以本節將這兩個層次合併討論。在這一部分的學理建設，英加登的現象學文論有獨步創發的傑出表現和精密細緻的現象分析，而《文心雕龍》雖有〈神思〉、〈比興〉、〈事類〉、〈夸飾〉、〈麗辭〉、〈隱秀〉等或部分，或較全面地討論，但仍是吉光片羽地印象式點染，未見完整圓密的論述，不過這並不表示劉勰輕視文藝作品的深層結構，或無力深究作品的具體實現，可能的原因應是他將作品的客觀化與具體化理念散置於相關篇章，因為它們是作品結構的終極實現，所以會滲透到各篇的討論脈絡，以作為文藝作品的審美旨趣，另一個原因可能是：這部分的認識過程微妙玄奧，劉勰採印象式的審美體驗以言傳，以會意，較不易作理性認識的細緻分析，尤其他又以駢麗的美文作傳達的工具，因此，有關文學藝術作品的深層結構必須借助英加登的理論進行補充說明，尤其是牽涉到讀者的認識過程部份。

現象學文論認為文學的藝術作品是一個圖式化構成（a schematic formation），而作品的具體化就是由不斷上升的各層次之相關性質所共組而成，並且終結於一種主導性質，也就是作品價值的產生，如劉勰說：「炳燦聯華，鏡靜含態，玉潤雙流，如彼珩珮」（〈麗辭〉）；或「談歡則字與笑並，論感則聲共泣偕。」（〈夸飾〉）都在描繪作品的具體化構成後引發帶有情感色彩的審美性質。

所謂「圖式化構成」系指任何一部文學的藝術作品在全部句群意義這一層次上，僅能以有限的文句表現有限的意向性關聯物，而這些意向性關聯物也只是呈顯在有限時空中的某些事態，所以，一部作品的意向性關聯物充其量也只能是事物之多圖式化方面的連續組合體或綱要式的外觀，作品乃是通過這個圖式化外觀建造而成的，它近似有機生命體的基本骨架。由於作品只能是綱要式勾勒略圖，所以它必然包含著許多的「不定點」（places of indeterminacy），這些字裡行間的空間處需要由讀者的想像活動來填充，作品的具體化才得實現，作品的描繪世界也才可以呈現，但這時的再現客體已經不是基本骨架的圖式化外觀而已，讀者的創造性、綜合性想像活動已經為這個骨骼架構賦予了血肉，所以英加登認為只有從圖式化構成的作品本身過渡到它的具體化，我們才能把作品看成是一個展開的過程，作品及其具體化的各個因素在這個過程中才開始呈現出生命的外觀和功能。

## 二、《文心雕龍》的相關觀點發微

劉勰已經領悟句子及意義群層次所建立的外觀是有限的綱要略圖，所以他建議從兩方面經營文學藝術作品的理想結構，第一是把握圖式化外觀的架構，務必使它能以少總多地發揮生動勃發的功能；第一是用心營造不定點的質量配置，以期積極主動地提供讀者相應於作品的提示和暗示，並且經由不定點的補充實現，

---

<sup>16</sup> 英加登認為：讀者的作用就在於使自己適合於作品的暗示和指示，不是現實化地隨意選擇的任何外觀，而是現實化由作品暗示的那些外觀。參《對文學的藝術作品的認識》頁 57。

幫助讀者在圖式化外觀的基礎上完成客體再現的層次。

### (1) 圖式化外觀的相關看法

關於圖式化外觀的觀點，劉勰在〈夸飾〉有言：「夫形而上者謂之道，形而下者謂之器；神道難摹，精言不能追其極；形器易寫，辭可得喻其真。」；顯示他深察作品多重圖式化構成的必然性，因為「神道難摹」而「形器易寫」，這句話如果用在作品本體上，更可以看出句群只能透過外觀上的圖式形圖來描繪難以盡摹的作品全體世界。此外，〈情采〉說：「為情者要約而寫真」；〈物色〉說：「皎日曄星，一言窮理；參差沃若，丙字窮形，並以少總多，情貌無遺矣。」〈總術〉說：「三十之輻，共成一轂…乘一總萬，舉要治繁。」〈比興〉說：「稱名也小，取類也大。」又〈事類〉說：「事得其要，雖小成績，譬寸轄制輪，尺樞運關也。」劉勰在上述這些篇章中以一轂統輻、戶樞制關的譬喻和《詩經》中以一言兩字勾動情貌外觀的例證等資料，說明文學藝術作品的結構原則是建立精約得體的綱要外觀，這些外觀要十分考究，才能自動上升到寫真盡貌的再現客體層次，所謂制輪運關、乘一總萬等的比喻，就是在形容圖式外外觀以待機狀態蓄勢待發的潛力。

