

論辭章多層面之解析一

以白居易〈長相思〉詞為例作考察

陳滿銘*

摘 要

辭章是「語文能力」表現的果實，而「語文能力」又可分為「一般能力」、「特殊能力」與「綜合能力」等三層，其間始終藉「思維力」一以貫之，形成「思維系統」，以發揮「創造力」。因此，辭章是離不開「語文能力」之表現的。本文即以此為基礎，再旁涉「時空定位」、「意象連結」、「剛柔消長」與「多二一(0)結構」等不同層面，舉白居易〈長相思〉一詞為例進行解析，嘗試凸顯其多層面的表現成果；由此以見一斑。

關鍵詞：辭章解析、時空定位、語文能力、意象連結、剛柔消長、
多二一(0)結構

* 國立臺灣師範大學國文系退休教授

論辭章多層面之解析一

以白居易〈長相思〉詞為例作考察

陳滿銘

壹、前言

辭章是離不開「思維」的，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，而形成「意象（思維）系統」的。而「意象（思維）系統」，則直接與各層「能力」的開展息息相關。它門無論在「求同」或「求異」任何層面，都必須嘗試作跨領域之探討，才能「推陳出新」，以呈現優異之成果。有鑒於此，特在「意象（思維）系統」之統合下，依次就「時空定位」、「語文能力」、「意象連結」、「剛柔消長」與「多二一（0）結構」等不同層面，舉白居易〈長相思〉詞為例，進行探討，以見辭章作多層面解析之重要性。

貳、時空定位層面

時空雖有物理（客觀）與心理（主觀）之分，但在創作時卻往往將它們交融在一起來呈現，使得文藝作品能兼顧主觀與客觀，以客觀世界為基礎，加以「再現」或「表現」¹。《文藝學專題研究》指出：

文藝中的客觀性是對客觀物質世界的反映，文藝的主觀性就是作家主觀的思想、情感、審美意識等等在反映客觀世界時打上的印記。²

¹ 吳中杰：「再現論認為文藝是客觀現實的再現，表現論認為文藝是作家心靈的表現。」見《文藝學導論》（南京：江蘇文藝出版社，1993年3月一版三刷），頁15。

² 華中工學院文藝學專題研究編寫組編印《文藝學專題研究》（武昌：華中工學院出版社，1986年一版一刷），頁205。

所謂「在反映客觀世界時打上的印」，說的就是「再現」或「表現」。

既然文藝作品要以客觀世界為基礎，以求「再現」或「表現」來呈顯主觀世界之種種，那就必須注意到在無限的時空中如何作「時空定位」的問題。周惠萍在〈文學作品的時空定位與情感表達〉一文中即強調：

文學作品借助於不同的時空關係，來表達人的思想和情感的不同取向。所以在篇幅小、抒情要求強烈的詩歌詞曲作品中，對時空關係的處理，顯得特別重要。它表達的是某一點上或某一瞬間所產生的思想感情，而讓讀者在微妙的時空關係的變化中，去領悟那些具體而幽微的情思，並透過些事實、事件，去體悟深刻的、近於本質思考的人生感悟。……宇宙中的任何一物，都可以用時空的座標來定位。但人是最為特殊的，他在時空關係之中，具有一種心理趨向或價值取向的能力和願望，甚至具有選擇某一特定時空關係而無視現實客觀的自由選擇的權力。也就是說，人對特定的時空關係的不同角度的觀照心理，會使人產生出不同的認識和喚起異樣而強烈的生命意識。³

可見聚焦於「某一點上或某一瞬間」的「時空定位」，與文學作品「情感表達」的關係，是極為密切的。

而「定位」一詞，有說成「定格」的，如趙山林說：

時間定格指的是詩人在時間流程中，選取最能表現人的情緒或動作所包孕的「來因和去因」的一剎那，從一剎那的靜止狀態中表現人物的思想活動。⁴

他雖是偏於時間來說，卻含融空間在內。而王希杰則稱為「視點」，他為仇小屏《古典詩歌時空設計美學》一書寫序說：

這一博士學位論文，其中有一個非常重要的觀念，就是——視點。這個視點，其實是一直貫穿在小屏的一切研究活動之中的。而且小屏區別了多種多樣的視點：靜態視點和動態視點及動靜結合的視點，自然視點和人文視點，現實視點〔實視點〕和幻想視點〔虛視點〕，視點不變和視點轉換，單一視點和多視點……。在我所閱讀的學術專著中，如此重視視點，如此把視點全方位多角度地運用於某一領域之中的，這還是第一次。所以我說：成功地把視點

³ 見〈文學作品的時空定位與情感表達〉（《貴州大學學報·社會科學版》18卷3期，2000年5月），頁66。

⁴ 趙山林《詩詞曲藝術論》（杭州：浙江教育出版社，1998年6月一版一刷），頁155。

運用於章法研究，是小屏的一大貢獻。這個視點也是我同小屏之間的學術共同點。……所謂視點，指的是：觀察事物的立足點、參考點。它往往是顯著的、具有某種特徵標誌的、相對穩定的事物。人們只能站在某一特定的地點來觀察和認識事物，和表達事物。⁵

他雖是偏於空間來說，卻含融時間在內。

綜合以上幾人所說，說成簡單一點，「時空定點」就是作者在創作一篇作品時的關照全篇、成為焦點的一個時間與地點，亦即主人翁在時空流程中的「立足點」——「某一點上或某一瞬間」，以此來統合篇內其他的「時空」。譬如李白的〈憶秦娥〉詞：

簫聲咽，秦娥夢斷秦樓月。秦樓月。年年柳色，灞陵傷別。
樂遊原上清秋節，咸陽古道音塵絕。音塵絕。西風殘照，漢家陵闕。

單就此詞之「時空定位」來看，它出現的空間定點，主要有「秦樓」、「灞陵」、「樂遊原」與「咸陽」，而時間定點，主要有「月」（晚上）、「殘照」（黃昏）與「清秋」。其中「秦樓」為「秦娥」（主人翁）「夜有所夢」之所在、「灞陵」為追憶之地、「樂遊原」與「咸陽」為秦娥「日有所思」的地方，顯然以聚焦於「秦樓」，最為合理。而「月」（晚上）、「殘照」（黃昏）與「清秋」，則顯然以聚焦於「清秋」之「月」（晚上），比較能統一全篇。

還有，在此特別要注意的是「樂遊原」，它位於今陝西省西安市南郊，本是秦時的宜春苑，漢宣帝時改為樂遊苑。唐時由於太平公主在此添造一些亭閣，遂成長安士女遊賞勝地，尤其是每逢正月晦日、三月三日及九月九日，更是人車聚集，熱鬧非凡。這裡既說是「清秋節」，而又以「咸陽古道」之「音塵絕」作反襯，指的當是九九重陽節。這個節日，對此闕詞的主人翁而言，是別有意義的，因為在從前此日，她和所思念的人，在車水馬龍的襯映下，不知遊賞過這個地方多少回，而如今卻留下自己獨自領受「咸陽古道音塵絕」的無邊寂寞，這樣撫今追昔，當然會徘徊流連而進一步地感傷不已。尤其是到了黃昏時，又面對了「西風殘照，漢家陵闕」的寥落景象，那就更「不堪看」，而增強了「秦娥夢斷秦樓月」的痛苦了。

