

自由人文學報

Journal of the Liberal Arts

第二十一期 中華民國一〇一年十二月出版

□國立空中大學人文學系□

中央人文學報

第二十一期

中華民國一〇一年十二月

《文心雕龍》風格論探析	方元珍.....	1
「台灣文學作家全集」演化之探析.....	汪淑珍、白乃遠 ...	33
佛教生命倫理略論	李可昕.....	71
西方淨土變相與淨土思想	李昱東.....	97
開放趨向下日本放送大學媒體教學策略的啓示....	陳東園.....	129

《文心雕龍》風格論探析

方 元 珍*

摘 要

《文心雕龍》有關文學風格理論與實踐的論述，偏於全書。除以「體」言風格，有時也逕稱「風格」，或不指明「體」、「風格」，而實指風格，三種名稱與用法均前有所承，而於意涵、方法論上均有所開展。細繹劉勰所論，不惟「風格」名義而已，尚包羅文學風格論之分類、特性、煉成、審美取向，可謂宏綱既振，眾目乃張，不惟立論詳密，且以用心高遠為貴，為品第我國劉宋以前歷代文學發展歸趨，與詮評作家文章審美特徵與評價之重要文論，而其超邁陳規，彌縫舊說，開啓後路，輝映西學，尤顯示《文心雕龍》風格論具有創造性、全面性、折衷性之恆久價值。故撰斯文，一以探蹟恢宏劉勰風格論之內涵，一為文學批評論風格建立審美之認知與準據。

關鍵詞：文心雕龍、劉勰、體性、風格、審美

* 作者係國立空中大學人文學系教授

一、前言

《文心雕龍》有關文學風格理論與實踐的論述，徧於全書。除以「體」言風格，有時也逕稱「風格」，或不指明「體」、「風格」，而實指風格，三種名稱、用法均前有所承，而於意涵有所開展。不惟「風格」名義而已，細繹劉勰所論，尙包羅文學風格論之分類、特性、煉成、審美取向，可謂宏綱既振，衆目乃張，爲品第劉宋以前歷代文學發展運會，與詮評作家文章審美特徵與評價之重要文論，而其開啓後路，輝映西學，尤可得知《文心雕龍》風格論具有創造性、全面性、折衷性之恒久價值，故撰斯文，一以探蹟恢宏劉勰風格論之體系，一爲文學批評論風格建立審美之認知與準據。

二、風格之名義

《文心雕龍》有關「風格」的用語與指稱對象不一，或謂之爲「體」，如〈體性〉云：「若總其歸塗，則數窮八體」，同篇又云：「賈生俊發，故文潔而體清」，¹不僅歸納風格的種類，並論及文家才性與爲文風格沿內顯外的關係。惟劉勰隨文立意，由「體」字構成的字彙、詞組，如體、文體、體貌、體製、體勢、體統、體要、大體等，散見全書，並非皆指風格。於劉勰之前，《人物志·體別》區分人物的稟性有中庸、抗者、拘者三型，抗者拘者共有十二種性格，劉勰稱之爲「體」，意指「個性」；²袁宏〈三國名臣頌〉贊曰：「子瑜都長，體性純懿，諫而不

¹ 引自王更生：《文心雕龍讀本》上篇（台北：文史哲出版社，2004），頁21、22。以下摘引《文心雕龍》文字，皆出自《讀本》。

² 劉劭著，陳喬楚註譯：《人物志今註今譯》（台北：台灣商務印書館，1997），頁41。

犯，正而不毅」，³所謂「體性」亦指性格，與劉勰或稱「體」為文學風格不同，可見劉勰沿承前人語彙，又能銳出新意。爾後，唐崔融《新定詩體》言詩有十體，皎然《詩式》辨別詩體有十九字，皆指風格，⁴足徵劉勰以「體」指文學風格對後世詩論之影響。

除了「體」字，劉勰或逕謂為「風格」。〈議對〉云：「仲瑗博古，而銓貫有敘；長虞識治，而屬辭枝繁；及陸機斷議，亦有鋒穎，而腴辭弗剪，頗累文骨，亦各有美，風格存焉」，論及應劭、傅咸、陸機之才性學養，與創作表現的關係，並謂各家為文自有風格，乃以「風格」一詞，首見用以形容文學作品風貌者。在劉勰之前，葛洪《抱朴子·疾謬》寫道：「以傾倚申腳者為妖妍標秀，以風格端嚴者為田舍樸駘」，劉義慶《世說新語·德行》亦云：「李元禮風格秀整，高自標持，欲以天下名教是非為己任」，⁵均以人物個性特質的整體表現，稱為「風格」，與劉勰稱之為「體」，辭異而意同。是知劉勰受漢代魏晉以來，鑒識人倫，考課核實，所謂「月旦人物」風氣的影響，又將品鑒人物觀照其才性風姿的辭彙、觀念，如「體」、「風格」，開始轉用於品評文學作品，有意涵上的推擴。而劉勰以「體」、「風格」互用，尙可徵於《顏氏家訓·文章》：「古人之文，宏材逸氣，體度風格，去今實遠」，⁶將「體度」、「風格」連用，指古人為文的整體藝術表現，是知「體」、「風格」辭彙互用之類，猶見於劉勰之後。

《文心雕龍》亦有未名「體」或「風格」，而實指文學風格者。如

³ 《兩漢紀·後漢紀》附錄《晉書袁宏傳·三國名臣頌贊曰》(北京：中華書局，2002)，頁604。

⁴ 唐崔融《新定詩體》言詩有十體：形似、氣質、情理、直置、雕藻、映帶、飛動、婉轉、情切、菁花，錄自遍照金剛：《文鏡秘府論》(台北：學海書局，1974)，頁49；皎然《詩式》辨別詩體有十九字：高、逸、貞、忠、節、志、氣、情、思、德、誠、閑、達、悲、怨、意、力、靜、遠，錄自何文煥編訂：《歷代詩話》(台北：藝文印書館，1983)，頁23。

⁵ 引自楊明照：《抱朴子外篇校箋·疾謬》(北京：中華書局，1991)，頁633；余嘉錫：《世說新語箋疏》(台北：華正書局，1993)，頁6。

⁶ 顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解·文章》(台北：明文書局，1990)，頁250。

〈辨騷〉云：「〈遠遊〉、〈天問〉，瓌詭而慧巧」，〈詮賦〉云：「相如〈上林〉，繁類以成豔」，以「瓌詭」、「慧巧」、「成豔」形容《楚辭》、〈上林〉在思想、文采上獨到的性質與表現。此如曹丕《典論·論文》說：「奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」，以「雅」、「理」、「實」、「麗」概括各式文體的風格，而未指稱其為「體」或「風格」。同篇又云：「徐幹時有齊氣」，謂徐幹為人從容恬淡，故其文氣舒緩，曹丕雖未舉稱「體」或「風格」，而實質上已指出文家氣質的特色，及與作品風格對應的關係。類此詮評作家作品風格的方式，實已遍及《文心雕龍》全書，為劉勰文論之骨幹。

由上可見，劉勰所謂「風格」，係指文學風格，除了歸納揭示作家、作品重複出現，鮮明獨特的審美特徵與評價，且為統整概念的表述，足以產生識別的作用。其「風格」意涵有指稱局部者，如〈辨騷〉云：「文辭麗雅」、〈正緯〉云：「事豐奇偉」、〈誄碑〉云：「吳誄雖工，而結篇頗疏」，分指文辭、題材、結構的風格，為統括性的審美價值判斷。亦有概括整體者，如〈樂府〉云：「魏之三祖，氣爽才麗」，〈才略〉云：「魏文之才，洋洋清綺」，綜評作家才性上呈現的整體精神風貌。〈檄移〉云：「植義颯辭，務在剛健」，以「剛健」含括作品內容與形式統合呈現的整體風格。〈辨騷〉云：「取鎔經旨，亦自鑄偉辭，故〈騷經〉、〈九章〉朗麗以哀志」，以「朗麗以哀志」表述《楚辭》內涵與文辭統一的特質，所顯現的整體風格與審美意象。而且劉勰風格論，範疇含括理論與實踐，舉凡文體之表現方式、創作之典範要領及對作家、作品特點風貌之批評，均與風格之理論與應用有關，其運用還是要依附於作品本身。⁷名稱上較多用「體」，少用「風格」，甚有〈體性〉⁸之專篇議論文學風

⁷ 葉偉忠：《風格學》（台北：行政院文化建設委員會，2010），頁279。

⁸ 〈體性〉云：「才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。是以賈生俊發，故文潔而體清……觸類以推，表裡必符。豈非自然之恆資，才氣之大略哉」。以「情性」，呼應上、下所言「才氣」，為決定文學風格的最主要因素。而命篇〈體性〉，則以「性」概括才氣學習。一如〈辨騷〉以〈離騷〉為《楚辭》之代稱，由部分代替全體。

格與作家才氣學習之關係。此外，文家好尚之創作風格，與批評家之理想風格可能殊途異軌，如邯鄲淳〈受命〉好摹仿前人格調，其辭藻堆砌，輯韻可歌，且文通理順，惟劉勰卻批評其筆力柔弱，奮飛不足，⁹顯然文家與批評家對風格之審美標準會迥不相同，而由批評者基於個人感知，賦予特殊的意義。

三、風格之分類

綜覈《文心雕龍》，將風格分有繁式、簡約、文家、流派、時代、地理等類型，自不同角度呈現風格分類之樣貌，其立說逐層深入，彌綸互補，迭為後世文論家所引重。

（一）繁式分類

劉勰於〈體性〉臚列文學風格所謂「總其歸塗，則數窮八體」，分有典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡八類：

典雅者，鎔式經誥，方軌儒門者也；遠奧者，複采曲文，經理玄宗者也；精約者，覈字省句，剖析毫釐者也；顯附者，辭直義暢，切理厭心者也；繁縟者，博喻醞采，煒燁枝派者也；壯麗者，高論宏裁，卓爍異采者也；新奇者，擯古競今，危側趣詭者也；輕靡者，浮文弱植，縹緲附俗者也。

所謂「典雅」指取鎔經旨，以儒家思想為依歸；「遠奧」指思想深刻，文字曲折，講論玄學思想；「精約」指字句精覈，剖析入裡；「顯附」指文辭質直，意義暢達，說理剴切，能滿足人心；「繁縟」指廣用譬喻，辭采

⁹ 〈封禪〉云：「至於邯鄲〈受命〉，攀響前聲，風末力衰，輯韻成頌；雖文理順序，而不能奮飛」，《讀本》上篇頁390。

紛披，善於鋪陳，文采燦爛；「壯麗」指議論高遠，規模宏大，文采卓越非凡；「新奇」指棄古追新，措辭險僻，旨趣奇詭；「輕靡」指內容文字飄渺虛浮，附和從俗。在此劉勰賦予典雅、精約、顯附、壯麗以正面的詮釋與評價，復於〈總術〉提出互補性的說明：

精者要約，匱者亦眇；博者該贍，蕪者亦繁；辯者昭皙，淺者亦露；奧者複隱，詭者亦曲。

除闡述精約、繁縟、顯附、遠奧的界義，且認為應與匱乏、雜蕪、淺露、詭詭的風格有所區隔，以遵其所宜，防其所失。進而又歸納八體為四組：「雅與奇反，奧與顯殊，繁與約舛，壯與輕乖」，不僅超邁前賢，首次劃分風格類型，說明其不同的特徵，並透過風格正反的對比，俾便極容易在對比中發現其間歧異，直接感知兩者的差別，¹⁰是自中國有文學理論以來，最具系統，最為明確的文獻。¹¹尤須加以辨明者，劉勰只是撮繁舉要，臚列八種風格，並非意味文學風格只此八種，而且一位文家可能同時具備多種風格，故劉永濟《文心雕龍校釋·體性》云：「舍人此篇雖標八體，非謂能此者必不能彼也」，¹²所以〈體性〉於「八體」釋義後續云：「八體雖殊，會通合數，得其環中，則輻輳相成」，主張應會通各種文學風格，運用自如，以符契寫作需求的要領。綜上所言，是知劉勰將對風格的探討，恢闊堂廡，由分別、孤立的分析，發展到全面的、聯繫的、比較的、綜合的研究，¹³實為我國風格論帶來首創性跳躍式的進步。且影響唐代《文鏡秘府論·論體》將文學風格去除新奇、輕靡二體，分為博雅、清典、綺豔、宏壯、要約、切至六類；又有司空圖《詩品》將詩分為二十四品，亦即二十四種風格：雄渾、沖淡、纖穠、沈著、高古、典雅、洗煉、

¹⁰ 顏瑞芳、溫光華：《風格縱橫談》（台北：萬卷樓，2003），頁53。

¹¹ 王更生：〈劉勰文心雕龍風格論新探〉，《師大學報》第36期（1991.6），頁155。

¹² 劉永濟：《文心雕龍校釋·體性》（台北：華正書局，1981），頁103。

¹³ 張可禮：〈《文心雕龍·體性篇》「八體」辨析〉，《文史哲》（1983.1），頁75。

勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疏野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動，並用四言韻語十二句，註解每一品的涵義，均為《文心雕龍》八體說之推衍，是文學風格類型繁分的典型。

（二）簡約分類

《文心雕龍·定勢》云：「文之任勢，勢有剛柔，不必壯言慷慨，乃稱勢也」，指出文章各有體式，依循體式則自成一勢，而文勢有剛柔之分，稟承自天生的血氣，以意志為統帥，故〈體性〉亦曰：「風趣剛柔，寧或改其氣」，以文學風格的陽剛、柔婉與稟氣表裡一致。如摯虞述懷，「必循規以溫雅」，流露陰柔之美；劉琨贈詩，「雅壯而多風」，¹⁴呈現陽剛之美。至於進一步分野陽剛、陰柔的文學風貌，則有待姚鼐〈復魯絜非書〉曲盡之形容：

天地之道，陰陽剛柔而已。文者，天地之精英，而陰陽剛柔之發也。……其得於陽與剛之美者，則其文如霆，如電，如長風之出谷，如崇山峻崖，如決大川，如奔騏驎；其光也，如杲日，如火，如金鏐鐵；其於人也，如憑高視遠，如君而朝萬眾，如鼓萬士而戰之。其得於陰與柔之美者，則其文如升初日，如清風，如雲，如霞，如煙，如幽林曲澗，如淪，如漾，如珠玉之輝，如鴻鵠之鳴而入寥廓；其於人也，濇乎其如嘆，邈乎其如有思，暖乎其如喜，愀乎其如悲。觀其文，諷其音，則為文者之性情形狀，舉以殊焉。¹⁵

蓋陽剛之文，壯言慷慨，氣盛凌雲；陰柔之文，婉轉曲折，餘味無窮。姚

¹⁴ 摯虞「必循規以溫雅」、劉琨「雅壯而多風」，引自〈才略〉，《讀本》下篇頁321。

¹⁵ 錄自王運熙、顧易生主編：《清代文論選》下冊（北京：人民文學出版社，1999），頁572。

簡約地二分文學風格為陽剛、陰柔，顯然曾受《文心雕龍》的影響。惟過於陽剛，則氣勢驃悍暴戾；過於陰柔，則風力衰靡不振，如劉楨氣褊，言壯而情駭、邯鄲淳封禪文，奮飛乏力，¹⁶皆非理想之文學風格。

（三）文家分類

舉凡文學大家名作，必有一種面貌，一種神態，各有其為文風格。以仿效者而言，同是步武屈宋，枚乘、賈誼承續其遺風，文采入麗；相如、揚雄沿順其餘波，表現奇偉。可見即便是追隨者，文家仍各自具有鮮明的風格特徵。以文體而言，寫作四言詩宜表現典雅清潤的風格，而張衡寫得清典可味，「得其雅」；嵇康寫得託喻清遠，「含其潤」，均各偏一美。劉勰對兩人的審美評價，或觀照自張衡四言八句詩〈怨篇〉，¹⁷或與鍾嶸《詩品》評語，有異曲同工之妙，¹⁸可說是言而有據，允為的論。劉勰又慧眼獨具，善於舉示同一時代類似的文學風潮下，獨樹一幟的文家，〈明詩〉云：

正始明道，詩雜仙心，何晏之徒，率多浮淺。唯嵇志清峻，阮旨遙深。

按曹魏正始時期，由於道家成仙得道之說盛行，文家何晏等人，寫詩大抵浮淺，唯嵇康詩清遠剛烈、阮籍詩意旨深沈，允為正始詩家別具一格的異數。以《漢魏六朝百三家集題辭·嵇中散集》所評：「兩家詩文定論也」¹⁹與之對照，則劉勰對文家及其作品風格的評論，大抵切當，能精確

¹⁶ 劉楨句，引自〈體性〉，《讀本》下篇頁22；邯鄲淳句，引自〈封禪〉，《讀本》上篇頁390。

¹⁷ 〈明詩〉云：「張衡〈怨篇〉，清典可味」，《讀本》上篇頁84。

¹⁸ 鍾嶸著，汪中選注：《詩品注》卷中（台北：正中書局，1982），頁135。評嵇康四言詩「然託喻清遠，良有鑒裁」。

¹⁹ 張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注·嵇中散集》（台北：世界書局，1979），頁92。

地指陳文家獨特之風格，及辨識與他人風格的差異。此一品論各家作品風格之分類方式，亦是文學風格論的基礎與核心。²⁰

(四) 流派分類

王夫之《薑齋詩話箋注》嘗云：「建立門庭，自建安始」，²¹所謂「門庭」即指「流派」，意指一定歷史時期之衆多文家，或由於文學見解和風格近似、或由於師友相承、或由於地域關係、或由於創作方法相近，自覺或不自覺的結合，所形成的文學派別。²²以〈辨騷〉而言：

自〈九懷〉以下，遽躡其跡，而屈宋逸步，莫之能追。

劉勰指出屈原、宋玉的辭賦，有共通的藝術面貌：思想新奇而不失真正，情感華麗又保有真實，其藝術成就，即便漢賦極盛時期的辭賦家也難追其逸步。屈、宋二人即屬文學風格近似，不自覺而被聯結在一起的《楚辭》文家群。繼劉勰之後，又有蕭子顯著《南齊書·文學傳論》將宋齊以來詩歌分爲三體，亦即三種主要風格：一是「典正可採，酷不入情」，源於謝靈運而自成一派；二是「唯覩事例，頓失清采」，源於傅咸、應璩，類從者衆；三是「發唱驚挺，操調險急，雕藻淫豔，傾炫心魂」，出於鮑照，影附者多。²³三派均是由於文家文學風格近似，不自覺結合的文學流派。流派的形成，對創作有某種促進作用，但也可能不利於文學創作的發展。當文家彼此聲氣相通，師友之間，互相觀摩，探討理論，切磋技藝，形成一種創作氛圍，自然對藝術水準的提高有益；但也容易立下一定的格局與

²⁰ 王之望：《文學風格論》（台北：學海出版社，2004），頁16。

²¹ 王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》卷二（北京：人民文學出版社，1981），頁104。

²² 參辭海、吳承學：《中國古典文學風格學》（北京：北京大學出版社，2011），頁210。

²³ 鬱沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》（北京：人民文學出版社，1999），頁341。

模擬對象，抹殺個人的創造性。²⁴前者如建安諸子，由於鄴下文會，同題唱和，作品質量因騁辭競采，而有所提昇；後者如屈宋辭賦之仿效者，受流派或時代風格的牽制，捨本逐末，終使繁華損枝，膏腴害骨，連揚雄後來也深感追悔不及，嘆辭賦為壯夫不為的雕蟲小技。²⁵

（五）時代分類

《滄浪詩話·詩體》臚列詩體有建安體、黃初體、正始體、太康體、元嘉體等，將詩依時期、詩人風格之不同，而予以區別歸納。覈觀之前，《文心雕龍·明詩》雖未明言「體」字，但已對各時代詩人、詩作、詩風，及其演變之大勢，提出全盤精確扼要的評論，如謂建安「慷慨任氣」、西晉「輕綺」、江左「溺玄」、宋初「新奇」等，所論述之時代風格，雖然用語概括，不免籠統，卻也便於標幟，並為後世論詩者所採用，為世所公認的篤論。尤可貴者，劉勰總結時代的整體風格，體察文學發展的歸趨，常是為鑑古知今，策勵來茲，以找出文學創作通久不乏，與日俱新之道，故其呼籲文家不可盲從附俗，要往好處變，則須掌握會通古今，適切變化之理，才能騁無窮之路，飲不竭之源。²⁶其次，劉勰雖觀照共同的時代風格，惟其並未忽略文家不同的個別風格，與特殊的文學成就，《才略》云：

仲宣溢才，捷而能密，文多兼善，辭少瑕累，摘其詩賦，則七子之冠冕乎！琳瑯以符檄擅聲，徐幹以賦論標美，劉楨情高以會采，應瑒學優以得文。

其評述能兼顧時代風格的共通性，與文家風格的個別性，思密體周，無怪乎劉勰對一己論文有「按轡文雅之場，環絡藻繪之府，亦幾乎備矣」²⁷的

²⁴ 吳承學：《中國古典文學風格學》，頁212-213。

²⁵ 〈詮賦〉，《讀本》上篇頁134。

²⁶ 方元珍：〈文心雕龍會通變論〉，《空大人文學報》第19期(2010.12)，頁39。

²⁷ 〈序志〉，《讀本》下篇頁383。

自信。

(六) 地理分類

不同的自然、人文地理環境，往往蘊蓄特有的文化氛圍，使文家浸潤其中，作品富含地域風味。〈物色〉寫道：

山林阜壤，實文思之奧府，……屈平所以能洞監《風》、《騷》之情者，抑亦江山之助乎！

蓋屈原《楚辭》所以抒情奇偉，炳蔚特出，與其借助於楚地的風物：雲霧湖泊、草木魚蟲頗多有關。尤其楚人多怨，致使屈《騷》淒憤，²⁸顯示山川水澤、風土民情，會內化成爲作品的精神肌理，凝練出不同的文學風格樣貌。是故孔尚任〈古鐵齋詩序〉亦云：「蓋山川風土者，詩人性情之根柢也。得其雲霞則靈，得其泉脈則秀，得其岡陵則厚，得其林莽煙火則健。凡人不爲詩則已，若爲之，必有一得焉」，²⁹可與劉勰之說桴鼓相應。唯地理分類與文家分類、流派分類、時代分類，均受地域、作家、派別、時期之侷限，仍以繁式、簡約爲風格分類的主流。

四、風格之特性

據《文心雕龍》析論，文學風格具有獨特性、整體性、恒常性、變異性、偏美性等特色，亦爲標幟作家作品文學地位、辨明文家風格特徵與蛻變，及評價時代文風厚薄演化的重要考量因素。

²⁸ 屠隆：《鴻苞集》卷18，《四庫全書存目叢書》子部第89冊(台南：莊嚴文化，1997)，頁254。

²⁹ 孔尚任：《孔尚任詩文集·古鐵齋詩序》，錄自王運熙、顧易生主編：《清代文論選》下(北京：人民文學出版社，1999)，頁413。

(一) 獨特性

文學的創造活動以個性化為首要的前提，文家必須具有獨特的風格，才能勝出文壇，蜚聲後代。所謂「獨特性」，或指鮮明地表現自己的風格，成爲一種典型。據〈詮賦〉云：

觀夫荀結隱語，事義自環，宋發夸談，實始淫麗。枚乘〈兔園〉，舉要以會新，相如〈上林〉，繁類以成豔；賈誼〈鵬鳥〉，致辨於情理，子淵〈洞簫〉，窮變於聲貌；孟堅〈兩都〉，明綸以雅贍，張衡〈二京〉，迅拔以宏富；子雲〈甘泉〉，構深偉之風，延壽〈靈光〉，含飛動之勢，凡此十家，並辭賦之英傑也。

同屬辭賦，以上十家，兩兩並舉，荀宋爲漢賦之本原；枚乘〈兔園〉、相如〈上林〉爲後世京殿苑獵諸賦之起始；賈誼〈鵬鳥〉、王褒〈洞簫〉爲詠物賦聲之辭；班固〈兩都〉、張衡〈二京〉以賦京邑，難分伯仲；揚雄〈甘泉〉、王延壽〈靈光〉一賦典禮、一賦宮殿，足以比觀，是以劉永濟《文心雕龍校釋·詮賦》說道：「雙舉兩家，可見其同；各諡二字，足表其異，舍人評鶩之精若此」，³⁰所謂「足表其異」正說明十家各有擅場，具有獨特的藝術表現，爰被推舉爲「辭賦之英傑」。或指不隨時風浮沈，展現與文體不同的樣貌，如郭璞遊仙詩，抒寫高蹈遺世的胸懷，與對黑暗現實的不滿，詩多慷慨，和玄言詩、列仙之趣不同，故被劉勰讚譽爲「挺拔而爲雋」，³¹在詩史上有「靈變」之稱。³²或指文學成就超邁群倫，獨步千古，如蔡邕善寫碑銘，其銘文不但富於巧思，又能吐納典謨，劉勰因譽爲「獨冠古今」。³³展現獨特風格的文家，不僅標誌屬於自己，易於辨

³⁰ 劉永濟：《文心雕龍校釋·詮賦》，頁28。

³¹ 〈明詩〉，《讀本》上篇頁85。

³² 蕭子顯：《南齊書·文學傳論》，錄自鬱沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》，頁340。

³³ 〈銘箴〉，《讀本》上篇頁188。

識，不可取代的風格特徵，也常成爲品評風格的準則、範式。

尤有進者，文學風格不僅要獨特，又以自創一格爲貴。或擺脫墨守舊規，首開創作風氣之先，如「七」體之興，劉勰認爲其首製於枚乘〈七發〉，給予「信獨拔而偉麗」³⁴之讚譽；或寫作推陳出新，獨闢蹊徑，如潘岳哀弔之作，最爲傑出，所以無人可與比肩者，即在於其能鍾集前人之美，又能超越創新，使「義直文婉，體舊趣新」，以致〈金鹿〉、〈澤蘭〉之作，「莫之或繼」，³⁵其受劉勰推許爲一代宗師，可謂其來有自。是知文學風格具有充滿生命感的獨特性，能開展創造性的價值，是判斷作家作品的文學地位，最重要的考量因素。

（二）整體性

文學風格是統整概念的審美判斷與評價，無論時代風格、文體風格、作家作品風格，所呈現的風格樣貌，往往是長期、歸納，整體性綜合考量的結果。〈明詩〉有云：

晉世群才，稍入輕綺。張、潘、左、陸，比肩詩衢，采緡於正始，力柔於建安，或析文以爲妙，或流靡以自妍，此其大略也。

綜述西晉時期，太康詩人蠡出並作，整體來說，較曹魏的詩文采繁緡，風力柔弱，展現「輕綺」的時代風格。對此，詹鍔有所評論：「大體說來，劉勰對建安、正始、東西兩晉文風的變化，概括得相當準確，評價也是比較適當的」。³⁶劉勰又針對異代不同時，而文體風格沿承近似者，於〈雜文〉歸納比觀：

及傅毅〈七激〉，會清要之工；崔駰〈七依〉，入博雅之巧；……

³⁴ 〈雜文〉，《讀本》上篇頁240。

³⁵ 〈哀弔〉，《讀本》上篇頁223。

³⁶ 詹鍔：《文心雕龍的風格學》（台北：木鐸出版社，1984），頁124。

自桓麟〈七說〉以下，左思〈七諷〉以上，枝附影從，十有餘家。……觀其大抵所歸，莫不高談宮館，壯語畋獵。……雖始之以淫侈，而終之以居正。然諷一勸百，勢不自反。

自漢迄晉，以七體寫作的文家有十餘位，不僅題材大抵誇寫宮館畋獵，且風格近似，總是始自淫靡浮誇，而歸結於雅正婉諷，呈現七體歷代相因的整體一貫風格，此係眾多文家日積月累，長年經營的結果。此外，劉勰亦有出自全面性的整體觀察，總結文家作品的風格者，〈才略〉云：

相如好書，師範屈宋，洞入夸艷，致名辭宗。然覈取精意，理不勝辭，故揚子以爲「文麗用寡者長卿」，誠哉是言也！

劉勰分由學習嗜好、取法對象、寫作得失、文學地位等面向，對司馬相如辭賦有全面性的觀照，最後才徵引揚雄對相如的評述，以「文麗用寡」精到地歸納相如辭賦的整體風格表現。

（三）恒常性

文家風格所以具有獨特性、時代風格所以呈現整體性，必然與其風格流露恒常的基調與特質有關。〈才略〉嘗謂王粲「文多兼善，辭少瑕累，摘其詩賦，則七子之冠冕乎」，按王粲詩賦極受推崇，被劉勰讚賞爲建安七子冠冕、魏晉賦首，除因其詩極富情致，慷慨悲涼，以四、五言詩兼長；且長於辭賦，〈登樓賦〉居於魏晉辭賦之冠以外；最主要的原因，即在於王粲詩賦「文多兼善，辭少瑕累」，能保持高度的審美特徵與寫作水準，展現成熟、穩定的風格。而潘岳不論爲誄文、或寫哀辭，都能自舊體中化出新趣，³⁷成爲寫作哀誄文的首選。是知一些文家即便是創作體裁、主題不同的文章，也會表現近似而臻於成熟的風格，顯示風格的恒常性。

³⁷ 〈誄碑〉云：「潘岳構思，……巧於序悲，易入新切」，〈哀弔〉云：「潘岳繼作，……故能義直而文婉，體舊而趣新」，《讀本》上篇頁206、223。

(四) 變異性

文學風格不是一成不變的，緣於文家創作歷程、環境的蛻變與發展，文學風格即便已臻於成熟，仍會有所轉變推進。〈封禪〉云：

觀相如〈封禪〉，蔚爲唱首；爾其表權輿，序皇王，炳玄符，鏡鴻業，驅前古於當今之下，騰休明於列聖之上，歌之以禎瑞，讚之以介丘，絕筆茲文，固維新之作也。

讚美司馬相如〈封禪文〉不僅歷鑒前作，文采雅懿，又能超越前轍，日新其文，故評曰「維新之作」。自劉勰的評述可知，文家若對舊體有所轉化突破，使「意古而不晦於深，文今而不墜於淺」，日新其思想內容、文辭形式，即能蛻示出新變的文學風格。此一文學風格的蛻變，常與文家遭逢遽變、體悟昇華等有關，由王荊公早年以意氣自許，寫詩「惟其所向，不復更爲涵蓄。……晚年始盡深婉不迫之趣」，³⁸即可證知。是以王之望《文學風格論》說：「風格走上成熟之後，仍有可能作肯定性的變異，和在原有基礎上愈趨完美的發展，稱作可塑性—肯定性的變異和發展」，確爲的論。³⁹唯王氏之說，猶有不足者，在於文學風格的變異，有時亦來自時代文學風潮的演化，且有每下愈況，日趨澆薄之勢，稽考於〈通變〉：

是以九代詠歌，志合文別。……推而論之，則黃唐淳而質，虞夏質而辨，商周麗而雅，楚漢侈而豔，魏晉淺而綺，宋初訛而新。從質及訛，彌近彌澹。

此一文學風格的朝向負面發展，始終是心繫文運，洞見高遠的文家、評論家所關切的議題，莫不力圖振衰起弊，挽狂瀾於既傾。

³⁸ 葉夢得：《石林詩話》卷中，《歷代詩話》（台北：藝文印書館，1983），頁250。

³⁹ 王之望：《文學風格論》，頁129。

（五）偏美性

劉劭《人物志》曾指出人有兼材、偏至之才的區別。⁴⁰能兼善各體，表現理想風格的文家，畢竟是少數，大多數的文家以偏美居多，原因即在於〈程器〉所說：「蓋人稟五材，修短殊用，自非上哲，難以求備」，限於資質文才，通才者少，多偏長某一方面的特殊成就。下筆爲文，如「孔融氣盛於爲筆，禰衡思銳於爲文，有偏美焉」，陸機「思能入巧，而不制繁」，⁴¹均不免尺有所短，寸有所長；即便是辭宗司馬相如，辭賦以夸豔風格著稱，亦犯有理不勝辭之病。顯然文有瑕累，藝術表現有所限制，連名家亦不能免。體察此一情性才分上之侷限，則文學作品之風格表現偏於一美，乃理所必然，權衡者難能求全責備。

五、風格之煉成

風格是文人靈魂的反映，既根植於先天的才性資質，也形塑自後天的陶養歷練，並受外在文體、題材、文辭音律、自然人文環境的牽動。由《文心雕龍》之論述，已鑒照風格煉成的主客觀因素。

（一）情性學養

自〈體性〉所寫：「辭理庸雋，莫能翻其才；風趣剛柔，寧或改其氣；事義淺深，未聞乖其學；體式雅鄭，鮮有反其學，各師成心，其異如面」，闡明文家才氣學習與文學風格是沿隱至顯，因內符外的關係。由於文家才氣學習的差異，創作根源、取法不同，「各師成心，其異如面」，自然呈現風格的多樣性，爲影響風格煉成的主觀因素。劉勰所謂「才」指

⁴⁰ 劉劭著，陳喬楚註譯：《人物志今註今譯》，頁36。

⁴¹ 孔融、禰衡、陸機相關論說，引自〈才略〉，《讀本》下篇頁320、321。

才力，文才有庸雋之別，甚至認為學文要具備通才，⁴²工於為文以外，亦應具備通達治事之才。「氣」指血氣，為生命輸送能量，即文家的生命力，生命力有剛柔之異。〈體性〉說：「才力居中，肇自血氣」，文家的才力，得自血氣亦即生命力的供輸，由意志所指使，故宋玉含才，寫作〈對問〉，「以申其志，放懷寥廓，氣實使文」，⁴³而稟氣之純駁，決定才份之殊異，兩者同是與生俱來。〈體性〉又云：

才力居中，肇自血氣，氣以實志，志以定言，吐納英華，莫非情性。

於此，劉勰以「情性」統括前文所言「才氣」。蓋文學風格所以鑄刻於心，令人印象鮮明，乃因其為文家作品個性、才華、生命力的投射，所以「情性」是決定文學風格的最主要因素；劉勰命篇〈體性〉，以「風格」、「情性」概括文學風格與才氣學習的關係，亦以此故。接著，其又徵引十二位文學名家為例，證明「文章由學，能在天資」，⁴⁴文家創作風格的形成，主要取決於天資的才氣，二者「表裡必符」。「學」指積學，學有深淺之分，學亦有錙鑄風格的作用。以司馬相如為例，其好學，祖述屈宋，故所寫辭賦亦深具「夸豔」之風。是以劉勰主張才童學文，應先由五經雅文入手，除可確立好的學習範式，避免誤學鄭風，邪僻難返，而且〈事類〉又言：「將贍才力，務在博見」，以學濟才，尚可彌補天生才氣之不足。「習」指習染，習有雅鄭之別，文家風格的煉成，鮮能與其習染相悖，是以黃侃《文心雕龍札記》亦云：「體式全由研閱而得，故云鮮有反其習」，⁴⁵則學慎始習，洵為理所必然。尤可貴者，劉勰並揭示才氣、

