

《原詩》創作思維論發微

廖宏昌*

〔摘要〕

文學創作主要用「形象思維」。形象思維既是分析、概括生活真實本質規律的理性認識過程，同時也是提煉、改造感性材料的藝術創作過程。葉燮《原詩》，承襲吾國傳統文論的菁華，對此問題有極具體確的論述，本文旨在疏通其觀點，以闡發其精微之立論，共分五節：壹、前言；貳、創作思維的規律；參、創作思維的特徵；肆、創作思維的論證；伍、結語。

關鍵詞：葉燮、原詩、清詩話、創作思維

* 國立中山大學中文系副教授

一、前言

所謂「文者言之精也」，¹文學之異於其他學科，就在於它遠離了一般口語和書面文字，且以語言作為思維工具的特殊性上，所以文學是語言的藝術，這門藝術是用言的聲音組織、文字的章句結構，融合作者的情志，所形成的一種特異形式，文學創作即是作家運用思維的方法，將生活真實依附語言而形成的，也因此文學形象須受制於語言的特性。語言的特性，約有二端：一是間接性，亦即語言符號本身並不直接等於事物形象；二是有限性，亦即語言符號的作用有限，作家發而為言，未必盡同於其內在心志。²生活真實是一種自然形態，而藝術真實則是一種觀念形態。作家在創作過程中，必須將自然形態的生活真實轉化為觀念形態的藝術真實，生活真實是原料，藝術真實是產品，將原料製成產品，就必須經過精心的加工。作家將生活真實去其繁縟，汰粕存精，由表及裏，即可創造出此生活真實更精萃，更典型化的作品，因此，藝術真實是生活真實典型化形象化在作品中的再現。生活真實是真有其事、實有其情，而藝術真實則可以在生活真實的基礎上，依循生活的內在邏輯加以想像、夸飾、虛構，並不一定要拘泥於生活真實，它雖或於事無據，但於理不悖，合乎情理。語言因具有間接性及有限性，因此，文學形象總是朦朧恍惚的，它只存在於欣賞者的想像空間中，是一種虛中帶實，實中有虛的藝術形象。葉燮在其《原詩》中，³承襲吾國傳統文論的菁華，嘗對文學之創作思維有明確具體的論述，本文旨在疏論疏通其觀點，並對其精蘊作進一步之分析。

1 語見韓愈：〈送孟東野序〉，《韓昌黎文集校注》（臺北：華正書局，1975年4月），卷4。

2 王夢鷗：《文學概論》（臺北：藝文印書館，1989年8月），第4章。

3 詳見廖宏昌：《葉燮之文學研究》（中國文化大學中國文學研究所博士論文，王更生教授指導，1992年12月），第4章。

二、創作思維的規律

葉燮察識乎語言的特性，肯定文學創作必須運用形象思維，因此，在《原詩》中首先深刻地揭示了創作過程中主、客體因素互動的思維規律：

曰理、曰事、曰情，此三言者，足以窮盡萬有之變態。凡形形色色，音聲狀貌，舉不能越乎此，此舉在物者而為言，而無一物之或能去此者也。曰才、曰膽、曰識、曰力，此四言者，所以窮盡此心之神明。凡形形色色，音聲狀貌，無不待於此而為之發宣昭著；此舉在我者而為言，而無一不如此以出之者也。以在我之四，衡在物之三，合而為作者之文章，大之經緯天地，細而一動一植，詠歎謳吟，俱不能離是而為言者矣。⁴

我國古代文論家，對文學創作過程中的思維規律，即有不少精采的論述，雖當時尚未有「形象思維」這一術語，⁵但他們已使用形象思維的觀點解釋文學現象，總結經驗，指導創作，如陸機〈文賦〉曾說：「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛；悲落葉於勁秋，喜柔條於芳春。」⁶劉勰則說：「春秋代序，陰陽慘創，物色心動，心亦搖焉。……歲有其物，物有其容，情以物遷，辭以情發。」⁷又說：「思理為妙，神與物游。」⁸他們認為整個藝術構思過程始終離不開物，無論謀篇遣辭，或思理選義，皆與思物有密切關係，並且把文學創作的過程視為

