

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 中國建築二元對待空間語法哲學義涵析論—以《周易》為考察核心

The Philosophical Connotation of the Binary Treatment in Chinese Architecture:
Take "Zhou-Yi" as the Core of the Discussion

doi:10.6154/JBP.2012.19.002

建築與城鄉研究學報, (19), 2012

Journal of Building and Planning, (19), 2012

作者/Author : 黃淑貞(Shu-Cheng Huang)

頁數/Page : 27-42

出版日期/Publication Date : 2012/06

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.6154/JBP.2012.19.002>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



中國建築二元對待空間語法哲學義涵析論 ——以《周易》為考察核心*

黃淑貞**

The Philosophical Connotation of the Binary Treatment in Chinese Architecture : Take “Zhou-Yi” as the Core of the Discussion

By

Shu-Cheng Huang***

摘 要

《周易·繫辭上傳》：「一陰一陽之謂道。」宇宙萬有之現象皆兩兩相對，皆形成二元並存、對待的關係。中國建築空間語法原則，也是以此為基礎，藉以形成各類二元對待結構。一般而言，所謂「調和」，是對應於「陰」與「柔」而言；所謂「對比」，則是對應於「陽」與「剛」而言；故始終貫串著二元對待觀念的中國建築空間語法及其結構，會形成偏近於「對比性」或偏近於「調和性」的二元對待關係，而這又可從《周易》中尋出與之相應的邏輯結構。以此，本論文分從「以異相明」、「以同相類」這兩方面切入，以探討中國傳統建築二元對待空間語法之哲學義涵；並舉「內」與「外」、「近」與「遠」、「主」與「賓」、「圖」與「底」等為例說明，以探討其或偏近於「對比性」、或偏近於「調和性」的二元對待關係。

關鍵詞：中國建築、二元對待、《周易》、以異相明、以同相類

2011年6月9日收稿；2011年9月5日第一次修正；2012年1月11日通過；2012年3月2日第二次修正；
2012年3月5日校修完稿

* 本文為國科會林安泰古厝圖底結構研究（計畫編號：NSC99-2410-H-320-014，99.8.1-100.7.31）研究成果

** 慈濟大學東語系助理教授；通訊方式：花蓮市介仁街67號，Tel.：(03) 8572677#3083，E-mail：
olivia_sheu@hotmail.com

*** Assistant Professor, Tzu Chi University, Department of Oriental Languages and Literature

ABSTRACT

In the last few decades, several articles have been devoted to the study of the binary treatment relations in Chinese Architecture and have been made a great deal of effort. Although the binary treatment in Chinese Architecture has been an object of study for a long time, the discussion of the philosophical connotation of the binary treatment still has been superficial. So the paper should like to explore a further possibility and take “Zhou-Yi” as the core of the discussion. All things in the cosmos are formed the binary treatment, the structures of the Chinese building space are established on the theory too. Generally speaking, ‘harmonious’ is equal to ‘feminine (yin)’ and ‘tenderness’, ‘contrast’ is equal to ‘masculine (yang)’ and ‘virile’, so it may cause the ‘binary treatment relation of contrast’ or ‘binary treatment relation of harmonious’. All of the theories can be found from “Zhou-Yi”. From what has been said above, the paper has shown the importance of two features. For one thing, the two different materials can express the contrast. What is more, the same materials can express the harmonious. Finally, is used the ‘inner’ and ‘outside’, ‘near’ and ‘far’, ‘main’ and ‘minor’, ‘figure’ and ‘ground’ as the example to discuss the structures of the Chinese building space.

Keywords : Chinese architecture; binary treatment; Zhou-Yi; the binary treatment relation of harmonious; the binary treatment relation of contrast

一、前言

王鎮華《中國建築備忘錄》(1984: 78-99)、孫全文、王銘鴻《中國建築空間與形式之符號意義》(註1)等研究一致指出,傳統建築充份體現了「陰陽」消長而相互共存的哲學,形成多樣的「二元對待」(註2)空間語法原則。漢寶德《中國的建築與文化》也以為中國思想上的「正負」空間觀,即「陰陽」的觀念,當正負空間與簡單的軸線方法相結合,即可產生非常有意義之空間感受(2004: 78-80)。如「大」與「小」、「高」與「低」、「遠」與「近」、「明」與「暗」、「外」與「內」、「實」與「虛」、「直」與「曲」、「凸」與「凹」、「規則」與「自由」、「限定」與「餘地」等即是,它易形成偏近於勁健、闊達、華美的「對比」關係;而其平緩線條與構圖整體(如「主」與「賓」、「圖」與「底」、「左」與「右」等),則易形成偏近於含蓄、平衡、連貫、流暢的「調和」關係(王其鈞, 1993: 201-249)。

《周易·繫辭下傳》:「陰陽合德,而剛柔有體。」《周易》中的剛柔,常用以象徵或概括天地、日月、晝夜、君臣、父子等相對待的事物;剛柔也與許多成組相對待的事物性質相連屬,如動靜、進退、貴賤、高低等。其中,剛為動、為進、為貴、為高,柔則為

靜、為退、為賤、為低(陳望衡, 1998: 184)。故大抵而言,屬於主、圖、低、內、小、近、虛、曲、左等,為「陰」為「柔」;屬於賓、底、高、外、大、遠、實、直、右等,為「陽」為「剛」。而「賓主」、「圖底」、「高低」、「內外」、「大小」、「遠近」、「虛實」、「曲直」、「左右」等結構(「多」)之間,又各自形成「二元」對待關係,再經由「陰陽二元」、經由局部而整體,層層串聯,形成整體(「一(0)」)的韻律、風格(陳滿銘, 2003: 459-506)。(註3)

一般而言,所謂「調和」,是對應於「陰」與「柔」來說;所謂「對比」,則是對應於「陽」與「剛」而言(歐陽周、顧建華、宋凡聖, 2001: 81)。換言之,即一切「調和」與「對比」,都是由於陰(柔)陽(剛)相對、相交、相和的結果。(註4)《周易》既隱含陰陽並存、對待而統一的意義,從「陰陽二元」角度切入,凸出「調和」與「對比」,亦最能掌握其在徹上(「一(0)」)與徹下(「多」)時所起的關鍵性之聯貫作用(陳滿銘, 2003: 459-506)。而所有以「陰陽二元」為基礎的空間語法,也都可由此辨別其或陽剛或陰柔、或對比或調和的風格屬性。因歷來學者較少進一步申論與此相關的議題,故本文試從《周易》中尋出與之相應的邏輯結構,分從「以異相明」、「以同相類」這兩方面,(註5)探討中國傳統建築二元空間語法原則的

二、「以異相明」形成之二元對待

《周易·繫辭上傳》：「一陰一陽之謂道。」陰陽為天地化育萬物之二大主力，（註 6）《周易》以陰陽為其一對基本概念，由此陰陽二爻進而衍為四象，由四象再衍為八卦、六十四卦。如《說卦傳》：「觀變於陰陽而立卦。」《繫辭上傳》：「《易》有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大業。」又邵雍（1011-1077）《皇極經世·觀物外篇》：「太極既分，兩儀立矣，」是故一分为二，二分为四，「合之斯為一，衍之斯為萬。」它既具有無限可分性，其分解又是對待的（曾春海，2003：68）。

