

## 李白七絕的色彩符碼解析

黎慕嫻

### 摘要

色彩不僅可以在視覺藝術中扮演重要的角色，在某些文學作品中亦占有一席之地。蘇軾說：「詩中有畫，畫中有詩。」就色彩符號而言，詩與畫的色彩符號有其相似之處（自指性、歧義性），但在其結構上有其相異之處，在特性上更有程度差距。

做為浪漫詩人的李白，其詩作一向被認為活潑鮮妍，李白如何運作色彩符號製造鮮妍效果則未有人探討。本文以李白特長的七絕為對象，以符號學理論和現代色彩學為工具，進行其色彩符碼解析。

本文將先就詩、畫色彩符號的結構與性質做一比較分析，以規範詩歌色彩符號的特性。再者，針對這些色彩符號的中介——李白七絕——在符號過程中的地位、作用進行了解，做為符碼解析的基礎認識。符碼解析則分做兩層次：（一）能指自身美學性質的考察；（二）編碼痕跡的探索。

希望經過上述考察，為李白七絕提供新的觀照角度。

關鍵詞：色彩、符號、符碼（code）、中介。

## 壹、前言

以科學角度來說，人類對色彩的視覺感受是客觀的。而經過創作者感知的色彩，再呈現於藝術作品上，觀者再透過作品體會創作者意欲傳達的景象情志。這種在創作上運用色彩的手法，是繪畫的主要表現技巧之一。它不僅用在寫景狀物方面，同時也用在抒情寫志方面。<sup>1</sup>蘇軾的「詩中有畫，畫中有詩」不僅是對王維詩畫的評價，同時也揭露了詩、畫藝術二者互滲之處。雖然畫與詩所採用的媒材不同，但兩者都運用色彩作為表現手法，所不同者在於：畫家以直觀確定的顏料色塊去展示可視的色彩畫面，而詩歌則是利用言語符號的想像功能，間接地展示一個相對虛幻朦朧的色彩世界。<sup>2</sup>就觀者而言，繪畫的觀眾直接以視覺官能接受畫家傳遞的視覺訊息，而詩歌的讀者則間接透過言語符號的傳遞，再經由讀者的內視覺<sup>3</sup>重現。對讀者而言，詩中的色彩字，對意象的視覺效果，有著強烈的顯示功能。因而對詩人而言，如何運用色彩言語（也就是傳達色彩的符號），便是下筆時必爭的技巧之一。<sup>4</sup>因此若能利用現代色彩學與色彩心理學來檢視詩作中的色彩安排與設計，不僅可增加欣賞者對詩作更深一層的體會，同時對研究創作技法多一條分析的路徑，解開作者部份的創作符碼。<sup>5</sup>

本文將以李白七言絕句為對象，考察其色彩言語的運用，並且解析其色彩符碼。七絕以外詩體的色彩言語，則留待他文進行考察。在整體架構上，運用文學符號學進行色彩符碼的建構和解析。在分析色彩運用時，則特別參照現代色彩學與色彩心理學之理論，以便更為深入地解開李白七絕的色彩符碼。為畫面性強的李白七言絕句多關一條欣賞及分析研究的路徑。

---

<sup>1</sup> 西方繪畫經浪漫主義(Romanticism, 1750~1850)掀弄之後，色彩不再只是忠實地呈現事物的表象，許多畫家開始有意識地戴上有色眼鏡，運用色彩表達創作者主觀感受。如梵谷(Van Gogh, 1823~1890)、高更(Gauguin, 1848~1903)的黃色分別展現他們的主觀情緒與意識型態。

<sup>2</sup> 張亭亭《文學與色彩》，河南出版社，1994年2月，頁21。

<sup>3</sup> 內視覺為內宇宙的一環，它有別於人體物質的感官，而是一種內在主體化、精神化的知覺形式，但物質感官視覺仍為其淵源。

<sup>4</sup> 黃永武《詩與美》，洪範書局，1984年12月，頁21。

<sup>5</sup> 讀者一方面接受詩作傳遞的種種意象，產生感受，一方面藉由文字意象回溯作者的內心世界，因為這些文字、意象是通往作者內在的密碼。而色彩運用手法的分析，配合對作者生平的了解，使我們對作者內心世界的探索，多一項解碼工具。

## 貳、詩歌色彩符號結構

誠如前言所道，詩與畫都運用色彩做為表現技巧，在探討李白七絕的色彩符碼之前，就不得不先比較詩中色彩符號與畫中色彩符號的差異。

首先將分析兩種色彩符號的結構層面。索緒爾（Ferdinand de Saussure）提出的語言（langue）／言語（parole）對立關係（dichotomy）可以做為結構色彩符號的依據。語言是一種結構系統，是集體性的社會契約，而各別的语言行為則為言語，言語的組合與規則便是語言的一部份。換句話說，若語言為共相，言語則為殊相；若語言為深層結構（deep structure），言語則為表層結構（surface structure）。<sup>6</sup>畫中的色彩符號與詩中的色彩符號都是一種言語，屬於各別事件，也就是色彩符號的表層結構。視覺上對於色彩的感知與分判則為語言，也就是色彩符號的深層結構。不論畫中與詩中的色彩符號都以視覺的感知分判系統為其存在的先決條件。它們的關係為：

	繪畫色彩符號	詩歌色彩符號
言語（表層結構）	視覺上的形象符號	書寫的符號
語言（深層結構）	對色彩的視覺感知與分判	

繪畫色彩符號的深層與表層都是視覺作用，然而，詩歌色彩符號的深層與表層卻非如此，因此詩歌色彩符號的深層與表層中還需要一層轉換層，也就是當要進行色彩書寫時，必需經過視覺形象符號的過渡，才能組織出色彩書寫。換句話說，相較於繪畫色彩符號，詩歌色彩符號的書寫符號是需要轉譯系統的二度符號。於是詩歌色彩符號與繪畫色彩符號的結構關係便如下：

	繪畫色彩符號	詩歌色彩符號
言語（表層結構）	視覺上的形象符號	書寫的符號
轉換層	x	視覺形象符號
語言（深層結構）	對色彩的視覺感知與分判	

詩歌色彩符號較視覺藝術的色彩符號有著更複雜的結構，這是在進行詩歌色彩符碼分析之前，必須了解的前提。

接著利用趙毅衡修改雅各布森（Roman Jakobson）說法而得的符號過程（sign process），觀察詩中與畫中的色彩符碼。趙毅衡提出的符號過程（sign process）為：

