

薛福成〈觀巴黎油畫記〉 字句修改與篇章結構的關係

白琬綺

（國立中興大學中國文學系碩士生）

摘要

〈觀巴黎油畫記〉一文，是清人薛福成修改他在光緒十六年閏二月二十四日記後，所產生之作品。從與文章修改有關的故事中，可以得知修改對於作品優劣，有一定程度的辨別作用，所以不論在探討修辭學或是篇章組構的著作裡，常常提及修改對文章寫作的影響。修改的方式大致不出增補、刪削、移位、改換等四種方式；因此，文中即從此四方面著手，比較〈二十四日記〉與〈觀巴黎油畫記〉字句修改前後的差異，以及呈現於文章上的效果，進而分析其與篇章結構間的關係，從中探究〈觀巴黎油畫記〉成為薛福成代表作之因。

關鍵詞：觀巴黎油畫記、修改、篇章結構、薛福成

一、前言

文章寫就並非一蹴可幾，通常需要作者長時間苦心琢磨，方能產生名篇佳構；最理想的情況便是在下筆為文前，先行「鍊意」，免卻爾後刪削增補的工夫。但遇到靈感乍現，倏忽不可捉摸時，卻不容易圓滿周全，往往是隨情感流動信手拈來；此時，就得仰賴作者後續修改的能力，以錘鍊出動人的篇章^①。

^①「行文有機，機之來如木之生春、水之赴壑，皆有自然而然之妙。……迨夫機之既至，援筆伸紙，頃刻之間，數千言可以立就，惟當信手疾書，雖明知有疵字累句，不妨置之不問，以俟將來改易；若稍加斟酌，便足以阻吾汨汨其來之勢，須知此境一失，以後雖復急起直追，而字裏行間不免諸多痕跡，昔人所云文章本天成，妙手偶得之者。」見清·吳曾祺，《涵芬樓文談》，收入王雲五主編，《人人文庫》145（臺北：臺灣商務印書館，1966年11月臺一版）（原用民國紀年，但為使格式統一，故改用西元紀年；其餘引用著作，與



歷史上不乏文家修改文章之記錄，可見修改對於作品的優劣影響甚鉅^②；修改得當者，便可成為傳頌不已的佳作^③。〈觀巴黎油畫記〉是清人薛福成的作品，這篇散文的前身是他於光緒十六年出使途中，赴巴黎觀賞蠟人館、油畫院，隨行記載的日記^④。在一般認知裡，日記通常被視為史料，是考察故實、瞭解作者平生經歷的重要參考來源，與一般文集作品有別^⑤；而薛福成出使日記背負的功能性意義更是不在話下^⑥。

儘管如此，他的日記中卻有一些已具備文學散文雛形，再經加工便成佳作的篇章，〈觀巴黎油畫記〉即是其中最為人所熟知的作品^⑦；或許這是因為薛氏為湘鄉派「曾門四弟子」之一^⑧，故即使寫作的是日記，還是帶有文學氣息。〈觀巴黎油

之情形相同者，一律仿此，以下不再贅述。），「適機」條，頁 40-41。

- ②「聞歐陽文忠作〈畫錦堂記〉，原稿首兩句是『仕宦至將相』、『富貴歸故鄉』，再四改訂，最後乃添兩『而』字；作〈醉翁亭記〉，原稿起處有數十字，黏之臥內，到後來只得『環滁皆山也』五字，其平生為文都是如此，甚至有不存原稿一字者。近聞吾鄉朱梅崖先生，每一文成必黏稿於壁，逐日熟視輒去十餘字，旬日以後至萬無可去而後脫稿示人，此皆後學所當取法也。」見清·梁章鉅，《退庵（菴）論文》，收入周鍾游編，《文學津梁》（上海：有正書局，1918年1月再版），頁12左-頁13右。
- ③「善改文者有移花接木之妙，如上下段本不相干，稍為貫串，便成一氣是也；有改頭易面之妙，如倒置前邊，改易字句，便另成一種格調是也；有脫胎換骨之妙，如原本說寒，將要緊處改換成說熱是也，深味此法，於自己作文亦增加多少境界矣。」見清·魏禧，《日錄論文》，收入周鍾游編，《文學津梁》（上海：有正書局，1918年1月再版），頁7右。
- ④在〈觀巴黎油畫記〉篇名下方，有「見出使四國日記庚寅」等字。見清·薛福成，《庸齋全集·庸齋文外編》（台北：華文書局，1971年5月初版，據清光緒二十四年刊本影印），卷四，頁41。
- ⑤如陳左高在其著作中，專闢一章討論日記的史料性，見《中國日記史略》（上海：上海翻譯出版公司，1990年10月第1版第1刷），第六章「歷代日記的史料價值」，頁195-204。
- ⑥「光緒四年八月十六日，貴衙門咨行『具奏出使各國大臣應隨時咨送日記等件』一片，內稱：凡有關繫交涉事件，及各國風土人情，該使臣皆當詳細記載，隨事咨報。數年以後，各國事機，中國人員可以洞悉，不至漫無把握。……本大臣於光緒十六年正月十二日由上海起程，一路訪察外洋各埠情形，隨所見聞，據實纂記。」見清·薛福成，《庸齋全集·出使日記·咨文》，頁1。
- ⑦查閱《庸齋全集》目錄可以發現，不論在〈庸齋文外編〉，或是〈庸齋海外文編〉中，都有薛福成從日記創作而發展之篇章。
- ⑧曾門四弟子指的是曾國藩幕僚中，黎庶昌、薛福成、張裕釗、吳汝綸等人。



畫記)在這樣的基礎上應運而生^⑨，字句的修改變異，使得原來僅是出使過程中的見聞，成為組織緊密的結構；字句的使用與篇章架構間密切的關聯由此可見。

個人認為〈觀巴黎油畫記〉之所以成為薛福成的代表作，實與修改脫離不了關係^⑩；因此，探討此文修改前後的差異，除對瞭解改換、增刪字句與篇章結構乃互為影響外，更能深刻體認〈觀巴黎油畫記〉何以是名篇之因。

二、修改釋義

文章修改的重要性，在討論修辭技巧或篇章組構的論著中屢被提及^⑪，修改的範圍可以說橫跨修辭學與文章學兩大學科。「文章學研究文章的結構，側重在內容的組織與安排，諸如標題的錘煉、層次的調整、開頭與結尾、過渡與呼應。修辭學則從語言的運用及其表達效果出發來組段綴篇。」^⑫修改對於文章的內容與形式都會產生作用，所以在比較修改前後的異同時，須從兩者進行探討。

由於修改除了可以體現作者本身思路的轉化過程與遣詞造句的苦心鍛鍊，並可使人學習構思作文的方法^⑬；是故，修改的主要目的^⑭便是為了讓文章有更好的表

⑨「出使泰西，聞見恢奇，稍有論述，直抒胸臆，然縻於使事，卒卒無餘閒，不遑復研古文辭，時用自慙。」見清·薛福成，《庸盦全集·庸盦文外編·序》，頁1。

⑩「佳文最難，畢生豈易多得，即如古稱大家者，軼群之作，不過數十篇，至多不越百篇，外此則多尋常者也；彼其軼群之作，或係一時而就，或係數日搥鍊而就，或係他年改竄而就，非拘定一日所作也。」見清·唐彪，《讀書作文譜》（臺北：偉文圖書出版社，1977年8月再版），卷之五，「作文有精研一法」條，頁65。