朱熹（1130-1200）《朱子語類》卷六十五：

陰陽有箇流行底，有箇定位底。「一動一靜，互為其根」，更是流行底，寒暑往來是也；「分陰分陽，兩儀立焉」，便是定位底，天地上下四方是也。「易」有兩義：一是變易，便是流行底；一是交易，便是對待底。（註 7）

又周鼎珩《易經講話》：

舉凡宇宙之一切實際現象，無不兩兩對待，以遂其化生之功用焉（1964：192）。

故闢者，闢之反；陰者，陽之對。如就八卦而言，「乾（天）」與「坤（地）」、「震（雷）」與「艮（山）」、「離（火）」與「坎（水）」、「兌（澤）」與「巽（風）」，正好形成四組兩相對待之關係，以呈現其簡單的邏輯結構（周鼎珩，1964：187）。如《周易·說卦傳》：

天地定位，山澤通氣，雷風相薄，水火不相射，八卦相錯。（第三章）

神也者，妙萬物而為言者也。動萬物者莫疾乎雷，撓萬物者莫疾乎風，燥萬物者莫熯乎火，說萬物者莫說乎澤，潤萬物者莫潤乎水，終萬物始萬物者莫盛乎艮。故水火相逮，雷風不相悖，山澤通氣，然後能變化，既成萬物也。（第六章）

《說卦傳》的作者借助於八卦的「模式」，論述

萬物在一定時空條件下生成變化之後，又進一步指出八卦之所以能生成萬物，就在於它所代表的八種基本物象各具有「對待統一性」，形成了兩相對待的二元關係（徐志銳，1995：643；戴璉璋，1997：171-173）。將此八卦重疊，推演為六十四卦，雖更趨複雜，卻依然存有這種相對待的關係。

也正因「宇內萬有之變化，每有兩相對待之現象，使人、物、自然彼此之間，發生極密切之關聯；亦因此對待之律則，而變化不息，生生不已」。「此種若為規律之自然法則，亦即天道之常。乃宇宙之所以為變，以持其常度者也。」（胡自逢，1978：75）故「二元對待」的觀念，構成中國特有的思維習慣。如虛與實、主與賓、圖與底、近與遠、低與高、內與外等美學範疇的構成，基本上都未超脫「對待型」的框架結構（吳功正，2001：344）。

若再進一步申論，則「二元對待」又可形成「以異相明」、或「以同相類」關係之「二元對待」。這可從韓康伯（332-380）《周易·雜卦傳》注得到印證：

雜卦者，雜糅眾卦，錯綜其義，或以同類，或以異相明也（王弼、朱熹，1999：245）。

《雜卦傳》的作者即採「以同相類」與「以異相明」這兩種觀點，把六十四卦作兩兩相偶的分配以闡釋其要義與特性。「二元對待」自成陰與陽而「相反相成」，以徹上徹下，形成結構之「調和性」（陰）與「對比性」（陽）；而「對比」與「調和」，又形成「二元對待」關係。然後兩者彼此互動、循環、提升，形成所有變化的基礎（陳滿銘，2003：236）。

（一）「以異相明」之哲學義涵

《周易·繫辭上傳》：「剛柔相摩，八卦相盪。鼓之以雷霆，潤之以風雨；日月運行，一寒一暑。乾道成男，坤道成女。」天地萬物的變動雖然多采多姿，但察其所以，不外乎對偶性因素的相互感應；乾坤、剛柔、日月、寒暑、男女等，正是對偶性因素相互配合與感應的基本模式（戴璉璋，1997：152-154）。朱熹（1130-1200）《周易本義》卷三：「六十四卦之初，剛柔兩畫而已，兩相摩而為四，四相摩而為八，八相盪而為六十四。」（王弼、朱熹，1999：234）由此可知，卦的結構，是對偶性因素配合的象徵；爻的變動，也是對偶性因素的相互感應。而人類社會與宇宙自然

的根本規律，就展現於陰陽相對、相交、相和的關係中。關於此，唐君毅《中國哲學原論·原道篇》舉王弼之言加以論述：

王弼言「合散屈伸，與體相乖，形躁好靜，質柔愛剛，體與情反，質與願違」，純為自動的「動」恆與體質相乖違，即言此「動」恆向往于「異質」「異體」之異類者，求相感應。……此亦即是人之可于不類見類，于異見同，「睽而知其類，異而知其通」，而得視之為一宇宙之原理或道之所在者（1976：336-338）。

由於「動恆與體質相乖違」，「動」恆向「異質」、「異體」求相感應，於是人可於「不類」「見類」、於「異」見「同」。這一「宇宙之原理」、「道之所在」，也見於《周易·雜卦傳》：

乾剛坤柔。比樂師憂。臨觀之義或與或求。……震，起也；艮，止也。損益，盛衰之始也。大畜，時也；无妄，災也。萃聚而升不來也。謙輕而豫怠也。……兌見而巽伏也。隨，无故也；蠱，則飭也。剝，爛也；復，反也。晉，晝也；明夷，誅也。井通而困相遇也。咸，速也；恆，久也。渙，離也；節，止也。解，緩也；蹇，難也。睽，外也；家人，內也。否泰，反其類也。……革，去故也；鼎，取新也。小過，過也；中孚，信也。豐，多故也；親寡旅也。離上而坎下也。……大過，顛也；頤，養正也。既濟，定也；未濟，男之窮也。姤，遇也，柔遇剛也；夬，決也，剛決柔也。君子道長，小人道憂也。（註8）

以上各卦所標示的特性或要義，如剛和柔、樂和

憂、與和求、起和止、盛和衰、時和災、聚和不來、輕和怠、見和伏、無故和飭、爛和反、晝和誅、通和相遇、速和久、離和止、緩和難、外和內、去故和取新、過和信、多故和親寡、上和下、顛和養正、定和男之窮、遇和決、君子和小人等，皆顯示了「異類相應」的聯繫（戴璉璋，1997：196）。

若從卦象來看，六十四卦每卦都是由兩個三畫的八卦重疊而成，這標示了兩個事物之間可相互聯繫（徐志銳，2000：60）。王弼《周易略例·明卦適變通爻》：「一時之制，可反而用也；一時之吉，可反而凶也。故卦以反對，而爻亦皆變。」（王弼、朱熹，1999：258）故奇偶兩個符號，也形成明顯的對比。根據這種對比，即可在卦爻的結構上找出「反轉成偶」或「相對成偶」的兩卦，將之配成一組。如孔穎達（574-648）《周易正義》：

今驗六十四卦，二二相耦，非覆即變。覆者，表裏視之，遂成兩卦，屯蒙、需訟、師比之類是也；變者，反覆唯成一卦，則變以對之，乾坤、坎離、大過頤、中孚小過之類是也（阮元：186-187）。

孔氏所謂「覆」，即「反轉成偶」；所謂「變」，即「相對成偶」。今本《周易》的卦序排列，就是以「反轉」或「相對成偶」、「非反即對」、「非覆即變」的配卦觀念為基礎，進行編排，體現事物在運動變化歷程中的聯繫規律（戴璉璋，1997：21-22；徐志銳，2000：60）。

其中，形成「反轉成偶」者，如〈屯〉與〈蒙〉，〈屯〉的初、二、三、四、五、上等六爻，反轉過來，依次成為〈蒙〉的上、五、四、三、二、初等六爻。其餘為：

☵ 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、	☱ 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、	既濟	未濟。

