

## 潛性、顯性互動類型論——以辭章之 義旨、章法為例作探討

陳滿銘\*

### 摘 要

宇宙人生之萬事萬物，都脫不開「陰陽二元」互動系統之牢籠，自然其中就存在著「潛性」（陰）與「顯性」（陽）之「二元互動」這一環。大體而言，同一種或同一類事物，如著眼於其「陽」面，將比較趨於表層而顯著，這就形成「顯性」；如著眼於「陰」面，則會比較趨於內層而潛伏，這就形成「潛性」。而此兩者互動之類型，可以是「對比」，也可以是「調和」。即以「辭章」而言，亦不例外。為此，特地鎖定辭章之「義旨」與「章法」為範圍加以舉例探討，由此證出「潛性」與「顯性」間「陰陽二元」互動類型之普遍性。

關鍵詞：陰陽二元、潛性與顯性、對比與調和、辭章義旨與章法

---

\* 臺灣師範大學國文系兼任教授。

# **The Interactive Types of the Latent and the Evident – From the Perspectives of Motif and the Organization of Writing**

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

## **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. 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 attribute. The interaction of Yin-Yang dualism can be classified into two types; namely contrast and harmony. Such rule also applies to literary works. This article exemplifies motif and the organization of writing to demonstrate the Yin-Yang dualistic interaction between the latent and the evident.

**Keywords: Yin-Yang dualism, the latent attribute, the evident attribute, motif, the organization of writing**

# 潛性、顯性互動類型論——以辭章之 義旨、章法為例作探討

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」<sup>1</sup>，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<sup>2</sup>。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<sup>3</sup>。因此本文即鎖定此「陰陽二元」之「潛性」與「顯性」兩者互動所形成之兩種類型：對比與調和，先探討其哲學意涵，再以辭章之「義旨」與「章法」為範圍，舉例觀察其辭章表現；然後試作其美學之詮釋，以見「潛性」（陰）與「顯性」（陽）在調和與對比兩種類型中互動之微妙關係於一斑。

## 二、潛性與顯性類型之哲學意涵

---

<sup>1</sup> 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。

<sup>2</sup> 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。

<sup>3</sup> 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。

在哲學上，對「對立的統一」之概念，都非常重視，一向被目為自然中最重要  
的變化規律。而這所謂的「對立」，指的雖是對比性的「陰陽二元對待」，但也涵  
蓋了調和性的「陰陽二元對待」，因為兩者往往是互動的，亦即對比中有調和、調  
和中有對比。就以「潛性」與「顯性」來說，「潛性」為「陰」、「顯性」為「陽」，  
形成「二元對待」。而此兩者對待之類型，可以趨於「對比」，也可以趨於「調和」；  
而且往往是互動的。

關於這種「陰陽二元」對待、互動而形成「對比」或「調和」之觀念，在我國  
的哲學古籍裡，很容易尋出相關的論述，其中以《周易》（含《易傳》）與《老子》  
二書，最為明顯而完整。

### （一）以《周易》而言

以《周易》（《易傳》）來看，它以陰陽為其一對基本概念，是由此陰陽二爻  
而衍為四象，再由四象而衍為八卦、六十四卦的。而八卦之取象，是兩相對待的，  
即乾（天）為「三連」而坤（地）為「六斷」、震（雷）為「仰盂」而艮（山）為  
「覆碗」、離（火）為「中虛」而坎（水）為「中滿」、兌（澤）為「上缺」而巽  
（風）為「下斷」，而所謂「三連」與「六斷」、「仰盂」與「覆碗」、「中虛」  
與「中滿」、「上缺」與「下斷」，正好形成四組兩相對待之關係，以呈現其簡單  
的「二元對待」之邏輯結構。後來將此八卦重疊，推演為六十四卦，雖更趨複雜，  
卻依然存著這種「二元對待」的關係，以象徵或反映宇宙人生之種種，也為人生行  
為找出準則，來適應宇宙自然之規律<sup>4</sup>。

以六十四卦而言，所形成之「二元對待」關係是這樣子的：

屯（坎上震下）	和解（震上坎下）	蒙（艮上坎下）	和蹇（坎上艮下）
需（坎上乾下）	和訟（乾上坎下）	師（坤上坎下）	和比（坎上坤下）
小畜（巽上乾下）	和姤（乾上巽下）	履（乾上兌下）	和夬（兌上乾下）

<sup>4</sup> 徐復觀：「古人大概是以這六十四卦，三百八十四爻的相互衍變，來象徵甚至反映宇宙人生的變化；  
在這種變化中，找出一種規律，以成立吉凶悔吝的判斷，因而漸漸找出人生行為的規律。」見《中  
國人性論史·先秦篇》（臺北：臺灣商務印書館，1978年10月四版），頁202。

泰（坤上乾下）和否（乾上坤下）	同仁（乾上離下）和大有（離上乾下）
謙（坤上艮下）和剝（艮上坤下）	豫（震上坤下）和復（坤上震下）
隨（兌上震下）和歸妹（震上兌下）	蠱（艮上巽下）和漸（巽上艮下）
臨（坤上兌下）和萃（兌上坤下）	觀（巽上坤下）和升（坤上巽下）
噬嗑（離上震下）和豐（震上離下）	賁（艮上離下）和旅（離上艮下）
無妄（乾上震下）和大壯（震上乾下）	大畜（艮上乾下）和遯（乾上艮下）
頤（艮上震下）和小過（震上艮下）	大過（兌上巽下）和中孚（巽上兌下）
鹹（兌上艮下）和損（艮上兌下）	恒（震上巽下）和益（巽上震下）
晉（離上坤下）和明夷（坤上離下）	家人（巽上離下）和鼎（離上巽下）
睽（離上兌下）和革（兌上離下）	困（兌上坎下）和節（坎上兌下）
井（坎上巽下）和渙（巽上坎下）	既濟（坎上離下）和未濟（離上坎下）

