

論篇章意象之聯貫藝術

以多二一(0)螺旋結構切入作探討

陳滿銘*

(收稿日期: 99年5月3日; 接受刊登日期: 99年10月25日)

提 要

辭章是由「意」(情、理)與「象」(事、物〔景〕)融鑄而成的。其中不僅「意」與「象」本身形成「二元對待」,即「意」與「意」或「象」與「象」之間,也形成「二元對待」。而篇章就以此「二元」為基礎,藉「層次邏輯系統」或「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構,將其整體(即篇章之情、理與事、物〔景〕)以形成其嚴密組織。本文即由此切入,著眼於其意象之聯貫藝術,先探討其理論基礎及其類型,再試論其美感效果,以見篇章意象聯貫藝術在辭章上所產生之重要作用。

關鍵詞: 篇章意象、聯貫藝術、二元對待、多二一(0)螺旋結構

* 陳滿銘,臺灣師大國文系退休教授。出版有二十多種專著,並發表有論文四百餘篇。近年以「陰陽二元對待」為基礎,尋得「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構,建構科學化章法學體系與層次螺旋系統,而受兩岸肯定,認為成果「空前」。有多篇論文榮獲「論文優秀獎」或「優秀論文壹等獎」,成果入編多種中外名人錄或傳記辭典等珍藏典籍。

一、前言

辭章是離不開「意象」的，這所謂的「意象」，乃由「意」與「象」互動而形成「二元對待」的關係。它有廣義與狹義之別，廣義者指全篇，屬於整體，可以析分為「意」與「象」；狹義者指個別，屬於局部，往往合「意」與「象」為一來稱呼，它雖屬偏義詞，卻一樣有所對待，亦即偏指「意」時有「象」作對待，或偏指「象」時有「意」作對待；因此一篇辭章是由多樣「二元對待」的意象群所聯貫而成的¹。而以其中的篇章而言，通常藉個別意象作為局部之前呼後應或以邏輯逐層組合整體之結構，形成其聯貫藝術。因此本文依此分為意象之前呼後應（偏於局部）與意象之逐層組織（偏於整體）兩類，先探討其理論基礎，再分別舉例說明，然後試論其美感效果，以見篇章意象聯貫藝術之奧妙於一斑。

二、篇章意象聯貫藝術之相關理論

在此分兩個層面加以探討：

(一) 篇章意象

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

¹ 參見陳滿銘〈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51。

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，

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〉(臺灣師大《國文學報》36期，2004年12月)，頁67-102。

譬如草木或桃花的意象，用的是偏於「意象」之「意」，因為草木或桃花都偏於「象」；如「桃花」的意象之一為愛情，而愛情是「意」；而團圓或流浪的意象，則用的是偏於「意象」之「象」，因為團圓或流浪，都偏於「意」；如「流浪」的意象之一為浮雲，而浮雲是「象」。因此前者往往是一「象」多「意」，後者則為一「意」多「象」。而它們無論是偏於「意」或偏於「象」，通常都通稱為「意象」。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」。

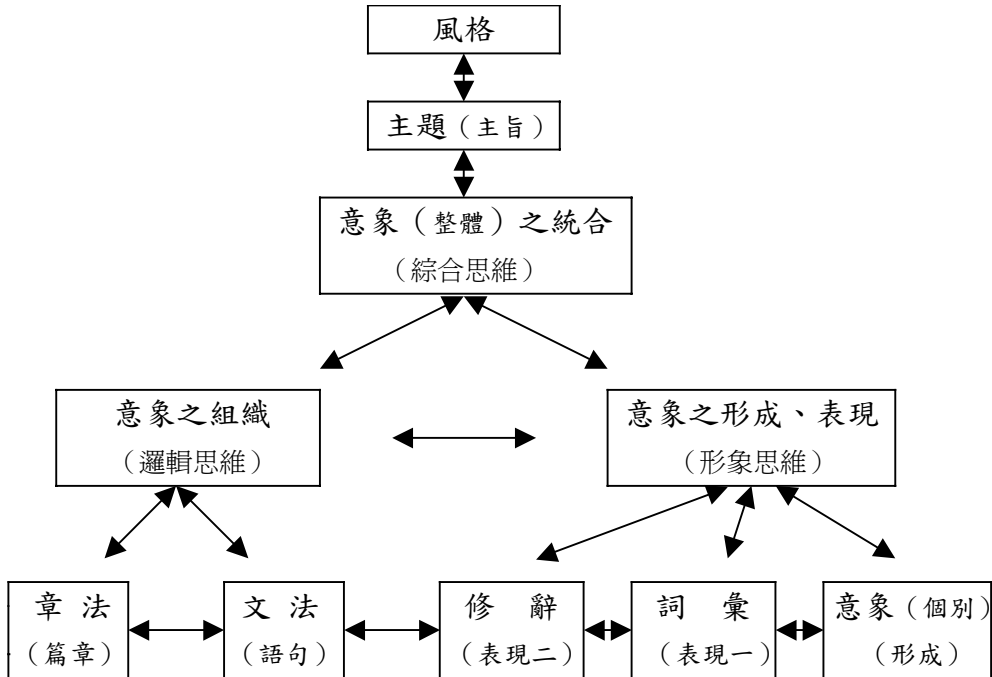
然後從「意象」之統合來看，是與綜合思維有關的，而綜合思維所涉及的，乃是核心之「意」（情、理），即一篇之中心意旨——「主旨」（統合內容義旨）與審美風貌——「風格」。

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；

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〉（中山大學《文與哲》學報 11 期，2007 年 12 月），頁 435-480。

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」。

⁴ 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。

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」。就以其「聯貫」來說，即與篇章意象之邏輯結構有關，大體說來，主要涉及個別意象間的「前呼後應」與「逐層組織」。

