

## 第七章 廟宇石雕意象的 美學義涵

葉朗《現代美學體系》在討論書法藝術時，曾指出了「統一」、「變化」、「延續」、「動勢」、「平衡」、「韻律」等六種抽象美的自然規律。此六種規律，與李澤厚《華夏美學》所言，傳統藝術和美學特別著重於提煉藝術的形式規律——節奏、旋律、運動、結構、反覆，追求形式結構的井然有序，多所近似。李澤厚談「審美的過程與結構」時也指明，由於情感、聯想、想像等各種心理因素的滲入，審美注意多會傾注、集中在對象的形式結構本身，從而充分感受形式，以至於對節奏、韻律、對稱、均衡、間隔、重疊、單獨、粗細、疏密、反覆、交叉、錯綜、一致、變化、統一、升降等自然規律性和秩序性等形式、結構方面，得到了充分的「注意」。故美的規律根源於客觀世界的自然規律，並與人的生理、心理結構相對應，以引發審美的愉悅。也由於人對自然的秩序、規律、節奏、韻律等的掌握、熟悉與運用，使外界的合規律性與一己主觀的情感達成統一，進而與外物產生同構對應，產生形式美與審美感受。

由於一向被視為是哲學、美學上最重要的變化規律與審美原則的「對立的統一」與「多樣的統一」，歷來的學者多僅著眼於討論「二」與「一」、或「多」與「一」的關係，而忽略了撤上撤下的「二」（陰陽）的居間作用，與一體性的完整結構。於是，陳滿銘〈論「多」、「二」、「一（○）」的螺旋結構〉一文，從《周易》與《老子》等古籍中，棄異求同，從多樣事物、多樣對待的「多」，上推到陰陽（「二」），進而達成整體的「統一」（「一（○）」），找出「多、二、一（○）」結構，並特別凸顯「二」（陰陽、剛柔）的居間（徹上徹下）功能，與「（○）」的根源力量，以呈現中國宇宙人生觀之精微奧妙。而這種逐漸由「有象」而「無象」，由「委」而「源」的進境，不僅合於歷史發展的軌跡，對於傳統哲學、文學與美學的影響，也極其深遠。

王夫之《薑齋詩話》云：「作者用一致之思，讀者各以其情而自得」，「作者之用心未必然，而讀者之用心何必不然」。越是好的作品，讀者越能注入多元的「解釋」，而「解釋」正是讀者的再創造。因此，本章主要是以美的自然規律為內涵，分從聯想與想像，以及「多」、「二」、「一（○）」等部分，探索石雕意象所形成的各種美感效果。

### 一、聯想與想像

石雕是一種富於想像力與啟示力的藝術，它以新穎奇美、怡情悅性的境界征服觀賞者（讀者）的心靈與理智，激動觀者的審美情緒。「作者得於心，覽者會以意」（《六一詩話》），當讀者面對富於啟發性的形象時，自會喚起種種的「聯想」與「想像」。「聯想」與「想像」必也是建立在對雕像特徵深入的細緻

的感受及其背景的充分了解，並對藝術創作的感受、理解等基礎之上所產生的種種「聯想」與「想像」，它們又會反過來加深理解與感受，於是整個欣賞過程便呈現為種種心理活動的積極運轉和交織。就作者而言，需通過美感騰飛能力的裁剪、過渡和連接，通過想像力對記憶表象進行加工、改造來完成。讀者在鑑賞過程中，也有賴於聯想、想像的嵌接、補充，令審美情感彌散流貫在「意」、「象」渾融之空白中，內蘊最大的審美張力，將之化合為有機整體，以獲得完整的印象。

「元氣磅礴，超凡入化，神生畫外」（清·王昱〈東莊論畫〉），「萬古不壞，其惟虛空；詩人之筆，列子之風」（袁枚《小倉山房詩集》卷二十）。空間之所以美妙，就在於虛處藏神。這種超時空意象，來自「聯想」與「想像」，來自美感的騰飛。飛躍的想像，能令「虛（抽象情思）實（具體形象）聯想」所連接與組合而成的形象，既富於生活實感，又富於空靈之趣，對讀者的審美聯想具有強烈的刺激力。它一方面把各種感性映象聯接、融合為「意象」，一方面又把各種單一意象聯接、融合為意象體系。

「聯想」與「想像」，就是以記憶表象為材料，通過分析與組合，創造新形象的過程。腦中所儲存的記憶表象的信息愈多，也就愈能產生豐富新穎的藝術「聯想」與「想像」。因此，審美活動從感性直覺上升到理解、判斷，需要以「聯想」、「想像」為中介。審美活動從接受發展到能動創造，更需要以「聯想」、「想像」為前提，因為「聯想」、「想像」本身就是一種創造性的思維。它是將當前審美中所獲得的對象信息與大腦中原已貯存的眾多相關感性信息、理性信息，加以聯結、組合、轉換、再生成；也是將當前審美感知中所獲得的表象、意象與大腦中原已積累的相關表象、意象加以溝通，並進行重新組合，從而使得原先在直覺中形成的「單一意象」或「初級意象」不斷地充實、完善，發展為由眾多信息、意象相互聯繫、相互滲透而成的「複合意象」。所以「聯想」、「想像」是審美意象生成、發展的巨大動力，體現了創作者在意象創造中的能動性與創造性。

### （一）聯想

「聯想」，是從對一個事物的認識引起、想到關於其他事物的認識的思維活動，是一種廣泛存在的思維活動，既存在於「形象思維」活動中，也存在於「邏輯思維」活動中，還存在於「邏輯思維」與「形象思維」活動之間。如況周頤《蕙風詞話》所云：

讀詞之法，取前人名句意境最佳者，將此意境締構於吾想望中。然後澄思渺慮，以吾身入乎其中而涵詠玩索之。

將「意境」締構在「想望」之中，然後澄思渺慮、涵詠玩索，所運用的就是聯想與想像。

朱光潛《文藝心理學》指「聯想」是知覺、概念、記憶、思考、想像等心理活動的基礎，意識在活動時就是聯想在進行。它不是憑空產生，是既有客觀事物之間的相互聯繫，又有主觀根據，以建立概念與意象之間的神經聯繫。通過「聯想」可以把意象的豐富內容展現出來，也可以把許多意象聯繫起來，從中把握客觀事物的本質、相互聯繫及其規律，還可以開闊思路，從而產生、形成新的意象。「聯想」是創造性思維的有效方法之一，它聯繫起「意象」與「概念」，是「形象思維」與「邏輯思維」之間很好的橋梁。既可以把「形象思維」轉為「邏輯思維」，也可以把「邏輯思維」轉化為「形象思維」，使兩種思維相互滲透，緊密結合。

「聯想」作為一種高級的心理活動，主體必須具備一定的心理條件，如「記憶」的豐富性、「回憶」的活躍性、主體目的的明確性、知識經驗的豐富性、特定的情緒狀態、以及一定的思維能力等。無論是在認識事物的審美特性還是在審美創造中，「聯想」都發揮著積極能動的動力作用。它能把蕪雜、渙散的審美對象、對象特徵加以篩選、編排、撮合、粘結為合規律的審美整體，不僅深化了對事物審美特性的感知、理解，而且豐富和鞏固了審美記憶。人們感知、認識的材料，需要通過「聯想」加以過濾、分解、比較、綜合和概括；事物的聯繫也需通過「聯想」來加以溝通、整合，從而把握事物及其審美特質的特殊性與普遍性。

「聯想」是記憶、經驗、信息的複合，通過「聯想」，才把腦中所貯存的處於沉寂、渙散狀態的信息、經驗，以及各種相關的記憶材料調動起來，組織起來，並與當前事物加以比較、印證和複合，從而在表象的、觀念的、情感的聯想中，把握事物的外在審美特徵與內在的審美意蘊、本質。

「聯想」的展開不僅推動了對事物的認識，溝通了「意」與「象」的聯繫，推動了審美意象的創造，甚而還可以將認識和創造的表象、形象、意象、觀念等加以定型化，恆久地積聚於腦際，加深印象，鞏固記憶，提高能力，強化審美的動力與思維定勢，從而使審美經驗積澱下來，促進了審美心理結構的建構與改組。所以，「聯想」不僅深化了當前的審美感知，而且是審美心理結構建構、改組、發展的不可或缺的重要心理形式。

葉嘉瑩〈談詩歌的欣賞與人間詞話的三種境界〉特別指出，就創作而言，所謂「比」，所謂「興」，所謂「託喻」，所謂「象徵」，其實無一不是源於「聯想」，所以蝨斯可以喻子孫之盛，關雎可以興淑女之思。大抵「聯想」愈豐富，境界也愈深廣，創作如此，欣賞亦如此。因此，創作者所致力於的乃是將自己抽象的感覺、感情、思想，由「聯想」化成為具體的「意象」；欣賞者所致力於的乃是如何將作品中所表現的具體「意象」，經由「聯想」轉化成為自己抽象的情感與思想。創作者的「聯想」使讀者自這一個具體「意象」之中，對抽象的情感、思想，得到鮮明生動的感受，然後由「聯想」再引發「聯想」，在內心最真切的感受中，覓取和享受彼此之間一種相互的觸發。

「聯想」可以突破當前有限時空、形態、內容的限制，自由擴展到與之聯繫的廣袤世界，填補對象的空白，拓展對象表象的外延和意蘊的含量，從而成為從有限到無限、從直觀到思維、從靜到動、從實到虛、從平面到立體的過渡媒介，並且成為溝通讀者與創造者之間的橋梁。因此，邱明正《審美心理學》特稱之為「審美聯想」。

「審美聯想」是將自己與對象聯結起來，喚起理智與情感，深化審美感受、強化情感體驗的手法之一。無論是在認識事物的審美特性，或是在審美創造之中，它都發揮著積極能動的動力作用。就作者而言，在創作時，它是「以一當十」，由面到點，以點顯面，以形顯質，以虛帶實，以實代虛，以具體感性的形象揭示特定的思想、情感，從而在審美中通過聯想「舉一反三」，由此及彼，由形知質，由實見虛，由點到面，既發掘了未直接顯露出來的豐富內涵，又調動自己的審美經驗、知識積累，進行自由拓展，聯結各種表象、形象和意象，由有限的那一「點」，拓延到廣闊世界的那個「面」，從而生發出無限豐富的新內容。

若就欣賞者而言，「審美聯想」可以引起讀者情感的自我擴張、轉移、旁及，廣生推愛、推憎、感覺逆轉、注意轉移等心理現象。《說苑·貴德》注云：「愛其人者，兼屋上之鳥；憎其人者，惡及余胥」。這是由於對人的強烈愛憎所導致的情感擴張、他涉、旁及，和感覺、知覺、注意的移轉。其他，如杜甫〈月夜憶舍弟〉：「露從今日白，月是故鄉明」；王維〈雜詩〉：「君自故鄉來，應知故鄉事。來日綺窗前，寒梅著花未」；王維〈九月九日憶山東兄弟〉：「獨在異鄉為異客，每逢佳節倍思親。遙知兄弟登高處，遍插茱萸少一人」。這些推愛、推憎和知覺、注意移轉的心理現象之所以發生，一方面是由於情緒的彌散性、擴張性所致，一方面則是「審美聯想」的結果，是由於主體把握了事物與事物、對象與自己的特殊聯繫，從而使情緒的彌散、擴張具有了特定的指向性和固著性，也體現了藝術創作中「相反相成」的原則。

邱明正《審美心理學》對「審美聯想」的類型，做了十分細膩的分類與探討：「聯想」所反映的事物之間的關係，有「接近聯想」、「類似聯想」、「對比聯想」、「關係聯想」。若依「聯想」反映事物聯繫時的不同心理形式、心理內容的運動、聯結來分，有「表象聯想」、「意象聯想」、「意境聯想」、「觀念聯想」、「語義聯想」、「情緒聯想」等。按「聯想」對象、內容的廣闊性，有「單一聯想」和「複合聯想」；按事物聯繫的直接性、清晰性，有「直接聯想」、「間接聯想」、「清晰聯想」、「模糊聯想」；按「聯想」的主觀能動性和創造性發揮的程度，有「自由聯想」、「控制聯想」、「簡單聯想」、「再造聯想」、「奇幻聯想」等。

它們之間既可以相互疊合、交叉、滲透，同時展開，又可以相互推動、轉化、替代，也具有「當前感知」與「記憶」、「回憶」相統一的特徵。「當前感知」是「聯想」的導因，「記憶」是「聯想」的物質材料，「回憶」是「聯想」的直接現實。偏重形式、表象聯繫的「聯想」中，包含著一定內容的聯繫；側重內容聯繫的「聯想」中，也包含著特定形式、表象的聯繫。它既受事物相互聯繫制約，又發揮了能動性，故「審美聯想」是伴隨著感性形象，又有理性品格，並具有一定創造性的審美心理形式。

總而言之，「聯想」是人在審美中感知或回憶特定事物時連帶想起其他相關事物的心理過程。所謂「遷想妙得」、「聯類不窮」、由此及彼、睹物思人、觸類旁通、舉一反三等，都是「聯想」。它是對事物固有的內在聯繫或外在聯繫的反映，其生理機制是舊刺激物在大腦皮質層形成的暫時神經聯繫和所留下的興奮痕跡，在受到新刺激以後又重新「共時性」或「繼時性」地復蘇、復現、激活起來。「聯想」是與對象溝通，然後激起自我意識，使對象「人化」，使「美」向「人」生成，美感得以生發的契機。它的過程不僅是感知、理解特定對象(形象)的過程，而且是發揮能動性，進行無限擴延對象的內涵與外延的過程，也是欣賞者與創作者共同創造形象，共同確定、開拓審美對象藝術價值的過程。

