第二章
意象的理論概述

一、「象」與「意」

「意象」，是合「意」與「象」而成。「意」是創作者面對審美對象時，所感受到的意義、意念、意味與意志，它是「知」（意義、意念）、「情」（意味）、「意」（意志）的結合體；黑格爾說它可賦予題材內容以普遍的形式，兼有感性（個別）與理性（一般）。

西方的「意象」（image），原為一個心理學名詞，如韋勒克、華倫《文學論》就稱之為過去的感覺或已被認知的經驗在心靈上再現或記憶的「心靈現象」，它包含嗅覺的、味覺的、觸覺的以及潛意識的、動或靜的種種意象。後來為文學批評援用，應用於藝術、文學上，指以各種藝術的媒介（如文字、雕刻）所表現的心理上的圖畫。但它仍偏指於「象」一物，與王弼所謂的「意生象」分指「意」、「象」二物，略有出入。

「意象」的源頭，可上溯至《老子》的有無思想與《易傳》的象意概念。如《老子・二十一章》：

道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。

又如《易・繫辭上》：

子曰：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞之以盡神。」

在這些古籍中，早已出現「象」、「意」的概念。

其後，晉・陸摯〈文章流別論〉、陸機〈文賦〉以及最早標舉「意象」美學概念的劉勰《文心雕龍・神思》、指明詩歌創作中的「形」與「情」的鍾嶸《詩品・序》、提出「詩有三格」的唐・王昌齡〈詩格〉與窺見「內意」（主觀）與「外象」（客觀）關係的白居易《金針詩格》；更有總結前人積累的藝術經驗及理論成果，把「物象」與「心意」聯繫起來的司空圖《二十四詩品》；乃至後來宋・梅聖喻的《續金針詩格》、明・王廷相的〈與郭價夫學士論詩書〉、清・沈德潛的《說詩晬語》與方東樹的《昭昧詹言》等，對「意象」論都有一脈的承繼與發展。

《易傳》以充滿秩序、變化規律的卦爻之「象」來表達對流動不居的事物的吉凶判斷、預測與憂患之「意」，如〈繫辭上〉：「見乃謂之象」。「象」是有形直觀感性的外在之物，而「意」則是不可形而見之、不可得而聞之的無形意念思慮；因此，「象」之於「意」，實是符號的「能指」之於其「所指」，包孕著一種極為重要的本體論（「意」）與方法論（「象」）意義，包孕著「心」與

「物」、「主」與「客」、具體個別性（形象的）與一般普遍性（哲理的）的象徵性關係。

主觀內在的「意」，唯有通過客觀外在的「象」始能顯現出來。兩者在藝術媒介中和諧交融，具體展現了創作者在認識、把握世界的過程中的心理活動規律。因此，它自然可以由哲學過渡到藝術美學，如章學誠《文史通義・易教下》就持這種看法：

> 象象之所包廣矣，非徒《易》而已，《六藝》莫不兼之；蓋道體之將形而未顯著也。雎鳩之於好逑，樛木之於貞淑，甚而熊蛇之於男女，象之通於《詩》也，……故道不可見，人求道而恍若有見者，皆其象也。

「好逑」、「貞淑」之「意」，抽象而難以把握，必經「雎鳩」、「樛木」之「象」，使之具象化，因此說「象之通於《詩》」。《易傳》中的「象」是天地萬物（事象、物象）的模擬、寫照與反映，藝術形象也是天地萬物形象的反映；《易傳》以「象」來說明義理，藝術美學也是以形象來表達情意。因此，《易傳》中「象」所寓有的以小見大、以邇見遠、以一總萬的象徵性，也正是藝術美學法則之一。

對此，我們可以美學家魯道夫・阿恩海姆（Rudolf Arnheim）的「同構」審美心理，來加以說明。由於外在世界的力（物理）與內在世界的力（心理），在形式結構上具有「同形同構」或「異質同構」的關係，它們會在大腦中激起相同的電脈衝，產生「主客」、「物我」的協調同一，使得不同質的外在對象（景、事、物）與內在情感（情）具有相似吻合的「力的式樣」，合拍一致，從而在相對應的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧中構成新體，產生審美的快適體驗。

由此可知，「意象」是藝術的本體，不管是藝術創造的目的、藝術欣賞的對象，還是藝術品自身的同一性，都會歸結到「意象」。對於藝術來說，「意象」統攝著一切，統攝著作為動機的心理意緒，統攝著作為題材的經驗世界，統攝著作為媒介的物質載體，統攝著創作者與欣賞者的感興。因此，我們可以說，比興、興象、形神、氣韻、神韻、意境等傳統美學範疇，多是建構在「意象」的骨架上。

二、由「象」而「意」

《易傳》一方面以充滿秩序、變化規律的卦爻之「象」，來表達對流動不居的事物的判斷、預測與憂患之「意」；另一方面，它也在動態上形成「由象而意」、「由意而象」的辯證運動過程。如：

庖犧氏仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文，與地之宜。近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情，繫辭焉而明吉凶。

「庖犧氏仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文，與地之宜。近取諸身，遠取諸物」，是由「象」（自然萬象）到「意」。「於是始作八卦」，是由「意」到「象」（卦象）。「以通神明之德，以類萬物之情」，是由「象」（卦象）到「意」。「繫辭焉而明吉凶」，也是由「象」（卦象）到「意」。

創作者在感受自然或生活時，必有一個預定的意向性結構，這個預定的意向性結構使得藝術世界的「意蘊」成為可能。也唯有「意蘊」才能使形式昇華，使對象從確定的概念（「真」與「善」）上升為不確定的「興」（「美」），讓「象」更具有完整、統一的意味。於是，在這整個意向性活動中，「象」漸漸轉化成為「意象」，成為一個有組織的、統一的、有意蘊的感性世界。