這闕詞之「時空定位」如此，就可以進行進一步的解析了。作者首先以起三句，

⁵ 王希杰序，見仇小屏《古典詩詞時空設計美學·王序》（臺北：文津出版社，2002年11月初版一刷），頁07。

寫一長安女子於重陽夜晚夢醒後對月相思的情景，藉簫聲之「咽」與樓邊之「月」，將別恨作初步之襯托。接著以「年年柳色」兩句，將時間由現在拉回過去，敘明幾年來面對灞陵柳色的感傷，以逼出一篇之主旨「傷別」，以貫穿全詞。繼而以換頭三句，採追敘之方式，寫此女於白天隻身登上樂遊原的情形，用咸陽古道此刻之「音塵絕」與過去重陽節之車水馬龍作成強烈的對比，以增強「傷別」的意思。然後以結二句，寫斜陽下「五陵無樹起秋風」（杜牧〈登樂遊原詩〉）的秋殘景象，暗含「悔教夫婿覓封侯」（王昌齡〈閨怨〉）的意思，抱緊「傷別」作收。作者這樣先寫「夜有所夢」，再敘「日有所思」，而將主旨「傷別」置於中間，使得全詞流貫著無限的「傷別」之情。用這種「時空定位」來看待這首詞，是會與一般的解析有所不同的。

就以白居易的〈長相思〉詞來看：

汴水流，泗水流，流到瓜州古渡頭。吳山點點愁。思悠悠，恨悠悠，恨到歸時方始休。月明人倚樓。

從此詞之內容材料看，此詞出現於此詞的空間定點，主要有「汴水」、「泗水」、「瓜州古渡」與「吳山」，而時間定點，只有「月明」（晚上）。其中「瓜州古渡」該為主人翁「倚樓」之所在；「汴水」與「泗水」為主人翁乘船經過之地，屬虛寫；而「吳山」為主人翁眼前所見，屬實寫。這就顯然應聚焦於「瓜州古渡」之「樓」上與「月明」（晚上）來呈現。如此，這位主人翁該是來自汴京，正準備往南走的。因此以「空」而言，他此刻應客居於瓜州古渡的一座樓上；以「時」而言，應是從黃昏到晚上，而聚焦於「晚上」；詞的結句說：「月明人倚樓」，不是藉此將此詞作「時空定位」了嗎？這樣來解析此詞，似乎比僅僅視為「閨怨」之作⁶會好一些！

這樣尋得此詞之「時空定位」，解析就有了重心：在上片，寫的是主人翁置身於瓜州古渡所見到的景物：首以「汴水流」三句，寫向北所虛見的「水」景，藉汴、泗二水之不斷奔流，襯托出一份悠悠別恨；再以「吳山點點愁」一句，寫向南所實見之「山」景，藉吳山之「點點」又襯托出另一份悠悠別恨來，使得情寓景中，全力為下半的抒情預鋪路子。到了下片，則即景抒情，一開頭就將一篇之主旨「悠悠」之恨拈出，再以「恨到歸時方始休」作進一層的渲染。然後以結句，寫主人翁在樓上對月相思的樣子，將「恨」字作更具體之描繪，所謂「以景結情」，有著無盡的

⁶ 黃屏說：「這是白居易寫閨怨的一首名作，前人認為這是他的作品中最『純粹的詞體』，因為它充分表現了詞最初含而不露、婉轉多情的特色。」見陳邦炎主編《詞林觀止·上》（上海：上海古籍出版社，1994年4月一版一刷），頁24。

韻味。

可見「時空定位」對作品之正確解析，是十分重要的。

參、語文能力層面

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」（含立意、運用詞彙、取材、措辭、構詞與組句、運材與佈局、確立風格等能力）、「綜合能力」（含創造力）等⁷。

以「一般能力」而言，是以「思維力」為其重心，而形成系統的。其中的「觀察力」是為「思維力」而服務，「記憶力」乃用以記憶「觀察」以累積「思維」之所得，「聯想力」是「思維力」的初步表現，而「想像力」則是「思維力」的更進一步呈顯，以主導「形象」、「邏輯」與「綜合」三種思維。其中作比較偏於主觀聯想、想像的，屬「形象思維」；作比較偏於客觀聯想、想像的，屬「邏輯思維」；而兩者形成「二元」，是兩相對待的。至於合「形象」、「邏輯」兩種思維為一的，則為「綜合思維」，用於進一步表現「綜合力」，以發揮「創造力」。

以「特殊能力」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「情」或「理」，訴諸各種偏於主觀之聯想、想像，和所選取之「景（物）」或「事」接合在一起，或者是專就個別之「情」、「理」、「景」（物）、「事」等材料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」與「措詞」等問題，而主要以此為研究對象的，就是意象學、詞彙學與修辭學等。如果是專就「景（物）」或「事」等各種材料，對應於自然規律，結合「情」與「理」，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「布局」與「構詞」等問題，而主要以此為研究對象的，就字句言，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，探討其整個體性的，則為「綜合思維」，這涉及了「立意」、「確立體性」等問題，而主要以此為研究對象的，為主題學、風格學等。

⁷ 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10月初版），頁12-44。

以「綜合能力」而言，是統合「一般能力」、「特殊能力」所形成的。這種能力，如就「思維系統」而言，即「創造力」，也就是產生新的思想和新的發明的能力。因為一個人的創造力通常是透過進行創造活動、發明新產品而表現出來，因此根據產品來判定是否具有創造力是合理的。所以，就寫作活動而言，構思新的人物形象、尋找不同的表達方式，「由意而象」地創造完整之新作品，就是一種創造力的整體展現；這呈現的是創作活動的過程。而換就閱讀活動來說，透過作品中之各種材料、各種表現手法，「由象而意」地凸出主旨、風格，以欣賞作者之創造力的，則是一種再創造之完整過程⁸。

茲結合「辭章」與「意象（思維）系統」⁹，並兼顧「讀」與「寫」，以圖表呈現如次：

⁸ 陳滿銘〈論讀、寫互動〉（《泉州師範學院學報》23卷3期，2005年5月），頁108-116。

⁹ 陳滿銘〈層次邏輯與意象〔思維〕系統—以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構作對綜合考察〉（臺灣師大《中國學術年刊》30期，2008年3月），頁255-276。

