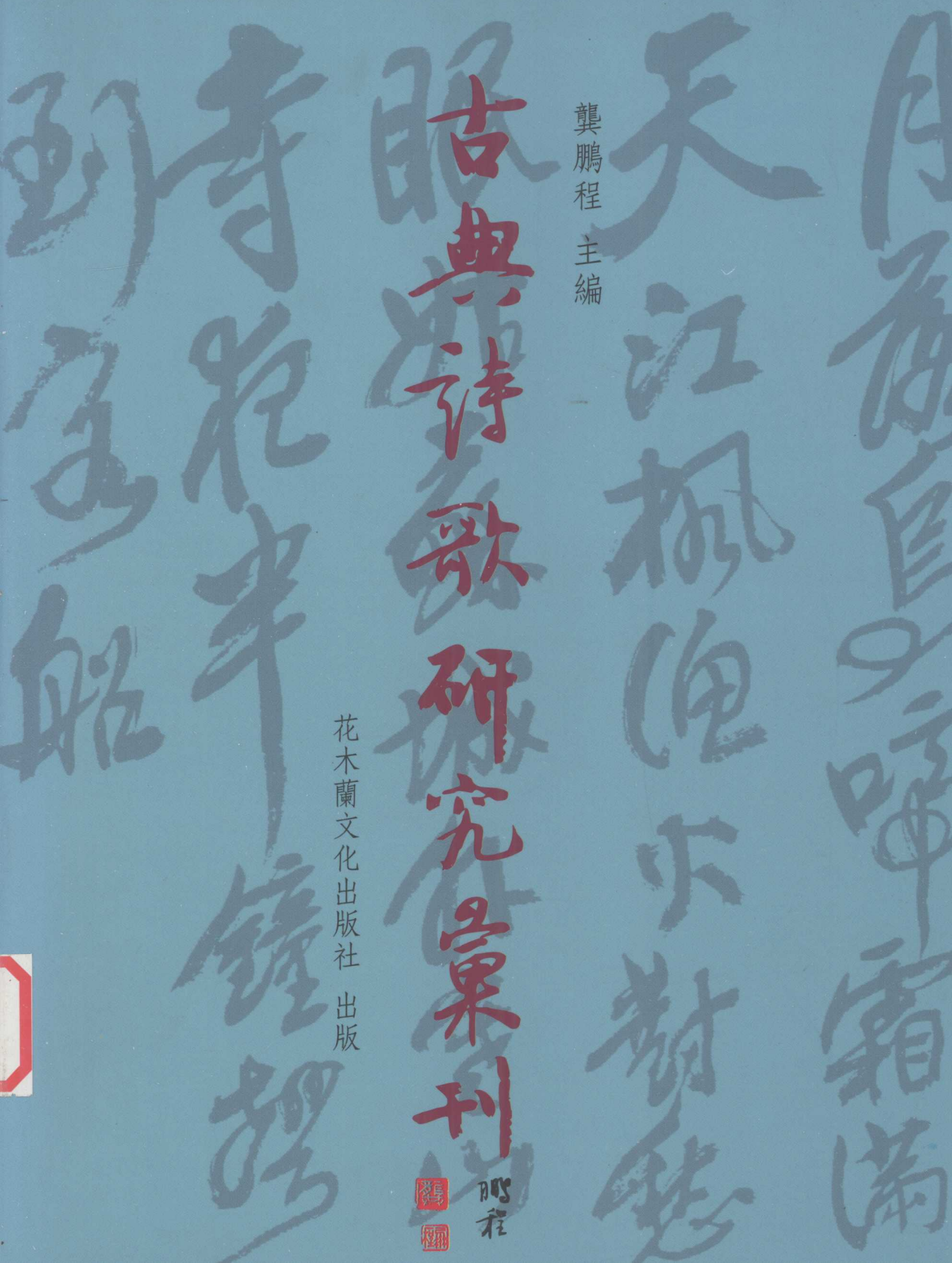


龔鵬程 主編

古典詩歌研究彙刊

鵬程

花木蘭文化出版社 出版



古典詩歌研究彙刊

第一輯

龔鵬程 主編

第 20 冊

解讀與重建王士禎
「神韻說」與王國維「境界說」——
由內涵、圖像、心靈到「性情」與「情」的建構

呂怡菁 著

解讀與重建王士禛
「神韻說」與王國維「境界說」——
由內涵、圖像、心靈到「性情」與「情」的建構

呂怡菁 著

作者簡介

呂怡菁，國立清華大學中國文學系博士，現任清雲科技大學通識中心專任助理教授。著有〈論古典詩空間特質之構成因素〉、〈《詩經》中的水畔「神女」〉、〈現代書信中「直接稱謂詞」的表述模式〉等研究論文。

提 要

本文嘗試依據王士禛與王國維的詩歌批評理論來說明「神韻」與「境界」這兩個語彙的基本差異，並嘗試建構這兩種文學概念其「理想」的作品藍圖。緣此，本文分成三部分來說明「神韻」與「境界」這兩個概念的差異：第一部分著重於建構「神韻」與「境界」這兩個概念與其作品所要求的中心「內涵」。至於第二部分與第三部分則分別從作品「意象」的營造與「主體」的心靈層面來加以建構「神韻」與「境界」概念的作品觀與創作論。簡言之，本文可以說是將「神韻」與「境界」這兩個概念放到「內涵」、「圖像」、「心靈」三大主軸中來加以說明定義。相較而論，「神韻」概念較重視詩人主體必須展現曠達超逸的「性情」，傾向以自然景物的美感或趣味表現詩人的生命境界。至於「境界」概念則較為重視主體深刻執著的「情」與真誠感受，並認為作品應該具備救贖與慰藉生命的功能。



目 錄

緒論	1
第一章 「神韻」與「境界」在作品中的「內涵」與「詮釋」	13
前言	13
第一節 「神韻」與「性情」的對位	14
壹、由一般定義到「對位」的詮釋系統	14