這些卦都是二二相偶的，如「坎上震下」（屯）與「震上坎下」（解）、「艮上巽下」（蠱）與「巽上艮下」（漸）、「乾上兌下」（履）與「兌上乾下」（夬）、「離上坤下」（晉）與「坤上離下」（明夷）……等，都很明顯地形成了二元對待的關係。此外，〈雜卦〉又云：

乾，剛；坤，柔。比，樂；師，憂。臨、觀之意，或與或求。……震，起也；艮，止也。損、益，衰盛之始也。大畜，時也；無妄，災也。萃，聚，而升，不來也。謙，輕；而豫，怡也。……兌，見；而巽，伏也。隨，無故也；蠱，則飭也。剝，爛也；復，反也。晉，晝也，明夷，誅也。井，通；而困，相遇也。鹹，速也；恒，久也。渙，離也；節，止也。解，緩也；蹇，難也。睽，外也；家人，內也。否、泰，反其類也。……革，去故也；鼎，取新也。小過，過也；中孚，信也。豐，多故也；親寡，旅也。離，上；而坎，下也。……大過，顛也；頤，養正也。既濟，定也；未濟，男之窮也。姤，遇也，柔遇剛也；……夬，決也；剛決柔也。君子道長，小人道憂也。

這些卦的要義或特性，都兩兩相待，如剛和柔、樂與憂、與和求、起和止、衰和盛、時和災、見和伏、速和久、離和止、外和內、否和泰、去故和取新、多故和親寡、上和下……等等，都可輕易從字面上看出其對待關係來，這可稱之為「異類相應的

聯繫」<sup>5</sup>，而這種「異類相應的聯繫」，說的就是「對比」。

相對於「異類相應的聯繫」，當然也有「同類相從的聯繫」。這種「同類相從的聯繫」，說的就是「調和」，是由史伯、晏嬰「同」的觀念發展出來的。原來的「同」，指「同一物的加多或重複」，到了《周易》、《老子》，則指同類事物的「相從」；這類「相從」，乃著眼於「調和性」，與「相應」的「對比性」，又形成「二元對待」的關係。以《周易》而言，它有六十四卦，每卦在形成「秩序」與「變化」之同時，也使卦卦「聯繫」在一起，成爲一個「統一」的整體。而形成「聯繫」，最明顯的，是使兩相對待者以「對比」（正反）或「調和」（正正、反反）方式聯結在一起。如見於〈雜卦〉的剛和柔、樂與憂、與和求、起和止。衰和盛、時和災、見和伏、速和久、離和止、外和內、否和泰、去故和取新、多故和親寡、上和下……等等，其中除了起和止、速和久、外和內、上和下等，未必形成「對比」而有「調和」可能性外，其餘的都比較偏向於「對比」，而都產生「聯繫」的作用。

由此可知在六十四卦的排序與變化裏，可看出「異類相應」（對比）和「同類相從」（調和）兩種聯繫，也凸顯了由互相「聯繫」而形成「統一」的整體結構。其中「同類相從的聯繫」，在《周易》裏，也是頗值得注意的。譬如它的八卦：

乾（乾上乾下）、坤（坤上坤下）      坎（坎上坎下）、離（離上離下）  
震（震上震下）、艮（艮上艮下）      巽（巽上巽下）、兌（兌上兌下）

這是以乾與乾、坤與坤、坎與坎、離與離、震與震、艮與艮、巽與巽、兌與兌等的重疊而形成了「同類相從的聯繫」，亦即調和性的「二元對待」。除此之外，〈雜卦〉云：

屯，見而不失其居；蒙，雜而著。……大壯，則止；遯，則退也。大有，眾也；同人，親也。……小畜，寡也；履，不處也。需，不進也；訟，不親也。……歸妹，女之終也；漸，女歸待男行也。

這是以「止」和「退」、「眾」和「親」、「寡」和「不處」、「不進」和「不親」、

<sup>5</sup> 戴璉璋：「以上各卦所標示的特性或要義：剛和柔、樂和憂、與和求、起和止、盛和衰等等，都是異類相應的聯繫。」見《易傳之形成及其思想》（臺北：文津出版社，1988年11月臺灣初版），頁196。

「女之終」和「女歸待男行」等的相類而形成「同類相從的聯繫」（調和）。關於這點，戴璉璋在《易傳之形成及其思想》中說：

依〈序卦傳〉，屯與蒙都是代表事物始生、幼稚時期的情況，〈雜卦傳〉作者用「見而不失其居」、「雜而著」來描述屯、蒙兩掛的特性，也都是就始生的事物而言。此外引大壯以下各卦的「止」和「退」、「眾」和「親」、就始生的事物而言。此外引大壯以下各卦的「止」和「退」、「眾」和「親」、「寡」和「不處」、「不進」和「不親」、「女之終」和「女歸待男行」，都是同類相從的聯繫。<sup>6</sup>

他把這種調和性的二元「聯繫」，說明得極其清楚。

## （二）以《老子》而言

這兩種二元「聯繫」，無論「對比」或「調和」，在《老子》中也處處可見。先拿「異類相應的聯繫」（對比）而言，兩相對待者，如：

天下皆知美之為美，斯惡已；皆知善之為善，斯不善已。故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。（二章）