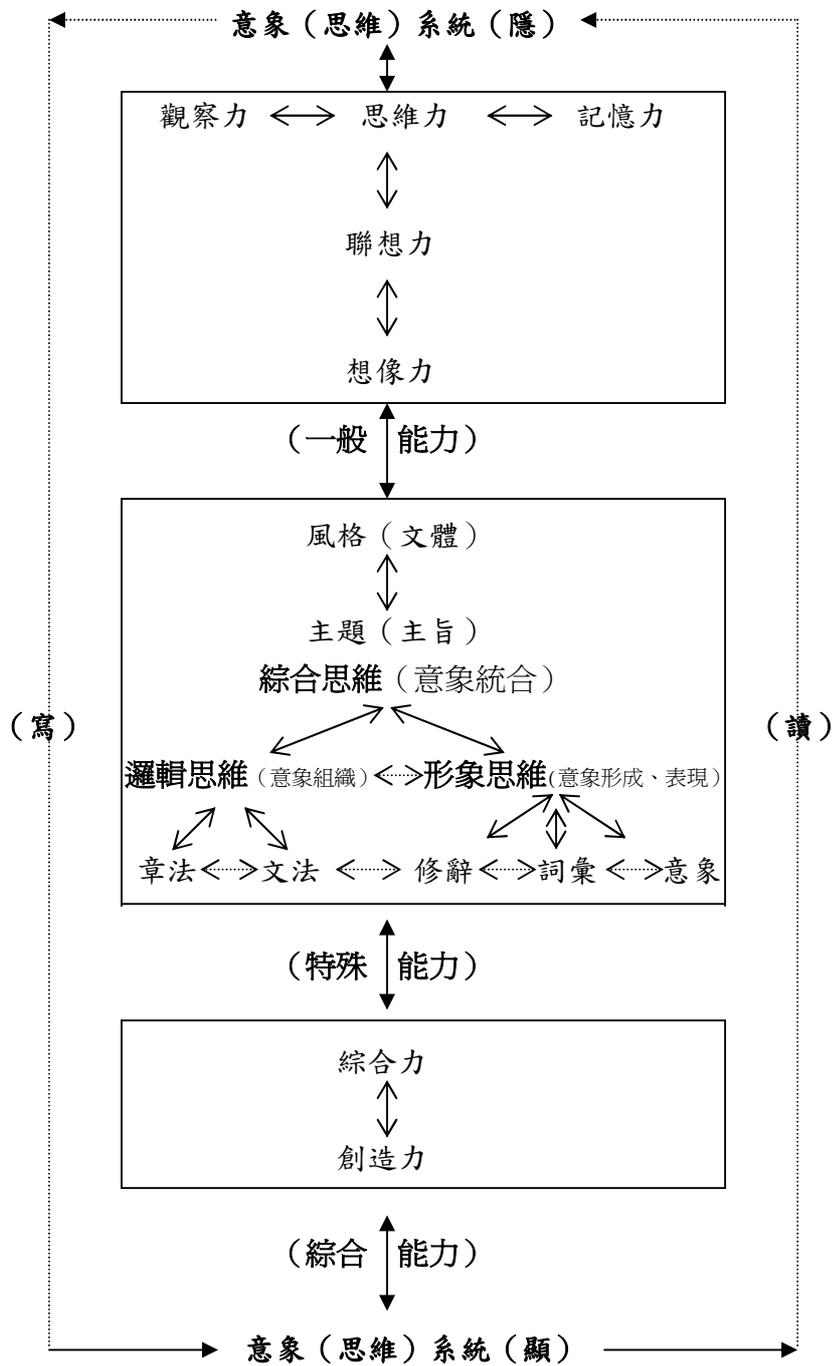


圖 1 意象(思維)系統圖

這種內含於螺旋性思維系統的語文能力，是可用「讀」與「寫」來印證的。由於「寫」之過程，乃由「意」而「象」，靠的是先天(先驗)自然而來的能力，這

多半是不自覺的；而「讀」之過程，則由「象」而「意」，靠的主要是後天研究所推得的結果，用科學的方法分析作品內涵，自覺地將先天自然而然的能力予以確定。因此「寫」是先天語文能力的順向發揮、「讀」是後天辭章研究的逆向（歸根）努力，兩者可說不能分割，是互動、循環而提升的。如此，辭章（意象）內涵與讀寫互動不可分割的關係就十分清楚了。

茲舉白居易的〈長相思〉詞為例，加以說明：這闕詞敘遊子之別恨，是採「先染後點」¹⁰的結構來寫的。

就「染」的部分而言，乃用「先象（景）後意（情）」的意象結構所寫成。

首先以「象（景）」的部分來說，它先用開篇三句，寫所見「水」景（象一），初步用二水之長流襯托出一份悠悠之恨；這是透過作者恨之悠悠（主體）聯想到水之悠悠（客體）。其中「汴水流」兩句，都是由「先主後謂」之結構所形成的敘事句，疊敘在一起，以增強纏綿效果。而經由聯想以水之流來襯托或譬喻恨之多，是歷來辭章家所慣用的手法，如李白〈太原早秋〉詩云：「思歸若汾水，無日不悠悠。」又如賈至〈巴陵夜別王八員外〉詩云：「世情已逐浮雲散，離恨空隨江水長。」此外，作者又以「流到瓜州古渡頭」來承接「泗水流」，採頂真法來增強它的情味力量。這種修辭法也常見於各類作品，如《詩·大雅·既醉》說：「威儀孔時，君子有孝子。孝子不匱，永錫爾類。」又如佚名的〈飲馬長城窟行〉說：「長跪讀素書，書中竟何如？」這樣用頂真法來修辭，自然把上下句聯成一氣，起了統調、連綿的作用。況且這個調子，上下片的頭兩句，又均為疊韻之形式，就以上片起三句而言，便一連用了三個「流」字，使所寫的水流更顯得綿延不盡，造成了纏綿的特殊效果。作者如此寫所見「水」景後，再擴大聯想，用「吳山點點愁」一句寫所見「山」景（象二）。在這兒，作者以「先主後謂」的表態句來呈現。其中「點點」兩字，一方面用來形容小而多的吳山（江南一帶的山），一方面也用來襯托「愁」之多；這也是由聯想所造成的效果。南宋的辛棄疾有題作「登建康賞心亭」的〈水龍吟〉詞

¹⁰ 新發現章法之一。「點染」本用於繪畫，指基本技巧。而移用以專稱辭章作法的，則始於清劉熙載。但由於他的所謂的「點染」，指的，乃是「情」〔點〕與「景」〔染〕，和「虛實」此一章法大家族中的「情景」法，恰巧相重疊，所以就特地借用此「點染」一詞，來稱呼類似畫法的一種章法：其中「點」，指時、空的一個落足點，僅僅用作敘事、寫景、抒情或說理的引子、橋樑或收尾；而「染」，則指真正用來敘事、寫景、抒情或說理的主體。也就是說，「點」只是一個切入或固定點，而「染」則是各種內容本身。這種章法相當常見，也可以形成「先點後染」、「先染後點」、「點、染、點」、「染、點、染」等結構，而產生秩序、變化、聯貫〔呼應〕之作用。見陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉（臺灣師大《國文學報》31期，2002年6月），頁181-187。

說：「楚天千里清秋，水隨天去秋無際。遙岑遠目，獻愁供恨，玉簪（尖形之山）羅髻（圓形之山）。」很顯然地，就是由此化出。而且用山來襯托愁，也不是從白居易才開始的，如王昌齡〈從軍行〉詩云：「琵琶起舞換新聲，總是關山離別情。」這樣，在聯想力的作用下，水既以其「悠悠」帶出愁，山又以其「點點」擬作愁之多，所謂「山牽別恨和腸斷，水帶離聲入夢流」（羅隱〈綿谷迴寄蔡氏昆仲〉詩），情韻便格外深長。