貳、「神韻」作品由「顯在」到「潛在」意義的轉換基點	20
一、讀者的「悟性」	21
二、「神韻」的二重身分：「指標」與「內涵」	23
參、「趣」與形式、結構的關聯	45
一、結構：部分與部分的連結（包括文化積累與聲韻）	46
二、特定風格對於「形容詞」組的回應	54
小結	62
第二節 「境界」——「感受」的永恆回歸	65
壹、起點：由劃分割裂的世界觀引向內外層的结构	65
貳、關於「境界」之基本內涵的幾層推究	73

一、「理想」中的「境界」所表徵的意義：「情」與「規模」的開創……	75
二、「典範」中的「境界」的主要內涵——狹義與廣義之「情」的特質……	80
參、由主觀到客觀：「感受」的兩大基本特質在作品中的具體呈現……	92
小 結……	100
第二章 由「詮釋」到「神韻」與「境界」的意象構成……	103
前 言……	103
第一節 開放形式……	108
壹、「暗示」的基點：「林中路」的空間思考……	108
一、讓影響不再焦慮——由具象、現實的基點到文化對應……	110
二、「林中路」的語義呈現：「中立化」句子……	117
貳、由林中路到「隨處越過自我」的構圖……	124
一、光影勝過線條的朦朧影像……	124
二、平行與對照的「物」、「人」關係……	127
小 結……	132
第二節 閉瑣形式……	132
壹、圖像在「境界」作品中的基本意義——「詮釋」的必要條件……	133
一、「境界」作品意義與價值的來源……	133
二、「境界」作品的詮釋法則：物象的旁通代換……	135
貳、「隨處反身指向自我」的構圖……	142
一、明確的主題：「理想」的追尋……	143
二、「阻礙」的表現：以時間連結空間……	146
三、「物」與「人」的關係：反映「自我」的背景……	150
小 結……	158

