

第六章 結論

總括來說，《莊子》詩學是莊子的體道之悟，是心的返道之悟，其詩學思想都是由其哲理思想所開展出來的。莊子以其個體所遭受的生命困境為基點，視命定的事實與社會規範的客觀現實，加上人以偏見的心與外物競相馳騁，耗盡心神而不知所終為生命的困境之一，而生命的另一困境是為語言的遮蔽，概括了言不能盡意的客觀性以及人皆以固著之見言說之弊。莊子則透過言說策略及修養功夫欲使言說與個體均達到自由，言說策略部分，他透過「三言」這樣的隱喻語言、無成心之言，達到「言無言，終身言，未嘗不言」¹（〈寓言〉，下，頁1087）的「道」的最高認識意涵，從而體現了言說之自由；而修養工夫，最重要的是為虛靜，虛靜是心的修養，在經過杗心凝鍊後得來的虛靜中，蘊藏生命真切的能量，將能通達最高境界的「道」，當個體的自然本質透過修養工夫提煉出來，以感官直覺順應自然，是一種無待，最終將得逍遙。

然而，在莊子透過「三言」以及虛靜的修養工夫而達生命自由之境的過程中，其哲思的觀點，往往呈現出詩的特性。首先，其表現在詩性言說，由立象盡意到得意忘言，莊子認為詩性言說首先還是得透過一具體的形象來表達其中的意涵，而言說是有限的，充斥著說話者的主觀思維，個體真實生命所含之意趣卻是無窮無盡的，莊子以充滿生命真情的詩的思維，認為我們若要得到玄珠，亦即生命的真實理趣，就必得忘掉通達的過程，唯有忘記言說的行跡，不執才能真正得到

¹「未嘗不言」當為「未嘗言」，見本論文第三章註36。

妙道。第二，對「道」之悟，是像詩一般的直覺體悟。莊子對「道」的理解，不是經過諸多名理思辨的過程，而是一碰觸即了然於胸，是一種融詩思與哲思，超乎理性與感性的直覺觀點。第三，則是逍遙的詩性觀點。《莊子》中描述人的精神所開創出的如詩一般的境界，表現在悠遊以及精神的境界。境界是由心靈開拓出來的空間，在心無功利目的地之中，釋放精神，與天地為友。

再者，承接第三章《莊子》詩學思想的進程，莊子在論哲思的過程中，往往呈現如詩般的審美意涵，其表現在自然、虛靜、時空以及朦朧的審美觀點上。首先，莊子論「道」，強調人與自然合一，呈現出一種自然之美。這樣自然審美的觀點，可再分述為天籟之美與素樸之美。天籟是咸其自取的自然，各物因任己身的自然狀態發聲，呈現自然之美；素樸之美則是莊子論「道」素樸無為的哲理觀點所開展出的自然素樸之美。而虛靜的詩性審美意涵，也是從作為通達至「道」的修養工夫的思維中開展的，融通大道那虛靜凝寂的個體，呈現虛靜之美。至於《莊子》中的時空之美則是其哲詩融合的審美觀點，以無限寬廣的心靈應外物，心靈超越時空有限的藩籬，與物委蛇，入於逍遙的生命境界。至於朦朧之美，則是莊子論幽乎恍乎、有形無形的玄妙之道所開展出來的。

《莊子》「潛詩學」對後世影響極其深遠，如「形神」的概念，〈德充符〉篇中，莊子借孔子之口講述一群小豬在剛死的母豬身上吃奶，過一陣子，卻驚慌的逃開，是因屬於母豬的精神已消逝，徒剩形體，於是莊子再借孔子之口說：「所愛其母者，非愛其形也，愛使其形者也」（〈德充符〉，上，頁190），強調精神才是生命依存的重點。除此之外，同篇也描述多位形體上雖有殘缺，卻都全德俱足，如王骀、申徒嘉、叔山無趾、闔跂支離、哀骀它等人，陳壽昌說：「德不形故形忘，

