

古典詩歌研究彙刊



明程

第十六輯 第三冊

南朝山水詩的美學藝術研究(下)

陳忠業 著

花木蘭文化出版社 出版

古典詩歌研究彙刊

第十六輯

龔鵬程 主編

第 3 冊

南朝山水詩的美學藝術研究（下）

陳忠業 著

國家圖書館出版品預行編目資料

南朝山水詩的美學藝術研究（下）／陳忠業 著——初版——新

北市：花木蘭文化出版社，2014〔民 103〕

目 4+188 面；17×24 公分

（古典詩歌研究彙刊 第十六輯；第 3 冊）

ISBN 978-986-322-821-9（精裝）

1.山水詩 2.詩評

820.91

103013514

ISBN-978-986-322-821-9



9 789863 228219

古典詩歌研究彙刊

第十六輯 第三冊

ISBN：978-986-322-821-9

南朝山水詩的美學藝術研究（下）

作 者 陳忠業

主 編 龔鵬程

總 編 輯 杜潔祥

副總編輯 楊嘉樂

編 輯 許郁翎

出 版 花木蘭文化出版社

社 長 高小娟

聯絡地址 235 新北市中和區中安街七二號十三樓

電話：02-2923-1455／傳真：02-2923-1452

網 址 <http://www.huamulan.tw> 信箱 hml810518@gmail.com

印 刷 普羅文化出版廣告事業

初 版 2014 年 9 月

定 價 第十六輯 21 冊（精裝）新台幣 32,000 元

版權所有・請勿翻印

南朝山水詩的美學藝術研究（下）

陳忠業 著



目

次

上 冊

第一章 緒 論	1
第一節 研究動機與目的	1
一、研究動機	2
二、研究目的	2
第二節 研究範圍與限制	3
一、研究範圍	4
二、研究限制	4
第三節 文獻回顧與檢討	5
一、文獻回顧	5
二、文獻檢討	8
第四節 研究方法與步驟	10
一、研究方法	10
二、研究步驟	14
第二章 先秦山水文學的美學藝術	17
第一節 《詩經》山水的美學藝術	17
一、《詩經》山水的美學呈現	18
二、《詩經》山水的藝術形式	26
第二節 《楚辭》山水的美學藝術	39
一、《楚辭》山水的美學呈現	44

二、《楚辭》山水的藝術內蘊	54
第三節 《老、莊》山水的美學藝術	61
一、《老子》山水的美學藝術呈現	61
二、《莊子》山水的美學藝術呈現	66
三、《老》、《莊》山水的美學異同	72
第三章 兩漢、魏晉山水的美學藝術	77
第一節 漢賦興起的原因與過程	78
一、漢賦的形成與興盛	79
二、漢賦發展的心理因素	84
第二節 漢賦山水的美學形式	90
一、漢賦山水的美學藝術	91
二、漢賦山水的藝術描摹	99
第二節 魏晉山水美學與藝術醞釀	102
一、曹魏山水美學藝術與隱逸風尚	104
二、兩晉山水美學藝術與玄言詩風	112
第四章 南朝歷代山水詩的演變	125
第四章 南朝歷代山水詩的演變	127
一、山水詩興起的原因	127
二、劉宋山水詩與遊覽、行役詩	132
第二節 齊梁時期山水詩的遞嬗	150
一、齊梁山水詩的創作觀	152
二、齊梁山水詩的創作成就	160
第三節 陳代時期山水詩的成熟	175
一、陳代山水詩的風格	175
二、陳代山水詩的表現	180
第五章 南朝山水詩的審美態度	187
第一節 南朝山水詩審美藝術的繼承	187
一、南朝隱士對嬗變中山水詩的影響	188
二、郭璞的遊仙詩對山水詩的影響	193
三、玄佛詩與禪林詩對早期山水詩的影響	198
第二節 南朝山水詩的創作藝術	210
一、南朝山水詩的意象創作	210