⁴² 〈議對〉云：「士之為才也，或練治而寡文，或工文而疎治。對策所選，實屬通才，志足文遠，不其鮮歟！」〈總術〉亦云：「才之能通，必資曉術」，《讀本》上篇頁444、下篇頁257。

⁴³ 〈雜文〉，《讀本》上篇頁239。

⁴⁴ 〈事類〉，《讀本》下篇頁169。

⁴⁵ 黃侃：《文心雕龍札記·體性》（台北：文史哲出版社，1973），頁98。

學習必須相輔相成，及鑄成文章風格的重要方法，即所謂「摹體以定習，因性以練才」。以摹擬前人雅正的作品，為定習之正術；以順沿自己的性情，來磨礪創作之才能，不僅因為摹習可凝鍊成真，隨性練才亦較容易建功，既不致使才性受學習誤導，積習不返，也不致學習違反才性，將勤苦而無效果。磨礪時久，就能自摹習優良的寫作體製、表現手法，逐漸跳脫範式、框架，進而樹立自己成熟、獨特的文學風格。

劉勰才氣為主、學習為輔，⁴⁶賴後天學習，補先天才氣不足，以煉成文學風格的論說，係以曹丕的文氣說為基礎，並擴充為才氣學習四項，且消弭曹丕《典論·論文》：「至於引氣不齊，拙巧有素，雖在父兄，不能以移子弟」，由先天稟氣決定為文工拙的限制。周延曹丕文氣論的不足，乃劉勰之特識。至於其以文家情性與創作風格表裡必符之說，衍生成為「文如其人」的命題，包含兩方面的含義：一是個性決定藝術風格，一是人品決定文品。⁴⁷在西方有晚出《文心雕龍》一千二百多年之法國蒲豐(Buffon)提出「風格即是其人」，⁴⁸認為風格不能轉借，為文家思想、情感、學養的表徵，其論述與劉勰有異曲同工之妙；在我國則引起眾家之爭議，先有紀昀評曰：

此亦約略大概言之，不必皆確。百世以下，何由得其性情。人與文絕不類者，況又不知其幾耶！

繼紀昀對劉勰有「人與文有絕不類者」之駁議，范文瀾《文心雕龍》對紀氏也予駁正：「即如潘岳行事卑污，而〈閒居〉、〈秋興〉，儼然高士，正以稟性輕敏，故能辭無不可。若謂滿紙仁義，即是聖賢，偶賦閑情，便

⁴⁶ 自〈體性〉云：「吐納英華，莫非情性」，〈事類〉云：「文章由學，能在天資」，可以得知劉勰認為為文仍以才氣為主，學習為輔。而陸侃如、牟世金：《文心雕龍譯注·體性》所析：「第三部分強調作家的成功固然和他的才力有關，但更重要的是依靠長期刻苦地學習」，與劉勰原意有隔。

⁴⁷ 吳承學：《中國古典文學風格學》，頁10。

⁴⁸ 葉偉忠：《風格學》，頁242。

疑狂童，以此論文，未免淺拙，彥和不若是之愚也」，⁴⁹綜覈衆家議論，驗自〈情采〉所寫：「故有志深軒冕，而汎詠臯壤，心纏幾務，而虛述人外，眞宰弗存，翩其反矣」，劉勰確如范氏所言，非不能體察「人與文有絕不類者」；事實上文家囿於人生目標、模擬爲文習氣、及受學術思潮、時代文風薰染等，人與文不一致的情形，並不乏見；唯劉勰論文主張言爲心聲，爲文當以情實爲本，故〈情采〉寫道：「文采所以飾言，而辯麗本於情性」，「爲情者要約而寫眞」；其中並蘊含劉勰矯治當時文家爲文造情，採濫忽眞的用心，足與〈體性〉所言：「吐納英華，莫非情性」互爲呼應，建構觀其文，識其人「表裡必符」論之一貫體系，故如潘岳文行不一，爲文矯情的負面例證，自不足爲式。

（二）文學體裁

劉勰認爲各種文體依其特殊用途，有其應具備的體製與特性，對文體風格也因而有所制約，故〈定勢〉云：

章表奏議，則準的乎典雅；賦頌歌詩，則羽儀乎清麗；符檄書移，則楷式於明斷；史論序注，則師範於覈要；箴銘碑誄，則體制於弘深；連珠七辭，則從事於巧豔。此循體而成勢，隨變而立功者也。

其將文體歸爲六類，各書明不同的寫作體製與風格要求，可說是繼曹丕《典論·論文》明示四類文體風格：「蓋奏議宜雅，書論宜理，銘誄尚實，詩賦欲麗」，與陸機〈文賦〉提出十種文體的寫作原則與風格：「詩緣情而綺靡，賦體物而瀏亮，碑披文以相質，誄纏綿而悽愴，銘博約而溫潤，箴頓挫而清壯，頌優游以彬蔚，論精微而朗暢，奏平徹以閑雅，說焯曄而譎誑」⁵⁰之後，論述各類文體有其典型文學風格的進一步推闡。劉勰

⁴⁹ 紀評、范駁錄自范文瀾註：《文心雕龍註》（台北：學海出版社，1991），頁510。

⁵⁰ 曹丕《典論·論文》、陸機〈文賦〉所引，錄自鬱沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》，頁13、147。

主張作品依循文體類別呈現應有的風格，是為合體，否則即為失體、謬體。合體是寫作為文的基本要求，歷來文論多採此說，《文鏡祕府論·論體》云：「詞人之作也，先看文之大體」，⁵¹張戒《歲寒堂詩話》亦云：「論詩文當以文體為先，警策為後」，⁵²以先體製後工拙，為文學批評的定律。以哀體為例，藉以表達對未成年死者的悲憫傷痛，故《文心雕龍·哀弔》標示「必使情往會悲，文來引泣，乃其貴耳」的寫作原則，此即所謂「循體而成勢」，指文家應遵循各種文體本有的體貌，寫成不同之文勢、風格，確立各文體與其體製、風格的對應關係；惟劉勰特具卓識者，又能不拘泥於辨體，仍肯定適切之變體、失體，〈哀弔〉寫道：

及相如之〈弔二世〉，全為賦體；桓譚以為：「其言惻愴，讀者歎息」，及卒章要切，斷而能悲也。……夫弔雖古義，而華辭末造；華過韻緩，則化而為賦。固宜正義以繩理，昭德而塞違，剖析褒貶，哀而有正，則無奪倫矣！

相如〈弔二世〉雖由弔變為賦體，但有不離弔文詞語悲愴、義切理明之本有風格，仍獲劉勰之佳評。此因打破文體的藩籬，使各種文體融合，有時會為文體帶來新貌，錢鍾書《管錐篇》故謂：「各家名篇，往往破體，而文體亦因以恢宏焉」。⁵³只要善於掌握「意新而不亂，辭奇而不黷」，便能「隨變而立功」。⁵⁴易言之，文體應保有其體製之特質與風格要求，可以適切融會變化，惟不可為競新逐異，「失體成怪」，劉勰論說文體與風格之關係，較前人細密周詳，可見一斑。而由〈詮賦〉標舉辭賦十家，各有風貌，顯示同一文體亦可能隨各家內外條件之不同，而呈現不同的風

⁵¹ 遍照金剛：《文鏡祕府論·論體》（台北：學海出版社，1974），頁139。

⁵² 張戒：《歲寒堂詩話》，錄自《歷代詩話續編》上冊（台北：木鐸出版社，1983），頁459。

⁵³ 錢鍾書：《管錐篇》全漢文卷16（北京：生活讀書新知三聯書店，2001），頁1431。

⁵⁴ 分引自〈風骨〉、〈定勢〉，《讀本》下篇頁36、63。

格，是知文體對於文學風格之煉成，並非決定性之主導因素。

（三）內容題材

見諸〈辨騷〉，劉勰寫道：「故其敘情怨則鬱伊而易感，述離居則愴怏而難懷，論山水則循聲而得貌，言節候則披文而見時」，謂《楚辭》或抒發情怨、或描寫謫居、或形容山水、節令，隨題材變化，而有不同的風貌。〈指瑕〉亦指出晉末篇章意思模糊，辭句模稜，以致考核其文字，實不成義理；劉宋爲文，摹擬剽襲，好掠人美辭，使得內容犯瑕，文風澆薄，足見作品題材內容攸關文學風格至鉅。與劉勰同聲相應，提出類似主張者，有《文鏡秘府論·論體》詳析因內容題材之有別，呈現出博雅、清典、綺豔、宏壯、要約、切至六種不同之風格：

夫模範經誥，褒述功業，淵乎不測，洋哉有閑，博雅之裁也。敷演情志，宣照德音，植義必明，結言唯正，清典之致也。體其淑姿，因其壯觀，文章交映，光彩傍發，綺豔之則也。魁張奇偉，闡耀威靈，縱氣凌人，揚聲駭物，宏壯之道也。指事述心，斷辭趣理，微而能顯，少而斯洽，要約之旨也。舒陳哀憤，獻納約戒，言唯折中，情必曲盡，切至之功也。

王士禎《帶經堂詩話》亦要言：「古詩之傳於後世者，大約有二：登臨之作，易爲幽奇；懷古之作，易爲悲壯」，⁵⁵則內容題材的選取，影響文學風格的煉成可知。

（四）文辭音律

風格須依附於具體的語言形式：文辭、音律來呈現。以文辭而言，用字的深淺難易，關係著風格的顯奧。觀諸西漢時期的辭賦，輒以形聲字排比成文，且好用奇文異字，司馬相如〈上林賦〉、揚雄〈甘泉賦〉等大抵

⁵⁵ 王士禎：《帶經堂詩話》卷五〈序論〉（台北：清流出版社，1976），頁7。

如此；迄至東漢，重兩文爲一字、義訓隱奧者益多，與魏晉以後用字日趨簡易，大相逕庭，是以曹植對於揚、馬之作，油然興起「趣幽旨深」之歎。⁵⁶爲此，劉勰提出「依義棄奇」做爲正確使用文字的最高指導原則，紀評亦表讚同：

胸富卷軸，觸手紛綸，自然瑰麗，方爲巨作。若尋檢而成，格格然著於句中，狀同鑲嵌，則不如竟用易字。文之工拙，原不在字之奇否。沈休文三易之說，未可非也。若才本膚淺，而務於炫博以文拙，則風更下矣。⁵⁷

認爲文之工拙，不在用字之務奇炫博，而以文辭繁美，自然瑰麗爲貴，則文辭關涉風格之形成，昭然明白。至於律調的緩急影響風格，亦有典型足式。陳思之表，所以被劉勰推許爲「獨冠群才」，原因之一即在於其表文「體贍而律調」，不僅體製宏富，且音律諧調，呈現從容不迫，緩急無咎的節奏。蓋表文係用以向君上陳請事情，以「雅義以扇其風，清文以馳其麗」⁵⁸爲寫作要領，若欲寫得氣揚采飛，則脣吻不滯，使音律流暢，自爲不可少的要件。按驗於〈風骨〉所說：「捶字堅而難移，結響凝而不滯，此風骨之力也」，則劉勰深明文辭、音律對風格煉成的影響，不待辭費！

（五）自然、人文環境

自然風貌對文家創作有一定的感召作用，自〈物色〉贊曰：「山沓水匝，樹雜雲合。目既往還，心亦吐納」，即可明白。文學史上的顯例，當屬《楚辭》。自然環境的雲夢大澤、名山大川、香花異草等濃郁的地方特徵，均蔚成《楚辭》內容情調、遣辭用字方面鮮明奇偉的風格。〈物色〉又云：

⁵⁶ 〈練字〉，《讀本》下篇頁187。

⁵⁷ 紀昀評：《文心雕龍輯注·練字》卷八，錄自《四部備要》（台北：中華書局，1981），頁10。

⁵⁸ 〈章表〉，《讀本》上篇頁407。

〈離騷〉代興，觸類而長，物貌難盡，故重沓舒狀，於是嵯峨之類聚，葳蕤之群積矣。及長卿之徒，詭勢瓌聲，模山範水，字必魚貫，所謂「詩人麗則而約言，辭人麗淫而繁句」也。

蓋以楚地物象繁茂，難於一語道盡，《楚辭》因而多用重疊複沓之字辭，以描摹刻劃事物形狀；流風所及，相如等辭賦家更是誇張聲勢，極盡鋪寫，呈現出辭人「麗淫而繁句」的一貫風格。自然環境對文家情感的召喚、風格的凝鑄，鮮有文家能悖離不顧。蕭綱〈答張纘謝示集書〉即言：「胡霧連天，征旗拂日，時聞塢笛，遙聽塞笳，或鄉思悽然，或雄心憤薄」，⁵⁹自然景物，每深植人心，引發興感，乃形成作品風格的要素之一。

人文環境的化成對風格的陶煉，較自然環境更爲多元、明顯。有的歸因於時代動亂：〈奏啓〉云：「晉氏多難，災屯流移，劉頌殷勤於時務，溫嶠懇側於費役，並體國之忠規矣」，由於晉室之動亂，使災禍相尋，人民流離，以致劉頌、溫嶠奏啓呈現條陳時務，關心國事的「忠誠」。有的始自於帝王講倡：自曹操詔令「爲表不必三讓」，「勿得浮華」，上行下效所致，使魏初章表，風格丕變，表文因而指事造實，不求靡麗。所謂政治先行，文藝後變，其影響文家作品風格的呈現，如風行草偃。有的秉承自學術風氣習染：諸如《楚辭》「假設問對，莊列寓言之遺也；恢廓聲勢，蘇張縱橫之體也；排比諧隱，韓非〈諸說〉之屬也；徵材聚事，《呂覽》類輯之義也」，⁶⁰《校讎通義·漢志詩賦》已指出《楚辭》在表現手法上沿承自諸子的學術源流。劉勰亦謂屈平、宋玉「曄燁之奇意，出乎縱橫之詭俗」，⁶¹確切指陳《楚辭》之奇詭風格，實受有戰國諸子學術的影響。至於文學風潮，亦會牽動當代文學成爲主流風格，自宋初山水詩盛極一時，文家競相以極貌寫物，窮力追新的方式，寫作相同之題材，與唐

⁵⁹ 錄自鬱沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》，頁353。

⁶⁰ 章學誠：《校讎通義·漢志詩賦》卷三，錄自《四部備要》（上海：中華書局，1936），頁18。

⁶¹ 〈時序〉，《讀本》下篇頁270。

代陳子昂雖然詩歌風骨遒勁，而為文仍沿襲六朝文風，不脫駢儷文卑弱習氣，即可明瞭文學風尚對於文家風格之煉成，實具制約之力。文學體裁、內容題材、文辭音律、自然人文環境，均為陶鎔作家作品風格的客觀因素。

六、風格論之審美取向

詳究劉勰之風格論，有其審美價值判斷的取向與標準，故能建立嚴整一貫、持平得中之風格理論，其倡議風格論之目的高瞻遠矚，呈顯切合世用，矯治文病之旨歸。

（一）正變有別，隨變立功

〈定勢〉有「即體成勢」，「本采為地」說，主張文家當順應體裁用途、內容、形製的特色，而有其自然體勢與風格，使文家、文體、體勢、風格，聯繫成鮮明統一的標幟，如章表奏議，風格要典雅；賦頌歌詩，風格要清麗，如此才是當行本色，其說與胡應麟《詩藪內編·古體上·雜言》云：「文章自有體裁，凡為某體，務須尋其本色，庶幾當行」頗能應和。⁶²惟劉勰並非只泥於守常，而不知變化，其又主張各文體風格之契會相參，質文互雜，使「意新而不亂，辭奇而不黷」，才能「隨變而立功」。蓋文學發展不能因循周流，否則即可能日趨僵化、板滯，也不能疏於通變古今之術，使文風益加訛濫。文家若欲隨變立功，則「執正以馭奇」⁶³是表現風格必須持守的原則；倘一味競今疏古，失體成怪，則勢流不返，風格訛詭，文體也隨之敗壞矣！再就詩歌而言，劉勰以四言詩雅潤，始於《詩經》，源遠流長，視為正體；五言詩清麗，成熟於東漢，稱為流調，⁶⁴可見其論詩歌風格亦有典型、偏格之分。是知劉勰以常變、正

⁶² 胡應麟：《詩藪內編·古體上·雜言》(一)(台北：廣文書局，1973)，頁81。

⁶³ 「隨變而立功」、「執正以馭奇」，引自〈定勢〉，《讀本》下篇頁63-64。

⁶⁴ 〈明詩〉，《讀本》上篇頁85。

奇對峙，又能主從有序予以運用，為風格論推衍之理則。

（二）靈活合用，求得兼通

劉勰所舉述之八種風格，只是歸納風格類型的大別，實則一位文家、一部作品可能隨文變化，同時具備多種風格，故為避免為八體所框限，〈體性〉又呼籲文家應會通合數，使各種風格輻輳相聚，圓轉自如地靈活運用。〈定勢〉亦有類似之論調，可為補述：

奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用。若愛典而惡華，則兼通之理偏，似夏人爭弓矢；執一，不可以獨射也。

劉勰以持弓矢射箭為喻，昭示善於會通適變的文家，當使作品典雅與華麗共篇，新奇與雅正互通，陽剛與陰柔亦應隨時適用，以靈活兼用各種風格，而不可執一偏廢，為風格論之審美歸趨。

（三）抑揚優劣，別具用心

〈體性〉舉示風格「八體」中，評價較高的是典雅、精約、顯附、壯麗四體，又以「典雅」最為劉勰所推重，不但列於八種風格之首，且評論六經「典奧為不刊」、班固〈兩都賦〉「明綯以雅贍」，⁶⁵為辭賦英傑，均給予至高之評價。另有代表「遠奧」風格的魏晉玄言詩，「世極迍邐，而辭意夷泰」，⁶⁶於世亂之際，卻辭意寬舒安緩，與世風蹇困不合；至於代表繁縟、新奇、輕靡的宋代文詠，或「儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」，以偶儷繁縟為巧；或「顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外」，⁶⁷如江淹〈恨賦〉：「孤臣危心，孽子

⁶⁵ 分引自〈總術〉，《讀本》下篇頁257、〈詮賦〉，《讀本》上篇頁133。

⁶⁶ 〈時序〉，《讀本》下篇頁273。

⁶⁷ 「儷采百字之偶，爭價一句之奇，情必極貌以寫物，辭必窮力而追新」，引自〈明詩〉，《讀本》下篇頁85。「顛倒文句，上字而抑下，中辭而出外」，引自〈定勢〉，《讀本》下篇頁64。

墜涕」，寫作「孤臣危涕，孽子墜心」，在句法上爭奇鬥巧；或「浮文弱植，縹緲附俗」，有文辭浮靡，空泛附俗之病，劉勰均語帶貶抑。

其實衡酌《文心雕龍》一書，「新奇」並非全指否定性的風格，《楚辭》奇偉，潘岳誄文新切，均以美譽馳名文壇，此因「新奇」為審美趣味產生的重要因素。是知〈體性〉以新奇、輕靡兩體殿後，審美價值不如其他六體，主要係為不滿當時文風的奇詭綺靡而發，個中有劉勰的主觀審美判斷，故其期許文家要能「參古定法」，「望今制奇」，「逐正以馭奇」，以確立正式來使為文明健，文業日新，此為劉勰風格論的終極目的，並藉由崇尚「剛健既實，輝光乃新」，「風清骨峻，篇體光華」，⁶⁸做為典範風格，以提振當時采繹力衰之文風，所以周振甫《文心雕龍今譯·體性》說：「劉勰把奇說成側詭，把輕說成浮弱，是有糾正當時文風流弊的作用，這個用意是好的」。⁶⁹爰是，黃侃謂八體說「略舉畛封，本無軒輊」，⁷⁰顯然並未體察劉勰論八體有肯定、否定之別，蘊含針砭文弊之用心。而劉勰認為「綺巧為美」⁷¹的風格論，與宋代以後，視拙樸勝工巧，如羅大經《鶴林玉露》云：「至於拙，則渾然天全，工巧不足言矣」⁷²相較，二者大相逕庭者，亦可證知風格論之審美取向、價值判斷及意義，係依時代而有變遷。

（四）審美有據，體系一貫

劉勰嘗於〈通變〉統觀九代文學發展，歸納出歷代風格之演化，乃「從質及訛，彌近彌澹」，並為力挽此一風末氣衰的趨勢，高舉「矯訛翻淺」的大纛，提出「還宗經誥」的方法，引導文家當採故實於前代，掌握正確的體式；觀通變於當今，以避陳熟，尤其聖文雅麗，銜華佩實，若能

⁶⁸ 〈風骨〉，《讀本》下篇頁35。

⁶⁹ 周振甫：《文心雕龍今譯·體性》（北京：中華書局，1992），頁253。

⁷⁰ 黃侃：《文心雕龍札記·體性》，頁98。

⁷¹ 〈詮賦〉：「景純綺巧，……情韻不匱，亦魏晉之賦首也」，《讀本》上篇頁134。

⁷² 羅大經：《鶴林玉露》卷3丙編「拙句」（北京：中華書局，1983），頁288。

立範運衡，自能使得作品質文相稱，雅俗適切，呈現理想的風貌。故爲文宗經，不但可做爲文學創作在內容形式上的典則，並可改變訛詭浮淺的風格，導入於正。如班固〈典引〉、潘勗〈魏公錫文〉，其寫作「鎔式經誥，方軌儒門」，故能義歸正直，辭取雅馴。反之，殷仲文〈秋興〉、謝混〈閒情〉則以不著實際，辭氣縹緲，使得文意澆薄。⁷³故劉勰以「宗經」爲其風格論建立審美鑒別標準，審美概念要求以儒經的「典雅」爲先導，五十篇觀點一貫。

爲避免論文偏頗不公，劉勰以平理若衡，照辭如鏡的態度自期，故每以持平折衷的觀點，做爲臧否風格高下的審美標準，揭示文體風格的寫作理則。有〈章表〉論章體文風格之寫作：

章式炳貴，志在典謨，使要而非略，明而不淺。表體多包，情位屢遷，必雅義以扇其風，清文以馳其麗。

在「要與略」、「明與淺」、「雅義而扇風」、「清文而馳麗」等風格的區隔與兼通之間，掌握得恰如其分，不致於過猶不及。文末又以「必使繁約得正，華實相勝」，總括章表應表現之整體風格，亦是兩面觀照，持平立說。至於作品內容與文辭的關係，則於〈情采〉提出「文附質」、「質待文」的觀點，強調「文不滅質」、「博不溺心」，確保文質相稱，符采相勝的關係。至若揚雄、相如辭賦理侈辭溢，過度誇大，劉勰亦寄意「夸而有節」、「飾而不誣」的風格要求，防治流於華侈。其「同之與異，不屑古今，擘肌分理，唯務折衷」的審美標準，已貫通全書，自成體系，以確保文學風格的詮評，不偏不倚，持平折中。

七、結論

⁷³ 〈才略〉，《讀本》下篇頁322。

《文心雕龍》中用指文學風格者，或曰「體」、或稱「風格」、或未特別指明。意謂以統整概念的表述，足以產生識別的作用，歸納揭示作家、作品重複出現，鮮明獨特的審美特徵與評價。其論風格，範疇含蓋理論與應用，包羅文體、題材、結構、文辭、作家才性、作品整體風貌等，其運用則以依附於作品為主，論述偏及全書，重要性不言而喻。

劉勰超邁前賢，首次臚列說明八種風格類型，並區分其性質，以正反對比，明顯其差別，惟又不為「八體」所限，強調應圓轉自如，會通運用各種風格，以符應寫作需求，對風格論之探討，進入到全面、比較、綜合之研究。全書並述及剛柔、文家、流派、時代、地理，為風格分類，既觀照共通的時代風格，亦標幟文家獨特之風格，與特殊之文學成就，又能明辨文學流派形成對藝術風格正負面的影響，及地理風物對形成文學風格的助益，所論大抵切當，輒為後世甄採。

按覈《文心雕龍》，文學風格具有獨特性、整體性、恒常性、偏美性、變異性等特色。文學風格不僅標幟屬於自己，易於辨識，不隨時風浮沈的風格特徵，並以自創一格，推陳出新，能開展創造性的價值為貴。劉勰又善長以長期、歸納、綜合性之考量，概括時代、文體、作家作品之整體風格，而為學者評為「概括準確，評論適當」。其論王粲、潘岳，亦能確指文家成熟、恒常性之風格，故被推為文壇英傑，品評典範，可謂實至名歸；而限於資質才性，偏於一美之文家居多，名家亦鮮能文無瑕累，則風格具有偏美性，由此可知。劉勰具有卓識者，又能觀照文學風格或日新其業，或文風益漓，依循變異發展之軌迹，冀啓來茲長久之運途，足鑒劉勰文學史觀之用世熱忱，立意高遠。

劉勰又指陳影響風格煉成的主觀因素，乃文家之才氣學習，為決定文學風格的最主要因素，而才氣、學習必須相輔相成，並掌握「摹體以定習，因性以練才」之方法，俾能發展樹立一已成熟、獨特之文學風格。劉勰以文家情性與創作風格表裡必符說，實貫徹其為文以情實為本之理論體系。至於文體、內容題材、文辭音律、自然人文環境，均對文學風格具有制約作用，為文學風格煉成之客觀因素。

諦視劉勰風格論，有其整體之審美取向，以為評論作家、作品風格高

下之指導思想：首為論文體風格應以本采為地，當循本色而行；惟又主張隨變立功，執正馭奇，以避免失體成怪，勢流不返。次則區分八種風格，又強調會通適變，靈活運用各種風格，使奇正俱通，剛柔適用，如此為文自可運轉變化自如。再則劉勰對風格之評騭，抑揚優劣，不但有主觀的審美判斷，又具有導正為文時弊之意義，並標舉「剛健」、「風清骨峻」之典範風格，以確立正式，俾使文業日新為其終極目的，旨歸宏遠剴切。至於劉勰以「宗經」、「折衷」建立風格論之審美標準，使風格的詮評，推本經籍，立論持平，一以貫之，為其品藻鑒別風格的基準。

綜觀風格論始自劉勰，將「體」、「風格」的字詞轉用於品評文學作品，推擴人物品鑒的原始意涵；其後，以「體」、「風格」、「風神」、「風致」等用指風格之詩文論益廣；⁷⁴將文學風格予以分類之情形，如《文鏡祕府論》、《詩品》等亦愈為普遍。劉勰以才氣、學習相輔相成之說，除可彌補曹丕「文氣」說天才決定論的不足，其風格論之精深與完備亦非法人蒲封〈論風格〉所能比肩。⁷⁵不惟如此，《文心雕龍》風格論含括名義、分類、特性、煉成、審美取向，靡不探索剖析，立論詳密，且能守常知變，以一貫之審美標準，建立可信之公評，締造嚴整之風格論體系。是知《文心雕龍》超越陳規，彌縫舊說，又能開啓後人，輝映西學，洵為我國風格論史上軼群之偉構。

參考書目

徵引文獻：

(一) 古籍：

【魏】劉劭著，陳喬楚註譯：《人物志今註今譯》，台北：台灣商務印書館，1997。

⁷⁴ 馬位：《秋窗隨筆》言，李杜詩「風神搖漾，一語百情」，錄自《叢書集成續編》(台北：藝文印書館，1977)，頁12。沈德潛：《說詩晬語》卷下云：「高棅五言……風致疑出常建」，錄自《續修四庫全書·集部·詩文評類》(上海：上海古籍出版社，2002)，頁17。俱以「風神」、「風致」指稱「風格」。

⁷⁵ 王之望：《文學風格論》，頁228。

- 【晉】葛洪著，楊明照校箋：《抱朴子》，北京：中華書局，1991。
- 【劉宋】劉義慶撰，余嘉錫箋疏：《世說新語箋疏》，台北：華正書局，1993。
- 【梁】鍾嶸著，汪中選注：《詩品注》，台北：正中書局，1982。
- 【北齊】顏之推著，王利器集解：《顏氏家訓集解》，台北：明文書局，1990。
- 【唐】遍照金剛：《文鏡秘府論》，台北：學海書局，1974。
- 【南宋】羅大經：《鶴林玉露》，北京：中華書局，1983。
- 【明】胡應麟：《詩藪內編》，台北：廣文書局，1973。
- 【明】張溥：《漢魏六朝百三家集題辭注》，台北：世界書局，1979。
- 【清】王夫之著，戴鴻森箋注：《薑齋詩話箋注》，北京：人民文學出版社，1981。
- 【清】王士禎：《帶經堂詩話》，台北：清流出版社，1976。
- 【清】紀昀評：《文心雕龍輯注》，錄自《四部備要》，台北：中華書局，1981。
- 【清】范文瀾註：《文心雕龍註》，台北：學海出版社，1991。
- 【清】何文煥編訂：《歷代詩話》，台北：藝文印書館，1983。
- 【清】何文煥編訂：《歷代詩話續編》，台北：木鐸出版社，1983。

（二）近人論著：

- 王更生注譯：《文心雕龍讀本》，台北：文史哲出版社，2004。
- 王更生：〈劉勰文心雕龍風格論新探〉，《師大學報》第36期，1991.6：頁155。
- 王之望：《文學風格論》，台北：學海出版社，2004。
- 王運熙、顧易生主編：《清代文論選》，北京：人民文學出版社，1999。
- 方元珍：〈文心雕龍會通適變論〉，《空大人文學報》第19期，2010.12：頁39。
- 吳承學：《中國古典文學風格學》，北京：北京大學出版社，2011。
- 周振甫：《文心雕龍今譯》，北京：中華書局，1992。

- 張可禮：〈《文心雕龍·體性篇》「八體」辨析〉，《文史哲》，1983.1：頁75。
- 陸侃如、牟世金：《文心雕龍譯注》，山東：齊魯書社，1995。
- 黃侃：《文心雕龍札記》，台北：文史哲出版社，1973。
- 葉偉忠：《風格學》，台北：行政院文化建設委員會，2010。
- 詹鍇：《文心雕龍的風格學》，台北：木鐸出版社，1984。
- 劉永濟：《文心雕龍校釋》，台北：華正書局，1981。
- 錢鍾書：《管錐篇》，北京：生活讀書新知三聯書店，2001。
- 顏瑞芳、溫光華：《風格縱橫談》，台北：萬卷樓，2003。
- 鬱沅、張明高編選：《魏晉南北朝文論選》，北京：人民文學出版社，1999。

「台灣文學作家全集」演化之探析

汪 淑 珍* 白 乃 遠**

摘 要

「台灣文學作家全集」隨著時代的推進，以更多變、多樣、現代的方式進行編制與出版行銷。也為後人製作作家全集樹立了參考範本。本文通過觀察台灣文學作家全集，探討台灣文學作家全集隨著時間的推移，在編輯、出版、行銷，有哪些變化。全文分「編輯內容」、「編輯過程」、「成品形式與行銷」三方面進行論述。

關鍵詞：全集、編輯、出版、演化

* 作者係亞太創意技術學院通識教育中心助理教授

** 作者係育達商業科技大學多媒體與遊戲發展科學系講師

The analysis of evolution in the complete works of Taiwanese authors

Wang, Shu-Chen* Pai, Nai-Yuan**

ABSTRACT

With the advance of times, the complete works of contemporary Taiwanese authors have been edited, published and marketed in varied, multiple and modern manners. They thus established the reference samples for the successors on editing complete works of writers.

The main task of this paper is to analysis the variations in editing, publishing, and marketing of the complete works of Taiwanese authors; hence, the evolution of the complete works of Taiwanese authors is discussed by editing content, editing process, publication form and marketing.

