

王國維《人間詞話》研究

—以人格三境界美學意涵為詮釋進路

第一章：「境界」美學意涵新詮釋及以「人格三境界」

美學意涵作為《人間詞話》詮釋進路的可行性

在本章第一節中，筆者乃試圖透過《人間詞話》「人格」審美觀與此書最引人注目的審美標準——「境界」說關聯性的探討，論證出王國維「境界」說除了他於該書所下的定義外¹，還蘊含著更深刻的「人格」審美意涵。

由此論證，我們將對「境界」說美學意涵作出更深刻的詮釋，以作為我們研究《人間詞話》最核心的概念。

接著，於第二節中，我們試圖透過對目前學界對「境界」主要的幾種詮釋作一番討論，以了解我們所詮釋出的「境界」說美學意涵在理解《人間詞話》的種種觀點上與學界的詮釋相較之下，是否具備更有力的基礎。

第一節：「境界」美學意涵新詮釋

「人格」的深淺有無是中國傳統文論家最注重的審美觀。而我們注意到的是，這樣的審美傳統即使到了清末民初接受西方美學思想的王國維《人間詞話》中仍一直保持著。

基此，於本節中，筆者乃試圖透過王國維於《人間詞話》中如何維繫這樣傳統美學精神的探討，說明「人格」審美觀在《人間詞話》研究上具有不

¹ 王國維於《人間詞話》中明白地以「能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界」來說明「境界」的意涵。

可忽視的地位。進而由此進一步探討到，這樣的「人格」審美觀應與《人間詞話》中最引人注目的審美標準——「境界」說具有某種內在的關聯性。否則，《人間詞話》勢必出現兩種完全不同品評詩詞的審美觀。如此一來，將造成讀者在理解《人間詞話》審美意涵的錯亂。而這樣的情形恐怕不是具有哲學思想基礎的王國維在寫《人間詞話》時會有的審美意識。

最後，如果經由前面的探討，得出王國維「人格」審美觀與「境界」說真具某種內在的關聯性，那麼，我們將對「境界」說美學意涵作出更深刻的詮釋。

也就是說，如果王國維「人格」審美觀與「境界」說真具某種內在的關聯性，那麼王國維的「境界」說的意涵除了他在該書所下的定義外，應還蘊含著更深刻的「人格」審美意涵。所以我們有必要對「境界」說美學意涵作出更深刻的詮釋。

(一)王國維於《人間詞話》中維繫了中國傳統文論家一貫的「人格」審美觀

徐復觀先生在其著名的《中國藝術精神》中強調：

完全成熟以後的文學藝術，是直接從作者的人格、性情中流露出來的。文學藝術的純化與深化的深度，決定於作者的人格、性情的純化與深化的程度。²

徐先生之意乃指，中國文學藝術所要展現的乃是作者的人格與性情，一個作家「人格」境界的高低深淺便決定了其文學藝術境界的高低深淺。

國學大師錢穆先生於《中國文學論叢》中亦提到：

作詩，先要有作意。作意決定，這首詩就已有十之六七了。作意則從心上來，所以最主要的還是先決定你自己這個人，你整個人格，你的內心修

² 見《中國藝術精神》413頁 徐復觀著 學生書局 民81 台北

養，你的意志境界，有了人，然後才有了詩。³

錢先生以上所言與徐先生上述之意具有異曲同工之妙，均以為中國文學特色乃是在展現作者的「人格」，因此只有在作者對自身「人格」有真正的體驗或修養後，才有真正的詩歌出現。

唐君毅於《中國文化之精神價值》中則指出：

西方文學批評家中，亦多持人生之道以評論文學者。西方之天才創作文學藝術時，靈感之來，亦「行乎其所不得不行；止乎其所不得不止」。哥德所謂「非我作詩，乃詩作我」，貝多芬之常忽聞天音，亦即藝術成人格之自然流露之謂。然西方文學家、藝術家，畢竟常不免以文學藝術之創作，為一貢獻精力於客觀之美之事。因而西方文學家、藝術家，多有為藝術而藝術之理論。

但他以為「中國文學家、藝術家精神，多能自求超越於文藝之美本身之外，而尚性情之真與德性之美，正中國文學家藝術家之可愛處與偉大處，而表現中國文學家、藝術家之人格者也。」⁴

唐先生則從中西方文學特色的比較指出，西方文學創作多致力於某一客觀之美的描繪，而此描繪可不必涉及作家的「人格」體驗，但中國文學藝術則以能展現作家的「人格」為其最大特色。

總之，從以上中國著名學者的研究可知，中國文學乃以展現作家的「人格」為其特色。

由此之故，品評中國文學的文論家亦多以「人格」作為他們評論作品的切入點。如以於《人間詞話》中被王國維引用來評論詩詞的文論家的文學觀為例，「人格」可說是這些文論家最注重的審美觀。

如王國維曾引用昭明太子蕭統於《陶淵明集序》中對陶淵明的讚嘆語來評賞陶淵明、蘇東坡與辛棄疾的詩詞作品。

1. 昭明太子稱陶淵明詩「跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京」，王無功稱薛收賦「韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言」，詞中惜少此

³ 見《中國文學論叢》143頁 錢穆著 聯經出版社 民87 台北

⁴ 見《中國文化之精神價值》395~396頁 唐君毅著 學生書局 民75 台北

二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。

2.南宋詞人，白石有格而無情，劍南有氣而乏韻。其堪與北宋人頡頏者，唯一幼安耳……。學幼安者，率祖其粗獷、滑稽，以其粗獷、滑稽處可學，佳處不可學也。同時白石、龍洲學幼安之作且如此，況他人乎？其實幼安詞之佳者，如 摸魚兒 賀新郎送茂嘉 青玉案元夕 祝英台近 等，俊偉幽咽固獨有千古，其他豪放之處亦有「橫素波、干青雲」之慨，寧夢窗輩齷齪小生所可語耶？

對於王國維引用昭明太子蕭統於 陶淵明集序 中觀點來評賞陶淵明、蘇東坡與辛棄疾詩詞的詳細意涵，下文將有詳細探討。我們在此注意到的是，從蕭統於此序中的最後一句「余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德」可知，蕭統在序中表面上是在評賞陶潛詩格，實際上是在讚嘆其「人格」。如其言：

疑陶淵明詩，篇篇有酒，吾觀其意不在酒，亦寄酒為跡者也。其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。加以貞志不休，安道苦節，不以躬耕為恥，不以無財為病。自非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎。余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。

我們若從蕭統最後的「嗜其文，不能釋手，尚想其德」來看王國維引用蕭統前面所言的--「其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真」可知，這裡的「不群」，「精拔」，「獨超眾類」與「橫素波而傍流，干青雲而直上」實際上就是在讚嘆陶淵明的「人格」境界。換言之，蕭統是從「人格」審美觀來評賞陶詩的。

除了前面所引的蕭統評語之外，王國維引用其他文論家的觀點，還有以下之例：

- 1.「池塘春草謝家春，萬古千秋五字新。傳語閉門陳正字，可憐無補費精神。」此遺山 論詩絕句 也。美成、白石、夢窗、玉田輩當不樂聞此語。
- 2.宋《李希聲詩話》曰：「唐人作詩正以風調高古為主，雖意遠語疏皆為佳作。」

後人有切近的當、氣格凡下者，終使人可憎。」余謂北宋詞亦不妨疏遠，若梅溪以下，正所謂「切近的當、氣格凡下」者也。

3.朱子 清邃閣論詩 謂「古人有句，今人詩更無句，只是一直說將去。這般一日作百首也得。」余謂北宋之詞有句，南宋以後便無句，如玉田、夢窗之詞，所謂「一日作百首也得」者也。

4.朱子謂「梅聖俞詩，不是平淡，乃是枯槁。」余謂草窗、玉田之詞亦然。

5.周介存謂：梅溪詞中，喜用偷字，足以定其品格。劉融齋謂：周旨蕩而史意貪。此二語令人解頤。

第一則元好問的 論詩絕句 「池塘春草謝家春，萬古千秋五字新。傳語閉門陳正字，可憐無補費精神。」較不易看出元氏是以「人格」特質來評論謝靈運與陳師道的詩。但我們可從元氏 論詩絕句 另外的「心畫心聲總失真，文章寧復見為人。」⁵可看出，元氏在審美詩歌時對作者於詩中彰顯「人格」特質的重視，而由此「人格」審美觀來看王國維所引的「池塘春草謝家春，萬古千秋五字新。傳語閉門陳正字，可憐無補費精神。」可知，元氏所以讚賞謝靈運的「池塘生春草」詩句，乃因此詩句是謝靈運就自身「人格」特質的體驗所寫出的，而陳師道詩被評為「可憐無補費精神」，乃因陳氏詩中所彰顯的只是他費盡精力所搜來的詩句，而無法讓人從中觀其自身的「人格」特質。

至於第二則王國維所引的宋《李希聲詩話》中所謂的「切近的當、氣格凡下」很明顯是針對詩詞中所顯發的「人格」特質而下的評語。

第三則與第四則所引的評語皆出自朱夫子的 清邃閣論詩 ，而朱夫子於此詩論中曾談到「作詩間以數句適懷亦不妨，但不用多作，蓋便是陷溺爾。當其不應事時，平淡自攝，豈不勝如思量詩句？至其真味發溢，又卻與尋常好吟者不同。」⁶朱氏此意是指，作詩者最重視「平淡自攝」的「人格」修養，當修養到有「真味」引發時，才能寫出真正好詩來。若在日常中沒有如此「人

⁵ 見《中國歷代文學論著精選 中》204頁 郭紹虞主編 華正書局 民80 台北

⁶ 同上 156頁

格」修持，只是一味地創作，便會使情感陷溺於不可自拔中。

由朱夫子此句話來看王國維所引的「古人有句，今人詩更無句，只是一直說將去。這般一日作百首也得。」與「梅聖俞詩，不是平淡，乃是枯槁。」可知，朱夫子於這兩則詩話的重點仍是：作詩者必注重「人格」修養，方能於詩中顯其人格特質，如「梅聖俞詩，不是平淡，乃是枯槁」指的便是梅詩中所彰顯的「人格」特質是「枯槁」，而「古人有句，今人詩更無句，只是一直說將去。這般一日作百首也得」指的便是宋人於創作上對「人格」修養的忽視，如此一來，其詩作便因無法顯出作家「人格」特質，而被朱夫子稱作是「無句」。

最後一則中王國維所引的周濟「梅溪詞中，喜用偷字，足以定其品格。」中的「偷」字意涵與劉熙載的「周旨蕩而史意貪」的「蕩」、「貪」字意涵很明顯地是從詩人於詩中所顯發的「人格」特質來作品評的。

又如王國維所自承的清代文論家王士禎於其《香祖筆記》中指出：⁷他所提倡的「羚羊掛角，無跡可求」的「神韻」詩境與其說是詩，不如說是一種禪宗無執自在的「人格」處世態度，他說：

「釋氏言羚羊掛角，無跡可求，古言云羚羊無些子氣味，虎豹再尋他不著，九淵潛龍，千仞翔鳳乎？此是前言注腳，不獨喻詩，亦可為士君子居身涉世之法。」⁸

由此觀之，王國維在《人間詞話》中所引用的中國文論家的觀點，均注重詩詞人於詩詞中所彰顯出的「人格」。而引用這些文論家審美觀的王國維於

⁷ 王國維於其《人間詞話》中曾言：盛唐諸公，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處，透徹玲瓏不可湊泊。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。

由王氏以上所言可知，其「境界」說實繼承嚴滄浪所謂「興趣」與王士禎所謂「神韻」說而來，只不過王國維以為其「境界」說意涵較嚴滄浪所謂「興趣」與王士禎所謂「神韻」說意涵更為根本。

⁸ 見《香祖筆記》20頁 清 王漁洋著 廣文書局印行 民57 台北

其《人間詞話》中自然也持有這樣的「人格」審美觀。

如王國維對蘇東坡與辛棄疾詞以下的如「雅量高致」、「狂」、「曠」、「豪」的評語都是以「人格」特質作為審美觀所得出的。尤其其中的「東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也」的「無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也」便明白指出，王國維以為東坡詞的「曠」與辛棄疾詞中的「豪」風格特色都是從其「人格」胸襟氣度所流露出的。如以下所言：

- 1.讀東坡、稼軒詞，須觀其雅量高致，有伯夷、柳下惠之風。白石雖似蟬蛻塵埃，然如韋、柳之視陶公，非徒有上下床之別。
- 2.東坡、稼軒，詞中之狂。白石，詞中之狷也。夢窗、玉田、西麓、草窗之詞，則鄉愿而已。
- 3.東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。

王國維以「人格」作為審美觀來評賞中國詩詞，還表現在以下之例中：

- 1.唐五代北宋之詞家，倡優也。南宋後之詞家，俗子也。二者其失相等。然詞人之詞，寧失之倡優而不失之俗子。以俗子之可厭，較倡優為甚故也。
- 2.詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？
- 3.白石尚有骨，玉田則一乞人耳。
- 4.龔定庵詩云：「偶賦凌雲偶倦飛，偶然閒慕遂初衣。偶逢錦瑟佳人問，便說尋春為汝歸。」其人之涼薄無行，躍然紙墨間。余輩讀耆卿、伯可詞，亦有此感。視永叔、希文小詞何如耶？
5. 蝶戀花（獨倚危樓）一闕，見六一詞，亦見樂章集。余謂：屯田輕薄子，只能道「奶奶蘭心蕙性」耳。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」，此等語非歐公不能道也。

以上第一則中，王國維指出唐五代北宋詞人表現於詞中的意境可以以「倡優」「人格」特質來作類比，而南宋後之詞家的詞境，可以以「俗子」的「人

格」特質來說明。

第二則則指出李後主表現於詞中的氣象具有「士大夫」的「人格」特質。而第三則以為玉田之詞境有如「乞人」的「人格」特質。第四則則指出龔定庵「涼薄無行」的「人格」特質從其詩中即可觀出。第五則以「屯田輕薄子，只能道 奶奶蘭心蕙性 耳。衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」，此等語非歐公不能道也。」明白指出作家的「人格」特質決定其文學意境的深淺有無。其實，這裡的--作家的「人格」特質決定其文學意境的深淺有無--正可以概括王國維以上對中國詩詞評論的審美觀。

總之，由以上討論可知，王國維在《人間詞話》中評賞中國詩詞時與他所引用的中國文論家的觀點一樣，均重視詩詞人於詩詞中所彰顯出的「人格」特質，亦即以為—文學意境的深淺有無決定於作家的「人格」特質。

筆者在此注意到的是，既然王國維於《人間詞話》中仍維繫中國傳統文論家一貫的「人格」審美觀來品評中國詩詞，那麼這樣的「人格」審美觀必然與其在此書中所特別提倡的--詩詞應展現出所謂「境界」的審美意涵具有某種密切的關係。

也就是說，王國維以為詩詞應展現出作家的「人格」的審美意識必然與他所提倡的詩詞應展現出所謂的「境界」說的審美意涵具有某種內在的關聯性，否則《人間詞話》勢必出現兩種完全不同的品評詩詞的審美觀。如此一來，將造成讀者在理解《人間詞話》審美意涵的錯亂。而這樣的情形恐怕不是具有哲學思想基礎的王國維在寫《人間詞話》時會有的審美意識。

由此，筆者以為，我們實在有必要解決王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與其在此書中所特別提倡的--詩詞應展現出所謂「境界」的審美意涵究竟隱含何種關係的問題，以釐清王國維於《人間詞話》中的真正審美意識。

那筆者在此要問的是，王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與其「境界」的審美意涵究竟隱含何種關係？

對此問題，我們先來了解王國維於該書中對「境界」所下的定義--「能

寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界」的審美意涵究竟為何？而後再進入本文的核心問題--王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與其「境界」的審美意涵究竟隱含何種關係？

(二)王國維《人間詞話》「境界」說的美學意涵--當詩詞中能展現出某種宇宙人生的「真理性情感」時即謂之「有境界」，即具「美」的價值

1.詞以境界為上，有境界自成高格，自有名句。五代北宋之詞所以獨絕者在此。

2.詞之為體，要眇宜修，能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。

3.昔人論詩詞有景語、情語之別，不知一切景語皆情語也。

4.境非獨謂景物也，喜怒哀樂，亦人心中之一境界。故能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。

5.文學之事，其內足以摠己而外足以感人者，意與境二者而已。上焉者意與境渾，其次或以境勝，或以意勝。苟缺其一，不足以言文學。原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。出於觀我者，意餘於境。而出於觀物者，境多於意。然非物無以見我，而觀我之時，又自有我在。故二者常互相錯綜，能有所偏重，而不能有所偏廢也。文學之工不工，亦視其意境之有無與其深淺而已。

王國維在第一則中明白指出，詞應展現出「境界」來。但在第二則中則以「詩之境闊，詞之言長」來表示詞因在文體上不同於詩之故，所以其「言長」特色自然不同於詩「境闊」的特色。筆者在此要問的是，這裡的「言長」與「境闊」究指何意？

對此問題，我們可參考第五則與王國維於《文學小言》中對文學原質的看法。

王國維於第五則中明白指出真正的文學必須具備「意」與「境」，而「意」

乃出於觀「我」，「境」乃出於觀「物」，足見在王國維觀念中，「意—我」，「境—物」是同性質的詞語，那我們又要問這裡的「意—我」，「境—物」究指何意？對此，我們來看王國維於《文學小言》中對文學原質的看法。

文學中有二原質焉：曰景，曰情。前者描寫自然與人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神態度也。

從以上的「文學中有二原質焉：曰景，曰情」可看出，王國維於第五則中所謂的「意—我」指的即是「情」，而「境—物」即是「景」，也就是說在王國維文學觀念中，「意—我—情」，「境—物—景」是同性質的詞語，亦即文學必具備「意—我—情」與「境—物—景」兩種原質，而屬於文學的詩詞自然須具備這兩種原質。

由此之故，我們便不難了解王氏所謂的「詩之境闊」指的是詩由於文體之故，其特色在於能展現「景物」之開闊，那王氏所謂的「詞之言長」之「言」又指何意？對此，我們可從王氏於《文學小言》中所指出的「宋以後之感自己之感，言自己之言者，惟東坡乎」的「感自己之感，言自己之言」話語中看出，王國維所謂詞之「言長」實指詞因文體不同於詩之故，所以其特色便在於能展現「情感」的綿長，而不同於詩能展現「景物」的開闊。

不過，值得注意的是，我們從王氏所言的「昔人論詩詞有景語、情語之別，不知一切景語皆情語也。」、「境非獨謂景物也，喜怒哀樂，亦人心中之一境界。」可知，不管詩詞表面上展現的究竟是「景語」或是「情語」，實質上，「景語」與「情語」的背後都以展現某種感情（「意—我—情」）為最終目的。換言之，在王國維詩詞文學觀中，詩詞都必須展現出「感情」來。那筆者在此要問的是，展現出「感情」的詩詞是否即是王國維所謂「有境界」的詩詞？

對此問題，我們從王國維對「境界」所下的定義--「能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界」可以知道，王國維以為所謂「有境界」的詩詞不僅要展現出某種「感情」。更重要的是，要展現出「真感情」（一切「景語」皆「情語」，故「真景物」實是在表現「真感情」）。換言之，「能寫

真景物、真感情者謂之有境界」的「有境界」指的即是：能展現「真感情」的詩詞即謂之「有境界」。

那何謂「真感情」？何以王國維在其文學觀中以為文學所要展現的主要是「情」與「景」之餘(其中以「情」為主)，以為屬於文學的詩詞要「有境界」，必要具備「真感情」與「真景物」，其中又以「真感情」為主？這裡的「真感情」之「真」究指何意？

對此問題，我們可先來了解王國維的詩歌美學觀。

從王國維於《論哲學家與藝術家之天職》中指出：美術與哲學一樣均在表現宇宙人生永恆的真理可知，王氏以表現宇宙人生永恆的真理為美術的終極價值。換言之，能展現宇宙人生永恆的真理的美術作品即具美的價值。

「夫哲學與美術之所志者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時之真理也。其有發明此真理(哲學家)，或以記號表之(美術)者，天下萬世之功績，而非一時之功績也。」⁹

「至就其功效之所及言之，則哲學家與藝術家之事業，雖千載以下，四海以外，苟其所發明之真理，與其所表之記號之尚存，則人類之知識情感由此而得其滿足慰藉者，曾無以異於昔。」¹⁰

不過，王國維以為，藝術家獲得真理的方式是藉由直觀、領悟的方式，如其言：

「今夫人積年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惝恍不可捉摸之意境一旦表諸文字、繪畫、雕刻之上，此固彼天賦之能力發展，而此時之快樂，決非南面王之所能易者也。」¹¹

而屬於美術領域的文學中的詩歌自亦以表現宇宙人生的真理方具美的價值，如王氏於《奏定經學科大學文學科大學章呈書後》：

「特如文學中之詩歌一門，尤與哲學有同一之性質。其所欲解釋者，皆宇宙人生上根本之問題。不過其解釋之方法，一直觀的，一思考的；一頓悟

⁹ 見《王國維文集》第三卷 6頁 中國文史出版社 姚淦銘、王燕 編 民 86 北京

¹⁰ 同上

¹¹ 同上 8頁

的，一合理的耳。」¹²

王氏以上所言是指：文學中之詩歌與哲學一樣，所要展現的均是宇宙人生的根本問題，只不過哲學是以思考與合乎理性的方式來解釋，而詩歌則以直觀、頓悟的方式來表現宇宙人生的根本真理。

王氏以上所言雖是指西方文學中之詩歌，但我們從王氏於此文論中談到：(中國)文學與哲學之關係，其密切亦不下於經學。¹³

可知在王國維觀念中，無論是西方或是中國的詩歌均與哲學一樣所要展現的均是宇宙人生的真理。

所以王國維才會於《文學小言》十七則中的第一則就指出：一切的文學(此意乃指無論中國或西方)與哲學一樣均要彰顯出「真理」。如其言：

昔司馬遷推本漢武時學術之盛以為利祿之途使然，余謂一切學問皆能以利祿勸，獨哲學與文學不然，……若哲學家而以政治及社會之興味為興味，而不顧真理之如何則又絕非真正之哲學，……文學亦然，舖綴的文學，絕非文學也。

所以王國維才會於《人間嗜好之研究》中說道真正的大詩人於詩中所表現出的情感乃是宇宙人生的根本性情感，也就是人類全體之感情：

若夫真正之大詩人，則又以人類之感情為其一己之感情。彼其勢力充實，不可以已，遂不以發表自己之感情為滿足，更進而欲發表人類全體之感情。¹⁴

從以上的推論可知，在王國維詩歌美學觀中，一件詩歌作品之所以具有美的價值乃因其表現了宇宙人生的真理。

那我們在此要問的是，王國維於《人間詞話》中是否仍維繫他這樣的詩歌美學觀？

對此問題，我們可從以下幾個論點看出，王國維《人間詞話》中仍堅持他一貫的詩歌美學觀——詩歌必須彰顯出某種普遍性的真理。

¹² 同上 72 頁

¹³ 同上 71 頁

¹⁴ 同上 30 頁

- 1.政治家之眼，域於一人一事。詩人之眼，通古今而觀之。詞人觀物須用詩人之眼，不可用政治家之眼。
- 2.古今之成大事業、大學問者，罔不經過三種之境界：「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。」此第一境界也。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。」此第二境界也。「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處。」此第三境界也。此等語皆非大詞人不能道。
- 3.尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝 燕山亭 詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也。
- 4.詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？

王國維於第一則中明白指出，真正的詩人所寫出的詩必是經由他「通古今」所觀出的，而經「通古今」觀照寫出的詩所展現的，自然是從古至今普遍的真理。

再來，在第二則中，王國維以為從古至今成就「大事業、大學問者」必然經過他以下所謂「三境界」的體驗：

「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」此第一境界也。

「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」此第二境界也。

「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」此第三境界也。

更重要的是，王國維於此則中最後一句--「此等語皆非大詞人不能道」明白點出，從古至今的大詞人也必然要經過這「三境界」的體驗。

筆者以為，既然這「三境界」乃是王國維所認為的，從古至今的大詩人所必然經歷的三個境界，那麼很顯然這「三境界」任何一境界所蘊含的意義或情感必具真理性，亦即人人皆可體會的，正如同前面我們曾引的王國維所言--「哲學與美術之所志者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時

之真理也。」¹⁵的「天下萬世之真理」，或是「真正之大詩人，則又以人類之感情為其一己之感情。」¹⁶的「人類之感情」。

由此可見，王國維於《人間詞話》中仍維持他一貫的詩歌美學觀——詩人必須將他所體驗到的普遍性真理，表現於詩詞中。

所以他才會在第三、四則中指出：寫出「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」的李後主所以具「士大夫氣象」，乃因他所抒發的情感已不限於「自道身世」之感，而是具有尼采式的文學真理意涵。

總之，王國維於《人間詞話》中仍堅持他一貫的詩歌美學觀——詩歌必須彰顯出某種普遍性的真理。

由此美學觀推之，王國維於《人間詞話》中所謂的「能寫真景物、真感情者謂之有境界」的「真感情」指的就是宇宙人生的真理性情感，亦即當詩詞中展現的「感情」具真理性，即謂之「有境界」，即具「美」的價值。

換言之，王國維《人間詞話》中的「境界」說背後的美學意涵已超越了美感的層次，而進入與某種「真理」相關的「美」的價值意涵。¹⁷

也就是說，王國維以為，「有境界」詩詞所展現的，乃是由某種宇宙人生的「真理」所引發的「真理性情感」，是人人皆可體會的普遍真理性情感，而非經驗層次上的只有某些人可真切感受到的美感。

那筆者在此要問的是，既然我們很明顯地得出，王國維於該書中對「境界」所下的定義——「能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。」的審美意涵：當詩詞展現出某種「真理」性情感時，便可謂之「有境界」，即具「美」的價值。那王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與其能展現宇宙人生「真理」的「境界」的審美意涵究竟隱含何種關係？

¹⁵ 見《王國維文集》第三卷 6頁 中國文史出版社 姚淦銘、王燕 編 民 86 北京

¹⁶ 同上 30頁

¹⁷ 當詩詞展現某種真理而具「美」的價值時，其所引發的美感已非單純經驗層次上的美感，而是背後有著作家對某種存有真理體驗的美感。

(三) 王國維「人格」審美觀與境界說「真理」美學意涵的關係-「有境界」的詩詞所蘊含的「真理」性情感，乃由詩人於具體的生命情境中，進行「人格」實踐所體驗出的。

對此問題，我們先來了解一下王國維以下有關於「人格」與「中國大文學」關係的種種論點：

1.國民之性質各有所特長，其思想所造之處各異，……我國人之特質實際的也，通俗的也，西洋人之特質思辨的也，科學的也，長於抽象而精於分類……吾國人之所長寧在實踐之方面，而於理論之方面以具體的為滿足，至於分類之事，則除迫於實際之需要外殆不欲窮究之也……故我中國有辯論而無名學，有文學而無文法，足以見抽象與分類二者皆我國人之所不長。（〈論新學語之輸入〉）

2.善哉，孟子之言詩也，曰：「說詩者不以文害辭，不以辭害志；以意逆志，是為得之。」願意逆在我，志在古人，果何修而能使我之所意，不失古人之志乎？此其術，孟子亦言之曰：「誦其詩，讀其書，不知其人可乎？是以論其世也。」是故由其世以知其人，由其人以逆其志，則古詩雖有不能解者寡矣。（〈玉溪生詩年譜會箋序〉）

3.三代以下之詩人，無過於屈子、淵明、子美、子瞻者。此四子者若無文學之天才，其人格亦自足千古。故無高尚偉大之人格，而有高尚偉大文章者，殆未之有也。（〈文學小言〉）

4.天才者或數十年而一出，或數百年而一出，而又需濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學，此屈子、淵明、子美、子瞻等所以曠世而不一遇也。（〈文學小言〉）

5.屈子感自己之感，言自己之言者也。宋玉、景差感屈子之所感，而言其所言；然親見屈子之境遇，與屈子之人格，故其所言亦殆與自己之言無異。賈誼、劉向其遇略與屈子同，而才則遜矣。王叔師以下，但襲其貌而無其情以濟之。此後人之所以不復為楚人之詞者也。（〈文學小言〉）

在第一則中，王國維明白指出，中國文化特色在於：重視人格實踐，這

與西方善於抽象思辯有很大的不同。

由於有這樣的文化認識，王國維於第二則中，便明白指出：想要了解中國古詩中的情志必須從詩人於其生活世界所彰顯出的「人格」來推想。

由於有這樣的「人格」審美意識，王國維才會於第三則中以「無高尚偉大之人格，而有高尚偉大文章者，殆未之有也。」指出中國詩人要寫出高尚偉大具「真理性」的作品¹⁸，一定要具備高尚偉大之「人格」。

也就是說，王國維雖然以為中國文學與西方一樣均需展現出某種宇宙人生的普遍「真理」，但此「真理」的獲得，就西方而言，或許可以遠離生活世界的「人格」實踐，純從個人先天對「真理」敏銳的感受或認知而得。¹⁹

但就中國而言，王國維以為，詩詞所展現出高尚偉大的「真理」，必然是詩人在具體「人格」實踐中所體驗出的。

所以，王國維才會於第四則中指出，「真正的大文學」產生條件，除了具備叔本華式對「真理」有敏銳感受力的「天才」成份外，更重要的是，還需要「學問」與「德性」的修養。

筆者以為，若從王國維所重視的「人格」審美觀來看，這裡的「學問」自然不是一般的知識學問。而是成就某一種「人格」的生命學問。

也就是說，就中國文學而言，王國維以為，詩人要寫出宇宙人生「真理」性的大文章，不可只像叔本華所謂的「天才」一樣遠離生活世界對「真理」作直接的觀照，而必在具體的生活世界中，進行「人格」實踐。亦即唯有在具體生活的「人格」實踐中以叔本華「天才」式的敏銳感受力去體驗「真理」，才能寫出宇宙人生「真理」性的大文章。

總之，在第三、四則中，我們可以很清楚地看到，王國維「人格」與「中

¹⁸ 我們在前面曾探討到，在王國維的文學意識中，一切的文學(無論中國或西方)與哲學一樣均要彰顯出某種「真理」。由此推之，這裡的「高尚偉大文章」指的自然是蘊含某種「真理」的文章。

¹⁹ 如以叔本華為例，叔氏曾指出：「天才的本質在於他的直觀認識的完全和強烈。」「天才的頭腦比凡人客觀、純粹、而明晰之故，所以，天才能夠洞察眼前的世界，進而發現到另一面世界。」「(天才)對其它事情都漫不經心的應付，他的認真不是有關個己或實際的事物，而是埋首於世界和事物的真相，研究它的最高真理。」(見《叔本華論文集》115~126頁 叔本華著 陳曉南譯 志文出版社 民81 台北)由此可知，叔本華以為文學創作的天才對真理的獲得是可以遠離生活世界全憑個人先天的資質直觀而得。

國大文學」關係是：中國文學中具「真理」性的大文章，必定是文人在具體的生活世界中，進行「人格」實踐時所體驗出。

由此，我們才能了解到，王國維在第五則中以「屈子感自己之感，言自己之言者也」指出，屈原之所以能寫出具「真理」性的大文章，乃因他能從自己具體的「人格」實踐中去敏銳地感受「真理」，進而用語言表達出來。而宋玉、景差因「能親見屈子之境遇，與屈子之人格」，所以能將其「人格」實踐中所體驗到的「真理」表達出來。至於賈誼、劉向的生命境遇與屈原雷同，但在「真理」感受與文學表達上則因「天份」的不同而略低一籌。至於王叔師以下則因完全沒有屈原式的「人格」體驗，所以無法將以屈原「人格」為精神標竿的楚辭文學發展下去。

總之，從以上王國維於〈文學小言〉幾則論點的探討，可以很明顯看出，在中國文學方面，具「真理」性的大文學的產生，必定是文人在具體的生活世界中，進行「人格」實踐所體驗出。

那我們在此要問的是，王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與其「境界」所蘊涵的「真理」性情感的關係與在〈文學小言〉中的「人格」與「中國大文學」的關係是否相同？

也就是說，《人間詞話》中「有境界」的詩詞所蘊涵的「真理」性情感，在王國維觀念中，是否也如〈文學小言〉所提到的具「真理」性的大文學一樣，必定是文人在具體的生活世界中，進行「人格」實踐時所體驗出？

對此問題，我們可藉由以下論點探討得知：

1. 「紛吾既有此內美兮，又重之以修能」，文學之事於二者不能缺一。然詞乃抒情之作，故尤重內美。無內美而但有修能則白石耳。
2. 尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝 燕山亭 詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也。

我們從第一則的「然詞乃抒情之作，故尤重內美」可看出，王國維以為，詩詞創作必須注重作家的「人格」涵養。由此推之，「有境界」詩詞所蘊涵的

「真理」性情感亦必是作家在重視自身「人格」涵養與實踐中體驗出的。

換言之，王國維書寫《人間詞話》時的文學觀與其在書寫〈文學小言〉的文學觀是一樣的，均以為文學中所展現出的「真理」，必定是文人在具體的生活世界中，進行「人格」實踐所體驗出。所以「有境界」的詩詞所蘊含的「真理」性情感，乃由詩人於具體的生命情境中，進行「人格」實踐所體驗出的。

由此，我們才能了解，何以王國維會於第二則中，引用近代西方哲學界中最先強調「真理」需在具體生活世界去體驗的尼采的文學觀來讚賞李後主。²⁰

尼采於《查拉圖斯特拉如是說》中明白指出，他理想的人格典型 - 「超人」所體驗到的「真理」乃是從有血有肉、充滿情欲的生活世界中獲得的。而不是憑藉著抽離生命體驗的理性思維所認知出的。

如其言：

我來教你們做超人。人是應當被超越的……超人便是大地的意思。就讓你們的意志說：超人必定是代表大地的意思吧！兄弟們，我祈求你們務必要忠實於大地。而不要輕言那些侈言超大地之希望的人！無論他們是有心或無意，總之皆是毒害者。他們是棄絕生命的人，自己已然中毒極深，無可救藥。……我的理智算得了什麼？它是否渴求知識一如獅子渴求牠的獵物？它也只是貧乏、污穢，以及無知的自滿罷了！²¹（〈查拉圖斯特拉之序白〉）

²⁰陳鼓應先生曾表示：「西洋傳統哲學均重形上學宇宙論或知識論，尼采則以為哲學不僅是一種理論，更是一種生活。所謂哲學，即是人的哲學，人的存在問題自應居於首要的地位。尼采之強調人性尊嚴，重視生命價值，在西洋哲學中實屬空前，並且，尼采之試圖將哲學文學與生活打成一片的雄心，在西洋哲學上，尤為罕見。」由此可知，尼采主張 - 真理的獲得必從具體生活去體驗 - 與千餘年來西洋傳統哲學的真理觀有很顯著的不同。（見《悲劇哲學家、尼采》151頁 陳鼓應著 臺灣商務印書館 民81 台北）

²¹ 見《查拉圖斯特拉如是說》48-49頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 民81 台北

陳鼓應先生曾表示：「天靈的思想支配人心已有幾千年之久，結果使人愚昧懦弱而不可自拔，尼采乃力圖扭轉這蔽於天而不知人的惡習，曉諭人們別再妄想『天國』的奇蹟而重視『大地』的開拓，也無需執著空漠的『靈魂』而肯定實在的『肉體』。」

由以上可知，尼采所謂「大地」指的無非是：我們所生存的這最具體、充滿情欲的生活世界。（見《悲劇哲學家·尼采》87頁 陳鼓應著 臺灣商務印書館 民81 台北）

尼采以上所言乃指，要成就他理想的 - 「超人」人格，就必須忠實自己充滿情欲的生命世界，惟有不斷地在具體情欲世界中進行「真理」的體驗與超越，才能成為「超人」。光靠遠離生命的理智來思維真理是不能成就任何人格的。

如尼采於有名的〈三種變形〉中就指出：

只要是真理之水，儘管如何汙穢，也要縱身躍入。²²

尼采由此乃明白指出，要成為「超人」，就必須在其「人格」實踐過程中，不斷地在具體生活世界去體驗「真理」，即使「真理」的體驗會使人充滿痛苦也在所不惜。

由此，我們便不難了解，王國維引用尼采所說的：「一切文學，余愛以血書者」乃指，尼采最愛的文學，必是作家在進行超人式的「人格」實踐過程中，歷經血淚痛苦所體驗出的「真理」。

而引用此句來讚美李後主的王國維用意在於：王國維以為，李後主「有境界」的詩詞所蘊含的「真理」性情感，乃由李後主於其「人格」實踐過程中歷經血淚痛苦所體驗出的。

總之，經由前面探討，我們可以明白了解到，王國維的「有境界」詩詞所蘊含的「真理」性情感，乃由詩人於其「人格」實踐過程中所體驗出的。

所以，王國維才會於《人間詞話》中多次指出，詩人若要寫出蘊含「真理」性情感的「有境界」詩詞，必須重視自身與周遭人事物互動的「人格」態度：

1. 詞人之忠實，不獨對人事宜然。即對一草一木，亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。
2. 詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。
3. 詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之，出乎

²² 見《查拉圖斯特拉如是說》68頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 民81 台北

其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，於此二事，皆未夢見。

4.詩人必有輕視外物之意，故能以奴僕命風月；又必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。

這四則的「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」同指詩詞人要寫出「有境界」的詩詞最先決的條件就是，必須忠實於自己的生活世界，不斷地在具體生活世界中進行「人格」的實踐。

不過，值得注意的是，因為以「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」的「人格」態度對待萬物，很容易造成對萬物的執著與成見，一有成見，便只能在文學作品中抒發個人的情感。但王國維理想的「境界」詩詞所蘊含的是宇宙人生的「真理」。

所以，王國維以為，詩人要寫出具「真理」性情感的「境界」詩詞，於「人格」態度上，在「熱心」、「忠實」外物之外，必然還要具備「遊戲」、「詼諧」、「出乎其外」、「輕視外物」的態度。

也就是說，王氏以為，詩人對待外物在「熱心」、「忠實」之外，必定以「遊戲」、「詼諧」、「出乎其外」、「輕視外物」的「人格」態度將容易造成對萬物執著的成心化去，以開放的「人格」胸襟去讓自己在生活事物中所體驗的宇宙人生的「真理」情感如如進來，如此才能寫出具「真理」性情感的「有境界」的詩詞。

總之，以上我們花了相當大的篇幅說明，在《人間詞話》中，王國維「人格」審美觀與境界說「真理」美學意涵的關係是：蘊含「真理」性情感的「境界」詩詞，必定是因詩人在具體的「人格」實踐中體驗某種「真理」所寫出的。

由此，我們乃知，王國維「境界」說除了他於該書所下的定義 - 「能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界。」外，還蘊含著更深刻的「人格」審美意涵。

所以，我們有必要從「人格實踐」的角度對「境界」說美學意涵作出更深刻的詮釋？

那這番詮釋將如何作起？

對此，我們在以下有詳細說明。

(四) 從「人格實踐」角度重新詮釋「境界」美學意涵—「有境界」的詩詞必定蘊含著作家於「人格實踐」中，對某種「真理」的體驗，由此所寫出的詩詞自因具「真理」性情感，而謂之「有境界」，而具「美」的價值。

經由前面的探討，我們很明顯得出，王國維所認為的蘊含「真理」性情感的「境界」詩詞，必定是因詩人在具體的「人格」實踐中體驗或實踐某種「真理」所寫出的。

也就是說，詩人要寫出宇宙人生「真理」性情感的「境界」詩詞，絕不能只像叔本華所謂的「天才」一樣遠離生活世界對「真理」作直接的觀照。而是必在具體的生活世界中，進行「人格」實踐中所體驗出的。亦即唯有在具體的「人格」實踐過程中，不斷地以叔本華「天才」式的敏銳感受力去體驗「真理」，才能寫出宇宙人生「真理」性情感的「境界」詩詞。

由此，我們有必要從「人格實踐」角度重新詮釋「境界」美學意涵。

也就是說，原本我們所得出的「境界」美學意涵是：當詩詞展現出某種「真理」性情感時，便可謂之「有境界」，即具「美」的價值。但我們必須認知到，這樣的「真理」性情感，在王國維的中國美學觀中，必定是由詩人在具體的「人格」實踐過程中所體驗出的。所以，我們有必要從「人格實踐」角度對「境界」美學意涵作出更完整的詮釋。

而這番詮釋是：「有境界」的詩詞必定蘊含著作家於「人格實踐」中，對某種「真理」的體驗，由此所寫出的詩詞自因具「真理」性情感，而謂之「有境界」，而具「美」的價值。

由此之故，王國維才會以為「詩人境界」之作是不同於「常人境界」的。

如王國維於《人間詞話》中說：

山谷云：「天下清景，不擇賢愚而與之，然吾特疑端為我輩設」誠哉是言，抑豈獨清景而已，一切境界，無不為詩人設。世無詩人，即無此種境界。夫

境界之呈於吾心而見於外物者，皆須臾之物。惟詩人能以此須臾之物，鑄諸不朽之字，使讀者自得之。遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之祕妙也。

境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者，亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉。若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣。

王國維於此詞話中將「境界」分成「詩人境界」與「常人境界」，以為詩人與常人同生活於充滿悲歡離合，變化無常的具體生活世界，但詩人卻能從這樣的世界中寫出字字為常人心中所欲言，而又非常人之所能自言的千古不朽之作。為什麼呢？

我們從前面的探討可知，「詩人之境界」之所以不同於「常人之境界」，乃因詩人能在其具體的「人格實踐」過程中，體驗到某種普遍性「真理」，故能寫出王國維所以為「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」的「真景物，真感情」的「詩人境界」之作。也由此，我們才能了解王氏以下所言：

「大家之作，其言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目。其辭脫口而出，無一矯揉裝束之態。以其所見者真，所知者深也。持此以衡古今之作者，百不失一。」

這裡的「所見者真」之「真」，即詩人能從自身「人格」實踐與體會中觀出某種宇宙人生的「真理」，所以才會「言情也必沁人心脾，其寫景也必豁人耳目。」

總之，經由以上對王國維於《人間詞話》所注重的「人格」審美觀與其在此書中所提倡的「境界」說關係的探討可以得出「境界」美學意涵更完整的詮釋是：「有境界」的詩詞背後必定蘊含著作家於「人格實踐」過程中對某種「真理」的體驗，如此所寫出的詩詞之情感才因具「真理」性，而可謂之「有境界」。

那筆者在此要問的是，我們這樣的詮釋與目前學界對於王國維「境界」說的詮釋相較來看，是否在理解《人間詞話》的審美觀上具備更有力的基礎？

對此問題，我們將在下一節的文獻檢討中進行討論。

第二節：文獻檢討—學界對「境界」說研究概況之檢討

在前節的探討中，我們已指出王國維於《人間詞話》中的「人格」審美觀與「境界」說審美意涵的密切關係，並由此對「境界」說審美意涵作出更完整的詮釋。

那麼我們在此要問的是，我們這樣的詮釋與目前學界對於王國維「境界」說的詮釋相較來看，是否在理解《人間詞話》審美意識上具備更有力的基礎？

對此問題，我們先來了解一下目前學界對王國維「境界」說較具代表性的詮釋。

根據張本楠先生於《王國維美學思想研究》中指出，目前學界對王國維「境界」說的解釋主要有以下三種：²³

第一種即李長之先生在《王國維文藝批評著作批判》一文中所指出的——王國維所說的「境界」即指「作品中的世界」。

李先生以為：

我們日常生活，是處於一個世界裡，而在鑑賞文學作品時，我們便彷彿另處於一個世界。這個世界乃是作者所創造的。有的作品可以給我們這一種另一個世界的感覺，有的作品卻不能夠，這就分出高下來。即在能夠使我們有這種感覺的作品之中，而我們所感得的作品的世界也不盡相同，依然有著優劣的懸殊，用王國維的術語，便是「境界」。一方面是不同於作品以外的世界的意思，一方面還有評價的層次的意義，前者是有沒有境界的問題，後者是到什麼境界的問題。²⁴

²³ 見此書 165~167 頁 文津出版社 張本楠著 民 81 台北

²⁴ 同上 166 頁

李先生之意乃指，只要作者能讓讀者明顯感覺到他所創作的作品中的世界乃是不同於現實生活世界的「藝術世界」，如此便謂之「有境界」。

李先生的說法顯然是獨立於王國維《人間詞話》對「境界」所下的定義之外，來研究「境界」說的意涵。

也就是說，其說法並未扣緊王國維所謂「真景物，真感情謂之有境界」的美學意涵來發揮，而想從「藝術世界」的角度來理解王氏「境界」說意涵。

我們在此要問的是，這樣的角度真足以理解王氏「境界」說意涵？

對此問題，我們首先注意到的是，李先生以為，能讓讀者明顯感覺到作品中的世界乃是不同於「現實生活世界」的「藝術世界」，如此便謂之「有境界」。但以張炎、吳文英等南宋詞來看，經由他們所精心雕琢的詞境分明讓人感受到不同於「現實生活世界」的「藝術世界」，為何王國維還要屢次批判他們的詞大多「沒境界」？如其言：

1. 詞以境界為上，有境界自成高格，自有名句。五代北宋之詞所以獨絕者在此。
2. 唐五代之詞，有句而無篇。南宋名家之詞，有篇而無句。有篇有句，唯李後主降宋後之作，及永叔、子瞻、少游、美成、稼軒數人而已。
3. 朱子 清邃閣論詩 謂「古人有句，今人詩更無句，只是一直說將去。這般一日作百首」余謂北宋之詞有句，南宋以後便無句，如玉田、夢窗之詞，所謂「一日作百首也得」者也。
4. 南宋只愛稼軒一人，而最惡夢窗、玉田。
5. 夢窗砌字，玉田疊句。一雕琢，一敷衍。其病不同，而同歸於淺薄。六百年來詞之不振，實自此始。

從以上第一則可看出，在王國維觀念中，詩詞「有境界」，自有「名句」。由此，我們來看第二、三則的「南宋名家之詞，有篇而無句」、「余謂北宋之詞有句，南宋以後便無句，如玉田、夢窗之詞，所謂『一日作百首也得』者也。」、「南宋只愛稼軒一人，而最惡夢窗、玉田」可知，南宋名家除辛棄疾之外，其他如張炎、吳文英等詞大都「沒境界」，所以才「有篇而無句」。

而王國維又於第五則中明白指出：張炎、吳文英等詞「沒境界」、「有篇而無句」是因他們好雕琢。

由此可見，以李先生的「展現不同於「現實生活世界」的「藝術世界」，來說明「境界」意涵是有相當大的問題。因為張炎、吳文英好雕琢之詞可能讓讀者明顯感覺到他所創作的作品中的「世界」乃是不同於現實生活世界的「藝術世界」，但王國維卻在詞話中，痛斥這些詞因「無境界」，所以「無句」。

再者，若說只要詩詞展現出不同於「現實生活世界」的「藝術世界」便謂之「有境界」，那麼詩人只要在文中不斷地運用隸事、代字、粉飾之字等藝術技巧，便易讓人感受到其為不同於「現實生活世界」的「藝術世界」，又何以王國維對詩詞人將心力放在藝術形象的雕琢上大感不滿？

如其言：

- 1.人能於詩詞中不為美刺、投贈、懷古、詠史之篇，不使隸事之句，不用裝飾之字，則於此道已過半矣。
- 2.詞最忌用替代字。美成「解語花」之「桂華流瓦」境界極妙，惜以「桂華」二字代「月」耳。夢窗以下則代字更多。其所以然者，非意不足，則語不妙也。蓋語妙則不必代，意足則不暇代。
- 3.沈伯時「樂府指迷」云：「說桃不可直說桃，須用紅雨、劉郎等字，說柳不可直說柳，須用章台、灞岸等事。」惟恐人不用替代字者。果以是為工，則古今類書具在，又安用為詞耶？宜其為提要所譏也。
- 4.以長恨歌之壯采，而所隸之事，只小玉、雙成四字，才有餘也。梅村歌行，則非隸事不可。白、吳優劣即於此見，此不獨作詩為然，填詞家亦不可不知也。

由以上四則詞話中可明顯看出，詩詞人若是於詩詞中以隸事之句、裝飾之字、代字等來使作品成為不同於現實生活的「藝術世界」，就王國維觀之，均無法顯現出「有境界」的意境。由此，我們可再度清楚了解到：王國維的「境界」意涵很難以李先生的詮釋來理解。

第二種是由葉嘉瑩先生所提出的——「境界」是指表現在作品之中的作者

對於外界事物之「真切感受」。

如葉先生於《王國維及其文學批評》中所言：

《人間詞話》中所標舉的「境界」，其涵義應該乃是說凡作者能把自己所感知之「境界」，在作品中作鮮明真切的表現，使讀者也可得到同樣鮮明真切之感受，如此才是「有境界」的作品。所以欲求作品之有境界，則作者自己必須先對其所寫之對象有鮮明真切之感受。至於此一對象則既可以為外在之景物，也可以為內在之感情；既可為耳目所聞見之真實之境界，亦可以為浮現於意識中之虛構之境界。但無論如何卻都必須作者自己對之有真切之感受，始得稱之為「有境界」。²⁵

葉先生所認為的「境界」說很明顯的指的就是，作者對所寫之對象有「真切的感受」，換言之，他以為《人間詞話》中所謂的「能寫真景物、真感情者謂之有境界」的「真」指的就是「作者對所寫之景物及感情須有真切之感受」²⁶。

再者，葉先生又指出「作者對所寫之景物及感情須有真切之感受」只是讓作品「有境界」的第一項條件，第二條件是作者須具備將此感受真切表達出來的能力，如此「有境界」的作品才正式完成。如其言：

一個作者必須首先對其所寫的之對象能具有真切的體認和感受，又須能具有將此種感受鮮明真切地予以表達之能力，然後才算是具備了可以成為一篇好作品的基本條件。²⁷

對此詮釋，我們注意到的是，既然只要作家能將他對「所寫之景物及感情」的「真切感受」表達出來，便可寫出「境界」詩詞，那何以王國維要「詞人觀物，須用詩人之眼」去「通古今而觀之」？²⁸

也就是說，只要作者在寫作時忠實於自己的內在感受，並在表達能力上作好訓練，即可寫出有「真切感受」的「境界」詩詞，何以還要「通古今」

²⁵ 見《王國維及其文學批評》240~241頁 葉嘉瑩著 桂冠出版社 民81 台北

²⁶ 同上 241頁

²⁷ 同上 242頁

²⁸ 如其言：「政治家之眼，域於一人一事。詩人之眼，通古今而觀之。詞人觀物，須用詩人之眼，不可用政治家之眼。」

去觀照事物？

同時，若說「作者對所寫之景物及感情須有真切之感受」是讓作品「有境界」的第一項條件，那麼作家只要具備「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」的人格態度，即能對「所寫之對象有真切之感受」，如此一來，再加上在語文表達能力上作好訓練，即可寫出有「真切感受」的「境界」詩詞。何以王國維還要於《人間詞話》中多次指出，詩人若要寫出「有境界」詩詞，於其「人格」態度上除了「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」之外，必然還要具備「遊戲」、「詼諧」、「出乎其外」、「輕視外物」的態度。²⁹

再者，葉先生對「境界」解釋背後並不涉及到任何「人格」審美意涵，如此一來，我們便無法以葉先生的詮釋來理解王國維何以於《人間詞話》中大量地引用中國文論家的「人格」審美語言來品評詩詞人的人格與詩格。

由此可知，葉先生的「境界」詮釋顯然無法讓我們對《人間詞話》的種種論點有完整的了解。

第三種說法是--以為王國維「境界」說等同於中國古代的「意境」，是「意」與「境」兩者的結合。

「意」是指作者主觀情感、意趣、思想、人格等表達；「境」指客觀景物的描繪。二者之結合，即所謂主觀與客觀之統一，便產生了境界。

張本楠先生以為：「此說影響巨甚，1949年以後以至於現在，國內解釋境界之義者，大多都因襲其說。」³⁰

換言之，張先生之意乃指，1949年以至於今，對「境界」之解釋大多因襲著「境界」即是「情景交融」、「主客觀之統一」的說法。

張先生還進一步指出，目前學界支持此論點的學者對以上所指的主觀的

²⁹ 如王國維曾言：「詞人之忠實，不獨對人事宜然。即對一草一木，亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。」「詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。」「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之，出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，於此二事，皆未夢見。」「詩人必有輕視外物之意，故能以奴僕命風月；又必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。」

³⁰ 見《王國維美學思想研究》167頁 張本楠著 文津出版社 民81 台北

「情—意」與客觀「景—境」內容的四種基本看法。

第一種看法是—以為「景」指藝術品所反映、所描繪的自然和社會的客觀景象；「情」則指詩人或其它藝術家體驗於作品中的各種主觀感情。³¹

此種說法以為，作品只要展現出自然和社會的客觀景象與詩人主觀感情交互溶合的現象便謂之「有境界」。也就是說，只要詩中的景物均蘊含著曾與之作過融合的作者情感即謂之「有境界」。

