

# 論聽覺、嗅覺空間定位之模糊化

## ——以唐宋詩詞為考察對象

仇小屏\*

〔摘要〕

欲處理空間，必先處理空間定位，而其中「模糊」的空間定位是相當特別的，值得一探究竟。當距離知覺——聽覺、嗅覺因為種種因素，譬如發聲體眾多、風吹聲動、發生體位置變動、發聲體位置不能眼見（前此為聽覺），還有產味體位置不能眼見、產味體眾多、風吹香動、香味細薄（前此為嗅覺）等，而產生空間定位模糊化的情形時，往往會因此造成「迷」或「熱鬧」的效果。其中「迷」的效果可以用來提升意境、催深情感（悲情或喜情），「熱鬧」的效果則可以有力地刻畫出季節或節日的特色；而這些對於全篇主旨的醞釀與表出而言，都起著重要的作用。

所以對空間定位模糊化的探討，必須歸結、提升到全篇的角度來看待，才不至於流於瑣碎。此時，章法分析就有助於釐清空間定位模糊化的意象，在全篇中所佔的位置，以及與其他意象間的關聯，並因而凸出主旨，增強辭章的感染力。

關鍵詞：空間、空間定位、聽覺、嗅覺、章法、結構、意象、唐宋詩詞

---

\* 國立成功大學中國文學系副教授

## 一、前言

所有的文學作品，都是在特定的時空中產生，因此文學作品對時、空的處理就非常值得觀察。然而正如曾霄容《時空論》中所言：「時間分量的表現通常還要藉助於空間的表徵。由此生起時間表達乃至測定的空間化。空間成為表現時間的徵標或記號。以空間的記號代表時間，即是以不變的形象代現變化的事象。我們只是在空間的形式中，始能得到時間的明確的表現形態。」<sup>1</sup>「至於感情等現象，如不藉助於形象，亦殆不能表出之。由此得以斷定空間形式較於時間形式更為根本。」<sup>1</sup>因此對於空間能清楚地掌握之後，才能及於對時間的探討，所以對於空間的探究應該是非常基礎且必要的。

在處理空間的過程中，確定「空間定位」是所有探討的起點，而且對於「空間定位」的探討可以從多個角度切入（譬如主體與客體、顯與隱、精確與模糊、實與虛等<sup>2</sup>），其中「模糊」的空間定位具有非常特殊的美感，值得深入探析。因此本論文就鎖定唐宋詩詞為範圍，來考察其中所出現的「空間定位模糊化」的現象，並以章法切入，梳理出意象組織的脈絡，據此繪出結構分析表，企圖挖掘出模糊的空間定位在全首詩篇中的作用，期望能得出有益的結論。

## 二、何謂空間定位

必須了解何謂空間定位，才能對空間定位進行探討。因此本節主要就主體的外部知覺、空間知覺切入，然後及於物理境與心理場的關聯，以此說明何謂空間定位。

### （一）外部知覺、空間知覺與空間定位

彭聃齡主編《普通心理學》說：「外部感覺接受外部世界的刺激並反映它們的屬性，這類感覺稱外部感覺。如視覺、聽覺、嗅覺、味覺、皮膚感覺等。……

---

<sup>1</sup> 見曾霄容《時空論》（台北：青文出版社，1972年3月初版）頁416、419。

<sup>2</sup> 詳見拙作〈論「空間定位」——以高中國文古典詩詞教材為考察範圍〉，《人文研究與語言教育研討會》論文集（台北：國立台灣師範大學實習輔導處地方教育組，2003年9月），頁222-244。

內部感覺接受機體內部的刺激並反映它們的屬性（機體自身的運動與狀態），這種感覺叫內部感覺，如運動覺、平衡覺、內臟感覺等。」<sup>3</sup>因此人之所以能認識空間，那是因為人具有視、聽、嗅、味、膚<sup>4</sup>五種感覺，所以才能捕捉外在世界的訊息，因此談到空間定位，便一定不能忽視此五種感覺。

不過在進一步論述此五種知覺前，要先釐清一下「感覺」和「知覺」的不同與聯繫。張春興《現代心理學》針對此說道：「只覺察到刺激的存在，並立即分辨出刺激的各別屬性。在心理學上，稱此一層次為感覺（sensation）。較為複雜的另一個層次是，不僅覺察到刺激的存在及其重要屬性，而且知道該刺激所代表的意義。在心理學上，稱此一層次為知覺（perception）。顯然，感覺與知覺之間是連續的，後者是以前者為基礎的；前者是以生理作用為基礎的簡單心理歷程，而後者則純屬複雜的心理歷程；前者是普遍現象（眼睛正常者均有視覺），而後者則有很大的個別差異，不同的人對所覺察到的相同刺激，可能在知覺上有極大的差異。」<sup>5</sup>因此表現在文學作品中的，顯然已非簡單的「感覺」而已了，應該以「知覺」來認定較為合適。視、聽、嗅、味、膚五種知覺負責接受外部世界的刺激並反映其屬性，主體就藉此辨認客體與客體所存在的空間。

而且就在這五種知覺的基礎上，形成了人們的空間知覺，以協助人們在空間中活動。彭聃齡主編《普通心理學》中說：「空間知覺是人對客觀世界物體的空間關係的反映。它包括形狀知覺、大小知覺、深度與距離知覺、方位知覺與空間定向等。空間知覺在人與周圍環境的相互作用中有重要作用。如果人們不能認識物體的形狀、大小、距離、方位等空間特性，就不能正常地生存。」<sup>6</sup>其中「形狀知覺」、「大小知覺」與形體的認識密切相關，「深度與距離知覺」等則是與空間中所拉開的距離有關，至於「方位知覺與空間定向」則是直接與空間定位的確定有關。

<sup>3</sup> 見彭聃齡《普通心理學》（北京：北京師範大學出版社，2001年5月二版，2003.1十五刷）頁176。

<sup>4</sup> 關於「膚覺」一般多稱為「觸覺」，然而正如張春興《現代心理學》（上海：上海人民出版社，1994年5月一版，2004年11月二十一刷）所言：「膚覺又可分為觸覺、痛覺、溫覺、冷覺等多種。」頁81，因此不宜稱為「觸覺」，應以「膚覺」較為恰當。

<sup>5</sup> 見張春興《現代心理學》頁80。張氏又補充道：「感覺與知覺相比，前者是從生理歷程到心理歷程的開端，而後者則全屬心理歷程。」頁117。

<sup>6</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁255。

## （二）兩個空間定位

人類遊息寢處於物理世界中，因此必然與物理世界有極深的交涉，在心理世界與物理世界中搭起橋樑的，就是知覺了。這樣的道理早在劉勰《文心雕龍》中就已經注意到了，他在〈物色〉中所提出的「既隨物以宛轉」、「亦與心而徘徊」是極有見地的，童慶炳《中國古代心理詩學與美學》解析道：「其旨義是詩人在創作中要從對外在世界物貌的隨順體察，到對內心世界情感印象步步深入的開掘，正是體現了由物理境深入心理場的心理活動規律。」<sup>7</sup>在物理境與心理場之中搭起橋樑的，正是知覺，因此劉勰又說：「人稟七情，應物斯感。感物吟志，莫非自然。」（《文心雕龍·明詩》）其中就別具慧眼地拈出一個「感」字。

空間知覺中有所謂「方位定向」的能力，彭聃齡主編《普通心理學》對此解釋道：「方位定向（orientation）是指對物體的空間關係、位置和對機體自身所在空間位置的知覺。」<sup>8</sup>因此結合空間知覺，與關於「心理境」、「物理場」的探討，當可得知空間定位有二：一是定在主體、一是定在客體，前者標舉出心理境、後者標舉出物理場；並且呼應前面有關五種知覺的探討，那麼即可得知這兩個必須把握的空間定位，若是一一對應於五種知覺，其情形即如下所述：視覺為「人之所在」、「被視物」，聽覺為「人之所在」、「發聲體」，嗅覺為「人之所在」、「產味體」，膚覺為「人之所在」、「被觸體」，味覺為「人之所在」、「咀嚼物」；所以總的說起來，這五種知覺的空間定位就是「知覺載體」和「標的物」的關係。而且主體是空間知覺的載體，當其對應於客體時，便運用空間知覺來認識方位，並因而拉開距離、掌握形體，如此一來對空間的認識方告完成。

## （三）不同的空間定位

對於「空間定位」的探討，可以從多個角度切入，譬如「主體與客體」、「顯與隱」、「精確與模糊」、「實與虛」的區別等等。針對「主體與客體」而言，即前此曾論及的：空間定位一個定在主體、一個定在客體；針對「顯與隱」而言，即主體和客體的空間定位雖然都是必然存在的，可是卻不一定都會在字面上出現，

<sup>7</sup> 見童慶炳《中國古代心理詩學與美學》（台北：萬卷樓圖書有限公司，1994年8月初版）頁5。

<sup>8</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁152。

有時只出現其中之一，出現者為「實」，不出現者為「虛」，但是就算不出現，也是在篇外隱含著的，所以必須有意識地加以把握，才能對空間有清楚的認識；針對「精確與模糊」而言，則是指空間定位有時可以精確地辨認，有時卻只能得到模糊的認識；針對「實與虛」而言，是指能實際被知覺所感知到的，是「實」的空間定位；不能實際被知覺感知到，而藉由設想帶出的，是「虛」的空間定位。

