

應用「文字學」原理重探「寓言文學」之意義

Re-Approach Allegory With Etymology

鄭國成*

Kuo-Cheng Cheng

(收件日期 95 年 11 月 13 日；接受日期 96 年 12 月 11 日)

摘要

自戰國（前四七五至前二二一年）莊子（約前三六九至前二八六年）創舉「寓言」標幟以降，歷代諸家詮釋「寓言」之性質、形式、內涵、外延……，為之立論，莫不雜說紛陳，予人莫所適從之感。

知識分子面對學術是非，不應抱持中立態度，須有風骨予以探究。筆者有感於古今鑽研「寓言文學」學者，頗多專精其領域之「發展史」、「內部結構」與「諸子思想」等深度，卻罕見連結相異領域之知識以探討其廣度；而鑽研「文字學」學者，亦多趨向「考古」為主，忽略此項工具亦能為研究他類領域之利器。

知而必行也。筆者於本文採取「藉外論之」態度，以「文字學」知識為經，以「寓言文學」場域為緯，交織二者相異領域，即活用「文字學」之「本義、引申義、假借義」語詞三義，重新詮釋「寓言文學」本質「故事、聯想、寓意」之意義。希冀注入新意，釐清其治亂。

關鍵詞：故事、聯想、寓意、本義、引申義、假借義。

*私立致遠管理學院通識中心國文講師

Abstract

Since allegory was created by Chuang-tzu (369-286 B.C.) during the Warring States (475-221 B.C.), the scholars of every dynasty tried to define “allegory” the character, form, connotation, extension...etc. but the theories were so many that was sometimes confusing.

Most scholars study the development and structure many theories about allegory. Some study etymology with the approach of archaeometry without considering the theory of etymology could be a practical tool to apply on other fields in literature.

Being a scholar, researching is an on-going study based on a different point of view despite most people think.

The author intergrates the domain of etymology and allegory. He tries to refine allegory including some elements “story, association and implied meaning” with the elements “denotation, extended meaning and borrowed definition” of etymology. Hopefully in this way, more scholars may study allegory in an ordinary approach.

Key words: Story, Association, Implied Meaning, Denotation, Extended Meaning, Borrowed Definition.

壹、前言

邇近，本國中央研究院院士、美國貝爾實驗室顧問卓以和先生，曾於吳健雄科學營演講，極力勸勉學子：「結合兩知識，就是新發明。」¹ 另王汎森院士亦於花蓮教育大學「如果讓我重做一次研究生」講稿中，鼓勵聽眾勇於「突破學科間的界線」²：

應該要把跨學科的學習當作是一件很重要的事，但是跨學科涉及到的東西必須要對你這棵知識樹有助益，要學會到別的領域稍微偷打幾槍，到別的領域去攝取一些概念，對於本身關心的問題產生另一種不同的啓發，可是不要汩濫無所歸。……人們發現不管是科學或人文，最有創新的部分是發生在學科交會的地方。

綜上所述，殆知今人研究學術，理當具備「開放故步自封的研究視角，吸收當代各學科的研究方法和成果」³之態度：

大抵而言，古人的研究，足資借鏡，但以今日學術發展的情況衡量，傳統學者的研究仍有不足之處，如我國文法學甚不發達，田野調查幾乎沒有，比較文化學的觀點更付諸闕如，因而章句每多異說，體制皆謂聖人所定。吾人以爲：今人研讀經書，應在前人研究的基礎上拓展視野，廣泛吸收當代各學科的研究方法和成果，如藉甲金文的研究印證《詩》、《書》，藉文化人類學的研究了解《儀禮》，從現代語言學的角度解讀經句等……。

思昔量近，筆者有感於學者鑽研「寓言文學」領域，大多專精其領域內部之「發展史」⁴與「諸子思想」⁵等深度縱向，罕見連結相異領域以探討其廣度橫向。蓋就常理以觀，鑽研學術某一領域，固須自內部探蹟索隱爲肇基，續之縱橫擴充以建構體系。然若執意「就寓言而論寓言」以閉門造車，則恐難逃坐井觀天之危。蓋利弊兩面終究依附於本質一體，須予慎察也。

守成非易，創新維艱。筆者試圖運用「藉外論之」態度，藉「文字學」之規矩以度「寓言文學」之方圓，即操持「文字學」知識爲利刃，進以剖析「寓言文學」，旨在結合

- 1 見《聯合報》於中華民國九十五年八月十七日 C7 教育版，記者李名揚報導。卓氏今歲六十九，生於北京，畢業於美國伊諾大學電機博士。
- 2 講稿詳見《花蓮教育大學國民教育研究所電子報第八期》，民國 94 年 12 月出刊。王氏生於 1958 年，畢業於美國普林斯頓大學博士，現職中央研究院歷史語言研究所所長。
- 3 見葉國良、夏長樸、李隆獻編著《經學通論》，臺北，國立空中大學，民國 85 年，頁 48。
- 4 例陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，民國 90 年；白本松著：《先秦寓言史》，河南大學出版，2001 年。
- 5 例林金龍撰：《韓非子寓言研究》，東海大學碩士論文，民國 74 年；吳德育撰：《戰國諸子寓言研究》，輔仁大學碩士論文，民國 89 年。

「文字學」與「寓言文學」兩類不同領域之知識，相互激盪，據此重探「寓言文學」之骨肉架構。

貳、「寓言」相關論述簡介

「聖賢書辭，總稱文章，非采而何？……文附質也。」⁶夫然，則「聖賢文章，累牘盈箱，統名文學也。」是故中國文學，歷千年騷人墨客之筆硯耕耘、汰蕪存菁，終致演進今日諸般林立之「文學體裁」⁷。此中「寓言」者，經磨礪淬煉，故形質炳煥，其能傳承昂揚於「文學體裁」之林而歷久不墜，實非一朝一夕所能畢其功也。

綜覽群書，鳥瞰古今之「寓言」脈絡，則略知「寓言譜系」⁸之輪廓：其發源於去古甚遠之五種傳說⁹，猶待考據；其附庸於先秦諸子經籍之「寓言樣式」¹⁰，曲徑通幽；其確立於中唐柳宗元創作篇章之「寓言文體」¹¹，揭橥理道；其融入於明清市井生活之「詼諧寓言」¹²，笑淚交織；其歸納於方今蓬勃發展之「寓言理論」¹³，紛奔競蹄；其不絕如縷之珍貴文化資產，質精量豐，沾蓋古今兆民之心智靈魂。

綜觀「寓言譜系」之巍峨綿延，峰巖競秀，其「風格體裁，人以代異，支流原委，譜系具存」¹⁴之景，乃理所必然也。故自戰國莊子標舉「寓言」始起，歷代諸家描述「寓

6 語出劉勰著《文心雕龍·情采》，臺北，臺灣古籍，民國85年，頁389。

7 「根據中外文學史家研究結果，一致認為在諸多文學體裁之中，以神話產生最早，其次便是寓言了。」見張萬鈞主編：《中國寓言庫·前言》，鄭州，中州古籍出版社，1999年，頁1。

8 所謂「譜系」者，乃記錄氏族世系之文件。「氏姓之書，其所由來遠矣。……及周太祖入關，諸姓子孫有功者，並令為其宗長，仍撰譜錄，紀其所承。又以關內諸州，為其本望。其鄧氏官譜及族姓昭穆記，晉亂已亡。自餘亦多遺失。今錄其見存者，以為譜系篇。」見楊家駱編：《新校本隋書附索引》，臺北，鼎文書局，民國72年，頁990。

9 傳說有五：有主張源於「甲骨文」之說者，例凝溪著：《中國寓言文學史·第一章》，雲南人民出版社，1992年。有主張源於「尚書」之說者，例白本松著：《先秦寓言史·第一章》，河南大學出版，2001年。有主張源於「周易」之說者，例嚴北溟著：《中國古代哲學寓言故事選》，上海人民出版社，1998年，頁6。有主張源於「墨子」之說者，例張琦、張炳成作：《蘭州大學學報·試論莊子寓言個性》，1996年，頁93。有主張源於「左傳」之說者，例公木著：《先秦寓言概論·第四章》，濟南，齊魯書社，1984年，頁65。

10 蓋春秋戰國，距古未遠，身處周文疲弊、爭城殺人之世局，諸子、策士欲闡明事理，莫不伴隨百家爭鳴之境，故大量運用「寓言樣式」宣傳主張，或鼓吹哲思以救世，或干求利祿以私肥。所謂「寓言樣式」，係「寓言文體」前身，指「尚未獨立名篇」情況而言。「先秦寓言」作品，多為「穿插式」依附於諸子著作之形式，故尚未獨立名篇。

11 蓋作品獨立成篇者，始於中唐柳宗元〈三戒〉、〈鶴說〉、〈捕蛇者說〉、〈斬曲几文〉等獨立散篇，精警動人，反映時政。「寓言文體」自此正式確立。

12 舉明初劉基《郁離子》著作為例，此係繼承蘇軾《艾子雜說》寓言專集之名作，其題材豐富，內容深刻，技巧高妙，言語詼諧，堪稱中國寓言之瑰寶。江盈科《雪濤小說》亦為一例。另舉馮夢龍詼諧著作為例，計有：《古今譚概》、《笑府》、《笑府鈔錄》、《廣笑府》、《雅謔》及《笑林》等書。

13 例下列書籍。陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，2001年；公木著：《先秦寓言概論》，濟南，齊魯書社，1984年。

14 引用吳文治主編：《明詩話全編第五冊·胡應麟詩話·詩數·內編·卷二》，南京，江蘇古籍出版社，1997年，頁5454。蓋筆者按：詩之譜系如此，寓言譜系亦無別也，天下譜系皆然也。

言」之性質、形式、內涵、外延……，浩繁至極，雜說紛陳，難免予人莫所適從之感。然若據此言其側面：實亦旁證古今學者其學術思想之活潑多元也。蓋學術思想多元發展，固是可喜，然亦有其迷離撲朔之際，雄雌莫辨也。於此略舉一二，於後辨其治亂：

一、「寓言概念」之衆說：

先輩之於「寓言概念」，其雛型肇自《莊子·雜篇·寓言》：「寓言十九，重言十七。卮言日出，和以天倪。寓言十九，藉外論之。親父不爲其子媒；親父譽之，不若非其父者也。非吾罪也，人之罪也。」然自莊子創此詞彙以降，歷來詮釋相關「寓言」概念者，其於「寓言」之認知，言人人殊，遍地開花也。計有「譬喻」、「儲說」、「說林」、「偶言」、「隱言」、「踏駁」、「況義」、「蒙引」等種種異說¹⁵，一物數名，莫衷一定也。然究其實，乃弊於拘限「論述技巧」之視角以理解，僅止「舉一隅，不以三隅反」也，故難概括統全矣！

今人之於「寓言定義」¹⁷，則有言「它是譬喻的最高形式。」或言「帶有勸諭或諷刺的故事。」另言「一種短小而精悍的匕首。」更言「從修辭學中的比喻滋長發展而成的一個故事。」又言……，亦不勝枚舉，渾沌不一矣！

二、「寓言理論」之紛紜：

自清末民初以來，肇因國勢日衰，西風東漸，致使政經文教環境，亦隨之質變。尤以文學，變而轉精。

正當其時，民初學者沈德鴻¹⁸率先採納西方文學之「寓言理論」爲基礎，進以學貫中西，極力鑽研附庸於先秦、兩漢經籍之「寓言樣式」，終至一九一九年出版《中國寓言》，並藉此糾正國人「奉《伊索寓言》爲世界寓言唯一祖師」之錯解。自此「中國寓言理論」正式破土萌芽，其後滔滔繼之者，亦據此根基以開枝散葉，蔚然競秀也。

然「中國寓言理論」設若植根於「西方寓言理論」，任由全盤西化，忽略彼此「橘逾淮爲枳」¹⁹之文化差異，則必圓鑿方柄也。故此，方今學者舒展「寓言理論」之見，譬若分

15 「中國古代對寓言有各種各樣的稱呼。《墨子》、《孟子》都把它看作是一種譬喻，漢魏人翻譯佛經寓言也稱之爲譬喻，如《百喻經》……。《韓非子》把寓言稱爲『儲說』、『說林』……。劉向《別錄》把『寓言』寫作『偶言』……」內容詳見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》〈第一編·寓言的本質·寓言的定義〉，臺北，駱駝出版社，2001年，頁2。

16 語出《論語·述而》。見朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書》，臺北，臺灣古籍，民國86年，頁160。

17 有關各家論述「寓言定義」，眾說紛陳，筆者不在此複製贅述。詳情請見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》〈第一編寓言的本質·各種寓言定義巡禮〉，臺北，駱駝出版社，2001年，頁5—11。另請參閱吳德育撰：《戰國諸子寓言研究》〈緒論·壹、撰寫緣起〉，輔仁大學碩士論文，民國89年，頁1—12。

18 「直至一九一九年沈德鴻（茅盾）《中國寓言》（初編）出版，中國人才系統的以寓言的名義整理古代寓言遺產，糾正國人認爲《伊索寓言》才是世界寓言唯一祖師的自卑的錯誤認識。」見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》〈自序〉，臺北，駱駝出版社，2001年，頁2。

19 原文片段如下：「嬰聞之，橘生淮南則爲橘，生於淮北則爲枳，葉徒相似，其實味不同。所以然者何？水土異也。」見晏嬰原著，李萬壽譯注：《晏子春秋·卷六·內篇雜下·第十》，臺北，臺灣古籍出版社，1996年，頁346。

析本質，闡述結構、體材、譬喻、篇幅……，則呈眾說紛紜之象矣！

綜上所述，其所以浮現雜說紛陳之象，吳德育已於《戰國諸子寓言研究》文內，直指癥結：

近代學者對於中國「寓言」之研究，大多立足於西方的觀點，若是採用西方人士之學術觀念來看待中國「寓言」，充其量只能視為西方文學的影子，因為中國戰國諸子在寓言寫作上，絕不會依照既定模式，而是喜歡引用現成的民間或貴族故事，並且賦予它新的意涵。²⁰

然依筆者私見，除必疏通「橘枳差異」之外，尚須突破自我固執之成見。誠如北齊劉晝於《劉子·正賞》之寓言所云：

昔二人評玉，一人曰好，一人曰醜，久不能辯。客曰：「爾來入吾目中，則好醜分矣！」夫玉有定形，而察之不同，非好相反，瞳睛殊也。²¹

援引其理，同理推論：「『寓言文學』有定形，而察之不同，非好相反，瞳睛殊也。」是故「寓言文學」諸般「察之不同」之狀，直可藉「文字學」以「來入吾目」之中，達至「好醜分矣」之目的也。

《大學》載曰：「物有本末，事有終始，知所先后，則近道矣！」²²夫納採其言，比物醜類，則「文字本末」、「文學終始」之先后理道，不亦如此乎？蓋文學之來，始於聖賢集思廣益，先圖後文，由文而字，繼以鋪展成詞串句，謀就篇章，而後有形質煥然之文學也。

清代學者戴震論及治學之程序，曾主張：

經之至者，道也；所以明道者，其詞也；所以成詞者，字也。由字以通其詞，由詞以通其道，必有漸。²³

是故通經明道，不能捨文字之學而外求也。所謂「文字學」，廣義言之，兼包聲韻、訓詁。訓詁之功，則在通乎詞語之義也。然則詞語之義，順隨時空、雅俗之變遷，展衍孳乳為三，難定死守於一，一於專字專義也。

準此滑溜不定之障礙，清代段玉裁於《說文解字注》，昭然明釋掌握詞義之關鍵：「凡

20 見吳德育撰：《戰國諸子寓言研究》〈緒論·壹、撰寫緣起〉，輔仁大學碩士論文，民國89年，頁12。

21 劉晝撰，楊家駱，主編：《雜家農家等二十種》〈劉子新論卷十·正賞第五十一〉，臺北，世界書局，民國73年，頁47—48。

22 見朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注：《四書·大學》，臺北，臺灣古籍，民國86年，頁6。

23 見戴震著：《戴東原集·與是仲明論學書》，北京，中華書局四部備要本，卷九，頁七a。

字有本義焉，有引申、假借之餘義焉。守其本義而棄其餘義者，其失也固；習其餘義而忘其本義者，其失也蔽。」若欲避其詞義固、蔽之失，則須知曉引申、假借之義，絕非憑虛創製，悉皆因時制宜之義也。蓋執兩用中，此中有所溯源者，乃本義也。

至若三義之等次，則固以本義為宗，輔以引申、假借之義為權衡也。蓋治經問學，設若矇昧「語詞三義」之體用，²⁴未曉系統變遷之軌跡，則易步入「莊周夢蝶」²⁵之境，或夢或覺，難辨真偽，莫知指歸矣！

然要言之，若欲診斷寓言領域其紛陳雜說之黑白，則可操持段玉裁「語詞三義」為針砭。何則？蓋二者領域雖異，唯悉心領會，亦可覓得異曲同工之妙，得其貫通異同理道之效，實非恣意妄稱也。

參、從「本義」探析「寓言」

段玉裁於《說文注》言之鑿鑿：「義出於形，有形以範之，而字義有一定，有本字之說解以定之。」²⁶即言文字學所謂「本義」者，係指倉頡氏於創制「初形」之際，所涵蓋之原義也。故倉頡氏以「符號」²⁷記錄語詞初創時所具有之意義，已焉義寓形內，謂之「本義」也。故千載以下，有志文字學者，可逆叢叢支脈，越過他義，返璞歸真，據形以見義也。

「確定本義，對於正確理解字義的發展變化，即作為造字對象的詞的意義在後來的演變和派生新詞等現象，有很大幫助。」²⁸同理以推，大凡寓言領域之林總，亦有其萬源歸宗之本義可鑑，鑑本義以照其寓言體制之所以為寓言也。蓋寓言體制之所以標目為「寓言」，不取詩、賦、詞、曲等名者，必有其「既以形象感人，又以理服人」²⁹之文章在焉，不得不察爾。

一、確立「寓言」之本義：

「寓言」本義為何？諸家多憑己見以釋義。然一義眾說，各吹各調，自不免有純雜、正偏、層次……之分。故當下之務，首在確立本義也。蓋本義既立，執之悠遊其領域，則必收如網在綱之利也。

24 「『本義』是詞義的關鍵，和本義有意義關聯的是引申義，和本義有聲音關聯的是假借義。因此，我們應先了解本義，才能了解其餘二者。」見林慶勳、竺家寧、孔仲溫著：《文字學》，臺北，國立空中大學，民國84年，頁541。

25 「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。」原文見莊周原著，張耿光譯注：《莊子·內篇·齊物論》，臺北，臺灣古籍，民國91年，頁49。

26 見許慎撰，段玉裁注，魯實先正補：《說文解字注·第十五卷上》，臺北，黎明文化，民國81年，頁764。

27 文字亦為符號之一。「符號是形式和概念的結合。表示意義的形式，索緒爾稱為施指（signifier 又譯『能指』或『表示成分』）；被表示的概念叫做所指（signified 又譯『被表示成分』）。見喬納森·卡勒著，張景智譯《索緒爾》，臺北，桂冠圖書，民國81年，頁10。

28 見裘錫圭著、許銀輝校定：《文字學概要》，臺北，萬卷樓，民國88年，頁161。

29 見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，2001年，頁42。

析言之，所謂「寓」者，東漢許慎著《說文》曰：「寄也。从宀禺聲。」³⁰即「有所托（託）」³¹之意。又曰：「宀，交覆深屋也。象形。」段《注》：「古者屋四注（柱），東西與南北皆交覆也。有堂有室，是為深屋。」³²意即「象四面有牆，而上有覆蓋之屋舍形。」³³許氏另曰：「禺，母猴屬。从由从內。」³⁴此乃「與母猴相類之獸名。」³⁵是故所謂「寓」者，實作「猴居人室，有暫而不能久的意味，也就是寄。」³⁶之解，旨在「強調寄託」也。

所謂「言」者，許氏《說文》曰：「直言曰言，論難曰語。从口辛聲。」³⁷又曰：「口，人所以言食也。象形。」³⁸即指人身具語言、飲食功用之器官也。另曰：「辛，皐也。从干二，二古文上字。」³⁹此乃「犯灑也。从辛自。」⁴⁰是故所謂「言」者，實係「直道其事。」⁴¹之意，旨在「道其故事」也。

統言之，所謂「寓言」者，本義即「有所寄託的話」⁴²，乃「稱為『寓言』者，必有故事情節，故事性與寄託性缺一不可。」⁴³之謂也。換言之，《莊子》「寓言十九，藉外論之」之定義，僅止「強調寄託」之本質而已，猶尚疏漏「道其故事」之屬性，故其定義不周延矣！

至若餘說，其定義亦有失圓融矣！諸如「譬喻」僅是修辭技巧；「說林」與「儲說」則是廣說諸事、儲存說辭，蒐集材料，以備所需而已；「偶言」乃相人器物之言，側重於故事之虛構性；「隱言」未必符合寓言故事亦含明言之寄也；「躡駁」則為舛雜之言、「況義」意在滋益其類、「蒙引」貴乎啓蒙作用，率皆與寓言之本義差遠矣！

綜言之：衆說之中，其建構「寓言」本義者，應取陳蒲清所言為最周全，即「寓言是作者另有寄託的故事。」其言如下：

寓言則是言在此而意在彼，說的是甲事指的是乙事，說的是動物指的是人類，說的是歷史指的是現實。寓言的「另有寄託」是主觀的，即作者有意指另外的事物；如果作者不是另有所指，而是讀者分析發揮出來的另外的意思，是不能算寓意的。⁴⁴

30 見許慎撰，段玉裁注，魯實先正補：《說文解字注·第七篇下》，臺北，黎明文化，民國81年，頁345。

31 筆者按：原文「有所『托』」應為『託』字之誤植。見高樹藩編纂：《正中形音義綜合大字典》，臺北，正中書局，民國82年，頁349。

32 筆者按：原文「古者屋四『注』」應為『柱』字之假借。見《說文解字注·第七篇下》，頁341。

33 見《正中形音義綜合大字典》，頁336。

34 見《說文解字注·第九篇上》，頁441。

35 見《正中形音義綜合大字典》，頁1185。

36 見《正中形音義綜合大字典》，頁349。

37 見《說文解字注·第三篇上》，頁90。

38 見《說文解字注·第二篇上》，頁54。

39 見《說文解字注·第三篇上》，頁103。

40 見《說文解字注·第十四篇下》，頁748。

41 見《正中形音義綜合大字典》，頁1665。

42 見周何總主編：《國語活用辭典》，臺北，五南，民國81年，頁530。

43 見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，2001年，頁3。

44 同前註，頁12。

是故準此本義為肇基，據以涵泳寓言領域，則用進廢退必有節，遊刃必有餘也；否之，將難逃游談無根之弊矣。

學者欲治經整事，必通透其端末。蓋端為末本，末由端出，知其端末，則能掌握理道也。夫「寓言」本義，歸根究柢，實係「作者另有寄託之故事」也，是以「寓意」與「故事」實為建構「寓言」體裁之要素，不容或缺也。其「寓意」者，係神也，本體也，乃作者主觀之寄義也；其「故事」者，係形也，寓體也，乃「過去之事跡」⁴⁵也。

由是須知：「端」之不固，則「末」行不遠也，亦唯「神」、「形」兼備，則燦然「寓言」也。

二、「故事」要素不等同「寓言」：

夫智者知其「端固則末遠」、識其「神形兼備，則燦然寓言」之理；然愚者有所不知，自以為「故事」與「寓言」之本質屬性，無所差異也。

探究此間之別，在於「故事」談山是山，謂水是水，行文表現「言意相符」也；而「寓言」則說風未必風，論雲未必雲，內容展現「意在言外」也。夫然，則「故事」可以純然為自家本真之故事，毫無絃外之音，不費猜疑；而「寓言」則牽扯作者於「故事」之酸齷，強制添附「寓意」之味，其味貴在超越酸齷境界也。故實質判之：所謂「寓言」者，其具「意會」之功，勝於「言傳」之器也；而所謂「故事」者，僅具「言傳」之器，了無「意會」之功矣。

譬若「守株待兔」內容：「宋人有耕者，田中有株，兔走觸株，折頸而死。因釋其耒而守株，冀復得兔，兔不可復得，而身為宋國笑。」⁴⁶可為茶餘飯後之故事材料，童叟無欺，不覺話中帶刺。作者韓非則不然，因其背景在於向韓王進說「推行法治」而未果，故退而發憤著書，特意藉此「故事」以寄「是以聖人不期修古，不法常可，論世之事，因為之備。」⁴⁷之深意，希冀韓王雅納建言也。類此寓言樣式，多附庸於先秦諸子經籍中，實係作者明修「故事」棧道，暗渡「寓意」陳倉，故刺時以抒憤懣，已非「故事」內容也。

由是須知：「寓言」或可泰然視為「故事」處之；然「故事」未必等同「寓言」也。

三、「寓意」要素不等同「譬喻」：

「寓意」與「譬喻」之本質屬性，迥然有異，然不求甚解者易受其「顯示事物狀態」之形式相似所影響，故混淆其義矣。

蓋此中之判，在於「譬喻」無論明喻、反喻，僅顯示事物之「原義」狀態，即是「辟（譬）也者，舉也（他）物以明之也。」⁴⁸據以「突出事物『本然』特性」之作用也；而「寓意」無論明寓、暗寓，側重顯揚事物之「他義」狀態，藉此「突出事物『另類』特

45 見周慶華著：《故事學》，臺北，五南出版社，2002年，頁9。

46 見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·五蠹》，臺北，建安，民國86年，頁727。

47 同前註。

48 見孫詒讓撰、李笠校補：《墨子閒詁·下·小取》，臺北，藝文，民國70年，頁756。

性」之作用也。

所謂「譬喻」者，乃常見修辭手法之一。劉勰於《文心雕龍》闡論：「何謂爲『比』？蓋寫物以附意，颺言以切事者也。」⁴⁹此即「簡言之，就是『借彼喻此』。通常是以易知說明難知，以具體形容抽象，以警策彰顯平淡。」⁵⁰尤以先秦諸子，爲達立論遊說之效，其辯說著書，頗多應事設比，就近取譬。試思幼童不識虎之狀，求教成人，答者竟直言：「虎之狀如虎。」未達語用曉義之效，致使幼童於虎概念仍未識，則言者說辭豈非廢話乎？其敗在於無譬也。故劉向《說苑·善說》曾述：

客謂梁王曰：「惠子之言事也善譬，王使無譬，則不能言矣。」王曰：「諾。」明日見，謂惠子曰：「願先生言事則直言耳，無譬也。」惠子曰：「今有人于此而不知彈者，曰：『彈之狀何若？』應曰：『彈之狀如彈。』則諭乎？」王曰：「未諭也。」于是更應曰：『彈之狀如弓，而以竹爲弦。』則知乎？」王曰：「可知矣。」惠子曰：「夫說者，固以其所知諭其所不知，而使人知之。今王曰『無譬』，則不可矣。」王曰：「善。」⁵¹

蓋言之無譬，則行之不遠也。故「譬喻」僅係言語、書寫之修辭技巧而已矣。

所謂「寓意」者，乃故事「另有所指」，其表露已非故事之原意也。即「這些故事只要賦予一定的寄託意義，便可成爲寓言。」⁵²陳蒲清具體指出：

一則好的寓言，寓意必須要能從故事中顯現出來，使人覺得有言外之意；寓意可以直接點明，也可不點明。……所以一則寓言是否具有寓意，關鍵不在點明與否。⁵³

蓋「寓意」可顯可隱，或明或暗，唯不能無，無之則不成寓言體裁也。譬若前舉《韓非子·守株待兔》爲例，乃作者明修「故事」棧道，實係暗渡「今欲以先王之政，治當世之民，皆守株之類也。」⁵⁴之「寓意」陳倉，藉以諷諫當世肉食者鄙，執迷不悟之狀也。故「寓意」實寓言文體之靈魂，無之則與一般「故事」同階也。

由是須知：「寓意」貴在作者行文謀篇之際，即另有所指之寄義，側重彰顯事物之「他義」狀態，突出事物之「另類」特性也；然「譬喻」僅單純「借彼喻此」之修辭方

49 「故金錫以喻明德，珪璋以譬秀民，螟蛉以類教誨，蜩蟬以寫號呼，浣衣以擬心憂，席捲以方固志；凡斯切象，皆『比』義也。至如『麻衣如雪』、『兩驂如舞』，若斯之類，皆『比』類者也。」見劉勰原著，龍必銀譯注：《文心雕龍·比興》，臺北，臺灣古籍，民國85年，頁441。

50 見沈謙著：《修辭學·上冊》，臺北，國立空中大學，民國80年，頁3。

51 見劉向原著，王鏌、王天海譯注：《說苑·善說》，臺北，臺灣古籍，民國85年，529頁。

52 見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，2001年，頁51。

53 同前註，頁22—24。

54 見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·五蠹》，臺北，建安，民國86年，頁727。

法，顯示事物之「原義」狀態，突出事物之「本然」特性也。

肆、從「引申義」、「假借義」探析「寓言」

依萬物演化法則：根穩則芽萌，藤長則瓜生，瓜熟則蒂落，此乃自然之理，亙古不易也。故無根者，莫知所由，更無從所寄，一切休說矣。夫「人文化成」之法則，其與「萬物演化法則」相較，雖不中亦不遠矣。故既明「寓言」之「本義」，則知其萌生之「引申義」與「假借義」，亦且順隨「人文化成」運作之道，自然而然，有跡可循也。

果如是，則文字學所謂「引申義」者，即為「乃資本義而衍繹」⁵⁵、「從本義而擴大應用」⁵⁶之義，乃據語詞本義，經聯想程序所產生變化之詞義也。而所謂「假借義」者，許慎《說文·敘》曰：「假借者，本無其字，依聲託事，令長是也。」⁵⁷針此，段玉裁於《注》析論之：

大抵假借之始，始於本無其字，及其後也，既有其字矣，而多為假借，又其後也，且至後代，譌字亦得自冒於假借，博綜古今，有此三變。⁵⁸

此言「假借」因受歷時演化影響，故分類為三：即始於「無本字之假借」，繼有「有本字之假借」，後有「譌字亦得自冒於假借」也。

所謂「無本字之假借」者，即「概念過於抽象，致使造字困難」，及「造字速度緩慢，追趕不及用字速度」等因素，故於未造字之前，借用它字以表此義。而所謂「有本字之假借」者，即「已有造字，然因造形複雜或習慣使然等問題，致使本字不通行，而用造字」，及「實際有字，而用字當時思憶不及，倉促間以他字取代」等因素，故借用他字以表此義也。

然所謂「譌字亦得自冒於假借」者，係因形近或義近而訛變，猶如今人振筆疾書之際，將「次敘」作「次『序』」；「去世」作「去『逝』」；「豆乾」作「豆『干』」；「對換」作「『兌』換」；「按部就班」作「按『步』就班」等錯別字所鑄成。然此舉應歸類「本有其字」之假借，故上述段氏假借雖分而為三，實則表三裏二也。

夫「寓言譜系」之運作形成，亦與「詞義系統」相類相從。吾等既明「文字記錄語詞」之作用，亦曉「無語詞則無文字」之脈絡，則知詞義系統其「引申義」與「假借義」，率皆源出於「本義」也。據此原委，可知「本義」實為詞義系統之第一義，而「引申」與「假借」則退列第二義也。蓋果無第一義，則第二義亦失根而無著，空空如也。

55 「所謂引申者，乃資本義而衍繹。」見魯實先撰：《假借溯源》，臺北，文史哲，民國62年，10月，頁32。

56 見許鏞輝著：《文字學簡編·基礎篇》，臺北，萬卷樓，民國88年，頁10。

57 見許慎撰，段玉裁注，魯實先正補：《說文解字注·第十五卷上》。臺北，黎明文化，民國81年，頁763。

58 同前註，頁764。

然相較之下，細查此中有所差距者，唯在寓言譜系之「假借義」，並無「無本字之假借」此義，僅有「有本字之假借」之義也。筆者微探之餘，薄有所得，申說於後：

一、「寓意」依「故事」之「情境聯想」而引申：

夫「寓意」與「故事」二者，實係「寓言」庭宇之棟樑，傾一必頹也。然就「發生論」言之：可知「寓意」從「故事」所出，而「故事」乃「寓意」所從出。是以「故事」譬類軀體，實為「寓言」生命之第一性；而「寓意」譬猶靈魂，則為第二性也。蓋果無第一性之存，則第二性亦無所憑，終難顯現也。

須知：『故事』是庶眾文學的母胎。⁵⁹若無「故事」，則「庶眾文學」亦無所存焉。曾道是：「故事情節是寓言的基本架構，沒有了故事情節也就沒有寓言。」⁶⁰噫！此語有疵欠妥矣！蓋空有基本架構，然若欠缺「寓意」臨門一腳，亦僅徒具「故事」架構而已矣！仍難登「寓言」大雅之堂也。有道是：

寓言是具有寓意的故事。故事是它的體式，寓意是它的內涵。如同一個人必須具備精神、思想和血肉、軀幹，寓意便是寓言的精神、思想；故事便是寓言的血肉、軀幹。⁶¹

故其關鍵之處，則在作者於「故事」田地，尚須視其躬耕之「聯想」，察其藉事引申之「寓意」，是否歷經藝術技巧鍛鍊，成功轉化至「寓言」殿堂也。

「聯想」者何？即思維活動之媒介工具也，乃作者根據「已知事實」或「已有觀念」之基礎，透過思維運作過程，連結或似或反、或具體或抽象之情境，加以類比，另創「新形象」或「新觀念」之義也。即「在寓言形象所提供的範圍之內，人們可以馳騁想像，多角度多層次地開掘其寓意，往往不必為原意所拘。」⁶²之意。然此意與「憑『空』想像」之心靈活動，稍微有別矣。此即薛賢榮於《寓言學概論》所謂：

聯想不是寓言家所獨有，卻是寓言家所必有的。聯想就是我們平常所說的由此物想到彼物，由當前回憶起過去，由物想到理或由理想到物的心理過程。是一種由此及彼的想像，是想像的特殊形式。⁶³

就「文字學」角度言之，凝溪亦於《中國寓言文學史》，舉證倉頡氏於遠古創制甲骨

59 見陳器文：〈就文體演變論「三言」的敘事特質〉，臺中市，國立中興大學《興大中文學報·第十三期》，民國89年，頁49－72。

60 見郭丹、黃培坤著：《寓言智慧》，上海，上海古籍，1998年，頁17。

61 見顏瑞芳著：《九頭鳥——元明寓言選析·導言》，臺北，幼獅文化，民國84年，頁3。

62 見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，2001年，頁416。

63 見薛賢榮著：《寓言學概論》，安徽，少年兒童出版社，1991年，頁125。

文之「單字寓言」⁶⁴模式，須經「聯想」歷程，方能展現自然、人文之意函於諸般獨文、合字之構形內，此即「義寓形內」之謂也。「寓言」軌跡亦然，須藉種種自然、人文之「故事」現象為底本，透過作者「聯想」觸媒而據以引申「寓意」，此即「藉事寓意」之謂也。是故駭備此等結構之文體，皆謂之「寓言」也。