黑格爾認為，藝術作品的核心內容，不是題材本身，而是反映在作品裡的藝術家的心靈。因此，「意」，是創作者構思之「意」，它包括創作者的情感、想像、理智等多方面因素，是創作者「感於物」（「遵四時以嘆逝，瞻萬物而思紛」）、又「本於學」（「咏世德之駿烈，誦先人之清芬」）的創作過程。而且，在整個的構思過程中，創作者的想像也起著重要的作用，它「精騖八極，心游萬仞」，「觀古今於須臾，撫四海於一瞬」，使得「情曈曨而彌鮮，物昭晰而互進」，情感鮮明，物象清晰，最後達成「籠天地於形內，挫萬物於筆端」的藝術創作。因此，創作者從「感物生情」到「窮情寫物」，自始至終都是在具體形象的伴隨下進行。也就是說，藝術創作的過程，就是形象思維的過程，就是由「意」到「象」的創作過程。

在藝術構思的活動過程中，創作者藉助於具體的、切近的、顯露的、變化多端的「象」（外物形象）來馳騁想像，以充分表達深遠的、幽隱的「意」。於是「觀物取象」的「象」，既是一個創造的過程，同時又是一個認識的過程。「觀」與「取」都離不開「象」，它透過仰觀、俯察，既觀於大、又觀於小，既觀於遠、又觀於近等角度，來把握呈現「天地之道」、「萬物之情」。

因此，就欣賞者的心理規律而言，唯有經由具體的、客觀的、外在的「象」，試圖還原創作者當初的內在之「意」，才能精準掌握、認識創作主體的意涵，它呈現的是由「象」而「意」的鑑賞過程。

由此我們可以發現，創作者藉由具體客觀的「事象」、「物象」來託寓無形主觀的「意」，凸顯的是由「意」而「象」的創作過程。觀賞者則是藉由具體客

觀的「事象」、「物象」，向上探索逆溯作者無形主觀的「意」，這又凸顯了由「象」而「意」的鑑賞過程。因此，創作與鑑賞形成了互動、循環、提升的運動關係。

黑格爾曾指出，藝術的象徵具有「意義」及其「表現」兩方面的涵義，這種「意義」及其「表現」，正是藝術的「意味」及其「形式」。「象」與「意」所構成的這種「表現」與「意義」、「形式」與「意味」的象徵性，實際上就是「寄託象徵」的「興」：

> 故比者，附也；興者，起也。附理者，切類以指事；起情者，依微以擬議。起情故興體以立，附理故比例以生（《文心雕龍・比興》）。

「興象」，可說是「意象」理論向「意境」理論發展的一個重要的中間環節，它重「情」也重「隱」，含義豐富，不僅「意在象中」，而且往往「意在象外」，正如鍾嶸《詩品・序》所說的「文已盡而意有餘，興也」。孔穎達《正義》也指出：

> 興者，托事於物則興之起也；取譬引類，起發己心。《詩》文諸舉草木鳥獸以見意者，皆興辭也。

在這個意義上，《易》總是與《詩》作比，如章學誠《文史通義・易教下》就是持這種看法：「《易》象通於《詩》之比興」，而且「與《詩》之比興尤為表裡」。緣於此，《文心雕龍・比興》「比顯而興隱」見解的提出，不僅道出了「興」既是象徵，就有「隱」的效果；還指明了由「個別意象」漸次統合為「整體意象」以凸出整體風格的過程，更為「意境」說的產生，準備了必要的前提。

三、由「意象」到「意境」

「意境」，作為一個十分重要的傳統美學範疇，它是生活形象的客觀反映（「境」）與藝術家情感理想的主觀創造（「意」）的有機統合，是「主」（意）、「客」（象）觀的完整統一。「意境」，是「情」、「理」、「形」、「神」融合一致的藝術境界。因此，「意象」是構成「意境」的條件與基礎，而「意境」則是「意象」的綜合與昇華。也就是說，「意境」的前身是「意象」，而「意象」的前身，是「意」與「象」。

所謂藝術欣賞，常是通過眼前的有限形象，以捕捉、領會某種超越這些形象本身固有意義的「象外之旨」、「弦外之音」，而獲得「微塵中有大千，剎那間見終古」的美感享受。於是在情、理、形、神的相互滲透與制約的關係中，可以

窺見「意境」形成的基礎就是「形象」。有形象，生活的真實才能以即目可見、具體可感的形態直接展示在人們面前。故「意境」首先要求「形似」，要求形象必須忠實於生活中的原型，符合或近似於生活的本來面目，然後在「形似」的基礎上達到「神似」。於是，畫家所謂的「傳神」、「點睛」、「神在兩目，情在笑容」、「氣韻生動」；劉勰《文心雕龍・神思》所謂的「文之思也，其神遠矣，故寂然凝慮，思接千載，悄然動容，視通萬里」；司空圖〈與極浦書〉所說的「詩象之景，如藍田日暖，良玉生煙。可望而不可置於眉睫之前也，象外之象，景外之景，豈容易可談哉」；及宋・嚴羽《詩品》所談的「盛唐詩人惟在興趣，羚羊掛角，無迹可求。故其妙處透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音、相中之色、水中之月、鏡中之象，言有盡而意無窮」等，一再強調的「韻」、「味」、「弦外之音」、「味外之致」，都深刻揭示了生活的韻味、藝術的興味，唯有通過「神似」的形象才能傳達出來。

「意境」只有在意象的總合與整體的基礎上，並通過讀者的想像，才可能成形。因此，「意境」與「意象」在本質上的聯繫與區別，就在於「外」。「象」，是某種孤立的、有限的事象或物象；「境」，則是大自然或人生的整幅圖景，是元氣流動的造化自然。「境」不僅包括「象」，而且包括「象外」的虛空，換句話說，「境」是「象」及「象外」之虛空的合體。基於此，劉禹錫〈董氏武陵集紀〉「境生於象外」的提出，既標明了「意境」之於「意象」一脈相承的關係，又完成了「意境」對「意象」的突破與超越。

