

# 論中國古典詩空間特質之構成因素

## ——由物、象、勢、境、漢字特徵到空間意境

呂怡菁\*

### 〔摘要〕

本文嘗試從中國傳統追求「意在言外」的美學特徵來說明古典詩能夠開展空間意境的構成因素。「意在言外」的傳統總是以自然景物作為表達媒介，進而以自然場景作為創作的情境，這都是古典詩易於引向空間意境的基礎。簡單地說，基於中國文字本身的空間特質，以及對於「物」、「象」、「勢」、「境」等概念的追求都是古典詩能夠開展空間意境的基礎。

關鍵字：古典詩、空間、象、勢、境、漢字

## 一、前言

論到詩的特質，若是與畫作一個區分，有一個主要特性是時間。人們常常感覺畫作為一種視覺藝術，其空間性往往比詩要強得多。以德國啓蒙運動時期的著名美學家萊辛的著作：《拉奧孔》為例來說，在此書中作者即是以時間和空間的觀念去看詩與畫的區別，認為繪畫傾向於「空間藝術」，而詩歌則傾向於「時間藝術」。<sup>1</sup> 不過，萊辛畢竟是依據西方的語言特質來下這個判斷，由

\* 清雲技術學院通識中心國文科助理教授

<sup>1</sup> 萊辛認為：「繪畫用空間中的形體和顏色，而詩卻用在時間中發出的聲音」。見萊辛著，朱光潛譯：《詩與畫的界限》（板橋：蒲公英出版社，1985），頁 82。

於中國文字具有傾向空間的特質，所以在傳統古典詩的研究中，空間性還是應該受到重視。關於中國古典詩所具有的空間感，許多學者已經注意到：如葉維廉先生說的「時間空間化」，<sup>2</sup> 黃永武先生所論的「時空設計」，<sup>3</sup> 以及王力堅先生提到的「由時間走向空間」、「由流溢走向控制」等，<sup>4</sup> 都是在說明古典詩的空間特質。

若是要說明中國古典詩的空間意境，可以從兩個基本因素說起：一是基於中國文字的空間特性；二是基於在美學上要求間接婉轉的詩歌理想所引發的走向。中國傳統詩論素來以追求「言有盡而意無窮」、「不著一字，盡得風流」、「味外味」、「象外之象」作為最高的美學意境，並以之作為發展的主軸。這樣一種對於作品的表現方式與意境的要求，諸如「言意之辨」，乃至「含蓄」的美學之類的相關論點，<sup>5</sup> 是整個中國文學傳統一直不斷探討的中心。而就整個追求「言外意境」的傳統來看，它是用什麼方式或借用什麼媒介來達到「言外意境」的呢？整體而言，自然景物可以說是一個最基本而主要的原質。正是由於對於「意在言外」的追求總是以自然景物間接地陳述，而自然景物與空間又不可分割，因而古典詩容易具有空間感知的傾向。以下簡略以幾個與「意在言外」之理論相關的論點：諸如「象外象」、「賦、比、興」、「情景交融」等概念來探討這個問題。整體來說，這些命題都與「物」有關，是古典詩容易引向空間意境

<sup>2</sup> 葉維廉：《比較詩學》（台北：東大圖書公司，1983），頁78。

<sup>3</sup> 黃永武先生認為時空設計是中國詩裡最重要的環節，中國詩裡的情往往高度複雜而縱橫鉤貫於時空之中，借著自然時空的推移而忽隱忽現。黃永武：《中國詩學·設計篇》（台北：巨流圖書公司，1989），頁43。

<sup>4</sup> 王力堅：《六朝唯美詩學》（台北：文津出版社，1997），頁110。

<sup>5</sup> 《易》與《莊子》早已開始對這一問題有所探究，蔡英俊就為「意在言外」的「含蓄」美典追索出一個發展概況。見蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》（台北：台灣學生書局，2001），頁122。

的基礎。<sup>6</sup>

由於「物」（主要指自然景物）與傳統古典詩論之創作觀念的密切關係可以分爲兩個層面來說：（1）是以「物」作爲表達的媒介。（2）是以「物」作爲創作動因。職是，下文即以這兩個層次爲區分，來統括「象」、「物」、「勢」、「境」等概念的探討，最末論及中國文字的空間特質來統說古典詩的空間特質。簡單地說，「意在言外」的傳統總是以自然景物作爲表達媒介，進而以自然場景作爲創作的情境，這都是古典詩能夠創發空間意境的基礎。

## 二、以「物」作爲表達的媒介

在談到古典詩論追求「言外意境」之美典與空間意識的關連性之前，我們首先要說明物體與空間概念的關連性。基本上，物體是產生空間的基礎，由於空間與物體緊密不可分割，因而空間與物體的區分就不斷地被討論。如亞里士多得就說：「且說空間雖然有三維：長、闊、高——它們是定限一切物體的。但空間不能是物體」，並且，「每一事物的空間既不是事物的部分，也不是事物的狀況，而是可以和事物分離的」。<sup>7</sup> 當然，我們在此並不是說物體是空間，只是有物體就佔有位置、空間，因而可以說物體是引導空間感的基礎要素。

先說以「物」作爲表達的媒介。「象外之象」是傳統詩學中常與「言外意境」相提的術語，就「象」的概念來說，對於「象」的最初緣起：《周易》中的「象」的概念的解釋，學界多半即認爲是「指涉具體的自然物象」。<sup>8</sup> 「象」最初是指世界法則的一種跡象：

---

<sup>6</sup> 其實宋代以下關於空間意境的文獻還有很多，但制於篇幅之限，也由於宋代以後關於意境的文學議題基本上是建基於唐代的理論，所以本文在此只先選取從先秦到唐代的資料來討論。

<sup>7</sup> 亞里士多得著，張竹明譯：《物理學》（北京：商務印書館，1982），頁94-96。

<sup>8</sup> 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的用言方式與「含蓄」的美典》，同前，頁203。

古者包犧氏之王天下也，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。<sup>9</sup>

「象」、「物」的概念在中國原初思想裡早就有著緊密的關係，「八卦」即是由對於「象」，乃至「物」的觀察體驗之中製作出來（「觀象於天」、「遠取諸物」）。就初民而言，對於天地之「象」、「物」的觀察是最基本的瞭解與歸納世界法則的方式。

立「象」除了是了解與歸納世界法則的一種方式，此外，還與「言」、「意」問題的思考有關：

子曰：「書不盡言，言不盡意。」然則聖人之意其不可見乎？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。」<sup>10</sup>

為什麼聖人不直接陳言，那是因為語言之意義的指涉往往有其侷限性（「言有盡」），而所欲表達的意旨卻無窮玄遠（「意無窮」）。基於直接陳述的語言總是在意義上被窄化限定，為了使語言所指意義的有限性能夠打破，因而聖人就以「立象」作為含蓄陳說的方式。

其實，「象」在文學上的運用可以分為兩個層面來說：一是以「象外」強調「言外之意」；二是不僅強調「言外之意」，並進而超越傳統所謂的「言志」（政教）系統，以「象外」之追求作為一種文學的美感意境。也就是後來「象」又慢慢由哲學範疇轉移到文學的創作上，發展為「象外」的意境理論，並且在中國傳統中成為古典詩之表述方式乃至意境追求的最高理想。

「象外」的概念後來不只囿於「言外之意」的範圍，還進一步成為一種藝術的靈動狀態（「神思」），甚而達臻超越所謂的「言志」傳統的一種美典。<sup>11</sup> 就

