

論莊子「觀物為文」的創作方式

陳忠和*

摘 要

所謂「觀物為文」即觀察自然景物而以之為題材，再藉由藝術形式表現某一特定主題的創作方式。莊子以其哲學素養觀物為文，不僅塑造出個人獨特的語言風格，更對後世文學理論與創作產生深鉅影響。本文依序探討莊子「觀物為文」的哲學思維、形成背景、主體修養、心理歷程、實踐歷程等，闡明其歷史意義。歸納而言，其歷史意義表現在三方面：在審美的主體修養方面，莊子揭示後人在觀物時須使心靈保持澄澈空明的狀態，才能以純粹的眼光審視物象。在審美的心理活動方面，莊子揭示後人在觀物時須以專一集中的直覺觀照物象，並與人生經驗保持不即不離的美感距離，體現超越生命限制的逍遙境界。在審美的藝術表現方面，莊子則揭示後人應細膩觀察大自然的生態，貫注於物象，胸中無追求藝術技巧之念，隨物宛轉，渾然天成。

關鍵詞：莊子、齊物論、虛靜論、生態學

*國立高雄師範大學國文研究所博士候選人

壹、莊子的觀物思維及其文學應用

在我國文學理論中，心與物、情與景的交融素為文人側重的命題，最先提出具體而明確之解說者，當推梁朝文論巨匠劉勰，其「物色論」對於文學創作中「物」、「我」之間的主客關係有精闢的闡述，不僅確立自然景物對文學創作的重要意義，並循此理論基礎探討審美主體與客體之間的互動關係。其意以為，審美主體觀照景物，將景物的內在規律與主體的社會情感聯繫，心與物便就此展開交融，一方面主體對客體產生影響，移情入景，使景物人格化；另一方面客體對主體產生影響，以景物既有之屬性使人的情感深化，就在心物的雙向交流中，主體情感獲得抒發，此即心物交融的審美歷程：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。蓋陽氣萌而玄駒步，陰律凝而丹鳥羞，微蟲猶或入感，四時之動物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英華秀其清氣，物色相召，人誰或安？是以獻歲發春，悅豫之情暢。滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深。歲有其物，物有其容；情以物遷，辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！是以詩人感物，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。¹

文中「隨物以宛轉」一語首見於《莊子》書中的天下篇：「椎拍輓斷，與物宛轉。²」該句原是莊子學派對慎到「重勢」學說的評論，慎到主張摒棄個人主觀知見，緣隨不得不然之勢，順物之自然，故道家後學有此論述。劉勰援以說明創作者摹寫並表現自然景物時，應克服主觀意識，而與客觀物象曲盡妙合。「隨物宛轉」、「與心徘徊」兩者有相對關係。「物」指審美客體，亦即自然景物；「心」指審美主體，亦即思維活動。作者一旦進入創作的實踐活動，摹寫並表現自然界的氣象形貌，會形成心物之間的交流融會，一方面心隨物宛轉，以物為主，使心順服於物；另一方面物亦與心徘徊，以心為主，使物駕馭於心。這種論調看似矛盾，其實兩者適有互補互成的作用。作者在創作時，不只是消極的「摹寫」自然景物，更要積極的「表現」自然景物，所謂「表現」即根據藝術構思的需求，對個別的、零碎的、暫時的物象作提煉、改造，顯現主題，創造獨特風格，此即「與心徘徊」的旨趣所在。同時，自然景物本來有其獨立性，依其內在規律而存在，這種「本性」對作者的創作活動有規範作用，可避免作者無限制的主觀臆想，使之遵循一

¹ 見王更生注譯，《文心雕龍讀本·物色》（台北：文史哲出版社，1997），下篇，頁 301—302。

² 見（晉）郭象注；（唐）陸德明釋文；（唐）成玄英疏；（清）郭慶藩集釋，《莊子集釋·天下》（台北：華正書局，1994），卷 10，頁 1088。

定的現實邏輯，此即「隨物宛轉」的旨趣所在。創作過程若偏執於心，易流於荒誕虛妄，悖離真實；若偏執於物，又易陷入枯燥僵化，無情無味。劉勰以為文學的可貴處，就在將此一具有矛盾性的難題，作一和諧的統整。

莊子的學說以人生哲理為歸趨，其表達哲理的語言卻是一種文學上的非凡成就，蓋其寄哲理於藝術形象，形成哲學與文學的巧妙結合。莊子自稱其運用語言的特色是：「寓言十九，重言十七，卮言日出，和以天倪。」³就其呈現的寓言來看，有以人假託者，亦有以物假託者。進一步演繹其託物以造寓言的創作方式，可知其操作策略是先觀察自然景物而以之為題材，再藉由藝術形式表現某一特定主題，一言以蔽之，即「觀物為文」。「觀物為文」的創作方式非自莊子始有，卻是莊子文學的一大特色，且被運用的更深邃。箇中原委在於莊子的哲學以「道」為核心，天地萬物皆出於道，在道的超越性概念下，人與自然界的其他萬物為一平等的對待關係，這種「齊物」的觀點異於其他諸子以人為萬物之靈而異於禽獸的優越意識。孟子批評楊墨，以「禽獸」表示責難：「楊氏為我，是無君也；墨氏兼愛，是無父也。無父無君，是禽獸也。」⁴荀子則以思辨能力與道德自覺彰顯人為萬物之靈的價值：「水火有氣而無生，草木有生而無知，禽獸有知而無義，人有氣、有生、有知亦且有義，故最為天下貴也。」⁵然而莊子駐於無為之境，一方面觀照萬物依於道而運行，謂：「天地與我並生，而萬物與我為一。」⁶另一方面則肯定萬物寓有使人悟道的美感，謂：「天地有大美而不言。」⁷是以形成一種物我交融的「物化」思維，應用於文學上，遂轉化為「觀物為文」的創作方式，物的存在價值提升，其文學角色不再只是陪襯，而被賦予更高的象徵意義。

