

論「凡目」、「圖底」章法之包孕式結構 ——以蘇辛詞為例作考察

陳滿銘*

(收稿日期: 99 年 12 月 22 日; 接受刊登日期: 100 年 4 月 13 日)

提 要

「章法」所探討的,是篇章內容材料的邏輯結構。由於這種邏輯結構,乃對應於自然,由「陰陽二元對待」為基礎而形成千變萬化的邏輯系統,足以反映出宇宙創生、含容萬物在時空歷程上那種細緻、複雜與多樣之層次邏輯;並且又由於此基礎之「陰陽二元」,往往是「陰中有陽」、「陽中有陰」的;所以就使得對應於自然規律的各種章法,往往形成各種包孕式之邏輯結構,造成層次、含蓄、統一、和諧之美感。本文即鎖定這種結構,先探討其相關理論,再以「凡目」與「圖底」同一章法為考察範圍,分「陽中陽」、「陽中陰」、「陰中陰」「陰中陽」等四種類型,舉蘇辛詞為例酌作說明,然後略作美學之詮釋,以概見這種包孕式結構之奧妙。

關鍵詞: 章法、包孕式結構類型、相關理論、美學詮釋、凡目、圖底、蘇辛詞

* 陳滿銘,臺灣師大國文系退休教授。曾出版近三十種專著,並發表有四百餘篇論文。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。
E-mail: t21004@ntnu.edu.tw

一、前言

任何辭章在作章法分析時，常常會發現由各種章法所形成的包孕式結構，其中以同一章法所形成者，最爲特殊，如「主中主」、「主中賓」、「賓中賓」、「賓中主」等「四賓主」¹，即由「賓主」這一章法所形成；又如「虛中虛」、「虛中實」、「實中實」、「實中虛」等「四虛實」²，則由「虛實」這種章法所形成。它們之所以如此，必有其共通的哲學基礎與美學依據，而本文即著眼於此，特以「凡目」與「圖底」同一章法爲考察範圍，分「陽中陽」、「陽中陰」、「陰中陰」、「陰中陽」等四種類型，舉蘇辛詞爲例加以說明，以凸顯這種包孕式結構之特色。

二、包孕式結構的相關理論

要探討辭章章法中包孕式結構的理論基礎，可從以下兩個層面切入：

（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，一向被目爲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

¹ 「四賓主」之說，起於唐義玄，用於指師弟之間參悟的四種情況；而清代的閻若璩則援用於辭章：「四賓主者：一、主中主，如一家人唯有一主翁也；二、主中賓，如主翁之妻妾、兒孫、奴婢，即主翁之身分以主內事者也；三、賓中主，如親戚朋友，任主翁之外事者也；四、賓中賓，如朋友之朋友，與主翁無涉者也。於四者中，除卻賓中賓，而主中主亦只一見；惟以賓中主鉤動主中賓而成文章，八大家無不然也。」見《潛丘札記》，《四庫全書》八五九冊（臺北：臺灣商務印書館，1983年），頁413-414。又參見夏薇薇：《賓主章法析論》（臺北：文津出版社，2002年），頁18-20。

² 參見陳佳君：〈論章法的「四虛實」〉，《修辭論叢》第五輯（臺北：洪葉文化事業有限公司，2003年），頁777-809。

生生不息的基本規律³。

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⁴。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。

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。

³ 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〉，《師大學報·人文與社會類》48卷1期（2003年7月），頁1-20。而此「螺旋」一詞，本用於教育課程之理論上，早在十七世紀，即由捷克教育家夸美紐思所提出，見《簡明國際教育百科全書》（北京：新華書局北京發行所，1991年），頁611。又，相對於人文，科技界亦發現生命之「基因」和「DNA」等都呈現雙螺旋結構。參見約翰·格里賓著、方玉珍等譯：《雙螺旋探密——量子物理學與生命》（上海：上海科技教育出版社，2001年），頁271-318。

⁴ 以上諸家之說與引證，見黃釗：《帛書老子校注析》（臺北：學生書局，1991年），頁231。

清焦循注云：

陽卦之中多陰，則陰卦之中多陽。兩相孚合，得多益寡之義也。如〈萃〉陽卦也，而有四陰，是陰多於陽，則以〈大畜〉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。⁵

可見《周易》六十四卦，有陽卦與陰卦之分，而要分辨陽卦與陰卦，照焦循的意思，是要看「奇在五」或「偶在五」來決定，意即每卦以第五爻分陰陽，如是陽爻則為陽卦，如為陰爻則是陰卦⁶。用這種分法，《周易》六十四卦剛好陰陽個半，屬於陽卦的是：

乾（下乾上乾）	屯（下震上坎）	需（下乾上坎）	訟（下坎上乾）
比（下坤上坎）	小畜（下乾上巽）	履（下兌上乾）	否（下坤上乾）
同人（下離上乾）	隨（下震上兌）	觀（下坤上巽）	无妄（下震上乾）
大過（下巽上兌）	習（下坎上坎）	咸（下艮上兌）	遯（下艮上乾）
家人（下離上巽）	蹇（下艮上坎）	益（下震上巽）	夬（下乾上兌）
姤（下巽上乾）	萃（下坤上兌）	困（下兌上乾）	井（下巽上坎）
革（下離上兌）	漸（下艮上巽）	巽（下巽上巽）	兌（下兌上兌）
渙（下坎上巽）	節（下兌上坎）	中孚（下兌上巽）	既濟（下離上坎）

在此三十二卦中，除〈乾〉卦是「全陽」外，屬「多陰」而形成「陽中陰」的包孕式結構的，有六卦，即：

〈屯〉、〈比〉、〈觀〉、〈習〉、〈蹇〉、〈萃〉。

⁵ 見陳居淵：《易章句導讀》（濟南：齊魯書社，2002年），頁209。

⁶ 陽卦與陰卦之分，或以為要看每一卦之爻畫線段的總數來決定，如為奇數屬陽，如是偶數則為陰。見鄧球柏：《帛書周易校釋》（長沙：湖南人民出版社，2002年），頁536。

