

# 論篇章意象之系統

## ——以古典詩詞為考察對象

仇小屏\*

〔摘要〕

意象就最小單位而言是「詞」，就中間部分而言是「章」，就最大單位而言是「篇」，所以嚴格說來，每個詞都是「個別意象」，共同組成「整體意象」(篇)；而且篇章中往往不會只用到一個意象，而是由多個意象組織而成，因此就必然會觸及多個意象如何組織成整體的問題。前人對篇章意象組織理論之探究雖有一定成果，但是不夠全面、系統性也不足，而現代章法學所鑽研的，就是意象組織之條理，在近年來發展迅速，已建立體系，成為一門科學化之新學門，因此可以運用這些研究成果，來嘗試解決意象組織的問題。所以本論文就藉助於章法學理論，以「對比類」、「調和類」統領起四十餘種章法，共舉十八首古典詩詞(含篇、章)為例證，分析出其意象系統，並畫出意象系統表，以「一」、「1」、「A」、「a」的方式，由高而低地標誌出層級及數量，以見其組織之條理。期望這樣的努力，可以為篇章意象組織之研究，作出一點貢獻。

關鍵詞：篇章、意象系統、章法、結構、邏輯思維

---

\* 國立成功大學中國文學系助理教授

## 一、前言

「意象」是文學理論中非常重要且歷久彌新的概念，一篇辭章中，往往不會只用到一個意象，而是由多個意象組織而成，因此就必然會觸及個別意象如何組織成整體意象的問題。但是自來對於意象的探討多集中在「個別意象」，並未及於「個別意象」與「整體意象」的組織關係。之所以會如此，那是因為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。

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。現代章法學經過了長久的發展，在近年內已快速成長、成熟，因此運用這些研究成果，可以來嘗試解決意象組織的問題，並以分析表的方式，使這種組織的邏輯關係清晰地顯露出來，從而呈現其意象系統。

因此本論文即以此為主題，意欲鎖定古典詩詞為考察對象，由「章」而「篇」地梳理出意象組織的條理，以為意象系統之研究作出貢獻。

## 二、篇章意象系統之理論基礎

篇章意象系統之理論，主要可由其下兩方面加以探討：

### （一）個別意象與整體意象

何謂「個別意象」與「整體意象」呢？就意象的最小單位而言，誠如陳植鏗《詩歌意象論》所說的：「所謂意象，表現在詩歌中即是一個個語詞，它是詩歌藝術的基本單位。」<sup>1</sup>而就意象的最大單位而言，則如陳慶輝《中國詩學》所言：「一首詩就是一個完整的意象體系。」<sup>2</sup>因此意象的最小單位是「詞」，最大單位是「篇」；而「章」就在其中。

王長俊主編《詩歌意象學》也體認到這一點，所以提出「單一意象」與「複合意象」的說法：「單一意象又可稱為『單純意象』、『個別意象』，就是指構成意

1 見陳植鏗《詩歌意象論》（秦皇島：中國社會科學院出版社，1990年8月，1版1刷）頁39。

2 見陳慶輝《中國詩學》（台北：文史哲出版社，1994年12月，1版）頁68。

象的最小單位，它是個別的、具體的，是最小的實體意象，有人稱之為『點象』。<sup>3</sup>「複合意象又可稱為『群體意象』、『綜合意象』，是單一意象的綜合體（集合群），許多單一意象組成一幅鮮明的『景』（畫面），形象鮮明，意蘊豐富。」<sup>3</sup>其中就說明了單一意象組成複合意象、複合意象由單一意象組成的情形，不過因為複合意象這個名詞，無法指陳最大意象為「篇」這個觀念，因此本論文改以「個別意象」與「整體意象」來指稱。陳佳君〈辭章意象形成論〉根據陳滿銘之說法，認為：「整體意象是就辭章的全篇而言……；個別意象則屬於局部……」。由於整體是個別的總括，個別是整體的條分，所以兩者關係密切。<sup>4</sup>此種說法對整體意象、個別意象的範圍做了比較清楚的界定。

因此意象就最小單位而言是「詞」，就中間部分而言是「章」，就最大單位而言是「篇」，所以嚴格說來，每個詞都是「個別意象」，共同組成「整體意象」（篇）；但本論文以「篇章」為討論範圍，因此不論及詞、句，而是將範圍鎖定在詞、句所構成的較大意象上。

## （二）意象系統之組織

陳慶輝《中國詩學》說道：「簡單意象雖然是『有意味的形式』，但它意蘊微弱平淡，表現力不強，不能構成生動的意境。……簡單意象只有構成複合意象，才能完整地表達詩人之意。」<sup>5</sup>陳氏所言的複合意象，實即整體意象，由此可見只討論「個別意象」是不夠的，必得及於「個別意象」與「整體意象」之組織關係，方可見出意象的作用。

關於個別意象如何組織成整體意象的這個問題，可以從「前人對篇章章意象組織理論之探究」，以及「章法學對篇章意象組織理論之探究」兩個方向來考察：

3 見王長俊主編《詩歌意象學》（合肥：安徽文藝出版社，2000年8月，1版1刷）頁181、182-183。

此外陳慶輝《中國詩學》也說道：「一首詩就是一個完整的意象體系，這種意象體系就是『複合意象』；複合意象由若干簡單意象構成。」頁68。陳氏雖未明言何謂簡單意象，但是他清楚地表明：簡單意象構成複合意象，複合意象就是完整的意象體系、就是一首詩。

4 見陳佳君〈辭章意象形成論〉（台北：國立台灣師範大學國文研究所博士論文，1994年6月）頁5。

5 見陳慶輝《中國詩學》頁69。

## 1. 前人對篇章意象組織理論之探究

意象是如何組織起來的？前人已做過許多探究的工作，並嘗試分析其類型，茲舉其中數家為例略加說明：首如陳慶輝《中國詩學》分為並列結構、敘述結構、對比結構、述議結構四種；<sup>6</sup>次如陳植鏗《詩歌意象論》分為並置式、跳躍式、疊加式、相交式、輻合式五種；<sup>7</sup>又如吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》分為意象疊加、意象群的組合、貫串式組合、枝叉式輻射結構、意象的跳躍、對比式組合、復沓式組合、擴張式組合、荒誕組合九種；<sup>8</sup>又如趙山林《詩詞曲藝術論》分為承續式意象組合、層遞式意象組合、逆推式意象組合、並置式意象組合、對比式意象組合、反諷式意象組合、交錯式意象組合、輻輳式意象組合、輻射式意象組合、疊映式意象組合十種；<sup>9</sup>又如班瀾《結構詩學》分成延展組合、疊加組合、逆向組合三種；<sup>10</sup>又如吳功正《中國文學美學》分為遞進型、橫向型、反差型三種；<sup>11</sup>又如王長俊等《詩歌意象學》分為並列型、疊加型、遞進型、交錯型四種；<sup>12</sup>又如陳銘《意與境——中國古典詩詞美學三昧》分為相反相成、時空跳躍、虛實結合三種。<sup>13</sup>

觀諸前述諸家說法，首先值得注意的是分類多寡的不同，最多者分為十種，最少者分為三種；其次是所分出的結構類型的不同，沒有一種結構類型是所有分析者共同認可的，其中較常見者為並列結構、對比結構、疊加結構；再次是結構名稱類似，但是內涵卻不同，譬如吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》認為意象疊加：「就是在一個意象之上投影著另一個意象，兩個意象交融成一體，

6 見陳慶輝《中國詩學》頁 69、70、72、73。

7 見陳植鏗《詩歌意象論》頁 78、80、82、83、85。

8 見吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》（台北：書林出版有限公司，1995年3月，出版）頁 181、184、185、187、188、191、192、194、196。

9 見趙山林《詩詞曲藝術論》（杭州：浙江教育出版社，1998年6月，1版1刷）頁 123、124、125、126、128、130、131、132、134、137。

