

從美學的角度看司空圖與嚴羽詩論

俞玄穆*

〈目 次〉

壹. 前 言	「直致所得」與「惟在興趣」
貳. 論美感經驗	肆. 論藝術境界
「辨味」與「妙悟」	「全美」與「入神」
參. 論藝術創作	伍. 結 論

壹. 前 言

中國傳統文學批評家的批評態度，絕大部份是印象式的批評，當他們在評詩的時候，大部份也都只能像王國維批評姜白石詞「如霧裏看花」一般（註一），追求一種柔和的詩境給予人的朦朧感受，很少有人能夠觸及理論性的思索，雖然美的需要在無意識間也能指導他們作唯美的判斷，但却未能發展出像西方那種對於美的抽象思維，在他們的批評文字中，很少能以長篇巨製的思辨過程說服讀者，相反的，他們常用精鍊的意象語，牽引讀者心中的詩趣，在剎那間體悟出他們願已獲得的感受，在這種傳統中，去以感官經驗去描述鑑賞時的印象，本是一件原自然的事，司空圖的詩味論，就是這種習慣下的產物。司空表聖生於晚唐學世淫競逐格律對偶，紛馳綺麗淫靡之際，却能高尚其志，力唱「味外之旨」與「韻外之致」，企圖將詩思建樹於語言文字之外，影響嚴滄浪、王漁洋等一脈相傳，以「神韻」為重之詩觀，而蔚為中國詩論之一大主流。（註二）嚴羽滄浪詩話，都萬餘言，全書無一味字，但他的詩論却可以說是表聖詩味論的嫡派子孫，所謂「妙悟」、所謂「興趣」、所謂「言有盡而意無窮」，無一不是表聖詩味論的再出發、再擴充。李廌謂：「司空詩品，乃為後期封建社會真

* 國立政治大學 碩士班卒

正優秀的藝術作品所體現的美學觀，它在滄浪詩話中獲得更完整的理論形態。」（註3）這話是不錯的。表聖言味，滄浪主悟，名目雖然不同，論點亦少有差異，但他們有一個共同的特色，那就是二人都努力追求詩之純粹性，且認為那種性質是超乎語言層次的。換句話說，他們不但追求純粹的美感經驗，他們更藉著這種美感經驗，去推求理想作品應具有的體貌和風神。本文的選述，擬以美學的眼光，去釐析二人詩論相同或精神相通之處，藉以連成一線。由於攻之者衆，群言紛歧，莫衷一是，頗難定於一尊，故在資料的選擇上，仍以一鳴集及滄浪詩話之原始資料為主，以歷年學者之研究成果為輔，二者相參，藉以尋找二人在詩觀上相似的軌迹。

貳. 論美感經驗

司空圖詩論與滄浪詩話最大的歧異是觀測角度的不同。表聖從鑑賞的角度論詩，故言「辨味」，滄浪從創作的心理出發，故言「興趣」，主「妙悟」。角度雖然不同，但對美感經驗獲得的方式却是一致的。表聖曰：

文之難而詩之難尤難。古今之喻多矣，愚以為辨於味而後可以言詩也。……近而不存，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。（註4）

辨味當是一種鑑賞的功夫，而韻外之致，則是一種極為特殊的美感經驗。表聖認為：江嶺之南，足資適口者，若醴若饘，二者並非無味，但僅僅止於酸鹹罷了，在醇美方面却有所缺乏。北方之人，見識較廣，雖也能以之充飢，但因缺乏醇美之味，故能忍而不食。同樣的道理，詩雖賈六義，雖具有「諷諭」的作用，但除了這種實際的功能之外，詩應更進一步展現淳澹淵雅的风格。在批評方法上，司空圖首先藉著人飲食時經由充飢辨味以至於追求醇美享受的不同層次的態度，來說明人對詩歌的要求，除了達到諷諭的實際功能外，同樣也必須講究純粹鑑賞性的唯美感受。「韻外之致」與「味外之旨」，除了說明詩意存在於語言文字之外，也表明了詩意的美學性質——一種純粹性的美感經驗。（註5）

