

辭章篇旨辨析——以其潛性與顯性切入作探討

陳滿銘*

摘 要

宇宙人生之事物物，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」。即以「辭章」而言，亦不例外。為此，特地鎖定辭章之「篇旨」為範圍加以辨析，以此證出「潛性」與「顯性」間「陰陽二元」之互動關係。

關鍵詞：辭章、篇旨、陰陽二元、潛性、顯性

* 臺灣師範大學國文系退休教授。

Analysis of Motif in Literary Works-- The Latent and the Evident Attributes

Chen Man-Ming^{*}

Abstract

All things on earth are interacted in a system of “Yin-Yang” dualism, which also implies a dualistic interaction between the latent and the evident attributes. Generally speaking, something that focuses on the positive aspect (Yang) tends to be exterior and reveals the evident attribute. On the other hand, something that focuses on the negative aspect (Yin) tends to be interior and implies the latent. Such rule also applies to literary works. This article exemplifies motif in literary works to demonstrate the Yin-Yang dualistic interaction between the latent and the evident attributes.

Key words: literary works, motif, Yin-Yang dualism, the latent attribute, the evident attribute

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

辭章篇旨辨析——以其潛性與顯性切入作探討

陳滿銘*

一、前言

「顯」和「潛」此一「陰陽二元」，由於是宇宙人生「一切事物存在的方式，也是一切事物運動、發展的方式」¹，其適應面自然是極廣的。而此二者之對待，簡單地說，就像「三一語言學」創始人王希杰所說的：是在場的和不在場的，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²。由於它們無所不在，因而不但可在哲學上追索其理論依據，也可在辭章上尋出其應用例證，更可在美學上找到相應之詮釋³。因此本文即鎖定此「陰陽二元」之「潛性」與「顯性」兩者，先探討其相關理論，再以辭章之「篇旨」為範圍，舉古文與詩、詞為例，從其章法結構切入，觀察其辭章表現；然後作其美學之詮釋，以見「潛性」（陰）與「顯性」（陽）兩者互動之微妙關係。

二、潛性與顯性之相關理論

潛性與顯性之相關理論，可上徹至「哲學」、下徹至「辭章」兩層面加以探討：

* 陳滿銘，臺灣師大國文系退休教授。專長含儒學、詞學、章法學、意象學、語文教學等。個人出版有二十多種專著、發表有四百餘篇論文。近年以「陰陽二元」為基礎，經由其「移位」、「轉位」與「包孕」，確定多、二、一(0)螺旋結構，成功建構科學化章法學體系及層次邏輯系統，成為一門新學科，而普受肯定，認為成就「空前」。先後有多篇論文獲獎，入編《中國科技發展精典文庫》、《當代中國科教文集》、《中華名人文論大全》、《中國改革發展理論文集》等大型叢書，成果入編《中國專家人名辭典》、《世界優秀專家人才名典》、《中國當代創新人才》、《中華名人大典》、《中國改革擷英》、《中國學者》及英文版《世界專業人才名典》(美國 ABI)、《二十一世紀 2000 世界傑出知識份子》(英國 IBC)、《國際名人大辭典》(英國 IBC) 等珍藏典籍，且以「研究成果在特定領域領袖群倫」，正入編《500 偉大領袖》(ABI)，頒授「榮譽證書」。

¹ 見聶焱《三一語言學導論》(銀川：寧夏人民教育出版社，2008年3月一版一刷)，頁166。

² 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》8卷6期，2004年11月)，頁47。

³ 見陳滿銘〈意象「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構論——以哲學、文學、美學作對應考察〉(《濟南大學學報·社會科學版》17卷3期，2007年5月)，頁47-53。

(一)哲學層面

在哲學或美學上，對所謂「對立的統一」、「多樣的統一」，即「多而一」、「二而一」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，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、提昇不已的螺旋結構，以反映宇宙人生生生不息的基本規律⁴。而其中之「二」，指的就是「陰陽二元」。《老子》四十二章云：

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。

又《周易·繫辭上》云：

一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。

是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。

對這《老子》「一生二，二生三」的「二」，雖然歷代學者有不同的說法，但大致說來，有認為只是「數字」而無特殊意思的，如蔣錫昌、任繼愈等便是；有認為是「天地」的，如奚侗、高亨等便是，有認為是「陰陽」的，如河上公、吳澄、朱謙之、大田晴軒等便是⁵。其中以最後一種說法，似較合於原意，因為老子既說「萬物負陰而抱陽」，看來指的雖僅僅是「萬物的屬性」，但萬物既有此屬性，則所謂有其「委」(末)就有其「源」(本)，作為創生源頭之「一」或「道」，也該有此屬性才對，所差的只是，老子沒有明確說出而已。所以陳鼓應解釋《老子》「道生一」章說：

本章為老子宇宙生成論。這裡所說的「一」、「二」、「三」乃是指『道』創生萬物時的活動歷程。「混而為一」的『道』，對於雜多的現象來說，它是獨立無偶，絕於對待的，老子用「一」來形容『道』向下落實一層的未分狀態。渾淪不分的『道』，實已稟賦陰陽兩氣；《易經》所說「一陰一陽之謂『道』」；「二」就是指『道』所稟賦的陰陽兩氣，而這陰陽兩氣便是構成萬物最基本的原質。『道』再向下落漸趨於分化，則陰陽兩氣的活動亦漸趨於頻繁。「三」應是指陰陽兩氣互相激盪而形成

⁴ 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〉(臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月)，頁1-20。

⁵ 參見黃釗《帛書老子校注析》(臺北：學生書局，1991年10月初版)，頁231。

的適均狀態，每個新的和諧體就在這種狀態中產生出來。⁶

而馮友蘭也針對《易傳》解釋說：

「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」。⁷

可見這所謂「二」，即「兩儀」，也就是「陰陽」。而此「陰陽」，不僅是互相對待而且是互相統一、互相含融的。《老子》所謂「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，就是這個意思。而在《周易》六十四卦中，除「乾」、「坤」兩卦，一為陽之元，一為陰之元外，其他的六十二卦，全是陰陽互相對待而含融而統一的。《周易·繫辭下》說：

陽卦多陰，陰卦多陽。其故何也？陽卦奇，陰卦偶。

清·焦循注云：

陽卦之中多陰，則陰卦之中多陽。兩相孚合桴多益寡之義也。如〈萃〉陽卦也，而有四陰，是陰多於陽，則以〈大有〉孚之。〈大有〉陰卦也，而有五陽，是陽多於陰，則以〈比〉孚之。設陽卦多陽，則陰卦必多陰，以旁通之；如〈姤〉與〈復〉、〈遯〉與〈臨〉是也。聖人之辭，每舉一隅而已。……奇偶指五，奇在五則為陽卦，宜變通於陰；偶在五則為陰卦，宜進為陽。⁸

可見《周易》六十四卦，雖有陽卦與陰卦之分，卻是陰中有陽、陽中有陰的。而且這些「陽卦」與「陰卦」，均可兩兩相對待，而「桴多益寡」或「旁通」，以達於統一。它們是：

乾和坤	屯和鼎	蒙和革	需和晉	訟和明夷
師和同人	比和大有	小畜和豫	履和謙	泰和否
隨和蠱	臨和遯	觀和大壯	噬嗑和井	賁和困
剝和夬	復和姤	无妄和升	大畜和萃	頤和大過
習和離	咸和損	恆和益	家人和解	睽和蹇
震和巽	艮和兌	漸和歸妹	豐和渙	旅和節

