

第四章 南朝到初唐邊塞詩中的時空思維

一 以「邊塞詩」與「山水詩」的比較為討論主軸

「歌詠漢事的敘事模式」、「閨怨與邊塞的結合」和「斷景並置的寫作手法」是南朝到初唐邊塞詩表現在空間和時間上的三大特色，如此將時空定位在漢代、交錯「閨閣」與「邊塞」兩個相異空間和以片段空間並置造成時間跳接的寫作模式，筆者已在前章試圖探討其背後的可能原因和創作動機。而當這些獨特的時空結構成為詩中主要的敘事模式，必然造成邊塞詩有別於其他詩歌的內涵與美感，當然，我們也可以作一逆向思考，或許詩人在創作時就已具備了基本的時空思維以及如何經營邊塞詩的寫作策略，於是形諸於外表現為詩歌的結構。總而言之，無論是影響者或被影響者，詩歌所呈現出獨特的時空結構亦同時寓含與眾不同的時空思維，兩者乃互為因果。故本章即在前章的基礎之上，擬對南朝到初唐邊塞詩中所表現出有別於其他詩歌類型的時空思維作深入細微的分析，期能更精確地探取到南朝到初唐邊塞詩的內涵與精神。

為了能較清楚地突顯出此時期邊塞詩的時空思維，筆者在本章所採取的方式是將南朝山水詩併入共同討論之，在此先將南朝山水詩的發展狀況作一簡要的介述。在南朝以前的文學作品中，關於描寫山光水色和遊覽山水心得之作品所在多有，然以山水為主要的寫作題材實始於南朝，《文心雕龍·明詩篇》對當時山水文學興起的情形有清楚的說明：

宋初文學，體有因革，莊老告退，而山水方滋。儷采百字之偶，爭價一句之奇。情必極貌以寫物，辭必窮力而追新。¹

¹ 劉勰：《文心雕龍》（台北：金楓出版有限公司，1987年5月）〈明詩篇〉，頁70。

可見山水詩乃繼「淡乎寡味」²的玄言詩而興於南朝宋，其表現於外在形式是用雕琢、細緻的文字來「極貌寫物」和「窮力追新」，這種對自然山水的客觀描寫是為當時唯美文學主要的題材之一。宋、齊是南朝山水詩的全盛時期，謝靈運、鮑照和謝朓等詩人佳作備出，不僅樹立了山水詩的典範，進而帶起整個南北朝的山水文學。³直到齊、梁之間，宮體詩勃興而成為詩之主流，取代山水詩的地位。

自然山水在南朝雖漸被視為主要的寫作題材，然置身於自然山水，詩人們藉由描摩自然進而抒發感受是山水詩寫作的本質，也是更耐人尋味之處，故「人」與「自然」的關係往往成為山水詩研究中最重要部份。與此相較，面對與「中原」截然不同的邊塞環境而情感有所觸發是大多數邊塞詩產生的原因，原則上亦不脫處理「人」與「自然」之關係的本質。正如同柯慶明在〈略論唐人絕句裡的異域情調－山林詩和邊塞詩〉一文中所闡釋：

在這兩類詩中（山林詩和邊塞詩）都包涵了一種對不同於平常的生活空間——在這種空間裡，我們過著普通、日常的社會生活——的特殊空間，…空間中所具有的特殊樣態不但被強調而成為詩作內涵的主體，而且映現為一種空間意識的醒覺，…這種迥異的生活方式與樣態是因投身於特殊的生活空間，獲有不同的人與人、人與自然存在的空間關係而達成的深切體會與表現的結果。…⁴

作者提出山水詩和邊塞詩相似的地方在於詩作的產生均為空間的轉換，且詩中所

² 鐘嶸《詩品·序》曰：「永嘉時，貴黃老，稍尚虛談，於時篇什，理過其辭，淡乎寡味。爰及江表，微波尚傳，孫綽、許詢，桓、庾諸公，詩皆平典，似《道德論》，建安風力盡矣。」

³ 葉慶炳先生在《中國文學史》（台灣：學生書局印行，1997年6月6版），頁194，乃云：「不特詩也，賦也如此，宋、齊兩代以山水為題材之賦篇極多。至於鮑照、吳均、陶宏景、祖鴻勳等所撰書信，酈道元所撰《水經注》，均含有甚多山水小品。」

⁴ 柯慶明：〈略論唐人絕句裡的異域情調－山林詩和邊塞詩〉（收入《唐詩論文選集》，台北：長安出版社，1985年4月，頁111-120），頁114。

面對的空間都是與原來所處迥異的自然環境，而兩種詩中人與自然的關係往往便是研究的重點。職是之故，筆者大膽地將南朝山水詩與邊塞詩並置來討論，期能在「人」與「自然」之關係的這一課題上，有所比較，有所闡釋，最終目的乃期望藉此對南朝邊塞詩中的時空思維有更深入的挖掘和發現。此外，南朝山水詩與南朝邊塞詩為相同時代的作品，藉由相互的比較，或可見同一背景和環境之下不同詩歌題材的同異之處，不啻為理解當代詩人思維的方式之一。且後代對南朝山水詩的研究甚夥，山水詩中的各種課題堪稱完備，近世更有學者以西方的文學理論如現象學，作為山水詩中「人」與「自然」之關係詮釋的另一種可能。如此種種，均提供了相當豐富的研究資料和極盡廣闊的視角，故筆者期在山水詩的研究基礎之上，能予邊塞詩中的時空思維更多元、更全面的詮解。

承上文所述，以下本章共分爲三節，分別爲「二元對立的情調」、「人與自然的不和諧」和「邊塞時空的不可超越」，都是以南朝到初唐邊塞詩中的「時空」爲討論核心，除了分析詩中所呈現出「人」與「自然」的關係，亦嘗試多方面地考察詩中所透露關於時空的思維。而在論述的時候，於第二、三節將會分爲兩部分，適時地採用南朝山水詩與邊塞詩並置且共同討論的方式，期在比較中突顯出南朝到初唐邊塞詩中時空思維的特殊之處。

第一節 二元對立的情調

「二元對立關係」(binary opposition)是結構主義(structuralism)人類學家李維史陀(Levi-Strauss, 1908-1973)轉衍自俄國語言學家雅克慎(Roma Jakobson, 1896-1982))應用結構主義於語音學研究的成果。其採用雅克慎對語言辨音元素

的二元結構⁵作為分析神話的方式，⁶並以此比附人類一切的社會結構和文明現象，認為「二元對立」關係是人類心靈的基本運作模式，不但存在於語言系統，亦存在於文化現象裡，所以現實社會與虛構神話裡均在表面的混亂裡隱藏了一套秩序，組織成對立但又相互依賴的關係，如冷/暖、高/低、新鮮/混亂等。透過這些組合，事物的意義就以具體的姿態不自覺地表達出來了。⁷筆者認為用這種對比的二元關係來作為南朝到初唐邊塞詩的分析方式是相當適合的，誠如本文緒論所談及，筆者以為「空間」的轉換即為邊塞詩產生的本質，因邊塞詩主要的內容就是在描寫人們離開熟悉的家園，遠赴千里之遙的邊疆異地之感受。而不管是長期戍守異國，或浴血征戰沙場，抑或和親、被擄，面對邊塞與家園截然不同的環境，故在生理上或心理上均無可避免地造成強大的震撼與衝擊。簡而言之，邊塞詩乃根本於空間的轉換，藉著兩種極端不同環境的經歷而產生特殊的感受，所以邊塞詩的產生實可視為建立在空間「二元對立」的原則之上。

(一) 「閨怨邊塞詩」和「昭君故事」中的二元情調

要察覺南朝到初唐邊塞詩中的二元思維，最直接的方式莫過於從上一章所論述的主題：「『閨怨』和『邊塞』的結合」來談起。在前章中，筆者將南朝到初唐的閨怨邊塞詩大致分為三個類型，然不論何種類型，一如前章所述，「閨怨」與「邊塞」這兩個看似獨立的主題，在南朝以來的邊塞詩中實相當程度地結合在一起，已然形成了一個「閨怨邊塞詩」的寫作傳統。這種將馬革裹屍、荒漠古戰的蒼涼雄壯與宮帷閨怨纏綿纖麗、幽邃浪漫的溫柔暖愛交織在一起的邊塞作品，除

⁵ 雅克慎是用二元對立的方法來分析辨音因素，認為任何足以左右字義的最小語音單位都可以採用基本的二分法，如呼氣/不呼氣、捲舌/不捲舌、塞音/非塞音等。

⁶ 李維史陀對古希臘依底帕斯神話(Oedipus)進行了結構主義式的分析，將神話中三個時序的故事選擇出若干個神話要素，以二元對立的項目來構成，其認為此神話反映了人對自己起源的思考和對所有事物的思維模式。

⁷ 此段關於「二元對立關係」的論述，乃參考周英雄：《結構主義與中國文學》(台北：東大圖書有限公司，1983年)中鄭樹森之〈代序〉，頁1-5。

了可以從南朝宮體詩的影響來探討其產生的原因，詩中所呈現出強烈二元對比的景象，亦提供了我們考察南朝到初唐邊塞詩中思維模式的一個方向。這種因為「空間」的不同所產生二元對立的關係幾乎在任何一首閨怨邊塞詩中都有清楚的呈現，先舉首南朝陳·江總的作品〈閨怨篇〉來看：