(二)多二一(0)螺旋結構

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。

這種「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構，凸顯的乃是古代聖賢探討宇宙萬物創生、含容過程的系統性規律。大致說來，他們是先由「有象」（現象界）以探知「無象」（本體界），逐漸形成「多、二、一(0)」的逆向結構；再由「無象」（本體界）以解釋「有象」（現象界），逐漸形成「(0)一、二、多」的順向結構的。就這樣一順一逆，往復探求、驗證，久而久之，終於形成了他們圓融的宇宙人生觀。而這種宇宙人生觀，各家雖各有所見，但若只求其同而不其求異，則總括起來說，都可以從「(0)一、二、多」（順）與「多、二、一(0)」

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〉(臺灣師大《中國學術年刊》27期〔春季號〕，2005年3月)，頁151-188。

（逆）的互動、循環而提昇的螺旋關係上加以統合。茲以《周易》、《老子》為例，分別加以探討：

首先看《周易》，在《周易》的〈序卦傳〉裡，對這種「多」、「二」、「一（0）」結構形成之過程，就曾約略地加以交代。其六十四卦，從其排列次序看，就粗具這種特點。而各種物類、事類在「變化」中，循「由天（天道）而人（人事）」來說，所呈現的是「（一）二、多」的結構，這可說是〈序卦傳〉上篇的主要內容；而循「由人（人事）而天（天道）」來說，則所呈現的是「多、二（一）」的結構了，這可說是〈序卦傳〉下篇的主要內容，如此自然就「錯綜天人，以效變化」⁶。《周易·繫辭上》云：

是故易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦。

據此，其順向歷程顯然就可用「一、二、多」的結構來呈現，其中「一」指「太極」、，「二」指「兩儀（陰陽）」，「多」指「四象生八卦（萬物）」（含人事）。如果對應於〈序卦傳〉由天而人、由人而天，亦即「既濟」而「未濟」之的循環來看，則此「一、二、多」，就可以緊密地和逆向歷程之「多、二、一」接軌，形成其螺旋結構。

這種螺旋結構，在《老子》一書中，不但可以找到，而且更完整，如：

⁶ 戴璉璋：「韓氏（康伯）在〈序卦傳〉下篇的注文中提到『先儒以〈乾〉至〈離〉為上經，天道也。〈咸〉至〈未濟〉為下經，人事也。』他認為這種說法是錯誤的。因為「夫《易》六畫成卦，三才必備，錯綜天人，以效變化。豈有天道、人事篇於上下哉？」天道人事雖不能機械地按上下經來區分，但是《周易》的作者的主要用心處，卻的確都在這裡，即在〈序卦傳〉，我們也可看出作者那種「錯綜天人，以效變化」的企圖。」見《易傳之形成及其思想》（臺北：文津出版社，1989年6月臺灣初版），頁187。

道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。（〈四二章〉）

在此，老子的「一」該等同於《易傳》之「太極」、「二」該等同於《易傳》之「兩儀」（陰陽），因此所呈現的，和《周易》（含《易傳》）一樣，是「一、二、多」與「多、二、一」之原始結構。不過，值得一提的是：老子的「道」可以說是「无」，卻不等於實際之「無」（實零），而是「恍惚」的「无」（虛零），以指在「一」之前的「虛理」⁷。這種「虛理」，如勉強以「數」來表示，則可以是「（0）」。⁸這樣，順、逆向的結構，就可調整為「（0）一、二、多」（順）與「多、二、一（0）」（逆），以補《周易》（含《易傳》）之不足，這就使得宇宙萬物創生、含容的順、逆向歷程，更趨於完整而周延了⁸。

此種螺旋結構由於屬「普遍性之存在」⁹，所以其適用面是極廣的。就以篇章來看，其四大規律—秩序、變化、聯貫、統一，就完全切合於「多、二、一（0）」的邏輯結構的。其中「秩序與變化」，相當於「多」（多樣），即「多樣的二元對待」；「聯貫」，以其根本而言，相當於「二」（陽剛、陰柔）；而「統一」則相當於「一（0）」。⁹如此由「多樣」（多樣的二元對待）而「二」（剛柔互濟）而「統一」，凸顯了篇章的四大規律所形成的，不是平列的關係，而是「多、二、一（0）」的邏輯結構。

⁷ 見唐君毅《中國哲學原論·導論篇》（香港：人生出版社 1966年3月出版），頁350-351。

⁸ 見陳滿銘〈論「多」、「二」、「一（0）」的螺旋結構——以《周易》與《老子》為考察重心〉（臺北：臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷1期，2003年7月），頁1-20。

⁹ 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》（2008年1月），頁1。

如果將這種「多、二、一(0)」落到篇章結構¹⁰或風格(含節奏韻律、境界等)上來說,則所有核心結構¹¹以外的其他結構,都屬於「多」;而其核心結構所形成之「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¹²,是屬於「二」;至於辭章之「主旨」或由「統一」所形成之一篇風格(包括韻律、氣象、境界等),則屬於「一(0)」。值得一提的是,以(0)來指辭章之一篇風格(包括韻律、境界等)的抽象力量,是極其合理的。

如上所述,一篇辭章是由「意」(情、理)與「象」(事、物〔景〕)融鑄而成的。其中不僅「意」與「象」本身形成「二元對待」,即「意」與「意」或「象」與「象」之間,也形成「二元對待」。而其整體「意象」(即篇章之情、理與事、物〔景〕)之組織,毫無例外地,全由「二元對待」為基礎,以形成「層次邏輯系統」或「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構,達於「一以貫之」的境地。這樣,除了要注意它們的「先呼後應」外,是須進一步將它們「逐層組織」起來,使整個篇章連成一氣的。這就像裁剪一件衣料,在排好各個部位的先後之後,須再用絲線,或內藏,或外露,將它們連綴起來,否則就無法使它們聯貫成一個整體了。