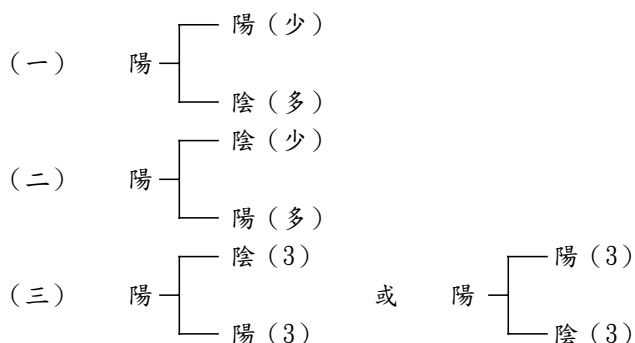
屬「多陽」而形成「陽中陽」的包孕式結構的，有十五卦，即：

〈需〉、〈訟〉、〈小畜〉、〈履〉、〈同人〉、〈无妄〉、〈大過〉、
〈遯〉、〈家人〉、〈夬〉、〈姤〉、〈革〉、〈巽〉、〈兌〉、〈中孚〉。

屬「陰陽多寡相當」而形成「並列」關係的包孕式結構的，有十卦，即：

〈否〉、〈隨〉、〈咸〉、〈益〉、〈困〉、〈井〉、〈漸〉、〈渙〉、
〈節〉、〈既濟〉。

據此，可依序用下圖來表示三種不同的包孕式結構：



屬於陰卦的是：

坤（坤下坤上） 蒙（下坎上艮） 師（下坎上坤） 泰（下乾上坤）
大有（下乾上離） 謙（下艮上坤） 豫（下坤上震） 蠱（下巽上艮）
臨（下兌上坤） 噬嗑（下震上離） 賁（下離上艮） 剝（下坤上艮）
復（下震上坤） 大畜（下乾上艮） 頤（下震上艮） 離（下離上離）
恆（下巽上震） 大壯（下乾上震） 晉（下坤上離） 明夷（下離上坤）
睽（下兌上離） 解（下坎上震） 損（下兌上艮） 升（下巽上坤）
鼎（下巽上離） 震（下震上震） 艮（下艮上艮） 歸妹（下兌上震）
豐（下離上震） 旅（下艮上離） 小過（下艮上震） 未濟（下坎上離）

剝和央	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
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。

(二)章法層面

辭章是結合「形象思維」、「邏輯思維」與「綜合思維」而形成的。這兩種思維，各有所司。一般說來，如果是將一篇辭章所要表達之「情」或「理」，訴諸各種主觀聯想，和所選取之「景（物）」或「事」結合在一起，或者是專就個別之「情」、「理」、「景」（物）、「事」等材料本身設計其表現技巧的，皆屬「形象思維」；這涉及了「立意」、「取材」與「措詞」等問題，而主要以此為研究對象的，就是詞彙學、意象學（個別）與修辭學等。如果是專就「景（物）」或「事」等各種材料，對應於自然規律，結合「情」與「理」，訴諸客觀聯想，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」等問題，而主要以此為研究對象的，就字句言，即文（語）法學；就篇章言，就是章法學。至於合「形象思維」與「邏輯思維」而為一，探討其整個情意與體性的，則為主題學、文體學、風格學等。

由於章法是屬於邏輯思維之範疇，講求者乃篇章之條理或結構，而此條理或結構，又對應於宇宙規律，是人生來即具存於心的⁷，所以人類自有辭章開始，即毫無例外地被應用來安排篇章。雖然作者對此，大都是日用而不知、習焉而不察的，但無損於它的存在與重要性。經過多年的努力，在前人的有限基礎上，用「發現現象以求得通則、規律」的方式，爬羅剔抉，到目前為止，一共確定了約四十種的章法類型，從而找出各自之心理基礎與美感效果，並尋得四大規律加以統合，終於形成完整之體系，建立了一個新的學門⁸。茲分類型與規律兩項，略

⁷ 吳應天：「文章結構規律作為文章本質的關係，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：中國人民大學出版社，1989年），頁359。

⁸ 鄭頤壽：「臺灣建立了「辭章章法學」的新學科，成果豐碩，代表作是臺灣師大博士生導師陳滿銘教授的《章法學新裁》（以下簡稱「新裁」）及其高足仇小屏、陳佳君等的一系列著作。」見〈中華文化沃土，辭章學圖奇葩——讀陳滿銘《章法學新裁》及其

介如下：

1. 章法類型

前人對章法的注意，相當地早。劉勰《文心雕龍·章句》篇即有篇法、章法、句法、字法之說，而後來呂東萊的《古文關鍵》、謝枋得的《文章軌範》、託名歸有光的《文章指南》和劉熙載的《藝概》……等，也都或多或少地涉及章法，只可惜，都「但見其樹而不見其林」。於是在偶然的機緣下，從三十多年前開始，兼顧理論與應用，經由廣搜旁推的功夫，終於找出約四十種章法，而完成「集樹成林」的工作。這些章法是：今昔、久暫、遠近、內外、左右、高低、大小、視角轉換、知覺轉換、時空交錯、狀態變化、本末、淺深（輕重）、因果、眾寡、並列、情景、論敘、泛具、虛實（時間、空間、假設與事實、虛構與真實）、凡目、詳略、賓主、正反、立破、抑揚、問答、平側、縱收、張弛、插補⁹、偏全、點染、天（自然）人（人事）、圖底、敲擊¹⁰等。它們用在「篇」或「章」（節、段），都可以擔負組織材料情意之作用。

由於這些章法，是建立在「陰陽二元對待」之基礎上的，每一章法本身即自成陰陽、剛柔。大抵而論，屬於本、先、靜、低、內、小、近……的，為「陰」為「柔」，屬於末、後、動、高、外、大、遠……的，為「陽」為「剛」。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「剛」？何者為「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

相關著作》，《海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會文集》（蘇州，「海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會」，2002年），頁131-139。又王希杰：「章法學已經初步形成了一門科學。陳滿銘教授初步建立了科學的章法學體系。……如果說唐鉞、王易、陳望道等人轉變了中國修辭學，建立了學科的中國現代修辭學，我們也可以說，陳滿銘及其弟子轉變了中國章法學的研究大方向，建立了科學的章法學，把漢語章法學的研究轉向科學的道路。」見〈章法學門外閑談〉，《平頂山師專學報》18卷3期（2003年6月），頁53-54。

⁹ 以上章法，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），頁319-360。

¹⁰ 以上五種章法，見陳滿銘：〈論幾種特殊的章法〉，《國文學報》31期（2002年6月），頁193-222。

貴、為高；柔為靜、為退、為賤、為低。¹¹

這樣以「陰陽」或「剛柔」來看章法，則所有以《周易》（含《易傳》）與《老子》之「陰陽二元」為基礎而形成的章法，都可辨別它們的陰陽或剛柔。譬如：

虛實法：以「虛」為陰為柔、「實」為陽為剛。

賓主法：以「主」為陰為柔、「賓」為陽為剛。

正反法：以「正」為陰為柔、「反」為陽為剛。

凡目法：以「凡」為陰為柔、「目」為陽為剛。

圖底法：以「圖」為陰為柔、「底」為陽為剛。

因果法：以「因」為陰為柔、「果」為陽為剛。

以此為基礎，就可以因「移位」如「凡（陽）→ 目（陰）」或「圖（陰）→ 底（陽）」、又可因「轉位」如「因（陰）→ 果（陽）→ 因（陰）」或「果（陽）→ 因（陰）→ 果（陽）」而形成各種結構類型了。