寂寂青樓大道邊，紛紛白雪綺窗前。池上鴛鴦不獨自，帳中蘇合還空然。
屏風有意障明月，燈火無情照獨眠。遼西水凍春應少，薊北鴻來路幾千。
怨君關山及早度，念妾桃李片時妍。⁸

詩中先用「青樓」、「綺窗」、「鴛鴦」和「紗帳」等事物勾勒出濃郁的閨閣之景，然第六句以後急轉直下，以「遼西」、「薊北」、「飛鴻」和「關山」等將畫面轉入一個荒涼無垠、冰天雪地的場景，詩中前後的對比極為鮮明。而「燈火」所製造的溫暖印象也與遼西「水凍」的冰冷之感也反應了兩個不同的世界，最末兩句「怨君關山及早度，念妾桃李片時妍」則直接用「關山」與「桃李」來寫「邊塞」與「家鄉」的對比。再如齊·謝寶月的〈行路難〉：

君不見孤雁關外發，酸嘶度揚越。空城客子心腸斷，幽閨思婦氣欲絕。凝
霜夜下拂羅衣，浮雲中斷開明月。夜夜遙遙徒相思，年年望望情不歇。寄
我匣中青銅鏡，倩人為君除白髮。行路難，行路難，夜聞南城漢使度，使
我流淚憶長安。⁹

詩中似乎以「客子」和「思婦」不同的口吻交錯發言，而「客子」和「思婦」在詩中乃延伸出截然不同的兩個空間，一個是孤單悲昂的關外，一個是寂寞幽怨的

⁸ 此詩引自遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：學海出版社，1984年5月），下冊，〈陳詩〉卷八，頁2596。

⁹ 同上注，中冊，頁1480。

閨內，且充滿對比意味的事物如「孤雁」、「羅衣」和「青銅鏡」等在詩中屢屢出現，以此交織而成「閨怨」與「邊塞」並行的詩作。最後，再來看一首初唐王勃的作品〈秋夜長〉：

秋夜長，殊未央。月明白露澄清光，層城綺閣遙相望。遙相望，川無梁。
北風受節南雁翔，崇蘭委質時菊芳。鳴環曳履出長廊，為君秋夜擣衣裳。
織羅對鳳皇，丹綺雙鴛鴦。調砧亂杵思自傷，思自傷。征夫萬里戍他鄉，
鶴關音信斷。龍門道路長，君在天一方。¹⁰

詩中雖然還是以「閨怨」作為全詩的主線，但透過閨中女子哀怨思念的口吻卻帶出了一片塞外之景，詩中「北風受節南雁翔」和「崇蘭委質時菊芳」兩句顯然有意以「飛雁」和「蘭菊」將邊塞與中原對舉，且在「織羅對鳳皇」和「丹綺雙鴛鴦」所交織而成的綿密情意之下，征夫的「萬里他鄉」和「音信斷絕」就更強烈地表現出空蕩荒涼的對比情調。

在這樣的邊塞閨怨詩中，以「征客」和「思婦」所帶出不同的空間場景已然成為固定的寫作模式，差別之處只在於各佔比例多寡的問題。「征客」和「思婦」所處的環境本就不同，故筆者認為南朝到初唐閨怨邊塞詩中的二元情調並非詩人有意的營造，誠如上文所言，這種二元的情調本就存在於邊塞詩中。然不可否認的是，「閨怨」與「邊塞」所交織而成的二元關係實賦予邊塞詩極為特殊的美感，而此美感正來自於兩者的強烈對比性。不論閨中思婦是處於中原或是江南之地，與邊疆沙場都是判然若分的兩個世界，故圍繞在思婦周圍的事物，如「綺窗」、「楊柳」、「繁花」和「新燕」等，譜成了全然歸屬於故鄉的記憶，對比出以「塞草」、「寒沙」、「戰鼓」和「飛塵」等構成的異鄉空間，甚而思婦本身的女子身態和幽

¹⁰ 此詩引自《全唐詩》（清康熙四十五年敕編，台北：明倫出版社，1971年），第一冊，頁671。

柔情感，對冰冷剛硬的戰地鐵甲都是不言而喻的二元對立。Mike Crang 在其著《文化地理學》中討論到「文學地景：書寫與地理學」時，對「書寫家園」和「遠離家園」空間秩序如是說道：

家園感覺的創造，是文本中深刻的地理建構。…平心而論，這種結構「馴化」了家園。家被視為依附與安穩的處所，但也是禁閉之地。為了證明自己，男性英雄得離開（或因愚蠢或出自選擇），進入男性冒險的空間。…我們確實看到了性別意識透過文學而映繪在空間上，將女人侷限於「創造家園」，求取安全與養兒育女，而將男子驅逐至道路上，「逃」向自由，並證明他們的能力。在兩種情況中，男人與女人不僅被安置於空間關係中，這些關係還支持地方經驗的內涵，以及這對男人與女人的意義-他們都是透過地理而被分派了性別化的慾望。¹¹

Mike Crang 主要是從歐美英雄歷險的故事¹²來檢視這種性別的空間結構，強調男子雖在旅途中展開冒險，但「重返家園」是一個永恆存在的原點，不時召喚著男子的歸返。筆者認為以此結構來解讀南朝到初唐的邊塞閨怨詩中的性別領域亦頗為恰當，「男人」和「女人」在邊塞詩中所關涉的空間的確各不相同，而兩個空間的界線是涇渭分明的。無論是自願或非自願，「男人」投身於邊塞的冒險旅程中，而「女人」卻只能劃歸於家園的範疇，僅屬於家鄉的一部份，故邊塞詩中乃相當程度地體現了地理的「性別空間」，且藉由兩種對比世界的轉換和經歷，自然而然地突顯出男性在邊塞戰爭中的英雄感和曲折性。這裡還有一個饒富深味的問題，雖然詩中運用男性/女性、家鄉/異鄉和繁花/塞草等呈現了如此鮮明的二元色彩，但此二元是關係不僅是對立的，更是互賴互生的，異鄉感的產生來自於對

¹¹ Mike Crang, 譯者：王志弘、余佳玲、方淑惠：《文化地理學》（台北：巨流圖書有限公司，2003年3月），頁63-65。

¹² 其所舉出的英雄歷險故事包括中東文明最早的作品之一：史詩《基加美修》（Gilgamesh）、荷馬（Homer）的《奧迪賽》（Odyssey）和依斯克勒斯（Aeschylus）的《依底帕斯》（Oedipus Rex）等。

家鄉的嚮往和牽掛，而邊塞的冷絕荒蕪正因記憶中的暖床佳人而備顯強烈，故失彼即無此。鄭樹森先生在〈結構主義與中國文學研究〉一文中，簡介了李維史陀對二元對立的觀念：

但這兩個單位是的關係是互為依賴的，並不能孤立起來，因為孤立後歧異無由產生，而意義是要對比方能顯現。…李維史陀認為原始社會成員對神話意義的理解，即透過這種互為關連的對立面。…這種二元對立分析顯然認為，神話裡一個角色的意義，必然依賴另一對力角色方能確立。¹³

這種二元既對立又互賴的關係極容易理解，一端的意義因另一端而存在，並愈顯重要。在南朝到初唐的邊塞閨怨詩中，雖然往往將兩個世界對比，然男性魂縈夢牽的依然是那個屬於女性的溫柔家鄉，而女性百般牽掛的卻遙指那廣漠的邊塞沙場，這種以二元互對互賴的關係所交織而成的作品，看似分立的時空卻又有融為一體的情感，正是其具備獨特美感的原因。

在邊塞閨怨詩之外，再來看南朝到初唐邊塞詩中喜用漢事的題材之一：「昭君故事」。關於昭君故事於史冊的記載和普遍存在於邊塞詩中的現象，筆者於前章已整理歸納過；而王昭君以一女子的身份進入專屬於男子領域的邊疆異地，所形成的二元對立更富衝擊性，先來看一首梁·沈約之作品〈昭君辭〉：

朝發披香殿，夕濟汾河陰。於茲懷九逝，自此斂雙蛾。沾妝疑湛露，繞臆狀流波。日見奔沙起，稍覺轉蓬多。胡風犯肌骨，非直傷綺羅。銜涕試南望，關山鬱嵯峨。始作陽春曲，終成寒苦歌。惟有三五夜，明月暫經過。

14

¹³ 同注 7，頁 4-5。

¹⁴ 引詩同注 8，中冊，頁 1614。

詩中「披香殿」、「雙蛾」、「妝顏」和「綺羅」等將昭君陰柔的女子形象描繪的十分深刻，然而當她背負著「和親」的重大任務向西北而行，途中所呈現出的並非是熱鬧隆重的氣氛，而是晦暗陰沈、步步艱難的前程。不論是「汾河陰」，或是「奔沙」、「轉蓬」和「胡風」等邊塞景物，均形構出一個冷冽剛硬的世界，與昭君原屬於的那個世界完全不相符合，故對比性質極為強烈，當這兩個不同的空間疊和在一起時，衝突感和悲劇性就油然而生，故以「昭君故事」為題材的邊塞詩基調往往是「悲傷」的，是「苦痛」的。再來看初唐盧照鄰的作品〈昭君怨〉：