譬若春秋末期，晏嬰出任齊國丞相，時應景公問政治國之道，晏子研判社稷局勢，歷經「聯想」之增損益減，特借情境相類之「猛狗酒酸」故事，欲寄勸諫君主「遠小人，親賢臣」之意，故呈報其君：

人有酤酒者，爲器甚清潔，置表甚長，而酒酸不售，問之里人其故，里人云：
「公狗之猛，人挈器而入，且酤公酒，狗迎而噬之，此酒所以酸而不售也。」⁶⁵

蓋晏子據此故事，意在言外，刻意引申「夫國亦有猛狗，用事者是也。有道術之士，欲干萬乘之主，而用事者迎而齧之，此亦國之猛狗也。……主安得無壅，國安得無患乎？」⁶⁶之增生寓意也。

復拈《韓非子》之「一人煬竈」寓言為例，其「侏儒」解夢之說，亦加料添韻，以寄「用賢黜邪」之意，已非原汁原味也。節錄如下：

衛靈公之時，彌子瑕有寵，於衛國。侏儒有見公者曰：「臣之夢淺矣。」公曰：「奚夢？」「夢見灶者，爲見公也。」公怒曰：「吾聞見人主者夢見日，奚爲見寡人而夢見灶乎？」侏儒曰：「夫日兼照天下，一物不能當也。人君兼照一國，一人不能壅也，故將見人主而夢日也。夫灶，一人煬焉，則後人無從見矣。或者一人煬君邪？則臣雖夢灶，不亦可乎！」公曰：「善。」遂去雍鉏，退彌子瑕，而用司空狗。⁶⁷

64 「漢字是表意體系的意音文字。漢字通過它的形體的特殊結構，表示出它內含的意義。有的內含意義本身就著有很深的生活哲理。這種哲理也就是寓言寓意裏常有的日常生活經驗的總結。我們先分析一下先輩們創造的黍字……。尤其是甲骨文的黍，禾在水邊有根有須，無比茂盛。我們反過來問，要是禾不栽在水邊，而栽在沒有水的地方如何呢？這一個寓言是什麼？它的寓意清楚地告訴人們：作什麼事不能違反自然規律。這個字的結構本身，古人爲什麼這麼想，這麼考慮，這麼寫？它的目的就是用這個字把字中的寓意告訴世人。」參閱凝溪著：《中國寓言文學史·第一章》，昆明，雲南人民，1992年，頁33。有關上述凝溪「單字寓言」之說，筆者不表贊同。凡僅有「寓意」而無「故事」情節，皆不符「寓言文學」之要素。在此舉吳秋林著《中國寓言史》之說爲證：「如果我們僅以『寓意』來認定寓言，那麼，在表意、象形爲基礎的中國文字中，哪一個字的最初形態沒有『寓意』呢？……顯然是不現實的，不符合寓言文學的客觀實際的。實際上，寓言文學上的寓意是一個文學上的特殊概念，不能推而用於一般的表意行爲。……『單字寓言』不應該是寓言，但它提醒我們，中國古代的語言已經爲我們準備了關於寓意的基礎性結構。」福州，福建教育，1999年，頁16。筆者本文僅就「文字學」角度，探討「寓言文學」須透過作者「聯想」之觸媒，進而據以引申「寓意」之軌跡，故擷取凝溪「單字寓言」其須經「聯想」歷程而爲「寓意」之說。

65 見晏嬰原著、李萬壽譯注：《晏子春秋·卷三·內篇問上第九》，臺北，臺灣古籍，1996年，頁166。

66 同前註。

67 原文過長，此爲節錄。詳見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·難四》，臺北，建安，民國86年，頁633。

由是須知：「寓意」從「故事」所出，係以原生「故事」為本義，並參照生活經驗或歷史教訓，憑據「情境聯想」而引申增生之「寓意」，使人周知也。然「聯想」須有巧聯妙對之功夫，否之，「以子所長，游於不用之國，欲使無窮，豈可得乎？」⁶⁸是故凡經「聯想」媒妁，促成『故事』與『寓意』匹配之文章者，大抵「寓言」是也。

二、「寓意」依「故事」之「情境相類」而假借：

文字學所謂「假借義」，即許慎《說文·敘》言曰：「假借者，本無其字，依聲託事，令長是也。」乃據語詞之本義，依音同音近借用他字，進而產生變化之詞義也。許鏞輝清楚詮釋：

假借就是借用，東西不夠用會向他人借用，同樣的道理，文字不夠用也可以向他字（有本字）或他義（無本字）借用。向人借東西要有條件，文字借用也有條件，那就是《說文解字·敘》所說的：「依聲託事」，必須要在聲音相同、或是聲音相近的條件之下才能假借。⁶⁹

針此，筆者再次舉證補充：

「本無其字」是表示語言上已有這種詞彙，可是文字的形體未曾造出；「依聲託事」，是指紀錄語言時，用聲同音近的文字，來寄託一下會說但無法寫的意思。⁷⁰

綜上可知，假借者非漫天亂借，須以「依聲託事」為常道也。然續當思：寓言其假借之常道，究竟何如？

夫「寓意」乃寓言之精神、思想，係神也，本體也；而「故事」則為寓言之血肉、軀幹，係形也，寓體也。然「寓意」無「形」可象，須有所寄，則「神」迹始顯。故須採借情境相類「故事」之「形」，始能據以展現其「神」也。夫唯「神」、「形」琴瑟和鳴，始能成為「寓言」結晶也。反之，設若強用情境不相類之「故事」，與所寄之「寓意」婚嫁，則陰陽失調，韻味失協，難收「聯想」媒介之效也。

進以言之，「寓言」假借之義，須剔除文字學所謂「本無其字」之類，唯取「本有其字」之類也。蓋「寓言」係作者假借情境相類之「故事」，而「故事只是作者用來寄托

68 原文為：「魯人身善織屨，妻善織縞，而欲徙於越。或謂之曰：『子必窮矣。』魯人曰：『何也？』曰：『屨為屨之也，而越人跣行；縞為冠之也，而越人被髮。以子所長，游於不用之國，欲使無窮，豈可得乎？』」見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·說林上》，臺北，建安，民國86年，頁276。

69 見許鏞輝著：《文字學簡編·基礎篇》，臺北，萬卷樓，民國88年，頁12。

70 見盧國屏、黃復山編著：《中國文字》，臺北，國立空中大學，民國91年，頁88。

（託）某種道理的載體」⁷¹，透過「聯想」之高度藝術，賦予新生「寓意」，其目的則在於表述另類主旨，令讀者體悟原生故事以外之增生意義也。故若「本無『故事』」者，其「寓意」難顯，其「寓言」亦胎死腹中矣！

譬若明人江盈科，身居亂世，憂國憂民，為達諷諭當局官吏虐民之目的，乃取借南齊漢譯佛經《百喻經》之〈醫治脊僂喻〉原生故事：「譬如有人卒患脊僂請醫療之。醫以酥塗。上下著板。用力痛壓。不覺雙目一時併出。」⁷²以此相類情境為藍本，趨作〈催科〉⁷³，意在言外：「醫人曰：『我業治駝，但管人直，哪管人死。』」藉此傳述「嗚呼！世之為令，但管錢糧完，不管百姓死，何以異於此醫也哉！」之增生寓意，公諸當朝官吏之猙獰面貌，以傾吐怨氣也。

先秦諸子寓言，多喜託事寓意，蓋借情境相類之事以寓意也。譬若韓非處於殺人盈野、上下相征之戰國末年，萬分感慨官場爾虞我詐、君臣勾心鬥角之亂象，故拈舉與情境相類之「虺身相齧」⁷⁴故事，曰：「蟲有虺者，一身兩口，爭食相齧也。遂相殺，因自殺。」藉此寄寓「人臣之爭事而亡其國者，皆虺類也。」之悲歎！

由是須知：「藉事寓意」者，尚須「聯想」功夫，借用情境相類之「形」以顯「神」也。若無情境相類之「故事」設為底本，則「聯想」無從寄，「寓意」無所依，「寓言」亦無從假借也。然此中最具關鍵處，在於「聯想」須具「情境相類，而非相同」之功夫，否則「卜妻為禡，令如故禡」⁷⁵，了無新義，難成寓言也。故寓言文學之「假借義」，並無「無本字（故事）之假借」此義，唯有「有本字（故事）之假借」之義而已也。

伍、結語

眾所周知：先有文字，而後有文字學也。從理論推知：「當以『本義』為體，而以『引申義』與『假借義』為用。」知此體、用之理路者，其於行文閱讀，則能避免陷於字義之迷障也。譬若「字」字，今人習作「文字」訓詁，自以為是「本義」，實則「引申

71 筆者按：原文「用來寄『托』應為『託』字之誤植。」見白本松著：《先秦寓言史》，開封，河南大學，2001年，頁6。

72 見屠友祥釋譯：《百喻經·第五十則·醫治脊僂喻》，臺北市，佛光，民國86年。筆者按：明代江盈科著《雪濤小說·催科》，與清代石成金著《笑得好·下卷·醫駝背》，內容雖略有增飾，然其情節相近，旨趣雷同，有其承襲發展之痕跡，幾可斷定是以《百喻經·醫治脊僂喻》為藍本。

73 「為令之難，難於催科。催科與撫字，往往相妨，不能相濟。……非仗明君躬節損之政，下寬恤之詔，即欲有司不為駝醫，可得耶？」原文節略於上，詳見江盈科著：《雪濤小說·催科》，上海市，上海古籍，2000年。

74 原文為：「蟲有虺者，一身兩口，爭食相齧也。遂相殺，因自殺。人臣因爭事而亡國者，皆虺類也。」見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·說林下》，臺北，建安，民國86年，頁290。

75 原文為：「鄭縣人卜子使其妻為禡，其妻問曰：『今禡何如？』夫曰：『像吾故禡。』妻子因毀新，令如故禡。」見曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注：《韓非子譯注·外儲說左上》，臺北，建安，民國86年，頁434。

義」矣。設若知曉其本義作「乳也」⁷⁶，即「分娩」⁷⁷、「家中生子」⁷⁸之義，則操此本義以釋「待『字』閨中」成語，及釋「催科與撫『字』」⁷⁹之詞義，必能智者不惑也。

同理言之：先有寓言樣式，而後有寓言文學也。從理論推知：「當以『寓意』為神，而以『故事』為形。」悉此神、形之脈絡者，其於行文閱讀，亦能免陷於「寓言」本質屬性之迷障也。蓋寓言場域之所以有眾言爾志之現象，究其癥結，實係肇因「寓言」具有強度之滲透性，故能輕易滲入其他文體所致也。陳蒲清已於《寓言文學理論·歷史與應用》點明：

寓言具有很強的滲透性。其滲透狀況可分為兩類：一類是穿插式的滲透，一類是融匯性的滲透。

所謂穿插式滲透，便是寓言作為一個個相對獨立的故事插入其他各類著作之中。……如：先秦諸子著作中的寓言，多用來闡明政治哲理；佛經中的寓言，多用來闡明宗教哲理。其他各種著作與文章偶而引用寓言，更是不勝枚舉。……

所謂融匯性滲透，便是寓言的精神和手法融匯到了敘事作品之中，如：它滲透到敘事詩、戲劇、小說等各個領域，滲透程度深者則與這些文體結合而產生寓言長詩、寓言劇、寓言小說……⁸⁰。

就「寓言譜系」時程觀之：固先有「穿插式之滲透」，而後有「融匯性之滲透」也。筆者特此提醒讀者：上述引文固雖強調「滲透」二字，請莫忽略「寓言的精神和手法融匯到了敘事作品之中」一詞。其中所謂「手法」，即行文手段、筆法技巧之謂也。故無論「穿插式之滲透」或「融匯性之滲透」之說，率皆「寓言」之筆法技巧也。凡是「筆法技巧」者，適足以於各類「文體」大顯身手，自是形成強力之滲透性，故能輕易登入其他文體之堂奧。亦因如此，致使不察「文體」與「筆法」之層次位階者，則難免迷惑歧出也。

歷代學者之於「寓言」釋名、釋義，眾說紛紜，適足以展現其歷時過程之演進也。文學現象固是紛亂多元，然知識分子面對學術是非，實不應抱持中立態度以敷衍之，理應「藉外論之」續以探蹟索隱。諸如連結「文字學」知識契入「寓言文學」領域，實際操作「語詞三義」重新詮釋「寓言定義」，必使「寓言」之意義煥然一新，據此益加明辨「寓言定義」與所延伸之治亂，直可擷取「不龜手之藥」⁸¹之異效也。

76 「字，乳也。从子在宀下。」段注：「人及鳥生子曰乳。」見許慎撰，段玉裁注，魯實先正補：《說文解字注·第十四篇下》。臺北，黎明文化，民國81年，頁750。

77 見高樹藩編纂：《正中形音義綜合大字典》，臺北，正中書局，民國82年，頁338。

78 「家中生子曰字。」見周何總主編：《國語活用辭典》，臺北，五南，民國81年，頁493。

79 見江盈科著，黃仁生輯校：《江盈科集·催科》，長沙，岳麓書社，1997年。

80 詳見陳蒲清著：《寓言文學理論·歷史與應用》，臺北，駱駝出版社，民國90年，頁44—45。

81 「宋人有善為不龜手之藥者，世世以泝澠統為事。客聞之，請買其方百金。聚族而謀曰：『我世世為泝澠統，不過數金，今一朝而鬻技百金，請與之。』客得之，以說吳王。越有難，吳王使之將。冬與越人水戰，大敗越人，裂地而封之。能不龜手，一也，或以封，或不免於泝澠統，則所用之異也。」摘錄《莊子·內篇·逍遙遊》，臺北，臺灣古籍，民國91年，頁12。

參考書目

一、參考文獻：

- 王宏源著 (1998)：《字裏乾坤—漢字形體源流》。臺北，文津。
- 白本松著 (2001)：《先秦寓言史》。開封，河南大學。
- 朱永嘉、蕭木注譯 (1995)：《呂氏春秋》。臺北，三民。
- 朱熹匯編，林松、劉俊田、禹克坤譯注 (1997)：《四書》。臺北，臺灣古籍。
- 江盈科著 (1974)：《雪濤小說》。臺北，世界。
- 李學勤著 (2003)：《古文字學初階》。北京，中華。
- 李梵編著 (2002)：《文字的故事》。臺中，好讀。
- 周何總主編 (1992)：《國語活用辭典》。臺北，五南。
- 周慶華著 (2002)：《故事學》。臺北，五南。
- 林慶勳、竺家寧、孔仲溫著 (1995)：《文字學》。臺北，國立空中大學。
- 林淑貞著 (2006)：《明清笑話型寓言論》。臺北，里仁。
- 林淑貞著 (2007)：《中國寓言詩析論》。臺北，里仁。
- 吳秋林著 (1999)：《中國寓言史》。福州，福建教育。
- 竺家寧著 (1998)：《中國的語言和文字》。臺北，臺灣書店。
- 段醒民著 (1985)：《柳子厚寓言文學探微》。臺北，文津。
- 高流水、林桓森譯注 (2001)：《慎子·尹文子·公孫龍子》。臺北，臺灣古籍。
- 高樹藩編纂 (1993)：《正中形音義綜合大字典》。臺北，正中。
- 唐蘭著 (1981)：《古文字學導論》。山東，齊魯書社。
- 章季濤著 (1992)：《怎樣學習說文解字》。臺北，群玉堂。
- 許慎撰、徐鉉校訂 (2004)：《說文解字》。北京，中華。
- 許慎撰、段玉裁注、魯實先正補 (1992)：《說文解字注》。臺北，黎明文化。
- 許鈇輝著 (1999)：《文字學簡編·基礎篇》。臺北，萬卷樓。
- 許進雄編撰 (2002)：《簡明中國文字學》。臺北，學海。
- 張萬鈞主編 (1999)：《中國寓言庫》。鄭州，中州古籍。
- 張建葆著 (1991)：《說文假借釋義》。臺北，文津。
- 莊周原著，張耿光譯注 (2002)：《莊子》。臺北，臺灣古籍。
- 郭丹、黃培坤著 (1998)：《寓言智慧》。上海，上海古籍。
- 陳蒲清著 (1992)：《寓言文學理論·歷史與應用》。臺北，駱駝。
- 曹道衡、沈玉成、郭詠志譯注 (1997)：《韓非子譯注》。臺北，建安。
- 裘錫圭著、許鈇輝校定 (1999)：《文字學概要》。臺北，萬卷樓。
- 劉燦著 (1988)：《先秦寓言》。上海，上海古籍。
- 劉城淮著 (1991)：《探驪得珠—先秦寓言通論》。陝西，人民教育。
- 劉晝著、王叔岷集證 (1961)：《劉子集證》。臺北，臺聯國風。

- 劉聿鑫、劉景林著 (1997)：《漢字的演變》。山東，山東教育。
- 魯實先撰 (1973)：《假借遡原》。臺北，文史哲。
- 蔡信發著 (1997)：《說文部首類釋》。臺北，萬卷樓。
- 鄧海珠譯 (2003)：《語言與人生》。臺北，遠流。
- 潘重規著 (1983)：《中國文字學》。臺北，東大。
- 盧國屏、黃復山編著 (2002)：《中國文字》。臺北，國立空中大學。
- 龍異騰著 (2003)：《基礎漢字學》。臺北，洪葉文化。
- 薛賢榮著 (1991)：《寓言學概論》。安徽，少年兒童。
- 譚達先著 (2001)：《中國民間寓言研究》。臺北，臺灣商務。
- 嚴北溟、嚴捷 (2000)：《中國哲學寓言故事（一）－（四）》。臺北，桂冠。
- 顧青、劉東葵著 (1999)：《冷眼笑看人間事—古代寓言笑話》。臺北，萬卷樓。

二、論文期刊：

- 安秉尚 (1986)：《中國寓言傳記研究》。臺北市：國立臺灣大學中文研究所博士論文。
- 林金龍 (1985)：《韓非子寓言研究》。臺中市：東海大學中文研究所碩士論文。
- 洪梅珍 (2004)：《百喻經及其故事研究》。高雄市：國立高雄師範大學國文教學碩士論文。
- 凌欣欣 (2005)：《意在言外——對中國古典詩論中一個美學觀念的研究》。臺北市：文化大學中文研究所博士論文。
- 馬偉成 (2003)：〈段玉裁「引申假借」之探析〉。論文發表於《第十四屆中國文字學全國學術研討會論文集》。高雄市：國立中山大學中國文學系。
- 陳器文 (2000)：〈就文體演變論「三言」的敘事特質〉。論文發表於《興大中文學報·第十三期》。臺中市：國立中興大學中國文學系。
- 陳寶玉 (2002)：《晚明詼諧寓言研究》。高雄市：國立高雄師範大學國文教學碩士論文。
- 郭志陽 (1996)：《韓非子寓言文學研究》。臺北市：國立臺灣師範師範大學中文研究所碩士論文。
- 蔣民德 (1973)：《戰國寓言研究》。臺北市：國立臺灣大學中文研究所碩士論文。
- 鄭國成 (2005)：《從中國「文字學」論臺灣當代聾啞社群之「手式文字」》。嘉義縣：南華大學文學研究所碩士論文。
- 顏瑞芳 (1995)：《中唐三家寓言研究》。臺北市：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文。

從德英語音對比分析看德語發音教學策略

Study on the Teaching Strategies of German Pronunciation — Using Contrastive Analysis on the Pronunciation of English and German as a Framework

王 珩*
Wang Heng

(收件日期 96 年 3 月 23 日；接受日期 97 年 4 月 13 日)

摘 要

國內學生於德語學習前大多已學習過一段時間的英語，教學上不時發現到，學生德語的發音除了受到母語的干擾，也受到第一外語－英語的影響。本文在此乃分別就德、英語音發音進行描述，從而切入至語音對比，比較兩種音系發音上之異同，期以此方式對學生德語發音的可能錯誤因素進行深入的了解，並藉此進一步擬定出適當的語音教學策略，以爲教學者參考。

關鍵詞：德語發音、對比分析

*國立臺中教育大學語文教育學系助理教授

Abstract

This article presents a contrastive analysis of the sounds of the American English language and the German language in order to better understand errors that Chinese students may make when learning to speak German. Furthermore, suggestions are offered for setting strategies for course design of German pronunciation.

Key words: German Pronunciation, Contrastive Analysis

壹、前言

德語和英語乃共同屬於印歐語系日爾曼語族西日爾曼語支，彼此具有緊密的親緣關係，兩者都共同經歷了第一次語音變遷。之後，又發生第二次語音變遷，高地德語和低地德語遂從西日爾曼語支分離出來。隨著上千年的語音演變，產生出了現代德語和英語兩種不同的獨立的語言 (Crystal, 1993)。由於德語和英語擁有其共同的淵源，除了語音上仍存在許多相似性外，在字母、詞彙和語法等方面也都有其共通之處，這一方面帶給學習者在語言學習上某些助益，但另一方面卻也是造成學習上的一項干擾。翟永庚與肇志勇 (2005) 指出，由於這種相近性的存在，在德語教學中如何處理好德、英雙語的關係就顯得相當重要。他們表示，如果處理的好，兩者相互借鑒，相輔相成，教與學都能達到事半功倍的效果；如處理不好，則很可能彼此相互混淆，或相互排斥，致使事倍功半。我們知道，每一個人在學習外語的過程中多少都會有過「遷移」(transfer) 現象的發生，尤其在語音學習上，更會不自覺地將已有的發音方式或音韻規則融入所學的目標語中。正面上這種過程對語音學習者來說可以產生一些不錯的效果，但負面上將語音進行一番添加、刪除、扭曲、替代等工作後，卻也能導致學習者輕則發音不清，重則令人無法理解的後果。所以，在德語學習及教學的過程中，怎樣把英語中既有的語音知識、拼讀技巧轉化到發音課程中，就成為每一個德語專業教師和學生所必須面臨到的一個現實問題，它直接影響了教師的教學成效和學生的學習成果。

採用德、英語音的對比分析方式，將之應用在德語語音教學或學習上，可說是一項不錯的方式。現前我國學習德語的學生不論是在大專院校或是高級中學內，大部份都已學習過數年的英語，普遍具有基礎的發音能力。就語言發展心理層面來看，此時學生的理解和思維能力都比過去增強許多，後設語言能力也大幅地提升，能用語言分析、綜合所學的目標語，對語音方面的術語、發音要領、學習策略等都有更好的理解和掌握，對語言的比較說明已較能接受，跳脫過去主要依賴模仿跟讀方式來學習語言的環節。此外，我國學生在英語學習過程中，一般單字發音上都養成了依賴音標的習慣，在開始學習德語時，他們往往也沿習這種學習方式。由於德語和英語所使用的音標大多相似，教師利用音標輔助說明，對學生而言也較為輕鬆。因此，面對今日德語學習學生，採用德、英語音對比分析模式，適當地引入教學中實是一項可行的方式，如此不僅能使學生深入不同語言結構的內部去理解和運用語言，而且也能有效地進行語言的學習。

過去幾年來我國學者雖然已注意到對比分析在德語語音學習方面的重要性，但以其範圍內容而言，總不外偏重於中、德語音間之對比研究，從以了解德語發音在學習時受到母語干擾之情況 (嚴家仁與彭雅卿, 1997; 彭雅卿, 1994)。而另外一種大部份國人亦相當早就投入學習的外語 - 英語，其與德語之間的語音問題卻未受到應有的重視。事實上，從我們過去的教學經驗中就不時發現到，學生德語發音的錯誤有許多確是來自於英語的影響，例如將德語中的 stop [ʃ] 讀成 [s]，或是將 Fischer [v] 唸成捲舌的 [ɹ]。關於這方面德、英語音遷移現象的描述及研究文獻國內過去以來並不多見，反觀在同屬相同語言背景

下的海峽對岸，有許多研究是對這類遷移現象進行探討，值為教學者的參考（翟永庚與肇志勇，2005；吳建雄，2002，2004；張建欣，2002；黃崇崙，1998）。有鑑於此，對德、英語音概況作一番比較，的確是有其必要性。本文目的乃是透過德、英語音系統比較的方式，找出其異同之處，了解德語發音錯誤之可能因素，最後再依對比結果提出教學建議，從而簡化和促進德語語音教學。在此本文將以文獻探討方式，結合個人過去外語教學經驗，期透過以下步驟，達成上述目標：從對比分析的理論出發，接著對德、英語音關係作一分析，從中找出其異同之處，進而再擬議出合適的語音教學策略。期透過以上內容之探討，能對德、英語語音之差異有更深一層的認識，並為德語教學與學習上之參考。

貳、對比分析

對比分析 (Contrastive Analysis, CA) 指的是在兩種或兩種以上的語言間，就語言的不同向度，諸如語音、語法、構詞、語意、語用甚至文化等方面，進行分析與歸納的工作。對比分析的興起，乃是行為主義者認為語言學習上的錯誤發生最主要是來自於干擾，並且認為大部份外語學習的困難，主要來自先前語言知識的影響，也就是上述所謂的負遷移；他們相信，語言之間的差異越大，外語學習越困難，因此想經由兩種語言之比較分析，以便預測語言學習者即將面臨到之語言學習困難處及困難等級 (Ellis, 1997)。其分析過程乃是經過描寫、選擇、對比、預測等順序一步步來進行 (Whitman, 1970)。研究者試圖透過對兩種語言的詳細描述及比較後，得到它們之間的語言對照分類，從而預測學習者可能會遭遇到的不同困難度。

然而，對比分析理論在實際的驗證中，並未如預期般的理想。它所預測的錯誤有許多是未曾發生的，相對地，沒有預測到的一些錯誤卻發生了。在既有的語言知識中一些與目標語相似之處，反而是學習者易犯錯誤的地方。Wardhaugh 針對對比分析理論不足處曾表示到，對比分析得到的結果，最多只能預測語言上的困難，這種困難性與學生外語學習過程中所遭遇到的困難，可能是不相同的。另外他還認為，根據對比分析所預測的困難有時並不準確，除了上述心理上的困難外，有時真正的難度還得把目標語的本身結構難度計算在內才行（引自曹逢甫，1987）。事實上，單就語言的差異與學習的困難度而言，差異僅是表現在語言形式上的，而困難則是心理上的一個概念，沒有任何心理學依據可以將兩個概念等同起來 (Littlewood, 1984)。所以，當我們僅靠語料的分析來了解語言學習的內心過程，這一點顯然是有許多缺失存在。

對比分析理論至此似乎已是一無是處，但在後來的發展上，它卻有另外一項不同的用途。Carroll 認為對比分析具有詮釋與預測的兩種功用；而 Catford 則認為對比分析只有詮釋的功用存在（引自湯廷池，1993）。由於過去對比分析的預測假設被認為過於強烈，所預測的情況未必能完全符合事實，因此隨後興起了一種將對比分析視作為詮釋用途的簡易版。這項版本基本上仍是接受干擾存在的事實，並且也能正視語言間相互干擾的意義。只是與以往不同的是，先前困難等級的預測功能此時則被轉換為對語言學習結果的詮釋，

研究者至此已較能體認到解釋語言困難差異，其收穫是來得較大一些。簡易版於今在外語教學上仍是作為跨語言研究的重要依據，是構成錯誤分析的主要成份。學生語言學習出現錯誤時，教師可以運用對目標語與既有語言的相關知識來了解其錯誤的來源。因此當我們對兩種語言的比較能更清楚地分析與了解，自然對學生的語言錯誤也就更能有效地加以掌握。為了避免錯誤分析理論所帶來的缺陷，本研究在此僅通過對英語和德語的語音進行比較分析，找出其間之異同處，以為教師語音教學過程中，理解學生犯錯之原由，並作為語音教學策略擬定之參考。

此外，我們也深切地體認到，在德語語音教學中，課堂上適時地透過比較、分析的方式，能使學生對所學的目標語語音能有更深刻的體認，而且這種方式也是提高教學效果的一條行之有效的途徑。就過去的教學經驗來看，學生在德語學習之初，經常會不自覺地受到先前英語語音規則的影響，把德、英中的某些語音等量齊現，究其這種現象的發生，基本上是在所難免的。教學中教師為了能使學生具有德語的正確發音習慣和辨音能力，就必須因勢利導，適當地對照兩者發音規則，透過語音比較、分析的方式，指出其異同之處，如此方能有效促進學生德語的學習，而且能使其在已熟悉的語音環境基礎下，產生學習興趣，進而開發對另一語音系統的理解。

參、美國英語語音特徵

英語可說是目前世界上使用最普遍的語言之一，也是聯合國六種工作語言當中的一項，對於各國人民之間的交流，扮演著重要的角色。簡要地來說，現今英語的型態，乃是經國一段漫長的發展歷史，其前後共經歷了三個不同的時期，逐漸形成的：古英語時期、中古英語時期、現代英語時期。就我們現今所知，大約從西元五世紀到十二世紀所發展的古英語與印歐語系中的日爾曼語支有著密切的關聯，它是屬於西日爾曼語中的低地德語，因此從語源的關係來看，英語和德語早期都是屬於相同的語族。十二世紀到十五世紀是中古英語發展的時期，也就是在諾曼人 1066 年征服英國不久之後，這時期法語乃是英國的官方語言，而英語則為大多數民衆所用的另一種語言。於此環境下中古英語大量借用了外來語詞，裡面夾雜著許多法語詞彙，進而也成為了中古英語的一項特徵。接著，就在 1400 年元音大移位不久，十五世紀後的英語成為了一般所謂的現代英語，它以當時為政、經中心的倫敦方言為基礎，發展成為標準語言，從而普遍受到人們的使用。由於英語使用人口眾多，各地紛紛出現不同的變體，倫敦或英國上層人士的英語已不再視為是唯一的標準英語，而成為地區英語之一。在此歷史因素下，美國英語遂也逐漸地走出了自己的一條路來 (Yerkes, 2007; Crystal, 1993)。

事實上美國也並沒有所謂的正統美語，今日所謂的標準美國英語一般咸認為是以中西部方言為基礎所發展出來的美語，因為從發音上來看，此區的腔調最清楚，為人容易了解溝通，在加上使用該語言人口眾多及教育水平一般來得較高，所以這種中西部腔調的美語就廣為人所接受及模仿。國際語音學會在 1999 年所出的國際音標使用導讀

專書《Handbook of the International Phonetic Association》就是以此區的人發音為基礎，描述美國英語的發音。本研究在此對美國英語發音的描述及分析乃分別參考了下列幾本著作：Singh and Singh (1982)、MacKay (1978)、Ladefoged (2001)、International Phonetic Association (1999)。經整理後，分析如下：

首先，在元音的描述上，透過聽覺的辨識，元音舌位相對性的分佈位置可以從下表獲知：

	前		中央	後	
	展唇	圓唇		展唇	圓唇
高	[i:] [ɪ]				[u:] [ʊ]
中	[e:] [ɛ]		[ə] [ʌ]		[o:] [ɔ]
低	[æ]		[a]	[ɑ:]	

從上表來看美國英語元音的分佈似乎極為平均，除了中央高元音一帶較為缺少語音，前圓唇元音及後展唇元音也都不見任何語音外，從舌位前、後、中以及由高到低的角度來看，各處都有元音的散佈。此外，在美國英語元音上，我們還可歸納以下幾點特徵：

- (一)美國英語元音彼此間之差異分別展現在音質及音長上。過去在許多英語教學上，時常將元音 [i] [u] [e] 直接就認定是長元音，而 [ɪ] [ʊ] [ɛ] 則為短元音，致使學生在觀念上也總認為，這幾個元音走到任何語言都是長音或是短音。事實上，這種想法應只符合一半的發音情況。從元音發音上來說，每個元音都是可長亦可短，在英語中 [ɛ] 的發音是短的，但在德語中卻是有長也有短，發音的長短能造成彼此間的差異。英語中 [i] [u] [e] 與 [ɪ] [ʊ] [ɛ] 這兩組音的差異，除了個別音段的長短佔了重要的因素外，在音質上一組為緊元音 (tense vowels) 一組為鬆元音 (lax vowels)，也是其差異之處。由於 [i] [u] [e] 這組音在英語中具有長元音的特質，因此為了表示這點，語音學家往往在旁邊又多加了一個附加符號 [ː] 上去，代表聲音拉長。中文中除了一般強調時的使用外，語音拉長與否並不會改變文句多少的語意，但在某些語言中，語詞語意的分辨往往靠著這些長短音在執行，學習這方面的語言必須小心謹慎才是。
- (二)除上表所列之單元音外，還有幾個複元音 [aɪ] [ɔɪ] [aʊ] [eɪ] [oʊ]，它們都是從某個元音過渡到另一個元音，音質上作了一些改變。Ladefoged (2001) 曾表示，這類的元音，往往前半部在發音上比後半部的元音會來的顯著，有時甚至後半部的元音由於過於短暫，其音質呈現不穩定的狀態，進而變得很難加以判斷，例如 buy [aɪ] 有發成 [a_ɛ] 的，或是 boy [ɔɪ] 讀成 [ɔɛ] 或 [ɔy] 等不同情況發生。
- (三)英語的每個元音除上表所列之外，都會有許多不同的同位音 (allophone)，其發生的

原因，不外乎主要是受到重音或附近語音的影響。例如音位 /e/ 位在重音節上可發複元音[eɪ]，如 fate，而在次重音或非重音節上則可發 [e] gradation，或 [ə] Canada 等不同語音。另外，音位 /e/ 也會依據鄰近不同的音質而有長音及短音的同位音，一般 /e/ 後所接的是有聲子音發的是 [e:]，如made；後所接的如是無聲子音則發的是短音的 [e]，如mate。事實上，這些同位音並不會造成語意多少的混淆，只是在習慣上，發音者喜歡採用某個音的發音，而忽略另一個同位音罷了。

(四)[a] [ɑ] [ʌ] 這三個不同的語音在位置前後及高度上都是不相同的，學生語音學習過程中常將這三音相互替換，造成許多發音上的錯誤。事實上，[a] 與 [ɑ] 最主要的差別乃在語音位置的前後，一個是舌頭幾乎不需要移動，另一個則舌頭必須往後，此外，英文中的 [a] 通常與另一部份的元音組成複元音。由於這兩個音在音位上並不會造成對立，學生在學習時也常常將之混為一談。另外 [ʌ] 這個音，有些語音學家將其描述為中低、後、圓唇元音，與 [ɔ] 展唇元音相對，在唸法上唸的極輕，大約只將舌頭肌肉輕輕抬起，從口腔中央位置發出，所以有時它也被視為是中央元音一帶的語音。

(五)本文在此未將 [ɜ] 於上表中列出，乃是因為該音在描述上很難用前後、高低以及圓展等方式表示出來。雖然如此，但就 [ɜ] 從聽覺上所透漏的訊息而言，仍可知道它是一個帶有捲舌的元音，一般這種附帶的語音特徵在語音學上稱為「捲舌化」(rhotacization)，所以這類的元音又稱為「捲舌元音」(retroflex vowels)。最後，[ɜ] 在英文中通常是被放置在重音節上，用以區辨另外一個放置在非重音節上的 [ə] 音。