劉勰舉例闡釋「物色論」時，以《詩經》、《楚辭》、漢賦等作說明，並未提及莊子。事實上，莊子雖未直接從文藝角度闡述心物關係，然其「觀物為文」的創作方式所運用的「心與物化」、「指與物化」等概念正是劉勰「物色論」的思想根源所在。下文將從形成背景、主體修養、心理歷程、實踐歷程四個層面闡明之。

貳、莊子「觀物為文」的形成背景

在先秦諸子中，莊子何以能蘊發「萬物與我為一」的獨特觀物思維並應用於藝術表現的語言形式中，其中的形成背景值得探討。筆者試從環境、職業、現實、

³ 見《莊子集釋·寓言》，卷9，頁947。

⁴ 見（漢）趙岐注；（宋）孫奭疏；林初乾分段標點，《孟子注疏·滕文公》，國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》第20冊（台北：新文豐出版公司，2001，據阮元刻本影印），卷6，頁287。

⁵ 見北大哲學系注釋，《荀子新注·王制》（台北：里仁書局，1983），頁153。

⁶ 見《莊子集釋·齊物》，卷1，頁79。

⁷ 見《莊子集釋·知北遊》，卷7，頁735。

性情等四個層面解析。

首先，就環境層面而言，莊子的生活領域是影響其觀物思維的第一項因素。西漢·司馬遷明確指出：「莊子者，蒙人也。」⁸莊子的故里在「蒙」是古今學人普遍的認知，但關於蒙的屬國問題向有爭議：一派主張蒙在宋國，如司馬貞引劉向《別錄》說莊子是「宋之蒙人也。」⁹又如高誘注劉安《淮南子·修務訓》說：「莊子名周，宋蒙縣人。」¹⁰再如成玄英說莊子「生宋國睢陽蒙縣。」¹¹另一派主張蒙在梁國，如裴駟引班固《漢書·地理志》說：「蒙縣屬梁國。」¹²又如《隋書》說莊子書「梁漆園吏莊周撰。」¹³欲解決蒙的屬國問題，可依《讀史方輿紀要》而從地理位置及時代變遷兩方面釐清¹⁴：以地理位置而論，古代河南歸德府附近有大蒙城、蒙澤、小蒙城三座城池，彼此相去不遠，其中小蒙城又名漆邱，城中有漆園。司馬遷說：「周嘗為蒙漆園吏。」¹⁵莊子既曾擔任漆園吏，故里應當就在小蒙城。以時代變遷而論，蒙因時代不同而有不同的屬國。莊子生時蒙屬於宋國，莊子歿後宋為楚魏等國瓜分，蒙亦隨之輾轉易主，至漢代，蒙屬於當時之梁國。綜合兩方面來看，可知蒙的地理位置大致在河南歸德府，由於時代變遷而隸屬於宋國或梁國，並非同一時代有兩處分屬於兩國的蒙縣。蒙的地理位置既明，則該地的地理景觀遂可一探究竟。河南自古以來即為黃淮平原中水流潤澤的地帶，平疇沃野縱橫鋪展，丘陵山岳參差錯落，湖泊塘澤星羅棋布，蘊育豐富的自然生態，草木鳥獸蟲魚活躍其間。莊子身處在此環境中，勢必接觸到形形色色的自然景物，故而在為文時觀照週遭生機盎然的自然景物以為題材。劉勰說：「若乃山林皋壤，實文思之奧府，略語則闕，詳說則繁。屈平所以能洞監（鑑）風騷之情者，抑亦江山之助乎？」¹⁶此說可詮釋自然環境對莊子「觀物為文」的影響。

⁸ 見（日）瀧川龜太郎考證，《史記會注考證·老子韓非列傳》（台北：萬卷樓圖書公司，1993），卷 63，頁 855。

⁹ 見《史記索隱》，同前註。

¹⁰ 見（漢）劉安撰，《淮南子·修務訓》（台北：藝文印書館，1968，據北宋本影印），卷 19，頁 594。

¹¹ 見〈莊子序〉，《莊子集釋》，卷首，頁 30。

¹² 見《史記集解》，同註 8。

¹³ 見（唐）魏徵等撰，《隋書·經籍志》，（清）紀昀等編，《四庫全書》第 264 冊（台北：台灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏本影印），卷 34，頁 628。

¹⁴ 清·顧祖禹說：「蒙城，在府東北四十里，亦曰大蒙城。《左傳》襄二十七年，宋公及諸侯之大夫盟於蒙門之外。又有蒙澤，在城東北三十五里。莊十二年，宋萬弑閔公於蒙澤。漢置蒙縣，屬梁國。晉因之，永嘉五年，苟晞奉豫章王端為皇太子，自倉垣西屯蒙城，置行臺，尋為石勒所虜。劉宋屬譙郡。後魏因之，亦曰北蒙縣。永安初，梁將陳慶之送北海王顥北還，自鉅城進拔滎城，遂至梁國。滎城即蒙城之偽矣，後齊廢。又有小蒙城，在府南二十五里。《志》云：『中有漆園，莊周嘗為園吏。城亦名漆邱。』」見洪北江編，《讀史方輿紀要》（台北：洪氏出版社，1981），卷 50，頁 2146。