「采奇於象外，狀飛動之趣，寫冥奧之思」(皎然《詩議》)的意境，直接承襲了佛教的「空」、「虛」、「無」，將它視為「心識」所生：

> 境，通色、非色，有見、無見，有對、無對，有為、無為，相應、不相應，有所依、無所依，有所緣、無所緣，有行相、無行相。（《大毗婆沙論》）

「境生於象外」，「象」為實，「象外」為虛，由「象」到「境」，在直觀形態上，不僅由單個物象一變而成為自然或人生的整幅圖景，而且具備了「實」與「虛」相結合的特點。換句話說，「境」，是心靈所「游履攀援」的對象，是心靈的對象化，而這與「自然的人化」、「人的本質力量對象化」、「對象向人生成」等深刻的美學原理已十分接近。這也正是「境」被美學所借用的內在依據。

意境，不僅得之於佛學，更源自《莊子・天地》的「忘言」、「象罔」，然後由「忘言」、「象罔」而「忘象」：

> 言出於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意，意以象盡，象以

言著，故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。（《周易略例・明象》）

王弼將言、象、意，排了一個次序。「忘象」，就是「象外」，哲學的「象外」自然引發出美學的「象外」，例如謝赫〈古畫品錄〉就以為：「若拘以體物，則未見精粹；若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也」。它形成了一條清晰可見的思維邏輯：

意、象 ⟶ 忘言、象罔 ⟶ 忘象 ⟶ 象外 ⟶ 境

（《易》）　（《莊子》）　（玄學）　（劉禹錫等）

由於「忘言」、「象罔」說，由於「外」，完成了由「意象」到「意境」的關鍵性轉折，直接啟迪了藝術的「忘象」、「象外」、「境」。如宗白華〈中國藝術意境之誕生〉將蔡小石在〈拜石詞序〉裡所說的詞的「三境層」，詮釋得極為精妙：

夫意以曲而善托，調以杳而彌深。始讀之則萬萼春深，百花妖露，積雪縞地，餘霞綺天，此一境也。再讀之則煙濤澒洞，霜飈飛搖，駿馬下坂，泳鱗出水，又一境也。卒讀之而皎皎明月，仙仙白雲，鴻雁高翔，墜葉如雨，不知其何以沖然而澹，翛然而遠也。江順貽評之曰：「始境，情勝也；又境，氣勝也；終境，格勝也。」

「始讀」，是直觀感相的渲染；「再讀」，是活躍生命的傳達；「卒讀」，則是最高靈境的啟示。這最深層的意境，正是晉宋畫家宗炳所說的「澄懷觀道」，也正是拈花微笑裡領悟微妙至深的禪境：

是故詞之為境也，空潭印月，上下一澈，屏知識也。清馨出塵，妙香遠聞，參淨因也。鳥鳴珠箔，群花自落，超圓覺也。（冠九〈都轉心庵詞〉序）

「道」的生命與「藝」的生命，游刃於虛，故「天地氤氳秀結，四時朝暮垂垂，透過鴻濛之理，留百代之奇」。石濤《畫語錄》也說：「在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明」。這些在在都說明了藝術家經過「寫實」、「傳神」，以達「妙悟」的境界。

總而言之，「境」是對於在時空上有限的「象」的突破；只有「境」，才能體現宇宙本體生命之「道」。意境，是超越具體的有限的物象、事象，進入無限的時空，胸羅宇宙，思接千古，從而對整個宇宙人生獲得一種哲理性的感受與領悟。

四、「象」不盡「意」

自從王弼進一步指出「言」、「象」、「意」三者的聯繫以後，哲學上的「言意之辨」持續向美學範疇轉化。如深受「言意之辯」影響而暢談文學創作的陸機〈文賦・序〉就如此說：

恆患意不稱物，文不逮意，蓋非知之難，能之難也。

「文不逮意」，不是「知之難」，而是「能之難」；因此，以語言所寫出之「文」，與構思之「意」，尚有一段距離。這是由於從「象」的角度切入，它只能把握「象內之象」，而不能盡顯「象外之象」；只能顯示「意內之意」，不能盡顯「意外之意」。也就是說，「意」作為創作者所要傳達的核心情理，它依賴於「象」，卻又不止於「象」，因而有「象」不能盡「意」的結果產生。於是傳統美學開闢了「言外」、「象外」的疆域，追求「不涉理路，不落言筌」，追求「意、味、韻、氣」的韻外之致。

葉維廉《比較詩學》曾針對東西文學理論的形成、含義、美感的範疇作出全面的探討，指出一篇藝術作品的產生，必含有作者、世界、作品、讀者、語言等五個據點。若簡而言之，《文心雕龍・知音》則認為：

夫綴文者情動而辭發，觀文者披文以入情，沿波討源，雖幽必顯。

因此，我們可分從「情動而辭發」的作者與「披文以入情」的讀者這兩方面，來探討「象不盡意」這一個議題。

（一）就作者而言

1.空白藝術形成的原因

形成「象」不能盡「意」的原因，與藝術媒介本身的限制有關，與作者個人的學養(才、學、識、力等)有關，與美學本身追求韻外之致、味外之旨的審美效應有關，以及「道」本身有其不可言性有關。

（1）媒介符號與才學的限制

關於媒介符號與作者才學的限制這兩方面，劉勰《文心雕龍》有極其傳神的描繪。他以為從藝術構思到語言表達，往往「方其搦翰，氣倍辭前；暨乎篇成，半折心始」；加上「思表纖旨，文外曲致，言所不追，筆固知止」，語言無法精確盡顯文外纖旨，於是徒有「伊摯不能言鼎，輪扁不能語斤」之嘆！

這說明了「語言」媒介雖是思維最有效的依托，但也僅是一種粗疏的表達思想的工具，而它又有賴於作者的思維訓練與文化素養，存有一個熟練程度、表達技巧高下工拙的問題，以致於無法完全表達極其曲折、極其深微的情意。繪畫、雕刻、音樂等藝術創作，也都是如此。