然而，美感經驗從何而起？美感經驗是一種極端的聚精會神的心理狀態，

它起於形相的直覺。(註6) 宗白華先生謂：「藝術心靈的誕生，在人生忘我的一剎那，即美學所謂『靜照』。靜照的起點，在於空諸一切，心無掛礙，和世務暫時絕緣。這時一點覺心，靜觀萬象，萬象如在鏡中，光明瑩潔，而各得其所，呈現著它們各自充實的，內在的，自由的生命。」(註7) 美感經驗，起於靜照，「用志不紛，乃凝於神」，故而美感的經驗就是凝神的境界。在凝神的境界中，我們不但忘去欣賞對象以外的世界，並且忘記自己的存在。純粹的直覺中都沒有自覺，自覺起於物與我的區分，忘記這種區分，才能達到凝神的境界。(註8) 西方有句名言說：“Beauty is not a need, but an ecstasy.” 張清治教授將之譯為「美滿無他想，忘形到爾汝。」(註9) 頗能說明這種精神狀態。司空圖在與李生論詩書中，高唱「韻外之致」與「味外之旨」，所欲追求的，也只是這種純粹的美感經驗而已。至於如何捕捉這種美感經驗，到達這種凝神境界，與李生論詩書也只能約略而籠統的擷出「不知所以神而自神也」一句。除此之外，並未有進一步的說明。倒是在二十四詩品中，說得非常詳細，如其形容品即是一例：

絕行靈素，少迥清真。如覓水影，如寫陽春。
風雲變態，花草精神。海之波瀾，山之嶙峋。
俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人。

鑑賞與創作之初，必須精神專一，屏氣以待靈素，始能得其清真。為什麼一定要精神專一，那是因為水波之影，恍忽難覓，陽春之景，神奇難寫。如欲覓水影，欲寫陽春，必須屏絕雜念，縱其靈思，才能覺得清靈之境。風雲的變態，花草的精神，大海的波瀾，高山的嶙峋，本難以形求，必須凝神致志，以空明的覺心，容納萬境，並使萬境浸入人的生命，染上人的性靈。在凝神觀照之際，心中只有一個完整而孤立的意象，無比較，無分析，也無旁涉，物我之間，由兩忘而同一，我的情趣與物的意態往復交流。(註10) 在耽迷痴著(Ecstasy)的情況下，獲得美感。

美感的經驗，起於凝神觀照，起於形相的直覺，但必須有一先決的條件——適當的距離。宗白華先生謂：

美感的養成在於能空，對物象造成距離，使自己不沾不滯，物像得以孤立

絕緣，自成境界；舞台的簾幕，圖畫的框廓，雕像的石座，建築的台階，欄干，詩的節奏，韻脚，從窗戶看山水，黑夜籠罩下的燈火街市，明月下的幽淡小景，都是在距離化，間隔化條件下誕生的美景。(註11)

如以此觀點去論司空圖的詩論，無疑的，他是一個善於捕捉美感經驗的詩人批評家(Craft-critic)，一鳴集卷三之與極浦書，即代表著他對於美感性質的體認。他說：

戴容州云：「詩家之景，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？

「象外之象，景外之景」，指攝的是一種純粹的美學性質，這種純粹性質，即如藍田日暖，良玉生煙般必須保持適當的心靈距離，才能捕捉那份純粹的美感，這也就是戴叔倫「可望而不可置於眉睫之前」的真義。藍田日暖，良玉生煙固然很美，但如不排除實用的、功利的觀念，以純粹唯美鑑賞的眼光去看它，就永遠得不到美感。司空詩品超詣品亦曰：「遠引若至，臨之已非。」遠望凝觀則物我兩忘而神趣交融，若心滯於物，近而視之，絕非當初遠望所見，故超詣之妙，只在於「可望而不可即也。」(註12) 可望而不可即，可望而不可置於眉睫之前，都是要求對物象造成距離，以滋生美感。

前面提到，司空表聖從鑑賞的角度論詩，所以高唱「辨味」，辨味是一種以感官經驗移諸文學經驗的功夫。嚴滄浪從創作的心理出發，所以言「興趣」，「妙悟」。「妙悟」的觀念，應是從參禪的經驗移諸創作經驗的歷程。在詩辨中，嚴滄浪以「妙悟」二字揭示其創作觀：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟，且孟襄陽學力下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。然悟有淺深，有分限，有透徹之悟，有但得一知半解之悟。漢魏上矣，不假悟也，謝靈運至盛唐諸公，透徹之悟也，他雖有悟者，皆非第一義也。