其次以「意（情）」的部分來說，它藉「思悠悠」三句，即景抒情，來寫見山水之景後所湧生的悠悠長恨；這是帶動聯想的根源力量。在此，作者特意在「思悠悠」兩句裡，以「悠悠」形成疊字與疊韻，回應上片所寫汴水、泗水之長流與吳山之「點點」，將意象與聯想產生互動，造成統一，以加強纏綿之效果；並且又冠以「思」（指的是情緒，亦即「恨」）和「恨」，直接收拾上片見山水之景（象）所生之「愁」（意），表達了自己長期未歸之恨。而「恨到歸時方始休」一句，則不僅和上二句產生了等於是「頂真」的作用，以增強纏綿感，又經由想像將時間由現在（實）推向未來（虛），把「恨」更推深一層。這種意象與想像互動的寫法也見於杜甫〈月夜〉詩：「何時倚虛幌，雙照淚痕乾。」這兩句寫異日月下重逢之喜（虛），以反襯出眼前相思之苦（實）來，所表達的不正是「恨到歸時方始休」的意思嗎？所以白居易如此將時間推向未來，如同杜詩一樣，是會增強許多情味力量的。

就「點」的部分而言，僅「月明人倚樓」一句，寫的是「象（景—事）」。這一句，就文法來說，由「月明」之表態句與「人倚樓」之敘事句，同以「先主後謂」的結構組成，只不過後者之「謂語」，乃含述語加處所賓語，有所不同而已。而「月明人倚樓」，雖是一句，卻足以牢籠全詞，使人想見主人翁這個「人」在「月明」之下「倚樓」，面對山和水而有所「思」、有所「恨」的情景，大大地起了「以景（事）結情」的最佳作用；這就使得全詞的各個意象，在聯想與想像的催動下，統合而為一了。

大家都知道「以景（象）結情（意）」，關涉到聯想與想像之互動發揮¹¹，是辭章收結的好方法之一，譬如周邦彥的〈瑞龍吟〉（章臺路）詞在第三疊末用「探春盡是，傷離意緒」，將「探春」經過作個總結，並點明主旨之後，又寫道：「官柳低金縷，歸騎晚、纖纖池塘飛雨，斷腸院落，一簾風絮。」這顯然是藉「歸騎」上所見暮春黃昏的寥落景象（象）來襯托出「傷離意緒」（意）。這樣「以景（象）」

¹¹ 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》31卷2期，2006年4月，頁47-54。

結情（意）」，當然令人倍感悲悽。所以白居易以「月明人倚樓」來收結，是能增添作品之情韻的。何況他在這裡又特地用「月明」之「象」來襯托別恨之「意」，更加强了效果。因為「月」自古以來就被用以襯托「相思」（別情），如李白〈聞王昌齡左遷龍標遙有此寄〉詩云：「我寄愁心與明月，隨風直到夜郎西。」又如孟郊〈古怨別〉詩云：「別後唯有思，天涯共明月。」這類例子，不勝枚舉。

作者就這樣以「先染『象（景）、意（情）』後點『象（景一事）』」的結構，將「水」、「山」、「月」、「人」等「象」排列組合，也就是透過主人翁在月下倚樓所見、所為之「象」，把他所感之「意」（恨），經由聯想與想像的作用融成一體來寫，使意味顯得特別深長，令人咀嚼不盡。有人以為它寫的是閨婦相思之情，也說得通，但一樣無損於它的美。附意象（含章法）結構圖如下：

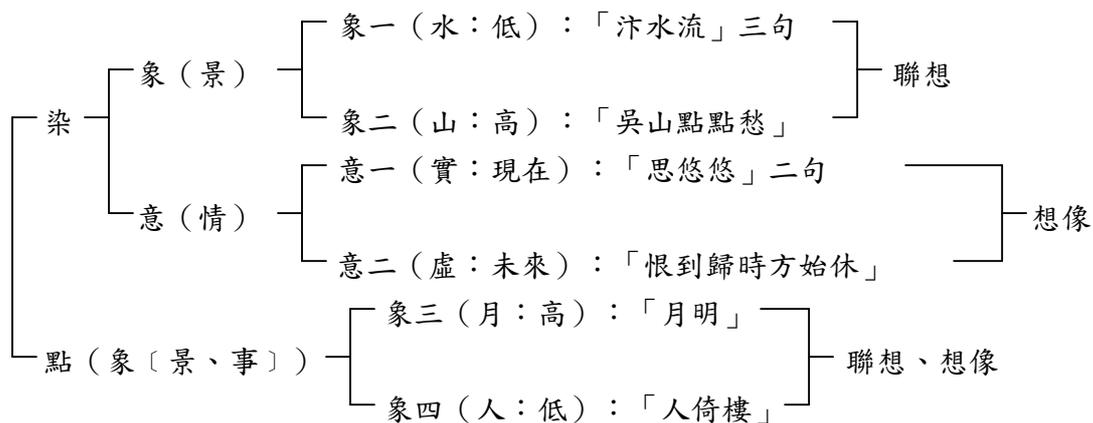


圖 2 〈長相思〉意象（含章法）結構圖

據此，這一首詞就各層能力而言，可總結為如下數點：

首先從「一般能力」的層面來看，個別的意象（狹義）之選取，如「水流」、「山點點」、「月明」等意象，是要靠「觀察力」與「記憶力」的；而整體意象（廣義）之形成、表現與組織，是要靠「聯想力」與「想像力」的。至於牽動「觀察力」、「記憶力」、「聯想力」與「想像力」的，就是「思維力」。

其次從「特殊能力」的層面來看，可分三方面加以說明：先就「形象思維」而言，在「意象」（狹義）上，主要用「水流」、「山點點」、「月明」、「人倚樓」等，先後形成個別意象，而以「悠悠」之「恨」來統合它們，產生「異質同構」之

莫大效果。在「詞彙」上，它將所生「情」（意）、所見「景（事）」（象），形成各個詞彙，如「水」（流）、「瓜州」、「渡頭」（古）、「山」（點點）、「思」（悠悠）、「恨」（悠悠）、「月」（明）、「人」（倚）、「樓」等，為進一步之「修辭」奠定基礎。在「修辭」上，它主要用「頂真」法來表現「水」之個別意象，用「類疊」法、「擬人」法等來表現「山」之個別意象，使「水」與「山」都含情，而連綿不盡，以增強作品的感染力。次就「邏輯思維」而言，在「文法」上，所謂「水流」、「山點點」、「月明」、「人倚樓」等，無論屬敘事句或屬表態句，用的全是主謂結構，將個別概念組合成不同之意象，以呈現字句之邏輯結構。在「章法」上，它主要用了「點染」、「景情」、「高低」、「虛實」等章法，把各個個別意象先後排列在一起，以形成篇章之邏輯結構。末就「統合思維」而言，它綜合以上「意象」（個別）、「詞彙」、「修辭」、「文法」與「章法」等精心的設計安排，充分地將「恨悠悠」之一篇主旨與「音調諧婉，流美如珠」¹² 這種偏於「陰柔」之風格凸顯出來，使人領會到它的美，而感動不已。