曲則全，枉則直，窪則盈，敝則新，少則得，多則惑，是以聖人抱一，為天下式。（二二章）

知其雄，守其雌，為天下溪；常德不離，復歸於嬰兒。知其白，守其黑，為天下式；為天下式，常德不忒，復歸於無極。知其榮，守其辱，為天下穀；為天下谷，常德乃足，復歸於樸。（二八章）

將欲歛之，必固張之；將欲弱之，必固強之；將欲廢之，必固興之；將欲奪之，必固與之；是謂微明。（三六章）

故貴以賤為本，高以下為基，是以侯王自謂孤寡不穀，此非以賤為本耶？（三九章）

明道若昧，進道若退，夷道若類。（四一章）

<sup>6</sup> 見《易傳之形成及其思想》，同注5，頁195。

大直若曲，大巧若拙，大辯若訥。躁勝寒，靜勝熱，清靜為天下正。（四六章）

禍兮福之所倚，福兮禍之所伏。（五八章）

正言若反。（七八章）

如上所引，「美」（喜）與「惡」（怒）、「善」（是）與「不善」（非）<sup>7</sup>、「有」與「無」、「難」與「易」、「長」與「短」、「高」（上）與「下」、「前」與「後」、「曲」（偏）與「全」、「枉」（曲）與「直」、「漦」與「盈」、「敝」與「新」、「少」與「多」、「重」與「輕」、「靜」與「躁」、「雄」與「雌」、「白」與「黑」、「左」與「右」、「歛」與「張」、「弱」（柔）與「強」（剛）、「廢」與「興」、「奪」與「與」、「貴」與「賤」、「明」與「昧」、「進」與「退」、「夷」（平）與「類」（不平）、「巧」與「拙」、「辯」與「訥」、「寒」與「熱」、「禍」與「福」、「正」與「反」……等，都兩相對待，藉由「運動」而「互相轉化」，而形成「異類相應的聯繫」（對比）。

次由「同類相從的聯繫」（調和）來看，如：

道可道，非常道；名可名，非常名。（一章）

是以聖人處無為之事，行不言之教；萬物作焉而不辭，生焉而不有；為而不恃，功成而弗居。夫唯弗居，是以不去。（二章）

不上賢，使民不爭；不貴難得之貨，使民不為盜；不見可欲，始民心不亂。（三章）

居善地，心善淵，與善仁，言善信，正善治，事善能，動善時；夫唯不爭，故無尤。（八章）

金玉滿堂，莫之能守；富貴而驕，自遺其咎。（九章）

五色，令人目盲；五音，令人耳聾；五味，令人口爽；馳騁畋獵，令人心發

<sup>7</sup> 王弼注二章：「美者，人心之所進樂也；惡者，人心之所惡疾也。美、惡，猶喜、怒也；善、不善，猶是、非也。喜、怒同根，是、非同門；故不得而偏舉也。此六者，皆陳自然不可偏舉之名數。」見《老子王弼注》（臺北：河洛圖書出版社，1974年10月臺景印初版），頁3。



狂；難得之貨，令人行妨。是以聖人為腹不為目，故去比取此。（十二章）

以上都是呈現「同類相從的聯繫」的例子，如一章的「常道」與「常名」，二章的「無為之事」與「不言之教」、「作焉」與「生焉」、「不辭」與「不有」與「不恃」與「弗居」，三章的「不上賢」與「不貴難得之貨」與「不見可欲」、「不爭」與「不為盜」與「心不亂」……等，皆以「同類相從」而聯繫在一起。此類例子，在《老子》一書裡，是不勝枚舉的。

一般而論，所謂「對比」，是對應於「陽」與「剛」來說的；而所謂「調和」，是對應於「陰」與「柔」而言的<sup>8</sup>。如說得徹底一點，即一切「對比」與「調和」，都是由於陰（柔）陽（剛）相對、相交、相和，亦即互動的結果。即以「潛性」與「顯性」此一「陰陽二元」而言，也一樣有這種「對比」（異類相應）與「調和」（同類相從）之「聯繫」，這可落到辭章（義旨、章法）上來進行觀察、驗證。本來，辭章如從整體性來看，則其內容與形式是不能割開的，就是義旨與章法也不例外。但為了說明方便，特地分開來進行探討，希望從「求異」（微觀）的互動過程中凸顯出「求同」（宏觀）之最終歸趨。

### 三、辭章潛性與顯性之對比類型

辭章的任何內容，其「潛性」與「顯性」都可以兩相對待、互動，而形成「對比」關聯。茲以「篇章義旨」與「章法結構」為例加以探討，以見一斑。

#### （一）以篇章義旨作探討

辭章之篇章義旨，形成「潛、顯對比」（異類相應），而產生互動的，雖不多見，卻不乏其篇。其中以帶有感懷或諷諭義旨的篇章，比較容易造成這種聯繫。其

<sup>8</sup> 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81。又參見仇小屏《古典詩詞時空設計美學》（臺北：文津出版社，2002年11月初版一刷），頁332。

中著眼於全篇者，杜甫的〈登樓〉詩：

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

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

對此內容，喻守真作了如下說明：「本詩首四句是敘登樓所見的景色，正因『萬方多難』，故傷客心，春色依舊，浮雲多幻，是用來比喻時事的擾攘。頸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。」<sup>9</sup>所謂「隱隱說出自己的懷抱，大有澄清天下的氣概」，這相對於一篇主旨「傷客心」之「顯」而言，顯然是就「潛」之一層來說的。如此，其篇旨之「潛性」（澄清天下）與「顯性」（傷客心）就形成了「對比」的關聯，而產生互動了。

