



香港教育大學
The Education University
of Hong Kong

第9屆大學生 人文學術研討會

The 9th Undergraduate
Academic Conference on Humanities



會議手冊

Brochure

主辦單位
Organiser:



FACULTY OF
HUMANITIES | 學人院文
人脈知進 Humanity can broaden the Way

協辦單位
Co-organisers:



中國語言學系
CHINESE LANGUAGE
STUDIES



Department of
Cultural and Creative Arts
文化創意藝術學系



英語教育學系
ENGLISH LANGUAGE
EDUCATION



語言學及現代語言系
LINGUISTICS AND
MODERN LANGUAGE STUDIES



文學及文化學系
LITERATURE AND
CULTURAL STUDIES



Centre for
Research on
Linguistics and
Language
Studies



中國語言及中文教育研究中心
Centre for Research on Chinese Language and Education



語文教育中心
Centre for Language
in Education



IRCCS
International Research Centre
for Cultural Studies

中國教育科學出版社



www.eduhk.hk/HKUAC/

The 9th Undergraduate

6.13₂₀₂₅

第9屆大學生 人文學術研討會

Academic Conference on Humanities

主辦單位
Organiser:



FACULTY OF
HUMANITIES | 學人
院文

人. 知. 思. 達. //humanity can broaden the way

協辦單位
Co-organisers:



中國語言學系
CHINESE LANGUAGE
STUDIES



Department of
Cultural and Creative Arts
文化創意藝術學系



英語教育學系
ENGLISH LANGUAGE
EDUCATION



語言學及現代語言學系
LINGUISTICS AND
MODERN LANGUAGE STUDIES



文學及文化學系
LITERATURE AND
CULTURAL STUDIES



語文教育中心
Centre for Language
in Education



Centre for
Research in
Language and
Language
Studies



中國語言及中文教育研究中心
Centre for Research in Chinese Language and Education



IRCCS
International Research Centre
for Cultural Studies

中國文化研究所



The 9th Undergraduate **6.13**
第9屆大學生
人文學術研討會
Academic Conference on Humanities

D1-LP-04

開幕典禮

**Opening
Ceremony**

9:00am - 11:00am

開幕及頒獎典禮

**Closing cum
Awards
Ceremony**

6:00pm - 6:30pm

ID: 953 5436 3138

Password: uac2025



B4-LP-01

**分組報告
Presentation
Session**

1
Room

Session 1 - 11:00am - 12:30pm

ID: 966 8547 5005
pw: uac2025



B4-LP-03

**分組報告
Presentation
Session**

2
Room

ID: 962 9091 8970
Password: uac2025



B4-LP-07

**分組報告
Presentation
Session**

3
Room

ID: 945 4985 7158
Password: uac2025



B4-LP-09

**分組報告
Presentation
Session**

4
Room

ID: 941 2455 0738
Password: uac2025



B4-LP-13

**分組報告
Presentation
Session**

5
Room

ID: 913 3614 1979
Password: uac2025



主辦單位
Organiser:



**FACULTY OF
HUMANITIES** | 學人院文
人. 經. 思. 理. Humanity can broaden the Way

協辦單位
Co-organisers:



中國語言學系
CHINESE LANGUAGE
STUDIES



**Department of
Cultural and Creative Arts**
文化創意藝術學系



英語教育學系
ENGLISH LANGUAGE
EDUCATION



語言學及現代語言學系
LINGUISTICS AND
MODERN LANGUAGE STUDIES



文學及文化學系
LITERATURE AND
CULTURAL STUDIES



**Centre for
Research on
Language and
Education**



中國語言及中文教育研究中心
Centre for Research on Chinese Language and Education



語文教育中心
Centre for Language
in Education



IRCCS
International Research Centre
for Cultural Studies

中國對外文化研究中心

Academic Conference on Humanities

人文學術研討會

第9屆大學生

The 9th Undergraduate

6.13

2025

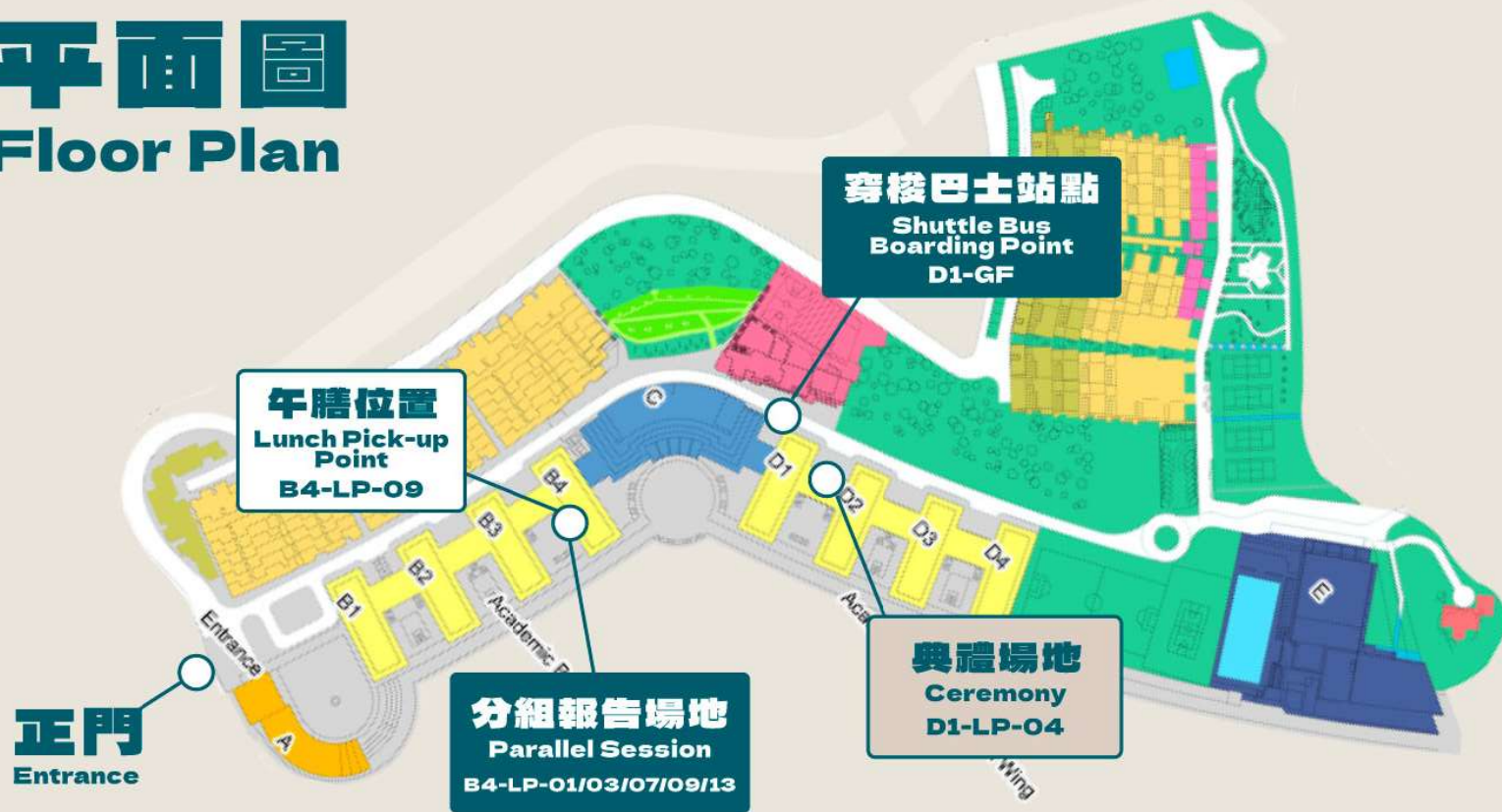
時間 / Time	活動細節 / Rundown	場地 / Venue
9:00 - 11:00	開幕典禮 / Opening Ceremony 主禮嘉賓：梁佩雲 教授 香港教育大學人文學院副院長(學術質素保證及提升) Guest: Prof Leung Pui Wan, Pamela Associate Dean(QA&E), Faculty of Humanities, The Education University of Hong Kong	D1-LP-04
	主題演講 / Keynote Speech Experiencing Disability: Prejudice, Inequality, and Pain in Pre-Modern Chinese History and Literature 講者：Olivia Milburn 教授 香港大學中文學院 Speaker: Prof Olivia Milburn Professor, The School of Chinese, The University of Hong Kong	
11:00 - 12:30	第一場分組報告 / Presentation Session 1	B4-LP 01/03/07/09/13
12:30 - 13:15	午膳時間 / Lunch	Outside B4-LP-09
13:30 - 15:00	第二場分組報告 / Presentation Session 2	B4-LP 01/03/07/09/13
15:00 - 16:30	第三場分組報告 / Presentation Session 3	B4-LP 01/03/07/09/13
16:30 - 18:00	第四場分組報告 / Presentation Session 4	B4-LP 01/03/07/09/13
18:00 - 18:30	開幕及頒獎典禮 / Closing cum Awards Ceremony 主禮嘉賓：馮志弘 博士 香港教育大學人文學院助理院長(學術質素保證及課程) Guest: Dr Fung Chi Wang Assistant Dean(QA&P), Faculty of Humanities, The Education University of Hong Kong	D1-LP-04



香港教育大學
The Education University
of Hong Kong

The 9th Undergraduate
第9屆大學生
人文學術研討會
Academic Conference on Humanities

平面圖 Floor Plan





香港教育大學
The Education University
of Hong Kong

第9屆大學生 人文學術研討會

The 9th Undergraduate
Academic Conference on Humanities



典禮場地
Ceremony

午膳位置
Lunch Pick-up
Point

D1-LP
04

Outside
B4-LP-09

分組報告場地
Presentation Session

B4-LP
01

Room 1

B4-LP
03

Room 2

B4-LP
07

Room 3

B4-LP
09

Room 4

B4-LP
13

Room 5

LP層平面圖

Floor Plan (LP)

Panel Session 1 (11:00-12:30)

Room	Room 1 B4-L-P-01	Room 2 B4-L-P-03	Room 3 B4-L-P-07	Room 4 B4-L-P-09	Room 5 B4-L-P-13
Zoom	ID: 966 8547 5005 Password: uac2025	ID: 962 9091 8970 Password: uac2025	ID: 945 4985 7158 Password: uac2025	ID: 941 2455 0738 Password: uac2025	ID: 913 3614 1979 Password: uac2025
Panel	World Literature (1): Narrative Ethics and Intertextual Rewriting	中國古典哲學、思想史及文獻學 (1): 中國語文學與文獻研究的多維視角	中國現代及當代華文文學 (1): 現當代文學的寓言與意象	宗教、歷史與文化 (1): 文化展現與再現	-
	Prof Olivia Milburn	葉偉璋博士 Dr Yip Cheuk Wai	鄧文偉博士 Dr Chau Man Lut	許國惠博士 Dr Hui Kwok Wai	-
	The University of Hong Kong	香港教育大學	香港教育大學	香港教育大學	-
	Du Chenxi Xi'an International Studies University Voice Beyond Discourse: Nelly's Narrative Intervention and Narrative Ethics in <i>Wuthering Heights</i>	紀梅茜 香港中文大學 王安石《字說》說解象形字的特點	高昕玥 香港大學 懸置時刻：《浮城志異》中的時間零與空間敘事	葉芷枝 黃嘉欣 蔡晴榆 黃嘉欣 香港教育大學 香港90年代與10年代電影名譜音現象比較	-
	Hsu Tzu-chieh National Taiwan University The Shadow of Time in <i>A Line Made by Walking</i>	黃卓熙 香港浸會大學 清華簡〈金縢〉「周（靡）嬭」扶微	張弦 山東大學 棗樹”的發生與異變——《野草》內外的時態意識	陈佳慧 北京师范大学 表演理论视域下的传说研究——以G村“龙脉”传说为例	-
	Sun Zhuhui NYU Shanghai Tales of Deception: Tricksters between Arab and Chinese Literature	叶子晴 深圳大学 学术史视域下的楚辞注本对比研究 ——以黄文煥《楚辞听直》、林云铭《楚辞灯》与李光地《离骚经九歌解义》为中心	梁卓行 香港教育大學 蒼蠅視角下的人性：以鍾理和《蒼蠅》和劉以鬯《天堂與地獄》為例	周逸卓 香港教育大學 劉子霽 香港中文大學 遊動的記憶：金魚意象與香港城市空間的嬗變	-
	Zhong Yanyue Beijing Language and Culture University The Palimpsest and Rewriting of Shakespeare's <i>The Winter's Tale</i> in Jeanette Winterson's <i>The Gap of Time</i>	李健昌 香港中文大學 《北大漢簡·六博》所見漢代賭具占卜對《尹灣漢簡·博局占》之補充	賴志豪 國立中山大學 身分的漂泊與文化的混雜——從後殖民理論解析西西的《浮城誌異》	-	-
	高雅欣 浙江大學 貫通文藝復興與現代的孤獨演出——論契訶夫《天鵝之歌》及其戲劇安插	-	-	-	-

Panel Session 2 (13:30-15:00)

Room	Room 1 B4-L-P-01	Room 2 B4-L-P-03	Room 3 B4-L-P-07	Room 4 B4-L-P-09	Room 5 B4-L-P-13
Zoom	ID: 966 8547 5005 Password: uac2025	ID: 962 9091 8970 Password: uac2025	ID: 945 4985 7158 Password: uac2025	ID: 941 2455 0738 Password: uac2025	ID: 913 3614 1979 Password: uac2025
Panel	World Literature (2): Gender, Ecology, and Mythic Reconstruction	流行文化、多媒體與表演藝術 (1): 電影中的文化身分與記憶	中國古典文學及文學批評 (1): 中國古典文學與社會	中國現代及當代華文文學 (2): 文學中的語言與符碼	宗教、歷史與文化 (2): 政治的緣介性
	區仲桃博士 Dr Au Chung To	張儉博士 Dr Zhang Jian	黃自鴻博士 Dr Wong Chi Hung	馬世豪博士 Dr Ma Sai Ho	馬健行博士 Dr Ma Kin Hang
	香港教育大學	香港理工大學香港專上學院	香港都會大學	香港教育大學	香港教育大學
	Xie Yuchen HKBU United International College (UIC) Rewriting Chinese-American Women: Myth-making and Identity Reclamation in <i>The Woman Warrior</i>	房美妙 浙江大学 多元叙事下台湾创伤的银幕书写—— 以《悲情城市》为例	梁宇轩 深圳大学 《集异记·王维》流传中的史实化	陳汶禧 香港中文大學 南音到粵謳：董啟章小說中的粵語抒情	胡磊 北京師範大學 「桑梓」與「國權」： 旅京閩生群體的政治動員與認同重塑（1919-1922）
	徐茵阳 杭州师范大学 环境和性别的共生：《奇幻山谷》的生态女性主义叙事	陈星竹 北京师范大学 探析「红熊猫」：以性别为修辞的东方主义	尚雁丹 东莞理工学院 岭南三大家诗歌中的文化认同与地方身份建构	余欣愷 香港都會大學 從郭沫若《女神》中的西方引用與東方神話元素改寫 看中國近現代神話詩歌的發展	黃芷芸 中山大學 謠言如何改寫歷史？—— 神光寺事件中的敘事博弈與權力衝突
	葉卓嘉 嶺南大學 審美共同體的建構、反思與超越—— 試論《伊豆的舞女》中的「自然」與「女性」書寫	李淑嫻 云南师范大学 繼承·反叛·對話： 戈达尔強盜片中的多样性叙事与文化身份反思	李焯霖 香港教育大學 淺析《聞微草堂筆記》中的 不可靠敘述及女性貞節觀念建構	錢成樂 鄭州大學 潮濕深處的呢喃——評鄭恩柏新作《蠻與癡》	黃曉宸 國立政治大學 從迎賓館到歷史博物館—— 帝國殖民到中華民族的論述重構
	Qi Shuwen Xi'an Jiaotong University Transformation, Hunting, and the Decolonial Imagination: Reconstructing Hulijing (Fox spirit) Story in Chinese North American Fiction		馮宇 嶺南大學 從「聚義」到「忠義」—— 數字視域下《水滸傳》異版本游民意識探跡	何曼嘉 香港中文大學 從grammar角度看戀愛：論陌生化手法和主題的配合	趙婉彤 北京師範大學 方志視角下的明清時期廣東省縣城人口問題研究—— 以新寧縣為例

Panel Session 3 (15:00-16:30)

Room	Room 1 B4-L-P-01	Room 2 B4-L-P-03	Room 3 B4-L-P-07	Room 4 B4-L-P-09	Room 5 B4-L-P-13
Zoom	ID: 966 8547 5005 Password: uac2025	ID: 962 9091 8970 Password: uac2025	ID: 945 4985 7158 Password: uac2025	ID: 941 2455 0738 Password: uac2025	ID: 913 3614 1979 Password: uac2025
Panel	流行文化、多媒體與表演藝術 (2): 電影與性別 趙咏冰博士 Dr Zhao Yongbing	中國古典文學及文學批評 (2): 中國古典詩詞的人物與風景 張歡歡博士 Dr Zhang Huanhuan	中國古典哲學、思想史及文獻學 (2): 中國傳統思想與歷史敘事 許建業博士 Dr Hui Kin Yip	中國現代及當代華文文學(3): 文學與政治 張曉恩博士 Dr Cheung Hiu Yan	中國現代及當代華文文學 (4): 當代華文文學的記憶與身分 郝旭映博士 Dr Yu Xuying
	香港理工大學香港專上學院	香港都會大學	香港樹仁大學	香港教育大學	香港都會大學
	葉瑋晴 香港專上學院 從象徵意象解析電影《過春天》中佩佩的心理情感	廖柏樞 國立清華大學 王士禎《蜀道集》羈旅行役詩的江流意象與幾個情感層面之連結	段亦愷 北京外國語大學 遊居與觀化：《林泉高致》中的「生命時空」	歐諾頤 香港中文大學 「敢曝」表演與情感之重： 陳栢青《鄺東西》的修復式同志史建構	陳卓熙 香港中文大學 他鄉與故土—— 論朱天心《古都》對台灣邊緣歷史的再現
	陈宇曦 港江科技学院 镜像凝视与性别操演： 《色·戒》电影下欲望镜头表达与身体叙事	謝榮澤 香港教育大學 山水詩，還是田園詩？——淺析王維詩之體格	蔡宛辰 國立中正大學 俠的特質與漢光武帝的關係	高晨揚 四川大學 擁擠的世界：張愛玲的微觀空間政治	潘楚皓 南京大學 失蹤與召回：黃錦樹《雨》的敘事模態
	吴宗洋 四川传媒学院 解构与重构：中国新力量女导演的女性表达	林姬婷 香港都會大學 回歸自然 氣韻悠長—— 論上官婉兒的詩歌創作理念	董宇婷 香港教育大學 淺論「晉靈公」歷史文化記憶	劉三揚 北京电影学院 虛構的邊疆： 偽滿地理、身份敘事與橫田文子的解殖書寫	駱婉琦 香港大學 家國以外——被建構的「文化原鄉」是否可為？ 從李渝《江行初雪》談起
		劉力菲 香港教育大學 柳詞及清真詞鋪敘手法的角度及層次比較探析		庄羽婷 香港大學 故事敘述的多樣性—— 論韓麗珠〈感冒誌〉的真空敘事者	鄧凱凝 國立中正大學 論《風葛雪羅》的家族記憶書寫
				陈子羽然 孙家熙 南开大学 抗战初期东北流亡文学中的「回忆」叙事研究—— 以1931年9月至12月 《大公报》文学副刊中的相关作品为例	周潔怡 香港都會大學 臺灣新鄉土文學中的死亡敘事—— 以童偉格、甘耀明作品為中心

Panel Session 4 (16:30-18:00)

Room	Room 1 B4-L-P-01	Room 2 B4-L-P-03	Room 3 B4-L-P-07	Room 4 B4-L-P-09	Room 5 B4-L-P-13
Zoom	ID: 966 8547 5005 Password: uac2025	ID: 962 9091 8970 Password: uac2025	ID: 945 4985 7158 Password: uac2025	ID: 941 2455 0738 Password: uac2025	ID: 913 3614 1979 Password: uac2025
Panel	World Literature (3): Geographies of Memory, Space, and Identity	藝術及物質文化研究: Meditization and Material Culture	中國古典文學及文學批評 (3): 中國古典文學的空間	中國現代及當代華文文學 (5): 中國現代文學的比較視角	宗教、歷史與文化 (3): 邊緣的聲音
	Dr Robert Tsaturyan	劉亮國博士 Dr Lau Leung Kwok	胡梓穎博士 Dr Wu Tsz Wing	郭博嘉博士 Dr Guo Bojia	宋歌博士 Dr Song Ge
	香港浸會大學	香港教育大學	香港教育大學	廣東金融學院	香港教育大學
	Ran Qinxian, Bonnie Hamilton College Locating Trauma: The Emotional Geography of the Peace Park in Kazuo Ishiguro's <i>A Pale View of Hills</i>	Dong Jiyong University of Oxford Manifestation of Multi-Temporality and Connoisseurship in Hand Scroll in the Wu Area	潘毅 杭州师范大学 空间如何讲故事：中国文学多样性叙述的三重维度——以《红楼梦》为中心	高子堯 香港中文大學 「救贖」何處尋？——「新天使」與〈補天〉中的女媧	黃文靜 东莞理工学院 质性研究視角下的 深港跨境童身身份认同影响因素分析
	Zhao Ruochen Sun Yat-sen University Geographies and Identity from the Perspective of Cultural Geography: An Analysis of Pramodya Ananta Toer's <i>Buru Quartet</i>	張洛賓 香港樹仁大學 陶甕上的演義小說故事——清末民國磁州窯系演義小說題材瓷器藝術特色初探	余縉安 國立中山大學 存在、自我與時空：蘇軾〈永遇樂〉（明月如霜）發微	刘一豪 香港恒生大学 五四知识青年抒情的自我——以浅草社为例	吴蓝宇 暨南大学 咸潮濡染：清代民国咸水妹的跨地域流动与文化构建
	Li Hong-siang National Taiwan University Spatiality as a Literary Technique: Violence and Gender Conflicts in Carmen Laforet's <i>Nada</i>	楊韋莎 珠海科技学院 后现代复调叙事中的音乐文本生产——基于吴青峰作品的跨媒介分析	楊琦 南京大學 閱讀屏籬：宋詞中的隔斷物與記憶之場	俞俊言 香港中文大學 解圍的嘗試：魯迅短篇小說〈理水〉與布萊希特「史詩戲劇」理論的對話	Li Chiyuan University of Birmingham Silencing and Power in Historical Narratives: The Case of Self-Repression in Qing Dynasty
		Chen Peiyuan Barnard College, Columbia University Seeing Time Anew: Temporal Collapse and Devotional Vision in the <i>Honkōji Hokekyō-mandarazu</i>		周若錦 嶺南大學 論「新感覺派」小說《白金的女體塑像》的男性欲望投射	方子聰 香港中文大學 群體認同與國族認同的敘述——以1924年廣州商團事變為例

Tales of Deception: Tricksters between Arab and Chinese Literature

SUN Zhuhui

NYU Shanghai

Abstract

This essay explores the different roles of tricksters in premodern Arab and Chinese literature by comparing Badi al-Zaman al-Hamadhani's *Isfahan Maqamat* and Shi Nai'an's *The Strategic Capture of the Birthday Tribute from All Men Are Brothers*. Al-Hamadhani's *maqamat* narrates tales of trickery through rhymed prose, presenting the experience of Isa ibn Hisham, who encountered a trickster with a smooth tongue and a unique ethical view. The mosque becomes a stage for exploiting faith, highlighting the interplay of sacred authority and human gullibility. Conversely, Shi Nai'an's tale focuses on collaborative trickery in a historical context, as eight rebels outwit an escort team through role-playing and manipulation, targeting contradictions within the group.

The essay examines differences in narrative styles, figures, and ethical thoughts, which reflect diverse cultural values, narrative techniques, and moral perspectives. Al-Hamadhani employs a top-down perspective, using wordplay to emphasize human folly, reflecting his upper-class audience's interests. In contrast, Shi Nai'an, addressing a popular readership, critiqued the upper class while admiring the tricksters' ingenuity. Despite these distinctions, both authors presented tricks as tools for survival and integrated poetry to enrich their narratives.

A broader literary tradition is shared and valued across the two cultures, inviting readers to reconsider the moral and creative dimensions of deception and illustrating the enduring relevance of trickery in exploring the complexities of human life.

Keywords: Tricksters, Deception, Narrative Techniques, Moral Ambiguity, Cultural Context

Badi al-Zaman al-Hamadhani was an active participant in premodern Arab literature history by inventing a series of *maqamat*, a genre of short, dramatic tales composed in rhymed prose. These narratives revolve around travel, exchange, and most important, the deception activities of tricksters. By comparing the *Isfahan Maqamat* and *The Strategic Capture of the Birthday Tribute*, this paper examines how Arab and Chinese literary traditions employ trickster figures to critique societal norms, highlighting divergences in methodology, moral framing, and the role of collective versus individual deception.

In al-Hamadhani's work, Isa ibn Hisham and Abu l-Fath al-Iskandari are the two main witnesses who encounter the trickster, participate in their deceptive performances with sweet words, and then come to the exposure of lies at the end. The *Isfahan Maqamat* is an example of this narrative mode, flowing from Isa ibn Hisham joining the congregation to the trickster successfully getting dirhams from the followers, by asking for money disguised as soliciting donations. In Chinese literature, though there's no literature form designed for tricksters like *Maqamat*, there are also vast tales about tricksters at the same time. *All Men Are Brothers* was a Chinese fiction written by Shi Nai'an that adapted from a rebellion around the twelfth century, including rich tales about tricksters aimed for treasures or specific individuals. *The Strategic Capture of the Birthday Tribute* is one of the typical chapters about cheating for properties, which is very different from that of *Isfahan Maqamat*. Though both texts center on deception, their narrative strategies and cultural foundations are diverse.

In *Isfahan*, Isa ibn Hisham is a traveler and randomly witnesses the trickster. He joined the congregation before his leave to "be blessed", which resulted in the first contradiction of this tale that the faith of God and the will to catch the caravan intersect with each other. Al-Hamadhani presented his suffering of waiting by referring to the symbolic surah of Qu'ran, "but the imam followed up the 'Opening' with 'The Great Case,' while I was being roasted upon the fire of patience, burning, and frilled upon the coals of frustration, tossing and turning."¹ If starting from the "Opening" of the Qu'ran is a general routine, "The Great Case" is a surah that al-Hamadhani set the imam to pray intentionally. It mainly focused on the day of judgment including the rewards and the punishment that Allah will bring upon and reflected the sacred creation and power of Allah. Al-Hamadhani is humorous to serve Isa ibn Hisham with this surah for he was exactly the one who wanted to interrupt the final salutation or to slip away but had no courage under the reminder of punishment. Besides, when using the metaphor of fire to illustrate his anxiety, the words from the imam also reemphasized the judgment of the wicked, "for him is entertainment with boiling water, and burning in hell-fire."² In that case, the "fire" simultaneously held the meaning of the worry of missing, the fear of punishment, and the faith of Allah,

¹ Gelder, Geert Jan Van, ed. *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*. NYU Press, 2013, p.246.

² Quran, *The A. Yusuf Ali Qu'ran* Shaik Muhammad Ashraf Publishers. 1934, 56:93-94.

which showed the self-contradictory of Isa ibn Hashim between secular and religious life in the mosque.

The trickster took advantage of the mosque as a stage for faith, and succeeded mainly based on the individual's wordplay. The mosque is an easier space for the trickster to speak to the crowds and make up confusing excuses, and Isa ibn Hisham, one of the prayers, was cheated like the masses at first because of the blind faith shaped by the circumstance. He appeared at a clever timing, the final salutation, and called on those who "love the Prophet's companions and the Muslim community among those gathered here,"³ so that all of the prayers including Isa ibn Hisham were fear of leaving. Those prayers did not take them out of the sense of divinity during the ritual they practiced, which made them more conscious of words related to belief. The trickster intentionally caught this chance to draw all attention to him. Then, he started from a dream from the prophet, but highlighted his intended audience before diving into the details, saying that all the listeners should accept the prophethood. Under the name of the Prophet, the prayers can't be ignored and left under the eyes of the mass Muslims around, hence all the prayers followed his words. The trickster played with the words that replaced the "price" of the well-designed paper with the "donation", promoting the moral highness of his claim and receiving a large amount of payback. The last poem recited by the trickster is also playful in prose, mocking those who blindly listen to his words.

Different from the random cheating made by the smooth-tongue tricksters on a journey, the trick in *The Strategic Capture of the Birthday Tribute of All Men Are Brothers* is a well-designed work performed by the tricksters collaboratively. The witnesses of the trickster are not the narrator but the victims, who are in charge of escorting gifts in the team to the most powerful official at that time. The narrative mainly focused on the leader of the team, Yang Zhi, who was responsible for urging others to carry goods cruelly. The tricksters consisted of eight brothers in the rebellion group, planning to take away these valuable tributes on the hill. Their trick was teamwork that took advantage of the contradiction within the escort team rather than an individual effort. During the escorting process, Yang Zhi repeatedly urged the other guards with the reason of avoiding the crimes, but his harsh management led to internal dissatisfaction. The eight tricksters came out in two groups, a man dressed up as a liquor merchant, and the other dressed up as merchants selling dates. They came into the eyes of Yang's team separately and shaped a sense of reliability together. On the one hand, they emphasized their merchant identity to get the trust of the escorting team members, and on the other hand, exaggerated the contradiction between Yang and these members. When Yang had to take a step back in some cases, it was the chance for the tricksters to relax their vigilance and reach the goal.

³ Gelder, Geert Jan Van, ed. *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*. NYU Press, 2013, p.247.

The process of cheating did not use excuses with divine meanings, but mostly acting in designed roles and applying drugged drinks. At one hill all the guards were too tired to continue under the hot weather and forced Yang Zhi to stop. Knowing that Yang Zhi worrying about robbing, these “dates merchants” came up first, and rested next to them by answering his queries. Then the “liquor merchant” appeared with a poem, “The sun burns with a fiery hand, The rice is scorched on the dry land. The farmers’ hearts are hot with grief, But idle princes must be fanned.”⁴ The author sets the merchant to recite this satirical poem to trigger these guards to ask for drinks, denied by Yang for safety reasons and makes them more dissatisfied with Yang Zhi’s physical punishment. The “dates merchants” grabbed this chance to ask for wines, enjoying wine with dates to show their “reliability”. Pretending to be trustworthy, one of the “dates merchants” made an appearance as if he were stealing a ladle of wine, which was then poured back and mixed with ecstasy by the “liquor merchant”. The escorting team believed and drank all the rest of the wine and became unconscious, leaving their birthday tribute to the eight tricksters. In this tale the success of the tricksters is mainly because of the interaction among themselves as a strong persuasion to Yang’s team, their oral explanation of their reliability is only an addition to their performance.

Regardless of the way of cheating, the two trick tales in Arab and Chinese literature are also very different in narratives, linguistic skills, and even moral judgment, and similar in the thematic interests and application of poems. The flowing of the two stories are in a similar line, from providing the background contexts, meeting the tricksters without notice, and recognizing the trick in the end. But al-Hamadhani set the narrator as a witness while Shi Nai’an set the role as himself, which shows the consistency of the oral tradition in Arab literature in the written work *Isfahan Maqamat*. Al-Hamadhani preferred to manipulate and confuse the audience with tricks and wordplay, which presents the silliness that the audience needs to take seriously. In that case, he was more aware of the trick itself rather than providing a story with specific characters and conditions, in other words, the tale can happen at any place with different names under similar Arab cultural contexts. But for Shi the trick was settled for the specific birthday tribute, aiming to show the cleverness among the tricksters.

If we take a look at the social class of the two authors, both al-Hamadhani and Shi belonged to the bureaucracy, but their different targeted readers led to the division of perspective. Al-Hamadhani’s *Maqamat* showed his proficiency in wordplay but created an understanding shield for the audience so that those who had access to his work would be in the same class as him. In that case, the story of Isfahan presents a sense of “the silly mass” from a top-down perspective. For Shi, his work was to engage in popular literature, which led to a sense of scorn for the upper class and not blame on those from the lower classes who were being cheated. The social class of the

⁴ Shi, Nai’an. *All Men Are Brothers*. Translated by Pearl S. Buck. The John Day Company: New York. 1933, p.260.

authors did not lead to their crucial moral judgment on tricksters, but a similar sympathetic or even admiring, because “deception and dishonesty are the only means for him to survive.”⁵ Both of these swindlers achieved their goals through tricks rather than violence, which reflects a common literary rhetoric that wisdom prevails over violence, although their methods are different. The two authors both recited poetry through the mouth of tricksters in tales, implying the shared poetry cultures around Asia. By reciting the rhymed lines, the tricksters had a chance to be out of their tricks for a moment, only expressing themselves and enlightening the readers.

In conclusion, the comparative study of al-Hamadani's *Isfahan Maqamat* and Shi Nai'an's *The Strategic Capture of the Birthday Tribute* reveals the different ways Arab and Chinese literary traditions engage with the theme of trickery. Both tales showcase cleverness and deception as central tools of survival, reflecting shared thematic interests across cultures, yet dividing significantly in their narrative styles, moral framing, and social critiques. These differences uncovered how similar figures presented in different cultural contexts while also contributing to shared human narratives of survival and creativity. Both authors, through their use of trickster figures, invite their readers to break the boundaries between morality and cleverness to think about the topic of human life in depth.

Works Cited

- Gelder, Geert Jan Van, ed. *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*. NYU Press, 2013.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfxj6>.
- Shi, Nai'an. *All Men Are Brothers*. Translated by Pearl S. Buck. The John Day Company: New York, 1933.
- The A. Yusuf Ali Qu'ran*. Shaik Muhammad Ashraf Publishers, 1934.
- Orfali, Bilal W., Pomerantz, Maurice A. *The Maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamadani*. Reichert Verlag Wiesbaden, 2022.

⁵ Orfali, Bilal W., Pomerantz, Maurice A. *The Maqamat of Badi' al-Zaman al-Hamadani*. Reichert Verlag Wiesbaden, 2022, p.220.

The Palimpsest and Rewriting of Shakespeare's The Winter's Tale in Jeanette Winterson's The Gap of Time

ZHONG Yanyue

Beijing Language and Culture University

Abstract

Since the 1960s, literary adaptation has undergone an unprecedented surge, evolving into a pervasive global phenomenon that has permeated both literature and culture. This trend is most strikingly exemplified in the adaptation of Shakespeare's plays, whose influence has persisted well into the 21st century. Notably, Jeanette Winterson's *The Gap of Time*, commissioned by the Hogarth Shakespeare Project in the UK, serves as both a palimpsest and a reimagining of *The Winter's Tale*, situated within a contemporary framework that recontextualizes the original. This novel's adaptive strategy operates on dual axes of fidelity and subversion. While meticulously preserving the original core narrative architecture—including the psychologically complex protagonist whose delusional jealousy culminates in abandonment, followed by delayed reconciliation and thematic emphasis on forgiveness—Winterson simultaneously employs narrative polyphony that deconstructs Shakespeare's authorial voice. Through this deliberate deconstruction, perspectives silenced in early modern discourse regain audibility within postmodern retelling. Crucially, Winterson's queer identity facilitates textual transcendence, propelling the adaptation into a liberatory space where the marginalized "other" claims narrative agency. As Linda Hutcheon observes, the digital age is an era of adaptation, a point that proves particularly salient when examining Winterson's media-conscious approach. This novel embeds the mirror device of electronic games within the narrative, elevating virtual media to a symbolic narrative metaphor. This study will employ Hutcheon's postmodern adaptation theory, focusing on the strategies of "palimpsest and rewriting," to analyze how *The Gap of Time* reconstitutes Shakespeare's narrative through contemporary literary paradigms.

Keywords: Literary adaptation, Palimpsest and Rewriting, *The Gap of Time*, Linda Hutcheon, Intertextuality

In commemoration of the 400th anniversary of William Shakespeare's death, Hogarth Press launched an ambitious global literary initiative in collaboration with renowned authors worldwide. The project, far more than a conventional homage, tasked contemporary writers with reimagining Shakespeare's iconic plays through the lens of modern society. By harnessing the creative vision and stylistic diversity of participating novelists, the project transcends mere textual adaptation, instead revitalizing the Bard's timeless narratives to resonate with 21st-century audiences.

Among the contributors, Jeanette Winterson chose Shakespeare's later play *The Winter's Tale*, drawn to its themes of abandonment, a subject deeply resonant with her own childhood experiences. For Winterson, Shakespeare's play feels less like a distant classic but more like a 'private text' (Gap: p.284), one that speaks intimately to her own narrative. Bridging the two lies the nuanced tension between Winterson's profound yearning to love and Shakespeare's architecturally perfected happy ending. It is precisely through Winterson's deep understanding and resonance that she constructs a literary layering, a "vellum manuscript-style writing" where erased texts subtly emerge as palimpsestic inscriptions. Moreover, she infuses the legendary play through innovative reinterpretations and fresh contextual significance, transforming it into an independent aesthetic entity. This paper will employ Linda Hutcheon's postmodern adaption theory as its foundational framework, with a particular focus on the strategies of "palimpsest and rewriting". It also incorporates adaptation theory from female critics such as Adrienne Rich as well as contemporary critics like Julie Sanders. Through the lenses of polyphonic narrative, feminist critique and cross-media story-telling, this study analyses Jeanette Winterson's *The Gap of Time* as a contemporary reconstruction of Shakespeare's *The Winter's Tale*.

The term "palimpsest" originates from the Greek words "*palin*," meaning "again" or "*anew*," and "*psēstos*," meaning "rubbed" or "scraped". Historically, a palimpsest referred to "a manuscript or document from which the original writing had been erased or scraped off to make room for new content, allowing the parchment or vellum to be reused." In contemporary usage, the word has transcended its literal meaning and acquired metaphorical significance in literary and cultural contexts, implying "a layered or multi-dimensional artifact, text, or space that bears visible traces of its past"¹.

Upon this vellum, the two texts transcend time and space, engaging in intertextuality and dialogue. According to Hutcheon's theory, *The Gap of Time* exemplifies the reconstructive mode of "reproduced, imitated, transferred, and in some way exported into another idiom"², wherein those with "trained ear" are always able to perceive the stamp of its origin. In Shakespeare's original play, the narrative

¹ "Palimpsest", <https://english-studies.net/palimpsest-in-literature-literary-theory/>. Accessed 9 May. 2025.

² Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln: University of Nebraska Press, 1977, p.76.

unfolds across Sicilia—a fictional island of his own creation—and Bohemia, a region now part of Czech Republic. Four centuries later, Winterson relocates its characters and settings to contemporary London, Paris and New York. So Sicilia transformed into the name of protagonist Leo's £ 600 million hedge fund in the novel, while Bohemia—rechristened 'New Bohemia' in Winterson's narrative—emerges as a former French colony and the very landscape where Perdita, the abandoned child, comes of age. And the novel faithfully preserves the original play's character configurations and plot structure. Leo, Xeno and Mimi correspond to Shakespeare's Leontes, Polixenes and Hermione respectively, with their interpersonal conflicts and relationships largely following the trajectory of the adapted text. The narrative remains the core dramatic arc: Leo and Xeno being best friends until Leo's sudden suspicion of an affair between Xeno and Mimi drives him to destroy their triad relationships, ultimately leading to his discovery of truth and subsequent journey of repentance and forgiveness.

Moreover, all seventeen chapter titles in the novel are directly borrowed from the original play. For instance, the second chapter's title "A Spider in the Cup" originates from Act 2, Scene 1 of *The Winter's Tale*, where Leontes declares: "*There may be in the cup/A spider steeped, and one may drink, depart, /And yet partake no venom (for his knowledge/Is not infected).*" Yet ironically, he not only drinks the poisoned wine but knowingly consumes the spider. Winterson ingeniously uses this metaphor, casting Xeno and Mimi as Leo's "spider in the cup", a subtle nod to the hidden tensions and misunderstanding in these relationships. These intertextual fragments flicker throughout the new text, awaking echoes of the original text in reader's minds, creating "a vision of world in which past, present and future are lived simultaneously, original and adaptation existing in the same moment"³.

So here comes the question: what remains for Jeanette Winterson to rewrite? Constrained by a singular narrative voice and the limitations of its era, the original play leaves significant "gaps", particularly in its lack of detailed exploration of character's life experiences and inner emotions, resulting in somewhat one-dimensional portrayals. Furthermore, Shakespeare's focus on human nature and conveying thematic messages often precludes any explanation of the underlying "why" behind certain actions. For instance, the play does not clarify why Leontes suddenly becomes suspicious of Polixenes and Hermione, leading to a narrative rhythm that feels rushed and abrupt at times. This consequently provides Winterson with ample creative space, enabling her to bridge the four-century "gap" and fill the voids left between the original and the contemporary.

Returning to the blanks left by Shakespeare—the first question is "Why did Sheperd choose to take in that abandoned child?" Winterson provides the answer at the first chapter of this novel, employing a first-person limited omniscient narrative.

³ Kate Malby, "The Gap of Time: *The Winter's Tale* Retold by Jeanette Winterson", in *The Times*, 19 Sep. 2015.

In Shep's narration, he reveals his own background—his *"DNA still with Africa written in it,"* and he now lives in *"New Bohemia, used to be a French colony."* (Gap: p.10) His wife, an immigrant of Indian descent, lies in the hospital, her life barely sustained by advanced medical equipment, until Shep ultimately ends her suffering with his own hands. It is precisely for this reason that Winterson provides a plausible explanation for Shep's decision to adopt the abandoned baby—his longing for redemption. Hanging over the narrative agency to marginalized characters in a novel is an extremely unusual act, and this shift itself carries strong political implications. As in Julian Sound's theory, adaptation often achieves its depth by "offering a revised point of view from the 'original text', or voicing the silenced and marginalized"⁴ Another example lies in the way the female voice is treated. In the original, when Hermione is accused of adultery by Leontes, although she delivers a passionate self-defense in court, proclaiming *"No, by my life, privy to none of this..."* (Winter: p.24), her voice is ultimately silenced by Leontes' absolute authority. In Winterson's adaptation, however, Mimi voices similar suspicions as Leo, saying "He doesn't love me anymore" and "I think he's having an affair". These expressions of doubt powerfully counterbalance the dominant patriarchal voice, effectively reclaiming female agency within the narrative. At the end of the novel, Winterson even leaves the final words to Perdita—the abandoned child. Perdita's identity remains in a state of "displacement": she is a biological orphan, yet she finds love and belonging in the home of her adoptive father Shep. Her first-person narrative, filled with ambiguous and speculative language such as "perhaps" and "maybe", precisely mirrors her uncertainty about her own identity. At the same time, this ambiguity breaks the hegemony of traditional linear narrative, allowing Perdita's voice to become part of a polyphonic storytelling.

And the second question is "Why does Leontes suddenly become suspicious of Polixenes and Hermione?" The author employs a third-person omniscient narrative perspective, granting the narrator the freedom to shift scenes, traverse timelines, and simultaneously track the actions and inner thoughts of multiple characters. In the second chapter *"The Spider in the Tea Cup"*, past and present alternate: while the office setting serves as the primary narrative thread, it is interwoven with revelations about Leo's past—his youthful friendship with Xeno and his romantic relationship with Mimi. Through this flashback, it becomes evident that the incident of Xeno's accidental fall from a cliff creates a rift between him and Leo: *"It was Leo who couldn't bear it."* (Gap: p.45) Moreover, in his relationship with Mimi, Leo is portrayed as insecure and lacking in self-worth, often thinking, *"I don't deserve her,"* (Gap: p.46) which fuels his growing jealousy and suspicion.

Through the analysis above, we can see how Winterson subverts and reconstructs narrative authority—by employing polyphonic narration, the voiceless gain a voice, and the untold stories are finally told. Indeed, the pluralistic and free

⁴ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Oxford: Routledge by Taylor and Francis Book, 2006, p.19.

nature of Winterson's narrative style epitomizes her strategy of "rupture" and "subversion" in the reconstruction of the literary canon, carving out a liberated creative space for the "Other". As Adrienne Rich (1980) mentions, "We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us."⁵ Such literary praxis is also linked to Winterson's intersectional subjective. To reiterate, one of her identities is that of a "foundling"—abandoned by her birth mother shortly after her birth in 1959 and later adopted by a devout Christian couple. This closely parallels the life trajectory of Perdita in the novel. Therefore, she takes the marginal experience of being a "foundling" as the starting point for reconstructing history, attempting to incorporate autobiographical elements into her adaptation, thereby presenting to readers and the world the fate of the "other" excluded from mainstream history. In addition, Winterson's queer identity also profoundly influences the subversive portrayal of gender and sexual orientation in her adaptation. The two kings in the original play are reimagined as former homosexual lovers, "*They didn't want to be like the other boys and that was just as well because they weren't like the other boys.*" "*One night after target practice they had sex.*" (Gap: p.27) The ambiguous relationship between Leo and Xeno not only subverts Shakespeare's heterosexual narrative but also exposes the fragility of the "male alliance" within traditional power structures—Leo's jealousy fundamentally stems from his fear of the dual disorder of same-sex affection and heterosexual marriage. Meanwhile, Winterson places Leo, Xeno and Mimi in a "symbiotic bond of love", instead of "love triangle", encompassing both the traditional heterosexual marriage of Leo and Mimi and the undefined ambiguity between Mimi and Xeno, showcasing the queer identity's exploration of the diversity of intimate relationships. She granted Mimi the right to have once loved Xeno, deconstructing the presupposition of "exclusivity" in traditional love. However, Mimi never cheated after marriage. On the contrary, Leo monitored Mimi through cameras, showing a strong desire to control this intimate relationship, which highlights his anxiety under traditional male hegemony.

Another delightful surprise lies in Winterson's embedding of a video game named "The Gap of Time" within the novel. As a fictional medium within the novel, the game not only serves multiple metaphorical and narrative functions, but also bridging the gap between classical texts and contemporary readers. It originates from a dream by the French poet Gérard de Nerval before his suicide—he dreamed of an angel who had fallen to earth, trapped in a tiny backyard. "*If the angel tried to escape by spreading his wings, the buildings would collapse. But if the angel didn't spread his wings, he would die.*" (Gap: p.63) In the game, the allegory of the "trapped angel" was once discussed by Xeno and Mimi: "*If to be free, you demolish everything around you?*" "*If you don't, you die.*" (Gap: p.63) This subtly mirrors Xeno's dilemma in the novel—"I really think I loved her, enough to change everything, but he wanted her so

⁵ Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision," in Maggie Humm, ed., *Feminisms: A Reader* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992[1971]), p.369.

much. "(Gap: p.207) Xeno loves both Leo and Mimi, unable to choose either, much like the angel who cannot spread its wings. Therefore, Winterson deftly hands the hidden narrative "microphone" of the "game" to Xeno—In this game, players can move freely through time, like freezing a particular action, a major event, or returning to the past to prevent something from happening. This may reflect one of Xeno's inner desires: to return to the days when he and Xeno were inseparable, to continue loving each other deeply. Or to go back to the moment he fell for Mimi—perhaps then, he wouldn't have been so cowardly. Besides, the game's central task—finding the most important thing in the world (a baby) also echoes the story of the abandoned Perdita, together reflecting the theme: "*Whatever is lost will be found*." (Gap: p.94)

Functioning as a narrative component, the game progresses concurrently with the story, establishing an intertextual dialogue between the two. This constructs a "third narrative realm" beyond reality and the fictional story for readers—a metaphysical space forged through the embedded virtual game mechanism—just like a parable, it hints at and determines the ultimate direction of the fictional story, making the novel multi-layered.

Overall, a reading of *The Gap of Time* offers a dual hermeneutic engagement: it simultaneously facilitates a recuperation of Shakespearean textual heritage—allowing readers to trace the palimpsestic layers of the original manuscript—while performing a critical intervention through its contemporary recontextualization, thereby transposing *The Winter's Tale* into a discursive framework that interrogates 21st-century socio-cultural paradigms.

Works Cited

- William Shakespeare. *The Winter's Tale*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Jeanette Winterson. *The Gap of Time*. London: Vintage, 2015.
- Linda Hutcheon. *A Theory of Adaptation*. Oxford: Routledge by Taylor and Francis Book, 2006.
- Sonia Front. *Transgressing Boundaries in Jeanette Winterson's Fiction*, Frankfurt: Peter Lang, 2009.
- Eserlerinde Zamanın Travması. The Trauma of Time in Shakespeare's The Winter's Tale and Winterson's The Gap of Time. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 2018.
- Paul Joseph Zajac. Distant bedfellows: Shakespearean struggles of intimacy in Winterson's The Gap of Time, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 2018.

Chen Hongwei. Key Terms in Western Literary Theory: Rewriting Theory. *Foreign Literature*, 2016.

Li Shuling. The Charm of Rewriting: Jeanette Winterson's *The Gap of Time* as a Contemporary Reconstruction of Shakespeare's *The Winter's Tale*. *New Perspectives on World Literature*, 2017.

Sarah Crown. *The Gap of Time* by Jeanette Winterson review – an elegant retelling of Shakespeare. *The Guardian*, 7 Oct. 2015,
<https://www.theguardian.com/books/2015/oct/07/gap-of-time-jeanette-winterson-review-shakespeare>.

Adam Gopnik. Why rewrite Shakespeare. *The New Yorker*, 10 Oct. 2016,
<https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/why-rewrite-shakespeare>.

The Shadow of Time in *A Line Made by Walking*

HSU Tzu-Chieh

National Taiwan University

Abstract

This research investigates Irish writer Sara Baume's *A Line Made by Walking* through the lens of Byung-Chul Han's philosophical essay *The Scent of Time*, exploring how the novel critiques contemporary experiences of time and space under capitalism. The study focuses on how Baume portrays the protagonist, Frankie, as struggling with what Han terms the "inability to linger" in an alienated and fragmented world—a ramification of the neoliberal economy. Frankie's existential crisis—exacerbated by neoliberal precarity and the collapse of historical continuity—reflects a broader temporal disorientation. Instead of merely raising this imminent crisis, the novel further positions art as a counterforce to and a rebellion against capitalist temporal dissipation. Through artistic creation, especially photography, Frankie enacts a mode of existence, as in Han's essay "vita contemplative," that disrupts the immediacy of contemporary world, creating what this research calls "the shadow of time"—a lingering space where meaning emerges through slowness and decay. Drawing on Han's critique of point-time, this paper argues that *A Line Made by Walking* does not merely mourn temporal loss but reclaims artistic creation as an act of defiance. In doing so, Baume's novel offers both a meditation on and a mediation of the necessity of slowness, reflection, and artistic resistance in an age of haste.

Keywords: Sara Baume, Byung-Chul Han, Contemporary Irish Novel, Neoliberalism, Temporality

I. Introduction

A Line Made by Walking by Sara Baume is an intimate portrait of Frankie, a 25-year-old art graduate confronting with aimlessness as she searches for a direction in life. While much of the existing scholarship on the novel emphasizes its ecological dimensions, interpreting Frankie's retreat to nature as a reaction against modernization, they risk overlooking the novel's engagement with the transformed experience of time in the age of haste. Drawing on Byung-Chul Han's *The Scent of Time*, this essay examines Frankie's struggle with what Han terms the "inability to linger," and argues that the novel positions art as a counterforce to the perpetual anxiety and sense of directionlessness that arise from the degravitation of contemporary life (69). Frankie's creative process, particularly her photography, stands in opposition to the immediacy demanded by capitalist society. Through her art, Baume reminds us of the *shadow of time*—a space where fleeting existence gains weight and significance and emphasizes the necessity of slowing down to restore the lost intimacy between thought and feeling and reclaim humanity.

II. Time and Temporality

Han starts out *The Scent of Time* with the statement that today's temporal crisis is exactly caused by the "dyschronicity" between time and our perception of it, which "leads to various temporal disturbances and irritations" (vi). In human society, there are right times and "faulty times" where certain things *should* and *should not* happen. As Frankie protests, "[w]hy do I feel as if I'm being killed when it's the season of renewal?" (3), everything in her life is happening at the wrong time, when life should have been wonderful. While this may seem like an existentialist anxiety that has been present since the world entered the Age of Enlightenment, it is nevertheless a disorientation exclusive to the twenty-first century. In *The Scent of Time*, Han explains how the eschatological time loses its religious power of certainty in the face of the rationalism of the Age of Enlightenment. Since then, eschatological time has become historical time, and "the static picture turn[s] into a progressive line" (17). However, in the twenty-first century, "*history* gives way to *information*" and forms what Han calls *point-time* (17, emphasis original). Point-time, according to Han, "is neither centred, nor does it have a direction," and the emptiness between points prevents the formation of a temporal continuum, leading to "a proliferation of information and events which whizz around without direction" (17). In the digital age, the senses are constantly bombarded with new information and sensations, leaving no time for a reflective pause or contemplative meditation.

At first glance, the novel may appear to lament the temporal crisis Han examines, but it is not merely a pool of misery or an aestheticization of sadness. Instead, it is a critique of a society transformed by capitalism, especially one like Ireland, which has undergone the rise of the Celtic Tiger and its demise. As Sen points out, the "*dinnseanchas*" (lore of places) of contemporary Ireland, therefore, has to

contend...with the continued neoliberal glamour of real estate and the increased precarity of homelessness, or homesickness as in Baume's novel, in the early twenty-first century" (25). Beneath what appears to be personal precarity lies a profound national trauma and an even greater planetary crisis. The novel does not propose a return to historical time, but advocates for defiance against the irrevocable through art. As Frankie asserts, the best of art "uncovers an unrecoverable view of the world" (75). Art reveals truths that cannot be restored and reconciled. This uncovering is not merely an act of reflection but a form of resistance—a way of confronting the irreversible with creation, of asserting meaning in the face of disintegration.

Eventually, "art remains the closest I have ever come to witnessing magic," Frankie thinks to herself (144). Perhaps, one day miracles would happen, and the disoriented world would find gravity—not through nostalgia or a naïve return to the past, but through the transformative potential of art.

III. Nature, Time, and Capitalism

Unlike the peaceful pastoral ideal typical in Romanticism, the presence of nature in *A Line Made by Walking* is both a condemnation of the destructive impact of human activity on the environment and a reminder of the inherent impermanence of all things. Situated on the top of an opening valley, next to a monumental wind turbine, the bungalow Frankie inhabits symbolizes the middle ground between urbanization and nature. Rather than being a temple that provides stable and eternal protection, nature instead highlights the fragility of life by showing the inevitable process of withering. Furthermore, nature also assumes another role as a reproach of neoliberal capitalism. According to Frankie, gerbera-daisy is biotechnologically mass-produced to meet the demands of the global market, a fact she only learns through an artwork by Anya Gallaccio (64). At this point, even the flower, the symbol of natural beauty and purity, has become the victim of technology, as if its beauty does not come only with the precondition of its transience and rarity. And now, "the Earth can't keep up" (64). The velocity of modernity has become one that even the Earth is losing hold of. This loss of gravitation, according to Han, is exactly the reason for today's temporal crisis. "Temporal dissipation throws it off balance. It whizzes. There are no stable social rhythms or cycles to unburden the individual's temporal economy" (31-32). The de-narrativization of time renders individuals forever lost, and like the deranged penguin Frankie resonates with, we never feel at home in the world.

When life loses its center, our instinct is to cling to anything visible, constantly recentering ourselves around it in an attempt to reclaim stability. In contemporary society, materiality—money, property, and possessions—becomes the most tangible anchor, and thus they become our obsession under the control of capitalism. This obsession is best represented by the man on the radio who is saving up to buy his own grave despite being in good health. His fixation on securing his death renders his life hollow, reduced to *laboring* his way into the grave, and this is exactly what Han is

critical about in his book, that “[i]f the human being loses all capacity for contemplation, it degenerates into an *animal laborans*” (92). What is even more shocking, is that how death—an event defined by its uncertainty—becomes “a pre-eminent plot” under capitalist manipulation (Baume 117). By commodifying even mortality, capitalism subjugates life to a meaningless waste of time.

As slaves of material wealth, mankind assumes that they are in domination of not only the Earth but also the universe. Such arrogance, rooted in the comfort of the privileged few for whom the well-being of others is seen as a threat, reveals a lethal ignorance of human precarity and an immanent problem that needs to be solved. In our atomized and hyper-individualized world, we act without understanding the full implications of our actions. However, just like how we are unaware that each gerbera-daisy hybrid we draw is a replication and reinforcement of mass production, their lives are governed by unseen capitalist forces (64). Without acknowledging human frailty and interdependence, we are “subject to a radical loss of space and time, even of world, of being-with” (Han vii). As *animal laborans*, the grave man’s life is not much distinct from his grave, and as his obsession with materiality transcends life itself, death becomes his foremost preoccupation.

IV. The Shadow of Time

Art, for Frankie, is an “apt and forcible metaphor for living” (133). Each artwork leaves a little trace within her, not as an immediate revelation but as something that lingers, requiring time to ruminate, meditate, and intermediate. This resistance to immediacy underscores her contemplative nature, positioning her against the rapid consumption of meaning in a world that loses its gravity. In the novel, Frankie decides to wait for the rook’s natural demise to document it. During this period of waiting, her life slows to a contemplative rhythm—she reads, she rests, and memories of her childhood stroll back to her. The act of waiting and distancing transforms point-time into a meditative process, and the slowness of organic decay stands in stark contrast to the acceleration and immediate contact that is worshiped in a capitalist society. In other words, the sanctuary of speed that dominates neoliberal economies is destroyed by the slowness of art-making. While each photograph Frankie takes becomes a rejection of capitalism’s demand for immediacy and productivity, it simultaneously rejects Han’s “cinematographic time” that “defines the ‘age of haste’” (62). Whereas Han parallels the age of point-time with “a quick succession of images” to contrast with the time of scent in Proust’s novel *À la recherche du temps perdue*, he misses the temporality—the past and future entailed within the present—that Roland Barthes discusses in his *Camera Lucida*. According to Barthes, each photograph possesses two aspects of time: *this will be* and *this has been*, and it is exactly because photograph always contains this “imperious sign of...future death,” it becomes a medium that transcends its immediate visuality, and the viewer is challenged to slow down time and experience past, present, and future simultaneously. In doing so,

photography creates a *shadow of time*, a temporal space where the fleeting becomes lasting, and where the transient nature of life is both acknowledged and mourned.

“Art, and sadness...last forever,” Frankie concludes the novel (302). The world is consumed to a point that it no longer offers the vastness nature once promised. What remains for us, then, is not to escape this reality, but to create within it—to make art on the edges, for the “edge is [our] only hope” (Baume 200). It is through this edge that art arises, not as a solution, but as a way of remembering and resisting. When the phantom line of historical time disappears, progress no longer feels linear or inevitable. However, as the title of the novel suggests, rather than rushing toward a hollow nowhere, we can make a line by walking—each step becoming a possibility. Even if we must walk the path “waddling, stumbling, waddling,” like the deranged penguin, and even if “[t]he deranged ones couldn’t possibly survive,” walking itself is meaningful not in the sense that it guarantees an arrival, but that it symbolizes persistence and defiance (Baume 26).

In *A Line Made by Walking*, art is not “the bulwark and the compass that allows the present to be navigated,” as Sen suggests, but the shadow that proves we are still alive (28). Shadows, like art, are reminders of light, movement, and life itself. The novel culminates in Frankie’s final test: “Works about Tree. I test myself. Joseph Beuys, *7000 Oaks*” (301). Beuys’s monumental project is a “symbolic beginning, predetermined to continue through time, across continents” (302). In his 1982 conversation with Richard Demarco, Beuys says that “the tree is an element of regeneration, which in itself is a concept of *time*. The oak is especially so because it is a slowly growing tree with a very solid heartwood” (Strauss 101, emphasis mine). The oak, with its slow-growing nature, becomes more than a tree—it is a sculpture of time, a symbol of rootedness, and a disobedience to the capitalist authority. The scent of oak wood, then, represents “the ‘eternal’ drifts through the country path, the path that founds ‘meaningfulness’” (Han 75). Art, like the shadows cast by these oaks, lingers in the in-between spaces and prompts a *vita contemplativa*. To look for the shadow is to affirm life. The line made by walking, like the trees planted by Beuys, does not chart a direct path but creates meaning through time. In an age of surfing and browsing, art reminds us to *walk*, with “lower, slower views” (261).

Works Cited

Baume, Sara. *A Line Made by Walking*. Windmill Books, 2017.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Translated by Richard Howard, Vintage Classics, 1993.

Han, Byung-Chul. *The Scent of Time: A Philosophical Essay on the Art of Linger*ing. Polity, 2017.

Ondřej Pilný. "Art and sustenance in the work of Sara Baume." *Irish Studies Review*, vol. 32, no. 2, 2024, pp. 193-205

Sen, Malcolm. "Risk and Refuge: Contemplating Precarity in Contemporary Irish Fiction." *Irish University Review*, vol. 49, no. 1, 2019, pp. 13-31.

Strauss, David Levi. "Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach." *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 31, no. 1, 2006, pp. 101-04.

Voice Beyond Discourse: Nelly's Narrative Intervention and Narrative Ethics in *Wuthering Heights*

Chenxi DU

Xi'an International Studies University

Abstract

Wuthering Heights, the masterpiece of British author Emily Brontë, depicts a story about "a storm of love and vengeance". It has secured an unshakable position in world literary history through its vivid imagination, delicate structure, and Gothic style. Current scholarly analyses of its multiple narrative perspectives predominantly focus on the multiplicity of narrators' identities and the reliability of narrative discourse, yet insufficient attention has been paid to the core of narrative artistry—the function of narrators and their discursive interventions. Nelly Dean, as the primary narrator of the novel, not only propels the narrative progression but also takes on a mediating role in character dialogues through moral evaluations and emotional inclinations. This paper explores how the author employs Nelly's discursive interventions to interweave narrative progression, exercising the explanatory, judgmental, and summative functions. It tries to explain Brontë's skillful use of extratextual forms to grant Nelly a channel for voices, revealing her crucial role in foreshadowing and guiding the novel's emotional tone as well as controlling the rhythm and structure of the narrative. Furthermore, the study clarifies the relationship between the narrator's interventions and the narrative ethics of the implied author.

Keywords: narrator's discursive intervention, narrative ethics, *Wuthering Heights*, Emily Brontë

Introduction

Known as a 19th century British literary genius and celebrated poet, Emily Brontë authored *Wuthering Heights*, the sole novel published during her brief life. This work caused a sensation in 19th-century England literary stage. Centered on Heathcliff's "storm of love and vengeance" against the Earnshaw and Linton families, the novel brims with extraordinary passion against class and racial oppression, delivering a love tragedy that profoundly shocked its audience. It turns out to be, as Cecil remarked, "a novel whose brilliance has not been dimmed (even partially) by the dust of time" (328). Nevertheless, this novel initially held little appeal for the readers—marked by widespread neglect and misunderstanding in its first print, including Brontë's own sister Charlotte. She confessed in the preface to the novel that characters like Heathcliff, Earnshaw, and Catherine evoked "a horror of great darkness" in readers (315-316). Yet *Wuthering Heights* embraced its revival in the 20th century. Somerset Maugham ranked it among the world's ten greatest novels, praising its unparalleled depiction of "love's agony, obsession, cruelty, and persistence" (233). Its resurgence in literary stature has sparked intense scholarly interest globally, earning it the title of the "Sphinx of modern English literature" (Shorter 1). The eminent British critic F. R. Leavis regarded Brontë as inaugurating a new tradition, calling *Wuthering Heights* "a startling work, like a game" (27).

Literature Review

Scholarly consensus has been formed around the novel's narrative innovation: Brontë's ingenious use of dual narrators, one external and one internal, creates a "nested box" structure through shifting perspectives. The story is framed by Lockwood, an outsider who serves as the superficial external narrator. Within his account lies the tale narrated by Nelly Dean, the housekeeper of Wuthering Heights and Thrushcross Grange, who functions as the internal, deeper narrator. Nelly's narrative, in turn, incorporates fragments from other characters—Isabella, Heathcliff, and so on—who act as tertiary embedded narrators. As Yuan observes, "The multiple narrators form a nested structure akin to boxes within boxes, structured hierarchically as 'Lockwood's narrative > Nelly's narrative > others' narratives'" (65-67). This dual narrative framework, with its layered perspectives, establishes a dynamic interplay between narrative subjects and experiential subjects (Liu 100-103), while revealing the hidden presence of female voices (Jiang, "The Hidden 'Other': An Analysis of Female Voices in *Wuthering Heights* Based on Narrative Perspective." 43-46). Peng Ying further argues that under the veneer of the male narrator Lockwood, Nelly's female narrative voice ultimately supplants the text's patriarchal authority, reinterpreting women's lives and ideals through a feminine perspective (68-72). Additionally, within this dual structure, Brontë's manipulation of temporal-spatial arrangements and narrative discourse reliability—such as non-linear chronology, omissions and pauses in narrative time, and strategies like narrative frequency and

embedded narration—imbues the novel with its distinctive artistry (Li Yang 30-31; Quan 135-139; Qiao 116-118; Yang 158-161).

Nevertheless, scholarly debates persist regarding the reliability of the narrators. Nelly, both a storyteller and a participant in the events, becomes a “narrative mediator and reference point” through her commentary (Huang 104-108; Liang). Wang Ying employs the concept of the “implied author” to argue for narrative reliability by aligning the narrator’s attitudes with the implied author’s values (119-124). However, other scholars contend that Lockwood’s urban sensibilities, Nelly’s social status and limited cognition inevitably inject personal biases into the narrative, shaping unreliable narrators (Bensoussan; Mathison 106-129).

From the above we can see that the existing scholarship has extensively discussed the novel’s multiple narrative perspectives, temporal-spatial arrangements, narrative reliability, and analyses of the narrator’s role. But the research on foundational element of narrative artistry—narrator still remains confined to functional examinations of narrative unreliability. There could be further illustration on the consciousness-driven functions embedded within the narrator’s discursive interventions and their implications for the relationship between the implied author and narrative ethics. To study the narrator’s discursive interventions, it is first necessary to define non-narrative commentary, which refers to “statements of ideological concepts articulated through comments within the narrative text” (Bal and Tan 28). It is based on the narrator’s deviation from mere storytelling. As stated by Tan Junqiang, this intervention is often represented by the narrator comments’ on characters, events, or even the text itself, “such interventions transcend the textual delineation of actors and environments, as well as the description of events”. The naming of ‘commentary’ derives from its piles of explicit value judgments and moral inclinations. (*Introduction to Narratology : From Classical Narratology to Postclassical Narratology* 73–83). According to Wayne C. Booth, narrative intervention typically manifests through six methods: (1) Providing factual “images” or summaries; (2) Shaping beliefs; (3) Relating specific elements to established norms; (4) Elevating the significance of events; (5) Controlling emotional tone; (6) Directly commenting on the work itself (*The Rhetoric of Fiction* 189–235). Seymour Chatman categorizes interventions into two types: intervention into the story and intervention into the discourse. He further elaborates on the former through three dimensions: Explanation: clarifying the story’s meaning; Judgment: offering evaluative interpretations; and Generalization: asserting universal truths (228). The author posits that the overarching trend of literary modernity in narrative is to “suppress or eliminate the authorial voice,” with overt authorial intrusions becoming a taboo in modern storytelling (Lodge 9–10). Yet, an author cannot entirely divorce their creative process from subjective influences to achieve “objective” narration. In *Wuthering Heights*, Nelly’s pervasive commentaries and lyrical interjections represent this tension. Her interventions either surface through emotionally charged epithets—Heathcliff is “rough as a saw-edge, and hard as whinstone” (E. Brontë 31); Joseph is

“the wearisomest, self-righteous pharisee” (37); Catherine is a “haughty, headstrong creature” (61); Hindley exhibits “wild-beast’s fondness or his madman’s rage” (68)—or lurk within the narrative’s structural fabric. For instance, Nelly’s assertion, “I really thought him [Heathcliff] not vindictive—I was deceived completely, as you will hear” (36), and her metaphor, “an evil beast prowled between the lamb and the fold, waiting his time to spring out and destroy” (101), explicitly reveal her ethical stance or subtly insinuate moral judgments. This paper focuses on the evaluative interventions in the narrative discourse of Nelly, the primary narrator, to explore the interplay between her narrative interventions and the implicit moral stance of the narrator—specifically, the relationship between Nelly’s ethical judgments and the narrative ethics of the implied author. Through this perspective, the study further examines the implied author’s modes of communicative engagement within the text.

Nelly’s Narrative Intervention: Structural Manipulation

In intervening into discourse, a narrator may employ language or metanarrative techniques (manifested here as metadiegetic narration) to demarcate textual divisions, establish coherence, and clarify structural relationships, thereby revealing the work’s internal architecture (Genette 255). Seymour Chatman, in discussing the narrator’s intervention into discourse, identifies a critical distinction: “The key difference in discursive commentary lies in whether it disrupts the fictional narrative structure.” He terms the former “self-conscious narration” (248), citing Robert Alter’s explanation: self-conscious novels not only tell a story but also deliberately expose their own artifice and construction. Such works, through narrative style, manipulation of perspective, character naming, narrative techniques, and the orchestration of events, continually unveil to readers how the author builds a fictional world grounded in literary traditions and conventions (250). In *Wuthering Heights*, Lockwood functions solely as a frame narrator, serving as an entry point for readers to encounter the strangeness of *Wuthering Heights* (Wang Yanping 43–44). Nelly, as the internal narrator, compensates for Lockwood’s limitations by providing granular details of the story (Yuan 65–67). Through her deft use of non-linear narrative structures, Nelly fractures the fictional narrative’s organization, and weaves together the tangled relationships along with emotional conflicts among the characters at *Wuthering Heights* like an invisible thread. That’s where she spared no efforts to persuade readers to accept her constructed textual meaning and thereby asserting her independent presence as a narrator.

In the novel, Nelly reconstructs past events and interweaves plotlines through her dialogues with Lockwood. As a witness spanning three generations of two families, her narration transcends temporal and spatial constraints, granting her a flexible, almost omniscient God-like perspective. This is evident in her reflective reminiscences and the frequent foreshadowing embedded in her narrative discourse. As a mediator, Nelly repeatedly intervenes in young Catherine’s meetings with

Linton. When she discovers their secret correspondence and Cathy's "foolish, fanciful affection for the son of a person who would be glad to have him in his grave," Nelly concludes that Cathy's actions will distress Edgar and worsen his illness: "I'll not disguise, but you might kill him" (E. Brontë 217). Even after Cathy vows to love her father more than Linton, Nelly remains skeptical, admonishing, "But deeds must prove it also... remember you don't forget the resolutions formed in the hour of fear." Though ostensibly a caution against Cathy's youthful impulsiveness, this statement is an omen of the tragic trajectory: during Nelly's illness, Cathy secretly meets Linton, ultimately becoming a pawn in Heathcliff's scheme to seize Thrushcross Grange, lured into marriage by Linton's deceit. As an in-between for the Earnshaw and Linton families, Nelly, having witnessed the passions and vendettas of the older generation, anticipates the dire consequences of Cathy's entanglement with Linton. Her narration of this episode is strategically structured with prescient insight, planting seeds of their clandestine meetings early on: "She fretted and sighed, and looked at her watch till eight... The following night she seemed more impatient still; on the third from recovering my company..." (230). By positioning herself as an observer level with the reader, Nelly initially recounts her own bewilderment, "objectively" describing Cathy's agitated demeanor and actions—her flushed cheeks and trembling fingers—while withholding explicit judgment. Only later, upon uncovering the secret rendezvous, does Nelly retrospectively decode these subtle signs as evidence of Cathy's daring rebellion: braving the harsh moorland to meet Linton.

Nelly's initial misinterpretation mirrors the reader's experience. Early descriptions of Cathy's restless eagerness to visit Wuthering Heights leave readers perplexed. Yet when Nelly later reveals Cathy's true motive—to secretly visit the ailing Linton—the revelation feels organic, as such defiance would inevitably provoke Edgar and Nelly's opposition. Nelly's illness, ironically, grants Cathy the opportunity to slip away undetected: she honors her pact with Linton without facing paternal reproach. The eventual unveiling of this secret resolves the earlier narrative ambiguities, logically explaining Cathy's fretful demeanor. Though fully aware of the story's direction, Nelly refrains from overt disclosure. Instead, she layers hints and prompts readers to decode Cathy's seemingly innocuous actions, by means of which her narrative ingenuity in tightening the plot's cohesion is rooted in our mind. Through careful observation and description of Cathy's behavior, Nelly provides clues for readers to reconstruct motivations and emotional shifts, extending their aesthetic engagement. This strategy not only emphasizes her profound insight into the narrative's direction but also reinforces her authority as a narrator, establishing reader trust and making her ethical ideas better accepted.

Moreover, Nelly wields control over narrative rhythm. Through her exchanges with Lockwood, she gradually deepens the narrative (Huang 104–108). As a guide, she strategically halts her recollections during climactic moments or transitional junctures, heightening suspense. For instance, when Heathcliff storms out into the rain, and Catherine faces the dilemma of marrying Edgar, Nelly abruptly suspends the

tale—“she would not hear of staying a second longer” (84)—shifting the setting to Thrushcross Grange, only to resume three years later with his return. This interruption stokes reader anticipation for Catherine’s marital life and curiosity about Heathcliff’s fate. Nelly’s narrative thrives on pauses that manipulate reader emotion. She frequently digresses, then circles back to the main plot. Examples include: Interrupting Catherine and Heathcliff’s final meeting: “But here is Kenneth; I’ll go down and tell him how much better you’re” (146). Diverting to mundane exchanges with Lockwood: “I did not think, at another twelve months’ end, I should be amusing a stranger to the family with relating them” (240). Foreshadowing pivotal turns: “his [Heathcliff] efforts redoubling the more imminently his avaricious and unfeeling plans were threatened...” (243). Unlike earlier instances requiring reader conjecture, here Nelly explicitly reveals Heathcliff’s malevolent intentions: “I could not picture a father treating a dying child as tyrannically and wickedly as I afterwards learnt...” (243). This prolepsis, rooted in the dialogue between Nelly’s narrating self (recounting the past) and experiencing self (living through events), leverages her retrospective knowledge to steer reader interpretation. By the twist of temporal layers and modulating pace, Nelly creates space for reflection, allowing readers to distinguish between characters, events, and her digressions, all while asserting her authoritative presence as the narrative’s architect.

Another distinctive intervention is the narrator’s “covert manipulation” embedded within the text—metatextual annotations (or footnotes). This “deconstructive” form of intervention into narrative discourse (Tan, “Narrator Intervention and Ideology in Narrative Works.” 212) is often criticized for “damaging the text,” disrupting the plot, and hindering readers’ fluid reading experience. However, it is also intrinsically linked to the narrator’s unique moral philosophy and value judgments, serving a narrative ethical function. Unlike judgmental interventions that directly impose ethical orientations, metatextual annotations operate more “implicitly and covertly” (Wu, “Narrator Intervention and Narrative Ethics in the Context of Modernity.” 181), intended to elicit readers’ identification/resonance. In the novel, Brontë employs parentheses as a tool for Nelly’s self-defense. For instance, when Nelly disobeys Catherine’s orders and remains present during Linton’s visit, she inserts a parenthetical justification: “(Mr. Hindley had given me directions to make a third party in any private visits Linton chose to pay)” (E. Brontë 65). This annotation legitimizes Nelly’s defiance, upholding her image as a loyal servant and positioning her as the ostensibly aggrieved party in subsequent conflicts with Catherine, thereby condemning Catherine’s overbeariness and irrationality. The use of typographical emphasis further underscores Nelly’s explicit personal stance. When justifying her contrasting attitudes toward Linton and Catherine, she states: “for he was kind, and trustful, and honourable; and she—she could not be called *the opposite*” (86). Though Nelly avoids explicitly labeling Catherine as Linton’s antithesis, the emphasized “opposite” subtly highlights their perceived opposition, covertly steering readers to reflect on their moral differences.

Nelly's Ethical Positioning: The Latent Agent

In the narrator's intervention into the story, the narrator's value orientation is laid bare through moral evaluations of events and characters. Such evaluative commentary constitutes "explanations and interpretations grounded in psychological, spiritual, or ethical assessments" (Chatman 237). Chatman defines intervention into the story through three dimensions: Explanation: The explicit articulation of the essence, connections, or significance of story elements; Judgment: The expression of moral or value-laden viewpoints; And Generalization: Extending insights from the fictional world to the real world, invoking either "universal truths" or historical facts. Ultimately, these interventions serve to communicate the narrator's preferred ethical principles and value systems to the reader.

Explanatory commentary, as a form of narrator intervention, includes all interpretive work directly tied to character portrayal and event elaboration. David Herman notes that *Wuthering Heights*' two primary narrators, Lockwood and Nelly Dean, are homodiegetic yet diverge sharply in personality and modes of engagement (39–40). Upon arriving at Wuthering Heights, Lockwood misreads its atmosphere through aristocratic arrogance: he dismisses Heathcliff's rudeness as "eccentricity," attributes the estate's desolation to its owner's "lack of taste and refinement" (E. Brontë 2), and views Catherine's diary as "scribble" (15). Such misjudgments expose his naivety toward marginalized lives. His role as an external observer, juxtaposed with Nelly's internal recollections, bridges his cognitive gaps, directing the narrative toward "inner truths" and doubly securing the story's authenticity (Huang 104–108), thereby deconstructing the authority of a singular narrative. Nelly's explanatory discourse further elevates her role as an interpreter. When recounting Heathcliff's origins, she clarifies that "Heathcliff" was "the name of a son who died in childhood [of the Earnshaws], and it has served him ever since, both for Christian and surname" (E. Brontë 34). This naming signifies Heathcliff's immediate loss of legitimate identity—he is merely a "replacement" for Mr. Earnshaw's deceased son, cementing his "Otherness" at Wuthering Heights. It naturalizes Hindley's hatred since Heathcliff is "a usurper of his father's affections and privileges" (34). Such details impress readers with Heathcliff's status as a foundling, described upon arrival as "a dirty, ragged, black-haired child" who "repeated some gibberish nobody could understand" (33). These descriptions imply his racialized identity (possibly Gypsy), intensifying his conflict with Hindley and Edgar beyond class to colonial-era racial politics.

Judgmental Intervention refers to the narrator's moral and value-laden evaluations of characters, often infused with personal bias and emotional undertones to strengthen ethical sympathy for the narrator. James Phelan emphasizes ethical judgment—the assessment of the moral value of characters and events (10). He argues that narrative texts, whether implicitly or explicitly, construct their own ethical frameworks to guide readers toward specific moral conclusions. Thus, in rhetorical ethics, ethical judgments emerge from the text's internal logic and extend outward to the real world (Bao 21). In *Wuthering Heights*, Nelly, as the narrator, not only

provides “images” or summaries of the story but also pilots readers’ moral evaluations of characters and events through her judgmental interventions. Nelly consciously embeds her own value judgments into her narrative discourse, frequently issuing moral assessments of characters. For instance, she describes Catherine as “a wild, wicked slip” prone to “act the little mistress, using her hands freely, and commanding her companions” (E. Brontë 38), and later as “saucier and more passionate, and haughtier than ever” (83), requiring others to “humour her caprices.” Notably, Nelly’s negative critiques of Catherine’s arrogance stem from her own ethical perspective as a lower-class servant and their hierarchical master-servant dynamic, revealing inherent bias. As a servant, her narrative inherently upholds class hierarchies. Influenced by Victorian-era class rigidity and gendered norms, her disparagement of Heathcliff exposes societal exclusion of the underclass, while her praise for Linton’s “respectability” and “refinement” tacitly is in line with bourgeois hypocrisy. Conversely, Nelly dismisses Catherine’s emotional turmoil in her romantic entanglements: “I’ve had many a laugh at her perplexities and untold troubles,” justifying her indifference by asserting, “she was so proud, it became really impossible to pity her distresses” (62). The novel’s Victorian context emphasized “the sanctity of marriage and family, with a wife’s paramount duty being to serve her husband with gentleness and purity” (Li Dejian 340). Catherine’s willfulness, caprice, and lack of refinement render her an outlier in this milieu, subtly critiquing patriarchal constraints (Jiang and Zhao 67–72). Nelly’s portrayal of Catherine’s “madness” and hysteria mirrors Victorian repression of female emotion. Bound by her class allegiance, Nelly struggles to sympathize with Catherine’s defiance, for which threatens her role as a dutiful servant. As both storyteller and participant, Nelly inevitably foregrounds her subjective consciousness, often self-aggrandizing as a paragon of loyalty, compassion, and diligence to validate her version of events. She proclaims, “the Grange had but one sensible soul in its walls, and that lodged in my body” (E. Brontë 113), asserting her moral authority. Her defense of withholding Catherine’s illness—“I believed no such thing, so I kept it to myself” (113)—masks self-interest under a veneer of loyalty: “I did not wish him [Edgar] to yield” (112). When Nelly’s judgments carry overt emotional bias, readers must interrogate her motives and be soberly aware that her voice does not equate to the implied author’s. Her partiality compels readers to ~~perce~~ penetrate the superficial moralizing and requires deeper engagement with the text’s ethical ambiguities in order to understand the complexities of human nature.

In the narrator’s intervention as generalization, the novel extensively invokes so-called “universal truths,” comparing fictional events to real-world realities (Chatman 237). Here, the narrator’s discourse transcends the text to connect with the external world. In this context, it shapes beliefs and asserts truths by revealing characters’ inner motivations. Though Nelly’s commentary is filtered through bias and preconceptions, her reliability remains questionable, yet Brontë imbues her with moments of humanistic insight, granting her evaluative discourse universal resonance. Nelly critiques young Catherine’s unfair treatment of Hareton: “Had you been brought

up in his circumstances, would you be less rude?... and I'm hurt that he should be despised now, because that case Heathcliff has treated him so unjustly" (E. Brontë 234). She refuses to deem Hareton inherently inferior, attributing his demeanor to environmental constraints. Her recollections blend reproach with empathy, and she laments Heathcliff's wretched situation because of Hindley's abuse. She encourages Heathcliff to reclaim dignity: "A good heart will help you to a bonny face... Were I in your place, I'd frame high notions of my birth. The thought of what I was should give me courage to support the oppressions of a little farmer" (53). Her early sympathy for Heathcliff's oppression informs her defense of his humanity against Isabella's demonization: "He's a human being... Be more charitable; there are worse men than he is yet" (163). This statement transcends mere pity, encapsulating the novel's exploration of moral complexity. Nelly urges readers toward compassion, acknowledging the interplay of good and evil within all individuals, shaped by their struggles. Her compassionate tone advocates for human redemption, aligning with Brontë's moral vision. While the novel does not echo Emily Brontë's life directly, biographical parallels resonate. When her brother Branwell was afflicted with disease, Emily devotedly cared for him, her own health deteriorating from grief. Nelly's ineffable empathy for Hareton and Heathcliff echoes this authorial tenderness, suggesting Brontë's own ethical sensibilities permeate the narrative.

Conclusion

As the primary narrative agent, Nelly mediates readers' connection to the story. Her recollections are not mere retellings but curated interpretations shaped by commentary, speculative psychology, and selective revelation. As both participant and narrator, she wields discursive authority to justify her actions, and leads readers toward her moral judgement to guarantee that the narrative receivers' value judgments are in conformity to the implied authors' intention. Though her reliability is disputed due to the narrative intervention, her empathy for Hareton and Heathcliff channels Brontë's own ethical voice equally, which makes the novel's themes universal. Nelly's interventions—subtle subtexts, temporal juxtapositions, and emotional cues—heighten reader engagement and balance ethical rigor with aesthetic pleasure. By interweaving moral reasoning and narrative innovation, *Wuthering Heights* emerges as both a literary masterpiece and a timeless exploration of human complexity, securing its place as a cornerstone of ethical and aesthetic discourse.

References

- Bal, Mieke, and Tan Junqiang. *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*. Beijing Normal University Publishing Group, 2015.
- Bao, Ying. "A Study of James Phelan's Theory of Narrative Judgment." MA thesis, Hebei Normal University, 2018.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Olms, 1986.
- Bensoussa, Natacha. "The Narrative Structure of *Wuthering Heights*: An Examination of Nelly Dean and Lockwood." *Ellipsis: A Journal of Art, Ideas, and Literature*, vol. 44, 2017, pp. 24-30.
- Booth, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. University of California Press, 1988.
- . "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification." In *The Theory of the Novel*, 1989.
- . *The Rhetoric of Fiction*. Translated by Hua Ming et al., Peking UP, 1987.
- Brontë, Charlotte. "Editor's Preface to the New Edition of *Wuthering Heights* (1850)." in *Wuthering Heights* by Emily Brontë. Edited by Charlotte Brontë, W.W. Norton, 2003, pp. 315-316.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Published by Bantam Dell, 2003.
- . *Wuthering Heights*. Translated by Yang Yi, Yilin Press, 2019.
- Cecil, David. *Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation*. Constable, 1934.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP, 1978.
- Chen, Maolin. "Returning to Nature and Simplicity: An Ecocritique of *Wuthering Heights*." *Foreign Language Education*, vol. 1, 2007, pp. 69-73.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Cornell UP, 1980.
- Guo, Wei. "An Analysis of the Narrative Characteristics of *Wuthering Heights*." *Language Planning*, vol. 30, 2013, pp. 25-26.
- Herman, David. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge UP, 2011.
- Huang, Min. "The Narrative Art of *Wuthering Heights* from the Perspective of the Narrator." *Journal of Beijing International Studies University*, vol. 6, 2003, pp. 104-108.
- Jiang, Jilin. "The Hidden 'Other': An Analysis of Female Voices in *Wuthering Heights* Based on Narrative Perspective." *Journal of Shandong Branch of China Women's College*, vol. 6, 2009, pp. 43-46.

- Jiang, Jilin, and Zhao Liping. "Resistance and Subversion of Patriarchal Culture: On the Narrative Politics of *Wuthering Heights*." *Forum on Women's Studies*, vol. 3, 2010, pp. 67-72.
- Leavis, F. R. *The Great Tradition*. Doubleday, 1948.
- Li, Dejian. "Victorian Sexual Concepts." In *China Women's Encyclopedia: Marriage and Family*, edited by Lu Lushan, Northeastern UP, 1995.
- Li, Jianjun. *Novel Rhetoric Research*. China Renmin UP, 2003.
- Li, Yang. "The Narrative Time Characteristics of *Wuthering Heights*." *Language Planning*, no. 23, 2014, pp. 30-31.
- Li, Yuanqiao. "Discrimination of Four Key Literary Theory Concepts Centered on 'Ethics'." *Theoretical Studies in Literature and Art*, vol. 35, no. 5, 2015, pp. 51-59.
- Liang, Chunrong. "The Narrative Function of Nelly Dean in *Wuthering Heights*." MA thesis, Guangdong University of Foreign Studies, 2004.
- Liu, Jin. "The Story of the 'Onlooker': A Study of the Narrative Levels in *Wuthering Heights*." *Journal of Sichuan Normal University (Social Sciences Edition)*, vol. 3, 2006, pp. 100-103.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Translated by Wang Junyan et al. Writers Publishing House, 1998.
- Mathison, John K. "Nelly Dean and the Power of *Wuthering Heights*." *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 11, no. 2, 1956, pp. 106-129.
- Maugham, W. Somerset. *Ten Novels and Their Authors*. Translated by Li Feng, NanJing UP, 2008.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Harvard UP, 1997.
- Peng, Ying. "A Zigzagging Advance: Female Narrative Voices in *Wuthering Heights*." *Journal of Beijing Second Foreign Language Institute*, vol. 31, no. 8, 2009, pp. 68-72.
- Phelan, James. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio State UP, 2007.
- Qiao, Deyu. "The Narrative Time Characteristics of Emily Brontë's *Wuthering Heights*." *Journal of Heilongjiang Institute of Education*, vol. 38, no. 12, 2019, pp. 116-118.
- Quan, Wei. "A Brief Analysis of the Narrative Time Characteristics of *Wuthering Heights*." *Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition)*, vol. 10, no. 2, 2012, pp. 135-139.

- Shen, Dan. "What Is 'Unreliable Narration'?" *Foreign Literature Review*, vol. 4, 2006, pp. 133-143.
- Shorter, Clement. *The Brontës: Life and Letters*, vol. 2. Hodder and Staughton, 1918.
- Tan, Junqiang. *Introduction to Narratology: From Classical Narratology to Postclassical Narratology*. Higher Education Press, 2008.
- . "Narrator Intervention and Ideology in Narrative Works." *Jiangxi Social Sciences*, no. 3, 2005, pp. 209-217.
- Wang, Yanping. "On the Use of Narrative Techniques in *Wuthering Heights*." *Language planning*, no. 17, 2013, pp. 43-44.
- Wang, Ying. "Reliable Narrators: The Communicative Mode of *Wuthering Heights*." *Journal of South China Agricultural University (Social Science Edition)*, vol. 9, no. 3, 2010, pp. 119-124.
- Wilde, Oscar. Preface to *The Picture of Dorian Gray*, in *The Complete Works of Wilde* vol. 1, Chinese Literature Press, 2011.
- Wu, Maoguo. "Narrative Ethics: A New Path for Ethical Criticism." *Zhejiang Academic Journal*, no. 5, 2004, pp. 122-128.
- . "Narrator Intervention and Narrative Ethics in the Context of Modernity." *Frontier*, no. 22, 2010, pp. 180-183.
- Xie, Youshun. "The Ethical Issues of Narrative in Fiction." *Fiction Review*, no. 5, 2012, pp. 24-30.
- Yang, Tingting. "An Analysis of the Role of Narrative Time Strategies in Generating Textual Implications: Taking Emily Brontë's *Wuthering Heights* as an Example." *Cultural Studies*, no. 3, 2024, pp. 158-161.
- Yuan, Jing. "The Nested Box Structure and Polyphonic Melody of *Wuthering Heights*." *Heilongjiang Social Sciences*, no. 5, 1998, pp. 65-67.

貫通文藝復興與現代的孤獨演出—— 論契訶夫《天鵝之歌》及其戲劇安插

高雅欣

浙江大學

摘 要

契訶夫的戲劇創作中包含大量文藝復興資源，在形式與精神上又有充分的現代主義自覺。著名獨幕劇《天鵝之歌》中，老演員史威特羅維多夫在病態的自賞與自嘲中孤獨地傾瀉情緒，傾訴者與傾聽者無法相通；即興演出三本莎劇與一本普希金史劇中的主人公片段後，老演員完成貫通文藝復興與現代的自我塑造，在孤獨一無所改的同時獲得了荒誕的靈魂解脫；而這更可視為契訶夫對自己的歐洲文學接受歷史與孤寂藝術生涯的寓言，映射出 19 世紀末俄羅斯文學轉型中對現代精神困境的更深刻描畫。

關鍵字：契訶夫、孤獨、《天鵝之歌》、莎士比亞

獨幕劇《天鵝之歌》由契訶夫在 1885 年用一小時零五分鐘寫就，是其獨幕劇中罕見的悲劇性作品，備受契訶夫的重視。¹「天鵝之歌」一詞來自希臘，天鵝是太陽之神、詩歌與音樂之神阿波羅的神鳥，傳說於死前會發出自己一生中最為淒美高亢的聲音。而「卡爾哈斯」這一名稱不僅是主角老演員史威特羅維多夫的扮角，也是《伊利亞特》神話中的預言家，博古通今、識辨鳥蹤，專向阿波羅祈禱以獲取占卜。卡爾哈斯通過占卜助希臘贏得特洛伊戰爭後，仍不免於比試預言本領落敗、從而憂鬱而死的命運。占卜祭祀是原始藝術的發源，如此命運正預示著日神的自然藝術激情無法抵抗人間磋磨，從而轉向酒神風格的情緒推動。而俄語詞「史威特羅維多夫」由「明朗」與「外貌」組成，²既對應上述符號，也隱含了老演員的丑角身份。

「天鵝之歌」是一個典型的古典悲劇語境——高貴優雅的生命在抗擊命運無能而燃燒殆盡的一刻，其悲劇價值與美學意義也達到最高潮。「藝術拯救他們，生命則通過藝術拯救他們而自救。」契訶夫取文名劇名向來直白，「天鵝之歌」本當預示在古典戲劇高潮老演員泣血演出後立刻氣絕；然而內容卻是典型現代主義的——死亡在不近不遠處威脅，老演員在暮年中途夜晚孤寂酗酒。正是在契訶夫手中，悲劇在現代主義語境下再生了。³

一、孤獨演出：自賞與自嘲的拉扯

《天鵝之歌》是設置在鄉間劇院夜間場景的獨幕戲，黑暗冷寂無人，「像一座墳」。老演員首次面對戲園熱鬧背後的一面，也是首次與自己內心的惶恐正面對決。戲劇的時間空間範圍被有意窄小，觀眾的眼光得以聚集在演員情緒的頻繁變化中。僅兩位演員的出演最大限度消解了演員之間的情節張力，以情緒之流推動代替情節。

孤獨是一種歷史悠久的現代情感。在 18-19 世紀的西方社會理論界，孤獨具有雙向的價值含義。一方面，在盧梭等人的視野當中，孤獨成為與自然接觸、涵養藝術修養的手段；⁴另一方面，在佛洛德學派的視野中，孤獨成為精神敏感的症候；在馬克思、塗爾幹社會理論中，群體中的孤獨代表社會異化。孤獨養育出現代藝術家的「日神」——藝術姿態，與「酒神」——藝術情感。生

¹ 童道明提到：「1889 年《演員》雜誌向契訶夫徵稿，契訶夫在 1889 年 9 月 5 日回信說：『在我的不多的幾個劇本裡，可以讓你們發表的只有一個，那就是《天鵝之歌（卡爾哈斯）》。』」童道明，〈從小說《卡爾哈斯》到短劇《天鵝之歌》〉劇本，2004(6)：頁 64-71。

² (俄羅斯) 安東·巴甫洛維奇·契訶夫；曹靖華等譯：《契訶夫戲劇集》（北京：人民文學出版社，1960.01. 第 1 版）頁 3

³ 尼采在《悲劇的誕生》中指出：只有當科學精神被引導到了它的界限，它所自命的普遍有效性被這界限證明業已破產，然後才能指望悲劇的再生。（德）尼采著；周國平譯：《悲劇的誕生：尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店 1986.12 第 1 版）

⁴ (英國) 費伊·邦德·艾伯特著；張暢譯：《孤獨傳 一種現代情感的歷史》（南京：譯林出版社，2021.05. 第一版）

來並非天才的藝術家通常苦心孤詣地積累，在逃離孤獨與延宕孤獨的拉扯中，將生命意義烙印在作品上。

老演員在福利戲謝幕後醉酒而眠，獨自醒來自言自語。獨處時，他處在自賞與自嘲的相互拉扯之間。一面，老演員處處透露出對自我表演能力的贊許、為演藝燃燒生命的熱烈；另一面，孤獨又是老演員最苦悶的處境，無壽之悲、無家之悲、無愛之悲、無意義之悲扭合在一起。「我是誰的？誰需要我？誰愛我？」兩種姿態的持續周旋是一種命運的閉環，如老演員在戀愛中因演技而被傾慕、也因演職被拋棄，意識到「藝術中都是夢囈和欺騙」。最終他決心專演丑角，以荒誕庸俗的姿態消解孤獨的命運悲劇。⁵正如老演員奇異的外在自我觀照——儼然一幅演員的姿態講道：「這可憐的老荒唐又喝醉了，簡直就不知道他在慶祝什麼！」以自賞的外在姿態自我嘲弄。

而第二位演員——伊萬尼奇登場打破了老演員一人自嘲自賞的情緒旋流，戲劇停頓，獨處的「oneliness」正式轉換為二人共處的「loneliness」。共處物理空間並不等於共用情感，同樣作為一位老演員，他面對史威特羅維多夫的傾訴無法共情安慰，而是試圖解決情緒、規勸老人「去睡」回到正常生活狀態，「提示」這一身份在二重戲劇結構中達成了同構。而老演員雖令他「別走開」，但執拗己見，僅將對方作為宣洩的對象；伊萬尼奇的旁觀、接話與勸慰在老演員的悲傷面前如蜉蝣撼樹，對情緒流動加之劇情的推進毫無左右能力。這是主體間性的失敗所導致的真正孤獨——共處物理空間並不等於共用情感，更是現代人的夜晚的恒常處境。

二、戲劇安插：生命再燃燒的幻影

布萊希特曾提出「間離」表演，要求戲劇通過機關設計讓觀眾自覺接受或拒絕戲劇情節。《天鵝之歌》由短篇小說改編而來的過程中加入了重要的老演員戲劇表演。一方面，在觀眾感情與老演員逐漸合二為一時，怪誕的即興表演形成了戲中戲的結構，戲劇與觀眾之間的「第四堵牆」形成反射、互相抵消；不僅令老人得到心靈片刻春暖，更是讓觀眾自覺抽離、反思情節的節點。另一方面，這些表演客觀上增加了戲劇衝突張力，極富故事性地隱含了老演員甘當丑角的隱忍與苦練莎劇的意氣，成為戲劇悲劇性與表現力的高光。

津格爾曼在《契訶夫的戲劇及其世界意義》中表示：「莎士比亞的兩部悲劇對這位俄國作家產生了最大的印象：《哈姆雷特》和《奧賽羅》。」⁶在文藝復

⁵ 莎士比亞借哈姆雷特之口評價丑角：「許多小丑愛用自己的笑聲引起台下一些無知的觀眾的哄笑……這種行為是不可恕的，它表示出那丑角的可鄙的野心。」（英）威廉·莎士比亞著；朱生豪譯：《莎士比亞悲劇喜劇全集 悲劇》（青島：青島出版社，2020.06. 第1版）

⁶ Борис Зингерман. Театр Чехова и его мировое значение, Москва: РИК Русанова, 2001，轉引自董曉：《契訶夫戲劇的喜劇本質論》（北京：北京大學出版社，2016，第1版）頁23。

興時期，當哲學上孤獨還被看做一種接觸上帝的特殊狀態時，莎士比亞就憑藉對人性的深刻洞察表現了人類在群體中的永恆孤絕。老演員所演四部悲劇《李爾王》《哈姆雷特》《奧賽羅》《伯裡斯·戈都諾夫》中，三部屬於莎劇，一部為莎劇影響至深。四部悲劇都發生在其戲劇衝突最激烈的時刻，且主角都以極富個人魅力的豐滿姿態出現。格林布拉特在《文藝復興時期的自我塑造》中指出：「即興表演是文藝復興時期最核心的行為模式……兩個典型的即興表演過程即置換與吸收。」「置換」是先前的符號結構被迫與其他關注點並存的過程，而「吸收」則是一種符號結構被吸收進自我的過程。老演員亦在孤獨與悲憤達到頂點時選擇即興表演，並不出於演員之藝術摹仿，而是尋求情感流動與發洩的荒誕社會行為。他將自己形塑為諸多孤獨的偉大形象，渴盼孤寂的生命隨藝術一同不朽。

《李爾王》選段中，肯特與守衛謀劃怎樣通知國家即將發生的危機，而李爾王正在與暴怒的大自然競爭。契訶夫挑選本段作為老演員唱段的動機，在於李爾王在本段中達到人物孤獨、冤屈的抒情高潮，同時只有一個傻子陪伴他解悶。李爾王「要忍受眾人所不能忍受的痛苦、要閉口無言」；弄人則言：「一個是陛下，一個是弄人，這兩人一個聰明一個傻。」中世紀弄人同樣是預言家，如福柯所說的「瘋人之船」，具有最高的睿智。清醒的癲狂與迷亂的堅定形成鮮明的對比，李爾王-肯特、老演員-伊萬尼奇二組人物形成了映射關係。

《哈姆雷特》選段中，國王與王后試圖探查哈姆雷特苦悶的原因「是不是因為戀愛」。然而哈姆雷特卻在煩惱最根本的人生命題——「to be or not to be」，與自己所懷疑的「罪惡的本性」作鬥爭，與奧菲莉婭隔下隔閡。哈姆雷特孤獨謀劃，排戲以試探國王的心思，與吉爾登斯吞當面對質，以笛子的媒介延長對峙時間以向對手施壓。哈姆雷特在絕境中展現的強大壓迫力與魅力正是老演員所嚮往的。

《奧賽羅》被格林布拉特評價為自我塑造文化模式的最高符號。奧賽羅與苔絲狄蒙娜之間初步產生了嫌隙，二人對彼此的愛意舉止難以相通，被誤讀為苔絲狄蒙娜的出軌或奧賽羅不明事理；而在伊阿古的嫉妒與陰謀中，人與人相通卻如此之快。「我想我的妻子是貞潔的，可是又疑心她不大貞潔；我想你是誠實的，可是又疑心你不大誠實。」疑心病、嫉妒與憤怒，無可信賴無家可歸的處境，引發了奧賽羅的一系列嘶吼。

《伯裡斯·戈都諾夫》是俄國第一部民族性的歷史悲劇。普希金曾言：「我是按照我們的父親莎士比亞的體系創作了這部悲劇。」「夜」一章中，老演員扮演被殺害的皇子季米特裡。在冒充季米特裡為皇者與戀人瑪琳娜揭露身份對峙時，季米特裡的陰魂驕矜地出現，對瑪琳娜進行旁白性、命運性的宣告，希望她「對命運的憂慮能夠蓋過愛情的煩愁」，恰似古希臘神話中陰魂在現

世的靈騷。最終瑪琳娜選擇跟隨自稱為皇者的丈夫氣概。季米特裡的陰魂在全劇中僅現身兩次，老演員借其口道出了陰陽兩隔、獨觀命運的孤寂。

三、自我寓言：契訶夫的貫通創作

19世紀是俄國真正發現莎士比亞的時代。俄羅斯民族戲劇所具有的現實主義傳統，加之普希金、別林斯基、屠格涅夫等文壇權威對莎劇的模仿、融會、傳播，令莎士比亞戲劇的兩方面偉大現實主義傳統熔鑄進入俄羅斯文學體系：複雜人性與情感的塑造，以及情緒流動推動情節。莎劇所具有的文藝復興人文關懷具有跨時空的恒久價值，在俄羅斯文學傳統中持續流淌，進入現代社會。契訶夫對文藝復興戲劇資源的接受十分徹底，托爾斯泰曾經認真表達自己對莎士比亞戲劇甚至於契訶夫戲劇的鄙夷，然而這對其戲劇接受與創作沒有產生任何動搖。契訶夫戲劇中的莎劇影響處處可見，如非行動性人物——「當代哈姆雷特」普拉東諾夫、「俄國哈姆雷特」伊凡諾夫與《海鷗》全劇；以及《三姐妹》中的延宕特質。⁷

而自小浸潤「群體性孤獨」的契訶夫，舉重若輕地拆穿生活的真面目，在一眾俄國戲劇家中首當其衝地以無意義的喜劇方式打開現代性的生活。這未嘗不可看作布魯姆所說「影響的焦慮」的展現——從莎劇到契訶夫戲劇，戲劇場面由喜悲場面結合進化到喜劇性與悲劇性結合的場面；角色複雜性的塑造由善惡衝突進化到意義與無意義的衝突、悲劇性與荒謬性的衝突。契訶夫的悲喜劇形成了傳統與個人才能的圓滿相撞，開啟了俄國文學現代主義與象徵主義的時代。

異質性的《天鵝之歌》從通俗喜劇的情勢與演出方式，勾起了藝術家貫通古今的沉重悲劇主題：當上天所賜予的藝術激情與才能，在人間的孤寂與磋磨之中耗盡，該怎樣令人生重現意義與光輝？這樣的危機在現代社會中更加易生。⁸契訶夫殘酷地揭露了這種表演、將生命意義寄予藝術的虛無本質，揭示了生命孤獨吶喊無法互通的孤獨本質，並對這樣的生存處境表達了同情與歎息。在《天鵝之歌》中，契訶夫所進行的正是對自我藝術生涯的早慧預言，猶如「19世紀末的自我塑造」，並將這種嗅覺抽離、嫁接至俄羅斯社會初顯的現代性危機中，在後續創作生涯中肆意發揚。⁹

⁷ 喬菁菁. <The Acceptance and Dialogue of Chekhov's Drama to Shakespear> (河南:鄭州大學,2019.)

⁸ 「只要有藝術,有才能,那就既不會老,也不會孤獨,也不會生病;就是死,也不過是死掉個軀殼……」(蘇)葉爾米洛夫, B.著;張守慎譯:《論契訶夫的戲劇創作》(北京:人民文學出版社,1960.01.第1版)頁114。可以說,契訶夫的這段話是適合於他的任何一個人物的。

⁹ 葉爾米洛夫評價《天鵝之歌》說:「天才的主題,為天才而鬥爭的主題、看見天才在當時那種敵視生活中一切美好事物的現實面前到處被殺害著、毀滅著而感到痛心的主題,——這是契訶夫全部創作中一貫的主題之一。後來在《海鷗》裡,他把它特別深刻地表現了出來。」(蘇)葉

四、結語

《天鵝之歌》以一本獨幕劇的體量，以古希臘神話為根本意象，串起文藝復興時期的莎劇、19 世紀的普希金史劇與俄國現代戲劇，直接伸入絕對當下探討藝術家靈魂的苦痛與人類孤絕的處境這些母題。不同時空不同背景的孤獨如蒙太奇式閃回，觀眾的心境隨演員在藝術之不朽與生命之速朽之間來回拉扯。藝術是崇高是荒誕？生命是有意義是無意義？這些詰問至今回蕩在現代人的生活中；在無數個從 19 世紀末到今天的無眠夜晚，傾訴的藝術家與傾聽的藝術家依舊享受著同等分量的孤獨。

參考文獻

- [1]（俄羅斯）安東·巴甫洛維奇·契訶夫；焦菊隱譯：《契訶夫戲劇全集》（上海：上海譯文出版社，2014.第 1 版）
- [2]（俄羅斯）安東·巴甫洛維奇·契訶夫；曹靖華等譯：《契訶夫戲劇集》（北京：人民文學出版社，1960.01. 第 1 版）
- [3]（古希臘）荷馬著；陳中梅譯：《荷馬史詩 伊利亞特·奧德賽》（上海：上海譯文出版社，2021.10. 第 1 版）
- [4]（英）威廉·莎士比亞著；朱生豪譯：《莎士比亞悲劇喜劇全集 悲劇》（青島：青島出版社，2020.06. 第 1 版）
- [5]（俄）普希金著；任溶溶等譯：《普希金文集 第 4 卷 童話·戲劇》（北京：人民文學出版社，1995.12. 第 1 版）
- [6]（蘇）葉爾米洛夫，B.著；張守慎譯：《論契訶夫的戲劇創作》（北京：人民文學出版社，1960.01. 第 1 版）
- [7]（德）尼采著；周國平譯：《悲劇的誕生：尼采美學文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店 1986.12 第 1 版）
- [8]（美）斯蒂芬·格林布拉特著；吳明波，李三達譯：《文藝復興時期的自我塑造 從莫爾到莎士比亞》（上海：上海文藝出版社，2022.11. 第 1 版）
- [9]馬衛紅. <現代主義語境下的契訶夫>（上海：上海外國語大學，2006.）
- [10]喬菁菁. <The Acceptance and Dialogue of Chekhov's Drama to Shakespear>（河南：鄭州大學，2019.）

《北大漢簡·六博》所見漢代賭具占卜 對《尹灣漢簡·博局占》之補充

李健昌

香港中文大學

摘 要

賭博與占卜，常見於古人生活。二者因隨機性而聯繫，將結果視作天之意志，並以此指導人的日常。現今所見漢代六博，從賭博娛樂轉變為占卜的神聖工具。其中的成因與具體操作尚有待學者研究。

前人對六博本身的研究詳備，惟占卜方面因局限於僅《尹灣漢簡》一則史料之稀缺，造就對六博占卜法的保守猜測。通過《北大漢簡》〈六博〉篇中的占卜行棋斷辭，筆者推斷漢代六博占更具體的占卜方法實則包含動態行棋之過程。加之分析六博占在分類之特殊性，及其最根本之六博何以成為占卜工具之問題。

關鍵字：六博、《北大漢簡》、占卜、枰占、賭博

引言：

自先秦起，賭博便伴隨人類閑逸時消遣之娛出現。以隨機性為核心的博弈機制不僅承載娛樂功能，更衍生出複雜的文化意涵，六博即其中一例。《說文解字》：「賭：博簫也。」¹、「籥：局戲也。六箸十二棊也。」²中國早期賭博活動即指六博。流至漢代，六博成為占卜技法和信仰符號。學界研究聚焦兩大面向：其一為六博遊戲規則的復原考證；³其二探析漢代規矩紋鏡中六博圖像與生死信仰之關聯。⁴然前者史料佚失難窺全貌，後者囿於抽象符號，不足以觀其日常。隨地下文書出土，六博在漢代的術數形式始被重視，主要圍繞在《尹灣漢簡·博局占》（下稱《博局占》）。⁵近年《北大漢簡·六博》（下稱《六博》）公佈，需補充上述成果。從六博遊戲轉變成占卜工具，論及占卜之法及占卜轉化之元素，以理解漢代的占卜生活，為本文冀辦之事。

〈六博〉遊戲與棋道：

六博本身乃是棋盤賭博之遊戲，《六博》簡牘的博局也為六博的內容提供補充的可能。今從遊戲的準備用具說起，按《說文解字》：「籥：六箸十二棊也。」可知漢代六博之用具為六枝籌箸，十二隻棋子。晉代顏師古論及六博《顏氏家訓·雜藝》：

古為大博則六箸，小博則二檮，今無曉者。比世所行，一檮十二棋，數術淺短，不足可翫。⁶

從先秦到魏晉，六博似乎經歷數次簡化，由六箸十二棋變成二檮再變成一檮。六博題材原型為二梟奪食，模擬兩隻梟互相爭奪「方」內池魚。宋人洪興祖於《楚辭補注》引《古博經》：

¹ 【漢】許慎撰，【宋】徐鉉校訂：《說文解字》，〈竹部〉，（北京：中華書局，2013年，第一版），頁370。

² 【漢】許慎撰，【宋】徐鉉校訂：《說文解字》，〈収部〉，頁212。

³ 楊聯陞率先嘗試從《西京雜記》還原六博。Yang, Lien-sheng. "An Additional Note on the Ancient Game Liu-Po." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 15, no. 1/2, June 1952, p. 124-144. 勞榘先生主要論及六博骰子與棋子之形制，並考察博道中的棋子行棋擺放。勞榘：〈六博及博局的演變〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第35期（1964年），頁15-30。

⁴ 早期研究的海外學者如梅原末治主要研究漢規矩紋鏡，楊聯陞對日人TLV鏡論述作補充，展示漢鏡與六博之關係。Yang, Lien-sheng. "A Note on the So-Called TLV Mirrors and the Game Liu-Po." *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 9, no. 3/4. 1947, p.203. 至曾藍盈將漢鏡與《尹灣漢簡》互相補充研究。Tseng, Lillian Lan-Ying. "Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China." *Early China*, vol. 29, 2004, p. 163-215.

⁵ 其中以李學勤先生為先驅。李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，《文物》第1期（1997年），頁49-51。曾藍盈：〈尹灣漢墓《博局占》木牘試解〉，《文物》第8期（1999年），頁62-65。羅建今：〈《尹灣漢墓簡牘》博局占圖構造考釋〉，《西北大學學報》第2期（2000年），頁181-184。

⁶ 【北齊】顏之推著；王利器集解：《顏氏家訓集解》，〈雜藝第十九〉，（北京：中華書局，2002年，第一版），頁591。

二人互擲采殷行棋，棋行到處即豎之，名為驕棋，即入水食魚，亦名牽魚，每牽一魚，獲二籌，翻一魚，獲三籌。⁷

大致可知六博的勝利條件為：二人通過投擲得到隨機數字，走到特定的位置便可得兩分，得籌數量多者為勝。同時也可從對方梟棋奪得分數《韓非子·外儲說左下》：「博者貴梟，勝者必殺梟，殺梟者是殺貴也。」⁸通過殺對方梟棋可勝，類似於現今「飛行棋」。筆者從洪興祖的引用推測「六箸十二棋」的箸在漢代已經演變為為籌作計分之標示，而非投擲出隨機數字的用途。此說也與顏師古用筭說法一致。可從出土實物旁證，馬王堆漢三號墓出土棋局便既有箸三十，似乎不限六箸，或為分數之用；又有一筭，⁹十八面木骰的兩字：

「驕」和「妻畏」結合之「」，驕與梟和驍相通。¹⁰骰上驕字有取勝之意，¹¹李學勤認為與之相對的「」通「媿」，是失敗之意。¹²李零則借「宮中行樂錢」的銘文考證「媿」為結束之意。¹³可知，西漢六博就可能存在筭箸并用的常見情況，筭作投擲得數用；箸作分數代表物。蓋因《顏氏家訓》時古代六博具體玩法已然失傳，故誤以為六箸與投筭兩種隨機方法分為大博和小博。

博道順序方面，上世紀許多學者都曾嘗試還原。劉歆著《西京雜記》載口訣：

其術曰：「方畔揭道張，張畔揭道方，張究屈玄高，高玄屈究張。」又曰：「張道揭畔方，方畔揭道張，張究屈玄高，高玄屈究張。」¹⁴

《博局占》的位置則是「方廉揭道張曲詘長高」，標在占卜結果的首字。¹⁵學界對各字在圖中的方位已有定論，李學勤訓「畔」為界，與「廉」同，「究」為窮盡、「玄」為懸，與「曲」「長」或有關係。¹⁶李零就《博局占》干支補充李學勤之考證，已作清晰考證總共九個方位，並輔以圖說（見圖一）：¹⁷

⁷ 【宋】洪興祖注；白化文等點校：《楚辭補注》，〈招魂〉，（北京：中華書局，2015年，第一版），頁170。

⁸ 【戰國】韓非著；高華平等譯注：《韓非子》，〈外儲說左下〉，（北京：中華書局，2010年，第一版），頁447。

⁹ 中國科學院考古研究所：〈長沙馬王堆二、三號漢墓發掘簡報〉，《文物》第7期（1974年），頁45-46。出土木骰十八面，每面陰刻篆體數字一至十六。另在對稱的兩面上，刻有驕與。熊傳新：〈談馬王堆三號西漢墓出土的陸博〉，《文物》第4期（1979年），頁36-37。

¹⁰ 勞榦：〈六博及博局的演變〉，頁17。

¹¹ 熊傳新：〈談馬王堆三號西漢墓出土的陸博〉，頁37。

¹² 轉述自熊傳新：〈談馬王堆三號西漢墓出土的陸博〉，頁37。

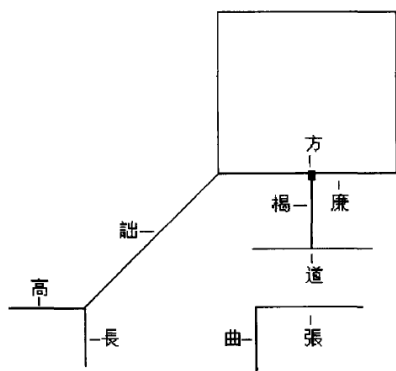
¹³ 銘文頭字為「驕」，尾字為「媿」，故知同為賭具的語境下，「媿」有結束之意。李零，《萬變：李零考古藝術史文集》，（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016年，第一版），頁1281。

¹⁴ 【西漢】劉歆，《西京雜記》，〈第四〉，網址 <https://ctext.org/xijing-zai/zh> 瀏覽日期：14-11-2024

¹⁵ 連雲港市博物館等編：《尹灣漢墓簡牘》，（北京：中華書局，1997年，第一版），頁126。

¹⁶ 李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，頁49。

¹⁷ 李零：〈跋中山王墓出土的六博棋局——與尹灣《博局占》的設計比較〉，《中國歷史文物》第1期（2002年），頁10-11。



圖一：李零所考證六博方位名稱

《六博》的干支符合《西京雜記》的行棋順序。《博局占》簡文標注的干支多有重複。¹⁸而《六博》則並無誤標（見圖二），或為六博占卜規範化的表現。



圖二：筆者依《六博》干支標記之順序

《六博》綫路與《博局占》兩者順序走法有一定差異。¹⁹對比《博局占》，《六博》沒有連接「方」的斜綫，²⁰而是在「高、長」與「張、曲」中間空白標注「詘」的干支。未知是否占卜的變例，或規制差異。且《六博》注「前方」或有誤，註譯認為首部——即為庚子、丁未、戊申、己酉所在為南方，而甲子在左上。²¹但《博局占》木牘明確標為南方，甲子應在左下。²²故

¹⁸ 圖形上所書有六十一個干支。其中壬午、辛巳、庚子、壬戌都出現兩次，而壬申、辛卯、壬辰則沒有出現。多有抄寫訛誤之處。連雲港市博物館，中國文物研究所：《尹灣漢墓簡牘綜論》，（北京：科學出版社，1999年，第一版），頁177。

¹⁹ 從《西京雜記》推斷「方畔揭道張」與「張究屈玄高」在六博的位置，李學勤訓：畔訓為界，與「廉」接近，其他方位則尚不清楚。李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，頁49。李零就《博局占》干支補充李學勤之考證，已作清晰考證總共九個方位。李零：〈跋中山王墓出土的六博棋局——與尹灣《博局占》的設計比較〉，《中國歷史文物》，頁10-11。

²⁰ 連雲港市博物館等編：《尹灣漢墓簡牘》，頁21。

²¹ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，（上海：上海古籍出版社，2014年，第一版），頁210。

²² 連雲港市博物館等編：《尹灣漢墓簡牘》，頁21。

《六博》前方應為西方，或表示干支隨占卜改變其方位。另外，從甲戌按順序走到己卯正符合「方畔揭道張」的路綫；甲子至癸酉則符合「高玄屈究張」的路綫。由此，「高玄屈究張」與「方畔揭道張」組合成為一條流暢綫路，出土干支文字亦合符文獻記載。

日書占卜說獻疑：

秦漢占卜活動中，可總結四特點：一、對線形圖形的注重；二、對時間的關心；三、標準化的傾向；四、直觀和智力思考的相互作用。²³以上四點皆可在六博占卜對應，六博最大特點是其規矩形綫條；六博占皆有干支作斷卦依據；且兩者卦辭近同，可知其卦辭標準化。現存最大爭議者，是六博斷卦是直觀的干支嵌合還是具一定複雜性的占卜過程。

歷來研究皆認為六博占卜是日書之法，幾成公論。李學勤認為「只要查找占問當日干支在圖形上的位置，就可得到所問事項的答案。」²⁴劉樂賢、羅見今和曾藍盈亦持相同看法。²⁵《六博》：

知行若亡日，以案之博道。不知，以初來問日占之。²⁶

又北大漢簡未公佈的《日書》中有〈六博〉一篇，²⁷其占法確被漢人分類為日書無疑。唯值得考慮的是，六博占法似乎較其他日書複雜。「以案之博道」似乎需要通過走棋確定何句卦辭作斷，「知日」只是一項依據。²⁸而直接「以初來問日占之」是不知實行之日的替代方案。同時無法解釋《博局占》在博局圖首寫上南方的需要。《六博》載有占卜行於博道的例子：

〈以問行者〉：「按其日博道，還入方中者」²⁹以及「過方復出者，更期當復方中」³⁰

又〈問病者〉：「過方中冰未有瘳，復到方中毋瘳」³¹

²³ 上述特點採用自魯惟一：《劍橋中國秦漢史》，（北京：社會科學出版社，1992年，第一版），頁720。

²⁴ 李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，頁49。

²⁵ 連雲港市博物館，中國文物研究所：《尹灣漢墓簡牘綜論》，頁177。「占測時當據當日干支在博局圖上的位置，到相應的文字欄中去查占測答案。」羅見今：〈《尹灣漢墓簡牘》博局占圖構造考釋〉，頁184。

²⁶ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁210。

²⁷ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁207。

²⁸ 王寧：〈北大漢簡《六博》與尹灣漢墓《博局占》卜法獻疑〉，復旦大學出土文獻與古文字研究中心，網址：http://www.fdgwz.org.cn/Web/Show/2681#_edn3 瀏覽日期：20-11-2024。

²⁹ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁210。

³⁰ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁210-211。

³¹ 北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁211。

以上無疑是棋子在占卜過程中移動過程之例。以上雖是特例，在〈問亡人〉、〈問穀及會論者〉，及〈問取婦〉不見，是以間隔出現；但知其占卜過程包含棋子移動，可反駁前人查找干支的直接方法。筆者認為六博雖為列為日書，但占卜方法仍較一般日書複雜

六博占卜體例不同於日書，對比其他出土日書，如《九店楚簡》中〈日書〉的一則範例：

享月：建於午，贛於未，皮爻於申，坪於酉，寧於戌，工於亥，坐於子……³²

及以作卯事，不吉。以遠行，舊。是古不利以行。³³

日書多為複式結構。分為前後部分，一以時日為綱，選擇之事為目；另一以事為綱，吉凶之日為目，二者是互補。³⁴日書規例應說明每日應做何事與忌何事以作綱目，直接供人查閱，格式清晰。《博局占》以干支的位置為開首問特定幾件事的吉凶。³⁵將《尹灣漢簡》與《北大漢簡》卦辭對比，兩者所占之事完全相同。³⁶可能博局占只能占卜幾種特定的事，遠不如日書詳細。如六博與日書同，為何漢代不直接用日書；而用問事局限性更大的六博占？及不直接以干支斷卦辭之原因何在？此二現象值得學者深入研究。李零以《周易》與日書對比之說可作參考，其言：

擇日與式法的關係類似《周易》和筮法。《周易》作為供人查用的占書，始終結合著筮占。離開筮占，也就失去了占卜的意義。日書把各種舉事宜忌排列，令人開卷即得，吉凶立見，不必假乎式占。³⁷

式占是中國占卜一大類，以模仿宇宙結構的工具行占卜事；但其工具并非正式的天文儀器或計時工具。目的在取代現實觀星，創造自行運作的系統。³⁸式占保留式盤進行推演。日書本為式占一枝，³⁹但捨棄占卜工具的棊盤發展成獨立查用的占書，只顯示結果。筆者認為六博占既有行棋流程與方位參與，則非擇日；而是涵蓋複雜占法的式占。《廣雅·釋器》：「曲道棊枰也。簿箸慮謂之籥」⁴⁰，枰與曲道即指博局。⁴¹枊以其圖形而為式占故，在占卜中運用到棋

³² 湖北省文物考古所，北京大學中文系編：《九店楚簡》，（北京：中華書局，1999年，第一版），頁46。

³³ 湖北省文物考古所，北京大學中文系編：《九店楚簡》，頁49。

³⁴ 李零：《中國方術考》，（北京：東方出版社，2001年，第一版），頁45。

³⁵ 連雲港市博物館等編：《尹灣漢墓簡牘》，頁21。

³⁶ 卦辭對照表參看北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書5》，頁212。

³⁷ 李零：《中國方術考》，頁43。

³⁸ 李零：《中國方術考》，頁40。

³⁹ 李零：《中國方術考》，頁43。

⁴⁰ 【魏】張揖：《廣雅·釋器》，卷八，（北京：中華書局，年份未詳），頁97。

⁴¹ 清人王念孫疏證：「枰，通作『局』。《說文》：『局，簿所呂行碁也。』《方言》：『所以行碁謂之局，或謂之曲道。』」【清】王念孫：《廣雅疏證》，（北京：中華書局，2019），頁609。

道行棋也能以式占說解通。至於列為《日書》的原因，則因式占本指有關時日之占卜，《廣雅疏證》：「顏師古注《漢書·王莽傳》：『棊，所以占時日。』」，又與碁密切關聯。⁴²故知，六博占是在棋道行棋為占卜過程，以占卜時日吉凶為結果的占卜方法。

法天象地——六博式卜元素：

博局所以可作預測世間的工具，必與世間法則聯繫。式占模仿宇宙自然運行的動態發展。第二部分提及六博模仿二梟捕魚及爭魚為主題。就背景而言模仿生態運作；棋盤本身作「式」的規矩紋則見於漢鏡，日晷，承載其與天文，信仰的聯繫。李學勤與李零曾提及過六博「式」的面向。李學勤指日晷出現的規矩紋，標識南方反映《博局占》宇宙性質，因單作遊戲的六博不需定方位。⁴³李零推測《博局占》包含方位的介入，式圖與曆術相結合的圖式發展而成的占卜法。⁴⁴

漢人認為六博棋盤與天地有具象的關係，並其將棋局類比為地，《晉書·天文志上》：「《周髀》家云：『天圓如張蓋，地方如棋局。』」⁴⁵雖然此記載并非六博用於占卜，亦可表示漢人以棋局為天圓地方之代表者。結合梟從空中捕食的主題，棋局所代表的符合「地方」的意象。且漢人亦認為棋局契合其天地觀，邊韶作《塞賦》：

然本其規模，製作有式。四道交正，時之則也。碁有十二，律呂極也。人操厥半，六爻列也……周則復始，乾行健也。局平以正，坤德順也……質象於天，陰陽在焉；取則於地，剛柔分焉。⁴⁶

漢人將六博用於占卜，是因為六博的規整，棋子數量等可以符合時間及六爻要素，謂之「質象於天；取則於地」漢人有意將六博與天地象數聯繫，賦予其神聖或神祕性質。賦中多次提及與周易相關的占卜元素，中國哲學中兩兩相對的概念廣見於占卜中。在此，「周而復始」是棋子運動狀態，「局平以正」則是棋盤方正不變及坤卦包容萬物之特性。⁴⁷占卜以時日行棋的動態活動；及在此過程中棋盤及干支不變，因應棋子的移動而改變干支，以達至占卜元素中

⁴² 褚少孫《續日者傳》「今夫蔔者……旋式正碁」，《索隱》云：「式，即棊也。旋，轉也。棊之形上圓象天，下方法地。用之，則轉天綱加地之辰，故雲旋式。碁者，筮之狀。正碁，蓋謂蔔以作卦也。」【清】王念孫：《廣雅疏證》，頁 609。

⁴³ 李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，頁 50-51。

⁴⁴ 李零：〈跋中山王墓出土的六博棋局——與尹灣《博局占》的設計比較〉，頁 15。

⁴⁵ 【唐】房玄齡：《晉書》，〈天文志上〉，（北京：中華書局，1974 年，第一版），第二冊，卷十一，頁 279。

⁴⁶ 【東漢】邊韶：《塞賦》，載【唐】歐陽詢編：《藝文類聚》，〈巧藝部〉，卷七十四。網址 <https://ctext.org/text.pl?node=547633&if=gb> 瀏覽日期：20-11-2024

⁴⁷ 宋會羣：〈《周易》思維與象棋起源及其設計思想〉，《周易研究》第 30 期（1996 年），頁 68。

的隨機性。⁴⁸故有「過方復出者，更期當復方中」之說。及其主題：梟在天上移動食魚為天，而棋道不變為地，表現出動靜二存的世界觀。如此便在二維棋盤中創造三維的動態空間。漢人取此二象，嵌合乾坤對卦。故棋局所顯示的動靜觀為周易一部分。弈棋猶如「像天則地」，以「象」比擬自然和社會法則，並用於棋局、棋子的設計和棋理上。⁴⁹式盤亦非全只模仿天象占星，而是整體的宇宙觀念，集天地動靜於一體。博局占與之對比，漢人同樣建構出合符天地之道的說辭，六博在其占卜一面中，存在著模仿宇宙的式占性質。

結語：

綜合全文，本文以《尹灣漢簡》與《北大漢簡》的占卜信息為切入，補充印證作為遊戲的六博玩法。並就過往學者對其占卜分類——日書說提出質疑，通過卦辭中顯示的動態行棋占卜流程，以及漢人將六博與其天地觀念之結合，推導六博占卜可能為模擬世界的式占法。

⁴⁸ 占卜的共同點是以人為的隨機組合模擬天道人事的隨機組合，再現「機運」。李零：《中國方術續考》，頁 16。

⁴⁹ 宋會羣：〈《周易》思維與象棋起源及其設計思想〉，頁 69。

參考資料

簡牘資料

北京大學出土文獻研究所：《北京大學藏西漢竹書 5》，上海：上海古籍出版社，2014 年，第一版。

連雲港市博物館等編，《尹灣漢墓簡牘》：北京：中華書局，1997 年，第一版。

湖北省文物考古所，北京大學中文系編：《九店楚簡》，北京：中華書局，1999 年，第一版。

古籍資料

【戰國】韓非著；高華平等譯注：《韓非子》，北京：中華書局，2010 年，第一版。

【漢】許慎撰；【宋】徐鉉校訂：《說文解字》，北京：中華書局，2013 年，第一版。

【魏】張揖：《廣雅》，北京：中華書局，年份未詳。

【北齊】顏之推著；王利器集解：《顏氏家訓集解》，北京：中華書局，2002 年，第一版。

【唐】房玄齡：《晉書》，北京：中華書局，1974 年，第一版。

【宋】洪興祖注；白化文等點校：《楚辭補注》，北京：中華書局，2015 年，第一版。

【清】王念孫：《廣雅疏證》，北京：中華書局，2019 年，第一版。

近人論著

李零：《中國方術考》，北京：東方出版社，2001 年，第一版。

李零：《萬變：李零考古藝術史文集》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016 年，第一版。

連雲港市博物館，中國文物研究所：《尹灣漢墓簡牘綜論》，北京：科學出版社，1999 年，第一版。

魯惟一：《劍橋中國秦漢史》，北京：社會科學出版社，1992 年，第一版。

期刊論文

中國科學院考古研究所：〈長沙馬王堆二、三號漢墓發掘簡報〉，《文物》第 7 期（1974 年），頁 39-68。

- 宋會羣：〈《周易》思維與象棋起源及其設計思想〉，《周易研究》，第 30 期（1996 年），頁 66-72。
- 李零：〈跋中山王墓出土的六博棋局——與尹灣《博局占》的設計比較〉，《中國歷史文物》，第 1 期（2002 年），頁 8-15。
- 李學勤：〈《博局占》與規矩紋〉，《文物》第 1 期（1997 年），頁 49-51。
- 勞榦：〈六博及博局的演變〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 35 期（1964 年），頁 15-30。
- 曾藍盈：〈尹灣漢墓《博局占》木牘試解〉，《文物》第 8 期（1999 年），頁 62-65。
- 熊傳新：〈談馬王堆三號西漢墓出土的陸博〉，《文物》，第 4 期（1979 年），頁 35-39。
- 羅建今：〈《尹灣漢墓簡牘》博局佔圖構造考釋〉，《西北大學學報》，第 2 期（2000 年），頁 181-184。
- Yang, Lien-sheng. "An Additional Note on the Ancient Game Liu-Po." Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 15, no. 1/2, June 1952, p. 124-144.
- Yang, Lien-sheng. "A Note on the So-Called TLV Mirrors and the Game Liu-Po." Harvard Journal of Asiatic Studies, vol. 9, no. 3/4. 1947, p.203.
- Tseng, Lillian Lan-Ying. "Representation and Appropriation: Rethinking the TLV Mirror in Han China." Early China, vol. 29, 2004, p. 163–215.

網絡資料

- 【西漢】劉歆，《西京雜記》，〈第四〉，網址 <https://ctext.org/xijing-zaji/zh>
- 【唐】歐陽詢編，《藝文類聚》。網址 <https://ctext.org/text.pl?node=547633&if=gb>
- 王寧，〈北大漢簡《六博》與尹灣漢墓《博局占》卜法獻疑〉，復旦大學出土文獻與古文字研究中心，網址：
http://www.fdgwz.org.cn/Web/Show/2681#_edn3

学术史视域下的楚辞注本对比研究 ——以黄文焕《楚辞听直》、林云铭《楚辞灯》 与李光地《离骚经九歌解义》为中心

段亦恺

北京外国语大学

摘 要

明清鼎革之际，黄文焕、林云铭、李光地三位福建注骚者皆重视文意、义理的抒发而不重具体字词训诂，本文主要从体例的继承、对屈原形象的理解和阐释两方面梳理三位福建注骚者的著作。整体来看，这三位福建注骚者的著作呈现出一条清晰的线索：以注楚辞自浇心中块垒——回到屈骚文本阐发忠义——利用屈骚阐发经义。于此可考察明清之际学术史之复杂进程及动态流变。

关键字：楚辞、屈原、黄文焕、林云铭、李光地

绪论

一般认为，楚辞学术史至清代达到高峰。经淮南王刘安、王逸、朱熹的发挥，至清代涌现出大量的楚辞学著作。蒋骥、戴震、王念孙、朱骏声等人用考据学训诂、考证的方法解读屈骚，严谨扎实，成就可观。¹然清代也出现了一大批重视文脉义理的楚辞研究著作，本文选取黄文焕《楚辞听直》、林云铭《楚辞灯》、李光地《离骚经九歌解义》三本研究著作分析，三人皆为明末清初时期的福建人，皆不重视具体字词训诂而以文意梳理、义理阐发为主，因此笔者认为三部著作具有可以对比分析的可能性。通过对比分析，笔者期待能对明清楚辞学术史有更深入的理解。

以注楚辞自浇心中块垒——黄文焕《楚辞听直》的注解方式与学术思想

黄文焕以注楚辞自浇心中块垒，可见于其对屈原形象的理解上。黄氏以明遗民自居，曾力荐刘若金出任抗清复明。

黄氏认为「千古忠臣，当推屈子为第一。」然细读〈听忠〉篇，黄氏对「生死」的理解似乎略为迂回：黄氏在狱中〈离骚注〉时即言：「苟利社稷，投水以谏，吾愿依之矣。」²后文黄氏进一步说解，认为屈原不一死了之，是因为屈原期待项襄之报仇，以忍辱负重而生。后人所诋，未认识到屈原是真忠臣，其死是为了殉社稷，而不是随意一死了之。³

黄氏在〈听忠〉篇大段阐释「生死」问题，似可理解为黄氏以注屈骚浇心中块垒的注脚。赵园《明清之际士大夫研究》注意到明遗民「使一切具体的‘战略战术’选择均简化为生死抉择」⁴，对「不即死」的讨论、「死早死迟」的议论、「以一死塞责」等批评都有关注。认为「有明二百余年间及明亡之际的死，固可看做道德实践、士人的自我完成，亦不妨视为激情发抒，一种表达方

¹ 钱穆、冯友兰、梁启超、张舜徽等先生皆有探讨。

² （明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页10~11。

³ （明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页224-225：

当怀王入秦时，原谏勿行，既已明知虎狼之国将贻害君王之不返，乃不碎首阶前，坚以死谏，姑一谏而止……原真身负死罪矣。此其痛心疾首，自咎自知，非他人所敢以咎原者也。然则何以不死於死之日，何以不死於丧归之日，而待被放九年以后乎？曰：原冀项襄之报仇也。……原固知后世之人必将诋之为忿怼，故以未遽死屡次自明。原固知后之人必将诋之为狷狭，故又及自明，以遵尧舜之大路，斥小人之窘步。原知后之人必将诋之为忠而过，故又屡自明。曰「耿吾既得此中正」，曰「依前聖以節中」，曰「令五帝以折中」，曰「指蒼天以爲正」，曰「求正氣之所由」，中矣，正矣，何過之有？夫以原之自明如此，卒受世之共詆如彼，世固謂原之可以不死，而未知原之必不可不死也。原不死即不忠，別無可以不死之途，容其中立也。

⁴ 赵园：《明清之际士大夫研究》（北京：北京大学出版社，1999年，第一版），页30

式。」⁵对遗民而言，生死极为复杂、纠缠、痛苦，在于其朝代相易、衣冠文物之变，对入狱后的黄文焕来说，恐怕更是一场重大打击。

黄氏注解中的屈原形象自认在道德、才华或理想追求上高于一般人，其对君王充满期待，希望君王也能像自己一样注重修养、追求美德。在注解中，黄文焕书写更多的是对君王的失望之情，贤者常遭不幸、小人常得志的感慨和愤懑。

原所自负者，视众人高一层，视前圣又低一层矣。⁶

其曰「灵修」者，原自矢以好修，望君以同修也。⁷

帝顾不以为若焉，夫帝既降之矣，媚帝而又不之若乎？呜呼！帝何见之晚耶！兹之不若，何如始之勿降耶！贤者常不幸，小人常幸，此又古今贤奸一大疑案也。⁸

在注解屈骚时，黄氏明显将自己的所思所感融入到注解中，因此通篇充斥着大量的语气和情感观照，笔下的屈原更是常见自悲自怜、愤慨痛心之叹。其注〈九歌〉时甚至把自己的感慨附会到迎神者身上，阐发的体会与屈骚文本已经有一定距离，而又无文献出处，事实上是黄氏本人痛苦中的悲鸣。⁹

三、以文本阐发忠义——林云铭《楚辞灯》的注解方式与学术思想

林云铭（1628～1697），福建闽县林浦人。《楚辞灯》的成书历时较长，前后近四十年。最终完成应该是在1697年。同样生于明末清初之际且身世流离，林云铭笔下的屈原形象，明显不似黄文焕笔下的刚烈，其评价楚辞是「千古奇忠所为日月争光奇文」，「肇锡余以嘉名」一句下注：「初生时，气象便与凡人不同。父视而揣之，知余长成时必无邪行，始择其名之美者而命之。」¹⁰尽管最主要的方面仍是「忠君爱国」、「忧国忧民」，但林云铭书写「忠」的方式明显与

⁵ 同上，页34

⁶ （明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页5

⁷ （明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页6

⁸ （明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页67

⁹ 神宿帝郊而遁我，我登九天以求神，字法相。與余成，爲民正，首尾劈分两意，由浅入深。倏来忽逝，与余之意不终矣。民之寿夭，少司命之本职也，于余不终日成，于民岂可不思为正？

（明）黄文焕撰；徐燕点校；周建忠主编：《楚辞听直》（南京：南京大学出版社，2017年，第一版），页107

¹⁰ （清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页1

黄文焕不同。¹¹其注解下的屈原形象流露出对逆耳之言的接受和对自身行为的反思，相比黄文焕笔下情绪激烈的屈原，林云铭笔下的屈原更接近儒家伦理下的人臣。林云铭在「恐美人之迟暮」下注：「流光易逝，不但己之修若将不及，亦恐君不能及时而修。相比黄文焕：「原自矢以好修，望君以同修也。」¹²语气更委婉。「不抚壮而弃秽兮，何不改乎此度」下注：「君不肯乘壮岁而除去恶行，后将无及此等规模，有败君德，何故不改？虽然起初流露出对君主未能及时除去恶行的不认可，但紧接着转向积极的引导，提出如果君主能改弦更张，任用贤人，他愿意率先垂范，为贤人引路：「若改度后用贤人，择路而行，则吾当先为引导，使贤人从我而来耳。」¹³而黄文焕此处注解集中在个人悲叹。¹⁴

比起黄文焕以屈骚浇胸中块垒而于其它皆不管不顾的态度，林云铭的注解明显更克制、谨慎。林云铭在注解时「知人论世」「以意逆志」：「且有疑其行媒求女等语，有涉侮褻。但要知作者是何许人，处何地位，便知当日如何存心，如何落笔。兹寻出头绪。」¹⁵林氏批评了陆时雍「随意致情，感怀漫兴」的观点，认为「太无着落，皆非作者之本旨也。」林氏把楚辞放在屈原生活的时代环境中去考察，相比黄文焕那种脱离历史背景、凭个人主观感受来解读楚辞的做法，更加注重楚辞的文学价值、艺术手法和审美特征。

值得注意的是，林氏认识到屈骚文本中存在一定与儒家义理相乖的言论，于此有进行调和的尝试。¹⁶对君臣之义已有注意。¹⁷林氏在尊重原文的基础

¹¹ 「杂申椒与菌桂兮」一句下注：「椒桂带辣气，以其香犹用之，不但用纯香之蕙芷而已。喻逆耳之言亦能受。」「悔相道之不察兮，延伫乎吾将反。」一句下注：「乃穷困之极，一时妄念也。」

（清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页6

¹² （清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页6

¹³ （清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页2

¹⁴ 抚己自省，所谓抚壮也。即老而心益壮，则可以不待抚壮而空忧矣。众芳同在零落之中，所谓秽也。……道，引也，引君以行也。先路者，体国经野，先一著则事事可为，后一著则事事难救也，经世贵有妙手，观世贵有明眸也。（清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页3~4

¹⁵ （清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页17-18

¹⁶ 林氏于「哀高球之无女」下有言：「旧注比求贤臣已属无谓，或又比求贤君，是以君反为臣之配，且侮褻古贤后，岂不冤杀？」

（清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页11

¹⁷ 其大意总自言守正竭忠，而世道颠倒，人不能知，以致招谗被放，把一生经济学术无处施展，亦无处告语。惟有古圣人堪称相知，又不相待，则容身于世尚有何益？计惟有杀身成仁一著，留法则于将来。倘千百年后，觅得不谋面之知己，便是放以类聚，亦无异于一堂之相亲也。……以平日从彭咸之意，为尸谏之史鱼，冀君一悟，以保其国，非怨君，亦非孤愤也。

（清）林云铭；彭丹华校注：《楚辞灯》（上海：华东师范大学出版社，2012年，第一版），页132

上，尝试对屈原作品进行调和，其《楚辞灯》见解合情合理，易于理解，在康熙三十六年刊行后多有翻刻，受到时人欢迎。

四、李光地《离骚经九歌解义》利用屈骚阐发经义的尝试

李氏明显以注经的模式注屈骚，多以经解骚，阐发诗教大义、政治意图。

李氏常以「上下」解「君臣」。「勉升降以上下兮，求榘矱之所同」下引《尚书》「惟尹躬暨汤，咸有一德」，言「故必君之严敬合道，然后遇贤臣而调和」¹⁸。举成汤和伊尹之例阐发君臣大义。「吾将上下而求索」下注：「上下求索者，多方遇合之意。解者因此据谓有远适求君之志，则非其序也，君臣之合，犹阴阳之和也。」¹⁹此处「序」应为班固《离骚》序。李氏承袭王逸吾方上下左右，以求索贤人，与己合志者也。²⁰认为「上下求索」指求贤，不是求君。李氏认为屈原懂得君臣大义，非如《离骚序》所说「非法度之政、经义所载。」屈原之举是合于经义的。李氏以「君臣之礼」为纲，并以此作为标准来批判那些不符合这一礼制的小人。²¹李氏以经学义理解骚，多引用经书疏义。²²除直接引用外，李氏还化用经典，来深化对《离骚》内容的理解。²³

¹⁸（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页279

¹⁹（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页275

²⁰（宋）洪兴祖：《楚辞补注》（北京：中华书局，1983年，第一版），页27

²¹「忽纬繷其难迁」下注：「纬繷者，相乖刺之意。在下之士，行与时乖，泉石自嬉，傲世自逸，不知君臣之礼在。」

（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页276

²²「日月忽其不淹兮」至「来吾道夫先路」下注：「自言其致主之殷，欲及时以成君德也。美人，况君。《诗》云：‘西方美人’是也。《春秋代序》：‘而草木零落矣，人之在世也亦如是，故恐君之蹉跎岁月不及及时以弃秽。’

（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页268

²³李氏在解读《离骚》开篇时，在「帝高阳之苗裔兮——字余曰灵均」下即注「自叙共系之所从出，近舍始封者，不敢以戚戚君之义也。摄提，寅岁也。孟陬，寅月也。日又庚寅，是年月日皆为支首，故曰初度也。绳直准平，故平曰正则。高原广闢，故原曰灵均。诗曰‘眇眇原隰’。」此处屈原自叙其先祖，李氏以「不敢以戚戚君之义」附会之。「不敢以戚戚君」语出《礼记·大传》：「君有合族之道，族人不得以其戚戚君，位也。」君可以以合族之道、族亲之情对待族人，但族人不能以合族之道、族亲之情对待国君，君与族人，一在上，一在下，不可逾矩。「世溷浊而不分兮，好蔽美而嫉妒。」下注「然后慨然于世之浑浊，蔽美嫉妬，终不能以自通于君也」《礼记》郑玄注：不下达，不以私事自通于君也。不尚辞，不多浮华之言也。弗自，不身与相亲。吕氏曰：上达者，进乎高明；下达者，趋乎污下。自者，所由以为主也。

（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页267

李氏注此书，明显对「投水」与「巫鬼」这两个有违背儒家义理的问题有所回避和改造。对于屈原欲从彭咸「投水」一事。李氏在「虽不周于今之人兮，愿依彭咸之遗则。」下注「是虽与世无竞，而其不合于今之人，决矣」。²⁴李氏在注释中并没有直接评价或解释这一行为，而是转而强调屈原的与世无争和他的理想与现实世界的冲突。在另一处关于屈原投水的诗句「既莫足与为美政兮，吾将从彭咸之所居！」的注释中，李氏更是进一步发挥了儒家的忠孝观念，指出屈原虽然可以离开自己的祖国，但不能投靠敌国。这里李氏将屈原的投水行为转化为一种对国家的忠诚和对理想的坚守，从而回避了直接讨论投水这一行为的本身。通过这样的注释方式，李氏既保留了屈原作品中的原始内容，又避免了直接涉及儒家认为可能违背其义理的问题。他通过强调屈原的个人品质和时代背景，以及他对国家的忠诚和理想的坚守，来转化和解读屈原的作品，使得这些作品在儒家思想的框架下得到了更为积极的解读和评价。

对于〈九歌〉诸篇，李氏以君臣关系解神灵与求神者，则更显其注骚主旨。李氏解〈云中君〉云：「谓云神也。云神在天尊者，故亦可以喻君。」²⁵解〈东君〉云「望东君以矢射狼，既歿之后，载囊弓矢，援北斗而酌桂浆，则可高步安驱，而复启重明之运矣。……欲王抱怨雪耻之后，复引用贤臣，施惠百姓。惓惓属望，盖在于斯。」²⁶解〈河伯〉云：「河伯者，喻四镜之臣也。」²⁷李氏注〈九歌〉，避开对迎神所用的器具、方法、仪式的具体细节等讨论，描述整体场面后便转向君臣大义的抒发。李光地注骚有鲜明的特点，基本以政治思想解之，融入儒家义理。

五、以心解骚、以文解骚、以经解骚的转向

屈原形象的阐释各代不同。²⁸如此观之，屈原似真可以是一「箭垛式」的人物。

²⁴（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页270

²⁵（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页299

²⁶（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页298

²⁷（清）李光地撰，陈祖武点校：《榕村全书（第四册）》（福州：福建人民出版社，2013年，第一版），页299

²⁸ 西汉淮南王刘安曾作《离骚传》，以为「《国风》好色而不淫，《小雅》怨诽而不乱，若《离骚》者，可谓兼之。蝉蜕浊秽之中，浮游尘埃之外，皜然泥而不滓。推此志，虽与日月争光可也」。贾谊《吊屈原赋》：「已矣！国其莫我知，独嫫婁兮其谁与语？……袭九渊之神龙兮，深潜而自珍……所贵圣人之神德兮，远浊世而自藏。使骐驎可得系羈兮，岂云异夫犬羊？般纷纷其离此尤兮，亦夫子之辜也。离九州而相君兮，何必怀此都也？」欣赏屈原但认为有更好的做法，司马迁《史记》中将屈原与贾谊合传而云：「屈原所自沉渊，未尝不垂涕，想见其为人。及见贾生吊之，又怪屈原以彼其材，游诸侯，何国不容？而自令若是。」在赞赏屈原之下，对屈原沉江的做法表现出了不理解。班固更有「多称昆仑、冥婚，宓妃虚无之语，皆非法度之政，经义所载。谓之兼

明清之际在中国古代学术思想史上是一个特殊时期。明中后期受王阳明「心学」的影响，重自得，多有创新之见。然创新太过，衍生出臆说、怪论。明清易代之际，政局多变，选择多元，士人的价值系统与生命定位在混乱中重塑。蒋寅先生指出：「一般的改朝换代只是朝廷变姓易主，衣冠礼乐还是照旧……而像赵宋亡于蒙元、朱明为满清取代，异族入主中原，情况就不同了。王夫之曾说：‘历代亡国，无足轻重；只有南宋之亡，则衣冠文物亦与之俱亡了。’衣冠文物俱亡，即文明、文化之亡，也就是顾炎武所谓的‘亡天下’。」²⁹明清革鼎后，清朝士人斥明儒「束书不观，游谈无根」，向程朱理学回归；同时，康熙作《圣谕十六条》，逐步确立了程朱理学在思想意识领域里的统治地位，清初程朱理学一片繁荣。在这一背景下，《楚辞》学领域展现出了独特的学术风格和解释路径。理学名臣不仅注重疏通作品的大义，更在阐说中着重发挥性理道德的观念。性理道德，这种将屈原形象圣贤化、行为伦理化、精神性理化的解释方式，不仅反映了当时社会对屈原的崇敬和敬仰，也体现了程朱理学对《楚辞》解读的深刻影响。而明遗民的思想与实践在何种意义上影响清初士人，似可深入研究。钱穆《国史大纲》第四十四章专列出「明末遗民之志节」，评价明遗民「而他们坚贞之志节，笃实之学风，已足以深入于有清一代数百年来士大夫之内心，而隐然支配其风气。」³⁰谢国桢《明末清初的学风》中谈到明末遗民「赋有自信不疑的乐观精神」，而清朝士大夫在「特别强调「明遗民脱离现实颓废的一面。」³¹

通过黄文焕、林云铭、李光地三位福建注骚者的梳理，可对明清之际学术史之复杂进程及动态流变有更深入的理解。

《诗》风雅，而与日月争光，过矣。」之斥、西汉末年杨雄甚至作《反离骚》《畔牢骚》等，认为屈原不知变通、过于激烈。至王逸以「人臣之义」理解屈原，洪兴祖进一步挖掘屈原思想中爱国的一面：「屈原之忧，忧国也。」朱熹在《楚辞集注》中提炼和强化屈原的爱国精神，认为其「忠君爱国，眷恋不忘之意」。

²⁹ 蒋寅：〈遗民与贰臣：易代之际士人的生存或文化抉择——以明清之际为中心〉，《社会科学论坛》第9期，2011年：页27。

³⁰ 钱穆：《国史大纲 下册》，（北京：商务印书馆，2010年，第一版）：页852。

³¹ 谢国桢：《明末清初的学风》，（上海：上海书店出版社，2004年，第一版）：页11~12

清華簡〈金縢〉「周（雕）鴉」抉微¹

黃卓熙

香港浸會大學

摘 要

清華簡〈周武王有疾周公所自以代王之志〉（下稱「簡本〈金縢〉」）載有「周公乃遺王志（詩）曰〈周（雕）鴉〉」句，當中「〈周鴉〉」傳世本作「〈鴟鴞〉」，唯整理者未解釋將釋定為「周」的原因。現存有關「周鴉」的研究，僅杜勇《清華簡與古史探蹟》、〈從清華簡〈金縢〉看周公與〈鴟鴞〉的關係〉、黃冠雲〈周公、〈金縢〉與〈鴟鴞〉〉三種。上述三種文獻各自提出了歷史、考據相關的問題，卻未就「鴟」與「周」的異文加以闡釋，研究尚有未盡之處。就此，本文將先探析整理者將釋為「周」，通假為「雕」的訓詁依據，並梳理〈鴟鴞〉詩的釋讀傳統，說明將「周鴉」釋為「雕鴉」的合理性。在此基礎上，本文鉤釅「雕」、「鴟」異文帶來的新詮釋空間，以期解決「鴟鴞」與〈金縢〉人物對應關係、善惡鳥說、詩旨爭議等問題。

關鍵詞：出土《尚書》、鴟鴞、《詩》旨、以經證經（詩書互證）、古史重構

¹ 「清華簡〈金縢〉」原題為〈周武王有疾周公所自以代王之志〉。

一、緒論

現存就簡本〈金縢〉的研究，較關注篇題、²武王克殷年份、³周武王稱謂、⁴周公「居東」史實爭議、⁵簡本〈金縢〉性質等問題，⁶而針對「周鴉」一詞的研究，僅杜勇《清華簡與古史探蹟》、〈從清華簡〈金縢〉看周公與〈鴉〉的關係〉、黃冠雲〈周公、〈金縢〉與〈鴉〉〉三種。杜勇先以「貽王詩」、「遺王志（詩）」的異文，推測〈鴉〉只是當時流行的禽言詩，非周公所作，並以〈鴉〉詩旨與〈金縢〉互證，推勘「鴉」的指涉對象、周公「東征」之史事，⁷同意《毛傳》「寧亡二子，不可毀我周室」之說，推測周公獻詩於王的動機，繼而推衍周公「居東」乃「東征」而非「避罪」；⁸黃冠雲則從內證切入，分析「鴉」一詞的指涉對象，指出四家詩說扞格於〈金縢〉，其說不可取。⁹

上述論者就簡本〈金縢〉的研究，多聚焦於史實考據，即使提及簡本「周鴉」，亦僅視之為史實考據的旁證，在「鴉」、「周」二字的釋讀上未能使人滿意；傳世〈鴉〉研究則局限於四家詩的框架，忽略清人考據成果，眾說莫

² 此類研究集中討論簡本〈金縢〉的篇題應否釋為「周武王有疾周公所自以代王之志」，研究有劉禕汀的〈清華簡〈金縢〉篇題再探〉。劉氏先爬疏眾說，再按簡帛標題多見於簡背、靠近簡首的模式，主張簡本〈金縢〉篇題當釋為「武王有疾周公所自以代王之志」。劉禕汀：〈清華簡〈金縢〉篇題再探〉，載史亞當主編：《出土文獻與物質文化》（香港：中華書局，2017年），頁37-64。

³ 就「武王克商」的年份，傳世本作「二年」、簡本作「三年」。學者對這則異文展開了史實考據的爭論，例如杜勇《清華簡與古史探蹟》旁參各類傳世文獻，嘗試推求武王在位的可能性。又如呂廟軍〈清華簡〈金縢〉與武王克殷在位年數研究〉先列舉現存「武王在位」的歧說，再參合傳世文獻，將年份限定於二至三年。杜勇：《清華簡與古史探蹟》（北京：科學出版社，2018年），頁284-286；呂廟軍：〈清華簡〈金縢〉與武王克殷在位年數研究〉，載江林昌、孫進主編：《清華簡與儒家經典：國際學術研討會論文集》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁236-246。

⁴ 「武王」一語，簡本衍「周」字，這引起了學界對簡本〈金縢〉成書年代的討論，如劉國忠〈試析清華簡〈金縢〉篇名中的稱謂問題〉先援引學者以此對簡本真偽的質疑，再以戰國周室衰靡為由，證簡本〈金縢〉之真。劉國忠：〈試析清華簡〈金縢〉篇名中的稱謂問題〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第一輯）：清華大學藏戰國竹簡（壹）國際學術研討會論文集》（上海：中西書局，2012年），頁175-178。

⁵ 此類研究主要探討周公「居東」的史實，研究有馬衡東的〈「周公居東」與〈金縢〉疑義辨析〉。馬氏以清人之說，輔以邏輯義理的剖析，否定「避罪說」，從而支持「東征說」。馬衡東：〈「周公居東」與〈金縢〉疑義辨析〉，《史學月刊》第2期（2015年2月），頁5-12。

⁶ 此類研究為綜合式研究，內容涵蓋上述提及的範疇，研究有馮時的〈清華〈金縢〉書文本性質考述〉。此文探討了簡本〈金縢〉的異文、史實爭議、稱謂等問題，揭示了簡本〈金縢〉的性質。馮時：〈清華〈金縢〉書文本性質考述〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第一輯）：清華大學藏戰國竹簡（壹）國際學術研討會論文集》，頁152-170。

⁷ 杜勇：《清華簡與古史探蹟》，頁290-291。

⁸ 杜勇：〈從清華簡〈金縢〉看周公與〈鴉〉的關係〉，《理論與現代化》第3期（2013年5月），頁56-59。

⁹ 黃冠雲：〈周公、〈金縢〉與〈鴉〉〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第二輯）：「清華簡與《詩經》研究」國際學術研討會論文集》（上海：中西書局，2015年），頁231-234。

衷一是，研究尚有不足，有重新申論的必要。就此，本文先分析釋定為「周」、假借為「雕」的訓詁依據，並歸納四家詩、近人研究對「鳴鵒」的詮釋。在此基礎上，本文先肯定簡文應釋讀為「周鵒」，進而以「周鵒」一詞切入，重新詮釋詩旨。

二、簡本「周鵒」的釋讀問題

簡本〈金縢〉的「周公乃遺王志（詩）曰〈（雕）鵒〉」句，整理者將釋定為「周」，但僅注云：「〈周鵒〉，今本作〈鳴鵒〉，（……）疑『周』當讀『雕』」，¹⁰並未解釋原因。上述三種研究皆沒有闡釋「周鵒」一詞，杜勇的兩種研究直接將「周鵒」視為「鳴鵒」，¹¹黃冠雲則以「周」、「雕」音近，旁參陸璣之說，認為「『周鵒』是『鳴鵒』的一個別名」。¹²三者之說過度依賴傳世文獻以趨同。實際上，簡文的釋讀仍有商酌的餘地。

首先，將釋定為「周」是合理的。附錄一圖表載「鵒」外，簡本〈金縢〉另外十一則「周」字用例，當中字形大致相同、相當穩定，均作「」，而「」的形體與「雕」、「鳴」差別甚大：

				
（戰國文字）	（籀文）	¹³ （小篆）	（籀文）	¹⁴ （小篆）
「  」	雕		鳴	

¹⁰ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》（上海：中西書局，2010年），頁158、161。

¹¹ 杜勇：《清華簡與古史探蹟》，頁290-291；杜勇：〈從清華簡〈金縢〉看周公與〈鳴鵒〉的關係〉，《理論與現代化》第3期（2013年5月），頁56-59。

¹² 黃冠雲：〈周公、〈金縢〉與〈鳴鵒〉〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第二輯）：「清華簡與《詩經》研究」國際學術研討會論文集》，頁231-232。

¹³ （漢）許慎：《說文解字》（北京，中華書局，1963年），頁76下。

¹⁴ （漢）許慎：《說文解字》（北京，中華書局，1963年），頁76下。

鴞的「𪛗」		

(圖表 A)

對比後可見，「周」字字形均為上下結構，「雕」、「鴟」則為左右結構，三者形體不同。從字形的角度考量，將𪛗釋為「周」，較釋為「鴟」、「雕」恰當。

既然可以肯定𪛗為「周」字，那麼需要追問的是，為何整理者需要將其通假為「雕」、研究者甚至直接將「𪛗鴞」視作「鴟鴞」？首先，與傳世文獻的對照是主要原因；第二，「周」有「密」、「審」、「至」、「合」諸義，《故訓匯纂》合計訓詁 210 條，¹⁵但除了通「雕」一條外，其他義項均不能與「鴞」搭配；第三，「周」與「雕」、「鴟」、「鴞」三者音近，為其相通提供了訓詁基礎，四者分別為：

周	雕	鴟	鴞
幽部開口	幽部開口	脂部開口	宵部開口
呼[iəu]	呼[iəu]	呼[iɛi]	呼[iəu]
平聲	平聲	平聲	平聲
章紐、尤	端紐、蕭	昌紐、脂	匣紐、宵
韻 ¹⁶	韻 ¹⁷	韻 ¹⁸	母 ¹⁹

(圖表 B)

從上可見，「周」與「雕」、「鴟」均音近可通，這樣就出現一個問題：「周」應通為「雕」還是「鴟」？本文認為當通為「雕」，原因有二：一、「雕」為「幽部」、「鴟」為「脂部」，「周」與「雕」的上古音較近；二、出土文獻有「周」通為「雕」之例，而未見「周」通為「鴟」之例，如：

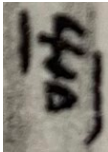
¹⁵ 宗福邦、陳世鐸、蕭海波主編：《故訓匯纂》（北京：商務印書館，2003 年），342-344。

¹⁶ 郭錫良編：《漢字古音表稿》（北京：中華書局，2018 年），頁 21。

¹⁷ 郭錫良編：《漢字古音表稿》，頁 22。

¹⁸ 郭錫良編：《漢字古音表稿》，頁 99。

¹⁹ 郭錫良編：《漢字古音表稿》，頁 33。

釋文	字形
《清華簡（伍）·許封之命》：「贈爾廌（薦）彝，廌 【六】□豚𩚑，龍盥（鬻）、縑（璉）、翟（鏹）、鉦、𦍋𦍋、 盤、監（鑑）、鑠（鑒）、𦍋、周（雕）匚（匚）、鼎（鼎）、 盤（簋）、鉗（觥）、鎔（卣）、急（格）。」²⁰	 21
《銀雀山漢墓竹簡（壹）·守法守令（七）》：「諸周 （雕）文、刻婁（鏤）、補（黼）紱（黻）、暴（纂）組、鍼 緝（綫）之事，及為末作，捶（垂）拱倚立談語，皆勿得為 也。」²²	 23

（圖表 C）

上述兩例均將「周」通為「雕」，加上傳世文獻亦有「周」、「雕」混用之例，如《公羊傳·襄十五》「晉侯周卒」注：「周，一本作雕」，²⁴故知將「周」通假為「雕」具有穩固的訓詁依據，比通假為「鴟」恰當，「鴟」當為「雕鴟」。

三、傳統訓詁視域下的「鴟鴞」

在重新詮釋「雕鴟」一詞前，有先爬梳前說的必要，傳統說法主要有兩種：

一、「鴟鴞」名物考據；二、詩旨探討。

現時前人就「鴟鴞」釋名的問題聚訟紛紜，主要說法有「鸛鳴說」、²⁵

²⁰ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（伍）》（上海：中西書局，2015年），頁118。

²¹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（伍）》，頁41。

²² 銀雀山漢墓竹簡整理小組編：《銀雀山漢墓竹簡（壹）》（北京：文物出版社，1985年），頁142。

²³ 銀雀山漢墓竹簡整理小組編：《銀雀山漢墓竹簡（壹）》，頁86。

²⁴ （清）阮元校刻：《十三經注疏：公羊·穀梁》（嘉慶二十年重刊宋本），頁254上。

²⁵ 《毛詩》、《魯詩》皆主此說。（清）王先謙：《詩三家義集疏》（北京：中華書局，1987年），頁527。

「鵯鵯說」、「鷺鳥說」、²⁶「黃雀說」、²⁷「青鵯說」²⁸等，鳥本身所象徵的善惡將直接影響詩旨的詮釋，當中《毛詩》、《魯詩》主「惡鳥說」，²⁹《韓詩》、《齊詩》主「善鳥說」。³⁰後世多宗毛說而取「鷺鵯惡鳥說」，此說雖合於傳世文獻，但其要旨始終囿限於四家詩的框架，如田永濤將「鷺鵯」分為「鷺鵯說」、「善鳥鷺鵯說」、「惡鳥鷺鵯說」、「鷺類惡鳥鷺鵯說」四種，並以此對應〈金縢〉人物。³¹這類研究往往止於羅列眾說，未能蓋棺論定，且內容大同小異，茲不一一枚舉。

名物考據對本文較關鍵的影響是，「鷺鵯」是一鳥還是二鳥？上述之說均以一鳥為主。「鷺」與「鵯」上古音近，這牽涉「鷺鵯」、「鷺鵯」是否連綿詞的問題。若「鷺鵯」為連綿詞而被視為一物，無疑會削弱「鷺鵯」的詮解空間。本文認為「鷺鵯」是合成詞，分指二鳥。這能在傳世文獻及後人考據找到參證，如《本草綱目》云：「鷺與鵯，二物也。周公合而詠之，後人遂以鷺鵯為一鳥，誤矣。」³²（清）徐鼎的《毛詩名物圖說》亦將「鷺」與「鵯」分為兩類，其云：

鷺	鵯

²⁶ （清）賀貽孫《詩觸》：「鷺鵯，鷺鵯，惡聲之鷺鳥。」（清）賀貽孫：《詩觸》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995年），卷61，頁564上。

²⁷ （晉）陸璣《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》：「鷺鵯，似黃雀而小，其喙尖如錐。」（晉）陸璣：《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》（上海：商務印書館，1936年）。頁45。

²⁸ （清）牟應震《毛詩物名考》：「鵯，青鵯也。」（清）牟應震：《毛詩物名考》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷65，頁19下。

²⁹ 《毛詩》：「鷺鵯，鷺鵯也。無能毀我室家者，攻堅之故也。寧亡二子，不可以毀我周室。」（清）王先謙：《詩三家義集疏》，頁527。

³⁰ 《韓詩》：「夫為人父者，必懷慈仁之養，以畜養其子也。（……）鷺鵯，所以愛其子者，適以病之。」（清）王先謙：《詩三家義集疏》。

《齊詩》：「鷺鵯鷺鵯，治成遇災，綏德安家。」王禮卿：《四家詩旨會歸》（臺中：青蓮出版社，1995年），頁1014。

³¹ 田永濤：〈《詩·邶風·鷺鵯》「鷺鵯」釋名與語指諸說辯證〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》第2期（2009年4月），頁26-30。

