

## 文學世界中的空間創設

尤雅姿\*

### 一、前言

文學世界是作家運用書寫活動所創設的別緻空間，透過抽象文字符號的組織排列，作家以能指鑄刻所指；由意識流、情感流而為語言聲音之氣流，又由氣流化為墨汁流之書寫痕跡，此一書寫痕跡形成了展佈於空間的文學作品，作家遂透過此一作品之文學意象描繪出身所盤桓、目所綢繆的寰宇圖景和人間風光，晉人陸機對此生成過程有深刻的體會，〈文賦〉說：「課虛無以責有，叩寂寞而求音，函綿邈於尺素，吐滂沛乎寸心。言恢之而彌廣，思按之而愈深，播芳蕤之馥馥，發青條之森森，粲風飛而森豎，鬱雲起乎翰林。」道出了文學寫作在尺素上製造想像場域的活動歷程。

想像場域，即是文學意象所駐留的世界，意象的化生離不開真實人間的觸動感發，也不能須臾或離書面文字的物質載體。是以本文討論文學世界中的空間創設，係依文學的作品結構形式、文學的題材取資、文學的意象布置等方向，說明它們與空間的對應關係。其中文學的作品結構形式取英加登（Roman Ingarden）之現象學文論暨劉勰《文心雕龍·章句》加以說明；文學的題材取資以西方文論之模仿說與《文心雕龍·原道》加以說明；文學的意象布置則從胡塞爾（Edmund Husserl）的空間概念與《文心雕龍·物色》互相討論之。

### 二、文學的作品結構與空間的對應

語言是一種地圖，一切的文學都是由語言地圖（verbal maps）所建構的意象

---

\* 中興大學中文系教授。

風景，作家可藉由書寫活動描繪一個另創宇宙（heterocosm）<sup>①</sup>，讀者也可以在紙面上複製想像場域。在數學的世界裏，跳躍的數字可以捕捉形體<sup>②</sup>；在文學的世界中，抽象的文字符號可以創設空間。作家在此另創宇宙中，可以運用書寫形式改變時間和空間的原貌，使時間前進、後退、加速、減速或滯留不動；使空間拉進、推遠、放大、縮小、或隱或顯、或靜或動；又可以自由選擇生命物的形相與活動……，而這一切的空間及物體之創立，完全依靠文字符號的組織排列所建構而成，文學世界因此另造了別有洞天的空間序列。

就文字符號的書面形式而言，文學作品具有它獨特的空間結構，單字是句子中最小的組件，也是瞭解世界事物的意義單元（*unité significative*），除了意義外，單字尚具有訴諸聽覺的聲音形式和訴諸視覺的字符形式。單字與單字在文法（*grammar*）與造句法（*syntax*）的界域內漫遊、撥接，終致在某種程式上邂逅連綴而成句子，史賓格勒（*Oswald Spengler*）對此曾說：

句子培養了理解（*understanding*），用以對抗感覺（*sensation*）。而對句子機構內的關係，與時俱增的精妙感受，也開啓了無限豐富的句型曲折演變，這些抽象關係，尤與名詞及動詞——即空間文字（*space-word*）及時間文字（*time-word*）——密切相關。<sup>③</sup>

當句子的意義形成後，全部句群又組織而成意義群，透過意義群的總體貯存，文學

① 參 M. H. 艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》（北京：北京大學出版社，1989年），第10章，頁451-456。所謂「另創宇宙」是指詩人以語言別創出一種世界或宇宙，它是一個井然有序的整體空間，是「真實世界」的一個畫象或意象。

② 畢達格拉斯認為：數字不但是神聖界的基礎，也是物質界的原型，它會滲透物質界，因為數字本身就是有形的。如4、9、16個點可以排成正方形，3、6、10、15個點可以排成三角形。數位模擬的本意已經假設：跳躍的數字可以捕捉形體。詳參瑪格麗特·魏特罕著，薛絢譯：《空間地圖——從但丁的空間到網路的空間》（臺北：臺灣商務印書館，1999年），頁222。

③ 參氏著，陳曉林譯：《西方的沒落》（臺北：遠流出版社，1992年2版），他認為：「文法（*grammar*）與造句法（*syntax*）的界限，應該置於機械的語言終止，而有機的語言開始的那一點上——有機的語言，是指一個人所用以表達他自己的方式、習慣，以及觀相。另一界限，則在於單字的機械結構，轉入為聲音形成及表達時的有機要素之際。」詳頁497、500。關於名詞、動詞等語詞在作品結構上的功能，亦參羅曼·英加登著，陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），第八節「理解語詞和句子意義」，頁21-31。