我們在此注意到的是，這樣「作者主觀感情」的詮釋顯然只是將王國維的--「能寫真景物、真感情者謂之有境界，否則謂之無境界」的「真感情」理解為：無法擴大到其他人身上的個人經驗層次上的情感。如此限於作家一時一地與客觀對象交溶的經驗情感，與王國維以下觀點有很大的抵觸。

政治家之眼，域於一人一事。詩人之眼，通古今而觀之，不可用政治家之眼。

王國維以上所言顯然認為，要寫出「有境界」的詩詞，必在詩人「通古今」觀照所寫出的。如此所寫出的詩詞自非限於作家一人與某一景一物交溶出的主觀情感。

同時，我們也無法從這樣詮釋中，了解王國維何以於《人間詞話》中如此重視作家「人格」的深淺有無。

所以，我們顯然無法從這樣的詮釋，去理解王國維《人間詞話》種種論點。

第二種看法是—以家坪先生觀點為例的：王國維所謂「景」，必須是「真切、鮮明、形象，語語如在目前」，而所謂「情」，必須是「詩人在詞作之中不加掩飾地抒寫心中的真實情感。而且，這種真情實感要深沉，要寄托深遠。」

³²

換言之，第二種說法顯然與葉嘉瑩先生一樣均將王國維「境界」說之「真景物、真感情」之「真」理解為美感層次的意義，以為此「真」為真切感受。

³¹ 同上 171 頁

³² 同上 171 頁

也就是說，作家能真實地抒寫內在情感，並在表達能力上能將此情感化為「真切鮮明形象」即可謂之「有境界」。

由於這樣的說法與葉嘉瑩先生的詮釋有異曲同工之妙，所以葉先生詮釋所隱含的問題，同樣是這樣的說法所必定面臨到的。

如：既然只要作家能將他對心中感情的「真切感受」表達出來，便可寫出「境界」詩詞，那何以王國維要「詞人觀物，須用詩人之眼」去「通古今而觀之」？

同時，若只要作者對心中感情有「真切之感受」，再加上能將之化為「鮮明形象」，即可寫出「境界」詩詞。那麼作家只要具備「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」的人格態度，再加上具備鮮明形象的藝術表達力，即能寫出「有境界」詩詞。何以王國維還要於《人間詞話》中多次指出，詩人若要寫出「有境界」詩詞，於其「人格」態度上除了「忠實」、「熱心」、「入乎其內」、「重視外物」之外，必然還要具備「遊戲」、「詼諧」、「出乎其外」、「輕視外物」的態度。³³

再者，這樣的說法對「境界」解釋背後並不涉及到任何「人格」審美意涵，如此一來，我們同樣無法以此來理解王國維何以於《人間詞話》中大量地引用中國文論家的「人格」審美語言來品評詩詞人的人格與詩格。

第三種說法是—李澤厚先生於《意境雜談》中所提出的：以為王國維之「境界」說完全等同於中國傳統詩論的「意境」說。如其言：

「意境」也可稱作「境界」，如王國維《人間詞話》的說法。³⁴

而他所理解中國傳統詩論的「意境」說是指：

「境」和「意」本身又是兩對範疇的統一：「境」是「形」與「神」的統

³³ 如王國維曾言：「詞人之忠實，不獨對人事宜然。即對一草一木，亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。」「詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。」「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之，出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，於此二事，皆未夢見。」「詩人必有輕視外物之意，故能以奴僕命風月；又必有重視外物之意，故能與花鳥共憂樂。」

³⁴ 見《美學論集》342頁 李澤厚著 駱駝出版社 民76 台北

一；「意」是「情」與「理」的統一。³⁵

而李先生的--『『境』是『形』與『神』的統一』--實指：所有「形似」藝術作品必達「神似」之「境」方為真正之「境」。如其言：

這意境中的形象，是怎樣的形象呢？它應該是「形」與「神」的統一。這就是古代藝術家常常談到的「形似」與「神似」的問題。首先，要求「形似」……這是一方面。另一方面就是要求在「形似」的基礎上達到「神似」，不獨外形像，而且精神像。³⁶

而所有「神似」之「境」均源於「情」，如其言：

很清楚，藝術的「意境」所以能是生活的「神似」的境界，正在於它不是生活境界的自然主義的複製，正在於這「意境」中包含著藝術家主觀的情操性格。³⁷

而展現出神似之境的「情」又必從「理」而來，亦即惟有合乎「理」之「情」才是創造「神似」之境的「情」，如其言：

中國古代美學指出：「情」不能是泛濫無歸的情，而必須是合乎「理」，「止乎禮儀」的「情」。「情」必需以「理」為準則、為規範。³⁸

由此可見，李先生對「境界」詮釋的最核心概念在於：創造「神似」之境的「情」所根源的「理」，而這裡的「理」又意指何種之「理」？

李先生明白表示：

「理」實際上就正是事物的內在的客觀邏輯（規律）的正確的主觀反映，也就是指正確的思想、思想性。……真正美好藝術的「情」，總是合乎正確思想的「情」。這樣，才使藝術家有可能通過自己的情感感受的抒發，來達到與理論家通過思想邏輯所論證的同樣的生活的本質真實。³⁹

由以上可知，李先生以為「境界」要展現的「情」就是從「理」而來的「真理」性情感，而此「理」指的就是「存於事物的內在的客觀邏輯性」的

³⁵ 同上 343 頁

³⁶ 同上 345 頁

³⁷ 同上 348 頁

³⁸ 同上 351 頁

³⁹ 同上 351 頁

「真理」。

我們在此注意到的是，李先生以為「境界」情感背後所蘊含的事物的「內在的客觀邏輯性的真理」，真存於王國維中國詩詞美學觀中？

也就是說，王國維以為中國「有境界」的詩詞所展現出的「真理」就是事物內在客觀邏輯性的「真理」？

對此問題，從我們在前一節中的 - 王國維「人格」審美觀與境界說「真理」美學意涵的關係 - 中曾作過探討，並明白指出：王國維的中國詩詞「真理」觀與近代反抽象邏輯「真理」的尼采一樣，均以為「真理」需在具體的情感世界中體驗。而由此所體驗出的「真理」自非是抽象邏輯性的。

如王國維引用尼采的：「一切文學，余愛以血書者」來讚美李後主的用意在於：王國維以為，李後主「有境界」的詩詞所蘊含的「真理」性情感，乃由李後主於其「人格」實踐過程中歷經血淚痛苦所體驗出的。而由此所體驗的真理自非是尼采所相當反感的抽象邏輯性真理。⁴⁰

由以上可知，對於李先生以為「境界」要展現的「真理」，乃是存於事物內在的客觀邏輯性的「真理」的說法，顯然與繼承尼采式「真理」體驗的王國維有很大的不同。所以，我們便無法從李先生的詮釋來理解何以王國維於《人間詞話》中如此注重作家的「人格」實踐與具體的生活態度。

筆者以為，這裡較值得注意的是第四種看法。即佛雛先生所認為的：

王氏所謂「真景物」之「真」，實指詩人所獨自觀出的，充份體現某一景物本身內在本質力量之美的「形式」之「真」，即「理念」之「真」，而非自

⁴⁰如尼采於《悲劇的誕生》中就曾對開啟西方以理性邏輯來思維真理的蘇格拉底表示相當不以為然的態度。如其言：「在所有真正創造力的人們中，本能是強大肯定的力量而理性則是勸阻者和批評者，可是蘇格拉底卻不同，兩者的作用剛好相反：本能是批評者，意識卻是創造者。這真是一個怪物！由於缺乏一切神祕的力量，蘇格拉底便表現為非神祕主義者的完全典型，在蘇格拉底身上，邏輯的一面顯得特別發達就像本能的一面在神祕主義者身上所表現的一樣。但是，蘇格拉底身上邏輯的動力要想對自身轉取對立的態度，那是完全不可能的。」（見《悲劇的誕生》94頁 尼采著 劉崎譯 民82 志文出版社）

尼采於此明白指出：所有創造（自然包括對真理有所體驗而創造出的藝術）均源於具體生命的本能情欲，而非反情欲的蘇格拉底所開啟的邏輯性思維。

然主義與復古主義之「真」；這種「真」雖取諸「自然」，又必經詩人之生發，使之跟他自己美的「理想」相結合。

他所要求的真感情主要指的是一種個性化了的「人類之感情」，……所謂「人類之感情」，也主要指那個罪惡的生活意志、慾望所必然引起的「人生長恨」，以及作為這種「長恨」之插曲的短暫的快樂。詩人的任務即在對此「永久的」人類感情或本性，作出「真切的表現」。⁴¹

佛羅先生對「境界」說--「真景物、真感情」的看法顯然已超越了美感層次的探討，而指向著叔本華的「理念」美學觀的看法。

也就是說，佛羅先生以為這裡的「真景物」指的即是：叔本華所以為的表現在藝術作品中由「盲目意志」所直接客觀化的「理念」之真，而「真感情」指的乃是，作家能將他所體認到的由「盲目意志」追求所引起的真理性情感作真切的表現。⁴²

佛先生的看法顯然意識到「真景物、真感情」的「真」已指向某種真理，同時指出此「真」應是王國維所繼承的叔本華美學思想的「理念」之「真」。

但我們在此要問的是，佛羅先生純然地以叔本華美學觀來理解王國維「境界」說，真足以對《人間詞話》種種論點作出合理的詮釋？

對此問題，我們注意到的是，王國維是中國第一位引進叔本華美學並將之運用於古典文學評論的學者，他的《紅樓夢評論》便是因此而在我國學術界上產生巨大的影響。但值得一提的是，王國維雖曾於其《靜安文集自序》中指出他研究哲學始於讀康德哲學，但因苦不得其解而中輟，直到後來「讀叔本華之書而大好之」⁴³，所以其《紅樓夢評論》便是全立基於叔本華美學觀而寫出的，只是因王氏有感於叔本華哲學有其矛盾之處，故在《叔本華與尼采》文中表現出他對叔本華思想的突破。如他在《靜安文集自序》中提到：

去夏所作《紅樓夢評論》，其立論雖全在叔氏之立腳地，然於第四章內已提出絕大之疑問。旋悟叔氏之說，半出於其主觀的氣質，而無關於客觀的知

⁴¹ 同註 30

⁴² 對於叔本華的「理念」美學觀，筆者於下文有專門探討。

⁴³ 見《王國維文集·第三卷》469頁 中國文史出版社 姚淦銘 王燕 編 民 86 北京

識。此意於 叔本華與尼采 一文中始暢發之⁴⁴。

而王氏這裡所謂的「絕大之疑問」，根據張本楠先生指出，其意乃是王國維〈叔本華與尼采〉中所說的「獨疑叔氏倫理學之寂滅說，謂欲寂滅此意志者亦一意志也。」。

也就是說，王國維懷疑叔本華的「意志寂滅」之說，而贊同尼采的「意志不可寂滅」之說。⁴⁵詳言之，王國維於其〈紅樓夢評論〉、〈叔本華與尼采〉中均明顯地對叔本華所認為的：惟有斷滅慾望（罪惡的生活意志）出世，才能獲得永恆的平靜幸福，感到相當程度的懷疑，而認同尼采的情欲不可斷滅的在世哲學。

那我們在此要問的是，王國維緊跟在〈紅樓夢評論〉之後的一大美學鉅作--《人間詞話》是否也對叔本華美學有所突破而傾向尼采？

對此問題，我們在前面的「境界」說探討中就指出，王國維於《人間詞話》中會引用近代西方哲學界中最先強調「真理」需在具體生活世界中去體驗的尼采的文學觀來讚賞李後主。乃因王國維於《人間詞話》中的文學觀與尼采是一樣的，均以為展現「真理」的文學佳作的產生，必是作家在具體情欲世界中進行「人格實踐」時所體驗出的，而非如叔本華的文學「天才」一樣，對「真理」的獲得是可以遠離生活世界，全憑個人先天的資質直觀而得。

由此可見，王國維於《人間詞話》中的美學觀很難純然只從叔本華美學觀來理解。因為其中已含有尼采的美學觀，甚至是中國傳統的禪道美學觀。

如王國維於《人間詞話》中指出，中國境界最大的詩詞背後所展現的乃是「不知何者為我，何者為物」禪道共法層次上的「無我之境」⁴⁶，如其言：

⁴⁴ 同上

⁴⁵ 參考註 30 182 頁

⁴⁶ 如謝大寧先生於〈中國的美感境界及其存有論的意涵〉中指出：

王國維的「以物觀物」觀念乃是引自 莊子、齊物論 中「物化」的概念。在莊周夢蝶的寓言中，我是羽化而為物的。這是憑藉著我之超越於我執以平齊於物來完成。這不正是王國維所謂的「不知何者為我，何者為物」嗎？因此，筆者以為只有在物化概念的指導下，我們始能理解「以物觀物」的意指。（見《文學與美學 第五集》330 頁 文津出版社 民 79 台北）

同時，根據滕咸惠的《人間詞話新注》指出王國維之「無我之境」是引自邵雍《皇極經

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」有我之境也。「采菊東籬下，悠然見南山」、「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。

王國維這裡的「古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」明白表示，其心中「有境界」的詩詞可分為：「有我之境」與「無我之境」。而禪道式的「無我之境」乃是他心中最理想的詩詞境界。

而我們注意到的是，要寫出禪道式「無我之境」的作家於其「人格實踐」上，只要如陶淵明一樣，經過「心遠地自偏」的「心遠」的「放下我執」的修養，便可寫出雖「結廬在人境」(入世)卻悠然自在的「無我之境」。而不需經過叔本華式斷滅情欲(意志)的出世方式方可獲得自由平靜。

換言之，王國維於《人間詞話》的情「欲」(意志)觀念，已不再是如叔本華所認為的永遠擺脫不掉的罪惡本質，惟有斷滅之出世，方可獲得永恆的平靜。而是可經過禪道精神修養，使之不再向外執求的欲望。

由此可知，王國維於《人間詞話》之「境界」說的美學意涵顯然已無法單純地以叔本華美學觀來理解，因為其中已包含了尼采與中國禪道的美學意涵。

世緒言》中所云：「聖人之所以能一萬物之情者，謂其能反觀也。所以謂之反觀者，不以我觀物者，以物觀物之謂也。既能以物觀物，又安有我於其間哉？……以物觀物，性也；以我觀物，情也。性公而明，情偏而暗。」(見《人間詞話新注》59頁 王國維著 滕咸惠校注 里仁書局 民83年11月 台北)

而羅光於《中國哲學思想史、宋代篇》中提到：「邵雍的認識論，稱為觀物；觀物的思想和莊子的心知和氣知，又和佛教的心法，都有相同之點」，羅先生之意乃指，邵雍的「以物觀物」工夫與莊子、佛教的工夫修養是共通的。換言之，我們可以說，「以物觀物」工夫就是禪道在共通法門層次上的無為化執、融通淘汰的工夫修養。(見此書238頁 羅光著 臺灣學生書局 民73 台北)

由以上學者的研究可知，王國維的「無我之境」正是詩人經佛老共法層次的無執精神修養所造就而成的。

再者，從佛雛先生的說法中似乎也未能讓我們了解到：何以王國維於《人間詞話》要承繼中國傳統文論家一貫的「人格」審美觀來批評詩詞「境界」的深淺有無

最後，專門研究王國維美學思想的張本楠先生於其《王國維美學思想研究》書中在討論完以上的學者論點後便總結地表示：

「境界」說所吸收的西方美學是叔本華哲學和尼采美學。王國維曾直接受到叔本華哲學和美學的影響，由於他本人對此言之甚明，故這已為人所共知。但是，王國維與尼采美學的聯繫，由於王國維沒有明言承認，至今還鮮為人所道及。實際上，「境界」說在某些方面正是突破了叔本華而邁向了尼采。倘若忽視了尼采，我們將難以把握「境界」的真諦。

當然，「境界」說在中國方面也有其深遠的理論淵源，這主要是老莊哲學。除此之外便是與老莊哲學有一定相通之處的禪宗哲學和神韻派詩論以及主張任性自然的性靈詩論。如果以叔本華和尼采(特別是尼采)美學為基礎，結合比較中國傳統哲學和詩學，或許可以更接近、解釋王國維的美學思想，揭開「境界」說的理論之謎。⁴⁷

張先生之意是指，要真正理解王國維《人間詞話》「境界」說的意涵除了要掌握王氏所繼承的西方叔本華與尼采美學思想外，也須了解中國傳統文論所展現的禪道美學思想。

張先生已可就王國維於《人間詞話》中的美學觀指出其「境界」說意涵已超越於美感層次，而指向著與叔本華、尼采或禪道哲理相關的美學意涵。

但是，我們注意到的是，張先生並未能就此觀點展開論證，也就是說，張先生未能明顯指出王國維於《人間詞話》中那些論點是受叔本華影響，那些具尼采或禪道哲理的美學意涵。

再者，張先生亦未意識到，他所認為的與「叔本華、尼采或禪道哲理」相關「境界」美學意涵，應與王國維於《人間詞話》中所繼承中國傳統文論的「人格」審美觀具有某種內在關聯性，否則《人間詞話》勢必出現兩種完

⁴⁷ 見《王國維美學思想研究》176頁 張本楠著 文津出版社 民81 台北

全不同的審美觀。

總之，從前面的探討，可知目前學界對「境界」說的詮釋較有歧見的是以下幾點：

一、目前學界對王國維於《人間詞話》中所謂的「能寫真景物、真感情者謂之有境界」的「真景物、真感情」之「真」的理解，有著單純美感層次--「真切感受」與指向某種「真理」的差別。

而經由我們在第一節中對王國維「境界」美學意涵的探討可知，將「境界」的「真景物、真感情」之「真」理解為單純美感層次--「真切感受」顯然是與王國維一貫的文學意識 - 以為文學均要展現「真理」有很大的抵觸。所以，我們乃可斷言：「境界」的「真景物、真感情」之「真」確指某種「真理」。

二、將「境界」的「真景物、真感情」之「真」理解為某種「真理」的學者，對真理的詮釋存在著「事物客觀邏輯性真理」、「叔本華式的哲學真理」與包含了「叔本華、尼采或禪道哲理相關的真理」等等不同的看法。

對此情況，我們在本節探討中已指出，將「真理」詮釋為「事物客觀邏輯性真理」的說法顯然與王國維的「真理」觀有很大的抵觸。所以，我們顯然無法以此詮釋來真正理解王國維「境界」之「真理」。

至於，佛雛先生指出，「境界」之「真理」應是王國維所繼承的叔本華美學思想的「理念」之「真」。而我們也討論到，存在於《人間詞話》的「真理」顯然已不限於叔本華式的真理，因為其中已包含了尼采與禪道的美學意涵。

由此看來，以為「境界」說所蘊含的「真理」包含了西方叔本華、尼采與中國禪道式真理的張本楠先生的看法便顯得特別引人注目。

只是，我們在前面也提到，張先生並未能就此觀點展開論證。也就是說，張先生未能明顯指出，王國維於《人間詞話》中那些論點是受叔本華影響，那些具尼采或禪道哲理的美學意涵。

總之，從目前學界對王國維「境界」詮釋所存在的分歧來看，張本楠先

生的看法較能貼進王國維存於《人間詞話》的「境界」的真理意識。

不過，筆者以為，經由前面探討來看，目前學界對「境界」說的詮釋最大的問題在於：均未意識到「境界」美學意涵，應與王國維於《人間詞話》中所繼承中國傳統文論的「人格」審美觀具有某種內在關聯性，否則《人間詞話》勢必出現兩種完全不同的審美觀。而這問題也是能提出「境界」說所蘊含的「真理」應包含了西方叔本華、尼采與中國禪道式真理的張本楠先生所未意識到的。

由此來看，我們所重新詮釋出的「境界」美學意涵在理解《人間詞話》種種論點上便具備了更為有力的基礎。

也就是說，我們所重新詮釋出的「境界」美學意涵是：「有境界」的詩詞必定蘊含著作家於「人格實踐」中，對某種「真理」的體驗，由此所寫出的詩詞自因具「真理」性情感，而謂之「有境界」，而具「美」的價值。

這樣的詮釋相較於張本楠的詮釋，一來，能將王國維於《人間詞話》中所重視的「人格」審美意識與「境界」美學意涵作密切的銜接，以避免《人間詞話》出現兩種完全不同的品評詩詞的審美觀的情況出現。

二來，如果王國維是以這樣的詮釋作為他與中國詩詞文本對話的最初審美觀照點。也就是說，王國維在書寫《人間詞話》之前，是以此「境界」美學意涵作為他與中國詩詞文本對話的最初審美意識，詢問中國「有境界」的詩詞究竟蘊含著作家於「人格實踐」中，對何種「真理」的體驗？

那麼，我們只要在《人間詞話》中，尋找到某一論點指出：王國維以為，中國詩人要寫出「有境界」之美的詩詞，於其「人格」實踐上，必須有著怎樣「真理」性的體會，便能了解王國維與中國詩詞文本對話後，以為中國「有境界」詩詞所蘊含的「真理」究竟有那些。

如此一來，我們這樣的探討方式，相較於張本楠先生未經論證而直接斷言此真理為叔本華、尼采與中國禪道式真理的論點更具可信度。

那我們在此要問的是，王國維《人間詞話》中究竟有何論點將其所繼承的中國文論的「人格」審美觀與其所提倡的「境界」說的美學意涵作最緊密

聯繫，也就是說，究竟有何論點指出了王國維以為中國詩人要寫出「有境界」之美的詩詞於其「人格」實踐上必須有著怎樣「真理」性的體會？

對此問題，我們將在下一節作詳細探討。

第三節：從重新詮釋的「境界」美學意涵看以「人格三境界」美學意涵作為《人間詞話》詮釋進路的可行性

（一）從重新詮釋的「境界」美學意涵看「人格三境界」說在《人間詞話》研究上的重要地位

我們在前節最後歸結出：如果王國維是以我們所重新詮釋出的「境界」美學意涵作為他與中國詩詞文本對話的最初審美觀照點。也就是說，王國維在書寫《人間詞話》之前，是以--中國「有境界」的詩詞究竟蘊含著作家於「人格實踐」中，對何種「真理」的體驗--作為他最初與中國詩詞文本對話的審美觀照點。

那麼，我們只要在《人間詞話》中，尋找到某一論點指出：王國維以為，中國詩人要寫出「有境界」之美的詩詞，於其「人格實踐」上必須有著怎樣「真理」性的體會，便能了解王國維與中國詩詞文本對話後，以為中國「有境界」詩詞所蘊含的「真理」究竟有那些。

那我們在此要問的是，王國維《人間詞話》中究竟有何論點將其所繼承的中國文論的「人格」審美觀與其所提倡的「境界」說的美學意涵作最緊密聯繫，也就是說，究竟有何論點指出了王國維以為中國詩人要寫出「有境界」之美的詩詞於其「人格實踐」上必須有著怎樣「真理」性的體會？

筆者由此乃注意到，王國維於《人間詞話》中所指出的--要成就詩詞「境界」之大的大詩人於其「人格實踐」上所必須經歷的「三境界」的體驗。

古今之成大事業、大學問者，罔不經過三種之境界：「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」此第一境界也。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」

此第二境界也。「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」此第三境界也。此等語皆非大詞人不能道。

對於這「人格三境界」說，我們在前面已大致提過，現在我們將在此作更詳細的理解。

筆者以為，這裡的「古今之成大事業、大學問者」所指的，應該不是一般世俗的學問與事業，而是王國維於《人間詞話》中最重視的成就某一種「人格」的生命學問與事業。這就有如王國維於〈文學小言〉中的「天才者或數十年而一出，或數百年而一出，而又需濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學。」的「學問」一樣，均意指著成就某一種「人格」的生命學問。

由此，我們乃知，此則詞話之意為：王國維以為，從古至今，凡是要在「生命學問與事業」上，成就任何一種「崇高偉大人格型態」者（古今之成大事業、大學問者），於其「人格」實踐過程中都必經他所謂的「三境界」的「真理性」體驗，⁴⁸才能使其所要達成的人格圓滿究竟。

同理，王國維以「此等語皆非大詞人不能道」指出，從古至今的「大詞人」之所以能寫出大「境界」的詩詞（「大詞人」所成就的詩詞自然是大「境界」的詩詞），也是因其在「人格」實踐過程中經過他所謂的「三境界」的「真理性」體驗。

換言之，王國維以為，古今要寫出「境界」之大的大詞人，無論他所成就的是何種「人格」型態，於其「人格」實踐過程中，都必須經過他所謂的「三境界」的「真理性」體驗，才算圓滿究竟。

由此，筆者發現，既然古今要寫出「境界」之大的大詞人，無論他所成就的是何種「人格」型態，於其「人格」實踐過程中，都必須經過他所謂的

⁴⁸筆者以為，既然這「三境界」乃是王國維所認為的從古至今的大詩人所必然經歷的三個人格境界，那麼很顯然這三個人格境界--「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」、「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」、「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」--任何一境界所蘊含的意義或情感必具真理性，亦即人人皆可體會的，正如同前面我們曾引的王國維所言--「哲學與美術之所志者，真理也。真理者，天下萬世之真理，而非一時之真理也。」的「天下萬世之真理」，或是「真正之大詩人，則又以人類之感情為其一己之感情。」的「人類之感情」。

「三境界」的「真理性」體驗，那麼當詩人於其「人格實踐」過程中，體會到這具「真理性」三境界中任何一個境界的「真理」時，所寫出的詩詞自然因具「真理」性，而可謂之「有境界」，而具「美」的價值。

由此，筆者以為，這「人格三境界」說應該不是王國維自身憑空臆想而成的，而是他在以--中國「有境界」詩詞究竟展現出作家於其「人格實踐」中對何種「真理」的體驗--作為他最初與中國詩詞文本對話的問題意識時，與中國詩詞對話後所得出的可用來解釋、概括與他對話過「有境界」詩詞美學意涵的完全新的美學觀。

也就是說，在王國維觀念中，中國「有境界」的詩詞背後，所展現的就是他所拈出的 - 大詩人所必經的「三境界」的其中一個人格境界的「真理」美學意涵。

亦即，中國「有境界」詩詞背後所蘊含的，就是這三個人格境界中其中一個「人格實踐」階段的「真理」體驗。（當然，依王氏之意，當詩詞彰顯出作家對第二人格境界「真理」體會時，其背後必表示著他曾體會過第一人格境界的「真理」，而當詩詞所彰顯出的是詩人對第三境界的「真理」體會時，其背後必定表示著他曾有過對第一與第二人格境界的「真理」體驗。）

換言之，王國維以為，中國「有境界」詩詞背後，必定隱含著他所指出的：大詩人所必然歷經的三種人格境界的其中一個人格階段的「真理」體驗，其中又以詩人於其作品中能彰顯出他對第一與第二人格境界「真理」體驗，進而展現出他對第三境界「真理」體驗，所成就的詩詞「境界」為最高最大。

因此，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後所得出的完全新的「人格三境界」審美觀，亦即理解這三個「人格實踐」階段所蘊含的「真理」為何，便能了解，王國維與中國詩詞對話後，於《人間詞話》中，所以為的 - 中國「有境界」的詩詞究竟蘊含著詩人於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗，以致由此「真理」體驗所寫出的詩詞之情感因具「真理性」，而可謂之「有境界」，而具「美」的價值。

同時，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後所得出的完全新的「人

格三境界」的美學觀之意涵，那麼我們也能由此美學觀來理解王國維於《人間詞話》中文學觀與文學評論背後的深刻意涵，為什麼？

對此，我們在下面有專門性之探討。

（二）從「人格三境界」美學意涵理解《人間詞話》文學觀與文學評論深刻意涵的可行性

我們在上一節中最後歸結出，從我們所詮釋出的「境界」審美意涵角度來看，「人格三境界」說將是王國維在以--中國「有境界」詩詞究竟展現出作家於其「人格實踐」中對何種「真理」的體驗--作為他最初與中國詩詞文本對話的問題意識時，與中國詩詞對話後所得出的可用來解釋、概括與他對話過「有境界」詩詞美學意涵的完全新的美學觀。

因此，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後，所得出的完全新的「人格三境界」審美觀，亦即理解這三個「人格實踐」階段所蘊含的「真理」為何，便能了解，王國維與中國詩詞對話後，於《人間詞話》中所以為的中國「有境界」的詩詞究竟蘊含著詩人於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗，以致由此「真理」體驗所寫出的詩詞之情感因具「真理性」，而可謂之「有境界」，而具「美」的價值。

同時，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後所得出的完全新的「人格三境界」的美學觀之意涵，那麼，我們也能由此美學觀來理解王國維於《人間詞話》中文學觀與文學評論背後的深刻意涵，為什麼？

因為如果說這「人格三境界」說是王國維與中國詩詞對話後所得出的可用來解釋、概括與他對話過的「有境界」詩詞美學意涵的完全新的美學觀。那麼我們可以說，王國維於《人間詞話》對文學家情感體驗方式、文學技巧、文學詮釋、及詩詞評論的種種觀點無非是扣緊這新的美學觀而提出的。為什麼？

因為在王國維的本身觀念中，以為想了解文學理論，必先了解與之相關

的哲學與美學，如他在《奏定經學科大學文學科大學章呈書後》說：

「今文學科大學中既援外國文學矣，不解外國哲學之大意，而欲全解其文學，是猶卻行而求前，南轅而北其轍，必不可得之數也。且定美之標準，與文學上之原理者，亦惟可于哲學之一分科之美學中求之。」⁴⁹

這裡王氏明白指出了西方文學理論與美學、哲學之間構成了互相的理論體系，同時還以為在中國文學方面亦蘊含此關係，如他說：

至文學與哲學之關係，其密切亦不下於經學今文，吾國文學上之最寶貴者，孰過于周秦以前之古典乎？〈繫辭上下傳〉實與〈孟子〉、〈戴記〉等為儒最粹之文學，若自其思想言之，則又純粹之哲學也。今不解其思想，但玩其文辭，則其文學上之價值已失其大半。此外，周秦諸子亦何莫不然。自宋以後，哲學漸與文學離，然如〈太極圖說〉、〈通書〉、〈正蒙〉、〈皇經極世〉等，自文辭上觀之，雖欲不謂之工，豈可得哉。此外，如朱子之於南宋，陽明之於明，非獨以哲學鳴，言其文學，亦斷非同時龍川、冰心、及前後七子等所能及也。凡此諸子之書，亦哲學亦文學，今捨其哲學而徒研其文學，欲其完全解釋，安可得也。⁵⁰（《奏定經學科大學文學科大學章呈書後》）

王國維這裡的「亦哲學亦文學」指的便是：要研究文學必研究與之相關的哲學或美學，由此可見王國維強調文學與哲學、美學之密切關係。所以孫中曾先生便明確表示：

「哲學、文學與美學的一體關係，就王國維而言，根本是本質上的必然，既不可分而論之，也不可略而不言。」⁵¹

總之，在王氏的文學理論的觀念，即以為文學理論與哲學、美學分不開。那麼，筆者以為，想了解王國維在《人間詞話》中的文學觀與文學評論，便可以從王國維於《人間詞話》中所提出的新的美學觀--「人格三境界」的美學意涵來理解，以發掘其文學觀點背後的深刻意涵。

那筆者在此要問的是，這「人格三境界」的美學意涵究竟應如何理解？

⁴⁹ 見《王國維文集 第三卷》72頁 姚淦銘 王燕編 中國文史出版社 民86 北京

⁵⁰ 同上 71~72頁

⁵¹ 見《古典文學—第十三集》196頁 中國古典文學研究會 臺灣學生書局 民84 台北

亦即，在概念內容上，這三種人格境界中每一個人格境界究竟各自意指著詩人於其「人格實踐」上對何種「真理」的體驗？另外，在縱貫的發展歷程上，這三種人格境界的「真理」發展關係又是如何？

第二章：「人格三境界」美學意涵之詮釋(一)

- - 「人格三境界」「正 - 反 - 合」辯證歷程之詮釋

在前章節中，我們已探討到，以王國維所提出的完全新的美學觀--「人格三境界」的美學意涵來理解《人間詞話》中的文學觀與文學評論有其相當的可行性。然而問題是，這「人格三境界」美學意涵究竟應如何理解？

亦即，在發展歷程上，這三種人格境界的發展關係是如何？再者，每一階段的人格境界所體驗到的「真理」又是如何？

對此，筆者想先解決這三境界在發展歷程上，其關係是如何的問題？

第一節：以「禪門三關」修行進程理解「人格三境界」發展歷程的可行性

(一)「人格三境界」發展的極境是禪道共法層次的「無我之境」

對於王國維所提出的大詩人所必經的「人格三境界」，在發展歷程上，其關係是如何的問題，筆者以為，我們可注意到，王國維曾於「文學小言」中指出：要達到第三境界的「真理性」體驗，必定要有過第一與第二境界的「真理性」體驗，如其言：

古今之成大事業、大學問者，不可不歷三種之階級：「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」此第一階級也。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」此第二階級也。「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」此第三階級也。未有未閱第一與第二階級，而能遽躋第三階級。文學亦然。此有文

學上之天才者，所以又需莫大之修養也。

筆者在此要問的是，王國維以為，古今寫出境界之大的大詞人，必經第一與第二境界所達到的最高境界的「真理性」體悟究竟是怎樣的「真理」性體悟，讓王國維讚嘆只有具備文學上之「天才」資質與莫大之「人格」修養者才能有此「真理」性的體悟而成為大詩人？

對此問題，我們從王國維提出中國「境界」最高的詩詞所展現的是「不知何者為我，何者為物」的「無我之境」可以知道，達到第三境界--「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的大詩人於其「人格實踐」上所體悟到的「真理」就是「無我之境」詩詞背後所蘊含的「真理」。由此「真理」體悟所寫出的「無我之境」詩詞為最高最大。如其言：

有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。

王國維於此明白指出，中國「有境界」詩詞包含了「有我之境」與「無我之境」，其中「無我之境」又高於「有我之境」。由此可知，王國維與中國詩詞對話後，以為中國詩詞「境界」最高的乃是「無我之境」。

所以，他以為古今大詞人所必經的「人格三境界」的最高境界所體悟的真理乃是「無我之境」所蘊含的真理。

那我們在此要問的是，「無我之境」所蘊含的真理究竟是何種真理？

對此問題，我們在前面的文獻檢討中曾大略提過，現在，我們將作詳細說明。

關於「無我之境」所蘊含的究竟是何種真理的問題，我們可先注意到，王國維於《人間詞話》中所提到的有關於「無我之境」的見解：

「采菊東籬下，悠然見南山」，「寒波淡淡起，白鳥悠悠下」，無我之境也。……無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。

無我之境，人唯於靜中得之。

王國維於此明白表示，要達到「無我之境」真理性情感的體悟，只有在

「以物觀物」、「靜」的工夫涵養下才能體驗到。

那我們在此要問的是，這裡的「以物觀物」、「靜」的工夫究指何意，以致唯於此工夫涵養下才能體驗到「無我之境」真理性情感，才能寫出「采菊東籬下，悠然見南山」、「寒波淡淡起，白鳥悠悠下」等「不知何者為我，何者為物」的悠然淡遠的詩詞。

對此問題，王國維於〈孔子之美育主義〉中，曾指出其所謂的「以物觀物」乃是引自邵雍《皇極經世、觀物內篇七》中所云，如其言：

邵子曰：聖人之所以能一萬物之情者，謂其能反觀也。所以謂之反觀者，不以我觀物者，以物觀物之謂也。既能以物觀物，又安有我於其間哉？（《皇極經世、觀物內篇》七）此之謂也。其詠之於詩者，則如陶淵明云：「采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辯已忘言。」

52

王國維於此明白表示，他心中最理想的詩境 - 以陶淵明「采菊東籬下，悠然見南山」為典範的「無我之境」，乃源於聖人於人格態度上能「以物觀物」，亦即能「反觀」所造就而成的。

而此「反觀」的人格態度正與王國維「人格三境界」的最高境界 - 「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的「回首」的人格態度相呼應。

那我們在此要問的是，這裡的「靜 - 以物觀物 - 反觀 - 回首」究指何意，以致能寫出王國維「人格三境界」的最高境界 - 「無我之境」的詩詞。

對此問題，筆者發現到，這裡的「以物觀物」乃源於老子的「以身觀身，以家觀家，以鄉觀鄉，以國觀國，以天下觀天下，吾何以知天下然？以此。」（〈第五十四章〉）

承如陳德和先生亦指出：

老子主張：「以身觀身，以家觀家，以鄉觀鄉，以國觀國，以天下觀天下，吾何以知天下然？以此。」（〈第五十四章〉）身、家、鄉、國、天下就當如

⁵²見《王國維文集 第三卷》156頁 姚淦銘 王燕編 中國文史出版社 民86 北京

其為身、家、鄉、國、天下，亦即讓它們在我的心中不變形、不扭曲的如如呈現，苟能如此，則我既能自在自得，萬物亦能如其所如，這就是道家以物觀物的大智慧。⁵³

陳先生之意乃指，老子所主張的「以身觀身，以家觀家，以鄉觀鄉，以國觀國，以天下觀天下」智慧，簡言之，就是「以物觀物」-任運自得、無為自在的智慧。

由此可見，這裡的「靜 - 以物觀物 - 反觀 - 回首」的工夫涵養無非就是老子所主張的「致虛極，守靜篤」(十六章)「反者，道之動」(四十章)「為無為，事無事」(六十三章)的無為化執、融通淘汰的工夫修養。

而道家這種無為化執、融通淘汰的工夫修養與後來講求無執實踐工夫的禪宗在共法層次是相同的，⁵⁴並對中國文學藝術產生極大的影響。如傅偉勳先生曾表示：

「經過長久的交流溝通，道家這邊也無形中影響了印度佛教在中土的發展。這就說明了為何慧能建立頓悟妙修的禪佛教後，歷代禪師還有可能更進一步轉化禪佛教為道道地地的禪道，形成了禪宗與道家之間辯證的綜合。也可以說，整個禪宗傳統終於融化到禪道一路，禪家與道家終成一家，無由分辨，構成東方文化(尤其在文學藝術方面)的一大因素。」⁵⁵

傅偉勳進一步表示，被王國維評為最高美學境界的陶淵明〈飲酒詩第五首〉所展現的正是禪道自然無為的境界 - 「無我之境」：

淵明詩中最能表現禪道自然意境的，恐怕要算是他那飲酒詩的第五首：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」王國維在《人間詞話》評謂，采菊東籬下，悠然見南山，所描敘的是「無我之境，以

⁵³ 見〈論莊子哲學的道心理境〉46頁 陳德和著 鵝湖學誌第二十四期 民 89

⁵⁴ 也就是說，禪宗仍講究第一序意義的空性價值實踐，但受到道家融通淘汰無執精神的影響，便在實踐上，特別講究第二序意義的、無異於道家的、融通淘汰的無執精神。

⁵⁵ 見《從創造的詮釋學到大乘佛學》245頁 傅偉勳著 東大圖書公司 民 79 台北

物觀物，故不知何者為我，何者為物」；這裡無我之境，乃不外是禪道自然無為的境界。⁵⁶

由此可見，達到王氏最理想的美學境界 - 「無我之境」，所須的「靜 - 以物觀物 - 反觀 - 回首」的工夫涵養，乃是禪道共法層次上的無為化執、融通淘汰的精神修養。

所以，所謂「無我之境」蘊含的便是詩人於其「人格實踐」上對禪道無為化執的「真理」體悟。

這也就是說，王國維以為大詞人在歷經第一與第二境界所達到的最高境界 - 「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的「回首」所體悟的真理乃是禪道無為無執的真理體悟。

換言之，王國維以為，古今要寫出境界之大的大詞人，無論他在第一序層次上所秉持的是何種價值意義的人格實踐，都必須在經歷所謂人格第一與第二境界的體驗後，於「人格第三境界」上，以對禪道無為化執的「真理」體悟，來融通淘汰、側面消化人在進行第一序意義的特定價值實踐時所隨之而來的執著與限制。如此的人格實踐才算圓滿究竟。

由此，我們乃可說，既然王國維「人格三境界」發展的極境是禪道共法意義上的「無我之境」，那麼，王國維「人格三境界」發展的歷程，可說是趨進禪悟的歷程。

由此，對於趨進禪悟的「人格三境界」發展歷程，我們便可透過同樣是趨進禪悟的「禪門三關」的進程來詮釋，以了解這人格三境界之間發展的關係。

何以言之？對此，我們在下面將有更詳盡的說明。

⁵⁶ 同上 252 頁

(二)「人格三境界」發展歷程與「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證進程前後呼應

在前面我們已提及，「人格三境界」最高的境界體悟是禪道共通的無為化執的精神體悟，由此可看出，具有西方美學意識的王國維在與中國詩詞對話後，所得出的「人格三境界」美學觀中的最高美學意涵 - 「無我之境」仍是中國傳統藝術最高的美學化境 - 禪道「無」的藝術精神的展現。

所以，王國維才會於其《人間詞話》中說道：其「境界」說實繼承中國傳統深具禪道美學意識的嚴滄浪「興趣」說與王士禛「神韻」說而來，只不過王國維以為其「境界」說意涵較嚴滄浪所謂「興趣」與王士禛所謂「神韻」說意涵更為根本。

盛唐諸公，唯在興趣，羚羊挂角，無跡可求。故其妙處，透徹玲瓏不可湊泊。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。

對於王國維以為其「境界」說較嚴滄浪「興趣」與王士禛「神韻」說更為根本究指何意，我們下文有詳細討論，在此不作說明。

我們於此注意到的是，深具西方美學影響的王國維在與中國詩詞對話後，所得出的「人格三境界」美學觀中的最高美學意涵 - 「無我之境」仍是中國傳統藝術最高的美學化境 - 禪道「無」的藝術精神的展現。

由此，我們乃注意到，王國維會於其中國美學大作 - 《人間詞話》中，拈出膾炙人口的「人格三境界」，作為他在與中國詩詞對話後完全新的美學觀，其背後動機恐怕是在與影響中國美學理論的「禪門三關」作前後呼應。何以言之？

對此，我們先來說明一下「禪門三關」對中國美學理論的影響。

所謂「禪門三關」乃意指唐朝青原惟信禪師的「三般見解」：

老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來，親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。大眾，這三般見解，是同是別？有人緇素得出，許汝親見老僧。

對於這禪門三關的內容意涵究竟為何？歷代詮釋不一。不過，可肯定的是，其修行三關的「正 - 反 - 合」辯證發展關係深深地影響中國美學的理論。

對此，皮朝綱先生曾有著詳細的探討，如其言：

它（禪門三關）對藝術創作的過程和藝術境界的追求，都有深遠影響，對美學理論亦有重要啟示。⁵⁷

皮先生由此指出，中國文論家的美學理論多與這三關作呼應，如他所舉出的例子是：⁵⁸

學詩有三節：其初不識好惡，連篇累牘，肆筆而成；既識羞愧，始生畏懼，成之極難；及其透徹，則七縱八橫，信手拈來，頭頭是道矣。（《滄浪詩話、詩法》）

其發展歷程是辯證的「肆筆而成（不難） - 成之極難 - 信手拈來，頭頭是道（不難）」。

常語易，奇語難，此詩之初關也。奇語易，常語難，此詩之重關也。香山用常得奇，此境良非易到。（《藝概、詩概》）

其發展歷程是辯證的「常語 - 奇語 - 常語（用常得奇）」。

學書者始由不工求工，繼由工求不工。不工者，工之極也。（《藝概、書概》）

其發展歷程是辯證的「不工 - 工 - 不工（工之極）」。

總之，皮先生所舉之例無非是為說明「禪門三關」的辯證發展關係對中國文論家的美學見解確實有其深遠之影響。亦即中國文論家多承繼「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證歷程在理解中國藝術技巧、風格、中國藝術構思與中國藝術境界。

⁵⁷ 見《禪宗的美學》167~168頁 皮朝綱著 麗文出版社 民84 高雄

⁵⁸ 以下所舉之例同註上 183~184頁

由此，筆者以為，自稱繼承中國禪道美學傳統的王國維之所以會提出「人格三境界」這樣完全新的美學觀，顯然有自覺地要與影響中國美學理論深遠的「禪門三關」作前後呼應。

也就是說，或許王國維「人格三境界」內容意涵與「禪門三關」內容意涵不盡相同。然其「人格三境界」「真理體驗」的發展關係與「禪門三關」在修行體驗上的發展進程應是一脈相連的。亦即，其「人格三境界」「真理」發展關係應該就是「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展的關係。

基此，我們只要了解「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展的關係究指何意？自能明白「人格三境界」發展之關係。

第二節：從「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展進程看「人格三境界」發展歷程

在前節中，我們已指出，「人格三境界」「真理」發展關係與「禪門三關」辯證發展的進程應是一脈相連的。也就是，其「人格三境界」「真理」發展的關係，應該就是「禪門三關」(正 - 反 - 合)辯證發展的關係。

如此一來，我們只要了解「禪門三關」「正 - 反 - 合」辯證發展的關係究指何意？自能明白王國維這「人格三境界」「真理」發展之關係。

那「禪門三關」「真理」「正 - 反 - 合」辯證發展的關係究竟如何解釋？

第一次看：山是山。(正)

第二次看：山不是山。(反)

第三次看：山仍然是山。(合)

對此，吳汝鈞先生曾作過明白的解釋：

第一階段是辯證法的正，第二階段是反，第三階段是合。那是完全符合辯證法的原則。⁵⁹

而吳汝鈞對「第一階段 - 見山是山 - 辯證法的正」的解釋是：

⁵⁹ 見《印度佛學的現代詮釋》82頁 吳汝鈞著 文津出版社 民84 台北

第一個是世間的，以常識眼光來看事物，誤以為事物有自性而有執取的傾向。⁶⁰

換言之，吳汝鈞先生以為，此三境界的「第一階段的正」乃意指：修行者正面肯定世間的事物而執取之。亦即，修行者與世間事物呈現「主體 - 客體」對偶性的狀態。作為主體存在的自我意識將事物「執取」為有自性的客體存在。

而吳汝鈞對「第二階段 - 見山不是山 - 辯證法的反」的解釋是：

第一次的翻騰是反，否定事物的自性……在這反的階段中，與事物本身保持一段距離，這裡可以「出世間」來理解；否定事物的自性，從而對世間作一徹底的否定，有一遠離世間的傾向。

吳先生以上的「第一次的翻騰是反」之意乃指：第二階段的「反」乃是一種辯證式的揚棄概念，也就是說，修行者在精神上由第一階段的「肯定」事物的自性的「在世」態度翻轉為「否定」事物的自性的「出世」態度。

亦即修行者衝破「主體 - 客體」對偶性的狀態，以一種「世間的一切均是變化無常，所以執求不得」的精神態度來看待人間世，而這種衝破對偶性的精神態度意謂著修行者生命境界的提昇。也就是說，這種辯證地揚棄過去執取的精神態度，對於修行者而言，是一次精神上辯證的超越。

只是，我們注意到的是，這樣衝破「主體 - 客體」對偶性的狀態，以一種「世間的一切均是變化無常，所以執求不得」的精神態度來看待人間世，很容易對世間採取「出離、否定」的態度，如此態度對於強調人不應遠離世間作宗教實踐的禪宗修行者而言，是不圓滿究竟的。承如吳汝鈞所說的：

中國佛教特別是天台、華嚴和禪，都強調人不應遠離世間，教徒們應在現實煩囂的世界裡作種種宗教上的實踐與修行，以達到其宗教目標。這種入世精神發展到禪宗就更加明顯，他們對世界採取一種更加積極的態度，它要人勞作、參與種種勞動。⁶¹

⁶⁰ 同上

⁶¹ 見《中國佛學的現代詮釋》3頁 吳汝鈞著 文津出版社 民84 台北

換言之，洞觀到世界是因緣變滅的禪宗修行者勢必要再回歸現實世界，回歸第一階段所正面肯定的世界來作修行才算圓滿究竟。

只是，此時回歸的修行者因有第二階段否定事物自性的體認，所以在與這世界的互動上，便採取一種「見山又是山」不捨不著的精神態度。承如吳汝鈞先生所說的：

第三階段（見山又是山）是最完滿及最後的，除了不以自性的立場看世界的東西，而以空的立場看世界的東西，知道它的本質是沒有自性的，是空的之外，又不超離這世界，而又回歸到這世界來。這是大乘佛教的基本精神。這階段表現出來的是不捨不著的態度。捨即捨棄，著即住著、執著。不捨即不捨棄這個依因待緣的緣起世界，而回歸到這世界中；但又能徹底看透這世界是無自性的，所以不住著於這世界中，不執取這世界的自性，這就是不著。

62

換言之，「第三階段 - 見山又是山 - 辯證法的合」乃意指著：對前兩階段精神態度辯證超越的綜合，亦即第三階段「見山又是山」 - 「不捨不著」的精神態度，乃是在歷經第一階段的「不捨但著」的態度與第二階段「捨世不著」的態度後，辯證超越地綜合而成的對世間的正确態度。

由以上可知，「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展進程乃意指著：第一階段的生命境界必定經過第二階段的揚棄否定，才能進入辯證超越地綜合前兩階段的最高生命境界的體驗。

基此，與此「禪門三關」相呼應的王國維「人格三境界」美學意涵，在發展關係上，也是第一境界的「真理」體驗必定在經過第二境界「真理」體驗後予以揚棄否定，而後方能進入辯證超越地綜合前兩境界的最高「真理」 - 禪道式的無為化執的體驗。

所以王國維才會於《文學小言》中指出：要達到第三境界的「真理性」體驗，必定要有過第一與第二境界的「真理性」體驗，如其言：

古今之成大事業、大學問者，不可不歷三種之階級：「昨夜西風凋碧樹，

⁶² 見《印度佛學的現代詮釋》94頁 吳汝鈞著 文津出版社 民84 台北

獨上高樓，望盡天涯路」此第一階級也。「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」此第二階級也。「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」此第三階級也。未有未閱第一與第二階級，而能遽躋第三階級。文學亦然。此有文學上之天才者，所以又需莫大之修養也。

從前面所說的「人格三境界」之間的關係應是「正 - 反 - 合」的辯證關係來看，這裡的「未有未閱第一與第二階級，而能遽躋第三階級」乃意指著：大詩人要達到「第三境界」禪道無為化執的「真理」體驗，必定要經歷「第一境界」的「真理」體驗與「第二境界」對「第一境界」揚棄否定的「真理」體驗，如此才能進入超越前兩境界的最高真理 - 禪道式的無為化執的體驗。

由此，筆者想進一步提問到，這「人格三境界」「正 - 反 - 合」辯證歷程中究竟各自意指著對何種「真理」的體驗？亦即大詩人在第一境界所展現的是何種「真理」？而到第二境界時，又因體驗到何種「真理」以致揚棄否定第一境界的「真理」？而最後，進入辯證超越地綜合前兩境界的最高「真理」 - - 禪道的無為化執的體驗。

對此，我們將在下一章節中作探討。

第三章：「人格三境界」美學意涵之詮釋(二)

- - 「人格三境界」「正 - 反 - 合」辯證歷程中所體驗到的「真理」

第一節：「人格三境界」「真理」意涵的理解方式 - 「人格三境界」美學意涵正是持有西方「叔本華、尼采」美學觀的王國維與蘊含「禪道」美學意識的中國詩詞文本對話後「視域融合」的交匯點

在前一章節中，我們最後歸結出：「人格三境界」「真理」發展關係乃是如「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展關係，亦即人格「第一境界」的「真理」體驗必定在經過「第二境界」「真理」體驗後予以揚棄否定，而後才能進入辯證超越地綜合前兩境界的最高「真理」 - 禪道的無為化執體驗。

那筆者在此要問的是，這「人格三境界」的美學意涵究竟應如何理解？亦即，在這三種人格境界中，每一個人格境界究竟各自意指著詩人於其「人格實踐」上對何種「真理」的體驗？

也就是說，大詩人在第一境界所展現的是何種「真理」？而到第二境界時又因體驗到何種「真理」以致揚棄、否定第一境界的「真理」展現？而最後，才能進入辯證超越地綜合前兩境界的最高「真理」 - 禪道式無為化執的體驗。

對此問題，筆者乃注意到，既然「人格三境界」的美學意涵乃是在王國維以「中國『有境界』詩詞究竟展現出作家於『人格實踐』上對何種『真理』的體會」作為他與中國詩詞對話的最初問題意識時，與中國詩詞對話後所得出的足以用來解釋、概括他所認為的「有境界」的詩詞佳作的新的美學觀。那我們便可以說「人格三境界」的美學意涵，便是西方詮釋學家高達美（Hans-Georg Gadamer）所認為的「詮釋者」（這裡指「王國維」）的美學視域與「文本」（這裡指「中國詩詞文本」）所蘊含的美學視域在真正對話後所達到的「視域融合」交匯點。

