

「同異」格之辨析

An Analysis of Figure of Speech: "Tong -yi"

魏聰祺*

Tsung-Chi Wei

(收件日期：93年10月5日；接受日期：94年2月25日)

摘要

筆者曾寫過〈「同異」格之分類〉一文，以廣義的角度為「同異」下定義：「在某一語境中，將同中有異、異中有同的兩個或兩個以上的詞語並提，形成對照的修辭方法，是為『同異』。」並依同異點為根據，可以分為「音同字異」、「字有同異」、「字同序異」、「字同字數異」、「字同義異」等五類。

本文則繼續對「同異」格之辨析加以探討。由於上述五種類型，雖然各有不同的同異點，但是它們卻有共通之處，那就是對照的兩個或兩個以上的詞語，其意義必定不同；而且它們所強調的都是兩個或兩個以上的詞語「前後映照」。於是以此作為辨析的關鍵，得到以下幾點結論：

- 一、音同字異：它不同於諧音雙關、諧音別解、諧音仿詞、諧音飛白。
- 二、字有同異：它不同於仿詞、類字。
- 三、字同序異：它不同於回文、交蹉語次。
- 四、字同字數異：它不同於同義詞語、字同義異。
- 五、字同義異：它不同於轉類、拈連、詞義雙關、詞義飛白和語義別解。

關鍵詞：音同字異、同異、序換、字同字數異、換義

*國立臺中師範學院語文教育學系副教授

Abstract

This paper is a followed – up study that was published before. In the previous study, this paper concludes five categories of Tong-yi figure of speeches. This paper provides details about the differences of five categories from other figure of speeches.

Key Words: Homophone, Tong-yi, Words reordered; Same words that tell different meanings

壹、前言

「把字數相等，字面同中有異、異中有同的兩個以上的詞或短語，放在同一語境中互相對照的修辭手法叫同異。」¹但是這種定義只就「字有同異」而言，它只能算是「同異」格的狹義定義。筆者曾寫過〈「同異」格之分類〉一文，是以廣義的角度為「同異」下定義：

在某一語境中，將同中有異、異中有同的兩個或兩個以上的詞語並提，形成對照的修辭方法，是為「同異」。²

如此下定義，乃因筆者認為「同異」的內涵，可以分為五類：亦即同異格之分類，依同異點為根據，可以分為「音同字異」、「字有同異」、「字同序異」、「字同字數異」、「字同義異」等五類。

「同異」格之所以稱為同異，乃是因為有同有異，上述五種類型，不論「音同字異」、「字有同異」、「字同序異」、「字同字數異」和「字同義異」，雖然各有不同的同異點，但是它們卻有一個共通之處，那就是對照的兩個或兩個以上的詞語，其意義必定不同；而且它們所強調的都是兩個或兩個以上的詞語「前後映照」。這是筆者之所以將它們合為一個大辭格的原因。

本文則繼續對「同異」格之辨析加以探討。在討論之前，先將「同異」格之分類舉例略作說明：

貳、分類

同異格之分類，依同異點為根據，可以分為「音同字異」、「字有同異」、「字同序異」、「字同字數異」、「字同義異」等五類：

一、音同字異：

所謂「音同字異」，是指在同一個語境中，字數相等，字音相同或相近，但字面相異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。透過「音同或音近」，使讀者有類似之感，但因「字異」卻有完全不同的內涵，於是產生「同中有異、異中有同」的辨析效果。

「音同字異」又可以分為「音全同，字全異」和「音全同，部分字異」兩類：

(一) 音全同，字全異：

「音全同，字全異」，是指在同一個語境中，字數相等，字音完全相同或相近，但字面完全相異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。如：

¹ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社 1996 年 8 月），頁 646。

² 見魏聰祺〈「同異」格之分類〉，發表於玄奘大學中國語文學系和中國修辭學會主辦「第六屆中國修辭學國際學術研討會」；並收入《修辭論叢》第六輯，（台北：洪葉文化事業有限公司，2004 年 11 月），頁 610。

賈島醉倒非假倒，劉伶飲盡不留零。³

「賈島」和「假倒」，「劉伶」和「留零」音同字異。意思是：賈島是醉倒並非假裝跌倒，劉伶將酒飲盡不留下任何零星酒滴。

(二) 音全同，部分字異：

「音全同，部分字異」，是指在同一個語境中，字數相等，字音完全相同或相近，但字面部分相異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。如：

師生變成同事，同事進而同室。(《聯合報》92年1月14日8版)

「同事」和「同室」音全同而末字異。女老師和多年前教過的高中男學生，變成「同事」關係，由於日久生情，進而「同室」同居在一起。

二、字有同異：

所謂「字有同異」，是指「在同一個語境中，字數相等，字面同中有異，異中有同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。」⁴透過「字同」使讀者有類似之感，但因「字異」卻有完全不同的內涵，於是產生「同中有異、異中有同」的辨析效果。如：

品味，只是你生活的部分；品德，卻是你一生的全部。(阿希〈金玉涼言〉，《聯合報》92年6月9日E6繽紛版)

「品味」和「品德」前同後異。「品味」是對外物的鑑賞力；「品德」是對內心的實踐力。

三、字同序異：

所謂「字同序異」，又稱「序換」，是指：在同一個語境中，字數相等，字面成分相同或字音相同相近，但次序有異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。透過「字同」或「音同」使讀者有類似之感，但因「序異」卻有完全不同的內涵，於是產生「同中有異、異中有同」的辨析效果。

「字同序異」(序換)又可分為「字面序換」和「諧音序換」兩類：

(一) 字面序換：

所謂「字面序換」，是指序換的詞語字面完全相同者。如：

年輕時，性感比較好；年老時，感性比較好。(燕無雙〈金玉涼言〉，《聯合報》93年8月5日E6繽紛版)

「性感」是指身材惹火；「感性」是指情感豐富。

(二) 諧音序換：

³ 轉引自愚庸笨《中國文字的創意與趣味》，(台北：稻田出版有限公司，1991年11月)，頁31。

⁴ 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁441。

所謂「諧音序換」，是指序換的詞語字音相同或相近者。如：

人類因夢想而顯得「偉大」；匪類因妄想而自認「大尾」。

「偉大」和「大尾」諧音又序換。有夢想，則偉大；妄想，則自大，所以自認大尾。

四、字同字數異：

所謂「字同字數異」，是指：在同一語境中，字面相同，但字數不同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。透過「字同」使讀者有類似之感，但因「字數異」卻有完全不同的內涵，於是產生「同中有異、異中有同」的辨析效果。如：

賢妻守得住丈夫的「胃」，卻滿足不了丈夫的「胃口」。

（梁瀧常〈金玉涼言〉，《聯合報》91年2月4日36繽紛版）

「胃」是指「飲食」；「胃口」則泛指「欲望」。

五、字同義異：

所謂「字同義異」，是指：在同一語境中，字面相同，但意義不同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。透過「字同」使讀者有類似之感，但因「義異」卻有完全不同的內涵，於是產生「同中有異、異中有同」的辨析效果。

「字同義異」，一般稱為「換義」。所謂「換義」是指：「利用某些詞語的多義性，在一定語境中，將原本表示彼義的詞語用來表示此義，並使這兩種意義互相關聯起來。」⁵由上述定義可知「字同義異」和「換義」其實是相同的。

「漢語中存在著豐富的多義詞語和一定數量的同音同形的詞語，為換義的運用提供了有利的條件。」⁶亦即「字同義異」的對象，有「多義詞語」和「同形同音詞語」的差別，所以可以依此分為「多義性換義」和「同形同音性換義」二類：

（一）多義性換義：

多義性換義，是指利用一個多義詞（語）的兩個或兩個以上義項，構成換義。所謂「多義詞（語）」，是指：「一個詞（語）表示著兩個或兩個以上既有聯繫又不相同的詞匯意義，這樣的詞（語）就叫做多義詞（語）。」⁷如：

大家推他當記錄，把看到的內容記錄下來，成為本次會議記錄。（筆者擬句）

本例三個「記錄」是多義詞，第一個是名詞，指記錄者；第二個是動詞，指記載下來；第三個是名詞，指記錄的內容。

（二）同形同音性換義：

同形同音性換義，是指利用兩個或兩個以上「同形同音詞（語）」，構成換義。所謂「同形

⁵ 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁125。

⁶ 見成偉鈞・唐仲揚・向宏業主編《修辭通鑑》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁782。

⁷ 見葛本儀《現代漢語詞匯學》，（濟南：山東人民出版社，2002年3月），頁139。

同音詞（語），是指：「書寫形式、語音形式相同而意義完全不同的詞（語）。」

同形同音詞（語）和多義詞（語）的相同點，是：語音形式相同，而且書寫形式也相同，「所以表面看來，好像和多義詞一樣，都表現為一種形式具有多種意義的現象，往往使人分辨不清。」⁸兩者的區分就在於：「同音詞都是各自獨立的不同的詞，它們的詞義之間沒有任何的聯繫。多義詞卻是不管它有多少個義項，它都是一個詞，因為這個詞所表示的各個意義之間都是有所關聯的。」⁹如：

別看他儀表堂堂，卻連最簡單的機器儀表都看不懂。

這兩個「儀表」是屬「同形同音詞」，第一個是指容貌儀表，第二個是指機器的儀表。二者的意義並無任何聯繫。又如：

甲：「聽說你哼一聲，老婆就連氣都不敢喘一聲。」乙：「那裡，那裡。」甲：「還有你要她閉嘴，她就連眼都不敢眨一下。」乙：「那裡，那裡。」甲：「你老婆好像往這邊走過來。」乙趕緊躲在甲的背後，問：「那裡？那裡？」（改自朱德庸《麻辣雙響炮》，頁24）

前二個「那裡，那裡」是謙虛、不敢當的語氣；後一個「那裡？那裡？」是惶恐地問老婆在那裡？

參、辨析

「同異」格之所以稱為同異，乃是因為有同有異，上述五種類型，不論「音同字異」、「字有同異」、「字同序異」、「字同字數異」和「字同義異」，雖然各有不同的同異點，但是它們卻有一個共通之處，那就是對照的兩個或兩個以上的詞語，其意義必定不同；而且它們所強調的都是兩個或兩個以上的詞語「前後映照」。這是本文之所以將它們合為一個大辭格的原因。

另外，由於它們的某些現象和許多辭格有所類似，因此發生混淆，所以必須加以辨析：

一、音同字異：

所謂「音同字異」，是指在同一個語境中，字數相等，字音相同或相近，但字面相異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。其中「音同」包括字音相同或相近，亦即是所謂的「諧音」。但是，以諧音作為手段的修辭方法，包括諧音雙關、諧音別解、諧音仿詞、諧音飛白……等。它們和「音同字異」有類似之處，也有不同之點。茲辨析於下：

（一）有別於「諧音雙關」：

沈謙曰：「一個字詞除了本身所含的意義之外，兼含另一個同音或音相近的字詞的意義，是為『諧音雙關』」¹⁰。這個定義最重要的是，要符合「一語同時關顧到兩種事物或兼含兩種意義」

⁸ 見葛本儀《現代漢語詞匯學》，（濟南：山東人民出版社，2002年3月），頁152。

⁹ 見葛本儀《現代漢語詞匯學》，（濟南：山東人民出版社，2002年3月），頁152。

¹⁰ 見沈謙《修辭學》，（台北：空中大學，1994年11月），頁62。

¹¹的「雙關」要求。並非所有「諧音」的字詞，都屬於「諧音雙關」，若是該字詞在此一語境中，只有一個意義，則不是「雙關」。如：

昔具蓋世之德，
今有罕見之才。(諷汪精衛)¹²

其中字面上的意義，雖是「蓋世」、「罕見」，但同時兼含諧音的言外之義「該死」、「漢奸」，所以是諧音雙關。

「音同字異」是一詞一義，並無表裡之別，兩個諧音詞均在文中出現，是在現成詞語的對照之下，相映成趣。如：

歷史研究是「實事求是」，歷史劇作是「實事求似」。(郭沫若)¹³
「實事求是」和「實事求似」諧音。但前者指歷史要「求真」；後者指劇作只要「求似」。一詞只有各自一義。

(二) 有別於「諧音別解」：

所謂「別解」，是指「在一定的語言環境中，臨時賦予一個詞語以原來不會有的新義」¹⁴。史塵封認為：「別解，實際上是指一個詞的一種特殊解釋，這個特殊解釋，是在特定的語境中形成的。……其所以“特殊”，是因為別解中的解釋不能按一般詞義來理解，而只能依照特定語言環境的特殊意義去解釋。」¹⁵

所謂「諧音別解」，是「通過諧音手段，賦予詞語新的含義」¹⁶。它和「音同字異」有所區別，也有所交集。茲辨析於下：

1、單純的「諧音別解」：

透過諧音析詞的手段，而產生意義別解，叫作「諧音析詞別解」。「諧音析詞別解」與「音同字異」在形式上完全不同，所以不會產生混淆。如：

甲：「為什麼市面上胸罩品牌那麼多，而做丈夫的卻只喜歡買『黛安芬』給老婆使用呢？」乙：「因為黛安芬，女人一『戴』就『安分』。」(《時報周刊·解頤篇》第1283期，2002年9月24日～9月30日，頁116)

¹¹ 見沈謙《修辭學》，(台北：空中大學，1994年11月)，頁62。

¹² 見愚庸笨《中國文字的創意與趣味》，(台北：稻田出版有限公司，1999年11月)，頁39。

¹³ 轉引自徐鳳敏、趙豔馳〈漢語諧音現象及其民族性〉，《齊齊哈爾學報（哲學社會科學版）》2003年7月，頁102。

¹⁴ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，頁172。史塵封也有類似的定義：「在特定的語言環境裡，有的詞語臨時被賦予了新義，對詞語所產生的新義加以巧妙地運用，我們稱它為別解。」見史塵封《漢語古今修辭格通編》(天津：天津古籍出版社，1995年12月)，頁215。

¹⁵ 見史塵封《漢語古今修辭格通編》(天津：天津古籍出版社，1995年12月)，頁220、221。

¹⁶ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁180。

「黛安芬」是知名胸罩品牌，此例故意運用諧音關係別解為「戴安分」，再析詞為「一戴就安分」。字面上只有「黛安芬」和「一戴就安分」，形式上並無「同異」的映照關係。又如：

兒子：「為什麼法庭上審判嫌犯的人叫做法官呢？」

爸爸：「因為他們看見犯人不是『罰』他們錢，不然就是『關』他們人。」（《時報周刊·解頤篇》第1279期，2002年8月27日～9月2日，頁96）

「法官」是偏正式合義複詞，此例運用諧音關係，別解為「罰關」，並將之析詞為「看見犯人不是罰他們錢，不然就是關他們人」。字面上只有「法官」和「不是『罰』他們錢，不然就是『關』他們人」，形式上並無「同異」的映照關係。

2、單純的「音同字異」：

「音同字異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，它們之間如果沒有別解關係，則與「諧音別解」完全無關。它只是單純的「音同字異」。如：

君子不忘施展「抱負」；小人不忘藉機「報復」。（古呆〈金玉涼言〉，《聯合報》91年9月27日38繽紛版）

「抱負」和「報復」音同字異。但兩者之間，只有「同異」的映照，並無別解關係。

3、「音同字異」兼用「諧音別解」：

透過諧音仿詞的手段，而產生意義別解，叫作「諧音仿詞別解」。「諧音仿詞別解」的重點，在於將詞義故意由甲別解為乙；「音同字異」的重點，則在甲、乙兩詞之間的映照。它們之間一方面有「別解」的內涵，一方面也有「同異」的映照，所以是兩個辭格的兼用¹⁷。如：

遇到學生時代就立志將來要當「第一夫人」的小琪，我問她：「第一夫人都出訪美國了，什麼時候輪到妳？」

「我早就是了啊！」小琪笑：「我現在每天早上都得幫老公準備上班服裝，早就當『遞衣夫人』了！」（《時報周刊·解頤篇》第1285期，2002年10月8日～10月14日，頁100）

此例將「第一夫人」諧音仿詞別解為「遞衣夫人」；而且「第一夫人」和「遞衣夫人」兩個詞語，在同一語境中，互相映照，形成「音同字異」的「同異」修辭效果。又如：

某日，老王邀三五好友聚會宣稱要表演「大衛魔術」，結果到了他家之後，他二話不說地在眾人面前連吃了十大碗的滷肉飯。眾人等他吃完飯後要看他表演，不料

¹⁷ 在一句話或一個句羣裡，有兩個以上修辭格搭配使用，稱為「辭格的綜合運用」，也稱為「兼格現象」。它有三種類型：一、連用：在一句話或一個句羣裡，幾個修辭格連續使用。二、套用：有些修辭格「占有」較長的字面，於是其中又包含另一個或幾個修辭格。三、兼用：幾個辭格交集、融合在一起，構成渾然一體的結構，既是此格又是彼格，換一個角度看，又是另一個修辭格。見唐松波·黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁987～990。

他卻開始打瞌睡。

「你不是要表演大衛魔術嗎？」有人問。

「我已經表演完了啊！難道你們沒看見我一口氣吃十碗滷肉飯的『大胃』魔術？」

(《時報周刊·解頤篇》第1287期，2002年10月22日～10月28日，頁100)

「大衛魔術」是世界有名的魔術表演，表演者「大衛」是 David 的譯名，此例故意透過諧音，將「大衛」別解為「大胃」，「大胃魔術」是仿「大衛魔術」而成的諧音仿語。而且「大衛魔術」和「大胃魔術」兩個詞語，在同一語境中，互相映照，形成「音同字異」的「同異」修辭效果。

(三)有別於「諧音仿詞」：

「仿擬是根據交際的需要，在特定的語境裡，故意模仿現成的詞、語、句、篇，臨時仿造出新的詞、語、句、篇的修辭方式。」¹⁸其中有所謂的「仿詞」，是說：「按照現成詞的結構，臨時性地仿造出一個新詞來。」¹⁹仿詞中又有所謂的「諧音仿詞」，是說：「利用諧音關係仿造近義或反義新詞。」²⁰如：為了形容北國冰城哈爾濱，仿「草木皆兵」而造「草木皆冰」；又有人仿「年關」而造「廉關」(拜年是中華民族的傳統習俗，但對一些官員來說，拜年也是一個「廉關」。)²¹

諧音仿詞具有臨時仿造性，因此，所仿擬的諧音詞絕大多數是生造詞，根本不是現成的詞語。若不是用在一定的修辭場合，單獨使用是不成立的。如成語中有「以身作則」，卻沒有「以聲作則」；現成詞語中有「中央軍」、「國民黨」，卻沒有「遭殃軍」、「刮民黨」；有「總編輯」，卻沒有「總編急」。²²

諧音仿詞，它和「音同字異」有所區別，也有所交集。茲辨析於下：

1、單純的「諧音仿詞」：

語境中只有「仿體」，「本體」並未出現，則只是純粹的諧音仿詞。如：

一個人的胃口很大，一餐可以吃掉許多東西，萬一請客的對象是這種「大胃王」，主人就要愁眉苦臉了。(引自關紹箕《實用修辭學》，頁151)

¹⁸ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁107。

¹⁹ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁107。

²⁰ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁113。

²¹ 見蕪崧〈小議諧音仿造詞〉，《漢語學習》2003年6月第3期，頁40。

²² 見曹衛東〈諧音轉義——從一句話的辭格歸屬問題談起〉，《華中理工大學學報（社會科學版）》1994年第4期，總第21期，頁99。

「大胃王」是仿「大衛王」而成的諧音仿詞。字面上只有「大胃王」，並沒有「大衛王」，所以無法形成「同異」的映照效果。又如：

民國萬稅，天下太貧。(民國年間劉師亮句)²³

「萬稅」是「萬歲」的諧音仿詞，「太貧」是「太平」的諧音仿詞。字面上只有「萬稅」和「太貧」，所以無法形成「同異」的映照效果。

2、單純的「音同字異」：

「音同字異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，如果全都是現成的詞語，如此，則與「諧音仿詞」完全無關。它只是單純的「音同字異」。如：

會失業，往往事出有因：年紀太輕缺「經歷」；年紀太大沒「精力」。(王芊芊〈金玉涼言〉，《聯合報》92年1月11日38繽紛版)

「經歷」和「精力」音同字異，而且二者都是現成詞，所以和諧音仿詞無關。

3、「音同字異」套用「諧音仿詞」：

如果「本體」和「仿體」在同一語境中出現，形成映照的效果，則是「音同字異」套用「諧音仿詞」的兼格現象。如：

莫讓崑曲成困曲。²⁴

此例借「崑」、「困」音近而諧，意指不要讓崑曲滯留困境。「崑曲」和「困曲」是音近義異的同異；但「困曲」則是針對「崑曲」所作的諧音仿詞。所以，此例是「音同字異」套用「諧音仿詞」的兼格現象。又如：

這批官員原在大陸就很腐敗，他們發過「國難財」，現在又發「接收財」，把「接收」變成了「劫收」。(蔡惠霖《國民黨偏安台灣重大歷史事件綜述》)

「接收」和「劫收」音近而諧。「劫收」是針對「接收」所作的諧音仿詞。此例「接收」和「劫收」同時出現，互相映照，則形成「音同字異」的效果。所以是「音同字異」套用「諧音仿詞」的兼格現象。又如：

我看哪，他根本不配當總編輯！我二叔說了：「我看他是總編急，他一編報紙，咱們大伙兒可要跟著發急吶！」(《相聲集·草包編輯》)

「總編輯」和「總編急」音近而諧。「總編急」是針對「總編輯」所作的諧音仿詞。此例「總編輯」和「總編急」同時出現，互相映照，則形成「音同字異」的效果。所以是「音同字異」套用「諧音仿詞」的兼格現象。又如：

所謂「舞弊」，說穿了，無非「舞幣」。(夏侯川〈金玉涼言〉，《聯合報》93年1月19日E6繽紛版)

「舞弊」和「舞幣」音全同而末字異。是說：舞弊的原因都是為了錢幣。「舞幣」是從「舞弊」

²³ 轉引自郭仁昭〈諧音修辭格之我見〉，《漢字文化》2001年第4期，頁51。

²⁴ 見郭仁昭〈諧音修辭格之我見〉，《漢字文化》2001年第4期，頁51。

衍生的諧音仿詞。但是，此例「舞弊」和「舞幣」同時出現，互相映照，則形成「音同字異」的效果。所以是「音同字異」套用「諧音仿詞」的兼格現象。

(四) 有別於「諧音飛白」：

所謂「語音飛白」，是說：「利用各種不準確的語音，如咬舌兒、大舌頭、方音、讀錯音等構成的飛白。」²⁵其中「錯音」也是透過諧音手段而形成的修辭效果，它和「音同字異」之間，有所區別，但也有所交集。茲辨析於下：

1、單純的「諧音飛白」：

語境中只有「本體」，「飛白體」並未出現；或是只有「飛白體」，「本體」並未出現，則只是單純的「諧音飛白」。如：

一位外籍神父向某女傳教。女：「對不起，我信佛。」神父：「喔！原來是佛小姐。」此例神父將「信」誤聽為「姓」，是「諧音飛白」。但字面上只有本體「信」字，飛白體「姓」字並未出現，所以無法形成「音同字異」的「同異」效果。因此，此例只是單純的「諧音飛白」。又如：

阿嬤：「天壽哦，我真替阿扁和他的外孫，感到不公又生氣。」孫子：「阿嬤，不要那麼激動嘛，發生什麼代誌了。」阿嬤：「小孩還沒生，就要拿走『幾袋血』，真是惡質。」（《時報周刊》第1286期，2002年10月15日～10月21日，頁108）

此例阿嬤將「臍帶血」誤聽為「幾袋血」，是「諧音飛白」。但字面上只有飛白體「幾袋血」，本體「臍帶血」並未出現，所以無法形成「音同字異」的「同異」效果。因此，此例只是單純的「諧音飛白」。

2、單純的「音同字異」：

「音同字異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，它們之間如果沒有飛白關係，則與「諧音飛白」完全無關。它只是單純的「音同字異」。如：

國親聯盟「不計嫌、不忌賢」

蔡鐘雄、林豐正會商達四共識 確立兩黨主體性對等 用人唯才（劉添財／台北報導，《中國時報》92年2月19日4版）

「計嫌」和「忌賢」音同而字異。不計前嫌、不妒忌賢能。兩個詞語之間，並無飛白關係，所以此例只是單純的「音同字異」。

3、「音同字異」兼用「諧音飛白」：

²⁵ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁990。

如果「本體」和「飛白體」在同一語境中出現，形成映照的效果，則是「音同字異」兼用「諧音飛白」的兼格現象。如：

談到一九〇五年周信芳十一歲時改名麒麟童的由來，時周信芳第一次到上海登台，臨時請一位會書法的北京老人寫海報，聽前台管事報名「七齡童」，一揮寫成「麒麟童」，從此定名。²⁶

此例將「七齡童」誤聽為「麒麟童」，是「諧音飛白」；而且「七齡童」和「麒麟童」兩個詞語，在同一語境中，互相映照，形成「音同字異」的「同異」修辭效果。又如：

警察甲：「你昨日破獲的大陸偷渡客夾帶槍枝『一箭雙鵠』案，是如何偵破的？」
警察乙：「其實是歪打正著。」警察甲：「怎麼說？」警察乙：「我只說了一句你的『大陸腔』很重，結果他在遲疑了幾秒鐘後，就走到草叢裡拿出一大包的『大陸槍』給我。」（《時報周刊》第1266期，2002年5月28日～6月3日，頁88）

此例將「大陸腔」誤聽為「大陸槍」，是「諧音飛白」；而且「大陸腔」和「大陸槍」兩個詞語，在同一語境中，互相映照，形成「音同字異」的「同異」修辭效果。又如：

小李是廣東人，一天，去同學小馬家吃飯，見了馬伯母就說：「不要麻煩，簡單就好。」結果開飯時，馬媽媽端出來一盤「煎蛋」。（深藍憂鬱《笑話專門店之笑話嘉年華》，頁56）

此例將「簡單」誤聽為「煎蛋」，是「諧音飛白」；而且「簡單」和「煎蛋」兩個詞語，在同一語境中，互相映照，形成「音同字異」的「同異」修辭效果。

二、字有同異：

所謂「字有同異」，是指在同一個語境中，字數相等，字面同中有異，異中有同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。由於相映照的兩個或兩個以上的詞語，字面「同中有異」的特性，「仿詞」的「本體」和「仿體」也有，所以容易混淆；另外，由於相映照的兩個或兩個以上的詞語，字面「異中有同」的特性，「類字」也有，所以容易混淆。茲辨析於下：

（一）有別於「仿詞」：

所謂「仿詞」，是指：「根據現成的詞或成語臨時仿造一個詞語，即把現成的合成詞或成語中的某語素換成意義相反或相對的語素，從而臨時仿造出一個『新』的詞語。」²⁷

駱小所認為：「仿詞」和「同異」的差別有三：

- 1、仿詞是一種偶發詞，它具有臨時性，詞庫中是沒有的，離開一定的語言環境，它就不能存在；同異中的詞都是既有的，被選用的詞都有獨立性。例如：「被動」和「主動」都是既有詞，但「後烈」是臨時由「先烈」仿造的，不是既有詞，所以「被動」和「主動」

²⁶ 轉引自郭仁昭〈諧音修辭格之我見〉，《漢字文化》2001年第4期，頁52。

²⁷ 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁103。

是同異，「後烈」和「先烈」是仿詞。

- 2、同異必須是兩個或兩個以上字面既同又異的詞組成；但是，仿詞可以單獨出現。
- 3、仿詞大都具有諺諧或幽默的諷刺意味，但對同異來說，諺諧和冷嘲熱諷不是它最主要的諷刺意味。²⁸

這個說法，可以拿來說明如下：

1、單純的「仿詞」：

根據第二點，如果語境中只有「仿體」，「本體」並未出現，則只是單純的仿詞。如：

眾位女生的意見一致，真是所謂「英雌」所見略同。

「英雌」是仿「英雄」而造的新詞。字面上只有仿體「英雌」，本體「英雄」並未出現，無法形成「同異」映照，所以只是單純的仿詞。

2、單純的「字有同異」：

根據第一點，如果「字有同異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，全都是現成的詞語，如此，則與「仿詞」完全無關，駱氏所舉「主動」和「被動」是也。類似的例子，如：

人在無法適應工作壓力時，「跳槽」是上策，「跳樓」是下策。（王芊芊〈金玉涼言〉，
《聯合報》92年12月12日E6繽紛版）

「跳槽」和「跳樓」前同後異。「跳槽」是變換工作以避免壓力；「跳樓」是想不開而輕生。兩個詞語都是現成詞語，所以只是「同異」，它與「仿詞」無關。

3、「字有同異」套用「仿詞」：

另外，第一點仍有待修正：如果「本體」和「仿體」在同一語境中出現，形成映照的效果，則是「字有同異」套用「仿詞」的兼格現象，所以駱氏所言「先烈」和「後烈」應是「字有同異」套用「仿詞」的兼格現象。類似的例子，如：

滿心「婆理」而滿口「公理」的紳士們的名言暫且置之不論不議之列，即是真心人所大叫的公理，在現今的中國，也還不能救助好人，甚至於反而保護壞人。（魯迅〈論「費厄泼賴」應該緩行〉²⁹

「婆理」與「公理」為「字有同異」。而且「婆理」是仿「公理」而造的新詞。所以這是「字有同異」套用「仿詞」的兼格現象。

（二）有別於「類字」：

黃慶萱曰：「同一個字、詞、語、句，或連接，或隔離，重複地使用著，以加強語氣，使講

²⁸ 參見駱小所《現代修辭學》，（昆明：雲南人民出版社，2002年11月），頁235。

²⁹ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁4

話行文具有節奏感的修辭法，叫作『類疊』。」³⁰所謂「類字」，是指：「字詞隔離的類疊。」³¹

類字，強調的是「相同」的字詞隔離重複使用，重點在「同」；同異，強調的是「同中有異，異中有同」的映照，但是「異中有同」與「類字」共有，所以它和類字的區別，只能落在「同中有異」。茲辨析於下：

1、單純的「類字」：如：

在齊太史簡，在晉董狐筆，在秦張良椎，在漢蘇武節；為嚴將軍頭，為嵇侍中血，
為張睢陽齒，為顏常山舌。（文天祥〈正氣歌〉）

字面上只有四個相同的「在」和「為」，它們強調的是「同」；並沒有互相映照的「異」。所以只是單純的「類字」。

2、「字有同異」和「類字」有兼格現象：如：

公司裁員……失業
股票套牢……失血
女友落跑……失戀
唯一成功的是……失眠
存在的價值已經……失去
連自殺都……失敗

「失業」、「失血」、「失戀」、「失眠」、「失去」、「失敗」，在整個語境中，強調「失」的共同性，所以它有類字的特性；另外，這幾個詞之間，構成「前同後異」的「同異」映照效果，所以，它們是「類字」和「同異」的兼用。又如：

愛情是冒險，婚姻是保險，外遇則是好險。（朱德庸《粉紅澀女郎》，頁62）

此例三個「是」，強調其「同」，屬「類字」。另外，「冒險」、「保險」、「好險」三者，若強調其互相映照，則是「前異後同」的「同異」格；若強調三個「險」字，則屬於「類字」。

三、字同序異：

所謂「字同序異」，又稱「序換」，是指：在同一個語境中，字數相等，字面成分相同或字音相同相近，但次序有異的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。

由於「序換」和「回文」、「交疋語次」，都是在語序上作變化，因此容易混淆。但它們之間仍有所區別，茲辨析如下：

（一）有別於「回文」：

語文的上下兩部份，詞彙大都相同，語言順序排列恰好相反，造成回環往復的形式，此種

³⁰ 見黃慶萱《修辭學》，（台北：三民書局，2002年10月），增訂三版，頁531。

³¹ 見黃慶萱《修辭學》，（台北：三民書局，2002年10月），增訂三版，頁533。

修辭方法，是爲「回文」。

回文依倒讀要求的寬嚴來分，可以分爲「嚴式回文」和「寬式回文」二類。因此，廣義的「回文」，包括「嚴式回文」和「寬式回文」；狹義的「回文」，專指「嚴式回文」；另外，「寬式回文」則稱爲「回環」。

1、有別於「嚴式回文」：

沈謙曰：「刻意追求字序的回繞，使同一語句或同一段文字既可以順讀，又可以倒讀，是爲『嚴式回文』」。³²一般狹義的「回文」，即是指「嚴式回文」。

嚴式回文若依句數爲基準來分，可以分爲三類：

（1）當句回文：

所謂「當句回文」，是指一句之內，自成回文者。如：

上海自來水來自海上

這是一種「1 2 3 4 5 4 3 2 1」的回文形式，它的上下兩部份「1 2 3 4」與「4 3 2 1」，詞彙大都相同，語序排列恰好相反，中間由「5」銜接，造成回環往復的形式，而且前半部「上海自來」與後半部「來自海上」，意義不同，產生音諧義異的描繪效果。這種例子頗多，如：「中國出人才人出國中」、「北京輸油管油輸京北」、「山東落花生花落東山」、「南海護衛艦衛護海南」、「香山碧雲寺雲碧山香」、「黃山落葉松葉落山黃」。

（2）雙句回文：

雙句回文是回文句型中最常見的一種，上句與下句的詞彙大都相同，而語序正好相反，形成回環往復的形式。如：

客上天然居，居然天上客。（乾隆、紀曉嵐：題天然居酒樓）

類似的例子，有：「人過大佛寺，寺佛大過人」、「僧游雲隱寺，寺隱雲游僧」、「花香滿園亭，亭園滿香花」、「人來交易所，所易交來人」、「人來調驗所，所驗調來人」。

（3）多句回文：

超過雙句組成的回文，是爲「多句回文」。如：

池蓮照曉月，慢錦拂朝風；

風朝拂錦慢，月曉照蓮池。（王融：〈春游〉）

這是由四句組成的回文詩，上半部兩句順讀，下半部兩句是依上半部兩句而倒讀。

上述三種嚴式回文型態，整個篇章句都是回文的範圍；它與「序換」的兩個或兩個以上的詞語，只是占整個篇章句的部分，有所不同。如：

有「辦法」的人，很少被「法辦」。（夏侯川〈金玉涼言〉，《聯合報》91年9月28日38繽紛版）

³² 見沈謙《修辭學》，頁566。

有辦法則會鑽漏洞，所以很少被法辦。「辦法」和「法辦」構成序換，但它們只占整個篇章句的部分，而非全部。

2、有別於「寬式回文」：

「寬式回文」又稱為「回環」。沈謙認為：「上句的末尾，用作下句的開頭，下句的末尾，又疊用上句的開頭，是為『寬式回文』。……『寬式回文』只要求上句末尾與下句開頭相同或近似，下句末尾與上句開頭相同或近似即可，中間的字語可略具彈性。」³³所以，寬式回文的形式，可以寫成「A～B，B～A」的架構。

「寬式回文」（回環）和「字同序異」（序換）之間，有所區別，但也有所交集，茲辨析於下：

（1）單回環、雙回環、三回環、多回環有待商榷：

唐松波、黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》曰：「回環又可按詞組或句子的項數分為單回環、雙回環和三回環以至多回環等。」³⁴我們由該書所舉語例及其說明，可以知道該書是以「句數」作為回環的分類標準。如：「他不喜歡我猶如我不喜歡他」，該書說這是「在一個句子中自成回環，叫單回環。」又如：「科學需要社會主義，社會主義需要科學」，該書說這是「兩個句子首尾銜接，循環往復，這種回環最多，叫雙回環。」又如：「豬多肥多，肥多糧多，糧多豬多」，該書說這是「三個句子，首尾蟬聯，末句的尾又回復為第一句的首，形成三回環」。³⁵

其實，該書所謂「單回環」的例子，與「雙回環」並沒有什麼差別，只要將「他不喜歡我猶如我不喜歡他」中間加逗號，變為「他不喜歡我，猶如我不喜歡他」，即可視為「雙回環」。所以要將回環分為「單回環」、「雙回環」、「三回環」，不是以「句數」為標準，而應以「主體項數」為標準。如「愚公不愚」，首尾皆是「愚」字，稱為「單回環」；「他不喜歡我猶如我不喜歡他」，由「他」和「我」互為首尾，稱為「雙回環」；「豬多肥多，肥多糧多，糧多豬多」，由「豬多」、「肥多」、「糧多」三項形成「三回環」。

但是，這樣的「單回環」或「三回環」，也都不符「回環」的定義。如：「愚者不愚」、「散文不散」、「孤兒不孤」、「虛詞不虛」、「錢老愛錢」、「豬年話豬」、「打假歸來話打假」等「單回環」，其實只是「追求某一個別字眼的反復出現，而與“回環往復”無關，因此，不應看做回環」³⁶，而應視為「類字」。另外，若將前例擴大為「愚公名愚似愚而不愚」、「臨海愛海靠海得福於海」，亦應屬「類字」。

又如「豬多肥多，肥多糧多，糧多豬多」是最常見的「三回環」，但此例缺少回環必要的基礎。所以張曉、徐廣洲曰：

在這種形式中，相連的每兩項間講求的都是上遞下接，因此，只能形成一般的頂

³³ 見沈謙《修辭學》，頁581、582。

³⁴ 見唐松波、黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁479。

³⁵ 見唐松波、黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁480。

³⁶ 見張曉、徐廣洲〈略論回環〉，《畢節師專學報》1997年第3期，頁28。

真關係。如果縱觀全體，可以說是一種特殊的頂真，其特殊性只在於起句的首同於末句的尾。³⁷

而且將此例再擴大為「豬多肥多，肥多地沃，地沃苗壯，苗壯糧多，糧多料多，料多豬多」，其回環特性更弱。所以，將「回環」分為單回環、雙回環、三回環、多回環，是有問題的。

(2) 序換不同於回環：

序換也不同於回環。盡管二者都以改變詞序作為主要修辭手段，但是「寬式回文」(回環)的形式，可以寫成「A～B，B～A」的架構，亦即由A到B，再由B回到A。而序換只是「～A B～B A～」架構，亦即某兩個詞語的AB成分順序更換。「回環」的A和B可分開，也可不分開；「序換」的A和B卻絕對不能分開。如：

積極的人，會「自己」想辦法解決「問題」；

消極的人，遇「問題」會先想解決「自己」。(楊淑惠〈金玉涼言〉，《聯合報》92年10月28日E6繽紛版)

此例架構為「自己～問題，問題～自己」，其中A(自己)和B(問題)是分開的，所以屬「回環」；它與「序換」的AB不可分開，完全不同。又如：

不怕一萬，只怕萬一，還是小心謹慎為佳。(司馬文森〈風雨桐江〉)³⁸

此例「不怕一萬，只怕萬一」，並不符合「A～B，B～A」的「回環」型態，所以不是「回環」；但其中的「一萬」(AB)和「萬一」(BA)，AB沒有分開，則構成「序換」的特性，所以屬於「序換」。又如：

哪有“主民”幾十年不許“民主”一分鐘的道理。(沙葉新〈陳毅市長〉)³⁹

此例並不適合「A～B，B～A」的「回環」型態，所以不是「回環」；但其中的「主民」(AB)和「民主」(BA)，AB沒有分開，則構成「序換」的特性，所以屬於「序換」。

另外，有些例子的A和B不分開，已符合「序換」的特性，而它又構成由A至B，再由B至A的「回環」要求，則可以視為「回環」和「序換」的兼用。如：

世界舒樂，舒樂世界。(舒樂襯衫廣告)⁴⁰

遼西空調，空調遼西。(《錦州廣播電視報》1994年5月11日)⁴¹

³⁷ 見張曉、徐廣州〈略論回環〉，《畢節師專學報》1997年第3期，頁28

³⁸ 轉引自張曉、徐廣州〈回環中的特殊組合〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第22卷第5期2001年9月，頁69。張、徐二氏認為此例為「回環」，則有待商榷。

³⁹ 轉引自張曉、徐廣州〈回環中的特殊組合〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第22卷第5期2001年9月，頁70。張、徐二氏認為此例為「回環」，則有待商榷。

⁴⁰ 轉引自張曉、徐廣州〈回環中的特殊組合〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第22卷第5期2001年9月，頁70。

⁴¹ 轉引自張曉、徐廣州〈回環中的特殊組合〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第22卷第5期2001年9月，頁70。

上述二例，既符合由A至B，再由B至A的「回環」要求；也符合AB不分開的「序換」的要求。所以可視為「回環」和「序換」的兼用。

(二) 有別於「交碰語次」：

黃慶萱曰：「把詞、語、句等語言成分的次序，穿排得前後不同，叫作交碰語次。」⁴²「交碰語次」是「錯綜」的一類，而「錯綜」的目的是「寓變化於整齊規律之中，故意使上下文詞語互異，句法參差，文法語氣迥異。使得文章生動活潑，靈動多姿。」⁴³所以它只要求形式變化，而不要求內容改變。這是它和「回文」、「序換」區別之處。

楊春霖、劉帆曰：「漢語的語法意義主要靠詞序和虛詞來表達。具有一定語言形式的語意內容，正是賴以這種固定的詞序（有時輔助於虛詞）才變得準確、明晰的。序換就是對已經固定的語言形式進行變形，並通過這種變形來獲取變化語意的表達目的。但是改變詞序不一定都能改變語意，修辭格中的反復與錯綜，有時為了調整音節，強調語意，變化語言形式，也採取改變詞序的方法，不能看作是序換。因為它們雖然調換了某個語言單位的位置，但是並未獲得出新出奇的語言表達效果。」⁴⁴這種見解是對的。

唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》的看法，則有待商榷。他們說：

序換有時能使字面避免重覆，其實質不但沒變，而且更加強調是半斤八兩，完全一樣；但有時卻使詞或詞組的意思發生很大變化，甚至變得意思相反，帶有諷刺意，使人感到巧妙而深刻。⁴⁵

認為「序換」只要詞序更換即可，意義可以相同，也可以不同。若是如此，則「序換」和「交碰語次」就沒有可以區別的地方。如：

另外有些比較機靈的人，他們不搞「站隊」，而一心搞平衡。見到朱老是笑容滿面，見到小趙是滿面笑容。見到小趙是寒暄一番，見到朱老是一番寒暄。見到朱老是親切愉快，見到小趙是愉快親切。半斤八兩，不差分毫，小心翼翼，不偏不倚。（王蒙《加拿大的月亮》）⁴⁶

「笑容滿面」和「滿面笑容」；「寒暄一番」和「一番寒暄」；「親切愉快」和「愉快親切」的意義相同，所以它們只是「交碰語次」。又如：

他又張開大嘴哭了說：「幹是傾家敗產，不幹也是敗產傾家，我就決心和他打了這

⁴² 見黃慶萱《修辭學》，（台北：三民書局，2002年10月），增訂三版，頁758。

⁴³ 見沈謙《修辭學》，頁597。

⁴⁴ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁696。

⁴⁵ 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁485。

⁴⁶ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁485。該書將此例視為「序換」，則有待商榷。

場官司。」(梁斌《紅旗譜》)⁴⁷

「傾家敗產」和「敗產傾家」的意義相同，所以它們只是「交疊語次」。又如：

迂緩綿遠的金色沙岸，沉靜而又溫柔地向大海環抱過去，萬頃碧波也溫柔而又沉靜地環繞過來。(秦兆陽《海邊銷魂記》)⁴⁸

「沉靜而又溫柔」和「溫柔而又沉靜」的意義相同，所以它們只是「交疊語次」。又如：

我麻木的神經在清醒，我滾滾的熱血在沸騰！奇恥大辱，大辱奇恥，如毒蛇之齒，撕咬著我的心！(李存葆《高山下的花環》)⁴⁹

「奇恥大辱」和「大辱奇恥」的意義相同，所以它們只是「交疊語次」。又如：

區長他們把菜端來，兩頭都放了一大盆肉，一大盆魚，還配搭兩碟子涼菜——一碟子是粉條豆腐白菜，一碟子是白菜豆腐粉條。(袁靜、孔厥《新兒女英雄傳》)⁵⁰

「粉條豆腐白菜」和「白菜豆腐粉條」的意義相同，所以它們只是「交疊語次」。

詞序不同形成了同義詞，如「覺察——察覺」、「情感——感情」、「相互——互相」、「嫉妒——妒嫉」，它們雖然詞序互換，形式上與「序換」無異，但內容意義卻完全一樣，則與「序換」有異。它們只能當成錯綜中的交疊語次。

四、字同字數異：

所謂「字同字數異」，是指：在同一語境中，字面相同，但字數不同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。它也有一些觀念需要釐清：

(一) 有別於「同義詞語」：

如果「字同字數異」的兩個或兩個以上的詞語，其意義相同，則只是表面現象不同，實際意義仍然一樣，這種情況，並不符合「同異」格必須意義不同的要求，所以不能視為「同異」。如：

單音詞與疊音詞：「媽——媽媽」、「爸——爸爸」、「哥——哥哥」。

單音詞與派生詞：「花——花兒」、「鳥——鳥兒」、「鷹——老鷹」。

單音詞與同義複詞：「書——書籍」、「信——書信」。

單音詞與偏義複詞：「窗——窗戶」、「國——國家」。

這些例子，雖然都具有「字同字數異」的外形，但並不具有「意義不同」的內涵，所以不屬

⁴⁷ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁488。該書將此例視為「序換」，則有待商榷。

⁴⁸ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁489。該書將此例視為「序換」，則有待商榷。

⁴⁹ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁489。該書將此例視為「序換」，則有待商榷。

⁵⁰ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁489。該書將此例視為「序換」，則有待商榷。

於「同異」。

但是單音詞與疊音詞中，「爺——爺爺」、「奶——奶奶」的意義不同，複音詞語與派生詞中，「水星——水星兒」、「白麵——白麵兒」、「有門——有門兒」的意義不同，則可視為「同異」。

(二) 有別於「字同義異」：

所謂「字同義異」，是指：在同一語境中，字面相同，但意義不同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。所以它強調的是「字面相同」，亦即連字數都要一樣；但「字同字數異」則強調「字數異」。所以，字數多少，應以擁有完整詞義的詞語為基準。如：

「我愛這個彩虹坪！」吳仲羲回避了楊茲的問題，說：「我要在這裡追求我生命中的彩虹。」（魯彥周〈彩虹坪〉）⁵¹

唐松波、黃建霖認為：「前一個『彩虹』是地名，後一個『彩虹』是指人生活中有意義的閃光的東西。形同義異。」⁵²他們的解釋，前面都沒錯，只是後面「形同義異」則有待商榷。因為「彩虹坪」是地名，不能節縮為「彩虹」，所以此例應視為「彩虹坪」與「彩虹」兩個「字同字數異」；而不是前後兩個「彩虹」的「字同義異」。又如：

曉莊是為農民而辦的學校。農民是曉莊師生的好朋友。……所以我是以一個‘種田漢’的代表的資格在這兒歡迎田漢。（戴自庵〈“田漢”歡迎“田漢”〉）⁵³

周雙娥解釋說：「文中及題目中第一次出現的田漢為“種田的人”，第二次出現的田漢為人名。」⁵⁴這種看法有待商榷。因為文中第一次出現的是「種田漢」，第二次出現的是「田漢」，此例應屬「字同字數異」，而非「字同義異」的換義。

五、字同義異：

所謂「字同義異」，是指：在同一語境中，字面相同，但意義不同的兩個或兩個以上的詞語，互相對照，相映成趣。「字同義異」，一般稱為「換義」。所謂「換義」是指：「利用某些詞語的多義性，在一定語境中，將原本表示彼義的詞語用來表示此義，並使這兩種意義互相關聯起來。」⁵⁵

換義不同於轉類、拈連、詞義雙關、詞義飛白和語義別解。茲辨析於下：

(一) 有別於「轉類」：

史塵封曰：「根據上下文表達上的需要，特意讓詞的詞性臨時發生變化，起到它平時所起不

⁵¹ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁126。該書將此例視為「換義」，則有待商榷。

⁵² 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁126。

⁵³ 轉引自周雙娥〈英漢“換義”修辭格淺說〉，《齊齊哈爾學報（哲學社會科學版）》2002年1月，頁68。

⁵⁴ 見周雙娥〈英漢“換義”修辭格淺說〉，《齊齊哈爾學報（哲學社會科學版）》2002年1月，頁68。

⁵⁵ 見唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁125。

到的作用，這種變化詞性作特殊使用的修辭格，我們稱之為轉類。」⁵⁶也有人稱為「轉品」。⁵⁷

換義同轉類的主要區別是：「換義是一個詞語表示兩種不同的意義。前後重複出現的詞語，字形相同，意義不同；而轉類只是對一個詞語的活用，因詞性不同而引起意義不同。」⁵⁸但它們仍有兼格現象，茲辨析於下：

1、單純「換義」者：

前後重複出現的兩個或兩個以上的詞語，字形相同，意義不同，但皆為它們固有的詞性。如：

最地道的遊金門，就是去參觀縱橫交錯的地道網絡。（筆者擬句）

前一個「地道」是指「純粹、真正的」，後一個「地道」是指「地下通道」。雖然前者是形容詞，後者是名詞，但那是它們固有的詞性，所以不屬「轉類」。又如：

這篇文章的大意是說：凡事不可大意。（筆者擬句）

前一個「大意」是指「大概的意思」，後一個「大意」是指「疏忽、不注意」。雖然前者是名詞，後者是形容詞，但那是它們固有的詞性，所以不屬「轉類」。

而且上述二例，都是在同一語境中，有兩個「同形義異」的詞，一起出現，互相映照，所以是「同異」格。

2、單純「轉類」者：

字面上只出現一個活用詞性的詞語。如：

不如說是嗅得出，或者雷達得出——那一個有味道。（朱西寧《冶金者》）

「雷達」本是名詞，此例轉品為動詞，是說「像雷達一樣偵測」。又如：

席夢思吐魯番著我們。（余光中〈吐魯番〉）

「吐魯番」本是名詞，當地氣候溫熱，此例轉品為動詞，是說「席夢思溫熱著我們」。

上述二例，都是在同一語境中，只有一個詞出現，無法互相映照，所以不是「同異」格。

3、「換義」套用「轉類」：

前後重複出現的兩個或兩個以上的詞語，字形相同，意義不同，但其中有一個（含以上）是轉類用法，則屬「換義」套用「轉類」的兼格現象。如：

首先聲明，本文對哥兒們倘有失敬之處，純屬巧合，絕非鄙人不夠哥兒們。（安定志〈哥們義氣的命運〉）⁵⁹

⁵⁶ 見史塵封《漢語古今修辭格通編》，（天津：天津古籍出版社，1995年12月），頁411。

⁵⁷ 見黃慶萱《修辭學》，（台北：三民書局，2002年10月），增訂三版，頁241。

⁵⁸ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁145、146。

⁵⁹ 轉引自楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁147。

第一個哥兒們，指的是「人」；第二個哥兒們，指的是「哥兒們的義氣」。構成「字同義異」的「換義」效果。另外，第一個哥兒們，是名詞，屬原詞的固定詞性；第二個哥兒們，是形容詞，屬詞性活用的「轉類」。所以，此例是「換義」套用「轉類」的兼格現象。

(二) 有別於「拈連」：

楊春霖、劉帆曰：「甲乙兩事物在一起敘述時，把適用於甲事物的詞語順勢拈來用到乙事物上的修辭方式叫拈連。」⁶⁰

成偉鈞等曰：「換義與拈連都包含著在上下文中把同一詞語用於不同對象的情況，有相似之處。但它們有如下區別：(1) 運用換義，詞語的形式不換，意義卻換了；運用拈連，詞語的形式不換，意義也不換。(2) 換義中，詞語的運用對象雖然可以改變，但甲乙兩個適用對象都屬於詞匯意義所規定的範圍；拈連中，把適用於甲事物的詞語換用在乙事物上，乙事物已不屬於詞匯意義所規定的適用對象範圍，是臨時性的。」⁶¹茲說明如下：

