

皎然意境論的內涵與意義—從唯識學的觀點分析

國立臺北師範學院語教系副教授 彭雅玲

佛學研究中心學報

第六期

頁 181-211

ś	ā	ṇ	ḍ	ṭ	ṁ	ṃ	ṛ	ī	ū	ḥ	ṅ	ñ	ḷ	ṣ
`s	aa	.n	.d	.t	^m	.m	.r	ii	uu	.h	^n	~n	.l	.s

頁 181

提要

皎然(720-798?)是唐代一位兼具詩人及僧人雙重身份的「詩僧」，他所寫的《詩式》不僅是唐代詩歌理論的重要著作，還影響後代詩格的寫作極為深遠。《詩式》蘊含極為豐富的詩歌理論，但其中特別值得注意的是意境論的建構，意境論不僅在唐代詩論中極具代表性，而且在整個中國詩歌理論史上來說也具有相當重要的地位，因此本文集中處理皎然的意境論。

皎然的意境論探討創作主體與創作對象的關係，如果拿來跟唯識學「識」這個觀念比較的話，實呈現出相當類似的理論思維。唯識學以「境」為根與識的對象，亦即指心與感官所感覺或思維的對象，這種用法與中國傳統使用「境」的概念有很大的不同，而內識與外境的關係，猶如創作過程中創作主體與創作對象的關係，識境理論隨著玄奘(600-664)的引進在中國流傳，很可能被皎然所取效吸收，影響了其詩歌理論的建構。因此本文便從唯識學的觀點，嚐試整理皎然境界論的理論架構，一方面希望能更清楚開顯皎然意境論的內涵與意義，另一方面則企圖呈現皎然意境論與佛教唯識學的理论相干性。

頁 182

關鍵詞：皎然、詩式、意境、立意、重意、取境、緣境、造境、作用、唯識學

頁 183

一、前言

唐代在古典詩學上貢獻良多，其中最重要的貢獻之一就是從理論上明確的提出並探討詩歌「意境」的概念。意境理論無疑是中國文藝理論極為重要的範疇，所以現代學人以「意境論」為探索主題的專家學者也相當多，[\[1\]](#)不但一般中國文學批評史、文學理論史、詩學史等著作均以專章或專題加以處理，而學界專門探討詩歌意境論的文章也相當多；但過去許多學者的研究已從不同角度來研究這個範疇的各種問題，有的追溯理論的發展源流，有的闡發理論的具體內容，有的呈現理論發展的階段和影響。[\[2\]](#)可說是多采多姿，不一而足。

反省詩歌意境論的形成與發展過程中，一般流行的看法都認為是受到佛

*送審日期：民國八十九年十月六日；接受刊登日期：民國九十年六月五日。

[1](#)參見張毅〈建國以來「意境」研究述評〉，附錄：建國以來「意境」研究重要論文目錄，收入南開大學中文系古典文學教研室主編：《意境縱橫探》（天津：南開大學出版社，1986年10月第一版），頁241-259。

[2](#)詳見南開大學中文系古典文學教研室主編《意境縱橫探》一書所收各篇論文。

謁 184

教的影響，這似乎已是學界所公認的事實：有的學者著眼於禪宗佛性論、禪定禪寂觀、頓悟法門、不即不離語言觀，[\[3\]](#)有的學者著眼於唯識法相宗「萬法唯識」、「境由心造」的理論[\[4\]](#)，也有學者注意到天台宗的止觀法門，[\[5\]](#)還有人著眼於華嚴宗所追求的一種圓融無礙、交光互影、層層無盡的宗教世界。[\[6\]](#)上述學人的研究成果具有相當的啟發性，對於我們了解意境論與佛教的關係，提供許多不同的幫助，而本文從唯

識學的觀點分析皎然意境論的內涵與意義，便是在前人研究意境論與唯識學關係的基礎上所作的初步嚐試。

中唐名僧皎然是一位兼有詩人及僧人雙重身份的「詩僧」，^[7]其意境論在眾多論述對象中不僅具有代表性，而且在整個唐代來說也具有相當重要的地位。皎然的意境論處理創作主體的立意構思、創作主體對於創作對象的取攝、將創作主體的情意具體轉化為意象，這些論述已構成一套有系統有組織的創作理論，在創作論的層次上，唯識學與皎然的意境論似乎有著密不可分的關係。皎然意境論探討創作主體與創作對象的關係，與唯識學中運用「識」、「境」等觀念討論主客體間關係，實呈現出相當類似的理論思維，雖然目前仍缺乏直接證據可以指出皎然受到法相宗的影響，但仍有不少學者相信皎然

3. 見周裕鍇《中國禪宗與詩歌》（上海：上海人民出版社，1992年7月第一版）第四章「空靈的意境追求」，頁118-119；李焘《禪宗與中國古代詩歌藝術》（高雄：麗文文化事業股份有限公司，1993年10月臺一版）第四章第一節「禪宗造就意境論」，頁179-219。

4. 持這種看法的學者相當多，如：陳洪〈意境－藝術中的心理場現象〉，收入《意境縱橫探》，頁19-44；劉暢〈探索“境界”的過程〉，收入《意境縱橫探》，頁260-295；成復旺、黃保真、蔡鐘翔《中國文學理論史》第二冊（北京：北京出版社，1987年7月第一版，1991年初版二刷），頁123；黃景進〈唐代意境論初探－以王昌齡、皎然、司空圖為主〉，《美學與文學》第二集（臺北：文史哲出版社，1991年10月第一版），頁143-144；曾祖蔭《中國佛教與美學》（武昌：華中師範大學出版社，1991年10月第一版），頁218-219；葉嘉瑩《王國維及其文學批評》（臺北：桂冠圖書公司，1992年4月第一版），頁238-234。

5. 參見黃景進〈王昌齡的意境論〉，收入《中國文學理論與批評論文集》（臺北：新文豐出版公司，1995年10月第一版），頁77-110。按：黃教授在〈唐代意境論初探－以王昌齡、皎然、司空圖為主〉中認為意境論是受到唯識學的影響，而黃教授後來又撰〈王昌齡的意境論〉一文則又認為意境論是受到天台止觀的影響。

6. 詳見劉綱紀〈唐代華嚴宗與美學〉，收入《傳統文化、哲學與美學》（桂林：廣西師範大學出版社，1997年8月第一版），頁286-296。

7. 根據賈晉華研究指出，皎然生於唐玄宗開元八年（720），約卒於德宗貞元九年（793）至十四年（798）間。二十五歲出家，二十八歲入僧籍，二十九歲受具足戒於律師，三十歲起便四處游訪名山名地，到過長安與公卿大夫交往，推算起來，皎然一生經歷了玄宗、肅宗、代宗、德宗四朝。見賈晉華《皎然年譜》（廈門：廈門大學出版社，1992年8月第一版）。

意境論是受到佛教唯識學一些觀念所啟發和影響的。^[8]畢竟玄奘譯經創立法相宗，^[9]是唐代佛教發展的一大盛事，皎然身為一個兼備內外學修養的僧人，想必不會對唯識經典毫無涉獵。本文便是在前人論述皎然詩論與唯識學若干關係的基礎上，嚐試進一步整理皎然意境論的理論架構，一方面企圖呈現皎然意境論與佛教唯識學的理论相干性（*theoretical relevance*），另一方面則希望能更清楚開顯皎然意境論的內涵與意義。

二、皎然意境論的建構與唯識學的相關性

唯識學中「識」是一個很重要的觀念，指人的心靈的認識能力，眼識、耳識、鼻識、舌識、身識、意識六種認識能力謂「六識」，識的作用也就是所謂的「了別」，眼識，依眼根生起，認識色境；耳識，依耳根生起，認識聲境；鼻識，依鼻根生起，認識香境；舌識，依舌根生起，認識味境；身識，依遍於通體的身根生起，認識輕重冷暖滑澀等觸境；意識，依意根生起，認識一切法境（法指一切事物）。六識說後來衍生成八識說，八識，即指前面所說的六識（眼、耳、鼻、舌、身、意），再加上末那識和阿賴耶識，此八識之每一識都由自根種生，又都與其相應的心所相為伴，而認識各種境相。前六根、六識基本上指人的感官系統的反應功能，後二根、二識則摻入理性的成份。^[10]

從字源分析唯識學中「識」的意義，包括「認識主體」、「認識對象」，以及使認識主體得以認識事物的「認識作用」三種。梵文 *vij~napti* 與 *vij~naana*，漢譯都譯成「識」，在唯識學中 *vij~napti* 經常和 *vij~naana* 二字經常互相關聯

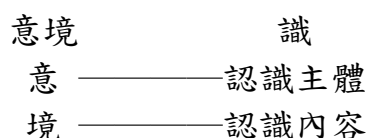
⁸參註 5。

⁹ 唯識宗是在玄奘印度取經回到中國以後才成立的宗派，學人都認為中國唯識宗是玄奘所創立的，見湯用彤《隋唐佛教史稿》（臺北：木鐸出版社，1983年9月臺一版）、郭朋《隋唐佛教》（濟南：齊魯書社，1980年8月第一版，1981年4月初版二刷）、韓延傑《唯識學概論》（臺北：文津出版社，1993年8月第一版）。亦有認為玄奘主要的貢獻在印度佛經的翻譯工作，唯識宗的實際開創作者是玄奘弟子窺基，見楊惠南《佛教思想發展史論》（臺北：東大圖書公司，1993年6月第一版），頁318-319。

