

南台人文社會學報 2013 年 11 月

第十期 頁 29-76

韻文的色彩與對比-以高中課本選文為例

簡維儀*

摘要

色彩意象塑造出炫麗多彩的文學世界，是探析文學作品時重要的觀察視角，透過詩筆的轉化，能將看似平淡的尋常物色轉變為形神俱全的精妙設色。本文以高中課本所選錄的設色佳作為例，從色彩的視覺感知及知覺對比著手，先分析色彩的本質及特性，再於對比的配置用色中，依色彩的「三屬性」，分別從「明度對比」、「彩度對比」及「色相對比」三個角度分析韻文設色的特質。

關鍵詞：高中國文韻文、色彩、對比

* 簡維儀，國立高雄師範大學國文學系研究生

電子信箱：puppylovefu@gmail.com

收稿日期：2013 年 09 月 11 日，修改日期：2013 年 11 月 21 日，接受日期：2013 年 11 月 22 日

STUST Journal of Humanities and Social Sciences, November 2013

No. 10 pp.29-76

The Use of Color Contrast: An Analysis of Selected Poems from High School Textbooks

*Wei-Yi Chien**

Abstract

The means by which a vivid literary world is created through color imagery is an important perspective from which to conduct literary analysis. Through the transformative pen of the poet, seemingly ordinary things can become extraordinary and exquisite. This paper takes a number of masterpieces of color selected for high school textbooks as an example. It starts by contrasting the visual perception and subjective feeling of color, first analyzing the nature and characteristics of colors, and then analyzing configurations of contrasting colors according to the "three properties" of color, namely "contrast in brightness", "contrast in saturation" and "contrast in hue." Through this analysis, insight can be gained into the use of color characteristics in poetry.

Keywords: High school verse, Color, Contrast

* Wei-Yi Chien, Graduate Student, Chinese Department, National Kaohsiung Normal University
E-mail: ww.9187@yahoo.com.tw
Manuscript: Sept. 11, 2013; Modified: Nov. 21, 2013; Accepted : Nov. 22, 2013

壹、前言

韻文展現作家之思，精妙文字中凝練著或歡愉、或感傷、或思念、或纏綿的人生喜悲，而周圍的物色正是作家藉以展露情思的媒介。在早春的冷寂中，李賀寫道：「薄薄淡靄弄野姿，塞綠幽風生短絲」（〈河南府試十二月樂詞並閏月·正月〉）；在漸曉的春暮中，溫庭筠吟誦：「紅粧萬戶鏡中春，碧樹一聲天下曉」（〈雞鳴埭曲〉）；在迎春的欣喜中，王維寫道：「萬樹江邊杏，新開一夜風。滿園深淺色，照在綠波中」（〈遊春曲·二首之一〉）。在韻文多面向的詩境美感中，色彩具有極高的藝術含量。色彩的運用及含色意象的設計，將作家心中之思與外在物體之實融合為一，是視覺與心覺轉換的橋梁。在美學的諸多範疇中，色彩對高中生而言，不啻為鮮明具體且饒有趣味的切入點，較之其他空靈玄妙的美學理論，色彩知覺更易於領略體會。語文教學不僅是閱讀理解的引導，更要讓學生能對作品主動探索並積極運用所學，民國一百年七月所公布的「普通高級中學課程綱要總綱」中，其教育目標的第二項為「加強邏輯思考、判斷、審美及創造的能力」¹，而韻文的色彩美學，正可以增進學生的審美及創造能力。從高中國文韻文的設色語感進行研究，並將所得運用於高中國文教學之中，引導同學以色彩為軸線進而全面思考美感的產生並學習美文的塑造，不僅能增進其語文的理解能力，更能激發其文字的創造能力。有了色彩美學的奠基，同學在創作的過程中，從構思、謀篇、煉字、遣詞到組段、成文，不再是黑白的文字架構，而是立體的色彩圖象，不再寫出枝蕪龐雜的冗詞贅語，而能於其筆下鎔鑄出精練而詩化的美文妙句。因此，筆者以高中國文課本中的韻文作品為例，分別從色彩的視覺感知及知覺對比著手，先分析色彩的本質及特性，並透過

¹ 中等教育司「高級中學課程標準暨綱要」網站，
http://www.edu.tw/high-school/content.aspx?site_content_sn=8403（2010.11.25 上網）。

色彩感覺的接受與聯想，掌握色彩於韻文中所構成的各種知覺及意象，將色彩體系與韻文作一銜接與聯結，在韻文的色彩語感分析中融入色彩學理論，以期能更有系統地分析色彩的運用效果，當創作須融色於文時，能知曉如何掌握其中的技巧。

貳、研究範圍

本論文以高中國文課本所選錄之韻文為研究對象，韻文類別包含辭賦、詩、詞、曲等四大類。高中國文於辭賦類的選錄主以《楚辭》及散賦為主，詩歌包含《詩經》、樂府詩、古體詩、唐人與宋人近體詩以及清人所撰與臺灣相關之詩歌。詞作包含五代詞及宋詞，曲則兼收有散曲及劇曲。版本方面，以目前各校所使用之版本為主，分別為：翰林、龍騰、南一、三民以及康熹等五個版本。各家版本於韻文的選錄上，平均每冊二至三首作品，計翰林版共二十首，龍騰版共十九首，南一版共十八首，康熹版共十九首，三民版共十六首，本論文即以上述各版本所選錄的韻文作品作為主要的研究範圍。²

色彩探討方面，韻文中色彩的運用可以分為三類：

第一類為「色字含色」：即該詞、句帶有顏色字且其顏色字含有色彩意象。

第二類為「象中有色」：即該詞、句字面上無色字，實則帶有色彩意象。

第三類為「色字無色」：即該詞、句字面帶顏色字，實則其字無色彩之意。

² 各版本選錄之韻文參見附錄（一）。

本論文探討的範圍以第一類「色字含色」及第二類「象中有色」為主，第三類「色字無色」的現象因與色彩知覺較無關係，故略而不談。

參、韻文設色之視覺感知

色彩在轉化為心中意象前，必先經過眼睛視覺的感知，色彩的知覺是人類共通的生理機能，色彩的構成與運用，於色彩學上有一套準則與規律，其理論為色彩的美感提供了基本的概念，讓色彩的分析不僅是中國傳統「觀物取象」或「以色貌色」的抽象感色，而能從另一種科學的角度有系統地瞭解眼睛所產生的色彩知覺，使我們不僅感受到色彩之美，也能理解為何覺得美。

視覺原始的本能接收是一切色彩理論的核心，若無視覺的生理機能，色彩將無法傳遞於文、領略於心。色彩的感知歷程是顏色意象形塑前的生理機轉，當光線透過瞳孔，經水晶體的調節，進入眼球後，物體焦點便凝聚於視網膜上，視網膜上的細胞接受刺激，將光線轉換為信號，當信號沿著視神經傳遞至大腦中樞後，色彩的知覺自此而生，此一歷程為色彩知覺的基礎，正是此一機轉讓作家能感受山青水綠、花紅雲白，進而將視覺所感創發為文。

從色彩的視覺感知而言，光線是色彩形成的基礎，色彩的研究便始於光譜的發現，鄭國裕、林磐聳於《色彩計劃》中云：

1666年，英國科學家牛頓從三稜鏡的分析中，獲得光譜，此後科學家紛紛投身於色彩學說的建立與研究，使得原有信仰大自然神奇力量的色彩觀，轉為得以分析色彩、研究色彩，並能充分活用色彩。（鄭國裕、林磐聳，1991，頁100）

光譜上頻率與波長的差別形成色彩知覺的差異，光線變化是色彩形成的基礎。詩人創作時便注意到不同光線下的色彩變異，蘇軾見雨後暮色的光線變化而寫道：「照日深紅暖見魚，連村綠暗晚藏烏」（〈浣溪沙〉），精準掌握雨後傍晚的陽光變化；皮日休於艷陽高照下戲云薔薇：「可憐細麗難勝日，照得深紅作淺紅」（〈重題薔薇〉），細膩分辨光照前後的色彩轉變。優秀作家能以敏銳的觀察力，仔細辨別光線下的物色變化，以此入作，作品更具藝術美感。

「在我們的世界裡有豐富的色彩是光刺激了視覺器官而產生的」（賴瓊琦，1999，頁 26），不同光線觸引不同的色彩感覺，而人類視覺能感知到的色彩分為兩大類：一類是發光體所發出的「光色」，一類是物體在光線照耀下所呈現的「物體色」。「光色」隨著發光體於時間、狀態中的改變，顏色亦隨之而變，在日本學者湊幸衛所監修的《中國色名綜覽》中，紅色因光色變化而產生的色名便有「極光紅」、「夕陽紅」、「淡曙紅」、「晨曦紅」、「落霞紅」、「餘燼紅」³等六色之異，每一色隨著發光體的不同呈現出或明或暗、或深或淺的色彩差異，光線的變化讓中國色名更加璀璨豐富，將這些變化紛呈的色名運用於創作中，作品更璀璨動人。

而「自己不發光的物體，受光後才能看得見，也才能看見其顏色，像這樣物體的顏色，叫做物體色」（賴一輝，1991，頁 39），物體色的運用在韻文中較光色更為頻繁，尤常見以物體名色的詞組結構，透過「物體名+色名」的詞組，讓色彩的呈現更加豐富立體。曾啟雄、劉晏志研究《全唐詩》中的青色字群色彩表現時，便提出：

青色系字群於描寫綠色狀態時，有很大的比例是以「植物名+基本

³ 資料參見許天治，〈中國古典詩中「雕紅刻綠」的賞析研究(上)—初探紅綠色彩在詩詞中的視覺意象〉，《藝術評論》第 4 期，1991.10，頁 61-62。

色名」或「基本色名十植物名」的形式出現的，而且多以草、樹的植物種類為主。（曾啟雄、劉晏志，2010，頁 23）

色彩的運用主導韻文的視覺印象，而物體色更是韻文色彩的使用核心。在光色與物體色的搭配使用下，韻文用色從呆板的綠、黃、藍、紅轉為水綠、菊黃、靛藍、旭紅，文句吟誦結合眼睛的知覺，感受更加深刻且更富有震撼力，甚至「連風的顏色也能描繪出來」（Ferrer，2004，頁 114）。