而著眼於章節者，如蘇軾的〈超然臺記〉的一段：

南望馬耳常山，出沒隱見，若近若遠，庶幾有隱君子乎？而其東則廬山，秦人盧敖之所從遁也。西望穆陵，隱然如城郭，師尚父齊威公之遺烈猶有存者。北俯濰水，慨然太息，思淮陰之功，而弔其不終。

這段文字，先以「南望」、「而其東」，述及「隱君子」，並用了盧敖隱遁的

<sup>9</sup> 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。

典故，表達了歸隱的想法；再以「西望」用了姜太公與齊桓公輔佐天子，以建立不朽功業的史實，表達了輔佐天子，一靖天下的強烈意願；然後以「北俯」牽出淮陰侯建立了不朽功業，卻不得善終的故事，表達了對未來仕途的憂慮。而這種憂慮卻沒有使作者因而卻步，因為從這一段運材的秩序上可看出「仕」的意識最後還是掩蓋了「隱」的念頭。這一點，也可從差不多作於同時的一首〈水調歌頭〉詞中看出端倪，他說：

吾欲乘風歸去，但恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間！

他在這裡，把自己視作謫仙，把月殿視作理想的歸隱所在。他所以會有歸隱的念頭，顯然與烏臺詩案之逐漸形成，加上他弟弟蘇轍又勸他急流勇退有關；而所謂「高處不勝寒」，卻透露了他無法適應這種歸隱生活的意思。於是在「起舞」兩句裡，進一步地表出了他「隱於仕途、自求多福」的義蘊，這和〈超然臺記〉中「南望」一段所含藏的義蘊是一致的<sup>10</sup>。

如就全篇來說，此文凡分七段，其中一、二、三等段為「論」（理），而四、五、六、七等段為「敘」（事）。「論」（理）的部分，先從正面寫「可樂」，再由反面寫「不樂」，以領出「敘」（事）的部分來。而「敘」（事）的部分，用自己由杭州移官密州的經歷，先就反面寫「宜不能樂」<sup>11</sup>，然後就正面，依序採順敘法，寫「樂形於外」<sup>12</sup>，採補敘法，敘明臺名及如此命名之用意，以回抱前文作收。而上引一段，即其第五段，用以寫「可觀」（因），由此帶出第六段寫「可樂」（果）之部分，以寫「樂形於外」。顯然地，這樣以「可觀」寫「樂形於外」，為其「顯性」，而表出「對未來仕途的憂慮」，則為「潛性」，所形成的正是「對比」（異類相應）的關聯，以產生互動之作用。

## （二）以章法結構作探討

<sup>10</sup> 此即「隱於仕」思想的表現，見陳滿銘《蘇辛詞論稿》（臺北：文津出版社，2003年8月出版一刷），頁51-53。

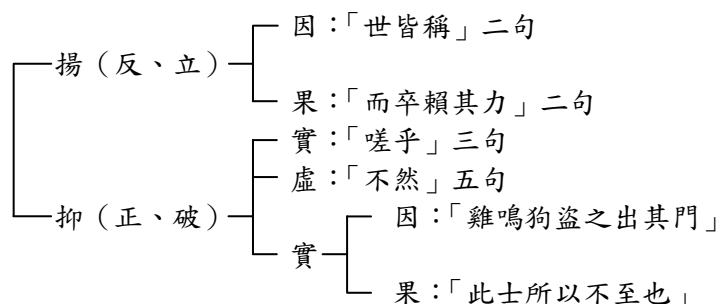
<sup>11</sup> 林雲銘在「人固疑予之樂也」句下評注：「無一事非捨樂而就悲，宜不能樂。」見《古文析義》卷六（臺北：廣文書局，1965年10月再版），頁317。

<sup>12</sup> 林雲銘在「髮之白者，日以反點」句下評注：「樂形於外，則其中可知。」同注11。

辭章的章法結構，形成「潛、顯對比」（異類相應）而產生互動的，極其少見。著眼於全篇者，如王安石的〈讀孟嘗君傳〉：

世皆稱孟嘗君能得士，士以故歸之，而卒賴其力，以脫於虎豹之秦。嗟呼！孟嘗君特雞鳴狗盜之雄耳，豈足以言得士！不然，擅齊之強，得一士焉，宜可以南面而制秦，尚何取雞鳴狗盜之力哉！雞鳴狗盜之出其門，此士之所以不至也。

此文以「先揚（反、立）後抑（正、破）」的結構寫成。它一開頭就直接以「世皆稱」四句，先做頌揚，採「先因後果」的條理，藉世人之口，對孟嘗君之「能得士」，作一讚美，並從中拈出「卒賴其力，以脫於虎豹之秦」，隱含「雞鳴狗盜」之意，以作為「質的」（立），以引出下文之「弓矢」（破）。再以「嗟呼」句起至末，在此用「實、虛、實」的條理，針對「揚（反、立）」的部分，以「雞鳴狗盜」扣緊「卒賴其力，以脫於虎豹之秦」，予以貶抑（正、破）。所謂「質的張而弓矢至」，真是一箭而貫紅心，有著極強之力度。其結構分析表為：



其中「篇結構」中「揚」（得士）之「顯性」與「反、立」之「潛性」、「抑」（不得士）之「顯性」與「正、破」之「潛性」，顯然形成「對比」之關聯，而產生互動。如此呈現此文翻案之特色，雖文不滿百字，卻有極強的說服力。