作品所描繪的世界於焉展開。

近人羅曼·英加登（Roman Ingarden）曾針對文學作品的空間構造形式作過深入的剖析<sup>④</sup>。他將文學作品區分為四個獨立、異質而又相互依存的構造層次，各個層次之間含蘊著豐富的關係，存在著因此關係而產生的張力。（一）字音、語詞聲音構成以及一個更高級的語音組合現象之層次；這一個層次雖然是文學作品結構中最底層與最微小的單位，但它已經是意義和聲音的統一體，並且以機動的狀態準備動身前往尚未介入的第二層結構中，以便把字、詞組合成或大或小的句與句群。（二）意群層次：即句子意義和全部句群意義所構成的層次，這個層次接收了由字音與語詞層次所傳遞來的能量，將字面意義過渡為文學意義，形成了一個初步的語言環境。（三）：多重圖式化外觀層次，作品描繪的各種對象透過這些圖式化外觀呈現出一個連續體。所謂圖式化構成（a schematic formation）係指任何一部文學作品在全部意群這一層次上，僅能以有限的文句表現有限的意向性關聯物，所以，一部作品充其量也只能是多重圖式化的連續組合體。由於作品只能是綱要式地勾勒略圖，所以它必然包含著許多的不定點（places of indeterminacy），這些空隙，要由讀者的想像來填補。（四）：在句子投射的意向事態中體現的客體層次，即以上三個層次的全部貯存，英加登稱它是作品所描繪的世界。

以上這四個層次互為條件，逐漸深入，由第一層次的語詞聲音層，組成了第二層次的句群意義層；再由以上兩層的書寫組合提供給第三層，作為其多重圖式化外觀的系統方向；之後，第一層與第二層及第三層又共同組成了第四層：意向客體所體現的世界，在這個層次上，存在對該書寫組合所針對的客體進行還原，以便所指物最終得以在現象的光暈中顯影。由此可知作品的各個層次在其所屬的結構單元中，按照各自的材料及內容，衍生出相互的內在聯繫與本質上的彼此伺應，這種內在的聯繫與本質上的伺應是有其秩序的，它們含有類似時間結構的運動性質。從橫向的並時性而言：文學作品所具有的各個層次、各個部分，都在同一時間上，以其有序的舒張特性，把所有貯存的文學層次同時鋪展擴延；其次，從縱向的歷時性而言：文學作品的各個層次，如字音、語詞、句群、章節、篇目等，又以其有序的延伸特性，在時間進程中逐層遞進展開；所以文學作品的構造原理，除了從橫軸上把

<sup>④</sup> 參氏著，陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），第1章。

握外，也必須從縱軸上理解<sup>⑤</sup>。

從上述的說明中，可以概略明瞭西方現象學文論對於文學空間的結構分析，它是一種多層次、雙維度<sup>⑥</sup>的複式構造體，自成一格。至於我國古典文論對文學空間的結構體分析，向來是以字、句、篇、章的設立與聯絡進行總體解析，其中可舉南朝劉勰所著的《文心雕龍·章句》為例：

夫設情有宅，置言有位，宅情曰章，位語曰句。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。夫人之立言，因字而生句，積句而成章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也；振本而末從，知一而萬畢矣。

關於文學空間的構造分析，〈章句〉一文掌握了文學作品複合而統一的結構原則，扣住章句在作品結構序列中的關鍵地位，沿著序列方向的延伸性與擴展性，分別闡述了句子與言、字、詞、章、篇的上下隸屬關係；同時也指出情志在全體文學空間中的浸潤關係；文學的結構形式就在字句篇章的多重編織下，完成基本的架構。劉勰已掌握到文學作品的分層結構原則，並強調字、句、章、具有環環相扣的遞進關係，即「因字而生句，積句而成章，積章而成篇。」再者，這個結構序列既然是由底層的字、句累積而成篇、章，因此上一層結構之良善就取決於下一層結構之健全，所以說「篇之彪炳，章無疵也；句之清英，字不妄也。」此外，各層次雖各自有其界域，但彼此浸潤滲透，以文本之形而上質（情）總攬全體，所謂「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。」基本上，劉勰已說明了文學空間的延展原理。

### 三、文學的題材與空間的對應

晉人陸機在〈文賦〉中說：「觀古今於須臾，撫四海於一瞬。籠天地於形內，控萬物於筆端。」意謂文字的書寫空間具有納須彌於芥子的能事，作家透過紙筆的

<sup>⑤</sup> 參尤雅姿：〈文心雕龍之作品結構理論闡微——取徑英加登之現象學文論〉，收於《文心雕龍國際學術研討會論文集》（臺北：文史哲出版社，2000年），頁538。

<sup>⑥</sup> 所謂「雙維度」採自英加登對於作品結構的原理解說，他強調：「文學作品實際上擁有『兩個維度』：在第一個維度中所有層次的總體貯存同時展開，在第二個維度中各部分相繼展開。」，同註<sup>④</sup>，頁11。