<sup>9</sup> 《易·繫辭下》，高亨著：《周易大傳今注》（山東：齊魯書社，1979），頁558。

<sup>10</sup> 《易·繫辭上》，高亨著：《周易大傳今注》，同前註，頁433。

<sup>11</sup> 吳調公先生提到：中唐以後，作為宗教的「象外」之說，在很大程度上開拓了詩人「神思」的天地。他們不再像過去執著地談論「言志」或強調「辭達」了。這是由於受了玄學，特

以皎然的《詩式》來說，即是以某種「飛動」的藝術境界來比擬「象外」概念：或曰：詩要苦思，苦思則喪於天真。此甚不然，固當繹慮於險中，采奇於象外，狀飛動之趣，寫冥奧之思。<sup>12</sup>

在此，「象外」的意境即是指向「飛動」、「冥奧」的玄遠境地。皎然一方面強調詩歌藝術的成品必須自然渾成，不喪「天真」，然而在創作的過程之中，卻應該極力「苦思」，方能夠捕捉到「象外」的靈趣奇思，創造獨特的意境。再看司空圖關於「象外」的論述：

大用外腴，真體內充，  
反虛入渾，積漸為雄。  
具備萬物，橫絕太空。  
荒荒油雲，寥寥長風，  
超以象外，得其環中。  
持之非強，來之無窮。<sup>13</sup>

司空圖以那天邊流動的雲彩（「荒荒油雲」），與那來自遠方的徐徐之風（「寥寥長風」）比喻「象外」這個風格，正是認定對於「象外」的藝術追求，其實是一種流動、飛揚之心靈遠遊的具現。這裡的「超以象外，得其環中」既可以視為一種生命境界，也可以視為文字表現後的狀態，是與飛躍的心靈玄思不可分割的（「具備萬物，橫絕太空」）。

就「言外之意」與空間意境的聯繫來說，對於「象外」意境的追求必然包含某一層度的空間意識。首先，由於「象」與「物」的概念常被放在一起，運

---

別是佛學的影響。諸如佛家強調「象教」之說，認為佛象並非真象，而佛理才是真象，爲了闡明佛理就必須「窮心盡智，極象外之談」（僧肇〈般若無知論〉）。吳調公：《神韻論》（北京：人民文學出版社，1991），頁117。

<sup>12</sup> 皎然：《詩式·評論》，許清雲著：《皎然詩式輯校新編》（台北：文史哲出版，1984），頁16。

<sup>13</sup> 司空圖：〈雄渾〉，弘征：《司空圖《詩品》今譯·簡析·附例》（銀川：寧夏人民出版社，1984），頁1。

用景物自然易於導向某種物理空間的感知。其次，「象」的概念再加上一個「外」字，更與某種心靈空間意識不可分割。怎麼說呢？若是分析「象外」這個概念，可以發現它基本上包含兩個要素：（1）其中的「象」，可以視為一個實體，指涉著具體的物象，或是一條實際的邊際。（2）「外」，意味著要超越具體的物象，越過一條實際的界線之外，去追求「虛」的東西。由於對於「外」的追求之中總是包含著追求「實象」之外的「虛」的心理空間，<sup>14</sup> 因而可以說，古典詩歌所追求的「意在言外」與「象外之象」都是在追求某種心理空間。正言之，「外」其實是「言外之意」所要求的那一個核心觀念的部分，中國傳統中許多審美範疇的出現（如「神韻」）都是「外」的「發展軌跡」的一種體現。<sup>15</sup> 由於唯有一條實在的界線，一個具體的、物理空間的邊際概念，才有所謂的「外」，也才有所謂的越過實在界線之外的「虛」的心理空間。因此，「外」的概念除了包含某一層度之「虛」的「心理空間」，也與具體、具象思維不可分割，而「象外」的概念也必然與「物」（包括自然景物）的運用連結在一起。<sup>16</sup> 這都是古典詩在追求「象外」之思的美學旅途中，何以總是伴隨著空間意識之開展的思維基礎。

在中國傳統詩論中，「意在言外」的中心概念除了「象外」意境的追求，此外，諸如「賦」、「比」、「興」等觀念的討論，特別是「比」、「興」的觀念，所強調的也都是間接婉轉的表述方式。關於「賦」、「比」、「興」的定義與解釋，

---

<sup>14</sup> 這種對於「虛」的追求，是在《莊子》之中就談到的，《莊子·齊物論》：「樞始得其環中，以應無窮」首先就看到了「虛」的重要性，「得其環中」，即是以「虛的部分支配一切和控制一切」。張少康：〈象外之象，景外之景——論司空圖的《詩品》〉，《古典文藝美學論稿》（台北：淑馨出版社，1989），頁344。

<sup>15</sup> 韓學君：〈從「入內」「出外」的命題看中國古典美學的規律和特徵〉，浙江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第6集（台北：文史哲出版社，1998），頁430。

<sup>16</sup> 所謂的「象外之象」（乃至「景外之景」）的意義，若是將前後的「象」分開來說明就可以很清楚：「前一個象和景，指的是詩歌形象中具體的有形的描寫，後一個象和景，指的則是由前一個象和景所暗示和象徵出來的一個無形的、虛幻的景象」。張少康：〈象外之象，景外之景——論司空圖的《詩品》〉，《古典文藝美學論稿》，同前，頁340。

雖然學界素來意見紛歧，然而，歸結究底，對於「比」、「興」的解釋也多半圍繞在「物」的概念上來說明。而與「物」的連結，又是產生空間感的第一步，因此可以說，在「比」、「興」觀念的影響下，古典詩的創作常能發揮空間特性，引領讀者進入某種立體思維之中。

可以說，「比」、「興」都是運用物類來間接陳述意旨的表述方式：

詩文弘奧，包韞六義，毛公述傳，獨標興體，豈不以風通而賦同，比顯而興隱哉！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。比則畜憤以斥言，興則環譬以託諷。<sup>17</sup>

比較而言，「比喻」較為明顯，「興義」傾向隱微（「比顯而興隱」），但不論是明是隱，「比」、「興」的表述都與「物」不可分割。「比」是把一個物象比附在另一個物象上；或是把屬於同一類的兩物，以其相合類似之處拿來打比方（「附理者，切類以指事」）。而「興」是由一個物象興起另一些所要表達的事物或旨義（「比者，附也；興者，起也」）；或是依照隱微之處，用「物」來寄擬情意（「起情者，依微以擬議」）。因此可以說，「比」、「興」基本上都是運用「物」來間接陳述的論述方式。

「興」常被認為與「物類」的選取有關：

觀夫興之託諭，婉而成章，稱名也小，取類也大，關雎有別，故后妃方德。尸鳩貞一，故夫人象義，義取其貞，無疑夷禽。<sup>18</sup>

「興」是一種「託諭」（托物諷諭）的表現方式，為了以婉轉間接的措辭而成就章法，「興」往往以比較小的名物（如雎鳩）來類比較大的含義（如「后妃之德」）。<sup>19</sup> 所以說，「興」總是與物類之選取有關。

<sup>17</sup> 劉勰：《文心雕龍·比興》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》（台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，1982），頁1638。

<sup>18</sup> 劉勰：《文心雕龍·比興》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》，同前，頁1642。

<sup>19</sup> 「〈關雎〉，后妃之德也，風之始也，所以風天下而正夫婦也」。見〔清〕陳奐著，國立政治大學中文研究所主編：《詩毛氏傳疏》（台北：台灣學生書局，1981），頁11。