然而，藝術的審美特性，卻又只能通過具體生動的形象來反映。因此，創作者唯有在主觀的修養上，「積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭」，豐富學養，加強各種藝術媒介的表達能力，或通過對某一事物局部特徵的描寫，引發欣賞者的聯想，由局部推及全體，從而產生象外之意；或通過事物的因果聯繫，使欣賞者由因推及果，或由果悟出因，從而體現象外之意；或以集中凝鍊的媒介，通過跳躍的意象與場景，寄意於象外；或是通過象徵手法，利用象徵物與被象徵內容的特定聯繫，以構成藝術形象，從而形成象外之意，以試圖臻達「須有曖曖之致」、「須有不盡者存」（劉熙載《藝概》）等「象意雙美」的境界。

這自然也會牽涉到創作者的「才」、「膽」、「識」、「力」等問題。關於此，葉燮高明地把「才、膽、識、力」與「理、事、情」三者聯繫起來，構成渾整的審美主客關係系統，全面而又深刻地揭示了審美意象的內部構成。《原詩・內篇》如此闡述：

> 大凡人無才，則心思不出；無膽，則筆墨畏縮；無識，則不能取捨；無力，則不能自成一家。

因此，才、膽、識、力，可說是任何一個創作者所必須具備的修養與能力。「才」，主要是指敏銳的感知力、豐富的想像力與高超的表達能力：

> 縱其心思之氤氳磅礴，上下縱橫，凡六合以內外，皆不得而囿之。以是措而為文辭，而至理存焉，萬事準焉，深情托焉，是之謂有才(《原詩・內篇》)。

「才」，作為創作者審美心理結構中的一個重要因素，既是先天所賜，又是後天修為。此外，「無識而有膽」，則易流於魯莽無知、背理叛道；「無識而有才」，則易流於思致淆亂、黑白顛倒；「無識而有力」，則易流於妄誕惑世。因此，葉燮將「識」放置在四者之中最重要的位置，他認為：

> 惟有識，則能知所從，知所奮，知所決，而後才與膽力，皆確然有以自信，舉世非之，舉世譽之，而不為其所搖(《原詩・內篇》)。

有「識」才能生「膽」，「才」雖受於天，但「成事在膽」，「惟膽能生才」，葉燮也給予「膽」相當的肯定。綜合「才」、「膽」、「識」三者，就能產生「力」：

> 如是之才，必有其力以載之。惟力大而才能堅，故至堅而不可摧也，歷百代而不朽者以此(《原詩・內篇》)。

另外，葉燮還提出了「胸襟」說：

有胸襟，然後能載其性情智慧、聰明才辨以出，隨遇發生，隨生即盛(《原詩・內篇》)。

若說「才、膽、識、力」四者，是與藝術創作直接相關的審美心理品格；「胸襟」則是間接作用的倫理品格，沒有它做為依托，那些審美品格也就成了無根之木。所以葉燮稱「胸襟」為「詩之基」，是「性情智慧」、「聰明才辨」的載體。也就是說，真正成功的藝術創作，都是通過才、膽、識、力的淋漓抒發，最終體現出創作者的人品風格。

劉熙載《藝概・詩概》以為「詩品出於人品」，沈德潛《說詩晬語》也以為「有第一等襟抱」，「斯有第一等真詩」。創作者的「才」、「膽」、「識」、「力」與「胸襟」，對於藝術作品有直接的決定作用，並且支配著創作者審美感受的意向，潛而不顯地促使創作者完成「物心同構」的悟通。因此，當創作者的主客觀修養不足時，自然無法餘裕自如地駕馭任何藝術媒介，而有「象不盡意」的現象產生。

（2）追求「味外之旨」

另一個構成「象不盡意」的原因，是「韻外之致」、「味外之旨」往往喚起人們在審美過程中的聯想與想像，更能激發審美的感受。美學上的「餘意不盡」，是利用「象」、「意」之間的矛盾與差距，故意在「象」、「意」之間留下一段空白、距離，引人品味、咀嚼，但它與「隱」又有所不同。「隱」的特點是含蓄，即言中之意，隱而不露，似在言外，實蘊言中。任何藝術作品的「隱」而含蓄之處，其「象」總是帶有一定的象徵性、暗示性和啟示性，從而為讀者的思考、想像指出一定的方向。也正是基於這一點，劉勰才將這種手法比之為「伏彩潛發」、「珠玉潛水」，稱為「深文隱蔚，餘味曲包」。可見始終不能「去言」、「忘言」、「不用言」的「隱」，與「象不盡意」、「得意忘言」不能相提並論。

「象外之意」誠然「迷離恍惚」，卻是「象內之意」的擴大與延伸。姜白石說得好：「辭盡意不盡者，非遺意也，辭中已彷彿可見矣。」沈詳龍《論詞隨筆》更進一步指出：「意不淺露，語不窮盡，句中有餘味，篇中有餘意，其妙不外寄言而已」。因此，有盡的藝術形象，須映在「無盡」的、「永恆」的光輝之中，才能「言在耳目之內，情寄八荒之表」。故司空圖提出「韻外之致」、「味外之旨」、「象外之象」，特意凸出一個「外」字，以追求「象外」之妙，追求「無盡處皆成妙境」的「白」處、「虛」處、「無」處。「夫惟曲盡法度，而妙在法度之外，其韻自遠」（范溫《潛溪詩眼》）。這一「法度之外」，就是超越

有形的、有限的筆墨線條，以求象外之意、味外之旨，帶領讀者經由「有言之美」，領悟到一種韻外之致的「無言之美」。

（3）「道」不可言

構成「象不盡意」的第三個原因，是「道」本身有其「不可言」性。葉朗《現代美學體系》以為老子哲學對古典美學產生了兩大影響，一是「道」為宇宙萬物的本體生命；二是「道」乃「無」和「有」、「虛」和「實」的統一，任何「象」也都具有「恍惚窈冥」的性質。因此，若脫離了「道」，「象」即失去了本體生命。「意象」說、「意境」說等美學的哲學源頭，也都可溯源至此。宗白華《美學散步》也特別指明，中國哲學境界與藝術境界的終點，就是「生命本身」體悟「道」的節奏。「道」無限而「象」有限，在時空中有限的「象」，無法充分體現「道」；我們只能在反光、譬喻、象徵裡面觀照它。這又與及宋僧道燦：「天地一東籬，萬古一重九」，所指同一，他們同時指出了「道」的不可言性。