³² （明）李時珍著，張紹棠重訂：《本草綱目》（臺灣：商務印書館，1930年），第24冊，頁21。

	
《埤雅》：先儒以為鴟鵂即今巧婦也。(……)昔賢云：鴟鵂恤功愛子，及室，誤矣。³³	愚按：鴟，惡聲之鳥。《爾雅》曰：梟鴟，即此鴟也。(……)賈公彥曰：「鴟鵂二鳥，夜為惡。」³⁴

這裏徐氏分別為「鴟」、「鵂」二鳥釋名並製圖，能作「鴟鵂」為合成詞的佐證。(清)牟應震亦同意「鴟鵂」為二物，《毛詩物名考》云：

鴟鵂，二鳥也。鴟即鳶鵂，當作梟。鴟為害於晝，梟為害於夜，故〈瞻卬〉曰「為梟為鴟」，而《豳風》亦為鴟鵂並舉也。按：鴟與梟本二鳥，其形狀各別，以其通音，故傳寫或淆。陸疏以鴟鵂為鵂雀，以鴟為鵂。皆非。³⁵

此處牟氏以《詩·瞻卬》為例，說明「鴟」與「鵂」二詞可分可合。這種特質說明「鴟鵂」為離合詞，可獨立使用。

「鴟鵂」二鳥說的成立，為「雕」、「鴟」分立提供了理論基礎。在這基礎上，可進一步探討「雕」與「鴟」的關係及「雕鴟」一詞所帶來的新詮釋空間。

四、「雕鴟」與詩旨詮釋

四家詩對〈鴟鵂〉的詮釋均以傳世〈金縢〉為依據，而「詩書互證」的原則令四家詩說甚為可信，³⁶故後世詮釋亦不離於此。然而，簡本〈金縢〉所載內容不盡如傳世本，當中的關鍵差異足以影響詩旨，有重新審視的必要。「雕鴟」一詞對〈鴟鵂〉詩的影響，主要有三方面：一、「鴟鵂」與〈金縢〉人物的對應問

³³ (明)李時珍著，張紹棠重訂：《本草綱目》，頁 592 下。

³⁴ (清)徐鼎：《毛詩名物圖說》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷 62，頁 593 下。

³⁵ (清)牟應震：《毛詩物名考》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷 65，頁 22 下。

³⁶ (清)魏源《詩古微》：「〈鴟鵂〉之敘見于〈金縢〉，故《詩》《書》相表裏。」(清)魏源：《詩古微》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷 77，頁 76 下。

題；二、對「惡鳥說」的支持；三、對詩旨的重新探析。就此，本文將先分析「雕」與「鴞」的關係，再從傳世文獻找出「雕」為惡鳥的線索。最後，本文將結合簡本〈金縢〉的內證，提出新的詮釋可能。

「鴞鵂」與〈金縢〉人物的對應關係，是歷來懸而未決的問題。簡本〈金縢〉「雕鴞」一詞能與傳世〈鴞鵂〉參證，限制「鴞鵂」所指涉的對象，確定其意義。清人著述有揭示「雕」、「鴞」關係及其指涉對象的線索，如（清）馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》載：

鴞鵂取布穀子以化雕，蓋古有此說，故詩以子喻管蔡，以鴞鵂喻武庚，以鴞鵂取子喻武庚誘管蔡，與〈小毖〉詩正相通。³⁷

（清）陳喬樞在《齊詩遺說攷》解〈小毖〉詩時亦主此說，謂：

《豳詩》言鴞鵂取子，喻武庚之誘管蔡，猶鴞鵂取布穀之子，使化鴞鵂也。此詩桃蟲飛鳥，喻管蔡之從武庚，猶布穀之子，為桃蟲所養，而化雕鴞也。³⁸

清儒認為雕是布穀之子，鴞鵂會強取雕為其子。傳世〈金縢〉「鴞鵂」的異文作「雕鴞」，透露了「鴞鵂」與「雕」的聯繫。就「鴞鵂」與「雕」相關的詮釋傳統，按清儒之說，就是以「子（雕）」指涉「管蔡」、以「鴞鵂」指涉「武庚」。

至於「雕」性質的問題，「雕」字與鳥類相關的義項有「鷃」、³⁹「鷃」、⁴⁰「大鷃」、⁴¹「鷃」⁴²等。若仍按傳統方法，以「雕」的名物考據作詮釋的基礎，則眾說叢雜、難以定讞，故所選取的義項應與〈鴞鵂〉密切關連。（漢）焦延壽《焦氏易林》有這樣的線索：

³⁷ （清）馬瑞辰：《毛詩傳箋通釋》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷68，頁541上。

³⁸ （清）陳壽祺著，（清）陳喬樞述：《齊詩遺說攷》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》，卷76，頁477上、下。

³⁹ （漢）許慎《說文·隹部》：「雕，鷃也。」（漢）許慎：《說文解字》，頁76下。

⁴⁰ （梁）顧野王《玉篇·隹部》：「雕，鷃也，能食草。」（梁）顧野王著，王平、劉元春、李建廷編：《宋本玉篇》（上海：上海書店出版社，2017年），頁390。

⁴¹ （漢）史游著，（唐）顏師古注《急就篇》：「鷃、鷃、鷃、鷃、鷃、鷃、鷃、鷃」（唐）顏師古注：「雕，亦大鷃，鳥也。」（漢）史游著，（唐）顏師古注，（宋）王應麟補注，（清）錢保塘補音：《急就篇》（北京：中華書局，1985年），頁255、257。

⁴² （漢）司馬遷《史記·李將軍列傳》：「是必射雕也」（唐）司馬貞索隱引服虔云：「雕，鷃也。」（漢）司馬遷：《史記》（北京，中華書局，1963年），頁2869。

鳥飛兔走，各有畏惡，鵩鷹為賊，亂我室舍。⁴³

焦氏此說能繫聯〈鵩鴞〉詩「無毀我室」⁴⁴中的「室」，與《詩經》內證契合，其說可取。按焦氏之說，「鵩鷹」為「亂室舍」之賊，具有「惡鳥」的性質。

最後是〈鵩鴞〉的詩旨問題，不論〈鵩鴞〉的著作權是否屬於周公，學界均同意周公既遺詩於王，其詩當與其志相合，周公之志即〈鵩鴞〉詩旨。簡本〈金縢〉亦有這方面的線索，其云：

於遂（後）周公乃遺王志（詩）【八】曰〈周（雕）鴞〉，王亦未逆公。⁴⁵

「詩言志」的概念出自《尚書》，⁴⁶「詩」與「志」在古代能互用，簡本的「遺王志」，傳世本作「為詩以貽王」，⁴⁷整理者亦將「志（志）」括注為「詩」。⁴⁸此處「遺王志」的「志」能與簡【十四背】「周武王又（有）疾周公所自以弋（代）王之志」⁴⁹的「志（志）」繫聯，可知周公之志即「代王」。

篇題「雕鴞」的政治隱喻亦能作此說的旁證。〔美〕史亞當師（Schwartz Adam Craig）認為清華簡〈耆夜〉所引〈蟋蟀〉詩，當中「大鵩」作「蟲」（蟋）蜚（蟀），⁵⁰若去除「虫」旁，則作「七率」，有七位領率之意，對應〈耆夜〉的內容。⁵¹若按此邏輯，「周鴞（鴞）」去除「鳥」旁作「周号」，「号」為「號」的古字，⁵²有「號令」之義，⁵³「周鴞」即「周朝的號令者」，周公獻〈雕鴞〉予成王，有暗示攝政意圖的作用。

傳世文獻亦有相關說法，《毛詩箋》謂：

⁴³（漢）焦延壽：《焦氏易林》（北京：中華書局，1985年），頁298。

⁴⁴（清）王先謙：《詩三家義集疏》，頁527。

⁴⁵清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁158。

⁴⁶《尚書·舜典》：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。」（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》（北京，中華書局，2008年），頁337。

⁴⁷（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁1871。

⁴⁸清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁158。

⁴⁹清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁158。

⁵⁰清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁69。

⁵¹史亞當師在講評本文時指出。

⁵²（清）段玉裁《說文解字注》：「号，嘑也。凡嘑、號字，古作号。」（清）段玉裁：《說文解字注》（上海：上海古籍出版社，1988年），5篇上，32a。

⁵³（梁）顧野王《玉篇·号部》：「号，胡到切，号令也。」（梁）顧野王著，王平、劉元春、李建廷編：《宋本玉篇》，頁149。

〈毛序〉：「周公救亂也。成王未知周公之志，公乃為詩以道王，名之曰〈鴟鴞〉。」《箋》：「未知周公之志者，未知其欲攝政之意也。」⁵⁴

《毛詩箋》將周公之志釋讀為「欲攝政」，其說與簡本〈金縢〉相合。就附錄二「異文對照表」，簡本與傳世本的關鍵差異在於例 5、7、8。例 5 兩種版本均提及周公「多材多藝，能事鬼神」，惟「以旦代某之身」一語，傳世本有而簡本無；⁵⁵例 7 簡本只提及「歸」，傳世本則提及「歸矣爾命」；例 8 簡本只有周公「所為祀（功），自以弋（代）王之敝（說）」、⁵⁶傳世本提及周公的禱詞「體，王其罔害。予小子新命于三王，惟永終是圖」、「王翼日乃瘳」。⁵⁷比較後可見，例 5 簡本不提「代王赴死」一事，其「多材多藝，能事鬼神」能解讀為周公掌握「祀與戎」的國柄，⁵⁸故求神明允許「代王執政」。簡本例 7、8 的禱詞僅提及「代王」一事，並未提及「赴死」相關內容，故知「代王赴死」乃傳世本為強化周公的忠而追加的部分。《毛詩箋》之說能與簡本〈金縢〉互參，基於「詩書互證」的原則，〈鴟鴞〉的詩旨應理解為「周公欲攝政」。

五、結語

〈鴟鴞〉詩的傳統解讀，往往因為研究材料局限於傳世文獻，以致詩旨詮釋等問題懸而未決；出土〈金縢〉相關研究，則未就「周」與「鴟」的異文充分發揮。就此，本文先梳理「周」、「雕」、「鴟」、「鴞」四者的音義，解釋其通假的依據，並歸納了「鴟鴞」的詮釋傳統。在此基礎上，本文針對「雕」、「鴟」的異文，以傳世文獻所載的「雕鷹為賊」、「取布穀子」解釋「雕」的惡鳥性質及與「鴞」的關係，確定「雕」指管蔡、「鴞」指涉武庚。最後，本文採用「詩書互證」、「二重證據」法，得出〈鴟鴞〉詩旨為「周公欲攝政」的結論。

⁵⁴ （清）王先謙：《詩三家義集疏》，頁 526。

⁵⁵ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158；（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1862。

⁵⁶ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁵⁷ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1867-1868。

⁵⁸ 《左傳》：「國之大事，在祀與戎。」（清）阮元校刻：《十三經注疏：左傳正義》（嘉慶二十年重刊宋本），卷 27，頁 10b。

附錄一：簡本〈金縢〉所載「周」字字形

	釋文	簡號	字形
1.	二公告 _周 公曰：「(……)」 ⁵⁹	【一】	 60
2.	_周 公曰：「未可以感（戚） _虞 （吾）先王。」 ⁶¹	【一】	 62
3.	_周 公乃為三坦（壇）同 _筮 （壇）， ⁶³	【二】	 64
4.	_周 公立 _女 （焉）， ⁶⁵	【二】	 66
5.	_周 公乃內（納） _元 （其）所為 _礼 （功） ⁶⁷	【五】	 68
6.	_周 公乃告二公曰：「我之□□□□ ⁶⁹	【七】	 70

⁵⁹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁶⁰ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 75。

⁶¹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁶² 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 75。

⁶³ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁶⁴ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 75。

⁶⁵ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁶⁶ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 75。

⁶⁷ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁶⁸ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 77。

⁶⁹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁷⁰ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 78。

7.	周公石（宅）東三年， ⁷¹	【八】	 72
8.	周公乃遺王志（詩） ⁷³	【八】	 74
9.	王曷（得）周公之所自以為祗（功）以弋武王之攸（說）。 ⁷⁵	【十】	 76
10.	周武王有疾周公所自以代王之志。 ⁷⁷	【一四 背】	 78
11.	周武王有疾周公所自以代王之志。 ⁷⁹	【一四 背】	 80

⁷¹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁷² 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 78。

⁷³ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁷⁴ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 78。

⁷⁵ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁷⁶ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 79。

⁷⁷ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁷⁸ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 84。

⁷⁹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁸⁰ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 84。

附錄二：〈金縢〉異文對讀表

	簡本〈金縢〉 ⁸¹	傳世本〈金縢〉
1.	周武王又（有）疾周公所自以弋（代）王之志。	〈小序〉：武王有疾，周公作〈金縢〉。 ⁸²
2.	武王既克鬻（殷）三年，王不瘵（豫）又（有）厯（遲）。	既克商二年，王有疾，弗豫。 ⁸³
3.	二公告周公曰：「我丕（其）為王穆卜。」周公曰：「未可以【一】戚（戚）虜（吾）先王。」	二公曰：「我其為王穆卜。」周公曰：「未可以戚我先王。」 ⁸⁴
4.	周公乃為三坦（壇）同𡩺（壇），為一坦（壇）於南方，周公立𡩺（焉），秉璧𡩺（植）珪。	公乃自以為功，為三壇同墀。為壇於南方北面，周公立焉。植璧秉珪，乃告大王、王季、文王。 ⁸⁵
5.	史乃冊【二】祝告先王曰：「尔（爾）元孫發也，𡩺（遭）𡩺（害）𡩺（虛）疾，尔（爾）母（母）乃有備子之責才（在）上，隹（惟）尔（爾）元孫發也，【三】不若但（旦）也，是年（佞）若巧（巧）能，多𡩺（才）多執（藝），	史乃冊祝，曰：「惟爾元孫某，遭厲虐疾。若爾三王，是有丕子之責于天，以旦代某之身。予仁若考，能多材多藝，能事鬼神。」 ⁸⁶

⁸¹ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》，頁 158。

⁸² （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1857。

⁸³ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1859。

⁸⁴ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1859。

⁸⁵ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1859-1860。

⁸⁶ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1862-1863。

	能事 崇 神。	
6.	命于帝 謚 （廷），專（溥）又（有）四方，以奠（定）尔（爾）子 【四】孫于下 墜 （地）。	乃命于帝庭，敷佑四方。用能定爾子孫于下地，四方之民，罔不祇畏。嗚呼！無墜天之降寶命，我先王亦永有依歸。 ⁸⁷
7.	尔（爾）之 詡 （許）我＝（我，我）則 晉 （晉）璧與珪。尔（爾）不我 詡 （許），我乃以璧與珪遄（歸）。」	今我即命于元龜，爾之許我，我其以璧與珪，歸矣爾命；爾不許我，我乃屏璧與珪。 ⁸⁸
8.	周公乃內（納）丕（其）【五】所為 祀 （功），自以弋（代）王之 啟 （說）于金 紱 （滕）之匱，乃命執事人曰：「勿敢言。」	乃卜三龜，一習吉，啟籥見書，乃并是吉。公曰：「體，王其罔害。予小子新命于三王，惟永終是圖。茲攸俟，能念予一人。」公歸，乃納冊于金滕之匱中，王翼日乃瘳。 ⁸⁹
9.	壹 （就） 遂 （後）武王力（陟）， 盛 （成）王由（猶）【六】 學 （幼）才（在）立（位），官（管）弔（叔）返（及）丕（其）羣 陟 （兄）弟（弟）乃流言于邦曰：「公 將 （將）不利於需（孺）子。」	武王既喪，管叔及其羣弟乃流言於國，曰：「公將不利於孺子。」 ⁹⁰

⁸⁷（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1863-1864。

⁸⁸（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1864。

⁸⁹（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1867-1868。

⁹⁰（漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1870。

10.	周公乃告二公曰：「我之【七】□□ □□亡以逋（復）見於先王。」	周公乃告二公曰：「我之弗辟，我無以告我先王。」⁹¹
11.	周公石（宅）東三年，禍（禍）人 乃斯旻（得），於逋（後）周公乃遭 王志（詩）【八】曰〈周（雕） 鶚〉，王亦未逆公。	周公居東二年，則罪人斯得。于後，公乃為詩以貽王，名之曰〈鵽鶚〉，王亦未敢誚公。⁹²
12.	是載（歲）也，蘇（秋）大管 （熟），未斂（穫）。天疾風以雷， 禾斯晏（偃），大木斯臧（拔）。邦 人【九】□□	秋，大熟，未穫，天大雷電以風，禾盡偃，大木斯拔，邦人大恐。⁹³
13.	□□兗（弁），夫=（大夫）纁 （纁），以戠（啟）金紘（滕）之 匱。王旻（得）周公之所自以為衮 （功）以弋武王之斂（說）。	王與大夫盡弁，以啓金縢之書，乃得周公所自以為功，代武王之說。⁹⁴
14.	王駟（問）執【十】事人，曰：「訐 （信）毖（噫），公命我勿敢 言。」	公及王乃問諸史與百執事，對曰：「信！噫！公命，我勿敢言。」⁹⁵

⁹¹ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1871。

⁹² （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1871。

⁹³ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1874。

⁹⁴ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1875。

⁹⁵ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1875。

15.	王捕（布）箸（書）以灋（泣）， 曰：「昔公堇（勤）勞王冢（家）， 惟（惟）余沆（沖）人亦弗返 （及）【一一】智（知），	王執書以注，曰：「其勿穆卜，昔公勤勞王家，惟予沖人弗及知，⁹⁶
16.	今皇天遘（動）畏（威），以章公惠 （德），佳（惟）余沆（沖）人忝 （其）親逆公，我邦冢（家）豐 （禮）亦宜之。」	今天動威以彰周公之德，惟朕小子其新逆，我國家禮亦宜之。⁹⁷
17.	王乃出逆公【一二】至鄙（郊）。是 夕，天反風，禾斯起（起），凡大木 斃=（之所）臧（拔），二公命邦人 芟（盡）復（復）筮（筑）之。戡 （歲）大又（有）年，蘇（秋）【一 三】則大斂（穫）。【一四】	王出郊，天乃雨，反風，禾則盡起，二公命邦人，凡大木所偃，盡起而築之，歲則大熟。⁹⁸

⁹⁶ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1875。

⁹⁷ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1876。

⁹⁸ （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》，頁 1876。

引用書目

一、出土文獻

1. 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（壹）》。上海：中西書局，2010 年。
2. 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（伍）》。上海：中西書局，2015 年。
3. 銀雀山漢墓竹簡整理小組編：《銀雀山漢墓竹簡（壹）》。北京：文物出版社，1985 年。

二、傳統文獻

1. （漢）孔安國傳，（唐）孔穎達疏，杜澤遜主編：《尚書注疏彙校》。北京，中華書局，2008 年。
2. （漢）史游著，（唐）顏師古注，（宋）王應麟補注，（清）錢保塘補音：《急就篇》。北京：中華書局，1985 年。
3. （漢）司馬遷：《史記》。北京，中華書局，1963 年。
4. （漢）許慎：《說文解字》。北京，中華書局，1963 年。
5. （漢）焦延壽：《焦氏易林》。北京：中華書局，1985 年。
6. （晉）陸璣：《毛詩草木鳥獸蟲魚疏》。上海：商務印書館，1936 年。
7. （梁）顧野王著，王平、劉元春、李建廷編：《宋本玉篇》。上海：上海書店出版社，2017 年。
8. （明）李時珍著，張紹棠重訂：《本草綱目》。臺灣：商務印書館，1930 年。
9. （清）王先謙：《詩三家義集疏》。北京：中華書局，1987 年。
10. （清）牟應震：《毛詩物名考》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995 年，卷 65，頁 15-46。
11. （清）阮元校刻：《十三經注疏：公羊、穀梁》（嘉慶二十年重刊宋本）。
12. （清）阮元校刻：《十三經注疏：左傳正義》（嘉慶二十年重刊宋本）。
13. （清）段玉裁：《說文解字注》。上海：上海古籍出版社，1988 年。
14. （清）徐鼎：《毛詩名物圖說》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995 年，卷 62，頁 585-657。
15. （清）馬瑞辰：《毛詩傳箋通釋》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995 年，卷 68，頁 333-865。
16. （清）陳壽祺著，（清）陳喬樞述：《齊詩遺說攷》，載《續修四庫全書》編

纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995年，卷76，頁324-493。

17. (清)賀貽孫：《詩觸》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995年，卷61，頁483-701。
18. (清)魏源：《詩古微》，載《續修四庫全書》編纂委員會編：《續修四庫全書》。上海：上海古籍出版社，1995年，卷77，頁1-374。

三、專著

1. 杜勇：《清華簡與古史探蹟》。北京：科學出版社，2018年。

四、文集論文

1. 呂廟軍：〈清華簡〈金縢〉與武王克殷在位年數研究〉，載江林昌、孫進主編：《清華簡與儒家經典：國際學術研討會論文集》。上海：上海古籍出版社，2017年，頁236-246。
2. 馮時：〈清華〈金縢〉書文本性質考述〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第一輯）：清華大學藏戰國竹簡（壹）國際學術研討會論文集》。上海：中西書局，2012年，頁152-170。
3. 黃冠雲：〈周公、〈金縢〉與〈鴟鴞〉〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第二輯）：「清華簡與《詩經》研究」國際學術研討會論文集》。上海：中西書局，2015年，頁231-237。
4. 劉國忠：〈試析清華簡〈金縢〉篇名中的稱謂問題〉，載清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華簡研究（第一輯）：清華大學藏戰國竹簡（壹）國際學術研討會論文集》。上海：中西書局，2012年，頁175-178。
5. 劉禕汀：〈清華簡〈金縢〉篇題再探〉，載史亞當主編：《出土文獻與物質文化》。香港：中華書局，2017年，頁37-64。

五、期刊論文

1. 田永濤：〈《詩·豳風·鴟鴞》「鴟鴞」釋名與語指諸說辯證〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》第2期（2009年4月），頁26-31。
2. 杜勇：〈從清華簡〈金縢〉看周公與〈鴟鴞〉的關係〉，《理論與現代化》第3期（2013年5月），頁56-60。
3. 馬衛東：〈「周公居東」與〈金縢〉疑義辨析〉，《史學月刊》第2期（2015年2月），頁5-12。

六、工具書

1. 王禮卿：《四家詩旨會歸》。臺中：青蓮出版社，1995 年。
2. 宗福邦、陳世鐸、蕭海波主編：《故訓匯纂》。北京：商務印書館，2003 年。
3. 郭錫良編：《漢字古音表稿》。北京：中華書局，2018 年。

王安石《字說》說解象形字的特點

紀樺茜

香港中文大學

摘 要

本文探討了王安石（1021-1086）所作的《字說》中象形字的解釋特點及其與傳統解字的偏差。王安石捨棄「六書」，以會意法解釋漢字，這一方法在研究象形字時卻顯得不夠全面。本文分析了《字說》中 37 個象形字的解釋，指出王安石常因資料來源不足，對字形的歷史演變產生誤解，導致錯解與牽強附會的情況。此外，王安石在解析獨體字時，往往偏重字形部件的意義，忽視了整體形象的表意功能。這些偏差的原因包括過度依賴《說文》小篆的解釋、學術與政治目的的交織，以及缺乏對古文字的深入研究。儘管如此，部分字形的解析仍展現了其哲理性，值得在字義的引申義方面予以肯定。由於歷來《字說》研究稍有討論當中的象形字，因此本文旨在補充對《字說》解析象形字的特點及謬誤，並強調字形分析的重要性，以補充以往研究的缺漏。

關鍵字：《字說》、王安石、象形字、字形分析、文字學

一、引言

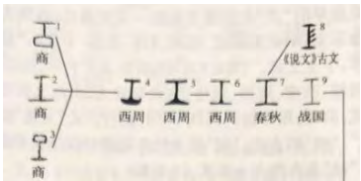
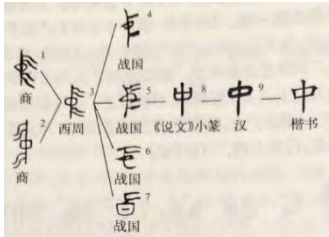
王安石（1021-1086）晚年所著《字說》，捨棄「六書」，僅以會意釋字，在文字研究領域標新立異。然而，單一方法必然不適用於所有漢字，難免導致錯解，例如「波，水之皮」的趣聞，惟眾多文獻重點研究其中形聲字的誤解，象形字則少有討論。下文將補充分析《字說》象形字的解字特點及謬誤，並以此為例探究《字說》與傳統解字偏差之緣由。

二、《字說》象形字解字特點

據粗略統計，《字說》所包含的象形字有 37 個，¹由於篇幅限制，不能在正文中逐一分析，以下僅舉部分例子，其餘見附錄補充。

2.1. 錯解字形

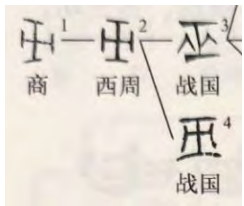
王安石受限於時代和資料來源，無法溯源文字的初期形態，導致誤會原本字形，根據演變後的文字強行推論字義。

文字	《字說》釋字	《字源》釋字 ²
工	從二從丨。象人有規矩也，與巫同意。工具人器而已，故上下皆弗達。 按：古字底部本是方框，原義並無包含「二」之義，不可能從「二」。	像古代畫方形的工具尺，本義曲尺。商代甲骨文底部應是方框，在殷商晚期才簡化成一橫。 ³ 
中	中通上下，得中制命焉。 按：引《說文》之義，然而《說文》建基於小篆分析字形，未能深究字形本源，故「內、裏」之義為假借義，而非本義。研究文字卻不能追本溯源，不妥。	東周以前文字像旗幟之形，中間是旗幟，上下有旗旒，以旗杆貫穿，秦代文字開始將象徵旗旒的部分省略，訛變成方框。 

¹ 統計基於張宗祥：《王安石〈字說〉輯》（福州：福建人民出版社，2005 年）。象形字判斷準則以李學勤：《字源》（天津：天津古籍出版社，2012 年）為準。

² 以下表格內容引自李學勤：《字源》（天津：天津古籍出版社，2012 年），為節省篇幅，不一一注明頁碼。

³ 甲骨文圖片或引自《字源》，或引自 Chinese Etymology 字源網，<https://hanziyuan.net/>（2022 年 12 月 1 日瀏覽）。

飛	鳥反爪而升也。 按：雖以象形之法解字，卻誤將翅膀視作雙爪，不妥。然而此說引自宋曾敏行筆記《獨醒雜誌》，真偽難辨。	從戰國文字以及《說文》小篆可見，「飛」字上下兩個「飞」是由雙翼之形及鳥首之形演變而來，整體像鳥扇動翅膀，而非「反爪」。 
巫	巫之字從工從二人，從工者，通上下也；從人者，人為入交神也。 按：甲骨文古字不從「二人」，雖錯解字形，但字義指為人通靈之巫師，結論亦正確。	像與巫事相關的器具，本義巫師。戰國之前文字中間只有一長橫，兩端有短豎，之後才演變成兩個「人」字。 
弁	弁之字從人從收，收而入焉，下服以事上也。 按：誤將夏朝「弁」之別名「收」當作字形部件，從而導致穿鑿附會，硬推出「下服以事上」。	《說文》：「冕也。周曰兗。殷曰籓。夏曰收。從兒，象形。籓文兗。從升。上象形。」《說文》：「冕，大夫以上冠也，邃延垂瑩統續」，或可借代「權威」之義，然未有文獻證實猜測，故不作引申。 
天	天大而無上，故一在天上。故天從一從大。 按：甲骨文上方的一橫或圓點是為突出符號，不表意，故不從「一」，王安石此處跳過本義，直接根據小篆字形推斷引申義，不妥。	甲骨文像人形，突出頭部表示人之頂顛，本義頭頂。 

2.2. 以會意字的解法解釋象形字

王安石亦能把握不少正確字形，然而他將此類象形字強行解析成會意，有牽強附會之嫌。

文字	《字說》釋字	《字源》釋字

士	從二從丨。士非成才，則宜亦弗達，然志於道者，故達其上也。士，事人者也，故士又訓事。事人則未能以智帥人，非人之所事也，故未娶謂之士。下士謂之旅，則眾故也。 按：全憑個人意會，又未能解釋「二」之義，無論是根據《說文》「從一從十」，或是甲骨文字形辨析，都為誤解。	《說文》：「士，事也。數始於一，終於十。從一從十。孔子曰：『推十合一為士』。」段玉裁注：「凡能事其事者偁士。」 金文象斧鉞之形，本義指管理刑獄的司法官，或未婚青年男子、貴族階級，又引申出知識分子之義。	
弓	弓從一，不得已而用，欲一而止之意也。 按：「弓」本不從一，衍生含義略顯牽強。	甲骨文像弓形，本義是射箭的武器，無引申含義。	
車	車從三，象三材；從口，利轉；從丨，通上下。 按：其意與「像車之形」近似，然不明說，又提及從字形中無法看出的制材，推測王安石有意按會意法解象形字。	像車之形，西周以前文字皆有兩輪，後簡化為一輪，隸變成如今之方正筆劃。	
巾	用以冪物，通上下而有之者，巾也。故巾之字從冂從丨。 按：引自《說文》，其中就將此象形字以會意解釋，屬以訛傳訛。	像下垂佩巾之形，本義指布，引申為纏束或覆蓋用的織品。	
戈	兵至於用戈，為取小矣。從一，與弓同意。 按：「戈」本不從一，衍生含義略顯牽強。	甲骨文像戈形，本義指兵器戈，引申為戰爭。	
倉	倉所以散，故倉之字從人從口從亼從丩。 按：王安石言「倉所以散」，將字形拆解成散亂筆劃，但未解其意。推測王氏采糧倉「散糧救濟」之用，根據小篆穿鑿拆解。	甲骨文像糧倉之形，上端為屋頂，底部為坎穴。	

革	三十年為一世，則其所因必有革，革之要不失中而已。治獸皮去其毛謂其革者，以能革其形。革有革其心，有革其形，若獸則不可以革其心者。不從世而從廿從十者，世必有革，革不必世也。 按：古字為簡單象形圖案，後來才演變成「從廿從十」的字形，拆解並不符合古字原意，加之有強行拆解之嫌，不妥。	金文像一張懸掛的獸皮，本義為加工獸皮，去掉其上的毛，引申為變革之義。 

2.3. 以人情物理分析

當遭遇無法分解的獨體字時，王安石亦不從象形角度分析，而乾脆探究文字的字義，從習性、物態、義理入手，務求展現文字的道理內涵。

文字	《字說》釋字	《字源》釋字
川	水有屈，屈其流也，集眾流為川。 按：是否有「集眾流」之義，尚未可知，歸為引申。	甲骨文像兩岸夾流水，本義為河流。 
田	四時之田，興田畝之田同字者，以其養禽獸而取之，以為人利，與田同也。 按：不從字形象形釋義，而解釋「田」之功用——養禽獸以為人利。	甲骨文像田獵戰陣之形，又像井田之形。本義田獵，或耕種的土地。 
刀	「刃」：刀制也，能制者刀，所制者非刀也。刀以用刃為不得已。 按：不從字形象形釋義，而引申出「刀」與「刃」之關係——能制者非刀，乃刀之刃也。	甲骨文像刀器之形，本義指兵器，或切割的工具。 「刃」：指事字，以「刀」字為基礎，在刃口上用一點指出。  
王	業格于上下謂之王。 按：甲骨文以斧鉞形狀象徵權力，單純為象形，「業格於上下」為根據字形而衍生出的含義。	甲骨文像斧鉞之形，以斧鉞象徵最高權力，本義為最高統治者。 

穴	有所屈焉而為人所知，乃其所以為穴也。 按：僅闡釋由「穴」字聯想的含義。	甲骨文像洞穴，本義地下室。 

三、《字說》象形字與傳統釋字產生偏差之由

3.1. 只根據《說文》小篆解字，未能究源古文字

王安石〈進字說劄子〉言：「臣在先帝時，得許慎《說文》古字，妄嘗覃思，究釋其意，冀因自竭，得見崖略」⁴，可見《說文解字》對王安石字學觀念影響之深遠。《字說》多處直接引用《說文》釋字，或根據《說文》釋字延伸，例如「工」字，直引「象人有規矩也，與巫同意」⁵；而且，王黼《宣和博古圖錄》「商秉仲鼎」一條有言：「王安石《字說》『秉』作」⁶，是為《說文》小篆字形，有見及此，可以確定小篆是為王安石釋字的根據。然而小篆乃經歷演變後形成的文字，與最初形態已有差別，符號化的字形與字義的關聯淡化，僅依據《說文》小篆未必能探究到文字的本體和本義。⁷王安石因此產生的偏差較多，主要分為兩類。

第一，誤將小篆當作原始字形，導致拆字錯誤，進而引致誤解其本義。例如「中」字，東周以前的文字尚且保留旗幟之形，本義是測定風向的帶旒之旗，後因訛變、簡化，變成小篆的字形，假借為「內裏」之義，王安石依據簡化的字形推測出假借義，雖然合乎當世之理，但對於文字研究而言，這種不刨根不問底的方式並不嚴謹。

第二，雖然拆錯字形，但仍能得出正確本義。例如「工」字，甲骨文底部是方框，像古代畫方形的工具，經過簡化才演變成如今的字形，王安石卻言其「從二從丨」，明顯不能究其本源，然而他依然能解析出「工具人器」之義，尚不算謬誤。殊途同歸的原因，或是這類文字的古義和今義變化不大，王安石參詳今義作解，亦不會相差太遠。

3.2. 過於注重字形部件，忽略整體形象

王安石〈熙寧字說序〉言文字「上下內外，初終前後，中偏左右，自然之位也衡邪曲直，禍重交析，反缺倒區，自然之形也」，「其形之衡從曲直，邪正上

⁴ 王安石：《臨川先生文集》（北京：中華書局，1959年），頁456。

⁵ 許慎《說文解字》（南京：鳳凰出版社，2012年），頁133。

⁶ 王黼：《亦政堂重修宣和博古圖錄·卷一》（中國：天都黃晟亦政堂，1753年），頁31。

⁷ 陳萍：《王安石《字說》研究》（湖南師範大學漢語言文字學碩士學位論文，2011年），頁39。

下，內外左右，皆有義」⁸，說明他意識到最早的漢字是根據字義來繪形的，從字形分析入手，可以探尋到字的本義，因此他主張根據小篆來研釋字義。但是，王安石過於重視文字組成部件的含義，而忽略有時宏觀字形整體才可象形表意，所以他常以會意的方式，強行拆解象形字。例如「車」字，作為獨體字，理應無法再拆解成不同的表義部件，但王安石忽略整體的字形類似「輿輪」⁹，拋棄直觀象形之說，而將其細拆成三、口、丨，顯得牽強附會。或可將王氏此等錯誤歸結於時代限制，當時能夠溯源的最早文字只有小篆，尚未能憑藉原始字形辨析字形與字義的聯繫，但王氏不參照其他文字研究成果，將獨體字強行拆解，也不盡合理。

3.3. 學術及政治目的

晁公武《郡齋讀書志》載王安石弟子蔡卞言：「介甫晚年間居金陵，以天地萬物之理，著為此書按：即《字說》），與《易》相表裏」¹⁰，說明王安石著《字說》是為了闡釋天地之間的人情物理，與《周易》之理相結合，並非為探明文字本源本義，而是為推廣自身學說思想服務，因此他解字從會意出發，借辨析字形和訓釋字義來闡述哲理和政治主張。¹¹例如「革」字「不從世而從廿從十」，說明改革不必等足特定時間（三十年），隨時都能進行，且改革不只針對表面之「形」，更重要是「心」的改變，體現王安石銳意革新、深度革新的思想；又例如「弓」字與「戈」字「欲一而止」，「不得已而用」，可見王安石提倡義戰、反對無謂爭端的觀點——戰爭是為統一國家，不到萬不得已之時不可使用武力。

同時，王安石所學不局限於儒家，更兼學佛老之說，故而在釋字時滲透道家與佛教思想，宣揚自身學說。例如「天」字，「從一從大」，「一」代表道家思想體系的萬物元始，¹²因此天再「大」也不能超越「一」，是為道家自然之理。雖然這些說法頗有理趣，但從文字學的角度來看，拋開字形而談論政治思想和百家學說，陷入主觀臆斷，並非正道。

四、總結

王安石《字說》除卻以會意方式釋象形字，也根據人情物理訓詁字義，對字形的分析亦不盡準確，原因其一在於可參考的資料有限，其二則是為政治學術目

⁸ 王安石：《臨川先生文集》（北京：中華書局，1959年），頁879。

⁹ 許慎《說文解字》（南京：鳳凰出版社，2012年），頁421。

¹⁰ 晁公武《郡齋讀書志·卷四》（合肥：安徽教育出版社，2022年），頁291。

¹¹ 徐時儀：〈王安石《字說》考論（上）〉，《辭書研究》第4期（1992年），頁120。

¹² 《說文解字》：「一，惟初太始，道立於一，造分天地，化成萬物。」《道德經》又有「道生一，一生二，二生三，三生萬物」之說，可見「一」在道家思想中象徵著萬物之初。

的服務。雖多是牽強附會之說，但部分字形的解析反而體現義理之趣味，作為引申義的拓展亦不無不可，不應以謬誤全盤否定其價值。

參考資料

一、專書

[東漢]許慎《說文解字》，南京：鳳凰出版社，2012 年。

[北宋]王安石：《臨川先生文集》，北京：中華書局，1959 年。

[北宋]王黼：《亦政堂重修宣和博古圖錄》，中國：天都黃晟亦政堂，1753 年。

[南宋]晁公武《郡齋讀書志》，合肥：安徽教育出版社，2022 年。

李學勤：《字源》，天津：天津古籍出版社，2012 年。

張宗祥：《王安石〈字說〉輯》，福州：福建人民出版社，2005 年。

二、期刊論文

徐時儀：〈王安石《字說》考論（上）〉，《辭書研究》第 4 期（1992 年），頁 110-120。

三、學位論文

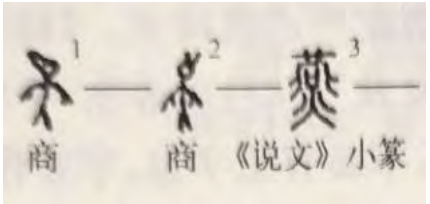
陳萍：《王安石〈字說〉研究》，湖南師範大學漢語言文字學碩士學位論文，2011 年。

四、網絡資料

Chinese Etymology 字源網，<https://hanziyuan.net/>（2022 年 12 月 1 日瀏覽）。

附錄：《字說》象形字解字情況（補充表格）

1. 錯解字形

文字	《字說》釋字	《字源》釋字
示	示之字從二從小，則以有所示之故也，效法之謂坤，言有所示也。有所示，則二而小矣。 按：《說文》：「示，從二、三垂，日月星也」，無論甲骨文或《說文》之說都不「從二從小」，王說乃穿鑿附會義理。	甲骨文與「主」字同源，像神主牌之形，本義神主，引申為天兆讖緯。 
燕	𪔐土辟戊己。戊己，二土也，故北在口上謂之玄鳥。鳥莫知焉，知北方性也。玄，北方色，故從北。襲諸人間，故從人。春則戾陰而出，秋則戾陽而蟄，故八。八，陰陽所以分也。故少昊氏紀司分用此，知辟，知襲，知出，知蟄，若是者可以燕矣。 按：「燕」古字象形，小篆字形乃訛變形成，不可拆解。	甲骨文像燕子，燕喙訛變為「廿」，翅膀訛變為分開的「北」，燕尾訛變為「八」「人」合併。 

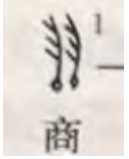
2. 以會意字的解法解釋象形字

矢	從入，從睪而通也。從入欲覆入之，從一與弓同意。覆入之為上，睪而通其次也。一而止，又其次也。睪而不能通，斯為下。誓謂之矢，激而後發，一往而不反，如此。矢又陳也，用矢則陳焉。 按：將獨體字拆解成從入從一，乃是牽強。	甲骨文整體像箭矢形，有鏑、幹、羽。 
巨	巨從工，則矩工所用。巨從半口，則矩與規異。 按：以會意方式拆解成工及半口，本不合理，但與象形解法中人手持量度工具「工」之形暗合，且字義正確。	金文像一人手持工形器具「矩」，本義同「矩」，即畫直角的工具尺。 

卜	卜之字從一從丨，卜之所通，非特數也，致一所以卜也。 按：字形為象形獨體字，且甲骨文字形不定，不可拆解。	甲骨文像占卜時灼燒龜殼顯現的裂痕，即兆幹和兆枝。寫法多樣，兆枝可左可右，可上可下。 
爵	爵從尸，賓祭用焉。從鬯，以養陽氣也。從凵，所以盛也。從又，所以持也。從尪，資於尊所入小也。 按：古字為簡單象形圖案，後來才演變成「從尸，從鬯，從又，從尪」的字形，拆解並不符合古字原意，加之有強行拆解之嫌，不妥。	甲骨文像酒杯形，本義盛酒的杯狀容器。 

3. 以人情物理分析

羊	羊性善群，故于文羊為群，犬為獨也。 按：不從字形象形釋義，而討論羊之習性。	甲骨文像羊角形，以羊角借代羊。 
方	物類而聚而通上下者，方也。 按：未能究源古文字形，故而根據小篆推演出引申義。	《說文》：「方，並船也，象兩舟總頭形。」 甲骨文像耒耜形，本義農務時鏟土的動作，後引申為並排、方向等義。 
丘	四邑為丘。則民以族葬，四邑同丘故也。 按：根據小篆以及《說文》中：「一曰四方高，中央下為丘」之說解析字形，受其誤導產生「四邑為丘」之說，未能究文字根源，以小篆附會物理。	甲骨文像地面突起的小土堆形，到戰國時訛變成「北」字形。 
矛	句而𠂔（按：「刀」字去掉中間一撇，未知讀音）焉。必或尸之，右持而句左亦戾矣。 按：僅闡釋矛的用法。句，《說文》：「曲也」。尸，陳也，〈左	金文像兵器矛形。 

	傳·莊四年〉有「楚武王荊屍」，即陳兵陣於荊。	
子	子，字也。字，養也。 按：用遞訓釋字義，未分析字形。	子：商代文字像胎兒，有兩臂，頭部有頭髮。 字：周代金文像婦女產子形。 
戶	戶所以閉。 按：僅解釋「戶」之特點，未分析字形。	甲骨文像單扇門。 
羽	水之翕張，因時而已，故為羽而為物。 按：此處「羽」作為五音之一，對應五行之水，象徵自然萬物，未能究源本義。	甲骨文像羽毛形，本義鳥雀羽毛。 
米	米，食氣也，孔子曰：「肉雖多，不使勝食氣。」夫米殘生傷性，不善自養，而又養人為事，氣若此，斯為下。 按：將「米」與「氣」結合釋義，說明「氣」之高下，未能究源本義。	甲骨文像一堆米粒。 
象	象齒感雷，莫之為而文生。天象亦感氣，莫之為而文生。人於象齒也，服而象焉。於天象也，服而象焉。 按：解釋天象之「象」為何假借動物之「象」，未釋本義。	甲骨文像大象之形。 
皿	總合眾有而盛之者也。 按：僅解釋「皿」之功用，未有分析字形。	甲骨文像裝東西的器皿。 
糸	糸麼可飾物，合糸為絲，無所不飾焉。 按：字義正確，惟未能解析字形。	甲骨文像束絲之形，本義細絲。 
弋	弋者所以取小物也。 按：「弋」之釋義見於「式」之釋義中，不見全貌。	甲骨文像下方有尖刃的木柄。 

鬲	鬲有足，鬲有足，以鬲視鬲，為有父用焉。 按：《說文》：「鬲，鍑屬也」，即一種炊具，此處只闡釋「鬲」與「鬲」的關係，並未解析字形。	甲骨文像古代一種炊具，圓口，三隻腳中空。 

「棗樹」的發生與異變 ——《野草》內外的時間意識

張弦

山東大學

摘 要

《野草》的創制過程，以魯迅愈發自覺的「時態意識」為邏輯機杼。時態意識發軔於魯迅對「時態」與「主體性建構」密切關係的初步體認，催生《野草》文本外部兼具設計性與開放性的成文方式，具有發生學意義。進而，時態意識通過《野草》的逐篇成文得以強化，在文本內表現為「樹」等植物的一系列意象變體。這一變體序列以《野草》文本群首個意象「棗樹」為母體，在後續篇目中衍化出不同時態的植物形象，形變順序呈現出時態意識具體內涵的轉變發展。《野草》的完成標誌著時態意識的最終成熟，也標誌著魯迅完成自我主體性的試煉與重構。

關鍵字：《野草》、時態意識、主體性、意象變體、成文方式

一、引言

在我的後園，可以看見牆外有兩株樹，一株是棗樹，還有一株也是棗樹。¹

關於《野草》開頭的棗樹，學者多就其中自我分裂、自我審視的象徵意義展開論述。²被解讀者所忽視的是，棗樹的象徵不僅指向「自我」，還指向自我對「時間」依附關係的思考，即魯迅通過創作《野草》而生成的時態意識。

這種時態意識發軔於生命經歷的感召，定型于文本的創制。時態意識首先體現在文本的外部，魯迅巧妙運用時間的符碼，選擇了一種兼具設計性與開放性的成文方式；另一方面體現在文本序列中「樹」意象發生歷次變形，以《秋夜》的「棗樹」為母體，在後續文本中演變出枯樹、「臘葉」等形態。「形變」所代表的，是時態意識的具體含義的發展，及其借助《野草》寫作最終的成型。

二、成文方式中的時態意識

《野草》的首篇作品《秋夜》在《語絲》雜誌見刊時，並未以「秋夜」為題，而以「野草」為主標題，「秋夜」僅作副標題。不難看出，魯迅在構思《秋夜》時，便篤定它將延伸出更多的文本，一起納入《野草》的體系中。後續作品的命名也印證了這一點：它們的標題無一例外含有「野草」二字，多以「××：野草之×」的題名發表。這顯現出魯迅對於《野草》的整體創作與設計意圖。

然而，在嚴整的成文方式之下，《野草》各篇目的發表時間並不平均。從各篇的寫作時間中，可以看到其成文時間具有一套模式：文本序列中連續的幾篇作品，往往在同一月甚至是同一日內完成，形成一組集合；而各組集合之間卻有很長的空白。³這種隨意性，看似與《野草》的整體創作觀不符，其實二者都源自魯迅對於時間的生存體悟。

木山英雄指出，魯迅曾有過的兩次消極的生命體驗，極大地改寫其主體性認識，影響了《野草》的創作。第一次是在 1909 年後，魯迅輯印《域外小說

¹ 魯迅：〈野草·秋夜〉，載王世家、止庵編：《魯迅著譯編年全集》第 5 卷（北京：人民出版社，2009 年），頁 278。

² 這一脈絡中的研究，如張潔宇：《獨醒者與他的燈》（北京：北京大學出版社，2013 年），頁 3-4。

³ 按照成文時間，《野草》中的所有篇目可以分為以下七個集合：《秋夜》《影的告別》《求乞者》《我的失戀》（1924.9.15-10.3）；《復仇》《復仇（其二）》《希望》《雪》《風箏》《好的故事》（1924.12.20-1925.1.28）；《過客》（1924.3.2）；《死火》《狗的駁詰》（1925.4.23）；《失掉的好地獄》《墓碣文》《頹敗線的顫動》《立論》《死後》（1925.6.16-7.12）；《這樣的戰士》《聰明人和傻子和奴才》《臘葉》（1925.12.14-12.26）；《淡淡的血痕中》《一覺》（1926.4.8-4.10）。其中，《影的告別》《求乞者》、《死火》《狗的駁詰》、《失掉的好地獄》《墓碣文》、《聰明人和傻子和奴才》《臘葉》均相隔不到一天寫成。

集》以啟蒙民眾卻慘遭冷落，在啟蒙失敗的寂寞中將自己歸為「歷史的黑暗者」；第二次是 1917 年，在「五四」希望的引誘下魯迅應錢玄同之邀為《新青年》寫作，從原來的「陰暗」中游離而出，「發出聲音執筆著文」。⁴1921 年，《新青年》群體實際解散，魯迅再度深陷寂寞，對自我的位置產生懷疑。外部的失敗已深重搖撼自我認識，而讓魯迅根本上感到主體危機的，是個人生活中的巨大挫折。1923 年，魯迅和周作人徹底決裂，同年深受疾病折磨，身心俱疲。如汪衛東指出的：

如果說會館時期的第一次絕望還留有餘地，其現實生存尚有整個家庭的寄託，那麼，1923 年的第二次絕望則連現實生存的寄託也沒有了。1923 年應是魯迅人生的最低點，1923 年的沉默，就是魯迅第二次絕望的標誌。⁵

在經歷多重打擊後，魯迅幾乎是在求生本能的意義上重新探索主體性。魯迅既需達到重建主體性的目的，也需要一個足夠開放而寬裕的時段來容納多次的主體性試驗，因此，《野草》的寫作便成為契機。兼具設計性與開放性的成文方式，是他的有意選擇。

綜上，成文方式的內在張力體現了魯迅對於「時間」籌碼辯證使用，也凸顯了魯迅對時間的敏銳體認——他能自覺保留一個目的明確的時段來探尋主體性；同時，這個被劃定的時段同樣意味著內部的未知性與可能性，探索的結果是不確定的。這種對於時間的敏感，正是魯迅「時態意識」的雛形；這也為遵循篇章順序研究《野草》提供依據。

三、意象變體中的時態意識

（一）棗樹的母體

將目光再度聚焦於《野草》開端處的棗樹。本文開頭論及，棗樹是時態意識的首個載體，棗樹的形態不僅存在於「秋夜」這一當下的時態，還寄託於「過去」時態：「當初滿樹是果實和葉子時候的弧形」、「從打棗的竿梢所得的皮傷」，都印證當下的棗樹有一個被作者目睹的「過去」。⁶

需要指出，魯迅筆下的當下秋夜是對寫作時所處的真實環境的速寫，棗樹亦是魯迅西三條居所的真實樹木。⁷結合這一現實環境推敲「過去」，會發現其中的不可靠性。首先，魯迅在 1923 年 8 月因與周作人失和而搬到彼時所在的西三條胡同，從搬入到創作《秋夜》這裡的居住者只有魯迅母親、朱安及魯迅

⁴ 木山英雄：《文學復古與文學革命》（北京：北京大學出版社，2004 年），頁 1-25。

⁵ 汪衛東：《探尋“詩心”：〈野草〉整體研究》（北京：北京大學出版社，2014 年），頁 13。

⁶ 參見附錄 1。

⁷ 許壽裳：《亡友魯迅印象記》（武漢：長江文藝出版社，2019 年），頁 58。

本人，不可能出現孩子們繞樹玩鬧的情景。從現實角度來說，魯迅塑造的棗樹「過去時態」形象在是他自己的想像。

那麼，魯迅為何會設置一個不存在的「過去」？又為何特別塑造「被孩子們打棗」而具有「皮傷」的清晰形象？借由棗樹被孩子環繞的形象組合，可以追溯到魯迅的其他作品中對兒童與樹木的描寫。在不同文本中，這一組合體現出高度一致的象徵意義：

吾家門外有青桐一株，高可三十尺，每歲實如繁星，兒童擲石落桐子，往往飛入書窗中……

予大喜，躍出桐樹下，雖夏日炙吾頭，亦弗恤，意桐下為我領地，獨此一時矣。⁸

那是一個我的幼時的夏夜，我躺在一株大桂樹下的小板桌上乘涼，祖母搖著芭蕉扇坐在桌旁，給我猜謎，講故事。⁹

客廳外是很大的一塊空地方，種著許多樹。一株頻果樹下常有孩子們徘徊；C君說，那是在等候頻果落下來的；因為有定律：誰拾得就歸誰所有。¹⁰

可以看出，在與兒童的關係中，「過去」的棗樹和魯迅筆下其他的樹相似，都扮演了庇護者的角色，承受孩童打棗帶來的傷，或是為其提供陰涼、果實和歡愉。實際上，以棗樹為象徵的、包容兒童的「父輩」形象，正是魯迅曾對自己具有的心理預設，也是他已然慣於扮演的角色。由於少年失怙，作為長子的魯迅很早就成為實際上的一家之主，擔起照料家人的任務，對於小輩更是關愛有加。1919年，魯迅購買八道灣宅以便全家人同住。據許壽裳的回憶，魯迅選擇八道灣宅子的一個重要原因是「取其空地很寬大，宜於兒童的遊玩。」「魯迅那時並無子息，而其兩弟作人和建人都有子女，他鍾愛侄兒們，視同自己的所出。」¹¹

由此，棗樹的「過去」之所以被虛構並被賦予確鑿形象，正是因為這個「過去」中寄託了魯迅將自己視為庇護者的自我定位與期許。但就像棗樹的「過去」之不可被查實，此時魯迅對自己曾經的家長形象也產生懷疑甚至否定——儘管曾經的舊家眷戀與自我認知仍存在於當下的潛意識中，也因家庭破裂而只能成為劇痛皮傷及「低垂」狀態。

這種消極狀態，與另一部分「直刺著奇怪而高的天空」的昂揚戰鬥姿態形成鮮明對比。由此，從棗樹的身上，我們能夠體察到一種十足的分裂性：一

⁸ 魯迅：〈懷舊〉，《魯迅著譯編年全集》第2卷，頁22-25。

⁹ 魯迅：〈狗，貓，鼠〉，《魯迅著譯編年全集》第7卷，頁56。

¹⁰ 魯迅：〈馬上日記〉，《魯迅著譯編年全集》第7卷，頁187。

¹¹ 同注7，頁57。

邊是幾枝低亞護傷的枝子，一邊是幾枝最直最長、直刺天空的幹子，這些對立的狀態集合於同一生命體，展現了主體一面從「過去」緩慢抽離而尚未完全蛻殼，一面又迫不及待地豎起枝子刺向敵意，生成一個全新的自我。此刻，棗樹不能說清自己是誰，它所具有的主體性是混沌的，正投射了是魯迅自己具有的主體意識。

綜上，棗樹的主體性困境的根本癥結便在於「時間」，無法在不同時態中確定自己的位置。棗樹身上通過時態體現出的分裂性，與魯迅因為剛開始探索自我、意識混沌不明的處境相符。

（二）臘葉的進化

以棗樹為母體，《野草》後續篇目中的樹木呈現出愈多的變體。《野草》是一個意象紛紜的世界，而「棗樹」及其變體是時態意識變化的直接載體，這是因為「樹」被魯迅賦予高度的象徵性。¹²植物具有榮枯規律，本身便是時間的自然喻體，魯迅在《野草》中被更為巧妙地運用了植物的時間屬性。前文提到，魯迅所採用的成文方式以「時間」為杠杆，隨著歷時的寫作，可以看到《野草》文本序列的重要節點上出現樹木的形象，並隨著寫作時間的變化而產生形變。

意象變體表徵著時態意識的內涵變化。寫於 1925 年底的《臘葉》，借由「樹」的意象變體凸顯了時態意識的更新。

詩中的「臘葉」也聯結了不同的時態。¹³第一個時態是「去年的深秋」，亦即已經過去的「當下」。彼時作者將病葉摘下，意欲保留此刻樹的狀態。這表現出作者似乎寄希望於特定時態中的主體性能通過「標本」也即人為保留的回憶而持續存在。

在第二個時態即現時的「當下」中，人為保存的時態卻被不可避免地侵蝕，「黃蠟似的躺在我的眼前」。值得注意的是，與「棗樹」因無法自拔於「過去」「當下」而呈現的分裂狀態不同，此處主體已然透過回憶的假像，清醒認識到「過去」一旦成為「回憶」就發生質變、不復存在。每一個當下都將瞬間成

¹² 魯迅的所有作品中提到“樹”的頻率並不高。除《野草》外，其他的小說、雜文、散文即使提到“樹”也基本上將其用作敘事要素。這些作品中的“樹”，一來是形象性不強、不具備特別的寓意，本身不能成為“意象”；二來是其含義指向本身就非常明確，如來自佛教傳說的“菩提樹”“劍樹”、與故鄉有關的“桑樹”“烏柏樹”。只有在《野草》中，“樹”具有詳細且密集的外形描寫，且多與《秋夜》中的棗樹一樣或枯、或禿，共同給人衰頹蕭條之感；另外，這些意象的所指十分晦澀，不能脫離《野草》的語境來理解。由此，“樹”的意象在《野草》中的意蘊是必須予以充分關注的。

¹³ 參見附錄 2。

為「過去」，其中的色彩無法保留，這正是魯迅所意識到的，「將墜的病葉的斑斕，似乎也只能在極短時中相對，更何況是蔥鬱的呢」。¹⁴

因此「臘葉」所體現的時態意識，與其說是關注「當下」「過去」之間的關係，不如說是對二者重新估值——「過去」只是一種相對的位置，「當下」才是唯一確定可靠的。主體的力量，也正存在於「當下」的行動中。可以看到，魯迅的時態意識已然發生進化。《臘葉》體現的不是消沉的嗟歎，反而是一種主動進取的狀態；「沒有賞玩秋樹的餘閒」¹⁵的另一層含義，是自己當下忙於另外的事業中，通過把握當下而重構主體性。

四、小結

《野草·題辭》寫於 1927 年，正面描寫野草，宣告系列寫作的結尾。¹⁶整體來看，《野草》中的植物經歷了從棗樹、到臘葉、再到野草的過程。這一軌跡實則也與主體性的重生歷程相符。只有前面的「樹」枯朽才會長出新的「野草」——這個過程悖反於現實中草木「從幼苗長成大樹」，是因為前者以「死亡」「取消」（而非正向的「生長」）為動力支撐。一切過去都會被「刪刈」¹⁷，而野草也會朽腐，進而「無可腐朽」¹⁸。這是一個不斷自我超克、穿鑿以至完全消亡的過程。這個過程卻給人一種異常的力量感，因為當一切都成為空白，主體性便具有無限延伸的可能性。

從樹到草的意象變體，正是時態意識的內涵成熟的注解。各個時態中的主體性永遠會被線性時間磨滅，主體需要克服對「過去」的留戀，握緊當下的每分每秒。從「棗樹」的母體，到後續「臘葉」「野草」等意象變體，《野草》的完成標誌著時態意識的最終成熟，也標誌著魯迅完成主體性的重構。

¹⁴ 魯迅：〈野草·臘葉〉，《魯迅著譯編年全集》第 6 卷，頁 543。

¹⁵ 同注 14，頁 543。

¹⁶ 參見附錄 3。

¹⁷ 魯迅：《野草·題辭》，《魯迅著譯編年全集》第 8 卷，頁 98。

¹⁸ 同注 14，頁 98。

參考書目

(一) 專著

魯迅著，王世家、止庵編：《魯迅著譯編年全集》，北京：人民出版社，2009年，第1版。

張潔宇：《獨醒者與他的燈》，北京：北京大學出版社，2013年。

木山英雄：《文學復古與文學革命》，北京：北京大學出版社，2004年。

汪衛東：《探尋“詩心”：〈野草〉整體研究》，北京：北京大學出版社，2014年。

許壽裳：《亡友魯迅印象記》，武漢：長江文藝出版社，2019年。

李國華：《行動如何可能：魯迅文學的一個思想脈絡》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2023年版。

(二) 期刊論文

李哲：〈革命風潮轉換中的文學與“漢字”問題——《秋夜》“棗”字釋義〉，《文學評論》第2期，2022年，頁112-119。

李哲：《“無物之我”與倫理革命——〈臘葉〉箋釋》，《魯迅研究月刊》第3期，2019年，頁13-26。

附錄

附錄 1：《秋夜》（節選）

棗樹，他們簡直落盡了葉子。先前，還有一兩個孩子來打他們別人打剩的棗子，現在是一個也不剩了，連葉子也落盡了。他知道小粉紅花的夢，秋後要有春；他也知道落葉的夢，春後還是秋。他簡直落盡葉子，單剩幹子，然而脫了當初滿樹是果實和葉子時候的弧形，欠伸得很舒服。但是，有幾枝還低亞著，護定他從打棗的竿梢所得的皮傷，而最直最長的幾枝，卻已默默地鐵似的直刺著奇怪而高的天空，使天空閃閃地映鬼眼；直刺著天空中圓滿的月亮，使月亮窘得發白。

鬼眼的天空越加非常之藍，不安了，仿佛想離去人間，避開棗樹，只將月亮剩下。然而月亮也暗暗地躲到東邊去了。而一無所有的幹子，卻仍然默默地鐵似的直刺著奇怪而高的天空，一意要制他的死命，不管他各式各樣地映著許多蠱惑的眼睛。¹⁹

附錄 2：《臘葉》

燈下看《雁門集》，忽然翻出一片壓幹的楓葉來。

這使我記起去年的深秋。繁霜夜降，木葉多半凋零，庭前的一株小小的楓樹也變成紅色了。我曾繞樹徘徊，細看葉片的顏色，當他青蔥的時候是從沒有這麼注意的。他也並非全樹通紅，最多的是淺絳，有幾片則在緋紅地上，還帶著幾團濃綠。一片獨有一點蛀孔，鑲著烏黑的花邊，在紅、黃和綠的斑駁中，明眸似的向人凝視。我自念：這是病葉呵！便將他摘了下來，夾在剛才買到的《雁門集》裡。大概是願使這將墜的被蝕而斑斕的顏色，暫得保存，不即與群葉一同飄散罷。

但今夜他卻黃蠟似的躺在我的眼前，那眸子也不復似去年一般灼灼。假使再過幾年，舊時的顏色在我記憶中消去，怕連我也不知道他何以夾在書裡面的原因了，將墜的病葉的斑斕，似乎也只能在極短時中相對，更何況是蔥鬱的呢。看看窗外，很能耐寒的樹木也早經禿盡了；楓樹更何消說得。當深秋時，想來也許有和這去年的模樣相似的病葉的罷，但可惜我今年竟沒有賞玩秋樹的餘閒。²⁰

附錄 3：《野草·題辭》

當我沉默著的時候，我覺得充實；我將開口，同時感到空虛。

¹⁹ 魯迅：〈野草·秋夜〉，《魯迅著譯編年全集》第 5 卷，頁 278。

²⁰ 魯迅：〈野草·臘葉〉，《魯迅著譯編年全集》第 6 卷，頁 543。

過去的生命已經死亡。我對於這死亡有大歡喜，因為我借此知道它曾經存活。死亡的生命已經朽腐。我對於這朽腐有大歡喜，因為我借此知道它還非空虛。

生命的泥委棄在地面上，不生喬木，只生野草，這是我的罪過。

野草，根本不深，花葉不美，然而吸取露，吸取水，吸取陳死人的血和肉，各各奪取它的生存。當生存時，還是將遭踐踏，將遭刪刈，直至於死亡而朽腐。

但我坦然，欣然。我將大笑，我將歌唱。

我自愛我的野草，但我憎惡這以野草作裝飾的地面。

地火在地下運行，奔突；熔岩一旦噴出，將燒盡一切野草，以及喬木，於是並且無可朽腐。

但我坦然，欣然。我將大笑，我將歌唱。

天地有如此靜穆，我不能大笑而且歌唱。天地即不如此靜穆，我或者也將不能。我以這一叢野草，在明與暗，生與死，過去與未來之際，獻于友與仇，人與獸，愛者與不愛者之前作證。

為我自己，為友與仇，人與獸，愛者與不愛者，我希望這野草的死亡和朽腐，火速到來。要不然，我先就未曾生存，這實在比死亡與朽腐更其不幸。

去罷，野草，連著我的題辭！

一九二七年四月二十六日

魯迅記于廣州之白雲樓上²¹

²¹ 魯迅：《野草·題辭》，《魯迅著譯編年全集》第8卷，頁98。

懸置時刻：《浮城志異》中的時間零與空間敘述

高昕玥

香港大學

摘 要

西西的短篇小說《浮城志異》是九七回歸前香港文學的重要作品。小說定格時代節點前的懸置狀態，表現浮城居民對自身前途命運的思考。學界已積累了若干關於《浮城志異》的前行研究，主要圍繞圖文對話的敘事技巧、前後相承的想象軌跡，以及身份認同等主題。學者凌逾與陳潔儀的研究特別從敘事學角度分析了小說對卡爾維諾“時間零”概念的應用，但討論僅限於分析其在小說前後呼應中的作用，並未探究對空間敘事的深層影響。

因此，本文以“時間零”為切入點，分析小說如何將其作為空間敘事的線索，通過多重事件並置打破線性時間。更進一步，論文結合福柯關於異托邦空間的論述，討論“時間零”的異質時間特性。最後，本文探討“時間零”在敘事空間中的隱喻內涵。即“時間零”如何將小說的異托邦空間與九七回歸的現實處境相連。本文認為，《浮城志異》通過空間敘事呈現香港在文化身份上的失根感與時代焦慮，書寫出一部“以香港作為方法”的城市寓言。

關鍵字：《浮城志異》、時間零、異托邦、空間敘事

一、引言

1984 年，中英兩國在漫長的談判後簽署了關於香港問題的《中英聯合聲明》，香港於 1997 年的主權移交已成定局。這一政治變革意味着香港即將脫離英國殖民統治，回歸同文同種的母體文化。然而，香港殖民歷史的複雜性使得「回歸」與「解殖」之間的疑慮尤為凸顯。¹九七前關於「誰是真正的殖民者」²的討論，以及梁秉鈞提出的「香港的故事：為甚麼這麼難說？」等議題，都表現出對香港自身歷史經驗被收編、簡化，乃至最終可能流失的焦慮與恐懼。

由此，在「九七大限」這一背景下，香港意識在「失城焦慮」中尤為高漲，並顯著影響了這一時期香港文學的書寫。西西的短篇小說《浮城誌異》也在這種氛圍中應運而生。在小說中，西西通過並置城市故事與比利時畫家馬格列特的超現實主義畫作，試圖定格九七前的懸置狀態，傳遞浮城居民對前途命運的思考。

針對西西這位頗具代表性的香港作家，學界已積累了若干關於《浮城誌異》的前行研究。已有研究主要圍繞圖文對話的敘事技巧、前後相承的想像軌跡、以及身份認同的探討。學者凌逾與陳潔儀的研究特別從敘事學角度分析了小說對卡爾維諾「時間零」概念的應用。上述研究雖然對敘事策略已有涉及，但對「時間零」的討論主要限於分析在小說前後呼應中的作用，並未探究其對空間敘述的深層影響。因此本文選擇「時間零」作為切入點，結合福柯對異托邦的論述，探究這一概念的應用如何建構空間敘述，並最終在這一懸置空間中凸顯對時代焦慮的感知和反思。

二、時間零作為空間敘述的線索

「時間零」這一概念源於卡爾維諾的《你和零》中的論述。³按照卡爾維諾的看法，傳統小說遵循線性的時間關係，着意描寫「時間負 N—時間零—時間正 N」的前因後果。與這一傳統結構相比，卡爾維諾強調「時間零」的重要性，並將其作為小說建構的新模式。這種模式關注動作與時間的暫停，表現故事的非線性與多重可能性。《浮城誌異》的敘述也借鑑了這種敘事方式，將故事放置在一個凝定不動的時間點，並通過前後呼應的形式表現出來，從而構建起獨特的空間敘述。

¹ 陳智德：《「回歸」的文化焦慮—1995 年的〈今天·香港文化專輯〉與 2007 年的〈今天·香港十年〉》，《政大中文學報》，總第 25 期（2016 年 6 月），頁 68。

² 周蕾：《寫在家國之外》（香港：牛津大學出版社，1995 年），頁 91-117。

³ Italo Calvino：「Zero and You」 *Contemporary literary criticism*, Vol. 73, ed by Thomas Votteler, Gale Research company (1993)

凌逾在分析《浮城誌異》時，採取「難以敘述的敘述」作為標題，指出其「非小說」特質。⁴除馬格列特的畫作可以連接前後結構之外，全文並無連貫的事件發展，只有「看畫展」一幕可以勉強串聯起故事情節。例如，《浮城誌異》的第六則提到，「一位老師，帶領一群學生，到大會堂的展覽廳來了，他們來看馬格列特的畫展。」⁵而第十三則的《窗子》則又選用馬格列特的《葡萄收穫之月》（The Month of the Grape Harvest）呈現同樣的場景。窗外的觀察者不動聲色地注視着懸在半空的城市，在這一刻，又出現一位老師與一群學生在看畫展。這種前後呼應的方式截斷了線性的時間流動，將故事時間鎖定在看畫的一刻。整個故事似乎在封閉的時刻內運行，也構建出「浮城」這一固定、封閉的空間。

在「看畫展」這一時刻下，小說中又穿插了其他並置敘述。同一時間點的浮城中，蘋果畫報正貼滿大街小巷，浮城居民睜開眼俯視着波濤洶湧的海水，一些憂慮的居民此刻決定收拾行囊離開，工作人員正為「蒙娜麗莎」製作預告版。正如約瑟夫·弗蘭克所指出的，現代主義作家通過並置手法打破時間線性，讓讀者以空間視角而非時間順序來理解他們的作品。在《浮城誌異》中，不同地點的事件被放置在「時間零」這一靜止時刻，使得讀者幾乎忽略時間的流逝，可以專注於浮城內多重事件的共時發生。讀者需要自行將同一時刻的碎片連接成可理解的整體。這種統一的「時間零」創造出敘事的強烈空間感，成為小說空間敘述的重要線索。

三、時間零作為異質時間的特徵

對小說描述的具體空間而言，時間零作為線索串聯起不同場景，為空間敘事搭建了結構。在更為形而上的層面上，時間零體現了福柯理論中的異質時間（或異托時，heterochronies），體現出故事時間與現實時間的斷裂。這種時間處理方式既是敘事技巧的應用，也反映了人們身處歷史與未來之間對異托邦的感知。

在《另類空間》中，福柯指出，異托邦的顯著特徵之一就是時間的異質性。在異托邦空間中，時間的連續累積被分割為碎片而成為異托時。⁶正如第二部分所提到的，《浮城誌異》中的「時間零」也起到打破了連續時間觀念的作用，呈現出一刻的時間碎片。這一特徵在第八則《時間》中得到尤為突出的表現：

那是重要的時刻，絕對的時刻，一輛火車頭剛剛抵達。在這之前，火車頭還沒有進入壁爐之內，在這之後，火車頭已經離開；只在這特定的時

⁴ 凌逾：《難以敘述的敘述——〈浮城誌異〉的圖文互涉》，《文藝爭鳴·藝術史》，2010年第二期（2010年1月），頁79。

⁵ 西西：《浮城誌異》，收於西西：《西西手卷》，（桂林：廣西師範大學出版社，2016年），頁18。

⁶ Foucault, Michel, 「Different Spaces.」 Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault. Ed. James D. Faubion. Trans. Robert Hurley, et al. (New York: The New Press, 1998).

刻，火車頭駛進室內的壁爐之中，只有在這絕對的時刻，火車頭噴出來的黑煙，可以升上壁爐內的煙囪。煙囪是煙火唯一適當的通道。

.....

壁爐上面的大理石時鐘，時針指向來臨的一，分針指向來臨的九，秒針的位置並不確知。子夜已過，如果是馬車，馬車已經變回南瓜，如果是駿馬，駿馬已經變回老鼠，華麗的舞衣也變回破爛的灰衣裳。

是的，子夜已過，不過，童話故事告訴人們，子夜之前，灰姑娘遇見了白馬王子。浮城的白馬王子，也在時間零的附近等待嗎？他騎的雖然是一匹神駿的白馬，可能只有一匹馬力，也許會遲到。⁷

對浮城而言，童話中的子夜令人焦慮。午夜十二點後，將面對的是魔法消失、繁華落幕，還是會有白馬王子衷心守候？浮城卡在禍福進退之間，時間與命運的斷裂之處，一切似乎都無法確知。與第八則相配合的畫作《時間凝定》（Time transfixed）也明確傳達出斷裂的時間意識：畫面正中的鐘錶指向特定的時刻，火車穿過壁爐，正是「尚未進入」與「已經離開」之間的唯一位置。⁸《時間》一則中，畫作與文字都對「時間零」進行反覆強調。這是轉瞬即逝卻又永恆無盡的絕對時刻，也是歷史與未來無法銜接的交叉點。

正如福柯所論述的，當人類與傳統時間之間的聯繫中斷，異托邦便開始發揮作用。「時間零」在小說中被反覆強調，小說故事由此進入異托時，讀者可以與浮城居民一同感到時間的斷裂，並覺察到由此產生的空間的異質特性，為進一步的異托邦空間構建提供了理論與感性的基礎。

四、「時間零」作為空間內涵的隱喻

在異托邦視角下，《浮城誌異》中的「時間零」不僅作為異質時間為異托邦空間的構建提供基礎，更名為異托邦空間賦予與現實相連的隱喻內涵。這使得「浮城」不僅是幻想的空間，更是對現實世界的映照與反思。

在《詞與物》中，福柯以對立的方式為異托邦立論：「烏托邦安慰人，而異托邦糾擾人。」⁹與理想的、不存在的烏托邦不同，異托邦能真實地存在於感知世界，它既反映現實社會，又對其進行批判與反抗。「浮城」這一意象具有鮮明的異托邦特徵，它以香港這一實體空間作為基礎，並在敘事空間內對香港進行深刻反思。《驟雨》一則中整個城市相同的漂浮夢境，「河之第三岸情意結」¹⁰，都指向香港難以尋得文化認同的失根感，以及失去文化安全感後對逃

⁷ 西西：《西西手卷》，頁 23。

⁸ 西西：《浮城志異》，頁 24。

⁹ [法]米歇尔·福柯著，莫伟民译，《词与物》（上海：上海三联书店，2001 年），p5-8。

¹⁰ 西西：《浮城志異》，頁 13。

遁避世的期望。《花神》一篇中，作者有意描繪了李公麟的《維摩演教圖》。圖中維摩詰教化落花滿身的文殊大弟子，當視萬物皆空，切莫凡心太重。¹¹作者以此隱喻香港深受物質誘惑沾染，即使是象徵繁榮的鮮花，也終將成為沉重的負擔。

質疑與批判是異托邦的天然功能，它質疑所有被看作自然合法的、不證自明的樣式。¹²可以認為，異托邦書寫是對香港的整體書寫，對其固有處境與積弊進行反思，而「時間零」的隱喻則將異托邦空間與「九七大限」這一特定命題聯繫起來，為其增添了更明確的現實指向。例如：

圖畫裏的蘋果，不是真正的蘋果，靠奇蹟生存的浮城，恐怕也不是恆久穩固的城市，然則，浮城的命運難道可以掌握在自己手中？只要海、天之間的引力改變，或者命運之神厭倦了他的遊戲，那麼，浮城是升、是降，還是被風吹到不知名的地方，從此無影無蹤？¹³

浮城的存在正如圖畫裏的蘋果，雖然表象充滿豐饒與繁華，但也終究無法成為真切穩固的美好。只依靠奇蹟而生存的城市，其命運無法由自己掌握。而引力即將改變、命運之神作出新決策的時刻即將到來，將浮城的焦慮自然導向九七回歸這一時刻，並在下文中得到更為直接的表達。例如《時間》一則的最後：

時間零總是令人焦慮，時間一將會怎樣，人們可以透過鏡子看見未來的面貌麼？¹⁴

隨着「時間零」的逼近，浮城這一空間是否能繼續平穩運作變得撲朔迷離。人們試圖通過鏡子窺探未來的面貌，卻只能映照出內心的焦慮與不安。這種對時間臨界點的焦慮與對未來的追問，使得「時間零」對現實中「九七大限」的指向尤為明確。學者阿巴斯（Ackbar Abbas）曾將九七之際的香港境況描述為「中間狀況」（in-between state），一個身處錯綜複雜的地緣關係中的物理節點。它無法通過主動的生產過程來構建自身的主體性。¹⁵香港的繁榮也並非源自自身的快速變化，而是受到其他政治中心向香港施加的歷史事件的影響。正如小說第一則中提到的，浮城的懸浮是由於某日白晝時毫無徵兆的跌墜，海與天在剎那間的引力變動。小說以此隱喻近代香港陷落為殖民地的重大轉折。而浮城難以掌控的未來也與其類似。在這一背景下，香港無法掌控自身

¹¹ 王中旭：《故宫博物院藏〈維摩演教圖〉的圖本樣式研究》，《故宮博物院院刊》，2013年第1期（2013年1月），頁97-119+160。DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2013.01.005.

¹² 阿蘭·布洛薩，湯明潔：〈福柯的異托邦哲學及其問題〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》第31卷第五期（2016年9月）頁161。

¹³ 西西：《西西手卷》，頁16-18。

¹⁴ 西西：《西西手卷》，頁23。

¹⁵ Ackbar Abbas, *Hong Kong—Culture and Politics of Disappearance* (London: University Of Minnesota Press, 1997), pp74.

命運的焦慮在異托邦空間內得到體現，並在「時間零」對「九七」的隱喻下重新返歸現實。

五、結語

《浮城誌異》將時間零作為空間敘事的線索，打破線性敘事的成規，營造出直指現實的異托邦空間，在懸置狀態中揭示未來的不確定性。正如周蕾所提到的，香港在殖民歷史下的夾縫經驗已無需多言，「問題並非香港如何補償它的缺憾，而是香港究竟從這缺憾，這根源性的剝削——這受殖民統治的唯一可能性條件——創造了甚麼出來。」¹⁶在九七將近之際，面對政權的移交、時代的轉折，西西以特殊的空間敘述體察時代情緒，講述「難言」而「無以言」的集體焦慮感，書寫了《浮城誌異》這樣一部「以香港作為方法」的城市寓言。

参考文献：

陳智德：《「回歸」的文化焦慮—1995年的〈今天·香港文化專輯〉與2007年的〈今天·香港十年〉》，《政大中文學報》，總第25期（2016年6月），頁65-90。

周蕾：《寫在家國之外》（香港：牛津大學出版社，1995年）。

凌逾：《難以敘述的敘述---〈浮城誌異〉的圖文互涉》，《文藝爭鳴·藝術史》，2010年第二期（2010年1月），頁79-84。

西西：《西西手卷》，（桂林：廣西師範大學出版社，2016年）。

王中旭：《故宮博物院藏〈維摩演教圖〉的圖本樣式研究》，《故宮博物院院刊》，2013年第1期（2013年1月），頁97-119+160。
DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2013.01.005.

阿蘭·布洛薩：〈福柯的異托邦哲學及其問題〉，《清華大學學報（哲學社會科學版）》2016年第五期，第31卷，頁155-162。

（法）米歇爾·福柯著，莫偉民譯，《詞與物》（上海：上海三聯書店，2001年）。

（法）米歇爾·福柯著，王喆法譯〈另類空間〉，《世界哲學》，2006年第6期（2006年11月），頁52-57。

¹⁶ 周蕾：《寫在家國之外》（香港：牛津大學出版社，1995年），頁130。

Ackbar Abbas, *Hong Kong—Culture and Politics of Disappearance* (London: University Of Minnesota Press, 1997).

Frank, Joseph, 「 Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Two Parts. 」 *The Sewanee Review*, vol. 53, no. 2, 1945, pp. 221–40. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27537575>. Accessed 10 Nov. 2024.

Foucault, Michel, 「 Different Spaces. 」 *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault*. Ed. James D. Faubion. Trans. Robert Hurley, et al. (New York: The New Press, 1998).

Italo Calvino : 「 Zero and You 」 *Contemporary literary criticism*, Vol. 73, ed by Thomas Votteler, Gale Research company, 1993.

蒼蠅視角下的人性：以鍾理和《蒼蠅》 和劉以鬯《天堂與地獄》為例

梁卓行

香港教育大學

摘 要

劉以鬯的《天堂與地獄》以及鍾理和的《蒼蠅》均使用了嶄新的敘事角度進行書寫。劉以鬯於文中以「蒼蠅」作為敘事者，以蒼蠅的視角窺探和紀錄咖啡廳的所見所聞，揭示人世間的爾虞我詐、各懷鬼胎，此等寫法與鍾理和的《蒼蠅》如出一轍。《蒼蠅》一文中，亦如《天堂與地獄》般，以「蒼蠅」作為敘事者，窺探一對男女偷偷摸摸地約會，由此揭示一段不可被他者注視的戀情，諷刺封建時代的不是。筆者認為，兩文無獨有偶地選擇了「蒼蠅」作為文章的敘事者，皆藉著「蒼蠅」探討人性的險惡與醜陋。

關鍵字：敘事視角、人性、蒼蠅、鍾理和、劉以鬯

（甲）前言

劉以鬯作為香港文學的代表人物，其作品以「創新大膽」、「風格前衛」見稱，被稱為實驗性小說的代表，他更可稱上是將香港文學連扣上現代主義的先鋒者，內地學者楊義亦曾提及劉以鬯以藝術的真誠把華文小說與現代主義文學接軌¹，其創意性和前瞻性可見一斑。《天堂與地獄》一文為劉以鬯的微型小說創作，當中巧以「蒼蠅」作為文本的主要敘事者，以非人類的角度帶領讀者窺探一場人類互相哄騙的場景，有別於同時期其他作者的創作，劉以鬯更敢於求新求變，在創作上作出嘗試。而鍾理和的《蒼蠅》一文亦以蒼蠅為文本重點的敘事者，窺探一段不能被人揭發和目睹的幽會場景，以鬼祟的視角作主線，全文情節緊張，藉此控訴一個封建時代的不是。可見兩文皆有各方面的對讀性和比較性。本論文將分為三部分。第一部分先說明「蒼蠅」於兩文中的功能和作用，以至作者如何透過「蒼蠅」揭示人性。第二部分將簡略說明兩文於敘事上的突破和創新性。

（乙）「蒼蠅」於文中的功能和作用

劉以鬯的《天堂與地獄》寫一隻蒼蠅遊走於一所茶餐廳，文本敘事者是一隻微不足道、渺小的蒼蠅，作者偏選擇了以牠作為敘事視角，以一個窺探、偷看的視角，由垃圾堆飛往記述四人在茶餐廳的對話，四人的交流圍繞著幾張大鈔，卻完全地揭示了人類世界這個如此美好的「天堂」的醜惡。鍾理和的《蒼蠅》則把封建時代下的男女私情刻畫得甚有形象化，文本交代二人在園中幽暗隱蔽的地方幽會，同樣揭示人類的醜惡。

一，諷刺作用

誠如前文所述，劉以鬯的《天堂與地獄》和鍾理和的《蒼蠅》皆無獨有偶地揭示了人類世界的醜惡，而兩文皆具有諷刺意味。《天堂與地獄》一文中的蒼蠅是從垃圾堆中走出來，可見作者有意識地點明「蒼蠅」的特性——喜歡骯髒。作者清楚知道蒼蠅會向著骯髒無比的地方飛，而蒼蠅飛向的地方正是本文的重點——如天堂般美好的「人類世界」。文本交代四人在茶餐廳的交流，互相哄騙對方，以一筆金錢貫穿全文四個角色，而文本的敘事者——「蒼蠅」則從旁觀察事件的發生經過，藉此說明人類此天堂齷齪得連蒼蠅亦不願久留，借蒼蠅的自身特點，帶出人類的行為和心機其實是極度醜惡和嘔心，連一隻只是喜歡骯髒之地的蒼蠅，亦對之唾棄和不屑。有學者亦指出本文借一隻蒼蠅的觀感，寫出了作者對金錢社會的感受，因此此蒼蠅亦有被稱為「人味蠅語」²。而鍾理和的《蒼蠅》寫到一對偷情的男女試圖躲避四周如蒼蠅的眼光，一直到沒人之地才

¹ 楊義：《楊義文存：卷4 中國現代文學流派》（北京：人民出版社，1998年），頁567

² 田銳生：《劉以鬯實驗性小說簡論》，（許昌師專學報（社會科學版）第17卷，第一期，1998年）

偷偷發出聲音，一段不被人知曉、不被人看起的戀情就由此而出現。然而文本中借蒼蠅的視角作主線，但當中都巧以蒼蠅鬼祟的窺探視角，描寫一段安靜的幽會片段。而且，文本中亦有不少部份提及蒼蠅在嘲笑人類的片段：

蒼蠅的鳴聲——那幽幽的低唱，仍在無氣力的午夢的和平邊緣上歌唱著，彷彿嘲笑著人們的虛偽和做作。

在這一小段內容中都可見，作者想借蒼蠅的鳴聲諷刺人類的虛偽。另外，文本中敘述的是一個不願被他者注視的愛情故事，因此誠如前文所述，男女主角是偷偷摸摸地幽會，而透過蒼蠅的窺探，更可強調此段關係的不正當。有學者亦指出，蒼蠅在於文本中的各項動作皆神氣有致，是故意將蒼蠅的動作「人類化」，在這段敘述蒼蠅和女主角的哥哥被並置在一起，在同一個視域中形成隱喻關係。³

二，限知角度

兩文中所運用到的敘事視角，皆不是了文本中的重要角色，只是以一個窺探的旁觀者。有學者指出，鍾理和的《蒼蠅》選擇了第三人稱限知觀點作為該文本的敘事視角，以主角視角為主要敘事視角但卻也刻意與主角炙熱的愛情意識保持觀察的冷靜距離，這樣冷靜的「審美距離」使得者對小說中主角愛情示現的審美體驗成為可能，形成「視域融合」⁴。作者刻意借用第三方的角度詮釋事件，令讀者不會因敘事者的身分或特性而影響判斷或審度事件。而劉以鬯的《天堂與地獄》亦同樣以第三人稱限知觀點作為該文本的敘事視角，靜看茶餐廳的人物交流，並沒有參與角色之間的交流。

（丙）敘事上的突破和創新性

《天堂與地獄》與《蒼蠅》兩文皆借了非人物的作為敘事者，有別於同時期的作家的創作寫法，在敘事角度上作大膽嘗試和革新，無疑是實驗性小說的代表。但二人皆有相似的動機以借「蒼蠅」為敘事者。鍾理和皆因與同姓結婚而不被祝福，在他生活和寫作的年代無疑是觀念封閉的。所以在《蒼蠅》一文中，都不難看見作者對於時代的控訴的影子。「蒼蠅」是令人生厭的，讓人類感到討厭的，作者借蒼蠅令人生厭的特性，說明此等狀況皆是世人看來醜惡的，抨擊封建社會的不是。而《天堂與地獄》一文，劉以鬯則表現了一種截然不同的態度，劉以鬯對現代主義有深遠的追求⁵，他臨摹西方的現代主義作品。劉以鬯在《「娛樂他人」與「娛樂自己」》一文中亦展現了對現代主義的追求，當

³ 劉益州：《情與眼：鍾理和小說〈蒼蠅〉中愛情意識的視覺與聽覺感官表述之現象學討論》，（《有鳳初鳴年刊》第七期，2011年）

⁴ 劉益州：《情與眼：鍾理和小說〈蒼蠅〉中愛情意識的視覺與聽覺感官表述之現象學討論》，（《有鳳初鳴年刊》第七期，2011年）

⁵ 區仲桃：《劉以鬯的現代主義》，（《名作欣賞》第一期，2019年）

中說道清晰的說明自己試圖將現代主義與現實主義結合在一起，藉此構成一種不同的混合形式。可見，劉以鬯於文本上作革新，其實是實現個人文學理想的一個途徑。鍾理和和劉以鬯於文本中皆運用了較突破的方式作敘事者，動機有別，但無疑為現代文學擔起了一大創作典範。

（丁）結段

劉以鬯的《天堂與地獄》以及鍾理和的《蒼蠅》均使用了嶄新的敘事角度進行書寫，而當中皆有不同的對讀性和比較性，但兩文同樣地呈現了文學作品的多元變化和創新性，亦同時展現了實驗性小說的革新。

身分的漂泊與文化的混雜—— 從後殖民理論解析西西的〈浮城誌異〉

賴志豪

國立中山大學

摘 要

西西的〈浮城誌異〉作為香港文學的重要文本，運用寓言與隱喻手法，深入探討了殖民與後殖民語境下的身分認同問題。通過浮城、烏草、鏡子與夢境等多重象徵，作品揭示了香港身分的漂泊特質與文化混雜性。浮城的漂浮隱喻身分的暫時性與不穩定性；烏草則體現身分認同在本土與全球文化之間的混雜與重構潛力；而鏡子與夢境進一步呈現殖民地身分的外在依附與內在矛盾，凸顯身分認同在歷史與全球化壓力下的動態協商與再造。

本研究從後殖民理論出發，結合 Ackbar Abbas 的「匱乏經驗」與周蕾的「雙重不可能性」等理論視角，解析〈浮城誌異〉中多層次隱喻的文化意涵。研究指出，西西的文學創作不僅揭示了香港身分在殖民與後殖民交替中的文化困境，也以其寓言化的表達，構建了身分認同在全球化與本土化張力中的動態再生。本研究試圖在 Ackbar Abbas 與周蕾兩位學者的建基上，將西西的作品置於國際的語境中，探索其在全球華文文學中的學術價值與意義。

關鍵字：西西、浮城誌異、身分認同、後殖民理論、文化混雜

一、緒論

在後殖民理論的框架下，¹香港文學成為探討文化認同的重要部分。²作為香港文學的代表性作家之一，西西的作品以寓言和隱喻探索香港在殖民與後殖民過程中的多重身分矛盾。³〈浮城誌異〉以「浮城」的象徵，揭示了香港文化身分的暫時性與混雜性，並通過細膩的文學書寫反思身分認同的困境。

Ackbar Abbas 指出香港作家的創作常源於「匱乏或不在，或消失的經驗」，⁴這種經驗體現了殖民與後殖民交替時期，香港文化身分的不穩定性。這一觀點與西西作品中對「浮城」的隱喻描寫不謀而合，後者以文化的虛浮性象徵香港身分的建構與瓦解。此外，周蕾提出香港的後殖民境況「具有雙重不可能性」，挑戰了傳統的「被殖民／殖民者」二元對立。⁵西西的書寫正是在這種文化與身分焦慮的背景下，揭示了香港身分的多層次矛盾。

梁秉鈞進一步指出香港文學的多樣性根植於其「雅俗夾雜、商政交纏」的文化空間。⁶這一特徵也在西西的作品中得到生動體現，尤其是她以日常生活與寓言化表達探索香港身分的方式。本研究旨在結合後殖民理論與文化研究，分析西西如何通過〈浮城誌異〉書寫香港的身分認同問題，並揭示其作品對全球化環境下華文文學的貢獻。

¹ 又稱為「後殖民主義」(Postcolonialism)。興起於 1970 年代後期，主要在反思並批判歐洲帝國在其前殖民地所造成的社會、文化、政治衝擊，以及種族歧視與經濟剝削，為那些在帝國論述中被邊緣化的殖民地人民尋找主體性，抵抗霸權的宰制力量。後殖民理論不只處理二次大戰後殖民地獨立的問題，也包括移民到歐美國家的第三世界人民的經驗。引自臺灣文學館線上資料平臺：〈後殖民理論 (Postcolonial Theory)〉。取自 <https://db.nmtl.gov.tw/site2/dictionary?id=Dictionary00005&searchkey=%E6%BD%98%E5%B0%91%E7%91%9C>，10-1-2025 擷取。

² 文化認同是一個人對於自身屬於某個社會群體的認同感。文化認同是文化社會學的一個課題，也與心理學密切相關，是一個人的自我概念及自我認知。這種認同感的對象往往與國籍、民族、宗教、社會階層、世代、定居地方或者任何類型具有其獨特文化的社會群體有關。文化認同不但是個人的特徵，也是具有相同的文化認同或教養的人所組成的群體的特徵。引自 Moha Ennaji, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Springer Science & Business Media, 2005, pp.19-23.

³ 張彥，又名張愛倫，1938 年出生上海，1950 年隨家人定居香港，次年就讀協恩中學，1953 年 10 月，以「倫」的筆名在《人人文學》上發表了第一篇詩〈湖上〉，開始了她得創作生涯，其後以阿髮、藍子、張愛倫、西西等筆名陸續發表詩作。1957 年就讀葛量洪教育學院，畢業後分發到農圃道官理小學教書，1979 年提早退休，專職寫作。

⁴ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, New York: University of Minnesota Press, 1997, pp. 111-140.

⁵ 周蕾：〈殖民與殖民者之間〉(Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-Writing in the 1990s)，載周蕾：《寫在家國以外》(香港：牛津大學出版社，1995 年)，頁 91-117。

⁶ 梁秉鈞：〈引言〉，《今天》春季號 (1995 年)，頁 72。

二、後殖民理論與香港文學的解析框架

後殖民理論自 Edward Said《東方主義》提出以來，揭示殖民體制如何透過文化再現建立支配權力。Homi Bhabha 隨後發展出「模仿」(mimicry)與「混雜」(hybridity)等概念，強調殖民與被殖民者之間曖昧、非對稱的文化關係。⁷在華語語境中，這些理論特別適用於分析香港文學——一種誕生於殖民與後殖民交錯、處於語言與文化邊界上的文學形式。

周蕾在探討香港文化時提出香港的後殖民境況具有「雙重不可能性」，既無法完全回歸中國文化，又難以與殖民母體英國建立穩定認同，致使香港文學的身分問題充滿懸置與撕裂。這不僅挑戰了傳統「被殖民／殖民者」的二元對立，也體現了殖民歷史與本土文化的交錯關係。⁸這種多重矛盾正是西西作品的重要基礎。〈浮城誌異〉中的「浮城」意象，既揭示了香港作為過渡性空間的特質，也反映了其文化身分在全球化壓力下的流動性。

Ackbar Abbas 提出的「消失的文化政治」，認為香港作為一個「中轉的空間」或「不尋常的通道」，其身分認同更多源自「匱乏」與「未完成」的文化經驗。⁹這一觀點與西西作品的書寫策略相呼應，後者通過寓言化的筆法描繪了香港身分認同的暫時性與矛盾性。

此外，謝曉虹在探討西西《美麗大廈》時提出「通道」(passage)作為香港城市空間的象徵，不僅突顯了殖民都市的流動性，也標示出陌生人之間的公共互動與文化碰撞。¹⁰這一空間概念可與〈浮城誌異〉中「浮城」作為中轉空間的形象形成對照：兩者皆反映出香港文化場域中的模糊性與不確定性。這種「通道」不僅象徵著文化與身分的交流，也強調了陌生人之間的公共互動。西西以「極慢速的書寫」呈現庶民的日常生活，從而重構了殖民地香港的文化價值。

綜觀上述理論視角，後殖民理論結合空間研究不僅為解讀〈浮城誌異〉提供堅實框架，亦有助於我們更深入理解香港文學如何在全球化語境中持續建構、協商並重塑其身分認同。

⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994.

⁸ 周蕾：〈殖民與殖民者之間〉(Between Colonizers: Hong Kong's Postcolonial Self-Writing in the 1990s)，載周蕾：《寫在家國以外》(香港：牛津大學出版社，1995年)，頁91-117。

⁹ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, New York: University of Minnesota Press, 1997, p. 4.

¹⁰ 謝曉虹：〈通道的美學——讀西西〈美麗大廈〉〉，《淡江中文學報》第三十六期(2017年6月)，頁227-250。

三、身分漂泊與文化混雜：後殖民視角下的〈浮城誌異〉解讀

西西的〈浮城誌異〉作為香港文學的重要文本，通過浮城、鳥草、鏡子與夢境等寓言性象徵，深刻描寫了殖民與後殖民交替背景下的身分漂泊與文化混雜問題。後殖民理論學者如 Ackbar Abbas 與周蕾，從「匱乏經驗」、「雙重不可能性」等觀點出發，對作品中的象徵元素提供了關鍵詮釋，有助於我們理解香港身分認同的動態建構及其在全球化語境中的再生潛能。

1. 浮城的漂泊象徵：身分的暫時性與不穩定性

浮城是西西寓言化筆法的核心象徵，其漂浮於海天之間的形象反映了香港身分的暫時性與不穩定性。西西描寫道：

浮城忽然像氫氣球那樣，懸在半空中。頭頂上是飄忽多變的雲層，腳底下是波濤洶湧的海水。¹¹

這一懸浮形象既無根亦無所屬，正體現出香港在殖民歷史與全球化壓力之下，難以穩定依附於本土傳統或殖民文化之中的雙重邊緣處境。

Ackbar Abbas 在其著作《香港——文化和政治的消失》中提出，香港是一個「中轉空間」，其文化身分根植於「匱乏」與「未完成」的特性。¹²浮城的漂浮特質正是這一理論的文學化表現，象徵了香港文化身分的不穩定性。這種不穩定性不僅體現在浮城懸於海天之間，還反映在浮城居民對身分的模糊認知與無法確定的文化定位上。

浮城的漂泊也體現了身分的過渡性。香港作為殖民地與全球化城市，長期處於文化與經濟的交匯點，難以形成穩定的文化認同。西西通過浮城的漂浮隱喻，揭示了身分認同處於過渡階段的張力，並進一步表明，這種漂泊不僅是地理空間的中轉，更是文化空間的漂移。

浮城的象徵使〈浮城誌異〉成為探索香港身分的重要文本，呈現了殖民背景下身分認同的暫時性與矛盾性，進一步強化了作品的寓言性與文化反思意涵。

2. 鳥草的雙重象徵：文化混雜與再生

鳥草是〈浮城誌異〉中最具隱喻性的象徵之一，體現了文化混雜與身分認同的動態再生。西西描寫道：

¹¹ 西西：《手卷》（臺北：洪範書店，1988），頁 1。

¹² 同注 4，頁 73-76。

鳥草形狀像鳥，但本質上是草，所有的鳥草，葉子上的鳥兒都沒有翅膀，人們說，如果長了翅膀，草葉都能飛行，那時候，浮城的天空中滿是飛翔的鳥草。¹³

鳥草的雙重屬性，既代表草的根植性，又象徵鳥的飛翔能力，暗示了身分在本土傳統與外來文化影響之間的混雜性。

鳥草的象徵意義不僅限於身分的矛盾，更展現了身分再生的可能性。本土的「草」意味著根植於香港歷史與文化，而「鳥」則象徵向外飛翔的能力，代表了全球化語境下身分的延展與重構。這種融合反映了香港作為文化交匯地的獨特性，既汲取本土文化精髓，又承載全球化帶來的影響與壓力。

鳥草的雙重性質與周蕾提出的「雙重不可能性」理論相契合。香港身分認同無法完全回歸本土，也無法脫離殖民影響。¹⁴鳥草象徵了身分在矛盾中尋求平衡的過程，為身分的再生提供了隱喻性表達。其飛翔的能力暗示了身分認同在文化壓力與自身張力中的重新定位，展現了重構身分的潛力。

鳥草的隱喻使〈浮城誌異〉突破了地域性書寫的限制，成為全球化背景下文化混雜的典範文本。它體現了香港身分的複雜與動態變化，也為理解後殖民語境中的身分再生提供了豐富的文學想像。

3. 鏡子與夢境：身分的內在矛盾

在〈浮城誌異〉中，鏡子與夢境成為探討身分內在矛盾的重要象徵。西西寫道：「浮城的鏡子，只能反映事物的背面。」¹⁵生動刻畫了殖民地身分的外在依賴性。鏡子作為殖民地文化的象徵，其功能局限於反映他者的影像，而非揭示自我內在的真實。這表明，香港文化身分的形成更多依賴於他者視角下的構建，未能觸及本土文化的核心價值與歷史記憶。

鏡子的象徵還暗示了身分認同的矛盾性。反映背面的鏡子揭示了殖民地身分在自我認同過程中的割裂與疏離。一方面，它依賴外來文化的定義與認可；另一方面，本土文化的核心價值又難以完全被外來體系所吸納，從而造成文化內部的矛盾與斷裂。

這種鏡像身分的建構與 Ackbar Abbas 的「文化匱乏」理論相契合。¹⁶香港作為殖民與後殖民交替中的特殊文化空間，其身分更多是一種未完成的過渡性存在。西西以鏡子為隱喻，不僅揭示了殖民地身分的外部依賴性，還深刻描

¹³ 同注 10，頁 16。

¹⁴ 同注 5。

¹⁵ 同注 10，頁 12。

¹⁶ 同注 4，頁 111-140。

寫了文化認同在全球化壓力與本土意識之間的矛盾與張力。這一隱喻深化了對香港身分認同的文學探討，賦予〈浮城誌異〉更為豐富的後殖民解讀層次。

與此同時，西西對集體夢境的描寫進一步揭示了身分認同的困境：

到了五月，浮城的人開始做夢了，而且所有的人都做同樣的夢，夢見自己浮在半空中，既不上升，也不下沉。¹⁷

夢境的停滯象徵了身分認同在殖民與後殖民交替中的矛盾狀態，既無法融入主流文化，也難以扎根於本土傳統。這種停滯反映了身分認同在外部壓力與內在焦慮中的困惑。

劉淑貞指出「消失」是香港身分建構的重要經驗，體現了身分的重塑與否定過程。¹⁸浮城的鏡子與夢境以隱喻的方式呈現了這一經驗，表達了身分認同在全球化與本土文化張力中的複雜性。西西通過這兩個隱喻，深化了對香港身分內在矛盾的探討，將殖民地身分認同問題推向寓言化的高度。

4. 後殖民視角下的文本意義

後殖民語境中學者將〈浮城誌異〉解讀為對身分認同與文化混雜的深刻詮釋。Ackbar Abbas 的理論揭示了浮城象徵的中轉性與身分漂泊，周蕾的觀點則強調了雙重文化壓力下的身分重構。這些詮釋不僅突出了作品對香港身分的文學化描繪，也將其提升為全球化背景下探討文化混雜與身分協商的經典文本。

四、結論

西西的〈浮城誌異〉以隱喻與寓言的筆法，深刻探討了香港在殖民與後殖民交替背景下的身分漂泊與文化混雜問題。作品中的浮城象徵了身分的不穩定性與過渡性，鳥草則揭示了身分在本土與全球化壓力下的混雜與再生潛力，鏡子與夢境進一步刻畫了殖民地身分的外在依賴性與內在矛盾。本研究嘗試整合後殖民理論資源，結合「匱乏經驗」與「雙重不可能性」等概念，深入解讀了作品中的多層次隱喻，展現了其對身分認同問題的文學化呈現與全球化意義。

然而，本研究在探討西西作品的過程中仍有不足之處。首先，對文本分析的重心集中於象徵意義，對具體敘事結構與文體特徵的分析尚不充分；其次，後殖民視角的運用主要聚焦於少數幾位學者的理論，未能涵蓋更多跨文化的多元視角。此外，對西西作品在華文文學整體發展中的比較分析尚有待補充。

¹⁷ 同注 10，頁 5。

¹⁸ 劉淑貞：〈「消失」作為一種方法：九七回歸後的「我城」書寫——以韓麗珠的寫作為討論對象〉，《東海中文學報》第四十三期（2022 年 6 月），頁 75-114。

未來研究可進一步拓展對西西其他作品的分析，特別是其女性書寫與日常敘事的研究潛力，並結合更多跨文化理論，探討其作品在全球華文文學中的地位與意義。這將為全面認識西西的文學價值提供更加豐富的視角。

表演理论视域下的传说研究—— 以沟陈庄「龙脉」传说为例

陈佳慧

北京師範大學

摘 要

鲍曼的表演理论推动了民俗学研究范式从静态文本分析向着以表演性日常交流实践方式为中心转变，为理解陈氏家族龙脉传说的传承与文本生成提供了重要的视角。基于对讲述人个性及亲缘关系的把握，可以发现陈氏家族后人通过「表演的否认」所设定的表演框架，以及主流意识形态对民间传说中非科学因素的抑制作用。同时，在由多位讲述者组成的互动情境中，传说短暂地赋予讲述者不同于日常生活的文化话语权，颠倒了常规世俗性评价逻辑。而研究者的介入及其身份不仅显著影响了讲述者的表演策略与传说文化意义的生成，也间接塑造了讲述者的现实行为，使传说在当代语境中展现出新的功能与价值。龙脉传说由此不仅是记忆中的遗产，更在表演中彰显出其作为朝向当下的文化资源的多重特质。

关键字：家族传说、表演理论、叙事策略、权力关系

理查德·鲍曼指出,「口头艺术是一种表演,表演则是一种交流的模式,在这种模式中,表演者要对观众承担展示自己交流技巧的责任,而他使交流行为得以完成的相关技巧和效果会受到观众的品评,观众则会通过对表达行为本身内在品质的现场欣赏而得到经验的升华。」¹表演理论的视角为研究者对民间叙事的考察和讨论提供了新的切入角度,如需关切特定语境下的文本再创造及其原由、表演者(讲述者)与参与者(听众)的互动交流、传统文本在表演中呈现出的具体样貌等问题²。作为「人民创作的与一定的历史人物、历史事件和地方古迹自然风物、社会习俗有关的故事」³,传说与民众生活息息相关,然而,目前表演理论较少应用于传说的分析,而是多用于分析民间故事、传说、史诗等。本文旨在以田野作业搜集到的信息为材料,将家族传说的讲述放置在一个「开放的、互动的讲述与交流情境」⁴之中,在表演理论的视域下考察讲述者的叙事策略、互动方式与传说文本的形成,思考个体如何在传承传说的同时又对其加以再创造,从而探究家族传说对陈氏家族后人的意义和其生命力所在。

一、龙脉传说与「表演的否认」

龙脉传说是笔者在田野研究中所发现的家族内部的解释性传说,围绕着沟陈庄⁵的几户人家曾经具体可感的地方风物「祖坟」⁶而展开,主要通过代际之间口耳相传的方式传承。在此次田野调查中,笔者主要访谈了与传说内人物(下文称「陈氏家族」)相关的十四位后人,其中仅有一人完全没有听过传说,其他人都或多或少能讲述一定的情节。在传说的大致走向和因果关系方面,各受访者的讲述并无太大分歧,而在生动性以及情节的全面性上有较大的差异⁷。

从表演的策略来看,尽管对待传说的情感认同程度存在着一定的差异,但无论传说之于受访者本人所发挥的是正向还是负向的作用,几乎每位讲述者都出现了「表演的否认」⁸和求助于传统的叙述策略。对于前者而言,一方面,如同表演理论所指出的,「表演的否认」承担着设定讲述者表演框架、不愿意承担完全

¹ (美)理查德·鲍曼著,杨利慧、安德明译:《作为表演的口头艺术》(桂林:广西师范大学出版社,2008年),页7。

² 吴纯:《羌族大禹传说研究》(昆明:云南师范大学,2024年,博士学位论文),页44。

³ 钟敬文主编:《民间文学概论》(北京:高等教育出版社,2010年),页136。

⁴ 钟敬文主编:《民间文学概论》(北京:高等教育出版社,2010年),页142。

⁵ 即安徽省宿州市泗县草沟镇官塘村沟陈庄,现隶属于官塘村,位于329省道北,徐明高速西侧。该村现有人口3450人,户数632户,主要农作物有小麦、玉米。官塘村与汪尚村、于韩村、侍圩村、秦桥村、王楼村、街西村、瓦韩村、于城村、草沟村、大梁村、李圩村、大安村、大张村、桥东村相邻。http://www.tcmmap.com.cn/anhui/sixian_caogouzhen_guantangcun.html, 查阅时间:2025年1月18日。

⁶ 祖坟方位见附录3。

⁷ 传说具体内容及各个受访者讲述内容对比见附录

⁸ 即表演者否认自己的交际能力、声明自己不愿意对听众承担有展示自己的交际能力和交际有效性的责任。转引自杨利慧:《民间叙事的传承与表演[J].文学评论,2005,(02):147.

展示自己交际能力与讲述技巧的责任之功能⁹，另一方面，以陈云亥、陈云葵等为代表的中青年辈份的陈氏族人屡屡强调的「也没有什么迷信之说，只不过当一个故事」¹⁰「一代代传下来的故事」¹¹，更反映出对于接受过高等教育的人来说，主流意识形态和国家权力对民间传说中的非科学因素具有很强的抑制作用，从而让他们自觉或不自觉地在话语表述上撇清和「迷信」、落后思想的关系，因而成为了此次田野调查中的讲述者普遍采用的自我保护的叙述策略。而「一代一代传下来」等在每一位受访者的讲述中都会出现类似含义的语句，则指向了他们不约而同地求助于传统的叙述策略，其作用不仅在于某种真实性的佐证、辨明真伪的重要依据，更在于「把自己的话语传统化，为自己赋予传统的权威」¹²，从而使得传说对听者有更高的可信度，也让龙脉传说能够在科学观念和官方意识形态盛行的时代仍然拥有一定合法性，以强大的生命韧性从百余年前传承至今。

二、「表演」互动：话语权力关系的翻转

「通过表演，表演者与受众之间建立了一种社会关系……这种社会关系有可能打破了原有的社会结构，创造了新的社会结构。」¹³表演者所获得的威信在龙脉传说这一个案中表现为话语权力的提高和对常态性的话语秩序的翻转，由于沟陈庄的经济形态仍然是传统的农耕经济，因而村民所关注的仍多为传统所看重的光宗耀祖和传宗接代¹⁴，也就是所取得的世俗性成就；而在陈氏家族的传统中，一个人是否对祖宗根本有着足够的敬意和认同也是评价的重要维度，即道德品质上的考量。在常规的情境下，具有显著差异且容易被衡量的评价标准只有世俗性成就，然而讲述传说这一特殊的语境，却为衡量一个人是否「忘本」提供了另一种可能，同时也让「务农」这一平素被视为不成功的生活状态，拥有了更多与宗族认同相关的文化内涵和正当性，从而带来了陈云亥与受访者之间话语权力关系的微妙变化。

陈云亥以田野介绍人身份而介入的「在场」以及他在家族中的「标杆」地位，使得几乎每一位受访者在表演过程中都主动地与他进行互动。但值得注意的是，话语权力关系的微妙变化之于不同的受访者的意义并不一样，对于那

⁹ 杨利慧：《民间叙事的传承与表演》，《文学评论》，2005（02）：145。

¹⁰ 被访谈人：陈云葵（男，54岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：线上；访谈时间：2024年10月19日。

¹¹ 被访谈人：陈云亥（男，52岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：线上；访谈时间：2024年10月19日上午。

¹² 理查德·鲍曼、杨利慧、安德明：〈民俗界定与研究中的「传统」观〉，《民族艺术》第2期（2006年），页24。

¹³ 刘晓春：〈从「民俗」到「语境中的民俗」——中国民俗学研究的范式转换〉，《民俗研究》第2期（2009年），页13。

¹⁴ 刘晓春：〈一个地域神的传说和民众生活世界〉，《民间文学论坛》第3期（1998年），页38。

些对自己的境况比较满意的受访者来说，「陈云亥对于地方性知识的熟悉程度相对不足」仅仅是一个以资调侃的元素，与之形成鲜明对比的是陈云秋，他在青年时期虽然也上过大专，但由于种种原因现在仍然留在农村，且承包了陈云亥家闲置的土地耕种。在访谈时他表示，「没想到（我）还对你还有点作用哦」¹⁵，表现出他有些自卑、自认为低一头的心理。对于陈云秋来说，「讲述传说」这一特殊的语境短暂地赋予他更多的话语权力，因此当陈云秋从陈云亥——家族内部世俗意义上最有出息的人——口中得知他并不知道自己所说的某些传说时，他得以获得一种在比较世俗成就时无法获得的满足感，并转向笔者道：

哈哈，现在就是研究那些**先进**的一个东西了，把家乡这一块他都**忘记完了**……就是他**现在搞大事**的人，我现在**就是在家搞田地**嘛。

同样都是以陈云亥专心读书举例子，在陈云秋的话语里能够明显地感觉到他在「先进」和「落后」的并举中所隐含的褒贬之义以及某种自得，「传说讲述」这一特殊语境凸显出平素兄友弟恭的和谐相处之外所潜藏的横向对比，以及随之滋生的外在于家族普遍认可范围的其他情感因素。这一互动短暂地颠倒了原本的世俗性评价逻辑，赋予了在家务农的陈云秋更多的文化话语权。然而，这种话语权力的转变终究是情境性的、短暂的，它并不能实质性地撼动家族内部长期以来的评价标准或曰世俗普适的评价逻辑，当陈云亥自己也感受到了这种微妙的「攻击」后，他连忙说自己本来就不知道很多传说，「不知道就不存在忘记」，并以玩笑的方式抬高陈云秋是在「搞科学研究，修理地球」，而陈云秋也很快顺着表示，「哈哈，在修地球。对，说的没错，修地球」，在传说的讲述终止后，「兄友弟恭」的家族道德秩序仍然发挥着决定性的作用，维持着原有的人际关系和家族结构。

三、表演的新生性：研究者对讲述者的影响

表演理论指出，听众对表演者的表演会产生重要影响，富有创造性的表演者会有效地利用各种文化资源与在场的听众积极互动，适应特定的语境而采取不同的叙事策略，从而形成了表演的新生性¹⁶。在此次田野作业中，不同的讲述者由于对笔者访谈目的不同程度的认识而展现出将笔者当成「普通听众」和「研究者」两种面向，从而影响了他们对传说意义的阐发程度。

¹⁵ 被访谈人：陈云秋（男，45岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄，在家务农）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：线上；访谈时间：2024年11月2日，下文同。

¹⁶ 刘晓春：〈从「民俗」到「语境中的民俗」——中国民俗学研究的范式转换〉，《民俗研究》第2期（2009年），页11。

江帆表示，「几乎所有的脱离了田野形态转换成文字的故事文本，都带有程度不同的研究者介入因素」¹⁷。由于陈云亥完全知悉笔者的访谈意图且作为介绍人介入田野，笔者对于他而言不只是简单的听众，更是「研究者」，这一身份对传说表演的介入与讲述者陈云亥之间形成了新的互动，并直接作用着表演过程和文本的形成。最显著的表现便是导致其对传说的价值的认识与阐释随着对于「采访」本身的认识的深入而产生变化，并与笔者进行自觉的互动，进而建构传说的文化意义和教育意义。在笔者第一次访谈陈云亥时，他并不知道笔者要以此做研究，因此展现出来了更多他后来评价为「敏感」「容易引起误会」¹⁸的观点，而随着他意识到笔者所做的是学术性研究，便一方面促使他生发出某种「自我审查」¹⁹的意识，另一方面让他强化了对于传说细节的回忆以及对于传说解读的自觉，表示做研究要「从传说里面汲取正向……把它传承下去，让故事和精神传承下去」²⁰。对于「研究出来一个东西」的追求，很大程度上导致陈云亥刻意地发掘传说阐释的意义空间，而「自我审查」以及「正确」的价值导向的意识，又让他在一次次回忆、反刍时不断过滤自认为敏感之处，保留并扩张对于积极意义的强调。基于自我形象建构的需求和对于地方文化的自觉发扬这两种动机的叠加，我们便不难解释为什么陈云亥在笔者访谈陈氏族人的一个多月期间多次主动创造新的「表演」的机会，提起传说且着重重申「努力」「正能量」等意义、划清和「迷信」的界限，甚至通过主动提出整理录音来重构他心中的真实。

此外，本次田野也鲜明地展现出研究者身份对讲述者的实际行动会带来现实影响，龙脉传说不再是存活于记忆中的过去的知识，而借由访谈与讲述的互动，对陈氏族人发挥了朝向当下的实际性作用。在和每一位能够讲述传说的受访者交流时，笔者都会询问他们是否和其他人主动讲述以及相关的场景，这一问题被部分受访者接收为某种对未来行动的提议：陈云葵在访谈时表示自己没有给孩子讲过，「因为我都忘了。你不讲我都忘了。」²¹但三天后笔者询问陈云葵之子陈佳玉时，得知陈云葵已然讲述了这个传说。

¹⁷ 江帆：〈口承故事的「表演」空间分析——以辽宁讲述者为对象〉，《民俗研究》第2期（2001年），页68。

¹⁸ 被访谈人：陈云亥（男，52岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：陈云亥家中；访谈时间：2024年10月19日上午。

¹⁹ 比如，陈云亥主动提出要整理录音稿，但从成果来看，他集中删改了他自己与「风水」「迷信」相关的表述，尤其涉及他对传说表达认同的部分，而许多明显的人名、称谓的错字没有改动。

²⁰ 被访谈人：陈云亥（男，52岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：陈云亥家中；访谈时间：2024年10月19日下午。

²¹ 被访谈人：陈云葵（男，54岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：线上；访谈时间：2024年10月19日，下文同。

陈泳超曾指出,「『地方外』对于『地方内』的影响无所不在」²²,强调「地方外」对地方传说文本的影响。而在此次田野作业中,「外」对于「内」的作用则主要在于受访者对于传说意义的阐释的差异,以及由于笔者的发问而调动的受访者的文化记忆,进而影响受访者的现实行动。这种互动关系表明,研究者的提问、与受访者的交流甚至是「在场」本身,都对传说意义的生成以及受访者认识的深入起到了推动作用,让传说始终能够经由不同深度和不同方式的阐释而在各个语境下发挥其认同与教育的功能,让传说在当下语境中焕发新的生机。

通过上述分析,可以发现对讲述者的个性、境况和讲述者之间的权力关系的考量,能够在一定程度上回应戴格所质疑的表演理论「导致研究者凭印象得出推测性的阐释」²³这一不足,也深化了我们对传说在当下的表演实践中所发挥的文化功能的理解。陈氏家族的龙脉传说不仅是乡土记忆与宗族认同的载体,更是一种具有教育功能的、活态的文化资源,反映了其家族内部的亲疏关系和伦理道德,也成为个体在世俗评价体系与文化认同之间实现自我表达的重要工具。在理查德·鲍曼的表演理论视域下,对民间传说的研究不再局限于文本的静态分析,而转向对「文本生成过程中各方力量的妥协与制衡」²⁴的关注,而通过具体田野作业中对讲述者个性、差异性、互动关系与权力关系的关注,则能够以更为具体的方式把握龙脉传说如何在不同语境中不断生成并发挥作用,为思考传说与地方人群的关系提供了朝向当下的视角。

参考文献

（一）专著

（美）阿兰·邓迪斯编，陈建宪、彭海斌译：《世界民俗学》（上海：上海文艺出版社，1990年）。

（日）柳田国南，连湘译：《传说论》（北京：中国民间文艺出版社，1985年）。

陈泳超：《背过身去的大娘娘 地方民间传说生息的动力学研究》（北京：北京大学出版社，2015年）。

（美）理查德·鲍曼著，杨利慧、安德明译：《作为表演的口头艺术》（桂林：广西师范大学出版社，2008年）。

²² 陈泳超：《背过身去的大娘娘 地方民间传说生息的动力学研究》（北京：北京大学出版社，2015年），页3。

²³ 杨利慧：〈表演理论与民间叙事研究〉，《民俗研究》第1期（2004年），页42。

²⁴ （美）理查德·鲍曼著，杨利慧、安德明译：《作为表演的口头艺术》（桂林：广西师范大学出版社，2008年），页12。

万建中：《民间文学引论》（北京：北京大学出版社，2006年）。

钟敬文主编：《民间文学概论》（北京：高等教育出版社，2010年）。

（二）期刊论文

江帆：〈口承故事的「表演」空间分析——以辽宁讲述者为对象〉，《民俗研究》第2期（2001年），页61-71。

康丽：〈传统化与传统化实践——对中国当代民间文学研究的思考〉，《民族文学研究》第4期（2010年），页73-77。

理查德·鲍曼、杨利慧、安德明：〈民俗界定与研究中的「传统」观〉，《民族艺术》第2期（2006年），页20-25。

理查德·鲍曼、杨利慧：〈表演的新生性〉，《民俗研究》第2期（2008年），页36-44。

刘晓春：〈从「民俗」到「语境中的民俗」——中国民俗学研究的范式转换〉，《民俗研究》第2期（2009年），页5-35。

刘晓春：〈一个地域神的传说和民众生活世界〉，《民间文学论坛》第3期（1998年），页32-38。

毛晓帅：〈中国民俗学转型发展表演理论的对话关系〉，《民俗研究》第4期（2018年），页51-61、158。

杨利慧、安德明：〈理查德·鲍曼及其表演理论——美国民俗学者系列访谈之一〉，《民俗研究》第1期（2003年），页59-74。

杨利慧：〈表演理论与民间叙事研究〉，《民俗研究》第1期（2004年），页30-46。

杨利慧：〈从「自然语境」到「实际语境」——反思民俗学的田野作业追求〉，《民俗研究》第2期（2006年），页5-20。

杨利慧：〈民间叙事的传承与表演〉，《文学评论》第2期（2005年），页140-147。

杨利慧：〈语境、过程、表演者与朝向当下的民俗学——表演理论与中国民俗学的当代转型〉，《民俗研究》第1期（2011年），页7-32。

（三）学位论文

汪靓：《徽州民间传说研究》（合肥：安徽大学，2013年，博士学位论文）。

吴纯：《羌族大禹传说研究》（昆明：云南师范大学，2024年，博士学位论文）。

朱鹏：《地方传说文化的传承实践研究》（济南：山东大学，2022年，博士学位论文）。

附录：传说文本及受访者讲述内容对比

综合来看，情节讲述最全面的当属陈云亥，此处以2024年10月19日上午陈云亥所讲述的版本整理如下：

龙脉的故事大概是发生在「元」上面「学」字辈这一代的上一代或再往上的时候。有两位风水先生路过我们家三位祖宗的祖坟，看这家坟墓有一个龙的形状图，龙要入（墓）穴。风水先生看到龙脉，说这家会发达、会有三把大红伞（三个大官），同时「发偏房」（排行老二的那支更好）。其中一位先生说现在还没有完全入穴，还能破掉，在墓之前能挖断。说完两位风水先生就走了，结果旁边的庄稼地里有个邻居听到了，他就用铁锹在那片地里挖沟，想把龙脉挖断。第二天一去，地就跟没挖一样，连续挖了好多天都是如此，他就泄气了，把铁锹插在地里不管。到了次日，发现地里的土全是红色的²⁵。这样龙脉就被挖断了，然后那个邻居也没有善终，头顶生疮、脚底流脓死了。

后来龙脉被挖断以后可能就受到很大的影响。老大他们家知道这个事以后，说既然发偏房，就跟他弟弟关系就特差了。本来他们是一起努力奋斗、一起住的，老二特别勤劳，老大去买土地。所以最后老大去世（安葬）的时候就不跟他父亲葬在一起。他们和我们这家（二房）的关系都特别差，还不如普通邻居。但是他们这一支往下人丁也很稀少，不如二房兴旺——陈庆斌兄弟六个加上一个姊妹，家族比较大，再往下每家又基本都好几个孩子。三房好像也不太好。²⁶

总的来说，是否提及「发偏房」这一情节元素是二房与非二房的受访者的表演中最为显著的差异²⁷，家族后人对于传说的认同程度也与他们和传说血缘距离的远近有关，这种血缘关系的远近不是和某一个人相联系，而是和较为模糊的「长房」「二房」身份立场相比较；「认同度」也不只是积极的心理认同，还包括负面的认同，即如大房后人，他们确实认为这个传说对他们有不好的影响，并因此做出相应的试图规避的举措（如迁坟）。

²⁵ 后来陈云亥也说过「沟里都是血」这一说法。

²⁶ 被访谈人：陈云亥（男，52岁，祖籍为安徽省泗县沟陈庄，研究生学历）；访谈人：陈佳慧；访谈地点：陈云亥家中；访谈时间：2024年10月19日上午。为保护讲述人隐私，文中访谈对象均用化名。

²⁷ 传说情节的对比分析见附录4。

	发生年代	阴先生经过	三把大红伞	发二房	邻居挖脉	挖的过程	挖的结果	龙（脉）结局	邻居的结局	三兄弟及过后如何	其他补充
吴朵		√有人算过		二房更好	√仇家		√土地出血	被挖断了			
陈云亥	√非常详细	√非常详细	√	√	√	√非常详细	√土是红的	被挖断了	√非常详细	√非常详细	
陈云淑								龙脉挖断了			
陈云邦	√还非常详细地谈到流亡、改嫁	√非常详细			√	√非常详细	√土地出血		√非常详细	√主动提，很详细	
陈云秋					√回去盖房子	√	√土地出血	龙脉断掉了	√简略（绝后）	√简略（堕落了）	
陈云霞											
陈云葵	√比较粗略	√非常详细	后代会出很多人才；一斗芝麻		√	√非常详细	√土地出血	风水被土破，但有一部分已归留被斩断	√非常详细	√只说第二支比较好	中，在云，慢进大午龙祥中慢要老坟

			官								
陈庆貳	√ 捋分「字辈」	√ 比较简略	一代比一代好	√	√	√ 非常详细	√ 有血染的那样颜色	风脉被破了	√ 简略（死状）	√ 回答得比较详细	
陈庆陆	√ 非常详细梳理了祖宗关系	√ 非常详细	√ 讲了为何「三」		√	√ 非常详细	√ 土地出血	龙受伤了，转到别的地方去了	√ 非常详细，也提到了后代	√ 主动提，很详细	
陈庆嗣		√ 比较详细			√	√ 比较详细	√ 土地出血	龙脉破了	√ 比较详细，回答了后代如何		
陈庆谷	√ 还说了邻居的住址				√	√ 比较详细	√ 土地出血	风脉被破了	√ 比较详细，主动说后代如何		
陈庆伍	√	√ 非常详细			√	√ 非常详细	√ 土地出血	龙断掉了，但是做好事还有救回来的可能	√ 非常详细	√ 简略（旺）	
陈山风					√ 「有人不小心刨到」		√ 土地出血				
陈佳玉					√ 「一家人给另一家人使坏」+龙脉				√ 「遭报应」		

遊動的記憶：金魚意象與香港城市空間的嬗變

劉子孺、周逸卓

香港中文大學、香港教育大學

摘 要

本文以皮埃爾·諾拉的「記憶之場」理論為框架，探討金魚作為香港文化記憶的象徵，分析其如何通過老式酒樓與金魚街兩個城市空間，參與香港歷史與身份的建構。從疍民的漁業傳統到經濟騰飛期的觀賞魚文化，金魚承載了香港的在地性審美與現代化變遷。金魚街的賽博景觀折射都市異化與階層分化，老式酒樓的閹限空間則凝結傳統信仰與現代化衝突的記憶。通過《重慶森林》與《魚缸生物》的文藝文本分析，金魚意象進一步顯現為都市人時間困境與資本壓迫的隱喻。本文認為，金魚作為流動的「記憶之場」，不僅是歷史的物質載體，更文藝敘事中轉化為香港身份裂變與重塑的文化寓言。

關鍵字：記憶之場、金魚、香港城市空間、《重慶森林》、《魚缸生物》

一、引言

上世紀八九十年代，皮埃爾·諾拉編撰出版了三部七卷的皇皇巨著《記憶之場》，從國慶日、《馬賽曲》、埃菲爾鐵塔等文化場域中鉤沉法蘭西的歷史記憶。在他看來，記憶既為歷史所纏繞，又是當下的、活著的、情感的現象，它積澱在空間、行為、形象和器物等具象中。這種具象可以是象徵建築、紀念活動，也可以是國土邊境、在地景觀。¹無數個歷史的斷面皆有記憶之場形構著，而「金魚」亦是香港歷史所纏繞的記憶之場。從古早的漁民記憶，到 70 年代香港經濟騰飛，觀賞魚需求增多，一樽玻璃魚缸出現在家家戶戶。從為了「以水聚財、以魚擋煞」在老式酒樓中放置的金魚造景，到流動攤販聚集而成的金魚街，金魚本身不斷參與著香港文化記憶的建構。本文將以香港海洋文化為起點，聚焦老式酒樓與金魚街兩個城市空間，分析金魚如何成為香港文化的記憶之場，並探究這種記憶如何在文藝文本中得到延續。

二、金魚意象與都市空間

香港文化中對魚的集體記憶起源于其漁業文明傳統。據民間傳說記載，香港原住民疍家人的始祖便是一種名為「盧亭」的半人半魚生物，由此顯示出早期香港地區的魚圖騰崇拜。²此時，魚主要作為食物來源，滿足人們的生產生活所需。葛亮的《殺魚》中生動反映了這種漁業文化，及其在現代化過程中的嬗變。其所描繪的雲澳村是香港目前僅存的漁村，更是漁業文明的棲身之所。而隨著利先叔在村中開起西式養蠔場，雲澳村陷入了現代化轉型的陣痛。現實中，魚的功用與意涵也隨著經濟發展有所變化。³隨著六、七十年代香港經濟發展，人們的審美需求增加，觀賞魚興起，養魚之風一時盛行。以六十年代香港為背景的《歲月神偷》中，無論是代表平民百姓的羅家，還是象徵上層社會的芳菲家，都能看到人們養金魚以作觀賞。⁴中國是最早培育出金魚的國家，隨著明朝出現盆養的方式，人們可以近距離觀察魚的形態與運動，賞魚也成為了一種文人雅趣。⁵香港特殊的空間形態更強化了這一傳統——在寸土寸金的都市環境中，缸養金魚以其空間集約性成為最具普適性的家養寵物，由此形成獨特的在地性審美實踐。除了家庭空間，金魚街與老式酒樓中的金魚造景則共同建構起了觀賞魚類的代表性城市空間，形塑了全新的集體文化記憶。

對於「金魚街」的起源，坊間並沒有統一的說法。根據一位元金魚街商店老闆的說法，早在五十年代，就有不少水族商品小販聚集在旺角火車站一帶

¹ 皮耶·諾拉：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》，南京，南京大學出版社，頁 13。

² 凌逾，彭瑞瑤：〈香港文學：20 年的魚符碼書寫〉，《文學報》（2017 年 7 月 28 日），頁 2。

³ 葛亮：《浣熊》，北京，中信出版社，頁 97-145。

⁴ 羅啟銳，導演。《歲月神偷》。華天下，2009 年。

⁵ 何為：〈源自中國的金魚，如何走向世界？〉，《趣科學》（2022 年 12 月），頁 64。

販賣各種觀賞魚類。他們無牌經營，于凌晨四點至早上九點擺攤販售，構建起殖民管治縫隙中的「天光墟」，為金魚街提供了具有市井氣息的歷史底色。到七十年代，這些小販逐一遷入通菜街作為他們的大本營，許多經營水族生意的商人也被吸引在此地段開鋪。⁶直到香港旅遊業不斷發展，金魚街也成為了熱門旅遊場所，因而被注入更多商業氣息。除了在歷史脈絡中展現出市民文化與商業屬性的交疊，金魚街景觀本身則更表徵了香港城市空間中的賽博屬性和孤獨感。街景中的水族燈箱與霓虹燈交相輝映，色彩奪目的金魚在塑膠袋中遊動彷彿在空中懸浮，其所塑造的未來感與不真實感構成了典型的技術東方主義

(techno-orientalism) 式的賽博景觀。而在貨架上，金魚在塑膠袋中無限而重複的遊動似乎也折射出個體在香港都市生活中的異化困境。在金魚被觀賞和販賣的懸掛空間中，高位塑膠袋往往盛放名貴龍睛、獅頭金魚，中地位則懸掛廉價的孔雀魚、斑馬魚，投射出資本運作下社會的結構性分層。與俯身觀賞金魚不同，個體在金魚街中漫步成為了一種「遭遇」。個體直接遭遇了金魚被客體化的命運，同時也折射了自身在香港城市空間中迷茫與孤獨。

與金魚街不同，老式酒樓中的金魚造景在香港文化記憶中更為模糊，這源於其閼限性。閼限(liminal)一詞源自拉丁語「limen」(門檻)，由人類學家範·熱內普提出，用於描述儀式中的過渡階段。維克多·特納進一步擴展這一概念，強調閼限階段的「反結構」特性，例如黃昏、火車站等以「過渡性」與「模糊性」為核心特徵的閼限狀態。⁷2019年，「後室」(The Backrooms)的流行將閼限空間推向大眾視野。其結合怪核與夢核美學，強化時空錯置感，反映著現代社會的疏離與焦慮。⁸閼限空間作為物理過渡區域和心理與文化的「中間地帶」，通常是無人且以靜態元素為主的場所。金魚雖是活體生物，但由於其「被觀賞」的特性，它實際上成為了環境的一部分，並建構起閼限空間與夢核的美學特徵。香港許多的老式酒樓裡都會擺放金魚缸，作為觀賞或象徵吉祥之用。它們或被安放在門廊，成為街道與宴飲區的過渡區域；或被安置在酒樓的內部，作為後廚與前廳的過渡空間。金魚缸由此成為餐廳內一道具有儀式性的過渡空間，食客在這一空間內完成從街道進入餐廳，或從等待上菜到就餐的過渡，這為長久以來光顧的食客留下極具閼限性的記憶。這樣的老式酒樓曾一度興盛，但如今卻在逐漸凋零。這一現狀由多重因素構成：金魚缸購置與維護成本高，使其在許多餐廳降本增效的過程中被拋棄；「年年有餘」等中華傳統信仰在現代化的進程中受到衝擊，減少了店主安置金魚缸的意願；此外，隨著香港房租飛漲，許多餐廳越做越小，使得安放金魚造景在空間上變得不可行。酒樓

⁶ Gumpz: 〈細看「旺角購物地區改善計畫優先項目」---「金魚街」〉，獨立媒體(2007年10月1日)，網址：<https://www.inmediahk.net>，瀏覽日期：2025年5月13日。

⁷ 張旻澂：〈《長日留痕》中「門檻處的人」——偉大管家的情感「閼限空間」〉，《世界文學研究》第10卷第4期(2022年)，頁87。

⁸ Michael L. Sandal: 〈The Backrooms Game Brings a Modern Creepypasta to Life : What We Play in the Shadows〉，《Bloody Disgusting》(2020年4月30日)。

中金魚缸的減少使有關它的記憶最終變成了許多人的童年夢核的回憶，同樣折射出了香港黃金時代的消逝。那些曾經的金碧輝煌、魚龍遊躍，酒樓裡的推杯換盞都不再是當代都市空間中的普通個體會體驗的。金魚缸上所附著的闕限性和夢核特點進而體現了當下人們困於繁榮之夢破碎與未來的不確定性之中的集體記憶。

總而言之，不論是金魚街的變化，還是老式酒樓的衰落，香港城市空間在歷史中的流變深度參與了金魚意象的建構，並使其成為了香港文化的記憶之場。個體從金魚中透視的是被觀賞與販賣的客體化命運，以及時代變遷中經濟下行的裹挾。金魚的命運亦是人在都市夾縫中生存的命運，這種同構性在許多香港文藝作品中得到了展演。

三、香港文本中的金魚寓言

在王家衛的《重慶森林》中，金魚缸作為一個典型的闕限空間，既具有物理上的封閉性，又呈現出視覺上的流動性，這一意象通過其獨特的空間屬性和象徵意義，成為解讀影片中人物心理和感情關係的重要符號。金魚在影片中首先扮演著情感投射媒介的角色。在何志武（金城武飾）吃著 5 月 1 號到期的鳳梨罐頭時，金魚缸不僅作為畫面的視覺元素，更成為情感表達的沉默見證者。這種「在場卻無言」的特性，襯托了人物孤單的內心，暗示了都市人際交往中普遍存在的溝通困境。影片中阿菲（王菲飾）更換金魚的情節也體現了金魚意象的闕限性特徵。通過「換金魚」這一看似荒誕的藉口，阿菲成功實現了對 663 私人領域的滲透，這一行為既是對個人空間的挑戰，更象徵著情感關係的試探性過渡，是兩人情感關係從單向暗戀轉向雙向互動的重要轉捩點。⁹此外，在時間維度上，金魚所謂的「7 秒記憶」的都市傳說，與何志武對過期日期的執著、663 對過往戀情的沉溺形成對照，共同構建了一個關於記憶與遺忘的闕限空間。金魚在缸中的迴圈遊動，可視作時間流逝和記憶重複的視覺化呈現，暗示了現代人困在時間夾縫中的生存狀態。而在空間維度上，金魚缸的封閉性與香港高密度都市環境形成類比。影片中頻繁出現的狹窄公寓、擁擠街道等空間意象，都與金魚缸的物理特性產生共鳴。這種空間上的相似性暗示了現代都市人如同金魚一般，在有限的空間中尋找自由的可能。金魚在影片中的每一次出現，都是對都市人生存狀態的一次隱喻性呈現。

此外，謝曉虹在《魚缸生物》中更直截了當地將金魚與都市中的個體建立了聯繫，並通過化身故事呈現出賽柏格隱喻。她寫到：「我所說的魚缸生物，並不是那種身體呈流線型，被閃閃生光的鱗片覆蓋的水生動物，而是任何被帶離原來的生存場域，赤身裸體地置於玻璃器皿中的生物，比如說，一個失去了

⁹ 王家衛，導演。《重慶森林》。米拉派克斯影業公司，1994 年。

筆挺西裝遮掩的中年男人。」小說中，作者通過 N 先生化魚的故事，巧妙地既表徵了資本對人的異化，又反叛了父權結構的壓迫。¹⁰在被玻璃幕牆包裹的商業大廈中，每一個奔波勞碌的現代都市人似乎都如果那只被觀賞的金魚，無論如何掙扎都遊不出魚缸的界限。作者還選用了黑摩利金魚作為 N 先生的化身，其特殊的黑色象徵著都市人脫不下的西裝革履，同樣也是無法擺脫的枷鎖。值得玩味的是，小說中陰雨連綿的 V 城不斷有中年男人消失，而在 N 先生也消失以後，N 太太則沒有表現出任何的惶恐與不安。N 太太最初感到是憤怒，埋怨 N 先生不聽她的話，緊接著又轉為開心，因為金錢計算後她明白自己和女兒的生活不會受到任何影響，而家居的佈置也終於可以按照自己的喜惡設計。故事的結尾 N 先生化身為黑摩利金魚，被妻子和女兒觀賞、餵食、玩弄，甚至頗具「女性氣質」地「擺動他具有線條美的雙腿」。此時，人與動物的邊界被模糊，不同性別間的界限被模糊，金魚被豢養的屬性被挪用到男性身上，達成了性別權力結構的倒錯，頗具賽柏格的意味。

四、結語

金魚作為香港的「記憶之場」，以微小身軀串聯起城市歷史的斷裂與延續。從蛋民漁村的圖騰信仰，到經濟騰飛期玻璃缸中的觀賞符號，金魚始終在空間嬗變中凝縮香港的身份軌跡。金魚街的賽博景觀與老式酒樓的閹限空間，既是諾拉筆下「記憶之場」的物質載體，也是情感與權力博弈的劇場。塑膠袋中懸浮的金魚折射都市個體的異化，酒樓門廊的魚缸則凝固了傳統信仰與現代化擠壓的張力。這些空間不僅是歷史的切片，更是動態的記憶生產場域：金魚街的商業化與酒樓的凋零，揭示了記憶之場在消逝與重構中的韌性。這種集體記憶也在香港本土文藝文本中得到彰顯。《重慶森林》以魚缸隱喻都市人的時間困境，《魚缸生物》則以化魚解構資本與父權的枷鎖。金魚在文本中既是客體化的記憶容器，也是抵抗敘事的媒介，將香港的集體焦慮轉化為可被言說的文化寓言。最終，金魚作為凝結的「記憶之場」，並不在於其形態的穩固，而在於其流動的本質——從漁民的生計到都市人的情感投射，它始終映照香港在時代發展中的身份裂變與自我重塑。當金魚在缸中迴圈遊弋，香港的記憶亦在凝視中被不斷重寫，成為一座介於消逝與重生之間的未竟之城。

¹⁰ 謝曉虹：《雪與影》，廣州，花城出版社，頁 137-147。

參考書目

專書

皮耶·諾拉：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》，南京，南京大學出版社，頁 13。

葛亮：《浣熊》，北京，中信出版社，頁 97-145。

謝曉虹：《雪與影》，廣州，花城出版社，頁 137-147。

期刊論文

Michael L. Sandal：〈The Backrooms Game Brings a Modern Creepypasta to Life：What We Play in the Shadows〉，《Bloody Disgusting》（2020 年 4 月 30 日），pp.102。

凌逾，彭瑞瑤：〈香港文學：20 年的魚符碼書寫〉，《文學報》（2017 年 7 月 28 日），頁 2。

何為：〈源自中國的金魚，如何走向世界？〉，《趣科學》（2022 年 12 月），頁 64。

張旻熹：〈《長日留痕》中「門檻處的人」——偉大管家的情感「閹限空間」〉，《世界文學研究》第 10 卷第 4 期（2022 年），頁 87。

影片

羅啟銳，導演。《歲月神偷》。華天下，2009 年。

王家衛，導演。《重慶森林》。米拉派克斯影業公司，1994 年。

網絡資料

Gumpz: 〈細看「旺角購物地區改善計畫優先項目」---「金魚街」〉，獨立媒體（2007 年 10 月 1 日），網址：<https://www.inmediahk.net>，瀏覽日期：2025 年 5 月 13 日。

香港 90 年代與 10 年代電影名諧音現象比較

黃嘉欣、葉芷葭、蔡晴榆、黃嘉欣

香港教育大學

摘 要

本研究探討香港 1990 年代與 2010 年代電影名稱中諧音的使用及變化，分析兩個時期的諧音使用頻率、功能與形式。研究樣本來自《故影集：香港外語電影資料網》和相關電影列表，隨機抽取每年 100 部電影，總計 2000 部。研究方法包括定量分析計算諧音使用頻率及分佈，及定性分析探討諧音的修辭效果。

結果顯示，10 年代電影名稱中諧音的使用顯著上升，這與香港電影產業的商業策略變化有關。90 年代的諧音多為直接且淺顯的表達，例如浪漫電影常以「緣」的諧音命名，如《緣來就是你》。而 10 年代諧音的使用不再僅限於直接信息，開始引入更深層的文化引用和社會評論，反映製片方對觀眾需求的理解。例如，與同性戀主題相關的電影，早期多用「基」的諧音並帶有貶義，但 10 年代逐漸轉向中性用語，如《基緣巧合》，現今甚至出現更含蓄的諧音表達，如《月亮喜歡藍》。此外，恐怖、喜劇及浪漫類型電影更傾向利用諧音來增強情感傳遞，與觀眾建立共鳴，引發情緒反應。整體而言，這項研究能反映香港電影名稱中諧音使用的演變及其背後的文化與市場因素。

關鍵字：諧音雙關、香港電影、「食字」、積極修辭、文化演變

一、引言

諧音發揮了漢語同音異義的語言特性，¹以音同或音近的字有意識地造成歧義和聯想，帶來幽默、趣味或隱喻性的效果，這種修辭手法常被香港電影業界用作構成片名或宣傳語句。以往的香港電影譯名以古典詩詞為構思，譯名大多含蓄文雅而不失聯想，例如：《一樹梨花壓海棠》（*Lolita*）。在 90 年代後，以諧音作譯名的數量開始增多，這現象至 10 年代仍有顯著的上升趨勢，可見諧音修辭是構建香港電影片名的一大手段。

本文將以 1990 年代和 2010 年代在香港上映的本土及外語翻譯電影作研究對象，分析諧音的修辭表現如何影響外語翻譯電影名字的構成，並回答以下三個問題：

1. 諧音的修辭功能與不同類別的電影譯名呈現的諧音頻率有何關係？
2. 90 年代與 10 年代中在不同類別的電影譯名呈現的諧音頻率各自呈現了什麼趨勢？
3. 在為不同類別的電影進行譯名時，諧音的選擇受到什麼因素的影響？

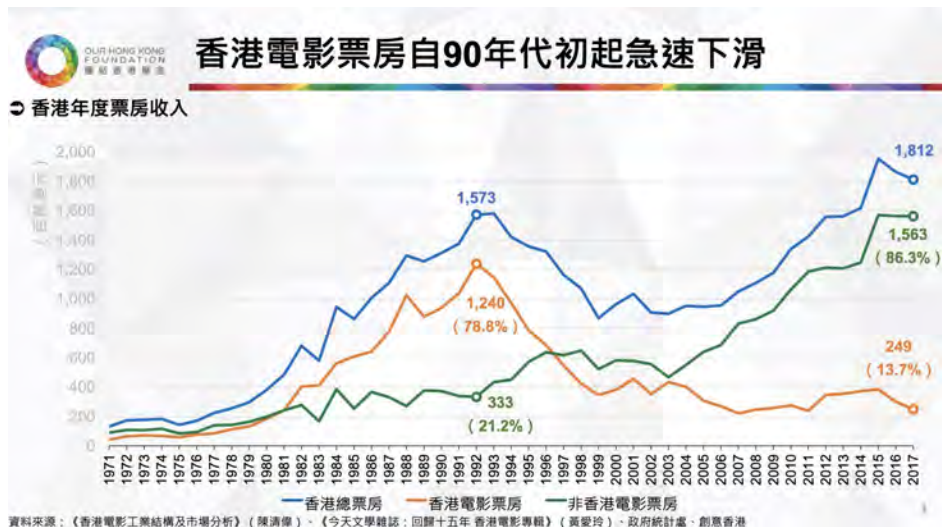
二、研究方法

（一）樣本構成原因

本研究選擇比較 1990 年代與 2010 年代的香港電影名諧音現象，基於香港電影票房趨勢變化與文化差異兩大考量。1990 年代起，不香港電影票房開始下滑，至 2010 年代回升（圖一），²因而挑選了這兩個時期，用以研究諧音使用與市場營銷策略的影響。同時，兩時期的觀眾接觸電影的媒介不一，因應社交媒體的影響，新一代觀眾對創意和幽默文化可能有所轉變，從而影響電影的命名方式。因此，本研究選擇這兩個媒體技術差異與文化較大的時期，以探討其如何影響電影名稱中諧音的運用。

¹ 陳汝東：《當代漢語修辭學》（北京：北京大學出版社，2004 年），頁 70。

² 團結香港基金、政策研究院：〈轉機乍現 星光再起 香港電影業倡議報告〉，2018 年。取自：https://ourhkfoundation.org.hk/sites/default/files/media/pdf/Presentation_Movie_PressCon_20180910.pdf，10-4-2024 擷取。



圖一：香港年度票房收入

（二）樣本數量及選擇方法

本研究分析 2000 部在香港上映的本地及外地電影，樣本各半來自兩個時期（詳見附件一）。電影來源主要從《故影集：香港外語電影資料網》上搜尋。³樣本選擇採用 Python 軟件進行簡單隨機抽樣，每年抽取 100 部電影，確保每部電影被選中的機會均等且獨立。⁴抽取後，會核對樣本的電影名稱、產地、類別及年份，確保資料準確性和完整性。

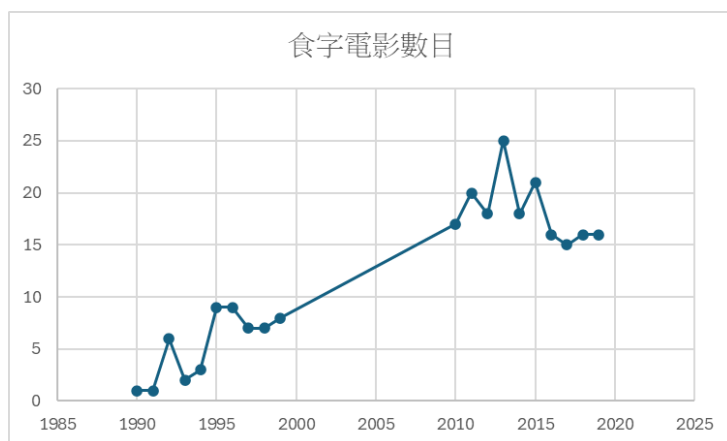
三、電影名諧音雙關現象分析及比較

（一）90 年代與 10 年代電影名中使用諧音雙關的趨勢

1990 年代的 1000 部香港電影中，有 5.3% 選擇使用諧音雙關的名稱；而到了 2010 年代，使用諧音雙關的電影名則顯著增加至 18.2%（見圖二）。由此可見，香港電影的命名方式有明顯的上升趨勢。

³ 故影集 香港外語電影資料網：〈Play It Again〉。取自：<https://playitagain.info/site/>，10-4-2024 擷取。此網站搜羅了上世紀至現今曾在香港上映的電影，而每部電影的譯名及資料來源從香港各大中英報章的廣告、雜誌及電視台的節目表等搜集，因此來源的可信度高。

⁴ 香港中文大學社會系、中學通識教育科支援計劃、教育局：〈抽樣與代表性〉，《教師網上課程：獨立專題探究》，2011 年。取自：https://www.cuhk.edu.hk/soc/lonline/ies/ies2009/2/electure2_4.htm，10-4-2024 擷取。



圖二：不同年份使用諧音雙關作電影名的數目

產生以上現象的原因有二，第一 1990 年代影視界由「鴛鴦蝴蝶派」文人及粵劇背景創作者主導，⁵如盧海天或唐滌生等，⁶致命名或翻譯電影方式偏向文學與高雅，如《紅顏未老心先死》、⁷《近水樓台多得月》⁸等，諧音雙關被視為低俗而不普遍。⁹隨着 10 年代社會開放及新一代創作者崛起，他們沒有深厚的文學背景，所以追求文藝的觀念逐漸改變，諧音等創意表達更為接受與流行。

其次，網絡串流平台與社交媒體的興起改變電影推廣方式，這些平台搶佔了傳統電影業及實體租借的市場，¹⁰諧音雙關因其趣味性與「在此言彼」的效果，¹¹喚起觀眾相關知識來理解當中的隱藏意義，增強電影話題性與記憶點，¹²迎合當今市場需求。而且，諧音命名易於在社交媒體上引發討論與分

⁵ 李歐梵：《中國文化傳統的六個面向》（香港：中文大學出版社，2016 年），頁 96。

⁶ 香港 01：〈港中台譯名大不同？從「打死不離印度片」說起〉，《香港 01》，2021 年 3 月 22 日。取自：<https://reurl.cc/qVDVq0>，10-4-2024 擷取。

⁷ Got It Made，1990

⁸ Heavenly Desire，1990

⁹ 林京賢：〈點解香港人咁鍾意「食字」？莎士比亞都係「食字狂」？資深廣告人畢明分析港人為何愛食字〉，《MillMilk》，2021 年。取自：<https://www.mill-milk.com/weekly-pedia/%E9%A3%9F%E5%AD%A7%E9%A3%9F%E5%AD%A7%E4%BE%8B%E5%AD%A0%E7%95%A2%E6%98%8E%E8%8E%E8%E5%A3%AB%E6%AF%94%E4%BA%9E/>，10-4-2024 擷取。

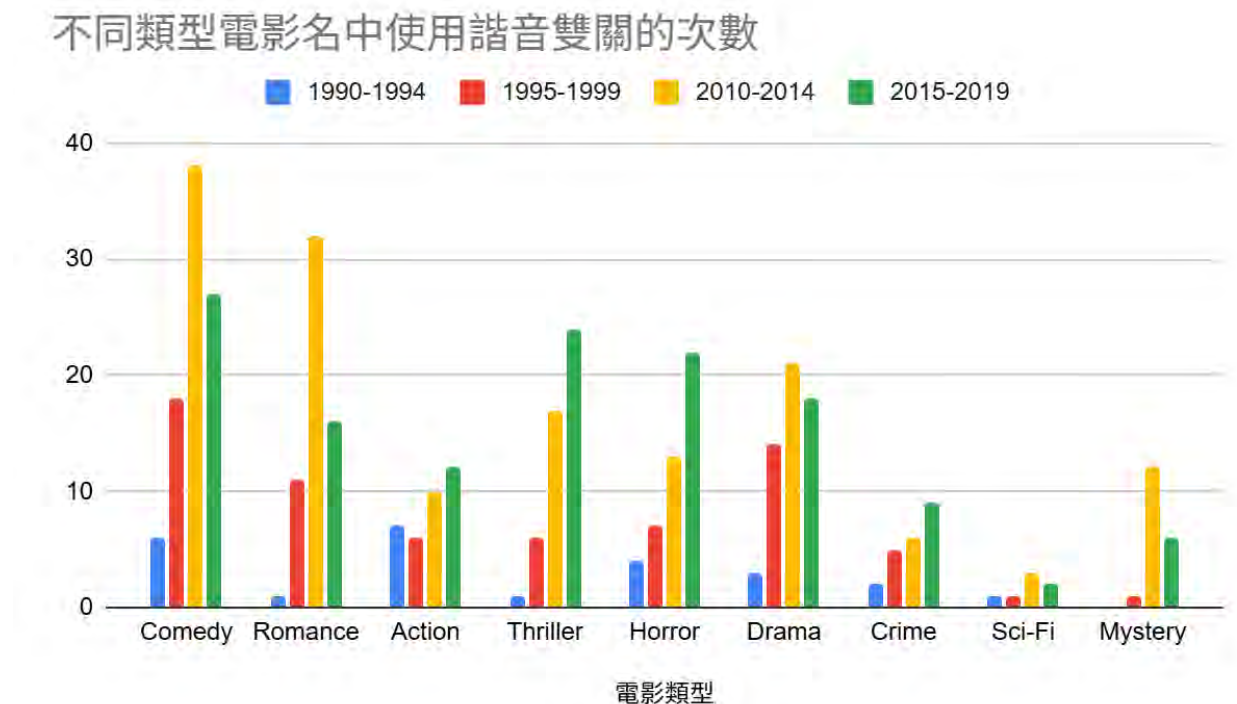
¹⁰ 林姿妘：〈內容、社群與平台：影音串流平台之分析與展望〉（國立屏東大學文化創意產業學系碩士論文，2020 年），頁 2-3。

¹¹ 梁耀霖：〈雙關與歧義：以近期香港電影宣傳為例〉，載《考功集 2018-2019：畢業論文選粹》，（香港：嶺南大學中文系，2019 年），頁 42-70。

¹² 王雅嫻：〈黃致凱〈散戲〉中的雙關語運用及其效應〉，《文學前瞻》，2018 年第 18 期，頁 93-104。

享，形成病毒式宣傳效果，從而形成口碑效應，¹³如《羊懼》¹⁴因諧音性暗示在網絡走紅。

（二）不同類型電影名中諧音雙關的分析



圖三：樣本中每個類型電影含有諧音相關名稱的數據

根據蒐集的數據中（圖三、附件二），恐怖、驚悚及懸疑類型的電影類型的電影使用諧音雙關手法的頻率最高，將無害詞轉為恐怖意象，以強化緊張感。其次為喜劇電影，大多以語義衝突創造幽默並以其暗示劇情。第三為浪漫愛情電影，用以強化情感表達與浪漫氛圍，引起觀眾共鳴。

（三）影響電影名稱中諧音選擇的因素

在 90 年代，運用諧音的電影名稱往往選擇直接淺白的方式，讓觀眾能迅速了解電影的主題和劇情，如《擋不住的瘋情》（1993），戲中講述男主角因極度迷戀女主角而跟蹤並偷窺她的一舉一動，甚至不惜殺害其伴侶希望藉此得到她，當中「瘋情」便與「風情」同音，指主角的暴力行為。同時，這時期的電影譯名亦衍生出一種固定的方程式，當電影劇情與特定主題有關時，便會重複使用該類型電影的「關鍵字」進行譯名。其中最常見的例子，便是直接以「屍」作為

¹³ 杜曉文：〈網路諧音語言現象的文化思考〉，《成都大學學報（社會科學版）》，2010 年第 1 期，頁 92-94。

¹⁴ Lamb，台譯

電影譯名的「關鍵字」，例如《屍家重地》（1990）及《回轉壽屍》（1997），這些片名以同音的「屍家」與「私家」及「壽屍」與「壽司」諧音，直觀地傳遞電影與殭屍題材有關。此現象在恐怖電影中更能見其關鍵字之多，當劇情圍繞鬼怪展開時，其片名以「詭」與「鬼」作諧音；劇情中留有懸疑的電影，則以「疑」作諧音的關鍵字，又或是「兇」、「嚇」、「驚」等，這些都是在恐怖類型電影中以諧音相關為命名方式所運用的高頻關鍵字。

此外，90年代亦出現另一種讓觀眾容易理解的諧音選擇方法，便是取材於常用或約定俗成的詞組及成語，例如《一蕉得志美蘭黛》¹⁵與成語「一朝得志」同音；¹⁶《萬誘引力》¹⁷與詞語「萬有引力」同音；¹⁸可見90年代的諧音命名手法較為簡單直接，讓觀眾在短時間內理解電影內容。

然而，在10年代，諧音選擇的意義內涵更為深遠，並與社會文化背景息息相關。以「基」一字為例，以往含有「基」字的電影都是直白地說明該電影涉及同性戀話題，例如《四個羈基的男人》（1995），當中的「基」指的是英文字「gay」的意思，即「男同性戀者」，而「羈」和「基」字同音，進一步以諧音相關帶出了「放蕩不羈」的意思；不過，隨著年代的進步，人們在思想上更為開放且對性別議題接納度更大，「基」由以往多數帶有貶義或諷刺的方式，至10年代漸變為較中性的配搭詞，如《基緣巧合》（2010）、《基粉爭奪戰》（2013）、《基密農場》（2015）等，分別與「機緣」、「機粉」和「機密」，以上片名皆與「機」同音，劇情的描述都有關同性戀者之間相遇的時機，及呈現當中被發現前後的拉扯，這些情節真實地刻畫了現實中同性戀在社會的禁忌。後來因為社會開放且著重平權，針對有關同性議題電影的諧音命名方式甚至拋棄了「基」這種帶了負面形象的字眼，例如《月亮喜歡藍》（2017）中，一開始的劇情讓觀眾以為電影只是在探討黑人的不平等議題，直至在其中一個關鍵場景中，男主角孤獨地站在海邊，在月光照射下他黑色的皮膚呈現出藍色，這象徵著他的獨特性和異於常人的身份，也為《月亮喜歡藍》這個片名添上更深刻的意義。片名《月亮喜歡藍》同時暗藏著另一個意義——與「原來喜歡男」諧音，因為劇情中亦涉及同性戀元素，這套電影卻拋棄了以往的諧音方式，不再

¹⁵ Carmen Miranda: Bananas Is My Business, 1995

¹⁶ 《一蕉得志美蘭黛》是一部關於來自巴西的美國女歌手 Carmen Miranda 的人物傳記電影，當中講述 Miranda 憑藉過度性感、活潑及火辣等刻板印象而取得成功，同時成為 1945 年在美國收入最高的女性，英文原名 Bananas Is My Business 是她其中一首歌曲，而香港譯名以「一蕉得志」與「一朝得志」同音，能夠直接翻譯英文 banana 的意思外，又能反映 Miranda 在美國一炮而紅而「一朝得志」，可見其譯名的方法是以直白地帶出電影含意而如此選擇。

¹⁷ Forces of Nature, 1999

¹⁸ 《萬誘引力》講述男主角因要準備婚禮而飛往沙瓦納，途中與一個女子偶遇，並且因多次突發事件讓男主角不得不與女子待在一起。而以上種種事故就如「萬有引力」一樣暗示了男女主角之間不可抗拒的吸引力和牽引，保留英文原名 Forces of Nature 的意思。同時，使用諧音「誘」指涉了男女主角之間的情感互相吸引，亦同時象徵男主角在未婚妻與這個女子間中選擇的誘惑。因此，這個電影名稱中諧音的選擇，亦是因為希望盡量貼近故事劇情，以便觀眾理解。

以「基」這個帶有貶義或諷刺的字眼表達，反而以一種更加含蓄而有深度的諧音方法來探討電影中同性戀的主題。¹⁹由此可見，10年代電影的諧音方式比90年代更豐富了電影藝術的表達形式，使諧音方式不局限於表達電影內容，而是更有涵義和深度。甚至也反映社會文化的逐步開放和進步，使諧音意義連繫當時的社會趨勢和流行文化，觸發觀眾的共鳴。

電影名稱中諧音的運用除了受同性戀議題影響，另一諧音「盛女」也反映女性的社會文化轉變。如《盛女30》(2011)、《盛女借種》(2011)、《盛女出租貓》(2012)等，該時期的電影名稱密集地使用「盛」(粵音：sing6)作「剩」(粵音：sing6)的同音字，以避免直接以「剩女」這個帶有貶義的概念命名。以《盛女30》(2011)為例，女主角是一位年近30歲的新時代女性，愛情事業兩得意，可是相戀7年的男友提出了暫時分開要求，女主角從而由「盛」轉「剩」，即是由原本年輕貌美且實力兼備的女性，變為再不具備戀愛市場競爭力的「中女」，但電影名稱卻依然以「盛」代「剩」，避免使用貶義字眼作電影名。然而，電影諧音方式在後期卻將「剩」由原本的貶義概念轉化為褒義，主要原因在於當年「剩女」一詞受到香港市民廣泛討論，甚至在2012年大型電視台亦播出《盛女愛作戰》真人實境騷節目，把「剩女」的討論熱度推到頂峰。節目中探討香港30歲以上未婚女性數字不斷上升的社會現象，又以形象改造與男女關係作主題，也邀請兩性關係顧問講解吸引異性攻略，並紀錄女主角們接受改造的進展、心路歷程，及與男主角們交往發展，以更深層次探討「剩女」的自我認同和社會期待之間落差的問題。這個節目旨在改造「剩女」的形象，讓觀眾對原本具有貶義的「剩女」有了新的看法，即超過適婚年齡仍然單身並不代表「剩」。通過重新定義「剩女」為「盛女」，強調了這類女性思想成熟、高學歷和事業成就，成功地讓觀眾從不同的角度看待單身女性。因此，「剩女」一詞也由貶義轉變為褒義的「盛女」。至於後來的電影已不再視「剩女」為貶義，而是直接使用「剩」來描述。相較於過去用「盛」來代指的方式，這種轉變在2016年的電影《剩者為王》中得以展現。該片的劇情與以往有所不同，雖然片名為「剩」但它呈現了一個由「剩」轉向「盛」的過程，電影講述一位年屆三十的優質單身白領女主角，由原本無法投入的定製愛情，到與年下男下屬展開愛情之旅，再認清自我並且勇敢告白，而收穫了圓滿人生。透過以上電影名稱「剩女」與「盛女」的諧音聯系，前者呼應了社會對於這概念貶低女性價值，後者卻塑造了具有積極形象和獨立思考能力的女性角色，提倡女性的自主權利，並傳遞打破傳統觀念對女性的束縛，可見諧音的選擇會因應時代的轉變而有所不同，對於同一單字的意思也會因為社會文化等原因而出現不同的解讀。

¹⁹ 《月亮喜歡藍》講述主角是一名黑人男孩，他瘦弱膽小而沉默寡言，經常受到小學同校男生的欺負，一名男同學卻待他很好，兩人因而產生了感情。「月亮」粵音為「jyut 6」「loeng 6」，與「原來」「jyun 4」「loi 4」構成諧音相近；而「藍」粵音為「laam 4」與「男」「naam4」的韻母及聲調相同，構成諧音雙關。

電影的諧音方式除了因應社會文化而改變外，亦會受到當地的歷史及政治因素所影響。《一國兩祭》是一部於 2015 年上映的電影，²⁰講述一位外國女性因應文革禁止土葬，從而到香港宣傳一種較現代化的水解屍體處理方法，過程中一直順利發展，卻因為一個中國女工的靈魂不能接受這種新興的屍體處理方法而遭其附身。電影中的外國女性代表著西方的價值觀和思想，相對地中國女工的靈魂則代表了中國傳統的觀念和價值，象徵著雙方在文化上存在根本的差異。這種描繪兩種不同的生死觀和文化背景，亦隱喻香港作為一個帶有被英國殖民的歷史，社會上方方面面也受到西方的思想影響，卻又在回歸後在西方文化與中國傳統之間搖擺。而且，在電影上映前一年的 2014 年，香港發生了「佔中」運動，²¹社會對於在「一國兩制」下民主和自治的討論更為熱衷。所以，電影以歷史背景「一國兩制」的概念為基礎，將其翻譯並透過諧音「一國兩祭」，透過諧音「祭（粵音：zai3）²²」和「制（粵音：zai3）²³」這兩個字，用以反映香港與中國的文化及政治差異。這部電影的諧音手法，利用了故事情節反映當時香港歷史文化的現象，將政治和歷史議題融入其中，對當下中港關係的留下寓言，為觀眾提供了機會對議題作深層次思考。這反映出諧音的關鍵字亦會基於香港社會的歷史背景而作出選擇。

四、總結

在 90 年代與 10 年代的香港電影中，諧音片名呈上升趨勢，諧音手法有助加強思想感情的表達。在 90 年代，諧音電影名字直接易懂，衍生了不同電影名字的公式。至於 10 年代，諧音的運用範圍更加廣泛，選擇諧音的內涵與社會文化背景相關。諧音不僅是一種命名手段，更是文化的象徵，若電影片名沒有對文字進行突破，文字的聯想空間就無法進一步擴展，這正是諧音手法帶來的語義魅力，也是其價值和意義所在。

²⁰ New Territories，「電影內容背景發生於文革後，講述外國女人來到香港這座陌生城市，並推廣一種新的屍體處理方法——水解屍體。由於中國內地文化大革命後禁止土葬，這種新的處理方法能節源及減少污染物。法國女人進展順利的同時，卻在不知不覺中被另一個女性的靈魂所佔據。這兩個女人完全陌生，一個來自中國，一個來自西方；一個是工廠女工，一個是商業女性；一個存在於陰間，一個存在於陽世。然而，命運將她們聯繫在一起，最終使她們在新界相遇。這部電影通過探討文化差異、生死觀念和命運的交織，呈現了一個充滿詩意和神秘的故事。同時，它也關注了環境保護和能源利用等社會議題，提供觀眾一個反思當代社會議題的機會。」，參見 LE FRENCH MAY 法國五月：〈一國兩祭〉。取自 <https://bc.cinema.com.hk/filmfestival/FrenchMay2015/film05.html>，13-4-2024 擷取。

²¹ 劉文斌：〈「一國兩制」的困境——香港 2014 年「占中」運動的觀察〉，《展望與探索月刊》，2015 年第 13 卷第 2 期，頁 44-70。

²² 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/leximf/search.php?word=祭>，13-4-2024 擷取。

²³ 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/leximf/search.php?word=制>，13-4-2024 擷取。

參考資料

書籍：

李歐梵：《中國文化傳統的六個面向》（香港：中文大學出版社，2016年）。

陳汝東：《當代漢語修辭學》（北京：北京大學出版社，2004年）。

期刊論文：

王雅嫻：〈黃致凱〈散戲〉中的雙關語運用及其效應〉，《文學前瞻》，2018年第18期。

杜曉文：〈網路諧音語言現象的文化思考〉，《成都大學學報（社會科學版）》，2010年第1期。

梁耀霖：〈雙關與歧義：以近期香港電影宣傳為例〉，載《考功集 2018-2019：畢業論文選粹》，（香港：嶺南大學中文系，2019年），頁42-70。

劉文斌：〈「一國兩制」的困境—香港2014年「占中」運動的觀察〉，《展望與探索月刊》，2015年第13卷第2期。

碩士論文：

林姿妘：〈內容、社群與平台：影音串流平台之分析與展望〉（國立屏東大學文化創意產業學系碩士論文，2020年）。

網站：

林京賢：〈點解香港人咁鍾意「食字」？莎士比亞都係「食字狂」？資深廣告人畢明分析港人為何愛食字〉，《MillMilk》，2021年。取自：

<https://www.mill-milk.com/weekly-pedia/%E9%A3%9F%E5%AD%97-%E9%A3%9F%E5%AD%97%E4%BE%8B%E5%AD%90-%E7%95%A2%E6%98%8E-%E8%8E%8E%E5%A3%AB%E6%AF%94%E4%BA%9E/>，10-4-2024 擷取。

故影集 香港外語電影資料網：〈Play It Again〉。取自：

<https://playitagain.info/site/>，10-4-2024 擷取。

香港 01：〈港中台譯名大不同？從「打死不離印度片」說起〉，《香港 01》，2021年3月22日。取自：<https://reurl.cc/qVDVq0>，10-4-2024 擷取。

香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。取自：

<https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/>。

香港中文大學社會系、中學通識教育科支援計劃、教育局：〈抽樣與代表性〉，《教師網上課程：獨立專題探究》，2011年。取自：

https://www.cuhk.edu.hk/soc/lsonline/ies/ies2009/2/electure2_4.htm，10-4-2024 擷取。

團結香港基金、政策研究院：〈轉機乍現 星光再起 香港電影業倡議報告〉，2018 年。取自：

https://ourhkfoundation.org.hk/sites/default/files/media/pdf/Presentation_Movie_PressCon_20180910.pdf，10-4-2024 擷取。

LE FRENCH MAY 法國五月：《一國兩祭》。取自

<https://bc.cinema.com.hk/filmfestival/FrenchMay2015/film05.html>，13-4-2024 擷取。

附件

附件一：

電影名稱樣本 https://docs.google.com/spreadsheets/d/1-OQi8iL1JBizRKbQLt8K2U0yN_GYmHHjK1XQpAqs0kc/edit?usp=sharing

附件二：

電影類型與其諧音作用

電影類型	諧音使用次數	典型案例與諧音解析	核心作用
恐怖、驚悚及懸疑類型	113 次	《兒凶》 諧音：「兒」（粵音：ji4）→「疑」（粵音：ji4） 解析：「兒」指兒童的鬼魂，「疑凶」暗示有行凶嫌疑的人，增添恐怖感。	諧音能將日常詞彙轉化為帶有威脅性或詭異意味的表達，又或是強化當中有關死亡、復仇等恐怖意象，在名稱中建立恐怖氛圍，讓觀眾感受到陰森氣氛。
喜劇類型	94 次	《老而嚟癲》（2014） 諧音：「嚟癲」（粵音：lai4 din1）→「彌堅」（粵音：nei4 gin1） 解析：指主角在百歲大壽時，從老人院爬窗逃走展開冒險的劇情。「彌堅」本是形容主角的年齡雖然已百歲但身體和精神卻愈旺盛，當換上諧音字「嚟癲」後，片名更進一步增透露了這位老伯做的瘋癲事件。	能夠加強喜劇標題的幽默感，暗示主角性格和劇情發展。 「老」與「癲」兩個風格截然不同的詞語放在一起，形成了一種戲劇性的衝突。
浪漫愛情類型	57 次	《翩翩喜歡你》 諧音：「翩翩」（粵音：pin1 pin1）→「偏偏」（粵音：pin1 pin1） 解析：「翩翩」代表女主角舞蹈老師，「偏偏」強調男主角對女主角的愛意。	加強情感表達，營造浪漫氛圍；增強當中的情感共鳴，諧音包含了男女主角的感情，讓人感受到浪漫和甜蜜的氛圍。
劇情類型	56 次	浪漫劇情電影：《情留半天》	諧音方式大多不限於單純的劇情元

		諧音：「情（粵音：cing4）²⁴」→「停」（粵音：ting4）²⁵ 解析：這裏強調並不限於電影中的劇情，反而是愛情「情留」的部份。 驚悚兼劇情電影：《情慾心淵》²⁶ 諧音：「心（粵音：sam1）²⁷」→「深」（粵音：sam1）²⁸ 解析：以「深淵」突出其驚悚的元素。	素，更多的是強調情節的內容，以創造一個更具象徵意義的主題，所以諧音雙關主要用來突出其附屬的電影類別 在營銷手段方面，其他元素可能更具「噱頭」，或更易於表達其情感特點。 電影命名的諧音方式會依據電影命名的不同重點來選擇最合適的元素，更有效地吸引觀眾的興趣。

²⁴ 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/search.php?word=情>，13-4-2024 擷取。

²⁵ 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。

取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/search.php?word=停>，13-4-2024 擷取。

²⁶ ELLES，2011

²⁷ 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。

取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/search.php?word=心>，13-4-2024 擷取。

²⁸ 香港中文大學：〈漢語多功能字庫〉。

取自 <https://humanum.arts.cuhk.edu.hk/Lexis/lexi-mf/search.php?word=深>，13-4-2024 擷取。

Rewriting Chinese-American Women: Myth-making and Identity Reclamation in *The Woman Warrior*

XIE Yuchen

BNU-HKBU United International College

Abstract

This essay explores Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* as a practice of myth-making and identity-reclamation for Chinese-American women. Situated within the contexts of migration, cultural displacement, and hybridity, the essay focuses on Kingston's reimagining of two prominent mythical figures, the "No Name Woman" and "Mulan," as complex, multidimensional characters that challenge traditional cultural and gender norms. By analyzing Kingston's hybrid storytelling through a comparative study of these figures, the essay highlights the tensions between strength and tenderness, Chineseness and Americanness, and self-empowerment and new oppression. In "No Name Woman," Kingston reconstructs a silenced, tragic figure from her family history into a symbol of feminine resilience and resistance, complicating the notion of victimhood with possibilities of sexual agency and maternal sacrifice. In "White Tigers," Kingston reinterprets the legend of Mulan, blending Chinese heroism with Western ideals of feminism and individuality to depict a more humanized, compassionate warrior who embodies both personal empowerment and communal responsibility. The essay argues that Kingston's myth-making serves as a tool for self-exploration and a means of creating a collective narrative for Chinese-American women, one that rejects rigid cultural and gendered identity and embraces multidimensionality. However, it also critiques the potential decontextualization of Chinese cultural symbols in Kingston's work, questioning whether her reconstruction inadvertently marginalizes the profundity of traditional myths. Ultimately, this study calls for a deeper understanding of the ongoing process of cultural transformation in a globalized world and the fluid dynamics between local and overseas Chinese cultures.