其實，「比」、「興」與上述所說的「象」的概念常相互稱引，都是傳統詩論強調「言外意境」的一部份：

取象曰比，取義曰興。義即象下之意。凡禽魚草木，人物名數，萬象之中，義類同者，盡入比興，關雎即其義也。<sup>20</sup>

由「取象曰比」可看出「比」與「象」的關係，由「取義曰興，義即象下之意」亦可看到「興」與「比」的聯繫，可見「比」、「興」皆與取「象」有關。由於「比」、「興」是在「萬象之中」取出「義類」相同的物象，以相互比擬的方式而引出言外意旨的表述模式，因此可以說，「比興」是在「物」的概念上，在取「象」的基礎上延伸而出的思維。

整體而論，「象外之思」、「比」、「興」等觀念雖然用語不同，然而實出於一轍，皆源於「取象」、重「物」之思。此外，此等觀念不僅出於一轍，更是異曲同歸，皆指向「言外意境」的美學旨趣，都是創造古典詩空間意識的基本思維。

### 三、以「物」作為創作動因

復以創作動因的層次來說明「物」對於傳統詩歌發展空間意境的重要性。傳統詩學中關於「賦」、「比」、「興」的論述不單常提到以「象」、「物」作為傳達媒介，也強調以「物」作為創作感興之起點，這都使「物」與空間的連結傾向於由個別的位置擴展到自然景物、乃至廣大的自然場景，促使依循「物」作為創作中心的古典詩走向空間意境的開拓。

鍾嶸即強調以「物」作為起情的動因：

氣之動物，物之感人，故搖蕩性情，形諸舞詠。……五言居文詞之要，是眾作之有滋味者也，故云會於流俗。豈不以指事造形，窮情寫物，最

<sup>20</sup> 皎然《詩式·詩論》，許清雲著：《皎然詩式輯校新編》，同前，頁20。



為詳切者耶！故詩有三義焉：一曰興，二曰比，三曰賦。<sup>21</sup>

引發創作的動因可以基於無數不同的理由，但是卻有許多傳統詩學家將其歸結到「物」的引動感發上。例如鍾嶸在此即明白揭示，詩人的「性情」為之「搖蕩」、悸動的關鍵乃在於「物」受天地之「氣」的變動所引起的變化，「物」所引發的感動是美麗嫵妙的舞姿乃至優美的文學創作得以產生的基礎（「形諸舞詠」）。在把一切詩情的感動歸諸於「物」的前提下，鍾嶸也因此認定最好的作品應該是「窮情寫物」最為「諦切」的作品（在此，鍾嶸特別以「五言」詩作為典範），也就是強調在淋漓盡致揮灑情感的同時，最好能同時兼顧對於自然物象的真實描摹。

當然，這種「感物」的觀念不單是以「比」、「興」手法為表述中心的詩學理論所堅持的創作動因，也是中國傳統詩論中關於創作感興之起因的一種整體而普遍的思維方式。諸如劉勰的〈物色〉篇，也特別提到景物作為起情的重要性：

春秋代序，陰陽慘舒，物色之動，心亦搖焉。……。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，沈吟視聽之區。寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。……。一言窮理，參差沃若，兩字連形，並以少總多，情貌無遺矣。雖復思經千載，將何意奪？<sup>22</sup>

劉勰也認為景物是引發創作情思的主要動因。他認為詩人描寫天氣和事物的形狀，總是跟著景物之特性而曲折變化，將自己的心情穿透於自然之景中，以美麗的辭藻和悅耳的聲音來描寫（「寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊」），這都說明「物」之於創作的重要性。這種「隨物以宛轉」的創作取向，一方面要能掌握各種「物類」所獨具的物理特性（「色」），對於世界萬

<sup>21</sup> 鍾嶸：《詩品·總論》。鍾嶸著，趙仲邑譯注：《鍾嶸詩品譯注》（台北：貫雅文化事業，1991），頁1-9。

<sup>22</sup> 劉勰：《文心雕龍·物色》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》，同前，頁1894-1897。

象的屬性有一基本的認知，<sup>23</sup> 另一方面，對於景物隨著季節天氣的變化而轉化的特性亦能敏銳掌握。如此，在觀察物象的變化之中，詩人主觀的情思與詩藝的表現乃得以有一個方向可以依循，得以隨著客觀之物象的物理屬性與其在季節變化的影響下所產生的變化趨向，將主觀的心情因隨物象之姿而自然迴旋流衍為一種富於魅力的抒情模式。對於「物色」的強調說明中國傳統之創作觀重視把主觀的「人之情」放到所謂的自然宇宙的動向與漂流之中（而宇宙之活力與動態最為明顯的即是自然物象之動態與形狀特質：「物色」），讓此兩者會通轉化。傳統詩人不單借用「物」作為文字的意象本身，而是把生命的流淌，感情的發跡都放在宇宙之物象的流動變化之中。因為創作感興總是與四時天氣對於物象的轉化分不開，與整個周遭宇宙自然的變化分不開，如此，詩歌之中的感情就不再只是一種主觀、平面的陳述，而能躍至一種兼容客觀與深度的空間意識。

情感與外在景物之間的相互牽引、互動還可以由「勢」的概念來瞭解。由於「勢」本就是一個與空間地理位置相關的術語，<sup>24</sup> 因此對於「勢」的掌握，就如同對於自然場景、空間的一種掌握。以劉勰所說的「勢」來說：

夫情致異區，文變殊術，莫不因情立體，即體成勢也。勢者，乘利而為制也。如機發矢直，澗曲湍回，自然之趣也。圓者規體，其勢也自轉，方者矩形，其勢也自安：文章體勢，如斯而已。<sup>25</sup>

劉勰認為，由於每個詩人都有自己獨特的才氣與情趣取向，因而才生發許許多

<sup>23</sup> 劉勰的《文心雕龍》最早提出「物色」的觀念，並且加以理論性的闡釋，「物色」一詞，是六朝時期一項重要的批評觀念，其字面意義是指自然景物（物）的容貌與姿與（色）。參較蔡英俊：《比興物色與情景交融》（台北：大安出版社，1990），頁168。

<sup>24</sup> 關於「勢」的概念，可參閱涂光社：《勢與中國藝術》（北京：中國人民出版社，1990）。在這本書中，作者考察「勢」這個概念在中國傳統不同範疇之中的特殊意義。整體來說，在先秦兩漢時代，「勢」的概念多用於言自然物態之運動、兵法之勝負、政治權位的高低、社會之壓迫與約制力。由於「勢」往往體現著事物運動的自然趨勢和規律，到了漢魏六朝，「勢」的概念又慢慢進入音樂、書法、繪畫、文學的理論之中。

<sup>25</sup> 劉勰：《文心雕龍·定勢》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》，同前，頁1405。