第三章 創造「神韻」與「境界」作品的心靈 模式之建構	159
前 言	159
第一節 構成「性情」的內在與外在感知與 行爲模式	160
壹、「放鬆」原則的範疇界定與思考模式的提 出	161
貳、並行而相得益彰的兩種力：「生命境界」 與「生命型態」	171
一、「性情」的行爲表徵：由「蘊育」到 「表現」	174
二、價值的調合	181
小 結	189
第二節 外部「生命歷程」與內在「深情」 的交感	191
壹、外部生命狀況的規制：追尋「理想」的 生命歷程	191
貳、內部狀況的規制：天才的心靈與感受模 式	203
參、世界觀的回歸：「境界」與「生命」	214
小 結	219
結 語	221
附 錄	227
一、關於二家著述之參考版本	227
二、關於王士禎「神韻說」之參考書目	227
三、關於王國維「境界說」之參考書目	230
四、其它相關參考書目	233

緒 論

一、研究對象的選定

「神韻」與「境界」——兩個不斷縈繞在我們耳邊的術語……

就中國文學或是文學批評傳統而言，只要我們評論一件文學或是藝術作品，幾乎都會自覺或不自覺的使用「神韻」或是「境界」兩個詞彙。亦即在文學藝術的各個批評領域之中，「神韻」與「境界」可以說無所不在。不論在傳統詩論或是畫論，乃至於現代的文學、藝術等批評領域之中，「神韻」與「境界」這兩個語彙都一再地出現。但是，它們雖然廣範地被批評家所使用，然而，在大多數的情況中，它們卻可以說是在不自覺的狀況中脫口而出，人們甚至只消用直覺就可以分別「神韻」與「境界」的差別，該用「境界」的時候，絕不會使用「神韻」；該用「神韻」來形容時，也不會以「境界」來說明。然而，如果要一個批評家說明他為什麼要以「神韻」，而不是「境界」來評論某一篇文章或某件藝術品時，他可能說不清兩者的具體差別到底是什麼？雖然他可以模糊地感覺到兩者雖有相近處（都是超乎具體筆墨形象之外的東西），但在相近處似乎又有不同。

要具體地說明「神韻」與「境界」這兩個術語的差異是一個極為龐大的工作，畢竟這兩個術語流傳已久，（註1）再加上它們所跨的領

（註1）「神韻」這個概念最早大致出現於《莊子》，而「境界」這個概念最

域很多，由人物品評、詩論、畫論、書論乃至於樂論等，幾乎各個領域都使用這兩個語彙。因此，要全面地了解這兩個語彙在各個時代與各個領域中的意義是一個需要時間的工作。職是，本文在此只能夠選取某一個時代斷限中的某個領域來比較說明這兩個術語的異同。在此，我們將研究範圍限定於詩論的領域中，至於時代斷限則以傳統「詩論」的尾聲：清中葉的王士禎（字子真，號阮亭，一號詩亭逸老，濟南新城人）（1634～1711）與清末的王國維（字靜安，號觀堂，浙江海寧人）（1877～1972）的論點作為主要材料。

「神韻」詩派的家數譜系

就傳統「詩論」而言，關於「神韻」與「境界」這兩個批評語彙的關聯性，已有許多前輩提出。整體來說，將「神韻」與「境界」聯繫起來的論述，基本上多半將「境界」視為「神韻」詩派的一支。在下文對於「神韻」詩派的家數譜系所作的一個大致的勾勒中，就可以

