

現代詩「景」的符號—經驗、記憶、時間、空間

陳惠英

香港嶺南大學中文系

有關詩「景」，常與「境」相涉，且有「虛」和「實」的分別，又常與「境界」一同討論。論者以為詩「景」與詩「境」的「虛」與「實」，並非各不相干而是相互依存的。饒宗頤(1916-)、蕭遙天、葉嘉瑩(1924-)等人分別就相關問題，提出不少有價值的見解。現代詩亦有不少以「景」入詩的作品。本論文引述上列論者的若干說法，參以段義孚就「感知」的解釋，以「景」符號化的具體特性為貫串脈絡的討論，深入探討現代詩「景」及詩「境」與「境界」的關係。

關鍵字：空間 記憶 時間 景 經驗

引言：「實境」與「虛境」

詩中出現的「景」，面貌多樣，讀者透過詩中的「景」，可以想像詩人或目視或構思的環境，從而對詩人的情感有所了解。詩「景」的具體特性同時反映詩人的思考過程。因此，由詩「景」引申的是關於「虛」與「實」的討論。詩中呈現的「景」可「虛」可「實」，已經不是原來目視的「景」，在這方面，可以「境象」說明其中的轉化。

饒宗頤(1916-)《澄心論萃》論「境象」的「虛」與「實」，即引唐僧皎然(720-800)對「境象」的解說：

夫境象非一，虛實難明：

有可睹而不可取，景也；
可聞而不可見，風也；
雖繫乎我形，而妙用無體，心也；
義貫眾象而無定質，色也。
凡此等可以偶虛，亦可以偶實。¹

饒氏特別標出「景、風、心、色」四者，說明虛實的所由²。皎然提出「境象」的奧妙，由於他認為詩作不應泥於傳統，著重「通變」，以為「復古曰復，不滯曰變」，指出「通變」比「復古」重要，「境象」正是講究「通變」³。皎然就此，以為「取境」並不容易，須講求工夫：

¹ 饒宗頤(1996)：《澄心論萃》。上海：上海文藝，p.195。

² 饒宗頤(1996)：《澄心論萃》，p.195。

³ 《原詩》云，「皎然，名晝，謝靈運十世孫，天寶大曆間的詩僧，有《畫上人集》及《詩式》、《詩議》行世。他在《詩式》中說：『復古曰復，不滯曰變。若惟復不變，則陷於相似之格。其如驚驥同廐，非造父不能辨。復忌太過 變若造微。不忌太過 若乏天機，強效復古，反令思擾神沮。』認為『通變』比『復古』重要，很有見地。」參葉燮著，霍松林注，郭紹虞主編(1998)：《原詩》。北京：人民文學，p.58，注釋 18。

取境之時，須至難至險，始見奇句。成篇之後，觀其風貌，有似等閑，不思而得，此高手也。⁴

這是對「境」進一步詮釋，以為「境」不是由此及彼的必然映照，須高手才可以做到。由目視的「景」到取用的「境」（取境），自有奇句的生成，關鍵即在於其中的「難」與「險」。饒氏引皎然的說法解釋「境」，由於饒氏對於「境」與「境界」，極為注意，這可見於他對於王國維(1877-1927)「境界說」的重視。饒氏早在一九五三年的《人間詞話評議》中，指出王國維「境界」的說法，並非創見，且早用於畫論、詩論，不一而足。饒氏更指出「境」、「境界」與藝術的密切關係，前人如司空圖(837-908)、石濤(十七至十八世紀)、鹿善繼(1575-1636)、王士禛(1634-1711)、袁枚(1716-1798)等人已用「境界」談藝：

境界本佛家語(翻譯名義集「爾燄，又云境界。由此能知之智，照開所知之境，是則名為過爾燄海」⁵)，高人雅士，借以談藝，司空圖詩品已有「實境」⁶一目，餘若苦瓜和尚用之論畫(畫語錄有境界章)，鹿乾岳王漁洋袁隨園持以說詩(鹿氏儉持堂詩序云「神智才情，詩所探之內境也；山川草木，詩所借之外境也」。分別詩境有內外。王漁洋香祖筆記舉詩品「采采流水，蓬蓬遠春」二語，謂其形容詩境亦妙。「詩境」二字由其拈出。隨園詩話八「嚴滄浪借禪喻詩，所謂羚羊掛角，香象渡

河，詩不必首首如是，亦不可不知此境界。」)皆其著例。⁷

饒宗頤提出「境」的多重涵義，實由於「境」的不易解釋。從「外境」到「內境」，涉及「虛」、「實」的相互依存，是複雜的轉化。饒氏又提出「境界」一詞，為禪家喜用，例如：

金陵天寶和尚：僧問：白雲抱幽石時如何？師曰：非公境界。(《五燈會元》十五)

韶州東平山洪教禪師：僧問：如何是向上關？師豎起拂子。僧曰：學人未曉，乞師再指。師曰：非公境界。曰：和尚豈無方便？師曰：再犯不容。(同上)

淨因禪師答善華嚴問向上一路曰：汝且向下會取。善曰：如何是實所？師曰：非汝境界。善曰：望禪師慈悲。師曰：任從滄海變，終不為君通。(《五燈會元》十二)⁸

饒氏進一步解釋，「似禪家對境界用法，有界限意味，不可逾越。白雲抱幽石原為大謝詩句，此境非僧所宜，向上一關非俗子可到，故師不指引，則境界與境象義略有別。⁹」因此可見「境界」與界限相關，與

⁴ 參饒宗頤(1996)：澄心論萃，p.195。見皎然著、周維德校注(1993)：詩式校注。杭州：浙江古籍，p.23。

⁵ 根據江蘇廣陵古籍刻印社出版之《翻譯名義集》的「爾燄」一詞，解釋如下：「或名爾炎。此云所知，又云應知，又云境界。問：如大論云，是時過竟地，住智業中。華嚴安云，普濟諸舍識，會過爾燄海。答：由此能知之智，照開所知之境，是則名為過爾燄海。故楞伽經第一曰智爾燄得向，此乃全由其境，以成其智，名智業中。」參法雲(1990)：翻譯名義集(下冊)。揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，p.103。

⁶ 司空圖的《二十四詩品》論「實境」，言：「取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。清澗之曲，碧松之陰，一客荷樵，一客聽琴。情性所至，妙不自尋。遇之自天，冷然希音。」郭紹虞的《詩品集解》釋「實境」，指出非呆實之境，就「清澗之曲，碧松之陰」二句「就境寫境，言實有其境」，「一客荷樵，一客聽琴」，則「就人寫境，言實有其事」，「然均含有一片天機」。「情性所至，妙不自尋」，見得無非是實，然又「妙境獨造，非出自尋」，「見得境雖實而出於虛，非呆實之謂矣」。參郭紹虞主編(1963)：詩品集解 續詩品注。北京：人民文學，pp.33-34。

⁷ 饒宗頤(1953)：人間詞話評議。香港：義理公司印，pp.1-2。

⁸ 此三段引文分別見於 披雲寂禪師法嗣 金陵天寶和尚，《五燈會元》卷15，p.982。洞山初禪師法嗣 東平洪教禪師，《五燈會元》，卷15，p.979。智海平禪師法嗣 淨因繼成禪師，《五燈會元》，卷12，pp.769-770。參宋普濟著，蘇淵雷點校(1984)：五燈會元(全三冊)。北京：中華書局。