⁶ 見陳鼓應《老子今註今譯及評介》（臺北：臺灣商務印書館，1985年2月修訂十版），頁106。

⁷ 見《馮友蘭選集》上卷（北京：北京大學出版社，2000年7月一版一刷），頁286。

⁸ 見陳居淵《易章句導讀》（濟南：齊魯書社，2002年12月一版一刷），頁209。

中孚和小過 既濟和未濟

可見「陰」和「陽」雖兩相對待，卻可以彼此含融而形成統一。

眾所周知，「陰」是潛伏於內的，而「陽」是顯揚於外的。以此為基礎加以引申，則屬於本、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」。而《周易·繫辭上》所謂「天尊地卑，乾坤定矣；卑高以陳，貴賤位矣；動靜有常，剛柔斷矣」，雖然沒有明說何者為「陽剛」？何者為「陰柔」？然而從其整個陰陽、剛柔學說看來，卻可清楚地加以辨別。陳望衡說：

《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。⁹

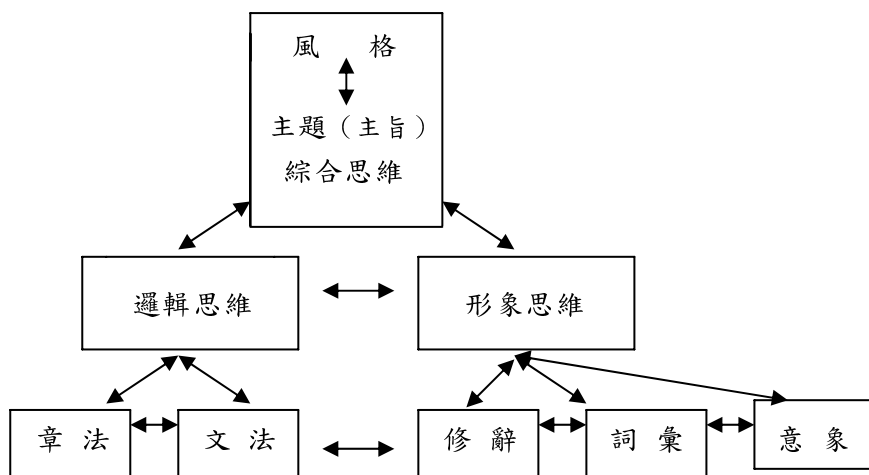
而這所謂的「剛為動、為進、為貴、為高」，就是「顯」；而「柔為靜、為退、為賤、為低」，則是「潛」。如此結合「陰陽」或「剛柔」，即「陰陽二元」，來看「潛」與「顯」，是相當合理的。

(二)辭章層面

「辭章」是結合「形象思維」、「邏輯思維」與「綜合思維」而形成的，而這三種思維，各有所主。那就是：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」等本身設計其表現技巧的，皆屬「形象思維」；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」；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¹⁰。它們的關係是：

⁹ 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。

¹⁰ 見陳滿銘〈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



可見辭章的內涵，對應於學科領域而言，主要含意象學（狹義）、詞彙學、修辭學、文（語）法學、章法學、主題學、風格學……等。而這些都與形象思維、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，主要為意象（個別）、詞彙、修辭、文（語）法；有偏於章與篇的，主要為意象（整體）與章法；有偏於篇的，主要為主旨與風格。因此篇章辭章學，是主要以意象（個別到整體）與章法為其內涵，而以主旨與風格來「一以貫之」的。

而其中任何一個內涵，都有著「潛性」與「顯性」間「陰陽二元」之互動關係。即以「主題」而言，是和篇旨與材料（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¹¹。

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，是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：「主旨的潛顯」。而所

大《國文學報》36期，2004年12月），頁67-102。

¹¹ 見陳鵬翔《主題學理論與實踐》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年5月初版），頁238。

謂「主旨的潛顯」，就是主旨是否在篇中直接明白地點出，而根據這一點，又可以分為三種情況：「主旨全顯者」、「主旨全潛者」、「主旨顯中有潛（潛中有顯）者」，分別可以用李密〈陳情表〉、岳飛〈良馬對〉、蘇洵〈六國論〉作為例證¹²。

因囿於篇幅，本文僅以上述辭章中的「篇旨」為範圍，以凸顯內容材料間關係的「章法結構」切入，充當橋樑，並採「通例」方式，舉例略作說明，以見一斑。

三、篇旨之潛性與顯性舉隅

辭章之篇旨，有「顯」有「潛」，必須全盤加以掌握，才能真正了解作者之完整意思。茲舉古文、詩、詞各二例，略予說明如次：

古文如列子的〈愚公移山〉：

太行、王屋二山，方七百里，高萬仞，本在冀州之南、河陽之北。北山愚公者，年且九十，面山而居，懲山北之塞、出入之迂也，聚室而謀曰：「吾與汝畢力平險，指通豫南，達於漢陰，可乎？」雜然相許。

其妻獻疑曰：「以君之力，曾不能損魁父之丘，如太行、王屋何！且焉置土石？」雜曰：「投諸渤海之尾，隱土之北。」遂率子孫荷擔者三夫，叩石墾壤，箕畚運於渤海之尾。鄰人京城氏之孀妻有遺男，始齠，跳往助之；寒暑易節，始一反焉。河曲智叟笑而止之曰：「甚矣，汝之不慧！以殘年餘力，曾不能毀山之一毛，其如土石何！」北山愚公長息曰：「汝心之固，固不可徹；曾不若孀妻弱子。雖我之死，有子存焉；子又生孫，孫又生子；子又有子，子又有孫；子子孫孫，無窮匱也；而山不加增，何苦而不平？」河曲智叟亡以應。

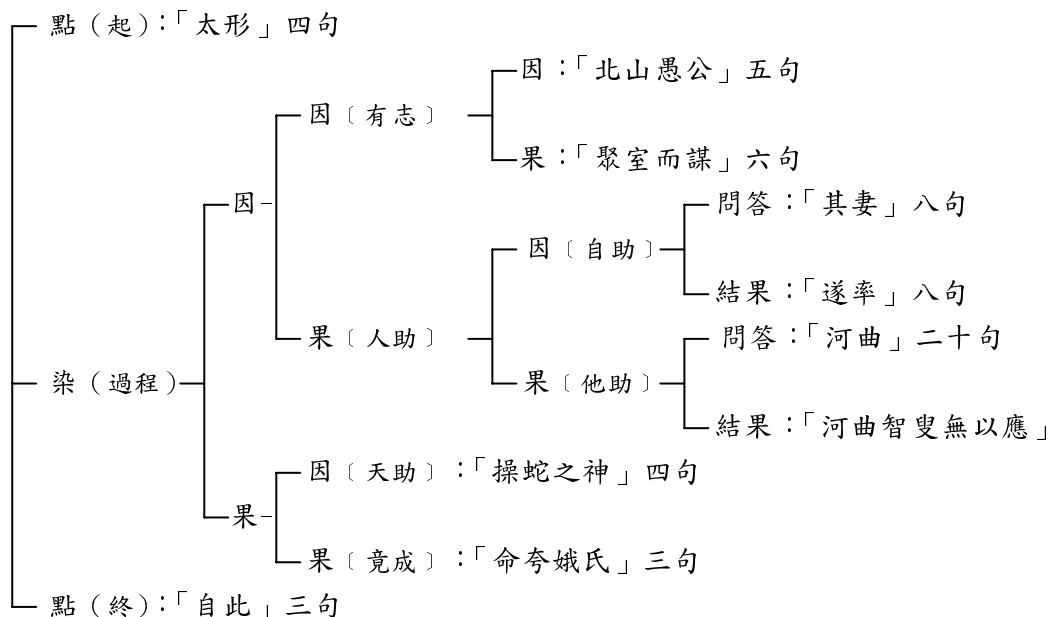
操蛇之神聞之，懼其不已也，告之於帝。帝感其誠，命夸娥氏二子負二山，一厓朔東，一厓雍南。自是冀之南、漢之陰，無隴斷焉。