至於在美國英語輔音發音方面，我們可從發音方式、發音位置及有無聲等幾個角度由下表來說明之：

	雙唇	唇齒	齒間	齒齦	顎齦	硬顎	軟顎	喉
塞音	[p b]			[t d]			[k g]	[ʔ]
鼻音	[m]			[n]			[ŋ]	
磨擦音		[f v]	[θ ð]	[s z]	[ʃ ʒ]			[h]
接近音 (邊音)				[l]				
接近音 (中央)				[ɹ]		[j]	[w]	
塞擦音				[t_s]	[t_ʃ d_ʒ]			

就其輔音在發音上的特徵我們可歸納以下幾點來說明：

(一)通常在 [s] 之後所接的 [p t k] 是一組不發送氣的語音，如後再接上元音，該組音聽起來似乎就更像在發 [b d g] 等音一樣，這種誤判現象的發生乃是受到後方鄰近元音的影響。事實上，該兩組音如果從聲學的「嗓音起始時間」(voice onset time, VOT)

角度來看，是可以明顯地區分開來的。美國英語中的 /p t k/ 音位除了有上述的不送氣發音外，另外還有一組 [p^h t^h k^h] 是屬於送氣的同位音，這組音一般都是出現在音節前或字尾上，如 *people* 或 *top* [p^h]。正因為語音在發音上時常會受到附近其他音的影響，所以常會有許多同位音的出現，[p^h t^h k^h] 這組塞音，其後如再接上其他的塞音，就變成一組不爆破的塞音 [p^ʰ t^ʰ k^ʰ]，也就是發音時氣流成阻、持阻、除阻的過程中，只做到一半的工作，如 *apt* [p^ʰ]。

- (二)美國英語中也存在著喉塞音 [ʔ]，喉塞音是每一個人在咳嗽時都能產生的一種聲音，它是透過喉頭的緊縮以及突然放開所產生出來的聲響。美國英語的喉塞音除了作為塞音 /t/ 的同位音，如：*kitten* [kɪʔn]，它也出現在位於字尾的無聲塞音之前，如：*rap* [ɹæʔp]。
- (三)鼻音 [m n] 出現在字尾時，常被音節化，因為這兩個音不管在響度、音強或音長上都比在其他位置時來的強或長些。至於 [ŋ] 音節化的情況則較少，在發音位置上也多有所限制，例如 [ŋ] 在美國英語中並不會出現於音節頭上，其前元音則僅限定為 [ɪ ɛ æ ʊ ə ɑ ɔ] 等幾個元音。另外，由於同化作用的產生，鼻音 [n] 後如再加上 [g] 或 [k] 等音，發音上都必須改發為 [ŋ] 的鼻音。
- (四)美國英語的 [θ ð] 在發音時舌尖是位在上齒與下齒之間，這兩個音因此也常被稱作為「齒間音」(interdental)，這種發音方式有別於英國英語，發音時僅將舌尖搭在上齒背之後而產生無聲或有聲的摩擦。由於此種發音方式與牙齒有密切的關聯，一般說來，不論在美國英語或英國英語的這兩個音都可稱為「齒音」(dental)。
- (五)[s] 在英語發音上舌尖是靠近齒齦部份，這點與中文的 [ʃ]，將舌尖放置在下齒後方是有所不同的。一般說來，[s] 是一個無聲子音，發音時氣流相當強勁，頻率也相當地高，和 [ʃ] 音都被稱為「咝音」(sibilant)。
- (六)英語有聲的擦音 [v ð z ʒ] 實際上在發音時並不一直都是發聲的，其後必須接上有聲的語音，才會發有聲，例如：*prove it* [pɹu:v ɪt]；相反地，如後所接的是一個無聲的語音，則該有聲擦音就會變成不完全發聲，例如：*prove two times* [pɹu:v tu: taɪm z]，當中 [v] 的聲音聽起來就像是無聲的 [f] 一般。此外，音節後的有聲擦音一般在發音上也都比無聲擦音來的短些，例如：*save* [seɪv] 與 *safe* [seɪf] 中的尾音輔音在音長上就略有所不同。
- (七)接近音 [w ɹ j l] 的特性主要是發音器官中兩部份非常地接近，但卻又比發摩擦音要張開些，而張開程度又比元音來的窄。其前倘若出現 [p t k] 等不同的語音，這些有聲的接近音往往都會轉變成無聲或部份無聲的語音。另外，稱為「邊音」(lateral) 的 [l] 一般發音時舌尖是靠在齒齦上面，氣流從舌頭兩旁流出，但若該音位在字尾或後接上輔音，則該音發音上舌央必須下降，舌根則往軟顎提高，這種現象又稱之為軟顎化 (velarization)。

至於就英語拼寫與讀音間的關係而言，可以說是一種非常複雜的現象。一個單詞的拼寫形式往往與其所代表的語音間存在著很大的差異，正也因為如此遂給學習者帶來極大的

困擾及難度。楊本珠 (2000) 表示，英語中光是這些不同的拼寫形式就有多達三百多種。因此，在此實無法一一加以列舉。有鑑於此，學生欲學好英語拼寫實應多從字典著手，了解正確的讀音及拼寫形式，並掌握當中的規則及詞源知識，這對於拼寫的正確性來說將會有莫大的幫助。

最後，就英語重音來看。所謂的重音，就是一個詞或語句讀的最重的地方。這裡所謂的重，除了包括發音者在該處喉頭活動的增加，進而產生較強的能量外，還包括了頻率提升，甚至有時代元音的拉長，所以未必大聲就是表示重音。英語重音分為「單詞重音」(word stress) 和「句子重音」(sentence stress)。不像一些固定重音的語言，將重音都放在一特定的音節上，相對地，英語是一種具有自由重音的語言，每個詞有不同的固定重音，有些在第一音節，有些在最後音節，也有的在中間。雖然如此，英語的重音有時則爲了表示強調、對照、句法等不同功能，其重音也會有所改變，例如：progress 一字重音可放在第一音節及第二音節上，來分別表示名詞及動詞不同的詞類。此外，就英語句子重音而言，它是一種跨越單詞的重音。英語語句爲了避免重音過度的集中，只有某些語詞會帶有重音，其他則爲輕讀。這個標有重音的語詞，往往是幾個組合起來帶有完整意義詞彙的中心詞。英語學習過程中，不僅要掌握每個單詞的重音，對於句子的重音也是必須加以分清楚的。

肆、德語語音特徵

從語言發展過程來看，印歐語系在經過第一次語音變遷後，形成了西日爾曼語，此後，又經過了第二次語音變遷，逐漸形成高地德語。高地德語並不是單一的語言，其實指的乃是那些在中古世紀初期曾參與過第二次語音變遷的日爾曼方言，至於其他未參與這次變遷的方言，後來則統稱之爲低地德語。由於當時在日爾曼地區，中古世紀的政治結構仍相當的分歧，因此在口語上還沒有產生統一的形式，但到了 1200 年左右，「中高地德語」(德：Mittelhochdeutsch) 中則出現了使用統一文字的情歌和宮廷文學，可以看到，這時詩人在作品的表現上都盡量避免區域性的單字及方言發音的特徵，企圖使其作品普遍受到大眾的理解。此後，十四世紀開始了一個新的運動，一種具有跨區域性特色的書寫語言逐漸成形，這種語言則稱之爲「早期新高地德語」(德：Frühneuhochdeutsch)。至於「新高地德語」(德：Neuhochdeutsch) 的成形則與 Martin Luther 有密切的關係，Luther 在 1521、1534 年分別將聖經的新、舊約翻譯成當時還在發展中的新高地德語，這種德語成爲後來標準德語的基礎。三百多年後，漢諾威的一位語言學家 Theodor Siebs 以當地的發音爲基礎，出版了「德語舞臺音」(德：Deutsche Bühnenaussprache) 一書，將德語發音的標準建立了起來，這種發音後來又稱之爲「高地語言」(德：Hochsprache) 或是「高地口音」(德：Hochlautung) (Stedj, 1989; Koenig, 1978)。

不過「德語舞臺音」與現代德語的發音還是有所差距，據 Duden (1974) 編輯小組所表示，在今日被略嫌誇張的德語舞臺音已被一般的使用規範所取代，這種新的發音規範現

在則廣稱之為「標準發音」(德：Standardaussprache)。有關這類「標準發音」的一些特徵，筆者乃依據 Duden (1974)、Wägler (1983)、Ternes (1987) 以及 Kohler (1977) 等著作，綜合整理如下：

德語為一種拼音文字，共計有 30 個字母，每個字母有其固定念法，裏面除了與英文相似的 26 個字母外，尚加上了 <ä ü ö> 等三個帶有「元音變化」(Umlaut) 的字母及 <ß>。就德語元音的分佈而言，大體展現在前元音的展唇和圓唇，以及後元音的圓唇上。低元音除了 [a:] 與 [a] 兩個語音外，在前後元音的範圍內，都缺少這方面的語音。此外，在中央元音的高元音上，也未見到德語元音的分佈。德語元音音色彼此間的差異除了透過「音質」來區分外，「音長」也是決定的要素，德語語音具有長音及短音之分別，不同語音的長度將有礙於語意的辨認。就德語語音分佈位置的關係，我們可以用下表來說明之：

	前		中央	後	
	展唇	圓唇		展唇	圓唇
高	[i:] [ɪ]	[y:] [ʏ]			[u:] [ʊ]
中	[e:] [ɛ:] [ɛ]	[ø:] [œ]	[ə] [ɐ]		[o:] [ɔ]
低			[a:] [a]		

德語某些音位往往有數個同位音，這些同位音的關係有些是屬於「互補分佈」滿 (complementary distribution) 的情況，有些則是屬於「自由變化」(free variation)。

音位	同位音	音位	同位音	音位	同位音
/i:/	[i: i ɪ]	/y:/	[y: y ʏ]	/o:/	[o: o ɔ]
/ɪ/	[ɪ]	/ʏ/	[ʏ]	/ɔ/	[ɔ]
/e:/	[e: e]	/ø:/	[ø: ø]	/a_ɪ/	[a_ɪ]
/ɛ:/	[ɛ:]	/œ/	[œ]	/a_ʊ/	[a_ʊ]
/ɛ/	[ɛ]	/ə/	[ə][ɐ]	/ɔ_y/	[ɔ_y]
/a:/	[a:]	/u:/	[u: u ʊ]		
/a/	[a]	/ʊ/	[ʊ]		

此外，就字母與元音發音的相對關係來看，拼寫與發音之間的差距較英語要小的多，也就是字母與發音之間的關係較為規則，某個音在拼寫上，除了一些外來詞彙外，就固定由那幾種字母拼法來構成。因此，學生在德語學習上，基本只要掌握正確的發音形式，一般都能將德語正確的拼出。在德語的字典中，也鮮少像英語字典般，在詞彙後方再加上音標註記的。

字母	語音	字母	語音	字母	語音
a, aa, ah	[a:]	o, oo, oh	[o:]	ü, üh, y	[y:]
a	[a]	o	[ɔ]	ü, y	[ʏ]
i, ie, ih	[i:]	e, ee, eh	[e:]	ei, ai, ey, ay	[aɪ]
i	[ɪ]	ä, ah	[ɛ:]	au	[aʊ]
u, uh	[u:]	ä, e	[ɛ]	eu, äu	[ɔʏ]
e	[ɐ]	ö, öh	[ø:]		
-er, -r	[ɐ]	ö	[œ]		

從德語元音系統我們可以發現幾項事實：

- (一)德語元音音位的數量比其同位音的數量明顯地少了許多。
- (二)德語不管在「音質」或「音長」上都會形成「最小差異對偶詞」(minimal pair)，展現不同的語意。例如：〔ʃtɛ:lən〕與 [ʃtɛ:lən] 為音質上的最小差異對偶詞；[ʃtɛlən] 與 [ʃtɛ:lən] 為音長上的最小差異對偶詞。
- (三)在元音的「音長」上，一般有幾種情況是發長音的，例如連續兩個相同結合的元音、在字母 <h> 前的元音、在重音節的元音，以及字母 <ie> 結合時則發 [i:] 的長音。發短音的情況，例如元音在兩個相同子音，或多個子音前。短音所發的時間一般約為長音的二分之一，而在讀法上短音是短促且有力。由於長短讀音的不同，詞義就會跟著不同，因此，德語中長短音的區別就變成語音學習中非常重要的一部份，學習者必須要有能力分辨像 Staat 及 Stadt 的字詞。
- (四)根據口腔的閉合度，德語在元音上基本可分為「閉口元音」(close vowels)，如：[i : y: e: ø: u: o:]，這一類的元音在發音上口腔肌肉都會來的較緊一些，語音學上稱為「緊音」(tense vowels)，音長也較長一些；相對地，另一類的元音則稱之為「開口元音」(open vowels)，如：[ɪ ʏ ɛ œ ʊ ɔ]，其發音肌肉則較為鬆弛，是為「弛音」(lax vowels)，音長則略短。例外的是開口弛音 [ɛ:] 在音長上則屬於長音一類。另外，長元音 [a:] 比短元音 [a] 的開口度來的較開些。
- (五)德語的圓唇元音在前元音及後元音都有分佈到，同時從高元音到中低元音也都存在，可見其圓唇元音分佈的範圍廣泛。

德語的輔音音位計有如下：/p b t d k g m n ŋ l r f v s z ʃ ʒ j x h p f t s tʃ dʒ/。如果按發音部位、發音方式、有無聲響來描述德語各音位的實際發音，則我們可獲得如下的輔音分佈表：

	雙唇	唇齒	齒齶	顎齶	硬顎	軟顎	小舌	喉
塞音	[p b]		[t d]			[k g]		[ʔ]
鼻音	[m]		[n]			[ŋ]		
顫音			[r]				[ʀ]	
拍音			[ɾ]				[ʀ]	
磨擦音		[f v]	[s z]	[ʃ ʒ]	[ç]	[x]	[χ ʁ]	[h]
邊音			[l]					
介音					j			
塞擦音		[p_f]	[t_s]	[t_ʃ d_ʒ]				

德語輔音的拼寫形式，一般說來也是像元音般具有相當的規則性，每一個語音相對地都有其拼寫規則，鮮少有語音找不到相對的字母，或有字母卻沒有發音的。僅就各德語輔音及拼寫形式，羅列其相對關係如下：

字母	語音	字母	語音	字母	語音
m, mm	[m]	(s)k, k(s), k(sch)	[k]	h	[h]
p, pp, b	[p ^h]	n, nn	[n]	ch	[x]
b, bb	[b]	l, ll	[l]	ch, (i)g	[ç]
t, tt, th, dt, d	[t ^h]	s, ss, ß	[s]	ch	[χ]
d, dd	[d]	s	[z]	j	[j]
k, kk, ck, g, ch	[k ^h]	r, rr, rh	[r ʀ r ʁ]	ng	[ŋ]
g, gg	[g]	f, ff, ph, v	[f]	z, tz, ts, ds	[t_s]
(s)p, p(s), p(sch)	[p]	w, v	[v]	tsch	[t_ʃ]
(s)t	[t]	sch, s(p), s(t)	[ʃ]	pf	[p_f]

此外，就德語音位及發音的關係來看，我們還可歸納以下幾點來加以說明：

- (一)相對於元音，輔音在同位音上的變化一般並不多見，較為特殊的有下列幾個音位及其同位音：/p/ [p p^h]、/t/ [t t^h]、/k/ [k k^h]、/r/ [r ʀ r ʁ] 以及 /x/ [ç x χ]。
- (二)德語字母 <d> <g> 如果位在字尾或音節末，發音上則分別發為 [p^h] [t^h] [t^h] 等音，這種情形在德語上又稱之為「尾音硬化」（德：Auslautverhärtung），也就是要比 [b] [d] [g] 等音讀的強且硬。
- (三)德語字母 <ch> 除了一般在外來語上讀 [ʃ] 或 [k^h] 外，還有 [ç x χ] 等三個不同的讀法，這三個同屬 /x/ 音位底下的同位音彼此呈現一種互補分佈的關係，也就是 [ç] 一般出現在前元音之後以及詞位頭，[x] 出現在後高及後中緊元音之後，另外，[χ] 則出現在後低元音之後。

- (四)德語由兩個字母以上組合起來的特殊發音規則，除了上述的 <ch> 外，尚有 <ng> [ŋ]、<ig> [iç]、<sch> [ʃ]、<ttsch> [tʃ]、<ts = tz = ds> [t_s]、<chs = cks> [ks]。
- (五)有些研究者將德語的 [ks] [ps] [kv] [kx] 等幾個不同的語音亦視為是塞擦音的一種 (Kohler, 1977; 彭雅卿, 1994)。有關於於塞擦音的定義，Ladefoged (2001) 曾表示到，兩個音在一起被稱作是塞擦音，前提是其發音位置要能相當地接近才行，也就是兩個音在發音的時間差距上是相當地短，幾乎可被視為與發一個音的時間差不了多少，而被認定為一個音段 (segment)。本文採取上述的看法，故在此遂未將上述的幾個複合輔音一起收錄到輔音表中。
- (六)喉塞音 [ʔ] 由於不具有區變語意的功能，因此不被視為是一個音位。其出現的環境一般都是在元音開頭的詞位前面，如 [ʔ]ich、[ʔ]er[ʔ]obern。或是在話語停頓後、元音前的環境下，如The[ʔ]ater、Micha[ʔ]el。
- (七)字母 <h> 在音節中或音節尾不發音，在音節前則發 [h]。另外，在字母 <h> 前的母音都是發長音，如：nehmen [ɛ:]。
- (八)字母 <w> 通常在德語中是發 [v] 的語音，並且在外來語上，若是母音前有 <v> 的字母，也是一樣發 [v] 的語音。此外，若有 <ku> 兩字母同時存在時，發音上則發為 [kv]。
- (九)字母 <s> 在發音上有幾種不同的展現方式。由於「同化」(assimilation) 因素的影響，<s> 如果在元音前則是發有聲的 [z]，如果在字尾、輔音前或是連續兩個字母 <ss> 情形下，則發 [s]。此外，<s> 若在字首後接上 <p> 或 <t> 時，則發 [ʃ]。

德語在發音上除了歷史因素也受到外來語的影響。某些外來語進來後，適應了德語自有的音韻規律及發音，不管在寫法和語音上都與德語盡可能一致；某些則是寫法與發音完全不一樣，或寫法一樣而念法不一樣，例如，現代的語詞 Computer 就屬於這類的字詞，這些語詞如按德語發音方式來拼讀，不僅外國人無法理解，就連德國人也是聽不懂的。早期這類的字詞多是來自拉丁語、希臘語、法語等語言，今日則主要來自英語。由於英語為現今世界的強勢語言，每年都有許多字彙不斷地滲透到德語各行各業的專業術語中，

德語發音是否正確，除了學習者對每一個語音的掌握是否熟練外，還與重音有密切的關係。在德語中，重音這項「上加成素特徵」(suprasegmental features) 與另一項「音長」特徵都是決定語意改變的樞紐，重讀錯了，語意就會有不同，例如德語中的可分離動詞與不可分動詞，其語意的轉變往往就靠著重音的位置來加以區分，因此學習者對於 übersetzen、durchstreichen、unterstellen 等類似字詞其重音的用法都必須要格外小心。一般說來，在單一詞位上德語的重音多位在第一音節，外來字重音則多在其他音節上。在複合詞及衍生詞中，重音則一般位於代表詞意的詞根上，而且經常是在倒數第二個音節上。

伍、德英語音之異同處

英語與德語同屬西日耳曼語系的語言，這兩種語言的語音各有異同之處，其中一些語

音是英語有德語無，或是英語無而德語有；另一些則是雙方所共有的。例如，美國英語中沒有的語音有 [œ ø: ʏ y: ε: a: ɾ R ʁ x ç χ p_f]，而德語中沒有的語音有 [æ ʌ e_ɪ o_ʊ ɔ_ɪ θ ð ɹ w] 等。此外，共同擁有的部份則例如：[a i: ɪ ε u: ʊ o: ɔ ə a_ɪ a_ʊ ɔ_y p t k b d g s z ʃ ʒ l m n ŋ h j f v ʔ t_s t_ʃ d_ʒ] 等一些語音，這些相同的語音雖然在寫法上看似一樣，但在發音上還是存在著一些細微差異的地方，例如，邊音 [l] 在美國英語中有兩種不同的發音方式，在字首和字尾的發音各不相同，而德語中的邊音 [l] 只有一種發音方式，並且是一個非常清楚的接近音。學生學習語音初期，這兩個讀音規則不熟悉是很常見的。就目前美國英語和德語語音標記系統而言，習慣上一般都是按照國際音標的標音方式來書寫，這些相互共同擁有的音標事實上在音質中仍然存在許多細微的出入，尤其在元音上，每個元音的確切位置更是難以描述，因此，當某兩個音只要在聽覺上落在相似的範圍內，且不會產生不同的語意，基本上在語音標記中還是把它看待成一個相同的語音，如此方不會製造出一大群龐雜的音標符號來。在此，透過聽覺比較的方式，我們可以將德、英元音發音作如下幾點說明：

- (一)德語的 [i:] 較美國英語的 [i:] 舌位更往前，美國英語的 [i:] 有趨近口腔中央的情勢，如德語的 *Biest* [i:] 與美國英語 *beast* [i:] 的比較。
- (二)德語的 [u:] 與 [ʊ] 較美國英語的 [u:] 與 [ʊ] 來的更為後方，如德語的 *Schuh* [u:] 與美國英文的 *shoe* [u:] 的比較。
- (三)德語與美國英語中儘管都有 [a_ʊ] 複元音的存在，但德語前一個音 [a] 在音質上是比美國英語來的較為後方，有點像美國英語中的 [ɑ] 音，如德語的 *Haus* [a_ʊ] 與美國英語 *house* [a_ʊ] 的比較。
- (四)雖然德語和英語的複元音在語音本質上都是屬於「前響複元音」(falling diphthongs)，也就是前一個元音聽起來比較響亮。但是在德語的複元音中，後一個音於份量上一般是比前一個音重些，這一點恰與英語相反，英語後一個音由於來的輕及短暫，其音質往往很難加以判定，或許正也是這種不穩定的特性，英語 *buy* [a_ɪ] 在發音上也有讀成是 [a_ε] 的情況。

掌握正確的發音是學好語音的基本條件，但是拼寫形式與語音間的關係也是語言學習初期不容忽略的一面。有時相同的語音出現在不同形式中，會導致書寫錯誤；有時不同的語音出現在相同的形式中，則會造成讀音錯誤。德語和美國英語經過了長期的發展和演變，拼寫形式和他所代表的語音之間形成了複雜的關係，這項複雜的關係則必須靠讀音規則來進行約束。一般說來，德語的讀音規則要比美國英語來的簡單些，然而在臺灣由於大部份的學生在學習德語之初，就已學習了一段時間的英語，因此這種讀音規則知識的遷移，自然也是一件不可避免的事情，如德語的 *die* [i:] 就容易被讀成 [a_ɪ]，或是 *Bad* [a:] 讀成 [æ]。就德語和美國英語在拼寫形式上重要差異處，可如下幾點說明：

- (一)德語「尾音硬化」，也就是將字尾是 <b d g> 字母發為無聲送氣音 [p^h t^h k^h]，這項規則在英語中是不存在的。美國英語中這些尾音字母往往還是讀成有聲的不送氣音 [b d g]，如 *dog* [g]、*dab* [b]。

- (二) <ch> 在德語中的發音可為 [ç x χ] 等幾個互補分佈的輔音，在美國英語中則多發為無聲塞擦音 [tʃ]，相對地，德語中 [tʃ] 音的拼寫則是由 <tsch> 等幾個字母組合起來的。
- (三) 字母 <s> 在德語元音前是發有聲的 [z]，在字尾、輔音前或是連續兩個字母 <ss> 情形下，則發 [s]；美國英語與這情形則恰有所不同，英語字母 <s> 在元音以及輔音前都是發 [s] 音，而在字或音節尾則發為 [z]。此外，字母 <z> 在英語和德語的讀法上也有所不同，英語 <z> 讀為 [z]，如 lazy [z]；而德語 <z> 則讀為 [t_s]，如 Zahn [t_s]。
- (四) 德語中並不如同美國英語裏存在著 [w] 這個「介音」，字母 <w> 在德語發音上為唇齒有聲的 [v]，如 Wein [v]，但在英語裏 wine 相同字母則轉變成 [w] 的發音。英語 [v] 一音在字母拼寫上則是用 <v> 來表現，如 vine [v]。
- (五) 字母 <ng> 在兩種語言中的發音也有所不同，德語中一般都發為軟顎鼻音 [ŋ]，如 Sänger [ŋ]，而美國英語則為 [ŋg]，如 singer [ŋg]。
- (六) 字母 <r> 在德語中可發成下列幾個同位音 [r R ʀ]，美國英語中沒有這些發音，相對地在此則採用了捲舌接近音 [ɹ]，如 read [ɹ]。
- (七) 最後在連讀上面，英語字首為元音時可與前一字末的輔音連讀在一起。如 not at all。德語句子中則不可。

外語正確的發音與讀音，除了受到語音及拼寫規則的影響外，語調也起著重要的影響因素。在正常話語中，每個音節實際上的頻率是並不相同的，有的音節要讀得高一些，有的則讀低一點，這種頻率改變的形式就稱為「語調」(intonation)，語調是一個人說話時的語氣和腔調，也是造成說話時抑揚頓挫效果的元素，它表達著說話者的思想和情感。英語和德語彼此關係緊密，在基本語調上呈現一致性；兩種語言在陳述句、祈使句、感嘆句、特殊疑問句上通常帶有下降的語調，而在是否疑問句上則均有語調上揚的特性。

陸、德語語音教學策略

在德語語音教學的實施上，教師除了課內傳授相關知識外，更重要的是必須落實語音的整體訓練，也就是將理論部份應用在實際的發音層面，透過系統性、策略性的教學方式，使得學生能在短期內熟悉並掌握發音模式；教師在教學上應能考量將語音練習設計成與其他語言技能練習一樣具有系統性和主題性，改變過去傳統語音教學的單調性，同時加強語音語詞、語句的連貫性。此外，關於在語音教學策略的擬定上，可考慮如下幾項：

- (一) 語音學習必須先從辨音開始，學習者能夠分辨兩個音之間的差異，才能夠模仿所學目標語的語音。學生可利用錄音機等設備，反覆練習，教師則從旁指導學生，提醒其在英語中所未出現之語音，特別是在德語圓唇、展唇元音，如 können [œ] 相對 kennen [ɛ]，以及長元音、短元音，如 Hüte [y:] 相對 Hütte [ʏ] 的分辨上更須加以注意。

- (二)在講解德語和英語語音方面差異的特點上，須將重點放置在英語中所沒有的德語語音，如 [œ ø: ʏ y:] 等，以及德、英發音極相似之語音，如前所述之 [i: u: ʊ] 等方面語音，使得學生對所學目標語的語音能有徹底地了解。此外，講解時教師若能再透過聲道側部切面圖的說明，展示口腔、鼻腔、喉腔等不同的發音狀態，相信將更能加深學習者的印象。
- (三)語音的學習不能太過著重在每一個單音獨立的練習上，而與現實的語言對話有所脫節。教師在這方面的教學必須能根據實際的情況，將語音適當地融合於音節、單詞、句子內，使學生盡快地掌握發音要領。事實上，我們可以見到，許多學生在某個語音上無法正確的構音，除了未能體會該音的發音要領外，語音於音節、詞中或句中的擺放位置也是影響因素之一，一個語音處在音節前或音節末對於學習者來說都會有不同的表現情況，因此，教師應幫助學生盡快地從單音練習，及早地跨越到單詞及語句的使用。在這方面，教師採用繞口令的一些語言遊戲，也能幫助學生其口語的技能，同時提升其學習興趣。
- (四)隨著今日各國文化的交流迅速發展和深入，每年有許多英語的詞彙及發音原封不動地被搬至德語內來，德語中雖然出現了许多拼寫和讀音與英語相同或相近的詞，但還有一些是拼寫完全相同，但讀法卻不相同的詞彙，對於這類的詞彙教師應提醒學生注意，若能引導其進行一些對比，從中找出規律，才能幫助其及早地掌握德語詞彙。此外，關於正字法的練習上，教師可設計一段不分大小、無任何標點符號、無空格的辭彙連寫，要求學生根據語音規則將其分開並正確的讀出。這種練習法也能幫助學生熟悉語音規則。
- (五)德語語音學習涉及到的不只是各個輔音及元音等音段關係的發音，對於「上加成素特徵」，如重音、音長、語調等方面，也必須加以重視。「上加成素特徵」是現代語言學家所重視的一環，它的運作雖然是在語法範圍內，但有時又可超越語法關係，甚至與其相互抵觸。這方面發音的錯誤，除了會影響單詞的語意，對於整個句子的語氣也會造成扭曲。良好的重音、音長、語調的表現，能使個人語意表達清楚，同時也能使言語變的更生動。教師在語音教學上，應須隨時提醒學生注意到發音上的重音、音長、分段、停頓、節奏、語調、語速、語流，另外，可採用節拍拍打的方式，使學生掌握到語言的內在規律。
- (六)近幾年來網路溝通頻繁，網路內容也相當豐富，許多線上網頁不僅有提供德語語音的教學，給予學習者自學的機會，同時也有實際的發音，讓學習者在線上做到聽力的練習。此外，網站上有一些免費的「課程管理系統」(Course Management System, CMS) 如 NICENET CMS，教師可考慮使用這部份的資源，於網路上建構一教學平臺，如此不僅能讓學生於課堂後，有獨立學習的機會，同時藉此也能培養更多的教學互動。

德語在語音教學上，教師應使用適當的策略，透過從單音的分辨、模仿，加上教師的講解、分析等方面的教學內容，使學生了解到德語語音的基本特點，以及德、英語音之

同異處，進而引導學生逐漸調整自己的構音器官，及早掌握正確的發音方法。此外，語音綜合練習也是不容忽視的一面，學生在了解單音後，還要盡快地跨越到單詞、句型的練習上，在這裡已不再是單音的問題，學生須熟悉拼讀、語音組合等發音規則，同時結合重音、語調等部份，才能靈活運用該語言的發音。

柒、結語

有鑒於學生在語言學習的過程中，不可避免都有遷移現象的發生，而國內學生學習德語，大多從高中及大學階段開始，這之前已學習過一段時間的英語，因此進行德、英語音的對比分析乃是非常必要的。實際上在我們教學過程中不時就發現到，學生德語發音上的問題，許多是與英語語音知識上的遷移有密切的關係，就如 Brown (2000) 所表示，跨語言的遷移是所有學習者發生錯誤的主要因素。所以了解這兩種語言的語音體系，比較其相同及相異之發音方式，不僅對德語語音的特性能有進一步的了解，而且也能帶給外語教師在語音教學上的一些啓示及策略的應用。尤其這兩種語言同屬日爾曼系語言，彼此關係緊密，在語音結構上不但有各自形式的特點，同時又具有一系列共同的特徵。加上現代國際社會交流頻繁，德語語言不斷地受到許多英語外來詞彙的衝擊，因此如何正確地掌握好德語發音，就有賴於學習者對語音知識有正確地體認及綜合地練習。

參考文獻

一、中文部分

- 石素錦 (1996)。語言型式錯誤分析與英語教學研究。北師語文教育通訊，4，73-93。
- 吳建雄 (2002)。德語語音教學中的英語遷移。廣東外語外貿大學學報，2，42-45。
- 吳建雄 (2004)。德語語音學習中來自英語的負面影響。德語學習，5，59-61。
- 李智勇 (1995)。略論德語特點及發展趨勢。湘潭大學學報，2，25-28。
- 杜幸之 (2000)。大學第二外語語音教學法探討。中國高等醫學教育，5，53-54。
- 張建欣 (2002)。關於德語初學過程中進行德英對比的思考。德國研究，17，75-77。
- 張春興 (2002)。現代心理學。臺北：東華。
- 張春興 (2001)。教育心理學。臺北：東華。
- 張國揚、朱亞夫 (1996)。外語教育語言學。南寧：廣西教育出版社。
- 曹逢甫 (1987)。對比分析與錯誤分析。英語教學，12，46-53。
- 郭永紅 (2004)。淺談語言比較與翻譯在德語教學中的應用。山東省青年管理幹部學院學報，112，108-110。
- 陳惠如 (2002)。臺灣學生中界語言研究 – 以英語被動句為例。清雲學報，22，235-242。
- 彭雅卿 (1994)。德語發音教學。華岡外語學報，1，357-375。
- 湯廷池 (1993)。對比分析與語言教學。人文及社會學科教學通訊，4，72-115。

- 黃秋燕 (2002)。Error analysis in English teaching: a review of studies。中山女高學報，2，19-34。
- 黃崇嶺 (1998)。德英語音比較對德語語音教學的啓示。同濟大學學報，9，60-63;68。
- 楊本珠 (2000)。淺談英語拼寫。西安航空技術高等專科學校學報，4，46-47。
- 翟永庚與肇志勇 (2005)。德英對比在德語教學中的應用。東南大學學報，7，86-90。
- 劉樹琪 (1994)。理工院校第二外語語音教學漫談。西安外國語學院學報，2，41-45。
- 鄭秀美 (2002)。韓國漢字詞在韓國學生選用漢語詞彙上的影響。國立臺灣師範大學華語文教學研究所碩士論文。
- 賴麗琇 (2003)。臺灣各大學主修德語之教學概況與教學大綱管窺。高科大應用外語學報，1，157-183。
- 聶軍 (1997)。潭德語語音教學中的綜合性訓練。西安外國語學院學報，72，78-82。
- 嚴家仁與彭雅卿 (1997)。閩南語－德語語音接觸。華岡外語學報，4，203-212。

二、英文部分

- Brown, D. (2000). *Principles of language learning and teaching*. New York: Longman.
- Crystal, D. (1993). *The Cambridge encyclopedia of language*. New York: Cambridge University Press.
- Dulay, H. C. & Burt, M. K. (1974). Errors and strategies in child second language learning acquisition. *TESOL Quarterly*, 8, 129-136.
- Duden (1974) *Das Aussprache Wörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag.
- Ellis, R. (1997). *Second language acquisition*. Oxford University Press.
- Koenig, W. (1978). *Dtv-Atlas zur deutschen Sprache*. Muenchen: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- International Phonetic Association (1999). *Handbook of the International Phonetic Association – a guide to the use of the international phonetic alphabet*. NY : Cambridge University Press.
- Littlewood, W. (1984). *Foreign and second language learning*. Cambridge University Press.
- Ladefoged, P. (2001). *A course in phonetics*. Harcourt College Publishers.
- MacKay, I. (1978). *Introducing practical phonetics*. Taipei : Crane.
- Whitman, R. (1970). Contrastive analysis: problems and procedures. *Language Learning*, 20, 191-197.
- Singh, S & Singh, K. (1982). *Phonetics, principles and practices*. Baltimore : University Park Press.
- Stedje, A. (1996). *Deutsche Sprache gestern und heute*. 3. Auflage. Muenchen: Wilhelm Fink Verlag.
- Yerkes, D. (2007). English language. *Grolier Multimedia Encyclopedia*. Retrieved March 22, 2007, from Grolier Online <http://gme.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0097390-0>

惠棟易學中對《中庸》與易理的融攝

The Integration of Chung Yung and Yi in Yixue of Hui Tung

陳伯适*

Po-Kua Chen

(收件日期 96 年 3 月 27 日；接受日期 96 年 12 月 11 日)

摘要

惠棟以《中庸》「此仲尼微言也，子思傳其家學，著爲此書，非明《易》不能通此書也」，貫通《中庸》與《周易》之思想，在其《易》著中多見其鑿痕，特別在其《易大誼》，以《易》義闡明《中庸》懿旨，《易大誼》可以視爲惠棟的《中庸》注，也可以說是他的《易》與《中庸》會通的典範。但是，惠棟的會通，把原本高度哲理化的《中庸》思想，帶入強烈象數本色的易學範疇中，並多有附會或曲解者，使之失去其哲學思維的張力與原本多元涵攝融通可能有的開創性詮釋之期望，誠是可惜。

《中庸》之道論，落實在人生修養之中，而惠棟的《易》道觀，則處在元氣本體上來看待。《中庸》的「道」之「性」，在惠棟看來是作爲本體的概念，即陰陽氣合，各正其位，無過不及，不偏不倚，交感諧和之道，也就是致中和、成既濟、贊化育之道，是一種「元、亨、利、貞」的理想德範，儼然成爲一種物化存在的元氣初始之質。《中庸》的「率性之謂道」，惠棟站在天道本位的角度來看這句話，即天道「中和」之「和」，是陰陽諧和之義，即太極陰陽居處正位，和諧交感，彼此相應，致中和而化育萬物。惠棟將《中庸》之「道」，爲了附會其《易》道，刻意忽略在修養工夫這些形下的部份，專注在氣化的本體意義上，對於闡釋《中庸》之大義，仍顯現出強烈的侷限性與濃厚的附會成份，《中庸》原本的哲學思想，反而也被強烈割裂和折損。《中庸》的隱微與慎獨工夫，惠棟則具體的展現在《易》之中，爲一種元氣生發的狀態，即初陽之狀。《中庸》的「中和」與「誠」，惠棟將之與「成既濟定」與「元、亨、利、貞」四德，從宇宙論的角度出發，聯結成共生相應的關係。

關鍵詞：惠棟、易大誼、中庸、易學

*國立政治大學中文系助理教授

Abstract

“ It's Chung Ni's terse and significant statement that Tzu Szu wrote Chung Yung in order to pass on the knowledge inherited from his ancestors, and if you couldn't understand Yi, you would not comprehend the text.” In Yi, it's obvious that the author Hui Tung worked to have an insight into thoughts of Chung Yung and Chou Yi. Above all, in his other composition Yi Ta Yi, he used lots of meanings and ideas of Yi to redefine the theme of Chung Yung. Therefore, Yi Ta Yi was considered the annotation of Chung Yung. That is, Yi Ta Yi was an ideal comprehension of Yi and Chung Yung. However, Hui Tung gave the strained interpretation that made Chung Yung, which was highly philosophized step into the realm of Yixue talking about Hsiang and Shu. It's pity that because of much strained explanation and misinterpretation, Hui Tung's work concealed philosophic thoughts of Chung Yung and the possibility of groundbreaking interpretation, which was resulted from multiple understanding of it.

