

意、象互動論——以「一意多象」 與「一象多意」為考察範圍

陳滿銘*

〔摘要〕

「意」與「象」兩者，能由互動而形成「一意多象」與「一象多意」之兩大類型。本文即著眼於此，不但探討相關理論，以見其哲學意涵或心理基礎；且凸出「一意多象」與「一象多意」兩種類型為範圍，針對其辭章表現，依序舉「離別意象」與「梅花意象」為例，略作說明；並進而試以「虛實與映襯」、「多樣與統一」兩層面為之作美學詮釋，以見「意」與「象」互動之密切關係及其藝術效果。

關鍵詞：意象互動、一意多象、一象多意、虛實與映襯、多樣與統一

一、前言

* 臺灣師範大學國文系兼任教授

收稿日期：2007年9月27日，審查通過日期：2007年11月28日

責任編輯：劉昭明教授

所謂的「意象」，乃由「意」與「象」互動而形成。它有廣義與狹義之別，廣義者指全篇，屬於整體，可以析分為「意」與「象」；狹義者指個別，屬於局部，往往合「意」與「象」為一來稱呼。而整體是局部的總括、局部是整體的條分，所以兩者關係密切。不過，必須一提的是，狹義之「意象」，亦即個別之「意象」，雖往往合「意」與「象」為一來稱呼，卻大都用其偏義，譬如草木或桃花的意象，用的是偏於「意象」之「意」，因為草木或桃花都偏於「象」；如「桃花」的意象之一為愛情，而愛情是「意」；而團圓或流浪的意象，則用的是偏於「意象」之「象」，因為團圓或流浪，都偏於「意」；如「流浪」的意象之一為浮雲，而浮雲是「象」。因此前者往往是一「象」多「意」，後者則為一「意」多「象」。而它們無論是偏於「意」或偏於「象」，通常都通稱為「意象」。¹本文即著眼於此，先探討這種「意」與「象」互動之相關理論，再以「一意多象」與「一象多意」兩種類型為範圍，依序舉「離別意象」與「梅花意象」為例，針對其辭章表現略作說明，然後試作美學詮釋，以見「意」與「象」互動之密切關係與藝術效果。

二、意、象互動之相關理論

茲分「意、象」與「多、一」兩層面加以探討：

(一)「意、象」層面

「意象」乃合「意」與「象」而成。由於它有哲學層面之基礎，所以運用在辭章層面上便能切合無間。

從哲學層面來看，意象與心、物之合一是有關的，但因它牽扯甚廣，而爭議也多，所以在此略而不論，只直接落到「意」與「象」來說。而論述「象」與「意」最精要的，要推《易傳》。其〈繫辭上〉云：

聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。
而〈繫辭下〉又云：

¹ 見陳滿銘〈論章法結構與意象系統——以「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構切入作考察〉(無錫：《江南大學學報·人文社會科學版》4卷4期，2005年8月)，頁70-77。

《易》者，象也。象也者，像也。……是故吉凶生而悔吝著也。

對此，孔穎達在《周易正義》卷八中解釋道：

《易》卦者，寫萬物之形象，故《易》者，象也。象也者，像也，謂卦為萬物象者，法像萬物，猶若乾卦之象法像於天也。²

可見在此，「象」是指近取諸身、遠取諸物而得來的卦象，可藉以表示人事之吉凶悔吝。廣義地說，即藉具體形象來表達抽象事理，以達到象徵（或譬喻）的作用。因此陳望衡說：

《周易》的「觀物取象」以及「象者，像也」，其實並不通向模仿，而是通向象徵。這一點，對中國藝術的品格影響是極為深遠的。³

而所謂「象徵」，就其表出而言，就是一種符號，所以馮友蘭說：〈繫辭傳〉說：「易者，象也。」又說：「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。」照這個說法，「象」是模擬客觀事物的複雜（賾）情況的。又說「象也者，象此者也」；象就是客觀世界的形象。但是這個模擬和形象並不是如照像那樣下來，如畫像那樣畫下來。它是一種符號，以符號表示事物的「道」或「理」。六十四卦和三百八十四爻都是這樣的符號。⁴所謂「以符號表示事物的『道』或『理』」，和葉朗在《中國美學史大綱》所說的：〈繫辭傳〉認為整個《易經》都是「象」，都是以形象來表明義理，⁵ 其道理是一樣的。

而在文學理論中最早以合成詞的方式標舉出「意象」這一藝術概念的，是劉勰《文心雕龍·神思》：

² 見《周易正義》卷八（臺北：廣文書局，1972年1月），頁77。

³ 見《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998年8月1版1刷），頁202。

⁴ 見《馮友蘭選集》上卷（北京：北京大學出版社，2000年7月1版1刷），頁394。

⁵ 見《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月），頁66。

是以陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神；積學以儲寶，酌理以富才，研閱以窮照，馴致以繹辭；然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；燭照之匠，窺意象而運斤。此蓋馭文之首術，謀篇之大端。⁶

在此，劉勰指出作家須使內心虛靜，才能醞釀文思、經營意象，而產生美感。張紅雨在《寫作美學》中說：

人們之所以有了美感，是因為情緒產生了波動。這種波動與事物的形態常常是統一起來的，美感總是附著在一定的事物上。⁷

他又進一步地指出：事物之所以可以成為激情物，是因為它觸動人們的美感情緒，而使美感情緒產生波動，所以我們對事物形態的摹擬，實際上是對美感情緒波動狀態的摹擬，是雕琢美感情緒的必要手段。因此，所謂靜態、動態的摹擬，也並不是對無生命的事物純粹作外形，或停留在事物動的表面現象上作摹狀，而是要挖掘出它更本質、更形象的內容，來寄託和流洩美感的波動。⁸

他所說的「情緒波動」，即主體之「意」；而「事物形態」之「更本質、更形象的內容」，則為客體之「象」。對這種意與象之關係，格式塔心理學家用「同形同構」或「異質同構」來解釋。他們認為：審美體驗就是對象的表現性及其力的結構（外在世界：象），與人的神經系統中相同的力的結構（內在世界：意）的同型契合。由於事物表現性的基礎在於力的結構，「所以一塊突兀的峭石、一株搖曳的垂柳、一抹燦爛的夕陽餘暉、一片飄零的落葉……都可以和人體具有同樣的表現性，在藝術家的眼裡也都具有和人體同樣的表現價值，有時甚至比人體還更有用。」⁹ 基於此，魯道夫·安海姆（Rudolf Amheim）提出了「藝術品的力的結構

