

章法的「移位」、「轉位」結構論

陳滿銘

國立台灣師範大學國文學系

摘要

章法結構是先由其移位、轉位而形成節奏，再由各個節奏層層串聯而形成一篇韻律的。

大致說來，節奏乃由局部而整體地層層疊合成為一篇韻律，再加上章法各結構本身的毗剛或毗柔屬性，即可大致可解釋一篇風格所以形成之原因，而這種歷程，可約略由章法之「多、二、一(0)」結構加以考察。就在此「多、二、一(0)」的諸多結構中，必有其核心結構，它一定落在一篇辭章之主體所在，也就是最能凸顯「主旨」的部分，以牢籠整個篇章，可以說乃關鍵性之「二」，一面徹下以統合「多」(結構與節奏)，一面徹上以歸根於「一(0)」(主旨、韻律與風格等)，發揮徹上徹下之功用。因此，理清核心與輔助結構，考察其移位、轉位之情形，則章法結構所造成之節奏、韻律與風格等，就可以大致掌握。本文即以移位、轉位為範圍，先探討其哲學義涵，再探討它們在「多、二、一(0)」結構的作用，從而嘗試作美學上之詮釋，以見移位、轉位在章法結構中的重要性。

關鍵詞：章法、移位、轉位、哲學義涵、「多、二、一(0)」結構、美學詮釋。

壹、前言

我們的祖先，面對紛紜萬狀之現象界，先由此「有象」(現象界)以探知「無象」(本體界)，再由「無象」(本體界)回過來解釋「有象」(現象界)，就這樣一順一逆，往復探求、驗證，久而久之，終於形成了圓融的宇宙人生觀。而這種宇宙人生觀，總括起來說，都可以從「(0)一、二、多」(順)與「多、二、一(0)」(逆)的互動、循環而提昇的螺旋結構上加以統合。而這種「多」、「二」、「一(0)」的邏輯結構，既可規範宇宙萬物創生、含容之過程，當然也可

適用於哲學、文學、美學等，以成為其基本規律。即以文學領域中之辭章而言，在形成篇章的章法上，就呈現了這種邏輯結構。若從創作一面來說，形成的是「(0)一、二、多」的順向結構；若就鑑賞一面而言，則形成的是「多、二、一(0)」的逆向結構。因此本文即鎖定章法，特別鎖定其中居於關鍵性之「移位」與「轉位」結構，探討其哲學義涵，並辨明它們在「多、二、一(0)」中的作用，從而嘗試作美學上之詮釋，以見移位、轉位在章法結構中的重要地位。

貳、章法「移位」、「轉位」的哲學義涵

《周易·繫辭上》說：「剛柔相推而生變化。」，而宋胡瑗《周易口義》釋云：「夫

天地既判，剛柔二氣互相推盪，以成變化。如乾之初九交於坤之初六，其卦爲震。」；故陽推陰，陰極而變爲陽；柔推剛，則剛又化爲柔。陰陽相推，剛柔相盪，相推相盪則變，變則化，而生發種種的運動變化；然後在運動變化的歷程中，形成「移位」與「轉位」的現象。茲分述如下：

一、移位

陰陽兩種動力在對待往來中起伏消息、迭相推盪而產生「移位」，因爲事物發展過程是統一物分裂爲兩相對待，而相互作用的過程。關於對待面的相互作用，《易傳》中以相互推移（剛柔相推）、相互摩擦（剛柔相摩）、與相互衝擊（八卦相蕩）等各種表現形式，¹爲順向移位與逆向移位，提出了最精微的論證。

而乾、坤兩卦，作爲天地陰陽的矛盾統一體，以六爻的變化，反映這個矛盾統一體的發展過程。從乾坤個側面，通過六爻的發展變化，研究運動變化的開展，²可以揭示出陰陽如何向對待面轉化、與推移。先說乾卦六爻的變化：

初九，潛龍勿用。

<象>曰：潛龍勿用，陽在下也。

九二，見龍在田，利見大人。

<象>曰：見龍在田，德施普也。

九三，君子終日乾乾，夕惕若，厲無咎。

<象>曰：終日乾乾，反復道也。

九四，或躍在淵，無咎。

<象>曰：或躍在淵，進無咎也。

九五，飛龍在天，利見大人。

<象>曰：飛龍在天，大人造也。

上九，亢龍有悔。

<象>曰：亢龍有悔，盈不可久也。

《周易》講爻的變化，常依爻在卦中的「位」解釋。位，是空間，有上下，有內外，有陰陽。爻位由下而上，依序排列，而有初、二、三、四、五、上等不同稱謂。它是一個發展的序列，每一個位，即代表事物發展的每一個階段。因此，爻位的變換可以導致卦的變化，爻位的升降也同時象徵著事物的發展。³因此，「卦象」含蘊著一個上升的發展過程與「物極必反」的思想。

故乾卦，由初九的「潛龍，勿用」，移向九二的「見龍在田，利見大人」，移向九三的「君子終日乾乾，夕惕若。厲，無咎」，再移向九四的「或躍在淵，無咎」，復移向九五的「飛龍在天，利見大人」，形成一連串的順向位移。上九，則因已到達了極限、頂點，會由吉變凶，漸次形成逆向移位，開始向對待面轉化，造成另一種轉位，故說是「亢龍有悔」了。

再看坤卦六爻的變化：

初六，履霜，堅冰至。

<象>曰：「履霜堅冰」，陰始凝也。馴致其道，至堅冰也。

六二，直方大，不習無不利。

<象>曰：六二之動，直以方也。「不習無不利」，地道光也。

六三，含章可貞，或從王事，無成有終。

<象>曰：「含章可貞」，以時發也。

¹ 參見馮友蘭《中國哲學史新編》二，p.376。

² 乾卦與坤卦的推移變化，乃是參考徐志銳《周易陰陽八卦說解》，p.127-134。

³ 戴璉璋以爲在《象傳》中所見的「爻位」觀念，大致可區分爲：上中下位、剛柔位、同位、反轉位、比鄰位、內外位等六種。見《易傳之形成及其思想》，p.80-86。

「或從王事」，知光大也。

六四，括囊，無咎無譽。

〈象〉曰：「括囊無咎」，慎不害也。

六五，黃裳元吉。

〈象〉曰：「黃裳元吉」，文在中也。

上六，龍戰于野，其血玄黃。

〈象〉曰：「龍戰于野」，其道窮也。

坤卦由初六的「陰始凝」、六二的「動」與「直」、六三的待時而後動、六四的慎審無咎，發展到第五爻「文在中」，陰勢力已很強盛，坤陰之中已參雜著乾陽而成文采，造成一連串的順向移位。上六的「龍戰于野」是說陰與陽的爭戰是發生在一卦終了的上爻，「其道窮」又恰與乾上九「盈不可久」緊緊呼應，指明乾坤兩卦由初爻陰陽結成統一體，發展到上爻終了，實已到達窮盡之地，漸次形成了逆向移位。

六爻之能夠用以模擬事物的運動變化，是因「六位」能體現「道」的陰陽對立統一規律性。連斗山《周易辨畫》卷三十七解釋：

獨而無對，天不生，地亦不成，人亦混而不分。必須兼三才而兩之，天地人各有一陰一陽，然後遂始全而不偏，故《易》於三畫卦重而為六也。

「六位」原則一確立，整個自然界與人類社會的基本規律全都反映了，故《說卦傳》將其概括為「分陰分陽」，「六位而成章」，正因「六位」體現著哲學原理。「六爻」體現著事物在一定規律支配下的發展運動過

程，從時間性上可畫分為潛在的與暴露出來兩大階段，以一卦的卦象去體現，它的動變化即可以清楚瞭解與掌握。⁴因此，內外卦之間可以相互往來升降，六個爻畫之間也可以相互往來升降；通過這種往來升降的相互作用，就產生了種種的變化和運動，就產生了一連串的順向移位與逆向移位。

《周易》哲學發展了一個開放的序列，這一序列不僅體現在《乾》《坤》兩卦，更其他為六十二卦發其通例。因此，不僅每一卦中的六爻，由初→二→三→四→五→上，存有著「移位」現象。⁵甚而，由〈乾〉→〈坤〉→〈屯〉→〈蒙〉→〈需〉→〈訟〉→〈師〉→〈比〉→〈小畜〉→〈履〉→〈泰〉→〈否〉→〈同人〉→〈大有〉→〈謙〉→〈豫〉→〈隨〉→〈蠱〉→〈臨〉→〈觀〉→〈噬嗑〉→〈賁〉→〈剝〉→〈復〉→〈无妄〉→〈大畜〉→〈頤〉→〈大過〉→〈坎〉→〈離〉→〈咸〉→〈恆〉→〈遯〉→〈大壯〉→〈晉〉→〈明夷〉→〈家人〉→〈睽〉→〈蹇〉→〈解〉→〈損〉→〈益〉→〈夬〉→〈姤〉→〈萃〉→〈升〉→〈困〉→〈井〉→〈革〉→〈鼎〉→〈震〉→〈艮〉→〈漸〉→〈歸妹〉→〈豐〉→〈旅〉→〈巽〉→〈兌〉→〈渙〉→〈節〉→〈中孚〉→〈小過〉→〈既濟〉，卦與卦之間，也因「移位」，而產生相反相生的有秩序的變化歷程。⁶到了〈未濟〉，形成大反轉，則又是一個全新的變化歷程的開始。