10 見班瀾《結構詩學》（呼和浩特：內蒙古大學出版社，1999年6月，1版1刷）頁 114。

11 見吳功正《中國文學美學》（南京：江蘇教育出版社，2001年9月，1版1刷）頁 236。

12 見王長俊等《詩歌意象學》頁 226。

13 見陳銘《意與境——中國古典詩詞美學三昧》（杭州：浙江大學出版社，2001年11月，1版，2002年6月，2刷）頁 48、55、60。

這個新的意象同具有兩個意象的功能和特徵，並產生更強的表現力。」<sup>14</sup>班瀾《結構詩學》則稱：「疊加組合遵從的是相似性原則，體現為共時性的空間意象並置。」<sup>15</sup>由此數端中，可見出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》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。」<sup>16</sup>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。

而且在古典詩詞中，可以幫助確認意象組織的邏輯關係的连接詞常常被省略，因此更加重了辨析的困難度，王長俊等《詩歌意象學》也認為：「中國古典詩歌的意象雖然可以直接拼接，意象之間似乎沒有關聯，其實在深層上卻互相勾連著，只是那些起連接作用的紐帶隱蔽著，並不顯露出來，這就是前人所謂的『斷峰雲連』、『辭斷意屬』。」<sup>17</sup>儘管如此，意象與意象之間有著某種聯繫，卻是公認的事實，因此如何掌握這種聯繫，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。

## 2. 章法學對篇章意象組織理論之探究

關於這個問題，如前所述，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，<sup>18</sup>因此可以運用這些研究成果，來嘗試解決意象組織的問題。首先需要瞭

14 見吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》頁 181。

15 見班瀾《結構詩學》頁 115。

16 見陳慶輝《中國詩學》頁 74。

17 見王長俊等《詩歌意象學》頁 215。

18 陳滿銘《章法學綜論·自序》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2003年6月，1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〉，《國文天地》18卷 15期：「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。

解的是：篇章結構含縱、橫兩向，縱向結構指的是「情」、「理」（偏於意象中的「意」）、「景」、「事」（偏於意象中的「象」），所涉及的是篇章的內容；橫向結構處理的則是存在於意象之間的深層的邏輯條理，這些條理歸納出來之後就是章法。縱、橫向結構之間的關係是極為密切的，可以說是一體之兩面，關於此點，劉勰《文心雕龍·情采》就指出了：「情者，文之經，辭者，理之緯；經正而後緯成，理定而後辭暢，此立文之本源也。」這種「情經辭緯」的說法，在後代也有所承繼，譬如方苞〈又書貨殖列傳後〉所提的「義法論」，就與此若合符節：「義即《易》之所謂「言有物」也，法即《易》之所謂「言有序」也。義以為經，而法緯之，然後為成體之文。」<sup>19</sup>其中「義」為「經」、「法」為「緯」。除此之外，陳澧也提出「倫脊說」：「倫者今日老生常談所謂層次也，脊者所謂主義也。」<sup>20</sup>

陳氏所言的「倫」與「脊」，一指章法、一指意象，正與縱、橫向結構合拍。<sup>21</sup>陳滿銘〈談縱橫向疊合的篇章結構〉集此種說法之大成，並予以條貫梳理，說道：「文章的篇章結構，含縱、橫兩向。其中縱向的結構，由內容，也就是情、理、景、事等組成；而橫向的結構，則由形式，也就是各種章法，如今昔、遠近、大小、本末、賓主、正反、虛實、凡目、因果、抑揚、平側……等組成。」<sup>22</sup>可見辭章正是由意象形成為縱向結構，由章法組織為橫向結構。關於此點，鄭頤壽認為談的是「內容與形式的邏輯關係」，而這樣的研究就是「把中國傳統的『經緯』論作具體而又深入的研討、發揮」。<sup>23</sup>

因此陳滿銘《章法學綜論》即為「章法」下了如下的定義：「章法處理的是篇章中內容材料的邏輯關係。」<sup>24</sup>內容材料其實就是意象，因此可以說章法處理的是篇章中意象的邏輯關係。運用章法學的研究成果，可以較為準確地掌握意象

19 見方苞《方望溪文集》（台北：世界書局，1965再版）卷二，頁29。

20 見陳澧《東塾記》（台北：文海出版社，1969）卷四，頁266-267。

21 參見陳佳君〈辭章意象形成論〉頁194。

22 見陳滿銘〈談縱橫向疊合的篇章結構〉，《章法學新裁》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2001年1月，1版）頁553。

23 見鄭頤壽〈中華文化的沃土，辭章學圃奇葩——讀陳滿銘的《章法學新裁》及其相關著作〉，《海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會論文集》（蘇州：蘇州大學，2002年5月），頁132、134。

24 見陳滿銘《章法學綜論》頁17。

組織的邏輯關係，其中縱向結構，指的是「情」、「理」（偏於意象中的「意」）、「景」、「事」（偏於意象中的「象」），即意象系統，所涉及的乃篇章的內容材料；而橫向結構處理的，則是存在於意象之間的深層的邏輯條理，歸納這些條理出來之後就是章法，並以分析表的方式，將縱、橫向結構疊合起來，以使這種邏輯關係清晰地呈現出來。

目前所歸納出來的章法有四十餘種，它們用在「篇」或「章」（節、段），都可以擔負組織材料情意、形成層次之作用。此四十餘種章法類型為今昔法、久暫法、快慢法、遠近法、內外法、前後法、左右法、高低法、大小法、視角變換法、時空交錯法、狀態變化法、知覺轉換法、本末法、淺深法、因果法、眾寡法、並列法、情景法、論敘法、泛具法、空間的虛實法、時間的虛實法、假設與事實法、虛構與真實法、凡目法、詳略法、賓主法、正反法、立破法、抑揚法、問答法、平側法、縱收法、張弛法、插敘法、補敘法、偏全法、點染法、天人法、圖底法、敲擊法等。<sup>25</sup>而且章法運用在個別辭章中，會形成結構，每種章法又可形成四種不同的結構，就以今昔法而言，其所形成的結構如下：「由昔而今」、「由今而昔」、「今昔今」、「昔今昔」，所以依此類推，則此四十餘種章法類型會形成近兩百種不同的結構。

因此其下即從章法學的角度切入，分析出章意象乃至篇意象組織的邏輯關係，並繪出意象系統表，而且根據其對比或調和的特質，區分為「對比類」、「調和類」。

### 三、篇章意象系統之類型

目前所發現的四十餘種章法，會形成百多種結構，雖然看似紛繁，但是可以用「對比類」、「調和類」、「中性類」加以統整。那是因為某些章法所組織起來的意象，彼此之間會呈現對比的關係，如正反法、立破法、抑揚法、張弛法、縱收法……等；也有某些章法所組織起來的意象，彼此之間多是呈現出調和的關係，

25 詳見陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2002年7月，1版）頁68-112，及拙著《篇章結構類型論》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2000年2月，1版）。

如賓主法、淺深法、平側法、凡目法、因果法、並列法……等；不過第三種情形是：有一些章法所組織起來的意象，並非絕對會形成對比或調和的關係，而是必須視個別篇章的情況來判定，因此它可能產生對比美，也可能產生調和美，圖底法、時間諸法、空間諸法、虛實類章法等就是如此。

儘管章法中有「中性」一類，但是落實到某篇篇章的意象的組織時，畢竟還是可以分析出是偏向於對比或是調和，因此整體說來，可以用「對比類」和「調和類」來統領起所有篇章的意象系統。因此其下對篇章意象系統的探討中，就區別為兩大類——對比類、調和類來進行探究，而且每種章法之下各舉詩或詞共兩例（依年代先後排序），其中有章有篇，分別分析出「篇」意象系統和「章」意象系統；並且因為強調的是「意象系統」，因此就以以「一」、「1」、「A」、「a」的方式，由高而低地標誌出層級，而且每一層之間，由其拓展的情形（如「一」、「二」、「三」……，其餘依此類推），可見其意象之數量；不過因為對比類章法原本就比較少，而且在古典詩詞中，多採用調和類的章法，更何況，就算是中性類章法，也多是造成調和，所以本論文在對比類中舉三種章法，在調和類中則舉六種章法，來分別進行討論。

