

出版
文化出版社
花木蘭

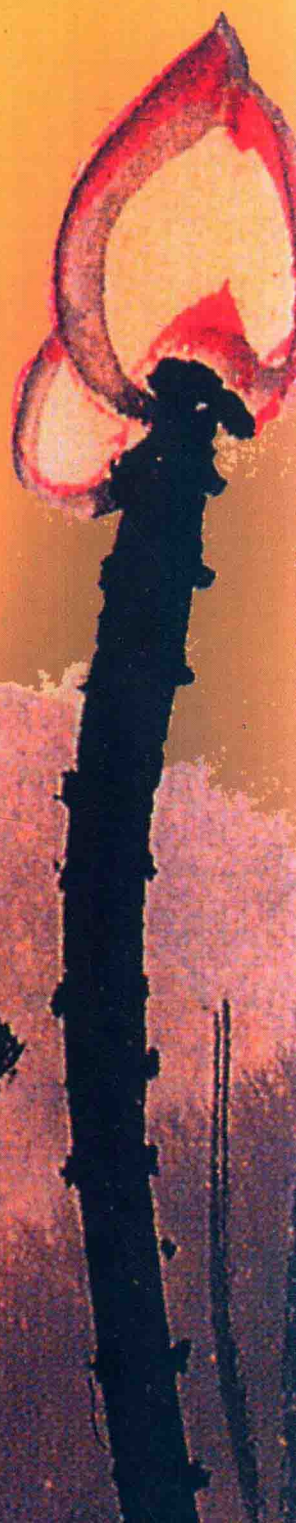
曾永義
主編

輯刊 研究 文學 古典

三 編 第 3 冊

漢代詩騷情志批評研究

陳沛淇 著



古典文學研究輯刊

三 編

曾 永 義 主編

第 3 冊

漢代詩騷情志批評研究

陳 沛 淇 著



國家圖書館出版品預行編目資料

漢代詩騷情志批評研究／陳沛淇 著 — 初版 — 新北市：花木蘭文化出版社，2011〔民100〕

目 2+158 面：19×26 公分

（古典文學研究輯刊 三編：第3冊）

ISBN：978-986-254-545-4（精裝）

1. 漢代詩歌 2. 詩評

820.8

100014995

ISBN-978-986-254-545-4



古典文學研究輯刊

三 編 第 三 冊

ISBN：978-986-254-545-4

漢代詩騷情志批評研究

作 者 陳沛淇

主 編 曾永義

總 編 輯 杜潔祥

出 版 花木蘭文化出版社

發 行 所 花木蘭文化出版社

發 行 人 高小娟

聯絡地址 新北市永和區中正路五九五號七樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 sut81518@ms59.hinet.net

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2011 年 9 月

定 價 三編 30 冊（精裝）新台幣 48,000 元

版權所有・請勿翻印

漢代詩騷情志批評研究

陳沛淇 著

作者簡介

陳沛淇，1974 年生，私立南華大學文學研究所碩士班畢業、國立東華大學中國語文學系博士班畢業。著有碩士學位論文《日治時期新詩的現代性符號探尋》、博士學位論文《漢代詩騷情志批評研究》。

提 要

本文從顏崑陽先生構想的情志批評型態出發，並以漢代詩騷文學作為主要研究對象。通過分析討論之後，我們在情志批評的次型態之下，又區分出幾種次次類型。情志批評型態可以區分為讀者情志取向的次類型與作者情志取向的次類型。此一層級的區分，是以批評者初始之時有無預設批評之目標對象（即「作者」）為準。這種判分標準不是絕對的，只是傾向程度的多寡而已。即使是斷章取義，亦不可能完全與詩文之原生義與原生作者無關，在某些時候，前者的趣味與深意，正好就建立在與詩文之原生義和原生作者的對抗性、互補性或衍生性之上。而就作者情志取向的情志批評次型態而言，讀解者自身的情志因素也不可能摒除於批評活動之外。就文學史的現象來看，作者情志取向的情志批評次型態可以說是漢代文學批評的大宗，而又以東漢時期最為發達。我們依批評者對作者想像方式的不同，於此次型態下再區分出三種類型：將作者想像為理想人的類型、將作者想像為範型人的類型，以及將作者想像為交感人的類型。

情志是一種處於複雜交際網絡裡的靈活運動之意向。一談情志，就會和主體之身體知覺與心理活動、能構成各種情境的外在世界同時關連。所以，情志批評並不是情意批評，也不是言志批評，它是關乎存在者之存在表現的批評。批評的方式，不是透過在作品語言內部發掘批評者認同或不認同的元素來進行，而是從作品語言外部向作品語言內部提問，從作品語言外部的關係網落看到作品內部語言網絡的折射落點。同時，圍繞著寫作主體與閱讀主體所產生的種種問題，永遠是這類批評所關心的重點。這正是作為中國古典二大批評型態之一的情志批評，與西方文學批評相異之處。