二、南朝山水詩的意境創作	216
第三節 南朝山水詩的美學範疇	222
一、南朝山水詩的美學結構	222
二、南朝山水詩的美學造境	225

下 冊

第六章 南朝山水詩的美學感通	231
第一節 山水詩人的美學感通	233
一、詩人的美學感通	233
二、南朝詩人的美學感通	239
第二節 山水詩人的色彩感通	248
一、山水詩人對色彩的映照	249
二、山水詩人對設色的直覺	255
第三節 詩人的審美感通	260
一、詩人的感通審美心理機制	261
二、詩人的感通審美生理模式	269
第七章 南朝山水詩的完形心理藝術觀探究	277
第一節 山水詩與完形心理學理論	277
一、完形心理學的美學觀	278
二、山水詩與完形心理學	291
第二節 山水詩的完形意境	301
一、山水詩的援景入情	301
二、山水詩的情景交融	304
第三節 南朝山水詩的完形意境	306
一、山水詩人的視覺抒情	307
二、山水詩人的空間抒情	312
三、山水詩人時間抒情	315
第八章 南朝山水詩的情感與形式	319
第一節 山水詩的情感與形式	322
一、山水詩歌的情感與形式	323
二、南朝詩歌的情感與形式	332
三、山水詩的情感與形式	337
第二節 山水詩的符號美學	344

一、山水詩歌的符號美學	345
二、南朝山水詩的符號美學	354
第九章 南朝山水詩的美學藝術及其影響	363
第一節 南朝山水詩的自然靈感	363
一、陶淵明田園詩的自然靈動	364
二、南朝詩歌的自然靈感	370
三、沈約山水詩特色	375
第二節 南朝山水詩的美學象徵	377
一、人與自然審美的基礎	377
二、中國古代山水詩中的自然美	379
第十章 結 論	383
參考資料	393

表 次

表一 與南朝山水詩相關的碩士論文	6
表二 與朝山水詩相關的博士論文	6
表三 句型構表	37
表四 句型比率表	38
表五 莊子自然美形成表	71
表六 老莊自然美學哲學異同	73
表七 老、莊自然美學理則，相異性及內涵的 不同分析表	74
表八 山水詩模寫「遊覽」、「行役」	133
表九 山水詩中的寫景和陳述句子的比例	155

圖 次

圖一 心靈的結構圖式	131
圖二 視覺傳達圖	271
圖三 完形心理學視覺傳遞	283
圖四 眼睛的構造——主要視覺器官	288
圖五 眼睛對光源的傳導	289
圖六 視覺與腦神經的傳導	290
圖七 意象情理程序	294
圖八 從所指尋找能指角度看意象詩的所指關係	348
圖九 從能指探尋所指角度看意象詩的所指關係	349
圖十 意境動態結構圖	352

第六章 南朝山水詩的美學感通

中國文學行文的法則《修辭學》，從《文則》起到現代的《修辭學》對修辭格的分類及演繹各家論說分項不一，而本章為何以美學「感通」作為論述標的，係其與六、七章的西方文藝美學理論互為表裡，筆者認為此修辭格在心理覺知與外在符號識別有其共通性，因此將南朝山水詩的美學感通利用本章先做說明以求前後文聯貫。

錢鐘書在《七綴集》裡說：「中國詩文有一種描寫手法，古代批評家和修辭家似乎都沒有理解或認識。」他以宋祁〈玉樓春〉的詞句「紅杏枝頭春意鬧」這個「鬧」字他認為很多人的見解有些偏頗，他進一步說：「『鬧』自是把事物無聲的姿態說成好像有聲音的波動，彷彿在視覺裡獲得了通覺的感受。……『鬧』指花花綠綠、眼睛應接不暇的景象。」〔註1〕這是感官的問題；西方人用「大聲叫囂的」、「砰然作響的」來指稱鮮明或強烈的色彩或聲調。而稱暗淡的顏色為「聾聵」，不也有助於理解古漢語詩詞裡的「鬧」字嗎？用心理學或語言學的術語來說，這就「通感」〔註2〕或「感覺挪移」的例子。在日常

〔註1〕 錢鐘書著《七綴集·通感》（北京市：生活·讀書·新知三聯書店，2004年4月），頁62、63。

〔註2〕 黃晉達、張秉真、張恒達主編《象徵主義·意象派》（北京市：中國人民大學出版社，1989年10月），頁4。〔法〕韓波（Arthur Rimbaud）較早以〈元音〉一詩，字源字母及色彩辨析提出獨有建樹的「通感」一詞。相對於波特萊爾（Charles Baudelaire）的「洞觀者」。

經驗裡，視覺、聽覺、觸覺、味覺往往可以彼此打通或交感，眼、耳、舌、鼻、身各官能的領域可以不分界限。顏色似乎會有溫度、聲音似乎會有形象、冷暖似乎會有重量、氣味似乎會有體質。諸如此類，普通語言裡經常出現……就彷彿視覺和聽覺在這一點上有「通財之宜」。又譬如「熱鬧」和「冷靜」哪兩個成語也表示「熱」和「鬧」、「冷」和「靜」在感覺上有通同一氣之處。〔註3〕錢鐘書認為美學藝術是一種「通感」的官能覺知，詩人生理上一切的過程，如果將其放入詩中可以體會修辭上，對某些語詞問題的解釋仍停留在人云亦云的情形。

