

論篇章意象之真、善、美

陳滿銘*

摘要

在辭章意象系統中，「篇章意象」居於相當重要之一環，牽連了篇章意象的內涵、組織與風格等。其中「內涵」所涉及的是它的內容義旨，「組織」所涉及的是它的邏輯結構，而「風格」所涉及的是它的審美風貌。由於大宇宙是呈現整體之「真、善、美」的，而篇章所表現的「小宇宙」，自然可對應於大宇宙，以它真誠的內容義旨反映「真」、完善的邏輯結構反映「善」、優秀的審美風貌反映「美」。如此來看待篇章意象的真、善、美，是有助於深入了解辭章之「篇章意象」的。

關鍵詞：篇章意象、「真、善、美」、內容義旨、邏輯結構、審美風貌

* 國立臺灣師範大學國文系退休教授。

The Image of Literary Work and Its Representation of Truth, Goodness and Beauty

Chen Man-Ming
Retired Professor, Department of Chinese Literature,
National Taiwan Normal University

Abstract

The image of literary work relates to its connotation, organization and literary style. The connotation refers to its intention; the organization involves its logical structure; and the literary style connects with its aesthetic view. The literary work represents a microcosm. Its sincere intention reflects the truth; its perfect logical structure reflects the goodness; and its wonderful aesthetic view reflects the beauty. It will be helpful to readers to appreciate the image of writings in the aspect of truth, goodness and beauty of literary work.

Keywords: the image of literary work, “truth, goodness and beauty”, intention, logical structure, the aesthetic view.

論篇章意象之真、善、美

陳滿銘

一、前言

意象之系統，可歸本於《周易》與《老子》等古籍中去考察其究竟。它不但可由「象」而「意」，找出其逆向結構；也可由「意」而「象」，尋得其順向結構；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，更形成互動、循環、提昇不已的螺旋結構，以反映宇宙人生生生不息之基本規律。而這種規律，是可落到「篇章意象」上，對應於「真、善、美」加以檢驗的¹。因此本文即以此為範圍，先探討篇章意象與真善美之相關理論，再依序就篇章意象之義旨、組織與風格等，對應於「真、善、美」，各別舉例加以說明，然後酌作綜合探討，以見「篇章意象」與「真、善、美」兩者密不可分的關係。

二、篇章意象與真善美之相關理論

在此分兩個層面加以探討：

（一）篇章意象層面

篇章是辭章中最重要的一環。就「辭章」而言，乃結合「形象思維」、「邏輯

¹ 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：《濟南大學學報·社會科學版》17卷3期，2007年5月），頁47-53。

思維」與「綜合思維」而形成。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²。

而這些辭章的內涵，都是針對辭章作「模式之探討」加以確定的。它們分別與形象思維、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（整體含個別）與章法；有偏於篇的，主要為一篇主旨與風格。因此辭章的篇章，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。

換另一個角度看，辭章是離不開「意象」的。而「意象」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」，形成「二元」；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，造成「包孕」的效果，譬如草木或桃花的意象，用的是偏於「意象」之「意」，因為草木或

² 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〉（臺北：臺灣師大《國文學報》36期，2004年12月），頁67-102。

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」（飄浮不定）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」。如著眼於整體（含個別）的「意象」（意與象）來看，則它應於綜合思維，能統合形象思維與邏輯思維，並貫穿辭章的各主要內涵，以見意象在辭章上之地位³。

先從「意象」之形成與表現來看，是都與形象思維有關的，因為形象思維所涉及的，是「意」（情、理）與「象」（事、景）之結合及其表現。其中探討「意」（情、理）與「象」（事、景〔物〕）之結合者，為「意象學」，這是就意象之形成來說的。而探討「意」（情、理）與「象」（事、景〔物〕）本身之表現者，如就原型求其符號化的，是「詞彙學」；如就變型求其生動化的，則為「修辭學」。

再從「意象」之組織來看，是與邏輯思維有關的，而邏輯思維所涉及的，則是意象（意與意、象與象、意與象、意象與意象）之排列組合，其中屬篇章者為「章法學」，屬語句者為「文法學」。

然後從「意象」之統合來看，是與綜合思維有關的，而綜合思維所涉及的，乃是核心之「意」（情、理），即一篇之中心意旨——「主旨」（統合內容義旨）與審美風貌——「風格」。

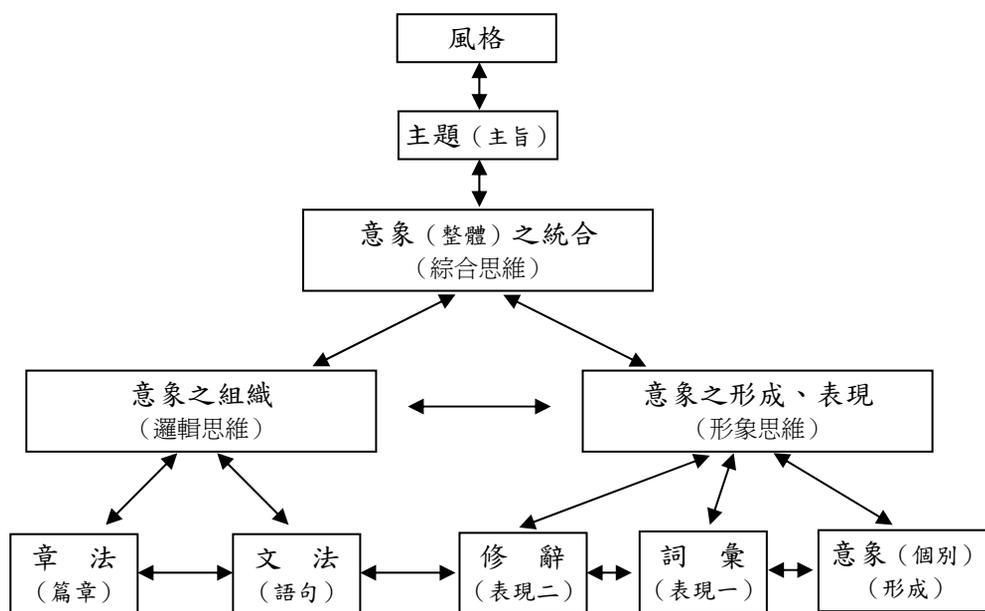
由此看來，形象思維、邏輯思維與綜合思維三者，涵蓋了辭章的各主要內涵，而都離不開「意象」。如單由「象」與「意」來說，如涉及後天之「辭章研究」（讀），所循的是「由象而意」之逆向邏輯結構；如涉及先天之「語文能力」（寫）而言，所循的則是「由意而象」之順向邏輯結構⁴。

總結上述，在創造性思維所形成之意象系統下，結合意象系統與辭章內涵，其

³ 見陳滿銘〈意、象互動論——以「一意多象」與「一象多意」為考察範圍〉（高雄：中山大學《文與哲》學報 11 期，2007 年 12 月），頁 435-480。

⁴ 見陳滿銘〈辭章意象論〉（臺北：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。

關係可呈現如下列簡圖：



這些內涵，如就逆向之邏輯結構來說，首先是藉「形象思維」（陰柔）與「邏輯思維」（陽剛），將「個別意象」、「詞彙」、「修辭」、「文（語）法」、與「章法」等呈現其藝術形式，以求合乎「善」的表現；然後是藉「綜合思維」來統合「形象思維」（陰柔）與「邏輯思維」（陽剛），以凸顯「整體意象」（含主題、主旨）與「風格」等，這涉及了「修辭立其誠」《易·乾》之「誠」（真）與篇章有機整體之「美」。這樣使辭章各內涵產生互動，而統一於「整體意象」，以臻於「真、善、美」的最高境界⁵。而這些都是辭章研究之成果，是不宜輕忽的。