「妙」體現「道」的無限性，「妙悟」既需「超言」（妙不可言），也需「超象」（象外之妙）。一如《莊子・天地》所記載，以「理智」、「思慮」、「視覺」、「言辯」不能「得道」（玄珠），唯有象徵有形與無形、虛與實的「象罔」可以「得道」。呂惠卿注釋得好：「象則非無，罔則非有，不皦不昧，此玄珠之所以得也」。非無非有，不皦不昧，正是藝術形象的象徵作用，以象徵宇宙人生的真諦。

「道」體現於生活，尤體現於「藝」。「藝」賦予「道」以形象和生命，「道」給予「藝」以深度和靈魂。「道」體現在書道上，是唐・張懷瓘〈書議〉形容王羲之的用筆：

> 幽若深遠，煥若神明，以不測為者，畫之妙也。

書法的妙境通於繪畫，煥若神明，超以象外，是一切藝術的造境，也是構成中國人生命情調和藝術意境的實相。

「道」體現在詩文裡，是王夫之所說：

> 唯此窅窅搖搖之中，有一切真情在內，可興可觀可群可怨，是以有取於詩然因此而詩則又緣景緣事，緣以往緣未來，經年苦吟，而不能自道。以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷，是詩家正眼法藏。

「不能自道」的「詩家正眼法藏」，是中國人藝術心靈與宇宙意象「兩鏡相入」互攝互映的華嚴境界。因為美的形式之最後與最深的作用，不只是化實相為空靈，引人精神飛越，超入幻美；而尤在能進一步引入「由幻即真」，深入生命節奏的核心，體悟不可言、不可狀之心靈姿勢與生命的律動。

於是，「氣」、「神」、「韻」、「境」、「味」、「真」、「靈」、「逸」、「興」、「趣」等概念，都具有同一性，都標示著美的極致；這美，不在實體之內，而在實體之外，美在言外、象外、意外；它們的形成，也都可溯源到老莊的「道」，其內涵全都指向一種終極的、本原的生命體驗。

「蓋詩之所以為詩者，其神在象外，其象在言外，其言在意外」（彭輅《詩集自序》）。這種從言外、象外、意外所顯露出來的可意會卻不可言傳的虛境，它所展示的是詩人對宇宙、人生的某種形而上的生命體驗。它們看似在言中、象中、意中，實則在言外、象外、意外。由此可以發現，古人所說的「神生象外」，所說的「韻」在「筆墨之外」、「聲外之音」，以及「味在酸鹹之外」，實際上都不是著眼於詩中可見可解的「言」、「象」、「意」這些元素，而是著眼於通過情境整體的創造，使詩在「言」、「象」、「意」之外，獲得深遠綿長的美的極致。而這也正是造成「象」不能盡「意」的原因。

2. 空白藝術形成的結果

因為「道不可言」，因為追求「味外之旨」，故「意」與「象」之間，往往存在著難以彌合的間隙，形成一道「空白」。若表現於藝術作品中，則會出現一個短暫的「空白」或「虛靜」。這頗近似於西方現代美學史上，波蘭現象學、美學家羅曼・殷格頓(Roman Ingarden)於《文學的藝術作品》(The Literary Work of Art)所提出的「未定性理論」(indeterminacy)，或德國美學家、文學批評家烏夫崗・衣沙爾（Wolfgang Iser）在〈文本的召喚結構〉中進一步形成的「空白理論」。面對這個「空白」，古人常以太虛、太素、無、混茫、鴻蒙、青冥等虛渺的概念語詞來象徵。若體現於藝文創作中，則是王夫之所說的窅窅搖搖之中的「正法眼藏」。

若從生成方式來看，「意象」歷經了「心物感應→靈感→意象」的過程。「興」，正是審美體驗的起點。如《文心雕龍・物色》就道出了：

> 詩人感物，聯類不窮。流連萬象之際，沉吟視聽之區；寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。

流連萬象，沉吟視聽，於是隨物宛轉、與心徘徊，這也都一再地揭示了「感興」在意象的營造過程中所居的主宰地位。

美感意象的生成，雖然主要是來自於「眼前之景」的瞬間感興，但作為藝術構思的「神思」（包括情感、思想及創作意圖），卻往往在「神與物遊」中突破「眼前之景」狹小時空的限制，「寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里」（《文心雕龍・神思》）；在寂然凝慮的瞬間，統攝「千載」、「萬里」的超時空意象，產生一大片的藝術空白。

這種超時空意象，來自於聯想、想像，來自於美感的騰飛。它一方面把各種感性映象（感象、形象、表象）聯接、融合為意象，一方面又把各種單一意象聯接、融合為意象體系。於是，審美情感流貫在「意」、「象」之中，並且將它化合為有機整體。

由於聯想、想像、美感騰飛，詩人能完全沉浸在對原生自然的靜觀感應之中。「胸中勃勃」而生的心象，在瞬間生成的「心中之象」，排除了時空的限制，而純然以「幻覺空間」（ illusionary space ）的形態，落實到「筆下之象」的創作中時，筆下呈現的也必然是「心」、「物」和諧相應的意象。這種意象，是中國藝術與文學的最高理想，是一種天籟無言、大音希聲，卻又涵括著萬有的「象」外之「意」。

從創作者的「心中之象」到作品的「筆下之象」，經歷了物態視覺空間化的過程；從作品的「筆下之象」到讀者的「心中之象」，則經歷了想像幻覺空間化的過程。它們皆來自澄虛的「心虛用靈」（《文史通義・易教下》）的審美心境，因而在「意」、「象」渾融之空隙（空白）中，內蘊著極大的審美張力。