而著眼於章節者，如辛棄疾的〈賀新郎〉詞：

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。

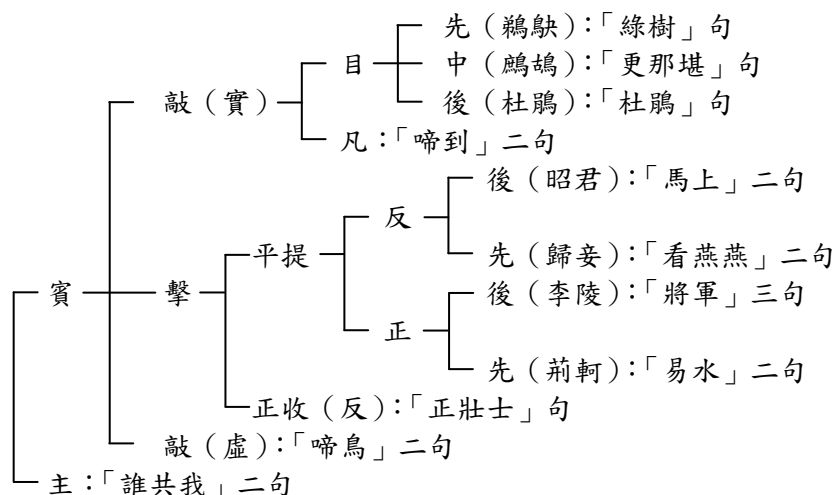
誰共我，醉明月。

這闕詞是用「先賓後主」（此對題目而言，若就主旨而言，則是「先主後賓」）的順序寫成的。其中的「賓」，採「先敲後擊」<sup>13</sup>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（正反）、後側（正）收」<sup>14</sup>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<sup>15</sup>；這是「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」（蘇軾〈卜算子〉），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：

<sup>13</sup> 「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，橫槌也。」徐鍇《繫傳》：「橫槌，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〉（臺灣師大《國文學報》31期，2002年6月），頁196-202。

<sup>14</sup> 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。

<sup>15</sup> 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。



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」<sup>16</sup>，是大有作用的。

其中值得注意的是：在第三層的「先平提（正反）、後側（正）收」此一章法結構，表面上雖就其「顯性」（正），只收正面「悲歌」（李陵與荊軻）的部分，但所謂「未徹」（至今猶未結束），卻兼顧其「潛性」（反），將反面之內容（昭君與歸妾）也包含其中，使得其章法結構形成「潛、顯對比」之聯繫而產生互動，造成蘊義於無窮之效果。

<sup>16</sup> 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。

## 四、辭章潛性與顯性之調和類型

辭章的任何內容，其「潛性」與「顯性」都可以兩相對待、互動，而形成「調和」的關聯，這是十分常見的類型。在此特以「篇章義旨」與「章法結構」為例，進行探討，以見一斑。

### （一）以篇章義旨作探討

辭章之篇章義旨，形成「潛、顯調和」（同類相從）而產生互動的，極為普遍。著眼於全篇者，如周敦頤的〈愛蓮說〉：

水陸草木之花，可愛者甚蕃；晉陶淵明愛菊。自李唐以來，世人盛愛牡丹。予獨愛蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直，不蔓不枝；香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。

予謂：菊，花之隱逸者也；牡丹，花之富貴者也；蓮，花之君子者也。噫！菊之愛，陶後鮮有聞。蓮之愛，同予者何人？牡丹之愛，宜乎眾矣。

這篇文章是採先「敘」後「論」的方式寫成的：

「敘」的部分：即起段。在這個部分裡，作者先以開端兩句作個總括，提明世上有許多「水陸草木之花」；然後以「晉陶淵明獨愛菊」十句，依次分寫眾花中的菊、牡丹、蓮和愛這三種花的人。由於陶淵明愛菊、世人愛牡丹，是人所共知的事實，所以只須交代這個事實，卻不必作進一步的解釋；至於愛蓮，則是作者個人的喜好，當然須把自己愛蓮的理由加以說明，因此作者使用「出淤泥而不染」七句，寫出蓮花與眾不同的特質，藉以象徵君子的高潔品格，以充分的為下文「蓮，花之君子者也」的一句論斷蓄力。

「論」的部分：即次段，也是末段。在這個部分裡，作者先就菊、牡丹與蓮等三種花的品格加以衡定，然後論及愛這三種花的人，發出感慨收結。在衡定花品的一節裡，敘述菊、牡丹和蓮的次序，完全與首段相同；而在論及人物的一節裡，卻將牡丹和蓮的次序加以對調，作者作了這樣的安排，顯然的，對當代人但知追求富貴，而缺少道德理想的情形，是有著貶責的意思的，不過在語氣上卻力求委婉罷了。

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

這樣看來，此文之篇旨是「愛蓮」、「愛君子」，此為「顯」，而要「愛牡丹」、「愛富貴」與「愛菊」、「愛隱逸」者，都來「愛蓮」、「愛君子」之諷諭意思，則為「潛」；兩者屬「同類相從」，形成了「潛、顯調和」之關聯，而產生互動。

而著眼於章節者，如蘇軾的〈河滿子〉詞：

見說岷峨悽愴，旋聞江漢澄清。但覺秋來歸夢好，西南自有長城。東府三人最少，西山八國初平。莫負花溪縱賞，何妨藥市微行。試問當壚人在否，空教是處聞名。唱著子淵新曲，應須分外含情。