⁹ 參饒宗頤(1996)：澄心論萃，p.196。

所言「境象」有所分別。「境象」與「景、風、心、色」四者相關；而「境界」則不同。所謂「景」，雖指目視的景物，亦指與「境象」相關可虛可實的本來事物。眼前所見，原為「景」，後轉變為「境」。「境」亦分虛實，所謂「實境」，不是呆滯的境，是經詩人聯想的境。喬力在《二十四詩品探微》中言司空圖所言「取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心」中的「甚直」與「匪淺」，並非指淺薄粗陋，實別有深意。喬力並舉陶淵明(372-427)詩句有如口語，卻傳誦千古，又以皎然所言「直於性情，尚於作用，不顧詞采，而風流自然」(《詩式》的文章宗旨)為例，說明「實境」實屬淺露而非淺陋。喬力明言「只實實在在寫來，不假塗飾，不事誇張，是謂『實境』」。「這個『實』不是呆執不化，簡陋無文，拘拘於瑣屑俗事的實；這個『境』，不僅是詩人身經目見的景境，更兼指他觸發聯想的情境」。從「景」到「境」復生「境界」，牽涉詩人的想像，與詩人的情感，關係密切¹⁰。

明代謝榛(1495-1575)所著的《四溟詩話》，特別提到「鏡」的意象，所謂「鏡猶心，光猶神也」¹¹，包含兩組平行的運用：正如實際的鏡子映照人的臉，而臉是每個人心靈的表現，形上的鏡子映照外在的世

界，而外在的世界是宇宙之「道」的顯示¹²。這種說法指出詩中「世界」與外在「世界」相互關聯，而外在世界既反映了存於宇宙的「道」，則詩中「世界」自然是關於「道」的。如此，詩中的「景」可以說成是一種反照，反照的是詩人的內在世界，同時反照的是外在的「世界」、「宇宙」。在這樣的反照中，詩中的「景」的涵義便顯得異常複雜，詩人以景寫情，以情敘景，「情」與「景」自然地交相映照，成為詩作的重點。

一、「景」與「境」

詩中的「景」，原為目視的一片風景，其中的轉化是如何生成的？自「風景」一詞的含義，可見端倪。

日本漢學家小川環樹(1910-)在《論中國詩》中清楚說明「風景」一詞意義的變化¹³。風景中的「景」帶有光的含義¹⁴。「景」的意義，由風和光到專指人所觀覽物的全體，以至表現一種景致、景象，與六朝具有光的涵義已然不同¹⁵。由此可見「景」的本義既為日光，由此引申為「大」；日光有影，所以又引申

¹⁰ 參喬力(1983)：二十四詩品探微。濟南：齊魯書社，pp.100-104。又王潤華以為「境」的存在，是為了表現「情」，說明境與情二者不可分。參王潤華(1989)：司空圖新論。臺北：東大，pp.193-194。

¹¹ 所謂「夫萬景七情，合於登眺；若面前列群鏡，無應不真，憂喜無兩色，偏正惟一心；偏則得其半，正則得其全。鏡猶心，光猶神也。思入查冥，則無我無物。詩之造玄矣哉！」見謝榛著、宛平校點(1998)：四溟詩話。北京：人民文學，p.71。

¹² 劉若愚著，杜國清譯(1985)：中國文學理論。台北：聯經，p.78。

¹³ 小川環樹著，譚汝謙等合譯(1986)風景的意義。載於論中國詩。香港：香港中文大學，pp.1-32。

¹⁴ 小川環樹著，譚汝謙等合譯(1986)風景的意義，載於論中國詩，pp.3-4。小川環樹指出「風景」一詞作為一個獨立詞語在文獻中出現，以晉代(四世紀(265-420))為最早。小川環樹並引《晉書 王導傳》加以說明。文中所引與其他版本(房玄齡等撰(1974)：晉書。北京：中華書局。)略有出入。小川環樹指出，風景中的風字並沒有問題，景字的意義則需要確定。小川環樹根據《說文解字》(七篇上，日部)，指出景字的本義原是光的意思(按：景，日光也)。據段玉裁(1735-1815)說文解字注言：「日字各本無，依《文選》張孟陽(按：張載(1020-1077))，字孟陽)七哀詩 注訂，火部曰：光者，明也。《左傳》曰：光者遠而自他有耀者也。日月皆外光，而光所在處，物皆有陰，光如鏡，謂之境。車輦箋 云：景，明也。後人名陽曰光。名光中之陰曰影。別製一字，異義異音，斯為過矣。《爾雅》、《毛詩》皆曰：景，大也。其引伸之義也。」參清段玉裁(1983)：說文解字注。臺北：漢京文化事業有限公司，p.305。

¹⁵ 小川環樹指出「風」字，即是空氣的意思。作用在引起人的感覺。至於「景」字，由六朝至唐宋，漸失光的涵義，專指景致、景象。後來由「景」到「詩境」，據小川環樹的解釋，與詩人的世界觀相關，在這方面，並無詳說。參小川環樹著，譚汝謙等合譯(1986)風景的意義。載於論中國詩，pp.23-32。

為「影子」，後來寫作「影」¹⁶。「景」因此亦可作「境」解，相若「今謂人之處境豐嗇曰『光景』」¹⁷。至於「境」，則有數種解釋，即：疆也、品地也、處所也、遭際也，亦可作「竟」¹⁸。由此可見，「景」雖原為目視的「外物」，但與「境」亦有相通的地方，其中更引申不少語義接近的詞彙，因此在詩作的討論上，間或不得不採取「景」、「境」相近甚或相通這種比較寬鬆的用法。

二、「境」與「情」

蕭遙天在一九五五年出版的《語文小論》談「境界」，所言與饒氏的說法，極為相似¹⁹，指出「境界」二字，前已多有採用，「惟片鱗隻爪，未敢注意，到王氏才闡發精至罷了」²⁰。蕭氏又言王國維採此「境界」以譯「爾燄」一詞的不妥。以「爾燄」為「由能知之智照開所知之境」翻譯成「境界」，蕭氏以為「由能知之智」是指內含的智慧，「照開所知之境」是指外射的景象，「境界」只翻譯了其中外射的景象，而內含的智慧這一層則給忽略了²¹。於此可見「境界」一詞的語義是豐富的，就作品達到的層次而言，有很多可供討論的地方。

有關「境界」之於詩詞所產生的作用，論者的見解每有歧異。葉嘉瑩(1924-)在《王國維及其文學批評》²²一書中亦指出，以「爾燄」譯「境界」有商榷處，「爾燄」一詞的梵語為 Jñeya，意為「智母」或「智境」，意謂「五明等之法為能生智慧之境界者(按五明指聲明、工巧明、醫方明、因明、內明五種學習之智慧²³)」。葉氏指出王國維所言之「境界」，應為一般用法，雖亦佛家語，在梵語應為 Visaya，指「自家勢力所及之境土」²⁴。就此言之，小川環樹所探討「景」的涵義，隱約已具界限(光所及的範圍即為「景」)意味。由早期專指光至後來獨指景致、景象，至「境」的生成，便有著與界域相關的特點。由於後來論者以「景」、「境」與界域相關，饒宗頤因此評「境界說」時，認為失之「質直」，「有乖意內言外之旨」²⁵，自有其道理。要探尋詩中出現的「景」的涵義，不能只就「景」字的意義追尋，須著眼詩景的生成，從而了解詩人的聯想、心志、情感，以對「景」有更深入的了解。皎然對「情」與「境」亦有獨特的見解。他說明「情」與「境」的關係：「緣境不盡曰情」。