以上五十四卦，都是因「反轉成偶」而形成兩相對待的關係。至於乾與坤、坎與離、大過與頤、中孚與小過等八個卦，爻序反轉不能變成另一卦，

於是從「奇偶相對」上著眼，配成「以異相明」的對待關係：

乾	坤、	坎	離、	大過	頤、
中孚	小過。				

此外，若從卦爻的排列秩序來觀察，則可發現陰陽間對待往來的形式是一旁通統貫的理則；故〔東漢〕虞翻提出「旁轉」、「對轉」之說，〔明〕來知德《周易集注》也提出「錯卦」、「綜卦」之說。所

謂「對轉」、「綜卦」，即「反轉成偶」；所謂「旁轉」、「錯卦」，即「相對成偶」(周鼎珩，1964：200-201)，(註9)故六十四卦可排成另一種左右兩兩相對待、相往來的三十二組形式：

乾	坤、	屯	鼎、	蒙	革、
需	晉、	訟	明夷、	師	同人、
比	大有、	小畜	豫、	履	謙、
泰	否、	隨	蠱、	臨	遯、
觀	大壯、	噬嗑	井、	賁	困、
剝	夬、	復	姤、	无妄	升、
大畜	萃、	大過	頤、	坎	離、
咸	損、	恆	益、	家人	解、
睽	蹇、	震	巽、	艮	兌、
漸	歸妹、	豐	渙、	旅	節、
中孚	小過、	既濟	未濟。		

「旁通」一詞，始見於《周易·乾·文言》：「大哉乾乎！剛健中正，純粹精也。六爻發揮，旁通情也。」乾卦六爻發生變動，可廣泛地通達於各種情勢。虞氏即在此基礎上，創立「旁通」這一象數義例。「旁通」，指兩別卦間，其所有同位之爻的爻性，兩兩相反，形成互為旁通的關係（王新春，1999：103-111）。大易之用，大道之行，全在「旁通」。方東美《生生之德》以為《周易》剖析「旁通」之理，一詞而統攝「生生條理性」、「普遍相對性」、「通變不窮性」與「一貫相禪性」等四義（1982：154-291），（註 10）故能產生種種異類相應的聯繫，然後又在異類相應不斷的運動聯繫之中，由某一階段的對比，漸漸轉為調和，然後互動、循環、提升，形成另一階段的對比或調和，以達成一貫的統一。（註 11）因此，他的解說，最得要領。

「焦循以為《易》重旁通，卦之序，不以旁通，而以反對；用反對者，正所以用旁通。反對為正，旁通為奇，奇所以濟正之窮，而往復生成者也」（賴貴三，1994：66-67）。由此可見，不管是「旁轉」或「對轉」，六十四卦很明顯地都形成了「以異相明」的二元對待關係。

（二）以「內」與「外」為例

「以異相明」所形成之二元對待，若落實到空間語法上，多形成對比性關係，如「內」與「外」。傳統建築之「內」與「外」具有二層涵義，一為滿足禮制性等需求所形成之「內外」；二是藉由門、窗、帷、簾等建築物件所「隔」成之「內外」。

先就禮制性上的「內外」而言。重視倫理觀念的合院建築，以「堂」為空間核心，形成縱橫兩條基準軸線，並依此區分正、偏、左、右、前、後、內、外等不同的空間層次。近「堂」者，為內為尊；遠「堂」者，為外為卑，此即所謂的「內外」。

「禮」，有其精神源頭與形式原則。《禮記·禮器》：「先王之立禮也，有本有文。忠信，禮之本也；義理，禮之文也。無本不立，無文不行。」於是在合於禮法精神的原則下，合院建築透過具體形式之制定，講究空間的秩序性，明尊卑，別內外。生人、熟人、朋友、客人、親屬、家族成員等，形成一個

有層次的布局。

以其講求家族的凝聚、獨立與完整，故傳統建築空間圖式，多形成「向內性」的院落型態。如門廳「外」為鄰，「內」為家；正廳「外」為來客活動區，「內」為家人活動區；前為較具「開放性」之「堂」，後為較具「私密性」之「室」。「室」裡每個角落，也有內外；甚且，「心」也有內外，敦促、導引傳統士子的思想行為趨向於「內省」，展現「誠正、修齊、治平」與「慎獨」等生命價值觀（漢寶德，2004：148-155）。

如《論語·先進》：「由也升堂矣，未入於室也。」孔子即以「堂」（外）、「室」（內）來取譬弟子氣質成全與德性修養的層級。《大學》也說：「古之欲明明德於天下者，先治其國；欲治其國者，先齊其家；欲齊其家者，先脩其身；欲脩其身者，先正其心；欲正其心者，先誠其意；欲誠其意者，先致其知；致知在格物。」齊家、治國、平天下，是外王的工夫，修身卻是內聖之學。如何才能立己修身？就是對於天賦德性要有所自覺，並常使之歸於主宰的正位，讓心靈本具之性理，具體呈現於行為操守之中。只要心志意念真實無妄，不受物欲障蔽牽引（「意誠」），心靈自能歸於主宰的正位（「心正」）（岑溢成，1985：43-44）。

終身踐德不渝的曾子更明言：「吾日三省吾身；為人謀而不忠乎？與朋友交而不信乎？傳不習乎？」（《論語·學而》）「三省其身」，即是「慎獨」，是內聖之學最內在、最本質的修養工夫。因為它是在只有一己自知，而他人所不知處用力省察；唯其如此，人的良知本心才能清澈呈顯出來。孟子說曾子「守約」，就是指他能謹守內聖之學的要點（楊祖漢，1985：88）。能「三省」、「慎獨」，由「內」而「外」下工夫，仁心便會不容自己生發出來，德行也就能日臻圓滿。而此種投注生命的「慎獨」踐德成德修身工夫，正具體展現於「內」與「外」二元並存空間語法中。

再就空間分隔所形成之「內外」來說。「隔」，是空間設計常用手法，可得「外實內靜」、「內外通透」之對比美。其形式有「完全隔斷」、「半隔斷」與「罩之隔斷」之別（金學智，1990：440-448；李

允鈺，1993：295-298），具遮蔽、安全與保密等作用，使客體物象得以孤立絕緣，自成境界；又可達成客體物象與主體觀者之間的交互滲透，增強視覺印象，形成內、外兩相對照的藝術效果（王其鈞，1993：15-23）。

況周頤《蕙風詞話》：「詞境以深靜為至。韓持國〈胡搗練令〉過拍云：『燕子漸歸春悄，簾幕垂清曉。』境至靜矣，而此中有人，如隔蓬山。思之思之，遂由淺而見深。」（況周頤，2009：25）「深靜」之詞境，有賴於簾、幕、窗、門等建築物件，令有限之空間因「隔」而景深無限，形成內外的交互對照、滲透；故中國詞人尤愛從簾、屏、欄干以吐納世界（宗白華，2001：48-49），尤愛利用視線或足跡作一內一外之移動，形成內、外在景物多次轉換，豐富空間深度，以得曲折、含蓄、幽深之意韻（黃淑貞，2005：27）。