肆、色類辨析—「五正色」與「三屬性」

對於視覺所接收到的物體色，中國傳統色相與西方色彩學有不同的分類方式。依據四季更迭及萬物消長的自然景觀，中國傳統將色彩分為「正色」及「間色」。「正色」即赤、青、黃、白、黑五色，「五色」一詞最早見於《尚書·益稷謨》：「以五采彰施於五色，作服，汝明。」（〔漢〕孔安國傳；〔唐〕孔穎達正義；國立編譯館十三經工作小組編，2001，頁 179）。而最早將五色與方位作具體連結的是《周禮·考工記·畫績》：「畫績之事，雜五色。東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑，天謂之玄，地謂之黃。」（〔漢〕鄭玄注，1985，頁 294）關於傳統的五色《孫子兵法·兵勢第五》亦提及：「色不過五，五色之變，不可勝觀也。」（周·吳起、孫子著；陸費達總勘，1974，頁 6），意即視覺感知到的千色萬彩實由五色變化而來，此「五正色」為傳統文化的色彩基礎。賴一輝便彙整出「五正色」於傳統文化中的豐富內涵：

傳說中，虞舜的時代百官的服色，已經分為五等五色。有記載的信

史中，周禮有對服飾及用色的規定。戰國時代，陰陽五行的學說興起。色彩以黃、黑、青、紅、白的五種顏色，和金木水火土相對應。這五種顏色也用來代表方位。東方是日出的地方，以草木生長的顏色青色代表。日落的西方是白色。南方是溫暖的方位，以紅色代表。北方是朔方，冷風吹來的方向，以黑色代表。中央是皇帝的所在，以黃色代表。（賴一輝，1991，頁16）

先民透過視覺的感知，從自然事物中歸納出五種基本的「正色」，再與日常生活的體驗結合，將「正色」以不同的比例調合成「間色」⁴，再以「正色」及「間色」涵蓋寬廣的色彩領域，傳遞出屬於中國文化的色彩思想及意義。

若依西方色彩學的觀念，物體色按視覺的感知分為「無彩色」、「有彩色」及「獨立色」。「無彩色」為黑、灰、白三色系；「有彩色」為紅、橙、黃、綠、藍……等色；「獨立色」為金、銀二色系⁵。而分析色彩時則以「三屬性」為基礎，即色相、明度、彩度。「色相」是色彩的種類，乃色與色的區別，中國傳統的赤、青、黃、白、黑「五正色」即是色相之異。「明度」為色彩的明暗程度，越接近白色明度越高，越接近黑色則明度越低，王維筆下的「澗花輕粉色，山月少燈光」（〈從岐王夜讌衛家山池應教〉）便是運用明度的改變，賦與澗花輕嫩的粉色情調。「彩度」為色彩本身的飽和狀態，即色彩的濃度高低，色彩濃度越濃、顏色越鮮艷則彩度越高。石延年的「高低千點赤，深淺半開紅」（〈和樞密侍郎因看海棠憶禁苑此花最盛〉）便是運用彩度的變化，勾勒海棠

⁴ 「間色」是由不同的「正色」以不同的比例調合而成，歸屬為次要的顏色，故又稱為「間色」。（資料參見黃仁達，2011，頁6。）

⁵ 金、銀等發亮的情形稱為「光澤」。金色若沒有光澤，其色為土黃；銀色若不發亮只是淺灰色。光澤是物體的表面有許多小平面，這些小平面把光線像鏡面一樣完全反射出來，使眼睛能感受到反射光，然光澤並不屬於色彩的屬性之一，故將帶有光澤的金色及銀色另歸類為「獨立色」。（參賴一輝，《色彩計劃》，頁43。）

綻放的深淺色差。色彩的「三屬性」為色彩的重要表徵，當其中的任一特質轉變後，色彩便會產生敏銳的變化，尤其當韻文的辭句優美、結構精良時，色相、明度、彩度的運用可以在相似的情境中擴大物象的差異，產生更多樣的特質，使作品更具個人特色。因此研究韻文色彩的知覺時，色相、明度、彩度是不可忽視的要素。

對於色彩影像轉換為色彩語言的歷程，黎慕嫻認為：

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像化，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。（黎慕嫻，2002，頁 133）

色彩符號的轉換奠基於色彩感受的知覺，要理解韻文中的色彩語感，首先要瞭解色彩在知覺上屬於原始本能的接受及變化。色彩感覺依靠眼睛的作用，生理上對於色彩訊息的接收及感知是色彩理論的基礎，不同於內在情感的領略及美感的觸發，色彩的視覺感知較具穩定性及普遍性，先掌握感色機能直觀的普遍性特質，方能進一步闡述外在知覺所形成的內在情感與反應。

伍、韻文設色之知覺對比

欲瞭解韻文中的色彩運用，首先要掌握色與色搭配下的視覺感受。韻文的色彩搭配大致可分為單色用色、雙色用色以及多色用色，不同的色彩結構帶出不同的知覺感受。色彩的對比即是二色搭配的使用技巧，此種色彩搭配常見於韻文的設色之中。將兩種色彩要素組合之後，因為

組合要素間的差異過大，視覺上會相互影響，兩種色彩在鮮明的對照下彼此相映成趣，便形成了色彩的「對比」效果。對比的設色為藝術創作中對視覺衝擊最大的用色技巧，以兩種差異極大的色彩相互激盪、影響，透過視覺印象的衝擊讓藝術鑑賞的感受更加強烈。

這種對比用色在韻文中屢見不鮮，早於《詩》、《騷》裡便可見對比用色的精絕。《詩經》作品中，〈綠衣〉有「綠兮衣兮，綠衣黃裳」的綠、黃對比；《楚辭》的〈九辯〉中有「左朱雀之芟芟兮，右蒼龍之躍躍」的朱、蒼對比。《詩》、《騷》以降，對比用色於古典韻文中更是不勝枚舉，據林俊宏統計，李白詩中的色彩對比，便有 253 例（林俊宏，2002，頁 77）。林玉玲探析李賀詩中的色彩，也提出「李賀善用各種顏色來綴飾意象，尤其是具有補色『對比調合』興味的紅綠色相」（林玉玲，1996，頁 73）。王碧蘭觀察王維詩中的用色，亦認為「王維詩中顏色對比豐富，有『色名對比』、『彩度對比』、『涼暖對比』等不同形式」（王碧蘭，2005，頁 121）。許天治統整古典詩歌的紅、綠色系，提出「兩對比色系中，如：『重碧 竊紅』、『嫩綠 嫣紅』、『積翠 粘紅』、『水碧 霞紅』、『唾碧 啼紅』、『宮柳碧 苑花紅』、『煙穗碧 燭花紅』等皆是。此於中國古典詩中俯拾可見。」（許天治，1991b，頁 103）以對比組成的色彩結構，由於色彩關係的彼此約制和影響，對韻文畫面意象的構築具有更強烈的張力，靈活了山川風貌，也強化了語言文字與視覺印象間的轉換。

在對比的配置用色中，依色彩的「三屬性」，可以分為三種設計方式：一為光線明暗變化所形成的「明度對比」；一為色彩鮮濁程度所形成的「彩度對比」；一為色相不同所形成的「色相對比」。本節透過這三種用色的對比，分析色彩設計的技巧，試從韻文名家的物色搭配中，析理出一條可供學習探尋的清晰理路。

一、朝白暮黑，月明星稀—明度對比

色光有黑白、明暗之異，光線變化微妙而豐富，「光作用人的感色機能，影響人的色彩感知，塑造人的變化的色彩感覺。」（李廣元，2000，頁 168）任一場景設色若予以不同的明暗變化，作品便會呈現不同的情調。錢鍾書認為：「文學藝術不但能製造顏色的假矛盾，還能調合黑暗和光明的真矛盾，創闢新奇的景象。」（錢鍾書，1979，頁 25）光影的交融、黑白的塗敷構成了光色的不同結構，任意色彩以白色沖淡便成高明度的鮮亮，隨意一色以黑色皴濃便成低明度的闇暗。古代書畫家以水墨展現山情水意、花態柳情時，往往不重色彩的擬真，而是以墨彩黑白明暗的對比，幻化出「淡墨如霧夢」、「黝黑如椎碑」的水墨世界。

繪畫如此，文學創作亦然，文學家以光線的明暗變化引發視覺的光色動感，使筆下的物象不僅有色彩之靜，更充滿光色之動，於簡約的文字中飽含詩意與遐想。明暗的差異是影響作品情感的重要因素，明暗對比的掌握合宜可以成功塑造作品的氣氛。如李賀的〈官街鼓〉透過明暗的對比，帶出不同的情懷，其詩首聯寫到：「曉聲隆隆催轉日，暮聲隆隆催月出」生動地以聽覺轉換視覺的明暗變化，在曉聲催日、暮聲呼月的轉化中傳遞詩人對日居月諸的莫可奈何，對照詩人短暫的生命，再讀其後的「碓碎千年日長白」，激烈的動作喚起強烈的生命渴望，句中雖無「黑」字，卻在「碓碎日長白」的意象中傳達黑暗的色彩知覺，揭示出病弱的李賀對死亡的深度恐懼。

不論唐詩或宋詩，明度對比均為詩境增添許多動人韻味。色彩或許千變萬化，但僅運用光線的明暗對比便能產生五光十色的動態知覺，由此而生的情緒感發更是喜悲萬相，明暗對比的充分掌握是作家營造氣氛、渲染情感的重要法門。