1、「拈連」的例子：

春天裡花開處處香，聲聲布穀催人忙。
播下了種籽，播下了希望，
一籽下地萬籽歸倉。(故事片《豐收》插曲)⁶²

「希望」本是無法播種的，但作者從「播下了種籽」而順勢將「播下」拈連用在「希望」上。其中，兩個「播下」意義相同，所以不是「字同義異」的「換義」。它只是「拈連」。

2、「字同義異」的「換義」例子：

東西文化交流，傳進許多從沒見過的東西。

前一個「東西」是指「東方和西方」，後一個「東西」是指「事物」。兩個「東西」意義不同，所以是「字同義異」的「換義」，而非「拈連」。又如：

清明之日不清明，青天作淚雨紛紛。(童懷周編《天安門詩抄》)⁶³

前一個「清明」是指「清明節」，後一個「清明」是指「清徹光明」。兩個「清明」意義不同，所以是「字同義異」的「換義」，而非「拈連」。

(三) 有別於「詞義雙關」：

⁶⁰ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁251。

⁶¹ 見成偉鈞・唐仲揚・向宏業主編《修辭通鑑》，(台北：建宏出版社，1996年1月)，頁782。

⁶² 轉引自楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁253。

⁶³ 轉引自楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁149、150。

沈謙曰：「一個詞語在句中兼含兩種意思，是爲『詞義雙關』。」⁶⁴

楊春霖、劉帆曰：「換義也不同於詞義雙關。雖然二者都是借助詞語的多義性而獲取修辭效果的。但是雙關只是用一個詞語表示雙層含意；而換義必須用兩個形同的詞語表示不同的含意。」⁶⁵茲說明於下：

1、「詞義雙關」的例子：

作女人挺好（豐胸廣告）

「挺好」兼指「豐挺才好」及「很好」。又如：

「精子銀行」，歡迎捐贈，有種的快來！（魏子《猛笑話》頁134）

「有種的」兼指「有膽量的」及「有精子的」二層意思。又如：

穿會呼吸的皮鞋，「足下」沒煩惱。（皮鞋廣告）

「足下」兼指「腳下」和「閣下」。

以上三例都是一個詞語兼含兩層意思的詞義雙關。

2、「字同義異」的「換義」例子：

幾個相當用功的學生興沖沖地給老師送上了幾道答題卷子。他們說，他們已經做出來了，能夠證明那個德國人的猜想了。……「你們算了！」老師笑著說，「算了！算了！」「我們算了，算了。我們算出來了！」「你們算啦！好啦好啦，我是說，你們算了吧，白費這個力氣做什麼？……」（徐遲〈哥德巴赫猜想〉）⁶⁶

第一、第二、第三、第六個「算了」，是老師所說的，指「放棄吧」；第四、第五個「算了」，是學生們說的，指「計算了」。師生之間雖然都是用「算了」一詞，但其意義卻是不同。又如：

甲婦：「我家兒子經常弄壞電器，幸好他老爸會修理。」

乙婦：「我家孩子也經常破壞東西，也幸好他爸會修理。」

甲婦：「妳先生也會修理東西？」

乙婦：「不，他會修理孩子。」

甲婦說的「修理」是指「修理電器」，乙婦說的「修理」是指「處罰孩子」。兩個「修理」意義所指不同。

（四）有別於「詞義飛白」：

⁶⁴ 見沈謙《修辭學》，頁62。

⁶⁵ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁146。

⁶⁶ 轉引自唐松波・黃建霖主編《漢語修辭格大辭典》，（台北：建宏出版社，1996年1月），頁127。

所謂「詞義飛白」，是指：「由語義的誤解或錯誤構成的飛白。」⁶⁷它和「字同義異」之間，有所區別，但也有所交集。茲辨析於下：

1、單純的「詞義飛白」：

語境中「本體」和「飛白體」並未同時出現，無法構成相互映照的「同異」效果，則只是純粹的「詞義飛白」。

(1) 只有「本體」，「飛白體」並未出現者。如：

老師說，泡麵調味包不要全加較健康。這天小P和阿呆去買泡麵。P：「呆，你先幫我泡，我去丟垃圾。」呆：「喔。」呆拿起調味包問：「全加嗎？」P聽了之後心想：「全家？明明就是在OK買的啊！」於是是很不耐煩地回答：「OK啦！」呆：「喔。」此時P回來一看：「赫！你怎麼『全加』了！」(台中・小P〈便利商店〉，《時報周刊》第1306期，2003年3月4日～3月10日，頁99)

兩個「OK」，小P的意思都是指「OK便利商店」，所以並無「字同義異」的「同異」效果；但是第二個「OK」(本體)，卻被阿呆誤會為「好的，沒問題」(飛白體)；而且只出現本體，沒有出現飛白體，所以這只是單純的「詞義飛白」。又如：

董事長：「我叫你去買一些『白手套』，你找這些身分證影本給我幹什麼？你這總務課長是怎麼當的？」總務課長：「抱歉！抱歉！原來您說的是真的白手套，不是指『人頭』。」(《時報周刊》第1284期，2002年10月1日～10月7日，頁99)

兩個「白手套」，都是指白色的手套，因此無法構成「字同義異」的「同異」效果；不過一開始總務課長將它誤會為「人頭」，則是單純的「詞義飛白」。

(2) 只有「飛白體」，「本體」並未出現者。如：

阿鴻感慨地說：「經濟不景氣，國營事業也加入搶錢一族了，不但台糖、台鹽一直有新產品，連台鐵的鐵路便當最近也大力推廣。」阿傑接著說：「對啊！政府還真厲害，竟然還未營運的單位也都推出產品了！」

「什麼單位這麼厲害？」阿鴻搔著頭問。

「高鐵啊！」，阿傑得意地說：「高鐵都還沒建，就開始廣告『高鐵牛奶』、『高鐵奶粉』這些周邊產品了。」(《時報周刊》第1289期，2002年11月5日～11月11日，頁103)

四個「高鐵」，阿傑的意思都是指「高速鐵路」，所以並無「字同義異」的「同異」效果；但是第三、第四個「高鐵」，本義應是指「高單位鐵質」(本體)，卻被阿傑誤會為「高速鐵路」(飛白體)；而且意義上只出現飛白體，沒有出現本體，所以這只是單純的「詞義飛白」。

⁶⁷ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，頁990，該書將之稱為「語義飛白」。

(3)「本體」和「飛白體」都未出現者。如：

有一個電腦工程師在下班後，開車到加油站加油。雖然已經下班，但他滿腦子依然是電腦程式。加油站人員等車停好以後問：「您好，請問您是九五還是九八？」工程師：「都不是，我是用二〇〇〇。」(《時報周刊》第1296期，2002年12月24日～12月30日，頁99)

此例加油站人員問「九五還是九八」，是指汽油成分；電腦工程師誤解為視窗等級，所以回答「二〇〇〇」，是指「window2000」。字面上本體和飛白體都有所省略，並無兩個或兩個以上的相同詞語，所以不是「字同義異」的「換義」，只是單純的「詞義飛白」。又如：

阿弟仔暗戀一位每天放學都會遇到的女孩，但苦於沒有機會表達。有一天他跟蹤女孩到一家麵店，終於鼓起勇氣跟她說：「小姐！妳叫什麼？」女孩說：「一碗牛肉麵！」(奇子《笑話麻辣鍋1》，頁47)

阿弟仔問「妳叫什麼」，是指「姓名叫什麼」；女孩誤解為叫什麼餐點，所以回答「一碗牛肉麵」。字面上本體和飛白體都有所省略，並無兩個或兩個以上的相同詞語，所以不是「字同義異」的「換義」，只是單純的「詞義飛白」。

2、單純的「字同義異」：

「字同義異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，它們之間如果沒有飛白關係，則與「詞義飛白」完全無關。它只是單純的「字同義異」。如：

有本事的學者，能夠考證出各種文學作品的本事。(筆者擬句)

前一個「本事」是指「本領」，後一個「本事」是指「原本的故事情節」。兩者之間，並無「飛白」關係，所以只是單純的「字同義異」。

3、「字同義異」兼用「詞義飛白」：

如果「本體」和「飛白體」在同一語境中出現，形成映照的效果，則是「字同義異」兼用「詞義飛白」的兼格現象。如：

奶奶看得懂的中文字不多，偏偏她看得懂的字卻又讓她出醜。話說有一天奶奶在老人會館看電視，她隨手轉到一個正在教人煮菜的節目，螢光幕上方這時正好打出了「作法」兩個大字，下方則是一盤盤的蔬果以及作法的步驟。只見奶奶就自以為是地跟大家說：「等一下會有道士出來『作法』，那些蔬果都是道具……。」(《時報周刊》第1285期，2002年10月8日～10月14日，頁100)

第一個「作法」，是指食物的製作方法；第二個「作法」，是奶奶誤會為「道士作法」，這是「詞義飛白」；而且兩個「作法」，在同一語境中，互相映照，形成「字同義異」的「同異」修辭效果。又如：

阿毛騎機車載著女朋友，打算去加油站加油。沒想到就在到達加油站的時候，阿毛的假髮，因為風太大而被風吹走了。在女朋友面前，第一次露出禿頭的阿毛，倒也真能處變不驚。他先把車停下來，準備回頭去撿他的假髮；阿毛把車子交給

後座的女友，說：「我去撿假髮，妳幫我加油！」女友說：「好！你趕快去——」阿毛往後跑，去撿假髮。這時，阿毛的女友開始做著啦啦隊的動作，大聲的喊：「加油！加油！加油……」（莊孝偉《無笑退錢1》，頁159）

第一個「加油」，是指「加汽油」；第二、三、四個「加油」，是女友誤會為「鼓勵加油」，這是「詞義飛白」；而且前後兩種「加油」，在同一語境中，互相映照，形成「字同義異」的「同異」修辭效果。

（五）有別於「語義別解」：

所謂「語義別解」，是指：「利用字詞的多義現象，別解詞義和語義。」⁶⁸它和「字同義異」的「換義」有所區別，也有所交集。茲辨析於下：

1、單純的「語義別解」：

語義別解，可以分為「語義析詞別解」和「它義別解」兩類：

（1）語義析詞別解：

所謂「語義析詞別解」，是「運用拆詞或拆語，使詞或詞組重新切分組合，改變結構層次，使詞語臨時改變意義。」⁶⁹「語義析詞別解」與「字同義異」在形式上完全不同，所以不會產生混淆。如：

婚姻是「美好」的：只有女人夠「美」，男人才肯說「好」。（朱德庸《粉紅澀女郎》，頁18）

此例將並列式合義複詞「美好」，析詞別解為「只有女人夠『美』，男人才肯說『好』」。字面上只有「美好」和「只有女人夠『美』，男人才肯說『好』」，形式上並無「同異」的映照關係。又如：

所謂完美的女人，就是整容手術後，你的錢用完了，她就變美了。（朱德庸《粉紅澀女郎》，頁48）

此例將並列式合義複詞「完美」，析詞別解為「你的錢用完了，她就變美了」。字面上只有「完美」和「你的錢用完了，她就變美了」，形式上並無「同異」的映照關係。又如：

男人有時對老婆也會說情話——「情」勢所逼說出的「話」。（朱德庸《粉紅澀女郎》，頁123）

此例將偏正式合義複詞「情話」，析詞別解為「『情』勢所逼說出的『話』」。字面上只有「情話」和「『情』勢所逼說出的『話』」，形式上並無「同異」的映照關係。

⁶⁸ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁172。

⁶⁹ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，（西安：陝西人民出版社，1996年8月），頁172。

(2) 它義別解：

所謂「它義別解」，是「利用詞或語的多義，使詞義返原為本義或引用它的其他義，根據特殊語境的需要，析出與原詞語迥然不同的意義來。」⁷⁰「它義別解」的例子，如果「本體」和「別解體」沒有同時出現在語境中，則只是單純的「語義別解」。如：

放映員忙亂中倒放了膠片，銀幕上人物、飛機、汽車全是「逆行逆施」，惹得人們捧腹大笑。(張杰《方舟》)

「逆行逆施」原指做事違反常理，現多指做某一違背歷史潮流的壞事。此例則將成語的常規意義擋置，激活它的語源意義，將之別解為「倒過來行走」。字面上只有一個「逆行逆施」，所以無法形成前後映照的「同異」效果。

2、單純的「字同義異」：

「字同義異」所映照的兩個或兩個以上的詞語，它們之間如果沒有別解關係，則與「語義別解」完全無關。它只是單純的「字同義異」。如：

孫子想學兵法，成為春秋時代的孫子。(筆者擬句)

前一個「孫子」是指「兒子的兒子」，後一個「孫子」是指「孫武」。兩者之間，只有「同異」的映照，並無別解關係。

3、「字同義異」兼用「語義別解」：

「它義別解」的例子，如果「本體」和「別解體」同時出現在語境中，則它們之間一方面有「別解」的內涵，一方面也有「同異」的映照，所以是兩個辭格的兼用。如：

所謂多元入學方案，其實就是多元入學，有錢人的入學方案。(筆者擬句)

第一個「多元」，是指「多管道」；第二個「多元」，是指「很多錢」，已構成「字同義異」的映照關係。並且是將多管道別解為多錢。又如：

某歌廳，有一女歌手正引吭高歌。聽眾甲：「怎麼這麼難聽！」聽眾乙：「喂！唱歌的是我太太！」聽眾甲：「我是說這首曲子很難聽。」聽眾乙：「這首曲子是我作的。」聽眾甲：「我是說這首曲子被樂隊演奏得很難聽。」聽眾乙：「樂隊成員可都是我的家人呢！」聽眾甲：「我是說聽眾太吵了，樂隊的演奏很『難聽』得清楚啊……。」(《時報周刊·解頤篇》第1289期，2002年11月5日~11月11日，頁103)

聽眾甲所說的「難聽」，本是指「女歌手唱的難聽」；後來轉為「曲子難聽」、「樂隊演奏難聽」，最後，別解為「很難聽得清楚」。前三個「難聽」是指「不好聽，技巧差」，最後一個「難聽」是指「很難聽清楚」，「本體」和「別解體」同時出現，所以構成「字同義異」的映照關係。

⁷⁰ 見楊春霖、劉帆主編《漢語修辭藝術大辭典》，(西安：陝西人民出版社，1996年8月)，頁172。

肆、結論

經由上述討論，本文得到以下幾點結論：

- 一、音同字異：它不同於諧音雙關、諧音別解、諧音仿詞、諧音飛白。
- 二、字有同異：它不同於仿詞、類字。
- 三、字同序異：它不同於回文、交蹉語次。
- 四、字同字數異：它不同於同義詞語、字同義異。
- 五、字同義異：它不同於轉類、拈連、詞義雙關、詞義飛白和語義別解。

參考書目

一、專書（依者姓氏筆畫排序）：

- 史塵封（1995）：**漢語古今修辭格通編**。天津：天津古籍出版社。
- 成偉鈞・唐仲揚・向宏業主編（1996）：**修辭通鑑**。台北：建宏出版社。
- 沈謙（1996）：**修辭學**。台北：空中大學。
- 唐松波・黃建霖主編（1996）：**漢語修辭格大辭典**。台北：建宏出版社。
- 黃慶萱（2002）：**修辭學**。台北：三民書局。增訂三版。
- 葛本儀（2002）：**現代漢語詞匯學**。濟南：山東人民出版社。
- 愚庸笨（1999）：**中國文字的創意與趣味**。台北：稻田出版有限公司。
- 楊春霖、劉帆主編（1996）：**漢語修辭藝術大辭典**。西安：陝西人民出版社。
- 駱小所（2002）：**現代修辭學**。昆明：雲南人民出版社。

二、期刊論文（依者姓氏筆畫排序）：

- 王玉仁（2001）：說“回環”。**遼寧師專學報（社會科學版）**2001年第6期（總18期），頁26～27。
- 王珂（2002）：論回文詩的文體源流和文體價值。**重慶師院學報（哲學社會科學版）**2002年第4期，頁23～29。
- 辛菊（1998）：試論回文的邏輯結構。**山西師大學報（社會科學版）**第25卷第4期，頁76～79。
- 孟昭泉（2003）：漢文化的語音精靈——諧音。**台州學院學報第25卷第1期**，頁21～25。
- 周雙娥（2002）：英漢“換義”修辭格淺說。**齊齊哈爾學報（哲學社會科學版）**2002年第1期，頁68～69。
- 武傳濤（1998）：關於“同異”辭格的幾點討論。**泰安師專學報第11卷第3期**，頁41～44。
- 徐鳳敏、趙豔馳（2003）：漢語諧音現象及其民族性。**齊齊哈爾學報（哲學社會科學版）**

2003年第4期，頁101~103。

高小立、李索（2002）：回環的構建及現代運用特徵。《河北師範大學學報（哲學社會科學版）》第25卷第5期，頁85~87。

許皓光（1996）：回環應別於回文。《遼寧大學學報》1996年第3期（總第139期），頁97~100。

郭仁昭（2001）：諧音修辭格之我見。《漢字文化》2001年第4期，頁50~52。

盛書剛（1995）：回環格式論。《華南師範大學學報（社會科學版）》1995年第2期，頁73~81。

張百領（2000）：序換——一種奇特的修辭。《濟寧師專學報》第21卷第4期，頁30~31。

張秋娥（1996）：回環格的定義與分類。《殷都學刊》1996年第3期，頁83~87。

張曉（1998）：回文、回環與序換。《內蒙古民族師院學報（哲社版）》1998年第4期（總第76期），頁62~66。

張曉、徐廣州（1997）：略論回環。《畢節師專學報》1997年第三期，頁25~30。

張曉、徐廣州（2001）：回環中的特殊組合。《內蒙古社會科學（漢文版）》第22卷第5期，頁68~70。

曹衛東（1994）：諧音轉義——從一句話的辭格歸屬問題談起。《華中理工大學學報（社會科學版）》1994年第4期，總第21期，頁97~101。

劉超班（1998）：“回文”三論。《江漢大學學報》第15卷第1期，頁72~77。

蕪崧（2003）：小議諧音仿造詞。《漢語學習》第3期，頁40。

龍文余（1988）：頂真、回環、回文。《中學語文教學》第10期，頁44~45。

魏聰祺（2003）：雙關分類及其辨析。《台中師院學報》第十七卷第二期，頁201~225。

魏聰祺（2004）：「同異」格之分類。《修辭論叢第六輯》。台北：洪葉文化事業有限公司。
頁609~637。

竇常山（1997）：“以圓為美”與回文詩、回環修辭。《臨沂師專學報》第19卷第2期，頁14~15。

《現代文學》特質探析

Character-analysis of “Modernism”

董淑玲*

Shu-ling Tung

(收件日期：93年10月12日；接受日期：94年2月24日)

摘要

台灣現代主義的潮流起始於五〇年代詩界，然推其波瀾者，卻非《現代文學》雜誌莫屬。《現代文學》創刊於一九六〇年，停刊於一九七三年，共刊行五十一期，出刊過程中一方面譯介西方現代主義文學作品，一方面刊載大量的短篇小說。幾位後來於文壇享有盛名的創刊者，如白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦等，當時皆為台大外文系在學學生，堪稱戰後新生代作家，一手創辦的《現代文學》，不但體現了新作家的所思所見，其風格亦迥異於當時。

然文學植根於社會，植根於當時的文化狀態。《現代文學》於六〇年代究竟展現了何種風格特質？在當時特殊的政經環境與藝文潮流下，其風格特質的成因究竟何在？這些都是值得探討的論題，本文的研究重點即著眼於此。

關鍵詞：六〇年代文學；《現代文學》雜誌；現代主義文學

*國立臺中師範學院語文教育學系副教授

Abstract

The currency of modernism in Taiwan has begun in the field of poetics in 50s. And the promoter is the magazine, “Lecture of Modernism.” There are 51 volumes published by “Lecture of Modernism” from 1960 to 1973. On the one hand, the magazine had translated western works of lecture of modernism. On the other hand, a plenty of short stories had also been published in the issues. Some originaters, who made their names for themselves soon in Parnassus, were all students majoring in foreign language in National Taiwan University at that time, such as Pai Hsien-yung, Wang Wen-hsing, Ou-yang Tzu, Chen Jo-his, etc. They could be called “Postwar-authors of new age.” “Lecture of Modernism” originated by them not only showed what they thought and what they saw, but the style was extraordinary then.

Though, lecture is rooted in the society. It's rooted in situations of culture. What on earth did “Lecture of Modernism” in 60s show its characters? How did it happen in the special environment of politics and financial and the trend of arts? All of these talking points are worth discussing, and that is what I focus on in the article.

Key words: the magazine “Lecture of Modernism” ; Lecture of Modernism ; Lecture in 60s

《現代文學》雜誌創刊於一九六〇年，停刊於一九七三年，共出刊五十一期，橫跨了台灣的六〇年代。發行人白先勇，與主要編輯王文興、歐陽子、陳若曦等，當時全為台大外文系學生。受到西方文論影響，出刊過程一方面譯介西方現代主義文學作品，一方面選載大量的短篇小說創作。雖然編輯群處於隨勢更迭的狀態，¹但雜誌特質卻始終鮮明，日後六〇年代被慣稱為「現代主義」時期，²《現代文學》雜誌實是最主要關鍵。

白先勇、王文興等，為戰後新生代作家，於承平但肅殺的時代中完成教育，並先後出國深造。他們對六〇年代，自有其感受與抱負，所持觀點即呈現於一手創辦的《現代文學》雜誌上。

另一方面，文學植根於社會，植根於當時的文化狀態。社會、經濟、文化的樣貌正是《現代文學》之所以誕生的土壤，本文即以這些觀點著手，討論《現代文學》於六〇年代所展現的文學特質，以及這些特質背後所隱藏的內在因素。

一、探索心靈的文學特質

就雜誌的性質而言，《現代文學》是一份純粹的文學刊物，沒有任何政治上的批評議論之風，何以如此，發行人白先勇說：

當時台灣的政治氣氛還相當肅殺，「自由中國」、「文星」動一下也就給封掉了。我們不談政治，但心裡是不滿的。虛無其實也是一種抗議的姿態，就像魏亂世竹林七賢的詩酒佯狂一樣。後來劉大任、郭松棻參加保釣，陳若曦更加跑到對岸去搞革命，都有心路歷程可循。從虛無到激進是許多革命家必經的過程。難怪俄國十月革命前夕冒出了那麼多的虛無黨來。³

白先勇於此引文中以《自由中國》和《文星》為例，說明當時政治的肅殺之氣。其中《自由中國》創刊於一九四九年十一月，查封於一九六〇年十月；《文星》則發行於一九五七年十一月，禁刊於一九六五年十二月，兩雜誌都不約而同地被查禁於台灣的六〇年代。

¹ 創刊元老白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦等，真正同時參與編務的時期只有一到十五期，一九六三年，《現代文學》的創刊元老們紛紛出國留學，無暇再顧及編務，於是將雜誌交給余光中、何欣與姚一葦三人負責。一九六五年十一月，王文興由美國學成返台，何欣和姚一葦便將《現代文學》重新交回這位創辦人的手上。一九六八年冬天，白先勇返國，《現文》改組，由仙人掌出版社經營，余光中主編，王文興也於此時離開《現代文學》的編輯行列。後來仙人掌出版社惡性倒閉，加上余光中出國，編務隨即交棒。第四十到四十七期，由何欣掛名總編，但事實上負責編務的有三人，即何欣、王秋桂和柯慶明，工作的分配是由何欣看創作部分，王秋桂負責西洋文學，柯慶明則負責中國文學。四十八期之後，何欣退出，由柯慶明主編刊物，直至五十一期停刊為止。

² 例如葉石濤的《台灣文學史綱》即將台灣文學區分為：「五〇年代——理想主義的挫折和頽廢」，主要敘述反共文學的官方文學思想；「六〇年代——無根與放逐」，主要敘述現代主義文學的現象；「七〇年代——鄉土乎？人性乎？」，主要敘述鄉土文學的興起，故是以十年為斷代，作文學史上的敘述。見葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄市：春暉，1999。另，聯合報於1994年12月16—19日主辦的「四十年來中國文學會議」，也將台灣文學劃分為「五〇年代反共小說」、「六〇年代現代文學」、「七、八〇年代台灣鄉土文學」等，見邵玉銘主編：《四十年來中國文學 1949—1993》，台北市：聯合文學，1997。故台灣文學史上將五〇年代視為反共文學時代，六〇年代視為現代文學時期，七〇年代則視為鄉土文學時期的分類，似是較普遍的看法。但也有學者提出異議，如柯慶明即認為六〇年代是否全為「現代主義」，是一個有爭議的問題。見柯慶明：〈六〇年代現代主義文學？〉，收錄於邵玉銘主編：《四十年來中國文學 1949—1993》，台北市：聯合文學，1997。龔鵬程也提出反對看法，因為他認為現代主義始自於五〇年代的詩界，並非起自於六〇年代。見龔鵬程：〈台灣文學四十年〉，《臺灣文學在臺灣》，台北市：駱駝，1997。

³ 白先勇：〈不信青春喚不回〉，載於《第六隻手指》，台北市：爾雅出版社，1995.11，頁295。

《自由中國》創辦人為胡適、雷震、王世杰、杭立武等人，刊物的兩大基本立場是反共及提倡言論自由，⁴名義上的發行人為當時旅居海外的胡適，⁵但實際上的負責人則為與國民黨十分親近的雷震。⁶

「《自由中國》在台灣戰後史上的重要意義，乃在於它積極批判五〇年代以降的戒嚴體制，而努力爭取思想與言論的自由空間」⁷，但其評議之風，卻也引發了政府相關單位的極度重視，⁸後來更因雷震試圖組反對黨遭捕，⁹而致使《自由中國》於出刊第23卷第5期後，遭受查封停刊的命運而就此走入歷史。

《文星》的發行人為葉明勳，社長是蕭孟能。編輯群本為何凡、林海音與陳立峰三人，四十九期後李敖參與《文星》，八十四期續由陸士釗主持編務，直至九十八期停刊為止。

《文星》在發刊詞中即表示雜誌將著力於文學和藝術方面，提倡小說、散文、詩與文學評論的寫作。¹⁰之後，何凡等人因故離開《文星》，畢業於台大歷史系，曾於《文星》投稿，引起廣泛注意的李敖，¹¹則於此時在社長蕭孟能的邀請下進入《文星》主導編務，雜誌風格也因此起了很大的變化。他一改雜誌之前對於文學藝術的關注，將刊物重點轉至思想制度的論戰上，從制度面、法律面批判社會現實。¹²

⁴ 在胡適的想法裡，反共和堅持言論自由是密切相關的。張忠棟〈為自由中國爭言論自由的胡適〉一文中即指出，《自由中國》的宗旨主要是：「宣傳自由民主的真價值，督促政府改革政治經濟，用種種力量抵抗共黨鐵幕之下一切剝奪自由的極權政治，不讓它擴張它的勢力範圍……，使整個中華民國成為自由的中國。」載於中國論壇編委會編《知識分子與台灣發展》一書，台北市：聯經出版有限公司，1989，頁352。

⁵ 一直到1953年2月，胡適辭去發行人一職後，《自由中國》方以「《自由中國》編輯委員會」的名義發行。

⁶ 雷震的主要經歷有：南京市代表大會主席團主席、教育部總務司司長、國民參政會副祕書長、政治協商會祕書長、國民大會副祕書長、行政院政務委員。曾協助穩定上海金融，到台灣後擔任總統府國策顧問，是國民黨權力核心的人物。詳見吳密察編：《台灣史小事典》，台北市：遠流出版公司，2001，頁179。

⁷ 陳芳明：〈橫的移植與現代主義之濫觴〉，《聯合文學》202期，2001.8，頁137。

⁸ 《自由中國》所堅持的言論自由，使編者一直秉持議論時政之風，1951年，《自由中國》刊載〈政府不可誘民入罪〉一篇社論為民請命，便開始受到遭官方詰難。1955年元月的第12卷1期，有讀者投書指責「救國團」的體制違法，雜誌所受到的壓力愈益，雷震和國民黨的關係也更形惡化，最後甚至被開除黨籍。1957年第十七卷第三期起，《自由中國》推出「今日的問題」一系列社論，持續半年之久，其中最引起反感的說法，包括反政大陸非一時可以完成，政府應作長期奮鬥的打算，國家預算百分之八十五用於軍事是沉重的負擔，應該裁減常備兵員，反共救國團的成立於法未合，應該自動撤銷，以及應該成立反對黨。到了民國1958年5月，《自由中國》又有社論和文章反對出版法修正案。官方和軍方反應十分強烈，直斥《自由中國》動搖民心士氣，嚴批之風甚至殃及原本名義上的發行人，即一直與《自由中國》保持密切關係的胡適。詳見張忠棟〈為自由中國爭言論自由的胡適〉一文，載於《知識分子與台灣發展》一書，中國論壇編委會編，台北市：聯經出版有限公司，1989，頁353；366—369。

⁹ 負責人雷震除了在《自由中國》上發表政府應開放組織反對黨的文章外，更以行動力求實現此一認知，1960年雷震即與李萬居等人宣佈同年9月將成立「中國民主黨」。消息發佈未久，官方即以迅雷不及掩耳之勢，早一步在9月初逮捕雷震，並判處10年徒刑。出處同上，頁366。

¹⁰ 何凡在發刊詞中便寫道：「編一本雜誌不能無理想，這就是說，得有個宗旨，羅素說：『良好的人生是被愛所鼓舞，並受知識的指導。』知識可以創造人生，因此我們希望這本雜誌能啟發智慧，使讀者讀後不至於感覺毫無所得，為了這個目標，我們把《文星》的性質定為『生活的、文學的、藝術的』。」見夏祖麗：《從城南走來 林海音傳》，台北市：天下遠見，2000，頁168—169。

¹¹ 李敖先於《文星》四十九期發表〈老人與棒子〉，接著又發表〈播種者胡適〉與〈給談中西文化的人看看病〉，挑戰傳統與權威，受到廣泛注意，且引發多場論戰。

¹² 大抵而言，李敖主導下的《文星》，開始將思想觀念的反省與批判，和日常生活世界中的事件及制度

既是批判現實，便不免觸及官方禁忌，但李敖仍不改其態。政府查禁的具體動作在《文星》第九十期正式開始，當時以查扣出版品作結，但李敖接著又在《文星》第九十八期上發表文章直指國民黨黨中央的缺失，這次行政處分很快便下來了，罰《文星》停刊一年。一年將屆時，又下令不得復刊，《文星》便至此走入歷史，不再復現。

白先勇以《文星》和《自由中國》為例，說明當時肅殺的政治氣氛，面對大環境的制約，他們選擇不談政治，以免和《文星》、《自由中國》一樣，遭受查封禁刊的命運。白先勇以「竹林七賢」¹³作比，說明雖然詩酒佯狂，但內心卻是有所不滿的，知識分子憂國的胸懷也並未因此而消滅稍減，與《現代文學》關係甚深的陳若曦等人日後於政治上的表現即為明證。

在「一切十分保守，諸多禁忌」¹⁴的六十年代，創辦《現代文學》的白先勇等人，雖然「對於政治中的種種限制十分反感」¹⁵，但也只能選擇刻意避開政治議題。故《現代文學》於刊載作品時，究竟如何拿捏分寸，又以如何的創作形式抒發內心之情呢？白先勇作了以下的說明：

國府雖很少干涉這些新作家，出版檢查的陰影卻常常存在。……這些作家為了避過政府的檢查，處處避免正面評議當前社會政治的問題，轉向個人內心的探索：他們在台的依歸終向的問題，與傳統文化隔絕的問題，精神上不安全的感受，在那小島上禁閉所造成的恐怖感，身為上一代罪孽的人所造成的迷惘等等。因此不論在事實需要上面，或在本身意識的強烈驅使下，這些作家只好轉向內在、心靈方面的探索。¹⁶

於出版檢查的陰影下，政治關懷既需隱藏，創作的內容和方式只好作策略上的調整。雖然內容是敏感的——在台依歸終向的問題、與傳統文化隔絕的問題、精神上不安全的感受、在小島上禁閉所造成的恐怖感、身為上一代罪孽的人所造成的迷惘等等，但行文中卻淡化政治上的功過批評，直接潛入人物內心，轉作個人心靈層面的探索。如此，無抨擊時政之嫌，既可避開政府出版檢查的困擾，亦可透過小說人物獨特但卻普存於時代環境中的經歷感受，營造「一葉知秋」之歎，也抒發創作者面對時代的內心之音。正如李歐梵所言：

國民政府持以為統治基礎的政治號召——「收復大陸」——加強了由大陸遷臺人士過渡時期的感覺，也疏離了從未踏上大陸一步的臺灣民眾。……臺灣的「多數人」都需求逃避現實的活動；他們無意面對前途不明的政治現實。他們與外界隔絕，政治上遭遇種種挫折，又找不到適當的解決之道，於是在臺灣的中國作家——大陸上和台省人都一樣——漸漸轉向內在，生活在感官、潛意識和夢幻經驗的個人世界中。¹⁷

的思索扣連在一起，而將核心擺在制度層次的批判與檢討之上。這種不侈言空論思想觀念，同時重視日常生活及現行社會制度，應是百年來知識份子社會運動的一大轉變。見陳正然：《台灣五〇年代知識分子的文化運動——以「文星」為例》，台大社會學研究所碩士論文，1984，頁 88。

¹³竹林七賢為正始文人，正始為魏廢帝年號，竹林七賢即為此一時期之文人。七賢指的是：嵇康、阮籍、山濤、向秀、阮咸、王戎、劉伶等七人，因相與友善，遊於竹林，故號為七賢。

¹⁴蔡克健：〈訪問白先勇〉，載於《第六隻手指》，台北市：爾雅出版社，1995，頁 445。

¹⁵同上，頁 445。

¹⁶白先勇：〈流浪的中國人——台灣小說的放逐主題〉，載於《第六隻手指》，頁 110—111。

¹⁷李歐梵：〈中國現代文學中的現代主義〉，載於《中西文學的徊想》，台北市：遠景出版社，1987，頁 39—40。

筆調轉向內在、心靈、感官與潛意識，是《現代文學》於當時社會氣氛下，迴避政治議題所採取的方式。避開政治上的干議，直接進入人物的内心作真實敘述，即形成《現代文學》雜誌十分重要的文學特質，其基本風格亦建立於此。

二、創新的文學特質

《現代文學》創立於一九六〇年，此時政府遷台已屆滿十年，而整個五〇年代，也有其特殊的文學風貌可循，就此，白先勇說：

國民政府遷台之始，即提出響噹噹的「反攻復國」口號，從火車站到酒瓶標紙上隨處可見，可謂無所不在。這官方的神話正好代表了流放者的心態：從大陸逃來的人不過以台灣為臨時基地，好做他們的美夢，希望有一天回到海峽的彼岸。國民政府統治台灣初期，這種神話在人民的政治心理上根深蒂固，沒有人敢懷疑；當時的文學作品自然也反映在這方面，不免產生麻醉的作用。¹⁸

白先勇對五〇年代的看法十分了當明確，即撤守台灣的執政者持著流放的心態，以台灣為基地作著「反攻復國」的美夢。更透過口號標語，讓這個政治神話普存於人民的意念中，不容些許懷疑。於如此政治氣氛下，文學創作者亦抱持相同美夢，「反共文學」便應運而生了。

事實上，台灣的五〇年代本是許多人顛沛流離、去國懷鄉的一頁辛酸史，「追隨政府來台的文藝作家，多是忠貞之士，也多對共黨的殘暴和不仁有深刻的認識，……他們飽嘗了顛沛流離之苦、國破家亡之痛，於是以一種極其悲憤的情懷寫出了他們的怨恨，這種創痛，匯合在一起，就是『反共愛國』意見的具體表現。」¹⁹這些出身軍中，來自對岸的文人面對山河變色之痛，「反共」意識原就較為高漲，加上官方推動「反共戰鬥」、「除三害」等文藝運動，²⁰於作家心理感受、文藝協會組織動員、高額獎金、大量刊物配合等等因素相加相乘下，²¹五〇年代的台灣自然而然

¹⁸白先勇：〈流浪的中國人——台灣小說的放逐主題〉，《第六隻手指》，1995，頁108。

¹⁹李牧：〈新文學運動歷程中的關鍵時代——試探五〇年代自由中國文學創作的思路及其所產生的影響〉，載於《文訊》第9期，1984.3。

²⁰五〇年代官方的各項文藝運動正宣示了執政當局執行國家政策的決心，它透過「文獎會」、「文協」等文藝協會加以鼓動推行，其中又以1951年的「軍中文藝運動」、1954年的「文化清潔運動」與1955年的「戰鬥文藝運動」最具重要性。1951年5月，國防部發表「敬告文藝界人士書」，號召文藝到軍中服務，建議作品題材以軍中戰鬥事績為主題，以培植軍中作家。1954年國防部設置「軍中文藝獎金」，配合國軍文藝運動的推動舉辦一年一度的徵文競賽，也激勵了一批優秀的軍中作家群，如朱西甯、司馬中原、段彩華、高陽、田原……等等。除了「軍中文藝運動」外，1953年11月，蔣中正總統發表的《民生育樂兩篇補述》，也引發了「除三害」的「文化清潔運動」，「三害」指的除了文藝上的「黃」與「赤」外，還加上了「黑色的罪」一項，指的是掃除新聞雜誌上的黑幕消息，「黃」、「赤」、「黑」合稱為「文化三害」，需破之而後快。繼「文化清潔運動」之後，官方也在1955年於蔣中正總統的引領下，正式提出相關的文藝訴求，也就是所謂的「戰鬥文藝」。在最高領導人出面號召，文藝團體全力響應下，「戰鬥文藝」結合「軍中文藝運動」與「文化清潔運動」：一方面確立「反共戰鬥」的文藝思想；另一方面則掃除文壇上無助於此思想推動的「赤」、「黃」、「黑」等勢力，建造一條「反共復國」時代使命可達的道路。

²¹五〇年代台灣第一個由官方所支持成立的文藝協會為「中華文藝獎金委員會」，簡稱「文獎會」，由當時的立法院院長張道藩擔任主任委員，成立於1950年3月。「文獎會」獎勵各項文藝創作，定期比賽徵文，以「反共抗俄」作為主要的評選標準，其機關刊物為《文藝創作》，亦長期徵稿，成為一些反共作品的發表園地。在徵稿辦法上即明訂：「本會徵求之各類文藝創作，以能應用多方面技巧發揚國家民族意識及蓄有反共抗俄之意義者為原則。」來稿的審核以「發揚國家民族意識」、「反共抗俄」為原則，和當時反共的國家政策密不可分。《文藝創作》所提供的稿費優渥，「文獎會」的獎額亦為五〇年代之最，大力鼓吹作家從事反共題材的寫作，獲得極大迴響。根據《中華民國文藝史》

便成為「反共」文藝的重鎮。

除了與國家政策相符的「反共文學」外，懷念失去的大陸故土與記述萬里之外美好家鄉的「懷鄉文學」也大量出現了，這些作品大多是跟隨政府來台的軍中與女性作家所創作。對於這些作家而言，大時代中離亂懷鄉本是其生命歷程中揮之不去的銘印，寄居異鄉，遙念故鄉人事風華，心有所感觸，自然寄寓於筆端，「懷鄉」的特色便卓然而立了。「基本上，反共和懷鄉是五〇年代意識型態中不可須臾分離的兩大支點，站在反共點上望去，一切的流離失所與不得歸，皆因共黨而起……。站在懷鄉點上望去，為了返回鄉里，只能靠著反共達成，在懷鄉的同時，反共意識也伴隨而生。兩種意識的匯合，產生加強作用，強化彼此間的『回歸』意識，造成兩意識間的緊密聯結，達到一體兩面的效用。」²²

故於五〇年代的特殊歷史時空下，「反共」與「懷鄉」之作，確有其蓬勃發展的背景，也蔚為一時主流。這些文學作品評價如何，各有所見。²³然對戰後新生代作家而言，他們對五〇年代的「反共」、「懷鄉」文學，似以負面看法為多。白先勇即說：

這些作者筆下的人物大多與現實脫節，布局情節老套公式化，故事的主人翁不管如何飽嘗流放的苦痛，總是會重臨故土，與大陸上的家人團圓結局。這些作品滿注思鄉情懷，但這種悲傷的感受老是陳腐俗套，了無新意。²⁴

「反共」與「懷鄉」之作，在白先勇眼中，技巧與情節皆不足取，其悲傷亦了無新意。於是，新一代作家對未來的文學道路，便有自外於五〇年代的嶄新看法。對此，白先勇說：

這些青年作家，對當時國民黨政府提倡的「反共文學」及「健康寫實」的文藝路線，感到不滿。因此，創立一種新文學：在藝術表現上，建立新風格、新形式，在思想視野上，反映台灣的新時代、新現實，這種富有創新精神的文藝思潮，是當時不同背景的戰後一代青年作家的共識。這是二十世紀中國文學史上繼「五四運動」後，第二次的現代文學運動，而這個波瀾壯闊的運動卻發生在本世紀中期的台灣。²⁵

對於青年作家，即戰後成長的第一代青年而言，反共懷鄉文學不再是他們所認同的道路，他們渴切於藝術表現上，建立新的風格與形式，可以反映台灣的新現實。正如夏志清所言：

的統計，文獎會成立於 1950 年，結束於 1956 年，前後七年之間，投稿作約三千餘人，投稿作品近萬件。並先後舉辦獎金十七次，共七十三項，得獎作家一百二十人。於五〇年代確是一時盛事，吸引眾多創作者從事「反共抗俄」題材的寫作。其他成立於五〇年代的「文協」、「婦協」亦不離此調。

²²蔡芳玲：〈五〇年代大陸來台小說家作品論〉，參閱陳義芝主編《台灣現代小說史綜論》，台北市：聯經，1998.12，頁 216。

²³也許是與官方政策相近之故，在後來的文學批評史上，「反共」與「懷鄉」文學評價負面者居多，葉石濤的看法可為代表，他說：「五〇年代文學所開的花朵是白色而荒涼的；缺乏批判性和雄厚的人道主義關懷，使得他們的文學墮為政策的附庸，最後導致這些反共文學變成令人生厭的、劃一思想的、口號八股文學。」當然，也有論者以其它角度重新審視這些作品的價值，以此時期的「反共小說」論，王德威即抱持如下看法：「這些作品裡也銘刻上百萬中國人遷徙飄零的血淚，痛定思痛的悲憤，不應就此被輕輕埋沒。」兩人所言見葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄市：春暉出版社，1999.10，頁 88–89；王德威：〈五十年代反共小說新論〉，錄於邵玉銘等主編《四十年來中國文學 1949–1993》，台北市：聯合文學，1997，頁 79。

²⁴白先勇：〈流浪的中國人 台灣小說的放逐主題〉，《第六雙手指》，頁 108–109。

²⁵白先勇：〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉，原為 2000 年 6 月在東京大學應日本「台灣學會」之邀的演講稿，收錄於《樹猶如此》，台北市：聯合文學，2002，頁 183。

《現代文學》的創辦和支持者都是同時代的青年學子。……對台灣五〇年代那些反共作家可能不太佩服，因之有意白手起家，創造新的中國文學。²⁶

《現代文學》的創刊精神，於此段話中表露無遺。而何謂「新的中國文學」？白先勇如是說：

自一九五六年《文學雜誌》面世後，一種新的創作精神開始出現，……。主編這部雜誌的為已故文學批評家夏濟安，在他的扶掖下，一群新一代的作家誕生了。²⁷「新的創造精神」，意指有別於「反共」、「懷鄉」文學的嶄新創作精神。²⁸白先勇認為，《文學雜誌》開啓了「台灣小說一個新紀元」，而他也從不諱言《現代文學》和《文學雜誌》之間不可分的關係。²⁹為繼承《文學雜誌》的精神，《現代文學》的〈發刊詞〉如是說：

我們不想在「想當年」的癱瘓心理下過日子。我們得承認落後，在新文學的道路上，我們雖不至一片空白，但至少是荒涼的。祖宗豐厚的遺產如不能善用即成進步的阻礙。我們不願意被視為不肖子孫，我們不願意呼號曹雪芹之名來增加中國小說的身價，總之，我們得靠自己的努力。……我們尊重傳統，但我們不必模倣傳統或激烈的廢除傳統。不過為了需要，我們可能做一些「破壞的建設工作」
(Constructive Destruction)³⁰

《現代文學》編輯群們對當時的文風是有所不滿的，且直言不想在「想當年」的自我陶醉下過生活。為了進步的需要，他們明白表示將於傳統上作一些「破壞的建設工作」。然而創新的作品未必能尋找到發表的園地，正如白先勇所言：

那時我們只是一群藉藉無名的學子，當時台灣的報章雜誌作風比較保守，我們那些不甚成熟而又刻意創新的作品自然難被接受，於是創辦一份雜誌，刊載我們自己以及其他志同道合文友們的作品，便是一件順理成章的事了。³¹

因為於文學創作上刻意創新，不受當時保守的報章雜誌所接受，加上他們所心儀的《文學雜誌》也於一九六〇年停刊，故而創辦一份雜誌延續《文學雜誌》的精神，使創新風格的作品得以發表，並於反共懷鄉文學之外，以先驅者之姿樹立文學典範，走出一條新的道路便成為當務之急，《現代文學》文學上的創新精神也由是而生了。

²⁶夏志清：〈《現代文學》的努力與成就〉一文，收錄白先勇編，《第六隻手指》，頁318。

²⁷白先勇：〈流浪的中國人－台灣小說的放逐主題〉一文，《第六隻手指》，頁109。

²⁸關於此點，劉紹銘於〈懷濟安先生〉一文也有過類似的闡述：「先生對中國文學之影響，當然來自他所創辦的『文學雜誌』。『文雜』在一九五六年創辦之時，臺灣文化界中，難得有『文學』可言。報紙、雜誌和單行本所出版的小說，套用當時流行術語，不是『灰色』就是『反灰色』和『反紅色』。當然，這種『色素文學』在『文雜』出版以後，仍然繼續存在。不過，值得我們注意的是：在這種『黃鐘毀棄，瓦釜雷鳴』的氣氛中，一種嚴肅的研究文學的風氣是樹立了。」載於《現代文學》25期，1965.7.1，頁5。

²⁹對此，白先勇即說：「我們有幸，遇到夏濟安先生這樣一位學養精深的文學導師，他給我們文學創作上的引導，奠定了我們日後寫作的基本路線。他主編的《文學雜誌》其實是《現代文學》的先驅。」

見〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉一文，《第六隻手指》，1995，頁275。

³⁰見《現代文學》第1期〈發刊詞〉，1960.3，頁2。

³¹白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉一文，《第六隻手指》，頁280。

三、西化的文學特質

六〇年代是國府遷台後的第一個十年，兩岸之間的情勢雖然緊峙，但於美國的經援與協防下，台灣情勢逐漸趨於安定，由農業社會的形態逐漸轉型為工商業社會，此段歷史，成長於六〇年代的白先勇即可見證：

國民政府自一九四九年國共內戰戰敗遷台，經過一九五〇年因朝鮮戰爭爆發，一九五四年與美國簽訂「中美協防條約」後，台灣島內政局開始穩定，國民政府致力於經濟、教育、文化的建設，至六〇年代開始，台灣由農業社會逐漸轉向工商社會，而戰後的一代，也在此時完成高等教育。台灣一個新時代開始降臨，新一代的作家也因此應運而生。³²

而國民政府和美國之間益形密切的關係，也使得西潮滾滾而入。在一切追求現代化的腳步裡，「西方所具有的高度生機控制性的科學文化，對五、六〇年代的臺灣是含有莫大的吸引力的。」³³而台灣社會於經濟成長的過程中，一路追求西方的現代化產品，知識分子也於此一情勢下，捲入中西文化、新舊文明的認同漩渦裡。對此，白先勇說：

這就是中國台灣六〇年代的現實，縱的既繼承中國五千年沉厚的文化遺產，橫的又受到歐風美雨猛烈的衝擊，我們現在所處的，正是中國幾千年來文化傳統空前劇變的狂飆時代，而這批在台灣成長的作家正是這個狂飆時代的見證人。³⁴

在這個新舊交替、中西並陳的六〇年代，「中國五千年沉厚的文化遺產」與「西方思潮」相互衝擊著，五〇年代詩界「橫的移植」說，³⁵以及六〇年代初期《文星》所引發的「中西文化論戰」³⁶即是佳例。於追求現代化的前提下，西方的文藝思潮是五、六〇年代文壇上許多人亟欲學

³²白先勇：〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉，原為 2000 年 6 月在東京大學應日本「台灣學會」之邀的演講稿，收錄於《樹猶如此》，頁 183。

³³沈靜嵐：《當西風走過》，成功大學歷史語言所碩士論文，1995.6 月，頁 2。

³⁴白先勇：〈《現代文學》的回顧與前瞻〉一文，《第六隻手指》，頁 256。

³⁵五〇年代詩界對中西文化間的討論，實由紀弦的《現代詩》所挑起，原因在於紀弦提出「橫的移植」，否定現代詩的古典傳統，因而引發各方激辯。紀弦認為文學也應仿效科學，在現代化的腳步中面向西方，急起直追，故而主張「橫的移植」，向所謂的「現代主義」取經。它基本上排除中國古典文學的傳統，認為新詩應移植自西方，以波特萊爾為「現代派」始祖，波特萊爾以降的西洋新興詩派總稱為「現代主義」者，則為其學習移植的對象。「橫的移植」一說，引起眾多爭論，余光中的「藍星」反應尤甚。

³⁶六〇年代台灣的中西文化論戰肇因於當時《文星》雜誌所刊選的幾篇文章，而胡適於此雜誌五十期所發表的〈科學發展所需要的社會改革〉一文可說是引爆整場論戰的導火線。胡適在文章中質疑東方精神文明的價值，認為我們必須丟掉這種沒有理由的自傲，必須學習承認東方文明中所含的精神成分 (spirituality) 實在很少。也就是說胡適認為西方文明優於東方，我們應好好學習其偉大的成就，切莫坐井觀天，緊抱「優越的精神文明」而夜郎自大。他要我們承認百事不如人，不但物質上不如人，不但機械上不如人，並且政治、社會、道德都不如人。因為不如人，所以要重新認識西方偉大的文明，加緊學習的腳步。胡適的論點在《文星》刊出後，引起廣大的迴響與批評。其中足資代表的是胡秋原與李敖兩人，《文星》第五十一期刊登胡秋原〈超越傳統西化派俄化派而前進〉、五十二期刊登李敖〈給談中西文化的人看看病〉，即對胡適言論各持負面與正面看法且日後質詰不斷，也因而引發了台灣六〇年代有關中西文化的一場論戰。《文星》所掀起的文化論戰至 1962 年流於人身攻詰時始告一段落，除了李敖與胡秋原外，過程中亦加入了許多學者參與論戰，皆在中西文化議題上各抒己見。但「中西文化論戰」落幕之後，並未對當時的中西問題達成任何共識，「西方的」或「傳統的」仍是僵持不下的兩端。見陳正然：《台灣五〇年代知識分子的文化運動——以「文星」為例》，台大社會研究所碩士論文，1984，頁 70–72；張裕亮：《文星雜誌有關中西文化論戰問題之言論分析——並論近代思想史上關於中西文化問題之言論》，政治大學新聞所碩士論文，1984，頁 55。

習的對象，白先勇即說：

五〇年代，台灣已有幾份現代詩創刊：《現代詩》（一九五三）、《藍星》（一九五四）、《創世紀》（一九五四），對於台灣詩的現代化運動早已點燃起火把，尤其是一九五六年紀弦創組「現代派」，加盟詩人八十餘人，聲勢浩大，台灣詩壇引起巨大回響。但《現代文學》的誕生，才真正象徵了台灣文學在六〇年代展開了新的一頁。這本雜誌是由當時尚在台灣大學外文系念書的一群學生創刊的。他們的背景各異：有遷台外省第二代子弟，有本省戰後成長的青年，也有海外歸國的僑生，但他們都是戰後的一代，受過共同的教育，具有類似的價值觀。³⁷