嚴滄浪認為孟浩然之學力與韓愈相去甚遠，但他的詩却獨出於韓愈之上，主要的原因就是孟浩然「一味妙悟」所致。許學夷詩源辨體卷十六曾說：

浩然造思極精，必待自得，故其五言律皆忽然而來，渾然而就，而圓轉超

絕，多入於聖矣。須奚謂浩然不刻畫，祇似乘興，滄浪謂浩然一味妙悟，皆得之矣。(註 13)

這段話使得「妙悟」的意義呼之欲出。張健先生曰：

文心雕龍神思篇說：「寂然凝慮，思接千載，悄焉動容，視通萬里。……故思理為妙，神與物遊。」主旨是說物象與心象之交會，乃可使文思高妙，實際上也正是妙悟說之先聲。」又曰：

「妙悟」實指詩境的醞釀，醞釀淳熟精微，就是所謂透徹之悟了。(註 14)

許氏及張建先生之說，都說明了一個事實——所謂「妙悟」實指創作過程詩境的醞釀。

黃景進先生更簡單而扼要的指出這種現象，他說：

妙悟簡單地說就是一種體會，這種體會並非經理智思索而來，而是心靈的直觀獲得的。嚴羽既認定詩的特性在於別材別趣，則自然要以「妙悟」為詩人的主要條件。孟浩然詩所以超過韓愈，就因他有這種心靈的直觀。(註 15)

「心靈的直觀」也就是「形相的直覺」，那是一種在凝神狀態下，渾然忘我而獲得的美感經驗。創作之時，如能同於鑑賞，藉著心靈的直觀去捕捉那刹那的美感，這就是「妙悟」了。孟浩然由於善於詩境的醞釀，由於長於美感經驗的捕捉，故其詩「圓轉超絕，多入於聖」。至於韓愈，由於缺乏這種心靈的直觀，他的學力雖佳，反成果費，不如孟浩然之有本色。正如朱光潛所說：

通常我們對於一件事情，經驗愈多，知識愈豐富，聯想也就愈複雜，如果要丟開它的一切關係和意義，也就愈困難。老子說：「為學日益，為道日損」。這句話很可以應用到美感經驗上去。學是經驗知識，道是直覺形相本身的可能性。對於一件事物所知的愈多，愈不易專注它的形相本身，愈難直覺它，愈難引起真正純粹的美感。(註 16)

司空圖和嚴羽之詩論，一從「辨味」入手，一從「妙悟」出發，觀測角度自有異，但是就美感經驗的浮現而言，他們都要求文學去捕捉，表達，創造出

那種可意會而不可言傳，難以形容却動人心魄的情感，意趣，心緒和韻味。（註17）相隔數百年，二人的觀點，居然若合符契，其間消息，的確頗耐人尋味。

參. 論藝術創作

英國浪漫主義詩人濟慈(John Keats)曾說：「每個詩人都是和蜘蛛一般，用自己的本質來織就自己的空中樓閣的。」（註18）這句話說明了詩的要素和本質。詩本是心感於物的結果，有見於物為意象，有感於心為情趣，非此意象不能生此情趣，有此意象就必生此情趣，詩的境界是一個情景交融的境界，這種交融並不是偶然的，天生自然的，它必須經過思想與心靈的綜合，故詩人的個性情感乃為構成詩的基本要素，而心靈的創造則是詩的本質。文心雕龍體性篇曾曰：

吐納英華，莫非情性。是以賈生俊發，故文潔而體清。長卿傲誕，故理侈而辭溢。子雲沈寂，故志隱而味深。子政簡易，故趣昭而事博。孟堅雅懿，故裁密而思靡。平子淹通，故慮周而藻密。仲宣躁銳，故穎出而才果。公幹氣褊，故言壯而情駭。嗣宗傲儼，故響逸而調遠。叔夜雋俠，故興高而采烈。安仁輕敏，故鋒發而韻流。士衡矜重，故情繁而辭隱。觸類以推，表裏必符，豈非自然之恆資，才氣之大略哉？