¹⁵ 同註 8。

¹⁶ 見《文心雕龍讀本·物色》，下篇，頁 303。

其次，就職業層面而言，莊子的工作性質是影響其觀物思維的第二項因素。莊子雖才華洋溢，博學多聞，卻不願忍受仕宦之囿，有三事可資印證：其一，楚威王派使者禮聘莊子為相，願以國事相委，莊子卻「持竿不顧」，無意做富貴而留骨廟堂的神龜，寧可做自由「曳尾塗中」的活龜¹⁷。其二，莊子往訪惠施，惠施任梁國之相，聽信謠言，猜忌莊子有意篡奪其位，於是傾力防堵，「搜於國中三日三夜」。莊子聞訊，灑脫告訴惠施，得一國之相不過如「鷓得腐鼠」，不足為謀¹⁸。其三，宋人曹商為宋王使秦，「得車數乘」，以此向莊子炫耀，莊子譏其為「舐痔得車」¹⁹。莊子終身只擔任過漆園吏一職，而且任期甚短。上文曾提及漆園為小蒙城中的一處山林，漆園吏應是在漆園中管理人工栽培之漆樹的「虞人」，亦即掌管山林之官²⁰。此一職業對莊子的直接影響有二：一方面是窮困，另一方面是相對的「悠閒」。正因悠閒，所以莊子有更充裕的時間在山林中漫遊，觀察，遐想。當其靈感所至，發而為文時，自然會以朝夕親近的山中景物為題材。

再者，就現實層面而言，莊子的時代感觸是影響其觀物思維的第三項因素。莊子身處戰爭頻仍、世道紊亂的戰國時代，對於文明帶來的兇惡殘暴痛心疾首。面對嚴酷的現實，莊子的思想發展呈現重大轉折：前期生涯是由希望而失望以至苦悶悲憤，以安命順時為人生哲學；後期生涯則是由苦悶悲憤而孤傲曠達，以逍遙自得為人生哲學²¹。心境的轉折絕非一蹴即成，其間必然歷經多重衝突的掙扎。莊子從現實社會退離後，轉而尋求超脫人生困境的良策，大自然便是其求得解脫的途徑之一。其意以為，當天下沉濁，人心迷失於物慾與扭曲的道德，大自然卻仍保持得自於道的真誠清明，因此人若能與大自然為友，託付於大自然，則能返璞歸真，擺脫社會的黑暗與醜陋²²。基於這層體悟，莊子徜徉於大自然中，「釣於濮水」，「游於濠梁」²³，「游雕陵之樂」，「行山中，見大木」²⁴，「喜怒通四時，與物有宜而莫知其極」²⁵。值得注意的是，莊子誠然因山水之美引發情感愉悅而做懷謳歌，卻不以山水為人生終極的歸宿。試看其自述：

¹⁷ 見《莊子集釋·秋水》，卷6，頁604。

¹⁸ 同前註，頁605。

¹⁹ 見《莊子集釋·列御寇》，卷10，頁1050。

²⁰ 古代典制有「虞人」一職，掌管山林事務。《禮記》記載：「是日也，樹木方盛，乃命虞人入山行木，毋有斬伐。」見（漢）鄭玄注；（唐）孔穎達等正義；田博元分段標點，《禮記注疏·月令》，《十三經注疏分段標點》第10冊，卷16，頁798。

²¹ 見趙明主編，《先秦大文學史》（長春：吉林大學出版社，1993），頁830。

²² 徐復觀說：「莊子對世俗感到沉濁，而要求超越於世俗之上的思想，會於不知不覺之中，使人要求超越人間世而歸向自然，並主動地去追尋自然。他的物化精神，可賦予自然以人格化，亦可賦予人格以自然化，這樣便可以使人進一步想在自然中——山水中，安頓自己的生命。」見《中國藝術精神》（台北：台灣學生書局，1983），頁231。

²³ 同註17，頁603—606。

²⁴ 見《莊子集釋·山木》，卷7，頁667。

²⁵ 見《莊子集釋·大宗師》，卷，頁230—231。

山林與！皋壤與！使我欣欣然而樂與！樂未畢也，哀又繼之。哀樂之來，吾不能禦，其去弗能止。悲夫，世人直為物逆旅耳！²⁶

這段關於人生境界的體悟歷程頗受外界誤解，被臆斷為崇尚山水審美中的情感愉悅。事實上，「樂未畢也，哀又繼之」的起落，透顯出莊子已經穎悟源於山水審美的感性之樂短促無常，終不可恃，駐於道而逍遙的本體之樂始為真樂。逍遙之樂乃消解物欲、知識及道德倫理之拘繫後的精神解脫，超越感性的執持而無待，不必山林皋壤而隨處自得。因此，莊子不以隱遁山林的方式迴避客觀環境的壓迫，而以「心齋」、「坐忘」的工夫遊於逍遙之境，「無江海而閒²⁷」。莊子對自然本體作審美觀照，從自然中尋回對人生、生命的感性眷戀，但不執持。在讚美自然的同時，莊子也把內在的感性與理性藉自然景物表現出來。

最後，就性情層面而言，莊子的人格特質是影響其觀物思維的第四項因素。莊子個性曠達不羈，因此儘管所言為哲理，在語言形式上卻不以嚴肅端莊的邏輯語言表現，而採取汪洋辟闔，儀態萬方的形象語言，亦即「謬悠之說，荒唐之言，無端涯之辭²⁸」。既然訴諸形象語言，則「形象」的靈感從自然景物中尋求必然有相對的優勢。莊子又是至情的人，其至情是對天地萬物的通情，並非對個人的私情，此乃一種昇華、淨化的情感，能超越一般私情的執著，進一層至「無情」。惟其「無情」，故能在愛情上做出妻死卻箕踞鼓盆而歌的事，在友情上說出「君子之交淡如水」的話。莊子秉執至情而無情的人生態度，對萬物一視同仁，物我之間無所隔閡。既無隔閡，則不必於情感上強分彼此，一花一草，乃至一沙一石，皆有生命，皆能引發內心的深層情感，發而為文。此外，莊子別有一種幽默純真的性格，在面對愚昧鄙俗或自作聰明的人時，常以寓言挖苦對方，一方面是不願直接傷害對方，令其難堪，欲以影射的方式，讓對方在啼笑皆非或會心一笑的情境中體會深意；另一方面是自我保護，避免王侯將相以語言文字為嫁禍之據，欲加之罪。既然欲藉寓言達到幽默諷刺而不著痕跡的效果，則借自然景物作為主體的方式（以物比人）當然比借人作為主體的方式更具戲謔之效，故莊子選擇「觀物為文」。