就在此系統中，「篇章意象」居於相當重要之地位，牽連了篇章意象之內涵、組織與風格。其中「內涵」所涉及的是篇章意象之內容義旨，「組織」所涉及的是篇章意象之邏輯結構，而「風格」所涉及的是篇章意象之「審美風貌」。

（二）真、善、美層面

⁵ 見陳滿銘〈論「真」、「善」、「美」的螺旋結構——以章法「多」、「二」、「一（0）」結構作對應考察〉（臺北：臺灣師大《中國學術年刊》27期〔春季號〕，2005年3月），頁151-188。

「真」、「善」、「美」三者之關係，一直以來都認為是「美與真、善既有聯繫又有區別」的。而在西洋的早期，是將「善」置於「真」之上，當作「神」或「上帝」來看待，帶有神秘色彩；後來「形式論」興起，才認為美和善一樣，都是建立在「真實的形式上面」，而把「善」放在「真」之下，從倫理學的層面加以把握。歐陽周、顧建華、宋凡聖等在《美學新編》中即指出：

真是美的源頭和基礎，美以真為內容要素。……善是美的靈魂，美以善為內涵和目的。……雖然真是美的基礎，善是美的靈魂，但不能因而主觀地以為真的、善的就一定是美。這是因為真、善、美分屬於不同的範疇，標誌著不同價值：真屬於哲學的範疇，是人們在認識領域內衡量是與非的尺度，具有認知的價值；善屬於倫理學的範疇，是人們在道德領域內辨別好與壞的尺度，具有實用價值；美屬於美學的範疇，是人們在審美領域內觀照對象並在情感上判斷愛與憎的尺度，具有審美的價值。⁶

這種「認為美與真、善既有聯繫又有區別」的看法，普遍為人所接受，所以辭章學家鄭頤壽也說：

在兩三千年的爭論中，西方對真善（誠）與美的關係的認識也逐步辯證。柏拉圖的最大弟子亞里士多德就是其老師偏頗的文藝美學思想的異議者。從文藝復興道 18 世紀的許多美學家、藝術家，如達·芬奇、荷加斯等，其後的柏克、費爾巴哈、車爾尼雪夫斯基直至馬克思，對美的本質及其與「真」、「善」的關係的認識逐步科學化了。……莎士比亞有一段關於真、善、美和辭章的關係，談得十分深刻。他說：「真、善、美，就是我全部的主題，真、善、美，變化成不同的辭章，我底創造力就花費在這種變化裡，三題合一，產生瑰麗的景象。真、善、美，過去式各不相關，現在呢，三位同座，真是空前。」美學家王朝聞談真、善、美的關係最為科學，他說：「真、善、美，就其歷史的發展來說，只有當人在實踐中掌握了客觀世界的規律（真），並運用於實踐，達到了改造世界的目的，實現了善，才有美的存在。但作為歷史的成果，作為客觀對象來看，真、善、美，是同一客觀對象的密不可分地聯繫在一起的三方面。人類的社會實踐，就它體現客觀規律或符合於客觀規

⁶ 見歐陽周、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52-54。

律的方面去看是真，就它符合於一定時代階級的利益、需要和目的的方面去看是善，就它是人的能動的創造力量的客觀的具體表現方面去看是美。」(《美學概論》)真、善、美是既有密切聯繫又有區別的。⁷

可見真、善、美就這樣被認識為「既有密切聯繫又有區別的」，也就是說，真、善、美三者，如從「求同」一面來說，可統合為一；而若從「求異」一面來看，則可各自分立。就在「求異」一面裡，所謂「真屬於哲學的範疇」、「善屬於倫理學的範疇」、「美屬於美學的範疇」，所謂「就它體現客觀規律或符合於客觀規律的方面去看是真，就它符合於一定時代階級的利益、需要和目的的方面去看是善，就它是人的能動的創造力量的客觀的具體表現方面去看是美」。

而在「求同」一面裡，所謂「真是美的源頭和基礎，美以真為內容要素」、「善是美的靈魂，美以善為內涵和目的」，所謂「只有當人在實踐中掌握了客觀世界的規律(真)，並運用於實踐，達到了改造世界的目的，實現了善，才有美的存在」，雖沒有明確指出真、善、美三者的先後，卻含藏了「真、善→美」(或真←→善→美)或「真→善→美」的邏輯結構。李澤厚說：

從主體實踐對客觀現實的能動關係中，實即從「真」與「善」相互作用和統一中，來看「美」的誕生。……符合「真」(客觀必然性)的「善」(社會普遍性)，才能夠得到肯定。……這樣，一方面，「善」得到了實現，實踐得到了肯定，成為實現了(對象化)的「善」。另一方面，「真」為人所掌握，與人發生關係，成為主體化(人化)的「真」。這個「實現了的善」(對象化的善)與人化了的「真」(主體化的真)，便是「美」。……「美」是「真」與「善」的統一。⁸

雖然切入點不盡相同，但單從其所蘊含的邏輯結構來看，是一致的。

這樣看來，從古以來對「真、善、美」涵義的界定，儘管不盡相同，然而所含藏「真、善→美」(真←→善→美)或「真→善→美」等邏輯結構，卻變化不大。因為這種邏輯結構，相當原始，是可適用於宇宙形成、含容萬物「由上而下」之各

⁷ 見鄭頤壽《辭章學導論》(臺北：萬卷樓圖書公司，2003年11月初版)，頁500。

⁸ 見李澤厚《美學三題議》，《美學論集》(臺北：三民書局，1996年9月初版)，頁167-168。

個層面的。如果換成「由下而上」來看，則正好相反，各個層面所形成的是「美→真、善」（美→善←→真）或「美→善→真」的邏輯結構。而這種「由上而下」與「由下而上」的順、逆向結構，可由後人（如鄔昆如、范明生等⁹）所掌握柏拉圖有關「真、善、美」的義理邏輯裡得到充分證明。又如果把這順、逆向的邏輯結構加以整合簡化，則可表示如下：

真 ←→ 善 ←→ 美

意即按「由上而下」的順向來看，它所呈現的是「真→善→美」的邏輯結構；而依「由下而上」的逆向來看，則它所呈現的是「美→善→真」的邏輯結構。

如果這樣將「真、善、美」與「篇章意象」結合起來看，則在此層面，所謂的「真」，是指統合篇章意象的內容義旨；所謂的「善」，是指組織篇章意象的邏輯結構；所謂的「美」，是指統合篇章意象的「審美風貌」。下文就以此為範圍分別予以探討。

三、篇章意象「內容義旨」之真

篇章意象「內容義旨」之真，主要涉及篇章的情、理、事、景（物）。其中情與理為「意」，屬核心成分；事與景（物）乃「象」，為外圍成分。而此情、理與事、景（物）之辭章內容成分，就其情、理而言，是「意」；就其事、景（物）而言，是「象」。由於核心成分之「情」或「理」，是一篇之主旨所在，亦即作者所要表達的思想情意，乃合形象思維與邏輯思維為一而成，涉及整體意象。而所謂外圍成分，是以事語或景（物）語來表出的。也就是說，形成外圍結構的，不外「物」材與「事」材而已。而所敘寫的無論是「景（物）」或「事」，皆各自有其表現之