此詞題作「湖州寄益守馮當世」，當作於熙寧九年（1076），時作者在密州，而馮當世（京）在成都<sup>17</sup>。它首先以起二句，主要就虛空間，凸出「岷峨」（借指成都），寫馮當世在四川平定茂州夷人叛亂的功績（見《宋史·馮京傳》），一如周宣王時召虎之平淮夷，以表示慶賀之意。接著以「但覺秋來」二句，主要就實時間，承上寫自己「秋來」，因有馮當世鎮守家鄉四川，故有好的「歸夢」。然後以「東府」二句及整個下片，又主要就虛空間，鎖定「成都」來寫：它首以「東府」二句，呼應「江漢澄清」，指出馮當世來鎮守四川，成就了有如唐朝韋皋震服「西山八國」的功業，所以宋神宗特召知樞密院事（熙寧九年十月，見《續資治通鑑》卷 71），成為「東府三人（王珪、吳充、馮京）最少」<sup>18</sup>的顯要，以極力讚美馮當世；次以「莫負花溪」四句，勸馮當世不仿在公餘，微服出行，走訪那成都著名的花溪、藥市與文君壚，以察訪民情；末以「唱著子淵」二句，用漢代益州刺史王襄

<sup>17</sup> 石聲淮、唐玲玲：「題說『湖州寄益守馮當世』，詞中內容是馮當世作益守時的事，馮當世作益守在熙寧九年丙辰（公元 1076 年）。這年蘇軾在密州，題說『湖州』，時和地相矛盾。」見《東坡樂府編年箋注》（臺北：華正書局，1993 年 8 月初版），頁 91-92。

<sup>18</sup> 東府，指樞密院，與中書省，並稱二府。三人，指中書門下平章事吳充、王珪二人，加上馮京。時（西寧九年）王珪五十八歲、吳充和馮京五十六歲，大約馮京出生的月份早，所以說「最少」。見《東坡樂府編年箋注》，同注 17，頁 93-94。



舉王褒，而王褒後來作〈聖主得賢臣頌〉來加以歌頌的故事（見《漢書·王褒傳》），要他識拔當地人才。這樣以「虛（空）、實（時）、虛（空）」的結構來寫，不但讚美了馮當世的武功（主），也對他的文治（賓），作了很高的期許。雖然前後用了很多典故，卻絲毫不損其意味。

縱觀此詞，主要用了四個典故：依序是「召虎平淮夷」、「韋皋震服西山八國」、「文君當壚」、「王褒舉王褒」，這四個典故，各有它原來的義旨，皆為「顯」；當然也各有其「借古喻今」之義旨，那就是歌頌馮當世「平定茂州夷人叛亂」、「鎮守四川」的功績與「訪察民情」、「識拔當地人才」（虛）等虛（未來）、實（現在）功績，這些都是「潛」。如此，其章節義旨之「潛性」與「顯性」皆屬「同類相從」，於是形成各自「調和」的關聯，而產生互動了。

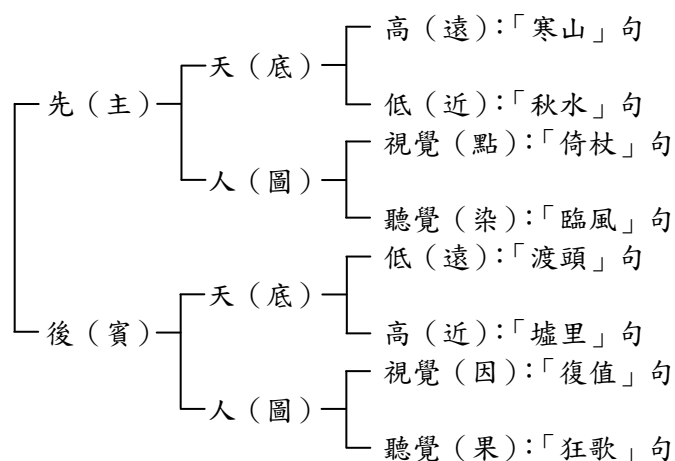
## （二）以章法結構作探討

辭章章法結構，形成「潛、顯調和」（同類相從）而產生互動的，更隨處可見。著眼於全篇者，如王維的〈輞川閑居贈裴秀才迪〉詩：

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。

此詩乃作者（主）與裴迪秀才（賓）相酬為樂之作。在一特定時空之下，作者藉自然景物（天）與人物（人）<sup>19</sup>形象之刻劃，以寫自己閒適之情。它一面在首、頸兩聯，具體描繪了「輞川」附近的水陸秋景與暮色，勾勒出一幅有色彩、音響和動靜的和諧畫面；另一面又在頷、末兩聯，於一派悠閒之自然圖案中，很生動地嵌入了作者自己倚杖聽蟬（主），和裴迪狂歌而至（賓）的人事景象；使兩者相映成趣，而形成了物我一體的藝術境界。附結構分析表如下：

<sup>19</sup> 「天人」為章法之一，所謂「天」，指的是「自然」；所謂「人」，指的是「人事」。通常在寫景或說理的時候，作者往往會涉及「天」與「人」。如就寫景來說，「天」就是自然之景，「人」就是人事之景；若就說理而言，則「天」就屬於天道，「人」就屬於人道。雖然「天人」一詞用於章法，有點格格不入，但由於一時找不到更貼切的語詞來代替，而且「天人」兩個字，在意義上也很明確，所以就勉強用於此，以稱呼這一種章法。而它也同樣可以形成「先天後人」、「先人後天」、「天、人、天」、「人、天、人」等結構。見陳滿銘〈論幾種特殊的章法〉，同注 13，頁 187-191。