多不同類型的創作模式（「情致異區」），正因為如此，詩人莫不是依照個人特殊的情思來確定詩的體制（「因情立體」），就著此獨特的體制來形成一種文勢（「即體成勢也」）。所謂的文勢，就是要掌握情感訴諸於文字之後所形成的導向，<sup>26</sup> 詩人應該敏銳地感覺其情感與文字交相結合時所順應而生的某種氣質導向，並沿著這種氣質成就整個作品的風格（「勢者，乘利而為制也」）。同時，劉勰又指出，不同的作家或甚至同一個作家每一次創作的時候，其情感、體氣等所自然生成的「文勢」、氣質其實是一種類似空間方向的感覺：有的傾向筆直之勢，好像弩機將箭筆直射出去（「如機發矢直」），有的則趨向曲折之感，如同溪身順著急流而迴旋（「澗曲湍回」）。因此可以說，掌握「勢」的創作觀也是古典詩之空間意識感得以形成的基礎。整體來看，劉勰所說的「勢」是由「體」所延伸而出的觀念，是對於自然之趨向（「澗曲湍回，自然之趣也」）的探尋，是一種心靈空間方向的掌握。更具體地說，「勢」是文章正在形成過程之中的一種方向意識，這種方向意識在作品完成之後，就可轉而稱之為文氣或風格。或者可倒過來說，文氣是作家將其情感與自身風格特質及文字本身所產生的「勢」相結合所形成的整體感。

後來王昌齡、皎然在提到所謂的「象」、「境」概念之時，在內容上很明顯地也是將上述劉勰所提到的「物色」概念作進一步的發揮，這些都是「象外」與自然乃至空間意識連結的重要理論基礎。「象」、「境」總是與廣闊之地理山川的空間概念有關。王昌齡說：

一曰生思，二曰感思，三曰取思。生思一：久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。感思二：尋味前言，吟諷古制，

<sup>26</sup> 所謂「勢」，就是文勢，也就是實際創作活動時形成的寫作方向與修辭原則，而「定勢」就是要求作家依循文章體式的成規旨趣而確立對應的寫作方向與修辭原則。參閱蔡英俊：〈「風格」的界義及其與中國文學批評理念的關係〉，《文心雕龍綜論》（台北：學生書局，1988），頁 353。

感而生思。取思三：搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。<sup>27</sup>在這裡所強調的創思過程（「取思」）與劉勰所說的取「勢」很接近，都是一種心靈空間方向的探索與依循，包括既發掘客觀之物象的某種物理特質，又在物象與心靈情思的相生相成之中，造就某一種特殊的抒情境界。此種將內心之感情與物象之特性會合起來，以主觀、客觀相互凝聚的方式創思的過程，是一種追求心靈與物象，乃至自然空間應會的創作（「搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得」），是古典詩與空間意識連結的基本創作動因。

「象」、「境」、「意象」的概念之所以常被連在一起論說，或許正是因為這些概念總是包含某一程度的物象乃至立體形象的思維特徵，間接地指向空間意識的特性：

凡作詩之體，意是格，聲是律，意高則格高，聲辨則律清，格律全，然後始有調。用意於古人之上，則天地之境，洞焉可觀。……。夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。如無有不似，仍以律調之定，然後書之於紙，會其題目。山林、日月、風景為真，以歌詠之。猶如水中見日月，文章是景，物色是本，照之須了見其象也。……。凡屬文之人，常須作意。凝心天海之外，用思元氣之前。巧運言詞，精練意魄。<sup>28</sup>

王昌齡在這裡把「作意」與對於某一程度的空間意識的掌握連繫在一起說明。他認為在創作的時候，詩人常不是把作品視為個別片段之文句與意義的平面組合，而是當成一種心靈空間的整體構思。並且，他強調這種在創作過程中對於作品意境之整體感的領會與確認，是由對於「物」的體會開始的。也因為要把握的是整體感，因此，詩人對於「物」的把握，並不能單用眼睛觀看，不能只停留在感官層次，還必須以心靈觀照物象的流轉變換，使自身的感受彷彿穿越

<sup>27</sup> 王昌齡：《詩格·詩有三思》，張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》（西安：陝西人民出版社，1996），頁149-150。

<sup>28</sup> 王昌齡：《詩格·論文意》，張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》，同前，頁138-141。

於一個立體化的空間情境中（「目擊其物，便以心擊之，深穿其境」），並進而可能延伸為對於宇宙天地、廣大空間意識的「境」的把握（「用意於古人之上，則天地之境，洞焉可觀」、「凡屬文之人，常須作意。凝心天海之外，用思元氣之前」）。由於「見象」、「感物」的方式是對於整體感的把握，因而王昌齡以在高山向下臨眺世界、以距離照見世界萬象的方式來說明傳統創作觀念中的感物方式（「如登高山絕頂，下臨萬象，以此見象，心中了見」）。依此而論，雖然古典詩論起始於對於「物」的體悟，但最終往往能夠超越對於單一個別物類的感知，轉而為對於具有立體空間之深度意識的照會。

以上這些詩論家雖然分別使用不同的詞語（諸如「物色」、「勢」、「境」等）來論述創作要點，然而，歸結究底，其實都是在說明一個相似的概念，那就是畫竹之前必須先有「成竹在胸」的整體意識，或者說是對於抒情詩的某種情調導向的充分體悟，是對於所謂的「意」、「神韻」的追求。從這個角度看，「物」、「象」、「勢」、「境」、「意」、「神韻」等概念其實是與這種整體意識緊密相關的連續思維系列。由於這種整體意識常指向某一程度的容量感，<sup>29</sup>其所包含的「成竹」意識可以是對於較小之物象的容量感的把握（如劉勰以「規體」、「矩形」來比喻），也可以是對於山川宇宙之廣大空間的掌握（如王昌齡用「天地之境」來比喻），因此依循此容量方向來創作，往往能成就某種言外「意態」，並且能暗示某一程度的空間方向感。此外，為什麼「物」、「物色」（自然景物）的掌握在傳統詩學中總是不斷地被強調？其實都是在說明一個重點，那就是主觀的情思感覺往往都是散化的，流行的，平面的，唯有將主觀情感與客觀物象相互結合鎔鑄（如上文王昌齡所說「文章是景，物色是本，照之須了見其象也」），才能拿捏一種與中國文字之空間性質相似，具有重量感並且不虛薄的意識，也才能夠成就所謂的空間意境的開展。可以說，在這類理論之中，並不是

<sup>29</sup> 柯慶明先生認為王昌齡特別點明「天地之境」、「如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中」，以及「會其題目，山林、日月、風景為真」，都清楚地表明了唐詩在興象之際，尋求其開闊高曠、遼闊的理想，以及對於地域自然景觀的運用。見柯慶明：〈天高地迥 月照星臨〉，《中國文學的美感》（台北：麥田出版社，2000），頁 185。

以詩人的情感本身為唯一的主位，而是以「物色」為本，並回到「象」的認知，回到對於世界本質初跡的體悟中，將主觀情感與客觀物象相互鑄鑄為一體。雖然空間意境有小有大，但是中國古典詩歌總能因為這種情感與物象乃至自然空間相互流轉生成的特性，在中國文字的空間特質之上，成就各式各樣不同厚薄之心靈空間向度的詩歌意境。

上文所談到的「勢」的觀念，或者「取境」的方式都偏向創作過程的思考，後來司空圖更將這種創作構思過程中對於空間印象的捕捉與作品所要呈現的意境合起來說明，形成一種風格情境論。同時，在其風格論之中，詩人主體與客觀景物之融合的觀念更可具體地歸納為以下三個主要質素：一是自然場景；二是人物；三是人的動作，這同時也是傳統古典詩構成空間意境的基礎要素。就《二十四詩品》其表述方式的特色來說，司空圖在每個風格之下所作的說明文字可歸結為以下幾個層次：(1) 生命境界的修養，(2) 自然場景，(3) 得到靈感的方式，(4) 語言的表出方式。整體合起來看，這些說明的文字所展現的是一種形象思維：諸如一個高士遊歷於某種自然情境（少部份是人生情境）中的狀況寫照，<sup>30</sup> 是一個個具體的「情境」。<sup>31</sup> 簡言之，司空圖所提出的這二十四種風格皆可視為一個個的「境」，而每一種風格的不同又在於詩中人物涉入這些場景所採用的不同方式。