⁶ 見劉勰著、黃叔琳注《增訂文心雕龍校注》卷六（北京：中華書局，2000年8月1版1刷），頁369。

⁷ 見張紅雨《寫作美學》（高雄：麗文文化出版社，1996年10月初版），頁311。

⁸ 參見張紅雨《寫作美學》，同注7，頁311-314。

⁹ 見蔣孔陽、朱立元主編《西洋美學通史》第六卷（上海：上海文藝出版社，1999年11月第1版），頁714。

與人類情感的結構是同構」之論點，以為推動我們自己情感活動起來的力，與那些作用於整個宇宙的普遍性的力，實際上是同一種力。他說：「我們自己心中生起的諸力，只不過是在遍宇宙之內同樣活動的諸力之個人的例子罷了」¹⁰ 也就是說：現實世界存在之本質乃一種力，它統合著客觀存在之「物理力」與主觀世界的「心理力」，在審美過程中，這種力使人類知覺搬演中介的角色，將作品中之「物理力」與人類情感的「心理力」因「同構」而結合為一。對此，李澤厚在〈審美與形式感〉一文中說：

不僅是物質材料（聲、色、形等等）與視聽感官的聯繫，而更重要的是它們與人的運動感官的聯繫。對象（客）與感受（主），物質世界和心靈世界實際都處在不斷的運動過程中，即使看來是靜的東西，其實也有動的因素……其中就有一種形式結構上巧妙的對應關係和感染作用……格式塔心理學家則把這種現象歸結為外在世界的力（物理）與內在世界的力（心理）在形式結構上的「同形同構」，或者說是「異質同構」，就是說質料雖異而形式結構相同，它們在大腦中所激起的電脈衝相同，所以才主客協調，物我同一，外在對象與內在情感合拍一致，從而在相映對的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧……中，產生美感愉快。¹¹

而歐陽周、顧建華、宋凡聖等在《美學新編》中也指出：

完形心理學美學依據「場」的概念去解釋「力」的樣式在審美知覺中的形成，並從中引申出了著名的「同形論」或稱為「異質同構」的理論。按照這種理論，他們認為外部事物、藝術樣式、人物的生理活動和心理活動，在結構形式方面，都是相同的，它們都是「力」的作用模式。在安海姆看來，自然物雖有不同的形狀，但都是「物理力作用之後留下的痕跡」。藝術作品雖有不同的形式，卻是運用內在力量對客觀現實進行再創造的過程。所以，「書法一般被看著是心理力的活的圖解」。總之，世界上的一切

¹⁰ 見安海姆著、李長俊譯《藝術與視知覺心理學》（臺北：雄師圖書公司，1982年9月再版），頁444。

¹¹ 見《李澤厚哲學美學文選》（臺北：谷風出版社，1987年5月初版），頁503-504。

事物，其基本結構最後都可歸結為「力的圖式」。正是在這種「異質同構」的作用下，人們才在外部事物和藝術作品中，直接感受到某種「活力」、「生命」、「運動」和「動態平衡」等性質。……所以，事物的形體結構和運動本身就包含著情感的表現，具有審美的意義。¹²

他們用「同構」之作用，把「意」與「象」之所以形成、趨於統一，而產生美感的原因、過程與結果，都簡要地交代清楚了。

(二)「多、一」層面

「多」與「一」互動的觀念，在中國起源甚早，但其形成是漸進的。而它的雛形，在《周易》與《老子》之前，見於古籍的雖多，如《尚書·洪範》的五行說「認知事物簡單的多樣性」和《管子·地水》「水作為世界多樣性統一」¹³的說法就是；發展到了春秋時，史伯與晏嬰終於體認出「和」與「同」的兩個範疇。在具象之外，加入了抽象思維，提煉出「和」的觀點，「作為對事物的多樣性、多元性衝突融合的體認」，¹⁴即「多」（多樣），而「同」，就是「一」（統一）；顯然所形成的是「多而一」的結構。

這種觀點影響極深遠，就先以《老子》而言，它是用「无、有、无」的結構¹⁵來組織其思想的，而其思想又以「道」作為重心，來統合「有」與「无」。所謂「无」，即「道常无名、樸」（三二章）之意，指無形無象；所謂「有」，是「樸散則為器」（二八章）之意，指有形有象。他認為宇宙人生是由「樸」（无）而「散為器」（有），又由「器」（有）而「復歸於樸」（无）的一個歷程。如單就其「由无而有」的這

¹² 見《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，2001年5月1版9刷），頁253。安海姆之「同形論」或「同形說」，參見蔣孔陽、朱立元主編《西方美學通史》第六卷，同注9，頁715-717。

¹³ 見張立文《中國哲學邏輯結構論》（北京：中國社會科學出版社，2002年1月1版1刷），頁110-114。

¹⁴ 見張立文《中國哲學邏輯結構論》，同注13，頁22-23。

¹⁵ 此即「(0)一、二、三(多) ↔ 三(多)、二、一(0)」的結構，如就「有」的部分而言，可造成「一、二、多」與「多、二、一」之循環，而成為螺旋結構。參見陳滿銘〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉（臺北：臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月），頁1-20。

一面而言，則老子主要有如下之看法：

道可道，非常道；名可名，非常名。无，名天地之始；有，名萬物之母。

（一章）

道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中又精。其精甚真，其中有信。（二一章）

有物混成，先天地生，寂兮冥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母，吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。

（二五章）

大道汜兮，其可左右，萬物恃之而生而不辭，功成不名有，衣養萬物而不為主。（三四章）

道常无為，而无不為。（三七章）

天地萬物生於有，有生於无。（四十章）

道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。（四二章）

從上引各章裡，不難看出老子這種由「无（無）」而「有」的主張。所謂「道可道非常道」、「道之為物，惟恍惟惚」、「道生一，一生二，二生三，三生萬物」、「有生於无」、「有物混成，先天地生，……可以為天下母」等，都是就「由无（無）而有」的順向過程來說的。而這個「道」，乃「創生宇宙萬物的一種基本動力」，如就本末整體而言，是「无」（無）與「有」的統一體；如單就「本」（根源）而言，則因為它「不可得聞見」（《韓非子·解老》），「所以老子用一個『無（无）』字來作為他所說的道的特性」。¹⁶而「由无（無）而有」，所說的就是「由一而多」之宇宙萬物創生的過程，所以宗白華說：

道的作用是自然的動力、母力，非人為的，非有目的及意志的。「萬物生於有，有生於无」這個素樸混沌一團的道體，運轉不已，化分而成萬有。故曰：「大道汜兮，其可左右。」（三十四章）「周行而不殆。」（二十五章）