Keywords: Myth-making, Identity-reclamation, Cultural Hybridity, Gender Awareness, Multidimensionality

Migration, cultural displacement, and hybridity have long shaped the contours of identity in a globalized world, and myths serve as vital vessels for preserving and transforming collective memory. Passed down through generations, myths encode shared values, beliefs, and worldviews, defining and reinforcing group identity (TAŞ & DEMİR, 22-23). Within this context, Chinese-American literature actively engages in myth-making, reconstructing inherited narratives to explore the complexities of cultural belonging. Among its most influential voices, Maxine Hong Kingston weaves Chinese myths from her mother's stories into Western frameworks as a means of reclaiming her Chinese-American identity (Huang 162). Yet, this hybrid storytelling remains contentious. Shirley Rose asserts that Kingston's fictionalization serves as a tool of self-empowerment, granting her agency over her own identity. Similarly, Qian Wang argues that Kingston has made effort to challenge mainstream American culture while preserving her Chinese heritage. In contrast, Sămi Ludwig warns of the risks of cultural misinterpretation in a predominantly Western literary landscape. Frank Chin even condemns Kingston's work as a distortion, a "fake" rendition of authentic Chinese culture (Zhao 63-64).

My concern, however, is: Can we simply reduce Kingston's writing to a divide of self-empowerment or inauthenticity? Inspired by Giridharan and Dinakaran's recognition of Kingston's effort to unite rather than dichotomize Chinese and American cultural traits (75), I propose that her exploration of identity operates not only on a cultural level but also engages deeply with introspective and existential concerns. Rather than solidifying myths into a singular, fixed version, she reconfigures and reshapes them to reflect the shifting realities of life. As Kingston herself notes, "A lot of the lives I was writing about are fragmented" ("An Interview with Maxine Hong Kingston" 102), highlighting her effort to portray identity through interconnected and diverse narratives. In this essay, I argue that Kingston's myth-making is an intricate, dynamic, and powerful process of self discovery and identity reclamation. By rewriting the figures of the "No Name Woman" and "Mulan" in *The Woman Warrior*, Kingston constructs a new mythical and collective narrative for Chinese-American women, one that reclaims the multifaceted and indefinable nature of their identity.

In "No Name Woman," Kingston mythologizes the story of her dead aunt, a nameless woman expelled by the Chinese patriarchal order (Haque 47). Challenging the traditional taboo and mother's warning, Kingston transforms her aunt into a dynamic individual of feminine agency, tenderness, and sacrifice. When the villagers discovered the aunt's adultery and pregnancy, they attacked her for violating Confucian ideals of chastity and obedience (13-14). With no refuge, she ended her life and her baby's by jumping into a well (14-15). However, Kingston does not merely recount the affair; she reconstructs it and adds flesh to the bones. Trying to understand and rationalize the affair, Kingston speculates that her aunt might have been raped, that "some man had commanded her to lie with him and be his secret evil" (6), or that she might act as a woman with sexual agency, "often working at herself in the mirror,

guessing at the colors and shapes that would interest him” in order to sustain her love (10). These imagined details enrich the aunt’s character and bring vibrancy to her. Kingston further extends her reconstruction by focusing on the aunt’s childbirth, depicting her as a nurturing force of life. Scenes like “she reached down to touch the hot, wet, moving mass” and “she pushed it up to her breast” highlight a maternal warmth provoking universal resonance (14-15). Yet at this moment, the aunt decided to end both her life and her child’s out of desperation. On one hand, suicide seems to be her only escape, exposing the harsh realities of Chinese society and the deep helplessness women have experienced. On the other hand, Kingston elevates the aunt to the status of a tragic, mythical heroine, symbolizing both the power to give life and the capacity to end it. This chapter showcases Kingston’s heartfelt creation of a dynamic female figure that encapsulates tensions between victimization and empowerment, resilience and resolve, life and death.

In “White Tigers,” Kingston reshapes the imagery of “Mulan,” blending the Chinese heroic myth with Western ideals of feminism and individuality, while adding dimensions of human complexity. The legend of Fa Mulan, originating as a 5th-century nomadic folk song, has evolved over centuries into a symbol of heroic loyalty and filial piety, shaped by cultural shifts and historical developments in China (Huang 149). Globally, Mulan has been admired not only as a national warrior in Chinese tradition but also as a feminist icon, symbolizing individuality and strength (Wibisono 31). Kingston’s Mulan not only combines Chinese heroism with Western feminism, but also transcends simple labels to present a more humanized, relatable figure. In “White Tigers,” Kingston envisions Mulan enduring harsh training (22-28), leading an army (35-41), and ultimately toppling a corrupt regime (42). Her identity as a woman warrior embodies both personal fortitude and communal responsibility. During the tough training in the forest, Mulan proves herself as the eligible warrior of independence and tenacity (28). As a daughter and familial hope, Mulan accepts her parents carving revenge on her back, which echoes the legend of Yue Fei, a Chinese hero partly representing determination and sacrifice (34). As a general, her leadership balances strength and compassion; she brings order without unnecessary violence, manifesting power tempered by mercy (37). As an avenger, her journey culminates in the dramatic beheading of the emperor, a defiant act against patriarchal and imperial authority (42). Yet Kingston’s Mulan is not confined to the battlefield. As a wife and mother, she returns home to embrace her family, beloved, and child, whose motive is rooted in love and responsibility. From a feminist scope, Kingston rejects the simplistic dichotomy of “warrior or womanhood,” allowing their features to coexist within Mulan. Culturally, she blends Eastern and Western ideals, creating a nuanced and layered portrayal. In this chapter, Kingston reconstructs Mulan as a vivid figure, balancing leadership and compassion, revenge and duty, while imbuing her with humanity and timeless resonance.

The mythical “No Name Woman” and “Mulan” evolve into complex individuals, reflecting Kingston’s introspection on the fluid and indefinable identity of

herself and her community. The comparative study of two parallel figures helps deepen our understanding of their relationship through mutual mapping, comparison, and confirmation. The seemingly weak “No Name Woman” enacts a defiant “departure” through her death, resisting oppression, while the powerful “Mulan” embodies a willful “return” home after rebellion. This contrast further illustrates the multidimensional nature of Kingston’s self discovery, which consolidates my initial concern: reducing her literary practice to either empowerment or inauthenticity oversimplifies her existential struggles and rich creativity. I consider that Kingston conducts a poignant act of both personal verification and reconfiguration of collective narratives. On one hand, by deconstructing, complicating, and reimagining mythical figures, her self discovery forges an alternative tale, one that dismantles predetermined cultural and gendered images while legitimizing her intersectional identity. On the other hand, this process does not occur in isolation; drawing from ancient Chinese myths to understand herself and then reinterpreting them to enrich the Chinese-American imagery, she actively intertwines personal and collective identity in a dynamic interplay. My findings echo Donici’s analysis, which emphasizes how Kingston reshapes her self image and amplifies the voices of the marginalized group through various literary devices (152). For Chinese-American women who experience cultural hybridity, exist on the periphery of Chinese culture, and cannot fully assimilate into American culture, finding their voices becomes essential to resist erasure. Those repressed by ethnicity, gender, and culture evoke Kingston a sense of duty to uncover their predicament, break the silence, and create space for their boundless potential.

Myth-making functions as a key discursive tool in Kingston’s endeavor to assert and empower the existence of Chinese-American women. First, as a form of oral literature, myth remains fluid and changeable, reshaped through retellings, fragmented yet open to enrichment, constantly evolving into a more intricate whole with different versions. Second, myth possesses a unique capacity for transmission and continuity, shaping ideologies through discourses over time. Compared to other literary or academic frameworks that are rigid and have a narrower audience, the openness and communicability of myth allow Kingston to easily depict the complex experiences of a group. As Haque observes, Kingston’s literary practice navigates the possibilities of life within a subculture that exists in tension with dominant cultures (42). These possibilities align with my earlier discussion of the complexities inherent in the identity of Chinese-American women, echoing Kingston’s assertion that “the Han people won’t be pinned down” (185). Through discourse shaped by myth-making, this identity of “Chinese-American women” resists rigid classification, instead emerging through lived experience, memory, voice, and agency. However, from a Foucauldian perspective, identity formation through discourse is never neutral; it is deeply embedded in structures of power that determine which narratives are preserved and which are silenced. Kingston’s myth-making does not simply reclaim certain existence, but actively reconfigures the power of discourse. In this sense, myth operates as a disciplinary force, regulating the boundaries of visibility and legitimacy.

As Kingston reflects in the interview, her work contributed to the institutionalization of ethnic studies and the broader recognition of minority voices ("An interview with Maxine Hong Kingston" 99). Within Western mainstream discourse, Chinese-American women have not only survived but have also become more visible, occupying a discursive space where their agency and self-definition challenge previous paradigms of neglect and oppression.

Having discussed the intricacy and underlying power structures of myth-making, I now need to return to my stance as a native Chinese and raise some critical questions. Although Edward Said's Orientalism has become a well-worn discourse, it is unfortunately true that Kingston employs many stereotypical Oriental elements, such as using "watchful villagers," "ghost," "silence," "dragon," and "magic" to represent Chinese culture. These are decontextualized and isolated symbols, detached from China's complex historical, societal, and cultural background, making it hard for them to carry a deep and subtle spiritual core. One particularly striking example is Kingston's appropriation of the Yue Fei legend in "White Tigers." As a national hero and pillar who rose to defend the country during a time of crisis, he always triumphed in battles but was tragically killed out of envy from his colleagues and the emperor. However, Kingston repurposes his story to fit a Westernized framework of individual rebellion and revenge, diluting the national imaginings, collective trauma, and historical weight associated with the original figure. Therefore, while Kingston crafts new myths and weaves complexities into her own identity, she inadvertently distills the original symbols' deeper meanings. Since her story is celebrated and mainstreamed, the Chinese cultural elements she incorporates may risk simplification and marginalization, which could, ironically, be a form of new oppression. This presents a compelling paradox: while indigenous Chinese culture is typically regarded as central and overseas Chinese culture as peripheral, Kingston's literary practice disrupts this hierarchy, yet simultaneously constructs a new one. Her work demonstrates the interchanging power dynamics between complexity and simplicity, the center and the periphery, questioning who holds the authority to define cultural narratives.

In conclusion, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior* offers profound insights into the cultural intersections and gender consciousness of a Chinese-American woman. Her myth-making is neither mere self-empowerment nor inauthenticity but a sophisticated and dynamic process of self discovery and identity reclamation. During this process, Chineseness and Americanness, strength and tenderness, subversion and oppression intertwine in a delicate balance. In "No Name Woman" and "White Tigers," Kingston recasts victimhood into resilience, sacrifice into agency, and heroism into humanized portrayal. Oppression arises as Kingston engages with Chinese culture, challenging stereotypes about her own group while oversimplifying the original cultural elements. This reveals the cyclical nature of myth-making: stories are passed down through generations, elevating some while sidelining others until those on the margins reclaim their own narratives. Building on

this, I propose a new avenue for future research in both Chinese and Chinese-American literature, which is to examine how intertextuality, dialogue, and power dynamics shape the evolving relationship between local and overseas Chinese identity. My contribution to the field lies in moving beyond a one-sided focus on the Chinese, American, or Chinese-American experience. Instead, I offer a broad, global perspective by illuminating the nuanced, intricate tensions and negotiations of power within myth-making. I hope this essay captures the diasporic, interconnected theme of today's world and invites endless possibilities for multicultural literary creation.

Works Cited

- Donici, Raluca-Andreea. "Constructing Identity between Illusion and Reality in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *Любословие* 24 (2024): 138-153.
- Fishkin, Shelley Fisher, and Maxine Hong Kingston. "Interview with Maxine Hong Kingston." *American Literary History*, vol. 3, no. 4, Winter 1991, pp. 782-791. Oxford University Press, <https://www.jstor.org/stable/489888>.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. Translated by Robert Hurley. Vintage books. 1990.
- Giridharan, N., and P. Dinakaran. "Unique Identity as a Chinese-American: A Critical Study of Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *Language in India* 19.3 (2019).
- Haque, Rebecca. "Culture, Ethnicity, and the Female Personality in Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*." *New Literaria* 1.1 (2020): 42-50.
- Huang, Yunte. "Maxine Hong Kingston and the Making of an 'American' Myth." *Transpacific Displacement*, University of California Press, 2019, pp. 138-63.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior : Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. Vintage International, 1989.
- Ludwig, Sămi. "Celebrating Ourselves in the Other, or: Who Controls the Conceptual Allusions in Kingston?." *Asian American Literature in the International Context: Readings on Fiction, Poetry, and Performance* (1997): 37-55.
- Rose, Shirley K. "Metaphors and Myths of Cross-Cultural Literacy: Autobiographical Narratives by Maxine Hong Kingston, Richard Rodriguez, and Malcolm X." *Melus* 14.1 (1987): 3-15.
- Said, Edward W. "Orientalism." *The Georgia Review*, vol. 31, no. 1, 1977, pp. 162–206.
- TAŞ, Mehmet Recep, and Fethi DEMİR. "KINGSTON'S 'THE WOMAN WARRIOR': MYTHS AND CULTURAL BIGOTRY." *International Journal*

of Language Academy, vol. 6, no. 24, 2018, pp. 21-30,
<https://doi.org/10.18033/ijla.3959>.

Wang, Qian. "Mimicry-a Strategy for the Self-Reconstruction of Maxine Hong Kingston in *The Woman Warrior*." *2019 5th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2019)*. Atlantis Press, 2019.

Wibisono, Steffi. *An Analysis of Mulan, The Disney Movie, Using Feminist Theory*. Diss. Unika Soegijapranata Semarang, 2018.

Zagni, Nicoleta Alexoae. "An interview with Maxine Hong Kingston." *Revue française d'études américaines* 110.4 (2006): 97-106.

Zhao, Wenshu. "Behind the Real and the Fake: Examining the Chinese Elements and American Values in Frank Chin and Maxine Hong Kingston." *Journal of Foreign Languages and Cultures* 1.4 (2017): 62-70.

Transformation, Hunting, and the Decolonial Imagination: Reconstructing Hulijing (Fox spirit) Story in Chinese North American Fiction

QI Shuwen

Xi'an Jiaotong University

Abstract

Hulijing (Fox spirit), a shape-shifting trickster deeply rooted in Chinese folklore, has historically symbolized diverse images. Yet under colonial modernity, this mythic figure faced dual erasure: dismissed as “primitive superstition” by Eurocentric discourses while being fossilized as exotic artifact in Orientalist imaginations. Similar to the predicament of hulijing, Chinese North American writers are positioned between two seemingly conflicting cultures; for Chinese diasporic communities, reconstructing the hulijing narrative in a new context thus becomes a means not only to reconstruct their identity, but also to refute cultural hegemony and shatter Western colonial imagination. This study examines how Chinese North American writers re-imagine and retell the hulijing story as a decolonial agent through two 21st century fictions: Ken Liu’s “Good Hunting” (2012) and Larissa Lai’s “When Fox is a Thousand” (2004). Through comparative analysis, this research explores the persistence and renewal of cultural memory through colonial trauma and decolonization imagination of Chinese immigrants in North America. I argue that, through diverse storytelling, Chinese North American writers reconstruct the traditional hulijing image to summon back the invisible cultural memories, to redefine the boundary between “human” and “non-human” under colonial discourse, and to build up their own cultural sovereignty of Chinese diasporic community.

Keywords: Chinese North American Fiction, Foxspirit Storytelling, Cultural Memory, Identity Construction, Environmental Justice

Introduction

Hulijing (Fox spirit), a shapeshifting magician deeply rooted in Chinese folklore, has assumed various forms throughout Chinese history. Before the Han Dynasty, foxes were revered as sacred animals, especially during the Warring States period when they symbolized good fortune¹. In Tang Dynasty supernatural fiction, numerous stories of demonic foxes transforming into beautiful women to pursue romances with men became particularly prominent. During the Ming and Qing dynasties, the hulijing solidified in supernatural literature as an evil gender symbol and a dangerous marker of moral transgression (especially in *Strange Tales from a Chinese Studio* 聊斋志异). In China, the fox's image has evolved from an auspicious beast to a demonized figure, then gradually toward humanization. This humanization allowed fox to narrate stories from their own perspectives, therefore breaking the previously singular human-centric storytelling viewpoint.

Despite their “humanity”, hulijing (fox spirit) cannot escape being perceived as “monsters”. The term “spirit” admits multiple interpretations; however, early Western translations tend to simplify or misread the fox spirit, rendering it as “fox demon” or “female fox demon”. These translations tied it to sexual temptation and moral depravity, which highlight power inequalities during the cultural exchange. Even in human form, the hulijing was still reductively understood as a demonic seductress, categorically placed within the “monster” archetype. Influenced by Western anthropocentrism, starting with Frankenstein, monster figures typically occupy “villainous” roles, linked to ugliness, evil, and disaster to serve as foils for heroic human protagonists. To a certain degree, such “monster-hero” binary parallels the construction of “Minority American-Mainstream American” identities. Taking Chinese American community for instance, under the shadow of the “Yellow Peril” and the Chinese Exclusion Act, U.S. mainstream culture long distorted Chinese American images: Early American radio programs, exemplified by Fu Manchu, contrasted rational, modern white Americans with imagined backward Asian others. Under this circumstance, marginalized Chinese immigrants were forced to wear cultural “masks,” embodying Orientalist gazes. As Robert G. Lee identified five “masked” images of Chinese Americans in U.S. popular culture: polluter, morally depraved, coolie, Yellow Peril, and model minority², these labels reflected the mainstream society’s stereotypes from the mid-19th to mid-20th centuries. Debuting in 1912, Fu Manchu has become one of the “earliest and most influential” expressions of “technical Orientalism”³, a hybrid of Eastern mysticism and Western science that both horrified and fascinated Western audiences. His “monstrous” description, “feline...a face like Satan, a close-shaven skull, and long, magnetic eyes of the true

¹ 李建国:《中国狐文化》(北京:人民文学出版社,2002年),页42。

² Robert G. Lee, *Oriental: Asian Americans in Popular Culture*, Philadelphia: Temple University Press, 1999, p.8.

³ David S. Roh, et al. eds. *Techno-Orientalism: Imagining Asia in Speculative Fiction, History, and Media*. New Jersey: Rutgers University Press. 2015. p.1.

cat-green”⁴, exemplified Western ambivalence toward Eastern figure: viewing Asians as both inferior and devilishly threatening. Post-Fu Manchu, the 20th century saw more “Yellow Peril” works,⁵ with anxieties evolving alongside globalization and technology, though all remained constrained by collective social imaginings and perspective of “other”.

The otherization faced by the image of hulijing is, to some extent, in line with that confronted by the Chinese North American immigrants. When the traditional Chinese hulijing image comes to the Western context in the 21st century, how do the new generation of Chinese North American writers retell it? As globalization and cultural exchange deepens, modern depictions of the hulijing story also shifts. It is no longer just a symbol of sexual temptation or moral decay, moreover, it acquired layered identities. Situated at the intersection of Western cultural dominance and maternal cultural roots, these writers’ reinterpretations of hulijing tales carry unique cultural tension and research value, transcending mere representation to function as cultural codes. How do Chinese North American writers reclaim and reconstruct their identity through diverse storytelling of hulijing image? Can they respond to Western “technical Orientalist” gazes and maternal cultural anxieties? How do their works break free from traditional binary oppositions to construct new cultural understandings in multicultural contexts? Answering these questions deepens our understanding of Chinese North American speculative fictions and offers insights into reconstructing cultural identities in the global era. Through analyses of two 21st-century Chinese North American speculative fictions—Ken Liu’s “Good Hunting” (2012) and Larissa Lai’s “When Fox Is a Thousand” (2004), this study argues that through diverse narrative perspectives, Chinese North American writers reimagine hulijing as a decolonial agent and thus reconstruct hulijing narratives in new contexts, trying to achieve cultural sovereignty for Chinese immigrants.

Transformations between non-human and human: retelling hulijing story in *Good Hunting*

In traditional contexts, “hunting” denotes one species pursuing another for survival, shaping evolutionary and ecological balances through natural selection. The binary of “hunter” and “hunted” has long defined human-animal relations, but Donna Hart (2009) rejects this dichotomy through blurring the boundaries between predators and games. Traditional storytelling presents hulijing as predators for man’s heart; in Liu’s retelling, the hulijing Yan has made several transformations in her body, either forcedly or actively, which indicates the reconstruction of her identity in the process.

⁴ Rohmer Sax. *The Insidious Dr. Fu Manchu*. North Manchester: Heckman Bindery. 1913. Pp.25-26.

⁵ Works such as *Under the Ban of Li Shoon* (1916), *Li Shoon's Deadliest Mission* (1916), *Buck Rogers* (1929), *Ching Lung* (1937), *Yellow Claw* (1956) and so on.

Yan chooses to live near human villages, drawn to human culture, because she wishes to be more “human”; yet humans have always viewed her negatively—as “a demon who stole hearts”⁶. Despite the misunderstandings, Yan never hunts humans. As her food like centenarian salamanders and six-toed rabbits dwindle, Yan has increasing difficulty in hunting; with the land’s fading magic, she can no longer transform into her fox form, forced to remain the human form. From hunting lesser animals to being hunted by human (the Governor’s son), Yan is forced into a mechanical transformation: she is drugged, and when she wakes up, her flesh legs are gone, being replaced by mechanical legs. Longing for her fox self, she dreams of hunting “jungle of metal and asphalt”⁷. Finally, with Liang’s help, she becomes a mighty chrome fox powered by engine oil and metal, not by ancient magic:

“Her limbs gleamed in the moonlight, and her tail, made of delicate silver wires as fine as lace, left a trail of light in the dim flat...a glorious hunter, an ancient vision coming alive.”⁸

Yan’s transformation between non-human and human mirrors her journey of identity reconstruction. To some degree, Yan’s nostalgia for her original fox form and hunting ability holds common in the diasporic yearning for maternal cultural roots of Chinese immigrants, embodying their complex attachment and alienation. Through portraying the fox as a hunter, instead of a demoralized female demon, Liu deconstructs the previous technical Orientalism and tries to reveal the fluidity of cultural identity. Furthermore, it carries a profound motive of anti-colonial, that “A terrible thing had been done to me, but I could also be terrible.”⁹ After Yan, a Chinese fox in Hong Kong, is persecuted by the colonizer exemplified by the son of Governor, she chooses to fight back as a hunter, instead of being submissive as a game. As Liu proposes, the reason for him to write this story is to turn the misogynistic hulijing legends upside down and to address the dark stain of colonialism¹⁰. After her mechanical transformation, Yan reclaims hunting not by rejecting industrialization but by integrating its strengths, becoming a “chrome fox” that hunts the colonizers. This narrative avoids binary cultural choices, using the “mechanical fox” metaphor to forge a painful yet creative path for Chinese Americans—remolding diasporic cultural fragments into new forms within industrial civilization to resist monolithic cultural hegemony. Liu’s “silk punk” deconstruction of hulijing storytelling mirrors his cross-

⁶ Ken Liu, “Good Hunting”, *The Paper Menagerie and Other Stories*, London: Head of Zeus Ltd, 2016. p.52.

⁷ Ken Liu, “Good Hunting”, *The Paper Menagerie and Other Stories*, London: Head of Zeus Ltd, 2016. p.66.

⁸ Ken Liu, “Good Hunting”, *The Paper Menagerie and Other Stories*, London: Head of Zeus Ltd, 2016. p.72.

⁹ Ken Liu, “Good Hunting”, *The Paper Menagerie and Other Stories*, London: Head of Zeus Ltd, 2016, p.70.

¹⁰Ken Liu, Story Notes: “Good Hunting” in strange horizons. [EB/OL].

<https://kenliu.name/blog/2012/11/08/story-notes-good-hunting-in-strange-horizons>.

cultural writing: preserving the hulijing's cultural archetype while granting it an industrial mechanical body, constructing a "third space" cultural identity through rupture and rebirth. This unique storytelling indicates a path of painful creativity for Chinese immigrants, avoiding either/or cultural choices.

When a hulijing tells her own story: first-person narration in *When Fox is a Thousand*

In *When Fox is a Thousand*, Larissa Lai strips away moral judgments, casting the hulijing as a "cultural nomad", which is shuttling across historical and geographical divides. Lai crafts a unique storytelling architecture, braiding together three chronologically disparate threads: the ninth-century poetess Yu Hsuan-Chi, the contemporary Chinese Canadian protagonist Artemis Wong, and the mythic Fox herself. The latter wields her shape-shifting prowess not merely as supernatural ability but as a narrative strategy, inhabiting Yu's and Artemis's bodies to traverse temporal and spatial frontiers, thereby stitching their individual stories into a polyphonic tapestry of diasporic memory. By granting the Fox direct storytelling agency, that is to allow her to narrate her own evolution from an ostracized "other" to a transhistorical witness, Lai disrupts the logocentric tradition that silences nonhuman and diasporic voices. Through blurring the existing physical space, the storytelling of the fox transcends the original "human-demon" dichotomy, declaring: "There are creatures below the earth, above it, and those who travel between. We are called foxes."¹¹ This act of storytelling, simultaneously self-referential, intertextual, and boundary-defying, asserts that marginalized subjects, whether nonhuman spirits or diasporic communities, possess the power to author their own histories, thereby challenging the monolithic narratives that seek to contain them.

As noted in Lai's "Source Note", this fiction draws inspiration from two classical Chinese literary sources: an early Tang dynasty supernatural tale of unknown authorship (Hsuan-Chung-Chi 玄中记) and Pu Songling's 17th-century *Strange Tales from a Chinese Studio* 聊斋志异, where hulijing typically transform into seductive women. Lai reimagines this figure: while retaining her human female form, the Fox uses her shapeshifting power to transcend spatial and temporal boundaries. Therefore, the fox becomes a "cultural nomad" that moves from ancient China to contemporary Canada, from the ancient Chinese poetess's body to Chinese Canadian immigrant Artemis' body. Despite being stigmatized at home country, the fox finds her life get even harder after migration:

"I got worse when we emigrated to the west coast of Canada. The whole extended family came for the opportunities, not knowing that migration fundamentally and permanently changes value systems"¹².

¹¹ Larissa Lai, *When Fox is a Thousand*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2004, p.217.

¹² Larissa Lai, *When Fox is a Thousand*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2004, p.15.

Such hardship resembles with the experiences of Chinese North American immigrants. If a hulijing renounces her fox identity to become fully human, her life might be much easier, however; if Chinese immigrants abandon their “Chineseness” to meet the Western criteria, they will ultimately face backlash, such a compromise is entirely unsustainable. In *When Fox is a Thousand*, the Fox transcends the boundary between animals and humans through her shapeshifting power, occupying a liminal space that defies binary categorization. Marginalized within the dominant historical trajectory, the Fox is keenly aware that “human history books make no room for foxes”.¹³ In one interview, Lai claims that her writing attempts to:

“create a sort of historical launch pad for hybrid flowers like myself. I have been trying to foster the germination of a culture of women identified women of Chinese descent living in the West”.¹⁴

For Chinese descents living in the West, historical stigmatization under ideologies like the “Yellow Peril”, exemplified by the Fu Manchu stereotype, and even the later seemingly good label of “model minority”, have imposed restrictive identities, flattening individual expressions within the community. However, through their diasporic journeys across time and space, Chinese descents are able to reclaim agency as storytellers of their own identities, much like the fox who rewrites their mythic narratives. This act of self-narration allows them to disrupt the monolithic oppression of mainstream narratives and author their own histories. Particularly for Chinese North American women, who have been positioned at the intersection of gender and racial marginalization, their voices have long been silenced by patriarchal and colonial histories. Yet they, too, possess the right to narrate their own stories which have been covered by mainstream narrative for a long time, and the power to define themselves instead of being labelled by the dominant ideology.

Lai’s use of first-person narrative elevates the Fox from a marginalized object to a narrating and desiring subject, endowing her with the agency to articulate her own existence beyond the constraints of anthropocentric and patriarchal narratives. Through retelling her own story, the Fox strives to subvert the oppressor-oppressed binary by reclaiming narrative authority for marginalized existences. The Fox, while retaining Chinese characteristics, also incorporates certain Western elements, which indicates how cultural choices are never binary. A third cultural space characterized by hybridity and plurality can offer vital insights for Chinese North Americans in reconstructing their new identities.

Conclusion

Through rewriting hulijing stories, a new generation of Chinese North American writers employ diverse narrative strategies to reconstruct the hulijing archetype,

¹³ Larissa Lai, *When Fox is a Thousand*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2004, P.15.

¹⁴ Larissa Lai, “Interview with Ashok Mathur”, in *West Coast Line*, Vol.33, 2000, p.110.

redefine the boundaries between “human” and “non-human” under colonial discourse, and seek for cultural sovereignty for the Chinese diaspora. In Ken Liu's “Good Hunting”, the fox spirit's transformation between human and non-human forms reflects her identity reconstruction in the face of colonial trauma. Larissa Lai, on the other hand, enables the fox to narrate in the first person, transcending temporal and geographical constraints to unveil stories obscured by history. Together, these fictions illustrate the reconstruction process of cultural identity among Chinese North American immigrants amidst colonial trauma and decolonial imaginings.

審美共同體的建構、反思與超越——試論 《伊豆的舞女》中的「自然」與「女性」書寫

葉卓嘉

嶺南大學

摘 要

本文批判了傳統女性主義中二元對立的認知桎梏，主張生態女性主義的革命性在於培育跨性別的滲透性思維。通過解構「男性/文明-女性/自然」的壓迫鏈條（如《伊豆的舞女》的凝視政治與民族主義化的風景觀的共謀），揭示二元邏輯如何同時作用於性別壓迫與生態剝削。文章提出在性別層面上爭取社會平權時，應當強調避免陷入片面的性別對立，而是尋求共生、轉化、流動、互解。

關鍵字：川端康成、女性、自然、生態女性主義

在川端康成小說中，「自然」和「女性」構成了一組內在關聯的美學元素，蘊含著文本內外的批評潛能。以短篇《伊豆的舞女》為例，作品敘寫了男性青年主人公「我」於伊豆旅行途中與舞女一行藝人偶遇、結伴、互動、離別的情感經歷；通過聚焦於「我」對舞女感情的反覆回旋，小說在人與自然的關係網絡中逐步完成了某種內向的超越性儀式。目前，學界對本篇小說的研究雖注意到「自然」與「女性」的能指作用，但仍較少觸及對其表現結構的反思與再批評。本文將通過文本細讀，探究小說中「自然-女性」這一客體化的審美共同體的建構和互動方式，並反思其所內化的性別、知識和權力結構。最後，從生態女性主義視角出發，本文試為小說的內在超越性尋求一種理論性的表達。

一、「自然-女性」審美共同體：女性的自然化和自然的女性化

何乃英教授提出：「在他（川端康成）的作品中，自然不完全是背景，而是融入人們生活中的一部分……承載著情感，也散發著情緒。」¹如他所說，《伊豆的舞女》的文本暗含著一個模糊了人與自然之間主客界線的審美共同體——「自然-女性」審美共同體。在文本中，該審美共同體通過兩條路徑實現雙向建構：女性的自然化與自然的女性化。

在小說中，川端將自然元素與女性，特別是與小舞女薰子建立聯繫，²這一動作主要是通過對女性的聲音、動作、形體進行自然化的比喻來實現的：

「潔白的裸體，修長的雙腿，站在那裡宛如一株小桐樹。」³

「她笑起來像一朵鮮花，用笑起來像鮮花這句話來形容她，是恰如其分的。」⁴

除女性的自然化之外，文中還存在自然的女性化。作為東方古典哲學代表的《周易·繫辭》所呈現的認知圖景中，「陰」和「陽」被賦予對稱互補（complementary bipolarity）的屬性，⁵這一認知圖景在平行且交織的結構中被推進論證時，一系列性質二分的自然元素也隨之被固定下來，被認為分別帶有「陰」和「陽」的屬性。其中，「陰」性事物被認為是陰柔的、潮濕的、包容的、物質的。當純粹下沉入小說中的自然風景中時，若從東方陰陽宇宙觀的角

¹ 何乃英：〈川端康成筆下女性形象的嬗變〉，《外國文學研究》第六期，（2005），頁 132 至 175。

² 葉調渠，唐月梅譯，川端康成著：《伊豆的舞女》，（北京：中國社會科學出版社，1996，第 1 版），頁 82，下文關於《伊豆的舞女》的引用內容皆同。

將薰子的形象與其他女性對比，便不難發現二者的審美基調存在差異，薰子明顯是作為一個從女性群體中被抽出的理想的形象：「女人刺耳的尖叫聲像一道道閃電，不時地劃破黑魆魆的夜空。」

³ 頁 83。

⁴ 頁 90。

⁵ Plaks A.H., *Archetype and Allegory in the "Dream of the Red Chamber"*: Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015, Chapter 3.

度出發，不難發現其中充斥著「陰」性的自然元素，例如形態多樣的「水」，「水」作為文中最頻繁出現的一種自然元素，幫助奠定了潔淨幽美的敘事基調：

「驟雨白亮亮地籠罩著茂密的山林，從山麓向我迅猛地橫掃過來。」

「走進黑魆魆的隧道，冰涼的水滴滴答答地落下來。」

「黃昏時分，下了一場暴雨。巍巍群山染上了一層白花花的顏色。」⁶

「水」還作為表達「我」心境變化的重要媒介出現，⁷使自然和人之間也在此過程中建立了親近聯繫，體現出「我」對孤立的主體身份的自我消解。

作者在文本中選取以描寫自然景物時，無意識地表現出對陰性元素的偏愛：

「重疊的山巒，原始的森林，深邃的幽谷，一派秋色，實在讓人目不暇接。」

「這條鄉間小徑，鋪滿了落葉，壁峭路滑，崎嶇難行……小路彎彎曲曲，變得更加險峻。」⁸

川端康成沒有用易解的修辭完成「自然的女性化」，但其對陰性自然元素的選取，圓滿了文中「自然-女性」之間的雙向互動轉化，與「自然-女性」審美共同體的構建。這一審美共同體的呈現是通過「我」的視角以敘述的，因此，分析「我」和「自然-女性」審美共同體之間的互動，就成為解構和反思「自然-女性」共同體的可能途徑。

二、「自然-女性」之外：二元對立的內化和超越

「自然-女性」在「我」眼中是一個作為整體的「他者」，二者的互動及其模式暗示了一種二元對立權力結構，即存在於精英知識分子與「自然-女性」審美共同體之間的主客關係。

文中的小舞女薰子表現出對知識高度渴望。她曾央求商人為她讀書，在商人感到不耐煩離開後，又暗示「我」為她讀書：

⁶ 頁 82.

⁷ 頁 82，「前面的小河，眼看著變得混濁，成為黃湯了。」

頁 83，「雨水沖洗過的秋夜，分外皎潔，銀亮銀亮的。」

頁 84，「我看到這景象，彷彿有一股清泉蕩滌著我的心。」

⁸ 頁 92.

「舞女…… 請求鳥商給她朗讀《水戶黃門漫遊記》。但是鳥商讀不多久，就站起來走了。舞女……好像要阿媽求我讀。」⁹

此外，薰子在「我」離開下田前夕，主動請求「我」帶她去看電影：

「舞女……自言自語似的柔聲說道：

『請帶我去看電影吧。』」¹⁰

二者之間的感情發展幾乎均通過描述由「我」及薰子的感情的單向傾瀉以表現，薰子表現出內斂羞赧的形象——二人相處時，也多描寫「我」的俯視視角下的薰子：

「我一開始朗讀，她就立即把臉湊過來，幾乎碰到我的肩膀，表情十分認真，眼睛裡閃出了光彩，全神貫注地凝望著我的額頭，一眨也不眨。」

「她……一心撲在棋盤上。她那顯得有些不自然的秀美的黑髮，幾乎觸到我的胸脯。」¹¹

薰子對知識的渴望被格外強調。薰子對由男性基因把持的知識文化產品的渴望，實質上可被歸結為一種由於權力上的弱勢狀態而產生的知識崇拜，作為男性的「我」作為知識主體出現，充當啟蒙女性的角色，舞女被置於一個被啟蒙者的位置。雪莉·奧特納指出，男性在社會中創造一種永恆的文化形式，又通過強調文化優於自然確立「文化-自然」之間的尊卑有別的二元對立結構，女性則被束縛於自然之中。¹²如她所述，「知識-男性」共同體通過「我為小舞女讀書」這一情節被構建，與「自然-女性」審美共同體形成可參照的一組對立關係。

甲午戰爭前後，日本在急速西化中面臨本土文化斷裂，知識分子試圖在西方文明的衝擊下重新定義「日本性」。一時間，日本的自然觀轉向更加實用、民族主義的面向¹³——以志賀重昂、三宅雪嶺、內藤湖南等為代表的本土知識分子嘗試將本土地質構造與日本民族精神相連結，重新建立國家內的民族認同。其中以志賀重昂的《日本風景論》¹⁴為代表。「風景塑造民族」為代表的自

⁹ 頁 91.

¹⁰ 頁 97。

¹¹ 頁 89.

¹² S.B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?" In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. (Stanford, CA: Stanford University Press, 1974), p.68-87.

¹³ Thomas J.A., *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*. Berkeley: University of California Press. 2001, p.158-159.

¹⁴ 清水正之著，王丹譯：《日本思想全史》，（北京：九州出版社，2020，第1版），頁225。志賀重昂於1894年出版的《日本風景論》作為明治時代的暢銷書，在闡明風景背後的自然科學理論的同時，強調了日本民俗、詩歌、精神等與日本獨特而「洵美」的自然風景之間的緊密聯繫，被學界認為是日本明治時期民族主義的代表作。

然觀因應戰爭時期國民精神需要而得到擁護¹⁵。隨後，民族主義自然觀得以延伸擴展。

「風景」在日本作為一種隱喻式的修辭，被呈現的最終目的是建構父權性質的民族精神——通過男性化的隱喻、自然風景空間化等手段，將自然視作建構抽象精神的質料。¹⁶該意識形態巩固了文化高於自然、人類理性凌駕一切的格局。《伊豆的舞女》所呈現的「知識崇拜」與男女兩性之間對知識掌握能力的差距，恰恰是這一格局微縮形態。由此觀之，文本中凝聚的「自然-女性」審美共同體反映了時代中自然和女性一同被邊緣化和背景化的現象。然而，在上述為政治性話語入侵之自然觀的浸淫下，《伊豆的舞女》通過勾勒男主角「我」與舞女薰子之間朦朧的青春愛戀，表現出陰柔的非陽性敘事特點。最初，「我」將薰子視為唾手可得的性資源：

「老太婆的話，含有過於輕蔑的意思，甚至煽起了我的邪念：既然如此，今天晚上就讓那位舞女到我房間裡來吧！」¹⁷

隨著情節推進，「我」的精神得到洗滌，將薰子看待為一個具體的「人」而存在，並且意識到自己對薰子產生的感情，這些情感已經超越基於身體原慾的衝動，經回旋轉換為自覺覺察的愛戀。「我」的自我認知發生了重要轉變，「我」從自然與人際中汲取養分，將真誠的認可內化為對自己的積極認定，擺脫了「孤兒根性」：

「她們繼續低聲談論了一陣子，我聽見舞女說：

『是個好人。』

『是啊，是個好人的樣子。』

『真是個好人啊，好人就是好嘛。』

……連我本人也樸實地感覺到自己是個好人。我心情舒暢，抬眼望了望明亮的群山……我忍受不了那種令人窒息的憂鬱，才到伊豆來旅行的。因此，有人根據社會上的一般看法，認為我是個好人，我真是感激不盡。」¹⁸

¹⁵ 如新渡戶稻造於 1899 年在《武士道》中提出「植物民族主義」，以櫻花「瞬逝之美」隱喻武士道忠烈精神。

¹⁶ MacNeil A., “From Nature to Nation: Shizen and the Japanese national imaginary.” (Contingent Horizons: The York University Student Journal of Anthropology, 2017), 3(1): 103–114-103–114. 文中提出，志賀重昂《日本風景論》中，大量運用男性性別化敘述，並且在描述風景形成過程時多用較為激進、活力的陽性動詞，例如：“sprouting up like bamboo,” and “phallic virile mountains thrusting vigorously, translate into vitality and motion as fearless and male”.

¹⁷ 頁 77.

¹⁸ 頁 95 至 96.

「我」的行為逐漸被引導向真正的純善，儘管在成長中出現了數次回旋——「我」在旅途中仍然有對薰子產生「邪念」的時刻，但最終他實現了自身的淨化與超越——「我」在離開伊豆時，面對一個並非潛在性資源的「老太婆」，也選擇盡力幫助，認為是「完全應該做的事情」¹⁹。在過程中，儘管自然與女性作為男性主人公成長的養料出現，但可以說，「我」的成長是因為受到了自然與女性的指引才得以完成，女性從默認的風景化質料中脫離出來，超越了世紀之交的日本主流自然觀，文本呈現出更獨立、更多元的去政治化特點。

三、生態女性主義視野下的文本再思

生態女性主義(Eco-feminism)，由德奧邦內於 1974 年提出，²⁰到二十世紀九十年代成為了全球，特別是美洲地區女性主義與環境運動的重要組成。生態女性主義主張性別意義上的壓迫、控制與剝削和人對自然的壓迫、控制與剝削具有同構性，二者可以共享一系列抵抗策略，兩方被壓迫者結成了一種具有抵抗性的共同體。

作為「抵抗共同體」的「自然-女性」，與作為審美共同體的「自然-女性」不可混為一談：「審美共同體」是由於男性霸權而建立的、一種具有他性的審美構建；後者具有反思性——是女性意識到自身被壓迫、控制與剝削，在社會歷史的不斷作用中逐漸建立的抵抗同盟。

在文中，「自然-女性」審美共同體的建立以及二者之間的互化可被視為揭示了社會中潛在的編碼結構——即：將自然和女性理想化、審美化，將其作為一個可被觀賞的整體背景。舞女形象的表現被框定在身為敘述者的男主角視野內，舞女在「我」的主觀判斷下，被塑造為與大自然貼近的形象是純淨、原始、天然的，這一由男性主導的文化權力結構構造的「自然-女性」審美共同體，恰恰是生態女性主義強調的二者所面臨的共同困境。

生態女性主義的可觀之處在於，女性得以在抵抗同盟中從正面意義上建立自身所定義的「女性屬性」——將自然與女性之間、在社會歷史作用下產生的特有屬性，作為肯定女性主體存在的論據。從無意識淪為被凝視的審美客體到覺察自身屬性，這一成長過程體現出女性的自我建構和發現。《伊豆的舞女》塑造了一個完美純淨的他鄉，自然與女性發揮著救贖與淨化主人公的功能，在個體覺醒與精神尋根的過程中，自然與女性作為精神嚮導出現，呼應著生態女性主義中的「關懷倫理」，²¹作者從正面認可了這種女性和自然共有的療

¹⁹ 頁 101.

²⁰ d'Eaubonne F., *Feminism or Death: How the women's movement can save the planet*. Ingram International Inc, 2022.

²¹ Gilligan, C., *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, p.23-63.

癒性力量，同時，通過結尾可以發現，主人公在登上離開的船時完成了最後的淨化、流下內省和感觸的淚水：被認為歷史性地沉澱在「自然-女性」之間的療癒性力量、聯繫自然的天賦，最終指向所有具體的「人」。

《伊豆的舞女》展現出一種逐層遞進的、動態的、自我反思性的自然觀與性別觀：一方面，它展現了傳統的「自然-女性」審美共同體，與「文化-自然」二元對立結構；另一方面，它透過主人公的情感昇華與個體覺醒，表現出生態女性主義中的關懷倫理所強調的「關係性」與「互為主體」的可能性。這種回旋上升、在內省中發展的書寫策略，正是川端不斷探索與重構「自然」與「女性」之間關係的過程，集中體現了川端康成的文學文本魅力與更深刻的批評潛能。

环境和性别的共生： 《奇幻山谷》的生态女性主义叙事

徐菡阳

杭州师范大学

摘 要

生态女性主义是一种普遍伦理关怀式的批评理论，它聚焦于性别与环境问题，认为人类对自然的统治根植于父权制世界观之中，这种世界观同时也为女性被统治提供了合法性依据。谭恩美的作品《奇幻山谷》在延续其对母女亲情及女性命运深刻洞察的基础上，巧妙融入了生态女性主义的视角。一方面，小说通过交织叙述父权制社会下女性所受的压迫与她们所处的现实环境，展现了女性在压迫中逐渐觉醒，并踏上自我追寻与解放的旅程。另一方面，作品也深刻揭示了单一性别反抗在面对系统性压迫时的局限性，进而呼吁超越性别对立，形成一种更为广泛的生态共同体意识。在全球生态危机与人类命运共同体理念日益凸显的当下，《奇幻山谷》引发了深刻的反思：要实现社会与自然的真正和谐共生，就必须打破人类中心主义与性别二元对立的束缚，构建一种具备包容性、合作性且涵盖更广泛生态生命的共同体。

关键字：《奇幻山谷》、生态女性主义、环境与性别、生态共同体、叙事

一、引言

「生态女性主义」这一概念是由法国思想家弗朗索瓦兹·德奥波妮（Francoise d'Eaubonne）于 1974 年提出，她认为父权制度的「无限制主义」¹才是导致一切危机的根本原因。这一理论认为人类中心主义将自然视为可征服、可剥削的资源，正如父权制将女性矮化为被规训、被支配的客体——二者共享同一套「支配-服从」的权力结构。但是这仅仅是为反抗父权制将女性和自然做了联系，尚未考虑到理论应用实践的可行性。在 20 世纪末左右，英国学者西塞尔·杰克逊（Cecile Jackson）批判了生态女性主义的本质主义倾向，²即过度聚焦第三世界中的女性性别利益与环境冲突之间的矛盾，主张突破单一性别维度，将关怀对象扩展至所有被父权制度边缘化的群体，推动生态女性主义从二元对立转向多元主体协同的生态共同体建构。谭恩美《奇幻山谷》为这一理论提供了深刻的文学印证。小说通过清末民初至抗战时期上海租界与安徽乡村的空间对照，展现路西亚、薇奥莱、芙洛拉三代女性在双重场域中的生存困境，暗示无论现代性外壳下的都市还是传统伦理包裹的乡村，女性始终被囚禁于物化链条之中。值得注意的是，小说在展现女性抗争时呈现出复杂的辩证性：薇奥莱试图通过语言赋权实现身份突围，其与宝葫芦、香柚构建的生存联盟本应成为抵抗父权制的实践样本，但女性自我救赎依赖男性拯救者的介入，关键转折依赖例如西方「机械降神」的推动。更具批判性的是，男性角色同样受困于权力结构，爱德华的婚姻牢笼与陆成的伦理困境³昭示着父权制对主体性的全面吞噬。这种「不彻底的解放」恰恰印证了仅聚焦性别维度无法真正解构压迫机制，必须建立更具包容性的批判框架。而《奇幻山谷》的叙事张力不仅在于揭露交叉性压迫的运作机制，更通过反抗实践的挫败性为当代生态运动提供警示：生态共同体的建构必须超越「女性联合」的表层逻辑，直面权力关系的复杂性，唯有打破「支配-服从」的认知闭环，在多元主体对话中重构权力关系，才能真正实现生态女性主义的解放承诺。这种文学与理论的互文性对话，为理解现代社会中的结构性压迫提供了兼具批判深度与现实关怀的研究路径。

¹〔美〕戈德，〔美〕墨菲：《生态女性主义文学批评：理论、阐释和教学法》（蒋林译，北京：中国社会科学出版社，2013 年，页 24-25。

²戴雪红：〈谁之环境？谁之发展？——生态女性主义的议题与难题〉，《妇女研究论丛》2012 年第 2 期，页 79-86。

³爱德华是薇奥莱的第一任丈夫，其原配谎称自己怀孕而两人结婚，婚后没有爱情以至于爱德华离家出走来到上海与薇奥莱相遇。陆成为路西亚的爱人，陆成前往美国进修学业居住在教授家里，与其女儿路西亚产生情愫发生关系甚至怀孕，而陆成懦弱于传统家规，认为身为长子不允许和路西亚结婚，只有路西亚诞下儿子才可以认定身份。但路西亚诞下了女儿薇奥莱，可即使后来诞下儿子也没有被陆家接纳，儿子却被陆家接走再也未见。在整个过程中，陆成都没有站出来帮助过路西亚，只是一味地诉说自己没办法抗争家族，后来知道薇奥莱沦落为妓女也没有站出来认自己的女儿。

二、被压迫的环境与性别

(一) 殖民都市空间：环境掠夺与性别商品化的共谋

清末民初的上海作为《奇幻山谷》的叙事起点，具有深刻的历史隐喻性。这座最早接受西方现代文明冲击的城市，既呈现着商品经济萌芽的图景，又在共和国建立的浪潮中保留着长三书寓这类传统妓院的运作机制。这种时空错位恰恰揭示了女性身体始终作为交易媒介的残酷现实——无论是封建王朝还是新兴政权，父权制对女性身体的商品化运作从未停歇。老鸨们将购入的少女精心打造成「人造艺术品」：从仪态训练到初夜权拍卖，从强制堕胎到伪造处女膜⁴，女性身体被开发成可循环利用的商品。高级妓院通过建立三六九等的行业等级，既强化了妓女群体的内部倾轧，又确保她们彻底丧失其他劳动可能。妓院体系对女性身体的规训呈现出双重异化：一方面通过角色扮演满足嫖客的权力幻想，如伪装成书生满足同性恋需求，伪装名门闺秀供客人亵玩；另一方面则彻底消解妓女的自我认知。薇奥莱的堕落轨迹极具典型性——从憧憬婚姻专属性的少女，⁵到自嘲为「被人采过的桃子」，⁶其意识逐渐接受「装饰品」⁷的物化定位。蕴藏在女性中的力量已经全部用于习惯男性世界的规则和变化，在无意识中深陷大环境赋予的语境中，丧失对自己欲望以及自己存在的感知能力，成为被男性反复进行意识强奸的客体。并且这些由妓女蜕变的老鸨对年轻信人毫无同理心，她们将曾经施加于己身的暴力转化为更精密的剥削系统，这些都不断印证：当女性身体成为生产资料，连反抗意识都被异化为商业竞争的筹码。

⁴ [美] 谭恩美：《奇幻山谷》（王蕙林译，北京：外语教学与研究出版社，2017年，10月第一版），页114。第三章安宁馆，宝葫芦自身讲述在被前主人强暴怀孕后，女主人命令丫头端来一碗汤，把汤倒在一个长长的玻璃管子里，塞进了她的身体。宝葫芦不知道她想干什么，但接下来那根管子刺穿了她，她不断地叫啊叫啊，其他的吓人一直按着她。那之后的两天她一直在剧烈痉挛，直到有个肉球掉出来。后来她才知道「那个丫头用马尾上的毛把我缝起来，这样的话，将来我就可以像个处女一样，再被开一次苞」。

⁵ 同注4，页20。第一章秘密玉路，薇奥莱偷窥到秘密玉路里其中一位信人涌云与客人的房事，看到她最后身体泛起白光让年幼的薇奥莱以为她已经死了。然而第二天薇奥莱又听闻涌云在聊自己的这位相好将来要娶她，薇奥莱突然觉得「我所见的一切都显得危险而恶心起来。……我一直把婚姻看作美国人所享有的特权之一，而且，跟那些长三不同，我深信我的婚姻会是专属于我一个人的。我从未想过我结婚以后，也会有人压在我身上上下乱动——就像涌云和她的追求者那样」。

⁶ 同注4，页198。第六章歌唱的麻雀，上海举办十大美女比赛，薇奥莱没有被评上，宝葫芦因此愤愤不平，而薇奥莱知道所谓人气竞赛都是暗箱操作出来的，她说「就算比赛没有造假，我也已经二十岁了，是个被人采过的桃子了，不再新鲜诱人」。

⁷ 同注4，页163。第五章欲望的记忆，在方忠诚举办的大宴会上，妓女身份的薇奥莱第一次出场，这是她被拐到妓院的第六个月，她的满腔希望逐渐耗尽，「宝葫芦是对的，我所谓的坚强意志不过是傲娇罢了，一旦丧失自由，我连个长三都不如。今晚，我很乐意当一件微不足道的装饰品」。

(二) 乡镇封建空间：生态表象下的父权「共识」

薇奥莱对常恒的迷恋始于其盗用李商隐诗作建构的文人幻象以及他对「亡妻」的「爱恋」勾起了她对爱德华的思念。但是在他启程之后，正是一段噩梦的开端。一行人的行进过程极其坎坷，她们先是到达了城市郊区的镇子，

「我们穿过城市和县城，经过一个个越来越小的城镇，并且渐渐地，再也见不到火车和卡车……再也没有什么交通工具」。⁸

然后遇到了因为洪水而变成废墟的小镇：原先其乐融融热闹的小镇如今一片荒凉：

「整个镇子看起来就象是被烧毁了一样。一座位置很差的茶楼坐落于几根细木棍的支架上……想到那些物件的主人可能正埋在这堆废墟的底下，我不由打了个寒战」。⁹

谭恩美在此揭示的不仅是地理空间的坍塌，更是现代化进程的暴力本质：所谓「郊区」实为城市扩张制造的过渡带，其表面融合性掩盖着对土地与生态的系统性掠夺。当混凝土吞噬田园时，自然沦为可供肢解的商品。这种空间异化过程与其身体商品化命运形成同构：无论是被资本编码的上海长三，还是被封建伦理物化的乡村妾室，女性始终是权力结构中最先被献祭的「自然」。废墟中沉没的不仅是小镇，更是现代性承诺的进步神话。到达月塘村后，薇奥莱成为传统文人妻子的梦想破灭了。她发现常恒的发妻宝蓝并未去世，小妾香柚竟是曾是上海名妓。而薇奥莱被迫栖居的北厢房不仅是物理空间的边缘化，更是父权等级制度的物质化表征——阴冷潮湿的环境与正房形成鲜明对比，象征其在家庭权力结构中的底层地位。相较于上海租界中女性身体通过资本逻辑实现的隐性剥削，月塘村的压迫呈现出赤裸的肉身暴力：常恒通过性虐待与语言羞辱建立统治权威，系统性摧毁薇奥莱的情感记忆，甚至将暴力蔓延至宝葫芦。除了来自常恒的压迫，月塘村的性别秩序通过空间渗透与集体共谋得以强化。村民将自然地貌性化为女性身体的公共话语，¹⁰与偷窥婚内性事的集体行为，¹¹共同构成对性别暴力的文化认证机制。更具悲剧性的是大太太宝蓝的生

⁸ 同注 4，页 315。

⁹ 同注 4，页 324。

¹⁰ 同注 4，页 326。第十章月塘村，在去往月塘村的路上薇奥莱一行人找不到路寻求当地人帮助，他说「……看到路再次分叉的时候，走左边那条朝着波涌山去的路。那座山的形状看起来像是屁股和乳房，你们肯定能认出它来的。接下来，你们就可以尽情享受好几天在那些屁股和乳房之间绕进绕出的日子了」。在这里表现的是边缘地区藏污纳垢的“民间性”，并暗示了身处其中的女性依然受着“被迫习以为常”的言语侮辱的日常经历。

¹¹ 月塘村的村民每晚都会在薇奥莱的房间外面偷听她与常恒的房事，连具体的细节和次数都能说出来。常恒知道这件事情之后不仅不把它放在心上，还颇有些得意，认为这是对他雄性权力的彰显。从这里我们可以看出一整个月塘村的愚昧程度之深，女性在这里被边缘化、失语化的程度之深。

存困境：这位父权制受害者通过模仿施暴者建构虚幻主体性，其监视同性¹²的行为与上海妓院中的老鸨并无不同。因为在落后的乡村中，男本位思想是她们从小接受的信仰，是她们从小精神上构建的重要取向，这也就逐渐消磨掉了她们内在的抵抗力，变成巩固父权社会的支持力量，变成了那片「废墟」，只是可惜的是她们甚至没有经历过繁盛期。

三、女性的突围救赎之路

(一) 自我身份认同

薇奥莱的自我身份认同在种族归属与性别意识的双重维度上展开：从坚信自己是纯粹美国人到深陷中美血统的撕裂焦虑，最终走向文化基因的融合；从孩童式的幼稚独立到依附性生存中的思想觉醒，最终以语言能力重构主体性。在七岁之前，薇奥莱认为自己是「一个完完全全美国女孩」，¹³当她知道自己的父亲是中国人之后感到羞愧和恼火。作为混血儿的她一直不肯接受自己身上流着的一半中国人血统，被馆人用「杂种」形容之后也会大喊「我身上没有一点中国人的成分」。¹⁴她一直在逃避身体中和那颗牙齿一样鲜活的一部分¹⁵，而在被迫成为妓女之后，薇奥莱每天打扮自己时都需要把自己属于西方的那一部分特征弄消失，「我成了自己一度认为低于自己的那个人种」，¹⁶她逐渐对自己的身份感到迷惘，被迫地在茫然中消融了中西方的二元对立，但也模糊了对自己的定位。这种撕裂状态在「爱上」方忠诚后迎来转折：她自认跨越了「分隔中国与美国血统的门槛」，却发现所谓分界仅是想象建构的产物。而方忠诚对她的「独立」的迷恋，其实只是认为其「独立」与其他妓女表演不同，本质上依旧是性化和客体化薇奥莱的人格权力。而月塘村的囚禁经历更彻底消解了其身份幻觉：村民视她为纯种美国人，但在他们眼中其实和别的女性一样都是被男性玩和发泄的工具。在极端生存压力下，她以低眉顺目迎合父权欲望——此刻的「顺从」不再是自我消解，而是主体性在绝境中的战术觉醒。在最后，当方忠诚质疑她作为女性翻译可能无法获得客户认可时，她毅然决然地回应道：

¹² 常恒的大太太宝蓝经常派自己的丫鬟去监视偷听家里其他女眷的言行，只要找到一点对常恒以及她自己不尊重不恭敬的话就会打小报告给常恒，让常恒去“处置”她们。

¹³ 同注 4，页 1。

¹⁴ 同注 4，页 36。

¹⁵ 在朱厄尔小姐的女子学校，因老鸨女儿身份遭受霸凌的薇奥莱，以戏剧化表演的方式反抗暴力——当牙齿被打落时，她掐住喉咙嘶喊「我被杀死了」，随即轻拾那颗牙齿想「它曾是我身体里鲜活的一部分」。这种对肉身完整性的执着，与秘密玉路中金鸽的自我矮化形成残酷对照，她将情人施暴归咎于「得罪恩客」，甚至为「温和男人动粗」而自责。

¹⁶ 同注 4，页 121。

「我会证明给你看，我的能力是远远超出这份工作的要求的。而且我还希望自己能在一间办公室里证明这件事，坐在椅子上，而非躺在你的床上。」¹⁷

入职后，薇奥莱未曾凭借与方忠诚的旧情谋求工作便利，而是始终勤勉工作，凭借出色的工作表现，赢得参与外贸客户会谈的机会。她凭借自身努力与策略，充分挖掘混血身份优势，¹⁸实现自我价值的升华与职场的进阶。

(二) 女性共同体

《奇幻山谷》中，宝葫芦、薇奥莱、香柚可谓是最令人感动的女性同盟。在薇奥莱被卖入安宁馆时，宝葫芦可谓亦师亦母，在薇奥莱身边教授她卧房美人的规矩，也不断保护着薇奥莱，即使被骗到月塘村，她也是一直跟在她旁边，甚至在常恒家暴时敢于冲出来阻止他。香柚的加入，为这段姐妹情谊增添了新的力量。她曾是上海长三堂子里的名妓，名为「蜜桃」，青春貌美，风情万种。然而，她被常恒骗至月塘，成了二姨太，从此陷入丈夫和大房的双重压迫。在月塘这个封建男权的循环媒介中，香柚逐渐丧失了自我意识，接受了被禁锢的命运。她开始在房间里制造虚假的繁荣，用垃圾碎片来掩盖内心的空虚和悲伤。薇奥莱初来乍到，香柚出于同是天涯沦落人的身份，提醒她要严格遵守这里的规矩。在真心相处过程中她们开始质疑父权婚姻体系，共同策划反抗与逃跑。在根据魅儿留下的纸条逃跑过程中，三个人互相扶持，当香柚因为是小脚而跑不快让其余两人先走自己留下，她明知自己留下就是死路一条但依旧不忘给同伴留下生的机会。而薇奥莱和宝葫芦也不肯放下香柚，转头回去寻找，正好碰到常恒被香柚小脚踢下的石头砸死，被压迫的女性身体最终成为反抗男权的利剑，三人共患难逃离了月塘村，彰显了女性共同体的强大力量。

四、局限与反思

《奇幻山谷》在生态女性主义叙事上的突破性尝试值得肯定，但其文本内部亦存在着多重裂隙。首先，小说虽致力于解构「女性-自然」的父权制隐喻，却未能完全摆脱本质主义的话语框架。薇奥莱的觉醒始终被限定在个体化抗争的维度：她通过语言能力重构的主体性，本质上仍是西方现代性话语中的「独立女性」模板。而这种将性别解放简化为职业身份转换的叙事，暴露出西方女性主义范式对第三世界妇女经验的理论暴力。更具悖论性的是，文本中所有关键转

¹⁷ 同注 4，页 487。

¹⁸ 薇奥莱在会谈中灵活切换身份，面对说英语的客户时，她扮演只会说中文的秘书；而在中方客户面前，她又化身为外国人。同时，薇奥莱仿效母亲审时度势的做法，敏锐洞察到高级长三堂子风光不再，夜总会成为时尚新宠，于是向方忠诚献策成为新夜总会会员，借此结识夜总会老板等各界人士，拓展商路与外贸谈判筹码。这意味着她无需再像母亲及过去若干年那般，靠出卖美色与身体换取经济来源。

折均需男性力量介入：爱德华对薇奥莱的短时间爱的拯救、方忠诚的资本支持、常恒死亡带来的契机、宝葫芦最后嫁给以前的老客户陈和谐，成为「陈太太」，并且她

「对于自己的社会地位感到十分自豪，不愿意听任何人对她使用她以前的名字」，¹⁹

这些都在暗示女性突围始终被困在父权制的施舍框架内。其次，谭恩美对代际命运的复刻性书写暴露出生态女性主义实践的深层困境。路西亚与薇奥莱母女一生的轨迹虽不同但极其相似，似乎可以构成镜像的关系：前者将妓院经营视为生存策略，后者则将夜总会社交转化为职场资本，两代女性都在父权制之上搭建新的压迫装置。这种「压迫-模仿-再生产」的循环，证明所谓解放不过是压迫结构的变形延续。更值得警惕的是，小说对女性共同体的呈现存在叙事断裂：香柚宝葫芦薇奥莱三人逃出月塘村都是依靠一位先前从未有过铺垫的魅儿²⁰留下的纸条，颇有西方「机械降神」的意味，这也就说明了在真实情况下，在女性失语千年的空间里女性同盟的脆弱性。这种叙事策略的简化，使得小说提出的「生态共同体」愿景缺乏现实锚点，最终沦为悬浮于文本上空的乌托邦符号。

而在今日的「性别战争」中，女性身体依然被物化为流量密码：从「纯欲风」审美的商品化规训，到直播打赏背后的情色凝视，薇奥莱们「装饰品」式的异化命运仍在算法推荐的狂欢中循环再生。而男性群体在传统性别角色瓦解中的焦虑，亦如常恒般以暴力宣泄维系虚妄的权威，最终沦为结构性压迫的共谋者与受害者。

五、结语

《奇幻山谷》以其锐利的叙事刀锋，剖开了父权制与资本主义合谋的肌理。在上海租界的妓院与安徽乡村的宗祠之间，在殖民现代性的物质废墟与封建伦理的精神荒漠之上，谭恩美构建了一个关于压迫与反抗的寓言宇宙。小说既展现了生态女性主义理论的批判力量——通过「女性-自然」的双重物化以及单一性别反抗的局限揭示权力运作的隐秘机制；也暴露出该理论在文学实践中的限度。这部作品的核心价值，不在于提供完美的解决方案，而在于以文学的真实性暴露结构性暴力的复杂性。薇奥莱们破碎的突围轨迹、路西亚们扭曲的生存智慧、爱德华陆成们的爱情悲剧，共同构成了权力迷宫的动态图谱。它提醒我

¹⁹ 同注 4，页 509。

²⁰ 魅儿是常恒前一个出逃成功的小妾，她给香柚留下了逃跑线路的纸条。但是在此之前魅儿的角色和形象一直是空白，全权由香柚口述出来，没有任何铺垫。乃至之后三人逃出月塘村与魅儿相聚，魅儿也像神明降世一般给予她们三人帮助并进行指路。总而言之，这个角色的身份存在多处空白，会让读者认为是为了拯救而故意捏造的角色。

们：真正的生态共同体需在承认差异性与创伤记忆的基础上，建构容纳多重他者的关系网络。当代生态运动若想突破「支配-服从」的认知闭环，或许需要从这类不完美的文学叙事中汲取智慧——在保持理论批判力的同时，永远为未被言说的压迫形式预留反思空间。毕竟，在人类与非人类生命共同书写的生态史诗中，没有单数的主体能够独占解放的荣光。

参考书目

专书：

〔美〕谭恩美：《奇幻山谷》，王蕙林译，北京：外语教学与研究出版社，2017。

〔美〕戈德，〔美〕墨菲：《生态女性主义文学批评：理论、阐释和教学法》蒋林译，北京：中国社会科学出版社，2013。

李银河：《女性主义》，上海：上海文化出版社，2018。

韦清琦，李家鑫：《生态女性主义》，北京：外语教学与研究出版社，2019。

论文：

戴雪红：〈谁之环境?谁之发展?——生态女性主义的议题与难题〉，《妇女研究论丛》2012年第2期，页79-86。

孟丽花,杨睿奕：〈《阿凡达》系列电影:生态女性主义的悖论式表达〉，《电影文学》2024年第11期，页133-136。

林钰婷：〈建构动能体与抵抗殖民逻辑——西方女性主义生态批评新发展〉，《福建论坛(人文社会科学版)》2022年第5期，页120-129。

任倩颖,谷野平：〈女性逆境中的自我建构——谭恩美《奇幻山谷》的镜像理论解读〉，《芒种》2023年第7期，页113-115。

王绍平,胡加林：〈谭恩美《奇幻山谷》中的乌托邦式女性共同体解读〉，《海峡人文学刊》2022年第2卷第4期，页48-55+154。

刘沿言：〈认同、平等、共存：生态女性主义视域下电影《沙丘2》解读〉，《艺术研究》2025年第2期，页82-85。

张月：〈阿努拉达·罗伊小说的生态女性主义研究〉，《外语导刊》2024年第47卷第3期，页55-62+159。

朱宇杰：〈后殖民女性主义视阈下《奇幻山谷》中薇奥莱的身份研究〉，延边大学,2021。

雍贝妮：〈《奇幻山谷》中女性地理空间阐释〉，广西师范大学，2024。

《集异记·王维》流传中的史实化

梁宇轩

深圳大学

摘 要

唐代小说《集异记·王维》记载了王维干谒公主以取解头之事，此则故事本为虚构，却在流传过程中不断与正史产生联系，经历了「史实化」的过程。究其成因，《王维》故事自身的史实化倾向、《王维》文本后世的史实化流变、《郁轮袍》意涵的演变、王维其人历史评价与社会思潮的变迁，都推动着《王维》故事向史实化发展。从根源层面上看，文言小说脱胎于史传叙事，在明清前小说与历史书写界限尚不清晰的阶段，小说并未取得独立的地位，不论是作者、编者、读者还是目录学家，都以「真实性」为标准来审视小说，借历史来写作、认识、定义小说，以及从历史角度重新叙述小说的故事，导致了小说逐渐走向史实化，并为人们所相信。

关键字：《集异记·王维》、《郁轮袍》、王维、文言小说、史实化

文言小说源出于史部文类，在小说与历史书写界限尚不清晰的阶段，小说常被视作史传的分支和对正史的补充。因此，在小说流传的过程中，人们多将其与信史联系起来，并对故事加以修改、阐释和再创作，致使部分小说走向了「史实化」，《集异记·王维》即其中典型的例子。《集异记》是唐代薛用弱撰写的一部文言小说集，书中多记文人逸闻轶事，如《王维》一篇载张九皋已被公主内定为京兆府解头，但王维在岐王引荐下为公主奏琵琶曲《郁轮袍》，又献上自己创作的诗歌，最终得到公主赏识并取得了解头。《王维》故事本为虚构，¹但在后世的流传过程中，此事不断与正史产生联系，经历了史实化的过程，使得故事的可信度不断增强，且逐渐从小说演变为了一则史料，并在长期以来为人们所相信。本文试探究《王维》故事在流传过程中如何逐渐「史实化」，并分析产生「史实化」的深层原因，进而一观古人对小说与历史的接受，以及小说对历史构建之影响。

一、《王维》故事自身的史实化倾向

在发展的早期，文言小说尚依附于史部文类，至唐代时也仍有许多小说有意地向史部文类靠拢，令文章带有史传叙事的色彩，《集异记》即属此类，且《王维》一篇与历史的关联尤为密切。²小说的虚构与真实历史的混杂，造成的是《集异记》在文体分类上的模糊：相当多藏书目录将《集异记》归于史部文类，而非子部小说类，如《通志》《国史经籍志》录之于史部传记中的「冥异」类，《也是园藏书目》《传是楼书目》也将其录于史部。此外，《历代小史》中也收录了《集异记》，《澹生堂藏书目》虽将《集异记》收于小说类，却将《历代小史》收进了史部，使得《集异记》间接地被录入了史部。文体上的难以分类使人们不能据此判断书中故事的真实性，这为《集异记》保留了被视作信史的空间，也成为了《王维》故事在后世走向史实化的原因与基础。

二、《王维》文本后世的史实化流变

在《王维》后世流传的过程中，其文本不断被增补上了许多合于正史的细节，³使故事的史实化程度进一步提高。如《太平广记》在引述《王维》时，即在结

¹ 陈铁民从出场角色的合理性、故事的时代背景两方面入手，否定了故事的真实性，理据十分充分。见傅璇琮主编：《唐才子传校笺》（北京：中华书局，1987年，第1版），页285-291。陈铁民：〈考证古代作家生平事迹易陷入的两个误区——以王维为例〉，《文学遗产》第4期（2017年），页43-45。

² 《王维》篇以历史上的真实人物为中心，又贴合于唐时的交游行卷风尚，且补足了王维登第的细节，故在明以前往往被视为信史。

³ 《集异记》原书已散佚，仅见于后世类书与丛书中。关静曾考证明代的《阳山顾氏文房小说》版最接近小说原貌，下即以此本为底本，讨论其他版本的增补情况。见关静：〈《集异记》版本流传考〉，《邯郸学院学报》第28卷第1期（2018年），页98。

尾处增添了王维任太乐丞时坐累出贬、安史乱后获王缙削官求情、晚年时喜好释典等合于正史的记载；⁴《唐诗纪事》为故事增添了「春之一日」的时间背景，⁵《全唐诗话》又改为了「春试之日」，⁶此后记载节令物候的农书《月令广义》即因这一处增补，将《王维》的故事收入了春日的习俗典故中；⁷角色方面，故事中的「公主」最初并无特指，在南宋的《类说》中却被改为了「九公主」⁸（即玉真公主）⁹，至清人诗集中又改为「太平公主」¹⁰——玉真公主素有与文士交好的声名，太平公主则权倾朝野，在盛唐诸公主中，此二者最有内定解头的可能性，《王维》中的公主被定为此二位公主，又进一步提升了故事的合理性。

《王维》故事文本发生流变的原因，一方面是流传过程中产生的讹误，另一方面则是众编书者的自觉修改。在引录《王维》故事的诸书中，如《类说》宣称其书「采摭事实」，¹¹《唐诗纪事》强调书中所记的人物事迹为可考之事，¹²《唐才子传》则力求证据充分，以达于「远陪公议」。¹³在这种尊崇史实、置历史于小说前的理念引导下，编者们无论自己是否相信这些小说的真实性，都并未单纯地将其中所记视为不经之事，而是认为小说亦可供考证、可广见闻，这便促使编者秉着「考证」或「补正」的心态，将故事内容朝更清晰合理的方向修改。

三、《郁轮袍》意涵的演变

在《王维》流传的过程中，《郁轮袍》作为故事中王维为公主演奏的乐曲，其意义与内涵也发生了流变。在北宋时期，此曲尚未成为实际的乐曲流传于世，仅作为琵琶曲的雅称，被诗文引为典故。¹⁴而到了明代，时人在对宋词的发展史

⁴ 原文载：「及为太乐丞。为伶人舞黄师子。坐出官。... 凡缙为北都副留守。请以己官爵赎之。由是免死。留心释典焉。」见李昉等编：《太平广记》（北京：中华书局，1961年，第1版），页1332。

⁵ 计有功：《唐诗纪事》（北京：中华书局，1965年，第1版），页236。

⁶ 尤袤：《全唐诗话》，载何文焕辑：《历代诗话》上册（北京：中华书局，1981年），页78。

⁷ 冯应京辑，戴任增释：《月令广义》，载《四库全书存目丛书·史部》第164册（济南：齐鲁书社，1996年），页628。

⁸ 曾慥编：《类说》（北京：文学古籍刊行社，1956年，第1版），页599-600。

⁹ 丁放、袁行霈考证出玉真公主为睿宗第九女，且曾被称为「九仙公主」，其人又素与文人交好，则此处的「九公主」当为玉真公主。见丁放，袁行霈：《玉真公主考论——以其与盛唐诗坛的关系为归结》，《北京大学学报（哲学社会科学版）》第2期（2004年），页49。

¹⁰ 胡浚：《绿萝山庄诗集》，载《清代诗文集》编纂委员会编：《清代诗文集汇编》第243册（上海：上海古籍出版社，2010年），页79。

¹¹ 曾慥编：《类说》（北京：文学古籍刊行社，1956年，第1版），页29。

¹² 计有功：《唐诗纪事》（北京：中华书局，1965年，第1版），页1。

¹³ 辛文房：《唐才子传》（北京：中华书局，2020年，第1版），页8。

¹⁴ 明清以前提及「郁轮袍」之名皆为虚写，并没有文人实际弹奏或聆听此曲的记载。如苏轼《老饕赋》曰：「弹湘妃之玉瑟，鼓帝子之云璈。命仙人之萼绿华，舞古曲之《郁轮袍》。」见苏轼著，李之亮笺注：《苏轼文集编年笺注》（成都：巴蜀书社，2011年，第1版），页52。

进行回顾时，又将《郁轮袍》曲视为其中重要的一环。¹⁵词的起源本就与唐时音乐密切相关，故《郁轮袍》虽并不是词牌名，却也作为传闻中王维所谱之曲，与传为李白所作之词一同被视作词词的起源。这一论断不但使《郁轮袍》取得了文学史上的地位，更使《王维》故事有了文学史角度的支撑。到了清代，更是明确可见已有《郁轮袍》之曲流传于世，并被托名为历史上的王维所作。¹⁶如此，《郁轮袍》一曲变得似是自古有之，此事的史实化程度便又进一步提高。

四、王维其人历史评价与社会思潮的变迁

除《王维》的故事文本及文中意象外，王维其人历史评价的降低也作为一个外部因素，影响着事件的史实化。王维曾在安史之乱中被迫任伪官，这是他在后世频遭非难的重要原因。自宋以降，随着理学思想盛行，士人对道德的要求愈发严格，王维陷敌的遭遇与取解的传闻也随之受到了审视，使其人受到了诸多批判。¹⁷在此背景下，《王维》故事既刻画的是王维干谒求解的不堪之举，自然便被视作了一项确有其事的罪证。如张尔岐在《蒿庵闲话》中言：

「王摩诘《与魏居士书》云：『近有陶潜，不肯把版屈腰见督邮，解印绶弃官去……此亦人我攻中，忘大守小，不鞭其后之累也。』摩诘见解乃尔，据此而推，郁轮袍非诬也。」¹⁸

五、《王维》故事史实化的深层原因

何悦玲《中国古代小说中的「史传」传统及其历史变迁》一书举出了众多小说家们的创作理念，以及时人对小说的评论，据此指出中国古典小说在发展的过

¹⁵ 如《古今小说》言：「怎么叫做填词？假如李太白有《忆秦娥》《菩萨蛮》，王维有《郁轮袍》，这都是词名，又谓之『诗余』，唐时名妓多歌之。」见冯梦龙：《古今小说》，载魏同贤主编：《冯梦龙全集》第1册（南京：凤凰出版社，2007年），页176。

《类选笺释草堂诗余》载：「《郁轮袍》相继作而《忆秦娥》《菩萨蛮》二词遂开。」见顾从敬类选：《类选笺释草堂诗余》，载黄振萍主编：《陈仁锡文献辑刊》第407册（北京：北京燕山出版社，2019年），页8。

¹⁶ 如《南北派十三套大曲琵琶新谱》载：「郁轮袍即霸王卸甲角音，唐王维作。」见李芳园：《南北派大曲琵琶新谱》，载中国民族管弦乐学会编：《华乐大典·琵琶卷 乐曲篇（上）》（上海：上海音乐出版社，2016年），页106。

又《琵琶谱》载：「郁轮袍制自轸川，幽情如昨。」见华秋苹：《琵琶谱》，载中国民族管弦乐学会编：《华乐大典·琵琶卷 乐曲篇（上）》（上海：上海音乐出版社，2016年），页26。

¹⁷ 如朱熹言：「维以诗名开元间，遭禄山乱，陷贼中，不能死。事平，复幸不诛。其人既不足言，词虽清雅，亦萎弱少气骨。」见朱熹：《楚辞集注》（上海：上海古籍出版社，2022年，第1版），页325。

葛立方甚至认为孟浩然官途不顺，是因为「维见其胜已，不肯荐于天子」，否认唐时传为佳话的王孟之交。见葛立方：《韵语阳秋》（上海：上海古籍出版社，1985年，第1版），页242。

¹⁸ 张尔岐：《蒿庵闲话》，载《笔记小说大观》第16册（扬州：江苏广陵古籍刻印社，1983年），页270。

程中已逐渐与「史」疏离，取得了自己的独立地位。¹⁹从故事情节的演变上来看，《王维》从小说到戏曲，同样是朝着虚构的方向发展。那么，在人们对小说虚构性的认知愈加清晰的同时，《王维》的故事为何却愈发走向史实化呢？这正可说明《王维》在流传的过程中，并不仅单纯地被视为「可供谈笑」的小说，同时也被视为了一则尚不严谨、需要加工的「史料」。若考溯源流，可发现早期的文言小说已常作为史料使用，《史记》中即记载人物轶事为传记增色，后世史书则往往从小说中采录轶事，如《晋书》「采语林、世说、幽明录、搜神记诡异谬妄之言」，²⁰《资治通鉴》亦「搜罗小说殆遍」。²¹因此作为文言小说的《王维》，天然即有作为史料的「潜质」，而在流传过程中多方主体的共同作用，则使《王维》又逐渐向可信的史料演变。

在中国古代，历史书写被赋予了载道的作用，正史在文类中占据着极高的地位，而文言小说则起源自与正史相异的稗官野记，仅被视为小道：

「正史体尊，义与经配，非悬诸令典，莫敢私增。所由与稗官野记异也。」²²

正因如此，历代文人们多对史书书写推崇备至。小说家们有意模仿史传叙事、在故事中融入正史的「慕史」心态，前人已多有论述。但从《王维》故事的流传过程中可以发现，丛书类书及诗话的编者、故事的读者、乃至谱曲的音乐家们，皆有「慕史」与「托古」的倾向。编者们希望所录的内容能起补史之功，故将故事朝着史实的方向进行了修改；读者们未将《王维》单纯视作小说，而是将此故事与正史联系起来，并通过正史中王维的形象来确认此事的真实性；音乐家们将新作之曲安于王维名下，以示此曲的源远流长。这些因素共同使得故事的真实性逐步提高，以至成为了一则可以据信的史料。

由上观之，《王维》故事的史实化过程，即是小说在流传中的各个环节里，人们将小说与历史挂钩，最终令小说成为史料的过程。据此我们可以一探古人对小说与历史的接受：古人对待一篇实质上作为小说的文本，并非是从小说本位的角度出发，分析其中包含的历史要素，而是以「真实性」作为标准审视小说，以区分开小说和历史。对于可以据信的小说，便将其引为史料；对于处在「历史」与「小说」间的作品，由于其真实性难以确定，人们便可能本着「考据」的心理对其进行加工、阐释和评点，或者借此来用于伪托，使得小说愈发近于信史；对于完全荒诞不经的小说，则仅视作供谈笑的残丛小语。这正是史传文类受到尊崇，而小说仅作为史之附庸的时期里人们的接受模式。

¹⁹ 何悦玲：《中国古代小说中的「史传」传统及其历史变迁》（北京：中华书局，2020年，第1版），页17-99。

²⁰ 晁公武著，孙猛校证：《郡斋读书志校证》（上海：上海古籍出版社，1990年，第1版），页182。

²¹ 晁公武著，孙猛校证：《郡斋读书志校证》（上海：上海古籍出版社，1990年，第1版），页279。

²² 永瑤等撰：《四库全书总目》（北京：中华书局，1965年，第1版），页397。

实际上，中国小说文类观的确认即源自于上述模式，正如王庆华所言：

「『小说』作为一种文类概念，其内涵和指称也经历了一个由『子之末』到『史之余』的演化过程，其中最具标志性的是有一部分作品从《隋书·经籍志》『杂史』『杂传』类划归到了《新唐书·艺文志》『小说家』。

『小说』文类观的确立过程，实际上是一部分史学价值低下的杂史、杂传类作品在新的正统史学价值原则观照下逐渐为史部所不容，重新调整而归入『小说家』的结果。」²³

要而言之，明清前小说与历史书写界限尚不清晰的阶段，不论是作者、编者、读者还是目录学家，都将历史置于小说之前，借历史来写作、认识、定义小说，如此便自然极易导向小说的「史实化」。

在这一史实化的进程中，参与上述加工的人们未必都相信这则故事，如谱曲的音乐家当知《郁轮袍》曲本是子虚乌有，类书丛书的编者虽希望读者们能相信书中内容，但他们本身却未必信以为实。另外，人们推进《王维》故事史实化的动机也各不相同，例如文人们欲取此事为佐证，音乐家们欲用此事来借题发挥——进而推知，《王维》故事的史实化并非人们有意虚构史实的结果，而是人们无论是否相信此事，都本着历史先于小说的观念，在将这则小说作为史料运用时产生的副结果。

古人将小说与历史高度关联的接受模式，极易导致人们对小说内容信以为实。《王维》故事的许多部分虽有不严谨之处，然而自宋以降，文人学者们却多对此事深信不疑，「诗人引用，几成典实。」²⁴甚至许多古人都已注意到了故事中的漏洞，却仍未有所突破。赵翼《陔余丛考》中，《〈新唐书〉得史裁之正》一篇列举了众多《新唐书》未收录的知名文人轶事，认为「新书一概不收。则其谨严可知。」²⁵据此标准，未被《新唐书》收录的《王维》故事应也不足据信。然而《〈新唐书〉多回护》一篇中，赵翼又言：

「其于文士尤多所回护。如王维传不载其入侍太平公主、弹郁轮袍、求及第之事。」²⁶

此论认为《新唐书》未录此事是出于对他的回护。两种态度间的差异，更凸显出赵翼对《王维》故事的深信。上述两则记载，正是人们先入为主地将《王维》与历史联系起来，将其信为史实，以致忽视了《王维》作为小说的虚构性之实例。

²³ 王庆华：《小说与正史、传记、杂史》（上海：华东师范大学出版社，2023年，第1版），页155。

²⁴ 汪辟疆校录：《唐人小说》（北京：中华书局，1959年，第1版），页252。

²⁵ 赵翼：《陔余丛考》（上海：商务印书馆，1957年，第1版），页195。

²⁶ 赵翼：《陔余丛考》（上海：商务印书馆，1957年，第1版），页202。

综上所述，文言小说本就起源自史部文类，在小说发展的前中期阶段，小说与历史书写的泾渭尚不分明，且时人普遍慕史而小说，以小说为史之附庸——在这种观念和心态的影响下，《王维》故事逐渐走向了史实化，并在长期以来为人们所深信。

参考书目：

- 【1】**王庆华：《小说与正史、传记、杂史》（上海：华东师范大学出版社，2023年，第1版）。
- 【2】**何悦玲：《中国古代小说中的「史传」传统及其历史变迁》（北京：中华书局，2020年，第1版）
- 【3】**傅璇琮主编：《唐才子传校笺》（北京：中华书局，1987年，第1版）。
- 【4】**陈铁民：〈考证古代作家生平事迹易陷入的两个误区——以王维为例〉，《文学遗产》第4期（2017年）。
- 【5】**关静：〈《集异记》版本流传考〉，《邯郸学院学报》第28卷第1期（2018年）。

岭南三大家诗歌中的文化认同与地方身份建构

尚雁丹

东莞理工学院

摘要

岭南文化作为广东历史文化资源的重要部分，是中华优秀传统文化中独具地域特色的重要一脉。本研究聚焦于明末清初岭南三大家——屈大均、陈恭尹和梁佩兰的诗歌创作，探讨其如何通过诗歌创作表达对岭南文化的情感认同，构建和传播属于岭南的文化符号。本研究通过文本分析法深入解读作品，结合相关的文献资料，运用文化认同理论将诗歌进行比较，分析三位诗人在表现岭南文化的异同，进一步探讨情感如何在岭南文化语境中构建文化认同。研究表明，屈大均、陈恭尹和梁佩兰的诗歌作品不仅是对故乡山水的赞美，更深刻地展现了诗人在创作中对岭南文化的自觉认同和对地方身份的肯定。情感的传达不仅是个人情怀的表达，也是地方文化认同的重要载体。本研究旨在进一步阐明文学作品在地方身份建构中的作用，为当代复杂文化背景下的岭南文化认同的构建提供新的启示。

关键字：岭南文化、明末清初、诗歌创作、情感认同、地方身份

引言

岭南文化作为广东历史文化资源的重要部分，表现出源远流长的特点，是中华优秀传统文化中独具地域特色的重要一脉。清初岭南文坛出现以屈大均、陈恭尹、梁佩兰为代表的“岭南三大家”，他们的诗具有强烈的地域特色，不仅表现了个体抒情与政治立场，更是搭建起地方文化的话语语境，实现了身份认同的转变。现有研究多关注岭南三大家创作中所体现的家国之思、民族情结与文学风格，而对“文化认同”如何借助个体经验与集体经验在诗歌实现生成路径缺乏深度的系统讨论。聚焦岭南三大家诗歌中所展现的地方身份建构机制，探讨他们如何在诗歌中完成从“文化边缘”向“文化主体”的自我认同书写，对思考当今岭南文化如何在全球化背景下以情感的方式传递和延续具有参考意义。

一、岭南文化记忆的生成基质

从词源辨析角度来看，“岭南”大致有四个层面的含义。一是日常语言层面的含义，二是自然地理层面的含义，三是建置区划层面的含义，四是文化认同层面的含义^[1]。明清以来，随着岭南文化与中华文化的高度融合以及经济文化地位的提升，岭南区域文化的自我认同也在进一步提升，“岭南”逐渐转化为专指广东的文化符号，成为广东区域身份认同的核心标记。从秦定岭南到明清粤籍学者群体崛起，再到近代康梁、孙中山等先驱引领变革，岭南文化通过“去边缘化”逐步与主流文化同步演变^[1]。

明清易代时期，许多士人面临着是否接受新政权、如何调整自我身份认同等问题。岭南三大家作为明清之际的诗人代表，其创作所蕴含的士人心态便深刻体现了清初时期的历史变革以及对岭南文化的影响。因此，岭南文化的独特性，源于地理空间、历史进程与文学书写的相互影响，而“岭南三大家”的诗歌创作，本质上便是对这种文化记忆的书写重构。

二、岭南三大家诗歌中的地方认同建构

(一) 屈大均——岭南正名与乡国情怀

屈大均（1630—1696）字翁山、号菜圃。是明末清初“岭南三大家”之首。其著作《广东新语》在开拓地方志编纂新声的同时，更体现了他在以“一种具有政治意味、文化寄托含义的思想活动”^[2]护持儒家传统文化方面的贡献。文化认同是权力场域与历史语境的产物，而非本质主义的固定实体。文化认同是权力场域与历史语境的产物，而非本质主义的固定实体^[3]。

屈大均在其诗作中不断强调岭南文化的自主性与历史深度，是对权力-历史-表征三维场域下的实践的肯定。在《广州竹枝词·其四》中，诗人通过对广

州外贸繁荣的描绘，把当时历史语境下的边陲为商贸枢纽，实现地方空间的突破，重构了岭南文化的重要性地位。《珠江春泛作》中借助“春潮”“霞光”“月”等意象，将对故土的情感赋予由地方山水构筑的场域里。屈大均的创作中常表达了对家乡的地方依恋和地方认同感，地方认同可以理解为个人或群体以地方为媒介实现对自身的定义，并在情感上认为自己是属于地方的一分子^[4]。在对罗胜山之胜的描绘时，诗人借罗胜山的地理特性来展现自身遁世隐居之志，以家乡标榜自己身份也恰恰彰显了岭南士子对自己家乡文化的自豪感和自信心^[5]。其作《菜人哀》通过极端图景的方式对地方灾荒进行叙事，将社会之悲血淋淋般地刻画，将所见所闻转化为个体经验，并升华为社会集体记忆，流露出对底层百姓关怀和忧患的爱国情感。因此，在屈大均的笔下，岭南不再只是边陲附庸，而是独立的文化主体。

(二) 陈恭尹——忠烈缅怀与乡土哀思

陈恭尹（1631—1700），字元孝，初号半峰。陈恭尹诗歌中的“家国情怀”与“岭南乡土”并非简单并置，而是在个人仕途与抗清遭际中交织形成的“隐性文化认同”。他出身抗清志士之家，父陈邦彦在永历年间被俘殉国，陈恭尹遂投身反清斗争，其家国忠义在个人生命体验中烙下深深烙印。

在陈恭尹的诗歌创作中，家国的感情常常会借助于特定的山水景物中。在《题行乐图二首·其一》“拍手阶前稚子嬉，南园春色柳丝丝”¹中诗人借“南园”表达了对岭南家乡的温情眷恋之情。《虎丘题壁》首句“虎迹苍茫霸业沉，古时山色尚阴阴”²中以写实的方式表现了苏州虎丘的苍茫山色，同时也隐含着心中对抗清的幽深惆怅之思。“南国干戈征士泪，西风刀剪美人心”³等诗句中战争创伤与民间日常形成了相互的对照，在特定的历史与文化权力场中将将士、百姓等个体的情感体验上升至地方文化认同的层面。

陈恭尹身上有强烈的遗民情怀体现，在眷恋故国、抗拒新朝的复杂情感交杂中，并未落入到自我身份的否定和解体的俗套，反而是在创作中将岭南乡土意象和家国情怀相融合，以“隐形文化认同”的创作策略完成了个体身份的再造。

(三) 梁佩兰——诗中“中原正声”与“岭南本土”之间的张力

梁佩兰（1629—1705）字芝五，号药亭，南海芙蓉人，常以“礼乐教化”精神自居，其诗多具有仪式化与教化功能。《粤曲·其二》以粤地劳动场景为描写核心，刻画了岭南妇女辛勤、渔民豪情的形象，通过地方劳动图景构筑岭南社会

¹（清）陈恭尹著，郭培忠点校：《陈恭尹集》（北京，人民文学出版社，2018年第1版）页294

²（清）陈恭尹著，郭培忠点校：《陈恭尹集》（北京，人民文学出版社，2018年第1版）页13

³（清）陈恭尹著，郭培忠点校：《陈恭尹集》（北京，人民文学出版社，2018年第1版）页13

生活的文化底色。这种生活即仪式、方言即歌谣的书写方式，使岭南文化具有强烈诗意化的传播力量。

在《粤曲》中诗人借粤王台这一地方地标正名岭南，并以“大江”等作为历史兴亡的意象，延续着苏轼的豪迈风格。《采珠歌》《采茶歌》与《雀飞多》诸作，通过仿民歌式的排比与重章，将采珠、茶制与田野生活诗化，既描绘了岭南底层劳动场景，又增强了对地方文化的认同与归属感。这种生活即仪式、方言即歌谣的书写方式，不仅构筑了岭南社会生活的文化底色，更有利于岭南地域文化的广泛传播。

在《养马行》中，诗人揭露了当时帝政养马对民生剥夺的社会现状，表现了文人在家国与乡土双重责任下的思考。而在《阁夜》中，诗人则是借助多种意象的对比，寄孤独自省之感，将个体精神体验纳入地方身份建构的叙事中。

“人人自抒性情、自成面目”，梁佩兰的诗歌中体现了粤地诗人的性情，其强调地域和个体的独特性，实质上是话语权力的一种建构^[6]。他的诗歌中常以地域意象、民歌体式与正统典故的交织，开创了一种兼容并蓄的认同话语场——既承载中原文统的正统气象，又深植岭南地方文化，在这样“各成面目”的自觉性以及历史兴亡与乡土情感的双重张力下，梁佩兰也完成了岭南地方身份的再构建。

三、诗歌与事件的互文关系：文本—记忆—认同

岭南三大家诗歌不仅是抒情载体，更是对地方文化与身份认同的构建。以三位诗人的部分诗歌进行“文本—事件”对照，有助于更好地理清诗歌与岭南历史事件之间的联系。

诗歌文本	事件 / 地标	表达策略	建构认同方式
《广州竹枝词》	广州五羊传说	民间传说入诗	历史正统感召
《崖门谒三忠祠》	宋末崖门战役	忠魂凭吊	忠义认同与精神传承
《耕田歌》	战乱与复耕	土地书写	生存经验与乡土连结
《粤曲·其二》	水乡劳作场景	方言俗语	民间文化主体表达
《春风试上粤王台》	粤王历史地标	借古抒怀	空间记忆唤历史自豪

表 1 “文本—事件”

作者	商 贾正名	山 水意象	忠 烈缅怀	农 事民生	渔 歌节庆
屈 大均	✓ 史诗化展 现广州对 外贸易	✓ 珠江—南 海连通			
陈 恭尹	✓ 虎丘、镇 海楼登高	✓ 崖门三忠 祠	✓ 耕田歌排 比		
梁 佩兰	✓ 粤王台、 琵琶洲			✓ 拟民歌式 节庆	

表 2 主题矩阵与简评

三位诗人虽同在岭南文化的语境，却因个人经历、立场不同，在主题选择上呈现出鲜明区别（见表 1 和 2）。屈大均的创作更多是突出岭南文化相对中原的独特性和主体性，建构一种“去中心化”的地方认同。相较之下，梁佩兰更侧重空间记忆与政治隐喻的结合，塑造出一种兼容并蓄的“大一统”文化认同。陈恭尹则是将个体生存困境与乡土相融并上升至集体记忆，诗中对土地的反复咏叹，实则隐喻着文化根脉的延续性。

岭南三大家的诗歌通过对真实地理场所、历史事件的咏叹与再建构，在特定的“记忆之场”上形成了“记忆的诗学”。这种“记忆的诗学”不仅是文化身份的建构工具，更是政治权力的博弈场域，对巩固岭南民众心中的文化认同有着重要意义。他们的创作揭示了一个核心命题，即地方文化认同的建构，需始终游走于历史真实与文本重构、情感归属与政治诉求的张力之间。因此，文化认同既有历史纵深的一面，也有情感共鸣的一面，它既是文化的，也是政治的。

四、总结

清初岭南三大家并非仅是乱世遗民的个体抒怀者，更是地方文化认同的建构者。其诗歌实践，本质上是将地理空间转化为文化认同的“记忆之场”，通过历史事件、权力话语与情感经验的动态博弈，重构岭南的文化主体性。本次研究结合文化认同的相关理论，对岭南三大家诗歌创作进行对比，深刻揭示了文化认同的生成并非本质主义的静态结果，而是文本与事件互文、历史纵深与情感共鸣交织的动态过程。三大家在完成地方身份再造过程中，所蕴含的“记忆的诗学”既以抵抗边缘化的历史般叙事强化了文化的正统性，又以方言、土地与日常经验激活集体记忆的情感纽带，实现了从“地理边疆”到“文化主体”的认知转

换。身份的建构依赖于地方文化，而地方文化则需依托文学对“地方感”的重构才能在全球化语境下完成由“他者叙事”到“主体发声”的角色转化。因此，本文希望能够通过此研究能够为岭南文化认同的研究提供新的角度，推动岭南文化在当今教育中的传承与弘扬。

参考文献

- 叶金宝,左鹏军,and 崔承君."关于岭南文化的整体性认知——《岭南文化辞典》编纂的若干思考."学术研究 .03(2023):1-10+177.
- 包国滔."由乡及国:从《广东新语》论屈大均乡国情怀的逻辑维度."广西社会科学 .08(2019):132-136.
- 丁珂文."斯图亚特·霍尔的“后殖民时刻”——兼评《斯图亚特·霍尔文集》."中国图书评论 11(2023):94-103.
- 朱竑,and 刘博."地方感、地方依恋与地方认同等概念的辨析及研究启示."华南师范大学学报(自然科学版) .01(2011):1-8.
- 蒋艳萍."空间建构与地方认同——清初岭南三大家罗浮山书写研究."暨南学报(哲学社会科学版) 39.12(2017):65-72+127-128.
- 吴留营."清初岭南诗派的形象建构与身份认同."文学遗产 .04(2023):133-146.

從「聚義」到「忠義」——數字視域下 《水滸傳》異版本游民意識探赜

馮宇

嶺南大學

摘 要

清人金聖嘆「腰斬」《水滸傳》歷來有美學改編或政治隱喻等多種解讀，而其也對宋江與「忠」「義」等概念多有新見，這些評改實質涉及到游民意識在儒家社會下的收編問題。本研究以王學泰「遊民意識」理論為框架，通過自然語言處理等數字人文領域研究手段對金聖嘆「腰斬」本與容與堂本《水滸傳》進行處理分析，並以「招安」「淫婦」等關鍵詞，試探究《水滸傳》「腰斬」背後，從「忠」「義」觀念延申出的游民意識與士大夫價值之矛盾與取向。

關鍵字：《水滸傳》、金聖嘆、游民意識、數字人文、忠義觀

一、引言

本文通過搭配詞分析（識別目標詞周圍異常共現的詞組）與語料庫對比（統計分析不同語料庫中的特徵詞分佈）兩種方法對預處理的由人民文學出版社出版，以容與堂本為底本的一百回本（下稱容與堂本）¹與由天津古籍出版社出版，以貫華堂本為底本，被認為是清人金聖嘆刪改的七十回本（下稱貫華堂本）²進行對比分析。之後通過結果探究金聖嘆對《水滸傳》的刪改批評對《水滸傳》由「聚義」到「忠義」的主題變化作用以及改動背後所展現出來的一種游民意識傳達。

二、分析方法與數據處理

首先，筆者對兩個語料庫進行對比，經過對比之後選擇使用 `thulac` 模型³對兩版本進行分詞，並進行詞頻比較，為保證統計學意義，篩選了 `p` 值在 0.05 以下的結果並過濾數量較少的詞匯，最終得到了兩版本間詞頻差異大的詞匯。按照相對比率進行降序排列之後，比率最高的三個詞匯為「詩」「招安」「陣勢」。

其中「詩」字多為開場詩的套語「詩曰」中成分，為版本編輯之間的差異，含義較少，之後不做分析。

「招安」在容與堂本中共出現了 120 次，而在貫華堂本中則僅僅出現了 15 次，兩者的相對比率（`rel_ratio`）為 5.27 左右，此詞在《水滸傳》中則為展現兩版本故事區別的關鍵詞匯，同時也是主角宋江人物塑造中的重要因素。若以「宋江」為目標詞進行搭配詞查找，可發現「招安」作為搭配詞在「宋江」旁邊出現了 4 次，是平均出現次數（`exp_local`）的 3.3 倍（`ratio_local`），其 `p` 值為 0.028，不難得出「宋江」與「招安」之間也具有統計學聯係。

而「陣勢」一詞，在容與堂本中共出現了 67 次，而在貫華堂本中出現 10 次，此詞在容與堂本中的大量出現，與《水滸傳》七十回之後征討方臘等事件下，軍隊之間相互廝殺的情節相關。

之後進一步探求統計學關聯，篩選其中的兩字詞匯，並按照 `p` 值升序排列，在過濾了人名與名稱之後，可得到兩本之間最具差異性質的幾個詞匯：「天子」「淫婦」「軍馬」「招安」「將軍」「英雄」。

¹ 施耐庵，羅貫中：《水滸傳》（北京：人民文學出版社，2007 年）。

² 施耐庵，金聖嘆：《金聖嘆批評第五才子書水滸傳》（天津古籍出版社出版，2006）。

³ 孫茂松，陳新雄，張開旭，郭志芄，劉知遠：〈THULAC：一個高效的中文詞法分析工具包〉（2016 年，`thulac.thunlp.org`，2025 年 5 月 13 日讀取），與 `spacy`，`jieba`，`pkuseg` 對比後選取。

其中「天子」「軍馬」「招安」「將軍」四個詞匯與金聖嘆「腰斬」的改動相關聯，而「淫婦」「英雄」二詞，其中含義則較為複雜，從中反映了《水滸傳》中的價值觀及背後意識，下文將具體分析。

三、金聖嘆刪改與《水滸傳》忠義觀

《水滸傳》之書名有多種版本，如《忠义传》《忠义水浒传》等，反映了《水滸傳》的忠義主題，然金聖嘆則不認同，其《讀第五才子書》言：

施耐庵本無一肚皮宿怨要發揮出來，只是飽暖無事，又值心閑，不免伸紙弄筆，尋個題目，寫出自家許多錦心繡口，故其是非皆不謬于聖人。後來人不知，卻是《水滸》上加「忠義」字，遂並比于史分發憤著書一例，正是使不得。⁴

按其所言，施耐庵作《水滸》，當為抒發「宿怨」，實非傳達「忠義」之觀念以比聖賢發憤之說，故推及其對《水滸》腰斬式的刪改，應受到這種觀點的影響。

而「忠義」一詞，在兩個版本《水滸傳》中出現次數都較少，在前四十回中除在題詩外未有出現，而在四十回之後，其所出現的重要情節則為「聚義堂」的更名，第五十九回，在晁蓋死後，宋江被推為第一把交椅，之後其對山寨進行安排，言：

小可今日权居此位，全赖众兄弟扶助，回心合意，共为股肱，一同替天行道。如今山寨人马数多，非比往日，可请众兄弟分做六寨驻扎。聚义厅今改为忠义堂。⁵

此處「聚義」到「忠義」的易名，展現了《水滸傳》從單純綠林好漢之間的義氣轉變為夾雜對朝廷的盡忠思想的二元價值。但金聖嘆對宋江所謂的忠義同樣批評：

宋江，盜魁也。盜魁，則其罪浮於群盜一等。然而從來人之讀《水滸》者，每每過許宋江忠義，如欲旦暮遇之。此豈其人性喜與賊為徒？……放晁蓋而倡聚群醜，禍連朝廷，自此始矣。宋江而誠忠義，是必不放晁蓋者也。⁶

故在金聖嘆的觀點下，一則作者寫書時便未有忠義之意，二則宋江這一角色也并非忠義之人，且未有忠義之舉。那麼此處忠義堂的名稱自然是不符合金聖嘆之觀點的，故其在第七十回「忠义堂石碣受天文 梁山泊英雄惊恶梦」這一英雄聚義的情節處進行腰斬，從而重新構建了《水滸傳》的故事。這其中

⁴ 同注 2，頁 9。

⁵ 同注 2，頁 534。

⁶ 同注 2，頁 147。

反映金聖嘆對《水滸傳》忠義性質的看法與剪裁，而從其「禍連朝廷」之言來看，金氏反對《水滸傳》綠林好漢傳達的這種「忠」的理念，而從「義」的角度出發，其對好漢們的品性褒貶不一，並不一概而論。從此兩種角度出發，金聖嘆的刪改，一方面是為對《水滸》之假忠的糾正，一方面又為對好漢形象的重新加工。

七十回之後，《水滸》進入征討方臘等與朝廷緊密關聯的故事當中，故「天子」「軍馬」「招安」「將軍」等與歸順朝廷、平定叛亂相關的「忠」之詞匯才會在容與堂本中大量出現，而在金聖嘆調整後，全書在七十回中盧俊義的噩夢戛然而止，而全無之後歸順朝廷的情節。而《水滸傳》中的義，也與儒家中帶有正義性質的道德規範相差甚遠，更類似一種互相之間帶有自私性質的平等交換，其根本目的多是為了錢財。而在好漢們的這些行為之下，若以儒家價值觀來看，容與堂本中的水滸好漢在歸順之後，尚可以作為朝廷官員納入儒家「四民」之體系，而在金聖嘆刪改之後，好漢們則全然不在士農工商之行列，從而脫離了儒家的體系身份。在這般裁剪下，這些好漢只可被歸類于王學泰所言不入「四民」行列的游民群體當中，從而反映出一種游民意識。

四、《水滸傳》版本構建背後的游民意識特徵

王學泰提出，《水滸傳》中實際上存在一種主導意識——游民意識，其認為游民是：

一切脫離了當時社會秩序的人，其重要的特點就在於「遊」。也就是說從長遠的觀點來看，他們缺少穩定的謀生手段，居處也不固定，他們中間的大多數人在城市鄉鎮之間遊動。迫于生計，他們以出賣勞動力為主，也有以不正當的手段牟取財物的。他們中間的絕大多數人有過冒險生涯或者非常艱辛的經歷。⁷

從這種角度對貫華堂本進行重新審視，則可發現金聖嘆的刪改背後，很可能傳達了一種與向游民意識靠攏的趨同性，並能夠與數據分析結果相互吻合，《水滸傳》中所謂的一百零八好漢，基本上都是或自願或被動的脫離了當時的社會秩序的一群人，這些人的謀生手段各有不同，在品德水平上也高低不一，但總體看來，完全符合「游民」的定義。從此角度出發，這種游民團體將會去構建一套自己的團體規則，從而脫離傳統，產生一種非典型的價值觀念。

在之前的語料庫對比中，「淫婦」「英雄」二詞的 p 值較低，是兩版本之間差異性較大的詞匯，並且兩者詞義相對，分別為貫華堂本與容與堂本中出現

⁷ 王學泰：《遊民文化與中國社會》（北京：學苑出版社，1999），頁 17。

頻次相對多的詞匯，從這兩個詞出發，能夠看到兩個版本對比後，金聖嘆刪改反映出的《水滸傳》的游民意識特徵。

「淫婦」一詞在貫華堂本中出現了 88 次，在容與堂本中則只出現了 21 次，返回原典對比之後，可發現「淫婦」一詞在容與堂本中多作「婦人」，則兩版本之間多至六十多處的更改應當是有意識的操作，這種稱呼變更很大一部分發生在對潘金蓮、劉高妻子與石秀嫂子的身上，折射出了敘事者帶有的價值判斷，即女性是「淫」的價值判斷。這三則故事當中，敘事者似乎對這些女性都抱有仇恨態度，三人的下場均為慘烈的身死。可以看到在故事的構建伊始，女性就是全然無法融入好漢的圈層的，即使是梁山泊中的女性好漢，也在特徵和經歷上進行了處理。其中孫二娘和顧大嫂，在形象上就和男性靠攏，被形容並稱呼為母夜叉與母大蟲。而扈三娘雖然身體特徵上並無男性化，但在情節上卻被宋江安排嫁給五短身材的矮腳虎王英，從中能夠很明顯展示出女性在《水滸傳》中低下的地位以及被排斥的處境。

而如王學泰所言，這種排斥女性的特質在游民的群體當中是有體現的：

遊民與匍伏在角色規定下的「四民」不同，他們脫離了社會秩序，失去了角色位置（許多遊民無妻無子），他們是沒有根基、隨著時勢浮沉遊蕩的一群。

可以見到，《水滸傳》中的這些好漢所構成的游民群體，基本上都失去了自己的角色位置（無妻無子），並且從中還含有一種由敘事者安排的隱性情節發展規則，即對仍有角色位置的好漢，也要在失去這種位置之後才能被梁山泊這個游民團體所吸納，這種敘事者的情節安排，除與「淫婦」相關的三則故事能夠證明外外，在林冲妻子自殺，李逵母親葬身虎口等故事之中同樣有所體現。而也有另一種情況，一些英雄好漢加入群體的過程則更是由故事內角色有意識對其角色位置的剝離算計而發生的，如秦明、盧俊義等人的上山過程全然為所謂好漢們的設計。

失去角色位置將這些好漢更加推向脫離了社會秩序的一端，即達到所謂「逼上梁山」的效果，這種遭遇與身份也加強了群體內的團結。從而所形成的，就是王學泰所謂的游民之間的幫派：

遊民失去了家族依靠，遠離了故土，又無一定職業，為了生存，他們通過結拜、拉幫結夥來互相提求得發展。他們是受人輕視的，在社會上也是孤立的。但是，越孤立越增強了幫派的凝聚力，使其幫派意識越強。⁸

而「英雄」一詞，在貫華堂本中只出現了 45 次，在容與堂本中則出現了 168 次，並且此詞匯尤多見與七十回之後，可以看到在容與堂本一百回的構建

⁸ 同注 8。

當中，此詞更多地作為對戰場上好漢的誇贊，或出現在小說的題詩當中，這種不平衡的分佈規律可能是有意為之。《水滸傳》的故事原型，早在《大宋宣和遺事》當中已有記載，提及了宋江及其三十六人被朝廷招安的事件⁹，這些人完全可以看作歷史中的游民形象，而這些事跡與容與堂本所展現的大綱是相似的，所以《水滸傳》中的「招安」情節，基本上都有一定的事實依據。編排這些事跡的文人，帶有儒家色彩，但又忠實地保留了這種游民色彩。故而容與堂本中依然可被看出其中呈現的是儒家倫理的故事建構下，「英雄」最終成為贊揚為朝廷賣命的好漢的形容詞，用以符合儒家的忠義觀念。但在金聖嘆進行刪改後，至貫華堂本之中，這種觀念的表現便明顯減弱，從而拋開了儒家的教化而進入一種反叛的游民群體社會的構建之中。

五、總結

故通過數字手段對兩個版本進行對比，能夠展現出金聖嘆對《水滸傳》的刪改對書中忠義觀的影響。這種改動使得《水滸傳》更加展現出背後所主導的一種游民意識，在這種意識的影響下，綠林好漢們構建了一種具有排他性的幫派結構，對「義」的進行重新構建並減弱「忠」君的思想。

徵引文獻

孫茂松, 陳新雄, 張開旭, 郭志芃, 劉知遠：〈THULAC：一個高效的中文詞法分析工具包〉，2016 年，thulac.thunlp.org，2025 年 5 月 13 日讀取。

施耐庵，羅貫中：《水滸傳》，北京：人民文學出版社，2007 年。

施耐庵，金聖嘆：《金聖嘆批評第五才子書水滸傳》，天津古籍出版社出版社，2006。

王學泰：〈論《水滸傳》中的主導意識——游民意識〉，《文學遺產》，第 5 期（1994），頁 95-105。

王學泰：《游民文化與中國社會》，北京：學苑出版社，1999。

⁹ 同注 2，頁 10。

淺析《閱微草堂筆記》中的 不可靠敘述及女性貞節觀念建構

李焯霖

香港教育大學

摘 要

《閱微草堂筆記》為清代紀昀（1724-1805）晚年所撰，屬筆記體小說，以志怪筆法記錄世情，寓教於事。然其敘事錯綜多變，敘述者身分游移，層次交錯，致使文本的真實性與可信度存疑。其中，女性貞節觀的建構既承襲傳統道德範式，亦蘊含敘事矛盾，展現複雜的敘事結構，殊值探討。本文借助詹姆士·費倫（James Phelan）的不可靠敘述理論，析論《閱微草堂筆記》在事實／事件軸、知識／判斷軸、知識／感知軸上的不可靠敘述特徵，揭示其對女性貞節觀的建構作用，並探討其敘事策略與倫理意涵。筆者發現，敘述者多藉傳聞與異聞構築女性貞節形象，使事件的事實性趨於模糊，然其道德典範未受質疑；又，知識侷限導致誤讀與簡化，使價值判斷偏倚；至於道德評價，則多見誤判與不充分評價，在推崇貞節之餘，亦掩蔽封建禮教對女性之規訓，形塑推崇與壓迫並存的敘事張力。此敘述機制強化傳統貞節倫理，亦因敘事不確定性而削弱文本道德權威，促使讀者審視其倫理基礎及敘事正當性。

關鍵字：《閱微草堂筆記》、不可靠敘述、敘事策略、女性貞節觀、倫理意涵

第一章 緒論

《閱微草堂筆記》為清代學者紀昀（1724–1805）晚年撰述之作，歷時十年，成書於乾隆五十四年至嘉慶三年間。¹其書體例屬筆記小說，以志怪敘事為主，兼及時事世情，共二十四卷，篇章逾千則。紀昀自謂「惟時拈紙墨，追錄舊聞，姑以消遣歲月而已」，²然其內容實多寓教於事、警世勸懲，展現深厚的倫理關懷與社會觀察。正因其敘事風格兼具虛實交錯與教化意圖，學界遂對其倫理內涵與敘述策略多有關注與探討。³

值得注意的是，在諸多涉及女性貞節的篇章中，敘述者常以「聞之」、「或曰」等語式導入傳聞，並藉神鬼之言、夢境啟示等敘事機制構築事件。此類機制固然使女性角色之處境與行動邏輯趨於模糊，然其節操與德行之評價卻往往異常清晰，遂於敘事層面與價值層面之間形成張力。由此觀之，《閱微草堂筆記》所展現之女性貞節觀，已非單純的倫理重申，而是透過敘事策略與話語位置的操控，重構特定意識形態，並對之加以遮蔽與強化。

為釐清敘述信度與性別倫理評價之關係，本文擬援引詹姆斯·費倫（James Phelan）所提出的「不可靠敘述」理論，⁴分別從事實／事件軸、價值／判斷軸、知識／感知軸三重維度切入，析論《閱微草堂筆記》中敘述者如何透過知識限制、感知偏誤與價值判準建構女性貞節形象，進而探討其所蘊含的敘事策略與倫理意涵。

¹ 參閱劉雨琦：〈文體學視野下的《閱微草堂筆記》研究〉（揚州大學碩士論文）頁 III。

² 韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014 年 2 月），頁 1132。

³ 此處對學界研究現況之概述，主要引自劉雨琦（2024）碩士論文所整理之研究回顧。該論文於「對《閱微草堂筆記》的敘事研究」一節中，歸納學界對其敘事主體、視角、語言、結構、空間與風格等方面的探討。例如，研究指出《閱微草堂筆記》中的敘事主體常呈現敘述者與評論者分工（如「言」與「曰」的角色分離）、視角上融合第一與第三人稱，語言則簡潔質樸、富有批評性，結構上採順敘兼倒敘以強化因果教化功能，空間敘事則區分為現實、虛構與社會空間，並具有文化象徵意涵。風格方面，則展現節制、敦厚、反對虛構與崇尚真實的寫實傾向。該論文整合多位學者如邵宸、劉勇強、王進、張泓、王雪嬌等人的觀點，展示《閱微草堂筆記》既非單純志怪之作，亦非純粹文人逸筆，而是一部兼具記錄與教化、倫理與美學的複合型敘事文本。參閱劉雨琦：〈文體學視野下的《閱微草堂筆記》研究〉（揚州大學碩士論文）頁 4-6。

⁴ 參閱王杰紅：〈作者、讀者與文本動力學——詹姆斯·費倫《作為修辭的敘事》的方法論詮釋〉，《國外文學》第 3 期（2004 年），頁 19-23。

第二章 不可靠敘述理論與筆記體敘事特徵

「不可靠敘述」為現代小說敘事中的一項重要策略，最早由韋恩·布斯（Wayne C. Booth）於其 1961 年所著《小說修辭學》中提出。⁵布斯指出，當敘述者之言說與隱合作者所代表之價值觀產生落差時，讀者便不再被動接受其陳述，甚至開始質疑其言語的真實性，進而辨識其中可能潛藏的偏誤與立場。此種「不可靠性」可表現於事件重述的誤差、價值判斷的偏頗，乃至對他者之認知錯誤等層面。

費倫進一步拓展此理論，並提出三條分析軸線：⁶其一，事實／事件軸，關注敘述者在報導事件時是否出現錯誤、遺漏或選擇性重述，進而影響讀者對事件本身之理解；⁷其二，價值／判斷軸，聚焦於敘述者在人物評價與道德判斷時，是否展現偏頗或不一致的倫理立場；⁸其三，知識／感知軸，則檢視敘述者在理解他者或詮釋情境時，是否因視角侷限、文化偏見或經驗不足而產生認知錯誤。⁹三軸交織，使「不可靠敘述」涵蓋敘事、認知與倫理三重層面。

值得強調的是，費倫理論於分析敘述者兼具報導與評論功能的文本時，尤見其效。在此類作品中，敘述者所使用的語言往往不僅止於事件的陳述，更帶有明顯的詮釋傾向，並承載特定的價值導向與文化預設。是以，「不可靠敘述」理論不僅有助於辨識敘述者的偏差與侷限，同時亦可作為剖析其語言背後所隱含之權力結構、文化立場與認知視角的重要工具。

《閱微草堂筆記》作為一部筆記小說，文本中的敘述者常兼具記錄、評論與教化等多重角色，正與費倫所界定之敘述者類型相符。本文遂擬以「不可靠敘述」理論為分析架構，進而探討其敘事策略中所蘊含的倫理機制。

第三章 《閱微草堂筆記》中的不可靠敘述與女性貞節敘事：策略、建構與倫理反思

（一）事實／事件軸：傳聞與神怪中的「事實模糊」

筆記小說素以記錄奇聞異事為旨，兼具文學想像與史實感，其敘事風格游移於紀實與虛構之間。《閱微草堂筆記》承襲志怪筆記傳統，尤擅運用夢境啟示、神靈斷語、狐語鬼言等語式，使敘事邏輯虛實交錯、真假難辨。此類語言策略雖有助於營造神秘氛圍與超驗色彩，卻也削弱了敘述的客觀性與可驗證性，構成

⁵ 參閱（美）韋恩·布斯著，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》（北京：北京聯合出版公司，2017年），第8章。

⁶ 參閱李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉（湖南師範大學碩士論文）頁20-23。

⁷ 參閱李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉（湖南師範大學碩士論文）頁21。

⁸ 參閱李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉（湖南師範大學碩士論文）頁21。

⁹ 參閱李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉（湖南師範大學碩士論文）頁21。

費倫「不可靠敘述」理論中事實／事件軸上的典型偏誤：即敘述者所轉述之事件，其真實性無從驗證，卻依然被用以承載倫理評價，形成一種以信仰性支撐道德判準的敘事模式。

如〈槐西雜誌二〉所載，¹⁰一名婦人因遭姑虐而自縊，死後托夢於姑，聲稱其死非出於怨恨，而是積鬱難解之下的無奈之舉，並警誡姑勿以死贖罪。¹¹敘述者對夢境真偽未置可否，卻直接引用夢中語言作為道德依據，並引述蔡修撰評論，以「此念自足生天」¹²作結，強化其正向倫理意涵。此策略看似流露對女性處境的悲憫，實則藉由不可驗證的靈異話語建構道德秩序，使敘述在不明言價值立場的情況下，依然完成對「貞節」的倫理確認。換言之，敘述的權威性並非建立於事件的經驗真實上，而是透過神祇代言與夢語傳述，將倫理判準自然化地嵌入敘事之中。

類似「事實模糊」的敘事策略，於《閱微草堂筆記》亦中屢見不鮮。如〈如是我聞四〉中一則，¹³記一名女子死後魂靈顯形於老嫗，訴說其清白受毀、冥府受刑之冤，並叮囑家人毀去病中所留密札，以免再遭口實。敘述者同樣未對此附靈事件的真偽加以辨析，卻順勢援引其語，以「某夫人生路近矣」¹⁴作結，顯示其言之可感可憫。又如〈槐西雜誌三〉中一則，¹⁵記一名女子因夫疑其貞節而鬱鬱而終，死後魂附夫之摯友，責其明知可解其冤卻袖手旁觀。敘述者未對鬼語真偽作出判斷，卻藉其「殺人而不操兵」¹⁶之訴，轉化為對朋友不義與女性幽冤難明的雙重倫理批判。此類篇章多採無具名傳聞體敘述，並藉神明斷案、冥報現世等超自然機制，導引讀者進入預設的倫理框架。同時，當

¹⁰ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁896-897。

¹¹ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「夜夢其婦曰：『姑死我當得代；然子婦無讐姑理，尤無以姑為代理，是以拒姑返。幽室沈淪，悽苦萬狀，姑慎勿蹈此轍也。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁896。

¹² 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「戈傳齋曰：『此婦此念，自足生天，可無煩追薦也。』此言良允。」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁896。

¹³ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁642-643。

¹⁴ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「親串中知其事者，皆合掌曰：『某夫人生路近矣。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁643。

¹⁵ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁1009-1010。

¹⁶ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「婦無以自明，竟鬱鬱死。死而附魂於乙，曰：『莫親於夫婦，夫婦之事，乃密祈汝偵，此其信汝何如也。使汝力白我冤，甲疑必釋；或陽許偵而徐告以無據，甲疑亦必釋。汝乃慮脫偵得實，不告則負甲，告則汝將任怨也。遂置身事外，忽然自全，致我賁恨於泉壤，是殺人而不操兵也。今日訴汝於冥王，汝其往質。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁1009。

事件的可驗證性遭到刻意淡化，道德評價反而得以清晰確立，由是構成以神鬼之言取代事實證據的倫理話語邏輯。

綜觀上述，紀昀筆下的女性是否真正具備某種節操已非敘述重點；關鍵乃在於敘述者如何透過模糊話語與超自然仲裁，為既定的貞節觀念提供超越實證的正當性依據，使倫理評價得以穩固地嵌入敘事結構之中，並生成一種「道德擬真」的敘述機制。

（二）價值／判斷軸：貞節推崇中的道德偏誤

此外，《閱微草堂筆記》中的敘述者常透過曖昧不明的語式與神怪之言，構築模糊不清的事件背景。然於此種不確定性的敘事之中，卻又常見極為鮮明且堅定的道德評價，尤以對女性貞節之讚頌與對失節行為之譴責最為集中。¹⁷此種敘事模式，正是「不可靠敘述」理論中價值／判斷軸的典型表現：當敘述者所持之倫理立場與隱含作者或現代讀者的價值觀產生落差時，讀者於接受道德教訓之餘，亦可能對其評斷的公允與合理性產生質疑。

在諸多涉及女性貞節的篇章中，敘述者往往將「守節」視為女性德行的唯一指標，並將個體價值簡化為對貞操的堅守。如〈灤陽消夏錄一〉中所載，¹⁸記一名太學生於野外發現一段女子墓碑，經年狎玩不輟，女子幽魂遂現形拒絕其調戲，並自責道：「一百餘年心如古井，一旦乃為蕩子所動乎？」¹⁹隨即消失。事後，蔡修撰評曰：「是本貞魂，猶以一念之差，幾失故步」²⁰，並援引晦菴先生詩句：「世上無如人欲險，幾人到此誤平生」²¹，以強化其道德警意味。然此篇所強調者，僅是女鬼行為上的堅決抗拒與自律，並未呈現其內在掙扎、情感波動或所處社會處境；可見整體敘述策略傾向於將女性的節行神聖化，使其成為倫理教化的標本，卻忽略其作為具備情感、經驗與選擇能力之倫

¹⁷ 值得一提的是，書中的敘述者多以傳統士大夫的倫理觀為評價依據，對女性角色進行道德化書寫，並常透過引經據典、旁人評價或報應機制，間接肯定守節之義，或指涉失節之咎。此類價值評判往往未經細緻論證，亦罕見對人物內在情感與行動動機的描寫，而多以行為結果為唯一準繩、以報應機制為正當化依據，草率結案。如此僵化之價值判準與單一之倫理視角，不僅使人物性格趨向扁平，亦削弱敘述者的道德信度，進而暴露其敘述在倫理層面的不可靠性。

¹⁸ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁74-75。

¹⁹ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「生趨近其側，目挑眉語，方相引入籬後灌莽間，女凝立直視，若有所思，忽自批其頰曰：『一百餘年心如古井，一旦乃為蕩子所動乎？』頓足數四，奄然而滅。」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁74。

²⁰ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「蔡修撰季實曰：『古稱蓋棺論定，於此事，知蓋棺猶難論定矣。是本貞魂，猶以一念之差，幾失故步。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁74。

²¹ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「晦菴先生詩曰：『世上無如人欲險，幾人到此誤平生。』諒哉！」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁74。

理主體的複雜性。最終，女性角色遂被簡化為道德理念的符碼，而不再是具有主體性與能動性的個體存在。

又如〈如是我聞四〉中一則，²²記一名婦人守節五十餘年，死後與早逝夫婿合葬，夜中有路人見其幽魂並坐墓前，相倚而笑，意態親昵。後查知，男子乃婦人生前所喪之夫，敘述者遂引《詩》「死則同穴」²³與《禮》「周人之祔也，合之」²⁴加以印證，藉此肯定其守節不嫁之行，視為人情與禮意相通的實踐。乍看之下，此篇似乎彰顯了情感的恆久與深摯，超越了禮教的形式拘束；然細究其敘事結構，仍可見其評價基準根植於女性是否「守得住」丈夫之亡身，而非建立於其內在選擇、生命經驗與倫理主體性之上。亦即是，婦人所歷漫長歲月中的孤寂、壓抑與心理煎熬，皆未被納入敘述視野，反而被敘述者將其行為昇華為值得讚頌的道德實績；「貞節」便由是被僵化為絕對且單一的評價指標，女性德行亦淪為倫理的附庸。

（三）知識／感知軸：對女性內心的誤讀與遮蔽

除了敘述者於事件層面對事實進行模糊處理，以及於價值層面展現道德偏誤之外，《閱微草堂筆記》尚潛伏一層更隱微之敘述不可靠性，即敘述者於認知與感知層面對女性主體的誤讀與遮蔽。此一現象，正對應於費倫理論中所提出的第三條軸線——知識／感知軸：當敘述者對人物內在狀態缺乏理解，或以簡化方式詮釋其心理與行動動機時，便構成此類認知層面的不可靠性。

在《閱微草堂筆記》中，女性角色之內在情感經常被還原為某種「德性符號」，其心理經驗與情緒複雜性往往未獲充分描寫。如〈滌陽消夏錄五〉所載，²⁵一名女子違夫臨終之囑再嫁，於出嫁當日卻遭所養之犬撲咬面目，致毀容失明，自此命運潦倒。敘述者未明言譴責，然以「義哉此犬，愛主人以德；智哉此犬，能攻病之本」²⁶一語評之，以強化報應邏輯，並推斷乃「亡夫厲鬼

²² 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁714-715。

²³ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「《詩》曰：『穀則異室，死則同穴。』情之至也。」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁714。

²⁴ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「《禮》曰：『殷人之祔也，離之；周人之祔也，合之。善夫！』聖人通幽明之禮，故能以人情知鬼神之情也。不近人情，又烏知《禮》意哉！」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁714。

²⁵ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁283-284。

²⁶ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「婦容既毀，買者委之去，後亦更無覬覦者。此康熙甲午乙未間事，故老尚有目覩者。皆曰：『義哉此犬，愛主人以德；智哉此犬，能攻病之本。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁283。

所憑」²⁷。由是可見，篇中僅以「失節致災」為預設，構築一套因果報應的道德敘事；敘述者雖未援引神祇之言，實則卻以文化預設之倫理觀代言天理，將現實簡化為單一懲戒機制，進而遮蔽女性行為背後之情感與社會處境。

與此相對，〈如是我聞一〉中記述，²⁸湯氏在遭遇強暴時奮力抵抗，最終不幸遇害，其後顯靈託夢，自述冤情，並強調「齧齒受玷，由力不敵，非節之不固」²⁹，意在澄清自身並非失節，並為未獲旌表之命運辯白。其辯詞雖展現堅貞自守之志，卻仍深植於傳統貞節觀的評價體系之中，將自身命運納入「守節／失節」的道德框架之中；其形象遂被塑造成一位貞烈而亡的殉節婦女，而非具倫理能動性之行動主體。由此觀之，此類敘事模式將女性之倫理選擇簡化為貞與不貞的二元對立，忽略其於暴力情境中所經歷之恐懼、羞辱與內在掙扎，使其主體經驗為道德化之敘事視角所遮蔽與消音。

依費倫之見，此類知識／感知軸的不可靠性，往往源於敘述者對人物心理理解的不足，以及對其內在世界描繪的缺席，致使讀者無法深入角色的情感經驗。³⁰此種遮蔽，或為敘述者視野侷限所致，亦可能為其敘事策略之有意安排。透過對女性心理經驗的遺漏、壓縮與空白化處理，敘述者藉此鞏固一套穩定且封閉的倫理敘事體系，進而強化其價值評判的正當性與穩定性。

第四章 結論

綜觀而論，紀昀筆下的女性形象於費倫「不可靠敘述」理論之三個層面皆呈現顯著敘事偏誤。於事實／事件軸上，女性常被模糊處理為神異素材，其真實處境與行動邏輯遭到簡化與遮蔽；於價值／判斷軸上，敘述者多以「貞節／失節」之二元對立為準則，將女性納入僵化道德類型，忽略其倫理抉擇與情感複雜性；於知識／感知軸上，則可見敘述者對女性內在情感與行動動機之誤讀，使其主體性無從展現，僅成為道德教訓之符號承載者。

²⁷ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「余謂犬斷不能見及此，此其亡夫厲鬼所憑也。」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁283。

²⁸ 參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁404-405。

²⁹ 【按】韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》：「恍惚見女子拜言曰：『妾黃保寧妻湯氏也。在此為強暴所逼，以死捍拒，卒被數刃而死。官雖捕賊駢誅，然以妾已被污，竟不旌表。冥官哀其貞烈，俾居此地，為橫死諸魂長，今四十餘年矣。夫異鄉丐婦，踽踽獨行，猝遇三健男子執縛於樹，肆行淫毒，除罵賊求死，別無他術。其齧齒受玷，由力不敵，非節之不固也。司讞者苛責無已，不亦冤乎？公狀貌似儒者，當必明理，乞為白之。』」參閱韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》（北京：中華書局，2014年2月），頁283。

³⁰ 參閱李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉（湖南師範大學碩士論文）頁21。

筆者認為，其共同結果乃是將女性角色納編於一套預設的文化想像與父權道德秩序之中，使其淪為倫理象徵，而非具備能動性與反思能力的行動主體。紀昀身為士大夫階層之書寫者，筆下女性雖偶見同情描寫，然整體敘述邏輯仍深植於傳統倫理視角，難脫道德化與類型化之敘事結構。此一敘述不可靠性現象，提醒讀者閱讀文本時應超越表層故事與人物評價，深入檢視其語言策略與文化預設，揭示潛藏之性別倫理張力。

參考書目

專書

(美) 韋恩·布斯著，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京聯合出版公司，2017 年。

韓希明譯注：《閱微草堂筆記（全三冊）》，北京：中華書局，2014 年 2 月。

期刊論文

王杰紅：〈作者、讀者與文本動力學——詹姆斯·費倫《作為修辭的敘事》的方法論詮釋〉，《國外文學》（第 3 期），2004 年，頁 19-23。

支利峯：〈紀昀的女性觀——以《閱微草堂筆記》為例〉，《青年文學家》，2009 年，第 3 期，頁 56。

張泓：〈《閱微草堂筆記》文體辨析〉，《河南工業大學學報（社會科學版）》，2011 年，第 2 期，頁 97-102。

江守義：〈敘事的修辭指向——詹姆斯·費倫的敘事研究〉《江淮論壇》，2013 年，頁 148-155。

劉玲：〈從《閱微草堂筆記》看紀昀的女性關懷〉，《牡丹江大學學報》，2017 年，第 7 期，頁 54-56。

王雪：〈《閱微草堂筆記》中的女性命運——兼論典籍中的民間文學研究〉，《齊魯師範學院學報》，2018 年，第 6 期，頁 109-124。

張銘序、董曉燁：〈「不可靠敘述」近十年國內研究綜述（2013～2022）〉，《作家天地》，2023 年，第 4 期，頁 168-170。

陳倩：〈《閱微草堂筆記》文體性質探究〉，《唐山學院學報》，2024 年，第 1 期，頁 59-66。

學位論文

支利峯：〈《閱微草堂筆記》中的女性觀初探〉，重慶師範大學碩士論文，2010年，頁 3-20。

李卉：〈詹姆斯·費倫的不可靠敘述理論研究〉，湖南師範大學碩士論文，2019年，頁 7-25。

楊妹：〈《聊齋志異》與《閱微草堂筆記》女性形象比較研究〉，西北大學碩士論文，2021年，頁 29-34。

劉雨琦：〈文體學視野下的《閱微草堂筆記》研究〉，揚州大學碩士論文，2024年，頁 9-42。

南音到粵謳：董啟章小說中的粵語抒情

陳汶禧

香港中文大學

摘 要

城市史是香港作家董啟章在小說創作生涯中持續關注的主題。自 1995 年的〈永盛街興衰史〉，他即以不存在的地圖詰問殖民地歷史論述的合理性，到 2021 的《香港字》，則圍繞著出土的香港字活字展開對過去的重構，繼續著墨於小說與歷史的連結。前者的南音〈客途秋恨〉、後者的粵謳，均與小說文本互文，在小說敘事中起著舉足輕重的作用。本文意在首先回顧粵謳及南音與粵語書寫乃至身分論述的關係，再探討董啟章在小說中與之互文的動機及作用，藉以思考他對粵語書寫、歷史書寫觀念的轉變。

關鍵字：《香港字》、董啟章、粵語書寫、抒情

一、引言

董啟章（1967- ）是香港當代重要的小說作家，綜觀其創作生涯，他對香港的城市發展歷史、語言運用的駁雜，皆不減關注。1995年發表的中篇〈永盛街興衰史〉是其代表作之一，他藉小說叩問歷史記憶的不肯定性，批判殖民主義使一個城市對自身歷史認知變得空白；2021年出版的《香港字：遲到一百五十年的情書》則建基於真實進行中的考古探索，通過書寫香港活字的物件史，呈現當代青年歷經創傷後的尋根心理與療癒歷程。兩篇小說的寫作、發表時間跨越四分之一世紀，小說對應的真實社會歷經鉅變，但兩篇小說無獨有偶地都引用了粵語音樂，包括〈永盛街興衰史〉中以括號標出的南音〈客途秋恨〉，以及《香港字》數次在敘事中出現的粵謳歌詞。

小說運用南音、粵謳，既可置於粵語書寫的脈絡下討論，亦與小說如何書寫香港歷史有關。粵語書寫的地域傳統和特殊歷史背景衍生有異於華語主流的抒情傳統，粵謳與南音作為獨特的說唱藝術，在當代的粵語書寫中卻少見重視。¹ 本文希望以〈永盛街興衰史〉與《香港字》為例，嘗試指出兩篇小說實踐的粵語抒情的獨特性。

二、粵語抒情與身分認同

粵語書寫的發展可以追溯至明朝末年，² 粵語與官話、國語的差異，使廣東地區形成有別於中原的語言和歷史經驗，從而產生異質的文化身分。粵語能在書面上流行，與其書寫體裁、相關的城市娛樂生活與出版活動密不可分，由晚明的「木魚書」到清朝中葉起流行於妓寨之間的粵謳，都是粵語地區的獨特文化。晚清以來，知識階層在其論述將粵語由蠻夷所用的「蠻音鳩舌」抬升為歷史悠久的「中原古音」，賦予粵語乃至廣東士人有別於官話的文化正統性。³ 香港本屬廣東新安縣，深受嶺南文化影響，更在鴉片戰爭時被英國佔領，產生更複雜的身分認同。

正如陳國球指出，70年代起由陳世驥提出的抒情傳統，不僅指抒發私我，更指向個體與世界的溝通、協商，牽涉與所處時間、空間的接觸與反饋，再形諸其語言文字。⁴ 如果著重於最後一點，即抒情不免要透過一個人或其族群的語言和文字，可想而知在複雜多元的華語世界裏，有關抒情傳統的論述亦不可能定於一尊。放諸粵語地區，其獨特的說唱藝術，包括木魚書及其衍生的南

¹ 余少華：〈「師娘腔」南音承傳人與港澳文化〉，載文潔華編：《粵語的政治：香港語言文化的異質與多元》（香港：香港中文大學出版社，2014年），頁21-22。

² 李婉薇：《清末民初的粵語書寫》（香港：三聯書店，2011年），頁8。

³ 程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006年），頁112。

⁴ 陳國球：《香港的抒情史》（香港：中文大學出版社，2018年第二版），頁x。

音、粵謳等，自成一套抒情資源。音樂與母語帶動聽者的身分建構，⁵ 與粵曲或七八十年代的粵語流行曲與身分認同的連繫多有論述，而粵謳或南音的抒情性和香港的身分意識的連繫，實與前者同理。董啟章的小說中引用的粵謳和南音，似乎可以循此探析。

三、鄉愁的餘音：〈永盛街興衰史〉中的〈客途秋恨〉

〈永盛街興衰史〉講述移民後回流的歷史學家為不存在的永盛街尋找歷史，在地圖、書刊裏拼湊故事，驟覺一整代人「對香港歷史的認識近乎零」，原因是殖民地子民「毋須擁有記憶」，在追認歷史的過程裏，「除了小說，除了虛構，我們別無其他的依仗」。⁶ 本土歷史的殘缺、難以修補，固然值得感嘆，但小說終於反懷舊，點出歷史的虛構性、回憶本身的不確定。⁷

這一段追尋文化根源的虛妄之旅，即以南音〈客途秋恨〉為骨幹，小說啟始便以引文形式杜撰有關永盛街的掌故紀錄，提及警師獨女杏兒在望江樓唱〈客途秋恨〉，以此為永盛街、乃至整個南方的一絕，可與《老殘遊記》記載的明湖居聽書媲美。⁸ 此後，敘事者一邊憶述他鉤沉永盛街歷史的經過，一邊在敘事中穿插著〈客途秋恨〉的歌詞。敘事開始時提及天氣轉涼、將開門的聲音比擬為胡琴的試音，巧妙地將現實空間與南音的曲調、氣氛重疊在一起。

〈客途秋恨〉記述書生繆蓮仙在旅途中邂逅妓女麥秋娟，分別以後因為身當亂世、音書兩斷，而未能重逢。陳國球在《香港的抒情史》中〈涼風有信〉一文即提到南音〈客途秋恨〉在日後香港文學及電影中的挪用和影響，⁹ 區仲桃則進一步指出〈永盛街興衰史〉借用〈客途秋恨〉建立身分意識的轉化的目的：

借這曲南音先建立一個香港文化的共同體，然後再把小說中一手建立的身份「自我刪除」。¹⁰

小說開首確實把現實時空與南音交錯織在一起，乃至於敘述者在追憶家族史的同時對南音一曲念念不忘，甚或感到「它在某種意義上主宰著我的命運」。¹¹ 〈客途秋恨〉中繆蓮仙對愛情的傷愁和回憶，隱然與敘事者對身分、歷史的

⁵ Martin Stokes, "Introduction", Martin Stokes ed. *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place* (Oxford: Berg Publishers, 1994), p.2.

⁶ 董啟章：〈永盛街興衰史〉，《名字的玫瑰：董啟章中短篇小說集 I》（台北：聯經，2014 年），頁 271。

⁷ 陳智德：《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》（新北：聯經，2019 年），頁 568。

⁸ 董啟章：〈永盛街興衰史〉，頁 259-260。

⁹ 陳國球：《香港的抒情史》，頁 397。

¹⁰ 區仲桃：〈香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例〉，《清華中文學報》第 26 期（2021 年 12 月），頁 290。

¹¹ 董啟章：〈永盛街興衰史〉，頁 262。

追求重合在一起，甚至讓他想像嫲嫲即是二三十年代在塘西一帶唱南音的瞽女。然而，很快敘述者便發覺這種尋根的失效，就連他名字「有信」的根源——〈客途秋恨〉的首句「涼風有信，秋月無邊」，都不是曲詞原有的，而是後人添加的。如果連抒情的載體都不確定了，還有甚麼是真實的呢？這也許正是〈客途秋恨〉能連結香港身分意識的矛盾處：這曲南音抒述關於離愁、失落的情懷，正貼切九七前身處在「借來的空間、借來的時間」之中的港人，緊扣他們對身分的不安。〈永盛街興衰史〉的敘述者終於意識到永盛街不過是一場虛構，將他蒐集回來的材料燒掉，彷彿決絕地宣告在此時此地抒情的不可能。然而，就在敘事者將一切資料投進火堆後，竟疑幻似真地與杏兒重逢，而小說仍然以〈客途秋恨〉作餘音裊裊的收結，是否僅是貫徹到底的戲謔、毫不留情的刪除，代表歷史只能還魂成〈客途秋恨〉的過客？¹²抑或意識到懷舊的虛妄以後，仍然無法擺脫這種抒情的宰制，甚至樂在其中？

四、低迴的宿命：《香港字》中的粵謳

如果說〈永盛街興衰史〉通過〈客途秋恨〉的感傷以表達對身分的焦慮、懷舊的虛妄，《香港字》利用粵謳的抒情所表達的則是截然相反的積極意念。

《香港字》的敘事者／主角賴晨輝在經歷社運創傷、自殺不遂後，失去部分記憶，更被家人軟禁起來保護。在中學老師和靈魂治療師的鼓勵下，她通過研究香港活字的歷史，在考掘城市史的同時她逐漸拼湊自己的家族史，了解她是由外公和母親亂倫所生的真相。在她搜查資料的同時，她通過想像，與香港字的字靈對話，由字靈自述其物件史；更在想像中化身其祖先戴福、幸兒，以十九世紀的祖先身分寫下給當下自身的情書。這些想像在精神層面上確實存在，有些卻不免只是晨輝近乎精神分裂的幻想，最終使晨輝再次精神崩潰而被軟禁，彷彿一切回到原點，然而晨輝已瞭解如何以書寫自我拯救。

在小說中，晨輝與祖先靈魂接通的一節，是她了解自己的身世、宿命和詛咒的關鍵。她的高祖母幸兒被乃父販入塘西為妓，高祖父戴福任印刷工人，受基督教義影響，屢次希望將她救離妓寨。小說敘事裏便記錄了數次幸兒利用彈唱粵謳向戴福表訴衷情。¹³粵謳興起於清中葉，以招子庸編的《粵謳》為代表，¹⁴小說中引用的四首粵謳皆錄於此書。粵謳先是流行於珠江妓艇，因文人冶遊風氣而傳播更廣，以纏綿柔轉、充滿感染力而著稱。這些流行於妓院青樓的粵謳，多以青樓女子的感情、漂泊無定的命運為題材——這種身不由己、漂泊無依的傷感，不也和〈客途秋恨〉相似？幸兒雖然對戴福不無情意，但無法

¹² 陳孟君：〈地圖、神話與（偽）考古人類學：論董啟章小說想像城市歷史的路徑〉，《台大中文學報》第48期（2015年3月），頁200。

¹³ 董啟章：《香港字：遲到一百五十年的情書》（台北：新經典文化，2021年），頁246，291，294，298。又見附錄。

¹⁴ 李婉薇：《清末民初的粵語書寫》，頁119。

擺脫父親橫施於她身上的宰制，故而一再拒絕戴福的好意；另一方面，她也受不了戴福滿口教義地聲稱拯救於她的優越姿態，拒絕聽從對方擺佈。

這幾段粵謳表面上是指涉愛情上的宿命，但殖民地的妓女往往不止在抒發愛情得失，更是以自身宿命揭示殖民關係的不平等處；董啟章亦正是以妓女情節回應施叔青的《香港三部曲》。¹⁵ 而該部分實質有兩股抒情聲音：在表面上是十九世紀的幸兒唱出的無依身世，實質寫下書信的卻是當代的晨輝。幸兒雖是孤苦無依，但在曲詞背後拒絕被救贖的姿態，卻是其獨立人格的展現。近似的支配同樣落在當代的晨輝身上，她被父親以愛之名禁足、被中學老師視為藝術路上的犧牲品，是另一種情境的漂泊無依。然而，通過書寫，她坦然接受了難堪的處境，唯靈魂的真實是問，而忽略了現實的困阻，脫離現實時間、空間對她的束縛。

五、結語

董啟章嘗試在小說中運用粵語書寫時，曾詰問：「如果我哋生活嘅語言係廣東方言，點解我哋唔可以認真用呢種語言去寫？」¹⁶ 更主張粵語也能用於抒情。從〈永盛街興衰史〉到《香港字》，小說家致力於發掘南音、粵謳等抒情資源與小說主題契合的可能性，嘗試以粵語抒情呈現身分意識。若按篇幅計，粵謳在《香港字》的比重，自然不及南音〈客途秋恨〉之於〈永盛街興衰史〉，但對讀兩者仍不無收穫：粵謳和南音皆是源自粵語民間俗樂的抒情資源，而曲詞的抒情性又被進一步在小說中被演繹、轉化成身分意識的載體。同樣承載著身世飄零的感傷，〈永盛街興衰史〉將研究與故事付諸一炬，就連抒情的載體都不再可靠；《香港字》的幸兒和晨輝卻是肯定了其飄零無依的身世，並拒絕自以為是的救贖，在絕望的境地中確立自身的獨特。對於粵語書寫可以如何善用粵語傳統的抒情傳統，兩篇小說的示範值得參考。

¹⁵ 李浩榮：〈談《香港字》——筆訪董啟章先生〉，《城市文藝》第 119 期（2022 年 8 月），頁 34。《香港三部曲》即施叔青在 1993 年至 1997 年間創作的三部長篇小說，分別是《她的名字叫蝴蝶》（台北：聯合文學，1993 年）、《遍山洋紫荊》（台北：洪範，1995 年）、《寂寞雲園》（台北：洪範，1997 年）。在訪談中，董啟章明示「一直對以妓女隱喻香港身世非常反感，也很不喜歡施叔青的《香港三部曲》。」

¹⁶ 董啟章：《體育時期（劇場版）下學期》（台北：聯經，2013 年），頁 136-137。

參考資料

專書：

[清]招子庸：《粵謳四集》，上海：華通書局，年分不詳。

李婉薇：《清末民初的粵語書寫》，香港：三聯，2011 年，初版。

陳智德：《根著我城：戰後至 2000 年代的香港文學》，新北：聯經，2019 年，初版。

陳國球：《香港的抒情史》，香港：中文大學出版社，2018 年，第二版。

程美寶：《地域文化與國家認同：晚清以來「廣東文化」觀的形成》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006 年，初版。

董啟章：《體育時期（劇場版）》，台北：聯經，2013 年。

董啟章：《名字的玫瑰：董啟章中短篇小說集 I》，台北：聯經，2014 年。

董啟章：《香港字：遲到一百五十年的情書》，台北：新經典文化，2021 年，初版。

Stokes, Martin ed. *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. 1994.