4 葉燮：《原詩》（夢篆樓刊本，藏國立中央研究院史語所傅斯年圖書館），卷2內篇下。

5 十九世紀俄國文學理論家別林斯基，曾區分詩與哲學的異處，在於一者運用形象思維，一者運用邏輯思維，曰：「藝術是對真理的直感的觀察，或者說是寓於形象的思維。」（別林斯基）〈藝術的觀念〉，引自《文學理論資料匯編》，臺北：華諾文化事業有限公司，1985年10月，頁905）。葉燮於《原詩》中，雖未聯用「形象思維」一辭，但已提及「泯端倪而離形象，絕議論而窮思維」，詳究諸此論點，已極近今「形象思維」之用法。

6 陸機：〈文賦〉，《文選》（臺北：藝文印書館，1976年10月），卷17。

7 劉勰撰、范文瀾註：《文心雕龍註》（香港：商務印書管香港分館，1986年7月）。卷9〈物色〉第45。

8 劉勰撰、范文瀾註：《文心雕龍註》，卷6〈神思〉第26。

「情」、「理」、「物」融合一體的思維過程。葉燮則進而指出文學創作之形象思維，就是作者之主體因素反映之客體因素的作用，亦即「以在我之四，衡在物之三」，只有經過此一思維過程，才能使主體情志與客體萬有結合，構成藝術形象。所謂「在物之三」，即理、事、情三者。理者，客體萬有發生之原理，亦即萬物自然存滅之理；事者，循萬有發生之原理而體現之實象；情者，即萬有實象所獨具之情趣、情狀。其以理、事、情三者，統括萬有存在之客體，則舉凡社會、自然、人文諸現象，世界之大，萬物之盛，莫不盡括於其中。所謂「在我之四」，即才、膽、識、力四者。才者，作家之藝術才能，亦即作家創作技巧、藝術構思之表現力；膽者，指作家勇於新變、自立成家之藝術風；識者，指作家辨是非、定取捨之洞察力、鑑識力；力者，指作家不假外求，自立成家之魄力。其以才、膽、識、力四者，統括作者創作之「心之神明」，而客體萬有理、事、情之變態，只有透過主體才、膽、識、力之陶冶鑄鑄，方能體現文學之美。

然而，文學是語言的藝術，葉燮雖肯定文學創作須「以在我之四，衡在物之三」，但並非徒具主客體因素，即能出以佳構的，而必須運用形象思維，葉氏指出：

原夫作者之肇端而有事乎此也，必先有所能以興起其意，而後措諸辭、屬為句、數之而成章。當其有所觸而興起也，其意、其辭、其句，劈空而起，皆自無而有，隨在取之於心。⁹

文學用形象來顯示本質規律，使本質規律具體化、形象化，所以創作本來就不是客體生活真實的消極摹倣或再現，也不是形象的重組或復合，作者須「有所觸而興起」，將思想感情揉合客體萬有，透過思維活動，形成嶄新的意象，因此，形象思維的過程，是作家對他胸中形象材料的分析、比較、判斷、綜合、概括的過程，在這過程中，作家的思緒是寓於形象之中，而不是游離於形象之

9 葉燮：《原詩》，卷1內篇上。

外的，因為作家對生活真實是認識，是在反復分析形象的過程中逐漸形成和深化，而不是抽象推理、判斷的結果，對生活真實的認識，也從感性的認識昇華到理性的認識，但在理性認識階段，形象並不會因此而消失，卻反而愈加鮮明地活躍在作家的心目之中。

三、創作思維的特徵

由於形象思維是以感性形象材料為思維的對象，來創造藝術形象，所以形象思維的結果，是具體可感的藝術形象，而不是抽象的理論概念；雖然創作的目的之一，是要提供讀者欣賞，以取得藝術共鳴，但作家對生活真實的理解、認識、評價，卻仍然只有藉由語言曲訴而不直說，是寓於藝術形象之中而不表露於外，讓共鳴的重擔，完全交由讀者的藝術欣賞能力去解其中之味。這整個形象思維的特徵，葉燮曾細加描述：

詩之至處，妙在含蓄無垠，思致微渺；其寄托在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會；言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境，所以為至也。¹⁰