人心之不同，各如其面，藝術家因為先天稟賦的殊異，後天修養的差別，他們的作品也就有不同的風格和趣味。宋濂林伯恭詩集序曰：

詩，心之聲也，聲因於氣，皆隨其人而著形焉。是故凝重之人，其詩典以則；俊逸之人，其詩藻而麗；躁易之人，其詩浮以靡；苛刻之人，其詩峭厲而不平；嚴莊溫雅之人，其詩自然從容而超乎事物之表。

這代表中國傳統詩人的共同體認。有高潔的情操與品格，有純淨的趣味與深厚的藝術修養，才能領悟自然的神妙，在創作時才能與造化同工。同樣一棵古松，有人從它想像巍然巨人，有人從它悟得長青的志氣，有人仰慕它超群拔俗，但必須是作者親驗的感覺，即作者的精神境界與古松的意態渾然默契才能產生一首好詩。（註20）

在藝術的表現方面，司空圖揭示了一個重要的觀念，他說：

詩貫六義，則諷諭、抑揚、淳澹、淵雅皆在其間矣，然直致所得，以格自奇，前輩諸集，亦不專工於此，矧其下者耶？王右丞、韋蘇州澹澹精緻，格左其中，豈妨於適學哉。……噫！近而不浮，遠而不盡，然後可以言韻外之致耳。（與李生論詩書）

司空圖承認詩具有諷諭的作用，但他也承認詩具有抒情寫志的功能。王維、孟浩然等清深淡遠的作品，雖自成一種風格，但與風格適學健勁的作品，各擅其美，並不互相排斥。司空詩品，品味二十四種不同的詩境，而以雄渾居首，沖淡次之，四庫提要謂詩品「所列諸體畢備，不主一格。」可謂解人。在司空圖的心目中，雄渾固是高格，沖淡也是高格，若能「自然的把自己的思想情感抒寫出來，而且以其獨特的風格自樹一幟」（註21），就是一首好詩。故其表現的方式，必須從眼前的實情實境入手，自然寫出，即境而會心，根本不勞擬議，如能做到「俯拾即是，不取諸隣」，「妙造自然，伊誰與裁」（註22），自可成為高格。至於詩境的追尋，必須從複雜的情意中，過濾出鮮明的意象，並憑直觀把握瞬間的美感，如此，才可使詩的意象，近在眼前，有妙手偶得之妙，却不流於浮淺，詩的境界，極為深遠，有上同造化之工，却不意盡句中。亦唯有如此，才能捕捉到那純粹的美感經驗一韻外之致。而這正是雄渾品「超以象外，得其環中」所欲企及的境界。「直致所得，以格自奇」不僅是司空圖批評的尺度，更代表著他的創作觀。

滄浪詩話從創作的心理出發，對藝術創作的理論有較完整的闡述。他說：

夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其至。所謂不涉理路，不落言筌者，上也。詩者，吟咏情性也，盛唐諸公，惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求，故其妙處，透徹玲瓏，不可湊泊，如空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。（詩辨）

別材，別趣之說，向來爭議頗多，黃景進先生之說，似較能折衷衆說。他認為：詩的特質＝別材（情性）＋別趣（興趣），以徐經之言印證之信然。徐經謂：「詩學自有一副才調，具於性靈，試觀古人未嘗不力學，而詩則工拙各異，則信乎才自有別，非一倚於學所得也。」（註23）「詩學自有一副才調，具於性

靈」，就是別材，也就是「情性」，故嚴羽說「詩者，吟詠情性也」。詩既是吟詠情性，因此並不依賴書本，因為書本所提供的是知識而不是情性。此外，詩有一種特殊的趣味，那就是興趣。興趣乃是一種滿足個人心理的特殊意向，寫詩乃是順著自己主觀的意向而寫，並非客觀思索出來的道理。但是，如果不讀書不窮理，有時却無法將主觀的情性意向表達的很恰當，因為從讀書中更能體會情性，從窮理中更能了解人生。（註 24）