¹⁶ 見徐復觀《中國人性論史·先秦篇》（臺北：臺灣商務印書館，1978年10月4版），頁329。

「反者道之動。」(四十章)「樸，則散為器。聖人用之，則為官長。」(廿八章)道體化分而成萬有的過程是由一而多，由無形而有形。¹⁷

而徐復觀也說：

宇宙萬物創生的過程，乃表明道由無形無質以落向有形有質的過程。但道是全，是一。道的創生，應當是由全而分，由一而多的過程。¹⁸

可見宇宙萬物之創生，是可用這種「一而多」的邏輯結構加以概括的。而這種「一而多」的邏輯結構，在《易傳》裡也可以找到，它主要見於〈彖傳〉與〈繫辭傳〉：

大哉乾元，萬物資始，乃統天。雲行雨施，品物流行。大明終始，六位時成，時乘六龍以御天。乾道變化，各正性命。保合大和，乃利貞。首出庶物，萬國咸寧。(〈乾象〉)

至哉坤元，萬物資生，乃順承天。坤厚載物，德合無疆。含弘光大，品物咸亨。牝馬地類，行地無疆，柔順利貞，君子攸行。先迷失道，後順得常。西南得朋，乃與類行。東北喪朋，乃終有慶。安貞之吉，應地無疆。(〈坤象〉) 乾知大始，坤作成物。(〈繫辭上〉)

一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。……生生之謂易，成象之謂乾，效法之謂坤。(同上)

是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。(同上)

乾坤其易之緼邪！乾坤成列而易立其中矣。(同上)

天地絪縕，萬物化醇；男女構精，萬物化生。(〈繫辭下〉)

乾坤其易之門邪！乾，陽物也；坤，陰物也。(同上)

先看〈彖傳〉，據知萬物之所以生、所以成的首要依據，有兩種：即乾元與坤元。由於「元」乃「氣之始」，¹⁹因此對應於「乾，陽物也；坤，陰物也」的說法，可

¹⁷ 見《宗白華全集》2(合肥：安徽教育出版社，1996年9月1版2刷)，頁810。

¹⁸ 見徐復觀《中國人性論史·先秦篇》，同注16，頁337。

¹⁹ 見李鼎祚《周易集解》卷一(臺北：世界書局，1963年5月初版)，頁4。

知「乾元」，指陽氣之始，是「一種剛健的創生功能」；「坤元」，指陰氣之始，為「一種柔順的含容功能」，而萬物就在這兩種功能之作用下生成、變化。²⁰如此先由「乾元」創生，再由「坤元」含容，萬物就不斷地盡其本性而實現、完成自我，以趨於和諧之境界，所呈現的就是「一（元）、二（乾、坤）、多（萬物）」的過程。

再看〈繫辭傳〉，所謂「乾知大始，坤作成物」、「天地絪縕，萬物化醇」、「生生之謂易，成象之謂乾，效法之謂坤」與「繼之者善也，成之者性也」等，與〈彖傳〉之說是明顯相呼應的。而值得格外注意的是，「一陰一陽之謂道」、「生生之謂易」、「是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦」、「乾坤其易之緼也」、「乾坤其易之門也」等這些話。在這些話裡，《易傳》的作者用「易」、「道」或「太極」來統括「陰」（坤）與「陽」（乾），作為萬物生生不已的根源。而此根源，就其「生生」這一含意來說，即「易」，所以說「生生之謂易」；就其「初始」這一象數而言，是「太極」，所以《說文解字》於「一」篆下說「惟初太極，道立於一，造分天地，化成萬物」；²¹就其「陰陽」這一原理來說，就是「道」，所以說「一陰一陽之謂道」。分開來說是如此，若合起來看，則三者可融而為一。關於此點，馮友蘭分「宇宙」與「象數」加以說明云：

《易傳》中講的話有兩套：一套是講宇宙及其中的具體事物，另一套是講易自身的抽象的象數系統。〈繫辭傳·上〉說：「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。」這個說法後來雖然成為新儒家的形上學、宇宙論的基礎，然而它說的並不是實際宇宙，而是《易》象的系統。可是照《易傳》的說法：「易與天地準」（同上），這些象和公式在宇宙中都有其準確的對應物。所以這兩套講法實際上可以互換。「一陰一陽之謂道」這句話固然是講的宇宙，可是它可以與「易有太極，是生兩儀」這句話互換。「道」等於「太極」，「陰」、「陽」相當於「兩儀」。《繫辭傳·下》說：「天地之大德曰生。」《繫辭傳·上》說：「生生之謂易。」這又是兩套說法。

²⁰ 見戴璉璋《易傳之形成及其思想》（臺北：文津出版社，1989年6月臺灣初版），頁93。

²¹ 黃慶萱：「太極，是原始，也是無窮。從數方面來講，原始的數是一，所以《說文解字》於「一」篆下云：『惟初太極，道立於一，造分天地，化成萬物。』可見太極既為初為一；及其化成萬物，又可至於無窮。」見《周易縱橫談》（臺北：東大圖書公司，1995年3月初版），頁33-34。

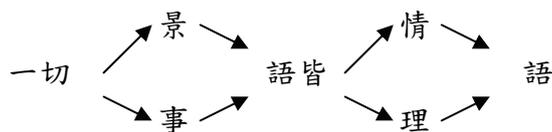
前者指宇宙，後者指易。可是兩者又是同時可以互換的。²²

他從實（宇宙）虛（象數）之對應來解釋，很能凸顯《周易》這本書的特色。這樣，其歷程就可用「一、二、多」的結構來呈現，其中「一」指「太極」、「道」、「易」，「二」指「陰陽」、「乾坤」（天地），「多」指「萬物」；這和《彖傳》之說，是互相疊合的。這種結構如果隱去其中之「二」，就是「一而多」，與《老子》之說是可互相對應的。²³

如此「多」與「一」彼此互動所形成之螺旋結構，恰恰可以解釋「意」與「象」互動之作用，而「一意多象」、「一象多意」之理論基礎也就建立在這裡。

三、意、象互動的辭章表現

大體而論，辭章內容的主要成分，不外情、理與事、物（景）。其中情與理為「意」，屬核心成分；事與物（景）乃「象」，為外圍成分。而此情、理與事、物（景）之辭章內容成分，就其情、理而言，是「意」；就其事、物（景）而言，是「象」。它們的關係可藉王國維「一切景語皆情語」²⁴一語加以擴充，那就是：