2. 章法規律

辭章章法是以「邏輯思維」為主、「形象思維」¹²為輔的，因此簡單地說，它所探討的主要是內容的深層邏輯，也就是篇章的「條理」，而此「條理」乃源自於人之心理，從內在應接萬事萬物，所呈顯的共通理則¹³。而這共通的理則，落到章法之上，便成為「秩序」、「變化」、「聯貫」、「統一」等四大規律，以反映作者之邏輯思維。其中「秩序」、「變化」與「聯貫」三者，主要著重於個別材料（景與事）之布置，以疏理各種章法結構，重在分析思維；而「統一」則主要著眼於核心情、理之上凝成主旨，或統合材料形成綱領，以貫穿全篇¹⁴，重在綜合思維。

而章法四大律，如對應於《周易》（含《易傳》）與《老子》所含藏之「多」、

¹¹ 見《中國古典美學史》（長沙：湖南教育出版社，1998年），頁184。

¹² 邏輯思維與形象思維為人類最基本的兩種思維方式。參見侯健：《文學通論》（北京：北京大學出版社，1986年），頁153-157。邏輯思維，或稱抽象思維，見李名方：〈論思維類型與語體分類〉，《李名方文集》（北京：中國文聯出版社，2002年），頁223-226。

¹³ 此即「人同此心，心同此理」之「理」，參見陳滿銘：〈談辭章章法的主要內容〉、〈談篇章結構〉，《章法學新裁》，頁319-360、364-419。

¹⁴ 見陳滿銘〈章法四律與邏輯思維〉，《國文學報》34期（2003年12月），頁87-118。

「二」、「一〇」的螺旋結構來說，其「秩序」、「變化」二律中的順或逆（秩序）的「移位」與變化的「轉位」結構，都可以呈現這種「多樣對待」（「多」）的條理；而章法中「移位」所形成之變化，也與此「多樣對待」（「多」）的條理不謀而合。當然，這裡所說的「秩序」，也含有「變化」的成分，而「變化」，同樣含有「秩序」的成分，只是為了說明方便，就有所偏重地予以區隔而已。總結起來說，這個部分所呈現的是「多而二」或「二而多」（多樣的二元對待）的結構。而以章法之「聯貫」、「統一」二律而言，則所呈現的是「二而一（〇）」或「（〇）一而二」（剛柔的統一）的結構：首先是非對比式章法或結構單元「同類相從」所造成的「聯貫」，其次是以「調和」（柔）與「對比」（剛）統合各章法或結構單元，由局部（章）趨於全體（篇）的「聯貫」，又其次是章法或結構單元之「移位」、「轉位」所造成局部「節奏」趨於整篇「韻律」¹⁵的「聯貫」；這說的都是「二」。然後是以主旨（情、理）或綱領貫穿各個部分（含剛柔、移位、轉位、節奏、韻律等）而凝為一體的「統一」（調和性或對比性）；這說的是「一（〇）」或「（〇）一」。

這樣看來，如單著眼於鑑賞面，則上述章法的四大規律，恰恰切合於「多、二、一（〇）」的順序。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（〇）」。如此由「多樣」（多樣的二元對待）而「二」（剛柔互濟）而「統一」，凸顯了章法的四大規律所形成的，不是平列的關係，則是「多、二、一（〇）」的邏輯結構。

而這種「多、二、一（〇）」如落到章法結構來說，則核心結構以外的所有其他結構，都屬於「多」；而核心結構所形成之「二元對待」，自成陰與陽而「相反相成」，以徹下徹上，形成結構之「調和性」（陰）與「對比性」（陽）的，是屬於「二」；至於辭章之「主旨」或由「統一」所形成之風格、韻味、氣象、境界等，則屬於「一（〇）」。

值得一提的是，以（〇）來指風格、韻味、氣象、境界等辭章之抽象力量，是相當合理的。

由此可見，若與《周易》「陽中陽」、「陽中陰」與「陰中陰」、「陰中陽」與《老子》「負陰抱陽」的義理邏輯兩相對應，則這種「多、二、一（〇）」的邏輯

¹⁵ 見陳滿銘：〈論辭章章法「多、二、一（〇）」結構的節奏與韻律〉，《國文學報》33期（2003年6月），頁81-124。又歐陽周、顧建華、宋凡聖等：「節奏是韻律的條件，韻律是節奏的深化。」見《美學新編》（杭州：浙江大學出版社，2001年），頁79。

結構，往往是會在「多而二」的上下兩層（或兩層以上）部分，由各種章法形成包孕式結構，而其中由同一章法所形成的，是最為凸出的。

三、陽剛屬性的包孕式結構類型

陽剛屬性的包孕式結構，有兩種類型：其一是「陽中陽」的結構類型：這種類型，就凡目法¹⁶而言，形成的是「目中目」的結構；就圖底法¹⁷而言，形成的是「底中底」的結構。其二是「陽中陰」的結構類型：這種類型，就凡目法而言，形成的是「目中凡」的結構；就圖底法而言，形成的是「底中圖」的結構。而這「陽中陽」與「陽中陰」的結構類型，是緊密地結合在一起，不可分割的。茲分述如下：

（一）凡目法：其陽剛屬性的包孕式結構為：



這種結構頗常見，如辛棄疾的〈賀新郎〉：

¹⁶ 凡目法是在敘述同一類事、景、情、理時，運用了「總提」與「分應」來組織篇章的一種章法。其形成，基本上是運用了歸納、演繹的邏輯思考；也就是說歸納式的思考會形成「先目後凡」的結構，演繹式的思考會形成「先凡後目」的結構，而「凡、目、凡」、「目、凡、目」的結構，則是綜合運用了歸納、演繹的推理方式而形成的。所以「凡」是總提，具有統括的力量；「目」則是分應，由於分應的項目是並列的，因而有一種整齊美。而且「凡、目、凡」和「目、凡、目」結構還有一個特點，那就是具有對稱（均衡）與統一的美感。見陳滿銘：〈談見於詩詞裡的凡目結構〉，《第一屆中國修辭學學術研討會論文集》（臺北：中國修辭學會、臺灣師大國文系，1999年6月），頁95-116。又參見涂碧霞：《凡目章法析論》（臺北：臺灣師大國研所碩士論文，2003年7月），頁1-190。

¹⁷ 圖底是新發現的一種章法。一般說來，作者在辭章中所用之時、空〔包括「色」〕材料，有一些是充當「背景」用的，也有某些是用來作為「焦點」的。就像繪畫一樣，用作「背景」的，往往對「焦點」能起烘托的作用，即所謂的「底」；而用作「焦點」的，則對「背景」而言，都會產生聚焦的功能，即所謂的「圖」。這種條理用於辭章章法上，也可造成秩序、變化、聯貫的效果，而形成「先圖後底」、「先底後圖」、「圖、底、圖」、「底、圖、底」等結構。見陳滿銘：〈論幾種特殊的章法〉，頁191-196。又參見潘伯瑩：《圖底章法析論》（臺北：臺灣師大國研所教碩班碩士論文，2009年6月），頁1-279。