⑪如張壽康，《文章學導論》（《文化中國自救書系——語文體系》①）（台北：新學識文教出版中心，1990年1月初版）第六講專述「修改和評改論」，頁110-198；王凱符、張會恩主編，《中國古代寫作學》（北京：中國人民大學出版社，1992年9月第1版），第十六章專論「修改」，頁291-304；倪寶元，《漢語修辭新篇章——從名家改筆中學習修辭》（北京：商務印書館，1992年1月第1版），則是在修辭基礎上談論修改，頁13-17。

⑫鄭頤壽、林承璋主編，《新編修辭學》（廈門：鷺江出版社，1987年10月第1版第1印），緒論（鄭頤壽執筆），頁14。

⑬「從名家的改筆中學習選擇語言材料，學習寫作是一種『行之有效』的學習方法」；「他們之所以能夠孜孜於錘煉，就是因為他們有這種認真負責、一絲不苟的精神。」見倪寶元，《漢語修辭新篇章——從名家改筆中學習修辭》，頁17、19。

⑭「除了……順應語言發展的目的外，大致還有以下三個方面的目的：第一是訂誤的目的，……第二是規範的目的，……第三是修辭的目的。」見吳錫根，〈語言的發展與名家改筆研究〉，《修辭學習》，第5期（1997年），頁18。



達效果¹⁵。修改情況大致可分三種：一為自行修改¹⁶，一為請他人修改¹⁷，一為修改古人寫作篇章¹⁸。修改的結果可能更完善，也有可能更低劣，所以不是每個人都會輕易修改文章¹⁹；儘管如此，前人留下的修改篇章，對於研究文章組構的後學而言均是可貴的材料，可以由此推究文章改變之因。

文章修改具體呈現方式，大抵不出增補、刪削、移位、改換等四種方法²⁰；增補指的是「增加表意上或結構上需要的詞語或句子」²¹，刪削指的是「刪去表意上或結構上不需要的詞語或句子」²²，移位指的是「調整詞語或句子的排列次序」²³，改換指的是「改換原稿中的詞語或句子」²⁴。這些方法的應用，會隨修改篇章

¹⁵「表達效果，是表達者修辭活動所形成的話語對接受者、對社會所產生的客觀效應。……修辭活動，總要選用最恰當的語言，以取得最好、最大的效果，使接受者不僅理解，而且信服、感動。」見鄭頤壽、林承璋主編，《新編修辭學》，緒論（鄭頤壽執筆），頁7。

¹⁶如「歐陽文忠公作文既畢，貼之牆壁，坐臥觀之，改正盡善，方出以示人。……又知雖大手筆，不以一時筆快為定，而憚於屢改也。」見北宋·何蘧，《春渚紀聞》（《唐宋史料筆記叢刊》）（北京：中華書局，1997年12月湖北第1版第2印），卷第七，「作文不憚屢改」條，頁102。

¹⁷如「世人之著述，不能無病。僕常好人譏彈其文，有不善者，應時改定。昔丁敬禮常作小文，使僕潤飾之，僕自以才不過若人，辭不為也。敬禮謂僕：卿何所疑難，文之佳惡，吾自得之，後世誰相知定吾文者邪？吾常歎此達言，以為美談。」見三國魏·曹子建，〈與楊德祖書〉，收入南朝梁·蕭統編、唐·李善注，《文選》（四）（台北：文津出版社，1977年7月初版），卷第四十二，〈書〉中，頁1902。

¹⁸「或云：名文果有瑕疵，讀本之內，不妨改竄，以成全璧（璧？）。」見清·唐彪，《讀書作文譜》，卷之十一，「論讀古文」條，頁148。

¹⁹「前人尤有勇於不改者，則以其關於公理，有未可旁徇也。……《林下偶談》謂前輩為文，雖或為流俗嗤點，然不肯輒輕改，蓋意趣規模已定，輕重抑揚已不苟，難於遷就投合也。」見王葆心，《古文辭通義》（上冊）（臺北：臺灣中華書局，1965年3月臺一版），卷四，頁16左。

²⁰倪寶元稱為「增添、刪除、移動、調換」，見《漢語修辭新篇章——從名家改筆中學習修辭》，頁23；楊樹達稱為「增益、刪削、顛倒、改易」，見《增訂本中國修辭學》（臺北：世界書局，1964年2月再版），目次頁2；鄭頤壽則稱為「刪削、增添、調序、改換」，見鄭頤壽、林承璋主編，《新編修辭學》，緒論（鄭頤壽執筆），頁6。此處綜合三家說法易稱為「增補、刪削、移位、改換」。

²¹倪寶元，《漢語修辭新篇章——從名家改筆中學習修辭》，頁23。

²²同上註，頁23。

²³同上註，頁24。

²⁴同上註，頁25。



的不同，而產生不一樣的呈現形式，使文章能以最佳狀態出現，是每篇文章的最終目標。其中要特別注意的是，這些字句上的修改，對整篇文章均有牽一髮而動全身的作用，是故對於通篇結構的影響，也應是修改文章所須留意之處；以免變成有佳句而無佳構的情形²⁵。如果僅是改動字句而不考慮篇章結構與之相連的關係，便有可能流於文字技巧的追逐，而不見思想上的真情流露²⁶。

三、〈觀巴黎油畫記〉修改前後比較

在探討〈光緒十六年閏二月二十四日記〉（以下簡稱〈二十四日記〉），與〈觀巴黎油畫記〉修改異同前，首先要注意的是二者體裁差異所造成的影響。〈二十四日記〉原僅占薛福成出使日記中的一部分，乃薛氏隨手書寫認為有益於國家之異國見聞，其後才以〈觀巴黎油畫記〉之名進行改造。日記最顯著的特點便是以日記事，但就內容劃分而言，並無太大助益；因為過於龐雜的緣故，導致很難將其歸類。〈觀巴黎油畫記〉既以「記」名之，則可讓人在尚未閱讀文章前，便能聯想書寫內容為敘述、描寫類之文學散文²⁷，並將之統攝於藝術語體²⁸之下。儘管不同的

²⁵ 「安排文章結構一是要在『順』字上下功夫，要力求使文章寫得條理清晰，脈絡清楚；二是要在『巧』字上下功夫，要力求使文章寫得富於變化，具有波瀾。而這兩者要達到理想的要求，常常需要反覆研究修改。」見王凱符、吳繼路主編，《寫作》（修訂本）（北京：北京大學出版社，1991年8月第1版第3印），第八章「起草與修改」（王凱符執筆），頁198。

²⁶ 「從這個角度看，修辭學不應該孤立的分析研究字、詞、句的修飾，而應和它所表達的主題思想、內容結構結合起來進行研究，否則就會變成脫離內容的咬文嚼字，成為毫無意義的文字遊戲。」見戴磊，〈修辭與篇章結構——讀《修辭學發凡》得到的啓示〉，收入宗廷虎編，《修辭學發凡與中國修辭學——紀念陳望道《修辭學發凡》出版五十周年》（上海：復旦大學出版社，1983年7月第1版），頁350。

²⁷ 「篇章的題目實際起著突出主題與規定寫作內容的作用。有時有的作者先寫完篇章的內容，然後再擬定題目，或者寫完以後在（再？）另改題目，但在選定題目時仍需考慮與篇章的主題和內容一致，這實際上同先定題目沒有實質上的區別。」見齊元濤等著，《篇章應用通則》，收入王寧、鄒曉麗主編，《漢語應用通則叢書》（瀋陽：春風文藝出版社，2000年4月第1版），第五章「篇章的修辭」，頁189-190；「若按邏輯關係說，敘述文的結構是時間因果關係的具體表現，而描寫文的結構是空間分合關係的具體表現。兩者作為形象思維的具體表現，不僅互相聯繫，而且各有不同的本質。」見吳應天，《文章結構學》（北京：中國人民大學出版社，1990年3月第1版第2印），第二章「文章結構的科學體系」，頁21。據此，個人認為〈觀巴黎油畫記〉為一篇兼有敘述與描寫性質的文學散文。