這怎麼說呢？首先，我們來了解一下高達美（Hans-Georg Gadamer）的「視域融合」觀念的實質意涵。

根據高達美（Hans-Georg Gadamer）指出，所謂的「視域融合」乃是指，詮釋者在理解文本時，並非以完全虛空的意識在理解作品的意旨，而是在理解背後，有著與他習習相關的人生觀在起作用，這整體的人生觀便是海德格所認為的--人在理解作品時的理解「前結構」，簡言之，便是所謂的「前理解」。這「前理解」會使詮釋者在理解文本時已有一些預先的假設，亦即詮釋者在與文本進行對話時，「前理解」會影響我以「這樣」的角度(而不以「那樣」的角度)對文本提出可能性的見解。如帕瑪於其《詮釋學》一書中提到：

高達美明確地將海德格對理解的前結構分析，以及他對人類存在其內在歷史性的分析，當做他分析「歷史意識」的起點。依照海德格理解的前結構概念，我們之所以能理解一篇既予的作品，之所以能理解事物或境遇，並不是以一種暫時充滿著當刻境遇的空虛意識來進行的；相反地，在我們的理解之內，早已具有了相對於境遇的意向，一個既定的預見方式，和某些觀念上的「前概念」，並且在理解中發生著作用。⁶³

帕瑪同時引用高達美（Hans-Georg Gadamer）的話指出，我們「前理解」在詮釋中自有重要性，他說：

要進入過去就不可能脫離現在；我們不可能單獨依照以往的作品去察見它的「意義」。相反地，我們得根據現在而向過去的作品提出問題，以便界定它的「意義」。倘若我們考慮一下理解的結構，我們就可以察見到：我們在理解中將自身投設於未來的方式，安排了我們所要詢問的問題……。高達美甚至斷言說，我們的前判斷在詮釋中自有其重要性：「個人的自我詮釋(自我思索)並不僅僅是在封閉的歷史生命之流中的一種閃現。為此，個人的前判斷也不僅僅是他個人的判斷；判斷是他存有的歷史實在性」，簡言之，前判斷並非我們必須或者能夠擺脫的某物；它們是我們得以完全理解歷史的基礎。⁶⁴

⁶³ 見《詮釋學》206頁 帕瑪著 嚴平譯 桂冠出版社 1997年9月 台北

⁶⁴ 同上 212頁

據此，或許有人會問，這樣的詮釋豈不會讓讀者對文本的詮釋落入詮釋者個人主觀的見解，而無法獲得文本真正的意義。

對此質疑，高達美（Hans-Georg Gadamer）提出「辯證詮釋」的觀念，如帕瑪所指出的：

「它(指高達美的辯證詮釋學)是一個人自己的視域和傳統的視域之間的一種辯證。我們繼承了傳統，遭遇到傳統；同時，傳統也製造出了否定性的因素，而這個否定性就是辯證的生命所在，就是探究行為的生命之源。」⁶⁵

這意思應用在詮釋文本時指的便是：人必定會帶著「前理解」對文本提出可能性的見解，但在理解過程中，必會因文本所展現的視域與我之視域的不同，使得文本反轉過來對我的可能性見解提出質疑。而高達美以為，正視文本的質疑是很重要的，詮釋者在遭遇此質疑時，若能真誠地對文本的意義保持開放的態度，願意根據文獻來調整自己的見解，願意去聆聽作品對我述說的不同於我「前理解」或「視域」的主張，那麼詮釋者在與文本經過一番問答辯證的對話後，最終將達到自己的視域與文本的傳統視域互相融合與擴大的境界，這便是所謂的「視域融合」。如帕瑪在總結高達美（Hans-Georg Gadamer）思想時便指出：

「文學詮釋中所須的東西是一種辯證的提問，此提問並非單純地向本文提出質疑，而是允許作品表達之內容向詮釋者提出反問，反轉過來向詮釋者自己的視域提出質疑，並基本地改變了一個人對作品主題的理解。這並不意味著要否定詮釋者的視域，也不意味著使人自己的視域成為絕對的東西——在多數情況下，分析和方法都隱涵著這樣的兩難元素。它意指一種創造性的視域融合。一個人只能在他自己的視域內並透過他的視域來理解，這只是部分的事實。若真如此，視域就不可能發生重大的改變。反之，在真正的經驗中，存在對個人視域部份的否定，通過這種否定性，一種更具包覆性的理解才得以出現。」⁶⁶

⁶⁵ 同上 193 頁

⁶⁶ 同上 273 頁

值得注意的是，文本在經由詮釋者以其「前理解」參與其中而得到的「視域融合」的「真理或意義」，很明顯地，已不再能歸於詮釋者的「前理解」之意義，或文本作者過去的傳統意義，而是就詮釋者當時而言，擴大了他生命視域的完全嶄新的存有真理。所以總結高達美（Hans-Georg Gadamer）思想的帕瑪才會指出：

「藝術之所以成立在於它向我們的自我理解開顯存有，以至我們自己的世界，我們生活於其中，活動於其中，並且存在於其中的視域，都得到擴展，都得到更好的定義。美即是真理，即是在藝術中將自身向我們開顯出來的存有真理。」⁶⁷

由以上詮釋學觀點來看王國維詮釋中國詩詞文本可知，雖然王國維是以「中國『有境界』詩詞究竟展現出作家於『人格實踐』上對何種『真理』的體驗」在向中國詩詞文本投射問題，試探中國詩詞文本可能彰顯出作家於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗，但其背後所承載的「叔本華」與「尼采」的美學觀的「前理解」仍影響著他對文本提出可能的美學見解，也就是說，他認為中國詩詞人於「人格實踐」所體驗到的「真理」可能就是他「前理解」中「叔本華式」的真理或是「尼采式」的真理。然而我們從王國維於《人間詞話》中，多次讚賞具「禪道」色彩的陶淵明與蘇東坡，如其言：

昭明太子稱陶淵明詩「跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。」王無功稱薛收賦「韻趣高奇，詞義晦遠，嵯峨蕭瑟，真不可言。」詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。

問「隔」與「不隔」之別，曰：淵明之詩不隔，韋、柳則稍隔矣。東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。「池塘生春草」、「空梁落燕泥」等句，妙處唯在不隔，詞亦如是。

讀東坡、稼軒詞，須觀其雅量高致，有伯夷、柳下惠之風。白石雖似蟬蛻塵埃，然如韋、柳之視陶公，非徒有上下床之別。

東坡、稼軒，詞中之狂。白石，詞中之狷也。夢窗、玉田、西麓、草窗

⁶⁷ 同上 281 頁

之詞，則鄉愿而已。

東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。

東坡之曠在神，白石之曠在貌。白石如王衍口不言阿堵物，而暗中為營三窟之計，此其所以可鄙也。

同時，還提出中國詩詞中所展現的最高境界乃是莊周夢蝶式的「不知何者為我，何者為物」的禪道共法層次意義的「無我之境」，如其言：

有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。

由此可知，以「叔本華」與「尼采」美學思想為「前理解」的王國維在理解中國詩詞文本過程中，必因中國詩詞文本所展現的「禪道」美學的視域與其原先的「叔本華」與「尼采」美學視域的不同，使得他根據文本來調整他原先的美學見解，而後在與文本整體對話後所達到的「視域融合」交匯點——「人格三境界」背後的美學意義便是王氏原先的美學視域——「叔本華」與「尼采」美學思想與中國詩人的傳統美學視域——「禪道」美學思想的交互融合。（當然，在「視域融合」之後，王國維對原先的「叔本華」或是「尼采」的美學觀必然有所調整。）正如張本楠先生亦在《王國維美學思想研究》中總結地表示：

「如果以叔本華和尼采(特別是尼采)美學為基礎，結合比較中國傳統哲學和詩學，或許可以更容易接近、解釋王國維的美學思想，揭開境界說的理論之謎。」⁶⁸

張先生同時表示這裡的中國哲學主要是禪道哲學。由此可知，「人格三境界」背後的美學意涵必定是「叔本華」、「尼采」與「禪道」美學思想的匯歸。（如前所述，在「視域融合」之後，王國維對原先的「叔本華」或是「尼采」的美學觀必然有所調整，對此，我們將在下文對「人格三境界」美學意涵專

⁶⁸ 見此書 176 頁 文津出版社 民 81 台北

門討論中作詳細了解。)

那「人格三境界」美學意涵如何詮釋？這三境界各自代表了叔本華、尼采與禪道美學思想的那一境界？

對此，我們將在本章第二、三、四節中作詳細探討。

第二節：人格第一境界的美學意涵—人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」與叔本華意志表象之境的关系（辯證歷程的「正」）

筆者以為，王國維的人格第一境界的「望」字所隱含的刻意執求之心與王氏所承之叔本華所提倡的人類生命本質為「意志」(或稱「意欲」)有密切關係。⁶⁹所以，筆者將在此節中先探討叔本華美學的意涵，再由此意涵來看王國維所理解的叔本華美學，最後由此來理解《人間詞話》人格第一境界與王國維所承之叔本華美學觀的關係。

壹：叔本華的美學意涵

(一) 叔本華哲學的核心概念

李醒塵先生於《西方美學史教程》中指出：

「叔本華的美學和他的唯意志主義哲學密不可分，其外在形態是哲學美學。」⁷⁰

因此，想了解叔本華美學觀，必先掌握其哲學思想。

叔本華哲學的核心概念就是他在《意志與表象的世界》中一開頭所提到

⁶⁹ 對於王國維人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」關鍵字--「望」字具有刻意執求的含意，筆者以為，可以以蘇軾對陶淵明《飲酒詩第五首》的考證問題來說明：

被王國維評為「無我之境」的陶詩「采菊東籬下，悠然見南山」，於蘇東坡之時，曾被俗本改以「悠然望南山」，對此「望」字，蘇東坡在《題淵明飲酒詩後》曾云：「因采菊而見山，境與意會，此句最有妙處。近歲俗本皆作望南山，則一篇神氣都索然矣。」，蘇軾之意是指：用「望」字便是心先有南山，才有意去望，如此則涉執著之心。筆者以為，「望盡天涯路」者便是對外物均帶有刻意執著的追求者，此時其與外物之間均處於主客對立的狀態，其心境往往隨外物之流轉而有一連串之喜怒哀樂的表現。

⁷⁰ 見《西方美學史教程》426頁 李醒塵著 淑馨出版社 1996年10月 台北

的——「世界是我的表象」。

這裡的「世界是我的表象」的「我」是由「意志」客觀化之「我」，⁷¹而叔本華所謂的「意志」就是所謂「物自體」的存在，亦即「意志」是本質。⁷²

作為世界的本質的「意志」會依由它所直接客觀化而成的「理念」，亦即依據一切事物表象前的「原始不變形式」（「理念」），而表象出不同的經驗事物，如依動物的「理念」模式而具體表象出經驗界的動物，依人的「理念」模式而表象出人來。

而「意志」之所以會客觀化成有動物或人等不同等級的「理念」模式，在叔本華看來，只是「意志」客觀化的程度不同，（叔本華以為「在作為理念的人類身上，意志客觀化最為明顯，也最為完全」⁷³）其本質同樣是「意志」的性質。如叔本華說：

「一切表象，不論那一種，一切客體都是存在現象，只有意志才是物的自體。就作為物的自體來說，它根本不是表象，與表象完全不同；一切表象，一切客體只是它外在現象的表現，只是它可見的一面，只是它的客觀化。而它是每一特殊東西的內在本質或中心，也是整個宇宙的內在本質或中心。它出現於每一盲目的自然勢力中，也出現於人類預想的活動中；這兩種表現方式之間的最大區別，只是表現的程度問題，不是所表現的東西的性質問題。」

74

那意志的特性是什麼？叔本華以為：

「意志必須靠自己存在，因為，在意志之外，一無所有，而意志又是一

⁷¹ 雖然叔本華以為「世界是我的表象」適用於一切有生命和有認識能力者。（見《意志與表象的世界》23頁 叔本華著 劉大悲譯 志文出版社 1995年12月 台北）但為因應論文的探討，筆者在此將這裡的「我」局限於意志客觀化最為明顯的「人類」來作探討。

⁷² 「物自體」名詞乃由康德所創。康德所謂的「物自體」乃指經驗現象背後的統一性本體，康德以為人類的認知只能把握經驗現象，至於現象背後的「物自身」本體則不可知。但叔本華以為物自體即指「意欲」（參考《西方哲學史》399頁與454頁 傅偉勳著 三民出版社 民國85年 台北）

⁷³ 見《意志與表象的世界》140頁 叔本華著 劉大悲譯 志文出版社 1995年12月 台北

⁷⁴ 見註73 95~96頁

種渴望。因此，便產生熱烈的追求、焦急和痛苦。」⁷⁵

換言之，意志(或稱「意欲」)的特質就是盲目的向外執著、欲求(故「意志」亦可稱作是「意欲」)。因此如前面所提到的，由意志客觀化最為明顯的「我」(即前面所提的叔本華哲學核心概念的「世界是我的表象」的「我」，筆者這裡專指的是「人」)便常會以作為「主體」存在的身份將事物執取為外在的「客體」存在，此執取活動即是「表象」活動。

而在「表象」之後，人便會展開一連串茫然的執求，追求一些盡是虛妄的「表象客體」，遭受種種因執求而引申的痛苦而難以解脫。如叔本華所說的：

「一切意志都是由於需要，因此都是由於缺乏，也都是由於痛苦。某一個願望的滿足便能夠結束這個意志，然而對一個已經滿足了的願望來說，至少還有別的欲望沒有滿足。並且欲望能保持很久的時間，其需要是無窮的。而滿足卻是短暫的，也很少能估量出來。但是，即使最後的滿足，也只是表面的；所有滿足的願望立刻帶來新的願望，兩者都是幻象；一個已發現如此，另一個還沒有如此而已。任何達到的願望都不能給人長久的滿足，只是一種匆匆即逝的快樂；像是丟給乞丐的施捨品，固然可以讓他今天活下去，可是，他的痛苦會延續到明天。所以，只有我們意識中充滿自己的意志，只要我們沉溺於一堆欲望及其不斷的希望和恐懼之中，只要我們是意志活動的主體，就永遠無法得到長久的幸福和平靜。」⁷⁶

其實，叔本華不但要我們知道作為「意志」活動主體的我們始終活在盲目執求、痛苦中，更要我們注意的是，由「意志」本體所表象出的「主體之我」與由「主體之我所表象的客體事物」其實均是幻相，均是「意志」所幻化而成的，換言之，就如叔本華所說的：

「除了意志以外，便一無所有。」⁷⁷

因此，我們可以說，由「意志」所「表象」的世界就像叔本華引用古代印度哲人所說的：

⁷⁵ 見註 73 141 頁

⁷⁶ 見註 73 183~184 頁

⁷⁷ 見註 73 90 頁

「是魔耶(宇宙幻力),是騙人的帳幕;因為它像夢幻;它像照在沙上的陽光,使遠處的旅人誤以為水,或像把草繩誤以為蛇。」⁷⁸。

總之,在叔本華看來,「人間世」乃是:「可能世界上最壞的世界」⁷⁹,「就個人的生命而論,每個人的生命史都是一頁痛苦的歷史,所有的生命都是一連串大大小小繼續不斷的憂患。」⁸⁰

因此,叔本華以為,若一個人清楚地看到自己生命本質的憂患性與虛無性必然要求解脫。而解脫之道為何?

叔本華以為途徑有二種,一種為透過審美直觀而得解脫,另一種為透過倫理學上的同情共苦而得解脫。由於李醒塵曾表示叔本華的審美直觀說正是他的美學核心,⁸¹因此,筆者將透過叔本華的審美直觀說來探討叔本華的美學觀。

(二) 叔本華美學觀

叔本華之所以會將審美直觀當作解脫之道之一,乃因他以為透過人在進行審美直觀時,能暫時擺脫意志的束縛,只對審美對象進行無利害關係的審美直觀。亦即,人不再以作為意志主體的身份出現,而是超然物外地成為完全沒有意志的「純粹認知主體」來觀照客體自身;此時客體事物亦不再以被意志主體所表象執求的客體對象出現,而是該事物的「理念」的呈顯,而在叔本華觀念中,所謂的--「美」正是事物的「理念」呈顯,如他說:

⁷⁸ 見註 73 30 頁

⁷⁹ 萊布尼茲曾說過這世界是「可能世界中之最好的世界」,但叔本華以為:如果我們讓一個人清清楚楚地看到自己生命經常遭遇的可怕痛苦和不幸的話,他會感到恐懼;如果我們引那堅定的樂觀主義者去看看醫院、療養所和手術室,……。;如果我們讓他看到一切不幸的黑暗角落,最後,如果我們讓他看看烏格利諾的饑餓地獄,最後他也會了解這個「可能世界中之最好的世界」的究竟本質 見註 73 292~293 頁

⁸⁰ 見註 73 292 頁

⁸¹ 見《西方美學史教程》430 頁 李醒塵著 淑馨出版社 1996 年 10 月 台北

當我們說某個東西美的時候，便因此而肯定，它是我們美感觀想活動的對象，並且，這有兩重意義：一方面是說，看到這東西便使我們變成「客觀的」，換句話說，觀想它時，我們不再覺得自己是個體，而是完全沒有意志的知識主體；另一方面是說，我們在對象中所認識的，不是特殊具體事物，而是理念。⁸²

又「由於一方面每個特定事物可以以純粹客觀的態度以及離開一切關係去加以觀察，另一方面則意志在其客觀性的某個階段表現於一切東西中，所以，一切東西都是理念的表現；因此，我們可以說，一切東西都是美的。甚至最微不足道的東西也容許作純粹客觀和沒有意志的觀想，因而它們都是美的。」⁸³

由此可知，叔本華的美學觀正是一「美正是理念的呈顯」

不過，如前所述，由於意志客觀性的高低程度不同而有不同的「理念」模式，因此，由「理念」所呈顯之美亦可分成「優美」與「壯美」。

叔本華的所謂「優美」是指意志客觀性低階段的「理念」的呈顯，如就詩歌藝術而言，在描繪無機界自然美的田園詩中，因自然之「理念」是屬「意志」客觀性的低階段，因此，「理念」並不具深刻意義和豐富內容，不過，也正因其「理念」之單純而使觀照此「理念」的主體很容易提昇為「純粹無意志的認知主體」，而從「優美」事物的觀照中獲得美感。

至於「壯美」指的是意志客觀性高階段的「理念」的呈顯，叔本華曾對人在面對會引起「壯美」之感的事物的狀態作一番詳細的說明。他說：

「如果這些對象(它們的主要形式使我們作純粹觀照活動)和人類一般意志發生敵對的關係，如果它們和意志對立，因此意志受到它們無法抗拒的優勢力量所威脅，或面對它們無比的偉大性因而退為無關重要者；可是，如果觀賞者不注意這種意志的敵對關係，而是去認識它，承認它，卻能夠有力地脫離它，有力地使自己離開意志及其種種關係，並且，由於全神貫注於知識，

⁸² 見註 73 197 頁

⁸³ 見註 73 198 頁

所以靜靜地觀想那些使意志感到可怕的對象，只去了解它們的理念(與一切關係無關)，所以，他樂於留連在對它的觀想活動中超越自己的意志及一切意志——在這種情形中，他內心充滿了壯美之感，現在他處在精神高亢的境界，因此，產生這種狀態的東西，叫做壯美。」⁸⁴

換言之，其意是指，人在面對屬「意志」客觀性高階段的產物時，因此產物強烈地表現「意志」本質性的欲求、爭鬥和可怕，使人的「意志」無法抵抗以致破裂，而後觀賞者不再將注意力放在此主客體之間的衝突，而是試著超越意志，靜觀那表現強烈「意志」的客體的「理念」，最後人的情感將因受表現強烈「意志」的客體的影響而精神高亢，產生「壯美」之感。而我們在前面曾言，「意志」客觀化最完整的乃是「人類」，也因此，在詩歌藝術中，最能呈顯人類意志的可怕、強烈的理念本質的悲劇便最能引起這種「壯美」之感，所以，叔本華便視悲劇為詩歌藝術的極頂。如他說：

「悲劇都應視為詩歌藝術的極頂，事實上也被視為詩歌藝術的極頂。詩歌方面這個最高成就的目的是在表現人生可怕的一面，……，這裡向我們表示那無法形容的痛苦，人類的悲傷，邪惡的勝利……；並且，這裡也有著關於世界和人生本質方面的暗示。這裡明顯表示出來的：是在意志客觀性最高階段所展示的意志的自我爭鬥。」⁸⁵

不過，在所有藝術中，最能彰顯「意志」本質的是音樂。因為在叔本華觀念中，音樂是「意志本身的直接摹本，因此，表現為形下世界萬物的形上本體，也表現為每一現象的物自體。我們可以稱這世界為具體化的音樂，正如我們稱它為具體化的意志一樣。」⁸⁶

最後，值得一提的是，以上所言之藝術，在叔本華看來，均是「天才」的創作，普通人是難以發覺「理念」而創作的。為什麼？

因為叔本華以為凡人「只有當事物和他的意志有關，才能把他的注意力

⁸⁴ 見註 73 189~190 頁

⁸⁵ 見註 73 219 頁

⁸⁶ 見註 73 231 頁

轉向這些事物」⁸⁷，所以他很難對藝術品、自然美與所有生活情景作有意義的觀想，但天才就不同了，叔本華以為「有天才的人，他過多的知識能力時常使他擺脫意志的役使，所以，常注意對生命本身的思考，力求了解每樣東西的理念，而非了解與其它東西的關係」⁸⁸簡言之，「主宰凡人的是意志，天才則重認識」⁸⁹，所以，藝術品就是天才將他在現實和自然中所認識到的「理念」在他的作品中更純粹地重新創造出來，進而使我們更容易以藝術家的眼光來認識事物的本質。

不過，叔本華以為，這種對世界內在本質的純粹、真實和深刻的認識並不會使人擺脫由「意志」所帶來的生命煩惱，而只能因觀想暫時擺脫意志束縛，獲得一時之安慰。所以審美直觀對叔本華來講並非真正人生解脫之道。

叔本華的另一個解脫之道是—透過倫理學上的同情共苦而得解脫。所謂同情共苦是指，當人從自己痛苦中認識到這世界的本質乃是盲目的意志執求後，便對別人的痛苦也產生了同體共感，亦即產生了同情心，叔本華以為，這種同情心的產生能使人「消滅欲望的刺激，封閉一切痛苦之門，以完全和最後的自我克制來淨化和神化自己」⁹⁰

不過，叔本華進一步表示，這樣的解脫之道亦非究竟之道，因為「現象的虛幻又立刻繫縛我們，而它的刺激又重新影響意志，無法使自己解脫出來。」⁹¹換言之，只要人活在虛幻的現象界中，就必然受到意志的束縛，難以解脫。

有鑑於人之痛苦來源於世界的本質—意志，叔本華便主張透過絕對地寂滅意志以達究竟解脫，亦即以禁欲苦修的方式來否定生活意志，叔本華以為，當人以最大的痛苦來破滅意志，使意志與由意志而產生的肉體都消失時，便彷彿進入一種意志消滅的空虛之境，一種「超乎一切理性之上的平和境界」⁹²，而達此境界的思想，在叔本華看來，「是唯一能帶給我們最後安慰的思想」

⁸⁷ 同註 73 180 頁

⁸⁸ 見註 73 181 頁

⁸⁹ 見《叔本華論文集》133 頁 叔本華著 陳曉南譯 志文出版社 1998 年 7 月 台北

⁹⁰ 見註 73 332 頁

⁹¹ 同上

⁹² 見註 73 361 頁

⁹³。達此境界，我們才能真正了解原來這世界是空無一物的道理。

貳：王國維《人間詞話》中所理解的叔本華美學觀

(一) 王國維對叔本華美學觀的繼承與突破

王國維是中國第一位引進叔本華美學並將之運用於古典文學評論的學者，他的《紅樓夢評論》便是因此而在我國學術界上產生巨大的影響。但值得一提的是，王國維雖曾於其《靜安文集自序》中指出他研究哲學始於讀康德哲學，但因苦不得其解而中輟，直到後來「讀叔本華之書而大好之」⁹⁴，所以其《紅樓夢評論》便是全立基於叔本華美學觀而寫出的，只是因王氏有感於叔本華哲學有其矛盾之處，故在《叔本華與尼采》文中表現出他對叔本華思想的突破。如他在《靜安文集自序》中提到：

去夏所作《紅樓夢評論》，其立論雖全在叔氏之立腳地，然於第四章內已提出絕大之疑問。旋悟叔氏之說，半出於其主觀的氣質，而無關於客觀的知識。此意於《叔本華與尼采》一文中始暢發之。⁹⁵

由此可知，王國維於《紅樓夢評論》中對叔本華的美學有繼承、有突破。

而筆者在此要問的是，王國維《人間詞話》的美學觀對叔本華美學是否有所繼承與突破？

對此問題，張本楠先生曾將王國維的美學著作按時間大略分為三個階段：

第一階段是三十歲以前，所著以二十八歲完成的《紅樓夢評論》為代表，……；第二階段是三十二歲所寫就的《人間詞話》以及圍繞詩詞而寫就的一些手批偶錄；第三階段則是中國古典戲曲研究，從《曲錄》至《宋元戲曲考》的八部專著，尤以最後一部，作於三十五歲的《宋元戲曲考》為最重

⁹³ 同上

⁹⁴ 見《王國維文集·第三卷》469頁 中國文史出版社 姚淦銘 王燕 編 民86 北京

⁹⁵ 同上

要。⁹⁶

由此可知，我們可試著理解王國維於其《紅樓夢評論》中的叔本華美學觀，再由此來觀照《人間詞話》，以理解《人間詞話》在何處繼承或突破叔本華美學。

(二)王國維於其《紅樓夢評論》對叔本華美學觀的繼承與突破

如前所言，王國維於其自序中曾說其《紅樓夢評論》之立論「全在叔氏之立腳地」⁹⁷，故王氏《紅樓夢評論》第一章所論及之人生及美術之概觀實際上便是王氏之叔本華美學觀。

首先，王氏繼承了叔本華的「意欲」(「意志」)的思想，以為「生活之本質何？欲而已矣。」⁹⁸，而「欲」的性質便是「無饜，不足」，因不足，故要執求，求不得則生苦痛，求得則生倦厭，於是人生就像鐘擺般「實往復於苦痛與倦厭之間者也」，而因倦厭亦可視為苦痛之一種，所以王國維以為，「欲與生活、與苦痛，三者一而已矣。」⁹⁹，而因人生本質即是向外欲求，所以由人所產生之知識均與人有著利害關係，亦即與苦痛有密切關係，而終日處於其中的人們如何能離苦而得樂？

王國維於此發揮了叔本華的美學觀，以為美術之直觀能讓人離開「欲之我」，而為「知之我」，(這裡的「知之我」便是叔本華所謂的「純粹知識主體」)，此時由我所觀之物便是美之對象。

同時，王國維亦承繼叔本華將「美」分為「優美」與「壯美」兩種並詳細闡釋之，如他說：

苟一物焉，與吾人無利害之關係，而吾人之觀之也，不觀其關係，而但觀其物；或吾人之心，無絲毫生活之欲存，而其觀物也，不視為與我有關

⁹⁶ 見《王國維美學思想研究》34~35頁 張本楠著 文津出版社 民81 台北

⁹⁷ 見註94

⁹⁸ 見《王國維文集·第一卷》2頁 姚淦銘 王燕編 中國文史出版社 民86 北京

⁹⁹ 同上

係之物，而但視為外物，則今之所觀者，非昔之所觀者也。此時吾心寧靜之狀態，名之曰優美之情，而謂此物曰優美。若此物大不利於吾人，而吾人生活之意志為之破裂，因之意志遁去，而知力得為獨立之作用，以深觀其物，吾人謂此物曰壯美，而謂其感情曰壯美之情。普通之美，皆屬前者。至於地獄變相之圖，決鬥垂死之像，廬江小吏之詩，雁門尚書之曲，其人固氓庶之所共憐，其遇雖戾夫為之流涕，詎有子頹歡禱之心，寧無尼父反袂之戚，而吾人觀之，不厭千復。歌德之詩曰：凡人生中足以使人悲者，於美術中則吾人樂而觀之。此之謂也，此即所謂壯美之情。¹⁰⁰

由於王國維這裡的「優美」與「壯美」即叔本華的所謂「優美」與「壯美」，而對於叔氏這兩種美學意涵，筆者已在前面談過，在此不再說明。

筆者以為，這裡值得注意的是，王國維指出了普通之美屬「優美」，而人生中足以使人悲者屬「壯美」，而「紅樓夢」作品中「壯美之部份較多於優美之部份」¹⁰¹。由此可知，在王國維《紅樓夢評論》美學觀中，能展現「壯美」的作品方為上乘之作。而這觀點也是繼承叔本華美學觀而來的。因為叔本華以為，所有文學作品中足以使人產生「壯美」之情的悲劇最具美學價值。

總之，王國維於其《紅樓夢評論》第一章所論及之人生及美術之概觀實是叔本華之美學觀。

而在第二章之《紅樓夢精神》中，王氏便運用叔本華之美學觀來闡釋他所以為的悲劇大作《紅樓夢》。

其實，《紅樓夢》之所以被王氏看重並以叔氏美學來闡釋，乃因此書在王氏看來不僅提出了叔本華的思想核心——「欲」（「意志」）的問題，同時還提出了如叔氏一樣的寂滅意志的解脫之道。

不過，在此要特別注意的是，王國維將人所以要寂滅意志而出世解脫的過程分為兩種不同途徑：

一種是天才式的解脫——亦即從觀他人之苦痛而知宇宙人生之本質為帶給

¹⁰⁰ 同上 4 頁

¹⁰¹ 同上 12 頁

人無盡苦痛的欲望，於是便斷然拒絕生活之欲而得解脫，如其言：

而解脫之中，又自有二種之別：一存於觀他人之苦痛，一存於覺自己之苦痛。然前者之解脫，唯非常之人為能，其高百倍於後者，而其難亦百倍……通常之人，其解脫由於苦痛之閱歷，而不由於苦痛之認識。唯非常之人，由非常之知力，而洞觀宇宙人生之本質，始知生活與痛苦之不能相離，由是求絕其生活之欲，而得解脫之道。¹⁰²

王國維以上所指的由「苦痛之認識而不由於苦痛之閱歷」的「非常之人」很明顯指的就是叔本華所謂的「天才」。而王氏於此指出此種天才式解脫方式是「超自然的，神祕的，宗教的，平和的」¹⁰³的方式。

另一種則是凡人式的解脫—王國維以為凡人多半需經由苦痛的體驗，方能大死一番、再活現成，徹底覺悟到人生真相無非是空的道理，亦即「存於自己之苦痛，彼之生活之欲因不得其滿足而愈烈，又因愈烈而不得其滿足，如此循環而陷於失望之境遇。遂悟宇宙人生的真相遂而求其息肩之所，彼全變其氣質而超乎苦樂之外，舉昔之所執著者而捨之。彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。彼以疲於生活之欲故，故其生活之欲不能復起而為之幻影」，¹⁰⁴王國維以為，這種凡人式大死大生的解脫是「自然的，人類的，美術的，文學的，悲感的，壯美的。」¹⁰⁵

筆者以為，王國維於此特別指出文學美術創作是經過沉痛體驗者的結晶，這已與叔本華所以為的--藝術是認識到現象界本質之虛妄性的天才將其所直觀到的「理念」轉化而成的觀點有很大的不同。

換言之，在王國維看來，藝術的真正傑作並非只是有著痛苦的認識，更重要的是，要有痛苦的閱歷，筆者以為，王國維這種「彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。」苦痛體驗的美學觀與文學觀實已表現了尼采對他的影響，如尼采曾言：

¹⁰² 同上 8 頁

¹⁰³ 同上 9 頁

¹⁰⁴ 同上 8 頁

¹⁰⁵ 同上 9 頁

「倘若你不先化為灰燼，則將如何能獲得新生呢？」¹⁰⁶又另言「精神乃是生命的自我掙扎，生命因自身的折磨而得大精進—這你明白嗎？而精神的喜悅則是在作個以淚洗身，且被視為神聖之獻祭的犧牲，這你明白嗎？」¹⁰⁷

而由此精神痛苦的體驗的觀點推而廣之，尼采亦以為文學需要由生命的苦痛體驗寫成的，如他說：

「一切作品之中，我只愛以自己的心血寫成者。用你的心血去寫吧，如此你將發現那心血便是精神。」¹⁰⁸。

由此可知，王國維在《紅樓夢評論》中已受尼采的影響，所以張本楠先生才指出：

其實，王國維在一定程度上脫離叔本華而邁向尼采，並不是始於《人間詞話》的。在他以前的思想中就早露端倪。例如，在受叔本華影響最為鮮明的《紅樓夢評論》中，王國維不僅對叔本華的哲學表示了「絕大之疑問」，而且，許多觀點已顯然不是叔本華的，而是尼采的。如他所強調的悲劇應寫自身的痛苦，應表現「由於痛苦之閱歷而非由痛苦之知識」而達的解脫，「彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎」這裡已激蕩著尼采的回聲了。¹⁰⁹

不過，雖然王國維於《紅樓夢評論》中已明顯地將叔本華的美學與文學觀--文學藝術產生於天才對苦痛的認識與直觀改成了尼采的美學與文學觀—文學藝術產生於凡人的大死大生的苦痛體驗。但此時王國維對於「壯美」與「優美」看法，仍繼承叔本華美學觀以為最好的文學便是最能展現叔本華所謂「壯美」的作品¹¹⁰。如他在論及文學即在描寫凡人大死大生的解脫時，便

¹⁰⁶ 見《查拉圖斯特如是說》106頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

¹⁰⁷ 同上 148頁

¹⁰⁸ 同上 79頁

¹⁰⁹ 見《王國維美學思想研究》182頁 張本楠著 文津出版社 民81 台北

¹¹⁰ 雖然其「壯美」背後形成之因實非由天才對苦痛的認識與直觀，而是產生於凡人的大死大生的苦痛體驗。但王氏於《紅樓夢評論》中仍承叔氏美學看法以為「壯美」優於「優美」。只有在《人間詞話》時明顯改為「優美」優於「壯美」，顯然，王氏於《人間詞話》對「美」看法已不同於叔本華的美學觀。對此，我們將在下文有探討。

提到「悲感的也，壯美的也，故文學的也，詩歌的也，小說的也」¹¹¹，亦即以為「壯美」之展現是優於「優美」之呈顯，如他便認為悲劇中之悲劇的《紅樓夢》「壯美之部份較多於優美之部份」¹¹²。

筆者以為，這時期的王氏之所以如此強調文學的「壯美」之感，乃因他以為美術的最終目的仍在於導引人從痛苦中得以徹悟出世，所以能顯示人生悲感，使人觀賞後有感人生之虛妄而求解脫的「壯美」文學才是真正藝術的上品。

換言之，在《紅樓夢評論》中，繼承叔本華美學的王國維的觀點中，美術僅是解脫的手段，真正實踐解脫之道才是最究竟的理想。如王國維於其第四章《紅樓夢之倫理學上之價值》中所說的：

「欲達解脫之域者，固不可不覺人世之憂患；然所貴乎憂患者，以其為解脫之手段故，非重憂患自身之價值也。今使人日日居憂患，言憂患，而無希求解脫之勇氣，則天國與地獄，彼兩失之；其所領之境界，除陰雲蔽天，沮喪彌望外，固無所獲焉。」¹¹³

此意即是說，讓人覺人世之憂患的文學若無讓人生起棄絕人倫而得解脫的勇氣，則此文學即無價值也。

不過，最值得注意的是，王國維在此章最後卻對他所承繼的叔本華這種以棄絕人世而得出世解脫為倫理學的最高「理想」感到相當的質疑，他說

「理想者可近而不可即，亦終古不過一理想而已矣。」¹¹⁴

王國維這裡的「理想」指的就是叔本華所認為的棄絕人世而得出世解脫的「理想」。王國維於此指出他對叔本華的棄絕人世而得出世解脫的「理想」的懷疑。換言之，承如王氏於《靜安文集自序》所表示的：

「去夏所作《紅樓夢評論》，其立論雖全在叔氏之立腳地，然於第四章已

¹¹¹ 見註 98 9 頁

¹¹² 同上 12 頁

¹¹³ 同上 14 頁

¹¹⁴ 同上 18 頁

提出絕大之疑問。」¹¹⁵

這裡的「大疑問」即是他懷疑斷滅意志而出世的可能性，所以他才會在叔本華與尼采 一文中提到：

「叔本華由銳利之直觀與深邃之研究，而證吾人之本質為意志，而其倫理學上之理想，則又在意志之寂滅。然意志之寂滅之可能與否，一不可解之疑問也(其批評見 紅樓夢評論 第四章)尼采亦以意志為人之本質，而獨疑叔氏倫理學之寂滅說，謂欲寂滅此意志者，亦一意志。」¹¹⁶

王國維於此與尼采同樣認為人不可能斷滅意志而出世，因為當人有著要寂滅意志的「想念」時，這「想念」也是另一種「意志」欲望的展現。所以「意志」欲望在王國維與尼采看來，均不可能斷滅之而出世。而這與尼采相同之疑問與見解已顯示了王國維向尼采入世思想靠攏的傾向了。

總之，王國維於其 紅樓夢評論 中多半是繼承叔本華美學觀而立論，但亦有突破叔氏而向尼采美學思想靠攏之處，如他以為文學必須經大死大生的苦痛體驗，方有佳作產生。同時，又與尼采一樣對苦痛過後的「出世」解脫之道感到相當懷疑。那王國維於其美學著作第二階段所寫就之《人間詞話》又對叔本華美學有何繼承之處？又在何處有所突破？

（三）王國維於《人間詞話》對叔本華美學的繼承與突破—王國維於《人間詞話》人格第一境界與叔本華意志表象之境的关系

如前所述，筆者以為《人間詞話》所提到的大詩人的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的「望」字所隱含的刻意執求之心與王氏所承之叔本華所提倡的人類生命本質為「意志」(或稱作「意欲」)有密切關係。

而由前面對叔本華哲學與美學之探討可知，大詩人處於「昨夜西風凋碧

¹¹⁵ 見 王國維文集 第三卷 469 頁 中國文史出版社 姚淦銘 王燕 編 民 86 北京

¹¹⁶ 同上 344 頁

樹，獨上高樓，望盡天涯路」的人格第一境界時，因心中有所「望」，亦即隱含著刻意執求之心，所以其人格第一境界與叔本華所謂的凡人所處的意志表象之境相同。

因為如前面所述，叔本華所謂意志表象之境的特徵是：人以作為「意志」主體的身份「表象」某個理想客體，並執求之，執求一些盡是虛妄的「表象客體」，遭受種種因執求而引申的憂患痛苦。

所以王國維才會以為 詩經、蒹葭 中¹¹⁷描寫人對可望未可即之理想客體的執求之意近似此人格第一境界，只是「深得風人深致」的 詩經、蒹葭 的詩人以詩經一貫的溫柔婉約的方式將理想客體以身處愛情中被男方所追求的「伊人」來比興寄托顯出某種「灑落」風格，而「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」則較為直露，顯出某種「悲壯」風格。如其言：

詩經、蒹葭 一篇最得風人深致。晏同叔之「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」意頗近之。但一灑落，一悲壯耳。

另外，王國維在提及 詩經、小雅、節南山 的「我瞻四方，蹙蹙靡所騁」時，指出大詩人人格第一境界之意近之，均有「詩人之憂生也」的意思。如其言：

「我瞻四方，蹙蹙靡所騁」，詩人之憂生也。「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」似之。

筆者以為，這是因 節南山 的「我瞻四方」之「瞻」與此人格第一境界之「望」字均因意志的刻意執求而生起憂患之心，也就是說，這裡「詩人之憂生也」的「憂」與叔本華所說的「憂患與生活、意志是一體」的「憂患」同意，亦即王國維在對大詩人人格第一境界的看法上，繼承了叔本華凡人欲求之說，以為大詩人處於人格第一境界時，與凡人一樣均會對外在事物起刻意執求之心，並在執求過程中，產生種種煩惱憂患。而非像叔本華的文藝「天

¹¹⁷ 全詩是「蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。溯洄從之，道阻且長。溯游從之，宛在水中央。蒹葭淒淒，白露未晞。所謂伊人，在水之湄。溯洄從之，道阻且躋。溯游從之，宛在水中央。」

才」一樣在凡人盲目執求中即洞觀執求的虛妄性，以致在人生最初境界時，即可寫出他對苦痛認識的「壯美」作品。

由此可知，王國維在與中國詩詞對話後，對其原先所繼承的叔本華美學觀已有所突破，亦即他從中國詩詞中發現大詩人最初的人格境界並非像叔本華的文藝「天才」一樣在凡人盲目執求中即洞觀執求的虛妄性，以致在人生最初境界時，即可寫出他對苦痛認識的「壯美」作品。他發現到，中國詩人最初的人格境界--「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」--與叔本華的凡人人格特質一樣均會向外執求某一個理想客體，並在執求過程中，產生種種憂患。而由此執求過程中所寫出的作品即叔本華的凡人所處的意志表象之境界。

不過，特別值得一提的是，雖然王國維以為大詩人處於人格第一境界時，即處於叔本華的意志表象之境，與凡人一樣均會對外在事物起刻意執求之心，並在執求過程中，產生種種煩惱憂患。但王國維於《人間詞話》中顯然並未如叔本華一樣將會引起人盲目執求的「意志」當作世界之本體，亦即不再以為人一生必受意志所束縛，唯有斷滅之才有真正快樂可言，否則王氏就不會在《人間詞話》中指出其理想的人格境界—「無我之境」是如陶淵明 飲酒詩之五 的「采菊東籬下，悠然見南山」所彰顯出的雖「結廬在人境」(入世)卻悠然自在的人格境界。如其言：

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」有我之境也。「采菊東籬下，悠然見南山」「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」無我之境也。有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。

所以我們可以說，王氏雖以為大詩人所處之最初人格境界與凡人一樣均是欲望(意志)表象之境，但此「欲」顯然已非叔氏所謂的世界之本體，是永恆不變的，亦即「意欲」不再近似基督教所謂的原罪，是人與生俱來的惡，永遠擺脫不掉，唯有斷滅之，方可解脫。反而較像佛教所談的「無明」一樣，

並非絕對的惡，以為詩人最初人格特質雖像一般人一樣無明地向外執求，但可經由人格體驗與修養而放下執著，以達人格圓滿自在的境界。

換言之，王氏在與中國詩詞進行對話後，其心中的大詩人所處最初的人格境界--「意志」表象之境，顯然不再是嚴格意義上的叔本華所主張的「意志」表象之境。因為叔本華所主張的「意志」是人類永遠擺脫不掉的欲望罪惡本質，只有斷滅之而出世方可解脫。但王國維於《人間詞話》中以為大詩人所處之最初人格境界--「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的「意志」表象之境的「意志」顯然不再是人類永遠擺脫不掉的欲望罪惡本質，而是如佛家的「無明」一樣，可經過放下執著的人格修養而達到雖入世卻仍可悠然自在的理想境界。

總之，在上一節中，我們曾提到以「叔本華」與「尼采」美學思想為「前理解」的王國維在理解中國詩詞文本過程中，必因中國詩詞文本所展現的「禪道」美學的視域與其原先的「叔本華」與「尼采」美學視域的不同，使得他根據文本來調整他原先的美學見解，而後在與文本整體對話後所達到的「視域融合」交匯點—「人格三境界」背後的美學意義便是王氏原先的美學視域—「叔本華」與「尼采」美學思想與中國詩人的傳統美學視域—「禪道」美學思想的交互融合。

而我們也提出，在「視域融合」之後，王國維對原先的「叔本華」或是「尼采」的美學觀必然有所調整。

而我們從對王國維的人格第一境界的美學意涵探討中將發現，王國維於《人間詞話》所提到的大詩人的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的「望」字所隱含的刻意執求之心雖與王氏所承之叔本華所提倡的人類生命本質為「意志」(或稱作「意欲」)有密切關係。亦即王國維以為大詩人於其人格最初境界與叔本華所謂的凡人一樣均會向外欲求某個理想客體，表象之，並刻意執求之。但在與展現出雖「入世」卻「悠然自在」的中國詩人的作品對話後，王國維發現人類的執求「意志」並非是如叔本華所認為的永遠擺脫不掉的罪惡本質，而是可經過禪道的人格修養，使之不再向

外執求的「無明」欲望。

總之，王國維在與展現出雖「入世」卻仍可「悠然自在」的中國詩人之詩作對話後，於《人間詞話》中對叔本華美學觀的突破處較其前期的《紅樓夢評論》更進一步。

如前所述，王國維於其《紅樓夢評論》中多半是繼承叔本華美學觀而立論，但亦有突破叔氏而向尼采美學思想靠攏之處，如他以為文學必須經大死大生的苦痛體驗，方有佳作產生。同時，又與尼采一樣對苦痛過後的「出世」解脫之道感到相當懷疑。而他於《人間詞話》中對叔本華美學觀的突破處有以下兩點：

如他於《人間詞話》提到大詩人的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」與叔本華的凡人意志表象之境一樣均會對向外欲求某個理想客體，而非如叔本華以為的天才詩人一樣在凡人盲目執求中即洞觀執求的虛妄性，以致在人生最初境界時，即可寫出他對苦痛認識的壯美作品。此為王國維於《人間詞話》中對叔本華美學觀第一個突破點。

再者，王氏於《人間詞話》中雖以為大詩人的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」與叔本華的凡人意志表象之境一樣均會向外欲求某個理想客體，但他顯然不像叔本華一樣把這樣的「意志」欲求當做人類難能擺脫的罪惡本質，以為只有棄世方可解脫。我們看到，王氏在《人間詞話》中指出他最理想的人格境界——「無我之境」是如陶淵明詩——「采菊東籬下，悠然見南山」所彰顯出的雖「結廬在人境」但卻悠然自在的人格境界。由此可知，王國維於《人間詞話》的大詩人所處最初的人格境界——「意志」表象之境，顯然不再是嚴格意義上的叔本華所主張的「意志」表象之境。因為叔本華所主張的「意志」是人類永遠擺脫不掉的欲望罪惡本質，只有斷滅之而出世方可解脫。但王國維於《人間詞話》中顯然以為人類向外的欲望執求可經過人格修養而化除以達於其理想的入世卻悠然自在的「無我之境」。此為王國維於《人間詞話》中對叔本華美學觀第二個突破點。

由以上可知，王氏於《人間詞話》的美學觀顯然不能再用叔本華的美學

觀來理解。因為王國維於《人間詞話》的大詩人所處最初的人格境界--「意志」表象之境，顯然不再是嚴格意義上的叔本華所主張的「意志」表象之境。

由此，王氏於《人間詞話》所提到的「優美」、「宏壯」的涵意也與叔本華所談的有很大的不同。

如叔氏以為最能展現文學之美的，是最能呈顯「意志」的可怕與強烈的「壯美」作品，所以「壯美」作品是優於「優美」的作品，但我們注意到，王國維在《人間詞話》中指出：

「無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」並在另一則中指出「古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」

由此可知，於《人間詞話》中，能予人「優美」之感的「無我之境」的作品是優於予人「宏壯」之感的「有我之境」的作品，所以，我們不應再以叔本華的「美是理念的呈顯」的美學觀來解釋《人間詞話》中的「優美」與「宏壯」，而應與我們在第一章所探討出的「境界」美學意涵所指向的詩人於其「人格實踐」過程中對某種「真理」體驗的意涵相聯繫。

也就是說，王國維於《人間詞話》中，以為能引起「優美」與「宏壯」美感的中國「有境界」詩詞作品必定由詩人於「人格實踐」過程中對某種「真理」體驗所展現出的。而非如叔本華所認為的文藝作品是由對苦痛本質--「意志」有認識的「天才」創作而成的。

那筆者在此要問的是，能引起「優美」與「宏壯」美感的中國「有境界」詩詞作品究竟展現出詩人於其「人格實踐」過程中對何種「真理」的體驗？

對此問題，筆者以為，雖然王國維於《人間詞話》中以為大詩人人格第一境界與凡人一樣均會對外在事物起刻意執求之心，並在執求過程中，產生種種煩惱憂患。不過我們在前面探討王國維《紅樓夢評論》的美學與文學觀時，便提到王國維於《紅樓夢評論》便已受尼采美學與文學觀的影響，以為真正的文學之美必產生於深沉的苦痛體驗，亦即「存於自己之苦痛，彼之生活之欲因不得其滿足而愈烈，又因愈烈而不得其滿足，如此循環而陷於失望

之境遇。遂悟宇宙人生的真相遂而求其息肩之所，彼全變其氣質而超乎苦樂之外，舉昔之所執著者而捨之。彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。彼以疲於生活之欲故，故其生活之欲不能復起而為之幻影。」¹¹⁸王國維以為，這種凡人式大死大生的解脫是「自然的，人類的，美術的，文學的，悲感的，壯美的。」

而從王氏於《人間詞話》以下對詩詞創作出現的看法與引用尼采的「余愛以血書者」來讚美李後主歷經大死一番苦痛的血淚之詞可知：

- 1.天以百凶成就一詞人。
- 2.詩詞者，物之不得其平而鳴者也。故歡愉之辭難工，愁苦之言易巧
- 3.詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。

周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？

4.尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝 燕山亭 詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也。

受尼采苦痛體驗美學觀影響的王國維於《人間詞話》中也同樣認為詩人能寫出真正的文學之美是因他在對表象的理想客體起了強烈執求，卻因種種外來打擊，（「天以百凶成就一詞人」）使得詩人頓然發現往昔所執客體的虛妄性，而由此產生深沉的苦痛情感後，由自身生命體驗觀出某種宇宙人生的真理，如此所產生的詩詞作品方具有美學意涵。就像王國維於《人間詞話》中以為李後主後期詞之所以能給人「眼界始大，感慨遂深」、「儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」的普遍性的美感乃因他從帝王身淪為階下囚中，深刻體驗到往昔欲望強求的歡樂就像「流水落花春去也」的虛幻無常，而有此無常所引發的「自是人生長恨水長東」人生普遍性的想強求卻又自覺求不得的虛無情感便因具「真理性」，而使其詞具美學意義。

所以，我們要討論《人間詞話》中能引起「優美」與「宏壯」美感的中

¹¹⁸ 見註 104 8 頁

國「有境界」詩詞作品究竟展現出詩人於其「人格實踐」中對何種「真理」的實踐或體驗，不應放在大詩人由意志表象之境的人格第一境界來討論。

也就是說，大詩人處在人生最初境界時所寫出的如「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的意志表象之境的作品是描寫他在欲望執求過程中的種種憂患，雖然這種欲望執求過程的描寫具有人生普遍性與真理性，但從受尼采深沉苦痛體驗的美學觀的王國維看來，這樣欲望執求的描寫只是詩人成就其人格過程中必經的階段描寫，由於其非經由深沉的苦痛體驗而得，所以難以展現詩人對某種真理體驗的深刻性，難以展現真正的文學之美，所以我們應將「宏壯」與「優美」放在大詩人的下一個「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」境界或再下一個境界來討論，亦即因強烈執求不得而產生苦痛體驗的境界或由此體驗而得之解脫的境界來探討。

第三節：人格第二境界的美學意涵—「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」 即尼采的虛無苦痛之境（辯證歷程的「反」）

前面已談及，王國維以為大詩人於其人格第一境界--「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」時，是與叔本華所認為的凡人一樣均會對外物起了刻意執求之心，亦即會將外物表象為理想的客體，並刻意執求之。並由此執求產生種種憂患。而由此執求過程中所寫出的作品便與叔本華的意志表象之境處於相同境界。（如前所述，這裡的「意志」已非叔本華嚴格意義的「意志」，而是近似佛家的無明欲望。）

而我們在前面也探討到，雖然這種欲望執求過程的描寫具有人生普遍性與真理性，但從受尼采深沉苦痛體驗的美學觀的王國維看來，這樣欲望執求的描寫只是詩人成就其人格過程中必經的階段描寫，由於其非經由深沉的苦痛體驗而得，所以難以展現詩人於其「人格實踐」中對某種「真理」體驗的深刻性，難以展現真正的文學之美，所以我們應將「宏壯」與「優美」放在大詩人的下一個「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」境界或再下一個境界來討論，亦即因強烈執求不得而產生苦痛體驗的境界或由此體驗而得之解脫的境界來探討。

換言之，繼承尼采痛苦體驗美學觀的王國維以為真正具美學價值的文學作品是在詩人因強烈執求不得而產生苦痛體驗的人格第二境界--「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」時產生。

由此，筆者將在此節探討尼采的美學意涵，之後再以此意涵看王國維《人間詞話》中所隱含的尼采美學觀，以證明人格第二境界即尼采的虛無苦痛之境，最後再由此證明以了解人格第二境界美學意涵與《人間詞話》中所謂的「有我之境」、「宏壯」、「寫實詩」及「寫境」的關係