高中國文各版本所選錄的韻文中，亦可見明暗對比的高明之作。先

就古體詩而言，樂府詩歌〈陌上桑〉⁶以及《古詩十九首》第十五的〈生年不滿百〉⁷均於行文中運用明暗對比。〈陌上桑〉以敘事詩的形式塑造才貌兼備的美麗女子——羅敷。詩人形塑羅敷之美，不採正面誇讚，而藉旁觀者的傾慕烘雲托月，對於羅敷外表的描述僅從穿著打扮落筆，其詩寫道：「頭上倭墮髻，耳中明月珠。」前述二句即運用了明度對比，先寫似墜非墜的黑色髮髻，展現她時興的髮型，在純黑的髮色後緊接綴以純白的「明月珠」，一黑一白、一暗一亮，雖不云眼、耳、口、鼻之貌，然詩人慧眼獨具的取材，讓羅敷甫一亮相便以耀眼之姿躍上舞臺。張興璠便讚此詩的藝術手法曰：「著力於美感的誘發，在創造藝術形象整體美的同時，巧妙地調動審美的『再創造』。」（王鐘陵主編，1992，頁90）正是這種明暗對比的「再創造」讓虛處著筆的羅敷形象依舊鮮明生動。再看康熹版所選錄的〈生年不滿百〉一詩，此詩為感世傷時之作，東漢末年的動亂使失意文人感到空虛絕望，因此寫下了「生年不滿百，常懷千歲憂，晝短苦夜長，何不秉燭遊。」後兩句即是運用明暗對比凸顯人亡燈滅僅能及時行樂的無奈。白晝炫亮，可惜短暫；黑夜愁苦，怎奈漫長。詩人以晝夜的強烈對比傳達出苦樂失衡的時代悲劇，脆弱絕望中僅能「秉燭夜遊」，以及時行樂自我寬慰。而無垠夜色的一盞燭火亦是明暗對比，然對比方式不似前句採白晝、黑夜的均等轉換，而是在同一畫面中將黑夜渲染為大面積，再於廣漠的暗黑中秉持一盞微亮燭火，微弱的燭火與宛如巨壑的黑暗相對比，正凸顯了「生年不滿百，常懷千歲憂」的癡愚。

高中國文各版本所選錄的近體詩中，運用明度對比者有：杜甫的〈石壕史〉⁸、〈旅夜書懷〉⁹，李商隱的〈嫦娥〉¹⁰，以及黃庭堅的〈寄黃幾

⁶ 收錄於康熹版國文第二冊的課文之中。

⁷ 收錄於翰林版國文第一冊及三民版第二冊的課文之中。

⁸ 收錄於翰林版國文第三冊。

⁹ 收錄於龍騰版國文第三冊。

¹⁰ 收錄於康熹版國文第三冊。

復)¹¹等詩。先看杜甫的〈石壕史〉，其詩藉由敘述「事件」以表意，林美清認為「所謂事件，就是空間中一特定點與時間中一特定點共同標定的事物。事物則意謂從事於務的歷程與結果。」(林美清，2008，頁183)杜甫在敘及唐肅宗乾元二年春天的這一場慘烈戰事，¹²首二句即以「暮投石壕村，有吏夜捉人」標訂出敘述事件的時空特定點，在標定時間與空間時便是以明暗對比點染氣氛。時間由蒼茫薄暮至漆黑深夜，視覺上有微明至全黑的轉變；空間從日將落的村莊到人將寢的房舍，環境上亦有夕照至黑夜的轉換。從傍晚的投宿寫到深夜的官吏捉人，黑色的「夜」帶出戰亂的脫軌失序，人民竟於本該安寢之時飽受捉丁之苦，杜甫雖無激昂批判，然由朝至夜的終日惶惶已飽含控訴。中間事件的推展全於黑夜中透過聽覺呈現，老婦之言涵攝了時代的悲劇，明度極低的深夜，雖眼不見物，然隨著杜甫的所聽所聞，能臆想出翁媪喪子的血淚。詩歌最後收束於「夜久語聲絕，如聞泣幽咽。天明登前途，獨與老翁別。」明暗對比更加強烈，黑夜的無語低咽，聲聲錐心泣血，天明終於眼能視物後，竟獨見老翁，老婦真已入軍「備晨炊」。由夜而晨、由暗至明、從僅能耳聽到眼能明視，短短一宿，一個家庭已四散難全。此詩結尾以高度的明暗對比，拓展出歷史事件的深度及廣度，不須抒情、無須議論，簡潔洗練中已蘸滿人民悲苦。

再看杜甫的〈旅夜書懷〉一詩，好友嚴武病逝後，頓失依靠的杜甫，馭舟去蜀，將孤夜飄泊的所見所感抒發為文。起首寫道「細草微風岸，危檣獨夜舟。星垂平野闊，月湧大江流。」以黑夜及星月的明暗對比，帶出磅礴壯闊的雄奇景致。杜甫的詩作中，常見以月襯夜的明度對比，

¹¹ 收錄於翰林版國文第四冊、南一版第三冊及康熹版第四冊。

¹² 唐肅宗乾元二年(759)春，郭子儀等九節度使率領六十萬大軍於鄴城包圍安慶緒，但指揮不一導致唐軍潰敗。兵力不足，便在洛陽以西至潼關一帶，強捉百姓補充不足之兵源。此時杜甫正由洛陽返回華州任所，途中就其見聞，寫成了《三吏》、《三別》，〈石壕吏〉即《三吏》之一。

歐麗娟便云：「就數目而言，杜甫集中題目標有『月』字的詩就有二十一首，其他在詩中出現的月更數倍於此，是六朝個別詩人所不及的。」（歐麗娟，2008，頁 54-55。）而據林美清統計，杜詩中使用「月」字高達 289 次（林美清，2008，頁 56），頻率極高。何以夜晚眾多意象中，詩人總取之於月，歐麗娟認為：

詩人以之入詩的原因，主要似乎是因為它的明亮在黑夜中最易引人注意，便自然而然成為抒發愁思的背景之一，觸目拾來，便擷取到最明顯的「明亮」的這一屬性。（歐麗娟，2008，頁 52。）

星、月於黑夜中因明度對比而產生高度注目性，成為靜夜中最動人的意象元素。在夜晚的靜穆肅寂中，杜甫以星、月結合平野、大江，敘寫角度由光點擴及平面再「垂」、「湧」成立體空間，將視角逐漸拉開、擴大，甚而在力透紙背的動詞中，彷彿能望見極遠處那水天相交的一線。明暗對比在詩人物象光影的高妙融合中，為此一技巧提供了最佳的學習典範。

李商隱〈嫦娥〉詩中，書寫的是政治黑暗中的孤寂無援，而詩人在婉轉傾訴孑然一身的痛苦煎熬時，並不從己身落筆，其語言成功之處便是在虛實轉換間，以嫦娥的亙古孤寂寄寓己身的漫長寂寞。其詩首二句寫道：「雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉」，看似景語實為情語，敘景採用明暗對比的技巧，隨著明度的轉變，流洩而出的是終夜未寐的時間感。林美清認為「時間經由視覺意象而定位，並經由視覺意象的更迭而理解。」（林美清，2008，頁 56）當李商隱為寂寥生命作詮釋時，選擇的是長夜未寢的輾轉煎熬，然竟夜的時間遞嬗該如何展現呢？詩人著墨於視覺的明暗對比。先寫室內微弱燭光下深沉的暗影，燭光與暗影的對比強度並不大，然而正是此一若有似無、似滅忽閃的模糊迷離，方能渲

染出孤獨幽隱的微妙氣氛。接著將視線轉移至窗外，墨黑天宇中「長河漸落」、「曉星漸沉」，隨著漸曙的天色，詩人逐漸降低群星的明度，寫出了時間的將曉而未曉，也暗示了自己的整夜未眠。李商隱運用燭與影的對比、夜與星的烘托，讓讀者於昏惑難寐的氣氛中感受其生命深廣無盡的苦寂。

宋詩中，黃庭堅〈寄黃幾復〉的名句「桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈」亦運用了明度對比的技巧。對此句，《王直方詩話》有載：「張文潛謂余曰：『黃九云：「桃李春風一盃酒，江湖夜雨十年燈。」』真奇語。」（〔宋〕王直方，1980，頁62）張耒讚此句之奇卻未言奇於何處，然僅見其名詞詞組的結構便可看出詩人撰詩的巧思。此二句詩既無動詞、連接詞前後轉承，亦無主語、謂語相互搭配，短短十四字便已奇拔地體現了作者十年前後的歡聚悲離。黃幾復為詩人少時好友，求學階段便時常相互切磋琢磨，¹³如此好友讓政壇上無一知己的黃庭堅備感思念。詩人先以「桃李春風」的濃豔之筆寫歡聚良辰，再突將明度轉暗，淒苦地寫道：「江湖夜雨十年燈」，由明亮鮮豔的高明度頓入灰暗漆黑的低明度，十年樂哀的心境轉折已於強烈對比中清楚顯現。再看明度較低的「江湖夜雨十年燈」一句，在整體的低明度中再以「十年燈」作更細膩的明度變化，詩人在「夜雨」蕭索的漆黑中點起微亮的孤燈，本來詩句物象的明度對比並不太高，然作者再以「十年」時間拓深其對比的強度，獨對孤燈的空寂延續了十年，縱不用任何奇字，言淺意深中已見友誼之恆長。

至於各版本選錄的賦中，王粲〈登樓賦〉¹⁴在構築全賦意象時，便是採用了明暗對比的方式。〈登樓賦〉寫的是王粲在荊州十年的歲月空轉中，匏瓜徒懸、井渫莫食的滿懷苦悶。對於王粲的登樓之作，《歷代賦

¹³ 事見黃庭堅〈黃幾復墓誌銘〉（參《豫章黃先生文集》卷23，臺北：臺灣商務，1967，頁253-254）。

¹⁴ 王粲〈登樓賦〉五家版本均有選錄，三民版置於第四冊，翰林、南一置於第五冊，龍騰、康熹置於第六冊。

辭典》一書曰：

王粲的抒情小賦所表現的思想情緒主要是時代所造成的社會苦難和個人的精神苦悶。貫穿其中的總的基調是「志深而筆長，梗概而多言」(《文心雕龍·時序》)，是「志不出於滔蕩，辭不離於哀思」(《文心雕龍·樂府》)。最能代表他的這一創作特徵的就是《登樓賦》。(遲文浚主編，1992，頁 248)

〈登樓賦〉在情景交融中抒發孤死首丘之悲與明珠暗投之愁，將其「志深筆長」的哀思展露無遺。作者於天明時登樓覽物，先在作品中灑落明亮之光，以便敘寫登樓遙望的景致，藉以渲染氣氛，鋪陳情感。直至最後漸將明度降低，寫出「步棲遲以徙倚兮，白日忽其將匿。風蕭瑟而並興兮，天慘慘而無色。」由「白日將匿」帶出薄暮的昏黃，再從薄暮的昏黃寫到「天慘無色」的漆黑，明度的對比成為暗示時間的軸線。不同於日夜驟轉的強烈衝擊，作者選擇將光線逐漸收束，將明度逐漸降低。緩慢遞減的明度，放慢了作者棲遲的腳步，也拉長了登樓遠眺的時間，更加深了作者悲傷苦悶的愁緒，讓讀者在時光如流的慨嘆中與作者同聲共鳴。