然後從「綜合能力」的層面來看，它統合了「一般能力」與「特殊能力」，由「詞」而「句」而「章」而「篇」，將作者之「創造力」作了充分之發揮。

由此看來，辭章離不開「意象」之形成（意象〔狹義〕）、表現（詞彙、修辭）與其組織（文〔語〕法、章法）；而藉「形象思維」（陰柔）與「邏輯思維」（陽剛）加以統合，並由此而凸顯出一篇主旨與風格來。這種結構，就同一作品而言，作者由「意」而「象」地在從事順向創作的同時，也會一再由「象」而「意」地如讀者作逆向之檢查；同樣地，讀者由「象」而「意」地作逆向鑑賞（批評）的同時，也會一再由「意」而「象」地如作者在作順向之揣摩。這樣順逆互動、循環而提升，形成螺旋結構，而最後臻於至善，自然使得偏於先天之「語文能力」（寫）與偏於後天之「辭章研究」（讀）合為一軌了。

肆、意象連結層面

辭章之四大要素為「情」、「理」、「景（物）」、「事」，其中「情」與「理」

¹² 趙仁圭、李建英、杜媛萍：「整首詞借流水寄情，含情綿邈。疊字、疊韻的頻繁使用，使詞句音調諧婉，流美如珠。」見《唐五代詞三百首譯析》（長春：吉林文史出版社，1997年1月一版一刷），頁148。

為「意」、「景(物)」與「事」為「象」¹³。其關係以圖表呈現如下：

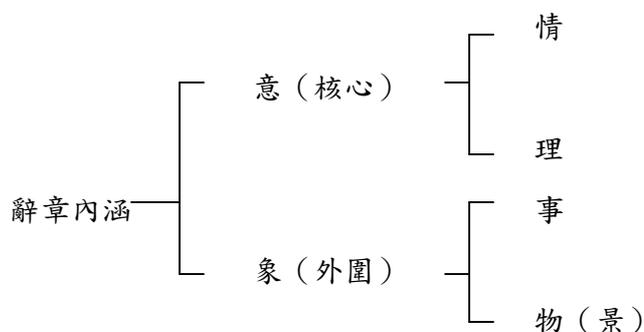


圖3 辭章四要素圖

而「意」(情、理)與「象」(事、物〔景〕)之所以能連結而產生互動，自來雖有「比興」、「移情」、「投射」之理論加以解釋，卻不夠圓滿；於是有「格式塔」心理學派「異質同構」或「同形說」之出現。此「格式塔」一派學者認為：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。」¹⁴ 基於此，魯道夫·安海姆(Rudolf Amheim)提出了「藝術品的力的結構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。¹⁵

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。

¹³ 見陳滿銘〈談篇章的縱向結構〉(臺灣師大《中國學術年刊》22期, 2001年5月), 頁259-300。

¹⁴ 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月一版一刷), 頁714。

¹⁵ 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。

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。……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。¹⁶

而歐陽周、顧建華、宋凡聖（2001）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。……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」。……總之，世界上的一切事物，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。¹⁷

他們這把「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。這樣以「構」來連結「意」與「象」，顯然比起比興說、移情說或投射說來，要圓滿得多。

譬如以「梅花」的意象來說，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：

¹⁶ 李澤厚〈審美與形式感〉，《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。

¹⁷ 歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，2001年5月一版九刷），頁25。

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，爲有暗香來。

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」為例，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¹⁸。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「意象連結」中「一象多意」之梗概。而以白居易這首〈長相思〉之意象形成而言，則是「一意多象」之實例呈現¹⁹。

它主要用「水流」、「山點點」、「月明」、「人樓」等，先後形成個別意象，而以「悠悠」之「恨」來統合它們，也就是以「悠悠」（不斷）為「構」，來連結「水」之「流、流」（不斷）與「山」之「點點」（不斷）產生，「異質同構」之莫大效果。這種「構」用簡圖表示如下：

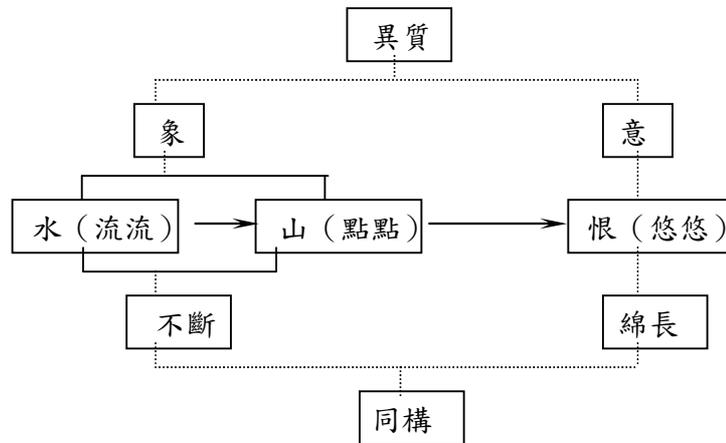


圖4 〈長相思〉意象連結圖

如此，「意」（悠悠離恨）與「象」（綿延不斷之山、水）便直接在篇內統合為一了。可見一篇作品之意象所以能統合，一以貫之，主要就是靠這種「異質同構」

¹⁸ 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〉（《開封教育學院學報》26卷2期，2006年6月），頁12-14。

¹⁹ 陳滿銘〈意、象互動論——以「一意多象」與「一象多意」為考察範圍〉（中山大學《文與哲》學報11期，2007年12月），頁435-480。

之作用。

伍、剛柔消長層面

宇宙萬物是建立在「陰陽二元對待」之基礎上的，風格即如此。就風格而言，由「陰陽二元對待」所形成之母性風格，是「剛」與「柔」，清代姚鼐的〈復魯絜非書〉，就提出了這個觀點，而周振甫在《文學風格例話》中對它作了如下闡釋：

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、壯麗等都歸入陽剛類，含蓄、委曲、淡雅、高遠、飄逸等都可歸入陰柔類。……陽剛陰柔可以混雜，在混雜中，陰陽之氣可以有多的有的少，有的消有的長，這就造成風格的各種變化。²⁰

可見風格之多樣，是由「剛」（陽）與「柔」（陰）的「消長」而形成的，因此多樣的風格，可以概括為陽剛、陰柔兩大類，以其「剛」（陽）、「柔」（陰）之「消長」形成不同的風格。

而章法與章法結構，是建立在「陰陽二元對待」，亦即「剛」與「柔」互動的基礎之上的，當然與「剛柔」風格就有直接之關係。而由章法與章法結構來解釋「剛柔」風格之形成，也自然最為利便。因此要談章法風格之形成，就必須從章法本身與章法結構之陰陽、剛柔來探討。

先就章法本身之陰陽、剛柔來看，由於所有章法，無論是調和性或對比性的，都以「一陰一陽」對待而形成，所以每一章法本身即自成陰陽、剛柔。大抵而論，屬於本、先、靜、低、內、小、近……的，為「陰」為「柔」，屬於末、後、動、高、外、大、遠……的，為「陽」為「剛」²¹。這樣以「陰陽」或「剛柔」來看章（篇）法，則所有以「陰陽二元」為基礎而形成的章（篇）法，都可辨別它們的陰陽或剛柔。