書寫活動，把世界的風景安立於文學的腹地中。

就所有人而言，時間、空間是一切意識經驗的基礎，它導出了所有對於世界的印象。就文學作品而言亦然，「言在耳目之內，情寄八荒之表」（南齊·鍾嶸《詩品》評阮籍語），概括了文學與八荒的密切關係。因為這個包羅萬象的宇宙境域既是我們對世界進行認識的發軔處，同時也是我們生於斯、長於斯、老於斯、死於斯的生命場域。當然，除人類外，這個天覆地載的六合空間也是萬物存在的區宇，所以，空氣微粒、雲漢星體、山川地理、土石草木和蟲魚鳥獸等一切生靈，也都在天地四方之內的領地裏棲息。就其中的物體而言，它佔據著顯然的體積，充實著一部分的空間；就其中的生命體而言，除了他本身形形色色的體積外，他還享有其生命活動範圍所及的地方；而不論是無機的物質體，或是有機的生命體，他們必然填充著空間的位置和時間的段落。因此，宇宙境域就是我們一切經驗的基礎，在這基礎上所衍生的自然空間、人為環境、精神世界等現象，就策動了文學意象空間的創生。

隨著人類的智慧與技藝的累積增進，我們理解到：空間，不論它是屬於一度空間的點、由無數的點連接而成的線，或是由線交織而成二度空間的平面、或是由面與面構架而成三度空間的立體世界，又或者是再與時間連絡而成四度的時空連續體，它都能夠提供人類在其長、寬、高、久的可塑性上，作出無限可能的組織變化，而任何一種以表現空間概念為主的造型藝術，譬如繪畫、雕塑、建築等人為的空間創設，也必須要服膺於點、線、面、體的結構原理。廣義而言，文學的作品結構也可以視之為字句篇章在點線面體上的經營佈置。

再回到我們生活空間裏的人造景觀與文學題材的關係。

自從人類學會運用觀測、計畫、繪製、記憶、材料結構等方法後，生活環境中的人造空間便展現出多采多姿的建築風景。因應著不同的功能需求，建築者造出了房屋、會所、城池、殿堂、廟宇、寺觀、學校、橋樑、道路、關隘、邊城、墓室、亭臺樓閣、園林造景等的人為實體結構空間，作為我們生命活動的棲所，世間的悲歡離合、是非恩怨、休戚禍福、治亂清濁和升沈起伏等情節，無一不在這個人為空間裏休息游止；以此之故，建築風景不但是文學所不得不涉及的對象，同時也會由建築物的實際使用功能衍生相關的情境意象，例如：道路之於方向、歷程；墓室之於死亡、寂滅或蛻變；苑囿之於自然徜徉；房屋之於歸屬或拘役；邊城之於戰爭或蒼茫等的聯想。因此，當人為造境的建築空間加上大化流行的自然環境後，寄寓其

中的芸芸衆生、纏綿世間的滾滾紅塵，遂成爲包羅萬有的生命風景，這生命風景正是文學所欲攝取的書寫對象，因爲，它總是我們視覺場域中不曾須臾或離的地方景致。史賓格勒（Oswald Spengler）在《西方的沒落》中談到：

在最早的時候，只有「風景」的形象，統治著人類的眼睛。風景賦予人的靈魂以大致形式，並產生迴響。自然的感受與叢林的呼嘯，互相交溶，一起脈動；草原與沼澤，都適應著風景的形態、歷程、甚至外表而存在。村落之中寂靜的、山丘形的屋頂，黃昏的炊煙、井穿、籬笆、牲畜，都完全溶合、並嵌入於風景之中。<sup>⑦</sup>

以古典詩歌爲例，單從基層的詩篇主題，就能初步掃描出空間風景與書寫題材的密切關係，譬如《詩經》裏的關雎、鵲巢、雞鳴、黃鳥、鴛鴦、蟋蟀、青蠅、蟋蟀、螽斯、草蟲、桃夭、竹竿、木瓜、甘棠、芡苢、葛覃、樛木、泉水、河廣、東山、北風、蟋蟀、日月、小星、東方之日、羔羊、碩鼠、狼跋、騶虞、丘中有麻、野有蔓草、鶉之奔奔等；或如《楚辭》的「論山水，則循聲而得貌；言節候，則披文而見時」（《文心雕龍·辨騷》），又，漢賦的題材皆是「草區禽族，庶品雜類，則觸物致情；因變取會，擬諸形容，則言務纖密；象其物宜，則理貴側附」（《文心雕龍·詮賦》），此外，《漢書·藝文志》尚登錄有：「雜山陵水泡雲氣雨旱賦十六篇、雜禽獸六畜昆蟲賦十八篇」；以六朝文學而言，直接涉及空間書寫者則有《文選》的江海類、物色類、鳥獸類、紀行類、遊覽類、畋獵類、行旅類等作品；這些作品被文論家評爲「圖狀山川、影寫雲物」、「窺情風景之上，鑽貌草木之中」、「憐風月、狎池苑」（以上分見《文心雕龍·比興、物色、明詩》），意指它們不論是作爲書寫題材或書寫方法，作家都以自然景致的感性形式爲依歸。除了自然萬象之進駐於文學場域外，我們一生出入偃仰的建築空間也是作家游目所遇、身所托足的所在，以唐宋詩作爲例，除了自然、人事之外，主題總是環繞著建築空間，如：田家、精舍、南亭、墓室、寺塔、宮殿、關隘、街坊、門樓、草堂、城郭、浮圖、荒村、宅院、茅屋、棧道、禪院、樓榭、園林、寺閣等<sup>⑧</sup>。