⁹ 見鄔昆如《希臘哲學趣談》（臺北：東大圖書公司，1976年4月初版），頁151。又見蔣孔陽、朱立元主編，范明生著《西方美學通史》第一卷（上海：上海文藝出版社，1999年10月一版一刷），頁310。

「意象」（個別）。這樣由個別（章）而整體（篇），使核心成分與外圍成分融成一體，自然能凸顯篇章意象「內容義旨」之真。茲舉例說明如次。

首先看杜甫的〈石壕吏〉詩：

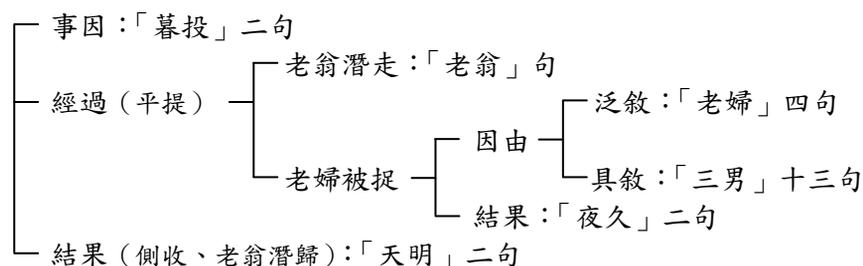
暮投石壕村，有吏夜捉人。老翁踰牆走，老婦出看門。吏呼一何怒，婦啼一何苦。聽婦前致詞：「三男鄴城戍，一男附書至，二男新戰死。存者且偷生，死者長已矣。室中更無人，惟下乳下孫。有孫母未去，出入無完裙。老嫗力雖衰，請從吏夜歸。急應河陽役，猶得備晨炊。」夜久語聲絕，如聞泣幽咽。天明登前途，獨與老翁別。

這首詩旨在寫石壕地方官吏的橫暴，以反映百姓的悲苦與政治的黑暗，乃作於唐肅宗乾元二年（西元 759 年）春。這時，作者正在由洛陽經潼關，返華州任所途中¹⁰。它先以開端二句，簡述事情發生的原因；再以「老翁踰牆走」二十句，以平提的方式，寫「老翁」潛走與「老婦」被捉的事實。由於被捉的是「老婦」，所以只用「老翁」一句，提明「老翁」的情況，卻以「老婦」十九句，描述「老婦」被捉的經過。就在這十九句詩裏，「老婦」四句，用以泛寫「老婦」在悲苦中無奈地向前「致詞」的事；「三男」十三句，用以具寫「致詞」的內容，它自三男戍、二男死、孫方乳、媳無裙，說到由自己備晨炊，層層遞進，道出了一家悲苦至極的慘況；「夜久」二句，用以暗示「致詞」無效，結果「老婦」還是被捉了。最後以「天明」二句，用側收的方式，回應篇首三句，說自己在天明時獨向「老翁」道別。這兩句，從表面看來，只著眼于「老翁」一面加以收結，但實際上，卻將「老婦」一面也包括在內。高步瀛《唐宋詩舉要》說：「結與翁別，為起二句之去路，此一定章法，非獨結老翁潛歸而已。」¹¹而劉開揚在《杜甫》中更明確地指出：「結尾寫詩人自己『天明登前途，獨與老翁別』，見得老婦已應徵而去。」¹²如此側收，自然就收到含蓄、洗煉的效果。附篇章結構分析表供參考：

¹⁰ 參見霍松林分析，見《唐詩大觀》（香港：商務印書館香港分館，1986 年 1 月香港一版二刷），頁 483-484。

¹¹ 見高步瀛選注《唐宋詩舉要》（臺北：學海出版社，1973 年 2 月初版），頁 68。

¹² 見劉開揚《杜甫》（臺北：國文天地雜誌社，1991 年 7 月初版），頁 58。



可見它乃藉各種事材（象），如「吏夜捉人」、「翁踰牆走」、「吏呼」、「婦啼」、「致詞」、「三男」、「一男」、「二男」、「乳下孫」、「語聲絕」、「泣幽咽」、「與老翁別」等，以寫石壕地方官吏橫暴與百姓悲苦之「意」。作者這樣寫來，其「意象」是如此之「真」，那就難怪會震撼人心了。對此，白文說：

〈石壕吏〉所寫是詩人親見親聞，是真人真事的詩的紀錄，連石壕村也是實有其地。作為一篇敘事詩，千餘年來不僅給無數代讀者提供了認識歷史生活的形象，而且以其強大的藝術力量震撼著讀者感情的琴弦。¹³

杜甫此詩「內容義旨之真」，由此可見。

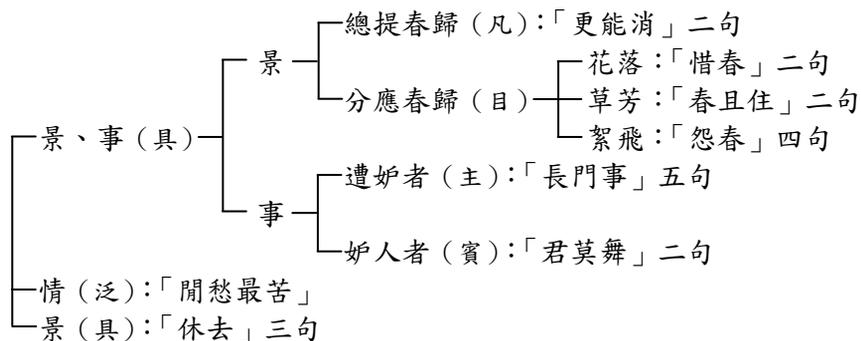
然後看辛棄疾的〈摸魚兒〉詞：

更能消、幾番風雨，匆匆春又歸去。惜春長怕花開早，何況落紅無數。春且住，見說道、天涯芳草無歸路。怨春不語。算只有殷勤，畫檐蛛網，盡日惹飛絮。長門事，準擬佳期又誤，蛾眉曾有人妒。千金縱買相如賦，脈脈此情誰訴。君莫舞，君不見、玉環飛燕皆塵土。閒愁最苦。休去倚危闌，斜陽正在，煙柳斷腸處。

這闕詞題作「淳熙己亥自湖北漕移湖南，同官王正之置酒小山亭，為賦。」為抒寫怨憤之作。起首「更能消」兩句，泛寫春歸之速；「惜春」四句與「怨春」四句，依序藉無數落紅、天涯芳草及殷勤蛛網盡日惹絮的殘景，具寫春歸之速，含有無限「惜春」、「怨春」之情，預為下片的即事抒情鋪好路子。下片開端五句，用漢朝陳皇后被禁冷宮，請司馬相如作賦以感悟孝武帝的典故，抒寫自己當有新除而又遭讒，以致落空的怨憤；「君莫舞」兩句，用漢后趙飛燕與唐妃楊玉環的典故，

¹³ 見孫育華主編《唐詩鑑賞辭典》（北京：北京燕山出版社，1996年11月一版三刷），頁393。

以痛斥小人必不會有好的下場，把怨憤之情再予推深；「閒愁」句，以「閒愁」（即怨憤之情）點明一篇主旨，以統攝全詞。結尾三句，以煙柳上的斜陽，暗喻日非的國運，借景結情，結得悲涼沈鬱，無可倫比¹⁴。如此以「具（景、事）、泛（情）、具（景）」的結構詠來，其姿態之飛動、情思之激切，千古罕見。附篇章結構分析表供參考：