三、篇章意象「前呼後應」之聯貫藝術

這是就篇章中前後局部意象(思想情意或材料)形成一呼一應的聯

¹⁰ 已確定的章法有四十多種,見陳滿銘《章法學綜論》(萬卷樓圖書公司,2003年6月初版),頁17-51。

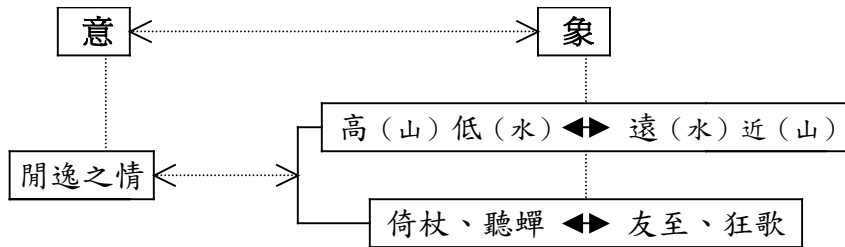
¹¹ 見陳滿銘〈論章法「多、二、一(0)」的核心結構〉(臺灣師大《師大學報·人文與社會類》48卷2期,2003年12月),頁71-94。

¹² 見陳滿銘《章法學綜論》,同注10,頁341-352。又見仇小屏〈論辭章章法的對比與調和之美〉,《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。

貫藝術而言，常用於各類辭章。詩如王維〈輞川閒居贈裴秀才迪〉：

寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。倚杖柴門外，臨風聽暮蟬。渡頭餘落日，墟里上孤煙。復值接輿醉，狂歌五柳前。

這首詩此篇就意象之呼應來看，凡分兩組：一是「象」（景物）之呼應：即起聯「寒山轉蒼翠」兩句與頸聯「渡頭餘落日」兩句；二是「象」（事）之呼應：即頷聯「倚杖柴門外」兩句與尾聯「復值接輿醉」兩句。這兩組分別照應，相映成趣，形成物我一體的藝術境界，將「輞川閒居」之樂，亦即「閒逸之情」從篇外帶了出來¹³。茲附簡圖供作參考：



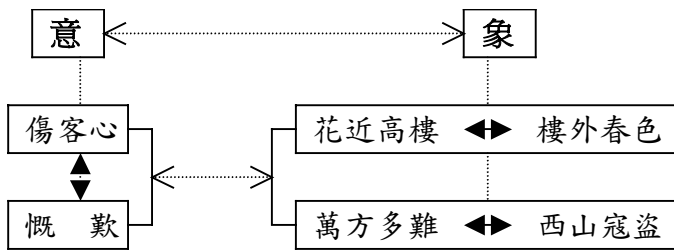
這樣「前呼後應」(◀▶)就使此詩之意象造成了局部聯貫的藝術效果。又如杜甫〈登樓〉：

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〉。

此篇就意象之呼應來看，凡分三組：一是「意」（情）之呼應：即起聯

¹³ 趙慶培分析，見蕭滌非等《唐詩大觀》（香港：商務印書館香港分港，1986年1月一版二刷），頁149。

「傷客心」與尾聯「可憐後主還祠廟」兩句；二是「象」（景物）之呼應：即起聯的「花近高樓」與頷聯「錦江春色來天地」兩句。三又是「象」（事）之呼應：即起聯的「萬方多難」與頸聯的「北極朝廷終不改」兩句。這三組分別照應，藉樓外的春色（象：景物）與多難的時局（象：事），充分地發出當國無人的慨歎（意），蘊義可說是極其深婉的。茲附簡圖供作參考：



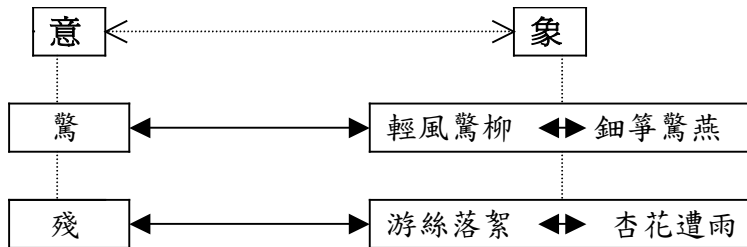
這樣「前呼後應」（◀▶）就使此詩之意象造成了局部聯貫的藝術效果。詞如馮延巳〈蝶戀花〉：

六曲闌干偎碧樹。楊柳風輕，展盡黃金縷。誰把鈿箏移玉柱，穿簾燕子雙飛去。滿眼游絲兼落絮，紅杏開時，一霎清明雨。濃睡大覺來鶯亂語，驚殘好夢無尋處。

作者首先在上片，寫輕風「驚」柳、鈿箏「驚」燕的景象，將景寓以一「驚」字，這是「目一」的部分。再在下片的首三句，寫游絲落絮、杏花遭雨的春殘景象，將景寓以一「殘」字，這是「目二」的部分。然後以「濃睡大覺來鶯亂語」一句作接榫，引出結句，回抱前意作收；這是「凡」的部分。

此詞就呼應來說，與上學的第一首詩一樣，也分為兩組：一是以上片「六曲闌干偎碧樹」五句，寫輕風「驚」柳、鈿箏「驚」燕的景象，

將景寓以一「驚」字，與結句「驚殘好夢」之「驚」呼應。二是以下片「滿眼游絲兼落絮」三句，寫游絲落絮、杏花遭雨的春殘景象，將景寓以一「殘」字，與結句「驚殘好夢」之「殘」呼應。就這樣，使得風吹柳絮、燕飛花落的外景，與「驚殘好夢」的內情，產生相糅相襯的效果，令人讀了也感染到極為強烈的「驚殘」況味。茲附簡圖供作參考：

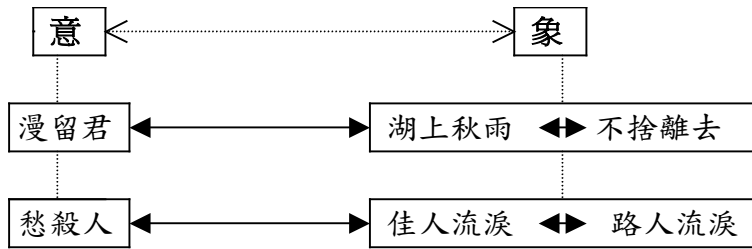


這樣「前呼後應」(◄►)就使此詞之意象造成了局部聯貫的藝術效果。

又如蘇軾〈菩薩蠻·西湖送述古〉：

秋風湖上蕭蕭雨。使君欲去還留住。今日漫留君，明朝愁殺人。
佳人千點淚。灑向長河水。不用斂雙蛾，路人啼更多。

這首詞也分兩組意象來先後呼應：一是以開篇「秋風湖上蕭蕭雨」二句之「象：景與事」，與「今日漫留君」之「意」相呼應；二是以下片「佳人千點淚」四句之「象：景與事」，透過設想，與「明朝愁殺人」之「意」相呼應。就這樣，蘊含「遺愛在杭州」的贊美意思，強化了對陳襄（述古）的無限別情，。茲附簡圖供作參考：



