

良工巧匠，學精教善—— 臺灣古典詩學重鎮陳文華教授的教學典範

The Teaching Paradigm of Professor Chen Wenhua: The Center of Classical Poetics in Taiwan

黃雅莉 (Huang Ya-li) *

一、前言：嚴謹紮實的古典詩學教育

陳文華教授是臺灣中文學界精研杜詩學和夢窗詞的泰斗，他在 2020 年 7 月 25 日與世長辭，留給後人永恆的緬懷。他一生致力於古典詩詞的研究和教學的文化傳承，展現了腳踏實地的治學品格，為臺灣古典詩學界留下許多紮實的教學成果與孜孜不倦的精神典範。

筆者在 2021 年曾發表〈思深論嚴、不務虛華——緬懷恩師陳文華教授的學術風度〉，重在分析文華教授的研究路徑和學術視野，¹今再度以文華教授為題，不同於前文重在談其學術成就和研究路徑，本文乃透過親炙恩師的視角來介紹其教學典範與師者風度。

在老師數十年的學衛生涯裡，教學是他最重視的領域（超越於研究），他把大量的精力都投注在教學中。他的教學，從不天馬行空，而是脈絡井然，層層深入，細膩、紮實、周詳、有條理、有組織、有章法，展現了一種系統性的專業知識建構。而且老師每次上課都備課到成竹於胸，只要站上講臺那一刻，便從不看稿，就這樣一路駕輕就熟的整整講二節課也不疲困，可知那是必須經過了多少歲月的積累方能臻至。教書講課不止是

「藝」的技術，更是一種「道」的展現，是悟性與技巧的結合，是知識和創造力的交會。最難能可貴的是，老師講課可以把深奧繁雜的詩學知識用可以具體掌握的規律詮釋而出，化繁為簡，深入淺出，讓人心領神會。且老師上課吐辭儒雅，字字句句皆為珠玉警語，讓人既有人寶山豈能不用力採礦的急迫感和強大的求知欲，寫筆記的手必須急行疾走努力用文字存照，只怕疏漏了重要的細節，雖然在手腦並用的深度專注二小時下，有點辛苦，但每每上完課都會有一種打通任督二脈的融會貫通之感，那種喜悅和滿足是難以言喻的。

老師始終對古典詩詞的傳統具有深厚認同和強大的責任感，他始終用真情去教學，用真心對待學生，他教給學生的自然是自己相信和敬重的一切，不論是博大精深的詩學傳統，還是文化的價值信念。他教學的台上魅力，便展現在全程不看教材而能一字一句泰然自若引經據典脫口而出的專業感，似乎傳統的詩學內蘊早已與他的生命融合為一，他不是教書匠，實實在在就是一位教學的藝術家。王安石〈題張司業詩〉：「看似尋常最奇崛，成如容易卻艱辛。」臺上十分鐘，臺下十年功，看似駕輕就熟的背後，其實是老師花了許多時間備課才能

* 作者現為清華大學華文文學研究所教授。

¹ 黃雅莉，〈思深論嚴、不務虛華——緬懷恩師陳文華教授的學術風度〉，《漢學研究通訊》40: 3 (2021.8): 23-35。

展現的天然渾成，在他上課前的時間絕對避免學生造訪打擾，這讓我想起了《文獻通考》記載葉夢得所言：「世言陳無己每登臨得句，即急歸，臥一榻，以被蒙首，謂之『吟榻』。家人知之，即貓犬皆逐去，嬰兒稚子亦皆抱寄家。徐徐詩成，乃敢復常。蓋其用意專，不欲聞人聲，恐亂其思。」恩師的「備課」與陳師道的「吟榻」，那份對深度專注的高度自我要求，在某種情境下是相通的。每一門課的背後，都有著老師長期投注的苦心，那些從老師口中吟詠而出的前人詩句或評論，都是熟讀精通後在臺上自然而然的展現。我這才開始慢慢懂得和理解了老師對教學所付出的用心，領會了他的教學路徑和師者精神。他把自己對學問的虔誠、對學科的專業，投射到對教學的熱情，同時也投注在學生的心靈。

老師是一位既嚴格而又寬容的老師，對於學術態度和學術規範，以及對真理的追求，他是非常執著和認真，這也許就是真正大師的學術品格。對於學生的研究興趣，乃至論文的選題定題，恩師卻又非常尊重學生的自主性。他勉勵學生在小題目中做出大文章，才更能有深度、有分量：「學位論文不是要寫一個廣闊的面，而是要聚集到一個窄小而有深度的點」，「是挖掘一口窄而深的井，在這裡卻可以讓人想見江海的壯闊波瀾」。關於論文方向，他最多給我建議，覺得我可以考慮如何選題，但他並不要求學生一定要按照他的學術領域和學術專長來設定論文選題。而定下方向之後，他會竭盡全力指導論文，連細節也不放過，對學生的嚴格卻充滿了溫厚關懷的要求。我當年的碩、博士論文都是經過老師一字字的詳看，無論是結構之安排，還是文字之使用，他都是精益求精，老師循循善導、熱心教誨的神情，都使我永生銘記。

教學典範是教育實踐中立德樹人的基本，教學典範的範式性，既離不開教師本人主觀層面的自我要求，也離不開教師對專業領域的深耕易耨和深思熟慮的天性使然。本文行文之用心即在對文華教授的教學典範建構出一個富系統性的具體內涵，以明他如何能長期從事詩學教育，作育英才無數，永遠令學生緬懷的原因。

二、明辨體制與源流，專擅分類與立序

當我們在研讀一種文學作品之前，首要考慮的是文體的體制與源流，先要作一番「文體定位」，確立文體個性與美學特徵。每一種文體，都有其發展的源流。體裁是人們在長期的文學實踐過程中的產物，其演變和形成是集體長期創作實踐和理論探索的結果，它也由此而形成了一種「文體紀律」。所以在對詩歌進行研究之前，必然要先辨體製。老師在詩選、詞選中，對於體制的解說，有自己許多創發的歸納或闡述原則，試舉幾點以陳：

（一）善以有序思維為詩歌進行分類

詩歌作為古代文人創作的主要體裁，至今仍然煥發著生機。詩歌以唐代為分界點，唐以前是古詩，主要是漢魏六朝詩；唐以後按是否遵守格律分近體詩和古體詩。這是吾人所熟悉的一般說法。但在唐代新興的「歌行體」究竟是樂府詩，還是古體詩？形成了莫衷一是的淆混。又古詩、樂府詩、新樂府的分別為何？面對這種混亂，老師卻能由簡化繁，另闢蹊徑的提出他的見解：