合殿恩中絕，交河使漸稀。肝腸辭玉輦，形影向金微。漢地草應綠，胡庭沙正飛。願逐三秋雁，年年一度歸。¹⁵

其寫作手法與沈約的作品並無二致，亦是以漢皇宮殿與胡地邊物對舉，刻畫昭君幽柔雕琢的身影於邊疆沙漠之中，而詩中第五、六句仿昭君口吻，明確地提出「漢地綠草」與「胡庭飛沙」的二元對立，藉此突出昭君的不幸，全詩充滿著哀傷的情調。當昭君以一深宮女子的身份跨入那馬革裹屍的胡地沙場，就已經將整個故事的二元情調建構起來，而女子入胡地的題材更是充滿著「創新性」和「衝突性」，予人相當大的想像、詮釋空間，故筆者認為這是南朝以來「昭君故事」廣為流傳和歌頌的原因，其成為邊塞詩中常見的題材自可理解。

（二）從詩中的「季節」來看二元情調

除了上述所舉的兩種類型，我們亦可從南朝到初唐邊塞詩中所標示的「季節」來看詩中二元對立的情況。一年中的「春、夏、秋、冬」四季，在詩中往往被詩

¹⁵ 引詩同注 10，第一冊，頁 523。

人劃分為兩部分，生意盎然、朝氣蓬勃的「春夏」常作為故鄉的季節，而肅穆蕭瑟、冰天雪地的「秋冬」則多籠罩於異鄉，試看以下諸詩：¹⁶

玉關信使斷，借問不相諳。春光太無意，窺窗來見參。

（梁·吳孜〈閨怨詩〉，下冊，頁 1859）

初春麗景鶯欲嬌，桃花流水沒河橋。薔薇花開百重葉，楊柳拂地數千條。

（梁·王褒〈燕歌行〉，下冊，頁 2334）

春草正萋萋，蕩婦出空閨。識是東方騎，猶帶北風嘶。

（陳·江總〈紫驢馬〉，下冊，頁 2570）

遠遊冒艱阻，深入勞存論。春去辭國門，秋還在邊戍。

（唐·李義府〈招諭有懷贈同行人〉，第一冊，頁 468）

虜騎三秋入，關雲萬里平。雪似胡沙暗，冰如漢月明。

（唐·盧照鄰〈雨雪曲〉，第一冊，頁 523）

嚴冬陰風勁，窮岫泄雲生。昏噎無晝夜，羽檄復相驚。

（唐·陳子昂〈感遇詩〉三十八首之二十九，第二冊，頁 893）

這些詩例皆明白地展現出如此的情況：人對四季的變化本就有差別的感受，「春夏」與「秋冬」的氣候迥異，帶給萬事萬物的氛圍也截然不同。南朝到初唐的邊塞詩中就利用這種季節的對比性，不僅讓「故鄉」和「邊塞」兩個空間各自獨立更為顯著，更在時間上製造斷裂的效果，更強烈地揭示了兩個空間的差異性。

有關於本節所提出來「二元對立」的情調，美國學者繆文傑在〈試用原始類型的文學批評方法論唐代邊塞詩〉¹⁷一文中應用原始類型方法（Archetypal

¹⁶下列所摘詩句，南朝到隋之作品均引自遼欽立：《先秦漢魏晉南北朝詩》（台北：學海出版社，1984年5月）；唐之作品均引自《全唐詩》（清康熙四十五年敕編，台北：明倫出版社，1971年）。為免繁瑣，統一將其冊數和頁數載於詩後。

¹⁷繆文傑：〈試用原始類型的文學批評方法論唐代邊塞詩〉（收入《唐詩論文選集》，台北：長安

Approach，一般譯為原型批評)¹⁸作為研討的途徑，是一更見深入的研究。繆文傑的目的在於探討唐邊塞詩為何能長久引起讀者的強烈感受和普遍興趣，其原因正在詩中乃利用相對的象徵來隱浮詩的勁力。文中認為詩中所出現如「故園」、「春色」、「花落」和「垂楊」等詞彙都是對熟悉故國的普遍象徵，代表了溫暖柔和的意象；而「沙漠」、「黃昏」、「秋天」和「冰雪」則是蠻荒邊地的象徵，代表了剛強衰殘的意象。而這一類象徵性的對比就是胡地與唐朝這兩個地域的不同標誌，當這些意象組成詩中的主題性架構時，進一步研究所有原始類型的結構是非常重要的，例如他認為：

原始類型的相對排比：秋季與冬季，退隱消極（日落、凋零、孤寂）與毀滅（死亡、侵害性的氣候、沙漠、難以居住的地域）、蠻夷之人（火、血）等等，像鏡子的反影一樣，提醒了人們對遙遠故鄉一份持續的共鳴。…1u0
 邊疆與故鄉這兩種生活間之引人注目的對比關係，在最抽象的意義層面上，是隱含著十分易感的、趨向於故鄉的批評性的意義，…¹⁹

這是繆文傑從充滿原型結構的唐詩中所看到其蘊含的意義，認為詩中可看出唐人戍守邊疆於經濟、政治、自身期許和遠離家園等複雜的綜合因素。此外，繆文傑還提出邊塞詩中最具有支配力的意象，就是以「季節」的循環來代表新生、死亡或衰殘，²⁰如同上文所述，這類象徵在南朝到初唐的邊塞詩已可見到。繆文傑利用原型研究將邊塞詩中的二元對立帶入更深沈、更隱微的部分，不僅深化了唐代邊塞詩的研究，並提供本文南朝到初唐邊塞詩相關論題深思的空間。而可以確定的是，這種二元對立的情調早已存在於南朝以來的邊塞詩中，可見其是普遍存在

出版社，1985年4月），頁121-152。

¹⁸ 近代「原型」的概念出現在十九世紀下半葉，一般指作品中自古以來反覆出現的比較典型的文學現象，後輩文化人類學家運用弗雷澤(James G. Frazer)用來解釋多種文化裡存在的神話傳說和宗教典儀，察覺出其中的結構規律和共通性。

¹⁹ 同注17，頁133。

²⁰ 繆文傑在文中乃引用諾特羅甫弗瑞(Northrop Frye)的相關理論，這一系列的理論中，弗瑞將人類對一年四季時節代序的信念及解釋與人類有機性的生活過程視為相關。

於邊塞詩中的。

本節的最後，想以歐美「新批評」學派的學者泰特（Allen Tate，1899-1979）在《詩歌的張力》一書中（*Tension in Poetry*，1938）所提出的「張力說」再一次詮解邊塞詩中「二元對立」的情調。泰特的目的是要透過詩歌一個「簡單的性質」來概括其「共同的特徵」，其所推崇的特點是「邏輯性強的表面」加上「深層次的矛盾性」，分別為詩歌「外延」（*extension*）和「內涵」（*intension*）的表現：「外延」是指詞語的字面意義或辭典意義；「內涵」是指詩歌的暗示意義或附屬於文詞上的感情色彩，結合兩者於一身，就會成功地營造出詩歌的「張力」。²¹以此來看邊塞詩中的二元色彩，其所運用的詞彙均具體地將人物的形態、家鄉的場景、異鄉的景物或地標明晰地標示出來，使詩中呈現清楚明確的敘事內容，成為讓人一目了然的邊塞主題。然而，二元分立的豐富象徵性和內在矛盾性使整首詩隱含著對立與衝突，製造了相當程度的緊張性，讓詩意的容量因多重的內涵而增加。故二元對立的情調實賦予或加強了詩歌的「張力」，而這正是造成邊塞詩中獨特藝術性和美感的原因之一。

第二節 人與自然的不和諧

在上節所討論南朝到初唐邊塞詩的「二元對立」中，「邊塞」部分的場景所引起的感受往往是較為負面的，面對這兩種迥然不同的情緒，本節試圖再從詩中所體現出「人與自然」的關係去做進一步的考察。故本節實為上一節的延伸，並將焦點凝聚在詩中如何去描寫自然景物，期能藉此分析邊塞詩中所呈現出人面對邊疆異地所產生的心境和反應。進入正題的討論之前，本節會先從南朝山水詩對

²¹ 本段歸於泰特理論的文字乃參考朱剛：《二十世紀西方文藝文化批評理論》（台北：揚智文化事業股份有限公司，2002年初版）第二章〈英美新批評〉，頁47-48。

同一論題的表現來談起，再以此切入南朝到初唐的邊塞詩，並相互比較，以見其殊異之處。

(一) 南朝山水詩中人與自然的和諧

南朝山水詩的論題既廣泛又甚為鉅大，實難用短小的篇幅做勾勒式的描述，此處的主要目的乃分析南朝山水詩中「人與自然」的關係，故筆者為力求簡要，僅以南朝山水詩人謝靈運與謝朓的作品為例來論述。前章有論及美國學者歐文提出南朝到初唐的邊塞詩在詩歌外在結構上有所謂「三部式」的基本模式，此「三部式」是由「破題」、「描寫式的展開」和「反應」等三部分所組成。而南朝在山水詩的寫作上也有著相類似的固定模式，以南朝山水詩大家謝靈運來說，根據後代學者的研究，其山水詩大多嚴守著「四段式」的結構，²²可舉其名作之一〈登石門最高頂〉來作說明：

晨策尋絕壁，夕息在山棲。疏峰抗高館，對嶺鄰迴溪。長林羅戶穴，積石擁基階。連巖覺路塞，密竹使徑迷。來人望新術，去子惑故蹊。活活夕流駛，嗷嗷夜猿啼。沈冥豈別理？守道字不攜。心契九秋幹，日翫三春萋。居常以待終，處順故安排。惜無同懷客，共登青雲梯。²³

首聯概括遊覽的時間和地點，如同全詩之序，其後六句再寫景，再由興情以悟理，就是謝靈運山水詩的四段式結構，此結構儼然已經成為謝詩中的骨架，其運用的表現手法也成為山水詩的典範。此結構的確立雖有賴於謝靈運的完成，然觀山水