這樣「前呼後應」(◄►)就使此詞之意象造成了局部聯貫的藝術效果。

四、 篇章意象「逐層組織」之聯貫藝術

這是就全篇意象逐層邏輯組織之聯貫藝術而言，這種組織可嚴密地使全篇之各個「意象」聯貫成一體。

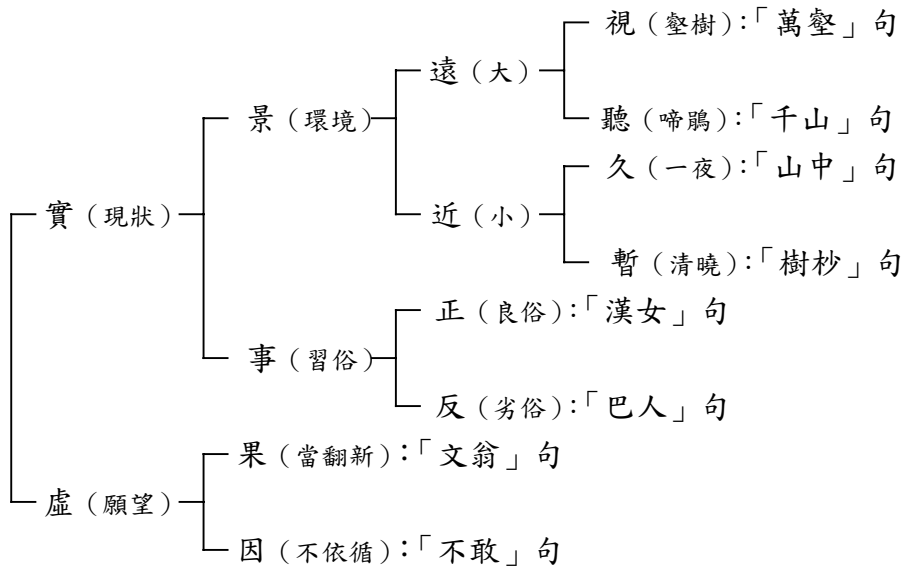
首先看詩，如王維〈送梓州李使君〉：

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

此乃一首投贈之詩，是寫當地（梓州）的風景土俗，並寓相勉之意¹⁴。它採「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

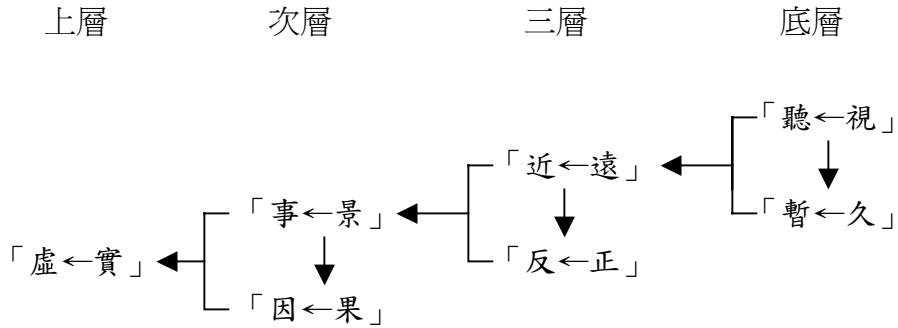
¹⁴ 高步瀛：「末二句言文翁教化至今已衰，當更翻新以振之，不敢倚先賢成績而泰然無為也。此相勉之意。」見《唐宋詩舉要》（臺北：學海出版社，1973年2月初版），頁429。

時頷聯重複「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。」¹⁵ 解析得很深入，有助於對此詩的瞭解。附結構分析表如下：



¹⁵ 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148。

其分層簡圖如下：



這些，如對應於「多、二、一(0)」，則以「景事」、「因果」、「遠近」、「正反」、「視聽」、「久暫」等各一疊所形成之結構與節奏（韻律）為「多」、一疊「虛實」所形成之結構為「二」，即核心結構，藉以徹下徹上；而以寫當地（梓州）的風景土俗，並寓相勉之意、「剛（雄渾）柔（清遠）互濟」之風格¹⁶ 與其所串成之一篇韻律，為「一(0)」。由此足以看出篇章意象層層邏輯組織之嚴密。如此「逐層組織」便使此詩之意象造成了整體聯貫的藝術效果。

