

## 鏡喻：《文心雕龍》「知音」批評觀新探\*

錢瑋東

（臺灣政治大學博士候選人兼任講師）

**摘要：**《文心雕龍·知音》有一饒富趣味的現象：有別於同書它篇多以「味」字喻示讀者對作品的賞玩，劉勰在該篇反覆以「鑒」、「照」等字詞指涉閱讀行為和審美活動。結合篇中「照辭如鏡」一語，本文將此種表述方式概括為「鏡喻」。〈知音〉全然不用慣常的「味喻」而改用「鏡喻」，從「概念譬喻」的認知理論視之，這現象關乎劉勰如何言說文學鑒賞或批評行為的問題，其背後隱現的則是劉勰的批評觀。本文論述即由此展開，首先釐析「味喻」和「鏡喻」在《文心雕龍》的定位，在檢討學界過度強調其「味喻」意義的同時，顯明「鏡喻」對詮釋劉勰「知音」批評觀的適用性；繼則落實到〈知音〉篇的討論，勘察劉勰於此篇中單用「鏡喻」的緣故，以及其所透顯的文學批評立場；進而在這基礎上聯繫「知音」之喻，反思學界聚訟已久的「六觀」批評方法與「知音」批評觀念之矛盾情形，冀能藉「鏡喻」所寓示的主體解蔽開顯工夫之視角釐清其間糾葛，以重新探究劉勰的知音論。

**關鍵詞：**《文心雕龍》、知音、鏡喻、味喻、六觀

---

\* 收稿日期：2022 年 4 月 18 日；通過日期：2022 年 10 月 11 日。

## Mirror Metaphor: A New Exploration of the Critical View of “The One Who Knows the Tone” in *The Literary Mind and the Carving of Dragons*

Chin, Wai-tong

(PhD Candidate and Adjunct Lecturer,  
Department of Chinese Literature, Taiwan Chengchi University)

**Abstract:** There is an interesting phenomenon in “The One Who Knows the Tone” (“Zhiyin”) of *The Literary Mind and the Carving of Dragons* (*Wen-hsin Tiao-lung*): Unlike other articles in the same book, which often uses the word “tasting” (*wei*) to indicate readers’ enjoyment of a work, Liu Xie repeatedly uses the words “mirroring” (*jian*) and “reflecting” (*zhao*) here to hint at a set of reading behavior and aesthetic activities. Combining with the phrase “reflecting words as a mirror” (*zhao-ci-ru-jing*) in the article, this paper regards this expression as a “mirror metaphor”. “Zhiyin” does not use the usual “taste metaphor” but turns to the “mirror metaphor”, which has a lot to do with how Liu perceives literary criticism from the perspective of the cognitive theory of “conceptual metaphor”. In other words, what lies behind this is Liu’s critical view, and this is also what this paper intends to begin with. Therefore, first, this paper will analyze the positions of “taste metaphor” and “mirror metaphor” in *Wen-hsin Tiao-lung*. While reviewing the over-stated importance of the “taste metaphor” in the academia, this paper shows the applicability of “mirror metaphor” to interpret Liu’s critical view of “Zhiyin”. Then, this paper will settle down to “Zhiyin” to investigate the reason why Liu only uses “mirror metaphor” in this article, as well as his standpoint of literary criticism revealed by it. Based on the aforementioned discussion, this paper will reflect on the contradiction between the critical method of the “Six Views” (*liu-guan*) and “Zhiyin” that has been litigated for a long time, hoping to unmask the entanglement by the “mirror metaphor” and re-explore Liu’s literary theory.

**Keywords:** *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, “The One Who Knows the Tone”, mirror metaphor, taste metaphor, “Six Views”

## 一、引論：鏡喻：《文心雕龍》「知音」批評觀新探

雷可夫 (George Lakoff) 和詹森 (Mark Johnson) 合著的《我們賴以生存的譬喻》一書曾指出：

譬喻基本上是針對理解的策略。……我們的概念系統原本就是譬喻性的，我們運用譬喻性字眼來理解世界、思維並且運作，譬喻不只是能用於理解還可以有意義並且為真的。<sup>1</sup>

在該書中，雷可夫等主張「譬喻不只是語言問題，不僅僅是語辭問題」，相反，「我們用以思維與行為的日常概念系統，其本質在基本上是譬喻性的」。<sup>2</sup> 沿此認知語言學進路，作者們在最後數章，以其譬喻理論的觀點反思哲學和心理學上的「理解」問題。如果說，某一概念的理解往往需要透過譬喻才能成為可能，而每一個用以談論該概念的譬喻表達式，又只能「使我們聚焦於某個概念的一個面向」，並「隱藏此概念的其他面向」的話；<sup>3</sup> 那麼，一個人在言說某個概念時，若慣常使用某一或某些特定譬喻（而非該語言中用以指涉該概念時其他同樣普遍的譬喻），則我們可大體認定，他是在有意或無意中強調著此概念的特定面向。這種關於「理解」的認知譬喻理論基礎，說明了：我們可從關注其偏愛使用的「概念譬喻」出發，以探知某人在從事該方面的論述時，背後蘊涵、預設的觀念及立場為何。<sup>4</sup>

對中國古代文學批評的研究來說，此種方法其實並不新穎，只是過去學者較少自覺突出這一理論基礎，而常將之歸入術語研究或範疇研究的領域之內。以鍾嶸《詩品》為例，自 1963 年吳調公發表〈說詩味——鍾嶸的詩歌評論及其美學理想〉一文，<sup>5</sup>

<sup>1</sup> [美] 雷可夫、詹森著、周世箴譯注，《我們賴以生存的譬喻》，（臺北：聯經出版，2006），278。

<sup>2</sup> [美] 雷可夫、詹森著、周世箴譯注，《我們賴以生存的譬喻》，9、12。

<sup>3</sup> [美] 雷可夫、詹森著、周世箴譯注，《我們賴以生存的譬喻》，21。

<sup>4</sup> [美] 雷可夫、詹森著、周世箴譯注，《我們賴以生存的譬喻》，9-13。在認知譬喻的理論下，此所謂「概念譬喻」並非修辭格意義上的比喻手法，而是指已滲透至日常語言和思維層面、人們日用而不覺的語言運作機制。以雷可夫等舉出的典型例子來說，「論辯是戰爭」（ARGUMENT IS WAR）即是一種概念譬喻：人們在言說「論辯」這一行為的相關概念時，往往將之視為一種「戰爭」，如我們會說：「你的主張守不住」、「他攻擊我論辯中的每一弱點」，皆是這一概念譬喻的實際運用。換言之，我們雖不一定在談到「論辯」時必然主動聯想到「戰爭」的譬喻，但當我們在言說此概念時，卻往往是不自覺而無可避免地藉助該譬喻來想像「論辯」這一行為的，概念譬喻也因之而建構了我們看待世界、理解概念的方式。

<sup>5</sup> 此文原刊《江海學刊》第 9 期（江蘇：1963.09），52-58；後改題為〈論詩味——評鍾嶸《詩品》的美學觀〉，收於吳調公，《古代文論今探》，（西安：陝西人民出版社，1982），52-68。

「詩味」或曰「滋味說」遂成為《詩品》研究之重要議題；<sup>6</sup> 鍾嶸標榜的「味」亦因而進入了古代文學批評的範疇序列，如收在「中國美學範疇叢書」中的陶禮天《藝味說》，即闢有專節討論鍾嶸的「詩味」。<sup>7</sup> 然而，「滋味說」之成立，乃緣於「以味論詩」的批評形式，<sup>8</sup> 此實為運用人之品「味」食物的日常行為，來譬況文學的鑒賞和審美活動，進而映射出文學作品帶給讀者的某種美感印象亦如佳餚之「味」的譬喻關係。

在此例子上，範疇研究與關注譬喻之研究，似無多大差異。可是，若謂「範疇」是「反映事物本質屬性和普遍聯繫的基本名言，是關於一類對象的綜合性名言」，可視為「人對客觀事物本質特徵的理性規定」，<sup>9</sup> 因而在研究文學批評範疇時，我們偏重的是範疇本身之內涵及其發展流變所透顯的意義，則其與上述以認知譬喻理論為基礎之進路便有所不同：前者首先關注批評家「言說了甚麼」，後者的焦點則落在批評家「如何去言說」。兩者相較下，後者當更為後設，且或更能發掘出某種未必成體系但仍潛在地產生作用的深層觀念。<sup>10</sup>

準此，從「如何去言說」的角度，觀察文論家是採用何種取譬自一般語言的字詞，來指涉、表述有關文學鑒賞或批評行為之概念，當更能釐清該文論家所持的（但不曾直接表述的）批評觀。就未明言但實際運用此方法之研究而言，除上述「以味論詩」的相關探討外，較具代表性的著例，當數《文心雕龍》「知音」論的考察。以「知音」譬喻文學批評活動，自是劉勰撰作〈知音〉篇所在在彰示之顯題，故歷來論及《文心雕龍》之批評觀者，多從「知音」故事的寓意入手。如蔡英俊分析說：「『知音』所指涉的理解活動，是兩個主體之間相互了解、相互感通的融浹狀態，而且這種相互感知的過程，似乎不需要透過任何外在的言辯予以明示；創作者與鑒賞

<sup>6</sup> 參閱〔日〕清水凱夫著、韓基國譯，《〈詩品〉是否以「滋味說」為中心——對近年來中國《詩品》研究的商榷》，收於周文海編譯，《清水凱夫《詩品》、《文選》論文集》，（北京：首都師範大學出版社，1995），139-154。按：清水氏反對《詩品》「滋味說」之存在，然中文學界至今仍普遍認同鍾嶸論「味」之貢獻。

<sup>7</sup> 陶禮天，《藝味說》，（南昌：百花洲文藝出版社，2017），第二章第四節「鍾嶸『詩味』論的再檢討」，120-132。

<sup>8</sup> 參閱廖棟樑，〈滋味：以味論詩說初探〉，收於蔡英俊、呂正惠主編，《中國文學批評·第一集》，（臺北：臺灣學生書局，1992），95-125。

<sup>9</sup> 汪涌豪，《中國文學批評範疇及體系》，（上海：復旦大學出版社，2007），4-6。

<sup>10</sup> 近年如周玖觀曾從「概念譬喻」的角度探論中國古代的思想文獻，本文旨趣雖與之不同，然憑此亦可見對語言譬喻性的關注，能如何有助於義理觀念層面的研索。參周玖觀，《觀念與味道：中國思想文獻中的概念譬喻管窺》，（臺北：萬卷樓，2016）。

者雙方都沉靜地進行內在情志的溝通、理解活動。」由此衍生出的批評理念則為：

「不在於掌握客觀的作品文理脈絡、不在於推究具體的解析，而是重在捕捉作者主觀的情思意念，甚至是顯證讀者（或作為讀者的批評家）與作者的交會默契。」<sup>11</sup> 顏崑陽亦大體同意此見解，唯二人同時指出，劉勰在〈知音〉篇的論述旨趣，與「知音」譬喻所蘊涵的批評理念似有不同，正如顏崑陽所言：