以此為基礎，再配合章法本身之調和性（陰柔）或對比性（陽剛），就可約略

²⁰ 周振甫《文學風格例話》（上海：上海教育出版社，1989年7月一版一刷），頁13。

²¹ 陳望衡：「《周易》中的剛柔也不只是具有性的意義，它也用來象徵或概括天地、日月、晝夜、君臣、父子這些相對立的事物。而且，剛柔也與許多成組相對立的事物性質相連屬，如動靜、進退、貴賤、高低……剛為動、為進、為貴、為高；柔為靜、為退、為賤、為低。」見《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998年8月一版一刷），頁184。

推得它們的陰陽或剛柔來。大致說來，在四十多種章法中，除了貴與賤、親與疏、正與反、抑與揚、立與破、眾與寡、詳與略、張與弛……等，比較容易形成「對比」外，其他的，如遠與近、大與小、高與低、淺與深、賓與主、虛與實、平與側、凡與目、縱與收、因與果……等，都極易形成「調和」的關係。

再從章法結構之陰陽、剛柔來看，這就涉及了章法單元與結構單元的「移位」與「轉位」的問題²²。先就章法單元來說，所謂的「移位」，是指章法二元本身所形成的順向或逆向運動，如「正 → 反」（順）、「反 → 正」（逆）或「凡 → 目」（順）、「目 → 凡」（逆）等便是；而所謂的「轉位」，是指章法二元本身所形成的往復（合順、逆為一）運動，如「破 → 立 → 破」、「主 → 賓 → 主」、「實 → 虛 → 實」、「果 → 因 → 果」等便是。後就結構單元來說，所謂的「移位」，是指章法結構所形成的順向或逆向運動，如「先立後破 → 先本後末」、「先點後染 → 先近後遠」、「先昔後今 → 先抑後揚」等便是；所謂的「轉位」，是指章法結構所形成的往復（合順、逆為一）運動，如「正 → 反」與「反 → 正」、「大 → 小」與「小 → 大」、「平 → 側」與「側 → 平」等便是。而這種「移位」與「轉位」，雖然二者同是指「力」（勢）的變化，但是在程度上是有所不同的，亦即變化強度較弱者為順向之「移位」，較強者為逆向之「移位」，而變化強度最激烈者為「轉位」之「拗」，也因為這樣，「移位」（順與逆）與「轉位」（拗）所形成的章法風格與所帶出的美感，也是有差別的。而推動這些運動的，是陽剛與陰柔之二元力量，如就全篇之「多、二、一（0）」來看，則都是由其核心結構發揮徹下徹上之作用，逐層予以統合的。

如此，章法結構之陽剛或陰柔的強度，當受到下列幾個因素的影響：

- （一）章法本身的陰柔、陽剛屬性，如「近」為陰柔、「遠」為陽剛，「正」為陰柔、「反」為陽為剛，「凡」為陰柔、「目」為陽剛。
- （二）章法結構的調和、對比屬性，如淺與深、賓與主、凡與目等形成調和，而正與反、抑與揚、立與破等則形成對比。
- （三）章法結構之變化，如「移位」之「順」、「逆」與「轉位」之「拗」。其中「順」屬原型，「逆」與「拗」屬變型。
- （四）章法結構之層級，如上層、次層、三層……底層等。
- （五）章法「多、二、一（0）」的核心結構。

²² 仇小屏〈論辭章章法的移位、轉位及其美感〉，《辭章學論文集》上冊（福州：海潮攝影藝術出版社，2002年12月一版一刷），頁117-122。

這樣看來，風格之剛柔成分，是可依據幾種相關因素（如陰陽二元、移位、轉位、對比、調和、結構層級、核心結構……等²³）所形成之「勢」²⁴的大小強弱，約略地推算出一篇辭章剛柔成分之比例來的。大抵而言，據各相關因素作如下之推定：

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，一面又為了便於計算，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，大概分為三等：（甲）首先為純剛或純柔：其「勢」之數為「66.66→71.43」；（乙）其次為偏剛或偏柔：其「勢」之數為「54.78→66.65」；（丙）又其次為剛柔互濟：其「勢」之數為「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」為準，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. 純剛、純柔者，其「勢」之數為「66 → 72」。
2. 偏剛、偏柔者，其「勢」之數為「56 → 65」。
3. 剛、柔互濟者，其「勢」之數為「45 → 55」。

²³ 陳滿銘《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003年6月初版），頁298-328。

²⁴ 陰陽流動可造成「勢」（力度）之變化，涂光社：「他們（按：指藝術家）或隱或顯地把宇宙萬物，尤其是把一切藝術表現物件都理解為不斷運動變化的存在，乃至是與自己心靈相通的有生命有個性的活物。他們總是企求體察和反映出物態中存在的這種靈動之『勢』。」見《因動成勢》（南昌：百花洲文藝出版社，2001年10月一版一刷），頁256-265。

如此雖病粗糙，但已可初步為姚鼐「夫陰陽剛柔，其本二端，造萬物者糅而氣有多寡、進絀，則，於不可窮，萬物生焉」的說法，作較具體的印證²⁵。

以白居易這首〈長相思〉詞而言，其風格中的剛柔成分，可分層量化如下圖：

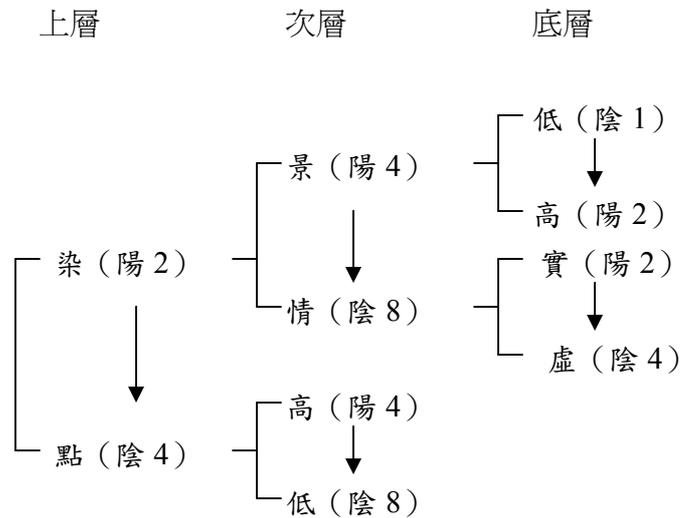


圖 5 〈長相思〉剛柔成分消長圖

由此圖可知，此詞含三層結構：底層以「先低後高（順）」、「先實後虛」（逆）形成移位結構，其「勢」之數為「陰 5 陽 4」；次層以「先景後情（逆）」、「先高後低（逆）」形成移位結構，其「勢」之數為「陰 16 陽 8」；上層以「先染後點（逆）」形成移位結構，其「勢」之數為「陰 4 陽 2」；這樣累積成篇，其「勢」之數的總和為「陰 25 陽 14」，如換算成百分比（四捨五入），則為「陰 64 陽 36」，乃接近「純陰」的作品。這樣，顯然已初步能為此詞充分地將「恨悠悠」之一篇主旨與「音調諧婉，流美如珠」這種接近「純陰」之風格凸顯出來，使人領會到它的美，在「自由心證」或「直覺」（直觀表現）之外，提供「有理可說」（模式探索）²⁶之一些空間。