由是而知：八荒之內的空間、萬物與人生之集合體，總是文學或藝術作品必須涉及的主題或內容，易言之，文學是永遠存在之現實的表現，它是藝術家「借助一

<sup>⑦</sup> 參氏著，陳曉林譯：《西方的沒落》，頁 477。

<sup>⑧</sup> 以上資料之取得，概括自高步瀛編注：《唐宋詩學要》（臺北：世界書局，1974 年 7 版）。

種可感知的符號性投影，向我們表達了情感的表象」<sup>⑨</sup>，在這一個獨立自足的文學空間中，不論是作者，或是讀者；不管是實際臨察即目世界，或是冥思化外的一隅，他都可以透過文學活動，穿梭於無遠弗屆的語言地圖（verbal maps）中，虛擬一幅世界圖景。

鑑於文學與世界存在著如此密切的符應關係，於是出現了相關的理論加以詮釋。西方古典美學的「模仿說」可作為代表。

「模仿說」強調藝術是對世間萬物的模仿希臘文為 *mimesis*，亦即英文的 *imitation*。蘇格拉底（Socrates）說：「繪畫、詩歌、音樂、舞蹈、雕塑，都是模仿。」<sup>⑩</sup>柏拉圖（Plato）踵事增華，認為藝術對世界的模仿，不只是模仿它的外部表象而已，應該模仿其三個範疇。第一個範疇是永恆不變的「理式」，相當於「真理」，或我國所謂的「道」；第二個範疇是反映這理式的、自然的、或人為的感覺世界，相當於形而下的器；第三個範疇又是第二個範疇的反映，諸如水中和鏡中的影像以及造型藝術之類，相當於視覺場域所得以把握的圖景、形象、文采等<sup>⑪</sup>。至於亞里士多德（Aristotle）也把文藝界定為模仿，但他特別強調人間世的生活行動，《詩學》中有言：「敘事詩與悲劇、以及喜劇、酒神頌和大部分的豎笛樂和豎琴樂，大體言之，均屬模擬之模式。但同時它們在三方面有所區別：或為不同種類的媒介物，或為不同的對象，或為不同的模擬的樣式。正如有人或出於藝術，或出於經驗，以顏色與形狀作為媒介物模擬與描繪出多種事物，而有人則利用聲音。上面所列舉之藝術亦係如此。」<sup>⑫</sup>他的模仿說理論既聲明文學所模仿的是動作中之人（men in action），因此，以戲劇而言，情節是人的行動、人的生活模仿。時至今日，當代文論家艾布拉姆斯（M.H.Abrams）則將歷來之模仿說作一綜合歸納，並放置於他著名的「文學四要素」坐標中的第三個位置，形成作品、作家、世界、讀者此一批評系統，他在《鏡與燈：浪漫主義文論及批評傳統》中說：

<sup>⑨</sup> 見蘇珊·朗格著，劉大基等譯：《情感與形式》（臺北：商鼎文化出版社，1991年），頁457。

<sup>⑩</sup> 參艾布拉姆斯著，鄺稚牛等譯：《鏡與燈——浪漫主義文論及批評傳統》，頁7。

<sup>⑪</sup> 參海若·亞當斯著，傅士珍譯：《西方文學理論四講》（臺北：洪範書店，2000年），第一章「模仿之辨」，頁9-43。

<sup>⑫</sup> 參亞里士多德著，姚一葦譯註：《詩學箋註》（臺北：臺灣中華書局，1993年10版），頁31。

一般認為作品總得有一個直接或間接地導源於現實事物的主題——總會涉及、表現、反映某種客觀狀態或者與此有關的東西。這第三個要素便可以認為是由人物和行動、思想和感情、物質和事件或者超越感覺的本質所構成，常常用「自然」這個通用詞來表示，我們卻不妨換用一個含義更廣的中性詞——世界。<sup>⑬</sup>