可見它乃藉各種「象」，如「春歸」、「花落」、「草芳」、「絮飛」、「斜陽」、「煙柳」之「景」與「司馬相如作〈長門宮賦〉」、「漢趙飛燕」、「唐楊玉環」之「事」，以以寫作者「閒愁最苦」之「意」。其「意象」之「真」，也像上例一樣，讓人感動不已。對此，鄧廣銘、辛更儒加以詮釋說：

作者這時由湖北調往湖南，他對南宋面臨的嚴重局勢分外擔心，整個上片的詞意，都與此有關，也全相吻合。下片是作者的自述。他充分認識自己的險惡處境，曾在他抵達湖南後所上〈論盜賊劄子〉中有所披露：「臣孤危一身久矣，荷陛下保全，殺身不顧。」又說：「生平則剛拙自信，年來不為眾人所容，恐言未脫口而禍不旋踵。」可知詞中「娥眉曾有人妒」、「脈脈此情誰訴」當確有實際事例。他為求實現恢復中原的理想，不顧個人安危，大聲疾呼，警告那些誤國奸邪；通過對斜陽煙柳的慘澹景象的描繪，更使人感受到作者對南宋國家前途和命運的關切。¹⁵

¹⁴ 常國武：「結拍以眼前哀景烘托滿腹閒愁，綜合全篇，極哀怨淒婉之致。陳廷焯《白雨齋詞話》評云：『結得愈淒涼、愈悲鬱。』信然。」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518。

¹⁵ 見唐圭璋主編《唐宋詞鑑賞集成》（香港：中華書局香港分局，1987年7月初版），頁862。

作者在這首詞裡表現的「內容義旨」是如此之「真」，當然就能深深地感動人了。

不過，這所謂篇章意象「內容義旨」之的「真」，像上舉兩例一樣，能做到「象」（事、景）與「意」（情、理）都「真」的地步，是最好不過的，但自古以來，辭章中所寫之「象」（事、景），往往只要能蘊含「真」的「意」（情、理），在眾人所能認知、覺知之範圍內，是被允許「虛構」的。也就是說「象」（事、景）只是手段，「意」（情、理）才是目的，因此創作辭章，能飽藏充分的「意」之「真」，以「理」說服人、以「情」感動人，最關重要。這樣來看待篇章意象「內容義旨」之「真」，才是平正允當的。

四、篇章意象「邏輯結構」之善

篇章意象「邏輯結構」之善，主要涉及章法，而章法又對應於自然規律¹⁶，而建立在「二元對待」之基礎上¹⁷。到了現在，可以掌握得相當清楚的章法，約有四十種，如今昔法、久暫法、遠近法、內外法、左右法、高低法、大小法、視角變換法、時空交錯法、狀態變換法、知覺轉換法、本末法、淺深法、因果法、眾寡法、並列法、情景法、論敘法、泛具法、空間的虛實法、時間的虛實法、假設與事實法、凡目法、詳略法、賓主法、正反法、立破法、抑揚法、問答法、平側法、縱收法、張弛法、插敘法、補敘法、偏全法、點染法、天人法、圖底法、敲擊法等¹⁸。這些章法，全出自於人類共通的理則，由邏輯思維形成，都能尤其「移位」與「轉位」、

¹⁶ 王希杰指出「章法結構」乃：「建立在物理世界的時空基礎之上」，所以有其「客觀性」，見〈陳滿銘教授和章法學〉（畢節：《畢節學院學報》總 96 期，2008 年 2 月），頁 1-6。又吳應天以爲：「文章結構規律作爲文章本質的關係，恰好跟人類的思維形式相對應，而思維形式又是客觀事物本質關係的反映」，見《文章結構學》（北京：中國人民出版社，1989 年 8 月一版三刷），頁 359。

¹⁷ 見陳滿銘〈論章法結構之方法論系統〉（肇慶：《肇慶學院學報》總 95 期，2009 年 1 月），頁 33-37。

¹⁸ 詳見陳滿銘〈談辭章章法的主要內容〉，《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001 年 1 月初版），頁 319-360。又見〈論幾種特殊的章法〉（臺北：臺灣師大《國文學報》31 期，2002 年 6 月），頁 193-222。

「調和」與「對比」¹⁹，而具有形成秩序、變化、聯貫，以更進一層達於統一的功能。而這所謂的「秩序」、「變化」、「聯貫」、「統一」，便是章法的四大律。其中「秩序」、「變化」與「聯貫」三者，主要是就材料之運用來說的，重在分析；而「統一」，則主要是就情意之表出來說的，重在通貫。這樣兼顧局部的分析與整體的通貫，來牢籠各種章法，是十分周全的²⁰。如此自然能凸顯篇章意象「邏輯結構」之善，茲舉例說明如次。

首先看孟浩然的〈宿桐廬江寄廣陵舊遊〉詩：

山暝聽猿愁，滄江急夜流。風鳴兩岸葉，月照一孤舟。建德非吾土，維揚憶舊遊。還將兩行淚，遙寄海西頭。

據詩題，可知此詩為作者乘舟停泊桐廬江畔時所作，旨在抒發自己對揚州（廣陵）友人的懷念之情與自己的身世之感（愁）²¹，是以「先景後情」的結構寫成的。

「景」的部分，為「山暝」四句，一面就視覺，將空間推擴，呈現了黃昏時的山色、江流、岸樹與月下孤舟；一面又訴諸聽覺，依序寫山上猿啼、江中急流、風吹岸樹的幾種聲音；把作者在舟上所面對的空間，蒙上一片「愁」的沉味。其中「山暝」三句是「底」（背景）、「月照」一句為「圖」（焦點），在此，「底」為「圖」，亦即「孤舟」上主人翁（作者）的抒情，作有力的烘托，十足地發揮了「底」（背景）的作用。

「情」的部分，為「維揚」四句，用「先賓後主」之結構來寫。其中「建德」二句為「賓」、「還將」二句為「主」，強調此地（桐廬）不是自己的故鄉（賓），以加強對揚州舊遊的懷念（主）。所謂「雖信美而非吾土兮，曾何足以少留」（王粲〈登樓賦〉），使「愁」又加深一層；尤其是「還將」二句，又由泛而具，透過凝想，將自己的眼淚遠寄到揚州，大力地深化對揚州舊友的思念之情（愁）。作者就這樣，主要以「先景後情」（篇）和「先底後圖」、「先賓後主」、「先泛後具」

¹⁹ 見仇小屏〈論辭章章法的移位、轉位及其美感〉、〈論辭章章法的對比與調和之美〉，見《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78-97、117-122。

²⁰ 見陳滿銘《章法學綜論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2003年6月初版），頁17-51。

²¹ 見喻守真《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161。

(章)的結構，形成「篇章邏輯」，寫得「旅況寥落」、「情深語摯」²²，極為動人。附篇章結構分析表供參考：



可見此詩，除了用一個「遠、近、遠」的轉位結構外，主要用了「先景後情」、「先底後圖」、「先賓後主」、「先泛後具」等移位結構。也就是說，「秩序」（移位）中雖有「變化」（轉位），但還是以「秩序」（移位）為主，而且全部都是屬於調和性的結構，這對懷舊之情而言，是有深化作用的。