文集論文：

余少華：〈「師娘腔」南音承傳人與港澳文化〉，載文潔華編：《粵語的政治：香港語言文化的異質與多元》，香港：香港中文大學出版社，2014 年，頁 21-41。

期刊論文：

區仲桃：〈香港抒情傳統論述的形態：以〈客途秋恨〉在《胭脂扣》及〈永盛街興衰史〉的轉化為例〉，《清華中文學報》第 26 期（2021 年 12 月），頁 259-301。

陳孟君：〈地圖、神話與（偽）考古人類學：論董啟章小說想像城市歷史的路徑〉，《台大中文學報》第 48 期（2015 年 3 月），頁 161-214。

訪談：

李浩榮：〈談《香港字》——筆訪董啟章先生〉，《城市文藝》第 119 期，2022 年 8 月，頁 31-35。

附錄：《香港字》引用的粵謳曲文

〈唔好發夢〉：

勸你唔好發夢，恐怕夢裡相逢。夢後醒來事事都化空，分離兩個字豈有心唔痛。君呀你在天涯流落你妹在水面飄蓬。懷人偷抱琵琶弄，多少淒涼盡在指中。捨得你唔係敢樣子死心，君呀你又唔累得我咁重。睇我瘦成敢樣子重講乜花容。今日恩情好極都係唔中用。唉！愁萬種。累得我相思無主血淚啼紅。¹⁷

〈長發夢〉：

點得長日發夢，等我日夜共你相逢。萬里程途都係一夢通。箇的無情雲雨把情根種，種落呢段情根莫俾佢打鬆。雖則夢裡巫山空把你送，就係夢中同你講幾句亦可以解得吓愁容。君呀，你發夢便約定共我一齊方正有用，切莫我要夢裡去尋君你又不在于夢中。君呀，你早食早眠把身體保重，心想痛，你歸心何日動，免至我醒來離別獨對住燈紅。¹⁸

〈煙花地〉：

煙花地苦海茫茫，從來難搵個有情郎。迎新送舊不過還花賬有誰惜玉與及憐香。我在風流陣上係咁從頭想，有個知心人仔害我縱死難忘。有陣丟疏外面似極無心向，獨係心中懷念你我暗地淒涼。今晚寂寥空對住煙花上，唉，休要亂想。共你有心都是惡講，我斷唔孤負你個一點情長。¹⁹

〈煙花地〉：

煙花地是邪魔，有咁多風流就要受咁多折磨。雪月風花我亦曾見過，無限風流問你買得幾多。只有當佢係過眼雲煙若係癡就會錯，恐怕鑿山補個的冇底深河。若講到真義真情邊個共你死過，總怕金盡床頭好極都要疏。大抵花柳害人非獨一個，唉，須想過，好熄心頭火，普勸世間人仔莫誤結個段水上絲蘿。²⁰

¹⁷ 《香港字》，頁 246。出自[清]招子庸：《粵謳四集》（上海：華通書局，年分不詳），頁 40。

¹⁸ 《香港字》，頁 291-292。出自《粵謳四集》，頁 40。

¹⁹ 《香港字》，頁 294。出自《粵謳四集》，頁 25。

²⁰ 《香港字》，頁 298。出自《粵謳四集》，頁 63。

從 grammar 角度看戀愛： 論陌生化手法和主題的配

何曼嘉

香港中文大學

摘 要

"亞里士多德首次提出「驚奇感」一概念，意謂文學需要一些「再創造」，從而達到體現文學性的目的。於此，什克洛夫斯基提出「陌生化」一理論，專注文學形式的複雜化，成就脫離自動化認知的文學美感。而董啟章的《練習簿》恰恰就展示了其針對屢見不鮮至近乎 cliché 的題材的「再創造」，通過在表達形式上將慣性認知中不同性質的事物相扣連的手法，將千篇一律的主題以極具趣味性的陌生而新奇之樣貌展現眼前，使全書具一定研究甚或「把玩」的意義。

於是，本文擇書中〈four types of if sentence〉一文，深入剖析董啟章如何巧用 grammar 的角度詮釋校園愛情及香港本土意識的本質，並以 conditional sentences 特定的語法特質架構起少女青澀暗戀的過程，從而成就具「驚奇感」的趣文。

關鍵字：陌生化、董啟章、英文語法、練習簿、校園愛情

在《練習簿》的序中，作者提到年齡和肉體衰老都是不可逆轉的過程，但想像力的增長卻是生生不息、變化無窮的，因此他以《練習簿》為題，紀念他作為小說作家持續成長的模式。¹而《練習簿》中最能體現其理念的特色便是運用了「陌生化」手法，以新穎的角度寫校園愛情題材。以下，我將從〈four types of if sentence〉一文，闡述陌生化手法與主題的配合。

這篇文章最顯而易見的主題便是美好青澀的少女之暗戀。在只有同性的女子中學中，少女總會對異性有所幻想，再加上青春期的荷爾蒙加持，對戀愛所抱持的慾望更甚。文中充分可見暗戀中的少女的種種心思細節。例如若英一心要成為特定的“the girl”而不是普通的“a girl”，以定冠詞和非定冠詞的語法特徵之別強調自己對成為高老師心中與眾不同的那個女孩的強烈渴望，是少女暗戀時暗暗與他人較勁之心思。然，從若英僅僅靠平日上課對高老師的了解便有了如此多的遐想及愛慕的情感上，我們更可以窺見青少年對愛情的盲目性，還有作者隱隱對香港人作為殖民地子民而對英文有盲目崇拜的劣根性的諷刺。文中，若英從沒有真正了解過高老師，他是「一個謎」，沒有人知道他的性格為人，只知道他的英文標準，而在英語傳統學校中，在一個向學生灌輸「英文至上」觀念的地方，他的高英語水平便可直接定位他為優秀的、有權利的、高尚的老師，因此對若英而言，富吸引力的其實根本不是“the（那個）”特定的「高」老師這個姓高的人本身，而是“a（一個）”可以由任何人代替的高「老師」這個職業它所代表的「高」英文水平而被普遍視為優秀、高不可攀的地位。作者藉「英語學校」作隱喻，喻香港社會中人們對英國政權的盲目服從和崇拜，同時逐漸喪失了本土意識的狀態。

再回到校園愛情為主題的方面，有關暗戀情結的文章並不少見，但在表達形式上，這篇文章卻猶是特別。這篇文章運用了「陌生化」的手法，透過不尋常的英文文法知識視角帶讀者看少女暗戀男生的過程，大大降低了讀者對愛情題材文章千篇一律的形式的視覺疲勞。俄國形式主義文學家史克洛夫斯基提出了「陌生化」手法，²簡言之，即是將慣性的日常語言轉化為有新鮮感的文學手法。文中的“if” sentences 是英文文法知識中的 conditional sentences，³只是眾多英文文法中的一項，是適用於英文寫作中的寫作技巧⁴。然而，作者卻能將此英文寫作技巧轉化為小說寫作技巧，將毫不相關的文法知識與戀愛的過程、心理相扣連，更善用 conditional sentences 文法特徵因為具假設情況而獨有的「不確定性」與少女暗戀時的在幻想與現實所遇的不確定性聯繫起來，使整篇文章充滿來自陌生化的新鮮感。除了“if” sentences, 文中更有善用不同的英文文

¹ 董啟章：《練習簿》，《香港，突破出版社，2003 年》，頁 3。

² 顧錦芬：〈《賢治童話「滑床山之熊」之陌生化手法〉，《江日日本論叢》第27 輯 2013 年 6 月），頁 47。

³ Eddie K.：〈英文條件句 conditional sentence 的使用方法〉，<https://www.editing.tw/blog/英文條件句-conditional-sentence 的使用方法.html> 2024 年 10 月 25 日瀏覽）

法知識扣連若英的單戀過程的思緒，例如被動語態（passive voice），運用此 grammar 的句子中，主語處於被動狀態，而若英則由此聯想至自己正經歷的被動的單戀狀態，然後對自己是時候採取主動權而下定決心，決意向高老師表白。文法知識與暗戀心理本毫無關聯性可言，卻又奇妙地有著絲絲縷縷的相似點而間接扣連在一起，使讀者從意想不到的英文文法角度看若英的暗戀情結，反而更能直接地、具體地感受到若英對高老師的愛慕之情。如此陌生的內容搭配使此文具趣味性和文學性，甚有一番實驗性之感。

結構上，這篇文章亦有創新之處。文法中的四類“if” sentence 原是平行並列的四種 conditional sentence，雖然單拎其一出來看，它們各自都有因果關係，但四者彼此之間卻沒有前後順序的關係。然而，在文中，它們卻演變成了一種漸進式的過程，象徵了若英暗戀高老師的全過程，支撐整個故事的「起承轉合」，並推進情節發生。一開始的 type0 句式（必然發生的事實）象徵了情竇初開的少女在青春期的必然會喜歡上一個男生和從中成長的事實，同時也是四種“if” sentence 中唯一一種確定會發生的事實陳述的因果句式。作為「起」，type0 句式便帶出了若英喜歡上高老師的緣起。而後的 type1 句式（現實中有可能發生的事）則對應狂熱暗戀期中若英對高老師的無盡遐想和寄望，為「承」。例如「如果我多發問，高老師便會對我產生好感。」這既是若英的假想，又回應了 type1 句式。而其背後的潛台詞是「這是有可能的、有機會的。」亦寄望著兩人可以有進一步的發展。還有「學校秋天的旅行」，若英期待著高老師有可能穿上便服、放下教誨口吻，與若英像朋友一般相處，也是現實中較有可能發生的事。然而，type1 句式段段尾的「旅行那天恰巧下雨，極致罕有的一場秋雨」又是另一條分支線索，巧妙地呼應 type1 句式的例句：“if it rains tomorrow, the picnic will be cancelled.”，暗示這段單戀並不會修成正果。後來的 type2 句式（不可能發生的事實）作為「轉」的線索，象徵著若英的情感越發熱烈，有了更不切實際的幻想，同時也暗暗預示這段感情會以失敗告終。其中，若英未能選上班級辯論校隊，無法在課後與高老師練習英語辯論而萌生的因無力扭轉現實的心酸想法：“If I were chosen, I would be with him now.” 按若英的英文水平來說，這是可能性極低的事情，回應了 type2 句式特徵，也反映了若英對不如意的事實的無力感。最後的 type3 句式（不可逆轉的不如意事實）作為「合」，象徵著若英單戀的結束。文中，若英為自己沒能早出生幾年而成為高老師的戀人，或沒能在前一日放學早些離校而碰見高老師等不可倒退時空而改變的事情感懊悔和苦惱，可見若英千方百計想增加與高老師相處的機會和對高老師的真摯情意，同時這些已經發生、只可追憶、假設，無法逆轉的事情亦回應了 type3 句式特徵。文末，若英告白前夕的最後憧憬更兜圈回到了起點的 type0 句式：“if I tell him the truth, he will...” 形成了一個閉環，象徵由始至終這段感情都有明確的因果關係，注定以失敗告終。在此，作者沒有依循慣性常規的四種“if” sentences 平行並列的關係，而是將其轉化為有前後關聯的過程，是為一種陌生化手法的體現。另外，本質上而言，conditional sentences 只有 type0 的“if”

sentence 句式是明確的因果關係的句式，其條件也是確定發生的事實，結果亦如是。其他的“**if**” **sentences** 全都只是不同的虛構的情況，是人不甘於 **type 0** 句式反映的現實所衍生出來的心理狀態。作者又巧妙地抓住了這一點來呼應若英這段轟轟烈烈的暗戀狀況，本質上這樣的「學生單戀」必然會以失敗告終，只有這點是「真實」的，而暗戀期間的任何幻想也都只會是假想，是「虛構」的，即便在語法世界能夠實現，在現實世界仍是不可能的事。因此，我們可見作者將 **conditional sentences** 和若英的暗戀緊密配合。

綜上所述，我們可見作者將 **conditional sentences** 的語法特質解剖得極其深入，同時也對暗戀情意的本質觀察入微，才能使兩者在文章中以陌生化的手法緊密配合。如此寫作使千篇一律的校園愛情主題變得極具趣味，新穎的形式、語言亦均使人眼前一亮。

從郭沫若《女神》中的西方引用與東方神話 元素改寫看中國近現代神話詩歌的發展

余欣愷

香港都會大學

摘 要

郭沫若（1892-1978）是中國文學家、歷史學家、社會活動家。其評價歷來褒貶不一，但在文學詩歌方面，因留學日本深受西方文學影響，作品中東西神話兼備，語句熱烈浪漫。他將這些變化帶回中國，為當時追求文學革新的中國注入新養分。本文將以郭沫若的新詩集《女神》為例，分析其中西方神話元素的引用與東方神話元素的改寫，並結合數首西方詩歌論證五四新文化運動與西方文藝發展的相似性，展現中國近現代神話詩歌的發展。

關鍵字：郭沫若、《女神》、神話、詩歌、五四新文化運動

引言

在中國近現代詩歌進程中，郭沫若（1892-1978）是一位不可繞過的人物。1914年，郭沫若（下文統稱郭）留學日本，1921年發表第一本浪漫主義新詩集《女神》，並與郁達夫等人創立左翼作家組織「創造社」。在推崇白話、學習西方的五四新文化運動中，郭以其創作和行動成為領軍人物。《女神》被譽為中國自由體新詩的奠基之作，雖然詩中對東西方神話元素的大量引用評價不一，但其對中國現代新詩的自由發展與神話運用影響深遠。

學界對《女神》研究多集中於詩歌審美精神與藝術風格。如錢韜韜¹從現代漢語虛詞的構成切入，分析《女神》現代節奏形態與自由高昂的審美風尚；

王浩宇²與郭懷珍³則指出其浪漫奔放的藝術手法與鮮明的五四時代風格。然而，這些研究多缺乏新穎觀點。意象研究方面，學者主要關注詩中「火」之意象，或論其映照火獄現實、超越憂患、渴求光明⁴；或指出其內涵為東西方思想碰撞的火花⁵，並承續古老楚地文化為原型⁶；至於其他意象元素，則多融入詩作分析中，少有專論。

相比之下，對《女神》中東西方文化結合與神話元素的研究較為稀少，僅有少量論文涉及，且多集中於浪漫主義中國化⁷或惠特曼對郭的影響⁸方面，主題零散，未成系統。本文旨在對《女神》中東西方神話元素運用進行系統性論述。首先分析詩中希臘神話意象的引用，指出郭雖大量使用西方典故，但用典意涵較為淺薄，反映五四時期文人摸索前行的嘗試；其次探討詩中中國神話元素改寫，分析郭如何將中國傳統神話與西方類似要素融合，展現其創新之舉；再次結合里爾克等西方詩人的作品，論證《女神》神話改寫內容與意圖和

¹ 錢韜韜：〈現代漢語虛詞與郭沫若《女神》的節奏特徵〉，《江漢學術》第42期（2023年），頁79-88。與錢韜韜：〈現代漢語虛詞與郭沫若《女神》的審美效應〉，《華中師範大學學報（人文社會科學版）》，第57期（2018年），頁109-120。

² 王浩宇：〈試析郭沫若《女神》的藝術風格〉，《明日風尚》，第2期（2018年），頁277-277。

³ 郭懷珍：〈論郭沫若《女神》的藝術風格〉，《產業與科技論壇》第10期（2011年），頁138-139。

⁴ 見鄭良：〈超越憂患，火，泛神想像：論郭沫若“女神”的主題思路〉，（香港：巧思圖書有限公司，2003年）。

⁵ 見周薇：〈試論郭沫若《女神》中「火」的意象及其文化原型〉，《四川職業技術學院學報》第15期（2005年），頁43-45。

⁶ 見周薇：〈試論郭沫若《女神》中“火”的哲學意蘊〉，《語文學刊：高等教育版》第1期（2005年），頁83-85。

⁷ 如張德明：〈郭沫若《女神》與浪漫主義中國化〉，《內江師範學院學報》第5期（2014年），頁39-41。

⁸ 如張浩：〈繆斯之幡的精神引領——外國詩人對郭沫若《女神》抒情形態的影響〉，《學理論》第5期（2011年），頁129-131。

西方文藝發展路徑相似，皆為回應現實需求；最後探討當時文學改革與近現代神話詩歌薄弱問題，展現《女神》對五四新文化運動中迫切學習西方需求的回應，以及其推動中國近現代神話詩歌走向規範化與成熟化的重要意義。

一、西方神話元素之引用

郭的《女神》中多次出現希臘神祇，展現其受西方文化浸染的特質。例如，〈日出〉中對阿波羅改乘摩托車的想像，〈岸上〉中波塞冬推舟的呼喚，以及丘比特、普羅米修斯等形象的引用，均反映出郭對西方神話的運用。其中，

《Venus》是直接以神明之名命名的詩作，其內容如下：

我把你這張愛嘴，
比成著一個酒杯。
喝不盡的葡萄美酒，
會使我時常沉醉。
我把你這對乳頭，
比成著兩座墳墓。
我們倆睡在墓中，
血液兒化成甘露！⁹

這首詩創作於 1919 年，正值五四運動開啟之年。詩名《Venus》抓住了維納斯作為愛神的特質，詩人以奇特的聯想讚頌愛情：戀人的嘴被比作酒杯，乳房被比作墳墓，表面上展現了詩人對愛情的熱烈讚美。然而，詩末兩次提到「墳墓」，既指愛人鮮活的肉體，又象徵死後攜伴長眠之地，暗示愛情能使生與死的界限消失。這種意象與西方神話中俄耳甫斯為愛勇闖冥界的情節不謀而合。

然而，郭對維納斯形象的運用僅停留在愛情的象徵，未進一步延伸其意涵。正如詩中阿波羅僅代表太陽、波塞冬僅代表海洋一樣，西方神話元素的使用略顯淺顯。整體而言，《女神》中含有西方神話元素的詩歌表現出五四運動時期中國文人向西方進行嘗試性學習的特徵，雖顯稚拙，但其探索精神可貴。

⁹ 郭沫若：《女神》，（北京：人民文學出版社，1958 年），頁 23。

二、東方神話元素改寫

在書寫中國神話元素方面，郭的運用顯得更加成熟。他不僅避免「仿其形而缺其神」的僵化表現，還通過改寫將中西神話有機統一，創造出富有延伸性的新時代意象。

如在〈鳳凰涅槃歌〉中，郭開篇寫道：

天方國古有神鳥名“菲尼克司”，滿五百歲後，集香木自焚，復從死灰中更生，鮮美異常，不再死。按此鳥殆即中國所謂鳳凰：雄為鳳，雌為凰。¹⁰

郭特意強調阿拉伯文化中的「菲尼克斯」具有從餘燼中復生的特徵，並以推測的語氣將其與中國的「鳳凰」聯繫起來。中國傳統典籍中記載「鳳凰」為五行之火化為精鳥而成，但「浴火重生」的概念並不存在於中國神話中。郭筆下的鳳凰則以「更生」為鮮明特徵，這一形象融合了中西文化的元素。在「鳳凰和鳴」一章中，他寫道：

我們更生了。

我們更生了。

一切的一，

更生了。

一的一切，

更生了。

我們便是他，他們便是我。

我中也有你，你中也有我。

我便是你，

你便是我。

火便是凰。

鳳便是火。

翱翔！翱翔！

¹⁰ 郭沫若：《女神》，（北京：人民文學出版社，1958年），頁24.

歡唱！歡唱！¹¹

這首詩使用簡短且熱烈的白話詩句，沒有平仄押韻或固定章法，與中國傳統古詩大相逕庭。詩中重複兩遍「我們更生了」，並將同一含義的句子反復鋪排，例如「我便是你」和「你便是我」形成邏輯回環，而「火便是鳳」與「鳳便是火」則更像是激動的呢喃。中國傳統習慣將鳳與凰分作兩個個體，但郭在詩中模糊了這一界限，並通過重複與反復吟唱的句式加強詩歌的節奏感，營造出類似中國古代宗教祭祀的神秘狂醉之感，將情感推向高潮¹²。

此外，郭將西方「菲尼克斯」的更生與中國火神鳳凰形象融合，並引入佛教「涅槃」的概念，強調不生不滅。由此，「鳳凰涅槃」成為郭首創的中外融合意象，形成了一個全新的神話概念，至今仍廣為流傳。

三、以西論中

前文所述的兩例改寫可謂新穎，而這種改寫與西方現代化文藝進程中的詩歌表現格外相似。如以 1907 年德語詩人里爾克的著名詩歌《奧菲斯·歐律狄刻·赫爾墨斯》為例，它重新描寫了希臘神話中俄耳甫斯入冥界帶回愛人歐律狄刻的故事，詩作的創新點有三：

首先，他加入了赫耳墨斯這個旁觀者。

詩歌前文著筆於環境描寫，詩人不言明這是冥界，但反復使用黑、紅、灰、蒼白等意象暗示。在這片灰敗的環境中，詩人將俄耳甫斯首先提出，但又數次強調有兩個人跟隨著他，這與神話原著中只有俄耳甫斯和歐律狄刻二人來到冥界的設定不同。詩人故意先不言明第三人身份，而在俄耳甫斯想回頭之際用括號寫道：（但是回頭會摧毀一切/在如此接近成功之際¹³），重新找回原作中冥王規定不能回頭的設定，吊足了胃口。

在鋪墊神秘感後，詩人描繪了注視俄耳甫斯之一人的形象。他仍不直白說明此人身份，但「旅者之神」、「細長的法杖」、「腳踝處小小的飛翼」¹⁴等標籤無不暗示這是赫爾墨斯。赫爾墨斯作為亡靈接引神，擁有溝通生死的力量；同時，他還是里拉琴的發明者，這在冥冥中將他與俄耳甫斯和歐律狄刻的元素結合起來。但赫爾墨斯的存在也帶領讀者跳開二者，從新的角度觀照他們的外在姿態與內心活動。詩人安排他作為窺探者，顯然經過仔細考量。

¹¹ 郭沫若：《女神》，（北京：人民文學出版社，1958 年），頁 26。

¹² 陳俐、陳曉春編：《郭沫若經典作品多元化解讀》，（成都：四川大學出版社，2006 年），頁 65。

¹³ Peter Joseph Belfiore, "Rainer Maria Rilke: Orpheus. Eurydice. Hermes", *Literary Imagination*, Volume 9, Issue 3 (January 2007), pp.352.

¹⁴ 同上註，頁 353。

其次，詩中的俄耳甫斯形象與傳統大相逕庭。

詩人將俄耳甫斯置於首位出場，但讀者很難將這個男人與傳統神話中的俄耳甫斯聯繫起來。傳統中的俄耳甫斯往往是英俊、從容、深情且充滿神性的形象，他的里拉琴能溝通生靈與死物，甚至感動冥王哈迪斯，讓他有機會帶回歐律狄刻。然而，在里爾克的詩中，俄耳甫斯是一個披著鬥篷的瘦削男人，神態是「沈默」、「焦躁」、「貪婪」、「緊張」¹⁵的，連代表身份的里拉琴都「已經感受不到」¹⁶。這樣的俄耳甫斯實屬罕見。生與死的分隔使他失去了與歐律狄刻的「溝通」，意識到這一點後，他便失去了力量，變得更像一個憔悴的普通男人。

最後，歐律狄刻的形象也不再是美麗脆弱、等待拯救的「花瓶」。

歐律狄刻被安排在最後出場。里爾克先描繪俄耳甫斯對她的一往情深與深切悲痛，情感熾熱濃烈，這與原著基本相符。但隨後描繪的歐律狄刻卻令人驚訝：她彷彿失去了一切生的記憶與情感，詩人反復使用「深深地沈浸在自我之中」¹⁷來表現她的狀態。「自我」成為里爾克筆下歐律狄刻的重要標籤，她不屬於婚姻、神的指令或俄耳甫斯。當神攔住她說俄耳甫斯已經回頭，她只是問道：「誰？」。詩中兩次提到歐律狄刻「被拖拽的殮衣所牽絆」¹⁸，說明這個沒有記憶的歐律狄刻只屬於冥界，屬於當下。在冥界，「死亡」的歐律狄刻反而更像新生，她茫然、「漫無目的」、「如一朵年幼的花」¹⁹。她已成為具有冥界氣息的「根」，不再依附甚至不再認識俄耳甫斯；也不再需要愛與拯救，而是作為她自己——身在冥界的「歐律狄刻」。

可以看出，在里爾克的筆下，俄耳甫斯與歐律狄刻的故事中不僅多出了赫爾墨斯這一旁觀者，增添了新視角；俄耳甫斯在拯救行動中的失敗與歐律狄刻的遺忘與獨立，表明他的父權意識與凝視變得無效。整首詩突出了現代主義詩歌對傳統的懷疑與改寫，這恰恰反映了當時西方世界因快速發展而產生精神危機的時代局面。神話之重寫實乃精神叛逆的反抗現實之舉；這與更早期西方文藝復興時期莎士比亞改編希臘神話以宣揚人文主義思想的行徑類似。

這些作品雖然背景、國家等要素不同，但使用神話形象的內核相類似：皆以古代形象作為導體，實際上闡發的是現實新聲。詩人借用神話中的特殊元素引申新的含義，具有豐富的啟蒙作用。而回到當時中國，詩歌改寫則無疑與五四新文化運動的訴求密切相關。

¹⁵ Peter Joseph Belfiore, "Rainer Maria Rilke: Orpheus. Eurydice. Hermes", pp.352.

¹⁶ 同上註，頁 354.

¹⁷ 同上註，頁 355.

¹⁸ 同上註，頁 355-356.

¹⁹ 同上註，頁 355-356.

四、《女神》的呼應與影響

《女神》中，無論是運用東方神話的〈女神之再生〉、〈鳳凰涅槃歌〉，還是西方神話的〈日出〉、〈Venus〉，都圍繞「再生」與「追逐光明」的主題展開。這些詩以直白語言、自由形式和深刻寓意，反抗舊封建社會，寄託了通過學習西方實現文學改革、啟發民眾、建設新中國的願景。雖然這場文學運動結束得不甚明確，但其現代化思想影響深遠，郭等進步文人對文壇的開拓功不可沒。

中國近現代神話詩歌起步較晚，1902年梁啟超首次使用「myth」一詞才形成系統意義上的「神話」概念²⁰。中國古代雖有豐富神話故事，但因多被視為超自然傳說，未納入官方史書，導致神話分散零碎，難以形成完整體系。胡適在《白話文學史》中指出，中國古代缺乏類似西方《荷馬史詩》的敘事詩歌，這是神話發展受限的重要原因²¹。

五四新文化運動中，郭等人有意選取並融合東西方神話素材，推動了中國近現代神話詩歌與神話學的興起。他們的創新為中國神話學走出西方模式、實現獨立發展奠定了基礎。20世紀初的中國神話詩歌既需要西方引導，也需要自我意識的覺醒。

²⁰ 陳連山：〈走出西方神話的陰影——論中國神話學界使用西方現代神話概念的成就與局限〉，《長江大學學報（社會科學版）》，第6期（2006年），頁17-21。

²¹ 胡適：《白話文學史》，（湖南：岳麓書社，1986年），頁18。

潮濕深處的呢喃

——評鄭恩柏新作《蠻與癡》

錢成樂

鄭州大學

摘 要

鄭恩柏之《蠻與癡》，為一部延續當代文學在地性之小說新作。其以三兄弟出海為主線之普通話敘事，並糾結二十二位相關人物之方言偽訪談，共同勾勒出八十年代發生於溫州南端江南垵地區之一場宗族械鬥事件之前因後果。小說以方言為方法，巧用蠻話與普通話之異質性、受訪者之眾聲喧嘩及敘述中多重聽覺感受，建構出一個象徵意涵豐富之有聲世界。直敘與訪談交錯錯落，形成文本意義生產之雙重編碼系統，繪出如鳥形之時間圖式。小說中，蠻話口述之類生活化模仿與普通話敘事中時間之潛在錯亂，實已對時序邏輯進行更徹底之消解，方言敘述之故事亦承載深層時間隱喻。於「無名者」之身，歷史之無名性彰顯其強制力與增殖力；於「有名者」之上，則顯現其鬼魅性與召喚力。寫作因此成為一種向過去與未來招魂之姿態。面對當下，《蠻與癡》亦為鄉土文學未來之去向，提供出嶄新之啟示與省思。

關鍵字：《蠻與癡》、鄉土文學、方言聲學、敘事時間、歷史無名性

王德威於《後遺民寫作》中云：「如果遺民意識總已暗示時空的消逝錯置，正統的替換遞嬗，後遺民則可能變本加厲，寧願更錯置那錯置的時空，更追思那從來未必端正的正統。」¹蓋若謂「忘卻」乃「竦身一搖，將悲哀擺脫」以趨新境，則「紀念」則為「還原歷史真相而不得，終徘徊在時空餘燼」之無望也。此中延宕千載，記憶與亡者，皆流寓於生死之間，塵封於時空之隙，遂成「遺民」。

鄭恩柏所著《蠻與癡》，實為一卷遺民之書。其敘事主線簡約：三名西灣青年壯志凌雲，出海謀未來，不料遭風暴偏航至東灣，舟毀人傷，舊怨因之激發，終致東西灣械鬥突起。連日衝突，以明澤之死作為悲劇終章，餘者明勤與明傑，則各懷愧疚與沉默，於時光長河中苦撐其身。然書中三部所繪廿二人，各以異途追憶往昔械鬥，所憶者已成「遺跡」，所思者早化「遺容」，而己身亦淪為時空中之「遺民」，難以自拔。與其謂之延續江南垵之風俗文化，毋寧視之為撕裂記憶之裂痕，歷史之來去若隱若現，無形無孔不入。誠如德里達之「魂在詩學」所述：「它早已來到，卻處於已來又未來之境，雖被遮蔽，然其幽魂早已、一直、始終遊走於舞台之上。」²

一、蠻話的聲景

近年，「在地性」成學界熱議，關涉「何以為地」、「如何能在」之命題，文學地理研究亦隨之細化，如「新南方寫作」、「新東北作家群」等。方言作為地域文化之載體，不僅學界關注，亦引社會反響，如金宇澄《繁花》、葛亮《燕食記》皆屬其例。然較諸先行者或全篇方言、或偶用點綴，《蠻與癡》另辟蹊徑，建構普通話與方言之鮮明區隔，以全知敘述與偽訪談交錯呈現，並織出「三兄弟出海」與「受訪回憶」雙線敘事。敘述中嵌對話，對話中滲直敘，構成互參迷宮，讀者須頻繁翻閱以辨事件脈絡。然尤重者，蠻話非僅為結構之工具，實為文化詮釋之方法，其聲音感知引導讀者思索「蠻話人」於文化弔詭之中之存有方式。

路楊指出，聲音之官感超越個體，消解空間界限，傳遞主觀情緒，促成身體反應³。小說中聲音之交錯，非僅語言層面之對照，亦寓深層社會文化隱喻。首先，語音差異構成兩異世界。普通話代表理性、發展之權威話語，蠻話則訴諸混沌、身體化之敘事經驗。此二聲音世界之對峙，使敘述顯雙重秩序：

¹ 王德威：《後遺民寫作》，（臺北：麥田出版社，2007年），頁47-49。

² 李昀：〈將來的書寫，德里達的幽靈政治學探微〉，《文藝理論研究》第1期（2021年1月），頁189-197。

³ 路楊：〈上海的聲景：現代作家的都市聽覺實踐〉，《文化研究》第1期（2018年6月），頁29-50。

一者冷峻宏觀，一者雜亂微觀。蠻話抗衡正音，混沌多義，衝擊單一主線與意義解讀，使聲音具空間維度，聽覺成理解小說之重要路徑。

次之，二十二名受訪者圍繞械鬥憶述各自人生，構成巴赫金所謂「眾聲喧嘩」⁴。蠻話之多義、多聲與社會建構互動，形成複雜聲景。故事雖圍繞械鬥，然每人皆自帶命運，交織而成群像記憶網。如阿青形象，首見於《阿媽》，僅為童伴；至《某佛教徒》始揭其悲苦身世，終在終章得遲到歉意。然其本人不解蠻話，亦忘地名，命運之悲只能由他者代言，成創傷遺忘之例。春香亦復如此，自《阿媽》中初現，至《陳明勝》、《某佛教徒》中形象轉變，由泼辣主角至沉默婦女，其內心苦難無明言，唯「眼淚汪汪」中流露。此外如陳明勝、永忠、被拐賣女子、明勤、明澤等人，皆在碎片化口述中建構命運。他人之語既建構其存在，亦成其命運之桎梏。語言既為「存在之家園」（海德格爾），亦為「主體性之牢籠」（列維納斯）。

「眾聲喧嘩」中見生命姿態之多樣與複雜。諸如香字輩姊妹、女子械鬥隊之「姊妹情誼」、早餐店主、計劃生育逃亡者、修車師傅、佛教徒等人物，皆非出於女性主義或現代性之理論，實乃原始生命力之自然流露。此等聲音並非為符應後現代多元價值，實係土生土長之真實生命見證。風灘之語，反向文明發問：生命真相，當由「現代建構」或「鄉土回歸」獲致？末了，聲音敘述亦建構感性經驗。自《阿媽》起，關於聲音之蠻話描寫貫穿多數訪談。阿媽所聞風聲、垃圾之巴掌聲、被拐女子之海浪與鐵鞭聲、計劃生育逃亡者之哭泣聲等，皆為個體困境之幻聽，聲聲皆判詞，昭示其命運。此種聽覺圖像，連結個人與土地歷史，形成互為映照之回聲。

空間層面上，聲音描摹風灘自然與文化雙重聲境，重構受訪者之空間認知。鞭炮、風聲、樹響、早餐店之聲、野鬼哀嚎、木魚槍聲等，幻化為械鬥前夜之歷史地景。聲音為歷史之祭品，聲響承載個人記憶、情感投射，並構成江南垵文化之公共符號系統。值得一提者，小說普通話敘事亦為蠻話文化注腳。例如記述「鳥人輝」與鷓鴣一節，「只有讀過書的才知道這（鷓鴣）是學名，頂規範的稱呼，足可見蠻話裏頭也大有文化」，顯示蠻話亦含文化底蘊。而如「棺木」、「短命」等蠻話咒語，雖語義荒誕，實乃文化聲音之本能反射。此等語詞於無意識重複中去語義化，轉化為反知識體制之聲音詩學，其肉身性保衛語言野性，免被正音體制馴化。

《蠻與癡》所構之聲音世界，不惟形式嶄新，尤於文化層面提出深刻反思：聲音既構成記憶與歷史之容器，亦為邊緣生命體書寫其存有之方式，於幽微之處昭示土地與個體間不可割裂之聯繫。

⁴ 依王德威語：它們「具有發現人間各類境況的能量，不見得要合乎某一種道德尺度、意識形態或政治機器的預設」，見崔瑩：《王德威評莫言閻連科王安憶》，騰訊文化 2015 年 03 月 06 日，網址見 http://blog.caijing.com.cn/expert_article-151310-83211.shtml。

二、時間與記憶

鄭恩柏於訪談中述及，以一隻「圖像化羽翼」建構小說架構：首部羽翼交錯有序，中部羽片雜生如林，尾部重歸規整⁵。此「生長性圖式」不僅形構敘事空間張力，亦令名為「將軍」之鷗鷺形象躍然紙上，象徵性地游移於地方寓言與民族神話之間。結構由是具象，時間亦於圖式中形化顯現。保羅·利科言，敘事以「圖式化」方式主宰時間，使離散經驗整合為可把握之意義系統⁶。於《蠻與痴》中，此圖式不僅為美學機制，亦關乎記憶生成與歷史虛構之構造。文本所呈非線性歷史時間，而為寓言化時間：嵌入語言層級、摺疊於記憶講述之中。

首觀語言結構。三部小說構成普通話與蠻話之雙重編碼。首部「普通話—方言」結構製造敘述與反敘述之時差，後者揭示前者潛因與結局；如《衛生所所長》反向解讀《陳永坤》死亡與兄弟動向。三部則採「方言—普通話」之反向預設解碼，如《陳明勝》宿命之語折射後文象徵荒誕。語序錯位生成「後見之明」之寓言機制，語言結構之轉換正成時間之象徵。中部則語言更錯綜複雜，普通話與方言不僅交織，亦各自迴旋跳躍。如「鳥人輝」章，雖偏離主線，然於全書第七章之結構中軸，象徵「鳥脊骨」。此處「將軍」人格意象首度全現，既寓愚忠，亦轉為殘忍與私慾之名。形象多次分裂互斥，成為「不可命名」之符號。人物形象之結構悖論，亦指涉歷史形象之敘事不可靠。鷗鷺非偶然象徵，實為時間圖式潛隱骨架，如「飛鳥尋洲」「像哭像呻吟」，構成「寓言單元」散落文中。由是小說非為講史，而為質詢「何為歷史」之場域——歷史可講乎？是否先於講述而存？將軍之多重悖論，正喻歷史被編排之本質。高潮與反高潮交錯中，時間於敘述內折疊、分裂、復歸，呈「回旋而非直線」之圖式。結構混沌非無序，而揭示地方敘述語法之繁複。正如史鐵生云：「過去未消失，未來已存在。」⁷文本中「過去」「未來」互為隱喻單元，位置互換，意義互生。

再論蠻話之「類生活化」模仿策略。其消解傳統敘事時序邏輯，完成對歷史敘述合法性之深層解構。每篇訪談拒斥線性展開，敘述服從情緒與意識律動，而非事件因果。此非意識流之主體深層追索，實源自講述者對歷史秩序之疏離與懷疑。如「垃圾」一節，敘述始於「頂勇」事件，然自述姓名、行輩、記憶模糊等雜語持續插入，令敘事停滯。事件、情緒、記憶、遮蔽交纏，打破敘事邏輯。時間不再為意義軸線，而為遮蔽與反覆之場。講述者以「呼保義」「阿巧」「垃圾」拼貼自我，迴避核心事件，轉訴自嘲碎語，實為記憶防衛機制。所講非事件，而是不可講述之經驗，乃個體無法承擔歷史之策略性逃避。

⁵ 筆者曾於 2025 年 1 月與作者鄭恩柏作訪談，此處為訪談之忠實記錄。

⁶ [法] 保羅·利科：《從文本到行動》，夏小燕譯，（上海：華東師範大學出版社，2015 年），頁 9。

⁷ 史鐵生：《務虛筆記》，（瀋陽：春風文藝出版社，2006 年），頁 16。

此種自我錯位非「再現歷史」，而為「使歷史無法再現」。女子械鬥隊長對「那暝」反覆回溯，非為還原事件，實以語言重複凍結時間。其邊緣言說如永忠爭功，構成對中心記憶之糾纏。其怒為女性被忘之抗議，亦為對權力話語之複製。其宣稱「老娘客能頂半邊天」，卻執著男性榮耀，暴露吊詭：欲為歷史主體，卻陷歷史結構難脫。即使普通話敘述亦未循單一路徑。如「鳥人輝」抽離主線，成記憶回返標本；漁村生活描寫導入延宕與等待時間結構。三兄弟心理時間徘徊幻覺與現實之間，如明杰因母補網陷入痛苦，明勤幻聽時空拉伸為感受。「時間」轉化為裂口、記憶褶皺與主體斷裂之場。

終論時間象喻。蠻話口述建構一種極具張力之時間象喻：非線性歷史，亦非恒定神話，而為混雜、糾纏、無出口之結構性困境。透過佛教輪回觀與口述重複修辭互文，指向時間經驗與歷史觀念之悖論：變與不變，流動與停滯，反抗與共謀，孰可界定？於《離鄉之人》中，「現在」為「當時」之拙劣翻版，「回回都係噉」，時間自我複製、自我吞噬。然離鄉者「有咩感情」之自白，顯其脫離輪回，其「現代性距離」體現在對父輩信仰拒斥，亦在其信奉之進化論邏輯已嵌入理性神話。其「反抗」姿態進入輪回外，終淪為現代新順民。時間遂為意識自我指涉歷程：否定自我以重塑，於「看穿」與「再入」輪回瞬間揭示主體性危機。《五金店主》中，輪回具象化為空間封閉與意象凝固。鐘錶指向九點，月光靜止，一切脫離線性度量，退至夢魘般輪回。月光、柚子、鐘錶、血之圓形意象彼此迴環，構成重複本體之陷阱。「拼命爬拼命鑽就是走不出」⁸——正應芒福德批判：「自從鐘錶被發明以來，人類的生活中便沒有了永恆。」⁹問題在於，鐘錶之「線性時間」既為逃命策略，亦為夢魘根源。無時間者無所遁，有時間者困於虛構。由是，線性與輪回非對立，實互為因果：前者構成後者條件，後者召喚前者幻滅。線性時間為逃避輪回之權宜，輪回乃命運深淵，大海之鏡。爬船摘柚者非失足，而為「海底撈月」——擅觀命運者終自嘗其果。阿媽、逃跑婦、佛教徒、會錢人、東灣商群等反覆角色及三兄弟出海歷程，蘊藏此意。時間理解由是兼具地域性與普世性。

小說構成一種扎根風灘之聲音記憶及時間結構，透過圖式化之羽翼進而形象化時間，經由雙語疊加與語序錯位以部署時間錯位與寓言特性，並藉蠻話口述亂序敘述以解構歷史合法性，最終以佛教輪回與時間混雜之象喻體現時間結構之困境與可能性。

三、歷史即怪獸

在《歷史與怪獸》中，王德威藉樛杌探勘歷史暴力及其文本再現，揭示一世紀來中國歷史暴力如何變幻形態、肆虐人間，並引發文化、國族、時空間對話，

⁸ 鄭恩柏：《蠻與癡》，（上海：文匯出版社，2025年），頁331-332。

⁹ 尼爾·波茲曼：《娛樂至死》，章艷譯，（桂林：廣西師範大學出版社，2011年），頁12。

曰：「歷史的本然存在，甚至吊詭地成為集惡之大成的見證」¹⁰。斯言歷史本身即怪獸，文明之自我理解亦建基於怪獸，然人自陷其中，莫自覺耳。

1982年金鄉石坪與炎亭數村械鬥，焚船燒屋，記載見於《蒼南志》《平陽志》¹¹，與《蠻與癡》所述相符，然小說首章稱「資料皆毀於2006年桑美颱風」，蓄意改寫事實。此非僅為虛構之方便，實暗示歷史文本之消逝，既為真亦為謊，於是在文本缺席處，歷史反而「現身」。歷史怪獸既非可見之在場，而是幽靈附體之過程。

汪暉論魯迅曰：無名者為歷史之常態，蘊未來性，乃記憶之外殘響，僅於戰爭、災變中顯形¹²。誠如是，《蠻與癡》與《狂人日記》皆以怪獸象徵歷史，魯迅之「大有」與鄭恩柏之「大無」遙相呼應。前者吞人，後者泯物——歷史檔案、信仰與記憶皆如煙消。小說屢現「何物不見」、「聲音遠近難辨」之描寫，如阿媽無處可逃、早餐店主「何物也有看到」、明勤感船龐然卻沉默、被拐女子記憶斷裂。彼等之「無名」既是命數所致，亦於其言說中增殖，成為新一輪歷史的無名者。汪暉云：彼等正為「遺忘之海」本體，唯於災變時顯形¹³。諸如店主、被拐女、離鄉人、無名「有人」等，皆為無名之群，述說著斷裂歷史之碎片，既包裝自我，亦在無意中顯露歷史之殘酷。瘋癲之拐賣女口述段尤為關鍵：

統是姓陳嘅啲山種，講起嚟好聽，鈔票收去畀政府，吓，政府碰到佢咁姓陳嘅唔係都要叫阿翁！一張結婚證咁似棺材咁貴……揀雞仔都揀肥嘅，瘦啲嘅瘦骨嶙峋，養都養唔活……細路生出嚟就得啦，你想佢走佢都唔走……食我嘅用我嘅，你阿媽……鐵鏈拽實我，叮叮聲，叮叮聲，響冇停……¹⁴

此段言語錯亂而直指苦難之核，彷彿記憶錄音倒帶。歷史怪獸在其身體中顯形，使她成為承載無名記憶之容器。

至於「有名者」，歷史又何以施其力？三兄弟出海，既為獻禮亦為證明自身，乃受激情驅策，然小說末章揭其內裡：「毛主席一去，邪祟復出」¹⁵。眾人

¹⁰ 王德威：《歷史與怪獸》，（臺北：麥田出版社，2011年），頁10。

¹¹ 參見余炳輝：〈蒼南縣江南三區宗族械鬥的起因和衰落〉，載《未定稿》第3期（1986年3月），頁不詳；劉小京：〈現代宗族械鬥問題研究——以蒼南縣江南地區為個案〉，載《中國農村觀察》第5期（1993年10月），頁44-56。

¹² 汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史／故事新辨（上）〉，載《文史哲》第1期（2023年1月），頁5-41。原文：無名不僅是歷史的本來狀態，也蘊含著創造力和未來性……經驗中埋藏著無數的、源自不同方向的、無法用「名相」加以概括的犧牲，因此，無名者自覺名相與己無關的瞬間正是「真實」得以顯現的時刻……如果歷史敘述中的有名者是記憶篩選的產物，那麼無名者則是遺忘之海本身，他們儘管個性和經歷各異，但不可避免地具有群體性特徵，他們只是在革命、戰爭、災難和巨變中才能以群體形式顯形。

¹³ 同前註。

¹⁴ 鄭恩柏：《蠻與癡》，（上海：文匯出版社，2025年），頁216-217。

¹⁵ 鄭恩柏：《蠻與癡》，頁275。原文：好像自從毛主席離世，山河湖海裏的邪祟都壓不住了，通通往外冒。眾人悲歎，漸漸從對他人的同情轉為自我哀憐，最終導致那股深邃而廣袤的憂傷四

追悼之際，唯三兄弟無動於衷，潛入舊船，籌備出海。激情之源，非來自改革開放，而是鬼魅歷史之召喚。彼等如幽靈附體，舊制復萌，遂赴災殃。明澤之盲為一象徵：「姆姆刚从腹肚里抱出，给日头吓着了，眼睛就撑不开了……讲伊那是眼皮给障眼鬼糊了，得在日头正的时候，把窗头布划一道开，眼睛也就撑开了。」斯喻正為歷史鬼魂之遮蔽與重臨。怪獸未離，而人遺忘矣。於是明澤之死，不僅為械鬥所致，更為歷史之結果。

故觀「無名者」，見歷史之強制與增殖；觀「有名者」，則現其魅影與召喚。三兄弟遂於其引誘下，步步踐履俄狄浦斯式之終局——命可逃乎？明澤之死，非徒械鬥所致，實乃宿命之所使也。蓋「無名」歷史者，既為命運之鬼魅，亦為柏拉圖所謂「詩神憑附」之靈。三人之出海冒險、眾口述者之幻實交錯之片語殘章，皆如一篇篇哀歌：寫生死無常，記歷史錯置。

魂兮歸來，書寫者，即召魂者也。鄭恩柏執筆而招喚無數為歷史怪獸「無名化」之生命，其悼不獨向於昔日，亦預悼未來。蠻話、蠻人與其生活方式，及「錯置之時空」、「未必端正之正統」，亦皆隱隱待歷史之怪獸再臨。所謂「不知生，焉知死」，寧可倒置曰：「不知死，焉知生」；如彼得·布魯克斯所言，敘事者懷死亡之衝動，乃為預知終局而先設紀事，以俟大限¹⁶。

處彌漫。還有許多人，再度懷想起毛主席在世的日子，繼而深深陶醉在至今銘記那份恩德的滿足中，徒留兩個家庭暗自飲泣。

¹⁶ 參見 Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1922.

參考書目

一、專書

王德威：《後遺民寫作》，臺北：麥田出版社，2007 年。

王德威：《歷史與怪獸》，臺北：麥田出版社，2011 年。

鄭恩柏：《蠻與癡》，上海：文匯出版社，2025 年。

史鐵生：《務虛筆記》，瀋陽：春風文藝出版社，2006 年。

〔法〕保羅·利科：《從文本到行動》，夏小燕譯，上海：華東師範大學出版社，2015 年。

尼爾·波茲曼：《娛樂至死》，章艷譯，桂林：廣西師範大學出版社，2011 年。

Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992.

二、期刊論文

李昀：〈將-來的書寫，德里達的幽靈政治學探微〉，《文藝理論研究》第 1 期，2021 年 1 月，頁 189–197。

路楊：〈上海的聲景：現代作家的都市聽覺實踐〉，《文化研究》第 1 期，2018 年 6 月，頁 29–50。

余炳輝：〈蒼南縣江南三區宗族械鬥的起因和衰落〉，《未定稿》第 3 期，1986 年 3 月，頁不詳。

劉小京：〈現代宗族械鬥問題研究——以蒼南縣江南地區為個案〉，《中國農村觀察》第 5 期，1993 年 10 月，頁 44–56。

汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史／故事新辨（上）〉，《文史哲》第 1 期 2023 年 1 月，頁 5–41。

「桑梓」與「國權」： 旅京閩生群體的政治動員與認同重塑 (1919-1922)

胡磊

北京師範大學

摘 要

五四運動前後，北京閩籍學生持續參與政治行動，並在地方與國族認同的交織中展現思想轉化的歷程。1919年閩案發生後，閩生依託同鄉網絡，建立旅京福建學生聯合會，展開以「桑梓」為基礎的群體性政治參與。然而，隨著國族認同的興起，學生群體內部產生認知分歧，導致聯合會解散，展現出家鄉認同與國族認同之間的張力。1920年警署爭議與1921年海後灘案接連爆發，促使閩生重新凝聚並實踐跨地域政治動員。兩次事件中，家鄉情感與國族意識逐步融合，展現出「家國一體」的認同重構趨勢。旅京閩生的行動軌跡，體現出「後五四」時期學生運動中由地方認同出發、通向國族整合的動員模式，並揭示其作為學生主體在政治場域中由時局驅動轉向主動參與的變化過程。

關鍵字：旅京閩生、政治動員、地方認同、國族認同

近代以來，北京作為全國政治及文化中心，長期吸引各地群體聚集於此，並為其提供參與政治行動和文化事務的機會。五四運動前後，旅京福建人群體在北京的公共領域日益活躍，尤以高校學生為主體的「旅京閩生」最具代表性。本文所討論之「旅京閩生」，專指 1920 年代初期在京就學的福建籍學生群體，其政治行動主要表現為針對特定事件所發起的集體性動員。此群體同時具備接近中央政權的地緣優勢，以及源於福建宗族文化的鄉緣意識，這種雙重身分形成了其政治參與的特殊動力與表現形式。目前學界對近代旅京群體與學生政治運動已有初步探討，一方面，主要體現在對各地同鄉會館建構與功能的關注；¹另一方面，則聚焦學生在五四運動及其延續中的角色。²然而，針對旅京學生群體，特別是以閩籍學生為核心的在京政治實踐，仍欠缺具體而深入的專題研究。本文擬運用包括報刊、檔案、日記與回憶錄等史料，聚焦 1919 年至 1922 年間的閩案、警署爭議與海後灘案三起關鍵事件，梳理旅京閩生在政治動員過程中的行動模式與認同變遷，藉此重構其作為地方學生群體在「後五四」語境下的歷史面貌。

一、旅京閩生的組織初創與「桑梓」認同

民初以降，隨高等教育制度日漸普及，全國赴京就學人數激增，福建籍學生亦逐漸構成穩定的地方群體。五四運動爆發前夕，部分旅京閩生已開始嘗試建立正式的同鄉組織，惟彼時政治參與意識尚未普遍，活動性質仍以聯誼與學術交流為主。

1 學界對於五四時期旅京學生的政治參與有多項探討。陳振可指出，旅京學生透過同鄉網絡介入政治，產生了實質性的影響；脫暢則從新聞傳播的角度出發，考察甘肅旅京學子的傳播網絡與群體身分；孫向群則對旅京山東人的政治與社會活動進行深入剖析，揭示該群體於五四動員中的主導作用；至於張寶同與尚季芳，則關注陝籍學生在思想轉變與桑梓文化建設方面的角色，並論及其與馬克思主義的互動關係。綜觀現有研究，多聚焦五四時期，並普遍將學生群體視為旅京同鄉網絡中的核心主體。參見：陳振可：《五四時期旅京學生同鄉會的政治參與研究》（開封：河南大學碩士論文，2023 年）；脫暢：《疏離與融合：五四時期甘肅旅京學子的傳播網路建構與群體身分認同》（蘭州：蘭州大學碩士論文，2020 年）；孫向群：《身在京華，心系齊魯——近代旅京山東人群體研究》（濟南：山東大學博士論文，2009 年）；張寶同：〈旅京學生群體與中共陝西早期黨組織的源起〉，《蘇區研究》第 2 期（2020 年）；尚季芳：〈民國時期的陝西旅京學生與陝西社會——以〈秦鐘〉、〈共進〉雜誌為例〉，《社會科學戰線》第 2 期（2006 年）。

2 關於學生政治動員的整體發展，學界成果頗豐。就晚清階段而言，桑兵指出學生由「文明抵制」邁向「秩序革命」，反映其與社會民主化進程間的互動關係；針對五四時期，魏定熙與周策縱分別從北大制度與運動脈絡兩方面，勾勒學生參與政治的軌跡；而呂芳上則以「後五四」十年為研究對象，強調學生從理想主義驅動的運動個體轉變為政黨介入下的動員主體，提出「運動學生」一說。參見：桑兵：《晚清學堂學生與社會變遷》（南寧：廣西師範大學出版社，2007 年）；魏定熙（Joseph W. Esherick）：《權力源自地位：北京大學、知識份子與中國政治文化，1898—1929》，張蒙譯（南京：江蘇人民出版社，2019 年）；周策縱：《五四運動史》（成都：四川人民出版社，2019 年）；呂芳上：《從學生運動到運動學生：民國八年至十八年》（臺北：「中央研究院」近代史研究所，1994 年）。

1919年2月，旅京閩生莊紹祖等人向京師員警廳呈請成立「旅京全閩學會」。該會章程明言以「聯絡鄉誼，研究學術，促進桑梓幸福」為宗旨，會員資格限定為「籍福建，在北京或國內外中學以上學校肄業或畢業者，並經在京學生介紹」。³章程設計體現出旅京閩生團體建立之初的三點考量：一為強調籍貫認同，而非出生地，故如出生於北京的長樂籍學生鄭天挺亦屬其列；二為突出學生身分，將其從一般旅京閩人中劃出；三為以「促進桑梓幸福」為組織核心價值，突顯濃厚的鄉緣傾向。

在初期組織建構的同時，旅京閩生亦積極拓展其社會網絡。1919年2月21日，旅京全閩學會於中國大學召開大會，並透過《晨報》發佈公開號召：「在京閩人無論已入會未入會者，均擬屆時出席，以盡其一份子之責」。⁴會後不久，福建同鄉劉冠雄於興隆街全閩會館舉辦春季懇親大會，商討地方事務，旅京全閩學會亦派員與會。⁵可見該會一方面藉助鄉情號召力增強內部凝聚，另一方面亦積極與旅京同鄉會館互動，擴展其影響力。

「桑梓」於此時成為旅京閩生初期組織建構的關鍵詞，不僅強化閩生間的鄉緣情感，也成為其進一步介入公領域的重要資本。一方面，「桑梓」承載旅京閩生內部的鄉緣認同，對各校旅京閩生而言擁有一定的凝聚力和號召力；另一方面，「桑梓」也溝通旅京閩生與旅京其餘同鄉，擴寬了旅京閩生團體自身的社會網路。在此基礎上，旅京閩生利用《晨報》等具有影響力的報刊進行宣傳，⁶既提升旅京閩生團體自身影響力，也為即將到來的五四運動及閩生團體之因應做足鋪墊。

二、「家國分離」與閩案下的動員轉向

1919年11月26日，日本海軍陸戰隊於福州公開示威，挑釁意味濃厚，時人稱之為福州「閩案」。⁷事件激起全國輿論反彈，旅京閩生亦迅速行動，成為各地學生政治參與的典型。從初期積極介入政治事務，到後期因內部認同分歧導致組織解體，此一過程充分反映出旅京閩生政治動員的發展軌跡及其內在張力。

（一）閩案前期：政治動員的初步嘗試

3 〈內務部資據警廳呈稱莊紹祖組織旅京全閩學會錄送章程及條款予備案請查照文〉，《教育公報》，第6卷第4期（1919年2月27日），頁56-59。

4 〈旅京全閩學生開會〉，《晨報》，1919年2月21日，第6版；

5 〈同鄉開懇親會〉，《益世報》（北京），1919年3月1日，第6版。

6 《晨報》是旅京閩生團體頻繁接觸的報刊之一。關於旅京閩生與《晨報》的關係，福建籍作家冰心曾提及其表兄劉放園為該報編輯，並支持學生愛國活動，反映旅京閩生與媒體之間可能的互動。參見：李輝主編：《冰心自述》（鄭州：大象出版社，2005年），頁77。

7 有關「閩案」發生背景與地方社會反應，參見：胡吉芳：《1919年福州事件及各方反應》（武漢：華中師範大學碩士論文，2016年）；蔣伯英主編：《福建革命史》（上冊）（福州：福建人民出版社，2019年），頁86-90。

1919年11月21日，北京高等師範學校福建同學會率先發聲，譴責日本暴行，並派代表赴外交與教育部要求嚴正交涉，強調「希固結團體，鼓勵民氣，為政府後盾」。⁸11月24日，北大林志昌、高師劉慶平、中大莊紹祖等六名學生代表拜會外交次長陳篆，提出將福州國民會議四項訴求納入外交談判，並表態「全國民氣激昂，望政府勿稍退讓」。⁹12月同鄉大會上，閩籍的外交次長陳篆更公開表態：「如政府不能容納眾求，薩、曾、陳、郭四君應引咎辭職以謝鄉人」，顯示旅京閩生與福建籍官員之間的互動日趨密切。¹⁰

隨參與層次不斷提升，旅京閩生原有的組織架構逐漸顯現不足，新的學生聯合組織遂應運而生。11月25日，北京大學閩生率先發起街頭講演與傳單發放，並聯合北高師、中大等校籌組「旅京福建學生聯合會」。此後，該會陸續發表《泣告全國同胞書》、召開福建學界聯合會，並牽頭成立旅京福建各界聯合會，將政治動員從學界拓展至整個旅京閩人群體，產生廣泛社會影響。¹¹北大閩生鄭天挺回憶：「我參加街頭講演、宣傳不買日貨、為聯合會籌款辦活動，還以筆名『攬日』撰文，呼籲打倒日本帝國主義」。¹²可見，聯合會具備高度動員力與政治能動性，成功吸引大批進步青年投入其中。

旅京閩生的組織實踐亦啟發旅滬閩人仿效。據《申報》記載：「旅京各界同鄉近已相互團結……在京同鄉學生皆出學校露天演講……京中商店一致堅持抵制……旅滬各界亟宜速組聯合，以致互通生氣」。¹³可見，旅京閩生於特定歷史節點展現出跨地域的影響力，而聯合會之成立，正是其政治實踐的制度化成果。

（二）閩案後期：內部認同分歧與聯合會解散

進入1920年，旅京福建學生聯合會日益成為敦促政府正視「閩案」的壓力來源。該會一方面創辦《閩潮》週刊，於京滬閩浙等地設立代售點擴大宣傳；另一方面則多次派員赴外交部質詢，與官方交涉頻繁。

然而，組織內部的分歧與張力亦日益浮現。1920年4月29日，北京女子高等師範學校等十校閩生宣佈集體退會，聲明中指出：

8 〈福州日人暴動之反響〉，《晨報》，1919年11月24日，第2版。

9 〈旅京閩學界與日人暴動事件〉，《晨報》，1919年11月25日，第2版。

10 〈旅京閩人聯合會第三次大會〉，《益世報》（北京），1919年12月16日，第2版。

11 有關「閩案」期間旅京閩生組織與行動之記錄，參見：〈旅京福建學生聯合會為閩案發表泣告全國同胞書等檔〉，《五四愛國運動檔案資料》（北京：中國社會科學出版社，1980年），頁456-457；〈旅京福建人注意〉，《晨報》，1919年11月29日，第2版；〈昨日之旅京閩學生聯合會〉，《晨報》，1919年12月1日，第2版；〈旅京閩生力爭閩案〉，《益世報》（天津），1920年1月30日，第2版。

12 鄭天挺的相關回憶，可反映其在旅京福建學生聯合會期間的實踐與觀察。參見：馮爾康、鄭克晟編：《鄭天挺學記》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1991年），頁375。

13 〈詳記旅滬福建人之大會〉，《晨報》，1919年12月8日，第3版。

在全國人力爭閩案之時，更沒有福建人單獨抗爭之必要，就是旅京福建學生聯合會沒有存在之必要……爭福建事件者，福建人，爭湖南事件者，湖南人，似此提倡部落思想的嫌疑，與現在世界的趨勢相違。¹⁴

隨後，部分其他學校旅京學生亦紛紛效仿女子高等師範等校的做法，宣佈與旅京福建學生聯合會脫離關係：

中國人素重省界，各省旅京學生聯合會組織尤足，素示畛域，識者每譏為尚有部落思想之遺留，今旅京閩生能毅然首先打破此種成見，實為絕大覺悟，深可贊許。¹⁵

退會行動突顯出學生對認同層次的重大分歧。持國族立場者認為，「省界」與「同鄉」等地方認同不應主導學生行動，甚至視之為「部落思想的遺留」；而對地方認同仍具強烈情感連結者，則傾向以「桑梓」為出發點進行政治動員。雙方觀念的落差，最終導致閩生組織走向瓦解。1920年5月14日，旅京福建學生聯合會正式宣告解散。¹⁶

聯合會的解體，標誌着旅京閩生政治動員階段性結束，也凸顯在「後五四」語境下學生身分認同的深層撕裂。這一事件為後續「家國一體」的認同重構提供了思考起點，亦揭示出閩案後期地方情感與國族認同之間的緊張互動。

三、從警署爭議到海後灘案的「家國一體」重構

旅京福建學生聯合會雖因閩案而誕生，卻亦於事件懸而未決之際遭遇解散，突顯部分旅京閩生在家鄉認同與國族認同之間的張力。儘管政治組織一度瓦解，福建地方的主權爭議卻持續不斷。1920至1921年間，廈門陸續爆發警署爭議與海後灘事件，激發旅京閩生重新組織動員，展開新一輪政治實踐。此一過程中，「桑梓」與「國權」不再被視為對立兩端，而逐漸交融為統一的行動基礎。

（一）警署爭議與組織重建的契機

自日方以管理在廈臺人為由多次嘗試於廈門設警，警署爭議再度引發主權爭端。¹⁷聯合會既已解散，旅京閩生起初未能即時應對。然而，北大閩生率先重

14 〈旅京十校福建學生宣言〉，《晨報》，1920年4月29日，第3版。

15 〈又有脫離旅京閩學生聯合會者〉，《晨報》，1920年5月1日，第2版。

16 〈旅京福建學生聯合會解散 十五校學生發佈宣言書〉，《晨報》，1920年5月14日，第3版。

17 廈門警署爭議起源於日本駐廈領館屢次嘗試設立警署之行動，中央與地方政府雖多番交涉，惟爭議反覆未解。參見：古賀元吉：《支那及滿洲的治外法權和領事裁判權》（東京：日支問題研究會，1933年），頁121，轉引自：曹大臣：《近代日本在華領事制度》（北京：社會科學文獻出版社，2009年），頁32。

啟政治動員，指出：「因閩省地方及外交上種種要事發生，亟待討論……提議重新組織團體，以便進行」。¹⁸北大閩生遂召開臨時代表會，呼籲各校響應。

12月14日，旅京閩生舉派代表赴外交部質問，並通電全國，呼籲共同應對日人擴權。¹⁹同月28日，《益世報》報導：「旅京閩學生因本省對內、對外事故疊生，非組織團體、共謀挽救不可……遂重新組織旅京福建學生聯合會」。²⁰新的旅京福建學生聯合會在北大第三院大禮堂舉行成立大會，討論設警問題並展開行動。

此番重組，標誌旅京閩生在警署爭議中重新凝聚，擺脫先前「家國對立」思維，逐步將「關懷桑梓」視為凝聚國族意識的途徑。北大閩生作為組織核心，承擔關鍵角色，而這一階段的認同重構也為後續更大規模的因應海後灘案之行動鋪平道路。

（二）海後灘案與政治動員的成熟化

1921年5月，英商太古洋行擬於廈門海後灘修築棧橋碼頭，意圖擴張租界範圍，引發全閩反英浪潮。²¹廈門總商會、教育會、民間團體陸續致電北洋政府抗議。10月，廈門公民會代表黃廷元、盧心啟赴京陳情，旅京閩生接獲旅滬同鄉通報後，迅速在京響應。

10月9日，旅京閩生於北高師召開大會，派代表赴外交部與英使館請願。²²11月27日再度集會，邀請黃廷元、盧心啟與會，針對英人毆打林姓市民事件表示強烈不滿，並指派學生赴部質詢。²³12月初，廈門商界開始針對太古洋行實施抵制，聯合會亦連發三則通電：「廈商已實行抵制，請予援助，合力抗爭」。²⁴

旅京閩生的行動不僅促使政府重視，也透過與廈門、東南亞華僑網絡互動，擴大輿論壓力。外交部遂於11月至12月間與英使協商多項善後條款，但因爭議持續，抵制行動仍升溫。據賀江楓及畢可斯研究，太古洋行因受損嚴

18 〈旅京閩學生討論對日方法〉，《申報》，1920年12月9日，第6版。

19 〈閩學生與外部談話〉，《申報》，1920年12月14日，第6版。

20 〈閩學生成立大會〉，《申報》，1920年12月28日，第3版。

21 有關海後灘案背景與主權爭議之沿革，以及太古洋行行動之動機與過程，參見：廈門市檔案館編：《近代廈門涉外檔案史料》（廈門：廈門大學出版社，1997年），頁193。

22 〈昨日閩學生之會議〉，《益世報》（北京），1921年10月9日，第3版。

23 〈旅京福建學生聯合會緊要啟事〉，《晨報》，1921年11月25日，第2版。

24 旅京閩生通電各界之內容與訴求，具體為：「一則舉代表質問政府，向廈門公民會、商會通報連日來旅京閩生派遣代表前往外交部質問的進展；二請上海《申報》報社轉各省學生會、教育會等鈞鑒，呼籲各團體共起力爭，以維國權；三則通電福州商會、教育會和學生會團體對事件保持關注。」參見：〈旅京閩學生對海後灘案之激憤〉，《晨報》，1921年12月3日，第3版。

重，加上香港海員大罷工影響南中國海航運，英方最終作出讓步。²⁵1922年3月，廈門公民會宣告取消抵制，海後灘案暫時告一段落。

縱觀海後灘案交涉歷程，旅京閩生在事件中的角色不容忽視。他們不僅連結外交、商界與學界，更在組織結構上展現日益成熟的模式。以北大與北高師為核心的「雙中心」體系逐漸成形，無論是代表推選、會議地點或聯絡網絡，皆以兩校為軸心，成為各校閩生合作的中樞平台。²⁶

與先前閩案時期相較，此時的政治動員已展現更強的整合力與持續性。思想層面上，旅京閩生亦完成認同上的深層調整。海後灘案的行動中，閩生不再將「家鄉」與「國家」對立視之，而是透過對地方利益的維護來凝聚國族意識。這種認同融合不單是「家鄉認同」與「國族認同」的簡單相加，而是一種有機整合、情感昇華的歷程。正因如此，旅京閩生能以更積極的態度投入通電、請願等實際行動，形成更大的政治動能。家鄉情感與國家責任互為依託，共同構成其持續進行政治動員的精神動力，也象徵着其政治能動性與組織能力邁入成熟階段。

結論

1919至1922年間，旅京閩生從「閩案」中的初次政治實踐，到「警署爭議」與「海後灘案」中日漸成熟的組織與行動，逐步完成了從「家國分離」到「家國一體」的認同重構。他們的政治動員歷程，映射出五四運動後地方學生群體如何在歷史激變中調整立場、深化認同，並在制度與情感雙重層面上重新界定自身角色。

旅京閩生的政治參與始於對家鄉的強烈情感牽引。1919年閩案爆發，旅京閩生以地方情誼為紐帶，迅速組織聯合會，透過通電、講演、請願等方式爭取中央政府與社會輿論關注。然而，當國族訴求逐漸上升為社會主旋律，原本以「桑梓」為中心的組織認同便與「大一統」的國族理念產生衝突。1920年聯合會解散，正反映了旅京閩生在國族認同與地方情感之間的矛盾與分裂。不過，這場「家國張力」並未導致政治意識的衰退，反而為後續認同融合提供了契機。自警署爭議起，北大閩生等核心群體重新發起動員，認識到保衛地方利

25 賀江楓：〈1921-1922年廈門海後灘案與中英交涉研究〉，《暨南學報》（哲學社會科學版）第10期（2015年）；Robert Bickers, *China Bound: John Swire & Sons and Its World, 1816-1980*, London: Bloomsbury, 2020, p. 251-253.

26 海後灘案期間，旅京閩生所推代表多來自北大、北高師，而通常全體會議、緊急會議的開會地點通常設在北高師的風雨操場，少數情況下在北大禮堂進行，這一點通過報上所發的若干《旅京福建學生聯合會啟事》即可知悉。據筆者對於相關史料的梳理，一般情況下旅京福建學生聯合會歷次會議當中，僅有1922年1月的會議在北大召開，其餘會議均在高師進行。參見：《旅京福建學生聯合會啟事》，《晨報》，1921年10月15日，第2版；《旅京福建學生聯合會緊要啟事》，《晨報》，1921年11月25日，第2版；《旅京福建學生聯合會啟事》，《晨報》，1922年1月7日，第2版。

益亦可作為實踐國族責任的途徑。至 1921 年海後灘案，旅京閩生已能將地方與國家利益整合於一套行動邏輯之中：既基於鄉緣情感而動員，又借助首都地緣優勢進行跨域串聯，進而對中央外交政策施加輿論壓力。

認同的轉化不僅體現在行動上，更體現在思想層面的深層變化。旅京閩生不再將「桑梓」與「國權」對立視之，而是將二者視為互為依託、相互強化的雙重認同。在這一認同重構過程中，「地方性」不再是政治參與的限制，反而轉化為理解與實踐「國族性」的基礎與途徑。這使得旅京閩生的政治動員不僅出於充分的現實關懷，也具備一定的能動策略與思想反思。

以此觀之，旅京閩生的個案為理解「後五四」學生運動提供了重要參照。呂芳上提出「後五四」作為五四運動後十年的歷史階段，此期學生運動不再僅由時局刺激所驅動，更強調基於自我身分認同的主動參與。²⁷旅京閩生正是這一階段學生政治參與的縮影。他們由地方性出發，歷經認同矛盾、組織轉型與思想重塑，最終建立起內外兼備的行動邏輯與認同模式。此經驗足以說明，在「後五四」的前期，學生並非單純受時局驅使的動員對象，而是在各種因素影響之下兼具情感導向、參與策略和能動性的政治行動者。

因此，旅京閩生群體在 1920 年代初期的政治動員歷程，不僅體現了地方學生對重大國是的政治參與方式，也揭示了觀念認同在近代中國政治文化變遷中的動態特質。作為一群處於中國政治文化中心的地方學生，旅京閩生不僅是五四餘波下學運力量的延續者，更是身分認同與政治實踐交織互動的重要見證者。重思其政治動員與認同重塑的歷程，或有助於理解近代中國思想轉型與地方群體之間的深層關聯。

27 呂芳上：《從學生運動到運動學生：民國八年至十八年》（臺北：「中央研究院」近代史研究所，1994 年）。

參考文獻

一、基本史料

(一) 檔案、史料彙編

北洋政府外交部檔案。

戴一峰主編：《廈門海關歷史檔案選編》（第1輯）（廈門：廈門大學出版社，1997年）。

廈門市檔案館編：《近代廈門涉外檔案史料》（廈門：廈門大學出版社，1997年）。

(二) 報刊、雜誌

《晨報》

《益世報》（北京）

《益世報》（天津）

《京報》

《新京報》

《申報》

《福建民報》

《閩潮》

(三) 日記、回憶錄類

勞祖德整理：《鄭孝胥日記》（第四冊）（北京：中華書局，1993年）。

李輝主編：《冰心自述》（鄭州：大象出版社，2005年）。

馮爾康、鄭克晟編：《鄭天挺學記》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1991年）。

王世儒、聞笛：《我與北大》（北京：北京大學出版社，1998年）。

馬忠文、張求會整理：《郭澤沅自訂年譜》（南京：鳳凰出版社，2018年）。

蔡登山主編：《曾毓雋回憶錄》（臺北：新銳文創出版社，2022年）。

《魯迅全集》（第十五冊·日記）（北京：人民文學出版社，2005年）。

二、相關論著

《五四愛國運動檔案資料》（北京：中國社會科學出版社，1980年）。

- 蔣伯英主編：《福建革命史》（上冊）（福州：福建人民出版社，2019年）。
- 桑兵：《晚清學堂學生與社會變遷》（南寧：廣西師範大學出版社，2007年）。
- 呂芳上：《從學生運動到運動學生：民國八年至十八年》（臺北：「中央研究院」近代史研究所，1994年）。
- 魏定熙：《權力源自地位：北京大學、知識份子與中國政治文化，1898–1929》，張蒙譯（南京：江蘇人民出版社，2019年）。
- 周策縱：《五四運動史》（成都：四川人民出版社，2019年）。
- 畢可思：《太古集團與近代中國》（香港：麥田出版社，2023年）。
- 張仲禮：《太古集團在舊中國》（上海：上海人民出版社，1991年）。
- 曹大臣：《近代日本在華領事制度》（北京：社科文獻出版社，2009年）。
- Robert Bickers, *China Bound: John Swire & Sons and Its World, 1816–1980*, London: Bloomsbury, 2020, p. 251–253.

三、學位論文與期刊論文

- 孫向群：〈從家鄉認同到國家認同——論旅京山東人在五四時期的活動〉，《理論學刊》第6期（2009年）。
- 孫向群：〈同鄉組織的近代變遷——以旅京魯籍同鄉會為考察對象〉，《東嶽論叢》第4期（2009年）。
- 張寶同：〈旅京學生群體與中共陝西早期黨組織的源起〉，《蘇區研究》第2期（2020年）。
- 張敏卿：〈近代中國學生群的產生及其歷史作用〉，《中州學刊》第2期（2006年）。
- 尚季芳：〈民國時期的陝西旅京學生與陝西社會——以〈秦鐘〉、〈共進〉雜誌為例〉，《社會科學戰線》第2期（2006年）。
- 程美東：〈新知識群體與五四運動〉，《北京大學學報（哲學社會科學版）》第3期（2019年）。
- 王日根：〈明清時代會館的演進〉，《歷史研究》第4期（1994年）。
- 王大同：〈「福州慘案」和中國人民的反日鬥爭〉，《福建師範大學學報（哲學社會科學版）》第1期（1988年）。
- 賀江楓：〈1921–1922年廈門海後灘案與中英交涉研究〉，《暨南學報（哲學社會科學版）》第10期（2015年）。

彭豔華、李家鑫：〈商人外交視野下的廈門公民會與海後灘案（1921-1922）〉，
《閩臺文化研究》第 1 期（2022 年）。

從迎賓館到歷史博物館—— 帝國殖民到中華民族的論述重構

黃偉成

國立政治大學

摘 要

過往建築史學者對於史博館建築改建的研究，時常依賴十九世紀末以來的「中日戰爭脈絡」以及「建築結果論」敘事，因而將史博館於 1970 年代定版的「中國古典式樣新建築」解釋為具有積極解殖意象的「去日本化」。本文將把史博館建築改建置於更後期的脈絡之下，即冷戰的脈絡。雖然中華民國政府於 1950 年代的政策以「去日本化」為導向，在此階段日本所獨有的建築式樣被有意識的抹除，然而商品陳列館卻並未在其內。

故本文首先將說明迎賓館的空間展演意義是如何在時間的流動中建構並穩固，方能於中華民國政府遷台後成為史博館館舍。再者，本文亦將指出中華民國政府並未將改建東洋歷史式樣建築的「商品陳列館」放在優先序位，而是於 1955 年先行改建同位於「臺北苗圃」，並具有日本軍國主義與神道象徵的建功神社。同時期的史博館則藉由中國古文物的展覽，並自 1960 年代輔以計劃性的逐步改建，重構臺灣人的中國民族主義，同時藉此中華民國塑造為正統中國的政權。因此，僅將史博館建築置於去日本化的脈絡之解釋下，實質上卻忽略了新舊政權在此文化場域中的競逐關係。

關鍵字：臺灣勸業共進會迎賓館、商品陳列館、國立歷史博物館、中國古典式樣新建築、正統中國

一、前言

1958年8月5日，一篇刊載於《中央日報》，名為〈建築文物特展 國立歷史博物館今起展出一星期〉的文章寫道：

此一特展之主，旨非僅在於發揚傳統建築藝術，俾此一瀕於式微之絕學，得以維繫不墮，并有助於現代建築與都市建設；尤欲使我國人興故國喬木之思，積極反攻復國，達成護衛歷史文旨之神聖任務。¹

由上述引文反映，國立歷史博物館(下文簡稱史博館)的要員於建館初期早已意識到「建築」作為一種有機體，是國族論述建構中可視化的(visualized)空間話語。但中華民國政府如何選定史博館的館舍？²1961年，史博館的建築象徵初步產生變動，由東洋歷史式樣(style)建築逐步轉向中國北方宮殿式建築。³此十餘年的建築象徵改動，究竟蘊含著怎麼樣的歷史背景與政治意涵？中華民國政府在此建築改建中隱含的意圖又為何？

過往對於史博館建築與展演研究中，主要可依時段分為兩類，即日治時期的迎賓館與商品陳列館，以及民國時期的史博館。彭慧媛分別審視勸業共進會的兩個展區：新總督府館舍展場、臺北苗圃展場。並深入分析當時共進會的人事組織、展場規劃、宣傳，以及總督府如何再現「殖民臺灣」。⁴然迄今以迎賓館與總督府商品陳列館為主體的研究仍相當匱乏；⁵民國時期史博館的研究則較為豐碩。黃蘭翔指出二戰後全球性反思現代主義的浪潮，並未使臺灣出現具地域特色之紀念性建築的關鍵，在於兩岸對於中國代表權的爭奪。⁶李威宜以民

¹ 〈建築文物特展 國立歷史博物館今起展出一星期〉，《中央日報》，1958年8月5日，第四版。

² 此處簡要介紹史博館建築的歷史：1916年作為台灣勸業共進會之「迎賓館」；1917年用作「總督府商品陳列館」，直至1938年。1955年成為「國立歷史文物美術館」館舍，並於1957年經蔣經國指示更名為「國立歷史博物館」。有關1917年商品陳列館的復館，見「殖產局附屬商品陳列館設置」（1917-06-10），〈大正6年6月臺灣總督府報第1309期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071021309a001；「商品陳列館觀覽規程」（1917-06-10），〈大正6年6月臺灣總督府報第1309期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071021309a002。1938年的搬遷，見「商品陳列館觀覽規程中改正」（1938-08-04），〈昭和13年8月臺灣總督府報第3350期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071033350a002。民國時期的紀錄，見〈行政院會議議事錄 台第一二六冊五四六至五四八〉，《行政院》，國史館藏，數位典藏號：014-000205-00153-003。

³ 〈源遠流長的歷史〉，《國立歷史博物館館刊》，第2期(臺北，1962)，頁30。另，傅朝卿將建築發展的式樣，定義為「設計者或建築師有意用之於建築上的表現風格與手法」。見傅朝卿，《臺灣建築的式樣脈絡》(臺北：五南，2013)，頁9。有關東洋歷史式樣建築的定義與建築形制，可參見傅朝卿，《臺灣建築的式樣脈絡》，頁65-92。

⁴ 據作者所稱，此處的「殖民臺灣」乃是指總督府在共進會中展現的臺灣。另作者也指出，此次的共進會是「以共進會之名，行博覽會之實」。見彭慧媛，〈日治前期「殖民臺灣」的再現與擴張——以「臺灣勸業共進會」（1916）為中心之研究〉，國立成功大學碩士論文，2006，頁II、2。

⁵ 尚有蔡思微、呂紹理等人針對當時殖民、物產與展覽的研究。但其研究主體皆非建築本身。見呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》(臺北：麥田，2006)；蔡思微，〈日治時期臺灣物產展示的源起〉，《臺灣學通訊》，第47期(臺北，2010)，頁6-7。

⁶ 黃蘭翔，《臺灣建築史研究：他者與臺灣》(臺北：空間母語文化藝術基金會，2018)，頁325。

國時期台博館與史博館的藏品與展覽轉向，凸顯中國民國政府遷台後如何在異地營造出中國國族的想像。⁷蔣雅君已對史博館建築由東洋歷史建築至中國北方宮殿式建築的建築象徵改造過程，做出十分完整的爬梳。二文也藉由建築象徵的翻轉，指出中國古典式樣新建築在民族形式追求下，成為「可被複製的符號」。⁸

然而過去對史博館建築的研究，過於依賴十九世紀末以來的「中日戰爭脈絡」以及「建築結果論」的敘事。此處的「結果論」敘事，是指研究者因史博館建築最終的「中國古典式樣新建築」⁹轉向，因而將其建築象徵轉變之過程定義為具有積極解殖意象的「去日本化」之後設史觀。¹⁰然而，當我們觀照其他中國北方宮殿式建築的興建計畫時，卻無法全然以去日本化解釋其隱含的政治意涵。¹¹故本文將首先回顧日治時期迎賓館的興建始末，並以殖民地地景(colonial landscape)¹²的觀看方式，以日治時期臺北城地圖的空間配置為文本，將周圍的展場建築以及臺北城併入權力空間中討論，並透過展場配置與後續演變強調迎賓館的樞紐地位。而後拓展至商品陳列館時期，該館舍作為一常態性展覽的場域，如何強化其本身具有的展演機制。在具備上述的城市記憶後，方能合理化中華民國政府選定該館舍，作為國立歷史文物美術館的因果關係。進而避免僅以「去日本化」的建築改建詮釋，並以文化移植(cultural transplantation)的視角，以史博館為中心說明中國古典式樣新建築在臺灣之意義。

⁷ 李威宜，〈去殖民與冷戰初期臺灣博物館建置的國族想像〉，收錄於王嵩山編，《博物館、知識建構與現代性》（臺中：國立自然科學博物館，2005），頁 367-390。

⁸ 蔣雅君，〈歷史的計畫——國立歷史博物館之傳統再造與象徵塑造（上）〉，《歷史文物》，28:5（臺北，2018），頁 62-77；蔣雅君，〈歷史的計畫——國立歷史博物館之傳統再造與象徵塑造（上）〉，《歷史文物》，28:6（臺北，2018），頁 58-67。此二文已於 2022 年經改寫後出版文專書，見蔣雅君，《圖說臺灣宮殿式建築 1949-1975》（臺北：PCusER 電腦人文化，2022）。

⁹ 本文將依書寫行文時的歷史脈絡，交替使用「中國北方宮殿式建築」與「中國古典樣式新建築」。前者為 1950-1980 年代興建建築群的用語，後者則是近年來研究者為解釋中國北方宮殿式建築被複製到臺灣後，媒材的改變所呈現的現代性，進而成為一種「被創造的傳統」所出現的用語。參見霍布斯邦(Eric Hobsbawm)等著，《被發明的傳統》（臺北：貓頭鷹，2002）。另「中國古典樣式新建築」此一典範性用語，可參見傅朝卿，《中國古典式樣新建築：二十世紀中國新建築官制化的歷史研究》（臺北：南天，1993）。

¹⁰ 蔣雅君在〈歷史的計畫——國立歷史博物館之傳統再造與象徵塑造（上）〉中，2.1.2 的標題即為「再製傳統與國史想像：去日本同化政策的啟動」。見蔣雅君，〈歷史的計畫——國立歷史博物館之傳統再造與象徵塑造（上）〉，頁 67。李威宜雖以「去殖民」作為〈去殖民與冷戰初期臺灣博物館建置的國族想像〉與第一節「1945~1949 年的博物館歷史誌：去殖民與祖國化的國族想像」之標題，但其未將史博館納入去殖民的範疇內，故不多討論。參見李威宜，〈去殖民與冷戰初期臺灣博物館建置的國族想像〉，頁 372-374。

¹¹ 黃蘭翔也在《臺灣建築史研究：他者與臺灣》的緒論，對高舉「去殖民」口號，卻沿用臺灣總督府建築的行為提出質疑。參見黃蘭翔，《臺灣建築史研究：他者與臺灣》，頁 35-36。

¹² 夏鑄九指出，臺灣的殖民地地景是殖民者「大日本帝國」想像的地理學(imagined geography)中，殖民者想像的「他者的自然」(other nature)。見夏鑄九，〈殖民的現代性營造：重寫日本殖民時期臺灣建築的歷史〉，《臺灣社會研究季刊》，40:60（臺北：2000），頁 56。

二、展演空間的意義建構

(一) 迎賓館：作為一種殖民地景

臺灣總督府於 1915 年 7 月 21 日發布告示，將在 1916 年(大正 5 年)4 月 10 日至 5 月 9 日(後因反應熱烈，將展期續延至 15 日)於臺北廳舉辦「始政二十周年紀念臺灣勸業共進會」(Taiwan Industrial Exhibition)。¹³自發布告示的隔月起，總督府陸續於《臺灣日日新報》的「內地號」¹⁴宣傳隔年興辦共進會之事。¹⁵雖然迎賓館並非作為實際展覽空間的規劃使用，但內地號中仍可觀察到相關的介紹文：

御殿風の迎賓館全部採用本島阿里山檜木建造，是最為壯麗典雅的建築。兩層樓的新木香氣使得觀覽者垂涎三尺。該館正如其名，是歡迎貴賓之用。即使在展覽會閉幕後，**這裡也會永久保存**。因此，整個特設館的建設都耗費了大量的經費和設計上的苦心。不言自明地，這座建築物不僅在本島，在內地也是罕見的建築。¹⁶

經筆者比較，內地號中迎賓館的介紹篇幅，相較於其他同屬第二展場(即臺北苗圃展場)場館而言，實有過之，儘管其並未作實際展覽之用。特別的是，文中有以大字標示(引文以粗體字標示)迎賓館與其餘場館不同之處——迎賓館在共進會閉幕後也會永久保存。¹⁷而此即意味著第二展場其餘的場館有相當的機率被拆遷，因為他們本就是為此次共進會所建。現存的史料中，並未見苗圃展場的場館配置，因此筆者藉由 1914 年〈臺北市街圖〉(圖 1)、1916 年〈臺北市街平面圖〉(圖 2)及 1919 年〈臺北市街全圖〉(圖 3)三者作為比較的文本，可以發現 1914 至 1916 年間臺北苗圃內的動線出現相當大的改動。此變化應是為 1916 年即將舉辦的勸業共進會之參觀動線規劃所致。苗圃北方的東西向以及將苗圃分為東西兩側的南北向主要道路，皆在 1919 年的地圖中被截斷或改向，呈現出單一條主要道路由臺北城通往苗圃展場的景觀，而這條主要道路也與臺北城內的

¹³ 「臺灣勸業共進會開設」(1915-07-21)，〈大正 4 年 7 月臺灣總督府報第 800 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071020800a003；「臺灣勸業共進會事務所設置」(1915-07-21)，〈大正 4 年 7 月臺灣總督府報第 800 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071020800a004。

¹⁴ 內地號的發刊乃是因總督府認為臺灣已在日本統治下二十餘年，日本內地人卻對臺灣所之甚少，特於 1915 年 1 月設立，並於 2 月發刊，每月一回。〈內地號發刊豫告〉，《臺灣日日新報》，5237，(大正四年一月十七日)，3 版。

¹⁵ 〈斯の如くにして 共進會は開かる 二十年間の臺灣の發達 臺灣勸業共進會趣意書〉，《臺灣日日新報》，5454，(大正四年八月二十九日)，4 版。

¹⁶ 〈臺灣勸業共進會 純然たる南洋博覽會 諸般準備著々進捗す〉，《臺灣日日新報》，5594，(大正五年一月二十三日)，4 版。

¹⁷ 1920 年代起「阿里山檜木」作為一種符號，成為東亞高級檜木與現代化林業的代名詞。因此，內地號的宣傳文，實際上也正挖掘著來自日本、潛在的阿里山檜木客戶。參見林秀姿，〈一個都市發展策略的形成：1920 年到 1940 間的嘉義市街〉，國立臺灣大學碩士論文，1922，頁 15；林璽堅，《躍進嘉義近郊大觀》(臺北：成文，1985)，頁 24-25。

新總督府廳舍展場相連為一線(圖 4)，成為可供遊客觀覽娛樂的大道。¹⁸另外，1919 年苗圃東北方的數棟建築，由歷年地圖與 1945 年的航照圖判斷，應非共進會之展館。據此我們可以推論，迎賓館在其他場館的拆遷下，被保存並於隔年轉作商品陳列館之用，延續其原有的權力機制並成為匯整臺北苗圃展演空間的核心。

(二) 總督府商品陳列館(1917-1938)

1917 年總督府商品陳列館於「迎賓館」復館，總督府博物館部分館藏轉移至商品陳列館中，而這批館藏也成為商品陳列館復館之初的首批展品。¹⁹商品陳列館如其名，是以陳列、販售與消費等實用導向為目的。雖然 1899 年成立的「商品陳列館」是總督府博物館之前身，但宗旨仍是以刺激工商業發達，而非以學術研究為導向。²⁰

1917 年(大正 6 年)訓令第 80 號公告總督府商品陳列館(下文簡稱商品陳列館)的復館與功能：「臺灣總督府民政部殖產局附屬商品陳列館設置於臺北廳，掌理有關蒐集、調查本島及南支南洋之生產物品及貿易品，並陳列以供公眾觀覽之事務。」²¹同時在告示第 81 號刊載了商品陳列館的觀覽規程。²²由此我們可以發現，殖產局下的商品陳列館與地域性之商品陳列館不同處在於，其展覽藏品也包括「南支南洋之生產物品與貿易物」。這些南支南洋的藏品或許是在復館時，

¹⁸ 當時的臺灣總督府廳舍，大致位於今日臺北中山堂。該廳舍沿用清代招待外賓之欽差衙門，並於 1930 年代部分遷至臺北植物園內。此外，位於臺北新公園（今臺北二二八紀念公園）的總督府博物館並未成為 1916 年勸業共進會的展場，究其原委或許是因搬遷館舍延宕之故。1915 年 8 月，總督府博物館由「總督府彩票局」（約位於今日臺北博愛大樓處），搬遷至方才完工的兒玉源太郎總督後藤民政長官紀念館（即今台博館），並於月底開館。然而此時總督府早已公布勸業共進會之消息。另，當時總督府博物館原先的館舍仍作為分館使用，並陳列南洋諸島文物。故在 1916 年臺灣勸業共進會時，因地利之便與原先的展示功能，被納入新總督府館舍展場中。此分館迨 1917 年被廢止，同時將文物移至總館，並新設南洋陳列室。原館舍則被作為「總督府圖書館」使用。參見黃士娟，《建築技術官僚與殖民地經營（1895-1922）》（臺北：臺北藝術大學，2012），頁 89-91；范秋燕，〈日治初期的臺灣博物學會——日本博物學家與臺灣自然史的建構〉，《師大臺灣史學報》，第 5 期（臺北，2012.12），頁 9-14；呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 296-200；彭慧媛，〈日治前期「殖民臺灣」的再現與擴張——以「臺灣勸業共進會」（1916）為中心之研究〉，頁 62。惟彭慧媛在表 1-3「日治時期臺灣大型展覽活動一覽表」，1916 年臺灣勸業共進會的第一展場地點中，將「博物館分館」誤植為「圖書館分館」。

¹⁹ 參見范秋燕，〈日治初期的臺灣博物學會——日本博物學家與臺灣自然史的建構〉，《師大臺灣史學報》，第 5 期（臺北，2012.12），頁 9-14；呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》（臺北：麥田，2006），頁 298-299；蔡思微，〈日治時期臺灣物產展示的源起〉，《臺灣學通訊》，第 47 期（臺北，2010），頁 6-7。

²⁰ 呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 294-300、304；陳凱雯，〈殖產調查與殖產興業〉，《臺灣學通訊》，第 68 期（臺北，2012.8），頁 8-9。

²¹ 「殖產局附屬商品陳列館設置」（1917-06-10），〈大正 6 年 6 月臺灣總督府報第 1309 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071021309a001。

²² 「商品陳列館觀覽規程」（1917-06-10），〈大正 6 年 6 月臺灣總督府報第 1309 期〉，《臺灣總督府(官)報》，國史館臺灣文獻館，典藏號：0071021309a002。

由總督府博物館撥交之文物，惟在專業分工與標準化學科的發展下，這批藏品應是以農產品與工藝品為主。

由訓令第 80 號，我們得以知曉商品陳列館的首要目的，即是蒐羅藏品以供民眾欣賞。隨著時間推移，商品陳列館受託展品的數量發生顯著變化，顯示商人意識到本島品較受臺灣人/在台日人青睞，或具有較高的利潤(表 1)。此現象也代表商人認知到商品陳列館所具備的展示、推廣與銷售等功能，故造成委託展示的數量年年增多。商品陳列館中內地品比例的縮減，同樣暗示大眾逐漸由消費內地品轉向購買本島品的情形。²³

表 1 總督府商品陳列館受託展示地區別

年分	臺灣	日本	年分	臺灣	日本
1923	512	102	1928	3,028	125
1924	615	106	1929	2,740	
1925	2,135	133	1930		
1926	2,816	12	1931	5,830	
1927	2,580	137			

資料來源：出自《民政提要》，頁 29-33(大正 12 年至昭和 6 年份)。轉引自呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 308。

除此之外，商品陳列館也多次成為大型展覽會的展場，如 1922 年家庭工業展覽會、1924 年副業獎勵展覽會、1925 年始政三十年紀念展覽會等；30 年代則有 1933 年全國工藝品展與林產業展覽會。²⁴不可否認，自 1916 年的臺灣勸業共進會以來，迎賓館已逐漸確立其作為展覽場域的功能。迨隔年被挪作商品陳列館之用後，則繼承了原先的展示與販售的兩面性。然而，此場館的展演功能自 1938 年便因商品陳列館搬遷而消停，需迨民國時期方得以復甦。

三、重構中國國族

(一) 曖昧的史博館

蔣中正的〈民生主義育樂兩篇補述〉，反映了 1950 年代「教育」作為形塑人民的愛國心與民族精神之手段。²⁵因此，1956 年國家歷史文物美術館的組織規程

²³ 呂紹理同時參酌明治後時期商品陳列館館藏，推斷設立商品陳列館最初之目的，應是為了將日本產品銷往臺灣。參見呂紹理，《展示臺灣：權力、空間與殖民統治的形象表述》，頁 309。

²⁴ 魏可欣，〈憶南海學園二幢消失的建築--商品陳列館及建功神社〉，《歷史文物》，26:1（臺北，2016.1），頁 56-57。

²⁵ 「我們光復大陸重整山河……尤其重要的一點，就是全國大城市要設立圖書館、科學館、古物陳列館、歷史地理陳列館，和博物館、動物園、植物園，開放給一般民眾來參觀、來研習。……要特別注重中國歷史和中國地理，只有這兩個課程，饒真正能夠激發同學們的愛國心和民族精神……」蔣中正，〈民生主義育樂兩篇補述〉，收錄於中國國民黨中央委員會黨

同樣強調「加強民族精神，促進國民心理建設」。²⁶包遵彭在 1958 年也提到「他們在參觀欣賞之中，沐受了生動的歷史教育，在心理建設和民族精神教育上的影響，是極其深遠的。」²⁷可以見得，史博館前期的功能是服膺於黨國體制下「光復大陸」的政策。

以史博館建築改建的歷程觀之，我們也會得出相同的結論。史博館自 1958 年起，便因「工作逐漸開展，文物建增，為維護古物安全，將原有木屋，逐步改建。」²⁸而逐步改建的原因，乃是因預算有限。²⁹表 2 呈現的是 1958 至 1967 年史博館的改建工程，粗體字意味著建築的外觀有所更動。然而此時期的建築表徵(圖 5-2-1、2)，並非與原先的「商品陳列館」(圖 5-1-1、2)完全割裂，而是呈現兩種建築象徵，即東洋歷史建築與北方宮殿式建築並存的特殊景觀。位於本館(即原先的東洋歷史建築)後方的古物陳列室、兩側碧瓦朱牆並開以門洞的國家畫廊，以及前方借鑑「乾清門」的展覽大樓正廳，將原先的東洋歷史主建築四面包圍。但真正將「商品陳列館」拆除並重建為中國北方宮殿式建築(圖 5-3-1、2)，需迨 1970 年本館無法負荷展示需求時方才議定改建。³⁰

表 2 1958 至 1967 年史博館改建紀錄

年份	改建部分
1958	興建畫廊一所，古物陳列室一所
1961	興建 國家畫廊 及歷史教學研究室
1962	增建 展覽大樓正廳
1963	興建美術教學研究室，二樓中國文字陳列室與古代工藝陳列室
1964	改建三樓作行政中心，再拓長 國家畫廊
1965	興建國民革命史蹟陳列室
1966	改造展覽大廳，擴大陳列室
1967	興建三層樓古物安全陳列室一所，擴建玉器室西側及畫廊右上端文物陳列室兩間

史委員會編，《三民主義——增錄民生主義育樂兩篇補述》（臺北：中央文物供應社，1978），頁 358-365。

²⁶ 〈行政院會議議事錄 台第一〇五冊四八三至四八四〉，《行政院》，國史館藏，數位典藏號：014-000205-00132-001。

²⁷ 包遵彭，〈國立歷史博物館的工作〉，收錄於國立歷史博物館編，《筆路藍縷十四年——包遵彭與國立歷史博物館(1955-1969)》（臺北：國立歷史博物館，2016），頁 71。

²⁸ 包遵彭，〈國立歷史博物館十四年〉，收錄於國立歷史博物館編，《筆路藍縷十四年——包遵彭與國立歷史博物館(1955-1969)》，頁 289-290。

²⁹ 林泊佑編，《國立歷史博物館沿革與發展》（臺北：國立歷史博物館，2002），頁 6。

³⁰ 蔣雅君，〈歷史的計畫——國立歷史博物館之傳統再造與象徵塑造（上）〉，頁 69-73。

資料來源：包遵彭，〈國立歷史博物館十四年〉，《筆路藍縷十四年—包遵彭與國立歷史博物館（1955-1969）》，頁 289-290。

在此十餘年間，兩種象徵主體並列的呈現方式所產生的異質空間 (Heterotopia) 是值得我們深入討論的。一方面日治時期的建築遺產成為整個史博館的中樞；另一方面中華民國政府也試圖將該建築以中國北方宮殿式建築的次要建築遮掩。在兩種建築風格的相互競逐下，我們不能因 1970 年代的最終定版，而忽略了商品陳列館館舍得以延續 30 餘年的因素：東洋歷史建築本身便是一種揉雜中華文化圈的建築風格所誕生的建築式樣。東洋歷史建築所具備的文化曖昧性，使其得以在不同政權更替下，相關政令頒布的邊界中遊走，成功延續其生命，並與增建的館舍維持相對和諧的秩序。因此這段期間，用以激發臺灣人的中華民族意識，大多是以藏品與展覽為主；另也以國際學者的參訪、至他國辦理展覽等方式，在國際上形塑中華民國方為正統中華文化繼承人的圖像。而當時日本學者多次前來，同時也象徵著當時台日關係並未延續著二十世紀前半的戰爭脈絡。³¹

(二) 作為參照的建功神社改建

然而，上述史博館的改建工程以及其最後所呈現的「中國北方宮殿式建築」，是否能被輕易地以「去日本化」的範疇解釋？1945 年的〈臺灣接管計畫綱要〉提到，「接管後之文化設施，應增強民族意識，廓清奴化思想，普及教育機會，提高文化水準」，以及「接管後公文書、教科書及報紙禁用日文」，可見當時的行政長官公署的確一定程度上在掃除日治時期的「遺毒」。³²

由鄰近的建功神社的改建作為對比，或許能以更全面且客觀的視角審視這段時期史博館的改建工程。建功神社於 1928 年完工，建築式樣上揉雜了西洋式的圓頂，並在鳥居的設計上採用臺灣的傳統牌坊。整體材質也與傳統日本神社不同，整棟建築幾乎以鋼筋混凝土建成，以臺灣瓦與中國瓦裝飾(圖 6)。³³但這種「混血的」神社樣式建造，也讓建功神社在民國時期免於拆除，僅是部分(特別是外觀)改建。建功神社主要的祭祀對象，則是 1895 年以降在台戰死、準戰死、殉職、準殉職與殉難者。³⁴因此民國時期，這類具有軍國主義與帝國殖民意象的神社，多被列於〈臺灣接管計畫綱要〉中需要被廓清的「奴化象徵」。

³¹ 〈國立歷史博物館歷年大事紀要〉，收錄於國立歷史博物館編，《筆路藍縷十四年—包遵彭與國立歷史博物館(1955-1969)》(臺北：國立歷史博物館，2016)，頁 299-309。

³² 〈臺灣接管計畫綱要卷〉，《司法行政部》，國史館藏，數位典藏號：022-080400-0237。然而，綱要中許多部份也提到，若現行法令與制度並未與三民主義與國父遺教牴觸，便可暫緩修訂。

³³ 鍾雅薰，〈從建功神社看井手薰的設計理念〉，頁 2-5，<http://www.bp.ntu.edu.tw/wp-content/uploads/2014/06/102-1>，擷取時間：2024 年 6 月 16 日。

³⁴ 「臺灣招魂社設立建議書」(1914-01-01)，〈大正三年臺灣總督府公文類纂永久保存第三十三卷地方〉，《臺灣總督府檔案·總督府公文類纂》，國史館臺灣文獻館，典藏號:00002252010。另可參見魏可欣，〈近代化進程中建功神社的容顏與活動〉，《國立歷史博物館學報》，第 54 期(臺北，2016.12)，頁 128-130。

1955 年建功神社由國立中央圖書館接收並作為館舍，展開為期五年的改建工程。完工後，原先神社象徵的鳥居以被拆除，西洋式的圓頂建築也被改建為黃瓦的圓形攢尖頂(圖 7)，類似於北京天壇的祈天壇，館內穹頂則加上中國國民黨黨徽。³⁵

原先祭祀神明的建功神社，在政權輪替後被掘除原先的宗教意涵，成為意義有待補充的空間。中華民國政府藉由建築外觀的改建，以及內部空間的重新塗改，賦予其中華文化的意涵，使其成為臺灣的「小天壇」。然而，建功神社與史博館的改建工程不同之處在於，前者是對於神社外觀整體的改建，刨除了一切與殖民有關的符號；後者則僅以次要建築的方式擴充展覽與館藏空間，同時包圍與遮掩中心的東洋歷史主建築。雖然二者皆是以「改建」的名義重新賦予建築意義，但顯而易見的是史博館的建築存續了相對長的時間，且是迨本館無法負荷展覽需求，方才議定本館的改建工程。

此差異或許是因建功神社的空間意義具有極度的日本軍國主義意象，導致他最終在去殖民的政策導向中被去日本化。然而，此時期的史博館的改建仍是因擴大館舍空間為目的的工程，並且呈現出兩種象徵主體——東洋歷史建築與北方宮殿式建築並列的矛盾情形。本文並非要全然否定史博館歷經去日本化的觀點。然而，藉由比較鄰近的建功神社改建，我們觀察到日治時期建築空間的意義與功能，很大程度影響了 1950 年代史博館的改建工程。而 1945 年的〈臺灣接管計畫綱要〉也提到，若現行法律或制度未牴觸三民主義與國父遺教，可暫緩修訂。此概念同時也可運用在挑選日治時期建築遺產的改建工程之上。正如本文所示，史博館的前身著重於展演與販售的功能，致使其並未被賦予過度的殖民意象。同時，史博館建築的東洋歷史建築與增設館舍的建築成現相對和諧的秩序，對於中國國族想像的建設工程無直接的負面影響，因此也並未如建功神社一般迅速的進行外觀上的改建。

四、結語

本文首先就史博館建築的歷史進行爬梳，由日治時期伴隨臺灣勸業共進會所建之迎賓館、隔年成為常態性展館的商品陳列館，乃至於民國時期作為中華民族論述建構的史博館，希望強調史博館一脈相承的展演功能的特性。此外，本文藉由史博館在文化移植政策下經歷的改建，對比鄰近的建功神社，凸顯筆者所強調，不應以「去日本化」概括史博館建築改建的歷史過程。在細究日治時期建築空間的功能與意義後，我們方得以解釋為何執政者選擇性的將建功神社的外觀先行改建，而非史博館。史博館建築的象徵翻轉，表現的是臺灣中華民族建設工程中的一環，也是中華民國政府欲再造具有正統中華文化象徵的城市地

³⁵ 鍾雅薰，〈從建功神社看井手薰的設計理念〉，頁 3。

景的表徵。然而此被移植的地景在 1970 年代國際局勢動盪之時，不僅是政府對內的政治宣傳與安撫民心的作用，同時也在向國際宣傳與強調中華文化道統與中華民國政府政權的正當性。半世紀後的今日，史博館已然蛻去了「教育臺灣同胞中華文化五千年」的職責，成為公眾得以對話與交流的場域。其真正的定位應該位於何處，以及如何轉譯過去服膺於國家政治權力的「教育」，這或許是我們應該思考與期待的。

附圖



圖 1. 1914 年〈臺北市街圖〉局部

圖片來源：中央研究院百年地圖研究網站。



圖 2. 1916 年〈臺北市街平面圖〉局部

圖片來源：中央研究院百年地圖研究網站。



圖 3. 1919 年〈臺北市街全圖〉局部

圖片來源：中央研究院百年地圖研究網站。

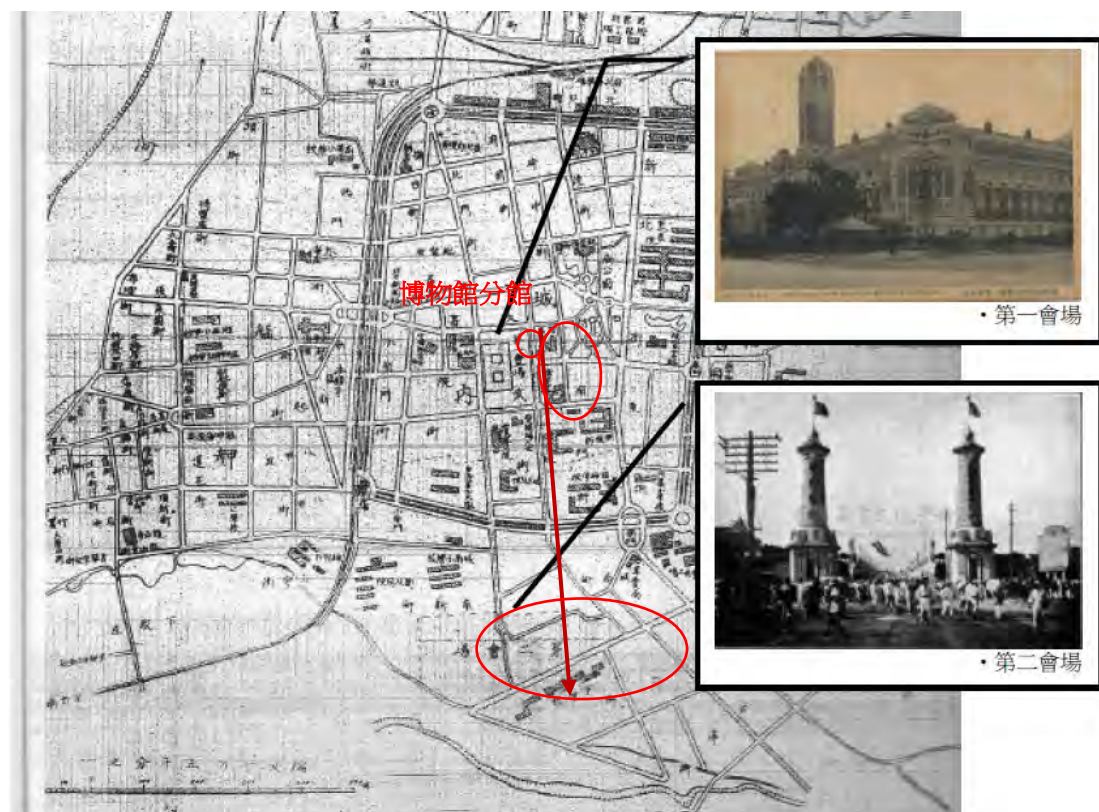


圖 4.「臺灣勸業共進會」臺北市內會場配置圖

圖片來源：臺灣勸業共進會，《臺灣勸業共進會案內》，頁 22。轉引自彭慧媛，〈日治前期「殖民臺灣」的再現與擴張——以「臺灣勸業共進會」(1916)為中心之研究〉，頁 221。



圖 5-1-1. 1916 年迎賓館復原模型正面

圖片來源：作者親攝

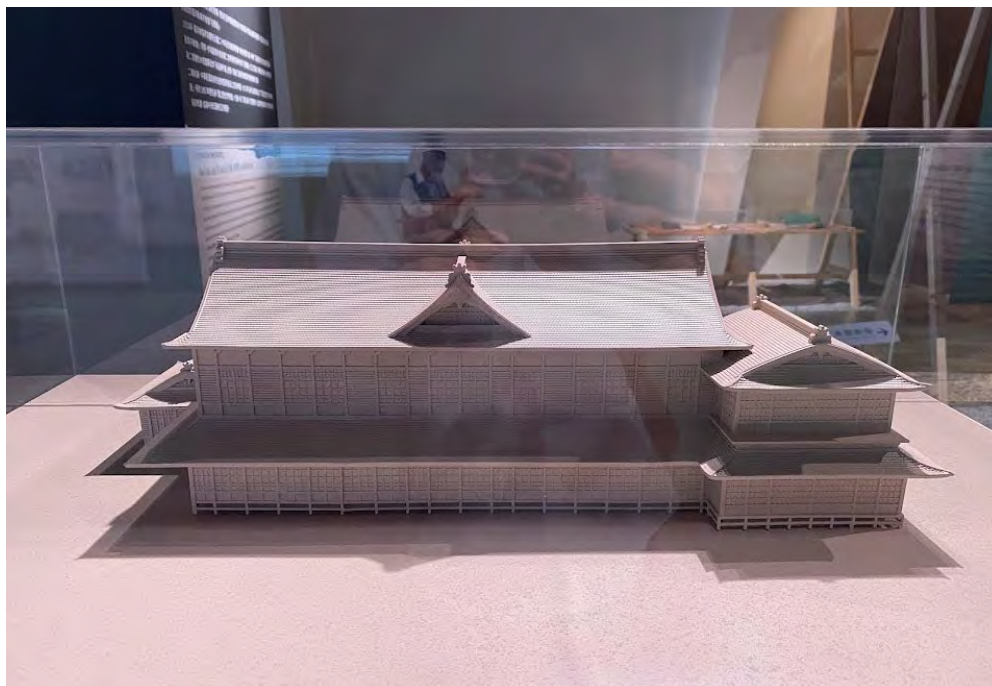


圖 5-1-2. 1916 年迎賓館復原模型背面

圖片來源：作者親攝



圖 5-2-1. 1960 年代史博館復原模型正面

圖片來源：作者親攝



圖 5-2-2. 1960 年代史博館復原模型背面

圖片來源：作者親攝



圖 5-3-1. 1970 年代史博館館復原模型正面

圖片來源：作者親攝



圖 5-3-2. 1970 年代史博館館復原模型背面

圖片來源：作者親攝

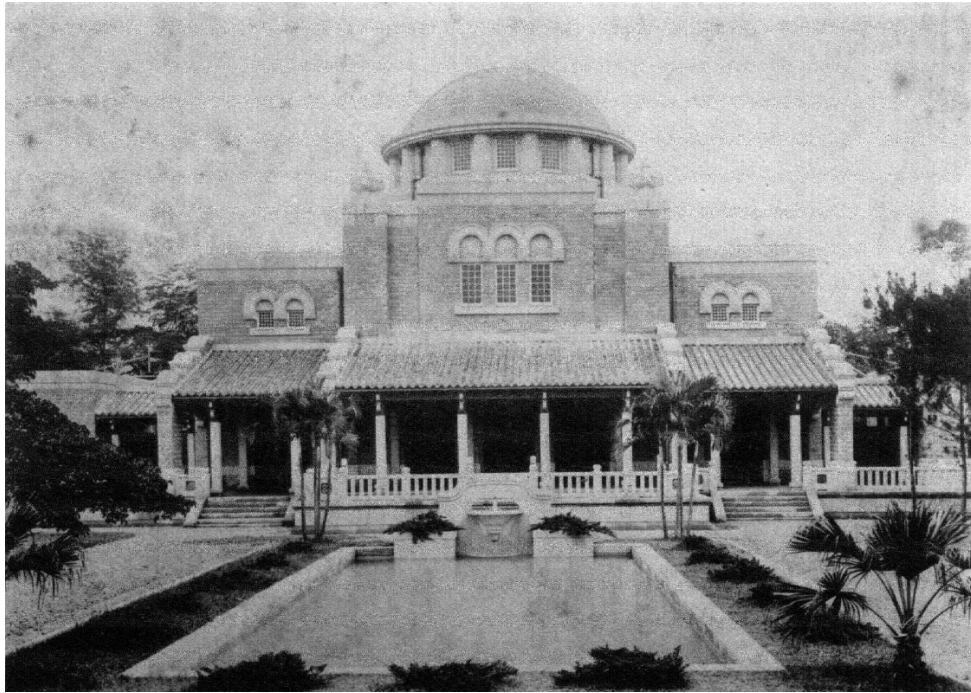


圖 6. 建功神社全景

圖片來源：國家文化記憶庫，

https://memory.culture.tw/Home/Detail?Id=3218589&IndexCode=online_metadata，

擷取日期：2024 年 6 月 16 日。



圖 7. 國立臺灣藝術教育館（南海書院）

圖片來源：臺北市電影委員會，

<https://www.filmcommission.taipei/scenesCT.aspx?id=179>，擷取日期：2024 年 6

月 16 日。

方志視角下的明清時期 廣東省縣域人口問題研究——以新寧縣為例

趙婉彤

北京師範大學

摘 要

中國古代的人丁編審制度對國家財政及基礎建設起着關鍵作用，以往研究多關注全國及各省份的數據，較少討論地方基層單位的人口統計狀況。明清時期的人口數據就時間方面看，得出賦役制度的變革對數據的影響較大，從空間上看，儘管有全國統一的政策，但是在實際操作上，各地的統計方法各異。本文聚焦廣東省新寧縣記載於明清方志中的人口數據，發現兩朝的人口數據差距甚大，且存在一定問題，包括戶均口數人數過少、統計方式不統一、統計數據沒有更新等數字不合理的問題。文中通過對「戶」、「口」、「丁」等人口統計中的計量單位進行考察及析義，並對賦役制度改革的歷程及用途作梳理，指出明代中後期的人口數據在賦役徵收中的作用減弱，政府的不重視導致統計不再追求精確，這種思想在清代攤丁入畝後進一步加劇。以上原因反映在方志中的是「丁」的計量作用逐步取代「戶」，且各項計量單位與實際人數的差距較大，顯示當時縣域的人口數據持續失實。

關鍵字：丁口、戶口、人口編審、攤丁入畝、遷海

人口為國家之根基，明清時期人口編審制度的施行在實際操作層面上並非全國統一，不同地區、不同層級實施的編審制度不同，因此各地的人口資料需具體分析。本文根據各層級方志中收錄的戶口資料，概述明清廣東省新寧縣的人口狀況及其影響因素，探析人口數背後的含義及其問題，望從微觀視角加深對沿海地區人口史的研究。

一、明代新寧縣的人口概況及影響因素

表 1 明代新寧縣戶口數

年份	戶數	口數	戶均口數
弘治十五年（1502）	7712	23281	3.02
正德七年（1512）	7741	25497	3.29
嘉靖元年（1522）	7762	20807	2.68
嘉靖十一年（1532）	7819	26268	3.36
嘉靖二十一年（1542）	7821	26840	3.43
隆慶六年（1572）	7840	16357	2.07
萬曆十年（1582）	7787	16502	2.12
萬曆二十年（1592）	7792	16504	2.12
天啟二年（1622）	7850	18020	2.30
崇禎五年（1632）	7861	17976	2.28

資料來源：明嘉靖二十四年《新寧縣志》卷 5《食貨志》，第 76 下—77 上頁；明萬曆三十年《廣東通志》卷 17《郡縣志四》，第 4 下—7 上頁；清康熙十一年《新寧縣志》卷 6《食貨志》，第 1 上—2 下頁。

新寧縣於明弘治十一年（1498）設縣，清朝時仍沿用此名。明太祖即位後便規定了各地需編定賦役黃冊，十年為一週期。¹ 從現存方志可見新寧縣嚴格執行此規定。根據方志中整理出的戶口資料表 1。自弘治十五年至崇禎五年的戶數變化不大，普遍在 7700-7900 戶之間；人口數量則有較大變化。從弘治至嘉靖中期的人口數基本呈上升趨勢，但此後至崇禎五年的人口基本是呈下降趨勢。據康熙時的縣志記載，自嘉靖年間開始，該縣的倭賊數和滋擾頻次大增，導致社會混亂、民不聊生，² 因抗擊盜寇而傷亡、隱匿的人數大增，官方統計的口數大減，使口數異於實際。

然而，從戶均口數的計算結果可知此資料還存在另一反常現象。按「戶均口數 = 人數（口）/ 戶數（戶）」的公式可計算出每戶平均口數為 2.07-3.43，甚至明末的戶均口數只有 2 口，與當時普遍 5-6 人為一家的情況不符，即使對

1 《明太祖實錄》卷 135 洪武十四年正月三十日，（臺北市：中央研究院歷史語言研究所，1966 年），頁 2143。

2 (清)麥汝梓等纂，甯林修：《新寧縣志[康熙]》卷 2《事畧志》，頁 3 下—13 下。

照今日常見的三口之家，此比率也相當值得懷疑，其異常的原因將於第三部分詳述。

二、清代新寧縣的人口概況及影響因素

清初各地統一戰爭仍在持續，廣東地處國家邊陲，海外貿易和交流頻繁；廣東作為南明的主要據點，在清初出現了李定國、陳子壯等多名抗清將領，積極聯合東南沿海的明遺民進行反清鬥爭，對清廷統治存在威脅。於是，清廷於順治十八年（1661年）頒行「遷海令」，大規模將沿海居民向內遷入五十里，新寧縣也是需搬遷的地區之一。

新寧縣在康熙元年和三年兩次經歷了內遷，直至八年春才逐漸展界；海島的禁令則持續至二十三年。遷海普遍對沿海百姓造成極大的災難，使百姓流離失所、物價大漲。原有的土地拋荒，即使後來弛禁，百姓仍需數十年來恢復經濟。³ 又康熙元年至八年，新寧縣共發生了兩次饑荒、兩次地震及六次盜寇入侵，⁴ 在天災人禍的影響下，康熙初的戶口統計較零散，記載也較粗略。

表2可見清朝新寧縣符合「五年編審一次」的人口編審規定。⁶ 清初戶均口數為4.4-5.6，對於仍處於戰亂中的廣東屬正常範圍。遷海後的康熙三年至六年的戶口數大減，直至八年的戶口數才回歸正常。然而康熙六年至二十年，戶均口數卻提高至8.63-9.19，在遷海、復回原居地及連連的盜寇侵擾下，這一數據的真實性存疑。另外，新寧縣從清初至清末的丁口數大體維持在13000的水準，這一數字與學界對清代的人口估算存在較大差距。

3 李龍潛，李東珠：〈清初「遷海」對廣東社會經濟的影響〉，《暨南學報（哲學社會科學）》第4期（1999年），頁47-57。

4 (清)麥汝梓等纂，甯林修：《新寧縣志[康熙]》卷2《事畧志》，頁16上—17下。

5 乾隆及光緒兩版縣志對康熙五十年的戶口資料記載在描述上存在差異，因此把這兩版的統計方式都載於表內，以供參考。

6 《欽定大清會典事例》卷157，《戶部、戶口、編審》，頁1。

表 2 清代前中期新寧縣戶、人數

年份	戶數	口、丁數	戶均口數
順治十四年（1657）	2995 戶	13652 口	4.56
康熙元年（1662）	2439 戶	13652 口	5.60
康熙三年（1664）	1349 戶	5990 口	4.44
康熙六年（1667）	1000 戶	8630 口	8.63
康熙八年（1669）	1343 戶	12214 口	9.09
康熙十一年（1672）	1343 戶	12214 口	9.09
康熙二十年（1681）	1343 戶	12339 口	9.19
康熙二十三年（1685）	增 90 戶	增 1840 口	/
康熙二十四年（1686）	/	增 548 口	/
康熙二十五年（1687）	增連復回 64 戶	增 82 口	/
康熙三十年（1691）	增連復回 391 戶	增 191 口	/
康熙三十五年（1696）	增連復回 79 戶	增 419 口	/
康熙四十年（1701）	增連復回 33 戶	增 44 口	/
康熙四十五年（1706）	增連復回 34 戶	增 24 口	/
康熙五十年（1711） ^①	/	18844 丁	/
	增戶 3 丁	增 18 口	/
康熙五十五年（1716）	增戶 1 丁	/	/
康熙六十年（1721）	增戶 2 丁	/	/
雍正四年（1726）	/	增 3930 丁，5664 口	/
雍正九年（1731）	/	編 3930 丁，5664 口	/
乾隆元年（1736）	/	增 1386 盛世滋生人丁，812 口	/
乾隆十六年（1751）	/	增 184 盛世滋生人丁	/
乾隆二十一年（1756）	/	增 184 盛世滋生人丁	/
嘉慶二十三年（1818）	/	保甲民丁 128863 丁，婦女 68109 口	/
道光十八年（1838）	/	保甲民丁 128863 丁，婦女 68109 口	/

資料來源：康熙十一年《新寧縣志》卷 6《食貨志》，第 1 上—2 上頁；乾隆三年《新寧縣志》卷 2《食貨冊》，第 1 上—4 上頁；道光十九年《新寧縣志》卷 6《經政略》，第 1 上—2 下頁；光緒十九年《新寧縣志》卷 11《經政略上》，第 1 上—3 下頁。

三、方志紀錄下的新寧縣人口資料問題

從上文可見明清時期新寧縣的人口資料多有不合常理和實際的情況，統計準確性存疑，這需從當時的社會環境及明清兩朝的人口編審制度作分析。

(一) 明代人口問題

了解明代戶口前需明確統計單位的定義，明代大多數方志的人口統計單位是跟隨黃冊中的「戶」和「口」，明初的「口」基本指受編戶的所有人口，不分男女老幼。在此定義下，新寧縣的戶均口數顯得過低。

實際上，學界對「口」的定義仍有爭議，具有普遍共識的觀點是登記在冊的戶及口數必定不等於當時的實際情況。其中，以何炳棣為代表的學者認為明代戶口統計中的「口」是包括婦女在內的人口；⁷以范文瀾為代表的學者則認為「口」專指交納賦役的男丁，不包括婦女。⁸若按後者說法，以 1:1 的比例在原有口數的基礎上加上同數婦女，戶均口數將變為 4-7 人，這樣則顯得較為合理。但是，在查閱萬曆《廣東通志》後，可知這樣的推斷至少對於新寧縣是有誤的。

表 3 明代廣東省戶口

年份	戶數	口數	戶均口數
洪武二十三年（1390）	675599	男女丁口 3007932	4.45
弘治十五年（1502）	467390	丁口 1817384	3.89
嘉靖十五年（1536）	491312	丁口 2020019	4.11
嘉靖三十一年（1552）	497886	人口 2067175	4.15
萬曆六年（1578）	530712	人口 2040655	3.85
萬曆二十年（1592）	526069	男婦丁口 2060581	3.92
男子 1329588 婦女 730993			

資料來源：萬曆三十年《廣東通志》卷 7《藩省志七》，第 36 上—37 上頁。

從表 3 可清晰看出，通志在列出全省戶口數時，混用了男女丁口、口、丁口、人口、男婦丁口的概念，但對比不同年份的口數，可知當中的口數應為男女相加的口數，而非僅指男丁。明洪武至萬曆年間廣東的戶均口數為 3.85-4.45，雖比新寧縣的數量多，但同樣低於正常水準，而明代黃冊是從縣開始層級遞交至省後訂冊的，所以新寧縣的戶口數記載規格應與廣東省的相同，即「口」是男女合共人數。

如此，新寧縣人口資料不合常理便另有其因。何炳棣指出戶口登記失實的情況尤以東南沿海及西南地區最嚴重，並分析了明代人口越來越偏離事實的原因。他總結了六個明中後期戶口漏報的原因：以黃冊和魚鱗圖冊為基礎的賦

7 何炳棣著，葛劍雄譯：《明初以降人口及其相關問題 1368-1953》，（北京：中華書局，2017 年）；葛劍雄：〈明初全國戶口總數並非「丁」數——與王其渠先生商榷〉，《中國歷史地理論叢》第 4 期（1990 年），頁 143—158。

8 范文瀾：〈論中國封建社會長期延續的原因〉，中國社會科學院近代史研究所編：《范文瀾歷史論文選集》，（北京：中國社會科學出版社，1979 年），頁 93—107；王其渠：〈明初全國人口考〉，《歷史研究》第 1 期（1988 年），頁 181—192。

役體系建立後里甲的作用降低；編入黃冊的男丁門檻提高；豪紳庇護下出現隱漏戶；官員營私舞弊；百姓併戶以減輕賦役；非法改變或放棄原來的戶籍和身份。⁹

除了漏登戶口外，戶口統計的側重點和方法的時代差異也是導致新寧縣戶口資料不合理的原因。何炳棣認為明太祖時全國絕大多數地區的戶口登記可信性較高，應是包含了該地區的絕大部分人口；但自編完洪武二十四年（1381）的黃冊後，由於有效的賦役體系已建立，政府對人口問題的興趣已轉到賦稅上，這使得政府對戶、口、婦女數的統計不再追求精確。¹⁰

在一條鞭法改革前，新寧縣早已開始了賦役改革。至萬曆九年（1581）清丈土地，成為該縣實施一條鞭法的標誌。¹¹ 經過正統至正德年間的改革，明代廣東的賦役制度基本確定為以料糧和四差為主體，以白銀為單位，分別按丁或丁田來徵收的格局。¹² 據嘉靖時縣志記載，嘉靖八年（1529）後的田賦「隨糧派銀征解」，即按田賦徵收額攤分徵收賦役銀；上貢物料也在同年改以「均一料派」，即按田賦徵收額攤派物料價銀。至於四差中的戶口食鹽錢鈔、歲辦丁銀、徭役和民壯則是按丁或丁田來徵收的，可見當時已實施了均平法；¹³ 用以慶賀、祀祭諸禮的錢銀也是通過均平隨丁糧派銀的方式徵收的。¹⁴ 以上改革都指向一個目的，即將原來征派的料糧和四差改為有固定徵收額和稅率的賦役。在此基礎下，役銀與丁糧的聯繫更加密切，從前按戶派差的方式逐步轉向按丁征銀，¹⁵ 「丁」在賦役征派中的作用逐漸取代了「戶」。

從表 1 可清楚看到，在賦役制度的改革過程中，至遲在隆慶六年，以「丁」取代「口」成為戶口登記中有效成分的情況已然出現，在「口」的統計中，「丁」佔有主要比率，不作為主要納稅對象的婦女、未成年丁的統計或已較為粗略，「丁」這一不單獨載於方志的資料在某些情況下已取代「戶」和「口」，成為賦稅征納的根據。

(二) 清代人口問題

清初把人丁定義為「凡民，男曰丁，女曰口。男年十六為成丁，未成丁亦曰口。」¹⁶ 不過，新寧縣實際上至康熙五十年（1711）才首次出現以「丁」為統

9 何炳棣著：《明初以降人口及其相關問題 1368-1953》，頁 10—19。

10 何炳棣著：《明初以降人口及其相關問題 1368-1953》，頁 19—20。

11 (清)王暘修，陳份纂：《新寧縣志[乾隆]》卷 3《編年冊》，第 7 上頁。

12 劉志偉：《在國家與社會之間 明清廣東地區裡甲賦役制度與鄉村社會》（增訂版），（北京：北京師範大學出版社，2021 年），頁 154。

13 (明)王臣修，陳元珂纂：《新寧縣志[嘉靖]》卷 5《食貨》，頁 17 下—19 下。

14 (清)麥汝梓等纂，甯林修：《新寧縣志[康熙]》卷 6《食貨志》，頁 4 上—5 下。

15 劉志偉：《在國家與社會之間 明清廣東地區裡甲賦役制度與鄉村社會》（增訂版），頁 170—171。

16 《清史稿》卷 120《食貨一》，頁 2。

計單位的記載，在此之前以「口」為統計單位的資料應是承襲自明代，指統合男女在內的人數，且丁在口中的比例較高。

從表 2 可見，清朝的戶口、人數統計制度出現了多次變革。

第一，順治十四年的戶數較崇禎五年少了 62%，口數少了 24%。戶數差距之大，除了受戰亂影響外，還應當與清初的戶數統計形式變更有關聯。

第二，自康熙二十年起，縣志基本已不載總數，只記載了新增或遷海復回後的戶口丁數。

第三，朝廷於康熙五十二年頒詔「續生人丁，永不加賦」。由於徵稅單位從原來的「戶」轉變為「丁」，因此往後的記載已不再重視戶數的統計，而是著重對丁的記錄。雖然康熙五十年、五十五年及六十年的口數偏低，準確性有待考證，但是其戶數統計中的單位確是從「戶」變為「丁」；又自雍正朝起，縣志不再載戶數，而是僅統計丁、口數，即可證明這種「重丁輕戶」的趨勢。

與北方地區不同，廣東雖不再重視戶數統計，但仍進行了口數統計，這是由於南方如廣東、福建等省除對成年男丁徵稅外，也會對婦女徵收食鹽稅。如乾隆元年至六年和雍正九年至乾隆十一年的兩次編審均「食鹽課婦女一千六百九十七丁口」。¹⁷ 據表 2 可見，保甲制度實施後，同樣特別指明了婦女口數。儘管依男女比例來看，清代的婦女比例偏低，漏報人口較多，但由此可推斷清代口數不單指成年男丁，而是男女口結合得出的結果。

第四，乾隆元年後的記載較少，僅乾隆十六年、二十一年、嘉慶二十三年及道光十八年有完整的資料，這與乾隆年間頒詔停止編審人丁有關。光緒時的縣志載乾隆三十七年清政府命停止編審滋生人丁數，雖《賦役全書》仍有冊造，但冊內的人口統計資料已與實際環境的丁口數無關，僅是作為協作征賦役的工具。¹⁸ 及後，自保甲制度出現，「保甲」更進一步代替了「丁」這一計量單位。

最後，據方志記載，能得出清代新寧縣戶口統計準確性較低的結論。根據何炳棣的推斷，自康熙朝至 17 世紀末是人口空前增長期，直至咸豐元年（1851）太平天國起義爆發才阻止了中國人口增長的進程；¹⁹ 晚清以降，從新寧縣外出養家糊口的人不斷增加，形成了數波外遷移民潮，這些變化在方志中也並未體現。又因戶、丁、口數應是浮動的數字，不可能前後資料完全相同。然而見表 2 可知順治十四年與康熙元年的口數、康熙八年與十一年的口數及此兩年與康熙二十年的戶數，雍正四年與九年的丁口數，乾隆十六年與二十一年

17 (清)張深修，曾釗等纂：《新甯縣志[道光]》卷 6《經政略》，清道光十九年刻本，頁 1 下—2 上；(清)何福海等修，林國寶等纂：《新寧縣志[光緒]》卷 11《經政略上》，清光緒十九年刻本，頁 2。

18 (清)王嵩修，陳份纂：《新寧縣志[乾隆]》卷 11《經政畧上》，頁 2 下。

19 何炳棣著：《明初以降人口及其相關問題 1368-1953》，頁 315。

的滋生人丁數，嘉慶二十三年與道光十八年的民丁、婦女數均完全相同。據上文分析，這些相同的資料或因計量單位已與賦役徵收相聯繫而與實際人口數分離，或因當時對戶、口數的統計已放怠。總而言之，當時的戶、丁、口數已與實際人數有較大的差距，晚清以前的實際丁口數必然比記載的多。

結語

明代新寧縣的戶口統計較詳盡，雖其反映的未必是現代統計學意義上真正的人數，但必然與當時的人數有一定聯繫。根據戶均口數，可推斷當時漏報戶口的問題極嚴重。隨著賦役制度改革的深入，「口」這一計量單位逐漸從男女合共統計變為以成年男丁為主，「丁」這一人口計量及徵稅參照單位的重要性逐漸提高。相反，清代人口資料準確性和可信性較前朝低，其戶數統計方式與明代存在較大差異。隨着各項賦役改革的推進，清代的戶口統計沒有變得更可靠，反而是越來越失去其意義，原作為徵收賦役依據的「戶」逐步被「丁」取代，與「口」同載於方志中。

以上現象反映明清人丁編審制度中戶口與賦役逐漸分離的過程，在此過程中，「戶」逐步被「丁」和「保甲」取代。賦役徵收依據的單位進行了改革，但是人口編審制度並沒有隨之而變化，這從側面反映出兩朝對人口的不重視和不可控，人口管控上的失衡使統治者未能根據實際人數作出合理的國家決策，進一步把中國近代的經濟發展推向了崩潰的道路。

參考文獻

專書

何炳棣著，葛劍雄譯：《明初以降人口及其相關問題 1368-1953》，（北京：中華書局）。

劉志偉：《在國家與社會之間 明清廣東地區裡甲賦役制度與鄉村社會》（增訂版），（北京：北京師範大學出版社，2021 年）。

論文

李龍潛，李東珠：《清初「遷海」對廣東社會經濟的影響》，《暨南學報（哲學社會科學）》第 4 期（1999 年），頁 47-57。

葛劍雄：〈明初全國戶口總數並非「丁」數——與王其渠先生商榷〉，《中國歷史地理論叢》第 4 期（1990 年），頁 143—158。

范文瀾：〈論中國封建社會長期延續的原因〉，中國社會科學院近代史研究所編：《范文瀾歷史論文選集》，（北京：中國社會科學出版社，1979 年），頁 93—107。

王其渠：《明初全國人口考》，《歷史研究》第 1 期（1988 年），頁 181—192。

謠言如何改寫歷史？ ——神光寺事件中的敘事博弈與權力衝突

黃芷芸

中山大學

摘 要

1850年，兩名英國公民在福州城內租住神光寺房屋的事件，經翰林侍讀學士孫銘恩上奏後，引起了咸豐帝的重視，並間接導致福建巡撫徐繼畲被彈劾革職。此事件背後不僅涉及地方管理失控與謠言蔓延的複雜因素，還深刻反映了士人地域網路的影響力。這一過程中，基層社會謠言的巨大影響力及官紳與中央-地方之間的矛盾得以凸顯。理清其發展的過程，我們能夠在觀察晚清地方社會如何通過故事敘述來扭轉觀念、影響政局的同時，也為研究晚清地方與中央的權力互動關係提供具體的案例。

關鍵字：神光寺事件、謠言、官紳衝突、林則徐、觀念傳播

一、引言：小事件引發的「敘事權的政變」

1850年5月，兩名英國傳教士租住福州城內的神光寺僧房，這本是清政府治下一樁普通的外交糾紛，卻在短短數月內演變為震動朝廷的政治風暴。福建巡撫徐繼畲試圖低調處理，卻被士紳斥為「包庇英夷」；欽差大臣林則徐以「民心可用」力主強硬，最終導致徐繼畲革職。這場風波的核心，並非英人的實際威脅，而是一張由謠言編織的巨網——從虛構的「英人運炮入城」到荒誕的「釘塞大炮火門」，地方士紳通過操控敘事，將一場地方糾紛升格為國家危機，倒逼中央介入。

而當我們轉向長時段，我們會發現晚清地方士紳關於這一事件「民夷對抗-官夷合污」的敘述不僅左右了中央對這一事件的判斷，也深刻影響了後世對這一事件的認識。長期以來，神光寺事件被視作福建人民因為官吏的阻撓而失敗的反抗英國侵略者入城鬥爭，與此前的廣州反入城事件類似，隨著八十年代檔案資料的披露，這一認識才得以扭轉。¹鄺永慶的〈神光寺公案辨析〉、尹素敏的〈從神光寺事件看徐繼畲與林則徐對西方的認識差異〉、史革新的〈淺談徐繼畲與福州神光寺事件〉都著眼於林則徐與徐繼畲的對神光寺事件的不同處理乃至矛盾；²吳振強（Chin-keong Ng）則著眼於中英在租賃權問題的對抗與傳教士在福州生活工作的環境。³

但是，事件中的敘事戰場同樣值得關注：士紳如何通過謠言與公論，將地方糾紛包裝為「夷夏衝突」，進而以這一敘事操控中央權力的走向——在謠言的層層疊加與發酵之下，地方士紳的言論經由地域官員網路傳播到中央，進而觸發了咸豐對閩浙總督劉韻珂和福建巡撫徐繼畲的信任危機；即使後來事實得到澄清，徐繼畲也無法官復原職。在這個過程中，觀念的傳播壓倒了事實的辯駁——徐繼畲的懷柔手段被斥為「包庇漢奸」，林則徐的強硬姿態卻因契合「民心可用」的傳統敘事而佔據道德高地。因此，若跳出傳統框架，神光寺事件實為一場「敘事權的政變」：士紳通過操控地方輿論與中央奏報，將自身塑造為「民意代言人」，迫使清廷在「維穩」邏輯下犧牲徐繼畲。

二、事件始末：從租約到風暴

道光三十年（1850年）五月，英國代理領事金執爾以個人名義租下神光寺兩間僧房，供兩名傳教士暫住。⁴侯官知縣興廉誤以為此案與先前「夷官租寺存行

¹ 鄺永慶：〈神光寺公案辨析〉，《歷史研究》，1992年，第6期，第70-79頁。

² 尹素敏：〈從神光寺事件看徐繼畲與林則徐對西方的認識差異〉，《近代史學刊》，2017年第2期，第152-173頁；史革新：〈淺談徐繼畲與福州神光寺事件〉，《晉陽學刊》，2009年第2期，第29-32頁。

³ Ng, Chin-keong. 「Treaties, Politics and the Limits of Local Diplomacy in Fuzhou in the Early 1850s.」 In *Boundaries and Beyond: China's Maritime Southeast in Late Imperial Times*, 147-74. NUS Press, 2017.

⁴ 分別為威廉·威爾頓（William Welton）與羅伯特·大衛·傑克遜（Robert David Jackson）

李」無異，貿然蓋章批准。彼時，閩浙總督劉韻珂外出閱兵，巡撫徐繼畲發現租約對象實為傳教士，立即要求英人搬離。然而，金執爾堅持等待香港總督批復，徐繼畲為避免衝突，決定暫緩處理。⁵

消息傳開後，福州士紳迅速行動。林則徐領銜上書，聲稱英人每日「十六人共抬大箱」，箱內藏有火炮軍械。⁶徐繼畲派人開箱查驗，發現僅是玻璃器皿，但士紳對此置若罔聞。六月，生童在全城張貼揭帖，稱神光寺為「文脈之地」，絕不容夷人玷污；更有匿名帖揚言「取夷人首級」，市井恐慌蔓延。

林則徐要求徐繼畲調兵演炮、招募鄉勇，形成「官民犄角之勢」，卻遭斷然拒絕。徐繼畲在家書中痛斥：「林少翁意在沽名，幾致釀成大事！」⁷與此同時，劉韻珂暗中命人散佈「英醫治死兩人」的傳言，試圖以民拒夷逼退英人，但士紳早已失去耐心。⁸

同年七月，翰林侍讀學士孫銘恩上奏，稱地方官「帶兵護送入寺」，坐實徐繼畲「遷就英夷」之罪。⁹此後，工科給事中林揚祖、禦史何冠英接連彈劾，附上林則徐與徐繼畲的往來信件及「夷人狂悖揭帖」。儘管徐繼畲澄清揭帖實為匪徒偽造，謠言亦不實，咸豐帝仍下旨革職查辦。1851年，英人搬離神光寺，徐繼畲的政治生命已戛然而止。

三、謠言的誕生與傳播機制

基層廣為傳播的謠言將英人的普通行為賦予威脅性解讀——抬箱變為「運炮」，遊覽鼓山寺被傳為「強佔」，甚至孩童擲石驚馬也被渲染為「夷人馳馬踏勘」。這些敘事並非憑空捏造，而是基於鴉片戰爭後民眾對「夷禍」的集體記憶，使得諸如夷人揭帖、釘塞大炮等象徵著外來威脅的符號都能輕易啟動社會恐慌，形成阿斯曼所言的「創傷性文化記憶」的連鎖反應。這些謠言帶來的基層非理性恐慌與福州士紳集團的官員為代表的地方精英的政治操弄相互交織，從而不斷發酵，在奏摺的敘事中構建了英人跋扈、民夷不和的危機。

謠言通過兩條路徑擴散：橫向上，士紳張貼的公稟以及好事者偽造的揭帖煽動了民間情緒；在縱向上，閩籍京官林揚祖、何冠英通過家書獲取資訊，地方輿論成為奏摺直達天聽。最早上奏神光寺一事者為翰林侍讀學士孫銘恩，

⁵ <閩浙劉韻珂等奏陳辦理英人租占福州神光寺始末情形片>，《清末教案》第一冊，（北京：中華書局，1996年，1996年第一版），頁49。

⁶ <林則徐等福州士紳為請禁英人入城租房傳教並預防不測事致巡撫函>，《清末教案》第一冊，頁54。

⁷ 白清才、劉貫文主編：《徐繼畲集》，第一卷，（太原：山西聯合高校出版社，1995年，1995年第一版次），頁706。

⁸ 《閩浙總督劉韻珂等奏陳飭屬密防福廈各口及神光寺英人勢難久住片》，《清末教案》，第一冊，頁60。

⁹ 《翰林院侍讀學士孫銘恩奏聞福州侯官知縣不顧輿情將神光寺借給英人居住折》，《清末教案》第一冊，頁45-47。

其並非一些研究所稱的福建籍官員，¹⁰孫銘恩實乃江蘇通州人，¹¹與該事件原本並無直接關聯，其呈報此事的動機，我們可以推測是受到了以林則徐為首的福建士紳的影響。雖無林則徐與孫銘恩直接的書信往來為證，但徐繼畲的家書中提及林則徐寄信京中，「嗾令彈射。於是攻之者，一學士、兩御史」。¹²此外，林揚祖與何冠英的奏摺中也展現了這些在京福州士人的資訊傳播管道。林揚祖的上奏中寫道：

「茲又聞福州府人家書，均道及紳士寄夷公啟，並言夷人大張揭帖，詞甚狂悖，深堪痛恨……臣籍隸福建，既有見聞，不敢不據實陳奏」。¹³

何冠英於 1850 年 9 月 6 日折中亦言：

「臣前接閱家信，猶冀地方大吏一面嚴密豫防，一面設法驅逐。乃昨接家信，內抄寄省城紳士與撫臣來往書劄，始知夷人恃強如故」。¹⁴

在福州城內士紳對入城英人軍事圖謀的懷疑之下，通過士紳間的網絡及家書的管道蔓延，營造了由基層到京官之間「省會瀕危」的恐慌。地方士紳對於情勢的誤讀與刻意傳播的謠言通過親緣與地緣兩大網路擴散，隨著多名有話語權的京官上奏及在外官員的附和成為對神光寺一事的主流敘述——士紳將事件簡化為「官護夷」與「紳護民」的對立。徐繼畲的務實妥協（如允許英人暫住）被斥為「畏葸」，¹⁵而林則徐的強硬姿態則成為「民心所向」。這種敘事成功綁架了清廷的「夷夏之辨」意識形態，迫使咸豐帝犧牲地方官員以安撫清議。徐繼畲曾逐一駁斥謠言：釘塞大炮實為工匠訛傳、夷船索銀乃商船自願雇傭、幼童受傷系廣東人誤傷……但奏摺中的理性在清議洶洶顯得蒼白無力。

四、權力博弈：故事背後的觀念之爭

在清末省際派遣官兵的難度日益提高的情形之下，以本地鄉勇來取代、擴充官兵本就是一種常見的選擇，林則徐在擔任湖廣總督期間便體驗到了這一策略的成效。¹⁶經歷鴉片戰爭的林則徐，深信儒家的「百姓之義」是對抗外夷的終極武器。他試圖複製擔任湖廣總督期間以鄉勇在對抗林正樽叛亂的經驗，在福州發動鄉勇。其策略本質是借「保家衛土」之名，擴張士紳在地方事務中的話語權。

¹⁰尹素敏：《從神光寺事件看徐繼畲與林則徐對西方的認識差異》，《近代史學刊》，2017 年第 2 期，第 152-173 頁。

¹¹《孫銘恩傳》，《清史稿》。

¹²白清才、劉貫文主編：《徐繼畲集》，第一卷，第 707 頁。

¹³〈給事中林揚祖奏陳英人租住福州神光寺一軍應妥商速辦折〉，《清末教案》第一冊，頁 53-53。

¹⁴〈御史何冠英奏褒英人恃強構釁巡撫徐繼畲一味畏葸折〉，《清末教案》第一冊，頁 58-59。

¹⁵同注釋 14

¹⁶參見[美]魏斐德：《大門口的陌生人：中國社會的南方動亂》，梁禾譯，（北京：新星出版社，2022 年，2022 年第一版），頁 57。

劉韻珂曾在奏摺中詳細地剖析招募兵勇之利弊，一是「等若扶同紳士調兵演炮募勇，一經各夷偵知，勢必信致香港」，反而驚動夷人，使其有藉口發起下一步動作；二是劉韻珂認為在過去興鄉勇之時，僅口糧消耗便不下數百萬兩，「然卒不問(聞)何處得一鄉勇之力」？且鄉勇易聚難散，「沿海地方數年來盜賊之充斥，半系鄉勇流毒」。¹⁷鄉勇並非憑空招募而來，而是通過這一程式，使得地方上本就存在的武裝獲得了合法化的身份。正如魏斐德所說，是把地方上愛鬧事的那批人集合了起來，本身便是一個冒險的做法。¹⁸

在未得到督撫支援的情況下，九月林則徐「約數人暗中預備」。¹⁹但是林則徐等士紳缺乏相應的資金來源，使得士紳所雇兵勇無法速得錢文，心生不滿，遂傳播英人釘炮等謠言，試圖營造出更加危急的形勢來彰顯自身的重要性，以從中獲利。面對此情形，本對督撫拒絕出錢招募兵勇不滿的士紳便遠近傳播這些為人聳聽的謠言。士紳是否明知傳言為假而故意傳播尚無法確切判斷，然而可以肯定的是，謠言在這一事件中被紳士階層所利用，以施加其政治與社會影響。

作為近代「開眼看世界」的代表，徐繼畲在《瀛寰志略》中較為客觀評價西方制度。他深知清軍難以抗衡英艦，轉而以條約柔性制夷，卻被視為「官夷相護」。²⁰這種夾縫中的理性，最終成為其政治生命的墳墓。一方面，廣州反入城事件的勝利使得紳民情緒高漲；另一方面，咸豐方登基不久，對於內外事務也有大刀闊斧的銳氣，徐繼畲的懷柔智慧顯然兩邊不討好。儘管在事件作結時，咸豐派遣去徹查神光寺事件的裕泰在調查後上奏中稱徐、劉「實無措置失當」，徐繼畲被召到北京后向咸豐的匯報也充分表明了其并不如輿論所稱畏葸，但是咸豐在地方治理上還是采取了「棄車保帥」，某種程度上也暴露了清廷對基層控制力的衰弱。事件以士紳「逼退英人、扳倒巡撫」告終，表面是民意的勝利，實則加劇了官民對立。這種惡性循環，成為晚清社會崩解的前奏。

結語：故事如何塑造歷史

神光寺事件的真正主角，不是兩名英國傳教士，也不是徐繼畲或林則徐，而是那些真假難辨的謠言。它們像病毒一樣在晚清社會的肌體中蔓延，將地方糾紛催化為政治危機，最終改寫了權力格局。

¹⁷ <閩浙總督劉韻珂等奏陳礙難如紳士所請演炮募勇及禁傳教等情片>，《清末教案》第一冊，頁73。

¹⁸ 參見[美]魏斐德：《大門口的陌生人》，頁26。

¹⁹ <致劉齊衡>（道光三十年八月初十），《林則徐全集》第八冊，林則徐全集編輯委員會，（福州：海峽文藝出版社，2002年，2002年第一版次），頁448。

²⁰ <福建巡撫徐繼畲為英人租居城內傳教等事覆林則徐等士紳函>，《清末教案》第一冊，頁56。

歷史不只是事實的堆砌，也是敘事的戰場。在晚清“官治”與“紳治”的雙軌政治下，地方的權力分配和利益訴求必然存在衝突。在外來侵略、地方動亂的衝擊下，中央對地方的控制力下降，而地方利益與中央利益的不完全一致勢必造成地方離心力的加劇。在福州士紳集團向上敘述民眾與士紳集體反抗時，構建‘夷人跋扈—官員無能’的敘事，不僅抹去了官員在斡旋中的實際作用，更將徐繼畲等人推向“包庇英夷”的道德困境，並取得了中央的介入。當士紳用謠言構建「夷夏對抗」的宏大敘事時，他們不僅改寫地方的權力格局，更深刻形塑了後世對晚清的認知——一個在「排外」與「妥協」間撕裂的王朝。

多元叙事下台湾创伤的银幕书写

——以《悲情城市》为例

房美妙

浙江大学

摘要

本研究聚焦电影《悲情城市》，通过分析其叙事形式、结构与艺术手法，探讨台湾人民在身份认同构建过程中所经历的创伤如何在电影的多层次叙事中显现。影片通过林氏兄弟的命运变迁，勾画出 1945 至 1949 年间台湾历史的重大转折，并借助个体叙事构建了集体记忆的复杂图景。电影不仅在情感层面反映了创伤对个体与集体历史认同的深远影响，还通过独特的叙事技巧揭示了创伤如何塑造台湾人民的身份认同建构。通过对影片叙事结构的细致分析，本研究旨在揭示创伤叙事与身份认同之间的内在联系，并探讨在多元叙事框架下，台湾历史创伤如何成为文化记忆的核心部分，进而影响集体历史情感的形成。

关键字：《悲情城市》、故事多样性、叙事创新、身份认同

一、引言

《悲情城市》乃侯孝贤之经典巨作，以 1945 至 1949 年间台湾社会的剧烈变迁为宏大背景，借由林家四兄弟命运的跌宕起伏，铺陈出一幅波澜壮阔的历史长卷。侯孝贤凭借其精湛且多元的电影语言，巧妙地交织历史创伤、文化记忆与身份认同等核心主题，对台湾战后社会形态及历史演进展开了深邃的反思，成功构建起复杂而多元的叙事空间。

本研究聚焦于影片独特的叙事形式，尤其是叙事的多样性，深入探究影片如何借由多线叙事结构、声音元素的巧妙运用、视觉符号的精心编排以及空间构建的匠心独运等手法，深刻揭示台湾历史进程中的集体创伤与文化记忆，进而展现台湾人民在身份认同过程中所经历的创伤。从跨学科的学术视角审视，该影片为电影学、历史学、文化研究等多学科领域提供了丰富且极具价值的研究素材，其叙事策略与文化表达蕴含着深刻的理论意义。

纵观过往研究，多从综合性维度对《悲情城市》进行剖析。与之不同，本文另辟蹊径，将研究视角精准锚定在影片叙事的多样性层面，深度挖掘影片在叙事维度的独特魅力与潜藏的深层价值，力求为《悲情城市》的学术研究注入全新的活力与视角，推动相关领域研究的进一步拓展与深化。

二、多样化的叙述形式

（一）声音元素与叙事协同

《悲情城市》采用多线叙事结构，以林家四兄弟的不同人生轨迹为线索，巧妙地将家族故事与台湾特定历史时期的重大事件紧密结合。其中，影片中的声音元素在叙事进程中发挥着不可忽视的协同作用。以林家餐桌上的收音机为例，其播放的《松花江上》瞬间将观众引入东北流亡群体的记忆场域，承载着流亡者对故土的思念与战争创伤的回忆。依据皮埃尔·诺拉的「记忆之场」理论，集体记忆往往借助物质载体得以保存与传承，进而对抗官方历史叙事。影片中的收音机歌曲作为记忆的物质载体，打破了台湾战后官方历史叙事的单一性，唤起了被遮蔽的历史记忆。¹

在影片的叙事架构中，声音元素的运用远不止于此。林家兄弟的故事成为触发观众对台湾特定历史时期集体记忆的「触媒」，让观众在个体故事的框架下，进入台湾历史创伤的集体认知空间。影片中的医院场景通过并置日语医嘱与台语对话，混杂多种语言的现象真实再现了日本殖民时期台湾的多元文化交融，反映了殖民记忆在时间与空间中的交织。此外，影片通过静默时

¹ 诺拉，皮埃尔：《记忆之场：法国国民意识的文化社会史》（南京：南京大学出版社，2017 年）。

刻如突发断电后的声画断裂，以一种极具冲击力的方式将集体创伤具象化。断电瞬间，画面陷入黑暗，仅剩余音飘荡，台湾在历史变迁中的苦难与沉默也在此刻短暂暴露。

（二）视觉符号与隐喻叙事

影片中的丰富视觉符号成为叙事的重要载体。文清暗房中显影的家族照片、大哥文雄的断指特写，均以极具冲击力的视觉形象揭示了历史的暴力与伤痛，他们不仅是时代沉沙下个人痛楚的直观体现，也是台湾社会集体创伤的有力象征。²保罗·康纳顿的「体化记忆」理论表明，创伤可通过身体实践在代际传递。暗房场景中，显影照片如记忆考古现场，逐渐显现的家族历史与记忆通过影像呈现。³此外，九份山城独特的建筑肌理、狭窄街道以及金瓜石矿山景观等地域风貌也构成了台湾身份认同的重要符号。这些地域符号不仅营造了浓厚的地方氛围，还通过视觉隐喻的方式深化了身份认同的内涵，隐喻着台湾社会在历史变迁中的复杂性与曲折性。

三、多线交织的叙事结构

历史时间的推进对台湾文化记忆的塑造和重构起到了关键作用。《悲情城市》采用多线叙事结构，将家族故事与台湾特定历史时期的重大事件紧密相连。四条线索相互交织，这种叙事形式打破了传统线性叙事的单一性，使观众能够从多个维度感受该事件给台湾社会带来巨大伤痛。⁴

影片中的时间叙事打破了传统的线性结构，采用回忆、闪回等非线性手法，使历史事件的呈现更为复杂且多维。宽美日记中反复出现的「三月春雨」意象，与政治逮捕的周期性爆发相互交织，构成了影片独特的时间叙事。莱因哈特·科塞勒克的「历史时间层」概念指出，历史时间并非单一的线性发展，而是由不同的时间层相互交织而成。⁵影片中的「三月春雨」，既代表着自然循环的时间节奏，又隐喻着政治清洗的季节性复发，深刻体现了本雅明所说的「同质而空洞的时间」。这种非线性时间叙事手法极大地强化了影片历史创伤的重复性与持续性，让观众能够更加真切地感受到台湾特定历史时期的困境与沉重。⁶此外，影片的结尾通过新生儿的啼哭和飘散的家族照片，展现了玛丽安·赫希的「后记忆」理论，即未亲历创伤事件的后代可以通

² 康纳顿，保罗：《社会如何记忆》（上海：上海人民出版社，2000年）。

³ 埃尔，阿斯曼：《文化记忆理论读本》（北京：北京大学出版社，2012年）。

⁴ 张勇：〈侯孝贤电影中的历史书写与文化记忆〉，《电影新作》2021年第1期（2021年），页103-108。

⁵ 科塞勒克，莱因哈特：《过去的未来：历史时间的语义学》（北京：北京大学出版社，2015年）。

⁶ 本雅明，瓦尔特：《启迪：本雅明文选》（北京：生活·读书·新知三联书店，2008年）。

过前代的叙述和影像等媒介，间接体验并传承创伤记忆。⁷影片中，新生儿的啼哭象征着新生命与未来的希望，而飘散的家族照片则象征着过去的历史与创伤记忆。这两者之间形成了辩证的记忆传递关系，暗示着台湾的离散经验将通过影像和叙事，在后代中获得新生。尽管新一代未曾直接经历历史的苦难，但他们将通过家族记忆的传承，继续延续对历史的认知与反思。

四、特殊的城市象征

《悲情城市》中的「城市」不仅是影片的背景，更是历史创伤与身份认同建构的核心载体。影片将 1945 至 1949 年间台湾的城市空间作为叙事的关键构建，借助空间的变化与物理景观的呈现，揭示了台湾战后社会的深刻变迁。在这一历史时期，台湾的城市空间从日本殖民统治转向国民政府接管，社会结构和权力关系的剧烈变化使得城市成为身份认同与集体记忆的交汇点。

根据亨利·列斐伏尔的「空间生产」理论，城市空间并非静态的场所，而是历史与社会关系的产物。在《悲情城市》中，九份与金瓜石等城市空间的描写映射了台湾特定历史时期的社会变迁。⁸九份阶梯场景中狭窄街道与阶梯结构、不同势力的空间争夺，为解读影片权力关系与身份认同提供视角。段义孚「地方感」理论强调地方与个体身份认同紧密联系。⁹这些城市空间在影片中作为「历史记忆场」存在，成为了个体和集体身份认同的物质体现。同时，金瓜石矿区作为一个典型的殖民地工业城市，呈现了外部统治力量对本土社会的压迫与文化侵蚀。矿区与九份的对比，构成了战后台湾社会的双重身份困境：一方面是本土文化的坚守，另一方面是外来政权对空间的控制和文化的摧残。这种空间上的对立与冲突，成为影片叙事中的重要元素，深刻展现了历史创伤如何在城市的变迁中得到具象化。

林家宅院原是本省人生活与身份认同场所，宪兵队进驻后，空间被权力侵蚀。宪兵皮鞋声在阶梯回响，象征权力渗透。山顶矿坑作为殖民现代性地理伤痕，见证台湾受外部力量冲击。这种垂直空间权力争夺，映射本省人在战后政权更迭中身份坍塌，在自己土地上失去空间主导权，身份认同受严重挑战。¹⁰影片中宽荣乘船驶向日本，海天相接的画面象征着地理空间的离散；文清被捕时的手语独白则传达出其内心的痛苦与迷茫。这种垂直坠落与水平航线的离散相互呼应，构成了台湾人在国族认同中的双重悬置状态，他

⁷ 赫希，玛丽安：《后记忆的一代：大屠杀后的文字和视觉文化》（南京：南京大学出版社，2017 年）。

⁸ 段义孚：《恋地情结》（北京：商务印书馆，2017 年）。

⁹ 段义孚：《恋地情结》（北京：商务印书馆，2017 年）。

¹⁰ 卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学 (1949-1994)》（台北：远流出版事业股份有限公司，1998 年）。

们既难以回归过去的身份，又难以在新环境中明确自身的身份定位，陷入了深刻的身份困境。¹¹

通过这些城市空间的呈现，《悲情城市》不仅揭示了历史创伤的深层影响，也探讨了台湾人民在复杂历史背景下的身份认同问题。影片中的「城市」因此不仅是地理上的空间，更是叙事与记忆交织的文化场域，承担了影片历史与情感的双重承载功能。

六、结论

《悲情城市》为我们理解台湾历史、文化与社会提供了一个独特的窗口，且通过电影这一媒介成功重构了历史创伤，塑造了身份认同，推动了文化传承。在这部作品中，电影不仅承担着记录历史、表达情感的功能，更通过绵延的长镜头、画外音的断裂叙述、以及物件的症候性呈现等丰富的电影语言，构建起记忆再生产的动态场域。¹²影片中的视觉符号，如照相馆显影液中的逆光人脸、宪兵皮鞋特写与木屐声轨的对比，蕴含着丰富的历史文化信息；声画关系的运用，如日语童谣《红蜻蜓》在屠杀场景中的反讽性作用，极大地强化了叙事张力与情感表达；身体政治与空间转喻，如文清手语对话时被铁窗分割的光影投射、基隆港雾中船只的模糊轮廓，象征着身份边界的不确定性，深刻揭示了台湾特定历史时期的社会结构与权力关系。¹³

影片在叙事结构上展现了卓越的多样性。其多线交织的叙事形式、独特的叙事手法以及与历史文化的深度融合，共同构建了一个复杂而精妙的叙事体系。这种多样性的叙事方式，不仅生动展示了1945至1949年台湾社会的历史变迁与文化风貌，还深刻揭示了个体在历史洪流中的命运起伏与身份认同的复杂性。¹⁴通过这些叙事策略，《悲情城市》为电影研究、文化记忆研究及历史学提供了独特的视角与方法论，深化了我们对台湾历史与文化的理解。未来，围绕《悲情城市》及类似具有深厚历史文化内涵的影片展开的研究，可在此基础上进一步挖掘叙事与社会、政治、文化等多维度的深层联系，为电影研究领域贡献更多有价值的成果。

¹¹ 卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学(1949-1994)》（台北：远流出版事业股份有限公司，1995年）。

¹² 张慧瑜：〈历史、记忆与创伤——侯孝贤电影的一种读法〉，《电影艺术》2017年第4期（2017年），页116-121。

¹³ 张慧瑜：〈历史、记忆与创伤——侯孝贤电影的一种读法〉，《电影艺术》2017年第4期（2017年），页116-121。

¹⁴ 胡彬彬，李雨洋：〈从《悲情城市》看台湾电影的文化认同建构〉，《当代电影》2018年第5期（2018年），页133-136。

参考文献

著作类

诺拉，皮埃尔：《记忆之场：法国国民意识的文化社会史》（南京：南京大学出版社，2017年）。

康纳顿，保罗：《社会如何记忆》（上海：上海人民出版社，2000年）。

埃尔，阿斯特莉特：《文化记忆理论读本》（北京：北京大学出版社，2012年）。

科塞勒克，莱因哈特：《过去的未来：历史时间的语义学》（北京：北京大学出版社，2015年）。

本雅明，瓦尔特：《启迪：本雅明文选》（北京：生活·读书·新知三联书店，2008年）。

段义孚：《恋地情结》（北京：商务印书馆，2017年）。

卢非易：《台湾电影：政治、经济、美学(1949-1994)》（台北：远流出版事业股份有限公司，1998年）。

赫希，玛丽安：《后记忆的一代：大屠杀后的文字和视觉文化》（南京：南京大学出版社，2017年）。

期刊论文

张慧瑜：〈历史、记忆与创伤——侯孝贤电影的一种读法〉，《电影艺术》2017年第4期（2017年），页116-121。

胡彬彬，李雨洋：〈从《悲情城市》看台湾电影的文化认同建构〉，《当代电影》2018年第5期（2018年），页133-136。

陈林侠：〈空间叙事与文化想象——论台湾电影的空间叙事〉，《当代电影》第48期（2012年03月），页112-115。

李道新：〈历史的“显影”与“定影”——论侯孝贤电影的历史意识〉，《当代电影》第40期（2015年02月），页42-47。

探析「红熊猫」：以性别为修辞的东方主义

陈星竹

北京師範大學

摘 要

《青春變形記》(Turning Red) 被認為是一部突出女性主義的作品，通過藉由月經元素暗喻女性青春期身體變化與自我意識的萌發，然而電影在不斷強調女性力量與中國傳統宗族文化的同時，卻始終無法脫離刻板的男性本位與超級英雄敘事傳統。通過對“紅色”與“熊貓”等象徵的文本細讀，結合系列女性與東方互動的系列作品（如《花木蘭》《蝴蝶夫人》），文章試圖指出性別與青春之外的民族國家敘事與其性別東方主義的敘事，並以此為參照視野，進一步思考近年來“亞裔熱”與“母女敘事”的根本原因，解析東亞家庭中強勢的母親與叛逆的女兒本質仍然服從於移民融入主流社會的敘事中。

关键字：《青春變形記》(Turning Red)、女性主義、東方主義、《瞬息全宇宙》、母女敘事

由加拿大华裔导演石之予执导的动画电影《青春变形记》(Turning Red) 于 2022 年上映。影片讲述了这样一个故事：同样作为加拿大华裔的少女李美琳在青春期时遭遇变身红熊猫，这一无法控制的身体让她惊慌失措，然而在逐渐了解祖先的历史，在借由红熊猫的力量帮助母亲脱离困境、缓解心理创伤之后，李美琳最终与母亲、与红熊猫之力和解，真正拥抱自己。

电影首先讲述了一个关于青春与成长的故事，一系列以红色为符号的能指系统首先指向少女青春期的到来与初潮降临。¹影片画面中红色力量爆发时的血月场景、李美琳变身红熊猫时的暴躁情绪与身体变化强烈的羞耻心与不适应均隐喻着女性身体的月经期。李美琳称自己为「恶心的红怪物」时，既是对自己身体发育的无措，也是导演借由萌化的红熊猫动画形象对封建父权话语的反讽，红熊猫爆发的力量显示了女性的能动与主体性，从而直接反转了父权话语中认为月经不详或女性生理虚弱等负面叙事与话语建构。

因此，红色便不仅仅是关于少女的青春与身体变化印迹，它同样也是女性力量的象征。当李美琳追溯自己红熊猫力量的由来时，导演暗中为红熊猫接续了花木兰的前史。红熊猫力量的最初来源是因为祖先新怡面临强盗入侵、男性被征战入伍的困境选择召唤红熊猫力量变身强大的野兽，与「阿爷无大儿，木兰无长兄，愿为市鞍马，从此替爷征」，共同描述男性缺席时女性挺身而出的力量感。但是，尽管导演在片中具有主动的女性主义叙事，却也不可避免地落入或重复一些父权制话语的窠臼。花木兰构建了女性民族国家英雄的同时，也显现出女性作为「第二性」的社会困境，只有在男性「缺席」时才具备「在场」的可能。在《青春变形记》中，导演设置了全然不同于中国传统男性宗族的反转女性氏族或母系社会，但或许我们需要追问的是，从第二性变为第一性的社会变迁是如何发生的，还是电影仅仅设计了一个以唐人街为象牙塔式的存在？抑或跨文化背景令主人公李美琳的父亲自动变为东方主义话语中孱弱阴柔的东方男性，从而使女性得以「浮出历史地表」。

因此，在这个意义上，我们需要审视女性主义话语是否成为电影讲述东方主义或被动陷于东方主义困境的一种修辞。霍斯沃特最早在 1769 年提出「东方主义」这一概念，用以指称西方人对东方文化探索时发展的各种学科。²西方通过描述、指称、想象中国，从而为自身文化建构出一个异质性的存在，借由「他者」以确定中心，并在不断地描述东方落后的过程中，确立自身侵略与殖民的合法性。³于是，不仅东方形象成为西方中心主义的一种构造，表述东方的

¹ 陈晓：〈《青春变形记》：“红色”隐喻、少女成长史与唐人街叙事〉，《戏剧与影视评论》，第 3 期（2022），页 51-59。

² [美] 爱德华·W. 萨义德：《东方学》（北京：三联书店，1999 年，第 2 版），页 63。

³ [美] 爱德华·W. 萨义德：《东方学》（北京：三联书店，1999 年，第 2 版），页 427。

权力与东方真正的历史也同样遭遇掩盖。⁴影片中鲜明呈现出东方主义特质的一点在于被观看的宗祠。

李家将宗祠作为景点获取收入与招纳游客，这与传统中国将宗祠作为私人禁地、只许本族人进入的逻辑截然相反。结合东方学与后殖民主义的视野，这或许可以理解作为一种「被凝视的东方」。西方国家的殖民进程通过发现非西方世界的地域与征用自然地理「作为自己的象征权力和资本」完成，非西方的领土在凝视中被用于「反证西方文明价值与先进性的帝国之眼中的风景」。⁵也就是说，如果发现与观赏构成了西方殖民主义的核心行为，那么另一方面，迎合这种观赏，并且深刻意识到自身的异域情调或作为「风景」的特点，也是在呼应西方中心主义话语，也因此构成一种自我的主动东方化。

不仅如此，帝国与殖民同时也会构造「殖民文化共同体」，并且将与殖民地相关的部分的「身体化」与「性别化」。⁶在这一意义上，李美琳贩卖大家对于红熊猫的喜爱赚取演唱会门票正显示出了「红熊猫」作为一种殖民文化共同体的象征。红色在此处，不仅仅是借由红色旗袍与红色灯笼构造的红色中国形象，而更多指向作为一种东方情调或东方想象的中国。譬如红熊猫力量爆发的不受控制与作为危险的红色联系在一起，似乎隐含着西方国家对东方崛起的某种恐惧心理。而红熊猫本身也是一种「错位」的形象，那是将作为国族印象之红与代表着中国主体的可爱熊猫进行叠加之后生产出来的、与大熊猫本质不同的「红熊猫」，这一「形变」更显现出形象符号具有的东方主义特质。

事实上，导演也没有回避这一跨文化语境。当李美琳的朋友们喊出「无论你是不是熊猫」时，其实更深层的表达是想说无论你来自哪个国家，我们都是朋友。尽管这是一种尝试跨越民族国家的友好表述，却仍然无法改变这一表述本身是将国族身份暗指为负担的前提。特别是当母亲说出，原先的祝福变成麻烦事，实质指向的是原有的文化印记反而造成移民华裔的身份迷茫或与本地居民的文化交流冲突。在这一意义上来说，近年来出现的「亚裔热」与母女和解叙事本质均可以视为试图借由代际关系来谈论跨文化关系。⁷

传统的东亚母女关系表现为试图借由女儿的成功替代自己失败人生的母亲与出于爱而肩负着母亲梦想努力前行的女儿。⁸因此，往往形成了这样一种母

⁴ 刘泽溪，邹韵婕：〈《花木兰》的他者化想象和东方主义困境〉，《电影文学》，第5期（2021），页89-93。

⁵ 逢增玉：〈帝国视阈与殖民主义电影中的地方和江南风景〉，《厦门大学学报(哲学社会科学版)》，第2期（2021），页61-67。

⁶ 逢增玉：〈帝国视阈与殖民主义电影中的地方和江南风景〉，《厦门大学学报(哲学社会科学版)》，第2期（2021），页61-67。

⁷ 齐仙姑：〈被复制的母女关系和被私域化的华裔美国电影〉，《电影艺术》，第5期（2022），页48-53。

⁸ 〔日〕上野千鹤子，王兰：《厌女》（上海：上海人民出版社；光启书局，2023年，第1版），页115-116。

女关系：一个拥有强烈控制欲的母亲与一个过于体谅母亲甚至自伤的女儿，这种自伤是成长的女儿已经自动将母亲的鞭策内化为自己的生命的一部分，以至于母亲或许不再控制她们，而她们已经学会了将自己扮演为母亲并以母亲的名义亲手控制自己。⁹正如影片的开始，美琳在镜子前面咬牙切齿地对自己说「你是她的骄傲和快乐，不要让她失望」，正是这样一种东亚母女关系的现形。

然而导演将青春期少女的自我生成与文化身份的剥离进行了一种语义的叠加，李美琳试图反抗有控制欲的母亲时不仅是因为她希望摆脱控制、成为一个真正具有主体意识的个体，更是因为文化身份的冲突与碰撞。电影中，尽管李美琳的力量是通过母系宗族传递给她的，但是这一力量在被视为「异域风情」的同时，也成为了来自传统与血缘的负担。红熊猫的力量是祖祖辈辈相传的中国文化印记，在遭遇反离散与跨文化语境后，母亲的失败与控制欲也可以被视为对弱势本土文化的依依不舍；而女儿则在接受强势、新兴文化脱离了被动地位，变为主动的叛逆者，试图摆脱这种文化夹缝的境地，努力奔向西方主流文化、遗弃自己的边缘身份。¹⁰这也是为何影片中的美琳会大喊「很抱歉我绝不会像你一样」，她将母亲指称为一种错误或落后的生存状态。正是这种话语体系塑造了母亲的文化身份困扰比女儿更加严重，如电影中母亲拥有比女儿更庞大的、作为文化身份问题暴动的「红熊猫」身体。因此，竹林中女儿走在母亲前面的引领与女儿对母亲的身份创伤的拯救，通过母女关系中两者地位的倒转，将强制女儿的母亲变为了由女儿引领奔向西方社会新主流文化的母亲，这一转变的本质仍然是文化属性的权力关系。

在电影结尾处，所有女性亲辈选择封印红熊猫，只有美琳选择留下这种力量，或许可以看作一种关于文化身份的镜像式反向书写。女性亲辈对自己红熊猫力量的放弃，不是对原先传统文化印迹的放弃，而是对固守传统文化的封建态度放弃；美琳在迎接「红熊猫」身份的同时，不仅是在接纳自我，更是在迎接西方主流话语中的殖民文化共同体。女性亲辈的放弃、美琳的勇敢接纳与上一代对传统的守持、下一代对新兴的热爱构成一组有趣的镜像对照。于是，美琳母亲与美琳之间的欣然和解不过是前者对后者拥抱主流的西方文化与成为「模范少数族裔」的认可与豁免，这才解释了为何美琳会因保留红熊猫力量而说道「但我害怕这会让我离开你（母亲）」，因为本质上是两种不同文化身份的认知差异。由此可见，母女关系中常见的冲突-和解叙事被用于表述西方社会中少数族裔二代如何放弃原有的文化传统与身份认知而更快更好地融入新社会。因此，无论是「红熊猫」形象本身或是关于华裔少女的青春期自我认知之旅，

⁹ [日] 上野千鹤子,王兰:《厌女》(上海:上海人民出版社;光启书局,2023年,第1版),页115-116.