劉勰從「知音」故事所隱涵的「默會感知」的詮釋方式，轉而另外提出一套完全不同的方法。這套方法的特性，蔡英俊曾指出「主要就在於他認識到創作與批評之間有一個中介地帶：客觀的作品的文理組織」。我們將它說得更明白些，這是一套在「文體論」觀念統攝下，對作品客觀存在的語言結構進行分析的批評方法。這種批評方法，最主要的目的，是有效地達致批評的客觀性與準確性。<sup>12</sup>

換言之，劉勰以「知音」譬況批評活動，此譬喻背後寓含的深層觀念，不能密合於他在〈知音〉篇所提出的批評方法。我們當如何理解此種落差或矛盾？事實上，若從上述「如何去言說」的角度，檢視《文心雕龍》對文學鑒賞或批評行為的指涉時，可發現「知音」並非劉勰在這方面的唯一譬喻甚至主要譬喻，因其述及讀者（包括批評家）在閱讀作品、從事審美活動時，更常見的說法或用詞，正是前文提到的「味」。早在1986年肖洪林〈論劉勰的「餘味說」〉一文，已統計出《文心雕龍》運用「味」字共十八次，其中有六例作動詞使用，皆專「就讀者的鑒賞而言，因而是指審美主體的審美活動」。<sup>13</sup> 此後以「味」論《文心》者甚夥，毋庸贅舉。依此觀之，似乎與稍後的鍾嶸一樣，劉勰也是主要用「味」來譬況文學鑒賞或批評的行為，故其批評觀或亦可從「味喻」所蘊涵之理念作深入闡釋。

但事情卻未如此簡單。「味」字在《文心雕龍》中出現近二十次，數量不可謂不多，按理推之，〈知音〉既是書中的「鑒賞論」或「批評論」專篇，其既反覆談到對作品的閱讀和賞味，理應更集中地出現「味喻」的譬況表述，然而實際情況卻是：〈知音〉篇全不見「味」字。那麼，劉勰在這篇又是如何言說審美活動的呢？按《文

<sup>11</sup> 蔡英俊，〈「知音」探源：中國文學批評的基本理念之一〉，《語言與意義》，（武漢：華中師範大學出版社，2011），19、24。本文原刊於1992年。

<sup>12</sup> 顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，（臺北：正中書局，1993），204。本文亦原刊於1992年。

<sup>13</sup> 肖洪林，〈論劉勰的「餘味說」〉，收於《文心雕龍》學會編，《文心雕龍學刊·第4輯》，（濟南：齊魯書社，1986），348-349。其所舉六例中，有一例為〈隱秀〉篇補文，非劉勰原有。唯該文漏舉〈夸飾〉的「茶味之苦」，故《文心雕龍》用「味」字總數為十八次無誤。

心雕龍》除「味」字外，尚有以「鑒」指涉鑒賞或批評行為者，全書共有二十九個「鑒」字（或「鑑」，下同），<sup>14</sup> 與批評活動相關的約佔一半，其中尚包含指涉創作者才識的用法，如〈聲律〉的「練才洞鑒」等；<sup>15</sup> 若扣除這些，將「鑒」義限定為指涉讀者的鑒賞或批評行為，仍有近十例，而此中即有五例是出現在〈知音〉。與此同時，〈知音〉還運用了六次與文學批評活動有關的「照」字，此種以「照」字表述文學閱讀和賞鑒活動的用法，在同書的其他篇章、以至同時代的其他著作中都甚為少見。<sup>16</sup>

「鑒」、「照」俱為觀看之義，強調視覺上仔細而精微的閱讀和察見，與取喻於味覺的「味喻」自有不同。而「鑒」、「照」二詞的此一義項，皆與鏡子有關，或其取義本即自鏡子而來；若再結合以〈知音〉篇對批評家的期許之語「照辭如鏡」來看，則可認為在劉勰眼裡，最理想的「鑒」、「照」狀態，乃是如明「鏡」一般的洞鑒澈照。如此，我們不妨將劉勰以「鑒」、「照」等詞指稱讀者的鑒賞或批評活動，並以「照辭如鏡」為目標或理想的這類表述，先概括為一種「鏡喻」——這不是假定其凡是使用「鑒」、「照」等動詞時都必然聯想到鏡子（正如他以「味」字表示品賞作品時也不必然就聯想到味覺），而是試圖從「概念譬喻」的角度，指明他在依賴這些字詞以表達「鑒賞或批評行為」時，是將後者視為或構想為一種「鑒」、「照」的行為（而不是品「味」的行為，或單純的閱「讀」行為）；<sup>17</sup> 而「鑒」或「照」之所以能有效地借以表述「鑒賞或批評行為」，則是根源於鏡子如實地鑒照、反映外物的日常經驗及由此經驗而來的語詞義項。在古代並無專門固定術語表示文學鑒賞或批評行為的前提下，對這類行為的指涉既有賴於「概念譬喻」的運用，則文論家到底是採取了何種譬喻，便不應是無關痛癢之事，尤其劉勰在〈知音〉篇用以指涉相關行為的譬喻性語辭，竟全然擺落了其他篇章常用的「味喻」，並集中在明顯與鏡子相關的、且與篇中「照辭如鏡」一語呼應的「鑒」、「照」等字，這種用詞傾向，就結果而論，都應在一定程度上符應於其對待相關行為的思維傾向。

<sup>14</sup> 可參劉殿爵、陳方正、何志華主編，《文心雕龍逐字索引》，（香港：香港中文大學出版社，2001），210。

<sup>15</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，（臺北：學海出版社，1991），554。

<sup>16</sup> 〈神思〉之「研閱以窮照」和「獨照之匠」當指創作者而言；〈序志〉之「各照隅隙，鮮觀衢路」，雖是評騭前代文論之語，然此「照」字也可視為一般用法，而不必與批評活動發生太大關係。〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，493、726。至如鍾嶸《詩品》，則未有用「照」字指涉鑒賞或批評行為。

<sup>17</sup> 請詳見註4的說明。

在陳述審美活動或批評行為時，《文心雕龍》各篇或用「味喻」、或用「鏡喻」；但在〈知音〉中，「味喻」缺位，「鏡喻」躍居為首要的表述方式。這種顯著現象實饒有趣味，值得進一步探討。如果再連結到本節開首所述有關語言中譬喻和理解的關係，則此現象所能昭示出《文心雕龍》批評觀之內蘊為何，此內蘊又與既有研究對「知音」說的理解可產生何種對話關係，當更富於細究深察之價值。誠然，我們固可質疑說，無論是「鑒」或「照」，在六朝時期皆已具有較為廣泛的「品鑒」、「觀照」義，這自與「味」之具有「玩味」、「品賞」義相似，其俱可用作指涉對文學作品的鑒賞活動，而不必然體現出甚麼有待細辨的差異，或蘊涵著甚麼特殊的批評觀念；但既是如此，那又為何偏偏是在作為鑒賞論或批評論專篇的〈知音〉中，劉勰完全不使用它篇屢見的以「味」表達鑒賞行為之用法，而是異常密集地改採與「照辭如鏡」一句相扣連呼應的「鑒」、「照」等語？這種使用分布的落差，才是本文問題的起點。若我們不願意僅從偶然因素來化約解釋，那麼顯然就有必要從用字遣詞背後所反映的思想觀念層面作更具體的說明。

誠如顏崑陽所言，探究《文心雕龍》批評觀或「知音」說的學術成果已有甚多，繼續採取「描述性的解釋」恐難有突破。<sup>18</sup> 本文從認知語言學理論提供的概念譬喻視角，思索《文心雕龍》如何指涉、表述文學鑒賞或批評行為等相關概念，並據以闡發此現象背後透顯出之批評觀，庶幾可對此論題有所拓展。以下將先沿承前文談及「味喻」和「鏡喻」分布落差的思路，析論此兩種表述方式在《文心雕龍》中分別有何定位，在檢討學界過度強調其「味喻」意義的同時，顯明「鏡喻」對詮釋劉勰「知音」批評觀的適用性；繼則進至覈辨「鏡喻」的批評觀意涵，以期勘察劉勰在〈知音〉篇捨「味喻」而單用「鏡喻」的緣故；進而在此基礎上聯繫「知音」之喻，反思學者提出的「六觀」批評方法與「知音」批評觀念之矛盾情形，並試圖從「鏡喻」的角度重新析讀劉勰的知音論。

## 二、「味喻」的問題與「鏡喻」的提出

本文對《文心雕龍》「鏡喻」的拈舉，既是基於「味喻」在〈知音〉篇的缺位，並由此假定前者應較後者更能體現劉勰的批評觀；如此，則在正式分析「鏡喻」意

<sup>18</sup> 顏崑陽，〈《文心雕龍》「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，190。

涵之前，邏輯上須先解決的問題自是：「味喻」對詮釋劉勰批評觀的有效性為何？何以須捨此而就彼，另行提揭一「鏡喻」的闡解進路？這問題既涉及本文的立足點，同時更關乎既有研究在討論《文心雕龍》「味」範疇時的方法論根基，故應先在此節稍作辨明。

### (一)、「味喻」的詮釋效力

自笠原仲二抉發「味覺美」之於中國古代「美意識」的特殊性和原初性後，<sup>19</sup> 古典文論的「味」、「滋味」、「味外味」等說遂愈發為研究者所措意。既然古代曾出現如鍾嶸和司空圖等以味說詩的重要論家，且其影響之大，至後來的「興趣」說和「神韻」說等皆受其沾溉；<sup>20</sup> 則學者們勢必追問的是：作為批評範疇的「味」，其來源為何？它又是如何從一般感官表述進入至文學批評的領域之內？如是，探尋鍾嶸和司空圖以前「味」論的形成過程，自是理所當然的研究思路。較早的例子，可舉李澤厚和劉綱紀主編之《中國美學史》，其論及鍾嶸《詩品》之「味」的一節中，先爬梳自先秦儒道典籍至齊梁時期各家所使用的「味」字之義，並點出《老子》中之「味」初具審美性質，至阮籍、嵇康才對審美意義之「味」續有發揮，逮及劉勰《文心雕龍》則已「大量地應用了『味』的概念來說明文學的美」。<sup>21</sup> 此後的「味」論研究專著，如陳應鸞《詩味論》、張利群《辨味批評論》和陶禮天《藝味說》等，<sup>22</sup> 復皆自先秦說起，並著重《文心雕龍》「味」論的價值。<sup>23</sup> 但它究竟能在多大程度上代表了劉勰的批評觀？或者用範疇研究者的角度來問：「味」是《文心雕龍》的文論範疇嗎？本文無意為一個範疇之成立與否訂定標準，此處僅欲點出的問題是：在研究《文心雕龍》的批評觀時，「味」的詮釋效力是否足夠？

<sup>19</sup> 見〔日〕笠原仲二著、魏常海譯，《古代中國人的美意識》，（北京：北京大學出版社，1987），1-6。

<sup>20</sup> 參閱廖棟樑，〈滋味：以味論詩說初探〉，95-96。

<sup>21</sup> 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史·第二卷》，（北京：中國社會科學出版社，1987）下冊，802。