²² 如林文月在《山水與古典》(台北：三民出版社，1996年)〈中國山水詩的特質〉中認為，「記遊、寫景、興情、悟理」是齊、梁時代山水詩的普遍架構。又如廖蔚卿在〈從文學現象與文學思想的關係談六朝「巧構形似之言」的詩〉(收入《中外文學》，第三卷第七期，1974年12月，頁20-34)中縱論六朝以「巧構形似之言」寫景之詩，以「體物、寫物、詠志」為普遍結構。當然，這種結構僅為多數山水詩的架構，並不能概括所有山水詩。

²³ 此詩引自黃節注：《謝康樂詩注》(台北：藝文印書館，1967年)，卷三，頁127。

詩早期詩人如庾闡、殷仲文和謝混等人，已有相同結構之山水詩作品的出現，例如殷仲文的〈南州桓公九井作〉²⁴和謝混的〈遊西池〉，²⁵早為山水詩的結構立下一個典型。詩人一方面賦予山水完整的主體性，自然山水乃從以往詩體中陪襯的角色一躍成為詩中的主角。然從這個結構可知，南朝詩人一方面對自然山水展開客觀式的描寫，一方面也透過自然山水所給予的美感經驗來藉景抒情或尋找安身之道，是為南朝山水詩中更耐人尋味之處。

以寫作技巧來說，南朝山水詩人是用「巧構形似之言」²⁶的寫物手法，對自然物象極盡客觀的觀察，然後以文字對自然景物進行一種近乎「傳真」的模擬。此種模山範水的藝術追求之根本在於詩人對自然山水是懷抱著美的感受的，故欲藉由摹寫山水、歌頌山水來傳達這種美感經驗，他們不僅以主動親近的姿態去進行訪覽和探索，更從自然山水中各取所需，或求仙，或隱逸，或遊覽，或寓道。試以上文所舉謝詩〈登石門最高頂〉來看，詩中的二、三聯是描寫白日所見山頂四周的遠近地勢，四、五聯則寫攀登途中迂迴險阻的經過，第六聯在描寫黑夜中聽到泉聲和猿啼的印象，可見其刻畫山水的成熟技巧，不僅細緻地描繪自然的千姿萬態，更兼具聲色之美。以內涵來說，此詩透過對山水的賞愛，在七至九聯將老莊名理融於其中，體悟到守道不二、安時處順的道理，山水的外在世界與詩人的內在世界建立了聯繫，這就是謝靈運在山水之中所找到的心靈安頓。再看其另一首作品〈登上戍石鼓山〉：

旅人心長久，憂憂自相接。故鄉路遙遠，川陸不可涉。汨汨莫與娛，發春

²⁴ 《文選》卷二十二「招隱」、「遊覽」，〈南州桓公九井作〉：「四運雖鱗次，理化各有準。獨有清秋日，能使高興盡。景氣多明遠，風物自淒緊。爽籟警幽律，哀壑叩虛牝。歲寒無早秀，浮榮甘夙殞。何以標貞脆，薄言寄松菌。哲匠感蕭晨，肅此塵外軫。廣筵散汎愛，逸爵紆勝引。伊余樂好仁，惑祛吝亦泯。猥首阿衡朝，將貽匈奴哂。」

²⁵ 同上，〈遊西池〉：「悟彼蟋蟀唱，信此勞者歌。有來豈不疾，良遊常蹉跎。逍遙越城肆，願言屢經過。回阡被陵闕，高臺眺飛霞。惠風蕩繁囿，白雲屯曾阿。景晨鳴禽集，水木湛清華。褰裳順蘭沚，徙倚引芳柯。美人愆歲月，遲暮獨如何？無為牽所思，南榮誠其多。」

²⁶ 此言出於《詩品》對張協的評論：「其源出於王粲。文體華淨，少病累，又巧構形似之言，雄於潘岳，靡於太沖。風流調達，實曠代之高手。詞采葱蒨，音韻鏗鏘，使人味之，亶亶不倦。」

托登躡。歡願既無並，戚慮庶有協。極目睽左闕，回顧眺右狹。日末澗增波，雲生巖逾疊。白芷競新苔，綠蘋齊初葉。摘芳芳靡諼，愉樂樂不變。佳期緬無像，聘望誰云愜。²⁷

此詩寫作的時間正是謝靈運被貶到永嘉作太守，據其詩意詩人顯然想藉由山水來獲得安慰。全詩也是遵循著四段式的結構，情景分敘，段落分明，其中五至七聯是寫登山遠眺後所見春景之美，畫面鮮明多彩。從最後兩聯看來，詩人的心情還是沈陷在被放逐的失意之悲中；然其雖未從山水中得到豁然暢快的心境，自然山水對詩人來說，仍是充滿喜悅，可親可賞的。最後，來看一首謝朓的作品〈遊敬亭山〉：

茲山互百里，合沓與雲齊。隱淪既已託，靈異居然棲。上干蔽白日，下屬帶迴谿。交藤荒且蔓，樛枝聳復低。獨鶴方朝唳，飢鶻此夜啼。溼雲已漫漫，夕雨亦淒淒。我行雖紆組，兼得尋幽蹊。緣源殊未極，歸徑窄如迷。要欲追奇趣，即此陵丹梯。皇恩竟已矣，茲理庶無睽。²⁸

全詩依循由寫景到興情的寫作脈絡，其中前八聯均在寫景，後二聯則藉由山徑的曲折來抒發自我的情感，體認到從山水中追尋隱逸之樂。從詩中寫景的部份來看，很顯然刻意地以「形似之言」來精心描繪景物的狀態形貌，所詠之物包括了山谷、植物、動物和雲雨等，可謂牢籠萬物。「獨鶴方朝唳，飢鶻此夜啼。溼雲已漫漫，夕雨亦淒淒」等句雖營造了較為淒厲慘澹的視聽效果，然自然山水對詩人來說依舊是充滿尋幽探奇的吸引力，自然山水中依然可以使之得到仕途不順的安慰。

²⁷同注 23，卷二，頁 86-87。

²⁸ 此詩引自陳冠球編注：《謝宣城全集》（大連：大連出版社，1998 年 12 月），頁 181-183。

經過前朝的醞釀，山水詩終於在唯美文學全盛的南朝時代大量出現，詩人們灌注於描摹山水狀貌聲色之美的寫作技巧，一直為後世所津津樂道。從上述所舉幾首作品可見，無論詩人因自我心境的差異能否和山水之間達到一定程度的融洽關係，主動地親近自然山水，並將山水視為可賞、可玩、可寄託，甚而可倚賴的對象，是詩人們對自然山水普遍的心態，如東晉王羲之在〈蘭亭集序〉中所言：

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會于會稽山陰之蘭亭，修禊事也。群賢畢至，少長咸集。此地有崇山峻嶺，茂林修竹，又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管絃之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢，仰觀宇宙之大，俯察品類之盛，所以游目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。²⁹

不僅記載著當時詩人們固定於風景秀麗的蘭亭集會賦詩之情況，³⁰更可看出文人們對自然山水的眷戀流連之情，以其作為「遊目騁懷」和「極娛視聽」的可欣對象。

在山水詩中詩人們對山水之境是展開主動的追求，而傳達觀賞山水時的美感經驗是詩人們創作山水詩的共同理想，如何模山範水便自然而然成為一致的努力方向。從日常生活到藏身山水是一種空間的轉換，而南朝山水詩中所呈現的自然空間對詩人而言，無疑是極具吸引力的，不僅因為山水形象之美可以賞心悅目，更因其所蘊含的精神氣韻足以令人感情暢氣、體道悟理，且掘之不絕。

相對於在山水所提供的空間中人們企求從自然中攫取良善的養分，甚而力求

²⁹ 此文可見李孜編選：《中國歷代散文選》（台北：宏業書局有限公司，1981年8月），頁566。

³⁰ 蘭亭在會稽山陰，是以修禊為名的雅集，是王羲之任會稽內史時，藉采蘭飲酒以除不詳之邀約的集會。邀集謝安、孫綽等名士四十一人，其中二十六人共賦三十七首蘭亭詩。

人與自然的最終和諧，南朝邊塞詩在人與自然的關係上卻呈顯出相去甚遠的差異。誠如前文所言，南朝山水詩和邊塞詩相似的地方在於詩作的產生均為空間的轉換，且詩中所面對的空間都是與原來所處迥異的自然環境，但邊塞風物予人的感受絕非如同山水的可親可愛，人與自然的之間有了截然不同的關係，於下文展開討論。

（二）南朝到初唐邊塞詩中人與自然的衝突

在上節「二元對立的情調」中有談到，相對於家鄉的溫暖柔美，邊塞場景的營造較為剛強荒蕪，且常籠罩於充滿肅穆蕭瑟的「秋冬」之季。針對此一現象再作較為詳細的觀察，可以發現南朝到初唐的邊塞詩中所呈現的邊塞自然山水往往蒙上陰暗冷峻的色彩，導致人對於自己的處境產生相當程度的不安，如：³¹