對此詩的邏輯結構，宋志平說：

詩的前四句主要寫景。這景可以分為兩組，即視覺之景和聽覺之景，山色轉暗，夜幕降臨，殘月孤舟，這是詩人眼中所見；猿猴啼叫聲，江水急流聲，風打樹葉聲，這是侍人耳中所聞。眼中之景的特點是幽暗、殘缺、孤單，耳中之景的特點是刺耳、躁動、零落。兩組景物十分和諧，共同組成一幅表達詩人那種失落飄零、迷惘悲苦、孤寂無依心緒的生動圖面。……詩的後四句直陳心胸，……直陳自己的思鄉懷友之情，飄零者，思鄉之情最切，孤獨者，懷友之意尤甚。……詩借失意之人最思鄉這一情感邏輯完成了由寫景到寫情的轉換，不露任何斧鑿的痕跡。²³

這樣用篇章的邏輯結構為基礎進行解析，確實比較容易深入作品。

然後看李煜的〈清平樂〉詞：

別來春半，觸目愁腸斷。砌下落梅如雪亂，拂了一身還滿。 雁來音信無憑，路遙歸夢難成。離恨恰如春草，更行更遠還生。

²² 見高步瀛選注《唐宋詩舉要》，同注 11，頁 438-439。

²³ 見孫玉華主編《唐詩鑑賞辭典》，同注 13，頁 104-105。

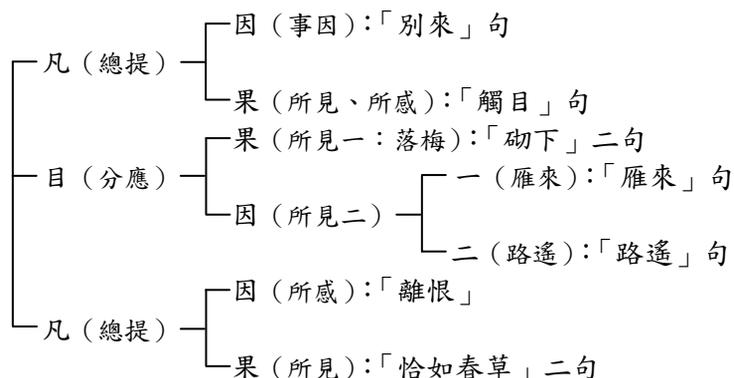
此詞詠離恨，是採「凡、目、凡」的結構寫成。其中開篇兩句為頭一個「凡」、
「砌下落梅如雪亂」四句為「目」、收結兩句是後一個「凡」。

就頭一個「凡」來看，是用「先因後果」之結構來寫的。在此，先以起句「別
來春半」，點明別離的時間，這是「因」；再以次句「觸目愁腸斷」，用「觸目」
作一泛寫，以領出後面實寫「觸目」所見之各種景物；用「愁腸斷」，為主旨「離
恨」，初就本身作形象之表出，這是「果」。

就「目」的部分來看，是用「先果後因」之結構來寫的。在此，以「砌下落梅
如雪亂」兩句，承次句之「觸目」，並下應結尾之「離恨」，寫落花之多與佇立之
久，進一步的就外物與本身，表示無限之「離恨」來，這是「果」。接著以「雁來
音信無憑」兩句，用「雁來」與「路遙」，承次句，寫「觸目」所見；用「音信無
憑」與「歸夢難成」，大力的再將「離恨」推深一層。

就後一個「凡」來看，作者以結二句，呼應頭一個「凡」的部分，拈出「離恨」，
並將它譬喻成「更行更遠還生」之「春草」，藉「喻體」帶出「觸目」所見，以收
拾全詞。

這樣以「凡、目、凡」的結構一路寫來，其脈絡是極其明晰的。附篇章結構分
析表供參考：



對此，唐圭璋說：

此首及景生情，妙在無一字一句之雕琢，純是自然流露，丰神秀絕。起點時
間，次寫景物。「砌下」兩句，即承「觸目」二字寫實。落花紛紛，人立其

中；境乃靈境，人似仙人。拂了還滿，既見落花之多，又見描摹之生動。愁腸之所以斷者，亦以此故。……下片，承「別來」二字深入，別來無信一層，別來無夢一層。著末，又融合情景，說出無限離恨，眼前景、心中恨，打並一起，意味深長。²⁴

這種關涉「邏輯結構」的分析，對此詞之了解，是大有幫助的。

辭章意象「邏輯結構」之善，由上舉兩例可見一斑。

五、篇章意象「審美風貌」之美

篇章意象「審美風貌」之美，主要涉及風格²⁵，這合作者之形象思維與邏輯思維爲一而形成，可以統攝主題、文（語）法、修辭和章法等種種個別風格，呈現整體風格之美。如果從根本來說，它離不開「剛」與「柔」，而這種由「陰陽二元對待」所形成之「剛」與「柔」，可說是各種風格之母。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，概括爲陽剛、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」²⁶。由於「剛」與「柔」之呈現，主要得靠同樣由「陰陽二元對待」所形成章法與章法結構²⁷，因此透過篇章之邏輯結構分析，是可以看出「剛」與「柔」之「多寡進絀」（姚鼐〈復魯絜非書〉），以凸顯篇章意象「審美風貌」之美的。茲舉例說明如次。

²⁴ 見唐圭璋《唐宋詞簡釋》（臺北：木鐸出版社，1982年3月初版），頁34。

²⁵ 顧祖釗：「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《文學原理新釋》（北京：人民文學出版社，2001年5月一版二刷），頁184。

²⁶ 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。

²⁷ 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〉（臺南：《成大中文學報》12期，2005年7月），頁147-164。

首先看王維的〈送梓州李使君〉詩：

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

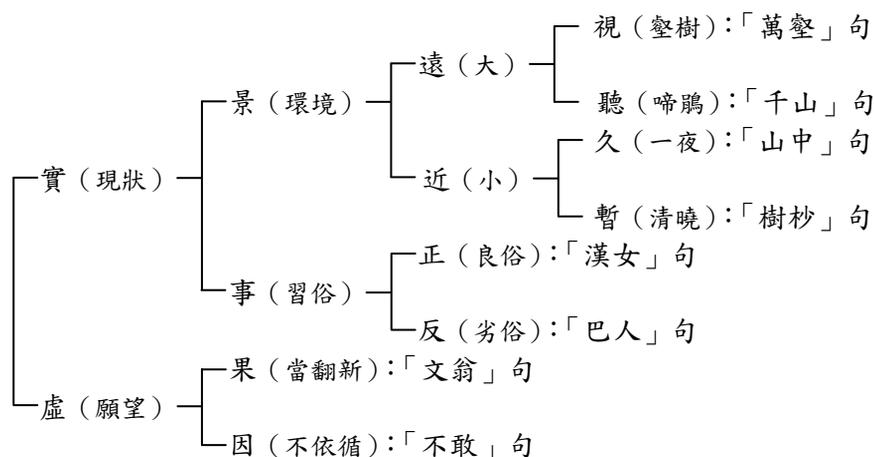
此乃一首投贈詩，是寫當地（梓州）的風景土俗，並寓相勉之意²⁸。它采「先實後虛」的結構寫成：「實」的部分，含前三聯，先以開端四句，寫「梓州」遠近之風景，再以「漢女」二句，寫「梓州」特別之土俗。其中「萬壑」二句，一訴諸視覺，一訴諸聽覺，來寫遠景；「山中」二句，藉「先久後暫」的結構，以寫近景；「漢女」二句，用「先正後反」的條理，來寫土俗。而「虛」的部分，則為末二句，以「寓歌頌之意」作結。這樣一路寫來，可說「切地、切事、切人」，十分得法。對此，喻守真詳析云：