詩歌分類系統有二：一是性質意義：以入樂與否為依據，入樂的稱為「樂府詩」，不入樂的稱為「非樂府詩」。二是體裁意義：以律化與否為依據，律化的稱為「近體詩」，非律化的稱為「古體詩」。²

「性質」是指事物本身具有的特性或本質。中國詩歌從《詩經》以來便和音樂的關係密切，詩與樂之間的離合也形成了不同的詩歌類型，例如漢樂府、宋詞、元曲。三種音樂文學之分界，除了產生時代之別，也與其所依附的音樂之不同而形成。入樂與否，為性質的意義。「體裁」涉及的概念便是內容和形式之間的關係，如製衣，必須根據人之身型裁出合身之尺寸，「依體而裁，裁必合體」，就是「體裁」一詞的意義。體裁是詩歌創作的終極規範，只要寫詩，就必須遵從的詩歌的文體紀律。老師提出的兩道分類體統，已為現行對詩歌分類淆

2 參考陳文華，〈古詩、樂府、新樂府〉，《國文天地》6: 10 (1991.3): 85-87。

混存在的問題提出了解決方案。這樣清晰的界定，就能幫助後學者釐訂許多紛擾。這對於認識詩歌的發展過程是極需的概念。進行了分類，然後又逐一地對各種詩歌類型分別探討了之後，方能綜合起來，對古代詩歌發展與類型的總體有個比較全面的概念。

這兩條分類系統，有時可能造成重疊現象。如李白〈將進酒〉、王維〈渭城曲〉在高步瀛《唐宋詩舉要》中被歸之為七古、七絕，而在《唐詩三百首》裡，則都稱之為樂府。中學國文課本中在編選這些作品時，似乎未能向學生明確說明作品的類型歸屬，究竟為樂府或七古，或並列，但學生並不能理解「七古」和「樂府」究竟是從屬關係、還是兩種獨立的體裁，恩師提出：

此蓋《舉要》捨棄了樂府的分類系統，直接以體裁來辨別，《唐詩三百首》採二軌並行、分體編輯方式。《唐詩三百首》是以入樂與否為考慮之焦點。是兩條系統並用，是以在五古、七古、七律、五絕、七絕之後，又分別另立樂府一類，這是常滋後人淆惑的地方。³

這已間接告知我們，對於詩歌的分類，必須要全面正視文體的實際存在，分類必須「正確」，詳辨類目是正確分類的關鍵，對自己採取的分類標準要定位清楚，如此一來，分類與定位的概念才能內涵與外延一致，所分的各類才能包含該事物的全部，避免分類上的遺漏。但同時在分類上也要講求性質的「對等性」，所分的各類在性質上彼此平等，不能以此涵彼。舉例來說，若分類的標準是定位在「入樂與否」的標準上，把詩歌分成「樂府詩」和「非樂府詩」，就不宜再涉及入樂以外的其他標準的分類，例如再去談樂府詩中的又分為近體和古體，如此容易形成淆惑。

老師以詩歌性質意義和體裁意義分類系統一旦提出來，就可以解決許多混淆。所謂「歌行體」的範圍，歷來認識是不完全一致的，有時把它與「樂府」連稱，稱為「樂府歌行」，有時又把它與七言古詩等同。有時又從它的「即事命篇」、諷喻時事的角度出發，把其中的

一部分諷喻現實、帶有揭露性的作品，視為「新樂府」。這個問題仍然是上述分類標準重疊的問題，老師很清楚提出：「歌行這一體制和名稱，是從唐代才開始有的新興詩體」，這樣一來就把歌行和前代樂府進行了清楚的界限，它和前代入樂的樂府詩在性質意義上已有不同。「性質」和「體裁」是兩種不同的內涵，「性質」是指事本身具有的特性或本質，「體裁」是作品在形式格律上的規範。分類必須要立足在同一標準上，使用統一的分類標準，才能避免分類的重疊、錯亂。此即前述提出分類必須「正確」、要講求性質的「對等性」之謂也。

（二）論連章詩的淵源與分類

何謂連章詩？老師為之下定義：「一篇作品由兩首以上組合而成即謂之，現代人稱之為組詩。」我們或許以為組詩是現代的產物，但老師為連章詩進行溯源，是起自於《詩經》，《詩經》中的作品皆是連章詩。這就是一種「明其體製」的源流觀。我們很少去思考《詩經》的作品為何稱「三百篇」而非「三百首」？對此，恩師有一番詳細的解說：作品在一個題目之下，最大範圍、最完整的單位叫「篇」。篇是由「章」所組成，章是由「句」組成，句是由「字」組成。「章」相當於「首」。如果一篇作品只有一章或一首，稱「單章作品」。這時單位詞：章＝篇＝首，此時的作品可以稱之為「一篇」或「一首」作品。然而連章作品必要稱之為「一篇」。《詩經》中的每一篇都是連章，所以稱為「三百篇」，而不能稱為「三百首」。這個見解雖然細微，但卻闡述了一種可以適用於各式作品的原則。

另外，老師又提及連章詩可分為「散漫結構」、「有機結構」兩類：

- 一、散漫結構：章與章之間，沒有明顯的結構脈絡——讀者可按自己的興趣，任意打破次序閱讀。可以分為三類：（一）作者並非同一人，所以沒有有明顯的結構脈絡。例如《古詩十九首》。（二）雖為同一作者的作品，但

3 參考陳文華，〈古詩、樂府、新樂府〉，《國文天地》6: 10 (1991.3): 85-87。

是寫作時間不一。例如李白〈古風〉五十九首、阮籍〈詠懷〉八十二首。(三)同一作家同一時間所寫，但作者無意識形成有機結構，缺乏緊密的結構設計。如陶潛〈飲酒〉二十首。

二、有機結構：整篇作品不管分了幾首（或章），都有一個共通的主題，各章之間起承轉合，嚴密呼應，形成一個完整的結構，由此可顯示出作的謀篇布局的設計工夫。面對這種作品，讀者沒有自由選擇閱讀跳躍的權利，只能從頭到尾按次序閱讀，方能掌握它的脈絡與思路。例如杜甫〈秋興〉八首、〈羌村〉三首。（1991年「詩選」上課筆記）