形忘亦以神其德」²。莊子認為，人唯有忘掉外在形貌，精神才能帶領忘卻形體之心而冥於正道。這樣的「形神」觀，開啟後世繪畫及詩歌藝術中對「神」的追求，如畫作中強調「以形寫神」，亦或是詩論中的「神韻說」，《莊子》的「形神觀」當為最初的思維核心。

《莊子》詩學影響極為廣泛，尤其是魏晉南北朝，這時候社會國家多處於互相征伐的局面，政治社會失序，不能非議朝政的結果導致避世的玄虛之風興起，個體著重強調在亂世之中如何保身全生，在這樣的思潮引領下就易於跟老莊思想結合，《莊子》原典也在此時得到關注，今日流傳的向、郭注，就是魏晉時期玄虛潮流下的產物。詩的型態，如玄言詩在此時就相當的盛行，玄言詩著重闡發哲理，是一哲理詩。而在玄虛風潮過後，出現了強調淡遠的山水田園詩，陶淵明、謝靈運是代表人物，有唐一代，李白更是《莊子》詩學影響下的重要人物，其〈獨坐敬亭山〉云：「眾鳥高飛盡，孤雲獨去閑。相看兩不厭，只有敬亭山」³其詩融入莊子齊物論，談物我相忘的哲思；〈古風〉裡的：「自從建安來，綺麗不足珍。聖代復元古，垂衣貴清真」⁴或是〈經亂離後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰〉一詩謂：「清水出芙蓉，天然去雕飾」⁵等詩作談自然素樸、貴真的道家思想，都與《莊子》「潛詩學」息息相關。王南說：「道家，特別是莊子開啟了中國文化中玄虛、淡遠、重心、尚神的路徑。」⁶從玄言詩、山水田園詩到《文心雕龍》、《詩品》、《二十四詩品》、《滄浪詩話》等文論或詩論專中的自然、言意、逍遙、素樸、虛靜、神韻等觀點，都不乏注入了《莊子》詩學思想的因子。

² (清)陳壽昌：《南華真經正義》(臺北：新天地書局，1977年7月)，頁87。

³ (清)王綺注：《李太白全集》(二)(臺北：九思出版有限公司，1979年3月臺一版)，頁1078。

⁴ 《李太白全集》(一)，同註3，頁87。

⁵ 《李太白全集》(二)，同註3，頁574。

⁶ 王南：《中國詩性文化與詩觀念》(成都：四川民族出版社，2002年7月)，頁75。

就詩的相關命題及詩論來說，作為中國第一部文學批評總論的《文心雕龍》，其文學(包括詩學)思想以及文章創作理論，參雜了儒、釋、道各家的思想，其中如〈原道〉篇說：「雲霞雕色，有逾畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。」⁷〈明詩〉篇說：「人秉七情，應物斯感，感物吟志，莫非自然。」⁸皆是《莊子》自然哲思的影響。而〈神思〉篇開頭云「形在江海之上，心存魏闕之下。」⁹是援用《莊子·讓王》篇的思維而轉至談文章創作，強調創作文章須具備神思般的想像力，同篇中還有描述構思文章之基在於凝神虛靜的功夫¹⁰，這也是對《莊子》詩學思想的承襲以及發展。《文心雕龍》之後，另一文學批評專著是為鍾嶸的《詩品》，其內容主要為探討詩歌源流與評定詩人價值，其於總論中提及構成詩歌創作方法的三要素：三義，其中「文已盡而意有餘」的「興」，即強調作詩須跨越有限的文字形式而將高度凝煉的情感寄託其中，除此之外，《詩品》中標舉「自然英旨」、「直尋」等詩學觀點，都是承接《莊子》詩學觀點。

唐代司空圖的《二十四詩品》，將詩的各種類型歸為二十四品，其中也不乏《莊子》詩學思想的影子。如其以「超以象外，得其環中」¹¹論「雄渾」；以「不著一字，盡得風流」¹²、「是有真宰，與之沉浮」¹³論「含蓄」；以「妙造自然，伊誰與裁」¹⁴論「精神」等等，通篇呈現出沖淡自然的風格。其中更有一品直命名