由於審美意象是各種心理因素的複合，故蘊含的信息特別豐厚，若將它轉化為藝術形象時，則審美體驗的信息必受到極大的耗損，因而有「象不達意」、「半折心始」之惱，也因而注意到了「空白」藝術的表現。然後試圖將割裂耗損的信息進行還原，以期其渾化性、全息性，說在不說之中，把讀者的感知、理解引向詩外，延伸到「韻外之致」、「味外之旨」的情境中。例如詩論中常見的「妙入元中，理超象外」（屠隆《鴻苞節錄》）、「淵明胸次浩然，天真絕俗，當於語言意象外求之」（沈德潛《唐詩別裁集・凡例》）、「其妙者，意外生意」（揭曼碩《詩法正宗》）等「象外」、「意外」之說，都是對「空白」藝術的一種感悟。

王夫之《薑齋詩話》以為：

情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。

當「景（物）」不能完全呈現出統合「情」與「理」的「意」時，則只能通過「意」與「象」的「妙合」，寄託「韻外之致」、「味外之旨」。「妙合」，是一種夾在對外物形象（「象」）的感受與意念活動（「意」）的「縫隙」中，生發在心靈中，「主」（意）「客」（象）相契的情興體驗。它含蘊豐富卻又渾沌朦朧，非語言所能直接表述。因此，當訴之於藝術形式時，就必得藉用「象外」、「意外」、「空白」等特殊藝術手法，供讀者飛騰想像。

沒有「空白」，就無法生發想像。如王夫之《薑齋詩話》所言：

論畫者曰：「咫尺有萬里之勢」，一「勢」字宜著眼。若不論勢，則縮萬里於咫尺，直是《廣輿記》前一天下圖耳。五言絕句以此為落想時第一義，唯盛唐人能得其妙，如「君家何處住」云云，墨氣所射，四表無窮，無字處皆其意也。

「勢」，是作品有限的形象向外輻射而出的審美光束與審美張力，從「無字處」、從「空白」中激射出無窮的生機。王維〈戲贈張五弟諲〉：「徒然萬象多，澹爾太虛緬」，韋應物〈詠聲〉：「萬物自生聽，太空恆寂寥」，蘇軾〈送參寥詩〉：「靜故了群動，空故納萬境」，皆一致表達了以「空白」吞吐宇宙，涵括「萬有」。

「空白」藝術的產生，來自審美情興，而審美情興，它以生動的氣貌蘊載豐富的情意。由於審美主體只能憑藉審美經驗去體驗、把握「設身而處當時之境會」，運用藝術想像，感覺、感受「當時之情景」，領悟葉燮《原詩》中所談論：「妙在含蓄無垠，思致微渺，其寄託在可言不可言之間，其指歸在可解不可解之會，言在此而意在彼，泯端倪而離形象，絕議論而窮思維，引人於冥漠恍惚之境，所以為至也」的微渺無垠的「意味」，就是詩人從「物」出發，「游心內運」所得。而這一「游心內運」的過程，又具有潛隱性、超驗性和瞬時性，在可言不可言之間，在可解不可解之會，無法以言語描繪；唯有「離形象」、「絕議論」，始能引人入於「冥漠恍惚」、「空白」之境。

所以藝術的思維方式，多注重主觀體驗，強調心靈感悟，要求創作者在「即目」的同時「會心」，超越邏輯思維的程序，直觀人生的真諦，窮極宇宙的宏旨。故藝術追求「大有」的空白，而不追求「完滿」，它可以營造出引人想像的廣闊藝術空間。

（二）就讀者而言

一件藝術作品完成後，是一個存在，它可不依賴作者而不斷的與讀者交談，更可跨越時空與未來的讀者對談；也唯有讀者的參與、補充、創造，在「再創作」與「再評價」中與作者共同進行意象的創造，才算是一件作品的真正完成。讀者（接受者）也唯有根據外在具體、客觀的物象、事象，向上探索、逆溯，試圖還原作者當初的內在之「意」，始能精準掌握、認識創作主體的意涵。因此，就欣賞者的心理規律而言，它呈現的是由「象」而「意」的鑑賞、填補過程。

1. 補白藝術

因「意」、「象」渾融之空隙中，蘊涵著極大審美張力的一道「空白」，需

要讀者去填補，需要通過「在空白中超越」的轉化過程，讀者才能在「再創作」與「再評價」的審美活動中，補充、豐富與發展詩人所完成的意象。讀者在閱讀過程中，也唯有倚賴美感騰飛能力的嵌接，「因象悟意」，對空白處進行彌補，才能延伸、擴展美學領域，才能獲致「韻外之致」、「味外之旨」。這也就是所謂的「補白」藝術。

以「象之外」可求「味之外」，以「境」之虛可求「意」之長，從美學欣賞的角度來看，「象」是作品與讀者的中介，是讀者的欣賞美學再創造的起點；而根據自己的生活體驗與藝術修養去探索那多樣的「象外之象」與「象外之旨」，則是讀者的美學再創造的終點。讀者在鑑賞藝術作品時，也應專心一致於「詩之所指」，甚而超出詩之外，以獲致「味外之味」。

因此，司空圖《二十四詩品》從讀者（評論者）的角度，提出「韻外之致」、「味外之旨」；劉勰、鍾嶸把讀者的積極參與，作為作品創作的「合力」上立論，這都形成了相當於西方的「接受美學」（Reception）。如羅曼・殷格頓《文學的藝術作品》就特別標出一個「未確定性」觀念來闡釋文藝作品的本體存有。文藝作品既不存在「客體世界」，也不在主觀理念中，讀者唯有逐步將作品中的「未確定區域」（sports of indeterminacy）填充或「具體化」（concretize），才能從現象的「純粹意向性」（pure intentionality）中獲得其本體存有。

創作者從紛繁萬狀的表象材料上，敏銳地感受、發現、捕捉「詩意」，提煉、概括出主客觀統一的富有美學意義的意象，令讀者「因象悟意」，並在讀者的欣賞、再創造的活動過程中，延伸、擴展藝術作品的美學領域。也就是說，創作者的「內在之意」融化於「外在之象」，讀者再根據作者所創造的「外在之象」，刺激一己（讀者）的生活經驗、藝術修養與想像能力，去尋索與領會作者原來的「內在之意」，甚至是「韻外之致」、「味外之旨」。