從上述可見，老師上課善於進行歸納與分類，且能舉出具體詩例以陳，強化學生的印象，這種明其條例的歸納分類，讓後生晚輩受用無窮。他對詩歌分類所進行的有序思考，根據作品的性質與界限、已知或所求的差別，確立恰當的分類標準，依據這一分類標準，讀者便能正確的把所研究的對象進行分類；然後對每種情況進行分析與思考。旁聽了老師的詩選課程，從此我對詩歌的發展源流與類型有了更清晰的理解。

（三）論述格律原理，清晰井然

老師把一般格律引進律學之門，具有全面和循序漸進的特徵。他先把詩歌分為古體和近體，再論述符合律法的詩作必然具有「篇有定句，句有定字，字有定限，韻有定勢」（律詩要加上「聯有定對」），並一一解釋其內涵。⁴

老師對於平、上、去、入四聲的發展與特色，還有平聲雙音節之後為何要接上仄聲雙音節的原委一一解釋，還有格律詩同一聯內對句與出句的平仄必須相對，前後兩聯詩中後聯出句與前聯對句平仄必須相同等等的問題都進行了脈絡清晰的說明，讓學生不但「知其然」，

更「知其所以然」，讓我們對聲調譜的形成規律有所理解，一旦理解，便不用死背聲調譜，即能按律操刀、進行習作，同時也能在閱讀前人詩作時立刻能判斷詩作的古近體或協律與否。

長期以來有一句大家習以為常的格律詩格式的通俗口訣：「一三五不論，二四六分明」，人人奉為圭臬，但實則未符合事實。恩師對此進行明確的辯說，他透過拗救類型的情況來辯明這個口訣的不符合實際，即五七言格律詩的第一、三、五字平仄不一定可以「不論」（若發生在「丙種拗」則必救，何來不論？），第二、四、六字不見得「分明」（若發生在「子類」或「丑類」特拗就可以因「救」而通融）。⁵老師由淺入深地講授詩歌律學的基礎知識，以及種種律制形成的過程，並教會我們掌握格律判看法則，在上過老師的課後，以後在別處看到關於律（學）的理論，就不致再發生困難了，也較易識別各種律制和詩律學形成的淵源。從老師的古典詩學的課程中，我得到的收穫大致有三：

1. 瞭解古體詩與近體詩的區別，掌握押韻、平仄、對仗等相關常識。
2. 因聲求氣，從音韻格律方面品讀鑒賞詩歌，感受詩歌的韻律美。
3. 嘗試創作古典詩歌，增強對傳統文化的熱愛。

這些格律體式一旦理解，便能成為一種對詩詞格律體制的原則成因之理解而終生受用。漸漸發現，詩歌的格律看似形式上的束縛，實際上是更好的保護了內容，正因為有著這種不可替代的形式框架，才能保障了詩歌的音節和聲調得到了完美的呈現，方使得詩人思想感情成方成圓。理解詩歌的格律體式並能嫻熟的運用在古典詩歌的創作之中，這也是中文系教育下的專業素養，是中文人有別於外系學生純粹喜愛古典詩詞者層次的差異。如今有些大學的中文系課程，已刪除了詩選、詞選，或者沒有讓學生在課上學習詩歌的體制格律，這便無法彰顯中文系的專業訓練，當然也就無法因為學會寫詩而感受到身為一個中文人的專業榮耀。

4 來自筆者1991年上陳文華教授「詩選」之筆記。

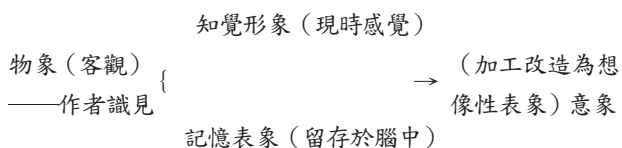
5 參考陳文華，〈近體詩聲調結構的一些重要觀念〉，《國文天地》4:1（1985.9）：54-57。

三、傳授前人創作的詩法原理

古人說：「文無定法」，那作詩有沒有適當遵循的法則？或許有人以為詩是發之性情，「性情至而格律備」，但為何前人、特別是宋人要提出「詩法」說呢？其實詩法有其存在的必然性與合理性，但詩法又是很難去談的，天下有千萬個詩人，每位詩人、每首詩作都各有其創作手法，因為生命是不可能用一個框架去圈設的。關於紛紜難言的創作詩法，老師卻能建立一套有跡可尋、有法可依的原則，總結了前代詩人一般創作的基本原理，在這裡他由易到深、由基礎到進階的提出了幾個重點，茲分幾項以陳：

（一）意象的創造：一切景語皆情語

「一切景語皆為情語」，這是王國維《人間詞話》提出的情景關係論，也是所有詩歌創作必然要運用的表現原則。雖然王國維提出「無我之境」，但老師說過：「創作絕不會有所謂的無我之境，所有的景物必然都是為感情而服務的，只有感情表現的強弱、隱顯的差別而已。因為情感是抽象的，抽象的東西不易為人掌握，所以任何抽象的情意必然要化作具體的圖象來表現，所以創造了『意象』。」「意象」是凝聚了主體情感態度和意志的心靈表現，它是情與景、主體與客觀、心與物、「意」與「象」的統一。意象的產生，首先必須透過對外在客觀物象的心理投射。「物象」就是客觀外物的本原狀態。物象被作者識見後，就形成了「知覺形象」，若留存在腦海裡，就成了「記憶表象」，經過加工改造，成為一種想像性的表象，成為「意象」。如以圖示應為：



意象是「具象」的「情意化」，或者說是「情意」的「具象化」。這個「象」是具體的，它是主觀情意和外界物象相融合的心象。所以我們看到詩中的任何景物，都不能將詩人的創造看作是自然物象的單純模仿，