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。

此為贈別之作，由「賓」和「主」兩個部分組成。「賓」的部分，先由啼鳥之苦恨寫到人間之別恨，然後合人、鳥雙寫，這是採「先目（分應）後凡（總提）」的結構寫成的；而由此所帶出的送別之意，即結尾「誰共我，醉明月」兩句，則為「主」的部分。

以「賓中目（分應）」而言，由開篇至「滿座衣冠似雪」止。在此，先寫啼鳥之苦恨，直接敘三種啼鳥，藉牠們的鳴聲以增添送別之恨；此為「目中目（一）」。¹⁸其次寫人間的別恨，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；此為「目中目（二）」。¹⁹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聯。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¹⁸。不然，送「茂嘉十二弟」，怎麼會恨到「不啼清淚長啼血」呢？

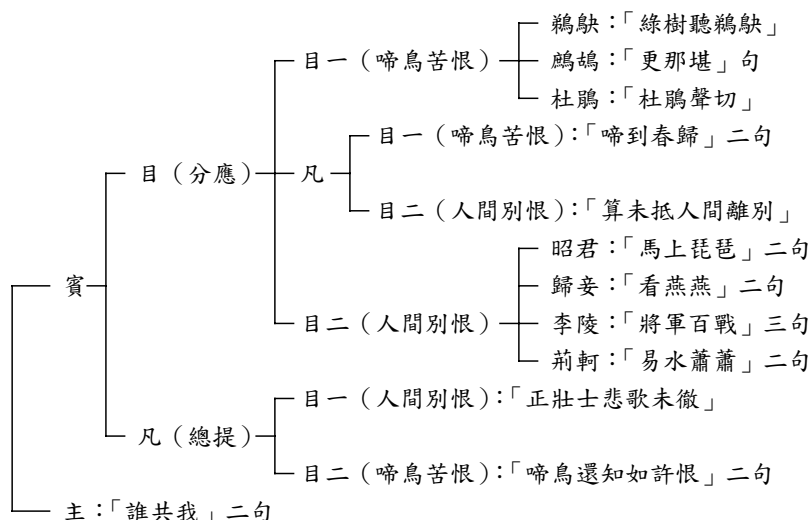
以「賓中凡（總提）」而言，為「正壯士悲歌未徹」三句，合人與鳥來寫：它的上句，用側注以回繳整體的技巧，上收人間的別恨；而下二句，則用以上收啼鳥的苦恨，此為「凡中目（一）」；並表示這種苦恨與別恨的悲劇依然繼續上演，

¹⁸ 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），頁400-401。

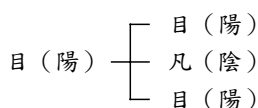
並未結束，以抒發作者滿腔悲憤，此為「凡中目（二）」。

寫「賓」寫到這裡，才過到了「主」，正式點出惜別之意作結。如此由「凡目」上徹至「賓主」，層層涵融，所謂「有恨無人省」（蘇軾〈卜算子〉詞），作者之恨，在茂嘉十二弟離開後，將要變得更綿綿不盡了。

附結構分析表如下：

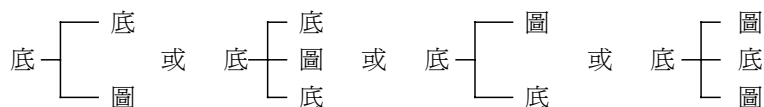


單從陽剛屬性來看，其中的第二、三層就十分明顯地形成如下包孕式結構：



這種結構融入全篇，就與其他結構產生秩序、變化、聯貫（二 $\longleftrightarrow$ 多）的作用，以趨於統一、和諧（一〔0〕）。

（二）圖底法：其陽剛屬性的包孕式結構為：



這種結構也常見，如蘇軾的〈念奴嬌〉：

大江東去，浪淘盡，千古風流人物。故壘西邊，人道是三國周郎赤壁。亂石崩雲，驚濤裂岸，捲起千堆雪。江山如畫，一時多少豪傑。遙想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發。羽扇綸巾，談笑間，檣櫓灰飛煙滅。故國神遊，多情應笑我，早生華髮。人生如夢，一尊還酹江月。

此詞題作「赤壁懷古」，為神宗元豐五年（1082）作者謫居黃州時所作，是採「天（物外）、人（物內）、天（物外）」的結構所寫成的。

頭一個「天（物外）」的部分，為起二句，從眼前東去的「大江」（長江）想入，用江中的「浪」、「淘」作媒介，由「空」而「時」，作無限之推擴，回溯到「千古」，扣到無數被浪淘去的「風流人物」身上，揉雜著宇宙人生之哲理，抒發了無限的興亡感慨。而如此由眼前之「有限」（物內）延伸到千古之「無限」（物外），營造出浩瀚的氣勢，既為後一個「天」（物外）將感慨昇華的部分作前導；又為轉入下個「人」（物內）將感慨深化的部分作鋪墊；充分發揮了強化全詞情意的作用。

「人」（物內）的部分，自「故壘西邊」句起至「早生華髮」句止，針對著當年「赤壁」之戰與眼前正在「懷古」的自己，用「先底（背景）後圖（焦點）」的順序，加以敘寫。其中的「底（背景）」，成功地藉眼前赤壁周遭的江山勝景，帶出當年在赤壁之戰裡贏得勝利的一些英雄豪傑，而將重心置於「周郎（公瑾）」身上，有意凸顯他的年輕有為，以反襯出自己之年老與一事無成。在此，作者又用「圖（周郎）、底（眾豪傑）、圖（周郎）」的順序，來組合材料，即先以「故壘」二句寫「底中圖（一）」：一面藉一「故」字，扣緊了「懷古」（題目）之「古」，將時間倒回到「三國」時候，一面藉又「人道是」三字，將口吻略染存疑的成分，指出當年赤壁之所在，從而將主帥「周郎」帶出，為自己之借題發揮，找到一個最好的藉口。這樣留下思索空間，不但不是個缺憾，反而增添了作品的文學情韻；這是前一個「圖（周郎）」的部分。再以「亂石」五句寫「底中底」：就眼前的「赤壁」，寫它週遭的景物，特別凸出山崖之險峻與濤浪之洶湧，呈現驚心動魄之氣勢，緊緊地和當年的赤壁大戰場接合。佈景如此，震撼力自然就大，足以為下片敘「周郎」的英雄形象與不朽事業，作有力的襯托。接著以「江山」二句，總括上敘江山勝景和風流人物（含周郎），為下片「周郎」之「圖」，提供最佳背景。