早大致出現於《詩經》。這兩個概念的淵源如下：

（1）關於「神韻」這個詞的淵源。曾祖蔭提到，從《莊子·德充符》就集中講了許多形殘而神全的故事。漢《淮南子》、漢末魏初劉劭《人物志》、魏晉釋家支遁的《神無形論》、慧遠的《形盡神不滅》、顧愷之「以形寫神」論乃至於《世說新語》及謝赫《古畫品錄》都出現這個概念。參見曾祖蔭：《中國古代美學範疇》（台北：丹青出版社），頁 82。又如霍有明也提到：「『神韻』」本用以指人的風度、氣韻，如〈宋書·王敬弘傳〉：『敬弘神韻沖簡』，繼則被用於畫，如南齊謝赫《古畫品敘》中評顧駿之：『神韻氣力不逮前賢』。參見霍有明：《清代詩歌發展史》（陝西：陝西人民出版社，1993），頁 58。

（2）關於「境界」這個詞的淵源。祖保泉與張曉云提到：「『境界』原是『疆界』的意思，指的是一定範圍內的一塊疆土，詞義實在。後來，這個詞被用到哲學範疇中去，詞義開始虛化。……如《莊子》中的……，都是指一種超現實的，優遊自在的理想境界」。詳參祖保泉、張曉云：《王國維與人間詞話》（上海：上海古籍出版社，1990），頁 40。又如顏崑陽也提出：「『境界』一詞往往用以指『界域』而言。『境』，本作『竟』。《說文》云：『樂曲盡為意』。『界』，《說文》云：『界，竟也』，段玉裁注：『竟，俗本作境，今正。樂曲盡為竟，引申為凡邊界之稱。界之言介也』，介者畫也。畫者介也」。詳見顏崑陽：《六朝文學觀念論叢》（台北：中正書局，1993），頁 328。

看出「神韻」與「境界」在詩論中其實有很密切的關聯性。

關於「神韻」詩派的重要家數，一般大多以唐代司空圖為首，宋代嚴羽為繼，而以清代的王士禛為集其大成。不過，除此之外，關於「神韻」流派的界定，歷來學者其實還有許多不同的意見與說法。這一方面主要是因著前人各自以不同的角度來為各個詩派作歸類與連繫。再者，由於每個學者作分類的中心軸不一樣，有的學者是以「神韻」當作中心點，把某些詩派集中在一起，視之為「神韻」詩派，有的則是針對某一詩派，為其作尋本溯源的工作，因此才會產生這些紛歧多樣的意見。大體而論，這些意見可以歸結為以下幾種角度。例如：有的學者是以「神韻」詩（亦即具體的「神韻」作品）為主，而不是以「神韻」詩論的批評作為整理與探究「神韻」傳統的標準。他們將某些作家的作品中凡是透露出與一般所認定的「神韻」論述相關的要點，諸如「清遠」、「清澹」的風格或以寫景為主等特質，作為歸結「神韻」詩史的重要原則。可以說這個角度是以實際作品的特質與詩論的重心互相參照，以作為連結各個詩家與詩論家的原則。例如王小舒的《神韻詩史研究》（註2）就把「神韻」詩史上溯六朝的嵇康、阮籍、左思、郭璞、蘭亭集團與陶淵明，稱之為「清遠派」。然後以謝靈運與謝朓之「山水詩」作為傳承。至於唐代的“張九齡、祖詠、儲光羲、常健、劉慎虛”、“孟浩然、王維”、“李欣、王昌齡、岑參、李白”這三大派別則被統稱為「清澹派」，是為「神韻詩的高峰期」。而大歷詩風、韋應物、柳宗元及司空圖之「韻味說」則被當作「清澹派的衰變」，至於宋代的晚唐派、嚴羽之妙悟說、明代的古澹派則作為「神韻詩的餘脈」，最後以王士禛的神韻詩與神韻論當作「神韻派的復興與總結」。另一個角度是以「因象悟意說」的觀點來統合同司空圖、嚴羽及王士禛三家，例如黃維樑先生的《中國詩學縱橫論》。（註3）此外，另一種連結各個家派