岷山高以峻，燕水清且寒。一去千里孤，邊馬何時還。

（宋·吳邁遠〈權歌行〉，中冊，頁 1318）

從軍出隴北，長望陰山雲。涇渭各異流，恩情於此分。

（梁·江淹〈古意報袁公曹詩〉，中冊，頁 1562）

代北雲氣晝昏昏，千里飛蓬無復根。寒鴈啞啞渡遼水，桑葉紛紛落薊門。

（梁·庾信〈燕歌行〉，下冊，頁 2352）

月色含城暗，秋聲雜塞長。何以酬天子，馬革報疆場。

（陳·後主〈飲馬長城窟行〉，下冊，頁 2508-2509）

瀚海百重波，陰山千里雪。迴戍危烽火，層巒引高節。

（唐·太宗〈飲馬長城窟行〉，第一冊，頁 3）

紫塞流沙北，黃圖灞水東。一朝辭俎豆，萬里逐沙蓬。

³¹ 同注 16。

(唐·駱賓王〈邊城落日〉,第二冊,頁 858)

從上述所舉的例子來說,南朝到初唐邊塞詩中的山水絕無一般山水詩中的瑰麗色彩和蓬勃生氣,其色調是暗沈的、厚重的。這一色調製造了征人與自然之間的距離感和疏遠感,且在邊塞山水的映照之下,人往往伴隨著襲之而來的孤獨和不安。除了靜態的山水,邊塞詩中所呈現的自然亦常是動態的,如風、雲、雪和霧等自然的力量;它們在詩中都有舉足輕重的影響力,可以捲起飛沙,可以掩沒邊樹,也可以籠蓋萬物。所以,邊塞詩中的自然既非純為可親的、愉人的,而也常有破壞的力量,去傷害與阻撓所有的人事物。此番景象在詩中不勝枚舉,幾乎絕大多數的詩作均有呈現,礙於篇幅關係,僅挑舉若干為例:³²

邊風落寒草,鳴笳墜飛禽。

(宋·吳邁遠〈胡笳曲〉,中冊,頁 1319)

日起霜戈照,風迴連騎翻。紅塵朝夜合,黃沙萬里昏。

(齊·謝朓〈從戎曲〉,中冊,頁 1415)

寒沙四面平,飛雪千里驚。風斷陰山樹,霧失交河城。

(梁·范雲〈倣古〉,中冊,頁 1547)

赤阪徒三折,龍堆路九盤。冰生肌裡冷,風起骨中寒。

(梁·沈約〈白馬篇〉,中冊,頁 1619)

輪摧偃去節,樹倒礙懸旌。沙揚折阪暗,雲積榆溪明。

(陳·張正見〈度關山〉,下冊,頁 2471)

千乘萬騎動,飲馬長城窟。秋昏塞外雲,霧暗關山月。

(隋·煬帝〈飲馬長城窟行示從征群眾〉,下冊,頁 2661)

關樹凋涼葉,塞草落寒花。霧暗長川景,雲昏大漠沙。谿深路難越,川平

³² 同上注。

望超忽。極望斷煙飄，遙落驚蓬沒。

（唐·李義府〈和邊城秋氣早〉，第一冊，頁 486）

凜凜邊風急，蕭蕭征馬煩。雪暗天山道，冰塞交河源。霧鋒黯無色，霜旗凍不翻。耿介倚長劍，日落風塵昏。

（唐·虞世南〈出塞〉，第一冊，頁 471）

疾風捲溟海，萬里揚沙礫。仰望不見天，昏昏竟朝夕。是時軍兩進，東拒復西敵。蔽山張旗鼓，間道潛鋒鏑。

（唐·崔融〈寒垣行〉，第二冊，頁 765）

從上述文句來看，南朝到初唐邊塞詩中的大自然展現了強大無比的改變力，「邊風」、「飛雪」、「霧暗」和「雲昏」等將整個邊塞空間形構出一片混亂灰暗的景象，造成空間茫茫的浩瀚感和不可預測性，所有的事物變動快速，人置身其中就會因其短暫多變而彷彿隨時都會失去方向與目標。在邊塞的自然天地中，不僅充滿多變的阻礙力，這些自然力量更會直接對人事造成破壞，不管是凋花落草，旗斷路塞，或是傷骨凍肌，在在顯示人在邊塞自然中所遭受的侵犯和迫害。所以，大自然殘酷嚴苛的面目在南朝到初唐的邊塞詩中完全呈現，在秋冬之季的籠罩下，自然力量產生視覺與觸覺的不適，使詩中總是充滿毀滅與衰殘的感受。

顯然，南朝在山水詩與邊塞詩中所呈現的人與自然的關係是絕不相同的，筆者在本節的最後試著將造成這種懸殊差異的原因爬梳而出。首先，可以從詩中人對自然的態度來看，在山水詩中，無論是單純的遊覽山水，或是想藉此尋求安慰，人們總是以主動親近的姿態去進入自然山水，故山水的千姿百媚一方面獨立於人之外，一方面又關照著人的美感經驗和心理處境。然在邊塞詩中，出征、和親或被貶外放是進入邊塞最主要的幾個理由，這種動機是「被迫」的，是「非情願」的，雖然帶有為國犧牲奉獻的光榮意味，但這無可選擇的命運仍然如同被「拋置」入一個與故鄉迥異的空間，伴隨而來是離鄉背景的痛苦和不可預知的未來。正如

同柯慶明在〈略論唐人絕句裡的異域情調－山林詩和邊塞詩〉一文中所說：

相同的體察著自然存在，甚至意識到它的細微的變化，卻自覺與它們疏離，感覺著置身於其間的陌生感與無奈的，幾乎是大多數邊塞詩中自然景物描寫的特色，……這些自然存在與景觀的一再在詩中出現正為了強調，刻畫隔絕的空間的遼闊，陌生，以及羈留時間的長久。³³

在邊塞詩中，人的行動雖然緊緊地貼近自然，但人與自然的距離卻頗富有心理上的色彩，因為它們充滿了太多的未知與傷害。而景觀所予人的遼闊之感，並非是心曠神怡的，而是加強了人在廣大空間的虛無感。再者，進入邊塞的空間與戰爭的陰影是劃上等號的，破壞力強大的自然力量往往暗示著戰事的艱辛與傷亡，人進入邊塞後不知何時能踏上故土，這種對未來的無知、戰爭的恐懼和死亡的威脅，便反應在所見所感的自然景物中，使其蒙上灰濛慘淡的色彩。所以，邊塞的自然山水實則背負著歷史的痕跡，這些痕跡是由累積不斷的戰爭、死亡和蠻夷暴行所複沓上去的，無形中就轉變為巨大的壓力沈甸甸地使爭征人感受到生命的威脅。也許可以這麼來說，邊塞詩中的自然與人類的世界其實是緊密的相連在一起，主宰著人們的所有行動，然卻因為自然的可怖面貌與人的恐懼心境交互影響，人與自然之間乃呈現極度的不和諧，而這種密不可分關係中的衝突，正是邊塞詩獨特的內涵。柯慶明先生在同一篇文章中談論到山林詩（山水詩）和邊塞詩中的同樣具有孤寂感時，亦如是說道：

（兩者）近似遼闊的時空中特有的孤寂感，具有著迥不相同的內在意義與情緒體驗。在山林詩中所反映的人之歸返山林，不論背後或者具有多少其他，…原在於一種「靜」，一種避免社會生活中的奔競紛擾之後方能達致

³³ 同注 4，頁 118。

的內心的和平狀態的尋求。這與邊塞詩的原即投向一種人與人互相敵對殺伐的戰爭，或者至少是這種戰爭狀態的延續「戍守」的基本目標是大相逕庭的。因此同樣的孤寂，其間的意味就截然不同，…³⁴

這種截然不同的孤寂感，正是來自於人進入兩者空間的不同動機，與面對山水自然和邊塞自然的不同環境所產生的不同心境。

最後，筆者想藉由對一首完整詩作的分析來作為本節的結語，此詩為陳·張正見的〈度關山〉：

關山度曉月，劍客遠從征。雲中出迴陣，天外落奇兵。輪摧偃去節，樹倒礙懸旌。沙揚折阪暗，雲積榆溪明。寒隴胡笳澀，空林漢鼓鳴。還聽嗚咽水，併切斷腸聲。³⁵

詩首用開闊的氣勢將征人入塞的場景寫出，隱約感受到征人對出塞是懷抱著壯大的雄情。然邊塞自然的力量「輪摧偃去節，樹倒礙懸旌。沙揚折阪暗，雲積榆溪明」製造了毀滅晦暗的畫面，而它們或也暗示著戰爭的慘烈與不順，「馬倦時銜草，人疲屢看城」則把人的倦怠和悲情因此油然而生地表達出來了，詩末流露出的，正是一股對現境的絕望與對未來的悲觀。

第三節 邊塞時空的不可超越

人對自我存在的定位往往依賴著對「時間」與「空間」的理解；故體察人所

³⁴ 同上注。

³⁵ 同注 8，下冊，頁 2471。

流露出的時空意識，就能洞悉人對自身與周遭事物的思維模式。上二節「二元對立的情調」和「人與自然的關係」，實質上就是完全依循著南朝到初唐邊塞詩中時空觀研究的脈絡來描述的。故本節一方面將作為上二章節的總結與整理，一方面也將討論核心直捷地拉回到詩中所展現的對於時間與空間的感知，希望藉此統整本文第三、四章的論述重點，並對南朝到初唐邊塞詩中的時空結構和思維有更為清楚地詮解。本節所採取的方式，仍然先將南朝山水詩中有關時空思維的討論放在前面，藉由比較的方式，再作邊塞詩的討論。