The theme of Chung Yung was about the cultivation in human life. In contrary, Yi placed importance on human's vigor. From Hui Tung's sight, the “Hsing” of “Tao” in Chung Yung meant the harmony of Yin and Yang. In other words, Yi and Yang were proper and interactive, also led to neutralization, harmonizing and the breed of creation. The blend of Yi and Yang was an ideal morality of “Yuan, Heng, Li and Chen.” It's just like the crystallized existence of the nature of vigor. In Hui Tung's opinion based on the natural law, to see the sentence “Freedom is so-called Tao,” he explained that it's “Ho” from “Chung Ho” that meant the harmony of Yi and Yang.

That is, Taichi, Yin and Yang are appropriate, interactive and harmonious to breed the whole creation. To strain his interpretation, Hui Tung omitted elements about the cultivation valued by Chung Yung when describing “Tao” in Chung Yung according to Yi. Because Hui emphasized the meaning of the nature of vigor, his delineation of Chung Yung was too limited and strained to reveal the primary thoughts of Chung Yung. However, Hui Tung referred to unapparent and deliberate properties of Chung Yung as a condition of generating vigor just like the rising sun in his writing Yi. Moreover, from the perspective of cosmology, Hui Tung associated “Chung Ho” and “Cheng” in Chung Yung, with “the harmony of Yin and Yang” and the morality of “Yuan, Heng, Li and Chen” to make them become mutually commensal.

Key words: Hui Tung, Yi Ta Yi, Chung Yung, Yixue

壹、前言

惠棟（西元 1697-1758 年）治經以漢學為宗，為乾嘉學風形成鼎盛時期的主要代表，「其學好博而尊聞」¹，以復興漢代經學為職志，對清代樸學之風，影響至為深遠。其畢生治學，專主《周易》，以復原漢《易》象數之說為主體，故精通漢《易》而聞名於當時，在中國易學發展史上，可以視為漢《易》考據學與象數易學之翹楚。其與易學有關之主要著作包括《易漢學》、《周易述》²、《易微言》、《易例》、《易大誼》、《周易古義》、《新本鄭氏周易》、《周易本義辨證》與《明堂大道錄》等作。這些論著，除了重視古字、古音與古義的呈顯外，仍在推闡漢儒《易》說為職志，希望使漢《易》能粲然復彰，所以表現出高度「純粹」的象數特色。其中較能表現義理氛圍的，則是以易學觀點對《中庸》的理解，但是，仍然帶著濃烈的象數色彩，淡化了《中庸》原有的哲學內涵。

惠棟貫通《中庸》與《周易》之思想，不但在《周易述》中廣引《中庸》的思想申論《易》義，同時著《易大誼》，以闡明《中庸》之大義，所以《易大誼》可以視為惠棟的《中庸》注。除此之外，《易例》與《易微言》中，也有諸多有關思想的呈現。《中庸》的義理，與《周易》的核心思想，多有可以相互呼應之處，而惠棟更高度地運用《周易》的概念去詮釋《中庸》，特別是刻意將漢代象數易學帶入《中庸》的世界，建立起二者的綿密關係，所以《易大誼》可以說是他的《易》與《中庸》會通的典範。《中庸》與《易》所以能夠建立彼此融攝的親密關係，惠棟認為《中庸》這個思想體系，「此仲尼微言也，

1 見章太炎《章氏叢書·檢論·清儒》，卷四。臺北：世界書局，1982年4月再版，頁23。

2 惠棟畢生研究易學，疏解與發揮漢《易》，其所耗心力最多的撰著，則為《周易述》一書。江藩《漢學師承記》云：「（惠氏）專心經術，尤邃於《易》。……精學三十年，引伸觸類，始得貫通其旨。乃撰《周易述》一編，專宗虞仲翔，參以荀、鄭諸家之義。約其旨為注，演其說為疏。」（見江藩《漢學師承記》，北京：三聯書店，1998年6月第1版第1刷，頁30。）此一著作，可以視為惠棟最重要的論著，可惜並未全部完書，根據《四庫全書總目提要》所言：「其目錄凡四十卷，自一卷至二十一卷皆訓釋經文，二十二卷、二十三卷為《易微言》，皆雜鈔經典論《易》之語，二十四卷至四十卷凡載《易大義》、《易例》、《易法》、《易正譌》、《明堂大道錄》、《禘說》；六名皆有錄無書。其注疏尚闕下經十四卷及〈序卦〉、〈雜卦〉兩傳，蓋未完成之書。」（見《四庫全書總目提要·周易述》。引自臺北：新文豐出版社《大易類聚初集》第十八冊本，1983年10月初版，頁531。）因此，《周易述》除了包括他對《周易》經傳的釋文外，也包括《易微言》、《易大義》、《易例》等七種論著。其中《易例》上下二卷，今傳有《四庫全書》本、《續皇清經解》本，以及其它諸多版本。《易微言》上下二卷，學海堂《皇清經解》本列於《周易述》二十一卷之後，今亦有獨立之版本。《易大義》即《易大誼》，多版本而二名互稱，江藩《跋》云：「其《易大義》三卷目錄云：《中庸》二卷《禮運》一卷，闕。乾隆中葉以後，惠氏之學大行，未刻之《易例》、《明堂大道錄》、《禘說》、《易漢學》，好事者皆刊板流傳矣，惟《易大義》世無傳本。嘉慶二十三年春，客游南昌，陽城張孝廉子絮出此見示，為良庭先師手寫本，云係徐述卿學士所贈。藩手錄一帙，知非《易大義》，乃《中庸》注也。蓋徵君先作此注，其後欲著《易大義》，以推廣其說，當時著於目而實無其書。」（見江藩《漢學師承記》，頁41。）由此可見，《易大誼》與《易大義》同書，為手鈔傳世，內容為惠氏對《中庸》之注解，呈現的是以《易》解《中庸》的氛圍，也是《易》與《中庸》會通的具體代表作。瞭解他融會《易》與《中庸》，除了以《易大誼》之外，包括《周易述》、《易微言》與《易例》等作，也是重要的參考論著。

子思傳其家學，著爲此書，非明《易》不能通此書也」，³《中庸》承繼聖人之微言大義，然而不通《易》義則不能明此書，則《中庸》有《易》之大義，而《易》之大義又存在於《中庸》之中，所以從易學觀點來理解《中庸》，是最恰當不過了。

《中庸》與《易》理的融攝，爲惠棟易學中極爲重要的特點，而其融攝所呈顯表現的主要內容，即《中庸》的「天命之性」所貫通的道，並推爲中和之道、至誠之道，也就是《易》的中和理想、太極的本原觀，也是「元、亨、利、貞」、「成既濟定」的理想。本文試圖從這幾個方面來說明其融攝會通的實質內涵。

貳、「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教」的道論思想

《中庸》言「道」，主要建立在其開宗明義所言「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教」的架構上而開展，「道」有其永恆性，貫通了天道與人道，是不可片刻失離的，所以「道也者，不可須臾離也，可離非道也」。至於惠棟所理解的《中庸》之道，是否合於《中庸》的本色，則有待進一步商榷。

一、天命之性

從天命之性觀之，「性」的概念，在儒家的系統裡，以孔子所云「性相近也，習相遠也」之「性」最早，似有認爲「性」乃天生而來，但未明人性是善或惡，直至孟子才明白云性善；又有告子言「性無善無不善」，「可以爲善爲不善」，故「性有善有不善」；乃至後有荀子的性惡之說。「性」爲孟荀二聖之代表性話題。孟子言「性」，指超乎其他動物以外爲人類所專有之「性」，以「仁、義、禮、智」等爲人的本質屬性，是動物所沒有的，屬於義理之性、道德屬性。孟子言人的心性能被陷溺，則顯示有不善之處，人性的本質仍當非純粹至善的，故後有荀子主性惡之說。荀子的性惡說，認爲「凡性者，天之就也」，⁴性乃天生即如此的，爲天生存在的本質屬性，屬於生理上的性。荀子之性，是天賦自然的，是動物的本能，是一自然屬性，是物慾之性，不包括人類理智的思辨能力。

《中庸》對「性」的闡釋，綜合了孟、告、荀之性說，云「天命之謂性」，它超越了性善性惡之紛爭歧異，而又能涵蓋之。以天命言性，性由天出，排除了人爲的自存，此否定荀子「其善者僞也」之說，而予孟子性善說以更堅實之基礎。性源於天，故人所稟於天之性，根本上無大異，此所以「人皆可以爲堯舜」（《孟子·告子》），「堯舜與人同耳」（《孟子·離婁》）。性源於天，人性與物性亦源於天，則人性與物性當有相通處，所以盡人之性可以盡物之性，人自然可以參贊天地萬物之化育，所以《中庸》說「唯天下至誠，爲能盡其性，能盡其性，則能盡人之性，能盡人之性，則能盡物之性，能盡物之性，則可以贊天下之化育」，意義即在此。性爲天所命，順循本性就是「道」。性既爲天所命，則

3 見惠棟《易大詁》。引自臺北：新文豐出版公司影印指海叢書本，《叢書集成新編》第十七冊，1985年元月初版，頁37。後文所引，皆據此本，不再作詳注。

4 見《荀子·性惡》。

存續於人而無有間斷。故率性之道，也不可有須與之間斷。人之拂性離道，始於「其所不睹」，「其所不聞」之處，修道者極應「戒慎恐懼」之。天命之性蘊藏於不睹不聞的隱微處，即己所獨知之內心深處。當心之喜怒哀樂未發時，此性存全無所偏倚而謂之「中」。修道的工夫，在獨知之內心隱微處，戒慎恐懼，以求無違大本之「中」，使發而皆得中節之「和」，這種工夫叫「慎獨」，又叫「致中和」。如此一來則能發揮天命之性，成全天下之達道，天地萬物均歸正位，又能化育形成。君子戒慎恐懼，唯恐發之於情欲，違背天性而不能率性，故以「慎獨」為積極工夫。天命之「性」蘊藏於內心，其存全不偏，謂之「中」，所以中庸是「由性見中」，也就是天命之性為無過不及之中；由「性」字說明「中」之根源或本體；也由「中」字說明「性」之不偏不倚之特色。⁵

《中庸》這種天道觀下的「性」論，惠棟以之貫通《易》道，指出「民受天地之中以生。天地之中，命也；民受之以生，性也」。所以「天命之謂性，中也」。⁶《中庸》以「性」有「不偏不倚」的「中」的特質，於《易》道也是如此，《易》以太極元氣合「中」，位天地之中，於爻為二、五，因為能位中，則天地位焉，萬物育焉，成其中和之效。此亦《中庸》之道的理想。但是《中庸》是落實在人生修養之中，而惠棟的《易》道觀，則處在元氣本體上來看待。所以，惠棟說「盡性，初也」，⁷即元氣初成之時，也就是元氣的內在含質，也就是乾元，視為宇宙本體的範疇。至於「性之德也，合外內之道」，惠棟並引鄭氏之說，認為「外內猶上下。《易》卦以上為外，下為內。合外內之道，故可以配天地」。⁸「性」作為本體的概念，其為德者，在於配天地之道，也就是陰陽氣合，各正其位，無過不及，不偏不倚，交感諧和之道，也就是致中和、成既濟、贊化育之道，是一種「元、亨、利、貞」的理想德範。《中庸》的「道」之「性」，儼然成為一種物化存在的元氣初始之質。至於下落於修養工夫的「獨」的概念，惠棟仍從本體的概念去看待它。這部份後文將另作說明。

二、率性之道

在《中庸》裡面，理想之道，由「率性」所圓成。性既由天所命，則道源出於天，為天所貫，與天正有其密切之關係。道與性合，遵道而行，不拂逆其性。道自性來，故「溥博淵泉，而時出之」，道由性定，故修道成聖，吾性自足，簡易自然，不待外求，此所以「人皆可以為堯舜」。道與天合，故人道與天道合一，人為不違自然。人之修道，小可盡性順命，大可參贊天地。己之道通於人之道，通於物之道，通於天之道，此所以為天下之「達道」。道通於天，故道在天地之中，廣大無間，無所停歇，因此說「道也者，不可須臾離也，可離非道也」。道不離人生日用彝常，其發為言行，乃「庸德之行，庸言之謹」，

5 徐復觀在《中國人性論史》中云：「中是不偏於一邊的精神狀態，而不是性。」認為「中」不是「性」，但無論就《中庸》首章或全篇來看，皆未必然。

6 見惠棟《易大誼》，頁37。

7 見惠棟《易大誼》，頁39。

8 見惠棟《易大誼》，頁39。

故由道可以見「庸」。道既在日用彝常之間，應是不可須與離的。但實際上，人每每在內心不睹不聞處背離了道。此種背離，雖在隱微之間，然終必顯見於外。君子率性而為道，初亦在內心隱微處，及發致「天地位，萬物育」之效，實亦天下莫見莫顯之達道。故狀「道」之體性，既言道之「隱」，又言道之「顯」或「費」或「微」。天道為微而顯，人道率天命，亦微而顯，所以「君子之道費而隱」。道在日用彝常之間，所以為「顯」，然而道之率性而行，初在內心不睹不聞處，所以為「微」。因道之微，故一般人易予忽略，以至差之毫釐，失之千里，因此「中庸」似易實難。君子中庸之道，可以兼顯微、合內外、貫天人，所以為「天下之達道」。此達道之特色，即同於對君子之道的形容，是：

建諸天地而不悖，質諸鬼神而無疑，百世以俟聖人而不惑。質諸鬼神而無疑，知天也；百世以俟聖人而不惑，知人也。是故君子動而世為天下道；行而世為天下法；言而世為天下則。遠之則有望；近之則不厭。⁹

道是具有普遍性、絕對性、永恆性和一貫性的特質，而這些特質，又都根源於人的自身，不離於人群，不離於日用彝常的。

《中庸》以天命下落於人道之中，所以「率性之謂道」。惠棟則指出「率性之謂道，和也」¹⁰，站在天道本位的角度來看《中庸》這句話，即天道「中和」之「和」，是陰陽諧和之義，即太極陰陽居處正位，和諧交感，彼此相應，這就是「和」，也是惠棟常云「二五為中，相應為和」的「和」的概念。這個「和」，就是《中庸》的「率性之謂道」，但並不只在人倫修養上來看，而是處在宇宙自然的陰陽之道來看，藉由「中」與「和」，以成既濟定，而致中和，而化育萬物。並且，以率性之道為中和之「和」，為陰陽或爻位之相應關係，這樣的論述，卻也弱化了《中庸》的豐富內涵。《易》道陰陽，惠棟就是用這樣的立場來看待《中庸》，所以立足在本體的概念下貫通「率性之道」的。

三、修道之教

《中庸》言修道之教，仍在成道以率性，所以修道即使人不離其性。性既為天所命，人所固有，故修道之教，在使人順循本有之善性，以成聖成賢。教由道立，道由性出，性由天命。人人得天命之性，大本既同；率性之道，亦無二致；故修道之教，豈有異端？聖賢推行教化，已立而可立人，已達而可達人，以得修道率性之功。性、道、教之一貫，人道之修養，可與天命相合，修道之教可由盡其性，遂可以參贊天地之化育。

率性之謂道，道固不可須與離，但人往往無法率性，離道背性，所以須有修道之「教」。喜怒哀樂之未發，性得以中正不偏；發而後有中節不中節，即率性不率性。在不中節無法率其性時，則必待修道而成。修道之工夫，仍在不睹不聞處不離道拂性，即不拂逆道性的「慎獨」工夫，也就是在「正己而不求人」、「反求諸其身」的以「修身」為先的

9 《中庸》本文，引自惠棟《易大誼》，頁 39。

10 見惠棟《易大誼》，頁 37。

工夫上。

《中庸》言修道之「教」，從政論出發，認為「為政在人，取人以身，修身以道，修道以仁」¹¹，並且有所謂「為天下國家有九經」，「九經」則以「修身」冠首。所以為政的基礎，乃在「修身」，「修身」即「修道」之始。在這裡，惠棟始終站在治道乃至本體的高度來看，無意於修身的立論，對《中庸》所說「九經」「所以行之者一也」，會通《易》道，云「一即元也，乾元用九，天下治也」¹²。是陰陽之數極於九六，而其象始著於乾坤。乾元為陽之精，坤元為陰之精。乾元用九以交坤，坤元用六以交乾。乾元為元氣之始，亦是六十四卦三百八十四爻之開端，乾元用九，可以盡天下事物之理。萬類不離陰陽，萬象悉包於天地，而萬事萬物皆統於乾元，此乾卦《象傳》所謂「大哉乾元，萬物資始，乃統天也」的意義所在。以乾元為用，「元、亨、利、貞」四德備，則自然可以「天下治」。在這裡，可以看到惠棟完全忽略《中庸》之「教」義，附會於《易》說而不協。

《中庸》言修道之教，認為人生資質固然有差異，但學知利行、困知勉行者仍可以同生知安行者一樣「修道」有成。聖人是生知安行，能「不思而得」以「明善」，「不勉而中」、「從容中道」以「誠身」，此皆自然而得「誠」而與天道相合。一般人是「誠之者」，必須下「擇善而固執之」的工夫，並具體在於「博學、審問、慎思、明辨」；力行近仁、固執誠身的具體工夫在「篤行」。對於《中庸》在修道之教的層次上之不同，惠棟刻意以所持之《易》道釋之，認為「得乾之易者，生而知之者也。得坤之簡者，安而行之者也。九二升五，學而知之者，六五降二，利而行之者也。復六三，類復困而知之者也；噬嗑初九，屢校滅止，勉彊而行之者也」¹³。以易簡言生而知者與安而行之者，以乾二升五、坤五降二言利而行之者，並舉復卦六三與噬嗑初九說明困知勉行者。惠棟此論，並未掌握《中庸》此修道之教的懿旨，而僅是附會《易》卦之言，顯明混淆《中庸》之本義。因此，《中庸》修道立「教」，強調慎獨身誠，重視「反求諸其身」、「內省不疚」，反諸身以「誠」的自覺，並且強調「誠身」必先「明善」，言「篤行」必先「博學」、「慎思」、「明辨」，以立自明而誠之教；使其「教」能達「尊德性而道問學；致廣大而盡精微；極高明而道中庸」¹⁴的境界，這樣的修養工夫，惠棟並無過多的著墨，畢竟這並非惠棟之《易》道所側重的部份，惠棟闡釋或會通《中庸》，仍著眼於象數的本質落實在宇宙本體的範疇，作為論述的主要內涵。

四、道的貫通

「道」為倡明「中庸」之本，求中庸，必先本於道。《中庸》揭示了「天命之性」、「率性之道」與「修道之教」，然後扣緊這個「道」，說這個「道」本於「天命之性」，並

11 《中庸》本文，引自惠棟《易大誼》，頁 38。

12 見惠棟《易大誼》，頁 39。

13 見惠棟《易大誼》，頁 38。「屢校滅止」，今本作「屢校滅趾」。本文中諸多引文皆引自惠棟所本，其好用古字異文，多與今本不同，為避免讀者誤解為引文之字誤，在此特別說明。後文所引與今本不同者，皆惠氏之言，非研究者之誤，在此特別說明，並不再一一注明。

14 《中庸》之言，引自惠棟《易大誼》，頁 39。

開出「修道之教」。天道、人道一貫，道是率性而行，所以不可須臾離。這個「道」，是君子之道，在最隱微的地方顯發，所以是「莫見乎隱，莫顯乎微」，在這最隱微的地方，就在我們人性人心的深處，讓它能得到內在的生命涵養，方寸之地的發用，所以儘管隱微，卻是決定性的，也就是它最隱微，也最顯發，是我們的真心性。因此「慎獨」的工夫，是慎守這獨天獨地的心性，修養工夫從此做起。

《中庸》言性之未發為「中」，即人性的本身，人性的真實，發而皆中節是「性」之「和」。一發出來就已牽動「情」的變化，此一情的發動要合乎理，合乎「性」的本然，這叫「和」。以「情」來云「人性」是靠不住的，因為「情」會發動，會搖擺，會起伏，會漲落，由浮動不定的「情」，來表現人「性」，這樣的人「性」表現，就轉成不定的浮動。人性既不定，則「率性之謂道」的「道」，也等於無道，「修道之謂教」的「教」也就不能說。《中庸》由「天命」來定「性」，天命是理而有常，人性也因理而有定常，如是，性可率而成道，道可修而立教。此天理所定的人性之常，是「中」，人性所開的修道之教是「和」。工夫在由內的「中」而通於外的「和」，所以，一個是天下的大本，一個是天下的達道。所以，《中庸》以「道」貫通。「道」之本源於天，而其實體備於己，吾人反觀自省，這一念炯然的明覺，正是自性的呈露，一念復甦，道就在其中。

至於惠棟對於《中庸》從「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教」貫通之「道」，為了附會其《易》道，刻意忽略在修養工夫的部份，也不能將「天命之性」、「率性之道」與「修道之教」三者，與「道」作合理扣合的論述，而其「道」仍專注在氣化宇宙觀的意義上，對於闡釋《中庸》之大義，仍顯現出強烈的侷限性與濃厚的附會成份，《中庸》原本的哲學思想，反而也被割裂和折損。至於《中庸》的「慎獨」和「隱微」的意義，惠棟也專從元氣的角度出發，所以雖說二者會通，但結果是質性殊異，《中庸》道旨反而隱晦。

參、「隱微」與「慎獨」意義的改造

《中庸》將形上「道」的至誠之性，下貫於修養工夫中，強調「莫見乎隱，莫顯乎微」與「君子慎其獨」的道德修養之自律主張，而至惠棟所說的隱微或慎獨，則特別重於轉化回歸於「道」的範疇，具體的展現在《易》之中，則為一種元氣生發的狀態，即初陽之狀。

一、隱微

《中庸》修養工夫推言「隱微」，在明「慎獨」的重要，其義可作：其一，幽暗之中，細微之事，往往潛滋暗長於隱微之中，所以君子當常存戒慎恐懼之心，遏人欲於將萌，此其省察之工夫。其二，隱微可不必全說暗處細事，因人類所獨得於天賦的性德是極其隱微的，無不顯著於人生日用間，所以當敬謹接受此與其他生物不同的獨有德性，擴充而為人類生存之大道，故「必慎其獨也」。這一天賦予人類獨得的德性，既寶貴而又微

妙，即所謂「道心惟微」者。因此，從二義言「慎獨」，一方面固應在暗處細事加以消極的省察，一方面也當應用積極的方法，加以擴充，使此種人類獨有的德性，得以發揚光大。至於惠棟所解，則偏向於其二之說。他在《易微言》「隱」的命題下引述云：

《中庸》曰：莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。言隱必見，微必顯，誠中形外，故君子慎獨。¹⁵

即強調君子「慎獨」，以使隱者現、微者顯，誠於中而形於外，以擴充顯揚天道。因此，不論是「隱」或「微」者，皆屬未顯之德，一種亟待顯揚的德性；而從天道生化的觀點來看，此隱微者，為元氣初始待生之狀，等待生化以期成既濟、致中和而贊化育。

惠棟引諸書以述「隱」之義，如：

（《中庸》）又曰：是故君子不賞而民勸，不怒而民威于鈇鉞。《詩》曰：不顯維德，百辟其刑之。案：不顯謂隱也。

《詩·烝民》曰：人亦有言，德輶如毛，民鮮克舉之。我儀圖之，維仲山甫舉之，愛莫助之。《毛傳》曰：愛，隱也。案：如毛，猶微也。民鮮克舉，言慎獨者少。毛訓愛為隱，謂隱微也。隱微之間，非人所能助，故愛莫助之。《荀子》曰：能積微者速成。《詩》曰：德輶如毛，民鮮克舉。此之謂也。

《表記》曰：子言之，歸乎君子，隱而顯，不矜而莊，不厲而威，不言而信。案：歸乎君子，讀。歸乎，由成子之義，言人當以君子為法也。篇名《表記》而先言隱而顯，由內而達外也。君子從事于慎獨之功，誠中形外，故隱而顯。誠則不矜而莊，不厲而威，不言而信也。

《漢書》司馬相如贊曰：司馬遷稱《春秋》推見至隱，推見至顯，故亂臣賊子懼。《易》本隱以之顯。李奇注云：隱猶微也。初九、初六，從下而生，自微及著，如初潛龍隱也，九二見龍則顯矣，所謂本隱以之顯也。初乾為積善，積善成德，故初為龍德而隱，二為龍德而正中。《中庸》言夫微之顯，又云知微之顯。《繫下》云：知微之彰，皆是義也。

《說文》云：幽，隱也。从山中。微也。

《老子·德經》曰：道隱無名。注云：道潛隱，使人無能指名也。《文言》初九曰：不成名。¹⁶

由惠棟所引，大抵可以看出惠棟所理解的「隱」之義，以不顯為隱，是一種潛隱的存在，這個存在如同《老子》的「道」一般，「道」潛隱而無法指名其處。惠棟並認為「隱」猶

15 見惠棟《易微言》，卷上。引自《惠氏易學》，臺北：廣文書局，1981年8月再版，頁633。後文引惠棟《周易述》、《易例》等作，亦據《惠氏易學》本，不再詳注。

16 諸引文，見惠棟《易微言》，卷上，頁633-635。

「微」，二者義近，同樣是表徵「道」那幽微未顯之狀。這樣的「道」，是一種宇宙本源初質的概念，即氣之初始隱微之狀，由隱微而顯著，萬物由是昭見。此一隱微，同於事理，凡事由隱而顯，由微而漸，人事之成立，可以推由隱微得以其明。所以隱微是一切的根本初狀，由微而知著，以成萬物萬事之理。因此，這個隱微，表徵的是根源性的概念，縱使姑且以《老子》的「道」作為名稱，只是表達那隱微而未顯的意義與最高本源的概念而已，與《老子》的實體道體仍是不同的，也就是它並非是「無」，而是一種「有」的存在，只不過尚未彰顯出來罷了。所以與《易》義相繫，這個潛隱之「道」，即元氣的潛隱初始之狀。亦即乾元初始之狀，而後陽氣漸升，以至昭著。氣隱而發，猶如六爻初九、初六之位。所以惠棟每每以此述《易》：

《文言》曰：初九，潛龍勿用，何謂也？子曰：龍德而隱者也。潛陽隱初，故隱者也。

又曰：潛之為言也，隱而未見，行而未成，是以君子弗用也。初隱二見，故隱而未見。

《繫上》曰：《易》无思也，无為也，寂然不動，感而遂通天下之故，非天下之至神，其孰能與于此？虞注云：寂然不動，謂隱藏坤初，故不動者也。至神謂《易》，隱初入微，知幾其神乎？

又曰：探嘖索隱。虞注云：探，取；嘖，初也。初隱未見，故探嘖索隱，則幽贊神明而生著。¹⁷

從這些引文，可以看出惠棟所言之「隱」，於《易》道則為潛陽初隱之乾初元氣，初隱而不見，為元氣初始未顯，待升而見之狀態。元初隱微之氣，然後動見萬象，涵括一切，此一切由元初而成，所以是「知幾其神」。

惠棟同時引諸書以述「微」之義，如：

《繫下》曰：幾者動之微，吉之先見者也。虞注云：陽見初成震，故動之微。復初元吉，吉之先見者也。

又曰：君子知微知彰。姚信注云：二下交初，故曰知微。上交于三，故曰知彰。

子曰：顏氏之子，其殆庶幾乎？虞注云：幾，微也。顏子知微，故殆庶幾。孔子曰：回也其庶幾乎？

又曰：夫《易》章往而察來，而微顯闡幽。虞注云：神以知來，知以藏往。微者顯之，謂從復成乾，是察來也。闡者幽之，謂從姤之坤，是章往也。

又曰：其初難知。侯果注云：初則事微，故難知。

又曰：能說諸心，能研諸侯之慮，定天下之吉凶，成天下之亹亹者。荀注曰：

17 諸引文，見惠棟《易微言》，卷上，頁 632-633。

疊疊者，陰陽之微，可成可敗也。王弼曰：疊疊，微妙之意也。

《中庸》曰：莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。在《易》，隱微為乾坤之初爻。

《易乾鑿度》曰：孔子曰：乾坤，陰陽之主也。陽始于亥，形于丑，乾位在西北，陽祖微，據始也。

又云：易氣從下生。鄭注云：易本無形，自微及著，故氣從下生，以下爻為始也。¹⁸

《中庸》曰：莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。又云：知微之顯，可與入德矣。太史公《史記·贊》曰：《易》本隱以之顯。愚謂隱者，乾初九也，至二則顯矣，故云隱以之顯。《文言》釋九二云：閑邪存其誠。二陽不正，故曰閑邪。存誠，謂慎獨也。《荀子》曰：不誠則不能獨，獨則形隱，猶曲也。

《中庸》曰：其次致曲，曲能有誠，誠則形，形則著。《孝經緯》：天道三微而成著，皆是義也。唯天下至誠，謂九五也。其次致曲，謂九二也。唯天下至誠，誠者也。其次致曲，誠之者也。致曲，即孟子思誠。二升坤五，所謂及其成功，一也。乾善九五，坤善六二。乾二中而不正，三正而不中，四不中不正，二養正，三求中，兼之四也。以《中庸》言之，二三學知，利行者也。四困知勉行者也。五生知安行者也。及其知之及其成功，則一也。¹⁹

惠棟於此，「隱」與「微」同義，為氣之始、位之初，並由卦爻之變，更顯其義。如「陽見初成震」，由初微之陽動而成震卦；又如「知微知彰」，乃初復於二，而上於三之動，以初爻為微，動至三為彰。由微而顯，由初而上之動，可以「定天下之吉凶，成天下之亹亹」。「微」除了與「隱」義近之外，又與「幾」義相近，與「幾」相繫而言，則更富動態、行動變化的形象，其精微無形，非真無物，而是存在於一種純粹初始的狀態，一旦修誠而「誠之者」，則「隱必見，微必顯」²⁰，此亦存誠慎獨之功。因此，「微之顯」，即「誠則形，故不可揜」。《易》道元氣，乾元、坤元，皆元氣初始「絜靜精微」之狀，因為氣從下降，由微而著，所以相應於卦爻，則為初始之爻，即乾元、坤元。初升二以上，則由微而顯，至九五則就至誠之位，也是致中和之位。從隱微之中，進而顯現其形，即一種氣化的過程，也是一種存誠的工夫、慎獨之道；也就是說，透過慎獨以隱見微顯，達於中和育物之境。

二、慎獨

「慎獨」作為一種道德修養工夫，在儒家經典中以《中庸》與《大學》較早提出，惠棟特別引二家之說：

18 諸引文，見惠棟《易微言》，卷上，頁 636-638。

19 見惠棟《易微言》，卷上，頁 652-653。

20 見惠棟《易大誼》釋《中庸》「天命之謂性」一段之文，頁 37。

《中庸》曰：君子戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞，莫見乎隱，莫顯乎微，故君子慎其獨也。

《大學》曰：欲正其心者，先誠其意。所謂誠其意者，毋自欺也。如惡惡臭，如好好色，此之謂自謙，故君子必慎其獨也。小人閒居為不善，無所不至，見君子而後厭然。揜其不善而著其善，人之視已，如見其肺肝，然則何益矣，此謂誠于中，形于外，故君子必慎其獨也。曾子曰：十目所視，十手所指，其嚴乎！富潤屋，德潤身，心廣體胖，故君子必誠其意。鄭注云：嚴乎，言可畏敬也。胖，猶大也。三者言實于內，顯見于外。²¹

《中庸》從「天命之性」、「率性之道」、「修道之教」一體的角度講人須與不能離道，故君子當以慎獨作為修身之要。人雖片刻不能離道，但是在別人眼看不到、耳聽不到的獨處之地，人往往產生僥倖心理，做出自欺欺人的行為來。所以，君子尤其需要在獨處之地處處謹慎，時時懷著戒慎恐懼之心，此之謂「慎獨」。至於《大學》所言之「慎獨」，則特別從誠意處講慎獨。誠意即不自欺，不論在眾人面前，還是在獨處之地，皆須使自己意念純正，一絲不苟，如此方可心安理得。但是，缺乏道德修養的人，往往在個人獨處時，做出不正當的行為，當別人來到面前時，卻又裝出正人君子的樣子。這種自欺欺人的行為，是由於其內心不誠實，表現於外也不自然，所以別人也看得清楚。因此，君子在獨處時，必須使自己心無邪念，誠實無欺。不論《中庸》或《大學》，所言「慎獨」皆在強調人在獨處時，仍要保持自我警省，在幽隱微暗之地，更當堅毅謹慎，守本盡份。所以「慎獨」確為一種高度自律自省的道德修養工夫。