這一段立論，實際上闡述了語言藝術的言意理論、意境理論的美學概括。雖然其說不少是繼承前人論述的，但在理論上作全面性之探討，則是他人所不及。茲分項論述如下：

（一）在言意理論方面

文學形象有別於其他藝術，其思維的內容，是依靠語言形式進行的，所以文學形象的性質就必須受到語言規律的制約。葉氏揭示形象思維的特徵，認為其首要關鍵，即在於其使用的工具——語言，它在運用上是「寄托在可言不可

10 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

言之間」，所謂「可言」，是指能按一般邏輯或公式認知推出者；所謂「不可言」，非不可告人，乃是語言符號的能量有限，難能以適切的詞語表徵其意。葉氏將言意的關係分出兩個層次，這是極為正確的，因此，論述意象也必須分兩個層次，一是表現一般意義和簡單意義的意象，這是屬於一般意象的範疇，至於詩歌的意象，葉氏則以為不應侷限於一般的範疇，而是追求一種更高更遠的境界意象，因為「可言之理，人人能言之，又安在詩人之言之？可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之？」¹¹詩人之所以為詩人，就在於他能以生活真實為基礎，然後創造出高於生活真實，且又令人心怡神往的藝術境界，而非一些按照一般抽象思維就能認知和反映的存在。文學迥異於其他學科之處，即在於此，而所謂「克肖自然」，¹²當然也就有別於「實寫」客體之理、事、情了。據此，葉燮認為「惟不可明言之理，不可施見之事，不可徑達之情」，¹³才是詩歌意象所要表達的內容，詩人以其獨具之慧眼，通過「幽渺以為理，想象以為事，惝恍以為情」¹⁴的藝術加工，創造出意象，「不可言之理，不可述之事」，自然通過意象而「燦然於前」了。

至境的意象具有上述極大的表現力，富突破語言限制的特殊功能，所以葉氏認為詩歌獨特的創作思維，主要表現在「含蓄無垠，思致微渺」上，也就是說，詩歌的情致意蘊是隱而不顯，含而不露，幽深微妙，耐人尋味的，它的藝術境界是一種迷離隱約的「冥漠恍惚之境」，它的美是一種蘊藉矇矓的模糊之美，從而揭示了詩歌審美內涵的豐富特徵。而詩歌模糊之美的屬性正是由語言的多義性和意象的多意性所形成的，所以它的美學意蘊，既不為其語言本身意義的內涵所侷限，也不為物象固有的形態所拘束，既非單一，亦非單一，而是具有較大的不確定性和隨意性，而只能切身處地深入體驗，方能獲得切實的感受，欣賞者不同，領略和感受就會有所不同。因此，詩歌豐富的審美內涵，即

11 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

12 語見葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

13 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

14 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

在有限的文辭中包含著無限的審美內容，在既定的形象中蘊含著變幻無窮的審美意象，具有咀嚼不盡的思想容量。

葉燮概括詩歌「含蓄無垠，思致微渺」的至境意象，其實還包含藝術重隱約委婉，忌淺顯直露的表現特徵，將詩歌創作中避直露、趨隱蓄的傳統手法，概括為「言在此而意在彼」，以達到言不盡意與言外之意、辭露意潛與達意傳情的藝術效果。劉勰亦嘗將此表現特徵，以一「隱」字明之，¹⁵二者除強調精巧的立意與構思外，在追求語言表達的含蓄蘊藉過程中，並非不欲人知，而是不便明言、不能明言，因為某些纖細的微義、曲折的情致，明言則太白，直言則太露，所以就必須用「言在此而意在彼」的方式，來達到辭約旨豐的境界。為此，作家不僅要從眾多的同義詞中，選擇最足以傳達形象之語詞來加以表現，必要時尚得破除一般語法習慣的限制，根據自己對生活獨特的體驗和感受，巧極神妙地加以運用，在浮想翩、思想情感的飛躍接近極點之時，引而不發，臻極言有盡而意無窮的藝術境界。這一奔躍既已開啟，讀者鑑賞的無限天空又將展現，既有盡又無窮，既終始又起始，永遠留給讀者最寬闊的想像空間。