而在《老子》書中，也可以找到諸多相

⁴ 參見徐志銳《周易陰陽八卦說解》，p.60-73。

⁵ 白金銑：「《周易》、《易傳》之中，處處皆得見其蹤影。如：每一卦中之六爻，由陽爻之初九→（移變成）九二→九三→九四→九五→上九→用九；以及陰爻之初六→六二→六三→六四→六五→上六。箭頭符號，所顯示的正是《周易》所自存之「移位」現象，任一爻無不是一種動態之『-being』能，無一『位』不移，無一『位』不對其自身與週遭時空產生重要之刺激與影響。」見〈《周易》「移位性格」哲學初詮〉，臺灣師大《中國學術年刊》23期，p.7。

⁶ 此六十四卦的卦序，乃是依《序卦傳》的順序。

應的說法。《老子》一書以「反」字為中心，所謂「反者道之動」（四十章），老子就這樣構建起他對立面相互依賴、相互轉化的思想。他認為天地萬物的產生、運動與變化，不是來自外力的推動，是內動力的驅使。由於「萬物將自化」的「反」的作用，在運動、變化中，對待雙方相反而相成，恆各向其對立面轉化。⁷

惟「反」為道之動，故「禍兮福之所倚，福兮禍之所伏」、「正復為奇，善復為妖」（五十八章）。惟其如此，故「曲則全，枉則直，窪則盈，敝則新，少則得，多則惑」（二十二章）。惟其如此，故「飄風不終朝，驟雨不終日」（二十三章）。惟其如此，故「以道佐人主者，不以兵強天下，其示好還」（三十章）。惟其如此，故「天之道其猶張弓與，高者抑之，下者舉之；有餘者損之，不足者補之」（七十七章）。惟其如此，故「天下之至柔，馳騁天下之至堅」（四十三章）、「天下莫柔弱於水，而攻堅，強者莫之能勝」（七十八章）。惟其如此，故「物或損而益之，或益之而損」（四十二章）。馮友蘭以為「凡此皆事物變化自然之通則，老子特發現而敘述之，並非故為奇論異說」。⁸

因事物發展至極點，必一變而為其反面。故在向其對待面轉化的階段過程中，「有無」可以「相生」，「難易」可以「相成」，「長短」可以「相較」，「高下」可以相傾，「音聲」可以相和，「前後」可以「相隨」，相反而相成，相轉而相生；⁹ 故產生了由「美」而「惡」或「惡」而「美」、由「善」而「不善」或由「不善」而「善」、由「有」而「無」

或由「無」而「有」、由「難」而「易」或「易」而「難」、由「長」而「短」或由「短」而「長」、由「上」而「下」或由「下」而「上」、由「前」而「後」或由「後」而「前」、由「寵」而「辱」或由「辱」而「寵」、由「得」而「失」或由「失」而「得」、由「曲」而「全」或由「全」而「曲」、由「枉」而「直」或由「直」而「枉」、由「窪」而「盈」或由「盈」而「窪」、由「敝」而「新」或由「新」而「敝」、由「少」而「多」或由「多」而「少」、由「重」而「輕」或由「輕」而「重」、由「靜」而「躁」或由「躁」而「靜」、由「雄」而「雌」或由「雌」而「雄」、由「白」而「黑」或由「黑」而「白」、由「左」而「右」或由「右」而「左」、由「歛」而「張」或由「張」而「歛」、由「弱」（柔）而「強」（剛）或由「強」（剛）而「弱」（柔）、由「廢」而「興」或由「興」而「廢」、由「奪」而「與」或由「與」而「奪」、由「厚」而「薄」或由「薄」而「厚」、由「實」而「華」或由「華」而「實」、由「彼」而「此」或由「此」而「彼」、由「貴」而「賤」或由「賤」而「貴」、由「明」而「昧」或由「昧」而「明」、由「進」而「退」或由「退」而「進」、由「夷」（平）而「類」（不平）、或由「類」（不平）而「夷」（平）、由「陰」而「陽」或由「陽」而「陰」、由「損」而「益」或由「益」而「損」、由「巧」而「拙」或由「拙」而「巧」、由「辯」而「訥」或由「訥」而「辯」、由「寒」而「熱」或由「熱」而「寒」、由「生」而「死」或由「死」而「生」、由「親」而「疏」或由

⁷ 參見姜國柱《中國歷代思想史·先秦卷》，p.60。

⁸ 見《馮友蘭選集》上，p.88。

⁹ 「相生」，為「順向移位」；「相轉」，為「逆向移位」；這是就階段性歷程而言。若合整個歷程來看，則是一個大「轉位」。

「疏」而「親」、由「利」而「害」或由「害」而「利」、由「正」而「奇」（反）或由「奇」（反）而「正」、由「禍」而「福」或由「福」而「禍」、由「大」而「細」或由「細」而「大」、由「治」而「亂」或由「亂」而「治」、由「成」而「敗」或由「敗」而「成」、由「終」而「始」或由「始」而「終」等等的順向移位或逆向移位。¹⁰這都是由於「反」的作用，使一方向另一方推移產生「移位」的緣故。¹¹

總而言之，事物之所以能不斷地運動變化而產生「移位」，是由於陰陽兩種對立趨勢的相互作用，促使事物運動不息，變化不止。

二、轉位

由於剛性質的力與柔性質的力相摩，陰陽相索，八卦相盪，觸類以長，終合成《周易》六十四卦物物對待、事事交感的旁通系統。¹²如上文所提，作為天地陰陽矛盾統一體的《乾》《坤》兩卦，以六爻的變化，反映一序列的變化發展過程，產生了位移的情形。若再按陰陽的兩個側面來看，乾主「統」

，居於剛健主導的地位；坤主「承」，居於含容順從的地位。通過六爻運動變化的展開，又可以揭示出陰陽如何漸次向對立方轉化而互相「移位」、並形成「轉位」的歷程。

《周易》六十四卦，每卦設六個爻位。唯有乾坤二卦，於六爻之上，又特設「用九」、「用六」兩爻，用來論述陰陽向對立面互相轉位之理。如《乾》卦：

用九，見群龍無首，吉。〔爻辭〕

〈象〉曰：用九，天德不可為首也。

又如《坤》卦：

用六，利永貞。

〈象〉曰：用六「永貞」，以大終也。

乾陽發展到上九，已成「亢龍」而「盈不可久」。只有發揮九變六的作用，¹³才可「見群龍無首」¹⁴。因為數變，爻必變；爻變，卦亦變。六爻的六個九變成六個六，乾卦就變成了坤卦。與此同時，坤卦則變成了乾卦。因乾坤互調其位，故乾卦「六龍」仍能繼續存在，故言「見群龍無首」。因此，「天德不可為首」，天道循環沒有終了之時。

因為「用九」而發揮九變六的作用，乾

¹⁰ 這一部分的《老子》原文，可參見上文。

¹¹ 方立天引用恩格斯的說法來解釋「運動」：「簡單的機械的位移之所以能夠實現，也只是因為物體在同一瞬間既在一個地方又在另一個地方，既在同一個地方又不在同一個地方。這種矛盾的連續產生和同時解決，正好就是運動。」見《中國古代問題發展史》，p.183。

¹² 「旁通」，形成了異類相應，也形成了位移。見曾春海《儒家哲學論集》，p.438。

¹³ 徐志銳：「客觀事物發展變化的規律，凡處於少壯時期的東西，都是向上繼續發展，到了老朽時期則走向衰亡。由少變老，是量變過程；老一變則衰亡，是質變過程。用七、八、九、六這四個數來模擬這一發展變化規律，於是規定七為少陽，八為少陰，陽進而陰退。陽進則七之少陽可進為九之老陽，所以凡得七、九之奇數都畫陽爻。陰退則八之少陰可退為六之老陰，所以凡得八、六之偶數都畫陰爻。七進為九，由少陽變為老陽，是量變過程，陽剛的性質並沒有改變，因而都用（—）的符號。八退為六，由少陰變為老陰，也是量變過程，陰柔的性質未改變，因而都用（--）的符號。由於性質未改變，七、八這兩個數，就叫做不變數。九、六則就叫做變數。物衰則老，老則變。九為老陽，六為老陰，衰老則發生質變，所以九、六可互變。九變六，是由陽而變為陰；六變九，是由陰而變為陽。命爻用九、六而不用七、八，以此表明陰陽剛柔在一定條件下都可以發生對立轉化，這就叫做以變動為占。為了闡明這道理，乾、坤兩卦的六爻之上特設『用九』、『用六』兩爻，以發其通例。」見《周易陰陽八卦說解》，p.23-24。關於「大衍筮法」，可參見徐志銳《周易陰陽八卦說解》，第二章〈說解著〉一文，p.15-36；以及王新華《周易繫辭研究》〈演著策之法〉一文，p.142-150。