也就是說，作者用「景」（物）、「事」——「象」來寫，是手段，而藉以充分凸顯「情」與「理」——「意」，才是目的。²⁵可見「意」與「象」雖然「異質」，可經

²² 見《馮友蘭選集》上卷，同注4，頁286。

²³ 《老子》對宇宙萬物創生之過程，完整地說，呈現的是「(0)一、二、多」的邏輯結構，在此只聚焦於其中「一、多」加以說明而已。參見陳滿銘〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，同注15。

²⁴ 見王國維《人間詞話刪稿》，《詞話叢編》五（臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺1版），頁4257。

²⁵ 參見陳滿銘《文章結構分析——以中學國文課文為例》（臺北：萬卷樓圖書公司，1999

由「同構」而產生互動，但無論所形成的是「一意多象」還是「一象多意」，都一樣以「意」為「主」、「象」為「從」。茲分「一意多象」與「一象多意」，舉例說明如下：

（一）一意多象

形成辭章之「意」有多種，諸凡發生在天地宇宙之間的事物都可以引起人的理性與感性之反應，形成「理」或「情」——「意」，如取捨、公私、出入、聚散、得失、送往、迎來、仕隱、成敗、弔古、傷今、閒居、出遊、感時、雪恥、修身、齊家、治國、平天下，甚至孝、悌、敬、信、慈……等就是。作者從中提煉出某種主題（「理」或「情」——「意」）以確立一篇主旨，即可選擇材料（「景」「物」、「事」——「象」），進行實際之寫作。因囿於篇幅，在此特別鎖定「離別」意象，分「個別」與「整篇」，舉例說明，以見一斑。

首先從個別來看，與離別之「意」可以與之形成「同構」的「象」者，有很多種，常見者為柳（楊花、柳絮、堤柳）、水（綠水、春水、江水）、草（春草、碧草、芳草、衰草）、花（桃花、梅花、落花）、鳥（黃鸝、子規、鷓鴣、燕、雁）、月（明月、鉤月、簾月）、雲（浮雲、雲霞、片雲）、黃昏（夕陽、日暮、落日）、秋（秋空、秋色、秋風）、酒（沉醉、酒醒、樽前、一杯酒）與離別之地（長亭、謝亭、勞勞亭、灞陵亭、南浦）……等，不一而足。茲概述如下：

以「柳」為例，它主要源於《詩經·采薇》：「昔我往矣，楊柳依依」的詩句與漢代長安灞橋折柳贈別的習俗；而「柳」、「留」又諧音；所以「柳」與「離情」就形成「同構」了。²⁶如鄭谷有〈淮上與友人別〉詩云：

揚子江頭楊柳春，楊花愁煞渡江人。

又如柳永有詠「秋別」的〈雨霖鈴〉詞云：

今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月。

年5月初版），頁331。

²⁶ 參見閔名琴〈淺論中國古代詩詞中的柳意象〉（安陽：《安陽師範學院學報》，2006年4期），頁70-71。

以「水」爲例，它主要是靠其「綿延不斷」與「不可復返」之視覺印象，而與「離情」形成「同構」的。²⁷如李白〈渡荆門送別〉詩云：

仍憐故鄉水，萬里送行舟。

又如溫庭筠寫「懷人」之情的〈夢江南〉詞云：

過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠。

以「草」爲例，它主要源於《楚辭·招隱士》：「王孫游兮不歸，春草生兮萋萋」的句子，使「草」與「離情」形成「構」而連繫在一起。如白居易〈賦得古原草送別〉詩云：

遠芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孫去，萋萋滿別情。

又如李煜〈清平樂〉詞云：

離恨恰如春草，更行更遠還生。

以「花」爲例，它主要由於其易衰易落往往會引生人「聚散匆匆」、「好景不常」的感觸，因此形成了「構」而連繫在一起。如李商隱〈落花〉詩云：

高閣客竟去，小園花亂飛。

又如李清照〈一剪梅〉詞云：

花自飄零水自流，一種相思，兩處閒愁。

²⁷ 參見王立《心靈的圖景——文學意象的主題研究》（上海：學林出版社，1992年2月1版1刷），頁199-200。

以「鳥」為例，它主要是藉著「自由」、「回歸」之原型意識，而與「離別之情」、「流浪之感」形成「同構」的。²⁸如杜甫〈春望〉詩云：

感時花濺淚，恨別鳥驚心。

又如李白〈菩薩蠻〉詞云：

玉階空佇立，宿鳥歸飛急。何處是歸程，長亭連短亭。

以「月」為例，它主要是以其「柔和溫馨的審美特徵」、「超越空間的感情慰藉」、「圓缺變化的心理期待」與「離情」產生「同構」的。²⁹如李白〈靜夜思〉詩云：

舉頭望明月，低頭思故鄉。

又如牛希濟〈生查子〉詞云：

殘月臉邊明，別淚臨清曉。

經由上述，已足以見出「一意多象」之普遍性。

其次從整篇來看，一篇作品往往有著「一意多象」的表現。如杜審言〈和晉陵陸丞早春游望〉詩：

獨有宦遊人，偏驚物候新。雲霞出海曙，海柳渡江春。淑氣催黃鳥，晴光轉綠蘋。忽聞歌古調，歸思欲霑巾。

此詩採先凡（總括）後目（條分）的形式寫成，「凡」的部分為起聯，首句為引子，

²⁸ 參見劉向斌、屈紅香〈古代詩賦飛鳥意象探源〉（榆林：《榆林學院學報》14卷2期，2004年6月），頁77-82。

²⁹ 參見莊超穎〈古代離別詩中月亮意象的社會心理內涵〉（福州：《福州大學學報·哲學社會科學版》，2003年2期），頁74-77。

用以帶出次句，分「偏驚」（特別地會觸動情思）與「物候新」兩軌來統攝屬「目」的三聯。其中「偏驚」統括尾聯，「物候新」統括頷、頸兩聯。而頷、頸兩聯是用以具寫春來「物候新」的寫景的。作者在此，依次以「雲霞」、「梅柳」、「黃鳥」、「蘋」等寫「物」，以「曙」、「春」、「淑氣」、「晴光」等寫「候」，以「出海」、「渡江」、「催」、「轉綠」等寫「新」，使「物候新」由抽象化爲具體，產生更大的觸發力，以加強尾聯「歸思」（即歸恨）這種一篇主旨的感染力量。這首詩能產生強烈的感染力量，深究起來，與所選取的「物」實有極爲密切的關係，因爲「雲霞」、「梅柳」、「黃鳥」和「蘋」，都和作者所要抒發的「歸恨」（離情）有關，首以「雲霞」來說，由於它們經常是飄浮空中、動止不定的，所以辭章家便在「動止不定」之「同構」下，常用「雲」或「霞」來象徵遊子、行客，以襯寫「離情」。用「雲」的，如杜甫〈夢李白〉詩說：