目

次

第一章 緒 論	1
一、「知音」研究所開出的四個主題	1
二、知音故事的另一種讀法	6
三、情志與情志批評	13
四、關於作者	18
五、研究範圍與研究方法說明	22
六、資料參考與運用說明	28
第二章 情志批評活動中的主體與對象	31
一、文人的憑弔：追傷與自喻	31
二、〈詩大序〉的問題：詩歌不是批評的終極對象	39
三、主體以情志交感於所觀之對象	50
四、做為對象之「文」	53
五、做為對象的作者：「詩人本意」的三種類型	58
第三章 情志批評活動中的情境與語境	69
一、情境作為意指與語言符號之間的關係項	69
二、情境包含意象情境與生活情境	75
三、語境感發與情境重構之一：《詩譜》	78
四、語境感發與情境重構之二：《楚辭章句》序文	87
第四章 從意象間的互象作用分析漢代比興讀解——以《毛詩鄭箋》、《楚辭章句》為討論中心	97
一、意象間的互象作用	97
二、劉勰對漢代辭賦家使用「比興」的批判	102
三、毛詩鄭箋的例子	106
四、《楚辭章句》的例子	113
第五章 漢代「擬騷」與「士不遇」書寫之於情志批評的意義	123
一、作品間的情志通感與互象關係	123
二、二種擬騷	129
三、「士不遇」文內含的情志批評意識	137
第六章 結 論	147
主要引用及參考資料	153

第一章 緒 論

一、「知音」研究所開出的四個主題

伯牙與鍾子期的完整故事，最先出現於《呂氏春秋·本味篇》。漢代《韓詩外傳》、《說苑》亦刊載了這則軼事，但大抵沿承前說。至《列子·湯問篇》時，伯牙鼓琴的故事被細緻化了；其中，鼓琴者與聽琴者的心理活動層面被強調了出來。諸如「伯牙所念，鍾子期必得之」、「……心悲，乃援琴而鼓之。初爲霖雨之操，更造崩山之音。曲每奏，鍾子期輒窮其趣。」〔註1〕不論是伯牙「所念」或是伯牙「心悲」，都比《呂氏春秋·本味篇》中簡約描述的伯牙之「志」，更能突顯鼓琴者與聽琴者主體自身與主體間的審美情感之活動。尤其是末句的伯牙慨嘆之語：「善哉、善哉，子之聽！夫志想象猶吾心也。吾何逃聲哉？」明言了「志」不但是一種想像活動，且具有「知音」的功能：伯牙以「志」鼓琴，鍾子期以「志」追想之；令後世文人嚮慕不已的知音典故，就在這「志來志往」間完成了。

這則知音故事的意義，不只是在審美層面而已。蔡英俊早年於〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉中指出，「隱含在『知音』一詞背後

〔註1〕「伯牙善鼓琴，鍾子期善聽。伯牙鼓琴，志在登高山。鍾子期曰：『善哉！峨峨兮若泰山。』志在流水，鍾子期曰：『善哉！洋洋兮若江河！』伯牙所念，鍾子期必得之。伯牙游于泰山之陰，卒逢暴雨，止于巖下；心悲，用援琴而鼓之。初爲霖雨之操，更造崩山之音，曲每奏，鍾子期輒窮其趣。伯牙乃舍琴而嘆曰：『善哉、善哉！子之聽，夫志想象猶吾心也。吾何逃聲哉？』」列御寇：《列子·湯問》，見列御寇著，楊伯峻撰：《列子集釋》（臺北：華正書局，1987年）。

的思想模式或心靈樣態，可以清楚指明傳統文學批評活動的本質到底為何。」

〔註2〕這個答案在該文的結論中，有清晰的陳述：「文學批評活動是一種主體與主體之間相互感通的過程，批評的目的是在於揭露主體之間的這份遙契默會。因此，批評家注意的往往不是作品本身的文辭結構，而是作品所反映出的作家的心靈結構或經驗世界。」〔註3〕在這裡，「知音」首先被賦予文學批評活動的意涵，繼而這種批評活動被描述為是一種主體間互為通感的過程，而其批評目的不在於作品的語言藝術表現，卻在於作者主體內在之精神與情感的探索。