¹⁴ 見，現也；首，終也。《象傳》解「見群龍無首」說：「天德不可為首也。」下文有關用九、用六的說明部分，多是參考徐志銳的說法。見《周易陰陽八卦說解》，p.127-138。

卦變成了坤卦；同時，坤卦又變成了乾卦，則出現了「群龍無所終」，天道運行自是無終無了。這即是九、六互變，陰陽對轉，乾坤易位的內在思想邏輯關係。而且，乾陽就在由初九→九二→九三→九四→九五，一序列的順向移位中，漸次向對立面轉化；然後九六互變，在整個變動歷程中，完成了「轉位」。於是陰陽對轉，乾坤易位，乾卦變成了坤卦。

再看坤卦的「用六」。六之大用，在於可變為九。坤卦六爻的六個六皆變為九，坤卦變成了乾卦，所以「利永貞」。由於乾坤兩卦發展到上交，乾為「亢龍」而「盈不可久」，坤又與「龍戰」而「其道窮」。因此，對立統一體既不正固又不能長久。唯有「用六」發揮六變九的作用，六、九互變，乾變坤，坤變乾，乾坤易位，再重新組成一個對立統一體，才有利於正固而長久。所以《象傳》解釋「用六」爻辭：「『用六永貞』，以大終也」。「以大終」，說的即是「坤卦之終終以乾」。唯有坤卦之終終以乾，才能「群龍無所終」；唯「群龍無所終」，才有利於矛盾統一體的正固而長久。而在九、六互變，乾變坤，坤變乾，再重新組成了一個對立統一體的變動歷程中，也漸次由順向移位轉為逆向移位，最後完成了乾坤互「轉位」。

《周易》通過乾坤二卦的六爻與用九、用六，論述了陰陽的對立轉化，揭示了萬事萬物的存在，其自身都有一個發生、發展、衰亡、與轉化的過程。此一事物的終結，也就是另一事物的開始、發展，形成無限的變化。《繫辭傳》將這一無限變化概括為：「易，

窮則變，變則通，通則久」。又說：「天地之大德曰生」、「生生之謂易」。這幾句話，正是《周易》陰陽變化學說的總結。

由於陰陽相易、生生而一，《周易》哲學發展了一個開放的序列。這一序列正體現在乾坤兩卦的「用九」、「用六」上。因此，「用九」、「用六」並不局限於乾坤兩卦，而是為六十四卦發其通例，¹⁵ 然後每一卦位在九、六互變中，均可一一尋出因「移位」而造成「轉位」的變動歷程。

因此，勞思光在論「《易經》中的『宇宙秩序』觀念」時便說，六十四重卦，以既濟、未濟二者為終，「既濟」是「完成」之意，「未濟」則指「未完成」。由乾、坤開始，描述宇宙生成運動過程，至「既濟」而止；然而，宇宙的生滅變化永不停止，故最後又加一「未濟」，以表宇宙變動過程本身的無窮盡。¹⁶ 由乾、坤，而至既濟、未濟，《序卦》不但說明了由運動變化而形成秩序的無窮盡歷程，也表示了宇宙萬物由六十四卦的位位互移，運動變化到達極點時，即會形成大反轉，反本而回復其根，形成另一個循環。這一個大反轉，就是一個「大轉位」。

約言之，由於陰陽剛柔的相摩相推，太儀而兩儀，兩儀而四象，四象而八卦，八卦而六十四卦；再由六十四卦的位位互移，運動變化到達極點，形成大反轉，反本而回復其根，使萬物生生而無窮。因此，《周易》講「生生之德」的「生生」，即不絕之意，也深具新陳代謝之意。¹⁷ 說明了陰陽變轉，宇宙萬物在一次又一次的「移位」、「轉位」中，¹⁸ 循環反復，永無止境。

¹⁵ 參見徐志銳《周易陰陽八卦說解》，p.127-138。

¹⁶ 參見勞思光《新編中國哲學史》一，p.85-86。

¹⁷ 參見楊政河《中國哲學之精髓與創化》，p.157。

¹⁸ 唐君毅：「王弼之言初上無位，其理由是：『初上者，體之終始，事之先後也。故位無常分，事無常所，非可以陰陽定也。卑尊有常序，終始無常主』。此言之理趣，是事物之于其始時及終時，不可言有一定的尊卑之位，此所表示者，乃是事物之始生，其位尚定；其終則化為他物，而亦自變其位。」見《中國哲學原論·原道篇》卷二，p.335。

而《老子》也有相應的說法，所謂「反者道之動」（四十章），簡要地概括了《老子》「道」的主要內容：在運動中相反相成的對立項相互轉化。¹⁹換言之，即一切事物的發展都要向它的反面變化，而這種變化即是「道」的運動。「反」的觀念，肯定了對立面轉化是普遍規律，也肯定了事物向自己的反面轉化，合乎規律的變化。²⁰因此，《老子》再三申明「相反相成」與「每一事物或性質皆可變至其反面」之理。²¹

而「反」，也包含「反本歸根」、「循環交變」之義。因為萬有變逝無常，唯「道」為「常」：

致虛極，守靜篤，萬物並作，吾以觀復。夫物芸芸，各復歸其根。歸根曰靜，是謂復命；復命曰常，知常曰明。不知常，妄作凶。（十六章）

有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大，大曰逝，逝曰遠，遠曰反」（二十五章）

常德乃足，復歸於樸。（二十八章）

萬物運動變化的形式，是一個循環往復的無窮發展過程。但萬變不離其宗，事物都要復歸於自己的根本。變的結果，還是要「復歸其根」²²。

因為「道」的動，既以「反」為原則，

週而復始，自化不息，生一，生二，生三，生萬物。發展到極端、窮途，必會發生轉化，這轉化在現象上好像是走向反面，實質上是向更高的境界前進，呈現出否定之否定的螺旋式上升的進程。²³於是，萬物再復歸於「道」、復歸於「一」，然後再二再三再萬物。這樣循環的變化，常久而不息，以混成始，亦以混成終。²⁴而這一個由「無→有→無」的整個變動歷程，²⁵正形成了所謂的「大轉位」。

至於當事物的運動變化，由「難→易→難」或由「易→難→易」、由「長→短→長」或由「短→長→短」、由「高→下→高」或由「下→高→下」、由「音→聲→音」或由「聲→音→聲」、由「前→後→前」或由「後→前→後」、由「曲→全→曲」或由「全→曲→全」、由「枉→直→枉」或由「直→枉→直」、由「窪→盈→窪」或由「盈→窪→盈」、由「敝→新→敝」或由「新→敝→新」、由「少→多→少」或由「多→少→多」、由「歛→張→歛」或由「張→歛→張」、由「弱→強→弱」或由「強→弱→強」、由「廢→興→廢」或由「興→廢→興」、由「奪→與→奪」或由「與→奪→與」、由「損→益→損」或由「益→損→益」、由「直→屈→直」或由「屈→直→屈」、由「巧→拙→巧」或由「拙→巧→拙」、由「辯→訥→辯」或由

¹⁹ 參見李澤厚《中國古代思想史論》，p.93。

²⁰ 參見方立天《中國古代問題發展史》，p.177。

²¹ 參見勞思光《新編中國哲學史》一，p.186。

²² 參見勞思光《新編中國哲學史》一，p.186。

²³ 參見陳望衡《中國古典美學史》，頁190；又，羅光《中國哲學大綱》，p.286-287。

²⁴ 唐君毅：「老子之道體為一混成者，其生物即此混成者之開散而為器，遂失其所以為混成。惟賴物生之後，再復命歸根，以歸於無，乃不失其混成，是為天門之開而再闔。故此混成之道之常久，亦惟賴由萬物之終必返於此混成以見。夫然，老子之天道，實以混成始，亦以混成終。」《中國哲學原論·導論篇》，p.417。

²⁵ 參見羅光《中國哲學大綱》，p.283-284。

「訥→辯→訥」等形成變化，講的也都是「轉化」條件。²⁶

這樣，一切事物在「反」的作用下，相反又相依，變化到了頂點與極限，便會向對待的一方轉化與發展。由此《老子》得出「物壯則老」、「兵強則滅，木強則折」、「甚愛必

大費，多藏必厚亡」，「物極必反」的觀點。而且在整個運動變化的歷程中，由於順向移位與逆向移位的交互作用，形成了「轉位」。

因此，整個運動變化的歷程是由「陰陽二元」之「移位」與「轉位」所形成的。²⁷

參、章法的「移位」、「轉位」結構

所謂「章法」，探討的是篇章內容的邏輯結構，也就是聯句成節（句群）、聯節成段、聯段成篇的關於內容材料之一種組織。對它的注意，雖然極早，但集樹而成林，確定它的範圍、內容及原則，形成體系，而成爲一個學門，則是晚近之事。²⁸到了現在，可以掌握得相當清楚的章法，約有四十種。這些章法，全出自於人類共通的理則，由邏輯思維形成，²⁹都具有形成秩序、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（材料）與整體的通貫（情意），來牢籠各種章法，是十分周全的。茲分述如下：

一、章法之「移位」結構

所謂「移位」，是會形成秩序的，乃對應於章法的秩序律而言。任何章法都可依循此律，經由「移位」（順、逆）而形成其層次邏輯。茲舉較常見的十幾種章法來看，它們可就其先後順序，形成如下結構：