參、莊子「觀物為文」的主體修養

莊子論主體的精神修養，賡續老子「致虛極，守靜篤²⁹」之說，以「虛靜」為核心觀念。就理論內容透顯的作用來看，莊子所言之虛靜不僅是人生現實中消

²⁶ 見《莊子集釋·知北遊》，卷 7，頁 765。

²⁷ 見《莊子集釋·刻意》，卷 6，頁 537。

²⁸ 見《莊子集釋·天下》，卷 10，頁 1098。

²⁹ 見嚴靈峰注解，《老子達解》（台北：華正書局，1992），章 16，頁 78。

解種種障蔽的法門，也是文學創作中影響藝術構思的重要工夫。創作者在「觀物為文」前須以虛靜工夫擺脫主客觀因素的干擾，使心靈保持澄澈空明的狀態，才能與自然景物建立一種純粹的審美關係，否則冒然觀物，所觀之物只是停留於表面結構的「物質」，或受主觀知見、欲望所雜染的「物資」，而非純然具有美學效果的「物象」。以下就以莊子所提出的「心齋」、「坐忘」、「凝神」等觀念，說明「虛靜」在創作過程中的重要性。

「心齋」、「坐忘」是莊子虛靜論的基本主張，茲撮舉莊書中幾則相關的論述以明其意涵：

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。³⁰

汝齋戒，疏淪而心，澡雪而精神，掊擊而知。³¹

臣將為鑿，未嘗敢以耗氣也，必齋（齋）以靜心。齋三日，而不敢懷慶賞爵祿；齋五日，不敢懷非譽巧拙；齋七日，輒然忘吾有四枝形體也。³²

墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。³³

墮爾形體，吐（黜）爾聰明，倫與物忘，大同乎溟溟，解心釋神，莫然無魂。³⁴

有治在人，忘乎物，忘乎天，其名為忘己。忘己之人，是之謂入於天。³⁵

關於「心齋」、「坐忘」，學界已有相當多的詮釋，徐復觀、馮友蘭均以爲兩者有別，謂「坐忘」講去知、去欲，「心齋」則只講去知。拙見以爲兩者實不必強分，莊子論「心齋」之初衷不會只教人齋知而不齋欲，上引〈達生〉中所謂的「不敢懷慶賞爵祿」、「不敢懷非譽巧拙」，即針對名利之欲而發，教人齋欲以靜心。「心齋」、「坐忘」之旨趣皆在去知、去欲，去知意指消解有意識的心智活動，如道德、價值的思考；去欲則指消解生理與心理激起的貪欲，如感官、名利的欲求³⁶。「心

³⁰ 見《莊子集釋·人間世》，卷2，頁147。

³¹ 見《莊子集釋·知北遊》，卷7，頁741。

³² 見《莊子集釋·達生》，卷7，頁658—659。

³³ 見《莊子集釋·大宗師》，卷3，頁284。

³⁴ 見《莊子集釋·在宥》，卷4，頁390。

³⁵ 見《莊子集釋·天地》，卷5，頁428。

³⁶ 朱榮智對「心齋」、「坐忘」的詮釋頗為簡明，可資參佐：「齋是物忌，像飲酒茹葷，是祭祀時的物忌。心齋是心裡的物忌，物欲足以迷心，能去物欲始為心齋。」「所謂離形去知，就是墮肢

齋」、「坐忘」在文學創作中的審美效益是裨使作者消解知識、是非、善惡、美醜等成知成見及生理、心理的欲望，由虛靜中顯現積極的「容納」作用，心靈能廣攝物象而真實映現，以待而後各種藝術技巧及媒介的傳達，由虛而實，由靜而動。莊子以水靜可以為鏡作比喻，揭示人心虛靜亦可明淨如鏡之理：

萬物無足以鏡心者，故靜也。水靜則明燭鬚眉，平中準，大匠取法焉。
水靜猶明，而況精神！聖人之心靜乎！天地之鑒也，萬物之鏡也。³⁷

莊子的虛靜論對後世文學理論影響深鉅，如劉勰說：「是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。³⁸」或如蘇軾說：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。³⁹」再如王國維說：「必吾人之胸中洞然無物，而後其觀物也深，而其體物也切。⁴⁰」凡此皆與莊說前後呼應，為虛靜論的審美效益作出更詳贍的闡釋。

除「心齋」、「坐忘」外，莊子還提出「凝神」的主張來闡述虛靜論，假托痾僂丈人「承蜩猶掇」的故事呈示虛靜的作用：

仲尼適楚，出於林中，見痾僂者承蜩，猶掇之也。仲尼曰：「子巧乎！有道邪？」曰：「我有道也。五六月累丸二而不墜，則失者錙銖；累三而不墜，則失者十一；累五而不墜，猶掇之也。吾處身也，若厥株拘；吾執臂也，若槁木之枝；雖天地之大，萬物之多，而唯蜩翼之知。吾不反不側，不以萬物易蜩之翼，何為而不得！」孔子顧謂弟子曰：「用志不分，乃凝於神，其痾僂丈人之謂乎！」⁴¹

所謂「凝神」，意指主體排除觀照對象以外的事物，使觀照活動具有指向性和集中性。「凝神」在文學創作中的審美效益是裨使作者意念凝定無移，由虛靜中顯現積極的「專精」作用，深入洞察一景一物的微妙。

「心齋」、「坐忘」的意義在使創作者的心靈能「寬廣」，「凝神」的意義則在使創作者的心靈能「深切」。莊子原以虛靜的修養工夫消解人生現實中種種障蔽而安頓心靈，卻在潛移默化中造就一個純粹的審美心靈，以澄澈空明的精神狀態進行「觀物為文」的藝術構思。

體，點聰明，忘掉自己形體的存在，不要自恃自己的聰明，任真自然，忘記對形體的執著，捐棄官能的妄作，結果就是與道大通。」見《莊子的美學與文學》（台北：明文書局，1992），頁 87。