<sup>6</sup>索緒爾（Ferdinand de Saussure）口述，巴利（Charles Bally）、薛施藹（Albert Sechehaye）編，《普通語言學教程》（Course in General Linguistics），台北：弘文館，第三章。



發送者與接收者分別是發出與接收符號的人。能指是符號載體，所指是與該符號相應的客體。符碼是此一系統的符號規則，即能指系統被轉換為所指系統的規則。中介為信息可被接收者感知的物質形式，其功能在保持傳達渠道的通暢。<sup>7</sup>將此一模式應用到繪畫色彩符號時，得到的情形是這樣的：發送者為畫家，接收者為觀賞者，能指為畫面的各個顏色，所指為這些顏色組合達成的效果（含視覺效果、表達意蘊……等），符碼為此一畫面中色彩轉換為色彩效果的規則，中介則為視覺可得的畫面圖象。對於詩歌色彩符號來說，發送者為作者，接收者為讀者，能指文字面上的色彩書寫，所指則為色彩書寫的效果（包含意象、情思……等），符碼為色彩書寫轉換為書寫效果的規則，中介則為詩體。繪畫與詩歌色彩符號的符號過程關係表就為：

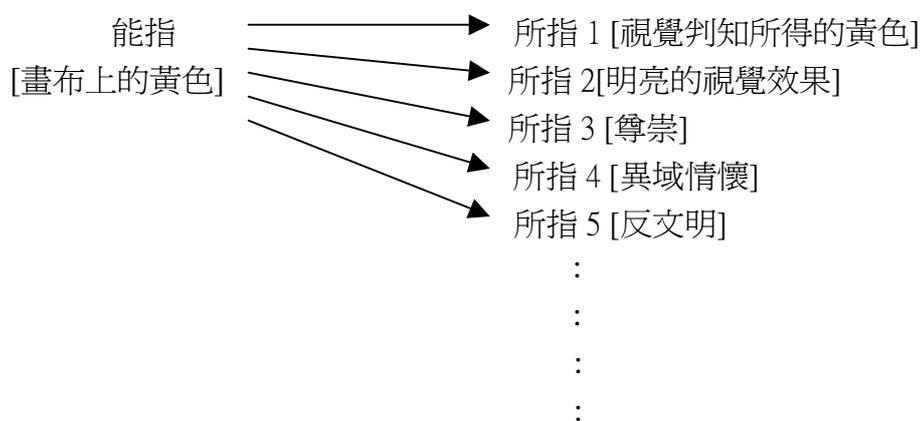
	繪畫色彩符號	詩歌色彩符號
發送者 (sender)	畫家	作者
接收者 (receiver)	觀賞者	讀者
能指 (signifier)	畫面色彩	色彩書寫
所指 (signified)	色彩效果	色彩效果
符碼 (code)	畫面色彩轉換為色彩效果的規則	色彩書寫轉換為書寫效果的規則
中介 (medium)	畫面圖象	詩體

經由符號過程的比較，可以發現：繪畫與詩歌色彩符號的主要差異在於其能指 / 所指的對應關係和其中介的性質。

由於結構層面的不同，繪畫與詩歌色彩符號的能指 / 所指關係也有所不同。較之於物理層面的色彩感知，繪畫與詩歌色彩符號的能指 / 所指對應關係都具有不透明性，而繪畫與詩歌兩者的不透明性仍有程度差異。詩歌色彩符號又比繪畫色彩符號更不透明。從信息 (message) 的角度來說，繪畫色彩符號直接由感官做第一層接收，信息的「熱度」遠甚於由閱讀接收的詩歌色彩符號，也就是說，繪畫色彩符號的視覺逼真感，是詩歌色彩符號透過內視覺再造所遠遠不及的。從另一個角度來說，物理層面的色彩感知，其能指 / 所指對應關係十分確定，怎樣

<sup>7</sup>趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年，頁47。

的光線組合就對應怎樣的顏色，可以對號入座，編碼具有絕對權威，是為強編碼符號。相對而言，繪畫與詩歌色彩符號的能指 / 所指對應關係就較不穩定，尤其詩歌色彩符號的中介模式複雜，同一彩色字不見得對應到相同所指，編碼不具權威性，是為弱編碼符號。之所以形成強編碼與弱編碼符號，是在於能指與所指對應產生的歧義性。具有透明性的物理色彩感知，自然沒有歧義性。而繪畫與詩歌兩者則都有能指 / 所指對應的歧義性。繪畫以高更「大溪地」中人們膚色的鮮黃為例，這個能指所對應的所指，除了黃皮膚、尊崇、明亮色彩之外，還包含意識型態層面的所指，像反文明、異域情懷……等。圖式如下：