在嚴羽的心目中，盛唐諸公的詩所以完美，那是因為他們能順著自己的情性意向寫詩，完全順著興之所至下筆，妙手偶得，從不執意的一一去分析各個文字的含義，從不對文學作邏輯的思維，而是經由直覺，將整首詩的一切意象和連媒結構統合起來，形成整體而不可分割的美感經驗。正因為盛唐諸公之詩能「不著一字」却能「盡得風流」，故而在字面上儘管如「羚羊掛角」般，不露一絲痕迹，但却能顯示出所描繪事物的精神實質。至於他們詩中的妙處，正如「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象」般，雖然能從諸般意象中捕捉到那曼妙而不可捉摸的美感，但却不能從諸般意象中找到美感的實體。「不涉理路，不落言筌」，「羚羊掛角，無跡可求」，「言有盡而意無窮」均說明了一個共同的要求——在創作時，不可陷入語言分析的限制中，不可掉入形上思維的泥沼裏，而應使用凝聚內蘊的意象語，使讀者易於達致直覺的統合，而獲得純粹的美感經驗。司空圖的詩論雖是從鑑賞的角度論詩，基本的觀測角度和滄浪詩話有些出入，但就藝術創作的角度來看，他的論調却和嚴滄浪十分相似。司空圖倡「直致所得，以格自奇」，主張直抒胸臆，不假旁借，而歸之於「思與境偕」，「韻外之致」與「味外之旨」；嚴滄浪言「惟在興趣，羚羊掛角，無跡可求」，主張順著自己的情性意向寫詩，不涉理路，而歸之於「言有盡而意無窮」，二人對於詩歌的態度，都要求排除知性的干擾，而主張以直覺來捕捉純粹的美感經驗。這種相同的論點，雖不一定能夠看出二者一脈相承的軌迹，但却可視為傳統詩人隱微心理的共同體認。

肆. 論藝術境界

從鍾嶸詩品到嚴羽的滄浪詩話，中國傳統的美學理論，有更進一步的發展。

封建前期的代表作如詩品和文心雕龍，主要是論文藝創作的一些基本特徵，而封建後期的代表作如司空詩品和滄浪詩話，不僅注意到文藝創作的心理特徵，而且更要求創造出各種特定的各種藝術境界和風格。在強調文藝的特徵和創作規律上，無疑的，後者要比前者更深入一層。在藝術境界的要求上，司空表聖揭示一重要觀念—全美。他說：

蓋絕句之作，本於詣極，此外千變萬狀，不知所以神而自神也，豈容易哉？今足下之詩，時輩固有難色，倘復以全美為工，即知味外之旨矣。（註25）

他又說：「王生寓居其間，浸漬益久，五言所得，長於思與境偕，乃詩家之所尚者。」（註26）在司空表聖的觀念中，若要把豐富的詩意，提煉壓縮在極短的絕句中，非要有高度的藝術修養不可，因此他說：「絕句之作，本於詣極。」然而，美感經驗的誕生畢竟不是單憑外在物象能夠產生的，而是在人情物理契合的情況下，靈犀一現而獲的，所以他特別強調「思與境偕」，認為那是詩家極致。就藝術的創作而言，的確如此。有「思」故能言之有物，有「境」故能引人入勝。二者相互諧和，則如鳥之比翼，魚之比目矣。如有思無境，或有境無思，皆難以為詩，故表聖云：「思與境偕，乃詩家之所尚者。」

前面說過，美感的經驗起於形相的直覺，起於凝神忘我之際，正因為凝神觀照之際，心中常只有一個完整而孤立的意象，經由情景的交流，使人情物理於不知不覺中滲透而為一，於是頓生美感。司空圖所言之「不知所以神而自神」，正描述這種純然的藝術境界。司空圖認為李生之詩，固足以超越群倫，但若能於精美的詩句中，包孕無窮的神味，才能算是全美。司空圖這種「不知所以神而自神」及「全味」的觀點，實際上已提出一種特殊的美感經驗，而這種美感經驗是經由蓄素處默而來的純淨自我，去探觸美感對象之深度的過程，其最終的目的是要到達一種類似天啓的經驗。這種經驗，是一種偶發的，不經任何思索而得，不帶有知覺作用，幾近純粹的直覺過程，在一剎那間，美感對象所潛在的世界，為人之神所洞澈，在完全的了悟中，完成美感的作用。（註27）「思與境偕」、「全美」、「不知所以神而自神」代表的是藝術的最高境界，也代表著司空圖個人獨到的詩觀。