- （一）今昔法：「先今後昔」、「先昔後今」。
- （二）遠近法：「先近後遠」、「先遠後近」。
- （三）虛實法：「先虛後實」、「先實後虛」。
- （四）賓主法：「先賓後主」、「先主後賓」。
- （五）正反法：「先正後反」、「先反後正」。

²⁶ 參見張立文《中國哲學範疇導論》，p.245。

²⁷ 以上「移位」與「轉位」之論述資料，乃由臺灣師大國研所導生博一黃淑貞所提供。

²⁸ 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。……臺灣的辭章章法學體系完整、科學，已經具備成『學』的資格。」見《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》，p.131-139。又王希杰：「『章法』一詞是多義的。『章法』是文章之法，但是，有兩種『章法』。一種是一種客觀存在的『章法』，它顯然是與文章同時出現的。……另一種『章法』，是研究者的認識或主張，是知識和理論，是文章的研究者的辛勤勞動的成果，他當然是文章出現後的事情。……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》，《國文天地》18卷5期，p.92-95。

²⁹ 吳應天：「人們的思維既有形象性，也有邏輯性，所以既可寫成形象體系，也可寫成邏輯體系。前者是文學作品，後者是科學理論。這樣劃分，同樣也是客觀事物的反映，但是這仍然是片面的看法。如果辨證地看問題，那就知道形象體系中寓有邏輯性，邏輯體系中也包含著形象性，兩者不僅互相聯繫、互相滲透，而且還互相結合、互相轉化。原因在於形象性和邏輯性具有對立統一關係。正由於這個緣故，由於簡明扼要的邏輯系統很容易爲人們所理解，而生動具體的形象體系更容易使人感動，所以許多文學作品往往是形象性和邏輯性結合的複合文。」見《文章結構學》，p.345。

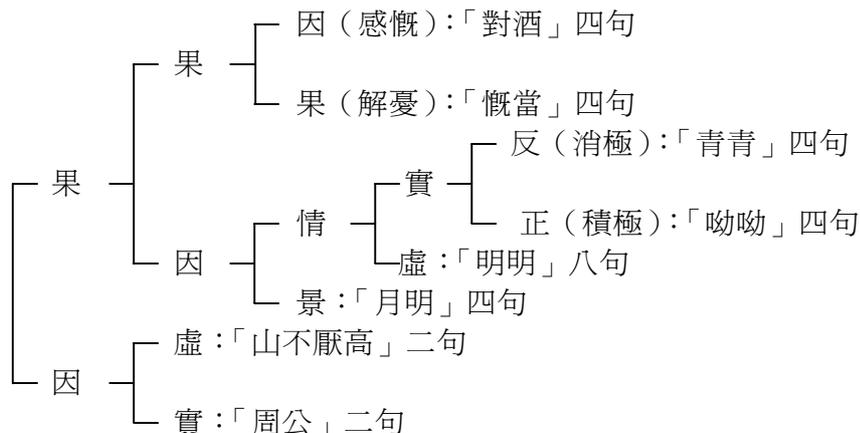
- (六) 凡目法：「先凡後目」、「先目後凡」。
 (七) 因果法：「先因後果」、「先果後因」。
 (八) 情景法：「先情後景」、「先景後情」。
 (九) 論敘法：「先論後敘」、「先敘後論」。
 (十) 底圖法：「先底後圖」、「先圖後底」。

這些經由「順」或「逆」之「移位」所形成的結構，隨處可見，如曹操的〈短歌行〉詩：

對酒當歌，人生幾何？譬如朝露，去日苦多。慨當以慷，幽思難忘。何以解憂？唯有杜康。青青子衿，悠悠我心。但為君故，沈吟至今。呦呦鹿鳴，食野之蘋。我有嘉賓，鼓瑟吹笙。明明如月，何時可掇？憂從中來，不可斷絕。越陌度阡，枉用相存。契濶談讌，心念舊恩。月明星稀，烏鵲南飛。繞樹三匝，何枝可依？山不厭高，海不厭深。周公吐哺，天下歸心。

這首詩主要在抒發沒有人才來幫助自己一統天下的感嘆，所以傅更生認為它「意有所主，寓懷思招來之情」³⁰，是用「先果後因」的結構寫成的。「果」的部分，自篇首至「何枝可依」句止，也一樣採「先果(一)後因(一)」的順序來寫：它首先以「對酒」

八句，抒發對人生苦短的感慨(因)，認為只得靠「酒」來解憂(果)而已；這是「果(一)」。
 其次首以「青青子衿」八句，就「實」，向眼前尚未歸附自己之賢才，表達長久以來的思慕之情(反—消極)，並強調對那些歸附自己之賢者，是會竭誠歡迎，而加以禮遇的(正—積極)³¹；次以「明明如月」八句，就「虛」，對賢才何時求得、理想何時實現的重大事情，表達了一憂一喜的複雜心理；末以「月明」四句，藉月下烏鵲尋枝卻無枝可依的景象，以景襯情，帶出自己對無依賢才的愛憐之情；以上二十句，先抒情、後寫景，情景交融，為「因(一)」。
 而「因」的部分為「山不厭高」四句，特以「山」、「水」為喻(虛)，並引「周公吐哺」之典，「表明自己求賢不懈的耿耿赤忱，希望能開創一個『天下歸心』的大好局面」³²(實)。如此以「先果後因」(篇、章)、「先因後果」、「先反後正」、「先情後景」、「先實後虛」、「先虛後實」(章)等「移位」結構，形成「秩序」來寫，曲折而成功地表出了作者憐才、一統的心意。附結構分析表如下：



³⁰ 傅更生：「沈歸愚云：『月明星稀四句，喻客子無所依託，山不厭高四句，言王者不卻眾庶，故能成其大也。』此詩意有所主，寓懷思招來之情，『但為君故，沈吟至今，』此『君』必有所指。若不深求其脈注之鵲的，則此篇之旨，殊難揣摩。或曰：此曹操懷劉備詩也。說甚新穎，而尋繹之通篇可解，或其然歟？」見《中國文學欣賞舉隅》，p.66-67。

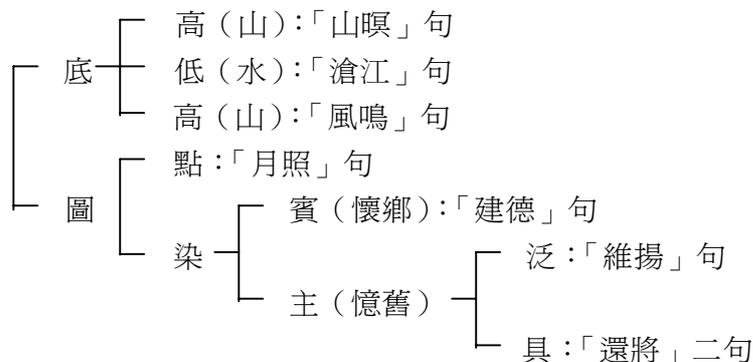
³¹ 蔡厚示以為此八句：「前半寫他求賢才不得時的日夜思慕；後半寫他求賢才既得後的竭誠歡迎。兩相對照，意極分明。」見《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》，p.123。

³² 見《漢魏晉南北朝隋詩鑑賞辭典》，p.123。

又如孟浩然〈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），³³是以「先底後圖」的結構寫成的。「底」（背景）的部分，為「山暝」三句，一面就視覺，將空間推擴，呈現了黃昏時的山色、江流與岸樹；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，為底下「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。而「圖」（焦點）的部分，則為「月

照」五句，用「先點後染」順序來寫。其中「孤舟」句，經由「月」之照，將焦點集中在「孤舟」上的作者身上，作為抒發懷念之情的落足點，為「點」的部分。「建德」二句，指此地（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；而「還將」二句，則由泛而具，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）；這是「染」的部分。作者就這樣，主要以「先底後圖」（篇）和「先點後染」、「先賓後主」、「先泛後具」（章）的「移位」結構，形成「秩序」來寫，寫得「旅況寥落」、「情深語摯」³⁴，極為動人。附結構分析表如下：



這種合於「秩序」的結構，無論順、逆，都是作者將寫作材料，訴諸人類求「秩序」的心理，經過邏輯思考，予以組合而成的。這種組合，也稱為「反復」，亦即「齊一」之形式。陳雪帆（望道）說：

形式中最簡單的，是反復（Repetition）。反復就是重複，也就是同一事物的層見疊出。如從其它的構成材料而言，其實就是齊一。所以反復的法則同時又可稱為齊一（Uniformity）的法則。這種齊一或反復的