可見此詩主要以「先(主)後(賓)」、「天(底)人(圖)」、「高(遠、近)低(近、遠)」與「視覺(點、因)聽覺(染、果)」等章法，形成其移位結構，以「調和」全詩。其中除「先後」之外，又將「天人」、「高低」、「知覺轉換」組成雙疊的形式，以增添其節奏流轉之美；尤其是天與人、主與賓的對照，不僅將空間拓大，又使形象產生變化；這些都強化了作者閒逸之趣。其中「先後」、「天人」(二疊)、「高低」(二疊)、「知覺轉換」(二疊)，是「顯」，而「賓主」、「圖底」(二疊)、「遠近」(二疊)、「點染」、「因果」，則是「潛」。它們皆「同類相從」，形成「潛、顯調和」之關聯，而產生了互動。

而著眼於章節者，如文天祥的〈正氣歌〉：

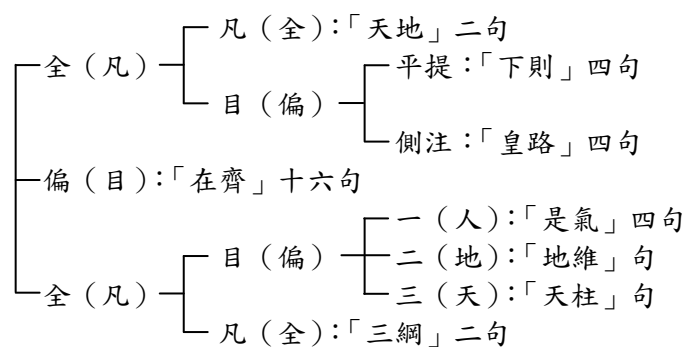
天地有正氣，雜然賦流形；下則為河嶽，上則為日星，於人曰浩然，沛乎塞蒼冥。皇路當清夷，含和吐明庭；時窮節乃見，一一垂丹青。

在齊太史簡，在晉董狐筆，在秦張良椎，在漢蘇武節；為嚴將軍頭，為嵇侍中血，為張睢陽齒，為顏常山舌；或為遼東帽，清操厲冰雪；或為出師表，鬼神泣壯烈；或為渡江楫，慷慨吞胡羯；或為擊賊笏，逆豎頭破裂。

是氣所磅礴，凜烈萬古存。當其貫日月，生死安足論？地維賴以立，天柱賴以尊。三綱實繫命，道義為之根。

這是〈正氣歌〉的前三段文字，主要在論正氣在扶持倫常綱紀、延續宇宙生命上的莫大價值。其中首段共十句，首先以「天地」二句，拈出「正氣」(浩然之氣)，

作一總括，以引出下面的議論；這是「凡（全）」的部分。然後以「下則」八句，採「先平提、後側注」的順序，先平提天、地、人，以正氣之無所不在，說明其重要，再側注到「人」身上，指出它是人類氣節的根源，以見其影響之大；這是前一個「全（凡）」的部分。次段共十六句，承上段之「側注」（人），舉出因發揮浩然正氣而「一一垂丹青」之十二件古哲的忠烈節義事蹟，以為例證；這是「偏（目）」的部分。三段共八句，先以「是氣」四句，由十二古哲之正氣擴大到全人類，由時空的當下擴大到無限的時空，依然側注於「人」，肯定「正氣」的存在與作用；次以「地維」四句，推及於「地」、「天」，作進一層的說明；末以「三綱」二句，總括上面六句，指出「正氣」是維繫天、地、人生命的根源力量；這是後一個「全（凡）」的部分。依此看，其結構表可畫成這樣：



可見這段詩歌共用了「偏（目）全（凡）」、「凡（全）目（偏）」（二疊）、「平提側注」、「平列」（天、地、人）等章法，以形成其章節結構。其中第一層的「偏（目）全（凡）」，「偏」與「全」是「顯」、「目」與「凡」是「潛」；而第二層的「凡（全）目（偏）」（二疊），則「凡」與「目」是「顯」、「全」與「偏」是「潛」。這樣，「潛」和「顯」全屬「同類相從」，形成了「調和」之關聯，而產生互動之作用。

## 五、潛性與顯性之美學詮釋

茲分「虛實與對待」、「聯貫與統一」兩方面加以探討：

### (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」(陰)與「顯」(陽)之對待、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。<sup>20</sup>

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、陰)」與「顯(實、陽)」互動的藝術特色。也正因為它們能由互動而結合,便成為中國美學一條重要的原則,概括了中國藝術的美學特點。葉太平即認為：

藝術形象必須「虛實結合」,才能真實地反映有生命的世界。如果沒有物象之外的虛空,藝術品就失去了生命。<sup>21</sup>

而這種「轉化」或「結合」,如對應於生理、心理來說,則建立在「兩兩相對」之基礎上。對此,宗白華便說：

有謂節奏為生理、心理的根本感覺,因人之生理,均兩兩相對,故於對稱形體,最易感人。<sup>22</sup>

這所謂「兩兩相對」,當然也包含「潛」(陰)與「顯」(陽)之對待、互動在內。

<sup>20</sup> 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。

<sup>21</sup> 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。

<sup>22</sup> 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。

而「兩兩相對」形成藝術，說得簡單一點，即兩兩「映襯」或「襯托」之意。董小玉說：

襯托，原係中國繪畫的一種技法，它是只用墨或淡彩在物象的外廓進行渲染，使其明顯、凸出。這種技法運用於文學創作，則是指從側面著意描繪或烘托，用一種事物襯托另一種事物，使所要表現的主體在互相映照下，更加生動、鮮明。襯托之所以成為文學創作中一種重要的表現手法，是由於生活中多種事物都是互為襯托而存在的，作為真實地表現生活的文學，也就不能孤立地進行描寫，而必然要在襯托中加以表現。<sup>23</sup>