許天治在其《藝術感通之研究》一書，他將「通感」稱「感通」，他解釋其源自象徵主義，我們前面提過他跟意象派其實，有一些情誼與文學上的聯繫，他們根據著色的視覺現象，發揮感通說。象徵主義的詩人們，以為自然的諸般樣相裡，在人與心靈上的各種形式中，存在著極複雜的冥合或交響；而色、聲、香、味、形影與人的心靈形態間，也隱含著極微妙的類似感通。簡言之，感通乃是指此種契合。而藝術感通，乃是此一契合的現象，作用於藝術品上，……它不受時空限制，自由馳騁於各種門類之間，但受感通創作的文化背景、人格特質、藝術素養與感通時的情緒影響；自然界中的聲、光、色、相，人在世界中的興、衰、哀、樂，這些聲、音、色彩形象現象，透過感覺與情緒的交互聯結，於是產生知覺上的印象，經過心理上的感覺與審美上的移情作用，可以用聽覺或其它感覺得到體現與表現。〔註4〕

從錢鐘書所說的「通感」，與許天治所說的「感通」，從兩個人的釋義，錢從中國與西方語意或哲學觀念，也許較有創根的做法；從西方的文藝理論象徵派與印象派的觀點，來說明「感通」其實字詞上的釋義是異曲同工的，也就是說「感覺相通」聽覺與視覺的感通。通感

〔註3〕 錢鐘書著《七綴集·通感》，頁64。

〔註4〕 許天治著《藝術感通之研究·緒論》（南投：臺灣省立博物館印行，1987年），頁1。

在文學上以修辭的理論而言，又稱為「視覺轉移」，是一種運用具體生動的語言透過變換感受的角度來描述事物的性質狀態和情狀，將感覺轉移到人的聽覺、視覺、嗅覺、味覺、觸覺等不同感覺交互溝通的修辭方式。「通感」或「感通」在詞義上基本上是相同或稱倒裝句。因此本文在論及「通感」或「感通」一詞時統一使用「感通」一詞。

第一節 山水詩人的美學感通

感通在日常生活中大量存在。「冷」、「熱」，它是用來指溫度，是觸覺上的用語，但我們常將其用在感覺上，譬如臺灣俗諺「良言一句三冬暖，惡語傷人六月寒」。「寒冬飲冰水冷暖自知」、「這人古道熱腸」、「這個人看起來很冷」等，都是表示抽象的感覺。「他的性格很辣」、「他講話很酸」、「這人看起來很甜」、「這個人很鹹」、「酸」、「甜」、「辣」這是味覺，但常被移作它用，又如「她的歌聲如黃鶯出谷」、「他的丹田洪亮」、「愁眉苦臉」這是以味覺、視覺、聽覺來表示感受。「暖色系」、「冷色系」等的詞彙，都可以表達個人對人、事、物的感通情形。

當然，我們透過日常生活感通的體驗，成為一種自覺性的心理理解過程，每個人都有這樣的體驗，來感通客觀事物，並將其轉移到人的感覺官能上之結果。然藝術創作的感通就是透過作家的這種經驗，來表達自己在記憶中象徵意義的表象，以進行文學或詩歌在藝術官能與意識上的轉移作用。

一、詩人的美學感通

感通主要是語言的表達將無形、無色、無味、無聲和無觸的客觀事物或描述對象賦予有形、有色、有味、有聲、有動、有觸的特徵，用語言接受者的角度理解語言的過程，以聯想和想像的方式，從整體上掌握意蘊。感通是修辭上的語意特徵；有語意上的衝突、語意的協調、雙重語意、突發的、臨時的。感通語意之轉移變化的規律

主要有：(一)將視覺的感通物轉移。(二)將聽覺的感通物轉移。(三)聽覺與視覺間互通明顯多於其它感覺間的互通。(四)味覺的轉移與感通出現的機會比觸覺的感通出現之次數基本上是平均的。

