

以《輞川集》為例析線條在詩歌中的呈現

李玉菡

摘要

線條在詩歌中的呈現有多種方式：通過明示或暗示時間的詞語勾畫的時間線條，物體在明示或暗示的運動過程軌跡勾畫的空間線條，以及物體本身輪廓勾畫的線條等等。本文嘗試借助於幾何學、繪畫等領域的線條概念，對詩歌中的意象加以深化和利用，以從中抽離出詩歌中關於線條分析探討的方式。行文中將詩學領域的線條進行界定與分類，重點探討直線、曲線這兩類具體線條借由意象在詩歌中的呈現。

關鍵詞

線條 《輞川集》 曲線 王維

一、緒論

(一) 問題提出

萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) 在《拉奧孔》 (*Laocoon: or, The limits of Poetry and Painting*) 中提出詩畫異質說，即「畫所處理的是物體 (在空間中的) 並列 (靜態)。」¹譯者朱光潛進一步解釋說：「在空間中並列的符號是線條和顏色，在時間中先後承續的符號是語言。」²萊辛認為詩畫之間存在判然有別的一條鴻溝。畫用線條和顏色繪物體，屬空間藝術；詩歌用語言寫動作過程，屬時間藝術。詩畫之間彼此不同，不能也不該逾越。

中國古人亦十分關注詩與畫之間的關係。蘇軾 (1037-1101) 的「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩」，³成為中國傳統山水詩畫美學的一個重要命題。這種詩畫一律的觀點與萊辛詩畫異質說迥然有別。《中國畫藝術賞析》一書的作者提出「中國畫的線條非常重視節奏和韻律」，⁴既然線條對繪畫如此重要，作為與畫同源的詩歌，

¹ (德) 萊辛著，朱光潛譯：《拉奧孔》 (北京：人民文學出版社，1979)，頁 80。

² 同上注，頁 82，注 2。

³ (宋) 蘇軾：《東坡題跋 (第 1 版)》 (上海：上海遠東出版社，1996)，頁 261。

⁴ 郭玫宗：《中國畫藝術賞析》 (北京：中國紡織出版社，1998)，頁 98。

其線條的重要性自然不同尋常。但從目前的研究來看，線條在詩歌中，並未得到與在繪畫中同等的地位。

歷來學界極為重視「詩中有畫」這個命題。不斷以各種材料驗證詩畫是否具有一律性，但很少有人系統的去關注「詩中哪裏有畫」這個問題。線條與色彩、光線均為繪畫的構圖要素，同色彩、光線相比，線條因其在詩歌中呈現的方式更為隱蔽，學界對此尚未給予充分重視。因此，將詩歌中的線條進行專門的分類和探討，明確線條在詩歌中的分類，對將來更細緻深入研究各藝術間的共通性尤為重要。線條複雜無比，它以一線進行的變化、分類多種多樣。

（二）研究綜述

「詩中有畫」作為藝術領域的經典命題引起學界廣泛討論。王維因其詩畫兼擅，自得蘇軾以「詩中有畫，畫中有詩」稱讚後，便成為討論詩畫命題時繞不開的人物。學界對這一命題的討論可概括為以下三個方面：

一是對其內涵的爭論，即詩是否可畫。蔣寅〈對王維「詩中有畫」的質疑〉一文，提出詩超越了視覺的展示，以「詩中有畫」評論王維是為損害王維詩的價值。⁵劉石〈「詩畫一律」的內涵〉一文分別分析詩畫二者在何處一律；⁶又以〈詩畫平等觀中的詩畫關係〉為題討論關於圍繞「詩中有畫」說的若干問題；⁷〈中國古代的詩畫優劣論〉一文則廣引材料並分析各材料背後對詩中有畫說的不同理解。⁸

二是從歷史因素層面分析「詩中有畫」命題，如〈「詩中有畫，畫中有詩」的再認識——以畫史中的王維為中心〉一文返回唐代山水畫創作的實際情況，試圖從畫史層面重新認識這一命題。⁹

三是以王維為例，對詩歌繪畫美的分析。王維詩歌中的繪畫美體現在光線、色彩、線條等多個方面。對線條的分析，文達三和金學智二位學者文中有相關討論。文達三在〈試論王維詩歌的繪畫形式美〉一文中以〈使至塞上〉名句「大漠孤煙直，長河落日圓」為例分析王維「詩中畫」的線條，指明線條是繪畫的主要表現手段之一。¹⁰金學智〈王維詩中的繪畫美〉一文指出：