而盡量要從中識破作者的主觀意圖，讀詩必須懂得跳出現實形象的局限，著眼於分析作品中的具有情思的意象表現了什麼。恩師在課上舉了王維〈送沈子福之江東〉這首送別詩以陳：

楊柳渡頭行客稀，罟師蕩槳向臨圻。惟有相思似
春色，江南江北送君歸。

首句點出送客之地，是在楊柳渡口，透過柳絲婆娑來烘托送別的氣氛。行客已稀，境地淒清，更見別情依依。第二句點出歸江東的題意，想到友人的船順水而下後漸行漸遠，這一別不知何時才能重逢，詩人內心不免感傷。望著大江南北兩岸，春光蕩漾，春色迤邐，詩人突然發現自己心中的惜別之情，不就像眼前無邊無際的春色嗎？詩人感受到自己受到時空局限，身體無法陪伴友人而去，但情思和精神卻可以不斷的護送著友人一路前行，所以突然奇想，何不就讓自然之景與深摯之情合而為一，將抽象的「相思」比喻為自然界的「春色」，讓心中的相思一如無處不在的春色，一起伴隨著友人歸去，從江南到江北，這是多麼蘊藉動人的想像！在這裡王維把「相思」比喻為「春色」，就是「化景物為情思」的意象創造的表現。詩人不是讓讀者知道「春色」這一意象，而是讓讀者充分「感受」到這個意象的鮮明、生動、新鮮感，從中可以見到詩人的情思、性情和氣質。從此詩例就可見到詩歌創作必然要善用意象來曲折傳達，藉具體之景抒抽象之情。這首送別之作風神搖曳，情景妙合無間，其動人的藝術魅力全在於後半部營造動人的意象。

創作是用易於感受的方式，訴諸於人的感官和感情，所以必須透過特定的審美形態來體現作家的審美意識。詩人必須能創造意象並寫出意象，不能產生意象的詩人，猶如不能懷孕的母親。詩歌創作的基本的審美形態就是意象的創造，正因為有意象，才能把抽象的情感化作可以令人領悟的具象。所以，意象是作者抽象的主觀情感、理念的一種象徵或喻體，它必然包含作家複雜微妙的情感體驗。同時，意象的存在也離不開讀者的體驗，正是通過讀者的想像、聯想，從而賦予了詩人筆下的「意象」具有深刻豐富的內涵。

(二)「意象」到「意境」：從單一到全幅生命的展現

中國的審美傳統是含蓄美學，為了追求含蓄，所以要講究「意境」。「意境」和前述的「意象」不同。如果說，「意象」是詩歌創作的基礎審美形態，那麼，「意境」則是詩歌創作高級的審美形態。一般而言，「意象」通常指單一的、個別的事物形象，而「意境」則是物象和物象之間多重複合聯繫所構成的一種耐人尋味的整體的生活場景、氛圍、畫面、情調、韻味。「意境」離不開物象，但要比單一的物象廣闊豐富得多，「意境」較之「意象」，具有更深厚、寬廣和獨特的審美涵蘊。「意象」是具體的「情意化」，或是「情意」的「具象化」，這個「象」是具體的、單一的，而「意境」是情意和客觀圖景的融合，是「物境」的「情意化」，或是「情意」的「物境化」，「物境」是整體的、全幅的、系統的，是由多個物象組合而成的畫面、圖景，是一幅可以包容山水、天地萬物等具有生命律動、充盈著氣韻神采的立體的藝術建構。例如馬致遠〈天淨沙〉：

枯藤、老樹、昏鴉，小橋、流水、人家，古道、
西風、瘦馬，夕陽西下，斷腸人在天涯。

這一首散曲是由許多意象組合而成，枯藤、老樹、昏鴉，小橋、流水、人家，古道、西風、瘦馬、夕陽都是單一、各別的「意象」，它們只是構成全詩「意境」的基礎，但還未能形成意境，從「意象」到「意境」，必須讓作品浸透著情感，讓每一個單一意象都在完整生命中發揮作用，意象集合而形成一個整體性，意象的契合才能形成全詩的意境。「枯藤、老樹、昏鴉」寫出了生命的蒼涼殘缺；「小橋、流水、人家」寫出了生活得到安定、找到了生命歸處；「古道、西風、瘦馬」寫出了趕路人那份日暮途遠的焦慮；「夕陽西下，斷腸人在天涯」寫出了時不我予的絕望。而這些意象又組成了一個全幅的人生場景，表現了人人有家可回，惟獨遊子仍然一身飄零、處處無家卻也四海為家。馬致遠〈天

淨沙〉全曲就是由眾多物象所組成的和諧的富有蘊藉情思內涵和藝術妙境，在這廣闊空間裡灌注和流淌著飄零異鄉人的愁苦之情。全詩中的「意象」之所以能成為動人「意境」的組成部分，乃因其具有「形」、「神」兼備的條件。可見「意境」是情意和客觀圖景的融合。其次，「意境」能夠引發讀者想像和思索，廣闊和諧的藝術空間給讀者想像的馳騁提供了天地，豐富蘊藉的內涵又誘發讀者反復思索的品味。

(三)論「比興」與「寄託」的差別與關係精當扼要

關於創作的法則，葉嘉瑩先生以簡馭繁，從「萬殊」中去尋找「一本」，由此而提出了創作的原則，從「心」與「物」的關係展現出賦、比、興三種寫作技巧。「賦」是即物即心，「比」是由心及物，「興」是由物及心。⁶而文華師曾語自己受到葉先生詩學觀的影響甚深，但老師在教學上卻更能深入淺出，善於運用譬喻、舉例等多種方法，於平易處見警策，能以自己所創造出的公式來為學生進行更簡明易懂的說明，他將「賦、比、興」以公式呈現如下：

賦：A，A

比：A = B

興：B → A⁷

老師把葉嘉瑩先生繁複的「心」與「物」的關係來解釋「賦、比、興」，透過類數學公式簡化呈現，讓人一見就能全然理解。「賦」，他用「A，A」呈現，要表現什麼情感，就直接將感情相關的一切人事物具體描寫鋪陳，不經由任何的媒介物，以直接敘述的姿態來傳達內心情意，如此一來，敘寫之情事必具體真切，敘述之口吻必然勁直感人。「比」和「興」皆是間接抒情，其感發力量必須透過外在的意象或物象而呈現。二者有差異，「比」是經過理性的設計和安排，而「興」是情感的直接感發觸動而來。「比」，「A = B」，在創作之際，不直言內心的情感，而是選擇了外在的物象來進行「異

6 參見葉嘉瑩，《中國古典詩歌評論集》（廣州：廣東人民出版社，1982）、《迦陵論詩叢稿》（北京：中華書局，1984）皆有談及。

7 來自筆者上陳文華教授「詩選」之筆記。

類相似」的比附，賦予了外在的物象以特殊的意涵，將不同事物依照彼此相似性的關係切合在一起，提供給讀者比較明確的理解。「興」，「 $B \rightarrow A$ 」，是內在的情感受到外物引發或觸動而流露出來，未被引發之前的情感只如冰山沈潛在海面下，一旦因外物的觸發而如冰山浮出水面漸漸明朗化或清晰化。就「興」而言，「情」的發生雖必須以「事物現象」為外緣引觸的媒介，但它本質上是主體性內所具，故其內容不受外緣引觸的事物現象所決定。老師就是透過這樣簡易的公式和比較其間的差異的說明，讓學生可以清楚明辨「賦」、「比」、「興」三種寫作手法的特質與界限。