作品本身的圖式化外觀雖然只是處於潛在的待機狀態，但這個「外觀」層次在文學藝術作品中發揮著極其重要的作用，特別是對於在具體化中構成審美價值方面相當重要的影體，因為具體化的生成、發展與實現，都必須立足於圖式化的外觀。所謂外觀，係英加登所使用的術語，偏於廣義的解釋，意指感性知覺主體所體驗的一切心理物理結構外觀。其實，這個外觀應可以用六根、六境、六識合成十八界的佛理來詮證，劉勰精研佛理，對此自然深入的領會，所以他能扣緊外觀的聽知覺結構、視知覺結構、認識和審美上的相關結構，在〈知音〉中標示的六觀<sup>17</sup>已見其全貌，而當中的「觀置辭」、「觀事義」和「觀客商」更直接和眼識、意識、聽識具體關涉，其他如〈定勢〉說的：「繪事圖色，文辭盡情。」、「宮商朱紫，隨勢各配。」及「此循體而成勢，隨變而立功者也。雖復契會相參，節文互雜，譬五色之錦，各以本采為地矣。」；又如〈比興〉的：「或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事…圖狀山川，影寫雲物，莫不織綜比義，以敷其華，驚聽回視，資此效績。」這些文句透露出劉勰明白知覺主體（包括作者和讀者）從六根門體驗到呈顯在圖式化外觀中的六境，再由六根與六聲的接觸互動而產生了六識的感知，繼而展開了六觸及其後一連串的感受思等認識及審美活動，如果展開過程順利圓滿，讀者不但能忠實生動地重構及再現客體，他同時也能沈醉於審美情感的體驗當中，前者如劉勰提到的：「氣貌山海，體勢宮殿，嵯峨揭業，熠燿焜煌之狀，光采煒煒而欲然，聲貌岌岌其將動矣。」（〈夸飾〉）；後者如：「視之則錦繪，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳。」（〈總術〉）和「是以四序紛迴，而入興貴閑；物色雖繁，而析辭尚簡；使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。」（〈物色〉）

用現象學文論的理路來推敲劉勰寄託於駢文字句中的相關觀點，也許可以有效補充《文心雕龍》在作品深層結構上的理論間隙，試由前段的引用資料來重建

<sup>17</sup> 六觀是：一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。



其間讀者的認識過程。

就作品本身而言，圖式化外觀只是處於潛在的待機狀態中，它們在未被讀者現實化和具體化之前，是某種保持不變結構的先驗圖示，獨立於讀者的各種知覺變化經驗。然而一旦讀者發現並且體驗到作品那些處於待機狀態的直觀材料外觀時，這些被體驗到的作品外觀就會刺激主體發揮知覺的功能，或是要求主體進行一個生動的再現活動。如果讀者在閱讀時確能進行至少一個的再現活動，這就表示他能夠在生動的再現材料中創造性地體驗直觀外觀，從而使再現客體直觀地呈現出來，具有再現的外觀。當讀者接受由作品賦予的提示和暗示，並準確地體驗到作品「包含在待機狀態」的那些多重外觀，在某種程度上他就在自己的想像中看見它，而它也以近乎完整的形式呈現給他，這時的讀者遂與描繪的對象進行更直接的交流。就《文心雕龍》而言，〈神思〉說：「神用象通，情變所孕。物以貌求，心以理應。刻鏤聲律，萌芽比興。」、〈知音〉說：「綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯，世遠莫見其面，覘文輒見其心。」即在描述循認識與審美進路重建客體的歷程，而首要前提則仍在建造一個具有蓄勢待發能量的圖式化外觀及其連續體。

## (2)不定點的相關看法

繼續闡述劉勰關於不定點的看法。

現象學文論聲明文學藝術作品包含一系列的「不定點」，尤其是在客體層次上，這一方面是因為圖式化構成必然造成的情況，另一方面則肇因於文學作品是一種「擬判斷」的陳述性質。英加登指出：在作品句子的基礎上，凡是不可能說某個對象或客觀情境是否具有某種特徵的地方，就是不定點出現的所在處。

不定點的出現並非是創作上失誤的結果，也不是偶發脫序的情況，相反的，它是任何一位作家的任何一部作品都必然會發生，也必須要發生的普遍情況，因為作家不可能用有限的語詞和句子在作品描繪的各個對象中明確而詳盡無遺地建立無限多的確定點，所以，文學作品描繪的每一個對象、人物、事件等等，都包含著許多不定點，特別是對人事物遭遇的描繪根本無法遍透一切時空和事件，因此，理想的文學作品結構並不是盡可能地使再現客體的細節都被明確地限定下來，相反的，明智的作法應該是慎選重要而有利於作品的某些人事物時地的特性和狀態，並且賦予一個適當的圖式化外觀來配置；其餘的東西最好處於不確定狀態，或僅僅為它們勾勒出一個輪廓，這樣，讀者既可以近似地、模糊地猜測出它們，而它們也被作者刻意保持為模糊的，以避免紫之奪朱地干擾作品的重要特徵。