以上從西方古典文論的「模仿說」說明文學題材與世界的關係。至於我國文學理論的相關說法，可以六朝文論的經典——《文心雕龍》作代表，劉勰在〈原道〉論述文學的本體——「道」時，曾從寰宇之內的界域、自然萬物、人文世界和空間形象等進行闡述，其中頗有可與西哲柏拉圖之模仿說相參者，為便討論，茲徵錄〈原道〉該篇的首段如下：

文之為德也大矣，與天地並生者何哉？夫玄黃色雜，方圓體分：日月疊璧，以垂麗天之象；山川煥綺，以鋪理地之形。此蓋道之文也。仰觀吐曜，俯察含章，高卑定位。故兩儀既生矣。惟人參之，性靈所鍾，是謂三才。為五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。傍及萬品，動植皆文：龍鳳以藻繪呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；雲霞雕色，有踰畫工之妙；草木賁華，無待錦匠之奇。夫豈外飾，蓋自然耳。至於林籟結響，調如竽瑟；泉石激韻，和若球鐘。故形立則文生矣，聲發則章成矣。夫以無識之物，鬱然有彩，有心之器，其無文歟！

劉勰認為文學的本體來自於「道」，它是宇宙的本質，萬物的真諦，人間的真理與一切價值的歸宿，所以主張文本於道，強調「言之文也，天地之心哉！」（〈原道〉）意謂文學乃是道的體現，文學既可指涉表象的世界，又可超越表象，直指本質的世界，所以說「道沿聖以垂文，聖因文而明道」（〈原道〉），凡偉大之作品「莫不原道心以敷章」（〈原道〉）；他這個文學理念頗近似於柏拉圖之藝術乃是對於宇宙理式的模仿。又由於道心幽微，恍兮惚兮，不落言筌，所以劉勰從道體在形下世界的感性顯現來說明文與道的呼應關係。他將實體世界的道之相與道之用合稱為「文」，這個「文」的內容包涵天文、地理與人文世界的種種形式與現象，它們既是形而上的道在形而下的器之具體表現，也是文學作品的大礦脈，所以說「鼓天下之動者存乎辭。辭之所以能鼓天下者，迺道之文也」（〈原道〉）。劉勰的這個看法近似於柏拉

<sup>⑬</sup> 同註<sup>⑩</sup>，頁5。



圖模仿說的第二個範疇，即藝術係模仿此岸世界，包括自然的感覺世界、人爲的感覺世界，這個訴諸於感覺的表象現實界是理式原則之彼岸世界的體現。劉勰又從萬品之文抽繹出事物外觀上的圖案、花紋、形態等美術概念，他認爲這些美的形態可以透過視覺場域、聽覺場域被我們覺知，前者如龍鳳之藻繪、虎豹之炳蔚、雲霞之雕色、草木之賁華等文采，是視覺場域中「形立則文生」的形象美；後者如林籟之結響、泉石之激韻等聲響，是聽覺場域中「聲發則章成」的音韻美。以上劉勰對於美的本質與美的形式的看法接近柏拉圖模仿說的第三個範疇，即藝術係作家從感覺世界中提煉出美的形態，並賦予它以藝術的造型形式。

綜合上述的討論，我們約可明白一般文論家對作品與空間世界關係的相關看法，概略言之，他們認爲：展現在眼前的廣闊世界，其繽紛萬象在人類可見可聽可觸的知覺場域中，完全無私地展現其樣態，唯作家能在這些五光十色的空間現象中發現千千萬萬的形象，並作出情采兼備的描述，賦予物質形式以一真理的內涵。

以波特萊爾（Charles Baudelaire）的〈應和〉作爲本節的結語：

自然是座廟宇，那裏活的柱子  
有時說出了模模糊糊的話音；  
人從那裏過，穿越象徵的森林，  
森林用熟識的目光將他注視。

如同悠長的回聲遙遙應和，  
在一個混沌深邃的統一體中，  
廣大浩漫像黑夜連著光明——  
芳香、顏色和聲音互飲秋波。

有的芳香新鮮若兒童的肌膚，  
柔和如雙簧管，青翠如綠草場，  
——別的則朽腐、濃郁、涵蓋萬物。

像無極無限的東西四散飛揚，  
如同龍涎香、麝香、安息香、乳香  
那樣歌唱精神與感覺的激昂。<sup>⑭</sup>

#### 四、文學的意象與空間的對應

意象一詞兼有心理學和文藝美學的意涵。在心理學方面，意象是在過去已積累的大量表象的基礎上，主體大腦中新生的、意向性的設計圖象，又，意象雖然是經驗在心靈上的再生或記憶，不屬於具體行為，也不屬於物質形式，但它依然是人類普遍發生的真實經驗，所不同者僅在於，意象的基本存在模式是經由大腦主機下達指令，列印在心靈上的擬象，與具體的物質有別，所以有「心靈即意象」（Psyche is image）之說。沙特（Jean-Paul Sartre）認為：一切實在的對象，作為顯像而出現在我們面前的時候，只有意識透過對它的意向性，使之成為意識本身存在的關心對象，才在意識中揭示其真實的本質<sup>⑮</sup>。文學的意象發生亦具備著如此的現象性結構。

