

# 論意象之統合——以辭章之主題與 風格為範圍作探討

陳滿銘\*

〔摘要〕

「思維」是人類一切知行活動之原動力，而「思維」又始終以「意象」為內容，所以「意象」可以通貫「思維」之各個層面，以形成「意象（思維）系統」。而此系統，由於直接與「語文能力」的開展息息相關，而辭章中關於「決定主題（主旨）」與「確立風格」之「能力」，就與「意象（思維）系統」中之「意象的統合」密不可分。因此，由「思維（意象）系統」來能辨明辭章「意象的統合」（主題〔主旨〕與風格），是最為完善而直接的。

關鍵詞： 意象統合、意象（思維）系統、語文能力、辭章、主題與風格

---

\* 臺灣師範大學國文系退休教授

## 一、前言

「意象的統合」屬於「意象（思維）系統」中之一環。而「意象（思維）系統」，則直接與「語文能力」的開展息息相關；一般而言，語文能力可概分為三個層級來加以認識：即「一般能力」（含思維力、觀察力、記憶力、聯想力、想像力）、「特殊能力」（含確立風格、決定主題〔主旨〕、選取材料、運用詞彙、修飾語辭、構詞組句、運材佈局等）、「綜合能力」（含創造力）等。<sup>1</sup>這種能力雖分為三層，但其重心始終落在「思維力」上，經由「形象」、「邏輯」與「綜合」等三種思維力之作用下，結合「聯想力」與「想像力」的主客觀開展，進而融貫各種、各層「能力」，而表現「創造力」。<sup>2</sup>本文即以此為理論基礎，鎖定屬於辭章「意象統合」的「主題（主旨）與風格」，分別舉例說明，以見其梗概。

## 二、關於意象統合

由於「思維」是人類一切知行活動的原動力，而「思維」又始終以「意象」為內容，所以「意象」是可以通貫「思維」之各個層面，以形成「意象（思維）系統」的；這就「能力」而言，是屬於「一般能力」，是第一層。辭章之內涵，即由此導出，乃屬於「特殊能力」，是第二層。此兩層「能力」，皆各以「形象思維」與「邏輯思維」為基礎，而將「意象」統合，上下串聯成完密之「意象（思維）系統」，以發揮最大「創造力」。而此「創造力」，則屬於「綜合能力」，使舊、潛「意象」形成新、顯「意象」，是第三層。茲分層說明如次：

### （一）意象統合與思維系統

這是著眼於「一般能力」層來說。所謂的「一般能力」，彭聃齡主編《普通心理學》解釋說：「指在不同種類的活動中表現出來的能力。」<sup>3</sup>也就是說，它不只是寫作時必須具備，就是從事其他學科的學習時也都需要，因此是相當基礎、運

---

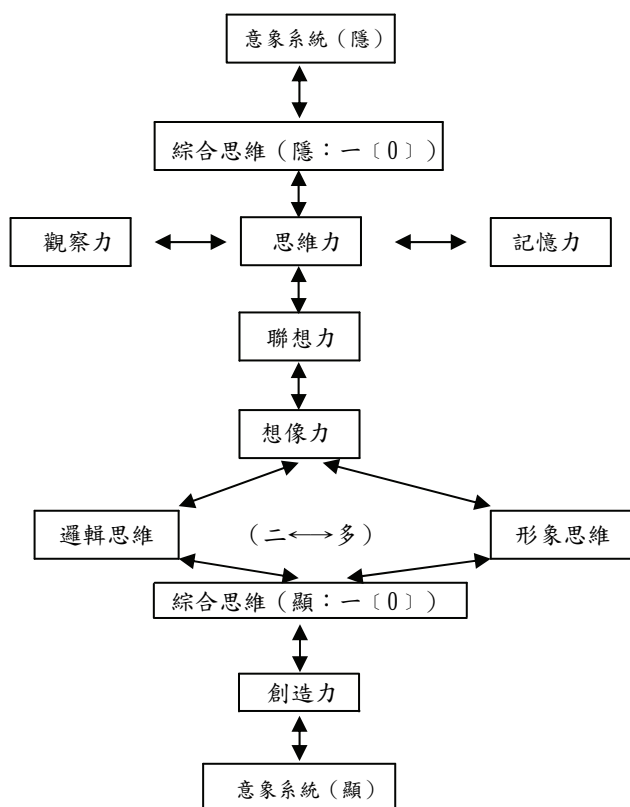
<sup>1</sup> 仇小屏：《限制式寫作之理論與應用》（臺北：萬卷樓圖書公司，2005年），頁12-46。

<sup>2</sup> 陳滿銘：〈論意象與聯想力、想像力之互動——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構切入作考察〉，《浙江師範大學學報·社會科學版》卷31，第2期（2006年4月），頁47-54。

<sup>3</sup> 彭聃齡主編：《普通心理學》（北京：北京師範大學出版社，2001年），頁392。

用得相當廣泛的能力；細分起來，其中包括思維力、觀察力、記憶力、聯想力、想像力、創造力等。

如果從它們的邏輯關係來說，它們初由「觀察力」與「記憶力」的兩大支柱豐富「意象」，再由「聯想力」與「想像力」的兩大翅膀拓展「意象」(多)，接著由「形象」與「邏輯」的兩大思維(二)運作「意象」，然後由「綜合思維」統合「意象」(一(0))，以發揮最大的「創造力」。<sup>4</sup>如此週而復始，便形成「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構<sup>5</sup>以反映「思維系統」或「意象系統」。<sup>6</sup>它們的關係可呈現如下圖：



<sup>4</sup> 陳滿銘：〈論思維力與語文螺旋結構之形成——以「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構加以考察〉，《肇慶學院學報》總79期(2006年6月)，頁34-38。

<sup>5</sup> 陳滿銘：〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》卷48，第1期(2003年7月)，頁1-20。

<sup>6</sup> 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〉，《江南大學學報·人文社會科學版》卷4，第4期(2005年8月)，頁70-77。

由此可見，在這種由「隱」而「顯」地呈現「意象系統」整個歷程裡，是完全離不開「思維力」（含觀察、記憶、聯想、想像、創造）之運作的。

而這種結構或系統，如果對應到「創造」主體的「才」、「學」、「識」三者而言，則顯然其中的「才」，是對應於「思維」主體的資質稟賦，亦即隱性「創造力」來說的，屬於智能（智力）層，為「思維」之潛能，以觸生「意象」；「學」是對應於「觀察」與「記憶」來說的，屬於知識層，為「思維」之基礎，以儲存「意象」；而「識」則是對應於顯性「創造力」來說的，屬於智慧層，為「思維」之無限開展，藉以提昇或創新「意象」而由「隱」而「顯」地形成「意象系統」。這些不但可適用於藝術文學、心理學等領域，也適用於科技領域，因此盧明森說：

它（意象）理解為對於一類事物的相似特徵、典型特徵或共同特徵的抽象與概括（聯想），同時也包括通過想像所創造出來的新的形象（想像）。人類正是通過頭腦中的意象系統來形象、具體地反映豐富多彩的客觀世界與人類生活的，既適用於文學藝術領域、心理學領域，又適用於科學技術領域。<sup>7</sup>

所以「意象」是一切思維（含形象、邏輯、綜合）的基本單元，因為從源頭來看，「意象」是合「意」與「象」而成，而「意」與「象」，乃根源於「心」與「物」，原有著「二而一」、「一而二」的關係，藉以形成「思維系統」或「意象系統」。這種「意象系統」，如著眼於「由隱而顯」的順向過程，為「寫作」；如著眼於「由顯而隱」的逆向過程，則為「閱讀」；由此足見「意象（思維）系統」在「一般能力」這一層面之整體呈現。

## （二）意象統合與辭章內涵

這是著眼於「特殊能力」來說的。而「特殊能力」，乃專用於某類學科。就以「辭章」而言，是結合「形象思維」、「邏輯思維」與「綜合思維」而形成的。這三種思維，各有所主。如果是將一篇辭章所要表達之「意」，訴諸各種偏於主觀之聯想、想像，和所選取之「象」連結在一起，或者是專就個別之「意」、「象」等