10. 今人吳汝鈞解釋「末那識」是依阿賴耶識見分為根生起，認識阿賴耶識見分而錯覺為我，以為其境，於此境上去思量，所以又稱作思量識；「阿賴耶識」是依末那識見分為根生起，認識種子、根生身、器界為境相，有含藏諸法種子及被第七識執藏之故，所以又稱作含藏識。見吳氏《印度佛學的現代詮釋》（台北：文津出版社，1994年6月第一版），頁143-146。

頁 186

而被使用著。vij~napti 是將 vi-j~naa（分別而知）的使役式 vij~napayati（令知）的過去受動分詞 vij~naapta（在被知著）改為名詞，是表示認識機能的術語。而 vij~naana 是 vi-j~naa 加上尾辭 ana 所作之名詞，表示知的作用（認識作用），也就是「了別」的意思，而且還含有認識主體與認識結果（認識內容）的意思；認識主體包括精神主體及認識作用的基（即認識機官）。[11]上述唯識學理所含涉的認識主客體層次，似乎對應出皎然意境論中「意」、「境」兩個主要術語的關係：



皎然「意」論在討論創作主體的思想情感、創作靈感，「境」論在探索創作主體對創作對象的呈現，那麼對照來看，皎然論「意」的部份便相當接近唯識所說的認識主體的精神，而論「境」的部份就接近唯識所說的認識內容。

唯識學以「境」為心與感官所感覺或思維的對象，這種用法是佛教認識論中重要的基本理論，與中國傳統使用「境」的概念有很大的不同。[12]唐以前的詩論，對於創作主體與創作對象間的關係討論並不多，然自唯識學引進中國開展「識」與「境」的種種理論論述後，[13]唐代的詩論也開始有類似唯識學的理論思維，如皎然以及皎然之前的王昌齡都已開始注意心與物的關係。[14]由於內識與外境的關係，猶如創作過程中創作主體與創作對象的關係，詩歌理論在發展過程中，唯識學的部份觀念很可能在意境論建構時產生了示

[11].詳參〔日〕高崎直道等著，李世傑譯《唯識思想》（《世界佛學名著譯叢》第六十冊，台北：華宇出版社，1985年12月第一版）第三章勝呂信靜著「唯識說的體系之成立」第五節「識—vijñapti 與 vijñana」，頁123-128。

12. 從一般文字訓詁意義上來考察，先秦兩漢至魏晉南北朝時期的境和界二字，主要是標示邊界、國界的範圍和一定時間長度的終止，但有時也指精神現象，如莊子所說的「榮辱之境」、「是非之竟」，與任彥昇所說的「虛明之絕境」。簡言之，佛教傳入中國之前，「境」字大部份用於指時空範圍的終止，偶爾也用來指主觀精神狀態。但自佛教傳入中國，這種情況就產生變化了。這方的研究可參見南開大學中文系古典文學教研室主編《意境縱橫探》一書。

13. 唯識學討論諸「識」與外「境」的關係，有一「唯識無境」的理論，詳見齊明非《唯識無境理論探析－以成唯識論為中心之研究》，1996年5月政治大學哲學研究所碩士論文。

14. 王昌齡說：「夫置意作詩，即須凝心，目繫其物，便以心繫之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬物，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。」見《文鏡秘府論校注》南卷論文意引，頁285。

頁 187

範，所以本文嚐試從唯識學的觀點呈現皎然意境論的內涵與意義，乃希望勾勒意境論與唯識學的理論相干性，並非排除意境論對前代詩論的吸收與繼承，也不是否定其受不同學派觀念影響的可能性。[\[15\]](#)

三、皎然論「意」

皎然論述創作主體的精神活動，是以「意」一詞來指涉的。其論「意」主要包括「立意」及「重意」兩部份。

(一)、創作主體的構思及靈感：立意說

詩人之「意」，可說是創作主體內在的精神思想或興發感受，皎然說：

前無古人，獨生我思，驅江、鮑、何、柳為後輩，於其間或偶然中者，豈非神會而得也？…詩人意立變化，無有倚傍，得之者懸解。[\[16\]](#)
凡詩者，雖以敵古為上，不以寫古為能。立意於眾人之先，放詞群才之表，獨創雖取，使耳目不接，終患倚傍之手。[\[17\]](#)

所謂「生思」、「立意」，用現代的語言也就是構思的意思，皎然認為創作者立意構思要能獨標新意，「前無古人，獨生我思」「無有倚傍」就是要脫盡古人窠臼。皎然的看法是繼承王昌齡《詩格》的意見，昌齡說：

凡高手，言物及意，皆不相依傍。[\[18\]](#)

15. 其實意境論的理論淵源是多方面的，有儒家道家成份，也有佛家的成份，只不過評估這種影響，彼此的重點或看法並不一致而已：羅宗強便認為詩歌意境理論的出現，有多方面的因素，其中最重要的，當為詩歌創作經驗的累積，除此之外，意境這個概念的來源有二個：一是來自道家，二是來自佛家。意境說的出現，向來多數論者歸結為佛教境界說的產物，實不確。參見羅氏《隋唐五代文學思想史》（上海：上海古籍出版社，1986年8月第一版），頁812-183。

16. 見李壯鷹《詩式校注》（濟南：齊魯書社，1986年3月第一版，1987年7月初版二刷，以下簡稱李注《詩式》）卷五「立意總評」，頁254-255；周維德《詩式校注》（杭州：浙江古籍出版社，1993年10月第一版，以下簡稱周注《詩式》）卷五「立意總評」，頁119。

17. 見李注《詩式》附錄二《詩議》，頁267；周注《詩式·詩議》「論文意」，頁127。

18. 見《文鏡秘府論校注》南卷「論文意」，頁294。

頁 188

凡詩立意，皆傑起險作，傍若無人，不須怖懼。[\[19\]](#)

凡屬文之人，常須作意。凝心天海之外，思元氣之前，巧運言詞，精練意魄，所作詞句，莫用古語及今字爛字舊意。[\[20\]](#)

昌齡不僅認為立意不可依傍古人，而且認為意是無法強求得來：「夫作文章，但多立意。令左穿右穴，苦心竭智，必須忘身，不可拘束。思若不來，即須放情卻寬之…」[\[21\]](#)昌齡此處所謂的「意」，便從指創作主體的精神思想、興發感受，指向於創作靈感。

王昌齡認為創作靈感的產生是不可預期、不可勉強的，他亦強調作家創作時不要過於勞苦精神，以保養精神的重要性：

凡詩人夜間床頭，明置一盞燈。若睡來即任睡，睡覺即起，興發意生，精神清爽，了了明白，皆須身在意中。

凡神不安，令人不暢無興。無興即任睡，睡大養神。常須夜停燈任自覺，不須強起。強起即昏迷，所覽無益。紙筆墨常須隨身，興來即錄。[\[22\]](#)

昌齡將虛靜的心態與創作靈感的降臨聯繫起來，他描述創作靈感勃發的狀態是自發的，不是由主體有意識地控制而達到的。當代人本心理學家馬斯洛（Abraham Maslow, fl.1960）便曾把靈感勃發的狀態歸為「高峰體驗」的一種。而什麼是「高峰經驗」呢？馬斯洛認為，高峰經驗是一

種近乎神秘的體驗，它可能是瞬間產生的，也可能是轉瞬即逝的，甚至是欣喜若狂、如醉如痴、歡樂至極的感覺。高峰經驗是不能用意志力加以強迫、控制和支配的，對高峰經驗奮力的爭取和竭力的遏止，都是徒勞的，只能放鬆自己，讓高峰經驗自然而然的產生。此外，馬斯洛認為進入「高峰體驗」有一種特殊的技巧，即「沈思」（凝神冥想）。「沈思」狀態的特點是心靈的明淨空虛或靜寂，外部世界的一切知覺不是通過強迫驅逐，而是通過集中注意於所想望的

19. 見《文鏡秘府論校注》南卷「論文意」，頁 307。

20. 見《文鏡秘府論校注》南卷「論文意」，頁 289。

21. 見《文鏡秘府論校注》南卷「論文意」，頁 285。

22. 見《文鏡秘府論校注》，頁 290、306。

頁 189

事物，而暫時從意識中排除出去，同樣地，所有內部心理活動停止了，但是無任何特別內容的純意識和明淨感仍然存在，而一旦主體進入這種沈思狀態以後，其直接的後效使我們感受到人和世界的極為新鮮和大大加強的知覺，即人們直接感知事物的感受，也即是高峰體驗的產生。[\[23\]](#)

承如馬斯洛所說，靈感多半在沈思靜寂狀態下產生，這個看法不僅見諸王昌齡的詩論，也早見諸六朝時期的文論，如晉陸機〈文賦〉說：「寧中樞以玄覽，躋情志於典墳。…罄澄心以凝思，眇眾慮而為言。」[\[24\]](#)梁劉勰《文心雕龍·神思》說：「陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神…」。《老子》第十九章云：「滌除玄覽，能無疵乎？」所謂「滌除玄覽」即摒除內心的雜念和妄見，返照內心清明的本性，主張排除知性干擾，擺脫功利慾望，專注於對象的形式，就對象進行孤立的觀照，要求主觀心境的空明瑩澈，以達到「凝神」的境界。陸機的「玄覽」與「澄心」都是要主體排除雜念，以達到空明淨潔的覺心。陸機、劉勰從虛靜狀態討論靈感的產生，王昌齡描述了靈感的興發情形、自發狀態，他們都結合了老子的虛靜思想來談論靈感的基本特質。

皎然繼他們之後談到靈感，並不認為靈感的降臨是無迹可尋的，是憑空而來的，是無從努力的，《詩式》說：

又云：詩不要苦思，苦思則喪自然之質。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子？…有時意靜神王，佳句縱橫，若不可遏，宛如神助，不然，蓋由先積精思，因神王而得乎！[\[25\]](#)