白先勇以文學上的現代化為切入點，由五〇年代的詩壇談起，雖然「橫的移植」說引發眾多爭議，但白先勇仍將紀弦「現代派」視為詩壇現代化的代表。《現代文學》承襲此種精神，亦為台灣文學展開新的一頁。這些創辦《現代文學》的學生，雖然省籍背景各異，但卻全數來自於台大外文系，³⁸受共同的教育，具有類似的價值觀，而「在外文系唸書，接觸西方文學，受其啟發，也就是很自然的了。」³⁹

事實上，五、六〇年代的文壇，「西化」之風非只存於《現代文學》而已，幾乎是文壇上一種普遍的趨向。《筆匯》的創刊者尉天聰即回憶道：「約在四十四、四十五年（筆者註：即 1955 年和 1956 年）以後，台灣整個文藝界和文化界的風氣是一步一步地步入西方的道路。《文星》雜誌創辦的時間是四十五年（筆者註：1956 年，但實際上應為 1957 年），我們辦《筆匯》革新號是四十七年（筆者註：1958 年）。那時的文學雜誌都有一個風氣：學習西方的技巧；而學院方面也是常在介紹些東西。」⁴⁰也正如六〇年代重要小說家陳映真所言：「當時台灣知識界有個共同現象，就是比較進步，比較求新求變化的知識份子，大都主張西化。」⁴¹以《文星》為例，它的作品中「有百分之四七.一七（一百零六篇中佔五十篇）是翻譯的小說，其中包括沙特（Jean-Paul Sartre）、赫塞（Herman Hesse）等人的作品。」⁴²綜觀當時較有影響力的文學雜誌，幾乎都有西風東漸的趨勢。

《現代文學》即是取經西學的這個時代潮流下所創辦的刊物之一，它於〈發刊詞〉中即明白表示：

我們打算分期有系統地翻譯介紹西方近代藝術學派和潮流，批評和思想，並盡可能選擇其代表作品。我們如此做並不表示我們對外國藝術的偏愛，僅為依據「他

³⁷ 白先勇：〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉，《樹猶如此》，頁 184。

³⁸ 《現代文學》於 1960 年發行時，編輯委員有十二人，為：白先勇、王文興、歐陽子、陳若曦、李歐梵、張先緒、林耀福、陳次雲、戴天、方蔚華、林湖、劉紹銘等人，全為當時台大外文系的學生。

³⁹ 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉，《現文因緣》，台北市：現文出版社，1991.12，頁 10。

⁴⁰ 尉天聰：〈西化的文學〉，收錄於收錄於丘為君、陳連順編的《中國現代文學的回顧》，台北市：龍田，1978，頁 182。

⁴¹ 陳映真：〈五十年代與「現代文學」〉，出處同上，頁 174。

⁴² 見陳正然的碩士論文《台灣五〇年代知識分子的文化運動——以「文星」為例》，政治大學新聞研究所碩士論文，1984 年 6 月，頁 51。除此之外，《文星》雜誌自創刊號以來，在封面人物的選取上，不論其為科學家，藝術家，哲學家，詩人等等，一律都是西洋人物。只有五一期、七二期以及七三期，是唯一三期採用中國人為封面人物，可見其對西方文化企慕之深，見張裕亮的碩士論文《文星雜誌有關中西文化論戰問題之言論分析——並論近代思想史上關於中西文化問題之言論》，頁 55。

山之石」之進步原則。……⁴³

引文中明確表示，將有系統翻譯西方重要文學流派的代表作品，以作為足資進步的他山之石。然而考察《現代文學》所譯介的西方作家及作品，幾乎都集中於現代主義的大師身上，或者是與現代主義文學相關的重要思潮，正如李歐梵所說：

這個雜誌最驚人的成就是系統地介紹了西方現代文學，儘管那些大學生自己並沒有受西方文學的系統訓練，他們完全靠自己的努力去發現和確定一大批在中國尚未受到注意的西方大師文學意義。《現代文學》集中介紹過卡夫卡、湯馬斯·曼、喬艾斯、勞倫斯、伍爾芙、卡薩琳·A·波特（美國作家）、費茨杰拉德、沙特、奧尼爾、福克納、史坦貝克、葉慈、聖若望·帕斯等西方作家：他們絕大多數是西方現代主義文學（尤其小說）的巨匠，其中喬艾斯受到那些年輕大學生的特別重視，他的《都柏林人》首次有了中文全譯本。⁴⁴

因編輯群當時仍為就學學生，在譯介上難免力有未逮，但不可諱言的是，他們繼五〇年代詩壇之後，將西方現代主義文學首度有系統地帶入國內。而何以眾多西方文學中，獨以「現代主義文學」受到這些學子的青睞而備受推崇呢？對此，白先勇說：

那時候有人說我們是受到歐風美雨的霑溉而產生崇洋心態，但我卻認為不是，如果是崇洋那也只有一個很短的時期，我們之所以認同而形成風尚，是因為現代主義對我們當時的心態有一種很深的契合。⁴⁵

白先勇此言說明《現代文學》之所以大量譯介現代主義，是現代主義本身的特性和他們當時的心態有極其融合之處，絕非盲目崇洋的結果。而這群當年尚於台大外大系就讀的學生，和現代主義文學契合處何在？白先勇說：

《現代文學》創刊的成員背景相當複雜多元，而由這些成員的背景也可以了解到《現代文學》創刊的動機與風格的一斑。我們裡面，有的是隨著政府遷台後成長的外省子弟，像王文興、李歐梵及我自己，有的是光復後接受國民政府教育長大的本省子弟如歐陽子、陳若曦、林耀福，也有海外歸國求學的僑生像戴天、葉維廉、劉紹銘，我們雖然背景各異，但卻有一個重要的共同點，我們都是戰後成長的一代，面臨著一個大亂之後曙光未明充滿變數的新世界。外省子弟的困境在於：大陸上的歷史功過，我們不負任何責任，因為我們都尚在童年，而大陸失敗的悲劇後果，我們卻必須與我們的父兄輩共同擔當。事實上我們父兄輩在大陸建立的那個舊世界早已瓦解崩潰了，我們跟那個早已消失只存在記憶與傳說中的舊世界已經無法認同，我們一方面在父兄的庇蔭下得以成長，但另一方面我們又必得掙脫父兄加在我們身上的那一套舊世界帶來的價值觀以求人格與思想的獨立。艾力克生（Erik Erikson）所謂的「認同危機」（identity crisis）我們那時是相當嚴重的。而本省同學亦有相同問題，他們父兄的那個日據時代也早已一去不返，

⁴³ 見《現代文學》第1期〈發刊詞〉，1960.3，頁2。

⁴⁴ 李歐梵：〈追求現代性〉一文，載於《現代性的追求》，麥田，1996，頁181—182。

⁴⁵ 白先勇：〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉，《樹猶如此》，頁317。

他們所受的中文教育與他們父兄所受的日式教育截然不同，他們也在掙扎著建立一個政治與文化的新認同。⁴⁶

白先勇這段話明白指陳了《現代文學》同仁於六〇年代的處境，他們正面臨新、舊衝突的危機，在舊時代——大陸時期、日據時代——已逝，而新時代尙待建立之時，如何擺脫舊的價值觀，重新建立一個「政治與文化的新認同」，正考驗著這群年輕的知識分子。

認同危機既生，現代主義文學的思潮，便自然而然地攫獲這群六〇年代知識分子的心，正如白先勇所說的：

一國的新文學運動，往往受了外來文化的刺激應運而生，歷史上古今中外不乏前例。……六十年代初，我們在外文系唸書，接觸西方文學，受其啟發，也是很自然的了。但在西方文學的諸多流派中，現代主義的作品的確對我們的衝擊最大。十九世紀末以來近半個世紀現代主義波瀾壯闊，蔚為主流，影響到西方各種藝術形式。要言之，現代主義是對西方十九世紀的工業文明以及興起的中產階級庸俗價值觀的一個大反動，因此其叛逆性特強，又因歐洲經過兩次大戰，戰爭瓦解了西方社會的傳統價值，動搖了西方人對人類、人生的信仰及信心，因此西方現代主義的作品中對人類文明總持著悲觀及懷疑的態度。事實上二十世紀的中國人所經歷的戰爭及革命的破壞，比起西方人有過之而無不及，我們的傳統社會及傳統價值更遭到了空前的毀滅。在這個意義上我們的文化危機跟西方人的可謂旗鼓相當。西方現代主義作品中叛逆的聲音、哀傷的調子，是十分能夠打動我們那一群成長於戰後而正在求新望變徬徨摸索的青年學生的。卡夫卡的《審判》、喬埃思的《都柏林人》、艾略特的《荒原》、湯馬斯曼的《威尼斯之死》、勞倫斯的《兒子與情人》，以及當時人人都在爭讀的卡謬的《異鄉人》，這些現代主義的經典之作，我們能夠感受、了解、認同，並且受到相當大的啟示。⁴⁷

現代主義文學亦稱為現代派文學，它不是統一的文學流派，而是二十世紀初以來歐美反傳統的種種文學流派的總稱。「20世紀初的西方社會已呈現城市化、工業化、機械化的面貌，這個現代化的過程使人們的物質生活、精神生活產生了劇烈的改變。這種改變首先表現在人際關係方面。過去的農業社會以傳統為基礎，是農村式的，有共同的信仰、價值和文化，宗教是中心，公眾之間有密切關係；如今進入現代工業社會，生活是城市式的、世俗化的，傳統價值觀開始

⁴⁶ 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉一文，《第六隻手指》，頁275—276。關於認同焦慮，柯慶明也對白先勇有如下記述：「白先勇利用假期返國，我們被邀到白家小敘，他除了以《現文》社長的身分對我們表示歡迎之外，對於「中國古典文學研究」專欄並沒有太多的指示，因為原來就說好了由我們全權負責，就像辦一個獨立的刊物。在初識他的當晚，他情不自禁，滔滔不絕的左一句「identity」，右一句「identity」的說個不停。……後來逐漸的看到了全部的「台北人」系列小說，以及他計劃要寫，而終於只寫了〈謫仙記〉等篇的「紐約客」系列小說，就恍然其中主要人物所反映的「認同焦慮」，其實正是當時困擾他自己的焦慮。一個熱愛祖國，卻又選擇了生活在異國的人才會有的焦慮。在事過境遷之後回想起來，尤其看到大家紛紛放棄《現文》之際，白先勇幾乎就是不顧一切的要獨力支撐《現文》的情景，有時不免也覺得《現文》似乎成了他的自我認同焦慮的解決，一種彷彿是對於遠離中國的贖罪的行為。」見柯慶明〈短暫的青春，永遠的文學？〉，出處同本注，頁365。

⁴⁷ 白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉一文，《第六隻手指》，頁277—278。

動搖，宗教不再是中心，世界變得複雜而生疏，個人感到孤立……，」⁴⁸人和社會無法和諧相處，疏離感也由是而生。加上二十世紀連續的兩次世界大戰，無數人喪失生命、流離失所，更使知識分子大受打擊，「對傳統的一切，包括理性、宗教信仰、道德規範和價值觀念，都產生了懷疑」⁴⁹，這種反叛傳統價值、懷疑人類文明的基調，對六〇年代就讀於外文系，身處於認同焦慮的年輕學子而言，是特別容易被接受的。儘管這些學院中人對「現代主義」的理解並非全然，甚或有所誤解，⁵⁰但現代主義文學作品對他們而言的確十分具有吸引力，因為它提供了心靈上的慰藉。於是，和現代主義相關的思潮——存在主義、精神分析，以及現代主義文學重要作家的作品，便成為《現代文學》雜誌著力譯介的重點，「西化」的特質亦悄然而立。

其背景原因正如白先勇所說的，「並非一個偶然現象，亦非一時標新立異的風尚，而是當時台灣歷史客觀發展以及一群在成長中的青年作家主觀反應相結合的必然結果」⁵¹，此言然也。

四、結論

《現代文學》創辦於一九六〇年，創刊者都是當時正台大外文系的在學同學。他們於風聲鶴唳的政治環境下，別開蹊徑，於〈發刊詞〉上，宣示建立新一代文學風格的決心，期許自己於五〇年代反共懷鄉文學外，另闢一條文學的大道。

他們不諱言自己將藉《現代文學》進行「建設性的破壞工作」，故定期譯介西洋文學思潮與名作，作為以供借鏡的「他山之石」。於《現代文學》出刊後，譯介果然以專輯形式一一問世，內容皆是以西方現代主義的文學大師為主，而《現代文學》的創刊者們，也於雜誌中為文證實現代主義文學正是他們學習的對象。故而透過《現代文學》的譯介和小說創作上的實踐，台灣文學史上所謂的現代主義時期也隱然成形。

文學風潮離不開時代滋養，《現代文學》的特質和當時文化背景息息相關，可說是知識分子「受了西方文學的啓蒙，對於當時文風不滿，而蓄意創造一種中國文學的現代風格而發起。」⁵²它的質性是探索內心的，亦即主觀的；反五〇年代文學傳統的，亦即創新的；向現代主義文學靠攏的，亦即西化的。主觀、創新和西化，使此雜誌一開始便有別於傳統寫實主義的取向，正如《現代文學》編輯群所言：

如果有人說，中國在形式上嘗試現代主義的努力，是一種崇洋心理，我們是無法忍受的。中國人不許創造新形式嗎？…依照他們的看法，中國人不得寫心理小說，

⁴⁸袁可嘉：《歐美現代派文學概論》，大陸上海：上海文藝出版社，1993，頁38。

⁴⁹宋寅展 蘇成全主編：《二十世紀西方文學》，頁195。

⁵⁰如李歐梵所言：「西方現代主義的滋生與城市可能有模糊的關係，但肯定不在國家或民族的範圍內。這一全球性哲學和文學思潮，傳到臺灣之後便失去了大部分本質的東西，對此，《現代文學》上刊載的作品可以為證；那些作品關於存在和寂滅的反思，如果離開臺灣的背景，讀起來便會令人很失望地發現其中的淺薄和造作。」故當時知識分子所理解的「現代主義」於家國的懷抱下，和西方正統的「現代主義」不同，這是可理解的。見李歐梵：〈追求現代性〉，載於《現代性的追求》，頁182。而白先勇自己也說：「那時，文學院裡正瀰漫著一股『存在主義』的焦慮，西方『存在主義』哲學的來龍去脈我們當初未必搞得清楚，但『存在主義』一些文學作品中對既有建制現行道德全盤否定的叛逆精神，以及作品中滲出來絲絲縷縷的虛無情緒卻正對了我們的胃口。」可見現代主義文學於這些年輕學子而言，是排解焦慮的藥方，但他們未必真懂其真義。見白先勇：〈不信青春喚不回〉，《第六隻手指》，爾雅出版社，1995，頁294。

⁵¹白先勇：〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉一文，《第六隻手指》，頁274。

⁵²白先勇：〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉，《樹猶如此》，頁185。

不得寫象徵小說，不得寫幻想小說，不得嘗試超現實主義，不得接受存在主義的思想。他們像一個父親，限制兒子的活動，不得打球，不得賽跑，不得唱歌，不得騎車，不得聽收音機——皆為了一個理由：這些都是洋玩意兒。⁵³

「心理小說」、「象徵小說」、「幻想小說」、「超現實主義」等西方現代主義潮流，都是一反寫實傳統，以探索內心的創作方式為主。故《現代文學》的三項特性——西化的、主觀的、創新的——實是互為表裡，相輔相成的三個要素，也為六〇年代台灣文學寫下了特殊的一頁。

參考文獻

一、專著

- 宋寅展 蘇成全編（1996）：《二十世紀西方文學》。大陸湖北：華中師範大學。
- 沈靜嵐（1995）：《當西風走過》。成功大學歷史語言所碩士論文。
- 吳密察編（2001）：《台灣史小事典》。台北市，遠流出版公司。
- 夏祖麗（2000）：《從城南走來 林海音傳》。台北市：天下遠見。
- 陳正然（1984）：《台灣五〇年代知識分子的文化運動——以「文星」為例》。台灣大學社會學研究所碩士論文。
- 張裕亮（1984）：《文星雜誌有中西文化論戰問題之言論分析——並論近代思想史上關於中西文化問題之言論》。政治大學新聞研究所碩士論文。
- 葉石濤（1999）：《台灣文學史綱》。高雄市：春輝。
- 劉紅（2001）：《蔣介石大傳 下》，北京市：團結出版社。

二、單篇論文

- 王文興（1960, 5月）：〈編後〉。《現代文學》，第2期。
- 王德威（1997）〈五十年代反共小說新論〉。邵玉銘等主編：《四十年來中國文學 1949—1993》。台北市：聯合文學。
- 白先勇（1995）〈不信青春喚不回〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。
- 白先勇（1995）〈流浪的中國人 台灣小說的放逐主題〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。
- 白先勇（1995）〈《現代文學》創立的時代背景及其精神風貌〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。
- 白先勇（1995）〈《現代文學》的回顧與前瞻〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。
- 白先勇（2002）〈鄰舍的南瓜〉。白先勇：《樹猶如此》。台北市：聯合文學。
- 白先勇（2002）〈六〇年代台灣文學：「現代」與「鄉土」〉。白先勇：《樹猶如此》。台北市：聯合文學。
- 李昂（1975, 10月）：〈長跑選手的孤寂——王文興訪問錄〉，《中外文學》，第四卷第五期。

⁵³ 見〈現代文學一年〉，《現代文學》第7期，1961.3，頁5—6。

李牧（1984, 3 月）：〈新文學運動歷程中的關鍵時代——試探五〇年代自由中國文學創作的思路及其所產生的影響〉，《文訊》，第 9 期。

李歐梵（1996）〈追求現代性〉。李歐梵：《現代性的追求》。台北市：麥田。

李歐梵（1987）〈中國現代文學中的現代主義〉。李歐梵：《中西文學的徊想》。台北市：遠景出版社。

呂正惠（1995）〈現代主義在台灣〉。呂正惠：《戰後台灣文學經驗》。台北市：新地出版社。

柯慶明（1995）〈短暫的青春，永遠的文學？〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。

夏志清（1995）〈《現代文學》的努力與成就〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。

尉天驥（1978）〈西化的文學〉。丘為君、陳連順編：《中國現代文學的回顧》。台北市：龍田。

陳映真（1978）〈五十年代與「現代文學」〉。丘為君、陳連順編：《中國現代文學的回顧》。台北市：龍田。

陳芳明（2001, 8 月）：〈橫的移植與現代主義之濫觴〉。《聯合文學》，202 期。

現代文學雜誌社（1961, 3 月）：〈現代文學一年〉。《現代文學》，第 7 期。

張忠棟（1989）〈為自由中國爭言論自由的胡適〉。中國論壇編委會編：《知識份子與台灣發展》。台北市：聯經出版有限公司。

蔡克健（1995）〈訪問白先勇〉。白先勇：《第六隻手指》。台北市：爾雅出版社。

蔡芳玲（1998）〈五〇年代大陸來台小說家作品論〉。陳義芝編：《台灣現代小說史綜論》。台北市：聯經。

劉紹銘（1965, 7 月）：〈懷濟安先生〉。《現代文學》，第 25 期。

龔鵬程（1997）〈台灣文學四十年〉。龔鵬程：《臺灣文學在臺灣》。台北市：駱駝。

百貨公司化妝品專櫃美容從業人員工作倦怠之研究

Research on Burnout for Cosmetologist in the Department Store
Cosmetic Counter

詹慧珊* 謝清秀**

Hui-shan Chan Ching-Hsiu Hsieh

(收件日期：93年10月13日；接受日期：94年3月1日)

中文摘要

本研究目的旨在探討百貨公司化妝品專櫃的工作環境、美容從業人員工作倦怠情形，及工作環境與工作倦怠之關係，透過文獻探討及問卷調查，北、中、南地區百貨公司之美容從業人員，共計250名。以平均數、t考驗、單因子變異數分析、薛費(Scheffe's test)事後多重比較、多元逐步迴歸分析統計方法，結論如下：一、工作環境方面：對於工作環境變項的滿意程度介於「不滿意」到「沒意見」之間，其中以『同儕凝聚力』的不滿意程度最高；而在三個層面中，也以『人際關係』的滿意度最低。另外，服務年資較久者對於『人際關係』與『制度維持與改變』層面的不滿意程度明顯高於年資較輕者。二、工作倦怠方面：以『情緒耗竭』的情形最為明顯，其次為『缺乏成就感』，再其次『無人情味』。服務年資愈低者在『無人情味』和『缺乏成就感』的不滿意程度明顯高於服務年資較高者；每月平均收入較少者在『缺乏成就感』的不滿意程度高於收入較高者；公司規模較小者在『缺乏成就感』的不滿意程度高於公司規模較大者。三、工作環境與工作倦怠的關係：經由多元逐步迴歸分析結果發現，美容從業人員會因為與公司主管同事之間的人際關係、以及從事專櫃服務工作的負荷量影響，而產生工作倦怠感。

關鍵詞：百貨公司、化妝品專櫃、美容從業人員、工作倦怠。

* 台南女子技術學院美容造型設計系講師

**台南女子技術學院美容造型設計系講師

Abstract

The major issue to be discussed in this article is to investigate the correlations between the working environment of the cosmetic counter in the department store and the burnout through articles being published and the 250 surveys being conducted over northern, mid and southern Taiwan region on the cosmetologist. With the dynamic gradually regression analysis on the mean , t test, one way ANOVA, Scheffe's tests, the conclusion is as follows:

1. In terms of working environment: for those who rank the degree of satisfaction level between “not satisfied” and “no comments”, the degree of dissatisfied ranks highest on the “peer cohesiveness”. Also, between these three variables, the degree of satisfaction level ranks the lowest on “interpersonal relationship”. In addition, for those senior employees, the degree of satisfaction level ranks relatively low on “interpersonal relationship” and “maintenance and change on system regulations” compared to the junior employees.
2. In terms of burnout “Temper exhausting” is the most obvious condition and follows with “lack of sense of achievement” and “lack of emotional tie” respectively. For the junior employees, the degree of dissatisfaction level ranks higher on “lack of emotional tie” and “lack of sense of achievement” compared to the senior employees; for those with lower monthly income, the degree of satisfaction ranks lower on “lack of sense of achievement” compared to the higher income employees. Employees who work in the organizations with smaller structure are less satisfied with the sense of achievement than those in the larger organization.
3. The correlation between the working environment and cosmetologist through the dynamic gradually regression analysis, the result is as follows: the onset of burnout among the cosmetologist depend upon the personal relationship between the managers and the staffs as well as the workload.

Key words: department store, cosmetic counter, cosmetologist, burnout

第一章 緒論

一、研究動機與目的

隨著世界經濟發展及社會的快速變遷，生活水準提昇，教育機會均等、女性在勞動力參與市場具舉足輕重的影響力。根據行政院經建委員會台灣地區就業市場情勢月報分析（1999）：台灣地區近二十年來女性勞動人口增加快速，女性勞動參與率在民國 67 年占總參與率的 39.13%，成長至民國 87 年 45.61%；67~87 年間女性勞動成長率達 3%。顯示二十年來女性投入就業市場的人數，隨著社會經濟的成長，與教育程度提昇，而有所增加。婦女投入就業市場，合宜的裝扮已成為職場基本要件，尤其在資訊普及的現代化社會，都會區人們形象儀表美化更是職場重要課題。

依據經濟部商業動態統計月報1999 年之統計：台灣地區藥類化妝品批發業及零售業營業額在 83 年為 48,330 元及 44,943 元，截至 87 年批發業及零售業營業額為 64,360 元及 58,316 元。五年之間批發業及零售業營業額分別成長了 33.17% 及 29.76%。顯示化妝品營業額之不斷成長情形，國內化妝品產業趨向多元化，面臨高消費時代的來臨，化妝品使用人口增加，使用年齡大幅下降，化妝品年銷售額成長率增加，加強服務業經營與管理刻不容緩。

Reese (2001) 美國勞工局統計預測：美容在目前及未來的就業市場是充滿前景，其就業機會將持續成長至 2008 年。鄭富元（民 90）先進各國家美容高等教育，均注重美容、髮型、整體美的技術實務、學術之研發及創新，國內應加強美容教育發展研究，才能提昇國家美容科學素養。陳榮秀(民 92)新世紀美容技職教育創新與發展研討會提及美容產業的發展在我國加入 WTO 產業結構的轉變下，其產品日趨國際化，美容產業更配合中藥化妝品的開發及奈米生物科技的研究，並朝向本土和化妝品的研製及高科技產品的努力。

在經營型態方面，目前美容界已朝向多元化整合方面去爭取商機。如結合科學儀器與化妝品科技產品，將水療 SPA 與美體護膚結合（黃宜純，民 90）。美容相關產業界除滿足現代人生活所需之服務範圍外，也意謂著消費者的視野與需求更為多元化與國際化。然而從 2002 年台灣地區受雇員工動向調查報告中呈現：美容美髮受雇人員每年約有 12,435 人退出職場，其中以 20~24 歲人數最多，計 5,305 人。長久以來從事美容美髮從業人員，須具備任勞任怨不畏艱辛的服務精神，否則無法勝任長時間站立，迎合顧客需求之服務工作。尤其初入職場學習適應期，工時長而薪資低，心理層面容易出現工作倦怠，此外非企業化經營方式，福利保障受限，從業人員工作滿意度低，容易產生工作倦怠，相對的離職機率愈高（周美惠，1994；謝清秀，2003；詹慧珊，2004）。

顯示在經濟快速發展資訊教育普及的現代社會，人們重視形象儀表美化，美容服務行業朝多元化經營，職場從業人員的服務品質、工作現況與工作倦怠等不容忽視，且亟待積極規劃與重視。化妝品專櫃人員以「商品」為推展對「人」服務的工作，面對不同的消費族群，需考慮到顧客的需求與期待、百貨公司樓層規定、公司業績壓力等；換言之化妝品專櫃人員面臨不同情境所要達成目標，其權衡取捨心理歷程，長期累積往往是情緒精力耗竭工作倦怠的原因。

國內近年來探討有關工作倦怠之研究對象，歸納多集中在社工人員（謝茉莉，民 78）、教師

(陳榮茂, 民 91; 廖光榮, 民 91)、公司員工(吳慧倩, 民 91; 徐嘉宏, 民 90; 郭盈卿, 民 89; 林志鴻, 民 87; 林信昌, 民 86)等, 相形之下以面對顧客服務業為探討對象似乎較少。基於前述的研究動機, 本文以化妝品專櫃美容從業人員為探討對象, 透過調查研究瞭解從業人員工作現況與倦怠之情形, 具體而論, 研究目的如下:

- (一)、瞭解百貨化妝品專櫃美容從業人員工作現況。
- (二)、瞭解百貨化妝品專櫃美容從業人員工作倦怠情形。
- (三)、根據研究結論, 作為改進化妝品專櫃美容從業人員工作倦怠的參考。

二、研究方法與名詞界定

- (一) 研究方法: 採文獻分析及問卷調查法, 調查對象包括北、中、南百貨專櫃化妝品美容從業人員。項目包括: 個人基本資料、工作環境和工作倦怠感受程度等。
- (二) 名詞界定:

1. 百貨公司化妝品專櫃 (Cosmetic counter in the department store): 大型零售組織, 由製造商或代理商直接設在百貨公司、專賣店的化妝品專櫃, 未經由中間批發手續, 直接有專門銷售人員。
2. 美容從業人員 (Cosmetologist): 指在百貨公司化妝品專櫃實際從事皮膚保養、化妝設計、化妝品銷售、美容技導及諮詢服務工作者。
3. 工作倦怠 (Burnout): 指因個人或工作或其他因素影響, 導致身體、精神、及態度上的疲倦、挫折感或冷漠現象, 無法處理工作上壓力、緊張與焦慮。包括情緒耗竭、無人情味、缺乏成就感三個層面。情緒耗竭, 指工作者覺得其情緒上的資源已耗盡, 在心理上無法在奉獻自己。無人情味, 缺乏成就感, 指工作者以消極的態度評量自己的工作, 且不滿意自己在工作上的成績。

第二章 文獻探討

一、百貨公司化妝品專櫃美容從業人員工作現況

Bureau (1974) 將百貨公司 (Department store) 解釋為: 涵蓋 25 名以上之零售組織, 擁有多樣產品線, 並包括服飾、家飾、布料、妝品及其他種類之產品; 每一部門為單獨的利潤中心 (Profit center) 且獨立採購各部門之貨品 (謝宜峰, 民 89)。行政院主計處 (民 89) 將百貨公司定義為: 凡在同一場所從事多種商品, 分部門零售之百貨公司均屬之。

而根據行政院衛生署 (民 85) 將化妝品定義為: 施於人體體表外部, 以增進美感、刺激嗅覺、變更容貌之物品。依功能區為: 含藥及一般化妝品。一般化妝有分為: 顏彩、保養及芳香化妝品三類。目前國內化妝品分別來自國產及國外輸入銷售方式。本文所稱化妝品專櫃是指: 由製造商或代理商直接設在百貨公司、百貨店、專賣店的化妝品專櫃, 未經由中間批發手續, 直接有專門銷售人員。

行政院主計處 (民 89) 將美容業定義為: 凡獨立經營的美容院及個人造型之行業均屬之, 未涉及醫療程序的瘦身美容也包括在內, 涵蓋化妝師、美容師、指甲修飾師等。Reese (2001)

將美容分成：頭髮、指甲和皮膚三領域範疇。其中美容師主要進行清潔和美化皮膚，也包括臉部專業保養，蠟除毛和化學產品處理；職場生涯被雇用擔任沙龍保養中心的經理、流行諮詢、化妝品公司代理人等。

我國中華民國職業標準分類（2000）將美容工作人員界定含化妝師、美容師、理髮師、美髮師、指甲修整師等。國外如美國職業分類典（1991）將美容師（Cosmetologist）定義為：提供顧客美容服務者，工作內涵為：美髮、美容與美甲。而國際職業分類典（1968）將美容師（Beautician）工作內涵定義為：臉部皮膚與指甲保養美化。

綜合前述本文所稱之美容從業人員（Cosmetologist）指在百貨公司化妝品專櫃，實際從事皮膚保養、化妝設計、化妝品銷售、美容技導及諮詢服務工作者。

近幾年經濟部統計處的資料顯示，景氣低迷時期化妝品的營業額始終保持高幅成長，每年年產值約四百多億。91年4月以來化妝品營收呈現連續六個月的高成長，91年的成長率更出現19.3%的高成長。民國91年前三季的成長率，更高達11.9%。蓬勃的商機讓國內許多傳統企業如台糖、台鹽、台塑前仆後繼投入美容保養品市場（中國時報92.2.23）。顯示國內化妝品消費高度成長及本土企業跨足發展美容產品情景，化妝品也由傳統奢侈品變為日常生活的必需品。

林素一（民 78）從事美容服務工作之調查報告中，曾提出約有32%美容從業人員常更換工作環境；年資及職位未成正相關。周美惠（民 83）早期受到傳統社會價值觀之影響，美容業者社會地位未能提昇，從業人員未能得到應有的尊敬與重視，主要在於業者缺乏現代化企業管理觀念與能力。詹慧珊（民 93）美容美髮之行業特性在勞力層面上工作時間長、體力需求大；受制傳統價值觀念定位為需勞力不需學歷、專業證照不被重視之行業；職場上工作倦怠情形來自於初入職場適應期，尤其工作環境方面，非企業化經營方式角色過度負荷，身兼數職者工作倦怠情形較容易產生。

受制傳統社會價值觀念，早期美容業者與從業人員未能得到重視。尤其在缺乏企業經營管理的理念下，較難提供健全體制與保障。王金源（民 89）傳統美容專櫃服務業以著重技術導向，期間發展為商品導向期，如今已進入消費者導向期。展望未來配合科技發展，美容行業應更重視服務管理，以滿足消費者的需求。

根據台灣地區受雇員工動向調查報告（2002）指出：美容受雇員工平均年齡以20~24歲與25~29歲人數最多。教育程度以高中職人數6,142人居多，平均每週工作時數44~48小時，美化妝師平均每月薪資為27,600元。美容從業人員工作性質為：接觸人員廣泛、工作性質機動、業績壓力大，職務上需對商品種類及功效瞭如指掌，並掌握顧客的需求、市場脈動以維持業績。

百貨公司經營以營利為主，業績往往是關注的焦點，為了達到預期營業目標，從業人員往往需不斷維持業績成長，這也是讓許多化妝品專櫃美容從業人員長期以來感到工作倦怠之處。此外在排班方式、底薪、獎金制度、月休假天數、主管巡店次數、在職訓練、福利制度、與專櫃人員之離職意願均有顯著差異存在（李珍玖，民 85）。黃鈺淵（民 92）在女性化妝品消費行為研究中指出，百貨公司專櫃仍是銷售化妝品的主要據點，並建議業者首要訓練具備專業與高度親和力銷售人員為重點。李秀蓮（民，83）面臨化妝品業高消費市場所應具備三大條件，分別為1.高品質 2.優越的技術 3.熱誠的態度。

基於百貨專櫃職業特性為工作時數長，體力需求大，業績壓力重之行業。專櫃人員服務不

同的公司，在底薪、獎金、業績、福利制度上有所差別；未來面臨著化妝品高消費市場，從業人員應具備專業知識與高度親和力，減低工作倦怠的因素，營造良好工作環境。尤其是講求策略與商機的化妝品業，皆賴於從業人員的努力推展，唯有良好的工作情緒、意願、才能有效達成工作目標；美容工作環境尤是如此，除百貨專櫃裝潢情境、設備充實外，從業人員的服務精神、態度，攸關品牌形象的良窳，畢竟美容服務業直接面對顧客，其工作熱忱、服務態度實具關鍵影響。

二、工作倦怠的意義、形成、理論及影響因素

(一) 工作倦怠的意義

英文 Burnout 為工作倦怠或工作疲乏；指因工作產生身體和情緒耗竭狀態。此名詞首先由 Freudenberger 在 1974 年提出，Maslach 1976 年進行有關工作倦怠的首度實證研究，自此工作倦怠成為研究者重視之探討方向。有關工作倦怠定義相當多，茲列舉說明如下：

學者 (年代)	工作倦怠的定義
Spanoil&Caputo (1980)	當個人的付出已超過極限而無法再付出，或無法為其工作投注所需的精力時稱之。
Maslach (1982)	對工作服務對象失去關心，是情緒耗竭 (exhaustion)、缺乏人性 (depersonalization)、低成就感 (accomplishment)、的一種癥候與症狀。
劉淑慧 (1987)	助人工作者基於社會或個人價值，過度追求不切實際工作目標且無法有效因應工作壓力與挫折，以致身心耗竭的歷程。
Pines&Aronson (1988)	長期投入高度期待情境壓力，導致身體、情緒、心智耗竭狀態。
Nelson&Elsberry (1992)	一種心理生物社會化 (a psychobiosocial process) 之過程，即個人工作者身上，所感覺與表達的橫跨職業團體，並能回應社會與政治的影響力。
Stevenson (1994)	一種使人衰弱的過程 (a debilitating)，使員工失去工作熱誠，影響她們的創造力與學習動機，最後並剝奪員工擬貢獻給組織之身、心能力。
吳慧倩 (2001)	工作者因對工作產生懷疑、疏離、厭倦，而引發一連串情緒耗竭、精疲力盡、失去工作動力的過程。

資料來源：整理自 Spanoil&Caputo (1980)，Maslach (1982)，劉淑慧 (1987)，Pines&Aronson (1988)，Nelson&Elsberry (1992)，Stevenson (1994) 吳慧倩 (2001)。

綜合前述得知工作倦怠是指身體、情緒上的耗竭。一種追求理想過程中情緒耗竭、挫敗、無助與失望，身心俱疲之體驗，導致消極的自我概念或負向行為產生。

(二) 工作倦怠的形成過程

工作倦怠的產生，均非一日造成或突然出現，而是由於工作情境內在或外在因素經歷長期日積月累地形成（張曉春，民 72）。關於工作倦怠形成過程，各學者曾提出不同模式，以連續性的發展歷程研究如 Chou , 1991; Pines , 1993，強調工作倦怠不同階段的發展順序如 Cherniss , 1980 ; Maslach , 1982 等。但多數學者認為工作倦怠涵蓋著階段性歷程。

Chou (1991) 認為工作倦怠是連續性變項，由低至高不同經驗的感受，而非「有」或「沒有」區分，換言之工作倦怠是一程度差異情形。

Cherniss 在 1980 年將工作倦怠的形成過程，分三個階段：階段一：來自需求（needs）與資源（resources）。當需求與資源發生衝突時，則個體即會產生工作壓力（Job Stress）。階段二：當工作壓力產生時，伴隨著情緒上反應，包括緊張（tension）、疲憊（fatigue）、及易怒（irritability）等現象。階段三：工作者因壓力所帶來情緒的反應，其將會採取防衛性（defensive）的機制來因應措施應變，例如退縮（withdraw）或嘲諷（cynicism）等。

Golembiewski&Munzenrider (1986) 也提出工作倦怠包括：1.非人性化 2.缺成就感 3.情緒耗竭等歷程；並認為工作倦怠階層的發展歷程，應由「缺乏人性」到「個人成就感減少」再到「情緒耗竭」。

經由前述資料得知：工作倦怠的形成，無論是連續性的發展歷程，或不同階段的發展順序，實質涵蓋長期壓力產生對工作倦怠產生生理及心理，不同反應機制的歷程。

(三) 工作倦怠的理論

工作倦怠理論研究相當多，本文根據生態學模式、社會勝任模式、三因素工作倦怠論分別探討。

1、Harrison 的社會勝任模式

Harrison (1980) 解釋工作倦怠感並非從事某些工作的必然結果，而與其知覺社會勝任能力（social competence）有關。王敬芷（民 83）社會勝任能力是指個人能力如何與社會環境互動且影響社會環境。

Ume&Harrison (1998) 曾探討臨床社會工作者（Clinical social workers）在工作環境中如何經歷工作倦怠及工作不滿意的過程。此理論模式為：壓力—倦怠—結果模式（Stress-Strain-outcome model），研究並指出：角色的衝突會強化工作倦怠及工作不滿意的感覺；而社會支持則在工作倦怠及工作不滿意間居中介及調節作用。研究中並指出多數初入社會服務業者皆有強烈的助人動機，期待能做些有助於他人的事；但助人專業者能否達成其服務人的目標，則端視各因素，如服務對象的問題嚴重性、環境資源與提供、專業指導的技能等影響。

2、Carroll 和 White 的生態學模式

Carroll 和 White (1982) 提出的生態學模式，焦點在有機體與環境生態間的互動關係。因此若從生態學的觀點為探討，工作倦怠即是由於個人變項與環境變項的交互作用，產生

功能失常情形。生態學模式分析工作倦怠時，將個人的工作環境和生活空間含蓋著(1).個人要素(2).環境要素兩項。其中(1).個人要素包括：如身心健康狀態、教育程度、專業背景、因應技巧、挫折容忍度、需求、興趣、自我價值觀等。(2).環境要素包括：(a).微觀系統 (microsystem)：最小的組織生態系統，如辦公室、機構中的各單位部門。(b).中間系統 (mesosystem)：較高層次的機構組織，包含微觀系統組成的整體，如公司。(c).外在系統 (exosystem)：指直接影響到工作者及其公司運作的外環系統，如社區、經費來源、經銷商等。(d).鉅觀系統 (macrosystem)：超越外在系統，屬於個人生活及工作空間的所有部分，如經濟景氣、高利率、通貨膨脹、高失業率等。

經由 Carroll 和 White 提出的生態學模式可歸納出：形成工作倦怠之個人與環境變項彼此間複雜影響情形。尤其環境變項受制於外在與鉅觀系統的層面之影響。

3、Maslach 和 Jackson 的三因素工作倦怠論

Maslach 和 Jackson 曾以大規模的助人工作者為研究對象，發現專業助人工作者常需耗費相當多的時間與其服務對象相處，處理其心理、社交、或生理層面問題，此種長期持續性的壓力，往往導致身、心理的疲憊，產生工作倦怠的危機。

Maslach 和 Jackson (1981) 根據研究調查資料的分析，提出三個因素的工作倦怠理論：

- (1).情緒耗竭：指專業工作者覺得情緒上的能量耗盡，心理上無法再奉獻自己。
- (2).無人情味：指專業工作者以漸進式消極的、嘲諷的態度對待其服務對象。
- (3).缺乏成就感：指專業工作者以消極性態度評量自我，自我價值低落；感到不愉快或不滿意自己在工作上的成績表現。

此外，Maslach,Schaufeli 與 Leiter (2001) 指出導致工作倦怠因子分別為：環境及個人因素。環境方面包含工作的特徵、職業特徵、組織特徵。個人因素方面包含人口統計學特徵、人格特徵、和工作態度等。Maslach 等人並進一步指出，環境因素與組織因素在工作倦怠上扮演更重要的影響。

4、工作倦怠階段模式 (Phase of Burnout)

Golembiewski&Munzenrider (1988) 提出工作倦怠階段模式，證明工作階段理論能鑑定組織成員不同程度的工作倦怠外，亦能對有嚴重工作倦怠人員有所警示效果，具有提昇組織士氣、效能之作用。此階段模式是根據：非人性化、缺成就感、情緒耗竭等，所構建成的八階段的工作倦怠漸進模式，並依據三個面向得分之高、低，而分析瞭解工作倦怠之程度差異。

綜合前述，工作倦怠會導致專業工作者服務品質的降低，如離職、曠職、和低士氣的原因之一，甚至影響個人生活層面，如生理上的疲憊、失眠、或婚姻和家庭的問題等。對於工作倦怠的研究可以從不同學門加以探討，如心裡學、社會學、管理學等層面分析其架構，由於工作倦怠往往由許多因素造成，因此進行此方面研究宜從多方面如個人、環境等

因素加以探討。

本研究以 Maslach 和 Jackson 的三因素工作倦怠理論為依據，探情緒耗竭、無人情味、缺乏成就感三方面，評量化妝品專櫃美容從業人員的工作倦怠情形。Maslach 和 Jackson (1981) 所發表「馬氏工作倦怠量表」(MBI) 近年來廣為大家所用，國內相當多研究對象（如教師、警察、護士、社會工作者）測量工作倦怠，顯示此量表具良好的信、效度。本文基於研究需要採用此量表並修改，以作為研究工具。

(四) 影響工作倦怠之相關因素：

影響工作倦怠的相關因素頗多，本文以社會人口及工作環境變項加以探討。

1、社會人口變項

(1). 年齡

年齡和工作倦怠的關係，各文獻研究有著不一致性的結果。多數研究支持二者呈負相關，即年齡愈輕愈容易產生工作倦怠感 (Streepy, 1981；陳寶芳, 民 72；劉淑惠, 民 72；郭生玉, 民 76；施耀昇, 民 80；王敬芷, 民 83；Caputo, 1991；Cook&Bank, 1993)。然國內楊蓓 (民 77) 研究顯示年齡和倦怠間並無顯著差異。

Maslach 和 Jackson (1981) 提出年輕者在情緒耗竭較年長者高，而個人成就感較年長者低；原因初接觸工作領域者懷著過高的工作理想，而在實際的情境中無法達到自我期許，因此工作前幾年往往是工作倦怠關鍵期。Farber (1984) 則發現，年齡 30~40 歲工作倦怠最強烈，其面臨職業上工作價值和經濟狀況壓力雙重取捨瓶頸。

(2). 教育程度

教育程度與工作倦怠之間關係，許多研究顯示不相同的結果。Cherniss (1980) 提出教育程度與工作倦怠成負相關，即教育程度愈高，處理工作壓力和工作倦怠的能力愈強。Maslach&Jackson (1981) 及 Kahill (1988) 發現學歷大學及研究所以上，較缺乏成就感，情緒耗竭遠超過未受大學教育者。Mc Intyre (1982) 研究教育程度與工作倦怠無顯著差異存在。

國內的研究，謝清秀 (民 92) 對美髮從業人員的調查研究，教育程度學歷愈高之從業人員對於工作職務、晉升上有較高的期望，相對於工作滿意感度較低。

(3). 性別

性別與工作倦怠之間關係，許多研究顯示不相同的結果。Anderson (1980) 及 Maslach&Jackson (1981) 研究發現女性在「情緒耗竭」情形方面遠較男性高，原因來自社會對於男女期待不同，要求女性要富有耐心、愛心等，但對待男性要求就比較寬鬆；Schwab (1981) 針對教師的研究發現，性別不同在個人成就感方面也會有所不同，通常女性成就感低於男性；Cook&Bank (1993) 對新聞從業人員研究亦如此。然 Harrison (1983) 及 Fitzgerald (1993) 研究性別在工作倦怠上無顯著差異。

(4). 婚姻狀況

Maslach&Jackson (1981)、Danylchuk (1993) 研究報告均指出單身者、離婚者情

緒耗竭遠高於已婚者。已婚者工作倦怠感低於單身或離婚者。國內也有相同結果，如周立勳（民 75）、廖貴鋒（民 75）、蔡榮貴（民 79）等均指出未婚者工作倦怠程度較已婚者嚴重，其理由為已婚者可藉由婚姻關係來調整工作情緒，或紓解工作緊張壓力。但也有研究發現婚姻狀況與工作倦怠無顯著相關，如國外 Gold (1985)、McIntyre (1982)、Schwab (1980)、和國內施耀昇（民 80）等。

(5).工作職務

Zucher (1965) 研究顯示：職位高低與工作倦怠間呈負相關（廖貴鋒，民 75）。Sarata 和 Jeppesen 研究專業工作人員比非專業工作人員的倦怠感低。職位愈高者成就感愈高，社會地位受肯定工作倦怠感低；反之職位愈低成就感低，工作倦怠感愈高（施振典，民 80）。

謝清秀（民 92）職務愈高的美髮從業人員，工作滿意度高於較低階層員工。

(6).服務年資

Streepy (1980) 及 Cook&Bank (1993) 研究指出工作年資愈久，工作倦怠較微。此外 (Maslach &Jackson, 1981；呂勝瑛，民 74；郭生玉，民 76) 等多數研究結果也證實，服務年資與工作倦怠呈反比，年資較淺所表現的工作倦怠程度愈高。謝清秀（2004）研究得到相同的結果，美髮從業人員服務年資愈久，對於環境變項的滿意度比年資較少的員工來得較高。

如同上述，百貨專櫃美容從業人員在初進入職場，需適應及學習職場中專業環境與能力，往往也是生涯中最具壓力階段。

2、工作環境變項

(1).組織規模

根據資料顯示，Moos (1981) 提出組織規模愈大，工作倦怠感愈高，原因大型公司有組織例行公事繁文縟節等規制，相對的組織規模愈小，所面對形式上難題少，工作倦怠則較低。Pine&Aronson (1988) 也表示組織結構是影響工作表現、工作滿意、工作倦怠因素，大型組織層級權責劃分導致缺乏自主性，負荷過重，容易產生低工作滿意、高離職率。

Cherniss (1980) 和 Maslach&Jackson (1981) 研究均指出，每天服務對象愈多，工作倦怠感愈高；Caputo (1991) 也有相同的結果，認為工作環境若缺乏專業自主性、角色衝突或持續繁重的工作負荷，則工作倦怠感愈高。

尤其是專櫃美容從業人員，高工作倦怠感原因之一，來自業績的壓力及品牌間的競爭。

(2).組織氣氛

組織氣氛會影響從業人員在工作上的表現、士氣與身體健康等。

Moos (1981) 將組織氣氛歸類三大層面：人際關係、制度維持與改變、目標導向。雖然組織結構對員工造成工作倦怠等影響，但若工作者在人際關係、制度維持與改變、

目標導向三層面有正向回應，則可減輕緩和工作倦怠感。

Pine&Kafry (1978) 在一項跨文化研究中指出：實質的報酬、良好的工作環境與人際關係、可減低工作倦怠；反之，若工作環境責任、壓力、衝突愈多，工作倦怠愈高；Savicki 和 Cooley (1982) 研究顯示：工作者能積極、主動參與決策，將可提高工作滿意與減低工作倦怠；此外 Matteson&Ivancevich (1987) 認為工作組織特性影響著工作倦怠，包括工作過度負荷、不良的溝通和回饋、缺乏自主性、限制自我成長機會等。國內謝清秀（民 92）人際關係融洽與組織氣氛有關，人際間的相處和樂，工作效率提昇，對於工作的滿意度便會提高，而工作倦怠減少。

第三章 研究設計與實施

一、研究架構

本研究的概念架構，係依據研究目的及相關文獻探討結果所擬定（如圖 1 所示）。自變項為「個人層面因素」與「工作環境因素」，依變項為「工作倦怠」。「個人層面因素」包括：年齡、婚姻狀況、學歷、教育背景、畢業年限、服務年資、工作職務、平均收入、組織規模、平均服務人數。「工作環境因素」包括：人際關係、制度維持與改變、目標導向。「工作倦怠」則包括：情緒耗竭、無人情味、缺乏成就感層面。

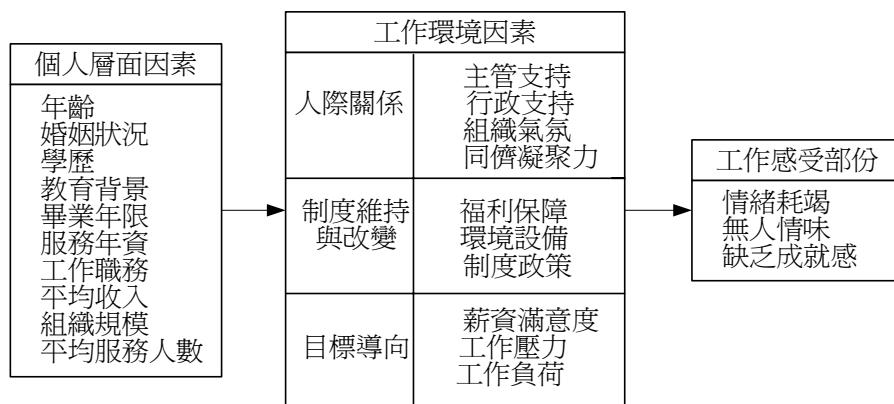


圖 1：本研究基本架構圖

二、研究工具與研究對象

本研究為探討化妝品專櫃美容從業人員工作倦怠之情形，乃編製「百貨公司化妝品專櫃美容從業人員工作倦怠調查問卷」為調查工具。問卷初稿並邀請學、業界專家就問卷內容提供改進意見(參考附錄 1 之「專家資料表」)。

研究對象以全省之百貨公司化妝品專櫃美容從業人員為對象，至於一般藥妝店、商店則未納入本研究的範圍。取樣涵蓋北、中、南各地區之中型以上百貨公司。取樣共 300 名美容從業

人員。

依北中南三區共取 60 名為預試對象，將預試完成問卷工作倦怠量表的信度，以各層面的內部一致性加以考驗。在「工作環境量表」部份，求得各層面的 Cronbach α 係數介於 .65~.82，總量表的 Cronbach α 值為 .85；「工作倦怠量表」部份，求得各層面的 Cronbach α 係數介於 .74~.85，總量表的 Cronbach α 值為 .88，顯示本問卷的內部一致性尚佳。效度以內容效度 (content validity) 加以考驗，分別委請學界及企業界的專業人士，逐題檢視原量表之適切度，再參考預試者意見，修正內容文句，以完成為本研究調查工具。

問卷確定後，進行正式施測，正式問卷的信度在「工作環境量表」部份，求得各層面的 Cronbach α 係數介於 .51~.73，總量表的 Cronbach α 值為 .85；「工作倦怠量表」部份，求得各層面的 Cronbach α 係數介於 .73~.92，總量表的 Cronbach α 值為 .88，據此可見正式問卷的內部一致性佳。