³³ 喻守真：「這是旅途中寄給舊友的詩，詩中滿含傷感，想見作者奔波無定、很不得意的情況。」見《唐詩三百首詳析》，p.161。

³⁴ 見高步瀛選注《唐宋詩舉要》，p.438-439。

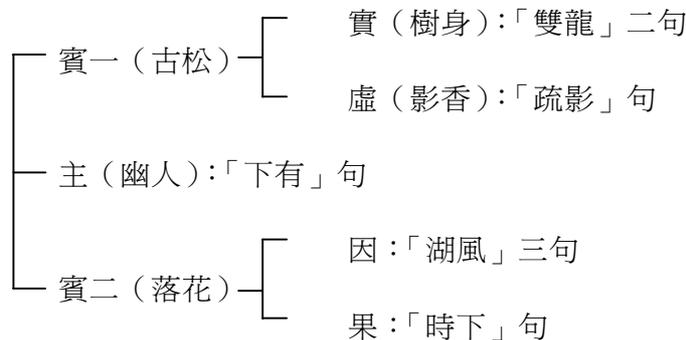
法則，原本只是一個極簡單的形式，但頗可以隨處用它，以取得一種簡純的快感。³⁵

所謂「形式」，乃指「事物所有的結合關係」³⁶，而所謂「先甲後乙」者，指的就是形成秩序的「甲」與「乙」（同一事物）之結合，由此可見，章法所說的「秩序」，從另一角度說，就是「反復」、「齊一」，這對邏輯思維而言，是很常見的。而這種邏輯思維，與自然的「移位」規律，是兩相對應的。

二、章法之「轉位」結構

所謂「轉位」，必然引起往復的變化，是對應於章法的變化律來說的。每一章法都可依循此律，經由「轉位」而造成順、逆交錯的往復效果。同樣以上舉十幾種常見章法來看，可形成如下結構：

- (一) 今昔法：「今、昔、今」、「昔、今、昔」。
- (二) 遠近法：「遠、近、遠」、「近、遠、近」。
- (三) 虛實法：「虛、實、虛」、「實、虛、實」。
- (四) 賓主法：「賓、主、賓」、「主、賓、主」。
- (五) 正反法：「正、反、正」、「反、正、反」。
- (六) 凡目法：「凡、目、凡」、「目、凡、目」。
- (七) 因果法：「因、果、因」、「果、因、果」。



(八) 情景法：「情、景、情」、「景、情、景」。

(九) 論敘法：「論、敘、論」、「敘、論、敘」。

(十) 底圖法：「底、圖、底」、「圖、底、圖」。

這些「順」和「逆」交錯的「轉位」結構，也隨處可見。如蘇軾的〈減字木蘭花〉詞：

雙龍對起。白甲蒼髯煙雨裡。疏影微香。下有幽人畫夢長。湖風清軟。雙鵲飛來爭噪晚。翠颭紅輕。時下凌霄百尺英。

這首詞作於宋神宗熙寧七年（西元一〇七四年），³⁷題作「錢塘西湖，有詩僧清順。所居藏春塢，門前有二古松，各有凌霄花絡其上。順常晝臥其下。時余爲郡。一日，屏騎從過之，松風騷然。順指落花求韻。余爲賦此。」它首先以開端三句，寫「二古松」之幽景，爲前一個「賓」。其次以「下有」之句，寫正在松下晝眠之幽人，即「寺僧清順」，爲「主」；最後以「湖風」四句，寫被雙鵲蹴下凌霄花的幽景，爲後一個「賓」。很顯然地，作者在此，特以古松與落花之幽（賓），來襯托詩僧之幽（主）。可見此詞主要以「賓、主、賓」的「轉位」結構，形成其變化。附結構分析表供參考：

³⁵ 見《美學概論》，p.61-62。

³⁶ 見《美學概論》，p.60。

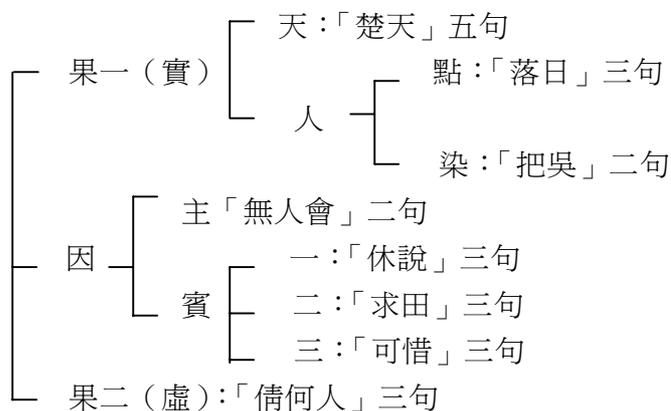
³⁷ 見鄒同慶、王宗堂《蘇軾詞編年校註》，p.63。

又如辛棄疾的〈水龍吟〉詞：

楚天千里清秋，水隨天去秋無際。遙岑遠目，獻愁供恨，玉簪螺髻。落日樓頭，斷鴻聲裡，江南遊子。把吳看了，闌干拍遍，無人會，登臨意。休說鱸魚堪鱠，儘西風，季鷹歸未？求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣。可惜流年，憂愁風雨，樹猶如此！倩何人、喚取紅巾翠袖，搵英雄淚？

此詞當作於宋孝宗淳熙元年（西元一一七四年），題作「登建康賞心亭」，旨在寫「無人會登臨意」（請纓無路）的愁緒。它首先以「楚天」五句，寫登亭所見自然景物，依序是天、水、山，而將愁恨寓於其中；接著以「落日」五句，用落日與斷鴻為媒介，把流落江南的自己（遊子）帶出來，以交代題目，並進而寫自己久看吳鉤、遍拍闌干的無奈；這可說是請纓無路的結果；為前一個

「果」的部分。其次以「無人會」二句，正面寫「請纓無路」的痛苦，這是一篇主旨所在，為「因」中「主」的部分。³⁸又其次以「休說」九句，藉張翰、許汜與桓溫的故事，依次寫自己有家歸不得、求田不成與時不我與的困窘。從旁將請纓無路的痛苦推深一層，為「因」中「實」的部分。最後以「倩何人」三句，由實轉虛，表達請纓的強烈願望，以收拾全詞，這是後一個「果」的部分。透過這種結構，作者便將自己胸中的積鬱傾瀉而出了。可見作者在此詞，將主旨「無人會登臨意」之恨安置於篇腹，採「果、因、果」之「轉位」結構，形成變化，以單軌收上啓下，一以貫之，使全詞充盈著「無人會登臨意」的痛苦。這種安排，靠的不就是作者縝密的「邏輯思維」嗎？附結構分析表如下：



這種「變化」的規律，是對應於人類心理的。陳雪帆（望道）在其《美學概論》中說：

人類心理卻都愛好富於變化的刺激，大抵喚取意識須變化，保持意識的覺醒狀態也

是需要變化的。若刺激過於齊一無變化，意識對它便將有了滯鈍、停息的傾向。在意識的這一根本性質上，反復的形式實有顯然的弱點。反復到底不外是同一（縱非嚴格的同一，也是異常的近似）狀態之齊一地刺激著

³⁸ 曾棗莊、吳洪澤：「『遊子』『吳鉤』等字眼，很容易使人聯想到作者的身世，南歸多年，報國無門，江山依舊，強虜未滅，怎不讓人悲憤難平！『無人會，登臨意』，正是不平之鳴。」見《蘇辛詞選》，p.172。

我們的事。反復過度，意識對於本刺激也便逐漸滯鈍停息起來，移向那有變化有起伏的別一刺激去的趨勢。³⁹

因此掌握了作品中這類富於變化的結構（條理）來分析，是一定能切近作者之心理與自然的「轉位」規律的。

肆、「移位」、「轉位」與章法「多、二、一（0）」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，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，更形成循環不已的螺旋結構，以反映宇宙人生的基本規律。⁴⁰

這種由「移位」、「轉位」所形成之「多、二、一（0）」結構，如落到「章法」上來說，則「多」指核心結構以外的各輔助結構；「二」指核心結構，通常為「篇」（最上一層）結構，既可徹下以統合「多」，也可徹上以歸根於「一（0）」；「一（0）」指一篇之主旨與

風格等。

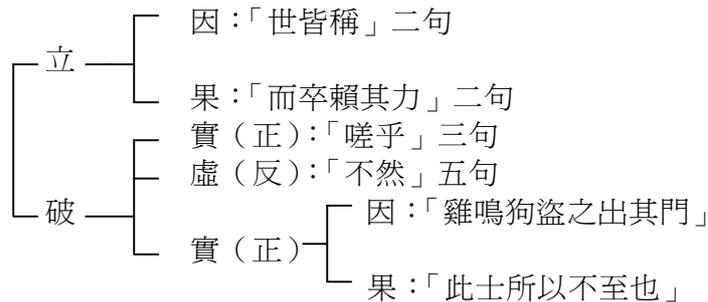
如王安石的〈讀孟嘗君傳〉：

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。

這篇翻案文章，一開頭就直接以「世皆稱」四句，先立一個案，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」，以引出下文之「弓矢」。再以「嗟呼」句起至末，在此用「實、虛、實」的條理，針對「立」的部分，以「雞鳴狗盜」扣緊「卒賴其力，以脫於虎豹之秦」，予以攻破。所謂「質的張而弓矢至」，真是一箭而貫紅心，雖文不滿百字，卻有極強的說服力。附結構分析表如下：