作家，均有屬於自己的書寫風格，但在語體的使用上，還是有一些共同準則必須依循；在這些規範下，便可區分語體的不同特徵²⁹。

從字句方面來看，〈觀巴黎油畫記〉共對〈二十四日記〉做了十八處的修改，包括增補三次、刪削兩次、移位三次、改換十次。因為字句的修改，使得篇章結構也起了變化，〈二十四日記〉的自然段僅有兩段，而〈觀巴黎油畫記〉則變成四段³⁰。以下為二者原文對照表（粗體標示用以對照二文字句之異處）：

〈二十四日記〉 ³¹	〈觀巴黎油畫記〉 ³²
赴蠟人館觀蠟人。其法，以臘仿製生人之形，自王公卿相以至工藝雜流，無不可留像於館。或立或坐，或臥或俯，或笑或哭，或飲或博，無不畢具。凡人之髮膚、顏色、態度、長短、豐瘠，無不畢肖，殆所謂神妙欲到秋毫巔者。聞其法係一老蠟創之，今盛行於歐洲各國未百年也。	光緒十六年春閏二月甲子，余遊巴黎蠟人館。見所製臘人，悉仿生人，形體態度、髮膚顏色、長短豐瘠，無不畢肖。自王公卿相以至工藝雜流，凡有名者，往往留像於館。或立或臥，或坐或俯，或笑或哭，或飲或博，驟視之，無不驚為生人者，余亟歎其技之奇妙。譯者稱西人絕技，尤莫逾油畫，盍馳往油畫院，一觀普法交戰圖乎？
又赴油畫院觀普法交戰畫圖。其法為一大圓室，以巨幅懸之四壁，由屋頂放進光明。人入其中，極目四望，則見城堡、岡巒、溪澗、樹林，森然布列。兩軍人馬雜還，放槍者、點	其法為一大圓室，以巨幅懸之四壁，由屋頂放光明入室。人在室中，極目四望，則見城堡、岡巒、溪澗 ³³ 、樹林，森然布列，兩軍人

²⁸「藝術語體的功能是通過藝術形象反應客觀世界，再現活生生的社會生活圖景，發抒感情，表現思想，並給交際對象以美的享受。」見王德春、陳晨主編，《現代修辭學》（南昌：江西教育出版社，1983年3月第1版），第三章「語體學」，頁101。

²⁹「劃分語體的標準是言語環境及適應特定語境的語言材料的語體分化。為了適應各種語言環境，現代發達的民族語言已經形成了相應的語體。適用於日常生活領域的是日常談話語體；適應於社會集體活動的是公眾書卷語體。由於社會集體活動的複雜、廣泛、公眾書卷語體又可分为以下幾類：科學語體、藝術語體、政論語體、事務語體。」見王德春、陳晨主編，《現代修辭學》，第三章「語體學」，頁73。

³⁰「古代的文章一般是不分段的。今天，我們在作古代文獻整理時，經常用分段的方法把文章的層次表現出來。」；「自然段是在寫作過程中由於停歇、轉折、強調等所造成的文字停頓，一般隨著作者思路的發展變化自然形成。」見齊元濤等著，《篇章應用通則》，收入王寧、鄒曉麗主編，《漢語應用通則叢書》，第三章「篇章的結構」，頁107、103。

³¹清·薛福成，《庸盒全集·出使日記》，卷一，頁55-56。

³²清·薛福成，《庸盒全集·庸盒文外編》，卷四，頁41。

³³此處應是「澗」字，疑為刊本之誤。對照漢籍善本全文影像資料庫所收錄之雙紅堂文庫本《舊小說》（民國十年，上海商務印書館排印本），其中已集部分之〈觀巴黎油畫記〉一文則作「澗」字，應是版本差異造成之現象，與作者修改無關。

http://shanben.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=m_no 下載日期：2007年6月26日。



<p>礮者、擐大旗者、挽礮車者，絡繹相屬。各處有巨彈墮地，則火光迸裂，煙燄迷漫。其被轟擊者，則斷壁危樓，或黔其廬，或楮其垣。而軍士之折臂斷足、血流殷地、偃仰僵仆者，令人目不忍觀。仰視天，則明月斜挂，雲霞掩映；俯視地，則綠草如茵，川原無際。情景靡不逼真，幾自疑身外即戰場，而忘其在一室中者。迨以手捫之，始知其為壁也，畫也，皆幻也。夫以西洋油畫之奇妙，則幻者可視為真；然普法之戰逾二十年，已為陳跡，則真者亦無殊於幻矣！</p>	<p>馬雜遝，馳者、伏者、奔者、迫者、開槍者、燃礮者、擐大旗者、挽礮車者，絡繹相屬。每一巨彈墮地，則火光迸裂，煙燄迷漫。其被轟擊者，則斷壁危樓，或黔其廬，或楮其垣，而軍士之折臂斷足、血流殷地、偃仰僵仆者，令人目不忍觀。仰視天，則明月斜挂，雲霞掩映；俯視地，則綠草如茵，川原無際。幾自疑身外即戰場，而忘其在一室中者。迨以手捫之，始知其為壁也，畫也，皆幻也。</p>
	<p>余聞法人好勝，何以自繪敗狀，令人喪氣若此？譯者曰：「所以昭炯戒，激衆憤，圖報復也。」則其意深長矣。</p>
	<p>夫普法之戰，迄今雖為陳跡，而其事信而有徵。然則此畫果真邪？幻邪？幻者而同於真邪？真者而託於幻邪？斯二者蓋皆有之。</p>

經由上表對照，便可初步掌握文章修改前後的的不同，但修改過後造成之影響，尚須進行細部探討才能釐清，故下文便從字句及篇章結構兩方面加以分析。

(一) 字句內容方面

一篇文章中字句修改的方式，可能會互相影響，此外，同一個句子裡亦可能兼有兩種以上之修改模式；故此處雖分成四類解說，有時還是需要綜合論述，才不致流於瑣屑。

1. 增補(用〔 〕標示增補之字句)

(1) 〔形體〕態度、髮膚顏色、長短豐瘠，無不畢肖。

在〈二十四日記〉中，此句原作「髮膚、顏色、態度、長短、豐瘠，無不畢肖」，稍加對比兩句則可知道，補上「形體」二字，除使全句節奏更為急促有力外，尚使這些字詞更加齊整一致；原句中各個詞彙，再加上「形體」二字，並將「態度」一詞接至「形體」後面的這個轉換過程，讓詞彙之間的關聯性更加密切。形體態度、髮膚顏色、長短豐瘠，分別代表蠟人的精神氣象、頭髮膚色、高矮胖瘦；先從蠟人各自抽象表情的展現與具體外貌觀察起，而後延伸自不同蠟人間身形的比較。

(2) 兩軍人馬雜遝，〔馳者、伏者、奔者、迫者〕、開槍者、燃礮者、擐大旗者、挽礮車者，絡繹相屬。

在〈二十四日記〉中，僅提到「放槍者、點礮者、擐大旗者、挽礮車者，絡繹



相屬。」但這樣的描述，卻還不夠精確，因為戰場上的士兵，並非只有使用武器或是拿持國旗的行為；在雙方激戰過程裡，應該還充斥互相攻擊與閃躲的畫面，這便是一種動態的展現，故〈觀巴黎油畫記〉便添補「馳者、伏者、奔者、追者」等詞，更能表現交戰時的緊張感。