文學作品是憑藉文字所創設的意象世界，不論是作者的創作，或是讀者的閱讀，都是透過意向性活動使我們想像自己置身徹底另類的真實之中——即文學的意象世界。現象學派所謂的意向性，是指心靈狀態的一種內在結構，由於它，我們的心靈狀態是指向對象的，易言之，當在進行意識活動時，我們的心理必然會指向某種對象，或者與某種對象發生關涉；而這個被意識關涉到的對象，因為是由意識活動所構成，所以稱之為「意識客體」，或是「意向性對象」（intentional object）。因此，現象學派的文論家乃視文學作品為一種「意向性對象」，它存在的根源是作家意識的創造活動，它存在的物理基礎是以書寫形式記錄的文本。此外，由於文學的創作與審美活動是活躍地行進於讀者——作品——作者之間的意識活動，因此，文學作品是一個存在於主體間際的意向客體（an intersubjective intentional object）<sup>⑯</sup>。

<sup>⑭</sup> 參夏爾·波特萊爾著，郭宏安譯：《惡之花》（臺北：林鬱文化事業公司，1997年），頁264。其創作理論之闡釋則參頁136-155。波特萊爾在此詩所表現的「應和理論」可以上溯到柏拉圖的模仿理論，但他特別強調作者的想像和見識，認為詩歌不應僅止於對自然的模仿與描繪而已，詩歌應深入五光十色的表象，創造一個新世界，產生出對於新鮮事物的新穎感覺，並且能披露人生的底蘊。

<sup>⑮</sup> 參尚保羅·沙特著，陳宣良等譯：《存在與虛無》（臺北：貓頭鷹出版社，2000年），頁8。

<sup>⑯</sup> 參羅曼·英加登著，陳燕谷等譯：《對文學的藝術作品的認識》，頁12。

文學的意象依其與身體的感覺聯繫可分為視覺意象、觸覺意象、聽覺意象、嗅覺意象、味覺意象、動覺意象等幾個大類，其中視覺意象又可再區分為形狀、顏色、明暗等成分，觸覺意象又可再區分為硬度、溫度、厚度、光滑度等成分，聽覺意象又可再區分成各式各樣的聲音質料，而其餘的味覺意象、動覺意象亦可再作更詳細的區分。以上這些感覺決定了我們所觀看與所觸摸的物體在空間裏所呈現之位置，因此，空間概念是來自於上述的各種感覺資料（sense data）及其與身體的運動感覺所連接構成而成<sup>⑰</sup>。文學裏的空間創設也可以循此認識模式還原其發生的歷程。

取胡塞爾 (Edmund Husserl) 的空間現象學為例，他認為空間具有兩個規定因素：空間形式 (Raumform) 與質料 (Material) ——後者或稱為空間充實 (Raumfülle)。空間形式是物之形體與對它的規定，如平面、線、角、點等；質料如色彩、亮度、溫度、溼度、硬度、延展性、平滑性等。他認為我們對空間的認識主要建立在視覺、觸覺的基礎上，但是聽覺、嗅覺等也可以獲得有關的空間充實之質料，不過它們本身對空間的充實性必須先由視覺或觸覺所得到的空間為前提。凡是作為前提的質料，胡塞爾將它稱為初性質料 (materia prima)；作為從屬的質料則稱它為次性質料 (materia secunda)，物體是由空間形式、初性質料、次性質料所共同規定，又，物體除了為充實物體空間的屬性所規定外，同時也為充實物體以外的空間屬性所規定<sup>⑱</sup>。因此，物體並不孤立於空間，它常常是在一個可直觀到的物之環境被我們覺知著。

胡塞爾奠基於動覺意識的物體與空間概念頗能與文學的意象形成進程相參。以聽覺意象為例，聲音對物體的質料充實是次性的，它必須先涉及一個已在的對象，亦即作為前提的初性質料。<sup>⑲</sup>如：「關關雎鳩，在河之洲」（《詩經·關雎》），詩人透過聽覺場域中的「關關」聲此一質料，進而辨識出是「雎鳩」所發出的鳴聲

<sup>⑰</sup> 參汪文聖：〈有關「空間現象學」的經典詮釋——兼對抽象的空間與虛擬的空間之批判〉，《哲學雜誌》第32期（2000年5月），頁50。

<sup>⑱</sup> 同註<sup>⑰</sup>，頁51。

<sup>⑲</sup> 此處必須辨明的是：聽覺意象係客觀的聲音在主體印象中被映現的存在物，它強調的不是被聽到的聲音而是這個聲音，而是這個聲音的感覺資料如何被主體聽到的過程。德里達曾說：「被聽到的過程具有現象性結構，它的順序完全不同於世界上的真實聲音的順序，我們只能通過現象學還原對這種精微而至關重要的異質結構進行劃分。」參雅克·德里達著，汪家堂譯：《論文字學》（上海：上海譯文出版社，1999年），頁90。