壹：尼采的美學意涵

（一）尼采的生命哲學

尼采的生命哲學是在反對基督教的神學基礎上發展而出的。如他說道：

「你們所謂的世界，應當是由你們一手所創造的。你們的理智、外表、意志以及愛，都應當變成自己的世界。而這些都是為了你們的幸福著想之故，真的。如果沒有抱持這個希望，你們這些追求者又怎麼忍受得了生命呢？你們絕對無法活在一個不可理解或沒有理性的世界。朋友，我願對你吐出我的肺腑之言：如果有上帝，則我豈能忍受自己並非那上帝。因此，上帝並不存在。」¹¹⁹

為什麼尼采如此反對基督教神學思想，並斷然否認上帝的存在？這是因為基督教神學思想將這世界劃分為形而上真實永恆的神的世界與形而下虛幻無常的感性情欲的世界，以為居於感性情欲的人類需採棄絕方式，斷然捨離肉體情欲，方能與神冥合。如尼采所提的：

在往昔，褻瀆上帝是一種大不敬的行為……往昔靈魂十分鄙視肉體，而這種鄙視在當時被認為是一件極高尚的行為——靈魂希望肉體瘦弱、蒼白而飢饉，它認為如此便可以逃避肉體和大地。¹²⁰

但這種不願正視肉體情欲的思想，就尼采看來，是對人類本能情欲的一種最大否定，如他說：

自始以來，基督教就使生命自我嫌惡，只是這種嫌惡以偽裝的姿態出現，以所謂「另一個」和「更好的」生命觀念來加以裝飾。這是對「世界」的一種厭嫌，對感情的一種咒詛，對美和情慾的一種恐懼。¹²¹

那尼采所認為的世界又是怎樣的世界？

我們從尼采於其美學處女作--《悲劇的誕生》中特別提倡：人應回歸希臘人的酒神世界觀可知，尼采所以為真實世界就是酒神--戴奧尼索斯所象徵的世界，如他說：

「如果德國人在其尋找到失去的家園之道路的努力中竟然失去勇氣的話，而他又忘記那些回家的熟路，那麼，他唯有聽聽那盤旋在他頭上並將指

¹¹⁹ 見《查拉圖斯特拉如是說》127頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

¹²⁰ 見《查拉圖斯特拉如是說》49頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

¹²¹ 見《悲劇的誕生》10頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1996年10月 台北

示他一條道路的戴奧尼索斯的鳥叫聲了。」¹²²

這裡便指出尼采以為人類的真正家園就是如酒神--戴奧尼索斯所象徵的家園世界。那酒神--戴奧尼索斯所象徵的世界是怎樣的世界？

根據蔡美麗先生對《悲劇的誕生》的酒神意涵的考察指出：

戴奧尼索斯是希臘神話中的酒神，卻也是葡萄藤之神、樹神，乃至農業之神。作為農神，戴奧尼索斯象徵宇宙間生長、成熟、死滅的「生育—萎死」原理。既為生育神祈，戴奧尼索斯亦象徵著有機自然世界的「生之慾」。於是，蘊帶著狂暴的色慾、動物性衝動、感官歡愉、恣縱等意義；換言之，象徵著天地間無明、無目的。狂暴可畏的「生之力」、「生之意志」，由此「生之欲」衍生的貪、瞋、癡的激情。故而，尼采常言，「忠於大地」、「大地福音」，戴奧尼索斯代表的，正是「大地」的生物性原則。生育必以衰死作終結，這是循環生化不止的大地的「時間性原理」。由之，狂歌曼舞，頌讚春花怒放、草木茂生的戴奧尼索斯祭典背後，永遠籠罩著陰鬱哀傷的「死之預期」；愈沉緬在生的剎那的、直感的歡欣中，愈明顯表現出對「死」之迫近感悟。戴奧尼索斯—葡萄被踏踩成泥，粉身碎骨的酒神，也象徵死之恐怖。作為酒神，戴奧尼索斯亦象徵「沉醉」，所謂「醉於生命」，以及人類於沉醉狀況中表現的「人我兩忘」、「人與世界合一」的「無我」、「失個體性」，乃至失控、非理性地衝破理性的自制，中庸合度。¹²³

由蔡先生對酒神的象徵的考察可知，人存在的真實世界是如酒神—戴奧尼索斯所象徵的充滿本能情欲的世界，且在充滿本能情欲的背後隱含著有生必有死的變化無常的恐怖實相，而基督教所宣稱的永恆不變的上帝世界只不過是人類因不願正視這世界本能情欲與生死無常的自然事實，所虛構出的假象。如尼采於《上帝之死》中便指出：

這個純粹虛構的世界(指基督教所宣稱的永恆不變的上帝世界)是遠遜於夢幻世界的(指希臘人由日神精神所創造的藝術夢幻世界)，因為後者反映現

¹²² 同上 154~155 頁

¹²³ 見 尼采之生命哲學 蔡美麗著 當代雜誌 116 期 1995.12.1

實，而前者曲改現實，剝奪現實價值且否定現實。一旦「自然」的概念被捏造為「上帝」的對立者，則「自然的」就必須變為「不可寬恕的」的同義語；這整個的虛構世界根源於對自然事物(對現實)之憎惡；這是看到「現實」而產生的深刻困惱之表現。¹²⁴

尼采以為，身為自然情欲世界一份子的人類應學習希臘人的酒神精神，亦即通過酒神崇拜的儀式，正視本能情欲，盡情地把握當下，狂歡縱欲，以達到一種拆解個體的、忘我的、狂喜交織的酒神狀態，最後獲得與酒神世界本體相融合的歡樂--「不但人與人之間的聯繫漸漸為戴奧尼索斯祭典的魔力再度建立起來，而且自然本身，在經過長久的離裂和壓制以後，現在又重新開始慶幸她和她的浪子(人)重溫舊夢。」¹²⁵

換言之，在尼采觀念中，人不應壓抑感性情欲，去追求另一個超感官的不實世界，而是要順著自然情欲熱烈執求情欲所意欲的事物。

然而，承如我們在前面曾提到的叔本華以為，人在過度執求後，必然引來無限的苦痛，對於這一點，尼采如何看待？

尼采承認，充滿本能情欲的人的生命會因其種種情欲執著而導致生命的痛苦，如他說：

「一個人對生命體認有多深，則對痛苦的了解就會有多深。」¹²⁶

但尼采卻相當反對叔本華引用基督教或佛教以禁欲苦行的方式來解決人生痛苦。

尼采以為，當人發現到人生是痛苦時，下一步要作的，不是捨離痛苦，而是仍要學習希臘人正視本能情欲的酒神精神，正視痛苦的情欲，主動投入痛苦更深沉的根源世界，如他於《查拉圖斯特拉如是說》中提到：

「喔，我腳下之沉鬱的海啊，幽悒的苦惱啊，喔，命運與大海啊，現在我必須趨就你們，我佇立於最高峰與極遠之旅之前，因此我必須先降下至未曾有的深處。——我必須降至未曾有過的痛苦之中，直到其最黑暗的洪流裡。

¹²⁴ 見《上帝之死》78頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1999年10月 台北

¹²⁵ 見此書22頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1996年10月 台北

¹²⁶ 見《查拉圖斯特拉如是說》202頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

既然命運注定如此，也好，我已準備妥當。」¹²⁷又在此書另一章指出這裡所說的「降至未曾有過的痛苦之中，直到其最黑暗的洪流裡」的「最黑暗的洪流裡」便是人類的魔性罪惡--「深入惡中」他說：

「人和樹原本都是一樣的。他愈是想朝光明的高處挺昇，他的根就愈會深入黑暗的地底—深入惡中。」¹²⁸

由以上所引之例可知，尼采以為，當人感到苦痛時，若能以酒神精神正視生命的苦痛情欲，深沉地進入痛苦根源，將會發現人生在世所執著的一切價值不過是人類魔性罪惡所虛構出的假象，如在引例中，尼采所說的「降至未曾有過的痛苦之中，直到其最黑暗的洪流裡」的「最黑暗的洪流裡」便是人性的魔性罪惡--「深入惡中」。

而在深刻地體驗到生命情欲所執著的永恆價值只是人類魔性欲望的表象，人實際上是毫無永恆的外在價值可執著後，此時的人類將會因失去一切情欲可執的價值的歸依，而引發一種無家可歸的虛無情感，就像尼采於《查拉圖斯特拉如是說》中描述曾歷經各種罪惡而最後發現往昔魔性罪惡所執的價值、名銜均是假象的查拉圖斯特拉的虛無影子所說的：

我(虛無影子)曾因為跟著你(查拉圖斯特拉)而失去了對於語言、價值和名銜的信仰。而當魔鬼脫去他的外殼時，他的名銜不是也跟著掉落嗎？名銜也是一層殼，或許魔鬼本身只是一具空殼罷了。「無物不假，一切皆可」我對自己這麼說，並將整個頭和心都投入最冷的水中……我還有什麼呢？一顆倦乏而放肆的心，一個游移不定的意志，一雙只能低飛的翅翼和一條折斷的脊骨。查拉圖斯特拉，你知道我對棲身之所的找尋已經成了我的一種思家之病—它在啃蝕我。何處是我的家呢？我不斷地自問與尋找，卻一無所獲。啊，永遠四海飄泊；永遠無家可歸；永遠徒勞無功。¹²⁹

尼采此段大意乃指，當查拉圖斯特拉發現肉體情欲所執的語言、價值和名銜等只是「無物不假」的假象時，整個人都跌入最深沉的虛無當中，由此

¹²⁷ 見《查拉圖斯特拉如是說》202頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

¹²⁸ 同上 81頁

¹²⁹ 見《查拉圖斯特拉如是說》331頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

而引發一種普遍性的想執求卻又求不得的無家可歸的虛無苦痛。

而繼承尼采思想的海德格更進一步地於其《存有與時間》中發揮這「無家可歸」的思想，以為：「無家可歸是在世的基本方式，雖然這種方式日常被掩蔽著。此在本身作為良知從這種在世的基本存在中呼喚。「喚我」是此在的一種別具一格的言談。呼聲的情緒來自於畏。¹³⁰」

海德格此大意是指，「無家可歸」的虛無情感是一種自我存在的模式，是逃不掉的，然而它並不是在日常生活場域中可揭露的，只有在「畏」卻不知所「畏」者是什麼的極端虛無中，無家可歸的虛無情感才會壓迫到人的精神，而被人所領受，讓人由此極端虛無感的召喚，被迫要面對真實的自我。

在此，特別值得一提的是，繼承尼采與海德格的日人西谷啟治對人虛無情感呈現時的現象有著很深刻的描述，很值得在此提出，他說：

「(事物)當被放置在虛無的場所中，會散落開來和凋謝下來，像霧在無底的深淵之上那樣。在虛無中，事物的精粹都被剝落下來，虛無是不容許任何東西留下自身的痕跡的。即是說，事物是什麼變得不清楚了，甚至我自己是什麼也不清楚哩。」¹³¹

吳汝鈞先生指出西谷啟治所描述的虛無感「實際上，從哲學說來，虛無有其不足之處，它的場所不是最根本的。為什麼呢？因虛無作為事物的存在性的否定，與存在性有一對反的關係。這表示虛無仍有對象性，是被視為稱為「虛無」的對象。即是說，虛無是相對的無，不是絕對的無。既然是相對的，則不免於對象性。既被視為對象，便是在自我之外，是外在於自我，而不是內在於自我。故虛無是要克服的，要轉進的。轉進成什麼東西呢？西谷以為應轉而為空。他提到空作為自性的否定，有「空亦復空」的義理，因而

¹³⁰ 見《存在與時間》372頁 海德格著 王慶節 陳嘉映譯 桂冠圖書公司 1998年4月 台北

根據韓鴻鷹引用海德格的「畏」表示：「海德格爾說，沉淪之避走起因於畏。畏不同於怕，怕之所怕總是為什麼而怕，畏卻不知所畏者是什麼……因此，畏之所畏者就是在世本身……畏不僅啟示著無(虛無)，同時揭示著無，畏直接把此在帶到無前面來了」見 論藝術對人的本源性存在的拯救 韓鴻鷹著 《文明探索叢刊》87頁 6期 民85.7

¹³¹ 見《絕對無的哲學》134頁 吳汝鈞著 臺灣商務印書館 民87 台北

空不會作為實體或實有而被執取。」¹³²

吳先生所言即指，西谷啟治以為：人在虛無之時，主體仍處於我執的相對無狀態，也就是說，只將客體對象虛無化，對主體自我起疑，並未將主體我執之心全然放下，所以，在西谷觀念中，這種無家可歸的虛無感必須以能化除我執的「空」的智慧來克服的，那尼采本身的看法如何？

我們從尼采於《查拉圖斯特拉如是說》中描述查拉圖斯特拉與自己虛無的影子的另一番對話可看出，尼采亦認為這種無家可歸的虛無需要被克服。如他以查拉圖斯特拉的口吻向他的虛無影子說道：

「自在的流浪者啊，你的處境實在非常危險。你已度過險惡的一日，且留意更加險惡的夜晚吧。」¹³³

那尼采以為應如何被克服？

當然，尼采是不會搬出宗教所宣稱的外來價值來壓抑這虛無情感，我們從尼采於《歡悅的智慧》中指出：

「是什麼造成英雄的偉大？去同時面對人類最大的痛苦和最高的希望。」¹³⁴

「在痛苦之中除了喜悅，同時還有智慧，它和前者一樣，也是人類最佳的自衛本能之一。要不是這樣，痛苦早就被祛除了。」¹³⁵

可知尼采以為人在虛無痛苦中自有能從苦痛超拔的智慧，而這智慧，在筆者看來，正是尼采之所以會主張滋長自己內心魔性欲望是通往真正的善的必經道路的最大原因，如他在《查拉圖斯特拉如是說》中說：

「我也會把這句話悄悄地告訴那些被魔鬼纏身的人：最好讓你身上的惡魔長大，那於你也未嘗不是一條通達偉大的道路。」¹³⁶

「縱然你是屬於脾氣暴躁，沉迷肉慾，執著狂熱，或者充滿恨意的族類，

¹³²同上 135 頁

¹³³見《查拉圖斯特拉如是說》332 頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999 年 4 月 台北

¹³⁴見《歡悅的智慧》197 頁 尼采著。余鴻榮譯 志文出版社 2000 年 2 月 台北

¹³⁵同上 226 頁

¹³⁶同上 131 頁

但是你的一切熱情終將變成美德，而一切惡魔亦將變成天使。」¹³⁷

「人性本惡--大智者曾如是安慰我。但願這話至今仍正確無誤就好了。因為惡乃是人類最佳的力量。」¹³⁸

「人類的大惡於其至善是必不可缺的。」¹³⁹

我們在此要問的是，究竟魔性罪惡所造成的虛無痛苦的情欲之中蘊含著什麼力量與智慧可以讓人通往至善與喜悅之路？筆者以為，這問題必從尼采對叔本華思想的最大突破點談起。

尼采對於叔本華所作的改革在於：叔本華以為藝術只能讓人暫時解脫，惟有在倫理上，斷滅一切意志，實踐禁欲的苦行，達到無意志的寂靜無為狀態才能真正解脫。

尼采以為這意志的絕對否定等於對世界說「不」，然而問題在於：意志真可寂滅？王國維便於 叔本華與尼采 中提到尼采「獨疑叔本華之寂滅說，謂欲寂滅此意志者亦一意志。」¹⁴⁰

於是，尼采便進一步將叔氏之意志改為「權力意志」來詮釋世界的本質。

那何謂「權力意志」？尼采說道：

「只要有生物的地方，我就會找到「權力意志」甚至在僕役的意志裏面，我也找得到要做主人的意志……。生命曾親口向我說出這個秘密。「注意」，它說，「我就是那個必須不斷超越自己的東西。」不錯，你們稱此為創造的意志，或者是追求目標，與更高、更遠、更複雜之一切動機。」¹⁴¹

「所有感情都被囚禁在我心中而備嘗痛苦的況味，然而我的意志卻是我的解放者和慰藉者。意志解放一切—這是意志和解放的真義。」¹⁴²

「意志可以解放一切，因為行使意志便是一種創造行為—我如是宣說。」

¹³⁷同上 75 頁

¹³⁸同上 846 頁

¹³⁹同上 272 頁

¹⁴⁰見《王國維文集 第三卷》344 頁 姚淦銘 王燕編 中國文史出版社 民 86 北京

¹⁴¹見《查拉圖斯特如是說》159 頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999 年 4 月 台北

¹⁴²同上 128 頁

「是的，你仍是一切墳墓的破壞者。我向你致敬，我的意志。有墳墓的地方才有復活。」¹⁴⁴

由以上可知，尼采的「權力意志」實意味著，當人處在瀕臨死亡邊緣的虛無痛苦之際，生命本能中自有一股不願被痛苦奴役，想不斷超越自己，並在超越、破壞中進行創造的力量，這力量不但使尼采「精神三變」中因承載太多外來價值而致虛無痛苦的「駱駝精神」轉變成從痛苦中爭取自由的「獅子精神」，¹⁴⁵勇邁地以「我要」來取代所有的「你應該」，亦即以「我自覺要」從虛無痛苦中出離的「獅子精神」來擺脫過去因執著太多「你應該」的外來價值而導致虛無苦痛的「駱駝精神」。更重要的是，這股力量還會將只進行破壞過去價值標準以力爭自由，卻不從事創造的「獅子精神」轉換成創造新價值的「嬰孩精神」，使人從創造中得到新生的喜悅。而人也正在新生之際向世界說「是」。¹⁴⁶而此「嬰孩境界」也就是「超人」最終境界。¹⁴⁷那我們要問的

¹⁴³ 同上 258 頁

¹⁴⁴ 同上 157 頁

¹⁴⁵ 如尼采於〈精神三變〉中說道：駱駝精神是「有擔當的精神將這一切重荷都背負起來，向它的荒漠急行而去，就像滿載重物的駱駝，疾步邁向沙漠。然則就在這最寂寥的荒漠中，第二種變形於焉產生。在這裡，精神變成了獅子，牠亟想爭取自由，並主宰自己的荒漠。」，這裡的「就像滿載重物的駱駝，疾步邁向沙漠。然則就在這最寂寥的荒漠中，第二種變形於焉產生」指的便是，當人類如駱駝般執著太多「你應該」的外來價值後，便會使生命走向乾枯、荒涼，最後在一股不願被痛苦所奴役的力量驅使下，人類便會勇邁地以「我要」來取代所有的「你應該」，亦即以「我自覺要」從虛無痛苦中出離的「獅子精神」來擺脫過去因執著太多「你應該」的外來價值而導致虛無苦痛的「駱駝精神」，如尼采說道「牠(獅子)要與巨龍爭強鬥勝。何者是那精神不願稱之為主人與上帝的巨龍呢？『你應』是牠的名字，但獅子的精神卻說『我要』。」(見《查拉圖斯特拉如是說》64 頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999 年 4 月 台北)

¹⁴⁶ 尼采說道：「要創造新的價值——那是獅子也無法做到的，然而，若要爭取創造的自由，則非有賴獅子的力量不可。要爭取自由，並對責任一說加以神聖的否定。為此，兄弟們，我們需要獅子的精神。」「但是，兄弟們，請告訴我，那連獅子都無法做到的事，孩童又能奈何？為什麼勇猛掠奪的獅子還要變成孩童呢？孩童是天真而善忘，一個新的開始，一個遊戲，一個自轉的旋輪，一個原始的動作，一個神聖的肯定。」從尼采以上所言可知，獅子精神只進行破壞否定過去價值與爭取創造的自由，卻未能真正創造，唯孩童精神(嬰孩精神)能通過創造新價值的活動而對世界給予神聖的肯定。(見《查拉圖斯特拉如是說》64-65 頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999 年 4 月 台北)

¹⁴⁷ 如蔡美麗先生指出：「《查拉圖斯特拉如是說》第一部份「精神三變」中，尼采以寓言的方式，提及必須由「駱駝」轉化作「獅子」，再由「獅子」轉化作「嬰兒」的精神。以上述寓言，尼采導引讀者體驗「超人式」精神的育發、蛻變過程，乃至超人式心態特質……尼采認為，大概如嬰孩般「全新開始」，方才接近他能構想到的「超人」形象」(見〈尼采之生命哲學〉 蔡美麗著 當代雜誌 116 期 1995.12.1)由此可知，尼采的「嬰兒精神」境界即其理想人格——「超人」的終極境界。

是，由「嬰孩」或「超人」式的「權力意志」所創造的新價值是什麼？

尼采以為，當人藉由「權力意志」從極端的虛無痛苦中跳脫時，會以「靜觀緘默」與「深思」的態度對自己的虛無痛苦進行一番重大的省思，如他說：

「喔，你，我的意志啊，你改變了我所有的需要……你，主宰我的靈魂之命運啊，你入乎其中，又超乎其外，請為我保留一個偉大的命運吧。我的意志啊，將你的偉大留到最後吧——如此你便能在勝利中保持冷靜而不為所動。」¹⁴⁸

筆者以為，尼采這裡的從意志跳脫痛苦而採取的「冷靜」便是他在另一章中所談的「最重大的事——並非是我們最喧嘩而是最靜默的時刻」¹⁴⁹中的「靜默」，與另一章中——「自己對我說：去感受痛苦吧。於是我便開始痛苦起來，同時心中想著如何結束這痛苦——為此它必須認真思考」¹⁵⁰當中的「認真思考」的意思。

也就是，當人以「獅子」般的「權力意志」擺脫過去的痛苦時，會與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的「靜觀」與「深思」，與痛苦進行孩童般的「遊戲」。換句話說，當人以「獅子」般的意志衝破痛苦時，會轉成尼采所謂的「孩童」的精神（「嬰孩」精神）——

「孩童是天真而善忘，一個新的開始，一個遊戲，一個自轉的旋輪，一個原始的動作，一個神聖的肯定。」¹⁵¹

亦即，重新對曾與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的「靜觀」與「深思」，進行無利害關係的「遊戲」。而只有在此「靜觀遊戲」中才能真正「深思」到個人往昔所遭受的無家可歸的虛無情感是人類自我存在的模式，¹⁵²是逃不掉的。而人也在此「深思」中以藝術創造來救贖虛無苦痛的

¹⁴⁸ 見《查拉圖斯特拉如是說》159頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

¹⁴⁹ 同上 177頁

¹⁵⁰ 同上 73頁

¹⁵¹ 同上 65頁

¹⁵² 雖然人在以酒神精神正視苦痛情欲時，已有無家可歸的虛無感受，但承如西谷啟治先生所說的：人在極端虛無中是「事物是什麼變得不清楚了，甚至我自己是什麼也不清楚哩！」，所以，此時人還無法真正感受他所遭受的虛無是人類本就存在的情感，唯在以「權力意志」從痛苦超拔後，才能真正「靜觀」與「深思」到無家可歸的虛無情感是一種自我存在的模式，

人生。

如尼采於《作為藝術的權力意志》中便指出：

「美化是得勝意志的表現，是加強了的協調的表現，是所有強烈欲求已達和諧的表現。」¹⁵³

這句話指的便是：當「權力意志」從與強烈的欲求痛苦對立中脫出時，接下來，便在與痛苦取得和諧當中美化痛苦，以藝術創造與痛苦進行無止盡的「遊戲」，所以尼采才說：

「對藝術家來說，美之所以是至高無上的東西，那是因為在美裡面對立被制服了，強力的最高標誌就是勝於對立面，而且毫無緊張之感：暴力不再必要……。——這使得藝術家的強力意志歡欣鼓舞。」¹⁵⁴

也就是說，前面所談到的由「嬰孩」或「超人」式的「權力意志」所創造的新價值便是「藝術」。

因此，我們可以說，在尼采美學中，「權力意志」是產生「藝術」的原因，而「藝術」正是提供人類活下去的最佳資源。所以尼采才會於《偶像的黃昏》高喊：

「藝術，除了藝術別無它物。它是使生命成為可能的偉大手段，是求生的偉大誘因，是生命偉大的興奮劑。」¹⁵⁵

「藝術是苦難者的救星，它通往那一境界，在那裡，苦難成為心甘情願的事情，閃放著光輝，被神聖化了，苦難是巨大喜悅的一種形式。」¹⁵⁶

總之，「藝術」是由「權力意志」所創造的新價值，是使人肯定苦痛，向世界說「是」的最主要原因。

而在此值得注意的是，尼采所謂的以「孩童」（嬰孩）的精神與苦痛進行無利害關係的審美「遊戲」精神正是尼采於《悲劇的誕生》的「日神式」的「審美靜觀」精神。如趙衛民先生在說明《精神三變》與希臘人的日神精神

是逃不掉的。

¹⁵³ 見《偶像的黃昏》192頁 尼采著 周國平譯 光明日報出版社

¹⁵⁴ 同上 195頁

¹⁵⁵ 同上 230頁

¹⁵⁶ 同上

關係時曾提到：

「嬰兒」境界則是戴奧尼索斯式狂醉轉變為阿波羅式，歸於純樸天真的古典風格，韻律由沉醉復歸平靜。¹⁵⁷

趙先生於此便明白表示：「嬰孩」的藝術創造精神即《悲劇的誕生》中「日神式」的「審美靜觀」精神。

那何謂《悲劇的誕生》中「日神式」的「審美靜觀」精神？根據蔡美麗先生指出：

「希臘古典傳統中，阿波羅具有和諧、合度、自制、距離、睿智、整合的象徵意義，是藝術與醫療的保護神。少艾雋美的太陽神，確實代表青春的希臘文化中冷雋、清明、典雅的特質。可是，《悲劇誕生》中，尼采所謂阿波羅精神，卻特指希臘人特殊的藝術性鑑賞能力，尼采稱之為「夢想」的能力。尼采亦稱謂阿波羅精神作「以華美輝麗的幻相裹包現實」的美化能力，靜斂和諧的美感距離。換言之，能夠入乎其內地，渾然忘我地體貼人類共擁的自然生命的兇險，希臘人之能夠不對情欲生命進行宗教式、道德式壓抑，又不衍生厭世精神，基本原因在希臘人具有豐沛美感能力，能賦與混亂狂暴的生命藝術型式，轉化生的掙扎、熬煎、焦渴作慷慨悲歌、英雄氣派的史詩與悲劇。」¹⁵⁸

由蔡先生對希臘人的「日神精神」考察可知，希臘人之所以能以所謂「酒神精神」正視生命本質的虛無痛苦後，不以宗教或道德的力量來對生命情欲進行壓抑，是因希臘人具有將生命的苦痛轉化成審美遊戲的能力。換言之，希臘人透過了阿波羅如夢似幻的視覺，審美地靜觀生命中普遍性無常的虛無苦痛，以美感治療無家可歸的虛無傷痛，於藝術中獲得救贖，如尼采在《悲劇的誕生》中便指出：

「阿波羅精神把我們從戴奧尼索斯的普遍性解救出來，並且使我們歡欣地注意個體的形象。它使我們集中我們的同情在這些形象上面，因而滿足我

¹⁵⁷ 見《尼采的生命哲學》121頁 趙衛民著 幼獅文化 民84 台北

¹⁵⁸ 見 尼采之生命哲學 蔡美麗著 當代雜誌 116期 1995.12.1

們追求滿美的天性。」¹⁵⁹

也就是說，戴奧尼索斯的原始痛苦世界經過阿波羅精神的審美靜觀後，便形成了予人觀照的美感形象，而觀賞者透過這形象觀照到原始痛苦本質時，不是陷入其中，而是從形象中品味痛苦，與痛苦進行「無利害關係」的審美「遊戲」。所以阿波羅式的希臘人才會在虛無苦痛中靜觀到人生實相的生死無常後，基於美的需要，推展出奧林匹克諸神的喜悅統治，也就是如尼采所以為的：

「奧林匹斯世界乃反映希臘意志的一個變形鏡。」¹⁶⁰

這裡的「意志」，筆者以為，即後來尼采於《查拉圖斯特拉如是說》中所提倡的「權力意志」，因為以「酒神精神」正視到情欲魔性所執的虛妄性後，人類心理常會由此而趨於虛無崩潰，但尼采相信生命中自有一股不願被痛苦奴役，想不斷超越自己，並在超越、破壞中進行藝術創造的「權力意志」，將正視苦痛情欲的「酒神精神」轉換成藝術美感的「日神精神」，所以尼采才說：

「希臘人的意志，就是用美感反映來對抗痛苦以及那常常隨藝術才能而來的痛苦的抑鬱智慧。」¹⁶¹

因此可以說，在尼采美學中，權力意志是產生藝術的原因，而藝術正是提供人類活下去的最佳資源。

也就是說，從權力意志所產生的阿波羅藝術會對千變萬化的個別事物中蓋上一層美麗的面紗，讓存在每一時刻都充滿價值，讓我們從此美麗形象的觀照中得到救贖。所以尼采才會明白主張「構成人類基本形而上活動的，不是倫理學而是藝術。」¹⁶²。

(二) 尼采的生命哲學即酒神與日神精神統一的生命美學

¹⁵⁹ 見此書 141 頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1996 年 10 月 台北

¹⁶⁰ 《悲劇的誕生》30 頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1996 年 10 月 台北

¹⁶¹ 見《悲劇的誕生》32 頁 尼采著 劉崎譯 志文出版社 1996 年 10 月 台北

¹⁶² 同上 8 頁

我們從以上尼采將藝術推舉為生命本來的形上學活動可知，尼采的生命哲學實際上就是一種審美的人生哲學。¹⁶³也就是說，尼采主張以酒神與日神的精神統一的美學來解決人生的根本問題。而尼采所謂的酒神與日神精神統一的美學乃指以「酒神精神」正視自己所遭受的苦痛情欲，並進而主動投入苦痛的根源，最後在一股不願被苦痛奴役的「權力意志」的驅使下，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神精神的靜觀精神」與個人虛無痛苦進行無利害關係的「遊戲」對話，在對話中靜觀到宇宙人生根本上無家可歸的虛無苦痛，而後以具創造價值的「權力意志」創造出藝術來救贖苦難的人生。

由此可知，尼采這種正視生命痛苦情欲的美學觀，並不是悲觀地揭露人生的無意義，而是積極地從情欲的痛苦與罪惡的觀照中學會與痛苦和苦難進行「遊戲」，從人生的悲劇性中獲得審美快感，亦即從苦難中產生「權力意志」來對苦痛進行藝術審美與創作，並由此而肯定生命本身，也肯定人生所經歷的各種實際苦難。

而由此酒神與日神的精神統一的美學觀點推而廣之，尼采亦以為文學需要由生命的苦痛體驗寫成的，如他說：

「一切作品之中，我只愛以自己的心血寫成者。用你的心血去寫吧，如此你將發現那心血便是精神。」¹⁶⁴

筆者以為，這裡的「精神」與「心血」即酒神與日神精神統一的「精神」與「心血」，亦即尼采以為文學作品必須在作者真正遭遇到大死一番的虛無痛苦時，以酒神精神正視這極端的苦痛，最後在一股不願被苦痛奴役的「權力意志」的驅使下，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神精神的靜

¹⁶³ 如高宣揚於《後現代論》中亦談到：尼采美學觀點不同於傳統美學。尼采首先把美學本身當作是人生哲學的本體論問題。他主張以美學解決人生的根本問題，提倡一種審美的人生態度。他的美學實際上是一種新的人生哲學。這就是說，美學不只是為藝術提供最根本的觀點和創作原則，更重要的，是要將整個生活變成為美的生活，以藝術創作和鑑賞活動提高和純化人的生命。見《後現代論》426頁 高宣揚著 五南出版社 民88年10月 台北

¹⁶⁴ 同註 148 79頁

觀」精神與個人虛無苦痛進行無利害關係的遊戲對話，在對話中靜觀到宇宙人生根本上無家可歸的虛無苦痛情感，而後以文學創造來救贖苦難的人生。而此文學作品便因具有深刻的虛無苦痛體驗而具美學價值。

而高宣揚於《後現代論》中指出尼采這種正視生命痛苦情欲的美學與文學觀對於後現代文學藝術理論具有決定性的影響，如對米歇 福柯和德里達有深遠影響的法國文學家--喬治 巴岱的文藝觀便是延續尼采而發展的。如高宣揚於《後現代論》中便指出：

「巴岱主張文學中所表達的，首先是惡，特別是惡的最尖銳形式，也就是「痛苦」，……痛苦的極高價值就在於它集中表達了生命本身的奧祕。只有在痛苦中，尤其在極端的痛苦中，人才能真正嘗受到情欲本能的真正力量；人才能由此產生逾越有限經驗的意志。」¹⁶⁵，這主張便是受到尼采主張「以酒神精神將人帶入與痛苦反覆遊戲的藝術活動中，並在悲劇藝術的審美活動中，不斷地提昇人生的意義，實現超人的不斷擴張的權力意志」的影響¹⁶⁶

其實，尼采這種正視人生本質虛無苦痛的美學觀不僅在西方文論有深遠影響，在十九世紀末以至二十世紀初的中國思想與文學界亦蕩起軒然大波，而這全要歸功於中國美學大家--王國維的引入。

根據張本楠於《王國維美學思想研究》中指出：

「1904年王國維就發表長文 叔本華與尼采，這是我國最早一篇研究和介紹尼采的專論。在這篇論文中，王國維高度評價了尼采哲學的地位，……尼采的學說正是從這篇文章而進入中國知識界的。」¹⁶⁷

張先生同時指出：

「(王國維)《人間詞話》是處於從叔本華到尼采的中間階段。」¹⁶⁸

也就是說，王國維在發表其《人間詞話》時正是他脫離叔本華影響而向尼采靠攏的時刻。那王國維受到尼采什麼樣的影響？

¹⁶⁵ 見《後現代論》204頁 高宣揚著 五南出版社 民88年10月 台北

¹⁶⁶ 同上 138頁

¹⁶⁷ 見此書 180頁 張本楠著 文津出版社 民81 台北

¹⁶⁸ 同上 181頁

貳：王國維《人間詞話》所隱含的尼采美學觀

(一) 王國維的人格第二境界正是尼采式的虛無苦痛之境

前面我們已探討過，王國維在其《人間詞話》的「人格三境界」核心概念中便指出，當人處於「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的人格第一境界時，是充滿了悲壯豪邁的胸襟，將某一個理想客體表象於眼前，執取之，並想獲取之，於是便展開一連串的追求行動，而在此追求中產生種種煩惱憂患。

不過，我們在前面探討到，王國維於其《紅樓夢評論》與《人間詞話》的美學與文學觀時便指出，王國維以為真正的文學美必產生於所執的理想客體失落的深沉苦痛之時，亦即如王國維於《紅樓夢評論》所理解的賈寶玉遭遇--「存於自己之苦痛，彼之生活之欲因不得其滿足而愈烈，又因愈烈而不得其滿足，如此循環而陷於失望之境遇。遂悟宇宙人生的真相遂而求其息肩之所，彼全變其氣質而超乎苦樂之外，舉昔之所執著者而捨之。彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。彼以疲於生活之欲故，故其生活之欲不能復起而為之幻影。」¹⁶⁹或是如王氏於《人間詞話》所理解的李後主從帝王身淪為階下囚的苦痛境遇。

總之，受尼采苦痛體驗美學觀影響的王國維於《人間詞話》中以為詩人能寫出真正的文學之美是因他在對表象的理想客體起了「衣帶漸寬終不悔」的強烈執求，卻因種種外來打擊，使得詩人頓然發現往昔所執客體的虛妄性，而由此產生深沉的「為伊消得人憔悴」虛無苦痛後，由自身生命體驗觀出宇宙人生無家可歸的真理性虛無情感，如此所產生的詩詞作品方具有美學意涵。

換句話說，王國維以為詩人於人格第二境界「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」時，由自身歷經虛無苦痛的生命體驗所觀出的真理性情感便是尼

¹⁶⁹見《王國維文集·第一卷》2頁 姚淦銘 王燕編 中國文史出版社 民86 北京

采所謂的人生根本性的想求卻又一無可求的無家可歸虛無情感。

而由此真理性情感的深思，我們便不難了解王國維以為展現於人格第二境界文學作品的「情」與「景」，究竟是怎樣的具真理性的「真感情」與「真景物」，王國維曾說道：

文學中有二原質焉：曰景，曰情。前者描寫自然與人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神態度也。故前者客觀的，後者主觀的也，前者知識，後者感情的也。自一方面言之，則必吾人之胸中洞然無物，而後其觀物也深，而其體物也切；即客觀的知識，實與主觀的情感為反比例。自他方面言之，則激烈之情感，亦得為直觀之對象與文學之材料；而觀物與其描寫之也，亦有無限之快樂伴之。要之，文學者，不外知識與感情交代之結果而已。苟無銳感之知識與深邃之感情者，不足與言文學之事。此其所以但為天才遊戲之事業，而不能以他道動者也。（文學小言）

王國維以上所言是，文學所要展現的主要成份是「情」與「景」，此中之「情」並非個人一時一地之情，而是在洞觀自然與人生之事實的客觀知識後，所產生的「深邃之感情」。

而從前面的推論可知，大詩人於人格第二境界時所洞觀到的「自然與人生之事實」的客觀知識，即生死無常、沒有任何外在價值可執著的「自然與人生之事實」就像李後主在往昔欲望強求的歡樂完全失落時，所體驗出的「自然與人生之事實」就像「流水落花春去也」的虛幻無常。

而由此事實觀照所引發的宇宙人生的「深邃情感」即--尼采式的人生根本性無家可歸的虛無苦痛情感。如王國維之所以以為李後主詞是如尼采所說的「以血書之者」，乃因李後主能從個人虛無苦痛中超拔，以尼采所謂的「赤子之心」¹⁷⁰（即前面的「孩童精神」、「嬰孩境界」、「日神式的審美靜觀精神」）

¹⁷⁰ 王國維於《人間詞話》中提到：「詞人者，不失其赤子之心者也。故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所長處。故後主之詞，天真之詞也。他人，人工之詞也。」這裡的「赤子之心」實源於他於叔本華與尼采文中提到：「赤子若狂也，若忘也，萬事之源泉也，遊戲之狀態」的「赤子」之意。王國維這裡所提到尼采的「靈魂三

靜觀出生命本質的虛幻無常，而由此無常所引發的「自是人生長恨水長東」情感便是尼采所謂的人生普遍性的想求卻又發現一無可求的虛無情感。

換言之，王國維所謂的「能寫真景物，真感情者謂之有境界」的「真感情」就人格第二境界而言，是指尼采所認為的宇宙人生無家可歸的虛無情感，而由於這情感具真理性，因此詩人於人格第二境界所寫出的詩詞便具境界美。

(二) 大詩人於人格第二境界展現之文學作品即「寫境」與「寫實詩」

由以上所得之結論來看，我們亦不難了解，大詩人人格第二境界所寫出詩詞正是王國維所說的——「寫境」與「寫實詩」。

有造境，有寫境。此理想與寫實二派之所由分。然二者偏難區別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，必鄰於理想故也。

自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學也，必遺其關係限制之處。故雖寫實家亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。

關於此二則中的「造境」與「理想家」之詩，在筆者看來，均屬下一境界的創作，在此姑且不論。在此要注意的是「寫境」與「寫實詩」與大詩人人格第二境界的關係。

變的「赤子」之意，我們在前面尼采的美學觀已提到，其意是指，當人以「獅子」般的「權力意志」衝破如「駱駝」所承載過多的痛苦後，必須轉成「赤子」的「遊戲」精神，亦即重新對曾與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的「靜觀」與「深思」，進行無利害關係的「遊戲」，如此才能從「遊戲」觀照中領悟宇宙人生普遍性的真理情感，進而創造出具美學價值的藝術來。而李後主的晚期詞之所以被王國維認為是在「不失赤子之心」下所寫出的「血書」，正因其詞境所展現的具普遍性的虛無苦痛的情感，是他在正視自己的過多的苦痛情欲下，以「獅子」般的「權力意志」衝破苦痛，而後轉成「赤子」的遊戲精神，重新對曾與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的靜觀與深思，所領悟到的宇宙人生普遍性的真理情感。所以王國維才會以為「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞」，亦即詞至李後主才寫出人生普遍性虛無苦痛境界的「血書」之詞。

筆者以為，以上王氏所言之「寫實」詩派與「寫境」所指的即是大詩人於人格第二境界在面對所執的表象客體完全失落，而領悟到「自然與人生之事實」是生死無常、毫無任何外在價值可依託時所寫出的人生根本性的無家可歸的虛無情感的作品。

也就是說，「寫實」詩派與「寫境」作品所寫之「實」與「境」即是「自然與人生之事實」為虛幻無常的「實」與「境」。而由此無常實相之洞觀所引發的「深邃之感情」即尼采式的人生根本性的無家可歸的虛無情感。

而值得一提的是，詩人要從個人虛無苦痛中洞觀出人生普遍性無家可歸的虛無情感必當如「理想家」般「放下」對自然之物的我執¹⁷¹，也就是要從個人我執苦痛中超脫，方能從一己之苦痛「觀」出宇宙人生普遍性的虛無情感。¹⁷²所以王氏才會說「雖寫實家亦理想家也」--「自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。」

另外，由於此「寫實」詩與「寫境」詩是大詩人所強烈執求的理想客體破滅的大死之際寫出的，而寫出此寫實詩的大詩人下一步要走的就是完全放下我執的大生的理想境界，就像王國維在《紅樓夢評論》中指出賈寶玉就是在「纏陷最深之中，而已伏解脫之種子。」

據此，我們便能了解為何王國維以為大詩人「所寫之境，必鄰於理想」的原因了，也就是說，大詩人於此第二境界所寫出的作品必定是在大死一番時深沉地體會到宇宙人生無家可歸的虛無悲感所寫出的，而能寫出此虛無感的大詩人若能從中悟道解脫，就必能寫出大死一番、再活現成的解脫之境的「理想詩」。所以王國維才會以大詩人「所寫之境，必鄰於理想」指出大詩人於人格第二境界所寫之境乃是人在達於「理想」解脫境界之前的最深沉虛無

¹⁷¹這裡「然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。」的「遺其關係、限制」的「遺」即指「放下」我與事物之間的對待心念。

¹⁷²雖然這裡「寫實家」須如「理想家」的「放下我執」方能從一己苦痛觀照到全人類的虛無苦痛，但其並非真正徹底實踐如「理想家」的「放下我執」的人格修養，所以「寫實家」雖能寫出全人類的虛無苦痛，其心中仍有我執苦痛。

(二) 大詩人於人格第二境界時的文學作品即「有我之境」與具「宏壯」之美感

接著，我們要談的是，王國維曾言「境界」可分為「有我之境」與「無我之境」，那能寫出「真景物，真感情」「有境界」的人格第二境界的作品究竟屬於那一境界？

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」有我之境也……有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。

無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

筆者以為，「有我之境」的詩詞，正是詩人處於大死般痛苦的人格第二境界時所寫出的。亦即作者在理想對象的客體驟逝，主體存在的確定性隨之瓦解，虛無與深沉的痛苦之感全幅呈現之時所作出的。

因為承如前面我們所引用的西谷啟治對人處於虛無情境的描繪可知，當往昔所執的理想客體頓逝時，主體仍處於我執的相對無狀態。也就是說，處於人格第二境界的詩人在深知往昔所執的理想客體是虛無的，並從個人的虛無中觀出人生沒有任何外在價值可歸依的無家可歸的實相後，雖將所執的理想對象虛無化，但其自身並未將主體我執之心全然放下。亦即此時的詩人只是深思到人類普遍性的虛無苦痛情感，尚未轉「思」為「覺」，覺悟到人生所有痛苦全在於「我執」，進而以人格實踐將「我執」之心放下。所以，此時詩人仍有我執之心，只是自覺執求不到任何永恆的東西。因此所寫出的意境是「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」或「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽

¹⁷³ 這裡的「理想家」的「理想解脫」非如叔本華的斷滅意欲的理想解脫，而是透過禪道的放下我執的人格修養，所達到的雖入世但仍無執自在的理想之境。對此，筆者將於下文有專門探討。

暮」的「以我觀物，故物皆著我之色彩」的「有我之境」。

那王國維說於「有我之境」的詩詞是「由動之靜時得之」這裡的「動」與「靜」究指何意？

筆者以為，這裡的「動」實際上就是詩人在面對所執理想客體驟逝，虛無苦痛之感全幅呈現時，能不以宗教或道德的力量壓抑痛苦，而是以王國維所承之尼采正視情欲的「酒神精神」正視「自然與人生的事實」是生死無常與充滿苦痛情欲¹⁷⁴，並進而主動投入苦痛的根源（「酒神精神」主「動」），最後在一股不願被苦痛奴役的「權力意志」的驅使下，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神精神的靜觀精神」與痛苦進行無利害關係的遊戲對話，（「日神精神」主「靜」）而後在對話中，從個人苦痛觀照到宇宙人生根本上無家可歸的虛無苦痛情感，進而以藝術的創造來救贖苦難的人生。

而當讀者從「有我之境」作品中觀照到足以使人悲的普遍性無家可歸的虛無情感時，便會興起「宏壯」的審美感受，而對人類本質的虛無痛苦實相有所反省。

在此，我們引用寫出「有我之境」的「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」的秦觀《踏莎行》來進行詳細解析，以了解何以能展現「有我之境」的秦觀《踏莎行》是大詩人處於人格第二境界所寫出的虛無苦痛之境。

（三）秦觀《踏莎行》是大詩人處於人格第二境界所寫出的虛無苦痛的「有我之境」

¹⁷⁴ 這裡的「由動之靜時得之」的「動」所蘊含的「正視情欲」的「酒神精神」，於詩人第一境界時能正視「望盡天涯路」理想追求的欲望，同時在詩人對理想產生「衣帶漸寬終不悔」強求，卻因現實無常，頓覺一切強求不得的痛苦之際，亦能不壓抑此痛苦而正視之。最後，在苦痛達於極端，令人難以承受之際，尼采相信堅強的人類自有一股不願被苦痛奴役的「權力意志」，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神精神的靜觀精神」與痛苦進行無利害關係的遊戲對話，而後在對話中從個人苦痛觀照到宇宙人生根本上無家可歸的虛無情感，進而以藝術的創造來救贖苦難的人生。所以，如果說，這裡的「由動之靜時得之」的「動」所蘊含的是正視情欲的「酒神精神」，那這裡的「靜」便是由酒神精神轉換而來的「日神靜觀精神」。

霧失樓臺，月迷津渡，桃源望斷無尋處。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮。驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數。郴江幸自繞郴山，為誰流下瀟湘去？

筆者以為，這首詞的關鍵詞句即「桃源望斷無尋處」，我們在前面曾指出王國維的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的「望」字表示：對理想價值起了刻意執求的心，而這裡的「桃源望斷無尋處」的「望斷」所顯示的正是：大詩人處於人格第二境界——其所執的理想客體完全失落，領悟到「自然與人生之事實」是生死無常、毫無任何外在價值可尋依之時，所寫出的無家可歸的虛無情境。

由此，我們便很能以日人西谷啟治對人虛無情感的呈現所進行的深刻描述，來了解開頭二句--「霧失樓臺，月迷津渡」朦朧景色背後的情感意蘊。

西谷啟治說：事物「當被放置在虛無的場所中，會散落開來和凋謝下來，像霧在無底的深淵之上那樣。在虛無中，事物的精粹都被剝落下來，虛無是不容許任何東西留下自身的痕跡的。即是說，事物是什麼變得不清楚了，甚至我自己是什麼也不清楚哩。」¹⁷⁵換言之，在虛無中，一切存在都只能處於蒙昧狀態，生命也顯得疲弱無力。

而筆者以為，秦觀 踏莎行 開頭二句--「霧失樓臺，月迷津渡」朦朧景色背後所蘊含的情感便是這樣的虛無情感。同時，也正因為這樣的無所歸依的虛無苦痛的呈顯，才使得下兩句的「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」的景物都染上了想要歸去，(如杜鵑於夕陽西歸之時所啼之聲便似「不如歸去」)卻又發現無家可歸的虛無色彩，也因此而被王國維評為「以我觀物，故物皆著我之色彩」的「有我之境」的最佳例子。

王國維同時於另一則詞話中談及他對「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」的看法：

少游詞境最為淒婉。至「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」則變而淒厲矣。東坡賞其後二語，猶為皮相。

¹⁷⁵ 見《絕對無的哲學》134-135頁 吳汝鈞著 臺灣商物印書館 民87 台北

筆者以為，王國維之所以認為秦觀《踏莎行》中「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」最為「淒厲」，乃因此「景語」最能展現出尼采式的人類普遍性無家可歸的虛無情感。

那後面的詞句「驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數。郴江幸自繞郴山，為誰流下瀟湘去？」指的又是何意？究竟是什麼樣的「恨」讓旁人再多的書信安慰也不能消除？

筆者以為，這裡的「驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數」的「恨」在王國維看來，恐怕就是被讚為如尼采「余愛以血書之者」的李後主從自身虛無中所觀出的「自是人生長恨水長東」的想強求卻又發現一無可求的虛無之「恨」，而「郴江幸自繞郴山，為誰流下瀟湘去？」所蘊含之意便是如「自是人生長恨水長東」的「水長東」一樣，亦即作者與李後主一樣均從一己虛無中發現了人類想強求卻又一無可求的無家可歸的命運。也就是說，他以為當人的命運像郴江一樣從其存在根源母體--郴山沒有來由地被拋擲到瀟湘後，就注定一生的命運是如尼采所說的「永遠四海飄泊；永遠無家可歸」了¹⁷⁶。

由以上的詳細解析可知，能展現「有我之境」的秦觀《踏莎行》確實能表現大詩人處於人格第二境界所寫出的虛無苦痛之境。

不過，值得注意的是，王國維在《人間詞話》中指出：

「無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」並在另一則中指出「古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」

由此可知，於《人間詞話》中，能予人「優美」之感的「無我之境」的作品是優於予人「宏壯」之感的「有我之境」的作品。

換言之，能表現虛無苦痛的「有我之境」並非王國維心中究竟的理想人格境界。王國維心中的理想人格境界是能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」給人的生命無限安然的「無我之境」。

¹⁷⁶ 見《查拉圖斯特如是說》331頁 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 1999年4月 台北

那這種「不知何者為我，何者為物」的「無我之境」背後究竟蘊含著怎樣的美學意涵？

對此問題，我們在本文第三章中已作過探討，且明白地指出「無我之境」的「真理」意涵即中國禪道共法層次上無為化執、融通淘汰的「真理」體悟。

如此說來，王國維心中究竟的理想人格境界 - 人格第三境界「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」即中國傳統藝術最高的美學化境 - 禪道「無」的藝術精神的展現。

也就是說，在王國維觀念中，與「禪門三關」「正 - 反 - 合」辯證進程相呼應的「人格三境界」其每一人格階段所蘊含的「真理」乃是：大詩人於「人格實踐」過程中，在其人格第一境界時，均會「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」，亦即為證成某種理想人格型態，便正面地肯定情欲去執求某一種理想客體，而此境界所展現的真理狀態便如叔本華式的意志表象之境一樣¹⁷⁷，個人我執主體與所表象的理想客體呈現穩定和諧的對偶性格局，理想客體的虛妄性無從揭露。（辯證進程的「正」）

真正讓詩人感受到所執理想客體的虛妄性，是在詩人對表象的理想客體產生了一股由「望盡天涯路」到「衣帶漸寬終不悔」越來越強烈的欲求，卻因種種現實無常的打擊，使詩人頓覺到往昔所執理想的虛妄性，由此而對第一境界理想執求產生了徹底的精神否定（辯證進程的「反」），而由此精神徹底的否定所感受到的「為伊消得人憔悴」的真理性情感，經由我們前面的探討，是尼采式人生根本上想求又自覺求不得的無家可歸的虛無情感。

而王國維以為，詩人在經歷了由「望盡天涯路」到「衣帶漸寬終不悔」的理想強烈欲求（辯證進程的「正」），及「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」對理想強求的徹底否定（辯證進程的「反」）之後，惟有進入辯證超越的綜合前兩境界的禪道共法層次上的「無我之境」，於人格證成上才算圓滿究竟。（辯證進程的「合」）

¹⁷⁷ 在第三章第二節中，我們已探討到「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」中所隱含的「欲望」已非叔本華「意志」式無法經修養而放下執求的「盲目意志」，而是如佛家式可經「放下」之修養以達人格圓滿的「無明欲望」。

那我們在此要問的是，這裡所謂的「辯證超越的綜合前兩境界的禪道共法層次上的『無我之境』」的「辯證超越的綜合前兩境界」究竟如何理解？

對此問題，我們可注意到，王國維曾說到，禪道共法層次的「無我之境」是「人唯於靜中得之」，也就是說，要達到禪道共法層次的「無我之境」需有「靜」的工夫涵養，而此「靜」的工夫涵養與前面我們所提到的「有我之境，於由動之靜時得之」的日神式的「靜觀」自然是不同，所以才會造成「一優美，一宏壯」的兩種不同審美感受。

如其言：

無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

關於這裡的「有我之境，於由動之靜時得之」，我們在前面已提過，「動」所蘊含的「正視情欲」的酒神精神，於詩人第一境界時能正視「望盡天涯路」理想追求的欲望，同時在詩人對理想產生「衣帶漸寬終不悔」強求，卻因現實無常，頓覺一切強求不得的痛苦之際，亦能不壓抑此痛苦而正視之。換言之，這裡的「動」相當於辯證進程中的「正」，亦即正視人格第一境界「望盡天涯路」到第二境界「衣帶漸寬終不悔」情欲強求的精神。