³⁹ 見《美學概論》，p.63-64。

⁴⁰ 見拙作〈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，p.1-19。

可見此文在「篇」的部分，以「先立後破」的核心結構，形成對比。但一樣的在對比中卻含有調和的成分，因為就「章」而言，在「立」的部分，既以「先因後果」的移位結構形成了調和；在「破」的部分，又先以「實

（正）、虛（反）、實（正）」的轉位結構形成對比，再以「先因後果」的移位結構形成調和。這樣以「對比」、「移位」為主、「調和」、「轉位」為輔，其節奏（韻律）、風格自然趨於強烈、陽剛。其分層簡圖如下：



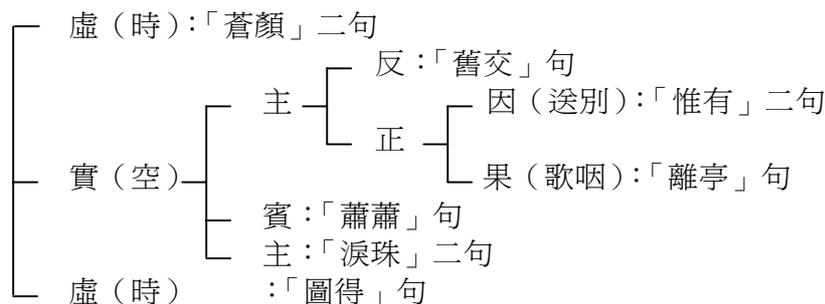
如此由底層而次層而上層，以兩疊「因果」、一疊「虛（反）實（正）」，來支撐一疊「立破」，其結構雖僅有四個，卻十分完整。如對應於「多、二、一（0）」而言，則此文以兩層「移位」性的「先因後果」與「轉位」性的「實、虛、實」結構與節奏（韻律），形成了「多」；以「先立後破」的核心（移位）結構與節奏（韻律），自為陰陽對比，形成了「二」，以徹下徹上；而以孟嘗君「未足以言得士」之主旨與所形成的吡剛風格，所謂「筆力簡而健」⁴¹，則形成了「一（0）」。

這篇短文之所以有極強之氣勢與說服力，與這種邏輯結構有著密切之關係。

又如蘇軾的〈醉落魄〉：

蒼顏華髮，故山歸計何時決。舊交新貴音書絕。惟有佳人，猶作殷勤別。離亭欲去歌聲咽，蕭蕭細雨涼吹頰。淚珠不用羅巾裏。彈在羅衫，圖得見時說。

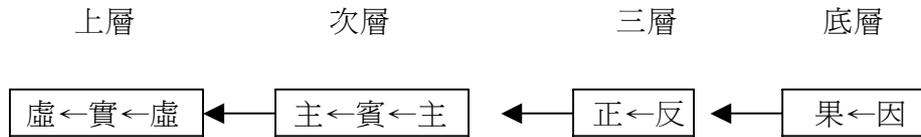
這首詞題作「蘇州閶門留別」，當是熙寧七年（1074），由杭州赴密州時，途經蘇州而作。它一開篇即置重於虛時間，以「蒼顏」二句，把時間推向未來，發出不知何時才能歸鄉的感嘆，為下敘的別情蓄力。接著置重於實空間，採「主、賓、主」的順序，先以「舊交」四句，敘寫美人唱離歌殷勤送別的場景，以襯出別情，這是「主」；再以「蕭蕭」句，寫不斷吹頰的蕭蕭細雨，以景襯情，此為「賓」；末以「淚珠」句，寫美人淚滴羅衫的情狀，以加重別情，這又是「主」。然後又置重於虛時間，以結句應起，將時間推向未來，用「淚」作橋樑，設想未來見面時的情景，一面藉以安慰「美人」，一面藉以推深別情。如此以「虛（時）、實（空）、虛（時）」的結構呈現，很富於變化。依此可畫成結構分析表如下：



⁴¹ 郭預衡：「全文不過百字，《藝概》引謝疊山所謂『筆力簡而健』者，本文似可當之。」見《中國散文史》中，p.485。

由上表可看出，作者此詞，經過「邏輯思維」的安排佈置，先在底層以一疊「先因後果」（移位）的調和性結構，造成第一層節奏，以支撐一疊「先反後正」之對比性「移位」結構，造成第二層節奏。再由此「正反」

結構來支撐一疊「主、賓、主」（變化）的「轉位」結構，造成第三層節奏。然後又由此「賓主」結構來支撐一疊「虛、實、虛」的「轉位」性核心結構，既造成第四層節奏，以連接為整體之韻律。其分層簡圖如下：



如對應於「多、二、一(0)」而言，上層之「虛、實、虛」之「轉位」結構，為「二」，即核心結構，它可徹下於「多」，以統合各層結構與節奏、上徹於「一(0)」，一面從篇外逼出主旨（別情），一面則由於這「虛、實、虛」之結構，與次層之「主、賓、主」，將「順」與「逆」雙向合用，產生兩層「轉位」作用，而頭一個「主」更作成「正反」對比型態，使得節奏、韻律更趨於起伏有致，這對作品風格之所以「柔中寓剛」、情意之所以深沉來說，是有極大影響的。湯易

水、周義敢說：「蘇軾任杭州通判之後詞作漸多，道了離杭州赴密州前後，更大量創作詞篇的，自此一發而不可收。他注意學習前人的經驗。沿用晚唐五代以來婉約詞的某些寫作技巧來寫歌妓，但不寫淺斟低唱，不涉艷冶風情，而是以幽怨纏綿的手法，表達身世之感和政治懷抱。」⁴²所謂「以幽怨纏綿的手法，表達身世之感和政治懷抱」，道出了本詞之特色；而這個特色，可大致從其「多、二、一(0)」結構裡反映出來。

伍、章法「移位」、「轉位」的美學詮釋

在「多、二、一(0)」的結構裡，就「多」（秩序與變化）而言，必涉及「移位」與「轉位」的問題，而「移位」與「轉位」又與節奏、韻律與風格之形成有關，因而特別對此，先作交代：

「移位」、「轉位」是可造成節奏，又能統攝起形成對比或調和之材料的，這些都會造成強烈的美感；而且最重要的是，這些美感都不是各自獨立的，而是在同一篇作品中

起著交互的作用，渾融成一個整體。所以，「移位」、「轉位」所造成之整體美感，就是一個需要更進一步掌握的課題。

中國最具代表性的美學範疇，就是「陽剛」與「陰柔」⁴³。陳望衡《中國古典美學史》中說道：

剛柔在藝術領域中的最重要的意義在於它成為兩大美學風格的代名詞。這就是陽剛之美與陰柔之美。

⁴² 見《唐宋詞鑑賞辭典》（上海：上海辭書出版社，1999年1月15次印刷），p.721。

⁴³ 陳望衡：「陰陽在《周易》（主要是《易傳》）中，經常與剛柔相連屬。在《易傳》作者看來，剛柔是陰陽的重要屬性。……而在藝術領域內，剛柔概念的運用，則遠比陰陽概念的運用普遍。可以說，剛柔是中國美學的一對重要範疇。」見《中國古典美學史》，p.183。

早在《易傳》中即包含了以陽剛陰柔的思想來認識社會現象與自然現象的思考，例如「乾剛坤柔」、「剛柔有體」、「動靜有節，剛柔斷矣」、「剛柔相推而生變化」、「柔上而剛下，二氣感應以相與」，最重要的是卷九《說卦》中的一段話：

昔者聖人之作易也，將以順性命之理。是以立天之道，曰陰與陽；立地之道，曰柔與剛；立人之道，曰仁與義。兼三才而兩之。⁴⁴

這段論述以「陰陽（剛柔、仁義）」統合天、地、人而一之，極為精采，對我國陽剛、陰柔美學範疇的確立，具有深遠的影響。

這樣的思想在後來一直在延續著，⁴⁵直到清代的姚鼐又得到一次高峰性的發展，他在〈覆魯絜非書〉中有段非常著名的論述：

鼐聞天地之道，陰陽剛柔而已。文者，天地之精英，而陰陽剛柔之發也。……其得於陽與剛之美者，則其文如霆，如電，如常風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎；其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵；其於人也，如馮高視遠，如君而朝萬眾，如鼓萬勇士而戰之。其得於陰與柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥廓；其於人也，濇乎其如嘆，邈乎其如有思，渙乎其如喜，愀乎其如悲。觀其文，諷其音，則為文者之性情形狀舉以殊焉。

姚鼐在這裡將文章大別為「陽剛」和「陰

柔」兩類，是相當有見地的；而且用了許多形象化的譬喻，也很有助於掌握「陽剛」與「陰柔」的特質。

然而，這種「陽剛」和「陰柔」是如何與人們的心理起著感應呢？這可援引格式塔心理學派的說法來加以解釋。此學派認為審美體驗就是對象的表現性及其力的結構（外在世界），與人的神經系統中相同的力的結構（內在世界）的同型契合；這就是「異質同構」⁴⁶。李澤厚在〈審美與形式感〉一文中說：