¹⁰ 齐仙姑:〈被复制的母女关系和被私域化的华裔美国电影〉,《电影艺术》,第5期(2022),页48-53.

都是一次借由女性身份与母亲关系表述的、更温和而隐蔽的东方主义策略叙述。

继承·反叛·对话：戈达尔强盗片中的 多样性叙事与文化身份反思

李霖婵

云南师范大学

摘 要

20 世纪中叶，法国新浪潮运动以颠覆传统电影美学的姿态崛起，而让-吕克·戈达尔作为其核心人物，其对好莱坞类型片的批判性继承与解构性革新，重新定义了电影作为文化表达与哲学反思的媒介。本文拟从戈达尔强盗片的类型基因继承、叙事革新突破、叙事表达反思以及新浪潮与好莱坞的跨文化对话展开。探讨戈达尔强盗片中多样性叙事的实践路径及其文化身份反思的意义。

关键字：戈达尔、强盗片、多样性叙事、文化身份反思、类型片

一、继承：戈达尔强盗片的类型基因

根据美国学者苏珊·海瓦德的《电影学关键词》“强盗片包括犯罪片、侦探惊险片和私家侦探片，”¹尽管法国电影制作人路易斯·费雅德在1913年拍摄的《幽灵》是最早的强盗片原型之一，但强盗片被普遍认为是一种美国类型电影。

20世纪30年代，强盗片进入全盛时期，以默文·勒罗伊年的《小恺撒》、威廉·A·维尔曼的《人民公敌》和霍华德·霍克斯的《疤脸大盗》这3部经典作品为代表，此时好莱坞电影也在法国广泛传播，“在论战性的《电影手册》杂志上，一群剑拔弩张的青年批评家热情洋溢地赞美美国类型电影传统的优点。诸如特吕弗、戈达尔、克劳德·夏布罗尔和埃立克·罗默尔等人称扬美国类型影片富有生气、简洁洗练，在叙事上很出色。”²戈达尔无疑受到了美国类型片，特别是强盗片的影响，在其处女作《筋疲力尽》中，美国黑帮片强盗片硬汉侦探形象的代表演员亨弗莱·鲍嘉的海报出现在镜头下，影片主角米歇尔的扮相和表演有意识地模仿鲍嘉。除了人物形象，《筋疲力尽》的基本情节结构——罪犯逃亡、与警方对抗、爱情与背叛，也脱胎于美国犯罪类型片的经典模式。该影片的配乐出现了美国经典犯罪片《枪疯》的原声。还有戈达尔其他作品《法外之徒》（1964）、《狂人皮埃罗》（1965）其都在模仿好莱坞强盗片的基本结构，融入凶杀、撞车、抢劫、逃亡、城市、左轮手枪等经典元素进行创作。

可见戈达尔早期电影创作受美国类型片熏陶，尤其强盗片。然而，这位极具开创性的实验派导演并未止步于模仿，而是在持续的实践与探索中，将美国类型电影的既定模式与意大利新现实主义的纪实美学、先锋派的前卫风格相融合，革新了传统强盗片的叙事、语言和制作，形成了独特的电影风格，也拓展了强盗片的叙事维度。

二、反叛的作者：戈达尔对强盗片的叙事革新

“经典强盗片的叙事模式往往是①强盗开始时总处于较低的社会地位。②强盗进入城市可能缺失。③强盗凭借暴力登上黑社会的顶峰。④强盗由于对同伙或亲人之爱而招致危险。⑤强盗被警察或敌对匪帮打死。”³

由此可见在好莱坞经典强盗片具有以下几个特点，其一“法外英雄”的人物设定，虽是罪犯却具英雄特质；其二：犯罪动机明确，多出于对社会不公的反抗；其三：暴力与柔情并存；其四：宿命式的死亡结局。戈达尔的强盗片虽

¹ 苏珊·海瓦德、侯克明、钟静宁：〈电影学关键词——强盗片〉，《电影艺术》第1期（2004年1月），页125。

² 路·吉安乃蒂，闻谷：〈无情节电影的传统〉，《世界电影》，第3期（1983年4月），页72。

³ 皇甫一川：〈城市孤狼——美国强盗片的叙事模式及其阐释〉，《当代电影》第5期（1994年9月），页63-64。

然在内在逻辑与元素模仿了好莱坞强盗片，确也在叙事模式、叙事结构、叙事类型上对其进行了超越。

首先是叙事模式的解构，好莱坞强盗片遵循的是传统的英雄叙事，主角出于对不公的反抗，进行犯罪。然而戈达尔一反寻常，解构了这种英雄叙事，进行反英雄叙事。戈达尔消解了主角的犯罪动机，将犯罪展现得更加荒诞和偶然。例如，《精疲力尽》的米歇尔偷车、杀人仅因“一时兴起”，死亡也非因果报应，而是情人帕特丽夏的偶然背叛。这种“无目的犯罪”剥离了英雄叙事中的权力欲，角色不再是一个“法外英雄”而成为了存在主义意义上的“局外人”；戈达尔还拒绝将角色简化为“英雄”或“反派”，对警察也进行模糊化处理，来打破经典英雄叙事的善恶二元对立，例如在《狂人皮埃罗》和《法外之徒》中都没有直接出现警察形象，《狂人皮埃罗》中玛丽安还说道：“警察都去哪儿了？我们杀了这么多人，他们也不来抓我们。”更是直观的打破了观众的期待，展现现代社会的荒诞与无序。

其次是叙事结构的创新，在戈达尔的影片中没有传统强盗片采用的连贯的线性叙事，也没有清晰的起承转合和明确的高潮部分。戈达尔通过标志性的“跳切”手法（jump cut）删除镜头中间帧，制造画面的跳跃感，打破动作与时间的连续性，在《精疲力尽》中米歇尔枪杀警察的片段仅用 12 秒快速剪辑，省略开枪过程与警察倒地的逻辑衔接，削弱了戏剧张力，不突出打斗追踪等场景，转而强调生活的碎片化。他还采用反高潮处理，戏谑化展示了传统强盗片的枪战、追车、死亡等高潮情节。在《法外之徒》的抢劫场景中，两个男主角头套黑袜的滑稽造型消解了犯罪的严肃性和紧张感，而冗长的日常对话却被放大，倒置了叙事焦点。通过跳切的剪辑手法、碎片化的时间处理、零散的叙事，戈达尔展现了一种不连贯的、非线性的叙事结构，开创了一种断裂的美学风格。

最后是叙事类型的杂糅，戈达尔的强盗片虽然有好莱坞强盗片的影子，却根本算不上好莱坞类型片。戈达尔的电影更像是一种“电影杂文”，“他的许多影片是跨样式的，把纪录性的写实主义、风格化的画面和宣传、以及对艺术、文化和社会学的即兴式议论结合成一个古怪的、常常令人感到莫名其妙的大杂烩。”⁴在一部影片中融合多种元素，以《法外之徒》为例，戈达尔在这部影片中完美展现了其标志性的类型拼贴手法，将强盗片、青春片、喜剧、歌舞片甚至文艺片元素杂糅在一起，彻底颠覆了传统犯罪片的单一叙事框架，也瓦解了类型电影的叙事确定性。戈达尔以此证明：电影不必服从类型法则，它可以同时是犯罪片、喜剧、爱情片和哲学随笔——正如《法外之徒》的英文名 *Bande à part*（“局外人”）所暗示的，这部电影本身就是一个拒绝归类的“影像局外人”。

⁴ 路·D.吉安纳蒂，刘雨：《戈达尔的电影散文》，《世界电影》，第 2 期（1983 年 3 月），页 166。

三、反思：从黑帮神话到荒诞生活

好莱坞强盗片中这种英雄叙事、连贯的叙事、单一的类型指向，其实是有意去营造情节的完整，让观众沉浸在这种梦幻的英雄史诗中。苏联电影学者维·谢斯塔科夫在论述美国类型电影时也谈到强盗片“把主人公理想化了，极少考虑到他们是否符合于真实的原型或史实。因此，我们在强盗片中看到的不是历史而是神话。”⁵可见好莱坞强盗片对强盗形象的塑造是想象与虚构的，脱离真实生活的。所以戈达尔对好莱坞强盗片叙事的种种反叛，是将虚构与想象的黑帮神话拉入到了荒诞而又真实的生活中。

“戈达尔认识到严谨的叙事结构的基本特点是造成一种‘不可避免’的感觉。”⁶正如在好莱坞强盗片对死亡结局的命运走向中，死亡仿佛是主人公的宿命，故事的线性发展是在一步步将主人公推向死亡。而戈达尔对死亡的处理则展现偶然与荒诞。这种叙事本质上是资本主义文化工业的自我复刻——以类型化情节制造“宿命感”，将死亡包装为英雄的必然归宿，从而掩盖现实世界的无序与个体的精神困境。对比《疤面人》主人公在枪林弹雨中史诗性死亡的场景，《精疲力尽》中米歇尔的死亡不再是命运悲剧，而是一场偶然的闹剧：中弹后踉跄行走数十米才突然倒地，镜头以冷漠的中景凝视生命的无意义消逝。在《法外之徒》与《狂人皮埃罗》中则更彻底地摒弃了警察追捕的戏剧冲突，主角们在虚无中相互毁灭，没有了对强盗的正义审判，转而揭露生活的真实。

二战后，社会经历着巨大的震荡，西方社会陷入深刻的虚无主义危机，物质重建与精神荒芜形成撕裂。美国好莱坞类型片梦幻化的创作也遭受打击，在现代社会的失序和个体的精神混乱中，新浪潮运动来袭，他们受存在主义影响，强调电影的自然与真实。而戈达尔作为新浪潮运动的旗手，他的一系列反叛与革新，其实是在探索，探索一种崭新的展现电影活力的创作方式，他抛弃了好莱坞类型叙事的局限，不仅开创了新的电影创作手法、新的电影美学风格，更以电影为媒介展开对现代文明的哲学审视，进行一种“去中心化”、“去权威化”的，对电影体制、电影模式、电影叙事工业的宣战。他关注现代社会中人们的迷茫和困境，通过对电影语言和形式的探索，展现出现代主义和存在主义的思考，使电影成为反映现实的一面镜子。通过戈达尔革命式的探索与实践，他打破了传统叙事结构，重构了新的文化与社会意义，解构了好莱坞的霸权叙事，打破了好莱坞乌托邦式的幻想，深刻影响了全球电影生态。新浪潮是电影艺术大师的时代，电影的多样性叙事、电影的流动语言、电影的多元风格、电影的活力与生命力开始迸发。

⁵ 维·谢斯塔科夫、罗慧生：〈美国电影的传统样式及其变化〉，《电影艺术译丛》第03期（1979年4月），页273。

⁶ 路·吉安乃蒂，闻谷：〈无情节电影的传统〉，《世界电影》，第3期（1983年4月），页72。

四、对话：戈达尔对新好莱坞的影响

20 世纪 60 年代，好莱坞影片因僵化的类型化生产引发了观众的审美疲劳以及电视媒介冲击和二战的影响陷入衰落。与此同时，全球青年文化运动与反叛思潮兴起，法国新浪潮以“作者电影”理念横空出世，好莱坞电影人们开始对类型电影从形式到主题进行了反思并开始自我调整，而戈达尔的美学理念与创作实践为新好莱坞的转型提供了新的美学范式。

作为新好莱坞的开山之作，《邦尼与克莱德》（1967）从戈达尔的《狂人皮埃罗》（1965）中汲取了颠覆性的电影语言。影片通过“跳切”与“间离效果”，以断裂的节奏打破了好莱坞“零度剪辑”的流畅性传统。在人物塑造上，《邦尼与克莱德》的雌雄大盗形象亦受《狂人皮埃罗》启发，这种反英雄的人物塑造也对新好莱坞产生了极大影响，此后雌雄大盗、亡命鸳鸯的形象更成为了新好莱坞强盗片的经典元素。

戈达尔的价值不仅在于技术革新，更在于其叙事哲学对好莱坞的深层启发。《邦尼与克莱德》受到《狂人皮埃罗》中的荒诞抢劫与青春歌舞的影响，开创性的“对暴力美学和黑色幽默杂糅运用”⁷这种讽刺效果，也打破了好莱坞导演们“创造的真实”，而更加直接的展现了荒诞、无序的生活。

新好莱坞电影完成了“跨文化”的本土重构。戈达尔的电影语言如同一种“语法”，被新好莱坞转化为“新句子”——既非对欧洲先锋派的简单模仿，亦非对旧体系的彻底否定，而是在全球文化碰撞中开辟了新的道路。这一过程不仅推动了好莱坞从工业制品向艺术表达的转向，更证明了电影语言的流动性与包容性。

五、结语

从戈达尔的强盗片中，我们可以看到美国类型片的基因，也可以发现戈达尔对电影叙事的革新实践，对电影表达的深刻反思，最后戈达尔以其革命性的创新对新好莱坞电影乃至全球电影生态产生了影响。作为电影史上极具影响力的艺术革新者，戈达尔不仅重塑了电影叙事的边界，更成为现代电影美学的奠基人之一，其作品和理念持续推动着全球电影文化的发展与变革。

⁷ 王子瑶：〈从“虚无的挣扎”到“反英雄”——试论“雌雄大盗”形象在“新浪潮”与“新好莱坞”电影中的异同〉，《电影文学》第 06 期（2021 年 3 月），页 95。

参考资料

论文

苏珊·海瓦德、侯克明、钟静宁：〈电影学关键词——强盗片〉，《电影艺术》第1期（2004年1月），页125。

路·吉安乃蒂，闻谷：〈无情节电影的传统〉，《世界电影》，第3期（1983年4月），页72。

皇甫一川：〈城市孤狼——美国强盗片的叙事模式及其阐释〉，《当代电影》第5期（1994年9月），页63-64。

路·D.吉安纳蒂，刘雨：〈戈达尔的电影散文〉，《世界电影》，第2期（1983年3月），页166。

维·谢斯塔科夫、罗慧生：〈美国电影的传统样式及其变化〉，《电影艺术译丛》第03期（1979年4月），页273。

王子瑶：〈从“虚无的挣扎”到“反英雄”——试论“雌雄大盗”形象在“新浪潮”与“新好莱坞”电影中的异同〉，《电影文学》第06期（2021年3月），页95。

影片

让-吕克·戈达尔《精疲力尽》（电影，1960年）

https://v.youku.com/v_show/id_XMzI0MTA4MzYxMg==.html

让-吕克·戈达尔《狂人皮埃罗》（电影，1965年）

https://v.youku.com/v_show/id_XMzI0NzgwNjczMg==.html

让-吕克·戈达尔《法外之徒》（电影，1964年）

https://v.youku.com/v_show/id_XOTk5ODYwNzI=.html

俠的特質與漢光武帝的關係

蔡宛辰

國立中正大學

摘 要

本文將探討秦漢時期「俠」的特色、特徵及其行為模式，釐清漢光武帝是否屬於當時代的俠。筆者在閱讀秦漢史相關研究時，發現「俠客」這個身分與來源和政權的轉換有關，對當時代社會影響亦甚多，然世人對俠的評價卻兩極不一，當代理解的俠的面貌似乎也不同於兩漢時期的俠。

因此，本研究透過爬梳史料及文獻的方式，針對秦漢時期的俠進行特色、行為模式整理，進而瞭解秦漢時期人眼中的俠的面貌。同時，也會經由爬梳相關於漢光武帝的文獻資料，查看漢光武帝的人格特質、行為模式，是否符合當時代人們認為俠應有的特質及行為模式。嘗試用特質、行為模式的角度，去探討其他沒有被寫進俠列傳裡的人物，是否也受了俠的影響，有俠的特質及行為、思考模式，以對俠文化及其影響有更全面的了解。

關鍵字：俠、游俠、任俠、漢光武帝、劉秀

一、前言

俠，常被視為正面形象，如武力高強、扶弱濟貧、救人於危難等，但其亦具負面特質，如倚武行兇、欺凌弱者等。正負特質交織，構成俠的真實樣貌。俠因某些特質常具一定勢力基礎，能於亂世中聚眾、行權，甚至幫助建立政權，如劉邦，建立起西漢政權。

莽末亦為混亂時期，光武帝建立的東漢政權，是否如劉邦般，因擁有俠特質而幫助建國？本文將試探討光武帝是否具俠的特質，並是否為俠。

二、秦漢時期俠的特質

俠的標準與特質隨時代有所不同。要判斷漢光武帝是否具俠特質，需以秦漢時期的俠行為與特質為準則。司馬遷注意到俠對社會的影響，記錄了有關西漢時期俠的事跡，並以〈游俠列傳〉為代表。在《史記·游俠列傳》中有云：

韓子曰：「儒以文亂法，而俠以武犯禁。」……今游俠，其行雖不軌於正義，然其言必信，其行必果，已諾必誠，不愛其軀，赴士之阨困，既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，蓋亦有足多者焉。¹

可知俠以武力為標誌，且常以武力解決問題，但用武力處理事情這點是違法的，屬於「以武犯禁」。此外，俠還具備「言必信」、「行必果」、「諾必誠」等特質，信守承諾，甚至不惜以性命解救他人，這些特質受到大眾與司馬遷的讚賞，認為俠非遊手好閒之輩。同可見於《史記》中：

而布衣之徒，設取予然諾，千里誦義，為死不顧世，此亦有所長，非苟而已也。²

顯示俠重視承諾，並為義不惜生命。《漢紀》中記載的季布一諾千金的故事，³亦顯示社會重視俠的重諾及誠信。

俠的義行不僅限於履行承諾，還包括主動救助困難者，有金錢上或行動上的幫助。郭解有此特質，⁴朱家更是典型例子，《史記·游俠列傳》描述：

¹〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》（臺北：中華書局，1965），卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁1。

²〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁2。

³〔東漢〕荀悅：《漢紀》（臺北：臺灣商務印書館，1974），卷第三，〈前漢高祖皇帝紀〉，25~26。

⁴〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁3~4。

「……及解年長，更折節為儉，以德報怨，厚施而薄望。……」

魯朱家者……所藏活豪士以百數，其餘庸人不可勝言。……諸所嘗施，唯恐見之。振人不瞻，先從貧賤始。……專趨人之急，甚己之私。……自關以東，莫不延頸願交焉。⁵

從上可知，俠針對於人們的困難需求，給予金錢或是行動上的幫助，雖然幫助的人不見得是受到不義的人，但由此可知救助也是一種俠的結交方式。雖然班固對俠的藏身行為持保留態度，但仍肯定俠在金錢救助與謙退方面的態度，認為其：

……溫良泛愛，振窮周急，謙退不伐，亦皆有絕異之姿。⁶

俠以助人、行義結交，或收為門下，亦透過修身、不計小過，⁷保持謙遜、不居功的態度等，逐漸在社會上建立名譽，甚至造成領導、號召、模仿等的影響力。同時也會以聚會結交賓客，⁸維持或擴大名聲與人脈，鞏固或建立勢力範圍。由《史記·游俠列傳》可知：

……脩行砥名，聲施於天下，莫不稱賢，是為難耳。……然其私義廉潔退讓，有足稱者。名不虛立，士不虛附。⁹

俠勢力範圍建立後，互不侵犯其權力及勢力，給予彼此尊重。¹⁰此點從郭解到他處幫忙調解的例子可知。《史記·游俠列傳》：

……解奈何乃從他縣奪人邑中賢大夫權乎！……待我去，令雒陽豪居其間，乃聽之。¹¹

然而，也因俠擁有的武力特性及其影響力大，部分人濫用俠的結交特質或威勢去做壞事或困擾他人。¹²《史記·游俠列傳》載：

⁵〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁2~3。

⁶〔東漢〕班固撰·顏師古注：《前漢書》（臺北：中華書局，1965），卷九十二，〈游俠傳第六十二〉，頁2。

⁷不計小過之例，可參考〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁4。

「解出入……有一人獨箕踞視之……是吾德不脩也，彼何罪！」

⁸聚會結交之例，多可見於《漢書·游俠傳》。

例子可參考〔東漢〕班固撰·顏師古注：《前漢書》，卷九十二，〈游俠傳第六十二〉，頁8。

⁹〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁2。

¹⁰余英時：《中國文化史通釋》（香港：牛津大學出版社，2010），頁221~223。

¹¹〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁4。

¹²利用俠的威勢事件，可參考〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁4。

「解姊子負解之勢……非其任，彊必灌之。……棄其尸於道，弗葬，欲以辱解。……」

……至如朋黨宗彊比周，設財役貧，豪暴侵凌孤弱，恣欲自快，游俠亦醜之。余悲世俗不察其意，而猥以朱家、郭解等令與暴豪之徒同類而共笑之也。¹³

利用俠的特質，組成群體或做有害他人的事。此些人行為雖令人不齒，但由文獻可知，大眾仍將其歸類為俠的一員，可推斷俠除了會做對人民相對正面的事，亦可能同時會做有害他人之事，故不能排除或否認此些行為模式非俠的特質。郭解就是一個擁有正反面特質的例子，見《史記·游俠列傳》：

郭解……少時陰賊，慨不快意，身所殺甚眾。以軀借交報仇，藏命作姦，剽攻不休及鑄錢掘冢，固不可勝數。……及解年長，更折節為儉，以德報怨，厚施而薄望。¹⁴

總上述可知，俠的特質及行為模式正負想間。特質會伴隨每個人的成長經驗或外在刺激，做出不同面向的行為。負面的行為特質依舊是構成整個俠文化與特質的其中一個部分，並不全然俠只有「好」俠，亦有「壞」俠，或介於兩者之間，亦正亦負的俠。此些正、負特質都是成為構成俠的一部分，不可將此些摒棄。

在此對俠的特質及其行為模式，提出一個總結性的觀察整理，請參考下表：

俠的特質及其行為模式
以武犯禁、言必信、行必果、諾必誠、不愛其軀、赴士之阨困(金錢上與行動上的)、重結交及私義、不計小過、廉潔退讓(包含不矜功)、脩行砥名，聲施於天下、有影響力(號召力、領導力、受支持、模仿等) 設財役貧、侵凌孤弱、殺人、任意而為

三、漢光武帝的俠特質

以下將透過《東觀漢記》、《後漢書》等史料探討漢光武帝是否具備俠的相關特質。從《東觀漢記·帝紀一·世祖光武皇帝》中可見：

……高才好學，然亦喜遊俠，鬪雞走馬，具知閭里姦邪，吏治得失。¹⁵

¹³〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁2。

¹⁴〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，卷一百二十四，〈游俠列傳第六十四〉，頁3~4。

¹⁵〔東漢〕劉珍、延篤：《東觀漢記》（臺北：中華書局，1965），卷一，〈世祖光武皇帝〉，頁1。

雖未明言光武帝是俠，但根據文獻可知其「喜歡游俠」，並與俠類似，喜鬥雞走馬，顯示其不僅知曉俠的存在，亦可能與之往來。由《後漢書·光武帝紀第一上》可知：「光武年九歲而孤……兄伯升好俠養士……。」¹⁶其不但知有俠，且因兄長伯升好俠養士，或已有所結交。

而後由於政治局勢的改變，李通等人試說服光武帝起兵，自成一方勢力。《後漢書》說：

……李通等以圖讖說光武……於是乃市兵弩。……與李通從弟軼等起於宛。¹⁷

光武帝起兵時王莽政權尚存，其行屬「以武犯禁」。另據《後漢書·光武帝紀第一上》：

……光武遂將賓客還舂陵。時伯升已會眾起兵。……光武初騎牛，殺新野尉乃得馬。進屠唐子鄉，又殺湖陽尉。軍中分財物不均……悉以與之，眾乃悅。¹⁸

及《東觀漢記·帝紀一·世祖光武皇帝》：

……上……遂市兵弩……時伯升在舂陵亦已聚會客矣。……及聞帝至……皆合會，共勞饗。……因率舂陵子弟隨之，兵合七八千人。¹⁹

從上兩則史料中，「光武遂將賓客還舂陵」一句，表明光武帝不只和俠有基礎的結交關係，還將部分俠、士收為賓客，並帶回舂陵。與兄長聚眾共食及主導分財物，展現其結交、受支持及號召、領導能力。兩人聚集人力資源後起兵，更有搶奪物質資源、殺人等豪暴行徑，從殺了新野縣尉後得馬的行為及作者使用「屠」字來描繪進攻唐子鄉，可知殺戮規模之大。

雖然從上述史料可見兩人早期有豪暴之舉，但亦可見光武帝有遵守相關的俠士道德，如信守承諾、說到做到等，對他人有影響力，獲得了越來越多的支持。《後漢書·光武帝紀第一上》有云：

……光武復為圖畫成敗。……夜自與驃騎大將軍……出城南門，於外收兵。……幾不得出。……光武曰：『今若破敵，珍寶萬倍，大功可成；如為所敗，首領無餘，何財物之有！』眾乃從。²⁰

又云：

¹⁶〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》（北平市：中華書局，1965），卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁1。

¹⁷〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁2。

¹⁸〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁3。

¹⁹〔東漢〕劉珍、延篤：《東觀漢記》，卷一，〈世祖光武皇帝〉，頁2。

²⁰〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁6。

……光武……尋、邑亦遣兵數千合戰。光武……復進……斬首數百千級。連勝……盡獲其軍實輜重，車甲珍寶，不可勝算，舉之連月不盡，或燔燒其餘。²¹

由上述文獻可知，光武帝有規劃計策、領導他人的能力。在敵軍圍困下仍信守承諾，親自率兵突圍，冒著極大風險實現對守軍的承諾。戰後，他亦信守承諾，將蒐羅到的財物帶回軍中。以上行為符合了言必信、行必果、諾必誠、不愛其軀、有影響力等的俠特質及行為模式。其影響力也逐漸擴大，由《後漢書·光武帝紀第一上》可見：

……光武行司隸校尉……一如舊章……及見司隸僚屬，皆歡喜不自勝。老吏或垂涕曰：「不圖今日復見漢官威儀！」由是識者皆屬心焉。²²

又見：

……所到部縣，輒見二千石、長吏、三老、官屬，下至佐史，考察黜陟……輒平遣囚徒，除王莽苛政，復漢官名。吏人喜悅，爭持牛酒迎勞。²³

又見：

……光武將擊之……降者猶不自安，光武知其意，敕令各歸營勒兵，乃自乘輕騎按行部陳。降者更相語曰：『蕭王推赤心置人腹中，安得不投死乎！』由是皆服。……²⁴

光武帝以品性及信義、行動等收服人心，受當地百姓、地區的官員支持，甚至面對於降者，亦懂得用慰問等方式來與降者結交。

即使光武帝地位上升，仍然重視俠的道德及人際關係，包含舊情與私義，亦藉此去維持或進一步擴大、提升自己的名譽、支持或勢力。在同書中言：「會伯升為更始所害，光武自父城馳詣宛謝。」²⁵其不怕被牽連，親赴謝罪，是重私義的表現，亦是行動上「赴士之阨困」。當光武帝成為皇帝後，仍不忘過去結交的情分。當結交之人有難時，仍對其有行對上的幫助，以自己的威權、能力來讓他人無法傷害過去結交的人。見《後漢書·光武帝紀第一上》：

²¹〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁8~9。

²²〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁9~10。

²³〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁10。

²⁴〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁16~17。

²⁵〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁9。

……詔曰：「更始破敗，棄城逃走，妻子裸袒，流冗道路。朕甚愍之。今封更始為淮陽王。吏人敢有賊害者，罪同大逆。」²⁶

當有機會回過去的勢力區，光武帝也趁此和與舊人共飲歡聚、交流感情，展現其重視關係維持、結交特質。在《東觀漢記·世祖光武皇帝》中言：

冬十月，帝幸舂陵祠園，廟大置酒，與舂陵父老故人為樂……以舂陵為章陵縣。²⁷

即位後，也並未因身居帝位而自恃功高、好大喜功。在《後漢書》可見：

馮異與赤眉戰於崤底……餘眾南向宜陽，帝自將征之。……詔曰：「群盜縱橫……斯皆祖宗之靈，士人之力，朕曷足以享斯哉！其擇吉日祠高廟，賜天下長子當為父後者爵，人一級。」²⁸

對功臣不吝獎勵，對自己則謙虛不居功。為使政權和平，亦實際行動共同處理戰爭後的餘眾。

最後在《後漢書·光武帝紀第一下》贊曰中，作者雖沒有明言光武帝為俠，但實可見其擁有多項俠的特質：

……光武……尋、邑百萬，貔虎為群。……英威既振，新都自焚。……神旌乃顧，遞行天討。……靈慶既啟，人謀咸贊。²⁹

其中「尋、邑百萬，貔虎為群」、「神旌乃顧，遞行天討」等語，顯示光武帝有以武犯禁、行動上赴士之阨困、不愛其軀的現象，亦有號召、領導方面的影響力。「英威既振」、「人謀咸贊」更可以顯現他對修身立名的重視，且受他人的支持。

綜上所述，據史料記載，可以知曉漢光武帝有以武犯禁、言必信、行必果、諾必誠、不愛其軀、赴士之阨困(行動上)、脩行砥名，聲施於天下、結交、不矜其功、有影響力(號召力、領導力、受支持)、殺人等的俠的行為。

四、結語

俠的形象隨時代需求而變化。在大多數情況，與一統政體處於對立面，常因個人俠的違法行為或團體勢力可能干擾法治、威脅政權。但在秩序混亂時期，俠

²⁶〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁24。

²⁷〔東漢〕劉珍、延篤：《東觀漢記》，卷一，〈世祖光武皇帝〉，頁6。

²⁸〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一上，〈光武帝紀第一上〉，頁32~33。

²⁹〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，卷一下，〈光武帝紀第一下〉，頁87。

的擅武、好結交、重名聲等特質，可以吸引他人跟隨或產生影響力，反而有利於聚眾成勢，推動新秩序形成。

綜上所述，以秦漢時期俠的標準來說，漢光武帝在建國過程中展現俠的特質 15 項中約佔了 11 項之多。雖沒有全部具備，但觀其特質，多屬有助於建國的。即便其行為有些負面特質，實更貼近俠的本質，故筆者認為光武帝具有俠的特質與行為模式，是為俠。

參考資料

專書

王子今：《秦漢社會意識研究》，北京：商務印書館，2012。

余英時：《中國文化史通釋》，香港：牛津大學出版社，2010。

汪湧豪：《中國游俠史》，上海：上海文化出版社，1994。

汪湧豪、陳廣宏：《江湖任俠—市民社會的英雄主義》，臺北：漢揚出版股份有限公司，1997。

林保淳：《俠客行—傳統文化中的任俠思想》，新店：暖暖書屋文化事業股份有限公司，2013。

梁啟雄：《韓子淺解》，臺北：臺灣學生書局有限公司，1992。

勞榦：《勞榦學術論文集甲編》，臺北縣板橋市：藝文印書館，1976。

彭衛：《游俠與漢代社會》，合肥：安徽人民出版社，2013。

鄭宗賢：《西漢游俠的活動特色及其社會關係》，臺北：花木蘭文化出版社，2009。

龔鵬程：《俠的精神文化史論》，臺北：風雲時代出版股份有限公司，2004。

古籍

〔西漢〕司馬遷撰·裴駟集解·司馬真索隱·張守節正義：《史記》，臺北：中華書局，1965。

〔東漢〕班固撰·顏師古注：《前漢書》，臺北：中華書局，1965。

〔東漢〕荀悅：《漢紀》，臺北：臺灣商務印書館，1974。

〔東漢〕劉珍、延篤：《東觀漢記》，臺北：中華書局，1965。

〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，北平市：中華書局，1965。

〔南朝宋〕范曄撰·李賢注：《後漢書》，臺北：中華書局，1965。

期刊論文

呂芳：〈撫談韓非子「反游俠」思想〉，《台州學院學報》，第 42 卷第 1 期（2020），頁 72~76。

林月：〈論司馬遷《史記·游俠列傳》之情蘊〉，《柳州職業技術學院學報》，第 21 卷第 3 期（2021），頁 106~110。

吳宇：〈《史記·游俠列傳》的敘事干預分析〉，《北京印刷學院學報》，第 31 卷第 7 期（2023），頁 70~73。

南炳文：〈深入詮釋燕趙文化之佳作—評《任俠與節義：燕趙文化研究》〉，《廊坊師範學院學報(社會科學版)》，第 34 卷第 1 期（2018），頁 127~128。

孫雲：〈名利的驅動與任俠者的組織化〉，《船山學刊》，第 63 卷第 1 期（2007），頁 106~108。

孫雲、張學玲：〈中國古代法律的特質與任俠者的產生〉，《太原師範學院學報(社會科學版)》，第 7 卷第 3 期（2008），頁 49~51。

馮帆：〈新時期《漢書》游俠研究〉，《重慶文理學院學報(社會科學版)》，第 36 卷第 3 期（2017），頁 37~46。

程浩：〈從南陽漢代畫像磚石圖像看漢代任俠風尚〉，《開封大學學報(社會科學版)》，第 22 卷第 4 期（2008），頁 11~13。

劉世南：〈談「任俠」—和余英時先生商榷〉，《江西師範大學學報(哲學社會科學版)》，第 41 卷第 4 期（2008），頁 14~18。

王秀峰：〈秦漢游俠研究綜述〉，《蘭台世界》第 18 期（2016），頁 119~121。

牛菡：〈風雨如晦，雞鳴不已—論墨家的「任俠」精神及在後世文人身上的凸顯〉，《職大學報》第 5 期（2015），頁 19~21。

沈詩意：〈淺析墨家任俠精神〉，《現代交際》第 2 期（2014），頁 113~114。

孫雲、張學玲：〈復仇法的遺留與任俠者的產生〉，《重慶科技學院學報(社會科學版)》第 2 期（2008），頁 60~61。

淺論「晉靈公」歷史文化記憶

董宇婷

香港教育大學

摘 要

《左傳》、《史記》關於晉靈公的塑造有多處疑點，但流傳甚廣，已經形成了歷史文化記憶。因此，本文以晉靈公形象的多重構建切入，探討史書人物塑造與著作任務的關係。本文比勘《左傳》、《史記》、《春秋》及清華簡《繫年》的文本差異，揭示史籍塑造人物形象的深層機制：儒家史觀主導下的《左傳》為彰顯「禮法秩序」，強化晉靈公「不君」特質以襯托趙盾「良大夫」形象；司馬遷《史記》則延續「以史為鑒」的書寫傳統，刻畫晉靈公暴君形象以突顯權臣輔政；而原始檔案《春秋》、《繫年》以簡略筆法客觀羅列事件，保留了趙盾專權的線索。可見，史書的著作任務決定其敘事策略：或為道德教化的需要突出君臣對立，或受官方意識形態影響淡化權力實相。晉靈公從執政困境到符號化暴君的轉變，實質是不同時代史書功能轉型的產物。歷史人物的文化記憶實為多重敘事框架疊加的結果，唯有釐清各史籍的著述旨趣與政治語境，才能窺探固化文化記憶背後的真實人物形象。

關鍵字：晉靈公、春秋、左傳、史記、繫年

一、引入¹

歷史人物的形象塑造，往往超越單純的紀實範疇，成為不同時代意識形態與史學功能的載體。晉靈公作為春秋時期晉國的君主，其歷史記載因年幼繼位（四歲）、早逝（十七歲）的獨特性，以及權臣趙盾長期專政的現實，呈現出複雜的敘事張力。《春秋》與清華簡《繫年》作為原始檔案，以簡略筆法客觀羅列事件，保留了權力博弈的線索²³⁴；《左傳》則以儒家倫理為框架，透過情節渲染與道德寓言，將晉靈公塑造為「不君」典型，以襯托趙盾的「良大夫」形象⁵；司馬遷《史記》則進一步揭露權力結構的運作邏輯，在「暴君-權臣」的敘事中深化人性矛盾⁶⁷。本文通過比勘四部史籍的文本差異，旨在揭示歷史書寫如何因應著作任務，將執政困境轉化為符號化的文化記憶，並探討固化敘事背後的真實權力實相。

二、晉靈公繼位背景對比

清華簡《繫年》具有因事成篇的特點，是有著類似紀事本末體體裁的早期史著，也是這些文獻當中最近發現的。由於是簡牘文獻，清華簡語言精煉，內容較少，立場也較為中立，僅主要紀錄了晉靈公繼位的背景。而關於繼位背景的敘述，同時存在於《左傳》及《史記》當中，因此，下文會對比分析《繫年》、《左傳》及《史記》對該部分內容的刻畫。

《繫年》記載：

「晉襄公卒，靈公高幼，大夫聚謀曰：『君幼，未可奉承也，毋乃不能邦？』猷求強君，乃命左行蔑與隨會召襄公之弟雍也於秦。襄夫人聞之，乃抱靈公以號於廷……大夫閔，乃皆背之曰：『我莫命招之。』乃立靈公。」⁸

¹ 由於晉國是姬姓國，而晉靈公名夷皋，可知晉靈公即姬夷皋。但由於「晉靈公」這一諡號被廣泛使用，後文將使用「晉靈公」這一諡號進行分析。

² 李學勤：〈清華簡《系年》及有關古史問題〉，《文物》2011年第3期，頁70-74。

³ 許兆昌、齊丹丹：〈試論清華簡《系年》的編纂特點〉，《古代文明》2012年第2期，頁60-66。

⁴ 陳沛銘：《清華簡《繫年》與相關文獻比對研究》（香港嶺南大學碩士論文，2014年），檢自http://commons.ln.edu.hk/chi_etd/32。

⁵ 汪榮、榮霞：〈漢代古文經學以禮統法思想及其形成原因窺探〉，《廣西社會科學》2012年第8期，頁93-98。

⁶ 陳瑩：〈從接受視域探析唐前《史記》的儒化現象〉，《史學月刊》2011年第5期，頁100-109。

⁷ 張強：〈論司馬遷的文化使命與《史記》的著力點〉，《南京師大學報（社會科學版）》2011年第1期，頁65-71。

⁸ 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（貳）》（上海：中西書局，2011年），頁157-158。

此段文字聚焦於大夫集團的現實考量：因靈公年幼，欲改立公子雍以穩固政局，但穆嬴以宗法壓力（「舍其君之子弗立」）勸說大夫妥協。全文未提及趙盾主導，僅客觀記錄「大夫聚謀」與「背之」的決策轉折，反映戰國史籍對權力與政治的寫實傾向。敘事中既無道德批判，亦未塑造「賢臣」形象，凸顯《繫年》作為原始檔案的客觀性。

《左傳》則以儒家禮法重塑事件：

「趙盾曰：『立公子雍，好善而長，先君愛之；且近於秦，秦舊好也。置善則固，事長則順，立愛則孝，結舊則安。』……穆嬴日抱太子以啼於朝……出朝則抱以適趙氏，頓首於宣子曰：『先君奉此子也，而屬諸子……今君雖終，言猶在耳，而棄之，若何？』」⁹

此處敘事賦予趙盾「立長君」的合理性（「四德」），並將趙盾與穆嬴的抗爭轉化為「守諾」與「背信」的道德衝突。透過「頓首於宣子」的戲劇化場景，《左傳》強化趙盾的「忠臣」形象，為後文暴君與賢臣之間的對立作鋪墊。此類文學化手法（如虛構對話與心理描寫）服務於儒家「禮法秩序」的教化目的，與《繫年》的現實記錄形成鮮明對比。

司馬遷的《史記》則在《左傳》基礎上加入了「趙盾廢賈季，以其殺陽處父……太子母繆嬴日夜抱太子以號泣於朝……趙盾與諸大夫皆患繆嬴，且畏誅，乃背所迎而立太子夷皋。」¹⁰這些內容，進一步深化權力結構的複雜性。其繼承《左傳》對趙盾「立長君」的記載，但增補「趙盾廢賈季」與「畏誅而立靈公」的細節，揭露權力鬥爭中排除異己的現實操作。穆嬴的抗爭被刻畫為「日夜抱太子以號泣於朝」的政治施壓，而趙盾「未出晉境」的後續情節，更暗示其默許弑君的權力算計。司馬遷透過此類敘事，既延續儒家對君臣責任的探討，又揭露歷史人物在道德與權力間的矛盾，體現其「通古今之變」的批判視野。

綜觀三文獻對晉靈公繼位背景的刻畫，《繫年》側重權力博弈的客觀實相，《左傳》以儒家倫理重構道德敘事，《史記》則在權力反思中深化人性複雜性。這種差異不僅源於史料層累的加工，更反映史學功能從戰國時期的檔案記錄，到漢代史家對權力本質追問。晉靈公繼位背景的多重敘事，實為歷史書寫受時代意識形態形塑的典型案列，揭示文化記憶的建構本質。

⁹ 楊伯峻：《春秋左傳注》（北京：中華書局，2009年修訂本），頁564。

¹⁰ 司馬遷：《史記》（北京：中華書局，2014年），卷三十九〈晉世家〉，頁1680。

三、趙盾弑君事件詮釋

「趙盾弑君」事件也是多部史書當中所共同紀錄的內容。《春秋》中關於「趙盾弑君」有著簡單紀錄，而《左傳》與《史記》對這一事件的敘事，與《春秋》的紀錄存在差異，也體現了不同史料對同一事件的多元詮釋。

《春秋·宣公二年》：

「秋九月乙丑，晉趙盾弑其君夷皋。」¹¹

《春秋·宣公二年》僅以「晉趙盾弑其君夷皋」九字記載此事，以「弑」字較為客觀地定調事件的倫理性質，卻隱去具體過程與人物動機，符合其「微言大義」的官方筆法。

《左傳·宣公二年》：

「乙丑，趙穿攻靈公於桃園……大史書曰：『趙盾弑其君』，以示於朝。宣子曰：『不然。』對曰：『子為正卿。亡不越境，反不討賊。非子而誰？』……孔子曰：『董狐，古之良史也。書法不隱。趙宣子，古之良大夫也，為法受惡。』」¹²

《左傳》則在《春秋》基礎上，以儒家倫理框架重構敘事。其詳述靈公「不君」暴行（如「彈人觀丸」「殺宰夫」）與趙盾「驟諫」無果的衝突，將弑君事件合理化為「暴君伏誅」的道德必然。董狐「書法不隱」的情節尤為關鍵：史官以「亡不越境，反不討賊」判定趙盾為「弑君者」，孔子更以「良史」「良大夫」的雙重評價，既肯定直筆精神，又同情趙盾「為法受惡」的困境。此處敘事通過對暴君與賢臣之間對立對刻畫，凸顯儒家禮法秩序，同時藉由趙盾的「無奈」深化倫理張力，使事件被塑造成「以史為教」的道德寓言。

《史記·晉世家》：

「盾遂奔，未出晉境。乙丑，盾昆弟將軍趙穿襲殺靈公……孔子聞之，曰：『董狐，古之良史也……惜也，出疆乃免。』」¹³

司馬遷《史記》在繼承《左傳》核心情節的同時，則進一步揭露權力結構的複雜性。其增補趙盾「未出晉境」的細節，暗示其默許趙穿行動的政治算計，並以孔子「出疆乃免」之嘆，點明制度對個體的裹挾。相較於《左傳》的道德化敘事，《史記》更側重權力運作的現實邏輯：趙盾既是「良大夫」，亦是權力遊戲的參與者；董狐的直筆不僅是道德審判，更是對「正卿之責」的政治

¹¹ 同前註 9，頁 563。

¹² 同前註 9，頁 623。

¹³ 同前註 10，頁 1680。

批判。司馬遷透過此類細節，將事件置於「通古今之變」的視野下，揭示歷史人物在道德與權力夾縫中的掙扎，反映其對人性複雜性的深刻洞察。

綜觀三者，《春秋》較為客觀地闡述事件，《左傳》以儒家倫理建構教化敘事，《史記》則以權力批判解構道德表象。此差異不僅源於史籍功能的轉型（從檔案記錄到道德教訓，再到史家反思），更折射出中國史學從「微言」到「大義」、從「秩序維護」到「人性追問」的演進軌跡。趙盾弑君的文化記憶，由此成為歷史書寫受時代意識形態形塑的典型範例。

四、對「晉靈公」文化記憶的思考

在建構文化記憶時，儒家敘事對情節的文學化加工，可能掩蓋了權力博弈的原始脈絡，使歷史真實性讓位於道德寓言。上述對繼位背景及弑君事件的分析顯示，史書的敘事差異為晉靈公與趙盾的形象分歧埋下伏筆。下文將進一步探討《左傳》、《史記》兩部史籍如何基於此差異，深化人物塑造的意識形態框架。

由於《左傳》、《史記》當中對晉靈公生平的紀錄內容更多，下表通過對文獻所紀錄時間的換算，梳理出了晉靈公在不同事件發生時的年齡：

相關文獻	晉靈公年齡
（公元前 624 年（魯文公三年）出生，且是晉襄公的嫡長子）	（出生）
先君奉此子也而屬諸子，曰：「此子也才，吾受子之賜；不才，吾唯子之怨。」今君雖終，言尤在耳，而棄之，若何？……宣子與諸大夫皆患穆嬴，且畏逼，乃背先蔑而立靈公，以禦秦師。……秋，齊、宋、衛、鄭、曹、許君皆會趙盾，盟於扈，以靈公初立故也。——《左傳·文公七年》+《史記·晉世家（靈公元年四月）》 ^{14 15}	約四歲（繼位）
晉侯蒐於黃父，遂復合諸侯於扈，平宋也。於是晉侯不見鄭伯，以為二於楚也。鄭子家使執訊而與之書，以告趙宣子曰……——《左傳·文公十七年》 ¹⁶	約十四歲（實權或許旁落於趙盾之手）
……乙丑，趙穿攻靈公於桃園……宣子使趙穿逆公子黑臀（晉襄公之弟）於周而立之。壬申，朝於武宮。——《左傳·宣公二年》 ¹⁷	約十七歲（去世）

¹⁴ 同前註 9，頁 560。

¹⁵ 同前註 10，頁 1675。

¹⁶ 同前註 9，頁 600。

¹⁷ 同前註 9，頁 625。

附件：部分事件與晉靈公年齡對照表

由對照表可見，晉靈公雖然在位時間較長（約十四年），但由於繼位時僅四歲，去世時也僅十七歲，多數事件發生時並不具備足夠的閱歷。另外，在晉靈公十四歲時，雖然有權於黃父進行軍事訓練，但諸侯國在外交方面還會聯繫趙盾（宣子），由趙盾進行決策。另外，《左傳》中晉靈公作為君王，卻由於趙盾方有諸多受過趙盾恩惠的人手保護，無法將其殺害。由此可見，晉靈公或許由於幼年繼位，實權旁落於趙盾之手。因此，《左傳》與《史記》中關於晉靈公於趙盾的塑造，也需要根據上述信息重新審視。

五、《左傳》與《史記》中的人物塑造分析

《左傳》與《史記》對晉靈公與趙盾的敘事，因史學功能與意識形態差異，呈現出對權力本質的不同解讀。晉靈公四歲繼位、十七歲早逝的史實，揭示其統治期間長期處於幼弱狀態，實權旁落於權臣趙盾之手。《左傳》雖未明言靈公年齡，卻透過「厚斂彫牆」「彈人觀丸」¹⁸等情節，將政治亂象歸因於其「不君」的個人道德缺陷，刻意忽略幼主無法親政的現實。此類敘事實為儒家倫理的投射——透過將靈公符號化為「暴君」，合理化趙盾「驟諫」與專權的正當性，並以董狐「趙盾弑其君」¹⁹的紀錄，建構「以法責君」的道德寓言，使趙盾「良大夫」形象成為維繫禮法秩序的象徵。

司馬遷的《史記》則更直面權力博弈的複雜性。其記載靈公「少，侈，民不附」²⁰，暗示幼主統治能力薄弱，暴行實為權力旁落下的掙扎，而趙盾「未出晉境」的細節，揭露其默許弑君的政治算計。趙盾既是整頓法度的能臣，亦是排除異己的權謀者，其「良大夫」光環下隱藏專權本質。司馬遷透過此種雙重性，批判性地解構儒家「忠奸二元」敘事，將靈公之死置於權力更迭的必然邏輯中，凸顯幼主淪為政治犧牲品的歷史困境。兩部史籍的差異，實質折射出歷史書寫如何受時代需求形塑——或服務道德教化，或直指權力本質，而晉靈公的短暫統治與趙盾的長期專權，終成探討君權與權臣關係的永恆隱喻。

六、結語

本文比勘《左傳》、《史記》、《春秋》及清華簡《繫年》的文本差異，揭示史籍塑造人物形象的深層機制：儒家史觀主導下的《左傳》為彰顯「禮法秩序」，強化晉靈公「不君」特質以襯托趙盾「良大夫」形象；司馬遷《史記》則延續

¹⁸ 同前註 9，頁 623。

¹⁹ 同前註 9，頁 623。

²⁰ 同前註 10，頁 1680。

「以史為鑒」的書寫傳統，刻畫晉靈公暴君形象以突顯權臣輔政；而原始檔案《春秋》、《繫年》以簡略筆法客觀羅列事件，保留了趙盾專權的線索。可見，史書的著作任務決定其敘事策略：或為道德教化的需要突出君臣對立，或受官方意識形態影響淡化權力實相。晉靈公從執政困境到符號化暴君的轉變，實質是不同時代史書功能轉型的產物。歷史人物的文化記憶實為多重敘事框架疊加的結果，唯有釐清各史籍的著述旨趣與政治語境，才能窺探固化文化記憶背後的真實人物形象。

參考書目

- 陳沛銘：《清華簡《繫年》與相關文獻比對研究》，香港嶺南大學碩士論文，2014年。檢自 http://commons.ln.edu.hk/chi_etd/32。
- 陳瑩：〈從接受視域探析唐前《史記》的儒化現象〉，《史學月刊》2011年第5期，頁100-109。
- 李學勤：〈清華簡《系年》及有關古史問題〉，《文物》2011年第3期，頁70-74。
- 清華大學出土文獻研究與保護中心編：《清華大學藏戰國竹簡（貳）》，上海：中西書局，2011年。
- 司馬遷：《史記》，北京：中華書局，2014年。
- 汪榮、榮霞：〈漢代古文經學以禮統法思想及其形成原因窺探〉，《廣西社會科學》2012年第8期，頁93-98。
- 許兆昌、齊丹丹：〈試論清華簡《系年》的編纂特點〉，《古代文明》2012年第2期，頁60-66。
- 楊伯峻：《春秋左傳注》，北京：中華書局，2009年修訂本。
- 張強：〈論司馬遷的文化使命與《史記》的著力點〉，《南京師大學報（社會科學版）》2011年第1期，頁65-71。

遊居與觀化：《林泉高致》中的「生命時空」

段亦愷

北京外國語大學

摘 要

<林泉高致>是北宋重要的山水畫論，其中涉及了關於山水時空的命題。人於飽遊山川中獲得對山水的認識，流動的時間在筆下被融合為空間，「視點」的局限被打破，空間營構中加入畫家對「時機」的感知，為山水空間注入生意。藉此，畫家通過對「時」與「時機」的處理，將「時」的變化融入同一山水空間。而這一空間不是對現實世界的摹仿再現，它包含了動態性與永恆性。山、水、雲、霧等要素的互動為山水「造勢」，使畫「氣韻生動」而不落凝滯。畫家借這種山水要素的組合創造出屬於心靈的空間，該空間將「身即山川」之體驗表達出來，從而超越線性的時間，有「非敘事性」特徵。<林泉高致>中的這種時空觀為後世山水畫與園林空間理論的發展產生重大影響。

關鍵字：<林泉高致>、山水畫、時空觀、生命時空、非敘事性

山水之間，人遊居於其中，遊蕩回環，觀四時變化，陰晴圓缺。「觀」於山水創作上有「化」的過程，文人游居山水之意趣是將所見轉化為山水作品。宗炳<畫山水序>雲「閒居理氣，拂瑤鳴琴，披圖幽封，坐究四荒。」¹從山水畫已成之功用而言，山水畫即是屋中一飾，臥於屋宇之下，便可縱覽天下名山大川，仿佛人在視覺上於畫的空間之中游觀。而從山水畫還未成之思來講，<林泉高致>對山水空間的營造表現出郭熙對古典時間的理解。山水畫的空間應當如何理解，要在作者的何種實踐中構成呢？

「觀」當是對古人山水經驗的最好總結，成中英謂：

『觀』並不是任何單獨的觀點，它是所有的觀點，是從所有觀點出發的觀察或者是並非從任何特殊觀點出發的觀察。²

就觀卦言之，《序卦》雲「物大然後可觀，故受之以觀。」其卦象為（坤下巽上），《象》曰「風行地上，觀」，如鳥之類翱翔而俯視大地一般，一覽大地全貌。沈括「以大觀小」亦是此理，「觀」承載了畫家體悟山水的動態要求。<林泉高致>畫學類比言明此理，倘畫花：

以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。

花與竹皆眼前小物，況要察其真形，山水更當如此也。山水乃大物，不可一時一地而觀之，故有「四可」的「可游可居」，謂「游觀」「居觀」。郭熙所謂「游居」山水，其實是一種「養」的工夫，所養之皆為作畫之大。³游與居是君子處山水之妙，是流逝的時間中表現得工夫，觀而成畫是最終形成的山水空間樣態，故而山水的「時」與「空」並非孤立的要素。

一、流動的時間在筆下被融合為靈動的空間

唐代張璪論及繪畫，言「外師造化，中得心源」，揭示出山水畫創作的兩重要求，一為重外在自然的造化之本，一為重內心的山水體驗。但是北宋以來，山水畫的範式基本確立，大都走向了「中得心源」為主的體會與證悟式創作。程抱一謂：

¹ [南朝]宗炳：<畫山水序>，載俞劍華主編：《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，1998年），頁584。

² （美）成中英：《易學本體論》（北京：北京大學出版社，2006年），頁82，詳見<論“觀”的哲學意義與易的本體詮釋>一文。

³ 朱良志謂郭熙《林泉高致》主養有三，一為畫家平素之修養，二為創作之頃的陶養，三為作畫鑒畫以陶養胸次。而畫家的性靈陶養是最根本的，倘若沒有，繪畫難以實現陶養人心靈的根本作用。見朱良志：《飲之太和：中國美學名著選講》（北京：人民文學出版社，2023年），頁235。

時間，本質上與地聯繫在一起，它顯示為實現了的生機勃勃的空間；而空間，本質上與天聯繫在一起。正是由於它生機勃勃，因而顯示為時間的公平性的擔保。⁴

人在中國文化中有極其特殊的意蘊，生活於有限制性的時間所統攝的「有盡」空間中。⁵

生活於時間的宰製之下，人如此有限地經歷著一種時間——以時日月年為基礎的生活時間。⁶一日有每時之異，一月有天氣之別，一年有四季之差，年年歲歲又有不同。流動的時間轉為靈動的空間，一者即是不同時之景包攬於一空間之中，因為文人于山水中體悟靜觀，時間的流動映出風景的變化，水流大小、植被朱綠，霧濛濛或是天朗氣清等等，時間的變化於畫中則變為空間的融怡。

畫家游觀山水所經歷的時間被容納入同一空間，將所觀之「形」的特徵綜於一絹布，〈窠石平遠圖〉堪稱絕佳。〈窠石平遠圖〉所繪為秋日景象，于豐富的層次性中表現秋日生活平淡而明淨的特徵。郭氏謂「秋山明淨而如妝」，秋至之時，果熟葉落，各種樹顯現出脫離葉的包裹的真態。〈窠石平遠圖〉左側前景的林木（見下圖）體現出別樣的生意，于山石皴擦之上，幾種植物並呈於其上。這種位置處理方法，似有盆景的生意，於有限空間之上，孕育生命的多樣生機。與不遠處的水石有所對比，此處樹是近見之景。在每一種樹與植物上挑尋一二融匯于山石之上，所綜乃是隨著行走於秋山而成像於視網膜的山樹。兩棵枯樹形態多樣而富於變化，從石之間斜插而出，其根處基腳多盤紮，顯得生命力無限，用墨色濃，以「蟹爪」突出圖的前景，張揚蒼勁有力之感。在這一株似「盆景」的空間中，後邊用墨淡於兩棵枯樹，亦有圈點式與菱式的葉樹，還有暈染的大片葉，層次豐富。這種層次感與現實的關係如何呢？倘若有過遊山經歷，應能見得各種樹的樣態，絕不是如此一般融于一窠石之上。這種設計經營，顯然是對體驗的加深與表達。遠處是朦朧山形的點綴，近處是各式林木，其遠近複看之意濃重。

⁴（法）程抱一著，塗衛群譯：《虛與實：中國繪畫語言研究》（北京：商務印書館，2023年），頁54。

⁵在傳統的中國文化中時間與空間應當是無限蔓延的，早在戰國文獻《屍子》中曾言：“四方上下曰宇，往古來今日宙”，“宇”包攝空間的全體之維，“宙”蘊含從古至今，從當下向過去與未來無限延伸的時間。法國漢學家朱利安釋“宇宙”其實為一個延展與綿延式世界，無有始終的劃分。[見（法）朱利安著，張君懿譯：《論“時間”：生活哲學的要素》（北京：北京大學出版社，2016年），頁44。]筆者此處謂“有盡空間”則是從經驗空間來看，古人固然知天地之無窮，如〈莊子·養生主〉中的“吾生也有涯，而知也無涯”，但進入經驗世界，古代交通條件等因素導致了人的生活世界或經歷的世界的有限性。因此人本身在空間中的地位是有限的。

⁶時日月年可以在人的一生中貫穿下來的，人們會經歷這個時間尺度的完整流轉。北宋邵雍提出了“元會運世”時間觀，其概念是一元十二會，一會三十運，一運十二世，一世三十年，這種時間觀是包含了歷史發展與推算的大時間觀，人難以在有限的生命中全部體會，故“時日月年”的尺度與人的精神世界與生活關係更為密切。



郭氏此處構景之意當在意境之上，在一處固定的地點，營造前後深淺的變化，樹幹形態的富於變化，服務于秋日蕭散明淨之格調。就如一盆景般，其中栽種各樣木枝華葉，盤曲而忸怩。此為郭氏在秋山之中「飽遊沃看」產生的對秋日明快之體悟，如其言「人肅肅」，整幅圖中並未出現人的蹤跡。人本是生活於山水之間的，畫中無人則意味著當下此在的空間，人足不出戶，秋日之意可見矣。

二、自然變化之「時機」被納入空間營構

畫家對於時間有敏銳感受。〈林泉高致〉有段講四時與人心關係的表述：

春山煙雲綿聯，人欣欣；夏山嘉木繁陰，人坦坦；秋山明淨搖落，人肅肅；冬山昏霾翳塞，人寂寂。看此畫令人生此意，如真在此山中，此畫之景外意也。

還有四時朝暮可畫之題，四時畫題即觀於山水之結果，本身就是時間的變動，都是自然的造就。將時節與人情相互關聯，當是郭熙的發明創造，此前的山水畫家並未對此作系統的論述。在《〈林泉高致〉四時畫題整理》之中，可見郭熙將四時以神、態、情、景等方式作以區分，對於景物的變化十分敏銳，筆者在此不多贅述。以春為例，春日畫題有十八個，早春之時有雪景，雨景，殘雪，雨霽，雪霽，煙靄幾種。北宋邵雍有詩雲：

冬至子之半，天心無改移。一陽初起處，萬物未生時。⁷

從理路看，陽初起萌動于至陰之時，一刻的變化使得陽意開始生，在陽意有所積累之時，顯為萬物的變化。早春是個特殊的時間，既承冬末萬物至藏，一片荒涼的翳塞，又接初春陽動，萬物初始的萌發。對時節所轉之“機”的映射，是畫家在「真山水」中遊歷方才可得的。

郭熙一生所作之山多在北方，依其山形也似北方。春的時機，水突破了冰封的重圍與限制，以渺小的姿態緩緩流淌於山谷之間，潤澤山間萬物，因此水亦是早春之早的一處根源。圖左側有延綿不斷的水流，相比於右部分樓閣茅舍之旁的瀑流，顯得緩慢而悠長，水「掩映斷其派則遠」。水突破冰封，漸漸于陽氣回升之中，融化而流動。



山，天然地與天相接；水，自然地與地脈相合；人，居間運化而游居，得天地之靈氣。〈早春圖〉中有幾處人跡，皆作生活於山水之態。有兩人臨水而漁，一番開春勞作充滿幹勁的表現。



山的形式上，視角聚焦於主峰，會發現中部山脈的走勢有「岡隴臃腫」之態勢，沿一條主線起伏延綿，由下部分支而向上，郭氏所用卷雲皴亦是向上拱起造出用力向上攀升之貌，雖其形為山，又何嘗不是如一株植物在冬日後努

⁷ [宋]邵雍：《邵雍集》（北京：中華書局，2010年），頁485。

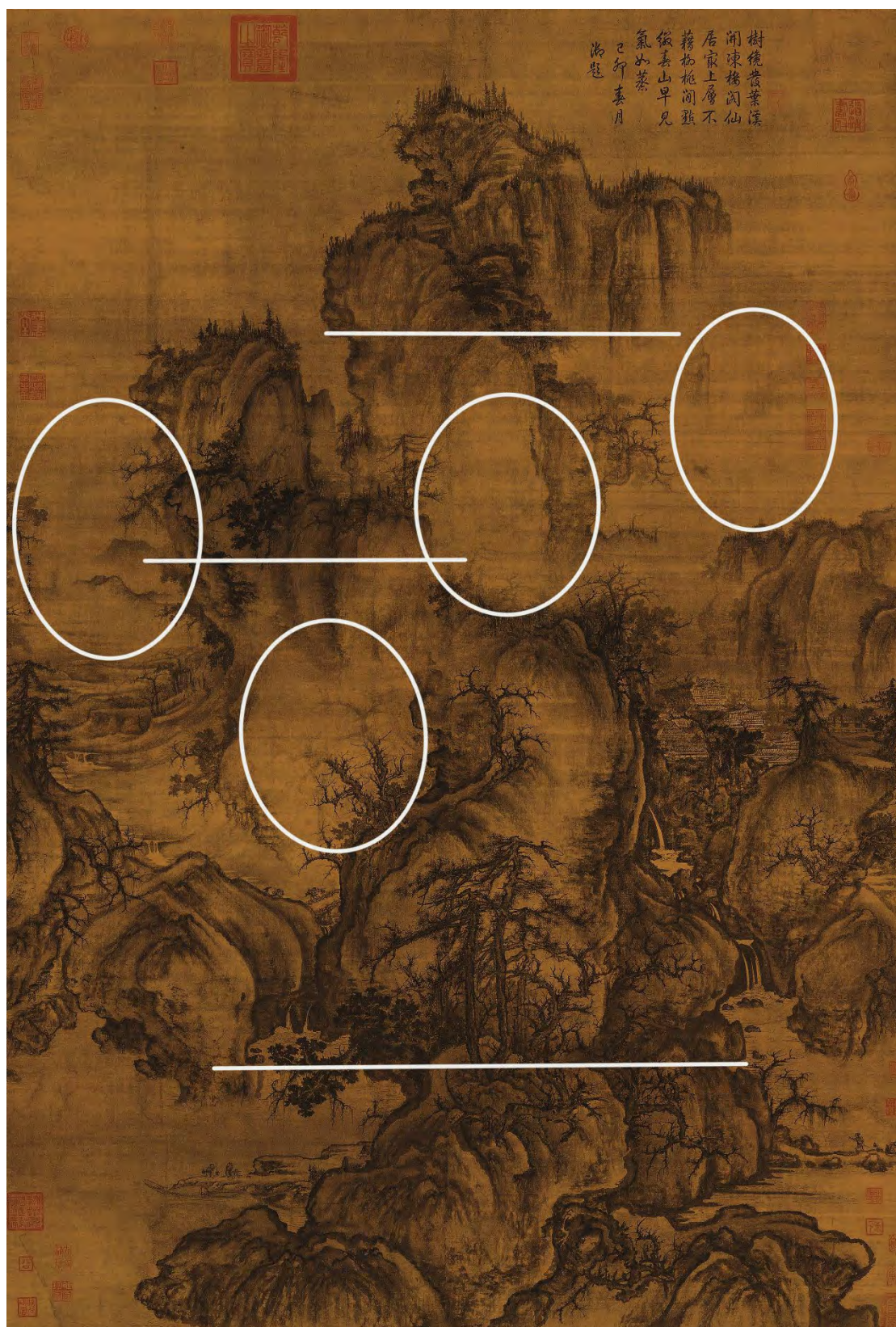
力生長的樣態？郭氏以煙霞遮擋為早春空間營造了「虛」的部分，使得山勢緩緩升起，有春生的感覺。〈林泉高致〉語「山形步步移也」，移步換景，山水畫是對「摹仿之法」的超越，一幅畫可能是多個地點與角度觀察的結合。

三、山水空間蘊含動態性與永恆性

山水空間是千萬視點的結合，是時間流動的產物。山水看似是靜止的，尤其是山的龐然大物，毫無動意，山水畫家的努力，就是要讓這幅圖能夠流動起來。目光蔓延至山水中，山與水之間設置了互動關係：

山欲高，盡出之則不高，煙霞鎖其腰則高矣。水欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其派則遠矣。

此處再怎麼提及〈早春圖〉都不為過，作為郭熙傳世的代表作，其章法能見的其在“虛”處的功力。整幅作品的山脈走向筆者已在上文圖中有所展現，下圖的三段直線，是筆者對於〈早春圖〉視點的標記。山水被天然地分為了三個階段，下部是直接與地脈相連絡的山石，從用墨與皴擦便能見的其淺深；上部從「大山堂堂眾山之主」，直逼卷立軸最上方，亦即畫家思想中的「天之位」；中部與左側谷壑相連，但仍有些虛無縹緲之勢。筆者下圖示意四塊無墨處，即為雲霧煙霞繚繞之處，飄渺虛幻，在其中仍能見得枯枝寒林仿佛。山水為煙霞所繚繞，不僅是早春時節之特徵，還有作者悉心經營的成分。



德國漢學家君特·沃爾法特（Günter Wöhlert）認為：

好的畫作必須是有呼吸律動的。墨蹟與留白之間充溢著『氣』，如游龍或戲鳳一般自然流暢。⁸

筆者上圖所標注四處「虛」空之處，或多或少都有所連接，形成一脈通暢的「氣」。在「煙霞鎖其腰則高」的理論視野下，被「虛」處所破壞的整全的山形，也因此變得高聳挺拔，一擁而上。謝赫謂「氣韻生動」第一，一幅作品中要有「氣」的舒暢流動，才謂上乘。郭熙此筆可謂「氣韻生動」，賦予了空間時間性流動的特徵，而不凝滯呆板。

郭熙重視「真山水」的理念，那為何郭熙傳世的<早春圖><窠石平遠圖>等確切的真跡並無法看出其學習真實山形造化之處？這就與<林泉高致>所追求的境界有關。筆者上文謂「流動的時間在筆下被融合為靈動的空間」與「自然變化之『時機』被納入空間營構」，二者都有一個特徵——取消時間對視角與景物產生的影響，從而真正創造出一個山水空間。郭思曾記載父熙作畫之時：

明窗淨几，焚香左右，精筆妙墨，盥手滌硯，如迓大賓，必神閑意定，然後為之。

這哪裡是如畫工一般奉旨作畫，分明是一種精神遊蕩與生命體驗！“飽遊沃看”是在以經歷（經驗或體會）為基礎的時間長度之延展上跳脫出時間之外而超越延展的時間以抵達“無時”的生命境界的努力。

這種「無時」的境界有其特徵，既不似對意義的消解，亦非與歷時之對立。朱利安謂：

真人一視同仁地迎接所有來臨的『時』，而沒有或多或少因時機(Kairos)而產生的焦慮，故終能跳脫逢時或不逢時此兩種情況的交替。⁹

「返回自身」的說法很高明，擺平了時間流動對於經歷及其意義的消解，將重心聚焦於時間之外在此在世界固定性的東西（山水世界）上。「時機」意味著變化的發生，是諸多要素疊加而使事件發生轉變的「點」，有好與壞雙重的導向可能性，但是「時」將這些「時機」通納入範疇中，有「以物觀物」（邵雍語）的意趣。

富有流動性的時間在空間中被表現，山水畫並無線性的敘事時間功能，而是構成了一個當下此在被在山水世界之人所體驗的生命空間。（消解時間性帶來的差異）。身在此山之中，漫步徜徉，神於所見之山，思緒蔓延，會對所見之山有脫離時間對視角限制帶來的整全視野。在「有我」的體驗來看，「我」于游

⁸（德）君特·沃爾法特（Günter Wohlfart）著，崔曉姣譯：<氣：道的呼吸——以詩畫為中心的一些斷想>，《道家文化研究》第33輯（2021年4月），頁166。

⁹（法）弗朗瓦索·朱利安：《論“時間”：生活哲學的要素》（北京：北京大學出版社，2016年），頁173、頁177。

居之中順化了天地生物時序良機之節律；在「無我」的境界來講，「我」失去了個人的獨體性，與所在此山構成同一，似乎此山望著那山，是山山間的互動。

<林泉高致>所展現的這種超越「時間性」的生命空間為後世山水畫的發展以及明清文林園林的營造有重要影響。

參考資料

專書

(美) 成中英：《易學本體論》(北京：北京大學出版社，2006年)，頁 82。

(法) 程抱一著，塗衛群譯：《虛與實：中國繪畫語言研究》(北京：商務印書館，2023年)，頁 54。

(法) 弗朗瓦索·朱利安：《論“時間”：生活哲學的要素》(北京：北京大學出版社，2016年)，頁 173、頁 177。

[宋]邵雍：《邵雍集》(北京：中華書局，2010年)，頁 485。

(法) 朱利安著，張君懿譯：《論“時間”：生活哲學的要素》(北京：北京大學出版社，2016年)，頁 44。

朱良志：《飲之太和：中國美學名著選講》(北京：人民文學出版社，2023年)，頁 235。

文集論文

[南朝]宗炳：<畫山水序>，載俞劍華主編：《中國古代畫論類編》(北京：人民美術出版社，1998年)，頁 584。

期刊論文

(德) 君特·沃爾法特 (Günter Wohlfart) 著，崔曉姣譯：<氣：道的呼吸——以詩畫為中心的一些斷想>，《道家文化研究》，第 33 輯 (2021 年 4 月)，頁 166。

回歸自然 氣韻悠長——論上官婉兒的詩歌創作 理念

林姻婷

香港都會大學

摘 要

上官婉兒（664 年-710 年）是創造詩歌體裁「上官體」的上官儀之孫女。她繼承其祖父考究詩歌聲律和詞藻的詩學觀，又有自己獨特的文學審美，以自然入詩。她的詩歌創作不是直白地抒發胸臆，而是言未盡而意已傳。有些研究認為應制詩是為歌功頌德而生，沒有文學性。而上官婉兒則是將歌功頌德融入自然書寫中，讓詩作回歸純樸與自然，又不失其創作目的，且雅而不艷。論文從「寫景紀實」、「抒情述懷」、「應制奉和」三種詩歌題材入手分析上官婉兒的詩歌創作理念及其對於後世文人創作的啟蒙作用。傳統文學史的記憶只提及上官體和開創五七律近體詩格的沈佺期和宋之問，但從華而不實的上官體到沈宋的應制詩之間，上官婉兒以景物入詩，回歸純樸自然的詩歌創作理念，對於改變文學審美的起重要作用。

關鍵字：上官婉兒、詩歌創作、應制詩、唐詩、上官儀、沈宋體

一、引言

上官婉兒（上官昭容）是初唐宰相、「上官體」創造者上官儀的孫女。上官婉兒出生即遭遇家變，被迫與母親入宮為奴。在上官婉兒長成後，因其卓越的文學及政治能力，先後受到武則天及唐中宗的拔擢。燕國公張說在《唐昭容上官氏文集》的序文中點評上官婉兒：「昭容兩朝兼美，一日萬機，顧問不遺，應接如意，雖漢稱班媛，晉譽左媼，文章之道不殊，輔佐之功則異」。¹以「兩朝兼美」肯定了上官婉兒之功，又讚揚了其在文學及政治上的貢獻。

上官婉兒作為唐朝享負盛名的女性文人之一，其文學作品影響了後世文人創作。但無論中國古典文學研究者袁行霈先生，亦或外籍學者宇文所安編撰的中國文學史，皆沒有上官婉兒的痕跡。²近現代學者對於上官婉兒的研究大多聚焦於其作為女性官員的政治成就；³或探討唐代女性主體角色的文學創作；⁴或解析上官婉兒的詩歌作品。⁵在對於上官婉兒詩歌作品的研究，羅時進、唐團結等教授一致以「寫景紀實」、「抒情述懷」、「應制奉和」三種詩歌風格賞析其作品。⁶唯前人學者對於上官婉兒詩歌作品的鑑賞及其詩歌創作理念仍沒有清晰的詮釋。

在主流中國文學史中，學者認為初唐時期上官儀的「上官體」在承襲齊梁詩歌風格上，更加注重聲律和詞藻。⁷而沈佺期、宋之問二人更是完成了五七律近體詩格。⁸但論者認為在沈宋之前，上官婉兒對於詩歌格律及詩風的詮釋影響了當時文人的創作。在中國唐代詩歌史中，上官儀和沈宋之間，應該加上上官婉兒，文學史才完整。

上官婉兒的詩歌作品完整保存的只有三十二首，且有些詩句在流傳過程中出現多個版本。本文將以「全唐詩檢索系統」中，上官婉兒完整保留下來的三十二首詩作為研究對象。⁹並從「『綺錯婉媚』的再詮釋」和「對沈宋體潛在

¹（清）董誥等（編）：《全唐詩》（北京：中華書局，1983年），頁2275。

²孫康宜、宇文所安（編）：《劍橋中國文學史》（北京：三聯書店，2013年），頁325-419；袁行霈（編）：《中國文學史綱》（北京：北京大學出版社，2016年），頁133-261。

³鄭雅如：〈唐代士族女兒與家族光榮——從天寶四年〈陳照墓誌〉談起〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，2016年3月，頁1-65。

⁴廖翌倬：〈唐詩中的女性主體研究〉，國立台灣師範大學東亞學系碩士學位論文，2014年1月，頁135-138。

⁵高彩懿：〈論上官婉兒應制詩兩首〉，《漢字文化》，2024年第19期，147-149。

⁶羅時進、李凌：〈唐代女權文學的神話——上官婉兒的宮廷詩歌創作及其文學史地位〉，《江蘇大學學報》，2005年第6期，頁62-66；唐團結：〈太平辭藻盛 長願紀鴻休——上官婉兒的文學活動〉，《古典文學知識》，1999年9月，頁67-72。

⁷劉新新：〈上官婉兒對上官體的繼承與發展〉，《吉林廣播電視大學學報》，2016年第4期，頁147-148。

⁸朱自清、游恩國等（編）：《西南聯大文學課》（香港：香港中和出版有限公司），頁105。

⁹《全唐詩》曾經經過多次編撰及後補，不同版本所收錄之內容有許差異。而「全唐詩檢索系統」是唐代詩歌研究資料庫，所收集版本較全面。「全唐詩檢索系統」保存上官婉兒的三十二首詩可詳見附錄。

影響」兩方面加以論述，輔以上官婉兒的詩歌品評，總結分析其在初唐時期的文學貢獻及詩學創作理念。

二、正文

(一)「綺錯婉媚」的再詮釋

《全唐詩》評價上官儀：「儀工詩，其詞綺錯婉媚，人多效之，謂為上官體。」¹⁰上官儀之上官體是繼承齊梁宮體詩綺美風格。有學者認為所謂上官體，是上官儀在齊梁宮體詩的基礎上更加注重辭藻的華麗、屬文的對仗及對統治者的頌讚和逢迎，亦因上官儀之高官地位而成為文壇泰斗，使上官體成為時人效仿的詩體。¹¹上官婉兒在祖父的「綺錯婉媚」之上進行新的詮釋。其詩歌在繼承祖父的注重聲律及詞藻外，更有自己的文學審美。她的詩歌處處顯露出清雅而不豔的淡然之感，以詩辭之「綺錯婉媚」回歸到詩義之「純樸自然」，詩盡而言未盡。

1. 應制奉和

上官儀的應制詩較華麗奢侈，遠離生活本味。〈八詠應制〉中以「殘紅豔粉映簾中，戲蝶流鶯聚窗外」繪述達官貴人的逍遙生活，盡顯豔麗浮情。¹²隨聖駕出遊時，上官儀在〈奉和過舊宅應制〉中以「神麾、仙吹、祥雲、瑞氣、翠梧、鳳邸、滋蘭、鶴舟」等非人間物頌讚帝王經過之路蓬華生輝，以祥瑞之景暗示帝王之非凡氣象。¹³上官儀之詩意向鋪排，細節雕刻，偏重聲律和詞藻。在此詩中，盡顯其《筆札華梁》中的「屬對論」，句句對仗，且所對各異，是為「綺錯婉媚」也。同為伴駕出遊的應制詩，上官婉兒的〈駕幸新豐溫泉宮獻詩〉三首，則更加注重場面氣氛的營造，以意境韻味烘托詩意。「三冬季月景龍年，……迢迢御帳日邊開。」¹⁴以「龍馬、玉田、鸞旂、羽騎」等意象展現皇家儀仗的華貴。同為意象鋪排，昭容所選用意象較其祖父而言，是更為樸實的人間物，有生活體驗，莊重典雅。其詩境，並非上官儀般的細節刻畫，而是大環境的描寫。詩中刻畫了隆冬出遊景象，萬馬奔騰如巨龍駕霧，霜雪如美玉般潔白，旌旗展風，巍峨的驪山在雲霧中若隱若現。昭容以詩辭繪冬景，未著一言聲色，卻聲色俱備。此詩，鋪排意象，句式延用其祖父的「屬對論」，彰顯了

「上官婉兒作品」，「全唐詩檢索系統」，<http://cls.lib.ntu.edu.tw/tang/Database/index.html>，2025年5月13日瀏覽。

¹⁰ 同注1，頁2357。

¹¹ 同注7，頁147。

¹² 「上官儀作品」：「全唐詩檢索系統」，<http://cls.lib.ntu.edu.tw/tang/Database/index.html>，2025年3月15日瀏覽。

¹³ 同注12。

¹⁴ 同注9。「三冬季月景龍年，萬乘觀風出灞川。遙看電躍龍為馬，回矚霜原玉作田。鸞旂掣曳拂空回，羽騎駢驪躡景來。隱隱驪山雲外聳，迢迢御帳日邊開。」

「綺錯婉媚」之美。但昭容的詩辭更為莊重深沉，上官儀之詩「辭」即「意」，而昭容之詩「辭」「意」分開，「意」蘊含於意象之鋪排下，詩境更純樸自然，未以華麗之辭藻描繪仙境，但自然之仙境呼之欲出。

上官婉兒的應制詩，雖承襲上官體之「綺錯婉媚」，以意象鋪排、對仗齊整塑頌聖之義。但昭容將「綺錯婉媚」之辭藻落入人間自然中，雖綺麗，但華美辭藻下卻顯現出一種天然的淡雅，以浮華之辭訴凡俗自然之事，更顯其雅重，意韻悠長，是「綺錯婉媚」的再詮釋。昭容的應制詩皆呈現此意蘊。

〈九月九日，上幸慈恩寺登浮圖，群臣上菊花壽酒〉是描寫重陽節帝王與群臣遊慈恩寺的場景。昭容以「帝里重陽節，香園萬乘來。卻邪萸入佩，獻壽菊傳杯。」¹⁵平鋪直敘地描述了帝王出行的場景，沒有形容帝王儀仗的華麗，而是以樸實的君臣共飲開場。茱萸、壽菊等意象勾繪了充滿生活氣息的節日場景，畫面清雅而不俗。頸聯融入了宗教氣氛，以「佛」喻帝王，雖有奉承之意卻也應和了節慶祈福之旨，不落俗套。¹⁶尾聯回歸到「日月星河」的自然描寫，以自然之景物表達此次遊玩之愉悅。¹⁷全詩未訴遊玩之心情，但從自然景物的美好中，透露出無限的舒適之感。應制詩本該頌揚太平盛世，君民同樂之意。但全詩未述世之如何，只描繪了節慶時的熱鬧，君民皆有悠然之心歡度佳節。表明百姓生活富足安康，全詩用詞明朗，流露出淡淡的幸福感。

〈奉和聖制立春日，侍宴內殿出翦綵花應制〉是上官婉兒陪武后遊園賞景所做的應和詩。首聯「密葉因裁吐，新花逐翦舒」便以滿園春色開場，新長的花美得不真實，像紙製的翦花。¹⁸自然之景的描繪清雅靜美，進而聯想到時下政治。以「桃將李」隱射武后掌權，政治仍清明。¹⁹字裡暗讚武后的政治能力，奉承之辭卻不俗媚。這便是上官婉兒的對文學獨到的觀察與審美。

〈駕幸三會寺應制〉中上官婉兒應和中宗的「太平詞藻盛，長願紀鴻休」，描述與亡國哀音不同的盛世之詞藻，側面頌揚了中宗的治理能力。並以「四山緣塞合，二水夾城流」描述了宏偉的景觀，以文字繪製了太平盛世下國家太平，山水宏偉奔放，肆意流淌。²⁰三首詩中，不停以灞川、驪山、翠幕、玉、田、雲等最原始的自然之景，描述盛世下的美好景物，勾勒了萬民家園的富麗。以俗世之物歌功頌德，俗而雅。

以上六首應制詩都是五言成句，每首詩都會回歸對於自然、純樸的書寫，以俗歌雅，未名所歌為何，但傳意明確。

¹⁵ 同注 9。

¹⁶ 同注 9。「塔類承天湧，門疑待佛開」

¹⁷ 同注 9。「睿詞懸日月，長得仰昭回」

¹⁸ 同注 9。

¹⁹ 同注 9。「借問桃將李，相亂欲何如」

²⁰ 同注 9。

2. 抒情述懷

上官體繼承六朝山水詩的鋪陳排比，以花鳥魚蟲構造詩境。上官儀〈早春桂林殿應詔〉中「曉樹、芳草、雪華、花蝶」的堆砌描繪皇家氣象，「流鶯滿、芳草積」的對應式動態疊加，細膩工緻。體現了上官體的「綺錯婉媚」。

〈綵書怨〉是上官婉兒唯一的抒情詩，全詩「以景托情」開首，²¹將思君之情具象化，思君的哀怨，令人深感露之濃，月之虛。天氣的蕭瑟，深夜之寒涼，無一不透露出一種哀婉。昭容對自然意象的運用如火純青，未訴以哀怨之辭，卻哀情源長。昭容以閨閣語言將孤苦哀情藏匿於「綺錯婉媚」之下。

昭容善於觀察，奉承之意的應制詩，未直抒胸臆，而以景傳意；表達哀婉的抒情詩，以景托情；直白的寫景之詩，以生命入景，直接與自然交流。昭容對自然有其獨特的藝術表現方式，輔以她繼承至祖父對於聲律言辭的考究，雅而不艷。甚至有學者認為上官婉兒是六朝山水詩到王孟之間的過渡。²²

(二) 對沈宋體的潛在影響

中宗正月昆明池賦詩，昭容受命選最佳者，最後勝者在沈宋之間。昭容評曰：

二詩工力悉敵，沈詩落句雲：「微臣雕朽質，羞睹豫章材。」蓋詞氣已竭。宋詩雲：「不愁明月盡，自有夜珠來。」猶陟健舉。²³

沈宋之間，宋之問更勝一籌。昭容以「詞氣已竭」、「猶陟健舉」作評，沈佺期落句文辭和氣勢已盡述，難以為繼。而宋之問落句保持剛健昂揚之姿態，未力竭，仍有骨力。昭容的品評標準，在於立意高遠，非字面可詮釋，似弱實強。此評價標準與上文昭容的詩歌創作理念如出一轍，皆強調詩歌立意需深遠，氣骨天成，要有言外之意。

評定者是掌握文學詩會話語權利的批評主體，文士們在文人宴集時以歌盛世，獻頌邀寵。²⁴上官婉兒作為皇帝近臣主持詩會，兼顧評定詩作優劣，掌握品評詩歌的話語權利。文士為勝出，會以品評者之文學批評觀點為理念創作詩歌。批評者的話語權利使其詩學審美成為文學場域的主流風氣。《舊唐書》曰，昭容「專掌制命，權傾天下」。²⁵《景龍文館記》載昭容「秤量天下文士」、「批閱百官詩文」。²⁶雖昭容的權利依附於皇權，但其於詩文領域的話語權

²¹ 同注 9。「葉下洞庭初，思君萬里餘。露濃香被冷，月落錦屏虛」

²² 陳蕾：〈「男性化」：上官婉兒詩歌的審美旨趣〉，《五邑大學學報》，2023 年 8 月，頁 23-40。

²³ 計有功（輯）：《唐詩紀事》（北京：中華書局，2007 年），頁 64。

²⁴ 李程：〈同題共賦與話語競爭：「擅場」的詩學考察〉，《文藝研究》2018 年第 4 期，頁 54-64。

²⁵（後晉）劉昫：《舊唐書》（北京：中華書局，1975 年），頁 2175。

²⁶ 賈晉華：《唐代集會總集與詩人群研究》（北京大學出版社，2001 年）第二章第三節腳注 12，指出此句反映上官婉兒在景龍年間的文學裁判角色，源出《太平御覽》卷二二五引《景龍文館記》佚文。

在文學場域、文學審美中起指導性作用。故作為多次參與詩會的沈宋二人，為仕途考慮，贏得聖寵，在參加宴會時需要迎合品評話語權利掌握者的詩學審美，以獲取讚賞與關注。

沈宋之文學史地位，著名於其促進了格律詩的定型與成熟。宋之問以五言見長，沈佺期成於七言，且二人作為宮廷詩人將個人寫景抒情運用於應制詩中，將人物心情與自然氣氛緊密結合。²⁷格律成熟於沈宋二人，但與沈宋同期的上官婉兒已經在格律上有不同的嘗試。沈宋之融個人情志與自然氣氛於應制詩是追隨詩學話語權者，其對格律的完善未必沒有話語權者的參與。

〈遊長寧公主流杯池〉二十五首詩都是寫景詩。二十五首寫景詩是上官婉兒對於格律詩最好的示範。此組詩中有三言、四言、五言、七言詩的創作。無論時句的長短，上官婉兒都將自然巧妙地融合進詩。〈遊長寧公主流杯池〉其一「踰崑閬，邁蓬瀛」；其四「煙霞問訊，風月相知」；其九「鬥雪梅先吐，驚風柳未舒」；其二十四「參差碧岫聳蓮花，潺湲綠水瑩金沙」。²⁸寫景詩的原意便是描繪景物，故融景入詩並不驚奇。而上官婉兒之「妙」在於其筆下的景皆似人，「煙霞」是能詢問訊息的，「風月」是相守相知的，「梅花」會吐芳，「柳樹」會舒腰。所描繪的景物的色調都是較淡，配合不同的格律，一詩如一畫。昭容作為掌握話語權的品評者於不同格律的嘗試，對於沈宋的律詩的定型，有參與性作用。

三、總結

上官婉兒作為唐代文學史中的重要人物，其貢獻不僅是大眾關注的對政治的把控。而是她上承其祖父對於詩歌聲律、詞藻的考究，又以自己獨特的審美開啟了後世文人對於自然景物入詩的詮釋。

上官婉兒是橋樑，她景物入詩，回歸純樸自然的詩學審美，成就了一批雅而不艷的作品。而且，基於其在政治場上的崇高地位，她多次主導文學創作會議，以政治身份帶動文學發展，向下傳達上位者的文學審美。上行下效，塑造了後世文人對於書寫自然的審美。故此從華而不實的上官體到沈宋的應制詩之間，上官婉兒起到了改變文學審美的重要作用。她的貢獻，足以在中國文學史中留下一筆。

²⁷ 綦開雲：〈論沈宋體詩與近體詩的完成〉，《黑龍江教育學院學報》2001年第4期，頁56-57。

²⁸ 同注9。

參考資料

專書

(一) 傳統文獻

(宋) 計有功(輯):《唐詩紀事》，北京：中華書局，2007 年。

(後晉) 劉昫:《舊唐書》，北京：中華書局，1975 年。

(清) 董誥等(編):《全唐詩》，北京: 中華書局，1983。

(二) 近人論著

朱自清、游恩國等(編):《西南聯大文學課》。香港：香港中和出版有限公司。

孫康宜、宇文所安(編):《劍橋中國文學史》。北京：三聯書店，2013 年。

袁行霈(編):《中國文學史綱》。北京：北京大學出版社，2016 年。

期刊論文

李程:〈同題共賦與話語競爭:「擅場」的詩學考察〉,《文藝研究》2018 年第 4 期,頁 54-64。

唐團結:〈太平辭藻盛 長願紀鴻休——上官婉兒的文學活動〉,《古典文學知識》,1999 年 9 月,頁 67-72。

高彩懿:〈論上官婉兒應制詩兩首〉,《漢字文化》,2024 年第 19 期,147-149。

陳蕾:〈「男性化」:上官婉兒詩歌的審美旨趣〉,《五邑大學學報》,2023 年 8 月,頁 23-40。

廖翌倬:〈唐詩中的女性主體研究〉,國立台灣師範大學東亞學系碩士學位論文,2014 年 1 月,頁 135-138。

綦開雲:〈論沈宋體詩與近體詩的完成〉,《黑龍江教育學院學報》2001 年第 4 期,頁 56-57。

劉新新:〈上官婉兒對上官體的繼承與發展〉,《吉林廣播電視大學學報》,2016 年第 4 期,頁 147-148。

鄭雅如:〈唐代士族女兒與家族光榮——從天寶四年〈陳照墓誌〉談起〉,《中央研究院歷史語言研究所集刊》,2016 年 3 月,頁 1-65。

羅時進、李凌:〈唐代女權文學的神話——上官婉兒的宮廷詩歌創作及其文學史地位〉,《江蘇大學學報》,2005 年第 6 期,頁 62-66。

學位論文

廖翌倬：〈唐詩中的女性主體研究〉，國立台灣師範大學東亞學系碩士學位論文，2014年1月，頁1-173。

網絡資料（數位資料庫）

「上官婉兒作品」，「全唐詩檢索系統」，
<http://cls.lib.ntu.edu.tw/tang/Database/index.html>，2025年5月13日瀏覽。

「上官儀作品」，「全唐詩檢索系統」，
<http://cls.lib.ntu.edu.tw/tang/Database/index.html>，2025年5月13日瀏覽。

附錄

奉和聖制立春日，侍宴內殿出翦綵花應制

密葉因裁吐，新花逐翦舒。
攀條雖不謬，摘蕊詎知虛。
春至由來發，秋還未肯疏。
借問桃將李，相亂欲何如。

九月九日，上幸慈恩寺登浮圖，群臣上菊花壽酒

帝里重陽節，香園萬乘來。
卻邪莢入佩【卻邪莢結佩】，獻壽菊傳杯。
塔類承天湧，門疑待佛開。
睿詞懸日月，長得仰昭回。

綵書怨【綵毫怨】

葉下洞庭初，思君萬里餘。
露濃香被冷，月落錦屏虛。
欲奏江南曲，貪封薊北書。
書中無別意，惟悵久離居。

駕幸新豐溫泉宮獻詩，三首之一

三冬季月景龍年【三冬季月景隆年】，萬乘觀風出灞川。
遙看電躍龍為馬，回矚霜原玉作田。

駕幸新豐溫泉宮獻詩，三首之二

鸞旂掣曳拂空回，羽騎驂驪躡景來。
隱隱驪山雲外聳，迢迢御帳日邊開。

駕幸新豐溫泉宮獻詩，三首之三

翠幕珠幃敞月營，金罍玉斝泛蘭英。
歲歲年年常扈蹕，長長久久樂升平【長長久久樂承平】。

遊長寧公主流杯池，二十五首之一

逐仙賞，展幽情。
踰崑閬，邁蓬瀛。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二

遊魯館，陟秦臺。
污山壁，愧瓊瑰。

遊長寧公主流杯池，二十五首之三

檀欒竹影，颿風日松聲。
不煩歌吹，自足娛情【自足怡情】。

遊長寧公主流杯池，二十五首之四

仰循茅宇，俯眄喬枝。
煙霞問訊，風月相知。

遊長寧公主流杯池，二十五首之五

枝條鬱鬱，文質彬彬。
山林作伴，松桂為鄰。

遊長寧公主流杯池，二十五首之六

清波洶湧，碧樹冥蒙。
莫怪留步，因攀桂叢。

遊長寧公主流杯池，二十五首之七

莫論圓嶠，休說方壺。
何如魯館，即是仙都。

遊長寧公主流杯池，二十五首之八

玉環騰遠創，金埒荷殊榮。
弗玩珠璣飾，仍留仁智情。
鑿山便作室，憑樹即為楹。
公輸與班爾，從此遂韜聲。

遊長寧公主流杯池，二十五首之九

登山一長望，正遇九春初。
結駟填街術【結駟填街衍】，閭閻滿邑居。
鬥雪梅先吐，驚風柳未舒。
直愁斜日落，不畏酒尊虛。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十

霽曉氣清和，披襟賞薜蘿。
玳瑁凝春色，琉璃漾水波。
跂石聊長嘯，攀松乍短歌。
除非物外者，誰就此經過。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十一

暫爾遊山第，淹留惜未歸。
霞窗明月滿【水窗明月滿】，澗戶白雲飛。
書引藤為架，人將薜作衣。
此真攀玩所【此真攀桂府】，臨睨賞光輝。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十二

放曠出煙雲，蕭條自不群。
漱流清意府，隱几避囂氛。
石畫妝苔色，風梭織水文。
山室何為貴【山空何為貴】，唯餘蘭桂熏。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十三

策杖臨霞岫，危步下霜蹊。
志逐深山靜，途隨曲澗迷。
漸覺心神逸，俄看雲霧低。
莫怪人題樹，祇為賞幽棲。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十四

攀藤招逸客，偃桂協幽情。
水中看樹影，風裡聽松聲。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十五

攜琴侍叔夜，負局訪安期。
不應題石壁，為記賞山時。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十六

泉石多仙趣，巖壑寫奇形。
欲知堪悅耳，唯聽水泠泠。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十七

巖壑恣登臨，瑩目復怡心。
風篁類長笛，流水當鳴琴。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十八

懶步天台路，惟登地肺山。
幽巖仙桂滿，今日恣情攀。

遊長寧公主流杯池，二十五首之十九

暫遊仁智所，蕭然松桂情。
寄言棲遯客，勿復訪蓬瀛。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十

瀑溜晴疑雨，叢篁晝似昏。
山中真可玩，暫請報王孫。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十一

傍池聊試筆，倚石旋題詩。
豫彈山水調，終擬從鍾期。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十二

橫鋪豹皮褥，側帶鹿胎巾。
借問何為者，山中有逸人。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十三

沁水田園先自多，齊城樓觀更無過。
倩語張騫莫辛苦，人今從此識天河。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十四

參差碧岫聳蓮花，潺湲綠水瑩金沙。
何須遠訪三山路，人今已到九仙家。

遊長寧公主流杯池，二十五首之二十五

憑高瞰險足怡心【憑高瞰迴足怡心】，菌閣桃源不暇尋。
餘雪依林成玉樹，殘雲點岫即瑤岑。

駕幸三會寺應制【案：景龍二年十月三日。】

釋子談經處，軒臣刻字留。
故臺遺老識，殘簡聖皇求【殘簡聖君求】。
駐蹕懷千古，開襟望九州。
四山緣塞合，二水夾城流。
宸翰陪瞻仰，天杯接獻酬。
太平詞藻盛，長願紀鴻休。

山水詩，還是田園詩？——淺析王維詩之體格

謝榮澤

香港教育大學

摘 要

王維（701-761）者，唐之詩佛也。其善於詩畫，詩風清麗秀逸、明理禪宗、詩體更層出多兼，清人牟願相指唐人諸體詩中，惟王摩詰一人臻工妙者。王維附山水禪寂之意趣於田園，遂開形神兼備的新詩風，是為田園、山水融合之牛耳。自王維同期或之後，更涌現大批詠山水、田園詩人。故後人在析論王維時，亦會歸以「山水田園詩人」之譽為論。然縱觀文學史及前人研究，此一概念並非東晉乃至唐時期創發。山水與田園詩歌雖同屬自然，卻同中有別。故本文擬從王維與「山水田園詩人」形成之因為入題，旁舉陶淵明、謝靈運之詩，辨析王詩承革「田園」、「山水」、「山水田園合一」之分，釐清各者之異，呈詩歌承革之山脈。

關鍵字：王維、山水詩、田園詩、禪趣、體格

一、引言

魏晉以降，山水詩與田園詩迭出。時趨於唐，社會興旺，文人崇尚隱逸，流連田園、山水間的情懷不斷，故涌現大批詠山水、田園之詩人。¹當中孟浩然（689-740）²與王維（701-761）³二人皆創下山水、田園詩歌之高峰，而將山水與田園情趣合流至臻者，乃盛唐王維也。其因王維詩畫兼工、清麗秀逸，詩體層出多兼；⁴又明理禪宗，使詩歌意境教孟浩然更為突出、主客合一、忘卻自我、獨留片景。如清人牟願相指唐人諸體詩中，惟王摩詰一人臻工妙者。⁵又如蘇軾云「摩詰詩中有畫、畫中有詩」。⁶可見王維極具「詩情畫意」，以感興與思想遂開詩言己志，又附山水之意趣於田園、送別、遊寺、塞外、遊仙等，是為田園、山水融合之牛耳，更為彼此消去界限而至難以劃分之地。

緣此，本文嘗試以前人混論王維與「山水田園詩人」形成之因為入題，後旁舉陶淵明（約 365-427）⁷、謝靈運（385-433）⁸之詩，論及王維對二人詩歌之承發，繼而辨析王維「詩佛」、「田園」、「山水」、「山水田園合一」之分，釐清各者之異。

二、山水與田園混論、嬗變之因

縱觀文學史及前人研究，如王國瓔⁹、林文月¹⁰等以單一「山水詩」作研究及辨析或能避免混論，甚或從他們的研究中了解「山水與田園」這一概念並非東晉乃至唐時期創發。然而，隨時代發展，攸關此說法或因學界素來將「山水田

¹ 詠山水、田園代表人物有盛唐之王維、孟浩然、儲光羲等人；中唐的韋應物、柳宗元等人。參見王國瓔：《中國山水詩研究》（臺北：聯經出版事業公司，1996年），頁 257。

² 〔唐〕孟浩然著，佟培基箋注：《孟浩然詩集箋注》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁 84。

³ 王維（701-761），字摩詰，號摩詰居士，世稱「王右丞」，博學多藝，工詩善畫，又因參禪悟理，後人尊稱為「詩佛」。參〔唐〕王維著，陳鐵民校注：《王維集校注》（北京：中華書局，1997年），頁 1-11。

⁴ 明人胡應麟云：「摩詰五言絕窮幽極玄。」「唐五言絕，太白、右丞為最。」可見王維不論四五六七言，抑或古詩、律詩、絕詩、排律、騷體詩，均有佳作。〔明〕胡應麟著，王國安校點：《詩薈》，卷六，頁 152。

⁵ 〔清〕牟願相著，郭紹虞編：《小澥草堂雜論詩》，《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983年），第 2 冊，頁 923。

⁶ 參見蘇軾於《書摩詰藍田煙雨圖》曰：「味摩詰之詩，詩中有畫，觀摩詰詩之畫，畫中有詩。」〔宋〕蘇軾著，屠友祥校：《東坡題跋》（上海：上海遠東出版社，1996年），卷 5，頁 261。

⁷ 陶淵明（約 365—427），字元亮，一名潛，以不堪吏職自解歸，往返朝野數回，最後隱仕躬耕。參見〔晉〕陶潛著，龔斌校箋：《陶淵明集校箋》（上海：上海古籍出版社 1996 年）。卷 1，頁 6；鐘優民：《陶淵明論集》（湖南：湖南人民出版社，1981 年），頁 1-10。

⁸ 謝靈運（385—433），因襲康樂公，故後人又稱謝康樂，是南朝著名詩人，是以山水遊覽詩聞名於世。顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004 年），頁 1-8。

⁹ 同註 1。王國瓔：《中國山水詩研究》，頁 11-225。

¹⁰ 林文月：《山水與古典》（臺北：三民書局，1996 年），頁 25-66。

園詩」並論。如劉大杰於《中國文學發展史》稱王詩為「田園詩歌」；¹¹《新編中國文學史》見「田園山水詩人」；¹²甚或各文史論著中，均以「田園山水詩人」與王維並稱。¹³由文學史論混用，或會招致後背遵循，此為關鍵。但不僅如此，「山水田園詩」形成與混用的主要因果，率可追源《詩經》與《楚辭》，這兩部典範所詠之山水景物，為後人描繪山水狀貌奠定基礎，¹⁴是為淵源。其後隨佛道思想流行，崇尚自然的老莊之道和淨心明性的佛家禪宗境界結合，為詩歌提供文化及心境根基，釀成嚮往自然、追求超然獨立的心態。再者與社會變遷有關，先不論現今社會田園之地已遂消失殆盡，溯源魏晉南北至唐已有分野，如陶淵明指涉之「園田」已與魏晉文人世界有所不同，¹⁵而盛唐社政繁榮，文人、士大夫優裕的生活更為漫遊行旅提供條件，詩人懷遠大抱負及隱逸之風令山水、田園詩大放光彩。

山水漫漫之情趣至王維後，因王氏詩書畫工之達，雕琢求探自然之美的境界為田園詩富以惟妙惟肖的山水之意，使詩形神兼備，也將魏晉南北「濃艷」之風轉至「清新」，如〈山居秋暝〉、〈淇上田園即事〉、〈輞川閒居〉¹⁶等，不計其數。一如李白所云：「自從建安來，綺麗不足珍。聖代複元古，垂衣貴清真。」¹⁷可見王維既繼承田園、山水詩綺麗之特點，又突破謝詩中情景繁務之弊，將清新之景與真摯之情交融詩中。猶如論者稱王維詩已描摹山林田園唯一以明心也。¹⁸於此，「田園」、「山水」集王維一身，故被後人相提並論。

誠然，山水與田園詩歌雖同屬自然，卻同中有別。譬如唐人白居易早有提論「晉宋以還，得者蓋寡。以康樂之奧博，多溺於山水；以淵明之高古，偏

¹¹ 劉大杰：《中國文學發展史》（臺北：華正書局，1990年），頁434。

¹² 中國文學史研究委員會：《新編中國文學史》（高雄：復文書局，1991年），卷2，頁86。

¹³ 諸學者論著，參見〔韓〕柳晟俊：《王維詩研究》（臺北：黎明文化事業公司，1987年）；譚正壁：《新編中國文學史》（上海：商務印書局，1925年），頁191；柳存仁：《中國文學史》（臺北：臺灣東方書店，1958年），頁156；胡雲翼：《中國文學史》（上海：教育書店，1932年），頁150。胡氏後著稱王維為自然派詩人。見胡雲翼：《新著中國文學史》（上海：北新書局出版，1947年），頁136-137。葛曉音：《山水田園詩派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社1993年）。

¹⁴ 同註1。王國瓔：《中國山水詩研究》，頁11-78。

¹⁵ 鄭欣：《魏晉南北朝史探索》（濟南：山東大學出版社，1989年），頁131-155。

¹⁶ 諸篇及本文引用王維詩篇，均引《王右丞集箋注》：〈山居秋暝〉卷7，頁94；〈淇上田園即事〉，卷7，頁96；〈輞川閒居〉，卷7，頁96，〔唐〕王維著，趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1992年），卷7，頁94-96。

¹⁷ 〔清〕王琦注：《李太白全集》〈古風·其一〉（北京：中華書局，1997年），頁1445。

¹⁸ 趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向主禪趣的轉化〉，收入趙昌平：《趙昌平自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1997年），頁120。

放于田園。」¹⁹近人亦有錢鍾書先生提出山水之賞別於田園之樂；²⁰借王士禎其言，可謂「詩各有體，不可混一」²¹。

三、以禪喻詩，併三教言志

王維除了亦詩亦畫展現詩之自然外，是以禪趣、禪境之妙融入詩中。²²禪與詩之融合，起於李唐並以王維為始，形成自己的靜謐祥和、空靈悠遠的山水田園詩意境。

王維歷經亂世後看透世情，以焚香獨坐伴禪誦為事。²³藉以禪理慰藉，尋求內心寧靜。由此王詩融和禪意，緣儒釋道三家，另其身工畫，而致詩歌勢如破竹，達到文辭、聲畫、情理合流於一身，創造形神兼備的新詩風。²⁴如「行到水窮處，坐看雲起時」（〈終南別業〉）；「空山不見人，但聞人語響」（〈鹿柴〉）；「薄暮空潭曲，安禪制毒龍」（〈過香積寺〉）；「空山新雨後，天氣晚來秋」（〈山居秋暝〉）。²⁵可見王維詩歌饒有畫味之餘，那隨心而行，不經覺來到流水盡頭，於是索性盤腿坐下靜觀雲卷雲舒的心境，反映了「空無、忘我」之禪理，達到更為出世的境界。以舉例詩可見情景交融，聲影同現。相比陶詩《歸園田居》（其一）那廖之數語對仕途的厭惡且「不為五斗米折腰」的直抒胸臆，王氏更豐富了陶詩渾然一體的意境。可見王氏比陶淵明更富有意境，實如蘇軾所言詩中有畫；相比那「遂歷而言、遊山玩水」的文人謝靈運，王維更具清新自然，合舒己志。

王維在「靜謐」中自我療癒。詩人本性虛靜平和，不僅在儒家教育浸潤下謀生干政，心態更是融合道家本體，更甚承母親之佛朝，至此以禪喻詩，將題材和精神的層面合璧，如〈輞川閒居贈裴秀才迪〉²⁶共同勾勒幽靜且富有生機的田園山水，又體悟到佛與詩中的妙諦。以「寒山轉蒼翠，秋水日潺湲。」靜態的「山」對動態的「水」，一動一靜製造山水含蓄之美；又以「渡頭餘落日，墟裡上孤煙。」的夕陽西下、炊煙裊裊的人間煙火氣息，形成溫暖的田園風光。而在山水田園風景的映射下，人物與景相映成趣，「復值接輿醉，狂歌五

¹⁹ [唐]白居易著，顧學頡點校：《白居易集》（北京：中華書局，1979年）第三冊，頁961。

²⁰ 錢鍾書：《談藝錄》（補訂本）（香港：中華書局，1984年），頁90。

²¹ [清]王士禎著，戴鴻森點校：《帶經堂詩話》（北京：人民文學出版社，2006年），卷5，頁115。

²² 歐麗娟：〈論王維詩歌中理性觀照的人格特質與表現模式〉，《臺大中文學報》第32期（2010年6月），頁209-254。

²³ 陳鐵民：《王維新論》（北京：北京師範學院出版社1992年），頁5-12。

²⁴ 同註1。王國瓊：《中國山水詩研究》，頁11-225。

²⁵ 同註16。〈終南別業〉，卷3，頁37；〈山居秋暝〉，卷7，頁94；〈過香積寺〉，卷7，頁94；〈鹿柴〉，卷13，頁173。[唐]王維著，趙殿成箋注：《王右丞集箋注》卷7，頁95。

²⁶ 同前註，頁28。

柳前」中人物與風景迥然不同，歲月靜好下痛飲狂歌，在秋夕陽下更映出怡然自得、超然物外的境界。王維以託物起興，在人與自然下不用因環境而感到心靈拘束與衝突，亦是禪家中的「無常」之義，進而在最後悟出生命的「無我」之境。²⁷王維將人與物沖淡，將景物都表現蘊藉雋永，令山水空靈而不冷漠；而田園中表現得生機勃勃，充滿生氣卻不囂鬧，令自然變得細膩，柔和而不纖弱。兩者結合兼入禪為詩，形成具有自然心境之山水田園的畫面，可謂勢如破竹，貴後人為圭臬。

四、集陶謝之成，然淵流有別

王維之所以別樹一幟，除融禪入詩、承陶謝詩外，更變革華麗之辭及句法章構而成清新自然，客觀取景的風格，此點也是成為王維詩獨特之處，也是本文瀝清王詩之意。

如王詩「鳥雀下空庭」與謝詩「空庭來鳥雀」；「亭亭到曉光」與「亭亭曉月映」。²⁸以此可觀王維之山水詩自謝靈運開山水詩以來，更善於變化。如謝詩是以客觀描寫自然景物後取清奇，而王維卻是以直觀之情映於景物中，「鳥雀下空庭」可見用詞之精煉及自然。再以王維模山範水的〈終南山〉²⁹與謝靈運〈登永嘉綠峰山〉³⁰（見附錄一）一詩作比。二詩同寫遊山，卻展現出截然不同的風貌。謝詩以十二句的篇幅藉身在深林難辨方向，「身所盤桓，目所綢繆」展現出山水的曲折與深複之感。筆下的綠嶂山風貌經謝氏歷程逐步探索感知而得；而王維卻剔除大量遊歷枝節，精寫景象及感受，如首聯便將山體全貌俱畫，頷聯著墨雲景，以誇寫筆調寫終南山高聳入耳。其後更寫諸峰連綿、波瀾壯闊，於人印象深刻。可見王維所作，以情景分寫及情景交融之法，凸顯有志以為詩。相較謝詩細話遊歷經歷、體察而言，王詩除入微之情外，並力求多變使詩如秋水芙蓉般。³¹清言精煉，隱己而呈山水狀貌，突山水之氣勢，以虛蘊志，意餘纏綿更為妙矣。

其次，王維與陶淵明之「田園詩」也有承續革新之連。³²如王詩「顏思茅簷下」與陶詩「艦縷茅簷下」；「夜靜羣動息」源「日入羣動息」；「風景日夕

²⁷ 何淑貞：〈王維輞川詩的詩情畫意樂趣與禪悅〉，《書畫藝術與文學—二〇〇五兩岸當代藝術學術研討會》（臺北：國立藝術大學，2005年），頁67-87。

²⁸ 以上所列王維詩句出於陶淵明詩句之同異，皆參引〔韓〕柳晟俊：《王維詩研究》（臺北：黎明文化事業公司，1987年），頁38-45。

²⁹ 同註16。〔唐〕王維著，趙殿成箋注：《王右丞集箋注》卷7，頁95。

³⁰ 同註8，顧紹柏：《謝靈運集校注》，頁219。

³¹ 〔梁〕鍾嶸《詩品》湯惠休云：「謝詩如芙蓉出水」。〔梁〕鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》（北京：中華書局，2007年），頁267。

³² 清人沈德潛言：「浩然浩然……，唐人祖述者：王右丞有其清腴……皆學焉而得其性之所近。」參〔清〕沈德潛著，王宏林箋注：《說詩碎語》（北京：人民文學出版社，2013年），頁164。

佳」源「山氣日夕佳」。³³其中《渭川田家》³⁴最能體現陶詩神韻，明王世貞評「田家本色，無一字淆雜，陶詩後少見。」而相較陶詩〈歸園田居·其一〉³⁵（見附錄一）作比。詩中見到二人「歸意」與「盡在不言中」之味，然陶詩是以寫意為主，緣心境寫環境，以村樸之語寫盡田家野老景色，其風靜穆，「返自然」盡見陶氏歸田園之樂，復得返自然；「依依墟裡煙」又洋溢寧靜之氣。而王詩乃以寫景為主，將陶氏「守拙歸園田」的主觀投入轉為「田夫荷鋤至」的客觀欣賞，王氏呈一幅恬然自樂的田家晚歸圖，引發詩人歸田園、抒「隱逸」之情。此外，相對著重寫躬耕之生活體驗、本性愛田野丘山的陶淵明，王維更凸顯遂入自然而描田園農村之貌，呈現更為多面性的題材。

至此，從詩之淵源、詩體、風格和意義上，可見兩種詩體確有區分。山水詩與田園詩雖取材於自然景物。然山水詩偏重山村之景，以山水畫草、蟲魚鳥獸為主要描寫，詩人以盤遊為創作契機，觀賞山水而後描摹為詩；同時，王維亦官亦隱的態度及心境，也造就他在於描繪山水詩時能更以客觀之心境，描繪山水狀貌，而又不像陶謝二人一般留得玄言尾巴，或志在表意失色自然。故王維之所以冠以山水、田園為合流者，筆者認為蓋追陶謝以為引，可見三家之別，即在於此、皆見其義。

五、餘論

綜上所述，本文引譬古今學者，首以辨析王維與「山水田園詩人」形成之因入題，尋源王維「山水」、「田園」詩合流陶謝之證，可見王維兼取二家之長，更參士大夫情致與佛道禪意入詩，努力求變，筆繪空靈靜謐、怡然自得的山水田園之狀。

不過筆者以此為探究並非在前人早已洞悉的詩佛王維辯體，而是希冀憑藉王詩辨析，以求秘響旁通，若再舉〈終南山〉便能識為山水、〈渭川田家〉能辨歸田園、若舉〈山居秋暝〉，時人可知是為田園詩中有山水，山水之中有田園。

誠然，山水田園於不同時代、人文背景下，皆有不同，而兩者之融合，是因「山水」、「田園」詩相頡頏之果，亦呈現時下詩人的社會狀況。王維自持亦官亦隱的姿態，站在山水、田園詩兩座高峰及詩體輩出的唐代，何嘗不是嘗試以詩畫敘事，望承前人再登峰造極。由此在需探古尋源，田園、山水之詩或不可混為一談，更不可以偏概全。惟篇幅所限，本文以王維為例作詩歌各體材風格的探究，日後續以探究「俯拾即是，著手成春」的詩之自然性，此角度亦

³³ 同註 13，〔韓〕柳晟俊：《王維詩研究》，頁 23-30。

³⁴ 王維：《渭川田家》。同註 15，〔唐〕王維著，趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，卷 3，頁 38。

³⁵ 陶淵明：《歸園田居》（其一），袁行霈：《陶淵明箋注》（北京：中華書局，2003 年），頁 7。

是筆者希冀以小見到，當釐清各者關係後，除可謂一探詩歌流傳外，更呈詩歌承革之山脈。

參考書目

一、古籍

- 〔梁〕鍾嶸：《詩品》，臺灣：臺灣古籍出版社，1997年。
- 〔梁〕鍾嶸著，王叔岷箋證：《鍾嶸詩品箋證稿》，北京：中華書局，2007年。
- 〔晉〕陶潛著，龔斌校箋：《陶淵明集校箋》，上海：上海古籍出版社，1996年。
- 〔唐〕孟浩然著，佟培基箋注：《孟浩然詩集箋注》，上海：上海古籍出版社，2000年。
- 〔唐〕王維著，陳鐵民校注：《王維集校注》，北京：中華書局，1997年。
- 〔唐〕王維著，趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，上海：上海古籍出版社，1992年。
- 〔唐〕白居易著，顧學頡點校：《白居易集》，北京：中華書局，1979年。
- 〔宋〕蘇軾著，屠友祥校：《東坡題跋》，上海：上海遠東出版社，1996年。
- 〔明〕胡應麟著，王國安校點：《詩藪》，上海：上海古籍出版社，1979年。
- 〔清〕王士禎：《帶經堂詩話》，臺北：廣文書局，1971年。
- 〔清〕王琦注：《李太白全集》，北京：中華書局，1997年。
- 〔清〕牟願相著，郭紹虞編：《小澥草堂雜論詩》，上海：上海古籍出版社，1983年。
- 〔清〕沈德潛著，王宏林箋注：《說詩碎語》，北京：人民文學出版社，2013年。

二、專書

- 〔韓〕柳晟俊：《王維詩研究》，臺北：黎明文化事業公司，1987年。
- 丁成泉：《中國山水詩史》，臺北：文津出版社，1995年。
- 中國文學史研究委員會：《新編中國文學史》，高雄：復文書局，1991年。
- 王國櫻：《中國山水詩研究》，臺北：聯經出版事業公司，1996年。
- 王國璦：《古今隱逸詩人之宗——陶淵明論析》，臺北：允晨文化實業公司，1999年。
- 白振奎：《陶淵明謝靈運詩歌比較研究》，上海：上海辭書出版社，2006年。
- 皮述民：《王維探論》，臺北：聯經出版社，1999年。

- 朱光潛：《詩論》，上海：上海古籍出版社，2005 年。
- 林文月：《山水與古典》，臺北：三民書局，1996 年。
- 柳存仁：《中國文學史》，臺北：臺灣東方書店，1958 年。
- 胡雲翼：《中國文學史》，上海：教育書店，1932 年。
- 胡雲翼：《新著中國文學史》，上海：北新書局出版，1947 年。
- 袁行霈：《陶淵明箋注》，北京：中華書局，2003 年。
- 袁行霈：《中國詩歌藝術研究》，臺北：五南圖書出版公司 1989 年。
- 陳貽焮：《唐詩論叢》，長沙：湖南人民出版社，1980 年。
- 陳鐵民：《王維新論》，北京：北京師範學院出版社，1992 年。
- 陸侃如、馮沅君：《中國詩史》，濟南：山東大學出版社，2000 年。
- 葉嘉瑩：《迦陵談詩》，臺北：三民書局股份有限公司 1970 年。
- 葉嘉瑩：《葉嘉瑩說詩講稿 (北京第 1 版)》，北京：中華書局，2008 年。
- 葛曉音：《山水田園詩派研究》瀋陽：遼寧大學出版社 1993 年。
- 趙昌平：〈王維與山水詩由主玄趣向主禪趣的轉化〉，收入趙昌平：《趙昌平自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，1997 年。
- 劉大杰：《中國文學發展史》，臺北：華正書局，1990 年
- 鄭欣：《魏晉南北朝史探索》，濟南：山東大學出版社，1989 年。
- 錢鍾書：《談藝錄》（補訂本），香港：中華書局，1984 年。
- 鍾優民：《陶淵明論集》，湖南：湖南人民出版社，1981 年。
- 譚正壁：《新編中國文學史》，上海：商務印書局，1925 年。
- 顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，臺北：里仁書局，2004 年。

三、期刊論文

- 施又文：〈大謝山水詩的自然景觀及其描寫－以山、水、天文為例〉，《東海大學圖書館館刊》第 9 期，2016 年 9 月，頁 30-40。
- 劉建平：〈魏晉山水詩與道教思想〉，《宗教哲學》第 44 期，2008 年 6 月，頁 63-72。
- 歐麗娟：〈論王維詩歌中理性觀照的人格特質與表現模式〉，《臺大中文學報》第 32 期，2010 年 6 月，頁 209-254。

四、學位論文

何淑貞：〈王維輞川詩的詩情畫意樂趣與禪悅〉，《書畫藝術與文學—二〇〇五兩岸當代藝術學術研討會》，臺北：國立藝術大學，2005年，頁1-87。

李遠志：〈盛唐山水詩研究〉，《臺北：國立高雄師大國文研究博士論文》，2002年6月，頁1-184。

郭憶琳：〈謝靈運山水詩情、景、理、事關係研究〉，《臺灣：國立臺灣大學文學院中國文學系碩士論文》，2013年，頁1-179。

陶玉璞：〈謝靈運山水詩與其三教安頓思考研究〉，《臺灣：國立清華大學中國文學研究所博士論文》，2006年。頁1-176。

蘇怡如：〈中國山水詩表現模式之嬗變——從謝靈運到王維〉，《臺北：國立臺灣大學文學院中國文學系博士論文》，2008年，頁1-225。

附錄一

〈終南山〉王維

太乙近天都，連山到海隅。白雲迴望合，青靄入看無。
分野中峰變，陰晴眾壑殊。欲投人處宿，隔水問樵夫。

〈登永嘉綠峰山〉謝靈運

裹糧杖輕策，懷遲上幽室。行源徑轉遠，距陸情未畢。
澹澹結寒姿，團團潤霜質。澗委水屢迷，林迴巖逾密。
眷西謂初月，顧東疑落日。踐夕奄昏曙，蔽翳皆周悉。
蠱上貴不事，履二美貞吉。幽人常坦步，高尚邈難匹。
頤阿竟何端，寂寂寄抱一。恬知既已交，繕性自此出。

附錄二

〈渭川田家〉王維

斜陽照墟落，窮巷牛羊歸。
野老念牧童，倚杖候荆扉。
雉雊麥苗秀，蠶眠桑葉稀。
田夫荷鋤至，相見語依依。
即此羨閒逸，悵然吟式微。

〈歸園田居·其一〉陶淵明

少無適俗韻，性本愛丘山。誤落塵網中，一去三十年。
羈鳥戀舊林，池魚思故淵。開荒南野際，守拙歸園田。
方宅十餘畝，草屋八九間。榆柳蔭後簷，桃李羅堂前。
曖曖遠人村，依依墟裡煙。狗吠深巷中，雞鳴桑樹顛。
戶庭無塵雜，虛室有餘閒。久在樊籠裡，復得返自然。

柳詞及清真詞鋪敘手法的角度及層次比較探析

劉力菲

香港教育大學

摘 要

鋪敘，即鋪衍敘述，是指將所寫的景物和所記敘的人事按照一定的邏輯次序鋪陳和敘述。學界普遍認為柳永是第一位將鋪敘手法大量運用於詞中的詞人，而周邦彥作為集大成者，將柳詞的鋪敘進一步深化，但對二者在鋪敘手法的差異上缺乏深入對比。且較少學者從二者鋪敘展開的邏輯及順序對詞的章法結構及抒情方式的影響，即鋪敘的角度及層次上做深入對比研究和歸納。通過不同的鋪敘的角度及層次，柳詞及清真詞在敘事上形成了繁複的時間軌跡，亦使詞中情感的抒發水到渠成。筆者將柳詞及清真詞中的鋪敘順序劃分為時空順序、事態發展順序兩個層面。並以此組合衍生了五類順序，包括時空正序、時空逆序、時空交叉、事態發展正序、事態發展反逆。因此，本文期望以柳詞及清真詞的部分詞作為典例，從以上五類鋪敘展開的角度及層次做比較研究，看清真詞對柳詞的承接與發展。

關鍵字：柳永詞、清真詞、鋪敘手法

一・文獻綜述

關於鋪敘展開的邏輯及順序，趙仁珪（1999）認為柳詞的鋪敘不僅有自然的時空順序，亦有先因後果的順序。¹姚玉光（2009）則認為柳永主要通過時空順序的組合鋪敘，構成了一重或多重時空的結構。²清真詞承接和發展了柳詞回環往復的多重時間結構（袁行霈，1999）。³顧偉列（1987）則認為清真詞打破了事態發展前因後果的一般邏輯，將前果後因的順序運用於詞中。⁴綜合上述觀點，筆者將柳詞及清真詞中的鋪敘順序劃分為時空順序、事態發展順序兩個層面。並以此組合衍生了五類順序，包括時空正序、時空逆序、時空交叉（過去、現在、未來交錯）、事態發展正序（前因後果）、事態發展反逆（前果後因）。其中，時空正序的詞作包括了事態發展正序的詞作，二者差異較小，可劃分為同一類。因此，本文將從這四類順序作分類研究，比較柳詞及清真詞的差異。

二・時空正序鋪敘下的柳詞及清真詞

以時空正序鋪敘的柳詞及清真詞包括了按照過去、現在、未來的自然時間推移，以一定的空間順序寫景抒情和紀事的詞作，此類順序在柳詞及清真詞中皆有運用。該類詞的結構較為簡單，通常鋪陳大量物象，渲染詞的氛圍及確定抒情指向，並敘述事件的發展過程。最後一疊或下片則由景即情，借事抒情。該類鋪敘順序的柳詞及清真詞的章法結構及抒情結構差異較小，因此本文將主要以柳詞《夜半樂》、清真詞《夜飛鵲》為典例，分析其中鋪敘的結構層次。

《夜半樂》：

凍雲黯淡天氣，扁舟一葉，乘興離江渚。渡萬壑千巖，越溪深處。怒濤漸息，樵風乍起，更聞商旅相呼；片帆高舉。泛畫鷁、翩翩過南浦。

望中酒旆閃閃，一簇煙村，數行霜樹。殘日下、漁人鳴榔歸去。敗荷零落，衰柳掩映，岸邊兩兩三三、浣紗遊女。避行客、含羞笑相語。

到此因念，繡閣輕拋，浪萍難駐。嘆後約、丁寧竟何據！慘離懷、空恨歲晚歸期阻。凝淚眼、杳杳神京路，斷鴻聲遠長天暮。

此詞主要記錄了柳永在浙江出游的經歷，全詞共三疊。第一疊敘述了出游的背景和行舟的所見所聞，以「舟的行進」為時間推移的媒介，有次序地展示了登舟的天氣，乘舟離開江邊，江中風景，乘舟經過南岸的時空場景變化。第二疊則敘述了過南岸后在舟中的見聞，發生了由觀賞江景到望向江邊村落的敘述視角的轉換。作者先是以遠景鋪敘了江邊村落的景色，飄揚的酒簾、烟霧

¹ 姚玉光：〈「屯田蹊徑」的藝術內核探論〉，《文學遺產》第2期（2009年4月），頁64-68。

² 趙仁珪：《論宋六家詞》（北京：北京師範大學出版社，1999年），頁36。

³ 袁行霈：《中國文學史》（北京：高等教育出版社，1999年），頁39。

⁴ 顧偉列：〈論清真詞的抒情結構〉，《文學遺產》第1期（1987年2月），頁87。

裊裊的村落、成行的樹木遙遙在望。再寫以近景，隨著扁舟離岸邊越來越近，依次出現了漁人、殘荷、衰柳、浣紗游女。並強調此時已是「殘日下」，行舟已過去一段時間，是時間正序的推移。第三疊則是由景即情，由漫不經心地賞景到急切表達羈旅行役之苦。可見，此詞前兩疊以鋪敘為主，按照自然時序描寫大量物象，最後抒發作者出游的感觸，是寫景到抒情的二層結構層次。

《夜飛鵲》：

河橋送人處，涼夜何其。斜月遠墮餘輝。銅盤燭淚已流盡，霏霏涼露沾衣。相將散離會，探風前津鼓，樹杪參旗。華驄會意，縱揚鞭、亦自行遲。

迢遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重紅滿地，遺鈿不見，斜暎都迷。兔葵燕麥，向殘陽、欲與人齊。但徘徊班草，歎歎酹酒，極望天西。⁵

此詞以別情為主題。上片描繪了作者與情人惜別時的場景，下片則通過描繪情人離別後的場景的變化，自然流露出作者的愁緒與懷念。上片第一句點明事件最初發生的時間和地點，即在河橋上的深夜時分。之後則通過殘月、蠟燭燃盡、露水沾衣、報曉的鼓聲、參旗星等物象鋪敘，反映了時間的流逝，以及作者與情人不捨分離，但終要分離的結局。下片離別後，作者踏上了歸途，在沿途中看見曾與情人相依的地方，心中百感交集，想念與情人共處的時光，寂寥惆悵之情油然而生。可見，此詞採用了時空正序的鋪敘方式，以與情人離別事件的敘述，抒發了作者的離情別緒，同樣是寫景到抒情的二層結構層次。

三·時空逆序鋪敘下的清真詞

以時空逆序鋪敘的詞作，主要是指突破了自然時空順序，由現在的時間點的現實經歷，回憶和抒寫過去的詞作。這類鋪敘順序的詞作在清真詞中出現較多。因此，本文將以清真詞《慶春宮》為典例，分析其中的結構及抒情方式。

《慶春宮》：

雲接平岡，山圍寒野，路回漸轉孤城。衰柳啼鴉，驚風驅雁，動人一片秋聲。倦途休駕，淡煙裡、微茫見星。塵埃憔悴，生怕黃昏，離思牽縈。

⁵ 周邦彥，劉斯奮（主編）：《周邦彥詞選》（香港：三聯書店，1981年），頁123。

華堂舊日逢迎，花豔參差，香霧飄零。弦管當頭，偏憐嬌鳳，夜深簧暖笙清。眼波傳意，恨密約、匆匆未成。許多煩惱，只為當時，一餉留情。⁶

此詞以羈旅懷人為主，上片首先敘述了作者乘車時所見的蕭瑟秋景，通過一系列衰敗意象的鋪敘，渲染了所處場景蕭索孤寂的氛圍。由「離思牽縈」引出下片的回憶，敘述的時空由現在到過去，場景亦由蕭瑟秋景到宴會華堂。繼而敘述了與奏樂的女郎由相遇、眉目傳情，到最終未能結緣的經歷，抒發了作者的複雜愁緒。

通過時空逆序的鋪敘，全詞的結構和抒情被分為兩層，上片以現實秋景和羈旅之愁為主，下片以過去回憶和相思之愁為主。同時，通過鋪敘現實與過去場景的對比，以及與女郎相會的事件，使兩種愁緒的抒發層次分明而渾然天成。相比於時空正序的敘述順序，周邦彥對時空逆序的敘述順序的靈活運用使詞通過鋪敘展開的結構明晰而新奇，抒情自然，可見清真詞的筆力。

四·時空交叉鋪敘下的柳詞及清真詞

時空交叉是指由過去、現在、未來交錯構成的鋪敘順序，這類順序的詞作在柳詞和清真詞中皆有出現。其有別於時空正序和時空逆序的單向結構，詞可以在過去、現在、未來三個向度展開，形成複雜的多向結構。因此，本文將以柳詞《引駕行》，清真詞《花犯》為典例，分析其中的結構及抒情方式。

《引駕行》：

紅塵紫陌，斜陽暮草長安道，是離人、斷魂處，迢迢匹馬西征。新晴。韶光明媚，輕煙淡薄和氣暖，望花村、路隱映，搖鞭時過長亭。愁生。傷鳳城仙子，別來千里重行行。又記得臨歧，淚眼濕、蓮臉盈盈。

消凝。花朝月夕，最苦冷落銀屏。想媚容、耿耿無眠，屈指已算回程。相縈。空萬般思憶，爭如歸去睹傾城。向繡幃、深處並枕，說如此牽情。⁷

此詞以相思懷人為主，上片首先通過鋪敘描繪了作者所處的場景，塵土飛揚、斜陽暮草的長安古道，並點明了正在旅途中的背景。又將筆鋒一轉，描繪此時此地的天氣和鄉村街景，愁情油然而生。作者不免回想起與情人分別時的場景，敘述的時空由現在過渡到過去。

⁶ 周邦彥，劉斯奮（主編）：《周邦彥詞選》（香港：三聯書店，1981年），頁77。

⁷ 柳永，謝桃坊（導讀）：《柳永詞集》（上海：上海古籍出版社，2009年），頁70。

下片過去的時空再次跳躍到未來的時空，以「消凝」為節點，想象情人未來孤獨寂寞的情態，並設想未來相見的情景，將分別相思之愁轉化為對早歸相會的期許之情。

可見此詞結構明晰，首先是由現實之景引發的對過去事件的追憶，繼而由回憶生發的對未來的想象。作者通過這樣交錯跳躍的時空順序書寫與情人相離的事件，避免流於平鋪直敘，情感亦在時空的變化中自然轉變和抒發。

《花犯》：

粉牆低，梅花照眼，依然舊風味。露痕輕綴。疑淨洗鉛華，無限佳麗。
去年勝賞曾孤倚。冰盤同宴喜。更可惜，雪中高樹，香篝熏素被。

今年對花最匆匆，相逢似有恨，依依愁悴。吟望久，青苔上、旋看飛
墜。相將見、脆丸薦酒，人正在、空江煙浪裡。但夢想、一枝瀟灑，黃
昏斜照水。⁸

此詞以詠梅為主題，上片首先勾勒了梅花盛放的景象，以「去年勝賞曾孤倚」為分隔，敘述往年在宴席上觀賞到梅花的事件，時空由現實轉變到過去。

下片「今年對花最匆匆」又將過去的時空拉回現在，作者認為這次匆匆惜別所見的梅花已然開得不如往年。於是作者與梅花沉吟對望，看見飛舞的落花，又不免想象到未來。「相將見」，此時時空又由現在變化到未來。作者想象到不久之後自己將要乘船告別的場景，繼而感慨自己漂泊宦游的不安定，並表達了希望自己未來能夠成為一枝梅花，在水岸綻放的期望。

相較於《引駕行》，此詞的時空順序更為複雜卻明晰，隨作者的思維流動從現在回憶過去，又回到現在，想象未來。在回環往復的時空順序中，詞的抒情結構卻層次鮮明，層層遞進，又具有含蓄蘊藉的特色。通過時空交叉的鋪敘，作者描繪了不同時空的梅花的情態，而不同時空的梅花亦是代表過去、現在、未來作者本人處境的變化。通過鋪陳，每個時空的處境所對應的情感抒發自然而連綿，作者的人生經歷、感悟、情感融於詞中而無形。可見清真詞對柳詞鋪敘手法的承接，亦可從《花犯》清晰而曲折迂迴的結構以及抒情的特點中見清真詞對時空交叉的鋪敘順序的發展。

五·清真詞中鋪敘的事態發展反逆

事態發展反逆的鋪敘順序是指故意倒置因果順序，以前果後因的形式敘事的順序。相較於時空逆序強調的自然時序的反逆，事態發展反逆的鋪敘順序更強調

⁸ 周邦彥，劉斯奮（主編）：《周邦彥詞選》（香港：三聯書店，1981年），頁88。

事態的反逆，因此常寫作人物的反常行為以形成一種如同小說倒敘的懸念感（顧偉列，1987）。⁹這類鋪敘順序的詞作常在清真詞中出現。因此，本文將以清真詞《夜游宮》為典例，分析其中的結構及抒情方式。

《夜游宮》：

葉下斜陽照水。卷輕浪、沈沈千里。橋上酸風射眸子。立多時，看黃昏，燈火市。

古屋寒窗底。聽幾片、井桐飛墜。不戀單衾再三起。有誰知，為蕭娘，書一紙。¹⁰

此詞上片通過鋪敘展現了作者在黃昏之際，在橋上佇立良久時的所見所聞。詞的下片前兩句則轉換時空場景，鋪敘作者在古屋寒窗下輾轉反側、心旌搖曳的情態。到此，全詞都未提供任何解釋和背景使讀者瞭解作者想要借此詞表達的情感。在此詞的最後一句，作者才以反問的形式揭示了原因，作者原來是為情所困，為情人蕭娘的一封信而心神難寧。

「有誰知，為蕭娘，書一紙」作為詞末最後一筆，不僅是填補詞作邏輯空缺的一筆，亦是充滿懸疑感、戲劇性的一筆，前果後因的鋪敘順序設計使此詞的結構和抒情方式獨一無二而獨具匠心，可見周邦彥對鋪敘順序的開拓和運用自如。

六·結論

綜上，柳永對時空正序和時空交叉鋪敘順序上的運用，使詞形成了多樣的章法結構和抒情方式。柳詞的嘗試亦是詞鋪敘手法發展的基礎，周邦彥承接和深化了柳詞回環往復的鋪敘順序，通過不同鋪敘順序的運用使詞的結構更為新奇，卻又清晰，使詞的抒情自然生發，亦具有含蓄蘊藉的特點。清真詞對鋪敘順序亦有所創新開拓。周邦彥將時空逆序和事態發展反逆鋪敘順序運用詞作中，相較於單一、直接敘述的鋪敘，清真詞突破了原有的結構和抒情方式，呈現了曲折迂迴而懸疑戲劇的鋪敘特點。這樣的鋪敘順序設計，對詞的發展起到了重要作用。

引用書目

⁹ 顧偉列：〈論清真詞的抒情結構〉，《文學遺產》第1期（1987年2月），頁87。

¹⁰ 周邦彥、劉斯奮（主編）：《周邦彥詞選》（香港：三聯書店，1981年），頁80。

專著：

祁光祿：《詞藝術研究》。湖南：湖南教育出版社, 2003 年。

趙仁珪：《論宋六家詞》。北京：北京師範大學出版社, 1999 年。

袁行霈：《中國文學史》。北京：高等教育出版社, 1999 年。

周邦彥、劉斯奮（主編）：《周邦彥詞選》。香港：三聯書店, 1981 年。

柳永, 謝桃坊（導讀）：《柳永詞集》。上海：上海古籍出版社, 2009 年。

期刊論文：

顧偉列：〈論清真詞的抒情結構〉，《文學遺產》第 1 期（1987 年 2 月），頁 81–89。

姚玉光：〈「屯田蹊徑」的藝術內核探論〉，《文學遺產》第 2 期（2009 年 4 月），頁 64–68。

王士禎《蜀道集》羈旅行役詩的 江流意象與幾個情感層面之連結

廖柏楸

國立清華大學

摘 要

清代詩人王士禎於康熙十一年奉命為四川鄉試主考官。入蜀前後逢兩子早夭、親友離世等多重憾事，深刻地打擊詩人，並影響其入蜀時的寫作。在此基礎上，本文以其典四川鄉試沿途所作之《蜀道集》為研究對象。以《蜀道集》羈旅行役詩的「江流」意象使用，作為切入視角，探討詩中江流所連結的不同情感層面：一、江流成為詩人羈旅漂泊時抒情感懷的媒介。二、江流之上望盡戰爭殘景的淒涼心緒。三、江流觸動心繫親友、渴望歸鄉之情。證明江流意象的使用，確實對於昇華王士禎作品間的情感流動，具有相當的重要性。

關鍵字：王士禎（王漁洋）、《蜀道集》、羈旅行役、江流、情感連結

一、前言

王士禎（1634-1711），字子真，一字貽上，號阮亭，又號漁洋山人。山東新城人。康熙十一年壬子（1672）王士禎年三十九，時年六月奉命為四川鄉試主考官。其典四川鄉試沿途所作詩共三百五十餘篇，編為《蜀道集》，¹又有《蜀道驛程記》二卷。²王士禎入蜀前後家中巨變。妻、母皆病重、二子夭折，悲痛難勝。³自己卻典四川羈旅在外，帶著掛念離開家人。當時的四川又因流寇霸據、屢經戰亂，而殘破不堪、民生凋敝。種種心緒具複雜性。這也是為何其入蜀之後詩風產生變化——「入蜀後詩骨愈蒼，詩境愈熟。」⁴

值得一提的是，羈旅行役的情懷使《蜀道集》作品處處都是「江流」相關意象。或因「詩之為道，緣情而發，亦即境而生。」⁵則詩人隨著江流經歷蜀地戰亂遺跡、山川風景，也就觸動其思鄉、親友亡故之哀。雖已有學者針對《蜀道集》內容與詩風變化進行歸納統整，但仍有許多發展空間。⁶如造成詩風

¹ 《蜀道集》見於〔清〕王士禎：《漁洋續詩集》。《王士禎全集（一）詩文集》（濟南：齊魯書社，2007年）、《王士禎全集（二）詩文集》（濟南：齊魯書社，2007年）。

² 《蜀道驛程記》見於〔清〕王士禎：《王士禎全集（四）雜著》（濟南：齊魯書社，2007年），頁2527。王士禎入蜀事跡以及著作相關時間見於蔣寅：《王漁洋事迹徵略》（北京：人民文學出版社，2001年），頁204。

³ 《蜀道驛程記》卷上：「康熙十一年六月，士禎奉命偕鄭工部次公典蜀試。二十二日陞辭。七月朔，與家兄西譙考公及家人別。於方有兒渾之痛，伏枕浹旬，留家累京師，依兄以居。」見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷上。《王士禎全集（四）雜著》（濟南：齊魯書社，2007年），頁2527。《王士禎事迹徵略》：「（康熙十年辛亥九月）十五日，啟沂夭折，是夜有哭亡兒詩三首。」見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁180。「（康熙十年辛亥）十一月，太夫人換痰症甚劇，信至京師，公與西譙倉皇欲棄官歸。」見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁180。「（康熙十一年壬子）六月初四日，啟渾病卒，年十七。張夫人兩悼愛子，悲不自勝，遂病益增，形神日悴。」見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁184。

⁴ 〔清〕張維屏（1780-1859）《國朝詩人徵略》評王士禎云：「阮亭先生詩，同時譽之者固多，身後毀之者亦不少。推其致毀，蓋有兩端：一則標舉神韻，易流為空調；一則過求典雅，易掩卻性靈。然合全集觀之，入蜀後詩骨愈蒼，詩境愈熟，儒染大筆，積健為雄，直同香象渡河，豈獨羚羊掛角。識曲聽真，要當分別觀之。」見於〔清〕張維屏：《國朝詩人徵略》卷三，清道光十年刊本。入蜀後王士禎的詩作有雄奇之氣格，顯示其入蜀之後詩風產生變化，與一般讀者熟知其「神韻詩」之「不著一字，盡得風流」清新淡雅風格不全然相同。

⁵ 原文句：「夫詩之為道，緣情而發，亦即境而生。情之根於中者，不變者也；境之處於外者，至變者也，境與情會，油然勃然而不可止，而不變者遂極呼至變。」引自〔清〕程哲：《漁洋續詩集序》。載於〔清〕王士禎：《漁洋續詩集》。《王士禎全集（一）詩文集》，頁696。

⁶ 學者針對《蜀道集》的研究，多針對詩集中作品的題材、王士禎入蜀之後詩風的轉變、以及轉變的可能原因等多層面進行探討，例如李一平：〈《蜀道集》研究〉（成都：四川師範大學學位論文，2014年）。李一平在文章中歸納並總結《蜀道集》中的內容，將其分為自然風光、人文風貌和寄懷親友三大類，並提出《蜀道集》的藝術價值以及延伸王士禎在入蜀作品中呈現不同的詩風之原因，分為蜀地雄奇壯麗的自然環境和蜀地民生凋敝的社會景象、詩人自身喪子、友逝、妻、母病重等自身經歷、以及借鑑杜詩的情感抒發。又如魏中林、鄭才林：〈《蜀道集》的神韻解讀〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第26卷第3期（2005年5月）。文中首先將《蜀道集》所表述的內容劃分為側重體悟人生、感今追昔、詠史懷古的懷古詩、側重描畫途中所見聞的地理風物的山水詩、側重抒發因舟車勞頓、客居異鄉的思家念友羈旅情懷的懷鄉詩、敘寫鄉風民俗的仿民歌、竹枝詞絕句的民歌類，並藉由王士禎大力提倡的「神韻」角度探討《蜀道集》，提出《蜀道集》中的作品意境雄渾有神、氣韻流動，其中山水詩與懷古詩風格皆雄渾豪健，對歷史、風雲人事和現世人生的縱向歷時性觀照中表現出深重的歷史滄桑感。特別一提的是王士

變化的原因，源自於王士禎入蜀前後之身世遭遇，牽動其如何體驗蜀地並書寫。因此詩中意象的使用，如本文將探討的「江流」，便會與其他同樣書寫蜀地江流的詩人有所不同。⁷因此江流意象與王士禎羈旅行役詩的幾個情感層面之連結，更是研究《蜀道集》不可忽視的重點。

禎入蜀前兩喪愛子，且至親身體不佳而有萬里之行，王士禎整個入蜀時期的身心狀態肯定是降至谷底。魏中林、鄭才林的文中表示此無疑對於這個時期的創作有著深刻的影響——舟車勞頓、客居異鄉，風風雨雨皆有所思。從詩風的角度而言，古澹清遠是神韻、但神韻並非就要古澹清遠，沈著痛快，也可以是神韻。

⁷關於此議題的研究，當釐清文學傳統。意即王世禎詩中江流的書寫是否乃依循前人書寫之傳統，才能參看他在是否真以江流貫穿蜀道所見所聞，以及各個情感層面。蜀地的山川江流，已有前人書寫。最為人所知的即為李白（701-762）。李白亦從蜀地經三峽，而後出蜀。〈蜀道難〉一詩中讚嘆蜀道之難，難如上青天，將秦嶺以及蜀道的顛險與驚人描寫細膩，並以神話歷史穿插其中，表示凡人無法輕易穿越蜀道，只有鳥獸、乃至於羲和駕車、六龍迴轉，才有辦法度過蜀道之高以及湍急的水流。不過縱使李白在詩中極力描寫山川如此高聳，已接近星斗，江流百轉千迴，使人經此生死未卜、驚險萬分，讀者卻無法從中具體讀出是何座山如此巍峨巉巖、何條江流如此飛湍瀑流。關於這點，李白之後的杜甫（712-770）在蜀地的書寫，開創了文人對於四川一帶的嶄新視角。杜甫同樣親自來到了蜀地，但作品中選擇了真山實水作為其描摹的新對象，他也盡量重現自己行經這些路途時的真情實感。也就是說，杜甫除了描繪蜀地山川風景，也在其中加入了自己對於這些地景的所感。他既傾心於描繪外在的風景，也同時致力於捕捉內心的風景，這同時向外與向內的創作路線成為了文人描寫蜀地的新的開創。參見黃奕珍：〈論杜甫自秦入蜀紀行詩的成就與其文學史地位〉，《臺大文史哲學報》第五十六期（2002年5月），頁257-258。因此杜甫入蜀詩中的江流，並非單純作為蜀道之難的描寫，也並非僅僅是呈現出蜀地神話與歷史的背景或是媒介，而是存在著詩人親自來到此地、親自身臨蜀地的江流，而有所感發的情感。而到了王士禎的《蜀道集》，又存在不同層面的江流書寫。文學傳統上常言王士禎追摹王維（699-761）、借鑑杜詩，故其自然山水則渾然天成，沉鬱頓挫之風則與老杜相近。沈德潛（1673-1769）《清詩別裁集》卷四：「入蜀五言，俱宗仰少陵（發秦州）後諸詩，能狀山川奇險。」查慎行（1650-1727）也曾言：「入蜀諸五古，極力學杜，故雄健雅潔，益臻老境。」可見王士禎詩中帶有部分特質，使得文人認為王士禎沉鬱頓挫詩風源自於杜詩。至於現代研究者，如李一平〈《蜀道集》研究〉中，研究者談論以雄渾為主的藝術風格，便提及王士禎從結構到語言，再到抒情方式，《蜀道集》中的一些詩歌都與杜詩十分相似。這也表明了王士禎入蜀之作能夠顯示其對於唐詩的學習成果，也可見其對杜詩有所借鑑。王士禎入蜀作品包括杜詩相近之處有結構布局、語言使用、感情抒發，尤其是五言古詩體。不過觀王士禎：〈論五言詩〉，載於〔清〕王士禎：《池北偶談》卷十二（濟南：齊魯書社，2007年）。所言：「作古詩，須先辨體。無論兩漢難至，苦心摹仿，時隔一塵，即為建安，不可墮落六朝一語。為三謝，不可染入唐音。小詩欲作王、韋，長篇欲作老杜，便應全用其體，不可虎頭蛇尾。……又常論五言，感興宜阮、陳，山水閑適宜王、韋，亂離行役鋪敘敘述宜老杜，未可限以一格。」王士禎作詩講究「辨體」，因此縱然王士禎詩風的淵源、承繼、以及主要宗尚在學界已爭議已久，王士禎與前人之書寫方式、風格仍有所不同，更有所開創。王士禎《蜀道集》除了融入了自我的觀點，在入蜀前、入蜀時，所帶有的情感，本身就影響了其書寫蜀地的方式，也建構了在詩集中的主體情感。如王利民《王士禎詩歌研究》談論王士禎記遊的詩歌時提及：「融江山之情於生命之旅。自然山水和詩人遠游的心靈構成了詩歌的雙重主角，前者是後者傾心的對象，後者是追求前者的主體。因而詩中既注重用繪畫而呈現型態為名山大川傳神寫照，又注重記錄生命主體的內外運動軌跡，擴大和豐富精神世界的空間和內涵。」參見王利民：〈王士禎詩歌分類研究（上）〉。載於王利民：《王士禎詩歌研究》（北京：中華書局，2007年），頁92。而筆者認為此概念亦可以用以說明王士禎詩中的江流產生情感抒發之代表性。在王士禎《蜀道集》的羈旅過程中，總實際來到一個定點，透過地景連結自身身世遭遇而興發所感，如〈昭化縣〉：「亂山圍一縣，哀柝下初更。近郭雙江合，扁舟萬里情。浪翻寒月影，風急夜潮聲。何限人間事，茫茫恨未平。」以及〈昭化夜泊〉：「淅淅風欺枕，明明月入船。三巴空有淚，獨夜不成眠。流宕魚鳧國，淒其鴻雁天。故園梅信早，歸去遍殘年。」見於〔清〕王士禎：〈昭化縣〉、〈昭化夜泊〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁760-761。王士禎入四川保寧府廣元縣界，此域兩山夾峙，一山如獐龍奮

本文以《蜀道集》羈旅行役詩的江流意象使用作為研究切入視角，論析江流意象如何與王士禎入蜀時興發的幾個情感層面產生連結。更希冀可以藉此參照其詩風的轉變。

二、《蜀道集》羈旅行役詩如何以江流連結情感層面

(一) 江流成為詩人羈旅漂泊時抒情感懷的媒介

江流激昂盤據貫穿於作品間，呈現蜀道的困難重重，也加深了王士禎羈旅行役的「茫茫恨未平」。舟渡與江邊備感淒涼，往往使作者輾轉不得寐。如以下詩例：

〈舟出巴峽〉

曲折真成字，滄波十月天。雲開見江樹，峽斷望人煙。

新月數聲笛，巴歌何處船。今宵羈客淚，流落竹枝前。⁸

詩人在羈旅過程常以舟渡江流的視角，寫道途艱辛。抒發羈旅行役中不知未來路途為何的焦慮以及無奈，更有歸心似箭的心緒產生於作品當中。⁹而除

脊，橫跨兩山之間；下有洞，似重城門，可通九軌，水流其中，下視煙霧蓊鬱，不測尋丈。因此近昭化縣便下山渡河。來到昭化縣的二首作品雖皆由景入情，然其景物乃是直接塑造淒涼景象，並且皆有舟渡的視角與形象進入，更是夜泊江上、泊舟見月的景象，如〈昭化縣〉之「哀柝下初更」以及〈昭化夜泊〉「明明月入船」，導引讀者隨著作者夜泊舟上的視角入情，二首作品先後由淒涼的景物帶入了輾轉反側的心境。〈昭化縣〉言「扁舟萬里情」，在舟上何以興發萬里之情？下文則告訴讀者在「浪翻寒月影，風急夜潮聲。」如此的江聲激壯中，更伴隨著清涼的月光，在夜中輾轉難眠，不免陷入了自己生活上所經歷的「人間事」，而感到「茫茫恨未平」。其中的「茫茫」之感以及「恨未平」在王士禎所描繪之淒涼情景下，更顯得有所思、意難平，使讀者更能夠感受作者帶著家有變故、親友不在的心事羈旅行役，夜中不能寐的愁緒。如《蜀道驛程記》中記：「廣元、益昌皆瀕嘉陵江，自寧羌至此，荒殘凋瘵之狀不忍觀聞。……近昭化里許，即枯柏渡，白水江自北來，與嘉陵江河，水色澄碧，二水合處，清濁劃然。……入夜，月色皎然，江聲激壯，舟人作渝歌，與柝聲斷續，中夕不能成寐。」〈昭化夜泊〉更在這基礎上直接點出了「三巴空有淚，獨夜不成眠。」在如此秀拔山水夜泊，卻茫茫落淚、獨夜不成眠，是如此淒涼之情景，以至於即使「流宕魚鳧國」，羈旅遊歷於此曾經輝煌繁盛的國度，眼前所見皆是「淒其鴻雁天」。尤其蜀道崎嶇蜿蜒，羈旅時程無所掌控，甚至有不見目標之感。因此王士禎才会有此沉鬱之書寫，即使收到了故鄉梅信，更有機會能夠回到家鄉，自己的生命也將步入終點了。參見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷上。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2551-2553。由王士禎的詩可見其融入了入蜀前後的自身經歷，興發感懷與憂思，因此詩人心中本來就帶有的西河之痛、親友病故、掛念家鄉等等的複雜心緒，都在其於蜀地所經歷的一切羈旅情懷、人事興亡而寫出來的詩中所深刻呈現，江流是王士禎行經蜀地的工具，或是羈旅途經所見，但也成為了其抒發感懷的一大媒介。因此王士禎《蜀道集》羈旅行役詩的「江流」意象之使用，確實是王士禎特有的做法。也能夠由此探討其如何在詩中透過江流書寫來連結、甚至昇華情感。

⁸〔清〕王士禎：〈舟出巴峽〉。《蜀道集》。《王士禎全集（二）詩文集》，頁 790。

⁹王士禎入蜀時乃自古秦蜀棧道。由陸路登高臨水，道路欲發曲折蜿蜒。東倚山、西臨水，江流浩蕩，而無法輕易望見通過的方式。詩又云：「雲開見江樹，峽斷望人煙。」又《蜀道驛程記》提及王士禎「飯後，後舟到，遂易巴船，為下峽計。」蜀道山嶽巍峨、江流浩蕩，往往在過程中王士禎需要改換舟船而行。王士禎出蜀時則多從水路，由長江順流而下，然而仍會面臨隨著道途欲發難行，頗有望不見歸途之感。如《蜀道驛程記》提及王士禎「夜歸舟。後舟復不至。」

了舟渡、江流等意象，詩人更書寫在夜泊過程中，夜聞笛聲、渝歌，伴隨月色皎然，更顯淒清而憂愁。〈舟出巴峽〉直接而深刻的描寫「新月數聲笛，巴歌何處船。今宵羈客淚，流落竹枝前。」也是在江流的基礎之上，更添感官體驗

更如以下詩例：

〈合江縣〉

鰓部蠻荒水，東南裂地來。江臨巴子閣，山倚少岷開。

故國音書絕，天涯老鬢催。渝歌聲太苦，中夜起徘徊。¹⁰

本詩首先即描寫江流開闊，倚少岷山呈現盛大而豪放的山水景象。¹¹值得一提的是王士禎順流著長江三峽即將出蜀返歸時，其心境是相較入蜀時更加輕盈而活潑的。然而王士禎歸心似箭，可見於其舟行甚駛、來到一個定點，便馬上要離開繼續舟行的情況。¹²即使蜀地山水草木能帶給王士禎恬淡自適，仍是羈旅漂泊的心境。因此〈合江縣〉第三聯後心緒盪開，言「故國音書絕，天涯老鬢催。」縱使江水開闊、豪情，詩人仍在羈旅路途上，歸心似箭，希望舟行欲發快速，卻因為江流往往激湍而危險，阻礙了羈旅路途，增添旅人無法望見未來之苦。甚至擔憂家鄉音訊無、而自己也將隨著漂泊的時間越久，年華老去。即便回到了家鄉，也將迎來人生的殘年。¹³詩中最後以「渝歌聲太苦，中夜起徘徊。」詩人往往夜泊而觀見月光、聽聞渝歌、笛曲，配合著漂泊於江流中的柁聲、浪翻夜潮、淅淅雨聲，更添羈旅漂泊的淒涼之情。將整首詩收束在一個淒涼的江上情景。

江流成為了旅人漂泊而興發憂傷的最大媒介。在這樣的多種羈旅漂泊情感層面下，詩風自然是雄奇沉鬱的，不只是因為江流的浩蕩豪情，更是因為詩

計自嘉州登舟，今已八日，尚淹留于此，殊悶悶。」《蜀道驛程記》卷下中亦記載王士禎入蜀過程或「凡八十里，屢折亦峻，東倚奔峭，西俯絕澗。」或「下視羣山，纍纍如蟻垤，三江河流，曲折正如『巴』字。」詩中「曲折真成字，滄波十月天。」便是此意。參見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2570。

¹⁰ 〔清〕王士禎：〈合江縣〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 787。

¹¹ 〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2567。王士禎描述合江一帶地景如《蜀道驛程記》中所述：「屢經灘險，有大石尋丈，偃臥江面，盤渦激汛，曰『折桅子』，夏秋江漲，此號首險。抵合江縣，舟中望少岷山，甚其秀。」得以見得為何詩中描述合江縣江水乃裂地而來，甚是雄奇。

¹² 可參見《蜀道驛程記》：「初七日。五鼓發舟，詰旦行十里。回望少岷，日光照映，作黃金色，殊恨不及登覽。……過金注子，舟行甚駛。松溉、牛溪之間，山多赭石，層松間之，頗足流玩。晡抵江津縣。距縣二里許，小山多桐子，樹葉如渥丹，與夕霞相映可愛。」〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2567-2568。

¹³ 即使「故國音書」在語境下能夠解釋為因為奉旨典四川的羈旅路途已久，已經很久沒有家鄉的消息傳來，使得羈旅同時遭逢親友相繼離世、抱恙的王士禎甚感憂愁。此外，在明清之際，時局敏感，微妙的「故國」之使用，將讀者帶入了另一個思考層次，是本詩另一層值得思考並研究的細節。

人實際於浩蕩的江流羈旅，心中有憂愁與哀傷，因此眼前所見的江流便成為了詩人抒情感懷的媒介。

(二) 江流之上望盡戰爭殘景的淒涼心緒

明清之際蜀地飽受戰亂摧殘，¹⁴王士禎此時入蜀，見到尚未完全恢復的蜀地，盡是斷垣殘壁。隨著江流波濤的意象，蜀道途中的詩往往帶出江流天險、「悲歌」、「荒條」、「鼓角」等情景，呈現戰亂的淒慘，將王士禎的無限感慨道出。如以下詩例：

〈寧羌州〉

威遲辭北關，浩蕩賦西征。天險金牛峽，悲歌猛虎行。

岷峨連雨氣，沔漢走江聲。三戶遺民少，蕭條見廢城。¹⁵

〈寧羌夜雨〉

不信無晴日，曾聞有漏天。武都連夜雨，巴子幾人船。

山入氏中亂，寒臨樊道偏。荒城聞鼓角，迴首意茫然。¹⁶

王士禎的作品以移動式的視角進行書寫戰亂場景。寧羌州二首詩便為舟行至此。江水滔滔、峽口懸崖萬仞，水自峽中噴薄而出，又逢連綿大雨。¹⁷因戰亂使得城郭皆為廢墟。¹⁸驗證詩人心裡的「威遲」徬徨。〈寧羌州〉言「悲

¹⁴ 王士禎在《蜀道驛程記》中提及途中聽聞一位田家人敘述蜀地曾遭受明末流寇張獻忠（1606-1647）屠城之事：「道旁田家，其人張姓，自言荊州人，幼為張獻忠掠入蜀，屬其偽前軍。都督李定國北寇漢中，居數日，李自成部將賀珍自京師敗潰，走棧道以爭漢中，定國棄城道。時獻賊軍至廣元，聞敗發怒，遂歸成都，屠之，下令蜀諸郡屠戮無遺。」見於〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷上。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2549。又《明史》載：「獻忠黃面長身虎額，人號黃虎。性狡譎，嗜殺，一日不殺人，輒悒悒不樂。詭開科取士，集於青羊宮，盡殺之，筆墨成丘塚。坑成都民於中園。殺各衛籍軍九十八萬。又遣四將軍分屠各府縣，名草殺。偽官朝會拜伏，呼癸數十下殿，癸所嗅者，引出斬之，名天殺。又創生剝皮法，皮未去而先絕者，刑者抵死。將卒以殺人多少敘功次，共殺男女六萬萬有奇。賊將有不忍至縊死者。偽都督張君用、王明等數十人，皆坐殺人少，剝皮死，並屠其家。脅川中士大夫使受偽職，敘州布政使尹伸、廣元給事中吳宇英不屈死。諸受職者，後尋亦皆見殺。其慘虐無人理，不可勝紀。又用法移錦江，而闕之，深數丈，埋金寶億萬計，然後決堤放流，名水藏，曰：『無為後人有也。』」參見〔清〕張廷玉等：《明史》卷三百九，列傳第一百九十七，四庫全書本。陳捷先《明清史》亦提及自明末崇禎年間張獻忠變據有全部的蜀地，自號大西國王，不久竟屠殺了四川的紳民文士兩萬多人。參見陳捷先：《明清史》（台北：三民書局，1990年），頁 115。

¹⁵ 〔清〕王士禎：〈寧羌州〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 758。

¹⁶ 〔清〕王士禎：〈寧羌夜雨〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 758。

¹⁷ 參見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷上。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2548。記言：「雨，次寧羌州。州在亂山中，無城堞，本沔縣羊鹿坪地，明洪武中，以山寇作亂，置衛於此，成化中即衛建州治。明末，渠寇小紅狼據之，又經獻賊之亂，城郭為墟。宿北關，在州城隔河。入夜，雨不止。」即二詩所言之「岷峨連雨氣，沔漢走江聲」以及「武都連夜雨，巴子幾人船」。

¹⁸ 〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷上。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2548。記言：「入峽即奔峭四合，猿鳥蹟絕。水自峽中噴薄而出，人馬從水中行，惡石如蠻象獐龍伏水中，時時嚙入。」

歌」、「三戶遺民少，蕭條見廢城」，〈寧羌夜雨〉則言「荒城聞鼓角」，足見詩人行路之難外，因此地飽受山賊、流寇紛亂，戰亂良久未平，在江流浩蕩激湍之際，迴首茫然之感甚是深刻。如猛虎、悲歌的荒蕪，透過王士禎舟行於浩浩江聲的感官書寫，體現複雜心緒。

江流翻動了王士禎經此地所感受到的淒涼心緒，為戰亂破壞的州治更感哀戚不止。也可以透過以下詩例說明：

〈江安縣〉

斜日玉津渡，青山銅鼓灘。蠻江來浩蕩，行路飽艱難。

晚市稀橙客，荒園罷橘官。波濤三百里，猶是怯兵欄。¹⁹

此詩呈現王士禎實際舟渡，歷經江流浩蕩、更加豐富戰爭殘景之淒涼的書寫更為深刻。²⁰詩所謂「斜日玉津渡，青山銅鼓灘」，斜陽映射在江安津渡、青山、與銅鼓灘之上，呈現晚景蕭條貌。「蠻江來浩蕩，行路飽艱難」則詩人之舟行路程，實際體會江流之浩蕩、行路艱難，蕭颯之情景更添一番。盛產柑橘的此地，竟呈現「晚景稀橙客」、橘官都因此地已是荒原罷而不作，可見戰亂影響使得民生凋蔽，詩人感官體會更是淒涼。而後詩人以「波濤三百里」歸結蕭條，將淒清情景盪開，由江流滾滾帶入的主旨便是「猶是怯兵欄」，詩人於江流之上望盡戰爭殘景，將整首詩之心緒更加翻騰難耐。

江流意象代表著王士禎實際透過蜀道或是舟渡，行經各個因戰亂而影響至深的縣城。隨著江流浩蕩淒清，戰爭殘景存在於詩人在江流中途經的每一地。作者興發今非昔比，為蜀地人事感到哀戚憐憫，更在詩中投入自我沉重的複雜心緒，使得詩中的各個情感層面——江流的浩蕩悲壯、戰爭殘景的魂斷淒涼相互連結，作品觸動讀者的反思更為深刻。

自峽口至五丁關十五里，步步懸輓而上，下峽亦如之，則『偃僂，循牆而走』矣。傳稱此峽為蜀道第一險，信然。」可見王士禎途經此地時之感。

¹⁹ 〔清〕王士禎：〈江安縣〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 785。

²⁰ 王士禎出蜀路程在抵江安縣之前依次抵犍為、敘州、南溪縣，於舟中或江邊頻望江中之景。《蜀道驛程記》提及入敘州府宜賓縣界，「縣瀕江，城無完堞，闔闔寥寥，茅茨不數十家，令庭可張羅雀。待後舟不至，遂解維行，三十哩，晚泊江安縣，瀘州界。」舟行沿途往江安縣，處處可見歷代戰亂遺跡，或兵欄、或城無完堞、茅茨不數十家等蕭條之狀。參見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2566。

(三) 江流觸動心繫親友、渴望歸鄉之情

王士禎入蜀前一年（康熙十年）九月王士禎第四子啟沂夭折。²¹同年除了四小兒亡、大夫人患痰症甚劇，志同道合者等也相繼離世。²²康熙十一年，在王士禎典四川同年同月，仲子啟渾也病逝。²³

多重打擊下，其羈旅路途定是受到極大影響，使作品中時常流露出哀痛之情。²⁴甚至在羈旅途中，太夫人逝世。但王士禎卻要到了出蜀已久、蜀道之行將結束之際才得知太夫人已亡故。²⁵正因如此，詩人所見的蜀道每一處江流浩蕩，無不翻騰著其「為人子三十九年，生不能養，病不能待，臨危不能視含殮，聞永訣一語」的哀痛；無不湧盪著喪子、喪友而「志意沮喪，無復生人之樂」之情。²⁶

蜀地的江流如何成為觸動詩人心繫親友、渴望歸鄉的一大要素，可以從以下詩例觀見：

〈清溪〉

蠻雲漏日影淒淒，夾岸蕭條紅樹低。

好在峨眉半輪月，伴人今夜宿清溪。²⁷

²¹ 王士禎四小兒啟沂夭折之事參見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁 180。梁熙（生卒年不詳）《哲次齋稿》附錄王士禎與梁熙書：「今秋九月望日，四小兒獅子又死。弟志意沮喪，無復生人之樂。商之家嚴惡，欲乞假歸，苦為家兄所留。又同志兄弟大半如隨風落葉，東西漂泊，更少興會。昔人有云：『所遇無故物，安能不速老。』況同心離居之感耶？」亦引自本書頁 180。

²² 四小兒亡、大夫人患痰症甚劇，志同道合者如吳偉業（1609-1672）、友人如高在衡（生卒年不詳）、董以寧（1629-1669）、鄒祇謨（1627-1670）、陳伯璣（生卒年不詳）等也相繼離世。參見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁 180-185。

²³ 王士禎仲子啟渾病逝之事參見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁 184、〔清〕王士禎：《王考功年譜》。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2513-2514。《王考功年譜》載：「六月，侄啟渾死。渾為士禎仲子，有才具，年十七矣。會士禎奉命主四川鄉試，先生念其萬里之行不可為懷，又慮傷太夫人新，每中夜推枕，徘徊起嘆。」

²⁴ 《漁洋續集》中便可以見得許多憶兒之作，如〈蒲州憶兒渾〉、〈鳳翔夢兒渾〉、〈哭渾沂兩兒〉等等作品，也有許多的憶友感懷之作，如〈年來錢牧齋吳梅村周櫟園諸先生鄒訐士陳伯璣方爾止王亦世董文友榮洞門諸同人相繼徂謝棧道感懷愴然有賦〉等等的作品。

²⁵ 太夫人病逝之事參見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁 194。其中記載：「八月初一王士禎發漢州，午過彌牟鎮，觀武侯八陣圖，而是日太夫人棄世。西樵聞訃絕而復蘇，累日不食，杖而後起，親知多為憂之。」

²⁶ 王士禎抱著心繫家庭、歸心似箭的心境，十一月發榮澤、渡河宿新鄉後竟聞太夫人訃，徒跣奔喪。痛徹心扉表示「慈母見背三月，毫不聞知。及匍匐奔喪，已逾卒哭之期。悲哉！為人子三十九年，生不能養，病不能待，臨危不能視含殮，聞永訣一語。縱復偷生人世，何以為子，何以為人？言念及此，肝腸迸裂！」參見蔣寅：《王漁洋事迹徵略》，頁 203。

²⁷ 〔清〕王士禎：〈清溪〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 785。

「清溪」即李白「夜發清溪下三峽」處。²⁸同樣由舟行，順著江流來到此地的王士禎，望見李白曾經也在此徬徨的種種景象，定也會有所感觸。²⁹特別是在王士禎此時出蜀亦是帶有強烈的渴望以及掛念。然而王士禎心中的掛念又與李白有所不同。李白所追求的是自己的未來，王士禎則是心繫即將歸去的故鄉、心繫著家中妻子、母親、以及親友。更在經歷重大變故後，入蜀途中又飽經蜀地戰亂遺跡、民生凋蔽所感觸。因此當詩人來到清溪一帶，與李白同樣於江流之上，感受到江流滾滾、淒涼。想來是一定會與李白出蜀之際的徬徨與焦慮有所共鳴的。只是這樣的徬徨，是因為心繫家鄉親友，又或者是與李白同樣有在仕途上所想要達成的目標，更有待讀者去領略了。因此王士禎詩最後所抒發的「好在峨眉半輪月，伴人今夜宿清溪」就更加餘味無窮了。

亦如以下詩例：

〈金花橋道中作〉

半年浪跡錦城遊，纔數歸程已暮秋。晚照開時見千里，寒鴉飛盡過雙流。

眼明修竹橫塘路，心逐江雲下峽舟。異域忽驚搖落久，今宵一醉失鄉愁。³⁰

這首詩更顯著表現出詩人心繫家鄉，彷彿詩人的心已順著江流奔向了家鄉。詩一開始表示詩人羈旅蜀地已久。自抵達成都府已過半年。浪跡錦官城。即將踏上歸途之際，才發覺已到了晚秋。晚秋使清冷心境自此鋪張。而後詩人

²⁸ 「夜發清溪下三峽」出自李白〈峨眉山月歌〉。原詩：「峨眉山月半輪秋，影入平羌江水流。夜發清溪向三峽，思君不見下渝州。」〔唐〕李白：〈峨眉山月歌〉。瞿蛻園、朱金城 校注：《李白集校注》（上海：上海古籍出版社，1980 年），頁 566。由此可見李白出蜀同王士禎，亦是由沿著長江三峽，乘舟渡江順流而下。而李白詩中亦可見蜀地之山川地理。李白準備出蜀，半輪的秋月，倒映在平羌江上，伴隨著蜀地的風景、記憶，當李白乘著小舟，順著浩浩江流而下，離開了蜀地，來到了以一線天著名的三峽，進到了渝州之後，就將漸漸的看不見故鄉的月色了。李白的詩中，月色倒映在江上，詩人的視角也在江邊，隨著月光由上往下，而灑在了詩人所正在漂泊的江流上。又順著詩人的節奏，詩的前一聯描摹出映在江邊的半輪明月，後一聯則寫夜發清溪出三峽的動態描寫。在這些關於月色、小舟、江流的相互映照，以及視角在作者本身所乘作的小舟上的轉換，深刻的描寫出作者出蜀，也就是離開家鄉的徬徨與焦慮。當李白在正值青年之際，渴望受到重用，而決心離開家鄉，此時出蜀漂泊在江流上，順流而下前往目標，心中是帶有強烈的渴望的。但是在即將東去之際，縱使對於未來有強烈的嚮往與抱負，自然也會有所擔憂。因此當漂泊在平羌江上，身旁盡是滾滾的江流，。回頭張望著熟悉的峨眉山，以及道途中的種種經歷，焦慮而徬徨的心境複雜而深刻。

²⁹ 《蜀道驛程記》載王士禎乘舟發江安，順著古江陽地、過清溪、一直到納溪縣的路途中，感受到此地一帶之山明水秀，「岷江東來，資江北來，二水榮帶，會于城之東南。」記中更提到王士禎於此，同友人謁忠山，「上有諸葛丞相祠，祠前有亭檻，俯叢竹，憑檻四望，羣峰屏列，二水如環玦交流矣。」可見此地之山川秀麗，好景目不暇給。參見〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2566。但詩人在〈清溪〉一詩中提到的景象卻是「蠻雲漏日影淒淒，夾岸蕭條紅樹低。」頗有淒涼、蕭條的感官描寫。

³⁰ 〔清〕王士禎：〈金花橋道中作〉。《蜀道集》《王士禎全集（二）詩文集》，頁 775。

更進一步勾勒晚照千里、寒鴉飛過的淒涼情景。³¹即將由成都經水路返回的王士禎歸心似箭，又因前後於蜀地的所見所聞鋪陳了情感複雜性，回程的江流滾滾更加烘托內心淒清，內心多重層次可見一番。因此詩末聯，王士禎興發慨歎，言「異域忽驚搖落久，今宵一醉失鄉愁」，直述羈旅已久，夜泊不禁有家在何處之哀愁。

失去親友之痛，對於王士禎此次入蜀後的作品都有所影響。而心繫親友、渴望歸鄉的心境，也是貫穿王士禎《蜀道集》詩作的一大情感主軸。

三、結語

本文經由研究《蜀道集》詩集的「江流」意象，發覺此時王士禎的詩風產生了變化，乃因入蜀時本帶有的複雜心緒，影響其如何書寫蜀地的歷程。王士禎與四川時家逢變故，親友相繼離世，這使得其於蜀道的路途，心境上充滿了矛盾與複雜性。江流承載並見證詩人漂泊、或見江流奔騰勝景如歷史的千古興亡、或透過江流走遍蜀地的殘破不堪與民生凋敝、或在歸心似箭如舟行時的江流滾滾，江流深刻連結了詩人不同層面的情感，呈現了詩人的生命，也正構成了《蜀道集》雄渾氣魄的因素之一。

參考文獻

專書：

〔清〕張廷玉等：《明史》卷三百九，四庫全書本。

〔清〕張維屏：《國朝詩人徵略》卷三，清道光十年刊本。

〔清〕沈德潛：《清詩別裁集》卷四。

〔清〕王士禎：《王士禎全集》（全六冊）（濟南：齊魯書社，2007年）。

瞿蛻園、朱金城 校注：《李白集校注》（上海：上海古籍出版社，1980年）。

陳捷先：《明清史》（台北：三民書局，1990年）。

蔣寅：《王漁洋事迹徵略》（北京：人民文學出版社，2001年）。

王利民：《王士禎詩歌研究》（北京：中華書局，2007年）。

³¹ 詩中的「雙流」即雙流縣，《蜀道驛程記》載王士禎發成都府，後數日次雙流縣。記中提及「縣已廢入新津，近郭修竹萬竿，人家結屋竹中，自成籬落；入城即頽墉廢塹，虎跡縱橫。縣古都廣地，有蠶叢故城，蠶叢氏所都，左太冲所謂『帶二江之雙流』也。」〔清〕王士禎：《蜀道驛程記》卷下。《王士禎全集（四）雜著》，頁 2560。由此觀之雙流一帶亦經歷戰亂，使得縣城盡是斷垣殘壁。

期刊論文：

黃奕珍：〈論杜甫自秦入蜀紀行詩的成就與其文學史地位〉，《臺大文史哲學報》第五十六期（2002 年 5 月）。

魏中林、鄭才林：〈《蜀道集》的神韻解讀〉，《內蒙古社會科學（漢文版）》第 26 卷第 3 期（2005 年 5 月）。

李一平：〈《蜀道集》研究〉（成都：四川師範大學學位論文，2014 年）。

「敢曝」表演與情感之重：

陳栢青《髒東西》的修復式同志史建構

歐諾頤

香港中文大學

摘 要

2019 年同志婚姻在台灣三讀通過後，部分酷兒理論學者憂慮台灣將走向「同性戀正典化（homonormativity）」。台灣男同志作家陳栢青（1983- ）的短篇小說集《髒東西》（2024）連繫「台灣史」和「台灣男同志史」，一方面透過小說紀念台灣男同志被壓迫的歷史，另一方面排斥二元化的「黑暗過去／光明未來」的同志史論述，試圖透過幽默與諧擬（parody），消解壓迫和污名的傷害，並將充滿不公的過去轉化為政治動能。本文以《髒東西》的弱勢歷史敘述方法為研究對象，闡析作家又如何透過幽默策略修復歷史壓迫帶來的集體創傷。本文首先指出《髒東西》如何負面情感出發，串連歷史上眾多位處「邊緣的邊緣」的人物，藉重寫同志史為同志社群進行自我賦權；接著分析小說如何利用諧擬和誤讀的方式營造幽默，對權力進行嘲弄，削弱其壓迫。最後，本文回到當下同志形象新正典逐漸成形之際，闡述依然被排斥在外的「髒東西」們怎樣反映了幽默在集體情感修復上的缺陷，以及作家對可行出路的探索。

關鍵字：同志文學、弱勢歷史、修復式閱讀、諧擬、身分論述

一、引言：當同志話語從邊緣走向中心

2019年5月，《釋字第748號》期限屆滿之前，台灣立法院三讀通過《釋字第748號解釋施行法》（亦即同性婚姻法案）並旋即施行，允許同性情侶在台灣締結婚姻。¹

若將陳栢青短篇小說集《髒東西》（2024）重置於近年台灣同志婚姻這一「邊緣話語」逐漸中心化的前提加以閱讀，便能充分理解其實際上是弱勢社群採取邊緣的「戰鬥」位置，重新書寫歷史的文學實踐。² 八篇短篇小說分別設置在台灣歷史的不同節點，穿插愛滋、免服兵役等重要同志議題；同時囊括大量典型或非典型的同志空間。陳栢青刻意在同志漸漸脫離污名與歧視、成為新常規之際，回溯性別身份被規範生產以前的歷史時刻；³ 並書寫在性實踐和慾望並不生產一種對應性身份的時代，⁴ 以不能被歸類或並不認同為「男同志」的邊緣性主體，詰問以身份認同敘事主導的性／別論述，乃至於台灣本土的國族論述。

當身份不再可靠，《髒東西》轉而從負面情感和同志創傷經驗出發，並以諧擬（parody）、反諷（irony）等策略作為方法，對壓迫性異性戀霸權的拙劣及窘迫的自我加以嘲笑，處理創傷情緒。本文認為這一方法與二十世紀初美國同性戀社群的重要傳統之一：「敢曝」（camp），⁵ 有異曲同工之妙。⁶ 美國評論家

¹ 台灣伴侶權益推動聯盟：〈司法院釋字第748號解釋施行法〉，<https://tapcpr.org/main-topics/marriage-equality/marriage-equality/%E5%90%8C%E5%A9%A%E5%B0%88%E6%B3%95>（2024年12月28日瀏覽）。

² 《髒東西》最初的同志寫作範本，正是加拿大文評家琳達·哈度（Linda Hutcheon）所言透過轉化主流論述、進行自我培力的「進步式弱勢歷史」，見於紀大偉：《同志文學史：台灣的發明》（台北：聯經，2017年），頁65-66。小說在構想階段曾計劃取名為《大同世界——台灣同志繁史》，足見小說家的野心。陳栢青：〈《大同世界——台灣同志繁史》小說創作計畫〉，<https://archive.ncafroc.org.tw/result?id=2d66e6b2130c48882180b56fd698d71>（2024年9月10日瀏覽）。

³ 黃崇凱如此描述《髒東西》的結構：「以最資本主義的跨國欲望消費（泰國 GoGoBoys、東京 GV 男優）、機能準確劃分的男同志當代景觀為起點，往前追索，重訪彼時尚未被分類、標籤化、結晶化的『髒東西』。」黃崇凱：〈遊蕩在空地的歹物仔——讀陳栢青《髒東西》〉，<https://okapi.books.com.tw/article/17981>（2024年9月8日瀏覽）。引文粗體為筆者所加。

⁴ 美國歷史學家安娜·克拉克（Anna Clark）曾經提出「暮光時刻」（Twilight Moments）比喻在性身份被規範地生產前的時代，許多違背法令或社會風俗的性實踐和慾望並不生產一種對應的性身份；事實上，在放縱過後，人們往往回歸自己慣常扮演的社會角色，如同黑夜來臨前短暫的暮光，模糊、曖昧，而且轉瞬即逝。Anna Clark, “Twilight Moments”, *Journal of the History of Sexuality* 14.1/2 (Jan., Apr. 2005): 140.