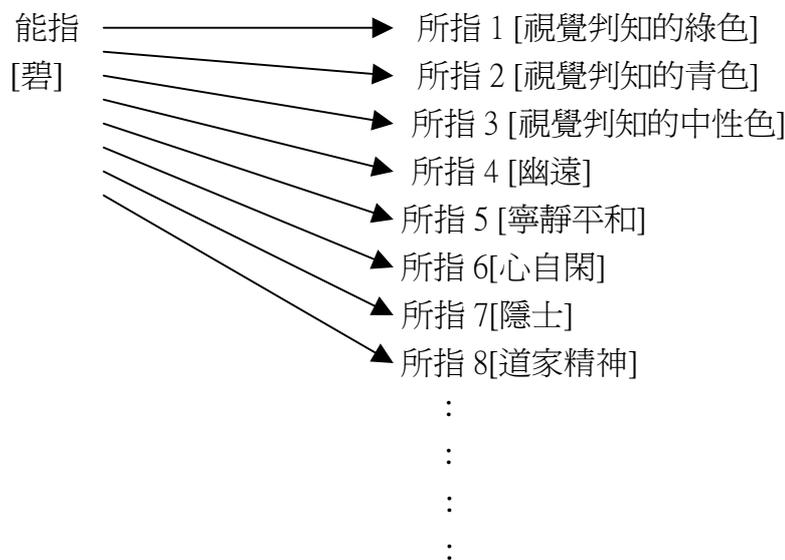


詩歌則以李白的〈山中問答〉為例：

問余何意棲碧山，笑而不答心自閑。

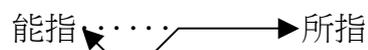
桃花流水窅然去，別有天地非人間。

「碧山」之「碧」可以指向視覺的綠色、青色、中性色等。也可以指向心理上的寧靜祥和或「心自閑」的意境。甚至可以指向作者隱士或道家的審美精神。



不論繪畫與詩歌其色彩符號的能指，通常都對應多個所指，尤其詩歌色彩符號，所指本身甚至也變成另一能指，而與原能指共同指向一個新所指，使得語義含量被大幅擴增。如上圖式中，能指[碧]與所指 5 [寧靜平和]，共同指向一個新所指——所指 6[心自閑]——，而能指[碧]再加上所指 5 [寧靜平和]、所指 6[心自閑]便指出所指 7[隱士]，能指[碧]的所指便不斷增生，甚至無限衍義，。再者，詩歌色彩符號並不只有指代明確的色彩詞語（即 ”色詞” 或 ”色彩字”），諸如”紅”、”綠”、”藍”……等，還包含富有色調變化或構成色彩氛圍的言語，如：李白〈橫江詞其四〉中「濤似連山噴雪來」，即以白代雪。色詞能喚起相對較為明確的色彩感，色彩氛圍則相對較朦朧。在色彩氛圍中，作家常將色詞物態化，「以物代色」，從中延伸出一條暗示性線索，使讀者心靈知覺在它的引導之後發生廣泛而奇妙的聯想，從而獲得極豐富的色彩感受。<sup>8</sup>若是使用色詞詩歌色彩符號，與繪畫色彩符號的差距較小；其符號能指產生的歧義性遠遠不及採用色彩氛圍的符號。也由於詩歌色彩符號自身的朦朧性，整體而言，詩歌色彩符號的歧義性又較繪畫更勝一籌。

若符號過程中側重於能指因素甚於其他因素，就可能產生符號的自指現象（self-reflexivity），即能指自身有其無可替代性，故而所指指向能指自身。其符號過程可用下圖表示：



這樣便造成能指與所指之間對應的曲折，而使得符號過程停留在能指，形成能指優勢。自指性也就是雅各布森(Roman Jakobson)的「詩性」(poeticity)。<sup>9</sup> “Poetics” 被譯為「詩學」，但在西方傳統中，並非特指詩，而是一切藝術原理或文學原理，甚至包含語言與哲學問題。<sup>10</sup>因此雅各布森的詩性也有人稱之「文學性」，他的《詩學》被認為是處理一般文學理論，而非特指詩體。再擴大來說，自指性不只是文學符號的特有功能，也是所有藝術符號主導性的、決定性的功能。<sup>11</sup> 雖然繪畫與詩歌色彩符號都屬於能指優勢的符號，強調符號的自指功能，但如同上一段所言，兩者的逼真感不同，因而符號化的痕跡也不同，造成自指程度的差異。逼真

<sup>8</sup>張亭亭《文學與色彩》，河南出版社，1994年2月，頁22。

<sup>9</sup> 同註7，頁106~108。

<sup>10</sup>如亞里斯多德(Aristotle)的《詩學》(Poetics)討論的主題其實是悲劇，而討論模仿(imitation)的一章中甚至論及一切藝術的原理。

<sup>11</sup>它在非文學藝術符號中也存在，只有不起主導作用。

性與符號包含的信息量成正比，而與符號化的露跡強度成反比。<sup>12</sup>古典詩歌（尤其是絕句）所傳達的信息細節量較繪畫少（換句話說，古典詩歌的信息較繪畫「冷」），因此產生的逼真感就較弱，但符號化的痕跡<sup>13</sup>卻比繪畫明顯。由於詩歌色彩符號化過程的痕跡較明顯，造成詩歌符號過程特別強調能指本身的美學性質。因此在進行李白七絕色彩符碼的解析工作上，將由兩方面進行：（一）能指自身美學性質的考察；（二）編碼痕跡的探索。

下一章，將先進行詩、畫色彩符號的另一項明顯差異——中介因素——的討論。第肆~陸章則將進行能指自身美學性質與編碼痕跡的探索。

### 參、中介因素的分析——李白七言絕句

中介是一種可讓接收者感知的物質形式，靠著渠道運輸。而渠道又可說是中介的固定運動方式，也就是模式化的中介。繪畫色彩符號的中介是畫面，並經由視覺渠道傳送，而這個渠道顯然是空間性的。詩歌色彩符號的中介則為詩體，不同詩體可造成不同感知效果。詩歌色彩符號的渠道遠較繪畫複雜，它不但是視覺和聽覺的複合渠道，也兼有空間和時間的跨度。因而此一渠道中符號鏈的開展方式有時間與空間兩種度向，較繪畫的純空間性開展複雜。這點可以追溯到上一章的結構層面：結構愈形複雜的符號，其中介模式也同樣複雜。語言藝術形象的間接性規定了詩歌色彩符號的創造乃內視覺形象轉化的歷程。首先，作者要將自己的色彩感受知覺表象化，在自己的內視覺中清晰顯現，而後將其轉換為色彩言語符號。讀者接收這些符號後，須將之內化為讀者內視覺中的色彩形象。<sup>14</sup>本文的探討對象為李白七絕詩，在這個符號過程中，七絕詩體便是中介。

李白詩作除了古體詩外，絕句在歷代詩評、詩話中也有極高的評價。李攀龍之語云：

太白五七言絕句，實唐三百年一人。<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup>同註 7，頁 129~131。

<sup>13</sup>「符號化的痕跡」用羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）的話來說，即編碼痕跡。

<sup>14</sup>同註 8，頁 33。

<sup>15</sup>明王世貞《藝苑卮言》卷四，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

王世貞也道：

五七言絕，太白神矣。七言歌行，聖矣。……太白之七言律，美之七言絕，皆變體，間為之可耳，不足多法也。<sup>16</sup>

稍後的胡應麟也多次論及：

太白五七言絕，字字神境，篇篇神物。于鱗謂：「即太白不自知，所以至也。」斯言得之。<sup>17</sup>

太白諸絕句，信口而成，所謂無意於工而無不工者。<sup>18</sup>

杜之律，李之絕，皆天授神詣。<sup>19</sup>

而李白絕句中又以七言絕句最受推崇：

余謂七言絕句，王江陵與太白爭勝毫釐，具是神品。<sup>20</sup>

太白七言絕，如「楊花落盡子規啼」等作，讀之真有揮斥八極，凌屬九霄意。賀監謂為謫仙，良不虛也。<sup>21</sup>

七言絕，太白、江寧各有至處，大概李寫景入神，王言情造極，王宮辭樂府李不能為，李覽勝紀行王不能作。<sup>22</sup>

七言絕句以語近情遙，含吐不露為貴；只眼前景，口頭語，而有弦外音，使人神遠，太白有焉。<sup>23</sup>

七言絕句，初唐風調未諧，開元天寶諸名家無美不備，李白、王昌齡尤為擅場。<sup>24</sup>

七言絕句，太白高於諸人，王少伯次之。<sup>25</sup>

---

<sup>16</sup>同上註。

<sup>17</sup>胡應麟《詩藪》，內編卷六，近體下，絕句篇，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