這是藉一則寓言故事，以說明有志竟成、人助天助的道理。作者在此，直接以開端四句，交代這個故事發生的地點與原因，屬此文之「引子」；而以結尾二句，才應起交代這個故事的結局，乃本文之「收尾」；這都是「點」的部分。至於「北山愚公者」句起至「一厓雍南」句止，則正式用具體的情節來呈現這件故事發生的經過；這是「染」的部分。這個部分，作者用「先因後果」的順序加以組合：其中「北山愚公者」句起至「河曲智叟亡以應」句止，敘述愚公決意「移山」，贏得家人、鄰居的贊可與幫助，無視於河曲智叟之嘲笑，努力率眾去「移山」的始末，此為「因」；而「操蛇之神聞之」起至「一厓雍南」句止，敘述愚公的這番努力，終於感動了天帝，而命大力神去助其完成「移山」

¹² 見陳滿銘〈談辭章主旨的顯與隱〉（《國文天地》11卷3期，1995年8月），頁76-81。又見陳滿銘〈辭章意象論〉（臺灣師大《師大學報·人文與社會類》50卷1期，2005年4月），頁17-39。

的最後結果；此為「果」。

由這個角度¹³ 切入來看它的篇章，則其結構表是這樣子的：



顯然地，在這則著名的寓言故事裡，作者寄寓了「人助天助」、「有志竟成」的義蘊。其中第一段記敘愚公鑑於太行、王屋兩座大山阻礙了南北交通，便決意要剷平它們，並獲得家人讚可的情形，這是針對「有志」來寫的；第二段記敘愚公選定投置土石的地點，並率領子孫及鄰人實際去從事移山工作的經過，這是針對「人助」（包括自助）來寫的；第三段記敘智叟笑阻愚公，而愚公卻不為所動，以為只要堅定信心努力不懈，便必能成功的一段對話，這是為了加強「有志」、「人助」的意思來寫的；而未段則記敘愚公的精神，終於感動了天地，獲得神助，完成了移山願望的圓滿結局，這是針對「天助」、「竟成」來寫的。作者就這樣用一個簡單的故事，使人在趣味盎然中領出義蘊¹⁴，這可說是寓言故事的普遍特色，是其他各類文體所無法趕上的。

這樣看來，「移山」之因、果與過程，是「顯」，而「有志竟成」、「人助天助」的義蘊，是「潛」。這就是正體寓言「潛中見顯」與「潛、顯互動」的好處，也可由此看出「顯性和潛性是相對的，多層次的」¹⁵！

¹³ 也可由「因果」的角度切入，形成「先因後果」的結構，見陳滿銘《文章結構分析》（臺北：萬卷樓圖書公司，1995年5月初版），頁129-133。

¹⁴ 參見周溶泉、徐應佩《古文鑑賞辭典》（南京：江蘇文藝出版社，1987年11月一版），頁136。

¹⁵ 見王希杰〈章法三論〉（《南通紡織職業技術學院學報·綜合版》5卷1期，2005年3月），頁21。

又如宋玉的〈對楚王問〉：

楚襄王問於宋玉曰：「先生其有遺行與？何士民衆庶不譽之甚也！」

宋玉對曰：「唯，然，有之；願大王寬其罪，使得畢其辭。客有歌於郢中者，其始曰下里巴人，國中屬而和者數千人；其為陽阿薤露，國中屬而和者數百人；其為陽春白雪，國中屬而和者，不過數十人；引商刻羽，雜以流徵，國中屬而和者，不過數人而已；是其曲彌高，其和彌寡。故鳥有鳳而魚有鯢。鳳凰上擊九千里，絕雲霓，負蒼天，翱翔乎杳冥之上；夫蕃籬之鷄，豈能與之料天地之高哉？鯢魚朝發昆侖之墟，暴鬣於碣石，暮宿於孟諸，夫尺澤之鯢，豈能與之量江海之大哉？故非獨鳥有鳳而魚有鯢也，士亦有之。夫聖人瑰意琦行，超然獨處，夫世俗之民，又安知臣之所為哉？」