9

這些探討都有助於掌握空間定位的特性，並進而深入作品內蘊；不過本論文所欲鎖定者，是其中別具特色、能為作品增添許多美感的「模糊」的空間定位。

### 三、何謂空間定位的模糊化

與「精確」的空間定位相比，「模糊」的空間定位顯得別具特色。誠如前文所述，空間定位一定在「主體」、一定在「客體」，主體當然是確定的，但客體則不然，有些是可以精確把握的，有些卻無法準確掌握，當主體面對無法準確掌握的客體時，不管從哪一種知覺出發加以捕捉，其結果都是一樣的；而且若是主體在自身情意的驅使下，選擇強調此種特性，<sup>10</sup>那麼就會讓空間定位模糊化的特色更為彰顯，這樣往往會為作品增添特殊的效果與美感。

關於空間定位的考察，若是落實到人類的五種外部知覺上，那麼會發現雖然人類是借助於這五種知覺來掌握距離、辨認方向、確定空間定位，可是它們之間的重要性卻不是全然相同的。關於這一點，劉雨《寫作心理學》即說：「一般說來，遠距離感覺有視覺和聽覺；近距離感覺有嗅覺、味覺、觸覺。其中嗅覺位於遠感覺和近感覺之間，也稱為近旁感覺。在這些感覺中，最發達的是視覺，

<sup>9</sup> 詳見拙作〈論「空間定位」——以高中國文古典詩詞教材為考察範圍〉頁 222-244。

<sup>10</sup> 邱明正《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷）：「審美知覺雖具有整體性，但是當人面對眾多對象或對象眾多審美性質時，並不是對它們一視同仁，不分先後、主次，以同樣的注意，同樣的角度、廣度去知覺對象，留下同樣強度、深度的知覺記憶，而是自覺或不自覺地有所選擇，而且這種選擇比一般的知覺更有具象特徵，更受審美需要制約，恆常性也更為集中。……審美知覺的選擇性還取決於審美者的審美目的、審美興趣、審美能力、審美習慣和特定的情緒狀態。」頁 154-155。「模糊」特質就包括在邱氏所提到的「對象眾多審美性質」中。

其次是聽覺。」<sup>11</sup>彭聃齡主編《普通心理學》更進一步指出：「對人類來說，視覺與聽覺在定向中有特別重要的作用。」<sup>12</sup>因此對於帶出距離、確定方向而言，顯然以視覺、聽覺、嗅覺較佔優勢；而且從另一個角度來探討，邱明正《審美心理學》說道：「人接受外來信息主要依靠視覺和聽覺，尤其視覺所接受的信息量更是遠遠超過其他感覺。」<sup>13</sup>綜合起來說，那就是在感知空間時，常借助於視覺與聽覺，嗅覺就少見了，膚覺和味覺更是少之又少<sup>14</sup>，這種現象自然而然地會反映在文學作品中。所以視覺、聽覺、嗅覺在確定空間定位時扮演著較重要的角色，而當空間定位模糊化時，當然也是這三種知覺的表現較為突出，然而若欲對此三種知覺都進行討論，內容會太過龐大，非本論文所能容納，因此本論文即鎖定較為少見的聽覺、嗅覺來進行論述，視覺部分則另文探討。<sup>15</sup>

#### 四、聽覺空間定位的模糊化

聲波是聽覺的適宜刺激，它是由物體振動產生的；聲波必須通過介質（或稱聲媒）傳導給人耳，並在人耳中產生聽覺，而此介質可為氣體、液體或是固體。<sup>16</sup>前面也提及：聽覺在定向中有特別重要的作用。<sup>17</sup>

儘管如此，文學作品中還是出現了聽覺空間定位模糊化的情形，推究其原因，大體有四：一是因為發聲體眾多，因此無法確定空間定位；二是因為聲波在空氣中傳遞時，可能因為風吹聲動，所以讓空間定位一再變動，因此無法掌握；

<sup>11</sup> 見劉雨《寫作心理學》（高雄：麗文文化出版社，1995年3月初版）頁114。彭聃齡主編《普通心理學》亦言：「視覺、聽覺、嗅覺接受遠距離的刺激，又叫距離感覺。」頁76。

<sup>12</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁152。

<sup>13</sup> 見邱明正《審美心理學》頁147。

<sup>14</sup> 張春興《現代心理學》補充道：「對一般常人而言，空間知覺主要為視空間知覺與聽空間知覺兩種。對盲者與聾者而言，其空間知覺能力之獲得，則必須藉助膚覺（如觸覺）或其他感覺經驗。」頁133。

<sup>15</sup> 可參見拙作〈論視覺空間定位之模糊化——以唐宋詩詞為考察對象〉，收錄於《唐宋元明學術研討會論文集》（台北：里仁出版社，2005年7月出版）頁141-169。

<sup>16</sup> 參見彭聃齡主編《普通心理學》頁105、張春興《現代心理學》頁100。

<sup>17</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁152。一般認為，聽覺的重要性僅次於視覺，但是張春興《現代心理學》指出：「在亮度不足的情境之下，視覺功能失效，而聽覺則不受影響；在空間受限制時（如隔離視線），視覺功能受阻，而聽覺仍可發揮功效。」頁98，可見聽覺有其殊勝之處。

三是因為發聲體的位置一再變動，因此空間定位難以掌握；四是因為發聲體為視覺所不見，而視覺又是一最佔優勢的知覺，所以一旦失去視覺的輔助，就感覺到在掌握空間定位上發生困難。在前述四個原因中，「發聲體眾多」各舉詩例三、詞例一，「風吹聲動」各舉詩例二、詞例一，「發聲體位置變動」各舉詩例一、詞例一，「發聲體位置不能眼見」各舉詩例二、詞例一。

### （一）發聲體眾多

發聲體眾多會造成空間定位難以掌握，是很自然的，表現出這種情況的文學作品，首如孟浩然〈春曉〉：

春眠不覺曉，處處聞啼鳥。夜來風雨聲，花落知多少？

其結構分析表如下：

實	先：「春眠不覺曉」
	後：「處處聞啼鳥」
虛	因：「夜來風雨聲」
	果：「花落知多少」

喻守真《唐詩三百首詳析》賞析此詩道：「全詩以『不覺』為柱意。首二句從不覺而覺，因春眠失曉，聞啼鳥而覺。下二句是推想之詞，是寫不覺的神情，是從覺而不覺。上句是覺，下句是不覺。」<sup>18</sup>所以全詩構成了時間上「先實後虛」<sup>19</sup>的結構，其中為了表現出「春曉」之景，作者出以「處處聞啼鳥」一句，由啼鳥之眾多可見春事之繁盛，而啼鳥之眾多也造成了空間定位的模糊化。

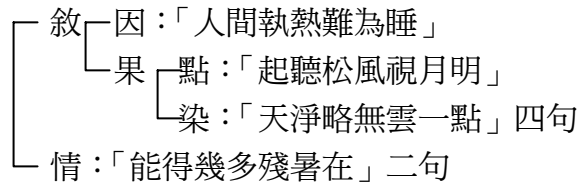
次如方岳〈月夜〉：

<sup>18</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》（台北市：台灣中華書局，1973年3月台十三版）頁271。

<sup>19</sup> 時間的虛實法即是將「實」時間（昔、今）與「虛」時間（未來）揉雜於篇章中，以求敘事（寫景）、抒情（議論）的最好效果的章法，見拙著《篇章結構類型論》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2000年2月初版）頁299。時間虛實法所能形成的結構有四：「先實後虛」、「先虛後實」、「實虛實」、「虛實虛」。

人間執熱難為睡，起聽松風視月明。天淨略無雲一點，夜深已是鶴三更。  
自經秋後可曾雨？纔入山來如許清。能得幾多殘暑在，草根何處不蛩聲？

其結構分析表如下：



此詩以「先敘後情」結構佈局，前面敘述的部分中，「人間執熱難為睡」為起因，帶出其後的發展：作者起身聽風看月（「起聽松風視月明」），此為「點」，其後「天淨略無雲一點」四句則具體敘寫作者的所見所聞，那是「染」的部分，<sup>20</sup>最末以「能得幾多殘暑在」兩句抒感，尤其是「草根何處不蛩聲」一句，意即草根處處是蛩聲，以此表出秋的蹤跡已翩然來臨了。金性堯選注《宋詩三百首》說道：「時間雖已是秋天，炎威仍使人難以安枕，但一入山中，便如來到清涼世界，可以平平安安地睡覺了，並且眼看這炎威亦為日無幾。結合作者的性格和經歷，此詩當有所寄託。」<sup>21</sup>所以「草根何處不蛩聲」這個模糊意象，寫出秋之來臨，作用是很大的。