<sup>18</sup>同上註。

<sup>19</sup>同註17。

<sup>20</sup>同註17。

<sup>21</sup>同註17。

<sup>22</sup>同註17。

<sup>23</sup>沈德潛《唐詩別裁》，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

<sup>24</sup>王士禛《唐人萬首絕句》，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

<sup>25</sup>高秉《唐人品彙》，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

龍標、隴西真七絕當家，足稱聯璧。<sup>26</sup>

三唐七絕並堪不朽，太白、龍標絕倫逸群。<sup>27</sup>

由各詩評中可見李白詩在表現形式上對絕句的偏好，尤其以七言絕句最為出色，可以推測：李白傾向於選擇七絕為其中介。符號社會學家麥克盧漢（Marshall McLuhan）說過：「中介的使用就成了中介的內容。」七言絕句此一中介也影響著色彩符碼。

七言詩一般以四三句法構句，這種成規的構句方式，在符號在組合過程中，便限制了符號的選取範圍。七言絕句雖是四句組成，但其絕非七言律詩的一半。反過來說，半首七律或二分之一首七律，就缺乏七絕此一中介原本表現的功能。這種情形，會發生在杜甫身上；對李白的七絕而言，則絕不可能。此外，必須說明的一點是：所謂「起、承、轉、合」的鋪陳模式只用於律詩，將其轉用於絕句是宋末至元、明以後的情形。七絕之所以為七絕的第一要素，是相對於七律要素「對偶性」而言的「單一性」。<sup>28</sup>單一性的形式特點為四句中關聯主題的每個素材，都必須是散句（非對偶句）的形式，單一地接續而下。七絕區別於七律的另一要素為「對他性」，也就是相對於七律「完結性」的「非完結性」。七律對偶的形式會造成意象的自我完結。這樣的「單一性」、「對他性」直接規約了符號鏈的組合方式。舉例來說，符號甲與符號乙對偶，由甲乙構成的表現範圍就明確化，同時在選擇軸上的丙、丁、戊、己……等的意象聯想就被否定或排除。反過來說，正是由於否定或抑制了其他聯想而造成自我完結。與此相反，七絕的單一性則缺乏意象完結性。符號甲沒有符號乙對偶，則符號甲的表現範圍便不明確，因而甲的聯想對象就有丙、丁、戊、己……等的多種選擇，此即流動的對他性意象。所以，七絕的意象就不若七律構成自我完結。

以七絕為中介，一方面，造成色彩符號組成的單一性與對他性，形成意象飄流浮動、綿遠深長的情況。另一方面，與李白昂揚激越的創作手法互為呼應。

---

<sup>26</sup> 焦竑《詩評》，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

<sup>27</sup> 宋犖《漫堂說詩》，收於常振國、降雲編《歷代詩話論作家》，黎明文化事業公司，1993年9月。

<sup>28</sup> 「對偶性」、「單一性」與後面提到的「完結性」、「對他性」，沿用松浦友久針對七絕、七律表現形式的差異而提出的說法。參見松浦友久，《李白詩歌抒情藝術研究》，上海：上海古籍，1996年，第八章。

## 肆、能指的審美依據

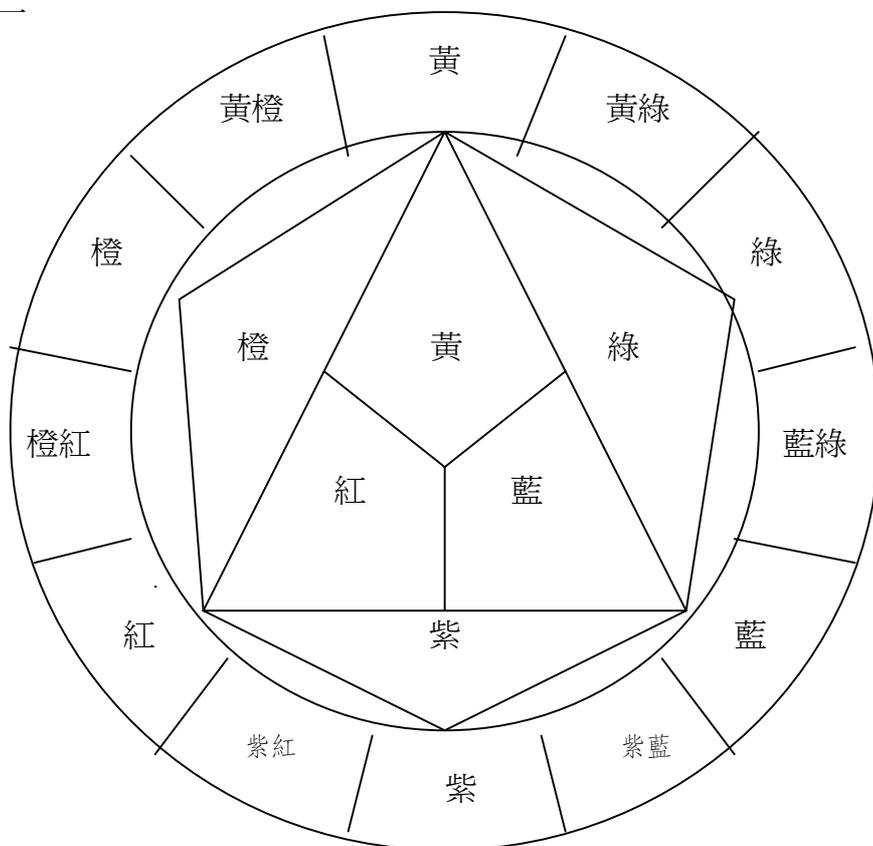
在探討李白七絕的色彩編碼前，有必要對色彩運用效果的知識有一先行了解，以提供符號能指的審美條件，增加對色彩能指本身的可感性。對此，本文主要採用現代色彩學應用理論及色彩心理學之研究成果，而不述及物理學色、光之分析理論。色彩運用效果的分析，可分色彩構成和色彩內部關係兩部份進行討論。