### (二) 想像

「想像」(imagination)，就是在心眼中見到的一種「意象」(image)，是在認識世界、改造世界的過程中，根據實際的需求與規律，對腦中所儲存的各種信息進行改造、重組，以形成新的「意象」思維活動。其中，雖常有「邏輯思維」活動參與，但主要是「形象思維」活動。「想像」是「形象思維」的高級形式，愈能自由地運轉想像力，便愈能獲致「靈感」之助力。如葉燮〈原詩〉云：

要之，作詩者實寫理、事、情。可以言言，可以解解，即為俗儒之作。惟不可名言之理，不可施見之事，不可徑達之情，則幽眇以為理，想像以為事，

惆恍以為情，方為理至、事至、情至之語。……可言之理，人人能言之，安在詩人之言之，可徵之事，人人能述之，又安在詩人之述之，必有不可言之理，不可述之事，遇之於默會意象之表，而理與事無不燦然於前者也。

沒有「情感」與「想像」，就不能構成美的觀照的充足條件。陸機〈文賦〉言：「其始也，皆收視反聽，耽思傍訊，情驚八極，心游萬仞」，「罄澄心以凝思，眇眾慮而為言，籠天地於形內，挫萬物於筆端」。劉勰《文心雕龍·神思》也道：「文之思也，其神遠矣。故寂然凝慮，思接千載；悄然動容，視通萬里。吟詠之間，吐納珠玉之聲；眉睫之前，卷舒風雲之色」。他們都一致指出了藝術想像超越感官、超越時空的創造力。

「想像」是形象創造和語言描述的思維活動方式，它是在頭腦中加工、改造記憶中的表象而創造新形象的過程，也是對過去經驗中已經形成的那些暫時聯繫，進行新的分解與組合的運動過程。實踐中積累的經驗越豐富，從物質轉化到精神的想像力也就越豐富，越能展開想像的羽翼。

「想像」，就是在記憶表象的基礎上創造新表象，也是創造審美意象的一種心理過程。它一方面能達到對生活本質、規律的把握，一方面又是通過具體、生動的表象運動來實現。也就是說，離開了表象的推移，就沒有「想像」的活動，故「想像」在心理學上的意義，就是通過自覺的表象運動，借助原有的表象和經驗以創造新形象的心理過程，而「想像」的過程，也就是「形象思維」的過程。

「想像」不能離開「意象」，黑格爾《美學》說，「想像」就是創造，而且最傑出的藝術本領就是「想像」。「創造」，是根據已有的「意象」做材料，把它們加以剪裁、綜合，成一種新形式；它不只是複演舊經驗，更必須含有新成分。因此，「創造想像」是更獨立、更新穎、更有創造性的一種想像，也是藝術創作中最重要的自覺表象運動。

創造性的「想像」思維活動，是在特定對象的刺激、誘導下，大腦皮層將積累的眾多信息、表象，進行組合、加工而創造審美意象新形象的心理過程。因此，邱明正《審美心理學》特稱之為「審美想像」。

「審美想像」是以事物之間的必然聯繫為客觀基礎，以大腦皮層暫時神經聯繫和以往興奮痕跡在當前新刺激下重新聯結、復蘇，以及貯存信息的重新組合為生理機制。它是記憶的複合，回憶的表現，是兩個信號系統協同活動的結果，但它比「聯想」更自由、更有活力，更富創造性，能創造出新穎獨特的審美意象，

甚至還能創造出現實生活中不可能真實存在的新形象。「審美想像」之所以能有如此巨大的創造力，在於它需要以豐富的信息貯存廣博的經驗、知識，需要高度的感受力、判斷力、理解力、創造力，以及特定的審美目的、需求、情緒作為心理條件。

「審美想像」的過程，是新形象醞釀、創造並同理性內容相互滲透的過程，一般可分為三個階段。第一階段是在特定目的、需要驅使下集中注意力於特定領域、特定形象，累積記憶材料，並在對象召喚下引發回憶、聯想的階段。它是既接受新信息，又提取腦中原有的信息貯存，並將新舊信息加以聯結，進行回憶、聯想。第二階段是對新舊信息、當前對象特性與記憶材料，加以過濾、分解、綜合、加工、處理，並溶入創作主體的目的、動機、思想、情感的階段，是改造對象、孕育審美意象和新形象的階段，這是「想像」的主要階段。第三階段則是新形象、審美意象孕育成熟，預測、控制形象與意象的發展趨向，制定將新形象、審美意象加以物態化的計畫，乃至付諸實行的階段，這是「想像」的歸宿階段。這三個階段層層遞進，又不斷反饋、逆轉，相互滲透、相互推動，構成了「審美想像」的「系統工程」。

在審美的感覺、知覺、記憶、判斷、理解，以及情感與意志的活動中，「審美想像」都起著關鍵性的樞紐作用。它是審美感覺、知覺迅捷昇華，使之理性化、情境化、人格化的前提，也是形成空間知覺、時間知覺和空間意識、時間意識的心理基礎，更是鞏固審美表象記憶、情感記憶、觀念記憶等豐富審美心理積澱的重要心理形式，是審美判斷、審美理解和激發靈感、頓悟的心理基礎。

審美對象的意蘊內藏於形象、形式之中，對於這種意蘊的判斷、理解，僅憑直覺是無能為力的。只有憑借「想像」，調動起以往的經驗、記憶、觀念、情感，才能透過表象把握其內質，產生具有理性內容的判斷與理解。在藝術欣賞中，也只有通過想像，將藝術形象、藝術意境反饋為生活形象，並調動起舊有的審美經驗，在相互參照、比較之中，判斷、理解形象的內在義涵。也只有通過「再造性想像」才能在頭腦中形成一系列活生生的形象，又只有在「創造性想像」中感知人物的外貌、行為、境遇，體驗人物的思想、情感，並將它與各種類似人物聯繫起來，加以比較、對照、互參、印證，才能深切理解其藝術作品的思想義涵。因此，「審美想像」是激發自我意識，喚起審美情感、情緒活動和意志活動的巨大推動力與最直接的前奏。

關於「想像力」的種類，奧斯朋(Alex F.Osborn)《應用想像力》分為「視覺想像」與「創造性想像」。「視覺想像」(Visual Imagery)就是一種能以「思想的

眼睛」看見事物的力量，經由這種能力，任何人得以在於任何所望之時間，對任何事物創造一幅想像中的圖畫。這種構圖式的想像力，可分為幾種形態，一種是記憶力只占極小部分的「臆測想像」(Speculative Imagery)。一種是「重現想像」(Reproductive Imagination)，它能使過去已發生的圖像，周密地「重返」於創作者的思想之中。第三種是「構造型想像」(Structural Visualization)，它是一種天生的對立體型式的感覺，一種從平面藍圖以「思想的眼睛」構成一幅清晰的立體圖案的直覺能力。至於「創造性想像」(Creative Imagination)，主要有雙重功能，它一方面「搜索」新的事物，另一方面「改變」已獲得的事物，最後再加以「組合」(Combination)。

楊春鼎《直覺、表象與思維》則分為「消極想像」和「積極想像」、「再造性想像」和「創造性想像」。邱明正《審美心理學》按照想像中的目的性、意識自覺性，分為「無意想像」和「有意想像」；按照想像中聯結形象的豐富性，分為「單純想像」和「組合想像」；按照想像的活動因素和想像的深度，分為「表象想像」和「意蘊想像」；按照想像的獨立性、新穎性和創造的程度，又可分為「再造性想像」與「創造性想像」。

其中，最為重要的當屬「再造性想像」與「創造性想像」。所謂「再造性想像」，是根據語言的表述或圖樣、圖解、符號等的示意，經過自己的加工、再造而再現出相應事物的形象信息，其過程往往是在頭腦中對表象進行加工製作，形成感性和理性相結合的意象。這種想像主要是再現別人描述的，同自己的記憶表象相適應，而自己未必直接經驗過的形象。所以它的功能主要在於再現、復現，而不是另外創造出新的形象，其中也包含著聯想、整理、判斷、理解。在這種想像過程中，又溶入了自己的經驗、知識、情感，並對感知對象進行了或多或少的加工、改造，所以它雖受特定的制約，卻又在一定程度上發揮了能動性，具有了一定的創新性。

謝榛《四溟詩話》云：「景乃詩之媒，情乃詩之胚，合而為詩」。景生情，情生景，情景「相值相取」、「相摩相蕩」，詩意才能被激發出來。王夫之《薑齋詩話》云：

不能作景語，又何能作情語耶？古人絕唱多景語，如「高臺多悲風」、「蝴蝶飛南園」、「池塘生春草」、「亭皋木葉下」、「芙蓉露下落」皆是也，而情寓其中矣。以寫景之心理言情，則身心中獨喻之微，輕安拈出。

無論是傾向於「再現」，或是傾向於「表現」，都一致強調情景交融、不可分離。王夫之《薑齋詩話》：「神於詩者，妙合無垠」；李漁《詞窺管見》：



「說景即是說情，非借物遣懷，即將人喻物。有全篇不露秋毫情意而句句是情，字字是情者」；都一致指明了這個道理。

「創造性」想像則是在特定事物的刺激下，根據自己的經驗、目的，將當前感知對象與各種記憶材料加以組合、改造，從而獨立創造新形象的想像活動。它是從生活原型昇華到藝術典型的橋梁，不僅可以創造自己沒有直接感知過的形象，而且可以超前地創造出現實生活中尚未有而又可能有的事物，甚至還可以創造出生活中不可能有的事物。因此，它是審美中最活躍、最新穎、最具能動性、創造性的想像活動。而且，沒有「創造性」想像，就沒有藝術。

「創造性」想像和「再造性」想像，都是以形象感知為基礎，都是對感知、記憶材料的組合、加工、改造。在「再造性」想像中包含著創造的成分，在「創造性」想像中也包含著「再造性」想像所積累的經驗與材料，兩者相輔而相成。

總而言之，「審美想像」是創造思維的集中表現，它不是各種記憶表象的機械相加、疊印、再現，而是經過篩選、組合、加工以後創造出新的意象，具有新的素質。其次，「審美想像」具有鮮明強烈的主觀性、隨意性和個性特徵，它既溶入了主體的認識、經驗，具有理性內容，又滲入了主體的情感、意志，是一種積澱著理智、情感、意志的積極思維活動，從而使想像的方法、成果具有了鮮明的個性特徵，並使美的創造具有了獨特的風格。再次，「審美想像」不僅是為了認識事物及其規律，而是在廣闊的天地裡自由翱翔，創造出新穎獨特、鮮明生動的形象、意象，獲得美的享受。最後，「審美想像」是依憑著、伴隨著形象所展開的思維活動，而這又正是「形象思維」的基本特徵。因此，若從特定意義上說，「形象思維」的核心，就是伴隨著形象、意象，滲入了理智、情感、意志的「審美想像」活動。

「想像」是認識、情感、意志和創造的巨大推動力，極大地豐富錘煉了人性結構、心理結構、智力結構以及思維能力、創造能力。「想像」能穿透表象，挖掘形象本身並未直接顯露的內蘊，以捕捉審美對象的「象外之象」、「韻外之旨」、「弦外之音」，甚而創造出審美對象本來所沒有的意蘊，使想像的創造物比對象更豐富、更深刻。所謂「形象大於思維」、「審美大於形象」，就是「審美想像」創造的結果。也正由於「想像」的能動作用，才使審美由感性上升為理性，由理智昇華為情感，並由理智、情感轉化為具有創新性、超前性的創造意識行為。

## 二、「多」的美感效果

「多」，就是「多樣」，是指整體中所包含的各個部分。舉凡美學上所謂的整齊一律、對稱與均衡、比例與尺度、節奏與韻律等，都包含在這一形式美的總法則之中。「多、二、一(○)」結構，若落實到石雕的鑑賞上，「多」，主要是指組成石雕意象本身的各個輔助結構，包括石材、技法、自然性物材、人工性物材以及各類事材等多種多樣的構作物件。它們能產生變化、形成秩序與節奏，由此而獲得「秩序美」、「變化美」與「節奏美」。

### (一)「律動」之形成

沈尹默《書法論叢》以為，不論石刻或是墨跡，表現於外的，總是靜的形勢，而其所以能成就這樣形勢，卻是動作的成果。動的「勢」，而今雖只靜靜地留在靜的「形」中，但只要通過讀者「想像」、「體會」的活動，就能在既定的「形」中，看到活潑地往來不定的「勢」，再現於眼前。

「動勢」、「動感」，是創造出美的最重要因素。如《易·繫辭上》就說：「動靜有常」。《張子正蒙注·太和》分析道：「動靜者，即此陰陽之動靜也」。「一陰一陽之謂道」(〈繫辭上〉)，陰陽就是「動力」(動能)，「動力」就是生源，也是宇宙萬物不斷運動變化的根源。因此，葉朗與李澤厚所說的「動勢」、「運動」，指的就是「動力」。

「剛柔相推而生變化」(〈繫辭上〉)，萬物恆處於易道本體無限動能之流進中，恆向其對立面推移、轉化，形成一連串的「變化」。然後由〈乾〉〈坤〉至〈既濟〉而〈未濟〉，由「無」(道)而「有」(萬物)而「無」(道)，形成「大反轉」，「復歸其根」，開啟另一個新的變化歷程，常久而不息，產生「延續」的「節奏」、「旋律」。而且，整個變動歷程，也必然會形成一種形式結構的「反覆」與「有序性」。陰陽結構推演所至，美學也不例外。