---

<sup>7</sup> 黃順基、蘇越、黃展驥主編：《邏輯與知識創新》，第二十章（北京：中國人民大學出版社，2002年），頁430。

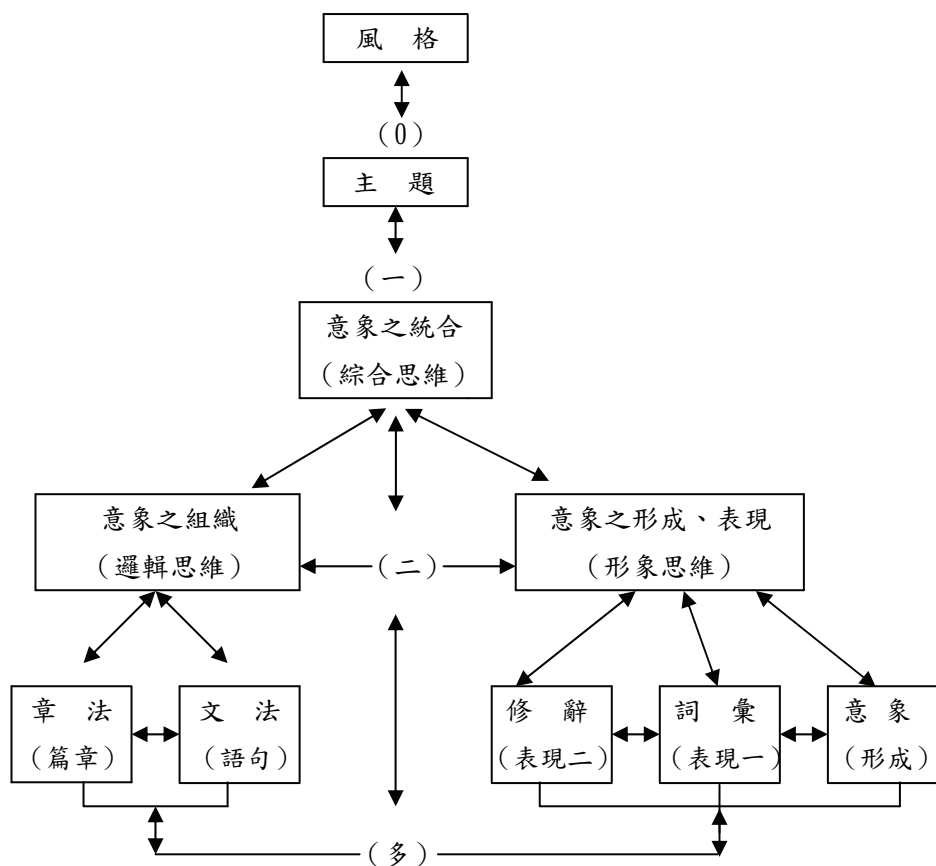
本身設計其表現技巧的，皆屬「形象思維」（運用典型的藝術形象來顯示各種事物的特質）；這涉及了「取材」、「措詞」等有關「意象」之形成與表現等問題，而主要以此為研究對象的，就是意象學（狹義）、詞彙學與修辭學等。如果是專就各種「象」，對應於自然規律，結合「意」，訴諸偏於客觀之聯想、想像，按秩序、變化、聯貫與統一之原則，前後加以安排、佈置，以成條理的，皆屬「邏輯思維」（用抽象概念來顯示各種事物的組織）；這涉及了「運材」、「佈局」與「構詞」等有關「意象」之組織等問題，而主要以此為研究對象的，就語句言，即文（語）法學；就篇章言，就是章法學。至於合「形象思維」與「邏輯思維」而為一，探討其整個「意象」體性的，則為「綜合思維」，這涉及了「立意」、「確立體性」等有關「意象」之統合等問題，而主要以此為研究對象的，為主題學、意象學（廣義）、文體學、風格學等。而以此整體或個別為對象加以研究的，則統稱為辭章學或文章學。

8

這種辭章的主要內涵，都與形象思維、邏輯思維或綜合思維有著密切的關係。其中有偏於字句範圍的，主要為詞彙、修辭、文（語）法與意象（個別）；有偏於章與篇的，主要為意象（整體）與章法；有偏於篇的，主要為主題（主旨）、文體與風格。因此辭章的篇章，是主要以意象（個別到整體、狹義到廣義）與章法為其內涵，而以主旨與風格來「一以貫之」的。它們的關係可明白呈現如下列辭章的意象結構圖：

---

<sup>8</sup> 陳滿銘：〈論語文能力與辭章研究——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構作考察〉，臺灣師大《國文學報》第36期（2004年12月），頁67-102。

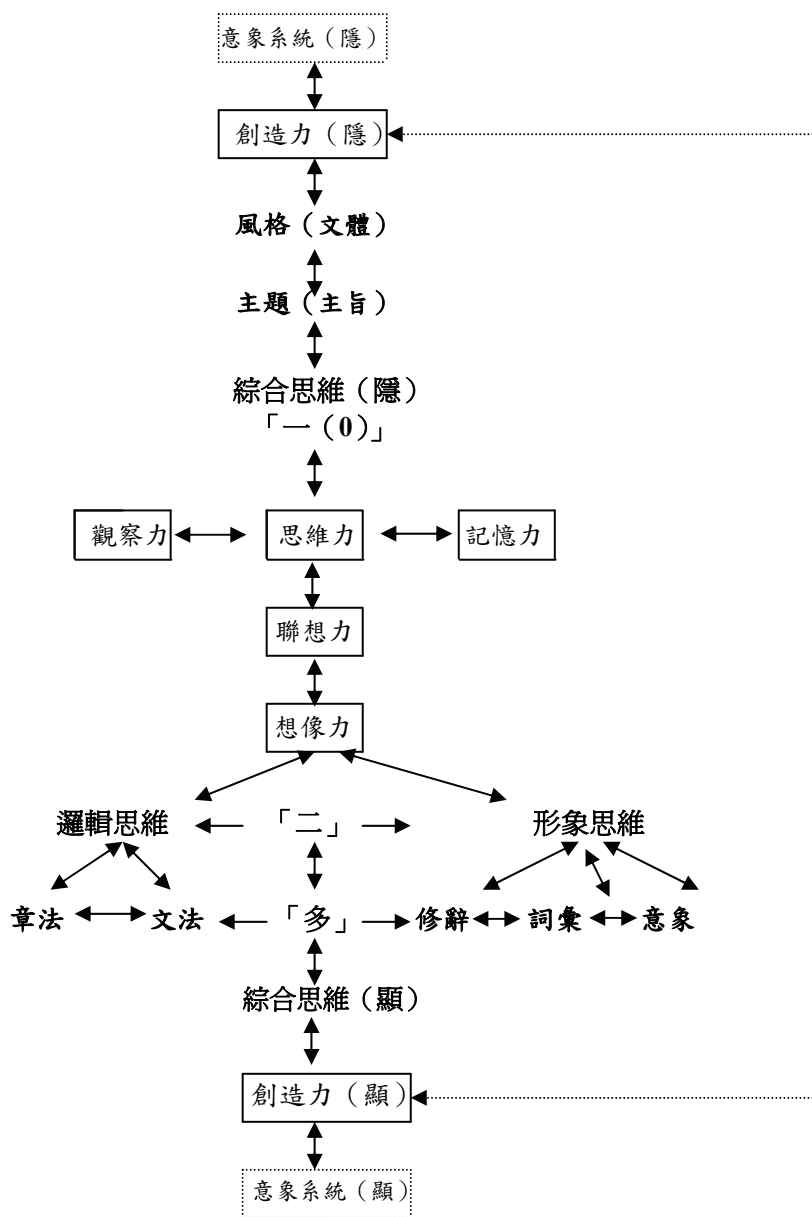


因此，辭章是離不開「意象」的，就是主旨與風格，也是如此。由於「主題（主旨）」是核心之「意」，而「風格」是以主題（主旨）統合各「意象」之形成、表現與組織所產生之一種整體性的「審美風貌」。<sup>9</sup>這樣由「(0)一」(綜合思維：風格與主題〔主旨〕)而「二」(形象思維、邏輯思維)而「多」(意象〔個別〕、詞彙、修辭、文法、章法)，是屬於順向過程，為「寫作」；而由「多」(意象〔個別〕、詞彙、修辭、文法、章法)「二」(形象思維、邏輯思維)而「一(0)」(綜合思維：主題〔主旨〕與風格)，乃屬於逆向過程，為「閱讀」，兩者可說順、逆疊合，關係極其密切；而由此足見「意象（思維）系統」在「特殊能力」這一層面之整體呈現。

<sup>9</sup> 風格的成因並不是作品中的個別因素，而是從作品中的內容與形式的有機整體的統一性中所顯示的一種總體的審美風貌。見顧祖釗：《文學原理新釋》（北京：人民文學出版社，2001年），頁184。

### (三) 意象統合與創造能力

這是著眼於「綜合能力」來說的。而「綜合能力」包含「一般能力」與「特殊能力」，將它們綜合在一起，使「意象」由原始（隱）而創新（顯），成爲一個巨大之系統網。它可用下列「意象（思維）系統」圖來表示：



如此辭章始終以「意象」為內容，而「意象」又「是聯想與想像的前提與基礎，沒有意象就不可能進行聯想與想像。」<sup>10</sup> 因此辭章是離不開「意象（思維）系統」的。

這些「思維系統」或「意象系統」以及它表現在辭章上的內涵，如對應於「多」、「二」、「(0)一」的螺旋結構，則辭章中之「意象」（個別）、「詞彙」、「修辭」、「文（語）法」、「章法」是「多」，「形象思維」與「邏輯思維」為「二」，「主題」（含整體「意象」）、「文體」、「風格」為「一（0）」。其中「意象」（個別）、「詞彙」與「修辭」關涉「意象」之形成與表現；「文（語）法」與「章法」關涉「意象」之組織；「主題（主旨）」（含整體「意象」）、「文體」與「風格」關涉「意象」之統合。如此在「形象思維」、「邏輯思維」與「綜合思維」之相互作用下，由「(0)一」而「二」而「多」，凸顯的是「寫」（創作）的順向過程；而由「多」而「二」而「(0)一」，凸顯的則是「讀」（鑑賞）的逆向過程。

在此須作補充說明的是：在哲學或美學上，對所謂「對立的統一」、「多樣的統一」，即「二而一」、「多而一」之概念，都非常重視，一向被目為事物最重要的變化規律或審美原則，似乎已沒有進一步探討之空間。不過，「對立的統一」，指的只是「一」與「二」；而「多樣的統一」指的則是「多」與「一」。這樣分別著眼於局部，雖凸顯出焦點之所在，卻往往讓人忽略了徹上徹下之「二」（陰陽）的居間作用，與其一體性之完整結構。若從《周易》（含《易傳》）與《老子》等古籍中去考察，則可使它更趨於精密、周遍，不但可由「有象」而「無象」，找出「多、二、一（0）」之逆向結構；也可由「無象」而「有象」，尋得「(0)一、二、多」之順向結構；並且透過《老子》「反者道之動」（四十章）、「凡物芸芸，各復歸其根」（十六章）與《周易·序卦》「既濟」而「未濟」之說，將順、逆向結構不僅前後連接在一起，更形成循環不已的螺旋結構，以反映宇宙萬物生生不息的基本規律，可適用於事事物物。<sup>11</sup> 這樣，此種規律、結構，用於「寫」（創作）一面，自然可呈現「(0)一、二、多」；而落到「讀」（鑑賞）一面，則自然可呈現「多、二、一（0）」。而由於「讀」與「寫」是互動的，當然就形成「多」、「二」、「(0)