(3)〔余聞法人好勝，何以自繪敗狀，令人喪氣若此？譯者曰：「所以昭炯戒，激衆憤，圖報復也。」則其意深長矣。〕

此句為〈觀巴黎油畫記〉所新增入，其中「譯者」二字可以呼應「譯者稱西人絕技」一句，因為前文已交代觀油畫的緣故，是與翻譯者的介紹有關；所以，這裡再度出現薛福成與翻譯者的對話，除了表明當時薛福成並不是獨自一人看畫外，也可反映他觀畫不只是為了欣賞藝術而已，對隱藏在畫面背後的意義也頗為注重³⁴，這也可表現他出使的目的是為了學習列強可取之處³⁵。

2. 刪削（用—標示刪削之字句）

(1) ~~聞其法係一老嫗創之，今盛行於歐洲各國未百年也。~~

這句話僅是粗略的背景知識介紹，〈觀巴黎油畫記〉將其刪去，可能是出於此句留存反使文章不夠俐落緣故；另外，「聞其法係一老嫗創之」中的「其法」二字在〈二十四日記〉中本可呼應「其法，以臘仿製生人之形」一句，但這個句子在〈觀巴黎油畫記〉中已被重新改寫，既然兩者之間已不再顯見特殊關聯，也就沒有繼續保留是句之必要。

(2) ~~情景靡不逼真~~，幾自疑身外即戰場，而忘其在一室中者。

〈二十四日記〉強調「情景靡不逼真」一句，但在〈觀巴黎油畫記〉中卻不被保存，推敲此句後文可發現，既然已到情景交融，不辨虛實的地步，便不須特別說明「無不逼真」，這樣反而提前點破作者所描繪之「真假難明」意境。

3. 移位（以□標示移位之字句）

自王公卿相以至工藝雜流，無不可留像於館。或立或坐，或臥或俯，或笑或

³⁴「段末以『皆幻也』把人們拉回現實中來。文章到此，本可以結束了，但作者對這種出色的描述仍不滿足，他還要給人們留下回味思考的課題。」見寧宗一，《文馨篇》（上）（《華風現影》^⑬）（台北：書泉出版社，1993年9月初版一刷），頁324。

³⁵「作者的目的是在於通過普法戰爭中法國慘敗的畫面激發中國人民憤發圖強的愛國熱情。」見郭延禮，《中國近代文學發展史》（第一卷）（北京：高等教育出版社，2001年6月第1版），第十一章「近代桐城派散文」，頁309。



哭，或飲或博，無不畢具。凡人之髮膚、顏色、態度、長短、豐瘠，無不畢肖，殆所謂神妙欲到秋毫巔者。（〈二十四日記〉）

〔形體〕態度、髮膚顏色、長短豐瘠，無不畢肖。自王公卿相以至工藝雜流，凡有名者，往往留像於館。或立或臥，或坐或俯，或笑或哭，或飲或博，……余亟歎其技之奇妙。（〈觀巴黎油畫記〉）

在這幾個句子裡，共呈現出三處或大或小的移動，移動最鉅者乃是將〈二十四日記〉中「凡人之髮膚、顏色、態度、長短、豐瘠，無不畢肖」一句，位移至最上方；句子移動的結果，使文字亦隨之調整。「形體態度、髮膚顏色、長短豐瘠，無不畢肖。」是〈觀巴黎油畫記〉對前句所作的修改，此句的中心意義雖仍是說明蠟人的樣態，以肖真人為製藝之準，但因此句直接置於「見所製蠟人，悉仿生人」一句之後，故便不須再使用原句的「凡人之」用語。兩相對比可以發現，移動後的順序較符合由抽象至具體的觀察：首先是說明蠟人的外觀，但並未述及蠟人身分，接著才論及館藏蠟人之階級範圍，但以上二句均僅是泛說，直到最後提到蠟人的不同姿態，方產生較明顯區別。

至於句中「態度」一詞，提至「髮膚」一語前，並與增加之「形體」二字，於文中所產生的效果，已於前面論及修改中的「增補」方式時說明，故此處便不再贅述。最後一處修改則是呈現在〈二十四日記〉中「或立或坐，或臥或俯，或笑或哭，或飲或博」一句的「坐」、「臥」二字裡；〈觀巴黎油畫記〉將其調整成「或立或臥，或坐或俯，或笑或哭，或飲或博」，這樣的移動可以說受到後面「或笑或哭，或飲或博」用詞的影響，因為「歡笑與哭泣」、「飲酒與博奕」這兩組詞都有相互對照的作用。是以，〈觀巴黎油畫記〉可能因為〈二十四日記〉亦用對比方式將「站立與坐下」、「躺臥與俯身」並舉，造成太過齊整，反而有些單調的現象，所以便使「站立與躺臥」、「坐下與俯身」並列，產生錯落有致的意味；可以說兩者對此句的排列方式，都有所得之處，較難分出孰優孰劣。

4. 改換（用 標示改換之字句）

(1) 赴蠟人館觀蠟人。（〈二十四日記〉）

光緒十六年春閏二月甲子，余遊巴黎蠟人館。（〈觀巴黎油畫記〉）

〈二十四日記〉原是薛福成出使日記中的一則記事，故便不須另立篇名，且因此篇記載的是出使法國中的一部分見聞；可想而知，在此日記之前，便已提過抵法情事，故亦不須重複說明身處巴黎的事實。但〈觀巴黎油畫記〉則不然，因為是獨立出來重新改造的篇章，所以需要特別說明時、地、人，這樣才能讓讀者一目瞭然。



(2) 其法，以臘仿製生人之形，……凡人之髮膚、顏色、態度、長短、豐瘠，無不畢肖，（〈二十四日記〉）

見所製臘人，悉仿生人，〔形體〕態度、髮膚顏色、長短豐瘠，無不畢肖。
（〈觀巴黎油畫記〉）

〈二十四日記〉中「其法」二字原可呼應文中「聞其法係一老嫗創之，今盛行於歐洲各國未百年也」一句，因此能產生聯結的作用，但〈觀巴黎油畫記〉既已將之刪除，所以便不須再以此二字標示。（此處說明可互見於前述之刪改條例）；此外，既然稱為「蠟人」，就表示不用特別強調，也能知道製作的原料是臘，因此直接說明觀看的蠟人與真人相類，便已隱含「以臘製作」的意義，可收言簡意賅之效。

(3) 自王公卿相以至工藝雜流，無不可留像於館。（〈二十四日記〉）

自王公卿相以至工藝雜流，凡有名者，往往留像於館。（〈觀巴黎油畫記〉）

這句話的修改是在客觀、細膩思考後產生的轉化，〈二十四日記〉中「無不可留像於館」的描述，與後文「無不畢具」、「無不畢肖」的「無不」用語，都具有強調的作用；在此是用來說明蠟人館藏包羅廣大，不論身分的高低，都有機會成為製作的對象。但在〈觀巴黎油畫記〉中，此句卻被改為「凡有名者，往往留像於館」，這樣一來就精準許多，因為原先的說法較為誇大，修正後的文字，可以讓讀者知道，並不是所有人都能擁有蠟像，前提是必須要有名氣，而且就算有名氣也不見得一定能在蠟人館留存蠟像，這只不過是大致上的情形而已；不用百分百的肯定用語，除較符合實情外，更顯見作者審慎的態度。