Keywords : Complete Works, Editing, Publishing、Evolution

* Assistant Professor, General Education Center, Asia-Pacific Institute of Creativity

** Pai, Nai-Yuan /Yu Da University / Department of Multimedia and Game Science/
Lecturer

前言

台灣文學作家全集是作家研究的基礎性史料之一。讀者/研究者可經由全集作品的閱讀，了解一位作家的思想轉變、書寫技巧變化，掌握作家創作生命的總體呈現、探尋作家作品與時代互動、牽引的關係。更可藉由個別全集的彙整，看台灣集體在文學上的成就。全集的出版，豐富了台灣文學的研究基礎。

作家全集一旦編定，影響未來研究者的學術工作甚鉅，非嚴格把關不可。「台灣文學作家全集」隨著時代的推進，以更多變、多樣、現代的方式進行編輯與出版行銷。也為後人製作作家全集樹立了參考範本。

本文所定義之「台灣文學作家全集」囊括以作家所有創作作品為主，並包涵文學活動的相關物件，使之形成新的文獻類型之書籍。然而有些「全集」在名稱上，即標示以收納某一文類為主，但若此類正是該作家擅於文壇之文類，則亦屬本文討論之範疇。本文所討論之樣本即如（附件一）所示。

本文通過觀察台灣文學作家全集，探討台灣文學作家全集隨著時間的推移，在編輯、出版、行銷，有哪些變化，並以（附件一）示之。全文分「編輯內容」、「編輯過程」、「成品形式與行銷」三方面進行論述。

一、編輯內容

「編輯」是對資料的「再創作」。台灣文學作家全集的編輯，會根據編者的創作思想和創作意圖，進行材料的搜集與整理，以展現編者的創作思維。台灣文學作家全集的編輯方式，隨時代的進步，有了與以往不同的呈現方式。1996年起文學作家全集對於作家不同文字的文本處理，更加謹慎，也力圖保留，而不再隨意割捨。1979年起，對於作家創作活動相關的史料搜尋也更加重視。

1. 異文並置對照

學術研究應該根據原文為主，許多日據時期的作家，以日文撰寫了許多佳作，這些在危疑年代所產生的作品，比任何時期的作品更富歷史意義，但因為政治因素，許多作品皆淹沒在歷史洪流之中，即使日後有人進行翻譯，亦屬零星不完整。為了讓更多群眾得以閱讀這些作品，在1996年《巫永福全集》起，作家全集的編制，即強調將作家以不同文字創作的作品，進行全面完整蒐集並進行文字的翻譯——翻譯成我們現用的語文。《巫永福全集》在形式上，不僅收進日文的原文，更與翻譯的漢文相互對照呈現。

翻譯不能只是逐字翻譯，必須對語言能精確掌握，在某種意義上，翻譯其實也是一種再創的過程。翻譯恰當與否，是否能將原義適切表達出來，是相當重要的。正因為「翻譯」困難，且耗時費工。昔日部分作家雖有日文作品，但基於省事的前提下，編制全集時，即不予處理。

今日許多作家全集，為使全集更能發揮其價值，因此花了許多功夫進行翻譯。如《楊逵全集》的翻譯過程相當費工夫，即如陳萬益所言：「《楊逵全集》的工作方式，是由北海道大學的清水賢一郎先生逐篇把錯誤挑出來，然後和主編討論最好的修改方式，等愛知大學的黃英哲先生再看過一次、共同討論之後，就是定稿，最後讓原譯者了解修改的原因。」¹

《王昶雄全集》中的文學作品、日記、與日人往來的書信，均有譯文，王昶雄早年使用的日文，有些字體難以辨識，許多老一輩懂日文的人都看不懂。為了讓這些日文能還原為中文，甚至動用十二名譯者。張文環一生均以日語寫作，因此《張文環全集》則由陳千武協助翻譯，將張文環所有作品全面譯成中文。此外還有《楊雲萍全集》、《葉榮鐘全集》日文作品皆有中譯。

台灣曾經有過多年異族統治的歷史，在那個時代累積的文化遺產，因為記載工具是日本語文，因此今日在整理與繼承上，這些文化資產最大的

¹ 陳萬益：〈現階段台灣文學的建設工程—談日據時代作家全集的編纂〉，《文訊》（第155期），頁34。

障礙與困難，即是語言隔閡。我們既要保存原樣，也必須翻譯為我們能懂的文字，使這些日文作品經由翻譯而再度甦醒重生。

日據時代作家全集的做法，有些全集即採中日對照排版。若讀者懂日文，則可自行閱讀原文。如《陳千武詩全集》內容包括用日文寫的、用中文寫的，以中日對照的方式。楊逵去世以後，其大批手稿由多位人士提供，由其手稿中可看出其創作類型多樣，包括劇本、相聲腳本、童話、詩歌、散文、小說以及詞曲，也發現楊逵在創作上所使用的文字包括中文、日文、台灣話文三種。在編制《楊逵全集》時，凡日文作品皆採中日對照。

文經出版社的《張深切全集》也是採取中日對照的作法。《葉石濤全集》小說卷中，將原著日文作品，與譯文採前後並列編排。《龍瑛宗全集》中，將許多日文作品翻譯成中文。至於龍瑛宗創作的日文作品，則盡量保留原出處的版面樣貌，另以覆刻方式出版（《龍瑛宗全集》包含「中文卷」、「日文卷」兩部分）。

有些作家全集的傳主，有幸共同參與全集的製作，親自翻譯自己的創作，因此更能掌握創作的精神。《錦連全集》中，有中文詩卷、日文詩卷。錦連對自己的創作十分重視，《錦連全集》中的詩作，皆由他親自翻譯。因為「他認為詩作經由他人翻譯，往往難以掌握詩人創作的精隨，甚且誤譯作者的詩意。」²《陳千武詩全集》中《徬徨的苗笛》、《花的詩集》由陳千武全部自譯為中文詩作，以中日文對照的形式展現。

有些作家在創作時，所使用的語文不限於一種。今日有些作家全集，費心地將這些不同的語文創作，皆進行搜羅與翻譯，使讀者有機會閱讀這些佳作。如《林亨泰全集》中的第一冊：《文學創作卷1——四0年代詩》便附上兩種特殊處理的譯本—華語與台語譯文。《林亨泰全集》的編者呂興昌提及如何進行繁瑣的譯作工作：

² 阮美慧：〈編序〉，《錦連全集1—中文詩卷1》（台南：國立台灣文學館，2010年10月），頁6。

所謂「特殊處理」，乃指林先生將每一首日文詩的語意向編者講述（就像日文教學那樣，有時還有文法分析呢），我以粗淺的日文基礎向他請教詩中所有的疑義，如此反覆推敲，全程錄音，接著再根據錄音帶用好幾倍的時間整理成華語初譯，最後再請林先生過目、核對而成定稿。……因此，這些日文詩的台語譯文，也就水到渠成地呈現在讀者眼前了。³

由上所述，可知「翻譯」是增加全集製作的難度，相對也是提升全集價值之所在。《葉笛全集》中，葉笛用中文和日文寫的論著，在全集中共有四卷。編者說：

我們將翻譯視為與創作、評論同等重要的文類，翻譯卷占全集一半冊數的原因在於先生的翻譯志業兼具文學性與歷史意義，更是一種台灣「文化人」典型的當代實踐。⁴

《葉笛全集》卷二收錄有英譯詩和台譯詩。《火和海》組詩的英譯，出自許達然教授之手，五首台譯詩，則由呂興昌教授翻譯，《葉笛全集》散文卷一冊，收錄日文散文。日文散文部分由葉笛自譯，其他則由葉蓁蓁翻譯。許達然說：

《葉笛全集》葉笛把台灣作家的作品跟國外的做比較。日文作品的新譯。在《台灣早期現代詩人論》的十二位詩人中，除了賴和及楊華用中文創作外，有十位用日文創作。葉笛在解析他們的作品時都

³ 呂興昌：〈編者序〉，《林亨泰全集1—文學創作卷1》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年9月）。

⁴ 葉瓊霞：〈編序—葉笛文學意義之呈現〉，《葉笛全集—1 新詩卷》（台南：國家台灣文學館籌備處，2007年5月），頁48。

譯成中文，並附日文原文，這些詩作大多是以以前沒被翻譯過的。⁵

「這些詩作大多是以以前沒被翻譯過的」，所以讀者可藉作家全集的出版，一覽這些佳篇。劉訥鷗精通四國文字，《劉訥鷗全集》中之《日記集》有用中、日、英、法四國文字寫成，均譯成中文與原文對照。這些異文並置的資料，提供了珍貴的文獻史料，便利後學進行研究。《吳新榮日記全集》此日記使用語言有台語、漢語、日語、外來語，亦有台灣化的日語、日本化的台語、台漢混合語等多種，不但保留了台灣語言豐富的辭彙，也印證了台灣語言變化的軌跡。

2. 注重多樣史料搜集

人總是會死亡，資料也會日漸散佚，有些作家子孫不知前輩作家創作的重要性，將其藏書、創作、手稿、日記、書信、手札、原稿、照片任意丟棄，殊不知這些都是文學史上珍貴的文獻。

在台灣歷史上，過去對戰前史料任意毀棄，公私收藏極為有限，作家全集的出版，使許多文學重要資料相繼出土或彙整完成，也為台灣文學史保留了大量的珍貴史料。尤其日據時期作家全集的出版，如《王詩琅全集》1979年、《鍾理和全集》1988年、《張深切全集》1998年、《楊達全集》1998年、《賴和全集》2000年、《錦連全集》2010年等。使長久啞的台灣日據時期作家作品重新發聲。

自1979年起，台灣文學作家全集除了創作文本的蒐集外，更盡力搜索相關史料，以補充全集的豐富性，也讓全集更具價值。這些史料包括了作家私人的書信、日記、訪談記錄、手稿、影像等文學研究者亟欲探索的珍貴資料。這些資料可以作為對作家個人作品外的補證。使讀者在閱讀作家創作外，藉由這些資料更能掌握作家的人格養成與創作過程。

書信，雖沒有像文章在運筆佈局上的嚴謹、文字修辭上的華麗，但卻有著文章所沒有的「真」。書信，也是作家情感的流露，心思的展現，或

⁵ 許達然：〈總導讀〉，《葉笛全集—1 新詩卷》（台南：國家台灣文學館籌備處，2007年5月），頁29。

者陳述問題的觀點和看法，甚至比文藝作品更是真實。在書信中，可獲知作者創作時，許多的幽微心境。可以幫助讀者進一步了解創作者的性格，以及他文學活動圈及交遊圈，進而探尋作家的文學生命。如《孫觀漢全集》除了孫觀漢與好友間的書信外，更有柏楊入獄期間，孫觀漢寫給蔣介石總統、美國卡特總統、美國參議員、美國國會議員、國際特赦組織、國際人權相關單位的書信。由這些書信，可看出孫觀漢與柏楊的真摯情感，也展現孫觀漢的道德勇氣。《柏楊全集》中的書信有獄中家書，由柏楊與女兒相互往來的信函，可看出柏楊與女兒的父女情感。遠景版《鍾理和全集》卷(七)－「書簡」收錄鍾理和晚年跟好友鍾肇政、廖清秀等人往來的書見。由這些信件不僅可見其交情之深，更可一窺台灣文壇之現象。

《楊遠全集》網羅了楊遠完稿而未發表的作品、未完稿作品、零散殘稿、信件。《楊喚全集》中，有「第四輯 日記」「第五輯 書簡」。《楊雲萍全集》其中「資料之部」共分二冊；第一冊為未發表手稿、典藏書信集、藏書目錄。「典藏書信集」為楊雲萍所收藏他人之來信。乃是編者節選楊雲萍生前收藏，與親友故舊或組織團體在文學創作和歷史研究方面往來的信件，其中許多信件，透露出楊雲萍日治時期文學活動的歷程。《葉笛全集》資料卷二冊，卷一為書信、日記選錄、相關評論選輯、年表、作品目錄等，卷二為全彩影像集，收錄照片及手稿。

《李榮春全集》其中第10本《李榮春的文學世界》。收錄李榮春與友人來往書信、他人評論李榮春作品文章、評論引得及生平年表。《張我軍全集》收有序文、書信。《鍾肇政全集》輯錄成一冊《演講集》，一冊《訪談集》，從中可瞭解鍾肇政的思想。而《劇本》一冊則是1960、1970年代鍾肇政應電視公司之邀所編寫的劇本，展現鍾肇政在編劇方面的才華。其中第23到第29冊，共7冊的書簡集，藉由這些書信，看出鍾肇政與文友間的互動往來，顯現鍾肇政文學生命軌跡。

日記是抒吐心靈最真實的記錄，能自然流露作者的心情、思想和行事。日記也是作家宣洩苦悶的最佳管道。日記雖是記錄每天生活瑣事，可是這些瑣事連貫多年之後，就成為珍貴的「史料」，可做為大時代的見證亦可填補歷史的空缺。

1981年10月，張良澤編輯出版《吳新榮全集》八冊（遠景出版社），其中，戰前、戰後兩集日記只是節錄而已。張良澤曾提及1981年整理出版了《吳新榮全集》，但心中仍有未了的心願，就是希望有朝一日能整理翻譯吳新榮日記，而後在2007年11月完成出版了《吳新榮日記全集》。收錄吳新榮1933至1967年的日記。遠景版《鍾理和全集》卷(六)「日記」起自抗戰勝利，迄於臨終之前。記載了鍾理和大半生的生活經歷。

《李敖全集5——大學後期日記》記載了李敖青澀歲月的思想，但是這些想法卻是他日後成長的墊石，不容抹煞。誠如李敖自述：

這本日記裏當然有大量幼稚、矛盾、自誇、夢幻、徬徨等等的成分，我把它們全部保留了，我覺得這些不成熟的表現，乃是一個年輕人走向成熟的必要過程，我的成長不能沒有這些「必要的不成熟」，因為我畢竟不是「天縱之聖」呵！在這個半年的日記中，倒也有不少我日後的思想引子和靈感伏機，對我稍有了解的人，自然不難一一看出來，我覺得這也是做時代青年抽樣研究的好材料。⁶

《新版鍾理和全集》第六冊為《鍾理和日記》、《劉訥鷗全集—日記集》、《賴和全集》收有日記、書信。

任何歷史，都是人物活動的紀錄。有關文學活動的直接史料，如：各種宣言或文告、座談會的紀錄、作家的追記、口述的歷史，以及文學演講的錄音，都可以幫助我們瞭解，一個時代的文學活動。《張我軍全集》中，即收入許多張我軍所寫的刊物發刊辭與序文。《柏楊全集》中收有柏楊昔日出版的思想與訪問對話集，這些對話集實為柏楊文學腳蹤的實錄，也是柏楊幽微思想的具體展現，正如柏楊所言：

兩本訪問對話集：《對話戰場》、《新城對》，前者原是林白出

⁶ 李敖：〈「大學後期日記甲集」前記〉，《李敖全集5——大學後期日記》（台北：遠流出版社，1986年4月），頁1。

版，後者是新編。柏楊於1990年《對話戰場》的〈前言〉中曾說：「經過思考的談話，就是表達出來的思想，講和寫都是一樣。六七年來，除了《柏楊版資治通鑑》外，我寫作很少，但新聞媒體的訪問，尤其是敏感的或尖銳的質疑，卻實激發我內心很多蘊藏已久的意念，轉成爲比較成熟、比較具體的言語，我可能講錯了，但我每句話都出自至誠。」爲了爲完整呈現柏楊的思想，特別把這些柏楊真誠講過的話收入「特別卷」，柏楊本人對於曾提問且整理記錄的訪者特別表示感謝。⁷

《張文環全集》除了地毯式蒐集張文環生前於期刊、報紙發表的各式創作、評論外，更收有訪談、座談會紀錄，提供讀者及研究者深入參考。

手稿是第一手資料，藉手稿的出現，可以重新評估作家本身及文學之價值。《錦連詩全集》中，手稿的部分相當多，特別是早期四、五0年代的手稿。這些手稿，大部分錦連曾經自己整理、翻譯、出版。《楊遠全集》楊遠除了部分已發表作品的原稿之外，絕大多數遺作都未曾問世。楊遠手稿的出現，彌補了現有文獻的不足，有助於歷史真相的了解。《新版鍾理和全集》第八冊《特別收錄》三、「作品手稿」提供了鍾理和作品手稿。五、「鍾理和照片」有生平照片及書影。

收納在全集中的很多照片已經不是個人紀念而已，而是台灣歷史的一頁。《吳新榮日記全集》有關友人、行事、景物的照片，更成爲台灣史上的珍貴鏡頭。《張秀亞全集》中有資料卷一冊，蒐輯其相片、手稿、書信、年表、評論目錄等。在《劉吶鷗全集》中，豐富的文稿、珍貴的照片、讀書心得，使《劉吶鷗全集》擁有重要的文獻與研究價值。

《鍾肇政全集》第33冊別卷（一）和第34冊別卷（二）分別是年表、補遺，照片、手稿，還有墨寶。鍾肇政的另一項才華—書法，亦展示於其中。《王昶雄全集》《影像卷》，有王昶雄童年生活場景、文友互動的影

⁷ 李瑞騰：〈《柏楊全集》總序〉，《柏楊全集 第1冊》（台北：遠流出版公司，2000年3月），頁11。

像。《楊雲萍全集》中，有楊雲萍個人與家族、學術生涯、晚年三部分的影像。

全集所要保留的，是作家從事文學創作或社會運動的前因後果、作家的心聲，及所經過的足跡，透過全集中的各種資料，不僅讓許多事實得到驗證，也可映照出作家人格特質，讓讀者對作家有一個完整鮮明的影像。更重要的是這些資料成爲研究作家及作家同時代作家極珍貴的材料。

二、編輯過程

自1960年代起，台灣開始陸續出版作家全集，但大多爲對文學有文化使命感者一人單獨編輯完成，如張良澤一人編的《鍾理和全集》、《王詩琅全集》。張良澤說：

我從反傳統的階段漸漸鑽入傳統尋求自己的根時，發現了無窮盡的民族文化遺產，我決心要把這塊歷盡滄桑的泥土裡所淹埋的前輩作家一個個挖掘出來，讓他們重曬太陽，發出燦光。……每當我挖到一個，就有一種新的喜悅；爲了讓更多人分享我的喜悅，常誇大渲染我的歡呼。⁸

亦或基於與作家的情誼所編輯完成的作家全集，如《覃子豪全集》（覃子豪全集出版委員會/1965.5）、《古丁全集》（1983.6）由墨人、向明、綠蒂、涂靜怡共同編輯並由秋水詩刊社出版。《楊喚詩全集》（洪範/1985.5）由楊喚的好友歸人負責編輯。《李莎全集》（1994.8）由李春生、文曉村編輯並由海鷗詩社出版。這些編者皆默默辛苦地花費許多時間，完成全集的製作。

政治禁忌的逐漸鬆綁，自1979年起，許多作家家屬也願意主動協助作家全集的編輯甚至出版，使作家全集的製作，省卻許多搜羅資料的功夫。

⁸ 張良澤：〈寫於王詩琅全集出版前夕〉，《王詩琅全集—鴨母王—台灣民間故事（卷一）》（高雄：德馨室出版社，1979年6月），頁6-7。

作家家屬甚至提供資金的挹注。1990年代起，台灣文學作家全集的製作，更開啓了多方合作的模式，使作家全集更臻完善。

1. 本人/親人協助參與

全集的搜全相當困難，除非作家本人或家屬已有認知，家屬願意提供作品，或作家本人自己有保留作品的習慣，如此全集才能較為完整。1990年起，許多台灣文學作家全集的編制完成，多賴家屬的協助。誠如陳萬益所言：

家屬的支持和配合，提供前輩個人的簡報、手稿、文件等是全集編彙的最重要基礎。⁹

1997年10月首部由祖孫三代合力完成的作家作品全集《新版鍾理和全集》問世。《鍾理和全集》由鍾鐵民、鍾鐵均兄弟擔任整理、蒐集、補遺的工作。由鍾理和之子鍾鐵民負責校對、孫女鍾怡彥編輯、鍾舜文插畫。鍾鐵民說：「感謝高雄縣政府再版全集的計畫，而且訴求全集有完整的新風貌，於是促成我想讓鍾理和祖孫三代共同完成新版《鍾理和》的想法。」¹⁰這種祖孫三代共同完成作家全集的作法，是種創新的作法。對作家家屬而言，能藉由整理家屬創作之作品體悟其創作歷程、對讀者而言，有機會閱讀作家完整的創作面貌，對文學發展而言，則是史料的完整性更為周全，所以家屬的參與作家全集實別具意義。

張秀亞過世後，其子女將她生前的作品、文物等，捐贈國家台灣文學館，完成了《張秀亞全集》。《王昶雄全集》的出版，得到王氏家族動員，全心投入、全力配合。封面設計出自其大孫女王文心手筆。孫女王奕心則參予圖片、編輯事務。

《林芳年小說全集》主要由林芳年的外孫歐崇敬負責籌劃，並有成功

⁹ 陳萬益：〈現階段台灣文學的建設工程—談日據時代作家全集的編纂〉，《文訊》（第155期），頁32。

¹⁰ 鍾鐵民：〈作家的心願〉，《新版鍾理和全集》（高雄：高雄縣政府文化局，2009年3月），頁8-9。

大學台灣文學研究所李育霖教授共同協助編輯，加以林芳年之後代子孫、親友林翩翩、林汝清、林芬芬、林捷津、林淑瓊、林宗興、黃崇雄、黃勁連、陳艷秋等人之協助，方能竟功。

《楊遠全集》的編輯工作，緣起於1992年楊遠的家屬將他的中日文手稿，交由文哲所籌備處整理研究，日後才有《楊遠全集》的面市。吳新榮辭世，留下三十多年大時代的日記，家屬也保存良好，樂於歸公，因此才有《吳新榮日記全集》的出現。《賴和全集》得以問世，也是因賴和後嗣能珍藏其手稿，並大力資助，使賴和作品得以重現世人眼前。《張文環全集》則得到張文環子女幫助，提供簡報和手稿，再加上多方面的蒐輯，方能完成。張深切的外甥文經出版社老闆吳榮斌，極力搜尋散在北京、日本及台灣早期《和平日報》等，報紙的資料，提供全集制作的便利性。

柏楊本人一向有保留自身相關資料的習慣（柏楊手上有近三十冊剪報資料），因此為編纂《柏楊全集》時，提供了一條編制的捷徑。巫永福則是本人親自參與了《巫永福全集》的製作。《林亨泰全集》則是林亨泰本人提供了完整的資料。《李敖全集》、《瓊瑤全集》皆是在作家自我的參與下策畫完成的。

2. 跨界合作

在某種程度上，中國現代文學的文學場與政治場、經濟場共同構成了文學的生存環境，成為文學生產的必要條件。近年來地方漸重視建構自身文化主體，台灣文學也從民間走進學院，從體制外進入體制內，許多機關首長決心建構屬於自己鄉鎮的文學，也希望彰顯自己建構地方文學的權力，即如周海波所言：

對於現代傳媒時代的文學來說，由於文學主要是通過傳媒獲得實現的，那麼，文學被文化生產者所控制，文學以生產的方式出現在人們的面前。這時，報刊編輯、出版者、發行者就是文化生產者，他們擁有文學生產的主動權，主導著文學的走向。所以，就像布迪厄所描繪權力場一樣：「權力場是各種因素和機制之間的力量關係空間，這些因素和機制的共同點是擁有在不同場（尤其是經濟場域文

化場)中佔據統治地位的必要資本。」¹¹

因此地方執政者開始主動參與不少史料蒐集、文學重建、重整、皮藏的工作。透過由上而下的推動，甚至邀集專家學者，成立編輯委員會，審慎搜佚、編選，將許多文化資產轉變成具體可見的公用財。其中當然包括了支持作家全集的出版。

且在現今的資本主義社會，講究市場經濟和競爭機制。沒有市場，沒有銷路，出版社就不輕易出版。因為編輯作家全集，耗人力、時間長、成本高、利潤薄，並不是一般出版社足以負擔。也只有官方能夠組織大量人力和物力，完成卷帙浩繁的作家全集工程。因此作家全集的出版工作，也漸納入政府的出版體系，由政府出面協助完成此重要文獻典藏之工作。誠如李瑞騰所言：

以現階段台灣的文化環境來說，民間的出版公司實難負擔這樣的印製成本，要能玉成其事，想來就要靠政府的資助，但政府為什麼要做？一方面當然是因為那樣一個人寫了那樣一些作品已被公認是極珍貴的文學資產，是極有價值的，值得永久保存；另一方面，還得有一股很大的力量去推動，政府或企業出資，有能力的團隊接案執行，家屬及相關人士協助，因之，資金是否充分？執行單位的能力可以發揮到什麼樣的程度？有關的協助可以做到什麼樣的最佳狀態，而又不致造成負擔或干擾¹²

在資訊網路充斥的時代，文學書出版已屬不易。更遑論大部頭的作家全集，因此全集的製作，自1990年起，逐漸走向各方合作之模式——政府、民間、學界通力合作。既節省成本，更可囊括各界人才，因此在國家

¹¹ 周海波：〈最爲文學場的現代傳媒與文學主體的構成〉，《傳媒時代的文化》（北京：人民文學出版社，2007年8月），頁161-162。

¹² 李瑞騰：〈作家是社會的資產—關於《張秀亞全集》〉，《自由時報》第47版，（2005年年3月23日）。

與地方文化機構、家屬、學界熱心協助下，完成了多部作家全集。使台灣出版史上，也多了許多部重要的作家全集。

1996年1月成立的財團法人國家文化藝術基金會，由行政院文化建設委員會依據「國家文化藝術基金會設置條例」捐助新台幣陸拾億元做為本金，另外透過民間捐助，加強推動各項業務。積極輔導、推動，獎勵文化藝術事業。因此作家全集的編輯出版，部分也得力於國家文化藝術基金會的資助，如《李榮春全集》，由晨星出版社出版，彭瑞金擔任主編，李鏡明負責資料的蒐集和整理，國家文化藝術基金會補助出版。《葉榮鐘全集》，主要由葉芸芸（葉榮鐘的次女）長期策畫，透過學術、出版各界的支持。龐大工程，歷時二十餘年，除動員不少專家學者協助外，更得力於國家文化藝術基金會的補助，補助款高達二百五十萬元。

在國立台灣文學館未成立前，由地方文化局、文化中心陸續出版了許多作家全集。如《林亨泰全集》（彰化縣立文化中心/1998.9）、《鍾肇政全集》（桃園縣文化局/1999）、《陳秀喜全集》（新竹市立文化中心/1997）、《洪醒夫全集》（彰化縣文化局/2001.6）、《張文環全集》（台中縣立文化中心/2006.7）、《王昶雄全集》（台北縣文化局/2004.11）、《葉石濤全集》（高雄市文化局/2008.4）、《新版鍾理和全集》（高雄縣文化中心/2009.3）、《劉訥鷗全集》（台南縣文化局/2010.7）等。

台灣文學進入大學教育體制後，促使許多學術單位加入文學資料的蒐集整理，大學也更有機會與民間單位合作。學術界和文化界的人，也投入編輯台灣作家全集的出版工作。各界相互協助，使編輯更臻完善，如《王昶雄全集》即由台北縣文化局，委託台灣師大許俊雅教授擔任主編，聘請鄭清文、李魁賢、黃武忠、杜文靖、張恆豪等五人為編輯委員；又聘請日文編譯群：陳藻香、張良澤、葉笛、黃玉燕等十二位，全面展開蒐集、翻譯、整理的工作。因為地方政府單位的熱心投入，使台灣自1990年代後，作家全集密集陸續出版。

《賴和全集》是由提供相關資料的賴和叔父賴安先生、張參伯公後嗣張呼先生及真理大學張良澤教授、圓光佛學院王見川老師、永靖國中張瑞

和老師共同完成。《葉笛全集》全集編輯顧問（呂興昌老師、李漢偉老師、林瑞明、陳萬益老師、應鳳凰老師）。編輯小組成員包括賴松輝、莊永清、陳祈伍、陳淑蓉、葉蓁蓁、葉瓊霞。

國立台灣文學館2003年開館，待2007年國立台灣文學館正式定名後，在固定經營、人力規模的有效運作下，除常態性的各項展覽主題之策劃及執行、各項推廣教育活動之策劃及執行，與國內外館際合作外。對於台灣文學藏品極盡管理、應用、保存、維護及修護之工作。也盡力進行文學圖書資源蒐集、管理及其他有關研究典藏事項。對於台灣文學史料與作家文物之蒐集、編輯及出版，更是不遺餘力。邱坤良說：

2003年，「國家台灣文學館」成立，讓台灣文學與台灣作家，有個真正的歸屬，也更清楚宣告台灣文學的主體性。文學館成立以來，致力於蒐集、整理、保存、推廣台灣作家作品，並針對資深前輩作家的作品陸續進行多項資料蒐集、研究與編輯、出版計畫。¹³

前國家台灣文學館館長林瑞明曾指出：

文學史料的蒐集整理，是國家台灣文學館的重要使命，我們責無旁貸，特別是作家全集的出版，更是最能展現台灣文學豐碩、多元的成果，今後我們將持續努力於作家全集的整理工作，以期讓文學國度的版圖更欣欣向榮。¹⁴

國家文學館積極主導許多作家全集的出版工作，尤其是經費的大量挹注，甚而委託民間單位組成一編輯小組，進行作家全集的編輯出版。如出版《張秀亞全集》（2005年3月）的國家台灣文學館館長林瑞明表

¹³ 邱坤良：〈序—向台灣文學的前行者致敬〉，《葉石濤全集1—小說卷》（台南：國立台灣文學館·高雄市政府文化局，2008年3月），頁3。

¹⁴ 林瑞明：〈序〉，《張秀亞全集1—詩卷》（台南：國家文學館，2005年3月），頁4。

示：「因為全集出版昂貴，他認為由政府出錢，民間團體來編是一個值得肯定的方式。」¹⁵財團法人台灣文學發展基金會董事長王榮文表示，接下《張秀亞全集》的編印工作，這是政府和民間合作最好的示範。此外國家台灣文學館更協助出版了《葉笛全集》（2007.5）、《趙天儀全集》（2010.9）、《錦連全集》（2010.10）、《楊雲萍全集》（2011.2）等。有了國立台灣文學館的推動，使台灣出版的作家全集更加有系統，編輯上也更加嚴謹，相對能動用的資源也更多。誠如陳長房所言：

整體而言，作家全集的出版，需要為數不少的學者專家長時間的投入，進行詳盡的版本校對校勘，周全的文本注譯，評析性的總論與各單一作品的導論等，恐怕以市場考量優先的一般出版社，無法承擔此一重要的文學志業。¹⁶

余政憲縣長指示所屬文化中心朱耀逢主任等予以大力支援，使《鍾理和全集》得以出版。《劉吶鷗全集》更成為海峽兩岸文壇、影壇合作的典範。《錦連全集》的編輯計畫由東海大學中文系副教授阮美惠老師主持，邀請李魁賢、陳鴻森、張德本擔任顧問。

葉石濤出生府城台南，在府城受教育，卻成了舊城（左營）女婿，舊城和府城成了他生命中最重要的兩個城市，因此《葉石濤全集》由台南市的國立台灣文學館和高雄市政府文化局共同合作，委由「財團法人文學台灣基金會」執行。葉菊蘭對於《葉石濤全集》能由不同城市相互合作，認為是值得肯定的，她說：

早在「國家台灣文學館籌備處」成立之前的籌備單位—「國立文化資產保存研究中心籌備處」，便著手《葉石濤全集》的前期編制計劃，並由「國家台灣文學館籌備處」接手完成。現在能由葉石濤先

¹⁵ 楊錦郁：〈美文大師張秀亞全集出版〉，《聯合報》2005年3月13日，C6版。

¹⁶ 陳長房：〈饜足知性的好奇—試論英美作家全集的纂輯〉，《文訊》（第155期），頁44。

生生命中最重要的一個城市的文化機構一位在台南市的「國家台灣文學館籌備處」和高雄市政府文化局，攜手完成《葉石濤全集》的出版，允為台灣文學最值得紀念的一件事。¹⁷

《楊逵全集》成功地結合了日本與台灣的台灣文學研究專家，在編輯委員的選聘，開創了跨國界、跨世代、跨學校的合作研究模式。由中央研究院文哲所主導，由跨國際、跨學院內外的「楊逵全集編譯委員會」負責實際的編譯工作。且在編輯工作展開後，陸續又有熱心人士陸續提供楊逵部分散佚的手稿，原訂出版八卷的楊逵全集，增加至最後的14卷¹⁸。

「楊逵全集編譯計畫」是國家學術單位透過計畫案、經費補助的方式編譯出版個別台灣作家全集的濫觴，此後依此模式的作家全集陸續完成。《張我軍全集》更是海峽兩岸共同合作完成的作品。陳信元在〈播下文化啓蒙種籽的先覺著——張我軍〉一文中，指出：

張光正謙稱《全集》有眾多絕跡多年的詩文，「都是台海兩岸有關學者和親友共同收集、發掘的成果。」但從《全集》有條不紊的分輯，既可管窺張我軍在臺灣新文學運動中搖旗吶喊的身影，還可發現他對臺灣社會、文化、政治及民族問題的思考與批判。張克輝在〈全集·序言〉中強調：「這部集子的出版，可為兩岸中華文化傳承、交流史的研究，也為當年中日兩國文化交流史的研究，提供珍

¹⁷ 葉莉蘭：〈序—鎮市文寶葉石濤〉，《葉石濤全集1—小說卷》（台南：國立台灣文學館·高雄市政府文化局，2008年3月），頁2。

¹⁸ 《楊逵全集》台灣文學館出版 2001年、第一集 戲劇卷上冊、第二集 戲劇卷下冊、第三集 翻譯卷、第四集 小說卷1、第五集 小說卷2、第六集 小說卷3、第七集 小說卷4、第八集 小說卷5、第九集 詩文卷上冊、第十集 詩文卷下冊、第十一集 諺語卷、第十二集 書信卷、第十三集 未定稿卷第十四集 資料卷：回憶錄、演講及口述作品／訪談、筆談、座談會記錄／其他／補遺／年表／楊逵作品目錄／楊逵研究資料目錄／索引。

貴的資料。」這個評價是客觀、公允，絲毫無溢美之辭。¹⁹

負責編輯《楊雲萍全集》的助理研究員林佩蓉表示：

《楊雲萍全集》歷經數年時間蒐集、整理手稿、文獻，期間獲得成功大學歷史學系林瑞明教授、中央研究院台灣史許雪姬教授大力支持，擔任主編工作，其中許教授更在百忙之中，費心替全集校對、校勘，並給予台文館很大的支持與指正，其嚴謹的學術研究態度，令人敬佩。此外台文館研究典藏組的同仁，就個人專業領域上給予協助，全集內容包括日文作品、古典詩、羅馬字書目藏書提要等，大家協力就日文、古典詩、台語文的專長上進行校對，其他現代文學、著作年表也多再三比對。²⁰

由此可知，今日的作家全集，已是藉由政府、學術單位和民間的多方戮力合作，各發揮其所專擅之項目，共同完成此深具意義的文化工程，也為後代子孫保存珍貴的文化資產。

面對今日政府的協助製作作家全集，與昔日單打獨鬥的編輯出版方式對比，真是不可同日而語，無怪乎鍾肇政要喟嘆而言：「有『官方資源』可資運用，凡事都似乎做起來輕而易舉。是我們這一輩人過去幾十年間，都無法想像的事。於是，免不得又有一番『恍同隔世』的感慨了。」²¹

三、成品形式與行銷

印刷紙本的保存，原本即有其限制。如今社會是資訊網路的時代，數位化技術和網站的普及，使文學可依託數位化、資訊化平台進行發展。電

¹⁹ 陳信元：〈播下文化啓蒙種籽的先覺著——張我軍〉，《出版與文學——見證二十年海峽兩岸文化交流》（天津：天津古籍出版社，2004年10月），頁86。

²⁰ 參網址http://www.nmtl.gov.tw/index.php?option=com_content&task=view&id=2506&Itemid=15 2012年8月18日查詢。

²¹ 鍾肇政：〈序〉，《鍾理和全集1》（台北：客委會，2003年12月），頁4。

子文獻、網站，已經是我們這個時代的獨特優勢。且亦能提供讀者不同以往的嶄新閱讀感受。

因此台灣文學作家全集也跟上數位時代腳步，部分作家全集也提供了光碟片甚至網站的建置，以延長書籍的壽命。

1. 數位化保存—光碟片

由於數位媒體的崛起與普及，作家全集也有以數位出版的商品形式呈現。在1998年的法蘭克福國際書展上，一些出版社甚至已經停止提供紙張書目，全部以電子出版物形式代替，可見書籍的出版形式轉變之快。

以光碟儲存書籍內容，不僅依然能保留原版面貌，更省略書籍的厚重，有助於學者研究參考。且光碟亦有攜帶方便的優點。《王昶雄全集》文化局製作一份光碟版資料檔，內有十一冊的全部文字及日文創作。《張文環全集》除了以書面形式出版中文全集之外，另有製作光碟，將張文環所有日文作品以及手稿（包括未刊稿與校訂稿）原跡呈現。