至於「比興」與「寄託」，人們常常合稱為「比興寄託」，然其實二者意思並不相同，卻有關係，因而常常被混淆，恩師提出了一個明確的分別標準：

「比興」與「寄託」有極密切的聯繫，又有所區別。「比興」是寫作方法、表現技巧的層次；寄託則是情感內涵的層次。寄託源於比興，作者在作品中有寓意和寄託，必須通過比興手法方能達成，但在作品中運用比興手法，卻未必具有寄託。

「起興」和「寄託」都是通過藝術形象來暗比，只是「起興」所比喻的意義可通過後面的詩句體會出來，較為貼近；而「寄託」的暗比意義則不直接道破，較為隱晦。「起興」寄通常只是一種詩作情感氛圍的營造，「寄託」多半具有廣大、深遠的社會政治意義。（上課筆記）

恩師適當的補充了詩話詞話中相關的理論，如陳廷焯《白雨齋詞話》提及，有寄託的作品，就能形成「沉鬱」的感人風格：

所謂沉鬱者，意在筆先，神餘言外，寫怨夫思婦之懷，寓孽子孤臣之感。凡交情之冷淡，身世之飄零，皆可於一草一木發之，而發之又必若隱若見，欲露不露，反復纏綿，終不許一語道破，匪

獨體格之高，亦見性情之厚。⁸

「意在筆先，神餘言外」，這八個字就是寄託的定義。中國詩學講求「溫柔敦厚」的詩教，對於詩歌創作具有一定的限制約束，無論是過於喜樂還是大怨大怒等強烈情緒皆不可以直接進入到詩中，都必須經過溫柔敦厚的詩教「把關」，變得中和以後，才能進入文本。一覽無餘直抒胸臆的作品是不符合儒家審美理想的，創作主體要經歷一個心理轉化，通過某種「機制」把本來較為怨怒激揚的情緒調節成哀而不傷、怨而不怒的中和之境，才好進入到文本。如果說「溫柔敦厚」是總體原則，那麼，「比興」則是在這個原則指導下的具體手法。優秀的詩詞多婉曲含蓄，因為詩人常運用寄託的手法來隱瞞自己的思想與感情。老師遂根據陳廷焯所言，為「寄託」進行了以下的定義：

作者內心有 A 的情感，寫出來的文字卻是 B，我們的作品「B」的形象文字之外，讀到了「A」的精神內涵。這種作品我們認為有寄託。（上課筆記）

恩師以人人都可以理解的圖表呈示「意在筆先，神餘言外」：

筆 ← 意 (A)
 ↓ ↑
 (B) 言 → 神 A (內涵主旨)
 內 B 外 A (在作品「B」的形象之外，具有「A」的精神內涵)。⁹

「B」，就是我們讀到的文字表面形象，這是「言內之意」，但有寄託的作品，必然「神餘言外」，具有更深一層「A」的「言外之意」。從此例可見，老師他雖然專精於感性的詩詞，但卻具有理性的思維，善用公式和原則去統攝。他把容易混淆的詩學觀念，用非常清晰的公式和條例來進行比較，使人一見即可明了，而且還可以有跡可循。

8 陳廷焯，《白雨齋詞話》卷一，唐圭璋編《詞話叢編》（臺北：新文豐出版社，1988），頁 3777。

9 來自筆者於臺師大國文系上陳文華教授「詞選」之筆記（1992年）。

(四) 論「反常合道，無理而妙」的鍛鍊法

詩歌中常見「反常」之語，何故產生？效果如何？妙處何在？詩歌創作必須新穎別致、不同凡響，如何達到此一目標，北宋時蘇軾提出了一個有效法則：「詩以奇趣為宗，反常合道為趣」（宋·釋惠洪《冷齋夜話》卷五引）。¹⁰「奇趣」就是一種特別的情趣和魅力。詩中如何獲得此種「奇趣」？蘇軾以為重要的途徑是反常合道。「反常合道」是我國古代詩學理論中的一種重要現象。前人已提出了：

詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。（嚴羽《滄浪詩話》）

反常而不合道，是為亂談；不反常而合常道，則文章也。（吳喬《圍爐詩話》）

皆已指出了詩人在詩境創構時之所以出現違反生活常規的鑿空亂道語，這其實和人們審美心理上的崇奇尚異等密切相關。所謂「反常合道」，它指的是詩人在創作時往往通過違反生活常理的現象去表現人人心中共有的感受（「合道」）。所謂「無理而妙」，所表現的往往是一種特定的微妙情感，從心理學的角度來看，這種感情是源於一種心理的變異，當這種變異達到相當強度時，便進入一種真假難辨、幻想與現實混淆一種虛幻迷妄的心理狀態。這是我們一般人對「反常合道，無理而妙」理解，但這種理解畢竟只是停留在抽象層次，並不能落實到具體的創作或解讀，對此老師明確的提出了：

「反常合道，無理而妙」其實就是「鍊字」和「鍊意」的詩法。所謂的「鍊字」，就是在句子的主詞、動詞、受詞的組接之間，形成「反常合道，無理而妙」的效果。所謂「鍊意」，就是在全篇作品的構思上，使之形成「反常合道，無理而妙」的效果。（上課筆記）

這個解釋實在高明，這就讓學生完全可以透過這種法則來創作和閱讀。這是老師融貫前人理論精義的藝術深解。這對於我們克服這種構境方式帶來的「好奇無理」、「不可解會」的審美困境，有重要的啟示意義。

1. 鍊字

詩歌創作講究鍊字，講究字詞的推敲與錘煉。字詞錘煉，尤其是對於常常作為詩眼的動詞的錘煉，具有舉足輕重的作用。詩歌中的鍊字根本目的是為了更好地表達詩歌的意境。前人都已有體認：