如宗白華〈論中西畫法之淵源與基礎〉以為中國繪畫所表現的境界特徵，就是根植於《周易》的宇宙觀，根植於生生不已的「陰」、「陽」二氣所織成的一種有節奏的生命。所謂「氣韻生動」，就是「生命的節奏」；乃至於做為中國「畫心」的老莊及禪宗思想，也不外乎求返於己身的心靈節奏，以體合於宇宙的生命節奏，達於兩忘的境界，因此，一切藝術最深最後的基礎，乃是在「真」與「誠」。「真」與「誠」，透過人之「心」，投射到哲學上，成為哲學之理；若投射到藝術(音樂、繪畫、電影等)上，便成為藝術之理。

「律動」，是一切藝術最基本、最生動的元素。美感對象既源自於人類心靈的律動，心靈又與客觀永恆存在的「理」緊密結合。因此，心靈最主要的兩個特徵，在於「生命」與「運動」。也正由於心靈是生命，恆處於「律動」之中，它本身即為「動因」，本身推動著自身，導向永恆之美。故中國人之空間觀是繼時之空間觀，它不是站在一時一地去把握，而是不斷地移動視點、移動位置，直到把握住對象之「恆常性」為止之重度，而這種隨畫面之位置而起的重度變化，就是決定畫面「平衡」的第一要素。因此，當一個物體的移動與「力線之主軸」或形態內的「定向了的張力」相一致時，最容易知覺出「運動感」來。能表現這種力勢或力勢的過程的藝術作品，也就獲得了生命力。

若落到藝術創作上，這一個「生命力」就是「情意」，它是產生藝術的「發動機」。「情意」，作為藝術創作的一種巨大推動力，不僅在藝術作品中得到了鮮明生動的具體表現，也使藝術作品具有強烈的感染力。

民間雕塑的文化根源、哲學思想、思維方式、造型方式、創作目的等因素，共同形成了民間獨具特色的藝術系統與美學系統，它雖與其他藝術一致，但仍需深入探究，才能發現其美的真諦。其中，最主要的就是對「生命」的歌頌，對「生命之美」的追求。

「生命力」與「情感」，不僅是審美意象生成發展的內在驅動力，而且決定著審美意象的性質、特徵和功能，使意象真正成其為審美的意象。同時，它們還直接推動了審美意志行為的發生，使人在情感、需要的驅動下，形成了特定的審美、創造美的目的與動機，既能自覺地感受、體驗對象，又能自覺地展開聯想與想像，並調節、控制情感，從而有意識、有目的地創造和發展出審美意象，並為創造行為、意象物化奠定了心理基礎。

至於觸發讀者「美感經驗」的原動力，同樣來自於「生命力」，來自於移情作用的動力。「移情」，是建立在相似聯想心理基礎上的審美情感的律動。「移情」說的主要代表當推立普斯，他指出所謂「審美移情」，是當審美主體進行審美時，將人的一定情感「投射」到一定「對象」的「空間意象」之中，從而達到物我同一的一種審美心理現象。

王振復《建築美學》以建築美為例說明，當人昂首凝神觀照具有垂直線條性格的建築形象時，首先會作用於一定的生理感官，以引發與生俱來的「運動的衝動」，獲得一種心靈上的運動感，繼而生發一種向上無限延伸的心理性審美移情感受。「生理」、「心理」、「情思」，形成了建築審美活動中的三部曲。如果說「生理性」機能快感是訴諸建築的「物理形式」而獲得，「心理性」審美快感

是藉助於建築的「愉悅形式」而獲得；那麼，「情思性」審美快感則是藉助於更高級的、有意義的「建築藝術形式」而獲得。建築上的形體、線條、色彩等，不僅呈形於外，寓形以「樂」，而且寓形以「情」、寓形以「思」，既能「悅目」，又能「賞心」。

吳功正《中國文學美學》也指出，在由「客觀物象」→「心理表象」→「審美意象」→「藝術形象」的發展過程中，每一個階段的轉換都經歷著變形，而讀者在欣賞作品時所產生的審美意象，則又經歷了一次新的變形。這是由於當讀者與作者之間的知覺感受與形式出現錯置、移位、非重合時，其審美必是動態的，因為「倒錯感」常常是審美期待、探究欲的引發力和推動力。此外，由於這種審美變形是對事物完形的能動征服、超越，同時又具有向審美完形的導向作用。於是，從知覺的審美變形到知覺的審美完形，就構成一個動力結構；也就是由「事象完形」→「審美變形」→「審美完形」，形成一個完整的、包含「創作」（作者）與「接受」（讀者）的「動力整合系統」。

《周易·乾·象》云：「天行健，君子以自強不息」；又〈繫辭下〉：「天地之大德曰生」；〈繫辭上〉也道：「日新之謂盛德，生生之謂易」。這都一致強調了天地自然的運轉、變化與更新，人唯有採取同步的「動態」結構，才能與整個自然宇宙同一，才能「與天地參」。這種「同一」或「合一」，不是靜態的存在，而是動態的進行，一如「美」與「生命」，同樣來自於「動感」。「律動」能帶給造形以生命感、速度感，「律動」也會伴隨著層次的造形、反復的安排、連續的動態、轉移的趨勢，出現如漸進、重複、回旋、流動、疏密、方向等現象，再經由運動感將其魅力傳達至藝術作品中的每一個角落。

## （二）秩序之美

劉勰《文心雕龍·通變》上承《周易》，建立了「變」與「常」的文學觀：

文律運周，日新其業。變則堪久，通則不乏。

「通」，就是有序，同時也是人心情感所應具有的形式、秩序與邏輯。《禮記·樂記》也如此闡述：

樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和，故萬物皆化；序，故群物皆別。

「聖人有以見天下之動，而觀其會通」（〈繫辭上〉），故能在各種運動變化、相摩相蕩中，追求動態的平衡、雜多中的有序和諧。宇宙的生命、生成的本體、華夏藝術之美的理想，也都淵源於此。

如石濤《畫譜》以「一畫」作為繪畫最高指導思想，又審慎處理「經」與「權」的關係：

凡事有經必有權，有法必有化。一知其經，即變其權；一知其法，即動於化。  
(〈變化章〉)

字畫者，一畫后天之經權也。能知經權而忘一畫之本者，是由子孫而失其宗支也。  
(〈兼字章〉)

「一畫」為「經」、「權」之本，但「一畫」又往往落實在「經」、「權」之中。講「經」，必得講有所依循；講「權」，必得講有所變化。「變」與「不變」，正是藝術創作法則之一。

每一種心理範疇都有趨向於最單純、最均衡、最有秩序之組織的可能性，正如宇宙是漸趨於平衡安定，秩序是首先要求的性質，其次才是變化。井然有序的組合，即使具有再繁複的元素，其組合之後仍能引人產生喜悅的、簡潔的清新形象。自然界中許多事物或現象，往往因其有規律的重複出現或有秩序的變化，激發了對美的創作靈感。

如榮格就指出，「原型意象」是人類最深層最古老而又最普遍的思想，比康德的「先驗性」更具普遍性的「人類意象的潛能」，它是族類積澱下來的「理性」記憶，可以通過腦組織由一代傳給一代。「原型」的藝術復現思維包含兩個層面，一是文化人類學、原始思維學上的「神話」原型複製，如李白《北風行》：「燭龍棲寒門，光耀猶旦開」，神話原型出自於《淮南子》：「燭龍在雁門北，蔽於委羽之山，不見日，其神人面龍身而無足」。二是將「原型」加以泛化，稱本初意義上的意象為「原型」，如集中應用於陶器上的長形、長方形、圓形以及菱形等規則樣式，可說是造型藝術最原始的形式原理。初民們從億萬次的工具製造中，從物質生產的規律中，由簡單的樣式到複雜的形體，摸索出富有勻稱、和諧、合乎比例、統一的陶器器形，與多種多樣、既有條理又有節奏感的陶器紋飾，逐步形成「形」的概念。

因此，傳統藝術思維有一個重要特徵，就是「原型」復現的頻率高，密度大，範圍廣。「原型」，增強了審美素質的厚度，使得個人的抒情往往具有歷史的回聲與族類的共鳴，如李商隱對鳳凰、梧桐的反復咏嘆：「寡鵠迷蒼壑，羈鳳怨翠梧」(〈聖女祠〉)，「舊鏡鸞何處？衰桐鳳不棲」(〈鸞鳳〉)，溯其文化原型則是《詩經·大雅·卷阿》：「鳳凰鳴矣，於彼高岡。梧桐生矣，於彼朝陽。萋萋翼翼，雛雛喙喙」。這可在傳統廟宇石雕意象中的龍、獅、虎、麒麟、鳳等神獸，以及常常出現的各類物材與事材之中，窺見一斑。

王秀雄《美術心理學》從心理學的角度說明，這是由於大腦皮質層內的視神經，有一種儘量維持物體的形態、大小以及色彩等客觀特性之恆常的傾向存在，

以得到身心的休憩。因此，人的知覺有「簡潔化」傾向。「簡潔化」即是視覺上的有序化，使人類更容易把握對象的特性而易於記憶、整理、分類，還能強調中心內容。成功的作品也總是依據視覺原理，將作品中各元素以有機組合的方式，形成視覺上有秩序和規則可尋的組織系統。在這個系統中，有衝突、有對比、有協調、有律動，引導我們的視覺不自覺的依循這個系統規則，進入可觀可賞之處。藝術家了解構圖、造形、色彩、動力、材料等繪畫元素的特性，掌握人類視覺觀看的原理，在畫面中安排適當的「視覺路徑」，形構出動人心弦的作品。觀賞者也依循這一個規律，向上逆溯，對藝術作品進行詮釋、補充與再創造。

由於「陰」、「陽」兩種力勢的流動，織成一種有節奏的生命力，律動必然會形成一種由「直線」→「曲線」→「圓圈」的循環反復模式，運轉不已。因此，〔美〕魯道夫·阿恩海姆《藝術與視知覺》才能道出「眼睛能看到運動的先決條件，是兩種系統互相發生位移」這番精闢的見解來。與此同理，心靈對於運動的感知與眼睛對於運動的感知一樣，也需要「兩種系統互相發生位移」這一先決條件，才能「看見」作品內部運動的速度、加速度與方向，並由此而構成「律動」的幾種主要形式原則，如「連續」（含「回旋」與「流動」）、「層次」、「反覆」及「轉移」等。其中，「流動」、「層次」與「反覆」，屬於秩序美的範疇。

「反覆」（repetition），是同一形式的連續出現，充滿秩序之感與整齊之美，體現出一定的節奏感。它的主要特徵是將相同或相似形象的構成單元，作規律性或非規律性的重複排列，以得到反復美。造形之構成，經常都是由許多相同單元體組合而成，個別單元體雖是單純、簡潔，但經由反覆的安排，構成一個井然有序的組合，就能表現出整體形象的節奏美，引人產生鮮明、清新、整合的感覺，它比單次出現更能打動讀者的心靈。若從美學上探索，這是由於視網膜中的每一點都受到了同樣的刺激，並在瞬間同時感到一切事物的位置信號，這種由於均勻的肌肉亢奮而產生的平衡與彈性，給人一種赫然而有力的情感。

因人之生理均兩兩相對，人對於對稱形體也最易產生感受。「對稱」是一種極為普遍又極為常見的美的形式，具有規律性，給人和平、安穩、沉著、鎮定的感覺，偏向於靜態美感，它與偏向於活潑躍動的動態美的「均衡」是最常為人相提並論的美學議題。由「對稱」進步，就是「均衡」。「均衡」，是左右雖不相同，卻無偏重之感，又可分為靜態均衡與動態均衡兩類。靜態均衡是指在相對靜止條件下的平衡關係，在心理上偏於嚴謹和理性，有莊重感；動態均衡則是以不等質和不等量的形態，求得非對稱的平衡形式，偏於靈活性，因而具有輕快感。因此，「反覆」形式，有一個共同的特點，它們都是對待、對稱形式的「反

覆」，能加強語勢，促進群化。而且，不管是偏近於靜態、或偏近於動態的對稱形式之「反覆」，都是以同一面目，接二連三地反覆出現，延展成連續的模樣，給人一種單純的快感。

林書堯《基本造型學》進一層指出，「反覆」的視覺特性，具有「平面的彩色」以及「立體的形色」，因此能由「反覆律動」演變成「層次律動」。「層次」是一種漸變的造形，從規律性的遞減或增加，造成和諧且微細的差異，而產生律動，使人產生柔和、含蓄之感，具有抒情的意味。劉思量《藝術心理學·藝術與創造》從「動力」觀點說明，這是由於「點」具有「內在的張力」之特性。

當「點」與「點」之間產生移動現象，「點」的移動變成了「線」，「線」動了就有「面」，「面」的移動變成「立體」。「線」是「點」移動的軌跡、結果，所以有開端、有方向性、有終點，以及過程上的距離、長度等特性。「線」，不但內藏著無限的「力」，還因「力」的作用，引起的「力」的使用量和「力」所驅馳的質，形成「漸層」(gradation)的韻律，而「漸層」的秩序性可予人層次遞增、步步進逼的律動，給人美的印象。而且，經由漸層之重覆、漸進等方式，可以產生動力、秩序與韻律的美感效果。

### (三)變化之美

《周易》強調「剛柔相推而生變化」，「天地變化，聖人效之」(〈繫辭上〉)，於是「窮則變，變則通，通則久，是以天地祐之，吉無不利」(〈繫辭下〉)。這一個「通則久」、「吉無不利」的「生成」觀點，正是傳統美學高度重視運動、力量、韻律的根源。