葉燮這種詩歌審美內涵的概括，較諸前人顯然有了更進一步的開拓，即如思空圖「酸」、「鹹」等形象化之比喻，¹⁶其描述無疑更具理論色彩，因而也就更能準確更直截地切近本質，揭示出詩歌的屬性；再如梅堯臣之側重「言」、「意」關係角度的闡述，¹⁷他的概括又更為全面，包容了語言，包容了形象，也包容了情致意蘊等多角度「含蓄無垠的特點」，而明確地指出「無垠」二字在審美內涵的要義，更是對詩歌藝術特徵做出了有力的把握，皆可展現其理論之貢獻。

（二）在意境理論方面

葉燮論創入思維，反對「實寫」之理、事、情，強調言外之意，以含蓄不

15 劉勰撰、范文瀾註：《文心雕龍註》，卷8〈隱秀〉第40。

16 司空圖：〈與李生論詩書〉，《司空聖表文集》（上海：上海古籍出版社，1994年9月卷2）。

17 歐陽修：《六一詩話》（何文煥編《歷代詩話》本，台北：木鐸出版社，1982年2月），引梅堯臣語。

盡的藝術手法，創造富於寄托、意旨遙深的藝術境界，因此，這藝術境界是以固定的形貌，蘊藏著豐富無限的內涵的，因為文學創作是以語言為工具，其寄托既在「可言不可言之間」，其指歸亦必在於「可解不可解之會」，就因為作家其「言在此而意在彼」，故能引領欣賞者「於冥漠恍惚之境」。

從另一個角度看，藝術境界所引起的美感活動，本是一種極其複雜的心理活動，它並不是對聲音、色彩或物象的單純反映，也不只是對語言文字的簡單理解，而是對生活一系列的綜合感受。故所謂「可解」，是指言內之意，乃語言文字直截表達出來的「表層意境」；所謂「不可解」，是指言外之意，乃恍惚迷離，不能以論理、哲學等抽象思維理解的「深層意境」。內、外雖然有別，但言內之境終究是言外之意的審美指標；言內之意雖然沒有直截表現其背後所蘊含的豐富情感和生活內容，但言外之意確是言內之意的擴大和延伸，讀者可通過文字的傳達，感受到這層的情思，司馬光曾說：「古人為詩，貴在於言外，使人思而得之。」並例舉杜甫〈春望〉：「國破山河在，城春草木深；感時花濺淚，恨別鳥驚心。山河在，明無餘物；草木深，明無人矣；花鳥，平時可娛之物，見之而泣，聞之而悲，則時可知矣。」¹⁸就很恰當地說明了這個事實。再就作家方面而言，作家在創作之際，本即在其表層賦予深一層的思想內容，於是就構成了作品的深層意境，因此，從表層意境到深層意境，是對意境由表至裏的感受過程。

但由於藝術聯想、想像的特殊功能，及含蓄、象徵、暗示等手法的作用，欣賞者不僅可以從作品言意之間獲得意境本身所蘊含的情思，而且還可以超越時空，在無垠的藝術空間之中，再生更深一層的意境。因此，葉燮指出優秀的詩歌都應該達到「泯端倪而離形象」的層次，所謂「泯端倪」，大致與趙執信引王士禛「詩如神龍，見其首不見其尾」¹⁹之言相若；所謂「離形象」，和司空圖所云「超以象外」²⁰相近。葉氏深知詩人塑造呈現於欣賞者的形象是一種

18 司空圖：〈與極浦書〉，《司空聖表文集》，卷3。

19 趙執信：《談龍錄》（郭紹虞編《清詩話》本，台北：西南書局，1979年11月）。

20 司空圖：《詩品》（詹幼馨撰《司空圖詩品衍釋》，台北：仁愛書局，1984年9月），「雄渾」。

實在的物象，但無論經由何種藝術手法，終究是生活形象的反映，因此，它是具體而有限的，這種形象所能激起讀者的想像也是極其有限，然而葉氏指出的詩歌「泯端倪而離形象」特徵，則揭示其不拘泥於具體物象，追求超然象外的藝術效果，達到超越形象自身的極境，亦即「冥漠恍惚之境」。