在美感的捕捉上，滄浪與表聖有一致的見解，在藝術作品境界的要求上，二

人也有相似之處。滄浪曾云：

詩之品有九：曰高，曰古，曰深，曰遠，曰長，曰雄渾，曰飄逸，曰悲壯，曰凄婉。其用工有三：曰起結，曰句話，曰字眼。其大概有二：曰優游不迫，曰沈著痛快。詩之極致有一，曰入神。詩而入神，至矣，盡矣，蔑以加矣。惟李杜得之，他人得之蓋寡也。（詩辨）

在這段話中，滄浪揭示一個重要的觀念——入神。然則，什麼是入神？它所指摘的又是什麼樣的特質？歷來說法並不一致，正如黃景進先生所言：

郭紹虞先生將嚴羽的興趣解為王士禛的神韻，故解入神之「神」為「空廓的境界」，這種解釋正如陞仕樸先生所批評的「完全是一種臆說」，蓋嚴羽根本未暗示過入神是「空廓的境界」。劉若愚先生亦將「神」字聯想到神韻，因此將入神解為「進入事物之生命以掌握其精神本質」，這種解釋也同樣不切實際。正如陞仕樸先生所指出，「入神」就是「極致」之義，在此只是指詩的最高境界，並非風格的一種。說李杜詩入神，只意謂李杜詩達到詩的最高境界。（註28）。

滄浪云：「詩之極致有一，曰入神」，陞仕樸以為入神就是極致，也就是詩的最高境界。問題是以「極致」釋「入神」，並未能完全指出「入神」的意義，且如何到達這種詩的最高境界，他也未有更進一步的建設。陶明潛說詩雜記卷七曰：「萬事皆以入神為極致。……一技之妙皆可入神。……魁群冠倫，出類拔萃，皆所謂入神者也。」又卷八也說：

入神二字之義，心通其道，口不能言。己所專有，他人不得襲取。所謂能與人規矩，不能使人巧，巧者其極為入神，今在詩言詩，詩之妙處，人各不同。善學古人者，得其精英而遺其糟粕，得其精神而略其形似。古人有古之妙處，我亦有我之妙處，同工異曲，異地皆然，如風行水上，自成其文。真能詩者，不假雕琢，俯拾即是，取之於心，注之於手，滔滔汨汨，落筆縱橫，從此導達性靈，歌詠情志，涵暢乎理致，斧藻於群言，又何滯礙之有乎，此之謂入神。（註29）

「巧者其極為入神」，可見「入神」所指的是詩歌那種「登峰造極」的境界。如何到達這種境界？則必排除知性的干擾，罷脫文字的羈絆，「俯拾即是，不取

諸隣」，有得於心則注之於手，如此則能「興酣落筆搖五岳，詩成傲嘯凌滄州」，而這正是一種美感的自我表現。

滄浪高調「入神」，要求詩歌的「極致境界」，至於如何到達這種境界，他並未曾有過暗示或說明，但「入神」如能與「興趣」稍作聯結，構成一個完整的、有系統的詩學理論，則不難看出滄浪所要求的，也正是表聖所言「不知所以神而自神」的最高境界。

伍. 結 論

唐詩在其發展的過程中，出現了二種不同的傾向。一種是「惟歌生民病」的傾向，亦即現實主義的傾向，以杜甫、白居易為代表。一種則是超然物外的傾向，以王維、孟浩然為代表。司空圖長期的逃避現實的隱居生活，使得他的作品及詩論都屬於後一種詩論，並有所發展。其二十四詩品，是一篇最早的、有系統的論述詩歌的意境和風格的專著。其主要的論點乃在鼓吹一種脫離現實生活的空靈意境，這也就是一鳴集卷二與李生論詩書中所說的「韻外之致」與「味外之旨」，這種美學思想對以後的詩歌發展影響很大。宋代嚴羽的「妙悟」說、「興趣」說，就是司空圖這種美學思想的繼承發展。嚴羽把「興趣」作為詩歌創作和詩歌批評最基本的範疇，片面誇大了詩歌的審美特性，使它脫離了詩歌的思想內容和真實性，甚至於脫離了具體可感的形象，因而，在反對江西詩派形式主義的同時，自己却也陷入了別一種形式主義。除了「興趣」，嚴羽以「妙悟」概括詩歌創作的規律，主張「禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟」排斥了理惟思維活動，追求一種神秘主義的主觀直覺，終不免變成一種唯心主義的美學理論。（註30）