「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。」(黎慕嫻，2002，頁 137)明度對比運用光線變化形成強烈的視覺感知差異，巧妙的經營下能帶給心靈深刻的感觸，因此常見於韻文的使用中。正確的明度掌握讓色彩塗敷及畫面構設精準到位。

二、青山碧樹，霜葉紅花—彩度對比

彩度是色彩的飽和程度，也就是色彩的鮮豔度、純粹度。在構色的元素當中，不含黑色或白色時，彩度最高，視覺感受的強度較強，若於

色彩中混入黑色或白色，則彩度會降低，視覺感受到的強度會減弱。彩度高的艷色若搭配彩度低的濁色，艷色將更艷；反之，若在濁色旁配以艷色，濁色在視覺上會感覺彩度降低。彩度高低的搭配影響整體畫面的色彩結構，是作品於圖景想像中是否能達到均衡的重要關鍵。

杜甫於〈奉酬李都督表丈早春作〉詩中，以彩度對比精撰出「紅入桃花嫩，青歸柳葉新」，色詞的轉品搭配「入」、「歸」的動作使詩句萌生無邊春意，而高妙的彩度對比讓濃濃春意更富延展的動態感。將高彩度的純紅點入彩度略低的桃紅中，宛若親見花朵次第開放的淺粉艷濃；將強度較高的青色置入強度較低的柳色裡，彷彿望見楊柳歷冬經春的色澤轉變。杜甫的另一首描述春天的著名作品〈江畔獨步尋花〉亦運用彩度對比創造獨特的視覺美感，其詩云：「桃花一簇開無主，可愛深紅愛淺紅」，融融春色中，一簇簇桃花綻放著或深、或淺、或粉、或紅的嫣然花蕊，含苞的深紅，綻放的淺紅，深淺相間的色彩，將河畔的春色點染得醞然醉人。蘇軾的春詞〈減字木蘭花〉（己卯儋耳春詞）寫作於遠謫海南之時，詞中亦以勃發濃艷的彩度對比表現曠達灑脫的胸懷。其詞寫道：「春牛春杖，無限春風來海上。便丐春工，染得桃紅做肉紅。春旛春勝，一陣春風吹酒醒。不似天涯，捲起楊花似雪花。」詞句中一再出現的類字，本為寫詩填詞的忌諱，劉勰《文心雕龍·練字》提及屬文綴詞的技巧時，便云：「三權重出」（南朝·劉勰著；王更生注譯，1999，頁188），所謂「重出」即是「同字相犯者也」（南朝·劉勰著；王更生注譯，1999，頁188），然「同字」之忌於東坡戲筆下卻更富奇趣。探其弄色筆法，二「紅」二「花」，雖是同字重出，卻在彩度對比間錯落有致。上片乞求春工將桃紅染深為肉紅，下片以儋州的楊花之白與中原的雪花之白相互比擬，在極細微的彩度差異中自我寬慰，笑嘆遠謫的此身「不似在天涯」。紅、白二色並列，已濃艷非常，再運以深淺的彩度對比，讓東坡筆下的春色在

歡暢達觀中情韻無限。

高中各版本國文課本裡，運用彩度對比的古體作品有李白的〈長干行〉¹⁵。〈長干行〉為「雜曲歌辭」的樂府舊題，李白以舊曲譜新詞，跳脫舊題束縛，以形象性的敘述手法，緩緩述說小兒女的動人情曲。此詩中，李白共有二處運用了彩度對比，而此二處的色彩敘寫，正好一前一後地含括了兩人的成長與分離。首先是「郎騎竹馬來，繞床弄青梅」，描繪的是兩小無猜的純真童戲，看似白描素樸的兩句，實則為詩人用心設計的巧思。孩童遊戲何其多，然詩人選擇的素材是「竹馬」與「青梅」，兩者同為綠色系的物象，所異者僅為彩度上的清濁，青梅色亮而清，竹馬色暗而濁，一清一濁間將畫面調整得均衡和諧，莫怪乎此二句能化為「青梅竹馬」一詞，流傳至今。運用彩度對比的另一詩句為「門前遲行跡，一一生綠苔。苔深不能掃，落葉秋風早。」同以綠色系作為彩度轉變的主色，先寫少時共遊、昔時告別的路徑上「一一生綠苔」，再透過綠苔的增長、顏色的加深暗示時間的流轉及人跡的罕至，綠苔從「生」到「深」，女孩的思念及悽苦也隨之而生、轉而為深。詩人僅運用了簡單的彩度變化，不須雕琢、無須誇飾，淺白如話的詩句中已傾盡女子愁緒。《唐宋詩醇》便讚此詩云：「兒女情事直從芻臆間流出，縈迴曲折，一往情深。」（清乾隆十五年敕編，1983，頁 119）

各版本選錄的近體詩中，以彩度對比入詩的有王維的〈終南山〉¹⁶及杜牧的〈山行〉¹⁷二詩。王維〈終南山〉以壯闊之景描述山嶺的雄偉高峻，霍松林讚此詩曰：「這首詩的主要特點和優點是善於『以不全求全』，從而收到了『以少總多』、『意餘於象』的藝術效果。」（蕭滌非主編，1983，頁 159）妙擅丹青的王維，以精妙手法，融畫於詩，以詩描畫，運用詩畫兼備的藝術筆調，於簡單筆墨中勾勒出山景的千姿萬態。而全

¹⁵ 龍騰版、南一版、康熹版、三民版均收錄於第一冊國文中。

¹⁶ 收錄於三民版國文第四冊。

¹⁷ 收錄於翰林版國文第三冊。

詩概括力最強的一聯為「分野中峰變，陰晴眾壑殊」。王維立於山中遠眺俯瞰，見四周景致以「中峰」為界，變化萬千，且盤據數州，佔地遼闊¹⁸，從滿眼的山青樹綠中帶出「陰晴眾壑殊」的尺幅千里。林壑之色以綠為主，然綠色會因陰晴的光照而呈現深淺的彩度差異，遼闊如終南山，更因廣大的幅員而使彩度對比更加明顯。雲遮天陰處，青綠中添入了黑色的元素，略感深綠濃重；光照晴朗處，碧綠中加入白色元素，山巒頓時鮮綠輕靈。詩人立於山中一處，放眼遠眺，四周景物的彩度竟有如此之異，可見終南山高度之峻、佔地之廣。詩人僅運用簡單的彩度濃淡變化，不需費筆描繪千岩萬壑，崇山峻嶺已躍然紙上，從而達到「以少總多」的藝術效果。

再看杜牧的〈山行〉，詩寫深秋山景，然不同於一般的悲秋、傷秋，此詩讀來爽朗明健，飽含躍動的生命力，尤其是停車靜觀的「霜葉紅於二月花」更獨具「風神之美」（王鐘陵主編，1992，頁653）。秋楓與春花同為紅色，作者妙選素材，將兩者以彩度之差並列對比，突破了秋詩的蕭瑟冷寂，楓紅如火的高彩度借春花嫩紅的低彩度烘雲托月，再襯以夕照的艷紅，在璨美如霞、流丹若焰的鮮紅中展現一股俊拔爽豪之氣。高棅《唐詩品彙》評杜牧詩曰：「豪縱」¹⁹，此詩正可佐其風格之說，豪縱筆力凝聚成秋日的濃墨重彩，再連結秋楓經霜磨練後的紅艷勝昔，彩度設色與象徵意象連結後，更見詩歌內蘊，使「霜葉紅於二月花」以警句之姿，誦讀至今。

宋詞方面，運用彩度對比的有柳永〈雨霖鈴〉²⁰及李清照〈醉花陰〉

¹⁸ 相傳古代九州諸國的劃分與天上星座的方位相對應，如：豫州對應大火星座，幽州對應析木星座、冀州對應大樑星座等，此即「分野」。也就是將地上的州及天上的星劃分為十二個區域，使兩者相互對應。就天而言，稱為「十二分星」；就地而言，稱為「十二分野。」故王維詩中以中峰為界，可見分野之變，表示佔地極廣。

¹⁹ 《唐詩品彙·總敘》：「降而開成以後，則有杜牧之之豪縱。」（明·高棅，《唐詩品彙》，臺北：學海出版社，1983，頁9）。

²⁰ 收錄於龍騰第四冊國文中。

²¹。柳永以〈雨霖鈴〉述離別之苦，別時執子之手，淚眼相看，「竟無語凝咽」將感傷之情層層推衍至最高峰，再於上片結尾處以景語「千里煙波，暮靄沉沉楚天闊」將濃愁蕩開。馮煦評柳詞便云：「曲處能直，密處能疏」（〔清〕馮煦，1956，頁 58），柳永以白色系的「千里煙波」及「沉沉暮靄」將愁極難語的沉重別緒疏蕩開來，懸想分別後船行江中的所見之景。先寫江面輕籠「煙波」，色彩感覺較淡，之後再將黑色調入白色之中，形成「暮靄沉沉」的濃重感，最後讓此沉暮煙靄瀰漫至天際，開展出前途未知的茫然無措。柳永在彩度的變化上掌握了節奏感及層次感，色調逐漸加深、範圍逐漸增廣，在懸想中，彷彿漸行漸遠，漸遠漸愁，雖是預想別後之景，然讀來已見別後之寂。

再看宋詞中另一作品—李清照〈醉花陰〉的彩度對比。此詞寫於趙明誠外出遊宦的重陽節，詞人在本該與家人歡聚的佳節中，深閨獨處，心中無限思念，故而提筆為詞，抒發消魂愁緒。起首以白色為主調，寫出雲霧迷濛的「薄霧濃雲愁永晝」，迷濛的雲霧及篆煙，塑造出淒美渺遠的沉靜氣氛，與重陽佳節的歡鬧相對比，烘托出詞人更深的寂寞。在營造空間的深遠感上，詞人利用白色雲霧的氤氳將心中愁悶緩緩流淌而出，先寫淡色的「薄霧」，逐漸加深為「濃雲」，並緩緩拉長時間為「永晝」，在白色越來越濃的時空中，點出「愁」字，意象層層堆疊，色彩漸漸加濃，使思夫之情越加深厚。讀畢，覽文者不禁輕問：白晝已然如此，長夜竟要何如？彩度對比的精妙掌握，使詞作更添綿延餘韻。