李元洛將這種根據「原作意象」（「原生性意象」）而在自己（讀者）的審美欣賞活動中所創構的意象，稱之為「再生性意象」、「再造性意象」或「繼起性意象」。因為，意境不能脫離欣賞者的審美活動而存在；「意境美」應是作者的「創造意境」，在讀者頭腦中「再創造」的結果。因此，意境具有直接性與間接性兩種特點，一是指作者通過藝術媒介所創造的意境，沒有藝術媒介，則任何意境都無法具現在讀者眼前。二是指意境不能離開讀者的審美聯想和想像而存在，它誕生於作者的創造而延續於讀者的想像之中，因此是間接性。換句話說，意境美萌發於讀者對作品的直接性感知，展開於對直接性意境的聯想，最後完成於對直接性意境的再創造。

張紅雨《寫作美學》解釋，想像、聯想、理想、假想等，都是美感騰飛反映的表現。作者運用美感騰飛的能力去裁剪、過渡和連接，而讀者在閱讀活動過程中，也靠美感騰飛的嵌接才能對層次與層次之間、伏線與照應之間的空白處進行彌補，而獲得完整的印象。因此，沒有情感與想像的活動，就不能構成美感觀照的充足條件。

葉嘉瑩〈談詩歌的欣賞與人間詞話的三種境界〉指出，就創作而言，所謂比，所謂興，所謂託喻，所謂象徵，其實無一不是源於聯想，所以螽斯可以喻子孫之盛，關雎可以興淑女之思。聯想愈豐富，境界也愈深廣，創作如此，欣賞亦如此。創作者所致力的乃是將自己抽象之感覺、感情、思想，由聯想而化為具體的意象；欣賞者所致力的乃是如何將作品中所表現的具體的意象，由聯想而化為自己抽象的感覺、感情與思想，以產生意境美。

意境之美，就在作者與欣賞者的共同的想像活動之中，從而以想像出來的景象、意緒，充分滿足欣賞者的藝術再創造的審美心理與欲望。大量詩話類著述的出現，就是從讀者鑑賞角度的具體展開。所謂「品味」、「忘言」、「深識鑒奧」、「作者得於意，覽者會於心」；乃至於清・吳喬《圍爐詩話》所說的：「詩不可以言語求，當觀其意」、「善論文者，貴作者之意指，而不拘於形貌也」等，都是從讀者與作者的審美心理契合來立論。

藝術作品，是創作者生命的流展、心靈的傾吐，是創作者個性、氣質、情感、意向等審美心理的凝結。鑒賞，則是「以意逆志」，是讀者設身處地體驗作者意向的一種超心智、超思維的認識活動。它借用讀者的聯想、想像等心理，突破有限的困境，力求還原「意」之深厚與博大，把握其原質美。笪重光〈畫筌〉指出：「空本難圖，實景清而空景現；神無可繪，真境逼而神境生」，「虛實相生，無畫處皆成妙境」。「無畫處」是「留白」，「留白」是「無」的表現。當詩人憑情感驅動進行創作，馳騁想像，留下「空白」，誘引欣賞者進入創造者所創造的藝術境界中，進行體驗、補充與再創造時，主客雙方達成心理默契，而創造性的欣賞觀，也因此成形。

2. 悟性與學養

因為「象不盡意」，故讀者需要馳騁想像，突破有限的困境，力求還原「意」之博大深厚。這種彌合裂縫的「補白」手法，不是湊合或拉扯，而是站在更高的視點上，走向超越之路。這一個更高的視點，在康德看來，就是人的「先驗」性存在。

創作者對審美對象的本質與規律（整體與部分）有所認識、體驗與把握，而產生新思想、新形象的直覺思維活動，古代美學稱之為「悟」、「頓悟」或「妙悟」。「悟」的發動，一是依賴自然萬物的激發感應，二是依賴人腦（心、本性、真如、元神等）預設的「本體信息」或「潛意識」的驟然覺醒。由於二者的交互作用，迸發出詩性的智慧。「悟」的拈出，標誌著審美活動主體的高度覺醒；而審美活動進展得越深入、越成功，在創作者的思維活動、心理過程中，就越能體現這種「內心直覺體驗」。

「因象悟意」的穎悟功能，是一種調動和集中了主體感覺、知覺及既往情感體驗、直覺、頓悟等心理要素的穿透性能力，它能夠跨越現象直接觸及事物的核心，提供一條幽徑，引導我們瞥見它的若許風韻。這一「自然靈氣，恍惚而來，不思而至」（湯顯祖《湯顯祖集・合奇序》）的內心直覺體驗過程，非理智所能把握。如嚴羽《滄浪詩話・詩辨》即指明：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。

明・胡應麟《詩藪・雜編》也提出同樣的見解：「禪則一悟之後，萬法皆空，棒喝怒呵，無非至理」；「詩則一悟之後，萬象冥會，呻吟咳唾，動觸天真」。「悟」，是非邏輯的感悟，是「心血來潮，慧心發朗，隨感隨應，自照自明」。它是形象的感發、想像的騰越、無意識向有意識的瞬間轉換，它具有直觀性、非邏輯性、創造性的特點。

「妙悟」出自「情性」，非出自學問；「妙悟」出自「興致」，非出自苦吟；「妙悟」出自「自然」，非出自強求，「不涉理路，不落言筌」。不管是「直下了知，當下超越」的頓悟，還是「自然悟入」的頓悟，都出自天性，自然而然，不學可得。如錢鍾書《談藝錄》引宋、陸桴亭的話說：

人性皆有悟，必工夫不斷，悟頭始出，如石中皆有火，必敲擊不已，火光現。

除了這一個先驗的、不學而能的「悟性」，張紅雨《寫作美學》也指出，鑑賞的過程，也是讀者逐漸「化入意境」以達「妙悟」之境，然後「萬象冥會」、「動觸天真」，直窺作品核心的「情」與「理」的過程。至於讀者是否能「化入意境」，還取決於讀者自身的學養。也就是讀者必先要能充分掌握作者創作的情境，才能體契、領悟其形象所欲呈現的意蘊，進而掌握象外之意、韻外之旨。