<sup>10</sup> 黃順基、蘇越、黃展驥主編：《邏輯與知識創新》，第二十章，頁431。

<sup>11</sup> 陳滿銘：〈論「多」、「二」、「一（0）」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉。又，相對於人文，科技界亦發現生命之「基因」和「DNA」等都呈現螺旋結構。見約翰·格里賓（Gribbin, John）著、方玉珍等譯：《雙螺旋探密——量子物理學與生命》（上海：上海科技教育出版社，2001年），頁271-318。



一」的螺旋結構了。<sup>12</sup>

而這種互動，如就同一作品來說，作者由「意」而「象」地在從事順向（「(0)一、二、多」）創作的同時，也會一再由「象」而「意」地如讀者作逆向（「多、二、一(0)」）之檢查；同樣地，讀者由「象」而「意」地作逆向（「多、二、一(0)」）鑑賞的同時，也會一再由「意」而「象」地如作者在作順向（「(0)一、二、多」）之揣摩。這樣順逆互動、循環而提升，形成螺旋結構，而最後臻於至善，自然使得「創作」與「鑑賞」合為一軌，以通貫「意象（思維）系統」。

### 三、辭章主題的安置與潛顯

所謂「主題」，是和一篇主旨與材料（意象）有關的，陳鵬翔在《主題學理論與實踐》中以為：

主題學是比較文學中的一部門（a field of study），而普通一般主題研究（thematic studies）則是任何文學作品許多層面中一個層面的研究；主題學探索的是相同主題（包套語、意象和母題等）在不同時代以及不同作家手中的處理，據以瞭解時代的特徵和作家的『用意意圖』（intention），而一般的主題研究探討的是個別主題的呈現。<sup>13</sup>

可見「主題」包含了「套語」、「意象」和「母題」等，如果單就一篇辭章，亦即「個別主題的呈現」來說，指的就是「情語」與「理語」、「意象」、「主旨」（含綱領）等；而「情語」與「理語」是用以呈現「主旨」（含綱領）的，可一併看待，因此「主題」落到一篇辭章裡，主要是指「主旨」（含綱領）與「意象（廣義）」（材料）來說，關涉到「意象的統合」，是屬於「綜合思維」，而合形象思維與邏輯思維為一的。如又單就一篇主旨來說，最值得注意的地方是「主旨之安置」與「主旨之潛顯」。

<sup>12</sup> 陳滿銘：〈辭章章法的哲學思辨〉，《辭章學論文集》（福州：海潮攝影藝術出版社，2002年），頁40-67。又陳滿銘：〈論讀、寫互動〉，《泉州師範學院學報》卷23，第3期（2005年5月），頁108-116。

<sup>13</sup> 陳鵬翔：《主題學理論與實踐》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年），頁238。

### (一)主旨之安置

主旨之安置不外四種，即「置於篇首」、「置於篇腹」、「置於篇末」與「置於篇外」。<sup>14</sup>這四種安置方式，在我國早就受到注意，如司空圖所謂「不著一字，盡得風流」，<sup>15</sup>指的就是「置於篇外」者；又如宋文蔚所謂「主意既定，或於篇首預先揭明，或在中間醒出，或留於篇終結穴，皆無不可」，<sup>16</sup>說的就是「置於篇首」、「置於篇腹」、「置於篇末」三種。茲舉兩篇為例，以見一斑。

首先看《史記·孔子世家贊》一文：

太史公曰：《詩》有之：「高山仰止，景行行止。」雖不能至，然心鄉往之。余讀孔氏書，想見其為人。適魯，觀仲尼廟堂，車服、禮器，諸生以時習禮其家，余低回留之，不能去云。天下君王至於賢人眾矣，當時則榮，沒則已焉。孔子布衣，傳十餘世，學者宗之。自天子王侯，中國言六藝者，折中於夫子，可謂至聖矣！

這篇贊文，採「先點後染」的「篇」結構寫成，「點」指「太史公曰」；而「染」則自「《詩》有之」起至篇末，乃用「凡」（綱領）、「目」、「凡」（主旨）的「章」結構寫成。其中頭一個「凡」（綱領）的部分，自篇首至「然心鄉往之」止，引《詩》虛籠起，以「高山仰止，景行行止」兩句語典形成「象」，由此領出「鄉往」兩字形成「意」，作為綱領，以統攝下文。「目」的部分，自「余讀孔氏書」至「折中於夫子」止，以「由小及大」的方式，含三節來寫：首節寫自己「讀孔氏書」與「觀仲尼廟堂」之所見為「象」、所思為「意」，以「想見其為人」與「低回留之，不能去云」句，偏於個人，表出自己對孔子的「鄉往」之情；次節特將孔子與「天下君王至於賢人」作一對照，以「一反一正」形成「象」，以「學者宗之」形成「意」，由「情」轉「理」，由個人推演到孔門學者，表出他們對孔子的「鄉往」之意（理），並暗示所以將孔子列為世家的理由；三節寫各家以孔子的學說為截長補短的標準形成「象」，以「折中於夫子」形成「意」，依然由「情」轉「理」，

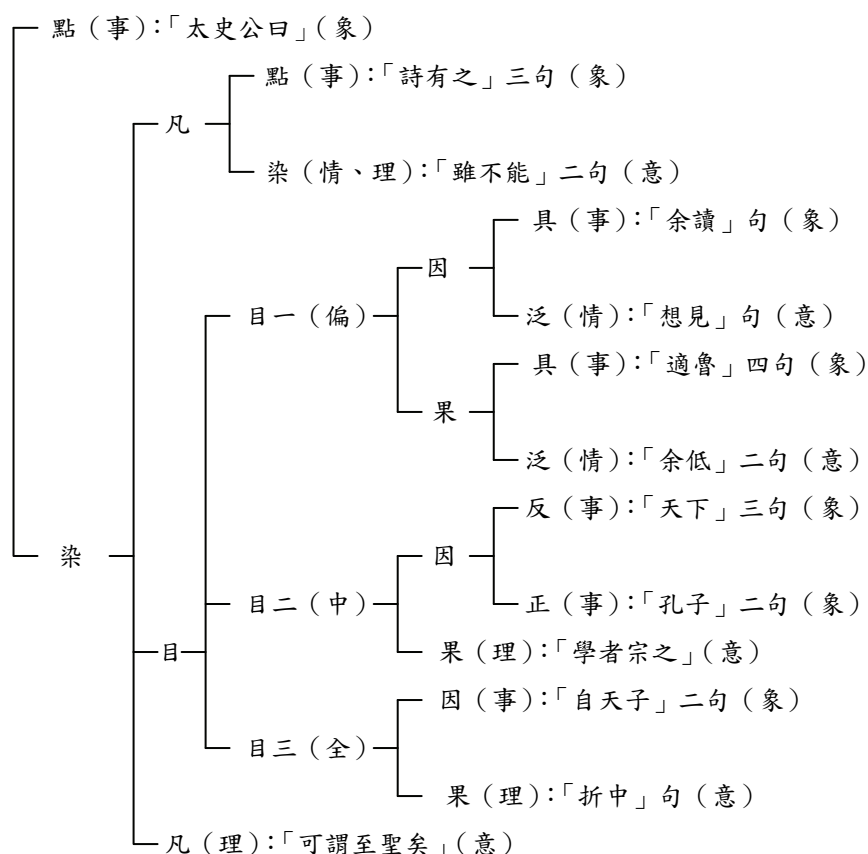
---

<sup>14</sup> 陳滿銘：〈談安排辭章主旨的幾種基本形式〉，臺灣師大《國文學報》第14期（1985年6月），頁201-224。

<sup>15</sup> 〔唐〕司空圖：《詩品二十四則·含蓄》（臺北：臺灣商務印書館，1939年），頁6。

<sup>16</sup> 宋文蔚編：《評註文法津梁》（高雄：復文圖書出版社，1994年），頁48。

又由孔門學者擴及於全天下讀書人，表出他們對孔子的「鄉往」之意（理）。後一個「凡」（主旨）的部分，即末尾「可謂至聖矣」一句，拈出主旨，以回抱前文之意作收。附結構表供參考：



這是將主旨「置於篇末」之例。亦即由置於篇末之「至聖」此一主旨，以收拾全文，達到「一以貫之」的效果。

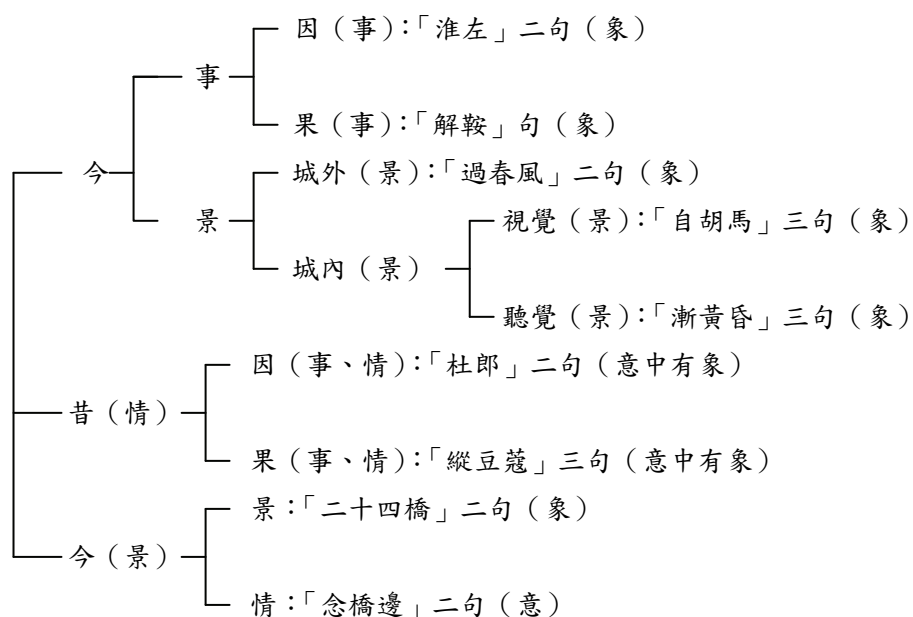
其次看姜夔〈揚州慢〉一詞：

淮左名都，竹西佳處，解鞍少駐初程。過春風十里，盡薺麥青青。自胡馬、窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵。漸黃昏，清角吹寒，都在空城。 杜郎俊賞，算而今、重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。二十四橋仍在，波心蕩、冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知為誰生。