元曲作品中，運用了彩度對比的作品有馬致遠【雙調】〈新水令·題西湖〉²²及張養浩【南呂】〈一枝花·喜雨〉²³。馬致遠【雙調】〈新水令·題西湖〉彩度對比主要呈現於以【棗鄉詞】譜寫的「瑩玉杯，青玉罍。恁般樓臺正宜夏，都輸他沉李浮瓜。」此處以綠為主色，透過描寫物象

²¹ 收錄於南一第四冊國文中。

²² 收錄於南一版第五冊。

²³ 收錄於三民版第六冊。

的不同，呈現或深或淺的綠色變化。作者馬致遠有棟梁之才，卻懷才不遇，勘破亂世中的名利醜惡，隱退東山，嗷嘯山林，此曲即表現其反璞歸真的灑脫不羈。手執「瑩玉杯」，以瑩玉之透亮襯美酒之濃醇，再執「青玉罈」，以青玉之純色表物體之貴重，兩者同為盛酒之器，同具美玉所製的奢華感，透過色彩與材質展現外在享受的奢華。然不論高樓華廈多麼鏤簾朱紘，不論佳餚美酒多令人食指大動，均不及溽暑食瓜的酣暢淋漓。作者在選取夏日代表物象時，考慮到色調的統一性，「瑩玉」為透亮的淺綠，「青玉」為較濃的青綠，均為綠色系物品，而以綠色為主調的畫面「代表絕佳的平衡」（安琪拉·萊特著，1998，頁27），「它使得我們的心靈和眼睛『在這混合色上得到休息』」（安海姆著；李長俊譯，1984，頁43）。作家選擇以同為綠色系的「浮瓜」與代表富貴的「瑩玉杯」、「青玉罈」作對比，綠色的瓜加上浮於水面的濕潤感，搭配統一協調的綠色畫面，作者不言清涼，但閱讀時便能直接感受到沁人的涼爽。此曲的彩度對比，不僅帶來視覺上的色調均衡，也為夏日的燠熱難耐注入一脈清新透涼。

至於張養浩【南呂】〈一枝花·喜雨〉展現的是天災大旱中，為官者的一顆憂國憂民心。張養浩本已辭官歸隱，頤養天年，任朝廷多次徵召也不出仕，卻在關中大旱時勇敢承擔，解民倒懸，【南呂】〈一枝花·喜雨〉即是寫於此時。其中「恨不得把野草翻騰做菽粟，澄河沙都變化做金珠」一句寫出了為政者痾瘵在抱的胸懷，也是彩度對比的妙詞。蔓生野草與莊稼菽粟同為綠色植物，但在乾旱無食的災難中，兩者在百姓的生死存亡間竟天差地別。澄河沙為較深的土黃色，在窮困貧苦的天災中，作者企求黃沙能化為色澤更亮的「金珠」，以助解民之苦。此二句作者在撰寫時注意到色調的協調，所選物象色調一致，再以同色調、不同彩度的事物相對比，幻想出百姓在乾旱中亟需的救援物資。簡單綠、黃二

色的彩度對比，寫出的卻是一個為官者與民同愁共悲的偉大情操。

彩度對比，有時僅是些微的濃淡不同，但在作家的巧妙構思下，彩度的高低變化滿載著豐沛的思想情感及動人的如畫江山。精於彩度設色的作品，色彩結構更均衡、畫面構圖更協調，同中有異的美感增添了韻文的意蘊層次。

三、黃花紫蟹，金粉蒼苔—色相對比

「色相對比」是將不同色相的色彩，呈現於同一畫面中，使色彩在知覺上相互調合、彼此影響，產生鮮明生動的色調設計，「當兩種不同色彩相遇時，便互相發生干涉作用，多少改變其原有色彩」(鄒悅富，1976，頁 35)。賴一輝於《色彩計劃》書中舉例而言曰：

橙色和紅色一起比較，橙色會令人感到較偏黃；橙色和黃色相比時，則顯得偏紅。這是因為橙色含有紅色及黃色的成份，與純粹的紅色相較時，橙色中的黃色被強調了，所以會顯得更黃，與純黃色相比時也因此理而覺得更紅。黃綠色和黃色比時會顯得偏綠，黃綠色與綠色相比時會顯得偏黃；紫色和藍色比會顯得較紅，紫色和紅色比會顯得較藍等，都是色相對比的結果。(賴一輝，1991，頁 82)

色相對比能創造出複雜而多變的色彩結構，使韻文的意象更富活躍的動力，是色彩對比中運用最多的一種對比技巧。李廣元於《色彩藝術學》書中便提出：「在所有的色彩對比中色相對比為『最簡單』的色彩對比。」(李廣元，2000，頁 149)色相對比若選色合宜，可以使文字構建的畫面輪廓更清晰，色彩的感受力及沖擊力也會更強大。

色相對比中，色彩感最強烈者為「補色對比」。所謂「補色」即是兩色相混時，色彩會變為灰色或黑色，此二色即互為補色。韻文中最常

見的「補色對比」為紅、綠色相的搭配，其他如：黑對白、黃對紫、橘對藍等，均能產生鮮妍的藝術效果。對此朱光潛便云：「任何兩種補色擺在一塊時，視神經可以受到最大量的刺激，而受極小量的疲倦，所以補色的配合容易引起快感。」（朱光潛，1991，頁 307）色相對比能引發色彩的直覺力量，對韻文整體的顏色結構而言，是極重要的控制元素，因此在韻文的用色中，常以色相對比設計出重彩明麗的絕色畫面。

色相對比廣見於韻文設色之中，孫鐵吾研究溫庭筠樂府詩中的色彩用字後認為，對比色彩的運用是溫庭筠詩風濃艷的重要因素，並提出：

綠色……屬中明度與中彩度的色彩，但在與其補色紅色相配後，「青色可以救濟感受紅色神經的疲倦，紅色也可以救濟感受青色神經的疲倦」²⁴，引發讀者快感，達到清晰、明亮、燦爛、戲劇性強、激越、騰越的效果，也形成了華麗鮮明、色彩斑斕、濃艷絢麗的溫庭筠式樂府詩風。（孫鐵吾，2003，頁 84-85。）

紅、綠補色的色相對比，強烈耀眼，溫庭筠以此塑造富麗華艷的獨特風格。林玉玲研究李賀詩中的白、紅、綠三色時，亦注意到色相對比的運用，她舉〈惱公〉一詩為例，其云：「〈惱公〉中的『醉擷拋紅網，單羅掛綠蒙』和『符因青鳥送，囊用絳紗縫』都各有兩種顏色，而且是對比。」（林玉玲，1996，頁 70）色相對比的濃色重彩，亦為李賀塑其冷艷淒惋風格的技巧之一。此外，崔鳳燮分析張可久散曲中的色彩時，亦云：「小山最喜歡使用『白』、『青』、『紅』、『黃』、『綠』五種顏色，這些色彩互為『補色配合』或色彩的鮮明對比，可以加強其『清而且麗，華而不豔』的作品風格。」（崔鳳燮，1995，頁 169）張可久

²⁴ 此系孫鐵吾引朱光潛《文藝心理學》（頁 307）之言。

所營造的清麗曲風中，色相對比的運用功不可沒。色相對比的視覺強度極大，其所構成的色彩審美形式，往往能在腦海中烙下鮮明的意象，因此在韻文的對比用色中屢見不鮮。

高中國文所選錄的韻文中，運用色相對比的樂府詩為李白的〈長干行〉²⁵。〈長干行〉以「十六君遠行」為界，前者敘兩小無猜的真情，其後筆調一轉，書寫丈夫遠行、閨婦苦思的哀婉。而其中最能烘托出思婦之愁者為「八月蝴蝶黃，雙飛西園草」一句，黃蝶雙雙飛舞於綠草上，不論情感反襯或色彩構圖均妙不可言。蝶舞常與百花相配，然作者不落俗套，捨花取草，一黃一綠的色相對比，使韻文設色更加鮮明。以真實色相而言，時序入秋的蔓草，其色定不如春夏鮮綠，然與黃蝶相配後，因色相對比之故，其綠色元素反而較黃色元素更容易凸顯而出，如此一來，枯黃色澤反而漸隱，知覺所接收到的圖景，黃蝶更加嫩黃，而綠葉更加翠綠，在對比互襯中，色調更為均衡穩定。

近體詩的收錄中，運用色相對比的作品有清人沈光文描述原住民的〈番婦〉²⁶一詩。沈光文以敏銳的觀察力，探尋不同文化下的民情風俗，再將所得去蕪存菁，以洗練文字描述平埔族婦女最富特色的妝容衣飾。其詩寫道：「野花頭插滿，黑齒草塗成。賽勝纏紅錦，新粧掛白珩。」詩中「黑齒」與「白珩」的色相對比十分搶眼，黑、白二色互為補色，放置於同一畫面中，黑者更加濃黑，白者更加亮白，具有強烈的視覺效果。詩人再於黑、白二色間，襯以紅色作為緩和、催化，由黑到紅、再由紅到白，讓強烈的黑、白原色融合得更加自然，也讓平埔婦女的風姿更加耀眼多彩。沈光文寓台 36 年，記錄許多臺灣的特殊景致，〈番婦〉詩中色相對比鮮妍的婦女裝扮，生動呈現出不同於中原文化的南國風情，稱其為「臺灣文化拓荒者」（蔡政惠，2006，頁 69）當之無愧。

²⁵ 龍騰、南一、康熹、三民均收錄於第一冊中。

²⁶ 收錄於南一版第三冊中。

散曲作品中，運用色相對比者為白樸〈沉醉東風·漁父〉²⁷、馬致遠【雙調】〈夜行船·秋思〉²⁸及【雙調】〈新水令·題西湖〉²⁹。先看白樸之作，其色相對比處為「黃蘆岸，白蘋渡口。綠楊堤，紅蓼灘頭。」小令起首即以鮮明色彩描繪江邊風光，構成其爽朗明麗的眾多要素中，色相的對比居功厥偉。「黃蘆」與「白蘋」相襯，兩色並列色調柔和明媚，不炫目、不耀眼，透過黃、白二色的淡美丰姿，盡展秋日情韻。其後再點出色相對比較為強烈的「綠楊」及「紅蓼」，紅、綠為補色對比，互補的色相於知覺上顯得鮮妍、強烈，兩個互補色系的同時並列，使灘岸河堤顯得活潑耀眼。白樸於簡短曲詞中同列黃、白、紅、綠四色，炫耀繽紛的色彩在作者由淡而濃、從疏緩到強烈的精心設計中，脫去濃艷華美的俗麗，反呈現清新明麗的爽朗開闊。