又如真山民〈山亭避暑〉：

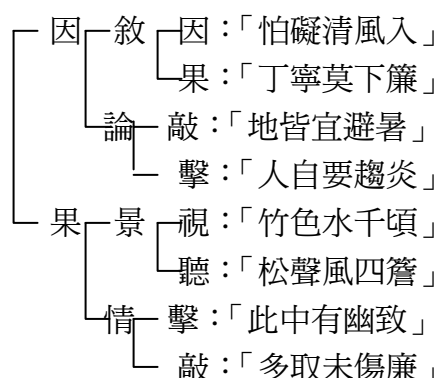
怕礙清風入，丁寧莫下簾。地皆宜避暑，人自要趨炎。竹色水千頃，松聲  
風四簷。此中有幽致，多取未傷廉。

其結構分析表如下：

<sup>20</sup> 陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》（台北市：萬卷樓圖書有限公司，2002年7月初版）說道：「『點染』本用於繪畫，指基本技巧。而移用以專稱辭章作法的，則始於清劉熙載。……其中『點』，指時、空的一個落足點，僅僅用作敘事、寫景、抒情或說理的引子、橋樑或收尾；而『染』，則指真正用來敘事、寫景、抒情或說理的主體。也就是說，『點』只是一個切入或固定點，而『染』則是各種內容本身。這種章法相當常見，也可以形成『先點後染』、『先染後點』、『點、染、點』、『染、點、染』等結構。」頁75-76。

<sup>21</sup> 見金性堯選注《宋詩三百首》（台北市：文津出版社，1987年9月出版）頁379。



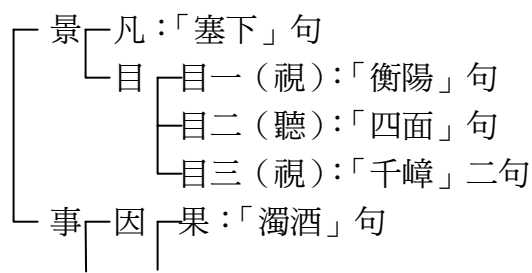


此詩題為〈山亭避暑〉，因此開篇即敘述道：「怕礙清風入，丁寧莫下簾」，並因此發出議論：「地皆宜避暑，人自要趨炎」；五六句則承接首二句來寫景：「竹色水千頃，松聲風四簷」，以千頃如水之竹色，和風一吹來，即在四簷迴盪的松聲，具體鋪寫清涼宜人的山景，其中「松聲風四簷」一句出現了空間定位模糊化的現象，生動地表現出松聲處處的景緻，最後因此而抒情：「此中有幽致，多取未傷廉」，其中顯然別有寄託，金性堯選注《宋詩三百首》闡發道：「借避暑以諷刺趨炎附勢者，亦是遺民心情的表白。」<sup>22</sup>

又如范仲淹〈漁家傲〉：

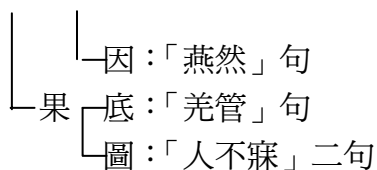
塞下秋來風景異，衡陽雁去無留意。四面邊聲連角起，千嶂裡，長煙落日孤城閉。濁酒一杯家萬里，燕然未勒歸無計。羌管悠悠霜滿地。人不寐，將軍白髮征夫淚。

其結構分析表如下：<sup>23</sup>



<sup>22</sup> 見金性堯選注《宋詩三百首》頁407。

<sup>23</sup> 參見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》（台北市：萬卷樓圖書有限公司，2000年1月初版）頁97。



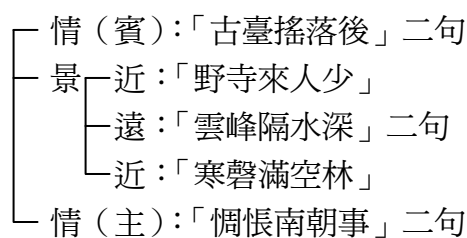
此詞作於作者守邊時。上片全用以寫景，首先以「塞下」句作一泛敘，再依序以「孤城」為中心，用衡陽雁去、邊聲四起、長煙落日等塞下秋來之視覺、聽覺意象，作具體的描繪，寫得極其悲涼壯闊，形成了「先凡後目」的結構，並預為下片之敘事鋪路。下片以「先因後果」的結構組織而成，在「因」的部分寫出了「家萬里」、「歸無計」，所以挑動鄉思，自然帶出思鄉的結果，在「果」的部份先出一自然景象：「羌管悠悠霜滿地」，並以此為背景，凸顯出焦點之人事景：「人不寐，將軍白髮征夫淚」，使得愁苦之情形象化，從而與上片所寫的悲涼壯闊之景糅襯成一片。<sup>24</sup>其中「四面邊聲連角起」一句寫邊聲之多，運用了空間定位模糊化的手法，相當鮮明地圖繪出邊塞之景。

## （二）風吹聲動

聲波在空氣中傳遞時，可能因為風吹聲動，所以讓空間定位一再變動，因而無法掌握，出現這種現象的文學作品，首如劉長卿〈秋日登吳公臺上寺遠眺寺即陳將吳明徹戰場〉：

古臺搖落後，秋入望鄉心。野寺來人少，雲峰隔水深。夕陽依舊壘，寒磬滿空林。惆悵南朝事，長江獨至今！

其結構分析表如下：<sup>25</sup>



<sup>24</sup> 參見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁96。

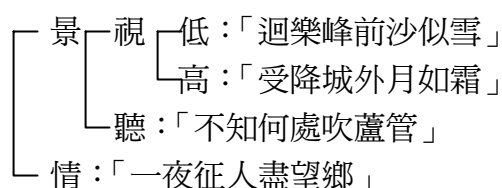
<sup>25</sup> 此表乃依據陳滿銘之說法所繪。

此詩形成的是「情景情」結構，首先表出望鄉之心，接著出現的是古戰場之景，在這部分中，作者先從近處的寺廟寫起，再將空間拉遠至雲峰、舊壘，然後空間又拉回至古寺，並從而帶出末二句的興亡之感；在這首詩中，蒼茫之情與蒼茫之景是相互調和的，而且從望鄉之情開始，發展到後來的興亡之感，前者實為「賓」、後者實為「主」。在描繪蒼茫之景時，用了一句「寒磬滿空林」，寒磬之音所以能繚繞空林，當是風吹聲動的關係，因此讓作者無法追尋發聲的源頭，感覺上好像處處皆是寒磬之音，催深了寂寥之感。

次如李益〈夜上受降城聞笛〉：

迴樂峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何處吹蘆管？一夜征人盡望鄉。

其結構分析表如下：



喻守真《唐詩三百首詳析》說道：「『沙似雪，月如霜』，形容邊塞苦寒景象。三句轉入聞笛，蘆管聲悲，觸動征人回鄉之望，故四句即以此作結。」<sup>26</sup>三個寫景句中，一、二句是藉由視覺帶出，因為視覺所測得之空間定位往往較為精確<sup>27</sup>，因此儘管是在晚上，可是空間定位仍然非常明確，第三句則是聽覺所聞，聲音隨風而縹緲易逝，令空間定位飄忽不定、無法捉摸，所以作者註下「不知何處」四字，因而帶來淒迷之感，並順利地引起其下的思鄉之情。

又如歐陽修〈木蘭花〉：

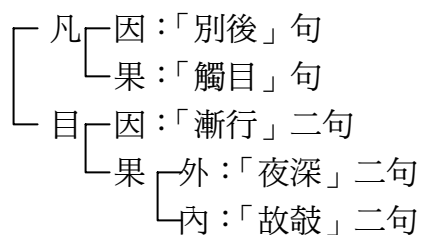
別後不知君遠近，觸目淒涼多少悶。漸行漸遠漸無書，水闊魚沉何處問？

<sup>26</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》頁303。

<sup>27</sup> 張前、王次炤《音樂美學基礎》（北京：人民音樂出版社，1992年5月一版一刷）說道：「通過視覺所感知到的空間關係往往是確定的、有邊界的，而且可以精準地定向或精確地測定。」頁61。

夜深風竹敲秋韻，萬葉千聲皆是恨。故敲單枕夢中尋，夢又不成燈又燼。

其結構分析表如下：



此詞以「先凡後目」<sup>28</sup>的結構構篇，陳滿銘賞析道：「這是一首抒寫別恨的作品。起二句為『凡』的部分，作者在此，直接將一篇的綱領提出，而這個綱領共含兩層意思，一層是離別後不知『君』在何處，為『因』；一層是周遭冷落，湧生了無限的哀愁——『多少悶』，為『果』。提出了這一因一果的綱領，接著就先由『因』的一層，帶出『漸行漸遠漸無書』兩句，以寫離別後，由於無書，致不知對方一絲訊息的事實，這是『目一』的部分。然後由『果』的一層，帶出下片四句，以『夜深風竹敲秋韻』兩句，寫夜風敲竹（觸目淒涼之一）所攪起的一番離恨（多少悶之一），以『故敲單枕夢中尋』兩句，寫夢中難尋，獨對燈昏（觸目淒涼之二）的另一番離恨（多少悶之二），這是『目二』的部分。」<sup>29</sup>其中為了加強淒涼況味，因此在「夜深風竹敲秋韻」中，因為風吹聲動，所以造成了模糊的空間定位，遂有「萬葉千聲皆是恨」的感覺。