(4) 或立或坐，或臥或俯，或笑或哭，或飲或博，無不畢具。……殆所謂神妙欲到秋毫巔者。（〈二十四日記〉）

或立或臥，或坐或俯，或笑或哭，或飲或博，驟視之，無不驚為生人者，余亟歎其技之奇妙。（〈觀巴黎油畫記〉）

〈二十四日記〉中的「無不畢具」，到〈觀巴黎油畫記〉被改成「驟視之，無不驚為生人者」，這樣的描述可讓讀者深刻感受到，蠟人姿態栩栩如生，猛然一看竟無法分辨真假的情景，比起原來僅是說明各種姿態俱存的簡單陳述更為形象化。此外，薛福成觀看蠟人的心得本是「殆所謂神妙欲到秋毫巔者」，後卻變為「余亟歎其技之奇妙」，之間轉化是因〈觀巴黎油畫記〉的文章重心為觀油畫一事，雖然蠟人館的製作已可謂巧奪天工，但還比不上油畫的高超技術，所以用主觀陳述表明自己對精緻蠟像的佩服，才能順勢用後文譯者的說明讓讀者知道，比起油畫而言蠟人尚不足觀；如果像〈二十四日記〉一樣，說明蠟像製作水準幾乎已達到頂尖，這樣就不足以說服讀者，油畫比蠟像更值得欣賞之故。



(5) 又赴油畫院觀普法交戰畫圖。(〈二十四日記〉)

譯者稱西人絕技，尤莫逾油畫，盍馳往油畫院，一觀普法交戰圖乎？（〈觀巴黎油畫記〉）

原句中的「又赴」二字，僅能讓讀者知道薛氏觀賞蠟人館後，接著又去參觀油畫院，但卻不能得知他動身的原因；〈觀巴黎油畫記〉則交代參訪動機是因譯者的介紹，這樣的說明便使蠟人館與油畫院的記事，產生緊密聯結。此二事均記載於〈二十四日記〉中，可知是在同一天完成的事情，但由此並無法瞭解事件進行的間隔長度是久或暫；而〈觀巴黎油畫記〉的確切說明，使人不僅曉得參訪活動的接續時間很短，並可藉此突出油畫的不凡，產生「一山還比一山高」的層遞效果。

(6) ①以巨幅懸之四壁，由屋頂放進光明。(〈二十四日記〉)

以巨幅懸之四壁，由屋頂放光明入室。(〈觀巴黎油畫記〉)

②人入其中，極目四望，則見城堡、岡巒、溪澗、樹林，森然布列。(〈二十四日記〉)

人在室中，極目四望，則見城堡、岡巒、溪澗、樹林，森然布列。(〈觀巴黎油畫記〉)

此二句的修改，因有密切關聯，故置於一處討論。「放進光明」與「放光明入室」的差別在於，前者強調光源進入的現象，而後者著重在整個空間充斥光明的景色；也就是說，前句讓人感到觀者此時的目光，是先從四面牆壁之油畫移至光源處，呈現的是由下往上的觀察，而後句則是由光源處聚焦到畫作四周，呈現的是由上往下的觀看。如從兩者後文推敲，〈二十四日記〉中「放進光明」的「進」字，可與「人入其中」的「入」字呼應，都用以強調觀看瞬間的動態過程；〈觀巴黎油畫記〉中「放光明入室」的「室」字，亦可跟「人在室中」的「室」字呼應，強調的則是整個空間給予觀者的感受。

緊接其後的「極目四望，則見城堡、岡巒、溪澗、樹林，森然布列」一句，因已是油畫畫面的直接敘述，所以用「放光明入室」與「人在室中」形容較為自然；若是在剛進入的狀態，確實很難在頃刻之間，即能清楚注意到此巨幅油畫上的不同景色，這應是費時片刻才能完成的事情，而「放光明入室」與「人在室中」的描述，就暗示已於其中待了一會，且視角的轉換是先從光線來源處移至整個空間，進而聚焦到畫作構圖上的景況。

(7) 兩軍人馬雜遝，放槍者、點礮者、擐大旗者、挽礮車者，絡繹相屬。(〈二十四日記〉)

兩軍人馬雜遝，〔馳者、伏者、奔者、追者〕、開槍者、燃礮者、擐大旗



者、挽礮車者，絡繹相屬。（〈觀巴黎油畫記〉）

「開」與「放」、「點」與「燃」分別可以合成同義複詞「開放」與「點燃」，雖名為同義複詞，兩者意涵還是有些許不同³⁶。「放槍」跟「開槍」雖然都是表達子彈從槍枝發射出來的過程，且「放」與「開」在此詞語中，均為「發出」之意，但「放」與「開」尚有其他義項，可能是因「放」容易使人聯想到「放下」一義，故便使用「開」來替代；至於點礮與燃礮的差別則在於，前者較傾向於一瞬間的點放，而後者則是持續燃燒的狀態，不只是片刻的動作而已。

(8) 各處有巨彈墮地，則火光迸裂，煙燄迷漫。（〈二十四日記〉）

每一巨彈墮地，則火光迸裂，煙燄迷漫。（〈觀巴黎油畫記〉）

以「每一」代替「各處」，較為生動鮮明，因為畫作是平面的呈現，在觀看時視野可拉近拉遠，所以看到此起彼落的畫面，確實十分自然；但如果圖畫已讓人有身歷其境的感受，從心理狀態而言，用「每一」敘說便較為立體。

(9) 夫以西洋油畫之奇妙，則幻者可視為真；然普法之戰逾二十年，已為陳跡，則真者亦無殊於幻矣！（〈二十四日記〉）

夫普法之戰，迄今雖為陳跡，而其事信而有徵。然則此畫果真邪？幻邪？幻者而同於真邪？真者而托於幻邪？斯二者蓋皆有之。（〈觀巴黎油畫記〉）

〈二十四日記〉以直述的方式說明，普法交戰圖逼真的程度並不亞於戰爭本身，而普法戰爭雖是歷史上的真實事件，但因事過境遷，又讓人有似未發生的虛幻感；然而，這樣的描述較不能看出作者思緒的轉變過程，也無法突出油畫的藝術性，是以〈觀巴黎油畫記〉先述普法交戰一事雖已成為歷史，但至今仍舊可考之故，是因尚存相關資料可供回溯。畫作雖然也是一種記錄過去的方式，不過畢竟這只是一幅油畫，所以並不能將其等同於真實事件；但是在畫面如此逼真，且畫作內容又是根據過往情事而繪的情況下，亦不能將其視為虛構的圖畫。所以，此畫究竟是真或假，是虛或幻，便成為作者自問，同時也欲使讀者思索的問題；以自詢的方式，表現薛福成在面對普法交戰圖時思緒上的流動，確實比原先直陳的方式更為細膩。

³⁶「要表達某個特定的意思，都有好些個意義相近的詞語和句式可供選擇，這些個意義相近的詞語和句式便構成詞語的同義形式和句子的同義形式，統稱為語言同義形式。為了完美地表達某個特定的意思，在語言同義形式中進行選擇和調整，便成為最普遍的修辭現象了。」見黎運漢、張維耿編著，《現代漢語修辭學》（台北：書林出版公司，1991年9月初版），頁47-48。