詩人用字，一毫不可苟，倘一字不雅，則一句不工，一句不工，則全篇皆失。（明·丘濬）

鍊篇、鍊章、鍊句、鍊字，總之所貴乎鍊者，是往活處鍊，非往死處鍊也。夫活亦在乎認取詩眼而已。（清·劉熙載《藝概》）

「紅杏枝頭春意鬧」，著一「鬧」字而境界全出；「雲破月來花弄影」，著一「弄」字而境界全出矣。（王國維《人間詞話》）

恩師〈詩眼〉一文也對詩眼的使用進行了深刻的說明。¹¹同時，他在課上提出了許多詩例來幫助我們了解一字之鍊，對全句精神與意境的提振作用：

春風又綠江南岸，明月何時照我還？（王安石〈泊船瓜洲〉）

只恐雙溪舴艋舟，載不動幾多愁。（李清照〈武陵春〉）

卻寄愁雙眼，相思淚點懸。（杜甫〈得廣州張判官叔卿書，使還，以詩代意〉）

亂峰出沒爭初日。（鄭孝胥〈泰安道中〉）

10 據宋代釋惠洪《冷齋夜話》記載，蘇軾曾就柳子厚的〈漁翁〉詩「漁翁夜傍西岩宿，曉汲清湘然楚竹。煙消日出不見人，欸乃一聲山水綠。回看天際下中流，岩上無心雲相逐。」作出評價說：「詩以奇趣為宗，反常合道為趣，熟味之，此詩有奇趣，然其尾兩句，雖不必亦可。」此段評語亦見於《詩人玉屑》卷十。

11 參考陳文華，〈詩眼〉，《國文天地》14: 10（1999.3）：111-112。

孤燈燃客夢，寒杵搗鄉愁。(岑參〈七月三日在內學見有高道舉徵宿關西客舍寄嚴許二山人〉)

白沙留月色，綠竹助秋聲。(李白〈題宛溪館〉)

心猶未死杯中物，春不能朱鏡裡顏。(黃庭堅〈次韻柳通叟寄王文通〉)

面上三年土，春風吹又生。(杜甫〈不歸詩〉)

上述這些詩例或詞作表現，無不說明了在句子的主詞、動詞、受詞組構之間，讓它形成違反常理的關係，改變正常的說法，使之打破常規，給人一種新奇的感受，從而使思想更加深刻，感情更加雋永，表達得更為淋漓盡致。我們舉李清照〈武陵春〉「只恐雙溪舴艋舟，載不動幾多愁。」為例來說明，這句話的反常在於，愁乃抽象情思，並無具體的重量，「舟」不能「載」愁，主詞、動詞和受詞的關係完全不合乎科學，不合乎生活常理，詞人之憂乃杞人憂天。雖然「無理」，卻「合道」，合乎人人心中對愁的基本焦慮和共通的感受。愁雖然沒有具體的重量，但當愁緒降臨時，人人心中都會有沉重難以負荷的感受。「只恐雙溪舴艋舟，載不動幾多愁。」自然高妙，毫無一點刻劃之痕，卻道盡心中無限事，具有合道的妙趣。再看杜甫的「卻寄愁雙眼，相思淚點懸。」此句不合理在「寄」字後正常應為信（或沾著淚水的信箋），或「相思淚」，這是接近日常的習慣聯接。但它偏偏說寄上一雙含愁的眼，使得一雙含愁的淚光，在信箋上閃閃發光，何等動人。這些句子，從邏輯或理性來看也許說不通，論感性卻十分動人，若從日常生活習來看，是無理反常之語，但從詩人的靈思巧見來看，卻是合理愜意，也是乍見「出人意外」，細看又「入人意中」的妙語。這種避開生活日常的語意聯接手法，往往可以帶給讀者一種意外的驚奇。詩的邏輯，在於滿足心靈與感覺的喜悅，而不要像散文那樣明白或正常的去說明、陳述什麼。

2. 鍊意

生活是豐富多彩的，事物發展是曲折多變的，而人的情感也是豐富複雜的。我們不時會看到「笑中帶淚」、

「長歌當哭」、「喜極涕零」等反常現象，這種反常表現初看似乎不合情理，但如果仔細地去品味就會發現其實是極其正常的。這種反常合道的創作表現，使古典詩詞的意境更加深遠，含義更為豐富、幽默俏皮、耐人尋味。

不同上述「鍊字」（或「鍊句」），「鍊意」指的是對全篇的「構思」要講究新穎奇特，不落窠臼。讓自己能透過逆向思考，創新思路，既能出人意料之外，又能在情理之中。欲造此境，「反常合道」是一種便捷的詩法。例如李益〈江南曲〉：

嫁得瞿塘賈，朝朝誤妾期。早知潮有信，嫁與弄潮兒。

前兩句寫來平實，陳述了唐代商人重利輕別離的社會現象，後兩句則設想巧妙，妙語新奇：「早知潮有信，嫁與弄潮兒」寫出了思婦的奇思狂想，讓前半首寫來平易、平實的詩作突然之間有了平地起波瀾、異軍突起的新奇感。思婦由夫婿「朝朝」誤歸期的失信，進而想到潮水起落有信，從而生發出所嫁非人的悔恨。夫婿無信，潮水有信，但弄潮之人也未必有信啊。但思婦因為「朝朝誤妾期」的埋怨，在萬般無奈中才生發出這種荒唐之想。雖然無理、反常，但卻合乎了一位思婦在盼望失落後的埋怨，進而由埋怨而生「悔不當初」的心理發展過程。

老師又舉了陳楚南〈題背面美人圖〉：

美人背倚玉欄干，惆悵花容一見難。幾度喚她她不轉，痴心欲掉畫圖看。

此位畫家乃趣人也，不畫美人面容，只畫後背，畫中只見美背而不見花容，果然吊人胃口，逗得詩人「幾度喚她她不轉」，用呼告法表明心跡，無奈美人仍然不轉頭，接下來就展現了詩人的執著，非看不可的癡心：「痴心欲掉畫圖看」，想把整幅畫轉過來。詩人總有一顆赤子之心，詩人用痴心賦痴夢，每一問都痴心絕對，每一思都抓心撓肝，都撩撥心尖，無理的詩句背後，實則為詩人的深情，這種無理，已經變成了詩人的一種構思的手段了。至於話說得過頭，甚至傻憨無理，相信也沒有人會去計較了。

恩師就是透過這些詩例讓學生理解如何在詩句中營造「反常合道，無理而妙」的藝術效果。「反常合道」其實就是一種「逆筆」、一種「逆向思考的反常思路」。反常用筆，就是「反其道」而敘之，使人物心理、性格、情節發展等出乎讀者的意料之外，但仔細品味又覺得在情理之中。運用逆筆，反常合道，往往能夠產生跌宕起伏、曲折盡妙的藝術效果。