在《二十四詩品》中，所有人文情境幾乎都轉為生命境界，或者說每一種風格幾乎都化為生命境界與自然場景。就表述方式來說，這種用自然情境表徵心靈境界的方式，正是引向空間意境的基礎。先看〈纖濃〉一格：

采采流水，蓬蓬遠春，  
窈窕深谷，時見佳人，

<sup>30</sup> 吳調公先生提到：《詩品》中所謂高人、畸人、幽人、碧山人、可人，在在都是寄悲慨於曠達的人，是司空圖幻想中的高士風格。見吳調公：《神韻論》，同前，頁 145。

<sup>31</sup> 《二十四詩品》應是二十四個設境的範例，其實也就是「詩與境偕」的具體說明。參閱黃景進〈唐代意境論初探〉，浙江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第 2 集（台北：文史哲出版社，1991），頁 162。

碧桃滿樹，風日水濱，  
柳蔭路曲，流鶯比鄰，  
乘之愈往，識之愈深，  
如將不盡，與古為新。<sup>32</sup>

這裡正是以人的活動涉入自然情境中展開空間意境：「纖濃」這種風格就如同在一個鮮明的水流之旁，在一個春意盎然的時節，在一個深山幽谷中，見到一個美人時而出現在眼前的情境。司空圖所說的各種風格總是包含著一個充滿生機又不失悠靜的自然情境，一個人物，一種氣氛美感，以若有似無的情境化為美感的激點，人的情感在這當中偶然浮現，朦朧美好但遙不可及。而這種距離是透過人與自然物象之間的互動關係而存在著，也唯有人與自然之間的互動，才能確保他自身精神與感情的某種獨立的特質，並將一切維持在最美的一個點上，然後感覺到一種向無窮延伸出去的可能性。每一種風格所透露出來的無窮意蘊皆建基於自然場景與空間意境的營造。

《二十四詩品》將風格作為一種創作目標，詩人首先所必須關注的即是如何將他的情思融注成一種整體的感覺，將所要表達的意義指向某一種整體氛圍的「情調性」。看〈沖淡〉一格：

素處以默，妙機其微，  
飲之太和，獨鶴與飛，  
猶之蕙風，苕苒在衣，  
閱音修簧，美曰載歸，  
遇之匪深，即之愈稀，  
脫有形似，握手已違。<sup>33</sup>

司空圖總是將所謂的「風格」以一個主體經驗某種自然場景的方式與感覺來表述。以「沖淡」的風格來說，即是以某個人物行步一片美麗的樹林，所感受到的美感與自然悠遊的心境來比擬。同時，其中的言外之意的營造，若有似無的

<sup>32</sup> 司空圖：〈纖濃〉，《司空圖《詩品》今譯·簡析·附例》，同前，頁8。

<sup>33</sup> 司空圖：〈沖淡〉，《司空圖《詩品》今譯·簡析·附例》，同前，頁4。

感覺的傳達，要捕捉卻又捉不到的恍惚之感（「脫有形似，握手已違」），也是利用人物在自然場景之間行動的游移而開展出來。

整體來說，《二十四詩品》這種將「人之情」與「物之景」交相融合以作為詩歌的創作構思，乃至作為詩歌完成後的風格意境的傾向，與上文所論及的諸多觀念，不論是「象外」之理論，還是關於「賦」、「比」、「興」表現手法的討論，都可以歸諸於兩個基本的元素：「情」與「景」，或者直接以傳統詩論中一個常見的術語：「情景交融」來總說。雖然「情景交融」的觀念獨立成詞，大約要到南宋中晚期才正式形成，<sup>34</sup> 但是就中國文學批評的理論發展來說，探討詩歌的情感與自然景物關係的批評觀念其實很早就開始，<sup>35</sup> 不論在哪一個時代，不論用哪一個概念來論述傳統詩歌的美學旨趣，幾乎都離不開「情」與「景」這兩個本質因素。由於「情」、「景」關係的討論主要是「以景物作為一種與情感相互觸引、感發」的對象或手段，<sup>36</sup> 是就方法上與意境上討論詩歌的感情如何運用自然景物達到某種高妙的境界，古典詩在這條主線上發展變化，必然離不開對於自然物象的深刻感知，離不開以自然場景作為創作的情境，並進而在主觀的詩情詩意之中開展某一程度的空間意識，創造「人與物」，「情與景」無限流轉飛徇的空間意境。

#### 四、中國文字的空間特質

由上文的論述，可知中國詩論中對於「物」、「象」、「勢」、「境」等概念的追求，都隱含某一程度的空間感，這是古典詩走向空間意境的理論、思維基礎。然而，若是單憑這些思維與概念，古典詩未必能夠開展空間意境，歸結究底，

<sup>34</sup> 諸如南宋黃昇的《中興以來絕妙詞選》。參閱蔡英俊：《比興物色與情景交融》，同前，頁 2-6。

<sup>35</sup> 譬如兩漢經學家對於「比」、「興」觀念的檢討等等。參閱蔡英俊：《比興物色與情景交融》同前，頁 1。

<sup>36</sup> 蔡英俊：《比興物色與情景交融》，同前，頁 17。



還有一個重要的根本，那就是必然要回歸中國文字的特殊性質，方能了解古典詩創造空間意境的根基為何。也可以說，基於中國文字的特殊性質，古典詩才得以創造獨樹一格的空間意境。

中國文字的特性何以是古典詩引向空間意境的根本基礎，主要可以從三方面來說：一是「書畫同源」的發生學源起；二是「方塊字」的特性；三為「方塊字」內部特殊的空間構造組合方式。首先就中國文字的起源來說，漢字的發生，可以說是「書畫同源」，與原始繪畫藝術的起源差不多同步。<sup>37</sup> 由於起於圖像式的描摹型態，早期的「象形」、「會意」文字，常與「一幅圖畫」相類，<sup>38</sup> 以著「線條的結構」表現為一種「構圖美」。<sup>39</sup> 如果說圖畫的特點主要在於線條、顏色等訴諸視覺的素質，那麼，中國文字的「線條」結構即是始終與圖畫保持相似性質的元素。在漢字具有圖畫特性的意義上，近世研究世界文字發展史的學者，往往把「漢字」與西方的「聖書字」及「楔形文字」之類的文字統稱為「表意文字」，<sup>40</sup> 以與西方重視聽覺的拼音語系相對照。更具體地說，漢字的「意符」與西方拼音語系相較，傾向於視覺感知，<sup>41</sup> 其「構形結構」的特徵主要是靠著眼睛辨認，需要「目治」，<sup>42</sup> 這是漢字與空間意識連結的第一層次。

不過，早期的漢字雖然起始於「依類象形」，但是因為語言的詞義是非常豐富的，純粹的繪圖也不易表達抽象的意義，若全然以直接繪形的方式造字，所造之字的數量將極為龐大繁冗。於是，漢語在結構上，便選擇了「二元聯繫」

<sup>37</sup> 臧克和：《漢字取象論》（桃園：聖環圖書公司，1995），頁18。

<sup>38</sup> 李孝定：《漢字的起源與演變論叢》（台北：聯經出版社，1986），頁78。不過，嚴格地說，漢字並非完全起源於圖畫，至少，數字就不是由圖畫發展而成的。詹鄞鑫：《漢字說略》（台北：洪葉文化事業，1995），頁29。