冥漠恍惚之至境，因「其寄托在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會」，無論詩歌創作或欣賞，隨著審美情緒臻於極致，也使思維達到顛峰狀態，從而對具體形象做最直截的把握，這種至境所湧現出的即是葉氏所云「言語道斷，思維路絕」之「絕議論而窮思維」的狀態。所謂「絕議論而窮思維」，乃指詩歌之至境是難能用適當的語言文字及一般抽象推理的思維方式來表達和推測的，它「是一種無言無思之境，也就是一種忘我狀態」。²¹因為即如前引詩歌意象所要表達的內容，是「不可明言之理，不可施見之事」，葉氏稱「不可明言之理」為「名言所絕之理」，所謂「名言所絕」，即無法用概念進行科學解釋和邏輯推理，於是跳脫性極大的想像，便成為它主要的思維工具，這就決定了它只可意會而難能言傳的性質；另一方面，詩歌所反映的「事」，也是「不可施見之事」，「不可施見」是因為它不完全符合生活真實，故難能以真實生活一一驗證，雖然它「無是事」，但卻又是「凡事之所出」，也就是能夠概括出一

21 顧祖釗先生對此語的看法，有極精采的論述，他說：「絕議論而窮思維」是一種無言無思之境，也就是一種忘我狀態。然而葉燮強調的是這種忘我之境的審美心理形成的過程。……人們對意象的鑒賞往往是從求解開始，要有所解就要積極思維，一有所解便要大發議論。所以在鑒賞的過程中「議論」和「思維」是非常活躍的，但由於至境意象包涵著無限的意蘊，任何個人也不能把意象的「謎底」全猜出來，於是求解的衝動和意象意蘊的無限性，就形成一種征服與反征服的鬥爭：鑒賞者由於有所解所引起的興奮越解越想解，而意象又不斷地發射出新的審美信息讓人猜不透；最後，個人的智慧終於在「崇高」、「無限」意象面前發揮淨盡而終不能窮盡其奧秘，於是求解的衝動終於變成無言的認同，了悟的興奮也漸漸趨於靜寂的迷醉，這才達到了所謂的「絕議論而窮思維」的地步。在至境意象崇高而神秘的氛圍中，鑒賞者從活躍的議論者變成了無言的認同者，從了悟的興奮變成靜寂的迷醉者，從要征服意象到變成了意象的俘虜，終至進入了忘我之境。最後的結局竟是：不是鑒賞者征服了意象，而是意象征服了鑒賞者；不是意象被鑒賞者解讀了，而是鑒賞者在意象面前「消失」了。見顧撰《藝術至境論》（天津：百花文藝出版社，1992年7月，頁96至97）。

切同類事物的共同本質，因此，詩歌中的「事」，不完全是生活的真實，但它又符合生活的內在邏輯，能夠反映生活本質的真實，這種真實也就是所謂的藝術真實，藝術真實是以生活真實為基礎，從而在其基礎上進行的藝術概括。所以詩歌創作或鑒賞中的思維活動，皆必須「設身而處當時之境會」，隨時面對「恍如天造地設」的具象，而不能游離其外作抽象的推理，否則，是無法理解和欣賞其藝術冥漠恍惚至境之美的。

意境是無端無倪的，超乎象外的，然而它在詩歌之中又何以寄托？

從文學與生活的關係而言，如前所述，藝術創作是把一定的生活真實轉化為藝術形象，而文學就是用形象來顯示其本質規律的，因此，創作本來就不是生活真實的消極摹倣，虛實理論之廣被應用，詩歌幽深微渺的意境即有所托附。

藝術中「有」和「無」的關係，實際上是在反映其現象與本質、形式與內容、形象與思想的關係。而在藝術創作上，它則表現為「虛」和「實」的關係。舉凡語言、文字、聲音、色彩所表現之直截訴諸感官視聽者，皆屬於「有」，此乃言意之表所構成的表層意境，是比較具體而相對固定的；通過可直截感知的事物現象、形式或形象，進而獲得屬於思想內容、本質方面的認識，都只能在主體意識領域中方能領悟的，這即是「無」，它沒有固定具體的內容，但它確能給人以無窮之美的感受，因為文學藝術的妙處，就在於它提供欣賞者言外之意的深層意境。「有」是「實境」，而「無」是「虛境」，一切實境都是虛境的表現，一切有俱是無的表現。無和有、虛和實，是相互依存的兩個方面，作家就在其相互的關係中，表現出無窮意境，在相對的空間中表現出無限的空間，有的作家善於在空無的意境中表現豐富的內容，有的則善於以虛寫的手法表現實境。就藝術反映生活的特點看來，如果說景物是「實」，通過景物所體現的情思就是「虛」；「化實為虛」，就是要化景物為情思，「化虛為實」，就是將抽象的情思用具體的形象表現之。化實為虛和化虛為實二者，在創作中是相互聯繫的，共同構成創作思維的兩個側面。