四、詩歌閱讀與創作的指導

(一) 細讀文本，雖幽必顯

老師的講課，沒有流行的西方理論配備，或譁眾取寵援用的一些冷僻名詞附麗，全是赤手空拳的白手起家，那就立足在文本的第一手資料。老師常說文本是從事古典文學研究的第一要義。細讀是一種真工夫、真本領，能否稱得上是真正的文學研究，這是一個重要的參照系；是否是對古典文學有自己的心得，也在很大程度上取決於此。相反，沒有對文本的深細把握，便很難有所感興，那麼一切研究都會是虛浮的、缺乏根基的。恩師在進行作家的講授時，特別重視「細讀文本，喚起直接的個人感受，開闢出一條可能的領域」。的確，文學所表達的就是那一份最貼近人性、人情的情感，只能用自己的生命與性靈去感受、去體驗，才有可能產生自己的學術創見。這是從事古典文學研究、進行文學批評的基礎。這一切正得力於研究者對文本的充分重視、全面而透徹的理解。理解了這一點，努力地、認真地去全面而透徹地解讀文本就不難；有了這根基，做出像樣的論文也會容易許多。

恩師更在專家詩詞研討中更是對一些大家不常見的作品做了深細的闡釋，如李商隱詩、夢窗詞，他們的作品包蘊密致，幽微深曲，這便是他們高出於一般作者之所在。畢竟中國古典詩詞作品浩如煙海，吾人時間精力有限，又豈能窮盡每位詩人！如果可以先從作品解讀難度較高的作者入手，相信之後再研究其他比較易懂的作者，就不會覺其難了。例如全部的唐詩把握不了，那就先讀最重要的大家——杜甫；若一時把握不了杜甫一生

詩作，那就只聚焦於他困守長安時期或飄泊西南時期的作品。之後若心有餘力，再對杜甫詩作進行全集式的廣泛閱讀。所謂「全集式的廣泛閱讀」，就是把注意力貫注在詩人的創作歷程，留心詩人生命歷程中的微妙變化。

從本質上講，文學是一種充滿主觀性和個性的審美創造。「專家詩選」（或專題）的教學方向與一般文類選讀不同。一般文類探究重於熟悉文學體製、多位作家作品的選讀，以及各個時期作品的風貌、發展流變，重在接觸的「量」之「多」、之「全」；而「專家詩選」（專題）重點尋找那些在文學史演進中具有重要地位、具有獨特創作表現或影響深遠的大師，探討作家作品風格的階段性變化。他們如何尋求創新和變革？如何形成自己的特色？他們情性襟懷、情感內蘊、個性氣質究竟為文學史上留下了怎樣的人格範式或生命型態？他們在文學浩瀚長河中的坐標是什麼，他們在文學史上的地位如何？論人評詩，強調特色，沿波討源，彰顯其文學史意義。重在「質」之「精」、「深」。

在博班時，連兩年分別修了老師的「專家詩研討：義山詩」與「專家詞研討：夢窗詞」。當時，修課的同學都被分配解析一首詩或詞，在課堂上報告。報告前一週，需以書面形式印發給所有修課同學，所有修課者必須預讀同學的報告，對報告人提供口頭回饋、疑問或建議。報告者為了應付大家的提問，得辛勤的出入古籍中的箋注紛羅，與詩中的每個字搏鬥，極盡能事地釋放出每一個字的潛能。面對一個字詞可能出現上百種的「眾聲喧嘩」，這時必然得上天下地翻找各種工具書，在費人心神的瑣瑣碎碎中，才讓看似尋常卻一直不懂的詩詞背後的一個典故或一段本事浮現出來，然後才會恍然大悟詩意的解釋。而且，我們都必須仔細看每週報告者的論文，因為沒有提出問題，老師會一一點名，報告同學也必須要一一回答同學的疑問。如果同學無法回答，老師便會從旁一步步引導、暗示，遇到顛躓難行時，看著老師舉重若輕卻有拳拳到位的專業引導，這就逼得我們必定得深思詩詞詮解何以如此、何致若此？亮點往往在此交相激盪中迸發出來，這是有經驗的引導者引爆彼此學習熱情所激發出的火花。學生、教師、文本三者之間便能展開積極平等的對話，開展豐富而精彩的課堂氛

圍。從這樣的教學過程可見，老師教學，要求我們立足文本，潛心解讀文本，便能創立一種自動自發的教學情境、自主探究的閱讀態度、師生深入交流，從以上幾個方面奠定課室的對話基礎、喚醒閱讀期待、感悟文本語言、彰顯學習的動態生成，以實現有效益的教學成果。

立足文本、深入文本、品味文本、拓展文本，讓學生體味語言內涵、感悟作品思想，這是老師教給我們最重要的一種研究的態度。每一位報告者往往在獲得老師和其他同學提供的意見回饋的基礎上，對論文進行修改，然後在期末交出一篇比較完備的論文。老師就是用這種方式啟引我們文本細讀的重要性。切莫小看此一首詩詞的解析；不到百字的詩詞，在我們細讀解析成篇後，往往可以成為一萬多字的小論文。當年在老師課上的報告主題，經由修改拓展補充後便成為一篇正式的學術論文，促成之後投稿期刊而獲得發表。在老師的課堂上，你開始懂得：古詩詞的虛字往往潛伏著跌宕起伏的心緒能（重）量；我感悟到了詩詞雖然只有簡練的幾句話，便具有一種能直入人心的獨特魅力。你開始學會感受：詩（詞）句之間那汨汨湧動著的迴環轉折或頓挫動人的幽微心曲。被老師課堂上磨練出來的文本細讀方法，在日後的論文寫作上很受用。

（二）由專家作拓展延伸至整體認知

前述已說明老師教學以文本細讀為中心，但老師對詩詞的教學，不止立足於文本本身的透徹的解讀，也重視拓展，重視全面、延伸的解讀，除了發掘作品的深層內蘊和感發力，更開啟學生能由「點」的深入至「線」的延展，甚至是「面」的照應，由單一作家文本，再進行拓展延伸，及於作家不同時期的其他文本，以明其創作心路之變化，在立足文本的基礎上，突破單一文本的限制進行有效拓展。再來，至相關的時代背景和文學思潮的全面理解，以期通過單一文本漸漸的拓寬學生的閱讀視野，如此也極有利於我們對文學史的面貌進行整體把握。茲以老師在 1991 年在臺師大國文系開設的「杜詩選」課程簡介為例：