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。²⁹

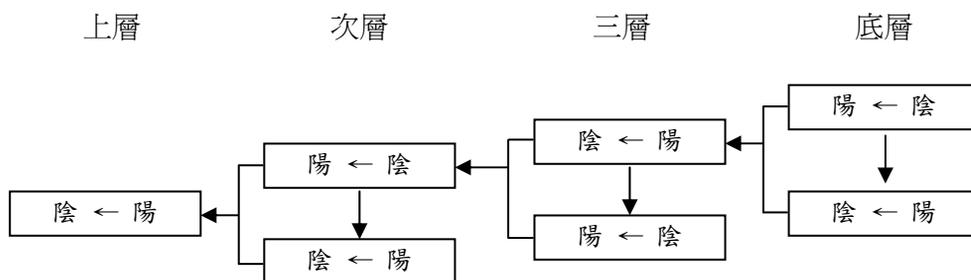
他的解析相當深入，有助於對此詩的瞭解。其篇章結構分析表如下：

²⁸ 高步瀛：「末二句言文翁教化至今已衰，當更翻新以振之，不敢倚先賢成績而泰然無為也。此相勉之意。」見《唐宋詩學要》，同注 11 頁 429。

²⁹ 見《唐詩三百首詳析》，同注 21，頁 148。



如單以陰陽結構³⁰來呈現，則如下表：



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」流向「陰」；次層有「先景後事」（順）、「先果後因」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」都流向「陰」；三層有「先遠後近」（逆）、「先正後反」（順、對比）等兩個「移位」結構，其「勢」之流向一為「陰」、一為「陽」；底層有「先視覺後聽覺」（順）、「先久後暫」（逆）等兩個「移位」結構，其「勢」之流向一為「陽」、一為「陰」。總結起來看，此篇所形成之「勢」，流向「陰」的有四個結構、流向「陽」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³¹，即上

³⁰ 參見陳滿銘〈章法風格論—以「多、二、一（0）」結構作考察〉，同注 27。

³¹ 見陳滿銘〈論章法「多、二、一（0）」的核心結構〉（臺北：臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48 卷 2 期，2003 年 12 月），頁 71-94。

層結構，其「勢」又趨向於「陰柔」。因此此詩之風格顯然偏於「陰柔」，³²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」，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。³³

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「剛柔互濟」；而「剛柔互濟」這種審美風貌，在美學中是受到極高之推崇的³⁴。

然後看姜夔的〈暗香〉詞：

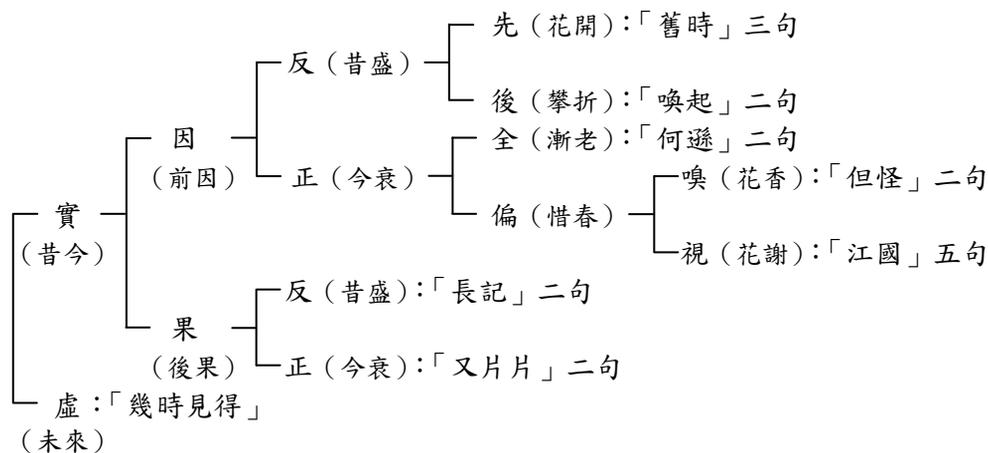
舊時月色。算幾番照我，梅邊吹笛。喚起玉人，不管清寒與攀摘。何遜而今漸老，都忘卻、春風詞筆。但怪得、竹外疏花，香冷入瑤席。江國、正寂寂。歎寄與路遙，夜雪初積。翠尊易泣，紅萼無言耿相憶。長記曾攜手處，千樹壓、西湖寒碧。又片片、吹盡也，幾時見得。

³² 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。參見陳滿銘〈章法風格論—以「多、二、一（0）」結構作考察〉，同注 27。

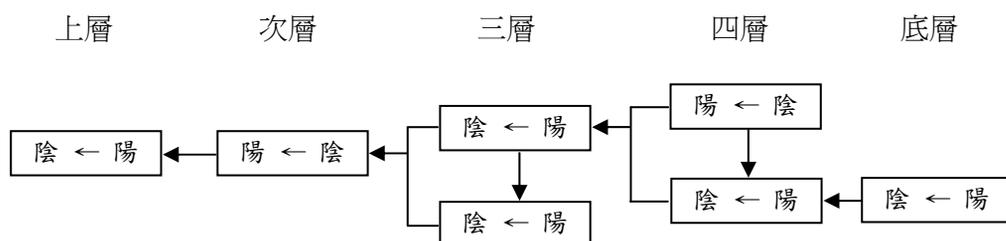
³³ 見《文學風格例話》，同注 26，頁 49。

³⁴ 見陳望衡《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998 年 8 月一版一刷），頁 186-187。

這闋詞題作「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，使工妓隸習之，音節諧婉，乃名之曰〈暗香〉、〈疏影〉」。乃一首詠紅梅之作，作于光宗紹熙二年（西元 1191 年），採「先實後虛」的結構寫成。「實」的部分，自開篇起至「吹盡也」止。其中先以起首五句，用「先反（昔盛）後正（今衰）」之結構，就梅花之盛，寫當年梅邊吹笛、喚人攀摘的雅事；這寫的是「反」（昔盛）。再以「何遜」四句，採「先全後偏」之結構，就梅花之衰，寫如今人老花盡、無笛無詩的境況；接著以「江國」六句，承「何遜」四句，仍就梅花之衰，反用陸凱詩意，寫路遙雪深、無從寄梅的惆悵；以上寫的是「正」（今衰）。然後以「長記」二句，用「先『反』（昔盛）後『正』（今衰）」之結構，先承篇首五句，透過回憶，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；再以「又片片、吹盡也」句，就眼前，寫梅花落盡、舊歡難再的悲哀，回應「何遜」十句來寫。而「虛」部分即結尾一句，將時間伸向未來，發出「不知何時才能見得著」的感歎作結。作者就這樣以一實一虛、一盛一衰、一昔一今，作成強烈的對比來寫，將自己滿懷的今昔之感、懷舊之情，表達得極為婉轉回環，有著無盡的韻味。其篇章結構分析表如下：



如單以陰陽結構來呈現，則如下表：



此詞含五層結構：它最上一層之「先實後虛」（逆、移位）為其核心結構，其「勢」流向「陰」；次層為「先因後果」（順）的「移位」結構，其「勢」流向「陽」；三層有「先反後正」（逆、對比）兩疊的「移位」結構，其「勢」都流向「陰」；四層有「先先後後」（順）、「先全後偏」（逆）等「移位」結構，其「勢」之流向一為「陽」、一為「陰」；底層為「先嗅覺後視覺」（逆）的「移位」結構，其「勢」均流向「陰」；將此五層加在一起，其「勢」流向「陰」者有 5 個結構、流向「陽」者有 2 個結構。可見這闕詞所形成的是「柔中寓剛」之偏陰風格。周振甫說此詞：