³⁷ 見《莊子集釋·天道》，卷 5，頁 457。

³⁸ 見《文心雕龍讀本·神思》，下篇，頁 3。

³⁹ 見傅成、穆儔標點，《蘇軾全集·詩集·送廖參師》（上海：上海古籍出版社，2000），卷 17，頁 212。

⁴⁰ 見《王觀堂先生全集·文學小言》（台北：文華出版公司，1968），頁 1839。

⁴¹ 見《莊子集釋·達生》，卷 7，頁 639—641。

肆、莊子「觀物為文」的心理歷程

洞悉莊子「觀物為文」的主體修養後，可進一步以「物化」理論透視「觀物為文」的心理歷程與實踐歷程。「物化」原指主觀精神融化於客觀事物，消泯物我的界線⁴²，應用於文學創作則有兩層意義：一是「心與物化」，二是「指與物化」，前者屬於心理歷程，後者屬於實踐歷程。「心與物化」為一個整體性概念，細分之又有物象孤立、以物觀物、物我合一三個層次。

「心與物化」的初步心理活動為美感態度的確立。莊子慣以物象孤立的方式觀照外物，其觀物目的雖不在審美本身，然其觀物方式所顯現的態度實為一種直覺性的審美態度。所謂物象孤立，即形象的直覺，亦即透過凝神，以專一集中的直覺將所觀照的物象切斷時間、空間的因果關係而孤立起來，不作分析、比較，純然顯現其「本象」⁴³。近代西方學界對於形象的直覺有相當深入的分析，德國哲學家叔本華（Arthur Schopenhauer，1788—1860）標舉出「意志世界」與「意象世界」，主張人若能由意志世界轉移至意象世界，和自我的意志絕緣，專注於事物的純粹意象，則能感受審美的樂趣，獲得人生的解脫：

如果他不讓抽象的思考和理智的概念去盤踞意識，把全副精神專注在所覺物上面，把自己沉沒在這所覺物裡面，讓全部意識之中只有對於風景、樹林、山嶽或是房屋之類的目前事物的恬靜觀照，使他自己「失落」在這事物裡面，忘記他自己的個性和意志，專過「純粹自我」的生活，成為該事物的明鏡，好像祇有它在那裡，並沒有人在知覺它，好像他不把知覺者和所覺物分開，以至二者融為一體，全部意識和一個具體的圖畫恰相疊合；如果事物這樣地和它本身以外的一切關係絕緣，而同時自我也和自己的意志絕緣——那末，所覺物便非復某某物而是「意象」或亙古常存的形，……而沉沒在這所覺物之中的人也不復是某某人而是一個無意志、無痛苦、無時間的純粹的知識主宰了。⁴⁴

德國心理學家閔斯特堡（Hugo Munsterberg，1863—1916）以更直接的論點指出美的欣賞是審美主體對某一孤立事物的悉心投入：

⁴² 見蔣凡、顧易生著，《先秦兩漢文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1990），頁208。

⁴³ 徐復觀說：「一般的認識作用，常是把認識的對象鑲入於時間連續之中，及空間關係之內，去加以考察。唯有物化後的孤立地知覺，把自己與對象都從時間與空間中切斷了，自己與對象自然會冥合而主客合一的。」見《中國藝術精神》，頁231。

⁴⁴ 見朱光潛著，《文藝心理學》（台北：臺灣開明書店，1993），頁12。譯自Schopenhauer：《The World as Will and as Idea》。

如果你想知道事物本身，祇有一個方法，你必須把那件事物和其他一切事物分開，使你的意識完全為這一個單獨的感覺所佔住，不留絲毫餘地讓其他事物可以同時站在它的旁邊。如果你能做到這步，結果是無可疑的：就事物說，那是完全孤立；就自我說，那是完全安息在該事物上面，這就是對於該事物完全心滿意足，總之，就是美的欣賞。⁴⁵

義大利美學家克羅齊（Benedetto Croce，1866—1952）則標舉出「直覺的知識」與「名理的知識」，強調審美的觀照是一種見形象而不見意義的直覺，非關知覺與概念：

知識有兩種，一是直覺的，一是名理的。……直覺的知識是對於個別事物的知識，名理的知識是對於諸個別事物中的關係的知識。⁴⁶

透過西方理論的參照，可更確知莊子觀物時所運用的物象孤立誠為審美態度的具現。正因莊子以直覺觀照形象，故其眼中雲氣不再只是雲氣，而可以似野馬⁴⁷；竅穴也不再只是竅穴，可以似鼻、似口、似耳、似枅、似圈、似臼、似洼、似污⁴⁸，此即直覺觀照的審美效應⁴⁹。

「心與物化」的次級心理活動為美感距離的衡量。莊子的寓言儘管恣縱而不儻，但未嘗閉門造車而不切實際，其超脫處在於以不帶人生經驗的「物心」觀物，而感人處又在於時時返照真實人生。由於莊子以物觀物，恰切掌握美感距離，故能在現實與超現實之間出入自得。對於以物觀物，論者多半只講「離我而觀物」，即離棄我的主觀經驗而以客觀的「物心」觀物。拙見以為，離我而觀物後，尚須「即我而觀物」，將原先暫時離棄的經驗再度找回來結合於物象，否則以物觀物的結果將是溺於物而脫離人生，鑿空妄誕。觀物時固然要跳脫實際生活，但偉大的作品無不是真實人生的返照，貼近人情世故。以物觀物雖然強調「離我」，但不能把我盡棄於物外。因此，以我觀物應有循環結構，先是離我而觀物，繼則即我而觀物，如此方能恰切掌握美感距離，不即不離。

「心與物化」的終極心理活動為美感境界的體驗。莊子以物我合一為觀物的最高境界，此一超越性的境界與審美境界之間有相當高的同質性，兩者所體現的樂趣極為雷同。所謂物我合一，即超越物我之間既有的條件限制，忘我忘物，彼此交融無礙，超然自得。莊子曾於夢蝶後表示：「不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之