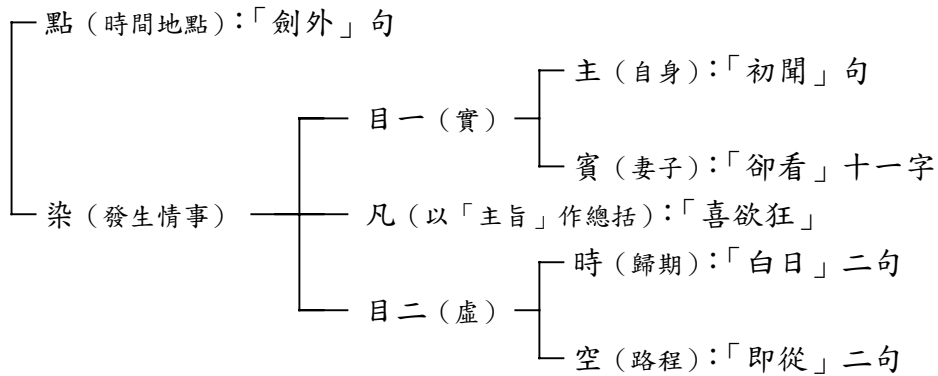
又如杜甫〈聞官軍收河南河北〉：

劍外忽傳收薊北，初聞涕淚滿衣裳。卻看妻子愁何在，漫卷詩書喜欲狂。白日放歌須縱酒，青春作伴好還鄉。即從巴峽穿巫峽，便下襄陽向洛陽。

這首詩旨在寫「聞官軍收河南河北」時「喜欲狂」之情，是以「先點後染」的結構寫成的，而「染」又自成「目、凡、目」的結構類型。它「首

¹⁶ 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49。

先在起聯，針對題目，寫『聞官軍收河南河北』時自己喜極而泣的情形，藉『忽傳』、『初聞』寫事出突然，藉『涕淚滿衣裳』具寫喜悅；接著在頷聯，採設問的形式，由自身移至妻子身上，寫妻子聞後狂喜的情狀，很技巧地以『卻看』作接榫，帶出『漫卷詩書』作具體之描寫。以上全用以實寫『喜欲狂』，為『目一』的部分。而緊接著『漫卷詩書』而來的『喜欲狂』三字，正是一篇的主旨所在，為『凡』部分。繼而在頸聯，由實轉虛，以『放歌縱酒』上承『喜欲狂』、『作伴好還鄉』上承『妻子』，寫春日攜手還鄉的打算（時）；最後在結聯，緊接上聯『還鄉』之打算，一口氣虛寫還鄉所準備經過的路程（空）。以上全用以虛寫『喜欲狂』，為『目二』的部分。如此，由『忽傳』而『初聞』、『卻看』而『漫卷』、『即從』而『便下』，以單軌一氣奔注¹⁷，將自己與妻子『喜欲狂』的心情，描摹得真是生動極了。」¹⁸這樣，全詩就維持一致的情意了。附結構分析表如下：



由此看來，此詩結構，主要除了用「目（實）、凡、目（虛）」（篇）的轉位結構外，也用「先點後染」、「先主後賓」、「先時後空」（章）

¹⁷ 見趙山林《詩詞曲藝術論》（杭州：浙江教育出版社，1998年6月一版一刷），頁124。

¹⁸ 見陳滿銘《章法學新裁》（臺北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版），頁383。

然後看詞，如李煜的〈清平樂〉：

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。

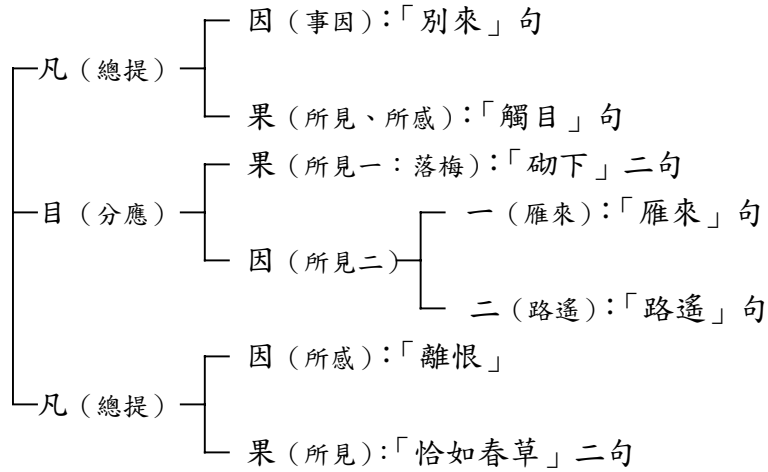
此詞詠離恨，是採「凡、目、凡」的結構寫成。其中開篇兩句爲頭一個「凡」、「砌下落梅如雪亂」四句爲「目」、收結兩句是後一個「凡」。

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」，爲主旨「離恨」，初就本身作形象之表出，這是「果」。

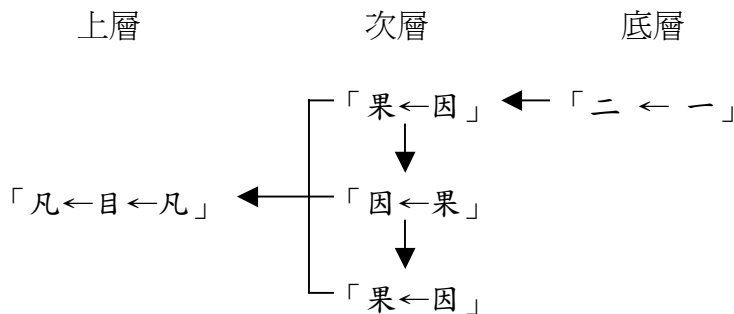
就「目」的部分來看，是用「先果後因」之結構來寫的。在此，以「砌下落梅如雪亂」兩句，承次句之「觸目」，並下應結尾之「離恨」，寫落花之多與佇立之久，進一步的就外物與本身，表示無限之「離恨」來，這是「果」。接著以「雁來音信無憑」兩句，用「雁來」與「路遙」，承次句，寫「觸目」所見；用「音信無憑」與「歸夢難成」，大力的再將「離恨」推深一層。

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。

這樣以三層結構一路寫來，其脈絡是極其明晰的。附結構分析表如下：



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。」²¹這種分析，對此詞之了解大有幫助。其分層簡圖如下：



如對應於「多、二、一(0)」來看，則由三疊「因果」與「並列(一、

²¹ 見唐圭璋《唐宋詞簡釋》(臺北：木鐸出版社，1982年3月初版)，頁34。

二)」一疊所形成之移位性調和結構與節奏（韻律），可視為「多」，由「凡目」自為陰陽徹下徹上所形成之變化（轉位）性結構與節奏（韻律），可視為「二」，而由此呈現的「無限離恨」之主旨與「丰神秀絕」的風格、韻律，則可視為「一（0）」。由此足以看出全篇意象層層邏輯組織之嚴密。如此「逐層組織」便使此詩之意象造成了整體聯貫的藝術效果。