²⁵ 陳滿銘〈章法風格論－以「多、二、一（0）」結構作考察〉（《成大中文學報》12期，2005年7月），頁147-164。

²⁶ 陳滿銘〈篇章風格論－以直觀表現與模式探索作對應考察〉（臺灣師大《中國學術年刊》32期〔春季號〕，2010年3月），頁129-166。

陸、多二一（0）螺旋結構層面

以「多、二、一（0）螺旋結構」而言，它最根源的，莫過於「本末」問題。就以中國哲學中的「理」與「氣」、「有」與「無」、「道」與「器」、「體」與「用」、「動」與「靜」、「一」與「兩」、「知」與「行」、「性」與「情」、「天」與「人」……等「陰陽二元」之範疇²⁷而言，即有本有末。它們無論是「由本而末」或「由末而本」，均可形成「順」或「逆」的單向本末結構。而一般學者也都習慣以此單向來看待它們，卻往往忽略了它們所形成之「互動、循環而提昇」的螺旋結構。而此「陰陽二元」，甚至「多、二、一（0）螺旋結構」，乃建立在方法論之基礎之上²⁸，為普遍性之存在²⁹，其適用面是極廣的。

而所謂「螺旋」，本用於教育課程之理論上，早在十七世紀，即由捷克教育家夸美紐斯（Johann Amos Comenius）所提出，據《教育大辭典》之解釋，所謂「螺旋式課程（spiral curriculum）」乃「圓周式教材排列的發展」、「逐步擴大和加深」³⁰，這和《簡明國際教育百科全書》所作「循環、往復、螺旋式提高」之解釋³¹，是一致的。據此，「螺旋」就是「互動、循環而提昇」的意思。它的作用，可用下列簡圖來表示：

二元 → 互動 → 循環 → 提升

這是著眼於「陰陽二元」，即「二」來說的，若以此「二」為基礎，徹上於「一（0）」、徹下於「多」，則成為「多」、「二」、「一（0）」之系統。如此，「螺

²⁷ 葛榮晉《中國哲學範疇導論》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993年4月初版一刷），頁1-650。

²⁸ 王希杰：「二十世紀裡，中國人文科學總的趨勢是販賣洋學問，運用洋教條來套中國的事情。我不滿這種做法，也就更喜歡陳滿銘教授的治學道路了。在方法論原則上，他和弟子們繼承了《周易》的二元互補和轉化的傳統。」見〈陳滿銘教授和章法學〉（《畢節學院學報》總76期，2008年2月），頁5。又孟建安：「陳滿銘先生具有非常鮮明的方法論意識，在章法學研究的過程中堅定不移地引入並堅持了科學的方法論原則，……所建構的漢語辭章章法學體系是完備的、成熟的、科學的，達到了前所未有的高度，因而也便具有極強的生命力。」見〈陳滿銘與漢語辭章章法學研究〉，《陳滿銘與辭章章法學》（臺北：文津出版社，2007年12月初版一刷），頁115-133。

²⁹ 王希杰：「陳教授的專長是詩詞學，非常具體。章法學則要抽象多了。這部著作（即《「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構論——以哲學、文學、美學為研究範圍》），就更抽象了。……我以為本書很值得一讀，因為這個螺旋結構是普遍性的存在，值得重視。」見王希杰《吳希杰博客·書海採珠》（南京：新浪公司，2008年1月），頁1。

³⁰ 顧明遠主編《教育大辭典》（上海：上海教育出版社，1990年6月一版一刷），頁276。

³¹ 許建鈺編譯《簡明國際教育百科全書》（北京：新華書局北京發行所，1991年6月一版一刷），頁611。

這樣，對應於「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構來看，所謂「宛若一級一級的梯子橫檔」，該是「二」產生作用的整個歷程與結果，亦即「多」；所謂「當兩個相連的互補碱基 A 連著 P，G 連著 C」，該是「二」；而 DNA 本身的質性與動力，則該為「一(0)」。至於所謂「兩條互補的細長的核苷酸鏈，彼此以一定的空間距離，在同一軸上互相盤旋起來」，該是一順一逆、一陰一陽的螺旋結構。如果這種解釋合理，那麼，從極「微觀」（小到最小）到極「宏觀」（大到最大），都可由一順一逆的「多」、「二」、「一(0)」雙螺旋結構加以層層組織，以體現自然「真、善、美」之規律³⁴。

可見人文與科技雖然各自「求異」，而有不同之內容，但所謂「萬變不離其宗」，在「求同」上，不無「殊途同歸」的可能。如果是這樣，則「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構之「原始性」與「普遍性」，就值得大家共同重視了。如果這種「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構，落在辭章上來看，則其中「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)」。又落到章法上來說，則所有核心結構以外的其他結構，都屬於「多」；而核心結構所形成之「二元對待」，自成陰與陽而「相反相成」，以徹下徹上，形成結構之「調和性」（陰）與「對比性」（陽）的，是屬於「二」；至於辭章之「主旨」或由「統一」所形成之風格、韻味、氣象、境界等，則屬於「一(0)」。

這樣來看待白居易之〈長相思〉詞，它的「多」、「二」、「一(0)」結構表可呈現如下：

³⁴ 陳滿銘〈論「真」、「善」、「美」的螺旋結構—以章法「多」、「二」、「一(0)」結構作對應考察〉（臺灣師大《中國學術年刊》27期，2005年3月），頁151-188。

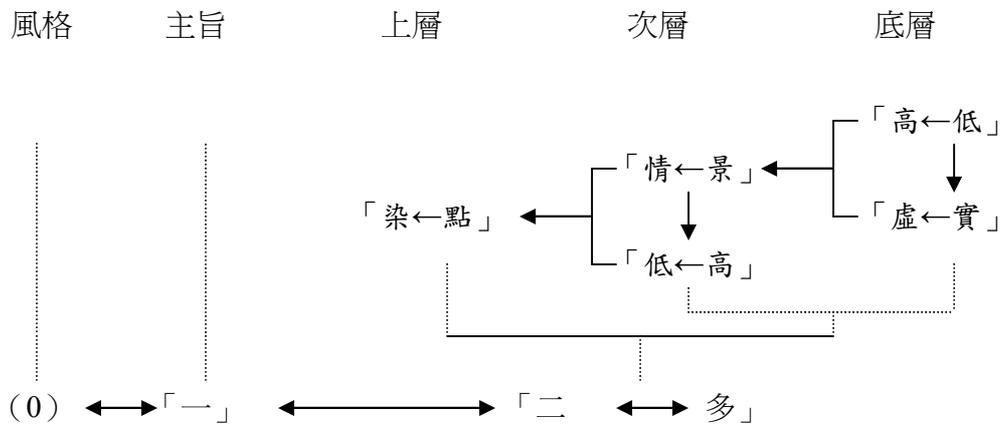


圖 6 〈長相思〉多二一(0)螺旋結構圖

如此以「多、二、一(0)螺旋結構」呈現，由「點染」、「虛實」各一疊與「高低」二疊所形成之移位性結構，可視為「多」，以呈現客體之「美」；由「情景」自為陰陽徹下徹上所形成之調和性結構，可視為關鍵性之「二」，藉以統括輔助性結構，形成一篇規律，以呈現「善」；而由此呈現一篇主旨與風格，則可視為「一(0)」，以呈現「真」（含主體之美感）³⁵。這樣對作品之整體掌握與瞭解而言，是大有幫助的。