顏崑陽在〈文心雕龍「知音」觀念析論〉中，對蔡英俊提出的知音之文學批評意涵，做了對話性的討論。「知音」在伯牙與鍾子期之典故中所蘊涵的文學批評觀念，與劉勰在《文心雕龍·知音篇》及其他相關涉的篇章中提到的「知音」觀念所蘊涵的文學批評觀念，此二者有差異需要細辨。典故中的「知音」，著重於「作者即作品情志的詮釋」〔註4〕，這種詮釋進路仰賴主體之間的互為通感、默會之知，其強烈的主觀性特徵，致使它難以形成「一套客觀的、普遍的、有效的規範」〔註5〕。而《文心雕龍》雖亦沿用了典故中的「知音」這個詞彙，「但卻從『默會感知』以體會作品即作者情志轉向『語言分析』以評估作品文體的優劣，不管就批評的終極標的性或方法而言，都已脫離『知音』的原始意涵。」〔註6〕由此，我們可以看到「知音」所代表的文學批評意涵，在劉勰之後，形成了二種進路。第一種進路是原典故中可以分析辨讀出的情志批評，第二種進路是由《文心雕龍》所揭示的文體批評。其中，《文心雕龍》的知音觀念，雖亦談情言志；但劉勰對於「情志」的理解，傾向於一種「對某一主體性情概括性的、類型性的描述」〔註7〕，而較不是對某一特定主體之情志的特殊理解與詮釋。因此，《文心雕龍》的知音觀在情志批評之外，形成另一種「類型性情志批評」的傳統。而典故中的知音，則是

〔註2〕蔡英俊：〈「知音」探源——中國文學批評的基本理念之一〉，收入收於呂正惠、蔡英俊主編：《中國文學批評·第一集》（臺北市：學生書局，1992年），頁127。

〔註3〕同上注，頁140。

〔註4〕顏崑陽：〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，收於顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》（臺北市：正中書局，1993年），頁204。

〔註5〕同上注，頁202。

〔註6〕同注4，頁239。

〔註7〕同注4，頁217。

屬於追尋作者主體與作品所寄寓之情志、並訴諸讀者主觀體悟的情志批評。

就以索解作者或作品情志為要務的情志批評活動來說，又可區分出二種不同的進路。這二種進路正巧可以《呂氏春秋》與《列子》中記載知音故事的方式得到說明。《呂氏春秋·本味篇》記載的知音故事，最後以「非獨鼓琴若此也，賢者亦然，雖有賢者而無以接之，賢者奚由盡忠哉！驥不自至千里者，待伯樂而後至也。」〔註8〕這段話做結。由此可知，《呂氏春秋》之作者，對於知音故事的詮釋，並不以作者或作品之情志為標的，他在乎的是「說詩人之義」——即以詮釋者的情志作為此種情志批評活動之目的義與價值義；且其最終目的、其價值取向，都是以「政教上的實用」與否為依準。而《列子·湯問篇》中記載的知音故事，由於其成書之際已進入魏晉時期，因此，對於情志的理解與詮釋，便涉及了物感與主體間通感的審美經驗。這種情志批評的進路，自然不會以政教實用性作為其批評的目的與評價依準。

鄭毓瑜在〈知音與神思——六朝人周旋交錯的生命情識〉中，就蔡英俊與顏崑陽的知音之文學批評意涵的討論，繼續提出細化的論點。此文以《列子·湯問篇》的知音記載作為討論的基點，指出「想像猶吾心」一句，實為串接起「神思」與「知音」觀念群之關鍵。就閱讀主體而言，在情志批評之知音與文體批評之知音這二種批評活動生發之初，作為某種能動之意向的「情」率先發揮了感物繼而進入想像之界域的作用。因此，劉勰的知音觀念，在注重作品語言組織的同時，是以「結合『情』與『文』」（『心』與『物』；『形』與『神』）雙方完整的吐納往還為感知之最終目的。」〔註9〕而在知音典故中，伯牙既循著某種「心—物」關係而鼓琴，鍾子期亦是循著相似的路徑進行「聽感」，並在其「形神視域」漸次達到感知伯牙之志的審美情境。故「『想像猶吾心』即如『心之照理』，都是指讀者與作者憑藉『思理』為中介所進行的神思交流；子期之『知音』與劉勰之『知音』並未必然有主、客觀之別，語符（音符）分析與情感意會乃一體完成。」〔註10〕這裡可以看出，鄭毓瑜的論述意在於為知音體系的文學批評，打開一個文學感知論研究的大門。若借用西哲的術語來定位，這是屬於認識論層次的研究，西方的認識論概念從認知