而完成對睢鳩意象的初步覺知。此外，就聲音而言，聲音質料除了可歸為空間裏的一處發散點外，也可以將之歸於此一聲音散播所及的空間；前者如在河之洲的睢鳩是聲音的發散點，後者如睢鳩所在的河洲是鳴聲散播所及的空間；由是，詩人成功地運用聲音質料佈置出一聽覺場域，由此場域而衍生出河畔沙洲的空間意象，以及由此空間意象所引發的求愛情境。再如「狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛」（陶潛〈歸園田居〉）的空間創設亦然，詩人藉由狗吠、雞鳴的聲源所在處著墨，再將它們安置於一個更寬廣的環境裏，即深巷中與桑樹顛，利用聲音（吠、鳴）的空間屬性，傳達出深度（中）與高度（顛）的位置關係，而這個空間既包含了狗、雞、吠聲、鳴聲、長巷、桑樹等一起被覺知的物體，同時，其中也有詩人的身體置身其境，他被相關的空間及空間質料所包圍，因此詩人的身體是這個空間序列的關係點，而他既然已被所有的空間關係所指涉，這個身體就在被覺知所顯現的物體世界中享有一個特定的位置，詩人就從這個位置上偃仰顧盼，把一切指涉的物體以及它們周遭的環境，佈置成一個整體的文學空間，就這首詩而言，這個文學空間指的是「歸園田居」的鄉間意象。

空間形式與感覺質料是任何藝術作品在進行空間建構及意象創立時所不可或缺的，以文學作品而言，不論是書寫者，或是閱讀者，離開空間形式與感覺質料，必然無法驅動其意象之創設，劉勰在《文心雕龍·物色》有所體會，他說：

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。故灼灼狀桃花之鮮，依依盡楊柳之貌，杲杲爲出日之容，瀟瀟擬雨雪之狀，啾啾逐黃鳥之聲，嚶嚶學草蟲之韻。皎日曄星，一言窮理；參差沃若，兩字窮形。並以少總多，情貌無遺矣。

劉勰認爲詩人在書寫萬象物色時，是將身體安置於視覺與聽覺所得把握的空間場域中，所謂「流連萬象之際，沈吟視聽之區」，而「寫、圖、屬、附」指的是書寫行爲；「氣、貌、采、聲」指的是空間形式與質料；此外，詩人的身體是覺知器官，也是意志的器官，對於萬象物色的一切並非完全單向地受自然物質所支配，他的精神世界也會策動著身體的感覺以支配自然；當自然支配著精神時是「隨物以宛轉」、「兩字窮形」；當精神支配著自然時是「與心而徘徊」、「一言窮理」。胡塞爾嘗說：「所有感覺性屬於我的心靈，所有廣延性屬於物質性之物。」<sup>②</sup>可以幫

<sup>②</sup> 同註①，頁56。

助我們理解文本係構成於外在的世界經驗與內在的心靈經驗之間。

就實例言，劉勰自《詩經》擷取〈桃夭〉、〈采薇〉、〈伯兮〉、〈角弓〉、〈葛覃〉、〈草蟲〉、〈大車〉、〈小星〉、〈關雎〉、〈氓〉等詩篇，說明文學空間意象的設立要領。如桃花鮮豔明燦的意象，來自於詩人掌握了桃花在空間中所呈現的色彩與亮度，並以「灼灼」虛擬之；或如詩人置身於原野中，空氣裏傳來宛轉的鳥鳴聲、陣陣的草蟲聲，他一時無法看清牠們的藏身位置，所能憑藉的是循聲音的來源處一窺究竟。詩人於是透過次性質料——「啾啾」聲、「嚶嚶」聲來書寫這些聲音所衍生出來的空間感，再從聲音所散播的聽覺場域得到灌木林和綠草原的視覺意象，又從此一環境中的聲音發散處見到黃鳥和草蟲的色彩與形狀，以草蟲來說，詩人借牠此起彼落的跳躍身影，書寫那才下眉頭卻上心頭的繫念之情，以及乍見君子，那滿腔歡騰的雀躍驚喜<sup>②①</sup>。再如寒冬時節，漫天降下的大雪，詩人以「漚漚」虛擬其浩大無邊的空間特徵；又如陽春三月，大地回暖，詩人以「楊柳依依」<sup>②②</sup>書寫柳絲飛颺的青春圖景，這個由視覺所把握的柳絲意象，由於係透過春風吹拂的動作來達成依依不定的情態，所以也輾轉烘托出春風輕柔溫軟的觸覺意象，使人心生浮生若夢的感觸。史賓格勒說：「在藝文中的力、量、質、關係、狀態、意志、情感並非完全根據於客觀的世界而來，實在是基於「生命的感受」（life-feeling）。」<sup>②③</sup>「生命的感受」使得質料／形式的物質性空間結構，不再是純粹的物理東西，而是空間在心靈銘刻的印記，作家撒播文字、種植意義，深耕易耨，繁衍出含蘊不盡的情感與意象。