三、實施程序及資料處理

本研究對象為百貨公司化妝品專櫃美容專業人員，樣本分佈全省，故正式問卷編製完成後，依北、中、南三區的百貨公司各取樣 100 人，共計 300 個研究樣本。

表 3-1 問卷發出份數、收回份數、及有效份數統計表

	份數	百分比
發出份數	300	100.00 %
收回份數	262	87.33 %
有效份數	250	83.33 %

問卷填答的方式，在「工作環境量表」部份，依李克特五點量，反應程度採用「非常同意」、「同意」、「沒意見」、「不同意」、「非常不同意」依序給予一至五分。分數愈高者，表示對於工作環境的滿意程度愈低。在「工作倦怠量表」部份，亦依李克特五點量，反應程度採用「總是如此」、「經常如此」、「有時如此」、「很少如此」、「從未如此」依序給予五至一分。

四、統計分析方法

資料處理使用 SPSS 套裝程式進行統計分析：以平均數、標準差瞭解百貨公司專櫃美容從業人員工作倦怠現象。再以獨立樣本 t 考驗與單因子變異數分析各研究變項上的差異情形，並利用薛費(Scheffe's test)進行事後多重比較，以顯示不同人口統計變項其工作倦怠之差異性。最後為了解各相關變項是否能有效預測美容從業人員工作倦怠之情形，乃以多元逐步迴歸分析找出預測離職意願之重要變項。

第四章 研究結果分析

一、受訪者基本資料之分析

本研究共寄發 300 份問卷，回收 262 份，有效問卷 250 份，回收率 87.33 %。受訪者基本資料包括年齡、婚姻狀況、教育程度、教育背景、畢業年限、現職年資、工作職務、每個月平均收入、公司員工人數與每日服務平均人數等(人數分佈情形及百分比示列可參考表 4-1「有效樣本結構分佈表」)。

根據問卷的結果顯示，百貨公司化妝品專櫃美容從業人員在年齡方面以 24~28 歲者最多，佔 48.6%，其次是平均年齡於 29~33 歲之間，佔 23.6%。在婚姻狀況方面以未婚者佔大多數，佔 61.6%。教育程度則以學歷高中(職)者為最多，佔 55.2%，並且大多畢業於美容相關科系，佔 56.0%。畢業年限在 3~6 年的人數最多，佔 29.2%；其次是 1~3 年，佔 24.24%。於目前的工作單位服務年資則以 1~3 年的美容從業人員最多，佔 43.6%。在工作職務上，以基層專業服務人員為數最多，佔 64.8%。平均收入方面，以每個月 2~3 萬元為最多數，佔 43.2%。公司規模以員工人數 21 人以上最多，共佔 45.6%；而平均每日服務人數在 6~10 人，共佔 37.6% 最多；其次為 11~15 人，佔 27.2%。

表 4-1 有效樣本結構分佈表

N : 250 人				
人口變項	項目別	個數	百分比	
婚姻	已婚	87	34.8 %	
	未婚	154	61.6%	
	其他	9	3.6%	
實際年齡	18~23 歲	40	16.0 %	
	24~28 歲	117	48.6%	
	29~33 歲	59	23.6%	
	34~38 歲	27	10.8 %	
	39 歲及以上	7	2.8 %	
學歷	小學／國中	10	4.0%	
	高中／高職	138	55.2 %	
	專科／大學	99	39.6 %	
	研究所以上	3	1.2 %	
教育背景	美容相關科系	140	56.0%	
	非美容相關科系	110	44.0 %	
畢業年限	一年以內	22	8.8%	
	1~3 年	61	24.4%	
	3~6 年	73	29.2 %	
	6~10 年	57	22.8%	
	10~15 年	25	10.0%	
	15 年以上	12	4.8%	
工作職務	高階主管	13	5.2%	
	中階專業人員	75	30.0 %	
	基層專業人員	162	64.8%	

綜合以上資料，本研究樣本以 24~28 歲未婚女性居多，並且多數為畢業 3 至 6 年的高職美容相關科系；而在公司服務方面，以 1~3 年年資的基層專業服務人員佔多數，每個月平均收入在 2~3 萬元，平均每日服務人數在 6~10 人。

二、工作環境之資料描述分析

本節主要在分析受測者在工作環境各研究變項上之平均值與標準差，以了解受測者對於各環境變項的反應情形，分數愈高者表示對於該環境變項的同意程度愈低，分數愈低者其同意度則愈高。針對研究之結果發現，受測者對於目前工作環境的研究變項之平均值為 3.65，顯示百貨公司化妝品美容專櫃從業人員對於工作環境的滿意程度介於「不滿意」到「沒意見」之間；而其中以「同儕凝聚力」的不滿意程度最高(Mean=4.18；SD=0.68)；其次是「環境設備」(Mean=3.96；SD=0.70)。

表 4-2 受試者於工作環境變項的平均數與標準差

N=250

研究變項	平均值	標準差
主管支持	3.66	.95
行政支持	3.72	.91
組織氣氛	3.94	.75
同儕凝聚力	4.18	.68
福利保障	3.45	.90
環境設備	3.96	.70
制度政策	3.57	.93
薪資滿意度	3.29	.97
工作壓力	3.07	1.14
工作負荷	3.69	.85

三、工作環境之三個層面的資料描述分析

就環境因素量表來說，其每題得分平均值為 3.654，居於「沒意見」與「不同意」之間。在三個層面中，以「人際關係」層面的得分最高(Mean=3.877；SD=2.570)，「制度維持與改變」層面的得分次之(Mean=3.660；SD=2.047)，而以「目標導向」層面的得分最低(M=3.352；SD=2.229)。可見美容從業人員對於「人際關係」的滿意程度最低(參表 4-3)。

表 4-3 「環境因素量表」之敘述性分析表

層面名稱	平均數	標準差	題項	每題平均得分
環境 因素	人際關係	15.5080	2.5699	主管支持、行政支持 組織氣氛、同儕凝聚力
	制度維持與改變	10.9800	2.0465	福利保障、環境設備 制度政策
	目標導向	10.0560	2.2291	薪資滿意度、工作壓力 工作負荷
環境因素總量表	36.5440	5.8179		3.654

四、工作倦怠之三個層面的資料描述分析

美容從業人員對於工作倦怠方面，其每題得分平均值為 2.521，介於「很少如此」與「有時如此」之間，是屬於持較正向的回應。在三個層面中，以「情緒耗竭」層面的得分最高($M=2.974$ ； $SD=6.250$)，「缺乏成就感」層面的得分次之($M=2.328$ ； $SD=6.767$)，而以「無人情味」層面的得分最低($M=2.195$ ； $SD=4.069$)。

表 4-4 「工作倦怠量表」之敘述性分析表

層面名稱	平均數	標準差	題項數	每題平均得分
工作倦怠	情緒耗竭	26.7640	6.2502	9 2.974
	無人情味	13.1680	4.0692	6 2.195
	缺乏成就感	25.6080	6.7674	11 2.328
工作倦怠總量表	65.5400	13.0076	26	2.521

五、人口統計變項與環境因素之差異性分析

本節主要利用 T 檢定與單因子變異數 One-way ANOVA 檢定方式來探討人口統計變項的不同，在環境變項歸類的三個層面之同意程度是否有差異存在，人口統計變項包括：婚姻狀況、年齡、學歷、教育背景、畢業年限、服務年資、工作職務、平均收入、公司規模、每日平均服務人數。並將檢定結果列於表 4-5 所示：

表 4-5 人口統計變項於環境變項的滿意度之 One-way ANOVA 結果一覽表

	婚姻	年齡	學歷	教育 背景	畢業 年限	現職 年資	工作 職務	平均 收入	公司 規模	服務 人數
人際關係	.822	.139	.359	.995	.014*	.000**	.232	.013*	.943	.056
制度維持	.559	.531	.981	.794	.079	.002*	.763	.222	.924	.008*
目標導向	.466	.707	.598	.464	.371	.154	.188	.478	.161	.205

由表 4-5 之分析結果顯示，整體看來，在人口統計變項對於環境變項的滿意度方面：婚姻、年齡、學歷、教育背景、工作職務、公司規模大小均沒有顯著差異。

在服務年資方面，對於『人際關係』、『制度維持與改變』則有顯著的差異，依 Scheffe 事後比較後發現，在『人際關係』層面，「6-10 年」年資的化妝品專櫃人員的不滿意程度高於「0-1 年」和「1-3 年」的專櫃人員；而在『制度維持與改變』層面，「6-10 年」年資的化妝品專櫃人員的不滿意程度亦高於「1-3 年」的專櫃人員（參表 4-6）。

在服務人數方面，對於『制度維持與改變』呈現顯著差異，依 Scheffe 事後比較後發現，每天服務對象在「11-15 人」的化妝品專櫃人員的不滿意程度高於服務對象在「21 人以上」的專櫃人員（參表 4-6）。

表 4-6 人口統計變項對環境因素三個層面之顯著性分析(Scheffe 事後多重比較)

人口統計變項	層面	事後多重比較	平均差異值
服務年資	人際關係	「6~10 年」 > 「0~1 年」； 「6~10 年」 > 「1~3 年」。	2.030 ; 2.248
	制度維持與改變	「6~10 年」 > 「1~3 年」。	1.457
服務人數	制度維持與改變	「11~15 人」 > 「21 人以上」	1.7288

六、人口統計變項與工作倦怠之差異性分析

本節主要利用 T 檢定與單因子變異數 One-way ANOVA 檢定方式來探討人口統計變項的不同，在工作倦怠量表歸類的三個層面之同意程度是否有差異存在。並將檢定結果列於表 4-7 所示：

表 4-7 人口統計變項於工作倦怠之 One-way ANOVA 結果一覽表

	婚姻	年齡	學歷	教育 背景	畢業 年限	現職 年資	工作 職務	平均 收入	公司 規模	服務 人數
情緒耗竭	.068	.520	.132	.022*	.348	.361	.739	.759	.485	.000**
無人情味	.357	.626	.290	.046*	.116	.002*	.861	.229	.457	.020*
乏安全感	.556	.098	.368	.251	.002*	.000**	.134	.000**	.001**	.004*

由表 4-7 之分析結果顯示，在人口統計變項對於工作倦怠方面：婚姻、年齡、學歷、工作職務均沒有顯著差異。

在教育背景方面，對於『情緒耗竭』與『無人情味』則有顯著的差異，依 Scheffe 事後比較以上二項的結果發現，「非美容相關科系畢業」的化妝品專櫃人員的不滿意程度，皆高於「美容相關科系畢業」的專櫃人員(表 4-8)。

表 4-8 教育背景對工作倦怠之顯著性分析

層面名稱	t 值	P-Value	平均值；標準差	比較
教育背景	-2.302*	0.022	1 (Mean=25.964 ; SD=6.255)	非美容相關科系畢業 > 美容相關科系畢業
			2 (Mean=27.782 ; SD=6.122)	美容相關科系畢業
無人情味	-2.001*	0.046	1 (Mean=12.714 ; SD=3.750)	非美容相關科系畢業 >
			2 (Mean=13.746 ; SD=4.392)	美容相關科系畢業

註 1： * P<0.5

在畢業年限方面，對於『乏成就感』呈現顯著性差異，依 Scheffe 事後比較發現畢業「1-3 年」的化妝品專櫃人員的不滿意程度，高於「10-15 年」的專櫃人員。

在現職年資方面，對於『無人情味』、『乏成就感』呈現顯著性差異，依 Scheffe 事後比較發現，年資在「1-3 年」以下的化妝品專櫃人員的不滿意程度皆高於「3-6 年」以上的的專櫃人員。

在平均收入方面，對於『乏成就感』呈現顯著性差異，依 Scheffe 事後比較發現收入在「1 萬 5 仟元」的化妝品專櫃人員的不滿意程度，高於「3-4 萬元」與「10-15 年」的專櫃人員。

在公司規模大小方面，對於『乏成就感』呈現顯著性差異，依 Scheffe 事後比較發現，規模在「16-20 人」的化妝品專櫃人員的不滿意程度高於「21 人以上」的專櫃人員。

在每日平均服務人數方面，對於『情緒耗竭』、『無人情味』、『乏成就感』三個層面皆呈現顯著性差異，依 Scheffe 事後比較發現，在『情緒耗竭』層面，服務人數在「5 人以下」的化妝品專櫃人員的不滿意程度，高於「6-10 人」與「11-15 人」的專櫃人員；另外，服務人數在「21 人以上」的專櫃人員的不滿意程度，也高於「11-15 人」的專櫃人員。在『無人情味』、『乏成就感』層面中，服務人數在「5 人以下」的化妝品專櫃人員的不滿意程度，則皆高於「11-15 人」的專櫃人員。

表 4-9 人口統計變項對工作倦怠三個層面之顯著性分析(Scheffe 事後多重比較)

人口統計變項	層面	事後多重比較	平均差異值
畢業年限	乏成就感	「1-3 年」 > 「10-15 年」	5.344
服務年資	無人情味	「0~1 年」 > 「6~10 年」	2.931
		「1~3 年」 > 「6~10 年」	2.839
	乏成就感	「0~1 年」 > 「3~6 年」	4.217
		「0~1 年」 > 「6~10 年」	8.320
		「0~1 年」 > 「10 年以上」	8.958
		「1~3 年」 > 「6~10 年」	6.734
平均收入	乏成就感	「1 萬 5 仟元」 > 「3-4 萬元」	6.425
		「1 萬 5 仟元」 > 「5-6 萬元」	8.878
公司規模	乏成就感	「16-20 人」 > 「21 人以上」	5.405
服務人數	情緒耗竭	「5 人以下」 > 「6-10 人」	4.000
		「5 人以下」 > 「11-15 人」	5.145
		「21 人以上」 > 「11-15 人」	5.050
	無人情味	「5 人以下」 > 「11-15 人」	2.552
	乏成就感	「5 人以下」 > 「11-15 人」	4.672

七、工作環境與美容從業人員的工作倦怠之關係

本研究為了解百貨公司工作環境是否能有效預測美容從業人員工作倦怠之情形，乃以工作環境的十個變項、與工作環境之三個層面為預測變項，工作倦怠為效標變項，進行多元逐步迴歸分析，結果列於表 4-10。其迴歸分析結果顯示影響美容從業人員工作倦怠的工作環境因變項包含人際關係、工作負荷量。

表 4-10 工作倦怠之多元逐步迴歸分析

預測變項	複相關係數 (R)	決定係數 (R ²)	增加解釋量 R ²	F 值	F	標準化迴歸係數	
						Beta	
人際關係	.416	.173	.173	52.007	.000	-.416	***
工作負荷量	.443	.197	.023	7.127	.008	-.166	**

第五章 結論與建議

本研究以百貨公司化妝品專櫃美容從業人員為主要對象，採問卷調查方法搜集資料，旨在探討化妝品專櫃工作環境與美容從業人員工作倦怠的關係，具體而言結論如下：

一、綜合結論：

- (一) 根據結果顯示，美容從業人員對於百貨公司工作環境變項的滿意程度以『同儕凝聚力』的不滿意程度最高，而在三個層面中，也以『人際關係』的滿意度最低。探究其原因，百貨公司的專櫃人員上班方式大多取分次輪班，故從業人員在獨立的服務流程中直接面對消費者，比較少有機會做同儕之間的支援與協助，以致與同儕、及行政主管之間的關係較疏離。
- (二) 從調查樣本中發現，年資較久的美容從業人員對於『人際關係』與『制度維持與改變』層面的不滿意程度明顯高於年資較輕的美容從業人員；在『人際關係』方面，可能是因為美容從業人員在公司的年資愈久，對於人際關係的期待愈多，但如上述說明有關美容專櫃之特點所致，並無較充裕時間與同儕交流。另外，針對『制度維持與改變』，探究其原因，專櫃公司的制度對於年資較久的從業人員並無特別的優待，完全憑藉業績高低來予以給薪，此對於年資較久的從業人員來說，難免產生未受重視之感。
- (三) 美容從業人員對於工作倦怠方面，以『情緒耗竭』的情形最為明顯，探究其最大原因在於百貨公司的美容從業人員的平均年齡較輕，社會經歷較不足，然而專櫃的服務對象卻又不固定，從業人員每天面對新客戶，容易因對象的不同反應，而影響工作情緒，長期下來的神經緊繩，便容易產生情緒耗竭的心理不適應情形。
- (四) 依百貨公司化妝品專櫃的工作環境與美容從業人員工作倦怠的分析結果發現，專櫃服務工作的沈重負荷量，明顯產生從業人員的工作倦怠感。歸納總總原因，仍是由於無

法勝任長時間的站立、平均薪資偏低、同儕之間的支援不足，以及迎合客戶需求的服務壓力導致。

二、建議

本研究基於文獻探討及以上研究結果，認為想要減少美容從業人員工作倦怠之情形，需從多方面進行，以下分別針對美容相關企業者、美容從業人員提出幾點淺見，期能作為預防或改善美容從業人員工作倦怠情形之參考。

(一) 對美容相關企業的建議

1. 注重美容從業人員的心理輔導

由於百貨公司的專櫃工作有激烈的業績競爭和壓力，難免員工容易產生同儕間的利益衝突、以及面對顧客銷售的挫折感，因此公司除了提供專業的課程訓練之外，更需不定時地適時提供員工紓解工作壓力的方式與管道，以凝聚組織內同儕間的向心力，有助於減輕工作倦怠之情形。

2. 加強福利制度，建立良好的溝通方式

本研究發現年資愈久的美容從業人員對於『制度維持與改變』層面的滿意程度則愈低，此可能是因為專櫃工作並不因為年資的累積，而享有更優渥的待遇，反而更需面臨年齡的增長、體能之考驗、或更高業績的壓力等因素。故公司應深入思考，於制度方面是否有適當的政策支援，以保障美容從業人員應享有之權利。同時，建立有效的溝通方式，促進勞資雙方交換表達意見的機會，有助於企業營運的推展。

3. 加強對專業性的認定，明確訂定專業晉級考核標準

美容隸屬人力服務行業，如何讓人員適才適用，專業被尊重受重視，此種肯定對於從業人員的工作情緒及效率具提昇作用。故本研究建議業者可以加強對專業證照的認定，採公平、客觀、標準的方式，並明確訂定員工晉級升遷辦法，包含人員的晉級制度、考評方式、獎勵辦法…等。讓有志於此行業人員得以升遷、發揮專長。

(二) 對美容從業人員的建議

1. 主動參與各項進修，促進專業成長

為了滿足不同消費者的各種需求，美容從業人員於專業學理及技術服務上的不斷精進，除了可以充實自我，更可增進個人的自信，加強消費者的忠誠度。同時，透過持續的學習成長，對於本行業的專業知能有更深入的體認，較容易產生強烈的認同感。

2. 尋求諮商對象與管道

由於美容相關產品眾多繁雜、品牌競爭激烈，以及獨立面對消費者的雙重壓力，難免產生美容從業人員的心理挫敗感，因此，正確的行業認知及隨時的自我調適相當重要，如果個人無法獲得合宜的壓力釋放時，應立即尋求親友的關懷與鼓勵，有時也可以透過同事間的經驗分享，得到正面的情緒宣洩。

3. 安排適當的休閒活動

工作時間較長及不定時，往往造成美容從業人員疏於運動或休閒，加上長時間站立及處於室內冷氣環境，容易減弱人體自然的抗熱機能，而影響基礎代謝能力。故適時的休閒活動，對身心大有幫助，且正當的休閒活動更可促進良好的人際關係，有助於社交範圍之擴展。

參考文獻

一、中文部分

- 行政院主計處編印（2000）**中華民國行業標準分類**。
- 行政院主計處編印（2000）**中華民國職業分類標準**。
- 行政院衛生署編印（1996）**美容丙級技能檢定試題**。
- 行政院勞委會編印（1996）**美容乙級技能檢定試題**。
- 行政院經濟建設委員會（1999）**就業市場情勢月報**（10），14-24。
- 經濟部統計處（1999）**商業動態統計月報**（12），26-44。
- 李誠偉（2003）三台粉墨登場化妝品市場淘金，中國時報，第3版。
- 王金源（2000）**化妝品衍生服務業現況與未來**。中華民國化妝品科技學會。47
- 方國權（2003）**新世紀美容技職教育創新與發展研討會**。出版：弘光科技大學化妝品應用與管理系。
- 周美惠（1994）樂觀建教職校與美容院之體質改善。28期。**美育** 37~41
- 李秀蓮（1994）高消費美容院的三大條件。**美育** 37-41，中國文化大學家政系/台灣資生堂股份有限公司。
- 楊蓓（1988）台灣地區縣市政府社會工作人員工作壓力、社會支持與職業倦怠之研究。**中國社會學刊**，12期，69-107。
- 施耀昇（1991）教師工作倦怠研究的理論模式及實徵研究之探討。**嘉義師院學報**，5期，91-122。
- 張曉春（1983）專業人員工作疲乏研究架構之探討（上）。**思與言**，21卷，1期，66~79
- 鄭富元（2001）美容科學學術研討會：東方工商專科學校化妝品應用與管理科
- 王敬芷（1994）**台灣地區公共圖書館工作環境與館員工作倦怠之研究**。國立台灣師範大學社會教育研究所碩士論文。
- 林素一，黃佩錚，詹慧珊（1989）**中等學校美容科畢業生就業情況之研究計劃**。72-76。中國文化大學家政系、台灣資生堂股份有限公司。
- 林信昌（1997）**新聞從業人員工作倦怠現象研究**。國立政治大學新聞學研究所碩士論文。
- 李珍玖（1996）**主管領導形態、人力資源制度對百貨專櫃人員離職意願之探討**。靜宜大學管理科學研究所碩士論文。
- 陳榮秀（2003）**新世紀美容技職教育創新與發展研討會**。出版：弘光科技大學化妝品應用與管理系。

- 黃宜純（2001）美容美髮技職教育與產業，**技術與職業教育百科全書 6**，教育部技職司編印。
- 徐女琇（1996）**美容從業人員專業能力之研究**。中國文化大學家政研究所碩士論文。
- 周立勳（1986）**國小教師工作壓力、控制信念與職業倦怠關係之研究**。國立高雄師範大學教育研究所碩士論文。
- 林志鴻（1987）**資訊工作人員工作倦怠之研究**。大葉大學資訊管理研究所碩士論文。
- 吳慧倩（2002）**行銷人員的工作倦怠-探索性研究**。國立中正大學企業管理研究所碩士論文。
- 徐嘉宏（2000）**領導方式、角色壓力及社會支持與百貨專櫃人員工作倦怠之研究**。國立中山大學人力資源管理研究所碩士論文。
- 郭生玉（1987）**國中教師工作心態與背景因素關係之研究**。國立台灣師範大學心理學系教育心理學報，20 期，37-54。
- 蔡榮貴（1990）**我國中小學教師職業倦怠及其相關因素之研究**。台南：供學出版社。
- 廖貴鋒（1986）**國中教師角色衝突、角色不明確與工作倦怠之研究**。國立台灣師範大學教育研究所碩士論文。
- 廖光榮（2002）**國中資源班教師工作壓力與工作倦怠之研究**。國立台灣師範大學工業教育研究所碩士論文。
- 謝宜峰（2000）**百貨公司樓面管理人員離職意願及其相關因素之研究**。國立台灣師範大學工業科技教育研究所碩士論文。
- 黃鈺淵（2003）**台北市女性化妝品消費行為之研究**。中國文化大學生活應用科學研究所碩士論文。
- 陳寶芳（1983）**社會工作員之工作疲乏、工作滿足與工作意願關聯性之研究**。東吳大學社會學研究所碩士論文。
- 劉淑惠（1987）**助人工作者職業倦怠量表之編制與調查研究**。國立台灣師範學院輔導研究所碩士論文。
- 詹慧珊等（2004）**美容美髮從業人員行業特性與工作倦怠之研究**。臺南女院學報，23 期，181-206。
- 謝茉莉（1988）**工作色壓力、性格特質與工作倦怠之相關研究**。國立台灣師範學衛生教育研究所碩士論文。
- 謝清秀（2002）**美髮從業人員工作滿意與留職意願相關性之探討**。樹德科技大學碩士論文。

二、外文部分

- Anderson,M.B.(1980).A study of differences among perceived needs deficiencies perceivers burnout, and select background variables for classroom teachers. Doctoral dissertation, Educational Administration. Department of Educational University of Connecticut.
- Captó,Janette S(1991). *Stress and Burnout in Library Service*. Phoenix, AZ:Oryx Press.
- Carroll,J.F.,& White,L.W.(1982). Theory Building: Integrating Individual and Environmental Factors within an Ecological Framework. In Paine, W. S.(1982). *Job Stress and Burnout*

- Research, theory, and Intervention Perspectives.* Caulifornia:Sage Publication.Inc.
- Cook,Betsy B.&Banks,Steven R(1993)."Predictors of Job Burnout in Reporters and Copy Editors."
- Journalism Quarterly* Vol.70,No.1:108-117.
- Cherniss, C. (1980). *Staff burnout: Job stress in the Human services.* Beverly Hills: Sage Publications.
- Chou,Tien-suz.(1991)."Review of Research on the Stress-burnout Process." *Journal of National Taipei Teachers College* Vol.IV:339-358.
- Cosmetology on the cutting edge(1998) *Career World*, 26 p.28
- Danylchuk, K. E. (1993). *Occupational Burnout in Physical Education Faculties: A study of Contributing Factors (Burnout).* (Doctoral Dissertation, The University of Regina, Canada.) Dissertation Abstracts International,54, 123A.
- Faber, B. A. (1983). *Stress and burnout in the human service professionals.* New York: pergamom press.Inc.
- Faber, B. A. (1984). Introducation: A critical perspective on burnout. In B. A Faber (ED), *stress and burnout human service professionals.* New York: pergamom press.
- Farber, B. A. (1986) *Stress and burnout in Suburban Teachers*, Journal of Educational Perspective, Plemun Press, New York.
- Freudenberger,H.J.(1974).Staff burnout. *Journal of Social Issue*.31(3),159~165.
- Freudenberger,H.J.&Richelson,G.(1980).Burnout:The High Cost of High Achievement,Grarden City,NY:Anchor Press Double&Company.
- Fitzgerald,S.(1993).*The Stress Illness Relationship among Dissertation Abstracts International*,53, 6598B.
- Forney,D.S.,&Wallace-Schutzman,F.,& Wiggers,T.T.(1982).Burnout among Career Development Professionals:Preliminary Findings and Implications. *The Personnel and Guidance Journal*,60 (7),435-439.
- Golembiewski,R.T.,&Munzenrider,R.F.,&Stevenson, J.G., (1986) *Stress in sorganizations*, CBS Educational and Professional Publishing, Adivision of CSB Inc.
- Harrison,W.D.(1980) Role Strain and Burnout in Child Protective Service Workers. Social Service Review,54(1),31-44.
- Harrison,W.D.(1983) A Social competence model of burnout In B.A. Faber (ED) ,Stress and burnout in the human service professions.New York:Pergamon Press.
- Kahill,S(1988) "Symptoms of Professional Burnout:A Review of the Empirical Evidence," *Canadian Psychology*,29,p.284-297.
- Maslach,C. (1978) .The Client Role in Staff Burnout. *Journal of Social Issues*, 34(4), 111-124.
- Maslach,C.,& Jackson,S.E.(1981). The Maslach Burnout Inventory.Palo Alto, CA:Consulting Psychologists Press.

- Maslach,C.,&Jackson,S.E(1981).The Measurement of Experienced Burnout, Journal of Occupational Behaviour,2,99-113.
- Maslach,C.,(1982).Job Stress and Burnout:Research,Theory, and Intervention Perspectives,Beverly Hills;sage Publications.
- Matteson,Michael T&Ivancevich,John M. (1987) Controlling Work Stress:Effective Human Resource and Management Strategies.San Francisco:Jossey-Bass.
- Mc Intyre,T.(1982). *Factors Related to Burnout: A Review of Research.*(ERIC ED:218 098)
- Moos,R.H.(1981).Work Environment Scale Manual.Pale Alto,CA:Consulting Psychology Press.
- Nelson, F. E. & Elsberry, N.(1992), “Levels of Burnout among University. Employees,” *Journal of Health and Human Resources Administration*, 14, p.402-423.
- Owens,R.C.,&Mundy,G.,&Harrison,S.R.(1980). *Theather Satisfaction in Georgia and the Nation:Status and Trends.Teacher Burnout:Cases and Possible Cures.* Issues for Education Series. (ED 194 515).
- Pines,A.,&Kafry,D.(1978).Occupational Tedium in the Social aServices. *Social Work*, 23(6), 499-507
- Pines, A., & Arson, E. (1988). *Career Burnout:Cases and Cures.* New York:A Division of Macmillan, Inc.
- Presly,P.H.(1982). *Teacher Burnout in Special Education-Myth or Reality?*(ED218 909)
- Reese,S.(2001). *Connecting Educational &Careers*, 76 p1~2
- Savicki,V.,&Cooley,E.J.(1982).Implications of Burnout Research and Theory for Counselor Educators. *The personnel and Guidance Journal*, 60(7),415-419.
- Spaniol,L.,&Caputo,J.(1980).How.to.Recogniize, Cope with and Avoid Professional Burnout. *Instructional Innovator*, 25(9), 18-20.
- Stevens, G.B. & O'Neill, P. (1983),“Expectation and Burnout in the Developmental Disabilities Field,” *American Journal of Community Psychology*, 11, p.615-627.
- Streepy, J. (1981). *Direct-Service Providers and Burnout*, The Journal of Contemporary Social Work,352-361
- Um, M. Y. & Harrison, D. F. (1988).”Role Stressors, Burnout, Mediators, and Job Satisfaction: A Stress-Strain-Outcome Model and an Empirical Test,” *Social Work Research*,22,p.100-115.
- Watins, C. E. (1983). Burnout in counseling practice *The personnel and Guidance Journal*, 61(5),304-308.
- Iernational Lab our Office (1968) *International Standard Classification Of Occupations.*

附 錄

表 1 專家訪談資料表

訪談對象	訪問專家	服務單位與職稱	工作年資
學界人士	陳美均	萬能科技大學 化妝品管理系 講師	13 年
	趙康媛	經國技術學院 化妝品管理系 講師	10 年
	曾玉瓶	樹德科技大學 流行設計系 講師	14 年
	朱惠英	台南女子技術學院 生活應用科學系 講師	10 年
業界資深主管 與專家	朱開邦	德國歌劇魅影化妝品公司總經理	15 年
	李麗香	資生堂股份有限公司 主任	18 年
	黃韻如	漾造型 技術總監	10 年
	黃新璇	克麗絲汀迪奧化妝品公司	10 年
	陳秀足	華粧佳人化妝品公司 講師	10 年
	林榮枝	植村秀化妝品公司 教育總監	15 年

國小「社區藝術地圖」課程與創新教學之行動研究

An Action Research on the “Community Art Map” Curriculum and Creative Teaching at Elementary School in Taiwan

黃嘉勝*

Chia-Sen Huang

(收件日期：93年10月14日；接受日期：94年3月1日)

摘要

在社口國小，社區裡有許多獨特的人文景觀：大夫第、筱雲山莊、犁記、崑派、萬興宮、石頭公等都具有歷史與藝術的元素。社口的孩子在這個社區長大，對於生活社區裡的景物應該最有感覺。每一種景物圖像都服務不同的目的，孩子應該也要有屬於他們的景物與圖像。或許關於孩子所關心的、感興趣的泥土、蝴蝶、生活…的地圖，可幫助他們形塑出另一種未來的希望。基於這樣的想法，社口的孩子在這個社區長大，對於生活社區裡的景物應該最有感覺，因此，從社區的特色為元素出發，開發藝術欣賞與創作的課程，涵融視覺、音樂、表演和展示，豐富孩子的學習生活，加深對家鄉的認同感是開啓本研究的動機。本研究目的為：(1) 發展教師運用自編學校本位社區藝術與人文教材內涵創造思考教學模式與課程內容，(2) 探討教師實施社區藝術創作與鑑賞創考思考教學之歷程及教學上的反省。本研究就是將社區資源化成創意教學的行動研究實例。本研究以台中師院1位教授與台中縣社口國小1位校長及6位教師組成團隊，以不斷反思、回饋、修正的歷程，開發學校本位社區藝術教育課程。本研究擷取社區景觀元素，結合創意教學策略，發展出系統性的三至六年級的藝術與人文課程教材「社區藝術地圖」32單元，是一套適合台中縣社口國小以及鄰近地區國小藝術與人文課程教學應用的教材。

本研究採質量性並重的研究方式，研究工具結合各種搜集資料的方法如：觀察法、實地參觀、專家座談、分享課程開發成果、與當地民俗專家訪談、與學生深度訪談、作品分析、問卷調查等，進行時效性的資料收集，並提供適時的回饋，以促成實際問題的解決為導向。此外本研究並作各單元教材詳細「教學觀察紀錄」，以提供任課教師回饋與改進之反思與具體方法。本研究在課程發展模式方面，主要有分析社區特色、依次為擷取社區藝術元素、設計藝術與人文課程、反思與回饋、試教、修正回饋、及正式教學等步驟。藉由本研究可獲得下列預期成果：(1) 國小藝術與人文領域教師可從教學中學得如何運用創造思考教學於社區藝術與人文教材內涵中，以有效引導學生具有創作與鑑賞創新設計能力，並對行動研究理論與實務有所體認；(2) 研究小組成員可學得對於啟發學生在藝術與人文領域中，創作與鑑賞創新設計能力的知識之專業成長；及(3) 國小學生可學得運用周遭社區資源，以創意及想像力來設計創新成品。

關鍵詞：社區藝術地圖、創新教學、行動研究、國小

*國立臺中師範學院美勞教育學系教授

Abstract

Privileged to be situated in a unique human landscape, Sheh-koou Elementary School, Taichung County is a part of the community where Grand Master Residence, Sheau-Yun Mansion, Li's Pastry, Kuen's Pastry, Wann-shing Temple, Stone Temple have their long-standing historical and artistic heritage. Children grown within the community are bound to develop their identity toward the landscape. Each scenery serves its individual purpose. Children also are entitled to have their own landscape and images. A map, which indicates the earth, butterfly, living environment, etc. of children's concerns and interests, will perhaps help them shape up an alternative hope for the future. Based on this philosophy, children grown within the community are bound to develop their identity toward the landscape. Hence, this research was motivated to starting out from the unique features of the community in cultivating curriculum of art appreciation and creation, incorporating visual sensory, music, performance and demonstration, diversifying children's learning experience, and deepening their identity toward their homeland. Thus, the aims of this research are to (1) exploring teachers' efficacy in applying teacher-designed school-based curriculum of community art and humanity materials incorporating creative thinking teaching; (2) promoting students' ability of art creation and appreciation of creative design; (3) exploring the process and reflection during teachers' executing community art creation and the appreciation of creative thinking teaching. This research is an example of an action research on transforming community resources into creative teaching. Through the process of consequent reflection, feedbacks and modification, the team members of this research, composed of 1 professor from National Taichung Teachers College, 1 principal and 6 teachers from Sheh-koou Elementary School, Taichung County, attempts to develop a school-based community art curriculum. With the inclusion of landscape elements from the community and creative teaching strategy, this research has developed a systematic Arts and Humanity curriculum we so named as "Community Art Map." (CAP) Comprising 32 units and targeting the students from the 3rd to 6th graders, the CAP is a set of Arts and Humanity curriculum both suitable for Sheh-koou Elementary School, Taichung County and the neighboring elementary schools within the community.

This paper has applied both qualitative and quantitative methods, combining various data collecting tools such as observation, field trip, symposium, sharing results of curriculum development, interviewing with local folk art specialists, holding in-depth interview with students, analysis of art work, questionnaires. In achieving a problem-solving oriented research, the team has engaged collecting valid data and providing immediate feedbacks. In addition, this research also preserved elaborate "teaching observation record" so as to provide feedbacks for the teachers and as reference for reflection and improvement. In regards to the curriculum development model, this research aims mainly at the analysis of the unique features of the community, following the steps of culling artistic elements of the community, designing Arts and Humanity curriculum, reflection and feedbacks, trial-teaching, feedbacks for modification, and formal teaching. The design of the research is to provide the following outcomes: (1) teachers of the Arts and Humanity learning domain will be benefited from

acquiring specific ways of incorporating creative thinking teaching into community Arts and Humanity materials, hence to effectively cultivating students with abilities of creating and appreciating creative designs, and then developing an understanding toward theories and practices of the action research; (2) members of the research team will acquire professional growth in inspiring students' ability to create and appreciate creative design on the Arts and Humanity domain; and (3) students of elementary school will attain the knowledge of utilizing resources from the community to design innovated art work with creativity and imagination.

Key words: community art map, creative teaching, action research, elementary school

壹、研究動機與目的

一、研究動機

國小階段的學童，其創意大部份來自學習活動，不論是課堂上的教學或團體活動，皆有激發的功能，藉由各項活動可啓發他們潛能發展，訓練感官能力的調和發展，培養陌生環境的適應能力，進一步對周遭事物產生好奇與求知的欲望，老師也可藉由孩童的實際活動，鼓勵他們多去發現與思索以解決問題，即是一種創造能力。此時所產生的創意思想，只要適時的融入一些創造思考的觀念，一定能建構出更新更具創意的點子，也必能成為有用或具有參考價值的構想（黃幸美，民 82）。

「我國知識經濟發展方案」中明確提出培育國民創新能力以提昇競爭力（行政院經濟建設委員會，民 89）。而創新能力的培育，宜自幼童開始。教育部於民國 89 年所公佈實施之「國民中小學九年一貫課程」中亦明白表示期望能培養學生「主動探索與研究能力」、「獨立思考與解決問題能力」。為順利推動創造力教育，創造力教育白皮書提出了六個先期行動方案：一、創意學子栽植列車。二、創意教師成長工程，三、創意學校總體營造，四、創意生活全民提案，五、創意智庫線上學習，六、創意學養持續紮根（教育部，民 90）。因此如何提昇學童創造思考能力，是值得探討的。再者，二十一世紀將是一場科技與腦力之爭，倘若能夠突破傳統的巢臼，積極推動以創造力為基礎的各項研發，他日必能在未來的世界佔有舉足輕重的地位。

自九十學年度開始全面實施九年一貫課程，揭櫫現階段國民教育的目標，在透過人與自己、人與社會、人與自然等人性化、生活化、適性化、統整化與現代化之學習領域教育活動中，期望能達到十項的能力指標（教育部，民 90）。而彈性課程時間的安排、學校本位課程的重視，讓老師尋回課程設計的專業能力，是本次教改的特點之一。加拿大教育學者大衛·布萊特（David Prart）在其著作《課程設計教育專業手冊》中論述：「提倡必須以學校為基礎來發展課程的人認為：如果要實現改進課程的目的，那麼課程發展必須以個別的學校來進行；同時，課程改革應該由老師來設計與實行，因為老師受其影響最大。顯然，這個立場表達了過去被我們忽略的意涵：以學校為基礎的課程若要成功的被實行，個別的教師必須有機會發揮在課程設計的專業知識」（黃銘惇、張慧芝譯，民 89，頁 53）。其次以藝術教育的觀點而言，聯合國教科文組織在一九九九年十一月，第三十屆年會中，理事長梅爾（Federico Mayor）首度提出藝術教育宣言，極力倡導藝術教育對每個人的重要性。他認為創造力是人類之所以凌駕萬物的關鍵，也是我們希望之所在。而提升創造力之鑰，就在藝術教育（洪毅妍，民 90）。近年來，美國教育人士展開藝術如何影響學習的實驗教學計畫，而且成果驚人。哥倫比亞大學針對美國東岸四到八年級學生進行實驗的結果顯示，充分得到藝術學習機會學生的創造力，是藝術學習機會不足學生的三倍之多（張華芸，民 90），由此可見藝術教育影響之深遠。

在台灣，根據天下雜誌在民國九十年對全國十八歲以上民眾分層隨機抽樣調查，成功訪問 1077 份有效樣本，進行「美感能力大調查」，六成二的受訪者認為，美感能力可以「幫助小孩尊重自我，也尊重別人」，五成三的人則認為可以「提高小孩的創造力」。雖然，大多受訪者肯定美感能力對小孩的重要性，一旦碰到現實的教育體系，美育的重要卻落在五育之末（洪懿妍，

民 90)。可見在台灣，對藝術教育重要性的覺醒，仍有繼續努力的空間。針對九年一貫課程中變革很大的「藝術與人文」領域，教育部次長范巽綠解釋：「這門課並不偏重在藝術的技法、表現層次上，而是回到人的內心、人的身體感覺、人的創造能力，以及對美感的欣賞。」(洪懿妍，民 90)。因此，除了在校園中提供「探索與創作」的課程與機會，對於「審美與思辨」與「文化與理解」的學習則強調要回到學童的生活週遭議題上。

綜合以上所述，在國小階段實施創造思考教學以提升學童創造力是現階段教育政策中最重要的一環。而藝術課程則是啓發創造力的有效媒介。由於以往的學校教育只重視填鴨式記憶的教學方法，無形中學生的創造力被壓抑、戕害。若要改善目前教育環境中的問題，實施行動研究是具體可行的方法，故申請人認為可以在實際的教育情境中，以實際從事教學工作的教師為研究人員，深入研究以社區藝術為主的學校本位教學，來有效激發學生的創造力，同時也希望能給學校、教師、行政人員與學生家長一個理論與實際驗證的機會、以及一個新的改善現況指標，也期待本研究能對現行教育情境有一些微薄的貢獻。

二、研究目的

本研究係採用行動研究法為依據。研究團隊為一位台中師院美教系教授、台中縣社口國小校長與六位國小教師。目前以結合社區資源，如：古蹟、廟宇、街道、老店、學校等項目，透過學校團隊教師創造思考的方式，規劃出以國小三、四、五、六年級藝術與人文的學校本位課程—「社區藝術地圖」，並對學生實施藝術創新設計能力培育教學，期望透過不斷的檢討與改進，能探尋提升學生創作鑑賞能力的教學方法；並且藉由行動研究的參與，促進研究小組成員對於啓發學生創造力的知識有專業的成長。其具體的研究目的有二：

1. 探討教師運用自編學校本位社區藝術與人文教材內涵創造思考教學模式與課程內容。
2. 探討教師實施社區藝術創作與鑑賞創考思考教學之歷程及教學上的反省。

貳、文獻分析

一、創造力之心理機制

「創造力是無中生有」此話並非妥當，創造源自某種形態的「原型」，而非原來即由空無所造成。無相關的知識與技術能力，不能夠作專業的創新或發明，然而具有相關的知識與技術能力，亦不見得有所發明或創新。認知心理學派的訊息處理理論，強調學習是經由訊息輸入、編碼儲存與檢索取用的心智歷程。檢索後的轉換或變通融合運用的形態就是創造。具有相關知識與技能，不能有創新產品的輸出，其關聯之心理機制為功能固著與認知結構（吳明雄，民 89）。

功能固著（Functional Fixedness）是指人們因先前的經驗，對物體的功能，有著強烈而固定的概念（Duncker, 1945），因個人經驗與習慣的束縛，阻礙了有效解決問題構想的產生。與功能固著相類似的名詞為心向（set）、愛因司貼浪效應（Einstellung Effect）與思維機械化（Mechanization of Thought）（Anderson, 1985）。「創造力人人皆有，是人類與生俱有之天賦」，這句話是大多數教育學者與創造力學者所認同的，然而一般所見，似乎並非如此，其最大原因乃在於「功能固著」之心理現象。愈專業的人愈常用其學得的知識、技能的思維來判斷包括非專業領域的一切事物，

因此常陷入思維的桎梏而不能創新。因而要有創意，必須先突破「功能固著」之心理現象。

勒溫（Lewin, 1942）認為學習是認知結構的變化，所謂認知結構（Cognitive Structure）是指個人對人、對事、對物或對社會現象的看法，其中包括客觀的事實、主觀的知覺，以及兩者組合而成的概念、理解、觀點與判斷（張春興，民 78）。其實對策略、方法、原理原則的認識與體驗亦都是認知結構的內涵。勒溫曾以迂迴問題解釋認知結構的變化，幼兒（P）與目標（G）（如玩具）中間有 U 型障礙物（B），當幼兒向目標前進，障礙物的約束力太大使得幼兒不能越過，可是後退卻又覺得等於遠離玩具目標。一直等到幼兒有「後退、繞過障礙物而趨前可抵達玩具目標物」的頓悟時，問題解決的任務才告完成。問題有三個主要成份：一個假設或現有狀態，一個目標狀態，以及用以轉移假設或現有狀態之目標狀態的一組操作元（A Set of Operators）（Newell & Simon, 1972），此狀態的轉移，有賴認知結構的建立或導引，而創造力產物亦是創新認知結構建立或導引的結果。

增強創造力的方法有很多，從改善心理機制的層面而言，不外乎是突破功能（心思）固著與建立創新的認知結構，而兩者常為同時進行的心智歷程或一事之兩面。一般學者將創造力分為認知層面與情意層面，用以突破功能（心思）固著，與建立創新的認知結構，在創造力認知層面，有效而簡易的方法，即運用創造思考策略或技法，如：缺點列舉法、希望點列舉法、檢核表法、KJ 法、腦力激盪術....等（吳明雄，民 86a、86b）；在創造力情意層面，除了可用上述策略與技法外，哲語、理念與座右銘的引導都可以產生情意創造力。不管創造思考策略、技法或哲語與理念，對個體創意思維的引導具有提供線索（Cue）的作用，個體可以依線索指引的方向，做擴散性思考。皮亞傑同化與順應的學習理論（同化係指有機體把外部要素整合後融入自己認知結構中的過程，順化係指有機體調節自己內部認知結構以適應特定刺激的過程），可以用以描述創造行為產出與創新認知結構建立的心智歷程。同化與順應常同時的運作，依個體對環境「刺激」的熟悉程度，其比例亦有所改變。職是之故，創造性的同化與順應的歷程即可突破功能（心思）固著，與建立創新的認知結構。

創造思考教學的目的，即在使學生突破思想固著與建立創新的認知結構，藉著創造技法與哲語觀念的引導，身體力行，將這些觀念或構想付諸實行產生創造行為或創造品。「思想是一種習慣」，當這些創造技法或哲語理念，熟稔的成為思想的一部份時，學童創造力的展現將自然的在日常事物與問題解決中流露。而學童的創意構想所學知識即是突破功能固著，與建立創新認知結構的契引。

二、創造力之相關理論

自 1950 年吉爾福特（Guilford, 1950）在美國心理協會年會發表演說，近半世紀以來，有關創造力的訓練與研究已受到相當的重視，有關創造力訓練的理論與方法有很多，而著名心理學家史坦柏葛與陸寶特（Sternberg & Lubart, 1991）所提出的創造力投資理論（An investment theory of creativity），申請人以為可視為創造力訓練理論的綜合。因此，本研究計畫教材教法的擬定，以創造力投資理論為理論基礎。

1. 創造力投資理論源起

吉爾福特的智力結構（Structure of intellect）為創造力研究最常引用的理論，尤其是測驗方面。依智力結構論，智力是思考的表現，心思活動包括三個向度：1、思考的內容，分為視覺、聽覺、符號、語意和行為；2、思考的結果，分為單位、類別、關係、系統、轉換和應用；3、思考的運作，分為認知、記憶、擴散性思考、聚斂性思考和評價（Guilford, 1982）。其中轉換和擴散性思考二項與創造力最有相關，然而有學者指出，智力結構論對創造力的闡述，太強調「產出」而忽略「過程」。

史坦柏葛（Sternberg, 1985）提出三元智力理論（The triarchic of human intelligence），認為智力包含成份智力、經驗智力與環境智力，並提出成功智力理論（Theory of successful intelligence），以為成功智力包含分析智力（analytical intelligence）、創造智力（creative intelligence）、實用智力（practical intelligence）。史坦柏葛依據三元智力理論提出創造力三維模式（A three-facet model of creativity），即創造力智力維度（The intelligence facet of creativity）、智力風格維度（Intellectual styles）與個性（人格）維度（Personality），爾後 Sternberg & Lubart (1991) 綜合相關學者對創造力提出的見解，建構創造力投資理論。

2. 創造力投資理論內涵

創造力可以資源（Resources）、能力（Abilities）、設計（Projects）、評鑑（Evaluation）等四個層次來理解，創造力的基本資源有六個：智力過程、知識、智力風格、個性、動機、環境脈絡，茲簡述此六資源如下：

(1) 智力過程（Processes of intelligence）

智力包含資訊（Information）輸入、轉換和輸出的心理過程，而此部份心思過程即是創造力。史氏認為智力包含成份智力、經驗智力與環境智力。資訊處理（Information-Processing）的成份智力包括用以計劃、監控、評估問題解決策略的後設成份（Meta components）、用以解決問題的實作成份（Performance components）以及用以學習解決問題的知識獲得成份（Knowledge-acquisition components），創造力即這些成份在工作任務或情境創新之應用。

史氏與陸氏認為要使成份智力、經驗智力與環境智力能交互作用產生創造力，首先要有定義與再定義問題（Defining and redefining problems）的能力，其次是洞察力（Insights），包括選擇性編碼（Selective encoding）、選擇性比數（Selective comparison）和選擇性結合（Selective combination）。

(2) 知識（Knowledge）

知識是創造的基本，缺乏領域知識，將導致個人作無創新價值的「再發明」（Reinvention），創造力要有好的發展必須有足夠的知識，並且具有不受知識困限的能力。「遠距聯想」（Remote associations）能對問題產生新的、有創意的觀念。

(3) 智力風格（Intellectual styles）

智力風格是一個人應用能力在某種事物的傾向或偏好。史式的「心思的自我支配」（The theory

of mental self-government) 是智力風格的基礎，「心思的自我支配」理論與創造力有關的特徵為(1)機能上有創立(Legislative)、執行(Executive)與判斷(Judicial);(2)層次上有整體(Global)與局部(Local);(3)在心性上有保守與積極。此外，如適應型(Adapters)與獨創型(Innovators)亦為與創造力有關之智力風格。一般來說，創立與積極的智力風格有利於創造力與發展。局部的或整體的智力風格都可以增強創造力，彈性運用兩者，則能產生更好的功效。

(4) 個性 (Personality)

史坦柏葛(Sternberg)於1988年指出具有創意的人格特質有下列幾項：一、面對障礙時的堅持。二、願意冒合理的風險。三、願意成長。。四、對曖昧不明的容忍。五、接受新經驗。六、對自己有信心。七、有批判的精神。八、有實際行動的能力。九、有熱忱。十、有遠見。十一、勇於嘗試失敗。十二、幽默風趣。

(5) 動機 (Motivation)

動機是創造力表現的驅力，擁有智力過程能力、知識與偏好創造的智力風格，尚不足以有創造的表現，必須有利用這些資源的動機才能有創造成果，動機有內在動機與外在動機，另外工作取向與目標取向動機(Task and goal-focused motivation) 則可產生創造性的表現。

(6) 環境脈絡 (Environment Context)

環境脈絡影響創造力的方式有三：(1) 環境脈絡可以點燃構想(Idea)的火花；(2) 環境提供一個助長或壓抑創造力構想的情境；(3) 構想的評價因不同環境脈絡而有所差異。影響創造力的環境變項有十項(Sternberg & Lubart, 1991；洪蘭, 民 87)：工作的情境、作業的限制、評量、競賽、合作、家庭氣氛、角色模範、學校氣氛、機構組織的氣氛以及社會的環境。