此文是以「先問後答」的結構寫成的。「問」的部分，是本文的引子，主要是在提明問者、被問者及所問者的問題，以引出下面回答的部分。

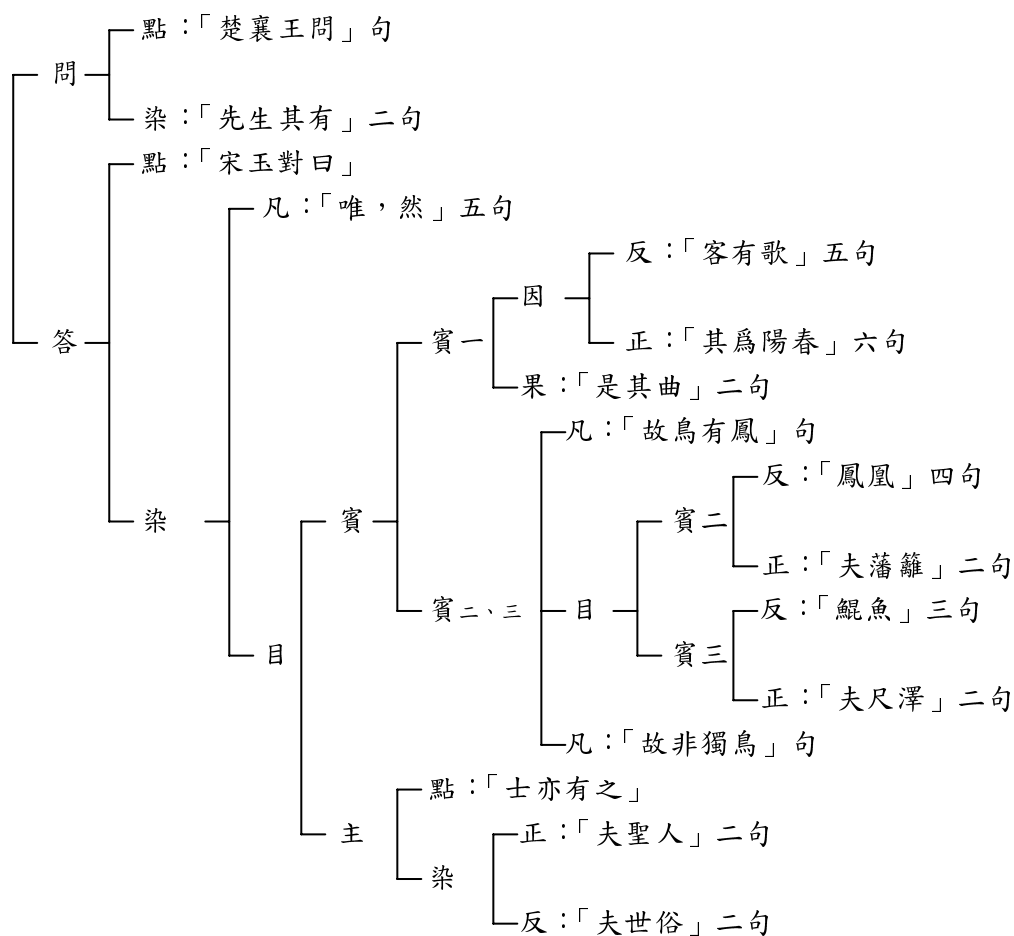
「答」的部分，是本文的主體，採「先點後染」¹⁶之結構來安排。「點」指「宋玉對曰」一句，而「染」即「曰」的內容。這個內容，首先以「唯，然，有之」承問作了三應，然後以「願大王寬其罪，使得畢其辭」兩句話，委婉的領出所以「不譽」的正式回答來；這是「凡」的部分。而這個針對「不譽」所作的正式回答，即「目」，是以「先賓後主」的結構表出的。其中「賓」的部分，自「客有歌於郢中者」至「豈能與之量江海之大哉」止，共含三小節：第一節以曲為喻，先依和曲者人數之遞減，條分為四層來說明，形成正反對比，以得出「其曲彌高，其和彌寡」的結論，初步為「主」的部分蓄勢；為「賓一」。第二節以鳥為喻，拿鳳凰和藩籬之鷄作個比較，以得出藩籬之鷄不足以「料天地之高」的結論，也形成正反對比，進一步的為「主」的部分蓄勢；為「賓二」。第三節以魚為喻，拿鯢魚與尺澤之鯢一正一反作個比較，以得出尺澤之鯢不足以「量江海之大」的結論，又再一次的為「主」的部分蓄勢；為「賓三」。而「主」的部分，則先以「故非獨鳥有鳳而魚有鯢也，士亦有之」兩句作上下文的接榫，再承上文的鯢、鳳凰和「引商刻羽，雜以流徵」的高雅曲子帶出「夫聖人瑰意琦行，超然獨處」兩句，然後承「尺澤之鯢」、「藩籬之鷄」及「國中屬而和者數千人」、「數百人」等句，引出「世俗之民，

¹⁶ 「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。

又安知臣之所為哉」兩句，一樣形成正反對比，以暗示「行高由於品高，不合於俗由於俗不能知」的道理，既回答了楚王之問，也藉以罵倒了那些無知的世俗人，真是短筆短掉，其妙無比啊！

林西仲說：「惟賢知賢，士民口中，如何定得人品？楚王之問，自然失當，宋玉所對，意以為不見譽之故，由於不合於俗，而所以不合之故，又由於俗不能知，三喻中不但高自位置，且把一班俗人伎倆、見識，盡情罵殺，豈不快心！」¹⁷ 由此看來，這篇短文之所以能獲得古今人之讚譽，並不是沒有理由的。

據此，則其結構分析表為：



可見這篇文章，一共用了「問答」、「點染」、「凡目」、「賓主」、「因果」、「正反」等章法，因其移位或轉位，而造成層層節奏，以串聯為一篇韻律。其中「問答」、「點染」與「凡

¹⁷ 見林雲銘《古文析義合編》上冊卷三（臺北：廣文書局，1965年10月再版），頁126。

目」等所形成之結構，由於在文裡都屬於引子，僅作為引渡之用，因此都不能視為核心結構，只能視為核心結構的輔助性結構。而「先賓後主」的結構，則可以說是全文的主體所在，所以認定它是此文之核心結構，是最恰當的。就在此「先賓後主」的核心結構下，除用「凡目」、「點染」、「因果」等所形成之輔助結構，來統合梳理各次層結構，最令人注意的是，既以三疊「先反後正」之輔助結構來支援「賓」，又以一疊「先正後反」的結構來支援「主」，而「正反」的對比性又是極強烈的，這就使得「先賓後主」這種核心結構，蘊含著吡剛之氣。這樣，在「先賓後主」的調和性結構下，以這種吡剛之氣，來凸顯「行高由於品高，不合於俗由於俗不能知」的主旨，而將「一班俗人伎倆、見識，盡情罵殺」，形成「柔中寓剛」之風格，是很合乎整體安排之需求的。

對此，張大芝以為「宋玉虛設襄王的責問本身，實際上也曲折而婉轉地表露出宋玉在政治上不得意的憤懣之情」¹⁸，這從其結構安排上，也可以獲知初步訊息。而何伍修也說：「全文以問句開篇，又以問句結尾，章法新穎。楚王發問，綿裏藏針，意在責難，問中潛藏著幾分狡黠；宋玉反問，剛柔並濟，旨在辯解，問中包含著無限慨歎，同時也流露出一種自命不凡、孤芳自賞之情。」¹⁹。可見此文除表出了「行高由於品高，不合於俗由於俗不能知」的顯旨外，另外還蘊含作者在「不得意的憤懣」或「一種自命不凡、孤芳自賞」之潛旨，而形成了「潛、顯調和」之關聯，而產生互動。

詩如崔顥的〈黃鶴樓〉：

昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓，黃鶴一去不復返。白雲千載空悠悠。
晴川歷歷漢陽樹，芳草萋萋鸚鵡洲。日暮鄉關何處是？煙波江上使人愁。

此寫鄉愁，採「先底後圖」（上層）之結構寫成。

「底」為前三聯，以「先圖後底」（次層）形成結構，作者在此，首先扣緊了題目，透過想像，在起、領兩聯，就「黃鶴樓」虛寫它的來歷，而由黃鶴之一去不返與白雲千載之悠悠，預為結尾的「愁」字蓄力，這採「先因後果」之結構寫成，對全篇而言，是「底中圖」的部分。然後在頸聯，依然針對著題目，實寫自己登樓所目睹的空闊景物，而由歷歷之晴川與萋萋之芳草，正如所謂的「水流無限似儂愁」（劉禹錫〈竹枝詞〉）、「王孫遊兮不歸，春草生兮萋萋」（《楚辭·招隱士》），帶著無限愁恨，再為結尾的「愁」字助勢，這採「先遠後近」之結構寫成，對全篇而言，是「底中底」的部分。