〔註8〕〔戰國〕呂不韋：《呂氏春秋·本味》，見〔戰國〕呂不韋著，陳奇猷校釋：《呂氏春秋新校釋》（上海：上海古籍出版社，2002年），卷14，頁744-745。

〔註9〕鄭毓瑜：〈知音與神思——六朝人周旋交錯的生命情識〉，收於鄭毓瑜：《六朝情境美學》（臺北市：里仁書局，1997），頁51。

〔註10〕同上注。

作用一直到知識形成的整個流程界定，幾乎皆與中國古典文學的感物體系（或者說主客交感體系）是扞格的。因此，在當今發展古典文學的原生性理論系統之時，樹立文學感知論研究的進路實屬必要。

關於知音研究的相關論述中，廖棟樑〈論知音〉^{〔註11〕}一文亦令人注意。此文較前述諸文更深入地探討作者與讀者、主體與主體間的關係，並為此種特殊關係做出描述。文中指出，在「知音」故事裡，伯牙與鍾子期的互動過程可以抽離出三重涵意：第一重涵意為作者在創造作品時，他的態度是傾訴的；既為傾訴就代表在創作過程中，某種「讀者意識」是涵具其中的。因此，作品的語境首先就帶有傾述的性質，它有賴於讀者的閱讀參與，才能形成一個完滿的創造活動。由此延伸出第二重涵意，即讀者為「創造活動不可缺少的合作者」，在作品中已隱含「兩個心靈的對話」；故而「創作者在『情往似贈，興來如答』中，先在地暗含著一種『讀者』在文本之中。」既然讀者具有此種重要性，於是，第三重涵意也就能推導而出，即作者在形構作品時會以讀者的接受與審美作為考量。換言之，作品的語言形式既是一個能召喚讀者之閱讀審美的結構；此結構同時也形成一個「邀請」，它要求讀者「釋放所有閱讀的潛能」。綜此以上三重意涵，其界定了的知音活動是主體與主體之間的交際活動，不論在創作階段或閱讀階段，讀者不以客體之姿而存在，作者亦不以客體之姿而存在。此即「作者與讀者的關係不是主體與客體的關係，而是主體與主體的關係，乃是批評意識和創作意識的遇合。」故而，知音若作為一種文學批評，它使讀者在「體驗了作者的同時，也表現了自己」。

從上述之前輩學者對於知音研究的論點整理，我們可以得到如下的簡要理解：第一，「知音」確實蘊含了中國古典文學所特有的批評模式，並足以與西方文學批評分庭抗禮。第二，以「知音」作為前提與目的，古代文學批評可以區分出情志批評與文體批評二個進路。第三，以「知音」作為前提與目的，古代文學批評存在有文學感知論可以繼續發掘。第四，知音作為一種文學批評，它必然是以作者與讀者互為主體為前提，且以讀者主體之體驗與審美取向為優位的批評。

如此，我們就得出歷來知音研究所開出的四個主題。其一，存在於古典文獻中的知音觀念群，應納入重構古典文學批評的研究與討論中。其二，知

〔註11〕廖棟樑：〈論知音〉，收於廖棟樑：《古代楚辭學的建構》（臺北市：里仁，2008年），頁463-501。

音作為文學批評的觀念與方式時，可再區分出文體批評與情志批評；而情志批評又可再區分出類型性情志批評與非類型性情志批評。其三，知音之文學批評活動，涵蘊了一套古人的感物系統；若欲揭示此感物系統，則相關的文學感知論之研究與譬喻研究也就顯得十分必要。第四，知音作為文學批評的觀念與方式，亦揭示作者、作品本文與讀者之間的特殊關係，由於其建立在互為主體、主體通感的基礎上，因此，它與任一西方傳統文學批評所認知的讀者、作者與作品的關係有著根本上的不同。使這一層關係具顯化，也就成為必要的研究目標。

其中，由於第二個研究主題與本論文之研究興趣密切相關，故於以下再作若干說明。如前所述，顏崑陽在傳統知音觀念群之下所區分出的情志批評，其中依詮釋主體之目的與價值取向的不同，可再分辨出幾種差異：一是詮釋者所關注的「情志」，是作者（或作品）情志亦是讀者情志——前者形成追索作者情志的詮釋與批評，後者形成以讀者情志居主導地位的文學批評。二是詮釋者的批評意圖，決定了實際批評的結果。《呂氏春秋·本味篇》的知音典故與漢儒的詩經詮釋，都屬於以政教之實用為目的取向、價值取向的情志批評；而《列子·湯問篇》的知音典故則屬於拋棄政教實用性，深入主體通感之審美的情志批評。這類情志批評是六朝之後才明確的開始發展的批評意識，在這類型的情志批評之下，討論主體通感、默契神會、作品言外意與言內意之辯證關係等等，屬於文學感知論範疇乃至文學語言範疇的研究，在文學抒情傳統的研究集團中，已有豐富而可觀的成果。