整個天地宇宙既然只存在於生生不息的運動變化中，美和藝術必也是如此。所謂「百鈞弩發」、「崩浪富奔」(東晉〈筆陣圖〉)，所謂「運轉變通，不質不形」(五代〈筆法記〉)等描容，就是書法藝術強調與大自然共有而同構的動態氣勢、筋骨與運轉。中國之所以講究「線」的藝術，正因為這「線」是生命的運動。故傳統美學一向重視的不是「靜」的對象、實體、外貌，而是對象的內在的功能、結構、關係。這種功能、結構和關係，又歸抵於「動態」的生命。

書法如此，建築亦然。如清人李漁《閒情偶寄·居室部房舍第一》：「蓋居室之製，貴精而不貴麗，貴新奇大雅，不貴纖巧爛漫」。石雕意象也就在壯麗與樸雅、規整與飛動、曲線與直線、繁複與簡單、空虛與充實之間，互為補充、互為滲透、互為比較，綻現出美的精魄。

由於「原型」極易產生「創作模式化」與「鑑賞程式化」的負面性，人又有追逐新奇的心理本性；而且審美知覺又遠比普通感官知覺更為多樣而複雜，因此當思維模式的重複顯現，會形成思維的疲勞而無法生發新感受。阿恩海姆《視覺思維》即指出，知覺認識不是一種簡單、直接、純粹感性的反射活動，而是一種多樣性交織的、有選擇、有抽象、甚至是有創造的構造活動。因此，審美變形適應了人之心理流動性的要求，既打破了心理平衡，造成不平衡、不和諧，更體現了審美主體對審美對象的馴化、征服、超越與高層次的藝術占有。如彩陶的紋樣雖極為繁複，但無非是從一定的形式原理出發，從類型化的美的形式基礎上，通過集中、概括、簡縮與再現等手法，在圖案最基本的點、線素材上，運用寬窄疏密、長短曲折等變化，表現有節奏的運動感，掌握了統一與變化的裝飾原則，形成了千變萬化、豐富多彩的裝飾紋樣。

審美變形機制，適應了人的心理流動性要求，也打破心理平衡，打破知覺定形，造成心理不平衡與和諧，更能調動接受者的審美期待心理。當某種變形事象和人原有的心理圖式產生錯置，人的心理就會產生迷惑不解與緊張。迷惘和緊張，正是探究的心理動力和潛在創造力的槓杆。如唐·顧況〈苔蘚山歌〉：

帖蘚粘苔作山色，閉門無事任盈虛，終日欹眠觀四如：一如白雲飛山壁，二如飛雨岩前滴，三如騰虎欲咆哮，四如懶龍遭霹靂。

這「四如」講得就是審美變形，邏輯地體現了美學感官的完善與知覺的發展。

人的知覺經驗又表明，人的知覺完成趨勢是從非完形化發展到完形化。審美變形就介乎這個中介地帶。它促使讀者把審美變形體塑為結構完形體，這就包含著重構和創造。因此，從審美變形到結構完形具有極大的審美張力和彌散力。如郭熙〈林泉高致〉談山水錯縱起止之勢，「山近看如此，遠數里看又如此，遠十數里看又如此，每遠每異，所謂山形步步移也。山正面如此，側面又如此，背面又如此，每看每異，所謂山形面面看也。如此是一山而兼數十百山之形狀」。春夏看如此，秋冬看又如此，朝看如此，暮看又如此，陰晴看又如此，真所謂「四時之景」、「朝暮之變態」不同，一山而兼有數十百山的意態，使觀者凜凜然，極其變化之能事。

林書堯《基本造型學》將「律動」原則大分為四：「層次」、「反覆」、「連續」（含「回旋」與「流動」）、「轉移」。其中，「回旋」與「轉移」，就屬於變化美的範疇。「連續」的形態富於時間感，帶有音樂性的韻律表現，「連續」不斷的運動感情，又隨著律動把感情捲入波心。作為「連續」最深刻的象徵之一的「回旋」造形，也因而富有運動感覺的律動表現。它之所以會有那樣強烈的韻律性，全靠回旋現象的曲率與曲勢的秩序。至於方向上或位置上的「轉移」（Transition），具有「力的暗示性」，是最大特色的律動現象，其位移的律動性很強。



這是由於任何被看到的物體都會形成一個「動力中心」(dynamic center)，「動力中心」是所有力量的出發點，也是所有力量集中地，因而力量是雙向的。因此，視覺「向量」(vectors)之方向也常是雙向的，是正反相同、前後相成的，是由其大小、方向以及出發點不同而產生不同的力量。如建築裝飾中常見的手法之一就是「反轉對稱」，即兩個同一形象的相反對稱，也稱「逆形對稱」，它很容易在統一的形式中產生動感，是一種現代感很強的對稱形式。王秀雄《美術心理學·創作、視覺與造形心理》指稱這種予人動感與旋轉感的「對稱性」之形，易成為「圖」。

此外，觀察均衡物體時，眼睛的動作特點往往像鐘擺一樣游盪，注意力來回擺動，然後在兩端的中間停下來，產生視覺中心，使我們的情趣產生平靜的瞬間。這一種均衡和天平的原理一樣，可稱之為「天平式對稱」，它有一個中心或軸心，相稱的兩邊荷重相同，「力」集中於中央的支點而平衡，林書堯稱它為「消極的均衡美感」。至於「積極的均衡美感」，就和翹翹板一樣，左右兩邊的荷重不同，有時甚至無法察覺中心點，使中心位置的觀念潛至最深底層，使觀賞者產生一種無名的動中有靜、靜中有動的喜悅之情。這種均衡對稱的形式美，來自人類心智的需求，藝術家之所以努力追求均衡，就是基於人類對保持身體之平衡安定這一個最根本的需求。若結合結構的形式與材料的內容(對比或調和)來看，作為中心的支點，有居於中(高)而前後顧盼的特色，所以會造成凸出統一的美感效果。處於兩端的材料、內容，若處於相類的狀態，相差極其希微，多形成調和之美；若差異甚大，則易引起對比之美。

此外，「意象」總處於一定的表現角度之中，因此，當我們觀賞這形色各異、美感各具的石雕意象時，視點多會在遠近、內外、高低、大小等之間徘徊流連，也因而產生了所謂「宏觀視角」與「微觀視角」、「外視角」與「內視角」、「常規視角」與「反常規視角」、「時空結合的視角」、「單一視角」與「多視角」等不同變化。而且，一個視角，就是一個世界，有多少種視角，就有多少種表現。

「宏觀視角」與「微觀視角」是整體與局部的區別。宏觀視角就是整體視角，是對主旨、材料的總體把握；微觀視角就是局部視角，指的是各構成成分的具體質量。局部視角的變化，導致了意象的變化，也引發了情緒的流動與轉移，這種變化，又是在整體視角不變的情況下出現。它豐富了整體的意象，產生了視角錯落有致、整一多樣的變化，使得情緒的流動與傳遞急速頻繁，因而強化了藝術作品內部的情感張力。

「外視角」是對意象的外部觀察，「內視角」則是對心靈世界的觀照，是經驗、知識、修養、情趣與心境的多重複合體。「常規視角」來自於思維的習慣勢力與心理惰性，而「反常規視角」的獲得，往往是在常規視角的基礎上再進一步中得到，它有待於多種視角的挖掘，也藉助於創作者的逆向思維。「單一視角」是從角度出發並貫穿到底的藝術處理方式，較為單純，但並不等於簡單呆板，只要這個視角是獨創的、新鮮的、獨到的。「多視角」又可分為雙重視角及多重視角，雙重視角是「面」的視角，多重視角是「立體」視角。「立體」視角更為開放、自由，它可用多種感覺手段、多種立足點對客體作審美靜觀，有利於全方位地、多側面地對審美對象進行描述。

視角的轉換，也就是心靈上的「交換位置」，其目的正是為了更充足地傳達審美情感。因此，它往往是在時空結合、多重視角的層遞位移中進行，視角在不同的感官領受之間層遞轉換，表達出情感的流動與起伏，回環往復，一波而多折，撼人心魄。

#### (四) 節奏之美

石雕意象具有對稱、均衡、對比之特性，整體與局部、局部與局部的比例關係，給人以勻稱感、適度感。它與時間、空間又有關係，在一定時空出現有秩序的反覆和連續、徐急、強弱的運動變化，必形成節奏感。

所謂「節奏」，指運動過程中有秩序的連續。它包含運動過程的「時間」關係與強弱變化的「力」的關係，把運動中的這種強弱變化，有規律地組合起來加以反覆便形成韻律節奏。

一般說來，情感的濃烈處、持久處，意象密度就相對高一些；情感疏淡處，意象密度就相對低一些，於是，意象密度隨情感的變化而產生疏密有致的變化。在音樂中，節奏是最基本和最重要的表現手段。音樂節奏指的是樂音的長短、高低、強弱等變化組合的形式，它是旋律的骨幹，也是結構的基本構成因素。作為時間藝術的音樂，是靠樂音有規律的運動變化來構成藝術形象。因此，節奏是最核心的藝術表現手段。音樂家們常利用節奏在音樂作品中反映出一定強度的情感的脈律，並通過格式塔心理學家們所謂的「同形同構」、「異形同構」等原理，使聽眾產生情感的共鳴，造成音樂特殊的審美心理效果。基於此，朱光潛認為節奏是主觀和客觀的統一，也是心理和生理的統一。

在舞蹈中，節奏同樣是舞蹈藝術最基本和最重要的表現手段。動作節奏由緩到急，動作幅度由小到大，展現了人物情感的起伏變化，塑造了優美動人的舞蹈

形象，在情景交融的境界中，使觀眾深深感受到舞蹈的韻律美。舞蹈既是視覺藝術，又是聽覺藝術，舞蹈節奏運動的進行是表現音樂內靈魂的形象，舞蹈動作的延續、重複、變化始終伴隨著節奏。

節奏是事物運動的普遍現象，從節奏與人的感覺關係看，可以分為聽覺、視覺和觸覺三方面。汪正章在談「藝術類比性美感」時也指出，作為反映建築美感心理的一種轉換機能，它主要是指建築審美中所表現出來的「音樂性」、「雕塑性」和「繪畫性」美感。尤其是石雕意象和空間對應中的抑揚頓挫、比例結構及和諧變化，更體現了音樂的節律。造型藝術到了最高完美時，就成為音樂，以直觀感性的生動性來感動我們。建築雕飾正是這樣的一種造型藝術，人們欣賞這種藝術時，也很自然地會訴諸於美感比擬，產生心理上的美感聯繫，從而達到視覺美與聽覺美的相互轉化。

節奏是韻律的單純化，韻律是節奏的深化與發展，是情調在節奏中的運用。若節奏富於理性，韻律是富於感情可產生情趣，具有抒情的意味。故韻律是在節奏的基礎上形成，但又比節奏的內涵豐厚，是一種有規律的抑揚頓挫的變化，表現出特有的韻味與情趣。「韻者」，變化多樣；「律者」，秩序。異質的多樣性，按照一定的秩序規則統一起來，故節奏是韻律的條件，韻律是節奏的深化。韻律之所以產生魅力，其一就是因為韻律的運動節奏感與生命機能性，能激發審美主體的生理快適感；其二是因韻律的情感表現力與人的本質力量的對象化，能激發審美主體的心理聯想，產生審美判斷力。

盧梭認為只有旋律，才是音樂的第一本源，才符合並來自人的天性。這種藝術可使精神獲得各種各樣的形象，可在心靈深處激起各種各樣的情感，可喚發或撫慰人的激情。

音樂，通過一系列有組織的樂音，在強弱、急徐、續斷、起伏流動的旋律中，令人意會人物性格的某些特徵、心理情感等某種抽象意蘊。書法藝術，也只有通過點畫、線條的伸展流變之中，通過布局的主從、倚正、大小、疏密、背白、呼應、續斷、濃淡、枯潤及顯隱等藝術處理中，才能具體展現出審美客體一定的動態、風韻與氣勢。同音樂藝術、書法藝術一樣，建築石雕裝飾也具有一定的「節奏」和「旋律」，這種節奏旋律，主要可以歸結到一定比例的和諧以及運用一系列建築「語彙」，通過平面、立面與剖面等各種技法的巧妙安排，通過一定的建築空間型式，抽象地將人的崇高與熱愛、歡愉與幽默等思想情緒表現出來。

建築形式要素表現的這種輕重有致、虛實有序的節奏感，在形式上增加了建築的條理性及連續性，它們的聯繫既單純又強烈，有助於取得整體形象的統一性。優秀的石雕裝飾，由於成功地處理了個體各部分之間，個體與個體、個體與群體、群體與群體以及個體、群體同周圍環境之間的比例尺度，像一部成熟的樂曲，既千變萬化，波瀾起伏又主題鮮明，渾然一體。

在審美心理活動過程中，主體通過求同、求異性探究，把握對象審美特性，使主客體之間、主體審美心理要素之間的矛盾、差異達於和諧、統一，獲得美感。這一過程，是一種有著內在節奏的有序運動過程。王振復《建築美學》以為建築形象的「音樂感」與人的通感有關。人的視、聽、觸、味、嗅等器官各司其職，分別接受來自外界不同特質、不同存在形態的信息刺激，以引起一定的情感反應。然而在一定條件下，又可以同時引起兩種或兩種以上的感官興奮，稱之為「通感」或「感覺挪移」。

建築石雕裝飾的審美感受與此同理。它是審美主體的審美感受、情緒和意識，從空間性向時間性的「挪移」，蘊含著與音樂美相通的、由數的比例和諧為數理基礎的「節奏」與「旋律」。因此，當建築形象出現於眼前時，也同時使原已存在審美主體腦中的音樂意識、情緒與表象隨之活躍起來，引起聯想，再現某種同眼前的建築形象相應的、一定的音樂感，從而喚起一定的美感情緒。