繪畫是以色彩、線條等要素，在二度空間內再現物象並表達人的審美感受的藝術。王維詩作之所以饒有畫意，原因之一是它表現了繪畫般的色彩、線條的美。¹¹

其中，在對王維詩歌線條美的分析上，仍以「大漠孤煙直，長河落日圓」為例進行闡釋。除此之外，金學智先生指出王維詩中有多變的曲線和複雜的線條，但未做詳細分析。

⁵ 蔣寅：〈對王維「詩中有畫」的質疑〉，《文學評論》第4期（2000年7月），頁93-100。

⁶ 劉石：〈「詩畫一律」的內涵〉，《文學遺產》第6期（2008年11月），頁117-128。

⁷ 劉石：〈詩畫平等觀中的詩畫關係——圍繞「詩中有畫」說的若干問題〉，《文藝研究》第9期（2009年9月），頁41-52。

⁸ 劉石：〈中國古代的詩畫優劣論〉，《文學評論》第5期（2010年9月），頁76-83。

⁹ 蔣金坤：〈「詩中有畫，畫中有詩」的再認識——以畫史中的王維為中心〉，《中文學術前沿》第1期（2013年9月），頁95-104。

¹⁰ 文達三：〈試論王維詩歌的繪畫形式美〉，《中國社會科學》第5期（1982年9月），頁211-224。

¹¹ 金學智：〈王維詩中的繪畫美〉，《文化遺產》第4期（1984年12月），頁55-66。

陳鐵民〈王維詩歌的寫景藝術〉一文則否定了詩人詩歌中線條的存在，認為

線條在現實的物體上是找不到的，畫家加於物體以線條，用它來勾取物體的輪廓；詩人則不是這樣，他們用語言直接描摹現實物體的形象，而無需憑藉線條。¹²

他以文達三分析「大漠孤煙直，長河落日圓」為例，指出王維所描繪的大漠、孤煙、長河、落日等景物的形象，讓讀者感受到是這些景物的面、色、光、體，因此他將「大漠孤煙直」視作構圖，而非「一橫一豎」¹³的線條呈現並進而得出結論：「詩歌並非是先以語言描摹線條，而後再憑藉它來勾取物象的輪廓的」；「繪畫中的線條，難以引進詩歌創作。」¹⁴

陳鐵民對線條的看法仍舊僅將其視作「畫技」的一部分，並沒有在「畫意」上進行詩歌中線條的分析。而「詩中有畫」命題之所以成立，就在於中國傳統文人畫與詩歌一樣，重視寫意，而非只是客觀模仿的藝術。文達三和金學智兩位學者，均格外關注「大漠孤煙直，長河落日圓」中的線條呈現，但線條並非其論述重點，只是作為論證詩中繪畫美出現的原因之一。至今為止，學界並沒有人將詩歌中的線條進行系統全面的整理。

本文認為線條作為繪畫要素之一，是分析詩中有畫命題時不可繞開的一個部分，但專門以線條為研究重點納入詩學範疇進行討論的書籍實在罕見。視線所及下，以詩歌中線條的分析作為行文重點的文獻只有祁志祥〈中國古詩中的線條美〉一篇，其將詩歌中的「斜」線進行整理分析，並指出「詩中的『線條』不是像繪畫那樣以直觀形式訴諸我們的感官，而是以其獨有的觀念符號形式訴諸我們的想象。」¹⁵侯迺慧在《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》一書以〈似無還有的曲折動線〉一文，從建築角度展開對曲線的追蹤，指出「曲線本身富於靈動、生氣、力度之美，又合於大自然的線條特質」，「曲折路徑為園林帶來景致豐富變幻、空間無限幽深的美感。」¹⁶這兩篇文章的探討是本文在進行詩歌中線條的討論時重要的參照資料。

(三) 語料範圍

《舊唐書·王維傳》記載：

維尤長五言詩。書畫特臻其妙，筆蹤措思，參於造化，而創意經圖，即有所缺，如山水平遠，雲峰石色，絕跡天機，非繪者之所及也。¹⁷

¹² 陳鐵民：《王維新論》（北京：北京師範學院出版社，1990），頁207。

¹³ 郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981），頁368。「一橫一豎」一語，見諸王原祁（1642-1715）五世孫王述縉：「畫之為理，猶之天地古今，一橫一豎而已。石橫則樹豎，樹橫則石豎，枝橫則葉豎，雲橫則嶺豎，坡橫則山豎，崖橫則泉豎，密林之下，畫以茅屋，臥室之旁，點以立苔，依類而觀，大要是在。」轉引自郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981），頁368。

¹⁴ 陳鐵民：《王維新論》，頁208。

¹⁵ 祁志祥：〈中國古詩中的線條美〉，《貴州社會科學》第4期（2000年8月），頁70-74。

¹⁶ 侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》（臺北：東大圖書股份有限公司，1991），頁283。

¹⁷ （後晉）劉昫（884-947）等撰：《舊唐書》（北京：中華書局出版社，1987），頁5052。

王維因其詩畫兼擅，成為討論「詩中有畫」命題不可繞開的人物。本文選擇詩人王維的詩歌，探討他詩中畫意的線條呈現。《輞川集》組詩為王維晚年半官半隱所作，描寫居所輞川別業的二十處景點，每首詩描繪的獨立畫面連貫起來就是一幅和諧完整的輞川全景圖。王夫之（1619-1692）直接引用蘇軾原話：「家輞川詩中有畫，畫中有詩。」¹⁸《輞川集》組詩借助光影變換、色彩濃淡、線條變化等佈局構圖，營造詩中畫境。王維所作山水畫《輞川圖》，北宋黃庭堅（1045-1105）盛贊曰「筆墨可謂造微入妙」，¹⁹北宋米芾（1051-1107）也有「《小輞川》摹本，筆細」²⁰的評論。本文以王維《輞川集》中〈鹿柴〉與〈白石灘〉作為研究對象，具體深入的探討其中的線條呈現。

威廉·荷加斯（William Hogarth, 1697-1764）在《美的分析》一書將線條分為四類：直線、曲線、波狀線、蛇形線。並指出曲線因相互在長度和曲度的不同，最富有裝飾性。波狀線由兩種對立的曲線組成，被其成為美的線條。²¹對照荷加斯的分類，在詩歌領域，借用「含混的妙用根植於詩歌的本質」²²這句話，實可不必將曲線、波狀線與蛇形線間做如此細緻區分。因此，本文將重點探討兩類線條：即直線和曲線。在對詩歌的具體分析中，不同類型的線條之間將相互呼應、層層遞進，共同締造詩歌畫面。