一般以為靈感的暢旺完全賴神力的作用，皎然卻認為豐沛的靈感—神王（旺）—的出現，也需要創作者長期的努力，「先積精思」就是「神王」的條件，所以說掌握靈感並非虛靜的等待而已，創作者平常對於思想、情感、感受的涵練和累積是必要的條件。

綜上而言，皎然所說的「立意」是包括了創作主體構思和捕捉靈感的問

[23.](#) 詳參莊耀嘉《馬斯洛—人本心理學之父》（台北：桂冠圖書公司，1990年2月第一版），王文宏《現代心理學與文學》（長春：吉林教育出版社，1994年12月第一版）。

[24.](#) 見李善注《文選》（北京：中華書局，1977年11月影印清嘉慶十四年胡克家刻本）卷十七，頁240。

[25.](#) 李注《詩式》卷一，頁30。周注《詩式》卷一，頁23。

頁 190

題。比較皎然論立意與六朝的神思論、王昌齡論立意，可以看到一個明顯的不同：六朝以至王昌齡認為構思、靈感的活動是變化萬端的世界，所以也是難以掌握；而皎然則認為構思、靈感的活動是可以透過努力累積來的。

至於如何努力將「意」呈現出來，皎然進一步以「境」說來解決，因為「意」的呈現必須要透過象，如何攝象取境的問題，便涉及到下文要談的「境」論的問題，也就是創作主體具體呈現創作對象的問題。

（二）、創作主體對於意的凝聚：重意說

皎然重視文意，除了「立意」說之外，皎然還提出一個「重意」說，所謂的「重意」是指詩歌寓含的「言外之意」，他說：

兩重意以上，皆文外之旨。若遇高手如康樂公，覽而察之，但見性情，不睹文字，蓋詩道之極也。[\[26\]](#)

詩歌的篇幅及文字有限，如何在有限的文字中創造一種意義的盈餘（surplus of meaning）[\[27\]](#)，也就是說詩中的文字符號固然指向某一事物，可是它的指涉並未就此而止，相反的，除了表層的意義外，還有額外深層的意義。皎然在《詩式》有〈重意詩例〉一節，該節所舉的「一重意」、「二重意」、「三重意」、「四重意」詩例，便是指詩歌在表面意義之後所寓含的深層意義。因此皎然說「但見性情，不睹文字」，並不是不重視文字，而是追求一種超越於文字和形象之外，能見到詩人之情性、志向的境界。進一步分析皎然的「重意」說，應該包括作者和讀者兩個層次。從作者來說，「重意」便指向創作主體在立意構思之際，對於多重詩意的濃縮凝聚；而從讀者來說，「重意」便指作品具有一種能帶領讀者進入藝術境界的指標。

綜上所言，皎然「立意」與「重意」二說主要都是針對創作者這一層級來說的，然而「重意」說還隱然觸及讀者的層級。就創作者來說，皎然的「意」論是關於藝術創作構思及靈感的問題；而就鑑賞者來說，其「意」論則指向了藝術鑑賞及風格的問題，如皎然之後的司空圖《二十四詩品》，便

[26.](#) 見李注《詩式》卷一「重意詩例」，頁 32；周注《詩式》卷一「重意詩例」，頁 25。

[27.](#) 此藉用法國當代哲學家呂格爾（Ricoeur）的說法。參見蔡源煌《從浪漫主義到後現代主義—文學術語新詮》（臺北：雅典出版社，1987 年 12 月第一版，1998 年 3 月修訂八版），頁 31-39。

頁 191

是從讀者的立場進一步形塑「言外之意」的詩歌風格論。[\[28\]](#)

四、皎然論「境」

考察皎然的境論主要有四點：「取境」、「造境」、「緣境」、「境象有虛實」四點，這四點的內容主要是在討論創作主體與創作對象的種種問題，就理論思維這個角度來看皎然的境論，皎然處理創作主客體間的關係，實與唯識學討論識／境間作用及功能等概念有著高度類似性。下面嚐試整理皎然的境論，並從「創作主體對於創作對象的呈現」、「創

作對象對於創作主體的觸發」、「創作主體與創作對象的辯證關係」等三方面來呈現皎然建構「境」論的理路。

(一)、創作主體對於創作對象的呈現

1、取境之說

「取境」之說首先由皎然提出，皎然曾從創作的過程和功效兩方面加以論述。以下筆者分成兩部份來論述：

(1). 就過程來說

「取境」是指創作過程中一個攝取、選擇境象的階段，《詩式》卷一第十九「取境」條云：

評曰：或云：詩不假修飾，任其醜朴，但風韻正，天真全，即名上等。予曰：不然。無鹽闕容而有德，曷若文王太姒有容而有德乎？又云：詩不要苦思，苦思則喪自然之質。此亦不然。夫不入虎穴，焉得虎子？**取境之時，須至難至險，始見奇句；成篇之後，觀其氣貌，有似等閑，不思而得，此高手也。有時意靜神王，佳句縱橫，若不可遏，宛如神助，不然，蓋由先積精思，因神王而得乎！**[\[29\]](#)

《文鏡秘府論》南卷「論文意」收有皎然《詩議》的一段文字，與上面《詩

[28.](#) 如說「象外之象，景外之景」、「韻外之致」、「味外之旨」、「不著一字，盡得風流」、「超以象外，得其環中」等等都是強調作品所呈現的藝術韻致。

[29.](#) 李注《詩式》卷一，頁30。周注《詩式》卷一，頁23。

式》所說的很相似，茲引如下：

或曰：詩不要苦思，若思則喪于天真。此甚不然。固須繹慮于險中，采奇于象外，壯飛動之句，寫真奧之思。夫希世之珠，必出驪龍之頷，況

通幽含變之文哉？但貴成章之後，有其易貌，若不思而得也。「行行重行行，與君生別離」，此似易而難到之例也。[\[30\]](#)

分析上面二段話，透露出「苦思」與「自然」兩種不同的創作方式。「自然」的創作論，指的是創作不須經過辛苦經營，而是一種自然的流露或呈現；而「苦思」的創作論，則指創作須經過一番自發的努力，作品不是自然而然的呈現，而是自覺地經營出來的成果。如果運用「自然」與「自覺」這組概念來理解，顯然地，皎然是主張「自覺說」而反對「自然說」。皎然在《詩式》所駁斥的「自然說」有如下三種：

1. 詩不假修飾，任其醜朴，但風韻正，天真全，即名上等。
2. 詩不要苦思，苦思則喪自然之質。
3. 有時意靜神王，佳句縱橫，若不可遏，宛如神助。

第一，自然說認為詩歌只要「風韻正，天真全」就已經是好詩，皎然首先修正這種說法。所謂「風韻正，天真全」指的是詩家性情能在作品中自然流露，皎然以婦德比喻，可見這部份應屬於作品的內容問題。皎然駁斥這種自然說，並不是說詩歌不需要含蘊詩人的性情，皎然的自覺說是主張詩家在作品中自然流露才性之外，還須在形式部份加強修辭方面的努力，所以他說光有婦德的無鹽，當然比不上兼具婦德、婦容的王太妃。

第二，自然說認為苦思經營反而會斲喪詩歌自然之質，皎然認為這根本忽視了創作者必經構思取景的過程，一首好的詩作在完成時，呈現出了無斧斲之跡的自然之美，但是在完成前，必有一個經歷，因為作品的完成，不可能一任自然不加斤斧就可以產生的，這其間必然經過創作主體有意識的自覺的努力。

第三，自然說主張創作靈感的暢旺完全賴神力的作用，皎然也是持反對態度。他以為「神王（旺）」（也就是靈感豐沛）的出現，並非如羚羊掛角、無迹可尋，靈感之所以出現，也需要創作者長期的努力，「先積精思」是「神

[30.](#)王利器《文鏡秘府論校注》，頁 326。

王」的條件，以說掌握靈感的方法就是自覺的努力。

「取境」之說，是皎然回應自然說對於自覺說的批評提出的。所謂「取境」是一創作活動，屬於創作過程中一個階段，皎然認為「取境」要面對險難，從險難處下手是奇句佳篇的產生條件。以下筆者要進一步分析「難」、「險」與「奇」的關係。

皎然曾說過作詩不可「以詭怪而為新奇」、「以爛熟而為隱約」^[31]，這便是主張作詩貴有新意，應避免熟爛，因此所謂「奇」當指新奇。皎然認為奇句佳篇的獲得要從「至難至險」下手，因此「至難至險」便是對詩人在馳聘想像力，以及想像過程中意境的提煉、文字形式的表現和固定的要求，所以「險」有奇險的意思，「難」有反覆推敲的意思，皎然《詩式·序》中曾說：「放意須險，定句須難」^[32]，這與《文鏡秘府論》引王昌齡《詩格》的話頗為類似：「所作詞句，莫用古語及今字爛字舊意」「詩有傑起險作，左穿右穴」「凡詩立意，皆傑起險作，傍若無人，不須怖懼」^[33]。

其實，分析皎然的審美傾向，皎然欣賞的是一種「典麗」、「奇險」、「飛動」的美，如皎然說的「詩有七至」：「至險而不僻，至奇而不差，至麗而自然，至苦而無迹，至近而意遠，至放而不迂，至難而狀易。」^[34]詩要「至奇」、「至險」是指立意構思應有驚人之處，應出人意表，不落俗套，而不是「虛誕」、「怪僻」的意思；詩要「至麗」、「至苦」、「至難」，與皎然強調取境須自覺努力的主張相互呼應。

如果將皎然這種審美傾向，對照詩歌發展的歷史來看，皎然認為「奇句」的取得與境之「難」「險」有關的這種看法，不正反映了中唐大曆以後的審美風尚嗎？學界公認中唐詩風迥異於盛唐氣象，其中轉變的分水嶺從大曆詩人開始，^[35]皎然也是大曆詩人，難怪有學者進而關注中唐險怪詩派（如