⁵ 施舜翔：〈酷兒的犯賤美學：「敢曝」與同志歷史的政治〉，《台灣人文學社通訊》第13期（2019年），<http://bulletin.twhs.org.tw/archives/301>（2025年3月6日瀏覽，文章僅有電子版）。

⁶ 過去亦對陳栢青寫作中的「敢曝」傾向的討論或蜻蜓點水，或從其散文風格切入，作簡要的分析。論者曾經評論《髒東西》「有如怪胎秀的「敢曝」（Camp），小說內核卻藏著如直子之心一般，純潔而無垢的真心。」蘇吉：【七月駐站作家】藏汙納垢的真心——陳栢青《髒東西》專訪 <https://www.unitas.me/archives/48897>（2024年9月13日瀏覽）；陳彥仁則將陳栢青、林佑軒等作家的小說放置在「男同志「敢曝」美學」的框架下討論，載陳彥仁：〈邁向酷兒荒謬：台灣當代大眾文化生產中的國族與性別政治〉（國立台灣大學碩士論文，2020年），頁87。

蘇珊·桑格塔 (Susan Sontag, 1933-2004) 在著名的〈敢曝札記〉(Notes on Camp) 中將「敢曝」(camp) 定義為「對不自然、對矯飾和浮誇的迷戀」。⁷

「敢曝」矯揉造作、不倫不類，介乎於真摯與輕佻之間、難辨嚴肅與玩笑的矛盾屬性，使得身處於前石牆時代 (pre-stonewall) 等恐同 (homophobic) 環境中的同性戀者得以利用「敢曝」式的現身，在免被發現的情況下找到同類。

本文認為《髒東西》以「敢曝」作為歷史書寫策略，開啟了書寫弱勢文學的另一路徑，展示了賽菊克提出的「修復式閱讀」(reparative reading) 的可能；⁸ 在揭發、分析，批判權力的壓迫的「偏執閱讀」(paranoid reading) 之後，利用一切現有資源應對現狀、面對壓迫。⁹ 受篇幅所限，本文僅從「敢曝」戲劇性 (theatricality) 的特點切入，¹⁰ 討論小說如何藉此處理台灣同志史議題及台灣身份論述。下文將分析《髒東西》寫作後日談〈跟蹤小說家跟蹤〉中的「過關」(passing) 經驗，並以此為線索指出〈外出點乩〉、〈台灣星戰計畫全史〉中的邊緣性主體具有「敢曝」色彩的性別扮裝表演 (gender

⁷ 原句為 “Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.” 出自 Susan Sontag, “Notes on Camp,” in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p. 52. 「敢曝」出自法語「搔首弄姿」(se camper)，最早可以追溯至十七世紀法國劇作家莫里哀 (Molière, 1622-1673) 以「單腳站立」(campe-toi sur un pied) 一語指代虛張聲勢的偽裝，出自 Mark Booth, “Campe-Toi! On the Origins and Definitions of Camp,” in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p.78. 九十年代初，張小虹、紀大偉、葉德宣等學者分別以「假仙」、「露淫」、「敢曝」三種翻譯將其引介至台灣本土性別論述。張小虹將其翻譯為「假仙」(ké-sian，在台語原為「假裝」、「裝蒜」之意，出自教育部台灣台語常用詞辭典：〈詞目：假仙〉，<https://sutian.moe.edu.tw/zh-hant/su/6936/> (2025 年 3 月 6 日瀏覽))，強調了「敢曝」裝腔作勢的表演性質，並將其放置在巴特勒「同志假仙」(queer camp) 的理論框架下，討論同志扮裝與性別擬仿等越界認同 (cross-identification) 實踐。張小虹：〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，載張小虹：《慾望新地圖：性別·同志學》(台北：聯合文學，1996 年)，頁 159-200。紀大偉則將 camp 譯為「露淫」：「故意露出淫相，三八不要臉地。露淫出自法文『se camper』，指『擺出姿態』」，參見紀大偉主編，《酷兒當代啟示錄——台灣當代 QUEER 論述讀本》(台北市：元尊，1997 年)，60-61。葉德宣將「camp」翻譯為「敢曝」，「乃取其「擺姿態」涵義中搔首弄姿、誇大造作、玩世不恭且不畏旁人側目的戲劇性意象」，載於葉德宣：〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出〉，《中外文學》第 26 卷 12 期 (1998 年 5 月)，頁 85。本文將採用葉德宣「敢曝」這一譯法，在強調其「玩世不恭且不畏旁人側目」的性質以外，也呼應台灣本土同性戀生產與「看與被看的視覺典範」密不可分的特性。出自馬嘉蘭：〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 15 期 (2003 年)，頁 1。

⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, “Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You,” in Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, (Durham: Duke University Press, 2007), pp. 123-151. 「賽菊蔻試圖提出以不那麼激進、不那麼以命題為導向、不那麼偏執的方式重讀歷史感知，特別是那些被定位為負面的情感 (negative affects)」，陳佩甄：《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治 1950-1980》(台北：國立政治大學，2024 年)，頁 9。

⁹ 金宜蓁、涂懿美合譯，何春蕤校訂：〈情感與酷兒操演〉(Eve Kosofsky Sedgwick，原演講於 1998 年第二屆「性／別政治」超薄型國際學術研討會)，載何春蕤編：性／別研究第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號，桃園：中央大學性／別研究室，1998 年 9 月，頁 97-99。

¹⁰ Esther Newton, “Role models,” in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), pp.102-103.

performance) 如何逃離異性戀霸權下的現身機制壓迫，體現「敢曝」作為「經驗的戲劇化」的特質；¹¹ 最後指出小說如何揚棄宏大的身份敘事，將個體情感轉化為療癒和理解的政治動能。

二、「經驗的戲劇化」：身份操演與情感之重

第一節 正常與異常：「敢曝」的現身

二十世紀末的台灣社會，一旦被發現是同性戀者，就會被人以羞辱、排斥或厭惡的目光看待。¹² 在此前提下，同性戀者必須扮演社會常規所規定的性別角色，使自己不被異性戀霸權所接受的慾望不可見（invisible）的做法，即所謂「異形／過關」。¹³ 陳栢青在〈跟蹤小說家跟蹤〉系列中追憶童年，記敘自己與小鎮玩伴小 C 一同打電玩遊戲的往事，以及兩人的「過關」經驗。男同性戀陳栢青假裝異性戀男孩、覺得自己是女孩的小 C 則裝成男同性戀。為了掩蓋不符合社會期待的真實性相，他們不斷複製並操演刻板性別行為：把聲音放粗、髒話連篇，¹⁴ 扮演（impersonate）主流文化中粗野的異性戀男學生形象。

論者指出，在恐同社會中，同性戀者經常不符合異性戀社會常規而遭到排斥和歧視，並在強行「糾正」自我性相或性別氣質的過程中發展出為一種對其他人、事、物不協調或虛偽之處的敏銳洞察，¹⁵ 也造成「敢曝」戲劇化的特徵。¹⁶ 在扮演陽剛的異性戀男性之外，陳栢青也曾因為不願服役，練習過怎樣演「陰柔感性的男同性戀」：他按照當時對男同性戀者的刻板印象練習展示指甲的方式，又模擬過墨跡測試，準備「看見男人在死前接吻」、看見「花帽子」和「死掉的蝴蝶屍體」等充滿同性浪漫（homoerotic）色彩、浮誇而脫離現實的答案，¹⁷ 體現了紀大偉所謂「敢曝」「溢出常軌」的特質；¹⁸ 陳栢青對這些細節如數家珍的敘事則呈現了「敢曝」者對於表演行為的迷戀。刻意迎合刻板印象的

¹¹ 原句為「[「敢曝」是]一種失敗的嚴肅，一種對經驗的戲劇化。」（the sensibility of failed seriousness, of the theatricalization of experience），出自 Susan Sontag, “Notes on Camp,” in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), p. 62.

¹² 馬嘉蘭：〈揭下面具的鱷魚〉，頁 3。

¹³ 張小虹：〈越界認同〉，頁 188-189。

¹⁴ 陳栢青：〈陳栢青·跟蹤小說家跟蹤 EP5 | 他是男生。他想當春麗。〉，<https://www.biosmonthly.com/article/11511>（2025 年 2 月 8 日瀏覽）。

¹⁵ Jonathan Dollimore, “Post/modern: On the Gay sensibility, or the Pervert’s Revenge on Authenticity,” in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), pp. 226-228.

¹⁶ Jonathan Dollimore, “Post/modern: On the Gay sensibility, or the Pervert’s Revenge on Authenticity”, p. 27.

¹⁷ 陳栢青：〈陳栢青·跟蹤小說家跟蹤 EP4 | 如果給你選：要當男同志，還是當兵？〉，<https://www.biosmonthly.com/article/11504>（2025 年 2 月 10 日瀏覽）。

¹⁸ 轉引自陳佩甄：《台灣同志論述中的文化翻譯與酷兒生成》（國立交通大學社會社會與文化研究所碩士論文，2005 年），頁 53；網址為 <http://blog.chinatimes.com/taweichi/archive/2005/08/17/11450.html>，原文已丟失。

性別表演一方面嘲弄社會既定偏見，另一方面展示在「壓迫—反抗」敘事以外的另一種可能：邊緣性主體也可能主動迎合將其疾病化、邊緣化的制度，與其遊戲，為自己謀取利益。

與此同時，小說透過角色的敢曝扮裝，將同性戀為免被強行曝光而隱藏自我的生存手段轉守為攻，揭露軍隊本身的操演性及壓迫性意識型態之虛偽。小說中，「和尚」在一次碟仙遊戲後疑似被西王母娘娘附身，為了不被排擠，即使是西王母也不得不裝成關公。¹⁹ 閱兵儀式上「和尚」以荒誕滑稽的形象出現，一邊用鐮刀劈向自己赤裸的上身，一邊尖聲羅列軍隊內種種弊案，引起混亂。²⁰ 然而「和尚」隨即揭露是疑似關公的「髒東西」附身作亂，²¹ 令上級不敢輕易處分，只能派人將「關公」帶出營地找「外援」處理。²² 敢曝「居於同志可見度／不可見度（visibility／invisibility）交界的曖昧幽微之處」的特性，²³ 使得只有同樣進行性別扮裝的歌仔戲演員能夠識別出附身在「和尚」身上乃是西王母娘娘，「和尚」也就在以下犯上後、道出軍營腐敗舞弊的真相後，依然以「關公」的身分獲得尊敬，全身而退。

與之對比的是模範士兵「我」在閱兵儀式上一邊表忠，一邊在心裡暗罵著惹事的「和尚」。²⁴ 「我」和「和尚」一個清醒地意識到自己的荒謬卻對言聽計從地扮演好士兵，一個是軍營內無人不敬的「關公」，瘋瘋癲癲卻道出軍營腐敗舞弊的真相，「正常／異常」被顛倒過來，證明在以軍隊為首一系列階級森嚴的權力機關中，各人各安其分、扮演相應等級，軍隊所崇尚的「愛國情操」，乃至於「關公」這一精神符號所象徵的陽剛氣質也都只是一種拙劣的表演。

第二節 我等與她者：異形轉喻與身份論述

2019 年同性婚姻法案公投通過後的官方文書中，台灣政府將同婚進程視作民主化程度的指標，佐證台灣「人權進步」，²⁵ 話語中蘊含了強烈的「同志國族主義」（Homonationalism）意味。與上世紀 90 年代，主流社會將同性戀的慾望則被視為動搖、威脅社會根本的罪惡之源，必須排除於權力之外的「陽剛國族主義」取向截然相反。在國族論述左右同性戀論述發展的台灣語境下，《髒東西》嘗試以「敢曝」視角重新閱讀台灣史上的重要歷史時刻，甚至返身思考台灣本土身份論述。本節將討論重點移向〈台灣星戰計畫全史〉的情節及人物，討論小說角色如何借用對「敢曝」的性別越界表演挑戰既有社會身份典範，並借用

¹⁹ 陳栢青：《髒東西》，頁 105。

²⁰ 陳栢青：《髒東西》，頁 84。

²¹ 陳栢青：《髒東西》，頁 85。

²² 陳栢青：《髒東西》，頁 91。

²³ 葉德宣：〈兩種「露營／淫」的方法〉，頁 78。

²⁴ 陳栢青：《髒東西》，頁 83。

²⁵ 行政院新聞傳播處：〈同婚專法立院三讀總統公布 舉世媒體皆關注台灣人權進步〉，<https://www.ey.gov.tw/Page/9277F759E41CCD91/ceb37a76-ad88-42c3-9402-1674c039ddfe>（2025 年 1 月 5 日瀏覽）。

敵對化、非人化（de-humanized）的「異種」比喻，將性少數「異形／過關」的經驗與政治革命家更名易容試圖瞞天過海的逃亡方法連結，指出身份的操演性（performativity）與其不可靠。

〈台灣星戰計畫全史〉設置在台灣退出聯合國的 1979 年。某日，善於以易容躲避星戰局追捕的革命家 Nori 在逃亡中誤入獅子林，偶遇被群眾追打的變裝電競選手艾立恩／愛琳，²⁶ 共同密謀跨國逃亡計畫——由艾立恩／愛琳提出帶領紐約參加《太空侵略者》全美錦標賽。²⁷ 這個號稱要以電動凝聚全台灣的「星戰計畫」，卻真正目的是為了掩護 Nori 逃亡美國。然而，Nori 作為掌控人心的政治天才，善於利用群眾的思維慣性，透過複製或強調標記性的符號，建構特定身份、進而操縱論述。星戰計畫的第一步，Nori 打出「台灣美人戰勝美國美人」的口號，²⁸ 從族裔、性別雙管齊下打造勵志故事，提高聲望。²⁹ 儘管艾立恩手裡拿著男用皮鞋、西裝褲管上站著泥土，但只要他還塗著口紅，在鏡頭下一副虛弱、嬌小、看起來非常需要被保護的模樣，就證明了「愛琳」的女性身份。³⁰ 如果說此前艾立恩／愛琳單純地相信可以透過扮裝建立社會對其「女性」身份的認同，繼而「成為女人」，這次事件則透過粗糙的扮裝與異常成功的社會身份建構，動搖其對成為「女性」的執念。見證 Nori 是如何藉助刻板印象輕易捏造假身份後，艾立恩／愛琳不得不承認自己也僅僅是在「在緣木求魚地」複製「自己幻想出來的（性別）理念」。³¹

第三節 宏大敘事的情感轉向

艾立恩／愛琳對身份論述失去信心之際，小說暫時擱置曖昧複雜的性別表演，轉而以情感角度重新切入其與 Nori 的關係，同時進一步叩問台灣本土身份論述透過以樹立「他者」肯認自身正當的合法性。發現 Nori 其實早有美國妻子後，³² 意識到自己被利用的艾立恩／愛琳由愛轉恨，猶豫著要報復 Nori。在此，小說忽然打斷敘事節奏，穿插 1982 年革命性地引入「背景故事」這一概念的電玩遊戲《亞爾的復仇》（Yars' Revenge），³³ 玩家需要操控遊戲主角亞爾反抗曾將

²⁶ 陳栢青：《麟東西》，頁 297-298。

²⁷ 陳栢青：《麟東西》，頁 303、306。

²⁸ 陳栢青：《麟東西》，頁 305。

²⁹ 陳栢青：《麟東西》，頁 307。

³⁰ 陳栢青：《麟東西》，頁 307-311。

³¹ 詹明信曾經指出諧擬（parody）之異於模仿（pastiche），在於前者只是「在緣木求魚地「複製」自己幻想出來的理念」，見朱迪斯·巴特勒著：《性／別惑亂：女性主義與身份顛覆》，頁 125。

³² 陳栢青：《麟東西》，頁 309、312。

³³ 《亞爾的復仇》（Yars' Revenge）由雅達利公司發行，故事背景設定在拉扎克太陽系（Razak），講述外星蠅族亞爾（Yars）和摧毀了其家園的帝國寇泰伊（Qotile）之間的戰爭。玩家需要操控亞爾，破壞寇泰伊帝國的能源盾，並用大砲將其加以消滅。Jon, Michael. "Yar's Revenge Review." <https://web.archive.org/web/20110418200821/http://xboxlive.ign.com/articles/116/1162087p1.html> (viewed on 6th March, 2025).

其洗腦的外星帝國，一如「孫文操作中國人民對抗滿清」、「Nori 操作台灣人民對抗國民黨」、甚至是「艾立恩／愛琳操作星戰局對抗 Nori」等。³⁴ 無論是哪套背景故事，都建立在對霸權、異種的仇恨之上，操作者的陣營在「對抗邪惡」的號召下被賦予絕對的正當性，敵意被「合理化、正常化為一種感覺結構」。³⁵ 這體現了英國女性主義、酷兒理論學者艾哈邁特（Sara Ahmed）所主張的「情緒的文化政治」（cultural politics of emotion），亦即情緒可以團結集體，發動政治或文化運動，其動能之大甚至可以締造身份認同。³⁶

小說串連艾立恩和 Nori 的「外星侵略」敘事在此發揮作用，向讀者提出問題：當身份論述往往透過對「他者」的異種化、非人化確立自身的正當性，艾立恩所象徵的邊緣性主體作為曾經的受害者，受盡主流社會的歧視，為何要服膺於敵對化的論述之下？小說最後，艾立恩並未走向革命或反叛，反而展示了一種賽菊克式的修復與療癒的可能。被星戰局逼到絕境的艾立恩和 Nori 在停電的房間中親密接觸，³⁷ 看到 Nori 一反常態地流露出脆弱與害羞時，³⁸ 肉體愉樂和情感交流使得艾立恩跨越了非人化、敵對化的仇恨敘事和陣營鮮明的二元價值判斷，再次體認 Nori 作為同類與愛戀對象的身份，最終脫去自己的假髮親自為 Nori 易容。Nori 將再一次憑著他操演身份的才能活下去，而艾立恩決定直面內心對 Nori 的慾望，即使將會為之捨身。

三、總結

本章首先通過〈台灣星戰計畫全史〉及〈跟蹤小說家跟蹤〉系列指出邊緣性主體偽裝為主流性相，掩飾自己的異質性確有必要，並指出這一「過關」經驗如何被轉化為戲劇化的「敢曝」表演。同時，本文也指出矯揉造作、刻意迎合體制的性別表演如何打破一般將同志史簡化為「壓迫—反抗」模式，並揭示受壓迫者的能動性。接著，本章指出小說如何利用高度戲劇化的「敢曝」視角重新詮釋台灣史重要事件，指出身份的操演性（performativity）與其不可靠。在質疑身份論述對「他者」的異種化、非人化之外，小說提出一套以個體情感為線索的敘事，探討以情感修復敵對與仇恨的可能。

³⁴ 陳栢青：《麟東西》，頁 317。

³⁵ 陳佩甄：《冷戰的感覺結構》，頁 9。

³⁶ Maria Serena Sapegno, "Book Review: The Cultural Politics of Emotion," *Feminist Theory* 7.3 (2006): 370-372.

³⁷ 陳栢青：《麟東西》，頁 320-323。

³⁸ 陳栢青：《麟東西》，頁 322。

參考書目

專書

朱迪斯·巴特勒著，聞翊均、廖珮杏譯：《性／別惑亂：女性主義與身份顛覆》，台北：時報文化，2023 年。

紀大偉：《同志文學史：台灣的發明》，台北：聯經文化，2017 年。

紀大偉編：《酷兒當代啟示錄——台灣當代 QUEER 論述讀本》，台北：元尊文化，1997 年。

陳佩甄：《冷戰的感覺結構：台韓文學與文化中的性別與情感政治 1950-1980》，台北：國立政治大學，2024 年。

陳栢青：《Mr. Adult 大人先生》，台北：寶瓶文化，2016 年。

陳栢青：《尖叫連線》，台北：寶瓶文化，2020 年。

陳栢青：《髒東西》，台北：寶瓶文化，2024 年。

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

文集論文

Eve Kosofsky Sedgwick 演講，金宜蓁、涂懿美合譯，何春蕤校訂：〈情感與酷兒操演〉（原發表於 1998 年第二屆「性／別政治」超薄型國際學術研討會），載何春蕤編：性／別研究第三、四期合刊《酷兒：理論與政治》專號，桃園：中央大學性／別研究室，1998 年 9 月，頁 90-108。

海澀愛著，劉羿宏譯：〈倒退與酷兒政治的未來〉，載海澀愛等著，林家瑄等譯，劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勳、蔡孟哲等編：《酷兒·情感·政治——海澀愛文選》（新北市：蜃樓，2012 年），頁 232-235。

海澀愛著，楊雅婷譯：〈強迫幸福與酷兒存在〉，載海澀愛等著，林家瑄等譯，劉人鵬、宋玉雯、鄭聖勳、蔡孟哲等編：《酷兒·情感·政治——海澀愛文選》（新北市：蜃樓，2012 年），頁 25-50。

張小虹：〈越界認同：擬仿／學舌／假仙的論述危機〉，載張小虹：《慾望新地圖：性別·同志學》（台北：聯合文學，1996 年），頁 159-200。

- Babuscio, John. "The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 117-135.
- Booth, Mark. "Campe-Toi! On the Origins and Definitions of Camp," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 66-79.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination," in Henry Abelove, Michele A. Barale and David M. Halperin ed., *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1993, pp. 307-320.
- Dollimore, Jonathan. "Post/modern: On the Gay sensibility, or the Pervert's Revenge on Authenticity," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 221-236.
- Newton, Esther. "Role models," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 96-109.
- Ross, Andrew. "Uses of Camp," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 308-329.
- Sedgwick, Eve K.. "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You," in Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 123-152.
- Sontag, Susan. "Notes on Camp," in Fabio Cleto ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, pp. 53-65.

期刊論文

- 馬嘉蘭：〈揭下面具的鱷魚：邁向一個現身的理論〉，《女學學誌：婦女與性別研究》第 15 期（2003 年 5 月），頁 1-36。
- 葉德宣：〈兩種「露營／淫」的方法：〈永遠的尹雪豔〉與《孽子》中的性別越界演出〉，《中外文學》第 26 卷 12 期（1998 年 5 月），頁 67-89。
- Clark, Anna. "Twilight Moments." *Journal of the History of Sexuality* 14.1/2 (2005): 139-236.
- Sedgwick, Eve K.. "Queer performativity: Henry James's *The Art of The Novel*." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 (1993): 1-16
- Sapegno, Maria S.. "Book Review: The Cultural Politics of Emotion." *Feminist Theory* 7.3 (2006): 370-372.

學位論文

陳彥仁：〈邁向酷兒荒謬：台灣當代大眾文化生產中的國族與性別政治〉，國立台灣大學台灣文學研究所碩士論文，2020 年。

陳佩甄：《台灣同志論述中的文化翻譯與酷兒生成》，國立交通大學社會社會與文化研究所碩士論文，2005 年。

網路資料

台灣伴侶權益推動聯盟：〈司法院釋字第 748 號解釋施行法〉，
<https://tapcpr.org/main-topics/marriage-equality/marriage-equality/%E5%90%8C%E5%A9%A%E5%B0%88%E6%B3%95>（2024 年 12 月 28 瀏覽）。

行政院新聞傳播處：〈同婚專法立院三讀總統公布 舉世媒體皆關注台灣人權進步〉，<https://www.ey.gov.tw/Page/9277F759E41CCD91/ceb37a76-ad88-42c3-9402-1674c039ddfe>（2025 年 1 月 5 日瀏覽）。

施舜翔：〈酷兒的犯賤美學：敢曝與同志歷史的政治〉，《台灣人文學社通訊》第 13 期（2019 年），<http://bulletin.twhs.org.tw/archives/301>（2025 年 3 月 6 日瀏覽）。

教育部台灣台語常用詞辭典：〈詞目：假仙〉，<https://sutian.moe.edu.tw/zh-hant/su/6936/>（2025 年 3 月 6 日瀏覽）。

陳栢青：〈跟蹤小說家跟蹤〉系列，https://www.biosmonthly.com/article_list/418（2024 年 9 月 30 日瀏覽）。

陳栢青：〈《大同世界——台灣同志繁史》小說創作計畫〉，
<https://archive.ncafrocc.org.tw/result?id=2d66e6b2130c488882180b56fd698d71>（2024 年 9 月 10 日瀏覽）。

黃崇凱：〈遊蕩在空地的歹物仔——讀陳栢青《髒東西》〉，
<https://okapi.books.com.tw/article/17981>（2024 年 8 月 31 日瀏覽）。

蘇吉：〈【七月駐站作家】藏汙納垢的真心——陳栢青《髒東西》專訪〉，
<https://www.unitas.me/archives/48897>（2024 年 8 月 31 日瀏覽）。

IGN Entertainment: "Space Invaders," <https://www.ign.com/games/space-invaders> (viewed on 30th March, 2025).

Jon, Michael. "Yar's Revenge Review."
<https://web.archive.org/web/20110418200821/http://xboxlive.ign.com/articles/116/1162087p1.html> (viewed on 6th March, 2025).

抗战初期东北流亡文学中的「回忆」叙事研究 ——以 1931 年 9 月至 12 月 《大公报》文学副刊中的相关作品为例

陈子羽然、孙家熙

南开大学

摘 要

作为东北流亡文学研究的补白性考察，本文通过发掘《大公报》文学副刊 1931 年 9-12 月间刊载的 7 篇流亡书写的文本细读与副刊社论互证，揭示了该群体文学创作与经典化进程中被遮蔽的生成机制。

研究发现，有别于该报同期社论对「东北主权」的法理辨析与「游记体」报道的异域化书写，流亡作家们以亲身经历创伤的「弃儿」视角，痛切地回忆着作为「亡国奴」和「亡省奴」的双重屈辱，构建了一种更具主体性的「回忆」叙事模式。这种「回忆」不仅打破了当时知识界对「东北问题」的客体化想象，还以个体记忆的真实在场，改写了民族主义话语的抽象表达。

早期东北流亡文学因身份焦虑，宣泄着对民族矛盾的激烈情感，这与 1932 年后左翼思潮下强调集体命运的阶级叙事形成互文谱系。其从「回忆创伤」到「身份重构」的嬗变轨迹，为重新审视东北流亡文学的历史现场提供了动态认知框架。本文通过报章文本的互文性考辨，首次系统论证了流亡者主体意识与媒体话语的分歧及其文学史意义。

关键字：东北流亡、《大公报》、报纸副刊、回忆叙事

一、绪论

东北流亡文学作为特定历史时期的文学现象，其诞生与发展深深植根于九一八事变后东北沦陷的苦难土壤之中。长久以来，学界对东北流亡文学的探究多集中于 1932 年后其左翼化创作阶段，挖掘他们如何在左翼思潮引领下，以笔为刃，抒发对侵略者的愤恨与对民族命运的关切。然而，1931 年「九一八」事变初期的文学现场却成为一块亟待开垦的研究处女地。这一关键时段，东北刚刚沦陷，文学界的反应与创作呈现出怎样的面貌，值得深入探寻。

本文选择《大公报》作为研究场域，实因该报在彼时平津知识界舆论中枢的地位举足轻重。《大公报》凭借其广泛的传播范围与深厚的影响力，汇聚了众多知识分子的目光。其文学副刊与社论版犹如一个充满活力的话语张力场，文学副刊中作家们细腻的笔触描绘着东北的风云变幻，社论版则以犀利观点剖析局势，二者相互映照，为洞察当时文学思潮提供了绝佳视角。本文将采用报刊研究与文本细读互证的方法论路径，通过对《大公报》相关内容的梳理与对具体文学文本的深度解读，力求重勘东北流亡文学在 1931 年的历史现场，填补学术研究的空白。

二、历史褶皱中的叙事裂隙——1931 年舆论场的双重叙事

1931 年九一八事变后，中国知识界迅速启动国际法层面的主权辩护。1931 年 9 月 20 日《大公报》社论〈为东省事件告全国〉援引〈国联盟约〉，强调国际社会有义务维护中国主权完整。随后，该报多次引用〈九国公约〉〈非战公约〉等国际条约，论证日本军事行动违反国际法准则，试图通过国际舆论施压日本撤军。南京国民政府将东北问题提交国联后，〈申报〉〈中央日报〉详细报道国联会议进展，强调中国诉求的合法性。但此类报道也隐含对国联无力的批判，折射出弱国在国际法场域中的被动性，如《大公报》社论指出：「以国际法为盾，终难敌殖民者之枪炮」。

主流媒体在报道中不自觉地延续了殖民时代的地理想象。《大公报》的战地报道中，「白山黑水」「关外边疆」等表述强化了东北的边陲属性，部分游记刻意区分「关内」与「关外」，甚至将东北描绘为亟待开发的「蛮荒之地」，将日军侵略转化为「文明与野蛮」的冲突叙事。此类文本常突出「雪原」「马匪」「烟馆」等元素，构建异域化景观，淡化东北与内地的文化联系。

可见 1931 年《大公报》的舆论场存在着两重叙事，他们共同呈现出特殊历史时期舆论场的复杂图景。

三、《大公报》文学副刊 1932 年前东北流亡作品梳理与特质分析

统计发现，1931 年《大公报》符合「东北流亡」主题的文学性文本共有 7 篇：

日期	版号	文本名称	作者
1931 年 10 月 23 日	09	〈可惜少了把「上方剑」〉	不平
1931 年 11 月 09 日	09	〈车站上〉	董兆春
1931 年 12 月 07 日	07	〈十一月八日夜大风中惊起感赋〉	刘永济
1931 年 12 月 08 日	07	〈可以这样说吗？〉	野僧
1931 年 12 月 17 日	07	〈请愿去〉	基耶
1931 年 12 月 26 日	07	〈恐慌〉	珏
1931 年 12 月 31 日	07	〈忧国赋〉	寄萍

表 1 1931 年《大公报》文学副刊的东北流亡文学刊登情况¹

(一) 身份的平民化：技巧生涩、情感真挚

这七篇作品的作者，除了刘永济在文坛还算小有名气²，其余作者均为无名小作家，可见《大公报》文学副刊在其运营过程中秉持了一项重要的编辑原则，即鼓励不出名的青年作家发声。

与后期经典化的文学文本相比，这些作品由于受到作者身份和认知的局限，虽然可能在文学技巧上略显生涩和杂芜、题材较为单一、立意不够深入，但它们所呈现的主题极为新鲜、情感极为真挚——是「穷苦的呐喊」，更是「失

¹ 由表可见，每个月之间的发表数量呈现一个无规则波动。具体表现为：9 月没有符合主题的文本，10 月共 3 篇，11 月共 1 篇，12 月共 5 篇。该波动可能受日军侵占东三省的进度、不同地方中国军队反抗的激烈程度、各地损失伤亡程度、流亡者的分布不均以及一些影响文章发表的突发事件等因素的影响，但由于时间跨度不长，无法做精准的判断。

² 刘永济幼承家学、既壮从蕙风、疆村学，喜作诗词，终生未废。1928 年，由吴宓介绍到沈阳东北大学任国文系教授。「九一八」事变，日寇侵占东北，举家南归，改任武汉大学教授，直至逝世。朱光潜曾赞其词「谐婉似清真，明快似东坡，冷峭似白石，洗净铅华，深秀在骨。是犹永嘉之末，闻正始之音也。」章士钊则许以「清浚」、「的皪」；其诗作亦然。

业的悲鸣」，紧密贴合了当时东北社会动荡、民众流离失所的历史背景。另一方面，1932年前流亡者尚未得到政府的妥善安置，其作品大多是在流亡途中匆匆写成的，《大公报》文学副刊开放的选稿原则和平民化的收刊门槛则使这些作品得以登报问世，这也是为什么尚未经典化的东北流亡作品能在文学副刊而非文学杂志上被挖掘。

(二) 流离失所状态：双重「弃儿」阴影下的忧惧

九一八事变后，战争导致东北经济遭受重创，工业生产停滞，农业减产，人民生活水平急剧下降，争先流亡逃命。与此同时，主流意识形态对东北流亡者们几乎是不管不顾的「抛弃」态度，流行于关内民间的对东北人「亡国奴」「亡省奴」的称呼，隐约地把东北与中国、把东北的不幸与国家的不幸割裂开来，流亡者们一夜之间成为被故乡、被关内双重抛弃的「弃儿」。在此背景下，一种力量开始显现，它在痉挛、阵疼中收缩了时间，并在侵略者对东北封建文明人性的摧残中，迅速构建了新的殖民地秩序。

1932年后，大量东北人口流亡关内，在国民政府及各界安置下，「亡国奴」称呼渐少。这促使流亡者回忆叙事转型，写作不再急于宣泄愤懑忧惧，而是回望关内生活，将流亡感悟融入东北记忆。这一时期的创作呈现浓郁地域特色，饱含对未来的希望，与抗战初期主题迥异，典型的有萧红《呼兰河传》「尾声」一段，透露出对家乡的热爱与对未来的憧憬。

(三) 抗日救亡兴起：强烈的抗争精神

抗战初期，东北流亡者们表现出强烈的愤怒和抗争精神，他们歌颂积极投身到抗日斗争中的仁人志士，歌颂为保卫家园和民族尊严而奋斗的人儿们。而在1932年后，随着抗日斗争的不断深入，以及国际反法西斯统一战线的逐步建立，东北的流亡者们开始捕捉到了一线希望的曙光。这一时期的东北流亡创作更多集中于「团结」「奋斗」等主题。

四、1932年前东北流亡文学中的「回忆」叙事

纵观1932年前后的东北流亡文学作品，「回忆」犹如纽带般始终贯穿其中，成为连接过去与现在、故土与他乡的重要桥梁。

(一) 受限的身份与认知：亲历者的回忆视角

沈卫东³曾借助现代心理学的视角，将十四年东北流亡作家的文化心理结构提炼为四重维度：以抗战文学承载的「危急感」、国统区讽刺文学折射的「焦虑感」、民族怀乡文学凝结的「恋乡情结」及延安文艺指向的「新社会企望」。沈

³ 沈卫东〈东北的生命力与东北的悲剧——东北流亡文学的底蕴〉，《中国现代文学研究丛刊》（1989年第4期），页94-116。

卫东的判断主要是基于东北流亡文学中的经典化文本，若以 1931 年《大公报》文学副刊的流亡书写为考察对象，则可发现事变初期的创作尚未形成完整的主题谱系。此时的文本多止步于即时记录与情感宣泄，且题材集中于「抗战文学」，如 1931 年 12 月 7 日〈十一月八日夜大风中惊起感赋〉「家屋焚毁」「骨肉离散」的个体叙事，其情感结构尚未突破私人悲剧。随着空间位移与时间沉淀，同月末〈忧国吟〉〈可以这样说吗？〉已将个人伤痛升华为对集体生存困境的质询，可见这种聚焦个体的回忆叙事并非永恒不变的。抗战初期东北流亡文学的形态如同潜藏在海中的冰山，显露在海面之上的主体部分是抗战文学，而海面之下则有怀乡文学等多重雏形正在萌芽。

(二)「亡国奴」与「亡省奴」：「弃儿」回忆中的忧郁情绪

东北流亡文学的情感表达随历史情境呈现出鲜明的阶段性特征。事变初期，主流社会对东北沦陷的认知偏差加剧了东北民众的「弃儿」心理。这种被双重遗弃的创伤在 1932 年前的文本中往往以尖锐直白的方式呈现，如〈请愿去〉中「亡国奴」称谓带来的「刺刀式」痛感，或〈恐慌〉里告别场景中「凄怆」声调裹挟的绝望感。此类书写通过细节复现将个人屈辱具象化，形成具有穿刺力的情感强度。

随着流亡进程的持续，文学中的情感质地开始发生蜕变。1932 年后的作品逐渐褪去初期激烈的情绪外显，转而以「细雨润土」般的渗透力传递复杂心境。这种转变既源于作家从「受难者」到「观察者」的身份位移，也映射出流亡群体对创伤的认知深化——当「回乡」从具体期待蜕变为抽象乡愁，个体伤痛便升华为对民族命运的集体叩问。文本中未言明的留白恰构成情感沉淀的容器，使记忆中的忧郁获得超越时空的阐释可能。这种从「灼痛」到「隐痛」的美学嬗变，正是流亡文学在历史褶皱中完成自我重构的见证。

(三)抗战文学的集中迸发：回忆叙事中矛盾的同与不同

「九一八」事变之际，流亡者们亲眼见证了国土被吞噬的惨痛过程。日本侵略者趾高气扬的侵略气焰与东北人民的痛苦呻吟深深刺痛了这些青年作家的心灵。面对如此严峻的现实，他们无法再保持沉默，他们在流亡途中写下这些血淋淋的回忆，在书写的过程中重新感受一遍回忆中的痛苦，并从最初的震惊与哀痛，逐渐转变为愤懑与反抗，读者则在这些血淋淋的抗战回忆中同步感受到作者痛苦的回忆，并与作者的愤懑之心产生共鸣。这样的作品便是典型的抗战文学。例如 1931 年 12 月 31 日第七版〈忧国吟〉一诗，作者完成高度凝练、沉郁顿挫的表达，也赋予了这幅「全景图」更强的，震撼人心的力量。

1932 年后的经典化的流亡文学中，虽然萌发出了怀乡文学、讽刺文学等多种文学形态，但抗战文学仍为主流回忆叙事，与抗战初期不同的是，作品中除了民族矛盾，还有一些阶级矛盾的色彩。萧红的小说《生死场》在表现东北农村在这一背景下的变化方面是很突出的。作品通过普通农民的悲惨遭遇告诉世人，他们「到都市去也罢，到尼庵去也罢，都走不出这个人吃人的世界」。随

着抗战进程的不断推进，作家们逐渐意识到，在抗战情绪日益高涨的背后，还隐藏着深刻的社会不平等和阶级压迫。这些矛盾在抗战的洪流中被激化，成为影响战争进程和民族命运的重要因素。

五、结语

本研究以 1931 年《大公报》文学副刊刊载的七篇东北流亡文学作品为考察对象，通过文本细读与报刊语境互证，研究发现：相较于同期《大公报》社论对「东北主权」的法理辩护及游记体报道的异域化书写，流亡作家以「弃儿」视角构建了独特的「回忆」叙事模式。其作品以亲身创伤为根基，通过个体记忆的在场，控诉「亡国奴」与「亡省奴」的双重屈辱，既打破了知识界对东北问题的客体化想象，又以情感真挚的个体经验改写了民族主义话语的抽象表达。这种叙事因流亡者的身份焦虑与认知局限，呈现出技巧生涩但主题鲜明的特质，成为早期流亡文学的核心特征。

研究进一步揭示，1931 年的「回忆」叙事不仅是抗战初期民族矛盾的情感投射，更构成后续文学嬗变的起点。随着 1932 年后左翼思潮的兴起，流亡文学逐渐转向阶级叙事与集体命运书写，完成了从「创伤宣泄」到「身份重构」的转型。这一动态轨迹表明，东北流亡文学并非静态的苦难记录，而是随历史语境不断演化的意义网络。本文通过重返 1931 年的文学现场，为理解流亡文学的生成机制提供了新视角，同时也提出亟待深化的议题，如左翼身份的内化过程、多元文学形式的萌芽动因等，以期进一步揭示东北流亡文学的历史纵深与艺术价值。

擁擠的世界：張愛玲的微觀空間政治

高晨揚

四川大學

摘 要

張愛玲的敘事在人事之外，鉅細靡遺地形塑女性所處的生活空間，和作為裝置的「日常」一起生產有涉現代性的性別寓言。本文將以空間政治為經、性別操演為緯，探討這些空間如何在余威猶在的封建空間下營建起來、重勘空間如何成為文學裝置又如何在敘事中發揮作用。姜宅、白公館可以視作日常的、堅穩的、承載著「古老的記憶」的空間；停擺電車、戰時孤島則是日常的「斷裂」下的空間標本：這些幽閉的劇場既是父權資本主義的微型拓撲，亦是新舊女性重繪權力地圖的疆場。本文發現張愛玲藉由空間的營建完成了「空間的表徵」(representations of space)與「表徵的空間」(spaces of representation)的統一，通過「日常」與「例外」的錯動把性別生態編碼為權力關係的物質性在場；她的空間政治不僅是舊的性別規範的病理切片，也軟埋著對抗性的孢子，女性在其中把生存技藝整合進新的女性文化之中。

關鍵字：張愛玲、空間政治、女性、性別操演、日常裝置

一、引言

20 世紀 60 年代以來的「空間轉向」帶來了理論範式的革新，「空間」逐漸擺脫了柏拉圖意義上永恆的、均質而客觀的容器的定義，轉變為一個被賦義的、生成中的複雜場所。

「空間」的社會屬性研究把人們對空間的理解拓展到物理、自然空間之外的維度：列斐伏爾（Henri Lefebvre）從早年的日常生活批判中衍生出他的空間批評研究，首創了「社會空間」（*espace social produit*）的概念，他的「空間政治」理論著眼於城市空間的政治性，在《空間的生產》（*The Production of Space*, 1974）中發明一組三元辯證（實踐-表徵-空間）來界說空間概念，¹致力於探討都市化、國家化背景下資本主義運行的新規則；福柯（Michael Foucault）與列斐伏爾不同，更多地從權力關係、觀念史的角度審視空間，把空間指認為權力運作的基礎。²空間理論在 80 年代的後現代理論浪潮中被吸納為文化批評的一部分。³

現代文學（1919-1949）版圖中的作家並不缺乏對空間的觀照。魯迅藉由「未莊」的鄉土空間書寫知識分子的痛感，沈從文原始本真的湘西和扭曲壓抑的都市構成他的兩個文學世界，蕭紅寫下東北麥場上的人們如何「忙著生，忙著死」，老舍的北京城既是新文化的發祥地，也是普通市民、下層旗人的日常生活空間……這些空間承載了情感與經驗，因而具有地方感（*sense of place*），完成了從空間到「地方/場所」（*place*）的轉變。

《傳奇》世界中，張愛玲不慳吝於空間的刻畫。無論是生成離散和現代性體驗的上海、香港都市空間（列斐伏爾關注的空間），還是公館、公寓等微觀權力逞能的日常生活空間（福柯關注的空間），都參與到性別、階級等權力機制的運行中去；空間不是中立的背景，它有意地按照父權結構中的關係（夫妻、婆媳、主奴等）進行部署，是生成主體的底物和性別寓言（*allegories of gender*）的有機組成。⁴

本文就張愛玲小說中空間所表徵的權力關係、性別議題的討論，很大程度上基於對微觀空間的功能性理解，討論相對於全球化、城市設計等宏觀空間而言的微觀空間所表徵的性別權力關係。

¹ 張一兵：〈社會空間與空間科學意識形態——列斐伏爾《空間的生產》解讀〉，《社會科學研究》.01(2025):153-161.

² 福柯、雷比諾：〈空間、知識、權力——福柯訪談錄〉，陳志梧譯，載包亞明（主編）《後現代性與地理學的政治》。上海：上海教育出版社，2001，頁 13-14。福柯很少考慮空間的經濟特徵並將空間和資本主義的全球化聯繫在起來，考察的更多是作為權力媒介和來源的、微觀政治中的空間。

³ 陳麗：《空間》，北京：外語教學與研究出版社，2020，頁 37-39。

⁴ 菲爾斯基闡述了性別寓言的概念，可參考 Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, 2005, pp. 35-36.

二、空間佔有與女性成長

作為權力下位者的女性在空間分配上得到的待遇通常不盡如人意，因而「擁擠」成為女性的一種普遍境況。僕歐的空間是擠逼的，所以小雙與鳳簫演說姜家時吵醒了趙嫵嫵；曹七巧「從小生長在那擁擠的世界里」，⁵嫁入姜家後她的私人空間是逼仄的，一進她的房間就是箱籠攔路；白流蘇「從小時候起，她的世界就嫌過於擁擠」，⁶婚變後回到母家，和庶出的七小姐白寶絡同住。陪嫁丫鬟、作為生育機器的媳婦、遺孀、庶出的女兒等等這些角色（或頭銜）提供了把握列斐伏爾所強調的空間存在的社會關係本質的角度。

曹七巧是一個特例，她完成了從下位者到上位者的轉變，從封閉空間的被動承受者變為主動創造者。⁷

〈金鎖記〉中的人物和敘事都指認姜公館避兵來滬後的物質空間總體上不如在京時寬敞自如，趙嫵嫵說搬家後的姜家「擠鼻子擠眼睛的」，姜家老太太的睡眠質量因住所臨街而下降。戰亂的客觀原因之外，姜家分配私人空間的空間實踐的偏好通過七巧的述行（performance）和關於日常的敘事變得可感。曹七巧因為居屋採光條件不便梳妝而來遲，甫一出場就自白：「今兒想必我又晚了」，看似表達歉疚，繼而忿忿控訴在空間分配中的不利處境：「我的窗戶衝著後院子呢！」七巧的房間「一進門便有一堆金漆箱籠迎面攔住，只隔開幾步見方的空地」，私人空間的收納功能被放大是去人格化、侵蝕主體性的父權空間實踐。⁸敘述者借助「玻璃匣子里蝴蝶的標本」這一轉喻性修辭來承載空間的微觀政治學問題，⁹七巧的生存空間封閉而缺乏私隱，長期的物理空間擠壓中她將財產視為安全感的唯一來源。

性別的權力關係投射到公共空間和私人空間的分野中。如果說眾人說笑的起坐間、陽台處於私人和公開的閾限，分家時的堂屋則完全是公開示人、男性主導的所在。家族內部的公共集會只是財產分割中需要被觀看的程序，¹⁰七巧直接品嚐了相談倫理的失敗，因為作為公共空間的堂屋所蘊涵的公共性（publicity）非常有限地對女性（或者其他弱勢族裔）開放。

⁵ 張愛玲：《怨女》，載於《張愛玲典藏全集 4：長篇小說 怨女》，臺北：皇冠，2001，頁 116。

⁶ 張愛玲：〈傾城之戀〉，載於《張愛玲典藏全集 5：短篇小說卷一 1943 年作品》，臺北：皇冠，2001，頁 91。

⁷ 以龍迪勇「套盒結構」敘事理論分析〈金鎖記〉，見呼雲喆，and 徐曉傑，〈金鎖記〉的封閉空間敘事藝術，*美與時代*（下），no. 03, Mar. 2022, pp. 117–19, <https://doi.org/10.16129/j.cnki.mysdx.2022.03.029>.

⁸ 張愛玲：〈金鎖記〉，載於《張愛玲典藏全集 5：短篇小說卷一 1943 年作品》，臺北：皇冠，2001，頁 18。類似的情境也發生在卡夫卡〈變形記〉（*The Metamorphosis*）中格里高爾的身上。

⁹ 同上，頁 16。

¹⁰ 類似的空間情景在魯迅〈離婚〉中亦有呈現。

搬進租屋後，七巧基於母職身份得以宰制空間，實現了從被動困囿到病態統治的飛躍，她被吸納為父權結構和表徵性空間的一部分。匱乏的私人空間生產出的隱私不被尊重、安全感的缺乏繼續在代際間傳遞，最後生產出無愛的未來。

巴特勒（Judith Butler）在《性別麻煩》（*Gender Trouble*, 1990）中涉及的身份的「操演性」（performativity）是一套複雜的創見，儘管她認為性別身份是一系列行為，但她並不預設一個表演者/主體。曹七巧是麻油店的活招牌，也是寂寂遲暮的惡婆婆，她的性別是操演性地建構起來的。她頻頻語及殘障的丈夫、無依的兒女，形式上維護了男性/女性的對立身份，但沒有經過內化（interiorization）的過程轉化為她的內在特質，反而揭櫫不堪的家私以爭取談判籌碼。如果沒有七巧經年累月的述行，長安長白連姜二爺的遺產都得不到；七巧營建的空間表象把子女一起禁制在黃金的枷鎖中，她對子女的規訓在形態上表現為對她親歷的暴力的戲仿（如強迫長安裹小腳、監視長白婚戀隱私）。分家後對財產的極端掌控和焦慮（如提防侄兒春熹、苛待兒媳芝壽），印證其「獨立」仍建立在物質佔有為核心的父權邏輯之上。性壓抑和經濟依附的日常貫穿了她的女性成長過程，空間佔有已經於事無補。

一些女性幸而擁有「一間自己的房間」。即便如此，空間佔有狀態良好的女性成長過程中依然有其不滿。葛薇龍在梁宅有「一間自己的房間」，還有滿櫃華裳；言丹朱沒有淪為伍爾夫所說的「學者的女兒」（daughters of learned men）。¹¹先天稟賦與文化/環境特權帶來的「好運」繼續參與支配性的空間實踐並介入女性成長。

葛薇龍因富有性魅力而被梁太太豢養，體驗了從未進入曹七巧經驗世界的私人空間，也陷入了梁太太設計的空間的表象的殼中。薇龍房間的壁櫥掛滿合身的衣服，從此她的性別「衣櫃」增衍了新的角色：社交名媛。¹²對她而言，私密的物質空間是父權的佞鬼梁太太和消費主義合謀的精密裝置，讓她退不能回到書香閨秀、進不能躋身獨立女性。

值得一提的是，梁宅具有「異托邦」（heterotopias）的一條特質：既開放又封閉，開關之間具有一定的管理機制。¹³睇睇因忤逆梁太太而被遣回鄉下，馴順的睇兒和薇龍被留下。梁宅吐納少女的活動暴露出比真實空間更虛幻的本質，還創造出另一個補償性的空間，用精細的規劃彌補梁太太早年的性壓抑和經濟依附經驗。

¹¹ 伍爾夫在《一間自己的房間》（*A Room of One's Own*）中屢屢提及這一概念，意指不能像同階層的男性一樣自由地追求知識的女性。

¹² 性別「衣櫃」有助於梳理操演概念，見 Salih, Sara. Judith Butler. Routledge, 2002, pp. 50-2.

¹³ 這是「異托邦」的第五條特質，福柯以妓院為例。見於 Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowicz. *Diacritics* 16(1), 1986, pp. 24-27.

余斌認為《傳奇》的世界是一個封閉的、無望的空間，¹⁴不過這個新舊交替、悵鬱蒼涼的場域豁免了許多男性，他們無一不享受著寬松的道德規範和較（同篇目下同齡女性）高的容錯率。女性和男性在不同空間表象下的主體體驗，進入了同一種象徵體系：對個體的社會評價與空間佔有的多寡掛鉤。從這個意義上講，小說中的空間實踐把人們確信的理念空間（空間的表徵）與個人的空間體驗（表徵性空間）統一起來。

張愛玲沒有允許「姊姊妹妹站起來」的奇觀發生，佔有空間和擁有、支配空間相去甚遠，女性每一次空間突圍都被權力系統的重新收編。這個層面上，女性空間是封閉的。但並不意味著女性成長是無望的，因為那些重繪權力地圖的嘗試如此耀眼。

三、性別技術與「例外」空間

空間既是鬥爭的目標，也是鬥爭的場所。勞雷蒂斯（Teresa de Lauretis）藉由福柯的「性技術」（Technologies of Sex）概念拓展出「性別技術」（Technologies of Gender），意指構建和塑造性別的各種社會技術和制度話語。¹⁵女性可以利用性別技術，選擇如何展示她的性別，加入或反抗異性戀矩陣（異性戀情慾結構）。白流蘇與吳翠遠憑借身體技術或情感勞動在禮教轄外與戰時失序的「例外」空間里發起反抗，她們利用了既定空間結構邊緣的異質性（也就是列斐伏爾所說的「反空間」[Contre-Espace]¹⁶）以拓展生存空間。

在白公館這個承載著「古老的記憶」的場所，¹⁷前夫的訃告傳來時，白流蘇「坐在屋子的一角，慢條斯理繡著一雙拖鞋」。¹⁸坐在角落是白流蘇空間佔有的弱勢地位的表象，而女紅作為幾乎與父權制同齡的性別技術則構成了她在白公館的最大日常。重複、例行的性別操演允許她在必敗的話語權競逐中相對低調，也讓她保留了部分舊式女性氣質，構成她與范柳原戀愛的准入。

在許太太給出忠告之後，白流蘇在閣樓對鏡自視。她「陰陰地，不懷好意地一笑」。¹⁹她首次運用性別技術是公共空間中的自我展示，與亡夫操演過的舞技給范柳原留下了印象。第二次在淺水灣酒店，兩人在范柳原為她訂的房間

¹⁴ 余斌：《張愛玲傳》，南京：南京大學出版社，2003，頁 136。

¹⁵ Teresa De Lauretis. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana Univ. Press, 2001, pp. 1-8

¹⁶ 張一兵：〈抽象空間的矛盾與差異——列斐伏爾《空間的生產》解讀〉，西北大學學報(哲學社會科學版) 54.04(2024):34-44.doi:10.16152/j.cnki.xdxbsk.2024-04-003.

¹⁷ 張愛玲：〈自己的文章〉，載於《張愛玲典藏全集 8：散文卷一 1939-47 年作品》，臺北：皇冠，2001，頁 90。

¹⁸ 張愛玲：〈傾城之戀〉，載於《張愛玲典藏全集 5：短篇小說卷一 1943 年作品》，臺北：皇冠，2001，頁 56。

¹⁹ 同上，頁 62-3。許子東認為白此時的笑排除了她單純出於審美目的觀照自己性魅力的可能性。（許子東：《許子東細讀張愛玲》，北京：北京大學出版社，2020，頁 111。）

內調情，房門還沒有關上（私密空間還未完成），流蘇低著頭，范柳原笑道：「你知道麼？你的特長是低頭。」²⁰ ²¹白挪用「低頭」這一前現代性別技術表演純潔羞赧、涉世未深。第三種性別技術是「回娘家」，從香港的自由空間回到沈悶窒息的白公館，一方面保持新奇又傳統的人設，另一方面是示弱與退守。

不可控但有力的性別技術是「斷裂」的日常。范柳原準備出洋經商，白流蘇住在巴丙頓道的獨棟，

樓上品字式的三間屋，樓下品字式的三間屋……一間又一間，呼喊著空虛。²²

寬敞的空間讓她感到「空虛」，因為「她離不了人」，引起她對白公館的懷舊（nostalgic）情緒和對未來可能的家庭日常的焦慮——這印證了空間的社會屬性。世界大戰讓焦土上的父權、殖民、傳統等頑固的系統暫時失語，停戰後從淺水灣走向「家」的路上，白、范二人之間只剩下不加算計的溝通和互動，二人世界不擠也不空，終於「把彼此看得透明透亮」。

相形之下，吳翠遠的性別技術無疾而終。《封鎖》所有情節發生在「切斷了時間與空間」的電車廂內，²³小說劈頭一句「開電車的開電車」，宣告日常的沈悶；車廂內匯集了各色人等，是開放的現代公共空間。

封鎖開始後，車廂成為一個打破連續時間觀念、短暫無常的「異托邦」，²⁴世俗規範在這裡比日常鬆弛。起初呂宗楨為了避免與表侄董培芝發生對話才坐到吳翠遠身邊，完全是策略性的行為；吳翠遠在傾聽呂對妻子的埋怨時「皺著眉毛望著他，表示充分瞭解」，議及婚嫁時「連忙做出驚慌的神氣」，警覺與期待並存。

日常空間並不是被替代了，而只是「盹著了」。「錢」這個意素符號貫穿小說：乞丐的歌詞、司機的模倣、中年妻子對丈夫的提醒、表侄的入贅夢想、呂宗楨的工作都和金錢直接相關，吳、呂兩人一度把不能結合歸咎於「錢」的因素。封鎖一結束，呂宗楨的開支/家庭、收入/工作讓他回到一家之主的角色

²⁰ 同上，頁 72。

²¹ 許子東認為，這裡的「笑道」像是《金瓶梅》常用的說法，但表達的內容卻非常現代。（許子東：《許子東細讀張愛玲》，北京：北京大學出版社，2020，頁 112-3。）實則不然，《金瓶梅》中潘金蓮與西門慶私會時就嫻熟地「低頭」。（見《新刻繡像批評金瓶梅》，香港：三聯書店，2011，頁 50-1。）

²² 張愛玲：〈傾城之戀〉，載於《張愛玲典藏全集 5：短篇小說卷一 1943 年作品》，臺北：皇冠，2001，頁 91-2。

²³ 唐文標注意到發表在 1943 年《天地》上的〈封鎖〉與後來流行的版本不同，後者少了最後兩節呂宗楨到家後的文字。轉引自許子東：《許子東細讀張愛玲》，北京：北京大學出版社，2020，頁 141。

²⁴ 關於「異托時」相關論述見福柯「異托邦」的第四條特質。見 Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16(1), 1986, pp. 24-27.

中；吳翠遠發現呂有意地製造物理距離，清醒過來，回到被催婚、被輕視的好女兒、好學生的角色中。

一方面，性別技術的效力受制於女性主體的經濟水平和知識構型，通過傳統路徑（如依附男性、等待遺產）部分地滿足空間訴求依然是首選，白流蘇所有行動的旨歸是獲得「長期飯票」，女性獨立因與女性氣質抵牾而尚未成為可選擇的選項；另一方面，情動（*affection*）阻礙了對抗展開和利益訴求，吳翠遠在豔遇中有自作多情之嫌，以至於甘居妾室。最後，生產「例外」空間的事件——如戰爭——楔入日常生活的代價難以估量，缺乏可操作性，所以停留在「傳奇」。

張愛玲沒有（也不應該）在小說里在草擬空間革命的因應之道，她只是冷冷地張看。當然，也許她的平生已經可以算作答案。

四、結語

「擁擠」是私人空間的匱乏，也是公共空間中主體的失隱。女性的空間訴求與佔有空間的慾望，是從觀念上還原「自我」的一個步驟；女性成長就表徵為空間鬥爭中的肉身的在場和主動的空間實踐。「擁擠」既是個真實的情境，也是個隱喻的修辭。它隱喻了女性被佔有、不自由、無私隱的生命狀態，隱喻著等待被納入更大革命圖景的可能以及形塑新的女性文化的必要。

參考文獻

- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, New York, N.Y, 2013.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990.
- Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, 2005.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16(1), 1986, pp. 22-27.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Louie, Kam, and Jinqing Lei. *Eileen Chang: Romancing Languages, Cultures and Genres*. Hong Kong University Press; London, 2012.
- Salih, Sara. *Judith Butler*. Routledge, 2002.
- Teresa De Lauretis. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana Univ. Press, 2001.
- 包亞明：《後現代性與地理學的政治》，上海：上海教育出版社，2001。
- 陳麗：《空間》，北京：外語教學與研究出版社，2020。
- 呼雲喆, and 徐曉傑. 「《金鎖記》的封閉空間敘事藝術。」 *美與時代(下)*, no. 03, Mar. 2022, pp. 117-19, <https://doi.org/10.16129/j.cnki.mysdx.2022.03.029>.
- 列斐伏爾：《空間與政治》，李春 譯, 上海：上海人民出版社，2015。
- 唐文標：《張愛玲資料大全集》，臺北：時報文化出版公司，1984
- 汪民安：《身體，空間與後現代性》，南京：南京大學出版社，2006。
- 余斌：《張愛玲傳》，南京：南京大學出版社，2007。
- 許子東：《許子東細讀張愛玲》，北京：北京大學出版社，2020。
- 張愛玲：《張愛玲典藏全集》，臺北：皇冠文化出版有限公司，2001。
- 張一兵. 「社會空間與空間科學意識形態——列斐伏爾《空間的生產》解讀」, *社會科學研究* .01(2025):153-161.
- . 「抽象空間的矛盾與差異——列斐伏爾《空間的生產》解讀」, *西北大學學報(哲學社會科學版)* 54.04(2024):34-44.
[doi:10.16152/j.cnki.xdxbsk.2024-04-003](https://doi.org/10.16152/j.cnki.xdxbsk.2024-04-003).

虛構的邊疆： 偽滿地理、身份敘事與橫田文子的解殖書寫

劉三揚

北京電影學院

摘 要

在偽滿洲國以“五族協和”之名的殖民統治下，中國東北的土地被無情掠奪，而生活在這片土地上的人則失去了自己的民族身份。日本女作家橫田文子的小說《情書》講述了一位‘滿洲’青年暗戀自己日本上司的妻子的故事。小說通過書信體敘事與不可靠敘述的雙重策略，揭示了殖民地理對個體身份認同的撕裂，並挑戰了“民族協和”的官方神話。本文以後殖民敘事學與空間政治理論為方法論，分析小說中寬城子、北滿與“未寄出的情書”三重地理（敘事）空間隱喻，並討論作為敘述者的“我”與滿洲青年“王”在殖民背景下關於現代性、文化與個體認同的深刻矛盾，揭示殖民背景下的統治者與被統治者難以逾越的情感隔閡。小說主人公“王”在對日本夫人的愛戀中實現自我民族身份的覺醒，並以出走行徑抵抗殖民話語所許諾的“協和”；敘述者“我”通過對“王”信件文本的篡改，揭露殖民權力對私人話語的收編，以此完成對殖民敘述的解構。本文將闡明《情書》如何以現代主義敘事拆解殖民地理的神話，為東亞殖民文學研究提供新的批判路徑。

關鍵字：偽滿洲國、橫田文子、殖民文學、現代主義、解殖文學

一、引言

20 世紀三十年代初，日本以武力侵佔了中國東北地區，在此建立了傀儡政權「滿洲國」，以「五族協和」為口號與國策，通過構建一套新的地理與政治秩序，試圖重塑這片土地及其居民的認同。正是在這一特殊的歷史與社會背景下，日本女作家橫田文子創作了小說《情書》。小說由「我」的自述與兩封王的信件所構成，以一位生活在寬城子的滿洲青年「王」暗戀其日本上司妻子但卻無疾而終，選擇出走，回到位於北滿的家鄉這一行動為主線，其中最為關鍵的情節是王假借戲劇表演向日本夫人告白，王用盡自己的真情喃喃道：“夫人，請你救救我吧¹。”卻只得到對方的不解與嘲笑；小說通過敘述者「我」對文本的介入與講述，展現了殖民語境下被殖民者個體情感的扭曲與其身份的迷失。本文試圖分析小說中的三個關鍵的地理坐標：寬城子、北滿，與王的「情書」，並通過對這三重空間的解讀，揭示橫田文子如何以殖民邊緣的日常與情感經驗，解構「協和」神話的意識形態幻象。

二、寬城子——協和神話的邊緣與裂縫

寬城子的歷史並不「清潔」，它不像新京那樣被日本殖民政權規劃為「王道樂土」的象徵性空間，也不像旅順、大連那樣構成現代殖民成果的展示櫥窗。而是日本統治者在建立新京這座完全「嶄新」的城市時不得不面對的「過去的幽靈」。在東清鐵路修建之後，這裡成為俄國軍人與鐵路工人的聚居地，也是一度高度俄化的城市空間。隨著日俄戰爭的結束，日本逐步奪取了此地的控制權，並將其逐步改造。寬城子既是殖民城市新京的外圍，又是多民族混居、經濟、文化與軍事雜糅的複雜空間。同時，寬城子作為漢、白俄、日三族的聚居地，是偽滿洲國「民族協和」思想的重要實踐場所，也是偽滿洲國民族矛盾最為突出的地方²。橫田文子來到滿洲國之後，與丈夫、詩人酒井強住在新京郊區的寬城子³，她所創作的《風》、《情書》、《聖誕節的的故事》三篇小說，故事背景均為寬城子，因為這個處於邊緣的空間天然就是對偽滿洲國「協和」神話的歷史反諷。

在《情書》中，日本官員夫婦與「滿族人」王同住寬城子，他們地理上相近，甚至常在公交車上相遇，王也因公務前往日本長官家中。表面上，作為「滿洲人」的王與小說中的「我」（敘述者，日本人）可以近距離接觸，甚至進

¹ 代珂、牛耕耘編：《偽滿洲國日本作家作品集》（哈爾濱，北方文藝出版社，2017 年，第一版），頁 196

² Lishi Huang *The Representation of "National Harmony" in Yokota's Works: Take "a Beautiful Elegy" as an Example* [J] *Journal of Sociology and Ethnology*, 2022

³ Kono K. *Mediating Modern Love in Manchuria: Performing Ethnicity, Gender, and Romance in Yokota Fumiko's "Love Letter"* [J]. *Japanese Language and Literature*, 2005, 39(1): 27-61

入家中談論文學與時事，這似乎呼應了「協和」的宣傳。然而，當王向夫人表白時，他的真情實感卻被譏諷為模仿支那戲劇，夫人甚至戲謔他可以憑此成為喜劇演員，反復表演這一羞恥的瞬間。這一情節揭示出：在偽滿洲國，空間上的接近並不能彌合殖民者與被殖民者之間由文化偏見和權力差異造成的鴻溝。這種文化上的不被理解與不被尊重，正是「協和」理念在現實中失效的明證，也凸顯了帝國理想與現實的巨大差距。

《情書》中的王是這片殖民體系下的一個典型的邊緣人物。他接受日本教育，通曉日語，在殖民政府機構任職，這些特徵使他看似符合帝國「協和」政策所期望塑造的形象——一個生活在滿洲國的滿人青年。然而，他內心深處卻充滿了因愛而生的關於身份認同的困惑與不安，他的文字中充滿了強烈的自卑與自毀傾向，正因為他的求愛以失敗告終，更因這種文化隔閡而被賦予了滑稽色彩。王的痛苦，正是源於他在「協和」秩序這一帝國邊疆的特殊構架中，找不到一個可以安放自身情感和身份的穩固位置。

小說中的敘述者「我」與「夫人」，雖是日本人，卻也處於帝國權力結構的邊緣。「我」僅僅是一位生活在滿洲國的日本女性，只能「整理」和「修改」滿人王的文字；「夫人」作為殖民地高官的妻子，其生活範圍也多局限於家庭，是殖民權力的附屬。這兩位日本女性與王，在寬城子這個殖民邊疆的舞台上，形成了某種意義上的對照：他們都生活在帝國的邊緣地帶，都以各自的方式被排斥在權力核心之外。

因此，寬城子在《情書》中，既是故事發生的真實地點，也象徵著帝國「協和」理想的脆弱與解體。它作為一個歷史與現實交織的帝國邊疆，所承載著的混雜性與邊緣性使其成為檢驗並最終暴露「協和」神話虛幻本質的場所。橫田文子在此地的創作，展現了殖民體制內部無法被「協和」口號所掩蓋的緊張與矛盾。寬城子作為帝國邊疆的特殊性，使其成為了「協和」神話最直接、也最具反諷意味的試驗場和失落之地。

三、未寄出的情書：無法抵達的私語與權力的地理坐標

如果說寬城子這一地點展現了「協和」這一概念在空間上的不可能性，那麼小說中那封「未寄出的情書」則揭示了這套話語如何滲透並扭曲私人的言語和情感。《情書》的核心情節圍繞著王寄給敘述者「我」的兩封信，特別是其中那封他原本打算寄給「夫人」，卻最終沒有寄出的情書。這封信本身承載了多重意義：它是王個人真摯情感的流露，並反映了他在殖民背景下身份意識的覺醒。這封信最終落到了「我」的手中，並由「我」來閱讀、修改、解釋，甚至公之於眾。

敘述者「我」聲稱自己只是將王的信件加以「整理」和「修辭潤色」，但她的行為實際上是對王原文意義的重塑和話語權的轉移。在敘述的結尾，「我」提到：「王精通日語，會寫日語文字，有些地方為了通順易讀，我幫他做了些修改⁴」。這種看似善意的修改背後隱藏著基於語言能力和文化背景的權力差異。「我」在未徵得王同意的情況下，便決定將這些私人信件公開。儘管她將此舉解釋為一種同情，但這一動作暴露了她在話語控制上的主導權。作為殖民社會中具有一定文化地位的日本人，「我」掌握了如何解讀和呈現他者（即王）文字的權力。因此，王的痛苦和情感在被公眾知曉之前，已經被「我」納入了一個更易被殖民社會主流視角所接受的敘事框架——一個顯得「通順可讀」、可供「欣賞」甚至「同情」的故事。「我」同時利用了自己作為殖民者的權威，將信件放置在王作為滿族人無法進入的場所⁵。正因信件在這樣的本殖民空間中被展示，王和「我」的身份才被明確地置於殖民和日本的政治審視之下，他們分別作為一組信件的作者和接收者的身份，在公共領域進一步政治化⁶。

王試圖終結這場不平等的對話，這封「未寄出」的情書未能完成它在現實中的使命，同時也表達著王拒絕溝通的決心。但是，敘述者「我」卻將這封信公開，並把它放置在王作為「滿族人」明確無法進入的物理空間。這一做法使得這封信不再僅僅是一段未公開的文字記錄，是王個人壓抑情感的證明，更是被賦予了一個具體且殘酷的實際指向：它變成了一個標示出殖民權力區隔和排斥的「地理坐標」——它所指向的，並非是平等的溝通，而是王的話語權被剝奪、其情感被拿來展覽，而他本人卻無法到達的那個特定地點。

因此，這封「未寄出的情書」的最終命運，清晰地展示了偽滿洲國的殖民權力如何作用於個人生活。王試圖通過不寄出信件這一行為來中止不平等的交流，保留自己的聲音，但這一意願被殖民者的行為所壓制。敘述者「我」不僅控制了他的文字，更通過將信件公開於王無法進入的那個「地理坐標」，使這種剝奪和控制具體化、並固定下來。這個「地理坐標」因此超越了單純的地點意義，它變成一個持久的標記：記錄著在「協和」的虛假口號之下，被殖民者的真實情感如何遭到壓制；個人身份又如何被任意曲解；以及他試圖保留個人尊嚴的努力如何歸於無效；最終他的個人故事也被徹底轉化為一個由他人講述、定義並掌控的公開案例。

⁴ 代珂、牛耕耘編：《偽滿洲國日本作家作品集》（哈爾濱，北方文藝出版社，2017年，第一版），頁196

⁵ Kono K. Mediating Modern Love in Manchuria: Performing Ethnicity, Gender, and Romance in Yokota Fumiko's "Love Letter" [J]. *Japanese Language and Literature*, 2005, 39(1): 27-61

⁶ Kono K. Mediating Modern Love in Manchuria: Performing Ethnicity, Gender, and Romance in Yokota Fumiko's "Love Letter" [J]. *Japanese Language and Literature*, 2005, 39(1): 27-61

四、北滿：帝國邊疆的撤退與民族身份的尋求

小說結尾，王決定辭去在偽滿洲國的工作，回到他位於北方的家鄉。這一行動的核心，是他對日本殖民者為他塑造的「滿人」身份的徹底拋棄。在偽滿洲國的宣傳與文化建構中，生活在東北的漢人其原有民族身份被直接剝奪，轉而被塑造成「滿人」這一服務於殖民統治的新身份。王曾一度生活並認同於這個被強加的身份之下，並被夫人所誇耀：「小王，你真像日本人啊。這樣說很失禮，但你不像滿人⁷」。這句看似贊揚的話，實則深深刺痛並加速了王的覺醒。它揭示了殖民統治下身份認同的邏輯：所謂的成功，是以無限趨近殖民者為標準，並以否定自身特質為代價。「不像滿人」的潛台詞，便是「滿人」本身在殖民者眼中代表著某種需要被超越的、次等的存在。回到小說之中，真正使王感到破滅的並非是那一句誇贊，而是對方面對自己情感的漠不關心與嘲弄。這種漠不關心通過王與「我」之間的民族、身份，與權力的差異得到了無限的放大。王發現自己在對方的眼中只能是一個民族的「表演者」，而並非是能夠表達情感的現代主體。與王一同破滅的還有滿洲國長期對他實行的意識形態宣傳與文化身份的建構，王看穿了所謂民族協和這一虛假的概念，並決定不再為此服務。

而王所要回歸的「北滿」家鄉，在當時的偽滿洲國版圖中，是名副其實的帝國統治邊緣，日本對此地的滲透遠未及核心區域那樣深入。更為重要的是，這一區域也是東北抗日聯軍等抵抗力量堅持游擊戰爭、頑強對抗日本侵略者的主要活動區域。橫田文子選擇將王的家鄉設置在此處，已然隱喻著王所回歸的，不僅僅只是他地理上的出生地，更是一個在精神上與殖民秩序相對立，承載著更真實生活樣貌和民族情感的空間。北滿不是烏托邦，它未必提供真正的庇護所，如王自己所言，「故鄉甚至比我更加疲累⁸」。但它象徵的是帝國空間結構外部的可能性。相比寬城子那種被治理、被編碼的殖民混居地，北滿以其模糊性、不可知性、邊界性，構成了王得以「退出協和劇場」的空間想象。這種退出是對被殖民現代性話語的一種主動切斷。王不再試圖以日本語言表達自己的情感，不再尋求日本人的理解與接納，也不再將自己放置於帝國結構中期待一個位置。相反，他帶著羞恥、憤怒與沈默離開了帝國的日常舞台。

五、結語

橫田文子的《情書》通過對寬城子、未寄出的信件與北滿三重空間的細膩描繪，展現了「協和」神話在現實中的裂縫。橫田文子以女性殖民作家的獨特視

⁷ 代珂、牛耕耘編：《偽滿洲國日本作家作品集》（哈爾濱，北方文藝出版社，2017年，第一版），頁198

⁸ 代珂、牛耕耘編：《偽滿洲國日本作家作品集》（哈爾濱，北方文藝出版社，2017年，第一版），頁197

角，書寫了殖民邊疆中微小個體在情感、語言與地理之間穿行的痛苦旅程，也展示了在沈默、出走與書寫之中，抵抗仍能悄然發生。她以一個日本人的身份，在殖民秩序的內部，悄悄地寫下了這部關於裂縫的小說，並讓那封永遠未被寄出的情書，成為偽滿洲國殖民現代性深處，一段被無法大聲言說的隱秘證詞。

故事敘述的多樣性—— 論韓麗珠〈感冒誌〉的真空敘事者

庄韶妤

香港大學

摘 要

韓麗珠的〈感冒誌〉，通篇意象，敘述抽離。其中將個人身體比擬城市空間的作法道出人物與香港命途關係密切。現有研究以福柯理論分析主體與權力機制的矛盾關係，涉及疾病、身體、家園或異質空間等範疇。然韓自言寫作權威並非本意，可見〈感〉意涵或可以其他方式重新闡述。韓說創作是把“黑洞內的東西寫出來”，董啟章則以“真空”形容〈感〉的敘事。可見“真空”是韓表述現實黑洞的方式。然須知真空空間非空無一物，而具微量能量，似與〈感〉的敘事效果相通。本文以敘事分層的理论框架論述〈感〉真空敘述者“我”的性質、意義及功能，望以此窺探韓對新生代生存狀態及文學的獨特思考。

關鍵字：〈感冒誌〉、韓麗珠、敘事學、香港文學、身份認同

一、緒論

韓麗珠的〈感冒誌〉（下稱〈感〉），¹通篇意象，敘述抽離。其中將個人身體比擬城市空間的作法道出人物與香港命途關係密切。現有研究以福柯理論分析主體與權力機制的矛盾關係，涉及疾病、身體、家園或異質空間等範疇。然韓自言寫作權威並非本意，²可見〈感〉意涵或可以其他方式重新闡述。韓說創作是把「黑洞內的東西寫出來」，³董啟章則以「真空」形容〈感〉的敘事。⁴可見「真空」是韓表述現實黑洞的方式。然須知真空空間非空無一物，而具微量能量，⁵似與〈感〉的敘事效果相通。本文以敘事分層的理論框架論述〈感〉真空敘述者「我」的性質、意義及功能，望以此窺探韓對新生代生存狀態及文學的思考。

二、「我」的真空敘事

（一）敘事的分層

據 Gérard Genette 「敘事分層」：敘述層層鑲嵌，起始層的敘事者處於故事外層表述故事內層，內層則包括二度敘事者和元故事事件。⁶因此，故事外層處於時間線末端；元故事處於開端。⁷敘述的特點是敘事者以主觀話語模仿現實，如同鏡像。故〈感〉可分離出兩個敘述者「我」和三個故事層：

¹ 韓麗珠：〈感冒誌〉，《香港文學》，總 277 期（2008 年 1 月），頁 42-55。引文皆出自此，後在正文直接標註頁碼。

² 韓自言：「寫的時候沒有想到醫生和護士的象徵是權威」、「比權威更廣泛一些的東西」。韓麗珠：〈把黑洞內的東西寫出來〉，《字花》，總12期（2008年2-3月），頁46-47。

³ 同上，頁 44。

⁴ 董形容閱讀感受為「真空」，即「沒有內容的空洞事物」、「意義已經失落，剩下來的只是掏空的軀殼」。董啟章：〈「自然懼怕真空」——寫作的虛無和充實〉，《字花》，總12期（2008年2-3月），頁96。

⁵ 游佩林、黃欣：〈真空觀念的發展及其哲學意義〉，《自然辯證法研究》，1995 年 2 期，頁 33。

⁶ （法）熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯：《新敘述話語》（中國：社會科學出版社，1990 年），頁 157-163。

⁷ 同上，頁 159。



簡而言之，處外層的未來「我」敘述內層感冒「我」的成長故事；而後者則敘述解釋內層的元故事事件（感冒成因）。⁸所處時間點不同而致二者認知不同，話語差異為：一，後置視點使前者話語如後見之明，如「改變必定比自己所知道的還要多」（42）、「要是那時候」等（46）。後者則顯現對當下的「不安」、「憂慮」，並因患病記憶模糊，故「或許」等詞頻繁出現（42、43）。二，前者多辯證性思考，常「思索」或「懷疑」「意義」（47、48）；多用否定性詞，如「沒有任何人願意相信」、「從沒具備使人屈從的力量」（48）；也更具「反抗」意識，如「指出他判斷的謬誤」（49）。相反，後者只「聽命」（44），「感到一切順理成章，既沒有什麼不好，也不可能存在更好的」（43）。由此區分敘述者有助發掘不同視點的碰撞，作反思〈感〉意涵的起點。

（二）元故事事件的真空：孤獨的源頭

本文將真空定義為意義空置的空間，包括房子、身體等意象作為容器的真空；及文本作為敘事空間的真空。⁹韓筆下的「身體是……血肉房子」，¹⁰又言「靈魂其實被安放在軀殼」，¹¹可見空間與精神隱喻掛鉤。同時，高頻出現的「變」和「缺」字是〈感〉的文眼，空間因變化而生的缺口可謂具象化「我」情感的缺空。

由感冒「我」敘述的元故事開始梳理情節，可知孤獨源頭隱晦指向城市變異的背景。¹²新世紀香港人際結構似轉為情感架空的契約關係，然失去感性基礎的理性建設異常空洞，例如舊家「越來越少的聲音」、「眼裏的恨意」指涉「我」原父母名存實亡的婚姻（44）；「我」對親人的客體化敘述隱含彼此的情感漠視；年久失修的家居用品亦影射家不利於身心生存。家庭缺口源於城市變異，但也繼而導致個體生活方式的變異。當香港物化自身作金融符號而走向工

⁸ 同上，頁 161。

⁹ 正如董言韓創造了敘事的真空，可謂與分層理論相通。同註 2、4。

¹⁰ 韓麗珠：〈踐踏皮膚〉，《回家》（香港：香港文學館，2018 年），頁 27。

¹¹ 韓麗珠：〈逃離安居的處所〉，《回家》，頁 59。

¹² 這能對應開頭「市街的風景轉變」。（42）

具理性，家便化為空心的度量單位，¹³致母離去；而「母出走」則繼而變成子輩「我」的「缺口」和「淺灰色影子」（陰影）（44）。

當城市和家庭空間無法憑藉，「我」便轉向獨身、「囚」心的生活方式以「順應時代的變化」（54、45），如韓所述：「無處躲藏的身體，唯一的武器是封閉」。¹⁴「我」因此捨棄象徵人際紐帶的多居室，而選擇剛好收納身體「如管道」般的公寓（45）。同時，母的情感背棄令「我」從此畏懼親密關係誓言，¹⁵不再賦予他人踐踏情感的權力，關上心門「不讓任何人走進來」，把自己「藏在任何角落」（45）。這即是主動「訂立自己和外面一道明確而安全的界線」，從源頭規避「瘀傷」的風險。¹⁶然囚居窗外「是過份耀眼的燈火」（45）。光暗對照下，「我」積壓的陰影一觸即發，體內孤獨感「膨脹的比我身處的世界更大」（43）。可見，此時情感缺口已轉移至「我」的體內，奠定感冒「我」整體敘事情感的真空，形成閉環。如是說，感冒以具象疾病指代新世代的情感孤立。文內線索有如精神科排查壓力源「密密麻麻」的問診及為「昏昏欲睡」而服用安定藥物（43）；文外精神病患六年內急增逾 40%至 60 萬 5 千人。¹⁷故此，〈感〉能與該源於虛無時代的新型精神疾病相應，影射港人被理性價值抹去情感所指的悲哀。¹⁸

回溯前時期文學也浮現相似的虛無，如《什麼都沒有發生》調侃香港核心價值的真空；¹⁹〈失城〉則書寫關係網絡、內在感情的真空等。²⁰故此，真空敘述者可謂韓對話、回答世紀末「之後」發生的事情：若上一代創傷在於城市變化可見地失落了人的內在意義與價值，那麼就預示了新世代原就生於什麼都沒有的無愛狀態裡，²¹歸屬感問題不再是固態的創傷而只有恍若虛無的瘀痕。當空心為常態，便不難理解敘事者「我」的疏離和對缺口的麻木（44）。生活方式轉變，真空敘述下「我」輩主動抽離自身瘀痕、疏離身邊關係，又再以沈默、回避性的異質敘述語言，變相給讀者帶來不適的閱讀感受，使其在真空敘事空間裡被迫將視線轉向自身的孤獨。

¹³ 這也能和新父的回憶呼應：他只記得象徵金錢的「投注」「號碼」，卻不了解、關懷所養的家人：「失蹤家庭成員的資料」「一個也答不上」。（53）

¹⁴ 韓麗珠：〈休養空隙〉，《回家》，頁 44。

¹⁵ 原句為：「曾經令人以為……我們將會一直以相同的姿勢，跟從不改變的對方在同一個屋子裡，日復一日地過活。」（44）

¹⁶ 同註 10，頁 29。

¹⁷ 陳仲謀：〈香港精神健康促進會提交有關精神健康政策的意見書〉，《立法會》，2007 年 11 月 16 日。取自 <https://www.legco.gov.hk/yr07-08/chinese/panels/hs/papers/hs1122cb2-373-2-c.pdf>，2024-12-1 擷取。

¹⁸ 同註 2，頁 46。

¹⁹ 陳冠中：《什麼都沒有發生》（臺北：麥田出版社，1999 年）。

²⁰ 黃碧雲：〈失城〉，《溫柔與暴裂》（香港：天地圖書有限公司，1994 年），頁 183-216。

²¹ 鐘夢婷：〈「以異化對抗異化」——論韓麗珠《寧靜的獸》對倫理的省思〉，《現代中文學刊》，2012 年 2 期（總 17 期），頁 85。

三、真空作為方法的「出路」

上文論述真空是敘事者「我」的生存狀態，下文將由此思考故事內層與香港的關係。考慮到敘述方式服務於作者意旨，故可由真空窺探韓對新生輩前景的思索。

(一) 城市「感冒」群像與「感冒」的偽出路

「感冒誌」即感冒療癒記錄，故事可由此理解為「我」的成長歷程。一批感冒病患遭遇變故，反差使其意識到「市街的風景轉變」而致世界觀崩塌（42）。當不可控的環境變異能解釋成可控的自身變異，他們便無比「嚮往病重的幸福」，從確診得到慰藉，將對城市的虛無感轉換為對自身康復未來的「希望」（47），「我」便在此背景下踏上尋找自我意義的旅途。然彼時文學意義仍採取上一代生活方式的表象，被賦予「溫情的想像」，²²而忽視上章所述新世代變異的生存常態。如「我」便以真空話語道出其違反本能的弔詭之處：²³聚餐是吃陌生人不衛生的「指頭和指甲的味道」（47）；同房是和陌生人強行「嫁接」（49）；改造會「擠破皮膚」和「發痛」（48、51）；且感冒「我」的順從行為與未來「我」的質疑心態形成敘述縫隙，形成荒誕的敘事效果。可見對新生輩來說，這只為強行「填補空缺」的城市意義而自殘身體的文學創作形式（51），似無視代際精神的差異，因而難以痊癒。

(二) 反思成長，反思香港文學的成長

「我」置身感冒群像中，以拙劣的姿態尋找成長的路徑。只有剖開敘事分層才能清晰看見被韓故意打亂的成長歷程。以「元故事-內層話語-內層故事-外層話語-外層故事」依次排列：幼年「我」看見真空而逃離舊居，定位真空而陷入自我封閉的絕望。感冒「我」以疏離姿態迫使自己忘記傷痕，對現狀、未來皆感迷失；通過效仿都市生存法則作自我改變嘗試，過程中喚起回憶並逐步重新認識自己，繼而確立生存方法。未來「我」既置身其中，又如局外人般理性地反思自己的成長，²⁴以交錯的情緒寫下〈感〉記錄成長。雖結尾「我」未必清晰洞察未來出路，但也不再如幼年般逃避家園，而是「像日常般過活」（55），與真空的生存困境共存。「我」亦將自身真空特質作為敘事方法，有意抽空情感療傷的部分，只緊緊把握生命的浮沉和轉瞬即逝的情感暗湧，²⁵作為自身存在過的證明。

也許如韓所述香港自始便是「借來的時間所產生的美好幻覺而它最終注定破滅」²⁶。那麼，真空既是新生代的生存狀態，也是處理文學、對抗虛無的

²² 同上，頁 91。

²³ 同註 14，頁 45。

²⁴ 同註 2，頁 46。

²⁵ 如以「黑貓」象徵自我感性的部分，也涉及和瘦子的情感糾葛。字數所限未能盡說。

²⁶ 韓麗珠：〈比身體更小的囚籠〉，《回家》，頁 113。

另類方法。香港新生輩文學的確立與成長在韓看來是沒有「終點」、「沒完沒了」的事，²⁷也如真空般是不斷煙滅和生成的過程。故此，這種不張揚傷痛的敘事方法對應新生輩放下對身體痛覺、特定意義、形式的執念，也似韓對既定文學主張的質疑，並在〈感〉結尾隱約透露虛空和變異「存在先於本質」的哲學思考。總之，真空是韓反映新世紀現實黑洞的書寫嘗試。²⁸〈感〉便以真空的時代特質作自我表白方式，「穿透他人的同時，自己也可以完全被穿透」。²⁹

四、結語

正式踏入「無愛紀」的香港文學筆觸冷漠、敘述疏離，³⁰〈感〉便是一例。本文以敘事分層視角論述〈感〉真空敘述者「無愛」表象下的成因和意義：韓筆下的「我」既是在敘述真空環境下個體生存的故事，也以真空的敘事話語抵抗現代都市的虛無。由此，〈感〉可謂重新定義了文學自我表達的方式，為香港新生代覓得一處妥善安放靈魂的敘事空間。

²⁷ 同註 2，頁 46。

²⁸ 同上。

²⁹ 韓麗珠：〈寄居鏡子〉，《回家》，頁 40。

³⁰ 劉紹銘：〈香港文學無愛紀〉，《一爐煙火》（香港：天地圖書有限公司，2005 年），頁 4-5。

參考文獻

書籍：

（法）熱奈特（Gérard Genette）著，王文融譯：《新敘述話語》，中國：社會科學出版社，1990 年。

陳冠中：《什麼都沒有發生》，臺北：麥田出版社，1999 年。

黃碧雲：《溫柔與暴裂》，香港：天地圖書有限公司，1994 年。

劉紹銘：《一爐煙火》，香港：天地圖書有限公司，2005 年。

韓麗珠：《回家》，香港：香港文學館，2018 年。

論文：

王丹丹：〈熱奈特的敘事話語理論研究〉（山東大學碩士學位論文，2016 年）。

林怡伶：〈轉變是希望的開始？——論韓麗珠〈風箏家族〉身體與空間的變異意涵〉，《東華中國文學研究》，2012 年 11 期，頁 199-216。

梁淑雯：〈無法「把身體放下」：香港女作家韓麗珠小說中的身體書寫〉，《文藝爭鳴》，2018 年 2 期，頁 7-13。

陳姿含：〈九七後香港城市圖像——以韓麗珠、謝曉虹、李維怡小說為研究對象〉（臺灣：國立清華大學中國文學系，2016 年）。

游佩林、黃欣：〈真空觀念的發展及其哲學意義〉，《自然辯證法研究》，1995 年 2 期，頁 32-36。

董啟章：〈「自然懼怕真空」——寫作的虛無和充實〉，《字花》，總 12 期，頁 93-96。

鍾夢婷：〈韓麗珠「家」的書寫〉（香港：香港中文大學中國語言及文學系哲學碩士論文，2012 年）。

韓麗珠：〈把黑洞內的東西寫出來〉，《字花》，總 12 期，頁 44-47。

韓麗珠：〈感冒誌〉，《香港文學》，總 277 期，頁 42-55。

鍾夢婷：〈「以異化對抗異化」——論韓麗珠《寧靜的獸》對倫理的省思〉，《現代中文學刊》，2012 年 2 期，頁 85-91；110。

網上資源：

陳仲謀：〈香港精神健康促進會提交有關精神健康政策的意見書〉，《立法會》，2007 年 11 月 16 日。取自 <https://www.legco.gov.hk/yr07-08/chinese/panels/hs/papers/hs1122cb2-373-2-c.pdf>，2024-12-1 擷取。

他鄉與故土——

論朱天心《古都》對台灣邊緣歷史的再現

陳卓熙

香港中文大學

摘 要

朱天心（1958- ）於九〇年代統獨論戰的激烈時刻出版小說集《古都》（1997），展現出統獨論戰下眷村外省人自我身份的懷疑與探索。

本文從本土國族論爭探討朱天心如何通過小說審視自己被排擠的眷村身分，並由此展現雙重邊緣位置。小說裏透過穿越空間和時間的遊歷、見證歷史變遷與承載集體回憶的建築，以及以史料等建構官方以外的文化和記憶空間，反抗權力中心對歷史敘述的壟斷。在文化和情感上，《古都》致力建立人與地域之間的聯繫，確立眾人都能參與的歷史敘述空間，讓人能擺脫作為「異鄉人」的窘境。

本文首先論述台灣本土化運動如何為朱天心帶來雙重邊緣身份的認知，並引發她追尋歷史和文化源頭。繼而探討小說如何利用個人記憶挑戰台灣正史的書寫。最後，本文分析朱天心如何將個人記憶轉化為集體回憶，作為新歷史書寫方式，以邊緣身分與國家機器爭奪歷史的詮釋權。

關鍵字：朱天心、《古都》、邊緣歷史、個人記憶

第一章 引言

朱天心（1958-），父親朱西甯為外省軍旅作家。她的童年時期一直居住在國民政府為軍人眷屬設立的「眷村」。¹ 這段成長經歷和特殊身分導致她開始寫作時已被論者貼上「眷村文學」和「外省作家」的標籤，論者對其小說的解讀亦難以抽離解嚴前國民黨主導的政治和歷史。朱天心反對被論者刻意強調她與眷村的關係，決意透過新的寫作內容擺脫和挑戰這些政治立場的定形身分。² 正因如此，她在台灣本土化運動中拒絕落入主流「本土」與「外省」二分的身分認同。

1997 年朱天心發表小說集《古都》，正通過她在台灣「本土」和「外省」眷村文化身分認同之間游離、矛盾的雙重邊緣位置，宣告自身在政治以及省籍身分上對於「認同」的反叛。³ 歷來對於《古都》的評論大多藉此解讀朱天心無法接受本土意識抬頭、眷村文化失落，陷入了一種「不甘落入邊緣的焦慮」，⁴ 更以為小說不過是作家陷入精神創傷的表現，甚或指出她希望證明眷村經驗也是本土經驗的意願，證明她對成為權力中心的執著。⁵ 本土化在當時已然是大勢所趨，朱天心堅持特立獨行，反叛權力中心所宣揚的「認同」究竟有甚麼意義和目的？故此，她在小說中所顯現的雙重邊緣身分顯得尤其重要。

本文旨在探究朱天心如何透過邊緣個體的個人記憶挑戰權力中心。本文認為她自身正利用建築空間與個人記憶的特殊聯繫，作為對霸權意識形態所敘述「正史」的反抗。本文更希望從朱天心的矛盾的政治和身分認同出發，探討其如何利用記憶開展自己所經歷過的邊緣歷史和記憶空間，以此對抗霸權意識形態對歷史敘述的壟斷。

¹ 朱天心曾在訪談言明自己甚少接觸眷村以外的世界，眷村基本上是隔絕了本省人和外省人的場所：「眷村是一個獨立於台灣社會的、自成一格的封閉系統，裏面有學校、食堂、菜市場、醫務所，所以基本上我們小時候是可以不和外界發生關聯的。」見李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，《思想》第 23 期（2013 年 5 月），頁 92。

² 「小說家的天職就是把世間大家化約的現象或刻板印象給打破。」見李修慧：〈朱天心《我記得》：作家的夢幻生活無關財富、咖啡或落地窗，而是「不寫的自由」〉，<https://www.thenewslens.com/article/163987>（2023 年 12 月 17 日瀏覽）。

³ 邱貴芬：《「（不）同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家》（台北：元尊文化，1998 年），頁 145。

⁴ 「由這份揮不去的焦慮來看，朱天心是很害怕被遺留在「主流精英」之外的。而弔詭的是，這份不情願自居邊緣的焦慮恐怕正源自眷村文化長久以來自居的一種「想像的中心觀」。」見何春蕤：〈方舟之外：論朱天心的近期寫作〉，中國時報·人間副刊主辦：從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集（台北，1994 年），頁 341。

⁵ 劉亮雅：〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治：以陳燦《泥河》、李昂《迷園》與朱天心《古都》為例〉，《中外文學》第 6 期（2002 年 11 月），頁 150。正因受制於九〇年代學術界對於台灣「本土」與「外省」身分認同二元對立的論述框架，上述論者難以察覺《古都》時期的朱天心正處於台灣本土化政治發展中雙重邊緣的位置和思考歷程：她既不支持以往的「大中華民族主義」的歷史敘述，也不支持排外性質的台灣本土化運動。

第二章 本土意識論述下朱天心的雙重邊緣身分

第一節 回不去的中國故土和台灣本土的「他者」

作為外省二代，朱天心雖然意識到自己文化的「根」屬於中國，但自己生於台灣，長於台灣，對她而言她是一個不折不扣的「台灣人」，台灣才是自己有真實成長和生活經歷的「故鄉」。⁶此時，她所希望「回去」的不再是現實中由共產黨領導的中國，而是一個「文化中國」。⁷當台灣能成為文化上的「另一個中國」時，她的返鄉慾望亦能同時被滿足。

縱然朱天心只能文化認同上追憶「中國」，但擁有台灣本土經驗和本省血統的她亦自認為是土生土長的「台灣人」。雖然朱天心生長於台灣，使她自以為自己是一個名副其實的台灣人。然而，解嚴後重新白熱化的省籍矛盾使人們對外省人的台灣認同越發質疑。她被不斷被人檢驗對台灣人認同的「忠誠」。⁸同時擁有本土苗栗客家和外省血統的她，不但無法回到她想像中的中國落地生根，更不被視為「台灣人」，成為了「中國人」與「台灣人」之間的他者，兩個「故土」都沒有她的容身之處。

她明白本土化運動到頭來都是被政治權力所把控，重新扮演國民黨過往壓迫者的角色，刻意製造族群之間的對立。這種體會讓她開始產生對國家權力的不信任和懷疑，開始為「不認同的自由」這一終極價值獻身。⁹這一信念使她與主流論述和漸行漸遠，以致她發現了一個新的敘述歷史方式和思維。

第二節 從中心到邊緣的眷村身分

國民黨的國語至上政策看似讓母語為國語的外省人更容易得到優勢，但事實上以中下級軍官為主的眷村族群也處在權力中心位置的邊緣，從沒有得到實質好處。¹⁰他們也因黨國機器的操弄而失去對土地的承諾，卻被本省人視為「壓迫

⁶ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 86。

⁷ 此概念由杜維明於八〇年代所提出，他嘗試以文化而非政治實體作為撼動中華人民共和國作為整個「中國」的中心的想像，其他擁有中華文化的地區也能與中華人民共和國擁有平等位置。"Nevertheless, Taiwan, Hong Kong and Singapore are grouped together with mainland China the first symbolic universe because the life orientation of each of these societies is based in Chinese culture. If we define being Chinese in terms of full participation in the economic, political and, social life of a Chinese community of civilization, the first symbolic universe offers both the necessary and the sufficient condition" Tu Wei-ming, "Cultural China: The Periphery as the Center," *Daedalus* 134.4 (2005): 156. 朱天心以追憶中華文化作為返鄉和身為「中國人」的慾望能指變換，台灣並非不可能成為中國文化的繼承者，中國性（Chineseness）並不只存在於中華人民共和國，也能存在於台灣等同時分享中華文化的地區之上。

⁸ 朱天心：《小說家的政治周記》（台北：時報文化，1994年），頁 36。

⁹ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 85-93。

¹⁰ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 90。

本省人政權的同路人」而備受歧視。¹¹ 這時，擁有外省和本省混血身分的朱天心才意識自己早被排擠至邊緣位置的邊緣之外。

雙重邊緣位置卻是一個契機，讓她獲得一個權力中心以外的多重視覺，重新認識霸權意識形態的歷史敘述，皆建基於排他性且是不斷被修改的。¹² 只有在雙重邊緣位置才能走出對共用同樣的歷史記憶、黨派信念的著迷，開始接觸到主流以外的異質經驗和聆聽來自別人的生命故事。¹³ 她自言作家應該能面對時代並如實反映歷史讓後人認識台灣，而不是盲目配合主流將曾存在過的歷史作修改。¹⁴ 她不甘邊緣記憶因不符合主流的家國歷史敘事而消失。¹⁵ 欲以一種「我記得」的態度重新集合並講述邊緣者的歷史，作為挑戰霸權意識形態的歷史敘述和國族神話的方法和反思的機會。

第三章 歷史和記憶的認同問題

第一節 從「正史」到個人記憶

朱天心認為時代的真相和歷史敘述永遠都被菁英階層或權力中心所壟斷。每個時代的光彩和苦難都只屬於作為權力中心的數個巫師和術士。¹⁶ 以往的人民都需要透過他們來窺探歷史真相和解讀啟示，歷史的詮釋空間被這些擁有社會地位的人所獨佔，底層人民只能被動接受歷史的解讀。但當時代更迭，人民開始對權力中心所講述的歷史敘述產生懷疑，便需要個人記憶來主動對抗以往權力中心所操縱的歷史敘述。因為個人記憶從來不是著重個人過往在歷史中經歷了些甚麼，而是如何以個人記憶編織一個新的歷史脈絡。¹⁷ 個人記憶亦不如歷史一般能被妥善保管，它會隨著時間的過去而漸漸被淡忘，因而無法以線性的方式回憶，只能漫無目的地追憶過往。¹⁸ 當邊緣群體尋找記憶的痕跡時，反能在無意中找出宏大歷史敘述所沒有記錄或希望抹殺的反抗性小歷史。¹⁹ 因為在被

¹¹ 張大春：〈一則老靈魂〉，載朱天心：《想我眷村的兄弟們》，頁 13；此外，朱天心自言寫作時也遇上同樣有關語言的問題：「可是近幾年，五年、十年來，我慢慢面臨這樣一個問題，常常被問到：『你怎麼不用台語寫作？』」可見本土化在語言上的排擠是存在於社會各處的。見〈混聲合唱——台灣各族裔作家對談紀實〉，《中外文學》第 7 期（1992 年 12 月），頁 28。

¹² 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 83。

¹³ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 92。

¹⁴ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁 89-92。

¹⁵ 齊因：〈從寫人到寫貓，作家朱天心：要為動物打撈記憶〉，https://www.hk01.com/article/455394?utm_source=01articlecopy&utm_medium=referral（2024 年 12 月 27 日瀏覽）。

¹⁶ 朱天心：〈古都〉，《古都》，頁 158。

¹⁷ 華特·班雅明著；莊仲黎譯：〈論普魯斯特的形象〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 235。

¹⁸ 華特·班雅明著；莊仲黎譯：〈論普魯斯特的形象〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁 235-236。

¹⁹ 王班：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁 7-8。

權力中心的歷史敘事所打壓的邊緣位置仍然存在著無法抹除的記憶。²⁰ 這些邊緣個人記憶在被重新發掘後則可透過其龐大的數量彌補宏大歷史的空白和斷裂位置。²¹

故此，敘事者指出母系祖先的傳奇即使有《諸羅縣志》作為「歷史正文」，但三百年後的人民已經可按教訓子女的需要而述說不同版本，並一直傳遞給後代。²² 不同的人民從他們的父母聆聽過往的個人記憶，再向其子女講述過往曾聆聽的故事。本只是越洋來到台灣的祖先可成為土匪，或搖身一變為富豪，形象不再侷限於正史，「正史」的詮釋權威不斷地被眾多的個人記憶衝擊。可見人民的個人記憶能夠透過眾多的數量來挑戰權力中心對歷史的單一解說，讓歷史的敘述權力重新回到集體之中。記憶讓曾發生過的事情可以一代又一代的傳講下去，並透過潛意識中的靈感將自己的故事與他人的故事銜接起來，構成互相串連的網絡。²³ 換言之，處於邊緣位置的個體都能夠透過將自己以及所知的個人記憶敘述成故事，並連結其他同樣處於邊緣位置的個體成為集體記憶，從而顛覆霸權意識型態宏大歷史。

第二節 邊緣記憶的集合

個人記憶的集合和講述正是邊緣和集體歷史的再現方法。這一種再現不只是對抗國家機器的歷史敘事壟斷，更是主觀地投射出邊緣個體對於未來和認同的想像。²⁴ 為此，敘事者才會回想起自己十七歲時的記憶並集合曾來台的葡萄牙、西班牙人的記憶，指出他們與沿淡水河來的先民一樣都是渡海而來的，所看見的天空也是相差無幾的。²⁵ 朱天心透過敘事者將自己的個人記憶連結至這片土地的歷史和族群構成，指出一直以來不同地區的人們都能在此海島匯聚、交往，文化亦因此是異質性的。過分強調「本土」的純粹性不但不能突顯台灣文化的特質，反縮小了敘述台灣文化和歷史多元性的可能。朱天心雖然是外省第二代出身，但和本省人一樣是台灣土生土長，除台灣外別無歸處，不能以出身便簡單地界定任何人的身分認同。

敘事者將自己的個人記憶與外來葡萄牙和西班牙人的記憶所連結，不只是要為自己的出身和身分認同辯護，更是幫助同為邊緣位置的他們和自己真正地「發聲」。過往所有來台的葡萄牙和西班牙人都常常被簡略地講述成侵略或殖

²⁰ 邱貴芬：《仲介台灣女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》（台北：元尊文化，1997年），頁202。

²¹ 王班：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，頁132。

²² 朱天心：〈古都〉，《古都》，頁209。

²³ 華特·班雅明著；莊仲黎譯：〈說故事的人——論尼古拉·列斯克夫的作品〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁346。

²⁴ 邱貴芬：《仲介台灣女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》，頁204-206。

²⁵ 朱天心：〈古都〉，《古都》，頁169。朱天心認為本省人的祖先也是越洋而來的外來者，本省人也沒有資格以「本土」為名排擠和消抹外來者曾在這片土地上生存和融入本土成為一份子的事實和記憶。

民者的形象，沒有人在意當中的個體是否都是支持殖民或被迫來台，如同「本土論述」會輕率地認為所有外省二代都會支持國民政府一般，²⁶ 群體中的個體聲音總被忽視。菁英階層或權力中心對於邊緣群體的敘述往往以自身的角度為整個群體代言（representation），剝奪了群體中邊緣個體表達自己聲音的權利。²⁷ 當邊緣群體有機會發聲時亦往往處於被壓迫的狀態，內容容易地被權力中心曲解。²⁸ 就如上文提到掌握話語權力的本土派會以「反本土」或「阻礙社會進步」作為反對者的統一罪名加以撻伐，迫使他們噤聲。²⁹ 當朱天心評論政治的角度與本土派不一，又會被指責「抹黑」本土化運動。³⁰ 當整個社會有關本土化的敘述空間和資源都被本土派所掌控，朱天心作為邊緣個體的發言必然被權力中心的語言所再解讀。因此，朱天心選擇以再現（re-presentation）記憶的方式講述。³¹ 相較權力中心自以為是的代言，這一種記憶再現方式讓群體之中的邊緣個體獲得表述自我的權力。讓他們的聲音能直面大眾，並組合成集體記憶，不再讓權力中心為他們代言，能以自身的聲音講述歷史並填補歷史敘述的空白。

權力中心能為整個台灣代言的原因在於其掌握了「進步」的詮釋權力，台灣的經濟發展都被本土派詮釋的「進步」所騎劫，³² 敘事者記憶中的南島最後一塊濕地、百年茄冬和生活過的建築等都以發展為由消失了。³³ 但這卻重演著過往國民黨的集權模式，透過塑造發展和進步的美好想像，嘗試消除過往的政權曾存在的痕跡。以「進步」為名使人民陷入「歷史必然由過去走向未來」的空洞時間觀念，不再回望名為「過去」的災難，而是展望未來的不斷進步。³⁴ 當人民過分想像未來的美好，不再回望過去，就再無法連結過去的記憶與經驗反思現在，被動地接受權力中心壓迫人民是出自歷史進步的「正當性」。朱天心執拗地追溯過往地記憶旨在提醒人們應重新感受過去，以記憶的通感喚醒感官經驗，重新感受過往的災難，透過記憶介入並指出現實與過往一樣同樣危險，從而從權力中心的控制之中抽離出來。³⁵

²⁶ 朱天心：〈「大和解？」回應之二〉，《台灣社會研究季刊》2001年第43期，頁122。

²⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," in Rosalind C. Morris, ed., *Can the subaltern speak?: reflections on the history of an idea* (New York: Columbia University Press, 2010), p. 28.

²⁸ Spivak, p. 30.

²⁹ 朱天心：《小說家的政治周記》，頁27-28。

³⁰ 黃錦樹：〈從大觀園道咖啡館——閱讀/書寫朱天心〉，載於朱天心：《古都》，頁266。

³¹ 朱天心透過記憶的連結和共享將自己放於其他邊緣個體的同等位置上，再現避免了代言時的再解讀，如實地將記憶展示給大眾。

³² 邱貴芬：《「(不)同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家》，頁146-147。

³³ 朱天心：《古都》，《古都》，頁181。

³⁴ 華特·班雅明著；莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁220-224。

³⁵ 本雅明稱這種行為為「記憶的捕捉」，見[德]華特·班雅明著；莊仲黎譯：〈歷史的概念〉，《機械複製時代的藝術作品：班雅明精選集》，頁217，228。

結語

朱天心在《古都》中透過歷史作為個人記憶的載體，重現官方「正史」裏刻意忽略的邊緣群體歷史，以此挑戰權力中心對歷史敘述的主導權。本文嘗試從朱天心雙重邊緣的身分出發，重新探討小說如何在權力中心的主流論調之外，開拓新的論述空間，表達台灣本土性其實由殖民經驗所塑造，應具有多重面向、能包含多重身分認同的觀點。³⁶。

朱天心作為當代備受矚目的台灣作家，在「解嚴」以後出版的葉石濤《台灣文學史綱》（1987）和彭瑞金《台灣新文學運動四十年》（1991）等台灣文學史著作裏卻不佔任何席位，³⁷原因在於她與本土化運動對立的政治立場。³⁸這彷彿呼應著《古都》的創作背景——邊緣群體被聲稱包容、自由多元的本土化運動所排擠。小說刻意強調敘事者的雙重邊緣身分，正展現「大中華」和「台灣本土」兩種政治主流論述帶來的社會撕裂，繼而訴說自己身為雙重邊緣群體不信任甚至抵抗國家機器的論述。³⁹儘管小說裏敘事者最終未能擺脫無法與他人共享記憶困境，但仍然能從中窺探朱天心如何以文學的方式表述自己拒絕被單一認同收編的看法。

參考書目

一、朱天心著作

朱天心：《古都》，台北：麥田出版，1997年。

朱天心：《小說家的政治周記》，台北：時報文化，1994年。

二、專書

王斑：《歷史與記憶：全球現代性的質疑》，香港，牛津大學出版，2004年。

邱貴芬：《「(不)同國女人」聒噪：訪談當代台灣女作家》，台北：元尊文化，1998年。

邱貴芬：《仲介台灣女人：後殖民女性觀點的台灣閱讀》，台北：元尊文化，1997年。

邱貴芬：《後殖民及其外》，台北：麥田出版，2003年。

彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》，台北：自立晚報社文化出版，1991年。

³⁶ 邱貴芬：《後殖民及其外》，頁38。

³⁷ 可參考葉石濤：《台灣文學史綱》，（高雄：春暉出版社，1987年），以及彭瑞金：《台灣新文學運動四十年》，（台北：自立晚報社文化出版，1991年）。

³⁸ 邱貴芬：《後殖民及其外》，頁36。

³⁹ 李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，頁93。

華特·班雅明（Walter Benjamin）著，莊仲黎譯：《機械複製時代的藝術作品》，台北，商周出版，2019年。

葉石濤：《台灣文學史綱》，高雄：春暉出版社，1987年。

劉亮雅：《遲來的後殖民：再論解嚴以來台灣小說》，台北：國立台灣大學出版中心，2014年。

三、文集論文

張大春：〈一則老靈魂〉，載朱天心：《想我眷村的兄弟們》，台北：INK印刻，2002年，頁5-19。

黃錦樹：〈從大觀園到咖啡館——閱讀／書寫朱天心〉，載朱天心：《古都》，台北：麥田出版，1997年，頁235-282。

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?," in Rosalind C. Morris. ed., *Can The Subaltern Speak?: reflections on the history of an idea* (New York: Columbia University Press, 2010), pp. 21-78.

四、期刊論文及報刊文章

〈混聲合唱——台灣各族裔作家對談紀實〉，《中外文學》第7期（1992年12月），頁6-47。

朱天心：〈「大和解？」回應之二〉，《台灣社會研究季刊》第43期（2001年9月），頁117-125。

李琳：〈信念的必須承受之重：朱天心女士訪談錄〉，《思想》第23期（2013年5月），頁77-112。

劉亮雅：〈九〇年代女性創傷記憶小說中的重新記憶政治：以陳燁《泥河》、李昂《迷園》與朱天心〈古都〉為例〉，《中外文學》第6期（2002年11月），頁133-157。

Tu, Wei-ming. "Cultural China: The Periphery as the Center," *Daedalus* 134.4 (2005): 145-167.

五、研討會論文

何春蕤：〈方舟之外：論朱天心的近期寫作〉，中國時報·人間副刊主辦：從四〇年代到九〇年代：兩岸三邊華文小說研討會論文集，台北，1994年，頁335-343。

六、網絡資料

李修慧：〈朱天心《我記得》：作家的夢幻生活無關財富、咖啡或落地窗，而是「不寫的自由」〉，<https://www.thenewslens.com/article/163987>（2023 年 12 月 17 日瀏覽）。

齊因：〈從寫人到寫貓，作家朱天心：要為動物打撈記憶〉，https://www.hk01.com/article/455394?utm_source=01articlecopy&utm_medium=referral（2024 年 12 月 27 日瀏覽）。

失蹤與召回：黃錦樹《雨》的敘事模態

潘楚皓

南京大學

摘 要

馬來西亞作家黃錦樹的小說集《雨》以「失蹤—召回」為敘事底色，再現了馬華族群的生存困境。「失蹤」有兩方面的體現：一是生命的驟然消逝，作者藉由匿名化角色與細緻死相描寫，凸顯個體生命在自然暴力與殖民歷史雙重吞噬之下的渺小；二是記憶的漸次淡褪，家族記憶、歷史記憶、文化記憶的斷層，形成代際的沉默無語。面對生命與記憶的失蹤，「召回」作為抵抗策略展開：文本內，角色想方設法使往者「歸來」，在自身有限的生命中向死而生，並通過後代承續記憶、維持聯繫；文本外，作者進行重寫與續寫，延展了生命的敘事，並化身「說故事者」記錄歷史與文化。此敘事模態的構寫展露的是「失語—發聲」的創作姿態，體現了黃錦樹建構馬華文學主體性的努力。

關鍵字：黃錦樹、《雨》、失蹤—召回、敘事模態、馬華文學

引言

黃錦樹（1967—）是著名馬華作家、文學評論家。他的文學創作以短篇小說見長，幾乎所有作品都共享一個或多個「母題」（motif）¹。「失蹤—召回」是其中一個顯著的敘事母題，與郁達夫在南洋的失蹤有密切關聯，是對馬華文學史的有意勾連。

但若僅從「母題」角度觀察尚嫌不足。「失蹤—召回」不僅是內容上反覆顯現的主題單元，更是組織文本、建構意義的「敘事模態」（narrative mode）²，以特定的敘事元素生產結構、編織情節，築造出了獨特的文本景觀。

《雨》³作為黃錦樹的重要小說集，其中各篇文章獨立又統一，形成了「短制長篇」⁴的獨特結構。學者對於「失蹤—召回」相關情節的討論，大多停留在《烏暗暝》以前的「早期」作品⁵，但事實上，這也是貫穿《雨》整部小說集的一個不可或缺的敘事模態。本文將以此部整體性鮮明的小說集為研究對象，探究作品中「失蹤—召回」的敘事模態在「生命」與「記憶」兩重維度的實現方式，並以此連結馬華文學的「失語—發聲」問題，呼應黃錦樹自身的創作理念。

一、消亡與歸來：膠林噬境中的生命循環

自然生命是作品中更為外顯的「失蹤」主體。生命的「失蹤」有兩方面的表現：一是徹底死亡，失去生命跡象；二是銷聲匿跡，生死未卜。

一如附錄 1 所呈現，《雨》中幾乎所有的篇目都寫到人物消亡的命運。唯二沒有涉及小說人物消亡結局的〈W〉與〈小說課〉，也透過動植物、授課內容與心理活動中的「死亡」，營造了鋪天蓋地的死亡氣息。

生命之「失蹤」歸因於南洋膠林的地域特殊性，黃錦樹曾坦言：「膠林幾乎已是我寫作的原始場景。」⁶危機四伏的膠林中，自然和社會都為大馬華人的

¹ 母題是文學作品中最小的敘事單位，是文學中反覆出現的人類基本行為、精神現象和關於周圍世界的概念。參見吳家榮：《比較文學新編》（合肥：安徽教育出版社，2004年），頁 67。

² 「模態」原為一個物理學術語，標示的是某個結構系統固有的振動特性。而文學批評中的「敘事模態」，力圖揭示敘述文本這一複雜結構系統的運行特性，即文本內蘊的敘事方式、氛圍、肌理組織、藝術風格等元素在敘述的動態推進過程中，如何互相依存、勾連，如何隨著敘述的推展而呈現出諸多共振，並最終決定某一特定敘事文本的美學風貌。參見王宏圖：〈「我城」敘事模態新變的潛力〉，《探索與爭鳴》第 10 期（2022 年），頁 18。

³ 本文所引《雨》例句選自黃錦樹：《雨》（成都：四川人民出版社，2018 年）。

⁴ 溫明明：〈「金杯藤」與「逃命的紅螞蟻」——論黃錦樹小說集《雨》的敘事美學〉，《文學評論》第 4 期（2019 年），頁 219。

⁵ 陳淑玲：〈黃錦樹小說之敘述研究〉（高雄師範大學碩士學位論文，2019 年），頁 58。

⁶ 黃錦樹：〈非寫不可的理由〉，黃錦樹：《烏暗暝》（上海：上海文藝出版社，2020 年），頁 437。

生存帶來威脅，徵兆、傳說、神祇、靈異事件等也為膠林染上一層神秘色彩，作為個體的人在雙重吞噬下艱苦求生，被籠罩在對消失、死亡的恐慌之中。

作者對自然生命的消亡有著極致的書寫表現。最為直觀的是對死相細緻入微的白描，〈水窟邊〉中男孩辛的死亡便是一個典例：從遠到近，從局部的頭髮、衣服到手臂再到全貌，辛的死狀隨阿土的視角被勾勒，駭人的死亡姿態被平實的筆調分明露骨地展現，死亡徹底喪失了神聖感。

死相描寫之外，作者還對小說中的人物進行了匿名化處理，人喪失了具體的名字，只是消亡的載體。由附錄 1 可知，故事出現的絕大多數人物都沒有嚴謹的、貼近現世的姓名，作者以表血緣關係的稱謂、表身份特徵的代號、「阿 X」「小 X」「老 X」形式的暱稱、單個字或字母、人稱代詞等指代出場的人物，而面臨生命之「失蹤」的均為這些沒有具體姓名的人物。

面對生命的「失蹤」，故事中的人物與作者並非無動於衷，而是以「召回」作為抵抗策略。人們以新生對抗消亡，把生育或抱養的孩子當成死去的人的回魂，使「失蹤」的生命「歸來」。作者黃錦樹面對人物生命的消亡，則是在《雨》系列作品中不斷進行故事重寫，使「失蹤者」再生。此外，他還在〈另一邊〉〈後死（Belakang mati）〉等篇目中以無形的續寫模糊了生死之邊界，未使死亡成為人物敘事的終點。

生命的失蹤與召回不僅直指已經消亡的「失蹤者」，而且影響了「召回者」的行動方式。面對暫未來的消亡，生命在有限的時間裡向死而生，一面奮力對抗「失蹤」根源的自然、社會環境，一面釋放旺盛的性慾。〈土糜胇〉中阿土砍樹殞命，〈拿督公〉中父親磨槍防敵，皆顯現對自然與社會威脅的反抗。性慾作為「生」的象徵頻繁出現，慾望的即時釋放對抗的是無常生命的消亡焦慮。巴塔耶認為，色情在本質上是生命對死亡的一種接近和碰觸，是「對直達死亡的生命的贊許」⁷。〈老虎，老虎〉〈樹頂〉等篇均有對人之性慾的粗糲表現，有些甚有亂倫、強暴的黑暗色調。〈雄雉與狗〉和〈拿督公〉中雞、狗等動物的性慾也被書寫，它們性慾釋放之時也是生命瀕死之時。

二、散落與尋獲：代際敘事下的記憶縫合

「我們都在雨聲中長大，是以記憶總是潮濕多汁。」⁸對黃錦樹而言，「雨」與「記憶」緊密相連、不可分割。《雨》中的開篇小說〈彷彿穿過林子便是海〉便指明了「記憶」這一貫穿全書的線索：「你聽到他們在反覆地訴說過去。過去。重要的都在過去。」⁹然而，「重要」的過往記憶成為了「失蹤」的另一主體。

⁷ 參見張生《通向巴塔耶》（南京：南京大學出版社，2020 年），頁 135。

⁸ 《烏暗暝》，頁 8—9。

⁹ 《雨》，頁 23。

最貼近故事本色的是家族記憶的失落。「《雨》作品」系列中，辛一家的家族史充滿「黑暗的秘密」¹⁰，家庭成員無法明晰家族的混沌往事；反覆出現的魚形舟也與該家族的過往有所聯繫，充滿神秘色彩。〈彷彿穿過林子便是海〉中的外婆，讓人「收到她的死訊後，又收到她活著的訊息」¹¹，關於其真實生命線的記憶也撲朔迷離。

家族之外，關於政治風雲與戰爭硝煙的歷史記憶也在沉默中逐漸消散。小說對南洋華人歷史的敘述顯得殘破不堪，如〈樹頂〉中母親僅以隻言片語隱隱透露出當時馬來人與華人的政治斡旋。歷史被刻意或無意地淡忘，變得啞啞無聲。

民族文化記憶也與家族記憶、歷史記憶一同走向「失蹤」，原鄉情結與根性文化消失在代際的溝壑中。〈南方小鎮〉中的祖母常想回唐山看看，最後漸漸「不再提起返鄉的事，一直到過世」¹²。作者黃錦樹也在〈土糜蛙〉中透露對方言文化的遺忘，他忘記閩南語中蝌蚪的讀音，在網上查找資料也無所獲。¹³

家族、歷史、文化三類記憶非並行消散，而是互為因果。不同記憶散落的背後是相同的宏觀處境，誠如張錦忠對馬華文學的評價：「其文本性……是在社會經濟政治的公共空間構成。」¹⁴正因如此，召回記憶的過程亦非逐一復原，而是一種手段、同時呼喚。

後代既可以是消亡生命的「歸來者」，也能夠是散落記憶的「尋獲者」。〈歸來〉中二舅、〈龍舟〉中外公皆將過去娓娓道來，以口述助推記憶的代際承續；〈南方小鎮〉中的祖母也通過後代盡力維持與故鄉親人情感與文化的聯結，儘管此聯結因分隔時間長久與交流困難重重而不再緊密。走向失落的記憶於是既縱向綿延，又橫向維繫。

身為移民後代的作者黃錦樹則成為他筆下的「說故事者」¹⁵，借小說記錄邊緣歷史。〈拿督公〉中呈現華人遭日軍屠殺史料，〈南方小鎮〉以博物館講述華僑機工，〈小說課〉中小乙與作者經歷重疊，承接華文教育血脈。他以文書之力對抗遺忘，保存族群記憶的斷片。

記憶的召回並非完整重建，而常充滿沉默與空白。換言之，「尋獲」的過程並非單純的回憶重建，而是一種在斷裂之中努力開闢發聲路徑的書寫行為。人物在召喚與被召喚的過程中，完成對自身身份、歷史歸屬與文化位置的再認知；代際記憶的裂縫，正成為主體意識築壘的基石。

¹⁰ 《雨》，頁 134。

¹¹ 《雨》，頁 30。

¹² 《雨》，頁 237。

¹³ 參見《雨》，頁 166。

¹⁴ 張錦忠：《馬來西亞華語語系文學》（吉隆坡：有人出版社，2011 年），頁 21。

¹⁵ 《雨》，頁 23。黃錦樹另有同名短篇小說〈說故事者〉，載《烏暗暝》，頁 225—242。

三、失語與發聲：馬華文學的主體性建構

「失蹤—召回」在生命、記憶層面的互動，形成了特殊的張力：生命沒有全然滅亡，也沒有原貌回歸；記憶未被徹底抹除，卻也七零八落。此種灰色地帶的動態洄遊，不僅是情節設計，更是一種隱喻性的語言實踐。通過書寫「失蹤—召回」敘事模態，黃錦樹「意圖尋求『馬華』書寫結構當中的政治實踐位置」¹⁶，站在此艘搖擺的慢船上，助力構建馬華文學的主體性。

「失蹤—召回」不僅是串連小說的絲線，更是黃錦樹自我創作姿態的投射，此敘事模態背後潛藏的是作者本人對「失語」狀態的深刻感知與對「發聲」可能性的持續探索。

馬來西亞華人長期被本土排斥、與中國隔膜，其文化身份處於游離狀態，既非馬來人、又非真正「歸屬」中華民族。戰後政治與文化政策如「五一三事件」更使馬華族群陷入邊緣。眾多為了接受華文教育的華人子嗣前往臺灣留學深造，而「他者」的搖擺身份始終伴隨他們左右。

在此種朦朧的身份認同下，大馬華人的文學創作同樣是無所歸依的；「失蹤—召回」折射出的歷史切片下，是馬華文學寫作的「失語—發聲」。從國別文學的視域觀之，林建國指出，「馬華文學『不能』也『不該』屬於大馬『國家文學』」¹⁷，然而其同樣也「不屬於中國」¹⁸。在本土與母國的游移間，馬華文學是在兩地均是失語的，只能在中間地帶發出微弱的聲響。馬華文學作品沒有真正地方特色的發掘、沒有龐大的受眾、在馬來西亞難以出版，又要在革命文學的影響、民族國家語言文化同化的暴力下掙扎，其發展道阻且長。如何「召回」失蹤的馬華創作，找到馬華文學「發聲」的最佳出路，是包括黃錦樹在內的一代又一代馬華作家所探索的課題。

黃錦樹所嘗試的，是打破傳統現實主義與中國性現代主義的框架，尋找中國性「失蹤—召回」間的一個浮動游標，達到如洪美恩（Ien Ang）論述中的張力效果：「批判性的散居文化政治不應偏袒居留國或（真實抑想象的）祖國，而應在兩者之間保持一股創造性的張力。……『中國屬性』將成為一個開放的意符，它與不同環境做辯證性結合時，將可獲得自己特定的形式與內容。」¹⁹

《雨》的具體寫作中，黃錦樹的創作努力正體現在他對於「失蹤—召回」敘事模態的隱喻式書寫。「召回」不僅是對消逝的回應，也是對「沉默」的打破。但「召回」從未完成，「失蹤」亦未終結，兩者形成不斷纏繞的張力，使

¹⁶ 高嘉謙：〈論黃錦樹的寓言書寫〉，黃錦樹：《死在南方》（濟南：山東文藝出版社，2007年），頁353。

¹⁷ 林建國：〈為什麼馬華文學？〉，《中外文學》第10期（1993年），頁92。

¹⁸ 《為什麼馬華文學？》，頁114。

¹⁹ 洪美恩（Ien Ang）著，施以明譯：〈不會說中國話——輪散居族裔之身分認同與後現代之種族性〉，《中外文學》第7期（1992年），頁63。

小說文本本身成為發聲機制。正如高嘉謙所言：「『馬華』如何深入歷史、檢討歷史，架構歷史曖昧處的可能性與斷裂，成為關鍵的主要敘事精神。」²⁰黃錦樹的著力點正是「曖昧處」，以「失蹤—召回」的回環結構，「將『馬華』投置到無法言盡的書寫位置」²¹。

黃錦樹的華文書寫，「不只反映馬華存在的困境，也成為演示書寫本身『不可為而為之』的手段」²²。在生命的消亡與歸來之間、記憶的散落與尋獲間，黃錦樹通過敘述「在失語中發聲」而完成了「在失語中發聲」，以此嘗試為「『馬華』精神史意義下的自我賦形」²³開闢新的航線。

結語

「擺蕩在僑鄉亦是故鄉、彼岸猶若此岸的不確定性間……」²⁴王德威對馬華文學的評價如是。黃錦樹《雨》對於「失蹤—召回」敘事模態的細緻編織，呈現的便是這種「擺蕩」的特殊性。

需要注意的是，本文對《雨》中「失蹤—召回」的聚焦並不意味著對黃錦樹其他作品中該模態的排除。「失蹤—召回」的呼應模式存在於黃錦樹一直以來的小說創作之中，而因《雨》優越的整體性以及學界對其中該模態討論的空缺，故本文的開展便以《雨》為文本細讀的主要對象。

此外，黃錦樹的創作也仍存在其局限性，不能說《雨》中「失蹤—召回」的實踐為馬華文學帶來了「絕對正確」的康莊大道。作品中的「後設」形式、互文性、紛繁而未明的象徵，都為讀者的閱讀與接受層層加碼，難以獲得廣泛的反響。而對於「他族」的關照²⁵等黃錦樹本人提出的創作方向，在《雨》中也未擲地有聲地實現。

「如何在失語的陰影下，述說塊壘，付諸後之來者，永遠是艱難的挑戰。」²⁶無論如何，黃錦樹《雨》對於「失蹤—召回」的書寫實踐，已為馬華文學主體性的建構帶來了新的可能性的光亮。馬華文學還需要在不斷的實踐中走向更遠的未來，正如黃錦樹所言：「在實踐中延伸、延存，向無限的可能。」

27

²⁰ 〈論黃錦樹的寓言書寫〉，《死在南方》，頁 349。

²¹ 〈論黃錦樹的寓言書寫〉，《死在南方》，頁 366。

²² 王德威：〈壞孩子黃錦樹〉，《由島至島》（台北：麥田出版社，2001 年），頁 26。

²³ 〈論黃錦樹的寓言書寫〉，《死在南方》，頁 354。

²⁴ 王德威：〈黑暗之心的探索者——試論黎紫書〉，黎紫書：《山瘟》（台北：麥田出版社，2001 年），頁 4。

²⁵ 黃錦樹：《馬華文學與中國性》（台北：麥田出版社，2012 年），頁 85。

²⁶ 王德威：〈壞孩子黃錦樹〉，《由島至島》，頁 16。

²⁷ 《馬華文學與中國性》，頁 45。

參考文獻

一、專書

- 黎紫書：《山瘟》（臺北：麥田出版社，2001年）。
- 吳家榮：《比較文學新編》（合肥：安徽教育出版社，2004年）。
- 熊婷惠、張斯翔、葉福炎：《異代新聲：馬華文學與文化研究集稿》（高雄：中山大學人文研究中心，2019年）。
- 張京媛：《後殖民理論與文化批評》（北京：北京大學出版社，1999年）。
- 張錦忠：《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（臺北：麥田出版社，2003年）。
- 張錦忠：《馬來西亞華語語系文學》（吉隆坡：有人出版社，2011年）。
- 張生：《通向巴塔耶》（南京：南京大學出版社，2020年）。
- 黃錦樹：《烏暗暝》（上海：上海文藝出版社，2020年）。
- 黃錦樹：《死在南方》（濟南：山東文藝出版社，2007年）。
- 黃錦樹：《由島至島》（臺北：麥田出版社，2001年）。
- 黃錦樹：《雨》（成都：四川人民出版社，2018年）。
- 黃錦樹：《馬華文學與中國性》（臺北：麥田出版社，2012年）。

二、論文

- 陳大為：〈躍入隱喻的雨林——導讀當代馬華文學〉，《誠品好讀》第13期（2001年）。
- 陳淑玲：《黃錦樹小說之敘述研究》（高雄師範大學碩士學位論文，2019年）。
- 高嘉謙：〈骸骨與銘刻——論黃錦樹、郁達夫與流亡詩學〉，《臺大文史哲學報》第74期（2011年）。
- 洪美恩著，施以明譯：〈不會說中國話——論散居族裔之身份認同與後現代之種族性〉，《中外文學》第7期（1992年）。
- 林建國：〈為什麼馬華文學？〉，《中外文學》第10期（1993年）。
- 王宏圖：〈「我城」敘事模態新變的潛力〉，《探索與爭鳴》第10期（2022年）。
- 溫明明：〈「金杯藤」與「逃命的紅螞蟻」——論黃錦樹小說集《雨》的敘事美學〉，《文學評論》第4期（2019年）。
- 張光芒：〈論地方路徑與文學史的重構〉，《當代文壇》第5期（2020年）。

附錄 1：《雨》中的人物及其結局（按出場順序排列）

篇目	人名/稱謂	死亡者	消失者
〈雨天〉	母親、父親	父親	
彷彿穿過林子便是海〉	女孩、男子、你（們）、hark、青衣少女、他、他的妻子、馬來青年、她、父親、母親	他的妻子、她的外婆、父親、母親	
〈歸來〉	二舅（談/變）、母親、舅媽、你、妹妹、大舅（辛）、外婆、阿狗、外公、外公的朋友、楊伯伯、阿霞、舅媽的父親、紅毛老闆、巫醫夫婦、姣婆、女馬共	舅媽（及其胎兒）、大舅、外婆、外公、舅媽的父親、女馬共、二舅	外公的朋友一家人、巫醫夫婦
〈老虎，老虎〉（《雨》作品一號）	辛、父親、母親、妹妹、祖父	辛	
〈樹頂〉（《雨》作品二號）	辛、父親、母親、妹妹、馬來女人、流浪漢、馬來軍官（伊斯邁）、甲、乙、丙、丁	父親、流浪漢	父親
〈水窟邊〉（《雨》作品三號）	阿土、小葉、辛、妻子、子、午、末、甫、豬肉佬	辛	
〈拿督公〉（《雨》作品四號）	父親、母親、辛、兩個妹妹、日本人、華僑	兩個妹妹、華僑	
〈W〉	父親、母親、青年男人、你、阿蘭、阿里、印度人、白粉仔		
〈雄雉與狗〉	我、父親、姪女、母親、父母的女兒、三嫂	父親、母親	
〈龍舟〉（《雨》作品五號）	辛、母親、外公、外婆、阿姨、大舅、大姨、舅舅（辛）、印第安人、西班牙女人、巫師、父親、馬來女人	外婆、大舅、舅舅	
〈沙〉（《雨》作品六號）	阿根嫂、阿土、阿土嫂、長子、女兒、阿丁、阿根嫂的女兒	阿土嫂、阿根、長子、女兒	

〈另一邊〉(《雨》作品七號)	辛、父親、母親、妹妹(阿葉)、獵人、「痞郎」、「死郎」、「痞鬼」、日本人、兩個年輕人、大女孩	辛、妹妹	父母
〈土糜娃〉(《雨》作品八號)	阿土嫂、辛、阿土、阿猴、印度醫生、會館宗親長輩、阿土的幾個朋友、道士、辜卡兵、印度人	阿土、阿土嫂	
〈後死(Belakang mati)〉	L、你、M(謝絕、阿木)、L的父母、M的父母、校長、老謝、老女人、N、老李	你、L	
〈小說課〉	小乙、老師、父親、母親、阿土嫂、阿冒、阿光、「傻仔」、伯母、孀孀、姑姑、繼父、Y教授、Y教授的太太(Amy)、「粗魯叔」、「雨叔」、才子		
〈南方小鎮〉	你、父母、父母的鄰居、小女孩、老夫婦、哥哥、祖父母、姑婆、表弟、表哥、大娘、女孩、老先生、華文老師、老師的妻子、老人、老友	父母、父母的鄰居、小女孩、老夫婦、祖父母	

家國以外——被建構的「文化原鄉」 是否可為？從李渝〈江行初雪〉談起

駱婉琦

香港大學

摘 要

〈江行初雪〉是台灣著名旅美小說家李渝（1944-2014）發表於 1983 年的短篇小說。李渝繼承了沈從文「敬謹寧謐」的抒情特色，這讓她的語言風格和創作題材均與強調寫實主義和民族敘事的五四傳統截然不同。王德威曾高度頌揚她：「無論題材如何聳動，溫靜如玉是李渝最終給予我們的印象。」作為李渝最享負盛譽的代表作之一，〈江行初雪〉藉藝術保育的主題作為微觀切口，反思海外精英華人遵循文化想象的路徑，重新建構民族認同的契機。作為「文化中國」概念的文學實踐，該作詮釋出李渝複雜矛盾的文化心態，其中卻不乏對「國家/文化」這一宏大命題辯證思考過的痕跡，故〈江行初雪〉有其典範意義，展現出文化想像作為建構共同體的方式，同時兼具「超越性」與「局限性」。這種纏鬥矛盾的曖昧關係指向了華人身份建構的多元性和艱難之處。

關鍵字：文化中國、想像的共同體、民族中心主義、華文文學、李渝

引言

〈江行初雪〉是台灣著名旅美小說家李渝（1944-2014）發表於 1983 年的短篇小說。關於李渝其人，評論家多把李渝歸到現代主義的行列。¹李渝深耕於藝術史領域數十載，經年累月的學術浸淫和審美積澱，使其淬煉出獨樹一幟的文化氣質。王德威指出，「無論題材如何聳動，溫靜如玉是李渝最終給予我們的印象。²」區別於五四時期激情澎湃的寫實主義傳統，李渝繼承了沈從文「敬謹寧謐」的抒情特色，³以沖淡和諧的文學筆觸，來展現她對生命歷史的觀照和思考。⁴她從文物鑑賞和美學研究所習得的藝術感知，被圓融地應用於文學創作中，形成溫靜疏宕的語言筆觸。作者苦心經營，藉由巧奪天工的意象安排和嚴謹緻密的景觀摹寫，淋漓盡致地展現出數千年華夏文明凝結而成的中式審美情致，是如何流轉於原鄉想像所激發的抒情契機。

1. 基於文化的原鄉想像

〈江行初雪〉的文本脈絡，圍繞著一位離散海外的美籍華人藝術工作者而展開。她自出生伊始，便紮根於遙遠的異邦，此前缺乏在中國本土的現實生活經驗，也未曾切實地體會過現代中國的風土人情。只因機緣巧合牽引下，藝術家不經意從浩如瀚海的博物館展覽中，一眼相中玄江菩薩的圖片，並被它「行雲流水、整潔柔韌」⁵的氣質深深吸引。她憑藉敏銳的審美嗅覺，形塑出一個被高度浪漫化的審美形象，這尊菩薩在藝術家的解讀下，儼然成為中華文化集大成者的化身，它凝練了歷朝歷代的薈萃精華——既不被神靈崇拜裹挾（南北朝時期，人神邊界明晰，涇渭分明，為彰顯神明至高無上的威嚴和超越性，刻意將其刻畫得肅穆莊嚴，以示神聖不可冒犯⁶），也不獻媚於時俗（盛唐時期的審美風尚，推崇女子體態豐腴⁷），顯得和藹如春，卻又深邃難測。玄江菩薩身上流露出庇蔭蒼生的慈憐之情，激發出藝術家對東方古國的好奇心，並開啟了潯縣返鄉之旅。在悉心籌劃行程期間，她針對藝術風格和人文地理之間的聯繫，作出了一個先驗判斷，認為潯陽必然具備獨特的文化土壤和秀麗景色——山水縈

¹ 郝譽翔：〈給永恆的理想主義者——評李渝《金絲猿的故事》〉，李渝：《夏日跼蹐》（台北：麥田出版，2002 年），頁 304。

² 王德威：〈無岸之河的引渡者——李渝的小說美學〉，李渝：《夏日跼蹐》（台北：麥田出版，2002 年），頁 24。

³ 王德威：〈無岸之河的引渡者——李渝的小說美學〉，頁 21-22。

⁴ 王德威：〈無岸之河的引渡者——李渝的小說美學〉，頁 14。

⁵ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》（臺北：洪範書店有限公司，1999 年），頁 382。

⁶ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 382。

⁷ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 382。

繞著特殊的氤氳，⁸鄉民的性情決然遠在淳樸之外，⁹才得以「醞孕出菩薩這般慈苦的笑容」。¹⁰

藝術家對於那片幅員遼闊，卻從未真正踏足跋涉的故土疆域，從一開始便灌注了許多超遁現實的幻想。她天真地確信，藝術世界所創造出絢爛多姿的大美中國，毋庸置疑取材於現實生活的原型，甚至是對現實世界的復刻和仿摹，當中儼然投射了藝術家其人對理想社會的想像。¹¹一片純然的藝術之心，轉移到被建構的原鄉，幻化成喜不自勝的期待心理。文本詳盡刻畫出她滿心期盼地規劃行程路線，且興奮得躍躍欲試的情狀：「我把中國地圖找出來。從廣州北上，經過長沙、武漢，去南京的途中如果停下，坐飛機大約要三個小時。坐火車經過衡陽、長沙、鷹潭、南昌，可能要一天的時間。然而無論是從哪條路走，總可以去一次潯縣。¹²」作者把人物會經過的交通軌跡和沿途停駐的車站，交代得巨細無遺。除了展現長途跋涉的艱辛，還營造出一個虛無縹緲的幻夢——只要沉心盡力，願意「放下身段」，一步一個腳印般邁向心中嚮往的故土，便能天遂人願，按照人所希望的路徑，藉由文化與彼端的鄉土建立有效的連接。在積極的心理暗示驅動下，藝術家面對迷霧重重的中國，不自覺加入「去國懷鄉」的隊列，與古往今來的遷客騷人，遙相呼應，共享同一份客居異鄉的哀思，即便那是素未謀面的所在。朦朧含混的鄉思朝她紛沓而來。此刻，如同無數個出現在古代詩詞、心懷家國寄念的文人墨客般，身臨露華霜重的暗夜下，與故鄉的距離只剩一步之遙，必然會攬月自嘆，生發萬千感慨：「白色的夜，是霜霧相映的白色，月亮不知在哪兒。我和玄江菩薩近在咫尺，我看見她在眼前召喚著。在這肅靜的夜心，已經使我領會到她溫柔的福賜。」¹³文人雅士悠悠數千載的同情共感，縱橫於象徵著鄉愁的無邊月色中，並在藝術家想像叢生的思緒中不斷流轉。

其實不難發現，對於文本的藝術家（及許多海外華人）而言，她心中的故鄉，從來不是靠民族中國的概念搭建而成的。文中主角代表的人群，是充滿著人文關懷的海外知識精英。他們這一代因政治因素，而漂泊海外的華人，對於地緣意義上的「中國」，認同基礎相當薄弱，與母國之間的政治紐帶也較為鬆散，若強行以民族中國的宏大概念，將零碎的族裔重新繫結一起，未免顯得天方夜譚。即便他們表達出對未知原鄉的無盡好奇，想要重返中國尋「根」，尋的也是「文化的根」，而不等同於順服於「四海歸心式」的民族共同體敘事。但與此同時，她心目中的泱泱中華，始終籠罩著一層若隱若現的神秘東方主義色彩，不自覺召喚出埋藏於意識深處的文化親緣性，讓人產生一股天然的原始衝

⁸ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 383。

⁹ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 383。

¹⁰ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 383。

¹¹ Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 80.

¹² 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 383。

¹³ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 386。

動，冀望盡可能去靠近難以名狀的鄉關之思，甚至破譯出醞釀良久、亟待被重新揭曉的文化符碼。因此，藝術家進入「中國／原鄉」的起源方式，是遵循文化中國的路徑，而非將其理解為現代意義上的純粹政體。這導致她探溯鄉土奧秘之際，會相當依賴古中國遺留下的文化瑰寶和典藏書畫，且以高度人文主義化的物質文明為想像依歸。她不僅沒有更接近心心念念的原鄉，恰恰相反，實際上「中國」的概念，是被藝術家一系列幻象叢生的審美前設建構而成的，甚至成為了一個完全抽離於現實圖景的真空存在。

2. 藝術心的世俗化（文化的陰暗面）

究其本心，藝術家的「原鄉思念」無疑是赤誠粹然的。然而，這份難以言狀的鄉愁，實質上依舊是經由藝術化想像粉飾而成的一道幻影，便注定它只能存在於人物自為建構的空中樓閣中。一旦步入現實世界（尤其人物面對的是處於特殊政治時期的中國），她無比敬崇的文化藝術，不再是高不可攀的存在，它反而時常與錯綜複雜的利益糾葛交相纏鬥，且必然與社會政治發生接觸，與人民的生活軌跡高度重疊，甚至要服膺於其運作規律。按照人物一貫以來對於「返鄉」的浪漫化想像，她似乎從未設想過藝術嫁接到現實世界後，必然遭遇人為的異化。這是她抵埗前不曾預料過的思想衝擊，卻是客觀發生於「真實中國」的社會現象。事實上，藝術家在大陸地區落地不久，尚在前仆後繼地周全行程安排，還沒有真正親歷潯陽縣的人情世俗，對於充滿社會主義中國特色的辦事方式，便已經流露出強烈的觀念拒斥和不適應感。本來，藝術家滿心雀躍地期盼玄江寺之行，卻被告知中國文化部臨時對旅途路線進行改動，並加插一些在人物看來無關緊要，只是單純輸出政治意識形態的環節。比如，為了彰顯中國發達的經濟生產力和急速騰飛的工業，本來衝著寺廟文化而來的主角，卻被安排參觀「百貨店和工廠」¹⁴，要在「一連串毫無興趣的參觀」¹⁵和「無動於衷的解說」¹⁶中建立國家認同。儘管她只不過從優化旅途體驗的非政治角度，多番表達不滿，但仍然無濟於事，組織機關的號令總是能夠凌駕於個人意志之上的。同時，她敏銳地覺察到，安排與她結伴攜行的老朱，表面上做事充滿效率，哪怕單位下班以後，仍舊保持著雷厲風行的辦事風格。但背後卻暗含著官僚政治的權力結構，正因為「他曾是十五、六級的幹部」¹⁷，才能隨心馳騁於官場規則，下班以後仍然可以行使職務之便。顯然，藝術家想像的潯陽之旅與現實面貌大相逕庭，從一開始便為一塵不染、明淨清澈的藝術之心和原鄉之思，蒙上一層世俗官僚的灰暗陰霾。此前，她秉承認真嚴謹的態度，一絲不苟地進行準備工夫——「溫習資料，檢查照相機的曝光速度，底片的卷數，擦

¹⁴ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 384。

¹⁵ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 384。

¹⁶ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 384。

¹⁷ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 385。

亮了鏡頭」¹⁸，只為追逐心之嚮往，準確捕捉每一瞬文化藝術的光影與美好，圓滿度過旅途，不留遺憾。但諷刺的是，個體的熱忱似乎不足以抵擋那些滲透於民眾生活的陳規濫俗，當文化被放置在具體的社會語境中，或多或少會遭遇蠻橫的戕害，而這是人物內心真正抗拒的現實。

但其實，繁複臃雜的官僚程序，出現在一個高度體制化的國家政體，本身不算稀罕之事，單憑這些繁瑣的應對和流程步驟，本身不足以讓人物徹底粉碎內心與「文化中國」相關的美好憧憬。而真正讓她倍感疲憊、失望至極的契機，則發生在遊覽玄江寺以後。也就是人物運用理性精神，對充滿神秘主義色彩、暗含美好價值判斷的中國去除了崇拜和迷信，讓她回歸應有的現實面貌，演繹了一次「祛魅」(disenchantment)的過程。¹⁹她遽然驚覺，所謂「真實」的中國鄉土，與理想中海納百川、諧協雋雅的文明典範，簡直是天壤之別。而自己追慕不已的故國鄉土，實際上無法經受文化的嚴格勘驗。當它面臨不同緣由、不同動機性質的人為矯飾和加工破壞後，脆弱得不堪一擊，且根本無法游離於凡塵俗世的蹂躪和鄙俗的曲解外，獨立自為。理想與現實之間，顯然存在著迥異的落差。藝術家始終對文化心存敬畏，她視文明瑰寶如華貴之物，認為每一件文物都流淌著「如水似雲」²⁰的風韻情致，如同「春蠶吐絲」²¹般象徵著歷史的嬗變與精神的紹繼。但是，地方政府缺乏以天下為己任的使命感，它不重視文物保育工作，也沒有採取有效措施，去制止後來者對歷史文物肆無忌憚的破壞，反而放任自流，促使玄江佛像三番兩次遭受人為摧殘和急功近利的修葺改造。他們只管運用劣質的器材，搭配庸俗的藝術審美和粗糙的技藝，不斷縫縫補補，看似延續了文物的壽命，卻最終使它顯得不倫不類、面目全非，與古書上的原始模樣漸行漸遠。關於玄江佛像的現存外觀，作者描摹得巨細無遺：「珠寶金玉都不是真貨，無論華麗到哪裡去。莫非都是合成材料照形狀塑成，再塗上紅藍綠的俗鄙顏色」²²。長期以來，佛像的外漆也沒有得到精密的呵護和保養，不事其政的相關部門，任憑金箔散漫地剝落斑駁，「露出底層黑黝的銅質」²³，在日光的映襯下，「臉面本應是搜盡人間詼諧貌的，卻倒像是前來捉拿犯人的判官」²⁴。藝術家此次出行，原本心懷翹首以盼的熱情，希望一睹中華文明結晶的綽約風姿，卻只能窺探繁華落盡後，昔日的宏偉景觀沒落成殘垣敗瓦，頹唐之氣難以掩藏，幾乎要傾瀉而出。此外，藝術家也意識到每個文化圈層中，必然具備雙重內質性。而她在很長一段時間裡，只能看到文明經歷過一波波大浪淘沙，被高度精英化的面向，並誤以為這就是文明的完整形態。然

¹⁸ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 385。

¹⁹ Jeffrey E. Green, "Two Meanings of Disenchantment," *Philosophy and Theology* 17, no. 1 (2005): 53, <https://doi.org/10.5840/philtheol2005171/24>.

²⁰ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 389。

²¹ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 389。

²² 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 388-389。

²³ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 392。

²⁴ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 392。

而，一個真正成熟、符合現實規律的文明國度，在形成醇厚的文化精髓前，必定會摻雜著大量落後的糟粕，並深刻在文化遺產中遺留痕跡。這是無法迴避的事實。潯縣有三則令人瞠目結舌的傳說：比如，百姓聽信庸醫偏方，以為「在一個紙袋裡呼吸十到二十分鐘，能夠治好大多數偏頭疼」²⁵。」愚昧無知的國民劣根性，在容不得一粒微塵的知識精英眼中，肯定是大力批判的議題。但客觀而言，它廣泛流傳在民間鄉村的習俗中，並持續地產生代際性影響。正如妙善公主斷臂救父，背後隱含著數千年捆綁著中國人心靈的孝道精神，以及對個人主義價值的長久壓抑，時至今日，依舊是難以解決的文化症候。而藝術家顯然忽視了這點，促使她得悉潯縣三則駭人聽聞的傳說之際，會如此措手不及，又難掩心中的驚詫。無論如何，文本中的藝術工作者身臨其境，親眼見證令人難堪的「真實原鄉」，深覺文化尋根的美夢破碎，只能任憑心中的淒惶和惘然，像庭院的晚霧般彌散而開，逐漸吞噬那曾經使她魂牽夢縈的文化鄉愁。最終擲地有聲地拋出一句「只見一片溫柔的白雪下，覆蓋著三千年的辛苦和孤寂」²⁶，道盡無窮的哀思與悵惘。

3. 結語

綜合上文，〈江行初雪〉刻畫出海外知識份子重返「真實」的原鄉後，卻遭遇前所未有的文化衝擊，粉碎先前對於原鄉的一切想像，證明了「文化中國」路徑的不可為。那麼，這群海外知識分子缺乏一個經過整頓融合的民族認同基礎，該遵循怎樣的路徑重新形塑建構「中國」的概念呢？這個命題尤其值得深思。

參考書目

李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》（臺北：洪範書店有限公司，1999年）。

王德威：〈無岸之河的引渡者——李渝的小說美學〉，李渝：《夏日跼蹐》（台北：麥田出版，2002年）。

郝譽翔：〈給永恆的理想主義者——評李渝《金絲猿的故事》〉，李渝：《夏日跼蹐》（台北：麥田出版，2002年）。

Green, Jeffrey E. "Two Meanings of Disenchantment." *Philosophy and Theology* 17, no. 1 (2005): 51–84. <https://doi.org/10.5840/philtheol2005171/24>.