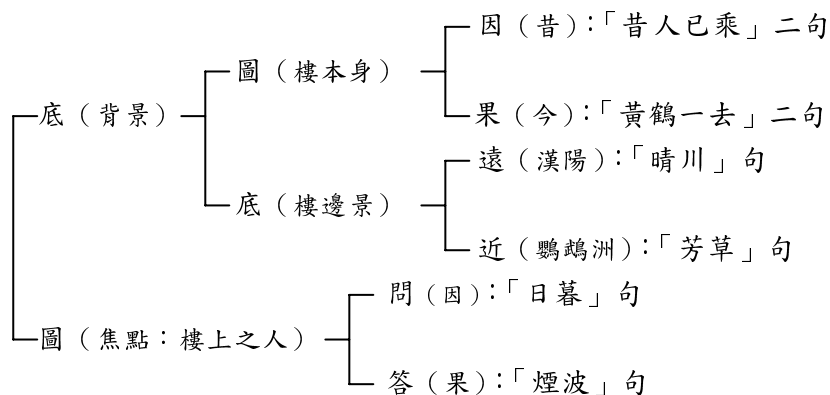
「圖」為尾聯，在此，承頸聯，將空間自漢陽、鸚鵡洲推拓出去，伸向遙遠的故國，且在其上抹上一望無際的渺渺煙波，在殘陽之下，重重的網住欲歸眼，從而逼出一篇的主旨「鄉愁」，以回抱上意作結，這採「先問後答」之結構寫成。此詩，紀曉嵐指出「意

¹⁸ 見《古文鑒賞大辭典》（杭州：浙江教育出版社，1998年10月二版四刷），頁151。

¹⁹ 見《古文鑒賞辭典》（南京：江蘇文藝出版社，1987年11月一版一刷），頁176。

境寬然有餘」(紀評《瀛奎律髓》),所以能如此,因素雖多,但與這種安排的方式,當不無關係。

如此,則其結構分析表為:



其中值得注意的是:「晴川歷歷漢陽樹,芳草萋萋鸚鵡洲」兩句,因為作者顯然藉著這兩句,有意由位於黃鶴樓西北的「漢陽」帶出位於漢陽西南長江中的「鸚鵡洲」來,以表達深沈的身世之感。因為看到了鸚鵡洲自然就會讓人想起那懷才不遇的狂處士禰衡來。據《後漢書·文苑傳》說禰衡:「有才辯,而尚氣剛傲,好矯時慢物。」所以他雖受到孔融的敬愛與推介,卻先後侮慢曹操、劉表和黃祖;而最後還死於江夏太守黃祖之手,《後漢書》記述這件事說:「後黃祖在蒙衝船上,大會賓客,而衡言不遜順,祖慙,乃訶之,衡更熟視曰:『死公!云等道?』祖大怒,令五百將出,欲加箠,衡方大罵,祖恚,遂令殺之。」這樣禰衡被殺後,就葬在一沙洲上,而此一沙洲,因原就產鸚鵡,且禰衡生前又曾為此而作〈鸚鵡賦〉,於是後人便以「鸚鵡」為名。由此看來,作者是想透過這個典故來抒發他懷才不遇的痛苦啊!對於這一點,雖無其他資料可佐證,但《舊唐書》說他「累官司勳員外郎」,並且說:「開元、天寶間,同知名王昌齡、崔顥,皆位不顯。」既然「位不顯」,那麼在登黃鶴樓時,除鄉愁(顯)之外又湧生身世之感(潛),是非常合乎情理的。或許有人會以為這種義蘊和此詩的主旨「鄉愁」相抵觸,其實不然,因為身世之感(懷才不遇之痛)和流浪之苦(鄉愁)是孿生兄弟的關係,所以杜甫〈旅夜書懷〉詩說:「名豈文章著,官應老病休(身世之感)。飄飄何所似,天地一沙鷗(流浪之苦)。」可見兩者並敘,是很自然的事。這樣,篇旨有「顯」(鄉愁)有「潛」(身世之感),形成「調和」互動,使其意味格外深長。

又如杜甫的〈登樓〉:

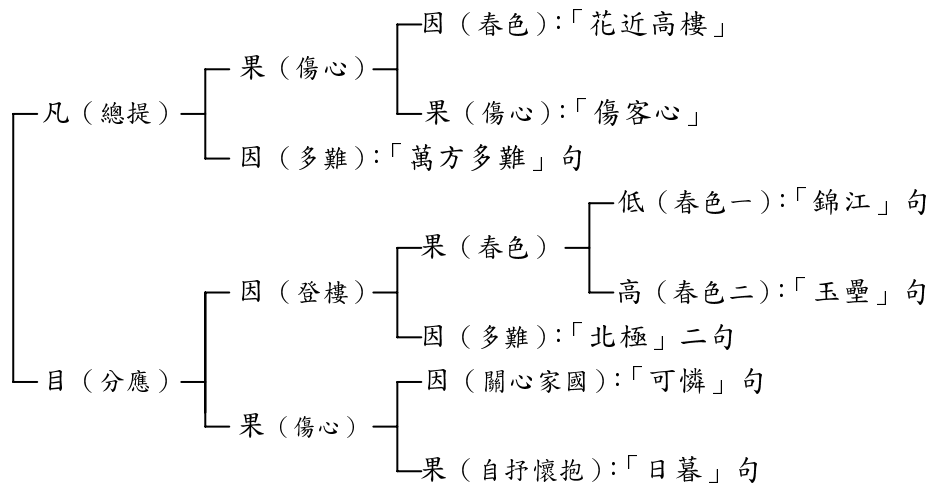
花近高樓傷客心,萬方多難此登臨。錦江春色來天地,玉壘浮雲變古今。北極朝廷終不改,西山寇盜莫相侵。可憐後主還祠廟,日暮聊爲〈梁甫吟〉。

這首詩是作者傷時念亂的作品，採「先凡（總提）後目（分應）」（首層）的結構寫成。

「凡（總提）」指起聯。作者在此，又包孕「先果後因」與「先因後果」兩層結構，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。

「目（分應）」指頸、頷、尾聯。作者在此，又包孕「先因後果」（次層）與「先因後果」、「先果後因」（三層）的兩層結構加以呈現：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」之一，也是「因中果」；再以五、六兩句，寫「萬方多難」；這是「目」之二，即「因中因」。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」之三，即「果中因」、「果中果」。這很顯然的，是在篇首便點明主旨（綱領），然後依此分述的，所謂「綱舉目張」，條理都清晰異常。

這樣看來，其結構分析表可如下列：



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。頸聯上句是喜神京的光復，下句是懼外患的侵陵，一憂一懼，曲曲寫出詩人愛國的心理。末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。」²⁰ 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。如此，其篇旨之「潛性」

²⁰ 見《唐詩三百首詳析》（臺北：臺灣中華書局，1996年4月臺二三版五刷），頁233-234。

(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。

詞如李煜的〈相見歡〉:

無言獨上西樓,月如鉤。寂寞梧桐深院、鎖清秋。 剪不斷,理還亂,是離愁。
別是一般滋味、在心頭。

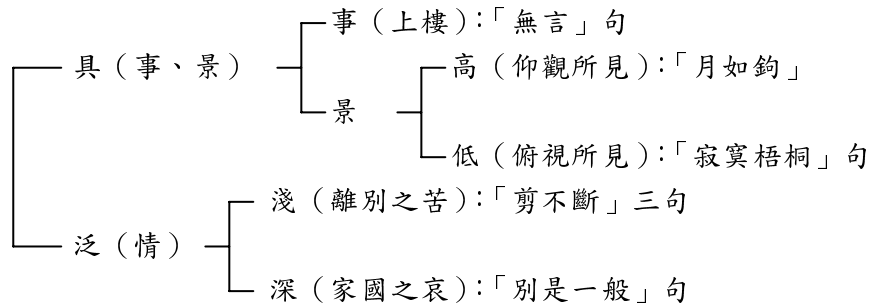
這首詞寫秋愁,是用「先具(事、景)後泛(情)」的結構寫成的。

就「具」(事、景)的部分來看,是在上片,採「先事後景」的順序,主要用以勾畫出一片秋日愁境。它先寫主人翁默默無語地獨上西樓的事,所謂「無言」,巧妙地反映了主人翁孤寂的心情。溫庭筠〈菩薩蠻〉詞云:「無言勻睡臉,枕上屏出掩。時節欲黃昏,無慘獨倚門。」用法與此相同。無獨有偶地,李煜也像溫庭筠在「無言」之外加了一個「獨」字,使這裡孤寂之情更趨強烈,而此種身影,在不圓之月的映襯下,更顯得悽惋了。主人翁上樓後舉頭所見既是如此,已使他愁上加愁,更何況低頭所見又是「寂寞梧桐深院鎖清秋」的景象呢?這裡的「寂寞」二字,與其完全看作是「情語」,不如也視為「景語」來得好,因為此二字形容的正是樹上梧葉稀疏冷落的樣子,人見了這個樣子當然會湧生「寂寞」之感了。至於「鎖清秋」,摹寫的則是深院的空地整個被梧桐葉所密密圍住的寂寞之景,所謂「鎖」,是緊緊封閉的意思,在此用作被動,主語為「清秋」。而「清秋」指的是冷落的秋色,即梧桐落葉,這和范仲淹將「碧雲天,黃葉地」看作是冷落的「秋色」(見〈蘇幕遮〉詞),可說異曲而同工。人見了這種冷落的秋色,自然會使寂寞之情推深一層。

就「泛」(情)的部分來看,是在下片,採「先淺後深」的順序,主要用以抒發滿懷愁緒。開頭為「剪不斷」三句,就「淺」寫離別之苦,是說「離愁」就像千絲萬縷一樣是「剪不斷,理還亂」的,這和馮延巳〈蝶戀花〉詞所云:「河畔青燕堤上柳,為問新愁,何事年年有?」將草和柳的嫩芽譬成「新愁」,用的同樣是借物喻愁的手法。李煜採這種手法來寫,使抽象變為具體,產生了神奇的效果。至於「別是一般滋味在心頭」句,則就「深」寫身世之感、家國之哀。關於這點,有人以為不然,甚且看作是畫蛇添足之舉,這對他人而言,或許是正確的,但以李煜來說,卻錯了,因為他不這樣寫是無法表達他沈重的身世、家國之悲的。唐圭璋指出:「所謂『別是一般滋味』,是無人嘗過之滋味,惟有自家領略也。後主以南朝天才,而為北地幽囚;其所受之痛苦、所嘗之滋味,自與常人不同。心頭所交集者,不知是悔是恨,欲說則無從說起,且亦無人可說,故但云『別是一般滋味』。究竟滋味若何?後主且不自知,何況他人?此種無言之哀,更勝於痛哭流涕之哀。」²¹ 這種領略是深得詞心的。

附結構分析表如下:

²¹ 見唐圭璋《唐宋詞簡釋》(臺北:木鐸出版社,1982年3月初版),頁39。



可見此詞採「即景（事）抒情」的手法來呈現，寫「景（事）」的是上片，「抒情」的是下片，而篇旨就出現在下片「抒情」的部分裡。在此用「先淺（顯）後深（潛）」的結構來寫，恰好將篇旨之潛、顯表達出來，形成了「潛、顯調和」之關聯，而產生互動。又如辛棄疾的〈賀新郎〉：

綠樹聽鶉鴝，更那堪、鷓鴣聲住，杜鵑聲切！啼到春歸無尋處，苦恨芳菲都歇。算未抵人間離別：馬上琵琶關塞黑，更長門翠輦辭金闕。看燕燕，送歸妾。將軍百戰身名裂，向河梁回頭萬里，故人長絕。易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪。正壯士、悲歌未徹。啼鳥還知如許恨，料不啼清淚長啼血。誰共我，醉明月。

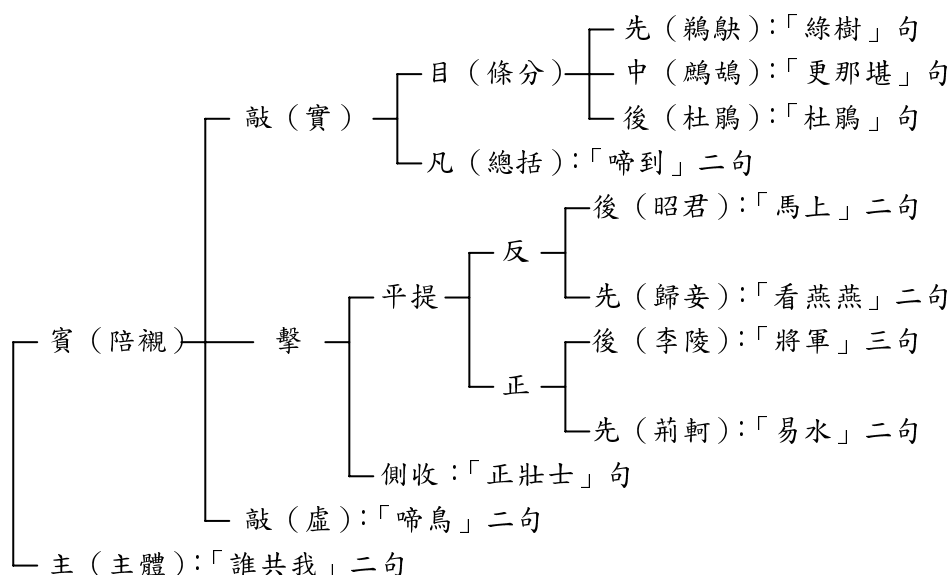
這闕詞是用「先賓後主」（此對題目（顯）而言，若就含藏之主旨（潛）而言，則是「先主後賓」）的順序寫成的。其中的「賓」，採「先敲後擊」²²之結構寫成。作者先以「綠樹」句起至「苦恨」句止，從側面切入，用鶉鴝、鷓鴣、杜鵑等春鳥之依序啼春，啼到春歸，以寫「苦恨」；這是頭一個「敲」的部分。再以「算未抵」句起至「正壯士」句止，由「鳥」過渡到「人」，採「先平提、後側收」²³的技巧，舉古之二女〔昭君、歸妾〕二男〔李陵、荊軻〕為例，用「先反後正」的形式，來寫人間離別的「苦恨」，暗涉慶元黨禍，將朝臣之通敵與志士之犧牲，構成強烈的對比，以抒發家國之恨²⁴；這是

²² 「敲擊」一詞，一般用作同義的合義複詞，都指「打」的意思。但嚴格說來，「敲」與「擊」兩個字的意義，卻有些微的不同，《說文》說：「敲，橫擿也。」徐鍇《繫傳》：「橫擿，從旁橫擊也。」而《廣韻·錫韻》則說：「擊，打也。」可見「擊」是通指一般的「打」，而「敲」則專指從旁而來的「打」。也就是說，以用力之方向而言，前者可指正〔前後〕面，也可指側面，而後者卻僅可指側面。依據此異同，移用於章法，用「敲」專指側寫，用「擊」專指正寫，以區隔這種篇章條理與「正反」、「平側」（平提側注）、賓主等章法的界線，希望在分析辭章時，能因而更擴大其適應的廣度與貼切度。見陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，同注16，頁196-202。