通感的產生，說明審美主體從建築形象所獲得的是一種深一層次的、「抽象化」的美感。宗白華〈論中西畫法之淵源與基礎〉歸結道，美的形式之最後與最深的作用，就是它不只是能化實相為空靈，引人精神飛躍，超入幻美，而尤在它進一步引入「由幻即真」，深入生命節奏的核心。世界上也唯有如建築、音樂、舞蹈、書法等最抽象的形式，最能象徵人類不可言不可狀之心靈姿式與生命的律動。

### 三、「二」的美感效果

所謂「二」，是指「陰」（柔）與「陽」（剛）。「陰陽二元」是傳統哲學最基本的範疇，從卦爻陰陽到陰陽美學的演化，「陰柔之美」與「陽剛之美」便形成了傳統美學最基本的形態。吳功正《中國文學美學》的研究指出，由於陰陽二元結構論作為美學範疇的基因存在，其功能、關係與動性特徵，便規範了中國美學在相摩相蕩中，以對稱的、對待互構的組合方式出現，而導向動態性結構，並由「陰」、「陽」這一個最簡括的範疇，繁夥衍化出眾多的美學範疇，如言與意、情與景、文與質、濃與淡、奇與正、虛與實、真與假、巧與拙等。

王弼《周易注》：「陽，剛直之物也」，「陰之為道，卑順不盈」；邵雍《皇極經世全書解·觀物外篇十》亦云：「陽多則偏剛，陰多則偏柔。」「陽」屬剛性，為對比性結構，而造成陽剛之美；「陰」屬柔性，形成調和性結構，為陰柔之美。從現代美學概念來說，就是壯美與優美。

吳曉《詩歌與人生·意象符號與情感空間》的研究指出，「意象」的超重內涵，能使美的境界，壯闊而高遠。因此，一般而言，運用「高浮雕」或「淺浮雕」這種技法所雕成的龍柱、石鼓等圖像，因為形象顯著而凸出，能使讀者產生強烈對比的深刻印象，較趨近於陽剛。至於運用陰雕的「減地平鍛法」與「水磨沉花」等技法所雕成的圖像，因為形象較為單純而調和，所以趨近於陰柔。「陽剛者氣勢浩瀚，陰柔者韻味深美」（曾國藩〈復魯絜非書〉），陽剛偏重於剛，強調剛健、氣勢與骨力；陰柔則側重於柔，強調寧靜、含蓄與神韻。當然，也有介乎兩者之間，所形成的剛柔相濟之美。

### （一）陽剛之美

楊學芹《雕風塑韻》指出，雕塑的美，真誠而無私地表現了民間群體對生命的願望、理想與追求的心靈體現，它不僅有「善」的因素，更含有崇高的壯美。它在表現生命的全過程中，充滿了樂觀、自由的精神，使「生命」藝術洋溢著歡樂、高亢與向上之美。樂觀、自由、高亢、向上，正是民間群體精神的象徵，也是生命之美的內質。《孝經·聖治》：「天地之性，人為貴」。因此，儘管先民的生存條件是艱辛而困苦，卻始終貫串著對生命的肯定與追求。

民間石雕藝術，出自於真誠的生命力，文化內涵豐厚，其中又積澱著華夏民族的悠久歷史，表現出堅毅不畏苦難的樂觀信念，使得整個民間雕飾呈現著雄渾之美。此外，由於原始宗教文化的觀念與內涵，也滲入了民間雕塑的造型之中，因而使得民間傳統的許多雕塑成為超自然的奇異形態，又增添許多變化莫測的神祕色彩，而顯出一種詭譎美。由於這種美含有某種超常的驅邪正氣，把人的思緒帶向遙遠的時空，想像宇宙自然中的浩然力量，使它趨向於崇高之美。因此民間傳統雕塑的雄渾之美，不是氣勢磅礴的高山大海式的壯美，也不是壯烈犧牲的崇高美，而是與天地相合、與大自然渾然一體的浩然之美，是內含群體力量、生命力量的陽剛之美。例如，石獅雖小而拙樸，卻不失雄厚、渾樸之氣概。

剛柔相摩，八卦相蕩，在乾坤、陰陽、剛柔等兩相對待的動態過程中，《周易》特別著重於「陽剛」作為動力的主導地位，並賦予乾卦以首要和最高位置，指出「乾」既美且大，如〈乾卦〉：「乾始能化美利天下，不言所利，大矣哉」。其偉大在於「乾」是永遠運動的剛健力量，正是它推動著世界的發生，萬

物的成長。因此，儒家美學列以為首位的「陽剛」之美，總是與健壯力量、與生長茁壯、與生動活躍聯繫在一起。

孟子也區分了「美」與「大」，孟子的「大」與莊子所說的「大」，又有所區別。李澤厚以為前者指的是個體的道德精神的偉大，具有濃厚的倫理學色彩；後者指的是不包括社會倫理道德在內的各種事物所束縛的個體自由和力量的偉大。也就是說，莊子的「大美」既是儒家《易傳》乾卦剛健壯美的提升，又是其極大的補足，在傳統藝術的發展中更具有活力。

至於明確地提出剛柔美學見解的，首推劉勰《文心雕龍·鎔裁》：

情理設位，文采行乎其中；剛柔以立本，變通以趨時。

「文者，天地之精英，而陰陽剛柔之發也」；姚鼐〈復魯絜非書〉以為「得於陽與剛之美者」：

則其文如霆，如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔駢驥；其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵；其於人也，如高視遠，如君而朝萬眾，如鼓萬勇士而戰之。（《惜抱軒文集·復魯絜非書》）

「用剛筆，則見魄力」（施補華《峴傭說詩》），「得乎氣之剛者」，則「其文雋快而雄直」，而「雄直之文，其聲多宏大」（宋文蔚《評注文法津梁》），如長風出谷、如崇山峻嶺，如霆亦如電，中含堅質，外耀光華。王國維《人間詞話》稱陽剛美為「宏壯」之美：

無我之境，人惟於靜中得之。有我之境，於由動之靜時得之。故一優美，一宏壯也。

朱光潛《文藝心理學》則直稱為「剛性美」：

我說「駿馬、秋風、冀北」時，你會想到「雄渾」、「勁健」；我說「杏花、春雨、江南」時，你會想到「秀麗」、「典雅」；前者是「氣概」，後者是「神韻」；前者是剛性美，後者是柔性美。

朱光潛以為當人面對「雄偉」事物時，第一步是驚，第二步是喜。第一步心情就是康德所說的「霎時的抗拒」，它帶有幾分痛感；第二步心情本已欣喜，加以得到霎時痛感的搏擊反映，於是更顯得濃厚。因此，當我們面對宏壯的自然景象時，心靈得以被提拔躍昇；最後產生的快感，是經由「自然事物的無邊廣大」與「人的官感與理解能力」爭後的一種純理智(Reason)所激蕩而起，並把人的精神從客體形式的侷限解放出來，以進入「絕對的整體」(totality)與「無限」(infinity)的境界。

從美感的整個心理結構來看，感知、想像、理智、情感幾種心理因素在崇高和優美的美感中各自所占的比重和活動軌跡，有所差異。崇高美感的心理活動，

趨向於運動的、衝撞的、激盪的狀態。崇高的美感愉悅不僅是感性的愉悅，而且是交織著深刻的理性思維和巨大的倫理情感的愉悅。它能使人激動、感奮、震撼，引發一種高山仰止心嚮往之的壯志豪情；能激起人觀賞、讚嘆，使人產生不平凡偉大的驚心動魄之情。體現在藝術風格上，即是雄渾、奇峭、豪放、粗獷、磅礴、蒼茫、勁健。

陽剛之美的節奏較偏於簡單的單音階型，開敞、明朗、亢奮，強調剛健、運動、氣勢、骨力，趨向於無限、主體、觀念，是一種昂揚奮發的情感。此外，朱光潛還指出陽剛之美在西方文藝批評中素稱為「Sublime」。Sublime一詞起源於希臘修辭學者隆嘉納斯(Longinus)的〈論雄偉體〉(On the Sublime)，但因「Sublime」在中文中沒有恰當的譯名，「雄渾」、「勁健」、「偉大」、「崇高」、「莊嚴」等諸詞都只得其片面之義，故姑且稱之為「雄偉」。他的理由是這術語跟「秀美」(grace)之意恰好相反，「偉」字可以包含康德「數量的Sublime」的意義，「雄」字則可以包含「精力的Sublime」的意義。

至於姚一葦《藝術的奧祕》、李元洛《詩美學》、周浩中翻譯柯林伍德(Collingwood)《藝術哲學大綱》、及杜若洲翻譯桑塔耶那(George Santayana)《美感》，則一致採用了「崇高」(hypsous)一詞。王建元〈崇高乎？雄偉乎？雄渾乎？一個從翻譯到比較文學的課題〉一文，在經由極為審慎周延的論述之後，以為將「Sublime」譯為「雄渾」是一個較為理想的選擇。

〔美〕文評家偉斯果說明Sublime能使心靈得以邁向某種心往神馳、高超拔俗的溢揚境界。也就是說，「Sublime」概括了一種不能分割的元始完整性，同時又是人的邏輯思維能力遠遠不能企及的「鴻蒙」，它可以經由「返虛」的作用，經由如葉維廉所謂的「離合引生」程序中的「離棄」活動，以神會「遊於物之所不得遯而皆存」(《莊子·大宗師》)，「天地有大美而不言」(《莊子·知北遊》)的境界。果如其言，則Sublime義涵演化至此，已極貼近於《老子·第二十一章》：「道之為物，惟恍惟惚。惚兮恍兮，其中有象。恍兮惚兮，其中有物」中所指的「道」。這與作為兩大美學風格代名詞之一，與肯定外在力量與氣勢所表現出來的無限之美的同時，又借用這種力量、氣勢來顯示人文之美、人格之美，從而達到心靈追求的遠大境界的「陽剛之美」，有極精極微的差異，不可不慎思而明辨。

藝術美必有真情在，無情不藝術，民間雕塑的率真由三種因素構成，一是真誠的創造動機，二是表情達意的坦率，三是觀念造型也造成率真之美。率真，即

偏近於陽剛。大抵而言，陽剛之美，雄、直、怪、麗，「陽剛者氣勢浩瀚」，「浩瀚者噴薄而出之」（曾國藩〈求闕齋日記〉）。故屬於陽剛之美者，多為對比性結構。由於對比對人的視覺衝擊力很強，易引起人的注意而產生興奮效應，它的主要作用是使形象生動感人，富於生命力；可令人感到豐富、刺激與強悍，極富變化與生氣，是精神的活力泉源；對比，是把異質中強烈的色彩、形狀、數量、心情等，相互襯托、相互激越，以豐富、強化震撼人心的力量，帶來華美、鮮活、健強及闊達等情趣，予人一種所謂「落日照大旗，馬鳴風蕭蕭」，所謂「由動之靜時得之」、「有我之境」的偉大、壯闊、雄渾之感。

## （二）陰柔之美

陰柔之美，茹、遠、潔、適，其特點是柔順、博大和含蓄，在陰陽學中，它是大地(坤)的審美屬性。施補華《峴傭說詩》道：「用柔筆則出神韻，柔而含蓄之為神韻，柔而搖曳之為風緻」；故「陰柔者韻味深美」，「深美者吞吐而出之」（曾國藩〈求闕齋日記〉）。因此，以圓形、弧線為主的藝術造型，多予人溫柔、平和、寧靜、和悅、柔婉、溫馨等美的感受。令人心曠神怡的單純而平靜的審美愉悅，是構成其美感形式最重要最基本的要素，也是陰柔美的特徵。

多樣與統一，一般多表現為「對比」與「調和」兩種基本型態。「調和」，指的是沒有顯著差異的形式因素之間的對立統一。它是一種漸變的協調，並不構成強烈的對比，如阿恩海姆所認為的「完形的法則」，就是「類似的原理」，就是一種包括大小、形狀、明度、色相、位置、方向、速度等種種類似的「類聚」。而且，這種由非對立因素的統一所造成的形式美，一般多屬於陰柔之美。

「調和」是在差異中趨於「同」（一致），對比是在差異中傾向於「異」（對立），故「調和」使人感到融和、協調，變化中保持一致。如杜甫「桃花一簇開無主，可愛深紅愛淺紅」詩中，同一色系的層次變化，即屬於「調和」。它與楊萬里「接天蓮葉無窮碧，映日荷花別樣紅」詩句中，紅綠對比所呈現的鮮明、醒目、振奮、活躍的美感截然不同。

「調和」是一種和諧狀態，它和韻律一樣，原屬於音樂用語，指在一定的時間節拍中，重複某一個熟悉的聲音，這聲音如果與人的心理上預期的節拍相合，與形成生理上的慣性節奏相符，便成為一種和諧，能帶給人以快感。黃永武《詩與美》指出，「調和」的積極意義，是把握全詩的構成規律，使各部分都與全體協調，並將各部分的屬性條件，都指向最中心的情意部分，使主體精神和部分屬性一致，以強化典型特色的表現力。



《孟子·盡心下》：

充實之謂美。充實而有光輝之謂大。大而化之之謂聖。聖而不可知之之謂神。

孟子把個體人格劃分為「善」、「信」、「美」、「大」、「聖」、「神」六個層次，並明確地把「美」與純屬於倫理道德的「善」、「信」區別開來。「美」，是在個體的全人格中完滿地實現了的「善」，它包含著「善」，但又超越了「善」。「大」同「美」相連，「聖」同「大」相連，「神」同「聖」相連，一個比一個更高，但又都起始於「美」（充實），因而它們不是單純的道德倫理評價的範疇，同時也是審美評價的範疇。