³¹ 李注《詩式》卷一「詩有六迷」條下，頁19；周注《詩式》卷一「詩有六迷」條下，頁10。

³² 見李注《詩式》序，頁1；周注《詩式》序，頁1。

³³ 見《文鏡秘府論校注》，頁289、296、307。

34. 「詩有七至」原作「詩有六至」，《格致叢書》本、《吟窗》抄本、《詩學指南》本，及《詩人玉屑》所引均作「七至」，引文見周氏校《詩式》卷一「詩有七至」條，頁 11。李注《詩式》作「詩有六至」，頁 21。

35. 這方面的研究可參見劉國瑛《心態與詩歌創作—大曆十才子研究》（上海：學林出版社，1994 年 2 月第一版）、蔣寅《大曆詩風》（上海：上海古籍出版社，1992 年 8 月第一版）及《大曆詩人研究》上、下編（北京：中華書局，1995 年 8 月第一版）等著作。

頁 194

韓愈、孟郊等），皎然崇奇尚怪的思想及其所領導的吳中詩派的關係。

[36]

承上所論，「取境」說的提出，正是皎然對於創作活動的重視，它是創作過程中重要的一環。那麼，要進一步問的是，究竟「取境」指創作過程中那一個階段？答案似可從《詩議》那段引文探得消息：皎然在駁斥自然說對於自覺說的批評時認為詩歌要能夠「寫真奧之思」，詩人「固須繹慮于險中，采奇于象外，壯飛動之句」；所謂「采奇於象外，壯飛動之句」，就是詩人攝取外在景物做為進一步可供藝術加工的原始素材，這一種往外攝取的「取景」觀，就是皎然所謂的「取境」，換句話說，「取境」是指創作主體（主）對創作對象（客塵）的攝受過程；劉禹錫說「境生於象外」[37]，說「境」在客觀物象之外形成，不在客觀物象自身，這種看法便是從皎然「取境」說衍生出來，因為創作者攝取物象以後，在心中形成心象，這一個心象，才是可供創作者從事藝術加工的「境」。

而追溯「取境」一詞出現的佛典，可發現皎然的「取境」之說與唯識學有高度的關係。唯識宗認為境乃由識變現，認為境是心識功能活動範圍之所託，心識有認識的功能和活動，自然便有「取境」一詞的出現。如：

想：謂於境取像為性，施設種種名言為業。謂要安立境分齊相，方能隨起種種名言。思：謂令心造作為性，於善品等役心為業。謂能取境正因等相，驅役自心令造善等。[38]

從《成唯識論》[39]解釋「想」、「思」兩個遍行心所中，可知「取境」原指

36.大陸方面的研究有：趙昌平〈吳中詩派與中唐詩歌〉，《中國社會科學》，1984年第4期；蕭占鵬〈皎然詩論與韓孟詩派〉，《文學遺產》1989年第4期；陳友冰〈傳統的背叛和詩美的創新—淺論中晚唐險怪詩風的流變及其美學價值〉，《中國文哲研究集刊》第10期（臺北：中國文哲研究所，1997年3月），頁183-220。李珍華、傅璇琮則更上推王昌齡詩論影響到韓愈文學理論，見二氏合著〈談王昌齡的詩格〉，《文學遺產》1988年第6期。

臺灣方面的研究有：羅聯添《唐代文學論集》下冊（臺北：學生書局，1989年月第一版），頁209；李建崑〈皎然與吳中詩人之往來關係考〉，《古典文學》第12集（臺北：學生書局，1992年10月），頁91-114。黃景進〈王昌齡的意境論〉，收入《中國文學理論與批評論文集》（臺北：新文豐出版公司，1995年10月第一版），頁77-110。

37. 劉氏說：「片言可以明百意，坐馳可以役萬景，工於詩者能之。…詩者其文章之蘊邪？義得而言喪，故微而難能，境生於象外，故精而寡和。」，見《劉禹錫集》卷十九集紀〈董氏武陵集紀〉（卞孝萱校訂，北京：中華書局，1990年3月第一版）。

38. 見《成唯識論》卷三，頁82，收在《大正藏》第31冊瑜伽部下，頁11下。

39. 太宗貞觀朝玄奘大師（600-664）到印度取經，攜回大小乘經典，返國後便致力於譯經工作，此為中國佛教譯經史上的一大盛事。玄奘大師譯經計劃中，原本打算翻譯印度十個唯識論師的論著，後來玄奘接受弟子窺基（632-682）的建議，改以護法一派的觀點為主，糅譯十家論師的觀點，譯成《成唯識論》一書，該書便成了唐代唯識宗重要的經典之一。

頁 195

取著所對之境，亦即對某一境界有所貪愛，從而染著於心，不能離脫。又普光《百法明門論疏》說：「領納外塵，覺苦知樂，如是取境，名之為取。」^[40]從普光疏，則可更清楚理解唯識學中「取境」是指主體心認識、接納外界（客塵），並產生快樂與苦痛的感覺的能力及過程。其實詩人覓意構句、往外攝取景物的過程，便如唯識學所說的「取境」，是一種主攝（受）客（塵）的認知思維過程。詩境是一種能令人心游目想的令人取著的藝術境界，它是主體心象的產物，但又不是客觀實在的複製，就主體對客體的認識活動而言，皎然的「取境」說實與唯識學所說的「取境」有高度的關係。因此學界當前有不少論者討論詩僧詩歌理論時，多將焦點集中在皎然的「境」論與佛教唯識學之間的關係，而探討唐代的意境論，也會提到佛教唯識學對中國意境論產生的影響。^[41]以上主要從唯識學的觀點，呈現詩僧皎然的取境說與唯識理論上的關聯性，以下探討的是取境與禪定的關係。

針對詩人對境的攝取過程，王昌齡有比皎然更具體的描述：

思若不來，即須放情卻寬之，令境生。然後以境照之，思則便來，來即作文。如果境思不來，不可作也。

夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境，如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。[\[42\]](#)

昌齡的詩論主要是談創作的問題，[\[43\]](#)學界公認皎然詩論受到王昌齡的影響。[\[44\]](#)

[40.](#) 世親著，玄奘譯的《百法明門論》亦是唯識學重要論著。

[41.](#) 詳見孫昌武《唐代文學與佛教》（西安：陝西人民出版社，1985年8月第一版），頁175-183；同樣觀點又見孫氏〈佛的境界與詩的境界〉一文，《意境縱橫談》，頁2-7，以及《佛教與中國文學》（上海：上海人民出版社，1988年8月第一版，1991年2月初版二刷），頁250。另黃景進〈唐代意境論初探—以王昌齡、皎然、司空圖為主〉一文也是持相同的看法，見《美學與文學》第二集，頁158。

[42.](#) 《文鏡秘府論校注》南卷論文意引王昌齡《詩格》，頁285。

[43.](#) 根據日本學者興膳宏的研究指出：《文鏡秘府論》南卷所收諸觀點最精約，並且最能多角度反映出王昌齡文學理論的特色，且南卷所收四十八節文字，幾乎都是創作論。見氏著〈王昌齡的創作論〉，收入《日本學者中國文學研究譯叢》第五輯（長春：吉林出版社，1990年3月第一版）。

[44.](#) 關於皎然論詩所受王昌齡的影響，及皎然與昌齡詩論之異同，王夢鷗有深入探討，見王氏《古典文學論探索》（臺北：正中書局1984年2月第一版），頁295-314。

頁 196

昌齡在這裏提出了詩人構思時創造意象的方法：所謂「凝心擊物」「以心擊物」，就是說詩人的創作意識（心）在面對外在許多景物時，不可能照單全收，必經一番攝取別擇，在這個選擇的過程，意識（心）當中必先形成一個心境（境象），所謂「以境照之」「如在掌中」就是這個心境（境象），在這個境象中，景物有如在掌中清晰可得，「心中了見，當此即用」，便是說詩人可進一步將清晰可得的心象（境象）藝術加工，轉變成詩歌作品。換言之，「境」的作用就在其提供了一個範圍，「照境」就是方便創作主體得以仔細觀照此一範圍中的物象，以發現物象之

間的關係及可能的意義；簡單的說這套創造意象的方法就是設「境」觀照以凝結意象。[\[45\]](#)

昌齡所談的「照境」及皎然所說的「取境」，有一個共同點就是二人都關注詩人如何將情意轉化為意象這個問題，不過昌齡強調的重點在主體心的「觀看照見」作用，皎然強調是主體心的「攝取別攝」作用。

梵文 *dhyaana*，漢譯為禪那或禪定，禪定第一個目標是要達到一心不亂、使心意能專注於一點上（*one-pointedness*），此一點或為鼻端，或為眉間，或為丹田，或為佛相，或為誦佛號，或為一字真言，或為任何所緣之外境，如木、石、方、圓之各種物形及至曼陀羅等。[\[46\]](#)初入禪定的時候，有「覺」、「觀」二種很強烈的粗細不同的心理觀察活動；「覺」一種粗略的心理認識，是了取境界之大略輪廓的粗相；「觀」是仔細觀察入微的認識，是仔細觀察所緣境之種種一切，細加分別而認取其詳情；初禪時還沒到達停止心理活動的境地，因此就禪的進展來說，思維作用是被認為有害的，是要被漸次克服的，到了二禪、三禪、四禪一切「覺」、「觀」的心理活動都停止了。禪定最終的目標，就是令自他一切的有情，皆能趨入解脫或圓滿的菩提覺地。因此禪定之專注一境，是為了達到轉變身心趨向解脫的相應努力，把心意專注一境，