2. 建置專屬網站

數位化技術將文字轉變成電子化，在不同載體之間流動和顯示，可提供數位閱讀服務，擴增閱讀人口。如文建會贊助遠流出版社將《柏楊全集》數位化，把已出版的紙本內容數位化成電子書的模式，放在文建會建置的國家文化資料庫中，供民衆上網閱覽。這類的電子書雖然缺少與讀者之間的互動性，但卻為研究者帶來極大的便利性。



網址為：http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/website/site4/BY_Collect/index.htm

圖1 柏楊全集數位化知識庫與全文標示處理 文建會 - 國家文化資料庫

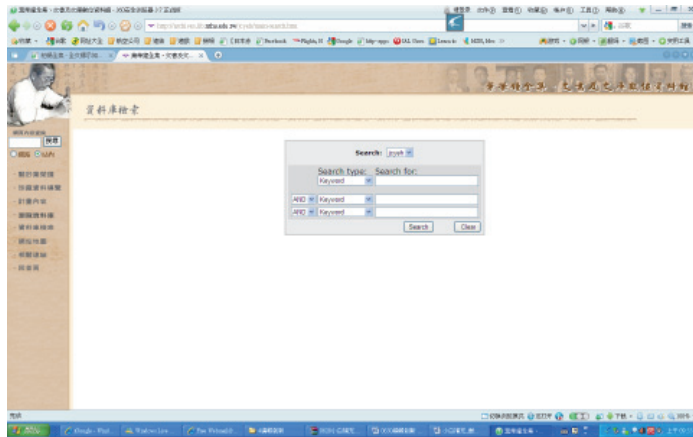
有些台灣文學作家全集甚至涵蓋在作家專屬網站中。如2004年5月清華大學圖書館以「『葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館』之建置」計畫，加入國科會數位典藏公開徵選計畫行列，共計三年期程完成「葉榮鐘先生捐贈資料」數位化工作，並以數位成果為基礎，架設「葉榮鐘全集、文書及文庫數位資料館」網站，免費提供各界使用。網站內容有葉榮鐘的手稿、朋友來往信札、藏書及家居文物等等。透過數位媒體工具，適當地安排圖文的位置與閱讀方式，增加互動功能效果，讓閱讀者在作家專屬網站中，可以獲得與閱讀傳統紙本時更不一樣的閱讀體驗。此外這些作家全集網站，不僅呈現全集的內容，還提供了查詢的功能，可讓讀者馬上查詢所需之資料。也增加了研究者搜尋資料的便利性。



網址為：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>
圖2 葉榮鐘全集文書及文庫數位資料庫 首頁



網址為：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>
圖3 葉榮鐘全集文書及文庫數位資料庫 內容



網址為：<http://archives.lib.nthu.edu.tw/jcyeh/>

圖4 葉榮鐘全集文書及文庫數位資料庫 檢索功能

3. 數位內容整合方案－電子書

隨著數位出版的趨勢發展，許多出版社陸續推出電子書，電子書的形式較不會面臨傳統出版業常遇到的一些問題，如缺貨或絕版等。因此，數位出版的模式在近幾年逐漸的受到大眾的喜愛。如聯經出版社與聯合線上共同推出千本電子書，將作家的作品都推出電子書。華藝中文電子書平台系統也提供許多現代文學的電子書。



網址為：<http://www.airitibooks.com/>

圖5 華藝中文電子書平台系統網站 賴和全集

政府單位也提供許多電子書的閱讀，當然也提供台灣文學作家的全集。如國家圖書館推出的數位出版品平台系統、國立台中圖書館—電子書服務平台等皆提供數位閱讀。



網址為：<http://ebook.ncl.edu.tw/webpac/bookDetail.jsp?id=1696&Lflag=1&tuple=1>

圖6 國家圖書館—數位出版品平台系統 電子學全集



網址為：<http://ebook.ncl.edu.tw/webpac/bookDetail.jsp?id=1696&Lflag=1&tuple=1>

圖7 國立台中圖書館—電子書服務平台 賴和全集

拜科技與硬體等相關產業的進步，使訊息在接收的載體上也跟著推陳出新，作家作品從早期的紙本型式演化到可使用電腦來接收訊息，提供電腦、平板電腦、智慧型手機等跨載具閱讀，期待未來作家全集也能全面推出數位化形式，以便將作家們優異的作品延伸到數位世界，擴大華文數位出版品的市場至海外。

另外，由於目前為了因應能在各類裝置，如：電腦、平板電腦、智慧型手機等跨載具上閱讀數位媒體內容，因此下一代的網頁語言之Html5.0規範是下一波影響線上電子書閱讀人數會大幅增加的重大關鍵。因為Html5.0本身支援各類影音媒體跨平台呈現(被閱讀)之能力，同時最近比較常被使用的一種網頁(數位內容)設計概念，叫做 Responsive Web Design (RWD)，這個技術簡單來說就是利用 CSS3結合Html5.0 的技術，做到相同的數位內容能夠自動符合各類型不同的閱讀裝置的螢幕尺寸、使用不同尺寸的裝置觀看該數位內容時，系統就會自動針對目前所使用的裝置條件，為讀者呈現符合該裝置最合理且最適讀性的版面編輯呈現，上述新技術都是未來數位電子書發展的利基，而此也更能讓數位出版廠商能更容易且普

遍地推廣相關數位內容與電子書產品，這對於台灣文學作品之收藏與推廣更具有推廣之效。

4、網路行銷通路

作家全集的編輯出版，不僅著眼於作品的學術價值和藝術價值，還要放眼於作品的社會作用和讀者效應。文學社會學重要倡導人埃斯卡皮曾提及：「文學事實中，除了作者和讀者外，還有一個重要的部分——即發行行為，也就是文學傳播的現象。唯有透過傳播，這個兼具藝術、技術和商業特性等極為複雜的傳送器，才能將『生產』部分作者寫的作品，傳到『消費』部分讀者的手中。」²²

昔日，對於作家全集的宣傳促銷及發行相當薄弱，如高雄縣文化中心雖然整理出版了《鍾理和全集》，事實上並無存書供應讀者。出版以後，也僅分發全國各級學校和公私立圖書館。如今許多的網路書店，將出版品利用網路來傳遞，使書籍訊息取得更為便捷與容易。忙碌的現代人也喜歡在虛擬書店購書，因此許多網站書店也提供了作家全集的書籍資料。這種以數位化技術為載體，供給讀者訊息與進行交易的方式，為作家全集的出版帶來了新的行銷機會，使台灣文學作家全集的販售管道不再侷限於傳統的實體通路。

如「新版鍾理和全集」出版後，除分贈各圖書館外，並委由國家書店、青年書店、南天書店、五南文化廣場、秀威資訊科技公司販售推廣外，在虛擬書店亦可購得。

²² 林積萍：〈埃斯卡皮「文學社會學」的理論探析〉參<http://192.192.77.122/ftp/20120410024156.pdf> 2012年10月3日查詢。



網址為：[http://www.books.com.tw/exep/prod/booksfile.](http://www.books.com.tw/exep/prod/booksfile.php?item=0010434914)

php?item=0010434914 圖8 博客來網路書店 新版鍾理和全集

結語

「編輯是社會精神產品物態化生產過程中的一個中間環節，它以滿足社會對精神產品的文化需求為目的，是進行社會精神產品生產的規劃設計、編選組織、審讀評價、加工處理等相關工作，以使之適於保存和傳播的創造性的精神勞動。」²³作家相關文獻的編輯、製作、出版，既要利用現代化的手段整理編輯，也要放眼於作品的流通性，如此才能發揮它的社會作用和讀者效應。台灣文學作家全集的製作即在此前提下，進行作品的「再創作」。

台灣文學作家全集的編輯、出版，是在維持傳統中求創新，展現了具時代特點和個體價值的創新精神。這些作家全集的編輯、出版，相信對於台灣文學的研究探討是具指標性意義的。若能結合更多專業領域的人才、

²³ 余敏主編：〈編輯學產生的歷史沿革〉，《出版學》（北京：中國書籍出版社，2002年5月），頁73。

智慧及資源，同心戮力，重視專業性的品質，加上良好的傳播發行管道，相信作家全集不失為讓文學永久流傳的具體做法之一。

參考書目

專書

- 張良澤編：《王詩琅全集》（高雄：德馨室出版社，1979年6月）
- 呂興昌編：《林亨泰全集》（彰化：彰化縣立文化中心，1998年9月）
- 余敏主編：《出版學》（北京：中國書籍出版社，2002年5月）
- 陳信元：《出版與文學——見證二十年海峽兩岸文化交流》（天津：天津古籍出版社，2004年10月）
- 葉瓊霞編：《葉笛全集》（台南：國家台灣文學館籌備處，2007年5月）
- 周海波：《傳媒時代的文化》（北京：人民文學出版社，2007年8月）
- 鍾鐵民：《新版鍾理和全集》（高雄：高雄縣政府文化局，2009年3月）
- 阮美慧編：《錦連全集》（台南：國立台灣文學館，2010年10月）

報紙、期刊論文

- 楊錦郁：〈美文大師張秀亞全集出版〉，《聯合報》2005年3月13日，C6版。
- 李瑞騰：〈作家是社會的資產—關於《張秀亞全集》〉，《自由時報》第47版，（2005年年3月23日）。
- 陳萬益：〈現階段台灣文學的建設工程—談日據時代作家全集的編纂〉，《文訊》（第155期），頁34。

A【僅收單人具代表之單一文類】

編號	全集名稱	出版日期	出版社	有異文並置	多重史料蒐羅(含信·日記)	親屬協助參與	跨界合作	成品形式數位化
1	言曦散文全集	1975年4月	台灣中華出版社					
2	郭衣洞小說全集	1977年8月	星光出版社			√		
3	呂赫若小說全集	1995年7月	聯合文學出版					
4	鄭清文短篇小說全集	1998年6月	麥田出版社			√		
5	李喬短篇小說全集	1999年8月	苗栗縣立文化中心			√	√	
6	詹冰詩全集	2001年12月	苗栗縣立文化中心					
7	陳千武詩全集	2003年8月	台中市政府文化局	√				

8	呂赫若 小說全集	2006 年3月	INK印刻 文學出版社				√	
9	吳新榮 日記全集	2007 年11 月	國立臺灣 文學館			√	√	
10	林芳年 小說全集	2008 年7月	南方華人 出版社			√		
11	商禽詩 全集	2009 年4月	INK印刻 文學出版社					
12	洛夫詩 歌全集	2009 年4月	普音文化 出版社					

B【單人各式文類兼收】

編號	全集名稱	出版日期	出版社	有異文 並置	多重史料 蒐羅 (含書信、 日記)	親屬協 助參與	跨界 合作	成品形 式數位 化
1	覃子豪 全集	1965 年	覃子豪全 集出版委 員會					

2	徐訏全集	1966年10月	正中出版社					
3	鍾理和全集	1976年11月	遠景出版社					
4	賴和全集	1979年	前衛出版社		√	√		
5	賴和先生全集	1979年3月	明潭出版社					
6	王詩琅全集	1979年6月	德馨室出版社					
7	駱香林全集	1980年5月	花蓮縣文獻委員會					
8	李敖全集	1980年6月	四季出版社					
9	吳新榮全集	1981年	遠景出版社		√			
10	林語堂全集	1982年12月	德華出版社					
11	林語堂全集	1983年12月	金蘭出版社					

12	古丁全集	1983年6月	秋水詩刊社					
13	楊喚全集	1985年5月	洪範書店		√			
14	李敖全集	1986年4月	遠流出版社					
15	鍾理和全集	1988年	遠景出版社					
16	李莎全集	1994年8月	海鷗詩社					
17	方祖燊全集	1996年12月 (v14-2010年10月)	文史哲出版社					
18	巫永福全集	1996年5月	傳神福音社	√		√		
19	鍾理和全集	1997年10月	春暉出版社					
20	鍾理和全集	1997年10月	高雄縣立文化中心		√		√	

21	無名氏全集	1997年12月	中天出版社					
22	陳秀喜全集	1997年5月	新竹市立文化中心				√	
23	張深切全集	1998年1月	文經社	√				
24	楊達全集	1998年6月	國立文化資產保存研究中心籌備處	√	√	√	√	
25	張純甫全集	1998年6月	新竹市立文化中心				√	
26	林亨泰全集	1998年9月	彰化縣立文化中心	√		√	√	
27	無名氏全集	1998年10月	文史哲出版社					
28	鍾肇政全集	1999年	桃園縣文化局		√		√	
29	孫觀漢全集	2000年1月	九歌出版社		√			
30	柏楊全集	2000年3月	遠流出版社		√			√

31	葉榮鍾全集	2000年8月	晨星出版社	√			√	√
32	蔡培火全集	2000年12月	吳三連臺灣史料基金會出版					
33	李魁賢詩集	2001年12月	行政院文化建設委員會				√	
34	劉吶鷗全集	2001年3月	臺南縣文化局		√		√	
35	張愛玲典藏全集	2001年4月	皇冠出版社					
36	洪醒夫全集	2001年6月	彰化縣文化局				√	
37	張文環全集	2002年3月	臺中縣立文化中心		√	√	√	√
38	張我軍全集	2002年6月	人間出版社		√			
39	王昶雄全集	2002年10月	臺北縣文化局	√		√	√	√
40	李榮春全集	2002年12月	晨星出版社		√		√	

41	吳三連全集	2002年12月	吳三連臺灣史料基金會					
42	七等生全集 2000-2003	2003年10月	遠景出版社					
43	鍾理和全集	2003年12月	行政院客家委員會					
44	陳千武全集	2003年8月	臺中市文化局				√	
45	張秀亞全集	2005年3月	國家臺灣文學館		√	√	√	
46	龍瑛宗全集	2006年11月	國家臺灣文學館籌備處	√			√	
47	葉石濤全集	2006年12月	高雄市政府文化局.國家臺灣文學館籌備處	√			√	
48	楊喚全集	2006年4月	洪範書店					

49	葉笛全集	2007年5月	國家臺灣文學館籌備處	√			√	
50	瓊瑤全集	2007年7月	皇冠出版社			√		
51	龍瑛宗全集(日文版)	2008年4月	國立臺灣文學館				√	
52	新版鍾理和全集	2009年3月	高雄縣文化局				√	
53	新版鍾理和全集	2009年6月	春暉出版社					
54	錦連全集	2010年10月	國立臺灣文學館	√		√	√	
55	趙天儀全集	2010年9月	國立臺灣文學館				√	
56	墨人博士作品全集	2011年12月	文史哲					
57	楊雲萍全集	2011年2月	國立臺灣文學館	√	√		√	

58	葉榮鐘 全集	2012 年6月	晨星出版 社					
59	李敖大 全集	無記 載	榮泉出版 社		√	√		

佛教生命倫理略論

李 可 昕*

摘 要

佛教生命倫理學是研究因生命科學（醫學、基因、生化研究……等）所引起的倫理議題，從佛教基本的概念——緣起與慈悲做為思考的起點，進而確定其中的佛教生命倫理內涵及意義。在面對當前生命倫理有關的諸多兩難問題，透過上述研究的初步成果，以期激發出可能的因應與解決之道。

爲了要使二十一世紀的社會更好，佛教倫理是極爲重要的，在佛教教理，充滿了尊重人的精神，及日常倫理的實踐性。

佛學是探究人性的學問，從今以後指導人類理念的，不是西洋的思想，而是東方的思想，尤其是佛教的思想。今日佛教的價值，可說正廣爲全世界所考量著，而佛教倫理必能爲我們提供一個光明的未來。

關鍵詞：生命倫理學、佛教生命倫理學、緣起、慈悲

* 作者係國立空中大學兼任講師、玄奘大學兼任講師

The General Description of Buddhist Bioethics

Lee, Ko-Hsin*

ABSTRACT

Buddhism bioethics is an ethics subject, which researches and applies Buddhism principle to ethical issues caused by bioethics (medicine, gene, biochemistry research and so on).

We will take Buddhism's basic concept (the origin principle and the compassion) as the foundation of thoughts, and then confirm the connotation and significance of Buddhism bioethics.

When facing various life ethics related dilemma, with the Preliminary achievement from above research, we can expect to come out with possible solutions.

In order to better the 21st century societies, Buddhism ethics is extremely important. Buddhism is filled with the spirit of respect others and the fulfillment of daily ethics.

The Buddhist studies the human nature. The one that will govern

human's thoughts in the future is Eastern world's thought, Buddhism's thought in particular, not Western world's thought. At the moment, Buddhism's value is widely considered by the world and the Buddhism ethics will be able to provide a bright future for us.

Keywords : bioethics ; Buddhist bioethics ; origin principle ;
compassion

前言

「倫理」，簡單講就是處理人際關係所應遵守的理論、準則，是有關「應該如何做人或生活」的一切理想、原則或實踐，故「倫理學」就是研究「倫理」與「道德」的學問。所謂的生命倫理學則是指與生命相關的道德價值判斷議題，及規範尊重所有的生物生命之原則。

佛教生命倫理是佛學與生命倫理相結合的學問，是佛學研究的一個分支學科。它是從生命倫理的角度去研究佛教，去探究佛教中究竟包含了哪些生命倫理思想？佛教在個人生命態度及社群倫理、倫理思想、兩難問題的討論上，有哪些自己的見解？其基礎是什麼？特色是什麼？對現代生命倫理有何裨益？如何將這些思想應用於生命倫理中？

佛教關心的重點是一切與「生命」相關的議題，而這些議題會影響生命倫理學的基本分析，例如：應該採取何種政策、何種因素彼此之間是相關聯的、彼此的影響，這些元素可以協助生命倫理學調整思考問題時所產生的偏見，與增加思辨的方向。所以在面臨抉擇時給予觀念分析，佛教生命倫理呈現不同的形態，而有可能提供當今世界一些不同的思考方向。

研究方法

本文主要以文獻分析法為主，先整理過去生命倫理學出現的三種方法：倫理學的應用、經驗的研究、跨學科的研究等，同時以整合的研究做為生命倫理學的方法論¹，透過對研究範圍內的經典閱讀，進行歸納、整理、分析和比較，並試圖對佛教生命倫理觀與西方生命倫理作一比較性之描述，再以文獻解讀作為研究之角度，探討佛教如何在與社會實際情形結

¹ 楊國鑫，〈命倫理學的一個方法論的建議〉《應用倫理研究通訊》第31期，（中央大學哲學研究所：2004）。

合，進而從事相關義理的詮釋與批判，期能呈現出佛教生命倫理之要義與特色。

此外本文主要引用生命倫理學者Tom L. Beauchamp 及 James F. Childress，提出的自主(Autonomy)、行善(Beneficence)、不傷害(Nonmaleficence)及正義(Fairness)，四原則作為本文主題討論的主軸，引出佛教的生命倫理原則。在這四條原則之中，不傷害原則和行善原則在醫學倫理學中起過重要的歷史作用，而自主和正義原則在傳統醫學倫理學中則被忽略了，只不過隨著現代生命倫理學的發展才變得突顯起來。這四項原則也就是所謂的「共同道德性理論」以及「原則主義」，強調嘗試掌握諸道德的共同性，而不以任何單一思想奉為最高原則，依經驗法則尋求普世可用的道德原則²，不只作為一種逐漸被廣泛的接受的普世原則，並已經成為許多倫理教育和臨床醫學研究的倫理指導。

客觀上講，四原則說並非該書作者Tom L. Beauchamp 及 James F. Childress的首創，它是建立在探討歷史，及由之前若干理論的批判和吸收的基礎之上的，作者在書中運用西方分析哲學的方法，結合醫學實際案例，對每個原則做了比較充分的敘述。

這些原則的重要性有兩方面，一是它們是較少爭議的行為規範，因為它們可說是一切道德理論都必須也必定認可的一般行為守則。它們通常也受到高層的道德理論所支持或證成的道德原則，雖然可以容忍某些特殊情況下的例外³，但其引申之應用可涵蓋了生命倫理領域中絕大多數的議題。

結果與討論

² Tom L. Beauchamp and James F. Childress: Principles of Biomedical Ethics (5th ed). (New York, Oxford Univ. Press, 2001), pp102-111.

³ 李瑞全主編，《儒家生命倫理學》（台北：鵝湖，1999），頁31。

一、生命倫理

自古希臘傳承至今的哲學道統，從1960年代起漸漸從西方文明的主流地位退出，取而代之的是應用倫理學(Applied ethics)的發展，因此倫理學研究者開始思考，如何應用倫理學原則來解決人生的實際問題⁴。

生命倫理學(Bioethics)是探討生命科學(包括生物學、醫學、遺傳學、醫療照護等)領域中所發生之各種道德問題，屬於應用倫理學(Applied ethics)的一門；而應用倫理學乃是應用道德哲學(Moral philosophy)的原則與方法以探討人類生活中的實務問題(Practical problems)。生命倫理學是不同於傳統的醫療倫理(Medical ethics)，早期醫療倫理強調醫德是醫生的倫理行為，例如著名的西波克拉底(Hippocrates約B.C460-B.C370)的《誓言》⁵即是最早期醫生的倫理，強調的是醫生在醫療時面對病人的道德與義務，以及做為一位醫生應有的品德。

到1948年，此古老的誓言由於不能完全適合現代社會，已被「世界醫學會」(the World Medical Association)所訂的「日內瓦宣言」(Declaration of Geneva; 1948, 1968, 1983)取代，一般也稱為「醫師誓言」。此後，「世界醫學會」也因應時代需求與醫學的發展，陸續制訂各種「宣言」(Declaration)與「聲明」(Statement)。例如：對於戰爭時的醫療行為、政府的健康政策之擬定、城鄉的醫療資源的公平性、家庭計畫、腦死與器

⁴ Honderic, T., ed. The Oxford Companion to Philosophy. NY: Oxford University Press 1995: 42-43.

⁵ 「准許我進入醫業時：我鄭重地保證自己要奉獻一切為人類服務；我將我的師長應有的崇敬與感戴；我將我的良心和尊嚴從事醫業；病人的健康應為我的首要顧念；我將尊重所寄託予我的秘密；我將盡我的力量維護醫業的榮譽和高尚的傳統；我的同業應視為我的同袍；我將不容許有任何宗教、國籍、種族、政治或地位的考慮介入我的職責和病人間；我對人類的生命，自受胎時起，始終寄予最高的尊敬；即使在威脅之下，我將不運用我的醫學知識去違反人道。我鄭重地、自主地以我的人格宣誓以上的誓言。」希波克拉底乃古希臘醫者，被譽為西方「醫學之父」，在希波克拉底所立的這份誓詞中，列出了一些特定的倫理上的規範。今日醫界，雖不見得完全採用希波克拉底誓詞，亦常以希波克拉底誓詞為綱本，訂立新誓約，此誓之重要性，可見一斑。

官移植、人工流產、病人電子資料的隱私權、精神藥物之濫用、環境污染、參與死刑執行、器官移植的商業行為、人工生殖、基因工程與複製生物等有關問題，發布了各種醫事倫理的國際性規則。

當代生命倫理學之濫觴，理論上可以追溯到西元1945年第二次世界大戰後的紐倫堡大審（The Nuremberg War crimes Tribunal）。納粹醫師為其於二次大戰間，在集中營裡施行於猶太人及戰俘身上殘忍的人體試驗，受試者後來大多死亡或永久傷殘，此事件導致了1947年的紐倫堡宣言（Nuremberg code）及1964年的赫爾辛基宣言⁶（Declaration of Helsinki; 1964, 1975, 1983），紐倫堡宣言（Nuremberg code）首次明訂了人體實驗的十條倫理規範，而發生在美國的幾次不道德的人體試驗，也催生了1974年的貝爾蒙報告書（Belmont Report）⁷。

到了近代，由於醫學科學的進步，大型醫療機構的形成，因此，醫療行為有所改變，醫療倫理擴展到醫病的關係、醫療資源的分配、試驗性醫療的倫理道德、醫療的社會責任、國家的醫療政策…等等。社會參與公共事務議題討論與決策的層面擴大，再加上學科領域重整的知識發展趨勢，面對生命的醫療與研究行為所產生的倫理準則之論定，若只侷限於醫事人員的醫學倫理（Medical Ethics）的範圍，則太狹隘。於是，在美國從「醫學倫理」（Medical Ethics）逐漸發展成新的「生命倫理」議題與學科。

生命倫理研究在美國的發展區分為三個階段：從1960到1970年代中期，生命倫理主要的研究重點在人體實驗與研究過程中，必須先取得受試者「告知後同意」始可進行的道德必要性上。這個主題的討論到今天則擴

⁶ 於1964年提出的一個醫學倫理學宣言。其內容是規範醫學研究運用於人體時6項基本原則：1.接受測試者需要在清醒下同意。2.接受測試者需要對實驗有概括了解。3.實驗目的是為將來尋求方法。4.測試前須先有實驗室或以動物作試驗。5.由於是為將來尋求方法，若實驗對人體身心受損，需立即停止實驗。6.要先擬好測試失敗的補償措施，才可在合法機關的監督下，再由具備資格者進行實驗。

⁷ 貝爾蒙報告書（Belmont Report）：訂定「保護研究中人類受試者之倫理原則與綱領」，該報告將醫學區分為治療與研究，並揭櫫「人格的尊重（respect for person）」、「行善（beneficence）」及「正義（justice）」三基本原則，也解釋倫理原則如何應用於規範研究行為。

大到人類基因體、胚胎與胚胎幹細胞的研究上；從1970年代中到1980年代中，生命倫理的研究主題則因應器官移植醫學的發展，主要集中在對生、死以及人概念的再定義上；從1980年代中之後，生命倫理則對醫療資源的分配問題有較多討論⁸。近年來的基因遺傳工程與基因改造產業（農產、畜產）更是挑起了社會對生命價值的討論，生命倫理學包含所有與生命科學有關的倫理議題，如醫學、人類學、社會學、生物學、農業學與環境科學，生命倫理學強調如何尊重所有的生命，並提供生命與生命之間適當的相處原則。

道德的一個重要特性，即道德的客觀性和社會性，會發揮重要的影響力。這種道德要求即表現為許多共同的行為原則，縱使不同文化、民族和歷史的社會之間，仍有許多共通的行為原則。雖然不同的社會對於如何表現這種種行為的方式或有不同，或不同時代有不同的重點或方式，甚至在極端的情況下也有若干灰色地帶可容爭議或變通，但是，整體而言，共通性仍遠大於差異性。這種構成我們日常道德行為規範的法則，即是一種普遍認可和社會一般客觀認可的道德原則⁹。這些道德原則被統整為若干基本的倫理原則，旁及各種重要的倫理。

二、佛教生命倫理與生命倫理四原則

佛法的核心議題之一，正是從有情生命的組成，透視生命的實相，關切的重點本是以「有情」為立義大本，所以佛教倫理學，大部分還是著重「生命倫理」¹⁰。

佛教教義中有兩大要點：第一是「緣起論」，第二是「護生觀」。「緣起論」是精密的「因果律」，佛法以此為總綱，解明世間生成與還滅的原理，此中蘊涵著自作自受，共作共受的「公正」的原則。其次，「護生觀」是佛法中一切倫理規範的終極精神，此中蘊涵著消極的「不

⁸ Fox, Renee C, & Swazey, Judith P, Spare Parts: Organ Replacement in American Society (New York Oxford University Press, 1992)

⁹ 李瑞全主編，《儒家倫理學》（台北：鵝湖，1999），頁31。

¹⁰ 釋昭慧，《佛教規範倫理學》（台北：法界出版社，2003），頁138-139。

傷害原則」乃至積極的「仁愛原則」。而這些原則，又都立基於「心為主導性——自律原則」的基礎之上，亦即：緣起論是要以生命具足「自由意志」的基礎原則，來建構一套護生哲學的¹¹，故生命倫理四原則——自主(Autonomy)、行善(Beneficence)、不傷害(Nonmaleficence)、及正義(Fairness)的概念可在佛教倫理思想內找到其脈絡。

以下分別簡介其內容，援引佛教倫理與之對照比較，並嘗試從佛教的角度討論此四項原則。

(一) 自主原則

1. 自主

自主的基本內容是：每個人對具有自律能力的行動者，都必須賦予同等的尊敬與接受其自律的決定¹²；此外，也可以另一種消極的方式來陳述：自主的行動不應受到他人的控制性限制¹³。這表示每個人都有自主自律的權利，其自主行動是他人不可加以阻撓或制約的，所以尊重自主原則除了尊重個人自決外，還要保護喪失自主性的個人。

自主性有兩個要素：要求人們有思考行為計畫，並有能力把計畫付諸實現。醫學倫理學雜誌主編 Ranna Gillon 將自主性分為思想的自主(Autonomy of thought)、意志的自主(Autonomy of will)、行動的自主(Autonomy of action)三種方式，即採理性自主行為之前，必須經過此三個程序，以理性思考開始，隨後配合自己的意志作出自己認為正確或符合自己利益的選擇，繼而付諸行動。

另外「自主」基本上意指一個行動者對自己的行為有完全的自主權利與能力，即不受他人或任何外力，不管是有形的或無形的拘束；而且，這種自主能力的表現也是具有自我約制和規範的行為，即不是只就自己個人

¹¹ 釋昭慧，〈佛教規範倫理學〉（台北：法界出版社，2003），頁51-52。

¹² Tom L. Beauchamp, James F. Childress, 《Principles of Biomedical Ethics》(5th ed). (New York, Oxford Univ. Press 2001), pp123-132

¹³ Ibid, p.126.

利益或欲求，而不管他人所具有的同等的權利的行爲。¹⁴故所謂「尊重自主原則」是指尊重一個有自主能力的個體所做的自主的選擇，承認該個體擁有基於個人價值信念而持有看法、做出選擇並採取行動的權利。

2. 自由意志與業力

而佛教認為意志的衝動會引發言行的造作，言行的造作結果又會反過來影響意志的運作，若依佛教業論而言，我們所造作的活動，都會在心理上留下影響，即所謂的行爲餘勢，也就是業力，此行爲的潛在餘力，遂成爲決定下一次活動的因。因此，生命活動與心理活動之間的交互影響可說是沒有停息的一刻，這也就是佛教的業報法則，所有所作所爲所有的結果將反射回到自己的身上¹⁵。按此業報法則的「自作自受」，不僅強調了個體自律的必要性，同時也肯定了成敗盛衰的個人遭遇並非出於神意、偶然、命運、不可知力，使個人的道德自律避免了神意論、宿命論、偶然論、不可知論的干預。由於對業報法則的認識，個體對作爲業果的人生遭遇有了理性的認識，進而對造成未來苦樂的業因有了自主的力量，從而擺脫了生命的荒謬與虛無，並賦予各生命體以意義和尊嚴。於是，道德的選擇成爲了個體的必然選擇，倫理也不再只是束縛人的社會公約，它更內化爲人接受道德信條的自覺，個人行爲的善惡選擇便有了堅實的基礎和明確的方向¹⁶。

3. 自主與無我

在哲學思考方面，佛教對照於西方思想中有關「自我」的「主體」「自由意志」觀念，本文整理兩種論點來討論：一是從「無我」的觀點，二是從「緣起」來論。

首先佛教的無我論（或稱靈魂非有論）是緣起論的推論，也是分析五蘊所得到的自然結果，佛陀不承認有恆常不變的我（主體、靈魂），「自

¹⁴ 李瑞全，〈基本的道德原則〉（〈http://www.ncu.edu.tw/~phi/teachers/lee_shui_chuen/index.html〉）《李瑞全老師的個人網頁》。

¹⁵ 楊琇惠（2000）《阿含經業論研究》，師大國文研所碩士論文。

¹⁶ 哈磊，佛源編著〈佛教業報法則與社會倫理建設〉《大乘佛教與當代社會》（北京：東方出版社，2003），頁312。

主意志」的問題，在佛教哲學中是不存在的。以佛教最高的真理角度來講，因為整個的存在是相對的、有條件的是因緣和合、互為依存的，所以無法單獨自主。意志與其他思想一樣是緣生的。所謂「自主」，其本身就是相對的、緣生的。無論是肉體或精神方面，沒有一件事物是絕對自主的，因為一切都是相對的、互為依存的。自主意志的含義，是一個與任何條件及因果效應無關的意志。但是整個生存界都是有條件的（緣成的）、相對的、受因果律支配的。所以無法產生一個完全自主意志，或任何一樣事物，與條件及因果無關。但是佛教在論述時，常以真諦及俗諦兩者來開展同一命題，「有我」即是因應俗諦而言，而「無我」則是就真諦而言。所以在日常生活中，用「我」、「你」、「眾生」、「個人」等名詞的時候，不能因為實無「我」及無「眾生」等，而將以上名詞視為妄語。這些名詞在世俗共認的意義來說是真實的。但是，就最高的真理而言，卻是實際上並無「我」與「眾生」¹⁷。在《大乘莊嚴經論》裏就說：當知「補特伽羅」祇是假名安立（依世俗說，有所謂眾生），並無實義。¹⁸

事實上，佛陀不反對緣起中的相對主體和自主意志，從另一角度看緣起與自主意志是相容相成，並不形成如某些西方哲學中「自然」與「自主」的二律背反或壁壘分明。依緣起觀點來看，所謂「思考者和意願者」（主體）才真是無法把握的非存在之物，我們所能經驗的不過是那些流動的「思考和意願」等。依佛教理論，「意志」在緣生法中大體屬於「行蘊」的一種功能。這種功能對五蘊的活動有造作與統領的作用。但不論五蘊或心、意、識，都是緣起的生滅法。意志的活動仍是緣起中的生滅法而已，並無絕對性可言，所以不能有絕對的自由意志。人之有意志，可以自己造作行為，固然是經驗中的事實，但意志的背後不能預設有絕對常恆的精神體（主體）。因此根本無所謂「自我」，更無所謂「自我的實體性」。「心理過程」並非以自我或主體作它的「持久的後盾」，它只依緣

¹⁷ 羅侯羅·化普樂著，顧法嚴譯〈無我論〉《佛陀的啓示》（嘉義：香光尼眾佛學院，1990），頁22。

¹⁸ 《大乘莊嚴經論》卷18，收在《大正新脩大藏經》第31冊，（台北：新文豐書局），頁69。

起法而生滅。緣起中的「我」並非獨立自存的，它在某種程度上正是「其他事物的限定」。佛陀雖然並不作感官世界與理智世界，或自然與自由的區分，但依佛陀來看，人能為自己作出抉擇和決定，這樣的意志活動是經驗上可以也必須承認的¹⁹。

眾生依自己而作，即承認眾生有某種程度相對於他力的自己主宰性，這就蘊涵著眾生有某種程度相對的自由，而非完全被決定的。因此，也可以說在「自作」中，有緣起中相對的自由意志。面對生活經驗，在佛陀來說，相對的自由意志是經驗的事實，並無理解其可能性的困難。「自主」作為道德的條件，不是「預先假定」，而是當下的事實。佛教強調的是人的自主性意識與自我控制，它試圖把通過外在因緣對人的束縛，經由「戒」、「定」、「慧」，轉化為對內在的自由意志。它沒有排斥外在諸項因緣，但更注重由外向內的轉化過程。