從創造力投資理論，六個創造力基本資源互相作用構成不同領域的創造力，每一個創造能力產生相應的創造性設計成品，再予評價。

3. 創造力投資理論在教育上的啟示

創造力投資理論主張創造力為六種資源的結合與彼此間互相作用的結果，單一資源或許也可以產生創造力，然而結合愈多資源，創造力產生的可能性愈大。因此，為達到創造力培養的目標，教育應使學生在這六項資源的獲取，達到最大程度。為達此要求，在智力過程方面，因創造力包含問題「定義」與再定義的能力，所以學校老師不應僅丟出問題給學生解答，應讓學生自己選擇與架構問題的機會，以培養學生高階的思考技巧；在知識資源方面，發展學生聯結所有知識基礎的能力；在智力風格方面，不僅要求學生執行(Executive)，更應鼓勵其創立(Legislative)；在個性方面，應幫助學生發展對模糊的容忍度與克服困難的毅力；在動機方面，學校教育應強調工作取向動機(Task-focused motivation)；在環境脈絡方面，教師應視每一學生為一個體、鼓勵學生獨立自主、以及作為創造的榜樣。

本研究以此六個資源為「輸入」之主要依據探討學童創造力啓迪的方式，並以學童創意之構想，作為製作科技創新成品之動機，配合國小藝術與人文領域教材，以完成具實用性、可行

性及教育性之精緻成品。

三、九年一貫國小藝術與人文之課程內涵

國民中小學九年一貫課程，自九十學年度起由國小一年級開始實施，此一跨世紀的課程改革，有其時代的背景和意義，也意謂著邁入二十一世紀的國民教育課程，在因應國家發展的需求以及對社會期待的回應下，進入一個嶄新的紀元（教育部，民 89）。

「藝術與人文」指的是目前國民教育中的藝術課程，除了九年一貫課程中的藝術與人文領域，在本研究中還包含美勞科的課程，因為在課程交替的階段，「藝術與人文」與「美勞」同時在國民小學的藝術課程中並行。「藝術與人文」學習領域，在整體上而言，是開發六至十五歲學生的美感知覺，培養其獨立探究的習慣，具有最基礎的藝術涵養。藝術與人文的學習包括視覺藝術、音樂、表演藝術等方面的學習，以培養學生藝術知能、陶冶生活情趣，並啓發藝術潛能為目的。本領域的三大目標是：探索與創作、審美與思辨、文化與理解（教育部，民 90；呂燕卿，民 90）。而教育部八十二年修訂公佈、八十五年實施的國民小學課程標準中明定美勞課程的總目標是：（一）表現領域：運用造形媒材，體驗創作樂趣，培養表現能力。（二）審美領域：經由審美活動，體認藝術價值，提昇審美素養。（三）生活實踐領域：擴展應用藝術及結合生活科技知能，涵養美的情操，提昇生活品質（教育部，民 82）。兩課程之間有直接的相似性。

檢視現行教育部頒的「藝術與人文」領域課程，是一個綱要的形式呈現。對本研究台中縣社口國小學校本位課程而言，以下三個方向特別值得發展落實在課程中：（一）生活藝術觀；（二）藝術與人文的多元智慧觀；（三）藝術與人文的鄉土與自然關懷。

四、社區本位藝術教育的理念

(一) 社區本位藝術教育的特質

社區本位藝術教育(community-based art curriculum)乃採自多元文化藝術教育的精神與觀點，但更強調藝術學習範疇和內容應以社區的藝術與文化生活之整體性為起點，因此其課程與教學內容乃以構成社區特質的人、生活與人文環境為主；然由於配合社區特質而發展的課程模式非常多元，有的僅僅運用社區資源，有的強調學習社區特質，有的完全配合並參與社區發展等等。而且隨著文化內容的不同，課程強調文化學習內容亦跟著改變，如此更能強化孩童進入文化資源與範疇的能力(Sahasrabudhe, 1922)。London(1994)則認為社區本位的藝術教育具有個別探索、多元發展的藝術性導向的藝術學習過程，以及直接性的學習環境等優點與特色；而 Blandy & Hoffman (1993)則提出社區本位藝術教育具有四個特質：1、課程以參與性方式為基礎；2、促進跨文化的了解；3、涵蓋地區性或鄉土性的知識和傳統；4、鼓勵一種歸屬地方、社區的情感和關懷世界的胸襟。

(二) 社區本位藝術教育的教學內涵

隨著 80 年代和 90 年代多元文化藝術教育的倡導，為了追求文化和藝術多元角度以及瞭解藝術與生活的脈絡趨勢，許多藝術教育學者即強調社區資源和藝術價值觀應被作為多元文化藝術教育與研究的基礎(Blandy & Hoffman, 1987；Stuhr, 1995；陳菁繡，2002)，而社區本位的藝

術教育的精神目標與多元化藝術教育相契合，然更強調藝術學習範圍和內容應以社區的藝術與文化生活之整體性為起點，並與社區保持更緊密的互動互助關係，企圖打破學院純藝術與社區民俗、生活藝術的分野(London, 1994; Stuhr, 1995; Clark & Zimmerman, 1997)。因此社區本位的藝術教育於 70 年代即有些雛形，然學習較強調學生自身的文化為學習的工具，課程設計兼顧學生家中的文化和學校文化，鼓勵學生積極參與學習，也鼓勵社區和家長共同投入，學生與社區作合適的互動便成了藝術教育課程重要的環節(Blandy, 1992)；而其中課程內涵焦點則在於引導學生瞭解社區的軟硬體結構、符號溝通系統、社交模式、社區價值、藝術文化、習俗節慶和所有與藝術相關之定義關念和議題(Blandy, 1992)。據此論述 Clark & Zimmerman(1997)歸納四項重點作為社區本位的藝術教育設計時的階段策略：1、貢獻階段—研究整理社區之文化遺產和藝品、傳統節慶和歷史上重要的人物；2、增加階段—在不改變課程的結構下，逐漸擴增多元化的內容、主題、觀念和視野；3、改變階段—改變課程的基礎結構，以便容納更多元文化角度的觀念、主題、議題和問題；4、社會行動階段：學生採取實際行動，參與社區決策和社會改革。Marche(1998)並進一步指出社區本位的藝術教育其教學模式可運用下列三種方式：(Marche, 1998, pp6-13)

1. 運用社區資源：此模式強調藝術教師帶領學生走出教室，直接探索與經驗真實環境，並從環境探索過程中蒐集藝術製作材料。
2. 學習社區特質：學生走入社區探索社區中的歷史發展與人文特色，必要時可邀請社區中的藝術和手工藝工作者現身說法或指導。
3. 與社區進行互動合作：強調學生如社會工作者，需參與社區計劃，關切社區環境規劃、土地運用、文化活動和環保議題，探討重點是「社區如何與自然環境和諧共生」。

綜合上述理論，研究者歸納出社區本位的藝術教育應具有如下教育內涵及特質：

1. 教育理念：強調藝術教育與社區生活和文化價值體系的統合性，透過運用社區資源、學習社區特質與社區互動合作之模式，追求對社區文化環境的瞭解與認同。
2. 課程設計：以社區中相關的人、事、地、物抽離出相關的歷史、文化、社會發展等概念，繼而延伸統整其他相關概念學的學科，此過程的學習是有意義且能證明藝術的整合能，在課堂內外的資源都可以無限延伸。
3. 教學內容：不再侷限書本形式的知識傳遞或技巧，而是以整備社區歷史文化環境、符號溝通系統、社交模式、社區價值、社區決策、社區藝術資源以及與藝術相關的觀念和議題為教授內涵。
4. 教學策略：強調老師與學生共同進行社區觀察分析的探索過程，進一步以思考方式，對於整體社區的文化脈絡，能有批判的態度及建構的能力。

五、社區景觀藝術元素的轉化理念

興趣的產生與發展與人的認識活動是分不開的。興趣是人對事物特殊的認識傾向，它能產生動力，使人有積極的態度追求某種知識。而教材成敗的關鍵，在於教師對主題知識的掌握與創意思維的運用（劉衛平，1999）。設計教材時，教師需對所得的資料作出抉擇、演繹、推理及重新組合，藉由教學的知識來啓動整個學習過程。而教學內容如果多就學校本區的資源來設計，

則學生容易作實地觀察並投入工作（馬素梅，2002）。Freeman（1997）研究發現一般美國學生都未能掌握視象溝通或批判性分析視象的能力。學生通常只觀察到視象的表面資料，卻忽略了它的多重意義。由上述的研究發現，透過各種方式營造環境和學習氣氛，教師亦應多利用當地文化資源，並多採用構思分析的教材和活動，讓學生能參與並親身體驗社區生活的樂趣及重要性。

美國心理學家 Gilford 提出了操作、內容與產品等三維結構的智力模式。它認為「認知、記憶、發散思維、收斂思維與評價」都屬於智力的操作；「圖形、符號、語義及行為等思維對象」是智力的內容；而「把某種操作應用於某種內容的結果」便是智力的產品。甘華鳴等（1999）建議，創造過程的模式須經「提出問題、尋找資料、弄清問題、生成思路、選擇思路、執行計畫、回顧總結」等階段。因此，在構思教學主題的階段，就必須靠創作思維的多元探索特性，才能發掘各種多元的創意教材。

創作思維主要有收斂思維與發散思維兩種。收斂思維是一種有方向、有範圍、有條理的收斂性思維模式；它需從眾多的理論中篩選、尋求唯一答案，並把許多資料歸納成一種結論。

當我們在分析所蒐集來的資料時，便須進一步去了解主題上可分解的元素、各元素的組合關係，從而再找到各元素間的規範管制；這是一個認識題材的重要關鍵階段，對日後學生在主題上的創意發揮有決定性的作用。而發散思維則是根據已有的信息，從不同的角度、方向思考，從多方面尋求多樣性答案的一種展開性思維方式。當我們在初步構思主題後，便須進一步解構主題，找出與主題有關的各種元素；這是一個重要的思考階段，對日後教師發展創意教材有決定性的作用（甘華鳴等，1999）。

本研究根據上述的創作思維方式，並參考馬素梅（2002）的主題教學策略與模式，共歸納整理了六項藝術元素的轉化模式，茲說明如下：

(一) 模仿再造模式

本模式是初級的創造模式，它的意義在於認知上的價值，讓人們在模仿過程中思考啓迪，並運用想像力與具體分析能力把模式的輪廓轉化為其他象徵意義的物品。例如先將萬興宮的石獅，讓學生模仿石獅畫像，而後在設計的單元中可讓學生運用不同的媒材自由創作石獅面具。

(二) 強調關聯思考模式

本模式是受題材中各元素間的關聯作用所引導，在進行此模式時，學生須經歷聯想思維過程，讓各元素間連結時能產生「關係聯想」；例如因果關係、隸屬關係、部份和整體關係、及作用與效應關係等等。

(三) 概念類比模式

本模式是根據兩個對象在某些屬性上相同，在通過思維的比較過程而推斷出它們在其他屬性上也相關的一種推理法。類比常見的形式為擬人化或是超現實的變化，例如嘗試把西方的元素引入中國題材，讓學生創造出趣味盎然的超現實作品。

(四) 近似形象類比模式

本模式是運用轉化的類比手法，採用融合型的組織整合策略，讓兩種不同藝術間的共通性自然交融，結合成為新的創作。例如跤趾陶與藏書票兩種不同藝術間的整合。

(五) 藝術形式轉換模式

本模式是把傳統的藝術形式作出轉換，讓學生在新的媒材領域下改變主題的造型，使它合乎新媒材的要求如：形象簡化、平面化、線性化、色彩組合變化，以達到形式主義方面的發展。

(六) 跨藝術形式整合模式

本模式是將已知的局部屬性或實現目標所需的條件進行分解與重新組合，讓學生在解決問題的過程中逐一去滿足要求。這個模式的要求是：問題的求解性、價值評量性、合理性、與實用性。

六、學童藝術創造力相關研究

兒童創造力發展與兒童整個心理各方面的發展密不可分，而創造性活動的表現從嬰幼兒時期便已開始，小學時期持續著不同的表現活動。近年來，國內開始有研究者著手對兒童進行創造性活動的研究，但由於各研究取樣的範圍不同，因此，也發現成果不一致。其中以藝術為媒介啟發創造力的影響十分顯著。

相當多的研究顯示以學童為研究對象的創造思考教學可以增進學童之創造力（陳龍安，民 88）。

洪懿妍（民 90）指出：芝加哥大學心理系教授契克森米埃（Mihaly Csikszentmihalyi）費了五年的時間，訪談了包括企業家、藝術家、醫師、科學家等九十一為富有盛名的領袖，探討創造力在他們的生命中發揮了何種力量。契克森米埃發現，創造力的產生，通常都是跨越了領域的界限。從這九十一位具創造力人物的身上，契克森米埃歸納出大多數的創造性突破，都是建立在通常不被認為有任何關聯的訊息連結上。這些創造性人物也從別的領域中獲得更多體會，其中又以感性的層面居多。「音樂豐富了許多人的生活，藝術與文學亦然。」契克森米埃解釋：「這種跨領域界限的興趣，正是這些人重要的特質之一。」

張華芸（民 90）的研究：一九九二年，美國芝加哥一群教育界人士發覺到，藝術對於深化學生在全方位的學習、培養學生成為善於批判思考、解決問題的終身學習上，有不可忽視的影響力，因此開闢了一個藝術與教育合作的計畫（Chicago Arts Partnerships in Education，簡稱 CAPE）。六年來，30 所芝加哥公立學校的學生接受藝術語一般學科統整的新穎教學方式，教育專家評估之後肯定，這些學生在寫作、閱讀、演說、創造思考、決定能力、用心看待事物的能力上，都明顯超越其他學校的學生。

洪懿妍（民 90）指出：在台灣，根據天下雜誌在民國九十年對全國十八歲以上民眾分層隨機抽樣調查，成功訪問 1077 份有效樣本，進行「美感大調查」，六成二的受訪者認為，美感能夠「幫助小孩尊重自我，也尊重別人」，五成三的人則認為可以「提高小孩的創造力」。

潘恩典譯（民 90）塞莫·薩基（Semir Zeki）原著「腦內藝術館－探索大腦的審美功能」一書中陳述：取得知識的過程是由三個步驟連而成：(一) 從接收到的龐大且不斷變化的資訊中，篩選出有用的資訊，以辨識物體及表面基本不變的特質；(二) 忽略和捨棄與這些資訊無關的知識；及 (三) 比較篩選過後的資訊和過去所儲存的視覺資訊，以便對物體或景像進行辨識和分類。由此可見，視覺是一種主動功能，非長久被認為的被動功能。因此馬諦斯說：「視覺是一種創造的過程，需要精心努力才得以達成。」因為藝術是一種主動的功能，一種對本質的探索；也就是說，藝術是一種創造的過程，其功能是視覺腦的功能之延伸。

戴保羅譯（民 89）柯林·羅斯（Colin Rose）、麥爾孔·尼可（Malcolm J. Nicholl）原著「學習地圖」指出：根據針對 36 位大學生的研究，聆聽音樂之後能夠提高對空間推理的能力；根據「磁波共振照相」也可以發現，音樂確實可以影響、調整人腦的神經線。

陳叔惠（民 85）研究顯示：愈常有生活經驗的中、小學生，其圖形及語文創造力皆較高，不同年齡學生擁有的創意生活經驗是不同的。

劉土豪（民 86）研究也顯示小學各年齡層學生的創意生活經驗都有隨年齡成長而增加的趨勢，創造思考能力也是如此。

張嘉芬（民 86）的研究指出小學六年級學生的圖形創造能力顯著高於五年級的學生；男生的圖形創造能力顯著高於女生，而男女生在語文創造能力上則沒有差異。

詹志禹（民 90）的研究指出凡是有好奇心的嬰兒，都會想嘗試一些新穎的、非習慣性的操作與互動，所以，創造活動開始得很早。幼兒透過與家人的互動，或透過與幼教機構社群的互動，發展一部份價值觀，雖然不見得說得出來價值標準與判斷根據（尤其四歲以下），但能夠做得出選擇，並珍視自己的選擇，這是培養信心與動機不可或缺的歷程，所以，對小學生來說，小學生不僅能夠做得出選擇，而且可以說得出為什麼。從變異與選擇的建構論（variation and selection constructivism）來看，學習歷程必須是一個主動建構、變化假設、生產行動、測試選擇、組織保存的歷程（整個歷程可以是未被意識到的內隱歷程）。對部分小學生來講，尤其是獨特性較強的小學生，他們可以畫得出一部卡通、演出一部戲劇、或寫出一篇文章，非常具有獨特性，雖然不見得受讚賞，但市面上或一般人都沒有看過。這些作品若經過成人的適當鷹架（scaffolding）引導，往往就可以變成非傳統式的、社群所珍視的創造產品。

七、 創造思考教學策略

所謂「策略」在教學中是指「欲達致目標的行動計畫」。由於思考常常容易成為一種習慣，這種習慣使人們常常因以前的經驗，對物體的功能形成一種強而固定的概念，如此使人們對事物的思考常常侷限在某一個框框內而無法突破（吳明雄，民 86c）。所以藉著創造思考教學策略就是希望在教學時讓學生有個依循；即是藉著策略的指引來幫助思維泉湧，以產生有意義的構想。因此本節擬列出幾項較具有代表性的策略，以利於未來在創造思考教學模式中實施。

(一) 懷斯創造思考教學策略

懷斯（Wiles, 1980, 1985）提出培養創造思考能力的技術群組策略，茲分述如下：

1. 能發展前所未有的應用方式，另外也能將事物加以改變。
2. 能一再檢驗熟悉和陌生的事物，並暫緩下定論。

- 3.能尋求整體的運作,並決定歷程的順序及關係。
- 4.能運用符號形式,另外也能重新複制或創造符號。
- 5.能將心象或印象組合成同一個記號或符號。
- 6.能了解一些形式或限制,另外也能將相關事物加以統整。
- 7.能將兩個或兩以上的事物,指出其相似性或共同性。
- 8.能將多樣的資料加以安排、組織,並且加以應用。
- 9.能將問題的本質限制其範圍,並成為可處理的問題。
- 10.能針對活動歷程或基本要素,提出偏差的問題。

(二) 腦力激盪法(Brainstorming)

是由美國奧斯朋(Osdorn)博士於一九三八年所創始,它指每個人在創造性思考時,藉著激盪思緒,以求得解決某一個問題的方式,其實施時可以是集體思考,也可以是個別的思考(郭有遜,民72)。腦力激盪法的二大原理是延遲判斷、量中求質。其四大規則是禁止批評、自由運轉與異想天開、觀念愈多愈好和尋求觀念之組合與改進(Osborn, 1963; Stein, 1974; 邵一杭, 民77)。

另外,陳龍安(民73)則指出,在教室使用腦力激盪術應先選擇主題和說明四大原則,其次是組織並激發團體的氣氛,然後再主持討論會,紀錄大家所提出的觀點。最後再共同訂標準和評估,以選取最好的意見。

(三) 六項思考帽法

六項思考帽法(Edward de Bono)實施的方式是在於,利用不同顏色的帽子來代表不同的思考方向(江麗美,民85),其六種顏色的含意如下:

1. 白色:指在思考時視為單純訊息,並代表中性和客觀。
2. 紅色:代表熱情及激烈的情感和情緒。
3. 黑色:代表較為否定和消極的判斷。
4. 黃色:是指明亮和客觀,代表著希望和建設性的思考。
5. 綠色:指春天成長的氣息,代表著創意和新構想。
6. 藍色:為藍天般的深邃,代表著精密和控制的思考。

(四) 聯想與想像法

創造性思考的兩大法寶是想像力和聯想力(王其敏,民86)。

(I) 想像力:包含創造性想像和非創造性想像。

1.創造性想像:分為視覺想像和替代式想像。

(1)視覺想像:分為下列三種:

- a.臆測想像:指對未發生景象的預知感覺。
- b.重現想像:指對經歷景象的回憶。
- c.構造性想像:由平面形成立體的感覺。

(2) 替代式想像：如以同情心、設身處地的想像。

2. 非創造性想像：例如空想、幻覺、憂慮、夢魘

(II) 聯想力：包括反對聯想、接近聯想和類似聯想三種。

(五) 類似法

類似法是由戈登博士(Gordon,W.J.)所倡導，他主要是強調問題解決時，不應受現有方法所束縛，應該從較廣泛的各方面去構想；亦就是利用類似事物的概念來引導新觀念，其方法蓋分為三種：

1. 擬人類似法：指將事物予以人性化。
2. 直接類似法：指將兩種不同的東西彼此加以類推。
3. 象徵類似法：指一種象徵性的啓示，如古典、浪漫、莊嚴等感覺。

(六) 強力組合法

強力組合最早由曼格(C.S.WhMng)所發展出來，是指將兩種不相關的概念加以組合、聯想，以產生新觀念、新構想的技術；也就是經由兩種或兩種以上看似沒有關係的事物，強將組合而產生創意的過程與方法。它的基本方法包括運用矩陣(李錫津，民 76)，如將某類項目或概念置於矩陣左邊，另一類項目概念則置於矩陣上端，然後將兩類項目概念予以交集，以即得到新的聯結。

(七) 檢核表技術

檢核表技術是由奧斯朋(Osborn)所創(張玉成,民 84)，它是藉由對問題的旁敲側擊，如有無其他用途？可否利用其它的構想？改變一下如何？擴大些如何？縮小又怎麼樣？代用如何？取代一下？倒過來好嗎？組合起來？等來尋找線索，以刺激觀念的湧現。這些在針對事物時，都可以運用在構想的變化上。

(八) KJ 法

KJ 法是由川喜田二郎(民 75)所創始，其特徵是組合訊息後構思；即是根據多數的資訊，不是只知道那些資訊表示什麼，而是更深一層了解它說些什麼，和創意構思連接在一起，並且是一種邊移動卡片，邊製作資訊組合的一種新型態技法(陳耀茂，民 87)。

KJ 法實施的步驟大致如下：

1. 製作標籤：將作為素材的資料，一件一張的抄寫在標籤上。
2. 收集標籤：把標籤隨意的排在面前，重複的讀取標籤。
3. 群組編排：將標籤上互相類似的記事歸成一組。
4. 圖解化：將群組的編排放在紙上，並作平均的分配。
5. 敘述化：將圖解化後，所了解的事情發表出來。

(九) 張玉成創造思考發問技巧

張玉成(民 72)提倡創造思考的發問技巧，強調提出問題、候答、理答的技巧，並提出編擬創造性問題的策略：

1. 從題旨中要求學生列舉事物的可能用途。
2. 推測事物可能的發展方向和想出可以解決問題的方法。
3. 就兩個以上的事物比較其異同之點,並推敲可能產生的後果。
4. 就事物現象查究可能的原因,並予以重新排列、組合。
5. 就事物或觀念見解，提出改進意見或更換。
6. 提出某些線索來要求學生據此想出事物。
7. 運用想像，將人、事、物相互比擬，以藉此類推事理。
8. 就題目的內容引發學生離開成規或習俗來激發想像。
9. 隨著時間、空間的改變,設身處地的思慮問題。
10. 能提示知識或資訊上的缺漏，並能包含衝突、似是而非之情境。

綜合以上可知,唯有藉由各種創造思考教學策略的運用，才能使教師更有效的達成創造思考的教學目標。誠然,傳統的教學,雖然經過了長期的發展，形成了許多的教學方法，對教學效果，也形成了很大的幫助。然而,創造思考教學是有別於傳統式的教學方式，唯有教學者在傳統的教學方法上，加入創造思考的原理原則，如此才能更有利於培養學生的創造思考能力。

本研究有鑑於藝術與人文領域的創造表現,希望學生在平常觀察事物時,能培養不同的想法與看法的靈感,因此在教學模式設計時，綜合各項考量，乃採用引導式的六頂思考帽、聯想與想像法、類似法、檢核表法和開放式的腦力激盪法、KJ 法等創造思考教學策略，來作為未來教學時，培養學生的創造思考能力。

八、小結

從創造力之心理機制與六個創造力投資理論的內涵而言，培育學童藝術創造力是可行且重要的，學童有其豐富的想像力，有不少以學童構想開發成功產品的例子。而社區本位藝術與人文課程所學內容應適合作為啟發學童創作與鑑賞創新能力的教材或被應用的技術，而藉此引發學童創作與鑑賞能力的教學若能以行動研究的方式，讓國小基層教師主動參與規劃，並隨時反省、回饋修正，則此啟發學童藝術創作與鑑賞創新設計能力的教學更能落實。

參、研究方法

一、研究團隊與研究對象

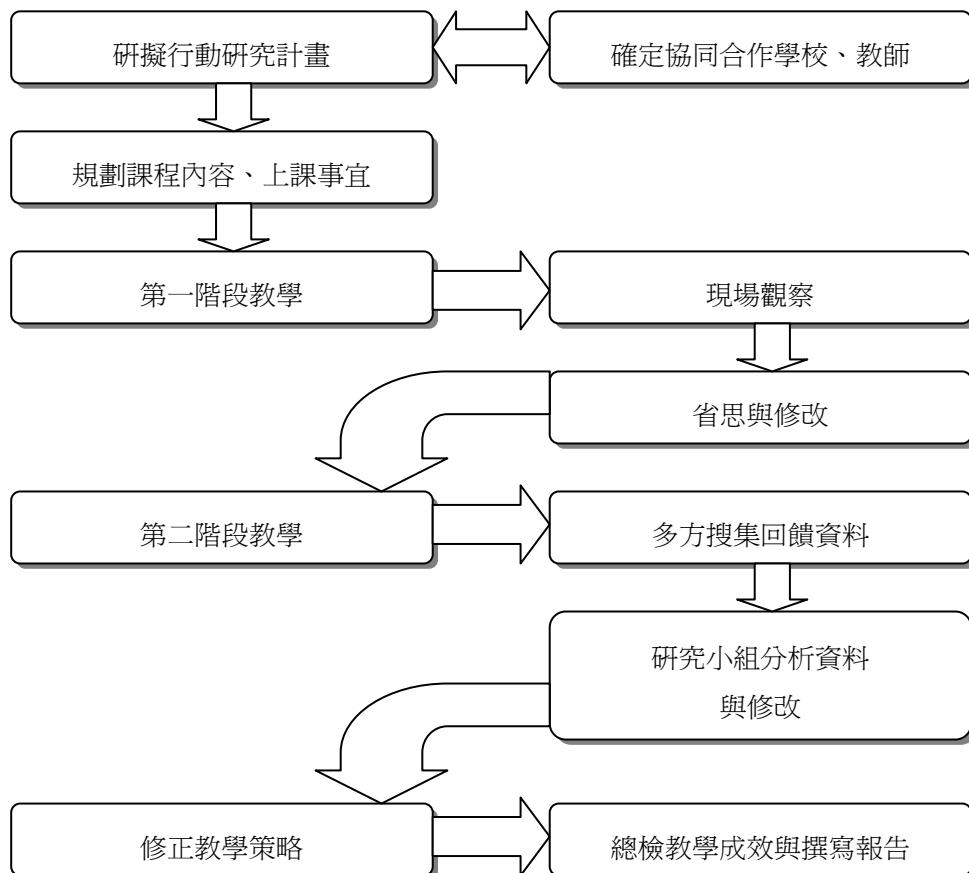
(一) 研究團隊

本研究團隊成員有八位，分別為台中師範學院美勞教育系 1 位教授負責擬定行動研究的構思，領導研究團隊的運作；台中縣社口國小校長及社口國小教師 6 位教師等負責本研究的實際教學工作、教學活動設計編撰與教室觀察，並由社口國小其他數位老師來協助擔任試教工作。

(二) 研究對象

本研究擬在台中縣社口國小進行，對象以校內三、四、五、六年級學生為主，以研究團隊編擬之藝術與人文學校本位課程「社區藝術地圖」教材為主要內涵，施以創造思考教學，藉此探討此種教學策略對學生創作與鑑賞創新設計能力之影響。

二、研究步驟：如下圖所示。



研究步驟說明如下：

(一) 研擬行動研究計畫

在決定教學科目以後，依學生的狀況，著手擬定此教學之行動研究計畫。確定教學對象、教學策略與研究方向以後，研究團隊隨即展開密集的討論，內容包括實務教學規劃、學生認知反應及問卷內容之設計等等。

(二) 規劃課程內容

學生在學習的過程中是透過環境的刺激與身體的感覺，經驗是隨著學習不斷建立的。然而，人因年齡的成長，受教育的影響，創造力與想像力卻逐漸消失。而現在多數學生的創造力與想像能力的逐漸消失，其實也是反映了目前的教育現實環境，讓學生的創造力與想像能力退步了。

如何讓學生找回原有的創造力與想像能力，透過適當的教學策略與教材，營造有利於教學的環境是有必要的。

本研究之教學活動設計，乃依據學生之現況與教育部公佈之課程標準為依據，納進社口地區的社區資源來設計藝術的學校本位課程，強調師生之雙向互動，給予學生較多的思維空間，以孩子們生活週遭可見的藝術元素來啟發學童的鑑賞能力及創造力。整個過程是邊做、邊發展、邊調整改進的方式。

關於「社區藝術地圖」：每一種地圖都有服務不同對象的目的，孩子應該也要有屬於他們的地圖，或許關於孩子所關心的、感興趣的泥土、蝴蝶、生活…的地圖，來形塑一種未來（畢恆達，民 90）。基於這樣的想法，社口國小的孩子在這個社區長大，對於生活社區裡的景物應該最有感覺。因此，從社區的特色出發，開發藝術的欣賞與創作，涵融視覺藝術、音樂、表演和展示，將可豐富孩子的學習生活，並加深對家鄉的認同感。

在「社區藝術地圖」的學校本位課程中，我們涵融了以下的社區資源：以社口地區的社區古蹟、地標、廟宇、生活來設計本校的學校本位藝術課程，其範圍包括：

- (1) 社口大夫第（三級古蹟）、筱雲山莊（古蹟）：人文歷史、建築裝飾藝術、衍生之鑑賞創作教學。
- (2) 犝記餅店：人文歷史、糕餅包裝、印模等衍生之欣賞與創作課程。
- (3) 萬興宮：人文歷史、建築裝飾、廟會（轉化為「教室的廟會」、「學校的廟會」）；融入「歌仔戲」、布袋戲的欣賞與介紹；與國樂樂器的欣賞與介紹。
- (4) 社口國小：人文歷史、以社口的建築、樹木導入創作與欣賞。
- (5) 社口街上的景觀、招牌。
- (6) 石頭公：人文歷史故事。
- (7) 社區街道景觀。

(三) 教學活動的實施、反省與修改

本研究乃針對研究對象以國小三、四、五、六年級藝術與人文領域課程施以創造思考教學，運用本研究團隊研商之教學策略與教法進行教學活動。在實際教學的過程中，擔任實務教學之教師不斷寫下自我教學反省日誌，以修正教學策略與方式。

實務教學教師於研究期間每個月與研究團隊進行座談，討論教學過程中之心得分享或問題討論，以利往後之教學能順利進行。並於每次座談後，對該教師實施半結構性之方式進行訪談。以深入瞭解教師在行動研究過程中的成長與改變。必要時，可以教學錄影方式記錄實際教學情況，並於教學結束以後請實際教學之教師繳交教師行動研究之教學研究報告。

研究者與執行教學教師之間的溝通，除了每週的座談與教室內的觀察以外，並以電子郵件、傳真、電話以及視需要隨時安排面談討論，以確立教師之教學效能。

(四) 現場觀察、多方蒐集回饋資料以及評估成效

本研究在資料蒐集上採多元的方法，以參與觀察、訪談、問卷、教學活動之錄音、錄影為主要資料蒐集之來源，期能完整地蒐集到研究相關資料。

1. 實驗教學之進行

依教學目標與專家意見而編製完成的教案，對研究對象以國小藝術與人文三、四、五、六年級課程施以創造思考教學，並隨時注意學生之反應情況。

2. 參與性觀察之資料蒐集

在實驗教學過程中，研究團隊將全程參與學生之課程活動，以利蒐集詳細且完整之教學過程資料，蒐集方法包括教室觀察之錄影、學生訪談錄音、問卷調查與直接觀察札記等等。

三、研究工具

本研究採質性研究方式，研究工具結合各種搜集資料的方法，如：觀察法、專家座談與學生深度訪談法、作品分析、調查法及問卷等，進行時效性的資料收集，並提供適時的回饋，以促成實際問題的解決為導向。

四、資料收集與分析

(一) 資料收集

本研究過程中，所搜集的資料有下列幾項：

1. 研究日誌：研究者每週撰寫研究日誌，將上課時師生的互動情形、班上曾出現的問題以及研究小組的課後會議紀錄在研究日誌內，並對教學情形進行一番省思。
2. 問卷調查表：研究初期，以問卷調查學生對創造力的認識、態度與興趣；研究末期再設計問卷，以調查學生對社區藝術與人文課程的想法，以及對未來課程的建議。
3. 學習狀況檢核表：根據教學項目，每一大單元設計一張檢核表，請研究小組成員檢核學生的創新學習能力與對社區認同的態度狀況。
4. 學生自評表：在每一大單元結束時，請學生填寫自評表，以評鑑自己的學習情形。
5. 訪談紀錄：訪談對象包括學生、級任教師、其它藝術與人文領域教師以及學生家長。
6. 會議記錄：在每次小組會議後，詳細記錄會議進行時討論的內容。
7. 協同研究者觀察記錄：即協同研究者在課堂中，進行參與式觀察，收集有關教師上課態度、教學示範、學生學習情形等相關資料，並撰寫觀察記錄。

(二) 資料分析與彙整

在質的研究過程中，有效益的方式應是資料的搜集與分析同時進行（黃瑞琴，民 85）。本研究是屬於質性研究範疇，對於資料的收集與分析，在參考前人的研究報告並斟酌實際上課情形後，經資料搜集後，隨即進行分析之方法，並在小組會議中，提出所搜集的各項資料，進行交叉檢核；如發現有疑問的資料，則做進一步的查詢。在行動實施期間，研究小組持續的進行資料的搜集與分析工作，以作為修訂行動方案的參考；在行動實施結束後，研究者將資料加以分類、整理，著手進行研究報告之傳寫，資料分析步驟如下：

1. 閱讀所搜集的所有資料。
2. 建構初步的分類架構。

3. 再閱讀資料並進行編碼。
4. 重新建構研究報告架構。

五、進行步驟及執行進度

預定進度甘梯圖 (Gantt Chart)

工作項目	月份	92 年 1 月	92 年 2 月	92 年 3 月	92 年 4 月	92 年 5 月	92 年 6 月	92 年 7 月	92 年 8 月	92 年 9 月	92 年 10 月	92 年 11 月	92 年 12 月
	年	年	年	年	年	年	年	年	年	年	年	年	年
	月	月	月	月	月	月	月	月	月	月	月	月	月
研擬行動研究計畫													
尋求協同合作學校、教師													
規劃課程內容、上課事宜													
第一階段教學													
現場觀察、省思與修改													
第二階段教學													
多方搜集回饋資料													
研究小組分析與修改資料													
總檢教學成效													
撰寫研究報告													

肆、研究結果

本研究教師團隊以不斷反思、回饋、修正的歷程，開發學校本位課程。擷取社區景觀元素，結合創意教學策略，發展出系統性的藝術與人文課程「社區藝術地圖」，適合本校以及鄰近地區國小教學應用。校長落實課程領導，鼓勵老師專業進修，成立教師專業社群，行政上給予最大的支持。

學校對教師團隊排課彈性調整，教師能進入彼此的教學班級，進行觀察，並作「教學觀察紀錄」，提供回饋與改進之反思與具體方法。

一、團隊發展課程理念

台中縣社口國小學校本位的藝術與人文課程--「社區藝術地圖」，就是將社區資源化成創意教學的行動研究實例。社口是一個人文薈萃的社區，我們的教師團隊秉持著九年一貫課程親近生活的精神，希望孩子更親近鄉土人文的理念，運用地方上獨有的七大人文歷史景觀：

- (1) 三級古蹟社口林宅（大夫第）。

- (2) 筍雲山莊。
- (3) 百年餅店（犁記、崑派）。
- (4) 傳統廟宇（萬興宮）、
- (5) 石頭公。
- (6) 社口國小。
- (7) 社區街道景觀。

擷取其中豐富的藝術元素，在長期的討論與腦力激盪下，研究發展出一套連貫藝術與人文教材。一來活化古蹟的人文與歷史、藝術圖像，一來讓學生在教學中能不斷與社區的人文景觀與古蹟互動。

目前已設計「社區藝術地圖」三~六年級課程 32 項教學單元。並由本教師團隊及社口國小藝術與人文教師進入課程教學階段。本教師團隊發展之課程，除了適合本校推展，所運用社區媒介及教學策略，同時也值得本地區其他學校推廣。是貼近生活、親近鄉土、活化古蹟的學校本位課程。

二、課程發展模式與步驟

把傳統的藝術形式做轉換，可以發展出很多不同的創作和教材。現代藝術經常利用嶄新的科技演繹出舊有題材，又把傳統的造型挪移到現代的產品設計上。

本研究課程發展的模式與步驟如下：

1. 分析社區特色

社區是最接近學生生活經驗的空間，教師以轉化教材的新觀點來看熟悉的人、景、物。舊的素材，可以用新的方式詮釋。以社口地區為例：三級古蹟的民宅、百年老餅店、廟宇、街道、學校，原來是孩子們「生活」的「鄰居」，但以「藝術元素」來統整，它們成為具有地方特色的大主題。

2. 擷取社區藝術元素

每一個社區景觀都具有藝術的形式和內容。例如：萬興宮的石雕、剪粘、門神；大夫第的跂趾陶、磚牆、建築形式；餅店的糕餅模、包裝…。都是潛藏的元素，透過創意思考的模仿再造、關聯思考、概念的類比、形象的類比、藝術形式的轉換（馬素梅，民 91），可以開發豐富創作的可能。

3. 設計藝術與人文課程

目前「社區藝術地圖」已發展出三~六年級的課程 32 單元，茲分析如下：

年級 社區景觀	三年級 (楊惠琪)	四年級 (曾瑞華)	五年級 (大王美惠)	六年級 (小王美惠)
三級古蹟社口林宅 (大夫第)	◎中書科匾額 F (立體造型---紙黏土)	◎鼎鼎大名的建築師 F (建築發表會)	◎感恩牆－陶板製作 E (跂趾陶)	◎超級解說員--樂遊大夫第 E (運用非常好色軟體) ◎吉祥畫過好年 C (創意春聯—從字轉換成圖)
筱雲山莊	◎筱雲閣 D (厚紙板/瓦楞紙板造型活動---立體袖珍房樓)	◎筱雲山莊--打開心內的窗 D (窗形設計)		◎吉祥畫過好年 C (創意春聯—從字轉換成圖)
百年餅店 (犁記、崑派)	◎月餅盒 A (餅盒製作---立體摺紙)		◎餅模探索 F (雕刻時光與卡片印製)	◎相「印」成趣 B (認識印模與拓印)
傳統廟宇(萬興宮)	◎石獅摹寫 A (蠟筆、水彩) ◎舞獅面具 A (蠟筆、乾稻草) ◎萬興宮臨寫 A (粉蠟筆)	◎社口之龍 E (色紙拼貼)	◎萬興宮尋寶 E (藏書票) ◎現代門神 E (水彩)	◎元宵節--燈籠創作 B ◎天燈製作 B
石頭公	◎石頭公 C (彩繪石頭---蠟筆)	◎石頭爺爺過生日 E (四格漫畫)		
社口國小	◎運動會獎狀 E (電腦非常好色邊框的應用) ◎春天的花言草語 E (花草拓印畫---水彩) ◎社口花草書籤 E (樹葉書籤---菩提樹葉)	◎許願娃娃 E (剪紙) ◎感恩的季節--感恩牆製作 E (水彩與棉紙撕貼)	◎感恩牆－陶板製作 F (佈置學校牆壁)	◎啥是 CIS—設計班級形象 F (班旗、班徽、班服、邀請函) ◎社口之樹 D (複合媒材拼貼) ◎我的未來不是夢—社口國小感恩牆 F (陶板、馬賽克、磁磚)
社區街道景觀	◎社口 City 2002 F (集體創作---海報)	◎社區地圖--我家在這裡 F (食字路口簡圖繪製)		

註：A 模仿再造模式、B 強調關聯思考模式、C 概念類比模式、D 近似形象類比模式、

E 藝術形式轉換模式、F 跨藝術形式整合模式

4. 反思、回饋

依教學目標與專家意見來編製完成教案，研究對象以國小藝術與人文三、四、五、六年級課程施以創造思考教學，並隨時注意學生之反應情況。

5. 試教

實務教學教師於研究期間每個月與研究團隊進行座談，討論教學過程中之心得分享或問題討論，以利往後之教學能順利進行。並於每次座談後，對該教師實施半結構性之方式進行訪談。以深入瞭解教師在行動研究過程中的成長與改變。部份實務教學以錄影方式記錄實際教學情況，並於教學結束以後請實際教學之教師繳交教師行動研究之教學研究報告。研究者與執行教學教師之間的溝通，除了每週的座談與教室內的觀察以外，並以電子郵件、傳真、電話以及視需要隨時安排面談討論，以確立教師之教學效能。

6. 修正回饋

本研究乃針對研究對象以國小三、四、五、六年級藝術與人文領域課程施以創造思考教學，運用本研究團隊研商之教學策略與教法進行教學活動。在實際教學的過程中，擔任實務教學之教師不斷寫下自我教學反省日誌，以修正教學策略與方式。

7. 正式教學

本研究在台中縣社口國小進行，對象以校內三、四、五、六年級學生為主，以研究團隊編擬之藝術與人文學校本位課程「社區藝術地圖」教材為主要內涵，施以創造思考教學，藉此探討此種教學策略對學生創作與鑑賞創新設計能力之影響。

三、團隊教師教學反思方面

(一) 感受與反省

進入學校團隊對我來說是一種全新的經驗，因為除了與學生面對面互動之外，我更要學會溝通。以往對於協同教學只侷限於認知，而現在卻是身歷其境的學習，這是一種踏實的感覺。因為從其他教師可以激發不同的教學觀念，讓我有更多的角度與層面能更進一步地修正自己，讓教學更多元落實（曾師）。

許多期待與不安的心情交雜著，我們一邊實施課程一邊修正教案，當中接受了很多人的意見，包括學校的校長、教師、社區人士、文史工作者、全國創造力發展協會的優秀團隊…。我想這是研究中最讓人振奮的，這樣的收穫真是意料之外，其中亦包含了人與人的情感交流。尤其是跟團隊中的每一位教師，那是一種堅持的凝聚，是這種力量與熱情支持著彼此（曾師）。

常常我在想我們是「教人」而非只是教書，多期盼孩子能感受與察覺社區的人、事、物，能以更敏銳的心在這片土地上紮根，未來不管去到哪裡，都能以自己的家鄉為傲，能夠肯定自己並安居樂業，有一個美好的鄉土記憶。由他們這一代再去影響下一代居住在這裡的居民。這是一種精神與感情的延續。亦是一所小學在此存在的最大價值（曾師）。

一路走來，過程中跌跌撞撞，心情上也如彈簧般，一下拉緊、一下放鬆。但，專業的成長卻也在這樣的過程中一點一滴注入了團隊夥伴的身體，而夥伴間的互相信賴和發生困難後的支持更堅強了每個成員的心靈。對於我個人而言，在整個歷程中，對於在地文化與教學專業都得到了提升，對於許多教學的想法也得到許多的修正。如在課程剛開始設計時，對藝術教育只有概念的我，基於想試試看能不能以不同的方式教課，所以天馬行空的在所有的單元主題均加上了許多的大型主題活動，但在藝術教育的本質上，似乎比較偏離，流於九年一貫被人詬病的一面—活動引導教學。在教學團隊的開會討論、修正之下，才跳脫個人主觀的一面，重新審視自己的教學設計，並學習將藝術元素重新抽離活動之中，重新萃取，設計適合的教學活動。這段自我成長的過程中被脫了一層皮，但令人開心的是我的眼界更加的開廣、對「社區藝術地圖」的目標也更加的明確（楊師）。

學，然後知不足。在開始設計課程之後，發現快速且有效的提升專業能力是十分必須的。為了讓整個研究更加的確實，我們採取了行動研究法。為了讓團隊專業一起向前進，特別請到多位校外的專家跟我們指導、給予我們寶貴的意見。在建議和回饋一來一往中，團隊成員對修正課程的能力也大大的提升。又例如我們對地方文化上的專業知識不能突破時，地方耆老--大師級的陳炎正老師更是豐富了我們的知識，也就因為接觸了陳炎正老師讓我發現鄉土文化之美、先人傳承的智慧，進而更想為孩子在這一片土地上紮根盡一份心力（楊師）。

一個團隊能夠互相扶持走了一年多，我從中體會到雁行理論的精神，每個人都有累了的時候，而我們總是能夠適時的接棒，持續完成我們自己所設定的任務。而一起和夥伴們成長是相當可貴的經驗（王師）。

（二）面臨的問題

以往設計教案常被侷限於一種基本模式：鑑賞認知之後，學生及創作出一幅作品。但對於這個研究我卻想希望能突破認知→技巧呈現的層面，因為土地的認知必定要從“人文情感”為基礎，技巧只是過程中的一部份。如何從社區精神出發，讓學生培養一種深入骨裡的情感呢？這是我目前在設計課程中的最大難題。我從實際教學中也不斷將自己由教學的複雜層面拉回到原來社區藝術地圖所要的內涵—人文精神面，這對我的教學設計能力來說是一種極大的挑戰。另外，與其他藝術與人文領域教師的溝通與合作是過程中的關鍵。教學的特質與不同的觀念想法，也常常考驗著教師與教師之間的關係與態度（曾師）。

如何讓構思變成一個個實際的步驟，如何整合大家不同的意見持續邁向同一個目標，如何調整每一個團員獨特的步驟相互補足，如何在團隊士氣低落時注入強心針，如何利用現有資源和時間去採訪紀錄社區的藝術元素，如何在專業能力遭遇挑戰時尋求外來資源，如何將課程拋出時解決試教老師的疑慮，如何將試教後的缺點化作修改課程的動力再一次出發…等等，一個個問題的解決都是團隊成長的歷程（楊師）。

於是開始盡可能的延攬各出版社的教科書版本，希望能從中歸納出一個合理的教學進程，並配合神岡地區特有的人文景觀，設計出創新又兼具知識性的課程。很快的，第一個問題出現了，各版本雖經教育部審核通過，卻在音樂基礎能力的設定上，有著不同的尺度，著重的項目也大異奇趣。因此在幾經困惑、停頓之後，我決定將它們列為參考，以自己的想像為主軸。

就彷彿新官上任三把火，我興匆匆的著手行動，卻在一次一次的動作之下不斷的遇到挫折。原來，訓練音樂基礎能力是一套有規則、有軌道的工作，就像學習數學邏輯一樣，新知識的形成，必需仰賴舊經驗的支持。更明白的說，當一份樂譜出現在學生的面前，若不熟稔音階、節奏，則無法演唱，尤其在自編課程中，沒有良好的教具（如樂譜掛圖、補充知識、聲部媒體……）支援的狀況下，更惶論學生能演奏、創作（張師）。

最終，我依據各版本音樂課本的能力指標，選擇了各年級最保守、最基本的能力，配合社區藝術地圖的視覺、表演部份，試圖在其中變化教學策略；同時，為了避免課程設計流於俗套，保持創意教學的最佳狀態。在這個研究團隊裡，雖然只有我一人負責音樂部份的設計，遇到音樂專業部份的難題往往苦無討論對象，幸好有團隊幾位熱心的盟友能適時的伸出援手，不時地給我意見，因此我並不是那麼孤立無援的。更棒的是我們受到學校與的重視、藝術與人文科任教師的協助，在一切行政事務給予高度支持；還有一位古道熱腸的師院教授幫我們打點支節、帶來許多新的觀念及趣味，為這個研究團隊注入一股活力（張師）。

（三）願景與建議

未來我們希望能從團隊的參與擴散到學校其他教師，期盼我們的踏實經營能給教師莫大信心。讓協同的力量能愈來愈擴大，從校園擴大到整個社區，每一個社口國小的孩子和我們一起參與這個與社區精神息息相關的課程（曾師）。

感謝教育部給我們這樣的機會，帶給我們成長的機會，未來將持續努力，期盼將團隊學習的喜悅分享給大家，並朝我們共同的願景邁進：1.合作開發創意課程。2.在教學的歷程相互通饋、一起成長。3.以專業社群建構教學生涯與學校的願景（王師）。

伍、研究建議

學生在學習的過程中是透過環境的刺激與身體的感覺，經驗是隨著學習不斷建立的。然而，人因年齡的成長，受教育的影響，創造力與想像力卻逐漸消失。而現在多數學生的創造力與想像能力的逐漸消失，其實也是反映了目前的教育現實環境，讓學生的創造力與想像能力退步了。如何讓學生找回原有的創造力與想像能力，透過適當的教學策略與教材，營造有利於教學的環境是有必要的。

本研究之教學活動設計，乃依據學生之現況與教育部公佈之課程標準為依據，納進社口地區的社區資源來設計藝術的學校本位課程，強調師生之雙向互動，給予學生較多的思維空間，以孩子們生活週遭可見的藝術元素來啟發學童的鑑賞能力及創造力。整個過程是邊做、邊發展、邊調整改進的方式。基於這樣的想法，社口國小的孩子在這個社區長大，對於生活社區裡的景物應該最有感覺。因此，從社區的特色出發，開發藝術的欣賞與創作，涵融視覺藝術、音樂、表演和展示，將可豐富孩子的學習生活，並加深對家鄉的認同感。期盼本研究之結果能提供鄰近台中縣地區國小及環境景觀類似的全國其他國小，能參考並創新本研究所發展出來的教學模式與課程內涵，共同為現行國小藝術與人文領域與學校本位的課程實施來付出一些心力。

陸、參考文獻

- 王其敏（1997）：**視覺創意**。台北：正中書局。
- 行政院經濟建設委員會（2000）：「**全國知識經濟發展會議**」總結報告。
- 江麗美（1996）：**六項思考帽**。台北：桂冠圖書公司。
- 李錫津（1987）：**創造思考教學研究**。台北：台灣書局。
- 呂燕卿（1999）：藝術與人文學習領域綱要與統整性互融式課程設計之觀念。**美育**，106期，29-38。
- 吳明雄（1997a）：發明方法。**大眾科學講座專輯**，17輯，頁86-89。
- 吳明雄（1997b）：談腦力激盪術。**人力發展月刊**，37期，頁86-89。
- 吳明雄（1997c）：**創造思考教學成效追縱評鑑**。國科會研究計劃: NSC 86-2516-S-003-009-TG。
- 吳明雄（2000）：從創造力的心理機制談創造力的啟發。創意發展雙月刊-電子期刊。網址：
<http://www.ccda.org.tw>。
- 邵一杭（1988）：**應用想像力**。台北：協志工業叢書。
- 洪懿妍（2001）：台灣美不美。**天下雜誌 2001 年教育特刊美的學習**，頁64-69。
- 洪懿妍（2001）：世界向美走。**天下雜誌 2001 年教育特刊美的學習**，頁24-30。
- 洪麗珠、談玉儀、李文珊、劉美玲、曾于珍、桂雅文（譯）（2000）。原著 Edmund Burke Feldman（1996）。**藝術教育的本質**。台北：五南。
- 袁汝儀（1996）：生活藝術教育雛論。**通識教育**，3（4），頁61-79。
- 袁汝儀（2001）：國民教育階段「藝術與人文」領域的思考。**國教天地**，143期，15-21。
- 施靜菲、侍建宇（譯）（1996）：原著 John Lancaster（1990）。**國民小學藝術教育**。台北：五南。
- 畢恆達（2001）：**空間就是權力**。台北：心靈工坊。
- 教育部（2000）：**國民小學自然科課程標準**。
- 教育部（2001）：**創造力教育政策白皮書**。
- 張玉成（1983）：**教師發問技巧及對學生創造思考能力影響之研究**。台北：教育部教育計劃小組。
- 張玉成（1995）：**思考技巧與教學**。台北：心理出版社。
- 陳淑惠（1996）：**台灣地區學生創造力發展及其相關因素之研究 - 年級、性別、教師教學創新行為、父母教養態度、社會支持與創意經驗、創造思考能力之關係**。國立政治大學教育研究所碩士論文。
- 陳龍安（1984）：**創造思考教學對國小資優班與普通班學生創造思考能力之影響**。台北：市立師專。
- 陳龍安（1999）：**創造思考教學的理論與實務**。台北：心理出版社。
- 陳耀茂（1998）：**創意激發術**。台北：探索文化。
- 郭有遜（1983）：**創造心理學**。台北：正中書局。

- 黃幸美（1993）：老師如何從遊戲中培養兒童的創造力。*教育研究*，22期，頁61-64。
- 黃瑞琴（1996）：**質的教育研究方法**。台北：心理出版社。
- 黃銘惇，張慧芝（譯）（2000）：原著 David Prart（1994），**課程設計：教育專業手冊**。台北：桂冠。
- 張嘉芬（1997）：**國小高年級學生依附風格、創意教養環境與創造行為之關係**。國立政治大學教育研究所碩士論文。
- 張華芸（2001）：培養未來人才藝術不能缺席。*天下雜誌 2001 年教育特刊美的學習*，頁 106-110。
- 詹志禹（2001）：「創造力」的定義與創造力的發展。**教育部委託辦理「創造力教育政策白皮書」子計畫（二）「小學創造力教育政策與環境之評估」結案報告書**。
- 劉士豪（1997）：**年齡、性別、成就目標、目標導向與創意生活經驗、創造力之關係**。國立政治大學教育研究所碩士論文。
- 潘恩典譯（2001）：**腦內藝術館 - 探索大腦的審美功能**。台北：商周出版。
- 樊玲譯（2001）：**藝術的創意教學**。台北：洪葉。
- 戴保羅譯（1999）：**學習地圖**。台北：經典傳訊。
- Anderson, J. R. (1985). *Cognitive psychology and its implications*. New York : W.H.Freeman & Company.
- Blandy, D.(1992). A community art setting inventory for elementary art and classroom teachers: Towards the community integration of students experiencing disabilities. In A. Hohnson, (Ed.) . *Art Education:Elementary*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Blandy, D. & Congdon, K.G. (1987). *Art in a democracy*. NY: Teachers College Press.
- Blandy,D. & Hoffman, E. (1993). Toward an art education of place. *Studies in Art Education*, 35(1), 22-33.
- Clark, G. & Zimmerman, E. (1997). *Project arts: Programs for ethnically diverse, economically disadvantaged, high ability, visual arts students in rural communities*. Bloomington, IN: Indiana University.
- Duncker, K. (1945) .On Problem Solving. *Psychological Monographs*, 58 : 5, Whole No.270
- Guilford, J. P. (1950) : *Creativity*. *American Psychologist*, 5, 444-454.
- Guilford, J. P. (1982) : Cognitive psychology's ambiguities : Some suggested remedies. *Psychology Review*, 89 (1) ,48-59.
- Lewin, K (1942) .Field theory of learning. *NSSE 41th Yearbook*.
- London, P. (1994). *Step outside: Community-based art education*. Portsmouth, NJ: Heinemann.
- Marche, T. (1998). Looking outward. looking in: Community in art education. *Art Education*, 51 (3), 6-13.
- Newell, A & Simon, H. (1972) .Human problem solving. *Englewood Cliffs*, NJ : Prentice-Hall.
- Sahasrabudhe, P. (1992). Multicultural art education: A proposal for curriculum content, structure

- and attitudinal understandings. *Art Education*, 45 (3), 41-47.
- Sternberg, R.J. (1985) : Beyond IQ : *A triarchic theory of human intelligence*. Cambridge University Press.
- Sternberg, R.J. & Lubart, T,I (1991) : An Investment theory of Creativity and its development. *Human Development*,34,1-32.
- Sturhr, P. (1995). Social reconstructionist multicultural art curriculum design: Using the Powwow as an example. In R. Neperud (Ed). *Context, Content, and Community in Art Education* (pp. 193-221). NY: Teachers College Press.
- Wu, M. H. (1993) .The influence of the brainstorming process on the creativity of vocational industrial education students in Taiwan. Doctoral dissertation, Iowa State University, Iowa.