<sup>39</sup> 潘重規：《中國文字學》（台北：東大圖書，1983），頁9。

<sup>40</sup> 裘錫圭著，許倬輝校訂：《文字學概要》（台北：萬卷樓圖書，1994），頁1。所謂的「表意」文字，是利用象徵圖形，來表達抽象的意義。見杜學知：《漢字三論》（台北：藝文印書館，1975），頁16。

<sup>41</sup> 既是一種「視覺意象」，也是一種「視覺思維」。參見臧克和：《漢字取象論》，同前，頁1。

<sup>42</sup> 潘重規：《中國文字學》，同前，頁8。

的方式，採用「音義兼表」的形聲字作為發展的主要方向。<sup>43</sup> 由於形聲字的比重逐漸上升，所使用的「意符」從以「形符」為主變為以「義符」為主，並且「記號字」，「半記號字」亦逐漸增多，<sup>44</sup> 漢字遂具有「形音義」三個組成要素。<sup>45</sup> 也因此有許多學者認為「表意」並不足以形容漢字，難以將漢語古文字籠統地納入習慣上所謂「繪畫」、「象形」、「表意」等簡單化的概念裡。<sup>46</sup> 雖然如此，但無論漢字如何演變，漢字的「字符」裡仍然充滿大量的「意符」，<sup>47</sup> 我們仍然是以「形」作為主要的感知對象，通過對「形」的感知來了解「音」與「義」，<sup>48</sup> 或者說主要是通過「視覺」感知的方式來了解文字所負載的信息符號功能。正言之，「符號化」是漢字走向「便於書寫和記憶」的必然結果，是漢字發展的一個重要規律，而「表意性」則是漢字體系的「本質特點」。在無數世代更替的變化之中，漢字始終頑強地堅持自己的「表意」特點，不斷地採用新的方式，增強個體「符形」和整個符號體系的「表意功能」。<sup>49</sup> 而中國文字「以意構形」的視覺特點結構，以及「兩維度」的空間造型，不但為漢民族書寫過程中的藝術追求提供了物質基礎，為書家的創造力提供了廣闊的「藝術空間」，<sup>50</sup> 而且也是古典詩能夠開展特殊之空間意境的一個根本基礎點。漢字除了堅持一定程度之「以意構形」的特性，此外，在無數世代的演變之中，漢字還一直堅持「方塊字」的原則。雖然在每一歷史的不同階段之中，漢字有

<sup>43</sup> 見王寧、鄒曉麗主編：《漢字》（香港：海峰出版社，1990），頁73。

<sup>44</sup> 裘錫圭著，許鏞輝校訂：《文字學概要》，同前，頁46。

<sup>45</sup> 王寧、鄒曉麗主編：《漢字》，同前，頁304。

<sup>46</sup> 臧克和：《漢字取象論》，同前，頁1。

<sup>47</sup> 諸如傳統文字學所說的象形、指事、會意這幾種字所使用的字符，以及這幾種字所代表的詞都只有意義上的聯繫，所以都是「意符」。詳參裘錫圭著，許鏞輝校訂：《文字學概要》，同前，頁15。

<sup>48</sup> 王寧、鄒曉麗主編：《漢字》，同前，頁304

<sup>49</sup> 在發展的過程中，漢字始終在「符號化」與「表意性」二者的相互矛盾和相互作用的辯證中並肩發展。參見王寧、鄒曉麗主編：《漢字》，同前，頁75-76。

<sup>50</sup> 王寧、鄒曉麗主編：《漢字》，同前，頁298。

時往橫向寬度發展，有時趨向上下長度發展，最後仍然堅持著兼蓄「縱橫與端正」的「方塊字」，<sup>51</sup> 穩定地以「字形方正」與「結構勻稱」作為自身的重要特質。<sup>52</sup> 所謂「方塊字」的特性就是，不管怎樣「安排布局」，調整「比例和結構部位」，每個字都必須合理地分布在方形的框架內，而且字與字之間又需均勻地留有「間隔空隙」，形成「一字一音節」的表述狀況。<sup>53</sup> 這種趨向「整體」的「完形」結構，<sup>54</sup> 既是創造對聯與律詩之空間意識的基礎，也是成就中國文字得以「入畫」，成為「空間藝術」的重要根本。<sup>55</sup>

正因為漢字的「表意」、「方塊」特徵，中國文字的結構就與空間概念不可分割，因而用中國文字寫作的詩很容易就會令讀者感覺一種「具象」之「藝術架構的空間性」。<sup>56</sup> 在中國文字的空間特性之下，文學的創作就如同是在為文字找一個位置，像一種空間的安置。如劉勰在〈練字〉篇中說：

夫爻象列而結繩移，鳥跡明而書契作，斯乃言語之體貌，而文章之宅字也。<sup>57</sup>

劉勰點明文字的創造過程是由結繩記事、象形符號之明確才得以確立。同時，由「斯乃文章之宅字」這個比喻，似乎暗示了中國文字的某種空間特性，「練字」（用字追求精練貼切）如同是要為文章找一個宅字（園地）。

又如他在〈章句〉一篇說：

<sup>51</sup> 甲骨文的形體是方塊字的自然階段，金文中出現格局整齊的方塊字，然後經歷兩大體勢的階段，即篆的縱勢與隸的橫勢。見齊沖天：《書法文字學》（北京：北京語言文化大學出版社，1997），頁21。

<sup>52</sup> 許鈇輝：《文字學簡編·基礎篇》（台北：萬卷樓圖書，1999），頁24。

<sup>53</sup> 「一字一音節」即是一個字就是一個詞或一個詞素。見何九盈、胡雙寶、張猛主編：《中國漢字文化大觀》（北京：北京大學出版社，1996），頁60。

<sup>54</sup> 杜學知：《漢字三論》：同前，頁63。

<sup>55</sup> 漢字本身還可以製成單條或對聯，作為獨立的藝術品，成為空間藝術的一種。見林尹：《文字學概要》（台北：正中書局，1985），頁27。

<sup>56</sup> 黃永武：《詩與美》（台北：洪範出版社，1985），頁75。

<sup>57</sup> 劉勰：《文心雕龍·練字》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》，同前，頁1789。

夫設情有宅，置言有位，宅情曰章，位言曰句。故章者，明也；句者，局也。局言者，聯字以分疆，明情者，總義以包體，區畛相異，而衢路交通矣。<sup>58</sup>

對於情意與語言的安頓，劉勰也是把它比喻為安頓在適當的位置。「情」所放置的「宅」（處所）叫做章，「言」所放置的位置叫做「句」。這裡都用區域名稱比喻詩「句」（「章」），像是把文字的驅遣想像成是在一個空間區域之中的安置問題。