染、結語

綜上所述，可知辭章在「意象（思維）系統」之統合下，可就「語文能力」、「意象連結」、「剛柔消長」與「多二一(0)螺旋結構」等不同層面加以解析。這種解析的結果，可由「讀」而「寫」，又由「寫」而「讀」地進行螺旋式之探討。如著眼於「寫」一面，乃由「意」而「象」，靠的是先天（先驗）自然而然的能力，這多半是不自覺的；而著眼於「讀」一面，則由「象」而「意」，靠的是後天研究所推得的結果，用科學的方法分析作品，自覺地將先天（先驗）自然而然的能力予以確定。因此「寫」是先天能力的順向發揮、「讀」是後天研究的逆向（歸根）努力，兩者可說互動而不能分割，而「創造力」（隱意象←→顯意象）在「思維力」之推動下，就將「意象（思維）系統」由「隱」而「顯」地表現出來了。

³⁵ 陳滿銘〈論真、善、美與多、二、一(0)螺旋結構－以辭章章法為例作對應考察〉（中山大學《文與哲》學報 13 期，2008 年 6 月），頁 663-698。

這樣歸本於「語文能力」，再旁涉「時空定位」、「意象連結」、「剛柔消長」與「多二一（0）螺旋結構」等層面來解析辭章，最能凸顯多層面辭章解析之重要性，這樣在訴諸「自然機制」的「自由心證」與「累積經驗」之外，架設一條「有理可說」之橋樑，以互相參照³⁶，相信是有迫切之需要的；而且也唯有如此，才能不斷獲致「推陳出新」之成果。

參考文獻

- 王慧（2006）。零落成泥碾作塵，只有香如故—宋代詩詞中的梅花意象解讀。《**開封教育學院學報**》，26(2)，12-14。
- 王希杰（2002）。王序。《**古典詩詞時空設計美學**》，5-10。
- 王希杰（2008）。王希杰博客·書海採珠。南京：新浪公司。
- 王希杰（2008）。陳滿銘教授和章法學。《**畢節學院學報**》，76，1-6。
- 仇小屏（2002）。論辭章章法的移位、轉位及其美感。載於鄭頤壽（主編），《**辭章學論文集**（117-122頁）》。福州：海潮攝影藝術出版社。
- 仇小屏（2005）。《**限制式寫作之理論與應用**》。臺北市：萬卷樓圖書公司。
- 李長俊（譯）（1982）。《**藝術與視知覺心理學**（原作者：A. Rudolf）》。臺北市：雄獅圖書公司。
- 吳中杰（1993）。《**文藝學導論**》。南京：江蘇文藝出版社。
- 李澤厚（1987）。《**李澤厚哲學美學文選**》。臺北市：谷風出版社。
- 周振甫（1989）。《**文學風格例話**》。上海：上海教育出版社。
- 周惠萍（2000）。文學作品的時空定位與情感表達。《**貴州大學學報（社會科學版）**》18（3），66-69。
- 孟建安（2007）。陳滿銘與漢語辭章章法學研究。載於仇小屏、陳佳君、蒲基維、謝奇懿、顏智英、黃淑貞（主編），《**陳滿銘與辭章章法學**（115-133頁）》。臺

³⁶ 陳滿銘〈篇章風格論—以直觀表現與模式探索作對應考察〉，同注26。

北市：文津出版社。

方玉珍、朱進寧、秦久怡、朱方（譯）（2001）。**雙螺旋探密—量子物理學與生命**（原作者：J. Gribbin）。上海：上海科技教育出版社。

涂光社（2001）。**因動成勢**。南昌：百花洲文藝出版社。

華中工學院（1986）。**文藝學專題研究**。武昌：華中工學院出版社。

許建鉞（編譯）（1991）。**簡明國際教育百科全書**。北京：新華書局北京發行所。

陳邦炎（主編）（1994）。**詞林觀止**。上海：上海古籍出版社。

陳望衡（1998）。**中國古典美學史**。長沙：湖南教育出版社。

陳滿銘（2001）。談篇章的縱向結構。**中國學術年刊**，22，259-300。

陳滿銘（2002）。論幾種特殊的章法。**國文學報**，31，181-187。

陳滿銘（2003）。**章法學綜論**。臺北市：萬卷樓圖書公司。

陳滿銘（2005）。論「真」、「善」、「美」的螺旋結構—以章法「多」、「二」、「一（0）」結構作對應考察。**中國學術年刊**，27，151-188。

陳滿銘（2005）。論讀、寫互動。**泉州師範學院學報**，23(3)，108-116。

陳滿銘（2005）。章法風格論—以「多、二、一（0）」結構作考察。**成大中文學報**，12，147-164。

陳滿銘（2006）。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）**，31(2)，47-54。

陳滿銘（2007）。意、象互動論—以「一意多象」與「一象多意」為考察範圍。**中山大學《文與哲》學報**，11，435-480。

陳滿銘（2008）。層次邏輯與意象（思維）系統—以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構作對綜合考察。**中國學術年刊**，30，255-276。

陳滿銘（2008）。論真、善、美與多、二、一（0）螺旋結構—以辭章章法為例作對應考察。**文與哲學報**，13，663-698。

陳滿銘（2010）。篇章風格論—以直觀表現與模式探索作對應考察。中國學術年刊（春季號），32，129-166。

葛榮晉（1993）。中國哲學範疇導論。臺北市：萬卷樓圖書公司。

趙山林（1998）。詩詞曲藝術論。杭州：浙江教育出版社。

趙仁圭、李建英、杜媛萍（1997）。唐五代詞三百首譯析。長春：吉林文史出版社。

蔣孔陽、朱立元（主編）（1999）。西洋美學通史。上海：上海文藝出版社。

歐陽周、顧建華、宋凡聖（2001）。美學新編。杭州：浙江大學出版社。

顧明遠（主編）（1990）。教育大辭典。上海：上海教育出版社。

Analysis of Literary Work in Multiple Aspects: An Example of Endless Yearning

Authored by Bai-ju-yi

Man-Ming Chen *

Abstract

Literary works are the accomplishments of “language ability”, which involves the “generic ability”, “specific ability” and “complex ability”. These abilities are integrated by thought into a “thinking system” to fulfill creativity. This article is based on the language ability of literary work to explore different aspects such as the orientation of time and space, the interlink of concept and form, the vicissitudes of the masculine and feminine characters and the multiple, binary, and unitary (zero) structure. By the example of *Endless Yearning* authored by Bai-ju-yi, the language accomplishments are highlighted in multiple aspects.

Key words: analysis of literary works, the orientation of time and space, language ability, interlink of concept and form, the vicissitudes of the masculine and feminine characters, the multiple, binary, and unitary (zero) structure

* Retired Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan Normal University