<sup>22</sup> 陳應鸞，《詩味論》，（成都：巴蜀書社，1996）；張利群，《辨味批評論》，（桂林：廣西師範大學出版社，2000）；陶禮天，《藝味說》，已見前引。

<sup>23</sup> 當然，即使如李澤厚和劉綱紀留意到《文心雕龍》對以味喻文之貢獻，他們也指出，味「並不是劉勰文學理論中一個居於重要地位的引人注目的概念」。見李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史·第二卷》下冊，803。然而更多的則是強調劉勰使用「味」範疇或「味喻」的代表性意義，並以之析論《文心雕龍》的相關批評觀念，除前文已舉者外，另如汪洪章，《《文心雕龍》與二十世紀西方文論》，（上海：復旦大學出版社，2005），152-159；楊星映、肖鋒、鄧心強著，《中國古代文論元範疇論析：氣、象、味的生成與泛化》，（上海：上海古籍出版社，2015），356-362；涂光社，《《文心雕龍》範疇考論》，（北京：中國書籍出版社，2019），380-381。



若欲證立某一批評家的某一語詞或概念具有代表性（亦即其足以反映出該批評家的重要批評理念），從邏輯上推導，至少應確認該語詞符合下列兩點中之任一點：第一，此語詞為該批評家所著重論述之顯題，或該批評家明確藉此語詞以討論某核心之顯題，前者如劉勰《文心雕龍》以「風骨」之名立篇，後者如鍾嶸以「滋味」論五言詩之所以「居要」等，俱可顯示這些概念在其文論之重要地位；第二，此語詞為該批評家所偏好或刻意使用者，例如是自鑄新詞，或其涵義明顯有異於該詞的慣常用法，或其在行文中反覆與某論題共現等，凡此皆有助推斷此語詞或概念在其文論中煥發出特殊的意義或價值。以下試檢證劉勰的「味喻」是否符合這兩個條件。

《文心雕龍》之「味」，除與文論無關之三例不算，可大別為兩類：「一是著眼於審美主體，用作動詞，概指欣賞者的審美活動；二是著眼於審美客體，用作名詞，概指文學作品所具有的審美特徵或美感力量。」<sup>24</sup> 以「味」為動詞者，如王先需所言，固然是「指接受主體積極調動自己的審美觸覺、審美感知能力，去探尋和判斷對象的審美品質的心理動作」，<sup>25</sup> 直接關係著讀者的鑒賞或批評活動；但能夠體「味」作品的前提，是承認作品本身即涵藏著可供反覆咀嚼的意味，此即其藝術效果與審美特徵，因而即使以「味」為名詞、指向審美客體時，卻仍暗示著鑒賞與批評活動的存在。品「味」的過程（動詞），與透過品味對象所能獲致之「味」（名詞），原是一體之兩面，這兩方面共同構成「味喻」概念的系統性，<sup>26</sup> 而俱注重作品和讀者之關係此一審美活動之層次。

試看《文心雕龍》之實例。用作動詞者如：

及漢宣嗟嘆，以為皆合經術；揚雄諷<sup>味</sup>，亦言體同《詩》〈雅〉。（〈辨騷〉）  
繁采寡情，<sup>味</sup>之必厭。（〈情采〉）  
視之則錦繪，聽之則絲篴，<sup>味</sup>之則甘腴，佩之則芬芳。（〈總術〉）

用作名詞者如：

辭約而旨豐，事近而喻遠，是以往者雖舊，餘<sup>味</sup>日新。（〈宗經〉）  
是以聲畫妍蚩，寄在吟詠，滋<sup>味</sup>流於下句，風力窮於和韻。（〈聲律〉）  
深文隱蔚，餘<sup>味</sup>曲包。（〈隱秀〉）

<sup>24</sup> 肖洪林，〈論劉勰的「餘味說」〉，352。

<sup>25</sup> 王先需，〈古代境論、味論中的移情和聯覺理論〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，第44卷第5期（湖北：2005.09），79。

<sup>26</sup> 有關「譬喻概念的系統性」，可參閱〔美〕雷可夫、詹森著、周世箴譯注，《我們賴以生存的譬喻》，15-19。

是以四序紛迴，而入興貴閑；物色雖繁，而析辭尚簡。使味飄飄而輕舉，情曄曄而更新。（〈物色〉）<sup>27</sup>

兩種用法的相通之處，觀〈情采〉和〈物色〉二條即可明瞭：前者稱文章「繁采寡情」則難以久「味」；後者稱文章之有「味」，乃因「辭尚簡」卻能「情曄曄」，與「繁采寡情」恰成對照。是知二處之「味」雖有詞性之別（當然此詞性之別亦為以今律古之區判），而皆指向作品與讀者的關係。這兩則材料的「味」似乎具有某種限定性的意涵，如追求「情」之豐富而致的「味」之蘊藉等，或是如〈隱秀〉中「餘味」一語、〈聲律〉中欲使「滋味」流浹於「下句」等表述，皆加深了此種講求雋永深厚之「味」的特質，故表面看來，「味喻」似頗能代表《文心雕龍》審美批評觀念之一端。果真如此的話，我們大可據此作進一步推導，如云：「中國古代文學理論批評中，『味』常常與論理化的邏輯性的思維方式相對而言，強調文本的審美可感性，強調鑒賞中主體感受力的精細性和主動性，並且涉及文藝創作與接受中的聯覺或通感。」<sup>28</sup> 因此劉勰運用「味喻」，正體現了他「重視作品之美『味』的整體性體驗與品評的批評理念」，<sup>29</sup> 如此等等。然而，這類論調成立的前提是：「味喻」在《文心雕龍》中具代表性，故我們可援以探考劉勰的文學批評觀；但這種代表性究竟是否成立，除了考量用例的多寡外，仍待更為細致的分疏：

首先，劉勰筆下的「味」，更多時候只是一般性地表示閱讀或欣賞文學作品的行為，而不具顯題化的意義，亦不見其用於討論足以展現其批評觀的顯題。如上引〈總術〉的「味之則甘腴」，此「味」字即與前後句的「視」、「聽」、「佩」並用而無突出之義；〈辨騷〉的「揚雄諷味」，則與「漢宣嗟歎」對舉，旨在說明二家對屈辭的褒美，所用之動詞為何，恐無多大深意。此外如〈情采〉：「研味《孝》《老》，則知文質附乎性情；詳覽《莊》《韓》，則見華實過乎淫侈。」<sup>30</sup>「研味」與「詳覽」互文，情況亦同上二例。這種以味喻文的用法，在六朝時已成通例，如《世說新語·賞譽》：「諷味遺言，不如親承辭旨。」<sup>31</sup> 與〈辨騷〉的「揚雄諷味」正同。此外如

<sup>27</sup> 分見〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，46、539、656、22、553、633、694。〈聲律〉一條，「滋味」前原衍「吟詠」二字，「下」原作「字」，此處據楊明照校改。見〔南朝梁〕劉勰著、〔清〕黃叔琳注、李詳補注、楊明照校注拾遺，《增訂文心雕龍校注》，（北京：中華書局，2000），436-437。

<sup>28</sup> 王先霈，〈古代境論、味論中的移情和聯覺理論〉，79。

<sup>29</sup> 陶禮天，〈知音與知味：論《文心雕龍》的批評模式〉，《文史哲》，第5期（濟南：2015.09），76。

<sup>30</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，537-538。

<sup>31</sup> 余嘉錫，《世說新語箋疏》，（臺北：華正書局，1991），439。

《北堂書鈔》卷九七引西晉杜預〈自述〉：「少而好學，在官勤於吏治，在家則滋味典籍。」<sup>32</sup> 或劉宋謝鎮之〈折衷夏論〉：「敬覽〈夷夏〉之論，辯推一源，詳據二典；清辭斐曄，宮商有體；玄致疊疊，其可味乎？」<sup>33</sup> 俱見以「味」表示對作品或典籍的賞玩，用例之多，未能悉舉。由此看來，《文心雕龍》的此類「味喻」，實為當時一般用語，劉勰既未特別強調而使之顯題化，則自難論定此普遍而尋常的語詞在其理論中具有足夠的代表地位。

其次，上引《文心雕龍》的用例中，有數例似顯示出劉勰倡言追求雋永深厚之「味」，頗有為其「味喻」加上限定義，以別於一般用法之意。但實際上，此類強調旨意含蓄蘊藉、耐人尋索之「味」，仍是六朝人所慣用者。如范曄〈獄中與諸甥侄書〉：「吾雜傳論，皆有精意深旨，既有裁味，故約其詞句。」<sup>34</sup> 以「精意深旨」、「約其詞句」言「味」，與劉勰〈宗經〉以「辭約而旨豐」或〈隱秀〉以「深文隱蔚」言「餘味」略同。至若東晉釋道安〈阿毗曇序〉則直接採用「餘味」一詞：「其身毒來諸沙門，莫不祖述此經，憲章《鞞婆沙》，詠歌有餘味者也。」<sup>35</sup> 此文收於劉勰協助僧祐編纂之《出三藏記集》，自當為劉勰所知，然則《文心雕龍》的「餘味」一詞，或亦受此影響，而未必顯現出劉勰的獨特批評見解。<sup>36</sup> 除此之外，復如西晉陸雲〈與兄平原書〉：「兄前表甚有深情遠旨，可耽味，高文也。」<sup>37</sup> 劉宋釋道高〈答李交州書〉：「理味淵博，辭義照洗。敬覽反覆，彌高德音。」<sup>38</sup> 南齊周顒〈抄成實論序〉：「其書言精理贍，思味易航。」<sup>39</sup> 自晉迄齊，咸見以「味」喻文章情、理、意之深厚蘊藉，對照《文心雕龍》之用例，實未有顯著之不同。

從範疇研究之角度，我們易於高估「味」在《文心雕龍》的意義，原因在於，如果僅看字詞出現頻率的話，只要以味喻文喻詩的用法已進入當時的日常語彙，作為文論專著的《文心》，密集使用審美義的「味」字，便屬理所宜然之事。除非劉勰

<sup>32</sup> [唐]虞世南，《北堂書鈔》，（北京：中國書店，1989），368。

<sup>33</sup> [南朝梁]釋僧祐撰、李小榮校箋，《弘明集校箋》，（上海：上海古籍出版社，2013），346。

<sup>34</sup> [南朝梁]沈約，《宋書》，（臺北：鼎文書局，1980），〈范曄傳〉，1830。

<sup>35</sup> [南朝梁]釋僧祐撰、蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，（北京：中華書局，1995），376。《鞞婆沙》即《鞞婆沙論》，為僧伽跋澄所譯之論書，「此經」則指道安此處所序之《阿毗曇八捷度論》。

<sup>36</sup> 事實上，即使如陶禮天般標舉「味」在《文心雕龍》的重要性，他也承認：「道安所說的『餘味』，明顯與劉勰論〈聲律〉的『滋味』論以及論〈隱秀〉的『餘味』之概念含義，有一致之處。」見氏著，《藝味論》，116。

<sup>37</sup> [晉]陸雲著、劉運好校注，《陸士龍文集校注》，（南京：鳳凰出版社，2010），1147。

<sup>38</sup> [南朝梁]釋僧祐撰、李小榮校箋，《弘明集校箋》，586。

<sup>39</sup> [南朝梁]釋僧祐撰、蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，406。