〔註2〕詳參王小舒：《神韻詩史研究》（台北：天津出版社，1994）。

〔註3〕黃維樑以「因象悟意說」的觀點來統合同司空圖、嚴羽及王士禛三家。

的方式是名詞或名稱追溯法，從「神韻」這個詞語的發源與運用中將各個不同的派別連繫起來。

近來也有學者認為王國維的「境界說」與「神韻」詩派有密切的關係。關於王國維的「境界說」與「神韻」詩派的連結，基本上亦可以歸結為二大方向：一是大致上本源於王國維自己的意見，以此將「境界」與「神韻說」的重要家派連繫起來。二是按照前文所提到的名詞追溯法，為「境界」（或稱「意境」）一詞溯源，〔註4〕將王國維「境界說」上溯某些提出「意境」或「境」等相關術語的前輩，而這些前輩有的又剛好是屬於「神韻」詩派的家數。先就第一種連結而論，其實，首先提出「境界說」與「神韻說」有密切關聯的人正是王國維自己。他在《人間詞話》裡說：〔註5〕

嚴滄浪《詩話》曰：「盛唐諸公，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處，透澈玲瓏，不可湊泊。如空中之音，相中之色，水中之影，鏡中之象，言有盡而意無窮。」余謂北宋以前之詞亦復如是。但滄浪所謂「興趣」，阮亭（王

參考黃維樑：《中國詩學縱橫論》（台北：洪範書店，1977）。

〔註4〕「境界」與「意境」這兩個詞彙常相混。基本上，前人提到「境界」這個概念，往往也提到相關的詞彙「意境」。有的學者認為兩者大致上是相同的詞語。例如李正治的〈境界說的闡釋〉說：「『境界』一辭的使用實可包涵『意境』一詞」。參見李正治：《至情只可酬知己》（台北：業強出版社，1986），頁55。又如葉朗也舉出很多例證說明：「『境界』或『意境』，作為美學範疇，在清代已經普遍被使用了，而且『境界』和『意境』常常是作為同義詞來使用」，「但王國維使用這個詞還是有差別」。詳參葉朗：《中國美學的巨擘》（台北：滄浪出版社，1986），頁289-290。此外，有的學者則認為王國維使用「境界」一辭而不用「意境」二字，其中的原因頗堪玩味。例如謝桃坊就認為「境界」、「境」、「意境」三者有聯繫，有區別，不應混同。見謝桃坊：《中國詞學史》（成都，巴蜀書社，1993）。其實，黃維樑已大致歸納學者對於「意境」與「境界」二字的看法。他舉出同義的派別有劉任萍，李長之等；不同義的派別有莉克蒂，葉嘉瑩等。參見黃維樑：《中國詩學縱橫論》（台北：洪範書局，1977），頁105。

〔註5〕本文所引《人間詞話》版本，皆見王國維著，滕咸惠校注：《人間詞話新注》（修定本）（山東：齊魯書社，1986）。

士禎)所謂「神韻」,猶不過道其面目,不若鄙人沾出「境界」二字爲探其本也。(《人間詞話》,頁71~79(9))

此外,他又說:

言氣質,言格律,不如言境界。有境界,本也。氣質,格律,神韻,末也。有境界而三者隨之矣。(《人間詞話》,頁44~45(刪13))

在這二則詞話中,王國維主要的目的雖然是要爲他的「境界說」辯護,強調其它諸說(不論是「興趣」、「格調」、「神韻」等詩派)都沒有探究到詩歌生命的本質,都只能算是枝節沒流的論詩觀點。然而在這自我辯護的論述中,似乎也透露出他的「境界說」與自嚴羽而下的「神韻」詩派,在某一層面上具有相同的詩歌藝術理想。此外,王國維在他的《人間詞話》中,也曾引用王士禎的詞話:

唐五代北宋之詞,所謂「生香眞色」。若雲間諸公則彩花耳。湘眞且然,況其次也者乎!(《人間詞話》,頁60~67(刪20))

這一段話是出自王士禎的《花草蒙拾》:

「生香眞色人難學」,爲「丹青女易描」所從出。千古詩文之訣,盡此七字。陳大屯詩首尾溫麗,《湘眞詞》亦然。然不學者,縷金雕棘,如土木被文鏽耳。

由這些論述可以看出,王國維的「境界說」與「神韻」詩論的重要家數在某些層面上具有內在的連繫,後來的學者即根據王國維這幾則詞話的意見,將「境界說」與「神韻」詩論連繫起來。有的學者比較「境界說」與「神韻說」的差異,如黃景進的《王漁洋詩論之研究》,他主要是爲「神韻說」說話:

神韻是著眼在經驗的性質,而境界是著眼在獲得經驗的途徑……。從文學本身的立場來看,神韻或許更探其本,因爲它把握到詩的本質,不管「神韻」在什麼場合出現,它都是指向藝術性的世界,可是「境界」這個概念並非只能用在文學藝術方面的場合,在很多場合,境界所涉及的

與文學的性質無關〔註6〕。

有的學者則視王國維的「境界說」為「神韻」詩論的一支，〔註7〕或是把「境界說」的理論淵源上溯司空圖、嚴羽與王士禎三家。〔註8〕而柯慶明先生的《中國現代文學述評》甚至以「境界說」為「神韻」詩派的總結，他認為王國維的「境界論」代表了中國「神韻」傳統的總結，它們同樣重視「美感取向」，有別於以「政教取向」來面對文學的「言志傳統」：

梁啟超之於言志傳統。王國維之於神韻傳統，都能以其各人獨到的豐富廣泛的文化學術背景，迎接西方思潮的刺激，對於上述兩大傳統，作了承先啟後，踵事增華的發揚。〔註9〕

再就第二種以名詞溯源法將「神韻」與「境界」連結的論述來說，這一派大多是以「意境」為中心，將王國維與前代倡導「意境」的詩論家放在一起，如曾祖蔭先生在《中國古代美學範疇》中就提出王國維的「境界說」對於「意境理論的特性及其意義作了全面的論述」，他所謂的意境論的形成與發展大體上是由唐代王昌齡《詩格》、到宋代皎然、司空圖、嚴羽，乃至於明代王世貞等人為傳統。〔註10〕而吳調公先生在《神韻論》中也認為司空圖的「思與境諧」是王國維之「境界說」的先河：

到了司空圖，則繼承了殷潘、高仲武、王昌齡、皎然等前人所初步揭示的「境」和「取境」的觀點而具體揭示

〔註6〕詳見黃景進：《王漁洋詩論研究》（台北：文史哲出版社，1980），頁202。

〔註7〕如勞幹〈論神韻說與境界說〉就提出：「境界說」實從「神韻說」轉化而來。收入《中國文學評論》第二冊（台北：聯經出版社，1977），頁123。

〔註8〕把「境界說」的理論淵源上溯司空圖、嚴羽與王士禎三家。如前文所提過的黃維樞：《中國詩學縱橫論》。

〔註9〕詳參柯慶明：《中國現代文學述評》（台北：大安出版社，1987），頁172。

〔註10〕曾祖蔭：《中國古代美學範疇》（台北：丹青出版社），頁303。

了「意境」之說，為後來的王國維開闢了先河。〔註11〕

在這種名詞追溯法中，甚至有許多人又反過來將「神韻」詩派歸結到「意境」（「境界」）論的流派之中。例如：李焘的《禪宗與中國古代詩歌藝術》就把王士禛的「神韻說」一并視為「意境」的流派：

有唐以後，閃爍光芒的意境言論則不勝枚舉。……。司空圖、嚴羽、葉燮、王士禛、湯顯祖等人多是最有代表性的人物。……。而“境在象外”，如所周知才是意境的存在的標誌。這即是所謂意境主要指由實象所引發虛象，意境即是所謂實象和虛象的結合，意境不在象內，而在象外。有意境的詩在呈示於讀者的具體的有形意象之外，還有一個無形廣闊而深邃的境界。……。這即是司空圖所謂“象外之象，景外之景”。第一個象即是實象，第二個象即是虛象，……。〔註12〕