不僅是物質材料（聲、色、形等等）與視聽感官的聯繫，而更重要的是它們與人的運動感官的聯繫。對象（客）與感受（主），物質世界和心靈世界實際都處在不斷的運動過程中，即使看來是靜的東西，其實也有動的因素……其中就有一種形式結構上巧妙的對應關係和感染作用……格式塔心理學家則把這種現象歸結為外在世界的力（物理）與內在世界的力（心理）在形式結構上的「同形同構」，或者說是「異質同構」，就是說質料雖異而形式結構相同，它們在大腦中所激起的電脈衝相同，所以才主客協調，物我同一，外在對象與內在情感合拍一致，從而在相映對的對稱、均衡、節奏、韻律、秩序、和諧……中，產生美感愉快。⁴⁷

值得注意的是，在古代中國就已經有這樣的思想產生了，例如孔子在《論語·雍也》篇中說：「知者樂水，仁者樂山。知者動，

⁴⁴ 見李鼎祚《周易集解》卷十七，p.404-405。

⁴⁵ 其發展的過程，可參看李元洛《詩美學》，p.439-444。

⁴⁶ 可參見邱明正《審美心理學》談到格式塔心理學時所說的：「他們還提出了一條心理組織、結構的基本規律：『完形趨向律』，即在一定條件下，心理結構經過神經系統的組織作用，總是盡可能趨向完善化、整體化。如果事物各部分之間具有相似性、接近性、連續性、閉合性這些特徵，就容易組成一個整體性的單元，構成一個完形，並使人產生整體性、系統性的反應，形成完形的心理結構；如果對象整體中有缺口，觀察者的完形心理結構就會根據『完形趨向律』對缺口加以彌合，完善對象圖形，既使人發生頓悟，把握對象的整體系統，又使心理結構整體化、系統化、完形化。」，p.29。

⁴⁷ 見《李澤厚哲學美學文選》，p.503-504。

仁者靜。」水與知者、山與仁者的對應，這不就是「異質同構」嗎？自古以來也有「春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘澹而如睡」的說法，這也是一種「異質同構」⁴⁸。人的心理世界與物理世界既有如此的對應關係，那麼對文學作品中所展現的「張力結構」，更不會無所感觸。

說得更清楚一點，人類之所以對「異質」，能產生「同構」的感應，是因為對它的「表現性」有感應。蘇珊·朗格在《情感與形式》一書中即說：

要把一幅圖案、一支旋律、一首詩歌或任何藝術符號的情感內容傳達給觀眾，其唯一的方法就是把有表現力的形式表現得非常抽象、非常有力。⁴⁹

因而「陽剛」和「陰柔」的分法，就是依據「表現性」，也就是依據「張力結構」的不同而區分的。

從上文的論述中可以看到：合乎秩序之移位、造成變化之轉位及節奏的關聯；此外，還有移位、轉位與調和、對比的聯繫，而且這些都可以一一和中國傳統的美學範疇——陽剛與陰柔對應起來看待。

首先，就秩序律而言，因為「移位」而造成的「力」的變化是較為和緩的，所以這是傾向於沉靜的節奏美；就變化律而言，因為「轉位」而造成的「力」的變化是較為顯著的，所以這是傾向於鼓舞的節奏美。而且因為這種形成秩序之「移位」，和造成變化之「轉位」，是在字面上看不出來的，必須深入到文章的內蘊，理清其組織的脈絡，才能夠加以掌握。所以我們稱這種節奏為「隱性節奏」。

其次，不管是「移位」或「轉位」，都會統攝起一定的材料（內容），彼此之間都會形成對比或調和，而不論是對比或調和，都是一種呼應，會因此而造成銜接的效果，合乎聯貫律的要求。而且，這種因對比、調和而形成的起伏呼應，固然與前述的直接因為移位、轉位所形成的節奏不同，但是它也可以形成節奏；不僅如此，還可以加以區分：因調和而形成的節奏是較為和緩的，會偏向於陰柔，因對比而形成的節奏是較為鮮明的，會偏向於陽剛。⁵⁰ 同時因為它是材料與材料之間造成對比或形成調和，所以是從字面上就可以判斷的，相較起來較為顯著、易於掌握，因此可稱之為「顯性節奏」。

所以，因為「移位」、「轉位」而產生的隱性或顯性節奏，都為文學作品的風格添加了或剛或柔的元素，非常值得探究。

此外，前面曾將「隱性節奏」和「顯性節奏」分開來論述，而且它們各自又有許多細微的區分，所以是相當複雜的；那麼，如果用全篇的觀點來審視，該如何掌握其整體的節奏美感呢？關於此點，可以借鑒於造型藝術理論加以說明。

造型藝術也有節奏，而且可以分為「簡單節奏」和「複雜節奏」。其中「簡單節奏」，王菊生在《造型藝術原理》中以為即「只有一對矛盾對比或反復出現的單一節奏」，而「複雜節奏」，則作如下闡述：

複雜節奏的特點是：要麼是節奏的矛盾對比內容多樣豐富，如對稱的蝴蝶；要麼是節奏的重複延續過程變化多樣，如清明上河圖長卷；要麼是節奏的矛盾對比內容和延續過程形式均複雜多樣，如米開朗基羅的繪畫

⁴⁸ 參見童慶炳《中國古代心理詩學與美學》，p.168-171。

⁴⁹ 見蘇珊·朗格著，劉大基等譯《情感與形式》，p.440。

⁵⁰ 關於對比、調和與陽剛、陰柔的關聯，可參看仇小屏《古典詩詞時空設計美學》，p.332。

『最後審判』等等。⁵¹

「簡單節奏」易於把握，但是如何掌握「複雜節奏」的美感，那就需要根據「主節奏」來判斷。

王菊生《造型藝術原理》又說：

凡稍微複雜一點的節奏必分主節奏與次節奏。如果無主節奏，就會發生節奏的混亂和模糊不清的毛病。造型藝術形象一般由多種形象與各種形象要素構成，各種形象和形象要素都可能形成各自的節奏，如不經過組織，互相間的干擾就會使各自形成的節奏互相抵消，不能引起節奏感受。造型藝術必須著眼於主要結構關係和主要形象所塑造的主節奏，就如音樂裡的主旋律一樣，以此為主節奏分層次地安排各種次節奏。⁵²

這對文學來說，極具啟發性。就結構分析而言，那就是「主結構」（核心結構）和「次結構」（輔助結構），⁵³而主、次之區分，則是取決於「主要的情意（亦即主旨）」，與主要情意相關密切者，是「主結構」，與主要情意的關係不是非常密切者，為「次結構」。至於為何是取決於「主要的情意（亦即主旨）」？我們可以從節奏與韻律的異同上來察考。

節奏會形成韻律，至於節奏如何形成韻律，大致上有兩種說法：章利國《造型藝術

美學導論》說道：「韻律可以視作節奏的較高型態，是多種節奏的巧妙、複雜的結合，具有使人產生審美心理變化的良好效應。」⁵⁴以及楊辛、甘霖《美學原理》中所言：「在節奏的基礎上賦予一定情調的色彩便形成韻律。韻律更能給人以情趣，滿足人的精神享受。」⁵⁵但是這兩種說法並非相悖的，而是可以統整起來的。

王菊生在《造型藝術原理》中又說：

造型藝術中諸矛盾因素的變化統一便產生一種節奏的和諧——即韻律。韻者變化多樣，同質的孤獨的單一缺乏多樣變化性，無異可和，亦無韻可言。律者秩序，異質的多樣性要按一定的秩序規則統一起來，便有規律可循，便有韻律。⁵⁶

「變化多樣」即是多種節奏作巧妙、複雜的組合，而所謂「按一定的秩序規則統一起來」，說得更準確一點，那是統一起來匯歸向「情意」，也就是說，那是依據「情意」的力量而將變化多樣的節奏統一起來的。⁵⁷所以歐陽周等著《美學新編》中即說道：

韻律是在節奏的基礎上形成的，但又比節奏的內涵豐富得多，是一種有規律的抑揚頓挫的變化，表現出一種特有的韻味和情趣。可以說，節奏是韻律的條件，韻律是節奏的深化。⁵⁸

⁵¹ 見王菊生《造型藝術原理》，p.232。

⁵² 見王菊生《造型藝術原理》，p.234-244。

⁵³ 見拙作〈論章法與國文教學〉，《國文教學學術研討會論文集 2002》，p.18。

⁵⁴ 見章利國《造型藝術美學導論》，p.195。

⁵⁵ 見楊辛、甘霖《美學原理》（北京：北京大學出版社，1989年2月一版四刷），p.161。又，張涵主編的《美學大觀》亦持相同看法，p.246。

⁵⁶ 見王菊生《造型藝術原理》，p.227。

⁵⁷ 王菊生：「韻律能產生魅力的原因有兩個：一個是因為韻律的運動節奏感和生命機能性能激發主體的生理快適感；另一個由於韻律的情感表現力和人的本質力量的對象化能激發主體的心理聯想，產生審美判斷力。」見《造型藝術原理》，p.245。