（一） 中國山水詩的空間經驗之時間化

中國山水詩的研究可以從多元的角度切入，主要課題包括起源、演變、內在結構和語言特色等等，而「空間經驗」本就是山水詩的主要範疇，故山水詩中空間表現的討論亦所在多有。雖「空間」與「時間」兩大範疇近年來益受學者關注，然專以山水詩為題材，並緊扣時間和空間來作討論的，當推比較文學學者王建元先生的相關研究；他將多篇論文的成果總結於《現象詮釋學與中西雄渾觀》一書。³⁶書中採用比較文學的研究方法，主要在探討「雄渾」此觀念在中西文化、哲學和美學領域的發展狀況，以及其在文學和藝術創作作品中獨特的表現模式。與本文主題相關的是書中第四章〈中國山水詩的空間經驗時間化〉，乃是運用了西方現象學的理論來作為中國山水詩的觀察角度。現象學（Phenomenology）於十九世紀在歐洲興起，有別於其他系統性的文學理論，現象學所關涉的事物似乎在歷經胡賽爾（Edmund Husserl, 1859-1938）、海德格（Martin Heidegger, 1884-1976）、沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）和梅露龐蒂（M. Merleau-Ponty, 1908-1961）等幾位大師後仍無法明確掌握，其本質實具有相當的複雜性與艱澀性。關於現象學究竟什麼？或可舉鄭樹森在《現象學與文學批評》一書中所引美國學者詹姆士·

³⁶ 王建元：《現象詮釋學與中西雄渾觀》（收入《比較文學叢書》）台北：東大圖書公司印行，1992年再版。

艾迪 (James Eddy) 的說法：

現象學並不純是研究客體的科學，也不純是研究主體的科學，而要集中探討物體與意識交接點。因此，現象學要研究的是意識的意向性活動 (consciousness as intentional)，意識向客體的投射，意識通過意象性活動而構成的世界。主體和客體在每一經驗層次上的交互關係才是研究重點。這種研究是超越論的，因為所要揭示的，乃純屬意識、純屬經驗的種種結構；這種研究要顯露的，是構成神秘主客關係的意識整體的結構。³⁷

所以，現象學是超越實證主義 (Positivism) 的，其本質乃在研究人類意識的意象向性活動，透過這些意識的展現才能產生人類主動的組織架構成分的世界。如此一來，抽象的「意識」活動成爲重新面對世界的主位。而王建元的研究是援引海德格與梅露龐蒂以時間爲探討「存有」基礎之討論來重新解讀中國山水詩中的「時空轉換」。

王建元首先指出，當人在面對宏大壯觀的自然景物之時，心靈是會被提拔超升的，但往往也會產生一種矛盾的情感，是帶有美感的卻又是稍有不愉快的，這種不愉快的情感可能來自於對宏觀自然傾慕而產生的疑慮和畏懼。³⁸而中國山水詩的特點，就是詩人在面對浩瀚的山水「空間」後，常轉入悠悠的歷史「時間」中，這種現象在南朝山水詩的作品中即可見到，如謝靈運的〈遊南亭〉：

時竟夕澄霽，雲歸日西馳。密林含餘清，遠峰隱半規。久痾昏墊苦，旅館眺郊歧。澤蘭漸被徑，芙蓉始發池。未厭青春好，已觀朱明移。感感

³⁷ 鄭樹森編：《現象學與文學批評》（收入《比較文學叢書》，台北：東大圖書公司印行，1984年）〈前言〉，頁2。

³⁸ 同注36，頁11-13。

感物歎，星星白髮垂。藥餌情所止，衰疾忽在斯。逝將候秋水，息景偃
舊崖。我志誰與亮，賞心惟良知。³⁹

詩首從黃昏的景致寫起，其「巧構形似之言」的寫作手法依然賦予自然山水靈活生動的面貌；到了詩末，則感慨萬物在時間推移中漸改面貌，而將山水空間拉入了時間的思維當中，並將莊子〈秋水〉中「知時無止」⁴⁰的道理寓於詩中。再看謝靈運的另一首山水名作〈登池上樓〉：

潛虯媚幽姿，飛鴻響遠音。薄霄愧雲浮，棲川怍淵沉。進德智所拙，退耕
力不任。徇祿反窮海，臥疴對空林。衾枕昧節候，褰開暫窺臨。傾耳聆波
瀾，舉目眺嶇嶽。初景革緒風，新陽改故陰。池塘生春草，園柳變鳴禽。
祈祈傷幽歌，萋萋感楚吟。索居易永久，離群難處心。持操豈獨古，無悶
徵在今。⁴¹

詩首六句用了三個對比來訴說詩人在仕與隱之間矛盾的心情，後八句則描寫眼中所見的春景，從遠到近，由高而低，揉合了動與靜、聲與色、明與暗和冷與暖，寫出了傳世名句「池塘生春草，園柳變鳴禽」。面對春景，最後六句詩人還是流露出了欲遁世離塵又徘徊不定的苦悶，顯的低沉哀傷，最後亦將思緒轉入到歷史的時間中，試圖在古今的洪流中的典範來勉勵自己的志向。王建元認為中國山水詩將重心從空間轉移到時間，在詩作上大致有兩種現象：「其一是具體時間意象的直接呈現，其二是時間意象退隱為詩中一種內在的時間性，是一種蘊藏在詩人

³⁹ 引詩同注 23，卷二，頁 78。

⁴⁰ 〈秋水篇〉此段原文：「河伯曰：『然則吾大天地而小豪末，可乎？』北海若曰：『否。夫物，量無窮，時無止，分無常，終始無故。是故大知觀於遠近，故小而不寡，大而不多，知量無窮，證曩今故，故遙而不閤，掇而不跂，知時無止；察乎盈虛，故得而不喜，失而不憂，知分之無常也；明乎坦塗，故生而不說，死而不禍，知終始之不可故也。計人之所知，不若其所不知；其生之時，不若未生之時；以其至小求窮其至大之域，是故迷亂而不能自得也。由此觀之，又何以知豪末之足以定至細之倪？又何以知天地之足以窮至大之域？』」

⁴¹ 引詩同注 23，卷二，頁 73。

的意旨，甚至身體行動的綜合時間性」。⁴²而這種將時空轉換是詩人面對山水後，觸引而出對山水不朽的沈思，最後以轉入時間的思維來證明自我乃「存有」的一部份，即透過歷史來建立自我存在的意義，這就是現象學中對時間的肯定，王健元藉著分析湛方生的〈帆入南胡〉⁴³來解釋這種空間轉入時間的思維：

湛方生將質問落實在一個時序向度，使其全然地置於人生存有之所在，緊緊聯繫著循環運行之大化，所謂「與時俱進」。……詩人將自身的被拋入性放置於造化所及之內，從而成功地與挺拔俊秀的自然世界建立一種比先前更具意義的關係。這是將詩人自身存在融入自然雄偉的一部份之運作，此所謂「與天地合其德」。⁴⁴

中國在山水詩的表現中，空間的意象造成觸發詩人對時間的質問，最終流露出對浩瀚時空的超脫，這種超脫正來自於人肯定自己的存在正是時間的一部份。顯然，這種與物遷移的態度和道家思想有密切的關係，完全反應了道家「安時處順」的生命觀照。最後，作者舉南朝詩人鮑照的〈登廬山〉來作總結分析：

懸裝亂水曲，薄旅次山楹。千巖盛阻積，萬壑勢迴縈。巖從高昔貌，紛亂襲前名。洞澗窺地脈，聳樹隱天經。松磴上迷密，雲竇下縱橫。陰冰實夏結，炎樹信冬榮。嘈噴晨鷗思，叫嘯夜猿清。深崖伏化迹，穹岫闕長靈。乘此樂山性，重以遠遊情。方躋羽人途，永與烟霞并。⁴⁵

他認為此詩獨特之處在於「對山水施以動態而戲劇性的披露手法。他渾成地揉合了詩人的感覺，空間與時間的觀照以及反省等等經驗。…爲了要捕捉眼前景物的

⁴²同注 36，頁 137-138。

⁴³湛詩〈帆入南胡〉：「白沙淨川路，青松蔚巖首。此木何時流，此山何時有。人運互推遷，茲器獨長久。悠悠宇宙中，古今迭先後。」

⁴⁴同注 36，頁 143-147。

⁴⁵此詩引自錢振倫注，錢仲聯補注：《鮑參軍集注》（台北：木鐸出版社，1982年），頁 262。

『巖崑』，詩人很自然地捲入了『高息貌』的歷史漩渦，…我們可以發現詩人怎樣將一個『目前』的視野擴展，串聯起詩前段的澹然懷古與後段的永託山水，達致一種以時間為標注的『眇然心綿邈』之境界。⁴⁶這種由空間轉為時間的寫作，就是王氏所謂在詩中將抽象時間觀念隱藏在自然意象後面的時序性。

從以上的觀點來看南朝山水詩，甚至是中國的山水詩，可以發現將「空間經驗時間化」儼然成為詩中主要的情感表現。詩人除了透過作品來表達親近山水的感受和遊覽山水的實際行動，在其將空間時間化的過程中，我們似乎也可見到詩人的心情在受到山水的洗滌和沈澱後，進而展現出一種澄澈明晰的心境，以冷靜睿智的姿態來處理人於自然中的定位，並為自身存在的價值在浩瀚的時空中找到了消解之道。所以，我們可以如是說，詩人在山水作品中不僅與自然保持融洽的關係，在面對自然山水且被其震懾之餘並未被壓倒吞噬，反而藉此達到了較為通達的生命觀照和與道冥合的境界。