嚴羽《滄浪詩話》道：「曰優遊不迫，曰沉著痛快」。「沉著痛快」是陽剛之美，姚永樸《文學研究法》形容其「神、氣、勢、骨、機、理、意、識、脈、聲，陽也」。「優遊不迫」，就是陰柔之美，姚永樸形容其「味、韻、格、態、情、法、詞、度、界、色，陰也」。姚鼐對陰柔形態的美，也有細膩的描繪：

柔可繞指，輕若兜羅，欲斷欲連，似輕而重，……似驚蛇之如春草，翩翩有態，儼舞燕之掠平地，天外之遊絲，未足易其逸，舞窗外飛絮不得比其輕，……此畫筆之柔德者也。

「婉約者欲其詞情蘊藉，豪放者欲其氣象恢宏」（明、張綏《詩餘圖譜》），石雕建築中凡屬於直線的、剛勁的、明亮的、堅實的構件（牆面、柱體等），被賦予「陽性」；曲線的、柔和的、幽暗的、虛幻的構件，均屬於「陰性」。陽性為實，陰性為虛，虛實相生，對待而統一，其交替組合及「變奏」能產生種種的節奏與韻律，而觀賞者也自始至終都處於一種親切柔和的愉悅心緒之中。

### （三）剛柔相濟美

傳統廟宇石雕的美，沒有「悲劇」，也少「喜劇」，可以歸入優美或崇高，但又不像一般藝術那樣簡單，它有特殊的美感狀態和特點可歸納為稚拙美、率真美、柔婉美、雄渾美、諧趣美、詭譎美。這些美在作品中並非是單一的，往往是多種美的交滲溶合，剛中有柔，柔中有剛，形成剛柔相濟之美。

石雕藝術是以三度空間來表現實體，它的藝術語言是「體積」，也就是運用「體積」的變化，表現人的思想情感。利用「體積」的組織，使它具有某種力量、某種感覺、某種韻律，使人無論從那個角度看，都有立體的美感效果。

民間藝匠不僅掌握了「體積」的語言，而且還以線條、彩繪補充「體積」的語言，形塑東方風格。「圖一底」關係是構成視覺藝術格式塔特點的基本規律，

它的特徵是有光影、有時空性而無框架。當「圖」與「地」間的形、色與明度有所差異時，我們才能識認其存在。也因為「無框架」，視角的「方向」可以向上、下四方無限延伸，「方向」產生變化，「體」的表情也隨之轉換。垂直向上，予人高潔、莊重、肅穆、崇高和偉大之感；向水平方向延伸，予人平靜、平和、永久、舒展之感；斜向發展，則具有生動、活潑、輕盈、瀟灑的表情。所以石雕語言是多元的、豐富的，有剛柔相濟之美。

《文心雕龍·定勢》云：「奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用」。「陰」、「陽」交感，既是生命之源，也是美之源。《周易》強調的不是陰陽、剛柔之分，而是陰陽與剛柔之交感、統一。「剛柔相濟」的和諧向來被視為最高之審美理想：

乾，陽物也；坤，陰物也；陰陽合德而剛柔有體，以體天地之撰，以通神明之德。（〈繫辭下〉）

又如：

剛中而柔外，說以利貞，是以順乎天而應乎人。（〈兌·象〉）

陰與陽、剛與柔之間，有對待的關係，也有互相滲透的一面，唯有相反相成、相濟相生，才能把天地的運行與發展變化充分體現出來。如《國語·鄭語》云：「和實生物，同則不繼」，「聲一無聽，物一無文，味一無果」。單一不能構成「和」，「和」必須是多樣性的統一，這種統一特別表現為對待因素的稱為「相濟」。

「和」在《周易》多指陰陽交感所形成的和諧狀態，如〈乾·文言〉：「夫大人者與天地合其德，與日月合其明，與四時合其序，與鬼神合其吉凶。先天而天弗違，后天而奉天時」。《老子·四十二章》亦云：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」。運動的最終導向是「和」，和諧是有序化的存在，也就是人與天或人與自然的和諧統一。

「和」的構成規律是「相成」和「相濟」，「相成」是不同質的滲入；「相濟」是相反質的組合，前者使「和」的內涵更豐富，後者則產生更具活力的奇特的效果。這以《左傳·昭公二十年》所記載的「一氣，二體，三類，四物，五聲，六律，七音，八風，九歌，以相成也；清濁、小大，短長、疾徐，哀樂、剛柔，遲速、高下，出入、周疏，以相濟也。」這一段論述最為精采。可見「和」主要表現為多樣性的「相雜」和對立項的「相濟」。「同」是同一事物量的增加，「和」是多樣統一，因不同事物融合而成新質出現。和諧從本質上講是各種

不同因素的統一，也包括對立的統一。音樂的「和」與人際的「和」、宇宙的「和」，便是這樣同構而一致。社會秩序、人體身心、宇宙萬物，彼此也都「適度」相互調節、協同、溝通和均衡，因相互聯繫感應而和諧存在。

《周易》的哲學思想體系，以陰陽的對待統一為核心，既揭示了陰陽互相爭勝和「貞夫一」，又提出了陰陽和諧的整體概念，強調執「中」而協同，以保持事物的均衡、和諧與穩定。如：

乾道變化，各正性命，保合太和，乃「利貞」。（〈乾·彖〉）

程頤《程氏易傳·卷一》解釋：「『保』謂常存，『合』謂常和。」因此，陰陽之「大和」是天地大化流行的根本，不相同的對立面卻能「和」到一起達到「以相濟」，起著互補的作用。對待雙方均衡而互補，具有同一性，才能發揮生物之功能。這種均衡狀態又叫做「中」，所以「大和」又稱「中和」。清·惠棟《易例上》：

天地位，育萬物，中和之效也。《三統曆》曰：「陰陽雖交，不得中不和。」故《易》尚中和。

《周易》蘊涵了物物相互涵攝、重「中」、重「和」的觀點。若把這一思維體現在卦的爻位關係上，就確立了一卦設六位，以二、五為「中」，相應為「和」的觀念。戴璉璋《易傳之形成及其思想》以〈彖傳〉中的爻象、爻位為例說明，同位與比鄰位的爻都具有感應關係，彼此剛柔相異則相應，相同則敵應。應，有互相引發、相輔相成之意。剛柔感應、相濟的觀點，落實在事物上，就表示事物的剛、柔本性表現為健動創生與順承含容兩種功能時，會互相引發，彼此配合，相濟而相成。

陳望衡《中國古典美學史》以為「中」在美學上，主要有兩點意義：一是時空定義上的以中為美的思想，二是以「中道」為內涵，吸取「和」這一概念意蘊，形成以「中和」為美的審美理想，而且處處可見。其中，以建築表現得最為鮮明，如建築裝飾多講求對稱結構，講究整個布局的中心。「和」，不是混和，不是無差別的「同」，而是有秩序的「禮」。尊「中」，從「中」、崇「中」，凸出「中」的地位，這是「禮」，亦就是「和」。「和」即「樂」，「樂」即「美」。宗白華〈藝術與中國社會〉直指宇宙全體是大生命之流動，其本身就是節奏與和諧；「禮」與「樂」，反射著天地的節奏與和諧，一切藝術境界也都根基於此。

「中和」美學風格又多與秩序性聯繫在一起，如《左傳·襄公二十九年》記載，季札觀周樂，在讚美其富有「直而不倨」、「曲而不屈」等「中和」之美後，歸結出「節有度，守有秩，盛德之所同也」這一結論來。《尚書·堯典》也

是將「和」與「倫」聯繫在一起：

八音克諧，無相奪倫，神人以和。

《國語·周語下》記伶州鳩的話：

夫政象樂，樂從和，和從平……於是乎氣無滯陰，亦無散陽，陰陽序次，風雨時至，人民和利，物備而樂成。

又記單穆公的話：

今王作鐘也，聽之弗及，比之不度，鐘聲不可以知和，制度不可以出節，無益於樂，而鮮民財，將焉用之？

「節」、「度」、「秩」、「倫」、「序次」等，都是「秩序」的同義語。這都表明「中和」美學風格，其中滲透了對世界秩序性的追求。

《呂氏春秋·仲夏紀》：「凡樂，天地之和，陰陽之調也」，和諧主要體現了宇宙大化的生命精神。《老子》的「大音希聲」、「聽之不聞名曰希」，體驗宇宙生命之道，是最完美的音樂，我們主體的生命也體現著道，它與我們主體的身心完全契合，它達到了最高度的和諧。創作主體的情感，感物而應，物我交融，渾然天成，契合於宇宙化生之道。故道家強調虛靜、心齋、坐忘，從而「游心於物之初」（《莊子·田子方》）體悟到大化的生命精神，使主體的心靈與大化的生命相貫通，由此心靈所創造的藝術，無疑也會達到太和、至和的境界。

「通變之謂事，陰陽不測之謂神」（《繫辭上》），《周易》稱陰陽無窮而難測的變化為「神」，陰陽的相交相合不是量的增加，而是新質的產生，是一種創造。這理論對藝術創作的直接啟迪是：要使藝術作品達到「神」的境界，就必須熟練、巧妙、富有創造性地處理藝術創作中所有對立的關係，柔中寓剛，或剛中寓柔，而不是一味追求純剛或純柔。

「聲無一聽，物無一文」，單純的「同」不能構成動聽的音樂，只有高低、長短多種聲音和諧地結合在一起，「和六律以聰耳」（《國語·鄭語》）才能產生美。如南朝沈約《謝靈運傳論》從音樂審美角度，對「和」做了最生動的論述：

夫五色相宜，八音協暢，由乎玄黃律呂，各適物宜，欲使宮羽相變，低昂舛節，若前有浮聲，則後須切響。一簡之內，音韻盡殊；兩句之中，輕重悉異。妙達此旨，始可言文。

清·魏禧《魏叔子文集·文濼敘》也提出了一己的見解：「陰陽互乘有交錯之義」，「要為陰陽自然之動，天地之至文，不可以偏廢也」。「陰陽自然之動」，「天地之至文」，故宜剛柔相濟而「不可以偏廢」。

姚鼐《惜抱軒文集·復魯絜非書》亦論及此：「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。惟聖人之言，統二氣之會而弗偏」。《海愚詩抄序》再次申論此一觀點：

吾嘗以謂文章之原，本乎天地。天地之道，陰陽剛柔而已。苟有得乎陰陽剛柔之精，皆可以為文章之美。陰陽剛柔並行而不容偏廢，有其一端而絕亡其一，剛者至於債強而拂戾，柔者至於頹廢而暗幽，則必無與於文者矣。

文之雄偉而勁直者，必貴於溫深而徐婉。清·楊振綱解釋司空圖《二十四詩品》之間的關係：「《詩品》者，品詩也。本屬錯舉，原無次第。然細按之，卻有脈絡可尋」；「雄渾矣，又鞏雄過於猛，渾流為濁。惟猛惟濁。詩之也，故進之以沖淡」；「沖淡矣，又鞏絕無彩色，流入枯槁一路，則沖而漠，淡而厭矣，何以奪人心目，故進之以纖穠」；「纖則易至於沉，穠則或傷於肥，此輕浮之弊所由滋也，故進之以沉著」。他依二十四品的順序逐類推演，雖說「無當於作者之意」，但他所流露的觀點，應是指各種風格宜剛柔相濟，才能產生最高的藝術美。所以，吳功正《中國文學美學》指出，中國文學美學有一個完整的碰撞機制：「搜求于象，心入于境，神會于物，因心而得」（王昌齡《詩格》），它在揭示了主、客遇合時共同的、不變的特徵——和諧融合。以和諧作為最高理想的中國美學觀，導源於天人合一的自然觀和宇宙觀。

西方美學史上最早提出和諧概念的是古希臘學者畢達哥拉斯，他以為美的本質就是和諧。比例適度、和諧統一，正是西方傳統美學觀念的體現。柏拉圖以為，宇宙魂是由「存有」(to on)、「同一」(tauton)、「歧異」(thateron)三個要素構成。根據這三個要素所組成的宇宙魂，實際上展示了量度、適度、比例、和諧等貫串宇宙之美的極致。希臘文字宙(cosmos)一詞本就有和諧、秩序等意義，柏拉圖也以宇宙和秩序(taxis)相提並論。因而，理性功能作適當的運作，就可以與宇宙靈魂一樣導入秩序化、和諧化，臻達理智澄澈之境界。

「方者執而多忤，圓者順而有情」（《管氏地理指蒙》）。方，代表規整、嚴肅、對抗、陽剛；圓，代表靈活、親切、和諧、陰柔，故唯有「方圓相勝」才最恰當。「循」之者美，「棄」之者醜，由秩序與變化、重複與多樣、協調與對比、簡潔與豐富這些兩兩對應的概念所構成的「剛柔相濟」、「對偶互補」觀念，不但展現了某種美的表象，而且反映了建築美的規律。無論是在建築的空間組織、建築單體或建築群體、建築環境藝術、建築細部處理上，皆是如此。

此外，建築形式美的節奏和韻律、比例和尺度、對稱和均衡、重點和一般、聯繫與分隔、整齊與參差、規則與自由，建築形態構圖的虛與實、大與小、豎與平、高與低、方與圓、直與曲、動與靜、藏與露、圍與透、聚與散、收與舒、奧

與曠、疏與密、簡與繁，以及建築質感、肌理、色彩和色度的粗與精、冷與暖、鮮與灰、明與暗、純與雜等等，無一不是因「剛柔相濟」、「對偶互補」，而使建築「美」的形象得以展現。