在其文論的某些關鍵地方採用了「味喻」而使之顯題化，或者他賦予「味」字以新解，否則我們都不應先行假定，此概念的運用傳達了劉勰論文的甚麼重要理念。<sup>40</sup> 而經上文檢證得知，《文心雕龍》的「味」與魏晉以降對「味」的一般用法並無太大差異，故在探析該書所蘊有之批評觀時，「味喻」的詮釋效力恐成疑問。

## （二）、「鏡喻」的詮釋效力

本文主張，劉勰在《文心雕龍》中自覺用以指涉鑒賞或批評行為的代表性語詞和概念譬喻，是「知音」之喻和「鏡喻」。前者毋須多贅，此處僅就後者發論。在全書中，〈知音〉究竟屬於鑒賞論還是批評論，而所謂鑒賞論或批評論的部分又可包括哪幾篇，學者爭議頗多；<sup>41</sup> 但不論如何，視〈知音〉為全書論述文學鑒賞或批評的關鍵篇目，自屬無疑。<sup>42</sup> 誠如是，則劉勰在此篇中採用了何種語詞和概念譬喻以表述讀者的鑒賞或批評行為，便理應相當程度地暗示了其在此方面的思維傾向，故而值得充分關注。如第一節所言，〈知音〉言及審美活動時，用「鑒」字凡五例：

故鑒照洞明，而貴古賤今者，二主是也。

文情難鑒，誰曰易分？

然而俗鑒之迷者，深廢淺售，此莊周所以笑折楊，宋玉所以傷白雪也。

夫唯深識鑒奧，必歡然內懌。

良書盈篋，妙鑒適訂。<sup>43</sup>

用「照」字凡六例：

故鑒照洞明，而貴古賤今者，二主是也。

故圓照之象，務先博觀。

然後能平理若衡，照辭如鏡矣。

世遠莫見其面，規文輒見其心。豈成篇之足深，患識照之自淺耳。

故心之照理，譬目之照形，目了則形無不分，心敏則理無不達。

<sup>40</sup> 這當然不是說「味喻」不能反映劉勰的觀念，但既然他使用該詞時與時人無異，則此觀念自也是時人的普遍看法，而非劉勰之獨到見解，或其批評觀的突出之處。

<sup>41</sup> 相關研究綜述，可參閱胡大雷，〈《文心雕龍》批評論研究述要〉，《《文心雕龍》的批評學》，（桂林：廣西師範大學出版社，2004），143-151。

<sup>42</sup> 參閱〔日〕安東諒著、王為儒譯，〈《文心雕龍·知音》〉，收於曹順慶編，《文心同雕集》，（成都：成都出版社，1990），257-259。

<sup>43</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，713-715。下面引文出處亦同。「俗鑒」，原作「俗監」，據校記改。篇中另有「豈不明鑒同時之賤哉」一句，然與嚴格意義的審美活動有別。

從「故鑒照洞明」一句以「鑒」、「照」連用可見，二詞在篇中意義略同，俱指向讀者對作品的閱讀評賞；<sup>44</sup> 而從「照辭如鏡」一句得知，篇中屢見的「照」鑒之義，實結穴於明「鏡」照現萬物的取譬。更關鍵的是，「照辭如鏡」這一明喻，<sup>45</sup> 是劉勰在標舉「博觀」和「無私於輕重，不偏於憎愛」的批評原則之後，提出的讀者和批評家所可能企及的最高理想，這便讓相關表述具有了價值論的向度。是則「如鏡」之語，正可如車轂般統括篇內眾多的「鑒」和「照」，從而輻輳成〈知音〉中極為鮮明突出的「鏡喻」。

誠然，若援依上文分析「味喻」詮釋效力時之思路，或當質疑：一則使用數量居多並不必然意味著具有代表性；二則「照」字雖甚少見於時人論文之語，唯「鑒」字則是當時指涉文學閱讀或欣賞的普遍語彙，情況正與「味」字相同。在這前提下，我們又如何能認定「鏡喻」具備足夠的詮釋效力，或至少是高於「味喻」的詮釋效力？揆諸本節開首提出的兩個原則，箇中關鍵在於：〈知音〉（或「知音」）既屬劉勰論述文學鑒賞或批評時之顯題，而其討論此議題時，卻反覆地採用在它篇中數量並不突出的這類語詞。如果認為是由於劉勰意識到「味喻」（或「味」）和「鏡喻」（或「鑒」、「照」）的語義差別，才刻意安排措辭，取此而捨彼，這樣當然就能肯認「鏡喻」的代表性；相反，若假定他並未意識到二喻之異同的話，那麼「鏡喻」或相關語詞在〈知音〉的反覆出現，就應理解成劉勰在具體行文的用字斟酌時，隱約覺察到「鑒」或「照」字較其他詞語（如「味」）更適於呈現該處所欲表達的「鑒賞或批評行為」之概念意涵，才在不斷的臨文選擇中採用此二字，並造成「鏡喻」突出的現象，因而這現象也可視為劉勰在討論鑒賞或批評議題時的遣詞偏好。無論究屬何者，邏輯上都應足以推導出：透過闡明〈知音〉中多用「鏡喻」之因由，並思索其與「知音」喻旨的關係，將有助深化我們對《文心雕龍》批評觀之理解。

### 三、從一般性的「味喻」到〈知音〉的「鏡喻」

既然劉勰在它篇常以「味」來譬況審美活動，而這現象卻不見於〈知音〉，因而在探求〈知音〉中「鏡喻」所蘊含的批評觀念時，我們反可先從「味喻」入手，以觀察其行文取捨選擇之際，是否存在著甚麼未嘗言明的考量，甚或揭示出某種非棄

<sup>44</sup> 這亦可從「深識鑒奧」和「識照之自淺」二語對比中可證。

<sup>45</sup> 還有「平理若衡」一句也起著同樣作用，但其在反映劉勰「知音」批評觀上的重要性自不可同日而語，詳下節。

「味喻」而用「鏡喻」不可的原因。

### (一)、味喻：審美感受的召喚

上文曾引王先霈之語，指出「味喻」的基本內涵在於強調審美可感性，而與論理化的思維相對；廖棟樑也於〈滋味：以味論詩說初探〉一文中，稱「舉味為喻」可「保留具體的感性的經驗」，並在引用高友工概括中國古代詩評家少用「分析語言」來把握「美感活動」的此一說法後，總結道：「味之於詩，便在探觸和掌握此一活潑的美感意境，使之達到了生生不已的感動效果。」<sup>46</sup> 統合學者之相關見解，可知強調審美主體對作品藝術效果的整全而深厚之領受，以及其非分析性的具體美感經驗之表述，乃為以味喻文的應有之義。<sup>47</sup> 這種偏重於「審美可感性」或「感動效果」的概念譬喻表達，尚暗示著：以味為喻時，「味」的審美活動之結果為何，更大程度上繫屬於作品一端，也就是取決於文本內蘊的「審美可感性」或「感動效果」之高低，此即作為名詞使用的「味」和「滋味」等語之意涵。這就使得「味喻」作為批評概念時，往往重在體認作品本身「味」之有無、深淺、濃淡、多寡，而非傾向於指涉讀者以何種特定方式賞玩其「味」的問題。

這一判斷，從《文心雕龍》的遣詞習慣中即可印證。如前引〈情采〉：「繁采寡情，味之必厭。」「味」作為鑒賞或批評活動的成功與否，繫乎作品本身各層面的素質和屬性：在細「味」作品之「情」時，問題不出在讀者「味」的能力是否足夠、方法是否切當，而是作品「情」的含量本有多寡。這亦是〈隱秀〉篇所以稱許「深文隱蔚，餘味曲包」之緣故，「餘味」正體現在文章情采的「深」、「隱」性質，唯其如此，讀者方可「味」之而不厭。<sup>48</sup> 以此角度觀之，《文心雕龍》的「味喻」不見於〈知音〉，而是主要出現在「文術論」各篇，如〈聲律〉的「滋味」、〈麗辭〉的「精味」、〈附會〉的「辭味」和「道味」、〈總術〉的「義味」等，<sup>49</sup> 遂有了理解的可能：「味喻」既是講究作品情辭質地是否足供讀者體會品味的問題，故在探討「剖情析

<sup>46</sup> 廖棟樑，〈滋味：以味論詩說初探〉，118-119。

<sup>47</sup> 鄧新華亦從「直覺性」、「體驗性」、「整體性」三個方面概括「品味」的藝術接受方式，見氏著，《中國傳統文論的現代觀照》，（成都：巴蜀書社，2004），11。

<sup>48</sup> 張少康亦有類似觀察，他指出：「從劉勰這些講『味』的地方來看，顯然，文學作品有沒有『味』，是和作品的內容和形式都有關係的。」見氏著，〈論鍾嶸的文學思想〉，《古典文藝美學論稿》，（北京：中國社會科學出版社，1988），319。

<sup>49</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，553、590、651-652、656。

采」的「文術論」中多提及「味」，便是自然而然之事。諸如〈聲律〉篇談到「滋味流於下句」的前提，即為「聲畫妍蚩，寄在吟詠」，<sup>50</sup> 這正是從「聲轉於吻」的文術層面滲透至「滋味」的藝術效果層面和審美活動層面之一著例。

簡而言之，《文心雕龍》在這些使用「味」字的句段中，很大程度上是偏重於陳述批評對象的審美可感性，以及其所喚起的讀者之感受經驗，而較不關注讀者採取何種方法、抱持何種態度來面對文本的問題。事實上，對讀者感受經驗的重視與強調，乃是鍾嶸《詩品》的批評觀中甚為突出之一面，兩者恰可作一簡單對照。借用胡大雷的考察：「《詩品》中『味』作為動詞講的時候，也都是指對作品的感受與接受。鍾嶸《詩品》就是從讀者感受與接受的角度進行詩歌批評的，其『滋味說』也就是從藝術感染力、藝術效果的角度來體現的。」<sup>51</sup>《文心雕龍》雖也用「味」字，然如前節所析，我們可視之為劉勰僅在談到相關問題時連帶應用了這一般性的觀念，而非意欲採此以為自身的論文主張，故自不宜直接本此而申論劉勰的文學批評立場。

基於以上對「味喻」的分析，若我們把目光聚焦在全無「味」字的〈知音〉篇，則是否可嘗試推論說，劉勰的鑒賞論或批評論，其實並不關心作品的審美效果所喚起的讀者感受之層面？或至少是，在〈知音〉中，劉勰在意的鑒賞論或批評論之命題，與「味喻」所包蘊的上述內涵存在著一定扞格之處，或與之無太大關係，因而他才在斟酌字句之時，捨此常見譬況而不用？本節以下，將嘗試連結至〈知音〉的「鏡喻」，以圖解明此一問題。