（二）不傷害原則：

1. 不傷害

不傷害原則與眾生西方的醫學倫理格言「最首要的是不傷害」相呼應，人類也許沒有義務去造福他人，但有責任不傷害他人，在西方的醫學倫理思想中，不傷害的要求是源自古希臘希波克拉底誓言（Hippocratic Oath），是生命倫理學中一個源遠流長和基本的道德守則。當我們沒有能力去造福他人時，但有責任不傷害他人。不傷害原則基本上要求我們不應對任何人或物做成傷害，但是有時防止罪惡或傷害，消除罪惡或傷害，以至促進善事等，都成為不傷害的內容²⁰。

2. 不傷害與不殺生

尊重生命、不傷害生命，是佛教的基本倫理觀念，為此提出了「不殺生」的戒律要求，與「不傷害」原則相通，是佛教十惡戒之第一戒。並

¹⁹ 王開府，〈初期佛教之「我」論〉《中華佛學學報》第十六期（2003.09），頁1-22。（原文為「自由意志」為與前文自主原則連貫，故改成「自由意志」）

²⁰ Tom L. Beauchamp、James F. Childress，〈Principles of Biomedical Ethics〉（Oxford UPress, New York. 2001），p190

非只有佛教才說不殺生，釋尊當時的印度其他宗教也說不殺生。正統派方面，在佛教以前即已存在初期的《歌者·奧義書》中，提到婆羅門的五大義務：苦行、布施（不盜）、正行（不邪姪）、不殺、實語（不妄語），其中即有不殺生。又比佛教早先成立的非正統沙門耆那教中，也立不殺、不妄語、不盜、不姪、無所得等五大誓，這些與佛教在家五戒的不殺生、不偷盜、不邪姪、不妄語、不飲酒相似。尤其是耆那教和佛教一樣，將不殺生放在第一位²¹。《經集》：我與彼等亦相同，彼等與我亦無異，自己與彼相比較，不可殺害諸眾生。對於這段經文，中村元認為可指出道德的基礎，亦即建立「慈悲」，至少是消極面的不傷害的應然²²。

3. 不傷害與「護生觀」

「護生觀」表現在三個層次上，在第一層次共世間的護生上，不管是人、天、聲聞、緣覺、菩薩均應努力行善，儘量減少世界的惡，改變既有的因果關係，以期現生後世脫離痛苦，獲得快樂，這是自利心理、改善個人因果的護生行爲，以善性循環取代惡性循環的原理。在第二層次「解脫道」的護生上，謙恭受教，已脫離煩惱痛苦，獲得解脫而得究竟樂，但仍然以己利爲主、改善個人因果的護生行爲。在第三層次菩薩道的護生上，以菩薩利他的護生行動爲前提，發菩提心，行菩薩道，普濟衆生，改善世間（宇宙）的因果網絡，終於圓成佛道。這些護生觀，是基於緣起論的因果觀，是根源於（由表象看）緣起論的「相互依存」性和（由性質看）緣起論的「衆生平等」性，由此護生心，看到衆生平等，看到佛性平等——即一切衆生都可成佛，而生慈悲的菩薩心腸²³。

佛教承認一切衆生趨生畏死、趨樂避苦的本能，所以佛教反對殺生，是基於尊重這種「求生」本能的原則，因此佛教不僅堅持反對殺生的立

²¹ 水野弘元，〈水野弘元論文選集〉《原始佛教的生命觀》，（台北：法鼓文化，2003）。

²² 中村元，《原始佛教思想》上《中村元選集》第13卷，（日本：春秋社，1974）。

²³ 釋昭慧，《佛教倫理學》（台北：法界出版社，1995），頁62-71、76-80。轉引自：莊慶信，〈宗教倫理與環保倫理——基督宗教與佛教的對話〉《哲學與文化》（1998.06）。

場，而且還身體力行「護生」實踐。史懷哲（Albert Schweitzer）倡導的生命原則，主張所有的有機體，從微生物到人都有一種「生的意志」，因而具有正常道德感的人都將發現，關心所有生物的命運是自然而然的事情²⁴。他要求人們尊重生命，最好避免殺生，與佛教的不殺生戒相呼應。

4. 不傷害與自通之法

所謂「自通之法」是建立在「緣起」的法理上，明瞭到緣起相的相關性和緣起性的平等性，對眾生生起的悲憫與關懷；在此基礎上才能建立起友善的關係，和諧的社群。人不應該只顧追求自己生命的「快樂」或「效益」，而且必須依於「自通之法」的心理能力，以自他互體諒原則來平等照顧其他生命「快樂」或「效益」的需求。

世尊告婆羅門長者：我當為說自通之法，諦聽。善思，何等自通之法？謂聖弟子作如是學，我作是念，若有欲殺我者，我不喜，我若所不喜，他亦如是。云何殺彼？作是覺已，受不殺生，不樂殺生，如上說。²⁵

世尊清楚知道，如果有人想要殺害我，我一定不快樂，我會心生恐懼，我如果不喜歡如此，別人一定也是這樣，所以我怎可以去殺害別人的生命？當如此正確思維後，便會至誠受持不殺生戒，心中也不樂於殺生。

《法句經》中的《刀杖品》也提到「自通之法」：

一切懼刀杖，一切皆畏死，以自度他情，莫殺教他殺。
一切懼刀杖，一切皆愛生，以自度他情，莫殺教他殺。

此外根據業報說，由於每個人依據其行為的善惡，出生到善趣、惡趣等各種世界，所以不只是人類也好，其他動物也好，在生生世世的輪迴之

²⁴ 肖魏，〈母親與胎兒關係的倫理爭論〉，《應用倫理研究通訊》31期（2004.8）。

²⁵ 《雜阿含經》，收在《大正新脩大藏經》第2冊（台北：新文豐書局），頁273。

中，彼此有著父子兄弟的親緣關係。因此，即使是畜牲或蟲魚之類，過去也有可能是自己的親人，若殺害這些衆生，便是殺害過去的親人。如是，一切衆生在輪迴的過程中，彼此有密切地的關連，於是產生了不僅是人，連動物、蟲魚之類也不可任意殺害的不殺生思想²⁶。這與孔子說的「己所不欲，勿施於人」，「我不欲人之加諸我也，吾亦欲無加諸人」，有異曲同工之妙²⁷，從佛教觀點來看，一切生命都有生存和趨吉避凶的自然要求，傷害即意謂對其產生所厭惡的痛苦狀況，因而使受傷者得不到合理或適當的生長發展，或造成生命的缺憾，這都是對生命的一種扭曲或挫折。

在前面佛教的戒律上，也提及動機的考量也是列入所造之業是否嚴重的考量。從佛教觀點來看，是否殺生要看的是屬於意外還是蓄意謀殺，也就是動機的考量，在此也與康德所謂根本惡（Radical evil）的意思是相通的，對於惡意的傷害其產生的反道德意義和後果是更為嚴重的²⁸。所以佛教的善惡，更著重觀察起心動念，造業雖然表現在行爲上，但行爲的造作是先從心念起動的，沒有心念就不會造成行爲。大乘佛法更注重心意的動態關注，起了不善的心念能馬上發覺，就不會變成行爲；如果是善的意念，就讓它展現。

佛教戒殺生，主要是基於對每一個生命個體的尊重。「愛生惡死」是每一個生命的本能，當生命受到威脅時，自然會有保護、防衛、反擊、報復的行動。爲了不惱害衆生，於是有戒殺生的制定。殺戒中，以殺人爲重。而殺人，又以五個條件的完具與否來判定輕重：是人、人想、殺心、興方便、前人命斷。亦即殺人罪輕重的論定是以：對象是不是人、知不知

²⁶ 水野弘元，〈原始佛教的生命觀〉《水野弘元論文選集》（台北：法鼓文化，2003）。

²⁷ 魏德東，〈佛教的生態觀〉《美佛慧訊》第65期（2000）。

²⁸ 「根本惡」（radical evil）是康德在《Religion within the Limits of Reason Alone》（New York: Harper & Row Publ., 1960）一書首部提出此一名詞及探討相關的道德和人性論的問題。牟宗三先生中譯了這一部份，並加有相當份量的評註，以與儒家義相對照，可供讀者參考和理解。此中譯附於牟先生之《圓善論》（台北：學生書局，1985年），頁61-130。

道對象是人、有殺人動機或是無意之失、殺人的方法、結果是否殺人致死。從殺害者的心境與被殺害的對象兩方面，依五種條件是否具足，衡量違犯者犯或不犯、犯輕或犯重，並論證處罰或輕或重背後的倫理思維²⁹。

生存，是所有眾生共同的渴望，所有生命均有感知苦樂的能力及離苦得樂的強烈意願。佛陀尊重生命個體這種「生之意欲」，依「自通之法」制定「不殺生戒」，使之遍於一切規範，居在家諸戒之冠。並依之推演出佛法中一切倫理規範的終極精神——護生³⁰。佛法強調慈悲護生，愛護的對象包含有情、無情全體，而在有情生命中，以人類為主要，人類的生命必須受到尊重，從存在的最初一刻開始便是一個人，在道德上應受尊重的，任何傷害人類生命的行為，在佛法中都是絕對禁止的。倫理道德中最基本的規範是絕對不可以直接殺害無辜的人。基於護生的精神，佛陀早已明確地將不殺生戒列為五戒之首，不但不可以自己動手殺，連從旁的歎死、勸死都是犯戒的³¹。

（三）行善原則

在不傷害他人之外，行善原則要求我們要進一步關心並致力提升他人的福祉。它被視為道德本身的目標，也是一些道德理論如效益主義、康德道德理論的中心主題，被解釋為人性中驅動我們造福他人的力量。

以佛教來說，行善原則是含於「慈悲」之內。行善與慈悲是人類基本的品質，從佛教徒的觀點看來，行善是一種希望幫助他人獲得快樂的態度，慈悲是一種慈愛眾生並給與快樂（與樂）；進一步同感其苦，憐憫眾生，並拔除其苦（拔苦）。佛陀之悲乃是以眾生苦為己苦之同心同感狀態，故稱同體大悲；又其悲心廣大無盡，故稱無量大悲，人類的最一般的德性——慈悲心，也即是孔家以仁為體的良知，是人人所有，而且是廣

²⁹ 林其賢、郭惠芯，〈佛教臨終關懷的當代難題——安樂死與器官捐贈〉《中華佛學研究》第8期（2004），頁279-293。

³⁰ 曾喜雀（釋印悅）（2004），〈從佛制「不殺生戒」到護生——以當代台灣佛教為探討對象〉玄奘大學宗教學系碩士論文。

³¹ 釋昭慧，《佛教規範倫理學》，（台北：法界出版社，2003），頁288。

大圓滿的³²。「慈悲為本」，這句話是大乘佛教的心髓，表達了佛教的真實內容。慈悲的襟懷是因為「真愛自己的人，就是愛他人如己的人」，而依據「緣起」的教法，也只有人人相互關懷，生命的苦難才有可能相對降低。站在佛教的立場，對每一個眾生保持悲心的理由之一是我們所遇到的每個人，都曾經是我們的父母，我們曾經有過無數的輪回，在這些輪回過程中，幾乎所有的眾生都曾經是我們的父母：

若佛子，以慈心故行放生業，一切男子是我父，一切女人是我母。我生生無不從之受生，故六道眾生皆是我父母，而殺而食者，即殺我父母亦殺我故身。³³

《華嚴經海印道場懺儀》中也提及：

眾生恩者，即無始來一切眾生，輪轉五道，經百千劫，於多生中互為父母³⁴

對於週遭的一切眾生，都有可能是我們過去生的父母，站在孝道與慈悲的立場，其中與自己所蘊含的三世因緣更是血濃於水，所以更加不能任意屠戮。

佛陀於將「善法」具體開列成最基本的兩項德行：一、奉行道德義務——持守「五戒」，二、超義務地分享自身所擁有的資源——勤行「布施」。持戒與布施這兩項德行，前者是是消極的不害於他，後者則是積極的施與快樂。對他人之處境同情共感，所以消極方面克制自己，避免因自己行為不當，而置他人於痛苦境地；積極方面則分享以財物、體力、言語

³² 釋印順，《妙雲集·學佛三要》（台北：正聞出版社，2003），頁142-145。

³³ 《梵網經心地戒品》卷10下，收在《大正新脩大藏經》第24冊，（台北：新文豐書局）。

³⁴ 《華嚴經海印道場懺儀》，收在《卍新纂續藏經》第74冊（台北：新文豐書局），頁338。

等各種布施，改變他人的「境」與「念」，使其離苦得樂。不但可以成就「利己」的目的，讓自己離苦得樂；更重要的是：它也可以達成「利他」的效果，而讓眾生離苦得樂。拔除眾生痛苦，給予眾生快樂，這是植基於「眾生法爾平等不二，同體相關」的深刻體悟。³⁵

（四）正義原則：

不同的哲學家將正義解釋為「公平」(Fairness)、「應得的賞罰」(Desert)及「給予應得的權利」(Entitlement)。若以「什麼是人應該得的」之觀點來看，正義被解釋為對人公平、正當及適切的處置，它指出在面臨相抗衡的主張或訴求時，必須以平等的基礎來執行裁量的道德義務。Gillon主張正義原則應用到醫療照護倫理時涉及三層次：平等地分配不足的資源(分配性之正義)、尊重人的權利(權利正義)及尊重道德允許的法律(法律正義)。醫學倫理範疇內和正義原則相關之議題相當廣泛，舉凡微觀分配層面(Micro-allocation)，例如醫師開處方、使用稀罕不足的維生儀器，和巨觀分配層面(Macro-allocation)，例如國家醫療資源及預算之分配、健康保險政策的制定等。然而儘管有不同的正義理論被提出，正義平等原則基本上乃為追求對相衝突的主張提供合乎道德的解決方法，以達到對於社會上各種負擔、利益或資源能有公平合理的分配及處置³⁶。

平等是無差別的意思，此指對他人、對其他生物的尊重。就宗教上的平等來說，現代的社會必須建立在人權平等的基本要求上，在佛教產生前相當長的一段時間內，早期印度的思想界一直為婆多門教所主宰，婆羅門教的倫理思想是種姓制度，堅持在諸種姓中婆羅門第一，下等種姓要服從上等種姓，這種狀況一直到了佛教產生後才發生了明顯的變化。

關於人格的尊嚴，在佛教原始經典中多處提及，謂不可依出身、家世或職業，衡量一個人的人格價值，釋尊認為一切人的人格應依其品德或行為來判斷主張種姓平等，例如：

³⁵ 釋昭慧，《佛教規範倫理學》，（台北：法界出版社，2003）。

³⁶ 蔡甫昌，李明濱〈當代生命倫理學〉《醫學教育》，第六卷第四期（2002），頁381-395。

汝莫問所生，但當問所行。
 刻木爲鑽燧，亦能生於火。
 下賤種姓中，生堅固牟尼。³⁷

經典提到，譬如婆羅門貴族用芳香的栴檀等高價格的木頭所生起的火，和奴隸族等用惡臭骯髒的木頭所生的火，在火的作用上並沒有差別；同樣地，在作爲人的價值上，也並沒有階級上的差別。

人應該以素行的道德和智慧的高低深淺，而非以種族階級的信仰論其成就；不當以出生的家族或種族的背景，論其貴賤。《增一阿含經》提到：

我法中有四種姓，於我法中作沙門，不錄前名，更作餘字，猶如彼四大江河，皆投於海而同一味，更無餘名。³⁸

《長阿含經》〈小緣經〉中說：汝今當知，今我弟子，種姓不同，所出各異，于我法中出家修道，若有人問：汝誰種姓，當答彼言：我是沙門釋種子也。³⁹所以凡在佛陀的團體中出了家的，便可捨卻原有的種族階級，一律稱爲「沙門釋子」。主張佛家弟子不因種姓、出身的不同，而有貴賤賢愚的區分，這就是打破不平等的階級制度，將各種族群的人，都置於同等的社會地位了，此在當時的印度社會，應算是一種革命性的人權運動⁴⁰。

佛教從「諸法緣起，無自性空」中審視，社會與自然界中都相依互

³⁷ 《增一阿含經》卷37〈梵志品〉，收在《大正新脩大藏經》第2冊（台北：新文豐書局）。

³⁸ 《增一阿含經》卷37，收在《大正新脩大藏經》第2冊（台北：新文豐書局），頁758。

³⁹ 《長阿含經》卷6〈小緣經〉，收在《大正新脩大藏經》第1冊（台北：新文豐書局）。

⁴⁰ 釋聖嚴，〈佛教在二十一世紀的社會功能及其修行觀念——第四屆中華國際佛學會議開幕典禮主題演說〉《中華佛學學報》第15期（2002），頁1-28。

存，平等如一，無論人與人的關係，還是人與社會和自然的關係，都離不開這種總體的關聯⁴¹。正因為佛教認為眾生平等，所以戒律中就有不殺生、不偷盜、不邪淫等。無論是殺生還是偷盜或邪淫都是對他人的侵犯，其行為都是建立在一種不平等觀念的基礎之上的。佛教把重點放在生命的尊嚴與人格的尊嚴上，對於生命或人格的價值給予正確的評價，不論是對人類或其他動物，皆不可任意殺傷。

就理論基礎來看，佛法中「護生」的倫理精神，正是從「緣起論」中導出的必然結論，將仁愛澤及苦難生命，甚至可以跨越「我愛或大我之愛」的藩籬，而達到「無緣大慈」與「同體大悲」，因此那是另一種的「分配性的公正」⁴²。佛教對生命的理解十分廣泛，佛教講的眾生平等，不僅是不同的個人、人群、人種的平等，且超越了人的範圍，是宇宙間一切生命的平等，包括一切動物。

「若論平等，無過佛法，唯佛法最平等」⁴³，在一般宗教中，人與神是絕對不能平等的，即使同樣是人，也有種姓和等級的種種不同，如印度教有四種姓的差別，基督教有上帝選民與非上帝選民的區別。在封建社會中，帝王們自稱天子，不僅是以上天的代言人自居，更是為了以此尊貴之身凌駕於百姓之上。而宗教的不平等，也是造成社會不平等的根源所在，正是因為現實中存在著種種不平等現象，所以西方十八世紀的啓蒙主義思想家們才提出了「平等」的口號，呼喚民主時代的到來⁴⁴。佛教是在反對婆羅門教不公正的種姓制度之背景之下形成的，過去佛陀時代的弟子們每人業報身世不一樣，修行所遭受的境遇也不一樣，但是他們同樣都學法修行證果了。不是只有王公貴族來出家才解脫的，即使是屬於奴隸階級的首陀羅，出家後也都得到了解脫，這說明了佛法對眾生是平等的。

⁴¹ 馮春風，釋覺醒編著〈佛教倫理與和諧社會的建立有哪些契合點〉《佛教倫理與和諧社會》（北京：宗教文化出版社，2007），頁386。

⁴² 釋昭慧，《佛教倫理學》《佛教倫理學》（台北：法界出版中心，1995），頁65-87。

⁴³ 《古尊宿語錄》卷33，收在《卍新纂續藏經》第68冊，（台北：新文豐書局）。

⁴⁴ 釋群濟，佛源編著〈藥師如來的本願探討對理想社會的建設〉，《大乘佛教與當代社會》（北京：東方出版社，2003），頁186。

此外佛教認為眾生皆為因緣生法，因緣條件和合則生，因緣條件離散則滅，此中無有常恆不易、獨立自存而真實不虛的自性可言，所以依「緣起」的基本原理出發，必然尊重眾生所共同具足的「法性平等」，進而推出「眾生平等」的概念⁴⁵。此「眾生平等」的概念的依據是認為一切分別都是主觀假立，而佛性真如是平等無差別的。《大方等大集經》舉出了眾生平等、法平等、清靜平等、佈施平等、戒平等、忍平等、精進平等、禪平等、智平等、一切法清靜平等十種平等概念，更進一步佛教在社會關係上也主張政治平等⁴⁶。

所有這些佛教倡導的倫理原則，都可以在新的社會歷史條件之下結合生命倫理學進行新的解釋與發揮。在現代視角下，緣起論含有世間眾生相依相存的道理，世界既然是「因緣和合」而成的，每一個體、每一部分都不是一個「孤島」，都要依賴於其他部分或他人、他類才能存在並發揮作用，此外佛教提出了慈悲平等的思想，因為一切眾生皆有佛性，人人皆能成佛，所以佛與眾生也是無二無別的，體現了人與人最高意義上的平等。故可知佛教的部分倫理思想，對人生的生命價值判斷與對人類倫理的全體敘述，都可以在某一程度上影響人們自然地用佛教的自覺、平等、慈悲與戒律來審視有關於生命方面的倫理原則。

結論與建議

杜威指出：「倫理學不再是一門獨立的學科；它乃是融匯了許多有關物理、生物及歷史等知識於人類生活脈絡中，以描述並指導人類活動的一門學科。」⁴⁷Rebecca Bennett and Alan Cribb在探討經驗研究對生命倫理學

⁴⁵ 釋昭慧，《佛教規範倫理學》（台北：法界出版社，2003），頁138-139

⁴⁶ 姚男強，〈佛門七觀利和諧〉《佛教倫理與和諧社會》釋覺醒編著（北京：宗教文化出版社，2007），頁286。王月清，佛源編著〈論中國佛教倫理思想及其現代意義〉，《大乘佛教與當代社會》（北京：東方出版社，2003），頁174。

⁴⁷ Moore著、蔡坤鴻譯，《倫理學原理》（台北：聯經出版社，1978）。

的關連時，預設了生命倫理學的方法論是跨學科的，並提及在生命倫理學的領域裡，道德哲學的應用與經驗的研究，它們之間的關係是什麼？哪裡是這些傳統要補足的？在跨學科的工作如何與之能成功地結合？以及要如何做？⁴⁸

佛教基本的思想「緣起」是佛陀對於宇宙萬物各種生起消失的原因、條件所証悟的法則，是佛教的基本原理。佛陀主張宇宙萬物都是相互依靠存在的，其中任何一物都沒有獨立的自性，佛陀以此解釋世界、社會、人生及各種精神現象產生的根源，並建立了特殊的生命觀與世界觀⁴⁹。

佛教生命倫理是佛學與生命倫理相結合的學問，是佛學研究的一個分支學科。它是從生命倫理的角度去研究佛教，去探究佛教中究竟包含了哪些生命倫理思想？佛教在個人生命態度及社群倫理、倫理思想、兩難問題的討論上有哪些自己的見解？其基礎是什麼？特色是什麼？對現代生命倫理有何裨益？如何將這些思想應用於生命倫理中？

由「緣起」鋪陳出「因果律」、「慈悲平等」與「護生觀」，建構出佛教的生命倫理學基本理論，此外佛教「自利利他」及「眾生平等」的倫理原則，體現了慈悲情懷與普度眾生的思想內涵，將關心的對象，投射到整個宇宙的有情和無情眾生。

佛教的同情共感之心及自利利他是護生的第一步，拔苦與樂的慈悲更是菩薩的大行，再加上緣起的相關性與平等性的推演，可以清楚看到佛教倫理依循的四個中層原則的網絡，亦即是扣準自主原則、不傷害原則、正義原則（原文是公正原則）、行善原則（原文是仁愛原則）的道德規範⁵⁰。

佛教倫理作為全球倫理的一個部分，應對全球倫理建設有所裨益，且

⁴⁸ Rebecca Bennett and Alan Cribb, "The Relevance of Empirical Research to Bioethics: Reviewing the Debate", in Matti Hayry and Tuija Takala eds, *Scratching the Surface of Bioethics*, p. 17.

⁴⁹ 朱志先，〈佛教倫理思想探析〉《湖北社會科學》2007卷3期（湖北：武漢大學，2007），頁120-123。

⁵⁰ 釋慈廣，〈從桃莉羊到複製人的倫理困惑—佛教倫理觀點的省思〉《海潮音》第85卷1期（台北：弘誓學院，2007），頁78-81。

其緣起思想亦可為現世建立生命倫理、生態倫理、家庭倫理、社會理規範提供啓示⁵¹，因此佛教必須與各學科建立良好的研究平台，使佛教生命倫理學能更加圓滿與完善。

⁵¹ 王月清，佛源編著〈論中國佛教倫理思想及其現代意義〉，《大乘佛教與當代社會》（北京：東方出版社，2003），頁174。

參考文獻

一、中文部分

- Moore著、蔡坤鴻譯，《倫理學原理》（台北：聯經出版社，1978）
- 中村元，《原始佛教思想》上《中村元選集》第13卷（日本：春秋社，1974）-
- 中國醫藥大學附設醫院醫學倫理委員會，〈醫學倫理〉（100/9/1）取自：
：<http://www.cmuh.org.tw/iec/>
- 水野弘元，《水野弘元論文選集》（台北：法鼓文化，2003）
- 王月清，《論中國佛教倫理思想及其現代意義》《覺群學術論文集》第二輯，頁277-234。
- 王開府，〈初期佛教之「我」論〉《中華佛學學報》第十六期，（2003.09）。
- 朱志先，〈佛教倫理思想探析〉《湖北社會科學》2007卷3期，（2007）
- 牟宗三，《圓善論》（台北：學生書局，1985）
- 李瑞全，《儒家生命倫理學》（台北：鵝湖出版社，1999）
- 佛源編，《大乘佛教與當代社會》（北京：東方出版社，2003）
- 肖魏，〈母親與胎兒關係的倫理爭議〉，《應用倫理研究通訊》第31期，（2004）
- 林其賢、郭惠芯，〈佛教臨終關懷的當代難題——安樂死與器官捐贈〉《中華佛學研究》第8期，（2004）
- 姚男強、釋覺醒編著，〈佛門七觀利和諧〉《佛教倫理與和諧社會》（北京：宗教文化出版社，2007）
- 陳玉萍（無日期）。從佛法觀點探究死刑的存廢問題。民100年8月20日，取自<http://www.awker.com/ethics/data/9702115.doc>
- 曾喜雀（釋印悅）（2004），《從佛制「不殺生戒」到護生——以當代台灣佛教為探討對象》，玄奘大學宗教學系碩士論文。
- 馮春風，《佛教倫理與和諧社會》（北京：宗教文化出版社，2007）。
- 楊國鑫，〈命倫理學的一個方法論的建議〉《應用倫理研究通訊》第31

期，（2004）

楊琇惠（2000）《《阿含經》業論研究》，師大國文研所碩士論文。

蔡甫昌、李明濱，〈當代生命倫理學〉《醫學教育》，第六卷第四期（2002）。

魏德東，〈佛教的生態觀〉《美佛慧訊》第65期（美國：美國佛教會，2000）

羅侯羅·化普樂著，顧法嚴譯《佛陀的啓示》（嘉義：香光尼衆佛學院，1990）

釋印順，《妙雲集·學佛三要》（台北：正聞出版社，2003）

釋昭慧，《佛教倫理學》（台北：法界，1995）

釋昭慧，《佛教規範倫理學》（台北：法界，2003）

釋聖嚴，〈佛教在二十一世紀的社會功能及其修行觀念——第四屆中華國際佛學會開幕典禮主題演說〉《中華佛學學報》第15期（臺北：中華佛學研究所，2002），

釋覺醒編著，《佛教倫理與和諧社會》（北京：宗教文化出版社，2007）

釋慈廣，〈桃莉羊到複製人的倫理困惑－佛教倫理觀點的省思〉《海潮音》85卷1期（2007）

二、外文部分

Fox, Renee C, & Swazey, Judith P, Spare Parts (1992). Organ Replacement in American Society. New York: Oxford University Press.

Honderic, T., ed (1995). The Oxford Companion to Philosophy. NY: Oxford University Press.

Tom L. Beauchamp&James F. Childress (2001). Principles of Biomedical Ethics (5th ed). New york,: oxford Univ. Press.

西方淨土變相與淨土思想

李 昱 東*

摘 要

敦煌藝術是中國文化的寶庫，在沉埋千年之後，光緒年間，莫高窟的石室被偶然發現，從此中國的佛教藝術，再度重現人間，它保存了自五胡十六國時期以迄宋元之間的佛教壁畫約四萬五千多平方公尺，以及塑像兩千多尊，價值無與倫比，而其內容有二：一為單獨的尊像。二為「經變圖」，又稱「變相」，乃是將佛經的內容或佛的故事，依其情節，成套的表現出來，它的內容最豐富，風格最突出，其中「淨土經變」數量最多，達二百餘鋪，由此可窺見淨土宗，在中國的昌盛與流行。

本文之研究，就是要從圖像資料中探討淨土的起源，並從西方淨土變相中，探究其創作的根源，說明淨土變相的緣起與特徵，以及淨土三經對其藝術創作的啓示作用，最後說明淨土的內涵與殊勝，由於淨土具有豐富的想像力，故能渲染淨土世界的美麗，而造就了「淨土變相圖」的絢麗多采，使之成為偉大的藝術創作。根源於淨土思想的深厚與十六觀的富麗，終於使淨土成為普被三根的修行法門，最後成為修行的總歸趨，即使是登地菩薩，也無不迴向淨土，以期圓滿智慧與功德。

關鍵詞：犍陀羅藝術、敦煌藝術、莫高窟、十六觀、淨土判教、唯心淨土

* 作者係國立空中大學人文學系兼任助理教授

Graphic Interpretation of Sukhavati and Ideology of Sukhavati

Lee, Yu-Tung*

ABSTRACT

Dunhuang Art is the treasure depot of Chinese culture. Having been buried for more a thousand years, the stone chambers of Mogao Caves were accidentally discovered during the reign of Kuanghsu Emperor Ching dynasty. From then on the Buddhist art of China exhibits itself in this world by preserving the unrivalled value of murals of Buddhism on an area of 45,000 plus square meters and more than two thousand Buddhist statues completed between the Dynasties of Wei-Chin and that of Sung-Yuan. The content is twofold: firstly, the individual statues, and secondly, the “Sutra Covert Pictures”, also known as “Disguised Forms”, marking the substance or Buddhist

* Author, Part-Time Assistant Professor of Dept. of Humanities, National Open University

stories with full expressions according to the plots featuring the richest representation as well as the most outstanding mode. Among them, the quantity of “Pure-Land Sutra Covert” ranks the top, totaling 200-odd pictures to reflect before us the prosperity and fashionableness of the Pure-Land Sect in China.

This study aims to investigate, the origins of Pure-Land Sect by the painting information, and exploit the root of its creativity through the disguised of West Sukhavati to clarify the sources and features of pure-land covert, in addition to the functional enlightenment of art creativity by the Three Pure-Land Sutras. Finally, the pure-land intension and particularity is described due to exuberant imagination of pure-land mentality proclaiming thus the beauty of a pure-land world to bring about a colorfully shinny “Pure-Land Sutra Covert Picture” that turns out to be a great work of art creation.