此闕題作「淳熙丙申至日，余過維揚。夜雪初霽，薺麥彌望。入其城，則四顧蕭條，寒水自碧，暮色漸起，戍角悲吟。余懷愴然，感慨今昔，因自度此曲。千巖老人以為有〈黍離〉之悲也。」可見是篇感懷今昔的作品，寫於宋孝宗淳熙三年（西元 1176 年），即金主完顏亮大舉南犯後的十五年。由於這時揚州依然未從兵燹中恢復過來，於是作者在目睹揚州蕭條的景象後，便不禁傷今懷昔，而填了這首詞，以寄托對揚州昔日繁華的追念與今日河山殘破的哀思。

起首三句，以「名都」、「佳處」，泛寫揚州昔日的繁華，從而交代自己所以選揚州為旅程首站的原因。「過春風」八句，轉就揚州今日之荒涼，寫自己「過維揚」之所見所聞：其中「過春風」兩句，藉「薺麥青青」，寫城外的荒涼，「自胡馬」六句，藉廢池喬木、空城寒角，寫城內的荒涼，將情寓於景，以含藏無限今昔之感。以上都藉「事」與「景」來寫「象」。下片開端五句，藉杜牧的〈贈別〉與〈遣懷〉兩詩，帶出揚州昔日的繁華，反襯揚州今日的蕭條，在相互對比下，以「重到須驚」、「難賦深情」把無限的今昔之感，即「主旨」直接揭出；這是融合「事」（象）與「情」（意）來寫的部分。「二十四橋」五句，就二十四橋和橋邊，寫盛景不再，以「景」（象）含「情」（意）來進一步抒發今昔之感作收。

縱觀此詞，以今昔之感貫串全篇，寫得悽愴至極，千巖老人以為有〈黍離〉之悲，是一點也沒錯的。附結構表供參考：



這是將主旨「置於篇腹」之例。亦即由置於篇腹之「重到須驚」、「難賦深情」將「〈黍離〉之悲」之主旨直接揭出，以徹上徹下，統一全詞。

## (二) 主旨之潛顯

宇宙人生之萬事萬物，都脫不開「陰陽二元」互動系統之牢籠，自然其中就存在著「潛性」（陰）與「顯性」（陽）之「二元互動」這一環。大體而言，同一種或同一類事物，如著眼於其「陽」面，將比較趨於表層而顯著，這就形成「顯性」；如著眼於「陰」面，則會比較趨於內層而潛伏，這就形成「潛性」。<sup>17</sup>而此兩者互動之類型，可以是「對比」，也可以是「調和」。即以「辭章」或「辭章主旨」而言，亦不例外。<sup>18</sup>茲舉例說明，以見一斑。

首先看杜甫的〈登樓〉詩：

花近高樓傷客心，萬方多難此登臨。錦江春色來天地，玉壘浮雲變古今。  
北極朝廷終不改，西山寇盜莫相侵。可憐後主還祠廟，日暮聊爲〈梁甫吟〉。

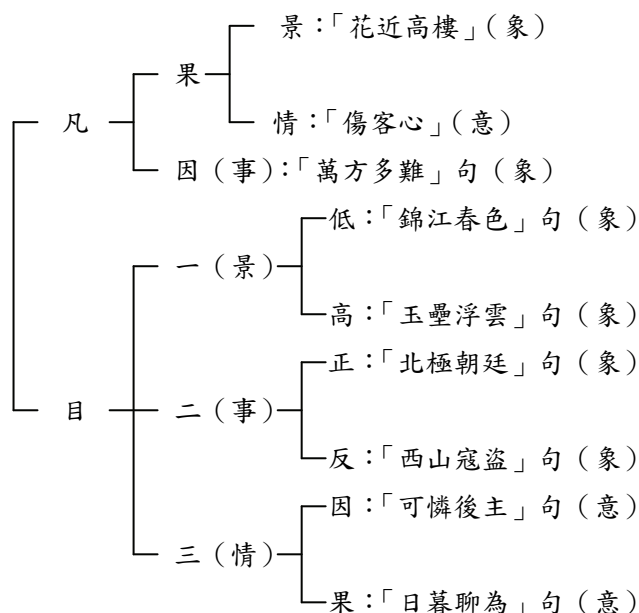
這首詩是作者傷時念亂的作品，他一開始便把一因一果的兩句話倒轉過來，敘先因「萬方多難」而「登樓」，次由「登樓」而見「花近高樓」（樓外春色），末由見「花近高樓」而「傷客心」，開門見山地將一篇之主旨「傷客心」拈出；這是「凡」（總括）的部分。接著先以三、四兩句，用「先低後高」的結構，寫「登臨」所見之樓外春色；這是「目」（條分）之一；再以五、六兩句，寫「萬方多難」；這是「目」（條分）之二。最後藉尾聯，承「傷客心」，寫「登臨」所感，發出當國無人的慨歎，蘊義可說是極其深婉的；這是「目」（條分）之三。這很顯然的，是在篇首便點明主旨，然後依此分述的，所謂「綱舉目張」，條理都清晰異常。

對此內容，喻守真作了如下說明：「本詩首四句是敘登樓所見的景色，正因「萬方多難」，故傷客心，春色依舊，浮雲多幻，是用來比喻時事的擾攘。頸連上句是

<sup>17</sup> 「顯」和「潛」是指在場的和不在場的，看得見的和看不見的，有形式標誌的和沒有形式標誌的，說得出的和說不出的等一些深層的和表層的虛實關係。見王希杰：〈詩歌章法（句法）的潛和顯〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》卷 8，第 6 期（2004 年 11 月），頁 47。

<sup>18</sup> 陳滿銘：〈論潛性與顯性之互動類型——以辭章義旨為例作觀察〉，《江陰職業技術學院學報》卷 19，第 2 期（2008 年 6 月），頁 25-29。

喜神京的光復，下句是懼外患的侵陵，一憂一懼，曲曲寫出詩人愛國的心理。未聯是從樓頭望見後主祠廟，因而引起感謂，以謂像後主的昏庸，人猶奉祀，可見朝廷正統，終不致被夷狄所改變也。末句隱隱說出自己的懷抱，大有澄清天下的氣概。少陵一生心事，在此詩中略露端倪。」<sup>19</sup> 所謂「隱隱說出自己的懷抱，大有澄清天下的氣概」，這相對於一篇主旨「傷客心」之「顯」而言，顯然是就「潛」之一層來說的。附結構表供參考：



這是潛、顯對比之例。如此，其篇旨之「潛性」(澄清天下)與「顯性」(傷客心)就形成了「對比」的關聯，而產生互動了。

其次看周敦頤的〈愛蓮說〉：

水陸草木之花，可愛者甚蕃；晉陶淵明愛菊。自李唐以來，世人盛愛牡丹。予獨愛蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直，不蔓不枝；香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。予謂：菊，花之隱逸者也；牡丹，花之富貴者也；蓮，花之君子者也。噫！菊之愛，陶後鮮有聞。蓮之愛，同予者何人？牡丹之愛，宜乎眾矣。

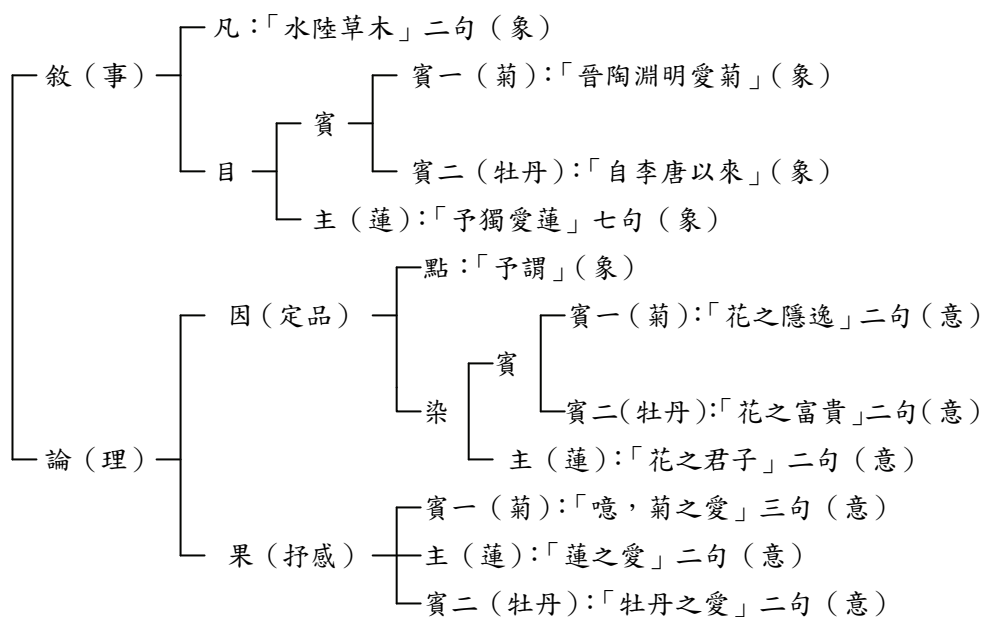
<sup>19</sup> 喻守真：《唐詩三百首詳析》(臺北：臺灣中華書局，1996年)，頁233-234。