這種束上起下的安排，的確很巧妙。以上是「底（赤壁）」的部分。

然後以「遙想」五句，承上片之「圖一」（周郎），鎖定周郎（公瑾），以「遙想」四句寫「底中圖（二）」。¹⁹在此，用「先點（引子）後染（內容）」的順序加以呈現。它由「遙想」句切入當年，為下面之敘寫作引，是「點」（引子）；而由「小喬」四句，具寫「懷古」內容，為「染」（內容）。就在「染」的四句裡，首以「小喬」句，用插敘手法，寫其年輕得意。次以「雄姿」兩句，成功地塑造出剛柔互濟的儒將形象，一面既傾注了作者對「周郎」的無比追慕、嚮往之情，一面也和自己一事無成而「早生華髮」的衰頹樣子，作成強烈對比。這種由對比所產生的「反襯」作用，是非常顯著的。末以「談笑間」句，承上寫「周郎」從容破曹的儒將意態與英雄偉業；值得特別注意的是：在此緊緊抓住了這次火攻水戰的戰爭特點，用「檣櫓灰飛煙滅」六字，將曹軍慘敗之情景形容殆盡，有無比的概括力，以見「周郎」不朽之成就。以上是後一個「圖（周郎）」的部分。

如此以「圖（周郎）、底（眾豪傑）、圖（周郎）」的結構呈現了大「底」（背景），便順勢地帶出「故國神遊」三句，以寫本詞核心的大「圖（作者）」。²⁰在此，作者由「三國」回到眼前，「自笑年華老大，功業無成，而偏偏多情善感，早生華髮」¹⁹。這所謂「多情」，有人以為是指「周郎」或作者亡妻，雖也說得通，但遠不如指作者自己來得好，因為「多情應笑我」，該是「應笑我多情」的倒裝句，而此「多情」，是說自己「感慨萬千」的意思。作者由「周郎」之年輕有為，反照自己「早生華髮」的衰頹失意，會湧生無限的悲憤之情（多情），是很自然的事。而「笑」，則帶著無奈與解嘲意味，為底下的「人間如夢」，築了一座由「物內」（人）通向「物外」（天）的橋樑。作這樣的解讀，似乎會比較合理一些。

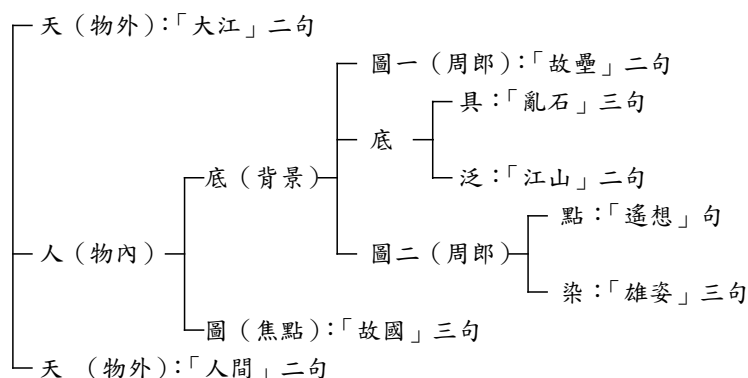
後一個「天（物外）」的部分，指「人間」二句。它的上句「人間如夢」，承上一句之「笑」，由實推向虛，由有限推向無限，以為人間只不過是一場夢而已。有了這種「如夢」的提昇，便使作者一下子從「多情」（無限悲憤）中脫身而出，趨於高曠，遂有下句「一尊還酹江月」的動作；而作者透過這個動作，就自然而然地和開篇「天（物外）」部分相應、相融，而與天地合而為一了。

由此看來，作者在這首詞裡，表達的雖是自己時不我與、英雄無用武之地的悲慨，但在悲慨之中，又蘊含著超曠的意致，所以如此的原因，固然很多，然而單就謀篇佈局來說，則顯然和所用「天（物外）、人（物內）、天（物外）」的

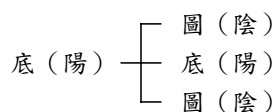
¹⁹ 徐中玉：《蘇東坡文集導讀》（成都：巴蜀書社，1990年），頁246。

結構，有絕大關係。

附結構分析表如下：



單從陽剛屬性來看，其中第二、三層就十分明顯地形成如下包孕式結構：



這種結構融入全篇，就與其他結構產生秩序、變化、聯貫（二 $\longleftrightarrow$ 多）的作用，以趨於統一、和諧（一〔0〕）。

四、陰柔屬性的包孕式結構類型

陰柔屬性的包孕式結構，有兩種類型：其一是「陰中陰」的結構類型：這種類型，就凡目法而言，形成的是「凡中凡」的結構；就圖底法而言，形成的是「圖中圖」的結構；就因果法而言，形成的是「因中因」的結構。其二是「陰中陽」的結構類型：這種類型，就凡目法而言，形成的是「凡中目」的結構；就圖底法而言，形成的是「圖中底」的結構。而這「陰中陰」與「陰中陽」的結構類型，也一樣是緊密地結合在一起，不可分割的。茲分述如下：

(一) 凡目法：其陰柔屬性的包孕式結構為：



這種結構頗常見，如蘇軾的〈賀新郎〉：

乳燕飛華屋，悄無人，桐陰轉午，晚涼新浴。手弄生綃白團扇，扇子一時似玉。漸困倚、孤眠清熟。簾外誰來推繡戶，枉教人、夢斷瑤台曲，又卻是，風敲竹。石榴半吐紅巾蹙，待浮花浪蕊都盡，伴君幽獨。穠豔一枝細看取，芳心千重似束。又恐被、秋風驚綠。若待得君來向此，花前對酒不忍觸。共粉淚，兩蔌蔌。

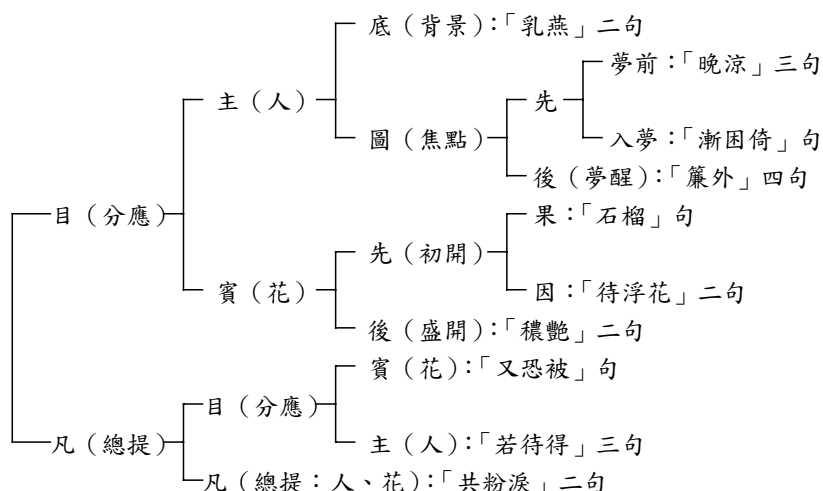
這是首感慨幽獨的作品，採「先目（分應）後凡（總提）」的結構寫成。

就「目」（分應）而言，自篇首起至「秋風驚綠」句止。作者在此，先用上片寫幽獨的美人：首先寫幽獨的環境，其次寫幽獨的美人由晚浴、困倚、清夢斷的經過，以增強美人幽獨的感染力，這是「目（分應）一」的部分。而在下片，則先以「石榴半吐紅巾蹙」六句，將幽獨的榴花由初開寫到盛開，並由實而虛地寫到衰謝，這是「目（分應）二」的部分。