(二) 篇章結構方面

文章字句的修改，必須置於篇章結構中討論，才更能顯其意義。一篇文章最基本的結構為縱向結構。縱向結構的內容包含「情」、「景」、「理」、「事」，從中可再分出單情、單景、單理、單事等單一類型；亦可互相搭配成為情與景、理與事等複合類型，或是產生景與理、事與情、事與景與情、景與事等其他類型。根據上述縱向結構鋪展而有橫向結構，橫向結構指的是如遠近、大小……章法³⁷，仇小屏與陳滿銘將篇章結構區分成約有四十幾種類型³⁸，包括遠近法、內外法、前後法、左右法、高低法、大小法、視角變換法、今昔法、久暫法、快慢法、時空交錯法、主客法、眾寡法、狀態變化法、知覺轉換法、並列法、因果法、本末法、淺深法、情景法、論敘法、泛具法、空間的虛實法、時間的虛實法、假設與事實（虛實）法、問答法、凡目法、平側法、詳略法、賓主法、正反法、立破法、抑揚法、縱收法、張弛法、插敘法、補敘法、偏全法、點染法、天人法、圖底法、敲擊法。

章法間彼此有「秩序」、「變化」、「聯絡」、「統一」等四大原則，秩序如由今而昔（逆向），或由昔而今（順向），指的是依材料的變化安排次第；變化如有「今、昔、今」，「昔、今、昔」等組合，指的是改變材料次第以免過於呆板；聯絡如「先抑後揚」，或「先揚後抑」，指的是材料前後的銜接；統一則指的是奠基於三者之上，分而不亂、繁而不蕪的有機結構³⁹。以這些章法對應〈二十四日記〉，則可發現符合其中之詳略法（將詳寫略寫的筆法在文章中交互為用，以突出主旨的章法）、點染法（「點」，指時、空的一個落足點，僅僅用作敘事、寫景、

³⁷ 參考陳滿銘，《篇章結構學》（臺北：萬卷樓圖書公司，2005年5月初版），第二章「篇章結構的形象內涵」，頁76-114。

³⁸ 見陳滿銘，〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》（臺北：萬卷樓圖書公司，2002年7月初版），頁68-112；仇小屏，《篇章結構類型論》（臺北：萬卷樓圖書公司，2005年7月再版），目錄頁。雖然仇書目錄頁將此數十類章法，以遠近結構、內外結構……名之，但在內文卻以遠近法、內外法之名進行敘說；對此現象的產生，仇小屏曾據陳滿銘說法進行解釋，認為「結構與章法，是二而一、一而二的。如果單就一篇文章來看它的組織型態，如朱自清〈背影〉一文用『今昔今』的方式構篇，則『今昔今』就是結構。但如果通指所有將時間的過去與現在作巧妙安排的文章，從中歸納出它們組織篇章的法則，就會得出『今昔今』，這就是一種章法。」見仇小屏，《篇章結構類型論》，頁2。故本文在探討篇章結構時亦互用兩種名稱，間或以「形式」、「型態」、「模式」、「方式」稱之，是為了避免行文中過多的重複，指涉的意義仍是篇章結構。

³⁹ 參考仇小屏，《篇章結構類型論》，頁49。



抒情或說理的引子、橋梁、或收尾；而「染」，則指真正用來敘事、寫景、抒情或說理的主體），泛具法（專事描述具體的情事、景物或特殊狀況，稱作具寫法；泛泛地敘寫抽象情意或一般狀況，稱作泛寫法）、內外法（將出現在辭章中的，建築物內、外的空間轉換表達出來的章法）、凡目法（敘述同一類事、景、理、情時，運用了「總括」與「條分」來組織篇章的一種方式）、圖底法（用作「背景」的，往往對焦點能起烘托的作用，即所謂的「底」；而用作「焦點」的，則對「背景」而言，都會產生聚焦的功能，即所謂的「圖」）、因果法、高低法（記載文學作品中空間高、低變化的章法）等八種結構，而〈觀巴黎油畫記〉則因字句修改的關係，使得篇章結構與〈二十四日記〉有所差異；除符應上述後七法外，另外還具備淺深法（因文意〔境〕有淺有深，而在文章中形成層次的章法）、敲擊法（用「敲」專指側寫，用「擊」專指正寫）與問答法之結構⁴⁰。二文之篇章結構表如附表一、附表二。

觀察二文篇章結構可以發現，兩者架構並無太大差異，僅有三處不同，但這些差異，卻是掌握文章脈絡的關鍵，而這樣的改變是因字句修改造成的現象。以下便先分析二文之篇章結構，再比較兩者的不同。

1. 〈二十四日記〉篇章結構表分析

全文可區分成一略一詳兩大區塊，而略、詳兩部分各以合於點染法的形式，開展下層結構。在敘述蠟人館遊歷時，作者先簡單點明前往蠟人館的舉動，其後才鋪展在蠟人館之所見所聞。首先，使用概略描寫的方式，描述蠟人身分，因為在文中並無法得知何人留像於館，故這只是概括說法；其次，採用具體描述的方式，說明蠟人姿態，由語句內容可以明確知道，蠟人分別有站著、坐著、躺臥、俯身等姿態，故可說其為具體陳述；最後，又使用概略描述的方式，提及蠟人外觀樣貌，由於文中並未透露蠟人們的髮膚顏色究竟如何，表情變化又是何等生動，以及高矮胖瘦的判定標準，所以，相較具寫部分而言，此處僅能稱為泛說。而對蠟人製藝的欽

⁴⁰「要分析一篇文章的篇章結構，由於沒有絕對的是非可言，而必須從不同角度切入，看看那一種角度最足以呈現它內容與形式的特色。」見陳滿銘，〈談篇章結構分析的切入角度〉，《章法學新裁》（台北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版），頁420；〈二十四日記〉與〈觀巴黎油畫記〉兩者篇章結構之劃分，為個人參考陳滿銘與仇小屏對章法類型的說明，進行整理歸納後製表，認為這樣的切入方式，最能體現其特色。括號內之章法意義說明分見陳滿銘，〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》，頁76、90、96；仇小屏，〈篇章結構類型論〉，頁30、52、196、227、274、308。



佩，與其源由與發展的介紹，也只是概略敘說，故亦同為泛寫。

至於作者描述參訪油畫院的經歷，同樣也是使用簡略說明，點出離開蠟人館赴油畫院的事實，而文中渲染開展的部分，亦皆為觀賞中的見聞；但與描寫蠟人不同的是，此處的敘述更為詳盡，在前半段雖亦呈現「泛、具、泛」的結構，然而不論是泛寫或具寫，後半段的內容都顯得更為細膩，因此才能再分解出更細緻的結構。首先，用泛寫陳述作者由外而內，進入油畫室過程中所見情景；其次，分別敘述作者所觀察到的畫面情境：先是注意作為圖畫背景的山川景物，接著才聚焦到兩軍人馬激戰情形，復又回歸自然景色。其中，在敘述進行戰爭時，因為互相猛力攻擊、燃放礮彈的緣故，所以造成兩方俱傷、景物變色的結果，符合因果結構的模式；另外，回看畫面景色之際，分從仰角與俯角下去觀察的敘說，又符合高低結構的形式。而以上各種具體的描寫，都是用來印證畫作真假難明，使薛福成忘記身處何處的情景，此便呈現先條列後總結之「先目後凡」結構。最後，採泛說形式陳述觀賞後的感受，是體會到畫作與戰事間，虛實界線的交疊。兩相對照，文中對油畫的敘述，確實比描寫蠟人更加具體而微，所以有詳盡、簡略的不同。