Keywords : Gandharan Art,Dunhuang Art,Mogao Caves,The 16 Great Powers by a Bohdisativa,Division of Buddha's Teaching of Pure-Land, Idealistic Pure-Land °

壹：前言

藝術是人類生活中最能突顯生命精神和智慧的一大表現，藝術的發展和宗教的起源一樣，都來自人性內在的渴望和誠敬。所以就人類歷史的發展而言，藝術與宗教幾乎具有不可分割的關係。宗教愈發達，藝術也愈多采，希臘如此，印度也一樣。印度的佛教藝術實成就於五明學中的工巧明業，當時之工巧家除習土木建築工藝之外，必兼學曆算等六十四科，故工巧明之範疇，涵廣狹二義，狹義僅為雕刻，廣義則包括建築與繪畫，是三者皆為工巧明所主之規範，亦可涵蓋當時之一切藝術。

佛教藝術之緣起，有胚胎於婆羅門教之說，此說差為近理，然無佐證，近世日本學者松本文三郎則主張佛教藝術深受希臘之影響，而初期的佛像，乃仿自希臘神像，從其面像、頭髮、衣服，以至雕刻之手法，全然是希臘式，係希臘工匠藝術之表現。¹其造像之年代約在佛滅後數百年左右，這時候正是大乘佛教巍然興起的年代，也是犍陀羅藝術逐步壯大興盛，以至於影響全印度的輝煌時期，故大乘佛教的宣立與廣造佛像息息相關，因此有人將大乘佛教稱之為「佛像教」，這正是佛像藝術的開端。

印度的佛教藝術隨佛教之傳入中國而影響了中國的藝術，這是無可疑議的，但影響的進程若何？至今無可考證，唯中國佛教藝術造端於魏晉，流行於南北朝，大盛於唐代，則是歷史的事實，其中成就最大者，當以雕塑及繪畫為主。若以中國藝術史而論，自魏晉以迄隋唐，佛教藝術稱雄整個中國的藝壇，堪稱佛教藝術的「黃金時期」。當是時，畫師巨匠們，以中國的形式，融會了印度的手法，採取了佛教故事的大量題材，開始在絹

¹ 張曼濤主編，《佛教藝術論集》（台北：大乘文化出版社，1978年2月初版），頁11~12。法顯傳曾記載，北天竺陀歷國有丈八木雕彌勒像，佛滅度三百年造立，大教宣揚，自此像始，而犍陀羅地區於公元前後已盛行製作佛像，爾後，佛教之雕刻、繪畫、建築皆深受犍陀羅藝術之影響。犍陀羅即今印、巴交界之白夏瓦地區，當時曾為希臘之殖民地。

絲布帛上圖畫，在石窟摩崖上雕鑿，在寺院牆壁上敷彩，從此開始了中國藝術上空前璀璨的一頁。而這些著名的佛教藝術建築遺存，當以敦煌石窟、山西大同的雲岡石窟、河南洛陽的龍門石刻，規模最大，數量最多，雕造最為雄偉。所以法人布爾薩氏（Boulsar），在其所著《中印佛教之淵源》一文中說：

中國佛教藝術，受印度之襲入，第一以北魏的雲岡石窟最顯明，可以說直接是受西涼石窟的暗示。而且，其時中國早已知道印度之亞加羅、納斯克、開勃等石窟之建造，所以雲岡石刻的入口拱形的內側，及透體薄衣的雕法，無裝飾圓盤的背光，皆是印度的形式化。²

中國佛教藝術受印度之影響最大，以後隨著犍陀羅、西域、西藏與錫蘭等藝術的輸入，使中國的佛教藝術更顯得博洽而富麗多采，這從近代敦煌莫高窟的發現，可以得到確證。

自從敦煌石室發現之後，淹沒已久的寺廟壁畫，又重新問世，據估計，莫高窟的窟數計七五三窟，南區有壁畫之洞窟計四九二窟，分佈在鳴沙山東面一千六百八十公尺的崖面上，共有塑像二千多尊，壁畫面積多達四萬五千多平方公尺，它保存了自五胡十六國時期以迄宋元之間的佛教壁畫及塑像，價值無與倫比。而其主要內容有二：一為單獨的尊像，包括佛菩薩像與羅漢、天王、供養人等。二為「經變圖」，又稱為「變相」，乃是將佛經的內容或佛傳的故事，依其情節，整套的表現出來，它的內容最豐富，風格最突出，加上創作的手法極為高妙，故最能引起觀者的讚賞和共鳴。由於「變相」的取材極為廣泛，故其內容包羅萬象，例如佛陀本生經變、維摩詰經變、淨土經變、華嚴經變、法華經變、十六觀變、彌勒淨

² 張曼濤主編，《佛教藝術論集》（台北：大乘文化出版社，1978年2月初版），頁29。

土變、業報差別變、地獄變、降魔變等等，形成壯觀的壁畫題材。³

貳：從圖像探索淨土的起源

敦煌藝術是中國文化在敦煌這個特殊的地理環境中與外來相結合的產物，由於敦煌與河西都偏處西北，因而能避開諸如「八王之亂」「永嘉之亂」那樣的兵災戰禍，長期保持境內的安定，繁榮了河西的經濟和生產，為文化的發展創造了條件，所以西元四世紀以來，以敦煌為中心的五涼文化大放異彩也保存了漢晉傳統。⁴

一、敦煌藝術產生的歷史背景與重現

十六國時期戰亂連綿，但河西地區，在社會條件上由於絲路之商旅眾多，貿易發達，但氣候與地形卻十分險惡，因此行商的風險很高，人們為了祈求神佛的庇護，率多奉佛；而河西的地理條件則滿佈砂磧與岩石，加以氣候乾燥，有利於石窟藝術的創作與保存，因此在大量供養人的捐助下，石窟藝術的創作才得以綿延不絕，佛教也更為流行，並對南北朝佛教的廣泛傳播，起了橋樑作用，且在譯經方面，有重大貢獻。前秦建元二年（西元366年）一位原籍河西的僧人樂僔雲遊至此，忽見三危山萬道金光，顯現千佛影像，於是樂僔法師便在對面的鳴沙山開鑿第一個修行的石窟，這就是莫高窟建造之始，歷經十六國、北魏、北周、隋唐、五代、宋元綿延千年，成為當今世界上規模最大的佛教藝術寶庫，也是研究中國藝術史的重鎮。

清光緒二十六年（西元1900年）道士王圓籙，無意間發現一個封閉的秘室，裏面堆滿了古代的文書和經卷，和佛教美術作品，他沒想到這偶然的發現，竟成考古學的重大成果。當時的藏經洞就是現在莫高窟第十七

³ 陳清香，《佛經變相美術創作之研究》（台北：中華叢書編審委員會，1977年3月），頁3~4。

⁴ 劉進寶，《敦煌學論述》（台北：洪葉文化出版，1995年），頁39。

窟，因在鳴沙山上，又稱鳴沙石窟。近乎文盲的王圓籙道士，在發現藏經洞之後，並不認識這些經卷和圖畫具有稀世之寶的價值，只是報告了縣府衙門，並將一部份卷子轉贈給甘肅學政葉昌熾，葉判明這是唐代遺物，主張運往省城保管，但由於缺少運費，只得令王道士將藏經洞重新封閉。狡猾的王道士雖無半點學問，卻不斷偷取一些經卷，拿到新疆等地販售，最先來到此地的是俄國的奧勃魯切夫，接著史坦因與伯希和等人也得到訊息，而匆匆趕來，掠取了大量文物。

一九〇五年俄國「帕米爾地質考古隊」首先以廉價的生活費從王道士手中換取一批文書和經卷。

一九〇七年服務於大英博物館的匈牙利人史坦因，以極低的代價取走古本二十四箱，佛教藝術品五箱。引起國際學術界大轟動。

一九〇八年，法國人伯希和精挑了數千餘卷，並在北京公開展售。

國寶遭劫，清政府才在宣統二年，將剩餘的八千六百餘卷運往北京。目前仍餘洞窟四百九十四座，彩塑二千四百餘身，壁畫面積四萬五千平方公尺。⁵其發展歷程約分三時期：

(一) 早期：北涼、北魏、西魏、北周。

(二) 中期：隋、唐。

(三) 晚期：五代、宋、西夏、元。敦煌藝術除了遭受這些西方探險家的騙盜劫奪之外，1920~1921年間，敦煌莫高窟還遭到了白俄殘匪的破壞，十月革命後，白俄軍在紅軍追擊之下，逃入新疆，昏庸的當局，竟將之拘留於敦煌洞窟內，彼等遂肆意破壞，甚至在洞內支灶作飯，污損了大批壁畫，造成了無可彌補的重大損失。⁶

二、西方淨土的起源與圖像之佐證

敦煌莫高窟的壁畫，據統計以佛像和淨土經變居首，各達二百餘

⁵ 胡戟、傅玫，《敦煌史話》（北京：中華書局出版，1995年2月第1版），頁114~120。

⁶ 胡戟、傅玫，《敦煌史話》（北京：中華書局出版，1995年2月第1版），頁125。

鋪，⁷可謂洋洋大觀，乃是敦煌藝術的主流，由這些龐大的藝術創作，可窺見淨土宗在中國的昌盛和流佈之廣，「淨土變」爲什麼如此動人呢？就是因爲它處處依據人間的內容，賦予豐富的想像，且具備了優良的背景：一是淨土宗信仰對西方極樂世界的嚮往，二是淨土經典本身具足充分的藝術啓示，三是淨土變文的流行，更加渲染了淨土世界的美麗。因此「淨土變相圖」不但絢麗多彩，而且數量最多，它是淨土宗興盛的寫照。

（一）淨土思想不見於原始佛教

淨土思想在中國之流傳，不但時間久遠，地域廣大，而且自東晉慧遠提倡淨土思想以來，由於簡易直捷，很快地普及民間，故至隋唐之際，淨土思想已成爲佛教的主流思想之一，隨著中國文化的發皇壯大，其影響且及於東鄰之日、韓，反映在藝術上的創作，更是數量豐富且造形壯觀，然而在印度的佛教遺跡中，很多大乘佛法早無蹤影，難尋根源，例如在中國最盛行的淨土思想，於印度竟杳無痕跡，故未見類似「淨土變相」的遺跡，即如法顯、玄奘、義淨等人當年留學印度時，也未見過「阿彌陀佛」像，甚至南傳佛教若錫蘭、泰國、緬甸等國家，也都沒有「淨土變相」之遺跡。⁸

就淨土經典的流傳而言，原始佛教的經典，無論南傳或北傳，均不見有彌陀經典的記載，而中國初期有關西方極樂世界信仰的重要經典，大都在三、四世紀時，由月支或西域沙門翻譯而成。因此一般學者都認爲在中國流行的三大淨土之一的「阿彌陀佛」淨土信仰，成立於西北印度或中亞一帶，有關阿彌陀佛思想的來源，近代學者有兩派不同的說法：一是主張來自波斯，受祆教影響，因祆教崇拜火和光明之神，而阿彌陀佛的無量壽光之含義便是吸收了祆教的教義。⁹一派學者則主張阿彌陀佛思想，來源

⁷ 陳國寧，《敦煌壁畫佛像圖研究》常書鴻統計，見《文物參考資料》二卷四期上（台北：嘉新水泥文化基金會，1973年），頁39。

⁸ 陳清香，〈西方淨土變相的源流及發展〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁15。

⁹ 楊白衣，《淨土的淵源及演變》（台北：華岡佛學學報第八期，1985年10月出版），頁36。主張阿彌陀佛思想起源於祆教者多爲西方學者，如德國的愛特（Eitel）和法國的伯希和。

於印度吠陀神話或印度佛教神話。¹⁰

（二）圖像資料確證淨土思想起源於印度西北

淨土思想起源之爭論，後來因犍陀羅藝術的出土而有了正確的結論，犍陀羅位於古印度西北，乃是印度與西亞交通的重要孔道，也是深受希臘藝術影響的地區。上個世紀初出土了兩件帶有濃厚希臘作風的大理石雕像，（附圖一，現藏拉哈爾博物館）¹¹其作品是根據《般舟三昧經》和《大阿彌陀經》雕成的，而其題材就是「佛說法圖」，亦稱「舍衛城神變」。其內所雕的佛像就是「阿彌陀佛」，手結轉法輪印，跏趺坐於盛開的蓮花之上，這就是淨土變相中的蓮花化生圖，此圖四周還雕了大量的菩薩與供養人，左上與右上角也各雕一坐佛，佛像莊嚴愷悌，散放無數化佛，這種佈局嚴密，雕刻精美，景物眾多的石雕像，應是後代淨土變相的雛形。另外製作於西元前一世紀的印度巴爾戶德佛塔石柱遺跡中，也發現不少由蓮花心中長出的人像，或是立在蓮花中的吉祥天女（附圖二），這吉祥天女是婆羅門教的蓮花女神，後來蓮花被視為佛教的象徵，而此尊蓮花女神亦被佛教吸收為護法神，也成為蓮花化生的藝術寫照，這種蓮花化生圖，雖非淨土變相，卻和淨土變關係密切，是淨土變相中不可或缺的一部份。由此可證阿彌陀佛或淨土信仰和淨土藝術，應導源於印度西北，是印度本土思想的產物較可信，而犍陀羅的彌陀藝術就是最好的證據。

¹⁰ 楊白衣，《淨土的淵源及演變》（台北：華岡佛學學報第八期，1985年10月出版），頁36。主張阿彌陀佛思想起源於印度者多為日本學者，如荻原雲來、中村元、松本文三郎等人。

¹¹ 李玉珉，〈犍陀羅的彌陀信仰〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁48。

印度淨土信仰之宣揚肇始於馬鳴、龍樹及世親。其中馬鳴曾在犍陀羅佈法多年，而世親就是犍陀羅人。至於《般舟三昧經》和《大阿彌陀經》的譯者中，支婁迦識和闍那崛乃犍陀羅人，而支謙及竺法護的祖籍也是犍陀羅，可見西方淨土思想在犍陀羅具有相當的重要性，而出土文物的石雕像亦可佐證。



附圖一a



附圖一b



附圖二

參、從圖像探索創作的經文依據

在中國流行的淨土變相，而為敦煌壁畫主體者計有三類：一為西方淨土變相，是依《觀無量壽佛經》、《無量壽經》、《阿彌陀經》之內容所創作的極樂世界，亦稱阿彌陀淨土變相，由於觀經變相數量最多，因此亦稱觀經變相。其次為藥師淨土變相，是依藥師如來《本願經》創作的，藥師如來居於東方琉璃淨土，是法界的大醫王，乃是眾生壽命的庇護者，因此左右有兩位菩薩護持，一為日光菩薩，一為月光菩薩。第三為彌勒淨土變相，是依彌勒《上生經》的內容而創作的變相，彌勒是未來佛，是未來救渡眾生脫離劫難的大菩薩。在這三類淨土變相中，流傳最普遍，最長久的是阿彌陀佛的淨土變相。¹²

一、淨土變相的緣起與特徵

¹² 蘇瑩輝，〈從淨土變相在敦煌諸窟之分佈談淨土思想之流傳〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁11~14。

宣傳淨土思想的經典，雖在兩晉時期已陸續譯出，但真正影響到淨土變相創作的，還是以《無量壽經》、《阿彌陀經》、《觀無量壽佛經》爲主，在《觀無量壽佛經》未譯出以前，淨土藝術是依前二部經的內容而畫造的。而《觀無量壽佛經》是在南朝劉宋時期由西域高僧薑良耶舍(kalayayas)所譯成的¹³，對於南北朝以後淨土思想的宣揚以及淨土藝術的創作，產生很大的影響。

中國現存最早、最完整的淨土變相，應屬北齊南嚮堂山石窟內的阿彌陀佛淨土變浮雕，這件北齊時代的淨土變相，應屬《阿彌陀經》或《無量壽經》系統的變相，兩旁所刻的寶樓閣，很可能是受到《觀經》的影響，爲唐代觀經變相的雛形。其實從北魏開始，敦煌諸窟就有「寶池」、「蓮花」的大型說法圖，這都可視爲早期的西方淨土變相，這些畫作都是人間生活的顯現，所以特別動人，這就是淨土信仰格外興盛的原因。¹⁴

目前有關西方淨土變相的考證研究，除了北齊淨土變的浮雕之外，尙有成都萬佛寺出土的南朝元嘉二年的淨土變浮雕。此後中印度之高僧闍那達摩，曾持阿彌陀佛及二十五菩薩像圖來朝中國，因此，阿彌陀佛五十菩薩像，即五通曼陀羅，到處爲人所轉畫，加上初唐觀經的流行，於是淨土的寶樹、寶地、樓閣和蓮池等景像也跟著風行，這就是淨土變相的緣起。每一張經變圖中，都包含了幾個方面：有景觀、人物、建築、植物、空間

¹³ 陳清香，《佛經變相美術創作之研究》（台北：中華叢書，編審委員會1997年3月），頁7~8。淨土思想之傳入中國，最早始於後漢靈帝光和二年（西元一七九年），支婁迦讖譯出《般舟三昧經》，此後敘述「三昧見佛法」，即依專念佛號法門，便可得見西方阿彌陀佛，這是中國念佛思想的肇端。此後又有曹魏康僧鎧譯出的《無量壽經》，西晉支謙譯的《大阿彌陀佛經》，以及劉宋時代西域沙門高良耶舍所譯的《觀無量壽佛經》，淨土的經典，至此齊備，淨土的信仰一時稱盛。而東晉慧遠在廬山組成念佛蓮社，提倡共修「念佛三昧」後，往生西方的思想，就更加普遍了，「淨土宗」就此確立。

¹⁴ 蘇瑩輝，〈從淨土變相在敦煌諸窟之分佈談淨土思想之流傳〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版1986年），頁11。
南朝元嘉元年（西元四二四年）薑良耶舍譯《觀無量壽佛經》後，對極樂世界的園林池閣等勝景，有更具體詳盡的描述，而一般僧俗的信仰淨土，則已蔚然成風氣，於是全國各地創作阿彌陀佛像及淨土變相之風，便逐漸興起。

等。在人物方面有二個主體，即佛與菩薩，至尊阿彌陀佛高居蓮花座上，兩旁則有觀音菩薩與大勢至菩薩，四周圍繞著許多小菩薩，畫面栩栩如生。另外歌舞方面則有舞伎和樂隊，而其內容則包羅萬象，其中舞伎頭帶寶冠，身著瓔珞，披長衫翩翩起舞，最為傳神，而天空中之彩雲飄動，彷彿極樂世界發出聲音一樣，充滿喜樂。到了隋唐以後，由於淨土經典已普遍流傳，又加上道綽、善導、慧日、承遠、法照等大師的相次宣論，闡明淨土教義，尤其善導大師提倡淨土最力，他一生寫《彌陀經》十萬卷，畫淨土變相三百鋪¹⁵，影響所及，無量壽相及淨土變相的藝術創作，也就如雨後春筍，勃然而興了。

但在敦煌莫高窟百餘壁的西方極樂世界圖中，絕大多數是依《觀無量壽佛經》製作的。不但式樣最多、結構與佈局也最完整，與印度古犍陀羅或中亞藝術雖然有別，但也頗受其流風影響，然整體而論，畢竟以中國畫風為主，顯然是繼承了阿彌陀經變與無量壽經變的形成而加以改進的。

初唐的阿彌陀經變圖，是以阿彌陀佛居正中結跏趺坐，手作說法式，其頂上有華蓋，旁有樹葉，左右角有飛天為飾，阿彌陀佛兩旁周圍是菩薩聖眾，外緣部份畫了很多坐在蓮花說法的佛像，構圖謹嚴，描寫細膩，由人間豐盛的物質形象，構成彼岸美好的世界，殿閣壯麗，池水瑩澈，天樂、舞蹈、靈鳥等充滿其中，而與會聆法的佛、菩薩、弟子則千姿百態而又井然有序，顯現了西方淨土的圓滿。而其四周，也畫了很多蓮花苞和蓮葉，也有站在蓮花上的化生童子，既有裝飾的效果，亦表現了《阿彌陀經》所稱讚的種種美好。這種圖式乃是最典型的《阿彌陀經》系統的淨土變相圖。可由《阿彌陀經》盛讚西方互相參照，經曰：

¹⁵ 陳清香，〈西方淨土變相及其發展〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁19。

善導大師少年出家時，見西方變相圖，大受感動，發願往生並弘揚淨土。可知善導大師之前已流行各種變相，不過善導大師除提倡淨土法門外，亦著重五種增上緣義，他說：若有人依觀經畫造淨土莊嚴之變，日夜觀想寶地者，現生念念除滅八十億劫生死之罪。又依經畫變相，觀想寶樹、寶池、寶樓莊嚴，現生滅除無量劫生死之罪，故應勸人畫造變相。由於善導大師一生創作淨土變相三百餘壁，因此流風所及，各地爭相效法，遂盛極一時。

舍利弗！西方世界有無量壽佛，無量相佛，無量幢佛、大光明佛、大明佛、寶相佛、淨光佛，如是等恒河沙數諸佛，各於其國出廣長舌相，徧覆三千大千世界，說誠實言：「汝等眾生，當信是稱不可思議功德，一切諸佛所護念經」¹⁶

另外第三三二窟的東壁有一幅西方淨土變，它是以寶池為中心的一佛五十菩薩（附圖三）



附圖三

一般人認為這就是北齊以來最流行的五通曼陀羅¹⁷屬《無量壽經》的變相。全圖畫在一片蓮花池海中，池面很平靜，波紋以粗線條表現，池中的蓮花及花上的佛菩薩和化生童子，均生動寫實。阿彌陀佛坐在一棵由蓮花池生起的大蓮花座上，手作說法式，身著通肩式印度僧服，從其衣著和

¹⁶ 柏原祐義著，慧淨法師校訂，《淨土三部經講話》（台中：彌陀本願念佛會出版，1993年10月），頁643~644。

¹⁷ 印順，《淨土與禪》妙雲集下篇之四，（台北：正聞出版社，1978年），頁35。

五通即通化五乘，包括菩薩、聲聞、緣覺、天乘、人乘。

多數的菩薩坐姿來看，此畫有濃厚的印度、中亞與西域的風格。背光裝飾甚為華麗，頂上有華蓋，兩旁脅侍觀音與大勢至菩薩，另有蓮花池上還散坐著五十菩薩圖，其花冠天衣裙裳具呈初唐時代的華美風格，而佛座前的蓮花池上也還有被包圍在透明花瓣中的化生童子。這種式樣是依《無量壽經》所描寫的內容而繪製的。

依經文內容，在西方淨土中最重要的場所便是蓮池，也是淨土行者往生之處，在蓮池中的蓮花之上，往生者必須依九品往生之位階，直接坐在蓮花之上，故此圖除了畫一佛五十菩薩之外，還畫了三個化生童子，此三童子有二個是被包在透明而未開的蓮花之內，此即《無量壽經》所說的「胎生」¹⁸，是三品中的下品，至於未包在蓮花之化生童子則屬中品，而五十菩薩則屬上品。¹⁹此圖中只有寶池而沒有寶樹、寶樓，也沒有樂舞，卻能生動寫實，表達了佛國淨土的世界觀。

到了盛唐，中國佛教進入了黃金時代，淨土變相也從阿彌陀淨土變和無量壽經變，轉向觀經淨土變，同時完成了淨土變相的創作，擁有結構與佈局最完備的式樣，而且數量最多。就以二一七窟北壁淨土變為例：(附圖四)

¹⁸ 李炳南居士註《無量壽經》（台中：台中蓮社出版，1995年），頁40。
無量壽經：「佛告慈氏，若有眾生以疑惑心，修諸功德，願生彼國，……然猶信罪福，修習善本，……是故於彼國土，謂之胎生。」

¹⁹ 李炳南居士註《無量壽經》（台中：台中蓮社出版，1995年），頁43。
無量壽經：「佛告阿難，十方世界諸天人民，有至心願生彼國，凡有三品，其上品者，捨家棄欲而作沙門，發菩提心……。其中品者，雖然不能行作沙門，大修功德，專念無量壽佛，……其下品者，假使不能作諸功德，當發心一向專意，乃至上一念，念於彼佛以至誠心亦得往生」。



附圖四

正面畫極樂世界景象，可分三段，前段上方畫阿彌陀佛被四個菩薩簇擁著而成一單元，左右有觀世音及大勢至菩薩，兩者皆面貌端嚴，衣著華麗。四周也圍繞著一群供養菩薩，流露出威德無量的好相，表情則無一雷同。各單元之間則以欄杆隔開。前段中部則為舞樂隊，正中一對天人正舞蹈著，彩帶飛揚，風姿綽約美如仙子，兩旁為演奏樂器者，其姿態昂揚自若，頗有出塵之風。舞樂段的左右兩側部份為化佛和菩薩。後段則以樓閣景物為主，大寶樓閣巍立於上方，亭閣迴廊曲折幽深，一落落的城堡宮殿，間廁比鄰，左右對稱，殿宇樓閣中有寶樹成行，有化佛菩薩穿插其間，其構圖及線條均極簡潔，但形像生動。蓮池上有無數的蓮花化生童子，虛空天際間，則飛舞著一些舞姿曼妙的飛天，而不鼓自鳴的樂器，亦能生化西方極為神奇。²⁰

這幅觀經變相圖，事實上是以阿彌陀佛淨土為基礎，在極樂世界圖的左右下方三個邊緣，描繪了觀經的序品，即釋迦牟尼佛在王舍城耆闍崛山

²⁰ 陳清香，〈西方淨土變相的源流及發展〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁24。

說法，而王舍城發生阿闍世幽閉其父王頻婆娑羅、母后韋提希的故事。就整體看來，這幅變相，滿佈佛菩薩、寶樓宮殿和飛揚的天樂，讓人一眼望去，就有進入極樂世界的真實感，這是最能扣人心弦的地方。

二、淨土三經對藝術的啟示

淨土變相是敦煌連綿千窟的巨型壁畫中，佔絕對多數的作品，這些創作的原動力，主要來自「西方極樂」藝術的啟示和信眾對淨土盼望之功德願力的支使，才造就了這舉世驚嘆的藝術作品。

淨土變相主要是依據淨土三經對「極樂世界」的描繪而創作的，所謂「極樂世界」，就是信眾往生的佛國淨土。《阿彌陀經》是佛在舍衛國祇樹給孤獨園所說的，這是釋迦牟尼佛唯一的一部不請自說的經典，文本極短，約二千字左右，其主要內容是描繪西方世界的景觀，而有種種美好的景象，如其所生動描繪的：

其國土眾生，無有眾苦，但受諸樂，故名極樂。……極樂國土，七重欄楯，七重羅網，七重行樹，皆是四寶，周匝圍繞，是故彼國名為極樂。……極樂國土，有七寶池，八功德水，充滿其中，……。上有樓閣，亦以金、銀、琉璃、赤珠、瑪瑙而嚴飾之，池中蓮花大如車輪、……黃金為地，晝夜六時，雨天曼陀羅花……彼佛國土，微風吹動，諸寶行樹，及寶羅網，發出微妙音，譬若干種樂，同時俱作。聞是音者，自然皆生念佛念法念僧之心，其佛國土成就如是莊嚴功德。²¹

根據《阿彌陀經》繪製的西方淨土變相，有以下特徵：

- (一) 有經中提到的極樂景觀。
- (二) 經中提到極樂國有七寶池……上有樓閣。則阿彌陀佛是在樓閣

²¹ 李炳南居士編述《佛說阿彌陀經摘注接蒙、義蘊合刊》（台中：青蓮出版社出版，1983年），頁2-4。

內說法。

(三) 此經提到「彼佛有無量無邊聲聞弟子，皆阿羅漢，非是算數所能知。」則阿彌陀經變應有弟子。

(四) 沒有觀音、大勢至菩薩。

(五) 沒有九品往生或三輩往生（化生圖像）。

而61窟南壁的阿彌陀經變全部三方榜題本保留了下來，全完照抄鳩摩羅什譯本，阿彌陀佛在主尊樓閣內說法，有二弟子，有不鼓自鳴的樂器，符合經文內容。²²此世界為佛教徒所憧憬，該經號召信徒要往生此世界：

應當發願，願生彼國。……若有善男子、善女人，聞說阿彌陀佛，執持名號，若一日，若二日，若三日，若四日，若五日，若六日，若七日，一心不亂，其人臨終時，阿彌陀佛與諸聖眾現在其前，是人終時，心不顛倒，即得往生阿彌陀佛極樂國土。²³

由此可見西方世界是最安樂的世界，淨土三經對它宏麗的景觀，璀璨的大地都有深刻的描寫，很能引起信眾的共鳴與嚮往。

《無量壽經》是佛在王舍城耆闍崛山為阿難所說的，此經敘述了阿彌陀佛的前生事跡，主要是四十八願並提到了極樂景觀和「三輩往生」，也提到觀音和大勢至菩薩。所謂「三輩往生」是指三種不同的往生等級。「上輩往生」的條件有二：一是沙門，二是須一心專念無量壽佛。往生時，無量壽佛親自來迎接，一到西方世界，即於七寶蓮花中自然化生。「中輩往生」是指在家的居士，能修諸功德，一心專念無量壽佛，臨終時亦能生化西方。「下輩往生」是指沒出家的信徒，因為沒有修功德，故只能一心專念無量壽佛，臨終時雖也能帶業往生，但只能下品生。以此觀之，「三輩往生」實鼓吹眾生出家，而予沙門最高的優越性，但也突顯了

²² 古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（台北：覺風佛教藝術文化基金會，2006年6月初版），頁185。

²³ 李炳南居士編述《佛說阿彌陀經摘注接蒙、義蘊合刊》（台中：青蓮出版社出版，1983年），頁5-6。

佛菩薩不捨衆生，救渡有情的悲願。²⁴

另外《無量壽經》對西方極樂世界的絢爛景致，亦有動人的描繪，例如：

其佛國土，自然七寶，金、銀、琉璃、珊瑚、琥珀、磲磔、瑪瑙，合成爲地，恢廓曠蕩……光赫煜燦，微妙奇麗，清靜莊嚴……又無量壽佛，其道場樹高四百萬里，其本周圍五千由旬，枝葉四布二十萬里，一切眾寶自然合成……世間帝王百千音樂，不如無量壽國一種音聲千億倍也，其講堂精舍宮殿樓觀皆七寶莊嚴自然化盛……又眾寶蓮花周滿世界。²⁵

此經文不但對景致、人物、造型有詳贍的敘述，而且還有許多動態的描寫，引人入勝。至於佔「淨土變相」最多的「觀經變相」《觀無量壽佛經》是佛在王舍城所說的經典。其內容是以「未生怨」和「十六觀」爲其主要特徵。所謂「未生怨」，即「阿闍世」的意譯，佛陀耶舍·竺佛念共譯的《四分律》〈卷四〉云：

時瓶沙王無子，時王即集能相婆羅門，令占諸夫人。語言：汝占此夫人，何者應生子？婆羅門占相言：此少壯夫人當生子而使王怨。因此立字，名未生怨。²⁶

其詳細內容，則保存在《照明菩薩經》之中：

瓶沙王無子，相師占曰：山中有一坐禪道人，命終投胎爲子。王即

²⁴ 古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（台北：覺風佛教藝術文化基金會，2006年6月初版），頁184。

²⁵ 李炳南居士註《無量壽經》（台中：台中蓮社出版，1995年），頁30~36。

²⁶ 姚秦佛陀耶舍·竺佛念譯，《四分律》卷四，收錄於《大正藏》第22冊，頁591。

斷道人糧餉，道人死後化爲白兔，王捉而釘死，王夫人孕而生阿闍世。王子即位，囚父王，不與飲食，夫人韋提希暗供飲食，王子得知，即釘死父王。²⁷

這本經是以「未生怨」的內容爲緣起，敘述王舍城的太子阿闍世，受惡友之指使，收執父王頻婆娑羅，並將其囚禁於七重室之內。而其母韋提希爲了營救丈夫親自沐浴齋戒，以酥蜜和麵，用塗其身，諸瓔珞中，盛葡萄漿，密以上王。而佛弟子目犍連、富樓那也從空中飛來爲王說法，王得以不死。阿闍世得知，欲殺其母，大臣耆婆力諫而改囚其母（以上爲「未生怨」之內容）。佛得悉後，遂從耆闍崛山以神通力飛來，勸韋提希觀想西方淨土種種境界（此爲十六觀），以往生彼國，說畢，返回耆闍崛山。故事曲折生動，絕不遜於任何小說。而釋迦對遭囚禁的國王與王后宣說死後的世界，相較於其他二部經典，具有較濃厚的歷史性質和想像力（觀想西方世界），因此，這部經典在中國極爲流行。²⁸

這是從《觀經》中的十六觀得到繪作的啓示，因爲經文對每一觀都有極美麗的描述，這十六個美麗的世界，就構成了完美的西方極樂世界。這十六觀就是：一爲日想觀、二爲水想觀、三爲地想觀、四爲寶樹觀、五爲寶池觀、六爲寶樓觀、七爲華座觀、八爲像想觀、九爲佛身觀、十爲觀音觀、十一爲勢至觀、十二爲普賢觀、十三爲雜想觀、十四爲上品觀、十五爲中品觀、十六爲下品觀。在圖像學上十六觀之內容可分爲三組（一~七觀）乃種種華麗的淨土景觀，透過靜心冥想，可以讓自己的心靈意識，與這些大自然的景觀，遙相感應，而忘乎自我，彼此冥契，達到萬物與我合一的境界。（八~十三觀）乃阿彌陀佛的三尊像，若能觀想入神，我即阿彌陀佛，阿彌陀佛即我，兩者本來無差無別，一念之頃，身心皆融入無量光無量壽中，從此超越生死大海。（十四~十六觀）有九種不同的往生等

²⁷ 《照明菩薩經》全文已失傳，此內容保存在日本僧人良忠所著，《觀經序分義傳通記》卷一，收錄於《大正藏》第57冊，頁576。

²⁸ 古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（台北：覺風佛教藝術文化基金會，2006年6月初版），頁185~186。

級，皆依生前修行證量的深淺而有不同的位階，非常簡單明瞭解。這十六觀實際上就是一種虛擬的王國，有宮殿、有華園、動物園、湖泊等，有國王（阿彌陀佛），有文武大臣（觀音、大勢至），其餘的人分九品與人間社會無異。事實上，西方淨土的極樂世界，無非是人間理想國的投射，它既是人生終極的安慰，也是生命永恆的想望。²⁹

十六觀是一種禪觀，原文寓意深遠，旨在宏揚「觀想念佛」，觀想念佛是憑多聞薰習的智解之力，觀想淨土的依報與正報莊嚴，都是全用智力的運想。那麼敦煌觀經變相是如何表達的呢？十六觀的佈局，主要有二種形式：即前十三觀畫在一側的條幅畫中，而後三觀即九品往生則畫在至尊說法會的下方寶池內，這樣就構成了十六觀的優美畫面。

肆：西方淨土的內涵與殊勝

淨土教義，啓自華嚴，所以淨土三經與《華嚴經》，皆攝無量法門，皆名不可思議，實因大乘圓教，本不思議，然華嚴法門高深，不易趨入，故經論云：「深固幽遠，無人能到」³⁰而淨土一法事理圓融，即淺即深，

²⁹ 古正美編，《唐代佛教與佛教藝術》（台北：覺風佛教藝術文化基金會，2006年6月初版），頁189~193。

³⁰ 張曼濤，《佛教各宗比較研究》（台北：大乘文化社出版，1979年），頁231。提起淨土，以法界而論，本來就有十方無量無邊的淨土；如東方有藥師琉璃淨土，兜率有彌勒淨土，上方有香積眾香淨土，乃至十方有諸佛菩薩的淨土。這恆河沙數般的淨土，皆非無因而有，乃是諸佛菩薩勤修功德之所成就。而成就淨土的目的，無非是為了攝化眾生，凡眾生有至心發願往生者，皆可如願，一生淨土，都可得到佛菩薩的加被而得不退轉。然而在所有淨土中，唯有西方彌陀淨土，最得眾信而普及，究其主因，乃是淨土法門為釋迦佛祖不問自說者，在大乘經典裡處處受到稱讚，遂成為眾生修佛的指歸。尤其華嚴一經乃經中之王，為如來初成正覺，為四十一位法身大士稱性直談一乘的妙法，然經末記述善財童子遍參善知識，於證齊諸佛之後，普賢菩薩為說十大願王，普令善財與華藏海眾，一同回向往生西方極樂世界，以期圓滿佛果，這就突顯了彌陀淨土乃萬法之歸宿，也是眾生解脫生死輪迴的妙道。引自李淨通編輯，《印光大師文鈔菁華錄》（香港：香港佛經流通處，1990年10月出版），頁5。

徹上徹下，可渡盡一切衆生，而大暢如來本懷，因此淨土宗特盛。

淨土宗之興起，始創於廬山慧遠，後經天台智顛大師所創之「般舟三昧法」的「天台觀法」啓迪之後，予往後之淨土宗無盡無量的影響。因此到了唐代，再經曇鸞，道綽，善導等大師的倡導，使教理與實踐得到圓融發展，遂使淨土達於空前的興盛，其間最主要的，恐怕要歸功於善導大師了。

一、善導大師的淨土判教

中國淨土的思想，一般說來約有三系：一是廬山慧遠的觀想念佛法門，必須靠自己的般舟三昧才能往生，所以又稱自力派。二是慈愍、慧日的禪、淨雙修派，主張往生一方面必須靠佛的慈悲接引，另一方面也須靠自己禪定的功夫，是自力與他力的折衷說。三是善導大師的持名念佛法門，主張一般凡夫只要持名念佛也可依仗佛的慈悲而往生，可稱爲他力派。³¹由於易知易行，即使村夫村婦之愚，亦可憑藉願力而往生，得到救渡，因此，廣爲社會各階層所信仰。

這三系的倡導者，無論是慧遠、慈愍、善導，他們個人都有很好的修持成就，可是教法卻差異極大，但無論如何，淨土法門是以善導大師的「持名念佛」影響最深遠，且成爲中國淨土的主流，堪稱中國淨土宗的真正開創者。因此善導大師的淨土判教，值得深究。