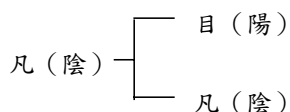
就「凡」（總提）而言，則自「若待得君來向此」句起至篇末。作者在此，又採「先目（分應）後凡（總提）」之結構，合寫人和花：先以「又恐被」四句寫「凡中目」，分用「君來」上收「目一」的部分，分用「花前」上收「目二」的部分。然後用「共粉淚」兩句寫「凡中凡」，作一總收，寫出榴花驚風衰謝和美人哀憐落淚的失意情狀，使情寓景中，達於人花交融的境界²⁰。

附結構分析表如下：

²⁰ 徐中玉：「詞的上片寫佳人，她外貌和靈魂都很美麗，但孤寂無依，紅顏薄命。下片詠榴花，她穠艷而又文靜，不願與浮花浪蕊為伍，甘心陪伴幽獨的佳人。《夢園詞選》說這首詞『是花是人，婉曲纏綿，耐人尋味不盡』，道出了這首詞藝術上的特點。而榴花和佳人的孤獨，也正反映了作者政治上失意後的悵惘心情。」見《蘇東坡文集導讀》，頁259。



單從陰柔屬性來看，本文之第一、二層就十分明顯地形成如下包孕式結構：



這種結構融入全篇，就與其他結構產生秩序、變化、聯貫（二 $\longleftrightarrow$ 多）的作用，以趨於統一、和諧（一〔0〕）。

（二）圖底法：其陰柔屬性的包孕式結構為：



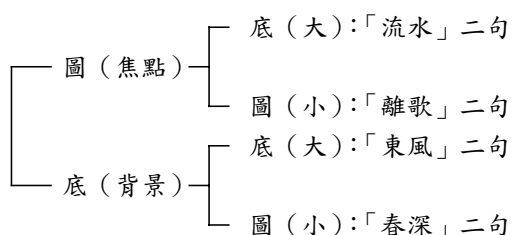
這種結構也常見，如辛棄疾的〈酒泉子〉：

流水無情，潮到空城頭盡白。離歌一曲怨殘陽，斷人腸。東風官柳舞
雕牆。三十六宮花濺淚，春聲何處說興亡。燕雙雙。

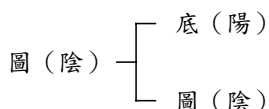
此詞寫離別之情與興亡之感，是採「先圖後底」（首層）的結構寫成的。其上片

爲「圖」（首層），又用「先底後圖」（次層）之結構加以呈現：起二句，寫潮打空城的景象，是遼闊的，爲「圖中底」；次二句，寫在空城裡人賦離歌的情景，是縮小的，爲「圖中圖」。而下片爲「底」（首層），也用「先底後圖」（次層）之結構加以呈現：首二句，寫的是金陵故宮的無邊春色，是遼闊的，爲「底中底」；結二句，寫的是在故宮裡能說興亡的小小雙燕，是縮小的，爲「底中圖」。作者就這樣將這些情景和事物互相間錯起來，便有著無窮的別情與感慨興亡的意思²¹。

附結構簡表如下：



單從陰柔屬性來看，其中第一、二層就十分明顯地形成如下包孕式結構：



這種結構融入全篇，就與其他結構產生秩序、變化、聯貫（二 $\longleftrightarrow$ 多）的作用，以趨於統一、和諧（一〔0〕）。

五、包孕式結構的美學詮釋

在此分「層次與含蓄」與「統一與和諧」兩層加以說明：

（一）層次與含蓄

結構形成包孕，自然會有「層次」與「含蓄」的效果。在篇章包孕結構中

²¹ 常國武：「此詞篇幅雖短，卻極悲涼蒼勁、沉重深厚之致。上片寫送別。……下片即景感慨興亡，與上片『空城』呼應。」見《辛稼軒詞集導讀》（成都：巴蜀書社，1988年），頁134。

的任何同一層面，無論移位或轉位，都會形成「層次」；而任何上下層，無論「陽中陰」或「陰中陽」，都會形成「含蓄」。

首先看「層次」：在王寧、鄒曉麗主編《篇章》一書提到篇章的構成單位中，在詞語、句子、句群之上，存在著層次，有云：

一篇文章有一個要表達的意圖，這個意圖通過若干大的意義中心來傳達，這若干個大的意義中心就是一個篇章的層次。²²

而林貴中《文章礎石及其他》一書對於層次則有清楚的詮釋：

就是文章層面的次序。具體的說，就是文章內：理論的推展安排，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。²³

則層次體現著作者思路展開的步驟，是針對整篇文章的意旨出發，而對文章全部內容脈絡的把握。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。²⁴

所以，清楚的層次與合適的層次安排將是創作者思路清晰、邏輯嚴密的表現，除了讓文章條理分明，更能藉由一層迫進一層的推進，作出文章的深度，顯出文章的主題，也使欣賞者觀念或印象明確，毫無紊亂紛歧，甚而有不知所云的困惑，這就是層次所帶來的美感效果。

然後看「含蓄」²⁵：葉太平在《中國文學的精神世界》一書中曾言：

²² 見王寧、鄒曉麗主編：《篇章》（香港：海峰出版社，2000年），頁107。

²³ 見林貴中：《文章礎石及其他》（臺北：文津出版社，1990年），頁74。

²⁴ 見鄭頤壽：《辭章學概論》（福州：福建教育出版社，1986年），頁82。

²⁵ 此即多層次之美，可形成「繁豐」。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42-47。

中國古代文學，向以含蓄為尚；含蓄蘊藉是中國古代文學突出的美學風格。²⁶

中國如此以「含蓄」作為藝術美的形態與儒、道兩家的思想有相當的關係。童慶炳在《中國古代心理詩學與美學》一書中有云：

儒家詩教主張「美」、「刺」，而無論「美」、「刺」都要求委婉曲折，溫柔敦厚，樂而不淫，怨而不怒，不迫不露，不直不粗。道家則認為「天地萬物生於有，有生於無」。「無」為萬物之母。「無」是「有」的根本，並認為「大音希聲」「大象無形」。儒、道兩家上述思想當然是不同的，但也有相通之處。即都重視「無」與「有」、「虛」與「實」、「內」與「外」、「言」與「意」之間的辯證關係。這種相通之處反映到詩學上面，就都以「含蓄」、「蘊藉」、「空靈」為美，以直言、粗語、鋪排語、說盡語為不美。²⁷