浮雲終日行，遊子久不至。

又如韋應物〈淮上喜會梁州故人〉詩說：

浮雲一別後，流水十年間。

用「霞」的，如賀知章〈綠潭〉篇說：

綠水殘霞催席散，畫樓明月待人歸。

又如錢起〈送屈突司馬充安西書記〉詩說：

海月低雲旆，江霞入錦車。

次以「梅柳」來說，其中「柳」，已見上述，十分常見。而「梅」則由於南北朝時范曄與陸凱的故事，也和「離情」結了「同構」之緣。據《荊州記》的記載，陸凱在江南，有一次遇到來自京師的信差，便折下一株梅花託他帶給在長安的范曄，並贈詩說：

折梅逢驛使，寄與隴頭人。江南無所有，聊贈一枝春。³⁰

從此，「梅」便被辭章家用來寫相思之情，如宋之問〈題大庾嶺北驛〉詩說：

明朝望鄉處，應見隴頭梅。

又如韓偓〈亂後春日途經野塘〉詩說：

世亂他鄉見落梅，野塘晴暖獨徘徊。

此類例子，真是俯拾皆是。再以「黃鳥」來說，誰都曉得與金昌緒的〈春怨〉詩有關，這首詩是這樣寫的：

打起黃鶯兒，莫叫枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。

有了這首詩作「同構」之媒介，黃鶯（即黃鳥）和它的啼聲便全蘊含著「離情」了。如高適〈送前衛縣李宋縣尉〉詩說：

黃鳥翩翩楊柳垂，春風送客使人悲。

又如白居易〈三月二十八日贈周判官〉詩說：

柳絮送人鶯勸酒，去年今日別東都。

所謂的「黃鳥翩翩」、「鶯勸酒」，不是將離情更推深了一層嗎？未以「蘋」來說，它本是水生蕨類植物的一種，夏秋之間有花，色白，故又稱「白蘋」。由於俗以為是萍的一種，即大萍，所以和萍一樣，也常被用以喻指飄泊，形成「同構」，以抒寫「離情」。如劉長卿〈餞別王十一南遊〉詩說：

³⁰ 參見王慧〈零落成泥碾作塵，只有香如故——宋代詩詞中的梅花意象解讀〉（開封：《開封教育學院學報》26卷2期，2006年6月），頁12-14。

誰見汀洲上，相思愁白蘋。

又張籍〈湘江曲〉說：

送人發，送人歸，白蘋茫茫鷓鴣飛。

這裡所謂的「白蘋」，無疑地是特別用以寫「離情」的。

由此看來，杜審言在諸多初春景物中所以選「雲、霞」、「梅、柳」、「黃鳥」與「蘋」等，是有意藉著「同構」之作用，用這些「象」以襯托「意——離情（歸思）」的，這樣「非常懸密」³¹地用「一意多象」來經營，自然就增強了它的感染力了。

（二）一象多意

可取為辭章之「象」，包羅甚廣，凡是存於天地宇宙之間的實物或東西都包含在內。以較大的物類而言，如天（空）、地、人、日、月、星、山（陸）、水（川、江、河）、雲、風、雨、雷、電、煙、嵐、花、草、竹、木（樹）、泉、石、鳥、獸、蟲、魚、室、亭、珠、玉、朝、夕、晝、夜、酒、肴……等就是；以個別的對象而言，如桃、杏、梅、柳、菊、蘭、蓮、茶、麥、梨、棗、鶴、雁、鶯、鷓、鷺、鸞、鵝、鴨、鷓鴣、杜鵑、蟬、蛙、鱸、蚊、蟻、馬、猿、笛、笙、琴、瑟、琵琶、船、旗、轎……等就是。這些所形成的「象」，藉由「同構」作用，與「意」連結，便可進行實際之寫作。因限於篇幅，在此特別鎖定「梅花」意象，分「個別」與「整篇」，舉例說明，以見其梗概。

首先從個別來看，梅花是中國的傳統名花，由於它與霜雪相伴、苦寒為友，具凌霜傲雪、堅貞不屈之風骨，因此以其「自然特質」而言，便經由「同構」作媒介，而有玉潔冰清、淡泊閑雅、幽獨孤傲、堅毅頑強的意象；又由於南朝宋人陸凱作〈贈范曄〉詩云：「折梅逢驛使，寄與隴頭人；江南無所有，聊贈一枝春」，將友情與梅花產生「同構」連結在一起，從此「梅花」有了「文化積澱」，而與離別之情（友情、鄉情、親情、男女之情）結了不解之緣。茲從中抽出幾種意象，概述如下：