而所謂的「有我之境，於由動之靜時得之」的「靜」，便是正視情欲強求的酒神精神，在強求不得過後，苦痛達於極端，令人難以承受之際，由情欲中產生一股不願被苦痛奴役的「權力意志」，將主「動」的酒神精神轉換成主「靜」的日神靜觀精神。換言之，這裡的「靜」是產生於「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」對往昔理想欲求的徹底否定之時，相當於辯證進程的「反」。

至於這裡的「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」，如前所述，自不同於「有我之境，於由動之靜時得之」的日神式的「靜觀」，因為「無我之境」於精神上是辯證超越地綜合前兩境界所達成的，所以，「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」的工夫涵養自是大詩人在辯證超越地綜合前兩境界的禪道式工夫修養，而非相當於辯證進程「反」的「有我之境，於由動之靜時得之」的日神式的「靜觀」。

所以，我們理解所謂的「辯證超越的綜合前兩境界的禪道共法層次上的『無我之境』」的「辯證超越的綜合前兩境界」究指何意，可透過對「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」意涵探討來理解。

那這樣禪道共法層次的「靜」的意涵究竟如何理解？人格第三境界的「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」究竟是如何在人格態度上辯證地超越了人格第二境界「有我之境，於由動之靜時得之」的「動」與「靜」（「有我之境」亦可涵蓋第一境界，因「動」正視情欲的酒神精神於第一境界即有所展現），以致於能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

對此問題，我們有必要對成就中國傳統藝術最高的美學化境 - 禪道「無我之境」的「靜」工夫涵養作一番解釋，以便了解王國維為何會認為大詩人在歷經了由「望盡天涯路」到「衣帶漸寬終不悔」的理想強烈欲求（辯證進程的「正」），及「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」對理想強求的徹底否定（辯證進程的「反」）之後，惟有透過禪道共法層次的「靜」之修養才能達到辯證超越地綜合前兩境界的「無我之境」，而於其人格證成上才算圓滿究竟。（辯證進程的「合」）

第四節：人格第三境界的美學意涵—人格第三境界「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」即禪道共法層次的「無我之境」（辯證歷程的「合」）

在前節結語中，我們得知，深受尼采影響的王國維在與中國文學對話後，所發現的禪道式「無我之境」自在之美，乃是大詩人在經過尼采式的痛苦深沉體驗之後必然的解脫之路。而此無執自在之美便也成了王國維最理想的美學境界。

那我們在此要問的是，王國維的人格第三境界的「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」究竟是如何辯證超越地綜合前兩境界，以致於能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的

人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

基此，筆者將在此節中透過「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」意涵探討，了解到禪道共法層次「無我之境」的美學意涵究竟有何殊勝之處，以致成為王國維最理想的境界--「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的真理意涵。

最後，在了解禪道共法層次「無我之境」的美學意涵後，筆者將探討此美學意涵與《人間詞話》中的「優美」、「理想詩」與「造境」存在著何種密切的關係。

壹：禪道共法層次「無我之境」的美學意涵 從「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」意涵談起

(一)「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」意涵 - 從莊子「坐忘」工夫涵養詮釋之

對於「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」，我們在第三章中已提及，其工夫涵養無非就是老子「致虛極，守靜篤」所表現出的「虛靜」工夫修養。

只是我們注意到，這裡的「虛靜」工夫修養究竟如何理解？

由於老子之言相當精簡，不易掌握其意涵，還好繼承其「靜」工夫哲學的莊子能以「心齋」、「坐忘」等工夫性名詞的解釋來說明老子「靜」的工夫智慧。承如徐復觀先生所說的：

從老子「致虛極，守靜篤」起，發展到莊子的無己、喪我、心齋、坐忘是以虛靜作把握人生本質的工夫。¹⁷⁸

基此，筆者想透過對莊子「坐忘」修養工夫的詮釋來理解「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」之意涵，以進一步了解，何以王國維認為透過此「靜」工夫修養能辯證地超越「有我之境」而圓滿地成就「無我之境」。

¹⁷⁸ 見《中國藝術精神》83頁 徐復觀著 臺灣學生書局出版 民81年7月 台北

對於莊子「坐忘」修養工夫，於〈大宗師〉中有詳細的闡述。

顏回曰：「回益矣。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」它日復見曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回忘禮樂矣。」曰：「可矣，猶未也。」它日復見曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體、黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」〈大宗師〉

這段話莊子藉顏回之言，先忘仁義，後忘禮樂，最後達於「坐忘」境界。

我們在此要問的是，這裡的「忘」究竟如何理解？為何先要「忘仁義」，而後「忘禮樂」，最後方達於「坐忘」的極致境界？而這裡所謂達於「坐忘」的極致境界又是怎樣的境界？

對於以上第一個問題，陳德和先生曾指出：

至於(道家)實踐的努力不外乎蕩相遺執、融通淘汰的工夫，此一工夫在老子是以「無」表示，莊子則用忘(坐忘)、外或化(物化)來形容，相形之下，後者更令人感同身受。有工夫就有進程、有層次，這些進程和層次莊子嘗幾番透過寓言故事做多樣的表達，本文將它歸納為：「由小而大，由大而化」、「從聽之以耳到聽之以氣」(心齋)、「坐忘而同於大通」和「朝徹見獨而攬寧」等四種詮釋進路。¹⁷⁹

從陳先生所言來看，可知莊子的「忘」並非一般我們所理解的「忘記」，而是對老子「無」工夫修養的詮釋，所以，這裡的「忘」是一種特殊忘法，一種蕩相遺執、融通淘汰的「忘」，也就是說，此「忘」乃是側面消化人在進行第一序的價值實踐時，所隨之而來的執著與限制。

如所謂「忘仁義」是指在第二序的共法層次上融通淘汰、側面消化人在進行第一序的仁義道德實踐時，所隨之而來的執著與限制。

接著，莊子以為「忘禮樂」境界比「忘仁義」更進一層。何以如此？

筆者以為，這是因為禮樂制度是客觀對外的制度，眾人皆看得見，因此當我們基於仁義之心自然無為地去行禮樂制度時，眾人自然受我們影響而發

¹⁷⁹見〈論莊子哲學的道心理境〉43頁 陳德和著 鵝湖學誌第二十四期 民89

自內心去作禮樂。如果說「忘仁義」是類似佛家「自行」的境界，那麼「忘禮樂」則是比「忘仁義」更高一層的「化他」境界。

不過，這仍非是最高境界。因為顏回雖然可以不為世俗眼光去行仁義禮樂，而是發自內心道德自覺，無為化執地去行仁義禮樂。但是因為顏回在實踐仁義禮樂後，便執著、自居於這有別於世俗為名為利而實現道德的境界，這表示顏回仍有執著、分別之心。

最後顏回「墮肢體、黜聰明、離形去知」，其意乃指，對於世間不採取分別態度，¹⁸⁰亦即雖是純然發自內心道德自覺，無為化執地去行仁義禮樂。但仍處於人間世，與其他為得世俗肯定而行仁義禮樂之事的人同處於人間世，不刻意與他人做區別，這便是所謂的「同於大通」。

也就是說，此時的人世間雖仍存在著無窮的牽絆，雖然仍有無數人為得世俗肯定而刻意求取外在道德名聲，但它卻對我不造成任何的干擾，此之謂「同於大通」，「通」是雖我與世無隔，但人世牽絆與我無礙，因為放下執求的「坐忘」精神涵養使我對萬物「以神遇而不以目視」（養生主），對「外物」（世俗價值觀）的牽絆我只觀照之，而不受其牽引了。

總之，由「忘仁義」，後「忘禮樂」，最後所達於的「坐忘」境界是既能肯定人間正面價值實踐，又能淘汰人在進行正面價值實踐時所隨之而來的執著心念，所達到的「同於大通」的境界。

換言之，無論是老子首要觀念「無為」、「虛靜」或是莊子的「坐忘」工夫均意指著：在第二序層次上作去執的工夫，去掉人在進行第一序特定價值實踐時所隨之而來的有為有執，以達人格的圓滿自在。

由此，我們乃可知，老子的「靜」或是莊子的「坐忘」工夫涵養與佛教般若學在共法層次上的融通淘汰精神是相同的。¹⁸¹

¹⁸⁰ 「墮肢體」就是「離形」，其意乃指，人雖處於人間世，但感官情欲卻能夠不隨世俗價值觀浮沉；「黜聰明」就是「去知」，其意乃指，人雖處於人間世，但心智不再具有分別執著的情念，亦即能安然處於人間世，不再與世俗有所隔。

¹⁸¹ 這裡所謂的「佛教般若學在共法層次上的融通淘汰精神」乃指：佛教般若學與其它佛教宗派一樣，於第一序的價值實現上，仍講究空性價值的實踐。只是為了避免人在進行第一序意義的特定價值實踐時所隨之而來的執著與限制，般若學特別講究人在進行第一序意義的空

如牟宗三先生於《圓善論》中所提到的：

般若以無學學，以無得得。此在佛家名曰般若智之妙用，在道家則為玄智之妙用，其基本精神同也。同一為融通淘汰之精神。淘汰是汰除執、為，蕩相遣執；融通是消化封限而歸於玄德，令萬物皆各歸根復命而得自在也。在佛家，則曰令歸實相，「實相一相，所謂無相，即是如相。」此皆無限智心之妙用。故般若成全一切法，玄智亦成全一切德如仁義禮智等，同時亦成全天地萬物令歸自在。此種成全曰「作用的成全」，吾亦曾名之曰「作用的保存」。例如「絕聖棄智，絕仁棄義，絕學無憂」，此並非是從存有上棄絕而斷滅之也，其實義乃只是即於聖智仁義等，通過上德不德之方式或無為無執之方式，而以無成全之也。此無是作用上的無，非存有上的無。¹⁸²

牟先生之意乃指，老子「無」的工夫哲學與佛教般若學共法層次上的融通淘汰精神一樣，並不在第一序意義上規範出特定價值意義的人格實踐，而是在第二序的共法層次上，來融通淘汰、側面消化人在進行第一序意義的特定價值實踐時所隨之而來的執著與限制。

而由於佛教般若學共法層次上的融通淘汰精神在中國禪宗興起時特別被強調，以致使得禪宗與道家形成禪道一家的現象，並對中國文學藝術產生極大的影響。如傅偉勳先生曾表示：

「經過長久的交流溝通，道家這邊也無形中影響了印度佛教在中土的發展。這就說明了為何慧能建立頓悟妙修的禪佛教後，歷代禪師還有可能更進一步轉化禪佛教為道道地地的禪道，形成了禪宗與道家之間辯證的綜合。也可以說，整個禪宗傳統終於融化到禪道一路，禪家與道家終成一家，無由分辨，構成東方文化(尤其在文學藝術方面)的一大因素。」¹⁸³

性價值實踐之餘，還要能以融通淘汰的精神來消化空性價值實踐所帶來的執著相。而由於般若學這樣的融通淘汰精神可擴至順一切法而融通淘汰之。承如牟宗三先生所說的：「凡有法教處，它即跟上處而融通淘汰之，如影隨形，而無獨立意義。」(見《佛性與般若》下冊 632 頁 牟宗三著 學生書局 民 86 台北) 所以般若學這樣的融通淘汰精神可被視為真正的共法，一切大小乘皆不能違背之的共法。

¹⁸² 見《圓善論》281 頁 牟宗三著 學生書局 民 74 台北

¹⁸³ 見《從創造的詮釋學到大乘佛學》245 頁 傅偉勳著 東大圖書公司 民 79 台北

傅先生之意乃指，中國文學藝術深受禪道共法層次美學的影響。那我們在此要問的是，禪道共法層次美學思想究竟如何理解？

對此問題，我們注意到，由於〈大宗師〉的「坐忘」就是〈人間世〉的「心齋」的修養工夫。¹⁸⁴現在我們將從〈人間世〉的「心齋」看看禪道共法層次的美學思想。

（二）從「心齋」「坐忘」看禪道共法層次的美學思想

回曰：「敢問心齋。」仲尼曰：若一志，無聽之以耳，而聽之以心。無聽之以心，而聽之以氣。聽止於耳，心止於符。氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。」〈人間世〉

在莊子的《人間世》篇裡，莊子設喻孔子與顏回對話之寓言，說明心齋工夫。

莊子以為心齋之初步工夫是「若一志，無聽之以耳，而聽之以心」，而後才「無聽之以心，而聽之以氣」，最後莊子明白指出「聽之以氣」就是「心齋」工夫的極致，並對「心齋」的極致境界作一番描述。

我們在此要問的是，這裡的「無聽之以耳，而聽之以心」、「無聽之以心，而聽之以氣」究指何意？為何要先「無聽之以耳，而聽之以心」，而後才「無聽之以心，而聽之以氣」？而「聽之以氣」的「心齋」極致境界又是如何？

對於以上種種問題，須先注意到，我們在前面已談及「心齋」與「坐忘」工夫同義，所以我們不難了解，「無聽之以耳，而聽之以心」乃指莊子在談「坐忘」時所提到的——顏回「墮肢體、黜聰明、離形去知」的「墮肢體」、「離形」，其意乃指，人雖處於人間世，但感官情欲卻能夠不隨世俗價值觀浮沉。

也就是說，「無聽之以耳，聽之以心」乃指，保持心智高度集中，不讓外物（世俗價值觀）牽引感官情欲，以致迷失真我。

¹⁸⁴見註 178

接著，莊子還要人們「無聽之以心，而聽之以氣」，其意乃是，莊子在談「坐忘」時所提到的——顏回「墮肢體、黜聰明、離形去知」的「黜聰明」、「去知」，其意為，心智不再具有分別執著的情念，而能安然處於人間世，不再與世俗有所隔。

也就是說，「無聽之以心，而聽之以氣」，心智不用再保持集中地去分別何者為世俗價值觀，何者為人間應持守的價值理念，而是能真正無執自在地去實踐人間的價值！

換言之，此時的我依然在人世紅塵中進行價值實踐，但不受人事規範牽纏，內心是一片逍遙自在的境界，這自在正是「坐忘」中「同於大通」的人間世自在。「氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也」，便指出所謂「心齋」就是「聽之以氣」的自在——內心保持清虛狀態，讓人世牽纏從我內心流過，內心是一個完全自在的世界。

而莊子這種禪道共通的無執自在的生命智慧對於中國文學產生了深遠的影響。

如徐復觀先生即說道：

在莊子以後的文學家，其思想、情調，能不霑溉於莊子的，可以說是少之又少。¹⁸⁵

換言之，中國文人多以能於文藝上展現出禪道式的無執自在的人格作為最高的審美標準，而不像西方美學家只針對特定藝術對象，加以組織，擴大。

如徐復觀先生便說道：

莊子所體認出的藝術精神，與西方美學家最大不同之點，……乃是莊子係由人生的修養工夫而得；在一般美學家則多係由特定藝術對象、作品的體認，加以推演、擴大而來。¹⁸⁶

¹⁸⁵ 見《中國藝術精神》134頁 徐復觀著 臺灣學生書局出版 民81年7月 台北

¹⁸⁶ 同上 132頁

徐先生之意即指，莊子藝術精神與西方美學家最大不同處在於，莊子藝術精神必由「心齋」、「坐忘」式無為化執的人格實踐而得，西方美學家則多無此要求。

由此推之，禪道共法層次的美學思想即指，若文藝中能展現出作者「心齋」、「坐忘」式無為化執的人格涵養，便具美學價值。

（三）禪道美學對中國文學理論之「興趣」、「神韻」與「境界」說的影響

從前面的探討，我們清楚得知，禪道在共法層次上所追求的無執自在的生命境界亦蘊含一種美學精神。這種美感的出現，並非是透過感官刺激所造成的形象帶來的。而是經由「坐忘」式放下執求的精神修養所透露出來的。由此可知，禪道式的美感是「超以象外，得其寰中」的。而這種放下執求的精神超越的美學精神對於中國藝術有著極為深遠的影響。徐復觀先生即曾表示：

到達莊子生命境界所用的坐忘修養工夫「正是一個偉大藝術家的修養工夫」，莊子由坐忘工夫所達到的人生境界「本無心於藝術卻不期然而然地會歸於今日之所謂藝術精神之上」，換句話說「莊子的坐忘精神正是徹頭徹尾地藝術精神並且對中國藝術的發展於不識不知之中曾經發生了某程度的影響」，徐先生更進一步表示這種藝術精神是從「具體的藝術活動中昇華上去的。」¹⁸⁷

這是什麼意思呢？現在先看莊子〈養生主〉中庖丁解牛的方法。

「臣之所好者，道也，進乎技矣。始臣之解牛之時，所見無非牛者，三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。」

事實上，從道的角度來看，庖丁「由技入道」的修練工夫正是由感官層次超越到「神遇」的「坐忘」修養工夫。早先，庖丁殺牛時是以感官層次來看牛。此時的庖丁受到世俗價值的牽絆，便與牛成對立關係。過了三年之後，經過「坐忘」的精神修養，庖丁已能從感官層次 世俗對立的價值觀超越，

¹⁸⁷ 同上 50 頁

對於牛「不以目視而以神遇」，於是心與牛對立消失，解牛成為他無所繫縛的精神遊戲。

徐先生則從藝術角度要我們注意庖丁的技與道的關係。庖丁說他所好的是「道」，而「道」較之於「技」更進了一層。由此可知，道與技是密切關連著。庖丁並不是「技外見道」，而是在「技之中見道」，此意即是庖丁所達之神化藝術境界是從感官層次的技巧超越的，而非從技巧之外所得的。

莊子的「技進於道」藝術精神對中國藝術的表現有著非常深遠的影響，它使得中國藝術在宋以後幾乎都以「逸」為審美的最高標準，這「逸」即是「神遇」之「神」的意思，便是禪道共法層次上悠然自在的人格價值實踐。

如徐復觀先生在《中國藝術精神》中就指出：

超逸是精神從塵俗中得到解放；所以由超逸而放逸，乃逸格中應有之義；而黃休復、蘇子瞻、子由們所說的逸，多是放逸的性格。但自元季四大家出，逸格始完全成熟，而一歸於高逸清逸的一路，實為更迫近於由莊子而來的逸的本性。¹⁸⁸

徐先生之意乃指，宋以後的藝術理論中的「超逸」、「放逸」或是「高逸」、「清逸」均是受莊子式悠然自在的價值觀影響所提出，只是「高逸」、「清逸」更接近莊子藝術精神。

又如以文學理論的影響來說，文學本是人為藝術，必須講求修辭技巧，然受到禪道藝術精神的影響，古代文論多半要求文學創作要從技巧超越，提升為自在人格價值的展現。

如王國維所自承的清代文論家王士禎便於其《香祖筆記》中指出他所提倡的「神韻」詩與其說是詩，不如說是一種禪道共法層次上無執自在的處世態度，他說：

¹⁸⁸ 見《中國藝術精神》321頁 徐復觀著 學生書局 民81 台北

「釋氏言羚羊掛角，無跡可求，古言云羚羊無些子氣味，虎豹再尋他不著，九淵潛龍，千仞翔鳳乎？此是前言注腳，不獨喻詩，亦可為士君子居身涉世之法。」¹⁸⁹

由此可知，在王士禎的《唐賢三昧集》中，他所理解的嚴羽的「唯在興趣」、「空中音」、「相中色」以及司空圖「妙在酸鹹之外」，是一種經由像王維的無執自在人格所展現的美學境界，¹⁹⁰而不僅僅只是單純的語言技巧的美感呈現。如其言：

嚴滄浪論詩云：「盛唐諸人，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求，透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之像，言有盡而意無窮。」司空表聖論詩，亦云：「味在酸鹹之外。」……於二家之言，別有會心，錄其尤雋永超詣者，自王右丞而下四十二人，為《唐賢三昧集》，釐為三卷。¹⁹¹

至於王國維則於《人間詞話》中指出：其「境界」說是受嚴滄浪詩話與王士禎詩話的影響而提出的。

如他說：

盛唐諸公，唯在興趣，羚羊掛角，無跡可求。故其妙處，透徹玲瓏不可湊泊。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。

言氣質，言神韻，不如言境界。有境界，本也。氣質、神韻，末也。有境界而二者隨之矣。

由此推之，王國維亦深受禪道共法層次上無執自在的美學影響。所以他才提出詩詞最高美學境界是禪道式的「以物觀物」的「無我之境」。然而在此，

¹⁸⁹ 見《香祖筆記》20頁 清 王漁洋著 廣文書局印行 民57 台北

¹⁹⁰ 對於宋嚴羽於其《滄浪詩話》究竟是以為詩歌應宗李杜，還是宗王孟，學界是眾說紛紛，但從詮釋觀點來看，清王士禎所理解的滄浪的「興趣」確實是如王孟詩中所展現的禪境。而自承王士禎「神韻」說的王國維所理解的滄浪的「興趣」說應該也意指著禪道的美學意境，如他以為詩詞最高美學境界應是禪道共法層次的「無我之境」，這境界實與王士禎所提倡的神韻禪境相通。

¹⁹¹ 見《中國歷代文學論著精選·下》66頁 郭紹虞主編 華正書局 民80.3 台北

筆者要問的是，同樣深受禪道美學影響，何以王國維以為其「境界」說較「興趣」「神韻」說更為根本？

筆者以為，要解決此問題，必須先了解王國維《人間詞話》中那些觀點是繼承了中國文論中「興趣」「神韻」派的禪道美學觀？而那些觀點又突破了「興趣」「神韻」派中的禪道美學觀？

貳：王國維《人間詞話》所隱含禪道共法層次上的美學觀

(一) 王國維繼承「興趣」「神韻」派的禪道美學觀——王國維人格第三境界「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」即禪道無為自在之境

在前面我們已探討過王國維心中的理想人格境界--「無我之境」實是由禪道共法層次上無為化執的工夫所達到的人格圓滿自在的美學境界。而這樣的理想境界，筆者以為，正是王國維人格三境界中最理想的第三境界「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」。為什麼？

因為如前面所述，王國維以為，詩人在經歷了由「望盡天涯路」到「衣帶漸寬終不悔」的理想強烈欲求（辯證進程的「正」），及從「衣帶漸寬終不悔」到「為伊消得人憔悴」對理想強求的徹底否定（辯證進程的「反」）之後，惟有辯證超越地進入綜合前兩境界的禪道共法層次上的「無我之境」，於人格證成上才算圓滿究竟。（辯證進程的「合」）

而這裡所謂的「辯證超越地綜合前兩境界的禪道共法層次上的『無我之境』」的體驗，在筆者看來，正是王國維最理想的第三境界「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」-- 返回內心對前兩境界作「回首」式辯證超越的體驗。

換言之，當人在第二境界苦尋不得而落入深沉的痛苦與日神式的緘默靜觀時，若能「驀然回首」，亦即返回心上作老莊「虛靜」式的融通淘汰、側面消化的工夫，淘汰第二境界日神式「緘默靜觀」時所形成的與世間抽離、對

待的我執心念（有所不執），保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐（有所執），如此自能達到辯證綜合前兩境界的有所執、有所不執的人格圓滿自在境界。

換言之，大詩人在經歷「有我之境，於由動之靜時得之」的正視情欲的酒神精神的「動」與由痛苦情欲轉化而來的日神式的「靜」觀緘默，若能返回內心，以禪道式的「虛靜」工夫來融通淘汰第二境界日神式「靜」觀緘默所形成的與世間抽離、對待的我執心念，並以此融通淘汰的去執精神回歸人間實踐第一境界情欲所執持的價值理念。如此自能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。而這便是王國維所以為的「無我之境，人唯於靜中得之」的深意。

(二)陶淵明 飲酒詩之五 是大詩人處於人格第三境界所寫出的禪道式的「無我之境」

在此，我們引用寫出「無我之境」之「採菊東籬下，悠然見南山」的陶淵明 飲酒詩之五 來進行詳細解析，以了解何以能展現「無我之境」的陶淵明 飲酒詩之五 是大詩人處於人格第三境界所寫出的禪道式的無執自在之境。

「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。採菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」<飲酒詩第五首>

(1)「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏」就是莊子「坐忘」的精神實踐

此詩一開頭的「結廬在人境」便說明詩人是入俗的，是肯定充滿情欲的人間世所持的正面價值理念的。雖然「結廬在人境」，但是「車馬喧」的人世紛擾、刻意追求外人肯定的世俗價值觀卻對詩人不構成任何干擾。為什麼呢？因為「心遠地自偏」 - - 詩人意味深長地表示。

從前面對禪道美學的探討，筆者發現，詩人的「心遠」正是莊子「坐忘」的精神涵養。也就是說，這裡「心遠」的「遠」乃作「動詞」用，其意為：莊子「坐忘」式的「放下」心念執求的人格態度。

筆者以為，由於陶淵明有著禪道共法層次的無為化執的「坐忘」精神涵養，所以能在人間世進行心中所持的價值理念時，淘汰第一序價值實踐所隨之而來的執著情念，同時又能與世俗之人不作分別地「同於大通」，如此才使得詩人能「心遠地自偏」，內心一片空靈虛靜，毫無塵念掛礙，心中自成一個悠然自在的境界，而這境界便是詩人詩中所說的「地自偏」。如此一來，不用隱遯山林，居於紛擾人世間一樣可以自得其樂的。

也就是說，不管現實的刻意求名求利的紛擾是否有其化除的一天，只要我保持精神自由，隨時淘汰、去除第一序價值實踐所隨之而來的執著情念，同時又能與世俗之人不作分別地「同於大通」，如此一來，外在世俗的價值觀又怎能干擾到我之逍遙自適呢？

(2)「采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還」就是莊周夢蝶的「無我之境」

經由詩歌前四句的探析，我們已明白地知道詩人有著「坐忘」的精神涵養。因此，他能以莊子式的審美心靈來觀照自然。而現實的對立價值觀如榮辱、得失、是非等，對詩人來說，已了無意義。他的精神已超越物欲之上，了無掛礙。因此，當他在面對山水時，便能「以物觀物」，亦即完全擺脫他與山水之間的對立差別界限，泯滅主客之分，悠然地將他人格與自然的對待相化解了。所以，對於這四句中的山花人鳥，徐復觀先生即表示：

「他陶淵明的生命實已和這些環境事物融合無間，此時他的生命已化而為他所採的東籬之菊，及在不著意間觀照所得的南山。他的生命和菊和南山的中間明淨得無半點塵埃的點染，而全般地顯露出來。此時全般所顯露的是景物，但同時也是他的生命。」¹⁹²

徐先生之意乃指，由於詩人有著「坐忘」的精神涵養，所以他與其眼前的所有景物之間均因詩人的無執自在而泯除了其間的對待分別相，此時詩中的「菊」、「南山」並不是與詩人相對的特定意象，而是詩人無執自在生命的展現。換言之，景與人之間均因詩人「虛而待物」的自在而分不清「何者為我，何者為物」了。亦即「我」與「菊」、「南山」景物之間的對待分別相均因「心遠」自在而泯除、化解了！

所以「采菊東籬下，悠然見南山」便成了王國維〈人間詞話〉中「無我之境」的最佳範例。值得一提的是，這裡的「無我」並非真正「無我」，而是經由「坐忘」的放下我執的精神涵養，將我和物、主觀和客觀之間的分別對待相泯除，故分不出「何者為我，何者為物」了。

基於以上的探析，我們得知詩人透過「坐忘」的修養，保持了自然的本真。因此筆者以為，只要是本真的自然物與詩人相遇，便能立刻相即相融，所以對於有些陶詩賞析版本認為詩中的「菊」與「南山」是象徵長壽之意¹⁹³筆者感到不以為然。蘇軾在〈題淵明飲酒詩後〉曾云：

「因採菊而見山，境與意會，此句最有妙處。近歲俗本皆作望南山，則一篇神氣都索然矣。」¹⁹⁴

用「望」字便是心先有南山，才「有意」去「望」，如此則涉執著之心，即成有我之境，失去了忘機的天真意趣。同樣的，若「菊」與「南山」有長壽之意，如此一來，詩中的「菊」與「南山」便成了詩人心中的特定意象，

¹⁹² 見《中國文學論集》122頁 徐復觀著 台灣學生書局 民69 台北

¹⁹³ 見《中國古詩名篇鑒賞辭典》23頁 楊松濤編譯 星光出版社 民77 台北

說明：編譯者以為應將「采菊東籬下，悠然見南山」看作是：用悠然的高山對比忙碌的人生，用飲菊酒來求得長壽。從這一角度出發，陶潛的原詩也可能是「望南山」。筆者以為此說法太過牽強，與前後詩句所表現的精神難相呼應

¹⁹⁴ 見《歷代詩評註》上冊 277頁 黃振民評註 大中國圖書公司 民83 台北

一有特定意象，便將牽涉到執著之心，這與詩中呈現的隨遇而安，無所執求的詩人人格是大相逕庭的。因此筆者以為，詩中的「菊」、「南山」並沒有任何象徵意義，若以其它自然景物來替代，將不影響詩中的禪道式美感。因為悠然自在的精神，使得詩人「萬物靜觀皆自得」，就像蘇軾所說的：「凡物皆有可觀，苟有可觀皆有可樂非必怪奇偉麗者也。」如此四句才能真正表現莊周夢蝶物我兩忘的「無我之境」。

(3)「此中有真意，欲辨已忘言」之「真意」正是莊子「物我兩忘」的「自在」之意，而「忘」正是「坐忘」的放下執求「精神超越」之意

「此中有真意，欲辨已忘言」是化用莊子〈外物〉中的「言者所以在意也，得意而忘言」的語意。這裡的「忘」為莊子的「坐忘」，即放下執求「精神超越」之意。也就是說，想要獲得「意」必須從言、象形式超越，不執著在言、象形式上，如此才能真正得意。

由於「此中有真意，欲辨已忘言」的「忘」字正是「坐忘」放下執求的精神超越之意。所以從前面對詩的境界探索看來，「此中有真意」之「真意」即就詩人與山花鳥俱化、物我兩忘時精神上的逍遙自適而言，這種自足的喜悅是「超越」言象之上的，是無法以人為、有限性的語言技巧來表達的。因此，此詩的修辭技巧是以「沒技巧」為技巧的，所謂「沒技巧」是指此詩已由文學技巧超越，提升為詩人無執自在的人格展現，亦即庖丁解牛的「技進於道」之意。這種「道」的人格展現，雖「超以象外」，卻有美感存在，這美感並非單純的停留於經驗層次上的美感，而是背後有著詩人無執自在的人格價值實踐。這價值的實踐，使得此詩形成一個「美」的境界，而為後人所傳頌。如溫汝能〈陶詩彙評〉所說：「淵明詩類多高曠，此詩尤為興會獨絕。境在寰中，神遊象外，遠矣。得力在起四句，奇絕，妙絕。以下便可一直寫去，

有神無跡，都於此處領取……至結二句，則愈真，愈遠，語有盡而意無窮，所以為佳。」¹⁹⁵評語中之「神」便是詩人那隨遇而安，無所執求的人格啊！

（三）大詩人人格第三境界作品具「優美」之美感

從以上對能展現王國維「無我之境」的陶淵明 飲酒詩第五首 的探索可知，詩人的「心遠地自偏」正是莊子「坐忘」精神的實踐。這樣的精神涵養使得詩人「結廬在人境，而無車馬喧」，真正落實了莊子人間世自在的理想，同時也使得詩人獲得了與物相即相融的意趣，導致其詩中的「采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。」透露出一種禪道式無執自在的美感，以致於成為王國維「無我之境」的最佳範例。

基此，我們要注意的是，王國維曾說「無我之境，人唯於靜中得之」這裡的「靜中得之」的「靜」已非詩人寫出「有我之境」的「於由動之靜時得之」的日神式靜觀的「靜」，因日神式的靜觀並沒從坐忘工夫將我執之心化去，所以當人以日神靜觀方式與處於虛無苦痛的自己進行對話時，仍處於我執苦痛中。但當人經由坐忘、心齋工夫達成主客合一的「虛靜」心靈，因心中不再有我執，於是寫出的詩詞境界便能予人禪道式無執自在的「優美」之感。

總之，王國維於 紅樓夢評論 曾說道：

「美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道，而使吾儕馮生之徒，於此桎梏中離此生活之欲爭而得其暫時之平和，此一切美術之目的。」

筆者以為，深受西方叔本華與尼采影響的王國維在與中國文學主流—詩詞與中國文學理論--「興趣」「神韻」學派對話後，所發現的禪道式的人格自在之美，乃是大詩人在經過尼采式的痛苦深沉體驗之後必然的解脫之路。而此自在無為之美便也成了王國維最理想的美學境界。

（四）王國維突破「興趣」「神韻」派禪道美學觀之處—為何王國維認為其「境

¹⁹⁵ 見《陶詩彙評》74頁 溫謙山纂訂 新文豐出版社 民69 台北

界」說較「興趣」「神韻」說更為根本？

不過，我們要特別注意的是，王國維《文學小言》中曾言：要達人格第三境界，必須有過第一與第二人格境界的閱歷，如他說：

未有不閱第一、第二階段而能遽躋第三階段者，文學亦然。此有文學上之天才者，所以又需莫大之修養也。

由此可知，要達到他《人間詞話》第三境界—無我之境的「高舉遠慕」之人格就必有過虛無痛苦的體驗，如王氏於《人間詞話》中屢次讚賞的兩位大作家—陶淵明與蘇東坡，他們都曾經歷過的「為伊消得人憔悴」虛無痛苦。

詳言之，若沒有「誤落塵網中」，若沒曾經「栖栖失群鳥，日暮猶獨飛。裴回無定止，夜夜聲轉悲」(<飲酒詩第四首>)這樣「離其自己」的虛無體驗，陶淵明就不會造就出「山氣日夕佳，飛鳥相與還」這樣「歸其自己」，給人生命無限安然的超曠之作，而蘇東坡的生命體驗亦是如此。

據此，我們便不難了解為何王國維認為其「境界」說較「興趣」「神韻」說更為根本。因為王國維以為要達到禪道共法層次的無為自在「境界」，於人格實踐上必經虛無痛苦體驗，而後從中大徹大悟，以禪道共法的融通淘汰精神超越一切我執分別工夫，方可達於自在之美境。

至於王國維所理解的王士禎的「神韻」說，及透過王士禎詮釋的嚴羽的「興趣」說對於一個人在生命歷程中要達此禪道美境的看法，並沒有像王國維所認為的要經尼采式的大死大生的虛無體驗的看法，而只描述他們所認為的理想詩歌境界為何。

像王士禎一味強調詩境如禪境，如其言：「詩禪一致，等無差別」(《香祖筆記》)如此純然重視文學要展現禪道的美學境界，而將人於人格上之所以自覺要達此境界之前，往往是因其有過強烈執求不得而造成的虛無痛苦的存在實感完全抽離不談，這對受尼采影響而正視生命本然苦痛情欲的王國維來說，無疑是對存有的遺忘。

也就是說，在王國維觀念中，文學家之所以能於其詩中成就禪道式美學意境，必因其生命中曾有著王氏人格第二境界「為伊消得人憔悴」無家可歸的虛無感受，而後大徹大悟，領悟生命痛苦全在於我執，於是以禪道共法層次的化執工夫，化除一切分別對待所達成的。

然而這樣「大死一番，再活現成」的觀念，在王國維所理解的王士禎「神韻」說與嚴羽的「興趣」說中並不強調。而如此一來，很容易使後學者在從事創作時，不重視人格實踐或生命體驗，一味在文章上賣弄技巧以刻劃出具禪道意境面目，而無實在生命感受的膚淺之詩。

所以王國維才會以為他所拈出的「境界」二字較滄浪所謂「興趣」與阮亭所謂「神韻」更為根本。因為其「境界」說背後是以人在虛無苦痛體驗後，從中徹悟自覺不再執求一切虛妄外物，而以禪道共法層次的虛靜工夫化除一切執著情念為根本。也就是說，王國維以為一個人只要透過人格實踐，深刻體驗他所提出的「人格三境界」中每一境界的「真理」感受，尤其是人格第二境界的尼采式的虛無苦痛的體驗，那麼王士禎之流所提倡「神韻」「氣質」美感意境自然隨其在經第一與第二人格境界體驗後，達到人格第三境界的禪道共法層次的無執自在的人格實踐後而流露出，所以王國維才會說：

「言氣質，言神韻，不如言境界。有境界，本也。氣質。神韻，末也。有境界而二者隨之矣。」

(五)大詩人於人格第三境界所展現之「無我之境」即「理想詩」與「造境」(或「虛構之境」)

同時，我們從王國維以為要達到禪道的美學境界必須要有深刻的虛無苦痛體驗的主張亦不難理解王國維以下所言的「理想家亦寫實家」與「大詩人所造之境，必合乎自然」的背後涵意。

自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學

也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。

有造境，有寫境。此理想與寫實二派之所由分。然二者偏難區別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，必鄰於理想故也。

關於以上王氏所言的前半段--「自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。」，我們已在前面指出這裡的「寫實家」是指在面對所執的表象客體完全失落，而領悟到「自然與人生之事實」是生死無常，毫無任何外在價值可依託時所寫出的虛無情境的大詩人。而所謂「寫實家亦理想家」是指詩人在人格第二境界的虛無苦痛之時，亦須如理想家般「放下」對自然之物的我執，也就是要從個人我執苦痛中超脫，方能觀出宇宙人生普遍性的虛無情感。¹⁹⁶

而其下半段的「又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。」中的「理想家亦寫實家」指的便是，在王國維人格三境界的美學觀念中，能達到最理想的禪道共法層次上無執自在的美學境界的大詩人，必定是經歷過人格第一、第二境界的虛無苦痛體驗的，也就是說，大詩人能達到無為自在的禪道境界，是在現實人間世虛無苦痛中領悟到放下我執的智慧，以人格實踐成就而成的。所以，當他達到禪道的理想境界時，他創作的材料同樣是他在人格第二境界中所發現的生死無常，毫無外物可依拖的「自然與人生之事實」的材料，所以王國維才會說「理想家亦寫實家」或在另一則中以為理想派的「大詩人所造之境，必合乎自然」。

不過值得注意的是，雖然大詩人在人格第三境界時所創作的自然材料與其在人格第二境界時是相同的，但承如牟宗三先生所言：

¹⁹⁶ 這裡「然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。」的「遺其關係、限制」的「遺」即指「放下」我與事物之間的對待心念。

當主觀虛一而靜的心境朗現出來，則大地平寂，萬物各在其位，各適其性，各遂其生，各正其正的境界，就是逍遙齊物的境界。萬物之此種存在用康德的話來說就是「存在之在其自己」，所謂逍遙，自得，無待，就是在其自己。只有如此，萬物才能保住自己，才是真正的存在；這只有在無限心(道心)的觀照下才能呈現……若主觀浮動就不自得，萬物也隨之不自得，於是時間空間範疇等等都加了上去，就成了現象，而不是物之在其自己。¹⁹⁷

牟先生的意思是指，同樣的自然的景物，因人的心境的不同，其所展現於人心中的意義自有不同。所以，同樣是自然變化無常的景物，在人格第二境界時，是「以我觀物，故物皆著我之色彩」，是「淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去」，但在人格第三境界時，則是「不知何者為我，何者為物」，是「采菊東籬下，悠然見南山。」

其實，當人處於「不知何者為我，何者為物」的無我之境時，是承如莊子所言：「天下有大美而不言」，陶淵明所言的「欲辨已忘言」，因為如賴錫三先生所說：

此時(指處於禪道理想道境之時)的意識活動乃止息於泯的狀態，因此，境物的存有亦隨之歸入於泯，故曰：「未始有物」，此亦即 大宗師 所謂的「外物」。綜言之，我們說此乃是「境識俱泯」，乃是止於不知的「存有根源」之道……我們乃可綜論地指出，存有的根源狀態乃是止息在：無意識，無人(我)，無主體，無物，無境，無對象物，無言的境界。¹⁹⁸

賴先生之意是指，當人處於主客合一的禪道悠然自在之境界時，實際上是處於無言、無境的境界。所以在無境可說的情況下，以語言意象作為表達工具的詩人為表達他在禪道式人格實踐上所感受到的自在美感，只有以「虛構之境」或王氏於另一則詞話中所言的「造境」方式，暫借自然意象來表達其無為自在的心境。也就是說，大詩人「造境」是為表達其禪道心境，而非某一特定的意象，所以詩人希望讀者在閱讀到「采菊東籬下，悠然見南山」

¹⁹⁷ 見《中國哲學十九講》122-123頁 牟宗三著 學生書局 民75 台北

¹⁹⁸ 見《揭諦創刊號》157-159頁 南華管理學院出版 1997.1 嘉義

或「寒波淡淡起，白鳥悠悠下」時，能經由其所造之境，進入到「悠然」無言的人格境界，而非僅停留於詩詞自然意象中。

第四章：從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》的文學觀

如果說，這「人格三境界」說是王國維與中國詩詞對話後，所得出的可用來解釋、概括與他對話過「有境界」詩詞的新美學觀。那麼，如第二章所述，筆者以為，想了解王國維在《人間詞話》中的文學觀，便可以從王國維「人格三境界」的美學意涵來看王國維於《人間詞話》中對文學家情感體驗方式、文學技巧、文學詮釋種種觀點背後的深刻意涵。

第一節：從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》對文學家情感體驗方式的看法

從前一章對大詩人「人格三境界」美學意涵探討可知，與中國詩詞進行深刻對話後的王國維以為中國「有境界」的詩詞所展現的乃是：大詩人處於人格第二境界時，經苦痛體驗而得的，能給人「宏壯」美感的「有我之境」的作品，因處於此境界—「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」所體驗到的「真理」即尼采式人生普遍性的無家可歸的虛無情感，由此「真理」性的體驗寫之於詩詞，便使詩詞因具「真理」性情感而謂之「有境界」，而具「美」的價值。

另外，大詩人在第二境界苦尋不得而落入深沉的痛苦與日神式的緘默靜觀時，若能「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」，亦即「驀然回首」返回心上作禪道共法層次的「虛靜」式融通淘汰、側面消化的工夫，保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐（有所執），淘汰第二境界「緘默靜觀」時所形成的與世間抽離、對待的我執心念（有所不執），如此自能達到辯證超越地綜合前兩境界的有所執、有所不執的人格圓滿自在境界。如此自能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充

滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

總之，王國維在與中國詩詞對話後，以為中國「有境界」詩詞必得之於大詩人於生活中所體驗到的「真理」性情感。所以王國維才會於《人間詞話》中特別強調要寫出「有境界」作品的文學家，於生活中，必須具備以下的情感體驗方式：

詞人之忠實，不獨對人事宜然。即對一草一木，亦須有忠實之意，否則所謂游詞也。

淫詞與鄙詞之病，非淫與鄙之為病，而游之為病也。「豈不爾思，室是遠而」而子曰：「未之思也，夫何遠之有？」惡其游也。

詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。

從以上引言可知，王氏以為，要寫出「有境界」作品的文學家，於生活中，必對其中的人事景物均應抱著「忠實」、「熱心」的情感態度，因為只有「忠實」、「熱心」自己所存在的生活世界，才能對此世界中所蘊含的情感有所「思」。如王氏引用孔子的「未之思也，夫何遠之有？」強調作者必對自己所存在的生活世界有所「思」。¹⁹⁹

不過，值得注意的是，因為以「熱心」、「忠實」對待萬物很容易造成對萬物的執著與成見，一有成見，便只能在文學作品中抒發個人的情感。

然而，王國維對文學家的期許並不僅止於抒發個人的情感。如前所述，王國維與中國詩詞對話後，以為中國詩人所寫出「有境界」詩詞，必定蘊含著其在「人格實踐」過程中對尼采式無家可歸的「真理」體驗或對禪道共法層次的融通淘汰、無為化執的「真理」體驗。

換言之，王國維以為詩人要寫出「有境界」詩詞不能僅在作品中抒發個人的情感，而應抒發他對某種「真理」性、普遍性情感的體驗。

¹⁹⁹ 值得注意的是，由於王國維希望詩人於作品展現的是「真理」性情感，所以此「思」應表現在詩人「忠實」生活世界所見所感之後的「遊戲」態度當中。也就是說，此「思」是一種「遊戲」之「思」，一種「放下」與生活世界利害關係的「思」，如此才能「深思」到具普遍意義的「真理性」情感。

由此可知，若詩人在情感態度上，以「熱心」、「忠實」對待萬物，則很容易造成對萬物的執著與成見，一有成見，便只能在文學作品中抒發個人的情感。所以，王國維以為，詩人在「熱心」、「忠實」外物之外，必然還要具備「遊戲」、「詼諧」的生活態度。

也就是說，王氏以為詩人對待外物在「熱心」、「忠實」之外，必定以「遊戲」、「詼諧」的情感態度將容易造成對萬物執著的成心化去，以開放的胸襟去讓自己在生活事物中所體驗的宇宙人生的真理情感如如進來，如此才能寫出具真理性情感的「有境界」的詩詞。

而由詩人還應具備「遊戲」、「詼諧」的情感態度，以寫出具「真理性」情感的「境界」詩詞可知，王國維時常所提及的「觀」字意涵，如：「文學之所以有意境，以其能觀」²⁰⁰與所謂的「詩人之眼，通古今而觀之」的「觀」，其背後的意涵與「遊戲」、「詼諧」的態度是相同，均指：「放下」、「化去」因對生活世界「忠實」而來的執著，以便從個人生活情感中「觀」出宇宙人生的「真理」情感，如此，才能在文學創作上，表現出王國維以下所言不同於「常人境界」的「詩人境界」之作。

如王國維於《人間詞話》中說：

山谷云：「天下清景，不擇賢愚而與之，然吾特疑端為我輩設。」誠哉是言。抑豈獨清景而已，一切境界，無不為詩人設。世無詩人，即無此種境界。夫境界之呈於吾心而見於外物者，皆須與之物。惟詩人能以此須與之物，鑄諸不朽之字，使讀者自得之。遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大詩人之祕妙也。

境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者，亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉。若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣。

²⁰⁰ 如王氏於《人間詞話》中指出：「原夫文學之所以有意境者，以其能觀也。」，「詩人之眼，則通古今而觀之。」

王國維於此詞話中將「境界」分成「詩人境界」與「常人境界」，以為詩人與常人同生活於充滿悲歡離合、變化無常的自然世界，但詩人卻能從這樣的世界中寫出字字為常人心中所欲言，而又非常人之所能自言的千古不朽之作。為什麼呢？

筆者以為，前面對王國維所認為的詩人情感態度的探討，可以提供我們很好的答案。

也就是說，王國維以為，真正的大詩人對其生活世界必抱著「忠實」、「熱心」的態度之外，還能以「遊戲」、「詼諧」及「觀」照的態度將容易造成對萬物執著的成心化去，如此自能從個人生活情感中觀出人類全體共有的情感，所以我們便知，「詩人之境界」之所以不同於「常人之境界」，乃因詩人能從其「人格實踐」過程中體驗出宇宙人生的「真理」情感，故能寫出王國維所以為「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」的「真景物，真感情」的「詩人境界」之作。

然而，筆者在此注意到的是，既然王國維在與中國詩詞文本對話後發現，能真正展現文學之美的是：大詩人處於人格第二境界——「有我之境」與人格第三境界——「無我之境」的作品。而這兩種境界的作品中所展現的具有真理性情感的「真感情」很顯然是不同的。

如大詩人處於人格第二境界「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」時，經苦痛體驗而得的，能給人「宏壯」美感的「有我之境」的作品，其所體驗到的真理，即尼采式宇宙人生普遍性的無家可歸的虛無情感，由此「真理性」的體驗寫之於詩詞，便使詩詞因具真理性情感而謂之「有境界」，而具「美」的價值。

另外，大詩人在經禪道共法層次的無為化執的「虛靜」修養達到人格第三境界——「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」時，所寫出的詩詞便因蘊含詩人對禪道共法層次的融通淘汰、無為化執的真理體驗，而予人悠然自在的「優美」美感，而所寫出的詩詞便是王國維最理想的詩詞境界——「無我之境」的作品。

我們依此可了解到：當大詩人在寫出這兩種境界作品背後的情感體驗方式必定也有所不同，也就是說，大詩人處於人格第二境界時與人格第三境界時對外物「忠實」、「熱心」或「遊戲」、「詼諧」、「觀」、「思」的情感態度的背後意涵是不同的。

如就「觀」而言，如前章所述，詩人處於人格第二境界時是「以我觀物」，而處於人格第三境界是「以物觀物」。

那筆者在此要問的是，大詩人處於人格第二境界時與人格第三境界時對外物「忠實」、「熱心」或「遊戲」、「詼諧」與「思」態度的背後意涵究竟有何不同？

筆者以為，想解決以上問題，可從前章對人格三境界的美學意涵之探討看起。因為王國維的人格三境界不僅表示著文學美展現的不同層次，更是代表著詩人情感體驗方式不同層次的展現，所以，可由此來了解大詩人處於人格第二境界時對外物「忠實」、「熱心」或「遊戲」、「詼諧」、「思」的生活態度背後意涵究竟為何？與人格第三境界時「忠實」、「熱心」或「遊戲」、「詼諧」、「思」的生活態度背後意涵究竟為何？

我們在前章曾表示，王國維以為會使人興起「宏壯」審美感受的人格第二境界——「有我之境」的作品，是詩人「由動之靜時得之」的，其意是指——詩人在面對所執理想客體驟逝，虛無苦痛之感全幅呈現時，能不以宗教或道德的力量壓抑痛苦，而以王國維所承之尼采的正視情欲的「酒神精神」正視「自然與人生的事實」是變化無常與充滿苦痛情欲，並進而「主動投入苦痛的根源」，（「酒神精神」主「動」）最後在一股不願被苦痛奴役的「權力意志」的驅使下，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神的靜觀精神」與痛苦進行無利害關係的遊戲對話，（「日神精神」主「靜」觀）而後在對話中從個人苦痛觀照到宇宙人生根本上無家可歸的虛無情感，進而以藝術的創造來救贖苦難的人生。

筆者以為，王國維對「有我之境」是詩人「由動之靜時得之」的「動」所展現的尼采式的正視苦痛情欲的「酒神精神」，便是大詩人處於人格第二境

界時對生活世界的「忠實」、「熱心」的生活態度。

詳言之，王國維所謂「忠實」與「熱心」的生活態度，就經歷大死一番苦痛的人格第二境界而言，其實就是能在理想客體驟逝，發現到「自然與人生的事實」是變化無常、沒有永恆價值可執持不變時，以酒神精神「忠實」、「熱心」自己在生活中對待人事景物時的種種苦痛情欲感受。

而王國維所謂「由動之靜時得之」的「靜」，所展現的尼采式 - 以「審美靜觀」態度與苦痛進行遊戲對話的「日神精神」，在筆者看來，便是前面所指的大詩人於人格第二境界時，除了對自己在生活世界應「忠實」、「熱心」外，還應有的「遊戲」、「詼諧」或「觀」照及「深思」的生活態度。

也就是說，以「酒神精神」「忠實」自己的苦痛情欲，雖不致於成為基督徒式的壓抑情欲，卻往往會因對苦痛過度執著，而陷於無法自拔中，如此寫出的作品，自然局限於一己一時之情感，但如前面所述，王國維對文學家的要求，是寫出不同於「常人境界」的，具宇宙人生真理情感的「詩人境界」作品，所以當大詩人在經歷大死一番的人格第二境界時，除了要以酒神精神「忠實」自己的種種苦痛情欲感受，還要能以「權力意志」將原本的酒神精神轉換成日神精神，以日神精神的「遊戲」、「詼諧」或「觀」照及「深思」的態度與痛苦進行無利害關係的「遊戲」對話，而後在對話中從個人苦痛「觀」照及深「思」到宇宙人生根本上無家可歸的虛無苦痛情感，進而以藝術的創造來救贖苦難的人生。

換言之，於人格第二境界「遊戲」式的「觀」與「思」，就如同海德格所提倡的，不同於意志表象思考的「觀」與「思」，以一種「解放」、「解除」、「擺脫」和「放開」態度讓「真理」呈現出來。如陳榮華先生所提到的：

海德格曾說，思考的本質是 Gelassenheit。...此字的意思大概是：解放、解除、擺脫和放開讓之出來。²⁰¹

人若要放棄表象思考，他必須將之解除或擺脫，讓另一種新的思考 - 原初思考 - 解放出來。這時人放棄了自己的意志、設計以及主宰的身份，他自

²⁰¹ 見〈海德格論思考〉65頁 陳榮華著 《臺大哲學論評》13期 民79.1 台北

然是冷靜、鎮定、泰然和鬆懈的。在這種情況下，人擺脫了自己的設計。他開放他自己，讓一切可能呈現者，得以呈現出來。道是自我呈現的。因此道在這種思考中呈現了。對於這種思考方式的性格 - Gelassenheit，我用一中文詞彙翻譯它，稱之為靜觀。²⁰²