¹⁶ 參段玉裁(1983)：《說文解字注》，p.305。又參黎千駒主編(1993)：《古今詞義異同辨析手冊》。長沙：湖南師範大學，p.168。

¹⁷ 據方毅等編(1939)：《辭源 正續編(合訂本一冊)》。長沙：商務印書館。辰部，pp.19-20。

¹⁸ 據《中華大字典》(1978)。北京：中華書局。寅集土部，p.544。「境」同「竟」。《周禮 掌固》，「凡國都之竟。」注：界也。下文將提及蕭遙天的說法。蕭氏採「境」同「竟」，有「終極」義之說。

¹⁹ 蕭遙天在《論意境(人間詞話重論之一)》中言：「按『境界』二字，王氏自謂己意拈出，卻未盡然。它本來是佛家語。(見翻譯名義集)高人雅士，借以談藝。在王氏以前，如司空圖的詩品，已標『境界』一目，鹿乾岳、王漁洋、袁隨園都持以論詩，。」參蕭遙天(1955)：《語文小論》。檳城：鍾靈中學，pp.1-2。上述段落所引例子，與饒宗頤的《人間詞話平議》，極多相似處。

²⁰ 參蕭遙天(1955)：《語文小論》，pp.1-3。

²¹ 參蕭遙天(1955)：《語文小論》，p.5。

²² 參葉嘉瑩(1992)：《王國維及其文學批評》。臺北：桂冠。

²³ 「明」者，智慧的別名，又真言的別名。「真言能破煩惱之闇，名為明。又就口所說之真言，由身而現，故曰明，又佛放光明，於光中所說者謂之明。」參孫祖烈編纂(1984)：《佛學小辭典(根據1938年醫學書局石印本影印)》。長春：長春市古籍書店，p.203。

²⁴ 參葉嘉瑩(1992)：《王國維及其文學批評》，pp.238-239。

²⁵ 饒宗頤(1953)：《人間詞話平議》，p.3。

所言「不盡」，須透過詩的「布局」以見之。王潤華(1941-)以司空圖的「實境」對應王國維的「境界說」，並稱「境就是為了表現情，司空圖實境也說『情性所至，妙不自尋』」²⁶。從上述可知皎然關注詩景所以生成，涉及不同的因素。他的《詩式》出現在盛唐詩歌的繁榮期以後，總結了「兩漢以降，至於我唐，名篇麗句，凡若干人」的創作經驗，初步揭櫫了「境」這一詩的「天機」的奧秘²⁷。上述所言「境象非一」，變化萬千，因之「虛實難明」，正是指出皎然對詩本身特性的見解以「變化」為重。

詩作的「無定質」特性，有如顏色，可感而不可觸摸，但因為具有形象的緣故，所以同時又是真實的、實在的。至於從「景」、「風」到「心」與「色」，是可以連成一起看的。如何以「可睹而不可取」的「景」與「不可見」的「風」到以「心」達到「妙用」的目的，而且似「色」般「義貫眾象而無定質」，是由「虛」到「實」，復由「實」到「虛」的過程，其中亦體現了詩人的「情」。因此皎然指明「境象」的「非一」特點，一方面指出他重「通變」的所以然，另方面指出「虛」、「實」變化多端，頗值得討論。

關於「虛」與「實」，南宋范晞文在《對床夜語》中說：「不以虛為虛，而以實為虛，化景物為情思，從首至尾，自然如行雲流水，此其難也。」²⁸又清方士庶(1692-1751)在《天慵庵隨筆》中說：「山川草木，造化自然，此實境也。畫家因心造境，以手運心，此虛境也。」這樣，藝術家才可把對現實生活的體驗與感受表現出來；而映入眼簾的自然景象亦可與藝術家的情思理想融匯起來，於此達到情景交融的境地，創作出美的有生命力的藝術。²⁹這種「情」與「景」(「情」與「境」)的交融，在王國維的「境界說」中，已總結式地勾勒出一定的輪廓，由此亦可見「情」與「景」以至「境」的融合，是需要通過曲折的理解過程。

詩的「景」只屬「外在」的事物，以「景」為詩的「符號」，深入探討，則可推敲以見詩中的「情」。「景」與「情」的結合，向來是對詩的要求，古今如是。但在現代詩中，如何以現代的面目表現，則值得探究。「景」既為一種景致、景象，亦可視為「實境」的本源，下文將以現代詩中與「景」關係密切重視空間變易的一類詩作，以「景」為詩中的符號，加以討論。

²⁶ 參王潤華(1989)：司空圖新論，pp.193-194。

²⁷ 藍華增(1984)皎然《詩式》論「取境」。載於說意境，P.28。

²⁸ 范晞文(1998)對床夜語(卷二)。載於景印文淵閣四庫全書(第一四八一冊)。臺北：臺灣商務印書館，p.865。

²⁹ 參韓林德(1995)：境生象外——華夏審美與藝術特徵考察。北京：三聯書店，p.39。

「景」的符號

自二十世紀以來即影響文學評論的符號學(記號學, Semiotics³⁰)所稱的符號(sign), 可被視為一個系統(system), 透過這系統, 可以發現沉潛其中的意義。在現代詩領域內, 透過「景」的探討, 正可以發現這「符號」所起的作用。在有若符號的「景」中, 可以探究其中作者與讀者的相應關係, 以了解詩作如何可以透過閱讀的詮釋以產生新的意義; 以及如何在不同時代, 產生不同的具有特定時空意義的作品。

由語言學發展而來的符號學, 對於文學研究的貢獻, 在於使文學研究保持活力, 對文學作品的研究, 加入更為廣泛的、更周全的討論³¹。符號學所重視的闡釋, 「有如一種閱讀理論(semiotics as a theory of reading), 由觀念產生的『感受』(the concept of “sense”) 代替了觀念產生的『意義』(the concept of

“meaning”)」³²。以語言符號作為討論的單元, 正是探求閱者與作者的相互作用, 並進行闡釋。

當代美國記號學大師薛備奧(西比奧克, Thomas Sebeok, 1920-)為記號學作了一個相當廣延而抽象的界定: 「記號學乃為一科學, 研究諸種可能的記號, 研究控御著記號底衍生、製造、傳遞、交換、接受、解決等的法則; 記號學有兩大互補的範疇, 即資訊交流與記號表義過程」³³。尤其「資訊交流」這一說法, 無論是俄國符號學家洛德曼(Yuri M. Lotman/ Iurii Mikhailovich Lotman³⁴, 1922-)及意大利符號學家艾誥(艾柯, Umberto Eco, 1932-), 都有極清晰詳盡的解說。

洛德曼提出「語言藝術」(verbal art)的語言是多系統的(multi-systemic), 而且不是可以自動地認知的³⁵。

³⁰ 「符號學」一詞來自希臘語 *sêmeion*, 即符號(sign)。符號學在二十世紀初即由瑞士語言學家費迪南 德 索緒爾(瑟許, Ferdinand de Saussure 1857-1913)把科學的理論用於語言研究並構成社會心理學的知識。參 Bronwen Martin and Felizitas Ringham(2000). "Introduction" Dictionary of Semiotics. London and New York: Cassel. pp. 1-7. 又索緒爾在他的《普通語言學教程》(Cours de Linguistique Générale) 中指出語言學與社會學和心理學的重要關係。參 David Holdcroft(1991). Saussure: Signs, System, and Arbitrariness. Cambridge: Cambridge University Press. p.5. 廣義而言, 「符號學主要是就不同的『成品』(artifacts)如故事、圖畫、造型、音樂等事物, 建立就思維的發展作出綜合和比較的論說。」上述的「成品」一如「符號」(或「符號系統」(sign system)); 「符號學」正是以這些成品作為研究對象, 為其生成的過程及相關的背景進行解釋。參 David Lidov(1991). Elements of Semiotics. New York: St. Martin's Press. p.1. 從事「符號學」研究的學者例如艾誥(艾柯, Umberto Eco 1932-)以為由於「符號學」是關於所有事物的, 因此, 他為「符號學」定下的解釋是「一種『謊言的理論』(a theory of lie)」, 指出其作用是在找尋「真實」(truth)言說以外的「謊言」在「表」「裏」之間提出值得討論的事物。參 Umberto Eco(1979). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press. pp. 6-7.