借梅花來懷念伊人，表達了無限深情。句句不離梅花，但又在表達對伊人深切懷念的深情，所以是清空之作，這種感情清雅而富有詩意，所以又是騷雅的。³⁵

這種「清空」、「騷雅」之說，源於張炎之《詞源》³⁶，「清空」，主要是指風格；而「騷雅」，主要是說「另有寄託」，而劉揚忠指出：

白石詞同詞史上柔婉豔麗與雄放豪壯兩大類型皆有不同，他一洗華靡而屏除粗豪，別創一種清疏飄逸、幽潔瘦勁之體，用以抒發自己作為濁世之清客、出塵之高士的幽懷雅韻與身世家國之感。³⁷

他所說的「清疏飄逸、幽潔瘦勁」，當等同於「清空」，是指介於婉約與豪放之間的一種風格。姜白石的這種風格，與其說是屬「剛柔互濟」，不如說是「柔中寓剛」

³⁵ 見《文學風格例話》，同注 26，頁 76。

³⁶ 張炎：「詞要清空，不要質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦昧。……白石詞如〈疏影〉、〈暗香〉、〈揚州慢〉……等曲，不惟清空，又且騷雅，讀之使人神觀飛越。」見《詞源》卷下，《詞話叢編》1（臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版），頁 259。

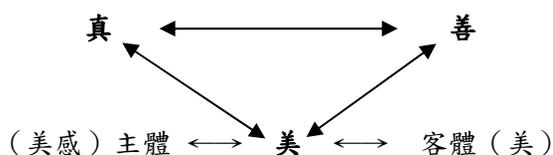
³⁷ 見劉揚忠《唐宋詞流派史》（福州：福建人民出版社，1999年3月一版一刷），頁 489。

的。這樣透過章法結構來推求篇章風格的剛柔成分之比例為「陰柔 5、陽剛 2」³⁸，以呈現其「審美風貌」³⁹，顯然是有助於提升此詞之鑑賞品質的。

篇章意象「審美風貌」之美，由上舉兩例可見一斑。

六、篇章意象與真善美之綜合探討

經由上文將「篇章意象」對應於「真」、「善」、「美」三者，分別舉例說明之後，在此綜合起來探討。先以「真」、「善」、「美」來說，可製成下圖以表示其互動關係：



如此互動就形成螺旋結構，如落在「篇章意象」，就廣義來看，則是這樣子的：

(一) 寫作 (偏於順向：「意 \leftrightarrow 象」)：

美感 (作者) \leftrightarrow 真 \leftrightarrow 善 \leftrightarrow 美 (作品)

(二) 閱讀 (偏於逆向：「象 \leftrightarrow 意」)：

美 (作品) \leftrightarrow 善 \leftrightarrow 真 \leftrightarrow 美感 (讀者)

³⁸ 此詞剛柔成分如加以量化，則可發現此詞含五層結構：它最上一層之「先實後虛」(逆、移位)為其核心結構，其「勢」之數為「陰 20、陽 10」；次層為「先因後果」(順)的「移位」結構，其「勢」之數為「陰 4、陽 8」；三層有「先反後正」(逆、對比)兩疊的「移位」結構，其「勢」之數為「陰 24、陽 12」；四層有「先先後後」(順)、「先全後偏」(逆)等「移位」結構，其「勢」之數為「陰 10、陽 8」；底層為「先嗅覺後視覺」(逆)的「移位」結構，其「勢」之數為「陰 4、陽 2」；將此五層加在一起，其「勢」之數總共為「陰 62、陽 40」；如換算成百分比(四捨五入)，則為「陰 61、陽 39」。可見這闕詞所形成的是「柔中寓剛」之偏陰風格，與純陰相當接近。參見陳滿銘〈章法風格論—以「多、二、一(0)」結構作考察〉，同注 27。

³⁹ 見顧祖釗《文學原理新釋》，同注 25。

從寫作面來看，所呈現的是偏於「意 \longleftrightarrow 象」的順向過程；從閱讀面看，所呈現的是偏於「象 \longleftrightarrow 意」的逆向過程⁴⁰。這種流動性的雙向過程，無論是寫作或閱讀，都是經互動、循環而提昇的作用，而形成「意 \longleftrightarrow 象 \longleftrightarrow 意」或「象 \longleftrightarrow 意 \longleftrightarrow 象」的螺旋關係的。而且這就同一作品而言，作者由「意」而「象」地在從事順向寫作的同時，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」地作逆向閱讀的同時，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「寫作」與「閱讀」合為一軌了。

茲舉白居易的〈長相思〉詞為例，試作解析，以見一斑：

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。

這闕詞敘遊子之別恨，是採「先染（敘寫內容）後點（時空定位）」的條理來構篇的。

就「染」（敘寫內容）的部分而言，乃用「先景（象）後情（意）」的結構所寫成。首先以「景（象）」的部分來看，它先用開篇三句，寫所見「水」景，初步用二水之長流襯托出一份悠悠之恨。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。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，再用「吳山點點愁」一句寫所見「山」景。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。這樣，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），

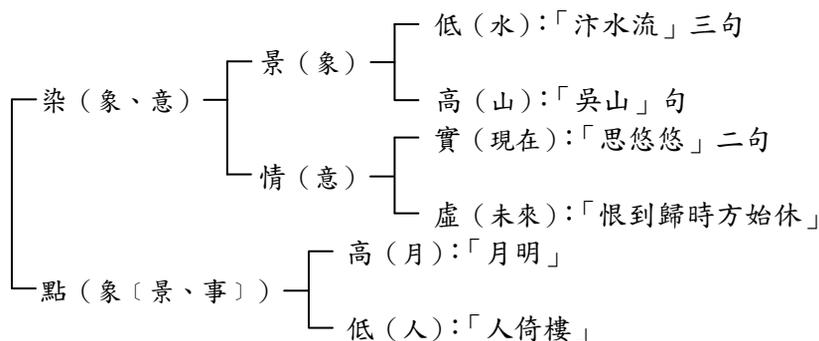
⁴⁰ 見陳滿銘〈論章法結構與意象系統——以「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構切入作考察〉（金華：《浙江師範大學學報·社會科學版》30卷4期，2005年8月），頁40-48。

情韻便格外深長。而這「吳山點點愁」之「愁」，乃將「山」擬人化，特附在此既以形容「山」，又預為下面之「恨悠悠」鋪路。然後以「情（意）」的部分來看，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。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」，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，又將時間由現在（實）推向未來（虛），把「恨」更推深一層。