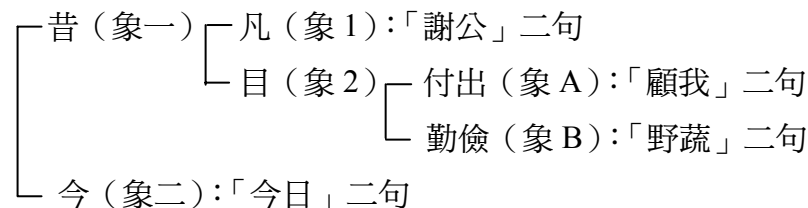
### （一）對比類型

此類中收納了三種章法：今昔法、正反法、抑揚法，前一種屬於中性類章法，後兩種屬於對比性章法。

首先看今昔法。首如元稹的〈遣悲懷〉中的「昔」與「今」形成對比：

謝公最小偏憐女，自嫁黔婁百事乖。顧我無衣搜盡篋，泥他沽酒拔金釵。野蔬充膳甘長藿，落葉添薪仰古槐。今日俸錢過十萬，與君營奠復營齋。

其「篇」意象系統表如下：



謝世涯在〈論詩詞的對比手法〉中說：「此詩為悼念亡妻而作，前六句與後二句互相映比。前六句極力鋪敘其貧賤狀況，後二句寫生活環境改善後，其妻卻



不能共享富貴，兩相對比，悼念之情，益見悽楚深摯。」<sup>26</sup>因此「昔」與「今」中各出現了一個事意象，而「昔」（此為「象一」）佔的篇幅大，也比較複雜，因此可以再加以分析：它是以「先凡後目」的結構來統領起三個分意象（分別為「象一-1」、「象一-2-A」、「象一-2-B」），而且也因此可以對妻子的賢慧勤儉作比較詳盡的描繪；而且「昔」與「今」（此為「象二」）聯繫起來、形成對比，使得詩篇益顯感人。

次如歐陽修〈生查子〉：

去年元夜時，花市燈如畫。月上柳梢頭，人約黃昏後。      今年元夜時，  
月與燈依舊。不見去年人，淚濕春衫袖。

其「篇」意象系統表如下：

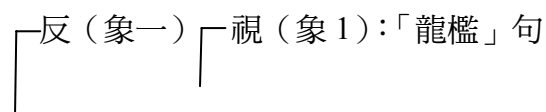


此詞上片從去年的佳期幽會寫起（此為「象一」），以元宵燈會的繁華背景（此為「象一-1」），烘托出人約黃昏後的浪漫優雅（此為「象一-2」）；下片描寫的是今年的元宵燈節（此為「象二」），首二句描寫元宵燈會依然繁華，作為背景（此為「象二-1」），但是人事卻已然改變了，這才是焦點（此為「象二-2」）。因此全幅看來，作者由昔而今地寫來，上、下片都是以「底」來襯托「圖」，不僅帶出了時間的流逝，而且「昔」的歡悅與「今」的落寞之間，形成了鮮明的對比。

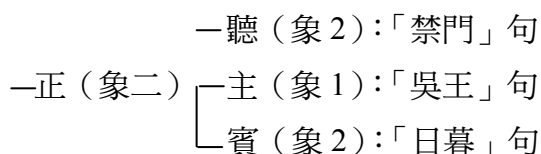
其次看正反法。首如李商隱的〈吳宮〉是一個精采的例子：

龍檻沉沉水殿清，禁門深掩斷人聲。吳王宴罷滿宮醉，日暮水漂花出城！

其「篇」意象系統表如下：



26 見《古典文學》第七集（台北：台灣學生書局，1986年4月），頁733。

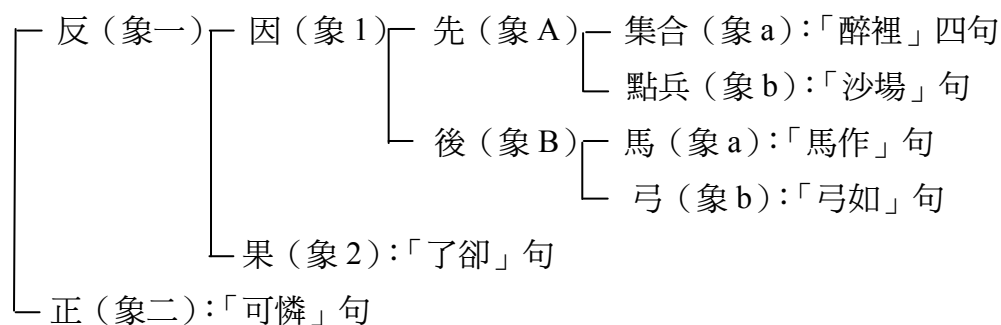


黃永武《中國詩學——設計篇》中說：「龍檻水殿，禁門深揜，將吳宮寫得莊嚴肅穆。但宮牆裡吳王君臣的生活，卻縱欲糜爛，這種人物輕浮與環境莊嚴不相稱的矛盾，形成了可笑的對照。全詩要寫的意思，到第三句已全部呈露，第四句……『日暮水漂花出城』好像和上面連接不起來，其實這水面『漂搖』的落花，與滿宮歪歪倒倒醉人『漂搖』的世界是類似的，『落花』與『亡國』之間，也有類似的悲哀命運。」<sup>27</sup>可見其中的意象是如此組織起來的：作者分別從視覺、聽覺出發，來描寫莊嚴肅穆的吳宮，以此作為反襯（此為「象一-1」、「象一-2」），用來凸顯出吳王君臣的腐敗糜爛（此為「象二-1」），並且以自然景的落花，來陪襯、暗示著吳王君臣的命運（此為「象二-2」）。整體來看，形成了「先反後正」的結構，諷喻之意盡在此中。

次如辛棄疾〈破陣子〉：

醉裡挑燈看劍，夢回吹角連營。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外聲，沙場秋點兵。馬作的盧飛快，弓如霹靂弦驚。了卻君王天下事，贏得生前身後名，可憐白髮生。

其「篇」意象系統表如下：<sup>28</sup>



27 見黃永武《中國詩學——設計篇》（台北：巨流圖書公司，1986年6月，出版，1996年5月，11刷）頁28。

28 此「篇」意象系統參見江錦珏《詩詞義旨透視鏡》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2001年9月，出版）頁354-355。

這闕詞從開頭到「弓如霹靂弦驚」為止，都是描寫壯盛之軍容，並且先寫戰前、次寫戰時，彼此之間有著「先」、「後」的關係（分別為「象一-1-A」和「象一-1-B」），而且也因為如此，所以帶出「了卻君王天下事」二句，表示恢復中原，留名千古（此為「象一-2」），到此為止形成了「先因後果」的關係。但是這些都只是反面材料而已，作用是凸顯出末句「可憐白髮生」（此為「象二」）的淒涼真實景象，因此形成了「先反後正」結構，兩者之間造成強烈的對照，將作者隱於篇外的忠君愛國與個人功名的複雜心理，以及壯志未酬的悲憤心情，全都襯托而出。

再次看抑揚法。首如劉禹錫〈蜀先主廟〉（節選）：

得相能開國，生兒不象賢。

其「章」意象系統表如下：

〔揚（象一）：「得相」句  
抑（象二）：「生兒」句

這兩個詩句分從「揚」（此為「象一」）、「抑」（此為「象二」）兩面，來評斷蜀先主的功過，形成了「章」意象系統，從中也可看出作者對蜀先主深致惋惜感慨之意。

次如李商隱〈賈生〉：

宣室求賢訪逐臣，賈生才調更無倫。可憐夜半虛前席，不問蒼生問鬼神。

其「篇」意象系統表如下：

〔點（象一）：「宣室」句  
染（象二）〔揚（象1）：「賈生」句  
抑（象2）〔點（象A）：「可憐」句  
染（象B）：「不問」句

此詩首句先「點」一筆（此為「象一」），其後三句就此來「染」（此為「象二」）。在「染」的部分中，先以「賈生才調更無倫」一句，來「揚」一筆（此為「象二-1」），接著兩句都是「抑」，而且此二句又形成「先點後染」的關係（分