惠棟對於《中庸》「獨」的理解，肯定「獨」與「誠」相繫。他認為「戒慎恐懼，誠之者也。隱必見，微必顯，故云莫見乎隱，莫顯乎微，猶言誠于中，形于外也，善惡皆然，故君子慎其獨也」。²²誠於天地之中，必在「莫見乎隱，莫顯乎微」，因為「隱」、「微」仍屬可見可顯者，非誠實者。倘能貫於天地之中，誠於一，而無隱微顯見者，則為「獨」。這個「獨」，是「誠于中，形于外」者，而惠棟似乎不作善惡之別，所以「善惡皆然」。惠棟也特別指出，「誠，實也。獨，中外一也。《大學》曰：此謂誠于中，形于外。《中庸》曰：誠則形，堯舜率天下以仁，而民從之；桀紂率天下以暴，而民從之，皆獨之效也」。²³堯舜與桀紂為善惡之別，但同得「獨」之效，其義在此。因此，《中庸》的自律修養工夫，在惠棟的理解上，側重於一種初始開端的純粹性來看待，也就是從隱微狀態的情形來看「獨」，所以又是「誠」。這樣的「獨」，有形上本體的傾向。例如惠棟《易微言》中的引述：

《禮器》曰：禮之以少為貴者，以其內心也。鄭注：內心，用心于內，其德

21 見惠棟《易微言》，卷上，頁660。

22 見惠棟《易大誼》，頁37。

23 見惠棟《易微言》，卷上，頁661。

在內。德產之致也精微，鄭注：致，致密也。盧注：天地之德，所生至精至微也。觀天下之物，無可以稱其德者，如此則得不以少為貴乎？故君子慎其獨也。獨則象天。

《韓非子·揚權》曰：道無雙，故曰一，是故明君貴獨道之容。注云：道以獨為容。案：獨道之容，即獨也。《大戴禮·武王踐祚》帶之銘云：火滅脩容。劉子《新論》云：顏回不以夜浴改容，所謂獨道之容。

《老子·道經》曰：有物混成，先天地生，寂兮冥兮，獨立而不改。河上公注云：獨立者無匹雙，不改者化有常。案：獨即一也。道獨行，故君子慎獨。道不改，故不可須臾離。

《淮南·原道》曰：所謂無形者，一之謂也。所謂一者，無匹合于天下者也。卓然獨立，塊然獨處，上通九天，下貫九野。

《爾雅·釋山》獨者蜀。注云：蜀亦孤獨。《方言》：一，蜀也，南楚謂之獨。²⁴
《管子》云：抱蜀不言，而廟堂既修。半農人云：抱蜀，即《老子》抱一。

這些引述中，有以「天地之德」，「至精至微」稱之，君子當效法天地之精微而「慎其獨」，所以「獨則象天」，象天之精微獨一之狀，同乾卦《象傳》所云「大哉乾元，萬物資始，乃統天」，那同天合化之狀。又以「明君貴獨道之容」而言，道為一，則「獨道之容」有獨一的概念，具有初始根源的意涵。在引《老子》之言，則明白指出「獨即一也」，道一獨行，君子法道而不可須臾離，所法之道，即宇宙最高的、獨一的本源，同《老子》的「道」之最高性意義，但已將《老子》中的「道」與「一」混為同一個概念來看，卻又與《老子》那種「無」的性質不同。其它引《淮南子》、《方言》之言亦同，「獨」有「卓然獨立」為一的意義，類似《老子》的抱一，是一種絕對的、最高性的、最初始的意義，作為一切存在的原始與開端，一切都涵攝在其中，沒有任何東西可以取代它，可以視為一種本體的認識來看待。這種將「獨」向本體的方向靠攏的情形，類氏劉戡山所謂「獨之外別無本體，慎獨之外別無工夫」²⁵的本體概念。因此，惠棟藉由這種對「獨」的認識，會通於《易》。他指出：

隱微，乾初爻也，初乾為積善，慎獨之誼。不誠則不能獨，故終以至誠。²⁶

初乾積善之說，出於虞翻《易》說，此乾初元氣而為積善者，即慎獨之義，也是「誠」的概念。若以最高本質的樣態來看，它是一種氣化的原質，一種隱微不顯的狀態，如同乾陽初爻之狀態，元始亨通，以純善顯發，而為像乾卦《文言傳》所說的「善之長」，所以能

24 見惠棟《易微言》，卷上，頁660-665。

25 見劉戡山《劉戡山集·中庸首章說》，卷十一。引自臺北：臺灣商務印書館文淵閣四庫全書本，第1294冊，頁18。當然，惠氏的「獨」，雖同劉氏有本體傾向，但內容與性質上，仍有極大的差異。由於並非本研究所必要討論者，故不作詳述。

26 見惠棟《易大誼》，頁37。

夠至誠無息。此外，其它《易》中言「獨」者，如：

《易》履初九素履，素，始也。往无咎。《象》曰：素履之往，獨行願也。述曰：初微謂之獨。震為行，使四變而已應之，故獨行願。疏云：初為隱，為微，隱微于人為獨。

觀初六曰：童觀。馬融注云：童猶獨也。

復六四曰：中行獨復。虞注云：中謂初，震為行。初一陽爻，故稱獨。

大過《象》曰：君子以獨立不懼。虞注云：君子謂乾初，陽伏中，體復。一爻，潛龍之德，故稱獨立不懼。疏云：初為獨。

晉初六：晉如摧如，貞吉。《象》曰：晉如摧如，獨行正也。虞注云：失位，故摧如。動得位，故貞吉。初動，震為行，初一稱獨也。《方言》曰：一，蜀也，南楚謂之獨。郭注云：蜀，猶獨也。是獨即一，故云初一稱獨。²⁷

聖人以復之初九喻顏子，顏子擇乎中庸，得一善則拳拳服膺，一善即復初也。初不遠復，擇乎中庸之謂也。故謂中為初，初體震，故震為行。初微謂之獨，初即一也，一猶獨也，故云初一陽爻稱獨。四得位應初，故曰中行獨復。

《象》曰：以從道也，謂從初。²⁸

在這些論述裡，可以看到惠棟引用履卦初九初陽獨行，又舉復卦下震初陽稱「獨」，又引大過乾初君子潛龍之德為「獨」；同樣的，晉卦初六動而成震初，亦以「獨」稱。以初一陽爻稱「獨」，以初陽始生，為隱為微，為陽德一善，所以「獨」從道初，直指初九一爻，亦陽氣初生之始，其狀隱微而形。因此，在《易》道裡，「獨」儼然成為一種元氣的初始而隱微的狀態，同他所認定的中庸之「中」的隱微初始之情形。這樣的概念，已去《中庸》之「慎獨」遠矣。

肆、中和的思想

一、「中」的主體概念之契合

「中」為《中庸》的一個極為重要的核心概念，這個以「中」為軌範的儒學一脈相承的學說思想，由來已早，惠棟引孔子之學，云：

《論語·堯曰》：咨，爾舜，天之歷數在爾躬，允執其中。四海困窮，天祿永終。舜亦以命禹。²⁹

27 見惠棟《易微言》，卷上，頁 657-658。

28 見惠棟《周易述》，卷四，頁 109。

29 見惠棟《易微言》，卷下，頁 743。

孔子在這裡所展現的中道思想，是從「祖述堯舜，憲章文武」的「允執厥中」的基礎所闡發出來的觀念。中道的思想，作為治國的理念或法門，由來已早，堯、舜、禹三聖以執中為立國之道，商湯亦承聖道，有「建中于民」之說，³⁰所以惠棟也引《孟子》之說云「湯執中」，³¹說明商湯對中道治國的堅持是一脈相承的。周武王滅殷後，向殷之舊臣箕子徵詣滅國方略時，箕子呈「洪範九疇」，概說治國九大原則，其中極重要的主張「建用皇極」，是一種具有承上啓下的「建中」且「用中」的中道思想，孔安國釋其義，云「皇，大；極，中也。凡立事當用大中之道」，³²即王者立政行道，必以大中為典式，皆當無得過與不及，此「大中」之道，是洪範九疇的核心原則，貫穿於五行、五事、八政、五紀等其它八疇之中，所以孔穎達更為詳細地指出，「大中之道，大立其有中，欲使人主先自立其大中，乃以大中教民也。凡行不迂僻，則謂之中，《中庸》所謂從容中道。《論語》允執其中，皆謂此也。九疇為德，皆求大中，是為善之總，故云謂行九疇之義，言九疇之義皆求得中，非獨此疇求大中也」。³³以皇極大中治國，必須嚴守一貫的中道，《洪範》並具體的指出，「無偏無陂，遵王之義；無有作好，遵王之道；無有作惡，遵王之路；無偏無黨，王道蕩蕩；無黨無偏，王道平平；無反無側，王道正直。會其有極，歸其有極」，³⁴以「中」行之，則天下歸於「中」。這樣的中道思想，本質上是一種「治天下大法」的儒家政治哲學為出發的範疇。因此，惠棟明白地指出：

大舜執其兩端，用其中于民。周公設官分職，以為民極。極，中也。虞、周皆既濟之世，贊化育之功同也。³⁶

從舜帝執兩端以用中的治國之道，到周公設官分職，根本於中道，都創造了既濟之世，以「既濟」言盛世之況，即既濟☵卦「剛柔正而位當」，³⁷三陰三陽，各得其正，為天下既平、萬事既定之象，同《中庸》所謂「天地位，萬物育」的贊化育之功。因此，三代既濟之世的建立，就是因為行中道所致。惠棟以「極」釋「中」，依準於漢儒之詁詮，視「極」、「中」為政治的最高指導原則，也是治道之理想，並且將之與易道之最佳狀態的「成既濟定」相繫，會通《中庸》與《易》理，已非侷限於政治理想的範疇，而涵括了本體與人生的終極概念。

30 見《尚書·商書·仲虺之誥》。孔安國釋云：「欲王自勉，明大德，立大中之道於民」。引自臺北：藝文印書館十三經注疏本《尚書注疏》，卷八，頁112。

31 見惠棟《易微言》，卷下，頁743。惠氏引《孟子》言，出於《孟子·離婁》，云：「湯執中，立賢無方。」

32 見《尚書·周書·洪範》。引自《尚書注疏》，卷十二，頁168。

33 見《尚書·周書·洪範》孔穎達疏文。引自《尚書注疏》，卷十二，頁172。

34 見《尚書·周書·洪範》。引自《尚書注疏》，卷十二，頁173。

35 見宋胡士行《胡氏尚書詳解》，卷七。引自臺北：臺灣商務印書館景印文淵閣四庫全書本，第60冊，頁363。

36 見惠棟《易微言》，卷下，頁740。

37 見既濟卦《象傳》。

中道的理想無所不包，惠棟指出：

復《象》曰：復其見天地之心乎？案：冬至，復加坎，坎為亟心，亟，古文極，中也。然則天地之心，即天地之中也。董子《繁露》曰：陽之行，始于北方之中，而止于南方之中，陰之行，始于南方之中，而止于北方之中。陰陽之道不同，至于盛而皆止于中，其所起皆必于中。中者，天地之太極也，日月之所至而卻也。長短之隆，不得過中，天地之制也。如董子之言，則天地之心，兼二至也。象至日閉闕，兼二至。³⁸

「中」者，如天地四時之運行一般，陽始行於北方之極，而止於南方之極，南北象天地，南北之極則象天地之心、天地之中，於時節之運行則為冬至與夏至，是日月成象於夜晝之至極至中，所以《易》以復卦言「天地之心」。以「心」為「中」，或以「中」為「心」，象徵心的不偏不倚，下落於人心之中，則是一種理性精神的顯揚，所以周朝以來的儒家思想，強調「德」的概念，如《酒誥》所謂「爾克永觀省，作稽中德」；「德」字從心從直，《說文解字》又以「直」為「正見也」，所以「德」之本義為正見於心，有中正不偏之心的強烈意涵存在，「中」由宇宙概念出發，可以視為一種德性，而非僅牢籠於政治概念的侷限範疇。這種中道觀的多維的涵攝概念，即是《中庸》的中道精神，也是中道思想由宇宙觀出發，包絡萬有的必然性。至於《易》道，更是具有這種純粹的中道精神，並且可以透過具體的卦爻關係作為象徵而展現出來。所以，惠棟會通《中庸》與《易》理，可使二家在這方面的思想，能夠有加乘效果的呈顯出來。

惠棟又述云：

《繫上》曰：易簡而天下之理得矣，天下之理得，而易成位乎其中矣。荀爽注云：易謂坎離，陽位成于五，五為上中，陰位成于二，二為下中，故易成位乎其中。案：易簡，即天地之中也。³⁹

「易作位乎其中」的中道思想，為天下普遍的法則或道理，亦即《易》道成上坎下離的既濟卦，五陽為上中，二陰為下中，各本其位，而立天地之中，此亦「易簡」之義。惠棟又云：

成十三年《左傳》：劉子曰：吾聞之，民受天地之中以生，所謂命也。是以有動作、禮義、威儀之則，以定命也。

明道程子曰：民受天地之中以生，天命之謂性也。荀爽《對策》曰：昔者聖人建天地之中而制禮。

38 見惠棟《易微言》，卷下，頁 740-741。

39 見惠棟《易微言》，卷下，頁 741。

《中庸》曰：天命之謂性。又曰：喜怒哀樂之未發謂之中。又曰：中也者，天下之大本也。又曰：立天下之大本。⁴⁰

《左傳》所謂「天地之中」，乃自然之律則，或自然之常、陰陽之和，亦即《易》道的「易簡」之概念，以此自然之律則為「命」，並下落而定為人們動作、禮義、威儀等行為的規範，所以荀爽也提到「聖人建天地之中制禮」，即聖人依此自然之道而制定合宜的禮儀。這種適中的自然之道，即《中庸》所說的「天命之謂性」的自然之性。天命是自然的賦予，而非上帝的使令，從人類的觀點言，自然賦予人類生命，也賦予人類最合宜的德性，是與其它萬物所不同而為人類所獨有的，所以為「天命之謂性」。這種獨有的「性」，本諸天之中道而適中於人，是儒家的中道觀，也是易學中的「易簡」主張，更是陰陽氣化流行交感的極中之處。惠棟又云：

《周語》曰：王將鑄無射，問律于伶州鳩。對曰：律所以立，均出度也。古之神瞽，考中聲而量之以制，考，合也，謂合中和之聲而量度之，以制樂也。度律均鍾，百官軌儀，紀之以三，天、地、人。平之以六，六律。成于十二，律呂。天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黃鍾，十一月曰黃鍾，乾初九也。六者，天地之中。天有六氣，降生五味。天有六甲，地有五子，十一而天地畢矣。而六為中，故六律、六呂而成天道。黃鍾初九，六律之首，故以六律正色為黃鍾之名，重元正始之義也。所以宣養六氣九德也。六氣：陰、陽、風、雨、晦、明也。九德，九功之德：水、火、金、木、土、穀、正德、利用、厚生也。十一月陽伏于下，物始萌，于五聲為宮，含元處中，所以徧養六氣、九德之本。

《三統歷》曰：四分月法，以其一乘章月，是為中法。朔不得中，是為閏月。言陰陽雖交，不得中不生。獨陰不生，獨陽不生，獨天不生。天者，中也。三合然後生，故云不得中不生。⁴¹

以天之中道而紀之萬事萬物，則律呂之制，亦本諸「中」，律之所以立，在於均中而出度，以中和之聲而制樂。黃鍾為律呂之始，同於《易》乾初九，為氣之始，含元處中。至於歷法亦同，循中道而制。在這裡，惠棟不斷申言「獨陰不生，獨陽不生，獨天不生」，必合而後生；陰陽之交，必以得中而生，也就是《中庸》「天地位焉，萬物育焉」的道理。

二、中和之道在贊化育之本的會通

對於《中庸》的「中和」意義，惠棟立《易》之例，而舉《中庸》之言，作了明確的

40 三段引文，見惠棟《易微言》，卷下，頁741-742。

41 二段引文，見惠棟《易微言》，卷下，頁742-743。

解釋：

《中庸》曰：喜怒哀樂之未發，謂之中。朱子曰：喜怒哀樂，情也；其未發，則性也。發而皆中節，謂之和。不誠則不能獨；獨者，中也。故未發為中，已發為和。張湛《列子註》云：稟性之質，謂之性，得性之極，謂之和。中也者，天下之大本也。和也者，天下之達道也。朱子曰：大本者，天命之性；達道者，循性之謂。致中和，天地位焉，萬物育焉。此至誠之事，所謂贊化育，與天地參者也。中和於易為二五。《繫上》曰：易簡而天下之理得矣，天下之理得而易成位乎其中，故言天地位。⁴²

惠棟根據朱子之說，以未發、已發的性情觀來說明，指出喜怒哀樂為人人所具有的情感，這種情感在未發動之前，則稱為性，也就是未發動時，無過與不及的偏倚，所以謂之「中」。朱子並指出「發皆中節，情之正也，無所乖戾，故謂之和」⁴³，當情感發動時，無過與不及的偏倚，如音樂能夠悉中節奏，所以謂之「和」；故稱「未發為中，已發為和」。並且，從「誠」與「獨」的概念言，視之為「中」⁴⁴。同時，也以張湛之說，提出稟受天性之本然，稱為「性」，也就是「中」，而能得「性」之「極」，即得「性」之「中」，能不偏不倚，則就是「和」；義與朱子之說相近。《中庸》明白地提出「中和」的範疇為「中也者，天下之大本也。和也者，天下之達道也」，將「中和」概括為天地萬物存在的「大本」和發展的「達道」。「大本」為最高的本體存在，而「達道」為最高的生成之道。也就是說，「中」是天地萬物得以存在的終極根據，一切事物都依準於中立的關係而存在；至於「和」，則是揭示一切事物的有序發展都只是能依賴於相互間的和諧關係。天地之「大本」與「達道」的中和，通過天命的形式進入了心性的結構，所以惠棟引朱子之言而云「大本者，天命之性；達道者，循性之謂」，「大本」為「性」為「中」，而「達道」為「情」為「和」，亦同未發、已發之概念，合為「中和」。接著，《中庸》認為達到「中和」之後，則「天地位焉，萬物育焉」，這是「中和」的理想或是目標；循中和之道推而極之，則天地皆從其所，萬物皆得其養，可以與天地化育同功。此中和之道即贊化育之本，也是至誠之事。在這裡，惠棟已明白地將其心中《易》道的中和觀，與《中庸》的中和而贊化育相融會，認為「所謂贊化育，與天地參者也。中和於易為二五。《繫上》曰：易簡而天下之理得矣，天下之理得而易成位乎其中，故言天地位」；《易》以二、五居中得正，也就是天地居其正位，則天下之理得，天下之事成，即《易》之「中和」，同在贊化育之功。於此，惠棟不但對《中庸》的中和觀作了詳明的解釋，也將之與《易》道相契合。

42 見惠棟《易例》，卷上，頁 952-953。

43 見朱子《四書集註·中庸》。引自朱熹集注、蔣伯潛廣解《廣解四書·中庸》，臺北：東華書局，1993年3月22版3刷，頁2。

44 關於此一概念，移於後文再述。

惠棟同樣於「中和」的《易》之例，指出：

（《中庸》）又曰：仲尼曰：君子中庸。又曰：仲尼祖述堯舜。仲尼，孔子字，漢安昌侯張禹曰：仲者，中也；尼者，和也。此篇論中和之義，故篇中兩舉仲尼，以至誠屬之，以致中和之事，歸之中和者，既濟也。孔子論定六經，以立中和之本，而贊化育。下篇所云，經綸天下之大經，立天下之大本，知天地之化育是也。孔子無位而當既濟，故子思兩舉表德之字以明之。⁴⁵

《中庸》以仲尼之言，提出「君子中庸，小人反中庸」，以中庸之德來說明中和之義。成德的君子，有中和的性情，能表現中庸的德行，所以為「君子中庸」；小人則性情乖戾，不能中和，行為適與君子相反，所以「小人反中庸」。又引《中庸》云「仲尼祖述堯舜」，即仲尼遠宗堯舜之道，即堯舜之中和之道，已如前述；此中和之道，從堯舜以降，至孔子則述其聖德，發其聖旨，所以仲尼儼然為「中和」的代言人，此漢安昌侯張禹附會為「仲者，中也；尼者，和也」，在於強調孔子對「中和」之道的承繼與發揚之功的重要地位。惠棟並指出孔子論定六經的目的，即在「立中和之本，而贊化育」，亦即「經綸天下之大經，立天下之大本，知天地之化育」。這樣的中和之道，就是《周易》的既濟之道，也是贊化育之道。

在《易大誼》中，惠棟也對《中庸》之有關文字作了訓解：

喜怒哀樂之未發，謂之中。隱微，始也；于道為極，故未發為中。發而皆中節，謂之和。發而皆中節，行之和也，故謂之和。未發為中，已發為和，合之則一和也，故曰「中庸」。中和即天地之中，在人則為情性，故《文言》曰：利貞者，性情也。中也者，天下之大本也。和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。致中和，即修道之人。天地位，中也；萬物育，和也，既濟定也。

仲尼曰：稱仲尼者，安昌侯張禹說曰：仲者，中也；尼者，和也。言孔子有中和之德，故曰仲尼。此書專論中和，故稱表德之字，見《孝經疏》。君子中庸，庸，用也，常也；用中為常道，故曰中庸。小人反中庸。並舉君子小人者，陰陽之誼也。乾為積善，君子中庸也；坤為積惡，小人反中庸也。在爻其初九、六三乎。又乾五居二，坤二居五，亦為反中庸也。⁴⁶

惠棟同樣以未發為「中」，為宇宙之原始狀態，為「隱微」，為「極」，甚至可以稱為「太極」；至於發而中節謂之「和」。二者合則為「一和」，也就是「中庸」。中和為天地之中，在人為情性；即《易》道的利貞之德，所以《文言》云「利貞者，性情也」。天地位為

45 見惠棟《易例》，卷上，頁953。

46 二段引文，見惠棟《易大誼》，頁37。

「中」，萬物育為「和」，即致中和，也就是合於「元、亨、利、貞」四德的成既濟定者。《中庸》云「君子中庸，小人反中庸」，惠棟以「君子」、「小人」並舉，合陰陽之義，也合乾坤二卦的卦象，所以他說「乾為積善」是「君子中庸」，「坤為積惡」，是「小人反中庸」；從爻位言，則初九為「君子中庸」，六三為「小人反中庸」。又「乾五居二，坤二居五」，為陽居陰位或陰居陽位，亦為反中庸，使之乾二居五或坤五降二，則成既濟定，是君子中庸。在這裡，惠棟同樣以其《易》道中和之思想，融入《中庸》的中和思想之中。不論是《易》或《中庸》，皆在追求贊化育的中和理想。因此，惠棟明確提出「中和之本、贊化育之本」的《易》之例，云：

參天兩地而倚數。又曰：兼三才而兩之。虞仲翔註云：謂分天象為三才，以地兩之，立為六畫之數，故倚數。參天兩地，有坎離之象，此中和之本也。《說卦》云：幽贊于神明而生著，此贊化育之本。⁴⁷

認為參天兩地有成既濟定的坎離之象，即中和之本，也是贊化育之本。合於《中庸》的原義。他在「中和」的《易》之常例中，特別再一次強調：

《易》二五為中和。坎上離下，為既濟。天地位，萬物育，中和之效也。《三統歷》曰：陽陰雖交，不得中不生，故易尚中和。二五為中，相應為和。《說文》曰：味，相磨也。味即和也，磨即應也。⁴⁸

以「二五為中，相應為和」，成坎上離下的既濟之道，而能成其天地位、萬物育的贊化育之道的中和觀，這正是惠棟易學思想的重要主張。這種主張可以視為《易》與《中庸》會通下的最重要命題。

惠棟在《易例》中，尚引諸文以言「中和」之義，包括：

師九二曰：在師中吉，无咎，王三錫命。《乾鑿度》曰：師者，衆也。言有盛德，行中和，順民心，天下歸往之，莫不美命為王也。行師以除民害，錫命以長世，德之盛。

《象》曰：能以衆正，可以王矣。荀註云：謂二有中和之德，而據羣陰，上居五位，可以王也。

泰九二曰：朋亡，得尚于中行。荀註云：中謂五，朋謂坤，朋亡而下，則二得上居五，而行中和矣。

臨六五曰：知臨，大君之宜，吉。《乾鑿度》曰：臨者，大也。陽氣在內，中和之盛，應於盛位，浸大之化，行于萬民，故言宜處王位，施大化，為大君

47 見惠棟《易例》，卷下，頁1045-1046。

48 見惠棟《易例》，卷上，頁951。

矣，臣民欲被化之詞也。

《文言》曰：利貞者，性情也。《述》曰：易尚中和，故曰和貞者，情性，情和而性中也。聖人體中和，贊化育，以天地萬物為坎離也。

《周禮·大司徒》：以鄉三物，教萬民而賓興。之一曰六德，知、仁、聖、義、忠、和。鄭註云：忠言以中心；和，不剛不柔。

又論強曰：故君子和而不流，強哉矯。中立而不倚，強哉矯。《周禮》師氏以三德教國子，一曰至德，以為道本。馬融傳云：德行，內外之稱。在心為德，施之為行。至德者，中德也。《中庸》曰：天命之謂性，率性之謂道，失中庸則無以至道，故曰以為道本。鄭註云：至德，中和之德。覆幬持載，含容者也。

《孟子》曰：中也，養不中。趙岐註云：中者，履中和之氣所生，謂之賢。

《禮器》曰：君在阼，夫人在房，大明生於東，月生於西，此陰陽之分，夫婦之位也。鄭註：大明，日也。君西酌犧象，夫人東酌壘尊。鄭註：象日出東方而西行，月出西方而東行也。禮交動乎上，樂交應乎下，和之至也。鄭註云：交乃和。案：禮，中也；樂，和也。禮交動乎上，樂交應乎下，上下相應，故云和之至也。

揚子《太元》曰：五為中和。又曰：中和莫尚於五。

《法言》曰：立政鼓衆，莫尚於中和。又曰：甄陶天下，其在和乎。龍之潛亢，不獲其中矣。是以過中則惕，不及中則躍，其近於中乎。惕躍近中，猶忠怒近道。

《莊子·逍遙游》曰：若夫乘天地之正，而御六氣之辯。棟補注云：天地之正，猶天地之中。易之九五、六二，即天地之正也。六氣，陰、陽、風、雨、晦、明也。⁴⁹

惠棟論述萬化的初始之狀，乾初隱微、獨一，而為「積善」的純善之質者；又為「中」，為一切美好生成的開端源頭，但發動而歸於最佳之德位、最佳之狀態，是一種致中和的理想。這種理想，放諸《周易》的一卦六爻上，以二、五居中之位最能體現，他舉了師卦九二、泰卦九二，以及臨卦六五等卦爻之位來說明，在居中不正之下，透過爻動的方式，展現出使之正位、歸於正位的必然性，得中和之域而為理想的歸宿。中和的基本意涵，即卦二、五居中得正，以象其得正於天地之中，而行中和之道與「元、亨、利、貞」四德，贊化育，建立一個和諧共生的最佳場域。在《周易述》中，惠棟每每也以《中庸》「天地位，萬物育」的中和思想，來詮釋卦義，如釋隨卦云「升中和之氣于天，王者致中和，天地位，萬物育，故升其氣于天，亦是既濟之事也」。⁵⁰釋屯卦《象傳》「雲雷，屯。君子以經綸」，指出「文王時，受王不率仁義之道，失為人法矣。已之調和陰陽尚微，故演

49 見惠棟《易例》，卷上，頁951-955。

50 見惠棟《周易述》，卷三，頁82。

《易》，使我得卒至於大平，日月之光明如《易》矣。是文王經論大經為既濟也。九五屯膏，以喻受德，初九建侯，以喻文王。三動反正，為既濟，是其事矣。中和之本者，中和謂二、五，本謂乾元也。乾元用九，坎上離下，六爻得正，二、五為中和。聖人致中和，天地位，萬物育，故能贊化育也⁵¹。類似這種會通《中庸》的中和思想以闡明《周易》大義的論述，不勝枚舉。因此，中和之道在贊化育之本，不論在《易大誼》中，或是《周易述》、《易例》、《易微言》中，都可以體現《易》與《中庸》在這方面的會通。

伍、誠的思想的會通

「誠」的思想，為儒家所普遍倡論的主張，在《中庸》之外，《孟子》曾提出「是故誠者天之道也，思誠者人之道也。至誠而不動者未之有也，不誠未有能動者也」⁵²。戴震《孟子字義疏證》認為「義之端不可勝數，舉仁義禮三者而善備矣。德性之美不可勝數，舉智仁勇三者而德備矣。曰善曰德，盡其實之謂誠」。焦循《孟子正義》沿著宋儒的路線，從「性」的概念出發，並根據《中庸》之大旨而發，認為「惟天下至誠，為能盡其性；能盡其性，則能盡人之性；能盡人之性，則能盡物之性；能盡物之性，則可以贊天地之化育，可以贊天地之化育，則可以與天地參矣」⁵³。大體而言，《孟子》之「誠」作為「動」與「不動」的主要動因，屬倫理範疇的傾向。誠的概念，又為《大學》的核心議題，惠棟引《大學》之言而論：

《大學》曰：欲正其心者，先誠其意。又曰：所謂誠其意者，毋自欺也。如惡惡臭，如好好色，此之謂自謙，故君子必慎其獨也。小人閒居，為不善，無所不至，見君子而後厭然，揜其不善而著其善，人之視己，如見其肺肝，然則何益矣！此謂誠於中，形於外，故君子必慎其獨也。⁵⁴

又引述云：

《大學》言誠意，而歸之慎獨，則誠猶獨也。⁵⁵

所謂「欲正其心者，先誠其意」，是就「修己」的工夫而言，也就是「欲修其身者，先正其心」，然後「正心」而「先誠其意」，這是一貫的「修己」工夫，強調「修己」工夫必以「正心」為主，時時省察自己，不為情欲所動，也不欺人，更不自欺。為善去惡，從內

51 見惠棟《周易述·象上傳》，卷十一，頁293。

52 見《孟子·離婁上》。引自焦循《孟子正義》，卷十五，北京：中華書局，1996年2月1版北京3刷，頁509。

53 見焦循《孟子正義·離婁上》，卷十五，頁511。

54 見惠棟《易微言》，卷下，頁733。

55 見惠棟《易微言》，卷下，頁735。

心到外在行爲，都能展現「誠實」的一面，即「誠於中，形於外」，也就是「慎其獨」，更明確地說，「誠」可以視爲「獨」。這段話大抵是從修養工夫的角度來說的。惠棟同時又引《荀子》之言來論述：

《荀子》曰：養心莫善於誠。又曰：不誠則不獨。⁵⁶

此出於《荀子·不苟》。荀子似乎循《孟子·盡心下》「養心莫善於寡欲」的路數，都是循著人我的內心世界來闡釋「誠」義，以「誠」爲德性的基礎，致誠則衆德自備。惟誠然後能使人化、使人變。所以，天地之能化萬物以誠，聖人之能化萬民亦以誠。這樣的「誠」，與孟子之說相近，也是屬於論理或修養的範疇。至於《中庸》論「誠」，則內容更爲豐富，也更具形上義，即以「誠」作爲宇宙的根本進而來涵攝一切道理。

惠棟列舉《中庸》的本文，作爲概括「誠」的意義者，首先引述：

《中庸》曰：子曰：鬼神之爲德，其盛矣乎！視之而不見，聽之而不聞，體物而不可遺。使天下之人，齊明盛服，以承祭祀，洋洋乎如在其上，如在其左右。《詩》曰：神之格思，不可度思，矧可射思。夫微之顯，誠之不可揜如此夫！⁵⁷

對於「誠」形象，惠棟似乎認爲與「鬼神之爲德」同，是一種「視之而不見，聽之而不聞，體物而不可遺」的狀態，也就是視聽都不著其體，卻是實質存在而「不可遺」者；它雖微而顯，隱微而顯揚於萬物之中，所以是一種「不可掩」也無法掩的形象，而與《老子》的「道」有某種程度的相近氣味，具有高度的形上義。惠棟又引：

又曰：誠者，天之道也。誠之者，人之道也。誠者，不勉而中，不思而得，從容中道，聖人也。誠之者，擇善而固執之者也。⁵⁸

《中庸》將天道與人道並論，也就是將外在的天道與內在的人道合言，形成一種天人合一的主張，希望藉由天道以獲得人生之道，這樣的天道或人道，即是「誠」；透過「誠」來界定天道與人生之道的本質，理解宇宙萬物之道與人生之理。天的根本性徵爲「誠」，因爲天是真實無妄的，天之所以爲天即在於「誠」。對於天，誠的境界，是與道合一，不待思勉而無不合道；對於人，求誠則須思勉，擇善固執，終致於合道。又引云：

又曰：自誠明，謂之性；自明誠，謂之教。誠則明矣，明則誠矣。

56 見惠棟《易微言》，卷下，頁 735。

57 見惠棟《易微言》，卷下，頁 733。

58 見惠棟《易微言》，卷下，頁 734。

又曰：唯天下至誠，爲能盡其性；能盡其性，則能盡人之性；能盡人之性，則能盡物之性；能盡物之性，則可以贊天地之化育；可以贊天地之化育，則可以與天地參矣。⁵⁹

《中庸》又以天道的「至誠」而高明，是天道的自然之「性」，這個「性」，是真實無妄，與道爲一，而能明其理者。又云「自明誠，謂之教」，即修明天道這一自然的「誠」，經由修道而達到至誠的境界，是教化的結果；這樣的方式，是先明其理，而後得以同天道之真實無妄，與道爲一，這是教化的功能。從天道觀導入人生的修養工夫，這是「誠」所涵攝的廣度。《中庸》又言「至誠」，此至極真實不妄者，即能天道自性，是一個圓融的「自誠」者，所以「能盡其性，則能盡人之性」，能盡知天之「至誠」之性，則能盡人之性，進一步「能盡人之性，則能盡物之性」。此人性得自誠體，物性也得自誠體；能盡其誠體之性，則對人人物物之本性皆無所不悉，無所不盡。能夠如此，就可以贊天地自然之化育，人便可以與天地並立於宇宙之間。於此，惠棟特別表明，「自盡性以至贊化育，皆既濟之事」，將盡天道自然之性，乃至可以贊天地之化育者，與《易》道所謂「成既濟定」之事相契合。並且對於《中庸》所謂「可以贊天地之化育，則可以與天地參矣」，作了進一步地解釋：