中國文字除了在繪畫特徵、表意性質、方塊造型等特性的堅持上與空間感不可分割，此外，我們還可以由每一個方塊字內部的構造上，亦即其內在「字符」的「結體」、「組合」方式上來看其隱含的空間意蘊。整體而言，漢字在「結體」方面作了很大的努力：除了不斷維護「方塊字」的格局，還力求「結體的規律性」。<sup>59</sup> 漢字本多為「象形」、「會意」文字，後來「形聲字」大量增加，多數雖變而為以「一形一聲」的方式組合，但其結構大半還是維持「左右對稱」，或「上下相對稱」，<sup>60</sup> 亦或「內外相合」的情況。<sup>61</sup> 所以每個字的「結構組織」，都像一個小小的「建築物」，有「平衡」，有「對稱」，有「和諧」。<sup>62</sup> 而漢字這種以「左右，上下，內外」等不同方位相合的造字原則，正暗含某一程度的空間思維觀念，每一個漢字的方塊內部都像是一個小天地，其中字符的相組就好像是把上下四方不同方位，不同類別的物象從四面八方相合、集中到這個「方塊」之中。每個文字內部都暗含著組合排列的空間思維，而字與字之間的空白縫隙又隱含著另一層空間意識，此皆為古典詩得以開展空間意境的重要根基。

而漢字每個「方塊」內部「字符」排列相組的空間思維特徵，亦可以與中國原初哲學中的重要思想：「取象」放在一起看。漢語古文字可以說是「取象

<sup>58</sup> 劉勰：《文心雕龍·章句》，李曰剛著：《文心雕龍輯註》，同前，頁 1513。

<sup>59</sup> 齊冲天：《書法文字學》，同前，頁 23。

<sup>60</sup> 李孝定：《漢字的起源與演變論叢》，同前，頁 78。

<sup>61</sup> 詳參裘錫圭著，許錫輝校訂：《文字學概要》，同前，頁 24。

<sup>62</sup> 趙天池：《優美的中國文字》（台北：文史哲出版社，1991），頁 27。

以構形」的體系，其「形」實為「象」，在「以形體示象」的原則下，「象」就蘊含於「形」中。<sup>63</sup>「取象」原則上與原初神話思維有關，初民的運思大多受著所謂「隱喻」原則——即「部分代替整體」原則的支配，這種思維的特徵是認定只要把「整體」的某一「部份」置於自己的力量範圍之內，在魔法意義之上，就能由此獲得「控制整體本身」的力量。在這種部分與群體的思考關係中，「取象」首要之法是「取類」，而所謂「取類」又涉及到古代哲學邏輯名學問題：人們總是由對「個別（種）」的確定、義界、推演來歸納出「類別」。<sup>64</sup>把這種「取類」以「相合」（以部分代替全體）的思維取向，放到中國文字的內部結構之中來思索，在每個方塊字中間，其「左右」、「上下」、「內外」不同方位的整合關係，其實像是要把不同類別的物象整合在一個框限（「方塊」）之中。由於每一個框都像是一個小天地，詩人乃得以由字框的小天地，到句框、乃至整首詩的詩框，造就物象與物象、園地與園地的對應組合，成就一個個小天地。由字符到方塊，到方塊與方塊的相組就像是由點，到線，到面乃至立體空間的組合。而由字框、句框而詩框的「義類聯繫」方式，<sup>65</sup>像是把天地空間中不同的物類濃縮到「方塊」內部，這是漢字與「物」連結的起點，與上文所論古典詩往往以「物」作為表達媒介與創作動因的總趨向相符合，是古典詩引向空間意境的基礎。

葉維廉先生論中國古詩（特別指唐詩）提到一種「未定解讀」的空間型態，其中有些類型的詩句，諸如「日落江湖白，潮來天地青」（王維詩）、「樓雲籠樹小，湖日落船明」（杜甫詩）等即可視為把中國文字內部那種「義類聯繫」的「取象」構造原則發揮極致的空間型態。此種「未定解讀」的空間型態主要

<sup>63</sup> 臧克和：《漢字取象論》，同前，頁 26。「所謂「意象」，最簡要的義界就是位於「實際事物」與「抽象模式」之間的一類視覺形象。意象的特徵就在於它的「中介性」，也就是它在揭示世界聯繫時，既可超越「實際事物」領域（較之抽象，又離不開「實象」），又可以讓位於這些專門再現事物的領域（不如其抽象，又離不開「實象」）。同上，頁 46。

<sup>64</sup> 臧克和：《漢字取象論》，同前，頁 77。

<sup>65</sup> 臧克和：《漢字取象論》，同前，頁 71。

是基於「未定位、未定關係，或關係模稜」的語法特質，所以能使「讀者獲致一種自由觀感解讀的空間」。<sup>66</sup> 不過，若是分析「澗戶寂無人」（王維詩）之類的詞語，會發現其所以能以「未定關係」開展「未定解讀」空間意識，還有一個重要特徵是以著「名詞或名詞片語的孤立」，意即「簡單的名詞意象」造就「意象的潛力」。<sup>67</sup> 簡言之，這種「未定解讀」的空間型態主要包含兩種特性：（1）為物象與物象的相互連結組合。（2）是對比與整合的特性。正是基於對於物象與物象之間遠近、動靜之對比原則的發揮與整合，所以才能創造出一種獨特的心靈空間意境。可以說，某一類唐詩所呈現的那種「未定解讀」空間型態是古典詩運用中國方塊字內部構造方式，運用整合的性質，將物類整合凝聚到一個句子之中，將對比、對仗形式及中國文字的特性集合發揮極致，所產生的一種最精緻的心靈空間型態，是傳統詩人尋尋覓覓了好幾個世代，直到唐代才發現的一種最適合於中國字、詞之性質，以至於使詩句接近圖畫之空間性的一種重要的發現。

若是將上文所論的「物」、「象」、「勢」、「境」等概念與漢字的特徵融合說明，可以這樣說，古典詩素來重視「妙在象外」的意境體悟，而「象」的基礎之一是「物」，「物」又與名詞有關，因而古典詩創造的基礎有部分可以說正在於如何選取排列物象（名詞）。而漢字所堅持的「方塊」特徵，使得古典詩得以有著一個個確定的空間園地，有一種無形的畫框可以將所選取的物類，集中到字框、句框乃至詩框之中。「方塊字」的思維特徵圍住天地之中不同方位的各類景物，讓詩人得以在一個方塊園地上進行物象的心靈排列組合，將諸多物

<sup>66</sup> 諸如「雲山」之類的詞，由於「雲」與「山」之間的「空間關係模稜」，因而使讀者獲致一種自由觀感解讀的空間。見葉維廉：〈唐詩中的傳釋活動〉，《唐詩論文選集》（台北：長安出版社，1985），頁38-39。

<sup>67</sup> 梅祖麟、高有工先生注意到名詞的並列在古典詩（特別指唐代近體詩）中的重要性。他們認為，因著很多「語法因素」可以造成「名詞或名詞片語的孤立」，而使得這些名詞同時也具有「意象的潛力」。梅祖麟、高有工著，黃宜範譯：〈唐詩的名詞與意象〉，《唐詩論文選集》，同前，頁8。

象（名詞）相組在同一個框限中，進而創造出靈活絕妙，若即若離的心靈空間意識。

## 五、結語

由上可以大致看到中國文學傳統有一條主要的脈絡是追求言外之意境，追求含蓄婉轉的表述方式，並可大體看出言外之意的傳統是以自然景物作為創作時感物的對象，或是作為呈現情感的重要媒介，這都是古典詩易於傾向空間意境的第一步。綜合言之，對於「意」、「境」的追求在本質上可說是「由先秦《易經》與老莊哲學中對『象』的闡發而產生」，<sup>68</sup> 所以「物」、「象」、「勢」、「境」等概念在本質上是相同思維的連續系列。如劉禹錫就將「境」與「象外」的概念合起來說：「詩者，其文章之蘊耶！意得而言喪，故微而難能；境生象外，故精而寡和」（劉禹錫：〈董氏武陵集記〉），「境生象外」就是由「象外」來產生「境」。所以說，由「象」、「物」、「物色」、「勢」到「境」（或說「境界」）之理論的確立，代表著空間意境概念的一步步壯大與深化。就拿「境界」這個詞來說，<sup>69</sup> 它本就與空間概念有關，其本字是音樂上的術語（「竟」是樂曲終了之詞），後來又用到空間上（引申為「界域」）。<sup>70</sup> 隨後，再由空間概念（「疆界」）漸漸用到哲學範疇中去，<sup>71</sup> 至於佛教傳入後的「境界」一詞，本身也是