如寇準〈踏莎行〉上半闕：「春色將闌，鶯聲漸老。紅英落盡青梅小。畫堂人靜雨濛濛，屏山半掩餘香裊。」以所聞（鶯聲）、所見（紅英、青梅）之動，襯出暮春之靜；繼而視線由室外轉向室內（畫堂），以「屏山」掩住室內景象，只見尚未燃盡之沉香，餘烟裊裊，令別後相思之情，又深又遠，造成一種意味濃醇之氣氛，並將深閨女子以往昔戀情為念的情愫，深沉地表達出來，達至況周頤《蕙風詞話續編》「詞有淡遠取神，祇描取景物，而神致自在言外」之意味（唐圭璋等，1991：340-341）。

由此可見，運用屏風、紗牖、格鬥、落地罩、帷幔等「隔斷」物件，處理、界定室內空間，除滿足禮制上的需求（林會承，1995：115-121），又將較寬敞之空間靈活分隔為若干活動範圍，輔以「圍」與「透」、「藏」與「露」、「虛」與「實」等手法，使其相互流通、滲透，創造出精美、典雅之內部空間氣氛。

溫庭筠〈定西番〉：「萱草綠，杏花紅。隔簾櫳。」歐陽脩〈蝶戀花〉：「門掩黃昏，無計留春住。」柳永〈浪淘沙慢〉：「夢覺、透窗風一線，寒燈吹息。」一切引起「透」之門、簾、窗等建築部位，引光、影、景、色入內來，又延伸視線至戶外。它既是內外空間互相滲透、交融的場所，也是人們接觸最多、

感覺最敏銳之視覺界面，因而為「內外」二元對待空間語法提供一種躍動性的對比美（馮鍾平，1988：136-139；王其鈞，1993：15）。

（三）以「遠」與「近」為例

遠近法，是以空間中「長」那一維所造成的遠近變化為條理的藝術手法。如郭熙（約 1023-1085）〈林泉高致〉：「自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠」（俞崑，1984：639）等「三遠」中，講求近山濃抹、遠樹輕描的「平遠」，即遠近法融入繪畫的實證。

宗白華〈中國詩畫中所表現的空間意識〉指出，我們有「天地為廬」的宇宙觀，我們的空間意識是濛濛委屈、綢繆往復，遙望一個目標的行程（道），因而在審美觀照上，多採遠近往還的散點遊目（2001：49-58）。眼睛又極其敏感，能反應一條線的運動中最細微的變化，當事物以適當的時間與空間呈現時，即會產生「視覺的連結」，產生「事物運動之知覺」（BATES LOWRY 著、杜若洲譯，1990：12；劉思量，1989：157）。因此，當人的視線遠近推移時，「視覺器官是可以理解的，它在三度空間中找到自己」（格林（Green），1995：153）。而觀者只需把各事物的形狀及線條的方向，依照遠近法的條理歸納起來，即可尋求眺望的、凝聚的「中心點」（豐子愷，1959：1），閃耀一種新鮮、變動、深度與凸出之美。

王驥德《曲律》：「工師之作室也，必先定規式，自前門而廳，而堂，而樓，或三進，或五進，或七進，又自兩廂而及軒寮，……前後左右，高低遠近尺寸，無不了然胸中而後可施斤斲。」於是合院建築「空間序列」依此軸線，形成一種發展動勢，向左右對稱式開展（荊其敏，1991：7；王振復，1993：94）。線狀的「軸線」，具有長度及方向性，並利用本身的秩序性、連續性及穩定性，在其軌跡上引導視線及移動，以組織所有元素，「誘導」觀者體驗多重院落所形成的縱深與橫向空間序列的藝術魅力（FRANCIS D.K. CHING 著、楊明華譯，不著年：334-358；王其鈞，1992：36）。

作為一種立體的時空藝術，建築的視覺感受極為豐富。在連續不斷的體驗之中，把前前後後的空

間感受聯繫起來在大腦中產生的感覺，更接近音樂（王其鈞，1993：191-196）。當視點由「近」及「遠」，向全畫面漸次推移時，又可使空間相互滲透，產生極其深遠乃至不可窮盡的流動感，營生無窮意趣；甚且可延展到畫面以外，成為眼力難以企及的「虛靈」的、「詩意」的空間，予人更多想像。視點由「遠」而「近」移動時，因「方向」的特異，「張力」增強，深具「力勢」（Kandinsky 著、吳瑪俐譯，2000：47）。先遠景（大畫面）而近景（小畫面）而特寫鏡頭，人的視線也隨之漸次對焦，最後集中在一個特意的空間上，凸出焦點，凝聚觀者的注意力與精神（黃永武，1978：58）。

神話、宗教、禮制、文學、哲學等中國文化精髓，皆巧妙轉喻在建築的空間配置、構件形式與裝飾圖案中，以顯示建築形象所處的社會背景與自然環境，加深其社會蘊含與思想深度；故當人以流盼的眼光，近睇遠覽，遊目於身所盤桓的形形色色時，自會與「文化意識之流的歷史積澱」結合起來（金學智，1990：389-407；周武忠，1993：64-65），甚而「心亦俱會，應會感神，神超理得」（宗炳〈畫山水序〉）。

至於遠近知覺的產生，主要是由於人類兩眼有視差的存在。空氣的阻間作用，及物體的明暗與清晰程度，也是構成「視覺深度」（景深）感覺的因素（鄭肇楨，1997：75-80）。因此，「近」與「遠」相互搭配，畫面中的事物前後交錯掩映，依距離遠近漸次呈現，可展示一種特有的「漸層」及「空間深度」美。也因為「漸層」，而有明暗、濃淡、動靜、大小、輕重之對比，在遠近二元空間語法中雙邊跳躍，豐富空間美感，又凸出各自的特點，快人耳目（黃永武，1978：56；劉思量，1989：182-183）。

三、「以同相類」形成之二元對待

「以異相明」形成的，是較偏近於「對比」關係之「二元對待」；「以同相類」形成的，則是較偏近於「調和」關係之「二元對待」。

（一）「以同相類」之哲學義涵

「以同相類」的聯繫，由史伯、晏嬰「同」的觀念發展而來。（註 12）「同」，原指同一物的加多或重複，到了《周易》指的是同類事物的「相應」、「相求」，指一切事物的生成發展都與對偶性因素的相互感應配合有關，（註 13）而且在卦爻辭中即可窺見端倪。如：

小往大來。（〈泰〉）

大往小來。（〈否〉）

這是「小」與「大」的往來交替。又如：

无平不陂，无往不復。（〈泰·九三〉）

這是「平」與「陂」、「往」與「復」的交替。又如：

其亡其亡，繫于苞桑。（〈否·九五〉）

這是「亡」與「存」、「危」與「安」的互動。又如：

鳴鶴在陰，其子和之；我有好爵，吾與爾靡之。（〈中孚·九二〉）

談論的都是物類的「相從」與「相應」。因此，〈象〉〈象〉兩傳，據此而談乾坤之道；〈文言〉〈繫辭〉兩傳，據此而談易道體用；〈說卦傳〉據此而談天、地與人之道；〈序卦傳〉據此而談事物相繼衍生與逆轉變化之道；〈雜卦傳〉據此而談異類相應、同類相從之道（戴璉璋，1997：22-23）。

〈乾·文言〉：

九五曰：「飛龍在天，利見大人」何謂也？子曰：「同聲相應，同氣相求；水流濕，火就燥，雲從龍，風從虎。聖人作而萬物睹。本乎天者親上，本乎地者親下，則各從其類也。」

「同聲相應」者，如「鳴鶴在陰，其子和之」；「同氣相求」者，如「山澤通氣」。水向低處流，火隨乾燥之物燃燒；龍現則雲興，虎嘯則風生，「聖人作」則天下歸服。〈文言傳〉這段文字強調的「相應」、「相求」、「親上」、「親下」，最後皆歸結到「各從其類」，強調相互感應者多具有同一性。二五相應，故