(二) 南朝到初唐邊塞詩中時空的錯亂與不可超越

相對於山水詩中通達超越的空間經驗時間化，南朝到初唐的邊塞詩中所呈現的時空思維就沒有如此清晰的脈絡，而是充滿模糊與混亂的。誠如上一節所言，邊塞詩中大自然所展現的力量乃具有強大的破壞性，邊塞景物在狂風、驟雪、濃霧和昏雲的摧殘之下瞬息萬變，難以預測。先來看一首宋·顏延之的作品〈從軍行〉：

苦哉遠征人，畢力幹時艱。秦初略陽越，漢世爭陰山。嶠霧上高鳥，冰沙固流川。秋飄冬未至，春液夏不涓。閩烽指荆吳，胡埃屬幽燕。橫海咸飛

⁴⁶ 同注 36，頁 150-151。

驪，絕漠皆控弦。馳檄發章表，軍書交塞邊。接鑄赴陣首，卷甲起行前。
羽驛遲無絕，旌旗晝夜懸。臥伺金柝響，起候亭燧煙。遯矣遠征人，惜哉
私自憐。⁴⁷

在「地廣旁無界，壘阿上虧天」之句中，感到到廣闊的邊塞之地彷彿沒有邊界，而險峻的山巖似乎也往上無盡蔓延，製造出整個空間飄忽、不穩定的感覺，同時顯得難以掌握。下兩句的濃霧與冰沙，加強了不穩定和短暫的感覺，而在「秋颿冬未至，春液夏不涓」兩句中，可以想見人對四季基本感受在邊塞完全遭到破壞。接下來的詩句雖極力描寫軍事的盛況和緊急，然詩中的時間和空間依然呈現出混亂、變動之感。再來看一首初唐李義府的邊塞作品〈和邊城秋氣早〉：

金微凝素節，玉律應清葭。邊馬秋聲急，征鴻曉陣斜。關樹凋涼葉，塞草
落寒花。霧暗長川景，雲昏大漠沙。谿深路難越，川平望超忽。極望斷煙
飄，遙落驚蓬沒。霜結龍城吹，水照龜林月。日色夏猶冷，霜華春未歇。
睿作高紫宸，分明映玄闕。⁴⁸

詩中的季節為秋天，邊城完全籠罩在清寒肅殺的氣氛之中，而秋氣使花草充滿衰敗的景象。「霧暗長川景，雲昏大漠沙」自然力量依舊營造出邊塞空間蒼茫、不可捉摸的景象，「谿深路難越，川平望超忽」拒故鄉的千里之遙加強了人對時空距離的感受，因此對故鄉和邊塞有時空的斷裂之感，這種怵目驚心的空虛在「極望斷煙飄，遙落驚蓬沒」之句可明顯感受到。而「日色夏猶冷，霜華春未歇」兩句則寫出了邊塞季節的錯亂，既無春夏的溫煦宜人，反而充斥著冷絕的情調，與隋·盧思道〈從軍行〉「邊庭節物與華異，冬霰秋霜春不歇」⁴⁹的情調相當。全詩

⁴⁷ 此詩引自同注 8，中冊，頁 1228。

⁴⁸ 此詩引自同注 10，第一冊，頁 468。

⁴⁹ 引詩引自同注 8，中冊，頁 2631。

雖有提及特定的場所，如「龍城」和「龜林」，可是在時間和空間上，依然給人一種飄忽不固定的指向，四季代序的規則在詩中似乎不復存在。將以上兩首詩配合上節所論述邊塞詩中人與自然不和諧的關係來看，南朝到初唐詩中所呈現的時間和空間，是與正常觀念不相符合的，充滿著可變的因素和規則的破壞，人置身其中往往會產生疑慮與驚恐。

這種不尋常的時空觀，除了因為邊塞地區的自然環境本與中原之土相去甚遠，因而產生強烈的感受落差之外，更來自於一去千萬里所經歷的空間轉換和一段數十年所耗費的時間流轉。於是，邊塞不僅是一個未知、不熟悉的地域，甚而會在廣邈的時空中大量地吞噬掉人們的生命。我們可以從一些句子來看：⁵⁰

一去千里孤，邊馬何時還。遙望煙嶂外，瘴氣鬱雲端。始知身死處，平生從此殘。

(宋·吳邁遠〈權歌行〉，中冊，頁 1318)

藏器欲邀時，年來不相讓。紅顏征戍兒，白首邊城將。

(梁·江洪〈胡笳曲〉二首之一，下冊，頁 2073)

康居因漢使，盧龍稱魏臣。荒戍唯看柳，邊城不識春。

(梁·王褒〈從軍行〉二首之二，下冊，頁 2330)

隴頭征戍容，寒多不識春。驚風起嘶馬，苦霧雜飛塵。

(陳·後主〈隴頭〉，下冊，頁 2505)

久戍人將老，長征馬不肥。仍聞酒泉郡，已合數重圍。

(唐·郭震〈塞上〉，第二冊，頁 756-757)

黃塵暗天起，白日斂精華。唯見長城外，僵尸如亂麻。

(唐·徐晶〈阮公體〉，第二冊，頁 817)

⁵⁰ 同注 16。

去去山川勞日夜，遙遙關塞斷煙霞。山川關塞十年征，汗血流離赴月營。
肌膚銷遠道，膂力盡長城。長城日夕苦風霜，中有連年百戰場。

(唐·喬知之〈羸駿篇〉，第二冊，頁 877)

從以上這些南朝到初唐的詩中所摘出的句子裡，我們可清楚地看到，進入邊塞的場域中所產生的空間孤寂感和所消耗的韶光易逝感，在人的感知上產生了莫大的壓力，使人打破原本對時空的認知，因而處在一種類似「時空錯亂」的經驗當中。眼見山川迢遞而人將老去，詩中人們所體現的是「久戍人將老」和「邊城不識春」的時空斷裂和混亂，顯然找不到山水詩中對時空澄澈冷靜的心境，也不見其從空間轉換為時間的理智處理態度。簡單來說，山水詩中的「空間經驗時間化」來自於詩人乃以主動的姿態，欲在山水空間中尋求人生處世的真理，故詩中顯而易見其用心思考的脈絡和軌跡。而在邊塞詩中，詩人所要呈現的是征人或己身被動地被拋置在邊塞空間中，生命在此受到最直接的威脅，故時空在詩中是綜合成強大的壓力向人們襲擊而來。因此，如何去處理時空的「轉換」絕非詩中的重點，南朝到初唐邊塞詩中的時空乃是一體的兩面，「相互轉化」，共同成為人們焦慮的來源。

(三) 從「望」的動作來比較山水詩與邊塞詩中的時空觀

關於山水詩和邊塞詩中對時空的感知，還可以從一個地方來考察，那就是詩中所呈現的「望」的動作。從魏晉以來，詩人「登高望遠」的作品時常可見，⁵¹南朝山水詩中就往往透過登高眺覽所見，藉著得到視覺上所傳達的美感和寬廣經

⁵¹ 廖蔚卿在〈論中國古典文學中的兩大主題—從〈登樓賦〉與〈蕪城賦〉探討「遠望當歸」與「登臨懷古」〉(收錄於《幼獅學誌》，第十七卷，第三期，1983年5月，頁88-121)中指出，「遠望當歸」和「登臨懷古」是魏晉南北朝的兩大主題，這是基於人們內心對生活經驗之感受及慾望或目的，最主要的是人們內心對生活經驗之關注和反省，於是靠著「登高」來解除歷史上或真實空間上的孤立，以此突破困境，尋找心靈的歸屬。

驗，來得到內心的舒暢。關於這個主題，王建元先生亦以鮑照的作品〈登廬山〉來作詮解，其認為「它們更能從詩人的單一視覺行動延伸出去，使詩人得以進入最接近全面的『綜觀』經驗」。⁵²王氏再藉由梅露龐蒂的知覺現象學來分析王之渙的〈登鶴鵲樓〉，將這種遊目騁懷的登望行動作一總結分析，其認為「(這首詩)三四句轉入詩人在這空間經驗中企圖對眼前景色擷取一比較廣闊的視野所作的應對。…換言之，這是一個因詩人與他周遭事物的關係模糊含混而產生的難題。因此，詩人所面臨的某種欠缺或匱乏自然地使他予以注意『說明』，而他最終的目的，就是企圖竭盡其能地『表明』或『澄清』這種情況」。⁵³所以，「望」的動作對山水詩人來說，依然是一種「超越」的企圖，是面對自然的廣袤所採取「澄清自我」的手段。回到南朝到初唐的邊塞詩，我們也可以見到這類詩中許多「望」的動作，如：⁵⁴

聽此愁人兮奈何，登山遠望得留顏。將死胡馬跡，能見妻子難。

(宋·鮑照〈擬行路難十八首之十四〉，中冊，頁 1277)

胡風犯肌骨，非直傷綺羅。銜涕試南望，關山鬱嵯峨。

(梁·沈約〈昭君辭〉，中冊，頁 1614)

薊門還北望，役役盡傷情。關山連漢月，隴水向秦城。

(梁·庾信〈出自薊北門行〉，下冊，頁 2348)

落葉時驚沫，移沙屢擁空。回頭不見望，流水玉門東。

(陳·後主〈隴頭水〉，下冊，頁 2505)

谿深路難越，川平望超忽。極望斷煙飄，遙落驚蓬沒。

(唐·李義府〈和邊城秋氣早〉，第一冊，頁 468)