斯克里亞賓鋼琴音樂探索

The Exploration of Scriabin's Piano Music

吳雅婷*

Y a-Ting Wu

(收件日期：93 年 10 月 15 日；接受日期：94 年 3 月 21 日)

摘要

斯克里亞賓是十九世紀末浪漫派音樂家中，對鋼琴音樂貢獻最多的作曲家之一。他也是少數一位能搭建傳統調性和非調性橋樑的作曲家。斯克里亞賓不斷的在探索新的音樂表現手法，既保有浪漫時期晚期的寫作，又具有獨特的手法。成熟以後的他，逐漸受到不同美學、哲學和神秘理論的影響，這些因素促使他走向宏偉新奇的藝術觀。本文將從中歸納、發現斯克里亞賓鋼琴作品中獨特的寫作手法及音樂語言。

關鍵詞：斯克里亞賓、神秘和絃。

* 台南女子技術學院音樂系助理教授

ABSTRACT

Scriabin is one of the composers who devoted themselves to the piano music the most in the end of the nineteenth century, the Romantic period. He was also one of the few composers to bridge the gap between conventional tonality and atonality. Scriabin continually explored the new means of music expression, in which he both maintained the composing way of the late period of the Romanism but demonstrated his own individuality. As he matured, however, he came increasingly under the influence of diverse aesthetic, philosophical, and mystical doctrines that impelled him toward an artistic vision of unprecedented grandiosity. This paper will generalize and discover Scriabin's peculiar composing method and the characteristics of musical language in his piano music.

Keywords: Scriabin 、Mystic Chord 。

一、斯克里亞賓的生平

斯克里亞賓(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915)於 1872 年 1 月 6 日出世於莫斯科，1915 年卒於相同的地點(Macdonald, 1986, p. 51)。斯克里亞賓出生於俄國的上流貴族，父親是駐土耳其的外交官，母親本身是一位出色的鋼琴家，她是雷協悌茲基(Theodor Leschetizsky, 1830-1915)在聖彼德堡音樂院(Peterburg Conservatory)的鋼琴學生，不幸的是，在斯克里亞賓兩歲時即過世(Burge, 1990, p. 53)。斯克里亞賓自幼即顯露出音樂天賦，五歲就能在鋼琴上即興彈奏出他所聽到的樂曲，八歲開始試寫歌劇，十歲的斯克里亞賓進入莫斯科第二陸軍學校中學習，在軍校就讀時並沒有放棄自己對音樂的愛好，十一歲就在學校舉辦鋼琴獨奏會。出身於莫斯科一個帝俄外交官家庭的斯克里亞賓，年幼喪母後在祖母和姑媽的身邊長大，倍受溺愛，這也導致他後來離群索居，形成孤傲感和自我為中心的性格。

斯克里亞賓於 1888 年開始進入莫斯科音樂院學習，專攻鋼琴和作曲，鋼琴師事薩佛諾夫(Vasily Safonov, 1852-1918)，作曲師從阿連斯基(Anton Arensky, 1861-1906)。斯克里亞賓於 1892 年以鋼琴演奏金質獎畢業於莫斯科音樂院，在作曲方面由於斯克里亞賓和阿連斯基意見不和，因此停止學習，最後未獲得作曲畢業的文憑。斯克里亞賓於 1898 年至 1903 年在莫斯科音樂院教授鋼琴。1904 年至 1910 年，斯克里亞賓先後到歐洲各國和美國訪問演出。在這一時期斯克里亞賓形成了神秘主義的世界觀和唯心主義的哲學觀。

斯克里亞賓的音樂風格逐年不斷的在改變，他曾自稱是瓦格納(Richard Wagner, 1813-1883)的信徒(Bowers, 1996, Vol. I, p. 226)，初期的夜曲、練習曲有蕭邦(Federic Chopin, 1810-1849)的影子，早年的斯克里亞賓十分崇拜蕭邦，精讀蕭邦的作品。隨著年齡的增長，他開始鑽研哲理，拜讀尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)的作品，又與象徵主義的美學產生頗密切的關係，之後，又進一步接觸神祕主義的思想，使他的音樂開始產生了發酵作用。學者修士羅爾(Boris de Schloezer)曾說“斯克里亞賓是第一位將神秘宗教思想，轉變成爲有系統的理論的人，他並以此理論成爲音樂創作上的基礎(1987, p. 198)”。到了晚年，荀白克((Arnold Schonberg, 1874-1951))的音列主義也帶給了他不少的衝擊和迴響。他更進一步打破一切傳統的藩籬，將他創作的神祕音樂推到最高潮，蟄居在個人詭異的音樂世界中。斯克里亞賓曾花下 12 年的時間去構思一部宗教《神秘劇(Mysterium)》，這是一部綜合藝術大作，在他死前 1915 年還在創作它。本作品將音樂、戲劇、舞蹈、美術、詩歌綜合，甚至用當時發明的七色鍵盤配合音樂，把色彩投射在天幕上，產生聽覺與視覺相結合的藝術效果，到達最後的狂喜與恍惚意境(Final Ecstasy)，但是並沒有完成它(Samson, 1993, p. 207)。在這部作品中，世界的圖像充滿了神秘和深刻的涵義，人們藉由神秘的體驗能夠提昇其人性而與宇宙自然合而爲一。另外，斯克里亞賓希望能消除舞台和觀眾之間的界限，在這部神秘劇中沒有觀眾，所有人都是參加者。在這裡我們可以看出斯克里亞賓晚期的作品已經超過抒情的範圍，而到達純概念的領域。

1914 年春，斯克里亞賓訪問倫敦，由於體內供血紊亂導致他的嘴唇腫脹，之後病情逐漸惡化，最後引發敗血症，斯克里亞賓在痛苦中死於 1915 年 4 月 27 日，年僅 43 歲 (Macdonald, 1986, p. 57)。

二、斯克里亞賓不同時期的鋼琴作品

斯克里亞賓的鋼琴作品幾乎在演奏技巧上都十分困難，學習者要彈好他的作品需要手的極良好伸展和敏銳的踏瓣配合。速度迅捷、大跳的旋律、節奏與節拍組織的不規則、大量的震音及豐富的音色變化，都對演奏者提出很高的要求。其鋼琴作品大致可以分為下面三個不同時期：

(一) 第一時期：1886-1903 (作品編號 Op. 1-Op. 29)

重要的鋼琴作品：

1. 十首馬祖卡舞曲(Ten Mazukas), Op. 3
2. 第一號 f 小調鋼琴奏鳴曲, Op. 6
3. 十二首練習曲(Twelve Etudes), Op. 8
4. 二十四首前奏曲(Twenty-Four Preludes), Op. 11
5. 六首前奏曲(Six Preludes), Op. 13
6. 五首前奏曲(Five Preludes), Op. 16
7. 第二號升 g 小調鋼琴奏鳴曲, Op. 19
8. 升 f 小調鋼琴協奏曲(Piano Concerto), Op. 20
9. 第三號升 f 小調鋼琴奏鳴曲, Op. 23
10. 兩首前奏曲(Two Preludes), Op. 27
11. b 小調幻想曲(Fantasy in b Minor), Op. 28

(二) 第二時期：1903-1909 (作品編號 Op. 30-Op. 57)

重要的鋼琴作品：

1. 第四號鋼琴奏鳴曲, Op. 30
2. 悲之詩(Tragic Poem), Op. 34
3. 撒旦之詩(Satanic Poem), Op. 36
4. 八首練習曲(Eight Etudes), Op. 42
5. 証諧曲(Scherzo), Op. 46
6. 第五號鋼琴奏鳴曲, Op. 53

(三) 第三時期：1909-1915(作品編號 Op. 58-Op. 74)

重要的鋼琴作品：

1. 夜之詩(Poem-Nocturne), Op. 61
2. 第六號鋼琴奏鳴曲, Op. 62
3. 兩首音詩(Two Poems), Op. 63
4. 第七號鋼琴奏鳴曲, Op. 64
5. 三首練習曲(Three Etudes), Op. 65

6. 第八號鋼琴奏鳴曲，Op. 66
7. 兩首前奏曲(Two Preludes)，Op. 67
8. 第九號鋼琴奏鳴曲，Op. 68
9. 兩首音詩(Two Poems)，Op. 69
10. 第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 70
11. 兩首詩(Two Poems)，Op. 71
12. 奔向火焰(Toward the Flame)，Op. 72
13. 兩首舞曲(Two Dances)，Op. 73
14. 五首前奏曲(Five Preludes)，Op. 74

斯克里亞賓在鋼琴作品的創作上，算是一位多產的作曲家，共寫下一百九十九首鋼琴獨奏的作品。第一首作品《f 小調華爾滋(Waltz in f minor, Op. 1)》，創作於 1885 年，當時斯克里亞賓才只有十五歲，最後的《五首前奏曲，Op. 74》，寫於 1914 年，完成於 1915 年，剛好在他死前完成(Baker, 1986, p. 145)。斯克里亞賓的第一時期作品以較絢爛的鋼琴理念作底子，以蕭邦風貌的浪漫風格為起步，甚至沿用了蕭邦所喜愛使用的形式：序曲、練習曲、即興曲、馬祖卡等。學者麥當勞(Hugh Macdonald)曾提到“蕭邦的音樂可說是斯克里亞賓的聖經，蕭邦式的節奏、標題、音型和裝飾句都經常在斯克里亞賓的音樂中聽到 (1978, p. 12)”。學者顧德威爾(Bettsylynn Dunn Goldwire)指出“本時期的作品常用三和絃，和聲語法多建築在 I 和 IV 級的基礎上，音樂大多接近主要調性 (1984, p. 88)”。林公欽教授也指出(1997, p. 76)“斯克里亞賓初期的鋼琴作品裡，充滿著熱情、激動、浪漫，他偏用下屬和聲和變格和聲的進行，使音樂產生一種新的色彩風格”。

斯克里亞賓前三首鋼琴奏鳴曲由多樂章所組成，音樂形象鮮明，雖不時加上作曲家抽象神秘的提示，但仍給人有著切實的生活感受。他的第二和第三號鋼琴奏鳴曲常出現升高 IV 級音和降低 VI 級音的第二主題，充份顯現出後期浪漫主義的作法。學者雷諾(Richard Anthony Leonard)指出“斯克里亞二十五歲以前的作品呈現出一種純粹透明的美，這代表著他對鋼琴音響的直覺(Kim, 1997, p. 67)”。第一時期的鋼琴作品以《二十四首鋼琴前奏曲，Op. 11》為代表，它與蕭邦前奏曲的調性安排相同，用五度循環在二十四個大、小調上寫成。本組作品可以先從第三、九、十、十四及十七這幾首先開始作練習，其餘的作品則比較困難。在這一時期斯克里亞賓的創作未形成個人的風格，在前奏曲中我們可以看出蕭邦對他的影響，從和聲語言、旋律風格、調性佈局中都可以看到蕭邦的手法和德布西的痕跡。

學者貝克(James Baker)認為(1986, p. 145)“自 1903 年至 1910 年，這段時期為斯克里亞賓創作的過渡時期(Transitional Period)”。學者顧德威爾在他的論文《斯克里亞賓鋼琴音樂和聲的革新(Harmonic Evolution in the Piano of Alexander Scriabin)》中特別將 1903 年這一年標示出來，他認為“1903 年是斯克里亞賓風格趨向成熟化的重要時代。雖然只有一年的時間，但卻包含了作品三十至作品四十二等二十九首作品(Goldwire, 1984, p. 3)”。

1904 年至 1910 年，斯克里亞賓僑居於國外，深受神秘主義的世界觀和唯心主義的哲學觀影響。學者顧德威爾指出“自 1905 年開始，斯克里亞賓將神秘主義中的通神論(Theosophy)思想運

用在音樂中(Goldwire, 1984, p. 4)”。這段時間音樂創作開始呈現抽象、古怪和神秘的特徵，在情感的表現上狂熱極端。和聲語法進入過渡時期，構成和絃的音也起了變化，例如，《第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53》中的降五音、附加六音的十一和絃，和《狂喜之詩，Op. 54》中形態複雜的九和絃。

《第四號鋼琴奏鳴曲，Op. 30》的兩個樂章是一個完整體，樂章之間沒有停頓，主題之間也沒有連繫。本首奏鳴曲是所有奏鳴曲中最短的，但卻是所有奏鳴曲中氣勢最宏偉的。斯克里亞賓描述“本樂曲為一首大型的詩曲，這是我最好的鋼琴作品。他希望這首作品彈得越快越好，就像光的速度飛向太陽(Kandinsky & Rudakova, 1984, p. 82)”。《第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53》出現了一個新的聲音世界，它是由幾個對比樂段所組成單樂章的作品，它有點類似幻想曲並具有神秘感。本首奏鳴曲的前面，摘取了他《狂喜之詩(Le Poem de l'extase), Op. 54》中的話語“啊！神秘的力量，我向你們呼喚……你們這些生命結構的萌芽，我給你帶來了勇氣，快點起來行動(Bowers, 1996, Vol. I, pp. 332-333)”。學者摩根(Robert Morgan)指出“本首奏鳴曲是斯克里亞賓最後幾首有標上升降號的作品，之後創作於 1908 至 1910 的交響詩《普羅米修斯(Prometheus), Op. 60》，正式與傳統的調性劃上一道分界線(1991, p. 56)。”

自 1907 年之後，斯克里亞賓就不再採用和蕭邦相同型式的標題(Kirby, 1995, p. 320)。林公欽教授指出(1997, p. 77)“本時期斯克里亞賓的創作已明顯進入了極端主觀的唯心主義，也逐漸地形成一種抽象、玄虛的風格。在他創作的《第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53》和《狂喜之詩，Op. 54》裡，傳達出這種脫離現實生活的矛盾與自我陶醉的喜悅之情。”第二時期創作的方法開始向新的音樂風格轉變，不再是傳統的和聲系統，三和絃較少使用(Baker, 1986, p. 11)，多以九、十一、十三和絃為主。本時期演進到明顯的個人風格的形成。

第三時期是斯克里亞賓生命最後的幾年，他獨特的創作風格已完全形成與定型。音樂到達超脫的境界，和聲語法更形繁複多彩。學者貝克(James Baker)認為(1986, p. 145)“自 1911 年至 1914 年，這段時期屬於斯克里亞賓無調性的創作時期(Atonal Period)”。自《普羅米修斯, Op. 60》這部作品之後，斯克里亞賓就只有創作鋼琴音樂。斯克里亞賓的三個創作時期都分別在寫練習曲，第一時期的《十二首練習曲，Op. 8》，明顯受到蕭邦的影響。這組練習曲有些樂曲的困難度甚至超過《蕭邦練習曲》，其中以降 D 大調第十一首困難度較低，可以作為學習斯克里亞賓練習曲的開始。升 D 小調第十二首由於音響效果十分特殊，所以特別著名。第二時期的《八首練習曲，Op. 42》，訓練的重點主要放在複節奏(如五對三、三對二、四對三等)，織體比較複雜，技術困難。第三時期的《三首練習曲，Op. 65》為無調性，分別是右手九度、七度與五度的練習。《十二首練習曲 Op. 8》和《八首練習曲，Op. 42》中的許多作品，斯克里亞賓本人都有在音樂會中演奏過，唯有《三首練習曲，Op. 65》這組作品，斯克里亞賓從未演奏過它(Bowers, 1996, Vol. II, p. 236)。

從第五至十號鋼琴奏鳴曲都只有一個樂章，它們不僅樂曲形式自由，樂句動機短小零散，音樂的內容也越來越抽象。《第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》具有相當程度的不和協，樂曲充滿緊張的氣氛。它的一些特點連斯克里亞賓本人都害怕，斯克里亞賓稱它為黑暗、神秘、混雜、極為危險。所以從未在公開的場合演奏過它(Bowers, 1996, Vol. II, p. 230)。《第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64》副標題是白色彌撒(White Mass)，斯克里亞賓本人十分喜歡它，他認為本首作品十分神聖，有些樂段還標上非常純潔的暗示(Bowers, 1996, Vol. II, pp. 230-231)。它是典型神秘主義作品之

一，也是他所有鋼琴奏鳴曲中技巧最為複雜的。

斯克里亞賓最後的三部鋼琴奏鳴曲創作於 1912 至 1913 年間，最後於 1913 年的夏天，在俄國的一處鄉間一起完成(Macdonald, 1986, p. 63)。《第八號鋼琴奏鳴曲，Op. 66》是最長的一首奏鳴曲，《第九號鋼琴奏鳴曲，Op. 68》副標題是黑色彌撒(Black Mass)，這是斯克里亞賓十分成功的一首作品，作品簡潔，有惡魔般的基本形象，但氣氛神聖。《第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 70》的樂曲架構，從頭到尾都建立在一個七和絃（有時是九和絃的第二轉位）上，本樂曲的和聲、結構與節奏都十分複雜以至於難以演奏。1914 年，斯克里亞賓利用更多的時間來創作鋼琴曲，在每部作品的創作中正如那最後的三部奏鳴曲一樣，斯克里亞賓都感覺到是他人生的一個嶄新的開端。

晚期的前奏曲也都十分短小精煉。《五首前奏曲，Op. 74》是斯克里亞賓最後一組作品，斯克里亞賓自己解釋“本組作品如同水晶般，可以反射出不同的光和色彩 (Bowers, 1996, Vol. II, p. 265)”。學者貝克指出“斯克里亞賓早期的音樂持續了浪漫樂派的傳統，但其後音樂的創新卻與早期音樂無直接的關係 (Baker, 1986, p. viii)”。斯克里亞賓後期的作品已經完全擺脫調性的枷鎖，神秘和絃作為作品的調性中心，實際上走向無調性，作品的節奏複雜多變，織體密集。

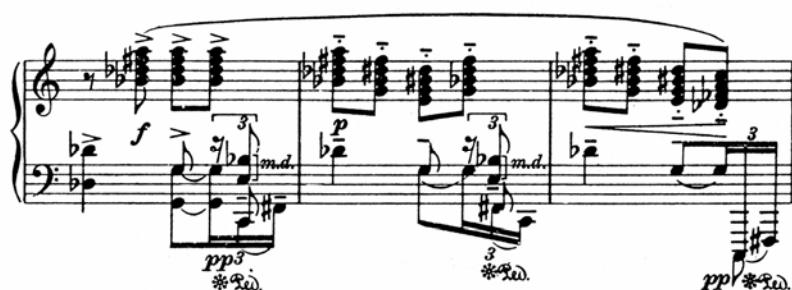
三、斯克里亞賓慣用的鋼琴手法

斯克里亞賓終其一生都在追求他心目中完美的琴音，不斷在創新改進。他的鋼琴作品在許多音型結構上都做了設計，以下我們將從幾個方面來作探討：

(一) 和絃方面的設計

學者蘭多利特提出(Randlett, 1971, p. 22)“斯克里亞賓慣用的和絃手法，大概可以分為兩類：第一類是斷奏式的和絃(Staccato Chord)，第二類是重覆性的和絃(Repeated Chord)”。斷奏式和絃的出現經常伴隨著圓滑線(Slur)或者持續音線(Tenute dash)的記號(見譜例一、二)。這些斷奏式的和絃在早期作品即有出現，不過大量的出現並成為斯克里亞賓典型的一種形式是在於中、晚期。

譜例一：第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第 12 至 14 小節。



譜例二：奔向火焰，Op. 72，第 109 至 110 小節。

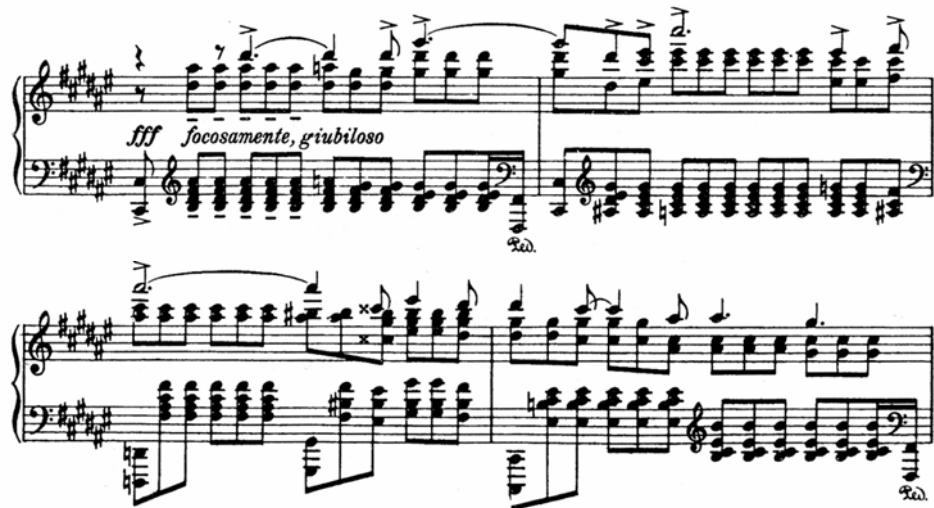


重覆性的和絃是斯克里亞賓一種有趣的設計，也成為他個人鋼琴語言的特殊標記。重覆性的和絃是指相同的和絃不斷的重覆，它在早、中、晚三個時期都不斷的有出現。始於一個中立的背景，最後發展到具有強烈動機的功能。《第一號鋼琴奏鳴曲》就是斯克里亞賓早期使用重覆性的和絃的典型範例，這裡有幾個巨大的高潮都是由重覆性的和絃所堆積出來的(見譜例三)。在強烈的節奏震動下所組成靜態的和絃結構，是絕對可以獲得另一種不同的音響效果。《第四號鋼琴奏鳴曲》第二樂章的尾奏，在重覆性的和絃中，夾帶右手的旋律線和左手強而有力八度的強音，使這些被堆積出來的音響更加的明亮(見譜例四)。

譜例三：第一號鋼琴奏鳴曲，Op. 6，第三樂章，第 82 至 83 小節。



譜例四：第四號鋼琴奏鳴曲，Op. 30，第二樂章，第 143 至 146 小節。



除了第四號鋼琴奏鳴曲，斯克里亞賓中期的《第五號鋼琴奏鳴曲》也是運用重覆性和絃的重要作品之一，重覆性和絃出現的形式越趨於複雜，三對四的節奏、切分音節奏都紛紛出籠。在重覆性的和絃的架構中，浮出複雜節奏的旋律，對演奏者確實是很大的挑戰(見譜例五、六)。

譜例五：第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53，第 108 至 111 小節。



譜例六：第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53，第 315 至 317 小節。



到了晚期，斯克里亞賓趨向安排重覆性的和絃在一個較複雜的織體上，但只作短暫性的出現(Randlett, 1971, p. 25)。例如《第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》第 178 至 180 小節，重覆性的和絃只出現兩、三個小節的高潮，隨即靜寂下來(見譜例七)。斯克里亞賓也會使用重覆性的和絃來告知再現部的開始(見譜例八)。或者用重覆性的和絃來製造聲音效果，例如《第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 70》的一些片斷就如同鳥叫聲(見譜例九)。

譜例七：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 178 至 180 小節。



譜例八：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 202 至 210 小節。

譜例九：第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 70，第 305 至 306 小節。

(二) 琶音音型的設計

琶音音型的設計在斯克里亞賓三個時期的鋼琴作品中都扮演著相當重要的角色。關於斯克里亞賓琶音音型的設計大概可以分為以下三種不同的類型：

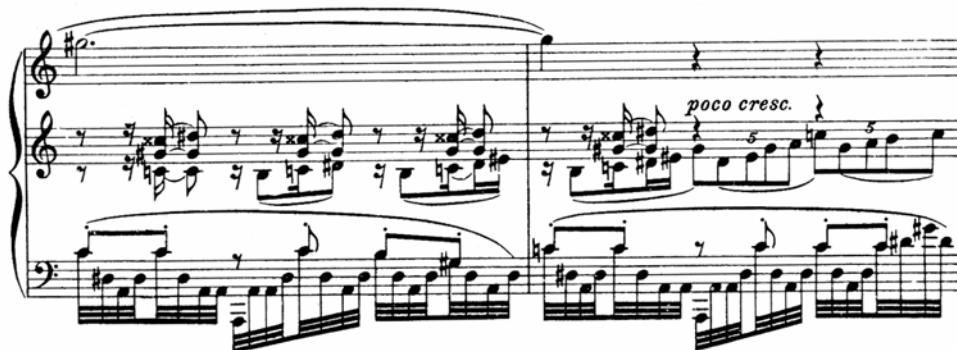
1. 第一類型：重覆音的琶音音型

斯克里亞賓本人十分喜愛這種手法，從早期至晚期的作品都不斷出現。在這裡「重覆音」扮演著一個重要的角色。它使得原本單調無味的琶音音型帶來一些不規則的趣味，斯克里亞賓本人似乎認為單調無生趣的彈奏，十分乏味，所以，重覆音的琶音音型在他許多作品中都以不同的面貌出現，斯克里亞賓不斷的加以變化它，使它從最早出現的作品《幻想曲，Op. 28》到較晚期作品如《第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》、《奔向火焰，Op. 72》都表現出不同的生趣(見譜例十、十一、十二)。

譜例十：幻想曲，Op. 28，第 95 至 96 小節。



譜例十一：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 245 至 246 小節。



譜例十二：奔向火焰，Op. 72，第 82 小節。



2. 第二類型：單方向的琶音音型

單方向的琶音音型用的最多始於第二時期的創作，這種音型有下列幾個特點：第一，絕大數都出現在左手。第二，這些音型始於同方向的兩個八度之中，然後突然終止。第三，當這種音型再度重覆出現時，前面經常是出現休止符的記號(見譜例十三、四)。

譜例十三：第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53，第 126 至 127 小節。



譜例十四：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 231 至 232 小節。



單方向的琶音音型可以出現的很簡單，中間沒有結雜著重複音、雙音或盤旋的音，也可以出現的很複雜，例如，在第六號奏鳴曲中，單方向的琶音音型被設計在一個複拍子(Polymeter)夾帶複節奏(Polyrhythm)中(見譜例十五)。到了晚期的作品，斯克里亞賓更進一步設計主旋律出現在最低音和高音的單方向琶音音型中(見譜例十六)。

譜例十五：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 329 至 332 小節。



譜例十六：第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第 73 至 74 小節。



3. 第三類型：九度音型的琶音

九度音型的琶音最早出現在《幻想曲，Op. 28》這首作品當中，當時這個九度音型的琶音是一個分散和絃的大九度，其中還包括了一個三全音(Tritone)，它和重覆音的琶音音型相同，在單調的音型架構中，連結變化的九度音程，為此提供了一個變化性的趣味(見譜例十七)。到了晚期，斯克里亞賓更加廣泛的使用它，它出現在左手，持續，單一方向，音程由原來的大九度轉變成小九度出現(見譜例十八、十九)。

譜例十七：幻想曲，Op. 28，第 188 至 189 小節。



譜例十八：第九號鋼琴奏鳴曲，Op. 68，第 152 至 154 小節。



譜例十九：前奏曲，Op. 74, No. 5，第 2 小節。



(三) 大姆指的設計

斯克里亞賓為了製造一些較細密且緊湊的音色，經常在中間聲部安排一些重疊或重覆的聲部。他希望出現一種平順、無波狀起伏的聲響，中間沒有一絲的裂縫(見譜例二十)。為了分隔一個大和絃成為兩個部份：上聲部給右手，下聲部給左手。斯克里亞賓設計兩隻大姆指連結在一起，並經常作「交叉」彈奏。這種音型的設計大多數出現在斯克里亞賓早期的作品中，晚期也有，但相對次數少了許多(見譜例二十一)。

譜例二十：練習曲，Op. 2, No. 1，第 1 至 4 小節。



譜例二十一：練習曲，Op. 65, No. 1，第 47 至 48 小節。



(四) 銅鑼的音色和鐘鳴的聲響設計

學者蘭多利特提出(Randlett, 1970-71, p. 22)“鐘鳴的聲音設計主要出現在斯克里亞賓晚期的鋼琴作品中，這種音色被安排在比較緩慢的步調中，斯克里亞賓藉用一些「裝飾音」和「大和絃」結合，產生出一種「叮噹」的音響效果”。我們可以在第六號和第八號奏鳴曲的一開始就聽到這些鐘聲(見譜例二十二、二十三)。鐘鳴的聲音設計可藉由重覆的和絃、震音和顫音來產生，運用踏板來持續其音響，並藉由八度和雙音來增強其音色，用大姆指「交叉」彈奏來鞏固其音色。

譜例二十二：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 1 至 5 小節。



譜例二十三：第八號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第 1 至 4 小節。



四、斯克里亞賓特殊的和聲語法

(一) 主和絃

斯克里亞賓的作品在 51 號之前，一直沿用主和絃的傳統結構形態，其結束也為主三和絃，但是這些主和絃增加了一些修飾，例如，加上六音和九音構成含混的主和絃（譜例二十四）或分別用 II 級音形成倚音使主和絃的音響產生了變化（譜例二十五）。《前奏曲，Op. 11, No. 12》，它一開始即以主七和絃的分解形式作為開始（譜例二十六）。

譜例二十四：前奏曲，Op. 11, No. 1，第 1 至 2 小節。



譜例二十五：前奏曲，Op. 11, No. 2，第 1 至 2 小節。



譜例二十六：前奏曲，Op. 11, No. 12，第 1 至 2 小節。



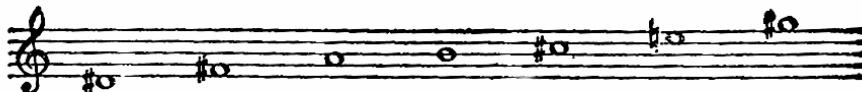
自第 52 號至 57 號，有些作品已經開始以非主三和絃的形態作為結束。在作品 58 號之後，就很難在鋼琴作品的結束和絃中看到三和絃的形態。

《第五鋼琴奏鳴曲，Op. 53》，斯克里亞賓開始了一個大膽的嘗試。他第一次採用了這樣一個複雜的和絃作為作品開始與結束的和絃：

譜例二十七 a：第五鋼琴奏鳴曲，Op. 53，第 5 至 8 小節。

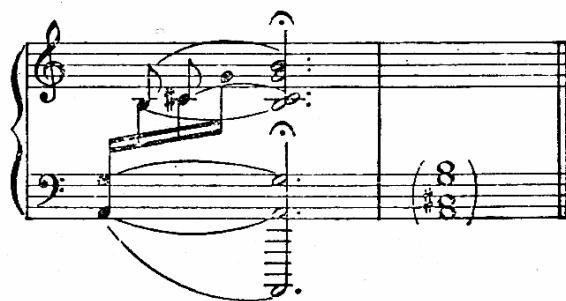


譜例二十七 b：組成的音階



這是一個以升 D 為根音的、降低五度、附加六度音的十一和絃。這首奏鳴曲結束於升 d 小調，除上述和絃外，作品中未出現其它形式的主和絃。所以可判斷這就是主和絃。到了創作晚期，斯克里亞賓更直接用各種變化的和絃作為主和絃，突出地表現在他後期的鋼琴奏鳴曲之中。例如，《第八號鋼琴奏鳴曲，Op. 66》，最後結束的主和絃：省略五音的九和絃。《第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》，最後結束的主和絃：同時還原和降五音的七和絃第二轉位。

譜例二十八：第八號鋼琴奏鳴曲，第 507 小節。



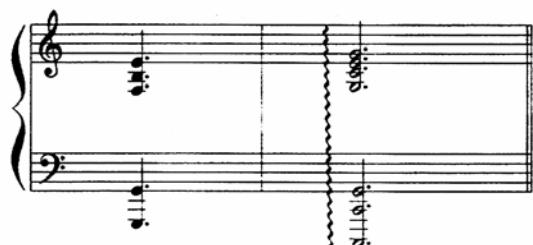
譜例二十九：第十號鋼琴奏鳴曲，Op. 70，第 365 小節。



(二) 屬七和絃及其高疊和絃

屬七和絃、屬九和絃、屬七一十三和絃與屬七一九一十三和絃，都是斯克里亞賓喜用的和聲材料。譜例三十出現的是最單純屬七一十三和絃。譜例三十一為省三音的屬七一九一十一十三和絃。譜例三十二《五首前奏曲，Op. 74》第三首，前兩小節的和聲基礎都是升F音上的屬九和絃結構，但其三音、五音、七音與九音都含有半音變化。

譜例三十：詼諧曲，Op. 46，第 58 至 59 小節。



譜例三十一：第五號鋼琴奏鳴曲，Op. 53，第 47 至 49 小節。



譜例三十二：五首前奏曲，Op. 74, No. 3，第1至2小節。



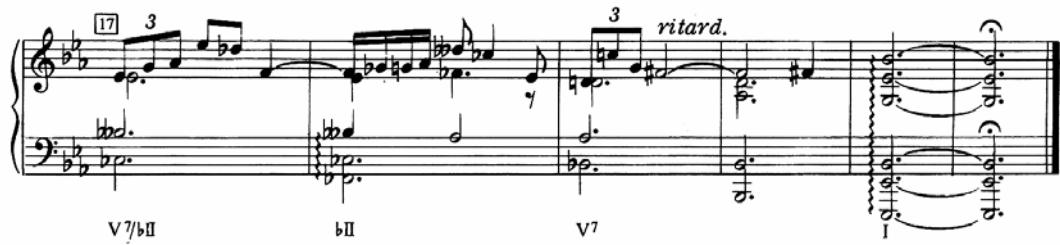
《四首鋼琴作品，Op. 56》的第四首〈諷刺〉，第一小節是降II級七—九—十三和絃。第二和第三小節是屬級的七—九—十三和絃，其中有大、小十三度的交替和大九與小九的交替。最後是降VI音上的增五和增六和絃。

譜例三十三：諷刺，Op. 56, No. 4，第1至4小節。



斯克里亞賓最常用的和聲進行為：降II→V→I。以下這個譜例是最典型的出現方式。

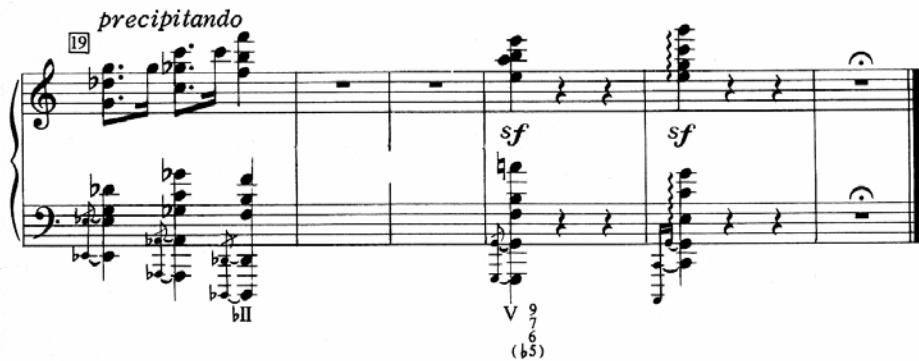
譜例三十四：前奏曲，Op. 45, No. 3，第 17 至 22 小節。



此外，要特別提出的是，斯克里亞賓對九和絃有其特殊的用法，他會固定運用其中的三個音，另外再變化另外幾個音的方法來達到和絃之間的對比。這三個音是：根音、根音之上的大三度與小七度（有極少數的例外情況）。五度音可以有三種形式：純五度、增五度與減五度，有時其中的兩種混用。九度音則用大九度與小九度兩種。為了取得更加複雜的和聲效果，有時還用附加音，最常見的是附加大六度與小六度。《四首前奏曲，Op. 48》的第四首，它的結尾是典型的例子。

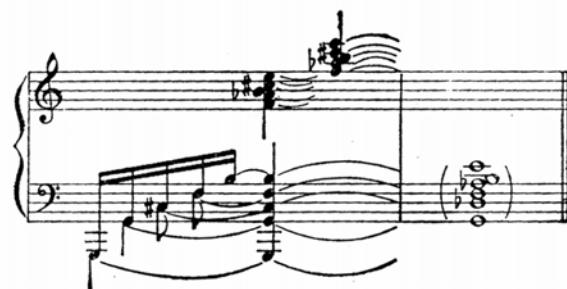
結束的屬九和絃：由根音、根音之上的大三度、小七度、大九度與附加大六度音構成。

譜例三十五：四首前奏曲，Op. 48, No. 4，第 19 至 24 小節。



《第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》的結束和絃，由降五音和附加六音的九和絃所構成。《第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64》第 333 小節，這個樂段結束的和絃是由降五音、降九音、附加六音的九和絃所構成。

譜例三十六：第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62，第 382 小節。



譜例三十七：第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第 333 小節。



(三) 神祕和絃

學者麥當勞指出“斯克里亞賓追求宗教上神秘主義的思潮，在其音樂和聲上受其影響而有了新的改革和實驗，這使得他的和絃更為誇大，形成神秘和絃(Mystic Chord)，而令他的音樂達

到聲音及色彩的相結合(Macdonald, 1978, p. 270)”。神秘和絃的形成幾乎是伴隨著斯克里亞賓的創作進入晚期而出現的，它在交響詩《普羅米修斯，Op. 60》之中全面形成，神秘和絃的典型形式在《普羅米修斯，Op. 60》中大量可見，它的主題即由這個和絃所構成(Baker, 1986, p. 99)。所以神秘和絃也被稱為普羅米修斯和絃(Prometheus Chord)。神秘和絃一個重要的意義在於它是一個象徵，標誌著由三度重疊組成的傳統和聲結構已經產生動搖，以調性概念為基礎的功能和聲體係已經面臨瓦解，這無疑是現代音樂即將誕生的曙光。

有些理論家認為神秘和絃形成的理論根據是將第八到第十四泛音按四度排列(譜例三十八)。但如果按照這種理論，那麼D音之上還應該再按四度排列一個G。而在實際應用中，神秘和絃一般以六音為典型。它的特點在於因為只有六聲，無主音上的純五度，所以不能構成傳統和聲概念的主三和絃(不僅在主音上不能構成大三和絃或小三和絃，甚至連增、減三和絃也無法構成)。

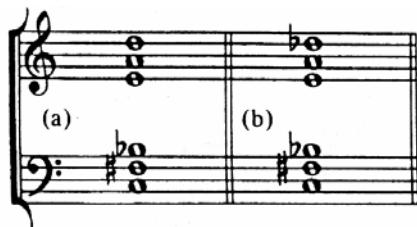
譜例三十八：泛音列



用泛音列來解釋神秘和絃的構成，有助於我們從理論上較簡易地認識它，但斯克里亞賓本人在實踐中，究竟是否認識到神秘和絃對泛音列的依靠，仍是有待繼續研究的疑問。

所謂神秘和絃的典型形式是由六個音構成，用增、減、純三種四度，按照固定的秩序排列而成(譜例三十九 a)。神秘和絃是斯克里亞賓一個在他許多音樂產生獨特韻味的和絃音響。事實上，這個和絃很少原樣被引用，它除了典型的形式，還有另一種形式(譜例三十九 b)。

譜例三十九：神秘和絃



譜例三十九 a 包含了一個減四和絃，譜例三十九 b 包含了兩個減四和絃。事實上，在《普羅米修斯，Op. 60》之前，神秘和絃就已見端倪，《希望，Op. 57, No.1》這首鋼琴小品，神秘和絃已佔有相當的比重，到了《畫冊扉頁(Feuillet d'album)，Op. 58》這首鋼琴小品已經通篇使用神秘和絃。鋼琴作品《兩首音詩，Op. 63》第一首〈假面〉，一開始的樂段，其和聲即是神秘和

絃（非平均四度和絃），屬七—九—一十三和絃的結構基礎，這一主題的音階含有大量的半音關係（譜例四十）。《兩首音詩，Op. 69》第一首一開始的和絃，即為神秘和絃基本形態的分散排列（譜例四十一）。

譜例四十：假面，Op. 63, No. 2，第1至4小節。

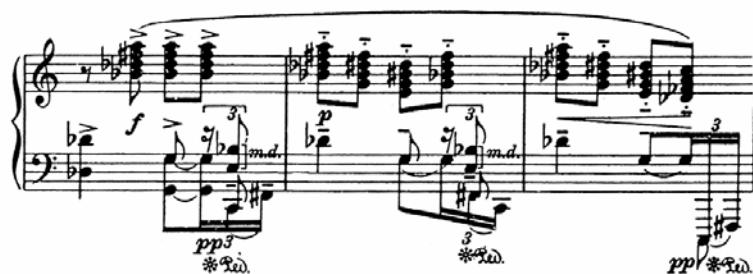


譜例四十一：《音詩》，Op. 69, No. 1，第1至2小節。

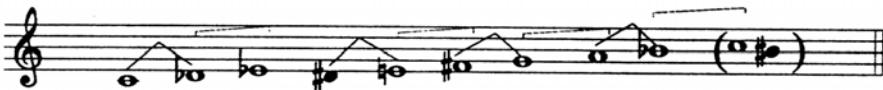


《第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64》第12至14小節，以在其低音C上的神秘和絃為基礎，上方旋律聲部層由三度疊置的含增三和絃的大七和絃作小三度連續流動，和聲為C音上包含有變音的屬七—九—十一—十三和絃結構，音階基礎為含較多半音關係的八聲音階，具有濃郁的半音化色彩。

譜例四十二 a：第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第12至14小節。



譜例四十二 b：組成的音階



《兩首舞曲，Op. 73》的第二首〈陰暗之火〉，本首樂曲的結束處，調中心和絃是 F 音上的神秘和絃，它省略了增四度 B 音。而支持它的和絃是 B 音上省增四度音的四度和絃，它與中心和絃為增四度的關係，這一段樂曲的進行屬於：屬至主和絃。

譜例四十三：兩首舞曲，Op. 73, No. 2，第 81 至 83 小節。

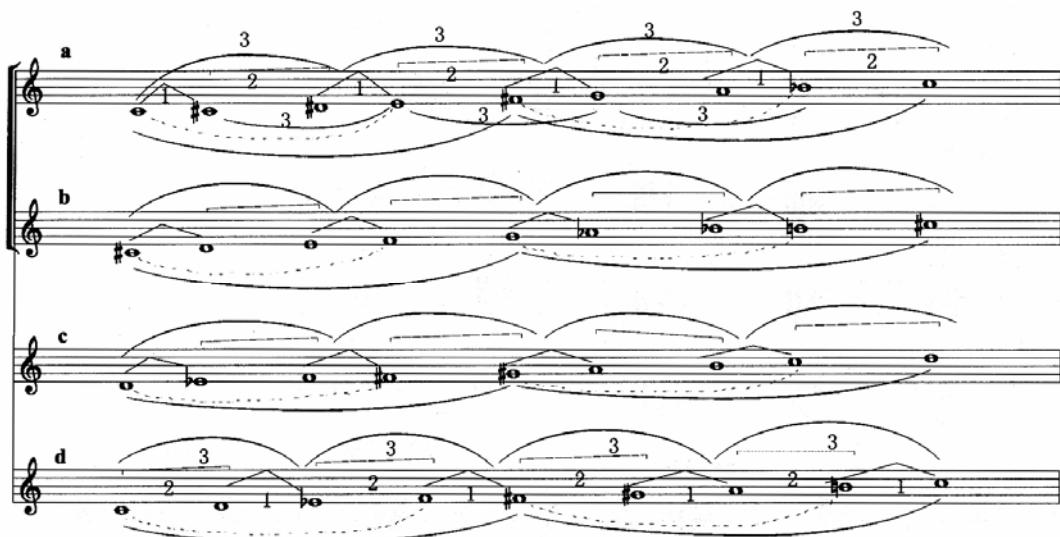
(四) 音階

二十世紀以來音樂語言發生了巨大的變化，各種人工調式的實驗隨之應運而生，出現了多樣的音高組合形式。其中，八音音階以獨特的屬性而獲得廣泛運用。他不僅是一種源於傳統卻又十分獨特的思維方式，而且作曲家也以此尋求更富有個性的旋律形態、和聲語彙。另外，在斯克里亞賓的作品中由於神秘和絃，而衍生出一種近似全音音階的音階。

1. 八音音階

“八音音階” (Octatonic Scale)這個術語是由美國作曲家、音樂理論家貝爾格 (Arthur Berger, 1912—)首先提出的。它是指一個八度內，由半音與全音交替而成的一種八度音階形式 (Berger, 1963, pp. 11-42)。一個八度內共有四組，有八個不同音高的音組成，故稱八音音階。這種音階只有兩種形式：一種是用一個大二度開始，另一種用小二度開始，它具有三種音高稍有差異的位置：

譜例四十四：八音音階



上述的譜例四十四 b 為譜例四十四 a 的一種移位，譜例四十四 c 為譜例四十四 a 的另一種移位，而譜例四十四 d 為全音-半音排列，但其音高和 c 相同，並非另一種移位，只是排列方法不同。

在斯克里亞賓所有的鋼琴奏鳴曲中，《第六號鋼琴奏鳴曲，Op. 62》與《第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64》最能表現他對八音音階素材運用的偏愛(Bowers, 1974, p. 180)。在《第七鳴曲，Op. 64》中，他第一次實現“最高度的簡捷與最高度的複雜的揉合”(Cheong, 1996, pp. 206-228)，這也是他最富有代表性的作品之一。

譜例四十五：第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64，第 237 至 244 小節。

The image shows three staves of musical notation from the Piano Sonata No. 7, Op. 64. The notation is highly complex, featuring dense clusters of notes and various rhythmic patterns. The staves are divided by vertical bar lines. Dynamic markings include *f* (fortissimo), *m.d.* (mezzo-forte), *m.g.* (mezzo-gento), and *impéieux*. The notation also includes various accidentals such as sharps and flats. The overall style is characterized by its complexity and rhythmic intricacy.