## 一、就色彩構成論其運用

色彩由色相、明度、彩度三屬性構成。

色相是組織色彩體系的基本色彩——紅、橙、黃、綠、藍、紫。這個色彩體系以紅、黃、藍三原色<sup>29</sup>為中心（見圖一），三色兩兩相混，形成橙、綠、紫，這便形成六色相。各色再與其相鄰之色混合，便形成十二色環。十二色環中，黃橙、橙、紅橙為暖色，藍、藍紫、藍綠為寒色，其餘則為中性色。暖色不僅令人感到溫暖，同時較具重量感、較遲鈍，寒色相對令人感到較冷較輕、較柔軟、較流動敏捷。

圖一



<sup>29</sup> 無法調混出來的顏色，反倒是其他調混色的基礎色，稱原色。

明度指色彩明亮的程度，如黑色的明度最低，白色的明度最高。明度的高低可傳達不同的感受；明度高的色彩較具膨脹感（即視覺上體積較大），明度低的色則具收縮感（即視覺上體積較小）；明度高的色看來距離較近（即具有前進效果），明度低的色看來距離較遠（即具有後退效果）。

彩度指色彩鮮明的程度，故又稱純度或鮮度。若一色彩混入愈多白或黑色，其彩度便降低。彩度高的色較活潑鮮明，相對而言，彩度低的色較柔和，且刺激性低。彩度也與速度感有關，彩度愈高，行動愈敏捷，反之亦然。

## 二、就色彩內部關係論其運用

除了單一色彩能傳達感覺外，色彩間的搭配也能營造出許多感覺。色彩間的關係不外兩種：調和與對比。

凡調混元素相同者為同一色相（又稱同一色系），同一色相中的顏色只在其明度和彩度上有差異。

而調和即是從同一色相之彩度及明度之變化而來。調和是指視覺要素之組織或結合時的秩序感，即視覺要素之間具有類似性，從而造成視覺上的和諧美感。調和的色彩組合是：組合的要素兩兩之間具有近似的要素支持。這種同一家族或鄰近家族的色彩組合，能使觀者達到平靜、和氣之心理效果。<sup>30</sup>

對比與調和相同，都是視覺要素組合的一種間隔佈置。與調和不同的是，對比的組合要素間差異較大，故而在視覺效果上，可造出（相對於調和）動態、急劇和強烈的氣氛。對比有反對（opposition）、對立（conflict）以及變化（variety）等類型，可造成戲劇化和興奮的效果。與「對比」相反，對立較若的構成型態，就較易陷入於單調。<sup>31</sup>色彩的對比配置可分六種：

### 〈一〉色相對比（hue contrast）

是從各色相中選出最高彩度的純色來搭配。如教堂的彩色玻璃就是色相對比的例子。由於色相對比所配合的色彩是純色，因此顯出十分鮮妍、強烈的感覺。

### （二）明度對比（value contrast）

明亮與黑暗對比的感覺，為彩度對比的三倍，明度對比較其他對比更易感知。依色彩明度劃分，可分明調、中間調、暗調。明調可產生快活、清爽、明朗的感覺，同時可引發觸覺上柔弱、輕巧、寒冷的感

---

<sup>30</sup> 大智浩著，王秀雄譯《美術設計的基礎》，大陸書局，1969年2月，頁177。

<sup>31</sup> 同上，頁186。

受。中間調，則持有柔和的、幻想的、甜美的穩定感。暗調則持有憂鬱、苦悶感。有時也會感到笨重、暖和或明瞭、硬度、鈍濁感。<sup>32</sup>

### (三) 彩度對比 (chroma contrast)

彩度是色彩的色味，色的深度，也就是色彩鮮濁的程度。在其構成元素中，不含黑或白的元素，則此色彩的彩度較高，視覺強度也大，即所謂的強色（俗稱鮮艷色），如：紅、藍、綠、橙……等。同樣地，在其構成元素中，含某一程度的黑、白或灰的元素，則此色彩的彩度便會降低，形成視覺強度較小的弱色（俗稱濁色）。色味較濃的強色與色味較稀的弱色產生的對比，即彩度對比。濁色與鮮豔色的對比是相對性的，在濁色旁的鮮色感覺愈鮮豔，同理，在鮮色旁的濁色感覺愈濁。<sup>33</sup>

### (四) 寒暖對比 (cold and warm contrast)

物理上的溫度感覺是透過觸覺感知。但透過視覺上的色彩，也可達到觸覺般的溫度感知。色彩所造成的寒暖感，比色彩所給與其他關連及聯想，還客觀些。」在十二基本色相中（見圖一），寒暖對比時，最暖和的色是紅橙，最寒冷的是其對角的藍綠。再者，「同一色相中也有冷色感與暖色感之別。不論是寒色或暖色，混入白色，明度愈增高，而色彩愈冷，反之，混以黑色，明度愈低時，愈增加暖和感。<sup>34</sup>

### (五) 補色對比 (complementary contrast)

通常當兩色混合，變成灰色或黑色時，稱爲此兩色的補色關係。在色環中（見圖一），補色的相對色通常位於直徑或中心軸的兩端。當補色相鄰時，最有活躍感。各補色間有其獨自的特徵。如：黃／紫——不僅是補色對比，也加入非常強烈的明度對比，因而有明快感。紅橙／藍綠——爲寒暖對比，使人有比補色對比更強的感覺。藍／黃——除補色對比外，還有明度對比，因此有堅強且安定的感覺。紅／綠——明度相差無幾，加上心理上刺激很強，所以，純色相鄰接時，境界線很眩目。<sup>35</sup>

### (六) 面積對比 (contrast of area)

<sup>32</sup> 同註 27，頁 76。

<sup>33</sup> 大智浩著，陳曉罔譯《設計的色彩計畫》，大陸書局，1985 年 8 月，頁 103。

<sup>34</sup> 同註 27，頁 108。

<sup>35</sup> 同註 27，頁 117。

面積對比是對二色或二色以上的相對的面積比例而言。因此，面積的對比也就是色面積的大小的問題。色彩面積配置得適當，就能產生安定的均衡感。純色的明度與面積，是決定純色面積的均衡的兩個要素。