言「各從其類」；九五之尊的「大人」與九二離潛出世的「大人」也是相互感應，故言「聖人作而萬物睹」。乾卦居六十四卦之首，九五又是乾卦主爻，爻位以二五相應最為重要，因此特於乾卦九五論述感應之理（徐志銳，1995：19-20）。

此外，王弼《周易略例·明爻通變》：

近不必比，遠不必乖，同聲相應，高下不必均也，同氣相求，體質不必齊也。

唐、邢璣注：

初四、二五、三上，同聲相應，不必均高卑也；同氣相求，不必齊形質也（王弼、朱熹，1999：255）。

不僅初爻與四爻、二爻與五爻、三爻與上爻，形成「同聲相應」的聯繫，《周易》中的八個重卦：

乾（乾上乾下）、坤（坤上坤下），坎（坎上坎下）、離（離上離下），

震（震上震下）、艮（艮上艮下），巽（巽上巽下）、兌（兌上兌下）。

也重疊而形成「同類相從」的聯繫（陳滿銘，2003：95）。又〈家人·彖〉：

女正位乎內，男正位乎外，男女正，天地之大義也。家人有嚴君焉，父母之謂也。父父、子子、兄兄、弟弟、夫夫、婦婦，而家道正；正家而天下定矣！

父父、子子、兄兄、弟弟、夫夫、婦婦，家道正、天下定，也是「以同相類」的二元對待關係。

〈雜卦傳〉中論及「以同相類」者，如：

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

戴璉璋《易傳之形成及其思想》以為除了「噬嗑，食也；賁，無色也」這兩卦彼此的聯繫不甚清楚外，屯與蒙都代表事物始生、幼穉時期的情況，故〈雜卦傳〉作者以「見而不失其居」、「雜而著」

來描述屯蒙兩卦的特性（1997：218）。

至於大壯與遯，都有壯則知止、陽剛知其所當退的特性。關於大有與同人，朱震注：「柔得尊位而有其眾，有其眾則眾亦歸之，故曰：『大有，眾也。』」又：「得中得位而同乎人，同乎人則人亦親之，故曰：『同人，親也。』」兩者特性也相類。小畜為小有積畜，故韓康伯注「不足以兼濟也」；而「履以和行」（〈繫辭傳〉），行之而不居於一處，所以小畜與履，兩者特性也相類。〈需·彖〉：「需，須也。險在前也，剛健而不陷。」須待時而進，所以稱「不進」；〈訟·彖〉：「上剛下險，險而健，訟。」內懷坎險外行剛健必有爭訟，相爭則不相親。「不進」與「不親」，特性相類。〈漸·彖〉：「漸之進也，女歸吉也。」〈歸妹·彖〉：「歸妹，人之終始也。」元、俞琰《周易集說》：「女子以嫁為歸，有家則有所歸矣。漸者，將歸之時，待男子之迎親而後行也。」故歸妹與漸兩卦的特性，都有成終又成始之義（徐志銳，1995：699-703；戴璉璋，1997：195）。

由此可知，屯與蒙、大壯與遯、大有與同人、小畜與履、需與訟、漸與歸妹等，亦皆形成「以同相類」的二元對待關係。

（二）以「賓」與「主」為例

作為中國傳統建築主題的合院建築，以「德」之高低，定尊卑、別內外，故在空間配置上多循「主次分明，秩序井然」的賓主法則（王鎮華，1984：95-97；李乾朗，1986：6-7）。

形成「主從」關係的賓主法，是運用輔助材料（賓）來凸顯主要材料（主），從而有力地傳達出主旨的一種藝術手法。如李成（約919-967）〈山水訣〉：「凡畫山水，先立賓主之位，次定遠近之形。然後穿鑿景物，擺布高低。」鄒一桂（1686-1772）〈小山畫譜〉：「章法者以一幅之大勢而言，幅無大小，必分賓主。」（俞崑，1984：616、1164）如山水是「主」，則雲烟、樹石、人物、禽畜、樓觀等，是「賓」。

又如劉熙載（1813-1881）《藝概·書概》：「畫山者必有主峰，為諸峰所拱向；作字者必有主筆，為餘筆所拱向。主筆有差，則餘筆皆敗，故善書者

必爭此一筆。」(1998: 213-214) 作字有主筆，則綱紀不紊；主筆一立定，則布局、展勢、結構、操縱、側瀉、力撐等，皆與主筆呼吸相連。賓主相映，乃成章法。

思想觀念，生活行為，建築空間，這三個層次是一貫的。唯有一貫的思維，才能出現一貫的生活方式。這種一貫性，王鎮華《中國建築備忘錄》以為是出自一種相當晰透的智慧經驗，出自儒家一貫的「德觀」思想(1984: 96-97)。儒家的「德」，就根源講，等同於「性」；落在實踐上，「德」是德行，指的是實踐工夫。因為儒家講究的是「踐德成聖」之教，人生的理想在「道」中開展，而「道」要在德行的實踐中，才能體現有得，故《中庸》云：「苟不至德，至道不凝焉。」(黃淑貞，2004: 36-47)

德觀思想具體展現在合院建築的每一角落，因而在空間配置上多依循賓主法則。如「堂」作為合院建築群組之核心，具有供奉祖先、接待賓客之功能，是「主」；其餘，則為廚房或寢室(賓)，位於「堂」兩側，形成典型的「賓、主、賓」結構，以凸出位居最尊貴位置之「主」。

正如沈宗騫(1736-1820)《芥舟學畫編》所言：「作畫有偏局正局之分焉，正局者主山如人主端坐朝堂，餘山如三公九卿，鵠立拱向。」(俞崑，1984: 876)「堂」主牆面正中的桌案上，供奉祖先牌位。祖宗牌位一放，象徵時間軸向前的延續，透過堂前「庭」的安排，空間感又延續到無限的天地間；故「堂」是天地的空間、源遠流長的時間、以及無限的文化三者的交點，是修身以持德的精神依藉。因此，正中的「堂」，有方正的分隔，端整的配置；門、側壁、家具、匾聯、條屏等「賓位」素材，則採左右對稱形式，以收凸出中心的效果，予人一種正大的氣氛(王鎮華，1984: 113-114)。

再從整體上看，合院建築以「堂」為建築群之核心，形成中軸線。軸線對繁多的建築群具有定位的作用，有了軸線，正偏內外也才有了基準。大體而言，距中軸線近者尊，遠者卑；在中軸線左側者尊，右側者卑。尊配尊，卑配卑，從而構成合院建築嚴謹的組群關係(林會承，1995: 23-25)。它在整體空間的配置上，也是形成「賓、主、賓」結

構。

郭熙(約1023-1085)《林泉高致集》：「山水先理會大山，名為主峰。主峰已定，方作以次近，遠者，小者，大者。」〔元〕湯垕《畫論》：「如一尺之山是主，凡賓者，遠近折算，須要停勻」，「如人物是主，凡賓者皆隨其遠近高下布景。」(傅抱石，1988: 88-89)也就是說，位於主軸線上的「堂」，做為一個家庭的精神信仰中心，是「主中主」，可擁有較高的臺基、屋頂與裝飾，以示其尊貴之意；其次，才是同樣位於中軸線上之門廳、尊長居室等(主中賓)。至於中軸線兩側的左右廂房(賓中主)，跨院的書齋花園與廚房雜屋等(賓中賓)，則都要依禮法有秩序地一一配置在軸線的兩偏。