（四）研究思路與方法

一般性分析和個案分析相結合。因未曾有人定義詩歌中線條的概念，故在本文的語料範圍內，先做理論上普遍性的歸納總結，進而根據所屬線條的分類，以具體詩歌為例，詳細闡釋線條在其中的意義。在分析過程中運用視知覺、美學、藝術學、現象學等理論，並借鑒西方有關線條的研究，對照幾何學中線條的呈現，解釋詩歌領域線條的情感性表達、象徵意義以及詩歌借線條所明示或暗示出的時空觀。

二、線條的界定

線條存在於生活的方方面面以及各領域的知識之中。幾何學的直線、斜線、曲線、拋物線；地理學中的經緯線、大氣環流、生態循環等均由線條構畫。藝術領域中，線條是繪畫基本的造型方法，中國書法更有「純粹的線條藝術」²³之稱。無論在視覺直觀還是非視覺直觀上，線條都可以存在，文學中小說的單線敘事結構就是非視覺直觀上的線條。本文以繪畫中線條作為基本的造型手段談起，進而關注詩畫一律背景下詩歌中線條的呈現方式。

¹⁸（清）王夫之：〈題盧雁絕句（序）〉，載王夫之著，船山全書編輯委員會編校：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996），冊15，頁652。

¹⁹（宋）黃庭堅著，鄭永曉整理：《黃庭堅全集 輯校編年 下》（南昌：江西人民出版社，2008），頁1538。

²⁰ 黃正雨，王心裁輯校：《米芾集》（武漢：湖北教育出版社，2002），頁145。

²¹（英）威廉·荷加斯著，楊成寅譯：《美的分析》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁91-96。

²²（俄）波利亞科夫編，佟景韓譯：《結構—符號學文藝學：方法論體系和論爭》（北京：文化藝術出版社，1994），頁199。

²³ 李澤厚：〈屠新時書法——《易經》序〉，載氏著：《走我自己的路·雜著集》（北京：中國盲文出版社，2002），頁451。

（一）繪畫中的線條

線條是一個極為複雜的概念。荷加斯在《美的分析》一書建議讀者把物體表面看成是「由大量緊密相連的線條組成的外殼」。²⁴康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）在《點·線·面——抽象藝術的基礎》一書中指出線條有從靜到動的一步，它是由點的運動產生的。²⁵繪畫中，線條與色彩、光線等成為構圖的重要要素。

線條作為繪畫藝術重要的造型手段之一，在刻畫物體形象的過程中，有重要作用。在歷史發展中，線的功能在不斷增強，審美意味也愈加豐富。《形與色的魔幻——繪畫美》一書指出中國藝術如此癡迷於線條的原因在於「就其為痕跡而言，它是具體感性的，就其所追求的是痕跡的韻味而言，它是一種抽象的，只以『言外之意』存在的藝術」，²⁶線條的這種特質引導著中國書法和繪畫的發展。

宗白華（1897-1986）在〈中國古代的繪畫美學思想〉中寫到，中國畫是一個線條的組織，它打破了西方畫中團塊的造型方式，線條的出現使畫得到疏通，整體成為有虛有實的呈現。²⁷宗白華以東漢石畫像上的一幅畫為例，指出在中國畫中，「有的線條不一定是客觀實在所有的線條，而是畫家的構思、畫家的意境中要求一種有節奏的聯繫。」²⁸線條不僅指客觀實在，其與意境之間緊密的關係牽引出下文對詩歌中線條的探討。

（二）詩歌中的線條

線條在詩歌中的呈現有多種方式：通過明示或暗示時間的詞語勾畫的時間線條，物體在明示或暗示的運動過程軌跡勾畫的空間線條，以及物體本身輪廓勾畫的線條等等。為將詩歌中複雜的線條呈現作進一步整理，本文將以詩歌中的意象作為分析線條這一複雜概念的切入點。舊題唐代司空圖（837-908）所著的《詩品·縝密》論述意象：

是有真跡，如不可知，意象欲生，造化已奇。水流花開，清露未晞，要路愈遠，幽行為遲。語不欲犯，思不欲癡，猶春于綠，明月雪時。²⁹

自然變化之道雖然屬於客觀存在的東西，但難以把握。意象就成為詩人主觀情意與客觀景色物象的交融之物。繪畫中的線條與詩中的「線條」都不僅僅以直觀的形式出現訴諸我們的感官，同時也以獨有的觀念符號形式出現，並訴諸我們的想象。陳鐵民曾以線條不是物體的客觀存在為立論根據，否定線條在詩歌創作中的出現。³⁰但是，是否「不是物體客觀存在」的東西詩歌中便不能感受到，才是個需要思考的問題。

西方視知覺理論指出「一種知覺性的生命——圖像的表現和意義——是全然可以

²⁴（英）威廉·荷加斯：《美的分析》，頁 91。

²⁵（俄）瓦西里·康定斯基著，羅世平譯：《點·線·面——抽象藝術的基礎》（上海：上海人民美術出版社，1996），頁 39。

²⁶牛宏寶：《形與色的魔幻——繪畫美》（石家莊：河北少年兒童出版社，2003），頁 138。

²⁷宗白華：《美學散步》（上海：上海人民出版社，1997），頁 48-57。

²⁸同上注，頁 49。

²⁹（唐）司空圖：《詩品二十四則》（北京：中華書局，1985），頁 8。

³⁰陳鐵民：《王維新論》，頁 207。

追根溯源到視知覺的活躍性裏面去的」³¹。人們在看到的繪畫或圖像，並不是重複實際客觀存在的內容，而是我們在「心理力」³²的作用下，做出判斷與選擇。「詩中有畫」的「畫」比起實際的繪畫或圖像會有更多的心理因素參與其中。以繪畫的線條為例，線條本來不在事物本身呈現，因我們主觀上感受到事物之間存在線的界限，因而繪畫中採用線條來勾勒物體的輪廓，如素描等。應當說，線條的出現無法避免受了視覺心理作用的影響，使我們習慣在線條的勾畫下感受到物體成形的輪廓。