## （二）、〈知音〉的感受偏蔽論

事實上，在《文心雕龍·知音》的開首兩段，<sup>52</sup> 劉勰已流露出對此種讀者「感受」之不信任感。細繹其文理，該處先分別舉出「貴古賤今」、「崇己抑人」、「信偽迷真」三者之例，以說明「知實難逢」之理；又從「魯臣以麟為麇，楚人以雉為鳳，魏民以夜光為怪石，宋客以燕礫為寶珠」等事典，得出「文情難鑒」的判斷，以坐實「音實難知」之命題。無論是「知實難逢」抑或「音實難知」，就其列舉之例子來看，都顯與讀者（觀者）自恃其從作品（事物）中獲致的直接印象與感受有關；然

<sup>50</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，553。

<sup>51</sup> 胡大雷：《〈詩品〉編纂研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2013），49。

<sup>52</sup> 本文所採之〈知音〉分段說法，悉按〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，713-715。下文凡引述〈知音〉者，亦皆出於此，恕不贅註。

而，劉勰卻認為，過度相信觀看時之主觀感受和印象，卻是造成「以麟為麀」、「以雉為鳳」這類誤判的要因所在。由此重新梳理這兩段的論述，可知劉勰對「感受」之不信任，實包括兩個層面：一是觀者的預備知識不足，故即使面對「形器易徵」之物時，仍「謬乃若是」，視夜光為怪石，過於依賴第一印象而無能力辨其非，從而產生錯誤的認知和審美判斷；二是觀者無法跳脫認知上的思維定勢，或是審美上的固執偏好，前者如「秦皇漢武」之「貴古賤今」和班固、曹植之「崇己抑人」，後者如下文所謂的「會己則嗟諷，異我則沮棄」，而緣此思維定勢和審美偏好而生之印象和感受，便容易有所障蔽而不能自悟。<sup>53</sup>

值得注意的是，劉勰認為「感受」存在的這些問題，不是或然性的，而是必然如此。其云「知多偏好，人莫圓該」，如謂「圓該」是上述「感受的偏蔽」之反題、為其審美之理想，則他說「人莫圓該」之時，顯然已將對「感受」的批判上升到全稱式的論述，亦即讀者只要不採取甚麼積極的方法，這些直觀「感受」的障蔽就必定存在。本此，劉勰在下一段遂提出糾正之辦法與原則，這同樣可區判成兩個方向來看，並可分別對應至前段批判「感受」之不可信任時點出的兩個層面：第一，「故圓照之象，務先博觀。閱喬岳以形培塿，酌滄波以喻畎澮」，這是針對「觀者的預備知識不足」之問題；第二，「無私於輕重，不偏於憎愛」，這是針對「觀者無法跳脫思維定勢和審美偏好」之問題。苟能達成此兩點，則可臻於「平理若衡，照辭如鏡」之「圓該」境地，而無上述過度信賴「感受」而致之偏誤。

從這一論述脈絡看來，「若衡」和「如鏡」是本篇中理想讀者——不為直觀「感受」所蔽之讀者——的象喻。更細致地說，「平理若衡」僅是從一般原則上點出讀者應如天平般秉持公正不偏的立場，<sup>54</sup> 這是達到「圓該」的基本條件；而真正的關鍵，殆在面對作品時能「如鏡」般察明周遍，獲致對作品的「圓該」、「圓照」之洞鑒。<sup>55</sup> 相應於此，與「若衡」之喻僅在這句出現有別，「如鏡」則成為貫穿全篇，並縮合篇中「鑒」、「照」等詞的核心譬喻。如前文枚舉「魯臣以麟為麀，楚人以雉為鳳」等「音實難知」的事例，其即歸結到「文情難鑒」一語；所謂「文情難鑒」是針對「觀者的預備知識不足」之問題，其解決之道則是「圓照之象，務先博觀」，「圓照」與

<sup>53</sup> 另可參考牟世金，《《文心雕龍》研究》，（北京：人民文學出版社，1995），440-442；王義良，《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》，（高雄：復文圖書，2002），245-249。

<sup>54</sup> 《漢書·律曆志》顏師古注，「衡，平也。」見〔漢〕班固撰、〔唐〕顏師古注，《漢書》，（臺北：鼎文書局，1986），969。

<sup>55</sup> 其具體方法，則為緊隨其後的「六觀」。詳下節。



「難鑒」正反成對，而終統合於「照辭如鏡」的理想。按《廣雅·釋器》：「鑑謂之鏡。」<sup>56</sup> 鄭玄注《周禮·冬官·考工記·輶人》亦云：「鑒亦鏡也。」<sup>57</sup> 鏡與鑒（鑑）本是一物，鑒字的動詞用法即表示鏡照的現象或行為，<sup>58</sup> 而以「鑒」字指涉讀者面對作品時的閱讀和批評活動，正是此基本義項之延伸；同樣地，以「照」為「鏡」之動詞，亦是古已有之，如賈誼《新書·胎教》：「鑑所以照形也。」<sup>59</sup> 即屬其例。

既然〈知音〉每以「鑒」、「照」表示讀者的批評活動，復以「照辭如鏡」概括讀者所能致力的目標，則我們當可認為劉勰的這類表達，是立足於「讀者是鏡」此一概念譬喻的語言運作基礎。<sup>60</sup> 例如說，以如鏡般「鑒」、「照」能力之高下，譬況「觀文者」的解讀能力或是批評理想的實現程度，在「夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情」一段便多有出現：「豈成篇之足深，患識照之自淺耳」的淺薄之「照」，與後文「夫唯深識鑒奧，必歡然內懌」的深明之「鑒」，是分別就「觀文者的解讀能力」之高下而言；至如「故心之照理，譬目之照形，目瞭則形無不分，心敏則理無不達」，則是就「批評理想的實現程度」而言。「目」能觀「照」分辨物事之形貌，而「心」則能洞達「照」見作品之文理，所以能如此，正是由於其已達到「照辭如鏡」之理想。在此譬喻下，「心」即是「鏡」，其可用於「照辭」、「照理」；又因其已「如鏡」，故可「理無不達」而進至「圓該」之「照」，不再是如之前般「文情難鑒」。這種「讀者是鏡」、甚或「讀者之心是鏡」的概念譬喻表述式，在本篇中最明顯的即是「俗鑒」與「妙鑒」之對舉。<sup>61</sup> 末段云：「俗鑒之迷者，深廢淺售，此莊周所以笑折楊，宋玉所以傷白雪也。」贊曰：「良書盈篋，妙鑒迺訂。」兩「鑒」字皆是指讀者或批評家之心識、識見而言。所謂「俗鑒」之「迷」與「深廢淺售」，正是受限於前述「觀者的預備知識不足」與「觀者無法跳脫思維定勢和審美偏好」這兩個直觀「感受」所存在的問題；至於「妙鑒」，則顯然指稱已能做到「博觀」和「不偏於憎

<sup>56</sup> 〔清〕王念孫，《廣雅疏證》，（南京：江蘇古籍出版社，1984），237。

<sup>57</sup> 〔漢〕鄭玄注、〔唐〕賈公彥疏，《周禮注疏》，（北京：北京大學出版社，2000），1285。

<sup>58</sup> 如《莊子·德充符》，「仲尼曰：『人莫鑑於流水而鑑於止水。』」見〔清〕郭慶藩，《莊子集釋》，（北京：中華書局，2006），193。古代以水為鏡，故云。

<sup>59</sup> 〔漢〕賈誼著、閻振益等校注，《新書校注》，（北京：中華書局，2000），393。

<sup>60</sup> 再次強調，這並不是指修辭格的比喻，而是表示劉勰在此處言說和想像「讀者的批評活動」這一概念時，是通過「鑒」、「照」等與鏡子相關字詞的使用而達到的。這種語言運作機制，實與言說者如何看待和理解某概念密不可分。詳見第一節及註4之說明。

<sup>61</sup> 「俗鑒」或作「俗監」，然「監」亦有鏡鑑義，林義光《文源》言：「『監』即『鑑』之本字。上世未製銅時，以水為鑑，故《酒誥》曰：『人無于水監，當于民監。』」見氏著，林志強標點，《文源（標點本）》，（上海：上海古籍出版社，2017），114。

愛」以祛除此直觀「感受」之障蔽，從而企及至「圓該」或「圓照」之「鏡」的理想讀者。

### （三）、鏡喻：圓照無礙的心識

持此「鏡喻」與「味喻」相較，既然「味喻」是側重於表述批評對象的審美可感性，以及由此喚起的讀者一方之感受經驗，而〈知音〉篇卻是對讀者直觀感受的可信程度表示質疑，則其不用「味喻」，便屬合理之至。但尚有疑問的是，為何「鏡喻」又能適用於本篇？或者說，它為何可以用來譬況讀者或批評家自身，甚至是不為直觀感受所蔽的讀者或批評家之心識？這或須從探討古人如何認知「鏡」的傳統象徵義一端入手。

錢鍾書《管錐編》云：「古籍鏡喻亦有兩邊。一者洞察：物無遁形，善辨美惡。……二者涵容：物來斯受，不擇美惡。……前者重其明，後者重其虛，各執一邊。」<sup>62</sup> 而韓經太闡釋中國古代「以鏡喻心」的思想文化說：「如果說『滌除玄鑒』會導致對清靜虛無、空明透徹之主體精神狀態的追求，那麼，『照物明白』則又會導致虛心應物而反映客觀真實的思想追求和藝術追求。」<sup>63</sup> 二氏的解讀雖各有側重，然後者的「滌除玄鑒」實可對應於錢鍾書的「涵容」說，「照物明白」則可對應於「洞察」說。唯無論是「洞察」或「涵容」，其取譬之根源都出自以「心」為「鏡」的理解，「心／鏡」之能「洞察」無遺，緣於其已「滌除玄鑒」，足以「涵容」萬物之故。這種一而二、二而一之關係，以唐代姚崇〈執鏡誠〉所述最為明晰：「執鏡者，取其明也。夫內涵虛心，外分朗鑒，物不可以匿詐，體無得以逃形。」<sup>64</sup> 而其源頭則可追溯至老莊。今本《老子》有「滌除玄覽」一語，「覽」讀為「鑒」，<sup>65</sup>「滌除玄鑒」即以鏡鑒喻虛靜朗照之心；又《莊子·天道》云：「聖人之心靜乎！天地之鑑也，萬物之鏡也。」<sup>66</sup> 亦為學人熟知。此後如《淮南子·修務》言之更明：「執玄鑑於心，照物明白。」同書〈齊俗〉也稱：「抱大聖之心，以鏡萬物之情。」<sup>67</sup> 俱申衍老莊之語，