²³ 見陳滿銘〈談「平提側收」的篇章結構〉，《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版），頁435-459。

²⁴ 鞏本棟：「鄧小軍先生所撰〈辛棄疾〈賀新郎·別茂嘉弟〉詞的古典與今典〉一文……認為辛棄疾〈賀新郎〉詞的主要結構，『乃是古典字面，今典實指。即借用古典，以指靖康之恥、岳

「擊」的部分，也是本詞的主結構所在。末以「啼鳥」二句，又應起回到側面，用虛寫（假設）方式，推深一層寫啼鳥的「苦恨」；這是後一個「敲」的部分。而「主」，則正式用「誰共我」二句，表出惜別「茂嘉十二弟」之意，以收拾全篇。所謂「有恨無人省」²⁵，作者之恨在其弟離開後，將要變得更綿綿不盡了。附結構分析表如下：



如此，既以「賓」和「主」、「敲」和「擊」、「虛」和「實」、「凡」和「目」、「平提」和「側收」、「先」（昔）和「後」（今）等結構，形成「調和」，又以「正」和「反」形成「對比」、「敲」和「擊」形成「變化」；也就是說，在「調和」中含有「對比」，在「順敘」中含有「變化」。而這「變化」的部分，既佔了差不多整個篇幅，其中「對比」又出現在篇幅正中央，形成主結構，且用「擊」加以呈現，這樣在「變化」的牢籠之下，特用「對比」結構來凸顯其核心內容，使得其他「調和」的部分，也全為此而服務，所以這種安排，對此詞風格之趨於「沉鬱蒼涼，跳躍動盪」²⁶，是大有作用的。

值得探討的是：此詞題作「別茂嘉十二弟。鵜鴂、杜鵑實兩種，見《離騷補注》，可知為贈別之作。它先由啼鳥之苦恨寫到人間的別恨，然後合人、鳥雙寫，帶出贈別之

飛之死之當代史。從而亦寄託了稼軒自己遭受南宋政權排斥之悲憤，及對南宋政權對金妥協投降政策之判斷。」見《辛棄疾評傳》（南京：南京大學出版社，1998年12月一版一刷），頁400-401。另見陳滿銘〈唐宋詞拾玉〔四〕——辛棄疾的〈賀新郎〉〉（《國文天地》12卷1期，1996年6月），頁66-69。

²⁵ 蘇軾題作「黃州定慧院寓居作」之〈卜算子〉詞下片：「驚起卻回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷。」見《東坡樂府箋》（臺北：華正書局，1978年9月初版），頁168。

²⁶ 見陳廷綽《白雨齋詞話》卷一，《詞話叢編》4（臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版）頁3791。

意作收。就在寫人間別恨的部分裡，作者臚列了古代有關送別的恨事，來表達難言之痛，從而推深眼前的送別之情。其中頭一件恨事為漢王昭君別帝闕出塞，不過在此必須一提的是：「更長門」句，雖用漢陳皇后事，但「仍承上句意，謂王昭君自冷宮出而辭別漢闕」（鄧廣銘《稼軒詞編年箋注》），這是很合理的看法；第二件恨事為衛莊姜送妾歸陳國；第三件恨事為漢李陵送蘇武回中原；第四件恨事為戰國末荆軻別燕太子丹入秦刺秦王。以上四件送別之恨事，前二者的主角為女子，後二者的主角為男子。這樣分開列舉，所謂「悲歌未徹」，一定和當日時事有所關連。如進一步加以推敲，前二者當與當時和番聯敵的政策相涉，用以表示諷喻之意；而後二者，則與滯留或喪生於淪陷區的愛國志士相關，用以抒發關切與哀悼之情。不然，送「茂嘉十二弟」，怎麼會恨到「不啼清淚長啼血」呢？這麼說，第一、三、四等件恨事，都不成問題，必須作一番說明的是第二件恨事。大家都知道，衛莊公夫人莊姜無子，以陳女戴嬀所生子完為己子，莊公死後，完繼立為君，卻被公子州吁所殺，於是莊姜送陳女戴嬀歸陳，並由石碚居間謀計，終於執州吁於濮而殺了他。這件事，從某個角度來看，跟當時聯敵的政策是不是有關連呢？答案是相當肯定的。由此說來，作者用這四件事材來寫，除了用以襯托送別茂嘉十二弟之情（顯）外，是別有一番「言外之意」（潛）的。靠事材來替作者說話，呈現其篇旨之「潛」與「顯」，這是一個很好的例子。而由此使作品「潛」與「顯」之主旨產生「調和」互動，更增強了它的感染力。

四、潛性與顯性之美學闡釋

茲分「虛實與映襯」與「聯貫與統一」兩層加以探討：

(一)虛實與映襯

「潛」（陰）與「顯」（陽）是「一虛一實」的關係，而「虛」（陰）與「實」（陽）又形成「二元對待」。從形式上看，「潛」與「顯」之互動，無論是「潛、顯對待」或「顯中有潛」、「潛中有顯」，都可以產生「虛實相生」之美感。曾祖蔭即指出這種「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。²⁷

如此透過「心境物化」(顯)、「物境心化」(潛)之作用，確實可以解釋「潛(虛)」與「顯(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。²⁸

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。²⁹

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。³⁰

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：

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

²⁷ 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。

²⁸ 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。

²⁹ 見《宗白華全集》1(合肥：安徽教育出版社，1996年9月一版二刷)，頁506。

³⁰ 見《文學創作與審美心理》(成都：四川教育出版社，1992年12月一版一刷)，頁338。

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。³¹

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「潛」與「顯」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。³²

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。³³

可見「潛」(陰)與「顯」(陽)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)聯貫與統一

所謂「聯貫」，本是宇宙人生的一種基本規律，它落到辭章上說，則是指內容 (情、理) 材料 (事、景) 先後的銜接或呼應，也稱為「銜接」。無論是那一種內容 (情、理) 或材料 (事、景)，都可以由局部的「調和」與「對比」，形成銜接或呼應，而達到聯貫的效果³⁴。即以「潛」與「顯」兩相對待、互動所形成之「調和」與「對比」而言，亦是如此。

而所謂「調和」與「對比」兩者，並非是永遠固定不變的。其中「調和」，在某個層面來看，指的乃是「對比」前的一種「統一」；而「對比」，或稱「對立」，如著眼於進一

³¹ 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。

³² 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。

³³ 見邱明正《審美心理學》(上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷)，頁95。

³⁴ 見陳滿銘〈章法四律與邏輯思維〉(臺灣師大《國文學報》34期，2003年12月)，頁87-118。

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」³⁵的。所以邱明正指出：

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。³⁶

從辭章之創作與鑑賞來看，鑑賞是由「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，尋出其篇章規律，以進於鑑賞，則作者寫作這篇作品時的構思線索，就自然能加以掌握，即以形成「聯貫」的「調和」與「對比」而言，也不例外。

如此，一篇辭章，在「對比」與「調和」之聯貫下，經由局部之「統一」而趨於整體之「和諧」。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