³¹ 參 Jonathan Culler(1981). The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca: Cornell University Press. p. 43.

³² 參 Jonathan Culler(1981). The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. p. 50.

³³ 古添洪(1986,5月)記號學中的「解」傾向。載於中外文學 14: 12, p.98。

³⁴ 查洛德曼的名字有多種寫法, 香港大學圖書館索引就有以下多種寫法: Lotman Georgius, Lotman Iu, Lotman Iu M 等; Lotman Iu, Lotman Iu M 應是 Lotman Iurii Mikhailovich 的簡稱。另有 Lotman Ju M 應是 Lotman Jurij Mikhailovich 或 Lotman Juri Mikhailovich 的簡稱。但據借閱的著作上的作者寫法, 則見 Yury (Yury Lotman, 見 Analysis of the Poetic Text)及 Yuri (Yuri M. Lotman, 見 Universe of the Mind) 的寫法。至於根據香港中文大學圖書館索引所示, 另見 Lotman Youri 的寫法。

³⁵ 參 D. Barton Johnson(1976). "Introduction: The Structural Poetics of Yury Lotman", in Yury Lotman, Analysis of the Poetic Text(Analiz poeticheskogo teksta), edited and translated by D. Barton Johnson. Ann Arbor, Mich.: Ardis. p. xv.

要辨別一首「好」詩和「壞」詩的關鍵，在於是否符合以詩為一個符號的系統(poetry as a semiotic system)此要求³⁶。洛德曼認為詩應有兩個層次(two-layered)，而且應負載資訊(bear information)³⁷。他同時以為詩的作用是以詩為一種資訊媒介(transmission of information)³⁸。艾諾更提出「資訊交流網」(a network of diverse)的說法，以為就「詩篇」(text)而言，作者和讀者是相互關連的，而且可以由此關連而致產生新的層次³⁹。記號詩學是記號學的一支，「一方面是在記號學之內，一方面又是沿著記號學底精神、方法、概念，辭彙建構的詩學」⁴⁰。

在「景」的討論中，其中有著「資訊交流」的作用，往往可以就詩中的「我」與「自然」(人與自然相對)的關係加以討論。中國詩歌多俯仰對句，以見詩中「我」對自然的體會。「古代在描寫自然時，多將視點設定為『俯仰』兩個方向，以把握自然景

觀」⁴¹。從俯仰的流觀方式可以探知對自身以至對自然的看法。早在南宋范晞文考察中國詩歌的源流、特色和創作方法時，便已發現古代詩人筆下的詩歌句式有驚人的相似之處。其中「一俯一仰」的句式，多處可見⁴²。

這種崇尚「流觀」的觀照方式，與華夏民族哲學美學思維觀念的影響相關：其一，「氣化流行，生生不息」(清戴震〔1724-1777〕語)的宇宙觀念；其二，與時空一體的物質運動往復循環的圓道觀念；其三，唯有持仰觀俯察，遠望近察的「流觀」方式，體悟把握天地之道，才能創造出模擬天地萬物生命活動的「卦象」、創造出表現宇宙精神的藝術作品⁴³。這種流觀方式一方面促生了「景」，另一方面與詩人的「我」相涉(詩人目視景物)。關於流觀方式的進一步體認，得先探討「我」與「觀物」的關係。

³⁶ 參 Yury Lotman(1976). *Analysis of the Poetic Text*(Analiz poeticheskogo teksta), edited and translated by D. Barton Johnson. p. 127.

³⁷ 參 Yury Lotman(1976). *Analysis of the Poetic Text*(Analiz poeticheskogo teksta), edited and translated by D. Barton Johnson. p. 127.

³⁸ 參 Yury Lotman(1976). *Analysis of the Poetic Text*(Analiz poeticheskogo teksta), edited and translated by D. Barton Johnson. p. 132.

³⁹ 艾諾在他的著名著作 *A Theory of Semiotics*(一個記號學理論)書中有一章節討論“text”(「文本」,「本文」,「詩篇」,「書篇」)(該章節名為“The aesthetic text as invention”),便指出作者和讀者的相互作用,無形中構成一資訊交流網。參 Umberto Eco(1979). *A Theory of Semiotics*. p.261. 又可參古添洪(1984) 洛德曼的詩篇結構(資訊交流模式)及艾諾的記號詩學。載於記號詩學(第五章及第七章)。臺北:東大, pp.115-138 及 pp.155-178。

⁴⁰ 詩學(poetics)一詞,遠始自亞里士多德,包括的不限於詩篇,實指整個文學書篇(按:此處的「書篇」即 text,通譯為「文本」,「本文」等)的表義過程及其所依賴的法則及要項。「更具體而言,記號詩學是記號學的學者對文學所提供的理論、模式、概念的研究全體,舉其大要者有雅克慎(Jakobson)的語言六面六功能的模式及對等原理,洛德曼(Lotman)的文學為二度規範系統說,艾諾(Eco)把文學與個別書篇視作一有諸多副系統構成的複合系統,巴爾特(Barthes)的五種語碼讀書篇法等。」參古添洪(1986,5月)記號學中的「解」傾向。載於中外文學 14:12, p.99 及古添洪(1984) 緒論 記號學與記號詩學。載於記號詩學(第一章), pp.19-30。

⁴¹ 古田敬一(1987)中國古代詩歌的對句 謝靈運詩歌的對句。載於劉柏青等主編:日本學者 中國文學研究譯叢(第二輯)。吉林:吉林教育, p.61。古田敬一在這篇文章中指出的相對特色,除了「俯仰對」之外,尚有「朝夕對」、「合掌對」、「視聽對」和「色彩對」,認為謝靈運的詩歌為對句的集大成者。

⁴² 韓林德(1995):境生象外 華夏審美與藝術特徵考察, pp.107-108。本書引范晞文的《對床夜語》:「蘇子卿詩云:『俯視江漢流,仰視浮雲翔。』漢文帝云:『俯視清水波,仰看明月光。』曹子健云:『俯降千仞,仰登天阻。』何敬祖云:『仰視垣上草,俯察階下露。』」又引:「『俯臨清泉湧,仰觀嘉木敷。』謝靈運云:『俯濯石下潭,仰看條上猿。』再引:『俯視喬木杪,仰聆大(條)壑涼。』辭意一也,古人句法極多,有相襲者。」韓林德以為是否「辭意一也」,暫且勿論,「仰視俯察」的詩句則比比皆是。