因此，「悟」必以大量的生活經驗積累、豐富的文化修養、長期的藝術實踐等為基礎、前提；必得廣泛地學習、吸收、涵養，才能提高自己的審美素養與審美能力。高舉「妙悟」說的嚴羽，也同樣強調「悟」工夫的積累：

先須熟讀《楚辭》，朝夕諷詠，以為之本；及讀古詩十九首、樂府四篇，李陵、蘇武、漢、魏五言，皆須熟讀，即以李、杜二集枕藉觀之，如今人之治經，然後博取盛唐名家，醞釀胸中，久之自然悟入。（《滄浪詩話・詩辨》）

呂本中〈與曾吉甫論詩第一帖〉也以為：

悟入之理，正在工夫勤惰間耳。如張長史見公孫大娘舞劍，頓悟筆法；如張者專意此事，未嘗少忘胸中，故能遇事有得，遂造神妙。

他們都充分注意到「悟」須從「工夫」中培植，才能遇事而「有所得」。由觀之、熟讀之、枕藉之、諷詠之而自然悟入，可知「悟」雖是人人天生本具，但仍需後天學養的厚植。「悟入必自工夫中來，非僥倖可得」，如吳可〈學詩詩〉：

學詩渾似學參禪，竹榻蒲團不計年；直待自家都了得，等閒拈出便超然。

「等閒拈出」的徹悟境界，即是以「不計年」的參研為前提。唯有如此，才能調動天生本具的想像力、穎悟力，因象「悟」意，進而彌合「象」、「意」之間的「空白」，直探情意的核心。

3. 悟境

作者對所創的審美表現，是一種「創境」；讀者對作者的「創境」所作的發現、補充和創造，又是一重「創境」，可稱之為「悟境」。讀者的「悟境」，以作者的「創境」為基礎和依據；作者的「創境」，以讀者的「悟境」為完成和指歸。因此，真正的「意境」，是作者的「創境」與讀者的「悟境」互為條件和補充的二重境界。

張法《中西美學與文化精神》以為在對審美對象進行縱深觀照的這一個問題上，傳統美學有一個發展過程，就是由先秦之「觀」到魏晉之「味」，再到宋代之「悟」。如鍾嶸提出的「文已盡而意有餘」，如宗炳的「澄懷味象」、「澄懷觀道」，又如沈德潛《古詩源》：「玄暉靈心秀口，每誦名句，淵然泠然。覺筆墨之中、筆墨之外，別有一段深情妙理」，這都是指審美欣賞由質實之「觀」轉入虛靈之「味」。

宋代禪宗語彙流行，「悟」又成為專門術語進入審美欣賞。如嚴羽：「大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟」。「悟」與「味」的對象都是同一個，都是難以形求的神、情、氣、韻。分開來看，「悟」即「味」；合而為一，「味」專指「悟」的前一階段，「悟」則專指「味」的後一階段。范晞文《對床夜語》：「咀嚼既久，乃得其意」。無論是「妙悟」，或是因咀嚼、品味而「得其意」的「悟入」，都強調「悟」做為審美最後階段的特點。

「悟」，注重對事物的整體直觀把握，以靜態的整體直觀方式去把玩事物，在「象」、「意」之間，留下遼闊的審美心理空間，形成重直覺感悟而不求知解分析的特徵。因此，在表述上只能點悟，而不能陳述，只能靠讀者自己揣摩、領悟。清・翁方綱〈神韻論〉說得好：

> 道無邊際之可指，道無四隅之可竟，道無難易遠近之可言也，然而其中其外，則人皆見之。中道而立者，言教者之機緒，引躍不發，……以援引學者，助人之使入也。

翁方綱體悟出「道」與「話語」的矛盾性、非對應性，傳達「道」說出來的「話語」，並非「道」本身，唯有「援引」、「使入」，「引」、「助」讀者去「悟道」。

「天地有大美而不言」，唯有「無聽之以耳，而聽之以心」，唯有以自己的「神」與審美對象之「神」匯合感應，才能達到徹悟。因此，無論是《老子》講「天地萬物生於有，有生於無」，《莊子》講「心齋」、「坐忘」、「虛室生白」、「唯道集虛」，禪宗講「空」、「妙有」，宇宙的本源即是虛空，人若要體認這形而上的「無形」、「希音」的「妙道」，就必須「悟」。

錢鍾書《談藝錄》談「妙悟」：「滄浪別開生面，如驪珠之先探，等屬角之獨覺，在學詩時工夫之外，另拈出成詩後之境界，妙悟而外，尚有神韻」。指出這種「成詩後之境界」，唯有「妙悟」，始能得其「神韻」。因此，郭紹虞《滄浪詩話校釋》以為「王士禎神韻之說為最合滄浪意旨」：

> 嚴滄浪以禪喻詩，余深契其說，而五言尤為近之。如王(維)裴(迪)〈網川絕句〉，字字入禪，他如「雨中山果落，燈下草蟲鳴」、「明月松間照，清泉石上流」，以及太白「卻下水晶簾，玲瓏望秋月」、常建「松際露微月，清光猶為君」、浩然「樵子暗相失，草蟲寒不聞」、劉脊虛「時有落花至，遠隨流水香」，妙諦微言，與世尊拈花，迦葉微笑，等無差別。通其解者，可悟上乘（王世禎〈神韻說〉）。

經由作者的「創境」進入讀者的「悟境」，自能領悟其中的「妙諦微言」。一如世尊拈花、迦葉微笑，瞬間領悟，而得其神、情、氣、韻。

「悟」，作為心靈體驗、心理活動的過程，以及經由這一個過程所達到的境界，大量出現於藝術活動中。張彥遠〈歷代名畫記〉：「凝神妙想，妙悟自然」，嚴羽《滄浪詩話・詩辨》：「詩道亦在妙悟」等「妙悟」說的提出，將「妙」冠之於「悟」，使得「審美心理」帶有更大的模糊性、朦朧性、虛空性，也帶來更深刻、綿長、豐富而獨特的審美愉悅。