〔五代〕荆浩《山水節要》：「山立賓主，水注往來，布山形，取巒向；分石脈，置路灣；模樹柯，安坡腳。」(傅抱石，1988: 87)唯有先疏密虛實「大意早定」，拆開則逐物有致，合攏則通體聯絡，如此「賓」與「主」才能相生而相應，達成整體一氣貫注之勢。因此，合院建築除了講求位序、正偏、內外與層次等倫常秩序，更講求各個建築物之間的整體安排，經由「二元對待」空間原則的聯繫，由各個局部空間連貫為一體性的空間組織；再由重門疊院的組群呈現深藏豐厚感，流露孟子所謂「充實之為美」，以及司空圖《二十四詩品》：「大用外腓，真體內充；反虛入渾，積健為雄；具備萬物，橫絕太空」(司空圖，1987: 44)的寬厚大氣。

賓主法必然是先有「主」，才有陪襯的「賓」；然「賓中意思，仍須從主中生出」(宋文蔚，1993: 15-16)方覺有情，方不顯渙散無章。也唯有所有從屬的部份(主中賓、賓中主與賓中賓等)都為主腦(主中主)所統攝，而後全體的精神方覺凝聚，「繁多的統一」的印象方覺顯明，也才能臻達審美的圓滿境界。因此，「賓」與「主」二元空間語法，所呈現的是趨於性質相類的「調和」，使得合院的整體風格，趨向於寧靜、優美與秀雅，帶給人一種單純靜觀的愉悅享受。

(三) 以「圖」與「底」為例

「圖底」關係，是構成視覺藝術格式塔(Gestalt)特點的基本規律。在視覺心理學上，把「知覺對象」

從其背景中浮現出來，讓我們識認得到的，稱之為「圖」；其周圍的背景，則落而為「底」（王秀雄，1991：121-126）。

造型藝術上的圖底理論，後為辭章學所援引，用以分析文章作法。作者在一篇文章中所運用的時、空（包括「色」）材料，有一些是充當「背景」，也有某些是用來作為「焦點」（陳滿銘，2002：192）。一如繪畫，「背景」材料往往能對「焦點」起烘托的作用，使意旨更加鮮明，形成所謂的「底」意象（註14）；至於能產生聚焦的功能，藉以傳達意旨，同時又對作品起著統合貫串之作用的，即稱為「圖」意象。（註15）在一篇文章的時空設計中，「底」能襯托「圖」，使「圖」彰顯出來成為焦點，以蘊藏最豐富的情理；「底」雖容易因淡化或模糊等因素而為知覺所忽略，但作為核心的「圖」，若不是經由時空背景等材料的陪襯，也將無法發揮最佳的效果。

如柳宗元〈江雪〉（註16），詩人的視線流連於千山萬徑，高低俯仰之際，窺見了整個宇宙；再經由「絕」、「滅」等字的著意點染，為天地染上一層寥廓寒寂的底色，趁勢凸出「簑笠翁」這一個「圖像」來。此詩成於柳宗元貶謫永州時，當時「既竄斥，地又荒癘，因自放山澤間，其堙厄感鬱，一寓諸文」（《新唐書·本傳》），「簑笠翁」這一個形象，即詩人的自我寫照。江雪茫茫，萬籟無聲，唯有笠翁一竿獨釣，山、鳥、徑、人、江、雪，全化為詩中「底」色；再經由「底」色的烘托，使簑笠翁清高孤傲的形象，浮現在讀者眼前。

又如馬致遠〈天淨沙〉（註17），雖題名為「秋思」，卻不在「情」字落筆，僅在前三句，以簡單的句法、精煉的語彙，分從仰望、平視、近觀等不同視角，鋪排空間所見的枯藤、老樹、昏鴉、小橋、流水、平沙、古道、西風、瘦馬等景物，令其統一於「夕陽西下」的昏黃色調之中；然後化為整首曲子的蕭瑟「底」色，進而凸出羈留在天涯的「斷腸人」這一個「圖」來。一股高曠的孤獨悲感，不假外求，自然營生（黃淑貞，2005：251-254）。

三次元空間的建築藝術，任何時候都存在著「實」與「虛」的關係，而「實」與「虛」的關係，即心理學上有名的「魯賓」（Rubin）圖形（楊裕富，1989：

94）。人的視知覺對建築的形體、光影和色彩，又具有選擇、補充、構成、判斷等作用，自然地導出完形心理學所提出的「圖—底」概念，故汪正章《建築美學》以為視知覺的「圖底」理論，也適應於建築的審美分析（1997：226-228）。

「底」，作為整體的大底、大環境，隱而不顯地鋪墊在故事底層。但所有形式的藝術皆是抽象「情感」或「理念」的表達，故它往往受諸多因素影響。漢寶德形容其性格複雜，揉合了神話、地理、歷史、民族、宗教、文化等諸多元素（Christopher Tadgell 著、苑受薇譯，2001：序文）。孫全文、王銘鴻《中國建築空間與形式之符號意義》也以為傳統建築小到任何細節、裝飾圖案、構件形式，大到建築形式本身、空間配置，無不充滿意義；而意義的內容，涵蓋了中國文化的精髓，並巧妙轉喻在建築圖景裡（1989：3）。這些必須透過解析才能體會的德觀思想、倫常觀念、心志操行、教育理想、間架尺度及風水等，即是「底」。它們不僅是深厚文化的結晶，影響建築形式的產生，同時也是傳統建築真正價值的所在（林會承，1995：11）。

「圖」，相對於「背景」而言，是在平面的「底」上所凸出的立體部位。它是在時空等背景材料襯托下的「焦點」，最能吸引讀者的眼光。「圖」作為造型藝術經營佈局的重要關鍵，因其具有明確之形象，容易被凸顯出來，所以格外引人注目（王秀雄，1991：122-126）。關華山《民居與社會、文化》指出，連接傳統民宅與文化的橋梁是「空間觀念」，而「空間觀念」則流露在居住、營建行為與民宅樣式上（1992：27）。若就合院建築而言，門廳、庭、堂、左右護龍、廚房等組群結構單位，屋身、屋頂、台基、欄杆、樑柱、斗拱等多樣構作配件，及木雕、石刻、彩繪、匾聯等細部作樣，即是「圖」。其中，又以細部的雕飾意象、個別的「堂」與「庭」、及整體空間位序等，最能體現其精神與思想風格。

其實西方學者也曾提出近似的理論，如諾伯格·舒茲（Norberg Schulz, 1926-2000）認為「人為環境」與「自然環境」所組成的人類賴以生存的「實質環境」，是維繫人生存於世的「顯性」條件，亦即可見、可觸及的「具象」世界。相對地，維繫人生存於世的「隱性」條件，就是人類組構成的「社會