Lewis, Pericles. *The Cambridge Introduction to Modernism*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

²⁵ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 398。

²⁶ 李渝：〈江行初雪〉，《應答的鄉岸：小說二集》，頁 403。

臺灣新鄉土文學中的死亡敘事

——以童偉格、甘耀明作品為中心

周潔怡

香港都會大學

摘 要

在臺灣文學的「鄉土文學論戰」、後現代主義、都市文學時期等文學浪潮中，城鄉對立成為了臺灣鄉土文學家的熱門創作主題。1987年臺灣解除戒嚴令後，臺灣文學類型驟增，鄉土文學的關注度逐漸減少。從王禎和到童偉格、甘耀明，「鄉土文學」經過融合和發展，創作出本質仍是「泥土味」，寫作技巧上卻積極吸納不同文學主義風格的作品，稱為「新鄉土文學」。其代表作家童偉格、甘耀明皆以死亡作為其作品的敘事主線，與「鄉土文學」一貫寫實、寫景的特徵相去甚遠：童偉格《王考》中的〈王考〉、〈叫魂〉皆以「死亡」作為重要的敘事線索，卻以正面、美好的情感掩蓋造成「死亡」的醜與惡；甘耀明《喪禮上的故事》中〈永眠時刻麵線婆的電影院〉亦從「死亡」起筆。兩位作家連結死亡、記憶與鄉土。本文以上述三篇文章為例，先勾勒臺灣「新鄉土文學」在文學浪潮影響下發展的特徵，再論述兩位作家作品中以死亡為主要敘事的安排，探討「新鄉土」由臺灣本土引伸至世界的新發展趨勢。

關鍵字：新鄉土文學、死亡敘事、童偉格、甘耀明、臺灣文學與歷史

引言：臺灣新鄉土文學的特徵

學者陳惠齡釐清了臺灣鄉土文學中「鄉土」一詞在歷史影響下，所指涉的兩個涵義：一為「父祖之鄉」（中國鄉土），二為「成長之地」（臺灣鄉土）¹。新鄉土文學以一種全新的方式，以鄉土為本，與女性主義、生態主義、現代主義等其他西方思潮積極進行融合，其核心視野已經演變為更多樣化的關係問題，²

「鄉土」的主體性被削弱，核心內容轉移，並與其他題材結合，發展為新鄉土文學。學者陳鐸指出臺灣新鄉土文學的特徵是擺脫或迴避話語爭端：「作家們刻意以鄉土的寓言化、魔幻化、抽象化，迴避由族群、省籍等議題編織的家國寓言的宰制，藉以抵禦籠罩在現實鄉土之上的重重話語爭端。這其中既有客觀成長環境的製約，也是作家們主動選擇的言說策略。」³。

臺灣新鄉土文學的內傾趨向

近年，臺灣的新鄉土文學不滿足於討論城鄉對立的問題，而是以民族文化、個人情感起筆，敘述更大的命題——死亡與記憶。童偉格與甘耀明的作品中都有以死亡敘事的作品，透過不同敘事手法模糊時間的界線，不再從書寫鄉土來批判社會現實，而是透過敘事，建立「另一種事實」⁴，「這種事實，也許當時間都……『離散』了，它還在，一直都在。」⁵童偉格所追尋的「另一種事實」顯然是一種能夠要打破時間性，達到永恆的敘事，而甘耀明的作品中亦有相似的觀點：「死亡不過如此，重要的是如何活過時代，而故事是唯一的足跡。」⁶認為故事能夠打破時間。這兩位作家的作品體現了新鄉土文學從社會現實批判走向個人敘事的發展趨向，亦說明了作家創作的內傾。作品以逝者旁邊的角色來敘述故事，話語權被旁觀者把控，作家不再透過作品與外界互動，所寫的是一種偏頗、主觀、半真半假的記憶，而這記憶並不一定是事實，卻是敘事者真實的記憶。

〈叫魂〉：死亡記憶的美化

《王考》脫離傳統鄉土中的小人物敘事，不再以傳統鄉土文學的風格進行創作。在主題上，童偉格透過〈王考〉來探索時間離散後的新型創作方式，不再

¹ 陳惠齡：《鄉土性·本土化·在地感——台灣新鄉土小說書寫風貌》（臺北：萬卷樓圖書有限公司，2010年），頁40。

² 陳建芳：〈歷史轉換與文學新勢力的興起——台灣新鄉土小說創作論〉，《福建論壇·人文社會科學版》2016年第1期，頁120-121。

³ 陳鐸：〈台灣「新鄉土」論述再審思〉，《山西大同大學學報·社會科學版》2020年第5期，頁71。

⁴ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁202。

⁵ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁202。

⁶ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁16。

以人和鄉土的關係為主要敘述對象。〈王考〉、〈叫魂〉皆以逝者的故事為主要情節，故事並不是敘事者親身經歷的，而是道聽途說的，這種敘述技巧使童偉格筆下的故事游離在真假之間。〈王考〉圍繞著已逝的祖父進行敘事，〈叫魂〉則以小學生吳偉奇為線索，記述整個村子裡的人和事，童偉格選擇以小學生作為敘事者，以陌生化的敘事手法調整敘述距離，迴避了有關對錯、是非的二元概念，以小朋友對生死的模糊概念，在敘述中合理地將死亡代表的一連串負面訊息避之不談，透過小朋友的敘述和回憶，以模糊、似懂非懂的態度來回應與社會倫理、人性相關的重大議題。

〈叫魂〉中的主要角色吳偉奇，看似只是鄉村中一個平凡的小學六年級學生，事實上，他在一開始就已經游離在生死之間，故事中的角色除了老師李國忠外，皆為逝者。童偉格在敘事中提供了時間：

今天是四月四日婦幼節，婦幼節過了以後是清明節，清明節的目的，是為了祭祀親祖亡靈，假期在紀念亡靈中結束，他接著又要上學了。⁷

刻意在故事的前半部分提及清明節，埋下伏線，與尾聲逝者回家吃飯的情節相呼應。吳偉奇在故事中以旁觀者的身分先揭露了不同逝者的死亡原因，然後在結尾處，將痛苦、怨恨，以及遺憾的死亡，以「天快黑了，應該趕緊回家了。家家戶戶都要吃晚飯。」⁸作轉折，賦予故事一個大團圓結局。以阿全的故事為例，阿全的父親趁全家睡著時把家人一一掐死後自殺，阿全因此染上吸強力膠的癮，但在最後阿全的爸爸提著茶鵝、烤鴨、白斬雞和一袋巴拉松回家，阿全的母親對於混雜在佳餚中的農藥並不詫異，反而說：

哈哈你真健忘，你忘了你已經請我們吃過這些東西了，而且接著把我們都掐死了嗎？⁹

以吸食強力膠來逃避現實的阿全，在最後更是以巴拉松代酒，敬其父親，整段敘述中充滿歡聲笑語，抹掉了逝者怨恨、遺憾等主觀情緒，使所有家庭都擁有一個團圓的結局，大家都其樂融融地在飯桌上談笑風生，透過死亡的事實與敘述中的情感對衝來製造荒誕的敘事效果，

只是，吳偉奇並不對魚的死亡，感到特別難過。他還在娘胎裡，就作了人家的阿叔，而且自小就在這個山村里長大，他看過，無風無雨的時候，一架飛機會自己從天上栽下來；他看過，在他家後院，兩隻公鵝聯合把另一隻公鵝壓進水塘裡，讓它活活溺死；他還看過，在他祖母的臥室

⁷ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁42。

⁸ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁48。

⁹ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁48。

裡，兩位醫生一起拔掉他祖母的氧氣管，旁邊，另一位鄉公所的人員，立刻開了死亡證明。¹⁰

童偉格將現實中人性的惡放在死亡後的世界中消解，死亡成為了實現美好的必要條件，在敘事中將死亡的負面訊息一概消解，建立出極樂園的場域氛圍，卻又以小朋友的視角來交代一切的起因，敘事受敘事者淺薄的人生經驗限制，無法感知生存重大議題所帶來的影響，最終呈現出敘事者於非尋常死亡見怪不怪的冷靜，當他目睹重大災難、鵝殺害鵝、人殺害人（放棄治療）等倫理問題時，皆以平淡的語氣陳述，體現了超乎吳偉奇年紀的冷靜，利用小朋友認知的狹窄與無知，建立出相對客觀的敘事視角，不討論生命的意義、價值，亦無意審判社會，將一切評判都留給讀者，作者只寫故事。

〈王考〉：以死亡開放敘事者話語權

「王考」本指已過世的祖父，祖父已經死亡的事實並沒有在故事中提及，但童偉格以「王考」命題，以家族中老輩的死亡為開篇，刻畫出一個被神化、被妖魔化的祖父。全篇以時空跳躍的手法打破敘事的時間性，以空間承載情節發展。敘事者是家族中的一員，以其記憶切入，討論人類的共同問題，故事的主角是祖父，卻以「我」作為敘事者，敘事者並非常見的旁觀視角或者全知視角，而是傾斜到故事的一角，由沒有親身經歷過的「我」來進行敘述，以一種似懂非懂的視角進行敘述，在敘事中多次轉換敘事人稱，調整敘事距離。故事從已死的祖父起筆，刻意在敘事中隱藏祖父死亡的事實，只聚焦在「我」對祖父的記憶，建構祖父的人物形象，卻又透過切斷時間線及調整敘事距離，克制情感表達，沒有呈現死亡帶來的沉痛、悲傷等負面情緒，當時間、情感都被削弱後，只有「我」對人生的叩問，以及對祖父的記憶留存了下來，最終呈現出平淡的敘事語調。童偉格在故事中以「我」與祖父兩個角色探討生與死、愛情、智慧、生命、意義等人類共同命題：

我問祖父，愛情是什麼？

我問他，人怎麼這麼愚蠢

我問，我們活著為什麼？

我，跑來問你幹什麼？¹¹

同時，亦藉此向讀者叩問人生問題。童偉格以死亡開放敘事者的話語權，故事中的一切都是敘事者的記憶和認知，卻不是當事者的經歷，強調的是「我」和他人眼中的祖父，不追求事情的真相，製造出不真切的敘事以及疏離

¹⁰ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁32。

¹¹ 童偉格：《王考》（臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024年），頁15。

的敘事效果，與〈叫魂〉一樣，在祖父的經歷以外建構了另一個層面的敘事，不處理重大議題，只展現敘事者的記憶與思考。

〈永眠時刻：麵線婆的電影院〉：故事超越死亡與時間

甘耀明在故事的開篇便言：「我的阿婆是老頑童，不按牌理出牌，連過生時也是」¹²從長輩的死亡展開敘事。「麵線婆的電影院」¹³一語的涵義：「麵線婆」是阿婆的綽號，「麵線」是客語囉嗦的意思，阿婆因為喜歡講故事，且不止對人講，亦對天空、水牛，甚至墳墓講，在他人看來就是奇怪的碎碎念，因此獲得了這個稱號；「白雲電影」是阿婆看著天空想像出來的一系列故事，不同故事自然就是不同的電影，電影院是放映各種電影的場所，所指的是人生，故「麵線婆的電影院」就是指喜歡講故事的阿婆承載了許多故事的一生。甘耀明以孫子的身分記錄有關阿婆的故事，其中，阿婆父親死後，阿婆給母親吃的「故事藥」，正是透過與母親、手足一起回憶與父親相處的細節來治癒失去丈夫、父親的哀痛。父親剛逝世時，母親難過不已，總是想起父親的好與壞，當想起好時，便用髮簪在床頭劃一橫，想起他的壞，便劃在床尾，床尾的劃痕越來越多，母親「對他的離去不諒解」¹⁴。母親只能想起父親的壞，其實是其對父親驟然逝世的悲傷，每一次細數父親的不足，皆是清算兩人之間未能達成的遺憾，宣洩自己的情緒。阿婆把所有的劃痕補成家人的名字、與父親記憶有關的事物，再一一講述那些事物背後的故事，帶著家人一起回憶父親，以故事悼念父親，將其死亡所帶來的沈重與悲傷皆化解。

死亡不過如此，重要的是如何活過時代，而故事是唯一的足跡。一個人活過，必然有故事。¹⁵

阿婆的「故事藥」說明了死亡不是人的終結，因為只要有人還記得這些故事，後人總能夠從他們的故事中得到慰藉。當阿婆的記憶變成孫子筆下的故事，主觀的抒情被削弱，客觀的敘事結合人類的情感，超越了時間的限制，亦不因死亡而磨滅，能夠流傳給後人，達到永恆，故事既真實，亦親近：

然而，這本書所陳述的故事，不論是否誇張、詭異或悲喜，確實曾發生在這塊土地，甚至是你我身邊的故事。¹⁶

¹² 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁10。

¹³ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁9。

¹⁴ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁12。

¹⁵ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁16。

¹⁶ 甘耀明：《喪禮上的故事》（臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022年），頁16-17。

總結

死亡是個體時間的結束，唯有記憶、故事和經驗，能夠打破時間限制，達到永恆，故事是記憶的載體，經驗從記憶中提取而來。童偉格認為「關乎寫作的必要現實基礎，奇異地，構成寫作行進的最大路障。」¹⁷，要從現實基礎中脫離，創作才能夠有更大的自由。兩位作者皆以死亡敘事開展，有明顯的打破時間局限的意圖，故皆選擇以旁觀者的視角進行敘事。〈王考〉、〈叫魂〉和〈永眠時刻：麵線婆的電影院〉三篇中都有一個共同的特點——從宏大敘事走向小敘事，從社會傾斜至個人。臺灣新鄉土文學中仍然有鄉土元素，例如：〈王考〉、〈叫魂〉的名字皆與臺灣宗教關係緊密，〈永眠時刻：麵線婆的電影院〉中的「麵線」取自客語，但在敘事上不再強調鄉土的重要，亦不再強調文學要為社會服務，呈現出「內傾」的傾向，所刻畫的人物以個人為本，不再是社會的縮影。童偉格近年的新作大多與死亡敘事、記憶缺失有關，而這也正是臺灣新鄉土文學的發展趨勢。死亡成為了臺灣新鄉土文學作家打破時間限制，建構另一層敘事的通道，將「超過時間的記憶」¹⁸留存下來。個體的記憶佔據敘事的中心，鄉土元素亦因此在敘事中成為配角，作為故事的背景，而此轉變瓦解了鄉土文學地域性質與文化性質所導致的讀者群限制，死亡在情感及敘事上連結了人類共同情感，讀者群從擁有相似文化經驗的華人拓展到全人類，消弭了新鄉土文學的地域限制，以記憶和情感敘事，使新鄉土文學得以從臺灣引伸至世界。

¹⁷ 蔡育衡：〈【文青集結號】童偉格 X 李智良對談 有沒有理想的寫作狀態？〉，《明周文化》，<https://www.mpweekly.com/culture/cu0002/幸福不過虛構-李智良-童偉格-42441>，2025 年 2 月 7 日瀏覽。

¹⁸ 陳宛茜：〈拉波德氏亂數 童偉格：隱喻世代焦慮〉，《聯合新聞網》，<https://udn.com/news/story/7266/8067109>，2025 年 2 月 7 日瀏覽。

參考資料（按姓氏首字母排序）

一、專書

陳惠齡：《鄉土性·本土化·在地感——台灣新鄉土小說書寫風貌》。臺北：萬卷樓圖書有限公司，2010 年。

甘耀明：《喪禮上的故事》。臺北：寶瓶文化事業股份有限公司，2022 年。

童偉格：《王考》。臺北：印刻文學生活雜誌出版股份有限公司，2024 年。

二、期刊論文

陳鐸：〈台灣「新鄉土」論述再審思〉，《山西大同大學學報·社會科學版》2020 年第 5 期，頁 71。

陳家洋：〈「失焦」的鄉土敘事——臺灣新世代鄉土小說論〉，《華文文學》2009 年第 1 期，頁 52。

陳建芳：〈歷史轉換與文學新勢力的興起——台灣新鄉土小說創作論〉，《福建論壇·人文社會科學版》2016 年第 1 期，頁 120-121。

三、網絡資源

蔡育衡：〈【文青集結號】童偉格 X 李智良對談 有沒有理想的寫作狀態？〉，《明周文化》，<https://www.mpweekly.com/culture/cu0002/幸福不過虛構-李智良-童偉格-42441>，2025 年 2 月 7 日瀏覽。

陳宛茜：〈拉波德氏亂數 童偉格：隱喻世代焦慮〉，《聯合新聞網》，<https://udn.com/news/story/7266/8067109>，2025 年 2 月 7 日瀏覽。

論《風葛雪羅》的家族記憶書寫

鄧凱凝

國立中正大學

摘 要

《風葛雪羅》(2022)為白樵的第一本散文集，當中收錄他於各大副刊與文學雜誌所投稿的散文，而其中〈加州樂園〉、〈系譜學：少女與孔雀〉，與〈囡城〉三篇為首次刊出之作，其標題為他母親開的古董店之名，源自於杜甫〈端午日賜衣〉的「細葛含風軟，香羅疊雪輕。」白樵以自己承載成長記憶的主要空間為名，透過五種意象：灰琥珀、青花、冰裂、燒琺瑯，與酸枝，把小說分為五個部份，描繪出自身過去的成長史，重新正視、拼湊昔日不願面對的過去，包括童年、父母、青春期的情欲，與成年生活。

《風葛雪羅》中白樵以一篇又一篇的散文，如同拼圖般的拼起自己的記憶。於白樵那詩性文字間，大量意象被融入散文，以描述自己記憶中的一點一滴。白樵更清楚地勾勒出空間、氣味，與畫面，意圖復刻出其一磚一瓦。記憶是《風葛雪羅》構成的基礎，據白樵本人所述，記憶也是「一種被選擇性遺忘而扭造的產物。」而據白樵於訪談曾提及，當記憶與意象融合時，記憶的細節皆成為符號，以供讀者解構重構，從而引起筆者對其書寫的興趣，進而提出疑問：透過意象所呈現的家族書寫又會如何展示其書寫架構？而透過白樵的散文，「家」的概念又被如何呈現？本研究將以記憶所帶出的多重意象為引子，以研究《風葛雪羅》的家族記憶書寫之手法與特色。

關鍵字：白樵、《風葛雪羅》、家族書寫、記憶書寫、意象

一、前言

《風葛雪羅》於 2022 年出版，是白樵的第一本散文集，以家族故事及他個人的成長史為主題。標題是母親昔日的複合式骨董店名，源自於杜甫〈端午日賜衣〉中的「細葛含風軟，香羅疊雪輕。」¹意為被風一吹就會被吹走的細葛與白雪一樣潔淨的羅衣，正如母親到處收集破舊的古董，重新包裝或整理成不朽之物以售出。與年齡相近的作家崎雲《夢中通訊》²相比，《風葛雪羅》並不著重於描述親人的死亡，也不以信仰或靈異為意象；亦不像朱嘉漢的《金月蓮》³，以虛實混雜的手法描述其母系家族史以寫成小說。

《風葛雪羅》則以家族記憶與個人成長創傷為焦點，以「我」為出發點，用小孩的角度重新審視「我」的記憶。記憶中鮮少有幸福，或者能被稱為平靜的時刻，文中每時每刻都帶著哀傷。哪怕文中以冷靜客觀的視角切入私我的回憶，仍以意象帶出了記憶所包涵的情感，其意象用於描繪記憶當中的人事物，乃至於空間。

由此可見，《風葛雪羅》做為白樵回顧其成長史與家族史之作，不但帶有大量意象，更夾雜與家族相關的創傷。然而，《風葛雪羅》當中到底透過意象呈現出如何家族記憶書寫？以下將以兩個部分來進行研究。第一部分為家之意象分析，則為會以家之相關意象以分析《風葛雪羅》當中的意象。二為家族創傷意象，以小說中家族創傷有關的段落為例，說明其意象，望能更理解書中意象對於家族記憶書寫之影響。

二、家之相關意象

本節將針對家的意象進行分析，分別為房屋與家族。房屋為承載一個人生活記憶的空間，家族則是與自己生命記憶中必然佔有一席之地之存在，《風葛雪羅》以多重意象描述房屋與其家族，呈現出家的另一面向，故而本章節將以房屋及家族兩方面分析。

（一）房屋

首先是先於〈共慾者〉一章中，把自己的家比喻成蛇穴：

陳的住處位於我家巷口，隔條馬路的正對方。我家膽怯如蛇穴，灰舊陰暗，隱匿高盤弄衢底。而陳的家，四層加高棕磚色建物無畏聳立路旁，

¹ 白樵：《風葛雪羅》，（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2023）頁 64。

² 崎雲：《夢中通訊》（臺北：寶瓶文化事業有限公司，2023）

³ 朱嘉漢：《金月蓮》（臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2024）

坦蕩。某個陰霾午後，我意外受邀前往陳的堡壘。只有我，沒有任何我的或他的傭兵，沒有任何異性。⁴

上文描述了同學「陳」與我家各自的位置，先是「我」家位於陳家的對面，隱藏於於高樓林立的巷子底。而陳家則是於路邊的一棟四層建築，坦蕩且於巷口，展向光明。可見於上文中，「我」家與陳家為一組對比，前者位於陰暗處，需要於巷尾經過曲折彎曲才可能找到，而後者卻位於巷口的馬路邊，不需要再繞路或走入巷中。「我」透過蛇穴描述出對於家中陰暗與恐懼，呈現出其自卑。

其次，於〈城市學：防止傾斜蔓延〉一篇，更是先具體地描述出家的模樣：

家位四樓。頂樓大片空地，防水漆色彩斑駁。破地而出，鏽蝕成紅銅色，尖爪般彎曲的細鋼骨參差點綴。母親說，那圈圍守護，不及成年人大腿高的，叫女兒牆。牆垣四邊接連處，可見強震時劈砍的深深裂痕，屋宇負傷處，金屬筋韌顯露無遺。年幼之際，你會趁母親不注意時，獨上屋頂。懼高的你，將頭與半個身子探出矮牆，俯瞰午後的巷弄寧靜，頭越彎越低，直至恐懼凝結成黑色的烏雲，群聚印堂，成淒風苦雨，你才趕緊將身子縮回。

整棟樓，赤條條的，無添鐵窗。熱帶氣旋經年凌虐後，樓梯間，腐朽了白漆木質櫺檻。徒剩的半面霧花玻璃，無法阻攔風雨。⁵

上文詳細描述出了「我」所住的家的確實模樣，值得注意的是第二段的描寫，看似單純描述了房屋，但同時亦暗喻了「我」童年的精神狀態，如同這棟樓那般，失去父親的單親家庭是沒有安全感的，是赤裸的，而這破舊的家更無法承受更多傷害，整體來說相當脆弱。

其次，同於〈城市學：防止傾斜蔓延〉一篇，更明確地指出「家」是一種隱喻：

而母親自幼成長於城區另處，廟宇後方那彌散藥草與脂粉味的巷弄深處。誠如人們所說居處影響心靈，母親極早親近宗教，四樓老公寓書房左側清隔出的神龕前，她每日盤腿靜觀，自成天地。於是，這座歪斜，詭譎的田宅隱喻，孤獨地指向你。

長年行住坐臥於這岌岌可危的，分崩離析的，內裡布滿浮腫壁癌，粉塵，垂吊無數衣蛾幼蟲的公寓裡。你過早參透己身偏離正常的命運軌跡。⁶

⁴ 白樵：《風葛雪羅》，頁 37-38。

⁵ 同上註，頁 199-200。

⁶ 同上註，頁 201。

真正岌岌可危且分崩離析的，是指「我」那由於精神分裂的父親，而對家人施暴，母親不得不送走父親的家庭，只餘下母親獨力承擔，無人能保證母親不會拋棄「我」離開。而母親自幼便以宗教為心靈支柱，被如此家庭所影響至步至扭曲軌跡的人，只有「我」。

衣蛾幼蟲吞噬布料為生，大多出現於潮濕陰暗之處，上文不但再以衣蛾強調其家中的潮濕陰暗，呈現出「我」對於家的自卑，更是描繪出一個隨時會被吞噬、正在被侵蝕的家庭形象，彷彿於「我」看來，於這空間當中，都是腐爛與被侵蝕的比喻，亦因為如此，所以「我」的人格才會陰暗且被腐蝕，故而為了讓自己改變，「我」不得不阻止空間繼續傾斜，故而標題才為〈城市學：防止傾斜蔓延〉。

綜上所述，對於「我」而言，房屋當中的構成不只是單純的空間，而是以傾斜且赤裸的空間比喻為腐敗扭曲的意象。

（二）家族

於〈厭畫者〉當中，提及父親留於家中的兩副畫，而其中一副則被置於玄關的椅墊上：

每日穿鞋脫鞋出門返家，我仍背對父親的畫，有時用背脊將它大力壓在身下，某次，發現畫上裂出一絲白隙，我盯著白線，良久，像某種禁錮的，壓抑的，鼓脹的什麼，終究覓得一口而傾瀉而出。我感舒坦。每日，再將背脊用力壓於畫框上，讓他與單薄的玄關隔間，擠出聲響，再微笑地帶上門。偶爾，返家時彎腰更鞋，順帶審畫，我掠過菩薩身形，觀察，並期盼白隙，同冰裂紋般擴散至整面油畫整面牆，但那白隙始終像一個曖昧，而停止生長的刪節號，漂在菩薩的斷掌上。⁷

上文以畫上的斷紋展示出「我」對父親的恨意，同時也比喻「我」與父親的關係，早已破裂，如冰裂，是指青瓷上裂開的紋路看似冰面破裂之貌，比喻白樵與父親的關係，破裂且無法完好，留下永遠的裂縫，不可能再修補。但又因為兩人的關係不但破裂，甚至不會再有任何聯繫，當年父親的離去全然是場沒有後續的關係，故而才是無法再更改的刪節號，呈現出「我」與父親之關係。

而於〈當我成為靜物並且永遠〉當中，則以香水百合比喻家族：

我把自己壓得很靜，在房裡替她照料隔日要盛在琉璃瓶裡擺設的香水百合，我學母親，仔細將裏毛絨花粉的雄蕊群一一剪除，殆盡。少了雄蕊的花，特別長壽，母親說。⁸

⁷ 同上註，頁 034。

⁸ 同上註，頁 071。

上文以香水百合描述家族，暗喻家族中沒有男性的存在才會長存平安，也呈現出「我」所在的家族特色，父親大多早早逝去或離去，家中皆由母親支撐起家中。亦暗示女性不用被迫依附於男性時，才可能活得更精彩，更長久。之後於同一篇中「我」以赤色裸舞圖以比喻家庭的關係：

……我心裡反覆臨摹一幅如美術課本裡馬蒂斯的赤色裸人圍舞圖。湛藍基底，我，母親，父親三人執手，環圓共舞，身上疏通著無數細小牽連管線。

原先為一個完整的圓，在父親的離去後，變成了永遠無法圓滿的缺。父母的關係於他出生後破裂，於手術後拋棄兩人而去，家庭只餘下他與母親兩人。「我」成為無父者，被迫於只有異性的環境下長大，「我」的家庭無論如何都不完整。

綜上文所述，透過意象可看出「家」對於「我」是充滿創傷的，於失去父親的家庭當中，其關係亦是破碎脆弱，且不完整且扭曲的，而「我」身為男性卻又於只有女性的家庭成長，難以尋覓出認同感。

三、家族創傷

首先據《風葛雪羅》由關天林所寫的推薦序中所寫：「童年在這裡度過，這店也象徵著與母親的連結，而任何真正的連結，對白樺而言都是帶血的。」⁹可見於《風葛雪羅》中所描述的更是創傷，如〈當我成為靜物並且永遠〉一篇，當「我」沒有可以述說的對象，而身邊的人又不願意傾聽，「我」只能成為一種靜止的狀態，無法對他者表達，停滯於原地。而除了標題之涵意，內文亦呈現出其家族創傷：

初始，父母親的體液繾綣予胚胎期的我，而我誕生所引來的膿炎臭血，則從母親的子宮壁，連接，注入父親腦中。母親的惡露，拴在父親腦血管壁，凝結。我出生那年，他頭痛劇烈，入開刀房清血塊，父親便再也沒回來。我們的圈再也沒有圓過。我說他死了。或是，他回來了，只是套句大家的話，瘋了。或是母親說的，急性精神分裂。¹⁰

從上文中可見，「我」又認為因「我」降生而引起的「膿炎臭血」，即孩子降生後的家庭責任與壓力，與母親的「惡露」是導致父親腦中風的原因。

「我」把一切悲劇的起因歸咎於自己的出生，父親本身並不期待孩子的出生，不但呈現出「我」對於自我的厭惡，也表達出「我」對於父親不只恐懼，亦曾

⁹ 同上註，頁 21。

¹⁰ 同上註，頁 73-74。

期盼過，但「我」仍然因為其創傷而無法不痛恨拋棄母子的父親，這乃為一種父子間難以化解的矛盾。而除了上述引文，於〈氤氳時光〉中，亦有提及：

「有天，剛生你沒多久時，我抱著你，睡著了。你術後急性精神分裂的父親突然衝進臥室，掀開被單，逼我給他現金與車鑰匙。服用抗癲癇藥的他，是被禁止操作機械工具的。然而他逼我掏出鑰匙，否則，他說，他就拿刀殺了我們。」

.....

「是這樣啊。」是這樣的。或許，有關父親的一切湮遠，源於刻意。¹¹

於上述引文中，透過母親的回應，「我」才理解父親的一切都離「我」那麼久遠，都是母親刻意安排而成。於家族中，被父親所造成創傷的不只有「我」，亦有母親，哪怕母親並非惡意地讓孩子遠離父親，也在家暴帶來的創傷下刻意想讓孩子遠離危險。由此可見，其家庭創傷之受害者並非只有孩子，而是整個家庭本身。

四、結語

總的來說，從上文所提及的意象中可見，「家」於「我」的認知中是扭曲、陰暗，且充滿創傷的，與家的一切都有如傷害般，更是人格步入扭曲的暗喻。呈現出受到父親傷害過的家庭所受之創傷、「家」的陰暗面，及對父親的恨意，可見出《風葛雪羅》針對於「家」並沒有美化處理，而是誠實地展示其傷痕。

本次研究所整理及分析之意象不過只是書中的冰山一角，望能透過本論文，不但可以歸納出《風葛雪羅》當中的家族書寫之特色，協助讀者更能理解《風葛雪羅》之部分意象。

參考資料

一、專書

白樵：《風葛雪羅》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2022。

崎雲：《夢中通訊》，臺北：寶瓶文化事業有限公司，2023。

朱嘉漢：《金月蓮》，臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2024。

¹¹ 同上註，頁 110-111。

從象徵意象解析電影《過春天》中 佩佩的心理情感

葉瑋晴

香港專上學院

摘 要

《過春天》是一部聚焦青春期成長與身分認同的電影，講述了生活在深圳的 16 歲跨境學童佩佩在青春期時從事走私活動而陷入法律與道德邊緣的故事。影片透過佩佩在深圳和香港兩地的生活，展示了佩佩在親情、愛情、友情和自我追求的矛盾和掙扎，當中亦運用了象徵意象來刻畫佩佩細膩的內心情感。本文以電影《過春天》為文本，從象徵意義的角度探討主角佩佩的心理情感內涵，聚焦於影片中春天、玻璃和鯊魚三個意象的分析，揭示了佩佩著作物青春期少女的情感困境和心理變遷，在兩地文化、家庭及個人追求和成長中的掙扎和，各種意象也充分地呈現了佩佩的內心從迷茫到釋放的心理成長。

關鍵字：過春天、象徵意象、心理情感、電影、角色成長

引言

電影《過春天》¹是一部探討青春成長與自我認同的作品，故事講述了在深圳居住卻要每天跨境到香港上學的「單非」²學童佩佩為了與好朋友去日本旅行看雪而開始參與走私活動以賺取旅遊經費，最終在種種經歷中尋求自我。這部電影中以細膩的敘事和深入的感情刻畫，令故事中的主角在青春期中所受到的迷茫、掙扎以及成長都一一體現在電影中。同時，導演運用了不少象徵意義的意象來深化角色的感情和電影的主題。本文透過分析《過春天》電影中所運用的象徵意象，感探討電影如何從春天、玻璃和鯊魚為核心，揭示佩佩的心理情感內涵。

一、春天

過春天是走私集團的暗語，在電影中花姐和她的手下曾多次提及，此詞表示成功帶貨過關，因為只要帶著貨過了海關，之後便是春天。佩佩居住在深圳但卻要每天跨境到香港上學，長期往返兩地使她無法在兩地中獲得歸屬感和自我的身分認同³。後來佩佩在走私活動中一次次順利帶貨過關，讓她在走私集團中得到了同伴們的認可和集團頭目花姐的寵愛，對該走私集團產生出歸屬感，也與走私集團的夥伴阿豪擦出愛的火花。在此過程中，佩佩逐漸覺得自己找到了身分的認同，以為這就是她作為跨境學童最大的價值，並且認為自己過上了春天。

但是這樣的春天其實是虛幻的，佩佩以為自己得到的歸屬感、親情、友情和愛情全都是虛幻的假象。⁴走私集團由始至終都只不過是利用佩佩這個學生的身分和機智的頭腦來幫助他們走私水貨，當佩佩還沉浸於花姐的母愛中時，花姐卻誘導佩佩做出更嚴重的犯法行為如帶真槍過關。而集團夥伴在得知佩佩與阿豪背叛集團時毫不留情地與她翻臉，直接毫無禮貌地對佩佩搜身，絲毫沒有念及曾經的感情，可見整個集團對佩佩的感情都只是建基於佩佩走私水貨為集團帶來的利益，根本沒有任何對佩佩的真感情。而佩佩因為相信與自己有愛情火花的男人阿豪而選擇背叛集團，但最終在事情敗露於集團時，阿豪卻沒有挺身而出保護佩佩，只是默默站在一旁，由此可見阿豪對佩佩的感情其實還沒上升到愛情的階段，沒有為佩佩作出犧牲的決心。因此，這些虛情假意的感情

¹ 〈過春天〉，《Netflix》，網站：

<https://www.netflix.com/hk/title/81551369?s=i&trkid=273497030&vlang=zh>，瀏覽日期：2024年11月25日。

² 「單非」是指父親或母親只有其中一方是香港永久性居民。

³ 霍維呈：〈電影《過春天》中的青少年身分認同探析〉，《聲屏世界》第23期（2021年），頁45。

⁴ 黃燕：〈《過春天》電影對青少年的關懷意識〉，《電影文學》第17期（2019年），頁85。

從來都不是佩佩所想的那樣美好，佩佩在此過程中根本就沒有過上美好的春天。

此外，過春天亦象徵一個新的開始，暗示了佩佩心理的成長。在電影的結尾部分，走私集團被警察發現後佩佩終於明白這些虛幻的愛都是不真實的，最終佩佩認清了事實，找到了內心的堅定和勇氣，決定重新開始，不再以犯法的渠道去賺錢，亦放下了心中的怨恨，原諒了母親，明白母親對自己的愛。最終真正明白只要活在當下便是真正的過春天。

二、玻璃

玻璃的透明性能讓人看見外面的風景，卻又因這個屏障而無法觸及玻璃外所見的東西，因此玻璃象徵著隔離，電影中借助玻璃來說明佩佩與父親之間生疏的關係。例如一次佩佩去尋找父親的時候，透過餐廳的玻璃發現父親與他的家人在餐廳裡用餐，氣氛十分和諧融洽，而佩佩在玻璃外看見此景後只是站在原地看著，思考過後便決定轉身離去，此時父親轉頭剛好看見玻璃外轉身離開的女兒，但他卻無動於衷，看了一眼便繼續投入在飯桌的聊天中。這個畫面透過玻璃隔開了佩佩與父親的家庭，暗示佩佩與父親是不合法的親子關係。⁵此外，佩佩在玻璃外看著父親的家人時流露出哀傷的神情，認為自己對父親來說是多餘的，如果去找父親會打擾到他的家庭，因此始終都是隔著玻璃看裡面而沒有進入餐廳找父親，代表佩佩與父親之間的距離很疏遠，並且沒有打算打破與父親之間的隔閡。

在電影的中後段，佩佩在與好友吵架過後和父親到餐廳吃飯，透過玻璃可見二人面對面坐在餐廳裡，佩佩全程低頭快速地用餐，等待著父親的開口關心，佩佩明顯透露著委屈和不甘的氣息，但父親卻沒有理會和在意，只是一言不發地坐在對面，甚至覺得二人面對面坐十分尷尬和不自在，於是不時看向窗外，後來透過玻璃的倒影見到父親走出了餐廳外抽菸，從玻璃望進去可見始終沒等到父親開口關心的佩佩終於失望地停下了用餐，從失落地低頭變成無奈地看著窗外的父親。這樣父女獨處的一幕並沒有一般父女之間該有的溫情，即使是面對面地坐著，也沒有一點交流與互動，可見彼此之間的陌生和隔閡，後來父親更是主動走到玻璃外，這樣的舉止讓佩佩明白她與父親之間的隔閡是很難打破的，而且父親也沒有想要與她打破他們之間的隔閡的意欲，就算勉強讓兩人的身軀近距離接觸，但內心深處仍然是有著一道玻璃將兩人分隔開，沒辦法真正地接觸彼此，佩佩對此感到無奈，心中對於父親的關愛的期待也一一落空，並因得不到父親的愛而感到失望。

⁵ 臧瑞楠：〈以我之痛 歌世界之殤——評電影《過春天》〉，《視聽》第10期（2019年），頁91。

三、鯊魚

鯊魚多次出現在這部電影中，當中象徵著主角佩佩的處境和寄託。鯊魚第一次出現是在電影的前段，佩佩到好友姑母的別墅中看見一個魚缸裡面裝著一條鯊魚，畫面隔著魚缸看見佩佩對著鯊魚說：「你真的夠可憐的，你應該生活在大海裡。」這個場景暗示了佩佩的處境與魚缸裡的鯊魚一樣，鯊魚本應該生活在廣闊的大海，但現在卻被困於魚缸中，失去了自由，但鯊魚為了生存下去，只能在狹小不停地游動。而佩佩雖然看似自由，能夠穿梭於兩個城市，但這樣的身分帶給她的並不是自由，反而令她處於邊緣的境界，她無法選擇自己所希望的方式生活，迫於現實的條件，她只能無奈選擇每天辛苦地跨境上學，令她心中充滿壓抑，得不到真正的自由。而鯊魚為生存而不斷游動也暗示了佩佩面對各種殘酷的現實環境仍然不斷前進。佩佩無論是面對走私的危險，還是與母親或好友的關係破裂，她仍然沒有停下自己應有的腳步，努力維持自己心中的平衡和狀態，不會因為外界的任何事情而令自己陷入泥潭。

此外，在電影結尾部分，佩佩將鯊魚帶到海邊放生，象徵了佩佩內心的釋放和成長。佩佩一直覺得鯊魚應該要自由地生活在大海裡，因此佩佩放生鯊魚，幫助鯊魚重獲自由，回歸到廣闊的大海中，暗示她終於願意釋放自我的束縛。雖然佩佩在經歷各種事情後仍然沒有實現找到自由的願望，但是她讓鯊魚得到自由對她來說已經是一種寄託。⁶佩佩在整個故事中一直希望尋求自我身分認同和自我價值，久而久之這些壓力將她困住，她找不到渠道去釋放，而在故事的最後佩佩明白了這些壓力是源自對自己的束縛，於是她選擇放生鯊魚，同時亦意味著她選擇了釋懷，放下這些壓力，尋求內心的解脫，並告別以往不安定的生活，追求屬於自己的新生活，她明白了雖然還沒有找到想要的自由，但釋放自己亦是另一種自由。由此可見放生鯊魚這個場景暗示了佩佩在經歷種種事情後的成長，以及內心的轉變。

結語

電影《過春天》透過春天、玻璃與鯊魚這些充滿象徵意義的意象共同構建出女主角佩佩的內心世界，細膩地勾勒出她在青春期中所經歷的迷茫和掙扎，以及在各種經歷中的成長，巧妙地深化了角色的情感層次，同時亦暗示了許多沒有明確說明的處境，讓觀眾沈浸在這些意象的讀解中，理解作品想帶出的信息和理念，同時又能在這些情節中感受到青春期的真實情感，並學會接受和釋放自我，從青春中成長。

⁶ 盧永鑫：〈視角隱喻下的《過春天》〉，《電影文學》第20期（2019年），頁123。

參考資料

期刊論文

黃燕：〈《過春天》電影對青少年的關懷意識〉，《電影文學》第 17 期（2019 年），頁 83-85。

霍維呈：〈電影《過春天》中的青少年身分認同探析〉，《聲屏世界》第 23 期（2021 年），頁 45-47。

姜兆清：〈《過春天》跨過絢爛青春之痛〉，《傳媒論壇》第 3 卷第 2 期（2020 年），頁 150，153。

駱藝文：〈一個女孩兩座城：《過春天》空間敘事下的身分認同探析〉，《名家名作》第 25 期（2022 年），頁 1-3。

盧永鑫：〈視角隱喻下的《過春天》〉，《電影文學》第 20 期（2019 年），頁 122-124。

王芳西：〈現實主義視野下的殘酷青春片范式分析——對於電影《過春天》的美學解讀〉，《傳播力研究》第 28 期（2019 年），頁 74-75。

臧瑞楠：〈以我之痛 歌世界之殤——評電影《過春天》〉，《視聽》第 10 期（2019 年），頁 91-92。

網絡資料

〈過春天〉，《Netflix》，網站：

<https://www.netflix.com/hk/title/81551369?s=i&trkid=273497030&vlang=zh>

，瀏覽日期：2024 年 11 月 25 日。

解构与重构：中国新力量女导演的女性表达

吴宗洋

四川传媒学院

摘 要

在艺术创作与商业诉求深度融合的新时代语境下，中国新力量女导演群体以先锋姿态重塑女性叙事范式。作为“新力量导演”中的重要力量，她们突破传统性别叙事框架，打破“花木兰式”的叙事架构与“他者”的社会凝视，构建起多元化的女性主体性表达体系。本研究以新力量女导演的代表性作品为研究对象，从女性题材的创新性突破、女性主体性的多维建构、当代女性气质的影像化呈现三个维度切入，试图深入探讨叙事视角的范式转换与题材边界的拓展，并且揭示传统性别规训与现代性诉求的碰撞。研究发现，新力量女导演通过女性叙事与现实主义的融合，不仅完成了对女性成长历程的艺术书写，更在文化层面上推动了女性话语体系的建立与传播，期为当代中国人文文化提供新的研究范式。

关键字：新力量导演、女性主义、女性气质、主体性、群像构建

引言：

由中央电视台电影频道的“2014 中国电影新力量推介盛典”提出的新力量导演，让大众关注到从“代际导演”到“新力量导演”的转变。而“新力量”女性导演不同于过去女性电影遮蔽的、“他者”的表达，也并非时代下“花木兰式”的宏大叙事，而更多的是融入导演个人的生活经验与情感，聚焦女性对公共议题的敏感度，促使着电影创作主动地聚焦与呈现社会议题，在实现女性主体性叙事与自我表达的同时，致力于消弭女性观众与女性创作者之间的情感共鸣障碍。这种创作实践既延续了传统女性电影对个体生命经验与情感世界的关注脉络，更突破了个体叙事的局限性，将性别意识的探讨升华为对更广泛社会群体生存境遇的关照与思考。在新力量的脚步中，女性题材的选取有了哪些变化？在女性主体思考上有了哪些创新？女性气质的表达若脱离了“花木兰式”与“他者”的语境，与观众的共鸣、创新如何表达？以期理解新力量女性表达提供新范式。

一、女性叙事题材的拓展

传统女性题材创作长期集中在家庭伦理、母女关系、婚恋焦虑、女性成长等主题，新力量女性导演的题材选择不再局限于传统女性题材，而是向经济独立、心理成长、代际关系、社会边缘群体等多维度延伸，覆盖喜剧、悬疑、爱情、家庭等多种类型，并尝试跨类型叙事。

在尝试跨类型叙事中，在母女关系题材上，例如贾玲导演的《你好，李焕英》采取的喜剧+怀旧类型，既解构了传统母女关系的悲剧性，又以轻盈的笔触重构了女性的主体性与代际情感。在片尾，贾晓玲的“奔向”不仅是对母亲的告别，更是对自我价值的确认。她不再以“拯救母亲”为执念，而是接纳母亲的选择，并以此为动力活出自己的人生。这种“奔向”的表达，呼应了女性主义对“逃离—回归”二元对立的超越，强调女性在家庭与社会中的主动选择。在关注女性心理成长题材中，例如导演薛晓路的《吹哨人》打破“单一母题”的束缚，从都市爱情转向反腐悬疑，既保持商业价值，又突破题材边界。周雯的行动不仅挑战了腐败体系，也打破了传统男性“英雄叙事”的框架。她的牺牲象征着女性在正义事业中的隐形付出——她们的勇气往往被忽视，但却是推动社会变革的重要力量。在家庭题材中，尹丽川指导《出走的决心》通过李红的“出走”揭示女性经济独立与教育机会对觉醒的关键作用。李红长期被困于家庭责任中，其出走不仅是对家庭的逃离，更是对父权制经济结构的反抗。在社会边缘群体方面，《小小的我》中关注残障者的生存困境，更通过外婆、母亲、雅雅这三位女性的视角，探讨“健全女性”的边缘化处境。将焦点从刘春和的残障问题转向更广泛的家庭与社会议题，外婆的合唱团、母亲的育儿焦虑、雅雅的情感困境，共同构成了一幅关于女性生存状态的全景图。从自身角度出发，滕丛丛自编自导的《送我上青云》有 30%取自于自身改编，也曾在山一国际女性电影展

上谈到：「我就想写青年女性的危机，我觉得人类的悲欢不相同，性别先天有一道隔阂或篱笆，我对男性生活中很多难处和压力无法体验，因为没有生命经验，这是必然的。我能体验到身为一个女人的生命经验是什么样的。」¹将疾病隐喻与女性生存困境交织，通过坦荡的性表达、对父权制的反抗以及对女性主体性的重构，展现了女性在传统与现代之间的突围之路。

新力量女导演通过丰富、多元的社会经历，喜剧、悬疑、家庭甚至自我经历的复刻，都将女性电影带来了新的冲击，展现女性在不同社会位置中的能动性、复杂性。新力量女导演结合艺术创新、社会关怀与行业生存的综合需求，通过突破家庭伦理的局限，她们不仅能展现更丰富的女性生命体验，还能推动性别议题的公共讨论，并在电影市场中发挥更广泛的“她力量”。

二、女性群像的建构

新力量女导演在建构女性群像时，注重每个角色的个体性，避免将群像简化为刻板符号。她们通过角色的成长轨迹，展现女性在共性困境中的差异化。《洋子的困惑》中通过母女两代人的视角，展现不同代际女性对“母亲身份”的反思。洋子偷看母亲日记的叙事设计，既呈现了女性在家庭中的代际创伤，也赋予每个角色独立的情感逻辑。《普通男女》通过中年夫妻的日常琐事，展现女性在职场、家庭和年龄焦虑中的挣扎。导演通过细腻的细节刻画（如学区房、职场被取代的恐惧），使群像中的每个角色都成为独立个体。新力量女导演通过角色的个性化成长路径，既展现女性群像的共性困境，又凸显对个体命运的深刻洞察。

在女性主义“主体性”塑造中，影片《好东西》中王铁梅与前夫的“朋友式育儿”、小叶与小胡的“爱情游戏”，以及茉莉与小叶的“母女乱炖”关系，均打破传统家庭观念的束缚。通过这些非典型的亲密关系，展现当代社会对婚姻、家庭和情感的多元化探索；在影片《我的阿勒泰》中三代女性在氤氲热气中裸露身体、合唱牧歌的场景，采用平视镜头而非聚焦身体部位。导演通过暖黄色调、歌声与母性气息的渲染。滕丛丛以“反凝视”的镜头语言，赋予女性角色真实的生存质感，同时通过诗意化的视觉表达传递女性力量。同样是滕丛丛执导的《送我上青云》则一反“阿勒泰般”强调精神归属与文化根脉的影片风格，盛男的“上青云”并非传统意义上的成功，而是通过直面疾病与欲望实现精神自由。深入强调女性主体性需依托于对生命本质的探索，而非外部标准的满足。极大的丰富了女性主义精神的表达。

在新力量女导演的创作中，极大的丰富了女性群像的个体性与主体性。使得女性形象不再拘泥于传统家庭的压迫、个人成长的历程，而是从个体出

¹ 山一 广阔的表达——青年女导演的无限创作

发，辐射到更广阔的社会结构性压迫、女性群像的建构。女性首先是自己，其次才是“她们”。在创作上不仅有《好东西》更倾向于个体化的女性主义、《我的阿勒泰》强调女性与自然的联结。更有《送我上青云》则通过疾病隐喻批判社会结构压迫。“她们”共同表明，女性主体性并非单一的“反叛”或“顺从”，而是在身体、情感、社会与精神层面的复杂交织中，通过自我认知与行动实现对传统性别秩序的解构与重建。这种表达既回应了当代女性的生存困境，也为女性主义叙事提供了新的可能性。

三、女性新气质的表达

大众文化学者斯道雷指出，一个文化现象并非是标签化的，而是随着不同历史语境而变化的。“新力量”女性导演的作品之所以引发广泛关注，核心在于她们突破了主流话语体系的边界，在女性气质的表达上也打破传统创作的贤妻良母、他者抑或是花木式。以一种全新的面貌以示大众，形成新女性气质的表达。

相比于过往展现女性气质的电影，女性角色多被塑造成苦难承受者，服务于“他者”的叙事框架，缺乏对女性内在主体性的挖掘。以及通过隐喻等方式间接展现所受到的压迫。而新力量导演创作在女性主体性表达层面，有出走的决心中的李红，粗旷直给的反抗，也有《热辣滚烫》中乐莹般以喜剧消解苦难，重塑自我。经过历史的流转与社会的发展，现今女性气质的表达则更为丰富，有草原女性的李文秀和张凤侠展现女性与土地的深层联结（我的阿勒泰）。在面对新时代女性所受到社会各界的压迫中，《送我上青云》自慰场景的坦荡呈现，挑战了传统文化对女性欲望的压抑，她在通过性体验与山顶呐喊完成对生命有限性超越的同时，也彻底打破了女性受传统所压制的惯例。

在新女性气质的构建上，这些导演往往从自身性别经验出发，将私人情感与社会现实交织，构建出一种区别于传统男性视角的女性生命叙事以独特的视角为社会议题注入了多元的观察维度。并在创作与交锋中完成了从被动到主动的转变，女性不再是命运的承受者，而是自我命运的书写者；创作题材也从单一到多元，涵盖野性、理性、幽默、温柔、锋芒等多种，从而带来不同的女性气质；最为重要的是敢于直面“他者”并且直接批判社会的结构性压迫，同时以诗意、幽默、温情消解苦难的沉重。从传统到“新女性”的流变，不同的历史语境下，新力量女导演在给社会所带来的“她力量”同时，也是对大众“新女性气质”的引领。

结语

新力量女导演的创作实践，标志着中国女性电影在叙事题材、人物建构与气质表达上的深刻转型。她们以多元视角拓展女性叙事边界，通过群像塑造重构女性主体性，并以新气质表达回应社会现实，共同构建了当代女性电影的文化镜像。新力量女导演的作品突破了传统女性电影对家庭伦理的单一聚焦，将叙事延伸至更广阔的社会语境。并且在女性形象塑造上，从个体出发，映射的是女性群像的表达，更是社会环境的鞭挞。在一定程度上重新定义了女性气质的内涵，她们摒弃了传统女性电影对“温柔”“隐忍”等特质的过度强调，转而以“野性”“锋芒”“幽默”等元素重构女性气质的现代性表达。可以预见，她们的创作不仅将继续拓展女性电影的叙事边界，更将在性别政治与文化重构的互动中，书写中国女性主义新的“她力量”。

参考文献：

- 王雪燕.中国新力量女导演电影中的女性形象研究.2022.云南师范大学,MA thesis.
- 曾静蓉."跨界导演“她力量”及其电影工业美学实践——新力量导演薛晓路的电影创作."文艺论坛 .06(2020):116-121.
- 孙颖."中国“新力量”女性导演电影的主题书写."电影文学 .14(2022):85-88.
- 陈旭光."新力量导演的“技术化生存”：工业化、奇观美学与想象力消费——中国新力量导演系列研究之一."电影评介 .06(2021):1-6.
- 李卉,and 陈旭光."论新力量导演的产业化生存——中国电影导演“新力量”系列研究."未来传播 28.01(2021):85-91+122.
- 晏舒曼."“新生代”大陆女性导演感觉结构研究——以《过春天》《送我上青云》《春潮》为例."都市文化研究 01(2023):332-343.

镜像凝视与性别操演： 《色·戒》电影下欲望镜头表达与身体叙事

陈宇曦

湛江科技学院

摘 要

由李安执导的《色·戒》极具张力的欲望镜头表达与身体叙事，揭示了女性性别权力在男性群体的镜像凝视下走向女性自我凝视的客体化内化。影片以王佳芝的“身体”为媒介符号，展现其从爱国青年在爱国与情欲矛盾中的挣扎：一方面，这群爱国青年把所谓“爱国救亡表演”的关键交给了一位女性的身体；另一方面，通过特写和内容补充放大情欲的感官冲击，实则指向更深层的性别政治——男性凝视下的女性身体成为爱国救亡与个体欲望相互矛盾下的双重牺牲品。影片以王佳芝的一句快走完成对“镜像凝视”的打破：她的牺牲并非纯粹的爱情幻灭，而是性别操演下个体在历史洪流中无法逃脱的悲剧性宿命，映射出当时战争背景下女性身体作为政治与欲望二者矛盾下的永恒困境。但是与她而言，打破镜像则实现了自我认同与重生。

关键字：镜像凝视、性别操演、色·戒、欲望镜头表达、身体叙事

一、引言

(一) 看镜子——拉康镜像理论的重构

刘文对拉康的镜像理论进行了阐述：婴儿通过镜子媒介关注到了镜子中的自我，二者之间是亲密性与侵略性相结合关系，一方面镜像是自我理想化的投射，承载着自我的部分意识，另一方面镜像与自我存在的误认和异化使得自我存在侵略性，本质来说这是自我的构成与自我认同的过程。¹在《色·戒》中王佳芝与麦夫人就形成了这种自我与镜像的关系，电影中麦夫人的心理刻画就是王佳芝内心的心理刻画，而在送戒指的一幕中王佳芝心想的他是爱我的，也是王佳芝的误认下自我的献祭。

(二) 扮谁想要的“女人”——巴特勒性别操演理论的延展

都岚岚对巴特勒的性别操演理论进行了简述：性别往往会向着社会所规定下进行构建，而不是客观存在的。女性在面对父权体系的社会下，会呈现出以男性思维的要求下所演变，形成性别操演，“操演”一词则强调了在某些规定下非有意的演进的特性。²在《色·戒》中，王佳芝因为是学校戏团的花旦成为本次刺杀戏的女主角，又因为麦太太的情妇身份因此失去了贞操，后面在深受情欲与爱国下折磨所在的组织却冷眼旁观。在种种“为戏牺牲”下实现了性别操演，而性别操演则成为镜像的媒介，构成了自我与镜像的相互凝视的“镜子”。

(三) 电影内外的凝视——凝视理论的发展

朱晓岚则对凝视理论进行了全面的介绍：在拉康的镜像理论中自我与镜像就构成了凝视，而在福柯的理论中则进一步关注到了权力，认为凝视主体和凝视客体存在着权力的差异，而凝视往往会与欲望产生关联。³

在影中，麦夫人与易先生中充斥着大量的眼神。在两者关系的不断深入中，易先生从居高临下的审视姿态到主动缩短与麦夫人之间的心理距离，这一过程也使二人逐渐在情欲的漩涡中沉沦。

而影外，观众与电影中的画面构成了凝视主体与凝视客体的关系。有观点认为欲望镜头的表达是由于满足商业价值，人们在现实生活中很压抑，这种情绪需要排解，就如穆尔维理论“观众在电影院中的位置公然地就是要压抑他们的裸露癖，并且把这被压抑的欲望投射到银幕上的表演者身上”。⁴但观众是以一种第三者的视角去凝视欲望镜头，没有以代入者的身份去切入，在这种第三

¹ 刘文：〈拉康的镜像理论与自我的建构〉《学术交流》第7期（2006年7月），页24-27。

² 都岚岚：〈西方文论关键词性别操演理论〉《外国文学》第5期（2021年5月），页120-128。

³ 朱晓兰：〈“凝视”理论研究〉（南京：南京大学 文学院文艺学博士论文，2011年）。

⁴ 廖华：〈《色戒》：小说与电影的比较〉（四川：四川师范大学 文学院美学硕士论文，2010年）。

视角所呈现出来的欲望的镜头的表达正能够体现出王佳芝在爱国与情欲中矛盾下的压迫和挣扎，也回应了张爱玲的作品一贯的苍凉风格。

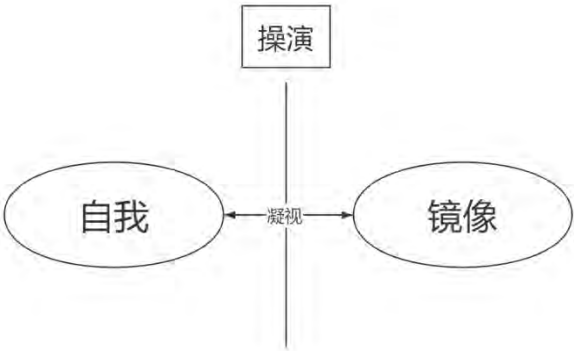


图 1-理论框架图

结合文献和笔者对这三个理论的阐释，构建起本篇论文的研究框架（见图 1）。《色·戒》则围绕自我与镜像，即王佳芝（自我）与麦夫人（镜像）展开，王佳芝以性别操演为镜子实现了对镜像的投射，二者在情欲与戒备中相互凝视，形成镜像的异化与误认，而最后在结尾中王佳芝对易先生说的那句快走是王佳芝对镜像的击碎，也是王佳芝对自我真正的认同。

二、《色·戒》的欲望表达和身体叙事

（一）情欲场景的五重变奏：权力博弈的身体叙事

在张爱玲的《色戒》中，王佳芝的情欲刻画是较少且较为隐晦的作品中写道：

酷烈的光与影更托出佳芝的胸前丘壑，一张脸也经得起无情的当头照射。⁵

只有梁闰生佯佯不睬，装作没注意她这两年胸部越来越高。⁶

通过对女性的胸部第二性征的发育来暗指王佳芝陷入了情欲的泥沼中无法自拔。

但在电影中则将王佳芝的情欲以“直接+间接”方式展现出来。直接镜头以男女肉体交流呈现出来；间接镜头往往以烟、口红、旗袍颜色变化等等侧面暗示了王佳芝在爱国与情欲的压迫下走向幻灭的命运的悲哀。（见表 1）

⁵ 张爱玲：《色，戒》（中国台湾：皇冠出版社，2020 年，张爱玲百年诞辰纪念版），页 185-211。

⁶ 同上

欲望镜头	王佳芝与梁閏生	王佳芝与梁閏生	王佳芝与易先生	王佳芝与易先生	王佳芝与易先生
姿势	男上女下	女上男下	背身后入	镶嵌式再到男上女下	女上男下再到男上女下
刻画	王佳芝的表情、梁閏生的懦弱	王佳芝主导、王佳芝的回避	撕扯旗袍、性暴力、易先生的离开	二人面对面地交合、舔舐	王佳芝用枕头捂住易先生
特点	不情愿、妥协	主动尝试	权力不对等、审视、暴力、操控	情欲凸显、情欲的沉沦	主客体来回切换、杀意宣泄、易先生的松懈
主导者	梁閏生	王佳芝	易先生	无	王佳芝到易先生
地点	租借的公寓	租借的公寓	秘密公寓	易家	专属公寓
与原著差异	提及	未提及	未提及	未提及	未提及

表 1-欲望镜头汇总表

王佳芝初尝“禁果”的经历是与梁閏生，原著中说：

既然有牺牲的决心，就不能说不甘心便宜了他。⁷

在电影中，当王佳芝得知集体没有与她商量就将梁閏生指派作为她的性启蒙者，她是存在着抗议的，但她无法去拒绝，而是将酒一饮而尽走进了房间与梁閏生进行了房事。整个过程对于她而言是糟糕的，一方面她要在爱国主义的规训下牺牲自己的身体，与一个她并不喜欢的人进行房事；另一方面她要受到男性群体中的凝视，受到无声的“非议”，在这种种种的压迫下使得她的身体逐渐成为政治的祭品，在这些看似“冠冕堂皇”的种种压迫中，她却品尝到了情欲带来的甜头，换言之在许多虚假中唯有情欲带来的欢愉是真实的，这成为她唯一的慰藉，她开始主动地尝试，随之铺垫之后与易先生纠缠的宿命。

⁷ 张爱玲：《色，戒》（中国台湾：皇冠出版社，2020年，张爱玲百年诞辰纪念版），页185-211。

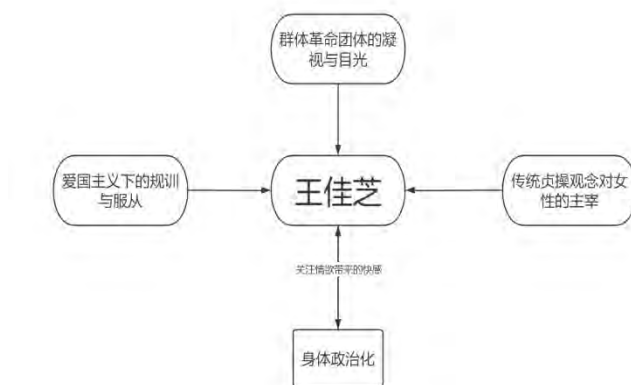


图 2-王桂芝困境图

王佳芝与易先生的情欲纠缠绝非简单的感官铺陈，李安对《色戒》进行了影像重构，通过三段激情戏构建出王佳芝对易先生情欲的递进，即：试探——欲望——情爱。

在他们第一次经历中，王佳芝在易先生的安排下来到了一个秘密的公寓，随之在一系列的对话拉扯后进行了一场带有暴力和统治的性爱。在这场性爱下，易先生是一个掌控全局的上位者，具备了至高无上的权力。对于王佳芝的色诱，他是存疑的，之前有两位色诱他的女特务都被他弄死了，他要以一种暴力的方式去撕扯开王佳芝的面具。于是他撕开王佳芝的旗袍、以后入式进行性爱以及性虐等方式达到这一目的，随后结束之后丢王佳芝一个人在公寓就离开了。而王佳芝在离去之后留下了一抹笑是意味深长的，一方面是色诱到了易先生的满足，她付出了如此多的东西，终于有了进展。而更多的是对于这次性爱的满足与震撼，因为她的潜意识中她认为的性爱是一种平淡的、水到渠成的过程，她在公寓中可以缓慢地脱去自己的丝袜，但易先生却直接掌控了这场性爱，它不同于与梁閏生的那一次无趣的体验，而是在痛感和撕扯下凸显了性爱的真实。

如果说第一次的经历是易先生的试探，而第二次的易家中就是两个人情欲宣泄。从地点切换而言，易家相比于私密公寓显得缺少了隐蔽性，李安通过易家外戒备森严与易家内情欲弥漫的强烈的反差中暗示王佳芝逐渐开始走入易先生的内心，二人的关系从易先生的上位主导控制逐步下移，二人的性爱也从第一次以男性主导带有暴力元素的性爱转变为舔舐、亲吻、抚摸等亲密行为二人面对面享受的性爱，凸显出二人逐渐陷入了情欲的漩涡之中。于王佳芝而言，这次的经历是彻底对情欲的享受，也是和易先生性爱的享受。拉康指出人的欲望就是他人的欲望，而这本质上也是一种镜像凝视。在第一次经历中王佳芝在痛感和撕扯中感受到性爱本身的真实，而这一次就是感受到了与易先生性爱的真实，她感受到易先生的情欲。但在凝视易先生的欲望的同时，易先生也将她撕扯开，让她看到自我的情欲。

第三次在专属公寓的经历中则体现了王佳芝在情欲与爱国中的挣扎与无措，她所承担的压力是自身情欲与爱国任务的矛盾下无法调和下的产物。

在第三次性爱之后王佳芝与组织的对话有一句台词说道：

他不但要往我身体里钻，还要像一条蛇一样地往我心里面愈钻愈深，我得像奴隶一样地让他进来，只有忠诚地待在这个角色里面，我才能够钻到他的心里⁸。

在专属公寓中，李安通过特写镜头放大易先生的配枪，同时捕捉王佳芝用枕头捂住易先生面部的动作。这一细节既是王佳芝杀意的外化，也是她在情欲与爱国使命压迫下濒临崩溃的隐喻，企图想要通过杀掉带来情欲的源头，但最后是失败了。王佳芝很清楚地知道自己爱上了易先生了，她试图摆脱却无力摆脱，濒临崩溃，而组织的跟踪更是对她情欲的一种再凝视，以冷漠的看客把她当作任务的牺牲品，也为之后王佳芝的任务的失败埋下了伏笔。

(二) 镜像迷宫的多重投射：自我与他者的裂隙

王佳芝和麦太太构建自我与镜像，在性别操演下麦太太塑造朝向既定的群体凝视下塑造，她不仅在扮演男性欲望的客体，更在无意识中构建着理想自我的投射，麦太太或多或少都渗透了王佳芝的一部分理想化意识。她没有受到过专业的特务训练，没有将任务与情欲分开来看，同时正因为在任务和情欲的双重压力下，使得王佳芝将压力放到麦太太上，与易先生的相处的时候，言语中吐露的是自我情欲的渴望，而这正体现出来自我与他者异化和误认。

张爱玲的《色戒》指出了王佳芝是一个怎么样的人，书中说道：

从十五六岁起她就只顾忙着抵挡各方面来的攻势，这样的女孩子不大容易坠入爱河，抵抗力太强了。⁹

影中对王佳芝的身世又进一步的补充。母亲早逝，父亲二婚，使她从小具备强烈的防御机制，而在这层精神铠甲下包裹的内心是没有经历过情爱的，当有人能击碎她的精神铠甲走进她的内心，就意味着她会以飞蛾扑火的姿态献祭全部自我，所谓色戒，色是不可戒的。

从投射的欲望对象来看，邝裕民和易先生构成了不同角色的镜像，前者是革命激情的理想主义者，后者是浸透掌控欲的情欲实体。王佳芝一开始是对邝裕民有好感的，他以热血、大胆的形象走进了王佳芝的心里，为了邝裕民，王佳芝投身到了这场爱国表演中，但邝裕民作为集体的领导者，他既能以革命

⁸ 李安：《色·戒》（中国：海上影业有限公司，2007年11月1日）

⁹ 张爱玲：《色，戒》（中国台湾：皇冠出版社，2020年，张爱玲百年诞辰纪念版），页185-211。

之名牺牲她的身体，又在关键时刻暴露出怯懦的底色，这种“虚伪的崇高”成为王佳芝心中的无法拔除的刺，她痛恨这样的人。

而易先生不一样，易先生的魅力在于对欲望游戏的坦诚：他撕扯旗袍的暴力测试、情欲沉沦时的喘息、舔舐。他知道王佳芝是一名特务，但王佳芝是一个“不成熟”的特务，她会在任务中流露出自我的情感，但王佳芝这种镜像凝视的误认下的不成熟符合了易先生的要求，易先生需要一个本分待在自己圈子里的角色。而易先生带有侵略性的情欲反而能够凸显出真实，让王佳芝在权力倒错中窥见自我与镜像裂隙——当易先生以侵略者姿态“往心里愈钻愈深”时，他竟成了唯一穿透王佳芝的精神铠甲，在相互凝视中王佳芝看到自我的情欲，易先生也在不知不觉中发现王佳芝已经走进了他的心中。

二者的镜像悖论由此显现：邝裕民用爱国话语编织的爱国救亡乌托邦，最终沦为规训女性的道德枷锁；而易先生以情欲权力撕开的王佳芝的面具，却意外成为女性主体觉醒浴火之痛。

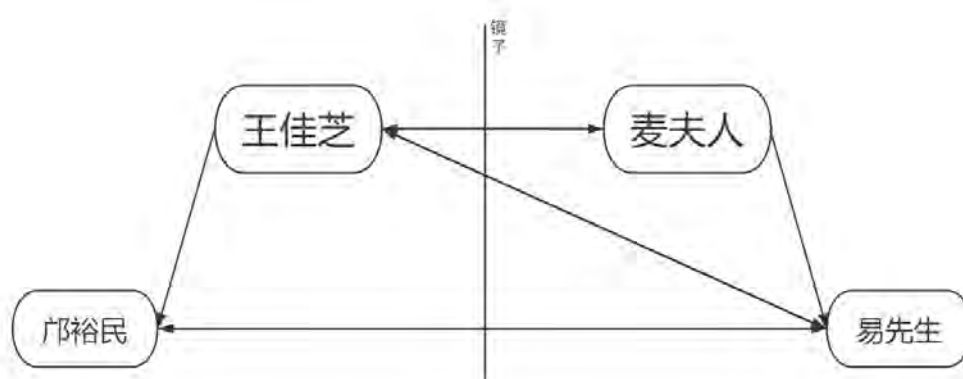


图 3-镜像凝视图

(三) 性别操演下的戏中戏：击碎镜像下的自我实现

影中的王佳芝爱看戏剧，同时她也是一个富有天赋的演员，她饰演的角色都精准符合了他者凝视的期待，却也暴露出性别操演的本质——自我的磨灭。王佳芝从小塑造防御机制使得她在自我意识上发育不良，换言之她在饰演别人赋予她的王佳芝，走向爱国表演这条路并不是自己想要去，而是为了跟随别人；面对他人对自己身体的擅自决定她心有怨言但还是坦然接受；面对集体的凝视与排挤她只是逃离；以及当组织以一种冷漠的看客对待濒临崩溃的她。换言之王佳芝在爱国集体中是被忽视、被压迫的、被凝视的，她讨厌虚伪的一切。

王佳芝与麦夫人不仅是自我与镜像，还是自我与角色的融合。即使这样的融合是一种误认和异化，但是这样的融合是真实的，因为于她而言，这场本来就是一场爱国救亡的表演，可易先生却撕扯开了她戒备的铠甲，走进了她的心中，她看到自我的欲望，她关注到了自我的情感，也是凝视中产生了自我与他者的裂隙。

易先生究竟多爱她，她并不知道，但是她是看到易先生对她的付出和关注，这个是在爱国集体没有的，也是她内心恰恰所需的，张爱玲在书中说道：

这个人是真爱我的，她突然想，心下轰然一声，若有所失。¹⁰

在王佳芝对易先生那句快走，构建的镜像轰然倒塌。这句话是王佳芝抛开一切的身份，此时此刻她不再是一位爱国的学生、她不是麦夫人、她不是情妇，她只是原原本本的最真实的王桂芝。

三、结论

在李安的《色·戒》下，欲望镜头下是王佳芝以身入戏构建自我与他者镜子，以身体叙述自我在政治与情欲的双重压迫，在困境中看到真正的自我，再如飞蛾扑火般击碎镜像。但王佳芝悲剧的背后是自我认同与女性力量，那是一种非常纯粹的，属于女性自我的力量——面对情感能够拥有无尽的去袒露，不在爱情中权衡利弊，认定了就不问值不值得，做到“爱不求任何的回报”的勇气。

参考资料

专书

张爱玲：《色，戒》（中国台湾：皇冠出版社，2020年，张爱玲百年诞辰纪念版），页185-211。

蔡登山：《色戒爱玲》（中国香港：天地图书出版社，2007年，第1版），页129-163。

林幸谦：《女性主体的祭奠——张爱玲女性主义批评Ⅱ》（中国：广西师范大学出版社，2003年，第1版），页3-190。

¹⁰ 张爱玲：《色，戒》（中国台湾：皇冠出版社，2020年，张爱玲百年诞辰纪念版），页185-211。

学位论文

朱晓兰：〈“凝视”理论研究〉（南京：南京大学 文学院文艺学博士论文，2011 年）。

廖华：〈《色·戒》：小说与电影的比较〉（四川：四川师范大学 文学院美学硕士论文，2010 年）。

影视出版

李安：《色·戒》（中国：海上影业有限公司，2007 年 11 月 1 日）

期刊论文

刘文：〈拉康的镜像理论与自我的建构〉《学术交流》第 7 期（2006 年 7 月），页 24-27。

都岚岚：〈西方文论关键词性别操演理论〉《外国文学》第 5 期（2021 年 5 月），页 120-128。

柯倩婷：〈身体与性别研究:从波伏娃与巴特勒对身体的论述谈起〉《妇女研究论丛》第 1 期（2010 年 1 月），页 71-77。

孙峰：〈“凝视”理论与女性主义电影研究〉《电影文学》第 24 期（2018 年 12 月）页 22-24。

陈戎女：〈戏梦人生——论张爱玲《色·戒》与李安《色·戒》〉《中国文化研究》第 1 期（2008 年 1 月），页,135-143

吴怀晨：〈非关索隐，非关自传：以巴塔耶的爱欲论观电影《色 | 戒》与小说〈色，戒〉〉《中外文学》第 39 卷，第 3 期（2010 年 9 月）页 49-85。

Geographies and Identity from the Perspective of Cultural Geography: An Analysis of Pramoedya Ananta Toer's *Buru Quartet*

ZHAO Ruochen

Sun Yat-sen University

Abstract

This paper explores the reconstruction of cultural identity undergirding the famous Indonesian writer, Pramoedya Ananta Toer's *Buru Quartet*. The Quartet engages with diverse geographies of the Dutch East Indies vis-à-vis the colonial history in Indonesia, in which modern buildings and primitive countryside are juxtaposed alongside each other. It explores the formation of individual identity through the portrayal of the protagonist's journey through various locations, from advanced Dutch senior high school to pristine rural areas. The shifting sense of belonging in the novels, in fact, resonates Yi-fu Tuan's concept of 'Topophilia', which refers to the emotional bonds between people and locations, highlighting the interaction between space and culture. Moving beyond hitherto research that relies upon Marxist and feminist theories, this paper adopts the approach of cultural geography. In particular, it examines the ways in which geographical narratives have an impact upon the protagonist's formation of identity. It argues that geographical environments are not only the mediator of cultural identity but also significant incentives that contour its formation and transformation.

Keywords: Cultural Identity, Indonesian Literature, Buru Quartet, Cultural Geography

Introduction

In his profound novel series *Buru Quartet*, Pramoedya Ananta Toer comprehensively rewrites Indonesian history during the Dutch East Indies period in 1898. The first two novels of the quartet, *This Earth of Mankind* (1991) and *Child of All Nations* (1993), deal with the protagonist Minke's (having no family name due to the Java tradition) awakening of cultural identity and the sense of belonging as a Javanese. Wandering through various locations, Minke's encountering with new people and acute thoughts prompt his detailed observation and affective understanding of the natural landscapes.

The American poet Wystan Hugh Auden attempted to describe the emotional reliance upon specific locations in 1948 and generalized this form of emotional bond between an individual and certain locality as 'topophilia'. Yi-Fu Tuan further clarified this term in his monograph *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (1974) as 'the affective bond between people and place or setting'¹. According to Tuan, perception, attitudes and values are independent yet overlapping; together, they constitute a kind of sensory experience of, attitude towards and sensation of a certain place, which, in turn, develop a specific and collective way of living and perceiving, and thereby forge a form of cultural identity.

The topophilia and cultural identification with Dutch East Indies, however, transpire in both colonial modern settings and primitive rural nature. With the 'Ethical Policy' proclaimed by Queen Wilhelmina, the conflict between the colonial authority and the native was relieved. In *This Earth of Mankind* and *Child of All Nations*, Minke has gone through a series of explorations and identity transformations, from Dutch senior high school to pristine rural areas. The more deeply Minke perceives the locality along the way he travels, the more intensely he feels connected to his own nation. Meanwhile, Minke's recognition of the rural geographical features is intensified by shifting his personal identity. The mutual impact of geographies and cultural identity gradually develops a tension that, elucidates Minke's spiritual and psychological growth. Pramoedya astutely illustrates the vicissitude of cultural identity through portraying Minke's transformation from a passive reception of to an active searching for identity. Nevertheless, to what extent do locality and cultural identity influence each other reciprocally? Do the imagining and praxis of identity transpire through shifting topographies? And most importantly, how is cultural identity prompted through locality as depicted in the quartet? These are the key questions with which this paper seeks to engage in the following sections.

The Formation of Topophilia in *Buru Quartet*

Geographies in Dutch East Indies is shown dually. Naturally being with various landforms, the indigenous clans enjoy the fertile farming soil and spectacular views,

¹ Tuan Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 4.

which also inspire fanciful yet solemn myths. Whilst the colonial history forces the land to suffer reluctant changes, with the railway running through and sugar factories brutally stand.² After the original agricultural civilization is taken over by the Dutch colonial regime, the indigenous individuals are forced to survive in an unharmonious environment, and toponymia of their shared motherland are exceedingly challenged. Inasmuch as the 'Ethical Policy' put forth by young Queen Wilhelmina purported 'to bring progress and prosperity to the natives, including the provision of education and other opportunities,'³ it temporarily veiled the conflict between the native and the colonial authority, partly relieving the colonial atmosphere. Topophilia in this context encompasses a twofold dimension: an individual can either identify with the kind of modernity that the Dutch colonial authority has brought the land into, or still share allegiance to the primitive wild that the land is born with.

In *This Earth of Mankind* and *Child of All Nations*, Minke's identity attributes are complicated, as a microcosm of colonial society. Born in an indigenous aristocratic family, he is sent to receive Dutch education, which fully equips him with modern scientific knowledge, and drives him to think about his cultural belonging albeit in a rather vague scene: the science and learning at school 'meant that I was rather different from the general run of my countrymen'.⁴ Through education, Minke also develops the hate of some of the Java traditions: while crawling to meet someone of high status, his monologue cannot resist but question this act: 'is this how people treat a raden mas and an H.B.S. student too?'.⁵ He identifies with both the native aristocratic group and the newly Dutch educated student. Whilst his name 'Minke' is actually given by his teacher who derogatorily intends to call him 'Monk(ey)'.⁶ Since the indigenous people in Dutch East Indies have no family name, Minke is not only seen as the inferior group but also someone who can easily be defined by the colonial authority. He tries to go out from the culture he is born in, yet hesitates to endorse the pursuit of the power that Dutch authority owns.

Minke's self-identification with Javanese is depicted through the ways in which he notices and perceives the environment. With the ambiguous and dual recognitions of identity, Mink is indifferent to his surroundings and the countrymen: 'I did not even notice all the village people walking to town'.⁷ To Minke, geographical landforms, as well as the people in rural nature, do not have much value to him

² Vickers Adrian. (2005). *A History of Modern Indonesia*. New York: Cambridge University Press, 17.

³ Vickers Adrian. (2005). *A History of Modern Indonesia*. New York: Cambridge University Press, 17.

⁴ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 16.

⁵ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 120.

⁶ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 36.

⁷ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 22.

outside the context of school, and his sensory experience is shaped by visual perception. According to Yi-Fu Tuan, a person 'who just sees is an onlooker, a sightseer, someone not otherwise involved with the scene.'⁸ In the light of this statement, Minke is not willing to get involved with countrymen nor stay to observe the happenings at this location. His descriptive monologue about the geographic elements is short, and the country scene in his vision serves no more than a painting to be appreciated.

The first turning point of Minke's identification, from the blur impression to a conscious reflection draws on the farm Wonokromo, where Minke meets the biracial girl Annelies (also his future lover) and her mother, an erudite Nyai names Ontosoroh. Despite of Annelies' extraordinary beauty, her firm identification of the Javanese and Nyai Ontosoroh's profound understanding of society, Minke is deeply impressed by the geographical environment of Wonokromo. On the farm, Minke goes in to a setting entirely different from his school, a place where he has first been in touch with nature. Minke's sensory experience on the farm breaks through vision, but is the mixture of perceptions, and it is the first time that he truly goes in and feels an environment apart from school.

The topophilia of Minke for Wonokromo drives him to perceive the environment in a more detailed way. In Wonokromo, Minke turns to participate in its daily routine and even produces literary work there. The transformation from a visitor to a stayer shows his increasing sense of belonging among Annelies and Nyai, and the natural surroundings. For the first time Minke pays attention to the surroundings:

'I could hear the racket from the rice factory from where I was sitting. And the sounds of the milk carts coming and going. The bang and clatter of the buffalo carts as they took things to and from the warehouse. The threatening pounding as peanuts were broken from their shells. The noise of workers joking.'⁹

Immersed in Wonokromo, Minke is close enough to hear the sound of others' labor, which he has never noticed before. He notices not only the aesthetic values of the natural scene, but also the running machine and working people in this setting. The outer environment becomes something more than a painting appreciated. The description of the environment and the sound is interposed between Minke's dialogue with Annelies and his action of writing, just as a natural transition. However, according to Yi-Fu Tuan, hearing is also a sense which people passively receive.¹⁰ The hearing shows that the distance of Minke, nature and countrymen is shorter, yet his attention is still attracted when being stimulated.

⁸ Tuan Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 10.

⁹ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 68.

¹⁰ Tuan Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 8.

Once Minke stays and lives in Wonokromo, his sphere of activity is more various, and the dual living between school and the farm strengthens his understanding of identity. If Minke originally confuses whether he is a true European person, never identifying himself with Javanese, through discussing Wonokromo with his teacher Miss Magda Peters and reflecting on the life in school with Nyai Ontosoroh, he has become an intermediary who feels responsible for connecting the two environments. Toward the end of *This Earth of Mankind*, Minke transforms from being concerned to showing support for Wonokromo; it is precisely at this moment that his topophilia is deeply rooted. When facing the shared enemy who may forcefully take Annelies away, Minke steps forward to fight back alongside Nyai Ontosoroh: 'I did not know either what should be my tools or through what mechanism we should endeavor. But: We'll fight!'.¹¹ His determination emerges not only out of love for his lover, but also for from the act of defending the place that embeds his mixed yet rich emotions. Hence, the place is a carrier of sensory experience, emotions, relationships and memories. Minke becomes part of the place.

Geographies as the driver of Cultural Identity's Transformation

According to Yi-Fu Tuan, 'people dream of ideal places' while 'no environment is devoid of the power to command the allegiance of at least some people'.¹² The idea, if extend to clarify the cultural identity, is that individuals choose to stay at where can be identified with, while the place participates in the identity's forming and transforming. In *Child of All Nations*, Minke is seen proactively exploring the places that he has never considered to go to before, and this is led by his newly born need for knowing Javanese, or his own nation.

Minke actively visits rural places, which are more pristine than Wonokromo, and observes the indigenous people with his mind. Minke gradually feels responsible for knowing and writing these Java people, especially the peasants, and even admonishes himself in monologue:

'If your ignorance is so great that you can't answer any of these questions about this man, then all you must see is his body and his movements.'¹³

Minke is aware of his ignorance, which drives him far from the countrymen, yet he delves into the rural places and is willing to participate in the daily routine. He is trying to get rid of a sightseer of Javanese.

¹¹ Toer Ananta Pramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. 332.

¹² Tuan Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 114.

¹³ Toer Ananta Pramoedya. (1993). *Child of All Nations*. New York: William Morrow and Company, Inc. 239.

Minke's idea of his identity and his nation is tightly connected with the place where colonial sin and exploitation happen, and geographies therefore is a significant driver of the formation and transformation of cultural identity. For instance, Minke's vision of proactive exploration is realized in his journey to Tulangan, and he listens the native's stories, touched and reflecting. The environment is described as 'Sugar cane, sugar cane, sugar cane for almost the whole length of our journey'.¹⁴ for Tulangan is one of the Dutch East Indies' sugar factory bases. On the one hand, Minke hears the story of Surati, who has been voluntarily infected with smallpox in order to revenge on the sugar factory manager, for he forces her to be a Nyai. Minke writes the story down, through which he enhances his own experience in Tulangan. On the other hand, Minke's increasing clear identification encourages him to join a peasant Trunodongso's life. Living with Trunodongso for two days and interviewing him, Minke understands how sugar factory exploits the peasants by depriving their land and salary with force. Geographical environment, namely, the endless sea of the sugar cane, turns into the authority's mechanism of depriving, yet the motherland that the indigenous try to defend.

One place's historical, sociological and political issues, namely, the cultural factors, together with the environment, drives the transformation of one's identity. In *Topophilia*, Yi-Fu Tuan points out that the re-examination of the ordinary scene is always a way of aesthetic appreciation¹⁵. For Minke, however, the re-examination of Tulangan where the exploitation takes place is beyond merely aesthetic appreciation, but a serious consideration and the self-reflection. After hearing the story of Surati and Trunodongso, the sugar cane field, as well as the wild drives Minke to reflect on his privilege, as a well-born aristocratic who originally belongs to the city:

'I shriveled up in shame. Yes, I had to admit it: I was still unable to give up the benefits of my heritage. When someone spoke to me in low Javanese, I felt my rights had been stolen away. On the other hand, if people spoke to me in high Javanese, I felt I was among those chosen few, placed on some higher plane, a god in a human's body, and these pleasures from my heritage caressed me.'¹⁶

Tulangan turns into the place where drives Minke's first thorough self-reflection about his born and belonging, and his stance is transformed to be firm with Javanese. Hence, geographies here break through the seedbed of topophilia, but also enables to the transformation of cultural identity and profound reflection.

¹⁴ Toer Ananta Pramoedya. (1993). *Child of All Nations*. New York: William Morrow and Company, Inc. 255.

¹⁵ Tuan Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press, 95.

¹⁶ Toer Ananta Pramoedya. (1993). *Child of All Nations*. New York: William Morrow and Company, Inc. 385.

Conclusion

In Pramoedya Ananta Toer's *Buru Quartet*, specifically the first two novels, Minke's journey of cultural identity awakening is closely intertwined with the geographical settings. Against the backdrop of a land fraught with contradictions and conflicts, Minke's transformation from a state of identity confusion to a growing recognition of his cultural roots profoundly reveals the significant impact of geographical environments on the formation and evolution of individual identity.

From his initial awakening at the Wonokromo farm to his profound reflections in the rural areas of Tulangan, each of Minke's experiences serves as a spiritual baptism, driving him to delve deeper into understanding his cultural identity. The geographical environment is not merely the setting for the story but a powerful force that propels Minke's inner changes. Pramoedya, through Minke's life journey, vividly interprets the concept of 'topophilia', showing us how geographical settings play a vital role in shaping an individual's emotional experiences, cultural awareness, and identity recognition.

Minke's story is not just a personal tale of growth but also a profound exploration of individual identity in a colonial context. It reminds that understanding one's cultural identity requires a deep perception of and reflection on geographical environments.

Work Cited

- ToerAnantaPramoedya. (1991). *This Earth of Mankind*. New York: William Morrow and Company, Inc. .
- ToerAnantaPramoedya. (1993). *Child of All Nations*. New York: William Morrow and Company, Inc.
- TuanYi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York : Columbia University Press.
- VickersAdrian. (2005). *A History of Modern Indonesia*. New York: Cambridge University Press.

Locating Trauma:
The Emotional Geography of the Peace Park in
Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*

Qinxian “Bonnie” RAN

Hamilton College

Abstract

In *A Pale View of Hills*, Ishiguro explores the theme of individual psychology through the unreliable narrator, Etsuko. Set in post-war Nagasaki, the novel eschews realistic portrayals of geography and history, using these elements to reflect the protagonist's psychological complexity instead. While scholars have focused on the unreliability of memory and emotion in the novel, less attention has been given to how physical and symbolic landmarks shape Etsuko's inner turmoil. This paper examines Ishiguro's portrayal of the Peace Park as a physical and metaphorical symbol of the protagonist's historical trauma resulting from the bombing, one aspect of her multifaceted trauma. Through textual analysis, secondary research, and a site study in Nagasaki, I argue that Ishiguro's intentional portrayal of the Peace Park through a distant and generic tone reflects the protagonist Etsuko's fragmented memory, resulting from her difficulty confronting the trauma caused by the bombing.

Keywords: Geographies of Identities, Cultural Memories and Historical Time, Migration and Displacement, Trauma and Memory Studies, World Literature

While claiming to be a global writer who emphasizes universal themes, Kazuo Ishiguro sets much of his debut novel, *A Pale View of Hills*, in his birthplace of postwar Nagasaki. The specificity of the temporal and spatial settings has led to confusion among some scholars and reviewers in understanding it as a work of realistic fiction. Yet, instead of focusing on “solid fact” (Mason and Ishiguro 338), he employs his ambiguous “memory, speculation, and imagination” (Krider and Ishiguro 150) to convey the story through the unreliable first-person perspective of Etsuko. A middle-aged Japanese woman, she experiences multifactorial trauma stemming from the bombing, the transformation in Japanese society, and her strained relationship with her suicidal daughter, Keiko. So, she struggles to confront her past, even after immigrating to an unnamed English countryside. Ishiguro places much of this novel on Etsuko’s false memories of Nagasaki, from the invention of fictional characters of Mariko and Sachiko to the portrayal of inappropriate and ambiguous landmarks, to examine the universal theme of memory loss triggered by traumatic experiences. His remarkably detailed, yet detached depiction of the Peace Park—a significant historical site in Nagasaki—while differentiating itself from the realistic representations and symbolic interpretations of the Peace Park, serves as “potent for [his] themes” (Ishiguro and Swift 22). In particular, he illustrates the Peace Statue in a distant and unemotional tone, depicting Etsuko as an outsider. Likewise, he utilizes generic vocabularies in describing the surrounding environment of the Peace Park, purposefully evading its association with the bombing. Therefore, I argue that Ishiguro’s intentional portrayal of the Peace Park through a distant and general tone reflects the protagonist Etsuko’s fragmented memory, resulting from her difficulty in confronting the trauma caused by the bombing.

Scholars emphasize the importance of individual psychology as a key element of Ishiguro’s universal themes by examining the characters’ interactions; however, they overlook the links between significant landmarks and these themes. Cynthia F. Wong argues that Etsuko “tries to forget the disastrous event by remembering and reconstructing it” (Wong Screen 1). Brian W. Shaffer suggests that Etsuko projects her guilt into fictional characters to “transfer feelings of personal guilt to the external world” (Shaffer 24). Justin Baillie and Sean Matthews argue that Etsuko’s gender identity is divided by her alter-ego, Sachiko, and the collapse of traditional Japanese values (Baillie and Matthews 50). Ruth Forsythe claims that Etsuko and Niki’s problematic relationship stems from Etsuko’s fight for “cultural displacement for herself and her daughters” (Forsythe 103).

The Peace Park, as its name suggests, strongly connects with the bombing in Nagasaki and the aspiration for peace following the war. In *A Pale View of Hills*, the Peace Park is one of the few locations that Ishiguro discusses in detail, signifying its significance within the narrative. As a *hibakusha*, Etsuko possesses profound emotional connections to this location, having experienced the loss of certain significant, yet inarticulable things and individuals. In the novel, through the repetition of the bombing while describing Peace Park, Ishiguro emphasizes that

Etsuko can acknowledge the connection between this location and the bombing and its role in commemorating this historical event. Nevertheless, he adopts a detached and composed tone, rather than a serious or emotional one, in depicting Etsuko's reaction during her visit to Peace Park, which results in her appearing more like a tourist than an individual who endured the bombing.



Figure 1: Peace Statue

has intentionally crafted for the statue. Ishiguro illustrates that the statue's right-hand points to "where the bomb had fallen," aligning with Kitamura's "the right hand points to the atomic bomb." Ishiguro's "the other arm" matches Kitamura's "the left hand." Ishiguro's description of the left hand, "supposedly holding back the forces of evil," mirrors Kitamura's "pointing to the pace." Ishiguro concludes with "his eyes were closed in prayer," emphasizing the act of praying. Though the statue's recipient of prayer is unspecified, the bombing context suggests it prays for those who died and hopes for peace, aligning with Kitamura's notion of "the face is in solemn prayer for the victims of the war." (Kitamura). These remarkable similarities indicate that, under Ishiguro's pen, Etsuko recognizes the significance of the Peace Statue in memorializing the devastation of Nagasaki while inspiring citizens to hope for peace.

However, following this, Ishiguro transitions to an unexpectedly calm and unsuitable tone when articulating Etsuko's personal reflections regarding her perspective on the Peace Statue, as demonstrated in the contrast between his and Kitamura's descriptions, shown in the following two passages:

"...I was never able to associate it with what had occurred that day the bomb had fallen, and those terrible days which followed. Seen from a distance, the figure looked almost comical, resembling a policeman conducting traffic. It remained for me nothing more than a statue, and while most people in Nagasaki seemed to appreciate it as some form of gesture, I suspect the general feeling was much like mine" (Ishiguro 137-138).

"After experiencing that nightmarish war,
that blood-curdling carnage,
that unendurable horror,
who could walk away without praying for peace?" (Kitamura)

The significant difference in the tones of these two texts implies Etsuko's difficulty in facing her loss caused by the bombing. Individuals typically feel the horror and brutality of war upon observing the Peace Statue, especially the *hibakusha* who suffered from the bombing. Even in a work considerably shorter than *A Pale View of Hills*, Kitamura employs negative adjectives that convey the essence of horror to depict the bombing and the war, including terms such as "nightmarish," "blood-curdling," and "unendurable." Conversely, Ishiguro underscores that Etsuko struggles to relate the Peace Statue to the bombing, stating, "I was never able to associate it with what had occurred that day the bomb had fallen" and "it remained for me nothing more than a statue," despite understanding the profound significance of the statue. Furthermore, he highlights Etsuko's inappropriate attitude when depicting the statue's appearance. The term "comical" reflects Etsuko's indifferent attitude. The comparison of the statue to "a policeman conducting traffic," a daily life scenario instead of a serious one, elevates this almost sacred statue to a mundane level. This "selection criteria are in fact far from neutral" for "erasing the most unpleasant

details” (Suter 53) proves Etsuko’s difficulties in directly facing her loss from the bombing. While *hibakusha* generally experience heightened distress when reflecting upon the bombing, Ishiguro’s sharp emphasis and repetition concerning Etsuko’s incapacity to associate the Peace Statue with her profoundly traumatic past suggest her intentional aversion to recalling her trauma.

Furthermore, Ishiguro articulates the surroundings of the Peace Statue in a vague and indistinct manner, further implying Etsuko’s reluctance to confront her traumatic past directly. Individuals typically remember particular details, such as the name of a specific road and the activities they engaged in there, when documenting their traumatic experiences. The portrayal of the bombing experience exemplifies this writing style, as illustrated in *The Crazy Iris*, a short story collection about the bombings in Nagasaki and Hiroshima, edited by Kenzaburo Oe. Nevertheless, in his depiction of the environments surrounding the Peace Statue within Peace Park, Ishiguro exclusively emphasizes perspectives that are common in all parks, while avoiding specific attention to those unique to Peace Park. He refrains from highlighting the individuals and items that Etsuko lost during the bombing as well. In doing so, Ishiguro develops a vivid character who encounters difficulty managing the profound loss inflicted by the bomb. Although Etsuko retains memory of this significant historical event and its impact on her life, she struggles to recall specific details, such as the road she was traversing and the identity of the last individual she encountered at the time the bomb was dropped. To better understand Ishiguro’s ambiguous description of Peace Park, we may compare his writing to Tamiki Hara, a renowned atomic bomb writer and *hibakusha* from Hiroshima, in his diary:

“The park was commonly known as ‘Peace Park’—I never discovered whether this was the official name—and indeed, despite the sounds of children and birds, an atmosphere of solemnity hung over that large expanse of green. The usual adornments, such as shrubs and fountains, had been kept to a minimum, and the effect was a kind of austerity; the flat grass, a wide summer sky, and the memorial itself—a massive white statue in memory of those killed by the atomic bomb—presiding over its domain” (Ishiguro 137).

“Everything inside the Fukuya Department Store had burned. We saw burnt streetcars and some fires that were still burning brightly. A big camphor tree at Kokutaiji Temple had fallen down, and gravestones were scattered everywhere. There were many people around the city hall. A notice was put up at the entrance of the Asano Library to leave dead corpses there. Another dead body lay at the Sumiyoshi Bridge, where we met Shigeru who got on the cart” (Hara Screen 2-3).

Hara and Ishiguro’s descriptions of the environment related to the bombing have many significant differences, although Hara and the fictional Etsuko, under Ishiguro’s pen, both suffered from the bombing. Hara’s memoir of fleeing from the city center of Hiroshima to Yahata Village after the bombing is remarkably detailed,

as he references the names of various landmarks and elaborates on elements that illustrate the devastation caused by the bombing. He directly identifies the landmarks he has traversed, including “Fukuya Department Store,” “Kokutaiji,” “Asano Library,” and “Sumiyoshi Bridge” within this passage. Additionally, he elaborates on the occurrences he has observed in considerable detail. For instance, he notes that the store and certain streetcars “had burned,” and there are “dead corpses” on the street. Hara’s utilization of these elements distinctly illustrates the destruction inflicted upon the city by the bombing. However, while Ishiguro describes that Peace Park possesses “a kind of austerity” effect through Etsuko’s perspective, his portrayal of the environment within the park appears more as an impression rather than a comprehensive explanation of the elements that contribute to such austerity. As Ishiguro indicates in the passage, the adornments he references are characterized as “usual.” In contrast to locations such as “Kokutaiji” and “Asano Library,” which are depicted through Hara’s narrative, Ishiguro’s references to “shrubs and fountains” and “the flat grass” are universally applicable to any park and are not exclusive to Peace Park. While a specific fountain referred to as “Peace Fountain” does exist within Peace Park, Ishiguro opts to employ the more general term “fountains” in his passage. Furthermore, Ishiguro refrains from detailing Etsuko’s personal recollections of the bombing. Unlike Hara’s depiction of burnt remains and corpses, Ishiguro merely denotes, “a massive white statue in memory of those killed by the atomic bomb.” In contrast to Hara, Ishiguro avoids detailing Etsuko’s individual reflections on her loss and her experience when the bomb was dropped, despite her having suffered during the bombing. This comparison further underscores Ishiguro’s intention to depict the environment within Peace Park generically, thereby exploring the protagonist’s ambiguous memories stemming from her traumatic post-war experience.

Situating *A Pale View of Hills* in the post-war context of Nagasaki, Ishiguro seeks to utilize this specific setting as a potent means to represent the theme of memory loss experienced by individuals because of traumatic events. Throughout this paper, I figure out that he uses an unexpected, distant tone to describe Etsuko’s perspectives on the Peace Statue while using a remarkably generic way to portray the surroundings of the Peace Statue within the Peace Park. I thus argue that Kazuo Ishiguro’s intentional use of a detached and generic tone in his depiction of the Peace Park aligns with the protagonist Etsuko’s ambiguous memories, stemming from her difficulties in processing the trauma caused by the bombing. Future research on this novel may examine his writings from the perspectives of supporting characters, such as Mrs. Fujiwara and Ogata-San. Researchers might also consider comparing this novel with his later works and the circulation of his writings—movies and translations—to discuss the evolution of Ishiguro’s universal themes and their connection to World Literature.

Works Cited

- Baillie, Justine, and Sean Matthews. "History, Memory, and the Construction of Gender in A Pale View of Hills." *Kazuo Ishiguro: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Sean Matthews and Sebastian Groes. London: Continuum, 2009. 45-53.
- Forsythe, Ruth. "Cultural displacement and the mother-daughter relationship in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills." West Virginia University Philological Papers, vol. 52, fall 2005, pp. 99+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A149850930/AONE?u=nysl_ce_hamilton&sid=bookmark-AONE&xid=38a3bf43. Accessed 4 Feb. 2024.
- Hara, Tamiki. "Tamiki Hara's Notes of the Atomic Bombing." Translated by Tomoko Nakamura, Foreign Policy Research Institute, May 2016, www.fpri.org/wp-content/uploads/2016/05/HaraNotesAtomicBombing.pdf.
- Ishiguro, Kazuo. *A Pale View of Hills*. Vintage Books, 1990.
- Krider, Dylan Otto, and Ishiguro, Kazuo. "Rooted in a Small Space: An Interview with Kazuo Ishiguro." *The Kenyon Review*, vol. 20, no. 2, 1998, pp. 146–54. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4337714>. Accessed 4 Feb. 2024.
- Mason, Gregory, and Ishiguro, Kazuo. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Contemporary Literature*, vol. 30, no. 3, 1989, pp. 335–47. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1208408>. Accessed 4 Feb. 2024.
- www.pref.nagasaki.jp/shared/uploads/2023/06/1687940744.pdf. Accessed 14 Aug. 2024.
- Shaffer, Brian W. *Understanding Kazuo Ishiguro*. University of South Carolina Press, 1998. EBSCOhost, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xna&AN=51034&site=ehost-live&scope=site.
- Suter, Rebecca. *Two-World Literature: Kazuo Ishiguro's Early Novels*. University of Hawai'i Press, 2020. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctvn1tcf9>. Accessed 26 July 2024.
- Taketomi, Ria. "The Image of the River in Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills." *East-West Cultural Passage*, vol. 20, no. 2, 1 Dec. 2020, pp. 74–93, <https://doi.org/10.2478/ewcp-2020-0012>.
- Wong, Cynthia F. "The shame of memory: Blanchot's self-dispossession in Ishiguro's 'A Pale View of Hills.'" (literary theorist Maurice Blanchot; writer Kazuo Ishiguro)." CLIO, vol. 24, no. 2, winter 1995, pp. 127+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A17174002/AONE?u=nysl_ce_hamilton&sid=bookmark-AONE&xid=47fe42c9. Accessed 4 Feb. 2024.

Spatiality as a Literary Technique: Violence and Gender Conflicts in Carmen Laforet's *Nada*

LI Hong Siang

National Taiwan University

Abstract

In her work *Nada*, Carmen Laforet explores how the fragmentation and oppression of space — both physical and psychological — intensify (domestic) violence and gender conflict. Spatiality emerges as a critical narrative element, reflecting the violence endured by the protagonist, Andrea, and her female family members, while mirroring the hierarchical structures within her family and encapsulating the post-civil war Spanish ambience. This paper addresses Laforet's use of spatiality and its entanglement with the notion of restriction in women's lives under Francoist Spain. Upon Andrea's arrival in Barcelona, her grandmother's apartment on Calle de Aribau becomes both a physical and symbolic site of violence. This paper investigates how space functions as a vessel for patriarchal control and familial trauma. Drawing on spatial theory and feminist literary criticism, it examines Andrea's navigation of domestic confinement and her sporadic forays into the city as acts of subtle resistance. The interplay between interior and exterior spaces illustrates the tension between personal autonomy and systemic repression, shedding light on the spatialised experience of gendered violence. Lastly, this paper aims to contribute to broader discussions on diverse storytelling by emphasising how spatiality serves as a powerful narrative tool for expressing marginalised experiences. By situating *Nada* within the framework of spatial violence and gender conflict, the paper underscores the enduring relevance of Laforet's work in illuminating the intersections of space, power, and identity in literary discourse.

Keywords: Spatiality Violence, Gender, Post-civil War, Bildungsroman

Carmen Laforet's novel *Nada* is a first-person novel narrated by Andrea, who moves to Barcelona to live with her extended family after losing her parents. Expecting an exciting urban life, she instead finds a decaying home filled with tension, where she witnesses hostility, patriarchal norms, and troubled relationships. Widely regarded as a *Bildungsroman*,¹ the novel explores existentialism and personal growth with a substantial amount of interpersonal interaction, depicted in Andrea's point of view.

While scholars have examined the socio-political and gender themes in *Nada*, few have addressed how spatiality functions narratively to intensify these concerns. This paper argues that spatiality in Laforet's novel is not merely a backdrop but a narrative device that reveals and amplifies the psychological and gendered violence Andrea endures. Domestic conflict and gender dynamics shape Andrea's relationships, while spatiality constructs her existential crisis, and reinforces themes of power and restriction. To analyse this, the paper adopts Gabriel Zoran's spatial theory, whose framework supports the paper's central claim: spatiality is not simply a link between description and setting, but a textual construct shaped through patterns, contrasts, and recurring images. That being said, this paper will firstly introduce Zoran's theory, which is used to examine Laforet's work later on. Subsequently, the paper will examine various spaces and their narrative function, with a focus on the interior setting of Andrea's grandma's flat on *Calle de Aribau*.²

Zoran's narrative spatial theory

This paper adopts Zoran's narrative spatial theory as its primary analytical framework because it offers a precise way to understand how space shapes meaning in literary texts. While other approaches provide useful insights, Zoran's model is particularly suited to *Nada* because it accounts for how narrative space develops meaning through language, movement, and structure. Zoran argues that literary space is not merely descriptive but constructed, and it is shaped by the text in ways that guide readers' perception and deepen the narrative's thematic impact (311). His framework distinguishes three progressive levels through which readers reconstruct space: the textual, chronotopic, and topographical (315). At the textual level, space is conveyed through language, with which readers interpret descriptions directly. The chronotopic level, by contrast, emerges as events unfold, giving symbolic weight to certain spaces. At the topographical level — what Zoran calls the “highest level of reconstruction” — space takes on an autonomous, almost static form in the reader's mind (315). Through these layers, Zoran's model reveals how space evolves from setting into symbol: a site of confinement, memory, and narrative transformation.

¹ For discussions of *Nada* as *Bildungsroman*, see Feal Deibe; Servodidio; Collins; Nolasco.

² Later on this paper uses *Aribau* to represent Andrea's grandma's flat.

From *Aribau* to the outside world, and back

As indicated earlier, spatiality contributes significantly to the storytelling in *Nada*. In order to analyse the function of spatial settings, this section will firstly tackle the spaces that are depicted in *Nada*, followed by a closer analysis on the interior of *Aribau*.

In *Aribau*, Andrea is only granted a space that turns out to be the living room, where everything she does is transparent, or in other words, monitored. On top of that, her aunt Angustias, who believes that outside of the house is dangerous for women, explicitly tells her, “[*l*]a tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia ... creo que sí [*l*o conseguire] ... no te dejaré dar un paso sin mi permiso” (Laforet 26).³ Not only is Andrea always being *seen* in the house, she is also forbidden to leave the house for the explorations that she had been looking forward to. Considered alongside Zoran’s framework mentioned in the previous section, *Aribau* becomes a place with clear boundaries that draw Andrea away from reality, confining her in the fallen household. In terms of psychological impact, aligned with the observation that “[w]omen are confined to an indoor, domestic world, while men dominate the outdoor world of politics and economics” (Rosaldo 39), *Aribau* also functions as a structural symbol of Andrea’s entrapment within a restricted, decaying domestic sphere that inhibits her development. Andrea, before Angustias leaves *Aribau*, complains that after coming to Barcelona “*encontré orto ojos vigilantes sobre mí y me acostumbré al juego de esconderme, de resistirme*” (Laforet 101).⁴ She has to sneak out from *Aribau* to find her peace from the outside world, quite opposite from what Angustias told her. Given that *Aribau* functions as a confinement, the outside world is, therefore, greatly crucial for Andrea and her development.

After Angustias leaves *Aribau*, Andrea begins to engage more freely with the world beyond her family’s oppressive domestic space. This narrative shift is also spatial: only after Angustias’ departure does the novel begin to describe locations outside *Aribau* in greater detail, in Andrea’s perspective. Angustias’ absence signals a loosening of control, which further allows Andrea to extend her physical and psychological boundaries and to explore life beyond the home. There are three crucial locations in *Nada* that mark Andrea’s growth: the homes of her friends Ena and Pons, and the Bohemian art studio. Each of these spaces functions as more than a backdrop to the plot; they reflect and shape Andrea’s evolving perception of self and others. In light of the scope and focus of this study, the analysis will concentrate on the first two.

Among the places Andrea situates herself beyond *Aribau*, Ena’s home plays a critical role. Ena, Andrea’s closest, and the only female friend at university is someone whom Andrea admires even before their first conversation. She recalls that

³ The task of looking after you, of molding you in obedience I think [I will succeed] ... I won’t allow you to take a step without my permission

⁴ I immediately found other vigilant eyes watching me and I became accustomed to the game of hiding [and] resisting

“quería a [ella] sinceramente” (Laforet 150).⁵ After Angustias’ departure from *Aribau*, Andrea visits Ena’s home for the first time and reflects that “por primera vez [le] sentía suelta y libre en la ciudad” (Laforet 107).⁶ This moment marks a shift from spatial repression to the possibility of subjective freedom. Although the novel offers few detailed descriptions of Ena’s home, two features stand out. Firstly, its interior starkly contrasts with the gloom of *Aribau*. Ena’s home leaves an immediate impression to Andrea as “las confortables habitaciones estarían iluminadas” (Laforet 107).⁷ Depicted with details like comfortable rooms that filled with laughter, Ena’s home is warm and bright, while *Aribau* always remains dark and stifling. Overwhelmed by this atmosphere, Andrea experiences an intense visceral reaction as she recalls “me corrió un estremecimiento” (Laforet 107).⁸ She finds herself in an urgent need for a break from the glamorous household and its atmosphere. This contrast reveals not only the socioeconomic divide between the two families but also differing visions of life. Secondly, the location of Ena’s home further deepens Andrea’s psychological response. The street, *Vía Layetana*, with its Gothic architecture and artificial lighting evokes Andrea’s disorientation as well as enchantment. The street is carefully illustrated as having “el color rojo de luz artificial ... bañados en sombras ... las llamas blancas de los faroles” (Laforet 108).⁹ The spatiality setting of Ena’s house is sophisticated for it being both liberating and alienating. On one hand, Andrea gets to reflect on her life beyond *Aribau*, while on the other hand it adds to Andrea’s sense of not belonging.

Pons’ house, meanwhile, projects a similar structure of contrast with an extra romantic dimension. Pons is a male friend of Andrea’s, who introduces her into his bohemian circle and tentatively expresses interest in her. Invited to his birthday gathering, Andrea enters his “casa espléndida ... [delante del jardín] tan ciudadano ...” and is struck by its elegance and familial warmth (Laforet 202).¹⁰ As with Ena’s home, this new domestic space brings Andrea face-to-face with her own precarity. Surrounded by material comfort and close familial ties, she suddenly feels the gulf between their world and hers, stating that “[sentíó] en un momento angustiada por la pobreza de [su] atavío” (Laforet 202).¹¹ Along with the similar isolating feeling she obtained from visiting Ena’s house, these events reveal that spatial difference becomes emotional vulnerability to Andrea. The visit ends with emotional discomfort and symbolic suffocation, as when Andrea leaves Pons’ house, feeling that “[p]arecía ahogar[s] e tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y

⁵ She likes [Ena] sincerely

⁶ For the first time [she] felt at large and free in the city

⁷ The comfortable rooms inside must still have been illuminated

⁸ A chill ran down my spine

⁹ The red of artificial lights...bathed in the shadow...white flames in the street lamp

¹⁰ Splendid house ... [in front of the garden that is] very citified

¹¹ In a moment I felt anguish because of [her] shabby clothes

pedras” (Laforet 208).¹² The city’s brilliance becomes oppressive, as if her exposure to comfort and desire has made her even more aware of her exclusion.

Referring back to Zoran’s theory, in these two examples, it is not merely the textual expression that matters, but how the narrative constructs Andrea’s sensation through the interplay of different spatial settings. Andrea’s emotional responses, ranging from exhilaration and awe to alienation, are inseparable from the environments in which they arise. Additionally, Henri Lefebvre’s idea that space conceals contradictions is useful here. Lefebvre identifies what he calls *representational space* as “space as directly lived through its associated images and symbols,” which is fundamentally shaped by the subjective experience of its inhabitants (Lefebvre 39). In other words, this type of space is exactly where symbols and lived emotions overlay physical structures. In *Nada*, Andrea’s experience of both Ena’s and Pon’s homes aligns with this framework. These places are more than spatial settings; they are rich in symbolic resonance which reflects Andrea’s class-based anxiety. Such emotional charged scenes reveal that space can carry multiple meanings depending on who moves through it. In this way, Andrea’s journey through such spaces, beyond *Aribau*, can be seen as a process of exploring identity and belonging.

Now, the analysis returns *Aribau*, whose interior spaces are sharply delineated to reflect each inhabitant’s identity and power dynamics. While not explicitly stated, each family member maintains a private room that remains inaccessible without an invitation, or say a boundary that does not apply to Andrea. Such spatial exclusion, hence, underscores both familial tension and Andrea’s alienation. This analysis addresses three of Andrea’s relatives’ room, including the ones of her aunt Angustias, her aunt (in-law) Gloria, and her uncle Román.

Angustias’ room, the first Andrea enters, reveals a stark contrast to the rest of the decaying household. The room “*aparecía limpia y en orden como si fuera un mundo aparte en aquella casa*” (Laforet 25).¹³ The room’s rigidity mirrors Angustias’ persona closely, as she is religious, strict, and controlling.¹⁴ This alignment of space and character demonstrates how domestic interiors function as narrative devices, and further expresses the latent moral authority and repression. Gloria’s room, meanwhile, exudes confinement and decay. Invited inside, Andrea perceives a “*atmósfera pesada*”, even intensified by sensory details:

Era un cuarto interior ocupado casi todo él por la cama de matrimonio y la cuna del niño. Había un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeá, a polvos para la cara y a ropa mal criada (Laforet 35).¹⁵

¹² So much light, so much burning thirst of asphalt and stone, seemed to choke her

¹³ It looked clean and orderly, as if it were a world apart from that house

¹⁴ The name Angustias is also believed to derive from the Spanish word *angustia*, which literally mean anxiety and stress.

¹⁵ It was an interior room almost entirely filled by a double bed and the baby’s cradle. There was a special kind of stink, a mixture of the smells of an infant, of face powder, of clothing not well cared for.

The space is overcrowded with signs of maternal labour and domestic strain. As Donna Janine McGiboney points out, Gloria's encapsulates her position as "fulfiller of conjugal obligations, care-giver, and erotic object" (136). It is also the site of Juan's physical abuse against her, which everyone in the household can hear, or even witness. This spatial claustrophobia not only reflects Gloria's domestic entrapment but also intensifies the violence she suffers, and it further renders the home a gendered site of oppression. Lastly, the setting of Román's room also resonates with his characteristic. He is portrayed as artistic, charismatic, and seemingly an omniscient figure. His room is not on the same floor as the others; instead "*se había hecho arreglar un cuarto en las buhardillas de la casa*" (Laforet 37).¹⁶ The physical distance set between Román and the others suggests a sense of solitude as well as detachment. In McGiboney's word, Román's room is "[a] private space separated from the rest of the house, this room emits qualities of autonomy and accessibility, comfort, and control" (140). Indeed, as Gaston Bachelard suggests in his work, "a house is imagined as a vertical being. It rises upward." Additionally, he also points out that "[u]p near the roof all our thoughts are clear" (17-18). Situated up high in the building, Román seems to get an omniscient perspective not only because of the altitude, but also his separation from the rest of the family. It further contributes to his ability to observe things, know things, and manipulate people. As he says to Andrea, "[yo sé] *absolutamente todo, lo que pasa abajo. Todo lo que siente Gloria, todas las ridículas historias de Angustias, todo lo que sufre Juan ... que yo los manejo a todos*" (Laforet 84-85).¹⁷ Through these rooms, *Nada* crafts a topography of power and entrapment, in which interior spaces of *Aribau* are not mere settings but narrative agents.

To conclude, *spatiality* plays a vital role in *Nada*'s narrative structure, particularly in shaping character identities and illuminating interpersonal dynamics. The analysis first demonstrated how contrasting domestic spaces, i.e. Ena's and Pons' homes, highlight differences in socioeconomic status and emotional support systems. It then examined how *Aribau* functions as both a site of familial decay and a space of confinement for Andrea, reinforcing her psychological and existential isolation (El Saffa 120–22). Within *Aribau*, the detailed portrayal of individual rooms further underscores how spatial environments reflect and reinforce the traits, roles, and tensions of their inhabitants. *Nada* thus invites readers to understand space not only as setting, but as an active force in storytelling. Taken together, these findings argue for a more deliberate consideration of spatiality not merely as metaphor, but as a concrete narrative device that structures meaning and contributes to the novel's emotional and thematic depth. Although, given the scale of the study, this paper is unable to provide more in-depth analysis on gender dynamics and domestic violence. Considering this spatial reading may also offer a framework for understanding other post-war

¹⁶ He'd fixed up a room in the attic of the house

¹⁷ I do know absolutely everything, that goes on downstairs. Everything Gloria feels, all of Angustias' ridiculous stories, everything Juan suffers... I [manipulate] all of them

narratives where domestic space becomes a site of invisible violence, the future studies should keep an eye on it.

Notes

The translations used in this paper are based on the English version by Mario Vargas Llosa.

Works Cited

- Bachelard, Gaston. Translated by Matia Jolas. *The Poetics of Space*. 1994.
- Collins, Marsha S. "Carmen Laforet's *Nada*: Fictional Form and the Search for Identity." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 38, iss. 4, 1984, pp. 298–310.
- D'Ambrósio Servodidio, Mirella. "Spatiality in *Nada*." *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 5, 1980, pp. 57-72.
- El Saffa, Ruth. "Structural and Thematic Tactics of Suppression in Carmen Laforet's *Nada*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 28, no. 2, 1974, pp. 119-29. <https://doi.org/10.1080/00397709.1974.10733235>
- Feal Deibe, Carlos. "*Nada* de Carmen Laforet: La Iniciación de Una Adolescente." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*, edited by Mary Ann Beck, Lisa E. Davis, et al., Bilingual Press, 1976, pp. 221-41.
- Foster, David W. "*Nada* de Carmen Laforet: Ejemplo de Neo-Romance en la Novela Contemporánea." *Revista Hispánica Moderna*, 1966, pp. 43-55.
- Laforet, Carmen. *Nada*. 1945.
- Lefebvre, Henri. Translated by Donald Nicholson-Smith. *The Production of Space*. 1991.
- McGiboney, Donna Janine. *Language, Sexuality, and Subjectivity in Selected Works by Ana María Matute, Carmen Laforet, and Mercè Rodoreda*. 1993.
- Nolasco, Rosario. "Carmen Laforet's *Nada*: From Bildungsroman to Wilder(w)oman." *Inquiry: The University of Arkansas Undergraduate Research Journal*, vol. 2, iss. 1, art. 5, 2001.
- Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today*, vol. 5, no. 2, 1984, pp. 309-35.
- Rosaldo, Michelle Zimbalist. "Woman, Culture, and Society: A Theoretical Overview." *Women, Culture, and Society*, edited by Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, Stanford UP, 1974, pp. 17–42.

存在、自我與時空： 蘇軾〈永遇樂〉（明月如霜）發微

余繕安

國立中山大學

摘 要

本文援引「存在現象學地理學」(existential phenomenological geography)觀點，藉〈永遇樂〉（明月如霜）討論蘇軾的時空意識及自我觀照，指出東坡詞中一種書寫「夢境」的經驗結構及其意義。首先，析論蘇軾如何於空間鋪排中擴大時空視野，刻劃時間運行的節奏，興發存在意識的求索。其次，說明蘇軾以「燕子樓」的事典抒發自我存在意義的失落，透過變化的物象觀照盈虛消長的宇宙。再者，探究蘇軾如何於古今映照中藉由「黃樓」尋覓「存在的立足點」，從而自我顯影，嘗試溶入時空永恆變化的節奏。最後，指出〈永遇樂〉中夢境書寫的經驗結構，其實反映蘇軾面對時空遷演的生命反思，以及求索自我定位的思考歷程，進而揭示東坡「達觀」視野開拓的歷程。

關鍵字：蘇軾、東坡詞、〈永遇樂〉、夢、存在

一、引言

蘇軾（1036-1101）〈永遇樂·彭城夜宿燕子樓，夢盼盼，因作此詞〉云：

明月如霜，好風如水，清景無限。曲港跳魚，圓荷瀉露，寂寞無人見。
攄如三鼓，鏗然一葉，黯黯夢雲驚斷。夜茫茫，重尋無處，覺來小園行
徧。天涯倦客，山中歸路，望斷故園心眼。燕子樓空，佳人何在？
空鎖樓中燕。古今如夢，何曾夢覺，但有舊歡新怨。異時對，黃樓夜
景，為余浩歎。¹

宋·張炎《詞源》：「詞用事最難，要體認著題，融化不澀。如東坡〈永遇樂〉……」歷代詞評家多圍繞此語，認為此詞詠古、抒懷俱為一體，超宕高妙，是蘇詞清曠風格的代表²。另，歷代論者嘗試觀察蘇詞清曠風格與蘇軾人格特質的內在關聯，如清·鄧廷楨《雙硯齋詞話》：「東坡以龍驤不羈之才，樹松檜特立之操，故其詞清剛雋上，囊括群英……〈永遇樂〉之『古今如夢』……」然而，蘇軾如何於詞情世界融詠古與抒懷為一體？事典與抒情的內在關聯是什麼？超宕的風格與開闊的生命視野如何生成？又應怎麼理解此詞於樓夢、人我、時空交織的結構下東坡自我求索的歷程？蘇詞清曠風格與「達觀」意態之內在連結何在？

本文就〈永遇樂〉一詞觀看上述問題，討論蘇軾如何在「做夢——驚夢——尋夢」的歷程，藉燕子樓與黃樓等建築求索自我的存在，於存有問題的思辨中發現並嘗試溶入宇宙的變化節奏，由此討論蘇詞清曠風格的成因與「達觀」生命意態之內在連結。是以可說，本文援引「存在現象學地理學」（*existential phenomenological geography*）觀點，目的在於研究主體存在場域的價值與意義，期能為考察蘇軾「曠達」的抒情主人公形象提供另一視野。

¹ 宋·蘇軾著、鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2002年），頁247。本文於東坡詞版本上取用鄒同慶、王宗堂校注之《蘇軾詞編年校注》，該本校勘、編年、箋注詳實，並附總評資料，編年依據王宗稷《東坡先生年譜》、傅藻《東坡紀年錄》、施宿《東坡先生年譜》與王文誥《蘇詩總案》，為目前學界通行版本。若編年上有尚待商榷之處，則兼取石淮聲、唐玲玲《東坡樂府編年箋注》（臺北：臺灣學生書局，2017年）。關於各版本收錄東坡詞目比較，請參考保劉佳昭：〈歷代蘇軾年譜、詞集蘇詞一覽表〉，《蘇詞研究》（北京，綏裝書局，2001年），頁267-306。

² 見氏著：《詞源》卷下，唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年），頁19。前人多與張炎抱持相似的觀點，歷代亦多持正面評價，如胡仔《苕溪漁隱叢話》云：「子瞻佳詞最多，其間傑出者，如……『明月如霜，好風如水，清景無限』……凡此十餘詞，皆絕去筆墨畦徑間，直造古人不到處，真可使人一唱而三歎。」沈祥龍《論詞隨筆》曰：「詞當意餘於辭，不可辭餘於意……如東坡：『燕子樓空，佳人何在，空鎖樓中燕。』用張建封事……蓋辭簡而餘意悠然不盡也。」鄭文焯《手批東坡樂府》載：「公以『燕子樓空』三句語秦淮海，殆以示詠古之超宕，貴神情不貴跡象也。」

二、〈永遇樂〉的時空展演與夢境書寫

〈永遇樂〉序言說明蘇軾夜宿燕子樓夢盼盼，但上片卻絲毫未見佳人蹤影，反而布置清麗的景致，以時空變遷展演夢的失落，從而呈顯自我對存在價值的求索。夜與夢經營私密的氣氛，沉靜的空間使得蘇軾思辨自我的本質，並將思索歷程寄寓於時空遷演中，在「私密的浩瀚感」³裏自我回視。由此而觀，蘇軾框架夜與夢的時空結構以展現自我的「主體意向」(subjective intentionality)⁴，夜與夢的空間氣氛也與蘇軾「互為主體」(intersubjectivity)⁵，於是自我與時空相互定義，現實環境與文本空間緊密交織，虛與實的邊界也趨於模糊。開篇，蘇軾便是於夢境與現實的邊緣展覽時空，求索自我。

上片，蘇軾首先鋪排空間，以高掛的明月與輕拂的微風經營上下四方的空間感，將清冷的身體感綰合皎潔的月光，以水的平靜寫微風徐徐，清景中擺盪著自我索寞的心靈。其次，藉由一瞬的「跳魚」打破近乎靜止的空間，透過露水的滑動體察時間的流逝，於寂靜中書寫自我虛幻的體驗，無人打擾的清景對應自然永恆不變的變化，寫出古往來今的深邃感，從而與靜止的空間共同交織孤立自足的審美意境。再者，以聲音敘寫時間，藉夜半三更的擊鼓聲寫一日將盡，由秋夜墜地寫一年將逝，在時間消逝不可歸的韻律中蘇軾自夢中驚醒，斷裂的響聲亦揭示夢境的不可復返，詩人寫出美好的失落。最後，隨著失落感的懸宕與展延，蘇軾在追尋破碎夢境的歷程覺察夢的虛妄，詩人確認夢的碎裂，自我的蹤影從而出現，透過「小園」連接自我、夢境與現實，表現詩人對生命空幻的意識，於是清麗舒徐的景象黯淡失色，空餘詩人的茫然與不知所從，是以蘇軾方於下片求索自我存在的定位。

³ 加斯東·巴舍拉 (Gaston Bachelard):「浩瀚感就在我們自身體內。它與一種存有的擴張狀態緊密關聯，這種狀態總被生活所箝制，被謹慎微所侷限，但是當我們孤獨一人時，它又再度復甦。」參氏著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》(臺北：張老師文化，2003年)，頁 280。

⁴ 潘朝陽將存在空間的本質劃分為「主體意向性 (subjective intentionality)」、「互為主體性 (intersubjectivity)」、「能動性 (agency)」，由此說明若要討論空間的「內在性 (insideness)」，首先須由人與世界的共同意象或空間性的探究入手。「主體意向性」指存在空間的構成源於主體向外投射自我狀態，且投射意義的動力來自於主體與世界互動而建構的關係譜系，從而形構居有群共同意象的存在空間。見氏著：《人文主義的地理思想——心靈·空間·環境》(臺北：五南文化，2005年)，頁 75-83。

⁵ 「互為主體性」指自我於向外建構意義的同時，空間環境亦使主體向內回歸與定位，空間並非超然獨立的客體，自我與空間是相互定義的。可以參照的是：鄭毓瑜展示空間與身體作為抒情發生的場域，彼此間如何相互定義：「如果不強制二分情、景，那些猿吟鳥飛、風飄露降、日落月出，不但不是人情選擇的替代品，反而是與人身一起被包圍在整個大氣狀態裡的同步動盪。」空間，不應只是被感知、被建構的對象，人的行為環境同時含涉物性的地理場所，「物／我」之間亦不能單純視之為對立二分，「我」的一切身體動作是與場所和情感交會後的結果。見氏著：《文本風景——自我與空間的相互定義》(臺北：政大出版社，2023年)，頁 10。

三、事典與抒情：〈永遇樂〉以燕子樓抒發自我存在意義的失落

下片，承接詩人存在意識的求索，進而自我回視，以「天涯倦客」命名自己，在不知所從的空間意識中抒發自我淪落漂泊的孤旅感受，從而辯證自我的歸屬，企圖為自我的存在尋求安定、穩固的所在，蘇軾望故園而心眼斷，透過夢的驚斷與心眼的望斷，詩人在夢境的破碎外又寫求索歸處的失敗，在虛與實的兩重失落中流露「吾歸何處」的喟嘆。另，關於蘇軾欲歸去的「故園」，素來有兩說：一以為朝廷；二以為眉山，歷代爭論不休，莫衷一是。然而，兩說均為蘇軾懸想自我安身立命的所在，皆不可得，共同表達蘇軾對自我存在於世的安全感之索求，是以二說於主體意義上並無分別，沒有強加分辨的必要。

蘇軾進而透過燕子樓，用張愔與愛妾關盼盼的事典，再次嘗試連結自我與夢境，然而無論夢中的盼盼是何等的靈動，今也只餘白骨一具，求索佳人又不可得的第三重失落，使得詩人意識到「萬有皆『空』」。蘇軾自典故中體認張愔身後關盼盼獨守空閨的人事興悲之空，仕者（張愔）的名聲與寵辱、佳人（盼盼）的美麗與才華如過眼雲煙的落空，蘇軾進而望向眼前空蕩蕩的燕子樓，以燕子的來去自如映照人事的變化，興發自我受囚於身體、個人禁錮於生命的悲感。

建築是穩固存在的具體方式（Existential foothold）⁶，主體透過建築得以與空間建立連結、相互生發意義，使得感官印象中模糊不清的空間，經由自我的價值投射，成為具備清晰輪廓的地方⁷。是以可說，建築是在空間中尋覓一個自我的中心（egocentric center），藉由追問、求索自己的存在，於主體不斷向外賦予空間意義的過程中，向內回歸與定位⁸。然而，蘇軾卻由建築而寫空餘的悲感，表現自我難以覓得安頓的「失根」（Rootless）狀態，透過失落感呈顯自我在環境中確定方向（orientation）的需求，「身如傳舍」的飄泊之感亦是蘇軾徐州時期常見的文學主題⁹。由此而觀，蘇軾不只寫燕子樓的空餘，更是藉

⁶ 諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）從現象學的思潮出發，藉由「場所精神」（genius loci）揭示建築本身的「存有」意義，提出「存在空間」的觀念。諾伯舒茲認為空間中建築存在的目的是使環境的意義形象化、象徵化，他以「存在的立足點」形容主體整合地方經驗，創建適合自身的「宇宙意象」（imago mundi），從而使得人在其中得以「安居」（dwelling），說明建築使得人類體驗環境的豐富意義，由此而揭示空間不只是物性的地理場域，更是主體生發意義的場所。參氏著，施植明譯：《場所精神——邁向建築現象學》（臺北：田園城市文化，1997年）。

⁷ 關於「空間」與「地方」的差異，段義孚認為：「地方和物體定義了空間，並使其具有幾何特性。」空間是一種開放性的、模糊不清的形（印）象，透過地方和標誌性的建築物，自我體驗和理解世界並賦予意義，創造價值感知的中心。參段義孚著，王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》（北京：中國人民大學出版社，2017年）。

⁸ 潘朝陽於人文地理學「存在空間」的思考中，結合知覺現象學中的「主體意向性」，認為建築的目的在於營造存在於世的安全感，於是「安居」遂顯現出聚落「向心」的空間性，構成「中心——四方」的基本場所空間圖示，身心得以在此中止息。見氏著：〈「中心——四方」空間形式及其宇宙論結構〉，《人文主義的地理思想——心靈·空間·環境》（臺北：五南文化，2005年），頁177-203。

⁹ 見〈臨江仙·送王緘〉：「此身如傳舍，何處是吾鄉！」蘇軾以「傳舍」自喻，書寫身體

燕子樓的事典與自我追尋而不可得的三重失落相互照應，透過典故抒發自我存在意義的失落。

四、事功與不朽：〈永遇樂〉以黃樓肯定自我的存在價值

承接自我存在意義的失落，蘇軾進而擴大時空視野，以個體觀照人類的生命，將人類的存在視為一場大夢，寫出夢中之夢、覺與未覺之間的弔詭狀態，語言中帶有莊子「大覺」、「大夢」的色彩，意謂主體要從人生的幻夢中醒覺實是困難。正如同詞作做夢、驚夢而尋夢的結構，以及追尋夢境、故園與佳人而均不可得的三次失落，每一次的醒覺皆是下一場夢境的開啟，「舊歡」與「新怨」循環反覆，無有終止。然而，在這場不斷失落的大夢中，主體的位置究竟安置在何處，人性與人情又要如何安頓，生命難不成僅只是被夢境操弄的嗎？蘇軾再次思辨存在的意義，從而回視自我的生命經驗，由燕子樓聯想自己為徐州百姓抵抗洪水所建的黃樓，以事功找尋自我存在的價值，嘗試安慰大夢中無止無境的失落，為漂泊人生尋覓「存在的立足點」，從中自我安頓。

黃樓是蘇軾任徐州知州時的具體事功，甚得神宗下詔獎諭。熙寧十年七月，黃河氾濫決堤，九月水至徐州城下，水過之處一片荒涼蕭條¹⁰。蘇軾身先士卒，布衣草履，持畚築堤，結廬城上，過家不入，並請求禁軍支援，疏導河水，官民上下一心，共同修城捍水¹¹。由此而觀，黃樓銘記蘇軾抵禦水患、受皇上獎諭的事功，也是蘇軾與徐州居民的共同記憶，主體於親近土地的過程認同自己與地方。這點體現於蘇軾對徐州態度的轉變，從天涯淪落的暫居之地轉為歸去安頓的退隱之所¹²。是以可說，從燕子樓過渡至黃樓，蘇軾召喚事功的記憶與家園的想像，一方面以黃樓標誌自我的存在價值，另一方面透過黃樓憶

飄蕩遷居的不自主，抒發自我宦海沉浮的無奈。見《蘇軾詞編年校注》，頁221。又如〈陽關曲·中秋作〉云：「暮雲收盡溢清寒，銀漢無聲轉玉盤。此生此夜不長好，明月明年何處看？」蘇軾刻寫時間流逝的軌跡，由時間感受而過度至「如寄」人生的身不由己之感，從而興發「吾歸何處」的探求。見《蘇軾詞編年校注》，頁209。更曾於〈水調歌頭〉（安石在東海）言道：「雅志困軒冕，遺恨寄滄洲。」蘇軾藉謝安而詠自己，透過謝安出仕後無法完成歸隱之志，呈顯自我辭官歸去的念想與儒家經世濟民之間的掙扎。見《蘇軾詞編年校注》，頁211。

¹⁰ 關於水患的書寫，如蘇轍〈和子瞻自徐移湖，將過宋都，途中見寄〉載：「我昔去彭城，明日河流至。不見五斗泥，但見三竿水。」見宋·蘇轍撰，曾棗莊、馬德富校點：《樂城集》（上海：上海古籍出版社，1987年），頁199。蘇軾亦於〈九日黃樓作〉自言：「去年重陽不可說，南城夜半千漚發。水穿城下作雷鳴，泥滿城頭飛雨滑。」見宋·蘇軾撰，清·王文誥輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，2007年），冊3，頁868。

¹¹ 蘇轍〈亡兄子瞻端明墓誌銘〉載：「公履屨仗策，親入武備營……率其徒短衣徒跣，持畚鍤以出，築東南長堤……公廬於城上，過家不入，使官吏分堵而守，卒完城以聞。」見《樂城集》，頁1413。

¹² 關於蘇軾於徐州如何由面對未知前途與內在思想矛盾的無力，走向身處樸實農村的自然安逸，余繕安考察蘇軾熙寧十年至元豐六年的詞作，從「歸去」意志回應蘇軾生命安頓及其身心關係的議題。參氏著：〈蘇軾詞中「歸去」意志的形成與流變——以熙寧十年至元豐六年為研究中心〉，《中國語文》，第805期（2024年7月），頁84-101。

起徐州的美好，以此作為對失落情緒的抵抗，由黃樓建築自我存在的位置。於是詩人將自我的存在滲透於未來，發現即使名聲、寵辱終會消逝，可是建築本身便已銘記自我的存在，如同張愔任徐州刺史時所建燕子樓，蘇軾亦於任徐州知州時建立黃樓，由此蘇軾展開一場未來懸想，語言中已不見先前的失落悵惘，「為余」二字更揭示蘇軾的豪情自信，預言自己不會被遺忘，認為後人憑藉黃樓記憶蘇徐州的事功，並為此嘆息。由此而觀，黃樓的發現使得蘇軾肯定自我的存在價值，覓得安頓自我的位置。

五、宇宙想像：〈永遇樂〉的時空意識與自我觀照

透過〈永遇樂〉的經驗結構可以發現蘇軾於日常生活中的抒情靈視¹³，討論蘇軾如何自我觀照，從而理解東坡求索自我存在的歷程及其「達觀」形象的建構。藉由〈永遇樂〉可以觀看蘇軾如何超越如夢人生的多重失落，發現東坡以事功肯定存在意義的背後，自我對時間與空間的體察與認知。詩人嘗試融入永恆不變的變化，將自我安放於宇宙的變化節奏，使得人間不只是一場被命運操弄的未覺之夢，人間亦具備「安居」(dwelling)意義¹⁴，主體可以從中獲致求索世界的能動性：

（一）時空意識與宇宙想像

蘇軾在虛與實的邊界舒展或想像、或真實的空間，以官能鋪寫視覺性的明月、觸覺感受的風，綰合清涼的身體感，藉由身體知覺經營上下四方的空間體驗，進而刻寫時間流動的瞬間，於寂寞的私密處境下觀照自然的變化，發現古往來今、上下四方的時空中，不變的只有永恆的變化。蘇軾在時空遷演中體察宇宙的運行，於宇宙想像中自我回視，洞見不變之外恆常變化的人情世界，從而開啟失落夢境的探尋，嘗試找尋自我於宇宙盈虛變化中的位置。

（二）夢的發現與存在求索

蘇軾將宇宙浩瀚無盡的體驗表現於夢的發現，主體從夢境的破碎體證生命的虛妄。夢的發現是失落的開端，蘇軾於〈永遇樂〉中刻寫尋夢、歸故園、追佳人

¹³ 張淑香立足於 James Joyce 的 "Epiphany" 詩學理論，對「靈視」作出相當精彩的詮說：靈視源於詩人的感覺經驗 (perceptual experience)，討論經驗的轉化與意義的賦予如何突發 (eruptive momentary) 生成，詩人如何關照「可見」之外的「不可見」，從中獲得「啟悟」(spiritual illumination)。是以，可以透過「靈視詩學」討論蘇軾「經驗結構」的轉化歷程，發現蘇軾達觀視野的生成。參氏著：〈日常生活中的靈視——淺談東坡詞中的一種經驗結構〉，《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2005 年），頁 287-289。

¹⁴ 「一個好的環境意象，能給他的擁有者在心理上有安全感。」諾伯舒茲在對海德格就存在觀點所論「定居」(dwelling) 概念的探索中，引用林區 (Lynch) 的著作解讀空間結構如何與主體相互生發意義。諾伯舒茲以「方向感」(orientation) 和「安全感」(identification) 作為主體獲致存在的立足點之前提，亦即自我必須在環境當中認同自己，從而了解自我與場所間的關係。參氏著《場所精神——邁向建築現象學》，頁 19。

而皆不可得的三次失落，「意識——追尋——失落」三者於結構上完全一致，環環相扣，彼此應和，展演一場又一場難以醒覺的大夢，寫出古今如夢的節奏律動，從中東坡逐步認識宇宙變化的循環反覆，以深刻超妙的思力寫出參悟夢幻泡影的洞見，由此可見蘇軾於求索存在意義的歷程中，找尋自我定位的努力。

（三）立足於宇宙的節奏變化

〈永遇樂〉在「昔日——今時——未來」的三段結構中，逐步擴大時空視野，透過燕子樓與關盼盼的事典照應夢的崩解、美好的消逝，寫自我的漂泊與失根，蘇軾在往日的不可追、今昔對照的變化中投射自我的失落。黃樓的發現見證宦遊人生中的具體事蹟，具備主體意義的建築於此包攬、保護蘇軾存在於世的安全感，呈顯黃樓安頓自我的存在意義，東坡進而融入宇宙的變化節奏，預言未來，存在、自我與時空彼此交織互動，此詞高闊深遠之境界便源於蘇軾對自我存在的關注，呈顯詩人超越困頓的生命視野開拓歷程。

六、餘論：蘇詞清曠風格與「達觀」意態之內在連結

本文發現蘇軾求索存在意義，即是嘗試於永恆變化的宇宙中找到自我的立足點，由此可以看見蘇軾生命視野開拓的歷程。另就作家個體文學史的角度而言，東坡出知密、徐、湖州時期，將詞體注入詩的特質，結合豪放與婉約、深情與清曠的風格，「指出向上一路」¹⁵。緣是，蘇詞清曠風格的形成不僅是文體境界開闊的議題，更應置於作家個人的生命脈絡下加以理解。是以可說，〈永遇樂〉揭示清曠風格其實源於蘇軾對生命境界的自覺追求，蘊含東坡「由窄處轉向寬處」的生命視野。

參考書目

一、傳統文獻

宋•蘇軾著、鄒同慶、王宗堂校注：《蘇軾詞編年校注》（北京：中華書局，2002年）

宋•蘇軾撰，清•王文誥輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，2007年）

宋•蘇轍撰，曾棗莊、馬德富校點：《樂城集》（上海：上海古籍出版社，1987年）

¹⁵ 王又華《古今詞論》引王灼《碧雞漫志》載：「東坡先生非心醉於音律者，偶爾作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振……」見唐圭璋：《詞話叢編》（台北：廣文書局，1970年），頁35。

- 宋•張炎：《詞源》，見唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年）
- 宋•王灼：《碧雞漫志》，見唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年）
- 宋•胡仔：《苕溪漁隱叢話》（臺北：木鐸出版社，1982年）
- 清•沈祥龍《論詞隨筆》，見唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年）
- 清•鄧廷楨《雙硯齋詞話》，見唐圭璋《詞話叢編》本（臺北：新文豐，1988年）
- 石淮聲、唐玲玲《東坡樂府編年箋注》（臺北：臺灣學生書局，2017年）

二、近人論著

- 保刈佳昭：〈歷代蘇軾年譜、詞集蘇詞一覽表〉，《蘇詞研究》（北京，綫裝書局，2001年）
- 加斯東•巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間詩學》（臺北：張老師文化，2003年）
- 潘朝陽：《人文主義的地理思想——心靈•空間•環境》（臺北：五南文化，2005年）
- 鄭毓瑜：《文本風景——自我與空間的相互定義》（臺北：政大出版社，2023年）
- 諾伯舒茲（Christian Norberg-Schulz）著，施植明譯：《場所精神——邁向建築現象學》（臺北：田園城市文化，1997年）
- 段義孚著、王志標譯：《空間與地方：經驗的視角》（北京：中國人民大學出版社，2017年）
- 余繕安：〈蘇軾詞中「歸去」意志的形成與流變——以熙寧十年至元豐六年為研究中心〉，《中國語文》，第805期（2024年7月）。
- 張淑香：〈日常生活中的靈視——淺談東坡詞中的一種經驗結構〉，《鄭因百先生百歲冥誕國際學術研討會論文集》（臺北：臺灣大學中國文學系，2005年）。

空间如何讲故事： 中国文学多样性叙述的三重维度

潘毅

杭州师范大学

摘 要

在文学研究「空间转向」的理论语境下，本文以经典文本《红楼梦》为研究对象，通过建构本土化的空间叙事阐释体系，探索西方理论与中国文学经验结合的路向。研究基于亨利·列斐伏尔「空间三元辩证法」的理论框架，结合中国传统文化中的空间哲学等理论资源，试图揭示中国文学空间叙述的多重维度，并提出「中国文学空间叙述三元模型」——礼制性空间、自然性空间与心象性空间的设想。研究拟通过文本细读与跨媒介比较研究，揭示原著文本与1987版电视剧、民族舞剧等改编作品在空间叙述维度的重心转移：文本中三重空间以礼制性空间为主导，并在跨媒介转化中演变为多元空间要素的动态互构。研究发现，三元模型的建构突破了西方空间理论在阐释中国文学时的文化隔膜，对拓展空间叙事学的本土化阐释边界、建构具有中国特色的叙事理论体系有一定的理论价值，也为理解中国文学现代性提供了一种新的可能。

关键词：文学叙述多样性、空间叙述、《红楼梦》、三元模型、文学现代性

引言

「20 世纪末叶，学界多多少少经历了引人注目的『空间转向』，而此一转向被认为是 20 世纪后半叶知识和政治发展最举足轻重的事件之一。学者们开始刮目相看人文生活中的『空间性』，把以前给予时间和历史，给予社会关系和社会的青睐，纷纷转移到空间上来。」¹

20 世纪下半叶，西方人文社科领域掀起「空间转向」思潮，空间从被动的叙事背景跃升为意义生成的主体。亨利·列斐伏尔的「空间三元辩证法」为文学研究提供了新的理论工具，但其在非西方语境中的适用性仍存争议。中国文学中同样不乏空间叙述的样本，然而，现有研究多囿于西方理论的直接套用，忽视了中国文学空间的本土性特征。

《红楼梦》作为中国古典小说的创作巅峰，其中的空间叙述兼具结构性、象征性与文化批判性，是研究中国文学空间维度的理想范本。本文以《红楼梦》为中心，结合列斐伏尔理论与中国传统文化哲学，提出「礼制性空间——自然性空间——心象性空间」三元模型，试图突破西方理论思维的阐释局限，建构起本土化的空间叙事理论体系。同时通过跨媒介比较，进一步揭示空间叙述在不同艺术形式中的动态重构，为中国文学现代性的多元表达提供一种新的解读路径。

一、空间叙述与中国文学

（一）空间叙述的理论构建

亨利·列斐伏尔在《空间的生产》中提出的「空间三元辩证法」，将空间解构为空间实践、空间表征和表征空间三个维度。这一理论突破了传统地理学对空间的扁平化认知，转而强调空间的动态性、社会性与符号性。²在文学研究中，三元辩证法为叙事维度的扩展提供了哲学根基：空间不仅是故事发生的背景，更是参与意义生成的主体。空间叙述作为故事建构的核心维度，为叙事多样性提供了结构性基础。它通过物理环境、地理布局、社会文化空间等多重层次，打破了传统线性时间叙事的单一性，允许创作者在三维场域中展开多线程情节、塑造人物关系网络。这种空间转向不仅扩展了叙事载体的可能性，更揭示了权力、身份、记忆等深层议题在不同空间形态中的差异化表达机制。

¹ (美) 爱德华·W·苏贾.《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅程》.之陆杨「译序」，上海：上海教育出版社，2005

² 孙婧.<亨利·列斐伏尔的空间生产理论研究>.吉林大学,2023.DOI:10.27162/d.cnki.gjlin.2023.007759.

（二）空间叙述理论与中国文学语境的适配性

西方空间叙述理论为中国文学研究提供了方法论参照，但其根植于西方社会的经验，与中国文学的空间书写存在明显差异，研究时需结合中国传统文化进行本土化调整。中国古典文学的空间书写注重伦理、自然与心理的平衡。儒家强调空间等级（如《周礼》中的建筑规制），道家推崇自然和谐（如园林的「借景」手法），禅宗则重视意境营造（如诗画的留白）。《红楼梦》继承并发展了这一传统。「礼制性空间」虽与列斐伏尔的「空间实践」概念存在形式相似性，但其内核更强调儒家「差序格局」的伦理秩序，如贾政书房的正统陈设对宝玉天性的压抑；自然性空间（如大观园的园林设计）虽涉及符号编码（如「潇湘馆」的竹林象征黛玉性格），但深层逻辑源于道家「天人合一」的哲学；心象性空间（如太虚幻境的梦境）虽与「表征空间」的个体反抗呼应，但其表达依托禅宗「虚实相生」的美学传统。可见，西方理论需融入本土伦理、哲学资源，才能有效阐释中国文学中「风水」、「物候」等独特符号系统，减少文化隔膜导致的阐释偏差。

（三）「礼制——自然——心象」三元模型的理论架构

基于列斐伏尔的空间生产理论与中国传统文化哲学，本文提出「礼制性空间」「自然性空间」与「心象性空间」的三元模型。

礼制性空间：以儒家伦理为核心，通过建筑布局、仪式行为与社会关系体现权力等级，如《红楼梦》中的荣宁二府；自然性空间：以道家自然观为底色，通过山水园林、自然意象隐喻命运流转，以达到叙述目的，如大观园的兴衰；心象性空间：以个体精神为焦点，通过梦境、诗境与心理空间实现主体性表达，如黛玉葬花与太虚幻境。三元模型既吸收了西方理论的动态性，又兼顾了中国文化中的「天人感应」与「虚实相生」，为本土化空间叙事研究提供了理论框架。

二、《红楼梦》中空间叙述的三重维度

（一）礼制性空间（显性叙述）

《红楼梦》中的礼制性空间叙述可聚焦于「两双眼睛」。一是刘姥姥，她三进荣国府的视角演变描摹贾家境况、映射社会的同时构成三重祛魅，这是底层视角的递进式观察，从而解构贵族神话；二是黛玉，她初入贾府时「步步留心」的空间感知，实为融入新的等级环境的生存预演。这两双眼睛都是通过空间的转变来达成叙述目的的。

此外，院落布局的博弈也是作者「空间即人物」叙事策略的显化。贾赦居东跨院与贾政居正院的方位差异，暗示嫡庶地位的微妙博弈、抄检大观园的

路线顺序暗含礼制等级。与此同时，庄头视角暴露经济暗流。乌进孝交租清单的数字符号构成平行于诗酒风雅的物质空间，实物占比远超现银，暴露农业经济本质。

（二）自然性空间（隐形叙述）

大观园暗藏「阴阳失衡」的风水隐患，贾府为元春省亲强造「人间仙境」，移山填水破坏地气，犯「动土无度」之忌；园中又处处追求极致，如怡红院之艳、潇湘馆之幽——宝玉自溺于红、黛玉自困于竹，过犹不及，反成「亢龙有悔」，这是奢极生煞与欲念压运。此外，四季更替与人物命运共振。春日海棠诗社的繁华，对应「三春争及初春景」；秋日菊花诗会的冷清，预示「树倒猢猻散」；冬日芦雪庵联句的戛然而止，直指「白茫茫大地」的终极虚空。从各种意象的隐喻功能中我们可以窥见自然性空间的命运寓言，这种以自然意象替代直白叙事的方式含蓄隐晦，使自然景观成为人物心理、命运的外化载体。

（三）心象性空间（深层叙述）

心象空间通过超现实维度重构叙事逻辑。黛玉葬花构建「花冢」这一心理空间，将落花与自我毁灭互喻，她葬花的「春尽」，实为家族命运衰变的隐性线索，以自然物候与人物心理暗示贾府从盛转衰的必然性。太虚幻境以梦境预叙命运，打破线性时间逻辑，以判词、画册、曲子企图警示宝玉，希望其领悟人世虚幻，但未尝如愿。心象性空间充满抵抗，指向现实空间里的叛逆，如怡红夜宴的突破三重禁忌：时间禁忌（深夜）、性别禁忌（男女混杂）、礼制禁忌（主仆同席）。每个空间转换都是命运齿轮的咬合点，推动叙事向「白茫茫大地真干净」的终极空间演进。

三、跨媒介改编的空间重构

（一）电视剧

1987版电视剧《红楼梦》是我国第一部完整改编《红楼梦》120回版本的影视作品，它通过镜头语言突出了文本中的礼制空间。如黛玉初入贾府时，她的行进轨迹通过场景变换展现，对「敕造宁国府」等牌匾的特写以及对贾府院落的全景镜头，传达出儒家“尊卑有序”的伦理观念。同时对建筑、服饰等的特写突出封建家族等级的森严，而人物的内心活动通过场景的变换展现，整体叙事以礼制性空间为主，心象性空间为辅。

（二）舞剧

江苏大剧院民族舞剧《红楼梦》以肢体语言为核心，心象性空间是其主要叙述主体。如《入府》一章使用超现实的「定格」策略，宝黛二人由现实空间进入虚幻空间，双人舞演绎一眼万年的欣喜，心理活动构成叙述主要成分；《葬花》

一幕中，舞者以蜷缩、旋转的肢体动作模拟落花飘零，配合冷色调灯光，将黛玉的孤寂心理具象化，丰满舞剧情感张力。

（三）空间叙事的比较研究

在跨媒介改编中，不同艺术形式对「礼制性空间——自然性空间——心象性空间」三元空间的侧重不同，这反映了媒介特性对叙事重心的影响。电视剧通过镜头语言，强化了礼制性空间的主导性；舞剧则借身体语言与舞台设计，通过放大心象性空间来进行叙述。跨媒介主体通过选择性放大某一空间维度，来达到叙述目的，揭示了《红楼梦》叙事的多重可阐释性。而这种差异的本质其实是三元模型在不同媒介中的灵活适配——不同艺术形式基于自身特性，重新调配三重空间的叙事权重，摒弃文本结构的机械复制。这一实践印证了三元模型的解释力，为经典文本的现代转化提供了方法论启示。

四、从空间叙事看中国文学现代性

「三元模型」不仅阐释了《红楼梦》的空间叙述机制，理解中国文学的现代性提供了一种新的视角。礼制性空间的崩塌、自然性空间的异化与心象性空间的抵抗，这三种空间形态的冲突与转变，反映了中国社会从传统向现代转型的内在逻辑。从空间维度研究《红楼梦》，可以发现中国文学在追求现代性的过程中，始终在挖掘和重塑本土文化资源，这为中国文学现代性提供了一种「在地化」的阐释路径，深刻证明中国文学的现代性，是而是本土文化与全球文化相互碰撞、融合的结果，在传统与现代、东方与西方的碰撞中，形成了具有独特东方韵味的文学现代性特征。

五、结语

「中国小说的叙事传统中，空间不仅仅是故事的背景，更是意义生成的场所。从《红楼梦》的大观园到鲁迅的未庄，空间被赋予了‘叙述主体’的功能，成为推动情节、塑造人物、隐喻主题的核心形式要素。这种对空间的经营，或许是中国小说区别于西方线性叙事传统的最重要特征。」³

正如王德威所指出的，中国小说叙事传统离不开「空间」这一文体特征或形式要素。本文以《红楼梦》为例，通过分析「礼制性空间——自然性空间——心象性空间」这三重维度，试图构建起更贴合中国文学的本土化叙事理论模型。未来研究可拓展至戏曲、诗歌等多种文类，或借助数字人文技术实现空间可视化，进一步挖掘中国叙事学的多元潜能。唯有立足本土经验、融通中西

³ 王德威：《小说中国：晚清到当代的中文小说》（台北：麦田出版，1993），页 127-128

理论，方能构建具有国际影响力的中国叙事话语体系，推动全球学术话语的多元共生。⁴

参考文献

- [1]孙蔚.国内空间叙事研究述评[D].湖北师范大学,2018.
- [2]李清瑞.叙事：时间与空间—现代叙事中的“三一律叙述”现象研究[D].吉林大学,2018.
- [3]陈晓辉.叙事空间抑或空间叙事[J].西北大学学报(哲学社会科学版),2013,43(03):156-159.DOI:10.16152/j.cnki.xdxbsk.2013.03.002.
- [4]孙婧.亨利·列斐伏尔的空间生产理论研究[D].吉林大学,2023.DOI:10.27162/d.cnki.gjlin.2023.007759.
- [5]亨利·列斐伏尔,刘怀玉.空间的生产(节译)[J].中外文化与文论,2016,(03):94-110.DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2016.0074.
- [6]谢春平.文学空间叙述的机制与特征[J].赣南师范大学学报,2017,38(02):54-58.DOI:10.13698/j.cnki.cn36-1346/c.2017.02.011.
- [7]张世君.《红楼梦》空间叙事的分节[J].暨南学报(哲学社会科学),1999,(06):36-44.
- [8]殷欣.杜拉斯文本的“空间叙述”研究[D].苏州大学,2010.
- [9]王亚玲.浅析《红楼梦》的三重叙事空间[J].青春岁月,2011,(16):18.
- [10]刘介民.开拓空间叙事新领域——论张世君《〈红楼梦〉的空间叙事》[J].广州师院学报(社会科学版),2000,(09):97-102.
- [11]龙迪勇.叙述空间与中国小说叙事传统[J].中国文学批评,2021,(04):98-109+157-158.
- [12]龙迪勇.空间在叙事学研究中的重要性[J].江西社会科学,2011,31(08):43-53.
- [13]龙迪勇.空间问题的凸显与空间叙事学的兴起[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2008,(06):64-71.DOI:10.13852/j.cnki.jshnu.2008.06.005.
- [14]龙迪勇.空间叙事本质上是一种跨媒介叙事[J].河北学刊,2016,36(06):86-92.
- [15]龙迪勇.空间叙事学[D].上海师范大学,2008.

⁴ 指导老师：陈漪 杭州师范大学

- [16]龙迪勇.空间叙事学:叙事学研究的新领域[J].天津师范大学学报(社会科学版),2008,(06):54-60.

閱讀屏簾：宋詞中的隔斷物與記憶之場

楊琦

南京大學

摘要

屏簾是中國建築空間中的隔斷物，也是宋詞中的重要意象，是宋代文人生活在宋詞中的反映與投射。目前學界對於屏簾意象的研究主要在於其時間模式、道具功能，未能關注到其時空模式的複雜性與記憶之場的構造。本文以屏簾為中心，探討宋詞中屏簾作為隔斷物的多重象徵意義及其對記憶場域構建的作用。通過分析屏簾的狀態和相關的典型場景，研究其在時間與空間的交織、夢境與現實的互動中所引發的敘事張力，深入解析宋詞中屏簾意象的敘事策略和情感表達模式。

關鍵字：屏簾、隔斷物、記憶之場、時空體

一、引言

從中唐的白居易到北宋末年，屏風在文人文化中經歷了『文人化』與『個人化』，逐漸參與到了文人的私人生活中，¹與簾一樣成為宋代文人日常生活中不可或缺的一部分，關於其作為傢俱的分類與實用性研究的『物的知識』催生了人類自身的話語體驗；²作為『記憶之場』的重要載體，屏簾在宋詞中展現出雙重角色。一方面，其作為日常生活中常見的功能性裝飾物，展現著宋時文人日常生活的真實圖景；另一方面，屏簾這一隔斷物作為宋詞中的獨特意象突破了詞體的音樂時間與文本框架的限制，延伸詞境，對記憶追述與複現。

皮埃爾·諾拉所闡釋的『記憶之場』（*lieux de mémoire*）主要探討歷史與記憶的關係，指向一種『既簡單又含糊，既是自然的又是認為的，既是最易感知的直接經驗的對象，又是最為抽象的創作』，³強調個體記憶在構建歷史敘事中的重要作用，將『集體』改為『由超越時空的象徵媒介來自我界定的抽象共同體』。⁴在導言中，諾拉指出歷史學所面對的『認識論』之問，即個體作為歷史的承載者與敘述者，需要確認自身在『當下』的位置座標。因此，『記憶之場』的時間顯得無比重要：在檔案等一手史料之外，日記、歌曲、建築物等均可以成為一種『話語分析的工具』，⁵強調了時間的多維性和符號化意義。

對於詞這一『建築在回憶模式之上的藝術』而言，⁶詞體便是抽象記憶的展開場域，其實在性存在於文本之中，功能性在於語言文字對記憶的承載、形塑和傳承，象徵性在於某個事件或某種經驗只有通過特定機制才能觸發與保存。『記憶植根於具象之中，如空間、行為、形象和器物』，⁷作為建築空間中隔斷物，其一開一閉成為了記憶湧流、經驗回溯的真實閘門。

二、試問卷簾人——隔斷物狀態與記憶往溯

『對於回憶著的作者而言，重要的不是他過去所經歷過的是，而是他如何把回憶編織出來』。⁸物之物性在人的『上手』之中被充分展現，⁹其功能在人的使用

¹ 李溪：《內外之間：屏風意義的唐宋轉型》（北京：北京大學出版社，2014年），頁203。

² [法]米歇爾·福柯著，謝強、馬月譯：《知識考古學》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2007年），頁41。

³ [法]皮埃爾·諾拉主編，黃豔紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》（南京：南京大學出版社，2020年），頁14。

⁴ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Chicago: University Of Chicago Press, 1992, p.53.