譜例四十五是選自《第七號鋼琴奏鳴曲，Op. 64》的第 237 至 244 小節，斯克里亞賓將八音音階與神秘和絃並置對比運用。比例中，神秘和絃出現了兩次，在第 237 至 238 小節由 E、升 B、升 F、升 A、升 D、升 G 疊置構成，在第 241 至 242 小節用相同的結構移位至降 D、A、降 E、G、C、F 疊置構成。八音音階與神秘和絃交替出現，在第 239 至 240 小節使用的全部是譜例四十二 a 八音音階的音高，並且採用大、小三和絃移位疊置的方法構成八音音階，第 239 小節，由大三和絃：升 B(C)、E、G 與小三和絃升 B(C)、升 D(降 E)、G 疊置的方法構成 E、G、升 B、升 D 和絃。

第 240 小節，由大三和絃：A(重升 B)、降 D、降 F 與小三和絃 A、C、降 F(E)疊置構成降 B、降 D、升 F、A 和絃，並由此構成了八音音階。第 243 至 244 小節，是由第 139 至 140 小節的音高移構成的，也是組用譜例四十二 a 八音音階的音高素材。值得注意的是，採用神秘和絃四度疊置與以八音音階為基礎的三度疊置的手法是並置交替進行的，在使用神秘和絃的段落以分解和絃為主，而在使用八音音階的段落以塊狀和絃為主，四度音程的疊置則成為兩種手法的統一點。

表一：

小節數	237 至 238 小節	239 至 240 小節	241 至 242 小節	243 至 244 小節
音高材料	神秘和絃	八音音階	神秘和絃	八音音階
總體形態	分解和絃	塊狀和絃	分解和絃	塊狀和絃

斯克里亞賓後期作品《五首前奏曲，Op. 74》的第三首，它結束的和絃是升 F 音上的一個複雜和絃。它與前面的聲部進行共同構成一個八音音階。

譜例四十六 a：五首前奏曲，Op. 74, No. 3，第 25 至 26 小節。



有意思的是，結束和絃如果排列成四度疊置，即是神秘和絃的一種型態，其上方聲部為密集排列。

譜例四十六 b：



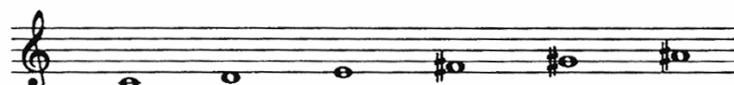
《前奏曲，Op. 74》的第五首，由全音和半音交替的八音音階所構成，斯克里亞賓使用了在 A 或升 A 上的減七和絃構成的八音音階，此外，這個八音音階可以作為譜例三十九 b 這個神秘和絃的來源。

譜例四十七：前奏曲，Op. 74, No. 5，第 14 至 17 小節。

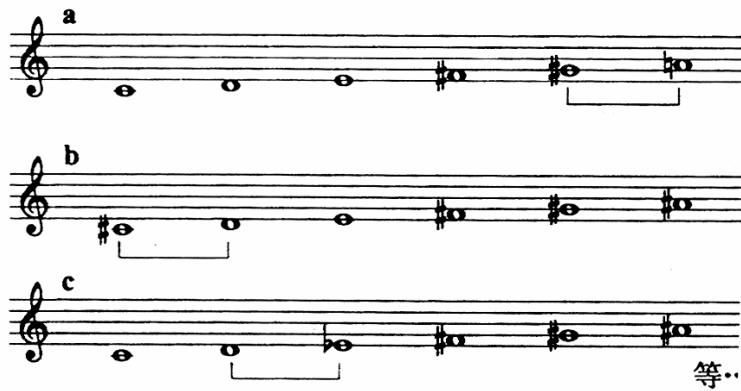
2. 近似全音音階

所謂近似全音音階是將全音音階中的某一音升高或降低半音，構成含有一個半音的六聲音階。這種音階在斯克里亞賓晚期作品中出現的較多，這也是神秘和絃的音階特徵。

譜例四十八 a：全音音階



譜例四十八 b：近似全音音階



晚期的鋼琴作品《奔向火焰，Op. 72》，一開始出現的主題即為近全音音階，其基本和絃的結構是降五音的屬七和絃。

譜例四十九：奔向火焰，Op. 72，第 1 至 5 節。



另一首鋼琴作品《詩，Op. 59》第一首，該曲最後四小節，無論是橫向的旋律與低音音型或者是在第 38 小節的和絃，它們都為六聲近似全音音階的音組，低音位置為 B，與前一和絃低音為增四度關係，最後和絃除省略升 E 音外，也是這一音階的組成音。

譜例五十 a：詩，Op. 59, No. 1，第 36 至 39 小節。



譜例五十 b：音階和最後組成的和絃。



五、結論

總體而言，斯克里亞賓的早期作品表現出近似蕭邦的風格，其後創作風格發生了很大的變化，既有瓦格納式的狂熱宣洩，又有德布西的細膩靜穆，在旋律上常由一系列簡短的主題動機連結構成，在和聲上則越來越大膽及個性化。斯克里亞賓在節奏上喜用複節奏，常常出現二對三、三對四節奏，或是右手彈五連音、左手三連音，右手五拍、左手九拍等等。學者蘭多利特指出“複節奏似乎能產生一種對稱的波紋圖案，將視覺上產生的幻覺作用，轉移到音樂上來表現 (Randlett, 1972, pp. 14-15)”。斯克里亞賓的音樂不像十九世紀俄羅斯的音樂旋律，他想在音樂中表現出一些哲理思想，找尋一些新的、和協的聲音，並讓這種和諧充滿細膩的色調。斯克里亞賓的一生不長，但卻過得十分多彩多姿。和他幾乎同時期另一位俄國的音樂家是拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff 1873-1943)，拉赫曼尼諾夫小他一歲，兩人曾是同學，後來一起揚名於俄國樂壇。拉赫曼尼諾夫和斯克里亞賓兩人在學生時代即露出不凡的音樂天份，畢業時，拉赫曼尼諾夫獲得大金質勳章，斯克里亞賓獲得小金質勳章。拉赫曼尼諾夫認為藝術是用來愉人和激動人，而斯克里亞賓認為音樂是啓迪靈魂的工具，這一分歧也反映在斯克里亞賓離開大、小調的主張，拉赫曼尼諾夫雖比斯克里亞賓晚死將近三十年，卻仍然遵守調性的作曲家(孟憲先譯，2002, p. 360)。

在斯克里亞賓後期的創作中，基本上以兩個和絃為中心，其一是神秘和絃，其二就是特殊的九和絃。游昌發教授提出“神秘和絃雖然是 1908 年以後，斯克里亞賓重要的和絃，但過份強調它(及其變化)的重要性是不必要的。因為它常常和傳統的屬七和小七等和絃合用(1989, p. 84)”。筆者認為在一定程度上，九和絃更加重要，值得再作更深入的研究。基本上斯克里亞賓和絃結構的思維，是沿著兩條路線發展的：其一是在三度疊置基礎上的不斷複雜化，其二是四度疊置方法的不斷試驗。這兩條路線在他的創作生涯中始終相輔相成，而在進入後期（作品 60 前後）各自達到成熟的境地。

以德布西(Claude-Achille Debussy, 1862-1918)為代表的印象主義和荀白克為代表的表現主義是本世紀初兩位大師在現代音樂的舞台上兩面風格各異的大旗。這兩位大師以不同的美學思考為根基，拓展了現代音樂新的空間。在此同時，斯克里亞賓也逐漸在樂壇展露頭角，音樂理論家稱之為神祕主義。學者岡山敦子指出“斯克里亞賓以浪漫風格開始，短短時間(創作時間未滿三十年)便走入調性的極端，再超越之，繼而樹立獨自、新的一代替調性的和聲語法，其間的過程在二十世紀初葉的音樂史上，是堪與德布西、荀白克等開路先鋒並駕齊驅” (李宇光譯, 1986, p. 107)。

斯克里亞賓曾在他的筆記本上寫下“藝術必須是哲學和宗教的混合體，它們創造出來的事

物是不能分割的”(Goldwire, 1984, p. 4)。游昌發教授認為“任何一個作曲家的作品後面，或多或少一定會有某些思想的影響，但像斯克里亞賓這樣從作品成熟起，創作就一直與思想相關，甚至以作品表達思想的作曲家，在西方音樂史中是極少見的(1989, p. 79)”。雖然音樂史學家保羅·亨利·朗(Paul Henry Lang, 1901-1991)敘述“斯克里亞賓的一生，他的全部藝術，僅僅是一次試驗，一場超現實的夢(顧連理譯, 2000, p. 636)”。但其作品特殊的神秘色彩，在當時是確實無人可以取代，這是以神秘主義的哲學與唯心主義的個人表現為創作意念的基礎。此外，斯克里亞賓用短小的樂句來代替浪漫樂派所慣用的旋律，用複雜的節奏造成緊張的氣氛，在作品中用獨特的和聲效果及手法來表現其悲劇性和狂熱性等等，都確立了他有別於印象和表現主義的音樂語言，這是他成功的地方也是他能成為十九世紀下半葉重要作曲家的原因。

參考書目

一、中文

- 林公欽 (1997)。談史克里亞賓的鋼琴音樂。臺北市立師範學院編輯。**二十世紀音樂與音樂教學研討會論文集**。75-92。臺北：臺北市立師範學院編輯。
- 孟憲福 主譯 (2001)。劍橋插圖音樂指南。濟南：山東畫報出版社。斯坦利·薩迪 艾莉森·萊瑟姆原著。
- 李宇光 譯 (1986)。斯克里亞賓的手法。**全音音樂文摘**, 9, 106-112。臺北：全音音樂文摘出版社。岡山敦子原著。
- 游昌發 (1989)。**1900-1914年歐洲音樂**。臺北：藝友出版社。
- 顧連理 張島洪 楊燕迪 湯業汀 譯 (2000)。**西方文明中的音樂**。貴陽：貴州人民出版社。
- P. H. Lang 原著。

二、英文

- Abraham, G., Macdonald H., Norris, G., Mcallister R., & Schwarz B. (1986). *The New Grove Russian Master 2*. London: Macmillan.
- Baker, J. M. (1986). *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven and London: Yale University Press.
- Berger, A. (1963). Problems of Pitch Organization in Stravinsky. *Perspectives of New Music* 2/1: 11-42.
- Bowers, F. (1974). *The New Scriabin*. London: David and Charles.
- Bowers, F. (1996). *Scriabin, a Biography*. New York: Dover Publication, Inc.
- Cheong, W-L. (1996). Scriabin's Octatonic Sonata. *Journal of the Royal Musical Association*. cxxi.
- David, B. (1990). *Twentieth Piano Music*. New York: Schirmer Books.
- Goldwire, B. D. (1984). *Harmonic Evolution in the Piano Poems of Scriabin*. D. M. A. Dissertation. The University of Texas at Austin.

- Kandinsky, A. I. & Rudakova, Ye. (1984). *Scriabin*. Neptune City: Paganiniana Publications .
- Kim, H. (1997). *A Study of Selected Preludes of Alexander Scriabin*. Unpublished Doctor Dissertation. Teacher's College, Columbia University.
- Kirby, F. E. (1995). *Music for Piano*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Macdonald H. (1978). *Skryabin*. London: Oxford University Press.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Randlett, S. (1970-71). Elements of Scriabin's Keyboard Styles. *The Piano Quarterly*, Winter, 21-30.
- Randlett, S. (1971, Summer). Elements of Scriabin's Keyboard Styles. *The Piano Quarterly*, Summer, 22-26.
- Randlett, S. (1972). Gong and Mories. *Clavier*, 11/1, 14-15.
- Samson, J. (1993). *Music in Transition*. London: J. M. Dent.
- Schlozer B. (1987). *Scriabin: Artist and Mystic*. Trans. from Russian by Nicolas Slonimsky. Los Angeles: California University Press.

三、音樂字典

- 吳佩華 顧連理 編譯 (1999)。外國音樂辭典。上海：上海音樂出版社。
- 康謳 主編 (1980)。大陸音樂辭典。臺北：大陸書店。
- 國立編譯館 編訂 (1993)。音樂名詞。臺北：桂冠圖書公司。
- 羅忠鎔 主編 (2004)。現代音樂欣賞辭典。北京：高等教育出版社。
- Sadie, Stanley. Ed. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.

四、樂譜

- 史克里亞賓。十首奏鳴曲集。臺北：全音樂譜出版社。
- 史克里亞賓。練習曲集。臺北：全音樂譜出版社。
- Scriabin A. (1991). *Mazukas, Poems, Impromptus, and Other Works for Piano*. New York: Dover Publication, Inc.
- Scriabin A. (1973). *The Complete Preludes and Etudes for Pianoforte Solo*. New York: Dover Publication, Inc.

《昭昧詹言》以文法評詩的特色與評論意義

The Characteristics and Critical Significance of the Use of Grammar
to Analyze Poetry in the "Shao Mei Chan Yen"

楊淑華*

Shu-Hua Yang

(收件日期：93年10月15日；接受日期：94年3月21日)

摘要

「以文論詩」是方東樹詩論的重要特徵，自郭紹虞以來，近代學者相繼討論，但多止於現象分析，未能聯繫其詩論內涵，深究此論述特徵的意義。本文試圖追溯方東樹創作論的基礎觀念，並籠罩全書批評體例、論述形式、與撰著者學術性格…等多元視野，結合考試制度、詩文評點等社會因素，期能重新觀察《昭昧詹言》中「以文法評詩」的特殊現象，討論其呈現的評論意義。因而得知：「絕去蹊徑、別具隻眼」的創作意識，不但是宋代詩學為現代學者所公推的核心觀念，更啟發了方東樹等清代詩人的創作自覺，衍生為詩論中詩藝特質、創作原理的討論；至於，著眼於教學實際而會通文法、詩藝用語，精細於章法結構的釐析，則是方東樹等後代詩論家的創變所在，亦可視為對宋代詩學的創意詮釋。凡此二者，乃本文在探討《昭昧詹言》以文法評詩特色後可歸結的詩學發展意義。

* 國立臺中師範學院語文教育學系副教授

Abstract

Modern scholars have discussed Fang Tung-shih's theory of poetry, which is characterized by his conviction that "poetry should be analyzed on the basis of the text," since Kuo Shao-yu brought up the opinion. Most of these scholars, however, limit themselves to analysis of phenomena, and fail to connect with the content of Fang's theory and deeply probe the characteristic meaning of his ideas. This paper seeks to trace the fundamental ideals behind Fang's theory of art, and, by looking from multiple angles such as the book's critical style, discourse, forms, and the author's scholarly personality, etc., and incorporating social factors such as the examination system and critical literary commentary, attempts to re-examine the special phenomenon of "using grammar to analyze poetry" in the "Shao Mei Chan Yen," and discuss this phenomenon's significance.

It can be seen that the artistic meaning of "abandon the narrow path, maintain an original opinion" is not only what modern scholars have generally put forth as the core of Song Dynasty poetic theory, but also what inspired the creative self-awareness of Fang Tung-shih and other Qing Dynasty poets. This is expanded into a discussion of creative principles and poetic characteristics in the theory of poetry. The novel aspect of Fang Tung-shih and other later poetry critics was their attention to teaching practice, their understanding of grammar and poetic terminology, and their expertise at analyzing phrasing and structure; this can also be seen as the innovative interpretation of Song Dynasty poetry. These two things are significant aspects of the development of poetry criticism that can be gleaned from an exploration of the way grammar is used to analyze poetry in the "Shao Mei Chan Yen."

一、前言

自郭紹虞對方東樹論詩點出「本論文的見解以論詩」¹的關鍵以來，近代學者對於方東樹《昭昧詹言》中常論文法、甚至藉文章術語以詳析詩篇的現象，多視為其評詩形式上的重要特徵，也引起諸多學者的討論²。筆者的近期研究亦曾關注於此，並試由桐城派「會通詩文」的論述傳統、及「破體創變」的企圖等角度，為方東樹「以文論詩」的創作論，探求內在的根源。

經初步探究發現：方東樹此評論特色的形成，並不單純是前述文學觀念上繼承與創新的抉擇而已，亦應有其因應社會環境現實、表達文學主張與配合詩文評點等多重現實因素的考量。如由撰著形式概觀，其全書呈現分條札記、逐篇註釋的體例，便可能源於歷代詩話「考辨故實」的需求與桐城派「三科並重」的務實學風，更因此種「講論體」的評註形式較適於書院講習詩文，方東樹以此體例評詩，應有其實用的考量。沿此角度觀察，雖不及現代文學社會學通往讀者、對應社會意識的觀點周延，但此處綜觀文學發展中社會環境、學術思想、考試制度等因素的考察，應能較前人評論思慮深密，並契合《昭昧詹言》以啓蒙詩文為目的論述背景，最後期能抉發方東樹詩學評論的特色。

因此，本文嘗試由籠罩全書批評體例、論述形式與撰著者學術性格等多元因素的視野，重新觀察《昭昧詹言》中「以文法評詩」的特殊現象，並結合考試制度、詩文評點等社會因素，討論其在詩學評論上代表的意義。

二、《昭昧詹言》的評論背景

方東樹《昭昧詹言》一書，雖具有類似詩論專著分體、分卷的形式，事實上係配合桐城派門人學詩所用的二部選本《古詩選》、《今體詩鈔》而分條論述。因歷經刪改增益，以致各錄出本內容詳略有別³；加上書中評析各詩體的纂成時間略見先後，評析時又通常有所特指（某詩家或某詩篇）而隨機示教，以致書中評論不免出現文字重疊、觀點紛歧等，看似前後矛盾、散亂等現象。但基本上《昭昧詹言》的體製本異於詩論專著，故不必然須以論述的條理分明、結構嚴

¹ 參見郭紹虞：《中國文學批評史》下卷、第五章第二節第一目「方東樹與文人之詩論」。其既以方東樹《昭昧詹言》論詩之說與翁方綱等文人之詩論相融浹，也指出「其關鍵所在，及在本論文的見解以論詩而已。」見《中國文學批評史》1068-1071頁。台北市：文史哲，1990年。

² 參見謝錫偉：《方東樹詩論研究》第三章「以古文文法論詩的探討」66-74頁，香港浸會學院碩士論文，1994年；及郭正宜：《方東樹詩學源流及其美感取向之研究》第三章第三節「以文法論詩」，49-51頁。成大史語所碩士論文，1993年；金鎬：《方東樹文論研究》第五章第一節「文法高妙」，146頁。政大中文所碩士論文，1997年。

³ 參四部刊要版：《昭昧詹言》書後所附「點校後記」有全集本、重刊本、亞東本、賀本等版本的比較與討論。詳見第541頁。台北：漢京文化，1985年。

謹等作為衡量基準。

首先，配合成書時間而觀，《昭昧詹言》約完稿於鴉片戰爭（道光二十年、西元 1840 年）前後的三年間。至於刊本，則到光緒十七（西元 1891 年）年始見。⁴據青木正兒等學者考證，本書「是其晚年為課孫輩所編」⁵，撰述動機雖如序跋所謂：主要欲以「勤恁微明，庶彼秉燭」的精神昭明當代詩風之盲昧，推闡師門「雅正」之詩學主張。此外，應另有促成其輯成全帙、加以鈔行的外在因素-----教授童蒙學詩的實際需求。雖然部分學者在考辨此說時，常為之申辯：《昭昧詹言》書中的評論敏銳而深刻，實不可以啓蒙書而輕視之⁶。然筆者卻由實際的教學活動推測，此種論述動機通常會影響表述形式上的特徵，預設的教授對象也必然影響其評述內容。

其次，延續此編纂目的而觀，《昭昧詹言》為課兒孫、初學詩者而評析《古詩選》《今體詩鈔》二部選集，作為講授詩法的實際目標既已確定，則其評論內容、方式，乃因應對象而有以下兩方面的預期效果：

第一，需對科舉考試有所助益。方東樹本非刻意標榜清高者，但致力仕進三十五年⁷，卻始終於考場失利，以諸生終老，賴館課講學維生。相較於同門姚瑩、好友卞士筠等人，便顯得空有義理、經濟之學，而無伸展實踐的機會⁸。故當其晚年返鄉終老，專力督課族中孫輩、鄉里後進讀書，乃自然可能於啓蒙詩文時，力求釋理簡明，而與科考中的詩文技法相印證，俾後學循正道而取捷。如此，則不僅有助於晚輩學成詩文，亦能參與國事、培養經世濟民的胸襟。此種思維，可由其評析《昭昧詹言》同時，並著有《獵較正簿》以討論八股文作法、以《大意聞尊》教諸孫讀書、行己、制心、處事之道⁹，可相互參證。

⁴ 以上成書時間的推論係參考方東樹：方植之全集本《昭昧詹言》中所附序跋所署日期，並配合其年譜中對本書著作的考辨。詳細論證過程，可參見楊淑華：《方東樹〈昭昧詹言〉及其詩學定位》第 9-21 頁，第二章第一節「《昭昧詹言》的成書」。臺南市：國立成功大學中文系博士論文，2004 年。

⁵ 見於方東樹：方植之全集本《昭昧詹言》第十四卷《續昭昧詹言》前有一小跋，曰「付虎、福、壽三孫⁵」，清木正兒乃據此而推論。國內學者吳宏一亦引用此說。另參清木正兒著、陳淑女譯《清代文學評論史》。146 頁。台北市：台灣開明書店，1991 年二版。

⁶ 例如吳宏一先生便於〈方東樹「昭昧詹言」析論〉加以申辯，並推崇本書曰「思深感銳，而又氣象開闊，在古代詩話中，蓋可稱為難得的佳作。」第 65 頁，《國立編譯館館刊》，第十七卷第一期，1988 年 6 月。

⁷ 參見楊淑華：《方東樹〈昭昧詹言〉及其詩學定位》第 411-416 頁，附錄二：〈方東樹學術年表〉中備註欄所記，其「二十二歲，入縣學補弟子員，踰數年補增廣生。生平僅一應歲試，應鄉試十次。道光戊子八年（57 歲）後始不復應。」臺南市：國立成功大學中文系博士論文，2004 年。

⁸ 方東樹雖致力於經學、理學，對於國家局勢、經濟之學亦甚為關心。故由其與姚瑩的書信往返、詩文贈答中，顯現其憂心國事、愍於外患的心境；而由道光十八年上《匡民正俗對》於林則徐、二十二年作《病榻罪言》因卞士筠上於浙江軍門，則更見其積極入世的態度。惜皆不能用，乃因此而有憾。參見鄭福照輯：《清方儀衛先生東樹年譜》、道光十八及二十二年下載錄，第 27 頁。臺北市：台灣商務，1978 年。

⁹ 參鄭福照輯：《清方儀衛先生東樹年譜》、道光二十及二十四年下載錄，第 27 頁。曰「著《大意聞尊》，以教諸孫讀書、行己、制心、處事之要道。」；又曰：「取古人格言，去其膚傳，約其警切，成一卷，名曰《山天衣聞》，以示三孫。」臺北市：台灣商務，1978 年。

可見，我們倘藉助現代心理學上所謂「補償作用」¹⁰的論點，來解釋方東樹此種期待晚輩續成其志的急切心態，或許有助於理解手抄本《昭昧詹言》中所附的原始文字，何以常見不避鄙陋¹¹，引喻於時文寫作法、或沿用其術語，甚至時有言語激切、批駁時人誤導後學的論斷語。

第二，講求論理的簡化與方法的明確。方東樹本身雖學養豐厚，為教導幼童、初學作詩者，卻常見深入而淺出、藉簡明譬喻以概括繁複原理的論證；也時以精要文字概述前代名家、或桐城耆老評述詩文的睿見，使全書匯聚了桐城詩論及個人評詩的精華，以致受近代學者推重。然而，因其成書時原有特殊的動機、實際的考量，故論理必求其簡明、而解析務盡其翔實。因此，方東樹在決定刊行、向外廣泛流通前，雖已自覺性的刪除講論上的瑣絮¹²，但今見《昭昧詹言》中仍可見論理簡化、措辭繁冗，甚至部分解說前後重疊、矛盾的瑕疪。
由此可知，此一教習童蒙作詩的需求，乃成為方東樹撰述的實際基礎，與前述推闡師說、維持詩學的論述理想，縱橫交織成《昭昧詹言》以文論詩的獨特論述背景。

此外，參照方東樹的年表而觀，我們可發現其學術性向的轉變：基本上方東樹雖是治學嚴謹、奉行朱子理學的學者，但也頗具詩文長才，幼年即文華早現、晚年又志於教習晚輩詩文，乃至平生授經、客居之間，其詩篇吟作未嘗間斷，詩學涵養應已累積深厚。如進一步檢閱方東樹所撰《半字集》《攷槃集》等詩篇創作，殆以古體詩、或七言句式者為多，並常見以「雖然不見望非遠，雲作屏兮海作闔」¹³「生意是天幸，罔道故非常」¹⁴等言近口語、直筆論議的詩句，其創作風格大體與宋詩為近，並勇於追求自家面目。而從詩集前姚瑩、梅曾亮等好友的題辭檢證，亦多推崇其詩風「橫空盤硬，合杜、韓、歐、蘇為一手」「妙在字字有凸凹，步步有吞吐…已自成為植之之詩。」¹⁵由此可歸結：方東樹的詩學表現係以理學修養為其根基，顯現出氣格分明的獨特風貌。

¹⁰ 心理學上的「補償作用」(compensation)，是由奧國心理學家阿德勒提出，認為「個人所追求的目的受挫、或因個人的缺陷而遭失敗時，改變方向以其他能獲得成功的活動來代替，藉以彌補因失敗而喪失的自尊與自信。..」參見張春興：《心理學》第 375, 518 頁。台北市：東華書局，1985 年修訂七版。

¹¹ 可參考前文曾引述漢京版方東樹：《昭昧詹言》「跋一」，曰：「此書粗記臆見，未嘗敢以示人。...吾友意以古人稱「金針不度」，似此和盤托出，用意為體太陋，大雅所不出也...吾觀古今才高意廣、自衿大雅，而心粗意浮、蔽於虛妄，卒不登作者之堂、當作者之籙者，如牛毛；則余此書雖陋，而亦無可詬病者。」見漢京版：四庫刊要本《昭昧詹言》「跋一」，537 頁。台北市：漢京，1985 年。

¹² 參見方東樹：〈終制〉「《昭昧詹言》，皆作詩文微言奧旨，為講解太絮，為大雅所不屑，要當割去之。」見：《攷槃集文錄》，卷十一。上海市：上海古籍，2002 年。

¹³ 此見於方東樹：七言古詩〈寄姚石甫〉。見社資中心藏《方植之全集》本《半字集》卷一、第六葉左。

¹⁴ 此為方東樹：〈遺興〉六首之第一，見社資中心藏《方植之全集》本《攷槃集》卷一、三二葉左。

¹⁵ 引文第一則為姚瑩評方東樹七言諸作之言；後一則為梅曾亮評方東樹詩。分見於《半字集》書前〈題辭〉第四葉左、第二頁左。見社資中心藏《方植之全集》本。

同時，或緣於編校同里先賢姚範《援鶴堂筆記》、胡虔《柿葉軒筆記》及父親《鶴鳴集》詩文的經驗，使方東樹得以對桐城先賢詩文深入鑑賞，早年承教於家學、師門的詩文評論，也因此再次反芻、驗證。特別是在《援鶴堂筆記》卷四十中有論「王阮亭五七言古詩選」近一卷，方東樹校注中嘗試將姚鼐師說、姚範筆記，與個人所見交互參證、融合，實可視為《昭昧詹言》評註的暖身¹⁶。凡此，皆是方東樹撰註《昭昧詹言》時所可以憑藉的「本領」¹⁷。故於姚鼐弟子中雖未曾以詩文名世，其詩學評論仍獲得學者給予「思深感銳」¹⁸的評價。

綜觀前述，《昭昧詹言》的纂集，不但成於方東樹年屆七十、返鄉講學的晚年，也介於其學術遞變的關鍵上。是其致力於發揚個人才學、義理實踐後，轉而以編纂師友遺著、成就子孫後學為重心的階段。故其論學漸由嚴謹自勵、而務入寬和切實，而其思理也最為圓融、論點更趨於周延。同時，方東樹可能由清代中期批駁漢學的論學交鋒，深切體會「宋學」在當代勢力的薄弱，桐城派應加強本身論述的完整系統。故順應課孫姪讀書作詩之需，將桐城歷來詩論加以彙整與闡發，以便流傳、擴大其影響，則更可視為《昭昧詹言》成書時，外在情勢上的需求因素。

三、《昭昧詹言》「以文法評詩」的基礎

《昭昧詹言》採取「以文法評詩」的作法，固是一種有特色的形式，但筆者以為此種借助於古文文法、時文用語以評析詩篇的評論現象，在探究、分析其表現特色前，似宜先追溯其形成前的基礎觀念，方能振葉以尋根，建立寬宏而妥切的研究視角。以下便分由創作前的心理建設與學詩方法兩方面討論：

（一）創作意識的主導

由《昭昧詹言》評述內容看來，方東樹極有可能接受宋代詩家「創意」「造語」、與追求自成一家的論點，並啟發其對「創作」意識的重視，轉化為一連串對「作用」的闡述與驗證。因此，「文法」的解說與分析，既是方東樹外顯的評詩特色，而對「作用」的深入闡述與「創作」意識的主導地位，更成為方東樹詩論內具的評詩特色。

首先，他引申前輩劉大櫆等「能事論」的觀點而稱為「作用」，並藉評詩進行了豐富的論述：有時「作用」用於泛稱詩體共通的修辭原則，故凡具有所謂「追求變化、自見面目」的創作精神，符合方東樹所謂深於構思、用意深苦，而文筆「穩重老辣」原則者（如《昭昧詹言》卷四以此推崇謝朓），皆因善得寫詩要領---「作用」之妙；有時則將「作用」指稱個人所擅、特殊而

¹⁶ 見姚範：《援鶴堂筆記》第六冊、卷四十，1511-1559頁。台北市：廣文書局，1971年。

¹⁷ 此借用方東樹詩論的用語。參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第三，2頁。日：「朱子曰：『文章要有本領，此存乎識與道理。有源頭，則自然著實，否則沒要緊。』論議明白，曉然可知。愚謂詩亦然，否則沒要緊，無歸宿，何關有無。」台北市：漢京，1985年。

¹⁸ 吳宏一不但肯定其總論切要，也謂其分論「思深感銳，而又氣象開闊，在古代詩話中，蓋可稱為難得的佳作。」見：〈方東樹「昭昧詹言」析論〉第52頁，《國立編譯館館刊》，第十七卷第一期，1988年6月。

巧妙的創作風格（如其評論五言古詩經常上溯謝靈運、鮑照），以彰顯其刻意標異於前人的創新企圖。是故，唯有能領略「作用」變化之妙者，方足稱為「作家」。因此，方東樹推究：「作家」須優於常人的條件有二，除卻先天的才氣應盡力發揮外，更須致力於學習古人「真傳」---能針對文法變化巧妙、或經營細緻處而揣摩。

其次，深化「作用」的義蘊。既將「作用」作為初學者創作前的心理建設，也為觀摩、習作時的基本功夫，¹⁹故是連貫詩篇「外形式」與「內形式」上的重要關鍵，可經由揣摩典律而習得。倘借用現代文論的觀念而理解，大抵是指在文學接受的過程中，最末的「審美判斷」與「審美玩味」階段，²⁰由於能具體掌握到該詩人詩篇在審美結構中「藝術形象層」²¹的特徵，便轉化、應用於自己的創作，塑造出鮮活而獨特的藝術形象。故知，方東樹之強調「作用」，便是以「藝術形象」的感知為基準，指出「學古」的核心應在於掌握古人建立藝術形象的成功秘訣。並以黃山谷為示例，證明由「學古」後對「作用」的掌握，可彌補其先天才氣不如蘇軾的缺憾，藉此為才能平庸者指出學習法門。

可見，由書中此類「作用」「作家」之『作』字，可推測方東樹汲汲欲學子有所體會、追求自成一家的教學期待。故另於作法上講求命意、用筆須致力於「深刻」「有度」外，於詩意、境界方面也標榜曲折而遠俗。整體而言，表現出試圖擺脫儒家「述而不作」等傳統經學觀念的束縛，而特別看重文學的「創新性」，主張唯有表現與內容上的超越、獨特，才足以為創作、能自成一家。

綜合而觀，此「作用」一詞，雖源於佛學上對「有爲法」²²的稱述，也曾見前人加以轉換，用於指稱詩篇上的「措意」²³、結構等意蘊。方東樹《昭昧詹言》中開展的「作用」說，則是在創作意識的主導下，援用其詞、卻拓廣其義，兼指詩人在藝術上「創製」與「創意」的獨特性。故可說是對桐城前輩「能事」論作了具體的闡述與發揮；並沿襲其詞源上的「修爲」義，以強調作者「創」變的用心。

¹⁹ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第二十八，10 頁，曰：「凡學詩之法：一曰創意艱苦……二曰造言，……。」綜觀其所列舉的六項要領，皆可以前述方東樹所謂「作用」概括之，可見其作為學詩基本方法的地位。台北市：漢京，1985 年。

²⁰ 一般學者多將文藝鑑賞活動中的「審美心理」，概分為：審美感知、審美想像、審美情感與審美理解四方面。大陸學者童慶炳先生則細敘其心理過程為四個階段，依序為：訴諸想像---產生感知---喚起情感---進入審美判斷和審美玩味。參見童慶炳：《文學活動的審美維度》，第四章文學接受的藝術規律，第三節「文學接受的審美心理機制」。第 274-285 頁。北京市：高等教育出版社，2001 年。

²¹ 同見前註童慶炳書第三章第二節「文學作品的淺層結構」。第 189-201 頁。北京市：高等教育出版社，2001 年。

²² 參見丁福保編：《佛學大辭典》中釋「作用」一條，曰「（術語），有爲法之生滅也。」第三冊「卷中」第 1187 頁。台北市：新文豐，1986 年。

²³ 例如唐代釋皎然：《詩式》中，便以詩篇中措意、佈局、結構等表現為「作用」。見許清雲：《皎然詩式輯校新編》40 頁。台北市：文史哲，1983 年。

(二) 活法觀念的轉化

方東樹論詩既繼承宋詩創變體裁、超越前人的企圖，也同時強調創意造語的功夫與讀書窮理的修養，此三者本出於宋詩學中不同階段的詩人所主張²⁴，但方東樹卻在遵循桐城論文重「法」的精神下，試圖將之兼容並蓄，以組構一套「簡明易學之法」。因此，由所謂「以字句為文家一大事」²⁵、以及「非博必不能典」²⁶的論點看來，皆顯然繼承了桐城派論詩的精神：雖兼顧才、學、識問題²⁷，卻基本上抱持著詩文可由後天「學而能」的理念，以講求「法」為學詩第一要務。

是故，桐城諸家文論每詳於創作原理的探求，由方苞「義法」析文、劉大櫆「神氣音節」的貫通詩文、而致姚鼐「道與藝合」「詩文如一」，皆致力於創作論的建構，試圖為初學詩者指出一道簡明易行的法門。而方東樹在彙整前舊說、集詩論之大成時，以轉化「活法」觀念來構成其學詩進程，則更有發揚前人、切中詩理的優勢，以下試述其詳。

其一，方東樹論詩，除承自師教以重「法」為根基，也發揮論點也大體遵循宋人以「活法」論詩的基調²⁸，故《昭昧詹言》中擴充「法」的三種意涵、乃至申論「無定而有定」的活法原則，皆是方東樹將「活法」觀念融入創作追求的具體主張。倘若由論詩旨趣契合、「活法」詩論相似等線索上概觀，可知其學詩原理應較接近於宋代黃庭堅論詩的趨向。

其次，如進一步比對於黃庭堅以法度論詩的內容，則其學詩旨趣仍存在部分差異：雖由學詩起點上看，黃、方兩家都是同樣重視「立意深刻」，而奠基於字句、結構等技巧。但兩相比較，黃庭堅更重視「句法」，並配合以句中詩眼、用韻等，致力於破除句法的僵硬、格式化，其宗旨則在打破唐詩「音節和諧、風調圓美」的詩美典型，以爭取宋詩建立詩體新風格的空間；相對的，或因方東樹接受師門「詩文一理，而取徑不同」²⁹的體裁概念，故致力於揣摩杜、韓等

²⁴ 欲建立宋詩學獨具面貌，以別異於唐詩的企圖心，一般學者多以北宋歐陽脩、梅堯臣等家；而強調創意、造語等詩藝，則見於元祐年間蘇軾、黃庭堅等家；而多讀書窮理的主張，則明白見於南宋嚴羽的詩論中。參見莊嚴、章鑄著《中國詩歌美學》第二編第七章、第二節「宋詩發展的曲線運動」，179-185頁。長春市：吉林大學，1994年。

²⁵ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第三十九，14頁。曰：「用意高深，用法高深，而字句不典不古不堅老，仍不能脫凡近淺俗。故字句亦為文家一大事。」。台北市：漢京，1985年。

²⁶ 同見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第四十九，18頁。曰：「能多讀書，隸事有所迎拒，方能去陳出新入妙。否則，雖亦典切，而拘拘本事，無意外之奇，望而知為中不足而求助於外，非熟則僻，多不當行。姬傳先生云：『阮亭四法，一「典」字中，有古體之典，有近體絕句之典，近體絕句之典，必不可入古詩。其「遠」「諧」「則」三字亦然。』可知非博必不能典。」。台北市：漢京，1985年。

²⁷ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第一四六，47頁。曰：「詩文以避熟創造為奇，而海峰不免太似古人。以海峰之才而更能苦思創造，豈近世諸詩家可及哉！愚嘗論方、劉、姚三家，各得才學識之一。望溪之學，海峰之才，惜翁之識，使能合之，則直與韓、歐並轡矣。」。台北市：漢京，1985年。

²⁸ 宋代自江西詩派呂本中等人倡論後，以「活法」論詩已成為普遍風尚。可參見鄭偉宜：《活法與宋詩》第三章至第五章。成功大學中文所：碩士論文，民90年。

²⁹ 此觀念應自於姚鼐，姚鼐於〈與王鐵夫書〉曾提出：「詩之於文，固是一理，而取徑則不同。」的論點，參見《惜抱軒文集、後集》卷三，頁289。至於方東樹對此觀點的闡發，則可參見筆者學位論文：《方東樹《昭昧詹言》及其詩學定位》第四章「《昭昧詹言》對宋詩體裁概念的繼承」，曾對此對較完整的探討，故此處不再贅述。臺南市：國立成功大學中文系博士論文，2004年。

唐宋名家的創作特長，因而發現、開展了寫詩技法上的特殊施力點---文法，並欲由此突破舊說、超越前人。故與黃庭堅詩論較其大端，方東樹所推闡者有二：非但於《昭昧詹言》各體「總論」中發揮「以文論詩」的精義，以抉發學詩要領；且於配合詩選的典律評析中，也多著意於結構、章法的釐析，並常以此自詡為抉發黃山谷等家所未解之祕。

由此觀之，方東樹《昭昧詹言》中的學詩創作論，雖大抵源於北宋詩學「活法」觀念的啓發，但其特重「文法」、偏好表現詩人「氣勢」，則是轉異於前人的取向。據此，我們可謂方東樹由「以文論詩」切入，試圖轉化宋代「活法」詩論的內涵，而其創變的關鍵，便是「文法」的靈活變化。以致，其書中指導學詩者觀摩古人詩篇的重點，常在於「賞其筆勢健拔雄快處，文法高古渾邁處，詞氣抑揚頓挫處，轉換用力處，精神非常處，清真動人處，運掉簡省、筆力嶄絕處，章法深妙、不可測識處」³⁰等篇章經營與文法變化處。正因自此基點出發，《昭昧詹言》卷二以下評析各家詩篇，便經常著眼於鍊字用語、章法釐析等廣義「文法」的技巧評析，可續見於下文論證。

四、「以文法評詩」的評論特色

(一) 借時文用語

在《昭昧詹言》評註中，頗引人注意的形式特徵，便是其常借用於明清小說、與時文等體類的行文用語，以凸顯全篇行文特色，如「草蛇灰線」、「汗漿起稜」、「橫雲斷山」等語彙，多雜見於其分析詩篇結構、佈局章法之際。如其評李白《襄陽歌》曰：

興起。筆如天半游龍，斷非學力所能到，然讀之使人氣王。「笑殺」句，借山公自興。「遙看」二句，又借興換筆氣。「此江」句起棱。「千金駿馬」，謂以妾換得馬也。「咸陽」二句，言所以飲酒者，正見此耳。「君不見」二句，以上許多，都為此故。「玉山」句束題，正意藏脈，如草蛇灰線。此與上所謂筆墨化為煙雲，世俗作死詩者，千年不悟。只借作指點，供吾驅駕發洩之料耳。(《昭昧詹言》卷十二，第四十三，253 頁)

引文中原本逐句說釋其詩意曲折、與筆法變換之關鍵，篇末則藉「草蛇灰線」一詞歸結章法。覈之於原詩：本篇是以「落日接籬花下迷」起「興」造勢，刻意將詩意隱晦於小兒笑街、江水若酒、駿馬行吟等錯雜的意象中，而後漸次剝顯旨趣的曲折章法³¹。故推測方東樹所謂「草

³⁰ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第六十五，23 頁。本段的全文應是曰：「讀古人詩文，當須賞其筆勢健拔雄快處，文法高古渾邁處，詞氣抑揚頓挫處，轉換用力處，精神非常處，清真動人處，運掉簡省、筆力嶄絕處，章法深妙、不可測識處。又須賞其興象逼真處：或疾雷怒濤，或淒風苦雨，或麗日春敷，或秋清皎潔，或玉佩瓊琚，或櫨樛寂寥，凡天地四時萬物之情狀，可悲可泣，一涉其筆，如見目前。而工拙高下，又存乎其文法之妙。至於義理淵深處，則在乎其人之所學所志所造所養矣。文字忌語雜氣輕，既無根柢，又無功力，尚不能深清雅潔，無論奇偉。」。台北市：漢京，1985 年。

³¹ 參見《方東樹評古詩選》七言歌行卷第四、440 頁。〈襄陽歌〉原詩曰：「落日欲沒硯山西，盜著接籬花下迷。襄陽小兒齊拍手，攔街爭唱白銅驃。旁人借問笑何事，笑殺山翁醉似泥。...遙看漢江鴨

蛇灰線」，應針對敘述上筆法脈絡的引伏未顯而言。再於書中尋求例證，則誠如其於另一處的自我界說，曰：

切忌正說實說，平敘挨講，則成呆滯鈍根死氣；或總挈，或倒找，或橫截，或補點，不出離合錯綜，草蛇灰線，千頭萬緒，在乎一心之運化而已。

(《昭昧詹言》卷十四，第五，376 頁)

參照前篇〈襄陽歌〉的詩篇實際而觀，則此處引文中方東樹所稱「總挈」「倒找」「橫截」者，通常應是針對一組組跳接的意象而言；其所著意學習的「變化」，則在於意象構成的方式與彼此承接的關係。故當其組合巧妙之至，常易使人有「神化不測」，甚至「天成如鑄」³²的讚嘆。全書中援用此語以入評註之例不少，但因方東樹評詩偏重詩意深淺的技法分析，故雖以「草蛇灰線」指稱題面、意緒的線索隱微，事實上卻更強調其詩意構結上的緊湊與巧妙，而譬之如縫針細密而巧妙無痕，甚至可作為詩篇構成章法的重要類型之一³³（詳參下文）。

統觀此例，可知方東樹儘管沿用「草蛇灰線」之類的語彙於評註詩篇，其宗旨乃與時人在八股文或小說評點中的用法稍有不同：第一、並不是以「草蛇灰線法」指稱關鍵詞語的串聯，而暗伏敘事的脈絡³⁴。卻同樣藉由意象的組合以暗伏結構。第二、「意象」的義涵往往是不固定的，常隨讀者對「象」---景物的感受與解讀而變動。因此，方東樹雖欲藉「草蛇」「灰線」等詞意表示意象間隱伏、不明的關係，但在語用上大抵屬於詞義的引申³⁵，容有後續運用者的聯想與詮釋空間³⁶。總之，方東樹用此評點上的成詞於說解章法，推測應主要基於教學上的實際考量，

頭綠，恰似蒲萄初釀醡。此江若變作春酒，壘麴便築糟丘臺。千金駿馬換小妾，笑坐金鞍歌落梅。...咸陽市中歎黃犬，何如月下傾金罍。君不見晉朝羊公一片石，龜頭剝落生莓苔。淚亦不能為之墮，心亦不能為之哀。清風明月不用一錢買，玉山自倒非人推。.....」台北市：漢京，1985 年。

³² 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第八十，27 頁。曰：「漢魏人大抵皆草蛇灰線，神化不測，不令人見。苟尋繹而通之，無不血脉貫注生氣，天成如鑄，不容分毫移動。昔人譬之無縫天衣，又曰：『美人細意熨貼平，裁縫減盡針線跡。』.....」台北市：漢京，1985 年。

³³ 另有其他的章法類型，如「橫空盤硬」「逆捲法」等。可參方東樹：《昭昧詹言》卷一，第八十一，27 頁。曾比較「草蛇灰線」與「橫空盤硬」二法，曰：「亦有平鋪直賦，而其氣體自高峻不可及。如《雅》、《頌》諸作，豈必草蛇灰線之引脈乎？《秦風》《小戎》，典制閨情並舉而不相害，可以識古人之體例。大約古人文，無不是直底，後人都要曲，曲則不能雄，但非直率無運轉耳。讀《小戎》詩可識橫空盤硬、拉雜造刲之法。」。台北市：漢京，1985 年。

³⁴ 參見金聖嘆：〈讀第五才子書法〉中對「草蛇灰線法」作了切要的界說曰：「有草蛇灰線法，如景陽岡勤敘許多『哨棒』字，紫石街連寫若干『簾子』字等是也。驟看之，有如無物；及至細尋，其中便有一條線索，搜之通體俱動。」但其所謂「一條線索」指的是相同關鍵詞（如哨棒、簾子）的反覆出現。見金聖嘆批、施耐庵著《水滸傳》(一) 頁 102。台北市：文源書局，1970 年。

³⁵ 參見胡楚生：《訓詁學大綱》第二章第一節之二「引伸義」，19-20 頁。台北市：蘭臺，1985 年。

³⁶ 如近代學者呂肖奐在討論黃庭堅詩的章法特徵，便更擴大「草蛇灰線」的義涵，用以指稱一切「在

期使當代士人、學子能明辨熟習，並發揮簡明普及，能引發「學習遷移」³⁷的功效。

除此而外，方東樹也偏好藉助於「起、承、轉、合」等源自八股文的結構觀念，分段式的講解詩篇結構。尤其於近體詩中的七律（見《昭昧詹言》卷十四至二十），更普遍採取四段（八句）的格式解析：以一二句為「起」；其次分說三四、五六句的技法、用意；「收」則針對七八句詳析詩家奧秘。透過此一體例，可充分驗證方東樹自述「必起結轉折章法規矩井然³⁸」的論詩原則。至於評註五言、七言古體詩，雖篇幅自由、句韻不限，大體仍偏好以「起」「換」「轉」「收」等用語點明章法³⁹。可見自元代楊載《詩法家數》以來，藉「起、承、轉、合」的四段結構釐析詩體⁴⁰，已是近代中國科舉制度下，士人層級中普遍認同的作法。諸如清初以來的金聖嘆分「解數」⁴¹論詩、王士禎亦認同律詩分「起承轉合」⁴²，甚至桐城大家姚鼐補鈔近體時，特詳註於杜甫長篇律詩的脈絡、意緒⁴³等；皆反應明清時期士人因投身舉業後，自然而然在文學創作上產生「以時文概念論詩」的學習遷移效應。

溯其根源，頗近於金聖嘆所揭示「一樣法」⁴⁴或「一副手眼讀得」⁴⁵的觀點，乃因一切文學

說理抒情後，插入幾句孤零零的景物描寫」的意象運用現象。也因此易於和「嶺斷雲連」等相近用法互通。見呂肖奐：〈從法度到活法---江西詩派內部機制的自我調適〉，《復旦學報（社會科學版）》一九九五年第六期，第 85 頁。

³⁷ 近代教育心理學中，行為主義、發現學習論、及訊息處理論學者均共同肯定「學習遷移」在教學上的重要性，認為教學者如針對所學的概念或原則，舉幾個生活上的例子，將使學生學到舉一反三、並衍生學習遷移。參見張春興：《教育心理學》第 182，477 頁。台北市：東華，1995 年。

³⁸ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十四，第一，375 頁。台北市：漢京，1985 年。

³⁹ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第四、五、八，又第四五，第五五等，多常見此種以「起，結、轉、收」等用語分析章法結構的評註例證。

⁴⁰ 參楊載：《詩法家數》「律詩要法」節，以「起、承、轉、合」來指出章法結構。見張健：《元代詩法校考》第一章。北京市：北京大學，2001 年。

⁴¹ 金聖嘆以分「解數」主要針對律詩，原則上以「兩句一聯、四句一解」為原則（古體詩也有二句一解），（此觀念參考自吳宏一先生〈清初詩學中的形式批評〉的論證。見《清代文學批評論集》50-53 頁）然後就字句的脈絡關係，來探求古人的性靈。其曾回信友人，為其分解說辯護，曰：「承教：律詩八句本是一首，如分解，則恐是兩首。此語乃大錯，今且如人有一口氣，…分之為一出息一入息者，彼正欲明此一口氣，之以來處、有去處，而欲調之至於適中…」〈答人〉，見金聖嘆：《金聖嘆尺牘》。台北市：廣文，1989 年。

⁴² 參見王士禎：《師友詩傳續錄》，第二十六則，答劉大勤問律詩絕句，曰：「起承轉合，章法皆是如此，不必拘第幾聯第幾句也。律絕分別，亦未所聞。」見丁福保：《清詩話》地 154 頁。台北市：木鐸，1988 年。

⁴³ 參姚鼐：〈五七言今體詩鈔、序目〉「余往昔見蒙叟箋，於其長律轉折意緒都不能了，頗多謬說，故詳為詮釋之，鈔杜詩二卷。」見《方東樹評今體詩鈔》第二頁。台北：聯經，1975 年。

⁴⁴ 參見金聖嘆：〈示顧祖頌孫闡、韓寶昶魏雲〉一文曰：「詩與文，雖是兩樣體，卻是一樣法。一樣法者，起承轉合也。」見《金聖嘆尺牘》。台北市：廣文，1989 年。

⁴⁵ 同見金聖嘆：〈讀第六才子書法〉。自述曰：「聖歎本有才子書六部，《西廂記》乃是其一。然其實六

的創作、接受活動皆同出於當代士人的共通文化，或皆以某些傑出詩人的學識、經驗為前理解，故無論施於時文、古文或古近體詩（甚至小說、戲曲）的創作、鑑賞與評析活動，皆可找到足以類通的原理（特別是謀篇、結構上的觀念）。遂知，方東樹詩論的核心，應以詩、文等文體「結構原理的會通」為聯繫根源，亦即其師姚鼐教導門人所倡「詩文一理」⁴⁶論點中，所特予指明之「理」。

（二）重章法釐析

桐城派論學向來重視選集，肇自方苞纂《古文約選》、劉大櫆選《唐宋八家古文約選》、而至姚鼐完成《古文辭類纂》等完善體製，桐城後學仍持續此風。殆因其講論古文義法、示明詩文準的，均需藉選集內典律的設立以彰顯；至於評點圈識之法，更早為社學館課所通行，這些實用論述在當時雖有學者疾稱「鄙陋」，但對初學者而言，確有其必要性。故歷來桐城各家多持正面肯定的態度⁴⁷，方東樹亦曾為「圈點」的作法辯解說：「此關學問文章一大義，吾故不得不明以著之。」⁴⁸甚至推崇歸有光《史記評點》的文論價值與劉大櫆《論文偶記》相近，同為古文「微言奧論，文章真傳」⁴⁹。因此，在《昭昧詹言》的評註體例上，便顯然承續此桐城派倚重選集、偏好圈識評點的論文傳統，目的則在遷就當世學子作文、應舉的實際需求。

經前段溯源其初可知，本書係強調初學為詩者的基礎訓練，故甘冒士林紛予「鄙陋」譏評之風險，採取近似塾師的詳析模式。但評析上雖本桐城派圈點的精神，於《昭昧詹言》中卻可見兩點有意的修正：其一，方東樹特別以「金針度人」的精神自我標榜，勇於呈現詳解篇章的作法、並力求會通詩、文原理，此乃前言所指其詩論的形式創新之意；其次，在桐城文論普遍「重文輕詩」⁵⁰的價值體系中，方東樹雖然也承認古文比詩重要性高，附和韓愈「餘事作詩人」

部書聖歎只是用一副手眼讀得。…」見林乾編：《金聖嘆評點才子全集》四卷之二，第二卷，第九點。第 9 頁。北京市：光明日報出版社，1997 年。

⁴⁶ 詳參筆者所撰〈詩文一理，取徑不同---姚鼐「以文論詩」觀點釐析〉文中的論述，見《臺中師院學報》第十四期，269-291 頁，1999 年 6 月。

⁴⁷ 如方東樹恩師姚鼐分於與弟子和時儒的書信中，反覆強調圈點啟發後人的功用。姚鼐：〈與陳碩士書〉「文家之事大似禪悟，觀人評論圈點，皆是借鏡。」見《姚惜抱尺牘》44 頁。見《尺牘彙編》第十三冊《明清名人尺牘》。台北市：廣文書局，1987 年；及姚鼐：〈答徐季雅書〉「圈點啟發人心，有愈於解說者矣」見《姚惜抱尺牘》18-19 頁。見《尺牘彙編》第十三冊《明清名人尺牘》。台北市：廣文書局，1987 年。