本課程主要講述杜甫的重要作品。杜甫成為中國

詩歌史上最重要的詩人，不唯因其詩作風格集眾家大成，屢為後世詩人取法而影響深遠；亦不唯因其獨得「詩聖」之名，屢為後世讀者諷誦而流傳不輟；而是在於杜甫透過其支離漂泊的生活經歷，呈現一面貌獨具而興味深長的詩人形象與生命感受，以廣大深遠的詩的穿透力，滲入至無數讀詩者的生活當中。本課程將引領學生進入此一得以與詩人親面相對的世界，體其情意、仰其聲息。基於此，本課程將配合唐代的政治文化、杜甫的生平事蹟，考察當時之年月地理，參酌詩人之遊歷所及；作品的講解以編年為主，將杜詩分期逐一介紹，使學生得以貼近其人格形象，理解其詩歌內容、藝術特色、思想意涵，並探索其在詩歌史上的意義與價值。（課程歷史資料留存）

這段課程簡介已說明了對個別作家的研究，必須配合當代的政治文化、詩人的生平事蹟，考察當時時空背景與詩人人生經歷，為作品與作者的人生歷程進行結合。作家研究是文學研究的一種重要方向，同時又是文學研究的一個主要組成部分。作家之所以稱為「作家」，不只因為他有作品，但同時又表現一定的社會生活和時代背景。在這點上說，作家研究與對文學產生的各個環節進行思考是緊密相關的。從時代歷史背景、作家生平經歷、思想情感的變化、性格品德來了解一首詩是十分重要的。

老師論述專家研究，不但透過對作家外在生活史、內在心靈史的研究，復進入其作品的情感內涵、藝術結構、風格境界等深入且整體的分析，並給予其清晰的文學史座標，以連接文學史的整體概念。這便是一種由「點」及「線」，由「線」及「面」的循序漸進的研究脈絡，這是在治學方向上講求史的流變連貫性的發展研究。由「專」而求「通」，由「點」而及「面」。

（三）創作啟引

古典詩歌教學的目的是傳承作品所承載的人文精神，挖掘詩歌的感動力量。對作家人生經歷和心態的教學是古詩詞教學中不可忽視的一部分。然而，只有讓學

生自己也嘗試創作，才能更加理解前人如何創造內心的工程。古典詩詞的教學非僅授之以「魚」，而且也授之以「漁」，這是老師在教學上的最高境，他十分重視詩歌格律講解與習作的教學，鼓勵學生學習詩詞吟唱並積極參與古典詩詞的創作，他在台師大國文系和淡江中文系任教時都對校園內的詩社傾注了指導的熱情，也非常用心在發掘富有創作的才氣的學生，幫助他們在朗誦中領悟詩意，在想像中領悟情懷，在聯繫生活中仿創詩句，讓古典詩詞這一民族文化瑰寶滲透到學生的心靈中。

體製是古詩詞教學的基礎，理解詩法是古詩詞教學的內核，涵泳意境是古詩詞教學的根脈，但指導習作更是文化血脈的傳承。老師在詩學專題課上要求學生每個月要寫一首詩。初次嘗試創作古典詩歌，感受到古典文學的創作不同於現代文學，它有自己的語彙和句法，並不是你有真情實感就能寫好。你必須先從古典傳統中浸淫一段時間、熟悉了它的語彙和句法，才能寫出符合古典詩詞體式和語體風格的作品。寫詩，哪怕覺得自己寫得不好，可是當時能夠一個字一個字把它合乎格律地寫出來，而且表達的是我想說的話，也符合傳統舊事的語式和語法，那就是成就感，想到了杜甫詩云：「醉裡從為客，詩成覺有神。」確實，在完成了一首詩的時候，才真正體會到一位詩人創造內心工程的不凡。

五、結論：紅燭點燃一代心靈

老師一生專心致志地從事教研工作，對自己是學而不厭，對學生是誨人不倦。因為老師一生純粹是在對學術的追求，不帶任何個人名利之類的私心雜念，所以總是能夠鏡臺不染微塵。深深感悟到老師的教育情懷、教學範式、師者風範和待人之道，和大部分把研究置於教學之上的學者不同，老師他把的大量的時間精神都獻給教學。四十年來的孜孜不倦春風化雨，造就了老師在臺

灣古典詩詞的重大影響力，倘細細究察這成就所來自，便是他對學術的熱愛，對中國傳統文化的虔誠信仰，以及對特定的研究方向的堅持和恪守。多年來他在教學的成果實已建立了一種學術範式，治學嚴謹又有耐心毅力的精神，這種嚴謹性表現在他對史實的充分尊重上，既不標新立異，也不故步自封，而是一分史料說一分話。其次是建立據點，從微觀出發，再進入宏觀的文化背景下觀察文學本身演進的歷程。

師生之間，最重要的是精神上能夠起到一個幫你提升的作用，不僅僅是學問，更重要的是精神。精神的氣象，決定了學問所能達到的高度。從老師身上，我深深理解到什麼是文學教育，那是生命與生命觸碰時激起的一陣火花，是以心換心的一份真摯。回想起來，在多年之前去旁聽老師在大學部開課的那時候起，老師已把古典詩詞的種子植入了我的內心。跟隨老師多年，覺得自己從他身上感受到許多的美好，不僅是作為學者的求實、嚴謹，還有作為師者的風範、理念。在大學任教已逾二十年，我不敢說自己有什麼非常崇高的理念和經驗，但始終是把從老師那兒得到的教誨，應用在自己的教學中。那就是，接引後學、言傳身教、薪盡火傳這三句話。老師去世前幾天，對我說道：他期望古典詩歌的傳統能生生不息，千萬不要消亡了。我深切地體會到一位教師教書育人一生，最後期望的是什麼，是薪盡火傳，是希望學術後繼有人，將學術精神一代代地師生相繼地傳承下去。老師臨終前的囑託，我始終銘記並期許自己努力踐行著。

在講求功利實效的中文學界，我們已難見到像老師這樣專注在自己教學的崗位上，把握個人所能努力的古詩教學的實際，讓古典詩歌這一民族文化的瑰寶浸潤學生的心智的人了。透過本文的介紹，可見老師其古典詩詞教學的精神典範，對於臺灣中文學界傳統文化的現代傳播，具有不可忽視的影響力和啟發意義。