這篇文章是採先「敘」後「論」的方式寫成的：

「敘」的部分：即起段。在這個部分裡，作者先以開端兩句作個總括，提明世上有許多「水陸草木之花」；然後以「晉陶淵明獨愛菊」十句，依次分寫眾花中的菊、牡丹、蓮和愛這三種花的人。由於陶淵明愛菊、世人愛牡丹，是人所共知的事實，所以只須交代這個事實，卻不必作進一步的解釋；至於愛蓮，則是作者個人的喜好，當然須把自己愛蓮的理由加以說明，因此作者便用「出淤泥而不染」七句，寫出蓮花與眾不同的特質，藉以象徵君子的高潔品格，以充分的為下文「蓮，花之君子者也」的一句論斷蓄力。「論」的部分：即次段，也是末段。在這個部分裡，作者先就菊、牡丹與蓮等三種花的品格加以衡定，然後論及愛這三種花的人，發出感慨收結。在衡定花品的一節裡，敘述菊、牡丹和蓮的次序，完全與首段相同；而在論及人物的一節裡，卻將牡丹和蓮的次序加以對調，作者作了這樣的安排，顯然的，對當代人但知追求富貴，而缺少道德理想的情形，是有著貶責的意思的，不過在語氣上卻力求委婉罷了。

很明顯地，作者在這篇文章裡，主要的是寫蓮與愛蓮的自己，這是「主」的部分。為了使這「主」的部分更為凸出，便又不得不寫牡丹、菊和愛菊、愛牡丹的人，這就是「賓」的部分。有了這「賓」的部分作陪襯，那麼作者「愛蓮」、「愛君子」與諷喻的意思——「主」便格外的清楚了。這是借賓喻主的一個明顯例子。

附結構表供參考：



這是潛、顯調和之例。就此文之篇旨而言，「愛蓮」、「愛君子」是「顯」，而要「愛牡丹」、「愛富貴」與「愛菊」、「愛隱逸」者，都來「愛蓮」、「愛君子」之諷諭意思，則為「潛」；兩者屬「同類相從」，形成「潛、顯調和」之關聯，而產生互動。

#### 四、辭章風格的剛柔與進黜

茲分兩個層次進行說明如次：

##### (一) 風格與剛柔

辭章之風格，可由「陰陽二元對待」所形成之「剛」與「柔」加以呈現，成為各種風格之母。而我國涉及此「剛」與「柔」的特性來談風格的，雖然很早，但真正明明白白地提到「剛」與「柔」，而又強調用它們來概括各種風格的，首推清姚鼐的〈復魯絜非書〉。它「把各種不同風格的稱謂，作了高度的概括，概括為陽剛、陰柔兩大類。像雄渾、勁健、豪放、壯麗等都歸入陽剛類，含蓄、委曲、淡雅、高遠、飄逸等都可歸入陰柔類。」<sup>20</sup>由於「剛」與「柔」之呈現，主要靠同樣由「陰陽二元對待」所形成章法與章法結構，<sup>21</sup>因此透過章法結構分析，是可以看出「剛」與「柔」之「多寡進絀」(姚鼐〈復魯絜非書〉)而形成其「勢」<sup>22</sup>的。今舉王維的〈送梓州李使君〉詩為例：

萬壑樹參天，千山響杜鵑。山中一夜雨，樹杪百重泉。漢女輸檀布，巴人訟笱田。文翁翻教授，不敢倚先賢。

此乃「一首投贈詩，是寫當地（梓州）的風景土俗，並寓歌頌之意」。<sup>23</sup>它采「先實後虛」的結構寫成：「實」的部分，含前三聯，先以開端四句，寫「梓州」遠近

<sup>20</sup> 周振甫：《文學風格例話》（上海：上海教育出版社，1989年），頁13。

<sup>21</sup> 章法可分陰陽剛柔，而由章法結構，藉其移位、轉位、調和、對比等變化，可粗略透過公式推算出其陰陽剛柔消長之「勢」，以見其風格之梗概。見陳滿銘：〈章法風格論——以「多、二、一(0)」結構作考察〉，《成大中文學報》第12期（2005年7月），頁147-164。

<sup>22</sup> 順、逆能使陰陽流動而造成「勢」（力度）之變化。見涂光社：《因動成勢》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年），頁256-265。

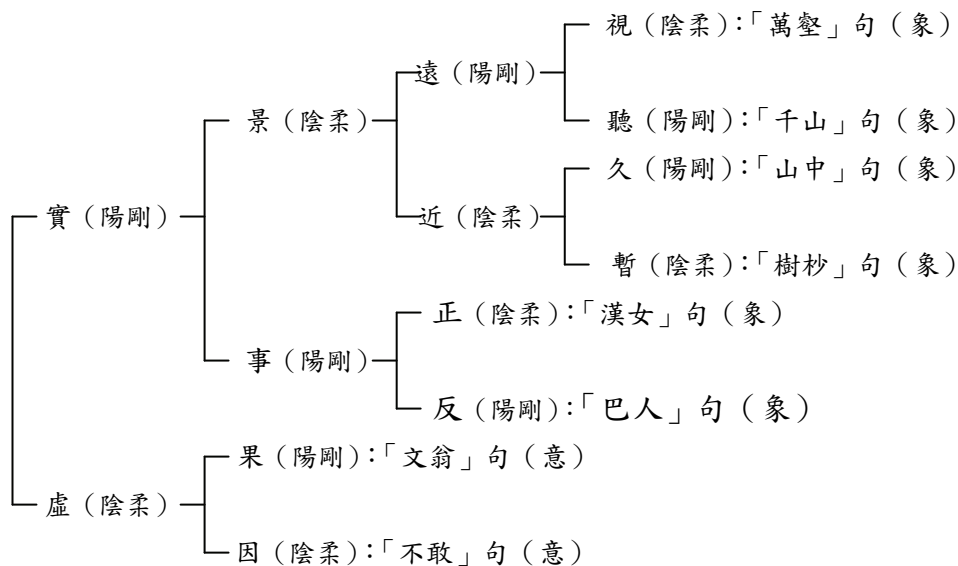
<sup>23</sup> 喻守真：《唐詩三百首詳析》，頁147。



之風景，再以「漢女」二句，寫「梓州」特別之土俗。其中「萬壑」二句，一訴諸視覺，一訴諸聽覺，來寫遠景；「山中」二句，藉「先久後暫」的結構，以寫近景；「漢女」二句，用「先正後反」的條理，來寫土俗。而「虛」的部分，則為末二句，以「寓歌頌之意」作結。這樣一路寫來，可說「切地、切事、切人」，十分得法。對此，喻守真詳析云：

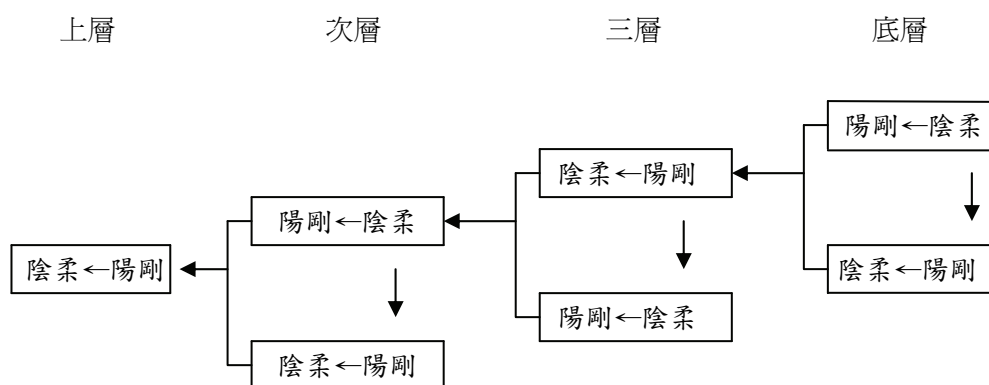
此詩首四句是懸想梓州山林之奇勝，是切地。同時領聯重複「山樹」二字，即是謹承起首「千山萬壑」而來。律詩中用重複字，此可為法。頸聯特寫「巴人漢女」，是敘蜀中風俗，是切事。有此一聯就移不到別處去。結尾尋出文翁治蜀化民成俗，是切人，以文翁擬李使君，官同事同，是很好的影戲，是切人。這兩句意謂梓州地雖僻陋，然在衣食既足之時，亦可施以教化，不能以人民之難治，就改變文翁教授之政策，想來梓州人民亦不敢倚仗先賢而不遵使君的命令。<sup>24</sup>

解析得很深入，有助於對此詩的瞭解。附結構分析表如下：



如單以剛柔結構來呈現，則如下表：

<sup>24</sup> 同前註，頁 148。



此詩之結構由四層重疊而組成：它最上層之「先實後虛」（逆、移位）乃其核心結構，其「勢」之趨向為「陽剛→陰柔」；次層有「先景後事」（順）、「先果後因」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」之趨向為「陽剛→陰柔」→「陽剛→陰柔」；三層有「先遠後近」（逆）、「先正後反」（順、對比）等兩個「移位」結構，其「勢」之趨向為「陽剛→陰柔」→「陰柔→陽剛」；底層有「先視覺後聽覺」（順）、「先久後暫」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」之趨向為「陰柔→陽剛」→「陽剛→陰柔」。總結起來看，此篇所形成之「勢」，趨向「陰柔」的有四個結構、趨向「陽剛」的有三個結構，可看出其「陰柔」之「勢」較「多」較「進」，而「陽剛」之「勢」較「寡」較「黜」；尤其最重要的核心結構，<sup>25</sup>即上層結構，其「勢」又趨向於「陰柔」。因此此詩顯屬偏於「陰柔」風格，<sup>26</sup>關於這點，周振甫分析云：