靜觀是指意志靜止而為無意志。由於是無意志，則思考解除、擺脫了自己的設計，讓自己開放而有所觀照。這時，一切呈現者皆由自己地呈現。²⁰³

從陳先生以上所指可知，海德格的「思」或者「觀」指的就是：「放下」意志的強烈執著、宰制性，而以一种「解放」、「鬆開」的「遊戲」態度讓當下所體驗的「真理」如如進來。

而傅偉勳先生認為，海德格這種存在之「思」雖已轉化西方傳統以來的理性思維，但因未能如禪道一樣轉「思」為「覺」，所以其「思」或「觀」背後仍有「我執」分別的心念。如其言：

海德格從實存哲學到存在思維的轉向，也等於是從西方傳統以來的學問的生命轉向接近東方生命的學問的一大契機及轉折點，只是代表西方的哲學家，海德格無此深刻的自我體會而已，轉向之後，海德格不斷地強調思維的重要，未能踏進禪道生命的學問之門，轉思為覺。²⁰⁴

由此，筆者以為，海德格這種「解放」、「鬆開」但仍有「我執」分別心念的「思」或「觀」，就是王國維人格第二境界日神式「以我觀物」的「觀」或「思」。

因為，王國維人格第二境界的「觀」或「思」，尚未能透過禪道「虛靜」的工夫修養將「我執」情念化去，所以其「觀」與「思」，就如同海德格所提倡的未經禪道工夫的「轉思為覺」的「觀」與「思」。

但值得注意的是，這仍有「我執」心念的「思」或「觀」，雖未能以實踐工夫將內心「我執」完全「放下」，但因是以一種「解放」、「鬆開」的「遊戲」

²⁰² 同上 66 頁

²⁰³ 同上 這裡所指的「靜觀是指意志靜止而為無意志」是指「放下」欲望強烈欲求的宰制性，而非完全沒有「欲望」。

²⁰⁴ 見《學問的生命與生命的學問》99 頁 傅偉勳著 正中書局 民 83 台北

態度在與痛苦進行「對話」，所以「真理」便能在對話中如如進來。

如此一來，我們才能了解，王國維之所以認為，與常人同樣經歷「悲歡離合」、「羈旅行役」的大詩人能寫出「入於人者至深」的作品，是因他能「忠實」個人「悲歡離合」、「羈旅行役」的情感外，還能以日神式的「遊戲」、「詼諧」態度與個人苦痛情感進行對話，進而從中「深思」與「觀」出尼采式人生本質無家可歸的虛無之感——如他說：

「若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣。」

而此時，展現人格第二境界文學作品的「真理」情感，便是尼采式的宇宙人生本質性無家可歸的真理情感。

接著，我們來談大詩人處於人格第三境界——「無我之境」時，對外物「忠實」、「熱心」或「遊戲」、「詼諧」、「思」、「觀」生活態度的背後意涵。

我們在前章曾討論過，王國維所說的「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜」，已非詩人寫出「有我之境」的「於由動之靜時得之」日神式「靜觀」的「靜」，因日神式的「靜觀」並沒有經「坐忘」式融通淘汰、側面消化的工夫將第二境界「緘默靜觀」時所形成的與世間抽離、對待的「我執」心念真正化去，所以當人以日神「靜觀」方式與處於虛無苦痛的自己進行對話時，其自然生命仍有我執分別。

而能寫出予人禪道式自在「優美」之感的「無我之境」的大詩人的「靜」，實際上是經「坐忘」式融通淘汰、側面消化的工夫將第二境界「緘默靜觀」時所形成的與世間抽離、對待的我執心念真正化去，所達成主客合一的「虛靜」心靈。而由此「虛靜」心靈所引發的對外物的「遊戲」、「詼諧」或「觀」照「思」的生活態度，顯然地，已不同於人格第二境界的仍有我執的「遊戲」、「詼諧」或「觀」照、「思」生活態度。

如就「觀」而言，人格第二境界的「觀」因內心仍有我執，所以對外物是「以我觀物，故物皆著我之色彩」，而人格第三境界的「觀」，因經歷過「驀然回首」，亦即返回心上以「坐忘」、「心齋」工夫修養將刻意執求分別情念完

全化去，所以能泯除我與外物的對待分別相，亦即能「以物觀物，故不知何者為我，何者為物」。

而由人格第三境界「虛靜」心靈所引發的對外物的「遊戲」的「遊」，顯然亦非是日神精神的與苦痛進行無利害關係的「遊戲」對話，²⁰⁵而是貫穿《莊子》一書主旋律的「遊」的精神，亦即如《逍遙遊》中的「至人，神人，聖人」的「乘天地之正，而御六氣之辯，以遊無窮者」的「遊」，是如《應帝王》中的「無名人」的「遊無何有之鄉，以處壘垠之野」的「遊」，這種「遊」之所以不同於人格第二境界的尼采式的「遊戲」，在於莊子式的「遊」均通過「無」的工夫修養，將內心的我執刻意之心化去，方能達成。如前面所引的《逍遙遊》中的「至人，神人，聖人」均是在「無己，無功，無名」的「無」工夫的修養下方可達成「逍遙遊」境界。而這種「無」工夫的修養與莊子另言的「坐忘」、「心齋」工夫是同意的。²⁰⁶

而楊儒賓先生甚至引用陶淵明的《飲酒詩之五》以為此詩所展現的便是莊子「遊」的精神。²⁰⁷而我們在前面亦探討過此詩，以為此詩之所以能成為王國維最高的美學境界的代表，乃因作者經過了「心遠」坐忘工夫修養，所以才能達於王國維最理想的美學境界——「無我之境」。

另外，人格第三境界莊子式「遊」的精神，與禪宗任運自在「遊戲三昧」的「遊」亦具有同等意涵。²⁰⁸因為禪宗「遊戲三昧」的「遊」是來自於「脫落身心」的生命實踐²⁰⁹，這種生命實踐就如道家的「無」、「坐忘」式的融通

²⁰⁵ 我們在探討尼采美學觀時，曾得出尼采所謂「精神三變」中的「嬰孩精神」（或稱「赤子精神」）的「遊戲」態度即日神精神的審美靜觀的態度。

²⁰⁶ 如陳德和先生指出：

莊子對於老子「無」的洞見的確有其相應的理解，所以也異口同聲地表示：「至人無己，神人無功，聖人無名」、「順物自然而無容私焉，而天下治矣」，並且又以「忘」、「外」和「化」等新的概念，具體詮釋了老子「無為而無不為」的智慧。（見〈論莊子哲學的道心理境〉43頁 陳德和著 鵝湖學誌第二十四期 民 89.6）

由此可知，莊子的「坐忘」工夫是承襲老子「無」工夫哲學所提出的。

²⁰⁷ 見《莊周風貌》171頁 楊儒賓著 黎明文化出版社 民 80 台北

²⁰⁸ 「遊戲三昧」一語出自於《六祖壇經》〈頓漸品〉第八。……「三昧」又譯作「三摩地」，為禪定的別名，是將心定於一處的一種安定狀態。「遊戲」意即遊化自在無礙，好比演員作戲，進退自由自在，無拘無束。並非一般人所認知的玩世不恭之意。「遊戲三昧」是描述證得甚深禪定的人，心境猶如無心的遊戲，了無牽掛，任運自在，來去自如。（見《香光莊嚴》第六十二期 156頁 釋見融著 民 89.6 嘉義）

²⁰⁹ 林鎮國先生曾言：禪佛教之「遊」的性格是來自「脫落身心」的實踐。西谷特別以禪宗

淘汰精神，化除人在進行價值實踐時所隨之而來的執著與限制，以一種隨緣自在的心境去進行價值實踐。

總之，人格第二境界的「遊」是在「為伊消得人憔悴」時，與苦痛進行無利害關係的遊戲對話的「遊」，這種「遊」雖可使人從個人虛無苦痛中觀出人生無家可歸的實相，進而以藝術遊戲使人不再自陷於自我痛苦中，但其仍因我執之心未能全然放下，導致心靈產生一種自己執著於自己的孤獨感，一種與世抽離、對待的孤獨感，也就是說，其心靈仍無法獲得真正的安頓，仍有失去心靈原鄉的虛無感。

而人格第三境界「遊於無何有之鄉」或「遊戲三昧」的「遊」，則有像陶淵明那種「久在樊籠中，復得返自然」回歸心靈原鄉的安然之感。就像王國維於《紅樓夢評論》中所指出的「此時也，吾人心無希望，無恐怖，無復欲之我，而但之我也。此猶積陰迷月而旭日杲杲也，猶覆舟大海之中浮沉上下而飄著於故鄉之海岸……猶魚之脫於罾網，鳥之自樊籠出而遊於山林江面也。」的美感。筆者以為，王氏於《紅樓夢評論》這種回歸故鄉的意識，就《人間詞話》而言，就是回歸充滿情欲的人間世，精神卻無限安然的「無何有之鄉」。

而要回歸這心靈原鄉，只要「驀然回首」，亦即返回心上作禪道「虛靜」式的融通淘汰、側面消化的工夫，保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐，淘汰第二境界「緘默靜觀」時所形成的與世間抽離、對待的我執心念，如此自能達到辯證地超越前兩境界的人格圓滿自在境界。如此自能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

另外，在人格第三境界的「思」亦非人格第二境界的在苦痛中用心體會人生虛幻無常的「思」，這裡的「思」，與其說是用生命苦痛體驗來「深思」，

的「遊戲三昧」稱之。……遊戲三昧即不離世間法，「遊戲」與「工作」（勞動）不可分。西谷於此是順著禪宗的理解，雖未明言，其實十分接近莊子的道家精神，也是一種十分特殊的東方美學精神。（見《空性與現代性》59頁 林鎮國著 立緒出版社 民88.3 台北）

由此可知，「遊戲三昧」的「遊」與莊子的「遊」一樣，均是人於第二序意義上，「淘汰」第一序價值實踐所隨之而來的執著時，所成就而成的。

不如說是一種生命的「覺」思，一種莊子於《齊物論》中所謂的「且有大覺而後知此其大夢也」的「大覺」。也就是說，能達到禪道共法層次無為化執的「境界」，於「人格實踐」上必經虛無痛苦體驗，而後從中徹底「大覺」，以禪道共法層次無為化執工夫，徹底放下過去的我執迷夢，方可達成的覺境。

而據此，我們才能了解就人格第三境界而言，其所謂的在「遊戲」、「詼諧」、「思」、「觀」的生活態度之前的「忠實」、「熱心」的生活態度背後意涵與人格第二境界虛無苦痛體驗的關係。

也就是說，大詩人要達到人格第三境界的「遊戲」、「詼諧」及「以物觀物」、「覺思」的生活境界，必先「忠實」、「熱心」自己於人格第二境界的虛無苦痛體驗，如此才能從中覺悟到放下我執的智慧，以達「遊戲」及「覺思」的生活境界。

而當大詩人達此覺境時展現於文學作品的真理情感便是禪道共法層次悠然自在的美感流露²¹⁰。

而這便是當人讀到能達此美境的陶淵明《飲酒詩第五首》詩時會有「高舉遠慕，有遺世之意」而感「不隔」的原因。如王國維說：

境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者，亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉。若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣。

關於此詞話後半段的「若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣」背後意涵，我們在前面已談到，在此姑且不論。而此前半段的給人有「高舉遠慕，有遺世之意」的「詩人境界」的詩詞，筆者以為，便是像陶詩一樣能展現禪道共法層次上所謂無為化執的境界詩詞。如傅偉勳先生所說：

²¹⁰ 也就是說，由人格第三境界寫之於詩詞的美感，已非單純經驗層次的美感，而是由作家於其「人格實踐」過程中，對禪道共法層次無為自在的「真理」體驗所引發的無執自在美感。

淵明詩中最能表現禪道自然意境的，恐怕要算是他那飲酒詩的第五首：「結廬在人境，而無車馬喧。問君何能爾，心遠地自偏。采菊東籬下，悠然見南山。山氣日夕佳，飛鳥相與還。此中有真意，欲辨已忘言。」王國維在《人間詞話》評謂，采菊東籬下，悠然見南山，所描敘的是「無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物」；這裡無我之境，乃不外是禪道自然無為的境界。²¹¹

第二節：從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》對文學技巧的看法

王國維對於文學技巧的看法多表現在他對北宋詞的稱許與南宋詞的貶抑評論上，所以，為了更清楚地了解王氏對文學技巧的看法，筆者將王氏對北宋詞的稱許與南宋詞的貶抑的評論製成表格，期能由此評論的詳細分析，看出王氏的文學技巧觀。

尊五代北宋	貶南宋(稼軒除外)
有意境，創意，具言外之味，弦外之響 ²¹²	創調 ²¹³
似老子之道 ²¹⁴	似韓非之術
真味 ²¹⁵	腐爛制藝
不隔	隔 ²¹⁶

²¹¹ 見《從創造的詮釋學到大乘佛學》252頁 傅偉勳著 東大圖書公司 民79 台北

²¹² 古今詞人格調之高無如白石，惜不於意境上用力，故覺無言外之味，弦外之響，終落第二手，其志清峻則有之，其旨遙深則未也。

²¹³ 美成詞深遠之致不及歐秦，唯言情體物，窮極工巧，故不失為第一流之作者，但恨創調之才多，創意之才少耳。

²¹⁴ 小山矜貴有餘，但稍勝方回耳。古人以秦七、黃九或小晏、秦郎並稱，不圖老子與韓非同傳。

²¹⁵ 北宋名家以方回為最次，其詞如歷下、新城之詩，非不華贍，惜少真味。至宋末諸家，僅可譬之腐爛制藝，乃諸家之享重名且數百年，始知世之幸人不獨曹餘、李志也。

²¹⁶ 梅溪、夢窗諸家寫景之病，皆在一「隔」字。北宋風流，過江遂絕，抑真有風會存乎其間耶？

天才之作 ²¹⁷	人力之作
有句 ²¹⁸	無句
萬古千秋五字新 ²¹⁹	可憐無補費精神
平淡 ²²⁰	枯槁
尚未有詩法入詞 ²²¹	詩法入詞
意足則不需隸事與代字 ²²²	多用隸事與代字 ²²³ 、 ²²⁴

從以上的分析，我們很容易看出，王國維對於南宋諸家將其創作心思多半花在文學技巧上如創調、詩法及隸事與代字感到相當不以為然，以為這些人就像戰國時代對於國君只講究治國之術的韓非子，而不像注重國君心靈境界修養的老子。換言之，王國維相當反對純以技巧取勝，卻在意境上無法展現真理性情感的詩詞作品，以為這些作品是「有隔」、「無句」、「枯槁」及「人力之作」，甚至以「腐爛制藝」加以評斥。

那筆者在此要問的是，王國維對於文學技巧是否完全忽視？若真如此，他又為何於《人間詞話》中極力讚賞好用隸事的辛稼軒的詩詞，如他說：

²¹⁷美成詞多作態，故不是大家氣象。若同叔、永叔雖不作態，而一笑百媚生矣。此天才與人力之別也。

²¹⁸朱子 清邃閣論詩 謂「古人有句，今人詩更無句，只是一直說將去。這般一日作百首。」余謂北宋之詞有句，南宋以後便無句，如玉田、夢窗之詞，所謂「一日作百首也得」者也。

²¹⁹「池塘春草謝家春，萬古千秋五字新。傳語閉門陳正字，可憐無補費精神。」此遺山 論詩絕句 也。美成、白石、夢窗、玉田輩當不樂聞此語。

²²⁰朱子謂：「梅聖俞詩，不是平淡，乃是枯槁。」余謂草窗、玉田之詞亦然。

²²¹周介存謂「白石以詩法入詞，門徑淺狹，如孫過庭書，但便後人仿。」予謂近人所以崇拜玉田，亦由於此。

²²²詞最忌用替代字。美成 解語花 之「桂華流瓦」境界極妙，惜以「桂華」二字代「月」耳。夢窗以下則代字更多。其所以然者，非意不足，則語不妙也。蓋語妙則不必代，意足則不暇代。

²²³沈伯時 樂府指迷 云：「說桃不可直說桃，須用紅雨、劉郎等字，說柳不可直說柳，須用章台、灞岸等事。」惟恐人不用替代字者。果以是為工，則古今類書具在，又安用為詞耶？宜其為提要所譏也。

²²⁴以長恨歌之壯采，而所隸之事，只小玉、雙成四字，才有餘也。梅村歌行，則非隸事不可。白、吳優劣即於此見，此不獨作詩為然，填詞家亦不可不知也。

「南宋只愛稼軒一人。」

「稼軒(賀新郎)詞送茂嘉十二弟章法絕妙，且語語有境界，此能品而幾於神者。」

再者，其所謂「北宋風流」諸家在作品意境上所展現的「具言外之味，弦外之響」、「真味」、「不隔」與「有句」特色背後究竟有何深刻意涵？而由這些特色所展現出的「天才」之作與王國維早期所繼承的叔本華的文藝「天才」觀是否相同？

筆者以為，對於以上第一個問題，我們從前面人格三境界美學意涵的探討可知，王國維與中國詩詞對話後，以為中國詩詞之佳作所展現的乃是：禪道共法層次的「無我之境」或尼采的虛無苦痛的「有我之境」。

由此可見，王國維在與中國詩詞對話後，以為文學技巧要表現的「意」，就是「無我之境」或「有我之境」這兩種「真理」性的意境。換言之，就王國維而言，文學技巧的使用，是為展現「無我之境」或「有我之境」這兩種宇宙人生「真理性」的情感，而非某種特定意象的個別情感。

然而，我們在此注意到的是，就詩詞而言，只要是使用技巧，就必然會落入特定意象牢籠中。

而今，王國維希望人展現出非特定意象的「真理」性情感，那他以為詩人應如何使用文學技巧，以免落入特定意象的框架中？

對此問題，我們看到，王國維以「意足則不需隸事與代字」指出，為讓詩詞成功地展現出非特定意象的「真理」性情感，王國維主張以「沒技巧為技巧」，亦即希望詩詞人盡量地將會使意象特定化的「隸事」、「代字」或「格調」、「文法」等技巧相化去，以一種「淡化」技巧相的方式，讓人在「遊戲」、「詼諧」中所體驗到的「真理」如如地呈現出來。

換言之，於詩詞內容觀點上，王國維是希望人展現出「通古今」的真理性情感，由此，為配合內容的展現，於形式技巧上，王國維便希望詩詞人亦能以一種「遊戲」、「詼諧」的態度「放開」對形式技巧的執著，以便讓「真理」在人「淡化」、「放開」技巧相當中，如實地彰顯於詩詞中。

由此可知，王氏並非真正反對文學技巧的使用，而是為避免詩詞人所體驗到的真理性情感，因詩詞意象特定化，而遭到遮蔽、扭曲的命運，於是主張文學家應盡量「淡化」會使意象特定化的技巧，以一種「沒技巧為技巧」的方式，讓「有我之境」與「無我之境」的真理性情感如如地呈現出來。

再者，我們亦可從前面對人格三境界的美學探討得知，王國維所謂「北宋風流」諸家在作品意境上所展現的「具言外之味，弦外之響」、「真味」、「不隔」與「有句」特色背後的深刻意涵。

如就「言外之味，弦外之響」而言，其「言」與「弦」均屬文學技巧層次，而王國維以為，北宋諸家可貴之處在於：他們作品均能「超越」此層次，展現出禪道共法層次的「無我之境」或尼采式虛無苦痛的「有我之境」，所以這裡的「味」與「響」指的就是「有我之境」與「無我之境」的美學意境之展現。

而在前節中，我們曾指出，王國維與中國詩詞對話後，所發現的「有我之境」與「無我之境」背後所蘊含的均是宇宙人生的真理性情感，如就尼采式的「有我之境」而言，其背後所展現的就是尼采的宇宙人生根本性無家可歸的虛無苦痛之感，而「無我之境」所蘊含的真理情感是由大詩人無為自在的真理體驗所流露出來的「優美」美感。

由此可知，王國維以為，北宋諸家具「真味」，其所謂「真」指的便是這兩種真理情感，同時也正因北宋諸詞能展現這兩種真理情感，使讀者「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」，是以「不隔」。

至於所謂「有句」，從前面的王國維的人格三境界的美學意涵與文學家情感體驗方式的探討可知，王國維以為在文學中要展現「有我之境」與「無我之境」的美學意境必須具有人格第二境界的虛無苦痛體驗或人格第三境界無執自在的人格修養。也就是說，只要由此兩種生命的體驗即能寫出「真景物」與「真感情」的「有境界」的作品，而「有境界」作品中的詩句自是王國維所謂的「有句」。

最後，我們了解到，如果說，北宋諸家之佳作均是王國維所認為的「有

我之境」與「無我之境」的作品，而這些作品又是王氏所認為的「天才之作」，那麼，我們便能了解到，王國維於《人間詞話》中所謂的「天才之作」已非叔本華所謂的 - 能認識到事物表象虛妄性的「天才」之作品，而是必須在強烈執求不得所帶來的虛無痛苦中，深刻體驗人類普遍性無家可歸之感的人格第二境界的作品，或由此虛無苦痛中超脫，展現禪道式融通淘汰、無為化執人格第三境界的作品。

詳言之，承如叔本華所說的「天才的本質在於智慧的異常剩餘」²²⁵，亦即天才能在凡人強烈執求欲望的表象的客體時，即以其過人的智慧直觀到執求表象的虛妄性而不被欲望所玩弄，如叔本華於〈論天才〉一文中即表示：

常人的智慧為意志所支配且嚴重的被束縛著，因而只能受容「動機」而活動，意志這東西，在世界的大舞臺中，可把它比之為一大串穿在木偶上而使木偶活動的鐵線，凡人就像木偶，他們一生之所以乾燥無味，所以嚴肅又認真，就是為了這點……然而從意志解放出來的智慧的持主——天才，可把他們比之為著名的米蘭木偶戲的操縱人，舞臺上能夠感知一切的只有他一個人，希望暫時離開舞臺到觀眾席上看戲的也只有他一人。——我們說天才是熟慮的原因即在此。²²⁶

同時，天才還能將他在直觀中所認識的 - 凡人被欲望玩弄的苦痛以藝術展現出來，如叔本華說：

「(天才)認識力的過度剩餘，最顯而易見的是表現在最根本而最原始的認識中(即直觀的認識中)，而由另一個形象再現出來。畫家、雕刻家就是這樣產生出來的。所以，在他們來說，天才的理解和藝術創作間的距離非常近，正因為如此，表現天才和其活動的形式非常簡單，要敘述它也很容易。所有真正的文學、藝術、哲學的作品，所以能源源不絕產生出來的原因，也即在於此。」²²⁷

²²⁵ 見《叔本華論文集》116頁 叔本華著 陳曉南譯 志文出版社 1998年7月 台北

²²⁶ 同上 128~129頁

²²⁷ 同上 117頁

由此可知，叔本華美學觀中從事藝術創作的「天才」均是對凡人苦痛有深刻認識的「智者」。

然而，在王國維美學觀中，從前面對人格三境界美學意涵的探討可知，他所以為的大詩人於人格第一境界時，與凡人一樣均有「望盡天涯路」的意志表象之心，只是對所表象的理想客體執求不得，產生「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」極端的虛無苦痛時，能從個人求不得苦痛中直觀到人類無家可歸的事實，而寫出「有我之境」的佳作，或更進一步能以禪道共法層次的「虛靜」修養，寫出「無我之境」的聖品。總之，王國維心中能寫出「有我之境」與「無我之境」的「天才」是經大死大生苦痛體驗的「覺者」，而非如叔本華的對苦痛有認識的「智者」。

那或許有人會問，為何能寫出「有我之境」與「無我之境」的作品，即可以「天才」之作讚賞之，筆者以為，這是因為「有我之境」與「無我之境」的作品均展現了宇宙人生的真理，而這些宇宙真理早已存在，只等對這些真理有敏銳感受力的詩詞人去體驗與領悟，而非由人刻意創造，所以王國維才以為此等之作是「天才」之作，非「人力」可為也。

第三節：從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》對文學詮釋的看法

對於王國維早期的文學詮釋觀，最引起學界注意的，莫過於他《紅樓夢評論》一改清代文學評論家以考證方式來評論文學的作法，而以叔本華「美即理念之展現」的美學觀來評論《紅樓夢》，如他說：

自我朝考證之學盛行，而讀小說者，亦以考證之眼讀之。於是評《紅樓夢》者，紛然索此書中之主人公之為誰，此又甚不可解者也。（《紅樓夢評論》）

他以為文學家是：「善於觀物者，能就個人之事實，而發現人類全體之性質」，所以「美術所寫者，非個人之性質，而人類全體之性質也。惟美術之特質，貴具體而不貴抽象。於是舉人類全體之性質，置諸個人名字之下……今對人類之全體，而必規規焉求個人以實之，人之知力相越，豈不遠哉！」（《紅

樓夢評論)

由此可知，王國維在寫《紅樓夢評論》時的文學詮釋觀是：以為文學詮釋者必就對「人類全體之性質」的觀點來體驗文學作品的主人翁從其個人心路歷程中所體驗到的「人類全體之性質」的內容為何。如他在《紅樓夢評論》中便從對賈寶玉生命歷程的探討，指出了《紅樓夢》作者所體驗到的「人類全體之性質」是：「欲與生活、與苦痛，三者一而已矣。」

那王國維於《人間詞話》的文學詮釋觀又如何？

王國維於《人間詞話》中較值得注意的文學詮釋觀點有以下幾點：

1.詩之三百篇、十九首，詞之五代北宋，皆無題也。非無題也，詩詞中之意不能以題盡之也。自《花庵》、《草堂》每調立題，並古人無題之詞亦為之作題，其可笑孰甚。詩詞之題目本為自然與人生。自古人誤以為美刺、投贈、詠史、懷古之用，題目既誤，詩亦不能佳。後人才不及古人，見古人、大家亦有此等之作，遂遺其獨到之處而專學此種，不復知詩詞的本意。於是豪傑之士不得不變其體格，如楚辭、漢之五言詩、唐五代北宋之詞皆是也。故此等文學皆無題。詩有題而詩亡，詞有題而詞亡。然中材之士鮮能知此而自振拔者矣。

2.南唐中主詞「菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波」大有「眾芳蕪穢」、「美人遲暮」之感。乃古今獨賞其「細雨夢回雞塞遠，小樓吹徹玉笙寒。」故知解人正不易得。

3.境界有二：有詩人之境界，有常人之境界。詩人之境界，惟詩人能感之而能寫之，故讀其詩者，亦高舉遠慕，有遺世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深淺焉。若夫悲歡離合、羈旅行役之感，常人皆能感之，而惟詩人能寫之。故入於人者至深，而行於世也尤廣。

對於以上第一點的意思是指：王國維相當反對後來文學詮釋者常在無題詩詞中以個人的主觀意識在詩詞中強加上題目名字，導致後來讀者只尋詩題去思索作者用意，而未能就自然與人生觀點來探討詩詞中所蘊含的人生意涵。最後指出詩歌往往因被詮釋者的題目固定化而導致其生命意境完全隱沒

死亡。

而第二與第三點則以「知解人正不易得」與讀者對於「詩人境界」作品中所展現的「高舉遠慕，有遺世之意」的詮釋有「有得有不得，且得之者亦各有深淺」的現象指出想成為能對文學進行深刻詮釋的學者並不容易。

筆者在此要問的是，何以王國維以為「詩有題而詩亡」？並以為想成為能對文學進行深刻詮釋的學者並不容易？

對於以上問題，我們從前面對王國維人格三境界的美學意涵與其對文學家情感體驗方式的探討可知，王國維於《人間詞話》的文學觀是文學必展現「真景物，真感情」具真理性的情感。

不過，值得注意的是，王國維在《紅樓夢評論》中指出他與賈寶玉的生命歷程對話後，得出《紅樓夢》作者所體驗到的「人類全體之性質」是：叔本華的「欲與生活、與苦痛，三者一而已矣。」

但在《人間詞話》中，我們從前面人格三境界的美學意涵可知，王國維與中國詩詞對話後，以為中國詩詞所展現的「自然與人生的意境」有尼采的虛無苦痛的「有我之境」與禪道式無為自在的「無我之境」。而這些「有境界」的佳作，在王國維觀念中，都是作者在「人格實踐」過程中對這些「真理」有深刻的體驗後才能創作出的。

筆者以為，既然在王國維觀念中，中國詩詞「有境界」佳作都是在作者有深刻的體驗後所得出的具存有論真理的「自然與人生的意境」。那麼，作為一個詮釋者並不是只有重建作者心路歷程即可了解作品的深意，更重要的是，詮釋者還要坦誠地面對自己的生命，從自己對人生真理性無家可歸的虛無情感與禪道式無執自在的深刻體驗出發，才能真正找到與中國詩詞「有我之境」與「無我之境」佳作生命對話的語境交匯點。

也就是說，筆者以為，在王國維心中，不僅詩詞文人應重視自己在「人格實踐」過程中對宇宙人生「真理」的體驗，就連文學詮釋者亦須重視自己在「人格實踐」過程中對宇宙人生「真理」的體驗，如此方能與對「真理」有真正體驗的文學作品進行深刻性的對話與交融。

筆者以為，正因王國維以為文學詮釋者亦須對宇宙人生真理有深刻的體驗，才會反對一些文學詮釋者常在無題詩詞中以個人的主觀意識在詩詞中強加上題目名字，以為「詩有題則詩亡」。

也就是說，因為王國維以為，中國「有境界」詩詞所展現的乃是具真理性的「有我之境」無家可歸的虛無情感與「無我之境」的禪道共法層次的無為自在的美感，所以詮釋者要能真正理解中國詩詞深層的真理情感，需不斷面向自己的生命，只有在自己生命對尼采式真理性虛無苦痛有真正深刻體驗或對禪道式放下我執、悠然自在美境有真正的體驗後，才能尋找到與寫出「有我之境」或「無我之境」的作者進行生命對話的語境重合點，才能真正體驗到蘊含在詩詞寫景語言背後具存有論真理的喜怒哀樂情感。若是不能從自己生命體驗出發，去理解詩詞語言背後真理性情感，而只就詩詞表面語言來進行理解，以為一般詩詞所展現的就是其語言表面所指向的美刺、投贈、詠史、懷古，所以便主觀地為這些詩詞強加上美刺、投贈、詠史、懷古題目，那麼如此一來，便導致後來讀者只尋詩題去思索作者用意，而不能就人生真理觀點來探討詩詞中所蘊含的人生真理性的意境，這樣終將使中國詩詞的深層真理性情感因被詮釋者的題目固定化而導致完全隱沒死亡。所以王國維才會感慨地提出--「詩有題而詩亡，詞有題而詞亡。然中材之士鮮能知此而自振拔者矣。」

另外，我們得知，王國維與中國詩詞對話後，以為中國詩詞所展現的「自然與人生的意境」有尼采的虛無苦痛的「有我之境」與禪道式無為自在的「無我之境」。而對於王國維所獨賞的南唐中主詞中「細雨夢回雞塞遠，小樓吹徹玉笙寒」所展現的意境，我們很容易地看出其所表現的是尼采的虛無苦痛的「有我之境」，如其所謂的「小樓吹徹」指的即是王國維人格第二境界的「衣帶漸寬終不悔」的強烈執求的心境，而所謂的「玉笙寒」，即是在強求不得後所生起的「為伊消得人憔悴」的虛無情境，這樣的人生普遍性的求不得的虛無苦痛情境，若非有深刻生命體驗的詮釋者是不能得知的，所以王國維才會由此發出「故知解人正不易得」的感慨。

再者，我們亦可從王國維重視文學詮釋者的生命體驗得知，何以王國維以為讀者在詮釋中國文人所寫出的「高舉遠慕，有遺世之意」的「詩人之境界」的作品時會「有得有不得，且得之者亦各有深淺焉」的背後的深意。

因為如第一節所探討，王國維以為能寫出具「高舉遠慕，有遺世之意」意境的作品是如陶淵明《飲酒詩之五》一樣的無為自在之境，而我們在探討王國維的人格第三境界的美學意涵時指出，在王國維美學觀中，以為大詩人要寫出禪道共法層次的無為自在的「境界」，於「人格實踐」過程中，必經尼采式虛無痛苦的真理體性體驗，而後從中大徹大悟，以禪道共法層次無為化執的「虛靜」工夫，淘汰一切我執分別情念，如此方可達於雖處人間世卻悠然自在之美境。

同樣的，詮釋者要深刻體驗大詩人所寫出的「無我之境」，於其「人格實踐」過程中，亦須有人格第一到第二境界的虛無苦痛的體驗，才能真正體會到達第三境界 - 「無我之境」中背後所蘊含的禪道共法層次無為化執的自在智慧。

換言之，如果沒有從第一到第二境界如此「大死一番」的虛無苦痛體驗及由此「再活現成」、放下我執的第三境界體驗，所詮釋出的禪道式無為化執的美境，很容易就流於空洞膚淺的詮釋，所以王國維才會以為讀者在詮釋中國文人所寫出的「高舉遠慕，有遺世之意」的「詩人之境界」的作品時會「有得有不得，且得之者亦各有深淺焉」的現象。

第五章：從人格三境界的美學意涵與文學觀看王國維《人間詞話》 的文學評論

如果說「人格三境界」美學意涵乃是王國維與其所認為的佳作進行對話後所得出的足以用來解釋、概括與他對話過的中國「有境界」詩詞美學意涵的新的美學觀，那麼我們可以說，王國維於《人間詞話》所評之佳作必定展現了這三境界中的其中一個人格境界的美學意涵，其差別只在於作品對這三境界體現得大小深淺之不同。因此筆者將由此人格三境界的美學意涵和與其相觀之文學觀來看王國維於《人間詞話》的文學評論

第一節：看王國維對〈陶淵明詩〉的評論

王國維於《人間詞話》中常將陶淵明的詩格與蘇東坡的詞格並論，如其言：

昭明太子稱陶淵明詩「跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京。」王無功稱薛收賦「韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言。」詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。

問「隔」與「不隔」之別，曰：淵明之詩不隔，韋、柳則稍隔矣。東坡之詩不隔，山谷則稍隔矣。「池塘生春草」、「空梁落燕泥」等句，妙處唯在不隔。詞亦如是。

不過，顯然地，王氏對陶淵明詩的評論顯然並不多過於他對蘇東坡的評論，如他對蘇軾的評價有以下幾則：

「讀東坡、稼軒詞，須觀其雅量高致，有伯夷、柳下惠之風。白石雖似蟬蛻塵埃，然如韋、柳之視陶公，非徒有上下床之別。」

「東坡、稼軒，詞中之狂。白石，詞中之狷也。夢窗、玉田、西麓、草窗之詞，則鄉愿而已。」

「東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心

也。」

「東坡之曠在神，白石之曠在貌。白石如王衍口不言阿堵物，而暗中為營三窟之計，此其所以可鄙也。」

但他對陶詩評論除了以上與蘇東坡並論的兩則外，再來就只有以下兩則：

1. 有有我之境，有無我之境。「採菊東籬下，悠然見南山」、「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」無我之境也……無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。

無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

2. 「終日馳車走，不見所問津」詩人之憂世也。「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」似之。

不過，筆者注意到，雖然王國維對陶詩的評論並沒多過於蘇東坡，但在這些評論中對陶詩的評價卻遠高於他所屢次讚賞的蘇東坡，以為蘇詞境界僅得陶詩境界之一二，足見陶詩境界在王國維心中之大之深，如其言：

昭明太子稱陶淵明詩「跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京。」王無功稱薛收賦「韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言。」詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。

另外，其《飲酒詩之五》甚至成為王國維理想境界——「無我之境」的最佳範例。

而我們在前面人格三境界的美學意涵中也討論到，王國維所謂「無我之境」實際上就是其人格三境界中的最高境界。由此可知，在王國維與中國詩詞對話後，能在詩詞境界上傳達出人格第三境界——禪道共法層次無為化執真理體驗的，以陶詩展現的最為深刻。

不過，我們要特別注意的是，王國維以為，大詩人要達到人格第三境界——禪道共法層次無為化執真理體驗，必定要經歷了由「望盡天涯路」到「衣帶漸寬終不悔」的理想強烈欲求（辯證進程的「正」），及「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」對理想強求的徹底否定（辯證進程的「反」），如此才能辯

證超越地進入綜合前兩境界的禪道共法層次上的「無我之境」，如此於人格證成上才算圓滿究竟。（辯證進程的「合」）

而現在，既然陶詩在境界上能傳達出人格第三境界 - 禪道共法層次無為化執真理體驗，足見其必有過人格第一境界「望盡天涯路」的理想強烈欲求（辯證進程的「正」）與人格第二境界「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」對理想強求的徹底否定（辯證進程的「反」），之後，辯證超越地進入綜合前兩境界的禪道共法層次上的「無我之境」，方證成其圓滿自在的人格。（辯證進程的「合」）

由此，筆者乃試圖從王國維人格三境界美學意涵來看陶詩所展現的人格境界，以了解陶淵明於其人格第一境界中究竟欲求過何種價值理念？而後在人格第二境界對理想強求的徹底否定中又深刻地體驗到什麼？最後，他又如何地辯證超越前兩境界，以其無為自在的人格實踐，寫出成為王國維「無我之境」的最佳範例「采菊東籬下，悠然見南山」？最後，我們將透過前面的種種探討，了解王國維引用昭明太子對陶淵明的讚嘆的背後深意。

對於以上種種問題，筆者想以〈飲酒詩二十首〉作為我們探討陶淵明詩歌意境的範例，來了解王國維評論陶詩的深意。

那何以〈飲酒詩二十首〉可以作為我們探討陶淵明詩歌意境的範例？這是因為王國維在評論陶詩時所引用的「采菊東籬下，悠然見南山」與「終日馳車走，不見所問津」均是〈飲酒詩二十首〉中的詩句（前首為〈飲酒詩之五〉，後首為〈飲酒詩之二十〉）。另外，其所引用的昭明太子蕭統於陶淵明集序中對陶淵明詩讚嘆中也有以為陶詩均是藉酒寄意的話，如其言：

有疑陶淵明詩，篇篇有酒，吾觀其意不在酒，亦寄酒為跡者也。

由此可知，想了解在王國維與陶淵明對話後，何以認為陶詩是中國詩詞中最能展現人格三境界的佳作，可從其藉酒寄意的〈飲酒詩二十首〉探索起，以了解其詩歌生命如何深刻地展現王國維人格三境界的美學意涵。

在〈飲酒詩二十首〉中，陶淵明指出，早年的他對人事的複雜糾纏並不了解，只喜歡悠遊於經典書籍中，如其言：「少年罕人事，游好在六經。」（〈

飲酒詩之十六>)而他對六經意涵的體認,就如孔子一樣,認為所有經義都終將透過禮樂制度而落實於人間世,如其言:「羲農去我久,舉世少復真。汲汲魯中叟,彌縫使其淳。鳳鳥雖不至,禮樂暫得新。」(<飲酒詩之二十>)換言之,陶淵明想證成的是儒家型的人格,而其人格第一境界所欲求的是儒家「大濟蒼生」的價值理念。

只是我們注意到,當陶淵明漸漸地從少不更事轉成一家之主後,其所擔負的除了往昔所堅持的儒家理想外,更背負著全家物質經濟的重責大任。

於是,為求物質上的溫飽,為達成儒家「大濟蒼生」的價值理念,陶淵明就刻意地投入官場中,以為這樣就能解決他生活的困擾,並能實現其濟世的儒家理想,如他說:「此行誰使然?似為飢所驅。」(<飲酒詩之十>)這裡的「似為飢所驅」背後隱含著陶淵明為官除了有明顯的經濟壓力,亦懷有儒家濟世的希望。

而這對儒家理想與物質經濟的刻意執求,在王國維觀念中,恰好是其人格第一境界「昨夜西風凋碧樹。獨上高樓,望盡天涯路」的表徵。

只是我們注意到,真正投入官場後,陶淵明發現,處於官場的他,即使終日尋求像孔子學生那樣有理想性的知音,以實現儒家「濟世」理想,最終還是一無所得,如其言:

「終日馳車走,不見所問津。」²²⁸(飲酒詩之二十)

此外,在官場中的他,還不得不向鄉里小人折腰,作出違背一位儒生應有的風骨的事。如他在飲酒詩之九中指出有位父老勸他再出仕,以求高

²²⁸ 王國維指出:「終日馳車走,不見所問津」詩人之憂世也。「百草千花寒食路,香車繫在誰家樹」似之。

我們從陶淵明的生命歷程探討可知,王國維指其「終日馳車走,不見所問津」是「詩人之憂世也」的「憂」是經過刻意執求後卻發現求不得的人格第二境界的「憂」,而非如王國維人格第一境界「昨夜西風凋碧樹,獨上高樓,望盡天涯路」因「望」刻意執求時所引發的憂患之心。

官俸祿，但陶淵明卻以「違己詎非迷」一句道出了他為求高官，必須扭曲自我以迎在上位者的痛苦。

如其言：

田父有好懷。壺漿遠見候，疑我與時乖。「檻縷茅簷下，未足為高栖。一世皆尚同，願君汨其泥」，深感父老言，稟氣寡所諧。紆轡誠可學，違己詎非迷。（飲酒詩之九）

筆者以為，陶淵明之所以會在這首詩中堅定地不聽受他人規勸再出仕，乃因：他對自己在官場上曾違背儒生應有的風骨，去向人折腰感到萬般的痛苦。

所以，在對理想強求漸感無望及必扭曲自我向人折腰的種種痛苦逼迫下，陶淵明漸漸地感到生命面臨了前所未有的空虛感，他發現，原本懷著儒者理想的他，不但無法實現作為一位儒生最大的「濟世」理想，甚至在官場中有一種自我異化，離其自己的虛無苦痛。如他在 飲酒詩之四 中以一隻無家可歸的鳥兒的孤獨與悲泣道出了一個原本質性自然的生命如何在現實流蕩中沉淪，又如何沉淪中的每一個夜裡，每一個存在之四無掛搭、一切外在名位剝落的情境下，從內心深處升起一種從徹底虛無中所湧現的悲感，這種從沉淪中所引發的虛無悲感是一無可訴的，只能在存在之自身中自知自感，自感一種如海德格所謂的於存在深淵前之「怖慄顫懼」。--「栖栖失群鳥，日暮猶獨飛。裴回無定止，夜夜聲轉悲。厲響思清遠，來去何依依。」（飲酒詩之四）

唐君毅先生在 海德格之人生存在性相論 一文中曾引用海德格的「怖慄顫懼」概念指出：

怖慄是人怖慄其自己與自己之生於世界。人何以會有怖慄？此即因人生之被拋擲於世界，原不出於人之主動，自主的要如此；而一般人之力求世俗化以求成為眾人中之一而怕獨居，其最深的動機，亦即由人之怖慄其赤裸裸的自己之被拋擲到世界，所以他要向眾人中去躲避。同時怖慄亦使人自覺「其被拋擲於此生疏蒼黃之世界與其向世俗沉沒的人生」之非真實人生。亦正由

此怖慄，乃展露一真實的人生之可能，使人求一更真實的人生。²²⁹

唐先生此意是指，被拋擲到這世界的人類往往因不知道他活在這世界究竟有何意義而產生深沉的怖慄感，於是為閃躲這樣的意義追問與深沉的怖慄感，就沉淪於世俗的因陀羅網中，以眾人眼光的意義為意義，隨世俗眼光而浮沉。

然而，筆者以為，陶淵明在面臨生命中最深沉的「怖慄顫懼」的虛無感時，他並不像一般人去閃躲這樣由沉淪所引發的虛無感，而是如唐君毅先生所說的自覺到「其被拋擲於此生疏蒼黃之世界與其向世俗沉沒的人生」之「非真實人生」，如其言：

「行行失故路，任道或能通。覺悟當念還，烏盡廢良弓。」

陶淵明在這詩句中不但對往昔生命外化的錯誤產生一種罪業感，而且還由此罪業感中「覺悟」到自己應從世俗化中超拔，「還歸」人生本然的真實面目。

於是在此時此刻，陶淵明對人生最真實的本質--死亡作了最深刻的省思。他發現到人生在世就是向死亡存在，人的一生就像夢幻般，豪華落盡後不免一死。如其言：

「雖留身後名，一生亦枯槁。死去何所知？稱心固為好。客養千金軀，臨化消其寶。裸葬何必惡，人當解意表。」

「吾生夢幻間，何事繼塵羈？」

陶淵明以為，既然人生如此短暫，死亡時時可能降臨，如其言：「宇宙一何悠，人生少至百。歲月相催逼，鬢邊早已白。」、「冉冉星氣流，亭亭復一紀」，為何不好好地作一個本真的自己，一個有真正自覺的個體，反而要讓自己沉淪於世俗塵網中，為溫飽，為官位，作一個熱鬧一輩子，卻不知自我究竟在那裡，自己究竟在做什麼的「他者」（即眾人眼光的我）？如他在詩中所說的「違己詎非迷」、「稱心固為好」與感嘆「羲農去我久，舉世少復真」背

²²⁹ 見《唐君毅全集·卷十八—哲學論集》407頁 唐君毅著 臺灣學生書局 民79 台北

後都隱含著他以為人生在世短短數十年中，每一個作為都應為一個本真的自己而作，亦即以本真的形態來面對自己與每一個作為，而不應執守著虛妄的名利，直到死亡逼近，才發現所執的一切盡是虛無。如其言：

「道喪向千載，人人惜其情。有酒不肯飲，但顧世間名。所以貴我身，豈不在一生。一生能復幾？倏如流電驚。鼎鼎百年內，持此欲何成？」

筆者以為，正因為陶淵明在王國維所謂的人格第二境界—虛無苦痛之境時，對人生的死亡本質作了最透徹的反思，以為死亡一旦降臨，往昔所強求的名利、地位、與富貴等，都終將化成灰燼，人活著為何還要扭曲真我，汲汲於向外馳求這些虛妄的假象呢？

於是，有大痛苦，才有大覺悟，大死一番的陶淵明在經歷生命最本質的虛無痛苦後，覺悟到世俗中的官位、富貴等價值觀不過是由世俗眼光所表象出來的虛妄事物，於是在深刻體驗到往昔因執求溫飽與官位所帶來的極端虛無苦痛後，便大徹大悟地發決心從世俗化中超拔，毅然決然地不再沉淪於塵網中，如他在詩中屢次以堅決的語氣要自己不要再沉緬於世俗的相對價值觀，如其言：

「衰榮無定在，彼此更共之。邵生瓜田中，寧似東陵時？寒暑有代謝，人道每如茲。達人解其會，逝將不復疑。」

「託身已得所，千載不相違。」、「且共歡此飲，吾駕不可回。」

「恐此非名計，息駕歸閑居。」

「一往便當已，何為復狐疑？去去當奚道？世俗久相欺。擺落悠悠談，請從余所之。」

筆者以為，陶淵明在這些詩句中屢次表示他斷然地不要世俗價值觀的背後，不知涵藏著多少往昔因執著這些價值觀而引發的深沉苦痛與懊悔。所以他才會在《飲酒詩》最後一首的最後一句中以「但恨多謬誤，君當恕醉人」對他過去種種非本真作為表示極深的罪業感。

而在深沉地懺悔過去種種的我執罪業後，陶淵明確實也能以其「人格實踐」徹底從世俗眼光中超拔，以禪道共法層次上的無為化執的「坐忘」精神

涵養，²³⁰，辯證地超越前兩境界，保留第一境界所執持的儒家道德價值，淘汰第二境界虛無苦痛時所靜觀到的強求情念，而達於「歸於自己」的自在之境，如其 飲酒詩之五 便是在對前兩種人格境界有所保留，有所淘汰下，所展現的禪道共法層次無執自在的「無我之境」。又如其在 飲酒詩之四 中所寫的本無家可歸的鳥兒最後「斂翮遙來歸」與「日入群動息，歸鳥趨林鳴」的「歸」，在筆者看來，正是歸於禪道式的「無我之境」，也就是王國維的人格第三境界--「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的境界，以致於陶淵明能以其無為自在的人格寫出成為王國維「無我之境」的最佳範例的「采菊東籬下，悠然見南山」。

最後，筆者以為，由以上推論，我們才能真正了解王國維引用的昭明太子對陶淵明的讚嘆背後深意：

有疑陶淵明詩，篇篇有酒，吾觀其意不在酒，亦寄酒為跡者也。其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。加以貞志不休，安道苦節，不以躬耕為恥，不以無財為病。自非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎。余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。

筆者以為，王國維會引用昭明太子蕭統於 陶淵明集序 的讚嘆語來表示他對陶詩境界之高的讚賞，乃因蕭統的「嗜其文，不能釋手，尚想其德」的人格審美觀與他的審美觀是相同的，所以蕭統對陶淵明文章的讚嘆，在王國維看來，等於是對其人格境界的讚嘆，如蕭統言--「其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。」

筆者以為，這裡的「不群」、「精拔」、「獨超眾類」與「干青雲而直上」，在王國維看來，無非指的就是陶淵明人格境界上能真正地從世俗塵網中超拔，能真正保有儒生應有的風骨，並能以禪道共法層次上無為化執的「坐忘」

²³⁰ 我們在前文已談到〈飲酒詩之五〉「心遠地自偏」的「心遠」便是莊子的「坐忘」工夫修養。

精神涵養，淘汰儒家價值實踐所隨之而來的有為有執，以達人格的圓滿自在。如其言「論懷抱則曠而且真」之「曠而且真」指的即是陶淵明能放下儒家理想強求與物質溫飽的執著，而以儒生應有的風骨來面對自己與每一個作為，而不從世俗非本真的眼光來看待自己的作為，以為躬耕是恥，無財是病。

蕭統以為像陶淵明如此真實的人格「非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎？」，而王國維則以「昭明太子稱陶淵明詩 跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京。王無功稱薛收賦 韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言 詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。」指出他與中國詩詞對話後，能在詩詞境界上深刻傳達出人格第三境界那種超曠爽朗、無執自在圓滿性的，就以陶詩為最佳典範。

第二節：看王國維對〈馮延巳詞〉的評論

王國維於《人間詞話》對馮延巳詞的評論值得注意的有以下幾則：

1.張皋文謂：飛卿之詞「深美閎約」。余謂此四字唯馮正中足以當之。

2.馮正中雖不失五代風格而堂廡特大，開北宋一代風氣。中、後二主皆未逮其精詣。《花間》於南唐人詞中雖錄張泌作，而獨不登正中隻字，豈當時文采為功名所掩耶？

3.馮正中詞除 鵲踏枝、菩薩蠻 十數闕最炫赫外，如 醉花間 之「高樹鵲銜巢，斜月明寒草」，余謂韋蘇州之「流螢渡高閣」，孟襄陽之「疏雨漏梧桐」不能過也。

4.「畫屏金鷓鴣」，飛卿語也，其詞品似之。「弦上黃鶯語」，端己語也，其詞品亦似之。若正中詞品欲於其詞中求之，則「和淚試嚴妝」殆近之歟？

5.「終日馳車走，不見所問津」詩人之憂世也。「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」似之。

6.有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可

堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」有我之境也……有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

從以上評論，我們大致了解到，馮延巳詞在王國維美學觀中可以以「深美閎約」、「和淚試嚴妝」的評語來概括其詞境，而這樣的詞境尤以其「鵲踏枝」、「菩薩蠻」十數闕最炫赫，最能作代表，同時這樣的詞境還開北宋一代風氣。也就是說，北宋詞作均奠基於這樣的詞境而發展的。

筆者在此要問的是，王國維所評的「深美閎約」、「和淚試嚴妝」背後究指何意？如果從其「人格三境界」的美學意涵來看其「深美閎約」、「和淚試嚴妝」的評語，那這評語究竟展現那一個美學意境？

筆者以為，想了解以上問題，可從「鵲踏枝」、「菩薩蠻」十數闕中讓王國維以為最能展現「有我之境」的「鵲踏枝」、「庭院深深深幾許」及有「詩人之憂世」意境的「鵲踏枝」、「幾日行雲何處去」探討起。

庭院深深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重數。玉勒雕鞍游冶處，樓高不見章臺路。雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計留春住。淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去。（「鵲踏枝」）

幾日行雲何處去，忘卻歸來，不道春將暮。百草千花寒食路，香車繫在誰家樹？淚眼倚樓頻獨語，雙燕飛來，陌上相逢否？撩亂春愁如柳絮。悠悠夢裡無尋處。（「鵲踏枝」）

我們曾在人格三境界的美學意涵探討中指出：王國維的人格第二境界——「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」所展現的詩詞「境界」即他所曾言的「有我之境」。²³¹

²³¹ 王國維曾言：「境界有大小，不以是而分優劣。『細雨魚兒出，微風燕子斜。』何遽不若『落日照大旗，馬鳴風蕭蕭』，『寶簾閒挂小銀鉤』何遽不若『霧失樓臺，月迷津渡』也。」對於以上的「細雨魚兒出，微風燕子斜」、「寶簾閒挂小銀鉤」屬於禪道共法層次的「無我之境」，相信一般人較無疑慮。至於將「落日照大旗，馬鳴風蕭蕭」與「霧失樓臺，月迷津渡」的「有我之境」作類比，則較難理解。