⁴³ 韓林德(1995):境生象外 華夏審美與藝術特徵考察, p.111。

「景」與「物」

「經驗」是人認知及建構真實世界的全部過程⁴⁴。其中「看」與「思考」有著密切的關係；「看」有「了解」的含義⁴⁵。「看」，並不僅是外在環境刺激的簡單紀錄，還具備選擇性和建構性的過程。透過整個「看」的過程，環境會經過組織化而不斷提供有意義的資訊符號，這與「看」的人的經歷及記憶相關。在「看」的過程中，把不同事物重新組織，由是構成新的經驗⁴⁶，因此，所「看」的「物」，是「看」的內容；而「看」則是構成經驗重要的一環。

一、詩「景」中的「物」與「經驗」

由於人類的「看」，從而產生「空間感」（不同方位構成空間）；「空間感」有賴實有的景觀⁴⁷；而「地方」則是對象物⁴⁸。這所以視覺上有目的之活動和知識能使人在空間中和許多不相同的對象物構成一個熟悉的單元世界⁴⁹，使成為一凝聚所在；而空間即我們直接經驗到那因運動而產生的感知整體。在空間

中，人由一地方移動到另一地方而獲得方向感，雖然同是在活動中，但前後左右的移動產生的感覺自是不同，這是可以由意識清楚領受到的⁵⁰。空間是假定自己就是運動體系的中心，以不同的方向移動⁵¹。由地方這對象物引起空間感是一綜合的過程，由經驗建構真實世界的過程離不開「地方」和「空間」二者的認知，其中的作用有如幫助閱讀的索引⁵²，這所以透過作品的「地方」和「空間」——「景」為符號——可以反映詩人存在的狀態。

地方改變，人在空間中對象物的變更，使人的「空間感」亦發生變化。詩人的「經驗」引致對現實建構的內容因而亦有改變。面對新地方的「物」，詩人以新的態度觀看；換言之，地方上的「物」自然地亦成為觀看的對象，亦是導致詩人最終產生「空間感」的本源，由此才有對於一個地方的認知經驗。

⁴⁴ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)。臺北：國立編譯館，p.7。

⁴⁵ 「看」，「觀察」也就是「發現」。這是思維的作用所致，屬思考的過程，由此才可以產生觀念。參 “For a Poetics of Perception： Some Strategies of the Private Eye” (Introduction), in Mary Ann Caws(1981). The Eye in the Text： Essays on Perception, Mannerist to Modern. Princeton： Princeton University Press. p. 3.

⁴⁶ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.8。

⁴⁷ 人的空間感反映人的感受力和精神狀態。視覺是產生景觀的主要元素，其他的感官機能可以增強視覺空間的感受，例如聲音可以使人感覺在可以看到的空間之外還有廣大的空間。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：《經驗透視中的空間和地方》(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.13。

⁴⁸ 「地方」一詞有「對象物」義，而「地方和對象物給予空間幾何學的個性而使空間有明確的定義」。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.15。

⁴⁹ 這有如以手取物，所取物件的大小形狀不同自會產生不同的知覺。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.10。

⁵⁰ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.10。

⁵¹ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.10。

⁵² 參 John Campbell(1994). Past, Space, and Self. Cambridge, Massachusetts： The MIT Press. p.42.

二、詩「景」中的「物」與「記憶」

詩人重構現實，在詩中表現的空間以「地方」為中介。詩人對地方的感知與時間連在一起。在特定的時間與地方，詩人記憶的是有序的經驗。詩人對過去的感知即對地方的感知，亦即是記憶，特別是關於私有的記憶。因此，關於一個地方，即同時是關於記憶的而且是能夠敘述的。現代詩中常出現斷裂、飛躍的詩句，其中牽涉的事物，亦可以加以敘述。敘述是有「次序」（不一定指依大小、先後的序列，而是過去事物的出現無可避免地有著序列性質的）。敘述成為掌握記憶、地方、空間的重要材料且與記憶的模式相關。在記憶之際，呈現的是「我」「自我感」和「認同感」⁵³ 同時是關於地方的，或可說是關於地方呈現的風景。

敘述應由「看」產生。這種由視覺要素組成的敘述形式戲劇性的時空結構（因人而異，有著個人的因素）⁵⁴，其中的相互關聯，給予地方特有的統一特徵。在這樣的記憶中，地方、時間、「我」緊扣在一起，並以序列的形式出現。因此，記憶與地方以至地方上風景的出現是不可分割的。在討論風景的同時，是探討詩人的過去，詩人的自我投射，甚而詩人的自我認同亦由此顯現出來。風景中與及地方上出現的事物因此饒有意味，藉此可以透現詩人的「我」，以至文化的特點與差異。

記憶中的風景，都是「我」的呈現（由「我」的「看」而生成的「景」），有著過去的寄寓意義。相同的風景出現在不同的詩作中，呈現的是詩人/讀者共同的夢、思想以及情感。詩「景」成為「符號」，是詩人以及讀者各別的部分，是自我的投射，也是自我身份的認同。

「景」與「時間」

一、「風景」——「經驗」和「記憶」

「景」源於「風景」。人們常言風景，但風景不是現實的重構（詩人的記遊常以「地方」為書寫對象），實有豐富的內涵。這些「重組」的記憶如何以詩中的景物呈現？現以葉維廉（1937-）的西班牙 Castilian 風景 給 Claudio 和 Elifie 一詩略作說明，以見詩人如何書寫風景，又如何透過風景表現為「景」以表達深層的事物。

葉維廉曾在臺灣大學外文系畢業，先後在美國愛荷華大學及普林斯頓大學修讀碩士及博士，長期居於海外。他的詩作常與風景息息相關，「他是學者、遊子、現代主義的旗手、記者、散文家；而縱使他具有多重身份，仍一直與時代、地域、運動血脈相連」⁵⁵。他的西班牙 Castilian 風景 給 Claudio 和 Elifie 給收入他的自選集。詩作共分三節，詩中的第一節，寫的是午後的景物：

⁵³ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place：The Perspective of Experience)，p.180。

⁵⁴ 有如當我們看到一處鄉間景物時，幾乎自動地安排其中的要素，如注意到一條消失於遠方的路，然後想像自己可以走在路上。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place：The Perspective of Experience)，p.116。

⁵⁵ 羅登堡(Jerome Rothenberg)特別推崇葉維廉的多面手特質。他指出葉氏三十多年來一直保持詩歌的生命力，並認為他是「一流的作家和真正的文人」。參羅登堡著，杜良譯(1994，10月)：葉維廉的風景。載於當代(臺北)，102，p.72。此文是羅登堡為葉維廉的英文詩集所寫的序文。該詩集名為 Between Landscapes: Poems by Wai-lim Yip (在風景之間)(1994)。Sante Fe: Penny-whistle Press

所有的門
 都關上
所有的車
 都歇下
午後
微微蠕動的
是
落落的羊群

然後
晶光
橫
野

黃草
接
天

萬傾
顫抖的
茫然裏
幾條褚色的線
刻出
一二
粗糙剝落的農莊

若有
若無的
教堂的尖塔
憑
 虛
御
 風
而不知
那深沉的時間
何所止

唯一的松林外
那火車斷斷續續的

輪轉
彷彿是
亞拉伯
彎刀霍霍的馬隊
向那中世紀的
古城 Avila⁵⁶

此節一共四十行的詩句，寫的是西班牙的風景

Castilian 風景蘊含西班牙地形特徵。西班牙以歌達拉馬山脈(Guadarrama Mountains)區分為二，名為新 Castile(New Castile)和舊 Castile(Old Castile)。羅馬帝國軍隊曾先後入侵，詩中提到的古城 Avila 即為當時(十二世紀)戰爭所在⁵⁷。詩中寫及午後的風景「午後」(所有的門/ 都關上/ 所有的車/ 都歇下)、「晶光」(晶光/ 橫/ 野)，再現的是有著時間記認的風景。一片午後的陽光，照耀著野外，一切都看得很清楚，「所有的門」與「所有的車」都在靜止的狀態。詩中觀看的角度是廣闊的，可以包含一切的事物「看」的是「所有」。「看」也就是「了解」(覺)。因為「所有」在靜止狀態(門是由室內到達室外的通道，現在關上了；「車」是由一個地方通往另一個地方的交通工具，現在停下來了；反映出「所有」事物是靜止的)中，因此這樣的風景便顯得不尋常。