詩歌中對線條的運用，也正是為激起我們在視覺心理上的認同感，所以王維詩句「大漠孤煙直，長河落日圓」（〈使至塞上〉），³³使曹雪芹（約 1715-1763）在《紅樓夢》中借香菱之口感歎，「想來煙如何直？日自然是圓的。這『直』字似無理，『圓』字似太俗。合上書一想，倒像是見了這景的。」³⁴煙「直」、日「圓」，這種詩歌中線條的呈現方式，激發了讀者心理上的認同。

三、詩歌中線條的分類

《漢語大辭典》中對線條做如下解釋：繪畫時勾勒輪廓的線，有曲線、直線、折線，有粗線、細線，統稱線條。³⁵在《現代設計元素：點、線、面》一書中，作者將線的類型劃分如下：

線的類型十分複雜，直線和曲線是線的最基本的形態，直線中又可分為垂直線、水平線、斜線、平行線、相交線等。曲線之中可分為幾何曲線和自由曲線；幾何曲線又可分為開放線（弧、漩渦線、拋物線、雙曲線等）和封閉曲線（圓、橢圓、心形等）。³⁶

當線條呈現在詩歌領域，本文將其歸納為直線、曲線兩大類。從線條之中我們可以「感受到」活力的傾向。阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）在《藝術的心理世界》一書提出，「應該把對線條或圖形的『感情移入』稱為移情，這是一個與同情（即『感情伴隨』）對應的概念。」³⁷考慮到這種心理作用，在對詩歌中的線條進行分類的同時，

³¹（美）魯道夫·阿恩海姆著，孟沛欣譯：《藝術與視知覺》（長沙：湖南美術出版社，2008），頁 7。

³²「一個人或一個動物所感知到的視覺經驗，絕不僅僅是物象有秩序的安排，也不僅僅是各種色彩與形狀的組合，或者物象的動勢和大小。我們的視覺感受往往首先受一種有方向感的張力(tention)的作用，這種觀看靜止的物體而體驗到的張力，並不是觀察者鑒於個人經歷，經由判斷而得出的。這種張力存在於對各種大小、位置、形狀、顏色等要素的一切感知過程內部。由於這些要素具有量(magnitude)和方向(direction)，因此這種張力被描述為『心理力』(psychological force)。」見（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 3。

³³（唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1961），頁 156。

³⁴（清）曹雪芹：《紅樓夢》（永和：智揚出版社，1986），頁 415。

³⁵ 本書編輯委員會編：《漢語大詞典普及本》（上海：漢語大詞典出版社，2000），頁 1387。

³⁶ 袁筱蓉：《現代設計元素：點、線、面》（南寧：廣西美術出版社，2006），頁 21。

³⁷（美）阿恩海姆、霍蘭、蔡爾德等著，周憲譯：《藝術的心理世界》（北京：中國人民大學出版社，2003），頁 177。又說：「垂直線似乎在努力向上；曲線則彎腰屈從；立著的長方形屹立不動，因而

本文以具體詩歌分析的方式，論述線條在情感中的暗示性作用。

(一) 直線

王維名句「大漠孤煙直，長河落日圓」直接以「直」字入詩，孤煙的垂直與大漠所代表的廣延的水平線之間，形成鮮明的對比。一條直線，一條豎線，最簡練概括的線條美³⁸即由此而生。在詩歌所含納的相關意象中，「家」便是一個典型的由直線所建構的居所，裏面包含水平線條，垂直線條還有斜線條。

下表根據陸紅陽、喻湘龍主編的《點、線、面》一書，整理直線的性質和作用如下：

性質	作用
水平線	安定、靜止、平和、寂靜
垂直線	崇尚、嚴肅、強直、莊重、高尚
斜線	運動感、飛躍向上

斜線屬直線的一種。它偏離了在水平維和垂直維的直線條，成為兩個維度都有的一類直線。祁志祥曾以《詞綜》為例做過統計，就「斜」字本身來說，在 2252 例詩歌中，含有「斜」字的詩歌據粗略統計達 307 首。³⁹有些特殊情況如「山映斜陽天接水，芳草無情，更在斜陽外（范仲淹〔989-1052〕〈蘇幕遮〉）」⁴⁰這千古傳誦的名句中，出現兩個「斜」字。呂謂老（生平不詳）的〈江城子慢〉⁴¹、周邦彥（1056-1121）的〈夜飛鵲〉⁴²，甚至出現了三個「斜」字。詩歌是相當凝練的藝術，惜字如金，因此在一首詩歌中詞語間要儘量避免重複。但「斜」字卻歷代襲用，並未淘汰，並允許在一首詩中多次出現，這就意味著「斜」字與詩人要表達的美學追求與詩歌意境相符。雖《輞川集》中並未有直接出現該字的詩歌，但依然有暗示性的斜線在本文的語料範圍中出現，本文以光線被物體切割後所形成斜的光「線」為例，進行相關思考研究。