[45.](#)根據黃景進教授的研究指出，昌齡設境觀照以取象的理論，很可是受到天台止觀禪定的影響，見黃氏〈王昌齡的意境論〉，《中國文學理論與批評論文集》，頁 77-110。

[46.](#) 佛教的禪定功夫，就最重要的觀法而言，可權分為七大類：（一）依不淨觀或白骨觀而入定，（二）依數息觀或止息觀而入定，（三）依專注一境或一點而入定，（四）依觀想佛相或壇城而入定，（五）依念誦佛號或明咒而入定，（六）依法爾空性而入定，（七）依慈悲喜捨四無量心而入定。參見張澄基《佛學今詮》上冊（臺北：慧炬出版社，1973年10月第一版）第五章「禪定瑜珈論」，頁 267-402。

使妄念不生，即是制伏潛意識中種子使之不能現行的直接辦法，專注於一境則不能接受境對感官的刺激，眼、耳、鼻、舌、身、意等六個識皆相對停止了活動。

承上所言，假如要說昌齡有關將情意轉化為意象的主張，與禪定的過程有相當類似性的話，只可說昌齡重在「觀看照見」的「照境」，還只是初禪階段「觀」的作用，因為到了二禪以上「觀」的心理活動停止了。而回過頭來檢視皎然的「取境」、「采奇于象外」等說法，則似乎與禪定的過程沒有直接的關係。

(2). 就功效來說

取境是指主體認識客體的認知模式，那麼值得注意的是，這個創作對象（境）與作品有著密切的關係，皎然因此又從功效面談取境。《詩式》卷一「辨體有一十九字」條說：

夫詩人之思初發，取境偏高，則一首舉體便高；取境偏逸，則一首舉體便逸。才性等字亦然。體有所長，故各功歸一字。偏高偏逸之例，直於詩體、篇目、風貌不妨。一字之下，風律外彰，體德內蘊，如車之有轂，眾美歸焉。其一十九字，括文章德體風味盡矣。…其比、興等六義，本乎情思，亦蘊乎十九字中，無復別出矣。[\[47\]](#)

詩思初發猶如樂曲開始定調，直接關係著全篇的藝術境界的高下。所謂「直於詩體、篇目、風貌」，便是從功效言「取境」的方式，關係著全篇詩歌格調的高下。因此臨文之際、舉筆下字，要善自選擇，所以說「取境偏高，則一首舉體便高，取境偏逸；則一首舉體便逸」。皎然提出「高」、「逸」、「貞」、「忠」、「節」、「志」、「氣」、「情」、「思」、「德」、「誠」、「閑」、「達」、「悲」、「怨」、「意」、「力」、「靜」、「遠」等十九種不同的詩歌所外顯的風韻以及內蘊的體德，其中並以「高」、「逸」二品為冠。這種審美情趣，當與他僧人的身份有關。[\[48\]](#)對於上列十九種詩體，皎然均有一句簡單的說明，其中對「靜」和「遠」二品的解釋，頗能反映「取境」的功效：

[47.](#)李注《詩式》，頁 53-54；周注《詩式》，頁 38-39。

[48.](#) 見羅根澤《中國文學批評史》（臺北：學海出版社，1980年9月臺二版），頁 50。

靜，非如松風不動，林狖未鳴，乃謂意中之靜。

遠，非如渺渺望水，杳杳看山，乃謂意中之遠。[\[49\]](#)

皎然以為詩人要描寫「靜」、「遠」，並非如實地描寫「松風不動」、「渺渺望水」，詩人以動態來表現意識中的靜，其實就是透過一番「取境」的功夫，讓詩的格調更高而不致落入俗套。所謂的「意中之靜」，如王建「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」，王維「雨中山果落，燈下草蟲鳴」、「月出驚山鳥，時鳴春澗中」、「明月松間照，清泉石上流」等詩句，都是藉動態來呈現恬靜、寂的心緒。同理「意中之動」、「意中之遠」，就是以靜態來表現意識中的動感，以近景表現遠景等手法，這便有賴詩人用心於「取境」；換句話說，詩人用心於「取境」，其功效便是使詩歌創作呈現出不同的風韻格調。

「取境」可以說是詩人對意境的創造，這個由主體攝取客體的過程，是一種創造，而不只是一種認知而已。「取境」並不是一種鏡現說：主體並不是如實地反映外在境象而已，它會因外在境象（客塵）而引發內在情緒（苦樂）；由「取」而得到之「境」，既不同於單純客觀世界的物境，也不是主觀的情和客觀的景的簡單相加，而是二者水乳交融，密不可分的有機統一體，它不僅要「氣象氤氳」、「意度盤礴」，而且要「情在言外」、「旨冥句中」。所以「取境」是詩歌創作過程中的關鍵環節，決非等閑可得，高手於「取境之時」，「放意須險，定句須難」，「至難至險，始見奇句」。「取境」之時是主體和客體相契合的過程，也是形象思維的過程，它常常伴隨著久積於心，突然勃發的「神王」（靈感）；取境的成功與否，關係到藝術作品水準的高低，因此說「取境偏高，則一首舉體便高；取境偏逸，則一首舉體便逸」。由於「取境」關係著主體的情與外在的境的融合問題，關於這個問題，皎然詩論也有觸及，這就是下面要論述的「緣境」說。

2、造境之說

皎然對於創作主體的論述，除了「取境」說外，還有一個「造境」說，嚴格說來，皎然的詩格著作當中並未立「造境」一說，雖然「造境」在皎然

49.李注《詩式》，頁54；周注《詩式》，頁39。

的詩論中尚未形成具體的論述，而此處專立「造境」這一個論點，是因為皎然所說的「造境」，也觸及創作主體與創作內容的問題。下面就是「造境」一詞的出處：

道流迹異人共驚，寄向畫中觀道情。**如何萬象自心出，而心澹然無所營。**手援毫，足蹈節，披縑灑墨稱麗絕。石文亂點急管催，雲態徐揮慢歌發。樂縱酒酣狂更好，攢峰若雨縱橫掃。尺波澶漫意無涯，片嶺峻嶒勢將倒。**盼睐方知造境難，象忘神遇非筆端。**昨日幽奇湖上見，今朝舒卷手中看。興餘輕拂遠天色，曾向峰東海邊識。秋空暮景颯颯容，翻疑是真畫不得。顏公素高山水意，常恨三山不可至。賞君狂畫忘遠遊，不出軒墀坐蒼翠。

[50]

這是一首觀畫詩，是皎然應顏真卿的邀請，觀賞玄真子在置酒張樂跳舞之際所畫的洞庭三山圖，皎然「盼睐」眷顧畫作之後，深為佩服玄真子能憑著想像將洞庭三山的景色畫得生動逼真，讓昨天湖上所見到幽奇景象，今日可以一一重現於手中的舒卷，連顏真卿看玄真子的畫，看到忘神時，竟然翻疑畫中之境是真的，而甚至忘記了遠遊。

皎然在此所提的「造境」一詞，就是創作者運用想像完成藝術創作的過程。「造境」雖然是皎然談繪畫創作時提出的，其實亦適用於理解詩歌創作。皎然認為「造境」之難，在於「如何萬象自心出，而心澹然無所營」，這就是說創作者心中既要含寓萬象，而將心中萬象以藝術形式表現時，又要忘卻萬象，如此才能得萬象之神。換句話說，創作者「造境」必須合乎自然，沒有造作斧鑿痕跡的作品才是上乘的作品。

其實「造境」與上文所談的「取境」一樣，都是談創作主體如何呈現創作對象的過程，但是兩者卻有階段的不同，如果用現代語言來說「取境」是對景寫生，那麼「造境」就是背景寫生了。對景寫生比較側重於面對外在環境時有所篩選、別擇或取捨；而背景寫生則比較側重於主體對於創作對象把握的準確度，就皎然而言，他衡量「造境」優劣的標準，與六朝以來的文藝傳統一樣，講究的不在單一形象的精準，而是主體對於創作對象所彰顯出來的精神氣韻的整體把握。

50. 〈奉應顏尚書真卿觀玄真子置酒張樂舞破陣畫洞庭三山歌〉，《全唐詩》卷 821，頁 9255-9256。

主體本於外在的境（對象）加以創造或昇華，變成一個主體所對的一個境象、一個心境，這個境象或心境就是創作的意識內容，因此，「造境」便可以說是創作主體對於意識內容的一種把握、整理和創造。皎然的態度就是將主體意識視為「造境」過程中的一個重要關鍵，主體心識既決定「境」以何面貌呈現，也決定著藝術作品的風格取向，如〈白雲歌寄陸中丞使君長源〉一詩中說：「白雲遇物無偏頗，自是人心見同異」^[51]，不同的人見雲有不同的感受，當然不同人的「造境」也會呈現不同的境相；此外，皎還說過：「境非心外，心非境中」，這便說明了「心」涵攝「境」的關係。^[52]

唯識論者認為世間一切的客觀外境皆由識所變現，識又稱作「心」、「意」、「了」，此即強調心識在主體的能動作用。既然境由心造，因此離心、離識，則無一切境相生。《大乘起信論》說：「一切諸法，唯依妄念而有差別，若離心念，則無一切境界之相。三界虛偽，唯心所作，離心則無六塵境界。」^[53]換句話說心識可以待境、取境乃至於變境，而不僅僅是單純的客觀現象的反映。比如心理活動時時作「意」，躍躍欲試，以待境取境，當根與境相接時，心識自身就有一種力量，引導著心，心所共觸一境，生起感覺，是為「觸」；觸境以後，心則有一定的感受與印象，是為「受」；在此基礎上，識又會發生突變，能綜合而為意象，是為「想」；想之後，識自己還會產生對所緣境相的處理，則為「思」。從作意到思，是由感性到理性的逐步發展過程，而其中心識具有促進與變化作用，包含了識境之間互動互生的複雜關係。就此而言，皎然認為主體心識決定著境相存在樣態的態度，實相當類似唯識論「萬法唯識」的主張。