在靜止的風景中，只有羊群在蠕動，羊群並不是一大群而是數量少的、疏落的(落落的羊群)，詩中的景物由極靜到緩慢的移動，在這裏，「然後」是個關鍵詞。「然後」在時間的範疇內是指過去或未來⁵⁸。「看」的改變亦由「然後」開始「然後/ 晶光/ 橫/ 野」、「黃草/ 接/ 天」，呈現的是開闊的事物。由「所有」的靜止到無所不包的「橫/ 野」。「接/ 天」則是一大片澄黃的野草，由是「晶光」與「黃草」，使本來緊閉的、靜止的空間變得寬廣而充滿活力。

⁵⁶ 葉維廉(1975)：葉維廉自選集。(臺北：黎明文化事業股份有限公司，pp.199-209。

⁵⁷ 參 Perrott Phillips(1982). Spain .London： Octopus Books Ltd. p. 10.

⁵⁸ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.119。

一組動詞「橫」與「接」使原來的「看」完全轉換了調子，似是原先由一雙懶懶欲睡的眼看出來的風景，忽然轉變成目視千里的眼。這樣的「看」是對於新事物的看，一片極目無盡的風景有別於家國的風景。這片風景只見極少的事物，疏落的羊群與一望無際的黃草。其中的事物由於遍野的陽光而有了簇新的面目。接下來的「幾條褚色的線」也是零落的景致：「刻出/ 一二/ 粗糙剝落的農莊」，是由眼睛所見的（所刻的）。「刻出」一詞別開生面，在遼闊的空間中，因為農莊的出現而顯得份外觸目。前面指向的自然

「野」、「天」到農莊的出現，是詩中的「看」的一次停駐，這停駐有著值得分析的含義。

中國美學大師宗白華(1897-1986)曾經指出，中國人的宇宙概念本與廬舍有關⁵⁹。「『宇』是屋宇，『宙』是由『宇』中出入往來。中國古代農人的農舍就是他的世界」⁶⁰。他們的空間觀念是由「屋宇」獲得的⁶¹。由空間觀念而來的時間觀念可見於「擊壤歌」：「日出而作，日入而息」⁶²，農莊在現代詩中的出現亦有著特殊的意義，尤其上述的詩中以「看」而「刻出」這樣的一、二農莊，是對人所聚居的地方的關注表現。

農莊在這裏的出現，固然是表現西班牙土地上的風景特色，但在隨後的第二、三節中，均先後提到與農莊相關的事物：「這時/ 藁和灼為初次發現的/ 年長的蘆葦而/ 忙著剪收/ 忙著跳舞/ 河的那一邊/ 在亂石亂瓦中的磨房/ 浸入最後的斜陽裏」(第二節)、「一百年兩百年三百年 / 裹一身黑衣的農婦/ 一直就坐在那裏」(第三節)、「年老的莊稼漢熱烈地/ 誦讀城

裏的來書：」(第三節)「一個裹著一身黑衣的農婦/ 被傾斜的乾黃的石牆/ 框著」(第三節)，都是一幅幅的農村圖景，但因第一節的「刻出」一詞而使農莊的出現有著特別含意。「刻出」反映出農莊在野外的顯眼，同時也顯示出土地與農莊的密切關係。農莊中居住的農民依照大地的時令變化辛勤耕作，過著簡單淳樸的生活，對於詩中的「我」來說，在這樣的一片風景中出現農莊是視覺的焦點所在⁶³。成為視覺焦點的農莊同時成為這樣的風景的重點。風景雖然是異域的風景，但「刻出」的農莊是屬於大地的，不只是西班牙所獨有，而是普遍屬於所有的農業社會並象徵著宇宙。

旅者關注一個新的地方，因為人需要與地方認同，從而認定自己的位置。人與地方的關係與「鄉土愛」(topophilia)⁶⁴關係密切。這首詩的第一節雖然沒有出現特別的人物，正如在一些詩人的作品中經常出現的「我」那樣。在這一節中，「我」隱藏起來，甚至是沒有「人物」的出現，在第二節才見詩人的妻子與兒女藁和灼的出現。在第一節中，詩中只可以根據「農莊」的出現而聯想到人的存在。當「所有」的事物在寂靜中「然後」出現的當兒，「農莊」的出現便顯得不尋常。這是詩人所關注的事物，屬於人的事物，啟導出第二、三節的中心來。

本文並沒有錄寫出來的第二節，寫及詩中的「我」等待月的升起：「我則等待/ 月/ 從天外浮起/ 等待/ 鳥/ 還使風景/ 更/ 水墨」，而第三節寫及的農婦和莊稼漢，都有助加深在第一節出現的「農莊」的含意⁶⁵。

⁵⁹ 像東晉陶淵明便從他的庭園悠然窺見大宇宙的生氣與節奏而證悟到忘言之境。參宗白華(1987)：《藝境》。北京：北京大學，p.209。

⁶⁰ 宗白華(1987)：《藝境》，p.209。

⁶¹ 參宗白華(1987)：《藝境》，p.209。

⁶² 由空間而時間，二者合成古人的宇宙而使之有安穩的生活。參宗白華(1987)：《藝境》，p.209。

⁶³ 段義孚指出視覺空間的特色是當我們觀看時，眼睛會停駐在有興趣的點上。。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：《經驗透視中的空間和地方》(Space and Place：The Perspective of Experience)，p.155。

⁶⁴ 參 John A. Jakle(1987). The Visual Elements of Landscape. Amherst：University of Massachusetts Press. p. 76. 作者以為我們對一片風景關注而且要找出屬於該風景的「個性」(character)時，是由於人需要與地方關聯，由此而有認同感，這一切是基於段義孚所言「鄉土愛」(topophilia)的緣由。

⁶⁵ 葉維廉曾提及他童年是在小村落中渡過的：「一九三七，生於廣東中山海的一個村落。童年是砲火的碎片和飢餓中無法打發的悠長的白日 and 望之不盡的孤獨的天藍。」葉維廉(1975)：《葉維廉自選集 年表》，p.1。

詩中繼後出現充滿中國意趣的事物如月、歸鳥、水墨的感覺等，都有助加強「農莊」的含意。詩的第二節談到「論浪人小說的歸岸氏」⁶⁶中詩人建構的現實，以至再現的家國，隱約透出作者的心境，其中由「地方」和「空間」所呈現的風景，正是詩人的關注，也是詩人的經驗和記憶——「鄉土愛」的經驗與記憶。