在另一類型，權且暫稱為「政教實用性的情志批評」，在近代研究中，長期以來被劃歸為詩言志的詮釋與批評傳統，並遭遇以下的質疑：與政治權力核心掛勾、背負過多的教條式禮教之包袱、以過於獨斷而單一的「政教意志」理解作品，致使作品詮解牽強附會、千篇一律的反映出衛道與家國思維。然而，這類情志批評的價值，遠遠超過它所被誤解與詬病的那些詮釋與批評的問題之上。誠如顏崑陽在〈文心雕龍「知音」觀念析論〉中指出的，在漢代發展完成的、傾向於政教實用性的情志批評，其思考是「文化性而非文學性的」，是「將文學當作以政教為核心的總體文化結構的一環，而思考它在文化活動中對人之存在價值能產生什麼效用。」〔註12〕這句話所反映出的第一個要點是，漢代的文學觀不同於今日之文學觀；因此，我們不能以「不相容」

〔註12〕同注4，頁206。

於漢代歷史情境的文學眼光，檢視此一時代的情志批評活動。第二個要點是，唯有當今人放下某種嚴格的文學審美學之標準，如實地看待漢代的情志批評活動，才能瞭解漢代那帶有政教色彩的文學觀，背後隱含著一整個時代智識份子的深思與親歷之生存經驗的辯證軌跡。

是以，漢代的情志批評與抒情審美的情志批評所能衍生的批評意識有所出入。前者的文學活動之終極關懷，在於理解與詮釋大我乃至小我的現世之存在問題，而使人的存在價值之彰顯成為情志批評之標的。如果那類抒情審美的情志批評，有文學感知論的研究課題；那麼，可以推想的，另一類政教實用性的情志批評、或是涉及主體之存在關懷的情志批評，亦有其文學感知論（或言「文學通感觀」）的課題可以深入探討。主體之間的交流默契，可以導向一種審美境界的體悟，但也可以導向對於自身存在問題、社稷存在問題的批判與反思；前者無疑是一種審美的態度，而後者卻是一種充滿歷史意識的入世態度。

二、知音故事的另一種讀法

記載於《呂氏春秋·本味》與《列子·湯問》中知音故事，如其他古典文獻一般，有簡潔、不作過多抽象敘述的語言特徵。然而，伯牙與鍾子期的互動，並不如文字敘述表面上看起來的平淡與理所當然。若冒一點或許稍稍偏向主觀主義的危險，對之進行想像與情境還原，當可以察覺到其中蘊藏了許多屬於心理層的細膩之物。向普通符號學與知覺現象學借一點理論與方法上的協助，我們就能重新觀看這則知音故事。

伯牙鼓琴，鍾子期聽之，方鼓琴而志在太山，鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。」少選之間，而志在流水，鍾子期又曰：「善哉乎鼓琴，湯湯乎若流水。」鍾子期死，伯牙破琴絕絃，終身不復鼓琴，以為世無足復為鼓琴者。非獨鼓琴若此也，賢者亦然，雖有賢者而無以接之，賢者奚由盡忠哉！驥不自至千里者，待伯樂而後至也。〔註13〕

這個音樂會場景是個完整的「傳播-接受-詮釋-印證」之過程。傳播者-伯牙以「太山之志」的訊息，編碼於音符，並對他的朋友播送一組結構完整的音

〔註13〕〔戰國〕呂不韋：《呂氏春秋·本味》，見〔戰國〕呂不韋著，陳奇猷校釋：《呂氏春秋新校釋》（上海：上海古籍出版社，2002年），卷14，頁744-745。

響符號。接受者-鍾子期聽到了一整組音響符號，他對這些符號進行解碼，從而還原其隱藏之志。於是，他向鼓琴者讚嘆曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山」。然而，這個訊息交際的過程，有其複雜之處。它不是日常語言的發送與接收，它是創作之傳播與接受之詮釋的過程。這意思是，此中訊息的編碼與解碼，比一般的訊息交際更為細緻、繁複。

首先是關於伯牙，此發送、創造之主體的內部運作過程。「方鼓琴而志在太山」，這句話指出了符號學關心的問題。琴音是一種符號，鼓琴無異是語言行為的一種，只是表現出來的符號是音符而不是一般語符。音符的喻指與組織來自於「志」，鼓琴人志在太山，則指下的琴音宣洩出代表太山之志的音符組織。因此，「伯牙鼓琴」就涵具了一個「ERC」的符號關係式〔註14〕：