³¹ 見喻守真《唐詩三百首詳析》（臺北：臺灣中華書局，1996年4月臺23版5刷），頁132。

以「堅貞」為例，它主要藉由梅花堅忍、貞潔之「自然特質」而形成「同構」的。如王安石〈梅花〉詩云：

牆角樹枝梅，凌寒獨自開。遙知不是雪，為有暗香來。

在此「梅」是作者「堅貞」人格之化身。又如陸游題作「詠梅」之〈卜算子〉詞云：

驛外斷橋邊，寂寞開無主。已是黃昏獨自愁，更著風和雨。無意苦爭春，一任群芳妒。零落成泥碾作塵，只有香如故。

這又何嘗不象徵著作者的人格呢？

以「清雅」為例，它主要由其「清高閑雅」之「自然特質」而形成「同構」的。如盧梅坡〈雪梅〉詩云：

有梅無雪不精神，有雪無梅俗了人。日暮詩成天又雪，與梅并作十分春。

意境十分清雅。又如李清照詠「梅」之〈漁家傲〉詞云：

雪裡已知春信至，寒梅點綴瓊枝膩。香臉半開嬌旖旎，當庭際、玉人浴出妝洗。

這樣以「梅」比作「清雅」之美人，將作者「清高閑雅」之意趣傾注其中。

以「隱逸」為例，它主要由其「幽獨孤傲」、「遺世獨立」之「自然特質」而形成「同構」的。如張道洽〈瓶梅〉詩云：

寒水一瓶春數枝，清香不減小溪時。橫斜竹底無人識，莫與微雲淡月知。

很清晰地傳遞出一種「隱逸」精神。又如鄭域詠「梅」之〈昭君怨〉詞云：

冷落竹籬茅舍，富貴玉堂瓊樹。兩地不同栽，一般開。

簡單幾句就道出了梅花「清靜自守、傲視富貴」的性格。

以「離思」爲例，它主要由陸凱「折梅贈范曄」以表「離情」之典故，形成「文化積澱」而產生「同構」的。³²如陸游〈客舍對梅〉詩云：

還憐客路龍山下，未折一枝先斷腸。

這表達了思鄉之苦。又如歐陽脩〈踏莎行〉詞云：

候館梅殘，溪橋柳細。草薰風暖搖征轡。離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷如春水。

依序以「梅」、「柳」、「草」、「水」來寫「離愁」，「離愁」自然綿連不斷。

經由上述，已可看出「一象多意」之梗概。

其次從整篇來看，一篇作品雖以「一意多象」爲常態，但詠物之作，卻往往涉及主旨之顯與隱，而形成「一象多意」的現象。如姜夔的〈暗香〉、〈疏影〉詞：

舊時月色。算幾番照我，梅邊吹笛。喚起玉人，不管清寒與攀摘。何遜而今漸老，都忘卻、春風詞筆。但怪得、竹外疏花，香冷入瑤席。江國、正寂寂。歎寄與路遙，夜雪初積。翠尊易泣，紅萼無言耿相憶。長記曾攜手處，千樹壓、西湖寒碧。又片片、吹盡也，幾時見得。（〈暗香〉）

苔枝綴玉。有翠禽小小，枝上同宿。客裡相逢，籬角黃昏，無言自倚修竹。昭君不慣胡沙遠，但暗憶、江南江北。想佩環、月夜歸來，化作此花幽獨。猶記深宮舊事，那人正睡裡，飛近蛾綠。莫似春風，不管盈盈，早與安排金屋。還教一片隨波去，又卻怨、玉龍哀曲。等恁時、重覓幽香，已入小窗橫幅。（〈疏影〉）

這兩首詞作於光宗紹熙二年（西元一一九一年），有題序云：「辛亥之冬，余載雪詣石湖。止既月，授簡索句，且徵新聲，作此兩曲。石湖把玩不已。使工妓隸習

³² 參見王慧〈零落成泥碾作塵，只有香如故——宋代詩詞中的梅花意象解讀〉，同注 30。

之，音節諧婉，乃名之曰〈暗香〉、〈疏影〉。」皆用於詠梅花，由其題序看來，這兩首詞「不妨稱之為『連環體』，兩環相連，似合似分，以其合者觀之為一，以其分者觀之為二」。³³

上一闋詞是詠紅梅之作。起首五句，初就梅花之盛，寫當年梅邊吹笛、喚人攀摘的雅事。「何遜」四句，再就梅花之衰，寫如今人老花盡、無笛無詩的境況。「江國」六句，承「何遜」四句，仍就梅花之衰，反用陸凱贈范曄（折梅逢驛使，寄與隴頭人；江南無所有，聊贈一枝春）的詩意，寫路遙雪深、無從寄梅的惆悵。「長記」兩句，承篇首五句，又就梅花之盛，藉當年攜遊西湖孤山所見梅紅與水碧相映成趣的景致，以抒發無限懷舊之情。結尾兩句，末就梅花之衰，寫梅花落盡、舊歡難再的悲哀，回應「何遜」十句作結。

作者這樣以「一盛一衰」、「一昔一今」作成強烈對比，以形成「同構」加以敘寫，將自己滿懷的今昔之感、懷舊之情，表達得極為宛轉回環，有著無盡的韻味。潘善祺以為此詞「雖為憶友，然贈梅、觀梅、落梅，始終貫穿全詞，環繞本題」，並說：「此詞由昔而今，又由今而昔，憶盛嘆衰，樂聚哀散。回環往復，如蛟龍盤舞，曲盡情意，確是大家手筆。」³⁴ 幾句話就指出了本詞的特色與成就。

下一闋詞為詠白梅之作。起首三句，以小小的「翠禽」作陪襯（賓），寫梅花的「幽獨」形貌（主）。「客裡」三句，採擬人的手法，取杜甫〈佳人〉（天寒翠袖薄，日暮倚修竹）詩意，寫梅花的「幽獨」境況。「昭君」四句，依序用王建〈塞上詠梅〉（天山路旁一株梅，年年花發黃雲下；昭君已沒漢使回，前後征人誰繫馬）詩與杜甫〈詠懷古跡〉（群山萬壑赴荆門，生長明妃尚有村；一去紫臺連朔漠，獨留青塚向黃昏。畫圖省識春風面，環珮空歸月夜魂；千載琵琶作胡語，分明怨恨曲中論）詩的意思，進一層地從梅花「幽獨」的形神上設想，將梅花擬作昭君，使「幽獨」的梅花含蘊昭君歸魂的無盡怨恨。換頭三句，用南朝壽陽公主的故事，寫「幽獨」梅花的飄落。「莫似春風」七句，寫「幽獨」梅花的歸宿；在這裡，作者先以「莫似」三句，用漢武、阿嬌的故事，寫梅花委於塵土的一種歸宿；再以「還教」二句，用「玉龍哀笛」襯托怨情，寫梅花隨波逐流的另一種歸宿；然後以結尾兩句，化實為虛，寫梅花空入「橫幅」的末一種歸宿。

³³ 王雙啟評析，見唐圭璋、繆鉞、葉嘉瑩等《唐宋詞鑑賞辭典》下（上海：上海辭書出版社，1999年1月1版15刷），頁1754。

³⁴ 潘善祺評析，見陳邦炎主編《詞林觀止》上（上海：上海古籍出版社，1994年4月1版1刷），頁589-590。

通觀此詞，由梅花的形神寫到它的飄落、歸宿，而一貫之以「幽獨」，形成「同構」，使作者的幽獨懷抱流貫於字裡行間，其鎔鑄之妙，可說無與倫比。唐圭璋說：「『昭君』兩句，用王建〈詠梅〉詩意，抒寄懷二帝之情。」³⁵以為此詞與「二帝蒙塵」有關，是有相當道理的。

由此看來，這兩首詠梅的作品，前一首抒寫的主要是懷舊之情，卻蘊含了身世之感；而後一首則主要抒發了「幽獨」情懷，卻潛藏了隱逸之思、身世之感與家國之悲。所謂「一象多意」，其意象內涵是十分豐富的。

三、意與象互動之美學詮釋

「意」與「象」之互動，關涉到「虛實」與「對稱」；「一」與「多」的互動，關涉到「多樣」與「統一」。而「虛實」與「對稱」、「多樣」與「統一」，是有其「美感效果」的。試分述如下：