有一種挺拔站立的力量。」（頁 176）

³⁸ 郭玫宗：〈行到水窮處 坐看雲起時——簡談中國畫構圖勢向〉，《美術嚮導》第 3 輯（1997 年 03 期），頁 24-30。郭玫宗從藝術規律上分析該詩，「一張白紙上，一條橫線，一條豎線，或一個（圓）點，一條曲線，都是最簡練概括的美，實在不能將它再簡化了。（圖 1）高度的簡，往往具有極強的美感……」（頁 29）

³⁹ 祁志祥：〈中國古詩中的線條美〉，頁 70。

⁴⁰（清）朱彝尊（1629-1709）、（清）汪森（1653-1726）編：《詞綜》（長沙：嶽麓書社，1995），頁 70。

⁴¹ 呂謂老〈江城子慢〉：「新枝媚斜日。花徑霽、晚碧泛紅滴。近寒食。蜂蝶亂、點檢一城春色。倦遊客。門外昏鴉啼夢破，春心似、遊絲飛遠碧。燕子又語斜簷，行雲自沒消息。當時烏絲夜語，約桃花時候，同醉瑤瑟。甚端的。看看是、榆角楊花飛擲。怎忘得。斜倚紅樓回淚眼，天如水、沈沈連翠壁。想伊不整啼妝影簾側。」整首詞三次出現「斜」字：「新枝媚斜日」、「燕子又語斜簷」、「斜倚紅樓回淚眼」。見（清）朱彝尊、（清）汪森編：《詞綜》，頁 196。

⁴² 周邦彥〈夜飛鵲〉：「河橋送人處，涼夜何其。斜月遠墮餘輝，銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露沾衣。相將散離會處，探風前津鼓，樹杪參旗。花驄會意，縱揚鞭、亦自行遲。迢遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重經前地，遺鈿不見，斜徑都迷。兔葵燕麥，向斜陽欲與人齊。但徘徊班草，歛歛酹酒，極望天西。」分別出現「斜月」、「斜徑」、「斜陽」三次。見（清）朱彝尊、（清）汪森編：《詞綜》，頁 124。

1. 斜的光「線」

斜的光「線」此指森林中，樹葉之間的空隙可篩日月之光，光線被具體的樹冠樹幹等切割為「斜線」。光的出現，使空間具有了明暗的分步。《視覺藝術》在提及光影時寫到：

藝術家可用無限數的方式變化明暗間的對比，這使得他們有可能在觀者內心引起同樣無限數的感興。因為我們在反應一種明暗值變化時，會產生許多不同的聯想。⁴³

斜光之入使景物變得光影交錯，侯迺慧在《詩情與幽靜：唐代文人的園林生活》一書中指出，「光影交錯的景象具有深沉靜默的性格，人在靜默深沉之中易於觸動心靈底層的事物。」⁴⁴此時，光「線」作為線條的出現，與人的心靈相連在一起。光不但使空間變得可見，同時也象徵著時間的變化，比如日落和明月之光在一天中分別代指早晚的不同時間。下文將以〈鹿柴〉為例，分析其在斜光「線」下所呈現的畫面。

2. 析詩：〈鹿柴〉

空山不見人，但聞人語響。
返景入深林，複照青苔上。⁴⁵

山有著具體輪廓形狀，開頭「空」字一出，喚起的不再是人對山外在線條的關注，「空」因其具體表現形式——「不見人」，受到詩人的關注。「不見」二字，使首聯所呈現畫面的視覺體驗和喚起的人對意象線條輪廓的想象被詩人乾脆掃盡。頷聯「但聞」二字出，逐漸喚起人在這種不可視環境下的聽覺感受，實際的「人語」暗示著竊竊私語或自言自語，聲音小而竊。⁴⁶首句從正面描寫空山的杳無人跡，「但聞人語響」使人從空闊虛無中有了模糊的聽覺的體驗，「但」字表達了唯一性，暗示鳥語蟲鳴，風聲水響等豐富多彩的大自然的聲音在此刻全都杳無聲息，空山之靜因但聞人語更加寂寂。

前兩句是光未被詩人喚入詩歌中的景象，不可見、只能聞，靜中有動。線條不是詩人關注的重點，直到頸聯光被詩人喚入。《初學記》云：「日西落，光返照於東，謂之返景。」⁴⁷「入」字暗示林深，故東出和西斜的光才可「入」。因光已東出，西斜的光才是「返」影。「入」、「返」二字合力暗示了詩人在林中呆的時間（從早到晚）。「入」字呈現出光漸漸進入環境的時間性過程。在此，「深林」因光線的進入有了明暗的分野。阿恩海姆在《藝術與視知覺》一書指出：

⁴³ (美) Bates Lowry 著，杜若洲譯：《視覺藝術》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1984），頁 31。

⁴⁴ 侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》，頁 298。

⁴⁵ (唐) 王維著，(清) 趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 243。

⁴⁶ 與「人言」相比，「人言」象徵有一定音量的聲音，是人相互間口頭交流資訊的過程，「人語」更加接近不明所言之意，或者聽不清所言之語的人聲。

⁴⁷ (唐) 徐堅(659-729)等著：《初學記》（北京：中華書局，1962），冊 1，卷 1，頁 5。

一切視覺表象都是由亮度和色彩產生的。那界定各種物體形狀的輪廓線，是由眼睛所具有的區分不同亮度和不同色彩區域的能力所派生出來的視覺結果。⁴⁸

需要強調的是，因為光，整個空間的秩序成為可視可明，「深林」因「返景」之「入」，更加凸顯深度感。阿恩海姆同樣認為，「在等距透視的所有應用中，僅憑傾斜感這一種方法，就足以將深度感再現出來。」⁴⁹因此，在對光的把握上，我們傾向於將「照」青苔的光線理解為被無數樹冠樹幹分割成的斜的光「線」。當傾斜的光「線」進入詩歌，鏡頭從「深林」這個遠處有縱深感的意象，隨著光線所暗示出的帶有傾斜感的線條漸漸移動、拉進，最終定位在青苔之上。因光線的定位，讀者開始關注起這本身並不起眼的青苔。