文化環境」，亦即不可見又不可摸的「心智」世界。「具象」的世界，是人類得以活動的三度空間，相當於「圖」。「心智」的世界，則相當於「底」。充當「背景」的「底」，包含了形而上的宇宙觀、形而上的家庭組織或生活的社會文化現象，不僅界定了人與人、人與自然的關係，同時也是人類想像力馳騁的文化空間（徐明福，1993：7-8）。它需藉由可見、可觸的建築空間形式「圖」，來顯現其既有的秩序與邏輯，並對「圖」產生烘托的作用。因此，「圖」與「底」，形成的正是調和性二元對待關係。

四、結語

程顥《明道先生語一》：「萬物莫不有對，一陰一陽」，「天地萬物之理，無獨必有對，皆自然而然，非有安排也。」又《朱子語類》卷九十五：「然就一言之，一中又自有對，且如眼前一物，便有背有面，有上有下，有內有外。二又各自為對。雖說『無獨必有對』，然獨中又自有對。」故所有建築空間語法，無論是調和性或對比性，都是建立在「二元對待」的基礎之上，這很容易在中國哲學典籍裡，尋出與之相應的邏輯結構，其中又以《周易》最為明顯。如由三畫陰陽爻所組成的「八卦」，兩兩相對；今本六十四卦，也是兩兩相對為序。若從諸卦名義來看，師與比、泰與否、剝與復、晉與明夷、家人與睽、蹇與解、損與益、既濟與未濟等，「卦名之取義皆相反，可見此乃易卦作者之刻意安排」（高亨，1979：233-236）。（註 18）因此，從六十四卦的排序與變化裡，可見出「以異相明」或「以類相從」所形成的二元對待關係，而且兩者也都會由於互相「聯繫」而由局部擴及全體，形成整體的統一。由此而探索中國建築二元對待空間語法的哲學義涵，可謂洞中肯綮。

註釋

- 註 1 孫全文、王銘鴻（1989：22）以為：「二元並存語法原則所呈現的特色表現於兩方面：一是以實體（建築）與虛體，缺一不可的絕對並存；二是形成另一種介於室內、室外又兼具有此兩種空間個性的中介空間（in between space），中介空間的機能絕對並存。」但本文對「二元並存」空間語法原則之定義，與此有所不同。
- 註 2 所謂「對待」，指陰陽性質上的對立相待，如東陰西陽或南陽北陰，其分別是從同一件事象所區別出來的兩相對待之現象（曾春海，2003：68）；故「並存」與「對待」二詞，雖有極微之別，然就大體而言，實異名而同指。
- 註 3 在「多、二、一（0）」邏輯原理的涵蓋下，任何結構皆是取「二」（核心結構）以發揮徹上（「一（0）」）與徹下（「多」）的作用，故其必然會呈現「二元對待」的關係。
- 註 4 仇小屏：「『對比』會形成極大的反差，因此有強健、闊達、華美之感，所以趨向於『陽剛』；而『調和』則因質性之相近，產生優美、融洽、鎮靜、深沉等情緒，因此自然趨向於『陰柔』。」見《古典詩詞時空設計美學》（2002：329）。
- 註 5 有關「以異相明」、「以同相類」之探討，乃據筆者〈論章法「二元對待」的哲學義涵〉（《先秦兩漢學術學報》第四期，2005年9月，頁1-26）一文觀點，持續延伸。
- 註 6 由於陰陽二種勢力在對待往來中相起伏、互消長，故萬物在變化歷程所呈現的現象，常是此動則彼靜，動極則靜來（曾春海，1997：182）。
- 註 7 本文中所引，皆見〔宋〕黎靖德編著《朱子語類》（據國立中央圖書館藏明成化九年江西藩司覆刊，宋咸淳六年導江黎氏本影印，臺北：正中書局，1973年臺3版）。
- 註 8 高亨：「自『大過，顛也』以下諸句，語序錯亂。《周易》作者乃將六十四卦三十二偶，頤與大過為一偶，漸與歸妹為一偶，夬與姤為一偶，既濟與未濟為一偶。雜卦雖不依六十四卦之順序，但每一偶卦相連作，則當為全篇之通例。前五十六卦皆然，獨此八卦不然，其有錯

亂，明矣，宋人蔡淵加以改定，元吳澄、明何楷皆從之。今錄于下：『大過，顛也；頤，養正也。既濟，定也；未濟，男之窮也。歸妹，女之終也；漸，女歸待男行也。姤，遇也，柔遇剛也；夬，決也，剛決柔也。君子道長，小人道憂也。』如此改定，既合偶卦相連作解之例，又不失其韻，蓋是也。」（高亨，1984：663）高氏所引蔡說，言之成理。本文所引〈雜卦傳〉，即依此說。

- 註 9 周鼎珩：「論及綜錯，可分釋之。凡一現象變更為另一象，有非由於質量上之根本不同，而僅其排列位置，顛倒互換，於是此一現象之性能，遂全般為之改觀，此即易之綜卦也。兩卦相綜，其卦內各爻，本質不變，陽猶為陽，陰猶為陰，只上下位顛倒，以成其互相對待之形式耳。」又：「錯卦之錯，即犬牙相錯之錯。……以實對虛，以剛對柔，卦即取此為義，而示其陰陽相錯之象也。……六十四卦，遂本乎此以行其錯，故卦之相錯，此陰則彼陽，此陽則彼陰，兩相針對，其本質完全不同。」
- 註 10 方東美指出：基於時間生生不已之創化歷程，《周易》哲學是一套動態歷程觀的本體論，同時亦是一套價值總論，從整體圓融、廣大和諧之觀點，闡明「至善」觀念之起源及其發展。故旁通之理也同時肯定了生命大化流行，瀰貫天地萬有，參與時間本身之創造性，臻於至善之境。
- 註 11 在易卦中，「反」、「復」亦為一大要義，江永〈卦變考〉述易卦之次序：「不可反者八卦，可反者五十六卦，上下經此為序。天道人事，恆以相易而相反，又以相反而復初。此易中一大義。」《周易》〈復〉卦，其「反復」之義尤顯（高亨，1979：233-236）。
- 註 12 《國語·鄭語》：「故先王以土與金木水火雜，以成百物。是以和五味以調口，剛四支以衛體，和六律以聰耳，正七體以役心，平八索以成人，見九紀以立純德，合十數以訓百體。出千品，具萬方，計億事，材兆物，收經入，行姦極。故王者居九畝之田，收經入以食兆民，周訓而能用之，和樂如一。夫如是，和之至也。於是乎先王聘后於異性，求財於有

方，擇臣取諫工而講以多物，務和同也。聲一無聽，物一無文，味一無果，物一不講。」又《左傳·昭公二十年》：「先王之濟五味、和五聲也，以平其心，成其政也。聲亦如味，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。」