歌德（J.W.Goethe）所定的純色明度對比如下：

黃：橙：紅：紫：藍：綠=9：8：6：3：4：6

代表性的三組補色明度比如下：

黃：紫=3：1，橙：藍=2：1，紅：綠=1：1

把這些明度化放置在調和的面積上時，面積與明度成反比的關係。適恰的面積配置，可以產生均衡安定的效果，但卻不突出。

### 伍、能指的審美考察

應用第參章現代色彩學與色彩心理學的理論，可以回到李白七絕色彩符號的能指自身，並停留在其能指，做一美學性質的考察。

#### 一、色彩三屬性的應用

詩作中只出現單一色彩的情形，可就其色彩之屬性（即色相、明度、彩度）分析其運用手法。

以〈橫江詞其三〉、〈送外甥鄭灌從軍其一〉為例。

##### （一）〈橫江詞其三〉

橫江西望阻西秦，漢水東連楊子津。

白浪如山那可渡？狂風愁殺峭帆人。

此詩以白色形容浪濤。白為明度最高的顏色。明度高的顏色，具透明感，十分符合水的形象。明度高的色彩，同時能產生前進感與速度感，呼應浪的動態。此外，白色有體積膨脹的效果，與「如山」正作呼應。在組合軸上，「白」與「浪」與「如山」有依順關係。又由於「白」這一能指對應可多應多重所指，在選擇軸上，李白用「白」修飾浪，而非用高、狂……………等其他選項。以白飾浪雖然能貼切描摹對象，但達到逼真感的同時，也使其編碼痕跡被忽略，使得閱讀上的思索過程被縮減，造成消義化（desemantization）。

##### （二）〈送外甥鄭灌從軍其一〉

六博爭雄好彩來，金盤一擲萬人開。

丈夫賭命報天子，當斬胡頭衣錦迴。

第二句中的「金」是明度彩度都極高的色彩，帶有鮮妍的形象，同時含有富貴的象徵意義。於此用「金」字，可配合全詩豪氣干雲的氣氛，同時也顯露李白色彩運用的誇張手法。從另外一個角度來說，此詩「金」這個能指對應的所指內容與前人並無二致，這裡的「金」字並非李白的原創符碼。

## 二、色彩內部關係的應用

李白七絕不只運用單一色彩的表達，更多時候他運用色彩間的關係表達。

### (一)調和關係的應用

以〈望天門山〉、〈客中作〉為例。

#### 1、〈望天門山〉

天門中斷楚江開，碧水東流至北迴。

兩岸青山相對出，孤帆一片日邊來。

前三句以多層次的綠色，展現了綠色系的調和作用。末句白色的孤帆和紅色的日與前三句形成色相和補色的對比。而這對比正好凝聚視覺焦點，使得整個畫面既有調和又有對比，層次豐富。在組合軸上既充滿類似關係（碧水與青山），也充滿對照關係（青山與孤帆、孤帆與日）。

#### 2、〈客中作〉

蘭陵美酒鬱金香，玉碗盛來琥珀光。

但使主人能醉客，不知何處是他鄉。

前二句具有豐富的色彩形象，但都指向紫色系的範圍，選擇軸上的各個符號都聚集在類似的選項上。搭配「玉」，使紫色多了層次變化，產生調和的關係。紫在色彩心理學中表示著神秘感與憂鬱感，頗能襯托此詩的愁情。在整首詩的組合軸上也充滿類似的調和關係。

### (二)色相對比的應用

以〈望廬山五老峰〉、〈陪族叔刑部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其二〉為例。

#### 1、〈望廬山五老峰〉

廬山東南五老峰，青天削出金芙蓉。

九江秀色可攬結，吾將此地巢雲松。

此詩的色彩運用主要是藍黃的色相對比。此詩的藍色形象有兩個層次：一是青天，一是江水。「金芙蓉」之「金」於此指的是黃色，用以形容山峰。將黃色以

金稱之，一方面是作者對黃色光鮮貴氣特質的變相強調，一方面也顯示作者將色彩形象特色集中凝煉的表現。這裏的能指與〈送外甥鄭灌從軍其一〉的「金」相同，但此詩對應的所指不同於以往。這樣為能指與所指重新定立對應規則便是創造性，這也是李白的特有色彩私設符碼<sup>36</sup>。

## 2、〈陪族叔開部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其二〉

南湖秋水夜無煙，耐可乘流直上天。

且就洞庭賒月色，將船買酒白雲邊。

首句「南湖秋水夜無煙」，說明水色的清晰（即色彩純度高），純度高的色較活潑、具速度感與流動感，正與第二句「耐可乘流直上天」相呼應，形成組合軸上的依順關係。第三句的月色與前二句的水色，都屬原色（黃、藍）的色系，因此形成強烈的色相對比。它們同時也是寒暖對比。強烈的色相對比與寒暖對比到了末句，被白色一刷，整個對比的強度便弱下來。由首至末即形成對比層遞的流動變化。除第三句與前後句子以對照關係連接，其餘色彩符號在組合軸上都以類似關係連接。

（三）明度對比的應用以〈軍行〉、〈哭晁卿衡〉為例。

### 1、〈軍行〉

騶馬新跨白玉鞍，戰罷沙場月色寒。

城頭鐵骨聲猶震，匣裡金刀血未乾。

「騶馬」是黑鬃赤馬與「白玉鞍」是最強烈的明度對比，造成強烈而俐落的感覺。第二句「月色寒」將白色又加上寒色的質素。末句以「金」、「血」對比是黃紅原色的色相對比。造成詩中的色彩感覺由彩度低的明度對比流向彩度高的色相對比。

### 2、〈哭晁卿衡〉

日本晁卿辭帝都，征帆一片遶蓬壺。

明月不歸沉碧海，白雲愁色滿蒼梧。

「明月」在這裡雖無法判定是白或黃，但可確定為明度高的顏色。「碧海」的碧可能是藍或綠或藍綠<sup>37</sup>，但可確定為明度低的色彩。因此「明月不歸沉碧海」有