苔是一種微小而不起眼的植物，詩句中對苔形態的刻畫很少，它因常年的黛色受到吟詠，如王維《輞川集》20首中就出現「幽陰多綠苔」（〈宮槐陌〉）⁵⁰和「復照青苔上」（〈鹿柴〉）⁵¹兩例。此處「幽陰」與苔喜潮濕隱僻環境有關，侯迺慧在《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》一書提及苔的黛色：

苔的綠是不受季節影響的，加以潮濕的本性，使它的綠色十分深潤，似乎沒有絲毫塵土污垢會沾染它。⁵²

苔的色澤呈現出其碧綠、陰涼、潮濕、潔淨的特質。《淮南子·泰族訓》：「窮穀之汙，生以青苔。」⁵³此外，此處斜的光線將我們的視線跟隨線條導向「青苔」，恐怕還因為青苔所暗示的另一層含義：一個不被塵俗所感染的幽僻之地，正如：

唯憐石苔色，不染世人蹤。（錢起〔722-780〕〈藥堂秋暮〉）⁵⁴
幽鳥林上啼，青苔人跡絕。（韋應物〔732-792〕〈燕居即事〉）⁵⁵

這兩例詩都說明青苔生長在遠離塵世，寂寞清幽之地。「返景」之光「復照青苔上」，苔以其綠示環境的幽深寂靜與遠離人煙。「青苔」，在此暗示了詩人對僻遠深靜和隱居生活的追求。此外，白居易（772-846）以「苔封舊瓦木」（〈葺池上舊亭〉）入詩，⁵⁶賈島（779-843）亦說「門閉莓苔秋」（〈題岸上人郡內閒居〉），⁵⁷「封」、「閉」二字，均是將苔的生長看作隔絕的象徵，因其生長在人跡罕至之地，苔成為空間上的封閉的象徵。

⁴⁸（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 272。

⁴⁹（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 47。

⁵⁰（唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 245。

⁵¹同上注，頁 243。

⁵²侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》，頁 244。

⁵³（西漢）劉安（前 179-前 122）著：《淮南子》（長沙：嶽麓書社，2015），頁 218。

⁵⁴周振甫主編：《唐詩宋詞元曲全集·全唐詩》（合肥：黃山書社，1999），冊 5，頁 1761。

⁵⁵同上注，冊 4，頁 1354。

⁵⁶同上注，冊 8，頁 3253。

⁵⁷同上注，冊 11，頁 4307。

苔意味空間的封閉，也暗示著時間蒼古。愈密的苔蘚，愈是暗示著其生長時間之長。〈鹿柴〉中，苔作為被線條指向之意象，不可被簡單忽視。伴隨光「線」的變化所暗示的時間的流逝，王維選擇將光第二次照於「青苔」，空間上也經過了從「深林」到「青苔」這種由上到下、由大到小的拉進過程。詩歌在時間流逝、空間退縮中，最終定格在一個時間封閉和空間固鎖的所在——「青苔」。

（二）曲線

與直線相對，當點的移動方向發生變換時，則成為曲線。曲線可引導人的視線進行不斷追蹤。而曲線也由於相互之間曲度和長度的不同產生一種比直線更加豐富的運動或流動的特性。

根據陸紅陽、喻湘龍主編的《現代設計元素：點、線、面》一書，整理曲線的性質和作用如下：

性質	作用
幾何曲線	用曲尺繪製而成的曲線，是女性化的象徵。相對於直線，它具有溫暖的感性性格。曲線具有速度、動力、彈力、簡潔明快的感覺。 ⁵⁸
自由曲線	具有自由、優雅的感覺。自由曲線的美，主要體現在其自然的伸展，並具有彈性感，整個曲線看上去奔放而緊湊。 ⁵⁹

曲線在詩歌中，多為能體現自然伸展的自由曲線。《說文解字》中，「山」甲骨文寫作「」，⁶⁰在筆劃中讓人感知到其曲線的輪廓。山因其連綿起伏的形象，會在視覺領域喚起人對其曲線輪廓的想象。蜿蜒的河流和岸邊、曲折的林間小徑等構成我們常見的曲線意象。如「深院無人鎖曲池」（歐陽修〔1007-1072〕〈小池〉）為「曲」字直接入詩，⁶¹「曲」既暗示著小池形狀的不規則，呈現出一種自然的狀態。而且曲線流動性的特點，將讀者的視線進一步引向池內。再如「寒鴉飛數點，流水繞孤村」（楊廣〔隋煬帝，569-818，604-618 在位〕〈野望〉），⁶²「繞」字亦體現了流水曲折蜿蜒的形態，從「寒鴉」到「流水」最後到「孤村」，為點（「寒鴉」）——曲線（「流水」）——面（「孤村」）的一個動態過程。山和水以及曲徑通幽之路是詩歌中出現的較為典型的可喚起人對其曲線線條想象的意象。本文則借水意象所形成的曲線，配合上文所提及的直線條，嘗試開啟曲線條在詩歌中的研究分析。