- 註 13 由史伯之「四、五、六、七、八、九、十、百、千、萬、億、兆」溯源到「一、二、三」之「相成」，以呈現「多」，並進一步推展到「清濁、小大、短長、疾徐」等之「相濟」，以呈現多樣性之「二」；而此多樣性之「二」，所謂「濟其不及，以洩其過」，是彼此互動、對待的。從史的觀點看，這種互動、對待觀念之出現，對《周易》「二元對待」說之成熟，以及進一步用「陰陽」（剛柔）來統合「多樣性之『二』」而言，實有著過渡作用（張立文，2002：23；陳滿銘，2003：475-479）。
- 註 14 王長俊（2000：185-191）將「底意象」細分為「副意象」與「裝飾意象」，具有陪襯、補充或點綴的作用。
- 註 15 大體而言，只要切近於所描述的主人翁者，多半為「圖」。王長俊（2000：185）稱之為「主意象」，指處於作品中心位置的意象，它對全篇作品具有統領之作用。
- 註 16 柳宗元〈江雪〉：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」
- 註 17 馬致遠〈天淨沙〉：「枯藤、老樹、昏鴉。小橋、流水、平沙。古道、西風、瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。」「平沙」一作「人家」。
- 註 18 又賴貴三：「就四分法而言，於時序擬議，元亨利貞即是春夏秋冬；於德性擬議，則為『仁義禮智』，融自然變化、道德生成為一體，正是『二元對貞』的最佳詮釋。」此外，《周易》以經傳為『二元對貞』的詮釋文本，具有義理脈絡的一貫性，「〈彖傳〉詮釋卦象、卦理，「〈象傳〉詮釋爻象、卦爻德，「〈文言傳〉以『經天緯地』之文專釋乾坤二卦，「〈繫辭傳〉分析乾坤陰陽生成創造的法則，「〈說卦傳〉闡明道德、理義、性命所象之理，「〈序

卦傳)論述宇宙生生所以然之義,「(雜卦傳)以錯綜對貞立說,皆可以證成《周易》以『二元對貞』的文化詮釋體系。」(2004:170-171)

參考文獻

一、古籍(略依年代排序)

- [魏晉]王弼、[宋]朱熹
1999 《周易二種》臺北:大安出版社。
- [唐]司空圖
1987 《二十四詩品》臺北:金楓出版社。
- [宋]朱熹
1999 《周易本義》臺北:大安出版社。
- [宋]黎靖德
1973 《朱子語類》臺北:正中書局。
- [清]阮元
嘉慶二十年 《十三經注疏·周易》臺北:藝文印書館。

二、近人專著(依作者姓氏筆畫排序)

- 方東美
1982 《生生之德》臺北:黎明文化公司。
- 仇小屏
2002 《古典詩詞時空設計美學》臺北:文津出版社。
- 汪正章
1997 《建築美學》北京:東方出版社。
- 王秀雄
1991 《美術心理學》臺北:臺北市立美術館。
- 王其鈞
1992 《中國民居》上海:人民美術出版社。
- 王其鈞
1993 《中國傳統民居建築》香港:三聯書店。
- 王長俊
2000 《詩歌意象學》合肥:安徽文藝出版社。
- 王振復
1993 《建築美學》臺北:地景企業公司。

- 王新春
1999 《周易虞氏學》臺北:頂淵文化公司。
- 王邦雄、曾昭旭、楊祖漢
1985 《論語義理疏解》臺北:鵝湖出版社。
- 王鎮華
1984 《中國建築備忘錄》臺北:時報文化出版公司。
- 吳功正
2001 《中國文學美學》南京:江蘇教育出版社。
- 宋文蔚
1993 《評註文法津梁》高雄:復文圖書公司。
- 李允鈺
1993 《華夏意匠:中國古典建築設計原理分析》臺北:明文書局。
- 李乾朗
1986 《建築》臺北:幼獅文化公司。
- 岑溢成
1985 《大學義理疏解》臺北:鵝湖出版社。
- 周武忠
1993 《中國園林藝術》臺北:臺灣中華書局。
- 周鼎珩
1964 《易經講話》臺北:榮泰印書館。
- 宗白華
2001 《美學散步》臺北:洪範書店。
- 林會承
1995 《傳統築手冊:形式與作法篇》臺北:藝術家出版社。
- 況周頤
2009 《蕙風詞話》上海:上海古籍出版社。
- 金學智
1990 《中國園林美學》南京:江蘇文藝出版社。
- 俞 崑
1984 《中國畫論類編》臺北:華正書局。
- 胡自逢
1978 〈伊川論周易對待之原理〉《孔孟學報》第35期。
- 唐君毅
1976 《中國哲學原論·原道篇》臺北:學生書局。

airiti

唐圭璋等

1991 《唐宋詞鑑賞》臺北：五南圖書出版公司。

孫全文、王銘鴻

1989 《中國建築空間與形式之符號意義》臺北：明文書局。

徐志銳

1995 《周易大傳新注》臺北：里仁書局。

徐志銳

2000 《周易陰陽八卦說解》臺北：里仁書局。

徐明福

1993 《台灣傳統民宅及其地方性史料之研究》臺北：胡氏圖書出版社。

荊其敏

1991 《中國傳統民居百題》臺中：東海大學建築研究中心。

高 亨

1984 《周易大傳今注》濟南：齊魯書社。

高 亨

1979 《周易雜論》濟南：齊魯書社。

張立文

2002 《中國哲學邏輯結構論》北京：中國社會科學出版社。

張 法

1998 《中西美學與文化精神》臺北：淑馨出版社。

陳望衡

1998 《中國古典美學史》長沙：湖南教育出版社。

陳滿銘

2002 〈論幾種特殊的章法〉臺灣師大：《國文學報》第三十一期。

陳滿銘

2003 《章法學綜論》臺北：萬卷樓圖書公司。

曾春海

2003 《易經的哲學原理》臺北：文津出版社。

曾春海

1997 《易經哲學的宇宙與人生》臺北：文津出版社。

馮友蘭

1991 《中國哲學史新編·三》臺北：藍燈出版

社。

黃永武

1978 《中國詩學·設計篇》臺北：巨流圖書公司。

黃淑貞

2004 〈試探合院建築中的德觀思想〉《孔孟月刊》42卷第8期。

黃淑貞

2005 《篇章對比與調和結構論》臺北：萬卷樓圖書公司。

馮鍾平

1988 《中國園林建築研究》臺北：丹青出版社。

楊裕富

1989 《都市空間理論與實例調查》臺北：明文書局。

傅抱石

1988 《中國繪畫理論》臺北：華正書局。

漢寶德

2004 《中國的建築與文化》臺北：聯經出版社。

劉思量

1989 《藝術心理學：藝術與創造》臺北：藝術家出版社。

歐陽周、顧建華、宋凡聖

2001 《美學新編》杭州：浙江大學出版社。

鄭肇楨

1997 《心理學概論》臺北：五南出版社。

賴貴三

2004 〈論《周易》「二元對貞」的文化詮釋學〉（收入戴維揚編《人文研究與語文教育》）臺北：國立臺灣師範大學。

賴貴三

1994 《焦循雕菰樓易學研究》臺北：里仁書局。

戴璉璋

1997 《易傳之形成及其思想》臺北：文津出版社。

豐子愷

1959 《繪畫與文學》臺北：臺灣開明書店。

關華山

1992 《民居與社會、文化》臺北：明文書局。

三、外文譯著

FRANCIS D.K. CHING 著、楊明華譯

不著年 《建築：造型、空間與秩序》臺北：茂
榮圖書公司。

Green (格林)

1995 〈意識、空間性與繪畫空間〉(收入佟
景韓、易英主編《現代西方藝術美學文選
——造型藝術美學》)臺北：洪業文化出
版社。

Wassily Kandinsky (康丁斯基) 著、吳瑪俐譯

2000 《點線面》臺北：藝術家出版社。

BATES LOWRY 著、杜若洲譯

1990 《視覺經驗》臺北：雄獅圖書公司。

Christopher Tadgell (克里斯多福·泰德格) 著、
苑受薇譯

2001 《日本》臺北：木馬文化事業公司。