---

<sup>36</sup> 「私設符碼」一詞為李正治根據趙意毅衡「私設象徵」一詞延伸而出，用以說明相對於常規符碼的新創符碼。

<sup>37</sup> 碧、青等色詞的範圍在中國古代有部份重疊，對應到今日色彩學有藍、綠、黑、藍綠四種可能。

明度對比之效果。「白雲」之白是明度最高的色彩，本應有快活明朗之感，但與「愁色」並列竟形成反襯效果，使得「愁色」更加陰沉苦悶，這便是明度對比張力引發的聯想。

#### (四)彩度對比的應用

以〈陪族叔開部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其五〉為例。

##### 1、〈陪族叔開部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其五〉

帝子瀟湘去不還，空餘秋草洞庭間。

淡掃明湖開玉鏡，丹青畫出是君山。

第三句的「玉鏡」是以物代色的手法，指向性較朦朧。第四句隱隱呈現的綠色形象與第三句的「玉」形成彩度對比。綠的彩度雖不高，但由於玉的彩度更低，兩者彩度的差距因此拉開。又由於兩者彩度都不高，使得全詩呈現一種輕快的感受，配合詩境的傳達。

#### (五)寒暖對比的應用

以〈峨眉山月歌〉、〈陪族叔開部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其四〉為例。

##### 1、〈峨眉山月歌〉

峨眉山月半輪秋，影入平羌江水流。

夜發清溪向三峽，思君不見下渝州。

此詩雖無色詞，但透過對月及水的描寫，也傳達鮮明的色彩形象。山月與江流是暖、寒色的對比。暖色的山月有不透明的、靜止的、刺激的感受。寒色的江流，相對則有透明的、流動的、鎮靜的感受。如此詩境隱隱形成寒、暖對立的內在張力。

##### 2、〈陪族叔開部侍郎曄及中書賈舍人至遊洞庭其四〉

洞庭湖西秋月輝，瀟湘江北早鴻飛。

醉客滿船歌白苧，不知霜露入秋衣。

這首詩的色彩是由暖色入寒色的漸遞變化。由首句秋月的暖色，至第二句江水的中性色，轉至末句霜露的寒色。同時也展現情緒上由熱烈，至平靜，至哀愁的漸遞變化。由於寒暖色彩符號漸遞變化的節奏感，展現了空間性符號鏈以時間性的方式串連，相較於繪畫，這正是詩歌色彩符號的特色。

#### (六)補色對比的應用

##### 1、以〈望廬山瀑布其二〉為例。

日照香爐生紫煙，遙看瀑布挂前川。

飛流直下三千尺，疑是銀河落九天。

首句的「日」與「紫煙」是黃紫的補色對比。黃紫不僅是補色對比，同時是明度對比，兩者具有極大差異，故而相配有奇異之感，可營造奇幻氛圍的詩境。瀑布的藍色系具有爽朗之感，加之以末句的「銀」色，使藍色的明度增加，因而使透明感、速度感都增加。在奇幻的畫面中，營造出動態感。

### （七）面積對比的運用

1、以〈上皇西巡南京歌其三〉為例。

華陽春樹似新豐，行入新都若舊宮。

柳色未饒秦地綠，花光不減上陽紅。

此詩主要展現紅、綠兩個互為補色系的搭配。第三句的綠有兩個層次：一是柳色，一是秦地。同樣地，第四句的紅也有兩層次：一是花光，一是上陽。柳色的綠較秦地的綠明度高，花光的紅也較建築物上陽的紅明度高。在此，顯現李白紅、綠二色安排的調和性及對稱性。而紅、綠二色互為補色，因此視覺對此極為強烈。然而強烈並非意味不和諧，此詩中紅、綠出現的比例是一比一，根據面積對比的原則，紅綠一比一句有平衡安定的效果。所以，此詩的補色對比雖強烈，但亦平衡穩當。

## 陸、李白七絕的色彩符碼特性

李白七絕六十六首中，運用色彩敘述的就有二十八首<sup>38</sup>。

李白常用的色彩，有白、紅、金、青、碧等。而其中有些色詞的運用只是一般成規的沿用，如「紅樓」（〈陌上贈美人〉）、「青龍」（〈東魯門泛舟其二〉），其色彩意象並不明顯。但也有些色詞雖沿用成規，如「紅妝」（〈贈段七娘〉）、「青天」（〈春怨〉、〈望廬山五老峰〉）、「青山」（〈望天門山〉），在其詩意脈絡中製造出鮮明的意象。尤其在與其他色彩作用時，其所產生的意象更為豐富而重要。

「白色」能指，在李白七絕中最常指稱玉製之物，如高樓（「白玉高樓看不見」〈別內赴徵其一〉）、馬鞍（「騮馬新跨白玉鞍」〈軍行〉）、床（「笑倚東窗白玉床」〈口號吳王美人半醉〉）或盤（「白玉盤中看卻無」〈白胡桃〉）。在這些詩中「白」

<sup>38</sup> 66 與 28 之數皆由《李白集校注》中統計出來。

是具有高貴、雅潔意涵的。李白七絕中的白色，並非都具有相同涵意，如「白雲愁色滿蒼梧」(〈哭晁卿衡〉)、「疑是山陰雪後來」(〈橫江詞其四〉)……等句的白色就具有不同的意涵，主要還是依其於詩中脈絡所展現的涵意來判定。

李白七絕中意象最為統一的顏色就是金色。「青天削出金芙蓉」(〈望廬山五老峰〉)、「翡翠為樓金作梯」(〈別內赴徵其三〉)、「匣裡金刀血未乾」(〈軍行〉)、「金屋無人螢火流」(〈長門怨其一〉)、「黃金四屋起秋塵」(〈長門怨其二〉)、「金盤一擲萬人開」(〈外甥鄭灌從軍其一〉)、「歸時佩儻黃金印」(〈別內赴徵其二〉)、「白馬金羈遼東海」(〈春怨〉)等句。除了「青天削出金芙蓉」這一句，金色這一能指都指向華貴雍容，在這一符碼規則上因襲陳規，藝術價值不高。