綜此，文學是在「有無相生」、「虛實相成」反映下，變化萬千，極盡藝術之妙的，如果文學藝術僅僅停留在文字聲色之表，缺乏廣闊的思維空間，毫無

任何馳騁想像的天地，也就是缺乏了「有無相生」、「虛實相成」，彼即違反了形象思維的規律了。我國古代許多文論家深知其道理及特色，一直強調「象外之象」、「景外之景」或「味外之旨」，這就要求寓「有」於「無」，「無」中見「有」，獲得比言意之表更多更多的形象，並由此萌生出幽深微妙的意境。

統觀葉氏全部的論述，他指出意境的開創，是一個主客、物我相互作用的過程，作為創作客體之「不可言之理，不可述之事」，即是創作對象之「景」，它在與創作主體之「情」所支配的想像相遇之後，相互融會為一體，而後才生發出「意象之表」，也就由此開創出「生於象外」的深邃意境。在此，「默會」（即想像）是情與景相融的媒介，缺乏此媒介，則情與景只能處於游離的狀態。因此，從境方面來看，由於它生於「意象之表」，不受具象物質拘束，事實上是處於一種離形神似的狀態；再者，意境又附託於虛實相成的特性，又使其超越物象實體的準確性，於是形成了意境的模糊性。從意的方面來看，它本身就處「在可言不可言之間」、「可解不可解之會」，具有不確定性和隨意性，加上主觀之情又必須通過默會想像方能找到契合的意中之象，從而使開創出的意境成為只可意會難能言傳的「冥漠恍惚之境」。

由上述分析，可知葉燮對詩歌言意理論與意境理論的深刻認識，既集前人之精華，更具個人獨創之見地，涵蓋了極豐富的美學內容。

四、創作思維的論證

為了具體說明形象思維的這些特徵，葉燮即引用杜甫「碧瓦初寒外」（〈冬日洛城北謁玄元皇帝廟〉）句為例，認為「逐字論之」，根本無法理解，葉氏說：

言乎外，與內為界也，初寒何物，可以內外界乎？將碧瓦之外，無初寒乎？寒者，天地之氣也，是氣也，盡宇宙之內，無處不充塞，而碧瓦獨居其外，寒氣獨盤踞於碧瓦之內乎？寒而曰初，將嚴寒或不如是乎？初寒無象無形，碧瓦有物有質，合虛實而分內外，吾不知其寫碧瓦乎？寫

初寒乎？寫近乎？寫遠乎？使必以理而實諸事以解之，雖稷下談天之辨，恐至此亦窮矣！然設身而處當時之境會，覺此五字之情景，恍如天造地設，呈於象，感於目，會於心。意中之言，而口不能言；口能言之，而意又不可解。劃然示我以默會想象之表，竟若有內有外，有寒有初寒，特借碧瓦一實相發之。有中間，有邊際，虛實相成，有無互立，取之當前而自得，其理昭然，其事的然也。……天下推理、事之入神境者，固非庸凡人可摹擬而得也。²²

碧瓦是具體、有形的，為「實」為「有」；寒是抽象無形的，為「虛」為「無」，加上初字，就更難捉摸掌握了；內、外是相對的空間概念，對實者而言，其分內外，不難理解，但於虛者，如何而能有內外之別呢？如果一定要用生活真實的實理、實事創作或欣賞之，實在毫無合理之處。但詩人卻能運用形象思維的特徵，使二者「相成」、「互立」，則謁廟時建築之震攝力量，及季節所予人的感受，莫不由碧瓦之實與初寒之虛，相互發顯。因此，藝術所表現之理、事，應是妙入「神境」之理、事，通過「虛實相成，有無互立」的思維特徵，使鑒賞者「默會想象」，體會其表現之理、事、情。