對王維這首詩的前四句，紀昀評為「高調摩雲」，許印芳評為「筆力雄大」，

<sup>25</sup> 陳滿銘：〈論章法「多、二、一（0）」的核心結構〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》卷48，第2期（2003年12月），頁71-94。

<sup>26</sup> 此詩之結構由四層重疊而組成：它最上層之「先實後虛」（逆、移位）乃其核心結構，其「勢」之數為「陰16、陽8」；次層有「先景後事」（順）、「先果後因」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」之數為「陰19、陽14」；三層有「先遠後近」（逆）、「先正後反」（順、對比）等兩個「移位」結構，其「勢」之數為「陰12、陽12」；底層有「先視覺後聽覺」（順）、「先久後暫」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」之數為「陰5、陽4」。總結起來看，此篇所形成之「勢」，其數為「陰52、陽38」，如換算成百分比（四捨五入），則為「陰58、陽42」。這是非常接近「剛柔互濟」的「偏柔」風格。見陳滿銘：〈章法風格論——以「多、二、一（0）」結構作考察〉，頁156。

可歸入剛健的風格。值得注意的，是許印芳提出王維這類詩，兼有清遠、雄渾兩種風格，就意味講是清遠的，像寫既有萬壑的參天大樹，又有千山的杜鵑啼叫。經過一夜雨，看到山上的百重泉水。這裡正寫出山中雄偉的自然景象，沒有一點塵囂，透露出清遠的意味來。但從自然的景物看，又是氣勢雄渾的。假使不能賞識這種清遠的意味，就不能讚賞這種自然景物，寫不出雄渾的風格來。這個意見是值得探討的。<sup>27</sup>

內容情意，亦即「意味」，就辭章而言，是決定一切的根源力量，也就是「意象」之「意」；而「景象」則為「意象」之「象」。既然本詩就「意味講是清遠的」、就景象講是「雄渾」的，那麼這首詩就當以「清遠」（陰柔）為主、「雄渾」（陽剛）為輔，也就是說此詩的風格是「清遠中有雄渾」的。假如這種看法沒錯，則由「內容的邏輯結構」（章法結構）所推出來的剛柔流動之「勢」，正好可解釋這種現象。大致說來，這首詩雖說偏於「陰柔」，卻可算接近於「剛柔相濟」；而「剛柔相濟」，在美學中是受到極高之推崇的。<sup>28</sup>

可見一篇風格之形成，與剛柔、「內容的邏輯結構」（章法結構），關係十分密切。換句話說，「風格」這種「審美風貌」有偏於「陰柔」、偏於「陽剛」或偏於「剛柔相濟」的可能，是統合「意」與「象」而產生的。

## （二）剛柔之進紉

上文已論述，篇章各層之意象組織，是以「陰陽二元」之互動為基礎，經其「調和」性或「對比」性之「移位」（順、逆）、「轉位」（拗）所形成的；如此透過它們所產生之或強或弱之「勢」，使得層層篇章意象組織之「陰柔」或「陽剛」起了「多寡進紉」（多少、消長）的變化，結果就由「多」而「二」而「一〇」，以呈現其篇章風格。而進一步對風格中「剛柔成分之量化」，則可試著依據幾種相關因素（如陰陽二元、移位、轉位、對比、調和、結構層級、核心結構……等<sup>29</sup>）所形成之「勢」的大小強弱，可約略對一篇辭章剛柔之「多寡進紉」加以量化。大抵而言，據各相關因素作如下之推定：

<sup>27</sup> 周振甫：《文學風格例話》，頁 49。

<sup>28</sup> 陳望衡：《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998 年），頁 186-187。

<sup>29</sup> 陳滿銘：《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003 年），頁 298-328。

1. 判定各二元結構類型之陰陽，以起始者取「勢」之數為「1」(倍)、終末者取「勢」之數為「2」(倍)。
2. 將「調和」者取「勢」數為「1」(倍)、「對比」者取「勢」之數為「2」(倍)。
3. 將「順」之「移位」取「勢」之數為「1」(倍)、「逆」之「移位」取「勢」之數為「2」(倍)、「轉位」之「拗」取「勢」之數為「3」(倍)。
4. 將處「底層」者取「勢」之數為「1」(倍)、「上一層」者取「勢」之數為「2」(倍)、「上二層」者取「勢」之數為「3」(倍)……以此類推。
5. 以核心結構一層所形成「勢」之數為最高，過此則「勢」之數(倍)逐層遞降。

雖然這些「勢」之數(倍)，由於一面是出自推測，一面又爲了便於計算，因此其精確度顯然是不足的，卻也已約略可藉以推測出一篇辭章剛柔成分之比例來。而且可由這種剛柔成分比例之高低，大概分爲三等：(甲)首先爲至剛或至柔：其「勢」之數爲「66.66% → 71.43%」；(乙)其次爲偏剛或偏柔：其「勢」之數爲「54.78% → 66.65%」；(丙)又其次爲剛柔互濟：其「勢」之數爲「45.23% → 54.77%」。其中「71.43%」是由轉位結構的陰陽之比例「5/7」推得，這可說是陰陽之比例之上限；而「66.66%」是由移位結構的陰陽之比例「2/3」推得，這可說是陰陽之比例之中限；至於「45.23%」與「54.77%」是以「50」爲準，用上限與中限之差數「4.77」上下增損推得。如果取整數並稍作調整，則可以是：

1. 至剛、至柔者，其「勢」之數為「65% → 72%」。
2. 偏剛、偏柔者，其「勢」之數為「55% → 65%」。
3. 剛、柔互濟者，其「勢」之數為「45% → 55%」。

如此雖略嫌粗糙，但已可初步爲姚鼐「夫陰陽剛柔，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」的說法，作較具體的印證。<sup>30</sup>今舉蘇軾〈卜算子〉詞爲例：

<sup>30</sup> 陳滿銘：〈章法風格論——以「多、二、一(0)」結構作考察〉，頁147-164。

缺月挂疏桐，漏斷人初靜。時見幽人獨往來，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。

這首詞題作「黃州定惠院寓居作」，為元豐五年十二月所作，是採「先底（賓）後圖（主）」的形式寫成的。

「底」（賓）的部分，為開篇二句，用「先天（自然）後人（人事）」的結構寫成。它先就視覺，寫月缺桐疏之景，此為「天（自然）」；再就聽覺，寫漏斷人靜之景，此為「人（人事）」。而這種景是極其寂寞的，正好襯托出作者此刻身無所寄的心境，而且也為「孤鴻」出現，安排好一個適當的環境。「圖」（主）的部分，為「時見」六句，用「先點後染」之結構，寫「孤鴻」之寂寞。其中「時見」二句為「點」、「驚起」四句為「染」。而所謂「幽人」，原為隱士，而在此卻指「孤鴻影」，因為高飛在空中的孤鴻，被「缺月」投影在沙洲之上，模糊成一團，在那裡來回移動，人遠遠地看去，很容易誤認為是個隱士，看久了，到最後才確定那是孤鴻之影。所以「時見」之主人翁，不是別人，而是作者自己。既然「幽人」是「孤鴻」之影，便以「影」為媒介，令作者把注意力由「影」投注到高飛於夜空的「孤鴻」身上。其中「驚起」二句，用「先具（事）後泛（情）」之結構，寫「孤鴻」有驚弓之恨，交代了牠所以高飛於空中的理由，這和作者不久前從「烏臺詩案」中撿回一條命，顯然是有關的，繆鉞以為此詞是：

東坡經歷烏臺詩案之後，貶居黃州，發抒其個人幽憤寂苦之情。<sup>31</sup>

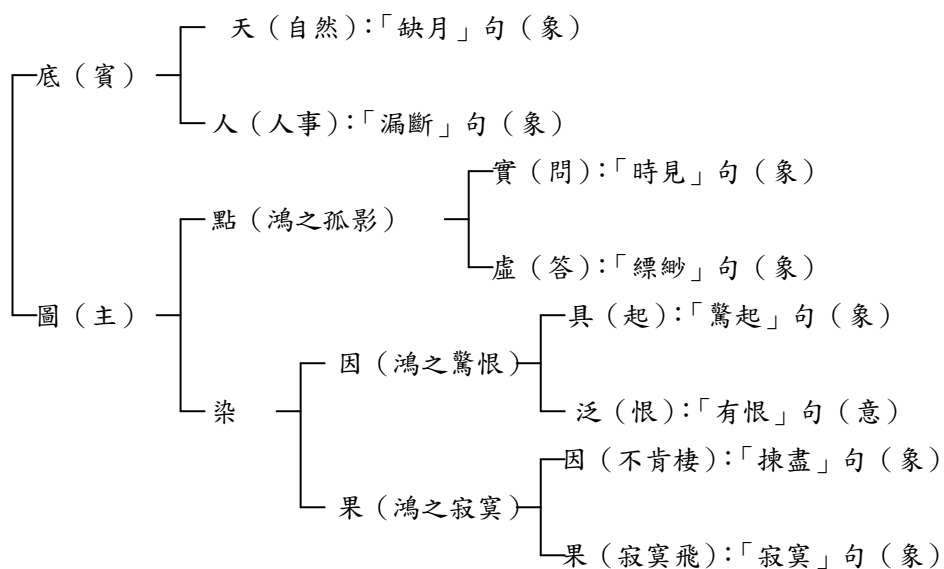
這是很有見地的。而結尾二句，則以「先因後果」的結構，進一步寫「有恨」之「孤鴻」，尋尋覓覓，都不肯棲於寒枝，以致「寂寞」地在沙洲之上來往高飛。澄波解釋說：