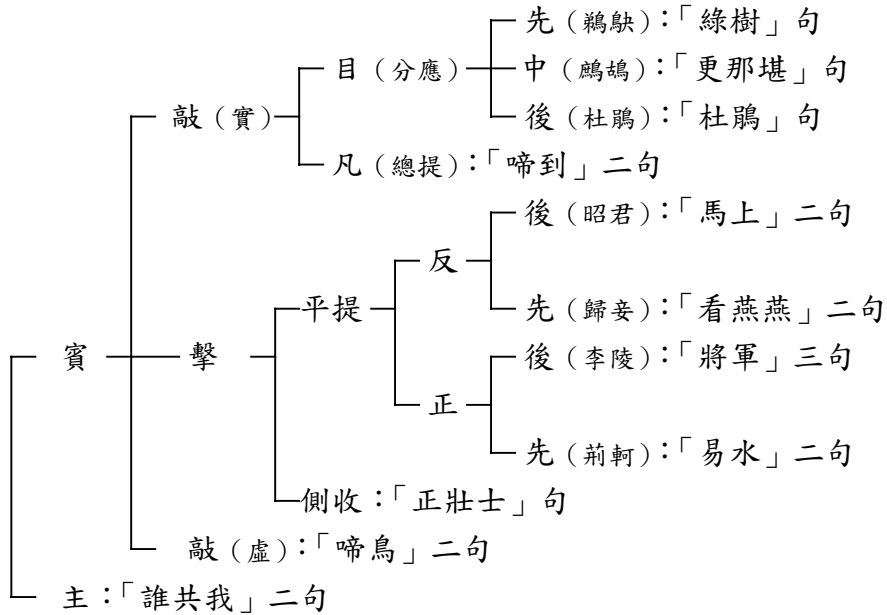
又如辛棄疾〈賀新郎〉：

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。

這闕詞題作「別茂嘉十二弟。鶉鴝、杜鵑實兩種，見《離騷補註》，是用「先賓後主」的順序寫成的。其中的「賓」（此就題目言，如從深層義旨說，則為「主」），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」的技巧，舉古代之二女（昭君、歸妾）二男（李陵、荆軻）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²²；這是「擊」的部分。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」；

²² 見鞏本棟《辛棄疾評傳》（南京：南京大學出版社，1998年12月一版一刷），頁400-401。又見陳滿銘〈唐宋詞拾玉〔四〕——辛棄疾的〈賀新郎〉〉（《國文天地》，1996年6月，12卷1期），頁66-69。

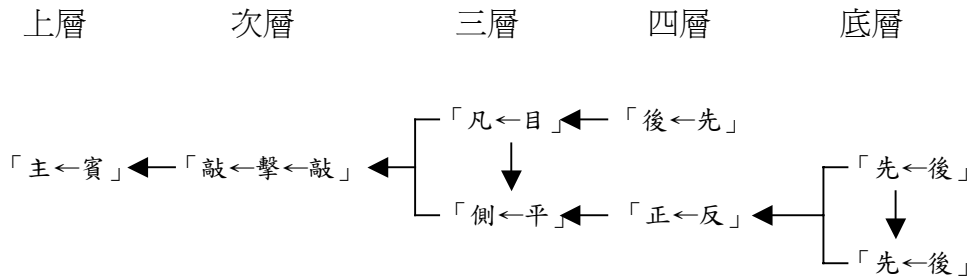
這是後一個「敲」的部分。而「主」（此就題目言，如從深層義旨說，則為「賓」）²³，則正式用「誰共我」二句，表出惜別「茂嘉十二弟」之意，以收拾全篇。所謂「有恨無人省」，作者之恨在其弟離開後，將要變得更綿綿不盡了。附結構分析表如下：



如此，既以「賓」和「主」、「敲」和「擊」、「虛」和「實」、「凡」和「目」、「平提」和「側收」、「先」（昔）後「後」（今）等移位結構，形成「調和」，又以「正」和「反」之移位形成「對比」、「敲」和「擊」之轉位形成「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，形成核心結構，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

²³ 此涉及義旨之潛顯，見陳滿銘〈潛性、顯性互動類型論——以辭章之義旨、章法為例作探討〉（成功大學《成大中文學報》24期，2009年4月），頁29-56。

心內容，使得其他「調和」的部分，也全爲此而服務，所以這種安排，對此詞風格之趨於「沉鬱蒼涼，跳躍動盪」²⁴，是大有作用的。其分層簡圖如下：



掌握了這個圖，則此詞「多、二、一(0)」之結構，就一清二楚，那就是：「多」指的是用「平側」(一疊)、「凡目」(一疊)、「正反」(一疊)、「先後(今昔)」(三疊)等所形成的移位性結構與節奏(韻律)，「二」指的是「敲擊」(含賓主)自爲陰陽徹下徹上所形成轉位性的核心結構與節奏(韻律)，「一(0)」指的是「家國之恨」的主旨與「沉鬱蒼涼，跳躍動盪」之風格、韻律。由此足以看出全篇意象層層邏輯組織之嚴密。如此「逐層組織」便使此詞之意象造成了整體聯貫的藝術效果。

五、篇章意象聯貫藝術之美感效果

依據上述，篇章意象聯貫藝術之美感效果，兼顧局部與整體，可大別爲「連接與層次」、「映襯與統一」兩方面加以探討。

²⁴ 見陳廷焯《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編《詞話叢編》4(臺北：新文豐出版公司，1988年2月臺一版)，頁3791。

(一) 連接與層次

上文已討論過，篇章是由「意」(情、理)與「象」(事、物〔景〕)融鑄而成的。其中不僅「意」與「象」本身形成「二元對待」，即「意」與「意」或「象」與「象」之間，也形成「二元對待」。而且其整體「意象」(即全篇之情、理與事、物〔景〕)之組織，可以說毫無例外地，全由「二元對待」(本末、先後、因果)為基礎，以形成「層次邏輯系統」或「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構，達於「一以貫之」的境地。