別為「象二-2-A」、「象二-2-B」);如此抑揚並用之下,誠如喻守真《唐詩三百首詳析》所言:「揚賈生,即所以抑漢文,其諷刺之意自明。」<sup>29</sup>

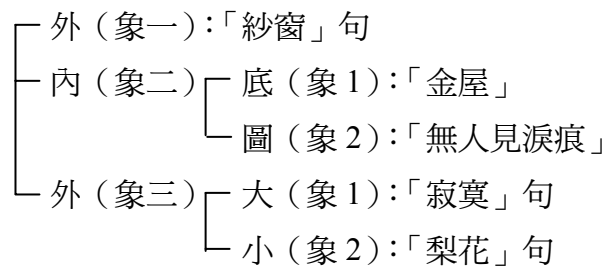
## (二) 調和類型

此類總共收納了六種章法:內外法、高低法、今昔法、時空交錯法、情景法、因果法,前四種是屬於中性類章法,後兩種屬於調和類章法。

首先看內外法。首如劉方平〈春怨〉:

紗窗日落漸黃昏,金屋無人見淚痕。寂寞空庭春欲晚,梨花滿地不開門。

其「篇」意象系統表如下:



在這闕詞中,作者以內外法組織起數個具有相似情味的意象,以抒寫春怨。而且因為主旨是春怨,因此焦點很明顯的是落在第二句「金屋無人見淚痕」中,所描繪的那個滿面淚痕的女子身上(此為「象二」),因此此句可以作更為精密的分析,即「金屋」(環境)為「底」(此為「象二-1」)、「無人見淚痕」(人物)為「圖」(此為「象二-2」),而且為了凸顯出這個幽怨的身影,作者選取了兩個外空間的景象來加以烘托。首先出現的是:「紗窗日落漸黃昏」,先框取一個淒寂無言的黃昏之景,然後第三、四句由大空間而小空間地描摹出暮春時節,一個見賞無人、梨花滿地的空漠庭院(分別為「象三-1」、「象三-2」,其中「寂寞」二字是以擬人化的方式來寫春意闌珊,因此並非情語);在這樣的襯托之下,金屋女子那種身處富麗之中,卻幽寂入骨的怨情,可說是被刻畫得入木三分。此詩之所以能產生這麼大的藝術感染力,「內」空間(此為「象二」)與「外」空間(此為

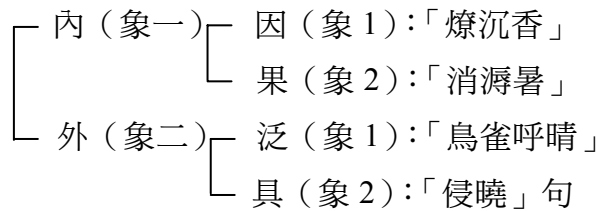
<sup>29</sup> 見喻守真《唐詩三百首詳析》(台北:台灣中華書局,1973年3月,台13版)頁318。

「象一」、「象三」之間因為調和而產生的渲染、加強作用，是非常深刻的。

次如周邦彥〈蘇幕遮〉（節選）：

燎沉香，消溽暑。鳥雀呼晴，侵曉窺檐語。

其「章」意象系統表如下：

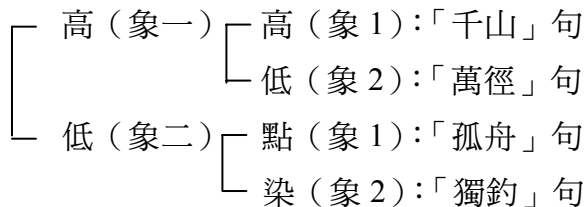


作者描寫夏日晨景時，動用嗅覺、聽覺捕捉了兩個意象，而且一屬室內（此為「象一」）、一屬室外（此為「象二」），將之組織起來，就是「由內而外」的空間結構。而且內空間的兩個分意象，又可以區分出因果關係，即因為「燎沉香」（此為「象一-1」），所以「消溽暑」（此為「象一-2」）；至於外空間，也有兩個分意象，那是以「先泛後具」的條理組織起來的，即「鳥雀呼晴」為泛寫（此為「象二-1」），「侵曉窺檐語」為具寫（此為「象二-2」）。※※

其次看高低法。首如柳宗元〈江雪〉：

千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。

其「篇」意象系統表如下：



在這個由高而低的空間中，高空間是「底」（此為「象一」）、低空間是「圖」（此為「象二」），並且各自出現了兩個分意象。作者在首二句中將視線拉高，先看到山（此為「象一-1」），接著視線降低，看到路（此為「象一-2」），並用「千」及「萬」字，將空間拓得極大，而且強調「鳥飛絕」、「人蹤滅」，讓這兩個意象更是清寂幽冷。末二句將空間一下子凝聚在更低空間中的寒江孤舟上（此為「象

二-1」)，並帶出孤舟上的漁翁（此為「象二-2」），這才是真正的焦點，並以「獨」字加強其絕俗的形象，令人留下深刻的印象。本詩全篇由高而低地寫來，此時力的方向是往下的，<sup>30</sup>讓景色多了一分凝重的情調。

次如張志和〈漁歌子〉（節選）：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。

其「章」意象系統表如下：

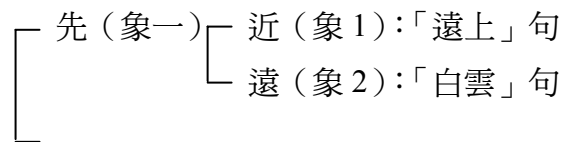


此二句呈現的是大空間的自然景，作者由高而低、由山而水，描繪出一幅有動有靜、色彩繽紛的優美畫面（分別為「象一」、「象二」），而且這兩個意象都還可以分析出「底」與「圖」的分意象，即「西塞山前」（此為「象一-1」）、「桃花流水」（此為「象二-1」）是底，各自烘托出做為焦點的「白鷺飛」（此為「象一-2」）和「鱖魚肥」（此為「象二-2」）。整個畫面顯得調和而優美。

又次看今昔法。首如杜牧〈山行〉：

遠上寒山石徑斜，白雲生處有人家。停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花！

其「篇」意象系統表如下：



30 康丁斯基（Kandinsky）《點線面》（台北：藝術家出版社，1985年9月，1版，1996年11月，再版）中，談到了往下的線條所具有的特色：「『下』則完全相反：密集、沉重、束縛。愈靠基面下邊，氣氛愈凝重，每一塊小平面愈來愈靠攏，因此愈可輕易地撐住大而重的形。……『上升』愈來愈困難——形好像是以暴力拉扯出來的，拉扯的聲音好像都聽得見。它不斷地往上爬，而阻礙的力量卻不斷往下降。運動的自由不斷地被限制，阻礙力達到最高點。」頁105。

後（象二）┌ 近（象1）：「停車」句  
└ 遠（象2）：「霜葉」句

陳滿銘認為：這是一秋日遊山之作，旨在藉山行時所見清麗秋色以寫作者恬適的心情。<sup>31</sup>本詩因作者行跡的移動，而出現兩個總意象（即「象一」、「象二」），各統領起兩個分意象（即「象一-1」、「象一-2」和「象二-1」、「象二-2」）；其中「象一-1」、「象二-1」主要是帶出場景的轉變，而「象一-2」、「象二-2」則是作者所見，而且一出清景、一出艷景，充分描寫了作者欣賞時的愉悅心情。整個說來，詩篇四句，每句一景，所以雖是短章，卻有變化紛呈的效果，還形成了時間先後的變化，真是巧妙而渾成。

次如晏幾道〈臨江仙〉（節選）：

夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。去年春恨卻來時。落花人獨立，微雨燕雙飛。  
記得小蘋初見，兩重心字羅衣。琵琶弦上說相思。當時明月在，曾照彩雲歸。

其「篇」意象系統表如下：

今（象一）┌ 內（象1）：「夢後」二句  
└ 外（象2）：「去年」三句  
昔（象二）┌ 點（象1）：「記得」二句  
└ 染（象2）：「琵琶」句  
今（象三）：「當時」二句