### （三）發聲體位置變動

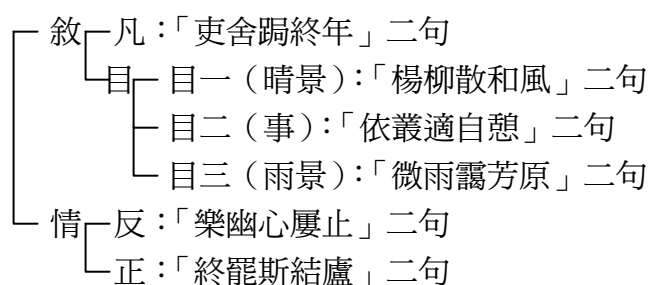
發聲體位置的變動，自然會導致空間定位的移動。出現類似情形的作品，譬如韋應物〈東郊〉：

<sup>28</sup> 陳滿銘說：「凡」就是總括，「目」就是條分，見陳滿銘〈凡目法在高中國文課文裡的運用〉，《第一屆台灣地區國語文教學學術研討會論文集》（台北：國立台灣師範大學中等教育輔導委員會、國文系，1992年初版）頁229。因此所謂的凡目法就是在敘述同一類事、景、情、理時，運用了「總括」與「條分」來組織篇章的一種方式，參見拙著《篇章結構類型論》頁342。凡目法所能形成的結構有四：「先目後凡」、「先凡後目」、「凡目凡」、「目凡目」。

<sup>29</sup> 見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁127-128。

吏舍跼終年，出郊曠清曙。楊柳散和風，青山澹吾慮。依叢適自憇，緣澗還復去。微雨靄芳原，春鳩鳴何處？樂幽心屢止，遵事跡猶遽。終罷斯結廬，慕陶直可庶。

其結構分析表如下：

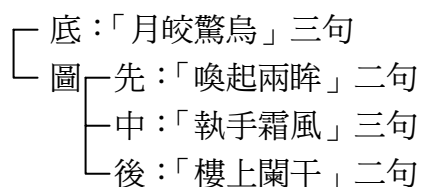


此詩寫春日郊遊的情景，所以先用「出郊曠清曙」一句總括，其下分就各種「景」、「事」來作條分的細述，最後以四句抒發感慨，先從反面寫「心屢止」、「跡猶遽」，然後拍回正面以慕陶歸隱作收。其中寫雨景的部分，先用一句「微雨靄芳原」寫植物之靜景，後一句「春鳩鳴何處」寫動物之動景，而且後一句中為了更為鮮明地勾勒出動態，以「何處」二字寫出其飛動不停的狀態，空間定位的模糊化在此起了很好的作用。

次如周邦彥〈蝶戀花〉：

月皎驚鳥棲不定。更漏將闌，轆轤牽金井。喚起兩眸清炯炯，淚花落枕紅綿冷。執手霜風吹鬢影。去意徊惶，別語愁難聽。樓上闌干橫斗柄，露寒人遠雞相應。

其結構分析表如下：



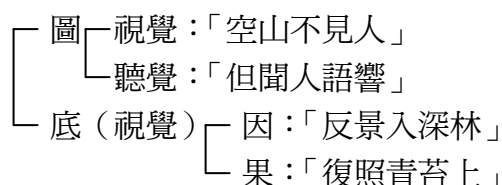
此詞為抒寫與情人離愁別恨之作，<sup>30</sup>前面的自然景是「底」，其後的人事活動才是「圖」。<sup>31</sup>作者先以三句描寫了一幅拂曉畫面為背景，其中出現了驚鳥、更漏、轆轤等景物，它們所發出的細微的聲音，劃破了寂靜，為其後的「喚起」預為鋪墊，並且一開始就寫因為月亮明亮，所以驚起烏鴉鳴叫，發聲體位置的變動，造成空間定位無法確定，所以有「不定」的效果。接著焦點的部分，是以順敘的方式，來描寫兩人從驚起落淚、執手相別，直到天明遠去。全篇雖未著一情語，但是背景與焦點融合無間，寫景摹態，真切曲折，韻味無窮。

#### （四）發聲體位置不能眼見

因為發聲體位置不能眼見，遂使得空間定位無法十分確定者，首如王維〈鹿柴〉：

空山不見人，但聞人語響。反景入深林，復照青苔上。

其結構分析表如下：



喻守真《唐詩三百首詳析》說道：「上半寫不見；下半寫見，不見的是人，見的是影。」<sup>32</sup>不過後二句寫「影」是「底」，前二句寫「人」才是「圖」，「底」

<sup>30</sup> 參見趙乃增編著《宋詞三百首詳析》（長春市：吉林文史出版社，1997年1月一版，1999年11月三刷）頁209。

<sup>31</sup> 陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》說道：「一般說來，作者在辭章中所用之時、空（包括『色』）材料，有一些是充當『背景』用的，也有某些是用來作為『焦點』的。就像繪畫一樣，用作『背景』的，往往對『焦點』能起烘托的作用，即所謂的『底』；而用作『焦點』的，則對『背景』而言，都會產生聚焦的功能，即所謂的『圖』。這種條理用於辭章章法上，也可造成秩序、變化、聯貫的效果，而形成『先圖後底』、『先底後圖』、『圖、底、圖』、『底、圖、底』等結構。」頁90。

<sup>32</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》頁267。

與「圖」兩兩配合，共同勾勒出鹿柴之景。而且寫「不見」，其中還有奧妙可供推敲，那就是從視覺來看是「不見」，但是從聽覺來聞是「見」，就知覺的綜合性<sup>33</sup>來說，其實已可確定為有人了（亦即「見」），但是為何喻氏仍是認為「上半寫不見」呢？這是因為視覺為具有絕對優勢的知覺，因此判斷時常以視覺為準，<sup>34</sup>可是聽覺也具有其重要性，所以聽覺所聞也影響了作者的判斷，兩相作用的結果，就是空間定位模糊化，替這首詩增添了趣味。

次如王維〈過香積寺〉：

不知香積寺，數里入雲峰。古木無人徑，深山何處鐘？泉聲咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。

其結構分析表如下：

{	先	先：「不知香積寺」二句
	中	中：「古木無人徑」二句
	後	後：「泉聲咽危石」二句
	後	後：「薄暮空潭曲」二句

喻守真《唐詩三百首詳析》對此詩有獨到的分析：「此詩作法，重在『不知』二字，不知香積寺究在山中何處？入山數里，雖有幽徑，而無行人，只見古木參天，只聞遠處鐘聲，究竟寺在何處。寫見寫聞，只為不知二字作迴旋。頸聯則雖行近寺旁，低頭只聽危石泉聲，抬頭只見青松日色，還沒見到香積寺本身，兩聯只描寫寺的環境，已可想見寺的幽勝。……結末方正寫香積寺，言日暮佇立潭邊，見潭水澄定，照澈凡心，一切妄想，已為所制服了。」<sup>35</sup>可見此詩大體上是以順敘的方式寫成的，而且也點明頷聯中以視覺之不見，與聽覺之聞，共同造成空間定位模糊化的效果，更添幽深之感，與前首王維〈鹿柴〉實有異曲同工之妙。

<sup>33</sup> 邱明正《審美心理學》：「審美知覺……是對事物外在審美特性的綜合性、整體性的反映，是經過組織了的感覺經驗，而不是只反映事物個別的特徵。」頁 152。

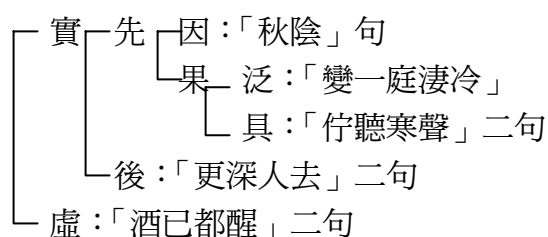
<sup>34</sup> 這點可以從「百聞不如一見」、「眼見為真」等語中得到證明；而且本詩中所用的「見」字，實則也是從視覺經驗擴及其他知覺經驗。

<sup>35</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》頁 148-149。

次如周邦彥〈關河令〉：

秋陰時晴漸向暝。變一庭淒冷。佇聽寒聲，雲深無雁影。更深人去寂靜，但照壁、孤燈相映。酒已都醒，如何消夜永？

其結構分析表如下：



此為寒秋羈旅傷懷之作。<sup>36</sup>作者先就黃昏景象寫起，因為「秋陰時晴漸向暝」，所以「一庭淒冷」，而且為了具體地表出「一庭淒冷」，作者又寫道：「佇聽寒聲，雲深無雁影」，從中可知因為「雲深」，所以「雁影」是無法窺見的，因此「寒聲」也就變得捉摸不定，而且因為向來有著雁足傳書的說法，因此其中還暗藏著音書無望的失落，淒冷感覺無形中就加深了。接著時間流逝，已然到了深夜，孤燈獨映，淒涼之感更為難堪。但更難堪的，是「酒已都醒」，要如何消此長夜呢？此句懸想未來，其愁苦之情已然到了極點。所以縱觀全詞，是以時間上的「先實後虛」的手法來佈局的。