<sup>62</sup> 錢鍾書，《管錐編》，（北京：三聯書店，2001）第1冊上卷，154。

<sup>63</sup> 韓經太，〈「清」美文化原論〉，《韓經太古典詩學論文集》，（北京：北京語言大學出版社，2012），67-68。

<sup>64</sup> 周紹良主編，《全唐文新編》，（長春：吉林文史出版社，2000）第1部第4冊，2364。

<sup>65</sup> 參閱高亨，《老子正詁》，（北京：清華大學出版社，2011），18-19。

<sup>66</sup> 〔清〕郭慶藩，《莊子集釋》，457。

<sup>67</sup> 劉文典，《淮南鴻烈集解》，（北京：中華書局，1989），658、362。

視聖人虛靜之心為鏡，以此鑒照萬物、周遍萬物之情。<sup>68</sup>

劉勰既期待讀者能「心敏則理無不達」，以此實現「心之照理」、「理將焉匿」的批評目的，其以「鏡喻」的「洞察」一義來譬況讀者之「心」，自是若合符契。但不應忘記的是，老莊開出的「鏡喻」之所以獲具「洞察」之義，原更在於「心」能如「鏡」般澄明虛靜、不塵不垢，其講究的是「滌除玄鑒」、「執玄鑑於心」的修養進境，「心／鏡」方才因無成見之「虛」而能涵容萬物，使之各現其真。此觀念之最著者，見於《莊子·應帝王》：「至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」<sup>69</sup> 錢鍾書即引此為鏡喻「重其虛」一面之證。<sup>70</sup> 降及六朝，如僧肇《肇論》：「夫至人虛心冥照，理無不統，懷六合於胸中，而靈鑒有餘；鏡萬有於方寸，而其神常虛。」<sup>71</sup> 此段話雖旨在闡發佛理，但其對「鏡喻」之運用仍是自《莊子》而來，如樂黛雲所言：「這顯然和莊子所說的『至人之用心若鏡』一脈相承。……首先強調了鏡子的『虛』。正因為鏡子本身的空無一物，它才有『懷六合』、『鏡萬有』的可能；如果它先有了某種映像或污跡，就不能如實地反映世界了。」<sup>72</sup> 準此而回到《文心雕龍》的〈知音〉篇，前文既言劉勰認為直觀「感受」不可依恃的原因之一是「觀者無法跳脫思維定勢和審美偏好」，其弊則為「各執一隅之解，欲擬萬端之變」，也就是囿於成見所致的障蔽；而他點出祛除成見的原則是「無私於輕重，不偏於憎愛」，這恰與「心／鏡」因無成見之「虛」而能涵容萬物的喻義相切合，唯其能「虛心」

<sup>68</sup> 值得注意的是，受六朝時期道教風氣的影響，時人對鏡子性質的理解也添上了宗教的色彩，陳珏曾以「照妖鏡」、「透視鏡」和「療疾鏡」三大觀念來加以概括，但其核心實仍為鏡之「洞察」義。見氏著，〈《古鏡記》中之「古鏡」考〉，《初唐傳奇文鈞沉》，（上海：上海古籍出版社，2005），168-174。

<sup>69</sup> 〔清〕郭慶藩，《莊子集釋》，307。

<sup>70</sup> 錢鍾書，《管錐編》第1冊上卷，154。又，徐復觀在〈中國藝術精神主體之呈現——莊子的再發現〉一文中，也曾就《莊子》此語如何可引申成「藝術精神主體」「對物作美地觀照」的問題作過精彩發揮。文繁不備引，詳參氏著，《中國藝術精神》，（臺北：臺灣學生書局，1976），82-83。

<sup>71</sup> 〔晉〕僧肇著、張春波校釋，《肇論校釋》，（北京：中華書局，2010），209。

<sup>72</sup> 樂黛雲，〈中西詩學中的鏡子隱喻〉，《比較文學與比較文化十講》，（上海：復旦大學出版社，2004），92。另外，據福永光司的考察，《莊子》這種對待「鏡」的觀念，實為六朝人所熟稔，這只要從當時「以鏡為主題的詩文，常使用《莊子》的這些詞匯」之現象即可見一斑。本文不擬仔細梳理自老莊以至六朝的「鏡喻」觀念之變化，原因亦在於此。參閱〔日〕福永光司著、許洋主譯，〈道教的鏡與劍——其思想的源流〉，收於劉俊文主編、許洋主等譯，《日本學者研究中國史論著選譯（第七卷·思想宗教）》，（北京：中華書局，1993），400。除上舉論著外，從思想和宗教角度研究「鏡喻」者，尚可參考〔法〕戴密微（Paul Demiéville）著、彭磊譯，〈心鏡〉，收於格里高瑞（Peter N. Gregory）編、馮煥珍等譯，《頓與漸：中國思想中通往覺悟的不同法門》，（上海：上海古籍出版社，2010），3-30；陳立勝，〈宋明儒學中的「鏡喻」〉，《「身體」與「詮釋」：宋明儒學論集》，（臺北：臺大出版中心，2011），111-147；劉錦賢，〈儒道釋三家鏡喻析論〉，《興大中文學報》，第42期（臺中：2017.12），1-40。

而不「執一隅之解」，始能「鏡萬有」而「擬萬端之變」。

於此，讀者或批評家被比喻為滌除成見後能洞明萬物之「鏡」，但這似與講求「博觀」，即透過閱讀而儲有大量預備知識之原則相悖。實際上，在劉勰的觀念中，心之「虛」與知識之「博觀」為兩個層面的問題，並不構成矛盾，這可從〈神思〉談創作時強調作者須同時具備這兩方面的素質得證：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神，積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭。」<sup>73</sup> 在創作論上，求心之「虛靜」，再加以「積學」之功；在鑒賞或批評論上，也求心能「如鏡」之虛，復益以「博觀」之識。二者之合，當非偶然。韓經太已曾從老莊「滌除玄鑒」和「用心若鏡」的角度詮釋〈神思〉的這番話，<sup>74</sup> 但若舉此與〈知音〉並觀，則更可見劉勰從創作論到鑒賞或批評論，俱追求「心／鏡」虛靜涵容之境的理論一致性。

統括本節所論，可歸納出如下三點：第一，「味喻」突出的是作品的審美內質及讀者之感受經驗，唯此並非《文心雕龍·知音》的鑒賞論或批評論所強調者；第二，〈知音〉所反映出的劉勰批評觀之一大要項，為其對讀者或批評家之直觀感受的不信任態度，而此種直觀感受的偏蔽，可析為「觀者的預備知識不足」與「觀者無法跳脫思維定勢和審美偏好」兩端，解救的原則分別是「博觀」和「不偏於愛憎」，由於劉勰質疑直觀感受經驗的妥效性，故其在〈知音〉中全不用側重於此的「味喻」；第三，「鏡喻」成為〈知音〉中對不被直觀感受所蔽的讀者或批評家之象喻，其體現著劉勰的批評理想，是要使「心」如「鏡」，滌除先在的成見與偏好，俾其能「虛」而不復「執一隅之解」，從而進抵「擬萬端之變」的「圓照」之境。於焉可知，「鏡喻」所涵攝的《文心雕龍》批評觀，乃是對充滿成見的直觀感受即「俗鑒」之質疑與破執，以及對批評家最終能臻於如「萬物之鏡」、「聖人之心」這「妙鑒」境界的高度期許。然而，這與該篇「知音」之喻和「六觀」之術等概念所呈現的批評觀又是否一致？各項概念之間又當如何綰合？此則尚待更進一步之析論。

#### 四、「知音」的主體解蔽工夫：「六觀」

過去學界對《文心雕龍·知音》的討論，多強調劉勰「六觀」說的重要性與開創性，如較早的蔣祖怡即說「劉勰〈知音篇〉的成就，其一在於要求建立一個客觀

<sup>73</sup> 〔南朝梁〕劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，493。

<sup>74</sup> 韓經太，〈「清」美文化原論〉，《韓經太古典詩學論文集》，69-70。

的批評標準」，而此一「批評、欣賞作品的客觀標準」便是「六觀」。<sup>75</sup> 至如晚近黃維樑更標舉「六觀」說為中國古代文論少數非印象式的系統化理論之代表，甚而足以與英美新批評派之細讀法分庭抗禮。<sup>76</sup> 若僅就「六觀」的文學批評價值而言，如此說法固無不可，但當我們聚焦於前揭〈知音〉的行文脈絡時，則不禁追問：「六觀」說在此篇鑒賞論或批評論中之定位究竟為何？這並非僅欲辨析其到底屬於批評之方法還是標準，抑或二者兼而有之；<sup>77</sup> 而是冀能從其論述架構的理路入手，釐清「六觀」在本篇的邏輯層級位置為何。為便討論，以下先徵引該段原文：

凡操千曲而後曉聲，觀千劍而後識器；故圓照之象，務先博觀。閱喬岳以形培塿，酌滄波以喻畎澮。無私於輕重，不偏於憎愛，然後能平理若衡，照辭如鏡矣。是以將閱文情，先標六觀：一觀位體，二觀置辭，三觀通變，四觀奇正，五觀事義，六觀宮商。斯術既形，則優劣見矣。

「先標六觀」之前的數句，上節已曾反覆引證，以闡明「務先博觀」乃針對「觀者的預備知識不足」而言，「無私於偏重，不偏於憎愛」則針對「觀者無法跳脫思維定勢和審美偏好」而言，其意皆在祛除直觀之感受成見，以達致「如鏡」之心的批評理想。再細覈原文，則知此二者實分屬「臨文前的準備工作」與「臨文時的閱讀原則」兩個面向：所謂「博觀」之「操千曲」和「觀千劍」、「閱喬岳」和「酌滄波」，自是講讀者平時的學識涵養儲備，故「博觀」既是原則，亦是可具體遵行之方法；至於「無私於輕重，不偏於憎愛」，雖也與「博觀」後能擴大心胸、如海納百川般「喻畎澮」有關，但這種輕重憎愛之感受成見，顯然不是僅透過增加預備知識就能滌除淨盡，否則班固、曹植等博學鴻懿之士也不至於為「崇己抑人」所障塞耳目，故此處「無私於輕重」云云只是臨文時的大原則，真正面對作品、從事閱讀與批評之際，尚須有實際方法可供依循，方能不陷溺於直觀感受之成見與偏好。循此理路，下文隨即申明：「是以將閱文情，先標六觀。」順接連詞「是以」正見其承前而言，因而

<sup>75</sup> 蔣祖怡，〈文情可鑒而又難鑒——讀〈知音篇〉〉，《文心雕龍論叢》，（上海：上海古籍出版社，1985），203-206。

<sup>76</sup> 黃維樑，〈《文心雕龍》「六觀」說和文學作品的評析〉，《從《文心雕龍》到《人間詞話》：中國古典文論新探》，（北京：北京大學出版社，2013），8-20。

<sup>77</sup> 如牟世金即從此角度此入，認為「六觀」在〈知音〉的定位應是批評方法，而非批評標準。見氏著，《《文心雕龍》研究》，446-449。此外如張少康、羅宗強等也持此見解，參張少康，《文心雕龍新探》，（臺北：文史哲出版社，1991），249-251；羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，（北京：中華書局，1996），284-289。與此相對，王更生則指出「六觀」乃是進行批評時「客觀的標準」，見氏著，《文心雕龍研究》，（臺北：文史哲出版社，1984），421。周勛初則持兼有說，以為此處本是指批評方法，但可「引申為標準」。見氏著，《文心雕龍解析》，（南京：鳳凰出版社，2015），783。