馬致遠【雙調】〈夜行船·秋思〉運用色相對比者為「密匝匝蟻排兵，亂紛紛蜂釀蜜，急攘攘蠅爭血」及「和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉」二處，均譜寫於〔離亭宴煞〕中。馬致遠此處的「秋思」，不似一般作品的感物興懷，在人生如夢的主調內，呈現更深沉的生命哲思。〔離亭宴煞〕一曲為整套的精華，其中運用了「鼎足奇對」兼「色相對比」的寫作手法，將汲營功利與閒淡隱逸做對列省思。人之貪名求利，作者以「密匝匝蟻排兵，亂紛紛蜂釀蜜，急攘攘蠅爭血」進行鋪寫，蟻、蠅之「黑」，蜂、蜜之「黃」，血液之「紅」，色彩對比鮮艷強烈，毫無疏緩之感，滿眼絢麗艷色中再點以「亂」、「急」、「爭」等字，其意象之促逼匆迫，其爭逐之醜惡鄙陋，已在色相對比中清楚呈現。與之對列的隱逸閑適，作者以「和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉」開朗道出。作者此處的用色亦不弱於前，黃花之「黃」與紫蟹之「紫」為

²⁷ 收錄於龍騰第五冊、康熹及三民第六冊。

²⁸ 收錄於康熹第六冊。

²⁹ 收錄於南一版第五冊中。

用色強烈的補色對比，黃、紫用色鮮豔活潑，再加上色彩亮麗的紅葉之「紅」，色相對比活躍生動。作者並未選用淺顏淡色敘寫隱逸生活，反以色彩強度極大的色相對比帶出不弱於逐富營利的酣暢淋漓，運色手法可謂大膽而鮮麗。正是色相對比的強烈，讓曲中滿盈馬致遠的狂放灑脫，也使全曲結尾「囑咐你個頑童記著：便北海探吾來，道東籬醉也」的頹放疏狂，更深刻奇絕。

此外，南一版所選錄的套曲為馬致遠的【雙調】〈新水令·題西湖〉，此套曲一則寫西湖之美，一則道隱逸之樂。色相對比用於【掛玉鉤】曲中的「自立冬，將殘蠟，雪片似江梅，血點般山茶。」紅、白的對比用色，讓冬景的冷瑟湧現暖意。白色為代表冬天的主要色相，單用白雪述寫江梅，易產生寒冷之感，然作者再以山茶之紅點綴其中，色相立刻豐盈起來。白中點紅，紅外圍白，相輔相成間，西湖的冬景毫無冷寂悽苦之感，反帶出了隱逸生活的洽融愉悅。

各版本選錄的劇曲中，將色相對比用得極為生動的作品，當屬湯顯祖《牡丹亭·遊園》³⁰中的「原來姮紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頹垣。」湯顯祖以《牡丹亭》一劇寫情癡至深、可死可生的至情至愛。《遊園》為第十幕前半段，寫杜麗娘庭院賞遊，卻在姮紫嫣紅與斷井殘垣間萌生年華似水的感傷。作者撰寫繁花錦簇時採用紫、紅二色，紅色色澤鮮明亮麗，象徵著朝氣、浪漫與性感，而紫色是由紅色與藍色混合而成，本身即帶有紅色的元素，將紅、紫二色並列時，反差並不強烈。若將紅色或紫色單獨置入畫面中，搶眼的色彩易有濃艷之感，然將紫、紅二色置入同一畫面，兩色間共有的色調舒緩了艷色的俗麗，在畫面中形成了色調上的均衡和諧。加上斷井殘垣的灰敗調合了濃艷的原色，讓整體畫面自然融合為一體。在紅、紫鮮色中添入斷井殘垣的頹敗，減輕了重彩的

³⁰ 收錄於翰林第六冊國文中。

明快富麗，讓曲詞唱來先揚後抑、先妍後樸，杜麗娘悲韶光易逝、嘆年華易老的感傷，在寫景設色中婉轉流出。

韻文作家以敏銳的直覺，捕捉最富詩意的色彩，將其並置於同一畫面中，使作品具有吸引人的語言魅力，方法看似簡單，然仔細分析其色系之選用，頗富巧思。細思前人的對比用色，雖無現代色彩學理論，然作家直覺式的色彩敏銳度，讓色相對比的取色，不落俗套，使整體的色彩結構清朗明麗，為後起的創作者提供了絕佳的學習途徑。

陸、結語

人類視覺所能感知的色彩有「光色」及「物體色」，隨著「光色」及「物體色」的不同，色彩呈現出或明或暗、或深或淺的色彩差異，其豐富多元的搭配變化讓韻文表現更加璀璨動人。韻文的色彩搭配大致可分為單色用色、雙色用色以及多色用色，不同的色彩搭配形成不同的知覺感受，其中以「對比」的設色技巧對視覺的衝擊最為強烈。色彩的對比主以「明度對比」、「彩度對比」及「色相對比」為主。「明度對比」以光影的交融、黑白的塗敷構成了光色的不同結構，光線變化形成強烈的視覺感知差異，巧妙的明度對比能為韻文作品設計出絕妙的場景氣氛，讓畫面構設及情緒感知精準到位。「彩度對比」則運用色彩的濃淡不同為韻文創造獨特的視覺美感，彩度的變化影響韻文整體畫面的色彩結構，是作品意象於讀者想像中是否能達到均衡的重要關鍵，彩度對比的精妙設計，能使色彩結構均衡、畫面構圖協調，在同中有異的色彩知覺中提升韻文的美感層次。「色相對比」是色彩對比中運用得極為廣泛的一種配色技巧，在同一畫面中呈現不同的色彩，色彩在知覺上相互調合、彼此影響，使韻文的色調設計更為鮮明生動，其中又以「補色對比」給予

讀者的色彩感最強烈，常見用於各類韻文中，透過對比極強的兩種補色，引發色彩直覺性的力量，對韻文整體的色彩結構而言，能設計出鮮亮明麗的絕美畫面。色彩是一種流轉變動的知覺感受，難以用公式去解說，只能透過名家的設色筆法去熟習其中的具體聯想與抽象情思。因此，筆者試以高中課本選錄的設色佳作為例，研究其視覺感知及色彩對比的特質，以期於韻文豐盈的色彩意象中，能更深入地了解創作設色的巧思。

【附錄】

表 1

高中國文韻文各色系之設色摘句

白色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句 ³¹
先秦韻文	翰林 V 南一 VI	蒹葭	蒹葭蒼蒼，白露為霜。
			蒹葭萋萋，白露未晞。
			蒹葭采采，白露未已。
	翰林 V 龍騰 III 南一 IV 康熹 V 三民 V	漁父	安能以皓皓之白，而蒙世俗之塵埃乎？
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	頭上倭墮髻，耳中明月珠。
			何用識夫婿？白馬從驪駒。
			為人潔白晰，鬢鬢頗有鬚。
古詩	翰林 II 龍騰 II 南一 I	行行重行行	浮雲蔽白日，游子不顧返。
	康熹 II	生年不滿百	晝短苦夜長，何不秉燭遊？

³¹ 此處的色彩包含二類：一為「色字含色」，即該詞帶有顏色字且其顏色字含有色彩意象；一為「象中有色」，即該詞字面上無色字，實則帶有色彩意象。

近 體 詩	唐	翰林 III 康熹 III 南一 II	黃鶴樓	黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。
		龍騰 III	金陵酒肆留別	風吹柳花滿店香，吳姬壓酒勸客嘗。
		翰林 III	石壕吏	急應河陽役，猶得備晨炊。 天明登前途，獨與老翁別。
		龍騰 III	旅夜書懷	星垂平野闊，月湧大江流。 飄飄何所似，天地一沙鷗。
		三民 IV	登高	風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回。 艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯。
		翰林 III	山行	遠上寒山石徑斜，白雲深處有人家。
		近 體 詩	宋	南一 III
龍騰 VI	泊船瓜洲			春風又綠江南岸，明月何時照我還。
龍騰 VI	寒食雨			小屋如漁舟，濛濛水雲裡。
翰林 IV 南一 III 康熹 IV	寄黃幾復			桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈。 想得讀書頭已白，隔溪猿哭瘴煙藤。
翰林 IV 龍騰 VI	書憤			樓船夜雪瓜州渡，鐵馬秋風大散關。 塞上長城空自許，鏡中衰鬢已先斑。
翰林 IV 康熹 IV 三民 IV	觀書有感			半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。
清	南一 III		番婦	賽勝纏紅錦，新粧掛白珩。
康熹 IV	颶風		何似排雲驅萬馬，乍疑傳箭落雙鷗。	

賦	翰林 V 龍騰 VI 南一 V 康熹 VI 三民 IV	登樓賦	步棲遲以徙倚兮，白日忽其將匿。
	翰林 III 龍騰 IV 南一 V 康熹 IV 三民 IV	赤壁賦	月出於東山之上，徘徊於斗牛之間。
			白露橫江，水光接天。
			桂棹兮蘭槳，擊空明兮泝流光。
			月明星稀，烏鵲南飛。
			挾飛仙以遨遊，抱明月而長終。
			盈虛者如彼，而卒莫消長也。
			惟江上之清風與山間之明月，耳得之而為聲、目遇之而成色。
		相與枕藉乎舟中，不知東方之既白。	
詞	南一 IV	虞美人	春花秋月何時了？往事知多少。
			小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。
	龍騰 IV	雨霖鈴	念去去千里煙波，暮靄沉沉楚天闊。
			楊柳岸、曉風殘月。
	南一 IV 康熹 V	水調歌頭	明月幾時有？把酒問青天。
			人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。
	翰林 V	念奴嬌·赤壁懷古	大江東去，浪淘盡，千古風流人物。
			亂石崩雲，驚濤拍岸，卷起千堆雪。
雄姿英發，羽扇綸巾。			
故國神游，多情應笑我，早生華髮。			
		人生如夢，一尊還酹江月。	