⁵⁸ 見歐陽周等《美學新編》，p.79。

所以從節奏韻律的觀點來察考章法之美，會發現它也合乎「繁多的統一」（或稱「多樣統一」）這一美學至理。⁵⁹也就是說，「繁多」指的是因為「移位」、「轉位」的不同，所造成的章法現象有趨於「秩序」或趨於「變化」的差別，因而或偏於「陰柔」，或偏於「陽剛」；而且因為統整起來的材料有別，所以「聯貫」有偏向於「對比」者，也有偏向於「調和」者，前者趨於「陰柔」，後者趨於「陽剛」，前述這些複雜的因素就造成了「繁多」，但是它們都是向主要情意（主旨）匯歸，這就是「統一」。同時我們可以更進一步的探討如何掌握「繁多」，而使「統一」之後所呈現的風格能有理可說？那就要根據結構的主（核心）、次（輔助），辨別它們與主要情意（主旨）的關係密切與否。辨別出結構的主（核心）、次（輔助），並進而掌握主結構的移位、轉位，以及因此

而產生的或柔或剛的隱性或顯性節奏，然後就可以尋得主（核心）結構的韻律。此主（核心）結構的韻律又很大幅度地支配了整篇作品章法上的美感，這就是使得「繁多」清晰化，而趨於統一，並進而彰顯出風格形成的過程。

所謂「繁多的統一」，就章法而言，就涉及了章法四大律中的「統一律」，而「所謂的『統一』，是就材料情意的通貫來說的。一般而言，辭章要達成統一，非訴諸主旨（情意）與綱領（大都為材料）不可。」⁶⁰並且其間的關聯是：『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。」⁶¹如此，由「移位」、「轉位」所造成的「秩序」、「變化」、「聯貫」，與「統一」，亦即「多、二、一（0）」結構之間的關係，就可辨得非常清楚了。⁶²

陸、結語

綜上所述，「移位」與「轉位」，在章法「多、二、一（0）」的結構裡，乃形成「多而二」的主要因素；如就章法四大律而言，則「移位」所形成的是「秩序」、「轉位」所形成的為「變化」的作用；而兩者往往交錯，以致產生在「秩序」（「移位」）中有「變化」（「轉位」）、「變化」（「轉位」）中有「秩序」（「移位」）之現象。很顯然地，這些作用與現象，都各有其哲學義涵，這可從《周易》與《老子》這兩種典籍裡，找到

堅實的依據；而且由於它們與辭章之節奏、韻律與風格的形成，密切相關，因此所造成之美感效果，也非常明顯，這也可從許多有關藝術或美學的論著中得到充分的印證。由此足見「移位」與「轉位」的作用與現象，極為普遍，可以毫無阻礙地將哲學、文學、藝術與美學「一以貫之」，而在「多、二、一（0）」的邏輯結構裡佔有舉足輕重的地位。

⁵⁹ 可參見陳雪帆（望道）《美學概論》，p.78；以及楊辛、甘霖《美學原理》，p.176。其餘可參考者甚多，不在此一一列舉。

⁶⁰ 見拙作〈論辭章章法的四大律〉，《辭章學論文集》上冊，p.75。

⁶¹ 見拙作〈論辭章章法的四大律〉，《辭章學論文集》上冊，p.68。

⁶² 以上論述「移位、轉位的美學詮釋」的內容，均參見仇小屏〈論章法的移位、轉位及其美感〉，《辭章學論文集》上冊，p.117-122。

參考文獻

- 方立天(1995): **中國古代問題發展史**(初版一刷)。臺北: 洪葉文化。
- 王弼(1974): **老子王弼注**(臺景印初版)。臺北: 河洛。
- 王希杰(2002): **章法學門外閑談**。載於: 國文天地, 18-5, 92-95。
- 王菊生(2000): **造型藝術原理**(一版一刷)。哈爾濱: 黑龍江美術。
- 王新華(1998): **周易繫辭研究**(一刷初版)。臺北: 文津。
- 仇小屏(2002a): **古典詩詞時空設計美學**(初版一刷)。臺北: 文津。
- 仇小屏(2002b): **論章法的移位、轉位及其美感**。載於: 辭章學論文集 上冊, 98-122。
- 白金銑(2002b): **《周易》「位移性格」哲學初詮**。載於: 中國學術年刊, 23, 1-34。
- 吳應天(1989): **文章結構學**(一版三刷)。北京: 中國人民大學。
- 李元洛(1990): **詩美學**(初版)。臺北: 東大。
- 李澤厚(1987): **李澤厚哲學美學文選**(初版)。臺北: 谷風。
- 李澤厚(1996): **中國古代思想史論**(初版)。臺北: 三民。
- 邱明正(1993): **審美心理學**(一版一刷)。上海: 復旦大學。
- 姜國柱(1993): **中國歷代思想史·先秦卷**(初版一刷)。臺北: 文津。
- 唐君毅(1993): **中國哲學原論·導論篇**(校訂版第二刷)。臺北: 學生。
- 唐君毅(1976): **中國哲學原論·原道篇**(修訂再版〔臺初版〕)。臺北: 學生。
- 高步瀛(1973): **唐宋詩學要**(初版)。臺北: 學海。
- 徐志銳(2000): **周易陰陽八卦說解**(初版四刷)。臺北: 里仁。
- 章利國(1997): **造型藝術美學導論**(一版一刷)。石家莊: 河北美術。
- 張涵主編(1988): **美學大觀**(一版二刷)。鄭州: 河南人民。
- 張立文(1993): **中國哲學範疇導論**(初版一刷)。臺北: 萬卷樓。
- 郭預衡(2000): **中國散文史**(一版一刷)。上海: 上海古籍。
- 陳望道(1984): **美學概論**(重排初版)。臺北: 文鏡文化。
- 陳望衡(1998): **中國古典美學史**(一版一刷)。長沙: 湖南教育。
- 陳滿銘(2002): **章法學論粹**(初版)。臺北: 萬卷樓。
- 陳滿銘(2003a): **論章法與國文教學**。載於: 國文教學學術研討會論文集 2002, 18。
- 陳滿銘(2003b): **論「多」、「二」、「一(0)」的螺旋結構—以《周易》與《老子》為考察重心**。臺北: 師大學報·人文與社會類, 48-1, 1-20。
- 童慶炳(1994): **中國古代心理詩學與美學**(初版)。臺北: 萬卷樓。

傅更生(1900): **中國文學欣賞舉隅**(初版)。臺北: 國文天地。

曾春海(1989): **儒家哲學論集**(初版)。臺北: 文津。

曾棗莊、吳洪澤(2000): **蘇辛詞選**(初版一刷)。臺北: 三民。

馮友蘭(1991): **中國哲學史新編**(初版)。臺北: 藍燈文化。

馮友蘭(2000): **馮友蘭選集**(一版一刷)。北京: 北京大學。

喻守真(1996): **唐詩三百首詳析**(臺二三版五刷)。臺北: 臺灣中華。

勞思光(1984): **新編中國哲學史**(增訂修版)。臺北: 三民。

鄒同慶、王宗堂(2002): **蘇軾詞編年校註**(一版一刷)。北京: 中華。

楊辛、甘霖(1989): **美學原理**(一版四刷)。北京: 北京大學。

楊政河(1982): **中國哲學之精髓與創化**(初版)。臺北: 文津。

歐陽周等(2001): **美學新編**(一版九刷)。杭州: 浙江大學。

鄭頤壽(2002): **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**。載於: 海峽兩岸中華傳統文化與現代化研討會文集, 131-139。

戴璉璋(1989): **易傳之形成及其思想**(臺灣初版)。臺北: 文津。

劉大基等(譯)(1991)。蘇珊·朗格著: **情感與形式**(臺初版)。臺北: 商鼎。

羅光(1999): **中國哲學大綱**(二次修訂版第一次印刷)。臺北: 臺灣商務。

作者簡介

陳滿銘，國立台灣師範大學國文學系教授
Man-ming Chen is a Professor in the Department of
Chinese at National Taiwan Normal University.
e-mail: t21004@cc.ntnu.edu.tw

投稿日期: 92年12月02日

修正日期: 93年04月13日

接受日期: 93年04月26日

“Shift” and “Transfer” Structures in the Organization of Writing

Man-Ming Chen

Department of Chinese Literature, National Taiwan Normal University

Abstract

In the organization of an author's Chinese writing, each structure of shifts and transfers develops a tempo, and the various tempos link to form the rhythm. Generally speaking, tempos are layered in parts and integrated as a whole to create rhythm. Furthermore, there are masculine and feminine modes of organizing a written text, and these help to determine the style. One can examine the process through which the author's writing is organized by means of “multiple, binary, and unitary (zero)” structures. Among these structures we can find the core, where the subject of the written discourse is located. This is the component that highlights the “theme” and “plot” of a literary work. The binary system may branch “downward” into multiple components (i.e., structures and tempos), or it may be integrated “upward” as a “single (0)” structure (i.e., theme, rhythm and style). Therefore it is possible to handle the tempo and rhythm that constitute a particular organization of a written text, but only if one can identify the core and secondary structures and examine the shifts and transfers. In this article, I focus on the dynamics of shift and transfer and discuss their function in “multiple, binary, and unitary (zero)” structures. Furthermore, I explore the philosophical implications of these shifts and transfers, and explicate their importance within an aesthetic context.

Keywords: organization of writing; shift; transfer; multiple, binary, and unitary (zero) structures; philosophical implications; aesthetic context