二、「風景」——「時間」

空間和時間的經驗多屬於潛意識。空間是由自然制約中產生的自由圈(這是空間與地方不同之處)，而時間是由緊張至鬆弛所持續的段落⁶⁷，我們伸展肢體時，即感受到時間和空間。詩人所書寫的「景」指向詩人內在的空間，這內在空間，一如本論文起初所說由「景」到「境」的生發是多層次的，是詩人對外在現實空間的感知與重構過程。因此，出現在詩中的「景」，有著再現的意味，已不是目視的「景」。

出現在「景」中的「地方」，本有不同的定義，其中之一是：地方能引起我們眼睛停駐在有興趣的點上，「每一停駐的時刻就能創造一個地方的意象，它是那片刻中在大視野看不清楚的情況下隱現之處」⁶⁸，這樣說來，在停駐的片刻，可見出「普遍的景」⁶⁹，所謂「普遍的景」是指綜合的整全的景，非個別的有特定時空記認的景。觀看全景於人說來是不可能的，因此，停駐的點成為觀看的重心⁷⁰，人們會故意找尋可供停駐的點，以作記憶。上述葉維廉的詩以風景為

題，其中空間和地方的相繼展現，即與記憶相關，並有著另一層含義——時間的含義。

中國詩人的「流觀」方式可見於葉氏的「西班牙風景」，詩中的「看」，基本是水平線的同時是全景式的近於上帝觀點的世界。詩的第一節的景中有著「所有」的陳述(由觀看而來)，也有由前移的主體(目視的「我」)綿延伸展的水平視點⁷¹，詩中的「農莊」以「刻出」顯示，可以理解為一個集中各個要素所在的地方，成為詩的焦點——衍義中心——用以解說詩的含義。這地平線有著向前的象徵意味。這是一個開放空間。從詩中的「景」來看，這開放空間是圓錐形的，錐頂就是觀察者所站之處，呈錐形開展，直達寬廣的地平線而天地分隔⁷²。一如前文所說的，這種流觀方式屬「一俯一仰」的「看」，所看的是整全的風景。這整片的風景須由時間成就——「時間是由緊張至鬆弛所持續的段落」。

從上引詩所見，主體前移而教堂隱於後，有因速度引起御風而行的感知經驗，二者聯繫共同指向時間。宗教的時間是悠久的，自人類的存在開始，指向不知何所止的未來。由空間引致的時間意識，在這首詩中看似隱約卻又是十分明顯的：在詩的第三節出現的「農婦」可象徵時間，「一百年兩百年三百年」指的是「農事」本是生生不息的，象徵時間的延續、無終止。

⁶⁶ 葉維廉在一九六八年寫過一首詩「給浩海歸岸(Jorge Guillén)的信」，詩中提到「醒來：/ 新的記憶已製造/ 水閘開向海/ 為更多的界」，可反映詩人對「浪人小說家」的關注。參葉維廉(1987)：三十年詩。臺北：東大，pp.165-167。

⁶⁷ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.111。

⁶⁸ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.155。

⁶⁹ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.155。

⁷⁰ 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.155。

⁷¹ 據段義孚所說，現代人在畫的或攝影的地景畫影響下，學習到把視覺要素組織成戲劇性的時空結構。「當我們觀看一處鄉間景色時，我們幾乎自動地安排其中的要素，因此注意到一條漸漸消失於遠方地平線的路，正是各主要要素所在的地方」。參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.116。

⁷² 參 Tuan Yi-fu(段義孚)著，潘桂成譯(1999)：經驗透視中的空間和地方(Space and Place： The Perspective of Experience)，p.116。

結論：從詩「景」到詩「境」——時間與空間的感會

饒宗頤以為「境界」一詞失諸「質直」；蕭遙天提到「境界」翻譯「爾燄」過份著重「界限」的意思；葉嘉瑩亦以為「境界」未能包含更深邃的意義；上述論者的共同指向是：以「境界」論文學，尚有許多有待闡發的精微處。

透過詩人對時間空間的感會，以其作品的布置(例如「景」的布置)透現隱藏的思考過程，正是了解詩所以生成的機要。葉嘉瑩指出「境界」為「自家勢力所及之境土」，並謂「此處所謂之『勢力』並不指世俗上用以取得權柄或攻土掠地的『勢力』而乃是指吾人各種感受的『勢力』」⁷³，以符號學論詩，探尋詩的空間，以至時間，正是探究其中的「勢力」(人的各種感受)。從詩人要表現自我的世界這點著眼，詩中的「景」因而先是個人的，不一定容易理解，繼而具有普遍義，包含「隱藏的景」⁷⁴，由此而生「境界」，

非只是有界域意味的「境界」，而是牽涉詩人的「內境」(詩的「內境」)而生成的整全的「景」以至「境」。

現代詩人以「景」入詩，實由於詩「景」此符號牽涉詩人對於空間的認知以及對時間的感會。從地方而有的經驗、記憶，構成帶有敘述意味的符號——「景」的布置。這所以本文以葉維廉的詩作為例。他的風景詩雖是寫景，卻結合了「經驗」和「記憶」，從而呈現出「時間」。正如前述艾誥所言，詩篇為「資訊交流網」，作者的「看」與對空間的感會，藉著詩景傳達給讀者，致讀者產生相類的感會。限於篇幅，本文僅舉一例，應有不足，但旨在嘗試以其中的「景」(符號)說明現代詩境。從詩「景」到詩「境」，詩的涵義因此不斷延伸；這亦皎然所言的「布局」，亦虛實相互的參照。透過這個議題的研究，或可探視不同時代詩「景」的變化與多層意義。