#### 四、「一(○)」的美感效果

藝術是一個有機整體，在內是「力的回旋」，表現豐富複雜的生命力，對外則是一個獨立的「統一」形式；統合了「多」與「二」之後，所形成的風格、韻味、氣象、境界等，屬於「一(○)」。它可形成「統一美」、「意境美」與「渾沌美」等各種美感效果。

因為「符號」與「意義」之間，會隨著歷史生活及其社會審美心理長期陶冶、約定俗成的結果，為象徵的神性添上許多新的意義。也就是說，作為建築文化第一要素的「象徵意義」，極具動態性與活躍性，它會由於「時間」之變遷、年代之磋磨，使「石頭」蘊含生氣的「建築意」，因而發生一定程度的歷史轉換，使人日復一日、一代一代地給它加上新的神性，而這可由文獻與考古中明白見出。如敏澤《中國美學思想史》就指出，圖騰崇拜的最主要的表現形式，就是巫術和占卜，而「哲學」最初在意識的宗教形式中形成。

楊學芹《雕風塑韻》也以為先民的思維模式是在萬物有靈觀、天人合一觀、陰陽觀的基礎上形成的，它有很凸出的感悟性和模糊性等特點，它注重對天、地、人的感悟，注重與天、地、人的同一諧和，又無時空範圍。這一種接近於「混沌」的思維，具有宏觀的整體、辯證、運動、形象等功能，並且在民間得到了傳承和長足的發展，於是在創造視覺藝術美中，形成特殊的觀念性、互滲性、隱喻性、無維性與審美性等造型方式。從本質來看，民間雕塑的樂觀、自由精神，就是在陰陽的軌道上，善求天人之相合。由此可知，「意象」的內涵，最終必指向宇宙人生、客觀物理的徹悟。因此，以「0」來指一件藝術作品風格(含韻味、氣象、境界)的抽象力量，可說十分貼切。

##### (一) 統一之美

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這一基本法則，它包含了對稱均衡、對比調和、變化、節奏等因素，以合比例、合度、適度、適中、適宜、完善等等形式來體現。詩文亦復如是，劉勰《文心雕龍·附會》以為藝術形式應該是：

驅萬塗於同歸，貞百慮於一致。使眾理雖繁，而無倒置之乖；群言雖多，而無棼絲之亂，扶陽而出條，順陰而藏跡，首尾周密，表裡一體。

萬塗、百慮，眾理、群言，就是指藝術形象的多樣性、豐富性；無倒置的同歸與一致，就是指藝術形象的統一性。

「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，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，異中有同，寓「多」於「一」，「一」中見「多」，雜而不越，違而不犯；把兩個對待方面有機結合起來，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」，就能創造高度的形式美。無論是對比或調和，其本身都要在統一中變化，在變化中求統一，把兩者巧妙地結合在一起，就能顯示出多與統一的美。

阿恩海姆認為「完形的法則」，具有一個基本原理，那就是「類似的原理」，簡單地說就是一種「類聚」，也就是類似的大小、明度、色相、位置、形狀之間會被看成一個整體。王秀雄談「群化原則」時也指出，畫面上富於變化的許多部分，其容易統一者必須變化中具有類似的因素，如此才能結合成有組織性的畫面來；而共同性情又使得畫面具有緊湊的組織力，達成「變化中之統一」效果。因為它既沒有單調與板滯的流弊，也沒有厭煩與雜亂的流弊，所以自古以來所公認的形式原理，就是所謂「繁多的統一」(Unity in Variety)、「多樣的統一」、「變化的統一」。

因此，藝術家的創造力，就表現在可將大小、方圓、高低、長短、曲直、正斜等「形」的對立因素統一起來；表現在可將剛柔、粗細、強弱、乾濕、濃淡、輕重等「質」的對立因素統一起來；表現在可將疾徐、動靜、聚散、疏密、抑揚、升沉等「力勢」的對立因素統一起來，形成豐富的藝術美，予人豐富、多樣、飽滿、充實、諧調的感覺以及生氣勃勃的美感效果。

如金聖嘆評寫宋江在潯陽江遇險一段，說：「此篇節節生奇，層層追險。節節生奇，奇不盡不止；層層追險，險不絕必追」，「如投宿店不得，是第一追；尋著村莊，卻正是家家裡，是第二追；掇壁逃走，乃是大江截住，是第三追；沿江奔去，又值橫港，是第四追；甫下船，追者亦已到，是第五追；岸上人又認得梢公，是第六追；蝗皮下摸出刀來，是最後一追，第七追也。一篇真是脫一虎機，踏一虎機，令人一頭讀，一頭嚇，不惟讀亦讀不及，雖嚇亦嚇不及也」。這種一追再追、七逃七追的奇險情節，可以使讀者得到一種精神上的愉悅和美感享受。然而故事情節並不僅止於此，金聖嘆繼而又評道：「上文險極，此句快極，不險則不快，險極則快極也」。這是對藝術欣賞心理的一種分析，表明了藝術欣賞的美感，不是一種單純的心理狀態，而是一個對立統一的過程。

這也同時說明了一個審美活動，從發生到結束的過程，有賴於主體和客體之間能動的交互作用，才能使客體形象被主體感知而成為具體的表象。這種「感

知」、「表象」，就是審美活動過程的中介。由主體感知而獲得的美感表象，是審美過程中的一個最活躍、最生動、最重要的中介環節。它具有直覺性，但伴隨著理解；它具有愉悅性，但伴隨著認知；它具有情感性，但伴隨著聯想。因此，作為「獨立」和「純粹」藝術的雕塑、繪畫、音樂等的美感表象，是感覺、思考、理解、想像、聯想和情感等諸種心理因素相互聯繫、相互作用的結果，也是上述諸因素所組成的特殊心理結構的總和。

亞里斯多德認為美的主要形式是「秩序、勻稱與明確」，更概括地說，就是「整一」。在「異同寓合律」這一造型規律的制約下，為了求得造型形式的完美與和諧，還必須深化到形式的各方面，從而找出構成形式之間相互寓合的具體規律來，可稱之為「五律」。一是「對比律」，它的主要作用是使形象生動感人，富於生命力。二是「同一律」，它主要是運用對稱、反復、漸變、對位等手法，使各種不同的要素，能有機地處於相互聯繫的統一體中。三是「節韻律」，節奏是造型要素有規律的重複，可產生單純、明確的聯繫，賦有機械美與靜態美；韻律則是造型要素有規律的變化，可產生高低、起伏、進退、間隔等抑揚律動關係，賦有變化美與動態美。四是「均衡律」，在處理構圖的均衡關係時，多會注意「力」、「勢」的慣性問題。五是「數比律」，是指建築造型中各要素之間的邏輯關係，尤其是視覺形象的邏輯關係；若說節奏韻律使造型富於感情，數比律則是使其獲得秩序與理性，柏拉圖特稱之為悅目的「黃金分割」，並奉為永恆美的比例。對比、同一、節韻、均衡、數比等，所有美的規律，最後匯歸於「異同寓合律」這一個總規律的制約下，展現出整體的統一之美。

人的視覺神經，具有統一的作用，當外在的物體透過光的作用，刺激著視網膜，以產生種種印象時，外來的刺激往往是渾沌無序的，這時視神經便會把它們組織起來，賦予它們以秩序，把雜亂的「意象」整理成圖形，有些變成背景，有些變成立體。視神經的這種組織能力，不但有利於造形的創作，同時也促使人們注意到了局部與整體的關係。

建築，既屬於視覺藝術，而「視知覺」又如何發揮它在建築審美中的特有功能呢？汪正章《建築美學》的研究指出，它具有「整體性的組織功能」、「選擇性的分辨功能」、「簡約性的調節功能」等三種功能。所謂「簡約性的調節功能」，是指當人們觀賞某種「簡潔完滿」的藝術形象時，會產生「滿足感」；當遇見某些「複雜奇特」的藝術形象時，又會產生「刺激感」。所謂「選擇性的分辨功能」，是指人們在觀賞藝術廟宇石雕建築時，在以最快的速度把握其整體美的同時，又總是及時地、情不自禁地選擇那些最引人注目的部分去進行重點觀



察。由於人的視知覺對建築的形體、光影和色彩具有選擇性和注意力，便自然地導出了完形心理學所提出的「圖—底」概念。把一定的「圖形」從一定的背景（「底」）中分辨剝離出來，通過視知覺實現著「圖—底」的生成轉換功能。「圖」與「底」就這樣相互對峙、分離，又相互依存、統一，不斷地生成著、轉換著。

至於「整體性組織功能」，這可以從完形心理美學的角度來解釋。「完形」，又稱「格式塔」（Gestalt），是指被視覺感知的通體相關的完整形象。這裡所謂的「形」，已不同於客體自身的形象，而是經過了視知覺進行積極組織和活動的結果，是一種具有高度組織的知覺整體。完形心理美學所揭示的整體性視覺特徵表明，作為視知覺中的整體物象，不但超出組成它的各部分之和，而且知覺整體中的局部也不同於原來意義的「局部」，整體必然賦予其局部以新的含義。

審美變形，是知覺表象的審美意識活動中所進行的一種審美觀照方式，它包含重構與創造，促使讀者把審美變形體塑為結構完形體。但由於人的知覺完成趨勢，是從「非完形化」發展到「完形化」，故審美變形的最終目的是達到「完形」。「統一」，正是形式美法則的高級形式。因此，從審美變形到結構完形具有極大的審美張力和彌散力。我們也彷彿可以感受到「力」在審美的「心理—物理」之中來回擺蕩。用「力」場的觀點去分析「物理」空間環境中的每一個建築元素，都是一種「力」的樣式的呈現，也可以在人的心理環境中找到「同構同形」的對應關係，這也就是所謂的「物心同構」。

《國語·鄭語》：「聲一無聽，物一無文，味一無果」；單一不能構成「和」，「和」必須是多樣性的統一。葉燮《原詩》即道：「文章者，所以表天地萬物之情狀也」，「一切以法之」。如此，人才得以藉助於聯想力、想像力，從一點把握整體的全息性；也才得以從任何一種全息的、動態的、在對立中相互轉換的物象之中，與自然、宇宙溝通，從而在精神上把握無限與永恆。

### （二）意境之美

「意境」，作為一個重要的傳統美學範疇，它是生活形象的客觀反映（境）與藝術家情感理想的主觀創造（意）的有機統合；它是通過眼前的有限形象，以捕捉、領會某種超越形象本身的「象外之旨」、「弦外之音」，而獲得「微塵中有大千，剎那間見終古」的審美享受。「意境」形成的基礎就是「形象」，「意境」也唯有在整體意象的基礎上，並通過讀者的想像與再創造之生發，才可能形成。

「境生於象外」（劉禹錫〈董氏武陵集紀〉），「境」不僅包括「象」，而且包含「象外」的虛空。因此，「意境」與「意象」在本質上的聯繫與區別，就

在於「外」。「外」，既標明了「意境」之於「意象」一脈相承的關係，也完成了「意境」對「意象」的突破與超越，直接啟迪了藝術的「言外」、「象外」、「意外」之說。

「象」，是有限的事象、物象；「境」，則是大自然或人生的整幅圖景，是元氣流動的造化自然。它深受《莊子》與佛教之「境」的「空」、「虛」、「無」的影響。司空圖抓住佛學之「境」之虛空性，抓住劉禹錫「象外」之說的虛空性，繼而對「意境」範疇加以闡釋、發揮，成為「意境」範疇集大成者。宋·嚴羽《滄浪詩話》也從「虛」的範疇，強調「透徹之悟」來闡發「意境」的內涵。此後，張炎《詞源》「詞原當如此作，全在情景交煉，得言外意」、明·朱承爵《有餘堂詩話》「作詩之妙，全在意境融徹，出聲音之外，乃得真味」、王世貞《藝苑言》談詩宜「神與境合」及王夫之《薑齋詩話》「視而不可見之色，聽而不可聞之聲，博而不可得之象，霏微婉婉，漠而靈，虛而實」等觀點的提出，都一致強調了「意境美」的虛空性。

簡言之，「境」是對於時空中有限的「象」的突破，只有「境」，才能體現宇宙本體生命的「道」。「意境美」是超越具體有限的物象、事象，進入無限的時空，「胸羅宇宙，思接千古」，從而對整個宇宙人生獲得一種哲理性的感受與領悟。

張紅雨《寫作美學》指出，美感騰飛的起飛點是客觀世界和現實生活，但當創作主體的美感在審美理想的導引下，在現實存在中，找不到適合釋放美感情緒的理想環境和理想人物時，便會衝破生活現狀而進入一個更高層次、更優美的境界之中，在那裡讓美感情緒盡情奔湧。閱讀的過程，也就是讀者逐漸化入意境的過程。讀者借助於形象這個「階梯」，沿著創作主體的美感情緒規律和表達這種美感情緒的邏輯思維脈絡，而「化入意境」。

若加以剖析，李澤厚以為「意境」是生活形象的客觀反映，與藝術家情思想的主觀創造，這兩方面有機統合所反映出來的客觀生活的本質真實。「境」和「意」本身，又是兩對範疇的統一：「境」是「形」與「神」的統一，「意」是「情」與「理」的統一。因此，藝術的「意境」，是「形」、「神」、「情」、「理」的統一。

「意境」不能脫離欣賞者的審美活動而存在，「意境美」，就是作者所創造之境在欣賞者頭腦中再創造的結果。作者對所創作的審美表現的「意境」，是一種「創境」；讀者對作者的「創境」所作的發現、補充和創造，是又一重「創境」，也可稱之為「悟境」。讀者的「悟境」，以作者的「創境」為基礎和