這是寫春恨的一首作品，以「今昔今」結構組織起許多調和的意象。上片起二句，寫的是夢後酒醒所處的室內景象（此為「象一」），以「高鎖」、「低垂」寫冷落淒寂，暗暗地襯出主人翁眼前的「春恨」來（此為「象一-1」）；接著「去年」一句承上啟下，一面拈出「春恨」，以統括全詞，一面預為下片之憶舊開路，「落花」兩句寫的是夢後酒醒所處的室外景象，並暗含伊人已去、好景無常的感慨（此為「象一-2」）。詞之下片緊承「去年」，寫過去與伊人（小蘋）初見、交往

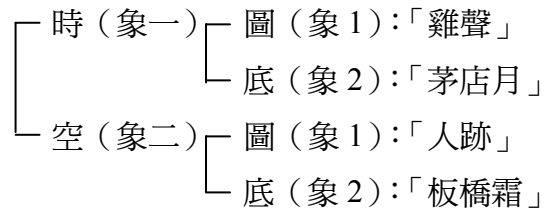
31 見陳滿銘《文章結構分析——以中學國文課文為例》（台北：萬卷樓圖書有限公司，1999年5月，1版）頁220。

的情景，以「記得」三句，寫初見與相思（此為「象二」）。接著以結拍「當時」二句，將今昔結合，化用李白〈宮中行樂詞〉的「只愁歌舞散，化作彩雲歸」，表示伊人已去，以收束全詞（此為「象二」）。<sup>32</sup>

又次看時空交錯法。首如溫庭筠〈商山早行〉（節選）：

雞聲茅店月，人跡板橋霜。

其「章」意象系統表如下：



此處出現的兩個意象是以「先圖後底」的方式，組織起「雞聲」（此為「象一-1」）和「茅店月」（此為「象一-2」）、「人跡」（此為「象二-1」）和「板橋霜」（此為「象二-2」），構成富於層次感的畫面；而此二意象一點出時間、一點出空間，組織起來，就形成「先時後空」的結構，共同勾勒出一個清寂的世界。<sup>33</sup>童慶炳《中國古代心理詩學與美學》認為：「這兩個詩句，歷來膾炙人口，被認為是意味濃、境界妙、神韻足的佳句。兩個句子共寫了『雞聲』、『茅店』、『月』、『人跡』、『板橋』、『霜』等六個景物，若把此六景分開孤立起來看，雖說也有象、有意、有言，但卻毫無意味，更談不到神韻、境界了。但當這六個景物被納入到這兩句詩的充滿詩意情境的整體組織結構時，在我們的感受中，就會有一種不屬於這些個別景物而決定於整體組織的氣韻、神采、境界和真味，從象外、意外、言外流露出來，這就是溢於言意之表的那種『羈愁野況』的『新質』、『格式塔質』。」

32 參見陳滿銘《詞林散步》（台北：萬卷樓圖書有限公司，2000年1月，1版）頁131。

33 關於這兩句詩，向來有許多不同的解釋，可參見袁行霈〈中國古典詩歌的意象〉，《中國詩歌藝術研究（增訂本）》（北京：北京大學出版社，1996年6月，1版，2002年8月，4刷）頁57、陳植鏗《詩歌意象論》頁71、吳功正《中國文學美學》（一）頁238，以及王長俊主編《詩歌意象學》頁214。

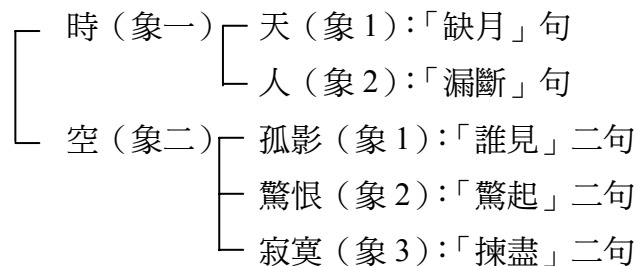


<sup>34</sup>從童氏這段話中，可見得組織的重要了。

次如蘇軾〈卜算子〉（黃州定惠院寓居作）：

缺月掛疏桐，漏斷人初靜。誰見幽人獨往來，縹緲孤鴻影。  
驚起卻回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷。

其「篇」意象系統表如下：

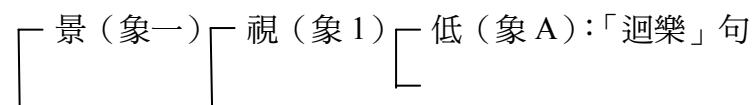


陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》中賞析道：「此詞借『鴻』寫自己不肯與世俗妥協的『寂寞』。」<sup>35</sup>作者以「先時後空」的佈局來組織篇意象，首二句所描繪的孤冷的深夜是背景（此為「象一」），其中出現的「缺月掛疏桐」、「漏斷人初靜」兩個景，扣緊「深夜」來發揮，分別是「象一-1」與「象一-2」；而直接寫孤鴻在空間中的活動的部分，當然就是焦點（此為「象二」），所以作者從孤鴻的行止著眼，來精細的刻繪鴻之孤影（此為「象二-1」）、鴻之驚恨（此為「象二-2」）以及鴻之寂寞（此為「象二-3」），孤鴻那種幽寂孤高的神態，可說是被摹繪得淋漓盡致，而作者之幽獨也盡在不言之中了。

又次看情景法。首如李益〈夜上受降城聞笛〉：

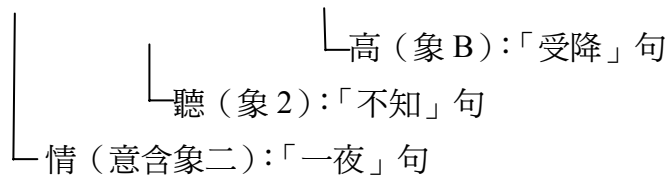
迴樂峰前沙似雪，受降城外月如霜。不知何處吹蘆管，一夜征人盡望鄉。

其「篇」意象系統表如下：



<sup>34</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，1版）頁20-21。

<sup>35</sup> 見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁182。

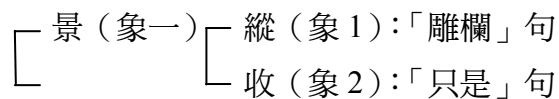


喻守真《唐詩三百首詳析》說道：「『沙似雪，月如霜』，形容邊塞苦寒景象。三句轉入聞笛，蘆管聲悲，觸動征人回鄉之望，故四句即以此作結。」<sup>36</sup>因此前三句主要是寫景，末句主要是抒情，此詩是以「先景後情」結構組織起來的，「景」為「象一」，而「情」的部分意中含象，因此是「意含象二」；<sup>37</sup>其中寫景的部分比較複雜，作者分從視覺、聽覺出發來捕捉意象，形成了「象一-1」和「象一-2」，而「象一-1」又可依空間高低，再分成兩個分意象（分別為「象一-1-A」和「象一-1-B」），而且因為這兩個意象是藉由視覺帶出，因此儘管是在晚上，可是空間定位仍然非常明確，但是第三句（即「象一-2」）則是聽覺所聞，聲音的縹緲易逝，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。

次如李煜〈虞美人〉（節選）：

雕欄玉砌應猶在，只是朱顏改。問君能有幾多愁？恰似一江春水、向東流。

其「章」意象系統表如下：



36 見喻守真《唐詩三百首詳析》頁 303。

37 「意象」本身是合「意」與「象」為一的，大部分的意象都是隱意象，在詞面上看不出內藏著的「意」，但是也有部分是顯意象，「意」是以情語或理語直接傳達，但是不管如何，這類意象大體上可以沒有爭議地將它區分為隱意象或顯意象；可是在有些情況中，「意」與「象」交融無間，實在難以截然劃分，此時就會用「意含象」（表示此意象偏於意）、「象含意」（表示此意象偏於象）的方式來標明，譬如杜審言〈和晉陵陸丞早春遊望〉（節選）：「獨有宦遊人，偏驚物候新。」其中「驚」字可說是描寫此宦遊之人的情態，但也可說是從中帶出了作者的驚心感受，而且此「驚」字為綱領，領起其下許多意象，份量不可謂不重，因此是「意含象」，次如辛棄疾〈踏莎行〉（節選）：「隨分杯盤，等閑歌舞，問他有甚堪悲處？」這三句描寫宴飲之樂，彷彿是事意象，但是因為要強調宴飲之樂，所以反問「有甚堪悲處」，其中又出現了「悲」字，儘管此「悲」並非作者之悲，但是仍有「意」的成分，所以處理為「象含意」。