⁷³ 參葉嘉瑩(1992)：王國維及其文學批評，p.239。

⁷⁴ 參林綠(1974)：隱藏的景。臺北：華欣文化事業中心，pp.23-24。

參考文獻

- 遍照金剛撰(1975)：《文鏡秘府論》。北京：人民文學。
- 丁成泉(1995)：《中國山水詩史》。臺北：文津。
- 段義孚(Tuan Yi-fu)著，潘桂成譯(1999)：《經驗透視中的空間和地方》(Space and Place : The Perspective of Experience)。臺北：國立編譯館。
- 段玉裁(1983)：《說文解字注》。臺北：漢京文化。
- 范晞文(1998)：《對床夜語》(卷二)。載於景印文淵閣四庫全書(第一四八一冊)。臺北：臺灣商務，861-866。
- 法雲(1990)：《翻譯名義集》(下冊)。揚州：江蘇廣陵古籍刻印社。
- 方毅等編(1939)：《辭源 正續編》(合訂本一冊)。長沙：商務。
- 房玄齡等撰(1974)：《晉書》。北京：中華書局。
- 佛雅(1987)：《王國維詩學研究》。北京：北京大學。
- 編(1996)：《王國維學術文化隨筆》。北京：中國青年。
- 葛曉音(1993)：《山水田園詩派研究》。瀋陽：遼寧大學。
- 古添洪(1986)：《記號學中的「解」傾向》。中外文學14(12)。
- 編(1984)：《記號詩學》。臺北：東大。
- 郭紹虞主編(1963)：《詩品集解 續詩品注》。北京：人民文學。
- 韓林德(1995)：《境生象外 華夏審美與藝術特徵考察》。北京：三聯書店。
- 霍克斯 特倫斯(Hawkes, T.)著，瞿鐵朋譯(1987)：《結構主義和符號學》(Structuralism and Semiotics)。上海：上海譯文。
- 江寶釵、施淑琳、曾珍珍編(1996)：《臺灣的文學與環境》。高雄：麗文文化。
- 蔣英豪(1998)：《近代文學的世界化 從龔自珍到王國維》。臺北：臺灣書店。
- 編(1974)：《王國維文學及文學批評》。香港：香港中文大學崇基學院華國學會。
- 皎然著，周維德校注(1993)：《詩式校注》。浙江：浙江古籍。
- 柯慶明(1993)：《境界的再生》。臺北：幼獅。
- 卡勒 喬納森(Culler, J.)著，李平譯(1998)：《文學理論》(Literary Theory : A Very Short Introduction)。香港：牛津大學。
- 著，張景智譯(1992)：《索緒爾》(Saussure)。臺北：桂冠。
- 著，盛寧譯(1991)：《結構主義詩學》(Structuralist Poetics)。北京：中國社會科學。
- 藍華增(1984)：《說意境》。昆明：雲南人民。
- 李傳龍(1986)：《形象思維研究》。北京：中國文聯。
- 李魁賢編(1983)：《1982年臺灣詩選》。臺北：前衛，。
- 黎千駒主編(1993)：《古今詞義異同辨析手冊》。長沙：湖南師範大學。
- 林綠(1974)：《隱藏的景》。臺北：華欣文化。
- 林文月(1976)：《山水與古典》。臺北：純文學。
- 林耀德編(1993)：《當代臺灣文學評論大系2：文學現象卷》。臺北：正中。
- 劉柏青等主編(1987)：《日本學者 中國文學研究譯叢》(第二輯)。吉林：吉林教育。
- 劉若愚著，杜國清譯(1985)：《中國文學理論》。臺北：聯經。
- 柳易冰選編(1990)：《鄉愁 臺灣與海外華人抒情詩選》。石家莊：河北人民。
- 盧善慶(1988)：《王國維文藝美學觀》。貴陽：貴州人民。
- 羅登堡(Rothenberg J.)著，杜良譯(1994, 10月)：《葉維廉的風景》。載於當代(臺北)，102，72-77。
- 聶振斌(1986)：《王國維美學思想述評》。瀋陽：遼寧大學。
- 普濟著，蘇淵雷點校(1984)：《五燈會元》(全三冊)。北京：中華書局。
- 喬力(1983)：《二十四詩品探微》。濟南：齊魯書社。
- 饒宗頤(1996)：《澄心論萃》。上海：上海文藝。
- (1953)：《人間詰話平議》。香港：義理公司印。
- 孫敦恒、錢競編(1999)：《紀念王國維先生誕辰120周年學術論文集》。廣州：廣東教育。
- 孫祖烈編纂(1984)：《佛學小辭典》(根據1938年醫學書局石印本影印)。長春：長春市古籍書店。
- 王國維著，佛雅校輯(1990)：《新訂 人間詰話 廣 人間詰話》。上海：華東師範大學。
- 王國維著，徐調孚校注(1961)：《人間詰話》。香港：中華書局。
- 王國瓔(1986)：《中國山水詩研究》。臺北：聯經。

- 王潤華(1989)：《司空圖新論》。臺北：東大。
- 蕭遙天(1955)：《語文小論》。檳城：鍾靈中學。
- 小川環樹著，譚汝謙等合譯(1986)：《論中國詩》。香港：香港中文大學。
- 謝榛著，宛平校點(1998)：《四溟詩話》。北京：人民文學出版社。
- 痲弦主編(1999)：《天下詩選 I：1923-1999臺灣》。臺北：天下遠見出版。
- 楊牧、鄭樹森編(1989)：《現代中國詩選 I》。臺北：洪範。
- 姚柯夫編(1983)：《人間詰語及評論匯編(王國維研究資料)》。北京：書目文獻。
- 葉程義(1991)：《王國維論研究》。臺北：文史哲。
- 葉嘉瑩(1992)：《王國維及其文學批評》。臺北：桂冠。
- 葉珊(楊牧)(1972)：《非渡集》。臺北：晨鐘。
- 葉維廉(1992)：《中國詩學》。北京：三聯書店。
- (1987)：《三十年詩》。臺北：東大。
- (1975)《葉維廉自選集》。臺北：黎明文化。
- 袁可嘉(1988)：《論新詩現代化》。北京：三聯。
- 張本楠(1987)：《王國維美學思想研究(一九八七年北京大學博士論文)》。瀋陽：遼寧人民。
- 張漢良(1975, 8月)《語言與美學的匯通——簡介葉維廉比較文學的方法》。載於《中外文學》，4(3)，182-206。
- 趙天儀(1971)：《美學與語言》。臺北：三民。
- 趙慶麟(1992)：《融通中西哲學的王國維》。上海：上海社會科學院。
- 趙毅衡(1990)：《文學符號學》。北京：中國文聯。
- 《中華大字典》(1978)。北京：中華書局。
- 宗白華(1987)：《藝境》。北京：北京大學。
- Bryson, N., Holly, M. A. & Moxey, K. (1991). Ed(s), *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press. Campbell, John(1994). *Past, Space, and Self*, Cambridge. Massachusetts: The MIT Press.
- Clark, K. (1949). *Landscape into Art*. London: Murray.
- Collingwood, R. G. (1965). *The Idea of Nature*. Oxford: The Clarendon Press.
- Cornish, V. (1935). 'Preface', *Scenery and the Sense of Sight*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- (1981). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Day Lewis, C. (1949)., *The Poetic Image*. London: Jonathan Cape.
- Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press..
- Fitter, C. (1995). *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holdcroft, D. (1991). *Saussure: Signs, System, and Arbitrariness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jakle, J. A. (1987). *The Visual Elements of Landscape*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Johnson, D. B. (1976). "Introduction: The Structural Poetics of Yury Lotman", in Yury Lotman, *Analysis of the Poetic Text(Analiz poeticheskogo teksta)*, edited and translated by D. Barton Johnson, Ann Arbor, Mich.: Ardis.
- Landesman, C. (1993). *The Eye and the Mind: Reflections on Perception and the Problem of Knowledge*. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Lidov, D. (1999). *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin's Press.
- Martin, B. & Ringham, F. (2000). "Introduction", *Dictionary of Semiotics*. London and New York: Cassell.
- Phillips, P. (1982). *Spain*. London: Octopus Books Ltd.
- Schama, S. (1995). *Landscape and Memory*. New York: Alfred A. Knopf.

作者簡介

陳惠英，香港嶺南大學中文系助理教授。
Wai-ying Chan is an Assistant Professor in the Department of Chinese at Lingnan University, Hong Kong.
e-mail: lochan@ln.edu.hk

收稿日期：91年07月19日
修正日期：91年09月13日
接受日期：91年09月20日

The Sign of *Jing* 景 in Modern Chinese Poetry: Experience, Memory, Time and Space

Wai-ying Chan

Lingnan University, Hong Kong

Abstract

Jing 景 is an important element in Chinese poetry which has been, explicitly or implicitly, a focus of discussion among literary critics. Despite or perhaps because of its “transcendental” implications, this term has mainly been explored in classical Chinese poetry; its use in modern Chinese poetry has seldom been analyzed. The present essay attempts to utilize the literary interpretations of *Jing* and *Jingjie* 境界 of *Jao Tsung-i* 饒宗頤 (1916-), *Xiao Yao-tian* 蕭遙天 and *Ye Jia-ying* 葉嘉瑩(1924-), with reference also to the ideas of *Tuan Yi-fu* 段義孚, in order to discuss the sign of *Jing* via semiotic theory, according to which every interpretation relies upon the relationship between the sign and the meaning of itself.

Keywords : Space Memory Time Experience *Jing*