（二）、創作對象對於創作主體的觸發：緣境之說

皎然有兩個地方提到「緣境」。上文提到皎然將詩歌分為十九體，用十九字分別作為概括，並於每字下略加說明，這十九體當中有一體為「情」，皎然釋「情」，便觸及感情與外境的問題，這是「緣境」說的一個出處：

情：緣境不盡曰情。^[54]

⁵¹. 〈白雲歌寄陸中丞使君長源〉，《全唐詩》卷 821，頁 8257-8258。

⁵². 見《全唐文》〈唐蘇州開元寺律和尚墳銘〉，卷 918，頁 9564 下。

53. 《大乘起信論》，收在《大正藏》第 32 冊論集部，頁 577 中。

54. 李注《詩式》，頁 54；周注《詩式》，頁 39。

頁 201

另一出處則出現在皎然〈秋日遙和盧使君遊何山寺宿易上人房論涅槃經義〉詩中說：

詩情緣境發，法性寄筌空。[\[55\]](#)

上面的「情」是指詩人體現於作品中的感受、體會或情緒，「境」是指作品中所呈現的一種美感世界。「詩情緣境發」就是探討境與識的關係，這關係含涉著二個方向：一個是由內心到外物，另一個便是由外境到內識。就作者而言，詩人將感情投射於詩境；就讀者而言，依緣著詩境可再現詩人的感情。換句話說，詩人的感受、體會或情緒，要透過作品所生成的意境傳達給讀者；而意境的作用，可以把詩人心中的感受、體會或情緒，形象化地呈現在讀者面前。如果說「情」是境的靈魂，那麼「境」就是情的載體，而「詩」就是這兩者有機地統合在一起的產物；因此，當皎然衡量詩歌是否達到「情」的標準（即具有情韻無窮的魅力），就是要看作品中所含蘊的詩人之「情」，能否「緣境不盡」。

至於作者如何將詩情藉著詩境來呈現呢？皎然提出具體的手法就是「比」和「興」。皎然在評論江淹與班婕妤的詠團扇時說：「江則假象見意，班則貌題直書」[\[56\]](#)，「假象見意」就是借助形象表達作者的立意。又《詩式·用事》說：「取象曰比，取義曰興，義即象下之意。凡禽魚草木人物名數，萬象之中義類同者，盡入比興。」[\[57\]](#)皎然認為萬事萬物都有外象，每一種物象之後都包含著一定的意義，含義相似或相通的，都可以找出其中類通點，用「比」、「興」方法來以此見彼。綜而言之，「假象見意」「緣境」「取象曰比，取義曰興」都是探討情意與境象的關係，並關係到形象思維的方法及運用。

其實，討論情意與境象之間的關係，《周易》的「立象以盡意」，陸機的「詩緣情」說，都是皎然的先聲，皎然的理論除繼承前人的理論並進一步深化外，還與唯識學有著高度的關係。追溯「緣境」一詞的使用和概念，便可發現皎然的「緣境」說與唯識學的相關性。唯識學論著《成唯識論》卷二：

55. 皎然〈秋日遙和盧使君遊何山寺宿易上人房論涅槃經義〉，《全唐詩》，卷 815，頁 9175。

56. 見李注《詩式》，頁 97；周注《詩式》，頁 40。

57. 見李注《詩式》，頁 24；周注《詩式》，頁 20。

頁 202

達無離識所緣境者，則說「相分」是所緣，「見分」名「行相」，「相」（分）「見」（分）所依自體名「事」，即自證分。此若無者，應不自憶「心」「心所法」，如不曾更境，必不能憶故。「心」與「心所」同所依根，所緣相似，行相各別，了別、領納等作用各異故。事雖數等，而相各異，識、受等體有差別故。[\[58\]](#)

上面這一段話主要在分析：離識之外沒有客觀外境，識乃緣境相而生。唯識學立論，以為宇宙一切現象（即法相），唯「識」所變。識雖是一種無質礙性的、不侷限於肉身而交遍於法界的功能（能力和功用），但此功能未起現行之前，不稱識而稱種子，種子起現行之時，不稱種子而稱識，而識之現行，必待四緣俱備（這四緣就是因緣、等無間緣、所緣緣、增上緣），也就是說，見色、聞聲、嗅香、覺味乃至推理等認識功能，皆不能離開色聲香味觸等物質性的境相而生起。因此熊十力便曾指出「根、識、境三法，互相依住，識依根及境生，而不以根境親生。一切現象，相依有故。」[\[59\]](#)皎然的「緣境」說，將詩情與詩境看成是緊密緣合的關係，雖然只有簡單兩句話，但其內涵已與唯識學所論「識緣境相而生」的概念，有著高度的類似性。

皎然的「緣境」說，存在著化景物為情思，用景物來象徵情思的理論架構，這種思維模式便為後來許多詩家、詩論家、詞論家所吸收，發展成中國詩論中重要的情意理論。以下略舉數列：

唐代如權得輿〈左武衛曹許君集序〉說：「凡所賦詩皆意與境會」，柳宗元〈奉和楊尚書彬州〉說：「境以道情得」，司空圖〈與王駕評詩書〉說：「長於思與境偕，乃詩家之所尚者」；宋代如葉夢得《石林詩話》說：「意與言會，言隨意遣」；明代如袁宏道〈敘小修詩〉說：「情與境會」，王世禎《藝苑卮言》說：「氣以意暢，神與境合」；清代像王夫之《齋薑詩話》中的「情景合一」理論，主張「情景名為二，而實不可離」，要寫「景中情」「情中景」，李漁《窺詞管見》說：「情為主，景是客，說景即是說情」。[\[60\]](#)

58. 《成唯識論》卷二，頁 69-70。

59. 見熊十力《佛家名相通釋》，頁 9。

60. 以上轉引自《中國詩學辭典》，頁 448、598、770、777、856、859。

按：唯識學中「識」與「境」的用語，與中國詩論中「神思」與「景」、「物」和「情」、「意」與「境」等用語的相關性，似乎值得進一步探討。

頁 203

（三）、創作主體與創作對象的辯證關係：境象的虛實二義

詩歌作品所指涉的世界，有時是明明白白的具體實相，有時又如抽象的虛構體。皎然把詩歌所指射的世界，統稱作「境象」，並注意到了詩歌作品所再現客體與實在客體的虛實差異，皎然《詩議》說：

律家之流，拘而多忌，失於自然，吾常所病也。必不得已，則削其俗巧與其一體。一體者，由不明詩對，未皆大通。…夫境象非一，虛實難明。有可睹而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形，而妙用無體，心也；義貫眾象，而無定質，色也。凡此等，可以對虛，亦可以對實。^[61]

皎然是論述律詩對偶問題時提出「境象」的虛實問題的，皎然反對「律家之流，拘而多忌，失於自然」，他所說的「拘忌」，就是「拘限聲病，喜尚形式」的毛病。^[62]根據王利器《文鏡秘府論校注》，上文的「境象非一」是作「境象不一」，但有注語說：「一作『景象非一』」，^[63]從王利器的注可以知道這裏有文字上的歧異，但是無論是「不一」或「非一」，筆者認為皎然所稱的「境象」，並非將分開的二個「境」和「象」合在一起談，反之，「境象」是一個合一體。具體地說，皎然此處所說的「境象」，是指經過作家心靈的再創造而表現在詩歌中的物象，假設以客觀物景為第一自然，那麼皎然的「境象」便可說是第二自然。「可睹而不可取」之景，顯然不是客觀物景，而是成了藝術意境——也就是他所說的「境象」——之後所包含的「物象」。所以他說意境所含包的「形」或「象」，都只能既「可以對虛」又「可以對實」的「心象」，因為他們存在於想像的時空中，一方面「繫乎我，而妙用

61.見李注《詩式》，附錄二「皎然《詩議》、《評論》」，頁 266。

62. 我們從皎然同時期作家所描述當時詩壇的毛病，可見一斑。如元結《篋中集·序》云：「近世作者，更相沿襲，拘限聲病，喜尚形似。」元稹〈唐故工部員外郎杜君墓系銘序〉云：「沈、宋之流，研煉精切，穩順聲勢，調之律詩。由是而後，文變之體極焉。」裴度〈寄李翱書〉云：「時世之文，多偶對儷句，屬綴風韻，羈束聲韻，為文之病甚矣。」見周注《詩式》，頁 126。

63. 皎然《詩議》已佚，佚文尚見存於《文鏡秘府論》南卷及《詩學指南》。王利器注語，見《文鏡秘府論校注》，頁 317-318。

頁 204

無體」，一方面「義貫眾象，而無定質」，所以是「可睹而不可取」的虛實結合體。創作對象與創作意識所呈現的境象的關係，可以是實與虛，也可以是實與虛的關係。從《詩議》這一段話，可知皎然「境象虛實」說，主要是針對詩家偶對不知活用虛實的道理，拘限聲律一體的毛病而提出的。皎然從創作主體檢討詩家呈現實在客體時有「可以對虛」「可以對實」兩種方式運用，這背後顯示了一個虛實結合運用的更高技巧。