1. 水意象

《說文解字》中，甲骨文「水」寫作「」，金文寫作「」，小篆寫作「」。⁶³「水」是象形字，「甲骨文、金文和小篆都像彎彎曲曲的流水之形，其中幾點表示激流

⁵⁸ 袁筱蓉：《現代設計元素：點、線、面》，頁 25。

⁵⁹ 同上注。

⁶⁰ 張章主編：《說文解字》（北京：中國華僑出版社，2012），上冊，頁 285。

⁶¹ 張春林編：《歐陽修全集》（北京：中國文史出版社，1999），頁 141。

⁶² 許淵沖編：《漢魏六朝詩選·漢英對照》（北京：五洲傳播出版社，2012），頁 321。

⁶³ 張章主編：《說文解字》，下冊，頁 513。

中濺起的水花。」⁶⁴借由水的字形，我們關注詩歌中水作為曲線線條的意象呈現。水是詩歌中的一個重要母題，歷來研究側重於對水中所寄託的情感分析。在下文中，將把水的曲線線條納入討論，展開對詩歌中水曲線線條的關注，其暗示的情感轉變亦或時空轉換等亦可通過線條的分析呈現。

2. 析詩：〈白石灘〉

清淺白石灘，綠蒲向堪把。
家住水東西，浣紗明月下。⁶⁵

首句開頭以「清」、「淺」二字互補，與石之白、蒲之綠，合力寫出白石灘在明亮月夜下的清澈。鏡頭從水中之白石，以水面因浣紗而產生的水平方向的波浪線作為分割，從水下白石上拉到水上綠蒲。

線條成為詩歌中情感的符號和載體，線條和情感之間的關係，總結如下：

下垂的線	抑鬱，傷感
向上的線	歡樂，振奮
平臥的線	寧靜，平和
流暢的線	愉悅
艱澀的線	鬱結

月夜下的水面可看做在水平方向「平臥的線」，它能使人感受到寧靜。明月下，對清澈水的靜觀使詩人產生倒影的形象。這種形象「服從於一成不變的理想化：海市蜃樓的幻影在改正實物；它使實物的缺陷和殘敗消失」。⁶⁶因此，一個澄澈的理想世界在明亮的月夜下產生。

「綠蒲向堪把」寫水中將可盈握的綠蒲。「把」字取「握，執」之意，為手部動作。若聯繫頷聯首字「家」所暗示的安居功能，「向堪把」的綠蒲借由手部動作似乎正暗示著家中起開啟功能的門上「把手」。⁶⁷

於是，借「向堪把」之「綠蒲」，我們開啟「家」在詩中的線條形象。家是人的居所，雖無主語，但以尾句「浣紗明月下」推知，詩人所描繪的是浣女之家。

巴什拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）在《空間的詩學》中所描繪的家的實在：

1. 家宅被想象成一個垂直的存在。它自我提升。它在垂直的方向上改變自己。它是對我們的垂直意識的一種呼喚。

⁶⁴ 同上注。

⁶⁵ （唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 248。

⁶⁶ （法）加斯東·巴什拉著，顧嘉琛譯：《水與夢——論物質的想象》（長沙：嶽麓書社，2005），頁 56。

⁶⁷ 「門上的『把手』按照家宅的比例尺本不應該畫出來。它的功能比所有尺寸上的考慮更重要。」見（法）加斯東·巴什拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間的詩學》（上海：上海譯文出版社，2009），頁 78。

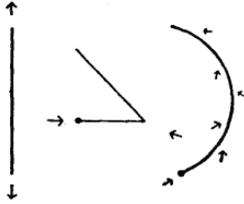
2. 家宅被想象成一個集中的存在。它喚起我們的中心意識。⁶⁸

當家宅作為一個標準的幾何形象，「直線在其中佔據了主導地位」。⁶⁹若從理性角度來觀測這個用框架造就的固體：兩條斜線構成屋頂，屋頂下則是由鉛垂線或水平線所固定的長方體框架。其中蘊含的是建造之人在邏輯層面精確的計算與理性的分析。而恰是這樣一個幾何學對象，當它在詩歌中出現，便逐漸向人性轉化，意味著給人安慰、為人遮風擋雨的居所。

正如巴什拉所言——「家宅從大地走向了天空」。⁷⁰「家住水東西，浣紗明月下」，家成為一個垂直的存在。它在垂直性上從最深的地面和水面升起，直達一個明月所暗示的信仰與靈魂的居所。清澈的白石灘，向面對靜止的水夢想的人開啟了一個理想化的宇宙。⁷¹這其中所暗示的線條軌跡：家——一個由直線組成的在地平線上固定的存在，在水波浪形曲線的靜觀下，逐漸擴散，導向明月所暗示的宇宙空間。

地平線所代表的直線和水形成的波浪形曲線，即直線和曲線，被康定斯基認為是一對最基本的對立線。

圖 1 最基本的一對對立線⁷²



詩中所繪「家」的主人公——「浣女」的形象，亦可幫助讀者進一步理解不同意象之間在線條轉化中所暗暗導向的理想時空和宇宙意味。

以下摘錄幾位論者所述的「浣女」形象進行分析：

三四句寫一群少女灘頭浣紗極富動態情趣的生活美，但又只是遠離塵囂的一種桃花源式的田園勞動美。……黑而紅的臉頰上的汗滴在月光下呈現的健壯的美，不時飄來的嬉戲聲，構成了一幅具有濃厚生活氣息的風俗畫，謳歌了勞動者安寧