劉勰在〈史傳〉談及紀人紀事之文的寫作要領時，有一段論述頗能看出他對不定點與再現客體間的相關看法，文說：「尋繁領雜之術，務信棄奇之要，明白頭訖之序，品酌事例之條，曉其大綱，則眾理可貫。」他注視到紀傳文體必須明智地安排事例確定點與不定點的結構形式，使事例分明，條理一貫，大綱昭晰，且最好以下列四種結構樣態為圭臬：「或簡言以達旨，或博文以該情，或明理以立體，或隱義以藏用。」（〈徵聖〉）

劉勰在〈物色〉還提到有些不定點並非是消極地發生，而是積極地被作者設

置出來，作者刻意抑制某些部分或略寫，或不寫，令這些不被明確說出來的不定點更富暗示的魅力，也就是：「思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止。」這些被作家佈置在字裡行間的不定點或空白處，由於得到文章止步的鬆綁權利，使讀者在文本允許的範圍內，更可以主動積極地進行具體化，一個成功的填補方式往往使作品光輝四溢，引人入勝，那文外的纖旨曲致也因為讀者的現實化而變得更鮮明，更獨特，更多采多姿；當然，我們也不能排除下列兩種情況，其一是有些不定點只是文本中無關緊要的空隙；其二是有些讀者對不定點的填補方式不佳，使作品黯然失色，碌碌平庸，此所以劉勰說：「文情難鑿，誰曰易分。」又說：「豈成篇之足深，患識照之自淺耳。」（〈知音〉）

由於不定點的意義及價值一般說來是含蓄蘊藉的，所以要設置或判讀出具有重要審美意義之不定點是一件不易的活動，職此之故，隱幽的不定點雖然是藏身於黑暗處，但作家總要為它先行設置好一個顯而易見的明確語境作為前提才方便烘托，現象學文論的這個原理恰好與〈隱秀〉遙相呼應。

不定點相當於「隱」；鮮明特定的語境相類於「秀」；劉勰說隱和秀的巧妙組合可以達到「深文隱蔚，餘味曲包。」的審美價值，他用「祕響傍通，伏采潛發」、「珠玉潛水，而瀾表方圓」的譬喻描述「隱」在作品結構中的存在狀態和審美功能，但隱是無法孤立懸置的，他必須和秀互生相長，所謂「文之英蕤，有秀有隱。」而被作家蓄意擱置的「隱」，它們之所以能在祕而不宣的埋藏下猶可「動心聲耳，逸響笙匏」，關鍵前提是句子以及相互聯繫的句組意群要有鮮明生動的語境，唯其如此，讀者才能充分掌握描繪世界，唯其能充分掌握描繪世界的提示，讀者才能恰如其分地填補留白的不定點，以便展開「互體變爻，而化成四象。」的審美體驗，所以「隱」是埋伏，「秀」是前導；埋伏以深密藏匿為本，前導以獨拔張皇為要，因此劉勰用「卉木之耀英華」、「繪帛之染朱綠」來形容繁鮮煒燁的秀句，它相類於鮮明的語境。

任何不定點都可以用好幾種方式來填補並且仍然和作品的語義層次協調一致，英加登因而考察到完成不定點的可變性界限總是等於或大於二，因為可變性界限如果等於一，那它就是確定點而不是不定點。令人驚奇的是一千五百年前的劉勰就有遙契這項論據的先見之明，〈隱秀〉說：「隱也者，文外之重旨者也。」又說：「隱以複意為工。」、「互體變爻，而化成四象。」其中的「重旨」、「複意」、「互體」在在表達他對不定點完成後的可變性界限數目至少要等於二的卓識。

現象學文論強調文學藝術作品所使用的陳述句是「擬判斷」，擬判斷的句子特徵是具有雙重的意義，這些句子對讀者有一種暗示的力量，使他接受從句子直觀材料中產生的字面意義，但語詞及句群意義卻又滲透著某種朦朧的另一個意義，由於擬判斷句含有暗示力量，所以儘管讀者不能直接從字面形式上確認它，但文本的這股暗示力量令他相信在意象中顯現出來的另一重意義是可能的，不過即使如此，字面的意義也依舊存在，並未遁失，於是，這兩重意義就共存於作品中，閃爍掩映成趣。