聽覺空間定位模糊化常見疊用兩個因素者，譬如孟浩然〈春曉〉疊用發聲體眾多和位置不能眼見兩個因素，真山民〈山亭避暑〉則同時出現風吹聲動、發聲體眾多兩種情形，劉長卿〈秋日登吳公臺上寺遠眺寺即陳將吳明徹戰場〉時間定在傍晚，視覺的作用受限，而且風吹聲動。當此模糊意象疊用兩個因素時，其模糊的特性當然更鮮明了。

<sup>36</sup> 參見趙乃增編著《宋詞三百首譯析》頁215。



## 五、嗅覺空間定位的模糊化

嗅覺是由有氣味的氣體物質引起的，這種物質作用於鼻腔上部黏膜中的嗅細胞，產生神經興奮，經嗅束傳至嗅覺的皮層部位，因而產生嗅覺；而且氣化物靠空氣擴散，不必直接與刺激起源相接觸，即可產生嗅覺，因此嗅覺是距離性感覺。

37

嗅覺空間定位之所以會模糊化，原因不外下列數端：一是因為產味體位置不能眼見，所以雖然嗅到味道，可是仍不能確定位置；二是因為產味體眾多，所以空間定位難以確定；三是因為風吹香動，所以空間定位一再移動；四是因為香味細薄，難以掌握。在以上四個原因中，「產味體位置不能眼見」、「產味體眾多」、「香味細薄」各舉詩例一、詞例一，「風吹香動」各舉詩例一、詞例二。

### （一）產味體位置不能眼見

因為視覺是佔絕對優勢的知覺，所以當產味體位置不能眼見時，就算嗅到味道，也會覺得難以確定位置。譬如姜夔〈除夜自石湖歸苕溪〉（選一）：

細草穿沙雪半銷，吳宮煙冷水迢迢。梅花竹裡無人見，一夜吹香過石橋。

其結構分析表如下：

先	近視：「細草穿沙雪半銷」
	遠觀：「吳宮煙冷水迢迢」
後	視：「梅花竹裡無人見」
	嗅：「一夜吹香過石橋」

從題目中可得知是敘寫「夜歸苕溪」，因此詩篇大體上是依據歸途見聞而寫，形成了順敘的結構。而空間定位模糊化的情況出現在後二句，金性堯選注《宋詩三百首》對此說道：「寫一夜聞香卻不見梅花，這亦是可遇而不可求。」<sup>38</sup>因為

<sup>37</sup> 參見彭聃齡主編《普通心理學》頁 117、張春興《現代心理學》頁 103。

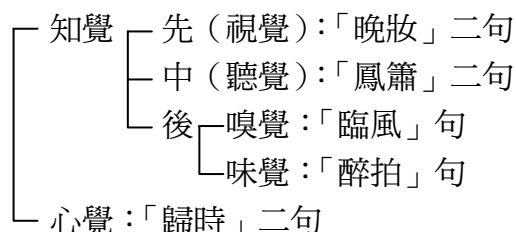
<sup>38</sup> 見金性堯選注《宋詩三百首》頁 327。

夜晚而「無人見」，於是無法確定梅花的存在，可是香味飄來留下鮮明的印象，這是無法忘卻的，然而香味飄動也令空間定位無法確定，於是更有幽茫之感，此二句寫活了夜之印象。

次如李煜〈玉樓春〉：

晚妝初了明肌雪，春殿嬪娥魚貫列。鳳簫吹斷水雲間，重按霓裳歌遍徹。  
臨風誰更飄香屑，醉拍闌干情未切。歸時休放燭花紅，待踏馬蹄清夜月。

其結構分析表如下：<sup>39</sup>



這闋詞運用了知覺轉換法，<sup>40</sup>陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》賞析此詞道：「此闋寫宴遊之樂。作者首先在上片，藉著春日宮中歌舞的盛況，寫出聽覺和視覺上的享受；然後在下片，藉著風裡『飄香』的助興、『醉拍闌干』的狂態，與踏月而歸的雅趣，寫出嗅覺、味覺和心靈上的享受，使得全詞雖未著一『樂』字，卻無處不洋溢著『樂』的氣息。」<sup>41</sup>其中寫嗅覺的「臨風誰更飄香屑」，其中「誰」字就點出了不知的來源，當然「臨風」二字也寫出了風吹香動，由於這兩個原因，以致於無法確定香味從何而來，這就更顯得香氣盈滿殿中，增添無限歡娛氣氛。

<sup>39</sup> 參見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁 72。

<sup>40</sup> 所謂的知覺轉換法，就是在篇章中描摹不只一種的知覺，藉此展現創作者對大千世界多面認識的章法，參見拙著《篇章結構類型論》頁 149。因為各種知覺之間轉換、搭配的方式很多，因此無法一一列舉其結構類型。

<sup>41</sup> 見參見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁 71。

## (二) 產味體眾多

產味體眾多會造成空間定位移動、不定的感覺，譬如歐陽修〈夢中作〉即是如此：

夜涼吹笛千山月，路暗迷人百種花。棋罷不知人換世，酒闌無奈客思家。

其結構分析表如下：

底	高：「夜涼吹笛千山月」
	低：「路暗迷人百種花」
圖	敲：「棋罷不知人換世」
	擊：「酒闌無奈客思家」

此詩題為〈夢中作〉，金性堯選注《宋詩三百首》對此說道：「詩未必全是夢中作，卻給人以夢境之感。全詩一句一截，各自獨立，末句的酒闌思家則為全篇的歸宿。」<sup>42</sup>所以作者以前兩句的自然景為為「底（背景）」，以凸顯出最後兩句的人事景（圖「焦點」），而且「棋罷不知人換世」只是「旁敲」一筆，「酒闌無奈客思家」才是「正擊」，<sup>43</sup>主旨在其中透顯。其中「路暗迷人百種花」一句運用了視覺、嗅覺，而且相輔相成，一方面因為「路暗」，所以無法以視覺確定空間定位，再方面因為迷人之花有百種之多，所以嗅覺也無法確定空間定位，這麼一來，就造成了一種迷茫縹緲之感，相當符合〈夢中作〉的氣氛。

又如周邦彥〈解語花〉（上元）：

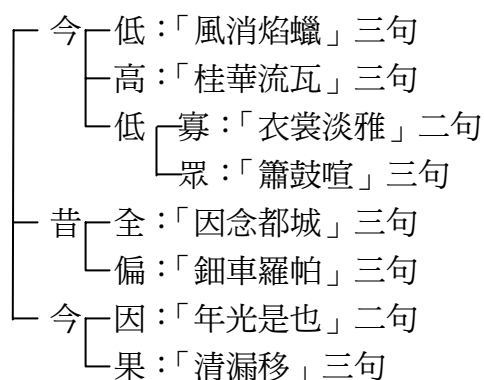
風消焰蠟，露浥烘爐，花市光相射。桂華流瓦。纖雲散，耿耿素娥欲下。衣裳淡雅。看楚女、纖腰一把。簫鼓喧，人影參差，滿路飄香麝。因念都城放夜。望千門如畫，嬉笑游冶。鈿車羅帕。相逢處，自有暗塵隨馬。

<sup>42</sup> 見金性堯選注《宋詩三百首》頁 61。

<sup>43</sup> 陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》說道：「用『敲』專指側寫，用『擊』專指正寫。……而這種篇章條理，也和其他章法一樣，可形成『先敲後擊』、『先擊後敲』、『敲、擊、敲』、『擊、敲、擊』等結構。」頁 96。

年光是也，惟只見、舊情衰謝。清漏移，飛蓋歸來，從舞休歌罷。

其結構分析表如下：



作者在上片以「低高低」的空間結構，組織起燈籠、月光、遊賞仕女，讓元宵即景如在目前，而且在描寫眾多仕女時，寫道因為仕女眾多，再加上風的吹拂，使得「滿路飄香麝」，這是模糊的空間定位，增加了繁華熱鬧的感覺。接著作者追念汴京元宵，以「因念都城」六句敘述京都元宵開放夜禁一連五夜的燈節勝景，而且有就全面描寫者，也有特別拈出男女戀慕的風流韻事加以描寫者，並隱寓了作者年少時的浪漫風流。最後又回到現在，「年光是也」數句寫自身羈旅的現實處境，在「舊情衰謝」的情況下，於是驅車歸去，躲避人們的縱舞狂歡。作者雙寫現今之荊州與過往之汴京兩地的元宵勝景，相映相射，傳達出今昔情感之跌宕，和羈宦漂泊之抑鬱。<sup>44</sup>

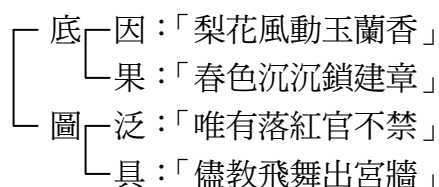
### （三）風吹香動

風吹香動而造成的空間定位模糊化，可以舉武衍〈宮詞補遺〉（選一）為例：

梨花風動玉蘭香，春色沉沉鎖建章。唯有落紅官不禁，儘教飛舞出宮牆。

<sup>44</sup> 參考趙乃增編著《宋詞三百首譯析》頁 207-208。此詞運用到今昔法，所謂今昔法就是將時間中的「今」（現在）與「昔」（過去），依篇章需求作適當安排的章法，見拙著《篇章結構類型論》頁 19。今昔法可能形成的結構有四種：「由昔而今」（順敘）、「由今而昔」（逆敘）、「今昔今」（追敘）、「昔今昔」。