(E：琴曲)(R：志在太山)(C：太山)

琴曲由音符與將定結構組成。其中，每個獨立的音符並沒有太多的意義。音符的聲響形成刺激，引起聆聽者的生理聽覺反應，它只有「材質性」的意義：大聲或小聲、低沈或高昂、清脆或濃濁等等。人的聽覺對音符的材質性辨識，能引發簡單的心理活動。例如：低沈的音使人感到平穩、厚實；清脆的音使人感到輕盈、靈活。在單一音符的單一聲響中，人們對於它的材質性辨識與產生的心理活動都尚屬單純。當音符複合，組成音節和樂章，這個音符組織就有了其材質性能引發的心理活動之外，更複雜的意涵。

一連串舒緩的音符組織，它的材質音引發了與之對應的心理活動：平緩、悠悠然與迴盪。這些屬於純感覺層面的心理活動，依照音符刺激的秩序，它就能形成一組有結構的感覺。這一組感覺它沒有具體的形像，但是它的組織形式和內容有能力招徠其他相似的感覺群組和感覺結構。平緩、悠悠然與迴盪感所組構成的感覺群組，與人們賞觀氣象宏大的山群之經驗所形成的感覺群組相類。反過來說，覽觀太山所形成的感覺群組，亦能成為編碼音符的「種子」，與此感覺內容相符的音符組織，就能相應地創造出來。於是，當伯牙「志在太山」，他就是在心裡湧現覽觀太山的經驗與內在曾形成的感覺群組，並且將此「志」喻指於音符，規範於音符的結構。

這裡的喻指、規範都是為了論述方便而立的名目，在實際的即興演奏中，音符組織的生成和當下的心理活動無法截然劃分。善於操琴的人，必然

〔註14〕ERC：E為expression，C為contenu，R為relation；即表達層與內容層經由某種關係連結起來，成為一個或一組符號。詳細界定參見羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，李幼蒸譯，《符號學原理》(北京市：中國人民大學，2008年)。

將對音符的感知與自身經歷的各種感知緊密地編織在一起、隨時能互相替代。從「志在太山」到表達情志的琴曲，這中間的轉碼過程是瞬間完成的，它甚至可能未經過意識運作，只憑演奏家對音符的熟稔進行感知對感知（而非認識對認識）的轉碼——即太山之感覺群組再次喚回記憶中的感覺內容和感知活動，並且與對音符的感知，直接進行轉碼。這是音樂家表述世界和文學家表述世界很不一樣的地方。前者的「語言」是近乎可以直接訴諸感知的符碼〔註 15〕；後者的語言則無法避免的是某種意識之歷史的遺產：人們要認識一個詞總是比感知一個音符需要付出更多的意識運作。

從操琴者的角度來看，他由於某種緣故而引發了對太山的想像。這位音樂家可以有二種憶起太山的進路：其一，某事物給人的感覺，與他覽觀太山所形成的感覺結構之間，有局部一致性或相似性。於是藉由感覺結構引發感覺結構的路徑，他喚回關於太山的感覺群組。其二，現場中某事物的形貌與太山的形貌，有局部一致性或相似性。於是藉由形像引發形像的路徑，音樂家喚回關於太山之感覺群組。不論是哪一種連類的進路，我們都可以說他「志在太山」。

與文字相較起來，音符組織和主體內在經驗與心理活動的關係，雖亦不能排除文化與社會之語言結構的籠罩，但它更多地涉及感官以及官能所能引發的「知覺思維」〔註 16〕，從而理性思維作用的程度則相對地降低。在文字語言的使用情況中，文學家若志在太山，他必須使志與語義相符的詞語對應起來；而詞語，恰巧就是最無法表述志之物。志是想像，是紛繁的非語言之心理活動；而語言只能是一種替代的手段，它以有組織的符碼代表某種心理內容。在志與語言的聯繫關係中，喻指作用是一種造作意指大於某種「自然而然」的感知喻指的作用〔註 17〕。在音樂的情況裡，音樂家對於音符的感知與他內在的太山之志，此二者之間沒有太大的隔閡。操琴者賦予一首曲子或雄渾、或高低迭宕的音調，他的「內在音感」也與雄渾迭宕之音所能具顯的感覺相去不遠。此內在音感為主體對音符感知的經驗所生成，而與其關於太

〔註 15〕 這裡暫時不考慮通俗音樂或儀式性音樂中常見的套式所承載的固定情志內容。

〔註 16〕 知覺思維為 M·梅洛龐帝提出的觀念。參見 M·梅洛龐帝 (M·Merleau-ponty) 著，張志輝譯，《知覺現象學》（北京市：商務印書館，2001 年）。