詞	康熹 V 三民 V	一剪梅	雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。
	南一 IV	醉花陰	薄霧濃雲愁永晝，瑞腦消金獸。
			玉枕紗廚，半夜初涼透。
翰林 V	破陣子· 為陳同甫賦壯 詞以寄之	了卻君王天下事，贏得生前身後名。可憐白髮生。	
散曲	龍騰 V 康熹 VI 三民 VI	沉醉東風·漁夫	黃蘆岸白蘋渡口，綠楊堤紅蓼灘頭。
			雖無刎頸交，卻有忘機友。
			點秋江白鷺沙鷗。
	康熹 VI	雙調·夜行船· 秋思	傲殺人間萬戶侯，不識字煙波釣叟。
			不爭鏡裡添白雪，上床與鞋履相別。
			裴公綠野堂，陶令白蓮社。
	南一 V	雙調·新水令· 題西湖	和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉。
			向人嬌杏花，撲人衣柳花。
			雪片似江梅，血點般山茶。
	三民 VI	南呂·一枝花· 喜雨	漁村偏喜多鵝鴨，柴門一任絕車馬。
眼覷著災傷教我沒是處，只落的雪滿頭顱。			
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送 別	碧雲天，黃花地，西風緊。
			遙望見十里長亭，減了玉肌。
			下西風黃葉紛飛，染寒煙衰草萋迷
			猛然見了把頭低，長吁氣，推整素羅衣。

劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	將來的酒共食，白泠泠似水，多半是相思淚。
			休要“一春魚雁無消息”！
			青山隔送行，疏林不做美，淡煙暮靄相遮蔽。
			淚隨流水急，愁逐野雲飛。
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	炷盡沉煙，拋殘繡線。
			朝飛暮捲，雲霞翠軒。
			雨絲風片，煙波畫船。
			遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外、煙絲醉軟。

綠色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
先秦韻文	翰林 VI 南一 VI	關雎	參差荇菜，左右流之。
			參差荇菜，左右采之。
			參差荇菜，左右芼之。
	翰林 VI 南一 VI	蒹葭	蒹葭蒼蒼，白露為霜。
			蒹葭淒淒，白露未晞。
			蒹葭采采，白露未已。
	康熹 V	蓼莪	蓼蓼者莪，匪莪伊蒿。
			蓼蓼者莪，匪莪伊蔚。
			南山烈烈，飄風發發。
			南山律律，飄風弗弗。

樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	羅敷喜蠶桑，採桑城南隅。	
	翰林 I 龍騰 I 康熹 I	飲馬長城窟行	青青河畔草，綿綿思遠道。	
	龍騰 I 南一 I 康熹 I 三民 I	長干行	郎騎竹馬來，繞床弄青梅。 門前遲行跡，一一生綠苔。 苔深不能掃，落葉秋風早。 八月蝴蝶黃，雙飛西園草。	
古詩	康熹 II 三民 III	飲酒之五	採菊東籬下，悠然見南山。 山氣日夕佳，飛鳥相與還。	
近體詩	唐	三民 IV	終南山	太乙近天都，連山接海隅。 分野中峰變，陰晴眾壑殊。
		翰林 III 康熹 III 南一 II	黃鶴樓	晴川歷歷漢陽樹， 芳草萋萋鸚鵡洲。
		龍騰 III 南一 II 康熹 III	旅夜書懷	細草微風岸，危檣獨夜舟。
		翰林 III	山行	遠上寒山石徑斜，白雲生處有人家。
	宋	南一 III	登飛來峰	飛來山上千尋塔，聞說雞鳴見日昇。
		龍騰 VI	泊船瓜洲	京口瓜洲一水間，鐘山只隔數重山。 春風又綠江南岸，明月何時照我還。

近體詩	宋	龍騰 VI	寒食雨	空庖煮寒菜，破灶燒濕葦。
		翰林 IV 南一 III 康熹 IV	寄黃幾復	想得讀書頭已白，隔溪猿哭瘴煙藤。
	清	康熹 IV	颶風	傾摧樹木山皆動，噴激波濤水亦搖。
賦	翰林 V 龍騰 VI 南一 V 康熹 VI 三民 IV	登樓賦	花實蔽野，黍稷盈疇。	
			平原遠而極目兮，蔽荆山之高岑。	
懼匏瓜之徒懸兮，畏井渫之莫食。				
翰林 III 龍騰 IV 南一 V 康熹 IV 三民 IV	赤壁賦	山川相繆，鬱乎蒼蒼。		
詞	龍騰 IV	雨霖鈴	楊柳岸、晚風殘月。	
	康熹 V 三民 V	一剪梅	紅藕香殘玉簫秋。	
	南一 IV	醉花陰	玉枕紗廚，半夜初涼透。	
元散曲	翰林 VI 龍騰 V 三民 VI	大德歌·秋	秋蟬兒噪罷寒蛩兒叫，淅零零細雨打芭蕉。	
	龍騰 V 康熹 VI 三民 VI	沉醉東風·漁夫	黃蘆岸白蘋渡口， 綠楊堤紅蓼灘頭。	

元散曲	康熹 VI	雙調·夜行船·秋思	想秦宮漢闕，都做了衰草牛羊野。
			休笑巢鷓鴣計拙，葫蘆提一向裝呆。
			綠樹偏宜屋角遮，青山正補墻頭缺，更那堪竹籬茅舍。
			裴公綠野堂，陶令白蓮社。
	南一 V	雙調·新水令·題西湖	人不奢華，山景本無價。
			滿湖香菱荷蒹葭。
			瑩玉杯，青玉罌。
			恁般樓臺正宜夏，都輸他沉李浮瓜。
			笑指南峰，卻道西樓，真箇醉也麼沙？
			自賽了兒婚女嫁，卻歸來林下。
			想像間神仙宮類館娃，俯仰間飛來峰勝巫峽。
			山山栽桑麻，湖內尋生涯。
三民 VI	南呂·一枝花·喜雨	竹引山泉，鼎試雷芽。	
		但得孤山尋梅處，苦間草廬，有林和靖是鄰家。	
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	用盡我為民為國心，祈下些值玉值金雨。
			恨不的把野草翻騰做菽粟，澄河沙都變化做金珠。
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	柳絲長玉驄難系，恨不倩疏林掛住斜暉。
			下西風黃葉紛飛，染寒煙衰草萋迷。

劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	車兒投東，馬兒向西，兩意徘徊，落日山橫翠。
			淚添九曲黃河溢，恨壓三峰華嶽低。
			見了些夕陽古道，衰柳長堤。
			昨宵個繡衾香暖留春住，今夜個翠被生寒有夢知。
			青山隔送行，疏林不做美，淡煙暮靄相遮蔽
	四圍山色中，一鞭殘照裏。		
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	你道翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填。
			畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青。
			踏草怕泥新繡襪，惜花疼煞小金鈴。
			不到園林，怎知春色如許！
朝飛暮捲，雲霞翠軒			

黑色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	龍騰 I 南一 I 康熹 I 三民 I	長干行	妾髮初覆額，折花門前劇。
			低頭向暗壁，千喚不一回。
			十六君遠行，瞿塘灩澦堆。
	翰林 I 三民 II	陌上桑	頭上倭墮髻，耳中明月珠。
			行者見羅敷，下擔捋髭鬚。
			為人潔白晰，鬢鬢頗有鬚。

古詩	康熹 II	生年不滿百	晝短苦夜長，何不秉燭遊？	
近體詩	唐	翰林 III 康熹 III 南一 II	黃鶴樓 日暮鄉關何處是？煙波江上使人愁。	
		翰林 III	石壕吏	暮投石壕村，有吏夜捉人。
				老嫗力雖衰，請從吏夜歸。
				夜久語聲絕，如聞泣幽咽。
		龍騰 III 南一 II 康熹 III	旅夜書懷	細草微風岸，危檣獨夜舟。
		南一 II	賈生	可憐夜半虛前席， 不問蒼生問鬼神。
龍騰 III	夜雨寄北	君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。 何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。		
近體詩	唐	康熹 III	嫦娥 雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉。	
	宋	龍騰 VI	寒食雨 那知是寒食，但見烏銜紙。	
		翰林 IV 龍騰 VI	書憤 樓船夜雪瓜州渡， 鐵馬秋風大散關。	
	清	南一 III	番婦 野花頭插滿，黑齒草塗成。	
賦		翰林 V 龍騰 VI 南一 V 康熹 VI 三民 IV	登樓賦 風蕭瑟而並興兮， 天慘慘而無色。 夜參半而不寐兮， 悵盤桓以反側。	
		翰林 III 龍騰 IV 南一 V 康熹 IV 三民 IV	赤壁賦 月明星稀，烏鵲南飛。	

詞	龍騰 IV	雨霖鈴	寒蟬淒切，對長亭晚，驟雨初歇。
			念去去千裡煙波，暮靄沉沉楚天闊。
			今宵酒醒何處？楊柳岸、曉風殘月。
	南一 IV 康熹 V	水調歌頭	不知天上宮闕，今夕是何年？
			起舞弄清影，何似在人間。
康熹 V 三民 V	一剪梅	雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。	
南一 IV	醉花陰	玉枕紗廚，半夜初涼透。	
散曲	康熹 VI	雙調·夜行船·秋思	今日春來，明朝花謝，急罰盞夜闌燈滅。
			看密匝匝蟻排兵，亂紛紛蜂釀蜜，急攘攘蠅爭血。
	南一 V	雙調·新水令·題西湖	橋上客，樹頭鴉。
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	碧雲天，黃花地，西風緊。北雁南飛。
			酒席上斜簽著坐的，蹙愁眉死臨侵地。
			“蝸角虛名，蠅頭微利”，拆鴛鴦在兩下裏。
			知他今宵宿在那裏？在夢也難尋覓。
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	你側者宜春髻子恰憑闌。
			雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香。
不提防沉魚落雁鳥驚喧，則怕的羞花閉月花愁顫。			