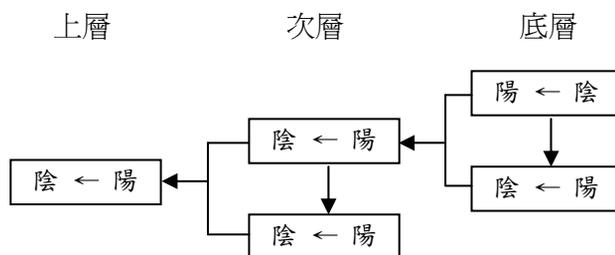
就「點」（時空定位）的部分而言，僅「月明人倚樓」一句，寫的是「景一事（象）」。這一句，就文法來說，由「月明」之表態句與「人倚樓」之敘事句，同以「先主後謂」的結構組成，只不過後者之「謂語」，乃含述語加處所賓語，有所不同而已。而「月明人倚樓」，雖是一句，卻足以牢籠全詞，將時空加以定位，使人想見主人翁這個「人」在「月明」之下「倚樓」，面對山和水而有所「思」、有所「恨」的情景，大大地起了「以景（事）結情」的最佳作用⁴¹。所以白居易以「月明人倚樓」來收結，是能增添作品的情韻的。何況他在這裡又特地用「月明」之「象」來襯托別恨之「意」，更加強了效果。

作者就這樣以「先染『景（象）、情（意）』後點『景一事（象）』」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），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。附篇章結構分析表如下：

⁴¹ 邱鳴皋：「『月明人倚樓』句……為思婦對著汴泗懷念愛人的時間、地點。……這個結句極富意義，有深化人物形象和昇華主題的作用。」見唐圭璋主編《唐宋詞鑑賞集成》，同注 15，頁 42-43。



如果進一步地凸顯其陰陽流動，則可分層表示如下：



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」之流向，一為「陰」、一為「陽」；次層以「先景後情（逆）」、「先高後低（逆）」形成移位結構，其「勢」之流向均為「陰」；上層以「先染後點（逆）」形成移位性的核心結構，其「勢」之流向依然為「陰」；這樣累積成篇，其「勢」之流向為「陰 4、陽 1」，可說是具有強烈「陰柔」成分的作品。這樣，確定此詞之「勢」很強烈地趨於「陰柔」⁴²，顯然可在「直覺」之外，提供「有理可說」之「模式探索」空間。

如以此為基礎，對應於「美、善、真」來看，則此詞以「高低」（二疊）、「虛實」、「點染」等輔助性結構，以呈現客體之「美」；以「情景」自為陰陽徹下徹上所形成之變化性結構，藉以形成一篇規律，以呈現「善」；而由此充分地將「恨

⁴² 經量化此詞之剛柔成分，發現此詞含三層結構：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。見陳滿銘〈論辭章分析之專業化〉（高雄：高雄師大《國文學報》9期，2009年1月），頁1-26。

悠悠」之一篇主旨凸顯出來，以呈現「真」，並且形成「音調諧婉，流美如珠」⁴³之強烈「偏柔」的風格，以呈現主體之「美」，使人獲得美感。如此看待此詞，很能凸顯它的特色。

值得注意的是，自古以來，雖然一直都未明確地對這種「篇章意象」與「真、善、美」兩者之關係加以辨明，但透過先天之「直觀表現」與後天「模式研究」的良好成果，使辭章家與辭章學者都獲多或少會涉及於此。如趙孟認爲此詞：

詩人別開生面，取川流狀思潮的激越和連綿，取遠山狀愁緒的凝重，無不得景之神而繪心，造成虛與實、急與緩、動與靜的強烈對比，使全詞的格調淒迷而不蒼涼，纏綿而不悱惻，達到陽剛之美與陰柔之美的有機結合。這首詞堪稱以景言情的佳作。⁴⁴

這樣對本詞之篇章意象作綜合性之評析，顯然就涵蓋了整個「真、善、美」。所謂「愁緒的凝重」，說的就是「真」；所謂「虛與實、急與緩、動與靜的強烈對比」，涉及章法，說的就是「善」；所謂「格調淒迷而不蒼涼，纏綿而不悱惻，達到陽剛之美與陰柔之美的有機結合」，說的就是「美」。雖然沒有直接用「真、善、美」之語詞，但此種意涵是十分明晰的。

七、結語

綜上所述，可知「真」、「善」、「美」三者，可落到辭章上來加以呈現，在寫作層面可形成「美感 \longleftrightarrow 真 \longleftrightarrow 善 \longleftrightarrow 美」的順向結構，由此呈現出由「意」而成「象」之歷程；在閱讀層面可形成「美 \longleftrightarrow 善 \longleftrightarrow 真 \longleftrightarrow 美感」的逆向結構，由此呈現出由「象」而溯「意」之歷程。如果由此進一步落到「篇章意象」來探討，

⁴³ 見趙仁圭、李建英、杜媛萍《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。

⁴⁴ 見袁行霈主編《歷代名篇賞析集成》上（北京：中國文聯出版公司，1988年12月一版一刷），頁1027。

則可得出結論，那就是：以其真誠的內容義旨反映「真」、以其完善的邏輯結構反映「善」、以其優秀的審美風貌反映「美」。相信這樣來看待篇章意象的「真」、「善」、「美」，將有助於對「篇章意象」之深入了解與研究。

引用文獻

- 王希杰〈陳滿銘教授和章法學〉，《畢節學院學報》總 96 期，2008 年 2 月，頁 1-6。
- 仇小屏〈論辭章章法的移位、轉位及其美感〉、〈論辭章章法的對比與調和之美〉，鄭頤受主編《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 78-97、117-122。
- 李澤厚《美學論集》，臺北：三民書局，1996 年。
- 吳應天《文章結構學》，北京：中國人民出版社，1989 年。
- 周振甫《文學風格例話》，上海：上海教育出版社，1989 年。
- 高步瀛選注《唐宋詩學要》，臺北：學海出版社，1973 年。
- 袁行霈主編《歷代名篇賞析集成》，北京：中國文聯出版公司，1988 年。
- 孫育華主編《唐詩鑑賞辭典》，北京：北京燕山出版社，1996 年。
- 唐圭璋《唐宋詞簡釋》，臺北：木鐸出版社，1982 年。
- 唐圭璋主編《唐宋詞鑑賞集成》，香港：中華書局香港分局，1987 年。
- 唐圭璋編《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988 年。
- 陳邦炎主編《詞林觀止》，上海：上海古籍出版社，1994 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《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001 年。
- 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 193-222。
- 陳滿銘《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003 年。
- 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》48卷2期，2003年12月，頁71-94。
- 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〈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〔春季號〕，2005年3月，頁151-188。
- 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〈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。
- 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〉，《浙江師範大學學報·社會科學版》30卷4期，2005年8月，頁40-48。
- 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〈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。
- 陳滿銘〈論辭章分析之專業化〉，高雄師大《國文學報》9期，2009年1月，頁1-26。
- 陳滿銘〈論章法結構之方法論系統〉，《肇慶學院學報》總95期，2009年1月，頁33-37。
- 喻守真《唐詩三百首詳析》，臺北：臺灣中華書局，1996年。
- 鄔昆如《希臘哲學趣談》，臺北：東大圖書公司，1976年。
- 劉開揚《杜甫》，臺北：國文天地雜誌社，1991年。
- 劉揚忠《唐宋詞流派史》，福州：福建人民出版社，1999年。
- 趙仁圭、李建英、杜媛萍《唐五代詞三百首譯析》，長春：吉林文史出版社，1997年。
- 蔣孔陽、朱立元主編，范明生著《西方美學通史》，上海：上海文藝出版社，1999年。

歐陽周、顧建華、宋凡聖《美學新編》，杭州：浙江大學出版社，2001年。

鄭頤壽《辭章學導論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003年。

蕭滌非等編《唐詩大觀》，香港：商務印書館香港分館，1986年。

顧祖釗《文學原理新釋》，北京：人民文學出版社，2001年。