本文的撰述，單從美感經驗的角度綜論司空圖與嚴滄浪詩論相同、相似及相通之處。當然，二人詩論可論之點絕不止於是，但這一點却是誘導我們進入中國傳統美學的引子。正如龔鵬程先生所說的：

在我們生活的世界裡，文學或美感經驗經常和我們的心靈產生密不可分的關係。不論您是否察覺到它的存在，當您面對一朵嬌含露珠的蓓蕾，一幅抹在天邊的彩霞，或一群歸巢的晚雁時，美的意識便在您的眼前心際擴散滋生，

文學也是如此。當然，一首詩或一篇散文所給予人的，絕不止於那一刹那美的感應與觸發，但這一點却常是誘使讀者進入文學殿堂的導引。（註31）

附 註

1. 人間詞話云：「白石寫景之作……雖格韻高絕，然如霧裡看花，終隔一層。」
2. 參見蕭水順先生，司空圖詩品研究，國文研究所集刊，十七期，頁七二六。
3. 見美的歷程，頁一五九，蒲公英出版社，七十三年十一月出版。
4. 見一鳴集卷二，與李生論詩書。
5. 參見彭錦堂先生，司空圖詩味論，頁五十～五十三，東海大學中文研究所，六十五年碩士論文。
6. 參見朱光潛先生，文藝心理學，頁一～十九，漢京文化事業公事，七十三年七月初版。
7. 參見宗白華先生，論文藝的空靈與充實，文藝月刊一九四三年，五期。今收於美從何處尋一書中，成均出版社，七十四年二月初版。
8. 同註6。
9. 見美，美感，藝術一文，藝術家，九十七期。
10. 參見朱光潛先生，詩論，頁四十九～七十五，漢京文化事業公司，七十一年十二月初版。
11. 同註7。朱光潛文藝心理學首章謂：「距離含有消極的和積極的兩方面。就消極的方面說，它拋開實際的目的和需要，就積極的方面說，它着重形相的觀賞。它把我和物的關係由實用的變為欣賞的。就我說，距離是超脫。就物說，距離是孤立。從前人稱讚詩人往往說他『瀟灑出塵』，說他『超然物表』，說他脫盡人間煙火氣，這都是說他能事物擺在某種『距離』以外去看。反過來說，『形為物役』、『凝滯於物』、『名纏利銷』，都是說把事物的利害看得太『切身』，不能在我和物中間留出『距離』來。」朱氏之說，與宗氏之說相符，均強調空靈的覺心對美感的影響。
12. 同註2，頁六九。
13. 引自郭紹虞滄浪詩話校釋頁十三，河洛出版社，六十七年五月台影印初版。

14. 分見中國文學批評，頁二二一及二二二，五南出版公司，七十三年九月初版。
15. 見嚴羽及其詩論研究，中華學苑二十八期，頁五三～五四。
16. 同註6，頁十一。
17. 引自李厚先生，美的歷程，頁一六〇。
18. 引自張健先生編，詩心，頁二四八，國家出版社，七十二年一月初版。
19. 見滄浪詩話，詩評。
20. 參見陳曉蕃，談司空圖的詩論：「韻外致與味外旨」，現代學苑，一卷十二期。
21. 引自王潤華，從司空圖論詩的基點看他的詩論，大陸雜誌，五十六卷五期。
22. 分見司空詩品自然品與精神品。
23. 見滄浪詩話校釋頁三十二引。
24. 同註十五，頁五十一。
25. 同註四。
26. 見一鳴集卷一，與王駕評詩書。
27. 同註五，頁五三～五四。
28. 同註十五，頁六十二。
29. 見滄浪詩話校釋頁八及頁九引。
30. 參見中國美學史資料彙編(上)頁三三一及(下)頁八十二。
31. 見千古詩心，頁十七，惠施出版社，七十一年二月初版。