黃色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	青絲為籠係，桂枝為籠鉤。
	翰林 I 龍騰 I 康熹 I	飲馬長城窟行	枯桑知天風，海水知天寒。
	龍騰 I 南一 I 康熹 I 三民 I	長干行	苔深不能掃，落葉秋風早。
			八月蝴蝶黃，雙飛西園草。
古詩	康熹 II	生年不滿百	晝短苦夜長，何不秉燭遊？
	康熹 II 三民 III	飲酒之五	採菊東籬下，悠然見南山。
近體詩	唐	翰林 III 康熹 III 南一 II	黃鶴樓 昔人已乘黃鶴去，此地空餘黃鶴樓。黃鶴一去不復返，白雲千載空悠悠。
		三民 IV	登高 無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。
		龍騰 III	夜雨寄北 何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時。
		康熹 III	嫦娥 雲母屏風燭影深，長河漸落曉星沉。
近體詩	宋	翰林 IV 南一 III 康熹 IV	寄黃幾復 桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈。
	清	康熹 IV	颶風 最是關情收穫近，田疇禾稼恐枯焦。

詞	南一 IV	醉花陰	東籬把酒黃昏後，有暗香盈袖。
			簾捲西風，人比黃花瘦。
	翰林 V 三民 V	破陣子·為陳同甫賦壯詞以寄之	醉裡挑燈看劍，夢回吹角連營。
散曲	龍騰 V 康熹 VI 三民 VI	沉醉東風·漁夫	黃蘆岸白蘋渡口， 綠楊堤紅蓼灘頭。
	龍騰 V 南一 V	落梅風·遠浦帆歸	夕陽下，酒旆閑，兩三航未曾著岸。
	康熹 VI	雙調·夜行船·秋思	看密匝匝蟻排兵，亂紛紛蜂釀蜜，急攘攘蠅爭血。
			和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉。
三民 VI	南呂·一枝花·喜雨	數年空盼望，一旦遂沾濡。喚省焦枯。	
		恨不的把野草翻騰做菽粟，澄河沙都變化做金珠。	
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	碧雲天，黃花地，西風緊。 下西風黃葉紛飛，染寒煙衰草萋迷。
			晚來悶把西樓倚，見了些夕陽古道，衰柳長堤。
			夕陽古道無人語，禾黍秋風聽馬嘶。

紅色系

韻文類別		版本來源	韻文	設色摘句
近 體 詩	唐	翰林 III	山行	停車坐愛楓林晚，霜葉紅於二月花。
	宋	翰林 IV 南一 III 康熹 IV	寄黃幾復	桃李春風一杯酒，江湖夜雨十年燈。
詞		康熹 V 三民 V	一剪梅	紅藕香殘玉簫秋。
		翰林 V 三民 V	破陣子·為陳同甫賦壯詞以寄之	八百里分麾下炙。
散 曲		龍騰 V 康熹 VI 三民 VI	沉醉東風·漁夫	黃蘆岸白蘋渡口，綠楊堤紅蓼灘頭。
		康熹 VI	雙調·夜行船·秋思	眼前紅日又西斜，疾似下坡車。
				看密匝匝蟻排兵，亂紛紛蜂釀蜜，急攘攘蠅爭血。
				和露摘黃花，帶霜烹紫蟹，煮酒燒紅葉。
		南一 V	雙調·新水令·題西湖	向人嬌杏花，撲人衣柳花，迎人笑桃花。
				恁般樓臺正宜夏，都輸他沉李浮瓜。
雪片似江梅，血點般山茶。				
翰林 VI	賣花聲·懷古	美人自刎烏江岸，戰火曾燒赤壁山，將軍空老玉門關。		

劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	北雁南飛。曉來誰染霜林醉？總是離人淚。
			淋漓襟袖啼紅淚，比司馬青衫更濕。
			未飲心先醉，眼中流血，心內成灰。
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	你道翠生生出落的裙衫兒茜，豔晶晶花簪八寶填，可知我常一生兒愛好是天然。
			原來姍紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。
			朝飛暮捲，雲霞翠軒。 遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外、煙絲醉軟。

青色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	青絲為籠係，桂枝為籠鉤。
			青絲係馬尾，黃金絡馬頭。
	翰林 I 龍騰 I 康熹 I	飲馬長城窟行	青青河畔草，綿綿思遠道。
			枯桑知天風，海水知天寒。
	龍騰 I	長干行	郎騎竹馬來，繞床弄青梅。
近體詩	唐	三民 IV	終南山
			太乙近天都，連山接海隅。 白雲回望合，青靄入看無。
	康熹 III	嫦娥	嫦娥應悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。

詞	南一 IV 康熹 V	水調歌頭	明月幾時有？把酒問青天。
	翰林 V	念奴嬌·赤壁懷古	雄姿英發，羽扇綸巾。
散曲	康熹 VI	雙調·夜行船·秋思	綠樹偏宜屋角遮，青山正補墻頭缺，竹籬茅舍。
	南一 V	雙調·新水令·題西湖	來往畫船遊，招颺青旗掛。
瑩玉杯，青玉罌。			
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭送別	碧雲天，黃花地，西風緊。
			青霄有路終須到，金榜無名誓不歸。
			淋漓襟袖啼紅淚，比司馬青衫更濕。
			休要“一春魚雁無消息”！我這裏青鸞有信頻須寄。
			青山隔送行，疏林不做美，淡煙暮靄相遮蔽。
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青。
			遍青山啼紅了杜鵑，荼蘼外、煙絲醉軟。

紫色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	緗綺為下裙，紫綺為上襦。

劇曲	翰林 VI	牡丹亭·遊園	原來姍紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頽垣。
			瓶插映山紫，爐添沉水。

金色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	青絲係馬尾，黃金絡馬頭。
詞	南一 IV	醉花陰	薄霧濃雲愁永晝，瑞腦消金獸。
散曲	三民 VI	南呂·一枝 花·喜雨	用盡我為民為國心，祈下些值玉值金雨。
			恨不的把野草翻騰做菽粟，澄河沙都變化做金珠。
劇曲	龍騰 V	西廂記·長亭 送別	聽得道一聲去也，鬆了金釧。
			青霄有路終須到，金榜無名誓不歸。
			我這裏青鸞有信頻須寄，你卻休「金榜無各誓不歸」。
	翰林 VI	牡丹亭·遊園	畫廊金粉半零星，池館蒼苔一片青。 踏草怕泥新繡襪，惜花疼煞小金鈴。

銀色系

韻文類別	版本來源	韻文	設色摘句
樂府詩	翰林 I 三民 II	陌上桑	腰中鹿盧劍，可值千萬餘。
古詩	翰林 I 三民 III	詠史之一	鉛刀貴一割，夢想騁良圖。

詞	龍騰 IV	南鄉子	年少萬兜鍪，坐斷東南戰未休，天下英雄誰敵手？
	翰林 V 三民 V	破陣子·為陳同甫賦壯詞以寄之	醉裡挑燈看劍，夢回吹角連營。

參考文獻

一、史料部分（先按朝代，再依作者筆劃順序排列）

〔周〕吳起、孫子著；陸費逵總勘（1974）。**吳子 孫子**。臺北：中華書局。

〔漢〕孔安國傳；〔唐〕孔穎達正義；國立編譯館十三經工作小組編（2001）。**尚書正義**。臺北：新文豐。

〔漢〕鄭玄注（1985）。**周禮鄭氏注**。北京：中華。

〔宋〕王直方（1980）。**王直方詩話**。載於郭紹虞輯，**宋詩話輯佚**（62頁）。北京：中華。

〔清〕馮煦（1956）。**宋六十一家詞選**。臺北：文化圖書公司。

〔清〕乾隆十五年敕編（1983）。**御選唐宋詩醇**。收錄於景印文淵閣四庫全書 1448 冊。臺北：臺灣商務。

二、近人論著部分（依作者筆劃排列）

王碧蘭（2005）。王維詩中顏色字探析。**東方人文學誌**，4（3），113-126。

王鐘陵主編（1992）。**中國詩詞曲藝術美學大百科**。四川：辭書出版社。

朱光潛（1991）。**文藝心理學**。臺北：臺灣開明書店。

安海姆著。**藝術與視覺心理學**（李長俊譯）。臺北：雄獅圖書公司。

安琪拉·萊特著（1998）。**色彩心理學**（編輯部譯）。臺北：新形象出版公司。

李廣元（2000）。**色彩藝術學**。哈爾濱：黑龍江美術出版社。

林玉玲（1996）。李賀詩中色彩的探析——試從白、紅、綠談起。**中山中文學刊**，2，63-82。

林美清（2008）。**杜詩意象類型研究**。臺北：花木蘭文化。

- 林俊宏 (2002)。李白詩色彩意象探析。永達學報，3 (1)，74-83。
- 崔鳳燮 (1995)。張可久散曲中的色彩研析。中華學苑，46，157-171。
- 許天治 (1991a)。中國古典詩中「雕紅刻綠」的賞析研究(上)—初探紅綠色彩在詩詞中的視覺意象。藝術評論，4，61-62。
- 許天治 (1991b)。中國古典詩中「雕紅刻綠」的賞析研究(中)—初探紅綠色彩在詩詞中的視覺意象。藝術評論，4，33-75。
- 曾啟雄 (1998)。色彩的對比。現代美術，77，48-54。
- 曾啟雄、劉晏志 (2010)。《全唐詩》中的青色字群色彩表現。科技學刊人文社會類，19 (1)，23-24。
- 黃仁達 (2011)。中國顏色。臺北：聯經。
- 蔡政惠 (2006)。沈光文古典詩情感風格探析。北市教應語所研究生學刊，6，61-96。
- 楊成鑒 (1995)。中國詩詞風格研究。臺北：洪葉文化。
- 鄒悅富 (1976)。彩色研究。臺北：華聯。
- 歐麗娟 (2008)。杜詩意象之研究。臺北：花木蘭文化。
- 鄭國裕、林磐聳 (1991)。色彩計劃。臺北：藝風堂。
- 黎慕嫻 (2002)。李白七絕的色彩符碼解析。文學前瞻，3，127-147。
- 蕭滌非主編 (1983)。唐詩鑑賞辭典。上海：辭書出版社。
- 賴一輝 (1991)。色彩計劃。臺北縣：新形象。
- 賴瓊琦 (1999)。設計的色彩心理。臺北：視傳文化。
- 遲文浚主編 (1992)。歷代賦辭典。遼寧：人民出版社。
- 錢鍾書 (1979)。舊文四篇。上海：上海古籍出版社。Ferrer E. (2004)。歸溢等譯。色彩的語言。南京：譯林出版社。