「實」使意境含有鮮明的形象性，「虛」則可以蘊含無窮的含義，給人想象的餘地；實則形象鮮明，虛則餘蘊無窮。其實在中國典籍中很早便出現了虛實的概念，虛實相對的概念早見諸老莊之中，但將虛實二義應用於詩境，當以皎然為鼻祖。皎然身為佛教徒，對於境之虛實二義，自然不陌生。首先，從緣起論的觀點已可看到「境」的虛實二面含義：佛教認為世間一切現象本都是因緣和合而成的，佛教本來就否認實有的生滅的境相，一切境相都是非有、非無虛幻不實象。呂澂便曾指出：「緣起說的本意是說無實在的生滅，若誤解生滅為實有，必須予以否定才能顯示出它的本意。」^[64]熊十力也說：「…心物互為緣生，剎那剎那，新新頓起，都不暫住，都無定實。」^[65]佛教的緣起說主張無實生滅，非生非滅。如下面二偈說：

一切有為法，如夢幻泡影。如露亦如電，應作如是觀。^[66]

眾因緣生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義。^[67]

佛教即認為一切事物都處於生滅流轉之中，是虛幻不實、無自性的；世間一切事物如按真諦看是性空，按俗諦看是假有，能認識其兩面即是中

道。《大品般若波羅蜜經》中有著名的鏡花水月等十喻，也說明一切客觀存在的事物都是虛妄的道理。

其次，從唯識學的觀點看「境」的含義，也是兼具虛實兩面的。承上文所論述，唯識學中「境」指「心之所游履攀緣者」或「意識所游履」，換句話說，「境」就是指被主體感覺功能所感受到的客體，而這個被主體所感知感受的客體，自然可以是客觀具體的外界事物，也可以是主觀感情意識狀態。

64. 見呂澂《中國佛學源略講》第八講「宗派的興起及其發展」，頁 191。

65. 熊十力《佛家名相通釋》，（上海：東方出版中心，1996）頁 6。

66. 鳩摩羅什譯《金剛般若波羅蜜經》，收在《大正藏》第八冊「般若部」四，頁 752 中。

67. 龍樹著，鳩摩羅什譯《中論》卷四，《大正藏》第三十冊「中觀部」，頁 33 中。

頁 205

唯識學認為「境」本來是沒有的，只是因為主體心的認識功能，才有與之相待的被認識的「境相」，境既是心識所產生的對象，因此，被認識的「境相」，似實境而實非境。^[68]所以無境者不是絕對的無，它只是無識外之實境，並不是無內識自變之似境。而且一切境相雖有千差萬別之相狀，但它們並無真實的自體，如夢幻泡影，鏡花水月，可睹而無實體可得。就此而言，可籠統地說，佛教在使用「境」字時，「境」既指可虛幻的對象，也可指實存的對象，「境」既含括客觀外境，也含括人的內心之境；「境」可指一種非有非無的虛空之境，「境」也可指一切物質和精神現象。因此，綜合上面佛教緣起論及唯識學的觀點，「境」是同時包括實與虛兩面架構的。那麼，「境象」又是什麼呢？

筆者認為皎然的「境象」，就是藝術心象的問題，這個藝術心象是由藝術家心靈與客觀物境相融之後所產生的一種精神產品，從性質言，它是一種心象，這種心象既是創作者從客觀物境那裏獲得的，又是經過創作者心靈陶鑄的，其特徵便具有既實而虛、虛實結合的二重性，由於這種「境象」是一種虛實結合體，所以才具有美的生發性、啟示性，可以引發讀者的無窮聯想。也就是說，這種心象既不能脫離所感覺所感知的客觀外境，但也不等於是實在的客觀外境；它既可以是具體生動、可

聞可見的形象，但又不是可以具體捉摸的實體，它是「可望而不可置於眉睫之前」的虛實結合體。換句話說，它既反映真實，但又不複製真實，它是一種「真實的幻覺」，用當代現象學美學大師英伽登(Roman Ingarden, 1893-1970)的話說，皎然的「境象」就是一種「創境」，它既不能與真實存在對象的存在特性畫一等號，但又不能認為它毫不具有現實的特性，它可說是現實的擴展。[\[69\]](#)

就理論來分析審美意向性主體，除了「作者」之外，還應包括「讀者」這個層次，讀者對閱讀文本(作品)的審美體驗，是從模糊到清晰的歷程。如果進一步從閱讀主體的立場理解皎然的說法，「境象虛實」說便相當類似英伽頓對文學藝術作品積極閱讀中的審美具體化過程。英伽頓指出藝術作品

[68.](#)如《成唯識論》卷一解釋外境依內識而假立說：「外境隨情而施設故，非有如識，內識必依因緣生故，非無如境。」，頁3-4，收在《大正藏》第31冊瑜伽部下，頁1中。

[69.](#)英伽登《文學的藝術作品》一書研究作品的本體論，指出文學的作品是一種「意向性客體」，審美客體與實在客體之間有著清楚的界線。參見胡經之主編《西方文藝理論名著教程》第十章「茵格爾頓的藝術本體論和價值論」(北京：北京大學出版社，1989年11月第一版，1991年12月初版三刷)，頁270；及朱立元主編《當代西方文藝理論》(上海：華東師範大學出版社，1997年6月第一版)，頁134。

頁 206

所再現的客體，只不過是事物之多重圖式化的組合體或綱要略圖，它有許多「未定點」和「空白」需要讀者的想像來補充和具體化。[\[70\]](#)閱讀主體透過作品領悟體會創作主體，讀者通過詩歌的藝術形象感受到它實際存在的實，這個從虛到實的過程正需要讀者的想像力來填補。讀者因受作品的刺激、浸染，而興發起類似，或者產生移情、認同、排斥等等作用，就讀者自身而言，感受或情緒的生發是由虛到實，這便是「由虛生實」。讀者的感情帶入作品使得作品的意義更加豐富，這正是英伽頓所說的作品的完成在讀者手上，就作品而言，作品的意義從無到有、由簡單到豐富，這也是「由虛到實」。作品與讀者的關係是虛實相生的。因此中國詩論中頗強調虛實相生之理。

詩歌創作當中所呈現的景色等客體，不可太質實，太質實則了無餘味，而應該盡量作到實中有虛，虛中涵實的虛實結合；離實言虛，固然會流於空寂，離虛寫實，不能以實涵虛，則藝術的情趣、聯想等亦將無存。不獨中國人的認識如此，西方亦認為藝術創作要在於含混朦朧之間才有美感，如「狄羅謂曉達不足感人，詩家當驚隱味」、「儒貝爾謂文帶晦方工，蓋物之美者示人以美，而不以美盡示於人」、「利奧巴迪反復這詩宜朦朧變變，難捉摸，不必固，語無滯著則意無窮盡…渾淪惚恍，隱然而不皎然，讀者想像自然盤旋」、「叔本華云：作文妙處在說而不說，正如希臘古詩人所謂“半多於全”之理，切忌說盡，法國詩人所謂“詳盡乃使人厭倦之秘訣”」、「愛倫·坡與馬拉梅所主張，流傳尤廣，當世一論師說之曰：使人神藏鬼秘之感，言中未見之物仿佛匿形於言外，即實寓虛，以無為有，芟隱而未宣，乃宛然如在」。^[71]

皎然的「境象虛實」說主要是針對創作主體來討論的，但是就理論的內涵而言，亦兼及「閱讀主體」這一層次，而從皎然以後詩歌理論漸有朝向「閱讀主體」發展的趨勢，如明清許多詩話或詩歌評點喜歡運用虛實並舉的方式來品評作品的高低，以下略舉數例以窺一二。如：明謝榛評貫休詩句「庭花蒙蒙水冷冷，小兒啼索樹上鶯」景實而無趣，太白詩句「燕山雪花大如席，

⁷⁰見英伽登著，陳燕谷等譯，《對文學的藝術作品》（臺北：商鼎文化出版，1991年12月臺一版）第十一節「再現客體的具體化」、第十二節「圖式化外觀的現實化與具體化」，頁49-64。

⁷¹引自錢鍾書《管錘編》（北京：中華書局，1979年8月第一版，1991年6月初版三刷）第四冊，頁1360-1361。

頁 207

片片吹落軒轅臺」景虛而有味。^[72]清馬位《秋窗隨筆》評李白〈邯鄲才人嫁為廝養卒婦〉詩：「妙在不說目前之苦，只追想宮中樂處，文章於虛裏摹神，所以超凡入聖耳。」^[73]清楊際昌說：「詩景有虛有實，若虛實之間，不必常有此，卻自應有此」^[74]例子都是從讀者審美的立場來評騭詩歌的。

反省皎然境論中「境象有虛實」這一點，就指出了創作對象與創作主體兩邊的架構，這兩面性的架構來講，一方面指出了創作對象的「緣

境」說，另一方面又指出了創作主體的「取境」、「造境」說，這是皎然詩論裏面一個比較核心的部份。

第一，境象的虛實問題，「境象」按現在的語言來講，就是創作主體的意識內容。「境象」的虛實問題存在著「能思」的創作主體，與「所思」的創作對象之間的關係；「境象」與「物象」的關係，就是意識內容呈現意識對象的問題；因此境象的理論，分別指向於創作主體與創作對象兩大範疇。就創作的對象言是「緣境」，就創作的主體而言，又可具體區分為「取境」和「造境」二點。

所謂的「緣境」說指外在的對象，在創作詩歌時產生一個觸發的作用，觸發創作主體的感情，使得創作主體因詩情的發抒，進而創作作品，這意思是說，外境對創作主體而言是一個觸媒，這是皎然關於創作對象的一個論點。關於創作主體，皎然有兩個論點，一個是「取境」說，一個是「造境」說。「取境」和「造境」是指創作主體由於受到外在環境的刺激和觸發而有了一個構思創作的過程，在構思創作的過程裏，使得他對於外境或是外象有一個構築或篩選，創造或昇華的過程，這就是我們今天所說的藝術加工的過程，而這個藝術加工的過程，皎然分成「取境」與「造境」兩個階段。