由上述這些詩歌中的意象佈置情形來看，不論是從視覺出發，在其場域中呈現出的顏色、明暗、大小、遠近、形狀以及點、線條、角度和面等形式和質料；或是由觸覺出發，在其場域中呈現出冷熱、輕重、厚薄、粗細、軟硬等屬性；或是由聽覺出發，在其場域中呈現出聲音的高低、長短、強弱、反覆的頻率等性質，又或是從味覺、嗅覺等感覺系統出發所獲得的味道與氣息等質料。意識活動經由這些質料的媒介而構成意向性對象，所以，意向性對象是文學意象得以構成的充要條件。

<sup>②①</sup> 《詩經·周南·草蟲》：「嚶嚶草蟲，趨趨阜蟲。未見君子，憂心忡忡。亦既見止，亦既覯止，我心則降。」

<sup>②②</sup> 依依，一說輕柔的樣子；程俊英：《詩經譯註》（上海：上海古籍出版社，1985年），頁306。謂：「依依，柳條柔弱隨風不定之貌。」

<sup>②③</sup> 同註⑦，頁76。

又，這些在各自感覺場域裏駐足的空間形式與質料，並非總是孤立封閉地獨存著，它們經常是連帶著兩種或兩種以上的感覺質料現身在文學的意象世界中，彼此顧盼，相互交流，這個現象在波特萊爾的〈應和〉一詩有鮮活的描述，另外也可藉阮籍的〈詠懷詩〉略作管窺，詩曰：「夜中不能寐，起坐彈鳴琴。薄帷鑑明月，清風吹我衿。孤鴻號外野，朔鳥鳴北林。徘徊將何見，憂思獨傷心。」<sup>②④</sup>詩人以薄帷掩映的清月幽輝書寫迷離寂涼的生命情境，將視覺上的冷月意象疊印觸覺上的寒夜意象，使憂思傷心的懷抱更添淒清；而聽覺上的孤鴻號與朔鳥鳴意象則傳達出空間上蒼茫曠遠的意象，當此聽覺意象再與詩人隻身徘徊的動覺意象交疊，遂使斯人獨憔悴的意境瀰漫於全詩。

清人惲南田在論繪畫的空間意象時曾說：「諦視斯境，一草，一樹，一邱，一壑，皆靈想所獨闢，總非人間所有。其意象在六合之表，榮落在四時之外。」<sup>②⑤</sup>這段話也可用來解說文學世界的意象特質，即在文學此一安立自足的虛擬實境中，憑藉著意向性活動，使作家、讀者能夠透過文字來造境布景，將人生及宇宙返照於感覺和思維之上，因此，如果說寰宇所在是萬有生靈棲息的腹地，那麼，文學的書寫空間就是意象風景所徜徉的境域。

## 五、結語

文學的存在狀態是靜止的書面形式，但當審美活動展開時，因為意識的覺知作用，所以把安眠的文學空間、文學題材、文學意象都給喚醒了，詩的時間開始運行，詩的空間開始活躍，因此，文學的意向性活動可以與宇宙萬有作一超時空的連結。就意象空間而言，原本靜穆的文字敘述空間，因為意向性的策動，而使山河雲水、花鳥風月滋生了時間化的動感幻覺，但此一動感的幻覺又因為書寫形式的空間安置而凝聚安定下來，使虛擬生活實境的藝術虛境還要比外在瞬息生滅的實境更恆常、安定，這應當是文學世界所創設的空間特質之一，明人黃宗羲《景州詩集序》有言：

<sup>②④</sup> 參〔梁〕蕭統編，〔唐〕李善注：《文選》（臺北：藝文印書館，1983年第10版），頁329。

<sup>②⑤</sup> 轉引自宗白華：《藝境》（北京：北京大學出版社，1987年），頁105。

詩人萃天地之清氣，以月露風雲花鳥爲其性情，其景與意，不可分也。月露風雲花鳥之在天地間，俄頃滅沒，而詩人能結之不散；常人未嘗不有月露風雲花鳥之詠，非其性情，極雕繪而不能親也。<sup>②⑥</sup>

以此爲結。

---

<sup>②⑥</sup> 轉引自范文瀾：《文心雕龍註》（臺北：明倫出版社，1971年），頁697。