其實，筆者以為，「落日照大旗，馬鳴風蕭蕭」在深受叔本華與尼采影響的王國維看來，其背後的涵意，恐非如一般人所理解的是在描寫軍容的壯盛。而是如王國維其它引文中的「西風殘照，漢家陵闕」（李白語）、「大漠孤煙直，黃河落日圓」（王維語）、「西風吹渭水，落日

由此，我們來看被王國維稱為能展現「有我之境」的 鵲踏枝、庭院深深幾許 中「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」，可以知道此首所展現的正是大詩人人格第二境界的虛無苦痛之境。

而在第三章中我們亦討論到大詩人處於人格第二境界的虛無苦痛之境是大詩人往昔處於人格第一境界時所刻意執求的理想客體，因現實的種種阻礙無法實現，或更嚴重的是，受到理想客體驟逝的打擊之時，才領悟到「宇宙人生真相」是如尼采所認為的生死無常，沒有任何外在價值可歸依的，由此才引發「為伊消得人憔悴」的無家可歸的虛無悲感。

由此觀點來看 鵲踏枝、庭院深深幾許 中的「庭院深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重數。玉勒雕鞍游冶處，樓高不見章臺路。」的「樓高不見章臺路」可知，此「不見」與王國維以為同樣能展現「有我之境」的秦觀 踏莎行 的「桃源望斷無尋處」的「望斷」同意，均顯示了大詩人處於所執的理想客體完全失落的虛無情境。

而開頭的「庭院深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重數」與「雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計留春住」則與秦觀 踏莎行 開頭二句--「霧失樓臺，月迷津渡」朦朧景色背後所蘊含的虛無情感具有同樣的意蘊。

也就是說， 鵲踏枝、庭院深深幾許 中的「庭院深深幾許？楊柳堆煙，簾幕無重數」、「雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計留春住」等「景語」背後均蘊含著詩人在「樓高不見章臺路」--理想完全失落時，想挽回卻又發現一切挽回的沉重、虛無的情感。

所以這首詞的「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」才會與秦觀 踏莎行 的「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」同樣被王國維評為大詩人處在理想幻滅的虛無苦痛的人格第二境界時，因將所執的理想客體對象虛無化，

滿長安」(賈島語)「古道西風瘦馬。夕陽西下。斷腸人在天涯。」(馬致遠語)等詩詞中「風」與「落日」的意象，均有一種「是非成敗轉成空」的蒼涼、虛無之感。

換言之，「落日照大旗，馬鳴風蕭蕭」中的「落日照大旗」蘊含著：在上位者於軍事上的爭強鬥盛（大旗）終將歸於虛無（落日），而「馬鳴風蕭蕭」中的馬聲與風蕭聲似是在為這終歸於虛無的戰士們「悲鳴」與嚎泣。也就是說，「馬鳴風蕭蕭」背後蘊含著：作者對這些「一將功成萬骨枯」戰士們的無限悲憫之情。

但其自身並未將主體我執之心全然放下，而寫出的「以我觀物，故物皆著我之色彩」的「有我之境」的最佳例子。

也就是說，雖然詩人已從個人的「樓臺不見章臺路」虛無中靜觀出「雨橫風狂三月暮，門掩黃昏，無計留春住」——人生就像易逝的春天般想求卻又發現一無可求的無家可歸，但因心中仍有執著，所以在認清人生虛無事實之餘，還要含著虛無苦痛的眼淚去追問為什麼「自然與人生的事實」會如此虛幻，而追問的結果，作者以「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千」來表示他從大自然的無常中（「亂紅飛過秋千」）再次體驗到人生本質的無家可歸性，而詞中的「景語」也因作者面對人生虛幻無常的實相所引發的虛無苦痛而染上了我執苦痛的色彩。所以此首詞的「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」便成了王國維人格第二境界——虛無苦痛之境的「有我之境」範例。

而從能展現「有我之境」的 鵲踏枝、庭院深深深幾許 來看有「詩人之憂世」意境的 鵲踏枝、幾日行雲何處去 中的「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」便能了解這裡的「香車繫在誰家樹」與 鵲踏枝 中的「樓高不見章臺路」同意，均有往昔所執的理想客體失落的意涵，所以王國維才會以：

「終日馳車走，不見所問津」詩人之憂世也。「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」似之。

指出馮延巳的「百草千花寒食路，香車繫在誰家樹」的「憂」世與陶淵明的「終日馳車走，不見所問津」——經過刻意執求後卻發現求不得的人格第二境界的「憂」患苦痛是同等意境。

不過，在 鵲踏枝、幾日行雲何處去 詞中，還須另外注意的是，這首詞除了有與陶淵明一樣理想失落的「悠悠夢裡無尋處」的虛無苦痛，還含有與陶淵明一樣發現質性原本自然的自己在官場中有一種自我異化，離其自己的虛無苦痛。也就是說，在理想執求的過程，作者不但發現所執理想的虛妄性，且發現到自己本真的生命在理想強求過程中漸漸地世俗化了，以致引發一種自己都不認識自己的虛無感嘆。

如此詞的開頭三句--「幾日行雲何處去，忘卻歸來，不道春將暮」便指出往昔為了理想的強求，不惜讓生命外在化，(幾日行雲何處去)以為如此可一償心願，可是最後呢？

理想的失落不但讓自己在虛無苦痛中發現人生虛無性，同時也發現到，最本真的自我也在欲望的強求過程中異化(幾日行雲何處去，忘卻歸來)了。而可貴青春也在此中漸漸消逝了。(不道春將暮)

而我們在探討陶淵明詩中也提到當人從生命沉淪外在化中所引發的虛無悲感是一無可訴的，只能在存在之自身中自知自感，所以詩人在悲其自己的虛妄性時，只能「淚眼倚樓頻獨語。」

筆者以為，這裡的「淚眼倚樓」與 鵲踏枝 中的「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千」的「淚眼問花」同意，均因心中仍有我執，所以在認清人生虛無事實之餘，還要含著虛無苦痛的眼淚倚樓向外望，追問為什麼自然與人生的事實會如此無常，而追問的結果，作者在這首詞中以「淚眼倚樓頻獨語，雙燕飛來，陌上相逢否？」--當往昔的雙燕再度飛來時，所遇到的我已非原來本真的我指出自然與人生的無常事實，讓詩人深刻體驗到了「悠悠夢裡無尋處」--人生本質的無家可歸性。

從前面王國維曾評論的兩首詞的分析，我們已很清楚地看到馮延巳的詞境大致上是屬於王國維人格第二境界的虛無苦痛之境。同時從這兩首的「淚眼倚樓頻獨語，雙燕飛來，陌上相逢否？」與「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千」更可知道何以王國維會以「和淚試嚴妝」來概括馮氏詞境。

因為馮詞雖然常以男女情欲濃麗的筆調來表現，但其濃麗的背後實隱含著他從個人的虛無處境所觀出的人生無家可歸的虛無苦痛的辛酸血淚。所以王國維以為馮詞「深美閎約」的「美」實際上就是王國維所承繼的尼采的酒神與日神精神統一的「美」，也就是說，馮延巳能以尼采所謂的「酒神精神」正視自己理想失落與自我異化的苦痛情欲，而後在一股不願被這苦痛所奴役的「權力意志」激發下，將「酒神精神」轉換成審美靜觀的「日神精神」，以「日神精神」從個人苦痛中靜觀到人生普遍性的無家可歸的虛無感後，便以

詩詞藝術的創造來救贖苦難的人生。

第三節：看王國維對〈李後主詞〉的評論

首先，我們先將王國維於《人間詞話》中對於李後主詞的觀點詳列出來。

1. 詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？

2. 詞人者，不失其赤子之心者也。故生於深宮之中，長於婦人之手，是後主為人君所短處，亦即為詞人所長處。故後主之詞，天真之詞也。他人，人工之詞也。

3. 客觀之詩人，不可不閱世。閱世愈深，則材料愈豐富，愈變化，「水滸傳」、「紅樓夢」作者是也。主觀之詩人，不必多閱世。閱世愈淺，則性情愈真，李後主是也。

4. 尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝〈燕山亭〉詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也。

由以上可知，王國維所讚嘆的李後主詞乃是像王國維所舉的「自是人生長恨水長東」的相見歡，或是像「流水落花春去也，天上人間」的浪淘沙令等亡國後的詞，以為後主雖閱世甚淺，但其晚期之詞卻正因他的「赤子之心」與「真性情」，而寫出能使人「眼界開闊、感慨深沉」、「儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」的血淚之詞，而這猶如血淚所寫出的詞恰好符合尼采的文學創作觀。

在此，筆者要問的是，若從人格三境界的美學意涵來看李後主的亡國後的詞，如「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」，其詞究竟展現了那一境界？何以此境界的開顯使其具「士大夫氣象」，使人「眼界開闊，感慨深沉」，同時「儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」，符合尼采所謂的「一

切文學，余愛以血書者」的文學觀，故可以「天真之詞也」稱頌之？最後，何以王國維以為李後主是「主觀詩人」，而「主觀詩人」最好閱世甚淺，以保有「赤子之心」與「真性情」才能寫出「有境界」的血淚之詞？

筆者以為，要解決以上種種問題，關鍵處便在於，王國維以為李後主詞恰好符合尼采的文學觀，而尼采的文學觀正可由其美學思想推衍出來。因此，若從王國維的人格三境界的美學意涵來看李後主的亡國之詞，可知李後主後期詞的代表作正開顯了王氏所謂的人格第二境界——尼采式的虛無苦痛之境。基此，我們可藉由李後主所曾經歷的人格第一與第二境界的生命歷程來理解以上種種問題。

早期李後主所過的生活是聲色恣情的綺靡生活，所以在此時期的李後主所寫歌詞與唐五代的歌舞宴樂詞風沒有兩樣。正如他在詞中描述的「四十年來家國，三千里地山河，鳳閣龍樓連霄漢，玉樹瓊枝作煙蘿。」（破陣子）

只是李後主萬萬沒想到自己會在一夜之間從帝王之尊淪為階下囚，生命中所享有的聲色光環會頓然消失無跡，面對理想國度的驟逝，李後主被迫要面對人生殘酷的實相——無常，只是面對無常實相，李後主並無法像大智者一樣徹底地與過去的縱欲執求之我斷絕，而是對過往的美好一切產生想執求卻又自覺求不得的虛無苦痛。像我們從王國維所舉的 相見歡 中的「夢裡不知身是客，一餉貪歡。獨自暮憑闌，無限江山，別時容易見時難。」與 浪淘沙令 中「林花謝了春紅，太匆匆。無奈朝來寒雨晚來風。」的感嘆可以看出，身在異鄉，無家可歸的李後主無法擺脫執著美好過去的苦痛。

不過，在此要特別注意的是，我們從王國維對李後主以下的評論可知——

尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。宋道君皇帝 燕山亭 詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也。

詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？

在王國維觀念中，李後主早已從自我虛無苦痛中觀照到了人生普遍性的想要執求卻又發現求不得的無家可歸的事實。

如王國維所舉的「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」之所以具「士大夫氣象」，乃因李後主所抒發的情感已不限於「自道身世」之感，而是從個人虛無苦痛中觀出的尼采所謂的人生根本性想求卻又求不得的無家可歸的虛無悲感。所以王國維才會以「後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」指出李後主以其個人苦難深刻領悟到自然與人生之事實就是「林花謝了春紅，太匆匆」的變化無常，最後引發「流水落花春去也，天上人間」「自是人生長恨水長東」的虛無情感，亦即尼采所謂人生根本性的想求卻又自覺求不得無家可歸的虛無情感。而這從深沉痛苦中所體會的具存有論真理的感受就像佛教教祖—釋迦與上帝之子--基督在經歷磨難後所體驗到的真理一樣具普遍性。所以我們可以說，李後主亡國詞正是尼采所謂的「血書」的代表作。

同時，正由於後主的亡國詞中所體現無家可歸的意境具存有論真實，正好符應王國維所以為的「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」的「真景物，真感情」的「詩人境界」之作。所以王國維才會以為其詞為「天真之詞也」。那為什麼以「天真」之詞稱之，以別於「人工」之作？

筆者以為，對此問題，我們可從前章對王國維文學技巧觀的探討知道，王國維之所以以為能寫出「有我之境」與「無我之境」的作品即可以「天才」之作讚賞之，是因為「有我之境」與「無我之境」的作品均展現了宇宙人生的真理，而這些宇宙真理早已存在，只等具備敏銳感受力的文學才子去體驗與領悟，而非由人刻意創造，所以王國維才以為此等之作是「天才」之作，非「人力」可為也。

同理推之，王國維會以「天真之詞」稱頌李後主以有別於「人工之詞」，也是因為李後主以其深刻的痛苦體驗領悟到原本就已存在的真理，不像他人以人工刻意創造某一意象，但其中卻無真理情感的領悟，所以王國維才以為

「後主之詞，天真之詞也；他人，人工之詞也。」

而在另一方面，王國維以為，能表達出人生根本性無家可歸虛無情感的李後主是屬於「主觀之詩人」有別於「客觀之詩人」究屬何意？

客觀之詩人，不可不閱世。閱世愈深，則材料愈豐富，愈變化，〈水滸傳〉、〈紅樓夢〉作者是也。主觀之詩人，不必多閱世。閱世愈淺，則性情愈真，李後主是也。

對此問題，我們底下舉王國維在《文學小言》中一段話來說明。

文學中有二原質焉：曰景，曰情。前者描寫自然與人生之事實為主，後者則吾人對此種事實之精神態度也。故前者客觀的，後者主觀的也；前者知識，後者感情的也。

王國維以上所言是，文學所要展現的主要成份是「情」與「景」，（此中之「情」，如我們在前章所探討的，已非個人一時一地之情，而是在洞觀自然與人生之事實的客觀知識後，所產生的具存有論真理的情感。）

而重在描寫「景」，亦即以描寫「自然與人生之事實」為主的即屬「客觀」之詩人；而重在描寫「情」的，亦即著重在描寫從「自然與人生實相」中觀出具真理性情感的即屬「主觀」詩人。

既然如此，由於李後主的詩詞特色在於，能從「自然與人生實相」中觀出具真理性情感，所以被王國維稱為「主觀」之詩人，以有別於被王國維稱作是「客觀之詩人」的〈水滸傳〉、〈紅樓夢〉作者，因為他們文章特色是在展現豐富變化的「自然與人生之事實」。

最後，何以王國維以為像李後主這樣的「主觀詩人」，最好閱世淺，以保有「赤子之心」與「真性情」，才能寫出「有境界」的血淚之詞？

筆者以為，這主要是因為「主觀詩人」重在描寫他從「自然與人生事實」中所觀出的具真理性之情感，而我們從前章的--王國維對文學家情感體驗方式的探討知道，王國維以為詩人要寫出具真理性情感，必須在對待外物「熱心」、「忠實」之外，還要以「遊戲」、「詼諧」的人格態度將容易造成對萬物執著的成心化去，以開放的人格胸襟去讓自己在生活事物中所領受的宇宙人

生的真理情感如如進來，如此才能寫出具有存論意義的真理情感。

所以，筆者以為，王國維這裡所謂的「主觀詩人」最好保有所謂的「赤子之心與真性情」實際上就是王國維於「詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。」詞話中的「遊戲」、「詼諧」態度。如王國維於「叔本華與尼采」文中也提到：

「赤子若狂也，若忘也，萬事之源泉也，遊戲之狀態。」

王國維這裡所提到尼采的「靈魂三變」的「赤子」之意，我們在第四章的尼采的美學觀已提到，其意是指，當人以獅子般的權力意志衝破如駱駝所承載過多的痛苦後，必須轉成「赤子」的「遊戲」精神，亦即重新對曾與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的靜觀與深思，進行無利害關係的「遊戲」，如此才能從「遊戲」觀照中領悟宇宙人生普遍性的真理情感，進而創造出具美學價值的藝術來。

而李後主的晚期詞之所以被王國維認為是在「不失赤子之心」與「性情之真」下所寫出的「血書」，正因其詞境所展現的具普遍性的虛無苦痛的情感，是他在正視自己的過多的苦痛情欲下，以獅子般的權力意志衝破苦痛，而後轉成「赤子」的遊戲精神，重新對曾與自己有著密切利害關係的痛苦進行無利害關係的靜觀與深思，所領悟到的宇宙人生普遍性的真理情感。

所以王國維才會以為「詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞」，亦即詞至李後主才寫出人生普遍性虛無苦痛境界的「血書」之詞。

第四節：看王國維對〈蘇東坡詞〉的評論

對於蘇東坡，王國維在其《文學小言》中對其人格有相當的推崇，如：

三代以下之詩人，無過於屈子、淵明、子美、子瞻者。此四子者若無文學之天才，其人格亦自足千古。故無高尚偉大之人格，而有高尚偉大文章者，殆未之有也。

天才者或數十年而一出，或數百年而一出，而又需濟之以學問，帥之以德性，始能產真正之大文學，此屈子、淵明、子美、子瞻等所以曠世而不一遇也。

同時，王氏亦指出了東坡是在屈原、陶淵明之後惟能「感自己之感，言自己之言」的大詩人。如他說：

宋以後之能感自己之感，言自己之言，其惟東坡乎。

由此可知，王國維對東坡的人格與詞格是相當讚許的。而在《人間詞話》中，我們可以看到，王國維對蘇東坡的人格與詞格有更深一層的評論與讚賞。

讀東坡、稼軒詞，須觀其雅量高致，有伯夷、柳下惠之風。白石雖似蟬蛻塵埃，然如韋、柳之視陶公，非徒有上下床之別。

東坡、稼軒，詞中之狂。白石，詞中之狷也。夢窗、玉田、西麓、草窗之詞，則鄉愿而已。

東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。

東坡之曠在神，白石之曠在貌。白石如王衍口不言阿堵物，而暗中為營三窟之計，此其所以可鄙也。

長調自以周、柳、蘇、辛為最工。美成〈浪淘沙慢〉二詞，精壯頓挫，已開北曲之先聲。若屯田之〈八聲甘州〉，玉局之〈水調歌頭〉（中秋寄子由），則佇興之作，格高千古，不能以常詞論也。

昭明太子稱陶淵明詩「跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京。」王無功稱薛收賦「韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言。」詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。

問「隔」與「不隔」之別，曰：淵明之詩不隔，韋、柳則稍隔矣。東坡之詩不隔。

固哉，皋文之為詞也。飛卿〈菩薩蠻〉，永叔〈蝶戀花〉，子瞻〈卜算子〉皆興到之作，有何命意？皆皋文深文羅幟。阮亭〈花草蒙拾〉謂：「坡公命宮磨蝎，生前為王珪、舒亶輩所苦，身後又硬受此差排。」由今觀之，受差排者，獨一坡公已耶？

綜合王國維以上所言，我們可以了解到，王氏一方面以為蘇軾的「水調歌頭」與「卜算子」均是興到之作，另一方面又指出了蘇軾的詞格是「狂」、「曠」，並且進一步指出，蘇軾這樣的詞格是心中有「神」所致。同時，王國維以為，這樣的「神曠」人格所引發的詩詞氣象與陶淵明相似，而以為此二人之詩均是「不隔」。

在此，我們要注意的是，如果說人格三境界美學意涵乃是王國維與其所認為的佳作進行對話後所得出的足以概括中國文學之美的核心概念，那麼我們不難了解到，王國維所認為蘇軾的興到之作——「水調歌頭」與「卜算子」是在其人格第二境界，亦即處於虛無痛苦之境中所寫出的。

至於蘇軾與淵明一樣的超曠之作所顯出之「神」之人格，從前面人格第三境界對陶淵明詩的探討可知，其所謂的「神曠」人格指的就是，詩人能以禪道共法層次的「無」的「虛靜」修養達到王國維最理想的人格境界——「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處。」

由此可知，在王國維心中，蘇東坡之作不僅將人處在理想驟逝，主體存在的確定性隨之瓦解，所引起的普遍性的虛無痛苦之感深刻地表現出來。更重要的是，還能深切地表現出與淵明相似的中國詩詞的最高美學境界——禪道式的「無我之境」。

在此，筆者要作的是，試圖從王國維人格三境界美學意涵來看蘇詞所展現的人格境界，以了解蘇東坡於其人格第一境界中究竟欲求過何種價值理念？而後在人格第二境界對理想強求的徹底否定中又深刻地體驗到什麼？最後，他又如何地辯證超越前兩境界，以其無為自在的人格實踐，寫出成為與

淵明相似的中國詩詞的最高美學境界——禪道式的「無我之境」。

最後，筆者將由以上的探討了解到，王國維認為讀蘇詞需讀出他的「胸襟」、「雅量」背後的深意，及蘇詞何以「不隔」之因？

要了解蘇東坡於其人格第一境界中究竟欲求過何種價值理念？我們只要從蘇東坡如何在〈江城子〉中描述他想恢復少年時代「會挽雕弓如滿月，西北望，射天狼」的輕狂，便能了解蘇東坡最初是以證成儒家愛國的人格型態自我期許，如其言：

老夫聊發少年狂，左牽黃，右擎蒼，錦帽貂裘，千騎捲平岡。為報傾城隨太守，親射虎，看孫郎。酒酣胸膽尚開張，鬢微霜，又何妨，持節雲中，何日遣馮唐？會挽雕弓如滿月，西北望，射天狼。（〈江城子〉）

試看這裡的「千騎捲平岡。為報傾城隨太守，親射虎，看孫郎。」所顯示的「少年狂」就是指蘇東坡於少年時代即有著報效國家，一展長才的偉大理想。

只是我們發現，以儒家救世為最初理想的蘇東坡在走上尋求理想實現的宦途後，人格特質漸漸地產生變化了，其所欲求的，除了儒家救世理念的實現外，世俗的功名利祿也在無形中成為在官場日漸異化的他強求的目標。而這正好呼應了王國維人格第一境界--「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的欲望表象心態。

如蘇軾在〈烏臺詩案〉後寫出一封感人肺腑的〈答李端叔書〉中，就曾道出過去的三十年的自己被「名聲」所役的錯誤。如其言：

「軾少年時，讀書作文，專為應舉而已。既及進士第，貪得不已，又舉制策，其實何所有。而其科號為直言極諫，故每紛然誦說古今，考論是非，以應其名耳。人苦不自知，既以此得，因以為實能之，故譏譏至今，坐此得罪幾死。」

信中不但真實地道出過去的他如何在現實名利場中流蕩、沉淪，同時還由此反省中深沉地體驗到過去自己最大的錯誤就在於「不自知」，不知道自己究竟在做什麼，只是一心想取得名聲，一直在為外在聲名而活，如他誠懇地

道出他過去讀書，是為了外在的科舉功名，考取功名後，官場上種種自以為是的作為，還是為了外在的名聲。總之，過去的他幾乎都活在取悅別人，引人注目的聲光當中，而活在別人眼光一久，便將外在的這些名利聲勢與自己畫上等號，也就是說，個人存在的主體性是因這些外在的表象名聲而確立的。

等到這些被表象出的聲名眼光突然間從身上全然消失，主體存在的確定性驟然瓦解之時，往常的繁華熱鬧與今日的無人問津的強烈對比，如其言：「平生親友，無一字見及，有書與之，亦不答」，讓蘇軾生命面臨了有如處於死亡邊緣的痛苦，如其言「坐此得罪幾死。」

不過，值得注意的是，在最虛無痛苦之際的蘇東坡並未因找不到生命的出路，而變得消極，如他在〈答李端叔信〉中指出自己「謫居無事，默自觀省」，「得罪以來，深自閉塞，扁舟草履，放浪山水間，與樵漁雜處」，筆者以為，這裡的「深自閉塞」與「默自觀省」便指出蘇軾在大痛苦之際，能坦誠地面對自己的魔性罪惡與痛苦，用心去傾聽他之所以會痛苦的聲音。而後才讓蘇東坡真正體驗到自己會痛苦是因過去的自己一直執著於外人眼光，等到外在的名聲眼光驟逝，一切無從執著後，才從徹底虛無中引發苦痛來，也就是說，蘇軾反省到過去的三十年來的自己根本不再是當初具理想性的本真自己，只是一心想取悅別人的異己。如他在〈答李端叔書〉中便提到：

「木有癭，石有暈，犀有通，以取妍于人，皆物之病也。謫居無事，默自觀省，回視三十年以來，所為多其病者。」

而在發現過去的自己只是想取悅別人的異己後，蘇東坡對過去的自己有最深沉的懺悔，同時對此後的自己有最真實的期許，如他在書中最後提到：「足下所見，皆故我，非今我也。無乃聞其聲，不考其情，取其華而遺其實乎。」

而在回到本真自己時，蘇東坡發現生命的本質竟是與外在聲名不相關聯的虛無與孤獨，如被王國維稱作是「興到之作」的〈卜算子〉就是蘇軾從自己痛苦中所發現到的人類生命本質是寂寞孤冷的「興到之作」。—

缺月掛疏桐，漏斷人初靜。誰見幽人獨往來，縹緲孤鴻影。驚起卻回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷。

蘇軾藉由一隻孤鴻在夜深人靜時的「驚起卻回頭，有恨無人省」表示，當人在每一個夜裡，每一個存在之四無掛搭、一切外在名位剝落的情境下，突然「驚起卻回頭」看自己時，必然因發現人的生命實際上是相當孤獨、無所歸依的，而從內心深處升起一種從徹底虛無中所湧現的悲感，而由於這種人生本質的虛無悲感是一無可訴的，只能在存在之自身中自知自感，自感一種如孤鴻臨立於沙洲的孤冷，所以蘇軾才以「驚起卻回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷」意象來闡述他從一己虛無苦痛中所觀出人生本質無所歸依的孤獨情境。

而這在強求無望下所發現的人生本質無所歸依的孤獨情境，恰好呼應了王國維所說的--「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」的人格第二境界的心態。

而在發現人生本質無所歸依的孤獨痛苦後，蘇東坡並不是如一般人悲觀地揭露人生的無意義，而是積極地從情欲的痛苦與罪業的觀照中學會與痛苦進行遊戲，以藝術創造來救贖人生的虛無苦痛，如〈卜算子〉便是此時的「興到之作」。

同時，蘇東坡還能更進一步地以禪道式「無」的「虛靜」修養—辯證地超越前兩境界，亦即淘汰其於人格第二境界時所靜觀到的往外執求之心，保留第一境界時最本真的自己。

而在淘汰往外執求的心思，回歸當初最本真自己時，蘇東坡發現，面對過去人生種種的變化苦難的他，更能以禪道式的超然物外，隨遇而安的靜定心靈去觀照、去接受。

所以，達此人格境界的蘇東坡才能在黃州時期創作出詞格「狂」、「曠」的千古名作— 定風波 。

莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一蓑煙雨任平生。料峭春寒吹酒醒，微冷，山頭斜照卻相迎。回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無情。

蘇軾在這首詞中藉人在寒冷風雨中行於山林後的「山頭斜照卻相迎」，醒

覺到面對人生路上風風雨雨，都應以悠然無為的靜定心靈坦然去接受(「莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行」)，亦即都應從痛苦的深淵中超拔，以禪道式「無」的心靈修養，淘汰往外執求的心思，回歸當初最本真的自己，就像此首詞末句「回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無情」所顯發出回歸生命本真的「無」的生命境界。

而此境界，在筆者看來，便是王國維人格第三境界——「無我之境」。同時，在王國維觀念中，要達此境界，若非在經歷人格第二境界時，亦即在人生最虛無苦痛之際對人生的本質有最深刻的反省，進而從我執的痛苦根源中完全超脫是寫不出的。

正因如此，筆者以為，王國維認為讀蘇詞需讀出他的「胸襟」、「雅量」，如其言：

讀東坡、稼軒詞，須觀其雅量高致。

東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。

指的就是，蘇東坡有面對痛苦挫折，並勇於從苦痛中超越的「胸襟」氣度，也就是說，蘇東坡在面對生命最虛無苦痛之時，不是如一般人悲觀地揭露人生的無意義，而是積極地從情欲的痛苦與罪惡的觀照中學會與痛苦進行遊戲，並在遊戲對話中，以禪道式隨遇而安，無執自在的人格修養提升自己的境界，進而肯定生命本身，也肯定人生所經歷的各種實際苦難。

同時，也正因有這樣用心體會生命痛苦，並從痛苦中超越的「胸襟」氣度，才能使蘇東坡「感自己之感，言自己之言」，不僅將人處在理想驟逝，主體存在的確定性隨之瓦解，所引起的普遍性的虛無痛苦的「有我之境」深刻地表現出來，更重要的是，還能深切地表現出與淵明相似的中國詩詞的最高美學境界——「無我之境」，而在王國維心中，能創作出虛無痛苦「有我之境」與禪道共法層次的「無我之境」的作品均具存有真理，所以王國維才稱其詩詞為「不隔」。

第五節：看王國維對〈辛棄疾詞〉的評論

王國維於《人間詞話》中對辛棄疾詞作的評價如下：

南宋詞人，白石有格而無情，劍南有氣而乏韻。其堪與北宋人頡頏者，唯一幼安耳……。學幼安者，率祖其粗獷、滑稽，以其粗獷、滑稽處可學，佳處不可學也。同時白石、龍洲學幼安之作且如此，況他人乎？其實幼安詞之佳者，如 摸魚兒、賀新郎送茂嘉、青玉案元夕、祝英台近等，俊偉幽咽固獨有千古，其他豪放之處亦有「橫素波，干青雲」之慨，寧夢窗輩齷齪小生所可語耶？

稼軒 賀新郎 詞(送茂嘉十二弟)，章法絕妙，且語語有境界，此能品而幾於神者。然非有意為之，故後人不能學也。

讀東坡，稼軒詞，須觀其雅量高致，有伯夷，柳下惠之風。白石雖似蟬蛻塵埃，然如韋、柳之視陶公，非徒有上下床之別。

東坡，稼軒，詞中之狂。白石，詞中之狷也。夢窗、玉田、西麓、草窗之詞，則鄉愿而已。

東坡之詞曠，稼軒之詞豪。無二人之胸襟而學其詞，猶東施之效捧心也。

綜合以上所言可知，王國維以為辛棄疾之佳作可分為如 摸魚兒、賀新郎送茂嘉等「俊偉幽咽固獨有千古」之作與如陶淵明「橫素波，干青雲」的豪放之作，同時以為辛棄疾會有類似蘇東坡的豪放之作均因其人格「胸襟」氣度所致。

而在前面我們以王國維的人格三境界美學意涵來看其對蘇東坡的詩詞評論可知，王氏稱蘇軾之「胸襟」、「雅量」的背後之意，乃指他有面對痛苦挫折，並勇於從苦痛中超越，徹底放下導致痛苦的執著的「胸襟」氣度。

筆者以為，既然王氏常以「蘇辛」並稱，來評其詞格與人格，那王氏稱蘇軾之「胸襟」、「雅量」的背後之意涵應可應用於辛棄疾的人格境界上。也就是說，辛棄疾處於人格第二境界的苦痛之境時亦有如蘇東坡面對痛苦挫折的勇氣，能積極地從情欲的痛苦與罪惡的觀照中學會與痛苦進行遊戲，而後

以藝術創作出如「摸魚兒」、「賀新郎送茂嘉」等「俊偉幽咽固獨有千古」之作，最後能在藝術遊戲對話中，以禪道共法層次的「無」的「虛靜」修養提升自己的境界，進而能創作出如陶淵明「橫素波，干青雲」的豪放之作。

若以上所論不失王氏之意旨，那筆者在此要問的是，辛棄疾從面對自身痛苦中觀照到人類怎樣的普遍性情感，以致能作出「俊偉幽咽固獨有千古」之作，而後，他又如何從苦痛中超越，進而能寫出如陶淵明「橫素波，干青雲」的豪放之作？

筆者以為，要了解以上之問題，可從王氏與辛詞文本對話中所得出幾篇「俊偉幽咽固獨有千古」的作品的共同特色來探討起。其篇章如下：

寶釵分，桃葉渡，煙柳暗南浦。怕上層樓，十日九風雨。斷腸片片飛紅，都無人管；倩誰喚，流鶯聲住？鬢邊覷，試把花卜歸期，才簪又重數。羅帳燈昏，哽咽夢中語：是他春帶愁來，春歸何處？卻不解將愁歸去。（祝英臺近 晚春）

能消幾番風雨，匆匆春又歸去。惜春長怕花開早，何況落紅無數。春且住。見說道，天涯芳草無歸路。怨春不語，算只有殷勤，畫簷蛛網，盡日惹飛絮。長門事，準擬佳期又誤。娥眉曾有人妒。千金縱買相如賦，脈脈此情誰訴？君莫舞，君不見，玉環飛燕皆塵土。閒愁最苦，休去倚危欄，斜陽正在，煙柳斷腸處。（摸魚兒）

綠樹聽鶉鴃，更那堪，鷓鴣聲住，杜鵑聲切。啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵，人間離別。馬上琵琶關塞黑，更長門翠輦辭金闕。看燕燕，送歸妾。將軍百戰身名裂，向河梁回頭萬里，故人長絕。易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。（賀新郎）

東風夜放花千樹，更吹落，星如雨，寶馬雕車香滿路。鳳簫聲動，玉壺光轉，一夜魚龍舞。蛾兒雪柳黃金縷，笑語盈盈暗香去，眾裏尋他千百度——驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處。（青玉案元夕）

首先，我們先討論一下「青玉案」這首詞。

對於此首詞被王氏推舉為「俊偉幽咽固獨有千古」之作，相信一般人多

難以理解。因為此首詞最後之「驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處」不但被王國維比喻作最高的人格境界，而且也因此末句給人一種豁然開朗的感覺，讓人幾乎感受不到「俊偉幽咽固獨有千古」的氣氛。所以讓人對王氏之評語起了疑惑。對這樣的情形，我們應如何看待？

筆者以為，我們可先從其它三首詞的共同特色談起，再看此首詞是否擁有與其它三首詞一樣的特色，以致於同樣被推舉為「俊偉幽咽固獨有千古」之作。

對於其它三首，筆者以為，我們可從 賀新郎 所談的「啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵，人間離別」， 祝英臺近 晚春 中的「哽咽夢中語：是他春帶愁來，春歸何處？卻不解將愁歸去」與 摸魚兒 的「春且住。見說道，天涯芳草無歸路」看到，王國維所推舉的此三首有著很明顯的共通性即均表現一種「苦尋卻無所歸依」的心境。對於這樣的詞境，王國維以為「俊偉幽咽固獨有千古」，亦即這樣的心境具有貫穿古今的普遍性。

筆者在此要問的是，究竟大詩人辛棄疾面臨了是怎樣的生命遭遇，讓他從自身的痛苦中觀照到人類普遍性的苦尋卻無所歸依的心境？

對此，我們來了解一下辛棄疾的生命歷程。

早年喪父的辛棄疾，自幼由祖父撫養長大成人。辛棄疾曾於〈美芹十論〉中指出，其祖父是一個具有民族意識的人物。他雖無奈「被污虜官」，卻心懷異志。「每退食，輒引臣輩登高望遠，指畫江山，思投釁而起，以紓君父不共戴天之憤...」。(〈美芹十論〉)²³²

由此可知，辛棄疾的愛國意識早在童年幼小心靈中即生了根，而北方中原也由此成了辛棄疾一生心靈的原鄉。我們可以說，辛棄疾之所以將回歸神州視為他終其一生，魂牽夢縈的理想，便是深受這種想回歸心靈原鄉的意識的趨使，如他在一次登建康賞心亭所賦的 水龍吟 詞中便以異鄉遊子自居，道盡了他對回歸原鄉母體的渴望--「落日樓頭，斷鴻聲裡，江南遊子。把吳鉤看了，欄杆拍遍，無人會，登臨意」，又在一次附和好友詞中表示，至死也

²³² 見《四庫全書存目叢書、子部第三〇冊》749頁 莊嚴文化出版社 民84 台南

要像女媧補天般地，將心靈中與母體天人分裂的缺憾彌補起來。亦即抱著必要收復中原的決心。--「正目斷，關河路絕。我最憐君中宵舞，道男兒，到死心如鐵。看試手，補天裂。」（賀新郎 同父見和，再用韻答之）

總之，神州中原已被辛棄疾表象為其心中的理想的原鄉母體。而辛棄疾想證成的人格很明顯地是儒家愛國懷鄉式的人格型態。

只是，辛棄疾沒想到，回歸中原不過是他個人一廂情願的想望，現實的當政者只想維持偏安局面，因此在從政路上，政府官僚的猜忌打擊，長達二十年的罷官閒居可說是讓辛棄疾嘗盡了壯志未酬、歸鄉無望的痛苦，如他以六十六歲高齡出任鎮江知府時，所寫的 南鄉子 登京口北固亭有樓：

何處望神州？滿眼風光北固樓。千古興亡多少事，悠悠，不盡長江滾滾流。年少萬兜鎬，坐斷東南戰未休。天下英雄誰敵手？曹，劉生子當如孫仲謀。

與 永遇樂 京口北固亭懷古：

千古江山，英雄無覓，孫仲謀處。舞榭歌臺，風流總被，雨打風吹去。斜陽草樹，尋常巷陌，人道寄奴曾住。想當年，金戈鐵馬，氣吞萬里如虎。元嘉草草，封狼居胥，贏得倉皇北顧。四十三年，望中猶記，烽火揚州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鴉社鼓。憑誰問，廉頗老矣，尚能飯否？

從以上 南鄉子 登京口北固亭有樓 的「何處望神州？滿眼風光北固樓。千古興亡多少事，悠悠，不盡長江滾滾流」與 永遇樂 京口北固亭懷古 的「千古江山，英雄無覓，孫仲謀處」可以看出，辛棄疾有著「桃源望斷無尋處」（秦觀 踏莎行）的「苦尋卻無所歸依」英雄末路的悲痛，亦即辛氏正處於王國維所謂的「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」的虛無苦痛之境。那在主張真正大詩人應以人類之情感為一己之感情的王國維觀念中，處於人格第二境界的大詩人辛棄疾從個人悲痛中觀照到人類怎樣的普遍性的情感？

對此問題，我們可從被王氏推舉為「俊偉幽咽固獨有千古」的 賀新郎 祝英臺近 晚春 與 摸魚兒 中的意涵探討起。

首先，我們先看 祝英臺近 晚春，這首詞表面上看是描寫一位女子於暮春時節思念未歸人的愁思。但我們若將它與辛棄疾回歸心靈原鄉的意識相聯繫便能知道，其背後實暗含著辛氏對自己魂牽夢縈的心靈原鄉的深厚思念。

如其中的「寶釵分」即指身為遊子的他與原鄉母體的天人分裂。而「怕上層樓，十日九風雨」指的便是歷盡人生坎坷風雨，理想終未能實現的他已不太敢登高望鄉了，因為在殘酷無常的現實中，任憑年老氣衰的他如何像流鶯般的聲啼呼喚，也喚不回人們對他日夜盼歸的關心。既然人的力量如此渺小，那就求天卜卦，看是否有回鄉的希望吧，但我們從詞中看到，詩人並沒點出占卜的結果，只是在後來的「哽咽夢中語：是他春帶愁來，春歸何處？卻不解將愁歸去」中的對「春歸何處」的詰問中，我們看到辛棄疾似乎早已預感，自己注定要成為永遠「無家可歸」的異鄉遊子。

同時，我們在 摸魚兒 當中的「春且住。見說道，天涯芳草無歸路」更可看到，辛棄疾已從自己的「無家可歸」的痛苦中觀照到人生的本質就是「無家可歸」，所以像古代將生命歸依在君主身上的陳皇后、楊貴妃與趙飛燕，不管他們生前得寵與否，最後終將化為塵土，轉成虛無。同時，辛棄疾還從人生本質的無所歸依觀照中感受到了人生最大痛苦莫過於這本質性虛無的痛苦。——「閒愁最苦」

而在清醒地意識到原鄉不可得，人生本質是虛無苦痛後，辛棄疾並沒有變得悲觀消極，而是在 賀新郎 中進一步地透過與歷史上有名的與自己原鄉母體永遠絕別的歷史事件進行對話：

綠樹聽鶉鴃，更那堪，鷓鴣聲住，杜鵑聲切。啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵，人間離別。馬上琵琶關塞黑，更長門翠輦辭金闕。看燕燕，送歸妾。將軍百戰身名裂，向河梁回頭萬里，故人長絕。易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。（賀新郎）

如從〈賀新郎〉詞中可看出，辛棄疾與王昭君、〈詩經〉送別詩、李陵與蘇武的絕別、及荊軻刺秦王之前的死別等歷史事件的生命對話中得出，人注定要剪斷自己與原鄉母體臍帶相連的關係，注定要成為永遠無家可歸的異

鄉遊子，而人的內心深處注定要受這種精神流浪感所帶來的虛無痛苦。 - -

「鷓鴣聲住，杜鵑聲切。啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵，人間離別。」

由於這種痛苦是相當本質性的，因此能將自己所感受的普遍性虛無苦痛與各歷史朝代中相似事件作同情共感對話的「賀新郎」便被王國維譽為「語語有境界，此能品而幾於神」。

這裡的「境界」自是虛無苦痛之境界，同時，王國維引用宋黃休復《益州名畫錄》的畫品理論，指出辛棄疾的「賀新郎」一詞已超越客觀意象描繪的技巧層次（能品），而能透過意象將作者所體驗到的人生根本性虛無情感傳達出來。（幾於神）²³³

換言之，王國維的「能品而幾於神」的「神」指的就是辛棄疾於此詞中能體現出如王國維所說的「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言」的人生普遍性無家可歸的虛無情感。

據此，我們來探討一下同樣被王國維推舉為「俊偉幽咽固獨有千古」之作的「青玉案」是否具有同樣普遍性情感的發出。

東風夜放花千樹，更吹落，星如雨，寶馬雕車香滿路。鳳簫聲動，玉壺光轉，一夜魚龍舞。蛾兒雪柳黃金縷，笑語盈盈暗香去，眾裏尋他千百度——驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處。（青玉案元夕）

從「青玉案」詞中，我們看到辛棄疾極力渲染元夕狂歡熱烈的場面：笙蕭音樂中，月移燈舞，燈月交輝，各種形態的彩燈不斷在轉動飛舞，一夜間如醉如狂。還有那觀看燈火的女子亦嬌媚可人。然而這在發現人生本質是無家可歸的辛棄疾眼中，這聲光多彩的一切都不過是過眼雲煙，都是靠不住的。所以辛棄籍最後才以「眾裏尋他千百度——驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處」

²³³ 如徐復觀先生就指出：（黃休復）「能格」係注重將對象作客觀之描寫，而能得其「形似」。（《中國藝術精神》313頁 徐復觀著 學生書局 民81 台北）所謂「神格」，則指的是傳神，指的是氣韻。（《中國藝術精神》314頁 徐復觀著 學生書局 民81 台北）換言之，所謂「神格」即指作者能超越表面的技巧層次而傳達出作者所要表達的情感。

指出當人在強求無望轉而面對最孤獨的自己時，便會發現往昔所執的對象是相當虛無的，人生本質是無家可歸的。

由此可知，此首詞最後之「驀然回首，那人卻在，燈火闌珊處」就整個詞境而言，並非如王國維所謂人格三境界中的給人豁然開朗的最高的人格境界，反而有人格第二境界的虛無之悲感，所以此首詞才被王氏推舉為「俊偉幽咽固獨有千古」之作。

不過，王國維以為辛詞境界不僅於此，其還有表現出如蕭統讚嘆陶潛的「橫素波，干青雲」的豪放之作。

我們知道，蕭統於 陶淵明集序 中讚嘆陶潛詩格與人格的大致內容如下：

有疑陶淵明詩，篇篇有酒，吾觀其意不在酒，亦寄酒為跡者也。其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。加以貞志不休，安道苦節，不以躬耕為恥，不以無財為病。自非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎。 余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。

我們從蕭氏於最後的「余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德」可知，蕭氏表面上是在評賞陶潛詩格，實際上是在讚嘆其人格。所以王國維於此中所引用的「橫素波而傍流，干青雲而直上」詩格的背後深意實指，陶潛能真正地從世俗塵網中超拔，能真正保有儒生應有的風骨，並能以禪道共法層次上「無」的「虛靜」涵養，淘汰儒家價值實踐所隨之而來的有為有執，以達人格的圓滿自在。那於辛詞世界中有那些作品可觀出此人格境界？

我們知道，一生寄望回歸心靈原鄉的辛棄疾，在殘酷無常的現實中，發現到自己所執的理想的虛妄性，發現到人生普遍性其實是無家可歸後，不僅以藝術遊戲創作從苦痛中超越，更試著以陶淵明的無執自在，隨遇而安的智慧，來安頓自己流浪的靈魂，所以其詞中可常見他與淵明的對話。其中最為有名的是辛氏自稱「恨古人，不見吾狂耳」的 賀新郎 詞作。

甚矣吾衰矣，恨平生，交遊零落，只今餘幾？白髮空垂三千丈，一笑人

問萬事。問何物能令公喜？我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。情與貌，略相似。一尊搔首東窗裡。想淵明，「停雲」詩就，此時風味。江左沉酣求名者，豈識濁醪妙理？回首叫，雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人，不見吾狂耳。知我者，二三子。

詞中說道辛氏在歷盡人間種種苦難後，對人間事的種種執著，已隨白髮的漸長而一笑置之，若要說還有什麼值得他感到喜悅的，大概就是自己與青山自然相互對話之時。因為此時之他已從人間萬事中超越，悠然自在的精神使得他能「萬物靜觀皆自得」，所以在面對山水之時，自能擺脫他與山水的對立分別，將之化為相看兩不厭的朋友。而這樣地與大自然的來往無間，使他想起了最能泯滅主客之分，使人格與自然融合為一大詩人--陶淵明。

於是辛氏便透過淵明「停雲」詩的情境與淵明的人格進行對話，在對話中，辛氏從淵明人格中觀照到了淵明詩篇篇有酒，但其意不在酒的「意」理妙趣，即他能真正地從世俗名利塵網中超拔，真正保有儒生應有的風骨與溫厚，並以無執悠閒的「虛靜」涵養²³⁴，淘汰儒家價值實踐所隨之而來的有為有執，以達人格的圓滿自在。

而在得出陶淵明的人格意趣後，辛棄疾回首反省自己，以為自己亦持有淵明這種放下執著，隨遇而安的豪狂胸襟，只是古人淵明見不著吧了。

筆者以為，於辛詞世界中，像「賀新郎」詞這樣展現出他保有儒生應有的風骨，並以無執悠閒的「虛靜」涵養，淘汰儒家價值實踐所隨之而來的有為有執，以達人格圓滿自在的作品，應該就是王國維認為辛棄疾能創作出如陶淵明「橫素波，干青雲」的豪放之作。

²³⁴ 如〈停雲〉詩中既展現出陶淵明仁者愛人的儒者情懷，也展現出他那無執自在的虛靜修養，如其言：「靜寄東軒，春醪獨撫。」
「有酒有酒，間飲東窗。」

第六節：看王國維對〈納蘭性德詞〉的評論

納蘭容若以自然之眼觀物，以自然之筆寫情。此由初入中原，未染漢人風氣，故能真切如此。同時朱、陳、王、顧諸家，便有文勝則史之弊。

而納蘭侍衛以天賦之才，崛起於方輿之族。其所為詞悲涼頑豔，獨有得於意境之深，可謂豪傑之士奮乎百世之下者矣。同時，朱、陳既非勁敵；後世項、蔣，尤難鼎足。

從王國維以上所言，納蘭因「以自然之眼觀物，以自然之筆寫情」故能寫出「悲涼頑豔」意境之深的真切之作，不像同時代朱、陳、王、顧等諸家多半拘泥於文字修飾，而有文勝則史之弊。

筆者在此要問的是，如果說，「人格三境界」乃是王國維與中國文學對話後所達到的「視域融合」交匯點，那納蘭「悲涼頑豔」之作所展現的究竟是那一個人格境界？另外，王氏以為，身處此人格境界的納蘭能「以自然之眼觀物，以自然之筆寫情」的「自然之眼」究竟為何意？再者，從此「自然之眼」所觀之「物」與以此「自然之筆」所寫之「情」究竟是怎樣的「情」與「物」？使其能寫出「悲涼頑豔」意境之深的「真切」之作。

對於以上第一個問題，我們很容易看出納蘭「悲涼頑豔」之作，所展現的應屬王國維的人格第二境界—虛無苦痛之境。究竟是怎樣的人生境遇，讓納蘭能深切地於其作品中展現具普遍性的虛無苦痛之境？

對於納蘭的人生境遇，我們可從其詩詞中看到，深受儒家文化洗禮的納蘭有過治國平天下的雄心壯志，他自稱：「我亦憂時人，志欲吞鯨鯢」（長安行贈葉訥庵庶子）只是，此「欲」不過是納蘭自我建構的表象，等到真正踏入險惡的政治仕途後，從納蘭的一些詞中可看出他壯志未酬的失落感，如於 瑞鶴仙 詞中最後的「風雨飄殘花蕊，歎光陰，老我無能，長歌而已」可看出，年輕的他早已預感自己於政治上難有作為，只能虛度光陰長歌而已。又於 詠籠鶯 中以一隻「有心驚曉夢」雄心的黃鶯卻處於「無計轉春風」的可悲處境，將他面對命運無法把握的無奈充份地表達出來。--「何處金衣

客，棲棲翠輦中。有心驚曉夢，無計囀春風。謾逐梁間燕，誰巢井上桐。空將雲路翼，緘恨在雕籠。」

不過，政治的失意並沒讓納蘭對生命的執著起了本質性的反思，這是因為他有著幸福的家作為情感的安頓，如他雖因軍旅關係，常常不在家，但只要想到夫妻之情的深厚，便能讓他藉由活躍的想像力將夫妻之情緊密地聯繫在一起，如他常以妻子思念他之角度來反寫他對妻子的思念，--「晚妝欲罷，更把纖眉臨鏡畫。準待分明，和雨和煙兩不勝。莫教星替，守取團圓終必遂。此夜紅樓，天上人間一樣愁。」（減字木蘭花 新月）

詞中描寫妻子坐在銅鏡前把纖眉勾畫，然後久久地憑欄而立在淒冷月光下等待納蘭的歸來。但到頭來，只有再一次失望，獨守空房而傷心斷腸。她那裡知道，此刻的納蘭也正在異鄉面對一輪孤月把她思念。從這首寫出滿紙柔情的思婦詞可知，夫妻的深情是常處於異鄉的納蘭的生命安頓感最大的來源。

可是，納蘭沒想到上天對他的捉弄，不只是讓他對政治理想絕望、失落而已，連可作為他感情最後歸依的幸福婚姻也不讓他長久擁有。命運的無情帶走了納蘭摯愛的妻子，也帶走了納蘭對人間的執著與熱情，如我們從其多首悼亡之作可看出，喪妻後的納蘭很像亡國後的李後主，經常穿梭於夢幻與現實之間，亦即無法再將自己安頓在現實人生當中，如他在 沁園春 中寫他夢見亡妻後，醒來痛哭之情景可知，他對眼前愛妻的不存在是極端地不能承受的，因此，他還想尋，只是「重尋碧落茫茫」，所尋著的只是，會觸景傷情的春花秋葉，與白髮蒼蒼的自己而已。—「瞬息浮生，薄命如斯，低徊怎忘？記繡榻閑時，並吹紅雨；雕闌曲處，同倚斜陽。夢好難留，詩殘莫續，贏得更深哭一場。遺容在，只靈輿一轉，未許端詳。重尋碧落茫茫，料短發朝來定有霜。便人間天上，塵緣未斷；春花秋葉，觸緒還傷。」

總之，愛妻的驟然死去，讓納蘭情感完全失去安頓，虛無與苦痛之感的全幅呈現，讓納蘭對其周遭一切事物產生了一種極端陌生，一種無法與自己生命作情感聯繫的疏離感，就像高宣揚於《後現代論》提到的海德格以為當

生死無常的人生真相所引起的生命虛無感侵襲「此在」時，與「此在」共在的在世的一切便頓時顯得毫無意義，一切存在物顯示出其空洞無物的本質，原來被誤認為存在的家的芸芸眾生，其實不過是不存在的虛無。此時此地的「此在」在虛無中終於了解自己本來沒有家—虛無才是自己真正的家。²³⁵

海德格此意是指，當人從人生必須死亡的角度去觀照現存的週遭一切事物時，必然發現一切事物的真正本質就是終歸幻滅的虛無，所以虛無、無家可歸才是人生真正的事實。

由於這種對虛無的感受具有存有論的真實，於是以此之感寫景寫情的納蘭已不再只是寫個人之情與景，而是寫盡了人在嘗盡生死無常真相後所產生的具普遍性的虛無之感。就像被王國維稱為千古壯語的塞上之作—