（一）虛實與映襯

「意」與「象」是「一虛一實」的關係，而「虛」與「實」又形成「二元對待」。從形式上看，無論「一意多象」之「以虛化實」或「一象多意」之「以實化虛」，都可以產生美感。曾祖蔭指出這種「虛實」一種美學特徵說：

就藝術反映生活的特點來看，如果說現實景物是「實」，通過景物所體現的思想感情是「虛」，那末，化實為虛就是要化景物為情思，這在我國詩詞中表現得尤為突出。……化虛為實突出地表現為將心境物化。把看不見、摸不著的思想感情、心理變化等，用具體的或直觀的感性形態表現出來，也就是說，要變無形為有形。從這個意義上說，具體的或直觀的物象為實，無形的思想感情、心理變化等為虛。化虛為實就是把無形的思想、情趣、心理等轉化為具體生動的藝術形象。³⁶

如此透過「同構」，將「心境物化」、「物境心化」，確實可以解釋「意（虛）」

³⁵ 見唐圭璋《唐宋詞簡釋》（臺北：木鐸出版社，1982年3月初版），頁194。

³⁶ 見曾祖蔭《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年8月初版），頁167-172。

與「象（實）」互動的藝術特色。也正因為它們能由互動而結合，便成為中國美學一條重要的原則，概括了中國藝術的美學特點。葉太平即認為：

藝術形象必須「虛實結合」，才能真實地反映有生命的世界。如果沒有物象之外的虛空，藝術品就失去了生命。³⁷

而這種「轉化」或「結合」，如對應於生理、心理來說，則建立在「兩兩相對」之基礎上。對此，宗白華便說：

有謂節奏為生理、心理的根本感覺，因人之生理，均兩兩相對，故於對稱形體，最易感人。³⁸

而「兩兩相對」形成藝術，即兩兩「映襯」或「襯托」之意。董小玉說：

襯托，原係中國繪畫的一種技法，它是只用墨或淡彩在物象的外廓進行渲染，使其明顯、凸出。這種技法運用於文學創作，則是指從側面著意描繪或烘托，用一種事物襯托另一種事物，使所要表現的主體在互相映照下，更加生動、鮮明。襯托之所以成為文學創作中一種重要的表現手法，是由於生活中多種事物都是互為襯托而存在的，作為真實地表現生活的文學，也就不能孤立地進行描寫，而必然要在襯托中加以表現。³⁹

既然「生活中多種事物都是互為襯托而存在」，而「襯托」的主客雙方，所呈現的就是「二元對待」的現象。這種現象，形成「調和」的，相當於襯托中的「對稱」；而形成「對比」的，則相當於襯托中的「對立」。

以「對稱」而言，陳望道在《美學概論》中論述「美的形式」時，列有「對稱與均衡」一項：

³⁷ 見葉太平《中國文學的精神世界》（臺北：正中書局，1994年12月臺初版），頁290。

³⁸ 見《宗白華全集》1，同注17，頁506。

³⁹ 見《文學創作與審美心理》（成都：四川教育出版社，1992年12月1版1刷），頁338。

對稱 (symmetry) 是與幾何學上所說的對稱指稱同一的事實。都是將一條線 (這一條線實際並不存在, 也可假定其如此), 為軸作中心, 其左右或上下所列方向各異, 形象相同的狀態。……所謂均衡 (balance) 雖與它 (按: 指對稱的形式) 極類似, 就比它活潑得多; ……均衡是左右的形體不必相同, 而左右形體的分量卻是相等的一種形式。⁴⁰

這種「美的形式」運用在辭章時, 則不必如幾何學那麼嚴密, 只要達到均衡的狀態即可。因此落到「意」與「象」之虛實來說, 則一樣可凸顯出其對稱 (均衡) 美。

以「對立」而言, 張少康說:

任何藝術作品的內部都包含著許多矛盾因素的對立統一。例如我國古代文藝理論中所說的形與神、假與真、一與萬、虛與實、情與理、情與景、意與勢、文與質、通與變等等。每一件藝術品, 每一個藝術形象, 都是這一組組矛盾關係的統一, 是它們的綜合產物。⁴¹

而邱明正也表示:

這種既對立又統一的原則體現了矛盾著的雙方相互對立、相互排斥, 又在一定條件下相互轉化, 相互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。⁴²

可見「意」與「象」所形成的是「虛實」二元, 它形成「映襯», 無論為「對稱」或「對立», 均可趨向一種和諧統一的狀態, 而獲得「相生相成」之美感效果。

(二) 多樣與統一

「多樣」是「統一」的下徹基礎, 「統一」是「多樣」的上徹歸趨; 兩者互動

⁴⁰ 見陳望道《美學概論》(臺北:文鏡文化事業公司, 1984年重排出版), 頁43-45。

⁴¹ 見張少康《中國古代文學創作論》(臺北:文史哲出版社, 1991年6月初版), 頁173。

⁴² 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95。

就形成「一而多」或「多而一」的變化。所謂「一而多」，是就順向來說的，若著眼於逆向，就是「多而一」了。這逆向之「多而一」，從西洋美學來看，就是「多樣的統一」。對此，陳望道從「形式原理」加以解釋說：

所謂形式原理，就是繁多的統一。我們對於美的形式，雖不一定其如此如彼，只是四分五裂雜亂無章，總覺得是與審美的心情不合的。所以第一，「統一」實為對象所不可不具的一個要質。而且它所統一的又該不止是簡單的一二個要素。如止是一二個要素，則統一固易成就，卻頗不免使人覺得單調。所以第二，繁多又為對象所不可不具的一個要質。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。⁴³

所謂「統一為繁多的統一，而繁多又為統一的分化」，將「多」與「一」不可分的關係，說得很明白。對此，楊辛、甘霖也認為：

多樣統一，這是形式美法則的高級形式，也叫和諧。從單純齊一、對稱均衡到多樣統一，類似「一生二、二生三、三生萬物」。多樣統一體現了生活、自然界中對立統一的規律，整個宇宙就是一個多樣統一的和諧的整體。「多樣」體現了各個事物的個性的千差萬別。「統一」體現了各個事物的共性的整體聯繫。⁴⁴