┌情（意）：「問君」句  
└景（象二）：「恰似」句

陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》分析道：「下片開端兩句，承上片末句，透過想像，將空間由汴京移至建康（今南京市），虛寫故國『物是人非』的淒涼景象，更進一層地再為結尾的『愁』字加強它的感染力量。結尾兩句，採設問的方式，將一篇的主旨——『愁』拈出，並譬作不停向東流的一江春水，將全詞作一總束，吐出心中的萬斛愁恨，令人不忍卒讀。」<sup>38</sup>由此可知：前面寫景的部分，出現的是虛景（此為「象一」），後面出現的景象則是實景（此為「象二」），「一江春水」共有二用：一是寫景、一是譬喻，前、後出現的景意象共同烘襯出中間的主旨——愁，因此形成的是「景情景」的調和的組織條理。

又次看因果法。首如朱敦儒〈好事近〉（節選）：

搖首出紅塵，醒醉更無時節。活計綠簑青笠，慣披霜衝雪。

其「章」意象系統表如下：

┌因（象一）┌點（象1）：「搖首」句  
└染（象2）：「醒醉」句  
└果（象二）┌點（象1）：「活計」句  
└染（象2）：「慣披」句

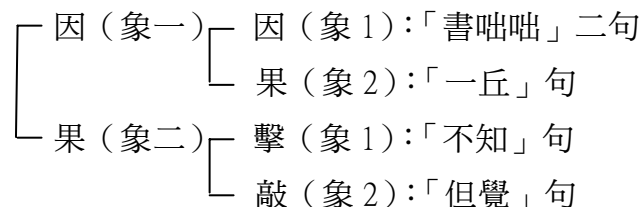
這首詞歌詠作者晚年充當漁父的閒適生活，此處所節選的是上片。前兩句描寫「出紅塵」（此為「象一」），後兩句描寫「作漁夫」（此為「象二」），而且其下兩句又都是分別以「先點後染」的結構組織起來（分別為「象一-1」、「象一-2」和「象二-1」、「象二-2」），具體地描繪了「出紅塵」和「作漁夫」，並且彼此之間形成了「先因後果」的關係，所以意象與意象之間是調和的。

次如辛棄疾的〈鷓鴣天〉（鵝湖歸，病起作。）（節選）：

書咄咄，且休休，一丘一壑也風流。不知筋力衰多少，但覺新來嬾上樓！

38 見陳滿銘《詞林散步——唐宋詞結構分析》頁 76。

其「章」意象系統表如下：



此詞下片用了兩個事意象：一為隱退（此為「象一」）、一為衰病（此為「象二」），而且兩者之間有著因果關係。並且第一個事意象中，又可分析出兩個分意象，即「書咄咄」二句（此為「象一-1」）和「一丘」句（此為「象一-2」），兩者之間形成了「先因後果」的結構，而第二個事意象也可分析出兩個分意象，即「不知」句（此為「象二-1」）是「正擊」，「但覺」句（此為「象二-2」）是「旁敲」一筆，形成的是「先擊後敲」結構。所以陳滿銘《詞林散步》中說：「下片由隱退寫到衰病，寫的則是作者晚年落寞的情懷。」<sup>39</sup>這種情懷並未在篇中明言，是在篇外帶出的。

#### 四、辭章意象系統之美感效果

意象系統之美感效果，主要可由如下兩層面加以呈現：

##### （一）對比美與調和美

所謂「對比」，就是兩個極不相同的東西並列在一處，其間相去很遠，形成很大的反差；而「調和」就是兩個極相近的東西並列在一處，其間相差很微，便多成為調和的形式，「對比」與「調和」是造成美感的兩種基本的類型。<sup>40</sup>而且對比或是調和影響章法美感至鉅，夏放《美學：苦惱的追求》談到總體組合關係時，即指出：「從構成形式美的物質材料的總體關係來說，最基本的規律是多樣的統一。……多樣的統一包括兩種基本類型：一種是多種非對立因素相互聯繫的統一，形成一種不太顯著的變化，謂之調和式統一，一種是各種對立因素之間的

39 見陳滿銘《詞林散步》頁 307。

40 參見陳望道《美學概論》（台北市：文鏡文化事業有限公司，1984 年 12 月，重排出版）頁 70。

相反相成，對立造成和諧，形成對立式統一。」<sup>41</sup>

其實，「調和」與「對比」兩者，並非永遠都如此，固定不變。所謂的「調和」，在某個層面來看，指的乃是「對比」前的一種「統一」；而所謂的「對比」，或稱「對立」，如著眼於進一層面，則形成的又是「調和」或「統一」的狀態；兩者可說是一再互動、循環，而形成「螺旋結構」<sup>42</sup>的。所以邱明正《審美心理學》說：「對立原則貫穿於整個審美、創造美的心理運動之中，它無處不在，無時不有。但是審美心理運動有矛盾對立的一面，又有矛盾統一的一面。人通過自覺或不自覺的自我調節，協調各種矛盾，可以由矛盾、對立趨於統一，並在主體審美心理上達於統一和諧。例如主體對客體由不適應到適應就是由矛盾趨於統一。既使主體仍然不適應客體，甚至引起反感，但主體心理本身卻處於和諧平衡狀態。這種既對立又統一的原則體現了矛盾的雙方相互對立，互相排斥，又在一定條件下相互轉化，互相統一的矛盾運動法則，是宇宙萬物對立統一的普遍規律、共同法則在審美心理上的反映。」<sup>43</sup>審美是由「末」（辭章）溯「本」（心理—構思）的逆向活動，而創作則正相反，是由「本」（心理—構思）而「末」（辭章）的順向過程；其中的原理法則，是重疊的，是一樣的。一篇作品，假如能透過分析，尋出其篇章條理，以進於審美，則作者寫作這篇作品時的構思線索，亦即思考邏輯，就自然能加以掌握，就上述的「調和」與「對比」來說，也是如此。

而且，「對比、調和」會產生張力，這點可以參考王秀雄《美術心理學》所言：「整個構圖之所以能造出力動性，乃是各細部的動是很合理地配合全體的動勢。這樣的藝術作品，是以主要的力動性主題為中心，加以組織，然後其運動必須貫徹到全領域裡。」<sup>44</sup>他談的雖然是繪畫，但是道理很可相通於文學。文學作品中所呈現的各種現象，都為了表現某一個主題（這主題通常稱之為情意或是主旨），並因而產生出「張力」。楊匡漢《詩學心裁》乾脆就將此表現張力之結構，稱作「張力結構」，他解釋說：「『張力』結構在詩中的呈現，是詩人審美心理結構的對象化型態。詩人內在情緒力的豐繁，也就往往要求詩的張力的豐繁與強

41 見夏放《美學：苦惱的追求》（福州：海峽文藝出版社，1988年5月，1版1刷）頁108。

42 兩種對立的事物，往往會產生互動、循環而提昇的作用，而形成螺旋結構。參見陳滿銘〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉（臺北：臺灣師大《國文學報》29期，2000年6月）頁1-34。

43 見邱明正《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年4月，1版1刷）頁94-95。

44 見王秀雄《美術心理學》（臺北：三信出版社，1975年8月，1版）頁321。

大。」<sup>45</sup>對此，劉思量《藝術心理學》曾介紹過一個圖表，相當有意義，<sup>46</sup>在這裡，也可以將這個圖表作如此的表達：「內容主題/形式→意義→完形（動力的均衡）→存在之本質（真實）。」<sup>47</sup>據此就可理清楚這中間的脈絡了：為了表達出情意（即「內容主題」）的力量，創作者會運用各種技巧，因此會呈現出各種文學現象（即「形式」），並形成張力結構（即「動力的均衡」），以傳達出「存在之本質」；所以文學作品中的張力，歸根究底來說，是源自於情意的。<sup>48</sup>