⁴⁵ 見《文藝心理學》，頁 10。譯自Munsterberg：《Principles of Art Education》。

⁴⁶ 見《文藝心理學》，頁 5—6。譯自Croce：《Essence of Aesthetic》。

⁴⁷ 見《莊子集釋·逍遙遊》，卷 1，頁 4。

⁴⁸ 見《莊子集釋·齊物論》，卷 1，頁 46。

⁴⁹ 朱光潛說：「美感的境界往往是夢境，是幻境。把流雲看成白衣、蒼狗，就科學的態度說，為錯覺；就實用的態度說，為妄誕、荒唐；而就美感的態度說，則不失其為形相的直覺。」見《文

夢為周與？⁵⁰」又於觀魚後表示：「子非我，安知我不知魚之樂？⁵¹」其實莊子何嘗不知莊周與蝴蝶有別？又何嘗知魚為樂？然其銳意說不知莊周與蝴蝶之別，又說魚為樂，玄機就在物我合一的體驗。當莊子臻於物我合一之境，我的自得快意移往蝴蝶，同時蝴蝶翩然飛舞的姿態也附身於我，於是蝴蝶變成自得快意的我，我也變成翩然飛舞的蝴蝶，我與蝴蝶兩相化合，故不知莊周與蝴蝶之別。同理推論，我的快樂移往魚，同時魚從容游動的姿態也附身於我，於是魚變成快樂的我，我也變成從容游動的魚，我與魚兩相化合，故知魚為樂。這種自由流轉於不同生命形質間的逍遙正是莊子嚮往的悟道境界。據此可知，莊子「觀物為文」的心理歷程終歸於物我合一之境，以超越生命限制為樂。

伍、莊子「觀物為文」的實踐歷程

「心與物化」的心理歷程既明，接著可導入「物與指化」的實踐歷程，瞭解莊子如何運用藝術技巧展現「觀物為文」的特色。有學者以為莊子以自然樸真為美，視藝術技巧或媒介所完成的作品是「人為藝術」，否定藝術形式的價值。拙見以為此見有誤會。事實上，莊子無意否定藝術技巧或媒介的重要性，而是要人不執著於藝術形式。語言符號有其侷限，但仍有一定的表意功能，表意深淺則端視修辭能力而定。莊子主張一旦得到語言符號背後所蘊含的「意」，便可忘「言」。若莊子全然否定藝術技巧或媒介，卻又其將哲理訴諸筆墨，著書立言，而成「人為藝術」，豈非自相矛盾？藝術的自然樸真與否，不在是否運用藝術技巧，而在是否行於所當行，止於不可不止。若說「觀物為文」的主體修養與心理歷程是「人的自然化」，則實踐歷程就是「自然的人化」，因為自然景物必然是經過審美主體的選擇、轉化（藝術技巧）而成為具有美感效果的文學形象，其已非原始狀態，而是人格化的自然。對莊子而言，藝術技巧為精神修養的外化，一旦「心與物化」，自能「指與物化」。在其為文之際，因有虛靜之自覺，心神凝定，遺去機巧，貫注於物象，故胸中雖無追求技巧之念，卻有精妙之技巧出現，化工自然，渾然天成。莊子曾以工倕為喻：

工倕旋蓋規矩，指與物化而不以心稽，故其靈臺一而不桎。忘足，履之適也；忘要，帶之適也；知忘是非，心之適也；不內變，不外從，事會之適也。始乎適而未嘗不適者，忘適之適也。⁵²

藝心理學》，頁 10。

⁵⁰ 見《莊子集釋·齊物論》，卷 1，頁 112。

⁵¹ 見《莊子集釋·秋水》，卷 6，頁 607。

⁵² 見《莊子集釋·達生》，卷，頁。

工倕心無稽留，因物施巧，超群之技藝博得眾人喝采，此即「指與物化」的表現。莊子對藝術技巧的認知既已明朗，下文便從取材與修辭兩方面分析其「觀物爲文」的實踐方式。

在取材方面，莊子不僅在自然景物的種類上涉獵廣闊，且對其生態觀察入微，塑造出豐富的文學形象。就種類而言，莊子所取之題材遍及動物、植物、山水各界，包羅萬象，琳瑯滿目。爲便於瀏覽，筆者將動物類題材細分爲飛禽之屬、走獸之屬、昆蟲之屬、水族之屬，植物類題材細分爲草本之屬、木本之屬，山水類題材細分爲江海之屬、山嶽之屬，依序各舉二十例以示其梗概：

一、動物類

(一) 飛禽之屬

有鵬、鳶、鴟、鷓鴣、鶴、鵠、雁、鶡鶩、雉、鳧、鶉、鴉、學鳩、鷓鴣、雀、鸚、斥鴳、鷦鷯、鸚鵡⁵³等。

(二) 走獸之屬

有犛、犛牛、駒、騏、驥、驎、騶、麋鹿、豹、虎、彘、羊、狼、狐、狸狌、猿猴、獼狌、鼯、鼯、鼯鼯等。⁵⁴

(三) 昆蟲之屬

有蛇、蠆、螳螂、螂蛆、商鉅、蜃、蝸、蝨、螻蛄、蝴蝶、蠋、蠋、蠋、蠋、腐蠃、腐蠃、虻、蚊、食鹽、九蟠、螻蛄等。⁵⁵

(四) 水族之屬

有魚、鯤、鮪、鮒、鮓、鯨、鯨、若魚、龜、龜、鼉、鱉、冥靈、蟹、蜃、蛙、蝌蚪、蚌、蛟龍、驪龍等。⁵⁶

二、植物類

(一) 草本之屬

⁵³ 鸚鵡爲古代傳說中的鳳凰，非梧桐不棲，非竹實不吃，非醴泉不飲。

⁵⁴ 獼狌爲古代傳說中的野獸，身體似猿而頭似狗，嗜與猿猴交配。

⁵⁵ 腐蠃即螢火蟲。食鹽即蟻塚。九蟠、螻蛄皆爲小蚊蟲，與食鹽近似。

⁵⁶ 若魚、冥靈、驪龍均爲古代傳說中的生物，若魚是一種大魚，相傳任公子垂釣於東海，以五十頭牛爲餌，長候一年始釣獲之；冥靈是一種長壽海龜，以人間五百年爲一歲；驪龍是一種水生之龍，潛伏在九重深淵，領下有千金之珠。