⁶⁸ 同上注，頁 17。

⁶⁹ 同上注，頁 49。

⁷⁰ 同上注，頁 25。

⁷¹ 「水反映的世界的色彩比實體沉滯的色彩更為柔和，更為悅目，更具人工的美。這些由水光反射出的色彩早已屬於理想化的宇宙。因此水光反影向面對靜止的水夢想的人發出理想化的邀請。前往水邊夢想的詩人不會試圖將水描繪為一幅理想的圖畫，他將永遠比現實更高一籌。」見（法）加斯東·巴什拉著，劉自強譯：《夢想的詩學》（北京：三聯書店，1996），頁 249。

⁷² 瓦西里·康定斯基：《點·線·面——抽象藝術的基礎》，頁 61。

的生活的現實感。⁷³

鄭學詩將浣女浣紗視為「只是遠離塵囂的一種桃花源式的田園勞動美」，並將浣女的形象描繪為「黑而紅的臉頰上的汗滴在月光下呈現的健壯的美」。這種論述讓人不由跳出「清淺白石灘，綠蒲向堪把」所刻畫的澄澈寧靜的月夜環境。

向仁偉則提出不同於「健壯美」、「勞動美」的「浣女」形象，其將浣紗女視作超越時空的理想人物形象，同自然相和諧：

在詩人眼中，「月下浣紗」卻具有牧歌的情調，筆下的浣紗女，也就超越了時空，成為了理想人物了。……作者欣賞的是浣紗女同自然和諧而產生的高潔純淨和怡然自得，而不是著眼於讚美其辛勤勞動本身。⁷⁴

論者將浣紗女視作超越時空的理想人物形象，因其能同自然和諧而變得高潔純淨、怡然自得。浣紗女之所以能超越時空，或許正像奧菲利亞情結（Ophelia complex）也會上升到宇宙的層面。⁷⁵

浣紗動作與曲線形的水密切相關。水的線條是流暢的，它在暗示愉悅。巴什拉曾為體現水詩歌聲響的一致性，描繪這擁有流暢的曲線型線條的水為——「水是流暢語言，無障語言，連續的、延伸的語言，使節奏柔順並賦予不同節奏以統一物質的語言的主宰。」⁷⁶月夜浣紗藉助流暢的水的線條，展現出浣女與自然為一的空靈和神聖。而非如論者鄭學詩之意，浣女在進行一種充滿現實生活氣息的勞作。

劉曙初曾探討中國文學史上士人以女性意象自比的思路：

在中國古代社會，女子與士人的命運在一定意義上是相通的。女子要得到男子的寵愛才能享受人生的幸福，而士人也要得到有力者的欣賞才能實現人生的理想。……在中國文學史上形成了用女性意象來比喻或象徵士人的「現成思路」。⁷⁷

借著士人用女性意象自比的「現成思路」，浣紗女成為詩人王維自己，「家住水東西，浣紗明月下」。這詩化的情節在水的倒影與靜觀中，一切實物（「白石」、「綠蒲」、「明月」）均滲進水柔和的曲線。清澈的水以它們反映的世界之美——「清淺白石灘，綠蒲向堪把」，借以現象觀察現象而呈現現象本體的方式，開啟了讀者關於詩歌的想象力閱讀。

⁷³ 孫育華主編：《唐詩鑒賞辭典》（北京：北京燕山出版社，1996），頁172-173。

⁷⁴ 向仁偉：〈白石綠蒲窺色相，清泉明月映詩心——試析《白石灘》的意境〉，《四川師範學院學報》（哲學社會科學版）1992年第1期（1992年3月），頁81。

⁷⁵ （法）加斯東·巴什拉：《水與夢——論物質的想象》，頁98。

⁷⁶ （法）加斯東·巴什拉：《水與夢——論物質的想象》，頁204。

⁷⁷ 劉曙初：〈論王維詩歌中的女性意象〉，《福州大學學報》（哲學社會科學版）第3期（2007年5月），頁69-70。

四、結語

本文嘗試借助幾何學、繪畫等領域的線條概念，對詩歌的意象加以深化和利用，從中抽離出詩歌中線條分析探討的方式。行文將詩學領域的線條進行界定與分類，重點探討直線、曲線兩類線條在具體詩歌中的呈現。

直線包含水平線、垂直線與斜線。本文藉由〈鹿柴〉「返景」之光「線」，關注詩歌中對斜線的闡釋分析。曲線由於互相之間曲度與長度的不同產生一種比直線更加豐富的運動或流動的特性。迂迴曲折的林間小徑、蜿蜒曲折的河流或岸邊等構成我們常見的曲線意象。本文選擇從水意象出發，以〈白石灘〉為例，分析曲線在詩歌中的呈現。詩歌中線條的變化組合具備多樣性和複雜性，意象間線條的加持互動更是「詩中有畫」命題之所以成立的理論依據。

直線和曲線作為最基本的一對對立線，在詩學中的呈現與幾何學中大不一樣。直線給人以堅定整肅之感，曲線給人以運動飄蕩之美；詩學鼓勵想象的激發，幾何學講求理性的分析。這就要求研究者在詩歌中進行更加精細的文本對照和詩意挖掘時，敢於超越幾何領域限制的條框，進行關乎想象力的詩意閱讀。

線條有直曲之分，亦有徐疾、快慢、輕重、疏密之別。千錘百煉一條線。詩歌中還有、一定有其他線條的呈現，一旦被挖掘，亦會展開不一樣的詩意圖景想像。