一般人對善導大師所宣揚的「平等往生」思想多不解，甚至有懷疑者，以其但須「念佛」即得往生，犯戒或根機陋劣皆不在簡別之列，其弊乃在不重戒定慧的修持，他們的懷疑或間有微辭，我們可以理解。但善導大師的本懷，是別具悲心的，因爲善導大師完全是站在衆生的立場，爲衆生尋求一條離苦得樂的方法，讓衆生有皈依之所，也可以說站在應機的立場來立論。

在五濁惡世之中，衆生守戒的少，犯戒的多，根機深厚者少，陋劣者

³¹ 楊惠南，〈淨土思想的源流與發展〉，《佛教藝術》第三期，（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁47。

多，三昧成就的少，散亂的多。佛之成立淨土，既完全以大悲為主，以圓滿衆生的道業爲考量，自然要以大多數衆生的根器爲標準，換句話說就是要以破戒、不守戒、不修禪定和沒智慧的衆生爲渡化對象，所以要求的條件也降至最低，也唯有如此才能圓滿彌陀的悲願，方可名之爲「平等」。因此我們瞭解善導大師是以佛渡衆生的大悲心，和站在衆生根器不堪修法的立場，給予衆生一個轉化的機緣。所以善導大師在繼承了龍樹之毘婆娑論和曇鸞、道綽的思想之後，先以難行道和易行道，立下淨土的判教。所謂難行道就是聖道門；易行道就是淨土門。善導大師主張在二種勝法之中，暫擱聖道門，選入淨土門。³²

善導大師認爲西方淨土乃是佛於因願所得之報土非衆生自業所感，所以往生必須與佛願相應，只要修福、念佛，即可仰仗佛力而往生極樂。其意並非指淨土門純屬佛力、他力，不須自力，而是指淨土之修持自力全部是爲了取得與佛力相應而往生，可以說佛力是主因，自力是助緣。所以淨土法門的修持目標，就是以自力感得佛力而成就，與聖道門的自力成就截然不同。換句話說自力所要完成的是皈命，佛力所要展現的攝受，由自力叩緊佛力所成就的是自力與佛力不分的「他力」，以圖滿無我的境界，這就是善導大師淨土判教的真義。

二、淨土三經的修證

淨土宗的大師們認爲佛陀證道的修行法，雖屬聖道門，卻是難行道，猶如翻越高山，涉過荒野，非一般凡夫所能堪。而淨土法門是易行道，猶如坐船渡江，容易成就，只要唸佛、修福決定往生。這一說法，深合衆生貪圖種小因而企求大果的心裡，所以淨土宗在唐代迅速發展，而成爲當時之主流。

淨土法門堪稱如來一代時教中，最方便、最殊勝的法門，它主要是以《阿彌陀經》、《無量壽經》、《觀無量壽佛經》爲內涵，其渡化衆生，

³² 顏宗養，〈善導大師的唸佛思想〉《佛教藝術》第三期，（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁52。

普被三根，若凡若聖，只要同事修持，上根者可速成佛道，下根者亦可預聖流，用力少而成效速，無論罪業輕重，功夫深淺，皆可蒙佛慈力接引往生。其修持尤以《阿彌陀經》之信願持名念佛，為方便中之方便，殊勝中之殊勝，下手易而成功高。

淨土法門的下手工夫，要從欣厭二門做起，一定要欣喜極樂世界之樂，一定要厭離娑婆世界之苦。³³而念佛時，須具足信、願、行三要。所謂信，不但要確信淨土實有，而且還要相信淨土的清靜莊嚴，更要相信淨土法門的殊勝德用。所謂願，除願成佛道外，主要是願生彼國，願受阿彌陀佛悲願的攝受，才能享受實際的果德。所謂行，就是主行，經文說：

「不可以少善根福德因緣往生彼國」，又說：「持名念佛，至一心不亂，臨命終時，心不顛倒，決定往生」。³⁴

³³ 道源法師，《佛說觀無量壽佛經講記》（台北：菩提樹雜誌社出版，1979年），頁43。

淨土法門固然是至穩當至簡捷至圓頓的法門，通俗方便，婦孺能解，但並非毫無方法，首先要真信切願，所謂真信者，須信娑婆世界實實是苦，極樂世界實實是樂。娑婆之苦，無量無邊，生、老、病、死、愛別離、怨憎會、求不得、五陰熾盛。此八種苦，即貴至極品，賤至乞丐，皆各有之。乃是由過去劫至未來劫，由業力所感召的，我凡夫惑業未斷，深受繫縛，故諸苦備嘗，未能解脫，因此，應該深信佛言，對生死之苦，自生厭心，於西方之樂，自生欣心，如此則信願二法，常念圓具。再加以志誠懇切，如子之憶母，則佛力法力，自心信願功德力，三法圓彰，自可一起直入如來地，永樂天常矣！切不可凡夫外道之知見，妄生猜度，謂淨土種種不思議勝妙莊嚴，皆屬寓言，若有此種邪知謬見，便不能往生淨土。引自李淨通編輯《印光大師文鈔菁華錄》，（香港：香港佛經流通處，1990年10月出版）頁15-16。

³⁴ 印順，《淨土與禪》〈妙雲集下篇〉之四（台北：正聞出版社，1978年），頁95-100。

凡信願持名，帶業往生者，即生凡聖同居淨土；信願持名見思斷盡而往生者，即生方便有餘淨土；信願持名，豁破一分無明而往生者，即生實報莊嚴淨土；信願持名，持到究竟處，無明斷盡而往生者，即生常寂光淨土。故持名能淨四土，亦的確不謬也。

引自會性法師編輯，《蕩益大師淨土集》（台中：台中蓮社發行，1981年5月初版），頁108。

可見往生淨土，須要福德資糧，衆生必須隨分修習福德因緣，以此迴向淨土，方能穩當。

《無量壽經》的念佛法門，與《阿彌陀經》和《般舟三昧經》相通，都不是口頭稱念即可，都要一心念佛，發願往生方可。但《無量壽經》的往生淨土，卻特別著重「臨壽終時」「見佛往生」，這與《般舟三昧經》著重「平時修持，以平時見佛」，作為往生的見證不同，也與《阿彌陀經》所說：「但憑一念淨心相向，即可往生」亦異。

至於《觀無量壽佛經》，也是淨土三經之一，它給與中國淨土的影響更大，本經開宗明義說：

「欲生彼國者，當修三福：一者，孝養父母，奉事師長，慈心不殺，修十善業。二者，受持三皈，具足眾戒，不犯威儀。三者，發菩提心，深信因果，讀誦大乘，勸進行者。如此三事，名為淨業。」³⁵

這三者是求生淨土的「淨因」，也是三世諸佛淨業的「正因」，可惜後世之淨土者，皆捨「正因」，而取「助因」—即持名念佛的方便道，淨土法門淨化身心世界的真義，遂不能充分發揮和實現。

《觀無量壽佛經》是三經中最重要，其十六觀即禪觀之次第，先觀想西方極樂世界的依報莊嚴，觀想成功，再觀想西方三聖的正報莊嚴，觀

³⁵ 道源法師，《佛說觀無量壽佛經講記》（台北：菩提樹雜誌社出版，1979年），頁67。

憨山大師說：念佛求生淨土一門，原爲了脫生死大事，然凡夫若不知生死根株，畢竟向何處念？如何是生死根株呢？古人云：「業不重不生娑婆，愛不斷不生淨土」是知愛根乃生死之根株，一切眾生受生死之苦，皆愛之過也。推此愛根種子乃累世輪迴，積劫深厚，故生死無窮也。今人既不知生死之根，則一邊念佛，而生死根株任令聽長，如此念佛與生死兩不相關，臨命終時，方知念佛全不得力，故勸念佛之人終須斷愛根，若能切斷生死根株，無論在家出家，當下便是出生死之時節。引自僧懺法師編輯《憨山大師集》（台北：佛教出版社，1983年8月3版），頁80。

想成功之後，再觀想七寶池、蓮花開，作花開見佛想，即明三品往生。前八觀，乃是佛爲上根人所說的「觀想念佛法」，第九～十三觀，乃是佛爲中根人所說的「觀像念佛法」，第十四、五、六觀，乃是佛爲最下根，業重障深者所說的「稱名念佛法」，只要臨終十稱念佛，即得往生。合此十六觀，即是正確的禪觀，也是完美的西方極樂世界，故唐代「觀經變相圖」最盛最多，實導源於此。

三、觀經的殊勝與唯心淨土

大乘佛法中最高的是《華嚴經》，其經偈云：

「若人欲了知，三世一切佛，應觀法界性，一切唯心造」³⁶

佛法認爲凡心外求法者都名外道，須觀法界性，了知三世一切佛，統統在我心內，《觀經》即教我們「一切唯心造」的觀想方法，十六觀成就了，才知道「心即是佛，佛即是心」的道理。³⁷這是佛法最高的理論，通華嚴，亦通禪宗。

中國之頓教禪宗，強調指直人心，見性成佛，如何是見性成佛？即我心中本具佛性，見了此佛性，就成了佛。十六觀經就教導衆生觀想方法，使凡夫心轉爲佛性，使衆生了知阿彌陀佛不出我自心，西方極樂世界亦不出我本心，西方極樂淨土，即是我自心淨土，彌陀即我自性彌陀，觀想成就了，方知「十世古今始終不離當念，無邊刹境自他不隔毫端」，這才是「唯心淨土，自性彌陀」的深義。

總之，淨土是唯心的，一切不離心，心淨則佛土淨，心平即法界坦然，心異即千差競起，此心能作佛，亦能作衆生，此心能造天堂，亦能造地獄，淨土雖是唯心所現，但不能撥無西方，雖是唯心，必有西方，雖有

³⁶ 周邦道發行，《華嚴經普賢行願品別行疏鈔》（台北：財團法人佛陀教育基金會出版，1992年3月），頁78。

³⁷ 道源法師，《佛說觀無量壽佛經講記》（台北：菩提樹雜誌社出版，1979年），頁1~2。

西方，不出唯心。所謂西方不離方寸，彌陀即是自性³⁸所以要體悟淨土的勝義，先要了透「真空幻有」的中道，方能契入，離心無佛，離佛無心，「即心即佛，大用齊彰」³⁹的實相念佛，橫超三界，豎橫五時，成就最直捷、最圓頓的果德。

伍：結論

敦煌藝術的創作，是源於宗教本身的精神境界，這種精神境界予以信仰者一個嚮往的國度，才能產生如此宏偉壯麗的構圖，這些藝術都出自一流藝術家的手筆，而這些藝術家絕大多數是虔誠的佛教徒，因此，透過宗教的熱忱，才能發揮耐心，完成如此細膩繁瑣的巨幅圖像，這其中不僅有中國藝術家的心血，也有來自西方僧人的貢獻，但其影響最深遠的，當屬施主的要求，因為他們才是真正的”畫主”、”像主”、”窟主”，藝術家們受其雇用，經濟上依賴他們，在創作時，必然要遵照他們的意願行事，所以敦煌藝術有著濃厚的世俗性。這些世俗性包括漢文化傳統的尊卑觀念、孝悌觀念、家族觀念，這些都與佛教教義牴觸，而圖像中所表現的「禁欲觀念」，充分表現了大乘西方淨土的極樂世界，雖衆樂畢集，但唯獨沒有女人，世間的女人若想投生西方佛國淨土，必先轉化為男身，唯有杜絕了世俗的男女私慾，才能突顯淨土的聖潔，達到永恆妙樂的宗旨。⁴⁰因此西方淨土變的風格，與傳統印度藝術中的裸體、豐乳、細腰、肥臀大相逕庭，這也充分表現了中國傳統的禮教精神。⁴¹而「淨土變相」是敦煌藝術中的巨構，表現了當時淨土宗的興盛。由於衆生對淨土信仰與嚮往，

³⁸ 張曼濤，《佛教各宗比較研究》（台北：大乘文化社出版，1979年），頁252。

³⁹ 黃念祖上師述，《華嚴念佛三昧論講記》（台中：華藏淨土學會出版，1992年9月），頁53。

⁴⁰ 袁陽著，《紅塵覺悟—佛法與人生》（成都：四川人民出版社，1995年4月），頁107。

⁴¹ 甯強，《敦煌佛教藝術》（台灣：高雄復文圖書出版社，1992年8月版1刷），頁5~6。

才會堅持「往生極樂世界」為修持本懷，而產生宗教的情緒與力量。那麼佛國淨土的精神境界有哪些特徵呢？

一、自然界的淨化

所謂淨土就是「清淨無垢」的意思，它起源於某些佛教的派別，為了適應廣大群眾的心理需求，不得不將常樂我淨的涅槃妙境理想化和形象化，構造出具體的佛國淨土和極樂世界。這樣才能滿足眾生的信仰需要和精神寄託。⁴²因此，淨土實含攝美妙與聖潔的意義，所以它最先呈現的特徵就是整齊潔淨。淨土中沒有污穢，始終一塵不染，連沼池水底，也用金沙鋪成，而東西南北四維上下，也都均勻整齊，如淨土中的樹木總是枝枝相對、葉葉相當，一行一行的寶樹，高低相距，非常整齊，是一幅富有均衡美的圖案，這就是淨土之美的特徵。⁴³其次是富麗宏偉，淨土思想乃是從少欲知足的心境中，積極發展富麗堂皇，恢宏博大的莊嚴，即使樹木、殿宇、樓閣也都由金、銀、琉璃、碑磬、赤珠、瑪瑙等七寶合成，且金沙佈地，所以從事相說，淨土富有林園之美。如寶樹成行、寶花怒放、果實纍纍、沼池陂塘等等，活像一座大公園，園內又富有建築之美。如道路平坦、寬廣、正直，旁邊又有行樹樓閣，四面欄楯和寶鈴、寶蓋、幢、幡點綴其間，即使鳥聲、風聲、水聲也都是美妙的音樂，這就是淨土的莊嚴富麗，屬於自然界的淨化。

二、眾生界的淨化

淨土不但是自然界的淨美，還有眾生界的淨化，這可從兩方面來說：

（一）「經濟生活的淨化」：物質生活中最基礎的食、衣、住、行、育、樂，如果不能滿足和解決，必然痛苦無窮。所以西方淨土有黃金鋪地，寶石成列，眼看美景，耳聽音樂，每一感官都有相稱之福樂的描述。

⁴² 袁陽著，《紅塵覺悟—佛法與人生》（成都：四川人民出版社，1995年4月），頁95。

⁴³ 印順，《淨土與禪》妙雲集下篇之四，（台北：正聞出版社，1978年），頁10。

然而淨土滿足生理之需求，並不是真的要吃進嘴裡，吞進肚裡，而是見色聞香，以意爲食，擁有一份超然的法性之樂。淨土強調「各取所需，各適其所」，物質的享受，都可隨心所樂而受用，沒有巧取豪奪或私蓄獨佔，也沒有分配的不均，所以社會安穩而不動亂，消費自然均衡滿足，人民的生活富裕豐滿，這是人類歷史發展到最高級階段的社會，已臻於大同境地。⁴⁴

（二）「人群生活的淨化」：佛教的淨土有兩類，一是不共的大乘淨土，其間沒有男女差別相。一是共五乘的人間淨土，是有男女共同營生的。以佛的精神而論，一切食、衣、住、行的資生物質，都不應完全據爲私有，而「家」是以夫婦互相共享爲基礎，且促成私有經濟的發展，家庭與財產私有制，雖然是歷史發展的起點，但有了自私自利的分別心就會引起無邊的鬥爭痛苦，且擴大爲家族、種族與民族、國家之間的相爭，所以淨土的起碼條件就是要除去私慾佔有的內容，體現利益衆生的精神，營造一個靜觀默照的聖潔環境，這是一個由人間珍品裝飾而成的藝術世界，生命在這裡雖然也離不開爲感官設置的美妙對象，但畢竟有別於世俗的五欲之樂，它是一種生命的默契與交流，也是一種綿長如絲的魅力吐露和悠然品賞，這是一種寂靜無爲的妙樂，也是一種生命智慧的體現。這樣才可以打破種族的界限，和強弱相欺的殘酷，做到沒有侵略與壓迫，所以淨土的理想，遠超出了私有的家庭制度，和狹隘的國族主義，在淨土中沒有政治組織，一切都受佛的指導，以期達到圓滿究竟，跳出生死苦海，走向涅槃。

衆生修行的目標，就是要證悟涅槃。證悟涅槃不但要灰身滅智，捐形絕慮，更要把本應滅盡的煩惱與生死也轉化爲參悟佛智的門徑，將生命超越的理想，移入現實世界，做到「煩惱即菩提」、「生死即涅槃」，這樣衆生在滾滾紅塵中，就可以安身立命，成就「常、樂、我、淨」的涅槃之樂。這樣人間也轉成了佛國淨土。

⁴⁴ 印 順，《淨土與禪》妙雲集下篇之四，（台北：正聞出版社，1978年），頁12。

三、建立人間淨土

十方佛國淨土，乃是大乘經典所共說的，理想的清淨世界，遂成爲多數人仰望的目標，因此，《阿彌陀經》極力稱揚西方淨土，並勸人往生，以期滿圓佛果，這已成爲信衆的願望。然而《維摩詰經》卻提出另一種見解，他認爲在這五濁惡世的穢土修行，遠勝過在阿彌陀佛或十方佛土中的修行，是以釋迦牟尼立誓在此穢土成佛，雖發心遲而成佛早，彌勒菩薩在淨土成佛，發心早而成佛遲，這就顯出在這娑婆世界雖修行不易，但卻可快速成佛，因此，《維摩詰經》鼓勵衆生在此娑婆世界努力修行，經云：

此土菩薩。於諸眾生大悲堅固。誠如所言。然其一世饒益眾生多於彼國百千劫行。所以者何。此娑婆世界有十事善法。諸於淨土之所無。⁴⁵

衆生修菩薩行的實踐之道甚多，然最可靠者，乃賴此一清淨的意識，所以維摩詰居士說：「直心是菩薩淨土」、「深心是菩薩淨土」、「菩提心是菩薩淨土」⁴⁶，當衆生以饒益有情爲念時，就能生起大悲心而自淨其意，隨其心淨，當下就是佛國淨土，因此願力深厚的衆生，不唯該發願往生彌陀淨土，更應有開創人間淨土的悲切深心，這樣才能讓淨土思想永遠照護這娑婆世界，救渡苦難衆生。

總之，由上述可知，淨土藝術是源之於佛教淨土思想而創作的藝術，這種將佛國淨土世界觀，轉化成藝術作品的信仰心態與形式，不是印度佛教的產物，乃是中國佛教文化所特有的精神。一般來說南北朝時期較盛行的是彌勒淨土與東方藥師淨土藝術，這是一種傾向於佛國淨土與穢土世界或苦難世界、八難世界、地獄世界、甚至五濁惡世，互相對比的藝術作

⁴⁵ 李翊灼校輯《維摩詰經集註》卷十〈香積佛品〉（台北：老古文化事業公司出版，1982年8月初版），頁514~515。

⁴⁶ 李翊灼校輯《維摩詰經集註》卷一〈佛國品〉（台北：老古文化事業公司出版，1982年8月初版），頁67~74。

品，其動機乃是苦難衆生冀求清淨佛土的展現。⁴⁷

至於隋唐時代所盛行的彌陀淨土藝術，乃是道地中國佛教文化所孕育出來的作品，這種彌陀淨土變相所涉及文化背景非常廣泛。首先它是由教理普及所形成的一股大力量，其次是淨土三經對藝術的啓示，第三是衆生對淨土熱烈的期盼，形成供養佛、法、僧的願力，結合了理論、信仰和祈願，衆生便在「立功德」的願力支使下，留下了這些場面極爲壯觀的構圖世界，「淨土變相」也就成了舉世驚嘆的藝術作品，這是宗教熱忱所產生的力量，堪稱宗教藝術的巔峰。

⁴⁷ 林保堯，〈淨土美術的鼎盛創作〉《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年），頁51。

參考文獻

- 張曼濤主編，《佛教藝術論集》（台北：大乘文化出版社，1978年2月初版）。
- 張曼濤，《佛教各宗比較研究》（台北：大乘文化社出版，1979年）。
- 陳清香，《佛經變相美術創作之研究》（台北：中華叢書編審委員會，1977年3月）。
- 劉進寶，《敦煌學論述》（台北：洪葉文化出版，1995年）。
- 胡戟、傅玫，《敦煌史話》（北京：中華書局出版，1995年2月第1版）。
- 陳國寧，《敦煌壁畫佛像圖研究》常書鴻統計，見《文物參考資料》二卷四期上（台北：嘉新水泥文化基金會，1973年）。
- 《佛教藝術》第三期（台北：佛教雜誌社出版，1986年）。
- 楊白衣，《淨土的淵源及演變》（台北：華岡佛學學報第八期，1985年10月出版）。
- 柏原祐義著，慧淨法師校訂，《淨土三部經講話》（台中：彌陀本願念佛會出版，1993年10月）。
- 印順，《淨土與禪》妙雲集下篇之四，（台北：正聞出版社，1978年）。
- 李炳南居士註《無量壽經》（台中：台中蓮社出版，1995年）。
- 李炳南居士編述《佛說阿彌陀經摘注接蒙、義蘊合刊》（台中：青蓮出版社出版，1983年）。
- 古正美主編，《唐代佛教與佛教藝術》（台北：覺風佛教藝術文化基金會，2006年6月初版）。
- 姚秦佛陀耶舍·竺佛念譯，《四分律》卷四，收錄於《大正藏》第22冊。
《照明菩薩經》全文已失傳，此內容保存在日本僧人良忠所著，《觀經序分義傳通記》卷一，收錄於《大正藏》第57冊。
- 道源法師，《佛說觀無量壽佛經講記》（台北：菩提樹雜誌社出版，1979年）。
- 周邦道發行，《華嚴經普賢行願品別行疏鈔》（台北：財團法人佛陀教育基金會出版，1992年3月）。

- 黃念祖上師述，《華嚴念佛三昧論講記》（台中：華藏淨土學會出版，1992年9月）。
- 袁陽著，《紅塵覺悟—佛法與人生》（成都：四川人民出版社，1995年4月）。
- 甯強，《敦煌佛教藝術》（台灣：高雄復文圖書出版社，1992年8月版1刷）。
- 李翊灼校輯《維摩詰經集註》（台北：老古文化事業公司出版，1982年8月初版）。

開放趨向下日本放送大學媒體教學策略的啟示

陳 東 園*

摘 要

適台日斷交40載，應國際交流基金會就增進兩國交流諮議之請赴日參訪，望能為當前台日關係多元發展形勢的結構條件，提供一些可供具體推動方案憑藉的依循，幾經思考選擇放送大學作為參訪對象，堪謂是一項逐本務實的實踐；企望以一己之所能就數位傳播世代趨向中，台日兩國經由遠距教學平台的交流機制，助益於雙方社會有利互動發展的形式。其次，爰教育乃驅動社會發展重要機制與動能的考量，故如能就兩國以遠距成人教育制度構面互動的形勢，共構兩國未來國際關係發展所需的社會基礎，除服膺筆者一向所倡「台日間非傳統外交關係」理念的結構元素外，同時也能提供驅動發展所需的能量，準此思度，此番來去間將更形充實和更具積極意義。

研究日本放送大學的發展，筆者貫以主張用「日本放送大學制度」作為研究目標；考其發展以1981年6月「放送大學學園法」的公布實施為奠基，同年7月依此法設特別法人團體「放送大學學園」。1983年，於學園下成立「放送大學」作為遠距教育執行機關。1985年，放送大學正式招收學生辦理教學業務，1989年第一屆放送大學學生畢業，累計目前為止的總入學人數達1,188,882人。審視放送大學設立發展之過程，相當程度的反應了日本官僚體

* 作者係國立空中大學人文學系副教授

制文化的特質；即完備法制、依法行事、循序以進、精益求精，也因此造就了日本放送大學在日本大學體系中，制度化推動遠距教育的經營模式。

準此，面向數位傳播世代新興傳媒技術興起的挑戰，作為遠距教學制度的品牌領導者，放送大學的經營在策略上有著順應大局更張的調控機制，惟在理念上也有著信守經營傳統技術關鍵的堅持。透過深度訪談的了解，訪視者就當前日本放送大學經營制度，以及技術領域提出些結構性的分析，期以提供各界在推動遠距教學數位化趨向下，擬定教學策略發展的參考之用。

關鍵詞：遠距教學、數位化、媒體教學、數位傳播、教學策略

壹、前言

日文「放送」¹一詞係指以無線電波傳送資訊內容訊號的傳播行爲，因此放送大學是以電子媒介教學提供社會大眾遠距學習的一所大學。其創立於昭和58年(1983年)，昭和60年(1985年)開始收學生，發展至今已經邁入了第29周年，一共培養了120萬名以上的畢業學生，目前在學選課學生人數大學部爲77,267人、研究所5,587人。放送大學的功能一如其英文校名「Open University of Japan」所示，是一所對所有社會大眾都能提供「開放」型態學習的大學；凡具有學習需求的學習者都可以輕鬆入學，惟須在嚴格的畢業審考形式下完成學士學位的畢業資格，而這也是放送大學至今爲止，社會各界對其畢業生素質給予高度評價的原因。

爲因應數位傳播技術世代的發展，在2011年10月，學校完成了引進數位傳播技術系統轉型發展的機制，成爲一所以數位電視、廣播、網路學習等數位媒介進行媒體教學的數位開放大學；經由數位衛星電視、網路授課等的遠距方式，讓學生在日本國內可以隨時、隨地都能達成有效學習的目的。

除此之外，當初是以由於受到戰爭以及家庭經濟等因素影響，而無法得以進入大學進修人士作爲主要招生對象的政策，如今鑒於社會高等教育普及化發展的形式，放送大學也作出因應轉型的招生策略，招生對象導入了凡對新知識具有研究興趣的學習者，都可以入學就讀的形式。因此、放送大學又於2001(平成13年)年開辦了研究所碩士班的課程，用以提升學校持續作爲日本最大終生學習的大學機關；於是放送大學以發展成爲一所由成人高等教育基礎訓練，到具備學術研究能力的遠距教學機構。基於此一新經營目標，因此放送大學的招生對象，特別注重從青年到中高年以至高齡者，各年齡層學生普及化的招生策略。

¹ 《大辭林》：ラジオやテレビの電波によって、報道・教養・音楽・娯楽などを多数の受信者に送ること。また、有線による小規模な報道にもいう。

其次，面對數位傳播技術世代媒體經營制度的興起，以及社會傳播環境劇變的挑戰形勢，放送大學更積極的發展自身所具遠距教學經驗與技術的優勢，改善傳統遠距教學教育制度的瓶頸，啟動網路教學提供有效服務互動平台的機制，同時也創新更張了整合資訊、通信、網路(ICT)等技術開發，與應用於教學課程的新策略，除提升學校自身數位遠距教學的技術品質外，並向日本國內各傳統大學提供遠距學的技術支援。也因此放送大學確保了在日本高等教育領域，經營遠距媒體教學領導者一流大學的地位，同時也確立了放送大學在世界大學教育制度中成功經營的典範，這些對應於環境數位趨向下的新舉措，對訪問者而言是一種思維無形的啓示，惟如何將其以具體闡述則是研究者此行品味的意表。

貳、放送大學的緣啓與制度源起的履視

一、大學的緣啓與制度的源起

1967年，日本文部省²在「全國社會教育會議」中，提出「關於影像傳播及FM廣播的專業教育現況」的諮議案。1969年社會教育會議，針對此一諮議案提出了回覆案說明：建議在大學、教育委員會等非營利教育機構設立專業廣播(電視)台，同時提供專用的UHF及FM頻率頻道，用以保障該機構取得廣播媒體經營的法定權力，而會議中文部省也接受了這項建議。自此展開了與郵政省(現在的總務省掌管電信通訊業務機關)就有關放送大學設立的籌設工作，進入跨部會協商業務推動的階段。之後，完成並發布了「關於『放送大學』設立」的政策白皮書，而這也就是決定當今放送大學推動實質建校作業的起點。1976年，文部省在大學設立協商會議中以「大學基準分科提案」，確定了設置「大學通訊教育、放送大學特別委員會」的決議。1977年4月首先設立「國立放送大學創設準備室」，負責

² 即我國的教育部。

整合推動所有隔空教育相關的研究和實驗成果，之後，1978年10月放送大學第一個教學業務單位「放送教育開發中心」（NIME）正式成立，負責研究開發隔空教育所需傳播媒體理論、技術，以及放送教學課程實驗性教學節目的製作工作。1981年6月，歷經四次修訂的「放送大學學園法」，在日本衆議院第94會期中正式通過，奠定了日本放送大學的組織規模與制度化發展的法源基礎。7月，綜理日本隔空教育整體業務的特殊法人身份機關「放送大學學園」(University of the Air Foundation)依法成立，是一所具有準官方性質的特別法人機關，故制度面他必須接受政府監督、指導及預算的控管。1983年4月放送大學設置完成，1984年關東地方的前橋及東京放送局開播，放送大學的前置籌設作業階段性的完成，1985年4月正式開始招生播出教學課程。

2004年4月1日，日本文部省啓動新一波「國立大學改革案」歷史序幕，伴隨著89所國立大學從原屬文部科學省(文部省)所轄的行政機關改爲法人的新形式，放送大學以其歷史賦予其法人先行者的身分，並未自絕於此一參與教育制度改革轉型大業契機或稱新挑戰的情勢之中；即以一種積極的態度調整組織、活用人力、創新教學，用能在新教育制度中保有永續經營遠距教育原型的動能。

二、小結

審視日本開放大學緣啓的背景，到整個遠距教學制度源起發展至今，有著整個國家對於其角色與功能的定位和重視，因此在整個成長歷史脈絡的結構中，首先完整制度性的立法，奠定了其發展的基礎、組織的功能、制度的結構、權利的義務等相關經營條件完備後，作爲正式推動據以執行路徑。而這樣的運作結構亦即是訪問者一向定位日本放送大學應以「放送教育制度」視之的理由。

參、審視大學組織業務與功能更迭的意義

一、對應於經營特性下的學校組織

放送大學學園由於所是特別立法法人機關的性質，故擁有其法定所賦予權利與義務的主體性。學園運作以基金會形式經營，成立至今為因應經營形勢的需要業經三次更張，茲將當前之組織結構分析說明如后；學園由理事會、監事會及運營審議會組成，理事會成員共有七人，四位常務理事以及三位非常務理事，由常務理事中選出二名理事擔任理事長和放送大學校長，理事長得同時兼任校長。理事會為放送大學最高管理單位，理事及校長都經由理事長提名，由文部大臣直接核可後認命之。理事長對外代表學園，對內綜理學園有關的整體營運，茲將學園理監事經營團隊組織(詳見圖1)及主要職位功能說明如后(2012年5月1日現在)：

(一) 理事會

理事會係由「放送大學學園」針對日本社會，具有教育及媒體背景專長之產官學界傑出人士，禮聘11人組成。其主要職則在於規劃放送大學的教育政策與審查目標計劃，茲將其組織結構介紹說明如后。

1. 理事長

由理事會11名成員中推選產生，當選者多系教育部（文部省）之退休高階公務員背景身分，其職級約屬於次長級之職位者。

2. 理事兼校長

由理事會11名成員中推選產生，維校長多係具有傳統國立大學管理職背景（含校長）之退休教授者。

3. 理事（常任職）

除放送大學副校長1人兼職外，其餘常任理事3人多係聘自傳統大學具行政職背景（含校長）之退休教授，以及評議委員3位兼任的理事等共11名成員組成。

4. 理事（兼任職）

兼任理事共3人，除日本放送協會（NHK）的經營主管1人外（同時兼任評議會委員），其餘兼任理事2人多係傳統大學具行政職背景（含校長）之退休教授。

5. 監事（常任職）

常任職監事1人，多係聘自傳統大學具行政職背景之退休教授。

6. 監事（兼任職）

兼任職監事1人，係以聘任之法律顧問者為對象。

（二）、事務局(2012年4月8日現狀)

理事會之下另設有事務局，掌管教務、制作、放送及總務四大部門，茲將其掌管業務內容臚列說明如下：

- 1、總務部：掌管「總務」、「會計」及「調查管理」等業務。
- 2、財務部：掌握財源收入及財務運作之有效運作。
- 3、學務部：負責「教務」、「修課指導」、「圖書館」及地區「學習中心」業務。
- 4、教育研究支援部：研究資訊及圖書資料處理業務。
- 5、放送部：負責「企劃管理」、「技術營運」、「教學節目製作企劃」等業務。
- 6、制作部：負責教學節目的製作事務。

茲將事務局組織結構即成員工作內容臚列如下：

（一）事務局長

1. 事務局參事役
2. 事務局參事役
3. 事務局參事役

（二）4. 總合戰略企劃室長

（三）總務部長

1. 總務課長
2. 人事企劃監
3. 廣報課長
4. 學生事務室長

5. 導播製作組

(四) 財務部長

1. 財務課長
2. 經理課長

(五) 學務部長

1. 教務課長
2. 連攜教育課長
3. 學生課長
4. 學習中心支援室長

(六) 教育研究支援部長

1. 情報推進課長
2. 圖書情報課長

(七) 廣播部長

1. 企劃管理課長
2. 技術、運行課長
3. 衛星企劃室長

(八) 製作部長

1. 次長
2. 次長
3. 製作人
4. 導播組

(三)、評議員會評評議委員(2012年5月28日現在)

評議員會由評議委員27人組成，其中包括前、現任理事長，前、現任校長、校友會理事長、日本放送協會（NHK）理事1人、放送大學現任副校長3人等為當然委員，其餘則以聘任產官學界賢達人士等共計27位委員組成。

除此之外，另設有監事會及運營審議會。監事會有兩名成員，由理事長提名專業的公證人士，經文部大臣同意後任命，負責監理學園的業務運作，必要時得向文部大臣提出意見報告。運營審議會由二十委員(至多名額)組成，由文部大臣聘請具隔空教育及學校經營相當聲望擔任。審議會之功能主要是提供學園業務及營運作業諮詢的單位。審視審議會成員主要包括三位大學校長、日本放送協會前會長、全國朝日放送股份有限公司總經理、媒體教育開發中心所長、日本民間放送聯盟理事、財團法人衛星通信教育振興協會理事長等共二十人，就各委員之資歷而言堪稱整齊完備。

至於放送大學教學系統的內部組織，除校長外有兩位副校長則負責掌理評議會、教授會、圖書館、教師及各學習中心。副校長和教員之任用(包括教授、副教授、講師及助理)皆由校長提名，理事長核可後任命，目前有專任教師共計90人，其中包括ICT遠距離教育中心教師26人，助教1人。其次，在校本部之外於日本全國各地設有50個學習中心，以及東京放送局、前橋放送局、旭川和北九州的衛星轉播站。