有瓠、蓏、藜藿、蒹葭、萑葦、蓬、艾、蒿、薦、芥、稗、稊、董、桔梗、雞臙、豕零、陵烏、烏足、羊奚、蛙蟻之衣等。⁵⁷

（二）木本之屬

有枅、梓、櫟、樟、柘、棘、枳、枸、粗、梨、橘、柚、榆、枋、椿、樗、櫟、栗、槐、梧桐等。

三、山水類

（一）江海之屬

有河、江、白水、玄水、赤水、汾水、稠水、蓼水、漢水、濠水、廬水、濮水、竅水、呂梁水、清冷淵、觴深淵、北海、南海、東海、渤海等。

（二）山嶽之屬

有冥山、常山、崇山、泰山、華山、越山、空同山、少廣山、三峽山、具茨山、首陽山、姑射山、蒼梧山、崑崙山、畏壘山、會稽山、蟻丘、冥伯丘、狐闕丘、隱弇丘等。

這些題材或由直接體察所得，或由書籍、傳聞間接所得，品類之多、範圍之廣，先秦諸子書無出其右。

就生態而言，莊子對景物的生態有十分精細的觀察與描述，深厚的學識令人讚嘆，例如熟諳「麋鹿食薦，螂蛆甘帶，鴟鴞嗜鼠⁵⁸」，或如熟諳「白鴟之相視，眸子不運而風化；蟲，雄鳴於上風，雌應於下風而風化⁵⁹」，均為專精之識。麋鹿芻食薦草、鴟鴞嗜好腐鼠是常識，但螂蛆（蜈蚣）吃「帶」（小蛇）已超越常人的見聞⁶⁰，而白鴟交配時雌雄相互對看，眸子不轉；昆蟲交配時雄者在上鳴叫，雌者在下應和，同樣鮮為人知，若非長期浸淫於自然生態的認識，絕不能信手拈來，取之為創作題材。

在修辭方面，莊子將所觀之物應用於文學時，有純為引用而白描者，亦有使用修辭技巧者。前者以山水類居多，如：「異哉小童！非徒知具茨之山，又知大隗之所存。⁶¹」其中亦有例外者，如〈秋水〉中河伯、北海若即是將黃河、北海以擬人化的修辭塑造成寓言的主角。後者以動物類與植物類居多，所用的修辭有

⁵⁷ 董、桔梗、雞臙、豕零均為藥草，董專治風痺，桔梗專治心腹血淤，雞臙用於延年益壽，豕零可以解渴。陵烏即車前草。烏足是一種水草。羊奚是一種根似蕪菁之草。蛙蟻之衣即青苔。

⁵⁸ 見《莊子集釋·齊物論》，卷1，頁93。

⁵⁹ 見《莊子集釋·天運》，卷5，頁532。

⁶⁰ 晉·郭璞注「螂蛆」曰：「似蝗，大腹，長角，能食蛇腦。」司馬彪注「帶」曰：「小蛇也，螂蛆好食其眼。」見《莊子集釋·齊物論》，卷1，頁94。由兩人的注釋來看，莊子「螂蛆甘帶」之說並非憑空杜撰。

⁶¹ 見《莊子集釋·徐無鬼》，卷8，頁832。

摹狀、譬喻、映襯、誇飾、擬人等，茲分項撮舉數例以詮證之：

使用摹狀技巧者，例如：「埴井之蛙聞之，適適然驚，規規然自失也。⁶²」適適然摹寫吃驚的樣子，規規然摹寫自覺渺小的樣子，青蛙的神態寫得維妙維肖。又如：「蛇謂風曰：『予動吾脊脅而行，則有似也。今子蓬蓬然起於北海，蓬蓬然入於南海，而似無有，何也？』⁶³」蓬蓬然摹寫風吹的聲音，又疊寫兩句，動感十足。

使用譬喻技巧者，例如：「今休，款啟寡聞之民也，吾告以至人之德，譬之若載鼯以車馬，樂鵠以鐘鼓也。彼又惡能無驚乎哉！⁶⁴」透過載小鼠以大車、娛鵠雀以韶樂來譬喻孤陋寡聞者聽聞玄妙之語的驚懼反應，立意新奇，令人拍案叫絕。又如：「澤雉十步一啄，百步一飲，不蕪畜乎樊中。⁶⁵」澤雉十步一啄、百步一飲譬喻生命因追求物質的滿足而「有待」；樊則譬喻物質享受背後的桎梏，經由淺顯易懂的譬喻，使讀者從中體悟「無待」的精神自由才是生命的真樂。

使用映襯技巧者，例如以鵬「適千里者，三月聚糧」對比學鳩「適蒼莽者，三飧而反⁶⁶」，藉形象與志向的差異，彰顯逍遙層次的不同。又如以莛（莖）對比楹（柱），以厲（病癩者）對比西施⁶⁷，藉強烈的視覺反襯，彰顯道通為一而物齊的可貴。

使用誇飾技巧者，例如：「上古有大椿者，以八千歲為春，八千歲為秋⁶⁸」，雖誇張而不荒謬，一任想像縱橫馳騁，引人入勝。又如：「羊奚比乎不筭，久竹生青寧，青寧生程，程生馬，馬生人，人又反入於機。⁶⁹」思維的跳躍撲朔迷離，誇張的形質轉換令人目眩神迷。