依據；作者的「創境」，以讀者的「悟境」為完成和指歸。因此，真正的「意境」，是內情與外景水乳交融、和諧統一，能引發讀者豐富的審美聯想和想像的藝術世界，是作者的創境與讀者的悟境互為條件和補充的二重境界。

意境之美，就美在它能以有限的形象，引發欣賞者無限的想像，以文字描摹的有形形象，引發讀者想像中的無形形象，從而以想像出來的景象和意緒，充分滿足欣賞者的藝術再創造的審美心理與欲望。意境，是有限的具體形象和無限的抽象形象的融合，是詩人之情和他所描繪的實境，與欣賞者所聯想的虛境的統一。意境之美，就在創作者與欣賞者的共同的想像活動之中。

王微〈敘畫〉：「目有所極，故所見不周，於是乎一管之筆，擬太虛之體」。王微體認視覺有限，太虛之體只能「擬」，而不能「周」，不能達到一個綜悟性的超越。也就是說，在視覺與對象的整體之間，有一條畫家悉力以藝術表達方式來克服的「鴻溝」。徐復觀《中國藝術精神》針對郭熙〈林泉高致〉中「山有三遠」的說法指出，這個「遠」雖然是視覺或透視與空間的關係，但卻是使有形的山水將畫者和覽者引入無形無限的精神上的「虛」、「無」、「玄」等哲學層面。「遠」是山水形質的延伸，這一延伸，是順著一個人的視覺，不期然而然的轉移到想像上面。由這一轉移，而使山水的形質，直接通向虛無，由有限直接通向無限。於是，人在視覺與想像的統一中，可以明確把握到從現實中超越上去的意境。在此一意境中，山水的形質，烘托出了遠處的無，令作為宇宙根源的生機，在漠漠中作若隱若現的躍動。而山水遠處的「無」，又反轉過來烘托出山水的形質，與宇宙相通相感，化成一片生機。

所謂「虛」，從表面看（淺層次看），是指藝術中那些看不見的、不能直接感受到的部分；若從深層次看，這些看不見的、不能直接感受到的部分，恰恰是藝術的精髓，是藝術的真正「意味」。藝術作品的動人之處、藝術家的用心所在，也正是在那淡白處、虛空處、無筆墨處。無筆墨處，就是飄飄天倪、化工境界。

葉維廉〈中國古典詩中的一種傳釋活動〉以為中國古典詩中，「不言」的傳意方式最為豐富，也因而才有「只可意會，不可言傳」、「意在言外」、「辭不盡意」等說法的產生。詩人利用了文言特有的「若即若離」、「若定向、定時、定義而猶未定向、定時、定義」的高度的語法靈活性，提供一個開放的領域，令物象、事象作「不涉理路」、「玲瓏透徹」、「如在目前」的活動與演出，在形象與形象之間，提供許多可以引發的思緒，讓讀者（觀者）移入、感受這些活動所同時提供的多重暗示與意緒。

現代詩人和美學家也都認為詩的意義，不在文字之中，而是在文字之「外」，詩的理想就是要試圖出詩之「外」。艾略特說詩要透徹到我們看之不見的詩，要透徹到在我們閱讀時，心不在詩，而在詩之「指向」。因此，蘇軾〈王維吳道子畫〉道：「摩詰得之於象外，有如仙翻謝籠樊」；清·董棨〈養素居畫學鈞深〉也道：「畫固所以象形，然不可求之於形象之中，而當求之於形象之外」。這一個「象外之象」，存在於形象的連續性之中，存在於特定的形象的觸發之中，存在於作者與鑑賞者的想像之中。

因此，道家否認「概念」與「符號」（文字、圖畫等）的表式，能完全地表達現實；它利用「非言之言」，使讀者與事物之間處於一種「若即若離」的關係，讓作者把讀者帶到顛泛著意義事物的邊緣而立刻隱退，令讀者直接切入、目睹物象的運作，並參與完成這一瞬的美感經驗。所以，「境」是對於時空中有限的「象」的突破，也只有「境」，才能體現宇宙本體生命的「道」。

### （三）渾沌之美

「境」之虛，是對「象」的突破與超越，突破、超越之後，則直歸於「道」（返真、返虛等）。如葉維廉談「無：空白的美學」，即直指這個「無」，就是未受「名限」的「道」。中國古代詩學多強調「即景言情」，強調心靈感悟，要求在「即目」的同時「會心」，超越邏輯思維，直觀宇宙人生的宏旨。宗白華〈中國藝術意境之誕生〉以為這最深層的、「澄懷觀道」的意境，正是拈花微笑裡的禪境。從「澄觀一心而騰踔萬象」，至「鳥鳴珠箔，群花自落」、「超圓覺」的完成，「道」的生命與「藝」的生命，游刃於虛，於「天地氤氳秀結，四時朝暮垂垂，透過鴻蒙之理，留百代之奇」，在「墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明」。

「神」，流貫於整體，並從象外、意外、言外顯露出超越性的「新質」；「象外」、「景外」，是指超越實境進入一可以意會卻不可言傳的虛境，它所展示的是詩人對宇宙、人生的某種形而上的生命體驗。童慶炳〈美的極致與「格式塔質」〉指「氣」、「神」、「韻」、「境」、「味」，「真」（本真、天真、真宰）、「靈」（靈性、靈氣、精靈、神靈）、「逸」（清逸、超逸、高逸、飄逸、逸格）、「興」、「趣」等概念，雖其命題、範疇各異，但都一致標示著美的極致，反映了傳統美學的最高境界。美，不在實體之內，而在實體之外，即美在象外、言外、意外，即對詩和藝術中具體物象、景象、情象等實境的超越；而且，它們的形成都可推源至老莊的「道」。

「氣」、「神」、「韻」、「境」、「味」等，它們看似在象中、言中、意中，實則在象外、言外、意外。它們在藝術中都不是作為一個元素存在，而是作

為整體質而存在。如溫庭筠〈商山早行〉詩：

雞聲茅店月，人跡板橋霜。

「雞聲」、「茅店」、「月」、「人跡」、「板橋」、「霜」這六個形象，當被納入充滿詩意情境的整體結構時，就會有一種氣韻、神采、境界與真味，從言外、象外、意外流露出來。所謂「神生象外」，「韻」在「筆墨之外」，「味在酸鹹之外」等等，實際上都不是著眼於詩中可見可解的言、象、意這些元素，而是著眼於情境的整體結構。亦即通過情境整體的創造，使詩在言、象、意之外獲得深遠綿長的美之極致。

緣於此，在對對象進行縱深觀照這一問題上，傳統美學有一個發展過程，即由先秦之「觀」到魏晉之「味」，再到宋代之「悟」。如鍾嶸「文已盡而意有餘」的提出，即標誌著審美欣賞已由「質實之觀」轉入「虛靈之味」。次如《世說新語·文學》：

郭景純詩云：「林無靜樹，川無停流。」阮孚云：「泓擘蕭瑟，實不可言。每讀此文，輒覺神超形越。」

又如沈德潛《古詩源》卷十三：

玄暉靈心秀口，每誦名句，淵然冷然。覺筆墨之中，筆墨之外，別有一段深情妙理。

宋代禪宗語彙流行，「悟」又成為專門術語進入審美欣賞。如嚴羽《滄浪詩話·詩辨》：

大抵禪道惟在妙悟，詩道亦在妙悟。且孟襄陽學力，下韓退之遠甚，而其詩獨出退之之上者，一味妙悟而已。惟悟乃為當行，乃為本色。

又如范晞文《對床夜語》：「咀嚼既久，乃得其意」。無論是「妙悟」，或是因咀嚼、品味而「得其意」的「悟入」，都強調「悟」做為審美最後階段的特點。

自六朝以來，藝術的理想境界是晉宋畫家宗炳所說的「澄懷觀道」，在拈花微笑裡領悟微妙至深的禪境。「道」的生命與「藝」的生命，游刃於虛，傳統哲學境界和藝術境界的共通點，就是「生命本身」體悟「道」的節奏。「道」具象於生活，尤表象於「藝」；「藝」賦予「道」以形象和生命，「道」給予「藝」以深度和靈魂。

傳統文論中的「妙悟派」，劉若愚〈中西文學理論綜合初探〉稱為持有形上學觀點的批評家(critics holding metaphysical views)，並引西方現象學文學觀點再三申明其與道家之間具有根本哲學的相似性：其一，文學是宇宙之「道」的表現，與杜夫潤認為藝術是「存有」(Being)之概念，及海德格(Martin Heidegger)所闡明的「存在」概念，可以並比。其二，主張物我合一、情景交融的中國文學

理論，頗近似於有些現象學家所主張的「主體」(subject)與「客體」(object)、「知覺」(noesis)與「知覺對象」(noema)合一。其三，是兩者都承認「語言」的矛盾性，承認「語言」做為一種不充分而又必需的方式，難以曲盡概念之前與語言之前的意識狀態。

這可以以王弼《周易略例·明象》作為印證：

盡意莫若象，盡象莫若言。言生於象，故可尋言以觀象。

所謂「言能盡象」，是指語言與外在表層形象的一一對應，語言的指謂性與表層形象清晰性及結構關係穩定性相對應。這只是一般語言的特徵及其所追求的實用交際價值。文學語言追求的是審美價值，它要創建一個信息擴展的結構，形成語言符號與形象意義之間的「一」與「多」、簡與繁、瞬間與永恆的涵蓋關係。故「象徵」是活潑的藝術感性世界同形而上的超驗事物之間的一種構成關係，是形象的藝術思維和抽象的哲學理念的最好結合點。基於此，王弼又云：

象生於意，而存象焉，則所存者，乃非其象也；言生於象，而存言焉，則所存者，乃非其言也。

從「言」的角度切入，它只能把握「象內之象」，而不能盡顯「象外之象」；只能顯示「意內之意」，不能盡顯「意外之意」。因為自然不僅包括目之所視、耳之所聞的實景，還包括耳目所無法直覺感知的虛境，故宇宙的節奏運動有間隙、停頓，事物之間的位移也有空隙、距離。若體現於藝術作品，則使用概念、推理與邏輯思維，在思想情感的表達有其局限的「言」，雖也借助於具體客觀的「物(景)」、「事」等「象」，來託寓無形主觀的「情」、「理」等「意」。然而，「意」作為審美主體所要傳達的核心「情」、「理」，它依賴於「象」(「言」)，卻又不止於「象」(「言」)，故「意」與「象」之間，往往存在著一道難以彌合的「罅隙」，一道「空白」。這與海德格(Heidegger)所強調的「可以確定性」(determinable)必須根源於一個「最終不能確定性」(ultimate in determinable)理論，而我們只能從「彰現」的現象中才能窺探、認識到任何事物的觀點，極之接近。因為「彰現的核心」存在著一種「蒙蔽性」(verborgenheit)，它可說是萬物存有的基本條件，它概括了一種不能分割的元始整性，具有不能觸及性、不能制割性，亦即人的理解力、邏輯思維能力所遠遠不隸的「鴻蒙」。

所以，故海德格所強調的「最終不能確定性」(ultimate in determinable)理論，與道家所主張「心齋」、「坐忘」、「虛以待物」、「唯道集虛」、「瞻彼閔音」等獨特美學，互通聲氣。梅露彭迪的知覺現象學除了繼承海德格的本體現象詮釋學，致力於將哲學觸角回歸到一個「早在思考反省之前已經存在」的活潑

世界；並強調唯有端賴於一種「神祕的視覺力」(a secret visibility)、「第三隻眼」(a third eye)，作者才能以獨具的靈視，在景物同時「湧現」與「隱沒」時，將意象與視覺融會，以達致一種平遠放蕩而遊心於虛曠之境。

至於殷格頓(Roman Ingarden)《文學的藝術作品》(The Literary Work of Art)中所特別標示的「未確定性」觀念(indeterminacy)，它既不存在於「客體世界」，也不在主觀理念中，它的真正存在只能從現象的「純粹意向性」(pure intentionality)中獲得，讀者也唯有在閱讀過程中逐步地將作品中的「未確定區域」(spots of indeterminacy)填充或「具體化」(concretize)，才能從現象的「純粹意向性」(pure intentionality)中獲得其本體存有。

〔法〕米·杜夫海納《審美經驗現象學》也指出，作品永遠只向我們提供一些零散情況，因為不管作品多麼慷慨，不管描述有多麼細膩，總存在著未描述的那一面，就畫面缺少第三維度一樣，想像力以伸延、豐富外觀的方法竭力加以彌補也是徒勞。「萬物各復其根而不知，渾渾沌沌，終身不離」，唯有先體認到一種最基源的隱蔽，一種太初的懸宕，才能從其中瞥見宇宙整體的呈現。

「味外之旨」，可使欣賞者的情感向深層流轉，直抵於理性的祕藏。宗白華《美學散步》也特別指明，中國哲學境界與藝術境界的終點，就是「生命本身」體悟「道」的節奏。「虛室生白」、「唯道集虛」，我們也只能在反光、譬喻、象徵裡面觀照它：

唯此窅窅搖搖之中，有一切真情在內，可興可觀，可群可怨，是以有取於詩。

然因此而詩則又緣景緣事，緣以往緣未來，經年苦吟，而不能自道。以追光躡影之筆，寫通天盡人之懷，是詩家正眼法藏。(王夫之《薑齋詩話》)

空中盪漾著「視之不見，聽之不聞，搏之不得」，老子名之為「夷」、「希」、「微」的「道」，幽若深遠，煥若神明。因此，一切藝術的造境，美的形式之最後與最深的作用，就在它能深入生命節奏的核心，進而悟入「遊於物之所不得遊而皆存」(《莊子·大宗師》)的境地，神會「天地有大美而不言」(《莊子·知北遊》)的渾沌美。