〔註 17〕 無可否認，漢字的形像特徵，有助於削弱造作意指的獨斷性。「川」這個字的形像，在視覺刺激中，與實體河川有形像類似性。人們望著「川」字，所湧現的視覺內容，可能與望著實體河川、水流不止的形像相似。

山的情境經驗和感覺結構密切互涉。這是伯牙之志的全貌：當他志在太山時，他的想像是在情境式經驗與音樂符號的多重互涉關係中，依照相感相應的原則互為喻指，由此而彈奏出可「名狀」太山的曲子。

再者，是關於鍾子期，此聆聽接受與詮釋之主體的內部運作過程。一首隱含了太山之志與操琴者之個人風格的曲子，進入聆聽者的耳裡，他最先掌握到的是音符的材質性與組織性。從音符之低沈或高昂、急進或悠緩的材質性辨識，聆聽者的聽能知覺便能產生與之相對應的感覺內容，諸如，平緩、悠悠然與迴盪。這些原初的感覺，不會停留在鬆散的狀態。在理想的情況中，這些對音符的感覺，能夠隨著曲子本身的構造方式組織起來，而形成一組有結構的感覺。這組包含有感覺內容的結構，它可以看作是譬喻的基礎形式，聆聽者能以此向內在經驗連類運作，喚起其他類似的感覺結構以及此結構所代表的具體情境。

鍾子期曰：「善哉乎鼓琴，巍巍乎若太山。」「巍巍」不是對太山的形容，而是扼要地指稱鍾子期聆聽琴曲所把握到的感覺群組。「巍巍乎若太山」中的喻詞「若」，形同於指涉譬喻連類的運作。作為譬喻之形式的「巍巍感」，它能連類、招徠聆聽者往昔覽觀太山的感覺群組，以及此感覺群組所關連的整體情境。我們若將鍾子期的回應，分成接受與詮釋二階段來看；那麼，他在接受曲子時，就是藉由音符感知，使生成相應的有結構的感覺群組；當他作出「巍巍乎若太山」的詮釋時，便是在內部完成了譬喻連類的運作。正是這種以感覺結構作為譬喻的基礎形式，並向往昔的經驗情境連類運作，鍾子期才得以作出解釋。這就是聆聽者把握伯牙之志的方式，它依賴的條件是感知、連類想像與情境。

這裡有二個可延伸的認知。第一，鍾子期是以志把握伯牙之志。這意思是，伯牙以何種進路想像太山，並將此想像轉碼為音符；鍾子期就是以何種進路，把握了伯牙之志，並作出詮釋。其過程沒有神秘，但卻有「妙不可言」之處。操琴者內在湧現感覺群組，並進行音符轉碼；聆聽者以聽感貼合著曲子，內構與之相符應的感覺群組，並轉碼為可付諸言語的評論；此二者內在運作的每一個環節，都涉及個人材質條件與體悟與否的問題。第二，伯牙之志與鍾子期所把握之志，不全是同一物。志是一種想像運作，其運作過程的每個細節都與個殊主體的內在條件互有牽涉。因此，志不可能成為可普遍規格化之事物，這其中存在有個殊主體間無法交流、不能溝通之差異性。因此，言鍾子期所把握之志與伯牙之志相符，是就其內在感覺群組之相類，而其稱

名之一致（都可稱為「巍巍」而與「太山」互為聯想）來說的。是稱名之一致，而不是感知之一致；是所志者相同，而不是志相同。

伯牙鼓琴，而後收到深體其志之回應，且賦予印證；那麼，這場音樂會便具足二種意義：其一是情志批評，其二是知音印證。情志批評指的是鍾子期對伯牙鼓琴的讀解，這是一種「乘著」音樂符號，而以己之情志會通於彼之情志的詮釋活動。知音印證是指伯牙對於鍾子期的解讀給予正面的肯認：傳播者與接受者之間，那往復傳遞的訊息沒有太大的誤差，從而二者間取得一種情志交融的審美之愉悅。在這段軼事中，知音是鼓琴人才能夠賦予對方的榮耀；若沒有伯牙的印證，鍾子期不能成為名符其實的知音，他最多就是對於聆聽音樂很靈敏、很有自己一套詮釋的人。接受者的情志批評活動雖是朝著創作主體而發，但他並不能保證、也不負擔其完成的效用是百分百達到知音的。他的任務是傾聽、詮釋、做出實際批評；要達到這段典故裡的「知音」，就必須由彼端之傳播者對其實際批評做出肯認。