有關放送大學教學功能組織單位中，學習中心是一個非常基層且重要的單位，其所提供的教學服務業務主要有下列幾項：

- 1.提供學生閱聽視聽課程教材；
- 2.實施面授課程：提供一些課程(主要以需要實習的課程為主)集中學生實施面授實體教學。惟學生須於開學後是需要至中心提出選課申請，其次，選系、選科生不得參與面授課程。
- 3.辦理學分認證考試；
- 4.學習輔導諮詢及社團活動等；
- 5.書籍、視聽教材借閱；
- 6.寄發教科書、教材及各類證明書類。

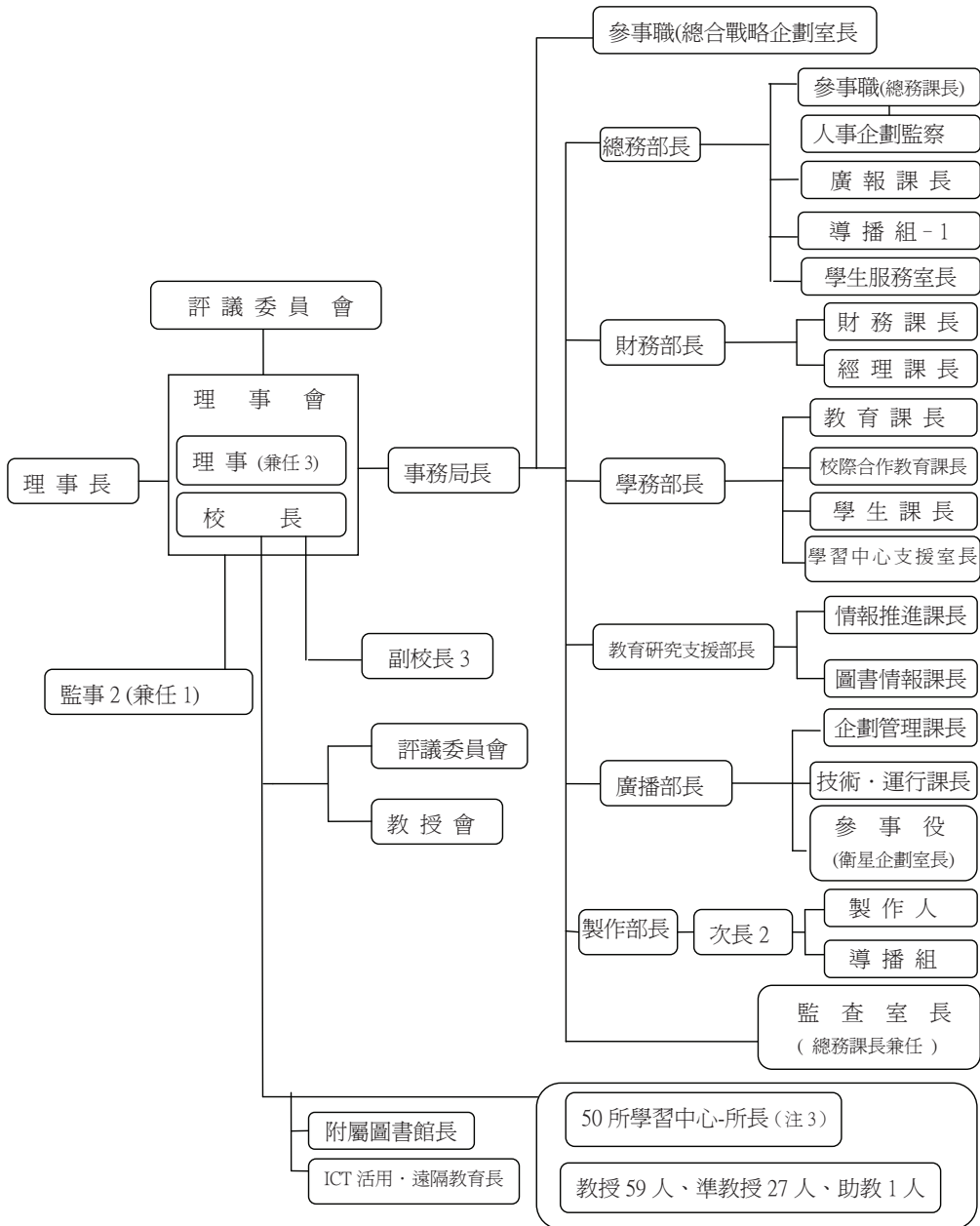
學習中心設置地點主要以各縣廳所在地人口集中交通便利的區域為

主，目前在全國由北海到到沖繩共有50所的地區學習中心³，中心設立還有一項技術的考量，即是以所在地國（公）立大學校園為設立標的，因此多所學習中心就設在國立大學校園內，分析其主要的原可有列幾項：

- （一）、有利取得校舍土地及相關教學空間及設施；
- （二）、交通便利提供學生來校之便利性；
- （三）、有效取得所在地大學資源之教學支援；
- （四）、有利於教學空間管理維護；
- （五）、有效節省經營成本。

³ 50縣市為北海道、青森、岩手、宮城、秋田、山形、福島、茨城、栃木、群馬、埼玉、千葉、東京、涉谷、東京文京、東京足立、東京多摩、神奈川、新潟、富山、石川、福井、山梨、長野、岐阜、靜岡、愛知、三重、滋賀、京都、大阪、兵庫、奈良、和歌山、鳥取、島根、岡山、廣島、山口、德島、香川、愛媛、高知、福岡、佐賀、長崎、熊本、大分、宮崎、鹿兒島、沖繩等。

圖1 放送大學組織結構圖 (2012年5月現在)



小結

審視整個放送大學的教學制度、組織、功能，顯然就行政推動的角度來看，可為是依法行政、目標明確、制度完備、專業經營。因此，放送大學以特殊法人的主體，結合專業自主經營的形式，在接受政府完整制度的監督下，享有專業特有的自主經營權力。因此，所有的教學行政業務的推動，除了制度上面依附於國政策所賦予功能外，為俟應學習環境的變化以及學習者需求的形式，整個教學業務的策略也都保有，對應於社會變動趨向下自主調整的機制，用能將學校的教學目標與教學策略服膺社會各界的需求與期望。是故，學校的經營展始終能在基本法制面的支持基礎上，推動服膺於社會需求的理念目標；不會讓經營者空有理想卻又是有志難伸一籌莫展的窘境。準此，分析放送大學就經營主體的功能性而言，期完成了下列的角色定位與貢獻。

1. 作為推動高等教育的大學機關

放送大學的發展由於取得了法律上賦予其專業特殊角色的定位，因此成立至今無論是在教學發展與研究成果領域上，一直以經營專業型態大學的身分，和各傳統大學間在一定的領域中，發展出綿密時直互動的交流形式，這其中以支援各大學媒體教學技術，以及結合傳統大學課程訂定學分相互交換採計的政策，最具經營績效與貢獻。

2. 專業媒體教學推動教學活動

由於在設置條例中已明確定位放送大學以實施媒體教學，從事大學教育的機關，因此，學校發展至今所有的教學研究與技術發展，皆以媒體教學技術為核心，並發展出多項專業傑出的教研成果與技術貢獻，也因此奠定了放送大學在日本高等教育領域，媒體教學課程品牌領導的地位。

3.作為成人終生教育的主導機關

放送大學設立之初，適逢終生學習理念以及制度蓬勃發展時期，爰此背景以及所獲功能與技術在法律位階上的定位，故放送大學自成立以來一直在傳統高等教育與社會成人教育兩大學術領域間，為發展出新興整合的教學機制作出努力。因此，無論社會環境與高等教育市場如何的變動，放送大學始終能夠恰如其分的提供其專業學術經驗與技術，為大學高等教育與社會教育提供有效交流與互補成長的機制。

肆、恆定目標下多元課程的實踐

凡教學活動設計執行作業的第一步，首就是訂定教學目標，除了讓學習者清楚自己所學內容外，對教師而言他是教師在編序教學活動和組織教學資源的依據，其次，並以此標的最為評量學生學習成果的指標。準此，教學目標的訂定是教學活動中一項重要的發展過程；通常在完成教學活動和評鑑方式的設計後，教學目標才會變得更為具體明確。⁴因此，教學目標在課程設計的發展過程中，會出現反覆不斷地修正的形式。準此，審視放送大學的教育目標有著因應時代變遷的調整形式，茲將當前的結構形式分析說明如下。

一、依設校教育使命設定教育目標

放送大學依據放送大學園法第一章第一條之規定：「放送大學學園為以廣播媒介等的方式辦理教育之大學。學校所實施媒體廣播教育之目的，係在回應多數國民要求獲得大學教育之機會，以及推動放送大學教育普及發展的目的」。基於前項之基準，訂定放送大學設立之目的乃是「經由各

⁴ 陳東園(2012.5)。〈網路教學模式中閱聽人功能性角色的研究〉，《兩岸四地隔空教育論壇》。中國、寧夏。

個學術專門領域，透過研究追求新的知識理念，活用傳播功能進行大學教育，同時以此功能回應各界對於終生學習廣泛的期待」。

爲了達成前項的教學理念，標榜著放送大學是一所「任何時間、任何地點、任何個人」都可以及時學習的大學。之後，爲因應資訊經濟時代社會發展的需求，放送大學也適時更迭的提出了迥異於以往全新的教學目標，茲將其內容分析說明如下：

(1)作爲終生學習機構，廣泛的提供社會人士接受大學教育的機會。

(2)作爲一個新高等教育系統之一，今後將針對高中畢業生，保障提供彈性順利進入大學的升學機會。

(3)作爲大學教育的協力合作教育機構，今後將更爲廣泛深入的結合與傳統大學間的共同合作方案。在邁向新時代大學教育的發展時，將活用學校最新的研究成果及教育技術，並以此作爲積極加強與其他各大學的交流機制，推動與各大學學分互換探計、促進教師交流以及普及活用媒體教材的應用等的措施，有效提升改善國內大學教育的轉型發展機制。

二、實踐導向下學系功能的為與不為

放送大學依據前項之校教育目標，只設立了唯一的「教養學系」，「教養」⁵(*acquire culture*)一詞的意義並非單指個人博學的知識能力，是指一個人對文化內容理想認知的能力，並以此增益個人理解新知識及創造應用的能力。因此，教養的形式會隨著時代及社會文化理念的不同而有所差異，準此，教養學系的教學目標是提供學習者一項「博而雅」的教學內容，此一教學目標和國內目前推動通是教育的精神可謂相互對應；爲期學生在生崖不同階段、不同的環境中，都可因應社會的發展而學習到的適切可用的知識外，同時也培養他們深化知識成爲一項優雅行爲能力知能的訓練，而放送大學的課程設計的基本原則，就是提供這種教育功能的高等教育課程。

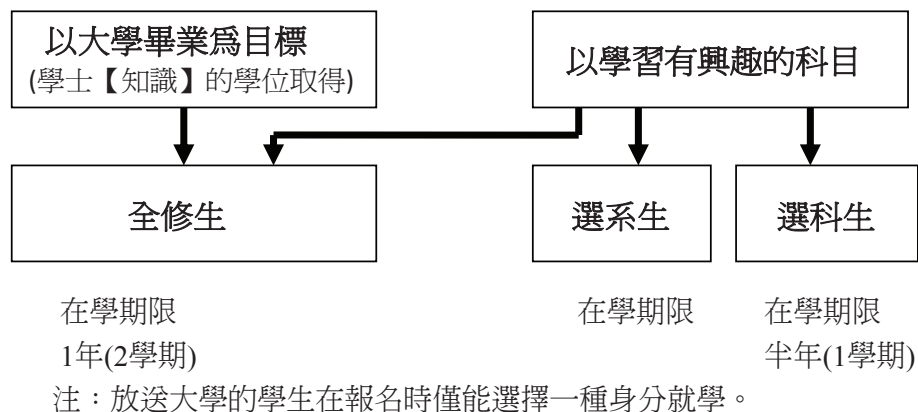
⁵ 人間の精神を豊かにし、高等円満な人格を養い育てていく努力、およびその成果をさす。とかく専門的な知識や特定の職業に限定されやすいわれわれの精神を、広く学問、芸術、宗教などに接して全面的に発達させ、全体的

其次，就整體的日本大學教育政策而言，提供學生基本「教養」以是基本科目的核心課程目標之一，放送大學既然定位是高等教育的一環，故以此作為設系的基礎功能性目標應是當然。加上放送大學是以電視和廣播來進行大學課程訓練的學校，因此藉由此一方式提供全體國民「教養」的知識和技術能力，應是其他大學所無能達成的效益。也基於此一制度上的所長，賦予了放送大學因此展現以己之長擴大學術服務的胸襟器度；他們加強與其他大學之間的互動聯繫，除提供遠距教育技術方面的支援外，更也成為日本開放課程聯盟(JOCW)的統合機關。其次積極的與多所傳統大學進行學分互換措施，此一經營上的創舉最重要的是證明了，放送大學的師資和教學內容能夠受到一般傳統大學的肯定。

日本放送大學的教學科系結構的設計上最大的特色是，在於其教學課程系統上只設立一個單一的「教養學系」，形式上是一個傳統單科大學的經營型態。但教授成員學術領域則是含了相當寬廣領域的學術背景，共網羅了人文、自然、社會等相當廣泛的學術領域，因此，就質的形式來看他符合了一般傳統綜合大學的型式與教育功能。鑑於資訊經濟時代為培育學習者多元豐富的知識能力，同時也為了落實培養學習者社會專業知能學習的需要，學校規劃設計了「生活與福利」「心理與教育」「社會與產業」「人類與文化」「自然與環境」等五大領域的學程課程。因此，就課程的功能而言，學系教學的目標以培養學生從事高等教育學習語言就的基本素養為基礎，之後，結合社會需求的專業學識為發展方向，其目標則是助成學生能以專業知識，取得各項有益於實踐社會貢獻的證照作為教學導向。

至於學習方式，為服膺終生學習開放學習的理念，放送大學提供了一個極為開放的學習制度，即是以大學畢業為目標的全修生，以及完全為興趣而選讀特定科目的選修學生（詳見圖2），茲將各類學習者身分修習課程的內容分析說明如下：

圖2放送大學學生身分形式圖



1、修習學分為取得大學畢業文憑的「全修生」

這種身分的學生在人學資格上是有所限制的，必須年滿18歲，具高中畢業資格或同等學力者，以及日本文部省所認可之大學入學資格者，即能成為全科選修生。其次，若以從大學或短期大學、高等專門學校畢業，或是已經在大學就讀二年以上者，也可以直接編入全科選修生三年級就讀。

全科選修生必須在(1).生活與福利；(2).心理與教育；(3).社會與產業；(4).人類與文化；(5).自然與環境。等五個專攻課程當中，選定一個項目做為自己學習的專攻領域，在學期間必須達4年以上，並修得124個學分之後《其中包括20個面授學分、36個共通科目學分，其他則為所屬專攻的學分)才具有畢業資格，畢業生可以獲得「教養學士」的學位。其次，全科選修生在學年限限制不得超過10年，惟在此期間可以視需要中途休學後再入學，因此學生可以隨自身的生涯規劃彈性地調整學習的歷程。

2、在學一年期間的「科系選修生」

是指在一學年(12個月)的時間內，選擇某一特定科目修讀學分的學生，其就學的條件是必須年滿15歲以上。；

3、在學一學期間(六個月)的「科目選修生」

是指以一學期(六個月)的時間，選擇某一特定科目修讀學分的學生，其就學的條件是必須年滿15歲以上。

4、根據簽約大學相互採計學分所收的「特別聽講生」

是指透過簽約互換採計學分協定，前來修讀放送大學課程並取得學分的其他大學學生。

5、選修學期內特定授課科目的「集中科目選修生」

是指在學期內的特定時間，修讀特定科目課程的學生。學習者只要修得規定學分，再配合專業證照考試及格後，便能夠取得專業證照及職業身分資格者，而這類的學生就屬於集中科目選修生。

6、研究所碩士生

為因應高等教育環境與社會人力資源需求型態的改變，自始標榜提供培養高度專門職業人才不可或缺綜合教育的放送大學，2001年4月，新設研究所開始招收學生，截至目前為止共招收了學生5,587人。目前在研究所「文化科學研究科」之下有「文化科學專攻」，由一研究科、一專攻學程領域所組成。在專攻領域中又分別開設「生活健康科學」、「人類進步科學」、「臨床心理學」、「社會經營科學」、「文化情報學」、「自然環境科學」共六個學程，課程以整合各大學相領域課程一種整合型結構的學習機制，目的在助成各大學大學部的學生可以貼近進入研究所課程的就學管道，以及未來可以順利的進入相關領域的研究機制。

在面向學生提供教學服務的制度，放送大學在全國都道府縣的交通中心地點共設立了50所的直屬單位學習中心，以及以學習中心為主體的7所附屬學習點。其次，在全國另設置了61所提供視聽教材的視聽中心設施，功能上在有效充實因地域交通不便地區的學生學習環境。統計放送大學自成立迄今，大學部在全國各地總計有130萬人的學生入學就讀，並且已送出大約6萬民畢業生，完成碩士學業的畢業學生也達到了2500人。

三、小 結

放送大學設校發展的唯一明確目標，即是以開放的學制作為成人終生學習的高等教育機關；準此學校的教學目標，課程設計、經營發展，莫不在達成此一恆定不移的目標下，以多元開放的經營策略積極推動校務發展。而這也是放送大學能以開放的多元經營機制，適切的提供包括傳統大學在內的社會各界，接受並高度參與學校開放發展的經營形式，而經營的成果也始終未能減損放送大學專業經營特質，以及貢獻其角色功能性成果的所在。

伍、奉媒體教學為本的專業經營制度

（一）專業技術推動下的經營制度

鑒於放送大學學園以經營媒體教學的主軸，故設立之初即在學園組織內成了一個重要的業務單位即「媒體教育開發中心」(2009年4月已改組為「活用ICT的遠距離教育中心」)，其主要的業務內容，是辦理通信和遠距教育的相關技術開發工作，這些研發成果除提供放送大學教學之用外，也針對日本國內各公私立大學、各有線電視業者以及衛星電視台等，提供媒體教學的技術支援與交流業務。

在「媒體教育開發中心」的技術支援下，放送大學建構了一套專業的教學媒體制度；教學節目的製作主要有三種形式：1.自製節目；2.外包製作；3.與NHK電視台合作製作。自製節目的成員包括導播在內的所有技術人員以及製作部門的單位主管，多是從NHK(日本放送協會)轉任或調任過來的專業人員，由於NHK本身也有從事自製教學節目的工作，因此相關製作經驗可以說相當豐富，而這也是放送大學製作的教學節目能維持一定水準的主要原因之一。

雖然教學節目的錄製是照腳本進行，但拍攝時卻會作適宜性的調整，

並隨時與主講老師做溝通，以決定下一步的做法。這主要是因為腳本在編寫時只能以主講老師本身的經驗來作為情境的依據，無法如實際拍攝時有同步畫面可供參考，因此當現場拍攝出來的教學效果透過電視畫面呈現時，導播會以其專業立場判斷與老師討論是否要做修正。由此可見，放送大學教學節目的錄製並非只是一種制式化的過程，課程錄製人員對所要拍攝的內容不但相當了解，對於畫面呈現出的效果亦非常講究。這不僅是錄製人員的製作經驗豐富的呈現，也代表了他們對專業負責任的態度。

至於製播系統的人員編組、技術系統完全比照一般商業電視台運作的組織規模；以電是課程為例棚內作業，由講老師與導播(PD)主導，通常會進行一定程度的錄影前的排演工作，雙方交換意見以決定錄製的方式和注意事項。現場工作人員包括PD之外，還有兩位攝影師及一位現場指導(FD)。錄製設備則是有兩部攝影機以不同角度拍攝主講老師和教學所需要的景深，兩台播放同步畫面的監視器，提供主講老師和PD能掌握錄製的過程與效果。但為節目畫面能夠生動活潑，有些課程會安排助講來賓時，就會依照需要增加攝影機數量，使畫面能切換順暢。至於現場背景道具都是外包專業美術設計公司製作。在副控室所拍之畫面會立即作剪輯、特效處理等。副控室內的導播乃是拍攝全場的總指揮，直接指揮燈光師(LD)、技術指導(TD)、音效工程師(AE)等42技術人員，追求棚內燈光、音效、視訊等最佳的效果，導播為期設計節目內容能夠完整呈現，也會不斷與主講老師及其他演出者協調拍攝方式，因此45分鐘的教學節目常會有用三至四倍的時間才能拍攝完成。

教學節目的錄製是照腳本進行，但拍攝時卻會作機動性的調整部分內容，並隨時與主講老師做溝通，以決定下一步的做法。這主要是因為腳本在編寫時只能以主講老師本身的經驗來作依據，不像實際拍攝時有同步畫面可供參考，所以當現場拍攝出來的效果透過電視畫面呈現出來，導播便會以其專業立場判斷是否要做修正。由此可見，放送大學教學節目的拍攝並非只是一種制式化的過程，課程錄製人員對所要拍攝的內容不但相當了解，對於畫面呈現出來的效果亦非常講究。這樣的工作態度不僅是表現出錄製人員的製作經驗豐富，也代表了其對專業的執著以及工作品質負責任

的態度。

(二) 統和多元媒體介面全方位的教學服務系統

1、教學節目播送系統

放送大學的教學節目，主要是利用下列的多元媒介路徑播送到全國，供放送大學學生和一般社會大眾瀏覽使用學習。

(1)、UHF電視播送

放送大學在關東地區所設置的東京和前橋放送局，可以發射UHF超高頻電波，播送的範圍僅限於關東地區。

(2)、FM廣播播送

這頻道的節目也僅限於關東地區，地區內的學生可以自行使用收音機來來收聽教學節目。而東京局方面的播放頻率是FM77.1MHz，前橋局的播放頻率則是FM78.8MHz

(3)、CS數位廣播

是利用衛星傳送電波給收視戶播送的方式，也是放送大學於1998年1月21日正式使用的44新播送系統。首先放送大學先將製作好的教學節目，利用與衛星電視台，6之間的節目傳送線，將教學節目傳送到該公司，該公司將訊號數位化之後便發送至『CSAT-33號衛星，再把電波傳送到全國各地。要利用CS數位播送系統接收教學節目的學生必須在屋外裝設衛星天線後，即可透過家中電視機上的CS數位調頻器接收電視與廣播教節目。由於利用衛星傳送訊號不受地形限制，因此日本全國都可以收到訊號，而且數位化的傳送模式使畫質遠勝於以往的UHF的品質。

(4)、有線電視播送

放送大學與全日本近四十家地方有線電視公司簽有播放協定，設有頻道專門播放放送大學的教學節目。這些有線電視公司會自行安裝接收教學節目訊號的UHF天線或CS衛星天線，再藉由纜線(Cable)將訊號傳送到收視戶。學生只要加入這些有線電視公司，便可以不用安裝任何天線就能收看到教學節目。

(5)、網路傳輸系統

無庸置疑的是隨著網路媒介的興起，放送大學也無可迴避的引進網路系統作為教學媒介，用能提供多元的教學管道服務同學。不過引進此一新系統在作法上，放送大學採取的仍是一貫審慎循序以進的策略；根據筆者與校長及教務副校長交換意見的心得顯示，放送大學目前並未如外部資訊傳播環境一般，大量投入資源開發網路教學的熱烈形式，分析其原因主要可有下列幾項：

1.基於維護廣播、電視媒體從事教學的基本方針

四、小結

面對新媒體制度高度全面的挑戰形勢，放送大學由於是經由特別立法設立的法人組織，同時以廣播、電視媒介進行教學的大學機關，因此學校在設立之際即已取得廣播及電視頻道經營執照的基礎上，無論是於法或是就實務面而言，學校當局沒有理由能放棄前項依法取得各類頻道資源經營的權力。

其次，鑒於影音媒介元素乃是媒介內容的核心價值，因此，無論媒體內容的結構型態如何的變動發展，媒介的內容如何新穎絢麗，惟媒介內容以影音、文字為基本核心構面的價值不容動搖，放送大學作為媒體工作者顯然信守此一基本的價值，應是值得肯定與支持的經營根本之道。

最後，鑒於網路媒介社會整體的使用制度尚未成熟前，學校當局為回歸遵守法律制度的基本態度，同時為確保教學品質、教師及學生的權利義務，所以在網路媒體使用條件完備成運作之前，放送大學未貿然引進網路教學製播系統作為媒體發展政策應是可稱許的作法。惟為因應數位傳播時代的發展潮流，2004年4月1日，在日本政府實施的大學教育改革的轉型政策正式啓動，以配合「支援教育需求企劃」的執行專案計畫，放送大學申請設立的「活用數位化雙方向遠距離教育方案」被正式核准實施。2009年4月，隨著獨立行政法人媒體教育開發中心的廢除，為有效承接其所留業務之發展，放送大學新設置的「活用ICT的遠距離教育中心」正式登場。

於是，放送大學轉型成爲日本大學教育領域中，不但是推動活用ICT教育的重要角色，同時也兼具將ICT教學資源開放提供給全國國民公開使用的執行機關，至此，作爲終身學習教育機關的放送大學，同時再成爲提供終生學習資訊教育學習服務的有力機關。

陸、啓示的梳耙與回響

進入21世紀，作爲傳統工業先進國家之一的日本，一如當前地球村各成員國家一樣，除了深陷之前經濟不景氣的泥沼難以脫身之外，面向新資訊經濟體系的崛起，社會多數的角落不時呈現出苦涉無能創新振奮人心的窘瑟畫面，於訪問者的感受日本社會確實有了戰後景氣沈滯的氛圍，這場號稱十餘年來國民經濟持續沖滌下的低迷，確實讓普羅大眾食衣住行的樸實風尚，退卻了當年滿街貴氣名牌濃豔巧妝的東京街景。惟希望不滅所繫的是，街頭新興工事得現場尚能包裝出些許社會踏實邁步前行的步調；幾個重要政商所處的街頭創新風格的新建物，依附著不少知名舊建築的翻新工程，努力維繫著這個東亞大都市的脈動，構築出一幅面對困境的韌性結構。此番氛圍，也反應在放送大學以推動實踐實學的策略，面向此一險峻的社會挑戰形勢；作爲日本遠距教學領導者角色的放送大學，因應數位資訊技術的挑戰，毫無疑問的是必須作出經營結構性的更張，否則難以擺脫經營情勢不景氣惡化的排擠。審視其經營轉型的策略與內容提出下列的總結，以供國內先進參考之用。

一、訂定新教學行動方案以爲實施

審視日本開放大學的緣啓到遠距教學制度源起至今，鑑於立基於國家對於其角色與功能的定位，因此在整個成長歷史脈絡的結構中，始終如一恰如其分的發揮了此一教學機關，所應展現對國家教育政策與國民學習成長的貢獻。

學校爲了面對未來快速多元變動的形勢，用能更充分的實現這些使

命、目標，放送大學校以期限內規定作為目標，在校長領導下制定行動計畫；即「放送大學2008年行動計畫案」其包含：(1)對展開終生學習社會作出貢獻(2)推動知識循環型的教育研究方案(3)開發活用多元的教育方法 (4)以學生角度為出發的教育改革(5)推動與國內外各機關攜手合作的五項計畫行動方案的基本計畫。為有效推動前項之國際化發展方案，另訂定「放送大學2010年行動計畫案」作為實施的具體執行程序，期能將這些計畫有效的為來的發展成惟逐一達成的目標。

二、固守媒體教學基本價值的經營

面對新媒體數位傳播世代的到來，以媒體教學經營成人高等教育的目標，在策略上有著順應大局更張的調控機制，惟在理念價值的維護上也有著信守經營傳統技術關鍵的堅持：首先從機材與製播系統面分析，毫無疑問的是放送大學必須選擇了音質優美、影像色素鮮明的數位技術系統，因此，就視聽教材的內容與品質而言，相當程度的改善與提升之前類比系統的形式。不過筆者進一步詢及有關在數位教材的開發應用領域上發展的進度時，包含校長和副校長都異口同聲的表示「在發展上，現階段還有許多的顧慮和必須解決的技術性瓶頸」故一時間難有大幅度的進展，茲將相關形式分析說明如后：

1. 法制面的因素

首先就法律制度面來看，現階段網路媒體在日本國內尚未取得可以用它作為教學法，甚至是教學媒介的法律依據，特別是放送大學在設置條例中已明確訂定「以廣播、電視媒體進行教學、、、」的定位，以及在此一法源基礎上所取得廣播、電視經營頻道的執照要如何處置的根本問題。

2. 技術面的因素

如果前項法源的問題無法改善，放送大學如何放棄以廣電媒體為主軸的經營技術、設備換裝、人力技術資源等根本無法解決的技術問題，以及所需經費來源的問題。

3. 經營制度面的因素

就經營制度面來看，放送大學在整個網路傳播制度尚未健全成熟發展的狀況下，如果貿然引進數位教學系統，立即面臨的就是整個教學制度面如何更張的政策問題；從老師教材的編撰，視聽教材的製作，著作權的歸屬，學生的學習方式、學習的權利義務等無一不是相當重大的變革，其次就是龐大的財務支出結構。因此，放送大學目前尚未有引進數位教學制度的積極策略。

三、以提升學生滿意度為目標的改革方案

放送大學到目前為止多數實施政策的取向，是以重視教員或大學事務便利性教育立場為考量。但今後調整為以教育參與者學生的立場來構思策略，以此導向提升優質的教育服務；教師須製作更具實用與吸引力的教材，同時盡早提供學生學習參考的機制，除課程內容品質的改善外，學校當局確定將強化提供學生方便使用、具有親切感的事務作業改革計畫，其中學習中心的振興方案將優先實施。

其次執行ICT所開發完成新技術的推廣方案，有關今後學習活動中活用數位教材以及雙向互動的教育學互動機制，在以學習便利性的前提下，努力提高學生的資訊素養能力，以締造遠距媒體教學中最大活用效益的教學型態。

四、俟應社會需求適時調控教育改革與組織再造

審視「放送大學2008年行動計畫案」的整體內容可知，為俟應資訊多元社會快速發展的需求，學校的教學課程保有契合學習者需求的最大彈性，於大學部、研究所中將會對應即時需求以採行調控教育改革措施及組織再造的機制；這其中又以培養學生取得各項專業資格證照作為教學及科目編成的導向。

對於新開辦研究所的課程，放送大學課取得是一種高度開放經營策略，凡需要改革的領域舉凡課程、教學乃至編班人數等，都保有彈性的應變機制。其次鑑於學生人數規模較小時有利於掌控較學品質的考量，也將

充實大量啓用ICT系統作為雙向互動時指導學生的機制，用以提高教育的品質。最後，學校下一個發展大目標則是積極籌設開辦各界度期待的博士班課程。

五、展開全新的國際化理念

放送大學最初設校的目的與教學目標，都是以日本國內的範圍作為教育的領域和實施對象。為俟應全球化時代的來臨有效達成國際化發展的目標於是採行了下列多元執行措施，茲將其內容說明如下：

（一）日本語言課程的國際化

鑒於語言作為學習工具的重要性，以及提升日語的國際地位，以及配合國家基於推動語言文化也是國勢表章形式之一的政策下，首先將日語課程提供在網路平台上，供國外的日語學習意願者以及日本的海外居住僑民的選讀之用。

（二）專業課程的國際化

以國際上被認可的公開大學和部分提供網路課程的傳統大學作為合作對象，透過國際交流締約交換課程的方式，達成國際間校際實質合作學習的功能目標。提供的課程除外國人的學習機會外，也積極的鼓勵海外的日本僑民學習本國的課程

（三）學術交流的國際化

積極參加遠距離教育相關的重要國際學術會議，除提升本身教研的品質之外，對於學校的地位以及國際評價等也都有積極的助益。其次，也積極的爭取遠距教學相關的國際學術會議在日本舉辦的機會。訪問者拜訪期中，全校正為2012年10月AAOU在日本舉行這場國際盛會，展開綿密的準備作業中。

由以上的實施策略來看，日本放送大學確實在國際化發展的路徑上，有著穩健的計劃且的績效目標，顯然這其中透露了日本遠距教育高等教育機關功能性的角色的擴張，以及未來參與世界遠距教育和推動終生學習國際事務的企圖心。

參考書目

- 陳維昭：〈日本國立大學法人化考察心得報告〉《台灣高等教育的困境與因應》：台北，國立台灣大學出版社，2007年。
- 陳東園：《數位傳播概論》，台北，國立空中大學，2010年。
- 陳東園：〈網路教學模式中閱聽人功能性角色的研究〉《兩岸四地隔空教育論壇》，中國，寧夏，2012年5月。

《空大人文學報》稿約

- 第一條 本學系為加強研究水準，提昇學術地位，特發行「空大人文學報」（以下稱本學報）。
- 第二條 本學報為學術性之定期發行刊物，學報內容以（一）文學（二）國學（三）歷史（四）哲學（五）宗教（六）新聞傳播（七）圖書館學（八）英、日語（九）藝術等九類領域相關之學術論著或實務之個案案例研究為主。
凡本校專、兼任教師（含職員）、大專院校教師學術研究成果屬以上九類者，歡迎惠賜大作。來稿字數，中、日文以不超過 25000 字為原則（含中英文摘要、關鍵詞及圖表），英文以不超過 A4 紙 30 頁為原則。
- 第三條 本學報編輯委員，視來稿專業內涵，聘請兩位專家學者採匿名審查制。
- 第四條 本刊著作者享有著作人格權，本刊享有著作財產權；日後非經本學報書面同意，不得轉載，但作者將其個人著作結集出版不在此限。
- 第五條 著作人投稿於本刊，經本刊收錄後，同意授權本刊得再進行重製或透過網路提供瀏覽、下載、列印等服務。（如授權書所載）
- 第六條 本學報致贈作者該期紙本 3 冊、抽印本 30 份，不另支稿酬。
- 第七條 來稿請標明中、英文篇名及作者之中、英文姓名。全文請提供與 Microsoft Word 相容之文稿電子檔。
- 第八條 來稿請附個人簡介（註明所屬學校、機構及職稱），並附通訊地址、電話、傳真或電子郵件等聯絡資料。
- 第九條 本學報年出一期，每年六月底截稿，十一月出版。
- 第十條 來稿請依學術論文格式撰寫，引用書名請打《》，篇章請打〈〉，譬如《莊子》〈逍遙遊〉。引用原文，請低三格。文中附註，採隨文註。西式論文請以 APA 的參考書目格式撰寫。
- 第十一條 來稿請寄「新北市蘆洲區（24701）中正路 172 號國立空中大學人文學系」收。