但是創作者創作出的張力結構，如何讓鑑賞者體會得到呢？格式塔心理學派認為審美體驗就是對象的表現性及其力的結構（外在世界），與人的神經系統中相同的力的結構（內在世界）的同型契合；這就是「異質同構」。<sup>49</sup>而邱明正《審美心理學》於論及格式塔心理學時，對此用「完形趨向律」來解釋：「他們還提出了一條心理組織、結構的基本規律：「完形趨向律」，即在一定條件下，心理結構經過神經系統的組織作用，總是盡可能趨向完善化、整體化。如果事物各部分之間具有相似性、接近性、連續性、閉合性這些特徵，就容易組成一個整體性的單元，構成一個完形，並使人產生整體性、系統性的反應，形成完形的心理結構；如果對象整體中有缺口，觀察者的完形心理結構就會根據「完形趨向律」對缺口加以彌合，完善對象圖形，既使人發生頓悟，把握對象的整體系統，又使心理結構整體化、系統化、完形化。」<sup>50</sup>人的心理世界與物理世界既有如此的對應關係，那麼對文學作品中所展現的「張力結構」，更不會無所感觸。

因此，將作品的章法現象區分出對比與調和，那就可以確認它的「表現性」，並且我們甚至可以更進一步，據此而推出作品的「張力類型」，這對於掌握美感、

---

45 見楊匡漢《詩學心裁》（西安：陝西人民出版社，1995年7月，1版1刷）頁255。

46 見劉思量《藝術心理學》（台北：藝術家出版社，1998年6月，3版）頁45。

47 見劉思量《藝術心理學》頁14。

48 邱燮友等《中國美學》（台北：空中大學，1992年2月，1版）說道：「任何文學作品都離不開思想與情感……然而文學畢竟有別於其他也兼具思想與情感的學科（如哲學、科學），它必須通過藝術的形式，呈現出某種意境和趣味，因而文學中的思想與情感，往往也就能產生審美效應。」頁222。

49 參見李澤厚〈審美與形式感〉，《李澤厚哲學美學文選》（中和市：谷風出版社，1987出版）頁503-504。

50 見邱明正《審美心理學》頁94-95。

掌握風格而言，是具有相當大的意義的。

最後從「對比、調和」與「陽剛、陰柔」的對應關係來看，陽剛與陰柔在中國美學裡是一對重要的範疇，陳望衡《中國古典美學史》就說：「剛柔在藝術領域中的最重要的意義在於它成為兩大美學風格的代名詞。這就是陽剛之美與陰柔之美。」<sup>51</sup>其實，我國早在《易傳》中，即相當圓融地作了以陽剛陰柔的思想來認識人生與宇宙的思考，其中最重要的是卷九《說卦》中的一段話：「昔者聖人之作易也，將以順性命之理。是以立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛；立人之道，曰仁與義。兼三才而兩之。」這所謂的「天、地、人」三才，就是「異質」；而「陰陽、柔剛、仁義」，則是「同構」，這種思維對我國陽剛陰柔美學範疇的確立，奠定了堅實的基礎。

這樣的思維在影響著後代，<sup>52</sup>直到清代的姚鼐又得到一次高峰性的發展，他在〈覆魯絜非書〉中的一段話，將文章的「表現性」大別為「陽剛」和「陰柔」兩類，而且用了許多形象化的譬喻作說明，<sup>53</sup>這對掌握「陽剛」與「陰柔」之特

51 見陳望衡《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998年8月，1版）頁184。另外，亦可參看金丹元《撿拾藝術的記憶——中國古典美學漫談》（臺北：業強出版社，1992年6月，1版）所言：「中國人講的『陽剛美』與西方人所說的『崇高』，既有相同點，又有相異處。雖說兩者都與雄偉、壯大、力量、氣勢有關，但中國人所言之壯美，往往並不一定包含悲劇色彩，而是多與『大』、與『剛』相連。西方人講的崇高中常常伴隨著恐懼和痛苦感，往往表現為人受到外來力量的壓迫，從而產生出某種強大的反作用力。……因此，中國人所推崇的陽剛美……而是在肯定外在力量和氣勢所表現出來的無限之美的同時，又借這種力量、氣勢等來顯示人文之美、人格之美，從而達到心靈追求的遠大境界。」頁99-100。又：「即便是陰柔美，中國人的眼光也不同于西方人所講的優美。陰柔美中既含有優美，又可能包括著某種『崇高』在。這就使得中國藝術往往具有陽剛與陰柔並列或交叉出現的情況。」頁102。

52 發展的過程可參看李元洛《詩美學》（台北：東大圖書股份有限公司，1990年2月，1版）頁439-444。

53 原文如下：「竊聞天地之道，陰陽剛柔而已。文者，天地之精英，而陰陽剛柔之發也。……其得於陽與剛之美者，則其文如霆，如電，如長風之出穀，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎；其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵；其於人也，如憑高視遠，如君而朝萬眾，如鼓萬勇士而戰之。其得於陰與柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥廓；其於人也，濇乎其如歎，邈乎其如有思，湏乎其如喜，愀乎其如悲。觀其文，諷其音，則為文者之性情形狀舉以殊焉。且夫陰陽剛柔，

質，是很有幫助的。

這樣，就可以回應前面所作的種種探討：因為「對比」會形成極大的反差，因此有強健、闊達、華美之感，將使作品趨向於「陽剛」；而「調和」則因質性之相近，產生優美、融洽、鎮靜、深沉等情緒，自然會使作品趨向於「陰柔」。經過這樣的分析可發現：只要能分辨出意象組織系統中對比與調和的表現性，就可以大致地掌握住它的美感類型。

## （二）統一美與和諧美

在安海姆看來，人的知覺並非先感知到部分，然後才注意到整體，而是先感知到整體，然後才注意到構成這個整體的各個部分，<sup>54</sup>而這個整體，就是意象統合的部分。克萊夫·貝爾《藝術》也說道：「藝術品中的每一個形式，都得有審美的意味，而且每一個形式也都得成為一個意味的整體的一個組成部分，因為，按照一般情況，把各個部分結合成為一個整體的價值要比各部分相加之和的價值大得多。」<sup>55</sup>意象統合的美感，就是「把各個部分結合成為一個整體的價值」，也就是格式塔心理學所一再指稱的「整體大於部分之和」的「格式塔質」，此「格式塔質」具有超越性，即對詩和藝術中具體物象、景象、情象等實境的超越，它在藝術中都不是作為一個元素而存在，而是作為整體質而存在。<sup>56</sup>

---

其本二端，造萬物者糅而氣有多寡、進絀，則品次億方，以至於不可窮，萬物生焉。故曰：一陰一陽之為道。夫文之多變，亦若是已。」

54 參見歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，1993年3月，1版，2001年5月，9刷）頁252。歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》引用陳超南所歸納之安海姆的完形心理美學的幾個重要原則：「（1）知覺的『簡化原則』。事物的種種複雜的刺激的動力結構在人的知覺中會趨於簡化，而藝術作品中的形象正是對外原型的一種簡化。（2）似動運動。幾個位置不同的靜止的刺激所組成的刺激模式可以產生似動的特徵，所以靜止的部分相加不等於靜止的全體，而是產生了新的東西，只有對這種整體性形成完整的形象才能創作和欣賞藝術。（3）方向性張力。藝術對象在審美知覺中會產生運動的幻覺，這是由於對象的形象或結構有方向性張力所造成的。（4）藝術的表現性在於形體結構之中，藝術要善於發現事物的表現特徵來造成結構完形，來喚起人們身心結構的類似反映。」頁252。