又如黃維樑也將司空圖乃至於王士禛的「神韻說」視為「境界」一詞的淵源，這也可以說是把「神韻」視為「境界」的一個支派：

劉大白大概是第一個指出境界說淵源的人。……。長於考據的饒宗頤，更指出境、境界或意境等語，很多詩話和詞話常有出現。……，計除江順詒之外，還有司空圖、鹿乾岳、王士禛、袁枚、劉體仁、陳廷焯、況周頤等。〔註13〕

其實把「神韻」視為「境界」（或稱「意境」）的支流，基本上是以「意境」為嚴羽詩論的中心，然後把後來的詩論家視為他的流派。當然，關於王士禛之「神韻說」與王國維之「境界說」的連繫，除了以「神韻」或「境界」相連結之外，還有其它許多種的連結法。例如劉若愚

〔註11〕參見吳調公：《神韻論》（北京：人民文學出版社，1991），頁14。

〔註12〕見李焘：《禪宗與中國古代詩歌藝術》（高雄：麗文公司印行，1993），頁197。

〔註13〕黃維樑並舉出江順詒、梁啟超、桐城派古文家、林紓論文等都曾用境界二字。如果要探討「境界」這個詞的流變，可以從黃維樑所提供的這些資料開始。參考黃維樑：《中國詩學縱橫論》（台北：洪範書店，1977），頁37。

的《中國詩學》是以「情」、「景」關係將兩者連繫起來：

受嚴羽影響的後代批評家中，我將提出三位……，王夫之（1619～1692），王士禎（1634～1711），王國維（1877～1972）。這三個人都認為詩不僅與「情」的表現有關，而且和外界的「景」的反映也有關。（註14）

由以上所歸結的「神韻」詩派的重要家數，可以看出「神韻」與「境界」的關聯性其實是很密切的。不論是都把「意境」或「境界」詩論歸為「神韻」詩派的一支，還是倒過來將「神韻」詩派視為「意境」一派的流行，或者同一個詩論家（如王士禎）既被歸為「神韻」詩派，有時又被視為「意境說」的承繼者，都說明了「神韻」與「境界」的關係是很密切的。由於篇幅的限制，本文在此只選取傳統詩論的尾聲：王士禎的「神韻說」與王國維的「境界說」作為我們分別「神韻」與「境界」兩個概念的起點。

二、研究方法的提出

本文的基本目標既然是藉由分析王士禎的「神韻說」與王國維的「境界說」，以對於「神韻」與「境界」這兩個概念有一個基本的認識。那麼，我們如何從他們兩個人的批評論述之中推斷這兩個語彙的基本意涵呢？

基本上，我們是從建構這兩位詩論家心目中「理想」的作品為何來探討「神韻」與「境界」這兩個概念的。為什麼探討「神韻」與「境界」這兩個語彙，首先就要建構詩論家認為一個「理想」的作品應該要表現什麼呢？這一方面是因為「神韻」與「境界」這兩個語彙本來就是用來批評作品的某一個「理想」的狀況（雖然未必是唯一的「理想」），因此，為了要了解它們，建構作品的「理想」藍圖自是一個重要的基本途徑。另一方面，也是最為重要的一點，在我們進入這兩派詩論的具體分析之後，剛好又發現王士禎與王國維這兩位詩論家所認

（註14）見劉若愚：《中國詩學》（台北：幼獅文化事業，1977），頁129。

定的最佳「理想」狀態的作品基本上剛好是以「神韻」與「境界」作為核心。因此可以說，如果將他們心目中「理想」的作品建構出來，就可以了解「神韻」與「境界」具體指稱的是什麼，以及它們在作品中是如何具體開展出來的。