這涉及了辭章的意脈、意蘊、意趣、意境與風格。不止文學注重「含蓄」，就是其他的藝術也是如此。正如葛路、克地在《中國藝術神韻》一書中所云：

中國的傳統藝術，文學、繪畫、書法、雕刻、建築無不講究含蓄美。含蓄美是中國民族藝術的一大特色。²⁸

在這些藝術領域的表現上發展出不選擇直接而毫不保留的彰顯，而採取曲折委婉的含蓄手法，並保留欣賞者思索參與的空間，更見一種內斂深層的用心，「人們常說的言外之意，弦外之音，畫外之畫，即是藝術作品所寓藏的含蓄美。」²⁹

整體而論，含蓄之美成為了藝術的追求目標，正如田曼詩《美學》有言：

²⁶ 見葉太平：《中國文學的精神世界》（臺北：正中書局，1994年），頁237。

²⁷ 見童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》（臺北：萬卷樓圖書公司，1994年），頁102。

²⁸ 見葛路、克地：《中國藝術神韻》（天津：天津人民出版社，1993年），頁91。

²⁹ 同前註，頁91。

中國藝術的優點：在給人一種只可意會不可言傳的氣氛，中國藝術的最高境界，就是留有一種不可言傳的氣氛，中國藝術的最高境界，就是留有一種不可言諭的韻味，使人心領神會，回味無窮，它所給人的印象是無窮的境界，無限情感的起點，和一種很有力的啟示。中國藝術最重含蓄美……。³⁰

這樣的優點就是含蓄手法所帶來的美感效果，可以肯定的是這樣的美感效果，將帶領中國的藝術進入一種高遠的境界。

如扣回「陰陽」來說，則「可言傳」為「陽」、「不可言傳」為「陰」，而反映在作品上，往往是「陰中有陽」、「陽中有陰」的。就以辭章涉及「意趣」、「意境」的全篇主題、風格而言，是這樣；就是涉及「意脈」、「意蘊」的個別包孕結構來看，又何嘗不是如此呢？

（二）統一與和諧

由個別包孕結構的「層次」、「含蓄」，擴展至整體包孕結構的「層次」、「含蓄」，會使辭章經由「統一」而趨於「和諧」。所謂「統一」、「和諧」，歐陽周、顧建華、宋凡聖等在其《美學新編》裡闡釋說：

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謀種關聯、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。³¹

³⁰ 見田詩曼：《美學》（臺北：三民書局，1982年），頁237。

³¹ 見《美學新編》，頁80-81。

而曹利華在《中華傳統美學體系探源》一書中也做過一番詮釋：

和諧就是多種因素的統一，和諧是事物合理、完善的表現，事物部分與整體的聯繫，部分與部分的關連，此事物與彼事物的互相制約，他們處於相對的平衡、穩定之中，這時就顯現出和諧的狀態，和諧是人類存在和社會繁榮的表現。³²

和諧是各個部分，各種關係處於平衡、穩定的狀態，使事物能得到更好的運作，是人類存在和社會繁榮的表現，因此，「和諧意味著一種最佳的生存狀態和最佳的發展狀態，和諧是人類的一種理想追求。³³」而這份對於和諧的追求也鮮明地表現在各門藝術中，藝術作品中的表現不該是死板的結合，或是將各部分硬湊一起，互無關聯，反而應該是有機的、自然的融合³⁴。於是，在諸多的美學論述中，和諧之美是不可缺少的部分。

就這樣，和諧的觀念構成了人與自然關係的內容。而這些觀念的影響落實在藝術上時，便如同《中華傳統美學體系探源》一書中所談到的：

《周易》美學思想對中國的書法、繪畫、詩歌、戲曲、建築等藝術的發展產生了深遠的影響，如剛與柔、陰與陽、動與靜、虛與實，絢爛與平淡，有色與無色，形似與神似，有境與無境等藝術的表現手法，都與《周易》的美學思想有著密切的聯繫。³⁵

上述相反事物的存在，以及彼此相輔相成的表現手法，最終的方向都是和諧的追求。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，繁衍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

³² 見曹利華：《中華傳統美學體系探源》（北京：首都師範大學出版社，1994年），頁9。

³³ 見張法：《中西美學與文化精神》（北京：北京大學出版社，1994年），頁60。

³⁴ 參陳佳君：《虛實章法析論》（臺北：文津出版社，2002年）頁328-329。

³⁵ 見曹利華：《中華傳統美學體系探源》，頁31。

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。³⁶

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，陽剛和陰柔的對待與包孕之重要，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「陰陽二元」之對待與包孕，就在其中產生了應有之作用。

六、結 語

總結上述，可知無論「篇」或「章」，章法的這種包孕式類型，不僅普遍存在於由不同章法所形成的各層結構，也同樣會出現於由相同章法所形成的某些結構，以造成篇章之間層層相涵的效果。而又由於其陰陽之流向有移位與轉位的不同，會影響一篇風格之剛柔強度，而使人獲得不同之美感。因此探討它的哲學義涵及其相關問題，多多少少可藉以增進我們對這種包孕式結構，甚至整個辭章的瞭解。雖然限於篇幅，本文僅僅鎖定「凡目」與「圖底」兩種相同章法所形成之結構，而又只舉蘇辛詞中四闋例作³⁷加以說明而已，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」³⁸之效果。

而「陰陽二元」中「陰→陽」、「陽→陰」與「陰→陽→陰」、「陽→陰→陽」之流動，無論「移位」或「轉位」，甚至推演至多二一（0）螺旋結構，乃建立於

³⁶ 見《中國文學美學》下卷（南京：江蘇教育出版社，2001年），頁785-786。

³⁷ 此四例之外，尚多類似作品，散見陳滿銘：《蘇新詞論稿》（臺北：文津出版社，2003年8月初版一刷），頁1-273。

³⁸ 葉明：《中國美學史大綱》（臺北：滄浪出版社，1986年），頁26。

「方法論原則」之上，為「普遍性的存在」³⁹，是能徹上、徹下，「一以貫之」的。如此跨領域地將哲學、辭章與美學「一以貫之」，以見這種「章法包孕式結構」之普遍性；這對辭章學之研究以及「讀」（鑑賞）、「寫」（創作）本身或其教學而言，相信都會有其參考價值。（2011.4.15.修正）