55 見克萊夫·貝爾《藝術》頁155。

56 參見童慶炳《中國古代心理詩學與美學》頁19-20。



至於，這個「整體的價值」到底是什麼呢？意象從形成到組織，都是為了表現情意而服務的，因此吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》即說道：「意象組合的實質，是意象的有序化並置，是詩人為了表達情感，按照一定的構思，根據審美形式規律，將一個個意象進行組接和排列。」<sup>57</sup>所謂「表達情感」，這情感凝結在篇章中，即為「主旨」，這就是「整體的價值」。

因此要達成內容的「統一」，則非訴諸主旨（情意）與綱領（大都為材料的統合）不可。而綱領既有單軌、雙軌或多軌的差別，就是主旨（含綱領）也有置於篇首、篇腹、篇末與篇外的不同，這就必須主要由「邏輯思維」，而輔以「形象思維」來加以完成。一篇辭章，無論是何種類型，都可以由此「一以貫之」，以呈現其特殊條理。

「一」就是主旨（綱領）。一篇辭章，用核心的情、理（主旨）或統合的材料（綱領）來作統一，使全文自始至終維持一致的意思，以凸出焦點內容，而呈現其風格、形成韻律，是一篇辭章寫得成功與否的關鍵所在。而這種「統一」，可以從「形式原理」方面來探討。陳望道《美學概論》說：「所謂形式原理，就是繁多的統一。……我們覺得美的對象最好一面有著鮮明的統一，同時構成它的要素又是異常的繁多。卻又不是甚麼統一與否定了統一的繁多相並列，而是統一即現在繁多的要素之中的。如此，則所謂有機的統一就成立。能夠「統一為繁多的統一，而繁多又為統一的分化」。既沒有統一的流弊的單調板滯，也沒有繁多的流弊的厭煩與雜亂。所以古來所公認的形式原理，就是所謂繁多的統一（Unity in Variety），或譯為多樣的統一，亦稱變化的統一。」<sup>58</sup>所謂「統一為繁多的統一，而繁多又為統一的分化」，將「秩序」、「變化」（繁多）與「統一」不可分的關係，說得很明白。而這「秩序」、「變化」（繁多）與「統一」，是要靠徹下徹上的「聯貫」（調和與對比）來作橋樑的。對這「繁多的統一」，歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》配合「調和」與「對比」，也加以闡釋說：「所謂統一，是指各個部分在形式上的某些共同特徵以及它們之間的謀種關聯、呼應、襯托、協調的關係，也就是說，各個部分都要服從整體的要求，為整體的和諧、一致服務。有多樣而無統一，就會使人感到支離破碎、雜亂無章、缺乏整體感；有統一而無

57 見吳曉《詩歌與人生——意象符號與情感空間》頁 170。

58 見陳望道《美學概論》（台北：文鏡文化事業有限公司，1984 年 12 月，重排 1 版）頁 77-78。

多樣，又會使人感到刻板、單調和乏味，美感也難以持久。而在多樣與統一中，同中有異，異中求同，寓『多』於『一』，『一』中見『多』，雜而不越，違而不犯；既不為『一』而排斥『多』，也不為『多』而捨棄『一』；而是把兩個對立方面有機結合起來，這樣從也不為『多』而捨棄『一』；而是把兩個對立方面有機結合起來，這樣從多樣中求統一，從統一中見多樣，追求『不齊之齊』、『無秩序之秩序』，就能造成高度的形式美。……多樣與統一，一般表現為兩種基本型態：一是對比，二是調和。……無論對比還是調和，其本身都要要求在統一中有所變化，在變化中求統一，把兩者巧妙地結合在一起，就能顯示出多樣與統一的美來。」<sup>59</sup>可見「統一」與「繁多」也形成了「二元對待」，有機地結合在一起。也就是說，「統一」之美，需要奠基在「繁多」之上；而「繁多」之美，也必須仰仗「統一」來整合。

而且統一所達成的就是一種和諧的境界。張法《中西美學與文化精神》闡釋「和諧」，即說道：「和諧意味著一種最佳的生存狀態和最佳的發展狀態，和諧是人類的一種理想追求。」<sup>60</sup>這種「生」的精神，充分地體現了生命的動能，是生命意識的移入和注射，是力量的展現，是創生，是變化，是流布。因此，從這段話中或可窺知從「對比」、「調和」到趨於「統一」、「和諧」的美感的來源了。

## 五、結語

綜上所述，運用章法學這一新學門的研究成果，來嘗試解決意象組織的問題，是最直接了當的。而特別以「對比類」、「調和類」來統領四十餘種章法，又在「對比類」中收納了三種章法：今昔法、正反法、抑揚法，在「調和類」中收納了六種章法：內外法、高低法、今昔法、時空交錯法、情景法、因果法，總共舉十八首古典詩詞（含篇、章）為例證，分析出其意象系統表，並以「一」、「1」、「A」、「a」的方式，由高而低地標誌出層級，而且每一層之間，由其拓展的情形（如「一」、「二」、「三」……，其餘依此類推），使得其意象系統，可以藉由這些圖表，清楚地呈現出意象組織的條理。希望這種努力，可以為篇章意象組織之研究，作出一點貢獻。（NSC 94-2411-H-006-023-）

59 見歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》頁 80-81。

60 見張法《中西美學與文化精神》（台北：淑馨出版社，1998 年 10 月，1 版 1 刷）頁 62。

## 主要參考書目

- 王長俊主編：《詩歌意象學》，合肥：安徽文藝出版社，1版1刷，2000年8月
- 仇小屏：《篇章結構類型論》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1版，2000年2月
- 吳曉：《詩歌與人生——意象符號與情感空間》，台北：書林出版有限公司，1版，1995年3月
- 吳功正：《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，1版1刷，2001年9月
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究（增訂本）》，北京：北京大學出版社，1版4刷，2002年8月
- 班瀾：《結構詩學》，呼和浩特：內蒙古大學出版社，1版1刷，1999年6月
- 陳望道：《美學概論》，台北市：文鏡文化事業有限公司，重排出版，1984年12月
- 陳植鏗：《詩歌意象論》，秦皇島：中國社會科學院出版社，1版1刷，1990年8月
- 陳慶輝：《中國詩學》，台北：文史哲出版社，1版，1994年12月
- 陳望衡：《中國古典美學史》，長沙：湖南教育出版社，1版，1998年8月
- 陳滿銘：《文章結構分析——以中學國文課文為例》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1版，1999年5月
- 陳滿銘：《詞林散步》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1版，2000年1月
- 陳滿銘：《章法學新裁》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1版，2001年1月
- 陳滿銘：《章法學綜論》，台北：萬卷樓圖書有限公司，1版，2003年6月
- 陳銘：《意與境——中國古典詩詞美學三昧》，杭州：浙江大學出版社，1版2刷，2002年6月
- 黃永武：《中國詩學——設計篇》，台北：巨流圖書公司，1版11刷，1996年5月
- 喻守真：《唐詩三百首詳析》，台北：台灣中華書局，13版，1973年3月
- 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，1版，1994年8月
- 趙山林：《詩詞曲藝術論》，杭州：浙江教育出版社，1版1刷，1998年6月

# The Image System in Writings Analysis Based on Classical Poetry and Lyrics

Chou, Hsiao-Ping\*

## [Abstract]

The minimum unit of image is “a word”, the middle size is “a section”, and the maximum one is “a piece of writing”. Each word, strictly speaking, implies a single image. The integrated image (i.e., a piece of writing) is composed of every single image. In general, there will be more than one image used in a section or a piece of writing. Therefore, it is important to arrange various images as an integer. There have been numerous studies on the arrangement of images in writings; however, few of them have tried to establish a comprehensive and systematic theory. Modern theories about the organization of writing that focused on the orderliness of images have established a system and become a discipline. One can apply the achievements of these studies to address the arrangement of images. In this article, I refer to two categories – namely, contrast and harmony, to outline more than forty methods in the organization of writing. I also cite 18 pieces/sections of Chinese classical poems and lyrics as examples to analyze their image system. In addition, I illustrate the structure and quantity of the image system by four levels – namely, “I”, “1”, “A” and “a”. I hope that these efforts may contribute more ideas to the studies on the arrangement of images in writings.

**Keywords:** writings, image system, the organization of writing, structure, logical thinking

---

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