⁴⁸ 參方東樹：〈書歸震川史記圈點例後〉。見《續修四庫全書》集部、別集第 1497 冊《攷盤集文錄》，頁 342 頁上。上海市：上海古籍，1995 年。

⁴⁹ 參方東樹：〈合刻歸震川圈識史記例意、劉海峰論文偶記〉，見《續修四庫全書》集部、別集第 1497 冊《攷盤集文錄》，頁 341 下。上海市：上海古籍，1995 年。

⁵⁰ 桐城初祖中，戴名世較少論及於詩；方苞向以「決意不為詩」而著名；劉大櫆雖號稱以詩論文，但所致力教學與評論者，也以古文為主；至姚鼐，則顯然以古文為重要，其曾告門生管同曰：「有文若此，何必能詩哉？」（〈與管異之〉六首，《姚惜抱尺牘》39 頁）；亦曾於評陳碩士文章後，曰：「詩不必廢，但所重在此（古文）耳。」（〈與陳碩士〉九十六首，《姚惜抱尺牘》37 頁）筆者遂依據上述多重線索，概括出桐城派大抵仍有「重文輕詩」的傾向。

的說詞，但並不因此輕忽詩篇創作的奧妙，反而積極向「文章」的美感中取資，乃發現「文法」的運用，對詩篇可具有「變化結構、創新語勢、以及深刻詩意」⁵¹等積極功效。此種創見，大抵由較論歷代名家典律、反覆印證而獲得。今其經由評釋詳析的形式，既擴充了詩「美」的類型---可以包含「結構謹嚴、氣勢變化、意蘊深刻」等文章美質；也間接提昇了韓愈、歐陽修等古文家的詩篇地位。因此，「注重章法釐析」實可視為方東樹論詩能獨出於傳統的創新處。

然而，方東樹本身在運用「文法」概念時，採取的表述方式是自由、而不夠嚴謹的。因為以現代「文法」與「修辭學」的觀念區分，所謂「文法」，至少應涵有「篇法」「章法」「句法」「字法」等鉅細不同的層次。⁵²而在《昭昧詹言》全書中「文法」「章法」的用法卻經常含混不明。若試加辨析：則通常以「古文法」泛稱全首詩篇的結構變化，有時卻也以「章法」稱之⁵³，二者間稍有混同，此多見於前十三卷論五、七言古體詩；有時，則又將「章法」「句法」等用語區而用之，分別實指詩篇中結構、與修辭的效用⁵⁴，二個詞語間義分界明、意涵層次不同，此乃見於第十四卷後評七言律體的用法。遂可知《昭昧詹言》中「文法」的用法、意涵並不一致。

同時，再由方東樹評析詩篇的內容概觀，除少數論及虛字、討論字法外⁵⁵，普遍較詳於章法、句法等細部結構的評析。如其評七言律體常以二句一組分析起、承、轉、合的篇法，其中更特重「起」法，並聯繫於時文寫作中「擒題」⁵⁶「破題」⁵⁷「敘題」⁵⁸等為題立案、分佈意脈的章

⁵¹ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十一，第二十四，238頁。曰：「李、杜、韓、蘇四大家，章法篇法，有順逆開闔展拓，變化不測，著語必有往復逆勢，故不平。韓、歐、蘇、王四家，最用章法，所以皆妙，用意所以深曲。山谷、放翁未之知也。」台北市：漢京，1985年。

⁵² 參見姚樸：《文學研究法》卷三「格律」「聲色」二篇，其論及文章要領，是由「篇法、章法、隸事、造句、煉字，以及聲調、對偶」。122-143頁。合肥市：黃山書社，1989年。又參見夏紹碩：《古典詩詞藝術探幽》書中亦將詩詞創作的文法區分為章法、句法、字法三層次。台北縣：漢京文化，1984年。

⁵³ 例如在方東樹：《昭昧詹言》卷一，第九十二，30頁。論詩文的氣脈，曰：「有章法而無氣，則成死形木偶。有氣無章法，則成粗俗莽夫。…」台北市：漢京，1985年。

⁵⁴ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十四，第二，375頁。曰：「七律之妙在講章法與句法。句法不成就，則隨手砌湊，軟弱平緩，神不旺，氣不壯，無雄奇傑特；章法不成就，則率漫複亂，無先後、起結、銜承、次第、淺深、開合、細大、遠近、虛實之分，令人對之惛昧，不得爽豁。故句法則須如鑄成，一字不可移易，又須有奇警華妙典貴，聲響律切高亮；章法則須一氣呵成，開合動蕩，首尾一線貫注。」台北市：漢京，1985年。

⁵⁵ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第五十三，19頁。論虛字用法之妙曰：「用虛字承遞，此宋後時文體，最易軟弱。須橫空盤硬，中間擺落斷剪多少軟弱詞意，自然高古。此惟杜、韓二公為然，其用虛字必用之於逆折倒找，令人具有莫測。須於<<三百篇>>及杜、韓用虛字處，加意研揣。」台北市：漢京，1985年。

又於參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第五十四，20頁。論虛字的重要曰：「謝、鮑、杜、韓，其於閒字語助，看似不經意，實則無不堅確老重成鍊者，無一懦字率字便文漫下者。此雖一小事，而最為一大法門。苟不悟此，終不成作家。」台北市：漢京，1985年。

⁵⁶ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十六，第三，387-388頁。析王維〈奉和聖製從蓬萊向興慶閣道中留春雨中春望之作〉詩起二句為「擒題之命脈法」。台北市：漢京，1985年。

法運用而論。

最後，再舉一評詩實例的格式分析，應可看出方東樹在批評實際中所呈現的「文法」，確實有其偏重。如評王安石〈純甫出釋惠崇畫要余作詩〉⁵⁹，曰：

起二句正點，以一句跌襯作筆勢，亦曲法。「旱雲」四句，接寫畫也，卻深思沈著，曲折奇險如此。「雪」，蘆花也。「往時」四句又出一層，而先將此句冠之，與「無若宋人然」句法同。「沙平」以下，正昔所歷也。『頗疑』二句逆捲，何等奇險筆力。「方諸」二句敘耳，亦險怪不平如此。「大梁」六句一襯，作一段，亦另自寫。「一時」以下，賓主雙收，作感慨收。~~~(1)

通篇用全力，千錘百鍊，無一字一筆懈，如輓百鈞之弩。此可藥世之粗才俗子，學太白、東坡，滿口常語雍熟句字，信手亂填，章法更不知矣。此一派皆深於古文，乃解為此。初學宜從此下手，乃能立腳。~~~(2)

寫往時所歷，凡題畫家常法也，以真襯也。坡〈雪浪拾〉用「離堆」「蜀士」，同此用意。此詩四段：一寫；一襯；一雙收。余刪「黃蘆」二句、「莫氣」二句、「方諸」四句、「流鶯」二句，更道妙。~~~(3)

(《昭昧詹言》卷十二，第一七〇，286 頁)

本段評註在全書中屬於「分評各家詩篇」中結構較詳贍的類型，其內容約涵有「依序分析章法」「總述特色」「批評作法優劣」等多種向度的論述。概覽全書各卷，雖各則評註詳略不一，卻普遍較詳於「章法」的講求。如引文中(1)部分一開始便逐章評析其筆法特性、與技法效果，間夾有少數詞義註釋；除(2)部分總評此類章法的變化源自古文外，第(3)部分，在批評作法中仍多偏重章法結構而討論。

是故，藉此例可知：《昭昧詹言》各卷中分評詩篇者，好以一小章的詩句來討論結構、作法，並歸結為一明確易學的技法（如逆捲、客襯、草蛇灰線等）⁶⁰，以建立學詩者明確概念；且其析

⁵⁷ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十六，第四，388 頁。析王維〈敕借岐王九成宮避暑應制〉詩起二句為「破題甚細」。台北市：漢京，1985 年。

⁵⁸ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十六，第五至十，388-389 頁。析王維〈和太常韋主簿五郎溫湯寓目之作〉等詩的起句為善於敘題、為題立案、尋主脈等。台北市：漢京，1985 年。

⁵⁹ 引見王安石〈純甫出釋惠崇畫要余作詩〉全文，以利參見：「畫史紛紛何足數，惠崇晚出吾最許。旱雲六月漲林莽，移我翛然墮洲渚。黃蘆低催雪翳土，鳧雁靜立將儔侶。往時所歷今在眼沙平水澹西江浦。暮氣沈舟案魚罟，欹眠嘔軋如聞木虅。頗疑道人三昧力，異域山川能斷取。方諸承水調幻藥，灑落生綃變寒暑。金波巨然山數堵，粉墨空多真漫與。大梁崔白亦善畫，曾見桃花淨初吐。酒酣弄筆起春風，便恐漂零作紅雨。流鶯探枝婉欲語，蜜蜂採榮隨翅股。一時二子皆絕藝，裘馬穿羸久羈旅。華堂啓惜萬黃金，苦道今人不如古。」見四部備要本《古詩選》卷八、七言第一葉左至第二葉右。台北市：中華書局，1981 年。

⁶⁰ 例如方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一五九，283 頁。評歐陽修〈送吳照鄰還江南〉詩，曰：「數句耳，而往復逆折深變如此，非深於古文不知。寫江南時令景起，倒入今白髮，卻憶先年來時未老，

論偏好以「句」為單位，來說解語意和彼此間的結構關連，此為其一般格式。

總而言之，方東樹確實在《昭昧詹言》中表現出承續宋代詩學的精神，以詩「意」曲折、變化的風格為追求焦點。但其評詩視角多集中於章法，而較少論及全體篇旨，與聲韻、字形等其他修辭問題，則又稍異於宋人。倘以影像取鏡為喻，則《昭昧詹言》中大多採中距離的平視取景，而較少宏觀或細部微觀，因此對詩篇的觀察雖尚稱平實、確切，卻不免顯得支離，而致統整性與深刻性不足。

對此評論傾向的詮釋，筆者以為：除應參照前述教習實際、偏重結構的外緣因素外，方東樹亦當有繼承宋詩學精義、並尋求創變的企圖。殆因作詩時用字與句法的講求，已分別見於宋代曾鞏和黃山谷二家的論述與實踐，故就明清當代「古文法」而言，唯有在「章法」上靈活運用、變化的奧秘仍未見明白提倡者，故方東樹著力於此，當旨在「別創蹊徑」，期能凸顯其立論與批評視角上的獨特性，自然亦有助於桐城詩派「以文論詩」理論體系的完成。

同時，我們也由評註中發現，方東樹的評論立場是常變化、轉移的。有時為教學者，針對章句進行指導寫作技法的分析，有時也兼有學者考辨、評註以增進理解；有時純粹作為讀者的欣賞，有時則進而需理性評斷優劣；其甚者，更歸結或比較多例而提出個人論述（如前第(2)部分）。此種「評論合一」的論述特色，實已兼具今日文學批評論與創作論的效用，也足以在歷來評點文獻中自成一家。

五、聯繫於社會背景代表的義涵

我們如以文學與社會活動相關的角度，參酌桐城諸家屢任館課、授經各方的生平經歷，可知中方東樹在《昭昧詹言》藉助時文用語、引用起承轉合說詩等現象，均源發於科舉主導讀寫內容的環境，因考量學子學習詩文時的經驗與能力，期待以「有意義」⁶¹的評註使前代選本對學生產生「巧譬善導」的功效，俾學詩者易於連繫習作文章的先備經驗。簡言之，其評述形式乃以當代文化共識為基礎，牽就於知識份子間共有的八股文寫作素養、與規律四段演繹的美感思維而選用。

此外，參酌政治、社會等更外緣的背景因素考量，順治二年所頒《科場條例》中明訂鄉、

逆捲法也。『不羞』句用意迂，不快人意；然或余未能解之耶？『羞見』句逆捲。『五年』二句又順布，言不再出。不如杜公〈秋風〉。」台北市：漢京，1985年。

又見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一五七，282頁。評〈寄聖俞〉曰：「起筆勢，跌宕有深韻。兩句相背起。『官閑』以下全發第一句，『今來』一段虛應第二句，兩段相背，此章法也，客襯法也。妙絕。『巖蓀』四句，似西陵形此地更不如，卻先言西陵已為所嗟，此為深曲。」台北市：漢京，1985年。

⁶¹ 此觀點主要聯繫於近代認知心理學家奧蘇貝爾（David Ausubel, 1918~）的「意義學習論」，認為有效的教學應是一種『意義學習』（meaningful learning），而曰：「有意義的學習，只能產生於在學生的先備知識基礎上教他學習新的知識。換言之，只有配合學生能力與經驗的教學，學生們才會產生有意義的學習。」參見張春興《教育心理學》219頁。台北市：東華，1995年。

會試第一場除四書制義題外，須另試五言八韻詩（排律）一首⁶²，故對半生投入科舉、以教席謀生的方東樹而言，評註詩篇時特重理性的辨識、與結構的邏輯性，既是批評者主觀意識的投射，也有其因應讀者需求、增加學詩效益的實利性考量。或基於此種「期待視野」，方東樹對前代詩人典律的接受與詮釋，也往往由科舉應制的角度分析其特色。最顯明的例證，便是評析王維七言律詩，雖以興象超遠、元氣渾然、聲色不俗為可貴，卻「以其無血氣、無性情」「失風騷之旨、遠聖人之教」⁶³而不取。並刻意強調王維詩敘題、設色、布置等技巧，類通於科舉墨卷的作答要領，以作為「應制之用」⁶⁴。對此歷代公認最具澹遠空靈風格的自然派詩人尚且如此衡以詩教、專講實利，則其兼習詩文、藉詩干祿的務實傾向確然可見。

然而，在明瞭前述引用時文術語、結構觀念等現象後，更值得深入探究的是：生發此現象的內涵---方東樹諸家評論，其內在而根源的詩學觀念與美感要求為何？

首先，由文學觀念上考察，當代純文學地位不高，且「文」重要性高於「詩」。故即使是尊詩文為「能事」的桐城派，其論文學亦盡量避免落人「事於文章末事」的口實⁶⁵，至於其教弟子仍謂「夫詩之於道，固未矣」⁶⁶「詩不中用…餘事作詩人」⁶⁷。以致當「時文」是輔成政治實利、實現個人功名追求的有利工具時，便自然成為知識份子戮力研習的技藝，其創作觀點也入侵抒寫情志的詩歌體中。

八股文（時文）形製雖繁瑣，其實關鍵在於行文邏輯（思理）的掌握與變化，正反、開合等二元辯證的結構佈局之法乃是其主幹。故清世宗諭示的『清真雅正』⁶⁸時文風格，實際上具體

⁶² 參《欽定禮部則例》卷九十〈鄉會試題目〉曰：「鄉會試題，第一場四書制義題三、五言八韻詩題一，第二場五經制義題各一，第三場策問五。順天鄉試及會試第一場四書題、詩題均由欽命。」然而其實際作法也曾歷經康、雍、乾三朝多次增刪調整，例如康熙五十七年，論題專用性理。乾隆二十三年又奏准『鄉會試經藝改入二場，嗣後頭場文出《四書》三題之後，仍出《性理》一題，…』乾隆四十七年議定：將二場排律詩移至頭場試藝後…。（參《欽定大清會典事例》卷 331〈禮部、貢舉、命題規制〉。同見《中國考試制度史資料彙編》332 頁左。合肥市：黃山書社，1992 年。）

⁶³ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十六，第一，頁 387。台北市：漢京，1985 年。

⁶⁴ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十六，第二，頁 387。曰：「輞川敘題細密不漏，又能設色取景，虛實布置，一一如畫，如今科舉作墨卷相似，誠萬選之技也。」又見卷十六，第一，頁 387，「但以資於館閣詞人，醞釀句法，以為應制之用…」。台北市：漢京，1985 年。

⁶⁵ 清代乾嘉時期，與桐城文派相對、由經學思想上對「道」「藝」「文」等觀點提出批判的主要古文學家的戴震錢大昕等人。其中戴震力闡為文當「以道為本」，文章只是致學問之途，故暗批桐城門人「事於文章者，等而末之者也。」參戴震：〈原善〉見《戴震集》文集卷九、212 頁。台北市：里仁，1980 年。

⁶⁶ 此乃姚鼐之為友人贈序中所論，參姚鼐：《惜抱軒文集、後集》卷一，〈朱二亭詩集序〉，見《惜抱軒詩文集》260 頁，上海市：上海古籍，1992 年。

⁶⁷ 此乃方東樹於《昭昧詹言》卷一「通論五古」篇末引潛丘與韓愈之說以結論。見四部刊要本方東樹：《昭昧詹言》卷一，第一五七，50 頁。台北市：漢京，1985 年。

⁶⁸ 參張學為等三人：《欽定大清會典事例》卷 332〈禮部、貢舉、試藝體裁〉，其錄曰「雍正十年諭：…近科以來，文風亦覺丕變，但士子逞其才氣辭華，不免有冗長浮靡之習。是以特頒此旨，曉諭考官，

化於「四平八穩」的結構要求。在長期浸潤、陶染下，知識份子的思考邏輯、修辭煉句也習於格律化的「套板反應」。方東樹雖力求超越、講求章法變化，事實上卻仍未破除此思想格式。其評論詩篇首重釐析章法句法、歸結「敘、寫、議」筆法等要領，基本上便源於此一思考模式。

其次，在美感上注重條理性、追求思理明切的傾向，本原出於「文」而移用於「詩」者。詩，大體不以條理取勝，常隨意興而自由跳接意象，詩人情志則寓於所經營的意象之中。唯桐城詩派姚鼐由杜甫的排律中獲得啓發，以其運掉變化，如龍蛇穿貫，往復如一線（參〈今體詩鈔序目〉），故詳予評註，欲為初學者指點轉折意緒之軸鍵。方東樹則秉其精神，再引伸、擴充於七古、七律等體製，論詩而以章法輔成條理、講求義理，至此可稱為極致。其雖大致依循北宋以來「以文為詩」的路徑，而逐漸形成論理。但深究其實，則與歐、王、黃庭堅較為接近，與蘇東坡論詩的美感取向差異甚大，幾乎站在全然不同的對立面上：

蘇東坡大體「以詩法為文」，謂文當如行雲流水，故文與詩皆可隨興象而自由構結，但求傳神生動，而不費刻意安排；桐城派的「以文為詩」則顯然不同，基本是站在「古文與時文相通」的傳統上⁶⁹，故偏好以文章條理、曉暢的美感標準衡量長篇古詩，更移用文章中佈局、結構等方面的技巧於古詩「章法」的講求，因此，改變了詩原本興象自由的風格，轉以細密曲折為美。故相較之下，接近於北宋歐陽修、王安石、黃庭堅等詩家的藉「文法」作詩的路徑。

由此可知，方東樹等桐城派雖以古文為號召，實際應用上卻較傾向將古文鑑賞中發現的創作原理，廣泛運用於科舉文體的教習：先是將「古文」「時文」間相互印證，又向外擴充於「古體詩」「應制排律」等，而大體以「古文章法」為串聯與討論的重點。故前文所見種種引用「時文」用語、結構於教學「詩」的線索，都只是此詩學觀點的表象揭露而已。

六、章法原則顯示的美感取向

為使此特色更具學術論證上的說服力，以下便擇要探討方東樹在「章法」評點等批評實際中，所偏好的創作技法與其呈現的審美效果。期盼藉各法則的歸結，得以更集中的凸顯《昭昧詹言》論詩的重要法則、與評詩的美感取向：

所拔之文，務令雅正清真，理法兼備。雖尺幅不拘一律，而枝蔓浮夸之言，所當屏去。…」爾後乾隆十九年、四十三年諭，皆一再強調「文應以清真雅正為宗」。例如：乾隆十九年「場屋制義，屢以清真雅正為訓。前命方苞選錄《四書》文頒行，皆取典重正大、足為時文程式，士子咸當知所崇尚矣。而浮淺之士，竟向新奇。…著將《欽定四書文》一部，交禮部順天府存貯內幕，令試官知衡文正鵠。」見楊學為等三人主編《中國考試制度史資料彙編》335 頁、336 頁左。合肥市：黃山書社，1992 年

⁶⁹ 清代桐城派雖以古文為號召，事實上較傾向「以古文為時文」。此由戴、方、姚等大家皆擅於時文（方苞選四書文、姚鼐以時文教後學，可以略知）。

(一) 強調婉轉、隱伏的曲筆，使詩意曲折而多重。「草蛇灰線法」原是近代八股文、小說評點中為人熟習的寫作筆法⁷⁰，方東樹評註詩篇時，卻有意引伸其詞義，用以指稱詩篇中變化而嚴謹，卻又隱含無跡的章法運用。如其詮釋漢魏以前古詩的文法高妙、委婉動人，便在於善用此法。評曰：

漢魏人大抵皆草蛇灰線，神化不測，不令人見。苟尋繹而通之，無不血脈貫注生氣，天成如鑄，不容分毫移動。昔人譬之無縫天衣，又曰：「美人細意熨貼平，裁縫滅盡針線跡。」

(《昭昧詹言》卷一，第八十，27頁)

換言之，方東樹由〈古詩十九首〉、阮籍、陶潛等漢魏詩等典律中，歸納出「草蛇灰線法」，便是為強調章法運用須細密、隱伏的重要作詩法則。而其目的，則在促使敘述曲折而富變化，產生筆勢婉轉多姿的效果。故又況喻曰：

用筆之妙，翩若驚鴻，宛若遊龍；如百尺游絲宛轉；如落花迴風，將飛更舞，終不遽落；如慶雲在霄，舒展不定。此惟《十九首》、阮公、漢、魏諸賢最妙於此。若太史公《史記》〈年月表序〉尤妙，莊子則更滅其跡。杜公〈奉先述懷〉，一起語勢浩然，凡十層十四換筆，何減史遷。《莊子》〈齊物論〉起數節，尤入化。

(《昭昧詹言》卷一，第七十四，26頁)

固是要交代點逗分明，而敘述又須變化，切忌正說實說，平敘挨講，則成呆滯鈍根死氣；或總挈，或倒找，或橫截，或補點，不出離合錯綜，草蛇灰線，千頭萬緒，在乎一心之運化而已。

(《昭昧詹言》卷十四，第五，376頁)

能如引文中所喻般「變化流暢而自然無痕」，乃可避免刻意講求章法，以致過於細密、費力的缺弊⁷¹，而獲致方東樹最看重的詩篇美感---詩意得以曲折而多重，達到深刻動人的力量。此種義涵多重、僅現情性的美感，自皎然《詩式》等唐代詩論中已多推重。⁷²但方東樹強調詩篇應意蘊豐富，更出於兼重「文、理、義」的詩學原理，有其追求詩篇氣格與義蘊，期待比論於史書

⁷⁰ 最為人熟悉者，是金聖嘆在〈讀第五才子書法〉中所歸納施耐庵《水滸傳》可見的「倒插法」「夾敘法」等十五種文法。「草蛇灰線法」是其中第三種。指的是敘事中藉等相同關鍵詞（如哨棒、廉子）的反覆出現，隱伏「一條線索」，以增加事件聯繫的緊湊性的手法。見金聖嘆批、施耐庵著《水滸傳》(一) 頁 102-107 頁。台北市：文源書局，1970 年。

⁷¹ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一四一，278 頁。評註歐陽修〈葛氏鼎歌〉下曰：「章法太密，出之費力矣。然深重條曲，老於剪裁。起二句逆入。三四倒敘。『蕩搖』句實敘見出。『滑人』以下，後而虛寫鼎。『明堂』以上，虛說兩層。『二三子』以下作詩，亦兩層。」。台北市：漢京，1985 年。

⁷² 參見皎然：《詩式》〈重意詩例〉，曰「兩重意以上，皆文外之旨。若遇高手如康樂公，覽而察之，但見性情，不睹文字，蓋詣道之極也。」見：何文煥：《歷代詩話》第 21 頁上。台北縣：藝文印書館，1983 年。

(如《史記》)、子書(如《莊子》)深刻有力的美感範式。因此，「草蛇灰線」乃成為《昭昧詹言》中轉化文章曲筆的代表性技法，希望經由「詩法」的曲折，追求「詩情、詩意」之曲折深刻。⁷³

另外，方東樹也回歸詩教「溫柔敦厚」等的傳統質性而言，認為詩篇中採取「草蛇灰線法」的曲筆表現，較有利於表現即目直抒的「賦」體類題材，使其不藉比興，在直寫「即目即時之景」時，依舊使人獲得「感而有思」⁷⁴的情味；而必要時更能轉化詩人憤虐之情，使讀詩者獲得「失笑而復感嘆，轉若有味乎其言」⁷⁵的情緒宣洩、與情感淨化效果。凡此，皆為方東樹藉「草蛇灰線法」等曲筆寫作欲彰顯的美感效果。

(二)利用斷截、簡潔的直筆，使語斷意接。相對於「草蛇灰線法」曲折隱晦的美感，另有一類平直敘事、實寫情景的章法---「橫雲斷山法」，也是來自小說評點的成法⁷⁶，但妥切運用，能為詩篇帶來雅正雄渾的氣勢。方東樹於總論五古詩體時，便曾較論此平、直兩類手法的差異，並以「平鋪直賦」「氣體高峻」「橫空盤硬、拉雜造刲」等用語，描述運用截斷式直筆的獨特效果。⁷⁷藉此，我們可推測方東樹所謂「橫雲斷山法」、或具有「橫空盤硬」美感的結構，應是採取典重順敘，但間以「語不接而意接」「藕斷絲牽」的筆法，以簡潔敘事內容、製造文本「空隙」(gaps)的技巧。但單看評論畢竟顯得抽象，可再參考另一處由評者直接界說、細評章法，並可對照原詩的例證。

⁷³ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一二七，275頁。曰：「深人無淺意，無率筆，無重複。一時窺之，總不見其底蘊。由於意、法、情俱曲折也。」台北市：漢京，1985年。

⁷⁴ 可參見方東樹：《昭昧詹言》卷二，第十七，56頁。評「古詩」中〈明月皎夜光〉一首，其註曰：「感時物之變，而傷交道之不終，所謂感而有思也。後半奇麗，從〈大東〉來。初以起處不過即時即目以起興耳，至『南箕北斗』句，方知『眾星』句之妙。古人文法意脈如此之密。……寫時景耳，而措語高妙。」台北市：漢京，1985年。

⁷⁵ 可參見方東樹：《昭昧詹言》卷二，第十四，56頁。評「古詩」中〈今日良宴會〉一首，其註曰：「....『令德』，曲之情；『高言』，曲之文。以求富貴為『令德高言』，憤謔已極，而意若莊，所以為妙。而布置章法，更深曲不測。言此心眾所同願，但未明言耳；今借令德高言以申之，而所申乃如下所云云，令人失笑而復感嘆，轉若有味乎其言也。此即申上〈青青陵上柏〉一篇，而縹渺動盪，憑虛幻出，蜃樓海市，奇不可測。《莊子》〈盜跖篇〉言不矯情傷生，以求聲名富貴，同此憤謔。」台北市：漢京，1985年。

⁷⁶ 同見金聖嘵〈讀第五才子書法〉中所歸納施耐庵《水滸傳》的十五種文法。「橫雲斷山法」是其中第十四種。是唯恐敘事文字太長、顯得累墜，故從半腰暫時閃出，以間隔之的手法。見金聖嘵批、施耐庵著《水滸傳》(一)頁106頁。台北市：文源書局，1970年。

⁷⁷ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第八十一，27頁。曰：「亦有平鋪直賦，而其氣體自高峻不可及。如《雅》、《頌》諸作，豈必草蛇灰線之引脈乎？《秦風》《小戎》，典制閨情並舉而不相害，可以識古人之體例。大約古人之文，無不是直底，後人都要曲，曲則不能雄，但非直率無運轉耳。讀《小戎》詩可識橫空盤硬、拉雜造刲之法。」台北市：漢京，1985年。

《昭昧詹言》七古詩卷中評蘇東坡〈韓幹馬十五匹〉詩後⁷⁸，歸納其章法特性有「七妙」，並收結曰：

橫雲斷山法，此以退之〈畫記〉入詩者也。後人能學其法，不能有其妙。章法之說，山谷亦不能解，卻勝他人。

(《昭昧詹言》卷十二，第二一一，296 頁)

本篇評註羅列章法之妙有七：如謂〈韓幹馬十五匹〉詩「二馬竝驅攢八蹄，二馬宛頸駿尾齊」等開頭四句以「直敘起」；又曰全篇中分合序敘十五馬、夾寫如畫等，如刪除其重複繁冗的評論，則凸顯成功的關鍵在於以「老髯奚官騎且顧，前身作馬通馬語」二句橫斷前後的敘述，名其曰「橫雲斷山」應即為此。

再由原詩章法運用看來，前四句直敘馬的動作姿態，以二二一一的參差一句法取景；「老髯」二句之後，則先合寫八匹馬，再四四分述其行止，而後特寫落單的最後一匹「馬中龍」悠閒的神態。可知，此斷山之「雲」，雖以短短二句橫截了前後的敘述，卻產生兩種效果：一則使原本可能繁瑣、格式化的大量描寫筆法，在雲橫斷之處，產生了頓挫、改變了原本的敘述節奏，增加敘述手法的豐富性；再則，也因夾敘夾議二句詩的插入，獲得轉換鑑賞觀點的機會（由遠觀馬---分寫人的形、神---細寫馬的神情），使前後懸殊的兩段得以順接自然，並增加意象引發想像空間。因此，「橫雲斷山法」雖以平敘直寫（實）為基調，具有雄壯如山的氣魄，經由插入句法的創意與變化，通常能刪簡反覆或繁冗的敘事⁷⁹，為詩篇延伸出更多想像（虛）的情趣。故用得巧妙，便是一種醒目的創意、難得的氣魄；用得突兀，便易覺生硬，毋怪方東樹又以「橫空盤硬」「拉雜中造刲」形容其美感。

是故，相對於「草蛇灰線法」的細密章法而言，「橫雲斷山」是屬於較簡潔扼要、變化平淡的。故凡面對須大量重覆的敘寫題材，便可透過橫截、斷接來爭取轉變敘述筆法和觀點的機會。此法本是姚範等桐城詩派先驅由賈誼、韓愈等家古文法中，會通而得的篇法要訣⁸⁰。方東樹不但

⁷⁸ 引見蘇東坡〈韓幹馬十五匹〉詩原文如下：「兩馬並驅攢八蹄，二馬宛頸駿尾齊。一馬任前雙舉後，一馬卻避長鳴嘶。老馬奚官騎且顧，前身作馬通馬語。後有八匹飲且行，微流赴吻若有聲。前者既濟出林後，後者欲涉鶴俛啄。最後一匹馬中龍，不嘶不動搖尾風。韓生畫馬真是馬，蘇子作詩如見畫。世無伯樂亦無韓，此詩此畫誰當看。」見四部備要本《古詩選》卷九、七言第十葉右，十一葉左。台北市：中華書局，1981 年。

⁷⁹ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷二，第三十二，61 頁。評古詩《穆穆清風至》一首，即強調其截斷「被棄不顧」一段，直陳牽掛良人之情，故事簡而情深。其言曰：「此詩旨俱未詳，不敢強通。以意測之，言衣此袍以望所思。中間刪去棄我不終一段情事。古人文法筆力，得斬截處即斬截也。『津梁山』三字著眼，言勢利交也，亦屈子餘旨。」台北市：漢京，1985 年。

⁸⁰ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷一，第七十七，26 頁。曰：「董塢先生曰：『文字最忌低頭說話。』余謂大抵有一兩行五六句平行駁說，即非古。如賈生文，句句逆接橫接，杜詩亦然。韓公詩間有順敘者，文則無一挨筆。」台北市：漢京，1985 年。

轉化於評析詩篇，甚至將「平行駢說」作為篩選詩篇「能否得古體風格」的形式標記。同時，也認為所截斷、續接的詩句間並全然無關，而是由事象、語言上的直接相承接，變為詩意、情感上的間接延續，故推崇其高妙者應是「語不接而意接」。遂歸結其要領，曰：

古人文法之妙，一言以蔽之曰：語不接而意接。血脉貫續，詞語高簡，《六經》之文皆是也。俗人接則平順駢蹇，不接則直是不通。韓公曰：「口前截斷第二句。」太白云：「雲台閣道連窈冥。」須於此會之。

(《昭昧詹言》卷一，第八十二，28頁)

運用語斷意接的文法，可以達到敘述簡潔、兼重想像情味的評詩觀點，乃是方東樹在歸結「橫雲斷山法」等具體章法中，所刻意傳達給學詩者、閱讀者的美感訊息，我們有必要加以留意。

(三) 偏好逆筆⁸¹創新意，使詩篇有氣格。其實，從上述曲筆、斷筆、至本處所謂逆筆、提筆等技法術語，基本上都源於書法藝術中運筆法的區分，方東樹會通其理，並轉而借「提」「逆」等語彙於解析較抽象的詩文寫作技法⁸²，頗能生動傳神的具現章法變化的型態。

若由命義上看：由於「逆」意味著「反」，與「正、順」相對，乃指不同於平常的邏輯思理（跳脫常情常法）的表現，往往較強調特殊性、能表達個人的獨特感受，也不易與他人重複蹈襲，所以通常是個人創意或獨特體會顯現的地方，猶如書法運筆中的逆折處，也往往用以表現方筆、毫鋒等個人風格的特色。故就詩篇章法而觀，逆筆是行文上的轉折處，與前段詩意間常見些許跳接、突兀，因此格外引人注目。如唐宋詩文中常見的題畫作品，便常用「先寫景而後逆捲」⁸³的手法，以造成詩意波折的效果，乃至凡於詩篇中以逆入、逆襯等筆法一小章一小章交錯，使詩意層層推新、呼應，形成「思深而筆折」的結構，便是方東樹所謂「逆捲法」的變化章法，故又稱「倒捲」⁸⁴。

印證於評詩實例，則歐陽修〈歸雁亭〉〈送琴僧知白〉等詩篇中均時見此種逆筆中再逆筆，

⁸¹ 所謂「逆筆」，乃常見於古文及小說中的敘事筆法。參見彭會資編：《中國文論大辭典》，第223頁，「逆筆」條目，曰：「逆筆，與順筆相對而言，指不按事件發展進程的順序，甚至從反面導入的描述方法。」廣西：百花文藝，1990年。

⁸² 顯明之例，可見於方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第四十五，253頁。曰：「〈鳴皋歌〉起以已發興可。『麒麟』句提筆，逆入人。『青松』句再提筆，逆入地。『我家』句接，出敘。」台北市：漢京，1985年。

⁸³ 此法為詩人題畫名作間相互摹習，如杜甫、歐陽修、蘇東坡等家皆有，可參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一四四，279頁。評歐陽修〈盤車圖〉詩的註釋內容，曰：「《盤車圖》先寫逆捲，題畫老法。坡公偷此，作《韓十五馬》。『愛其老樹』五句刪。」。台北市：漢京，1985年。

⁸⁴ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷三，第二十，87頁。於本書卷三、評阮籍〈昔年十四五〉詩，曰：「文勢文法，於壯闊浩邁中，一一倒捲，截斷逆順之勢，惟阮公最神話於此。凡文法，先順，後必逆，《平生少年時》篇略同。」。台北市：漢京，1985年。

以含蓄地回扣前述的逆捲技法。⁸⁵然須辨明的是，此種逆筆應不是孤立的，否則便易與前述他法混淆。如上引歐陽修〈盤車圖〉詩⁸⁶，先以「楊褒忍飢官太學」等兩句逆轉前九句對畫中景物的描寫；而其後「愛其樹老」五句乃順勢以人為主、抒楊生觀畫之情，雖有轉折、卻輾轉回到寫畫中景的主調，遂與「橫雲斷山」筆法極類似，且複述山勢險峻亦覺累贅。故方東樹於此詩下註「『愛其樹老』五句刪」，使原詩在「楊褒忍飢官太學」等兩句第一層逆轉後，再逆接「自言昔有數家筆」等四句，轉而說畫中題詩之事，其後再經「古畫畫形不畫意」一次逆筆轉入此詩畫之「奇」，最後以「楊生得此乃不飢」回扣前述楊生忍飢，並轉出觀畫讀詩之樂樂而忘食、超然物外。由此可見，所謂「逆捲」章法通常經過多次逆筆的緊湊轉折，使詩意在曲折盡情中，能迭出新意、而不覺冗長，方東樹選擇本篇進行的評註與刪節，可算詳切而允當。

因「逆捲法」最能發揮轉折、創變的詩意婉曲美，故《昭昧詹言》評論北宋詩家中以歐陽修最擅此法，而方東樹也引據為學詩者應掌握的致勝法門⁸⁷，並為之追溯根源，謂來自杜甫〈觀公孫大娘弟子舞劍器行〉詩樹立了長篇敘事章法的典律。今觀《昭昧詹言》中討論「逆捲法」者，常見於詠史、題畫等歷時傳誦、或多人同時競作的寫作題材。殆因此類詩題相沿者眾，後作詩人必藉「逆」筆創造詩意，變其陳調，否則便難出新貌。如本書卷十二有歐陽修詩〈明妃曲〉〈再和明妃曲〉二首⁸⁸，題材相同、筆法近似，但章法工拙懸殊，恰可作為運用「逆捲法」的正反例證：

⁸⁵ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一五八，282頁。〈送琴僧知白〉下註曰：「此從杜〈公孫大娘〉來，亦是逆捲法門，俗士不知。『豈謂』句逆捲入。『久以』句逆捲琴。」。台北市：漢京，1985年。

⁸⁶ 引見歐陽修〈盤車圖〉詩原文如下：「淺山嶙峋，亂石轟轟，山石磽聳車碌碌。山勢盤斜隨澗谷。側轍傾轆如欲覆。出乎兩岸之隘口，忽見百里之平陸。坡長阪平牛力疲，天寒日暮人心速。楊褒忍飢官太學，得錢買此才盈幅。愛其樹老石硬，山回路轉，高下曲直，斜橫隱現。妍媸向背各有態，遠近分毫皆可辨。自言昔有數家筆，，畫古傳多名姓失。後來見者知謂誰，乞詩梅老聊稱述，古畫畫意不畫形，梅詩詠物無隱情。忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。乃知楊生真好奇，此畫此詩兼有之，樂能自足乃為富，豈必金玉名高貴。朝看畫，暮讀詩，楊生得此可不飢。」。見四部備要本《古詩選》卷九、七言第十葉右，十一葉左。台北市：中華書局，1981年。

⁸⁷ 參見方東樹：《昭昧詹言》卷十二，第一五二，281頁。〈歸雁亭〉下註曰：「『城下』句逆捲。『因記』句逆捲。順逆之中，插此句作章法，亦制勝法，此可為成式。」。台北市：漢京，1985年。

⁸⁸ 引見歐陽修詩〈明妃曲〉〈再和明妃曲〉二首原文如下：〈明妃曲和王介甫作〉「胡人以鞍馬為家，射獵為俗，泉甘草美無常處，鳥驚獸駭爭馳逐。誰將漢女嫁胡兒，風沙無情貌如玉，身行不遇中國人，馬上自作思歸曲。推手為琵卻手琶，胡人共聽亦咨嗟。玉顏流落死天涯，琵琶卻傳來漢家。漢公爭按新聲譜，遺恨已深聲更苦。纖纖女手生洞房，學得琵琶不下堂。不識黃雲出塞路，氣知此聲能斷腸？」。

〈再和明妃曲〉「漢宮有佳人，天子初未識。一朝隨漢使，遠嫁單于國。絕色天下無，一失難再得。雖能殺畫工，於事竟何益？耳目所及尚如此？萬里安能制夷狄。漢計誠已拙，女色難自誇。明妃去時淚，灑向枝上花。狂風日暮起，漂泊落誰家？紅顏勝人多薄命，莫怨春風當自嗟。」見四部備要本《古詩選》卷九、七言第十一葉左，十二葉右。台北市：中華書局，1981年。

評〈明妃曲和王介甫作〉詩：思深，無一處是恒人胸臆中所有。以後一層作起。「誰將」句逆入明妃。「推手」句插韻，太白。「玉顏」二句，逆入琵琶。收四語又用他人逆襯。一層層不猶人，所以為思深筆折也。此逆捲法也。

(《昭昧詹言》卷十二，第一五一，281頁)

評〈再和明妃曲〉詩：起六散漫。「耳目」二句腐。「漢計」二句更漫。此篇全無佳處。

(《昭昧詹言》卷十二，第一五一，281頁)

如對照詩篇內容，則明顯可見後篇〈再和明妃曲〉採取順敘昭君故事的手法，雖夾議「雖能殺畫工」二句、且於「耳目所及尚如此」、「漢計誠已拙」二處語氣上試圖轉折、詩意上卻仍持續，並未能開出新意蘊；相反的〈明妃曲和王介甫作〉則不然：前四句以邊塞雄放之景起，轉而以鳥獸寓被奴役者的心情，至「誰將漢女嫁胡兒」第一層逆折入議，語氣轉而柔緩，再順敘作曲自嘆；「推手爲琵卻手琶」等句則第二層逆入琵琶爲主題、至「纖纖女子生洞房」再第三層逆轉閨女學曲，狀似逆筆遠岱於後世他人、感嘆琵琶曲雖同而聲情懸別。其實以樂聲借代主角，寓指昭君昔時亦清純懵懂，若非親歷、豈知人事無常的嗟嘆深情，並呼應前半段「誰將漢女嫁胡兒」二句對比的突兀感。故在層層逆接中、不斷帶給讀者「陌生」「奇特」的新鮮感，而在最後的轉折中回扣前文主題，以造成結構上的逆捲收鋒，也開啟另一層意涵的餘思無限。

因此，藉由〈明妃曲和王介甫作〉的巧用逆捲手法，我們檢證了「逆筆」運用上的兩項特點：第一，逆筆因配合對前段筆法的變換，而可能有敘有議，但其轉變常藉由形象的對襯效果（如：泉甘草美---鳥獸驚駭；漢宮爭按譜---昭君恨更苦等）作為預示。第二，「逆筆」在結構上並非突兀的，通常於前段中已先伏轉折的線索；而在連續轉變抒寫重點後，其筆必作收結，呼應於前。藉此可知，方東樹以兩篇詠史詩例相互對照、詳予解說，原應有教習詩文上的示範作用。

誠如俄國形式主義派的學者所述：「被人們稱為藝術的東西之所以存在，就是為了要重新去體驗生活、感覺事物。」而藝術家們對事物採取「反常化」的程序、偶然性的描述、或形象化等作法，均爲了「創造對客體的特殊感覺，創造對客體的一種”幻象”，而不是一種認識。」⁸⁹藉由探究《昭昧詹言》這三種明確稱其爲「法」、且經多處運用的章法原則，除可看出：方東樹刻意以當代學詩者既有的觀念與知識爲基礎，試圖在詮釋典律中形成簡明的作詩法則，以提供學詩者習作時的依循、與追求創新時示範；由所析論的詩法內容，更顯現出方東樹「有意識」強化的各種美感取向⁹⁰。

⁸⁹ 參見（蘇聯）B.B. 斯克洛夫斯基〈作為程序的藝術〉一文，384-386頁。見伍蠡甫、胡經之主編《西方文藝理論名著選編》下卷。北京市：北京大學，1987年。

⁹⁰ 其他，尚有部分偶見論及的筆法（如客襯法，見《昭昧詹言》卷十二，第一五七，282頁。評歐陽修〈寄聖俞〉詩，曰：「起筆勢，跌宕有深韻。兩句相背起。『官閑』以下全發第一句，『今來』一段虛應第二句，兩段相背，此章法也，客襯法也。妙絕。『巖蓀』四句，似西陵形此地更不如，卻

於是，藉「草蛇灰線法」婉轉、隱伏的作法，可顯示方東樹強調以「曲折」的筆法造營深刻詩境、豐富詩意的傾向；「橫雲斷山法」則是其鼓勵在敘述中運用「截斷」的章法，以達到「語不接而意接」的簡潔而有味；至於講求「逆筆」于興象、或章法承接，則為製造詩句、語勢的波折變化，以表現個性化的創意為目標。凡此類曲折隱晦、斷截不順、逆筆反常的作法，均與上述俄國學者所提出「陌生化」的創作原理、結構美感有諸多契合之處。換言之，上述詩法皆有其增加感覺難度、延宕接受時間，以增進「藝術」效果的效用。可見方東樹評註詩篇，雖具有創作上表現氣格、語言風貌上追求創變的傾向，應非僅基於「兀傲不俗」的獨特美感取向而已，也有源自讀者接受心理、詩篇藝術效果等方面的必要考量，與近代結構主義學者所謂「陌生化」原理可相互發明。

七、結論

總之，藉由評論背景、創作原理、而至批評實際、準則歸結等多層面的考察，可發覺《昭昧詹言》係遷就學詩者舊經驗、適應社會風習的方便性，而常藉科舉制義的行文用語、結構概念，並援用文章評點的法則以評析詩篇。甚至為求普遍易知，而轉化時文、小說中「草蛇灰線法」等章法原則於構結詩篇，我們經上文逐層探求，約可獲致以下的結論：

其一、方東樹以文法評詩，表面上雖沿用舊稱，卻往往引申義涵、加以創意詮釋，使章法的運用，顯現因詩人而異的靈活變化，故近似宋代詩學「有定而無定」的活法特質。

其二、探究其所用「文法」內涵，則顯示方東樹偏好「意蘊深刻、敘述簡明有力、並具獨特體會與創意」的詩風。聯繫於桐城派姚鼐的風格區分而言，大體屬於「兼有陰柔與陽剛，而偏勝於剛之美者」的風格類型⁹¹。

第三、此種對氣格雄健的偏重，並不只是方東樹獨特的偏好，更有源於「以文論詩」作法而自然轉移的美感取向。更根本的是，獲得宋代詩學中「創作」意識的啟發，具體表現則為對修辭、結構上「作用」的有意講求，與轉筆法為章法的批評準則。故可謂宋代詩人在詩歌藝術上的深刻體察與嘗試，啟發了清代方東樹的評詩創變，也推衍出足與今日文學藝術論相徵驗的創作原理。

由此可知，「絕去蹊徑、別具隻眼」⁹²的創作意識，不僅僅是現代學者所共推之宋詩核心精神，更啟發了方東樹等清代詩人的創作自覺，拓展為詩論中詩藝特質、創作原理的討論；至於，著眼於教學實際而會通文法、詩藝用語，精細於章法結構的釐析，則是方東樹等後代詩論家所致力的創變方向，亦可視為對宋代詩學的創意詮釋。凡此二者，皆是筆者本文探討《昭昧詹言》以文法評詩的特色後，可明確歸納的詩學發展意義。

⁹¹ 先言西陵已為所嗟，此為深曲。」；避直法，見方東樹：《昭昧詹言》卷五，第六八，150-151頁。評謝靈運〈夜宿石門〉詩，曰：「起不過點題，於宿前補一筆作引則有根，避直法也。」等），因與其他詩法併用、或與前述三法有相當的近似性，則略而不及。

⁹² 參姚鼐：〈復魯絜非書〉，《惜抱軒文集》卷六。見《惜抱軒詩文集》，頁93。上海市：上海古籍，1992年。

⁹² 參見張高評：《宋詩之新變與代雄》，第二章第三節所提出的宋詩特色，118-122頁。台北市：洪葉，1995年。

參考引用書目

一、核心原典部份：

- 方東樹撰（1983）：《方植之全集》。台北市：明文書局。據光緒中刊本印，社資中心藏微縮捲片。
- 方東樹撰、汪紹楹校點（1984）：《昭昧詹言》。北京：北京人民出版社。
- 方東樹撰（1985）：《昭昧詹言》。台北市：漢京文化事業。
- 方東樹撰；吳闡生評（1987）：《昭昧詹言》。清道光間刊民國七年訂補本，台北市：廣文書局。
- 方東樹撰（2001）：《攷槃集文錄》。上海市：上海古籍出版社。
- 王士禎選、方東樹評、汪中編（1975）：《方東樹評古詩選》。台北市：聯經圖書出版公司。
- 姚鼐選、方東樹評、汪中編（1975）：《方東樹評今體詩鈔》。台北市：聯經圖書出版公司。
- 鄭福照輯（1978）：《清方儀衛先生東樹年譜》，台北市：台灣商務印書館。

二、專書部份：

- 丁福保（1988）：《清詩話》。台北市：木鐸。
- 丁福保編（1986）：《佛學大辭典》。台北市：新文豐。
- 上海古籍編輯部（1995）：《續修四庫全書》集部、別集第 1497 冊《攷槃集文錄》。上海市：上海古籍。
- 王士禎（1981）：《古詩選》。台北市：中華書局四部備要本。
- 伍蠡甫、胡經之主編（1987）：《西方文藝理論名著選編》。北京市：北京大學。
- 何文煥（1983）：《歷代詩話》。台北縣：藝文印書館。
- 汪中（1975）：《方東樹評今體詩鈔》第二頁。台北：聯經。
- 汪中（1985）：《方東樹評古詩選》。台北市：聯經。
- 林乾編（1997）：《金聖嘆評點才子全集》。北京市：光明日報出版社。
- 金聖嘆（1989）：《金聖嘆尺牘》。台北市：廣文。
- 金聖嘆批、施耐庵著（1970）《水滸傳》。台北市：文源書局。
- 姚範（1971）：《援鶴堂筆記》。台北市：廣文書局。
- 姚鼐（1992）：《惜抱軒詩文集》。上海市：上海古籍。
- 姚樸（1989）：《文學研究法》。合肥市：黃山書社。
- 胡楚生（1985）：《訓詁學大綱》。台北市：蘭臺。
- 夏紹碩（1984）：《古典詩詞藝術探幽》。台北縣：漢京文化。
- 張春興（1985）：《心理學》。台北市：東華書局，修訂七版。
- 張高評（1995）：《宋詩之新變與代雄》。台北市：洪葉。
- 張健（2001）：《元代詩法校考》。北京市：北京大學。
- 張學爲等三人編（1992）：《中國考試制度史資料彙編》。合肥市：黃山書社。

- 郭紹虞（1990）：《中國文學批評史》。台北市：文史哲。
- 清木正兒著、陳淑女譯（1991）《清代文學評論史》。台北市：台灣開明書店，二版。
- 莊嚴、章鑄著（1994）：《中國詩歌美學》。長春市：吉林大學。
- 許清雲（1983）：《皎然詩式輯校新編》。台北市：文史哲。
- 彭會資編（1990）：《中國文論大辭典》。廣西：百花文藝。
- 童慶炳（2001）：《文學活動的審美維度》。北京市：高等教育出版社。
- 廣文書局編輯部（1987）：《尺牘彙編》第十三冊《明清名人尺牘》。台北市：廣文書局。

三、單篇論文部份：

- 吳宏一（1988）：〈方東樹「昭昧詹言」析論〉，《國立編譯館館刊》，第十七卷第一期，第 65 頁，1988 年 6 月。
- 呂肖奐（1995）：〈從法度到活法---江西詩派內部機制的自我調適〉，《復旦學報（社會科學版）》1995 年第六期，第 85 頁。
- 金鎬（1997）：《方東樹文論研究》。政大中文所碩士論文。
- 郭正宜（1993）：《方東樹詩學源流及其美感取向之研究》。成大史語所碩士論文。
- 楊淑華（1999）：〈詩文一理，取徑不同---姚鼐「以文論詩」觀點釐析〉，《臺中師院學報》第十四期，269-291 頁，1999 年 6 月。
- 楊淑華（2004）：《方東樹《昭昧詹言》及其詩學定位》。臺南市：國立成功大學中文系博士論文。
- 鄭偉宜（2001）：《活法與宋詩》。成功大學中文所：碩士論文。
- 謝錫偉（1994）：《方東樹詩論研究》。香港浸會學院碩士論文。