其結構分析表如下：

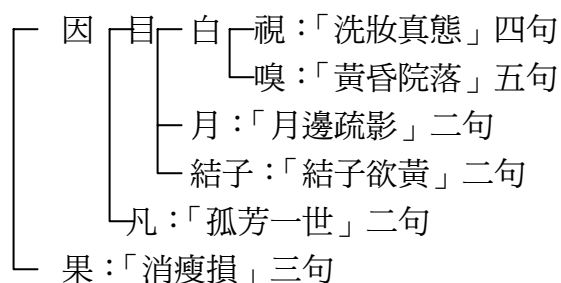


詩寫宮禁森嚴，儘管春光明媚，卻只有落花能飛出宮牆，皇家的恩典唯此而已。<sup>45</sup>前兩句鋪寫明媚之春光以為背景，作用在襯出飛出宮牆的落紅，而這兩句主要是從嗅覺著手，而且從「春色沉沉鎖建章」句，可知其空間定位是定在整個建章宮，而非梨花樹、玉蘭樹上，為何會如此呢？那是因為「風動」二字，由此可以想見花香是飄滿了建章宮的，因而無法定出確定的空間定位，只好定在整個建章宮上，而且也就是因為這樣，更凸顯出春色沉沉，此二句寫景可說是相當成功的。

次如曹組〈驀山溪〉（梅）：

洗妝真態，不作鉛華御。竹外一枝斜，想佳人、天寒日暮。黃昏院落，無處著清香，風細細，雪垂垂，何況江頭路。月邊疏影，夢到消魂處。結子欲黃時，又須作、廉纖細雨。孤芳一世，供斷有情愁，消瘦損，東陽也，試問花知否？

其結構分析表如下：



此詞寫梅花的部分，主要在強調其「孤芳一世」。所以作者先以上片點此梅

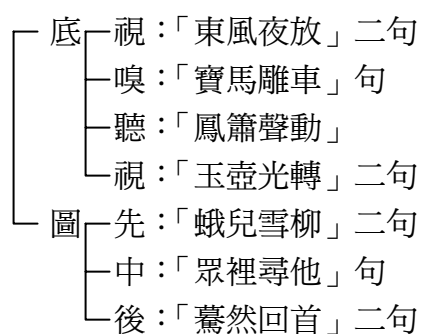
<sup>45</sup> 見金性堯選注《宋詩三百首》頁 375。

為白梅，並分就視覺、嗅覺來摹形寫態，在視覺的部分，寫其淡雅，鄙棄俗花而與竹為偶，並以「佳人」為喻，更顯高標，而且在嗅覺的部分有「無處著清香」一句，可見其嗅覺的空間定位是模糊的，並且從「風細細」中，可知是因風吹香動，所以無法捉摸，這使得白梅的姿態更顯清逸，此為「孤芳一世」之一；接著「月邊疏影」二句，是寫月映梅花，花開冷淡，此為「孤芳一世」之二；至於「結子欲黃」二句寫梅子成熟，又遭遇細雨淋瀝，如淚如泣，此為「孤芳一世」之三；隨後以「孤芳一世」二句總收，形成「先目後凡」的結構。並且到此為止都是「因」，造成最後「消瘦損」三句的結果，作者以多情瘦損的沈約自比，講我而今為梅消瘦，梅花可知否？趙乃增編著《宋詞三百首譯析》說道：「詞人以惜梅、愛梅的多情者自詡，亦以梅之品格、境遇映襯其身，顯然是有一定的寓意或寄託。」<sup>46</sup>

又如辛棄疾〈青玉案〉(元夕)：

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。眾裡尋他千百度，驀然回首，那人卻在燈火闌珊處。

其結構分析表如下：



此詞之時間定在元夕，上片即扣此節日，分就視覺、嗅覺、聽覺來描寫其熱鬧繁華的景象，在描寫嗅覺的部分——「寶馬雕車香滿路」，出現了模糊的空間定位，而且從前面：「東風夜放花千樹」中，可知此香味之所以會飄散滿路，那

<sup>46</sup> 見趙乃增編著《宋詞三百首譯析》頁 295。

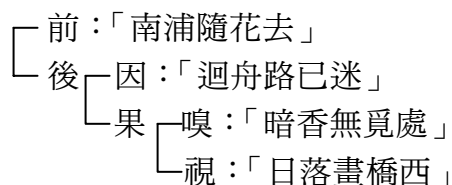
是因為風吹香動的關係，而且這樣的描寫為元宵增添了濃厚的歡愉氣氛。不過上片的鋪寫都是背景（底），作者真正要凸顯的是下片的尋覓佳人之事，並且以順敘的方式帶出，「蛾兒雪柳」二句勾勒佳人的華麗嬌媚，因此引得作者千方百計地尋找她的蹤跡（即「眾裡尋他」句），但是卻不見其蹤影，最後「驀然回首」二句峰迴路轉，並顯示出此佳人自擯於繁華之外，自居清冷之中，正是作者遭誣落職後自憐幽獨，不趨眾、不媚俗的人格寫照。<sup>47</sup>

#### （四）香味細薄

因香味細薄以致於無法確定空間定位者，可以舉王安石〈南浦〉為例：

南浦隨花去，迴舟路已迷。暗香無覓處，日落畫橋西。

其結構分析表如下：



這首詩之所以能被判定出「前後」的空間，「迴舟」二字是最明顯的線索。所以迴舟之前，是「前」空間；迴舟之後，是「後」空間，而且此後空間藉著嗅覺的無可捉摸，以及視覺所見的蒼茫景象，具體地刻繪出那個「迷」字。<sup>48</sup>而嗅覺之所以無可捉摸，那是因為「暗香」之故，香味微細，因而隱隱約約，引人低回。

次如蘇軾〈洞仙歌〉：

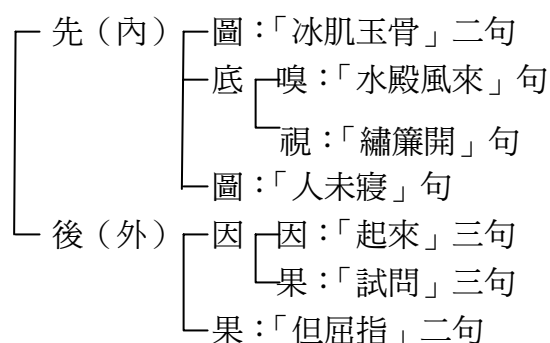
冰肌玉骨，自清涼無汗。水殿風來暗香滿。繡簾開、一點明月窺人，人未

<sup>47</sup> 參考趙乃增編著《宋詞三百首譯析》頁359。

<sup>48</sup> 參見拙著《古典詩詞時空設計美學》（台北市：文津出版社有限公司，2002年11月初版）頁74-75

寢、敲枕釵橫鬢亂。起來攜素手，庭戶無聲，時見疏星度河漢。試問  
夜如何？夜已三更，金波淡、玉繩低轉。但屈指、西風幾時來，又不道、  
流年暗中偷換。

其結構分析表如下：



此詞上片寫暑夜花蕊夫人水殿倚枕之容態，因此描寫花蕊夫人的部分是焦點（圖），描寫水殿、明月的部分則是背景（底），其中「冰肌玉骨，自清涼無汗」，以及「人未寢、敲枕釵橫鬢亂」，將花蕊夫人的冰清玉潔與暑熱嬌慵的神態描寫得艷而不俗，而「水殿風來暗香滿」一句，則兼攝摩訶池夏夜荷風之清香，以及花蕊夫人的體香，而且香味固然細薄，再加上微風吹拂，因此飄散在水殿中，空間定位之模糊，更增添了無限的嫵媚之感，接著「繡簾開」句又帶進滿殿月光，清幽異常。下片則寫花蕊夫人與蜀主孟昶出庭賞月，以「時見疏星度河漢」中暗藏的牛郎織女典故，顯示出兩人情篤勝於天上的牛女鵲橋，並從「夜已三更」中點出時間的流逝，更因此帶出「流年暗中偷換」的感喟。

同樣地，此處也常見疊用兩個因素者，譬如姜夔〈除夜自石湖歸苕溪〉（選一）、李煜〈玉樓春〉都是因為產味體位置不能眼見和風吹香動，武衍〈宮詞補遺〉（選一）則同時具備產味體眾多和風吹香動兩個因素，疊用兩個因素時，空間定位模糊化的特性往往更為鮮明。

在空間定位模糊化的因素中，聽覺、嗅覺共同具備的因素為「發聲體／產味體眾多」、「風吹聲／香動」和「發聲體／產味體位置不能眼見」，這些都是基於聽覺與嗅覺的知覺特性，和視覺的優越性而產生的；至於「發聲體位置變動」則



是聽覺所獨有，嗅覺則無，但是難道產味體的位置就不會變動，而造成空間定位模糊化嗎？此外「香味細薄」則是嗅覺所獨有，但是「聲音微小」難道就不會形成聽覺的模糊意象嗎？還是因為目前搜檢的範圍太小，因而未發現適當的例證？這些都有待日後更進一步地廓清。