青、碧兩個能指在中國古代所對應的所指有部份重疊。若以今日的色彩學來看，青指稱著三種顏色：藍、綠、黑，碧則指稱藍、綠。李白七絕中的「青」、「碧」能指，有的指向藍色系，有的則指向綠色系。指向藍色系的有：「青天削出金芙蓉」(〈望廬山五老峰〉)、「孤帆遠影碧空盡」(〈送孟浩然之廣陵〉)、「夜懸明鏡上青天」(〈長門怨其二〉)。「夜懸明鏡上青天」的青指向近於黑的藍，故而將其亦放入藍色系。指向綠色系的則有：「柳色未饒秦地綠」(〈上皇西巡南京歌其二〉)、「兩岸青山相對出」(〈望天門山〉)、「余問何意棲碧山」(〈山中問答〉)、「千杯綠酒何辭醉」(〈贈段七娘〉)、「翡翠為樓金作梯」(〈別內赴徵其三〉)。這些綠色所指常搭配紅色所指，形成組合軸上的對照關係。如：「千杯綠酒何辭醉？一面紅妝惱殺人」(〈贈段七娘〉)、「柳色未饒秦地綠，花光不減上陽紅」(〈上皇西巡南京歌其二〉)。綠紅為補色對比，在此李白的綠色符碼運用得十分活潑亮眼。

李白的色彩運用偏好彩度高的顏色<sup>39</sup>，因此李白七絕的畫面多半顯得色彩妍麗。此外，李白所運用的色彩常是其內在主觀的反映，而非客觀現實中的真實色彩，如「青天削出金芙蓉」、「騮馬新跨白玉鞍」、「匣裡金刀血未乾」……可以看到李白在色彩運用上的誇飾手法。

李白七絕的用色傾向與浪漫主義的創作手法頗有相合之處。浪漫主義文學具有強烈的主觀色彩，李白在色彩運用上正明顯呈現其主觀意識。浪漫主義文學具有情感強烈的特徵，這點也可與李白善用強烈對比相呼應。浪漫主義文學為求集中凝煉的形象表現，強調形象的鮮明呈現，常用誇張手法，這點在李白以「金色代「黃」色的部分也可得見。

<sup>39</sup> 這點與王維相較尤為明顯，王維詩的畫面多半為冷色調，如〈鹿柴〉即為代表。

另外，在色彩氛圍中李白最常運用的是月色符碼。其中最常與月搭配塑造色彩氛圍的是水，如：「明月不歸沉碧海」（〈哭晁卿衡〉）、「且就洞庭賒月色」（〈陪族叔刑部侍郎曄及賈中書舍人至遊洞庭〉）、「輕舟泛月尋溪轉」（〈東魯門泛舟〉）、「峨眉山月半輪秋，影入平羌江水流」（〈峨眉山月歌〉）這裡的月色多半是明度彩度均高的月色，搭配水色形成明度、彩度及寒暖三對比。搭配夜空的月色也有這種效果，如「夜懸明鏡上青天」（〈長門怨其二〉）。也有少數月色雖然明度高，但彩度低，與上述偏向暖色的月色不同，是趨於寒色的，像「夜坐寒燈連曉月」（〈別內赴徵〉）、「戰罷沙場月色寒」（〈軍行〉）。但不論哪種屬性的月色，李白七絕的月色能指都指向兩個相同所指：哀傷的氣氛和易逝的流動性感受。

在色彩關係的運用上，李白使用對比較調和來的多。而對比中亦有強弱之別，李白所採用的對比關係，也以強烈者居多，如：明度、寒暖、補色（尤其是紅綠）。這點可與李白詩中濃烈的情感相互對應。而李白七絕中創新的色彩符碼多運用色彩的對比關係去建構，而這正是李白色彩符碼的主要成就。

### 柒、結語

透過李白在七絕中運用色彩的手法，可以察見李白的性格。

偏好高彩度的人多半熱情、開朗、單純，而且心態上很年輕。兒童所喜愛的顏色多半是高彩度。這點在李白對其理想熱切而單純的堅持中可以得到印證。

在色彩運用上的誇飾手法，顯示作者善於馳騁想像，以及愛好自由、不受拘束的性格。這點與李白豐富多姿的人生經驗也有關係。

在其用色喜好強烈對比的部分，可以察見李白的熱烈情感和好惡分明的性格。由李白不苟合於當權的事例即可為一明證。

## 參考資料

- 王琦輯注，《李太白全集》，台北：九思出版公司，1979年3月。
- 瞿蛻園等校注，《李白集校注》，台北：里仁書局，1981年3月。
- 王士禎編輯，《唐人萬首絕句》，上海：中央書店，1936年4月。
- 富壽蓀選註，劉拜山評解，《唐人絕句評注》，台北：木鐸出版社，1982年6月。
- 松浦友久，《李白詩歌抒情藝術研究》，上海：上海古籍，1996年。
- 常振國、降雲編，《歷代詩話論作家》，台北：黎明文化事業公司，1993年9月。
- 宗白華，《美學的散步》，台北：洪範書店，1981年8月。
- 黃永武，《詩與美》，台北：洪範書店，1984年12月。
- 張亭亭，《文學與色彩》，鄭州：河南人民出版社，1994年2月。
- 趙毅衡，《文學符號學》，北京：文藝新學科建設叢書，1986年。
- Robert Scholes 著，譚一明譯《符號學與文學》，台北：結構出版群，1989年3月。
- 李幼蒸，《哲學符號學》，台北：唐山，1997年2月。
- 李幼蒸，《語義符號學》，台北：唐山，1997年3月。
- 索緒爾（Ferdinand de Saussure）口述，巴利（Charles Bally）、薛施藹（Albert Sechehaye）編，《普通語言學教程》（Course in General Linguistics），台北：弘文館。
- 羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）著，李幼蒸譯，《寫作的零度——結構主義文學理論文選》（Le Degre Zero de l'Écriture——Elements de Semiology），台北：桂冠，1998年2月。
- 羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915~1980）著，敖軍譯，《流行體系（一）——符號學與符飾符碼》（Système de la Mode），台北：桂冠，2000年9月。
- 大智浩著，王秀雄譯，《美術設計的基礎》，台北：大陸書局，1969年2月。
- 約翰·義庭著，王秀雄譯，《造形藝術的基礎》，台北：大陸書店，1971年6月。
- 大智浩著，陳曉岡譯，《設計的色彩計畫》，台北：大陸書局，1985年8月。
- 佟景韓主編，《造形藝術美學》，台北：洪葉文化事業公司，1995年2月。
- 童慶炳，《中國古代心理詩學與美學》，台北：中華書局，1997年10月。
- 《一九九八「色彩與人生」學術研討會論文集》，台北：國立台灣藝術教育館，1998年5月。

文學前瞻第三期

朝倉直已著，林品章、陳慶彰譯《藝術・設計的色彩構成》，台北：龍溪圖書，  
1999年。

賴瓊琦，《設計的色彩心理》，台北：視傳文化事業公司，1999年3月。