此《易》所以有三才；太極含三爲一，三才備太極之之初。盡性，初也，元也。至贊化育，則四德備矣。《易》者三才，故至誠與天地參。贊化育，則既濟也。⁶⁰

《中庸》「與天地參」，即《易》道以人合天地爲三才之道。惠棟從「誠」作爲最高性觀之，認爲《中庸》於此「可以贊天地之化育，則可以與天地參」的境界，即《易》道「太極含三爲一，三才備太極之初」者，此太極元氣之初，爲萬化之始，所以《中庸》的「盡性」階段，就是太極之初，也就是元氣初始所在。然後《中庸》的「贊天地之化育」，則爲《易》道「元、亨、利、貞」四德兼備的境界，也是成既濟、致中和的理想境域，故云「贊化育，則既濟也」。在這裡，惠棟特別站在宇宙化生的高度來看待《中庸》這段話，將二者的思想作了彼此相融的對待關係。

惠棟又引述云：

故至誠無息，不息則久，久則徵，徵則悠遠，悠遠則博厚，博厚則高明。⁶¹

此一天地的至誠之道，作爲產生萬物的本源，它無息、能徵、悠長久遠、博厚而高明的功

59 二引文，見惠棟《易微言》，卷下，頁 734。

60 見惠棟《易大誼》，頁 39。

61 見惠棟《易微言》，卷下，頁 734。

能與現象，表現出誠道的超越時空的特性，永遠存在而永不止息。又述云：

唯天下至誠，爲能經綸天下之大經，立天下之大本，知天地之化育。夫焉有所倚，肫肫其仁，淵淵其淵，浩浩其天。⁶²

此《中庸》至誠之功。惠棟並從「中和」的觀點作解釋，指出「大本謂中，化育謂和」，此《中庸》「立天下之大本，知天地之化育」即是中和的理想與功能，亦是《易》「成既濟定」之道，所以惠棟進一步云：

變屯難爲既濟。《易》屯「元、亨、利、貞」，謂既濟也。《象》曰「雲雷屯，君子以經綸」，所謂經綸天下之大經也。⁶⁴

又於釋屯卦《象傳》「雲雷，屯。君子以經綸」時，注云：

三陽爲君子，謂文王也。經綸大經，以立中和之本，而贊化育也。《中庸》曰：唯天下至誠，爲能經綸天下之大經，立天下之大本，知天地之化育。三之正，成既濟，是其事矣。⁶⁵

在惠棟看來，《中庸》的誠道，在於贊化育之功，等同於《易》道的「成既濟定」、成「元、亨、利、貞」四德之境。「淵淵其淵，浩浩其天」，即「與天地合德也」⁶⁶，天道之誠，合於人道之誠，從誠體出發，即同於陰陽合德的概念，陰陽變化合德，則陰陽之位定，和諧之境成，四德備，既濟之功就。類似屯卦這般會通《中庸》誠道於《易》卦卦義之中者，《周易述》中屢次可見，在這裡不再贅引。

《中庸》中最關鍵與最核心的思想爲「中和」與「誠」，而這兩個思想概念，彼此又有其內在的一致性與可貫通之處。這種一致性或可貫通者，在惠棟的《易》道中展現的最爲具體；在惠棟的論述中，將「中和」、「誠」與「成既濟定」，以及成「元、亨、利、貞」四德者，彼此有共生或相應的關係，它們作爲宇宙的本體，終致天地位而萬物育，以成贊化育之功的共同理想。

陸、其它

《易大誼》中，惠棟刻意或試圖以《易》之思想貫通於《中庸》文義之中，其相涉的

62 見惠棟《易微言》，卷下，頁734。

63 見惠棟《易大誼》，頁40。

64 見惠棟《易大誼》，頁40。

65 見惠棟《周易述·象上傳》，卷十一，頁292。

66 見惠棟《易大誼》，頁40。

主要思想內涵，已如前述。欲將《易》理全盤置入《中庸》全書的每一文句中，則為一種高難度的任務，若強作融攝，則牽強附會的現象，必定是不可避免的；所以錢熙祚在《易大誼跋》中，特別指出「列《中庸》全文，而以《易》義解之，固不免支離傳會之失」。⁶⁷以《易》理會通《中庸》本文，在支節瑣碎的部份，如：

《中庸》「君子中庸，小人反中庸」一文，惠棟釋云：

並舉君子、小人者，陰陽之誼也。乾為積善，君子中庸也。坤為積惡，小人反中庸也。在爻其初九、六三乎。又乾五居二，坤二居五，亦反中庸也。⁶⁸

以陰陽之義，乃至乾坤積善積惡之說，貫通於《中庸》此文。並且從爻位言，初九為君子，六三為小人；乾五居二、坤二居五，陰陽皆居中而不正，所以是反中庸，相反地，乾陽居五、坤陰居二，則居中得正，是為合中庸之道。

《中庸》「而好察邇言，隱惡而揚善」一文，惠棟釋云：

察，辨也。言出乎身，從近始。乾初為善，坤初為惡；隱惡揚善，辨之早也。坤初為隱惡，乾初為揚善。⁶⁹

以乾初與坤初附合「隱惡」與「揚善」。乾初為揚善，而坤初為隱惡，善惡之辨，必在於初，以全防惡立善之功。陰陽對應為善惡之義，揚善去惡從初始入手，所以是以乾初坤初而言。

《中庸》「驅而納諸罟獲陷穽之中，而莫之知辟也。人皆曰予知，擇乎中庸而不能期月守也」一文，惠棟釋「驅而納諸罟獲陷穽之中」，云「未濟六爻失位，故所遇皆置獲陷穽也」。釋「皆曰予知」，云「不察邇言」。釋「擇乎中庸而不能期月守也」，云「勉能久」。全文釋云：

罟獲，離也；陷穽，坎也。離上坎下，為未濟。罟獲，陷穽也。坎上離下，為既濟，中庸也。中庸言擇者，初乾、初坤也。不能期月守，以小善為無益，而弗為，不能積善者也。⁷⁰

惠棟以「罟獲陷穽」象六爻皆失位的未濟☵卦，而合中庸之道者，則為六爻皆正位的既濟☵卦。擇善而固執，但此處「不能期月守」，則是不以小善而為之，是不能積善以成德。

67 錢熙祚《易大誼跋》，見惠棟《易大誼》，頁40。

68 見惠棟《易大誼》，頁37。

69 見惠棟《易大誼》，頁37。

70 《中庸》「驅而納諸罟獲陷穽之中」一段，惠棟諸釋文，見《易大誼》，頁37。

《中庸》「南方之疆與？北方之疆與」一文，惠棟釋云：

南方，離也；北方，坎也。離二居五，南方之疆也；坎五居二，北方之疆也。
此未濟也。

又《中庸》「故君子和而不流，彊哉矯。中立而不倚，彊哉矯。國有道，不變塞焉，彊哉矯。國無道，至死不變，彊哉矯。」一文，惠棟釋云：

此自彊合于中和，謂既濟也。不變，貞也。貞固足以幹事，故不變塞焉。獨立不懼，⁷¹ 遯世無悶，故至死不變。

《中庸》透過子路問「強」之義，以表現中庸之道，並不在血氣之勇上。孔子反問是「南方之疆與？北方之疆與」，事實上，孔子之意並不在此南方或北方之疆，孔子所強調的是一種本著中和之性所展現的中庸之勇，這種勇，就是「和而不流」，「中立而不倚」，「國有道，不變塞焉」，「國無道，至死不變」的精神。因此，不論是南方之強，或是什麼北方之強，都是不對的，也就是都不是「強」之所在。惠棟藉以視為未濟之義，以未濟視為不合「強」義。至於合於「強」的真正意涵，則以既濟卦象之，合於中和之道，中和真正，不懼不變，具有「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」的勇氣。

《中庸》「鬼神之爲德，其盛矣乎！視之而弗見，聽之而弗聞，體物而不可遺」一文，惠棟釋云：

乾神坤鬼。鬼神之德，自微而顯，故盛。因鬼神而制禮樂，大舜、文、武、周公是也。禮樂天地之中，猶《易》之二五。鄭氏云：「體，猶生也。可，猶所也。不有所遺，言萬物無不以鬼神之氣生也。」鄭氏精于《禮》，疏于《易》，無不以鬼神之氣生也，神可言生，鬼不可言生，此說不通于《易》。若以乾坤言鬼神，亦可云生。坤廣生是也。⁷²

《中庸》以鬼神之作用，鑒之在上，質之在旁，一般人普遍存在對它們有著恭敬惶恐的心理；萬事萬物，無不在鑒上質旁之內，所以「體物而不可遺」。鬼神無形無聲，但它的性情功效，似乎隨處可以表現，使人皆信仰它，敬畏它，遺忘不了，視之爲有形體的事物一般。惠棟以《易》理涉論，乾神坤鬼，乾坤氣化之狀，是由微而顯，所以鬼神之德盛大充滿。因鬼神而禮樂制，德顯於天地之中，猶《易》二、五中位。鬼神之所以能生氣，是就鬼神爲乾坤之象而言，乾坤陰陽的變化本爲生生之道，而就卦象言，坤又爲廣生，亦有「生」之義。

《中庸》「子曰：愚而好自用，賤而好自專。生乎今之世，反古之道。如此者，裁及

71 二段注文，見惠棟《易大誼》，頁37。

72 見惠棟《易大誼》，頁38。

其身者也。非天子，不議禮，不制度，不考文。今天下車同軌，書同文，行同倫。雖有其位，苟無其德，不敢作禮樂焉；雖有其德，苟無其位，亦不敢作禮樂焉」一文，惠棟釋「愚而好自用」為初六，「賤而好自專」為九二。二句並進一步作說明，云「初六，陰不正；九二，易不正，皆愚賤之類」。並且針對全文，釋云：

鄭氏云：「言作禮樂者，必聖人在天子之位。」六居五，是有位而無德也。九居二，是有德而無位也。乾二居坤五，是聖人在天子之位也。故《文言》曰：「龍德而正中者也。」有聖人之德，然後居天子之位，故五帝官天下。⁷³

《中庸》以無德為愚，無位為賤，有位無德而作禮樂，所謂愚而好自用；有德無位而作禮樂，所謂賤而好自專。愚而自用，賤而自專，反背古道，各自為政，弄得互相爭戰，災害及身，是春秋戰國時期常見的現象。因此，非有德有位的聖賢天子，是不能隨便「議禮」、「制度」和「考文」，這是治國的重要原則。惠棟以「愚而好自用」與「賤而好自專」者，猶《易》之初六、九二爻位，二者陰居陽位，陽居陰位，位不當而為愚賤之類。禮樂制度，為極其慎重之事，非有德有位者不能為之，惟乾二居坤五之位，為聖人之德居天子之位，德位兼備，方可統制天下之宜。九五爻之位尊德顯，在爻位上最為重要，應合《中庸》此文之義。

從以上的論述，大致可以看出，惠棟以《易》理會通《中庸》，有可與《中庸》大義相得益彰者，亦有附會曲解《中庸》本義者。雖然多有商榷之處，但姑且不論其詮釋上合理恰當與否，卻可以看出會通二家之說為其易學的重要特色，而其《易大誼》也成為其會通的典範論著，表現出惠棟對經典經義互通上的看法。

柒、小結

惠棟將《中庸》所貫通的「道」，為了附會他主張的《易》道，忽略與斷傷了從天命之性、率性之道與修道之教的一貫思思，特別在修養工夫的範疇上更顯薄弱，而專注在氣化的概念上，使對《中庸》大義之闡釋，偏之一隅與帶有濃厚的附會成份。尤其《中庸》的「慎獨」和「隱微」的意義，惠棟專從元氣初始之狀著眼，結果質性殊異，大旨隱晦。不論是「隱」、「微」或是「獨」，其主體意義，都是元氣潛隱初始之狀；初升二以上，由微而顯，至九五則就至誠之位，也是致中和之位。「中和」即卦二、五居中得正，得正於天地之中，陰陽變化合德，而具「元、亨、利、貞」四德，贊化育之功，建立一個和諧共生的最佳場域，也是他的易學思想中每每強調的成既濟定的理想境域。但是，用其偏狹的主張去共構《中庸》的思想，離《中庸》的主體思想則遠矣。

《易大誼》為惠棟以漢《易》的思想內容，來詮解儒家經典中具有高度哲理思想的《中庸》。其會通的重點，表現在道論、中和與誠的重要命題上，透過具體的陳述，以呈

73 《中庸》該文下，諸惠棟注文，見《易大誼》，頁39。

顯出《易》與《中庸》思想的同質性與其可貫通之處。《中庸》言道、言天命爲性、言誠體發用，以及言中和，可以了然於儒學根脈的宇宙觀、性善論，乃至道德的實踐與理想價值；《中庸》客觀地超越地說，從天道下貫人性，從宇宙本體的概念出發而入於人，並著重在道德實踐的工夫上。這種本諸天道而下入人事的理論體系，在傳統儒家思想中，以《中庸》表現的較先較具體。然而，同爲儒家體系下的《周易》，卻也提供了更爲完整的宇宙觀之材料與方向，可足供《中庸》在天道觀上建立基礎。惠棟也點明二家思想的最高價值，在於創構一個「天地位焉，萬物育焉」的理想世界。的確，二家思想多有可以互通之處，而惠棟也試圖構築出二說的致中和、成既濟的共同遠景，並提供我們思想會通在本質上與論述上的一種參照。但是，惠棟的會通，把原本高度哲理化的《中庸》思想，帶入強烈象數本色的易學範疇中，並多有附會或曲解者，使之失去其哲學思維的張力與原本多元涵攝融通可能有的開創性詮釋之期望，誠是可惜。

參考文獻

一、中文部分

- 王弼、韓康伯注，孔穎達正義《周易正義》，臺北：藝文印書館（十三經注疏本），1997年8月初版13刷。
- 王弼著、樓宇烈校釋《王弼集校釋》，北京：中華書局，1999年12月1版北京3刷。
- 孔安國注、孔穎達正義《尚書正義》，臺北：藝文印書館（十三經注疏本），1997年8月初版13刷。
- 朱熹《原本周易本義》，臺北：新文豐出版公司（大易類聚初集第2輯，影印文淵閣四庫全書本），1983年10月初版。
- 朱彝尊《經義考》，北京：中華書局（影印揚州馬氏刻本四部備要），1998年11月北京1版1刷。
- 李鼎祚《周易集解》，臺北：臺灣商務印書館，1996年12月臺第1版第2刷。
- 李道平《周易集解纂疏》，北京：中華書局，1994年3月1版2刷。
- 胡士行《胡氏尚書詳解》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第60冊），1986年初版。
- 陸德明《經典釋文》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第182冊），1986年3月初版。
- 惠棟《易例》，臺北：成文出版社（無求備齋易經集成第150冊），1976年出版。
- 惠棟《惠氏易學》，臺北：廣文書局，1981年8月再版。
- 惠棟《周易述》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第52冊），1986年初版。
- 惠棟《易大誼》，臺北：新文豐出版公司（影印指海叢書本，叢書集成新編第十七冊），1985年元月初版。

惠棟《增補鄭氏周易》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第 7 冊），1986 年初版。

惠棟《易漢學》，臺北：新文豐出版公司（叢書集成新編第十七冊影印經訓堂叢書本），1985 年元月初版。

惠棟《九經古義》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第 191 冊），1986 年 3 月初版。

焦循《孟子正義》，北京：中華書局，1996 年 2 月 1 版北京 3 刷。

劉戡山《劉戡山集》，臺北：臺灣商務印書館（景印文淵閣四庫全書本第 1294 冊），1986 年 3 月初版。

蔣伯潛《廣解四書》，臺北：東華書局，1993 年 3 月 22 版 3 刷。

維多利亞社會的禮物經濟—以狄更斯的《錦繡前程》為例
Gift Economy in the Early Victorian England—Charles Dickens's
Great Expectations as a Manifestation of the Logic of the Gift

王瀚陞*
Han-Sheng Wang

(收件日期 96 年 3 月 27 日；接受日期 97 年 4 月 8 日)

摘 要

即使在早期人類社會，以物易物的交易方式也總伴隨另一種非對稱性的經濟體制—禮物。法國社會學者牟斯 (Marcel Mauss) 認為人類原始社會中的禮物不同於市場經濟的交換形式，具有獨特社會意涵與功能。現代學者佳寶 (Jacques T. Godbout) 則從牟斯的禮物觀點出發，探討人類原始社會與現代社會中禮物形式的差異。本文擬從佳寶對於禮物現象的觀察出發，探討面臨資本主義市場經濟的蓬勃發展，英國維多利亞時期的社會文化如何呈現禮物經濟邏輯。以狄更斯晚期的小說《錦繡前程》(*Great Expectations*) 為例，禮物邏輯則充分體現於與中產階級意識形態息息相關的紳士理念及城市、鄉村與家庭的衝突與調和之過程中。

關鍵詞：佳寶，狄更斯，《錦繡前程》，禮物，非對稱性的回報。

* 國立政治大學英文系博士候選人

Abstract

In *The World of the Gift*, Jacques T. Godbout sees the gift as an embodiment of bonding value, whose symbolic significance survives the logic of the market. In the light of Godbout's observation, the present paper aims to examine how it is possible to claim generosity in the modern world—a world splintered by exchange value and bonding value. Charles Dickens's *Great Expectations* (1862) serves this purpose well because the world of *Great Expectations* is one in transition, witnessing the rise of capitalism and the decline of landed gentry. Thus said, studying Dickens's *Great Expectations* as a literary manifestation of the logic of the gift, this paper explores the accommodation of social values in the early Victorian England.

Key words: Jacques T. Godbout, Charles Dickens, *Great Expectations*, the Gift, Asymmetrical Reciprocity.

壹、禮物經濟的「慷慨」意涵—形上學與社會經濟學的發展

「禮物贈與」(gift-giving) 行為蘊含的慷慨美德是禮物經濟的重要概念。此概念直接質疑西方論述中自柏拉圖以降的「理性工具論」(rationalist instrumentality)。西方理性所仰賴的「二元論」(binarism) 在解釋「差異性」(difference) 時顯得窘態畢露。從此觀點來看，禮物思想對於傳統形上學確有啟發。藉由禮物，我們可以打破過去二元論述中「對稱式」(symmetrical) 的架構。倫理學者艾莉絲·馬侖安·楊 (Iris Marion Young) 認為我們永遠無法真正採納「他者」(the other) 的意見。她採用另一種非對稱式架構說明自我與他者間的「溝通倫理」(communicative ethics)。楊認為對稱式架構只會「掩蓋主體之間的差異」(359)。而她提出的非對稱式架構則呈現「多元化的觀點」(plurality of perspectives)。此外，楊的溝通模式中強調的「對於他者的開放」(opening up to the other) 更明顯指出禮物這個議題具有的倫理意涵。

關於社會關係的研究，現代學者雅各·佳寶 (Jacques T. Godbout) 在《禮物的世界》(The World of the Gift) 一書中以「無私原則」(principle of disinterestedness) 描述禮物與社會倫理的關聯¹。佳寶批評「市場機制」(mechanism of the market)，並認為此機制依循的「等值原則」(the rule of equivalence) 是一種「封閉性的規則」(194)。佳寶認為「在機械化的系統中我們無法理解禮物，因為禮物的重要性是全面性的，就如同我們在生活中以及在做重大決策時的付出」(195)。佳寶認為禮物最能夠體現「關係價值」(bonding value)，而後者的象徵性意義市場邏輯無法解釋，因為「當商業關係被擱置一旁時，我們會發現一種超乎預期的、無法預見的存在，那是一種優雅的氛圍」(195)。

狄更斯 (Charles Dickens) 的《錦繡前程》(Great Expectations)² 一書呈現許多社會關係的衝突以及社會、經濟和文化發展的細緻層面，因此適合作為禮物經濟的分析文本。本文將探討《錦繡前程》一書中慷慨美德與社會、經濟及文化發展間的辯證關係：亦即，維多利亞社會與文化如何在資本主義市場機制與固有社會秩序中尋找可能的調節與平衡。

貳、維多利亞社會與禮物

維多利亞社會的研究與佳寶的禮物理論

英國的維多利亞時期 (1832-1901) 歷經了許多重大的社會變動。這些社會環境的變革對後來英國成為一個現代國家有相當重要的貢獻。在十九世紀，維多利亞人面對的衝擊，舉其大者有：大城市的迅速興起與鄉村的沒落、宗教力量的式微與科學大發現所帶來的全

1 法國社會學者牟斯 (Marcel Mauss) 認為人類早期社會中禮物代表一種獨特的社會現象。根據他的觀點，原始社會中的禮物概念無法由現代經濟體制加以詮釋。在此書，佳寶借用牟斯與人類學者李維斯陀 (Claude Lévi-Strauss) 的觀察探討人類早期與現代社會中禮物的經濟與文化意涵。

2 本文引述《錦繡前程》之文字，係採自羅志野先生之中譯本《孤星血淚》。(臺北：城邦文化，2003)。唯本文改採《錦繡前程》作為狄更斯小說中文譯名。

新觀點。前述諸多現象早為現代讀者熟悉。但對於維多利亞時期的英國人而言，這些現代化的過程的確衝擊著一向以基督教與農業經濟為主的社會體制。在維多利亞時期，英國社會歷經了調適與吸納的過程，最後終能將衝擊轉化成孕育現代英國的重要養分。誠如社會評論家馬丁·威納 (Martin J. Weiner) 所言：「現代英國的各種政治、商業以及社會體制主要都是奠基於維多利亞時期進行的各項調適與變革」(11)。威納認為二十世紀英國的社會價值觀「脫胎自維多利亞時期所關注的種種社會觀點」(11)。

有鑒於威納對於英國社會發展的觀察，本文將討論維多利亞時期的英國在面臨不可逆的工業化過程，如何維繫其固有的前工業時期社會傳統。許多現代學者都曾指出維多利亞時期的英國充斥著一種文化矛盾——亦即，面對正如火如荼進行的工業化與現代化表現出的情感衝突³。這些學者發現了伴隨此時期社會發展的種種衝突與矛盾。再者，維多利亞時期英國社會面臨的矛盾與困惑，多藉由當時的作家與社會評論家得到抒發。然而在這些作家或評論家所做的社會診斷中，仍然充斥許多困惑；這些困惑讓人無法將維多利亞時期的矛盾情節輕易簡化為片面接受（或排斥）正在進行的社會變革⁴。因此對於維多利亞社會較有意義的研究應該深究該時期的「文化形塑過程」(culture in the making) 之複雜性：亦即，在不斷進行的工業化和與之對抗的社會反動力量之間存在的辯證關係。

佳寶的禮物理論與上述的社會關係研究有極密切的關聯。兩者皆探討從「原生社會關係」(primary social ties) 到「衍生社會關係」(secondary social ties) 間的社會發展⁵。兩者亦皆關切從「無私的」(disinterested) 非市場經濟邏輯過渡到近代極為興盛的「功利主義」(utilitarianism) 之發展，並嘗試將此發展歸因於市場經濟與國家機制的介入。在闡釋禮物對社會的重要意涵時，佳寶批評西方的「一元式框架」(determinist paradigms) 發展出的社會關係過度僵化。如佳寶所言：「囿於自身的框架，西方無法理解禮物；只要擺脫此一框架，禮物現象不辯自明」(195)。佳寶認為在禮物背後運作的交換經濟不受制於商業邏輯；對他而言，禮物是諸多社會關係所組合的總體：

唯有禮物才具此特殊的圓型結構與錯綜的層級設計。它的廣度與層次可比複雜的國家機制；它其實是個綿密的社會網絡，涵蓋所有的人際關係與這些關係的發展軌跡。各種社會關係的加總即是一部禮物的回顧史；此一回憶來自於過去許多禮物的遺跡。(202)

3 例如，研究維多利亞時期社會問題小說的學者約瑟芬·蓋 (Josephine Guy) 認為「維多利亞時期作家對於科技發展所抱持的是一種既敬佩又嫌惡的矛盾心態」(126)。維多利亞社會文化研究學者羅賓·吉墨爾 (Robin Gilmour) 與馬丁·威納 (Martin J. Weiner) 也有相似的見解。

4 維多利亞時期許多社會問題小說家——例如狄更斯與蓋絲克兒 (Elizabeth Gaskell) ——都曾提筆抒發對於社會的抗議。然而，這些作家所表達的不滿並不妨礙其認同科技工業所帶來的經濟成就。這樣的矛盾心態亦可見於當時的許多社會批評家——例如卡萊爾 (Thomas Carlyle)、羅希金 (John Ruskin) 與彌爾 (John Stuart Mill)。

5 根據佳寶的理論，原生社會關係與衍生社會關係的不同之處在於：「前者是一種自然的關係，而後者所建立的關係則是為了達成某種目的」(24)。

佳寶相當重視禮物關係中的「錯綜層級」(tangled hierarchy)。對他而言，垂直式或水平式的禮物贈與系統都太過簡化。前者僅強調禮物贈與關係中的「義務與限制」(obligations and constraints)，而後者則囿於簡化、呆板的市場模式與該模式奉為圭臬的「等值原則」：亦即，以金錢衡量事物唯一的經濟價值。佳寶試圖修正市場經濟模式中的「不可逆性」(irreversibility)；他提出另一個更為細緻的觀點，以便觀照「在禮物成就的不安定關係中蟄伏的各種能力的差異性」(132)。因此，我們可以理解佳寶採用「螺旋」(而非圓)作為隱喻，指涉禮物贈與關係的三個階段—給予、收取與回報⁶。

如同佳寶所述，禮物構成了一個「想像」的世界，在其中「所有社會的、生命的、或宇宙的關係都因著人與人之間締結的禮物而組織起來；前述各種關係也會因著互斥權力之妥協而漸具雛型」(131；斜體為原文所有)。佳寶的禮物理論很明顯是在批評現代市場經濟所深信不疑的諸多前提，特別是市場經濟模式對於社會關係過於平板的詮釋與該模式所採納的等值原則。佳寶對於傳統的社會科學分析模式感到不滿，並試圖修正這些偏差的模式。佳寶甚至認為文學作品所反映的視野勝過前述傳統模式對於社會關係的解釋。他認為「雖然社會關係無法為任何單一學科所詮釋，但動人的故事比任何社會學科更能幫助我們理解禮物現象」(195)。

由於佳寶的禮物理論大抵是針對傳統分析模式提出修正，在《禮物的世界》一書中並未特別著墨於文學作品中刻化的社會關係。因此，藉由佳寶的禮物理論，本文將深究狄更斯作為一位社會問題小說家如何讓我們理解當時維多利亞社會纏繞的各種經濟、社會關係想像。狄更斯的《錦繡前程》正適合這樣的分析，因為該書具體呈現十九世紀初期維多利亞社會面臨的內在矛盾。當時城市與鄉村互為消長之發展，就是其中一項具有衝突的社會事實。這樣的經濟發展其實與當時的社會想像互為表裡；而經濟發展所帶來的衝突需要緩解也充分顯示在城市、鄉村及家庭擁護的不同經濟邏輯中。

《錦繡前程》中的城市、鄉村與家庭

作為具有社會意涵的意象，城市與鄉村是社會生活的一體兩面。任何將城市與鄉村截然區分的企圖—例如，將城市的興起視為宣示農村經濟的衰敗—都難免過度簡化二者間的關係。同樣地，過於簡化的馬派經濟觀點也可能將城市與鄉村間表面的對立解釋成唯利是圖的資本主義之惡果。另一個與城市的興起相關的社會現象是英國在維多利亞時期逐漸建立的「現代家庭體制」(the modern family institution)：核心家庭的原型，是人們在一天的辛苦工作後得以休息的處所。維多利亞文學研究者亞歷山大·威爾旭(Alexander Welsh)認為現代家庭與商業化城市的不同之處在於前者遵循一種無私原則：

6 佳寶認為現代經濟模式中的權利與義務關係、等值原則都暗示著不可逆性。在此模式中，欠債者償還債務後，債權人與債務人之間的權利與義務關係即告終止。然而在原始社會中，回禮(to give a counter-gift)的意義「並不是要徹底解決債務，而是要維持雙方永久的債之關係」(133)。此外，佳寶認為螺旋(the spiral)比圓(the circle)更適合用來描述禮物世界的圓型(the loop)結構，因為給予、收取與回報的程度或內容並不會完全相同。

在城市中，唯獨家人間與朋友間的關係是未經商業化的。家庭成員之間的關係迥異於街道上行人之間的關係，因為前者代表一種無私的奉獻與犧牲精神。
(144)

此外，在哀悼城市發展對於「自然」(Nature) 造成的侵犯時，歷史學者斯瓦·史賓格勒(Oswald Spengler) 曾指出現代家庭中「壁爐」(the hearth) 的重要象徵意涵：「作為家庭的中樞所在，壁爐具有一種虔誠的氛圍，緊緊維繫著我們與土地根深蒂固的關聯」(100)。因此現代家庭體制代表的是一個輻奏點，將所有固有的價值觀重新整合至新發展的社會生活方式中⁷。此外，雖然穿戴著反個人主義與反城市化的外貌，現代家庭體制其實並非「與現代個人主義相對抗的舊體制」而是「來自個人主義本身，並與工業化、城市化經驗相抗衡」(Welsh 145)。

透過上述觀點，狄更斯筆下的城市與鄉村呈現的不只是經濟體制的對立。《錦繡前程》一書中的城市與鄉村反映的是維多利亞社會在蛻變中經歷的社會、經濟之衝突與調適。而《錦繡前程》揭櫫的各種經濟關係之面向，則可以透過其中的城市與鄉村意象來討論。此外，由於禮物倫理學——一種對立於市場經濟的倫理學觀點——主要的意涵為慷慨(generosity)，本文也將探討狄更斯如何在《錦繡前程》一書中暗指慷慨此美德可拯救當時的社會於「維多利亞初期的工業化與城市化帶來的恐怖經驗」(Weiner 39)⁸。

正如同一時期其他作家的寫作，狄更斯的作品不為特定的社會信念背書。因此，對於狄更斯的眾多社會問題小說，較適當的研究途徑應該專注於狄更斯的社會思想如何與時推進。作為狄更斯較晚期的作品，《錦繡前程》一書體現了狄更斯「對於自由主義者高唱的進步理念之幻滅」，認為其「終究會造成社會關係的疏離」(Weiner 33)。在此階段，狄更斯的社會意識歷經了重大的轉折，「從早期針對特別弊病的針砭」轉變成「對於富人階級更為強烈的不滿，批評並懷疑資本主義體制自我改善的能力」(Weiner 33)。而狄更斯在《錦繡前程》一書中對城市與鄉村的論述便反映出其對於資本主義經濟體制與自由主義社會的批判。

在狄更斯的《錦繡前程》中，倫敦市呈現的嚴峻面貌很難讓人聯想到當時英國喧騰海內外的功成名就。在小說中，倫敦市到處充斥著頹廢景象；停滯的經濟狀況與無所不在的國家暴力——後者可證於經常出現的新門監獄(Newgate Prison) 一景——更加深城市的頹廢。此外，作為追名逐利的場域，倫敦市昭告著重要的經濟意涵；此意涵瀰漫於小說大多數角色的集體意識中：亦即，這些角色皆遵循一種重視等值原則的資本主義市場經濟模式。小說敘事者皮普(Pip) 對於此種精密計算的僵化經濟模式有深刻印象。事實上，早在皮普抵達倫敦市開始追逐上流社會的美夢之前，他已經在種子商人彭波契克先生(Mr.