再如杜詩「晨鐘雲外濕」（〈船下夔州郭宿雨濕不得上岸別王十二判官〉）句，葉氏說：

以晨鐘為物而濕乎？雲外之物，何啻以萬萬計，且鐘必於寺觀，即寺觀中，鐘之外，物亦無算，何獨濕鐘乎？然為此語者，因聞鐘聲有觸而云然也。聲無形，安能溼濕？鐘聲入耳而有聞，聞在耳，止能辨其聲，安能辨其濕？曰雲外，是又以目始見雲，不見鐘，故云雲外。然此詩為雨濕而作，有雲然後有雨，鐘為雨濕，則鐘在雲內，不應云外也。斯語也，吾不知其為耳聞耶？為目見耶？為意揣耶？俗儒於此，必曰：晨鐘雲外

22 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

度。又必曰：晨鐘雲外發。決無下濕字者。不知其於隔雲見鐘，聲中聞濕，妙悟天開，從至理實事中領悟，乃得此境界也。²³

此句詩如按抽象思維推理，鐘聲之無跡無形，是不會被雨淋濕的，又乾濕能用視覺、觸覺判斷，也絕非聽覺可感。然而從形象思維索解，詩人船夔州城外，因雨不得登岸與友敘別，正為雨濕所苦惱之際，鐘聲忽從雲外傳來，似乎感覺也不免被雨淋濕，由此產生了聲濕而人心更濕的特殊藝術感受。一個濕字，確是無可替代的詩眼，它不僅將詩人為雨所苦之境完全托出，更將無生命的鐘聲給寫活了。這種「妙悟天開」的新穎構思，是「從至理事實中領悟，乃得此境界」，雖不同於抽象思維的產物，卻仍然是以生活的理、事、情為基礎，同時也闡明了藝術真實源於生活真實，而又不同於生活真實的道理。因上，葉燮說：

若一切以理概之，理者，一定之衡，則能實而不虛，為執而不為化，非板則腐，如學究之說詩，閤師之讀律；又如禪家之參死句，不參活句，竊恐有乖于風人之旨。以言乎事，天下固有其理而不可見諸事者，若夫詩，則理尚不可執，又焉能一一徵之實事者乎？²⁴

因為語言文字作為一種表徵的符號，與客體萬有本來就只有存著象徵的關係，而毫無必然的關聯。如果「理」只能是抽象邏輯概念的理，「事」也只能是日常生活的實事，用此種態度來衡量、欣賞藝術，就會「能實而不能虛、為執而不為化」、「非板則腐」，而破壞審美意象。所以葉氏在分析過杜甫詩句之後，就綜結以為：

23 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

24 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

若以俗儒之眼觀之，以言乎理，理於何通？以言乎事，事於何有？所謂言言道斷，思維絡絕。然其中之理，至虛而實，至渺而近，灼然心目之間，殆始鳶飛魚躍之昭著也。²⁵

不了解形象思維的這種特徵，以為意象都是實有之理、事，而一一以生活真實去加以比附，就容易發生誤解。是以文學作品的理、事、情，源於生活真實之理、事、情，而形象思維的任務，就是要變生活之理、事、情為藝術之理、事、情。即此，就理而言，文學藝術所重之理，非「可言」之理，亦即非抽象思維之理，乃藉乎形象思維，出以審美意象之「名言所絕」之至理；就事而言，文學藝術所重之事，非「可徵」之事，亦即非萬有實事，而是藉乎形象思維，出以審美意象之「無是事」之至事。於是葉燮又概括說：

要之，作詩者，實寫理、事、情，可以言言，可以解解，即為俗儒之作。惟不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情，則幽渺以為理，想象以為事，惝恍以為情，方為理至、事至、情至之語。²⁶