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。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 (這一條線實際並不存在，也可假定其如此)，為軸作中心，其左右或上下所列方向各異，形象相同的狀態。……所謂均衡 (balance) 雖與它 (按：指對稱的形式) 極類似，就比它活潑得多；……均衡是左右的形體不必相同，而左右形體的分量卻是相等的一種形式。<sup>24</sup>

這種「美的形式」運用在辭章時，則不必如幾何學那麼嚴密，只要達到均衡的狀態即可。因此落到「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

<sup>23</sup> 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。

<sup>24</sup> 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

關係的統一，是它們的綜合產物。<sup>25</sup>

而邱明正也表示：

這種既對立又統一的原則體現了矛盾著的雙方相互對立、相互排斥，又在一定條件下相互轉化，相互統一的矛盾運動法則，是宇宙萬物對立統一的普遍規律、共同法則在審美心理上的反映。<sup>26</sup>

可見「潛」（陰）與「顯」（陽）所形成的是「虛實二元」，它彼此互動而形成「映襯」，無論為「對稱」（調和）或「對立」（對比），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<sup>27</sup>。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」<sup>28</sup>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

<sup>25</sup> 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。

<sup>26</sup> 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。

<sup>27</sup> 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。

<sup>28</sup> 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。

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。<sup>29</sup>

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有所變化，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。

30

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

<sup>29</sup> 見《審美心理學》（上海：復旦大學出版社，1993年4月一版一刷），頁94-95。

<sup>30</sup> 見《美學新編》，同注8，頁80-81。

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<sup>31</sup>。

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<sup>32</sup>；這就與「潛」有關，因為「『有』就是顯，『无』就是潛」<sup>33</sup>。如果這種「道」或「无」落在在辭章中，則指的是風格、韻律、氣象、境界等辭章之抽象力量；而這些抽象力量，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」<sup>34</sup>。據此，則陽剛（對比）和陰柔（調和），不但與風格有關，而為各種風格之母；也一樣與作者性情與作品文辭有關，而為韻律、氣象、境界等的決定因素。這其中，一篇辭章之「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。

<sup>31</sup> 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。

<sup>32</sup> 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。

<sup>33</sup> 見王希杰〈詩歌章法（句法）的顯和潛〉，同注2。

<sup>34</sup> 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。



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、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。<sup>35</sup>

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。

## 六、結語

綜上所述，可知「陰陽二元」之對待、互動，乃極普遍之現象，而「潛」（陰）和「顯」（陽）所形成之「對比」與「調和」類型，就是其中相當重要之一環。而

<sup>35</sup> 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。

這種現象是可透過三個層面加以考察的：第一個層面是在哲學上追索其理論依據，第二個層面是在辭章上尋出其應用例證，第三個層面是在美學上找到相應之詮釋。雖然限於篇幅，在辭章這一層，針對「對比」與「調和」這兩種類型，僅就「義旨」與「章法」兩方面，分「全篇」與「章節」各舉一例予以驗證而已，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」<sup>36</sup>之效果。而由此也可看出「潛性」（陰）與「顯性」（陽）之對待、互動與「對比」、「調和」，乃普遍性之存在，是能徹上、徹下「一以貫之」的。如此「一以貫之」，正是使辭章成爲佳作的必備條件。

## 引用文獻

- 王弼：《老子王弼注》，臺北：河洛圖書出版社，1974年。
- 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47-52。
- 仇小屏：《古典詩詞時空設計美學》，臺北：文津出版社，2002年。
- 石聲淮、唐玲玲：《東坡樂府編年箋注》，臺北：華正書局，1993年。
- 吳功正：《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，2001年。
- 林雲銘：《古文析義》，臺北：廣文書局，1965年。
- 宗白華：《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1996年。
- 周振甫：《文學風格例話》，上海：上海教育出版社，1989年。
- 邱明正：《審美心理學》，上海：復旦大學出版社，1993年。
- 徐復觀：《中國人性論史·先秦篇》，臺北：臺灣商務印書館，1978年。
- 張少康：《中國古代文學創作論》，臺北：文史哲出版社，1991年。
- 陳廷綽：《白雨齋詞話》，《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988年。
- 陳望道：《美學概論》，臺北：文鏡文化事業公司，1984年。
- 陳滿銘：〈唐宋詞拾玉〔四〕——辛棄疾的〈賀新郎〉〉，《國文天地》12卷1期，

<sup>36</sup> 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。

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21-34。

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175-204。

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：《蘇辛詞論稿》，臺北：文津出版社，2003年。

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：〈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據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。

曾祖蔭：《中國古代文藝美學範疇》，臺北：文津出版社，1987年。

董小玉：《文學創作與審美心理》，成都：四川教育出版社，1992年。

喻守真：《唐詩三百首詳析》，臺北：臺灣中華書局，1996年。

葉朗：《中國美學史大綱》，臺北：滄浪出版社，1986年。

葉太平：《中國文學的精神世界》，臺北：正中書局，1994年。

鞏本棟：《辛棄疾評傳》，南京：南京大學出版社，1998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。

聶焱：《三一語言學導論》，銀川：寧夏人民教育出版社，2008年。

戴璉璋：《易傳之形成及其思想》，臺北：文津出版社，1988年。