7 英國的現代家庭體制源自維多利亞時期，發展至今日「幾乎與其外的廣大社會關係互相衝突」(Welsh 145)。在《錦繡前程》一書中，狄更斯所塑造的家庭便是現代家庭體制的範例。

8 此處威納認為狄更斯晚期的小說要表達的正是對於當時儼然成型的工商業社會之不滿。而狄更斯與同時期的社會思想家(見註4) 皆曾撰文表達如下的焦慮：「商業價值正不斷腐蝕著我們固有的一種類似封建社會的價值」(31)。

Pumblechook) 的言行舉止中覺察到一種精密計算的經濟模式。彭波契克先生對於童年時期皮普的蔑視，即由敘事者（成年的皮普）以戲擬的口吻加以描繪：

彭波契克先生總是自封為我的保護人，自鳴得意地坐在那裡，用他那輕蔑的眼光監視著我，儼然以我命運的締造者自居，認為他為我做了這麼多好事，自己反而一無所獲，不合算。(78)

而在皮普的城市生活中，這種資本主義式的考量計算更是無所不在；甚至連法律系統都成為其幫兇。例如身為律師的賈格斯先生 (Mr. Jaggers) 更在乎的是賺進多少訴訟費用，而非替其當事人伸張冤屈。同時，身為皮普監護人的賈格斯先生對其監護職責的履行也僅限於金錢保管。此外，皮普也將律師事務所描繪成與市場經濟機制相容共生的體制。皮普描述賈格斯先生的律師事務所辦事員如何接待來訪的訴訟當事人：「他對他們很不禮貌，事實上每一位來到這裡對賈格斯先生的錢櫃有所貢獻的人受到的都是這種待遇」(155)。而協助皮普在倫敦生活起居的辦事員溫米克 (Wemmick)，也認真蒐集訴訟當事人所餽贈的禮物。在溫米克眼中，這些贈與的禮物就等同於私有財產：

「噢，確實，」溫米克答道，「這些全都是這一類的禮物。一個接一個地送給我，你看，事情就這樣。既送之，則收之。這些東西不都很有意思嗎，都是財產。也許價值不大，但畢竟是財產，而且是可攜帶的財產。」(157)

上述的商業性詞彙在《錦繡前程》一書屢見不鮮。然而在前例辦事員溫米克身上，我們可以覺察城市生活的另一種細緻發展。溫米克所刻意劃分的悠閒家居生活截然不同於其一板一眼的事務所生活。這樣的劃分也恰如其分地呼應維多利亞社會逐漸適應的公 / 私領域區分之生活型態。許多現代學者皆指出維多利亞時期生活領域區分之重要意涵，即是顯示當時逐漸興起的城市與工、商業亟須和先前以家庭為核心的生產方式與生活型態互相調和。據此，我們可以檢視溫米克如何身體力行此項維多利亞理念，將家庭價值與商業價值加以區分。在小說中，溫米克在伍爾華斯 (Walworth) 的「城堡」彷彿來自童話故事，是一個安適且私密的處所。望字生義，「城堡」一詞似乎暗示其足以抵抗外在的商業世界。溫米克告訴敘事者皮普，生活可以如此區分：

……須知，事務所是一件事，私人生活是另一件事。我去到事務所就把城堡丟到腦後，我回到城堡就又把事務所丟到腦後。如果你對此不感到討厭，還得請你贊同我這種做法。我不打算在談業務的時候談自己的私事。(162)

9 例如：約瑟芬·桂 (Josephine Guy)、羅賓·吉墨爾 (Robin Gilmour) 以及馬丁·威納 (Martin J. Weiner)。

而在兩天短暫的參訪之後，皮普隨同溫米克步行回事務所。一路上，皮普察覺到溫米克戲劇性的轉變：「最後我們一走到事務所……這時，關於伍爾華斯的產業他早已忘到九霄雲外，彷彿城堡、吊橋、涼亭、小湖，以及那噴泉、那老人等都被那有威力的大炮炸得灰飛湮滅了」(163)。在此處，皮普敘述中的嘲諷 (irony) 是雙重的：溫米克行為上不自覺的轉變以及「產業」侵入溫米克童話故事般的「城堡」都是皮普嘲諷的標的。

如果「城堡」代表溫米克建構的家庭實體，則此實體背後其實隱含了維多利亞時期人們擁護的家庭理念。在《錦繡前程》一書，居住鄉間的葛奇理夫婦 (The Gargerys)，其中皮普的姐夫喬·葛奇理 (Joe Gargery) 最能體現家庭代表的神聖與道德意涵。在小說中，皮普時常流露的罪惡感其來有自；其中一個原因是他自認有負姐夫喬給他的恩惠。喬比皮普的姐姐對待皮普更好。而所有皮普在童年時受的屈辱都因為有喬的善意對待而變得可以忍受。在皮普心中，喬讓家庭的意象神聖化：

對我來說，家永遠不是一個快樂所在，這全因我姐姐的脾氣所致。由於喬使家神聖化，所以我對家還有信任感。過去，我曾把那間最好的客廳當成最為精緻的沙龍……我曾把那個灶間當作一處高雅的所在，雖然它不是那麼富麗堂皇；我曾把那鐵匠舖當成鍛鍊人和走向獨立成長之路的所在。(86)

然而在皮普開始追逐其錦繡前程時，富裕的郝維仙小姐 (Miss Havisham) 居住的沙提斯莊園宅第 (Satis House) 卻曾讓喬在鄉間簡陋住所營造的家庭神聖意象頓時黯然失色，「變得那麼粗糙、那麼平常」(86)。

此外，身為維多利亞時期家庭價值觀的傳播者，狄更斯在《錦繡前程》一書中善用喬作為家庭價值觀的代言人。首先，喬是一位相當稱職的家庭關係 (family bonds) 捍衛者。對喬而言，「一個英國人的家庭就是一個城堡，既是城堡就不能亂闖進去……」(346)。喬話語裏的城堡並非前例中溫米克建築的實體城堡；此處所指的城堡應是來自維多利亞時期對於家庭如磐石般穩固 (household as bulwark) 的想像。再者，喬護衛的家庭價值觀無法以市場經濟的等值原則估算。因此，雖然最終接受了郝維仙小姐給的謝師禮金，喬在收皮普當鐵匠舖學徒時壓根沒想到要索取金錢報酬。事實上，喬最初堅決拒收謝師禮金，並還以略為緊張的口吻向皮普說：

我的意思是這是一個不需要問的問題，是你我都知道的事，你一定知道我的回答是完全不要。皮普，你既然知道我一定不要，你為什麼還要我來說呢？(82)

在皮普的敘述中，喬的人格特質總是滿溢如此的慷慨美德。另一方面，也因為喬對皮普的慷慨施恩讓後者一直覺得有所虧欠。由此可見，喬的慷慨美德依循的並非商業性的對稱性回報，而是另一種「非對稱性的回報」(asymmetrical reciprocity)¹⁰——因為喬所給予的遠超過其所收受的。

10 倫理學者艾莉絲·馬俐安·楊 (Iris Marion Young) 採用非對稱式的架構說明自我與他者間的「溝通倫理」(communicative ethics)。在此架構下，非對稱性的回報指的是存在於主體間的慷慨關係。佳寶亦曾使用此詞彙描述禮物世界中的非等值原則。此處採後者之意。

此外，學者芭芭拉·哈蒂 (Barbara Hardy) 曾經探討狄更斯作品中富含的道德意涵。在《狄更斯的道德藝術》(The Moral Art of Dickens) 一書中，她指出狄更斯作品中常見的家庭用餐景象隱含如下的道德訊息：「擁有良好的食慾但不貪婪、殷勤好客但不炫耀、以及具有盛大排場但不妄自尊大也不紆尊降貴」(139-40)。哈蒂嘗試將《錦繡前程》中角色間的關係與搭配出現的用餐景象相連結，並說明狄更斯如何運用主人與客人 (the host and the guest) 的關係闡釋慷慨美德的意涵。哈蒂認為在小說前幾章出現的聖誕夜聚餐中，就顯示出「一種對愛的真正禮讚與虛情假意的對待二者間的戲劇性對比」(150)。在聚餐中，皮普的姐姐、彭波契克先生及沃普賽先生 (Mr. Wopsle) 給予皮普的訓斥與缺乏愛意的對待正好對比於喬對於皮普不斷殷勤灌溉湯汁的友善。像哈蒂的這種對食物收受過程 (give and take) 的道德意涵研究其實正好可以作為一條路徑，指引我們理解狄更斯作品中慷慨美德可能呈現的面向。

參、維多利亞文化與禮物經濟

維多利亞文化中的紳士理念

維多利亞時期興起的紳士階級 (gentleman) 是一個特殊的社會階層。紳士階級的特殊性在於其與幾世紀前已成型的貴族階級 (landed aristocracy) 以及當時剛崛起的汲汲營營資本家 (capitalists) 皆有不同。作為重要的維多利亞文化指標，紳士理念除了具有道德意涵外，也暗示一種脫離傳統的意圖¹¹。這樣的意圖正是型塑現代英國不可或缺的要害之一。學者羅賓·吉墨爾 (Robin Gilmour) 就指出，維多利亞時期中產階級追求的紳士理念，「與貴族制度保持一種既有尊嚴又不過度依賴的關係」而且「又具有道德意涵與推進現代化的潛力」(4)。維多利亞時期的紳士階級是具有彈性、流動性的社會階層；此階層提供一個入口，讓其中的「紳士階級可以不斷更新，而其更新的來源來自於諸如政治、貿易、金融、農業及其他各種領域專業人士的加入」(4)。此外，紳士理念的重要文化意涵在於其最能代表維多利亞時期對於衝突的社會價值之吸納與調適過程 (absorption and accommodation); 此過程「替即將成型的英國正統文化奠定重要的根基」(Weiner 32)。

透過上述觀點，下文將探討在《錦繡前程》一書中狄更斯如何以戲劇化方式呈現皮普追逐的上流社會夢之粉碎。而探討的重點是，在此戲劇反諷中，狄更斯如何指涉維多利亞文化中的紳士理念及其蘊含的慷慨經濟邏輯。

《錦繡前程》一書中的紳士理念

《錦繡前程》一書中的紳士理念細緻地結合了中產階級的道德觀與自助信條 (creed of

11 紳士理念的道德意涵來自將紳士視為溫柔敦厚、富同情心及教養良好的上流社會人士此一觀點。然而，此理念在維多利亞時期會廣受歡迎尚有其他原因。而此處討論的重點是紳士理念蘊含締造現代化英國所需的社會改革動力。

self-help)。總的來說，在皮普追逐其錦繡前程的過程，紳士理念也同時不斷受到考驗。在這樣的考驗裡，讓皮普為之心碎的紳士夢，卻在另一位自食其力的成功商人赫伯特·波凱特 (Herbert Pocket) 身上獲致實踐。在《錦繡前程》一書中我們發現真正成就一位令人敬佩紳士的並不是其富裕的成長背景，而是其孜孜矻矻的中產階級美德。而如此的勤勉美德——在小說中，赫伯特便是最佳範例——不偏不倚標記出紳士理念的道德意涵。在《錦繡前程》一書中，赫伯特被描述成溫柔敦厚、富同情心及教養良好的紳士，則更是狄更斯對於紳士理念的強化。

對童年時期的皮普而言，成為紳士一直是他擺脫平凡生活、晉身上流社會的重要管道。當時皮普對於未來曾有過度虛幻的期待：

今後再不會見到這低低的潮濕之地，再不會見到這裡的堤壩和閘門，再不會見到嚼著草兒的牛群——雖然這些愚頓的牛兒今天一轉往日態度，對我較為尊敬，甚至還掉轉頭兒，長久地注視著我這個大筆財產的所有人——哦再見吧，我童年時光令人厭倦的老相識，我即將奔赴倫敦，即將尊貴無比。(115)

雖然狄更斯在《錦繡前程》一書中將倫敦描繪成社會弊病叢生的城市，但此匯集經濟優勢於一身的大都會仍是認真工作的生意人功成名就的處所。然而皮普一直要等到其大筆財產的謎底揭曉導致其美夢破碎，才能瞭解事業成功的背後所隱含的道德意涵。此外，雖然一心想成為合格的紳士，皮普在金錢上的揮霍卻與維多利亞時期紳士應具有的節儉美德背道而馳。皮普曾經懺悔過去無度的揮霍，並認為他「貪圖安逸，追逐由小樂到大樂」的不良習性，最終導致自身與赫伯特「陷入債務的深淵」(208)。

維多利亞小說中主角之外的角色常被批評為過於刻板。在《錦繡前程》一書中，皮普所仰慕的情人伊斯緹娜 (Estella) 便是這樣的角色。在小說第三十八章中，伊斯緹娜有短暫機會抒發其不滿於被郝維仙小姐塑造成報復男人的工具。除此之外，伊斯緹娜一直維持著被動的形象。然而伊斯緹娜對於皮普的偉大前程卻有舉足輕重的影響，她是皮普邁向偉大前程背後的驅力。在小說中，伊斯緹娜與郝維仙小姐構築的世界正是皮普渴望進入的上流社會。對皮普而言，伊斯緹娜所代表的上流社會從來就不具道德意涵，而其所提供的甚至是對比於道德意涵的另一種價值觀。在畢蒂 (Betty 後來成為喬的續絃) 與伊斯緹娜之間做抉擇時，皮普其實是在價值觀之間作掙扎：

有些時候，我會清楚意識到畢蒂遠勝於伊斯緹娜，其程度不可計量，同時會想到從我的出身看，過一種誠實而平凡的勞動生活本無可非議、正大光明，應該感到自尊自豪，應當引以為幸福驕傲。……然而正當興致勃勃想得天花亂墜時，糊塗觀念頓起，昔日郝維仙小姐家中情景又在腦中浮起，好像一枚毀滅性的炸彈炸得我心神四處分散，失去了正常理智。(105)

因此，在《錦繡前程》一書中雖然皮普的紳士夢與上流社會的形象緊緊相扣，此一關聯卻隱含了中產階級道德觀：亦即，在紳士理念中，上層階級的虛偽浮華不斷受到中產階級道德價值觀的質疑與修正。

而在小說中，匿名贈予皮普大筆財產的馬格韋契 (Magwitch) 則提供了前者一個能夠與出身上流社會相抗衡的紳士美夢。身為皮普的代理父親 (surrogate father)，馬格韋契努力將皮普塑造成他心目中的上等人。從流放地澳洲潛逃回倫敦，馬格韋契在初次見到皮普時向他說道：

是的，皮普，親愛的孩子，我已經把你培養成一個上流社會的人！是我一手培養了你。我曾經發過誓，我只要賺到一塊金幣，我就把這塊金幣用到你身上。後來我又發誓，一旦我時來運轉發了財，也就要讓你發財。我生活艱苦樸素，為的是讓你享受榮華；我艱辛勤奮地工作，為的是讓你脫離勞動的苦海……
(240-41)

馬格韋契對皮普的期望其實是他自我改善 (self-reform) 欲望的投射。當然在上述的敘述中還隱藏著勞動階級對於社會與經濟地位改善的企圖。評論家克萊爾·派替特 (Clare Pettitt) 認為馬格韋契對於皮普的影響主要來自於前者的金錢而非勞力，並從而推論「皮普的錦繡前程其實是由金錢，而非勞力，所打造」(258)。派替特的觀點試圖將馬格韋契在流放時所做的勞動與資本主義邏輯相連結。這樣的解讀方式雖然指出馬格韋契敘述中存在的市場經濟運作，但卻難免忽略馬格韋契作為社會流放者 (social outcast) 受到的剝削及其為皮普構築的紳士夢蘊含的文化提昇意涵。對馬格韋契而言，紳士是文化的產物。面對流放地移民者的揶揄，馬格韋契曾自言自語地說道：「我不是個上流人物，我沒有文化，但我卻培養出一個有文化的上流人物。你們有的只是牲畜和田地，可是你們當中有誰能夠培養出一個有教養的倫敦紳士呢？」(242)。在《錦繡前程》一書中，紳士理念就是這樣不斷被賦予道德與文化的意義。

此外在小說中，赫伯特的成功紳士形象正好對比於皮普失敗的上流社會夢。在倫敦和赫伯特的首次會面，皮普便發現眼前蒼白面孔的紳士「是一個心懷坦白、平易近人的人」(140)。小說家狄更斯營造的赫伯特紳士形象，是每一位維多利亞文學讀者都津津樂道的。赫伯特具有的慷慨與善良特質讓皮普願意在前者艱辛的創業過程暗中予以資助。在徵詢溫米克的意見時，皮普說道：

他 [赫伯特] 確實在心靈方面慷慨豁達，對人從不採取卑鄙不信任的態度……由於各種理由，再加上我和他是兒時的夥伴與朋友，我對他有著深厚的友誼，我希望我個人的幸福對他也有些利益，也在他身上反映出來。(224)

當皮普猛然醒覺於其織就的美夢，最後並成為赫伯特所經營公司的合夥人時，他終於能夠

給予赫伯特的紳士形象更為公正的評價：

我應該承認，赫伯特為公司作出了許多貢獻。他勤勞刻儉，靈活機智。我時常在思索，過去我為什麼以為他笨拙而無才幹，直到有一天我腦海中忽然掠過一道智慧之光，發現他並不笨拙而無才幹，笨拙而無才幹的恰恰是我自己。
(355)

肆、結語：作為文化資本的禮物概念

威納曾指出鄉村環境是重要的文化資產。他說：

相較於之前經濟繁榮時所造就的工業資本，在鄉村環境中的優美景緻與古式建築所代表的是另一種令人心曠神怡的文化資本。這樣的文化資本讓英國可以緬懷歷史，並得以憑吊古老的自我形象。(80)

英國的維多利亞時期文化中蘊藏的禮物經濟正是這樣一種足以與工業資本相抗衡的文化遺產。而維多利亞社會經歷的調適過程，便是將英國優雅的文化傳統與工業革命帶來的經濟價值觀細膩地調合。在調適過程中，我們發現即便在現代社會仍有純粹禮物 (pure gift) 的可能性。當代理論家德希達 (Jacques Derrida) 認為在強調等值交易的市場經濟中不可能有純粹禮物。禮物必須自外於以物易物的經濟系統才能成就其為可能的事件 (event)。因為「要成就禮物的可能性，就必須根本沒有相互性、回報、交換、偽造或債務等的概念」(128)。而在《錦繡前程》一書中，狄更斯所提供的維多利亞時期文化與社會的縮影，恰好讓我們看出在當時主流的市場經濟中如何隱含禮物經濟特有的慷慨可能性。

參考書目

一、中文部分

狄更斯 (2003)。《孤星血淚》(羅志野譯)。臺北：城邦文化 (原出版年 1862)。

二、英文部分

Derrida, Jacques (1997). "The Time of the King." *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. Ed. Alan D. Schrift. New York: Routledge. 121-47.1999.

Gilmour, Robin (1981). *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London: George Allen & Unwin.

Godbout, Jacques T. and Alain Caillé (1998). *The World of the Gift*. Trans. Donald Winkler. Montreal: McGill-Queen's UP.

- Guy, Josephine (1996). *The Victorian Social-Problem Novel: The Market, the Individual, and Communal Life*. Hampshire: Macmillan.
- Hardy, Barbara (1970). *The Moral Art of Dickens*. London: Athlone.
- Pettitt, Clare (2001). "Monstrous Displacements: Anxieties of Exchange in *Great Expectations*." *Dickens Studies Annual*, 30, 243-62.
- Spengler, Oswald (1922). *The Decline of the West*. Trans. Charles Francis Atkinson. London: George Allen & Unwin.
- Welsh, Alexander (1986). *The City of Dickens*. Cambridge: Harvard UP.
- Weiner, Martin J. (1981). *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*. Cambridge: Cambridge UP.
- Young, Iris Marion (1997). "Asymmetric Reciprocity: On Moral Respect, Wonder, and Enlarged Thought." *Constellations*, 3, 340-63.

鋼琴教學之體會

Ideas About Piano Teaching

吳雅婷*
Ya-Ting Wu

(收件日期 96 年 7 月 17 日；接受日期 97 年 4 月 13 日)

摘 要

學琴是一條漫漫長路，鋼琴彈奏之技術與藝術是需要不斷的鍛練。學習者得知如何練琴是一項重要的課題，在開始學習作品時，不僅要知道那些地方要練習，為什麼要練，也要知道技巧和音樂上的問題該如何解決。一位思考周緻的教師懂得尋找各種方法，以刺激學生進步。無論是初學或轉學過來的學生，教師都應給予溫暖的支持與信心。學習者練習時應主動用腦去思考，用耳朵去聽，如此才能取得有效的練琴成果，未來有信心的上臺。否則，即使學生再刻苦的學，教師再認真的教，也是徒勞無功，甚至適得其反。本文通過自己教學實踐中的經驗，對於解決鋼琴教學中的幾個重要問題，進行了多方面的探討。

關鍵詞：鋼琴教學、聽覺、練琴

*臺南科技大學音樂系副教授

Abstract

Learning how to play piano well takes a long time. The skill and art of piano playing requires that one practices. It is important to learn how to practice. Do not start your work without knowing what should be practiced, and why it should be practiced, and how the technical and musical problems should be solved. A conscientious teacher will find many ways to stimulate a pupil. The teacher must establish a warm rapport with, and gain the confidence of, the pupil, whether a beginner or a transfer student. Students should think and listen while practicing piano, then practice with efficiency and perform with confidence. Otherwise, even through practicing hard and the teacher's rigid teaching, students can achieve nothing but regress. In this paper, I will discuss the important issues and present some solutions in piano teaching from my teaching experience.

Key words: Piano Pedagogy, Listening ability, Piano Practice.

壹、引言

鋼琴教學是一門嚴密的科學，又是一門獨特的藝術。教師按其自身教學規律，從學生的生理和心理出發，這是科學。鋼琴教學時啓發學生的內在潛能，因材施教，能調動學生的積極性和發揮教師的主導作用，運用合理的教學法，這就是藝術。教學包括「教」與「學」，兩者相互關係、相互制約，密不可分。長期以來鋼琴教學方法是沿用「一對一」的方式進行，這種方式之所以長期得以維持，說明了它的確在鋼琴教學中有著積極而又不可忽視的作用。要承認人體生理構造上的差異，學生存在問題的不同，各自的特點及接受能力以及悟性的差異。採取「一對一」的授課方式可集中力量，對症下藥。能較準確、迅速地解決學生的主要問題。換句話說，在針對每個學生所出現具體問題時，「一對一」的授課方式能充份發揮了它自身的能動性，這是其它方式很難替代的。也由於「一對一」的授課方式使教師和學生的關係十分密切，較大堂課授課容易深入體察學生的個性。教師深入了解學生學習的態度和方法，根據他們不同的習慣採取循循善誘的方法，引導他們逐步走上正軌的學習。

教學有法，教無定法，妙在靈活，貴在創造。一堂課鋼琴課就是一件精緻藝術品。根據筆者多年教學的體會，認為在鋼琴的教學過程中，有以下幾個重要的環節要特別的注意和用心。

一、師生關係的建立

鋼琴教學是屬於人類較高層次的教學。鋼琴教師應熱情，並對別人的感情非常敏感，通過學習心理學和教學法，在鋼琴訓練中處理好與學生的關係。但是不管什麼原因，能夠發現並理解學生的問題是教學技巧的基礎。好的鋼琴教師不是在扮演一個角色，而是真性情自我的流露。鋼琴教師的外表可能完全不同，可以是嚴格、鐵面無私，或者像一位溫柔的母親。但是鋼琴教師都有一個共同點，那就是對學生發自內心的關切，在教學中得到真正的快樂，以及看到所教的學生學習進步時內心由衷滿足及成就感。在教學中要對學生的心理狀態給予足夠的重視，要根據不同學生建立起師生不同的溝通渠道，建立師生之間充份的信任與自信。

教師帶給學生的，不僅是他的方法、見解或詮釋上的觀點及技巧的原則，而更重要的是在於此教師的行為、舉止，對生活與音樂的洞察力才是影響一個學生好、壞的關鍵。教師並不意味著權威和體制，我們也不期待學生的腦子裡充滿著教條。教師除了具備極高的修養，有極強的耐心之外，其中最關鍵的是與學生的感情建立。筆者多年來努力和學生建立一種「伙伴關係」。建立這種關係的目的是要理解學生學習和演奏音樂的能力，消除學生上課的緊張感，樂於和教師溝通，引導學生進行各種鋼琴技巧的訓練，使學生認識到自己彈琴的實力。應詩真教授提出「教師對學生來說是嚴師良友。教師必須嚴格要求學生，同時，師生又必須成爲最知心的朋友」(2003, p. 10)。教育家童周第也提出「一個人不可能永遠是別人的老師，隨著時代的進步他可以變成別人的朋友」(陳丹

青, 2007, p. 162)。

教琴很重要的一件事是培養學習的興趣，學生能愉快地彈琴才是成材的關鍵。要提高學生的學習興趣能愉快地彈琴，教師必須做到對學生充滿愛心。教琴時教師要善於控制自己的情緒，不能把消極的情緒感染給學生，反而要以教學的激情感染學生，對學生傾注自己的熱忱。當學生與自己所要求的演奏方法相違背時，必須做到不厭其煩細緻地為他們反覆講解及示範，切忌急燥，給學生亂發脾氣。因為這樣不僅達不到預期的目的，相反的會給他們造成壓力，從而使演奏更加緊張僵硬。教師除了對學生心理上的關心之外，還要了解學生的身體狀態，要求學生養成健身、運動的習慣；因為體能越好，練琴的效果就越好。

在教學中我們常常會遇到各式各樣的學生，但是不管情況如何，做教師的都應當一視同仁，當學生進步時要及時表揚和鼓勵，讓他們建立起信心，當發現有錯誤或毛病時要善意的批評，以理服人。葉思嘉教授提出「每個個體都是完整而珍貴的，教師沒有理由因為學生的表現而輕視學生，他或許不適合學音樂，但和教師本人一樣有尊重的權利」(1998, p. 142)。劉瓊淑教授也提出「鋼琴教師應該明白，我們是先為人師，再為經師。要關懷、體諒學生，不可嘲笑學生的缺點和錯誤，更不可人身攻擊」(1998, p. 108)。教學要「從嚴」，「從嚴」有兩種含義：一是對待學術的態度要認真嚴肅，實事求是。二是對學生練琴的質量要嚴格要求，不能放鬆標準。這些說起來容易，但是做起來卻十分的困難。在教學過程中體會到如果教師本身沒有長時間的磨練和對自己長期不懈的要求，是很難達到一個具有高度涵養的教師。

二、培養學生具備高度的學養

鋼琴的教學與演奏大致分為「技巧」和「音樂」這兩個方面。技巧是音樂表現的手段，是先決條件，但不是結果。一切音樂行為最終都要歸結到音樂上。音樂表現即是把作品音樂化、感情化、人格化。除了作品的風格要準確把握外，還要對作品的結構、組織、調性、和聲進行等等諸多因素進行充份分析，才能從具體中理解作品的內涵。廣義來說，一個鋼琴家首先應該是一個音樂家。學生對樂曲的認識不能僅限於鋼琴作品方面。所以，必須鼓勵學生在相關的各個領域中做充份地準備，如音樂史、理論、曲式分析及表演等等。縱觀中、外的音樂表演藝術大師，他們除了具有精湛高超的技藝外，又無一不具有豐富淵博的學識修養和深刻獨到的美學見解。

學者趙曉生提出「攀登鋼琴音樂這座高峰，其成功的條件主要有三：一是攀登者本身的體魄，亦即物質條件；二是有曉路明途的仙人指路；三是有堅忍不拔、百折不回、不屈不撓的精神。三者的綜合，可以保證鋼琴家獲得一定程度的成功。但欲更上一層，達到大師的境界，則完全依賴於許許多多音樂之外的廣博而豐富的知識的支撐」(1999, p. 3)。鋼琴家李名強指出「我們的許多學生只知彈琴，不曉得博覽群書，知識面狹窄，文化視野不開闊，背景知識薄弱，這非常影響學生的進步，尤其是影響他們向高水平、高境界邁進」(郭聲健, 2004, pp. 166-167)。宋代詩人陸游有句名言「工夫在詩外」。我們要提倡「工

夫在琴外」。學生習琴既要「坐得住，又要走得開」。坐得住，就是要求學生能靜下心來，潛心練習和鑽研，不可心浮氣躁，不可一心二用。走得開，就是說不能整天坐在鋼琴前面呆練（吳雅婷，2000, p. 248）。教師應不斷引導學生學習，以提高自己的文化修養，善於從其它藝術如小說、詩歌、戲劇、繪畫、建築、電影、舞蹈中吸取營養。楊峻教授提出「一些初學鋼琴的人，由於一心注意這門藝術本身，忽略了對其它藝術功力在總體上顯得薄弱。只片面地追求純粹的鋼琴演奏，使演奏出來的作品顯得單薄、血肉不足，難以產生藝術魅力」（劉慶剛，2003, p. 31）。教師也應激發學生善於吸取訊息，不斷地觀摩不同鋼琴家的演奏，觀察鋼琴專家的教學，參加研習營，在鋼琴技巧和鋼琴教學領域中不斷地充實自己。課餘時間，儘可能的撥空閱讀國、內外重要的音樂刊物。「虛心」這個名詞並不意味著不斷改變自己的彈奏方法，而是主動地了解學習和吸收一切有價值的音樂觀點和方法，經常接觸不同的觀念，會更清楚地了解自己彈奏的原理和方法。

此外，教師應鼓勵學生們之間多談一些有關音樂的話題，或詢問學生最近聽到某人演奏的感想，或在練完琴後表達對自己彈奏的感覺等等。這些討論會使學生對鋼琴彈奏的概念具體化。通過這種方法，教師可幫助學生真正理解彈琴的一些哲學，同時又可發現學生學習過程中的錯誤所在。

學琴是一個漫長而艱苦的過程，只會彈琴不是最終目的，通過彈鋼琴學習音樂，全面提高音樂修養，進而提高其綜合素質，才是學琴的真正目的。即彈鋼琴只是一種手段，學音樂才是真正目的。

三、運用正確的教學語言和教學方法

上課，處處離不開語言。語言表達能力對鋼琴教學來說，有著特別重要的意義。音樂的詮釋，演奏技巧的傳授，在不同的年齡及鋼琴程度均有賴於教師語言的生動性，形象性。即使「音樂聽學」成份再多，也離不開「語言的剖析」。作為教師要把話說準確、講明白，已不簡單。要講得生動、有趣就更難。清晰準確的語言可以有效地激發學生的情感，引起學生的興趣。教學中語言表達能力的優劣直接關係到學生對音樂內涵的理解，影響著學生對知識的吸收能力和繼續學習的積極性。所以對鋼琴教師語言的要求應該是清晰，用語準確，形象生動，對不同年齡和不同鋼琴程度的學生使用語言的方式要求也應不同。事實上，教師在課堂上對學生挑錯是一件很簡單的事，但常用貶低、批評或否定的方法進行授課，有時會產生不良的效果。當師生朝著他們的共同目標努力時，教師應當是正確方向的「引導者」而不是防止錯誤出現的「衛兵」。

教師可以通過語言組織課堂，建立一節課的氣氛。這個氣氛可能有助於有效的學習，也可能妨礙學生建立進行合作的態度。這並不是說教師要改變學生的個性，使學生在上課時變成另一個人。但是經驗表明，語言的選擇對於建立良好的教學氣氛是重要的。像「不要……」這樣的語言不僅表明有個錯誤要糾正，同時也暗示學生要被動地接受什麼。例如「不要把手腕抬得這麼這麼高」。這句話表明彈琴者有意把手腕放在錯誤的位置，這就會立即使學生放在防守的位置。久而久之，會造成教與學之間的障礙。教師在旁觀看學生彈

奏，如何給予建設性的建議，讓學生進步是教師的責任。胡聖玲教授提出「與其否定的說『不要僵硬』，不如說『保持放鬆』。『顫音不好』改成『我們來做些顫音技巧練習』。批評學生時，教師應保持冷靜，因為攻擊性或生氣的評語，都不易令人接受，反而使學生逃避或忽視它」(1998, pp. 176-177)。張大勝教授也提出「對學鋼琴的人來說，鋼琴老師對他的讚美是多麼重要啊！老師的讚美對學生是一種獎勵，獎勵可使學生在正確行為之後產生正向增強作用」(1999, p. 58)。教師在上課時，應使用積極、鼓勵的言辭來代替消極、否定的評語。用「肯定學生」的方式進行教學是獲得學生自願合作的方法。

四、因材施教

在教學的接觸中，每個學生的個性及程度都不一樣。家庭背景、天賦及進取心等都會影響著師生在「教」與「學」中的關係。李嘉祿教授提出「由於鋼琴教學一向採取個別授課方式，這樣既保留師承，有利於形成演出風格和學派的優點，但也難免帶有舊式教育師徒制的弊端。例如：強調師承，用過去老師怎麼教我，我就怎樣教我的學生的辦法來授課，這從教學方法來說，就不可取」(2006, p. 129)。由於學生來自不同地區，接受啓蒙教育的程度、內容和方法均有不同，決定了他們的起點並不一樣，加上個體音樂素質、生理條件、悟性、反應能力等方面的差異，用同一個模式教學或過份地依賴某種方法或某個系列的練習，會使訓練的重點不清楚。例如有些學生會因為教師要求過高或過急，在困難面前失去信心，因而卻步不前。另有一些學生會因為教師要求過份簡單，不能充份發揮潛力，由於受不到鍛鍊，對學習也因而失去興趣。

備琴課，首要「備人」。人的因素，無論是施教的教師還是受教的學生都是不容忽視的。了解學生包括了解他們的專業知識、身體狀況、愛好、思想與文化教養等等都應包括在內。了解學生是一件艱巨的工程，但一定要努去做好。特別對一些學習上有困難的學生，更應加倍關心他們，了解他們的難處，給予他們具體有效的幫助。在鋼琴教學的過程中，教師必須在兼顧普遍性的基礎上，更加注重「特殊性」，這樣才能更快速的找到學生各自的「突破口」，走上適合個人成長之路。在「因材施教」的前提必須是「辨材識材」。學生具備什麼樣的條件，綜合素質如何，教師需要完全了解，才可能正確決定施教內容和方法。黃麗瑛教授提出「教師首先要瞭解教學的對象，並配合適當的時機，選擇教材及應用教學法」(1993, p. 104)。應詩真教授提出「要做到因材施教，首先必須瞭解學生，從學生的實際情況出發進行教學。教師必須在充份瞭解學生的基礎上有的放矢地進行教學」(2002, p. 128)。朱工一教授也提出「一個不好的老師會把所有的學生都教成一個模樣；一個好的老師應該促使每個學生都形成自己的特點」(葛德月, 2000, p. 119)。教師通過實際教學，才能了解到採取那些手段對某個學生是最有效的。我們必須認識到一本練習曲中某些技巧的練習並不是萬靈丹，如果真的有萬靈丹的話，那就是教師的「耳朵」，要用它來判斷學生彈得正確與否。鋼琴教師應意識到每個學生的差異性，避免根據自己獨有彈奏感覺去建立一套方法。

一個演奏多年的鋼琴家很容易忘掉最終掌握彈琴技巧之前那最初的艱苦探索。鋼琴家

把某種個人的感覺強調為所有正確彈奏的秘訣，在他實施教學時，首先傳授這個秘訣，而忽略了其它重要的基礎。由於錯誤的導向，使年輕的彈奏者們試圖模仿那些不屬於他們的感覺，其結果是損害自己的彈奏，同時也失去學習正確方法的寶貴時間。總之，以一種彈奏感覺為基礎的教學方法是不可取的。在整個教學的過程中，我們會遇到各種不同的學生及出現不同的問題，在解決過程中，僅靠簡單一劑妙藥或期望通過一種人人可行的模式，將會使個教學過程處於一尷尬的境界。鋼琴教學是一項複雜細緻的工作，它要求從事鋼琴教學的教師，除具備應有的知識和經驗的同時，還要能摒棄武斷的主觀意識及具有辨證的思維能力。

任何一種教學方法都不是萬能的，它不可能包羅萬象，一統全盤，而在實際教學中，也絕不能只限於幾種教學法。爲了提高教學素質，爲了培養優秀的鋼琴人材，教師必須從實際出發，認真鑽研，在教學中與學生教學相長，及時總結教學的經驗，將各種教學方法配合起來靈活運用，創造出自己獨具一格的鋼琴教學法，從而使這一重要的鋼琴教學課題取更大的成就。

五、教導學生如何練琴

彈好琴首先要學會如何練琴，只有懂得怎樣練琴的學生才能真正彈好鋼琴。教師應負責培養學生良好的練琴習慣，清楚地闡明兩堂課之間學生應完成的任務，使學生更明確地了解他們在學習過程中的目的。同時讓學生認識到，在他們自己練琴的時間裡，他們自己是教師又是學生。

(一) 用頭腦練琴

有句話說「學藝不如偷藝」。其奧妙就在於偷藝者對藝有濃厚的興趣。能努力去專研問題，有把藝學到手的決心。在教學中，我們可以發現到有某種學習困難的學生，除非他從一開始就與之鬥爭，否則這個問題就會伴隨他一生。而我們不少學生，正是缺乏偷藝的精神，存在不願動腦筋的困難。「教師怎麼教，我就怎麼學」是教師最忠誠學生的人，往往學不到教師真正的東西。究其原因，固然很多。但其中一條，對教師爲何如此教從沒有動頭腦想過是個重要的因素。

鋼琴練習表現的缺點在「手」，實質差錯是發生在「頭腦」裡，想要改正手上的缺點必先改正頭腦的缺點。練習，既是練手也是練腦。卓甫見教授提出「練琴倘若練得很累、心不甘、情不願，坐得再久也等於沒練。練琴是要求效果，而非常長短」(2001, p. 17)。教師一定要灌輸學生一個想法，即是練琴是練「頭腦」，而不是練「時間」。半個小時的正確練習要比一天都在盲目的拼命練習要好得多，沒有意識的練習，是非常浪費時間的。

至於作法，有以下幾個建議：

1. 明確練習的目的

學習者練習的目的要十分明確，有了目的性就有了目標，不斷地接近目標就會減少走彎路，任何一個具體的技巧問題都只有在十分明確的練習過程中，才能儘快解決好。教師

也可以協助學習者安排一個合理的時間表，讓學習者能練有所得，更好的完成教師在上課時提出的要求。

2. 課後筆記

學習者課後的第一次練習一定要安排在上完鋼琴課的當天。因為當天的記憶是最清晰的。上完課後不要慌亂的打開樂譜就彈，可以記下教師上課的重點，最好能在課後，立刻記下，並且將特別重要的，另外列出來，作為以後參考之用（譚繼同譯，1980, p. 34）。讓學習者課後記上完鋼琴課的筆記是學會用腦練琴的一個重要方式。課後做筆記能使學習者在課上仔細聆聽觀看教師的講解和示範，並在課後用大腦去思考、記錄吸收。