既然建構詩論家心目中「理想」的作品藍圖是了解「神韻」與「境界」這兩個語彙的基礎，那麼，我們需要使用哪些材料來建構這個藍圖呢？這同時又牽涉到本文看待傳統詩論的基本立場。實際上，不論那些傳統詩論家用什麼概念標舉自身的批評論，或者被後人標舉為哪一個派別，其實，每個批評家所提出的觀點可以說都指向了一個基本的方向：一個最「理想」的文學作品應該是什麼樣的狀態？亦即不論詩論家提出詩人主體在怎樣的狀況之中才能創作，或是詩人應該具備怎樣的境界，其實都是要指向一個最佳狀態的作品。換言之，本文是把一個詩論家所提出的各個層次的批評觀點（包括創作論，讀者論，作家論，作品論等等），乃至於他們所舉出的詩例，都當作是建構他們心目中「理想」的文學作品（這裡主要是詩與詞）的材料。雖然詩論家所舉的詩例不是以論點（批評）的方式呈現，然而，卻是詩論家心目中的「理想」的具體呈現，因此，我們把這些資料都視為建構詩論家心目中的「理想」作品的基本材料。

而本文所以使用「性情」與「情」來指稱「神韻」與「境界」，也是因為在具體分析的過程中，發現「神韻」與「境界」這兩個語彙雖然可以泛泛地使用到各個文學與藝術的批評領域之中。然而，它們除了是一種抽象的概念之外，在每一個派別之中還有它具體的內涵，而這個具體的內涵放到王士禛與王國維的詩論中即是「性情」與「情」（狹義的「感受」）。〔註15〕因此，又可以說，「性情」與「情」是「神韻」與「境界」的基本內涵，而我們研究「性情」與「情」在作品中

〔註15〕關於「境界」的基本內涵，本文在第一章以「感受」稱之，但在題目上卻使用「情」，是為與「神韻」的主要內涵：「性情」相對照之故。

的位置，就是研究「神韻」與「境界」在作品中的具體展現。準此，本文擬分三部分來探究「神韻」與「境界」這兩個概念。在第一部分，首先要作的就是將「神韻」與「境界」作品的中心內涵建構出來，此一方面是因為這個主要內涵正是「神韻」與「境界」這兩個概念的基本意義。另一方面，則是因為主要內涵的建構正指出了這兩類作品的「理想」狀態是什麼？此外，由於我們發現這個內涵的確認又與詩論家詮釋作品的特殊角度有關，因此第一部分又可以說是由「詮釋」到「內涵」來建構「神韻」與「境界」在作品中的具體意義到底是什麼？至於第二部分與第三部分，我們則要進一步說明「神韻」與「境界」這兩類作品的「理想」狀態，若是放到意象的營造上與主體的心靈上又是怎樣展現的？亦即第二部分與第三部分基本上可以視為第一部分的延伸。

不過，由於本文基本上認為一個概念的呈顯（或定義），往往與我們所設定的呈現環境有關，因此，第二、三部分也可以說是與第一部分並列的結構。怎麼說呢？要說明與陳述任何一種概念往往要給與它一個語境（環境），亦即在陳述一個概念時往往必須選擇一些環境將這個概念呈顯出來，而我們所選擇的環境的特質，又會使我們對於同一個概念的理解產生極大的不同。那麼，何謂「環境」？它基本上是屬於一種類型的劃分，至於劃分類型的標準，則可以有許多不同的層次與基點，諸如心靈、行為、視覺、聽覺環境等等，或是以學科作為分類：諸如心理、社會、哲學等等，可以依著不同的需要而設定。由於我們基本上都是以語言來說明一個概念，因此，這些環境又可以說是以語言類型的劃分作為基礎。當然，由於這個問題很複雜，需要更多的人將它們作更為確切的劃分與定義，我們在此只能夠先初步地強調一個基本的觀點，那就是我們所選擇的環境（暫時叫它語言類型）會非常強大地影響我們對於一個概念的了解。

正緣於此，第二部分與第三部分除了是進一步說明「神韻」與「境界」在意象與主體上是如何展現的，同時，它們本身亦又回過頭來讓