## 六、空間定位模糊化之相關詮釋

### （一）知覺經驗與模糊意象的形成

前面所論述的空間定位模糊化的知覺經驗，其實都是「意象」。因為人類的審美知覺是具有「選擇性」<sup>49</sup>的，況且在詩詞的短篇幅中所出現的一景一物，可說都是經過創作者自覺或不自覺的選擇，而選擇的標準就在於是否能表現作者的情志，正如陳滿銘《章法學綜論》所言：從形象思維的角度來看，將一篇辭章所要表達之「情」或「理」（意），訴諸各種主觀聯想，和所選取之「景（物）」或「事」（象）接合在一起，就成為「意象」；<sup>50</sup>因此考察作品中所用的材料（亦即意象），就能夠逆溯回去追索作者當初創作時的心理活動。

更何況彭聃齡主編《普通心理學》指出：「人在知覺過程中，不是被動地把知覺對象的特點登記下來，而是以過去的知識經驗為依據，力求對知覺對象作出某種解釋，使它具有有一定的意義。」<sup>51</sup>因此文學作品中所出現的對某種知覺經驗的描述，都是經過作者「解釋」的，所以是「具有一定的意義」的，這就更證實了這些空間定位模糊化的知覺經驗，可以有效地傳達作者情意。

所以，創作者為什麼要選取空間定位模糊化的知覺經驗呢？關於這個問題的思索，勢必要與主旨的察考聯繫起來，因為作者的情意表現在篇章中，就是一篇之主旨，<sup>52</sup>而這些空間定位模糊化的知覺經驗，都是要用來表現作者的某種情意（亦即主旨）；換句話說，一定要從全篇的角度來察考作品，對於知覺的空間定

<sup>49</sup> 可參考註 10。

<sup>50</sup> 見陳滿銘《章法學綜論》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2003年6月初版）頁108。

<sup>51</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁131。

<sup>52</sup> 陳滿銘〈談辭章主旨、綱領與內容的關係〉，《章法學新裁》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2001年1月初版）：「一篇辭章之主旨，是指作者想要表達的情或理。」頁197。

位模糊化的現象的認識，才不會流於片面、瑣碎。

## （二）模糊意象的特色

一般說來，文學作品中常見精確的空間定位，模糊者是少見的，因此出現模糊的空間定位時，就特別引人注目；之所以會出現模糊的空間定位，那是因為作者在真實地模擬他所知覺到的物體狀態，這種摹擬語言，固然是對事物狀態的摹畫，但又不止於此，因為正如張紅雨《寫作美學》所言：「作為激情物的事物，是觸動人們美感情緒產生波動的物體。人們之所以認為它美，是因為具有了美的形態。人們之所以有了美感，是因為情緒產生了波動。這種波動與事物的形態常常是統一起來……對事物形態的摹擬，實際上是對美感情緒波動的狀態的摹擬，是雕琢美感情緒的一種必要手段。」<sup>53</sup>所以摹擬語言應力求真實，因為這樣才能準確傳達心中感受，而且前面也曾論及創作者常常運用兩個因素，讓空間定位模糊化的情形更為鮮明。從這些探討中，可以窺知作者是相當用心地讓空間定位模糊化的特色彰顯出來，以造成特殊的效果。

至於空間定位模糊化到底會容易傳達什麼樣的感受呢？大體說來，最常見的情況是造成「迷」的感受，譬如李益〈夜上受降城聞笛〉：「不知何處吹蘆管？」所謂「不知何處」正是「迷」，次如曹組〈驀山溪〉寫梅花「無處著清香」，這「無處」也是一種「迷」。

不過，空間定位模糊化有時也會營造出熱鬧之感，而且這往往是因為發聲體、產味體眾多而產生的，譬如孟浩然〈春曉〉：「春眠不覺曉，處處聞啼鳥。」以此帶出啼鳥眾多、春事繁盛，次如周邦彥〈解語花〉：「滿路飄香麝」，成功地營造了上元節繁華富麗的感覺。

並且「迷」與「熱鬧」有時也可以相輔相成，譬如歐陽修〈夢中作〉就是一個例子，既言「路暗迷人百種花」，因為「百種花」的花香，自然有熱鬧之感，然而篇中卻也明明點出「迷」字，因此在這個句子中，「迷」與「熱鬧」並不衝突，相反地，它們共同營造出一種特殊的況味，次如李煜〈玉樓春〉：「臨風誰更飄香屑」，「誰」字固然有「迷」的感覺，但是香味隨風飄散，也讓歡樂的氣氛達

<sup>53</sup> 見張紅雨《寫作美學》（高雄：麗文文化，1996年10月初版一刷）頁311-312。

到了最高潮。

而且關於這種「迷」或「熱鬧」的效果，也可以從「錯覺」的一面加以考察。彭聃齡主編《普通心理學》說：「有時候人們也會產生各種各樣的錯覺(illusion)，即我們的知覺不能正確地表達外界事物的特性，而出現種種歪曲。」<sup>54</sup>這種錯覺在審美上卻往往別有一番作用，正如邱明正《審美心理學》：「錯覺常導致人錯誤地感覺、知覺和認識事物，也常使人產生不正確的審美判斷，形成不真實的、虛假的審美感受。但是它在審美和創造美中又常產生非常特殊的、十分奇妙的作用，有些審美對象甚至就是依靠錯覺才產生特殊的審美意義。」<sup>55</sup>他並進一步指出：錯覺包含空間定位錯覺。<sup>56</sup>因為物體必然有所在，因而就會定於某定點，所以嚴格說來，「迷」是一種錯覺；而「熱鬧」雖不能說是一種錯覺，但是卻是從錯覺中導出的，因為「眾多」會產生「處處皆是」的錯覺，並因此而造成「熱鬧」之感。因此回應前面所言：模擬語言力求真實，可是此「真實」並非物理世界之真實，而是心理世界之真實，<sup>57</sup>這顯示出主體在面對客體時，對客體所進行的改造，這改造的部分恰是最能彰顯主體心靈的，所以當作者感受到空間定位的模糊化，而在篇中作真實的傳達時，其心理世界已然呼之欲出了。

此外，精確的空間定位常見，模糊的空間定位較為罕見，因此也較引人注目，正如邱明正《審美心理學》所言：「人在審美中有一種基本的、普遍的心理趨勢：刻意追求新的刺激，新的滿足，要求對象新穎獨特、奇異變幻。」<sup>58</sup>這種審美心理對作品中空間定位模糊化的描寫而言，當然是有利的，因為引人注目，就能產生較大的效果。

<sup>54</sup> 見彭聃齡主編《普通心理學》頁 161。

<sup>55</sup> 見邱明正《審美心理學》頁 163。

<sup>56</sup> 參見邱明正《審美心理學》頁 161。

<sup>57</sup> 魯樞元〈用心理學的眼光看文學〉，《我的文學觀》（上海：上海社會科學院，1987年12月一版一刷），談到人類生活中存在著兩個顯著不同的世界：物理世界和心理世界，在複雜的心理活動中，外界的物理刺激與內在的心理反映決不是一種機械決定的因果關係，也不是單一的同步對應關係。頁 2-3。

<sup>58</sup> 見邱明正《審美心理學》頁 105。

### (三) 模糊意象與主旨

前此所言的「迷」或「熱鬧」，對於表出作品情意而言，都有著很好的效果。

若鎖定「迷」來深究，則這種效果不僅可以提升意境，也可以催深情感，而且它既可催深悲情，也可催深喜情，不過以催深悲情者居多。此三者中，就提升意境來說，王維〈過香積寺〉、姜夔〈除夜自石湖歸苕溪〉（選一），分別因為聽覺、嗅覺空間定位的模糊化，而產生一種朦朧、無可捉摸之感，這種「不著實」的感受，讓全詩意境為之提升。就催深悲情來說，可以舉李益〈夜上受降城聞笛〉、武衍〈宮詞補遺〉（選一）為例，李詩因風吹聲動，空間定位飄忽不定，於是產生淒迷之感，順勢帶出望鄉之情，武詩是因為花香飄散、瀰漫，因而產生「春色沉沉」的感受，一種遺憾之情也在其中悄悄醞釀。就催深喜情來說，此類作品數目較少，韋應物〈東郊〉、李煜〈玉樓春〉是可資證明的例子，韋詩以聽覺空間定之不確定，描繪春天原野的盎然生機，並因此產生嚮慕之情，李詞則因無法確定香味來源（亦即司香宮女的位置），因此讓歡樂的情緒更加酣暢。凡此種種，都可看出因空間定位模糊化而有「迷」之感受時，對於作品情意的表出，是有著很好的加強效果的。

若鎖定「熱鬧」來深究，則多是藉此刻劃出季節或節日的特色，至於作者以此季節意象欲傳達何種情理？發展的空間就很大了，譬如孟浩然〈春曉〉因鳥聲處處、春事繁盛，因而產生惜春之意，<sup>59</sup>方岳〈月夜〉則以遍地蛩聲刻劃秋意，並藉此微詞寓諷，真山民〈山亭避暑〉以四簷松聲帶來清爽涼意，來諷刺趨炎附勢者，趙師秀〈約客〉在蛙聲不斷中自然寫出閒趣，范仲淹〈漁家傲〉則以邊聲之多寫邊愁之濃，周邦彥〈解語花〉則以滿路香麝等繁華景象，引發回憶，在此對照下傳達出旅宦之抑鬱，辛棄疾〈青玉案〉中也寫了滿路飄香，但這是背景，用來烘托苦苦追尋的人兒，以表出幽獨的心意。凡此種種，可說是運用之妙、存乎一心。