感通的感覺語意變遷是有規律的，於寧從漢語感通詞中抽樣一百五十個（單音節詞六十個，雙音節九十個的語意遷移規律，認為就表示觸覺的詞移至味覺的範疇、視覺的顏色範疇和聽覺範疇；味覺的詞在嗅覺範疇或聽覺範疇間挪移。表示空間的詞語可轉移到顏色詞語和聽覺詞其可互相轉換。（註5）在修辭的內容上來說感通語意的轉換有較大之空間，如空間詞可以轉移為顏色詞或聽覺詞，也可以轉移到嗅覺詞，則其範圍更可以將其它的感通詞，與感官上的詞彙結合構成複雜的感通關係。

（一）古典詩人的感通「感通」

在文學創作裡和「意境」有密切關係，從文學的修飾上來說有更高的描寫方式。中國詩人早就開始使用「感通」的修辭格，在《楚辭·九歌》裡：「嫋嫋兮秋風，洞庭波兮木葉下」的詩句。「風」原本來是看不見得，通過木葉「下」及水波的「漣漪」，從視覺上與觸覺上得到「感通」，用「嫋嫋」是一種姿態來寫風，風在這描摹下似乎變得可以看見，唐宋以來，隨著聲律的發展，描寫山水的手法就更細緻了，「感通」在運用上更加常見。這裡僅就詩詞裡的「感通」表現略抒所見。

在日常中眼、耳、鼻、舌、身各器官可以相互聯繫，詩人透過視、聽、嗅、味、觸覺的作用，使詩歌裡的「意境」更美，動靜相兼。在視覺上詩裡常引的就是宋祁〈玉樓春〉裡「紅杏枝頭春意鬧」，「鬧」字錢鐘書自《七綴集》裡論「通感」乙節中特別提出來說明，並對一些詩家的說法做了一些評論，正是這個「鬧」字增加視覺的

〔註5〕於寧撰〈從漢語角度看「通感」中語義的演變普遍原則〉收錄於《修辭學習》（上海市：中國修辭學會，1992年第4期），未注頁次。

效果，又有聽覺，鳥語花香，「感通」的描摹下「意境」全開。僅一個「鬧」搭接上了視與聽覺，兩者兼具，姿態上用了「杏之紅」寫出「花的繁」，又紅又繁，有喧又鬧，春意盎然，在視覺中彷彿獲得了春意喧鬧的聽覺感受，除聽覺外尚有五顏六色的視覺景色。這裡的詩情畫意不再是靜的而是生動活潑的視覺、聽覺的感受，與西方的「感覺挪移」矧是典型的例子。我們日常用語中的「話」如果訴諸聽覺，就可以如此的區分「真話」、「假話」（大話）、「輕聲細語」、「甜言蜜語」，不就將視覺、味覺加以聯繫。朱光潛《詩論》裡說：「一部分的詩人有『著色的聽覺』，一種心理變態，聽到聲音，就見到顏色。他們根據這種現象發揮為『感通』說，……聲、色、嗅、味、觸覺……是遙相呼應，可相感通的、互相徵性的。」（註6）這段話除證明「感通」與「通感」是同義詞，他與錢鐘書的論點是有別的，這不是我們論題的焦點。錢鐘書對感通提出很多精闢地論證，並旁徵博引，如「紅熱綠冷」；什麼「聲音不但有氣味；『哀響馥』、『鳥聲香』，而且有顏色，『紅色』、『雞聲白』、『聲皆綠』；『香』不但能『鬧』，而且能『勁』；流雲『學聲』；綠蔭『生靜』；花色和竹聲都可『熱』……」（註7）都是對「感通」現象深刻地概括說明。

在古典詩中，有許多的詩人都是透過「感通」的修辭法，創作更多的名篇佳句，進而產生聲色味俱佳的藝術美學的詩，這是中國詩歌特色之一，一直以來「紅杏枝頭春意鬧」就成為「感通」的「移轉」模式，其中突顯「鬧」、「聲」的景色，在以後的詩詞中就更常見，且各有聲色，無聲的姿態變成有聲的動態畫面，從詩人的觸景將靜與動、聲與形，從描寫中視覺互感，突出詩歌的生動與誘人。「感通」是形象化的詩歌藝術，通過心智的互動，按照邏輯思考，