「六觀」正可視為讀者覽文時實踐「無私於輕重，不偏於憎愛」此一大原則之具體操作方法。

實踐「六觀」法的理想結果為「優劣見矣」，此語常被拿來作「六觀」乃是劉勰所持的批評標準之佐證。<sup>78</sup> 但從前文脈絡可知，運用「六觀」之所以能明辨作品高下，原因在於不依「六觀」之術、僅恃直觀感受時，人們受限於審美偏好和思維定勢，遂有所障蔽，不見或誤判作品之「優劣」。是故「斯術既形，則優劣見矣」，這種從「不見」到「見」的轉化工夫，其實質為如「滌除玄鑒」一般的解蔽開顯過程，亦即經由「六觀」的指引，可引導讀者從原先執守一偏的「俗鑒之迷」（不見優劣），昇進至「無私於輕重，不偏於憎愛」此一「照辭如鏡」的理想境地（優劣見矣）。在此理解下，「六觀」和「鏡喻」便有了相通的可能。若再參讀下文：「然而俗鑒之迷者，深廢淺售，此莊周所以笑折楊，宋玉所以傷白雪也。」所謂「深廢淺售」，即是不辨「優劣」深淺，由於此類讀者之心如同「各執一隅之解，欲擬萬端之變」的「俗鑒」，所以在面對〈折楊〉、〈白雪〉等希世之曲時，竟未能認清其優點，反加以訕笑劣評；相對於此，如欲不迷於「俗鑒」，而能「優劣見矣」，在劉勰的理念中即是達到「無私於輕重，不偏於憎愛」的圓該境界，這便須透過「六觀」法的積極實踐，遍照文章之「位體」、「置辭」、「通變」、「奇正」、「事義」、「宮商」等內外各項要素，唯此，讀者方可擺落「一隅之解」而真正向作品敞開，作品之「優劣」也始能無所遁形，一一如實映現於讀者此刻臻至的「心之照理」的澄澈鑒識之中。

經此分析，我們當更能見出「六觀」之意義，乃在為「俗鑒」提供一套解蔽昇進而至於「妙鑒」的具體臨文閱讀工夫，而其與「鏡喻」的連動關係亦在於此：如果說在〈知音〉的表述裡，「讀者是鏡」或「讀者之心是鏡」，則「六觀」便是起著對此鏡鑒心識的磨治之功，其重要性體現在指示出一套讀者自我轉化的主體工夫，而不應僅視為勾勒出某種富於現代文學觀念色彩的客觀批評方法或標準。

釐正「六觀」在全篇論述脈絡的定位及其與「鏡喻」的聯繫後，便可藉「鏡喻」之視野，重新審察「六觀」和「知音」這兩個概念的糾葛問題。有關伯牙和鍾子期「知音」故事所寓蘊的文學批評意義，學者論之已詳，<sup>79</sup> 此處僅引述顏崑陽之說法，

<sup>78</sup> 除前文提到的蔣祖怡外，另如周振甫稱：「『六觀』是鑒賞論，〈知音〉稱『斯術既形，則優劣見矣』，要用來分別作品的優劣的。」「『六觀』是評價作品優劣的標準，那就可根據六觀來看劉勰對作品的評價了。」見氏主編，《文心雕龍辭典》，（北京：中華書局，1996），196、198。（據該書〈前言〉，這部分由周振甫撰寫。）

<sup>79</sup> 參閱廖棟樑，〈主體間的等值——論知音〉，《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》，（臺北：里仁

以見《文心雕龍·知音》中，「六觀」的方法與「知音」的寓意在既有的解讀下如何構成某種不協調的論述：

劉勰雖使用「知音」一詞以指稱文學批評活動，然而，他並未繼承《列子》知音故事原始所蘊涵的批評意義——以「默會感知」的方式詮釋作者即作品的情志；而將它轉化為透過作品語言結構的分析以評估作品的優劣。故「六觀」主要的批評效用是作品的評價而非作品情志的詮釋。<sup>80</sup>

易言之，「知音」之喻的焦點為「情志批評」，而「六觀」之法的重心則為「文體批評」，兩者的趣向旨歸顯不相侔。可是，劉勰卻認為「六觀」可「閱文情」，甚至具有「夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情」的情志詮釋效用。顏崑陽指出這是混淆了兩種批評方法的「終極目的性」，也就是把作為「文體批評」一環的「六觀」，與近於「情志批評」的「知音」混為一談：前者的批評終極標的為「觀察作品是否完滿地實現某一文體，從而評估其優劣」，這是價值性的評斷；而後者卻為「詮釋寄託言外的作者情志」，屬於描述性的闡釋。<sup>81</sup> 然則，劉勰在〈知音〉中是否果有混淆「六觀」和「知音」的性質之嫌？我們又應如何解釋此種論述不協調的現象？

鄭毓瑜在〈知音與神思〉一文中，曾反對此種二元對立式的提法：「彥和所以標列『六觀』明顯是為了體認作品中所含蘊的作者情志、心意，對『作品的評價』與『情志的詮釋』並未成為截然分殊、無法同時達成的兩種標的。」其認為劉勰是「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」，<sup>82</sup> 故「知音」與「六觀」之間並未出現批評效用上之齟齬現象。從「情」、「文」關係的角度證論劉勰並未割裂「作品的評價」和「情志的詮釋」為二，此說洵為洞見，但猶有可說的是：既然無論是否實踐「六觀」，讀者覽文時都是遵循著從「文」到「情」的感知過程（「觀文者披文以入情」），文辭與情志並未斷然為二，這樣的話，一般讀者即使不採取「六觀」之法對文辭細加分析，仍應有可能在閱讀之際，依自身所感而體認合契於作者宣發在作品中的「情」志；然而，為何劉勰卻否決了這種可能性（或至少是聲稱這種可能性極低：「逢其知音，千載其一乎！」），斷言「文情難鑒」、「人莫圓該」，而認為唯待讀者踐行「六觀」之法後，始能「沿波討

書局，2008），463-501。

<sup>80</sup> 顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，223。

<sup>81</sup> 顏崑陽，〈文心雕龍「知音」觀念析論〉，《六朝文學觀念叢論》，237-238。

<sup>82</sup> 鄭毓瑜，〈知音與神思——六朝人周旋交錯的生命情識〉，《六朝情境美學》（臺北：里仁書局，2014），49-51。本文原刊於1994年。

源，雖幽必顯」，強調這是發現作者情志、「輒見其心」的先決條件？概言之，儘管我們可主張「作品的評價」和「情志的詮釋」在劉勰眼中原非截然二分，卻依然難以妥善解釋「六觀」這一批評方法與「知音」這一批評目標之間並非嚴絲合縫的現象，亦即為何劉勰要標舉作為具體操作之術的「六觀」，並認為這是有效達致「知音」此種「默會感知」狀態的不可或缺之步驟。箇中關鍵，仍在理清「六觀」在篇中的定位及其與「知音」目的之契合性。

若依據本文論述所得，綜合梳理這兩節對〈知音〉篇（及「知音」觀）的詮釋並作推論：劉勰在篇首提出「音實難知，知實難逢」的原因，即在於他認定舉世多為「俗鑒」，其人既不辨作品「優劣」，也無法深悉其中「辭」「情」，而所以如此，則或是限於預備知識不足，或是囿於思維定見與審美偏好，總之，皆未能覺察到個人直觀感受的這類侷限，故其結果，則都不免是「各執一隅之解，欲擬萬端之變」，受阻於一己的淺識或蔽闇，無法應對洞達那變化多端的文理，因而也不能連通至寄寓在作品字裡行間的作者之心。所謂「知音其難」，正是由於以上的重重阻隔滯礙，而使讀者（聽樂者）無法與作者（鼓琴者）進行默會致知的感通響應。這種阻隔的普遍存在，自為促使劉勰撰作〈知音〉一篇、冀可點撥「俗鑒」的要因；落實到具體行文中，其亦自當致意於探論如何祛除此種阻隔，思考何以能打開讀者一端的感受制約，從而使主客之間、乃至兩個主體之間能溝通無礙。在此，「鏡喻」的作用於焉顯現，其喻義的澄明虛靜、講求滌除塵垢等面向，自適於表述此種解蔽去闇的涵養工夫與昇進過程；順此思路揭出的「六觀」之術，因而也須置於這一解蔽去闇的脈絡下來理解。

由是言之，「六觀」的實踐對達成「知音」目的所起到的意義，不僅是在提請讀者注意「位體」、「置辭」等作品的語言結構面向，以及內蘊於此結構中的作者情志意念；更是意圖以此逐一「觀」照之實在工夫，藉由真實而可供覈驗的文「理」，破除預先積攢於讀者心識中的蔽塞偏執，「不以所已臧害所將受」，<sup>83</sup> 還其一不為成見所累的「虛靜之觀照心」，<sup>84</sup> 而俾其可如實地應接涵納作品的「萬端之變」，進而無所窒礙地通達於作者寄寓在作品中的情志心意。

因此，以「鏡喻」言「知音」，所指向的，便是偏闇閉塞的讀者心識，經「六觀」

<sup>83</sup> 《荀子·解蔽》云：「不以所已臧害所將受謂之虛。」見〔清〕王先謙，《荀子集解》，（北京：中華書局，1988），395。「臧」，通於「藏」。

<sup>84</sup> 此是借用唐君毅之語，見氏著，《中國哲學原論·導論篇》，（臺北：臺灣學生書局，1986），127。



等法的磨治解蔽，進抵至「用心若鏡」、虛靜以應物的通透認知狀態，這樣一個整全的主體轉化歷程。而此種狀態寓具的物我主客交融無礙之境界，即彰明了讀者之心終能接通至作者之心，為「知音」的實現提供了理論上的保證。在這「知音」的境界中，讀者（聽樂者）和作者（鼓琴者）得以妙合無間，無論後者所寫的、所演奏的為何，又是如何千變萬化，讀者或聽者均可一一感通其旨，而不存絲毫雜見；一如「鏡喻」所暗示的，以「心」為「萬物之鏡」，在滌盡塵垢後能涵容無礙、洞明無蔽，不論所照之物是何等森羅萬象，皆能「懷六合於胸中」、「鏡萬有於方寸」。

至此，讀者之心即是如鏡的「聖人之心」——相應於「道沿聖以垂文，聖因文而明道」，在聖人體道垂文的述作之途以外，劉勰指引了一條讀者成聖體道的上達進路：<sup>85</sup>「聖」之「文」既是「道」的示現，讀者本此如鏡之心照其辭理，亦能使「道」朗現，使己心連通於上古作文垂訓的聖人，並讓體道的「聖人之心」於此已然失落「道之文」的世界中重新煥顯。若謂這是劉勰論「知音」的終極追求，則這同時也是劉勰作為批評家對自身的最高期許。

## 五、結語

艾布拉姆斯（M. H. Abrams）在《鏡與燈》中寫道：

對隱喻的性質和功用進行分析，傳說中一直被視為修辭學家和文學批評家的任務。……詩歌批評中的隱喻或類比儘管不像在詩歌中那樣一望即知，但其作用卻毫不遜色。本書的具體目標之一就是充分說明在批評史上或多或少被淹沒了的某些概念模式——我們或可稱之為「類比原型」，它們在選擇、闡釋、整理和評估藝術事實的過程中起到了重要作用。<sup>86</sup>

此段話恰可作為本文從「鏡喻」角度重探《文心雕龍》「知音」批評觀此一進路之註腳。無獨有偶，艾布拉姆斯在概括柏拉圖以還的西方文學批評傳統時，亦是以「鏡喻」為其核心。儘管其取譬的焦點落在鏡子的「反映」性質，並旨在說明詩歌等藝術的模仿性，而與《文心雕龍》用以指涉批評家自身的鏡鑒之義迥不相同；但就二