⁷ (梁)劉勰著；周振甫注：《文心雕龍注釋》(臺北：里仁書局，1994年7月)，頁1。

⁸ 《文心雕龍注釋》，同註7，頁67。

⁹ 《文心雕龍注釋》，同註7，頁433。

¹⁰ 「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏瀹五臟，澡雪精神。」見《文心雕龍注釋》，同註7，頁433。

¹¹ (唐)司空圖：《二十四詩品》(臺北：金楓出版有限公司，1987年6月)，頁44。

¹² 《二十四詩品》，同註11，頁74。

¹³ 《二十四詩品》，同註11，頁74。

¹⁴ 《二十四詩品》，同註11，頁80。

為「自然」，其內容為：

俯拾即是，不取諸鄰。俱道適往，著手成春。如逢花開，如瞻歲新。真與不奪，強得易貧。幽人空山，過雨採蘋。薄言情悟，悠悠天鈞。¹⁵

《二十四詩品》，雖是論詩之作，但卻用詩的形式來寫，端看這「自然」一品，內容也極盡詩般的自然天成。司空圖說自然是俯拾即是，隨時接可取材，「俱道適往」是〈天運〉篇中：「道可載而與之俱也。」(上，頁516)的思想來源。道即自然，與道俱即為與自然俱，與自然俱而後再適往，當能極盡造化之妙，就像逢花開、瞻歲新，均是真實的生命顯現。而後，「幽人空山，過雨採蘋」是司空圖再舉例以證自然之妙，幽人居空山，是消解智巧的人心而復返於自然天境；過雨採蘋，雨後之採蘋草，隨手汲取，清新脫俗，極任自然生趣。最後，司空圖以〈齊物論〉篇：「是以聖人和之以是非，而休乎天鈞」(上，頁61)的哲理思想說明心被自然感悟，當是時，人世之是非泯除，心任天而動，這種狀態，完全不是人力之所為。

宋代嚴羽在《滄浪詩話》中提出「興趣說」，〈詩辨〉中說：

詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟詠情性也。盛唐諸人惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如

¹⁵ 《二十四詩品》，同註11，頁71。

空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。¹⁶

「不涉理路，不落言筌」是《莊子》詩性言說的觀點，嚴羽將這樣的思維引至詩的「興趣」說，他認為詩的妙處在於一種沒有跡象可循的興味、情味，「興趣」是一種審美的觀點，到了清代的王國維，則將「興趣」認為是境界的本源¹⁷。

清代劉熙載於《藝概》中論莊子云：「莊子寓真於誕、寓時於玄，於此見寓言之妙」¹⁸或是「文之神妙，莫過於能飛。《莊子》之言鵬曰『怒而飛』，今觀其文，無端而來，無端而去，殆得『飛』之機者」¹⁹，亦或說「意出塵外，怪生筆端，莊子之文，可以是評之。」²⁰，並說整部《莊子》用的是一種「跳過法」²¹，其評論緊扣著《莊子》詩學思想。除了劉熙載之外，清代王漁洋的「神韻說」，認為詩作須有一種神理韻味，強調境界的淡遠以及語言的含蓄，其後袁枚的「性靈說」，強調寫詩須要有自身的個性、靈感，應當直抒胸臆，都受《莊子》詩學思想影響至深。

除此之外，歷代詩作或詩話中也不乏將《莊子》原典中的典故引入其詩作或詩的相關理論中。如李白詩：「大鵬一日同風起，搏搖直上九萬里。假令風歇時下來，猶能簸却滄浪水。」（〈上李邑〉²²）中用〈逍遙遊〉篇中的內文，或是李商

¹⁶ (宋)嚴羽著；郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987年4月），頁26。

¹⁷ 王國維說：「滄浪所謂興趣，阮亭所謂神韻，猶不過道其面目；不若鄙人拈出『境界』二字，為探其本也。」見姚淦銘、王燕編：《王國維文集》（第一卷）（北京：中國文史出版社，1997年），頁143。