使用擬人技巧者，俯拾皆是，不勝枚舉，有時以人擬物，例如莊周化為栩栩然之胡蝶⁷⁰；有時以物擬人，例如埴井之蛙擬化為孤陋寡聞者⁷¹。

莊子無意追求藝術技巧的奇穎，但為使世人體會其哲理之妙，故秉其虛靜修養，以生花妙筆刻劃種種神氣活現的自然景物，託物言志，斐然成章。

⁶² 見《莊子集釋·秋水》，卷 6，頁 598。

⁶³ 同前註，頁 594。

⁶⁴ 見《莊子集釋·達生》，卷 7，頁 666。

⁶⁵ 見《莊子集釋·養生主》，卷 2，頁 126。

⁶⁶ 見《莊子集釋·逍遙遊》，卷 1，頁 9。

⁶⁷ 見《莊子集釋·齊物論》，卷 1，頁 70。

⁶⁸ 同註 62，頁 2、頁 11。

⁶⁹ 見《莊子集釋·至樂》，卷 6，頁 624。

⁷⁰ 見《莊子集釋·養生主》，卷 2，頁 112。

⁷¹ 見《莊子集釋·秋水》，卷 6，頁 598。

陸、結語

莊子在道的超越性概念下，建立「天地與我並生，萬物與我為一」的觀物思維，並應用於藝術形式的表現，形成「觀物為文」的創作方式。「觀物為文」的創作方式雖非莊子獨有，但因莊子的哲學含攝成熟的藝術概念，為其創作提供練達的美學指引，故能出類拔粹，一方面塑造出個人獨特的語言風格，另一方面則對後世文學理論與創作影響深鉅。莊子以虛靜論揭示後人在觀物時須使心靈保持澄澈空明的狀態，才能以純粹的眼光審視物象；又以「物象孤立」、「以物觀物」、「物我合一」等概念揭示後人在觀物時須以專一集中的直覺觀照物象，並與人生經驗保持不即不離的美感距離，體現超越生命限制的逍遙境界。莊子的創作實踐則揭示後人應細膩觀察大自然的生態，貫注於物象，胸中無追求藝術技巧之念，隨物宛轉，渾然天成，營造生動的形象以言志。從「心與物化」到「指與物化」，莊子在「觀物為文」的創作過程中逐步演繹心物關係，為我國心物交融的命題紮下重要根基。

參考文獻

一、古代文獻

- (周) 李耳撰；嚴靈峰注解，《老子達解》，台北：華正書局，1992。
- (周) 孟軻撰；(漢) 趙岐注；(宋) 孫奭疏；林初乾分段標點，《孟子注疏》，國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》第 20 冊，台北：新文豐出版公司，2001，據阮元刻本影印。
- (周) 荀卿撰；北大哲學系注釋，《荀子新注》，台北：里仁書局，1983。
- (周) 莊周撰；(晉) 郭象注；(唐) 陸德明釋文；(唐) 成玄英疏；(清) 郭慶藩集釋，《莊子集釋》，台北：華正書局，1994。
- (周) 作者佚，(漢) 鄭玄注；(唐) 孔穎達等正義；田博元分段標點，《禮記注疏》，國立編譯館主編，《十三經注疏分段標點》第 10 冊，台北：新文豐出版公司，2001，據阮元刻本影印。
- (漢) 司馬遷撰；(日) 瀧川龜太郎考證，《史記會注考證》，台北：萬卷樓圖書公司，1993。
- (漢) 劉安撰，《淮南子》，台北：藝文印書館，1968，據北宋本影印。
- (梁) 劉勰撰；王更生注譯，《文心雕龍讀本》，台北：文史哲出版社，1997。
- (唐) 魏徵等撰，《隋書》，(清) 紀昀等編，《四庫全書》第 264 冊，台北：台灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 蘇軾撰，傅成、穆儔標點，《蘇軾全集》，上海：上海古籍出版社，2000。
- (清) 顧祖禹撰；洪北江編，《讀史方輿紀要》，台北：洪氏出版社，1981。

二、近代論著

王國維著，《王觀堂先生全集》，台北：文華出版公司，1968。

朱光潛著，《文藝心理學》，台北：臺灣開明書店，1993。

朱榮智著，《莊子的美學與文學》，台北：明文書局，1992。

徐復觀著，《中國藝術精神》，台北：台灣學生書局，1983。

趙明主編，《先秦大文學史》，長春：吉林大學出版社，1993。

蔣凡、顧易生著，《先秦兩漢文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1990。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences
pp.31-47 , No. 10, Jun. 2005
College of Humanities and Social Sciences
Feng Chia University

Chuang-Tzu's Creative Mode with The Observation of Nature

*Chen, Zhonghe **

Abstract

“A creative mode with the observation of nature” means someone observed nature and searched the subject matter by this process, then presented a specific subject by the art form. In consequence of his philosophic equipment Chuang-Tzu not only formed an individual style but also had a far-reaching influence in both theory and creation of literature. This thesis researched the philosophic thought, causation of the conduct, cultivation of the mind, process of the mentation and practice, which in Chuang-Tzu's creative mode, to demonstrate his merits. We can generalize three merits in Chuang-Tzu's creative mode: Regarding the aesthetic cultivation, he enlightened people should keep the mind pure while one observed nature to gazed on imageries. Regarding the aesthetic mentation, he enlightened people should concentrate upon an object and know it by intuition while one observed nature, then keep an aesthetic distance between the object and the experience of the life neither accepting nor rejecting, to transcend the limits of the life peripatetically. Regarding aesthetic expression, he enlightened people should observe deeply the biology in the nature and concentrate upon the imagery without any idea about artistry to dash off the work.

Keywords: Chuang-Tzu, Qi Wu Lun, quietism, ecology

* Candidate of Ph. D, Department of Chinese, National Kaoshiung Normal University.