<sup>68</sup> 李浩：《唐詩的美學詮釋》（台北：文津出版社，2000），頁13。

<sup>69</sup> 由「詩緣情境發」（皎然〈秋日遙和盧使君〉），「今王生者……長於思與境偕，乃詩家之所尚」（司空圖〈與王駕評詩書〉）等都可以看到「境」的重要性。

<sup>70</sup> 「境界」一詞往往用以指「界域」而言。「境」本作「竟」。《說文》云：「界，竟也」，段玉裁注：「竟，俗本作境，今正。樂曲盡為竟，引伸為凡邊竟之稱，界之言介也，介者畫也。畫者介也，象田四界」。顏昆陽：《六朝文學觀念論叢》（台北：正中書局，1993），頁328。

<sup>71</sup> 「境界」原是「疆域」的意思，指的是一定範圍內的一塊疆土，詞義實在。後來這個詞被用到哲學範疇中去，詞義開始虛化。如《莊子·齊物論》所謂：「忘年忘義，振於無境，故寓諸無境。」都是指一種超現實的，優遊自在的理想境界。祖保泉、張曉雲：《王國維與人間詞話》（上海：上海古籍出版社，1990），頁40。

與空間概念有關的詞語。<sup>72</sup> 總之，古人心目中的「境」，其內涵所指是一種空間、一種氛圍、一種情調性。<sup>73</sup> 基於「境界」這個詞語的空間特質，傳統詩人在朝著某種「意境」或「境界」的目標創作時，或多或少都會朝向某種空間意識的型態來表徵情思。

總而言之，從漢字內部的構造特徵，到「物」、「象」、「勢」、「境」等概念的追求，體現著中國「意在言外」的傳統總是以自然景物作為表達媒介，進而以自然場景作為創作的情境，並在某一程度上具有選取、組合物類的思維特徵，這都是古典詩能夠開展空間意境的理論基礎。在這種物類選取並相組的思維方式中，基於中國文字本身始終堅持的「方塊」空間特徵，詩人乃得以將其無限遠想的神思，歸於一個個具有框限的心靈園地之中，創造活躍動人的心靈藝術空間。

## 參考書目

- 黃永武：《中國詩學·設計篇》，台北：巨流圖書公司，1989年11月初版9刷。  
 葉維廉：《比較詩學》，台北：東大圖書公司，1983年2月初版。  
 王力堅：《六朝唯美詩學》，台北：文津出版社，1997年7月初版。  
 蔡英俊：《中國古典詩論中「語言」與「意義」的論題——「意在言外」的  
 用言方式與「含蓄」的美典》，台北：台灣學生書局，2001年4月初版。  
 高亨：《周易大傳今注》，山東：齊魯書社，1979年6月初版。  
 吳調公：《神韻論》，北京：人民文學出版社，1991年9月初版。  
 許清雲：《皎然詩式輯校新編》，台北：文史哲出版，1984年3月初版。  
 弘征：《司空圖《詩品》今譯·簡析·附例》，銀川：寧夏人民出版社，1984

<sup>72</sup> 「我翻譯為『境界』的這個詞，本身是梵文（visaya）的一個譯語，在佛教用語中意指『天字』（sphere）或精神界（spiritual domain）。」劉若愚原著，杜國清譯：〈妙悟主義者的觀點：做為默察的詩〉，《中國詩學》（台北：幼獅文化公司，1985），頁131。

<sup>73</sup> 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》（北京：中華書局，1992），頁16。



年6月初版。

浙江大學中國文學研究所主編：《文學與美學》第6集，台北：文史哲出版社，1998年5月初版。

李曰剛：《文心雕龍斟詮》，台北：國立編譯館中華叢書編審委員會，1982年5月初版。

國立政治大學中文研究所主編：《詩毛氏傳疏》，台北：台灣學生書局，1981年11月6版。

鍾嶸著，趙仲邑譯注：《鍾嶸詩品譯注》，台北：貫雅文化事業，1991年7月初版。

蔡英俊：《比興物色與情景交融》，台北：大安出版社，1990年8月初版2刷。

涂光社：《勢與中國藝術》，北京：中國人民出版社，1990年7月初版。

張伯偉編撰：《全唐五代詩格校考》，西安：陝西人民出版社，1996年7月初版。

柯慶明：《中國文學的美感》，台北：麥田出版社，2000年1月初版。

臧克和：《漢字取象論》，桃園：聖環圖書公司，1995年10月初版。

李孝定：《漢字的起源與演變論叢》，台北：聯經出版社，1986年6月初版。

詹鄞鑫：《漢字說略》，台北：洪葉文化事業，1995年12月初版。

潘重規：《中國文字學》，台北：東大圖書，1983年9月再版。

裘錫圭著，許倬輝校訂：《文字學概要》，台北：萬卷樓圖書，1994年3月初版。

杜學知：《漢字三論》，台北：藝文印書館，1975年7月初版。

王寧、鄒曉麗主編：《漢字》，香港：海峰出版社，1990年初版。

齊沖天：《書法文字學》，北京：北京語言文化大學出版社，1997年2月初版。

許倬輝：《文字學簡編·基礎篇》，台北：萬卷樓圖書，1999年3月初版。

何九盈、胡雙寶、張猛主編：《中國漢字文化大觀》，北京：北京大學出版社，1996年7月初版2刷。

林尹：《文字學概要》，台北：正中書局，1985年6月初版11刷。

黃永武：《詩與美》，台北：洪範出版社，1985年5月3版。

趙天池：《優美的中國文字》，台北：文史哲出版社，1991年5月初版。

顏昆陽：《六朝文學觀念論叢》，台北：正中書局，1993年2月初版。

祖保泉、張曉雲：《王國維與人間詞話》，上海：上海古籍出版社，1990年3月初版。

劉若愚原著，杜國清譯：《中國詩學》，台北：幼獅文化公司，1985年6月5版。

# The Discussion about the Structural Elements of the Space Feature in the Chinese Classical Poems: from “wu”, “hsiang”, “shih”, “ching”, and “the Characters of Chinese” to Space Artistic Field

Lue, Yi-ching\*

[ Abstract ]

The main task of this paper is to explain why the Chinese classical poems easily tend to develop into space artistic field from the point of pursuing implied meaning (「意在言外」) in the Chinese poetry. The tradition of pursuing implied meaning always borrowed natural substance as an expressive medium, then proceeded to take the natural scenes for creating composing situation. All these are the basic causes of leading the classical poems into the space artistic field. Briefly, on the basis of the space feature of Chinese character and pursuing “wu” (「物」), “hsiang” (「象」), “shih” (「勢」) and “ching” (「境」)’s concepts are the main bases of tending to develop space artistic field in the Chinese classical poems.

**Keywords** : classical poems, space, hsiang, shih, ching, hanzi

---

\* Lue, Yi-ching is an assistant professor in the Center of General Education at Ching Yun Institute of Technology.