<sup>85</sup> 關於劉勰認為創作者如何藉「立言」以體道入聖，歐陽艷華已有精彩的研究，見氏著，《徵聖立言——《文心雕龍》體道思想研究》，（上海：上海古籍出版社，2015）。本文在此嘗試指出的是，〈知音〉所標舉的解蔽開顯工夫，亦當結穴於體道入聖的根本義，而與劉勰在創作論上的終極關懷相同。

<sup>86</sup> [美]艾布拉姆斯著、鄺稚牛等譯，《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》，（北京：北京大學出版社，1989），42-43。

者的近似處言，卻都顯然是在談論「如何觀看」的問題。

正是這一「如何觀看」的意識，引出了《文心雕龍》的「鏡喻」。如果說，同樣用以譬況審美活動的「味喻」，因其著重表述批評對象的藝術效果，以及由此喚起的讀者之感受經驗，而較不關注讀者採取何種方法、抱持何種態度來面對文本的問題，則劉勰在〈知音〉中棄「味喻」（或其他概念）而取「鏡喻」，便是明確標定他關注「如何觀看」的批評立場。從本文論證可知，這種立場源於他對充斥著成見、偏好等缺陷的直觀「感受」之不信賴，並認為此類障蔽正是使讀者（聽樂者）不能如「知音」般體認作品（琴聲）之實，進而感通作者（鼓琴者）之情的根本阻隔，因而無論是「博觀」抑或「六觀」，都成了為求達致「知音」而亟須遵循的主體解蔽開顯工夫。在此，「如何觀看」的命題被界定為「祛除障蔽」，其與「鏡喻」之間的紐帶關係，遂提供了我們可賴以詮釋劉勰這種批評觀的概念譬喻表述模式。從《老子》「滌除玄鑒」、《莊子》「聖人之心」和「萬物之鏡」的互喻以降，「鏡」在去塵去垢、臻於清明後能虛受萬物、洞燭有無的性質，成為文人論者取譬連類的資材。劉勰借「知音」之喻與「鏡喻」平行對舉，以後者譬況性地表達這種「祛除障蔽」的關鍵理念，正賴於老莊所開出的以鏡喻心之傳統。於焉，《文心雕龍》的「知音」批評觀之核心，遂可解讀成「俗鑒」經解蔽開顯之主體工夫而昇進至「妙鑒」的超凡入聖過程。在此一譬喻世界中，「六觀」之術、「圓照」之境等祕響旁通之觀念，亦一一獲得如其本身所是之安置。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- [1] [漢] 鄭玄注、[唐] 賈公彥疏，《周禮注疏》，北京：北京大學出版社，2000。
- [2] [漢] 賈誼著、閻振益等校注，《新書校注》，北京：中華書局，2000。
- [3] 劉文典，《淮南鴻烈集解》，北京：中華書局，1989。
- [4] [漢] 班固撰、[唐] 顏師古注，《漢書》，臺北：鼎文書局，1986。
- [5] [晉] 陸雲著、劉運好校注，《陸士龍文集校注》，南京：鳳凰出版社，2010。
- [6] [晉] 僧肇著、張春波校釋，《肇論校釋》，北京：中華書局，2010。
- [7] 余嘉錫，《世說新語箋疏》，臺北：華正書局，1991。
- [8] [南朝梁] 沈約，《宋書》，臺北：鼎文書局，1980。
- [9] [南朝梁] 釋僧祐撰、蘇晉仁、蕭鍊子點校，《出三藏記集》，北京：中華書局，1995。
- [10] [南朝梁] 釋僧祐撰、李小榮校箋，《弘明集校箋》，上海：上海古籍出版社，2013。
- [11] [南朝梁] 劉勰著、[清] 黃叔琳注、李詳補注、楊明照校注拾遺，《增訂文心雕龍校注》，北京：中華書局，2000。
- [12] [南朝梁] 劉勰著、范文瀾注，《文心雕龍注》，臺北：學海出版社，1991。
- [13] [唐] 虞世南，《北堂書鈔》，北京：中國書店，1989。
- [14] [清] 王念孫，《廣雅疏證》，南京：江蘇古籍出版社，1984。
- [15] [清] 王先謙，《荀子集解》，北京：中華書局，1988。
- [16] [清] 郭慶藩，《莊子集釋》，北京：中華書局，2006。
- [17] 周紹良主編，《全唐文新編》，長春：吉林文史出版社，2000。

### 二、近人論著

- [18] 王先霈，〈古代境論、味論中的移情和聯覺理論〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，第44卷第5期（湖北：2005.09），75-80、87。
- [19] 王更生，《文心雕龍研究》，臺北：文史哲出版社，1984。

- [20] 王義良，《《文心雕龍》文學創作論與批評論探微》，高雄：復文圖書，2002。
- [21] 牟世金，《《文心雕龍》研究》，北京：人民文學出版社，1995。
- [22] 吳調公，〈說詩味——鍾嶸的詩歌評論及其美學理想〉，《江海學刊》，第9期（江蘇：1963.09），52-58。
- [23] 吳調公，《古代文論今探》，西安：陝西人民出版社，1982。
- [24] 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史·第二卷》，北京：中國社會科學出版社，1987。
- [25] 汪洪章，《《文心雕龍》與二十世紀西方文論》，上海：復旦大學出版社，2005。
- [26] 汪涌豪，《中國文學批評範疇及體系》，上海：復旦大學出版社，2007。
- [27] 肖洪林，〈論劉勰的「餘味說」〉，收於《文心雕龍》學會編，《文心雕龍學刊·第4輯》，濟南：齊魯書社，1986。
- [28] 周玟觀，《觀念與味道：中國思想文獻中的概念譬喻管窺》，臺北：萬卷樓，2016。
- [29] 周振甫主編，《文心雕龍辭典》，北京：中華書局，1996。
- [30] 周勛初，《文心雕龍解析》，南京：鳳凰出版社，2015。
- [31] 林義光著、林志強標點，《文源（標點本）》，上海：上海古籍出版社，2017。
- [32] 胡大雷，《《文心雕龍》的批評學》，桂林：廣西師範大學出版社，2004。
- [33] 胡大雷，《《詩品》編纂研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2013。
- [34] 唐君毅，《中國哲學原論·導論篇》，臺北：臺灣學生書局，1986。
- [35] 徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1976。
- [36] 涂光社，《《文心雕龍》範疇考論》，北京：中國書籍出版社，2019。
- [37] 高亨，《老子正詁》，北京：清華大學出版社，2011。
- [38] 張少康，《古典文藝美學論稿》，北京：中國社會科學出版社，1988。
- [39] 張少康，《文心雕龍新探》，臺北：文史哲出版社，1991。
- [40] 張利群，《辨味批評論》，桂林：廣西師範大學出版社，2000。
- [41] 陳立勝，《「身體」與「詮釋」：宋明儒學論集》，臺北：臺大出版中心，2011。
- [42] 陳珏，《初唐傳奇文鉤沉》，上海：上海古籍出版社，2005。
- [43] 陳應鸞，《詩味論》，成都：巴蜀書社，1996。
- [44] 陶禮天，〈知音與知味：論《文心雕龍》的批評模式〉，《文史哲》，第5期（濟南：2015.09），65-76。
- [45] 陶禮天，《藝味說》，南昌：百花洲文藝出版社，2017。

- [46] 黃維樑，《從《文心雕龍》到《人間詞話》：中國古典文論新探》，北京：北京大學出版社，2013。
- [47] 楊星映、肖鋒、鄧心強著，《中國古代文論元範疇論析：氣、象、味的生成與泛化》，上海：上海古籍出版社，2015。
- [48] 廖棟樑，〈滋味：以味論詩說初探〉，收於蔡英俊、呂正惠主編，《中國文學批評·第一集》，臺北：臺灣學生書局，1992。
- [49] 廖棟樑，《倫理·歷史·藝術：古代楚辭學的建構》，臺北：里仁書局，2008。
- [50] 劉殿爵、陳方正、何志華主編，《文心雕龍逐字索引》，香港：香港中文大學出版社，2001。
- [51] 劉錦賢，〈儒道釋三家鏡喻析論〉，《興大中文學報》，第42期（臺中：2017.12），1-40。
- [52] 樂黛雲，《比較文學與比較文化十講》，上海：復旦大學出版社，2004。
- [53] 蔡英俊，《語言與意義》，武漢：華中師範大學出版社，2011。
- [54] 蔣祖怡，《文心雕龍論叢》，上海：上海古籍出版社，1985。
- [55] 鄧新華，《中國傳統文論的現代觀照》，成都：巴蜀書社，2004。
- [56] 鄭毓瑜，《六朝情境美學》，臺北：里仁書局，2014。
- [57] 錢鍾書，《管錐編》，北京：三聯書店，2001。
- [58] 韓經太，《韓經太古典詩學論文集》，北京：北京語言大學出版社，2012。
- [59] 顏崑陽，《六朝文學觀念叢論》，臺北：正中書局，1993。
- [60] 羅宗強，《魏晉南北朝文學思想史》，北京：中華書局，1996。
- [61] [日] 安東諒著、王為儒譯，〈《文心雕龍·知音》〉，收於曹順慶編，《文心同雕集》，成都：成都出版社，1990。
- [62] [日] 清水凱夫著、周文海編譯，《清水凱夫《詩品》、《文選》論文集》，北京：首都師範大學出版社，1995。
- [63] [日] 笠原仲二著、魏常海譯，《古代中國人的美意識》，北京：北京大學出版社，1987。
- [64] [日] 福永光司著、許洋主譯，〈道教的鏡與劍——其思想的源流〉，收於劉俊文主編、許洋主等譯，《日本學者研究中國史論著選譯（第七卷·思想宗教）》，北京：中華書局，1993。
- [65] [法] 戴密微（Paul Demiéville）著、彭磊譯，〈心鏡〉，收於格里高瑞（Peter N.

- Gregory) 編、馮煥珍等譯,《頓與漸:中國思想中通往覺悟的不同法門》,上海:上海古籍出版社,2010。
- [66] [美] 艾布拉姆斯(M. H. Abrams) 著、鄺稚牛等譯,《鏡與燈:浪漫主義文論及批評傳統》,北京:北京大學出版社,1989。
- [67] [美] 雷可夫(George Lakoff)、詹森(Mark Johnson) 著、周世箴譯注,《我們賴以生存的譬喻》,臺北:聯經出版,2006。

### 作者簡介:

錢瑋東,臺灣政治大學中國文學系博士候選人、兼任講師,研究領域為六朝文學及文學思想、六朝政治文化史等,著有《六朝時期宋玉辭賦的經典化及其意義》(碩士論文)、THCI 論文〈敦煌永隆本《文選》〈西京賦〉抄寫底本問題新證——兼論李善作注的底本問題〉、〈漢晉之際「君臣一體」論發微〉等。

通訊地址:臺灣臺北市文山區指南路二段 64 號政治大學

通訊電郵:107151505@nccu.edu.tw