3. 養成分析作品和解決問題的能力

賴聲川教授提到「創意是一場發現之旅，發現題目，以及發現解答；發現題目背後的慾望，發現解答的神祕過程」（2006, p. 45）。鋼琴教學一定要培養學習者分析和解決問題的能力。學習者唯有自己「發現」問題，才可能萌發探索和解決問題的欲望，才可能潛心鑽研、深入分析。每首樂曲都有特定的技巧要練習，一定要在技巧解決之前先讓學生分析過，並尋求所有可獲致最佳效果的彈奏方法。學習者應該怎樣練，用哪一類動作，心裡應該有數。要訓練學習者要有自己的看法和分析的觀點，學習者自己要認識到存在的問題和下定決心去解決，這樣便能很快獲得成效。

教師應讓學習者在學習一首作品的同時認真去分析它，唯有理智地分析作品，才能投入其中，充份體會每一個音、每一樂句、每一次呼吸，理解作品的輕重緩急、強弱張弛，分析作品將有助於學生提高對作品詮釋的能力，幫助他們去思考如何去演奏，用什麼樣的技術去練習，並且也可以幫助學習者鍛鍊用腦去思考問題，強化理性認識。作品分析的內容包括：

- (1) 拍子和調號。
- (2) 作品的結構（二段式、三段式、輪旋曲式、奏鳴曲式等等）。
- (3) 技巧分析（音階、琶音、和弦、雙音等等）。
- (4) 和弦及伴奏音型的分析。
- (5) 音樂分析（情緒、速度、力度、表情等等）。

王慶教授指出「一位演奏者對於音樂結構是否有清晰的認識或有意識地去研究是會在演奏中產生不同結果的。在相當程度上，對音樂結構的透徹分析是一位成熟的演奏家決定他如何演奏的重要基礎」（2006, p. 3）。教師應鼓勵學習者努力學習對於每一樂句、每一樂段精心的分析，從音樂旋律和表情記號中找出豐富的感情因素，準確掌握作品的精神，使記錄在譜上的音符和表情記號變成有生命力的，具有強烈藝術感染力的音樂語言。通過這樣的分析再演奏，才可能使樂曲重新活過來。對學習者來說，樂曲的音符已經不再是紙上的沒有生命的音符，樂曲屬於作曲家而同時也屬於自己。

（二）用聽覺指導練習

耳朵是接觸音樂時最重要的器官，要把它鍛鍊成一個能夠駕御的道具是教學中的一

大課題。因為練習中聲音是否在改進，改進多少，是否符合了要求，均有賴於聽覺的積極工作。鋼琴家約瑟夫·霍夫曼說「指導運用踏板的人體器官是耳朵，腳不過是僕從、執行者，而耳朵卻是嚮導、裁判和最後的判斷標準」，「傾聽自己的演奏，是所有音樂演奏的基石，當然也是使用踏板技巧的堅固基石」(Hofmann, 1976)。

音樂是聽覺和時間的藝術。對學琴的人來講，「耳朵」是成爲一位鋼琴家本身最好的教師，它的反饋能力對學琴者極端重要，它比任何的理論和方法都更值得依賴。合奏訓練，初學者主要是指四手聯彈。教師可以及早讓學習者接觸四手聯彈的曲目，可以有效地培養學習者音樂「聽覺能力」和「節奏感」。合奏訓練中，教師可要求學習者不但要聽自己的聲音，還要聽合作者的演奏。

在教琴的過程中發現，學習者彈琴往往容易偏重技術動作而忽視用聽覺去鑒別彈出的聲音效果，有許多學習者彈琴只管動手，從不用耳朵去聽音樂，還有的學生喜歡把曲子從頭彈到尾一遍又一遍地練習，以爲如此的練習能熟能生巧，但不知這種「只動手不用耳」的習慣，久而久之會造成聽覺的麻木，分辨不出好的或不好的聲音變化、觸鍵、層次對比、和聲進行等等。所以，在練琴中學會用耳朵是鋼琴彈奏全過程中非常重要的一個「中介環節」，也就是說要讓學習者學會用聽覺去聽自己彈奏出的聲音和大腦中所要求的對音樂的理解、佈局及雙手在鍵盤上操作之間是否相吻合，彈奏的聲音效果如何，彈奏的各個部位與發出實際音響之間如何協調。這些實際的聲音效果只有通過「耳朵的傾聽」才能協調，對自己彈奏出來的聲音聽得越真切清晰，判斷得越準確，就越能彈奏出符合樂曲內涵的聲音來。鋼琴教學中要培養學生敏感地聽到這些音樂語言，並且藏在心裡，記在腦中，再用這些感覺來指揮自己的手指、想像力，以達到在鋼琴上準確表達音樂語言的目的。耳朵是大腦做分析、判斷的監聽器，也是自己練琴時的老師。

鋼琴演奏的技術和藝術是需要練習，而練習本身也包涵著技術和藝術。練習的過程實際就是「發現的過程」、「領悟的過程」和「理解的過程」。在練習時，只有經過一番細心的體會和斟酌，再三地推敲和反覆的琢磨，才能找到作品恰當的表達方式，從而較準確地表達出個人的感情。總之，挖掘學生本身的學習潛能，培養他們「有計劃」、「有目的」的練琴，把大腦思維和技術訓練結合起來，做到會聽、注意聽，懂得如何去鑒別彈出的聲音，這是鋼琴教學中重要的課題。

六、家長應成爲學習者的助力而非阻力

從事鋼琴教學，尤其是啓蒙教學，一件要緊的事是要讓家長了解音樂，進而逐步喜歡。教師可以向家長推薦國、內外學者所寫有關鋼琴教學或音樂欣賞的著作，提高家長對音樂的興趣和鑒賞能力。在初學的啓蒙教育中可以發現，有的教師擔心年幼的初學者聽不懂，干脆先教家長，家長愛子心切，也樂於接受。事實上，這不是一好的學琴方法。教師將家長列爲主要教學對象，意味著找了一名助教。由於家長每天都能跟著孩童學習，從短時間來看，很有效果。但從長時間來看，這會讓孩童養成依賴的心理，導致將來缺乏獨立性和主動性。但昭義教授也提出「家長應清醒地認識到，輔導的目的是培養孩子學會自己

練習，而決不應把引導變成替代，養成孩子的惰性和依賴性，甚至變成家長出『腦子』，孩子出『手指』的局面。如果那樣，應認為是家長輔導工作的失敗」(2005, p. 4)。

練琴是提高學生演奏水準不可缺少的學習手段。家長在規定學生有足夠練習時間的同時，還應注意讓孩子養成欣賞音樂的習慣。如果經濟允許的話，應多鼓勵家長購買一些好的 DVD 或 CD，全家人一起聆賞。現今影音的技術相當發達，有更多的機會讓學習者從中欣賞中、外著名演奏家的精彩演出。從中加以分析、研究、學習和借鑒。當然，模仿是要不得的。但是，前人所累積的技巧、智慧，今天卻必須加以吸取，因為在這些技巧、智慧及成功的範例中，包含著某種藝術的規律。

現在的小孩子吸收力都很強，家長經常可以帶著他們聆賞各式的音樂會，讓他們多聽多看，以便更快的熟悉和了解各式的音樂，這樣他們在練習時更有章法可循，必然會收到事半功倍的效果。學者桑多 (Gyorgy Sandor, 1912-2005) 也提出「多聆賞各式的演出與音樂會是鋼琴家重要的課題」(1995, p. 220)。聽音樂會，是身臨其境的感受，當我們親眼看到演奏者優雅的臺風和氣質，親耳聽到鋼琴家用什麼樣的技術動作、帶著什麼樣的表情，發出動人的聲音。這時對於學習者，是生動的啓迪和教育。陳玉芸教授提出「在一個月中，選一天『家人欣賞日』，這種安排的效果是很美妙的。但要注意，這不是正式的演奏會，因此，要以欣賞代替批評，以鼓勵代替要求，千萬不要代行老師的職務，更不要給孩子潑冷水」(2006, p. 100)。

學者陳丹青提出「如果非要說素質教育，家庭教育才是無微不至的素質教育。那樣的素質教育，再好的大學也教不了，比不了，代替不也」(2007, p. 129)。徐秀娟教授指出「音樂天份的發現與栽培，家庭將是引導的第一道關卡。所以一個人從小生長的家庭，所提供的音樂學習條件，是影響音樂興趣的關鍵因素」(2000, p. 209)。林正枝教授也指出「孩子不練琴須要督導，父母親督導的態度往往會左右孩子的練習。有些父母親督導過嚴，或不得其法，常使孩子提不高興趣，或打斷了學習的興趣，而使學琴半途而廢」(1997, p. 83)。學生專業知識的累積不僅要靠課堂上的教學，更需要大量的時間去消化、吸收。尚未唸大學的學習者（特別是國中、小的學生）練習的時間都在家中，所以家庭環境和周圍的氣氛是直接影響關係到他們能否順利掌握好演奏的主因。在這一方面，不同的家庭教育會收到不同的效果。例如有的家長教育方法不得當，常在小孩練琴前，先把難點擴大形容，這樣只能滋生小孩的畏難心理。也有一些家長常對著孩子喊、叫、罵，就怕孩子不練琴，其結果經常是事與願違，孩子的興趣全被家長的打罵嚇跑了。取而代之的會是一種叛逆的心理，琴沒練好，還造成家庭失和。魏廷格教授指出「因急於求成而對孩子施壓過份。事事強制按家長的意志辦，甚至使用暴力。這種家長很可能受了貝多芬小時候挨打的故事影響。時間久了，很容易導致學生學琴的逆反心理」(2000, p. 81)。教師應當提醒家長，注意自己的教育方法，不斷地改進，能使自己小孩樂意接受的教育方法，才算盡到了一位好家長的責任。

七、「呼吸」、「律動」及「指揮」

筆者在美國的鋼琴教授家勞特 (Jerry Lowder) 敘述一個好的鋼琴家必須包含以下的三個要素：第一要素：歌唱者的呼吸 (the breathing of the singer)，第二要素：舞者肢體的律動 (the movement of the dancer)，第三要素：指揮者對時間的控制 (the timing of the conductor)。多年來筆者把這三個要素奉為教琴的圭臬，並且深深體會它的重要性。

(一) 歌唱者的呼吸

學者符里德伯格 (Ruth C. Friedberg, 1928-) 提出「我們必須牢牢記住呼吸是音樂動力的生命和載體，因為它也是演奏藝術和生命之間一條相通的『線』。停止或忽視它的流動，將阻塞我們的肌肉，制約我們音樂的表達」(2002, p. 11)。王潤婷教授指出「學習音樂的第一步，我們便應該學習在音樂中呼吸」(1988, p. 143)。教師應多鼓勵學生幫忙聲樂或管樂的同學伴奏，在做合奏時，要和對方一起呼吸，領會呼吸這重要的問題。所謂呼吸的事，乃是製造音樂的根源。大部份學鋼琴的學生都不習慣做任何的呼吸，任意在鋼琴上彈奏過去。學者申克 (Heinrich Schenker, 1868-1935) 也提出「鋼琴家們較難把握音樂的呼吸」(2000, p. 7)。教學時應積極培養學生在樂句、段落開始前或圓滑線間做出稍許的吸氣，音樂在從容感上，就會有顯著的不同。它可以帶領聽眾在有準備的情況下進入下一樂句，並能使它的力度完整而穩固地持續下去。一個完整的樂句，應當是一次呼吸，如果樂句的起伏與自己的呼吸同步，每句旋律表達的心緒也會更真切。

(二) 舞者肢體的律動

彈琴是一個由全身許多器官參加合作才能完成的事，協調起來是需要一個訓練的過程。每個鋼琴演奏者最期待的願望即是使鋼琴成為自己的一部份，成為自己的一個器官，以便借助它那樣奇妙的可能性，更不受拘束地、更自然地表現自己的感受，鋼琴演奏的大多數動作形態是本能的無條件的反射，每次演奏都要重新給所需要的運動提供正確的神經支配，從本能的動作中選擇那些對彈奏有用的一切成份。演奏者的每一彈奏動作都應有充份的根據，根據各種音樂變化的需要，形成相適應的動作反應，安排好彈奏動作體系的自覺性。這種適應經常帶有自覺意識，使動作達到適應鋼琴的結構，從而拋棄一切矯揉造作不自然的東西。鋼琴家阿勞提出「當你練習到一定的時候，身體會自動地做起這些事來，當音樂化為你的一部份，當你消化了音樂，這些動作不用你考慮，自己會來的」(Horowitz, 1982, p. 104)。阿勞說「有時他感覺自己像一個舞蹈家」(Horowitz, 1982, p. 104)。

但昭義教授提出「舞蹈與節奏相依，而節奏是音樂的靈魂。節奏感覺會在舞蹈中得到最自然的培養和訓練。讓孩子在學琴前學會一些兒童的舞蹈實在是一件有益的好事。這有助於孩子在舞蹈動作中領會音樂的節奏內涵和動作與節奏的配合，這會使他們在日後遇到比較複雜的音樂節奏時，能自然而有效地捕捉到它」(2005, p. 14)。

(三) 指揮者對時間的控制

鋼琴家涅高茲說「鋼琴家這個概念中包含著指揮者的概念。他建議學生，在研究一部作品和掌握它的最重要的方面，即節奏結構方面，應當完全像一個指揮者研究總譜那樣：把樂譜放在譜架上，把樂曲從頭到尾指揮一次，彷彿是想像中的另一個鋼琴家在彈奏，而指揮者自己的意志—首先是他的速度，當然，表演中的一切細節也包括在內—灌到他的身上。對於支配時間的能力不強的學生來說，這個方法更是特別必要」（林道生校訂，1996, p. 41）。

除了幫忙對時間控制不佳的學生之外，把自己當成一個指揮家。這是一個很重要的感覺，當我們在練習一首樂曲時，十指宛如一個管弦樂團中不同的樂器，在演奏時想像不同管弦樂團的色彩，這對於我們的彈奏有很大的幫助。把自己當成一個指揮家，這樣一來，可以聽得更清楚，進而將各主題清楚的帶入（譚繼同譯，1980, p. 34）。著名的鋼琴家貝康 (Ernest Bacon) 敘述「當學生在早年學琴時，他就用他的方式來教他們指揮。這將有助於學生去觀察樂曲的結構、節奏、拍子、樂句、速度（漸快、漸慢、彈性速度）…等等」（1967, pp. 77-78）。

如果學生能把自己當成是指揮，相信他在彈奏時，一定十分認真去學習如何「傾聽」和「控制」。他會去注意整個音色的「混合」及「平衡」，讓每個樂器都在他手指的掌控中。如果能先做到這些，美好的演奏能力也將一步一步的走近。

八、培養學生獨立的學習精神

音樂與其它門類的學習方法相比，學生必須更加信任教師。因為教師是學生的另一對耳朵。當學生無法準確地從自己彈琴中發現問題（如音色不對）時，這使得學生不能相信自己的耳朵而必須完全信任教師。隨著課程的進展，教師的意見越來越重要，學生就有可能過於依賴教師的判斷。這是一個極大的危險—教師成爲學生技術不可分的一部份。如果演奏者想成爲一位有創造性的藝術家，他必須有獨立的思考能力，能夠從音樂上、從風格中理解作品的要求，能獨立表達思想感情，幫助學生獲得這個獨立性是每個鋼琴教師的目的。

教師應該促使每個學生都形成自己的特點，給學生獨立思考的空間和機會。我們可以多聽或觀賞一些大師的彈奏，但不能一味模仿，模仿出來的音樂是不可能動人的，最終還是不像。藝術上過多的雷同，往往是一種衰亡的徵兆。在學習過程中，模仿教師是難以避免的，但絕不能完全照搬。在學習模仿中要融入自己的理解和感情色彩，努力求新求異。教師要善於發現學生在演奏創造中的個性，即使是個別閃光之處也應給予鼓勵，特別是在不同的學生演奏同曲目時，要鼓勵他們敢於在「同中求異」。在演奏風格相近的作品時。要求他們努力做到把相近的東西彈出差別。

此外，教師應鼓勵學生對鋼琴學習的探索。首先，背熟樂曲是重要的，一旦學生把曲子背好了，思想就可完全集中於樂曲的理解上和樂曲技巧的運用上。第二，教師在強調一

個新技巧時，要幫助學生克服接受新概念時常有的保守性，從而鼓勵他去嘗試每個新的技巧。第三，通過試驗，教師要給學生這樣一個印象，那就是彈奏時的每個問題都不可能只有一個答案，而是有許多的解決方法，學生應在自己練習時都試一試。

當學生的學習已經到達某一程度時，教師在整個教琴過程中，儘可能不要拿出所謂「正確答案」，而把尋找答案的工作留給學生。任何急性的「仲裁」都會束縛學生的思考，熄滅想像力的火花，應把較多的時間留給學生去判斷和想像。愛因斯坦曾說「想像力比知識更爲重要，因爲知識是有限的，而想像力則概括世界的一切，推動著進步，並且是知識的泉源」（紹常海，2000, p. 318）。

教師可以時常爲學生舉辦小型、非正式的音樂會，藉著音樂會，讓學生表達對其它同學演奏的感想，即使有的學生對音樂的感受膚淺，表達欠佳，但卻開展了想像空間，充份發揮學生的主體作用。通過對比和爭論，正確的感受、理解和表達，會在這些學生的腦內紮根，那比按照教師的指令，循規蹈矩地重覆幾百次，逐漸形成反射所取得的東西更有價值，因爲想像創造的慾望是生命中最有亮度的顏色，當學生本身受到尊重，最大限度發揮時，教師的主導作用便進入最佳境界。

九、上臺表演

年復一年，鋼琴學生帶著豐富的彈奏技巧等演奏知識走出校門。但對他們來說，用琴音來表達音樂的大門才剛打開。儘管教師無法把培養音樂家的規則逐條寫下來，但作爲學生，從第一堂課開始就是準備要進行音樂表演的。人都有某種程度要展示自己能力的慾望，也就是要求表現的心態。每一個人都有表現的慾望，慾望越強烈越能引起積極的學習意願。同時經由公開表演過程，加深了對樂曲的理解能力，培育了各種知識、技能。所以鋼琴的學習要適當的給予公開表演的機會。

學習者要有好的演出，演奏前的準備工作十分的重要，而且要在平常就應該有所準備，不應該在音樂會前急急忙忙的準備。對於正在學習的學習者，曲目的選擇，大原則上應當符合教學的需要，不必考慮表演的需要。在教學用曲目當中，也自然會有可以用於表演的曲目在內。如果是爲了畢業演奏會或大型對外公開發表的音樂會，曲目的選擇，就可以從以下三方面去設想。第一，選一、兩首學習者自己熱愛的作品。牛曼 (William S. Newman) 教授提出「教師應詢問學習者他自己想彈奏的新樂曲」(1974, p. 167)。學習者對於樂曲具有的高度熱愛，就能彈得特別生動，就能帶動別人的熱愛。熱愛產生熱情，能喚起足以戰勝技術困難的力量。第二，選一些（但不是全部）在藝術與技巧上都能發揮學習者所長的作品。學習者只有處於在藝術上有良好的表現而又沒技巧上的後顧之憂的情況下，才能得心應手、勝任愉快表演。從教學的角度，往往要專門針對學習者的弱點選用教材。但是若從表演的角度來看，要選一些能發揮學習者所長的作品。第三，選一些對學習者有挑戰性的作品。有了音樂會這個目標，學習者肯定更加努力的練習，老師也可藉此機會給學習者一些較困難的而又有深度、有價值的音樂。第四，選一、兩首當代作曲家或本

國人的作品。鋼琴家陳必先提出非常鼓勵當代音樂，她希望「現在的學生能多接觸當代音樂，但必須接觸有水準的當代音樂。現在很多人對當代音樂缺乏興趣，甚至先入為主地認為那是燥音，原因在於良莠不齊的作品太多，聽眾也聽了太多拙劣的作品，觀感整個被破壞」（焦元溥，2007b, p. 304）。

當一個人給他人彈琴時，他必然比平時練琴有一種格外認真、嚴肅，專注的態度。而當他意識到自己站在舞臺上，別人正在欣賞他的演奏時，又必然激發他表達美的事物的熱情。這些，都可能引發他的靈感，使他感受到並表現出平時並未覺察的藝術體驗出來，這就會在無形中提高他的藝術水準。即使他覺得自己彈得並不很滿意，那他也會從中發覺自己某方面的不足，從而在自己學琴練琴時，努力去克服缺點，這無疑也是一種自我的提高。

在演奏會剛結束時，教師不宜馬上提出反面意見，即使教師本身已經具有建設性的想法。萬一學習者上臺表演的狀況十分失常，也要先安慰學習者不要苛刻自責，要使學習者心態平靜的檢討表演失敗的原因，是緊張？記憶失誤？還是感覺不安全？或許技巧不嫻熟，注意力不集中？也可能感到疲勞而使自己的狀態不佳？一旦找到原因就要及時調整，切不可使他們因而喪失表演的信心。每一個藝術家都可能發生類似的情況，這正是表演藝術的風險所在，也是藝術表演教育工作者一生的研究課題。

趙曉生教授提出「在準備音樂會期間，體力消耗十分大，應當保證充份的營養補充。要注意營養的全面與均衡」（1999, p. 127）。充沛的體力對一位要開音樂會的學習者是十分重要的，好體力是需要長年的累積。「養兵千日，用在一時」，這個「養」字極為重要。平常就需要有計劃的運動，另外好的睡眠品質也是至關重要，學琴者切勿沈迷於上網聊天與電玩，睡眠要充足，如此才能保持頭清晰，提高練琴效果。鋼琴家鮑里斯·柏曼 (Boris Berman) 提出「在靠近演出的日子中，不要總是在同一臺鋼琴上練習，你可能會發現自己沒有準備一臺較亮或不易伸屈的鋼琴。如果你已知音樂會鋼琴的性能，則應試著在相似性質上的鋼琴練習，要不然改變自己所練習的樂器來為任何狀況做準備」（2000, p. 196）。要有上臺完美的演出，除了平常不斷的努力，更需要一次又一次上臺經驗的累積。經驗，唯有通過公開演奏的實踐取得，而不是靠老師或同學的說明就可以解決的。因為，鋼琴表演者是在當眾的審美形式中進行創作，他必須調動主體的積極性投入作家規定的情境中，運用鋼琴表演的諸元素進行再創造，這樣才能與欣賞者的情感交流和精神共振中來完成這項藝術活動。

如果一個學生經過很長時間的學習後，仍害怕即將到來的登臺演奏，那麼教師是有責任的。登臺前的緊張是不可避免的，但是準備不充份的學生所受到的異常恐懼有時是由於對彈奏概念的錯誤理解造成的。教師應該耐心地向學生闡明表演一個鋼琴作品，無論是在舞臺上面對觀眾，還是在琴房面對一些同學，都是對彈琴者的一個挑戰。這個挑戰說明的是通過學習，我對這個樂曲已有理解，我能使觀眾理解嗎？教師對學生鋼琴演出的責任從課堂上鋼琴技巧訓練到樂曲風格、內容的講解都應擔負起來，通過這些準備，減輕學生的不安全感和恐懼感，使學生能充滿信心地站在舞臺上。

音樂會的目的應是「雙向的」。對學生來說，音樂會是一個上升到頂點的活動，出現了學生在某一階段或幾個月內所有的技巧和音樂學習。對於觀眾來說，音樂會不單是聽某人彈琴，更重要是聽他所要表達的音樂。從這點上來講，表演者的態度不應該是「看看我彈得怎樣」，而更重要的是應是「你聽到這些了嗎」。

十、鋼琴教師的責任

教師的責任，不僅要使學生「學會」，更重要的還要「會學」。教師不僅要傳授知識，還要在傳授知識的同時，發展提高學生的智力與能力。鋼琴家傅聰提出「教學最重要的是教什麼，而是教為什麼」(2004, p. 89)。在教學中，教師給學生的啓示往往重於他所講的具體內容。所以啓發學生去探索、去研究，給學生一把開啓作品的「鑰匙」，讓學生自主挖掘音樂中的奧秘，這是一種探究式的教學方式。如何切實有效激發學生學習的興趣，培養探索精神，並提高他們的探究能力是時代對教師的要求。「活到老，學到老」體現了終生追求，不斷進取的精神，也是我們這一代教師所需要的境界。教師應不斷增強自己的文化底蘊，豐富閱歷，不斷更新知識儲備，向歷史和周圍的音樂家學習，正確認識自己的位置，與時俱進，使自己具備引導學生探求「為什麼」的能力。

學琴不是一天、兩天，或一個月、兩個月的事，學習者有能會跟隨著一個教師三年、五年，甚至八年、十年。這位教師對藝術、對人對物、對人生的態度，可能會影響學習者的一生。林華教授提出「作為一位好的教師，重要的是他要有一顆以引導人們熱愛美為己任的藝術良心」(2000, pp. 15-16)。鋼琴家胡米耶 (Jacques Rouvier, 1974-) 提出他十分同意聲樂家卡拉絲 (Maria Callas, 1923-1977) 說的，「老師其實是助產員，幫助學生把自己的東西帶出來」(焦元溥, 2007a, p. 43)。胡米耶認為「他的角色是幫助學生找到自己」(焦元溥, 2007a, p. 43)。教學就像航海一樣，教師是重要的掌舵者，要帶領學生前進，給學生指出一條路，幫助他們達到訂定目標的新概念，使他們知道自己在追求什麼。這是一個由「教」到「學」、由依靠「教師的教」到脫離「教師的教」，進而學生能「獨立學習」的過程。葉思嘉教授也提出「老師讓學生相信老師是不夠的，要讓學生相信他自己」(1998, p. 142)。一位優秀的鋼琴教師應當在將「育人」貫穿教學過程的同時，教會學生怎樣彈琴，教會學生怎樣練琴，還要教會學生怎樣及時總結自己的學習，分析研究學習中存在的問題，安排下一步更深層次的學習。唯有如此才能使學生充份發揮出自身的特長，並逐步培養他們獨立進行藝術創造的能力。

培養一個鋼琴藝術人才的過程是相當艱辛漫長的。教師和學生都必須具備不斷鑽研的精神和克服困難的頑強毅力。尤其是教師需要廣泛吸取多方面的藝術營養，不斷與時代同行，才能取得一些成就。劉瓊淑教授提出「我們要嚴格，要求完美，但也應該耐心地指導糾正他們的毛病。而且應自我反省的是，學生的錯誤，有百分之八十的可能是因為老師沒有仔細教導，提供正確的練習方法，也未曾及時糾正毛病，以至於學生養成不良的彈琴習慣甚至錯誤的彈琴方法」(1998, p. 108)。彭聖錦教授提出「鋼琴教師首先要使自己成為

觸類旁通的文學家、音樂史學家、音樂理論家、又是音樂基礎訓練、和聲學、對位法和鋼琴彈奏的教師」(1996, p. 475)。學者漢密彌頓 (Clarence Grant Hamilton, 1865-1935) 也提出「對於演奏者來說，另一個極其重要的指導因素就是學習鋼琴音樂的發展歷史，了解不同歷史時期的音樂形式和音樂風格，以及認識各個時期不同作曲家的藝術理想和創作素材來源等等」(1979, p. 66)。但昭義教授說「對李雲迪彈奏的每首曲子，他都盡其所能地認真備課，查閱資料，搜求名家的各種彈奏版本，聆聽解析，吃透作品的精髓。對於他的教學，不管來自哪一方面的意見，他都能認真聽取」(茅青, 2005, p. 13)。有的教師具有精湛的技巧，有的教師擁有豐富的教學經驗，有的兩者得兼之，這樣的教師自然對學生有一種吸引力。但這種吸引力並不是一成不變的，有的可以逐漸建立，有的還需不斷提升，才能始終受到學生的歡迎與敬重。

音樂屬於情感藝術，情緒在鋼琴教學法中的作用，比其它學科更顯得重要。沒有情感如何進行藝術教學活動。教師上課時積極的情緒會產生興奮、自豪感，給鋼琴教學活動注入活力，使每個音符伴隨著情感，而不是毫無情緒的音符堆砌。一位情感冷淡的教師，在鋼琴教學中是不能喚起學生的情緒。但在這裡還要強調一點的是，一名鋼琴教師光有熱情不行，光自己有良好的文化素養不行，他還要有人格的魅力，能在潛移默化之中影響學生。也就是說，好的鋼琴教師不但在學生身上灌注自己的熱情，而且將自己的精神、智慧、靈感與靈魂延伸到學生的身上，他在學生的演奏中實現自己的音樂理想，這是一個鋼琴教師與音樂家最大的區別。

要教出好的學生，教師應有「點石成金，慧眼識英雄」的本事，學生應有「虛心求教，鍥而不捨」的精神。一個好的鋼琴教師最終的責任是去確定在一些重要的點上，他的學生不再需要教師而可以持續自我的學習。這也是所有的鋼琴教師共同的願望 – 期待學生能夠獨立自主的處理所有有關音樂方面的問題，在舞臺上展現出「完全屬於自己」的音樂。

結語

但昭義教授總結他的教學經驗有以下三點：「第一，勤於學習，善於學習；第二，研究思考，實踐總結；第三，認真、努力，不惜付出。或者從另一角度上講，首先音樂是需要全身心投入的，是一種敬業，是一種熱愛，一種追求；然後是選準苗子，精心耕耘。是教師、學生、家長三方面良好的配合」(茅青, 2005, p. 22)。在漫長的音樂道路中，教師和學生是相同的，唯有不斷的學習，探索、沉澱、領悟，才能昇華到一個更高的境界。鋼琴家波哥雷里奇 (Ivo Pogorelich, 1958-) 在訪談錄中提到「學了貝多芬三十一首奏鳴曲，並不會讓第三十二首變得很容易，鋼琴家仍要面對第三十二首的新問題。音樂或人生，其中永遠都會有困難，而我們必須學習，進步，然後克服這些困難」(焦元溥, 2007a, p. 352)。鋼琴教師在學生學習過程中也要和學生一樣，一起多去聽、多去看、多分析、多比較、多思考，這樣才能和學生一起成長，也才能不斷地提高自己教學和演奏的能力，增

強自己的藝術再造能力。認真用功的學生一旦找到正確的道路，自己會去試驗，尋找改進自己的演奏的方法。

當今要成爲一位成功的鋼琴教師是相當不容易的，前有無數榜樣先例，後生年輕可爲，社會進步很快，除了辛勤地耕耘之外，如果自己不及時補充、拓寬教學思路，將很難做好這份工作。我們要努力營造「雙向的」學習氣氛，不再滿足於簡單的「教」和「學」，而是把教學變成一種雙方互相啓發借鑒，追求知識的過程。在教學的過程中，我們要鼓勵學生，信任他們。有時提出批評，也讓他們心服口服。我們也建議家長做孩子的朋友，傾聽他們學琴的煩惱，做小孩子的忠實聽衆，讓他有一種成就感。學生學琴最基本的動機，是要從學音樂的過程中獲得個人的修養和情操，懂得欣賞音樂和享受彈鋼琴的人，將會一生受益不盡。並不是所有學音樂的人都能成爲音樂家，學習者即便因各種原因最終成不了音樂家，但通過教學達到了培養人的目的，這也是十分有價值。

參考書目

一、中文部份：

- 王潤婷 (1988)。鋼琴演奏的藝術。臺北：全音樂譜出版社。
- 王慶 (2006)。音樂結構與鋼琴演奏。上海：上海人民音樂出版社。
- 但昭義 (2005)。少童鋼琴教學與輔導。北京：人民音樂出版社。
- 李嘉祿 (2006)。鋼琴表演藝術。北京：人民音樂出版社。
- 林道生 校訂 (1996)。論鋼琴表演藝術 (三版)。臺北：樂韻出版社。Heinrich Neuhaus 原著。
- 林正枝 (1997)。兒童鋼琴教學。臺北：樂韻出版社。
- 林華 (2000)。學琴日記。上海：上海音樂出版社。
- 卓甫見 (2001)。爲鋼琴教學把脈。臺北：大陸書店。
- 胡聖玲 (1998)。談上臺演奏前的準備。汪若芯主編。鋼琴音樂教育論文集，175-183。臺北：雙木林出版社。
- 吳雅婷 (2000)。關於鋼琴教學的幾點思考。臺南女子技術學院學報，19，245-249。
- 茅青 (2005)。茅青釋疑但昭義鋼琴教學秘訣。香港：藝術出版社。
- 徐秀娟 (2000)。成功音樂班父母親管教方式初探研究：內涵意義之探討。臺南女子技術學院學報，19，209-227。
- 陳玉芸 (2006)。讓琴音源自鬆靜之間。臺北：原笙國際有限公司。
- 陳丹青 (2007)。退步集續編。桂林：廣西師範大學出版社。
- 張大勝 (1999)。鋼琴彈奏藝術。臺北：五南圖書出版社。
- 紹常海 (2000)。聲樂藝術心理學。北京：人民音樂出版社。
- 郭聲健 (2004)。音樂教育論。長沙：湖南文藝出版社。
- 彭聖錦 (1996)。鋼琴演奏與風格。臺北：雙木林出版社。

- 黃麗瑛 (1993)。鋼琴教學論。臺北：五南圖書出版社。
- 焦元溥 (2007a)。遊藝黑白（上冊）。臺北：聯經出版社。
- 焦元溥 (2007b)。遊藝黑白（下冊）。臺北：聯經出版社。
- 葉思嘉 (1998)。幾點感想。汪若芯主編。鋼琴音樂教育論文集。141-143。臺北：雙木林出版社。
- 傅聰 (2004)。傅聰：望七了！傅敏編輯。天津：天津社會科學出版社。
- 趙曉生 (1999)。鋼琴演奏之道。上海：上海世界圖書出版公司。
- 劉瓊淑 (1998)。鋼琴教師的基本素質。汪若芯主編。鋼琴音樂教育論文集。141-143。臺北：雙木林出版社。
- 賴聲川 (2006)。賴聲川的創意學。臺北：天下雜誌股份有限公司。
- 魏廷格 (2000)。鋼琴學習指南。臺北：世界文物出版社。
- 葛德月 (2000)。朱工一鋼琴教學論。北京：人民音樂出版社。
- 劉慶剛 (2003)。楊峻鋼琴教學藝術。北京：人民音樂出版社。
- 應詩真 (2003)。鋼琴教學法。臺北：世界文物出版社。
- 譚繼同 譯 (1980)。鋼琴的技術和表現態度。臺北：天同出版社。Hetty Bolton 著。

二、英文部份：

- Bacon, E. (1967). *Notes on the Piano*. Seattle: University of Washington Press.
- Berman, B. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. New Haven: Yale University Press.
- Friedberg, R. (2002). *The Complete Pianist: body, mind, synthesis*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc.
- Hamilton, G. R. (1979). *Touch and Expression in Piano Playing*. New York: AMS Press.
- Hofmann, J. (1976). *Piano Playing With Piano Questions Answered*. New York: Dover Publications, Inc.
- Horowitz, J. (1982). *Conversation with Arrau*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Newman, W. (1974). *The Pianist's Problem*. New York: Da Capo.
- Sandor, G. (1995). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Schenker, H. (2000). *The Art of Performance*, edited by Heribert Esser, translated by Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press.