2. 〈觀巴黎油畫記〉篇章結構表分析

全文可用淺深法，分成兩大綱領，淺與深的敘述，同樣是依點染法的模式進行描寫，鋪展其下的部分則符合「泛、具、泛」的結構。與〈二十四日記〉相同的是，開頭都先點明作者前往蠟人館的行為，雖然在字句表現上，二文略有差異，但並不妨礙此句在結構中作為引子的功用；在蠟人館的觀賞過程亦是如此，雖然因為修改緣故，字句經過移動、改換與增刪，但泛寫部分的描述，依舊是蠟人身分與外觀的概略說明，具寫部分也依然是形容蠟人的不同姿態，對於蠟人仿真性的佩服與感嘆，也還是用抽象敘述描寫情感。而與〈二十四日記〉不同的是，作者在驚嘆蠟像的神妙後，還加入一段翻譯人員的話語，除交代觀賞油畫院的動機外，更讓人得知蠟像尚不足為奇，巧妙地將兩件事銜接在一起，形成由淺入深的層次效果^①。

描述油畫的部分，與〈二十四日記〉同樣也是先點明觀看畫作為普法交戰圖，接著才鋪敘畫面上的情景。此處對字句的細部修改亦沒有影響結構的呈現方式，符合的還是「泛、具、泛」的型態。首先，也是循內外法的模式，說明由外而內所見

^①「作者先寫蠟人館藝術之真作為鋪墊，進一步襯托與讚美了法國油畫藝術之精湛，已達到了真、幻二者結合的境界。」見郭延禮，《中國近代文學發展史》（第一卷），第十一章「近代桐城派散文」，頁309。



之景；其次，才陳述畫面上的具體內容：先是描寫作為圖畫背景的山川景物，接著述說因雙方激戰，造成人馬俱傷、山河變色的情景，旋即又將視角拉回焦點之外的景物。具寫部分跟〈二十四日記〉一樣，都以「底、圖、底」方式呈現，其末二之圖、底結構，也如前述又可再分出「因果」與「高低」形式，而以情不自禁，以手觸壁的舉動，作為油畫逼真的總結，亦符合「先目後凡」的模式；泛寫部分，則以敲擊法的結構述說觀賞心得，譯者與薛福成的對話是探求繪畫動機，這雖與欣賞活動有關，但並非全面性的觀照，畫作與戰爭間的虛實之間，才是作者觀賞後的深層體會，此雖與〈二十四日記〉不同，採用問答而非直述的方式進行說明，但卻皆為觀賞後的抒發，故仍歸屬於泛說。

3. 二文篇章結構比較

整體而言，〈二十四日記〉與〈觀巴黎油畫記〉在篇章結構方面並無太大差異，雖然字句有十八處不同，但修改後的結構變異僅有三部分：分別是由詳略結構變成深淺結構，敲擊法與問答法的呈現。表面看來，修改似乎沒有對篇章結構產生重大影響，但仔細觀察後可以發現，原來在〈二十四日記〉中，蠟人館與油畫院的記事只是略、詳之間的差別，兩者聯結性並不強，僅能說是同一天記事的多寡不一而已；〈觀巴黎油畫記〉則適當加入譯者的介紹文句，形成接榫的作用，使兩件事產生淺、深不同之層次。蠟人與普法交戰圖雖同為藝術品，也都帶給作者真假莫辨的感受，但卻又有水準高低的差異，而將焦點置於畫作，也符合作者的出使目的，在思想展現上便顯得更為深刻。此外，不論是用譯者的回答得知畫作用意，或是深入追索戰爭與畫作間的關聯，問答方式的運用都使作者的想法更為客觀；而兩問答間一旁敲一全面的觀照，又讓人體察到欣賞活動的多元與豐富，這在〈二十四日記〉中均無法呈現。因此，字句修改雖只讓二文的篇章結構，產生三處差異，但這正可說明〈二十四日記〉已經具備良好雛形，所以〈觀巴黎油畫記〉字句修改處雖多，結構上的變化反而不大；另一方面，結構差異雖小，但卻是整篇文章予人不同觀感的關鍵，是以，修改字句對於篇章結構確實有重要影響。

從以上分析可以發現，〈觀巴黎油畫記〉因為字句修改的關係，不論在形式（修辭）或內容（思想）上，均較前作有更多發揮，使得文章藝術價值大幅提昇。

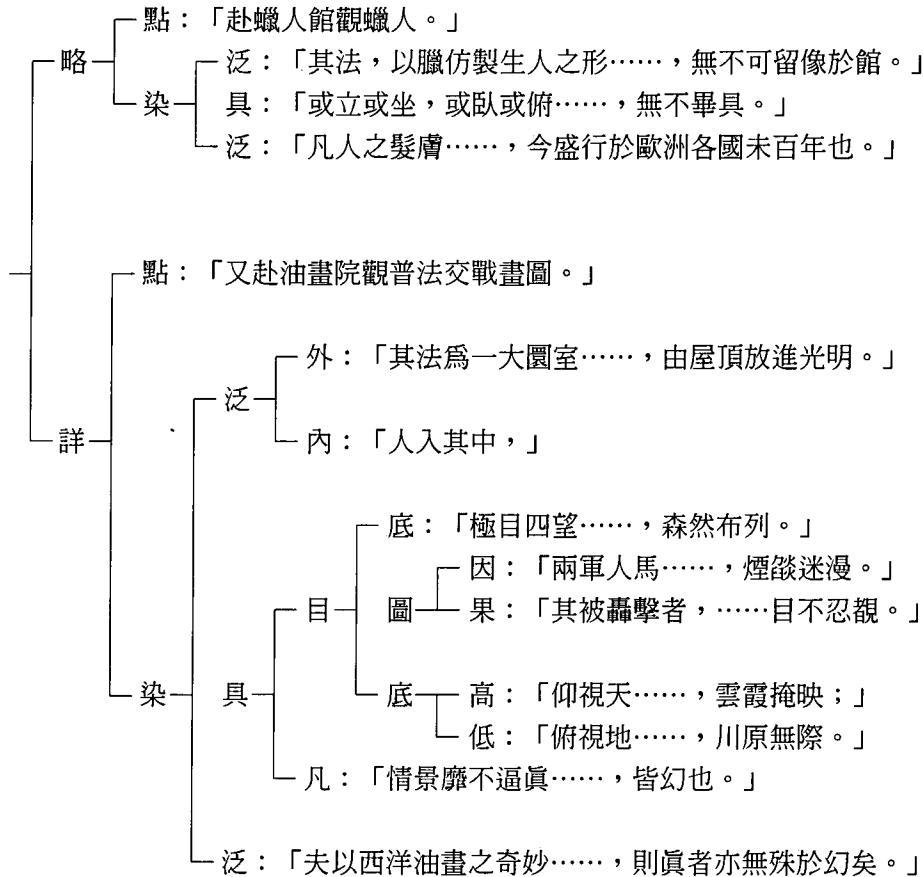
四、結語

〈觀巴黎油畫記〉修改的原因，是由於薛福成對文章精益求精的要求，而此文



成功之處也正從修改中顯現出來；推敲作者修改字句的用意，同時也是體會作者深思苦慮的過程，對文章寫作不無助益。「夫人之立言，因字而生句，積句而為章，積章而成篇。篇之彪炳，章無疵也；章之明靡，句無玷也；句之清英，字不妄也。振本而末從，知一而萬畢矣。」⁴²說明的就是字句與篇章結構間互相影響的關係。可說名篇佳構的產生，乃奠基於良好的字句，而字句的修改，對篇章結構又會起決定性的作用；二者乃相輔相成，於探究文章時不可偏廢。