我們可以在〈比興〉、〈事類〉考辨劉勰的相關見解。雖然他運用的是言約旨

豐的文言駢體，但徵諸上下文理及舉用的文例也能察得其中的理念。他說：「何謂爲比？蓋寫物以附意，颺言以切事者也。故金錫以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以類教誨，蝸蟻以寫號呼，澣衣以擬心憂，席卷以方志固，凡斯切象，皆比義也。至於麻衣如雪，兩驂如舞，若斯之類，皆比類者也。」《詩經》中的這些例句都具有「附意」、「切事」的真正意義；但這些真正意義是依附於「寫物」與「颺言」的字面意義，雖然這兩重意義都在各自所屬的層次有深淺表裡前後之別，但在作品的內容與形式中，它們都有各自不同的功能，任何一重都不容漠視；如果其中一個層次佔據了前景，當然，其他層次只能在後面通過它來顯示自己，但是，前景只是一種荃諦似的工具，它使其他層次經過自己的顯示而呈現出來，在〈比興〉之中有不少的例證可說明前景與主題的關係，例如：金錫、珪璋、螟蛉、蝸蟻、澣衣、席卷、白雪、舞容等是爲前景的這一重意義；而通過它們呈露的主題是：明德、秀民、教誨、號呼、心憂、志固、麻衣、兩驂；劉勰還將這兩重意義的結合類型概括爲四種：「或喻於聲，或方於貌，或擬於心，或譬於事。」經由聲、貌、心、事等圖式化外觀投射的描繪世界來發現詩歌中的新焦點。如果「字面的」陳述和「真正的」意指之間的聯繫堅定明確，那麼可以歸之於「比」；如果兩者之間的聯繫迷離閃爍，並且在迷離閃爍中獲致獨特的藝術效果，那麼可以以「興」稱之，劉勰說：「比顯而興隱」、「興者…依微以擬議…婉而成章，稱名也小，取類也大。」不論是比，是興；是譬喻，是象合，他用「擬」、「依」、「切」、「附」來指認其間的結合狀態；可見對於英加登文學作品是「擬判斷」陳述的理論，劉勰早有專篇闡論，即使語彙不同，亦不妨害其本質上的會通。

當然，文學的藝術作品之所以得獲建構、理解；不定點之能被設置、填補；句子描繪的客體層次得獲具體實現，在在需要積極能動的想像力，藝術想像的思維活動是一切作品的創作泉源，從現象學派而言，文學更是一種「游心內運」的純粹意向性活動，從劉勰將〈神思〉繫於下篇文術論之首，即可意會出其重要地位，他說：「寂然凝慮，思接千載；稍焉動容，視通萬里；吟詠之間，吐納之間珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色；其思理之致乎！」這段文字說明劉勰認爲想像活動往來於感覺經驗與精神活動之間，感覺經驗以視知覺的形象與聽知覺的聲律爲要，但這些想像活動又可突破身根觸境的限制，所以是純粹意向性活動的動力，也是構成藝術創作與審美活動的本質，這個理念，是《文心雕龍》與英加登一致認可的。

## 伍、結論

英加登與胡塞爾均是哲學碩彥，但他們一致認爲哲學不是一種智力訓練，也不是眾多知識之中的一種學門，而是一種可以爲所有其他學科提供研究基礎的「精密科學」，哲學應可對其他學科—例如文學—的概念和程序作出解釋，爲它們的確定性評價提供基礎，所以，他們乃以研究哲學的方式進行其他學科的研究。以英加登而言，他試圖分析的是一知識對象的存在性質和方式，而他最感興趣的知識對象是美學與文學。他的著作志在使文學研究成爲一門精密學術，他闡明文學的對象，以及對象如何呈現於意識，因此，他的著作是文學哲學，他既爲

文學研究奠立確實的基礎，又實際地處理作品的各類研究，包括作品的存在方式和形式結構，儘管有人指責他的研究過於抽象，但這正是他的研究宗旨和勝場，他努力的目標就在超越個別的實際作品評價，他要證明一切文學作品均有共同的形式結構，而他也以三十年的光陰取得了卓越的成就。

本文的研究主旨在於以新的研究方法拓展《文心雕龍》的學術領域，希望借助現象哲學研究的成就賦予《文心雕龍》具有前瞻性的理論詮釋，然而學殖甚瘠，闕誤必多，所敢獻曝者，唯作拋磚引玉之期盼。

在研究的過程中，深刻體察到劉勰歷久彌新的理論精義，以「獨步千古，領先群倫」的稱譽譽之，也當之無愧，尤其是在和以嚴謹周密著稱的英加登作品對勘之後，更能發現其珍貴價值，然由於駢文的寫作格套、徵聖宗經的主觀立場，再加上任何一部作品均不可免的綱要式外觀，也滋生了研究上的困難，關於這個方面的得失研析應可另篇討論。