徵引文獻

（一）古籍

〔清〕閻若璩：《潛丘札記》，《四庫全書》八五九冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。

（二）近人論著

王寧、鄒曉麗主編：《篇章》，香港：海峰出版社，2000。

王希杰：〈章法學門外閑談〉，《平頂山師專學報》18.3，2003：53-54。

*王希杰：〈陳滿銘教授和章法學〉，《畢節學院學報》76，2008：1-5。

田詩曼：《美學》，臺北：三民書局，1982。

吳功正：《中國文學美學》，南京：江蘇教育出版社，2001。

吳應天：《文章結構學》，北京：中國人民大學出版社，1989。

李名方：《李名方文集》，北京：中國文聯出版社，2002。

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，1990。

侯健：《文學通論》，北京：北京大學出版社，1986。

約翰·格里賓著，方玉珍等譯：《雙螺旋探密——量子物理學與生命》，上海：上海科技教育出版社，2001。

夏薇薇：《賓主章法析論》，臺北：文津出版社，2002。

徐中玉：《蘇東坡文集導讀》，成都：巴蜀書社，1990。

涂碧霞：《凡目章法析論》，臺北：臺灣師大國研所碩士論文，2003。

³⁹ 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〉，《國文學報》46期（2009年12月），頁61-94。

- 常國武：《辛稼軒詞集導讀》，成都：巴蜀書社，1988。
- 張 法：《中西美學與文化精神》，北京：北京大學出版社，1994。
- 許建鉞編譯：《簡明國際教育百科全書》，北京：新華書局北京發行所，1991。
- 曹利華：《中華傳統美學體系探源》，北京：首都師範大學出版社，1994。
- 陳居淵：《易章句導讀》，濟南：齊魯書社，2002。
- 陳佳君：《虛實章法析論》，臺北：文津出版社，2002。
- 陳佳君：〈論章法的「四虛實」〉，《修辭論叢》第五輯，臺北：洪葉文化事業有限公司，2003，頁 777-809。
- *陳望衡：《中國古典美學史》，長沙：湖南教育出版社，1998 年。
- 陳滿銘：〈談見於詩詞裡的凡目結構〉，《第一屆中國修辭學學術研討會論文集》，臺北：中國修辭學會、臺灣師大國文系，1999，頁 95-116。
- *陳滿銘：《章法學新裁》，臺北：萬卷樓圖書公司，2001。
- *陳滿銘：〈論幾種特殊的章法〉，《國文學報》31，2002：193-222。
- 陳滿銘：〈論辭章章法「多、二、一（0）」結構的節奏與韻律〉，《國文學報》33，2003：81-124。
- *陳滿銘：《蘇新詞論稿》，臺北：文津出版社，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〉，《師大學報·人文與社會類》48.1，2003：1-20。
- 陳滿銘：〈章法四律與邏輯思維〉，《國文學報》34，2003：87-118。
- *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〉，《國文學報》46，2009：61-94。
- 黃 釗：《帛書老子校注析》，臺北：學生書局，1991。
- 葉 朗：《中國美學史大綱》，臺北：滄浪出版社，1986。
- *葉太平：《中國文學的精神世界》，臺北：正中書局，1994。
- 童慶炳：《中國古代心理詩學與美學》，臺北：萬卷樓圖書公司，1994。
- 葛路、克地：《中國藝術神韻》，天津：天津人民出版社，1993。
- 潘伯瑩：《圖底章法析論》，臺灣師大國研所教碩論文，2009。
- *鄧球柏：《帛書周易校釋》，長沙：湖南人民出版社，2002。
- 鄭頤壽：《辭章學概論》，福州：福建教育出版社，1986。
- 鄭頤壽：〈中華文化沃土，辭章學圃奇葩——讀陳滿銘《章法學新裁》及其相關著作〉，《海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會文集》，蘇州：蘇州大學 2002，131-139。
- 鞏本棟：《辛棄疾評傳》，南京：南京大學出版社，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。

（說明：徵引文獻前標示 * 號者，已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chen, Man-ming. *The New Discourse of Organization of Writing*. Taipei Shi: Wangchunlo Publishing Company, 2001.
- Chen, Man-ming. "Discussion of Some Specific Organizations of Writing," *Bulletin of Chinese*, 31, 2002, pp.193-222.
- Chen, Man-ming. *Papers on Su, Xin's Lyrics*. Taipei Shi: Wenchin Publishing House, 2003.
- Chen, Man-ming. "The Multiple, Binary and Single (zero) Spiral Structure -- Sourced from *Zhou Yi* and *Lao Tze*," *Journal of National Taiwan Normal University*, 48.1, 2003, pp.1-20.
- Chen, Man-ming. "The Methodological System in The Organization of Writing -- Sourced from *Zhou Yi* and *Lao Tze*," *Bulletin of Chinese*, 46, 2009, pp.61-94.
- Chen, Wang-heng. *The History of Chinese Classic Aesthetic*. Zhang-Sha Shi: Hunan Educational Publishing House, 1998.
- Deng, Qiu-bo. *Proofreading and Explanation of Boshu Chouyi*. Zhang-Sha Shi: Hunan People's Publishing House, 2002.
- Ouyang, zhou; Gu, Jian-hua; Song, Fan-sheng. *The New Compiling of Aesthetic*. Hangchow Shi: Zhejiang University Press, 2001.
- Wang, Xi-jie. "Professor Chen Man-ming and Theory of Composition," *Journal of Bijie University*, 76, 2008, pp.1-5.
- Ye, Tai-ping. *The World of Spirit in Chinese Literature*. Taipei Shi: Cheng Chung Book Company, 1994.

The Conceiving Structure of “The Generic/The Specific” and “Foreground/Background” in the Organization of Writing

Example of Su & Xin’s Lyrics

Chen, Man-ming

(Received December 22, 2010 ; Accepted April 13, 2011)

Abstract

The organization of writing is the way to present the logic structure of a literary work. Such a structure corresponds to the “binary confrontation” between masculine (Yang) and feminine (Yin) attributes of the universe that contributes to a detailed, complicated, and varied logic system. It also reflects the process of creation and gestation of all things on earth. Based on the binary relation, all things bear Yin and embrace Yang. Accordingly, the organization of writing, when refers to natural rules, will form a conceiving logic structure that brings out a sense of beauty characterized by gradation, implication, unity and harmony. This article explores two basic structures of the organization of writing from related theories; namely, “the generic/the specific” and “foreground/background”, and concludes four primary types of conceiving structure in literary works: Yang conceiving Yang; Yang conceiving Yin, Yin conceiving Yin and Yin conceiving Yang. The author also demonstrates the subtleness of conceiving structure by exemplifying from Su & Xin’s Lyrics to explain their esthetic concepts.

Keywords: the organization of writing, related theories, types of conceiving structure, the generic/the specific, foreground/background, Su & Xin’s Lyrics