〔註6〕 朱光潛著《詩論·第六章·詩與樂——節奏》（北京市，北京出版社，2004年1月），頁148。

〔註7〕 錢鐘書著《七綴集·通感》，頁70。

觸動者五官各司其職下所顯示在我們內在思維的畫面，心隨詩意而動。陸機也說：「目無嘗音之察，耳無照景之神」〔註8〕，這就是形象思維的影響，《文心雕龍·物色》：「詩人感物，聯類無窮」〔註9〕，因此世間萬物皆通過眼、耳、鼻、舌、身五官的聯動與詩人的腦連結起來，產生一定程度的共鳴，就成了藝術思維下的「感通」題材。透過心靈的聯想與靈動，彼此觸類旁通的心理作用，我們通過視、聽、嗅、味、觸的感通，不是毫無程序的構思，而是有條不紊的主觀情態下，有理性的去理解每一官能。五官中的觸、味、嗅、聽、視它們都是身體的感知系統不是審美的器官，我們無法用觸覺欣賞音樂，我們無法經過味或嗅覺，就能知道或感受文藝作品的美，只有視覺與聽覺可以，經過奧秘的過程知性的傳達美的意義。因此，視覺與聽覺得從感通在創作藝術與欣賞裡，引起豐富的美學經驗是很重要的。而這些生理上的變化其實就是我們所說的移情作用或西方的「挪移」現象。否則我國的詩歌文學可能會變為呆滯的文字堆疊，激發不起思維的畫面與審美藝術價值，更不會有更多的佳句，藉他們的詩句體會生命之意義與價值。經過詩人的描寫在節奏音揚頓挫下，我們的感通跟著起伏跌宕起來，心裡的情緒跟著波濤洶湧，古詩的感通極為豐富神奇，讀後不僅讓我們的七情六慾隨著感通而感染，還能感受到色、香、味的享受。

「感通」說，是視覺與聽覺發揮審美知能的傳導作用，古代的詩人又以他們的才學，創作出流行千古的名詩佳句，我們所以能夠透過詩歌聽到花正在綻放生命的花朵，看見上了色的音符，因此，運用感通的美學藝術方法，創造優美的詩歌意境，是中國詩歌美學的藝術特色之一。

〔註8〕〔晉〕陸機撰，金濤聲點校《陸機集·卷第八·演連珠三十七》（北京市：中華書局，1982年1月），頁98。

〔註9〕〔梁〕劉勰撰，吳林伯義疏集釋《文心雕龍義疏·物色篇》，頁567。

（二）山水詩人的感通

感通本來是一種心理現象，心理學上稱為聯想，一般情況下，人的各種感官各司其職，某些器官會相互作用或彼此間可以互相溝通產生聯想感通，譬如某一器官受外界刺激，另一感覺器官也會同時產生另一種聯動的感覺，如視覺受到紅色的刺激時，觸覺器官會感到熱；若視覺上感覺黑或暗的光線時，觸覺會覺得冷的感覺。這對詩人的內蘊就會因感通的不同，而使官能上受到刺激後產生更多的聯想，當然這跟古典詩人的社會背景和現實問題等都會讓心理層面受到感官上官能神經的刺激，其所產生的聯想與轉移之內容，每個時期都會有不同的變化。《樂記》裡的一段話如此說的：

故歌者，上如抗，下如墜，止如槁木，倨中矩，句中鉤，
累累乎端如貫珠。〔註10〕

這是古代對音樂審美所描寫的一段美妙記述，唱歌應該是聽覺上的感受，然作者在表現聲音的變化上也用視覺的官能，給人歌聲激揚慷慨地感通，聲音低沉時給人壓抑的感受，歌聲的轉折給人折斷的感覺，聲音停止如同槁木嘎然而止，抑揚頓挫，字正腔圓，如同貫穿珍珠。聲音是聽覺，又有形象似乎看得見，摸得到所有視與觸覺。因此，我們從審美的面向來看詩歌所發出的旋律，影響了人的六種心境與情感，舒緩的樂音可使人歡樂，蹙蹙的樂聲使人焦慮等，這些音樂都是通過感通的器官覺知的結果。就如同看見秋景給人哀的情緒，觸景而生悲思的心境，聽覺上接收到悲聲而觸動傷懷。從每個角度切入，人的感官最先接受感通的生理變化，不同的器官可能產生共同的感覺，這就造成生理上的感通音原，生理上的神經元接受到各器官的感通，而產生一些正常反映。這樣我們更能理解每一種藝術的品項，相對不同的審閱者會產生不同的審美之內在反應。詩的最高美學境界，全是從味覺來權衡，如果沒有審美的感通心理理論，是無法說清楚這些因素的。