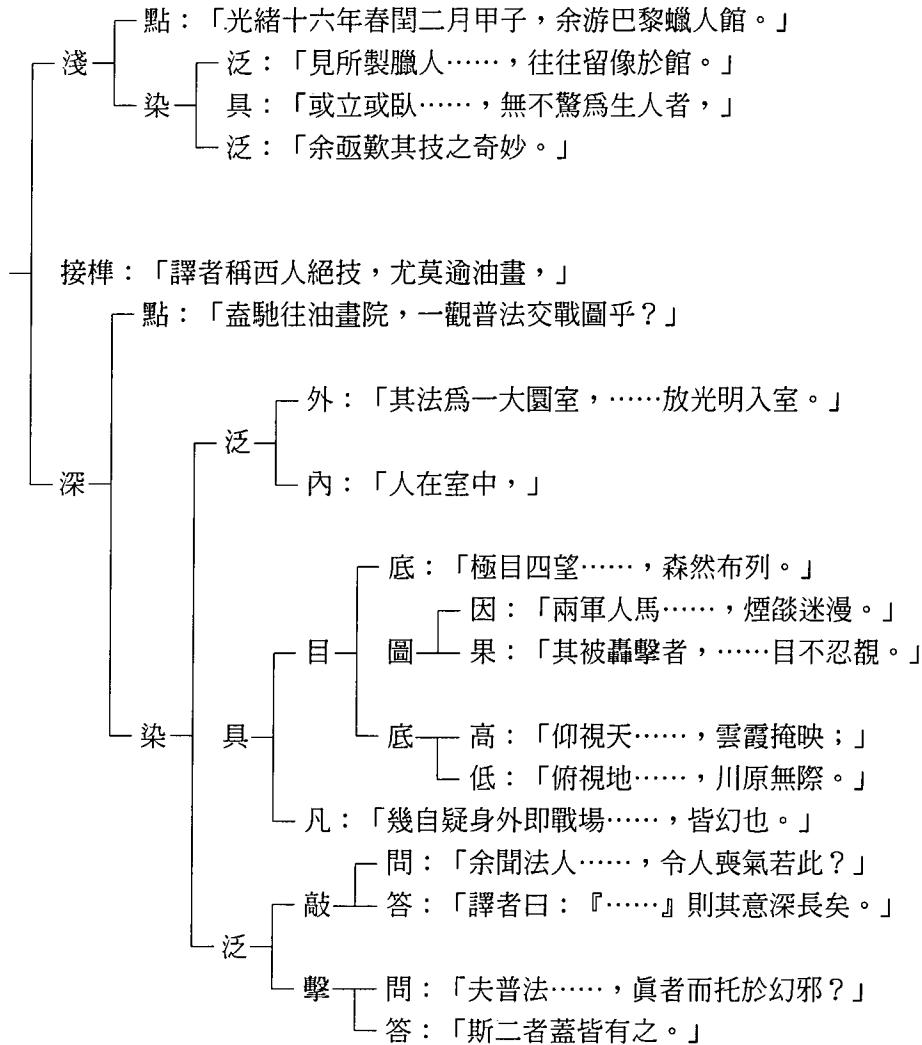
附表一：〈二十四日記〉篇章結構表



⁴²南朝梁·劉勰，《文心雕龍》（北京：中華書局，1985年北京新一版，《叢書集成初編》影《兩京遺編》本），卷七，〈章句〉第三十四，頁47。



附表二：〈觀巴黎油畫記〉篇章結構表



參考文獻

南朝梁·劉勰，《文心雕龍》，北京：中華書局，1985 年北京新一版，《叢書集成初編》影《兩京遺編》本。



- 南朝梁·蕭統編、唐·李善注，《文選》（四），台北：文津出版社，1977年7月初版。
- 北宋·何薳，《春渚紀聞》（《唐宋史料筆記叢刊》），北京：中華書局，1997年12月湖北第1版第2印。
- 清·吳曾祺，《涵芬樓文談》，收入王雲五主編，《人人文庫》145，臺北：臺灣商務印書館，1966年11月臺一版。
- 清·唐彪，《讀書作文譜》，臺北：偉文圖書出版社，1977年8月再版。
- 清·梁章鉅，《退庵（菴）論文》，收入周鍾游編，《文學津梁》，上海：有正書局，1918年1月再版。
- 清·魏禧，《日錄論文》，收入周鍾游編，《文學津梁》，上海：有正書局，1918年1月再版。
- 清·薛福成，《庸盦全集》，台北：華文書局，1971年5月初版，據清光緒二十四年刊本影印。
- 楊樹達，《增訂本中國修辭學》，臺北：世界書局，1964年2月再版。
- 王葆心，《古文辭通義》（上冊），臺北：臺灣中華書局，1965年3月臺一版。
- 王德春、陳晨主編，《現代修辭學》，南昌：江西教育出版社，1983年3月第1版
- 鄭頤壽、林承璋主編，《新編修辭學》，廈門：鷺江出版社，1987年10月第1版第1印。
- 張壽康，《文章學導論》（《文化中國自救書系——語文體系》①），台北：新學識文教出版中心，1990年1月初版。
- 吳應天，《文章結構學》，北京：中國人民大學出版社，1990年3月第1版第2印。
- 陳左高編著，《中國日記史略》，上海：上海翻譯出版公司，1990年10月第1版第1印。
- 王凱符、吳繼路主編，《寫作》（修訂本），北京：北京大學出版社，1991年8月第1版第3印。
- 黎運漢、張維耿編著，《現代漢語修辭學》，台北：書林出版公司，1991年9月初版。
- 倪寶元，《漢語修辭新篇章——從名家改筆中學習修辭》，北京：商務印書館，1992年1月第1版。
- 王凱符、張會恩主編，《中國古代寫作學》，北京：中國人民大學出版社，1992年9月第1版。



- 寧宗一，《文馨篇》（上）（《華風現影》⑬），台北：書泉出版社，1993年9月初版一刷。
- 齊元濤等著，《篇章應用通則》，收入王寧、鄒曉麗主編，《漢語應用通則叢書》，瀋陽：春風文藝出版社，2000年4月第1版。
- 郭延禮，《中國近代文學發展史》（第一卷），北京：高等教育出版社，2001年6月第1版。
- 陳滿銘，《篇章結構學》，臺北：萬卷樓圖書公司，2005年5月初版。
- 仇小屏，《篇章結構類型論》，臺北：萬卷樓圖書公司，2005年7月再版。
- 吳錫根，〈語言的發展與名家改筆研究〉，《修辭學習》，第5期（1997年），頁17-18。
- 戴磊，〈修辭與篇章結構——讀《修辭學發凡》得到的啓示〉，收入宗廷虎編，《修辭學發凡與中國修辭學——紀念陳望道《修辭學發凡》出版五十周年》，上海：復旦大學出版社，1983年7月第1版，頁349-352。
- 陳滿銘，〈談篇章結構分析的切入角度〉，《章法學新裁》，台北：萬卷樓圖書公司，2001年1月初版，頁420-434。
- 陳滿銘，〈論幾種特殊的章法〉，《章法學論粹》，台北：萬卷樓圖書公司，2002年7月初版，頁68-112。
- 漢籍善本全文影像資料庫 http://shanben.ioc.u-tokyo.ac.jp/list.php?order=rm_no，下載日期：2007年6月26日。

審查意見

一、本文就薛福成名篇〈觀巴黎油畫記〉前後字句之修改，探討字句修改於文章寫作之影響及效果，並分析其與篇章結構之關係。論述由微觀而宏觀，分析細密，見解精闢，誠屬佳作。

二、取材獨到，引證信而有徵，推論詳審而恰當，可作為研究文章學、修辭學之極佳參考。

國立中興大學中文系副教授 李建福

收稿日期：2007/07/18