此種空間定位模糊化之意象，與篇中其他意象結合在一起，共同表出全篇之情意；但是個別的、零碎的意象是如何組成全篇？又是如何表現出全篇情意呢？關於此點，可以援引格式塔心理美學中的一個重要觀念：「整體大於部分之

<sup>59</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》頁 271。

和」來作個說明，此學派認為「整體的性質」（即格式塔質）不決定於個別的元素及其相加，而決定於整體的組織結構。<sup>60</sup>就文學作品而言，個別的、零碎的意象依據某種邏輯關係而組織成整體，從而表現出主旨，就是部分組成整體，而整體又大於部分之和，其中主旨就是「格式塔質」；因此運用章法學知識切入，就可以掌握其間的邏輯關係，並據此繪成結構分析表，<sup>61</sup>因為正如陳滿銘《章法學綜論》所言：「章法處理的是篇章中內容材料的邏輯關係。」<sup>62</sup>所謂「內容材料」即是「意象」；經過這樣的處理後，個別的、零碎的意象在全篇中所佔的位置、所起的作用，就可以清楚地被掌握。所以從這樣的觀點回顧前面所引證的空間定位模糊化的意象，就可以得知為何同是空間定位模糊化的意象，可是有的效果是「迷」、有的效果是「熱鬧」，而且所要加強的情意（主旨）各各不同。

由此可見空間定位模糊化之意象，是有著不可或缺的重要性，而且基於前述的空間定位模糊化時所會產生的特別效果，我們甚至可以斷定此種意象與其他意象相較起來，對於情意之醞釀可能有著更為鮮明的加強作用，因此在探求作品意蘊、美感時，當然不可忽視與空間定位模糊化有關之意象。

<sup>60</sup> 參見童慶炳《中國古代心理詩學與美學》頁 20。

<sup>61</sup> 前人對意象如何組織的探究，其實還未臻成熟完滿，而且分析者本身也意識到這一點，陳慶輝《中國詩學》（台北市：文史哲出版社，1994 年 12 月初版）即說道：「應該說意象的組合方式是多種多樣的，上述所舉只怕是掛一漏萬；而且複合意象的構成，作為一種審美創造，是一個複雜的心理過程，用所謂並列、對比、敘述、述議等結構形式加以說明，似乎是粗糙的、膚淺的，其深層的因素和邏輯還有待我們去挖掘和探索。」頁 74。意象的組織確乎是一種複雜的心理過程，其中動用了精密的邏輯思維能力，原本就是不易掌握、捕捉的。儘管如此，意象與意象之間有著某種聯繫，卻是公認的事實，然而如何掌握這種聯繫，並將意象的組織清晰地呈現出來，是非常重要的，必須積極面對、處理的問題。關於這個問題，目前已經展現了解決的契機；從章法學切入分析，剛好可以彌補這個缺憾。現代章法學經過了數十年的發展，在近年內快速成長、成熟，陳滿銘《章法學綜論·自序》（台北市：萬卷樓圖書有限公司，2003 年 6 月初版）：「對章法與辭章學，尋尋覓覓，經過了三十多年，終於掃除了層層烏霾，浮現出它比較清晰的面目。」頁 1。王希杰〈章法學門外閒談〉（台北：《國文天地》18 卷 5 期，頁 92）：「如果說唐鉞、王易、陳望道等人轉變了中國修辭學，建立了學科的中國現代修辭學，我們也可以說，陳滿銘及其弟子轉變了中國章法學的研究大方向，建立了科學的章法學，把漢語章法學的研究轉向科學的道路。」頁 92-101。

<sup>62</sup> 見陳滿銘《章法學綜論》頁 17。

## 七、結語

經由上述，可知處理空間，首先必須處理空間定位，而其中「模糊」的空間定位就相當特別。當距離知覺——聽覺、嗅覺因為種種因素，譬如發聲體眾多、風吹聲動、發聲體位置變動、發聲體位置不能眼見（前此為聽覺），還有產味體位置不能眼見、產味體眾多、風吹香動、香味細薄（前此為嗅覺）等，而產生空間定位模糊化的情形時，往往會因此造成「迷」或「熱鬧」的效果。其中「迷」的效果可以用來提升意境、催深情感（悲情或喜情），「熱鬧」的效果則可以有力地刻畫出季節或節日之特色；而這些對於全篇主旨的醞釀與表出而言，都起著重要的作用。所以對空間定位模糊化的探討，必須歸結、提升到全篇的角度來看待，才不至於流於瑣碎。在這裡，章法分析就有助於釐清空間定位模糊化的意象，在全篇中所佔的位置，以及與其他意象間的關聯，並因而凸顯主旨，而增強作品之感染力。

本文對此空間定位模糊化的課題，鎖定唐宋詩詞為對象，作初步的探討，而得出這樣的結論，希望能拋磚引玉，開啟其他更多的討論。（NSC 94-2411-H-006-023-）

## 主要參考書目

### 一. 專書

- 仇小屏《篇章結構類型論》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2000年2月初版。
- 仇小屏《古典詩詞時空設計美學》，台北：文津出版社，2002年11月初版。
- 邱明正《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷。
- 金性堯選注《宋詩三百首》，台北：文津出版社，1987年9月出版。
- 陳慶輝《中國詩學》，台北：文史哲出版社，1994年12月初版。
- 陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2000年1月初版。
- 陳滿銘《章法學新裁》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2001年1月初版。
- 陳滿銘《章法學論粹》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2002年7月初版。
- 陳滿銘《章法學綜論》，台北：萬卷樓圖書有限公司，2003年6月初版。
- 曾霄容《時空論》，台北：青文出版社，1972年3月初版。
- 喻守真《唐詩三百首詳析》，台北：台灣中華書局，1973年3月台十三版。
- 童慶炳《中國古代心理詩學與美學》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1994年8月初版。
- 彭聃齡《普通心理學》，北京：北京師範大學出版社，2001年5月二版，2003年1月十五刷。
- 張前、王次炤《音樂美學基礎》，北京：人民音樂出版社，1992年5月一版一刷。
- 張春興《現代心理學》，上海：上海人民出版社，1994年5月一版，2004年11月二十一刷。
- 張紅雨《寫作美學》，高雄：麗文文化，1996年10月初版一刷。
- 劉雨《寫作心理學》，高雄：麗文文化，1995年3月初版。
- 趙乃增編著《宋詞三百首譯析》，長春：吉林文史出版社，1997年1月一版，1999年11月三刷。

### 二. 期刊論文

- 仇小屏〈論「空間定位」——以高中國文古典詩詞教材為考察範圍〉，《人文研

究與語言教育研討會》論文集，台北：國立台灣師範大學實習輔導處地方教育組，2003年9月。

仇小屏〈論視覺空間定位之模糊化——以唐宋詩詞為考察對象〉，收錄於《唐宋元明學術研討會論文集》，台北：里仁出版社，2005年7月出版。

陳滿銘〈凡目法在高中國文課文裡的運用〉，《第一屆台灣地區國語文教學學術研討會論文集》，台北：國立台灣師範大學中等教育輔導委員會、國文系，1992年初版。

魯樞元〈用心理學的眼光看文學〉，《我的文學觀》，上海：上海社會科學院，1987年12月一版一刷。

王希杰〈章法學門外閒談〉（台北：《國文天地》18卷5期，頁92）



# The Fuzzy Orientation of Space In the Sense of Hearing and Smelling —— Analysis Based on Poetry and Lyrics Of the Tang & Sung Dynasties

Chou, Hsiao-Ping\*

[Abstract]

As the space issue is concerned, the orientation of space shall be the most important component to be managed. In particular, the “fuzzy” orientation of space is a fascinating phenomenon that deserves to explore. The perception of distance - the sense of hearing and smelling - may become fuzzy owing to various factors; for example, the sound may come from multiple sources, be interfered, or be given off by a moving object or from an invisible place (in terms of the sense of hearing). In similar, the smell may come from multiple sources, spread in the direction of blowing wind, be given off from invisible place or weak odor (in terms of the sense of smelling). All these factors will result to the fuzzy orientation of space and create “mysterious” or “flourishing” effects. The “mysterious” effect will promote the perception of mood and to provoke the affectivity (sorrow and joy as well). The “flourishing” effect, on the other hand, will vigorously delineate the features of subjects such as seasons and festivals. These effects play an active role to develop and manifest the motif of a literary work.

When one attempts to explore the fuzzy orientation of space, he/she must take a comprehensive view on this issue. In this context, analysis of the organization of writing would be helpful to clarify the images with fuzzy orientation of space, to define its significance, to identify its relation with other images, and consequently, to highlight the motif and to enhance the affective connotation in a literary work.

**Keyword:** space, the orientation of space, hearing, smelling, the organization of writing, structure, image, poetry and lyrics in the Tang & Sung Dynasties.

---

\* Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University.