由伯牙與鍾子期的故事所導出的「知音」有二種意涵：第一種是為創作者所認同的知音，他以言證肯定彼此之間的心證。第二種是詮釋者以知音作為訴求，而對作品與創作者展開情志批評。前者是主體對主體的立即肯認，雙方在完滿的交際過程中得到情志交融的審美感受與愉悅；後者是主體對於另一主體的追想，彼端之主體尚未或者不能給出回應，追想者從自身的詮釋行為中印證彼端主體之情志，而得到另一種情志交融的美感。知音的訴求使詮釋者將目光投向作品與創作者，它是情志批評活動的理想境界。但知音運作所得到的「知」，不能算是首要的價值義；知音活動更大的報償在於其過程所生發的情志交融之審美感受，及其可能衍生的種種體悟。這是古典文學中訊息交際的「烏托邦」，幾千年來，文人契而不捨地追求這種主體互為通感的境界，即使其所叩詢的古代作者再也無法頒予他們知音的桂冠。

《呂氏春秋·本味篇》記載的知音典故，在描述故事之後，附了一段「延伸理解」的文字。正是這段文字使得讀者對知音典故的理解，沒有繼續往審美的層面延伸；反而下降到現實的生活世界、政教世界之中。「非獨鼓琴若此也，賢者亦然。」這句話就是譬喻運作的開端。作者使知音典故成為一組有結構的符號，其中，故事的結構能與其他相類的事件之結構互相吸引、呼應；而出現在典故中的各個符號，都能與符合條件的其他符號互為替代。符號與符號間的替代，其替代條件與可替代的符號種類，是由故事結構本身來限定的。作者使伯牙鼓琴與賢者盡忠這二個不同類別的事件串連了起來，並使其

意義能互為轉用。他之所以能成功地連類這二項事件，是因為「知音事件」與「知人事件」的確存在有相類的結構。而在這可互為通用的結構的牽引下，「伯牙」與「賢者」、「千里馬」互為替代；「鍾子期」與「知人者」、「伯樂」互為替代。

不同類別之事件的結構互通、其組織的符號互為替代，這只是表面的、屬於可表達之語言層的譬喻連類的運作。支撐此種譬喻運作的基礎形式，是主體的存在經驗。這必須分二個方面來說明：第一，知音典故是一個有情境的故事。就故事中的人物而言，他們都置身在知音情境當中；就講述故事與閱讀故事的人而言，故事的語境正在喚起主體的想像，並使其招徠更多的類似經驗，從而使故事語境對主體形成一種包含有感知內容的虛擬情境。這意味著，故事不只是「故事」而已，它本身就有引發主體感知、招徠過往之生存經驗的功能；而後者，是屬於非語言層面的心理活動。第二，對於作者所做的「延伸理解」，即將知音典故轉用為解釋「知人」的確當性，我們若站在與講述者相同的發言立場，就能發現從知音事件到知人事件的譬喻連類，並不是全然由「理性」所推導的。作者必須先對知音故事有所體悟，才能將此體悟「舉一反三」，用以解釋當前生活世界、政教領域的種種問題。

換言之，「非獨鼓琴若此也，賢者亦然」一句所揭示的推類思維，不只是一種語義的演繹，而是必須以情境經驗、生存經驗作為基礎形式的譬喻運作。這是一種與漢代箋釋學所反映出來的情志批評性質相仿的評論方式。從評論文字的語言表現來看，其狀似無異於純粹說理、意義推論；但是，當我們與講述者達成「視域融合」，從他的表述動機與表述策略進行觀察體會時，同時就能理解此種評論的三個特徵：其一，它是訴諸主體之生存經驗的；其二，它穿梭於典故與現世事件之間，因此其評論態度是帶有史的意識的；其三，它的評論意圖是實用的、用之於現世的。就這段評論文字而言，它的知音觀念具體展現於將其轉用在政教問題之上，而產生知人之理解的效用。是以，不能以其不進入審美層面談知音，就判斷它遠離了知音精神，或者，使知音觀念迂腐化；事實上，它可以說是一種放眼於現實、講求具體致用的知音觀。

回到先前提出的問題：在六朝之前已然存在的知音觀念群，其涵蘊的文學通感觀是何種樣態？通過對〈本味篇〉這則記載的分析可以得知，在那個時代中，主體之間以志相感相知的觀念是存在的；而這種觀念又與《孟子》提出的「以意逆志」有相同亦有差異之處。相同點在於二者都傾向以詮釋主體的存在經驗與歷史意識作為志之發用的基礎；而語符、音符都是一種中介