〔註10〕 古聯抗譯注《樂記譯注》，頁62。錢鐘書著《七綴集·通感》，頁65。

感通在詩歌創作，在中國古代詩歌裡是種常見的狀態，我們舉謝靈運的〈登池上樓〉詩云：「池塘生春草，園柳變鳴禽」，很多人都解釋過這一聯詩句，筆者認為第一句的解釋大家都可以理解，而園柳下的禽鳥因季節變化而改變鳥禽的種類，那這解釋就太過於表面了，從感通的角度來說，除了視覺、觸覺、嗅覺，而在這裡聽覺是最重要的，不是僅聽見禽鳥的鳴叫聲，而是象徵氣候最重要的音原，那就是草木滋長的聲音，如同「鳴禽」發出的響聲，大地一片綠意盎然，不著一個「綠」，卻處處見到綠意，沒有說出聲音的喧囂，卻處處有春的聲音，意表春天的到來，這是在作者與品賞者有足夠的閱歷下，才能感通創作者寫作時的心境，盡量讓讀者與創作者具相同的感通位置，才能看見一般人看不見，聽到一般人聽不見的聲音，這才是由於感通的運用，擴大了詩的想像空間。

大家都知道唐朝邊塞詩人王之渙（688～742）〈涼州詞〉：「黃河遠上白雲間，一片孤城萬仞山。羌笛何須怨楊柳；春風不度玉門關。」〔註11〕，這首詩在聽覺、視覺、嗅覺、觸覺上，一般對詩歌的感通由表面依照符號審美所表示的「所指」意象都在裡面，但「能指」的部分可以從三個意境來分析，詩人指的「春風」不度玉門關，意表沒人會想被分派到這裡擔任邊戍的任務，前往戍守的官兵死活實因鞭長莫及沒人理會，此其一；這裡春風所指是當時的「帝王」，他不會關心在玉門關邊戍的官兵，此其二；當時的詩人已經可以知曉夏季季風僅吹到巴顏喀拉山、隴山，對地理與氣候的理解，此其三；因此在感通上的審美藝術，不在詩的表層意義，而是詩情所蘊涵的內在含義，這才是詩人想藉由詩歌去感通，讓那些在長安城享樂的閒官能受到些許的感動，注意到他們輪番守邊的辛苦。虛指此暗指彼，而成爲千古家作。

我們必須指出，感通必須遵循一定的審美原則，它是一種感覺

〔註11〕 林高俊編《邊塞詩賞析·王之渙·涼州詞》（北京市：軍事宜文出版社，2000年12月），頁29。

向另一種感覺轉移，在生理上的反應，要有某些相似處如「紅」，本來是用來說明顏色的，但現在的人通常將它說成「喜氣」的象徵，「好」、「美」的代稱。而在中國對「白」色的視覺與心理的感通有兩中不同生理的釋義，第一、代表純潔、乾淨、神聖、光線；第二、比較不好的如喪禮的一些裝飾或奠儀都是白色的，感通的轉移或能指是完全相對地，在視覺、觸覺、嗅覺、味覺、聽覺下它們的相似點都是色彩，同時要用感通的模寫方式形成譬喻，儘管譬喻一般喻依與喻體之間是有差別的，然也要有相似的地方或形式或神似。因為顏色的相似所以才能達到感通。相關聯的特徵也就是相似點，是感覺挪移構成的基本條件，具備這些條件才符合感通的審美原則與範疇，否則，勢必導致矯情造作，故弄玄虛，甚而產生錯覺，因而讓詩失去審美的意義。

二、南朝詩人的美學感通

自然界的青山綠水在文學藝術作品中，被視為經過詩人創作，再次呈現的藝術「感通」它成了藝術審美的載體，同時它也是人們認知對象的審美物，這是一種人為的自然它具有美的形式感通，是感通過程中美具體呈現。南朝山水詩人對於美的形式初期並無法透過心靈，以較為自然的真情去磨合，當然唐宋之後的詩歌在感通上已經可以隨心所欲地俯拾即是，雖無法到獨立審美的藝術表現，尤其在劉宋時期，齊梁以後的作品在修辭及移情的表現上，利用感通的形式表達對自然的審美觀，已將自然與人的情感之聯繫作出理性地闡述。

（一）劉宋詩人山水詩的感通

王國維說，一切景語都是情語。如果要以南朝的山水詩人下意識的思維，不帶感情色彩而能將其藝術「感通」滲透到作者的情感裡而產生移情作用，藝術感通儘管是以直覺的形式表現出來，其中當然有詩人的一些藝術基礎與生活的經驗。劉宋詩人皆是以綜合之感覺的形式感知事物，他們從他們的感覺又在他們的情感的驅使下，將感物的