由事物之「個性」與「共性」來觀察「多」與「一」，很能凸顯兩者「一而二、二而一」的關係。而歐陽周、顧建華、宋凡聖等在其《美學新編》裡，又加以闡釋說：

⁴³ 見《美學概論》，同注40，頁77-78。

⁴⁴ 見楊辛、甘霖《美學原理》（北京：北京大學出版社，1989年2月1版4刷），頁161。

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。⁴⁵

可見「一」與「多」能形成「二元對待」，有機地結合在一起。也就是說，「一」之美，需要奠基在「多」之上；而「多」之美，也必須仰仗「一」來統合。

這樣看來，無論是如上所述之「一意多象」，如「離情」(一)之於「柳」、「水」、「月」、「草」、「離別之地」……等(多)，或「一象多意」，如「梅花」(一)之於「堅貞」、「清雅」、「隱逸」、「離情」、「身世之感」、「家國之思」……等(多)，都可以因「同構」，經由「虛實二元對待(對稱、對立)」、「統一中見多樣」，而融成一體，以產生感染力，獲致美感效果。

四、結語

綜上所述，可知「意」與「象」之互動，可形成「一意多象」與「一象多意」的不同類型。而它們雖然是虛、實「異質」，卻可因「同構」的作用，造成互動，使「心理場」(意)與「物理場」(象)產生「電脈衝」，將兩者融鑄一體，成為藝術作品。而這種「意」與「象」之互動，不但可在哲學與心理學上，理出它的根本原理；也可在辭章上，透過「一意多象」與「一象多意」之表現加以檢驗；甚且可在美學上尋得其歸趨。如此「一以貫之」，希望或多或少有助於對「意、象互

⁴⁵ 見《美學新編》，同注12，頁80-81。

動」作更進一層之研究。

(2007.9.11.完稿)

引用文獻

- 《心靈的圖景——文學意象的主題研究》，王立撰，上海：學林出版社，1992年2月，1版1刷。
- 〈零落成泥碾作塵，只有香如故——宋代詩詞中的梅花意象解讀〉，王慧撰，開封：《開封教育學院學報》26卷2期，2006年6月，頁12-14。
- 《人間詞話刪稿》，王國維撰，《詞話叢編》五，臺北：新文豐出版公司，1988年2月，臺1版。
- 《周易正義》，唐·孔穎達撰，臺北：廣文書局，1972年1月，初版。
- 《藝術與視知覺心理學》，安海姆撰、李長俊譯，臺北：雄師圖書公司，1982年9月，再版。
- 《李澤厚哲學美學文選》，李澤厚撰，臺北：谷風出版社，1987年5月，初版。
- 《周易集解》，唐·李鼎祚撰，臺北：世界書局，1963年5月，初版。
- 《宗白華全集》，宗白華撰，合肥：安徽教育出版社，1996年9月，1版2刷。
- 《審美心理學》，邱明正撰，上海：復旦大學出版社，1993年4月，1版1刷。
- 《唐宋詞簡釋》，唐圭璋撰，臺北：木鐸出版社，1982年3月，初版。
- 《唐宋詞鑑賞辭典》，唐圭璋、繆鉞、葉嘉瑩等撰，上海：上海辭書出版社，1999年1月，1版15刷。
- 《中國人性論史》，徐復觀撰，臺北：臺灣商務印書館，1978年10月，4版。
- 〈淺論中國古代詩詞中的柳意象〉，閃名琴撰，安陽：《安陽師範學院學報》2006年4期，2006年8月，頁70-71。
- 〈古代離別詩中月亮意象的社會心理內涵〉，莊超穎撰，福州：《福州大學學報·哲學社會科學版》2003年2期，2003年4月，頁74-77。
- 《中國哲學邏輯結構論》，張立文撰，北京：中國社會科學出版社，2002年1月，1版1刷。
- 《寫作美學》，張紅雨撰，高雄：麗文文化出版社，1996年10月，初版。
- 《中國古代文學創作論》，張少康撰，臺北：文史哲出版社，1991年6月，初版。
- 《詞林觀止》，陳邦炎主編，上海：上海古籍出版社，1994年4月，1版1刷。
- 《美學概論》，陳望道撰，臺北：文鏡文化事業公司，1984年，重排出版。
- 《中國古典美學史》，陳望衡撰，長沙：湖南教育出版社，1998年8月，1版1刷。
- 《文章結構分析——以中學國文課文為例》，陳滿銘撰，臺北：萬卷樓圖書公司，

1999年5月，初版。

〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，陳滿銘撰，臺北：臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月，頁1-20。

〈論章法結構與意象系統——以「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構切入作考察〉，陳滿銘撰，無錫：《江南大學學報·人文社會科學版》4卷4期，2005年8月，頁70-77。

《中國古代文藝美學範疇》，曾祖蔭撰，臺北：文津出版社，1987年8月，初版。

《馮友蘭選集》，馮友蘭撰，北京：北京大學出版社，2000年7月，1版1刷。

《中國美學史大綱》，葉朗撰，臺北：滄浪出版社，1986年9月。

《中國文學的精神世界》，葉太平撰，臺北：正中書局，1994年12月，臺初版。

《文學創作與審美心理》，董小玉撰，成都：四川教育出版社，1992年12月，1版1刷。

《周易縱橫談》，黃慶萱撰，臺北：東大圖書公司，1995年3月，初版。

《唐詩三百首詳析》，喻守真撰，臺北：臺灣中華書局，1996年4月，臺23版5刷。

《美學原理》，楊辛、甘霖撰，北京：北京大學出版社，1989年2月，1版4刷。

《西洋美學通史》，蔣孔陽、朱立元主編，上海：上海文藝出版社，1999年11月，第1版。

〈古代詩賦飛鳥意象探源〉，劉向斌、屈紅香撰，榆林：《榆林學院學報》14卷2期，2004年6月，頁77-82。

《增訂文心雕龍校注》，黃叔琳注，北京：中華書局，2000年8月，1版1刷。

《美學新編》，歐陽周、顧建華、宋凡聖等撰，杭州：浙江大學出版社，2001年5月，1版9刷。

《易傳之形成及其思想》，戴璉璋撰，臺北：文津出版社，1989年6月，臺灣初版。

The Interaction between Concept and Form——“One concept with Multiple Forms” vs. “One Form with Multiple Concepts”

Chen, Man-Ming^{*}

[Abstract]

Concept and Form develop image in two categories by means of interaction; namely, “one concept with multiple forms” and “one form with multiple concepts”. This article explores the interaction between concept and form based on philosophical implications and psychological backgrounds. Exemplified by “the image of departure” and “the image of plum blossom” in many Chinese literary works, this article illustrates the aesthetic of writings. Further, this article discusses writing skills such as reality/fantasy and reflection, diversity and unity to demonstrate the close relation of concept and form as well as its artistic effect.

Keywords: the interaction between concept and form, one concept with multiple forms, one form with multiple concepts, reality/fantasy and reflection, diversity and unity

^{*} Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan Normal University.