它不願棲息於高寒之枝，而甘願自守在冷漠的沙洲，遺憾的是當它受驚回首之時，又有誰能理解它心中隱含的淒恨和苦痛？這是蘇軾當時在宦宦生涯中的實際遭遇。寒枝隱喻朝廷高位，沙洲猶如卑荒的黃州，作者以比興

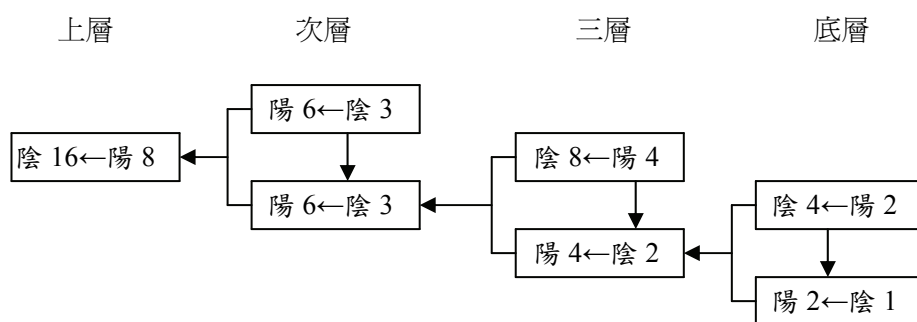
<sup>31</sup> 唐圭璋、繆鉞等：《唐宋词鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社，1999年），頁668。

的手法出之，形象生動。<sup>32</sup>

解釋得很明白。可見作者乃托鴻以寫自己，這樣透過幽獨之鴻來抒發自身幽獨之恨，風格會趨於清峻，是很自然的事。附結構分析表供參考：



而將其剛柔成分加以量化，可呈現如下圖：



由上圖可知，此詞含四層結構：底層先以「先具後泛」形成逆向的移位結構，其「勢」之數為「陰 4、陽 2」，再以「先因後果」形成順向的移位結構，其「勢」

<sup>32</sup> 陳邦炎：《詞林觀止》上（上海：上海古籍出版社，1994年），頁286。

之數為「陰 1、陽 2」；三層先以「先實後虛」形成逆向的移位結構，其「勢」之數為「陰 8、陽 4」，再以「先因後果」形成順向的移位結構，其「勢」之數為「陰 2、陽 4」；次層以「先天後人」、「先點後染」再形成順向的移位結構，其「勢」之數為「陰 6、陽 12」；上層以「先賓後主」又形成逆向的移位結構，其「勢」之數為「陰 16、陽 8」。這樣累積成篇，其「勢」之數的總和為「陰 37、陽 32」，如換算成百分比（四捨五入），則為「陰 54、陽 46」。

如此，對應於「多、二、一（0）」結構來看，則次層以下之結構（「天人」、「點染」、「虛實」、「泛具」各一疊與二疊「因果」）為「多」，它們由下而上地藉層層結構之陰陽流動與呼應，將「勢」形成層層節奏（韻律），以支撐上層的「先賓後主」結構，而這「先賓後主」結構即為「二」，它一面徹下以統合「多」，一面又歸根於「一（0）」，以「發抒其個人幽憤寂苦之情」，並呈現「柔中寓剛」的清峻風格。而這「柔中寓剛」，從「陰 54、陽 46」的量化結果看來，此詞中之剛柔成分相當接近，可看成是「剛柔互濟」的作品。

## 五、意象統合的美學詮釋

茲分「虛實與映襯」與「層次與統一」兩層加以探討。

### （一）虛實與映襯

「意」（陰）與「象」（陽）、「主題（主旨）」（陰）與「風格」（陽）、「潛」（陰）與「顯」（陽）、「柔」（陰）與「剛」（陽）等，都是「一虛一實」的關係，就是辭章「主旨之安置」，也不例外，亦即主旨「置於篇首」、「置於篇腹」、「置於篇末」三者，因其「主旨」（意）皆凸出，故相對地在「篇」這一層造成「意」（顯）與「象」（潛）之變化；而主旨「置於篇外」者，則因其「主旨」（意）潛藏，就相對地在「篇」這一層造成「意」（潛）與「象」（顯）之變化。這樣所著眼之層面雖不同，卻依然維持著「一虛一實」的關係。

由於這些「虛」（陰）與「實」（陽）所形成的是「二元對待」，因此都可以產生「虛實相生」之作用。曾祖蔭即指出這種「虛實」之美學特徵說：

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。<sup>33</sup>

如此透過「心境物化」（以虛化實）、「物境心化」（以實化虛）之轉化作用，確實可以解釋它們互動的藝術特色。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。<sup>34</sup>

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。<sup>35</sup>

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。<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> 曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》（臺北：文津出版社，1987年），頁167-172。

<sup>34</sup> 葉太平：《中國文學的精神世界》（臺北：正中書局，1994年），頁290。

<sup>35</sup> 宗白華：《宗白華全集》1（合肥：安徽教育出版社，1996年），頁506。

<sup>36</sup> 董小玉：《文學創作與審美心理》（成都：四川教育出版社，1992年），頁338。



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。上述之「意」與「象」、「主題（主旨）」與「風格」、「潛」與「顯」、「柔」與「剛」等，都脫離不了這種現象，其中形成「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：

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。<sup>37</sup>

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「實」與「虛」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。<sup>38</sup>

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。<sup>39</sup>

<sup>37</sup> 陳望道：《美學概論》（臺北：文鏡文化事業公司，1984年），頁43-45。

<sup>38</sup> 張少康：《中國古代文學創作論》（臺北：文史哲出版社，1991年），頁173。

<sup>39</sup> 邱明正：《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年），頁95。

可見「意」與「象」、「主題(主旨)」與「風格」、「潛」與「顯」、「柔」與「剛」等「虛實」二元所形成之「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) 層次與統一

從微觀來說，所謂「層次」，主要是指「虛」與「實」本身之對應或邏輯結構所形成之先後或層級而言。而從宏觀來看，則層次中是有變化、變化中是有層次的，因為層次是變化造成的結果，變化是層次形成的主因。如林貴中在《文章礎石及其他》一書中指出：

(層次)就是文章層面的次序。具體的說，就是文章內：理論的推展安排，情緒的滋長延引，事情的呈現先後與物類的綱目歸屬等，都必須按其輕重、深淺、苦樂、悲喜、前後、大小、巨細……而表現出來。<sup>40</sup>

他所說的「理論」、「情緒」就是「主題」(主旨)，為「意」，「事情」、「物類」就是「材料」，為「象」；而「輕重、深淺、苦樂、悲喜、前後、大小、巨細」為多樣的「二元對待」，則關涉到多樣的「虛實」與「映襯」。因此層次體現著由作者開展的意象系統，乃針對著辭章的內容(意與象之形成)與脈絡(意與象之組織)加以把握。這雖是主要就「層次」加以詮釋，卻蘊含著有「甲(深、苦、悲、前、大、巨)與乙(淺、樂、喜、後、小、細)」有關「虛」(陰)與「實」(陽)的「二元變化」在內。正如鄭頤壽《辭章學概論》所言：

文章段落層次，或由前至後，或由後至前；或由上到下，或由下到上；或從表至裡，或從裡至表；或從大而小，或從小而大……一般說，都像螺旋似的，一層一層的推進；像剝筍一樣，一層一層地揭示中心。這就是文章的層次性。<sup>41</sup>

所謂「由甲(前、後、上、下、表、裡、大、小)到乙(後、前、下、上、裡、

---

<sup>40</sup> 林貴中：《文章礎石及其他》(臺北：文津出版社，1990年)，頁74。

<sup>41</sup> 鄭頤壽：《辭章學概論》(福州：福建教育出版社，1986年)，頁82。

表、小、大)」，指的主要是意象組織過程中陰陽互動的「二元變化」（含虛、實互動），所謂「像螺旋似的，一層一層的推進；像剝筍一樣」，說的主要是意象組織過程中所形成螺旋的「層次」。可見「層次中是有變化、變化中是有層次的」。由此推擴，可知凡是意象系統中關於篇章之前後呼應或邏輯組織，均可形成「層次美」與「變化美」。這是意象統合之基礎，是著眼於「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構中的「多 ↔ 二」來說的。

如此，篇章在層層的對比與調和的作用下，會使得層層結構，經由局部之「統一」而趨於整體之「和諧」。如就辭章整體結構而言，則是指聯結在時、空結構中，由「反復」（秩序）與「往復」（變化）所引起之「節奏」、「調和」與「對比」所呈顯之「剛柔」（陰陽），以串成整體「韻律」、凸出情或理（主題〔主旨〕）、形成風格、氣象，而達於「統一」、「和諧」的一個境界。而這種「統一」或「和諧」，歐陽周、顧建華、宋凡聖等在其《美學新編》裡，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某種關聯、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。<sup>42</sup>

這種說法，如就辭章「多」、「二」、「一（0）」結構來看，則其中之「一（0）」（統一、和諧）與「多」（層次、變化）也形成了「二元對待」，有機地結合在一起。也就是說，「一（0）」（統一、和諧）之美，需要奠基在「多」（層次、變化）之上；

<sup>42</sup> 歐陽周、顧建華、宋凡聖等：《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，2001年），頁80-81。

而「多」(層次、變化)之美,也必須仰仗「一(0)」(統一、和諧)來整合。在此,最值得注意的是:歐陽周他們特將這種屬於「二元對待」的「調和」(陰)與「對比」(陽),結合「多」(多樣)與「一(0)」(統一、和諧)作說明,凸顯出「二」(「調和」(陰)與「對比」(陽))徹下徹上的居間作用。這對辭章「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構及其所產生美感方面的認識而言,是有相當大的幫助的<sup>43</sup>。