隴阪高無極，征人一望鄉。關河別去遠，沙塞斷歸腸。

⁵² 同注 36，頁 150-151。

⁵³ 同上注，頁 161。

⁵⁴ 同注 16。

(唐·盧照鄰〈隴頭水〉, 第一冊, 頁 522)

長安昨夜寄春衣, 短翮登茲一望歸。聞道凱旋乘騎入, 看君走馬見芳菲。

(唐·宋之問〈軍中人日登高贈房明府〉, 第一冊, 頁 626)

詩中所「望」均是故鄉的方向, 然其眼光所投射之處並不如山水詩中登高望遠的寬廣無礙, 其視野是充滿阻撓與迂迴。在詩中, 征人雖登高遠望故鄉, 亟欲尋求歸屬和解脫之感, 但所表達出的卻依然是深陷其中而未能通遂的苦悶情感。廖蔚卿先生在解讀王粲〈登樓賦〉時, 曾說道:

(作者) 整個活動是侷限於一個被隔離於人生社會的實質空間之外的。處於這種被拘囚而又被流放的心靈感受, 是緊密的結合為一體的展示了主題: 他所歸屬? 「遠望可以當歸」, 這是他唯一的自慰了。⁵⁵

此段話正可作為南朝到初唐邊塞詩中「望鄉」情態的詮釋, 出塞之人感覺到自己乃身處於一個隔離於原本空間之外的「異域」, 在這個「異域」中失去了生活中所有的規律, 故其企圖以登高眺望故鄉之處來尋求慰藉。然而, 詩中雖有超脫現狀的慾望, 卻難如山水詩中的如願以償, 而是一種依然陷於混亂、被阻斷的時空當中, 而寂寥孤絕的感覺無從消除, 亦暗示著回歸故鄉的希望終究落空。所以, 筆者認為南朝到初唐的邊塞詩中雖有表達出如同山水詩中亟欲「超越」現實時空的企圖, 然因為邊塞之地實際的晦暗莫測和無形的心理壓力, 造成其永遠無法超脫的情感陷溺。

(四) 從南朝到初唐邊塞詩中「月」的意涵來看其時空觀

⁵⁵ 同注 51, 頁 98。

關於這個現象，還可以從詩中所出現的「月」景來論證。考察南朝到初唐的邊塞詩作，可以發現「月」的場景出現之頻繁，簡直已成了描述邊塞時所具備的背景要素之一，如：⁵⁶

始作陽春曲，終成寒苦歌。惟有三五夜，明月暫經過。

(梁·沈約〈昭君辭〉，中冊，頁 1614)

夕門掩魚鱗，宵床悲畫屏。迴月臨窗度，吟蟲繞砌鳴。

(梁·蕭綱〈秋閨夜思〉，下冊，頁 1940)

關山夜月明，秋色照孤城。影虧同漢陣，輪滿逐胡兵。

(梁·王褒〈關山月〉，下冊，頁 2332)

薊門還北望，役役盡傷情。關山連漢月，隴水向秦城。

(梁·庾信〈出自薊北門行〉，下冊，頁 2348)

邊城與明月，俱在關山頭。焚烽望別壘，擊斗宿危樓。

(陳·陸瓊〈關山月〉，下冊，頁 2537)

交河明月夜，陰山苦霧辰。鴈飛南入漢，水流西咽秦。

(隋·楊素〈出塞〉二首之二，下冊，頁 2675-2676)

隴頭秋月明，隴水帶關城。笳添離別曲，風送斷腸聲。

(唐·楊師道〈隴頭水〉，第一冊，頁 458)

塞垣通碣石，虜障抵祁連。相思在萬里，明月正孤懸。

(唐·盧照鄰〈關山月〉，第一冊，頁 512)

羌笛寫龍聲，長吟入夜清。關山孤月下，來向隴頭鳴。

(唐·宋之問〈詠笛〉，第一冊，頁 643)

月迴寒沙淨，風急夜江秋。不學浮雲影，他鄉空滯留。

(唐·駱賓王〈渡瓜步江〉，第二冊，頁 840-841)

⁵⁶ 同注 16。

可見「月」的場景果然是大量地被運用在南朝到初唐詩中。除了如梁·劉孝威〈春宵〉中「今夜月輪圓，胡兵必應戰」⁵⁷所述月圓之夜乃提供了軍隊進攻的好時機外，仔細咀嚼，「月」在詩中實還蘊藏著非常豐富的內涵。首先，南朝到初唐邊塞詩中的月常稱「漢月」，上一章曾論及南朝以降的邊塞詩作，總是將詩中的時空拉回到漢代爭戰匈奴與西域的場景，而以漢名月，就是將月所象徵時間的永恆與長存標誌而出。故詩中之人被困在邊塞混亂、不穩定的時空當下，乃透過「月」的投射來暗示超越現實時空的希冀；然而，也因此形成詩中自然之永恆與人之短暫的強烈對比，時光的常流不住之感亦更加明顯。再者，詩中的明月雖在邊塞，但其實是超越空間限制而存在，故月往往成爲連結「故鄉」的物體，正所謂「相思在萬里，明月正孤懸」、「惟有三五夜，明月暫經過」和「關山孤月下，來向隴頭鳴」，「月」成爲人超越空間的聯繫和暫時脫離邊塞地域的途徑，所以「月」在此時象徵著一種歸宿，但也是一種憂傷的來源，因爲此時的「月」是與距離感同時發生的，在指向故鄉的同時亦代表著距離的遙遠和空間的隔絕。所以，筆者認爲，南朝到初唐的邊塞詩中如此喜用月夜的場景，原因在於「月」不僅寄託了邊塞之人對實際困境超越的懷想，更代表了聯繫邊塞與故鄉最直捷的意象，但卻在同時也將空間的廣袤和時間的永恆標舉而出，喻示了關山隔絕的苦和家鄉的渺茫。詩中這種藉由將客體現象轉換成主觀意識的過程，正顯示出詩人欲尋求超越現實時空卻又不得超越的處境，故所表現的情感終究還是孤絕的、悲傷的。柯慶明在〈試論幾首唐人絕句裡的時空意識與表現〉⁵⁸一文中，藉由分析李白〈靜夜思〉中「月」的表現，而有所心得與結論：

經由「月」的自然存在，觸及了人對自然自身的神秘認同與人對超越自身

⁵⁷ 引詩同注 8，下冊，頁 1881。

⁵⁸ 柯慶明：〈試論幾首唐人絕句裡的時空意識與表現〉（收入《境界的再生》：台北，幼獅文化事業公司，1985 年四版），頁 205-299。

世界的嚮往，以及最終重新對人世的肯定，……假如我們更基本的地說：人的離鄉原就在追尋一種理想；那麼「明月」與「故鄉」之間的對比、分歧與疊合，亦正是「理想」與「親私」的嚮往與依慕之間的對比、分歧、與疊和。這正是人在實現一己生命意義與充分把握具體生活上的基本困境。⁵⁹

此番評論正可為本段文字下個結語，南朝到初唐邊塞詩中的「月」，就是詩人放置於詩中的獨特意象，用來正視邊塞之人的困境與嚮往，也加強了時空與個人的對比性，而這種所欲不能得的陷溺心境與山水詩中澄澈地對時空進行思考是截然不同的。

第四節 小結

本章承續第三章所述，從「二元對立的情調」、「人與自然的不和諧」和「邊塞時空的不可超越」三個主題對南朝到初唐邊塞詩中的時空思維進行再一次剖析。而從上文的分析，可以見到詩人在南朝到初唐的邊塞詩中所流露出的，是相當獨特且不同於其他詩作的時空思維。以南朝詩人來說，除了晚年羈旅北國的王褒和庾信等人，幾乎未嘗有過任何真正的邊塞經驗，而類似這種背景的初唐詩人亦不在多數，故詩中所呈現的時空思維當屬其對邊塞的基本認知和用心揣想的結果。

值得注意的是，在這樣有心經營出來的時空思維，實為邊塞詩製造了某種特殊的美感。首先，因著詩人對閨閣的熟悉和對邊塞的陌生，在詩中造成了對邊塞

⁵⁹ 同上注，頁 253-254。

「實景的虛寫」和對閨閣「虛景的實寫」，這種無意的時空錯置，反而加強了詩中二元對立的情調和「現實」/「幻象」的交疊與錯亂。再者，歌詠漢世的敘事模式和詩中所呈現不可親的大自然一樣，均予人相當程度的距離感，正如美國學者繆文傑在〈試用原始類型的文學批評方法論唐代邊塞詩〉文中所說：

詩中（岑參·走馬川行奉送出師西征）所提到的時間是，是遙遠的西漢，所提到的人物是數度擊潰匈奴、威震異域的飛將軍李廣；此外，又強調了李廣師旅的神速凱旋。李廣所象徵的，是生命的保障；其神速的凱旋，則形成一種堅定與和平。這種移置（歷史的移置）作用可說是文學上一個極巧妙的手法，它不僅是保證寫作上更大的表現自由所必須的，更完成了一種美學上的距離感。⁶⁰

詩中所表現出漢代歷史和人與大自然的不和諧有許多原因，在上文已經有所討論。然歷史與自然所表現出來的則隱約有所距離的美感，這種距離感或者來自於詩人對邊塞的認知，更可能來產生於詩人對邊塞的經驗和態度。故在南朝到初唐邊塞詩人的有心經營下，營造了邊塞詩中獨特的場景，更灌注了深具意涵的時空思維於詩中，使我們見到了邊塞文學有別於其他作品獨立的文學生命與特殊內涵。

⁶⁰ 同注 17，頁 135-136。