¹⁸ 劉熙載：《藝概》（臺北：今楓出版有限公司，1986年12月），頁24。

¹⁹ 《藝概》，同註18，頁24。

²⁰ 《藝概》，同註18，頁24。

²¹ 《藝概》，同註18，頁25。

²² 《李太白全集》（一），同註3，頁512。

隱〈無題〉云：「莊生曉夢迷蝴蝶」²³用的是「莊周夢蝶」的典故。袁枚《隨園詩話》裡面說：「後之人未有不學古人而能為詩者也，然而善學者得魚忘筌，不善學者刻舟求劍。」²⁴將《莊子》「得魚忘筌」的言意觀應用至詩歌的寫作上，強調做詩須學得善學古人的精髓；或是：「余作詩，雅不喜疊韻合韻，及用古人韻。以為詩寫性情，惟吾所適；一韻中有千百字，憑吾所選；尚有用定後不愜意而別改者，何得以一二韻約束為之？既約束則不得不湊拍²⁵，既湊拍安得有性情哉？莊子曰：『忘足履之適也』，余亦曰：『忘韻詩之適也』。」²⁶強調不能以韻約束作詩時須有的開闊的心靈；亦或是：「無題之詩，天籟也，有題之詩，人籟也；天籟易工，人籟難工。」²⁷從《莊子》的天籟人籟說談詩作無題才是真性情的造化之工。清朱庭珍《筱園詩話》中的一段話說：

詩家之用筆，須如庖丁之用刀，官止神行，以無厚入有間，循其天然之節，於骨肉理湊肯綮處，銳入橫出，則批卻導竅，游刃恢恢有餘，無不迎鋒而解矣。²⁸

她以《莊子》「庖丁解牛」的神技，談寫詩下筆須靈妙有神。諸如總總，不勝枚舉，可見《莊子》詩學對中國詩歌領域的貢獻。

除了上述所論之外，《莊子》詩學甚或影響後代散文，唐代柳宗元〈始得西

²³ (唐)李商隱著；(清)馮浩箋注：《玉谿生詩集箋注》(一)(臺北：里仁書局，1980年5月)，頁493。

²⁴ (清)袁枚：《隨園詩話》(臺北：正文書局，1974年10月)，頁28。

²⁵ 案：湊拍即湊泊，停留之意。

²⁶ 《隨園詩話》，同註24，頁2。

²⁷ 《隨園詩話》，同註24，頁123。

²⁸ 郭紹虞編選；富壽蓀校點：《清詩話續編》(臺北：木鐸出版社，1983年12月)，頁2339。

山宴遊記〉一文云：

……其高下之勢，岌然洼然，若垤若穴，尺寸千里，攢蹙累積，莫得遯隱；縈青繚白，外與天際，四望如一。然後知是山之特立，不與培塿為類，悠悠乎與颢氣俱，而莫得其涯；洋洋乎與造物者遊，而不知其所窮。引觴滿酌，頽然就醉，不知日之入。蒼然暮色，自遠而至，至無所見，而猶不欲歸。心凝形釋，與萬化冥合。然後知吾嚮之未始遊，遊於是乎始，故為之文以志。²⁹

柳宗元由其眼見的各樣的山水形貌，到終於用心去遊歷西山，所謂「心凝形釋」，就是心遊至於神的境界，把整個身心融於自然之中，也正因此，心靈的逍遙之遊才算真正的開始。

由此可見，在詩歌的歷時歷代流傳演變中，《莊子》詩學思想展現多麼強大的能量，影響之深遠可見一般。莊子不斷叩問著生命、追問著生命，他的哲理思想從生命起始，再回歸至生命。他要人們跨越有形的軀殼，去探尋心靈的逍遙境界。在《莊子》的哲思中，詩意的光輝隱而幽顯，照耀生命不渝。

²⁹ (唐)柳宗元著；(唐)劉禹錫纂：《柳河東全集》(下冊)(臺北：世界書局，1999年10月二版)，頁611-612。