72. 見明謝榛《四溟詩話》卷一，收在《叢書集成新編》（台北：新文豐出版公司，1986年1月第一版）第79冊，頁207下。

73. 見清馬位《秋窗隨筆》，收在《清詩話》（臺北：明倫出版社，1971年臺一版），頁831。

74. 見清楊際昌《國朝詩話》卷一，收在《清詩話續編》（郭紹虞編選，富壽蓀校點，台北木鐸出版社影印本）下冊，頁1687。

五、皎然論「作用」

皎然詩論中還有一個「作用」說，與「意」、「境」的關係相當密切。《詩式》卷一有「明作用」一節：「作者措意，雖有聲律，不妨作用。如壺中瓢中自有天地日月。時時拋鍼擲線，以斷而復續，此為詩中之仙。」^[75]《詩式》還有其他地方提到「作用」，如：

夫詩者…其作用也，**放意須險**，**定句須難**，雖取由我衷，而得若天授。……[76]

意度盤薄，由深於作用。……[77]

天與其性，發言自高，未有**作用**。（此評李陵、蘇武詩）…辭精義炳，婉而成章，始見**作用**之功。（此評古詩十九首）[78]

曩者嘗與諸公論康樂，為文真於**性情**，尚於**作用**，不顧詞彩而風流自然。……[79]

上舉幾處「作用」出現的時候，往往也會出現「情」、「意」等字眼，可見「作用」與詩人的思想感情有相當的關係。皎然說：「意度盤薄，由深於作用」、「為文真於性情，尚於作用」，這是認為創作者要重視作用，因為深入作用，則詩意可以盤薄，詩情可以發動，為文風流自然可真於性情，這個「作用」接近於立意構思的意思，此時「作用」是從創作主體立言。皎然又說：「作者措意，雖有聲律，不妨作用」，這個「作用」便接近取物為象的意思，此時「作用」則是從創作對象立說。

對於皎然論「作用」這個概念，學界解釋的意見頗為分歧，目前未有定論，如：郭紹虞先生注解《詩式》時指出，作用的意思是「藝術構思」；[80]

[75]. 見李注《詩式》卷一「明作用」，頁10；周注《詩式》卷一「明作用」，頁3。

[76]. 見李注《詩式·序》頁1；周注《詩式·序》卷一，頁1。

[77]. 見李注《詩式》卷一「詩有四深」，頁14；周注《詩式》卷一「詩有四深」，頁7。

[78]. 見李注《詩式》卷一「不用事第一格·李少卿與并古詩十九首」，頁79；周注《詩式》卷一「李少卿并古詩十九首」，頁14。

[79]. 見李注《詩式》卷一「不用事第一格·文章宗旨」，頁90；周注《詩式》卷一「李少卿并古詩十九首」，頁17。

[80]. 見郭紹虞《中國歷代文論選》第二冊選注《詩式》。

徐復觀從《詩人玉屑》的材料認為作用相當於傳統哲學「體用」中的「用」；李壯鷹先生認為作用是釋家語，指「文學的創造性思維」，[\[81\]](#)張伯偉認為作用的意思比較接近「物象」。[\[82\]](#)郭、李二人的解釋相近，作用接近於構思的問題，而徐、張二人從體用的角度理解作用，作用的意思比較接近立意構思以後取象的問題。如果從「構思」解，指詩人的情感發用，則與皎然《詩式》中的「立意」說相近；而如果從「取象」解，指詩人將客觀的物象具體化為詩中的意象，則接近於皎然《詩式》中的「取境」說。其實「立意」與「取境」分屬創作主體呈現創作對象的兩個階段，一個在前，一個在後，但是彼此又互相關聯牽涉，[\[83\]](#)這或許就是學人解釋「作用」一詞分歧的原因。

雖然皎然《詩式》已區分「立意」與「取象」，但筆者以為皎然使用「作用」一詞，也有可能兼含「構思立意」、「取物為象」兩層意思。從創作主體對創作對象的攝取以至於呈現，介乎心物之間，正是各種感覺功能（識體）的發用，因此，如果以唯識學「認識作用」的概念來理解皎然說的「作用」，如此似可解決「作用」一詞兼含有「立意構思」與「取物成象」兩種含義的問題。而將皎然意境論中三個主要觀念對比唯識學中「識」的三個層次，則可進一步得到下面的對應關係：

意境	識
意	——— 認識主體
境	——— 認識內容
作用	——— 認識作用

六、皎然意境論在中國詩歌理論史上的意義

（一）、意境理論發展至皎然更趨於成熟

從歷史的發展來看，意境論兼有儒、道、釋等成素的影響，如《易傳》

[81.](#)見李注《詩式》，頁4。

[82.](#)張伯偉研究中指出晚唐詩格中強調先立意，後取象，或者強調意有內外，凡強調詩的作用必然強調詩的物象，因此離開了「物象」就無法把握作用的含義。見張氏《禪與詩學》（杭州：浙江人民出版社，1992年9月第一版，1993年10月修訂二版），頁25-29。

[83.](#)詳見上文「創作主體對於創作對象的呈現」第一「取境之說」。

的「觀物取象」、六朝玄學的「得意忘象」、「得意忘言」等言意之辨，都為意境理論定下了基本的發展取向。如就文藝理論本身的推展，宗炳的「含道應物」、「澄懷味像」（畫山水序），劉勰的「神與物遊」（《文心雕龍·神思》），姚最的「立萬象入胸懷」（《續畫品》），這些說法並沒有採用當時佛教界已經出現的「境」或「境界」的概念或術語，但就理論的內涵均觸及了文藝創作時心物方面如何統一對應的問題，這些論述都為後來意境理論的形成奠下了基礎。

王昌齡《詩格》談詩歌創作「立意」、「設象照境」，實則使意境理論初具規模，如藉艾布拉姆斯（Meyer Howard Abrams, 1912-）在《鏡與燈》中所提出的文藝理論四要素（世界／作者／作品／讀者）[\[84\]](#)來反省王昌齡的意境論，正好缺了作品與讀者的這一環節的關係。一個成熟的意境理論是兼有詩歌創作與詩歌鑑賞兩部份的，皎然繼承王昌齡的詩論，作了許多填補的工作，並進一步使意境理論精緻化。他在論「境」、論「作用」時吸收了唯識學中「識」「識轉（變）」的觀念，具體析分了創作主體呈現創作對象，有直取攝受、觸發感動、創造想像等幾種情形。

皎然的意境論雖偏向討論作家創作的種種問題，也開始觸及讀者鑑賞的問題。如論「境象」虛實二義的辯證，既存在著創作主體與創作對象間的虛實關係，還指向閱讀主體與創作對象的虛實關係；論「重意」「文外之旨」關係創作完成時作品風格韻致等問題。這些論述後來司空圖、嚴羽等人進一步再發揮充實。不過值得注意的是，皎然這些論述至少開啟了意境理論的發展，使意境理論從作家創作論，逐漸走向作品風格論、讀者反應論。

（二）、開啟後人藉用佛教理論建構詩歌理論的風氣

觀察兩晉南北朝時期，「境」、「境界」等字詞雖大量出現，但是「境」仍未具有美學方面的含義，也就是說當時「境」仍未在文藝理論上應用。但是上述唯識學中所強調種種識與境產生的關係，透過佛經的譯介，使得佛教認識「境」的理論漸行於中國，這不僅大大豐富中國傳統語言中「境」字的

84.六十年代末美國文藝學家艾布拉姆斯在《鏡與燈：浪漫主義理論與批評傳統》提出文藝理論的四個要素：世界、作者、作品、讀者。他認為歷史上各種不同的文藝理論的區別，就在於如何析分這四要素的相互關係。艾布拉姆斯所提的文藝理論的四個要素，實際上也指向了研究文藝對象的四個不同的角度和看法。參見胡經之主編《西方文藝理論名著教程》上冊（北京：北京大學出版社，1989年11月第一版，1991年12月初版三刷）導論。

頁 211

內涵，學界也普遍認為中國正是在這種新思維的刺激下，逐漸加強了傳統認識心物關係的理論，在中印思潮互相激盪下，「境」字開始出現了美學上的含義，而唐代意境理論的成型，特別是詩僧皎然具體的「境」論，是一個重要的參考指標。

皎然的意境論中將「境」的虛實二義，應用在闡釋文藝創作過程中的現象，實與佛典中「境」的虛實二分的框架相當契合，因此未嘗不可說運用「境」的虛實概念於實際文藝理論上，其源流當推始於皎然。而進一步思索皎然所建構的意境論的主要論點和思維方式，又與佛教唯識學有高度的關係。皎然意境論的三個重要觀念中（意／境／作用），與唯識學中「識」觀念（包括認識主體／認識對象／認識作用）吻合。皎然自覺地運用唯識中「境」的概念來討論詩歌創作和鑑賞，藉用唯識中「識」的概念建構意境論的架構，影響所及使得意境論的發展，開始與佛教結下了密切的關係，如宋代許多詩論喜以禪法論詩，而最具體的莫如宋代嚴羽「以禪喻詩」借禪法來論詩歌創作、欣賞、批評的詩論。就此而言，也許可說皎然為日後詩文評理論家運用佛教的概念或理論進行文學批評，樹立了一個模式、開啟了一種風氣。

附記：本文根據初稿補充、修正，初稿曾在現代佛學會與台灣宗教學會合辦的「佛教研究論文發表會」上宣讀（民國八十八年九月十九日），原題〈詩僧皎然的意境理論〉，會中蒙 楊惠南教授斧正，後又得到熊琬、涂豔秋教授誨正，謹此一併致謝。