這就是說，雖然吾人可以用明確的語言來實寫客體生活，也可以在明確的語言中用抽象邏輯的道理來理解它，但是這樣的文學作品，並非就是文學藝術的佳構。相反的，那些不可名言的理，不可施見的事，不可徑達的情，一經作家「默會想象」，迂曲地以譬喻、暗示等文學語言特有的結構技巧，將其改造成「克肖自然」的形象，方能肯定它有文學藝術的價值。葉氏在此進而將詩人以形象思維駕馭理、事、情過程中的特徵，概括為「幽渺以為理，想象以為事，惝恍以為情」三條規律，並指出，若反其道而行之，「實為理、事、情，可以言言，可以解解，即為俗儒之作」，自然失去了詩的韻味。因此，詩歌創作的內部藝術規律，從其藝術特質觀之，可概括為三不：即藝術之理「不可明言」，藝術之事「不可施見」，藝術之情「不可徑達」；從其藝術表現觀之，則藝術表現之

25 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

26 葉燮：《原詩》，卷2內篇下。

理為「幽渺」之理，表現之事為「想象」之事，表現之情為「惆恍」之情。所謂「幽渺以為理」，即「絕議論而窮思維」、「言語道斷，思維路絕」之「不可明言」之理；「想象以為事」，即「無是事」、「事所必無」之「不可施見」之事；「惆恍以為情」，即似有若無、迷離撲朔之「不可徑達」之情。只有按照觀術思維的規律，才能使「情」符合生活的內在邏輯，成為「依乎理」之真情，而不陷乎矯情，也才能使「理」成為富於生活情致，而非僵固的「理」，「情」、「理」二者又都必須附麗於「事」中，方能臻其感性的內涵，所謂「情理交至，事尚不得耶」！因此，像「天若有情天亦老」、「玉顏不及寒鴉色」諸名句，雖在生活上絕不可能存在，也難能以邏輯推理論證，但置於藝術思維的活動中，它以反邏輯，違背生活真實的形態出現，便成為可能，而得到豐盈的藝術真實，表達了詩人獨特的複雜感情。欣賞者對這種藝術表現之理、事、情，雖不能以生活真實來言言、解解，但設身處地的加以思索領會，就能理解深邃蘊藉、豐富充盈之「理至、事至、情至」境界。

五、結語

創作思維論，是清代葉燮《原詩》關於創作方面的重要理論。它是藝術形象的創造過程，是作家對其腦際之中形象材料的分析、比較、判斷、綜合、概括的過程。其目的，是要在生活真實的基礎上創造藝術形象，藝術地表現生活，真實地再現生活。因此，作家在分析、概括生活真實的本質規律之際，還要特別注意那些生動且富有藝術表現力的生活細節，然後通過想象和聯想，把它從眾多的生活現象中抽取出來的本質特徵，予以藝術地改造、加工，使之成為一個既能概括生活真實，又能超越生活真實的藝術形象。葉燮將此一思維過程，「以在我之四，衡在物之三」，參透表達地淋漓盡致。再者，文學是語言的藝術，思維的內容是憑藉語言形式而存在的，葉氏在分析形象思維的特徵中，即能根植於語言的特性，在言意理論及意境理論方面，作深入的探討，使創作及欣賞者皆能得理論及實證的依據。

經過上述的分析，可以得知葉燮在《原詩》中的形象思維論，主要有下列三方面：一、肯定文學創作的過程必須運用形象思維。二、形象思維是「以在我之四，衡在物之三」。三、形象思維的功能是變生活真實為藝術真實。這三方面所構成完整的系統理論，對文學創作、文學欣賞及文學批評，都是極重要的依據和借鑒。

(本文係國科會專題研究計畫：編號：NSC82-0301-H035-010-T，謹此致謝)

A study of the Thoughts of Creative Writings in *Yuan-Shih*

Liao Hung-chang*

Abstract

The major means of literary creation is imagery thinking. The imagery is not only a process of analysis but also a process of knowing life. In addition, it is a process of artistic creation. Yeh Hsieh's *Yuna-shih* is a heritage of Chinese literary theory. In this book, it gives a detailed analysis on this issue. This article contains five sections: 1. preface, 2. the rules of creative thinking, 3. characteristics of creative thinking, 4. theories of creative thinking, 5. conclusion

Keywords: Yeh Hsieh, Yuna-hsin, hsih-huang of Ch'ing, creative thinking

* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Sun Yat-sen University