山一程，水一程，身向榆關那畔行，夜深千帳燈。風一更，雪一更，聒碎鄉心夢不成，故園無此聲。（長相思）

萬帳穹廬人醉，星影搖搖欲墜。歸夢隔狼河，又被河聲攪碎。還睡，還睡。解道醒來無味。（如夢令）

這兩首所寫的不應只被理解作納蘭個人的羈旅之苦，而應看作嘗盡人生生死無常的納蘭從不知將自己歸依何方的虛無中，看到了人生本質性無家可歸的悲涼。因為就像前面所說的，當人陷入無家可歸的虛無中時，眼前所見的一切均因個人的虛無感而顯得毫無意義，於是有此普遍性虛無感的納蘭才會以為當下的河聲與風雪聲都那麼惹人厭煩與不安。其實，令人不安的，不是河聲與風雪聲，而是那人生本質性無家可歸的漂泊心靈啊。

總之，愛妻的驟然死去，讓納蘭情感完全失去安頓，讓他發現「自然與人生的事實」是生死無常，無可歸依，所以王國維所認為「以自然之眼觀物，以自然之筆寫情」的「自然之眼」指的就是從洞穿「自然與人生事實」為虛幻無常下所引發的本質虛無情感去觀照週遭一切的人事物，而由於以此具有論「真理性」情感去觀物，「物皆著我之色彩」，所以使其能寫出「悲涼頑豔」意境之深的「真切」之作。

²³⁵ 參考《後現代論》146頁 高宣揚著 五南出版社 民88 台北

第六章—結論

筆者於第一章中，說明了王國維《人間詞話》「境界」說與其所繼承的中國文論家「人格」審美觀的密切關係，亦即王國維以為「有境界」詩詞背後必定蘊含著作家於其「人格實踐」過程中對某種「真理」的體驗。

筆者由此觀點檢討了目前學界對「境界」說研究未能扣緊「人格」與「境界」說關係來進行探討的缺失，進而提出另一條以「人格三境界」美學意涵作為研究《人間詞話》文學觀與文學評論的進路的可行性，期能由此對《人間詞話》的種種論點作一個有系統的詮釋。

那何以這「人格三境界」的美學意涵可作為研究《人間詞話》的文學觀與文學評論的詮釋進路？

筆者以為，這「人格三境界」說應該不是王國維自身憑空臆想而成的，而是他在以--中國「有境界」詩詞究竟展現出作家於其「人格實踐」中對何種「真理」的體驗--作為他與中國詩詞文本對話最初問題意識時，與中國詩詞對話後所得出的可用來解釋、概括與他對話過「有境界」詩詞美學意涵的完全新的美學觀。

也就是說，在王國維觀念中，中國「有境界」詩詞背後所蘊含的，就是這三個人格境界中其中一個「人格實踐」階段的「真理」體驗。

因此，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後所得出的完全新的「人格三境界」審美觀，亦即理解這三個人格實踐階段所蘊含的「真理」為何，便能了解，王國維與中國詩詞對話後，所認為的中國「有境界」的詩詞究竟蘊含著詩人於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗，以致由此「真理」體驗所寫出的詩詞之情感因具「真理性」，而可謂之「有境界」，而具「美」的價值。

同時，我們若能真正理解王國維與中國詩詞對話後所得出的完全新的「人格三境界」的美學觀之意涵，那麼我們也能由此美學觀來理解王國維於《人

《人間詞話》中文學觀與文學評論背後的深刻意涵，為什麼？

因為如果說這「人格三境界」說是王國維與中國詩詞對話後所得出的可用來解釋、概括與他對話過的「有境界」詩詞美學意涵的完全新的美學觀。那麼我們可以說，王國維於《人間詞話》對文學家情感體驗方式、文學技巧、文學詮釋、文體發展及詩詞評論的種種觀點無非是扣緊這新的美學觀而提出的。為什麼？

因為根據我們的探討，在王氏的文學理論觀念，即以為文學理論與哲學、美學分不開，那麼筆者以為，想了解王國維在《人間詞話》中的文學觀與文學評論，便可以從王國維於《人間詞話》中所提出的新的美學觀--「人格三境界」的美學意涵來理解，以發掘其文學觀點背後的深刻意涵。

那筆者在此要問的是，這「人格三境界」的美學意涵究竟應如何理解？

亦即，在發展歷程上，這三種人格境界的發展關係是如何？再者，每一階段的人格境界所體驗到的「真理」又是如何？

對此，筆者想先解決這三境界在發展歷程上，其關係是如何的問題？

對此問題，我們在第二章中已探討到，王國維以為古今大詞人所必經的「人格三境界」的最高境界所體悟的真理乃是禪道無為無執的真理體悟。

由此，我們乃可說，既然王國維「人格三境界」縱貫發展的極境是禪道共法層次上的「無我之境」，那麼，王國維「人格三境界」發展的歷程，可說是趨進禪悟的歷程。

由此，筆者以為，自稱繼承中國禪道美學傳統的王國維之所以會提出「人格三境界」這樣完全新的美學觀，顯然有自覺地要與影響中國美學理論深遠的「禪門三關」作前後呼應。

也就是說，或許王國維「人格三境界」內容意涵與「禪門三關」內容意涵不盡相同。然其「人格三境界」「真理體驗」的發展關係與「禪門三關」在修行體驗上的發展進程應是一脈相連的。亦即，其「人格三境界」「真理」的發展關係應該就是「禪門三關」的（正 - 反 - 合）辯證發展的關係。

對此問題，我們在第二章第二節中探討到，「禪門三關」的「正 - 反 - 合」辯證發展進程乃意指著：第一階段的生命境界必定經過第二階段的揚棄否定，才能進入辯證地超越前兩階段的最高境界的體驗。

基此，與此「禪門三關」相呼應的王國維「人格三境界」美學意涵，其發展關係上也是：第一境界的「真理」展現必定在經過第二境界「真理」體驗後予以揚棄否定，而後方能進入超越前兩境界的最高真理 - 禪道式的無為化執的體驗。

由此，筆者想再進一步了解到，這三種人格境界發展歷程中究竟各自意指著詩人於其「人格實踐」上對何種「真理」的體驗？

對此問題，筆者乃注意到，既然「人格三境界」的美學意涵乃是在王國維以「中國『有境界』詩詞究竟展現出作家於『人格實踐』上對何種『真理』的體會」作為他與中國詩詞對話的最初的問題意識時，與中國詩詞對話後所得出的足以用來解釋、概括他所認為的「有境界」的詩詞佳作的新的美學觀。那我們便可以說「人格三境界」的美學意涵，便是西方詮釋學家高達美所認為的詮釋者(這裡指王國維)的美學視域與文本(這裡指中國詩詞文本)所蘊含的美學視域在真正對話後所達到的「視域融合」交匯點。

也就是說，王國維詮釋中國詩詞文本時，雖然是以「中國『有境界』詩詞究竟展現出作家於『人格實踐』上對何種『真理』的體會」在向中國詩詞文本投射問題，試探中國詩詞文本可能彰顯出作家於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗，但其背後所承載的叔本華與尼采的美學觀的「前理解」仍影響著他對文本提出可能的美學見解，也就是說，他認為中國詩詞人於「人格實踐」所體驗到的「真理」可能就是他「前理解」中叔本華式的真理或是尼采式的真理。然而我們從王國維於《人間詞話》中提出中國詩詞中所展現的最高人格境界乃是莊周夢蝶式的「不知何者為我，何者為物」的禪道式的「無我之境」可知，以叔本華與尼采美學思想為「前理解」的王國維在理解中國詩詞文本過程中，必因中國詩詞文本所展現的禪道美學的視域與其原先的叔本華與尼采美學視域的不同，使得他根據文本來調整他原先的美學見

解，而後在與文本整體對話後所達到的「視域融合」交匯點——「人格三境界」背後的美學意義便是王氏原先的美學視域——「叔本華」與「尼采」美學思想與中國詩人的傳統美學視域——「禪道」美學思想的交互融合。（當然，在「視域融合」之後，王國維對原先的「叔本華」或是「尼采」的美學觀必然有所調整。）

那這「人格三境界」各自代表了叔本華、尼采與禪道美學思想的那一境界？

對此問題，我們在第三章第二、三、四節中作詳細探討。

如我們在第三章第二節探討得出，王國維所以為的大詩人人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」時，因心中有所「望」，亦即隱含著刻意執求之心，所以其人格第一境界實與叔本華的凡人意志表象之境有密切關係。

因為叔本華的所謂意志表象之境的特徵是指：人以作為意志主體的身份表象某個理想客體，並執求之。而王國維的大詩人的人格第一境界「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」與叔本華的凡人意志表象之境一樣均會向外欲求某個理想客體。

但在與展現出雖入世卻悠然自在的中國詩人的作品對話後，王國維發現人類的執求「意志」並非是如叔本華所認為的永遠擺脫不掉的罪惡本質，而是可經過禪道無為化執人格修養，使之不再向外執求的無明欲望。

由以上可知，王氏於《人間詞話》的美學觀顯然不能再用叔本華的美學觀來理解。因為王國維於《人間詞話》的大詩人所處最初的人格境界——「意志」表象之境，顯然不再是嚴格意義上的叔本華所主張的「意志」表象之境。

由此，王氏於《人間詞話》所提到的「優美」、「宏壯」的涵意也與叔本華所談的有很大的不同。

如叔氏以為最能展現文學之美的，是最能呈顯「意志」的可怕與強烈的「壯美」作品，所以「壯美」作品是優於「優美」的作品，但我們注意到，王國維在《人間詞話》中指出：

「無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」並在另一則中指出「古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳。」

由此可知，於《人間詞話》中，能予人「優美」之感的「無我之境」的作品是優於予人「宏壯」之感的「有我之境」的作品，所以，我們不應再以叔本華的「美是理念的呈顯」的美學觀來解釋《人間詞話》中的「優美」與「宏壯」，而應與我們在第一章所探討出的「境界」美學意涵所指向的詩人於其「人格實踐」中對某種「真理」的體驗的意涵相聯繫。

也就是說，王國維於《人間詞話》中以為能引起「優美」與「宏壯」美感的中國「有境界」詩詞作品必定由詩人於「人格實踐」過程中對某種「真理」的體驗所展現出的。而非如叔本華所認為的文藝作品是由對苦痛本質--「意志」有認識的天才創作而成的。

那筆者在此要問的是，能引起「優美」與「宏壯」美感的中國「有境界」詩詞作品究竟展現出詩人於「人格實踐」上對何種「真理」的體驗？

對此問題，筆者以為，雖然王國維於《人間詞話》中以為大詩人人格第一境界與凡人一樣均會對外在事物起刻意執求之心，並在執求過程中，產生種種煩惱憂患。不過我們在前面探討王國維《紅樓夢評論》的美學與文學觀時，便提到王國維於《紅樓夢評論》便已受到尼采美學與文學觀的影響，以為真正的文學之美必產生於深沉的苦痛體驗，亦即「存於自己之苦痛，彼之生活之欲因不得其滿足而愈烈，又因愈烈而不得其滿足，如此循環而陷於失望之境遇。遂悟宇宙人生的真相遂而求其息肩之所，彼全變其氣質而超乎苦樂之外，舉昔之所執著者而捨之。彼以生活為爐，苦痛為炭，而鑄其解脫之鼎。彼以疲於生活之欲故，故其生活之欲不能復起而為之幻影」，王國維以為，這種凡人式大死大生的解脫是「自然的，人類的，美術的，文學的，悲感的，壯美的。」

而從王氏於《人間詞話》以下對詩詞創作出現的看法與引用尼采的「余愛以血書者」來讚美李後主歷經大死一番苦痛的血淚之詞可知：

1.天以百凶成就一詞人

2.詩詞者，物之不得其平而鳴者也。故歡愉之辭難工，愁苦之言易巧

3.詞至李後主而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而為士大夫之詞。

周介存置諸溫韋之下，可謂顛倒黑白。「自是人生長恨水長東」「流水落花春去也，天上人間」，《金荃》《浣花》能有此氣象耶？

4.尼采謂：「一切文學，余愛以血書者。」後主之詞，真所謂以血書者也。

宋道君皇帝 燕山亭 詞亦略似之。然道君不過自道身世之感，後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意，其大小固不同也

受尼采苦痛體驗美學觀影響的王國維於《人間詞話》中也同樣認為詩人能寫出真正的文學之美是因他在對表象的理想客體起了強烈執求，卻因種種外來打擊，（「天以百凶成就一詞人」）使得詩人頓然發現往昔所執客體的虛妄性，而由此產生深沉的苦痛情感後，由自身生命體驗觀出某種宇宙人生的真理，如此所產生的詩詞作品方具有美學意涵。就像王國維於《人間詞話》中以為李後主後期詞之所以能給人「眼界始大，感慨遂深」、「儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」的普遍性的美感乃因他從帝王身淪為階下囚中，深刻體驗到往昔欲望強求的歡樂就像「流水落花春去也」的虛幻無常，而有此無常所引發的「自是人生長恨水長東」人生普遍性想強求卻又自覺求不得的虛無情感便因具真理性，而使其詞具美學意義。

所以，我們要討論《人間詞話》中能引起「優美」與「宏壯」美感的中國「有境界」詩詞作品，究竟展現出詩人於其「人格實踐」過程中對何種「真理」體驗，不應放在大詩人由欲望表象之境的人格第一境界來討論。

也就是說，大詩人處在人生最初境界時所寫出的如「昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路」的欲望表象之境的作品是描寫他在欲望執求過程中的種種憂患，雖然這種欲望執求過程的描寫具有人生普遍性與真理性，但從受尼采深沉苦痛體驗的美學觀的王國維看來，這樣欲望執求的描寫只是詩人成就其「人格實踐」過程中必經的階段描寫，由於其非經由深沉的苦痛體驗而得，所以難以展現詩人生命對某種真理體驗的深刻性，難以展現真正的文

學之美，所以我們應將「宏壯」與「優美」放在大詩人的下一個「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」境界或再下一個境界來討論，亦即因強烈執求不得而產生苦痛體驗的境界或由此體驗而得之解脫的境界來探討。

因為王國維的人格第二境界是指大詩人在對理想對象起了強烈的執求，亦即是在「衣帶漸寬終不悔」後，但卻因現實的種種阻礙導致理想無法實現，或更嚴重的是，受到理想客體驟逝的打擊之時，才領悟到「自然與人生的事實」是如尼采所認為的生死無常，沒有任何外在永恆價值可執著的，由此才引發「為伊消得人憔悴」的虛無痛苦的深刻感受，而由此虛無苦痛體驗，才有真正的「有境界」詩詞佳作出現。

而我們在前面也探討過，王國維人格第二境界所展現「為伊消得人憔悴」的虛無痛苦之感，已顯然不是一己之虛無情感了，而是在面對所執的理想客體驟逝時，領悟到「自然與人生之事實」是生死無常，毫無任何永恆價值可執著，最後引發尼采所以為的人生根本性無家可歸的虛無情感。

而由於尼采式的人生根本性的無家可歸的虛無苦痛情感具真理性與普遍性，所以當詩人能從其虛無苦痛中觀出這種宇宙人生的真理情感時，便能寫出王國維所以為「遂覺詩人之言，字字為我心中所欲言，而又非我之所能自言」的「真景物，真感情」的「詩人境界」之作。也就是說，王國維所謂的「故能寫真景物、真感情者謂之有境界」的「真」就人格第二境界而言，是指尼采所認為的無家可歸的虛無情感是人類普遍性的存有論真理情感。

同時，我們亦不難了解，大詩人人格第二境界所寫出詩詞正是王國維所說的——「寫境」與「寫實詩」

有造境，有寫境。此理想與寫實二派之所由分。然二者偏難區別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，必鄰於理想故也。

自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。

關於此二則中的「造境」與「理想家」之詩，在筆者看來，均屬下一境

界的創作，在此姑且不論。在此要注意的是「寫境」與「寫實詩」與大詩人人格第二境界的關係。

筆者以為，以上王氏所言之「寫實」詩派與「寫境」所指的即是大詩人於人格第二境界在面對所執的表象客體完全失落，而領悟到「自然與人生之事實」是生死無常，毫無任何外在價值可依託時所寫出的無家可歸的虛無情境的作品。

而值得一提的是，詩人要從個人虛無苦痛中觀出無家可歸的虛無情境必當如「理想家」般「放下」對自然之物的我執，也就是要從個人我執苦痛中超脫，方能從一己之苦痛觀出宇宙人生普遍性的虛無情感。所以王氏才會說：「雖寫實家亦理想家也」--「自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。」

另外，由於此「寫實」詩與「寫境」「自然」詩是大詩人在強烈執求的理想客體破滅的大死之際寫出的，而寫出此「寫實詩」的大詩人下一步要走的，就是完全放下我執的大生的理想境界，就像王國維在《紅樓夢評論》中指出賈寶玉就是在「纏陷最深之中，而已伏解脫之種子。」

據此，我們便能了解為何王國維以為大詩人「所寫之境，必鄰於理想」的原因了，也就是說，大詩人於此第二境界所寫出的作品必定是在大死一番時，深沉地體會到宇宙人生無家可歸的虛無悲感所寫出的，而能寫出此虛無感的大詩人若能從中悟道解脫，就必能寫出大死一番、再活現成的解脫之境的「理想詩」。

接著，我們要談的是，王國維曾言「境界」可分為「有我之境」與「無我之境」，那能寫出「真景物，真感情」「有境界」的人格第二境界的作品究竟屬於那一境界？

有有我之境，有無我之境。「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」有我之境也……有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。

無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

筆者以為，「有我之境」的詩詞正是詩人處於大死般的痛苦的人格第二境界時所寫出的。亦即作者在理想對象的客體驟逝，主體存在的確定性隨之瓦解，虛無與深沉的痛苦之感全幅呈現之時所作出的。

因為承如前面我們所引用的西谷啟治對人處於虛無情境的描繪可知，當往昔所執的理想客體頓逝時，主體仍處於我執的相對無狀態。也就是說，處於人格第二境界的詩人在深知往昔所執的理想客體是虛無的，並從個人的虛無中觀出人生沒有任何外在價值可歸依的無家可歸的實相後，雖將所執的理想客體對象無化，但其自身並未將主體我執之心全然放下，因此所寫出的意境是「淚眼問花花不語，亂紅飛過秋千去」、「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」的「以我觀物，故物皆著我之色彩」的「有我之境」。

那王國維說於「有我之境」的詩詞是「由動之靜時得之」，這裡的「動」與「靜」究指何意？

筆者以為，這裡的「動」實際上就是詩人在面對所執理想客體驟逝，虛無苦痛之感全幅呈現時，能不以宗教或道德的力量壓抑痛苦，而是以王國維所繼承的尼采正視情欲的「酒神精神」正視「自然與人生的事實」是生死無常與充滿苦痛情欲（酒神精神主「動」），並進而主動投入苦痛的根源，最後在一股不願被苦痛奴役的「權力意志」的驅使下，將「正視苦痛情欲的酒神精神」轉化成以「日神精神的靜觀」與痛苦進行無利害關係的遊戲對話（日神精神主「靜」），而後在對話中從個人苦痛觀照到宇宙人生根本上無家可歸的虛無苦痛情感，進而以藝術的創造來救贖苦難的人生。

而當讀者從「有我之境」作品中觀照到「覺詩人之言，字字為我心中所欲言」的普遍性的虛無情感時，便會興起「宏壯」的審美感受，而對人類本質的虛無痛苦實相有所反省。

而我們在前面也引用寫出「有我之境」的「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裡斜陽暮」的秦觀《踏莎行》來進行詳細解析，以證明能展現「有我之境」的

秦觀 踏莎行 是大詩人處於人格第二境界所寫出的虛無苦痛之境。

不過，值得注意的是，王國維在《人間詞話》中指出，「無我之境，人唯於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。」並在另一則中指出「古人為詞，寫有我之境者為多，然非不能寫無我之境，此在豪傑之士能自樹立耳」，由此可知，於《人間詞話》中，能予人「優美」之感的「無我之境」的作品是優於予人「宏壯」之感的「有我之境」的作品。

換言之，能表現虛無苦痛的「有我之境」並非王國維心中究竟的理想人格境界。王國維心中的理想人格境界是能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」給人的生命無限安然的「無我之境」。

而我們在前面也探討到這種「不知何者為我，何者為物」的無我之境背後所蘊含的禪道美學意涵即王國維人格第三境界--「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的美學意涵。

因為當人處於往昔所執的理想客體頓逝時的人格第二境界時，主體仍處於我執的相對無狀態，也就是說，只將客體對象無化，對主體自我起疑，並未將主體我執之心全然放下，因此所寫出的意境是「以我觀物，故物皆著我之色彩」的有我之境。簡言之，當人處於無家可歸的虛無情境時，其自然生命仍是向外望，向外尋找歸依處，只是自知苦尋不得罷了。

而到了人格第三境界時，王國維以為能處於此境界的人是「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」，換言之，當人在第二境界苦尋不得而落入深沉的痛苦與日神式的緘默靜觀時，若能「驀然回首」，亦即返回心上作禪道「虛靜」式的融通淘汰、側面消化的工夫，保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐，淘汰第二境界「緘默靜觀」時與世間抽離、分別的我執情念，如此自能達到辯證超越前兩境界的人格第三境界 - 「無我之境」。

而我們在前面也討論了陶淵明 飲酒詩之五，以為能寫出無我之境「採菊東籬下，悠然見南山」的陶淵明 飲酒詩之五 是大詩人處於人格第三境界所寫出的禪道式的「無我之境」。

而王國維所說的「無我之境，人唯於靜中得之」的「靜中得之」的「靜」顯然已非詩人寫出有我之境的「於由動之靜時得之」的日神式靜觀的「靜」，因日神式的靜觀並沒從「坐忘」工夫將我執之心化去，所以當人以日神靜觀方式與處於虛無苦痛的自己進行對話時，仍處於我執苦痛中。但當人經由坐忘、心齋工夫達成主客合一的「虛靜」心靈，因心中不再有我執，於是寫出的詩詞境界便是能予人無執自在的「優美」之感。

總之，王國維於《紅樓夢評論》曾說道：「美術之務，在描寫人生之苦痛與其解脫之道，而使吾儕馮生之徒，於此桎梏中離此生活之欲爭而得其暫時之平和，此一切美術之目的。」筆者以為，深受西方叔本華與尼采影響的王國維在與中國文學主流——詩詞與中國文學理論——「興趣」「神韻」學派對話後，所發現的禪道式的人格自在之美，乃是大詩人在經過尼采式的痛苦深沉體驗之後必然的解脫之路。而此自在無為之美便也成了王國維最理想的美學境界。

不過，我們要特別注意的是，王國維於《文學小言》中曾言：要達人格第三境界，必須有過第一與第二人格境界的閱歷，如他說：「未有不閱第一、第二階段而能遽躋第三階段者，文學亦然。此有文學上之天才者，所以又需莫大之修養也。」

由此可知，要達到他《人間詞話》第三境界——「無我之境」的高舉遠慕之人格就必有過尼采式真理性的虛無痛苦體驗，如王氏於《人間詞話》中屢次讚賞的兩位大作家——陶淵明與蘇東坡，他們都曾經歷過的「為伊消得人憔悴」虛無痛苦。

詳言之，若沒有「誤落塵網中」，若沒曾經「栖栖失群鳥，日暮猶獨飛。裴回無定止，夜夜聲轉悲」（《飲酒詩第四首》）這樣「離其自己」的虛無體驗，陶淵明就不會造就出「山氣日夕佳，飛鳥相與還」這樣「歸其自己」，給人的生命無限安然的超曠之作，而蘇東坡的生命體驗亦是如此。

據此，我們便不難了解為何王國維認為其「境界」說較「興趣」「神韻」說更為根本。因為王國維以為要達到禪道共法層次無為自在的「境界」，於「人

格實踐」上必經虛無痛苦體驗，而後從中大徹大悟，以心齋、坐忘工夫來融通淘汰第一序價值實踐所隨之而來的執著情念，如此方可達於自在之美境。

至於王國維所理解的王士禎的「神韻」說，及透過王士禎詮釋的嚴羽的「興趣」說對於一個人在生命歷程中要達此自在美境的看法，並沒有像王國維所認為的要經尼采式的大死大生的虛無體驗的看法，而只描述他們所認為的理想詩歌境界為何。如此純然重視文學要展現禪道式美學境界，而將人之所以自覺要達此境界之前，往往是因其有過強烈執求不得而造成的虛無痛苦的存在實感完全抽離不談，這對受尼采影響而正視生命本然苦痛情欲的王國維來說，無疑是對存有的遺忘。

也就是說，王國維以為，於文論中一味強調文學要展現禪道式美學境界，卻完全不談達此境界之前的苦痛體驗，如此很容易使後學者在從事創作時，不重視人格實踐或生命體驗，一味在文章上賣弄技巧以刻劃出具禪道式自在意境面目，而無實在生命感受的膚淺之詩。

所以王國維才會以為他所拈出的「境界」二字較滄浪所謂「興趣」與阮亭所謂「神韻」更為根本，因為其「境界」說背後，是以人在虛無苦痛體驗後，從中靜觀到自我強求之心，而以禪道式「無」的「虛靜」修養放下強求，所形成的圓滿自在人格為根本。

也就是說，王國維以為一個人只要透過人格實踐，深刻體驗他所提出的人格三境界中的每一層境界的真理感受，尤其是人格第二境界的尼采式真理性的虛無苦痛的體驗，那麼王士禎之流所提倡「神韻」、「氣質」美感意境自然隨其在經第一與第二人格境界體驗後，達到人格第三境界的禪道式無為自在的真理體驗而流露出，所以王國維才會說：「言氣質，言神韻，不如言境界。有境界，本也。氣質、神韻，末也。有境界而二者隨之矣。」

同時，我們從王國維以為要達到禪道美學境界必須要有深刻的虛無苦痛的體驗的主張亦不難理解王國維以下所言中的「理想家亦寫實家」與「大詩人所造之境，必合乎自然」的背後涵意：

自然之物，互相關係，互相限制，故不能有完全之美。然其寫之於文學

也，必遺其關係、限制之處。故雖寫實家亦理想家也。又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。

有造境，有寫境。此理想與寫實二派之所由分。然二者偏難區別。因大詩人所造之境，必合乎自然，所寫之境，必鄰於理想故也。

下半段的「又雖如何虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則。故雖理想家亦寫實家也。」中的「理想家亦寫實家」指的便是，在王國維人格三境界的美學觀念中，能達到最理想的禪道美學境界的大詩人必定是經歷過人格第一、第二境界的虛無苦痛體驗的，也就是說，大詩人能達到禪道共法層次的「無」執自在的真理體驗，是在現實人間世虛無苦痛中領悟到放下我執的智慧，以人格實踐成就而成的，所以當他達到「無」的理想境界時，他創作的材料同樣是他在人格第二境界中所發現的生死無常，毫無外物可依拖的「自然與人生之事實」的材料，所以王國維才會說「理想家亦寫實家」或在另一則中以為理想派的「大詩人所造之境，必合乎自然。」

不過，值得注意的是，雖然大詩人在人格第三境界時所創作的自然材料與其在人格第二境界時是相同的，但承如牟宗三先生所言：「當主觀虛一而靜的心境朗現出來，則大地平寂，萬物各在其位，各適其性，各遂其生，各正其正的境界，就是逍遙齊物的境界。萬物之此種存在用康德的話來說就是「存在之在其自己」，所謂逍遙，自得，無待，就是在其自己。只有如此，萬物才能保住自己，才是真正的存在；這只有在無限心(道心)的觀照下才能呈現……若主觀浮動就不自得，萬物也隨之不自得，於是時間空間範疇等等都加了上去，就成了現象，而不是物之在其自己。」牟先生的意思是指，同樣的自然景物，因人的心境的不同，其所展現於人心中的意義自有不同。

所以，同樣是自然變化無常的景物，在人格第二境界時，是「以我觀物，故物皆著我之色彩」，是「淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去」，但在人格第三境界時，則是「不知何者為我，何者為物」，是「采菊東籬下，悠然見南山」。

其實，當人處於「不知何者為我，何者為物」的無我之境時，是承如莊子所言：「天下有大美而不言」，陶淵明所言的「欲辨已忘言」，所以在無境可

說的情況下，以語言意象作為表達工具的詩人為表達他所達到的人格第三境界所感受到的自在美感，只有以「虛構之境」或王氏於另一則詞話中所言的「造境」方式，暫借自然意象來表達其無為自在的心境。也就是說，大詩人「造境」是為表達其悠閒自在的心境，而非某一特定的意象，所以詩人希望讀者在閱讀到「采菊東籬下，悠然見南山」或「寒波淡淡起，白鳥悠悠下」時，能經由其所造之境，進入到「悠然」無言的人格境界，而非僅停留於詩詞自然意象中。

總之，從第三章對人格三境界的美學意涵探討可知，在王國維觀念中，能真正展現文學之美的是：大詩人處於人格第二境界時，經苦痛體驗而得的，能給人「宏壯」美感的「有我之境」的作品，因處於此境界—「衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴」所體驗到的真理即尼采式宇宙人生普遍性的無家可歸的虛無苦痛，由此真理性的體驗寫之於詩詞，便使詩詞因具真理性情感而謂之有境界，而具美的價值。

另外，大詩人在第二境界苦尋不得而落入深沉的痛苦與日神式的緘默靜觀時，若能「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」，亦即「驀然回首」返回心上作老莊「虛靜」式的融通淘汰、側面消化的工夫，保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐，淘汰第二境界虛無體驗的靜觀時的我執分別情念，如此自能達到辯證超越綜合前兩境界的有所執、有所不執的人格圓滿自在境界。如此自能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

由於以上這兩種境界作品中所展現的情感已非個人一時一地的情感，而是具有真理性的「真景物，真感情」，如詩人在人格第二境界所領悟的是尼采式的人生根本性的無家可歸的虛無苦痛情感，在人格第三境界中所實踐而流露的是禪道式的無為自在的美感。所以文學家要寫出如此具普遍性的情感，在王國維《人間詞話》對文學家情感體驗方式的看法中，以為須具備以下的情感體驗方式。

詞人之忠實，不獨對人事宜然。即對一草一木，亦須有忠實之意，否則

所謂游詞也。

淫詞與鄙詞之病，非淫與鄙之為病，而游之為病也。「豈不爾思，室是遠而」而子曰：「未之思也，夫何遠之有？」惡其游也。

詩人視一切外物，皆遊戲之材料也。然其遊戲，則以熱心為之。故詼諧與嚴重二性質，亦不可缺一也。

也就是說，王氏以為詩人對待外物在「熱心」、「忠實」之外，必定以「遊戲」、「詼諧」的人格態度將容易造成對萬物執著的成心化去，以開放的人格胸襟去讓自己在生活事物中所領受的宇宙人生的真理情感如如進來，如此便能寫出具有論意義的真理情感。

再來，我們從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》對文學技巧的看法可知，王國維並非全然反對文學技巧，而是希望「技進於道」，希望詩人能從感官層次的技巧超越，展現出尼采的虛無苦痛的「有我之境」或禪道共法層次的「無我之境」。換言之，王國維希望中國文學家展現的就是他與中國詩詞對話後所發現的「有我之境」與「無我之境」的美學意境，而非僅流於文學技巧的賣弄而已。所以王國維會稱頌北宋諸家具「言外之味，弦外之響」，乃因其所謂「言」與「弦」均屬文學技巧層次，而王國維以為北宋諸家可貴之處在於他們作品均能超越此層次展現出禪道共法層次的「無我之境」或尼采的虛無苦痛的「有我之境」，所以這裡的「味」與「響」指的就是「有我之境」與「無我之境」的美學意境之展現。

同時，由於這兩種境界所蘊含的情感具有論真理，所以王國維以為北宋諸家具「真味」，「不隔」與「有句」，最後又正因「有我之境」與「無我之境」的作品均展現了宇宙人生的真理，而這些宇宙真理早已存在，只等人去體驗與領悟，而非由人刻意創造，所以王國維才以為此等之作是「天才」之作，非人力可為也。

接著，我們在第四章第三節--從人格三境界的美學意涵看王國維《人間詞話》對文學詮釋的看法中提到，既然在王國維觀念中，中國詩詞「有境界」佳作有尼采的虛無苦痛的「有我之境」與禪道共法層次的「無我之境」。而這

些「有境界」的佳作在王國維觀念中，都是在作者人格實踐過程中對生命有深刻的體驗後才能創作出的。

那麼，作為一個詮釋者並不是只有重建作者心路歷程即可了解作品的深意，更重要的是，詮釋者還要坦誠地面對自己的生命，從自己對生命中無家可歸的虛無情感與放下執著的自在智慧的深刻體驗出發，才能真正找到與中國詩詞佳作生命對話的語境交匯點。所以筆者以為，在王國維心中，不僅詩詞文人應重視自己的人格實踐與生命體驗，就連文學詮釋者亦須對生命有深刻的體驗，方能與有生命體驗的文學作品進行深刻性的對話與交融。

若是不能從自己生命體驗出發，去理解詩詞語言背後存有論情感，而只就詩詞表面語言來進行理解，以為一般詩詞所展現的就是其語言表面所指向的美刺、投贈、詠史、懷古，所以便主觀地為這些詩詞強加上美刺、投贈、詠史、懷古題目，那麼如此一來，便導致後來讀者只尋詩題去思索作者用意，而不能就人生真理觀點來探討詩詞中所蘊含的人生真理性意境，這樣終將使中國詩詞的深層的存有真理情感因被詮釋者的題目固定化而導致完全隱沒死亡。所以王國維才會感慨地提出--「詩有題而詩亡，詞有題而詞亡。然中材之士鮮能知此而自振拔者矣」、「故知解人正不易得」，並以為讀者在詮釋中國文人所寫出的「高舉遠慕，有遺世之意」的「詩人之境界」的作品時會「有得有不得，且得之者亦各有深淺焉」的現象。

最後，在第五章中--從王國維人格三境界的美學意涵與文學觀看《人間詞話》的文學評論指出，如果說「人格三境界」美學意涵乃是王國維與其所認為的佳作進行對話後所得出的足以概括中國文學之美的核心概念，那麼我們可以說，王國維於《人間詞話》所評之佳作必定展現了這三境界中的其中一個境界，其差別只在於作品對這三境界體現得大小深淺之不同。因此筆者將由此人格三境界的美學意涵和與其相觀之文學觀來看王國維於《人間詞話》的文學評論。

而在經由我們從人格三境界的美學意涵和與其相觀之文學觀來看王國維於《人間詞話》對陶淵明詩、李後主詞、馮延巳詞、蘇東坡詞、辛棄疾詞、

與納蘭性德詞的探討後，我們將可發現王國維於《人間詞話》所評的這些佳作中展現了人格第二境界的「有我之境」的有李後主詞、馮延巳詞、與納蘭性德詞。而展現人格第三境界的「無我之境」的有陶淵明詩、蘇東坡詞及辛棄疾詞。

馮延巳的詞境之所以可以「深美閎約」與「和淚試嚴妝」來概括，乃因馮詞雖然常以男女情欲穠麗的筆調來表現，但其穠麗的背後實隱含著他從個人的虛無處境所觀出的人生無家可歸的虛無苦痛的辛酸血淚。所以王國維以為馮詞「深美閎約」的「美」實際上就是王國維所承繼的尼采的酒神與日神精神統一的「美」，也就是說，馮延巳能以尼采所謂的「酒神精神」正視自己理想失落與自我異化的苦痛情欲，而後在一股不願被這苦痛所奴役的「權力意志」的激發下，將「酒神精神」轉換成審美靜觀的「日神精神」，以「日神精神」從個人苦痛中靜觀到人生普遍性無家可歸的虛無感後，便以詩詞藝術的創造來救贖苦難的人生。

至於李後主的亡國後的詞，如「自是人生長恨水長東」、「流水落花春去也，天上人間」，之所以具士大夫氣象，使人「眼界開闊，感慨深沉」，同時「儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」，符合尼采所謂的「一切文學，余愛以血書者」的文學觀，乃因在王國維觀念中，李後主所抒發的情感已不限於「自道身世」之感，而是從個人虛無苦痛中觀出的尼采所謂的人生根本性的想求卻又求不得的無家可歸的虛無痛苦。所以王國維才會以「後主則儼有釋迦、基督擔荷人類罪惡之意」指出李後主以其個人苦難深刻體驗到了領悟到「自然與人生之事實」就是「林花謝了春紅，太匆匆」的變化無常，最後引發「流水落花春去也，天上人間」、「自是人生長恨水長東」的虛無苦痛情感，亦即尼采所謂的人生根本性的想求卻又自覺求不得的無家可歸的虛無痛苦情感。而這從深沉痛苦中所體會的具真理性的感受就像佛教教祖—釋迦與上帝之子--基督在經歷磨難後所體驗到的真理一樣具普遍性。所以我們可以說，李後主亡國詞正是尼采所謂的「血書」的代表作。

最後，納蘭之所以能寫出「悲涼頑豔」意境之深的「真切」之作乃因他

在對政治理想絕望與摯愛的妻子的驟然死去中，從不知將自己歸依何方的虛無中，看到了人生本質性無家可歸的悲涼。所以王國維以為他能「以自然之眼觀物，以自然之筆寫情」的「自然之眼」指的就是從洞穿「自然與人生事實」為無常下所引發的本質虛無情感去觀照週遭一切的人事物，而由於以此具真理性的情感去觀物，「物皆著我之色彩」，所以使其能寫出「悲涼頑豔」意境之深的「真切」之作。

接著，我們來看王國維對能展現人格第三境界--「無我之境」的陶淵明詩、蘇東坡詞及辛棄疾詞的評論。

在此我們要特別注意的是，王國維於《文學小言》中曾言：要達人格第三境界，必須有過第一與第二人格境界的閱歷，如他說：「未有不閱第一、第二階段而能遽躋第三階段者，文學亦然。此有文學上之天才者，所以又需莫大之修養也。」

由此可知，能展現人格第三境界--「無我之境」的陶淵明、蘇東坡及辛棄疾之所以能於其詩詞中展現禪道式自在美境，往往是因其生命中曾有過王氏人格第一境界的對理想客體有「望盡天涯路」的普遍性的欲望表象心態，而後在往昔所執的理想客體頓逝之時，有著王氏人格第二境界「為伊消得人憔悴」真理性無家可歸的虛無痛苦感受，而後大徹大悟，領悟生命痛苦全在於我執，於是以禪道式「無」的「虛靜」修養，保留第一境界情欲所執持的正面價值實踐，淘汰第二境界虛無體驗靜觀時的我執分別情念，如此自能達到辯證超越綜合前兩境界的有所執、有所不執的人格圓滿自在境界。如此自能寫出「寒波澹澹起，白鳥悠悠下」或「採菊東籬下，悠然見南山」雖身處充滿情欲的人間世，精神生命卻無限安然的「無我之境」。

如就蘇東坡而言，其詩詞中，不但能展現出他在「烏臺詩案」大死一番的虛無苦痛中，所觀出的人生本質性無所歸依的孤獨情境。更重要的是，他還能以禪道式「無」的「虛靜」修養提升自己的境界，使自己從痛苦中超越，以致能深切地表現出與淵明相似的中國詩詞的最高美學境界—「無我之境」。所以王國維所認為的蘇軾的「胸襟」、「雅量」，就是他有面對痛苦挫折，並勇

於從苦痛中超越的胸襟氣度。

至於被王國維評為與蘇東坡有同樣人格胸襟氣度的辛棄疾的詩詞中，同樣也有一生寄望回歸心靈原鄉的他，在殘酷無常的現實中發現到自己所執的虛妄性，並由此而引發人生普遍性無家可歸的虛無之感，以致被王國維稱為「俊偉幽咽固獨有千古」之作，更重要的是，他還能以藝術遊戲創作從苦痛中超越，以陶淵明的無執自在、隨遇而安的智慧，來安頓自己流浪的靈魂，所以能寫出如陶淵明「橫素波，干青雲」的豪放之作。

其實，我們從《人間詞話》的王國維評論中可知，在他與中國詩詞對話後，能在詩詞境界上傳達出人格第三境界的「無我之境」的，以陶詩最為深刻。

這是因為陶淵明在王國維所謂的人格第二境界—虛無苦痛之境時，對人生本質的「無家可歸」性，對人生根本性的虛無悲感有著最深刻的體驗。

同時，在深刻體驗到往昔因執求溫飽與官位所帶來的極端虛無苦痛後，陶淵明又能大徹大悟地以其「人格實踐」徹底從世俗眼光中超拔，以禪道共法層次的無為化執的「坐忘」精神涵養，辯證地超越前兩境界，亦即保留第一境界所執持的儒家道德價值，淘汰第二境界虛無苦痛時所靜觀到的強求情念，而達於「歸於自己」的自在之境，如其 飲酒詩之五 便是在對前兩種人格境界有所保留，有所淘汰下，所展現的禪道共法層次無執自在的「無我之境」。又如其在 飲酒詩之四 中所寫的本無家可歸的鳥兒最後「斂翮遙來歸」與「日入群動息，歸鳥趨林鳴」的「歸」，在筆者看來，正是歸於禪道式的「無我之境」，也就是王國維的人格第三境界—「眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處」的境界，以致於陶淵明能以其無為自在的人格寫出成為王國維「無我之境」的最佳範例的「采菊東籬下，悠然見南山」。

最後，筆者以為，由以上推論，我們才能真正了解王國維引用的昭明太子對陶淵明的讚嘆的背後深意：

有疑陶淵明詩，篇篇有酒，吾觀其意不在酒，亦寄酒為跡者也。其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍

流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。加以貞志不休，安道苦節，不以躬耕為恥，不以無財為病。自非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎。余愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。

筆者以為，王國維會引用昭明太子蕭統於《陶淵明集序》的讚嘆語來表示他對陶詩境界之高的讚賞，乃因蕭統的「嗜其文，不能釋手，尚想其德」的人格審美觀與他的審美觀是相同的，所以蕭統對陶淵明文章的讚嘆，在王國維看來，等於是對其人格境界的讚嘆，如蕭統言--「其文章不群，辭彩精拔，跌宕昭彰，獨超眾類，抑揚爽朗，莫之與京。橫素波而傍流，干青雲而直上。語時事則指而可想，論懷抱則曠而且真。」

筆者以為，這裡的「不群」、「精拔」、「獨超眾類」與「干青雲而直上」，在王國維看來，無非指的就是陶淵明人格境界上能真正地從世俗塵網中超拔，能真正保有儒生應有的風骨，並能以禪道共法層次上無為化執的「坐忘」精神涵養，淘汰儒家價值實踐所隨之而來的有為有執，以達人格的圓滿自在。如其言「論懷抱則曠而且真」之「曠而且真」指的即是陶淵明能放下儒家理想強求與物質溫飽的執著，而以儒生應有的風骨來面對自己與每一個作為，而不從世俗非本真的眼光來看待自己的作為，以為躬耕是恥，無財是病。

蕭統以為像陶淵明如此真實的人格「非大賢篤志，與道汗隆，孰能如此乎？」，而王國維則以「昭明太子稱陶淵明詩 跌宕昭彰，獨超眾類。抑揚爽朗，莫之與京。王無功稱薛收賦 韻趣高奇，詞義晦遠。嵯峨蕭瑟，真不可言 詞中惜少此二種氣象。前者唯東坡，後者唯白石略得一二耳。」指出他與中國詩詞對話後，能在詩詞境界上深刻傳達出人格第三境界那種超曠爽朗、無執自在圓滿性的，就以陶詩為最佳典範。

主要參考書目

一、哲學與美學類

- 1.意志與表象世界 叔本華著.劉大悲譯 志文出版社 民 81 台北
- 2.叔本華論文集 叔本華著.陳曉南譯 志文出版社 民 81 台北
- 3.叔本華選集 叔本華著.劉大悲譯 志文出版社 民 81 台北
- 4.悲劇的誕生 尼采著 劉崎譯 志文出版社 民 82 台北
- 5.查拉圖斯特拉如是說 尼采著 余鴻榮譯 志文出版社 民 81 台北
- 6.上帝之死 尼采著.劉崎譯 志文出版社 民 82 台北
- 7.歡悅的智慧 尼采著.余鴻榮譯 志文出版社 民 81 台北
- 8.瞧,這個人 尼采著.劉崎譯 志文出版社 民 81 台北
- 9.尼采美學文選 尼采著 周國平譯 萬象圖書公司 民 87 台北
- 10.尼采的藝術形上學 陳懷恩著 南華管理學院出版 民 87 嘉義
- 11.悲劇哲學家.尼采 陳鼓應著 商務書局 民 81 台北
- 12.尼采在二十世紀的轉折點 周國平著 林鬱出版社 民 81 台北
- 13.莊子齊物論義理演析 牟宗三講述.陶國璋整構 書林出版社 民 88 台北
- 14.莊周風貌 楊儒賓著 黎明文化出版 民 80 台北
- 15.新譯莊子讀本 黃錦鉉注譯 三民書局 民 88 台北
- 16.中國藝術精神 徐復觀著 學生書局 民 81 台北
- 17.詮釋學 帕瑪著.嚴平譯 桂冠出版社 民 86 台北
- 18.西方美學史教程 李醒塵著 淑馨出版社 民 85 台北
- 19.西方美學家論美與美感 朱光潛編譯 天工書局 民 77 台北
- 20.西洋哲學史 傅偉勳著 三民書局 民 85 台北
- 21.西洋哲學史—第七卷 菲希特到尼采 FREDERICK COPLESTON 著 林如心翻譯 黎明文化出版 民 80 台北
- 22.存在主義美學 今道友信等著 黃鄂翻譯 結構群出版社 民 78 台北
- 23.歷史之終結與最後一人 法蘭西斯.福山著 李永熾譯 時報出版社 民 82 台北
- 24.西洋哲學詞典 布魯格編著.項退結編譯 華香園出版社 民 78 台北

- 25.空性與現代性 林鎮國著 立緒出版社 民 88 台北
- 26.宗教與當代西方文化 愛德華.塞爾原著 衣俊卿譯 桂冠出版社 民 84 台北
- 27.悲劇心理學 朱光潛著 駱駝出版社 民 76 台北
- 28.歷史與思想 余英時著 聯經出版社 民 65 台北
- 29.後現代論 高宣揚著 五南出版社 民 88 台北
- 30.美的歷程 李澤厚著 風雲時代出版社 民 83 台北
- 31.中國哲學史(一)(二)(三) 勞思光著 三民出版社 民 70 台北
- 32.中國哲學思想史.宋代篇 羅光著 臺灣學生書局 民 73 台北
- 33.中國哲學十九講 牟宗三先生著 學生書局 民 75 台北
- 34.唐君毅全集之中國文化之精神價值 唐君毅著 學生書局 民 75 台北
- 35.唐君毅全集之哲學論集(卷 18) 唐君毅著 學生書局 民 79 台北
- 36.王國維美學思想研究 張本楠著 文津出版社 民 81 台北
- 37.葛達瑪詮釋學與中國哲學的詮釋 陳榮華著 明文書局 民 87 台北
- 38.絕對無的哲學 吳汝鈞著 臺灣商務書局 民 87 台北
- 39.從創造的詮釋學到大乘佛學 傅偉勳著 東大圖書公司 民 79 台北
- 40.存在與時間 海德格著.王慶節 陳嘉映譯 桂冠圖書公司 民 87 台北
- 41.印度佛學的現代詮釋 吳汝鈞著 文津出版社 民 84 台北
- 42.中國佛學的現代詮釋 吳汝鈞著 文津出版社 民 84 台北
- 43.偶像的黃昏 尼采著 周國平譯 光明日報出版社 民 85 北京
- 44.佛性與般若(全兩冊) 牟宗三著 學生書局 民 86 台北
- 45.禪宗的美學 皮朝綱著 麗文出版社 民 84 高雄
- 46.才性與玄理 牟宗三著 學生書局 民 82 台北
- 47.圓善論 牟宗三著 學生書局 民 74 台北
- 48.禪與藝術 張育英著 揚智出版社 民 83 台北
- 49.遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷 吳汝鈞著 學生書局 民 82 台北
- 50.儒家圓教底再詮釋 謝大寧著 學生書局 民 85 台北

二、文學類

- 1.王國維文集第一卷 姚淦銘.王燕編 中國文史出版社 民 86 北京
- 2.王國維文集第二卷 姚淦銘.王燕編 中國文史出版社 民 86 北京
- 3.王國維文集.第三卷 姚淦銘.王燕編 中國文史出版社 民 86 北京
- 4.王國維先生全集 初編(一) 王國維著 臺灣大通書局 民 65 台北
- 5.新訂《人間詞話》廣《人間詞話》 王國維著 佛羅校輯 華東師範大學出版社 民 83 上海
- 6.王國維及其文學批評 葉嘉瑩著 桂冠出版社 民 81 台北
- 7.中國文學論叢 錢穆著 聯經出版社 民 87 台北
- 8.人間詞話新注 王國維著.滕咸惠校注 里仁書局 民 76 台北
- 9.中國詞學的現代觀 葉嘉瑩著 大安出版社 民 77 台北
- 10.比較詩學 葉維廉著 東大出版社 民 72 台北
- 11.香祖筆記 王漁洋著 廣文書局 民 57 台北
- 12.池北偶談 王士禎著 中華書局 民 71 北京
- 13.神韻詩史研究 王小舒著 文津出版社 民 83 台北
- 14.先秦兩漢冥界及神仙思想探原 蕭登福著 文津出版社 民 79 台北
- 15.南唐李後主之詞研究 謝世涯著 學林出版社 民 83 上海
- 16.李後主詞創作藝術的研究 唐文德著 光啟出版社 民 70 台中
- 17.東坡樂府箋 蘇軾撰 龍沐勛疏 臺灣商務 民 77 台北
- 18.東坡樂府 蘇軾著 學海出版社 民 82 台北
- 19.稼軒詞疏證 辛棄疾撰 梁啟勳疏證 廣文書局 民 66 台北
- 20.秦漢文化史 韓養民著 駱駝出版社 民 76 板橋
- 21.中國古代文學創作論 張少康著 文史哲出版社 民 80 台北
- 22.中國古詩名篇鑒賞辭典 楊松濤編譯 星光出版社 民 77 台北
- 23.歷代詩評註.上冊 黃振民評註 大中國圖書公司 民 83 台北
- 24.陶詩彙評 溫謙山纂訂 新文豐出版社 民 69 台北
- 25.中國文學論集 徐復觀著 學生書局 民 69 台北
- 26.滄浪詩話研究 張健著 五南出版社 民 78 台北

- 27.王士禎論詩絕句三十二首箋證 張健著 文史哲出版社 民 83 台北
- 28.蘇軾詩集 清 王文誥輯註 民 71 北京
- 29.中國詩的追尋 李正治著 業強出版社 民 75 台北
- 30.辛棄疾詞選 劉斯奮選注 遠流出版社 民 77 台北
- 31.納蘭性德詞選 盛冬鈴選注 遠流出版社 民 77 台北
- 32.文學與美學.第五集 文津出版社 民 79 台北
- 33.古典文學—第十三集 中國古典文學研究會主編 臺灣學生書局 民 84 台北
- 34.文學美綜論 柯慶明著 長安出版社 民 75 台北
- 35.境界的再生 柯慶明著 幼獅出版社 民 66 台北
- 36.現代中國文學批評述論 柯慶明著 大安出版社 民 76 台北
- 37.嚴羽與滄浪詩話 陳伯海著 萬卷樓出版社 民 82 台北
- 38.晚清文學思潮 李瑞騰著 漢光文化出版社 民 81 台北
- 39.田園詩人—陶潛 郭銀田著 里仁書局 民 85 台北

三、參考期刊論文

- 1.論藝術對人的本源性存在的拯救 韓鴻鷹著 文明探索叢刊第 6 期 民 85.7
- 2.以〈美〉顛覆虛無—展望二十一世紀 蔡美麗著 當代雜誌第 148 期 民 88.12
- 3.尼采之生命哲學(上) 蔡美麗著 當代雜誌第 115 期 民 84.11
- 4.尼采之生命哲學(下) 蔡美麗著 當代雜誌第 116 期 民 84.12
- 5.論莊子哲學的道心理境 陳德和著 鵝湖學誌第 24 期 民 89.6
- 6.齊物論釋 謝大寧著 鵝湖月刊第 229, 230, 231 期 民 83
- 7.儒隱與道隱 謝大寧著 國立中正大學學報人文分冊第三卷第一期 民 81
- 8.從「證如」與「證悲」看儒佛的分際 謝大寧著 中正大學中文學術年刊第四期 民 90

四、國內博碩士論文

- 1.王國維人間詞話研究 陳茂村著 政大中文所碩士論文 民 64 台北
- 2.王國維境界說之研究 李炳南著 師大碩士論文 民 65 台北
- 3.王國維詞學研究 金鍾賢著 台大碩士論文 民 74 台北
- 4.解讀與重構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 清大碩士論文 民 85 新竹
- 5.尼采早期的藝術哲學：《悲劇的誕生》的一個詮釋 劉佳奇著 政大哲學所碩士論文 民 83
- 6.從美學面向論尼采的權力意志 楊愛蓮著 輔大哲學所碩士論文 民 82
- 7.尼采生命哲學及其教育意涵之研究 鐘慧卿著 政大教育所碩士論文 民 89
- 8.莊子思想轉化為文學理論之研究 王中文著 東吳中文所 民 81