而此篇章，如果把它比作一個「形體」，將此相對待之「二元」雙方或其前後之呼應視為「點」，則「點」與「點」之間必須靠一些「線」來連接，以擴展成「面」甚至「體」。歐陽周等在其《美學新編》裡，針對「形體」加以論述說：

點是形體(造形)要素中最基本的元素，在空間起標明位置的作用。……在可視圖形中，一個點有收斂、集中的效果，如「萬綠叢中一點紅」似的，將視線全部吸引過來，成為畫面的焦點。畫面上兩個孤立的點，是不穩定的，如果兩個點之間有線連接，它們之間就有張力。……線是點的運動的軌跡，在形式美諸要素中，線佔有特別重要的地位。……體或稱立體形，是點、線、面的有機組合。……物體的空間存在形式是：由點延長而成線，再由一維(長)的線為繞而成二維(長、寬)的面，再由二維面的移動、堆積、旋轉而成為三維(長、寬、厚)的體。²⁵

顯然這種「線」，與篇章聯接「二元」之間的所謂「接榫」或「呼應」，

²⁵ 見歐陽周、顧建華、宋凡聖等《美學新編》(杭州：浙江大學出版社，2001年5月一版九刷)，頁72-74。

其作用是一樣的。這樣，其「接榫」或「呼應」，無論是屬毗柔之「調和」或毗剛之「對比」，都可以形成「陰柔美」與「陽剛美」。對此，陳雪帆（望道）於其《美學概論》裡說：

兩個極相接近的東西並列在一處，其間相差很微，便多成為調和（Harmony）的形式。兩個極不相同的東西並列在一處，其間相去很遠，便多成為對比（Contrast）的形式。例如從正黑色，漸次淡薄到正白色的一列中，取正黑色和其次的但黑色相並列時就是調和；取兩端的黑白兩色相並列時就是對比。……凡是調和的兩件東西，總是互相類似的，並無甚麼觸目的變化。所以接觸到它時，也就每每覺得它有融洽、優美、鎮靜、深沉等情趣。……對比的形式，因為變化極明顯，每每帶有華美、鮮活、健強及闊達等情趣，與調和所隨有的情調，差不多相反。²⁶

他用顏色為例來說明，很能凸顯「接榫」或「呼應」所形成「調和」與「對比」的不同，而由此所引生的「情趣」，又以「融洽、優美、鎮靜、深沉」與「華美、鮮活、健強及闊達」加以區別，也很能分出「陰柔美」與「陽剛美」之差異來。

由「二元」可造成「接榫」或「呼應」外，又可形成「層次」。而所謂「層次」，主要是指「意」與「象」本身前後之呼應或邏輯結構所形成之上下層級而言。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，變化是層次形成的原因。

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

²⁶ 見《美學概論》（臺北：文鏡文化事業公司，1984年12月重排初版），頁70-72。

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。²⁷

他所說的「理論」、「情緒」就是「意」，「事情」、「物類」就是「象」，而「輕重、深淺、苦樂、悲喜、前後、大小、巨細」為多樣的「二元對待」，則是支撐「意」與「象」的邏輯條理，亦即「章法」²⁸。因此層次體現著由作者開展的意象系統，是針對著篇章的內容（意象）與脈絡（章法）加以把握。這雖是主要就「層次」加以詮釋，卻蘊含著「意」與「象」、「甲（深、苦、悲、前、大、巨）與乙（淺、樂、喜、後、小、細）」的「二元變化」（含移位與轉位）在內。又如鄭頤壽《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。²⁹

所謂「由甲（前、後、上、下、表、裡、大、小）到乙（後、前、下、上、裡、表、小、大）」，指的主要是組織意象過程中陰陽互動的「二元變化」（含移位與轉位），所謂「像螺旋似的，一層一層的推進；像剝筍一樣」，說的主要是組織意象過程中形成螺旋的「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、象之前

²⁷ 見林貴中《文章礎石及其他》（臺北：文津出版社，1990年版），頁74。

²⁸ 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〉（《江南大學學報·人文社會科學版》4卷4期），頁70-77。

²⁹ 見鄭頤壽《辭章學概論》（福州：福建教育出版社，1986年版），頁82。

後呼應或逐層組織，是可形成「層次美」與「變化美」的。

(二)映襯與統一

而此「二元」本身，又因「連接」、「層次」或「對比」、「調和」的雙方使之一前一後形成「映襯」的藝術效果。于君、閻景翰等主編之《寫作藝術大辭典》有云：

為使主要描寫對象的特徵更鮮明突出而以相類或相反的事物與之映襯對照的一種寫作技法。……生活中的各種事物都有著相互的聯繫，孤立地，單一地表現某一事物，往往單薄無力，難以反映其本質特徵。而聯繫其他事物加以表現，可使主要對象鮮明、突出，增強感染力量，加深作品意蘊，產生抑揚、進退、跌宕等藝術效果。³⁰

在篇章中，若只是讓意象單獨出現，將缺乏可供比較的另一意象去產生較為複雜的情境，則所成就的表達效果將是有限的。反之，若在描寫的意象之外，尚有相互關聯的其他相類（調和）、相反（對比）的意象與之併出，使前後「二元」形成對照、對比或烘托等各種關係，則篇章在拉大涵蓋範圍之餘，除了格局上的拓展外，在深度上也將隨之而推深。

而「映襯」有「映照」與「襯托」之別，董小玉單對其中「襯托」加以說明：

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

³⁰ 見于君、閻景翰等主編《寫作藝術大辭典》（西安：陝西人民出版社，2002年），頁231。

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。³¹

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「陰陽二元對待」的現象。

如此，意象之前後呼應或意象之逐層結構在對比與調和的作用下，會使得它們，經由局部之「統一」而趨於整體之「和諧」。即就篇章之統一、和諧而言，乃由局部「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」、凸出情理（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，

³¹ 見董小玉《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），頁338。

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有變化，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。³²