而這個「一」,乃對應於老子「道生一」之「一」而言,如落在在辭章中就是「主題(主旨)」。而「(0)」,則對應於老子「道生一」、「有生於无」的「道」或「无」<sup>44</sup>來說,如落在在辭章中,則指的是風格、韻律、氣象、境界等辭章之抽象力量;而這些抽象力量,更是與「剛」(對比)、「柔」(調和)息息相關的。即以風格而言,就直接可用「剛」(對比)、「柔」(調和)來概括。關於這點,姚鼐在其〈復魯絜非書〉中就已提出,大致是「姚鼐把各種不同風格的稱謂,作了高度的概括,概括為陽剛、陰柔兩大類。像雄渾、勁健、豪放、壯麗等都可歸入陽剛類;含蓄、委曲,淡雅、高遠、飄逸等都可歸入陰柔類。就這兩類看,認為『為文者之性情形狀舉以殊焉』,性情指作者的性格,跟陽剛、陰柔有關;形狀指作品的文辭,跟陽剛、陰柔有關。又指出這兩者『糅而氣有多寡進絀』,即陽剛和陰柔可以混雜,在混雜中,陰陽之氣可以有的多有的少,有的消,有的長,這就造成風格的各種變化」。<sup>45</sup>據此,則陽剛(對比)和陰柔(調和),不但與風格有關,而為各種風格之母;也一樣與作者性情與作品文辭有關,而為韻律、氣象、境界等的決定因素。這其中,一篇辭章之「主旨」與「章法」之「潛」(陰)與「顯」(陽)就產生了一定之影響。

對這種道理,吳功正在其《中國文學美學》裡,以美學的觀點,從「陰陽」這一範疇切入闡釋說:

由一個最簡括的範疇方式:陰陽,繁解衍化出眾多的美學範疇:言與意、情與景、文與質、濃與淡、奇與正、虛與實、真與假、巧與拙等等,顯示出中國美學的一個顯著特徵:擴散型;又顯示出中國美學的另一個顯著特

<sup>43</sup> 陳滿銘:〈辭章「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構論〉,中山大學《文與哲》學報第10期(2007年6月),頁483-514。

<sup>44</sup> 陳滿銘:〈論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉,頁1-20。

<sup>45</sup> 周振甫:《文學風格例話》,頁13。

徵：本源不變性。這兩個特徵的組合，便顯示出中國美學在機制上的特性。如劉勰的《文心雕龍》就以此作為理論的結構框架。關於審美的主客體關係，劉勰認為，心（主體）「隨物以宛轉」，物（客體）「與心而徘徊」。關於情與物的關係：「情以物興，故義必明雅；物以情觀，故詞必巧麗」。其他關於文質、情文、通變等範疇和問題，也都是兩兩對舉，都有著陰陽二元的基本因子的構成模式。<sup>46</sup>

在此，他提出了兩個重要觀點：一是指出心（主旨）與物（材料）、文與質、情與文、通與變等等範疇，都與「陰陽二元」有關。二為「陰陽二元」的特徵，既是「擴散」（徹下）的，也是「本源不變」（徹上）的。也正由於「陰陽二元」，是諸多範疇構成的基本因子，有著擴散（徹下）、本源不變（徹上）的特徵，所以既能繁衍為「多」（層次、變化），也能歸本於「一（0）」（統一、和諧）。

由此可知，陽剛（對比）和陰柔（調和）之重要，因而也凸顯了「二」（陽剛、陰柔或調和、對比）在「多」（層次、變化）、「一（0）」（統一、和諧）之間不可或缺的地位；而「意」與「象」、「虛」與「實」、「潛」與「顯」、「剛」與「柔」此一「陰陽二元」系列之對待、互動，就在其中產生了應有之作用。

## 六、結語

綜上所述，可知一篇辭章乃結合「意象（含廣義與狹義）之形成、表現（含「詞彙」與「修辭）」、組織（含「文〔語〕法」與「章法）」與「意象」之統合（含「主題〔主旨〕」與「風格」）而形成的一個綜合體。就在這個綜合體中，「意象」之形成、表現，是由「形象思維」加以呈現的；「意象」之組織，是由「邏輯思維」加以呈現的；而「意象」之統合，則由合「形象思維」與「邏輯思維」為一之「綜合思維」加以呈現的；這些都可由「多、二、一（0）」結構加以統一，形成一體。而其中的「一（0）」，便涉及「意象」之統合（含「主題〔主旨〕」與「風格」），此一部分經上文探討，既有理論作依據（始），也有實例供檢驗（中），而且更有美感作依歸（終），因此可以這麼說，辭章雖離不開「意象」之形成、表現、組織，但不針對「主題（主旨）」與「風格」加以統合，是不能完整地成為一篇好辭章的。

<sup>46</sup> 吳功正：《中國文學美學》下卷（南京：江蘇教育出版社，2001年），頁785-786。

## 引用文獻

- 王希杰：〈詩歌章法（句法）的潛和顯〉，《揚州大學學報·人文社會科學版》卷 8，第 6 期，2004 年 11 月，頁 47。
- 仇小屏：《限制式寫作之理論與應用》，臺北：萬卷樓圖書公司，2005 年。
- 司空圖：《詩品二十四則·含蓄》，臺北：臺灣商務印書館，1939 年。
- 宋文蔚：《評註文法津梁》，高雄：復文圖書出版社，1994 年。
- 吳功正：《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，2001 年。
- 宗白華：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1996 年。
- 周振甫：《文學風格例話》，上海：上海教育出版社，1989 年。
- 邱明正：《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993 年。
- 林貴中：《文章礎石及其他》，臺北：文津出版社，1990 年。
- 約翰·格里賓（Gribbin, John）著、方玉珍等譯：《雙螺旋探密——量子物理學與生命》，上海：上海科技教育出版社，2001 年。
- 唐圭璋、繆鉞等：《唐宋詞鑑賞辭典》，上海：上海辭書出版社，1999 年。
- 涂光社：《因動成勢》，南昌：百花洲文藝出版社，2001 年。
- 張少康：《中國古代文學創作論》，臺北：文史哲出版社，1991 年。
- 陳邦炎：《詞林觀止》，上海：上海古籍出版社，1994 年。
- 陳望道：《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司，1984 年。
- 陳望衡：《中國古典美學史》，長沙：湖南教育出版社，1998 年。
- 陳滿銘：〈談安排辭章主旨的幾種基本形式〉，臺灣師大《國文學報》第 14 期，1985 年 6 月，頁 201-224。
- \_\_\_\_\_：〈辭章章法的哲學思辨〉，《辭章學論文集》，福州：海潮攝影藝術出版社，2002 年 12 月，頁 40-67。
- \_\_\_\_\_：《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003 年。
- \_\_\_\_\_：〈論「多」、「二」、「一（0）」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》卷 48，第 1 期，2003 年 7 月，頁 1-20。
- \_\_\_\_\_：〈論章法「多、二、一（0）」的核心結構〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》卷 48，第 2 期，2003 年 12 月，頁 71-94。
- \_\_\_\_\_：〈論語文能力與辭章研究——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構作考察〉，

臺灣師大《國文學報》第36期，2004年12月，頁67-102。

\_\_\_\_\_：〈論讀、寫互動〉，《泉州師範學院學報》卷23，第3期，2005年5月，頁108-116。

\_\_\_\_\_：〈章法風格論——以「多、二、一（0）」結構作考察〉，《成大中文學報》第12期，2005年7月，頁147-164。

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

\_\_\_\_\_：〈論意象與聯想力、想像力之互動——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構切入作考察〉，《浙江師範大學學報·社會科學版》卷31，第2期，2006年4月，頁47-54。

\_\_\_\_\_：〈論思維力與語文螺旋結構之形成——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構加以考察〉，《肇慶學院學報》卷27，總79期，2006年6月，頁34-38。

\_\_\_\_\_：〈辭章「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構論〉，中山大學《文與哲》學報第10期，2007年6月，頁483-514。

\_\_\_\_\_：〈論潛性與顯性之互動類型——以辭章義旨為例作觀察〉，《江陰職業技術學院學報》卷19，第2期，2008年6月，頁25-29。

陳鵬翔：《主題學理論與實踐》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001年。

曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》，臺北：文津出版社，1987年。

葉太平：《中國文學的精神世界》，臺北：正中書局，1994年。

董小玉：《文學創作與審美心理》，成都：四川教育出版社，1992年。

彭聃齡主編：《普通心理學》，北京：北京師範大學出版社，2001年。

黃順基、蘇越、黃展驥主編：《邏輯與知識創新》，北京：中國人民大學出版社，2002年。

顧祖釗：《文學原理新釋》，北京：人民文學出版社，2001年。

喻守真：《唐詩三百首詳析》，臺北：臺灣中華書局，1996年。

鄭頤壽：《辭章學概論》，福州：福建教育出版社，1986年。

歐陽周、顧建華、宋凡聖等：《美學新編》，杭州：浙江大學出版社，2001年。

# The Integration of Images

## ——Exploration of Motif and Style in Literary Works

Chen, Man-ming\*

[ Abstract ]

Thinking is the impetus of knowing and doing. The subject matter of thinking is composed of images. That is, it is image that links up all aspects of thinking and constitutes an “image (thinking) system”. This system is closely related to language ability. In terms of literary works, the integration of images would determine the “theme” (motif) and “style”. Therefore, the most appropriate and direct way to identify the integration of images in a literary work is by means of its “thinking (image) system”.

**Keywords:** integration of images, image (thinking) system, language ability, literary works, motif and style

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan Normal University.