³⁵ 兩種對待的事物，往往會產生互動、循環而提升的作用，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〉（臺灣師大《國文學報》29期，2000年6月），頁1-34。

³⁶ 見《審美心理學》，同注33，頁94-95。

樣與統一的美來。³⁷

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」(多樣對待、互動所形成之秩序、變化)也形成了「陰陽二元對待」，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」(秩序、變化)之上；而「多」(秩序、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「陰陽二元對待」的「調和」(陰)與「對比」(陽)，結合「多」(秩序、變化)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)」結構及其所產生美感方面的認識而言，有相當大的幫助³⁸。

而這個「一」中的「(0)」，是對應於老子「道生一」、「有生於无」的「道」或「无」來說的³⁹；這就與「潛」有關，因為「『有』就是顯，『无』就是潛」⁴⁰。如果這種「道」或「无」落在辭章中，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，是與「剛」(對比)、「柔」(調和)息息相關的。就以風格而言，即可用「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」⁴¹。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「義旨」與「章法」之「潛」(陰)與「顯」(陽)之對待、互動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，繁孵衍化出眾多的美學範疇：言與意、情與景、

³⁷ 見《美學新編》(杭州：浙江大學出版社，2001年5月一版九刷)，頁80-81。

³⁸ 見陳滿銘〈辭章「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構論〉(中山大學《文與哲》學報10期，2007年6月)，頁483-514。

³⁹ 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4。

⁴⁰ 見王希杰〈詩歌章法(句法)的顯和潛〉，同注2。

⁴¹ 見周振甫《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。

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。⁴²

在此，他提出了兩個重要觀點：一是指出心（義旨）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」（秩序、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」（秩序、變化）、「一（0）」（統一、和諧）之間不可或缺的地位；而「潛」與「顯」這一「陰陽二元」之對待、互動與「對比」、「調和」，就在其中產生了應有之作用。

五、結語

經由上文探討，可知「陰陽二元」之互動，乃極普遍之現象，而「潛」（陰）和「顯」（陽）就是其中重要之一環。這種現象可透過三層加以考察：第一層是在哲學上追索其理論依據，這可歸根於《周易》與《老子》的「陰陽二元」說加以確認。第二層是在辭章上尋出其應用例證，在此雖僅就「篇旨」方面，舉古典散文（列子〈愚公移山〉、宋玉〈對楚王問〉）與詩（崔顥〈黃鶴樓〉、杜甫〈登樓〉）、詞（李煜〈相見歡〉、辛棄疾〈賀新郎〉）各二例予以驗證而已，但是大致上，依然可達到所謂「以個別表現一般，以單純表現豐富，以有限表現無限」⁴³之效果。第三層是在美學上找到相應之詮釋，這可用「虛實與映襯」、「聯貫與統一」加以凸顯，並以多二一（0）螺旋結構將它們統合，以呈現其美感效果。因此，「陰陽二元」中「潛性」（陰）與「顯性」（陽）之對待、互動，甚至多二一（0）螺旋結構，乃建立在「方法論原則」之上⁴⁴，為「普遍性的存在」⁴⁵，是能徹

⁴² 見《中國文學美學》下卷（南京：江蘇教育出版社，2001年9月一版一刷），頁785-786。

⁴³ 見葉朗《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年9月初版），頁26。

⁴⁴ 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。又見陳滿銘〈論章法結構之方法論系統——歸本於《周易》與《老子》作考察〉（臺灣師大《國文學報》46期，2009年12月），頁61-94。

上、徹下「一以貫之」的；這對辭章學之研究以及「讀」（鑑賞）、「寫」（創作）本身或其教學而言，都有其重要之參考價值。

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》8卷6期，2004年11月，頁47。
- 王希杰〈章法三論〉，《南通紡織職業技術學院學報·綜合版》5卷1期，2005年3月，頁20-23。
- 王希杰《吳希杰博客·書海採珠》，2008年1月。
- 王希杰〈陳滿銘教授和章法學〉，《畢節學院學報》總76期，2008年2月，頁1-6。
- 吳功正《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，2001年9月一版一刷。
- 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。
- 周溶泉、徐應佩《古文鑑賞辭典》，南京：江蘇文藝出版社，1987年11月一版。
- 林同華主編《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1996年9月一版二刷。
- 林雲銘《古文析義合編》，臺北：廣文書局，1965年10月再版。
- 邱明正《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷。
- 唐圭璋《唐宋詞簡釋》，臺北：木鐸出版社，1982年3月初版。
- 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。
- 陳廷綽《白雨齋詞話》卷一，《詞話叢編》4，臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版。
- 陳居淵《易章句導讀》，濟南：齊魯書社，2002年12月一版一刷。
- 陳望道《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司，1984年重排出版。
- 陳望衡《中國古典美學史》，長沙：湖南教育出版社，1998年8月一版一刷。
- 陳鼓應《老子今註今譯及評介》，臺北：臺灣商務印書館，1985年2月修訂十版。
- 陳滿銘《文章結構分析》，臺北：萬卷樓圖書公司，1995年5月初版。
- 陳滿銘〈談辭章主旨的顯與隱〉，《國文天地》11卷3期，1995年8月，頁76-81。
- 陳滿銘〈唐宋詞拾玉（四）—辛棄疾的〈賀新郎〉〉，《國文天地》12卷1期，1996年6月，頁66-69。
- 陳滿銘〈談儒家思想體系中的螺旋結構〉，臺灣師大《國文學報》29期，2000年6月，頁1-34。

⁴⁵ 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」、「（0）一」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》（2008年1月），頁1。

- 陳滿銘〈談「平提側收」的篇章結構〉，《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版。
- 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196-202。
- 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》48卷1期，2003年7月，頁1-20。
- 陳滿銘〈章法四律與邏輯思維〉，臺灣師大《國文學報》34期，2003年12月，頁87-118。
- 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》36期，2004年12月，頁67-102。
- 陳滿銘〈辭章意象論〉，臺灣師大《師大學報·人文與社會類》50卷1期，2005年4月，頁17-39。
- 陳滿銘〈意象「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構論——以哲學、文學、美學作對應考察〉，《濟南大學學報·社會科學版》17卷3期，2007年5月，頁47-53。
- 陳滿銘〈辭章「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構論〉，中山大學《文與哲》學報10期，2007年6月，頁483-514。
- 陳滿銘〈論章法結構之方法論系統——歸本於《周易》與《老子》作考察〉，臺灣師大《國文學報》46期，2009年12月，頁61-94。
- 陳鵬翔《主題學理論與實踐》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001年5月初版。
- 黃釗《帛書老子校注析》，臺北：學生書局，1991年10月初版。
- 馮友蘭《馮友蘭選集》上卷，北京：北京大學出版社，2000年7月一版一刷。
- 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。
- 葉朗《中國美學史大綱》，臺北：滄浪出版社，1986年9月初版。
- 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。
- 董小玉《文學創作與審美心理》，成都：四川教育出版社，1992年12月一版一刷。
- 鞏本棟《辛棄疾評傳》，南京：南京大學出版社，1998年12月一版一刷。
- 龍沐勛《東坡樂府箋》，臺北：華正書局，1978年9月初版。
- 聶焱《三一語言學導論》，銀川：寧夏人民教育出版社，2008年3月一版一刷。