這所謂「多樣與統一之美」，就是「和諧」之美。對此，楊辛、甘霖《美學原理》指出：

多樣統一，這是形式美法則的高級形式，也叫和諧。從單純齊一、對稱均衡到多樣統一，類似一生二、二生三、三生萬物。多樣統一體現了生活、自然界中對立（含調和）統一的規律，整個宇宙就是一個多樣統一的和諧的整體。「多樣」體現了各個事物的個性的千差萬別，「統一」體現了各個事物的共性或整體聯繫。³³

這種說法，如就意象「多」、「二」、「一（0）」結構來看，擇其中之「一（0）」（統一、和諧）與「多」（連結、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」（連結、層次、變化）之上；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。這對意象「多」、「二」、「一（0）」結構及

³² 見《美學新編》，同注 25，頁 80-81。

³³ 見楊辛、甘霖《美學原理》（北京：北京大學出版社，1989 年一版四刷），頁 161。

其所產生美感方面的認識而言，有相當大的幫助³⁴。

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³⁵。如落在在篇章中，則指的是風格、韻律、氣象、境界等辭章之抽象力量。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，陰陽之氣可以有多的少，有的消，有的長，這就造成風格的各種變化」³⁶。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。

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，繁舛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

³⁴ 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〉，同注1。

³⁵ 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8。

³⁶ 見周振甫《文學風格例話》，同注16，頁13。

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。³⁷

在此，他提出了兩個重要觀點：一是指出心（意）與物（象）、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（屬於局部），也是「本源不變」（徹上）的（屬於整體）。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」（連結、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。這樣篇章意象聯貫藝術之美，就可由「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構予以完整凸顯了。

六、結 語

綜上所述，可知每一篇章，不論「意」與「象」本身，或「意」與「意」、「象」與「象」之間，都由多樣「二元對待」的意象群所聯貫而成³⁸，而其聯貫類型，藉個別意象作為局部之呼應或以邏輯逐層形成

³⁷ 見吳公正《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。

³⁸ 參見陳滿銘〈意象「多」、「二」、「一（0）」螺旋結構論——以哲學、文學、美學作對應考察〉，同注1。

整體之結構者，都形成聯藝術。由於它們都以「二元對待」為基礎加以層層擴展，將個別意象串聯成整體意象，形成「多」、「二」、「一(0)」螺旋結構，以有效凸顯一篇章之主旨、風格³⁹。這不但有其理論依據，更可用實例加以驗證。這樣來看待篇章之聯貫藝術，所謂「雖不中亦不遠矣」，相信對後續相關之研究，會有參考價值。

(2010.11.27.刪正)

徵引文獻

(一)古籍：

〔清〕陳廷焯：《白雨齋詞話》，〔民〕唐圭璋編：《詞話叢編》4，臺北：新文豐出版公司，1988。

(二)近人論著：

- 于君、閻景翰等主編：《寫作藝術大辭典》，西安：陝西人民出版社，2002。
王希杰：〈書海採珠〉，王希杰博客，2008。
仇小屏：〈論辭章章法的對比與調和之美〉，《辭章學論文集》上，福州：海潮攝影藝術出版社，2002。
吳功正：《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，2001。
周振甫：《文學風格例話》，上海：上海教育出版社，1989。
林貴中：《文章礎石及其他》，臺北：文津出版社，1989。
郁賢皓主編：《中學古詩文鑑賞辭典》，南京：江蘇古籍出版社，1988。
高步瀛選注：《唐宋詩學要》，臺北：學海出版社，1973。
唐圭璋：《唐宋詞簡釋》，臺北：木鐸出版社，1982。
唐君毅：《中國哲學原論·導論篇》，香港：人生出版社，1966。
陳望道：《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司，1984。

³⁹ 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。

- 陳滿銘：〈唐宋詞拾玉〔四〕——辛棄疾的〈賀新郎〉〉，《國文天地》12.1，1996：66-69。
- 陳滿銘：《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001。
- 陳滿銘：《章法學綜論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2003。
- 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》48.1，2003：1-20。
- 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》48.2，2003：71-94。
- 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》27，2005：151-188。
- 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》4.4，2005：70-77。
- 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》17.3，2007：47-53。
- 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 11，2007：435-480。
- 陳滿銘：〈潛性、顯性互動類型論——以辭章之義旨、章法為例作探討〉，《成大中文學報》24，2009：29-56。
- 董小玉：《文學創作與審美心理》，成都：四川教育出版社，1992。
- 喻守真：《唐詩三百首詳析》，臺北：臺灣中華書局，1996。
- 楊辛、甘霖：《美學原理》，北京：北京大學出版社，1989。
- 趙山林：《詩詞曲藝術論》，杭州：浙江教育出版社，1998。
- 歐陽周、顧建華、宋凡聖等：《美學新編》，杭州：浙江大學出版社，2001。
- 鞏本棟：《辛棄疾評傳》，南京：南京大學出版社，1998。
- 鄭頤壽：《辭章學概論》，福州：福建教育出版社，1986。
- 蕭滌非等：《唐詩大觀》，香港：商務印書館香港分行，1986。
- 戴璉璋：《易傳之形成及其思想》，臺北：文津出版社，1989。
- 顧祖釗：《文學原理新釋》，北京：人民文學出版社 2001。

The Coherence Art in Concept and Form of Literary Work

-- From the Perspective of the “Multiple, Binary and Unitary (zero)” Spiral Structure

Chen, Man-ming

(Received May 3, 2010 ; Accepted October 25, 2010)

Abstract

A literary work consists of four elements: sentiment, reason, matter and object (view). Sentiment and reason infer “concept”, and view as well as matter infer “form”. There exists a dualism between and within concepts and forms. And all of the elements (sentiment, reason, matter and object (view)) in a literary work are formed a rigid organization which are base on “dualism” by means of a “gradation logic system” or a “multiple, binary and unitary (zero) spiral structure”. This article will aim to the coherence art of concept and form of literary work. Firstly, the theories and types were discussed, then the esthetic effect was explored to further view the important function of the coherence art in concept and form of literary work.

Keywords: concept and form of literary work, art of coherence, dualism, the “multiple, binary and unitary (zero) spiral structure”