⁵ [法]皮埃爾·諾拉主編，黃豔紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》（南京：南京大學出版社，2020年），頁14。

⁶ [美]宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年），頁149。

⁷ [法]皮埃爾·諾拉主編，黃豔紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》（南京：南京大學出版社，2020年），頁6。

⁸ [德]漢娜·阿倫特編，張旭東、王斑譯：《啟迪·本雅明文選》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年），頁216。

⁹ [德]馬丁·海德格爾著，孫周興譯：《物》，《海德格爾選集》（上海：上海三聯書店，1996年）。

之中展開。詞人通過身體的動作感知與對隔斷物狀態的能動改造，將身體感知與情感記憶編織在一起，從而呼喚起深處的記憶，實現對於外部的窺視與對過去的回溯。

（一）團團四壁小屏風——屏封

屏風，『所以障風，亦所以隔形者也』。¹⁰作為活動空間的隔斷物，屏風像是

一種可移動的牆，將內與外、私人與公共較為清晰地區隔開來，形成半封閉的、私密的空間。正如辛棄疾所描述的宴飲場景，屏簾的閉合將外界因素隔絕，使內在空間成為視覺與情感的獨佔領域：

翠屏羅幙遮前後，舞袖翻長壽。紫髯冠佩禦爐香，看取明年歸奉萬年觴。

今宵池上蟠桃席，咫尺長安日。寶煙飛焰萬花濃，試看中間白鶴駕仙風。¹¹

『翠屏羅幙』遮蔽內外，使壽宴場域成為封閉的場域，強化了壽星、賓客與長壽文化記憶的鏈接。封閉性奠定了整首詞向內的基本面向，屏與幙之外的因素被拋棄，確立了一個視覺獨享的場所，壽星、詞人與赴宴者成為了面前景象的唯一欣賞者，¹²所有心緒以及『內部和外部的各種符號』¹³都被框定在了壽宴的場域。在被區隔出的宴飲空間裏，舞者與賓客以平行的正面形象出現在地面上，而隨著席上賓客與壽星的目光都因為屏與幙的包裹折返並集中在了翩然起舞的舞者身上，總體的人文環境也隨之由宴饗、歡焰收束到壽星上來。屏與幙將壽宴這一即時性的場景嵌入到仙人與長壽的文化記憶之中，使其超越了瞬間的歡慶，將過去的長壽文化傳統、當下的宴會與未來的長壽願景濃縮在一個儀式節點之中。屏與幙不僅是思緒的起點、折返點，同時也是這一時刻記憶永遠停駐的終點。

（二）人間簾幕垂——垂簾

自然下垂的簾是屏簾意象中更為柔性的存在，具有隔斷與聯繫的雙重功能。垂簾內外構成兩個交錯的空間，既隔絕外界的干擾，又允許外界的自然與實踐對內在空間產生影響。

¹⁰〔宋〕謝維新：《事類備要》第三冊（上海：上海古籍出版社，1992年），頁696。

¹¹〔南宋〕辛棄疾著，鄧廣銘箋注：《稼軒詞編年箋注》（上海：上海古籍出版社，2016年），頁156。

¹²〔美〕巫鴻著，文丹譯，黃小峰校：《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009年），頁2。

¹³〔美〕巫鴻著，文丹譯，黃小峰校：《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009年），頁5。

小樓寒，夜長簾幕低垂。恨蕭蕭，無情風雨，夜來揉損瓊肌。（李清照《多麗·詠白菊》）¹⁴

人悄悄，月依依，翠簾垂。更接殘蕊，再燃餘香，更得些時。（李清照《訴衷情》）¹⁵

垂下的簾恰如屏風，隔絕了外界，簾幕內外形成了兩個不同但是不斷糾纏的空間：垂簾並不是拒絕了外界的一切，不被允許進入的是物理的摧折、未經允許的視線，內部空間得以保全一種私密的安寧、靜謐的悲喜。詞人的情感空間與外界的因素，如寒風、黑夜，保持了一種若即若離的關係，簾子主要起到間隔的作用，但是簾內之人對外界的變化是有感覺的，即環境的威脅、時間的流逝通過風寒與月光作用在了簾內之人的觸覺與視覺層面，人在情感層面則保持了一種獨享性與排他性，仿佛簾的阻隔造就了一種『穹頂之下』，個人的情緒與個人的時間是不被打擾的，與外界有著心理上與時空上的阻隔。

（三）卷簾留晚照——卷簾

卷簾標誌著空間狀態與情感方向的轉變。簾的卷起象徵著視覺與記憶的延伸，使內外空間交互流動。

……試問卷簾人，卻道海棠依舊。……（李清照《如夢令》）¹⁶

一夕東風，海棠花謝，樓上卷簾看。（周邦彥《少年遊》）¹⁷

這幾句涵蓋了主動與被動『卷簾』的知覺結果以及『不卷簾』的後果。『卷簾人』是一種被動卷簾，包含了『濃睡』的結束以及知覺經由他者這一媒介向簾外延伸兩個階段；主動的卷簾則相對乾脆俐落，通過卷簾的行為，屏簾從『不可逾越之物』轉變為『已消除之物』，¹⁸打通了詞人與過去的關聯；視覺知覺進行了選擇性分辨，於是觀察者的視線得以越過朦朧萬象，從簾延伸到了更廣闊的自然，打通了內外之間的界限，實現了記憶與外部世界的流動與滲透，勾起人的審美意趣。這種記憶與空間的流動性與知覺的延伸，使得屏簾的功能超越了物理層面，成為連接內外情感與記憶的橋樑。

¹⁴〔宋〕李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁36。

¹⁵〔宋〕李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁111。

¹⁶〔宋〕李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁14。

¹⁷〔北宋〕周邦彥注，羅忼烈箋注：《清真集箋注》（上海：上海古籍出版社，2008年），頁82。

¹⁸〔法〕皮埃爾·諾拉主編，黃豔紅等譯：《記憶之場：法國國民意識的文化社會史》（南京：南京大學出版社，2020年），頁20。

三、分隔的空間與記憶的方向

（一）移『思』換景：流動的記憶與時空

遊記常使用的『移步換景』強調物理運動所牽引的時空轉換，由於詞生產的特殊性，宋詞中的敘述者或觀察者更多處在『定點』的狀態，通過視覺或心緒將記憶與時空結合起來。以『思』代『步』作為景象轉換、時空變化的因素意味著心緒觸碰引起記憶的對象和景物，借助注意力的延伸恢復過去記憶的整體，填補『圍繞在殘存碎片四周的空白』。¹⁹屏簾內外的交互不僅映射了詞人情感的延續性，還將個人化記憶融入自然與社會時空的流動之中。

天上星河轉，人間簾幕垂。涼生枕簟淚痕滋。起解羅衣，聊問夜何其？
（李清照《南歌子》）²⁰

昨夜雨疏風驟，濃睡不消殘酒。試問卷簾人，卻道海棠依舊。（李清照《如夢令》）²¹

屏簾分隔了內與外的界限。屏簾外的空間通常是流動而開放的，代表著外部的自然、社會以及時間的流動；屏簾內則相對而言，是詞人獨處的私密領域，承載著個人情感、回憶與夢境。星河、風雨與光影象徵了自然與時間的永恆流轉，枕、簟與夢則暗示了視覺、觸覺蘇醒之前個人時間的相對停滯以及蘇醒之後，記憶不再僅僅駐足於個人化的過去，而是開始融入到常規的自然流轉之中，體現出過去到現在的流動。過去的情感記憶與現在的現實鏡像發生碰撞，屏簾內外的時空斷裂使得夢境與現實產生重疊，彰顯了屏簾『時空性』的特徵：它將心理時間與自然時間交匯於詞人的主觀感受之中。

夢境與現實重疊之處是非線性的，其不僅意味著內在的靜止的夢境被拉長了，『餘味』一直持續到視覺與思緒清醒和接觸外界景象之時，還表現在夢境中情感延續到了清醒時分，並且同現實感受疊加或形成對比。詞人的悲喜仿佛還停留在昨日的情境之中，時光流逝下不變的孤寂、愁思外化為『涼』『寒』的觸覺體驗，在遇到外部空間時進一步被光影、『卷簾人』等視覺性因素喚起並且強化，作者開始有意識地觀察與關懷外部事物。屏簾在此也稱為隔離與連接的雙重象徵：它既承載並保護了過去的記憶，將其引入『現在』，又使得記憶與情感在交匯點之處不斷增強張力，凸顯了情感的無可挽回，使得詞人內心情感的延續，即相對靜止與自然時間的不斷流逝形成對比，延續了內在時間藝術化的特質。

¹⁹ [美] 宇文所安著，鄭學勤譯：《追憶：中國古典文學中的往事再現》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年），頁3。

²⁰ [宋] 李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁35。

²¹ [宋] 李清照著，徐培均箋注：《李清照集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁14。

（二）簾夢與屏夢：夢境與隔斷物引發的時空糾纏

正如『目遇之而成色』，視覺成為夢境重建的重要觸發點。通過視覺的作用，詞人將過去的記憶或對未來的預示拉入當下的觀看時刻，在敘事中床再出獨特的時空效果。

『團團四壁小屏風，啼盡夢魂中。』（周邦彥《月中行》），陳注『（吳孫亮）常寵四姬皆振世絕色，使如四坐屏風內，望之若無隔，惟香氣不通於外』，²²相比於簾子，屏風具有完全隔斷的功能，將人、事還是味道放置在了兩個鮮明的異質性區域，夢的流動性遇到屏風的阻隔不得不折返，最終在屏風內部形成私人化、封閉化的回環循環。屏風中的夢連同人一起，變成了一種完全被觀看的客體。被客體化的夢於是具有了客觀性：通過文本，『四壁小屏風』從屬於觀賞者的私人體驗變成了文學的共同記憶。屏風將夢定格於一個『被觀看』的靜態空間，並最終經由詞人的敘述與詞的傳播，筆下女子的夢不僅成為一個敘事上的過去，也是不斷傳唱的現在。

與屏夢的封閉性相對，簾夢更多遊走在夢境與現實的邊緣，是一種互動性的，半夢的存在。『卷簾』或『風動簾』主動或被動地受到外界的影響，**簾夢也能夠走入現實的切身的知覺，作為夢境世界與現實世界的過渡性因素，在時空上表現為夢與現實的重疊，並對現實的行動產生影響。**『羅帳薰殘，夢回無處尋覓』（秦觀《促拍滿路花》），²³與屏風之中『香氣不同於外』的封閉不同，簾內的香氣因風吹散，『薰殘』暗示了時間的流逝與夢境的破碎。殘香暗含記憶的主觀痕跡，賦予『夢回』之『尋覓』一定的合理性。簾夢因此表現為夢與現實的重疊，在時空上實現二者的互相滲透。

四、結語

本文通過對屏簾在宋詞中的表現及其文化象徵意義的考察，揭示了屏簾作為隔斷物的雙重功能：屏簾不僅作為物理空間的分隔，更成為情感表達與記憶觸發的媒介。屏簾的開合狀態及其與不同意象的交織，不僅限定了視覺和行為的範圍，還構成了宋詞中複雜的時空書寫。對於屏簾的關照不僅神話了對宋詞審美特質的理解，也為分析其時空結構和記憶書寫提供了新的視角。通過屏簾對時空的分割與鏈接，詞人實現了情感與記憶的交織，並賦予詞作深厚的文化意蘊和藝術價值。

²²〔北宋〕周邦彥注、羅忼烈箋注：《清真集箋注》（上海：上海古籍出版社，2017年），頁40。

²³〔北宋〕秦觀著，徐培均箋注：《淮海居士長短句箋注》（上海：上海古籍出版社，2018年），頁45。

「救贖」何處尋？ ——「新天使」與〈補天〉中的女媧

高子堯

香港中文大學

摘 要

從 1922 年到 1935 年，魯迅陸陸續續地改寫一些神話傳奇故事，一共八篇作品，於 1935 年結集出版，名為《故事新編》。《故事新編》橫跨十三年的創作時間，其間，魯迅的思想由成熟期步入晚期。而魯迅在寫作中有意打破慣常的線性時間，如〈補天〉將紡織技、冶鐵術、道教等非同一時間的產物「並置」，這背後隱藏著他對於神話、國族、歷史乃至未來的思索。魯迅創作〈補天〉時期，中國史學界的發展動向發生巨大變化，用「舊瓶裝新酒」顯然不能夠更好地分析〈補天〉背後的意蘊。因此，本文將視野放寬，藉由本雅明的「新天使理論」以及魯迅早年文章中思想的軌跡，解讀〈補天〉打破線性時間的用意，以期窺見其背後蘊藏的魯迅的歷史觀和進步觀。

關鍵字：神話傳說、〈故事新編〉、〈歷史哲學論綱〉、本雅明、歷史觀、進步觀

一、引言

從 1922 年到 1935 年，魯迅陸陸續續地改寫一些神話傳奇故事。一共八篇作品，並於 1935 年結集出版，名為《故事新編》。橫跨十三年的創作時間，魯迅的思想由成熟期步入晚期。相比於〈狂人日記〉、〈阿 Q 正傳〉、〈祝福〉、〈孔乙己〉等被尊為現代文學典範的作品，《故事新編》的作品性質就不那麼清晰。有人認為它是歷史小說，也有人認為它是諷刺小說。¹ 不管學界對《故事新編》的定義如何，它所討論的問題遠超魯迅生活的 20 世紀上半葉。《故事新編》的創作不亞於一場思想上的偉大冒險和文學上的超前實踐，更是凝結了魯迅對於國族、歷史、救贖的深刻追尋。為方便論述，本文將《故事新編》分為兩部分。〈補天〉、〈奔月〉、〈理水〉為第一部分，剩餘五篇為第二部分。此劃分依據了小說集中的時間順序。第一部分涉及到夏朝之前的故事。第二部分則進入歷史上的朝代時期，夏商周及後續的朝代。本文將集中探討第一部分的〈補天〉。並透過本雅明的「新天使」理論，試析〈補天〉是如何展現魯迅對於歷史觀、啟蒙以及「救贖」的思考。

二、面向「過去」的新天使

1940 年，本雅明在《歷史哲學論綱》（下文稱《論綱》）提出了「新天使」理論。

保羅·克利的《新天使》畫的是一個天使看上去正要從他人神地注視的事物旁離去。他凝視著前方，他的嘴微張，他的翅膀展開了。人們就是這樣描繪歷史天使的。他的臉朝著過去。在我們認為是一連串事件的地方，他看到的是一場單一的災難。這場災難堆積著屍骸，將它們拋棄在他的面前。天使想停下來喚醒死者，把破碎的世界修補完整。可是從天堂吹來了一陣風暴，它猛烈地吹擊著天使的翅膀，以至他再也無法把它們收攏。這風暴無可抗拒地把天使刮向他背對著的未來，而他面前的殘垣斷壁卻越堆越高直逼天際。這場風暴就是我們所稱的進步。²

本雅明認為編年史學家「只能糾合起一堆材料去填塞同質而空洞的時間」。³ 新天使面對的是瑣碎經驗堆疊起的廢墟，祂想要拯救死者，但卻被「進步」的風暴吹離。這意味著兩種本質對立的歷史觀。本雅明所持的歷史觀，是想「喚醒死者，把破碎的世界修補完整。」⁴ 編年史學觀下的歷史因堆疊歷史事件卻忽視歷史主體（既被壓迫者）而變得破碎。我們可以清晰地看出本雅明所持的歷史唯物主義觀點。而這也引出了「新天使」理論的關鍵：救贖死者。

¹ 王瑤著：《魯迅作品論集》（北京：人民文學出版社，1984 年），頁 177。

² 本雅明著，張旭東譯：〈歷史哲學論綱〉，《文藝理論研究》第四期（1977 年 8 月），頁 94。

³ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 96。

⁴ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 94。

受本雅明本身猶太教神學背景的影響，他主張將神學與歷史唯物主義結合。對於本雅明來說，馬克思眼裡的無產階級具有解放全人類的力量，這正與神學中的「彌賽亞」相似。無產階級的力量在神學概念中以救世主的姿態現身。「彌賽亞」現在已經消失，所以要尋找解放和「救贖」，就要回到「過去」尋找：「過去隨身帶著一份時間的清單，它通過這份時間的清單而被托付給贖救」。⁵「過去」不是線性時間的一端，「它是一個多重的並置，時間得以被空間化地處置。」⁶本雅明做出這樣的論斷不是因為他多麼熟悉歷史，恰恰是因為他對於他所處時代的敏銳把控。基於以上論述，本文做出兩點總結。第一，力量源自於「過去」，拯救的手段也在「過去」，歷史的主體也誕生在「過去」，所以本雅明要回到「過去」實現「救贖」，而「過去」並不是一個線性的時間概念；第二，「進步」、「啟蒙」並非絕對正確的神話，相反可能會蒙蔽歷史主體，文明之下也隱藏著殘暴與黑暗。有了以上兩點認識，我們就可以借此理論透視〈補天〉中魯迅對「救贖」、「啟蒙」、「歷史觀」的思考。

三、回到神話時間

本雅明所指的「過去」具有宗教神學上的意義。但魯迅並不信仰某個特定宗教，中國也沒有發展出佔據主導位置的一神教宗教。因此，單純套用本雅明關於「過去」的論述不免削足適履。本文在此做出延伸，將「過去」與神話時間聯繫，用女媧接替「彌賽亞」的位置，將神學內容「置換」為神話內容。需要說明的是，做出「置換」僅從「救贖」或「救世」的角度出發，因為二者都蘊含拯救人的期望，女媧和彌賽亞最終都歸於救人。

魯迅在〈補天〉中關於女媧的描寫：「擎上那非常圓滿而精力旺盛的臂膊，向天打一個欠伸，天空邊突然失了色，化為神異的肉紅」、「伊在著肉紅色的天地間走到海邊，全身的曲線都消融在淡玫瑰似的光海裡，直到身中央才濃成一段純白」⁷無不暗示女媧造人是生育與性的過程。魯迅自己也說「例如我做的〈不周山〉，原意是在描寫性的發動和創造，以至於衰亡的。」⁸人是女媧所生育的，人自然就擁有女媧的一部分力量。無論是人發出無意義的叫聲，還是主動和女媧說話，都可以視為直接、無障礙地與神對話。女媧造人之初沒有階級之分，歷史的主體在於全部的人。但在後文中，魯迅將「全部的人」劃為兩大類。一類是「正在白著眼睛呆看伊；那是遍身多用鐵片包起來的，臉上的神情似乎很失望而且害怕。」⁹以及「卻又看見一個高興的而且驕傲的臉，也

⁵ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 93。

⁶ 汪民安：〈福柯、本雅明與阿甘本——什麼是當代〉《馬克思主義與現實》第六期（2013 年 12 月），頁 14。

⁷ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》（北京：人民文學出版社，1956 年），頁 346。

⁸ 魯迅：《魯迅全集·第四卷》，頁 513。

⁹ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 349。

多用鐵片包了全身的。」¹⁰ 另一類則是「一個不包鐵片的東西，身子精光，帶著傷痕還在流血。」¹¹ 兩種人的分化正是在女媧因造人過度勞累休息之時發生的。從兩種人的衣著我們可以做出簡單判斷，此兩種人絕非同地位。有鐵片保護的人應屬高等階級。一絲不掛，渾身流血的應屬低等階級。如果我們將女媧視為歷史的主體，那麼其全部的造物理所應當的繼承歷史主體的地位。但實際情況是上古史書如《春秋》、《尚書》等僅僅記載帝王的言行舉止。魯迅在此戲仿《尚書》的語調顯然別有用意。他自認這種寫法「陷入了油滑的開端。油滑是創作的大敵」。¹² 但油滑「不僅可以對社會現實起揭露和諷刺的作用{.....}也可以引導讀者對歷史人物做出對比和評價。」¹³ 本文同樣認為「油滑」具有反諷之意。爭「德」就是爭奪歷史的主體。有「德」之人就具有歷史主體的地位。〈補天〉中，穿戴鐵片、口中念念有詞之人，一遍遍強調「天不佑德，我師反走」或「天實佑德，我師攻佔無敵」¹⁴ 遭得女媧嫌棄。爭「德」之人反被女媧厭棄，也就是說，造物主對統治者書寫的歷史「頗有微詞」。女媧伏下身詢問衣不蔽體的人，與新天使意圖喚醒死去的人，亦有異曲同工之妙。不同之處在於女媧擁有補天救世的力量，新天使缺乏這種力量。但他們都以失敗告終，女媧最終疲累而死，新天使也被吹走。女媧死後，「禁軍」堂而皇之佔領她的屍骸。祝宇紅教授將其解讀為「神話時代的沈落」。¹⁵ 這是從神話學角度討論。本文則更注重到背後隱喻的歷史主體之變化。女媧死後，統治階級佔據了歷史的主體。原先人與神交流無阻，人擁有神的部分力量。女媧死後，人與神不再能夠直接交流。歷史的主體轉變為統治階級，除統治階級之外的人都被歷史忽視。

然而女媧在死前「吐出最後的呼吸來」。¹⁶ 如果依照前文，「然而這詫異使伊喜歡，以未曾有的勇往和愉快繼續著伊的事業，呼吸吹噓著，汗混和著」、「幾乎吹完了呼吸，流完了汗」¹⁷ 女媧吹出呼吸是造人的一部分，亦可解讀為女媧將自己的神力「吹進」造物體內。照此理解，女媧死前吹了最後一口氣這樣的設計，也不無暗示著魯迅隱約抱著希望，並寄於千千萬萬一直被蒙蔽，沒有意識到自己「神力」的群眾。本雅明在《論綱》中提到「同前輩一樣，我們也被賦予了一點微弱的救世主的力量，這種力量的認領權屬於過去。」¹⁸ 〈補天〉中並沒有這樣嚴肅直白的表達。魯迅使用「吹氣」這樣具有隱喻性的動作來證明「我們也被賦予了一點微弱的救世主的力量」。同時又用在他看來

¹⁰ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 350。

¹¹ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 350。

¹² 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 341。

¹³ 王瑤著：《魯迅作品論集》，頁 186。

¹⁴ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 350。

¹⁵ 祝宇紅：〈論魯迅《故事新編》的神話重寫〉《同濟大學學報（社會科學版）》第 34 卷第 2 期（2023 年 4 月），頁 98。

¹⁶ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 353。

¹⁷ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 346。

¹⁸ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 93。

「油滑」的語調，反諷著女媧死後統治者對歷史主體的爭奪，亦闡述了「要做勝利者的敵人從來不願善罷甘休。（統治者不會輕易放棄歷史的主體地位）」

四、在「天使」與「幽靈」之間

《故事新編》寫作的 1922-1935 年中國史學界的發展動向，最明顯的一點就是胡適倡導的進化哲學與實驗主義態度對歷史學方法的改造。顧頡剛將其運用到對古史的辨析中，將神話傳說驅逐出歷史系統。¹⁹ 汪暉教授爬梳 20 世紀上半葉的亞洲歷史觀變換，發現中日兩國在近代歷史觀上都出現「疑古」思潮。這一思潮並非文化傳統，而受到歐洲啟蒙運動的影響。具體到近代歷史觀的脈絡，中日兩國趨同匯流，最終都指向歐洲實證主義史學之父蘭克的歷史觀。²⁰ 無獨有偶，本雅明在《論綱》中對蘭克的歷史觀做出了深刻批判。

〈補天〉不僅體現魯迅的創作觀，更體現魯迅的歷史觀。儘管顧頡剛的《古史辯》晚於〈補天〉的發表，但魯迅的歷史觀並不是為反駁顧頡剛的觀點而提出。其歷史觀在他早年就已顯得與眾不同。「蓋使舉世唯知識之崇，人生必大歸於枯寂，如是既久，則美上之感情澱，明敏之思想失，所謂科學，亦同趣於無有矣。」²¹、「根史實而見於西方者不得已，橫取而施之中國則非也。」²²、「將借新文明之名，以大遂其私慾者乎？」²³、「更睹進世人生，每托平等之名，實乃愈趨於惡濁，庸凡涼薄，日益以深」。²⁴ 早年魯迅已然認識到「進步」、「科學」、「平等」的啟蒙神話並不能一定實現人的發展，甚至會束縛「立人」的任務。魯迅在〈狂人日記〉中寫「我未必無意之中，不吃了我妹子的幾片肉，現在也輪到我自己。」²⁵ 啟蒙者本身就是舊文化的既得利益者，啟蒙者被拉下道德高地。這與本雅明所言「歷史唯物主義者不能不帶著恐懼去沈思。這些財富的存在不僅歸功於那些偉大的心靈和他們的天才，也歸功於他們同時代人的無名的勞作。沒有一座文明的豐碑不同時也是一份野蠻暴力的實錄。」²⁶ 在本質上是一樣的。歷史的進化論用時間、空間線性地衡量歷史，正是實證主義歷史觀的態度。從〈補天〉中，我們能讀到道教、紡織術、冶鐵術等不是一個時期的產物。但魯迅將三者集中於同一空間，這不意味著神話時代具有超前的生產力，而是一種空間隱喻：在救世主尚未死亡的空間，多重時空得以並置，現在與過去交織共存。而魯迅在文中對天空的描寫「粉紅的天空」、「石綠

¹⁹ 汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（上）〉《文史哲》第一期（2023 年 1 月），頁 18。

²⁰ 汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（上）〉，頁 22-24。

²¹ 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，頁 35。

²² 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，頁 46。

²³ 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，頁 46。

²⁴ 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，頁 51。

²⁵ 魯迅：《魯迅全集·第一卷》，頁 432。

²⁶ 本雅明：〈歷史哲學論綱〉，頁 94。

色的浮雲」、「光芒四射的太陽，如流動的金球包在荒古的熔岩中」²⁷，浪漫主義的筆觸，更加證明神話時間的瑰麗與美妙。正如汪暉教授指出魯迅「更關注於神話所傳達的寓意及其對於當代的啟迪。」²⁸ 神話能夠反映遠古時代人們的生活方式和思維方式。本雅明為歷史唯物主義者辯護「歷史唯物主義者希望保持住一種過去的意象，而這種過去的意象也總是出乎意料地呈現在那個在危險的關頭被歷史選中的人的面前。這種危險既影響了傳統的內涵，也影響了傳統的接受者。兩者都面臨同樣的威脅，『那就是淪為統治階級的工具』。」²⁹ 那種「過去的意象」正是神話，實證主義史學並不容忍它。然而魯迅並沒有將神話徹底驅逐。魯迅最為看重的「立人」也需要藉由神話啟迪來實現。「當然，只有被贖救的人才能保有一個完整的，可以援引的過去」，³⁰ 本雅明將「救贖」與「保有過去」緊密聯繫在一起。魯迅同樣認識到「立人」和「神話啟迪」之間的隱密關係。二者在歷史觀上有著鮮明歷史唯物主義的傾向，但卻以各自的特點迥異。本雅明承認現世的痛苦，魯迅在此顯示出他「幽靈」的一面。〈補天〉結尾提到的「現在」不由得讓人懷疑敘述者所處的時間。敘述者歷經上古、古代直到現代，彷彿穿越時間的幽靈。³¹ 汪暉教授稱「歷史幽靈學發源於魯迅早年的思考，貫穿其一生的全部寫作，在其晚年愈益深刻和豐富。」³² 而作為《故事新編》的第一篇，〈補天〉的結尾已經預示著一個幽靈存在於整部小說集。

五、結語

當我們回頭再讀〈補天〉這篇小說，其中蘊含的思想光輝仍舊不減。更重要的是它作為《故事新編》的開篇，已然為整部小說集奠下了基調。儘管魯迅的思想並非一成不變，但我們還是能從 1922 年處於思想成熟期的魯迅所創作的小說中，找到他後期思想的線索。同樣，本雅明和魯迅都是涉獵甚廣的思想家。本雅明用充滿藝術的語言闡發他的哲學，而魯迅用雜文和小說來捍衛他的思想。二者從未有過交集，但對「歷史觀」、「進步觀」有著相似的判斷。他們都處於歷史的轉折點，站在「當時」對「過去」和「未來」進行思考。而借用本雅明的理論可以為我們提供另一種角度來理解、解讀魯迅的思想，這對於我們思考此刻的社會問題和國族未來不無裨益。

²⁷ 魯迅：《魯迅全集·第貳卷》，頁 349。

²⁸ 汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（上）〉，頁 15。

²⁹ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 94。

³⁰ 本雅明著：〈歷史哲學論綱〉，頁 93。

³¹ 該處受汪暉教授〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨〉一文的啟發，並在〈補天〉中找到線索，敘述者的時間在其結尾迅速濃縮，由上古到古代再到現代。與汪暉教授所言的歷史幽靈如出一轍：在歷史之中（前文的敘述），又在歷史之外（後文的譏諷）。

³² 汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（下）〉《文·史·哲》第二期（2023 年 4 月）頁 21。

參考文獻：

專書（按姓氏筆畫序）

王瑤著：《魯迅作品論集》，北京：人民文學出版社，1984 年。

魯迅著：《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1956 年。

期刊論文（按姓氏筆畫序）

汪民安：〈福柯、本雅明與阿甘本——什麼是當代〉《馬克思主義與現實》第六期（2013 年 12 月），頁 10-17。

汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（上）〉《文·史·哲》第一期（2023 年 1 月），頁 5-41。

汪暉：〈歷史幽靈學與現代中國的上古史——古史/故事新辨（下）〉《文·史·哲》第二期（2023 年 4 月）頁 5-30。

祝宇紅：〈論魯迅《故事新編》的神話重寫〉《同濟大學學報（社會科學版）》第 34 卷第 2 期（2023 年 4 月），頁 97-106。

【德】本雅明著，張旭東譯：〈歷史哲學論綱〉，《文藝理論研究》第四期（1977 年 8 月），頁 93-96。

五四知识青年抒情的自我——以浅草社为例

刘一豪

香港恒生大学

摘 要

五四退潮后，中国知识青年面临理想与现实的深刻断裂，其文学创作成为重构主体性的重要载体。本文以浅草社为核心案例，探讨这一时期青年知识分子如何通过抒情性文本实现自我表达与时代回应。研究从自叙性叙事、零余者形象等角度切入，分析文学形式与精神诉求的互动关系。浅草社的作品既延续了五四启蒙精神中对个体价值的追寻，又暴露出启蒙理想受挫后的苦闷与彷徨，其抒情实践在继承日本私小说及创造社的基础上，形成了独特的表达。本文试图探讨这一文学现象对五四知识青年于抒情自我需求下的实践与价值。

关键字：浅草社、零余者、自叙、抒情自我、五四青年

一、引言

浅草社的短篇小说创作正处于五四退潮时期，思想解放的青年们妄图冲破封建束缚，步入城市后却发现迎接他们的并非所幻想的新生活，社会的黑暗现实令他们闯荡的理想被绞杀，不可避免的陷入到迷茫之中。有如《中国现代文学三十年》所言：

要求个性解放而又遭到社会压抑的年轻一代，在本国文学承传和外国抒情文学的双重影响下，不能自禁地要通过写作来表达内心的激情。¹

「抒情自我」的创作，成为他们表现自我感伤与苦闷的方式，身处其中的浅草社作家们的创作，承接自创造社的主观性与抒情性书写，其作品在彼时该类小说创作中颇具代表性。下文将以林如稷的〈将过去〉及陈翔鹤的〈茫然〉、〈幸运〉为例，讨论其于「文本内容及主题」与「写作方式及特点」上的实践与价值。

二、文本内容及主题

林如稷的〈将过去〉发表于一九二三年《浅草》第一卷第四期，²是极具创造社的主观性与抒情性书写特色的一篇。该篇借一个名为若水的苦闷青年在京沪两地来回奔走，渴求改变生活，却又难以从世俗欲望的堕落中解脱的矛盾状态，勾勒出其苦闷、孤僻、忧郁的形象。林如稷的书写偏向细致的刻画人物的心理活动与主观感受，且运用跳跃的意识流技巧以表现其纷乱的生活与情绪，³在「改过自新」的矛盾纠缠中将「自我」的内心感伤毫无保留的暴露给读者。在正文第一章中，若水于起床前有着大段内心独白描写展现其情绪，如在翻看送报人递来的报纸时：

忽然锐利敏感一种说不出的苦痛，觉得似有万缕悲感齐集于脑：

——野兽野斗的状态……惨苦的哭声……戚泣的呼吁曲……野兽得食的酷笑声……

——哟，无数的活尸相搏，……；

——哟，一群骷髅跃跃欲动，……；

——哟，密聚的肥蛆蠕蠕互挤，……；⁴

¹ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（北京：北京大学出版社，1998年），页64。

² 朱成蓉编：《林如稷选集》（成都：四川文艺出版社，1985年），页154。

³ 邓时忠：〈林如稷小说创作的审美视角和表现方式〉，《西南民族学院学报（哲学社会科学版）》第二期（1991年2月），页33。

⁴ 林如稷：〈将过去〉，《林如稷选集》，页157。

对若水一瞬间心理感受的描写，所想要呈现的是其对社会的敏感与悲愤，更有着一种难言的哀愁。而当若水烦闷于春之网，坐在前往北京的火车上妄图逃离上海这荒岛时，望见在日记本上划的字而产生幻觉与联想：

这是一条蛇，赤的，绛的，菜花色，灰白色……圆长，蛆条……

……蠕动……潜行……在蠕动……

——站在房子下的人，哦，——站在地壳下的人……

同臭虫一般大小……同天，狱的天一般厚薄……

腥恶……不是……生鸡蛋一般的腥恶……⁵

跳跃般的写幻觉与潜意识，表现若水于旅途中因难以打发时间而来的无聊和浓厚的烦闷之情。但真正体现人物的苦闷与矛盾之处，在其对若水的于性压抑下的渴望和病态情欲的描写，如若水在梦中遇见一位红衣女子时：

——吻，吻着，吻那象西藏产的红花似的发……

——吸，吸着，吸那如马来群岛上的人嚼槟榔流出来的唾……

——挣扎，挣扎……

——颤……颤……

亦有如其于文章结尾处，在纠结与矛盾的心理斗争中选择了妥协，前去寻找了娼妓：

桌子倒仆了……灯摔破了……

——唇快相接了……颤……颤……抵……

——吮吸……舐……吸……颤……抵御……

——挣扎……挣扎……

——甜……软……浓……热……星光……闪……电……⁶

几段表现若水苦闷、宣泄与自我斗争的性心理描写，再现了其主观感受。无论是展现他内心对爱情的渴望，亦或是展现其在用金钱购买肉体刺激时的纠结，所想建立的是在社会压迫下对婚恋的求之不得，寻求性满足却又饱受道德冲突折磨的形象。而在犯罪之后，走在回家的路上，怀着忏悔与痛苦心情的若水之觉得「似才从冰窖里逃出来一样」，「又似才从火穴内逃出来」，⁶生理上的冷热交集所回应的亦是其心理上的折磨。

⁵ 林如稷：〈将过去〉，《林如稷选集》，页 159-160。

⁶ 林如稷：〈将过去〉，《林如稷选集》，页 178。

陈翔鹤的〈茫然〉与〈幸运〉分别发表于一九二三年《浅草》第一卷的第一期和第二期。⁷试图用感伤的文字以抒发内心苦闷是浅草社作家的共同特质，陈翔鹤的书写则较多的倾向于对人物的形象塑造上，其用抒情的方式所塑造的「自我」多呈现出郁达夫创作中「零余者」的身影。⁸如〈幸运〉中对 D 君的描写：

蓬乱永不加修剪的乱发；被烟卷熏染的焦黄的食指；在苍白的脸皮上，更配着双忧郁不振的双目；行路时，不是头仰望着天，就是俯视着地，规行缓步，沉思默想。⁹

以外貌描写，呈现出一位在精神及肉体上皆饱受折磨的青年形象，且此种外表形象亦能代表浅草社创作中「零余者」的共同特征。〈茫然〉中虽未有直接对其主人公 C 君的外貌描写，但却通过描述他的生活现状以展现落魄的形象：

C 君近来神经有些混乱，又加以经济压迫，更觉得难堪了。在此刻天寒地冻，雪花飞舞的时候，别人都是已重棉或重皮上身，而他确仍披着一件敝旧的薄棉袍。¹⁰

生活窘迫与神经失调不仅是 C 君，亦是 D 君的形象。两人都面临着进入社会后的巨大压力，经济的压迫使他们无力把握自己的生活，为了基本的生活需要 C 君更是要典当掉自己所珍藏的书籍。在巨大的压迫下，逃不出自身生活与精神困境的青年逐渐自我封闭、与人隔绝，如〈幸运〉中的 D 君：

但是后来因为那位显客，既不与人饥接谈，又不轻易出外，即使有时见了人，也是板着面孔。很高傲冷淡的，昂头过去，并且不大理人和招呼，所以也就无人注意他了。¹¹

在无人交谈的情况之下，无法改变客观现实的青年，为了抒发内心的苦闷，唯有透过书信或梦境等方式去展现他们紊乱的内心世界，如〈茫然〉中的 C 君在写给朋友 D 君的信中道：

我前夜做了一梦，仿佛还是梦见我在一个冷寒的清晨，无意间出去散步，在一个荆棘荒莽的原野里，四围被白雾迷着，看不出前途，更望不着归路，只一片白茫茫的郊野，无情无语的将我围着，我走的无力了，疲乏了，躺在地下休息，确听见前后左右都有人在那里悲泣或是歌叹，

⁷ 中国现代文学馆编：《陈翔鹤代表作》（北京：华夏出版社，2009 年），页 52、59。

⁸ 林基成：〈狂潮退后的歌吟——略论浅草社的创作倾向〉，《中国现代文学研究丛刊》第二期（1983 年 2 月），页 257。

⁹ 陈翔鹤：〈幸运〉，《陈翔鹤代表作》，页 55。

¹⁰ 陈翔鹤：〈茫然〉，《陈翔鹤代表作》，页 49。

¹¹ 陈翔鹤：〈幸运〉，《陈翔鹤代表作》，页 54。

到最终来，似乎大家都已无声，或者是众人都已像我样的躺下了罢，而白茫茫的昏露，仍是块然不动的笼罩着。¹²

一段描绘梦境中所见场景的独白，却实能由此感受出彼时青年的压抑、挣扎与空虚。生活上没有出路，精神上无法被满足，将会导致的即是对人生的迷茫，最后在精神与肉体上死亡做抉择。

由上文对三篇作品的简短分析可见，浅草社作家的作品中书写了大量的感伤、抒情内容以显现出作品内人物的状态，而作品内人物的状态所「自叙」出的便是浅草社作者甚至于那个时代青年的状态。他们未曾有过在五四的高潮中为理想而战斗的幸福，却要在五四的退潮时怀着理想步入社会生活。¹³作品中的人物有着五四青年个性解放的共同特质，但也是这特质令他们不得不承受来自依然黑暗的社会压力，如对社会现状虽敏感悲愤却又无可奈何，对爱情与幸福的求而不得令其纠缠于性苦闷中，最终抱着无尽的苦闷与哀愁成为零余者去等待死亡。这当中有对社会现实的批判，但其抒情书写更多的想要建立的是情绪的宣泄。

三、写作方式及特点

小说本是用来讲故事的叙事文体，但五四作者普遍不局限于传统，而将原属于散文、诗词的抒情搬入到小说的书写当中，这当中有来自于思想启蒙的影响，亦有其对于短篇小说有了「不必铺叙完整的故事」这一新的认知。¹⁴受日本「私小说」影响，郁达夫所作的短篇小说总有着源于其自身的「主观宣泄式抒情」¹⁵，而在具体创作上与郁达夫有着直接的师承关系的浅草社作家们亦使其短篇小说的创作抛离「叙事性」而转自「自我抒情」。¹⁶

本文所选之林如稷与陈翔鹤的三篇短篇小说，即反应了此种「自我抒情」的主题性。如第二章所举例文，于文本上书写了大量的内心独白式的内容，而非去铺叙一个完整的情节，这实则改变了短篇小说的书写方式。¹⁷三篇文章实则都只是以一个故事情节为底本，借由这个底本去抒发个人情绪，而这个故事底本是否完整则不是书写重点，情节的如何发展亦只是为了配合「自我」的感情抒发到了何种地步，并使其显得更加情真意切，而非因某个情节出现才有了某种情感。陈翔鹤的〈茫然〉只是讲了C君的生活现状，如他近

¹² 陈翔鹤：〈茫然〉，《陈翔鹤代表作》，页51。

¹³ 林基成：〈狂潮退后的歌吟——略论浅草社的创作倾向〉，页250。

¹⁴ 李丽：〈论「抒情」的介入与「五四」短篇小说的形式革新〉，《南京大学学报(哲学·人文科学·社会科学)》第2期(2011年)，页117。

¹⁵ 李丽：〈论「抒情」的介入与「五四」短篇小说的形式革新〉，页126。

¹⁶ 邓时忠：〈风尘湍洞中悲鸣的箜篌——略论浅草社创作的感伤基调〉，《西南民族学院学报(哲学社会科学版)》第一期(1989年)，页104。

¹⁷ 李丽：〈论「抒情」的介入与「五四」短篇小说的形式革新〉，页117。

来神经混乱、心情上疲倦失望、夜晚时难以入眠、听戏时爱上唱大鼓的姑娘等，全文难有情节线索可言，更不算是完整铺排的故事。〈幸运〉亦是如此，借由 D 君的死亡自我抒情，文中大量篇幅都给予了 D 君所写的札记，而非以起承转合的叙事逻辑去讲死亡一事。林如稷的〈将过去〉虽比前两篇于情节上完整的多，这也是因为它的篇幅较长，但其行文的目的也是借由一段段故事抒发青年身上的各式苦闷，而这引发抒情的故事会是怎样则不在小说的书写中心，甚至于是可以预见到的。如文中的若水有着压抑的性苦闷，那他就定然会在肉体享受与道德谴责的矛盾之中走向妓院并在忏悔中犯罪。所以可见此类文体的故事情节弱化了许多，文本不再是以情节为中心，而是以袒露为中心；将大量篇幅摆在袒露心声之上，也似有一种告白的、第一人称的「倾诉」的意味。

但我们也并不能说其故事情节的创作如何的千篇一律，此类日本「私小说」式的短篇小说，其创作的特点如《中国现代文学三十年》中所言：

主张再现作家自己的生活 and 心境，减弱对外部事件的描写，而侧重于作家心境的大胆暴露，包括暴露个人私生活中的灵与肉冲突以及变态性心理。¹⁸

文中的情节虽不是叙述重点，但多与作者本身经历有关，本就是独一无二。苦闷是浅草社作家那一代青年的时代病，基于再现社会的理念所抒情本就易使情节互有相似之处。浅草社作家笔下的「私小说」并非书写者故事性的自传，而是再现了身处那个时代的他们，乃至全体青年们的苦闷心境。此类短篇小说文本书写将故事情节实际弱化，其重点在于所抒情的自我如何百花齐放，并由此些文本内容去探寻叙述者身上所承受的压力及想建立的声音是什么。

四、结论

五四退潮后的知识青年群体，在理想与现实的断裂中，通过文学创作重构主体性，而浅草社的抒情性文本成为这一精神实践的重要载体。本文以林如稷与陈翔鹤为例，试图呈现浅草社作家如何以「自我抒情」回应时代困境。其文本书写中的自叙性叙事与零余者形象的塑造，映射了五四青年步入社会后的普遍困境：他们既延续了五四时期对个体价值的追寻，又因社会现实的压迫陷入苦闷与彷徨。

浅草社的创作深受日本私小说与创造社主观抒情传统的影响，突破了传统小说的叙事框架，将重心转向内心世界的袒露。情节的弱化与情绪的主导，使文本呈现出「以袒露为中心」的特质：若水的堕落与忏悔、D 君的札记独白、C 君的梦境独语，均以碎片化的叙事服务于情感的流动。此类书写虽因聚焦有着普遍时代病的「自我」而显得情节趋同，但其价值恰在于通过个性化的

¹⁸ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，页 65。

苦闷体验，折射出五四退潮后一代青年的集体精神症候——既渴望挣脱封建束缚，又困顿于现代都市的压迫，最终沦为时代的「零余者」。

参考书目

专书

中国现代文学馆编：《陈翔鹤代表作》，北京：华夏出版社，2009年。

朱成蓉编：《林如稷选集》，成都：四川文艺出版社，1985年。

郁达夫编：《中国新文学大系·散文二集（影印本）》，上海：上海文艺出版社，2003年。

钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，北京：北京大学出版社，1998年。

期刊论文

邓时忠：〈林如稷小说创作的审美视角和表现方式〉，《西南民族学院学报（哲学社会科学版）》第二期（1991年2月），页31-34。

邓时忠：〈风尘湏洞中悲鸣的箜篌——略论浅草社创作的感伤基调〉，《西南民族学院学报（哲学社会科学版）》第一期（1989年），页102-106。

李丽：〈论「抒情」的介入与「五四」短篇小说的形式革新〉，《南京大学学报（哲学·人文科学·社会科学）》第2期（2011年），页116-126。

林基成：〈狂潮退后的歌吟——略论浅草社的创作倾向〉，《中国现代文学研究丛刊》第二期（1983年2月），页247-258。

蔡政洋：〈论新文学时期散文理论的文类建构及现代散文的抒情本质〉，《岭东通识教育研究学刊》第十卷第三期（2024年2月），页71-101。

解圍的嘗試：魯迅短篇小說〈理水〉 與布萊希特「史詩戲劇」理論的對話

俞俊言

香港中文大學

摘 要

本文以魯迅短篇小說《理水》為對象，結合陳平原教授《在東西方文化碰撞中》一書中的研究發現，深入探討其與布萊希特「史詩戲劇」理論之間的對話，重點分析作品中的「小說戲劇化」特徵和間離效果的運用。魯迅在《理水》中融合了戲劇和小說的敘事手法，通過場面感、對話化和情節的跳躍性，實現了小說的戲劇化呈現。在語言方面，魯迅運用突兀的語言和外敘述者的視角，打破讀者的情感代入，使其保持批判距離，重新審視角色與情節的象徵意義。魯迅在這一臨終之際的嘗試中，盡己所能地進行了揭露和深思。

關鍵字：魯迅、布萊希特、中國近現代文學、小說敘事、《故事新編》

一、緒論

從 1918 年《新青年》刊出近代中國首部白話小說〈狂人日記〉開始計算，到 1936 年「象他平日一樣，工作完了，他休息了」¹為止，魯迅先生總共在中國文壇上留下了十八年的斑駁痕跡。然而，單是《故事新編》這一部小說集，就橫跨了「足足有十三年」²的時間軸，並隨魯迅一道輾轉於北京、廈門、廣州、上海等地，這種時間與空間的流變，賦予這些作品獨特的研究價值³：日本學者竹內好曾認為《故事新編》盡是收錄著些「失敗的作品」⁴，後又話鋒一轉，將其定位為「從批評之場轉向創作之場」「包括評論在內的更高一級的創作之場」⁵，此般轉變實則體現《故事新編》中作品在「批評」價值之餘，於「創作」場域中更是大有乾坤。

作為竹內好的後繼者，伊藤虎丸先生則坦言：「竹內留下『二分疑惑』，是因為他尤其在〈非攻〉和〈理水〉這兩篇作品中，感受到了『某種作品上的壯觀圖畫』，我也承續這一預感。」⁶至於這種「壯觀圖畫」因何而起，筆者此處參考魯迅翻譯皮奧·巴羅哈《少年別》（*Adiós a la bohemia*, Pío Baroja y Nessi）後刊登於《譯者》月刊的附記中所指出的觀點，即此類「用戲劇性的形式來寫的新樣式的小說」⁷在中國並不多見，並可能有啟發性作用，並非常欣喜地發現陳平原老師已用布萊希特「史詩戲劇」理論對《故事新編》中的部分小說進行解讀⁸。職是之故，筆者欲通過分析〈理水〉這篇創作於 1935 年的短篇小說，結合文本詳論其「小說戲劇化」特色與布萊希特「史詩戲劇」的種種相通之處，冀以從藝術手法的角度，分析魯迅如何通過間離效果促使讀者批判性地思考劇情，加強對當時社會醜陋與乖訛一面的揭露與譏諷，將文學創作置於「包括評論在內的更高一級」的層次之上。

二、〈理水〉中布萊希特式的「小說戲劇化」：場面感、對話化、跳躍性

間離效果（德文 *Verfremdungseffekt*，英文 *Alienation effect* 或 *Estrangement effect*）字面上有使陌生化、奇異化之含義，在布萊希特「史詩戲劇」理論中，

¹ 蕭紅：〈回憶魯迅先生〉，載蕭紅：《商市街》（哈爾濱：北方文藝出版社，2018 年），頁 374。

² 魯迅：〈序言〉，載魯迅：《魯迅全集》第二卷（北京：人民文學出版社，2005 年），頁 353。

³ 黃子平：〈《故事新編》：時間與敘述〉，載黃子平：《歷史碎片與詩的行程》（香港：三聯書店，2012 年），頁 71。

⁴ 【日】竹內好：〈關於作品〉，載竹內好著，李冬木、趙京華、孫歌譯：《近代的超克》（北京：三聯書店，2005 年），頁 101。

⁵ 【日】竹內好：〈魯迅入門三：作品的展開〉，載竹內好著，靳叢林編譯：《從「絕望」開始》（北京：三聯書店，2013 年），頁 97。

⁶ 【日】伊藤虎丸著，李冬木譯：《魯迅與日本人》（石家莊：河北教育出版社，2001 年），頁 156。

⁷ 魯迅：〈《少年別》譯者附記〉，載魯迅：《魯迅全集》第十卷，頁 431。

⁸ 陳平原：〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，載陳平原：《在東西文化碰撞中》（杭州：浙江文藝出版社，1987 年），頁 254-280。

這種劇場形式承擔著通過打破表演習慣的方式，在觀賞者與表演者之間來打開批判性思考的距離，從而激發觀眾批判、審視舞台事件與社會事件的態度之效果⁹。可見，間離效果實際上指戲劇表演中的一種劇場呈現方式，起初並不是用於分析小說的理論工具¹⁰，而在將其引入〈理水〉等短篇小說文本的分析體系中時，如果關注此類小說文本與戲劇的相似性（即小說的「戲劇性」），則有助於增強這一理論工具的適用性和可解讀性。

陳平原對布萊希特對於「戲劇性」的闡述：「情節的高度集中」「各個部分相互交織在一起」「表達時的某種激情，及展現各種力量彼此間的衝突」¹¹進行了補充，並將「戲劇性小說」的特徵概括為：把「情節的論述」轉化為「場面的描繪」，把「動作」轉化為「對話」，把「連貫」轉化為「跳躍」¹²。本乎此，綜觀《故事新編》全集，〈起死〉〈非攻〉〈理水〉〈出關〉均具備「戲劇性」的特點，以〈理水〉為例：

〈理水〉這篇小說分為四個部分，其中第一部分所展現的是一幅「文化山的論戰場面」：洪水滔天，百姓飽受苦難，而學者們卻依靠奇肱國的飛車每月供給洋面包，悠然自得地生活在名為「文化山」¹³的高地上。他們以學術的姿態激烈辯論禹是否存在，甚至有人提出荒誕的考據結論——禹其實是一條「蟲」。在這場場面中，學者們各顯神通，依據遺傳學、訓詁學甚至「詭異」的生物學推導出各自的結論，爭論不休。而一位質樸的鄉下人以簡單的生活常識反駁了學者的荒誕理論，但學者們依舊以優越姿態斥責百姓的愚昧，場面滑稽又充滿諷刺。

第二部分呈現了一幅「官員視察的荒唐場面」。「視察」的第一天，朝廷派來的兩位「大員」端坐於石屋中央，周圍簇擁著一群學者，一起進行所謂的「災情考察」。學者們爭先恐後地向大員們粉飾太平，語氣傲慢又充滿冷漠。他們宣稱「災情倒並不算重，糧食也還可敷衍」，甚至將百姓賴以為生的榆葉和海苔誇讚為「含有維他命 W」和「極合於衛生」的佳品，而洪水的成因則被荒唐地歸咎於百姓的懶惰——「就是洪水，也還不是他們弄出來的嗎」。這些話語帶著強烈的戲劇感，將官僚與學者的形式主義和對民生的漠視展露無遺。經過三

⁹ 謝筱玫：〈當代戲曲中的布雷希特疏離效果重探：奇巧劇團的《波麗士灰闖記》〉，《戲劇研究》第 19 期（2017 年 1 月），頁 112。

¹⁰ J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p.136-153. 其中指出「史詩劇場」這一概念實際上源自德國導演皮斯卡托（Erwin Piscator, 1893-1966），他曾與布萊希特合作，並對後者造成深刻的影響。皮斯卡托認為「史詩劇場」中間離效果的實踐更加依賴舞台設計、場面調度等手段，而布萊希特則關注到語言、敘事以及戲劇角色在間離效果中的重要作用：個中轉變可以增強間離效果在套用至分析小說等文學體裁時的說服力。

¹¹ 【德】布萊希特：〈娛樂劇還是教育劇〉，《外國文藝》1981 年第 2 期（1981 年 2 月），頁 5。

¹² 陳平原：〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，載陳平原：《在東西方文化碰撞中》，頁 257。

¹³ 魯迅：〈理水〉，載魯迅：《魯迅全集》第二卷，頁 385-407。本文中未經特殊說明的〈理水〉小說原文均引自此書，故後文不再重複下註。

天的遊樂，到了「視察」的第五天，所謂的「百姓代表」登場。這位代表因頭上曾被官兵打出疙瘩，而被百姓推舉，雖極力抗拒，但在壓力下不得不前來。他畏縮不安地將「敷衍」的生活境況描述為「托大人的福，還好」，而大員則高高在上，對此稱讚幾句便草草結束會面，要求百姓再提交一份「公呈」，以完成形式化的考察程序。

第三部分描繪了一幅「大禹與官員的對峙場面」：大禹提出以「導」為核心的治水新法，主張疏通洪水入海，對父親的「湮」法予以否定。然而，朝廷官員卻以守舊的「孝道」和「傳統法則」進行反對。他們聲稱「湮是世界上已有定評的好法子」，以此維護既得利益和現有體制。而大禹則以簡短有力的語言堅定地表明：「我要說的是我查了山澤的情形，征了百姓的意見，已經看透實情，打定主意，非『導』不可！」。

第四部分展現了一幅「禹歸京時的歡慶場面」：洪水得治後，大禹回京的消息不脛而走，百姓夾道歡迎，整個場景像極了一場「神化儀式」：禹的隨員如乞丐一般寒酸，禹本人也是黑臉黃鬚、腿彎微曲，但百姓口中卻流傳著他「化為黃熊，用嘴和爪子疏通九河」的神話。與此同時，朝廷對大禹的態度亦頗為微妙。舜帝雖然以禮相待，甚至讓禹講述自己的治水事蹟，但言辭中卻隱隱透出對其聲望的忌憚。他敷衍地讚美禹「有功於天下」，又試圖借「孳孳」（小心勤政）來警示禹不要僭越。

以上四個場景不同與其他小說中對情節的敘述，除了個別描述性文字之外，人物的對話在場景的展現中扮演了重要的角色，整篇小說幾乎全部由學者、鄉下人、官員、大禹、舜帝之間的對話構成，借用陳平原老師對〈非攻〉的評價來說，〈理水〉一文也稱得上是「一出微型的五幕話劇」¹⁴：以學者們誇張的辯論展現毫無裨益的知識爭執為「起」，以官員的「視察」與鄉民的問答將百姓需求簡化為形式化的「公呈」式總結為「承」，以大禹在體察民情後親自回京，提出「導」的治水方案為「轉」，以水患消除、民生恢復，官僚階層卻依然維持金玉其外、敗絮其中的迂腐為「合」。幕與幕之間，場景從文化山的學者跳轉至鄉民的日常，又跳轉到朝廷大員與學者和百姓代表的會面，再一躍至大禹力排眾議的議事大廳，最後卻跳過了治水的詳細過程（如膾炙人口的「三過家門而不入」一類治水傳說故事），直達歡迎大禹回京的祭祀儀式，這種跳躍十分吻合話劇表演中幕與幕之間的切換，另一方面也展現著一幅複雜的社會全景。

「場面的描繪」強化了情節的現場感，「對話化」取代了冗長的事件敘述，「跳躍性」的節奏使得人物形象、社會輿論得到更為鮮明的呈現，此即魯迅打破傳統歷史小說的敘事規則，將戲劇化特徵融入敘事的生動體現，也自然引出下文對「間離效果」這一戲劇表現手法在本文中的運用。

¹⁴ 陳平原：〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，載陳平原：《在東西方文化碰撞中》，頁 258。

三、〈理水〉中的間離效果及其裨益：從突兀語言和外敘述者入手

既已把握〈理水〉一文的「小說戲劇化」特徵，魯迅在創作過程中達成的間離效果便有了「用武之地」。前文已經論及間離效果有打破觀眾的情感代入和慣性認知，使其以批判性的態度重新審視戲劇中的角色、情節及其社會意義的作用，如果將目光聚焦於〈理水〉一文，則可以在以下幾個方面捕捉到間離效果的影蹤。

魯迅在〈理水〉中運用了一系列帶有荒誕感的語言手段，這些語言有意背離情境常規，不僅讓讀者感到突兀，還進一步揭示了人物的虛偽與荒唐，實現了間離效果。最引人注目的便是對話中穿插的「蹩腳英文」與「現代術語」。文化山的學者們在洪水中談論禹是否存在時，不時冒出的「古貌林（Good morning）」「好杜有圖（How do you do）」「O.K!」等英語表達，表面上顯得滑稽，但背後卻透露出知識分子盲目崇洋、脫離現實的姿態。現代化術語如「維他命 W」「衛生價值」被學者用於洪水背景下的所謂「災情研究」，以及「大學」「幼稚園」「時裝表演」「募捐救國隊」「警笛」「警棍」等等新興產物更是將語言陌生化推向極致¹⁵。這些語言的突兀介入使讀者意識到，這些人物並非古代神話中的學者，而是 30 年代中國士林中那群空談者的化身：無論是流行於知識界的種種時髦思潮，還是國民政府的條條方針，其醜陋荒謬的本質都常常被高雅、堂皇的外衣包裹而不被人識破，魯迅將他們置於天下大亂的上古神話中，幻化為文化山上空談誤國的學者教授和禍國殃民的官吏，他們在小說世界裡的所作所為，正正符合現實世界所謂「政治」、所謂「道德」的真實面目。

上述角度在陳平原老師的研究中已經有所體現¹⁶。在此基礎上，筆者關注到〈理水〉的另外一大間離特色：外敘述者的使用。這種敘事手法不同於第一人稱或第三人稱全知視角，而是選取了一種游離於故事之外的視角，冷靜、客觀地進行著場景與人物形象的塑造。個中間離色彩首先體現在對人物行為的冷峻描述上，小說中文化山上的學者或朝廷「大員」的荒誕行徑並未受到情感化的刻意渲染，而是以一種平淡而疏離的語氣呈現：

「……幾乎誰都說大臣的確要到了，因為有人出去撈浮草，親眼看見過官船；他還指着頭上一塊烏青的疙瘩，說是為了回避得太慢一點了，吃了一下官兵的飛石。」

敘述者僅僅描述事件經過，並未對這些行為進行直接批評，卻通過細節描繪（如「烏青的疙瘩」）傳遞出一種嘲諷意味，令讀者自行感知官兵仗勢欺人行為的荒唐。

¹⁵ 黃子平：〈《故事新編》：時間與敘述〉，載黃子平：《歷史碎片與詩的行程》，頁 78。

¹⁶ 陳平原：〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，載陳平原：《在東西方文化碰撞中》，頁 258。

其次，外敘述者所達至的間離效果還表現在敘事結構的片段化與選擇性上。正如前文所論及，〈理水〉的情節並非線性推進，而是由一系列高度戲劇化的場面構成。敘述者有意選取特定事件進行聚焦，比如學者對禹的辯論、大員視察的表演，並在場面結束後迅速切換到下一情節，避免讀者對單一角色或情境的過度代入。這種片段化的敘事方式讓故事看似零散，但卻為每個場面創造出強烈的張力，讓讀者在每一處停頓中得以反思角色與事件的象徵意義。

總而言之，語言的陌生化和外敘述者的使用相輔相成，共同實現了間離效果的營造。語言上的陌生化使文本充滿荒誕感和諷刺性，讓讀者無法沉浸於情節，而是保持一種批判的距離；外敘述者的視角則進一步拉開了讀者與角色之間的情感連結，讓讀者自行體悟角色行為的荒謬和現實意涵。正是在這樣的間離手法當中，魯迅引導讀者進行著對現實社會的批判性反思——無論是學者的空談、官員的敷衍，還是百姓的無助與掙扎，都被巧妙地嵌入治水神話的外殼中，讓讀者在「熟悉」（對家喻戶曉的大禹治水故事而言）與「陌生」（對突兀語言和敘述方式而言）的矛盾中重新審視上世紀三十年代中國的社會問題。

17

四、結語

在撰寫〈非攻〉（1934）、〈理水〉、〈採薇〉、〈出關〉及〈起死〉（1935）時，魯迅先生身體狀況急轉直下，在面臨油盡燈枯的「生命警告」¹⁸時，他塑造了「埋頭苦幹的人」¹⁹大禹這一「民族脊梁」的形象，卻又不著筆墨於其英雄事蹟之上，而是著力渲染來自社會自上到下各個方向的懷疑（大禹是「一條蟲」）、戒備（「孳孳」）、詆毀（「這殺千刀的！」）和「捧殺」（「黃熊」「天兵天將」）²⁰。魯迅曾在1927年斷言中國一直在走老路的原因在於包圍，而「猛人倘能脫離包圍，中國就有五成得救」²¹，八年時間過去了，魯迅似乎愈發絕望地認識到，中國這間「鐵屋子」的大門是無法敲開的，雖然他執拗地進行了「布萊希特式」的嘗試，但哪怕再「戲劇化」，再「間離」，似乎也難以喚醒大多數沉溺幻夢的人了。大禹凱旋後是困頓、晦氣、四處碰壁的，魯迅先生臨終之際，又何嘗不是疲憊、交瘁、痛心疾首、無能為力的呢？

¹⁷ 李怡：〈不堪重負的脊梁——魯迅小說《理水》《非攻》重讀〉，《魯迅研究月刊》第8期（1991年8月），頁36。

¹⁸ 丘庭傑：〈論魯迅《故事新編》的晚期風格〉，《雲漢學刊》第32期增補本（2016年9月），頁7。

¹⁹ 魯迅：〈中國人失掉自信力了嗎〉，載魯迅：《魯迅全集》第六卷，頁122。

²⁰ 李怡：〈不堪重負的脊梁——魯迅小說《理水》《非攻》重讀〉，《魯迅研究月刊》第8期（1991年8月），頁35。

²¹ 魯迅：〈扣絲雜談〉，載魯迅：《魯迅全集》第三卷，頁509。

參考書目

(一) 專書

【日】伊藤虎丸著，李冬木譯：《魯迅與日本人》，石家莊：河北教育出版社，2001年。

J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

(二) 文集篇章（姓氏筆畫序）

陳平原：〈魯迅的《故事新編》與布萊希特的「史詩戲劇」〉，載陳平原：《在東西方文化碰撞中》，杭州：浙江文藝出版社，1987年，頁254-280。

黃子平：〈《故事新編》：時間與敘述〉，載黃子平：《歷史碎片與詩的行程》，香港：三聯書店，2012年，頁65-99。

魯迅：〈序言〉，載魯迅：《魯迅全集》第二卷，北京：人民文學出版社，2005年，頁353-356。

魯迅：〈理水〉，載魯迅：《魯迅全集》第二卷，頁385-407。

魯迅：〈扣絲雜談〉，載魯迅：《魯迅全集》第三卷，頁504-513。

魯迅：〈中國人失掉自信力了嗎〉，載魯迅：《魯迅全集》第六卷，頁121-123。

魯迅：〈《少年別》譯者附記〉，載魯迅：《魯迅全集》第十卷，頁431-432。

蕭紅：〈回憶魯迅先生〉，載蕭紅：《商市街》，哈爾濱：北方文藝出版社，2018年，頁339-374。

【日】竹內好：〈關於作品〉，載竹內好著，李冬木、趙京華、孫歌譯：《近代的超克》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年，頁101-102。

【日】竹內好：〈魯迅入門·三：作品的展開〉，載竹內好著，靳叢林編譯：《從「絕望」開始》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2013年，頁97-101。

(三) 期刊論文（姓氏筆畫序）

丘庭傑：〈論魯迅《故事新編》的晚期風格〉，《雲漢學刊》第32期增補本（2016年9月），頁1-22。

李怡：〈不堪重負的脊梁——魯迅小說《理水》《非攻》重讀〉，《魯迅研究月刊》第8期（1991年8月），頁34-36。

謝筱玫：〈當代戲曲中的布雷希特疏離效果重探：奇巧劇團的《波麗士灰闌記》〉，《戲劇研究》第19期（2017年1月），頁111-134。

【德】布萊希特：〈娛樂劇還是教育劇〉，《外國文藝》1981年第2期（1981年2月），頁1-18。

論新感覺派小說〈白金的女體塑像〉的 男性欲望投射

周若錦

嶺南大學

摘 要

〈白金的女體塑像〉是「中國新感覺派聖手」穆時英（1912-1940）於1933年出版的短篇小說。這部作品講述了一名醫師在坐診過程中遇到了一位女病人，並對她的身體產生了難以克制的欲望的故事，反映了畸形都市文明給人們帶來的肉體摧殘和精神創傷。前人研究多集中於文章身體描寫的內心獨白與意識流寫法，鮮少有人對其「男性欲望」深入討論。本論文將運用精神分析及女性主義理論，分析「男性欲望」的形成及流動，探究欲望投射過程中的男女主客關係，思考現代都市文明對人性的扭曲與異化。

關鍵字：新感覺派、穆時英、性別關係、慾望投射、主客關係

緒論

新感覺派小說是中國二十世紀最完整的一支現代派小說，它的出現標誌了西方現代主義文學在中國的引入，以及與世界文學的接軌。¹所謂的「新」，既包括心理分析、意識流及蒙太奇等新興寫作手法，更在於第一次以現代人的視角打量上海，審視現代都市中人們的生存處境。

穆時英（1912-1940）作為中國新感覺派的精神領袖之一，亦為中國現代都市文學的先驅，創作了大量描繪二、三十年代光怪陸離的都市生活，且極具實驗性質的小說。其中最具代表性的〈白金的女體塑像〉講述了一名深受都市文明壓迫的醫師在坐診過程中遇到了一位麻木冷淡的女病人，並對她的身體產生了難以克制的欲望。文章運用了大量的內心獨白、意識流等手法充分描繪醫師的心理活動，細緻地刻畫了女性身體肖像。

學者李歐梵曾在《上海摩登》中對三位新感覺派代表作家進行了詳細解讀。談到〈白金的女體塑像〉時，他將重點聚焦於穆時英筆下的「女性身體肖像」，探索其身體描寫的意識流寫法，以及男女、主客體之間的關係。²針對前者，李歐梵主要利用精神分析理論對文中的內心獨白及意識流寫法進行細緻分析，但並未對男主人公心理及行為展開更深層次的討論。此外，文章雖對男女、主客關係有著清晰的劃分，但仍缺乏對兩者關係背後的挖掘。下文將運用精神分析及女性主義理論，以「醫師」的身份為切入點，分析謝醫師的「男性欲望投射」這一複雜過程：一方面從「自我、本我、超我」的概念對謝醫師內心欲望的產生進行解讀；另一方面，剖析謝醫師與女病人的男女主客關係，思考現代都市生活對人性的扭曲與異化。

「男性欲望」的形成與流動

弗洛伊德的「精神分析理論」對「本我、自我、超我」三者進行了詳細的定義。簡而言之，「本我」代表內心深處的欲望，「超我」指代道德良知的約束，而「自我」則用於調整前兩者的矛盾，人類的欲望及行為也因此得以解構。³

文章開頭描述了謝醫師機械單一、極具現代性特色的日常生活，他每天嚴格按照時間規律生活，「六點五十五、七點、八點十分……」，但如此繁忙、快節奏的生活並沒有使他感到充實。相反：

¹ 錢理群等：《中國現代文學三十年》（北京：北京大學出版社，1998），頁324。

² 李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國 1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁186。

「他有一張清懼的，節欲者的臉；一對沉思的，稍含帶點抑鬱的眼珠子，擁有五尺九寸高健壯的身體。」⁴

內心卻因盲目服從緊湊的生活安排備感沉重、憂鬱，只得盡力克制內心原始的欲望。同時，「醫師」這一特殊身份使他每日務必處於高強度、理性的工作狀態，內心的情感與欲望再度遭到壓抑，無處釋放。因此，在長期「超我」的約束及現代社會規範下，只得選擇節制欲望，拒絕婚姻。

然而，看似平靜的生活卻在與一位女病人的問診中被徹底瓦解。面對這位女病人的身體，他對其產生了難以言說的幻想，甚至險些逾越道德紅線。「性欲論」主張，人的一切行為動機都可歸結於原始欲望的需求，即「本我」力量的驅使，主要體現為「性」的原始動力。例如，他總會有意無意地透露出自己的渴望，在問診之前，對下一位病人進行預判猜想，「七！第七位女客……謎……」。而在治療的過程中，更是被她擾亂了思緒，對她的身體產生一系列畸形的遐想。從一進門就被她深深吸引，「沉澱了三十八年的膩思忽然浮蕩起來」，⁵內心的欲望忽地噴薄而出，並不自覺地在心裏對她說的每一句話做出評價及聯想。面對女病人淡漠、從容的姿態，謝醫師感到面部麻木，手腳僵硬，緊張到解離。從醫十幾年來，雖診斷無數病人，但卻唯獨這個女病人「就骨蛆似的鑽到我思想裏來」⁶調動他的欲望，直擊靈魂深處。而照太陽燈時，是文章謝醫師「本我」意識最集中的體現。照燈之前，謝醫師竭力壓制自己的欲望，他像「被剝削了一切經驗教養似的慌張起來；手抖著」；⁷但當面對真實的身體時，他的理智在崩潰邊緣遊走，甚至萌生出「沒有第三個人！」的危險想法，一寸寸向病人挪動。在她身上，潛意識深處被現代社會規則長期壓抑積累的男性欲望終於爆發，傾瀉於謝醫師短暫的自我幻想，其「本我」與「超我」的極限拉扯被展現地淋漓盡致。最終，醫師的職業倫理道德將臨界邊沿的他拉回現實，控制自己結束了治療。謝醫師在長期理性禁欲的生活和人類本性的欲望中做出妥協，進入婚姻。⁸

男女主客關係

「短暫的自我幻想」或「長期的婚姻關係」共同指向男性欲望投射於女性這一現象。學者穆爾維認為：

⁴ 穆時英：《白金的女體塑像》（北京：九州圖書出版社，1995），頁3。

⁵ 同註2，頁5。

⁶ 同註2，頁8。

⁷ 同註2，頁10。

⁸ 羅田：〈病態心理的剖示 畸形生活的燭照——穆時英心理分析小說《白金的女體塑像》〉，《名作欣賞》，第5期（1986年1月），頁21。

「看的快樂被分割成兩部分——主動/男性和被動/女性。決定性的男性注視把他的幻想投射在女性身體上。」⁹

從本篇小說的觀看方式來看，謝醫師的注視是帶有強烈的男性欲望的，且為男性本位的；而被注視的女病人則讓謝醫師的欲望得以傾瀉釋放，以客體形式存在，這一現象成為小說的敘事重心，也確立了男女關係中主體與客體的劃分。

而文章更是以「醫師」的身份，通過話語權、凝視權及決策權三層關係對其加以強化。首先，謝醫師對病人的身體具有合理的觀賞權，問診需通過觀看病人的身體進行診斷。他作為整個故事的觀賞者乃至審美主體存在，女病人則擔任被他觀賞或凝視的客體而被賦予意義。在這個主客的二元關係中，作為凝視者的謝醫師，將目光更多地聚焦於女病人的身體觀賞上而不是病症的判斷，並將自身的欲望投射至其身上，表達自己的評價及幻想，將其作為承載情欲的客體及發洩欲望的出口，從而塑造男性主體視角下的女性。¹⁰在如此的「男性凝視」下，女性的物化愈加嚴重，也使得男女之間的主客關係中的對立與矛盾被進一步鞏固。文中多次強調女病人「非人般」的特質，例如「淡淡的，淡淡的眼光、朦朧的聲音」，對待一切事物都顯得那麼淡漠，講述自己病情時「就像一個在訴說一個陌生人的病狀似的」；¹¹面對檢查時別的女孩都會感到羞恥難堪的指令，她卻老練機械地照做，且「她的淡淡的眼光注視著他，沒有感覺似的」。¹²而在女病人躺上解刨床時，文章對女性的物化被推向高潮：

「把消瘦的腳踝做地盤，一條腿垂直著，一條腿傾斜著，站著一個白金的人體塑像。」¹³

她仿佛一個「金屬性的，流線感的、沒有情緒」的人體塑像，沒有感覺也沒有感情，只等待別人施號發令。「白金塑像」這一意象直接指代被物化、客體化的女性。其中白色多與情欲相關，即對女性肌膚的幻想，表達對性的暗示：

「她的皮膚反映著金屬的光，一朵萎謝了的花似地在太陽光底下呈現著殘豔的，肺病質的姿態。」¹⁴

⁹ 穆爾維：〈視覺快樂和敘事電影〉，轉引自李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國，1930-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁186。

¹⁰ 楊程：〈論穆時英小說中女性形象的身體〉，《西部學刊》，第61期（2014年11月），頁40。

¹¹ 同註2，頁5。

¹² 同註2，頁9。

¹³ 同註2，頁9。

¹⁴ 同註2，頁10。

反映這萎頓蒼白的病體獨特的誘惑力。同時，塑像意味著麻木、冷淡，沒有羞愧、沒有道德觀念，也沒有人類的欲望，因此更沒有獨立的思考能力，沒有主體性，男女之間的主客關係中的對立被進一步強化。

其次，醫師對病人的病況有著無可辯駁的話語權，他根據病人瘦弱的身體和蒼白的臉色診斷其為肺癆初期。同時，整部小說中有關女性身體書寫的部分均以謝醫師視角展開敘述，男性作為全文的敘述者，掌握著絕對的話語權，讀者只能從男性的描述與評價瞭解這位女性及其病情。在這樣的狀態下，女性喪失了話語權及主體性，例如，文章從頭到尾都未曾出現女病人的名字，在詢問她的姓氏也只是用「我丈夫姓朱」帶過，甚至文末「拯救」謝醫師的太太也只是以身份出現，這樣的設定也間接暗示了女性主體性的缺失。

此外，醫師還對治療方案有至關重要的決策權，可以對病人發起任何指令，例如謝醫師為滿足私欲，讓病人拉起胸襟聽診，照太陽燈時「全脫了」，「請你仰天躺到床上去吧」的指令等。謝醫師對病人有著絕對的權威決策權，女病人也只能聽信號令並全都照做。在這層醫患關係下，謝醫師再次佔據壓制地位，女病人的主體權則註定被剝奪。因此，通過以上三層關係，男女之間主客關係得到進一步確立和強化，男性欲望的投射得以展現。

結語

綜上所述，文章展現了兩種截然不同的病態表現：一是禁欲壓抑的謝醫生，二是過度亢進的女病人，其兩者均為遭到都市文明扭曲的畸形產物。

三十年代現代性的大都市上海，迅速、緊湊的生活和時間框架使得人們的時間被不斷壓縮，欲望也無處安放。在充滿道德要求的社會的束縛和自身本能欲望的抉擇中難以平衡，作為都市社會現代象徵的「謝醫師」更是深受其害，展現現代人在都市生活中的困難處境。然而，結局的謝醫師選擇不再克制本能，進入正常生活，這正是作者對現代都市壓抑欲望的最直接的批判，呼籲同樣被都市社會束縛的人們直面本心。與之對應，麻木淡漠的女病人即是深受現代都市社會扭曲的另一種極端。三十年代正值左翼思想興起，社會更加關注集體性與革命等主流議題，人們顧著追求社會革命、物質發展，個人精神情感的需求也遭到忽略和壓抑。文中的女病人即是這種現象的縮影，精神的極度壓抑和情感的無處宣洩使得她只能選擇從沉溺肉體的解放中獲得一絲快感，卻在身體的滿足和精神的空虛中感受更大的落差，讓本來健康的身體變成非人的「白金塑像」。同時，現代都市社會對於精神文明的如此壓抑與扼殺更加導致了人的客體化，使得人們被動地處於社會的凝視，話語權、決策權也被剝奪，變得愈加麻木冷淡。穆時英通過刻畫被壓抑的人欲望的產生與投射，及其被觀看者的非人「客體化」來揭露現代都市社會的畸形與荒誕，並對扭曲異化人性的現代都市社會發出強烈的批判與反抗。

參考文獻

中文書目：

專書：

李歐梵：《上海摩登——一種新都市文化在中國，1930-1945》香港：牛津大學出版社，2000。

穆時英：《白金的女體塑像》北京：九州圖書出版社，1995。

錢理群等：《中國現代文學三十年》北京：北京大學出版社，1998。

期刊論文：

羅田：〈病態心理的剖示 畸形生活的燭照——穆時英心理分析小說《白金的女體塑像》〉，《名作欣賞》，第 5 期（1986 年 1 月）：頁 18-25。

楊程：〈論穆時英小說中女性形象的身體〉，《西部學刊》，第 61 期（2014 年 11 月）：頁 37-41。

英文書目：

Freud, S. *The Ego and the id*, New York: Norton, 1989.

Mulvey, L. “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Feminist Media Studies*, Vol.15, 2015, p.881-884.

Silencing and Power in Historical Narratives: The Case of Self-Repression in Qing Dynasty

LI Chiyuan

University of Birmingham

Abstract

This study looks into the ways power works in historical silencing, using the phenomenon of self-repression in Qing dynasty documents as a case study. Drawing on Michel-Rolph Trouillot's framework of historical production, it explores how power operates invisibly yet widely through four key moments: fact creation, fact assembly, fact retrieval, and retrospective significance. Unlike clear state censorship, self-repression in the Qing dynasty was often voluntary and anticipatory, driven by the fear of potential consequences rather than direct intervention. Scholars, officials, and publishers engaged in self-censorship, omitting politically sensitive content and embedding hidden messages through erasures, annotations, and textual omissions.

This study highlights how power worked beyond traditional top-down oppression, shaping intellectual and cultural production through a decentralized yet ever-present force. The analysis also engages with Foucauldian perspectives on power, showing how it seeps into social norms and individual thinking. Furthermore, it questions whether looking into power can go beyond critique to include constructive strategies for dealing with historical silences. By revisiting suppressed voices and changing silenced histories, this study argues for a rethinking of power narratives that encourages inclusivity and gives agency back to historically marginalized perspectives. In doing so, it tries to add to broader discussions on the ties between history, power, and resistance, emphasizing the need to critically see both the ways suppression happens and the chances for empowerment in historical discourse.

Keywords: Historical silencing, Power and knowledge, Self-repression, Qing dynasty literary inquisition, Michel-Rolph Trouillot

“History is the fruit of power. But power itself is never so transparent that its analysis becomes superfluous”. This declaration is from Haitian historian Michel-Rolph Trouillot's *Silencing the Past's* Foreword.¹ In his book, Trouillot explores the complicated relationships between power and historical narratives, but he challenges the imperceptibly pernicious notion that history is merely a subjective interpretation. History for Trouillot is neither transparent nor a simple construct; history is embedded in and shaped by complex systems of power in various ways. Hence, analysis of power is indispensable to understanding how history is produced.

Trouillot believes that history is ambiguous.² This is manifested in two main aspects: first, the indistinct boundary between “what happened” and “what is said to have happened” in history; and second, the overlap between socio-historical processes and their corresponding narratives. In addition, the impact of power on historical production is insidious. Power, in its ability to shape narratives, exerts its influence through seemingly ordinary practices. This ubiquitous and elusive micro-operation of power in history is described by Trouillot as “The ultimate mark of power may be its invisibility”,³ which coincides with Foucault's understanding of power, which he believes that power as decentralized,⁴ but ubiquitous, operating through daily practice rather than macro-power control. Power relations even penetrate the interiority of our personal identity.⁵

Trouillot's analysis does reflect the application of postmodernism, but he is also very concerned with language and attaches importance to material content. Therefore, Trouillot is also influenced by anthropology and Marxist theory to a certain extent.⁶ For instance, he mentions that we must pay attention to physical objects, such as paper archives, and what is included or excluded in them. Trouillot argues that the production of history involves not only the construction of narratives, but also the creation of 'facts'.⁷ Trouillot reveals four moments through which power operates in the production of history: Fact creation; Fact assembly; Fact retrieval; and Retrospective.⁸ This essay applies these concepts to the phenomenon of “self-repression” in Qing dynasty documents as a case study to illustrate how these moments reveal the mechanisms of power's operation and historical silencing.⁹ Applying Trouillot's framework, the analysis will further explore the relationship between power and historical processes, while seeking methods to address the silences produced by power dynamics and reinterpret historical narratives. Ultimately,

¹ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, 2nd ed. Boston: Beacon Press, 2015, p.xxiii.

² Trouillot, *Silencing the Past*, p.3.

³ Trouillot, *Silencing the Past*, p.xxiii.

⁴ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, 1st ed. London: Penguin Books, 1991, p.3-5.

⁵ Gary Gutting, *Foucault: A Very Short Introduction*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2019, p.99.

⁶ David Scott, "The Futures of Michel-Rolph Trouillot: In Memoriam," *Small Axe*, Vol. 16, No. 3, 2012, p.ix.

⁷ Trouillot, *Silencing the Past*, p.xii.

⁸ Trouillot, *Silencing the Past*, p.xii.

⁹ Fan-sen Wang, *Capillary Action of Power: Ideological, Academic and Mentality of the Qing Dynasty*, revised ed. Beijing: Peking University Press, 2015, p.vii.

the study aims to establish an analytical perspective that balances both critical and constructive approaches to the analysis of power.

The reason for choosing this case is that it is the most prominent and most well-known example of the silencing phenomenon in Chinese history. During the Qing dynasty, “literary inquisition” reached its peak, with cases of varying scales creating a widespread atmosphere of fear, often described metaphorically as the wind of “a formless force with countless forms.”¹⁰ In this context, recorders, compilers, publishers, and even readers often chose to self-censorship, avoid, or remove content that might cause political or social risks. This “self-repression” reflects a form of evasion that operated before repression was formally enacted—a concealment that took place preemptively, even before discovery was possible.

The invisibility of power, in this case, is particularly distinctive. First, its initiation was indirect—it did not usually emerge from the clear purpose of “cultural prohibition,” nor was it only directly intended by the ruler. Instead, it stemmed from officials speculating on the emperor’s preferences and then cooperating to implement and expand upon those assumptions.¹¹ Second, the public “prohibition” was limited in its scope.¹² Official records of confiscated materials indicate that the number was not particularly large. The self-censorship among scholars had a much greater impact than the official bans, affecting not only recorders and compilers but also readers, who deliberately avoided sensitive topics. Third, in this case, it is hard to distinguish between the oppressors and the oppressed.¹³ Even high-ranking officials and powerful ministers could not escape this invisible fear, and the rulers themselves refrained from openly discussing the histories of the Ming or the early Qing history. The role of power in shaping history in this context began with subordinates speculating on their superiors’ intentions and spread through voluntary repression among all levels of society. Consequently, this phenomenon cannot be easily categorized as either a simple top-down imposition or a bottom-up response. Instead, it operated invisibly and all-encompassing.

Using Trouillot’s framework of these four key moments where power operates in the production of history, this pervasive invisibility of power may address the “ultimate challenge” of uncovering the roots of power. This approach offers an exploration of how power works within broader social structures through specific cases.

In the first stage, “Fact creation” (making of sources), the focus naturally falls on the creators. A notable example involves the seemingly mundane idiom “Qian Jun Yi Fa” which describes the fragility and urgency of precarious situations. However, in the late Ming dynasty, a variation of this idiom appeared in a poem within Wang Ruozhi’s *Letters of Wang Xiangke*. A reader had left the comment: “A pillar against

¹⁰ Wang, *Capillary Action of Power*, p.xviii.

¹¹ Wang, *Capillary Action of Power*, p.411.

¹² Wang, *Capillary Action of Power*, p.395.

¹³ Wang, *Capillary Action of Power*, p.426.

the raging tide, Qian Jun Yi ____.”¹⁴ Interestingly, the word *Fa* (hair) had been erased, likely by the commentator or another individual, though the reason is unknown.¹⁵ What is particularly curious is that this idiom was not explicitly prohibited under Qing laws, yet it seemed to evoke dissatisfaction with the Qing dynasty’s policy of *Ti Fa* (*shaving hair*), metaphorically associating hair with immense weight. This moment of “fact creation” highlights how power invisibly influenced content. The key question becomes: how did the emperor Qianlong’s implicit authority shape scholar officials’ creative processes, even in seemingly unrelated matters?

This environment of hyper-sensitivity led to the emergence of a distinct phenomenon: double writing,¹⁶ wherein authors, while repressing themselves to avoid taboos, simultaneously embed hidden messages into their work, often conveyed through subtle language or omissions, hinted at the author’s true intentions but inviting informed readers to decipher them. Even the erased blank space, as seen in *Wang Ruozhi*’s example, might serve as a silent form of communication. The blank space itself carried powerful implications. Here, power was invisible, yet, this intangible force was simultaneously countered by a silence imbued with potent, suggestive power. By the late Qing dynasty, as such blank spaces and silences in many texts were gradually uncovered and deciphered, they often generated significant real-world impacts. Power creates silence but also endows them with the potential to expose and challenge power.

The second stage, “Fact assembly” (the creation of archives). During the Qianlong era, the compilation of the *Siku Quanshu* was the largest archival project of its time, aiming to compile all books under heaven. The first stage was marked by a large-scale book-banning campaign. The second stage, one example, is the case of Qian Qianyi,¹⁷ reveals the role of power in the process of compilation. In *Jingyi Kao*, whenever Qian Qianyi’s ideas were cited, his name was deliberately replaced by other scholars like Qian Lucan, He Jingming, or Lu Zilong. This deliberate erasure and systematic replacement aimed to silence the name of Qian Qianyi and suppress his intellectual legacy, which is only because the emperor Qianlong didn’t like him. As Wang Fansen notes,¹⁸ historians often confront the inherent incompleteness of historical materials and cannot make definitive conclusions about certain historical events because the sources they rely on maybe have already been filtered and altered. Emperor Qianlong’s double mindset permeated this process of the “*literary inquisition*.” On the one hand, he suppressed views that challenged his authority as a foreign emperor. On the other hand, he aspired to establish himself as the legitimate ruler of China and set the cultural standards for posterity.¹⁹ The *Siku Quanshu* exemplifies this tension. While consolidating control over intellectual discourse, he

¹⁴ Wang, *Capillary Action of Power*, p.437.

¹⁵ Zhou Zuoren, *Fengyu tan [Reflections in Wind and Rain]*, Taipei: Li Ren Bookstore, n.d., p.155.

¹⁶ Wang, *Capillary Action of Power*, p.491.

¹⁷ Wang, *Capillary Action of Power*, p.452.

¹⁸ Wang, *Capillary Action of Power*, p.479.

¹⁹ Evelyn S. Rawski, *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institution*, Berkeley: University of California Press, 1998, p.37.

sought to maintain an appearance of “peace and stability.”²⁰ He aimed to present written history as an “objective” and definitive historical record. The root of this power dynamic lay in the effort to maintain social order. Under these contradictory forces, power achieved a terrifying balance, all-encompassing and oppressive.

Third, in the stage of “Fact retrieval” (the creation of narratives), this case examines how past histories or figures were narrated. During this period, publishers faced heavy pressure, as violated taboos often resulted in severe punishments.²¹ For instance, in the first “literary inquisition” case of the Qing dynasty—the Zhuang Tinglong case—221 people,²² including the author, engravers, sellers, proofreaders, and officials involved, were executed. Additionally, women related to the accused were enslaved, and nearly 2,000 people were implicated. As a result, the process of compiling works, like the *Collected Works of Wen Tianxiang*, went beyond simple textual editing; it was a comprehensive act of “reproduction”—a re-creation of the narrative surrounding the facts. For example, engravers often avoided including the publication date on books did not leave their names, and publishers would either omit *Wen*’s name or assign him a pseudonym. These conclusions were drawn from the variations in different editions of *Wen Tianxiang’s Complete Works* overtime.²³ The choice of *Wen* as a case is particularly significant. He was a national hero of the Southern Song dynasty and is best known for his poem *Crossing the Lingdingyang*, which advocates for the defense of the Southern Song’s territory against foreign invaders. For the Qing dynasty—whose rulers were themselves viewed as foreign conquerors—this representation of *Wen* as a national hero posed a direct ideological challenge. Narrating such histories became extremely sensitive and fraught with risk.

This subtly is closely tied to another phenomenon of the Qing dynasty: the rise of *kaozheng* (evidential scholarship). The popularity of *kaozheng* was partly due to its perceived safety from the fear and pressure of the *literary inquisition* when studying ancient texts like the *Classic of Poetry* or *Records of the Grand Historian from early China*. There were two reasons for this sense of safety. Firstly, these texts were too distant in time to be politically sensitive. Secondly, *kaozheng* itself focused solely on the origins of words or textual accuracy, avoiding inquiry into ideological or political thought related to the Qing dynasty. By avoiding ideological exploration entirely, scholars ensured absolute safety. However, it also means that during this period, lots of the brightest minds of the era directed their efforts toward the minutiae of ancient texts, such as tracing the origins of a single word in a centuries-old literary text, instead of exploring larger ideological or philosophical questions. This phenomenon reflects the essence of “fact exploration” during this time. Under the pervasive influence of power, scholars instinctively avoided offering interpretations or

²⁰ David S. Nivison, *Ho-shen and His Accusers: Ideology and Political Behavior in the Eighteenth Century*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1966, p.235.

²¹ The punishment for scholars was equally severe, including immediate execution. While the focus of the discussion is on the intangible pressure exerted by power, this does not mean that direct manifestations of power or the terrifying nature of such punishments were absent.

²² Wang, *Capillary Action of Power*, p.398.

²³ Wang, *Capillary Action of Power*, p.440.

narratives, leaving the rulers as the only ones with the freedom to define and shape historical narratives.

The fourth, “Retrospective Significance”, involves the creation of history. Looking back at the annotation of classical texts and historical records during the Qing dynasty, which focuses on the historical dimension, particularly on how to evaluate past events or modify the interpretations and narratives of earlier. One of the most common accusations against scholars was “distorting historical texts and violating propriety”.²⁴ While this principle—that historical facts should not be distorted or fabricated—is appropriate as a standard for historians, in practice, it stifled discourse and enforced silence. The first reason for this silence lies in the numerous taboos surrounding historical narratives. The second, and arguably most significant, factor was that the retrospective significance of history had often already been pre-determined by the state. For example, Guo Yanbo was punished because the judgments in his *Tongjian of Ming* did not align with the official *Ming History* sanctioned by the court. This pre-determined judgment permeated the entire process of “retrospective significance,” as the official histories were considered the only acceptable narrative. The third reason is that discussions of sages and worthies were often seen as disrespectful to the core values of Chinese culture. For instance, Zhou Huangsu from Jiangsu,²⁵ was executed for privately annotating the *Gangjian Yizhilu* as his annotations were deemed to “insult the ancient sages and worthies” and “make reckless claims about dynastic fortune.” As both the ruler of a Manchu tribal confederation and the emperor of a Han Chinese empire, he sought to assert the unique identity of Manchu culture while simultaneously positioning himself as the rightful inheritor of Chinese cultural traditions.²⁶ This tension made the process of retrospectively interpreting history extremely dangerous, resulting in widespread silence.

Starting from specific cases, the analysis of power across these four aspects reveals clearly when and where power enters history. However, Trouillot also highlights the limitations of this approach to uncovering power—seems accept “that power exists outside the story,”.²⁷ Foucault is particularly relevant:²⁸ “I don’t believe that the question of ‘who exercises power?’ can be resolved unless that other question, ‘how does it happen?’ is resolved at the same time”. Exploring how power operates within broader social structures leads us to confront the force of silence. Between the creation of historical facts and their retrospective interpretation, power is omnipresent, filtering what is articulated and what is silenced. Silence, as it gradually forms its own unique mode of expression, can sometimes possess an explosive power that surpasses explicit articulation. For instance, during the late Qing period, when large-scale

²⁴ Wang, *Capillary Action of Power*, p. 420.

²⁵ Guo Chengkang and Lin Tiejun, *Qing Dynasty Literary Inquisition*, Beijing: Qunzhong Publishing House, 1990, p.335.

²⁶ Wang, *Capillary Action of Power*, p.402.

²⁷ Trouillot, *Silencing the Past*, p.28.

²⁸ Michel Foucault, “On Power,” in *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings*, ed. Lawrence D. Kritzman, New York and London: Routledge, 1988, p.103.

mobilization was directed against internal turmoil and external invasion, it was often the deliberately suppressed documents of silence that served as a more potent source of revolutionary inspiration.

It is undeniable that silent history is the result of the influence of power. Then can the analysis of power, be translated into practical social action? Can power analysis incorporate practices of empowerment to address the needs of silenced groups? By creating opportunities for those once silenced to speak, or by revisiting previously suppressed fragments of history, traditional narratives will be reconstructed and we can challenge the established order of power.

Trying to establish an analytical perspective that balances both critical and constructive approaches to the analysis of power not only reflects on the phenomenon of silence in history but also seeks to redesign and reshape future power structures. The value of empowerment practices lies not only in exposing the oppressive dimensions of history but also in creating new spaces for expression, allowing those once excluded to take center stage in historical narratives. This endeavor offers a constructive dimension to power analysis, within this framework, the goal of power analysis extends beyond merely revealing mechanisms of oppression. It also involves fostering dialogue and reconstruction, striving to reshape social narratives and structures in a more inclusive and open way.

In conclusion, this article utilizes Trouillot's method of analyzing silence in the past to examine a period of silence in Chinese history, which, to some extent, originated from the inner world of scholars.²⁹ By addressing this case, the article responds to Trouillot's proposition of “the ultimate challenge—the exposition of its roots.”³⁰ Power, itself invisible like the wind, simultaneously functions as a vortex that engulfs everyone and eventually becomes a social norm. The analysis of power is not only about revealing its mechanisms but also serving as a force that can redefine and reconstruct narratives. Therefore, this article ultimately attempts to establish a framework for power analysis that balances both critical and constructive dimensions, thereby reconstructing traditional narratives and offering a response to the essence of power.

Bibliography

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Translated by Alan Sheridan. 1st ed., London: Penguin Books, 1991.

Foucault, Michel. “On Power.” In *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings*, ed. Lawrence D. Kritzman, 103–109. New York and London: Routledge, 1988.

²⁹ Wang, *Capillary Action of Power*, p.396.

³⁰ Trouillot, *Silencing the Past*, p.xxiii.

- Guo Chengkang and Lin Tiejun. *Qing Dynasty Literary Inquisition*. Beijing : Qunzhong Publishing House, 1990.
- Gutting, Gary. *Foucault: A Very Short Introduction*. 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Nivison, David S. *Ho-shen and His Accusers: Ideology and Political Behavior in the Eighteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1966.
- Rawski, Evelyn S. *The Last Emperors: A Social History of Qing Imperial Institutions*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Scott, David. "The Futures of Michel-Rolph Trouillot: In Memoriam." *Small Axe*, Vol. 16, No. 3, 2012.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. 2nd ed., Boston: Beacon Press, 2015.
- Wang Fan-sen. *Capillary Action of Power: Ideological, Academic and Mentality of the Qing Dynasty*. Revised ed., Beijing: Peking University Press, 2015.
- Zhou Zuoren. *Fengyu tan [Reflections in Wind and Rain]*. Taipei: Li Ren Bookstore , n.d.

咸潮濡染： 清代民国咸水妹的跨地域流动与文化构建

吴蓝宇

暨南大学

摘 要

作为专事西人的粤籍妓女，咸水妹的形象被文化精英赋予低贱属性与西化标签。这种印象承袭自广州“一口通商”时期水上人群与西方接触的历史记忆，在中外交往渐深的背景下，咸水妹的“蛋民”标签逐渐被强化。上海开埠后，“咸水妹”的内涵伴随广沪两地的人口流动和商贸重心转移在上海得到发展，并与上海复杂的娼妓社会结合。清代以来，咸水妹概念的演变是地域文化互动的结果，其所指也在不同区域展现出不同面向。在此过程中，咸水妹群体通过语言、装扮等方式的呈现参与自身文化形象构建，蕴含了咸水妹群体的主观性意愿，但其活动始终在旧有印象的延伸与他者眼光之下，更折射了外部社会对咸水妹的凝视与塑造。

关键字：咸水妹；底边社会；跨地域流动；文化构建

上海开埠以后，一大批广东人随洋商步伐北上，广东妓女也流入上海并在上海娼妓业中占据了一席之地。作为处于社会底层及边缘的群体，上海咸水妹被视为与西方人交往的特殊粤妓，在广沪互动之外，更以非正式的方式推动着中西交流。

在妇女史研究眼光向下关注到娼妓这类底层、边缘的群体时，水上人这样同样失语且边缘的群体也因叙述转向而受到关注，而咸水妹正处于双重边缘之下。「别饶风韵蛋家婆，手捏洋巾足履拖。西士最怜咸水妹，每逢礼拜入花窠。」¹二十世纪上半叶的诸多报道与记录中，咸水妹总以蛋家女的身份出现，在此标签下「咸水妹」群体却愈显模糊。外国学者较早进行了对上海卖淫业的文化分析，以此进入城市社会与性别研究。不过，其咸水妹研究往往直接依托中国精英生产的材料进行定义与描述，「咸水妹」概念的生成与延伸始终没有得到专门论述。²

「咸水妹」的跨地域流动不仅是人员的流动，更多的是不同区域社会经济的发展面向、节奏和趋势程度不一背景下产生的概念塑造与流动。本文仅期望以广沪两地文人笔记与西人记录，借一口通商以来咸水妹形象塑造与再造的过程，钩沉近代口岸间的交流互动。

蛋女：从「与人交」到「与西人交」

广州是著名水乡，亦是长期的重要对外口岸。在外国人到来以前，珠江便已经有了由蛋民组成的水上浮城。以屈大钧为代表的文人对这些水上居民的描述充满了神秘的想象色彩与「非我族类」的轻贱，对“蛋”的构建与排斥始终在进行。

因蛋家开放性的生产生活方式，蛋家女往往成为普通人较易接触的女性，进而与浪荡作风联系。在本地文化精英创作的竹枝词中，「蛋女」往往成为一种珠江风月的意象，文人创作的竹枝词经过大众传唱，亦会对大众的普遍印象产生影响。受本地对蛋家的传统观念影响，身处广东的江浙人常常将蛋女与粤妓混为一谈：「广州珠蛋户不下七八千，皆以脂粉为生计...蛋女率老妓买为己

1 顾安主人：《沪江商业市景词》，潘超、丘良任、孙忠铨等主编：《中华竹枝词全编2》，（北京：北京出版社，2007年，第1版），第284页

2 西方研究对中文材料的偏重，或可说明「咸水妹」实际是较为中式的划分，西方视角中「咸水妹」并非一个需要特殊划分的群体。参见 Gail Hersatter, "The Hierarchy of Shanghai Prostitution, 1870-1949," *Modern China*, vol.15, no.4, 1989, pp.463-98; 贺萧著，韩敏中、盛宁翻译：《危险的愉悦：20世纪上海的娼妓问题与现代性》，（南京：江苏人民出版社，2018年，第1版）；安克强著，袁雯铭、夏俊霞译：《上海妓女：19-20世纪中国的卖淫与性》，（上海：上海古籍出版社，2004年，第1版）。

女，年十三四即令待客。」虽然赵翼很清楚「脂粉为生者，亦以船为家。故冒其名，非真蛋户也」，但并未因此对蛋女与粤妓多加辨析。³

一口通商以来广州的中西交流渐长，在传统农耕社会中的居民还与洋人保持一定距离的时候，习惯抛头露面、勤于生产的水上人已经深入地参与其中了，这也是蛋女与「打番」联系到一起的一大原因。与西人「相通」，首先需要「与西人交」的机会。「十三行外蛋人居，聘得新娘貌似珠。」⁴江仲瑜笔下的蛋民居于十三行附近，显然与商业贸易与中外交流有较密切的关系。在与外国人交往谋生方面，蛋女与当时的其它商人、通事或引水人并无太大不同。⁵她们大多为西方人提供洗衣、摆渡等服务以赚取钱财，因为与经济收入挂钩，往往表现得非常主动，为了争取订单，她们也并不介意运用一些富有感染力的手段，商品贩卖也是如此。当时仅有洗衣女能正当地登上洋船，常有冒名顶替的妓女以洗衣为名登船，但无论是洗衣妇、摆渡女还是从事其他劳动为业的女子，虽总是以不正当的方式私自与外国人接触，却并不意味着她们兼职卖淫。而在一些西方人眼中，从事劳动工作的船妇与从事卖淫业的女子是可以被辨别的。

尽管西人似乎并没有将所谓「蛋家」作为「接待西人的妓女」的专门指代，但服务西人的女性确实存在，在中国文人的笔下她们逐渐划分定格为一个专门群体，并将与蛋女联系。在王韬的叙述中，省港的渔家蛋户、咸水妹与妓女已经形成了一定体系：香港下环栖宿渔家蛋户，中环为「类皆西人之外妻」的咸水妹，而上环皆妓女所居。⁶与西人结婚的多是社会边缘群体，如客家、蛋家渔民和穷人，⁷这样的婚姻在中国难以得到承认，往往被认为是包月制妓女或情妇，这些人大部分即被认为是「咸水妹」。

上海开埠后，部分「咸水妹」北上：「粤之蟹妇来沪牟利者，粤俗呼之为『咸水妹』，谓其栖宿海中，以船为家也...久之，沪中黠奴购贫家女，效其妆束以媚远商，猝莫能辨也。」⁸在上海接待西人的妓女和咸水妹移民不再如蛋女一般作为中西交往中性想象角色，而是专事性服务工作。但因大部分民众对与异族交合的排斥与微妙的背叛感以及咸水妹多侍奉中下等洋人，蛋家的贱民身份

3 赵翼撰，李解民点校：《檐曝杂记》卷4《广东蛋船》，（北京：中华书局，1982年，第1版），第62页。

4 江仲瑜：《羊城竹枝词》，雷梦水，潘超，孙忠铨等编：《中华竹枝词4鲁豫鄂湘粤桂琼》，（北京：北京古籍出版社，1997年，第1版），第2751页。

5 程美宝：〈水上人引水——16-19世纪澳门船民的海洋世界〉，〈学术研究〉第4期（2010年）。

6 王韬：《香海羁踪》，孙文光编：《中国历代笔记选粹（下）》，（上海：华东师范大学出版社，1998年，第1版），第1362-1363页。

7 由于早期进行远洋航行的水手也多是其母国下层群体，与本国女性结婚并非易事。见 H. J. Lethbridge, "Condition of the European Working Class in Nineteenth Century Hong Kong", *Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society*, Vol. 15 (1975), pp. 88-112.

8 王韬著，陈戍国点校：《瀛壖杂志》，长沙：岳麓书社，1988年，第40页。

与「咸水妹」有所重合，蛋家想象便渐渐移植到与西人接触更加日常广泛的上海，并逐步脱离其原有语境。

中西殊致：上海娼妓与西洋品位

上海开埠后，上海虽在四方文化浸润中逐渐形成了自身特色海派文化，但旧有江南文化的延续却是不可忽略的。上海娼妓业的发展也在江浙脉络之下，市镇经济勃兴伴随着妓馆发展，江浙妓女由港口逐渐移入城内，清中期的妓女依旧以苏州人为主，非苏州籍也必须熟练吴语，擅弹奏演唱。⁹

上海娼业兴盛，西人虽不如中国人如鱼得水，但也自有门路。既有专门引导外国水手相看咸水妹的「领港」，¹⁰也有主动「销洋装」拉客的咸水妹。¹¹他们的客人数量并不在少数，水手常常甫一上岸就将自己远洋航行的收入挥霍殆尽，外国公司手下的洋雇员也近乎是一个单身汉社群。与此相对，洋妓数量远远不够，部分中国女子便甘愿填补空缺以此牟利。

若按娼门划分，以及咸水妹只接待外国人的说法，「中西嫖界，各分畛域」似乎是由中方的观念而起，但西方嫖客群体的主体选择倾向实为关键。「吴儿安得觅金莲，半小还如窄窄船。祇有岭南多健妇，竟然六寸现肤圆。」¹²天足与岭南地域存在符号化关联，但非惟广东娼妓主动选择接待外宾，西方嫖客群体也倾向选择大脚妓女，他们大多厌恶地称缠足为「残疾脚」或「蹄子」。¹³

中上等妓女的籍贯几乎都是江浙籍，很少主动改变自身特色，她们拥有足够的客人，如果与洋人交往过密反而会掉价。她们也有办法体面地赚到洋人的钱，虽然外国人普遍难以欣赏在中国广受欢迎的江南曲艺，但上海大部分番馆依然会请歌妓活跃气氛。¹⁴不少娼妓来沪的动机即是羡慕上海娼妓生活之优裕，对于中下层妓女来说，是否接待西人是困难的抉择，将西人纳入客户群体

9 薛理勇：《明清时期的上海娼妓》，上海文史研究馆：《旧上海的烟赌娼》，（香港：中原出版社，1990年，第1版），第226-229页。

10 汪仲贤作，许晓霞绘画：《上海俗语图说》《领港》，（上海：上海大学出版社，2022年，第1版），第215-217页

11 尉迟梦文，陈青如图：《上海话俗语新编》，（上海：上海大学出版社有限公司，2022年，第1版），第70页。

12 朱文炳：《海上光复竹枝词》，顾炳权编：《上海洋场竹枝词》，（上海：上海书店出版社，第1版），第226页。

13 《1861随船牧师柯艾雅（Kreyher）日记中的上海》，王维江，吕澍编：《另眼相看——晚清德语文献中的上海》，（上海：上海辞书出版社，2009年，第1版），第68页。《上海商人的老婆》，邱丽媛，李姝姝，邹静：《〈远东〉杂志记录的晚清》，（广州：广东人民出版社，2020年，第1版），第26页。

14 《上海的中国“林荫大道”或福州路的日日夜夜》，（英）麦克法兰著，王健译：《上海租界及老城厢素描》，（上海：生活·读书·新知三联书店，2017年，第1版），第174页。

以增加收入或许比沦为野鸡钉棚等底层妓女境遇好些，但面临的风险与挑战依然存在。

「咸水妹」的概念与群体在才上海得到发扬与壮大，反映出这类群体最初在广州产生时，还能够安放于中外交流与内部社会的秩序之间，而在时空易位中出现了与上海传统娼门的脱节。一方面，尽管广沪皆有妓女与水上人这样的底层群体，但她们在不同区域的角色与活动有所不同；另一方面，面对西风东渐以及中外贸易模式的变化，因接触西人就被轻易性污名化的女性大大减少，大部分女性也有了与西人正当交往的途径，因而延伸出了针对西人的专门性服务群体划分。此外，西人对不同地域文化的主观喜好也有所区别，这也加重了「咸水妹」形象中的地域倾向，有意接待西人的妓女也需要向西人熟悉且接受的形象转变，进而成为「咸水妹」。

咸水妹：身份标签与社会认同

咸水妹在外貌、服饰、语言等方面的自我呈现，构成了其身份认同的重要组成部分。如同蛋家女在广东具有特殊发式、蓝黑麻布衣、赤脚不缠足等外观特征，咸水妹在上海也有一套装扮识别特征。咸水妹好穿洋装，这成为一种身份特征：1875年陆家嘴捞到女尸，因「头带网巾，银圈挖耳，身穿白杜布衫、羽纱背心...黑呢裤外国袜」，以「似广东咸水妹形状」完成身份认定；¹⁵无独有偶，1934年吴淞海边出现的西装女尸，因「青灰呢西装、白衬衫」等装扮以及「与外国水手合摄之照片」也被判断为「咸水妹之流」。¹⁶

时有「咸水妹喜剪额上发，使之髻啻下覆」的说法，刘海发式被认为与咸水妹有关，又借上海名妓胡宝玉传播为时尚。¹⁷胡宝玉以为咸水妹打扮新奇，又想与洋人交涉，特意寻她们学习洋话洋务，并模仿她们的打扮。¹⁸在外型改变之外，胡宝玉也对自己的室内布置作了一番改变，备购了一批外国家具摆件。这些「咸水妹」的特征在吴趼人的小说中也有对应：「额上覆了一排短发，双耳上戴着看不见那么大一对手环子」「没有穿袜，拖着一双黑皮拖鞋」，房里放了洋式铁床圆桌梳妆台，又有外国藤椅躺榻，说话时总冒出几句西洋话。¹⁹

无论是从外貌装扮还是言谈举止上，个体都能通过自我塑造与标榜来贴近并融入特定的群体印象之中，但大多数的底层妓女无力全方位地打造自己的

15 《招领女尸》，《申报》（上海版），第2版，1875年2月26日。

16 《吴淞海边发现西装女尸，还有与外国水手合摄之照片》，《申报》（上海版），第11版，1934年10月23日。

17 吴趼人：《吴趼人全集第7卷》，（哈尔滨：北方文艺出版社，1998年，第1版），第304页。

18 梦花馆主：《九尾狐》，（哈尔滨：黑龙江美术出版社，2014年，第1版），第110-112页。

19 吴趼人：《吴趼人全集第3卷》，第28页。

西化形象，大众对咸水妹的身份界定也难以存在一个清晰的共识。在粤人的方志笔记诗词中，极少关于「咸水妹」的论述，「咸水」多用以强调人物的混血出身或指向曲艺（咸水歌），目前所见的广东指南书，明确提及对外妓女含义的「咸水妹」者，似乎大多将其指涉为在广州沙面租界周边服务于西人的妓女群体，这种说法通过「咸水妹」与租界的关系强调其「与西人交」的一面，与广州「一口通商」时期已经有所区别，似乎可以看到上海「咸水妹」概念逆输入的影响。²⁰我们也可以从旅沪粤人笔下读出两地“咸水妹”所指的细微差别，如亦菴明确指出咸水妹「其实多数只是给西洋水手等作不正式的外室，亦偶有作正式妻子的。」其口中的咸水妹虽也指「女子而与西洋人有肉体关系者」，但妓女色彩明显较弱。²¹写作咸水妹最勤的广东人为长期旅沪的吴趼人，他笔下的香港咸水妹虽是香港妓女出身，但其经历更类似西人妻子，并有继承西人遗产。

吴趼人对咸水妹的理解为：「香港是一个海岛，海水是咸的，他们（蛋家女）都在海面做生意，所以叫他做咸水妹。」²²吴趼人作品影响力广，其解释多被采用。另一广为流传的咸水妹来源论为马寅初：「闻马寅初博士云，上海之咸水妹，初不知其命名之意义，后闻熟悉上海掌故之某外国人云：当外人初至上海时，目睹此辈妓女，誉之曰『Handsome』，积久，遂译音为『咸水妹』云。」²³后此说与粤港咸水妹说结合，「Handsome Maid」之语的产生便从「外人至沪」移至「欧人来粤」，逐渐讹传为流行说法。²⁴然而，在上海咸水妹群体与概念得到发展与完善之时，省港却似乎并未流行用此概念去概括对外的妓女群体，或许因为「与西人交」在港澳本身就是平常事。²⁵按陈裕菁的考证，「咸水」与「handsome」虽能牵合，但波斯语「妾」（Hamsui）似乎与省港流行的「咸水」之音更贴合，由此推测「咸水妹」是由唐宋以来藩客外妇的说法发展而来。²⁶省港澳多通婚与非正式婚姻，咸水妹为妾似乎成立，但按上海的「咸

20 可见吴兴慈航氏：《广州指南》卷4《食宿游览》辛“妓馆”，第6页b咸水妹条，（上海：新华书局，1919年）；刘再苏编辑：《广州快览》，（上海：世界书局，1926年），第116页。日本对广东的指南书与调查书中，也有部分“蛋女”“咸水妹”与带有外妓含义的“咸水妹”的介绍，见广东日本商工會議編：《新廣東》，（广州：廣東日本商工會議所，1940年），第28页；村松梢楓：《南華に遊びて》，（大阪：大阪屋号書店，1931年），第149页等。以上编者与出版社进行的虽是广东风物介绍，但其本身受上海影响不浅。

21 亦菴：《蛋家妹与蛋家婆》，李公耳编：《各地风光集》，（上海：春明书店，1936年），第50页。

22 （清）吴趼人：《二十年目睹之怪现状》，（北京：华文出版社，2018年，第1版），第383页。

23 如愚：《也是斋随笔》，大华烈士：《西北东南风》，（上海：上海书店出版社，2000年，第1版），第130页。

24 如大瑞：《鹹水妹》，《青天》总第273期第5页，1932年；郭振方：《咸水妹是译音》，《申报》1936年10月20日，第16版等。

25 国民新闻社译述：《罪恶的都市》，（上海：国民新闻图书印刷公司，1942年，第1版）。

26 桑原隲藏著，陈裕菁译：《蒲寿庚考》，（北京：中华书局，2009年，第1版），第64页。

水妹」所指，咸水妹中的「妻妾」含义则被大大淡化，因其娼业繁盛，而「妓」之含义反而大大加强。

结语

咸水妹概念展现出的各种面向，本质为知识精英主导概念发展的过程中，不同区域社会和历史文化的差异令书写者不断参照、微调。咸水妹群体虽可能主动维系、强调自身形象特点，但「咸水妹」的构建始终处在主流认识的他者凝视之下。实际上，「成为咸水妹」某种程度上是近代中国底层女性应对结构性压迫的特殊生存策略与无奈选择。咸水妹们本身也有意维系传统印象中的群体特点，才使得人群与地域变化之下，咸水妹依然保有可供辨识的群体边界。但咸水妹身处道德审判、精英话语等多重遮蔽下的失语状态，使其对自身的主体性建构始终在夹缝中艰难展开。

群體認同與國族認同的敘述—— 以 1924 年廣州商團事變為例

方子聰

香港中文大學

摘 要

安德森在《想象的共同體》一書中，論證了民族主義如何透過如紀念碑等塑造想象空間，並逐步建構成一個有限且有主權的共同體的過程。不過，無論是吳叡人在導讀時報出版社版本《想象的共同體》時提及的「第三波」官方民族主義，亦或是趙慶雲在〈「階級」與「民族」的糾結——中國、朝鮮的近代史書寫〉一文討論的議題，均給予我們一個空間進一步思考某一特定群體的身份認同與民族身份認同之間的碰撞。

因此，本文採用發生於 1924 年廣州的商團事變作為個案分析，皆因此正是廣東商人群體與廣東孫文政府之間的衝突。雖然這次事件亦有共產黨因素，不過礙於篇幅，本文僅針對商團視角與孫文視角兩方面，旨在從身份認同一個角度，討論究竟「民族大義」實踐到中下階層時，它會被詮釋成什麼；又，在民國時期的身份建構上，是群體甚或階級身份認同在先，抑或宏大的國族論述為先。

關鍵字：身份認同、敘述視角、廣州商團事變、孫中山、陳廉伯

引言

近代民族主義的興起，尤其是孫文在 1905 年提出的三民主義，深刻影響著中國從近代步入現代的進程，學界對此的討論已然汗牛充棟。至於國民黨所主張的「國民革命」，本質上就是民族主義政治化後的術語；與此同時，班納迪克·安德森在其著作《想象的共同體》一書中對於民族主義的論述，¹又得到廣泛認同。然而，民族主義發展必然會受到親歷者能動性的挑戰，筆者所考察的廣州商團事變正是主張地方自治的商團人士與孫文領導的廣東革命政府對抗的個案。故此，本文先簡略介紹商團事變，再依次討論「群體認同」和「國族認同」的建構，最後合併一起，一方面審視「國族論述」在非政治群體中如何被詮釋，另一方面討論地方視角與民族視角的衝突。

廣州商團事變簡述

廣州商團事變的時間跨度為五月二十七日到十月十七日。面對廣東亂局，²1924 年五月期間，廣東商團³開始倡議組織聯防自衛，經過五月二十七日的首次集會，最終選定由陳廉伯為全省商團聯防總長，⁴鄧介石、陳恭受為副，同日提出廣東全省商團軍聯防章程⁵等六種規條；⁶而根據最初的商團總則，商團的存在是稟明時任廣東軍政府（龍濟光、莫榮新）及得到批准的，⁷但隨著孫文到廣州設立大元帥府後縱兵大肆盤剝百姓、侵吞公產，商團出於保護自身利益以武力抵抗軍警強占公產之行，更因而誘發馬路業權大會，為孫文所忌；⁸而後來孫文

¹ 民族主義是被想象出來的一個有限的、有主權的共同體，它透過同時性、共享客體（紀念碑、印刷刊物、儀式、地圖、博物館等）及科技發展（促進印刷語言）等方式促進民族主義的產生。班納迪克·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體》（臺北：時報文化出版企業公司，2010 年，第二版），頁 41-43，47，61-63，70-71，81-90，239-253。

² 1924 年前後的廣東，除了大半仍為陳炯明佔據，在事發地廣州也有滇軍和桂軍兩股勢力。郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024 年），頁 512-513。

³ 商團發源於上海，本意為人民團結以自衛，協助政府保衛一方的良策，尤其是在清末民初動亂之際。1911 年，廣東商團成立，岑伯著任第一任團長，陳廉伯為第三任。有關廣東商團發展，見敖光旭：〈「商人政府」之夢——廣東商團及「大商團主義」的歷史考查〉，《近代史研究》第 4 期（2003），177-223。

⁴ 「聯防」是由若干商團組成的，而廣州商團只是主導者而已；一來，總部設在西關，日後孫文鎮壓時其中一個遭殃的就是廣州商團；二來，陳廉伯作為廣州商團團長當選廣東全省商團聯防總長。筆者特此註明，以免混淆商團和聯防兩個組織。

⁵ 全文可見香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 4，〈特別記載〉，〈廣東全省商團聯防章程〉，頁 1-3。其中章程第四條第三點指出有統一制服的政策。

⁶ 香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 1，〈事實〉，頁 1-2。

⁷ 香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 4，〈特別記載〉，頁 5-6。

⁸ 香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 1，〈事實〉，頁 2。

邀聯防加入國民黨被拒絕，⁹最後爆發暴力衝突，雙方不歡而散，¹⁰最後以國民黨禁止聯防成立及扣械作為事件的起點。

廣東商團全權代表陳廉伯向南利洋行添購軍械時，在得悉船隻出洋後向政府申領護照；八月四日，軍政府（當時由孫文任大元帥）發出護照，限期四十日，結果在挪威註冊的哈佛號僅僅用了四日便將軍火運抵東莞沙角砲台附近，引起孫文警覺；¹¹八月十一日，孫文派永豐艦押送哈佛號到黃埔，軍械分發給所有黃埔軍校成員。¹²後來孫文和商團代表展開多次談判，提出的幾乎全是壓榨商人的條件，¹³而商人則以兩次罷市回應，甚至八月二十八日還殺害了商團中人鄒競先。十月十四日孫文下令出兵鎮壓商團軍，¹⁴火燒西關。據華字日報記者查訪結果，是次兵禍共焚毀大小街道六十條、商戶民居一千餘家；¹⁵據公安局統計戰事死傷數字，共有死者五十六名、傷者三十三名，¹⁶實際上應該有所隱瞞。最後由香港華商總會代表夜赴廣州會見胡漢民，指出商團解散和善後方案。¹⁷

⁹ 陳廉伯親口說道：「吾輩商人，不欲自染政黨色彩……政局變化無定……吾人業商廣州，財產眷屬，不輕易移動。倘入黨後，萬一貴黨有失勢之一日，於吾人亦殊多不便也。」同註 8，頁 4。

¹⁰ 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 3-4。

¹¹ 根據《孫中山全集》所示，全文所據有二：《孫中山先生演說集》及《廣州民國日報》，前者內容即等同《廣東扣械潮》內容，而後者則補足上面一大段《廣東扣械潮》沒有抄錄的內容，內容是關於孫文逐一解釋政府三個疑點的說辭：第一，陳廉伯二次運槍頂包——四天前才領護照，聲稱槍才開始在國外處理，最快也要四十天以後到才到廣州，卻四天就到；同時，陳廉伯私下和軍隊交涉，許以槍支，用原文的話就是「以為這些槍支如果這次能夠私自起卸，便不用軍政部的護照，而且對你們也要矇騙，說那些槍支還沒有到廣州，等到四十天之後，第二批槍到了，然後才用軍政部的護照，才對你們說槍支是到了」；第二，出現額外槍支——指出除了商團購買的槍，還有其他許多的槍，政府打算查明這些槍支的來歷；第三，槍支數目的不匹配——指出團軍千餘人，卻買八九千支槍，有通敵之嫌。此外，前文還有一個趣事，孫文預言了後來商團會因領不到槍而以罷市要挾政府。廣東省社會科學院歷史研究所等，《孫中山全集 第十卷》（北京：中華書局，1986），〈對廣州商團代表的演說〉頁 521-522。

¹² 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 7-9。

¹³ 如 8 月 19 日，孫文提出在有收據的情況下，60 元一支槍，否則以原價 160 元買回一支槍；而到了戰事前的條件變為索取三百萬軍費；商團自然不同意，十月四日，商團舉行全體大會，議定雙十第二次罷市，且提出孫文不可能接受的六大訴求，內容大致是廢除苛稅、歸還公產及商船、還械、恢復自治機關以及報復殺害鄒競先的警察及區長。香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 1，〈事實〉，頁 20，75-77。

¹⁴ 事實上孫文在交涉期間也有提出武力威脅，如面對第一次罷市，明言若傷害官軍，「即開炮轟西關，使之變成齏粉」。香港華字日報，《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 43-44。

¹⁵ 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 106。

¹⁶ 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 110。

¹⁷ 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 110-111。

群體認同的建構：商團與利益共同體

身份認同本身是一個多元概念，但小到一個班級，大到一個社會或國家的身份認同，都不離開群體；而群體認同的塑造，本質上仍能從民族主義的角度進行簡單的分析，以下將從利益、共享客體兩方面簡述群體認同的形成。

首先，廣東商團內部因階級和扣械而利益捆綁。先說前者，1922年，孫文已經宣佈聯俄容共，大量共產黨員加入到國民黨內，令整個國民黨風向變成以農工階級為本，反倒令資產階級的商人戰戰兢兢，對於槍械扣押也聯想到共產與反共產之爭。¹⁸對此邱捷指出商人的思想停留在了晚清那種我行我素的保守思維，不服革命創新思想，甚至無知到明明不理解何為「共產」，卻覺得政府想「共產」他們。¹⁹後者比較容易理解，代入商人視角思考，團長陳廉伯明明安排好了一切，突然孫文扣了本應屬於商團的軍械，卻說要補錢或者交更昂貴的費用才能拿回槍支，自然會認為自己與同屬商團的買家是「受害者群體」，而一個人的力量無法撼動孫文，商團本身具備一定的實力可以叫板政府²⁰，自然會與商團的人組成反抗孫政府的力量。

其次，廣東商團自並透過共享客體進一步強化連結，包括但不限於經歷和看得見的象征物。前者，扣械一事便是最好的例子，不贅述；後者，聯防規則有提到幾點：

第一條 廣東全省各埠商團為聯同防衛、共保公安、維護商業起見，合組廣東全省商團聯防總部，為廣東全省商團最高命令統率機關；其組織依本規則之規定行之。

第九條 全省商團每年大會操一次，凡關於會操事，宜由總部以命令行之。

第十條 全省商團之旗章服制及賞罰規則均由總部以命令行之。²¹

綜合三段引文能看出，其一，聯防作為中央集權機關有團結全省各地商團組織之效，它的存在就等同於一個讓全省商團共同想象的身份與政治實體，且兼具同時性——即作為聯防的一員，為了維護商業運作，每個參加的商鋪需

¹⁸ 敖光旭：〈「商人政府」之夢〉，頁 243。

¹⁹ 邱捷：〈廣州商團與商團事變——從商人團體角度的再探討〉，《歷史研究》第 2 期（2002），頁 66。

²⁰ 事實上，早在 1923 年，商團已經開始把矛頭只向孫政府麾下欺壓百姓的滇軍和桂軍，並在 1924 年初，將武裝力量提升到 6000 餘人。敖光旭：〈「商人政府」之夢〉，頁 199。《廣東扣械潮》提出在孫軍與（廣州）商團軍交戰前，商團軍總計三千八百餘人，算上後備也只有六千人，每槍配備的子彈不多。香港華字日報，《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 98。

²¹ 香港華字日報，《廣東扣械潮》，卷 4，〈特別記載〉，〈廣東全省商團軍聯防總部規則〉，頁 4-6。

要派人參與軍事訓練；²²其二，聯防擁有統一的旗幟、服飾、徽章制度，而敖氏更進一步指出在陳廉伯職掌商團後，有意培植內部的團結力，於是陸續操場、紀念碑、銅像、商團俱樂部、《粵省商團月報》等等共享客體。²³

總括而言，商團的性質注定廣州商人屬於利益共同體，除了利益被政府侵佔外，他們也有共享客體以強化商團的認同感，並透過聯防進一步強化全省商團的聯繫，結合孫文麾下客軍入粵後的暴行，使商人及團軍更傾向於依附商團的力量。

國族認同的建構：孫文與國民革命

相對於群體認同，國族認同更顯複雜。袁世凱之後，民國進入多年的軍閥割據時代，地方各自為政，無法實踐一個統一有效的治理，這本身不利於國家身份和民族身份的建構，即使具備了共同擁有的象征物——如五族共和旗；不過，內憂外患的局勢，借由五四運動向全國推廣事關民族生存的觀念，在 1924 年前形成了宏觀社會流行的民族主義思潮；至於孫文勢力也有其凝聚國族的政治與軍事媒介——國民革命。

「國民革命」最早出現在 1905 的《軍政府宣言》，當時孫文給出的定義是：

所謂國民革命者，一國之人，皆有自由、平等、博愛之精神，即皆負革命之責任，軍政府特為其樞機而已。自今已往，國民之責任，即軍政府之責任，軍政府之功，即國民之功，軍政府與國民同心戮力，以盡責任。²⁴

從引文可見，從 1905 年起，孫文已經主張將革命責任推給所有人，並且牢牢與「孫文式民族主義」結合，²⁵而此後建立的國民黨就是以孫文以及其三民主義思想為核心的。不過需要指出的一點，這只是一個思想上的說法，火燒西關這件事本身就有動搖「孫文式民族主義」的嫌疑，但本文按下不表；另外，從 1905 到 1924 這段時期，孫文的想法有很大可能出現改動，尤其是共產

²² 除了引文外，見征求海外團友章程中「免其持械出操」；香港華字日報，《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 74。另外，敖氏指出石岐團軍的籌建是商店每家出 1 人，大商店出 2-3 人參與軍事訓練，廣州的情況或會相同。敖光旭：〈「商人政府」之夢〉，頁 201。

²³ 敖光旭：〈「商人政府」之夢〉，頁 245。

²⁴ 國立國父紀念館：〈革命方略：同盟會革命方略 軍政府宣言〉，中山學術資料庫，sunology.yatsen.gov.tw/detail/f90ba06cb4ac5e73760e22af5d20a50c/?seq=4，2025 年 5 月 11 日讀取。

²⁵ 所謂「孫文式民族主義」是筆者形容戴氏區分孫文民族革命與傳統種族革命的概念，戴氏認為孫文主張的是「以仁愛為基礎，民權為方法，民生為目的之文化的民族主義」。戴季陶：《國民革命與中國國民黨》（上海：中國文化服務社，1946 年），頁 9。（筆者註：本書最早出版於 1925 年）

主義因素的影響，可能使其更傾向於暴力革命，²⁶但有一點可以當為孫文由始至終的基礎想法——革命需要國民的支持，且認為國民有責任支持國民黨領導的武裝革命。

事實上，孫文在 1924 年 9 月 13 日前往韶關籌謀北伐，²⁷雖然受制軍隊內部勢力混亂導致的軍令不從以及商團武裝鎮壓，從而在軍事行動上無功而返，²⁸但是仍應視為「國民革命」的實踐，成為國族認同最重要的推力之一。當時北方軍閥勢力出現變動，²⁹從戰略角度來看，北方大亂，正是孫文舉兵北伐擴大革命果實的機會，從而做到消除軍閥的夙願，實現統一且自由獨立的中國，對此，他拓展了國民革命的概念：

「此戰之目的……不僅在推倒軍閥，尤在推倒軍閥所賴以生存的帝國主義。蓋必如是，中國方能脫離次殖民地之地位，以造成自由獨立之國家」。接著發表北上宣言，申明國民革命在消滅武力與帝國主義結合，為帝國主義所利用的現象，使之與國民結合，擁護國民利益。³⁰

總括而言，國族認同的構建主要關聯到孫文本人對於建立統一且獨立的中國，以及對於國民與國民革命之間的責任關係的雙重期待。正因為孫文對國民革命的願景崇高，形成國民革命有最高優先權的原則，一切被認為是帝國主義行徑的，都將成為兵鋒所指之處。

商團與廣東革命政府的衝突

廣州商團在事件中充當的角色眾說紛紜，而成立商團本質上都是為了自保；然而在軍閥統治廣州的情況下，商團的武裝力量日漸強大，甚至到了能叫板政府的程度，敖認為這是大商團主義的呈現，即透過保護市民，確立商團在廣東省中的主導地位，實行所謂「地方民治」。³¹針對商團與政府的衝突原因，前人也

²⁶ 郭廷以指出孫文聯俄容共時，鮑羅廷強調中俄革命仰賴民族主義及黨（俄共（布））的力量，而國民黨的使命就是為了完成中國統一及獨立，而廣州將成為革命基地。郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024 年），頁 511。

²⁷ 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 62。

²⁸ 郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024 年），頁 515。

²⁹ 自曹錕賄選後，直系聲望大跌，以段祺瑞、張作霖為首的軍閥聯合孫文，意圖圍剿直系軍閥吳佩孚（洛陽派）和曹錕（津保派）。九月三日，皖系軍閥浙江盧永祥自恃與張作霖、孫文同盟，出兵攻打直系江蘇督軍齊燮元，張作霖率兵西征，孫文隨即宣布北伐，而段祺瑞也通電討伐曹錕，不過盧氏不敵孫傳芳和齊燮元敗走，但後來奉軍擊潰直軍，吳佩孚敗走，而原直系督軍齊燮元、孫傳芳等人宣佈擁戴段祺瑞。郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024 年），頁 513-514。

³⁰ 郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024 年），頁 516。

³¹ 敖氏認為廣東商團具備地方主義的民治思想，主要體現在三點：（一）罷市一呼百應，表示深入人心；（二）武裝力量保衛地方和平，表示能隨時抵抗政府；（三）商團內部已經確立「自治」總路線，見商團第九分團第四中隊上下聯。敖光旭：〈「商人政府」之夢〉，《近代史研究》，頁 237，244-245。

有不少論斷，而本文認為商民對於商團的認同大於對國民黨及國民革命的認同，或也成立。

在國民革命的語境中，認為每個人都有責任為之付出，政府只是一個代行者；那麼商人自然不會成為例外，不出人力也得出財力。如果操持這個角度再去審視孫文在扣械前和交涉時的行徑，我們可以得出國族論述中孫文的想法：他希望利用商團的力量以為己用，不過正面拉攏失敗，於是孫文在交涉授旗時，在明知授青天白日旗會引發暴動的情況下，還是這麼做了。這時的暴動就給出一個很明顯的信號：商團的力量完全不在政府控制之中，而他們作為國民，也沒盡他們的責任，此其一。到了交涉時，孫文多次提出讓商團支付額外金錢的還械條件，乃至於到了孫文駐紮韶關，向商團提出的要求是三百萬北伐軍費，³²如果套用國民革命每個人都要付出的觀點，那麼要求商人出錢支持革命，似乎也「合理」。

但是，作為利益共同體的商團，一方面擔心共產主義的威脅，另一方面孫文言而無信，他口口聲聲說為了國民打仗，可是卻縱容客軍對粵民燒殺搶掠，那麼粵商自會以眼前所見去推翻孫政府一直塑造的形象。在商團眼中，很可能國民革命只是打著民族復興的幌子，行軍閥兼併之事，畢竟行徑一樣，只是出發點看起來很高尚。因此，可以視作對於商團的認同感遠大於對孫政府的好感，而商團作為維護治安的地方武裝力量，又賦予了他與孫政府對抗的責任。最終，商團戰敗，國民黨撰寫史料時，自然將其定性為「顛覆」³³和「叛亂」³⁴，並且強調陳廉伯作為英帝國主義買辦的身份，³⁵結合上文提及孫文對帝國主義說辭，那麼，商團就等同於「武力與帝國主義結合」一個反動組織。可是，這是否代表地方主義在民族主義面前，必然屈服其下？假如象征地方與群體認同的商團軍戰勝象征國族認同的孫政府，那麼民族性的建構，以及民族認同本身，會否受到衝擊，有待進一步思考。

結論

本文以 1924 年廣州商團事變為考察對象，指出的商團群體認同是憑藉共享客體和保護自身利益而形成的強烈反孫力量，展現他們的能動性；而國族認同僅以國民革命一個角度形容，涉及孫文對於國民革命的期待與商民拒不合作的期待

³² 《廣東扣械潮》卷一，〈事實〉，頁 75。

³³ 中華民國史事紀要編輯委員會：《中華民國史事紀要民國十三年（一九二四）七至十二月份》（臺北：民國史料研究中心，1983 年），頁 222。

³⁴ 中華民國史事紀要編輯委員會，《中華民國史事紀要》，頁 563。

³⁵ 周崑陽，《中央陸軍軍官學校史稿（西元 1924 年—1934 年）》（台北：龍文出版社股份有限公司，1990），頁 129。馮筱才認為炮轟西關是孫文面對各地商人反抗捐稅政策的一個「殺雞儆猴」的手段，並在事後刻意將「買辦」與英帝國主義扣連，是為了維護自己的合理性。馮筱才，《北伐前後的商民運動》，（臺北：臺灣商務印書館，2004），頁 27。

落空，從而導致雙方互相視對方為眼中釘，並在武力衝突中顯示出地方利益與國族認同之間的矛盾。進一步說，民族主義若沒有強大的實力支撐，對於國族論述的建構，也可能成為一紙空話。

參考資料

一手史料

中華民國史事紀要編輯委員會：《中華民國史事紀要民國十三年（一九二四）七至十二月份》（臺北：民國史料研究中心，1983年）。

香港華字日報，《廣東扣械潮》（香港：香港華字日報，1924年）。

孫中山：〈對廣州商團代表的演說〉，載廣東省社會科學院歷史研究所等：《孫中山全集 第十卷》（北京：中華書局，1986）。

周崑陽：《中央陸軍軍官學校史稿（西元 1924 年—1934 年）》（臺北：龍文出版社股份有限公司，1990）。

國立國父紀念館：〈革命方略：同盟會革命方略 軍政府宣言〉，中山學術資料庫，
sunology.yatsen.gov.tw/detail/f90ba06cb4ac5e73760e22af5d20a50c/?seq=4，
2025 年 5 月 11 日讀取。

戴季陶：《國民革命與中國國民黨》（上海：中國文化服務社，1946年）。

論著

邱捷：〈廣州商團與商團事變——從商人團體角度的再探討〉，《歷史研究》第 2 期（2002），53-66。

班納迪克·安德森著，吳叡人譯：《想象的共同體》（臺北：時報文化出版企業公司，2010年，第二版）。

敖光旭：〈「商人政府」之夢——廣東商團及「大商團主義」的歷史考查〉，《近代史研究》第 4 期（2003），177-248。

郭廷以：《近代中國史綱》（香港：香港中文大學出版社，2024年）。

馮筱才：《北伐前後的商民運動》（臺北：臺灣商務印書館，2004年）。頁 31。

质性研究视角下的深港跨境学童身份认同影响因素分析

黄文静

东莞理工学院

摘 要

本研究聚焦于剖析深港跨境学童身份认同的关键影响因素，基于对五名跨境学童及其两名家长的深度访谈，揭示出身份认同在身份识别、行为倾向与情感归属三个维度的表现及背后机制。研究发现，家族的空间锚定、制度的身份赋权、家长策略影响身份识别；同伴互动的行为驱动力与物质环境的适应负荷塑造着行为倾向；情感归属则受到教育生态的归属引力、都市生存的复合张力、留学导向的情感认知及身份符号的情感溢价的影响。家庭、学校、社会文化与个人因素交织，共同塑造身份认同。因此，研究建议多方协同，营造良好的成长环境，以支持学童形成健康的、多元的身份认同。

关键字：深港跨境学童；身份认同；跨境教育；文化适应；社会融合

一、研究背景

深港跨境学童作为粤港澳大湾区建设中的特殊群体，自 2003 年「自由行」政策实施以来规模不断扩大。据香港教育局 2020 年数据，全港中小学跨境生约 2.7 万名，集中就读于北区、大浦以及元朗等地区^[1]。这些学童在户籍、居住、教育与文化制度上呈现分离状态，身份认同表现出混杂性与流动性。随着大湾区建设推进，跨境学童的身份认同问题已成为教育与社会治理的新课题。本研究通过深度访谈，探讨其身份认同的影响因素，以期为教育协同与社会融合提供参考。

二、现状分析

近年来，深港跨境学童的身份认同问题受到了广泛关注。当前研究主要在探析文化差异、家庭背景和社会环境等方面对他们身份认同的影响。首先，深港两地在语言、文化及社会制度上的显著差异，是影响跨境学童身份认同的关键因素之一^[2]。其次，家庭因素（如父母的期望与教育方式）以及社会环境因素（如学校教育、同伴关系等）也塑造了他们的身份认同。部分学者还提出优化心理辅导、加强社会交流等解决对策^[3]。但现有研究多集中于现状和宏观影响因素，缺乏对学童个体心理和行为及身份认同形成机制的系统分析。针对此，本研究将采用质性研究方法，通过深度访谈了解学童及其家长的真实感受，细化家庭、学校、社会和个人层面的作用，为身份认同提供多元解读视角，特别关注情感归属维度，分析教育生态、都市生存张力等因素对其影响，揭示非理性动机，突破对制度、文化的单一依赖，更贴近学童实际生活体验。

三、研究方法

(一) 研究对象

本研究以深港跨境学童（在深圳居住、在香港上学的中小學生群体）为主要研究对象，采用滚雪球式抽样，选取 5 名不同年级、性别和家庭背景的跨境学童进行深度访谈，并纳入 2 名家长补充视角，探讨家庭、学校与社会文化的综合影响（见表 1）。

表 1 访谈个案信息

编号	性别	年龄（年级）	是否双非	备注
个案 1	男	17（高三）	是	电话访谈
个案 2	女	20（大三）	是	电话访谈
个案 3	女	14（初二）	是	电话访谈
个案 4	女	18（高三）	是	电话访谈
个案 5	女	13（初一）	是	电话访谈
家长 1	女	45	是	电话访谈，个案 2 的妈妈
家长 2	女	40	是	电话访谈，个案 5 的妈妈

(二) 访谈法

本研究采用深度访谈法，基于邓宇流动儿童身份认同三维理论，围绕身份识别、行为倾向、情感归属三个维度设计半结构式访谈提纲^[4]，包括受访者基本情况（如跨境学童数量、父母是否香港籍）、身份识别（自认哪里人及判断依据）、行为倾向（何种行为助其认同某地身份）、情感归属（情感偏向及影响因素）^[5]等内容(见表 3)。访注重引导受访者表达真实想法，采用线上交流形式，问题开放、无标准答案。

(三) 分析方法

本研究采用质性研究主题分析法，按以下四步展开：

- 1. 录音转录文字并对被试进行编码匿名化处理；
- 2. 开放式编码提取初步信息，形成初始范畴；
- 3. 主轴式编码归纳共性主题；
- 4. 选择性编码整合分析，形成影响因素网络模型（见表 2）。

四、研究结果

(一) 影响身份识别的因素

1. 家族的空间锚定

受访学童者中，两名祖籍广东，其中一人为深圳本地人，其他人祖籍均在广东省外。祖籍为深圳的受访者说「祖祖辈辈都是深圳人」（个案 1），家庭流动人员极少，家族根系观念强，会将「祖先籍贯」作为判断自己的身份。祖籍为广东省河源市的受访者称「家里大部分亲戚都在深圳」（个案 2），亲属网络强化

归属，其身份识别主要来源于家庭成员的居住地及家庭所在地。而其他祖籍为广东省外的受访者均表示「深圳只是居住地」，核心家庭与扩展家庭分隔两地，家庭隔离感让他们对深圳认同较弱。

2. 制度的身份赋权

中国大陆所实行的户籍制度往往使人们一直以有没有「本地户口」作为自我身份的参照，有本地户口自然也就更认同自己的当地身份^[5]。香港的「落地入户」政策，让部分学童认为「有香港户口就是香港人」。有位受访学童说「我是香港出生，有香港户口，所以是香港人」（个案5），她倾向于以户口所在地来衡量自己的身份归属。

3. 家长的引导策略

家长通过三种方式影响孩子身份认同：

1. 解构性引导。第一位受访家长提到「户口是香港的，但是家在深圳，香港身份其实是空壳」（家长1），这位家长主动解构制度性身份，弱化香港身份的观念。
2. 建构性引导。「心里面认可深圳人，我也是一直这样教育小孩的」（家长1），家长始终秉持着小孩是深圳人的观点，并在小孩的成长环境中不断灌输，强化特定身份认同，间接影响孩子的身份识别看法。
3. 开放性引导。第二位受访家长认为「香港出生就是香港人，对是哪里人也没有很固执的观点。其实哪里人都一样，都是中国人」（家长2）这位家长对孩子身份持开发态度，允许孩子自主认同。这些策略在无形中影响学童的身份看法和选择。

(二) 影响行为倾向的因素

1. 同伴互动的行为驱力

在交友活动中，个体与同伴的互动频繁，同伴的价值观、行为习惯和生活方式等都会对个体产生潜移默化的影响^[6]，同伴关系直接影响学童社交选择。

1. 同龄群体排斥感。「感觉香港同学有点刻薄，比较难相处」（个案1），该访谈对象在与同龄香港学生交往时感到社交隔阂，建构起「难相处」的主观心理屏障，这种排斥感影响其在交友意愿与活动参与度。
2. 价值观差异感知。「感觉他们很幼稚，思维不一样，融不进社交圈」（个案1），个案1在与香港同学深入接触后，发现价值观差异较大，交流中常感受挫折，逐渐产生对立情绪。因此，更倾向与成长环境相似、价值观契合的深圳同学交往，以获得认同感与归属感。
3. 群体印象积极泛化。「我比较喜欢交朋友，香港朋友都挺好的」（个案5），个案5展现出高度开放包容的态度，对香港同学的印象积极正面，

其积极泛化的群体印象反映了对香港社会文化的接纳融合，促进了社交融入感与归属感，增强了香港身份认同感与自豪感。

2. 物质环境的适应负荷

1. 日常生活习惯失调。饮食习惯是文化的重要组成部分，能够体现特定地域或民族的文化特征及族群身份认同^[7]。「香港的饮食不好吃，没有深圳的美食多」(个案2)香港的快节奏生活模式在饮食领域留下深刻烙印，快餐文化盛行、饮食种类单一、餐饮服务高效导向及餐厅空间局促等因素，使部分访谈对象在香港的饮食体验逊色于深圳，加剧了其生活习惯上的困难。
2. 经济便利性失衡。个案2表示「菜很贵，生活不够方便，不够享受」(个案2)认为香港物价高、生活不便，不如深圳舒适，影响了在港的生活满意度和生存幸福感。

(三) 影响情感归属的因素

1. 教育生态的归属引力

1. 教育经济可及性。香港实行九年免费义务教育，只需缴纳少量的书费，能够减少家庭开支，深受家长喜爱^[5]。正如家长提到「我们申请不到深圳的公办学校，而香港学校不用交学费」(家长2)。
2. 教育文化开放性。香港学校英语环境好，注重培养学生的口语表达能力^[6]。「跟国际接轨，能学到更多东西」(个案4)国际教学资源丰富，可以拓展学生的视野。此外，香港宗教文化开放，天主教会学校较多，为学生接触多样文化提供环境。有一位受访者明确提到「学校是基督教的学校，每次吃饭前都要祷告，我觉得很惊奇也很喜欢」(个案5)宗教教育的独特性与文化的发达开放给学童带来了新的情感体验，增强了对香港学校生活的认同感。
3. 教育制度包容性。受访者提到「不压榨，也不内卷」(个案3)香港教育氛围宽松，给予学生更多自主性，教师与学生普遍保持着一种和谐平等的关系，使学生感受到香港教育的人文关怀。
4. 教育管理民主性。受访者说到「补课不是强制的，没有早读晚修，有很多自己安排的时间」(个案4)，非强制性补课和充足的自由时间让学生掌握着学习自主权，有利于增强学习主动性及感受到人文关怀。

2. 都市生存的复合张力

1. 都市生活高压性。香港的就业市场竞争激烈，各行各业都面临着来自本地和国际人才的竞争^[8]。快节奏感让许多人感到不适应，难以融入香港社会环境。「香港节奏太快了，大家都行色匆匆」(个案1)同时，香港的商业气息很浓，人情味较少。

2. 出行体验便捷化。持香港特区护照可享受全球 130 多个国家和地区的免签证，移民也非常简单。「免签的地方很多，出行更自由」(个案 3)。免签政策不仅为跨境学童及其家庭带来了实际便利，还在情感和心理层面上产生积极的影响，进一步增强了他们对香港身份的认同和归属感。
3. 双重文化混合性。香港作为国际大都市，保留许多传统节日，也庆祝西方节日。「喜欢体会西方文化，同时中国传统节日也放假，这样假期就很多」(个案 3)，中西方节日共存的多元文化融合促进了学童的文化包容性和全球视野，进一步增强了他们对香港身份的认同和归属感。

3. 留学导向的情感认知

由于香港的教育体系与国际接轨，学生更容易申请海外大学。「申请国外大学的机制很成熟，学校都会有这方面宣传」(个案 7)，有一个家长还关注到香港的制度性留学优势可加速留学进程，还能作为过渡性教育空间助力学生衔接国外大学。留学愿望与客观优势结合，增强了跨境学童对香港教育的认同感和归属感，为其未来发展奠定基础。

4. 身份符号的情感溢价

青春期是自我意识迅速发展的阶段，青少年更加关注自我形象和他人看法，渴望得到他人的认可和赞赏，以证明自己的价值和能力，易生虚荣心。「我觉得香港身份是一种光环，其他人会羡慕」(个案 3)，他人的「羡慕」为香港身份赋值，从而产生身份优越感，青春期学童正需这种被关注感。

五、研究小结

深入访谈显示，深港跨境学童身份识别看法多元。两人称自己是深圳人，一人认同香港人，还有两人认为兼具两地身份。香港出生地落户政策使学童户口上倾向香港身份，住所、家族根系、亲属网络等促使其倾向深圳身份，家长策略也潜移默化影响学童。香港公民身份优越性及上升途径让家长希望其助力孩子向上流动，但家族情怀与宗族观念灌输又让孩子更倾向家庭所在地。

行为倾向选择受同伴互动与物质环境影响。学童在香港上学时间长、交友不顺会负面看待在港生活，关系和谐则丰富体验。物质环境方面，不习惯香港饮食及高昂生活成本，使其行为倾向偏向深圳。

情感归属倾向受多方面影响：香港教育生态环境自由、师生关系和谐、升学压力小，吸引学童与家长认同；城市中西方文化融汇、免签自由度带来良好体验，但快节奏与商业化也带来高压感，让人对未来在港工作生活不安；许多人留学意向清晰，将香港读书作为留学跳板，增强对香港认同感；身份符号认知中，虚荣心和优越感使人更偏爱「香港身份」。

六、建议与对策

为促进深港跨境学童形成健康的身份认同，需多方协同帮助。家庭层面，家长应进行正确引导，加强与孩子的沟通，让孩子在日常生活中自然接触和理解两地文化。学校方面，要对教师队伍进行培训，对跨境学童给予更多帮助与支持。同时，完善跨文化交流课程，辅助学生了解两地差异与联系，协助学生应对身份认同过程中的困惑与挑战。社会层面，应加大文化交流力度，增进两地青少年互动，消除文化隔阂；政府也需完善相关政策，保障跨境学童教育、医疗等权益，为其成长提供公平环境。跨境学童自身也要主动探索学习两地文化，树立多元身份认同观念，自信地融入多元文化背景中。

七、参考文献

- 李婷菊. 2.7 万深港跨境学童的困境：返校曙光难现 回深就读艰难 [N]. 21 世纪经济报道, 2021-08-18 (10) .
- 梁志芳. 深港跨境学童身份认同的影响因素及对策研究 [J]. 青年学报, 2022, (01): 105-112.
- 谢春红. 深港跨境学童问题的由来与研究述评 [J]. 少年儿童研究, 2020, (10): 64-72.
- 邓宇. 流动儿童身份认同现状及干预研究[D]. 云南师范大学, 2015.
- 迟新丽,洪欣,谢爱磊. 身份识别与情感归属——影响深港跨境学童身份认同的因素分析 [J]. 青年研究, 2019, (01): 76-83+96.
- 梁志芳. 深港跨境学童教育初探 [J]. 科教文汇(上旬刊), 2020, (10): 23-25.
DOI:10.16871/j.cnki.kjwha.2020.04.009.
- 曾国军,林家惠,钟淑如. 流动群体跨地方饮食适应的多元策略及身份协商——广州案例 [J]. 地理科学进展, 2022, 41 (04): 660-669.
- 王春新. 香港就业市场的变化趋势和启示 [J]. 港澳研究, 2013, (01): 56-66+95.

八、附录

表 1 访谈个案信息

编号	性别	年龄（年级）	是否双非	备注
个案 1	男	17（高三）	是	电话访谈
个案 2	女	20（大三）	是	电话访谈
个案 3	女	14（初二）	是	电话访谈
个案 4	女	18（高三）	是	电话访谈
个案 5	女	13（初一）	是	电话访谈
家长 1	女	45	是	电话访谈，个案 2 的妈妈
家长 2	女	40	是	电话访谈，个案 5 的妈妈

表 2 深港跨境学童身份认同影响因素编码

核心编码节点	主编码节点	自由编码节点
影响身份识别的因素	家族的空间锚定	家族根系认同
		亲属网络维系
		核心家庭孤立
	制度的身份赋权	户籍制度导向
	家长的引导策略	解构性引导
		建构性引导
		开放性引导
影响行为倾向的因素	同伴互动的行为驱力	同龄群体排斥感
		价值观差异感知
		群体印象积极泛化
	物质环境的适应负荷	日常生活习惯失调
		经济便利性失衡
影响情感归属的因素	教育生态的归属引力	教育经济可及性
		教育文化开放性
		教育制度包容性
		教育管理民主性
	都市生存的复合张力	都市生活高压性
		出行体验便捷化
		双重文化混合性
	留学导向的情感认知	留学意向明确化
		制度性留学优势
		留学跳板功能认知
	身份符号的情感溢价	身份优越感
		外部环境赋值

表 3 访谈提纲

提纲结构	提纲内容
访谈时间、方式	
基本信息	受访者名字、年龄、性别、家庭背景
基于身份识别因素的访谈	1、你认为自己是香港人还是深圳人？用什么依据来衡量自己是哪里人？ 2、你在不同场合（如学校、家庭、社交等）会如何介绍自己的身份？ 3、你的同学、老师和家人是如何看待你的身份的？ 4、你认为香港社会对你的身份认同有哪些误解或偏见？
基于行为倾向因素的访谈	1、你在香港上学时，是否会主动参与学校组织的各种活动？为什么？ 2、你是否会使用粤语与同学、老师交流？是否对粤语感到困难、排斥？ 3、你是否会关注香港的新闻、文化活动等？为什么？ 4、你是否会主动了解和学习香港的历史、文化和社会制度？为什么？ 5、你是否会因为自己的身份而避免某些社交场合或活动？为什么？ 6、你认为自己的行为习惯更接近香港人还是深圳人？为什么？
基于情感归属因素的访谈	1、你对香港和内地的感情倾向有何不同？为什么？ 2、你在香港和深圳哪个地方感到更自在、更舒适？为什么？ 3、你认为自己与香港同学、深圳同学之间的关系亲密程度有何不同？为什么？

Manifestation of Multi-temporality and Connoisseurship in Hand Scroll Produced in the Wu Area

Jiyong DONG

University of Oxford

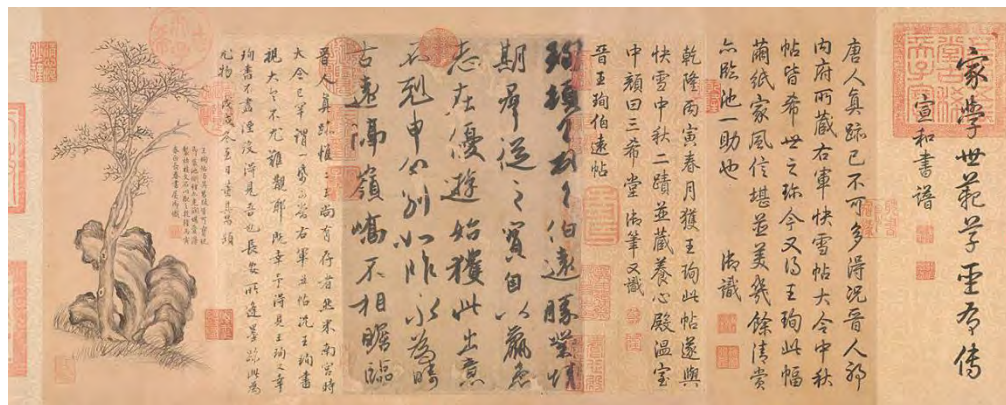
Abstract

This essay examines the distinctive multi-temporality engendered by the encounters between hand scrolls and connoisseurs in the context of the Wu area in the Yuan, Ming, and Qing Dynasties. As an emblematic medium widely adopted by regional literati in these three dynasties, hand scroll contains and preserves marks of connoisseurs in different periods and assembles them into an integrated visual and spatial presentation on the grounds that its materiality guarantees to have extra attachments without disfiguring the painting. In writing, a case study on Zhang Wo's Zhuxi Cottage is deployed to articulate the diverse but correlated contents of inscriptions made in different dynasties and how a collected multi-temporality is manifested in the scroll.

Keywords: Temporality, Connoisseurship, Chinese hand scroll painting, Art history, Material Culture

Introduction

The importance of temporality has gained increasing recognition in Chinese painting studies. A slew of articles on natural time, personal time, and national time, as well as how they conflict and overlap, have been written. Nevertheless, while most of the studies still focus on the temporality within the images, it is often overlooked the materiality of Chinese painting and, thus, distinctive multi-temporal relationships between paintings and their connoisseurs, who physically encountered these paintings, resulting in the hand scrolls as an accrued patchwork of text and image (McCausland 53). As suggested by Charles Don Keyes, art can offer a sort of time discontinuity as so to jump out from an ordinary daily perspective (63-67); the materiality of Chinese painting provides a possibility to form an ahistorical temporal context and physical space for connoisseurs to record their experiences of the painting, by leaving seals, inscriptions, etc. Though the norm of leaving inscriptions by connoisseurs exists in almost all sorts of mountings of Chinese painting, it's the most obvious and unencumbered when the painting is mounted as a hand scroll. This essay aims to center on how this multi-temporality, formed by the encountering and reflection between hand scroll and connoisseurs, is manifested in hand scroll and explore how it was constructed in the process of transmission and collections.



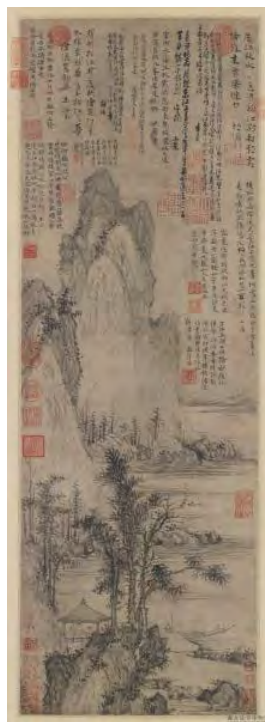
Pic 1. Wang Xun, *Boyuan Letter*, The Palace Museum, Beijing

The Adoption of Hand scroll

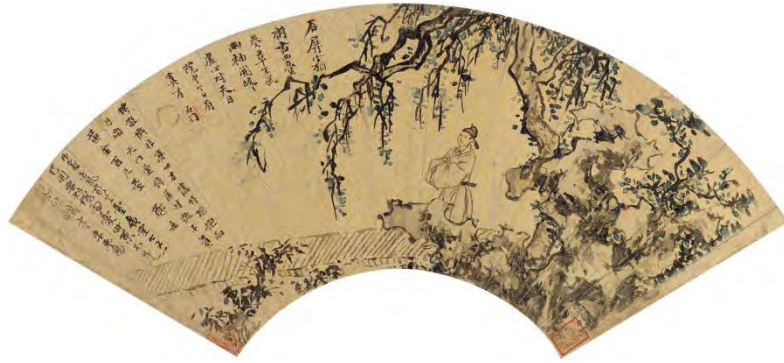
“Art is made to be seen” (Nelson 144-157). This might be only a partially true statement in the discourse of Chinese art, especially considering its connoisseurship tradition. There are works made initially so as to present to group(s) of friends, commissioners, and regional literati, in this case, that artists were aware of the presence of spectatorship, either relatively private or public; however, works like letters, paintings with specific political intentions, and Buddhism or Taoism written scriptures, which were made for more personal, empirical, or religious use, are mostly

only later regarded as artwork, but initially not produced in an “unabashed assertion of its status as an aesthetic object” (Moxey 35-46). Unlike professional painters, literati paintings held a special status in the purview of Chinese connoisseurship.

Prior to Yuan, there were already plenty of painters adopting hand scrolls. However, they are either matched with their narrative function, like *The Night Revels of Han Xizai* by Gu Hongzhong and *Admonition of Court Ladies* by Gu Kaizhi, or serving as a format for animal encyclopedia, like *Hundred Horses* and *Five Oxen* by Tang Huang (Yang), or coherent with the regional geographic characteristics, like *Awaiting for Ferry at the Foot of the Mountain in Summer* by Dong Yuan. In the Yuan and Ming dynasties, especially in the Wu area, where socialization among the literati had significant impacts on their literature, study, and art activities. Literati indulged themselves in the elegant activities 雅事, like Qin, Go, Calligraphy, and Painting 琴棋書畫. In the case of painting, leaving inscriptions was the most common and accessible choice of social engagement. Paintings like *Farewell Poetry at Fengcheng* by Wang Fu, done at a gathering occasion and inscribed by himself and other present literati after finished (Cahill 58), and Du Jin’s *On the Way to Success* with similar features, demonstrate the strong sociality of painting in these events. Notwithstanding, as shown in the paintings, almost every blank has been occupied with inscriptions. Thus, should the commissioner or the painter wish to invite more friends to do the same thing, it would be difficult to squeeze more space.



Pic 2. Wang Fu, *Farewell Poetry at Fengcheng*, National Palace Museum, Taipei



Pic 3. Du Jin, *On the Way to Success*,
inscribed by Li Mengyang, Zheng Yue, Liu Hua,
Xiling Seal Society 2024 Autumn Auction

Additionally, since the Yuan dynasty, the growth of connoisseurship in the Wu area diversified the literati's identities, including official, scholar, painter, musician, and connoisseur. Appreciating ancient paintings thus became a vital part of the elegant gatherings. Paintings, like Qiu Ying's *Appreciating the Ancient in a Bamboo Yard* 《竹院賞古圖》, and Wen Zhengming's *Zhenshangzhai tu* 《真賞齋圖》, were the existing visual records of these events (Yao 112-121).

Following this line, it's not hard to understand why in the Late Yuan and Ming Dynasty Wu area, hand scroll was widely adopted as a preferred medium. Unlike hanging scrolls, the way by which a painting is mounted as a hand scroll provides contemporary and later connoisseurs unencumbered extended space for adding inscriptions on special occasions.

Zhuxi's Cottage: a case study

Zhang Wo's *Zhuxi's Cottage* 張渥《竹西草堂圖》, on which the inscriptions dating from the time the painting was made, the late Yuan, to the early Qing Dynasty, is a quintessential example for the study of the dynamics between painting and connoisseurs' inscriptions in hand scroll. In this scroll, apart from the painting itself, there are 12 extra pieces of paper with inscriptions attached to the painting 畫心: one prior to the front border silk 前隔水 and eleven after the back border silk 後隔水.¹ Fifteen inscriptions were written by fourteen literati. Based upon the contents of these

¹ The two border silks might be mounted by Gao Shiqi 高士奇, according to two seals, Jingji Xuan Painting and Book Seal 靜寄軒圖書印 and Langrun Tang Seal 朗潤堂印

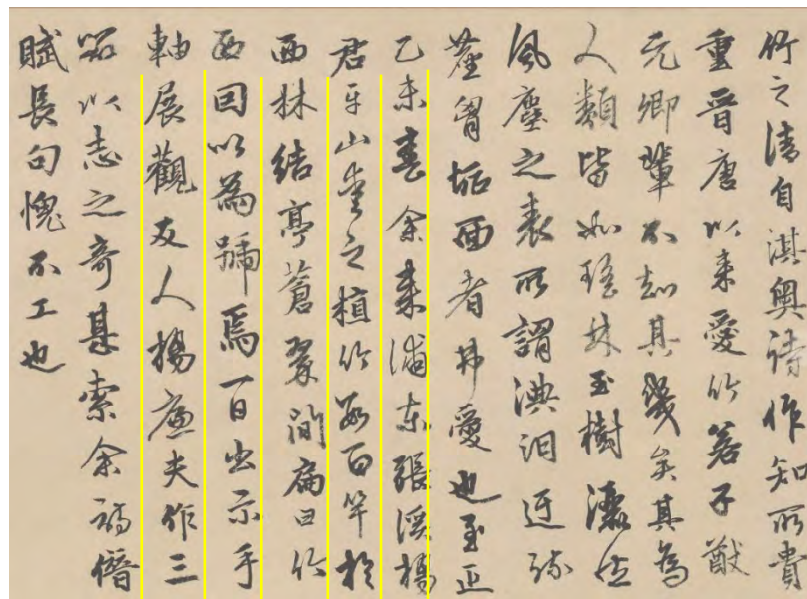
inscriptions, it could be approximately deduced when and why these inscriptions were written.



Pic 4. Zhang Wo, Zhuxi Cottage (detail), Courtesy of Liaoning Provincial Museum and Tong Yang

Yang Xizhu 楊平山, the commissioner of this painting, whose original name is Yang Qian(楊謙), with two pseudonyms, Xizhu 西竹 and Pingshan 平山, asked Zhang Wo to execute the painting and then invited his friends to leave first few inscriptions (Sun 41-43). Described in the later inscription by Zhao Su 趙櫛 who said that he saw this painting, along with Yang Weizhen's 楊維禎 inscription in 1355, and left his own "presumptuous literary essay", without mentioning any other inscriptions:

...至正乙未春，余來浦東，張溪楊君平山愛之，植竹數百竿於竹西，結亭蒼聚間，扁曰竹西，因以為號焉。一日出示手軸展觀，友人楊廉夫作三辯以志之，奇甚。索余補僭賦長句，愧不工也。



Pic 5. Zhao Su's Inscription

Unlike many commissioners in the Ming Dynasty, Yang Jian didn't leave a blank space on the same paper with the painting for the frontispiece 引首. When Zhao Shu saw this painting and left his inscription, there was only the painting and one extra inscription by Yang Weizhen, which means Yang Jian asked Zhao Yong 趙雍 to write a frontispiece for it after inviting Zhao Shu to see the painting.² The inscriptions of Zhang Yu, Ma Wan, Tao Zongyi, and Qian Weishan, who were all friends of Yang Qian, might have been written on similar occasions as a part of elegant gatherings (Lin 22-30); as all these inscriptions mention Yang's house, it is apparent that these events were held by Yang Jian in his place. So far, all these extra attached papers share the same color and texture; therefore, it's very likely that these papers were mounted by Yang Qian himself in advance on purpose for his friend's inscriptions, rather than on a whim. Between the two earliest inscriptions, Zhao's and Yang Weizhen's, there are three inscriptions: two respectively by Ma Wan and Zhang Yu written in the late Yuan Dynasty and one by Ming Dynasty Jinhua literatus Shao Zhong 邵衷, whose inscription will be discussed later.



Pic 6. Zhao Yong's Frontispiece,

Thus, there was a blank between two Yuan inscriptions left deliberately by the literati who wrote them, which means that they might be aware that they would not be the only inscribers for this painting and that these attached papers would be filled by other literati in the commissioner's social cycle, or maybe even by the collectors in the future. This awareness of collective viewing is more conspicuous among Ming Dynasty Wu area literati but works like Lu Chi's *Rhapsody on Literature*, on which early Yuan's prominent literati, Zhao Mengfu 趙孟頫, and Jie Xisi 揭傒斯, who were invited by Li Ti 李倜, the collector, to appreciate the scroll and leave inscriptions; and the late Yuan literatus Ouyang Xuan 歐陽玄, who made it clear at the first sentence of his inscription that he viewed this scroll at Wulianghatai's 悟良哈台 place, show that

² Jiang Qiumeng provides an intriguing assumption that Zhao's frontispiece was designed to be separated into two parts but Yang didn't: one with seal script two characters Zhu Xi 竹西 as the frontispiece, and the other one with bamboo painting and a poem as an inscription. 江秋萌, <元代齋號別號圖卷發展與流變>, 故宮博物院院刊第 10 期 (2023 年), 頁 91

literati in Yuan Dynasty had a similar idea of the sociality of appreciating handscrolls and asking other connoisseurs to leave inscriptions as well.



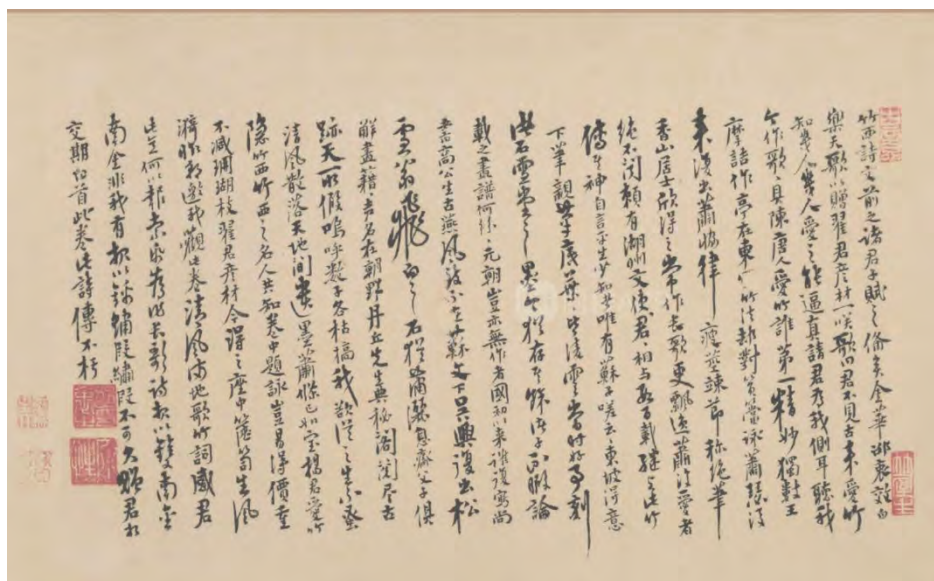
Pic 7. Zhao Mengfu inscription detail, Lu Chi, *Rhapsody on Literature*,
Courtesy of National Palace Museum, Taipei



Pic 8. Ouyang Xuan inscription detail

Shao Zhong, the only Ming Dynasty person left inscription on Yuan's paper, explains in his inscription the reason why he writes it:

竹西詩文前之諸君子賦之備矣。金華邵衷效白樂天歌以贈翟君彥材一笑……楊君愛竹隱竹西，竹西之名人共知。卷中題詠豈易得，價重不減珊瑚枝。翟君彥材今得之…昨朝邀我觀此卷，清風滿地歌竹詞。



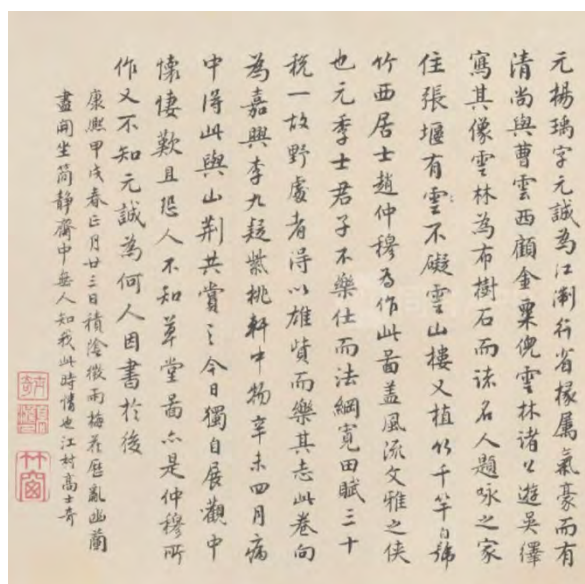
Pic 9. Shao Zhong's Inscription

This inscription provides a novel perspective that was unseen in the previous inscriptions by Yuan Dynasty literati in this scroll: Zhao mentions the monetary value, which in his words was not less than coral, of this scroll as a collectible, subsequently bespeaking that the nature of this scroll had changed in Ming Dynasty. For late Yuan Dynasty literati who befriended Yang Qian, their objects were Yang Qian, his cottage, and possibly the contemporaries who left inscriptions slightly prior to them, not the scroll per se. For Zhao Zhong, yet, this scroll is his interest; Yang Qian had only been mentioned once in this mass-volume inscription at the very end while the value of previous inscriptions in general was mentioned twice as something very hard to assemble; the rest of the paragraph is about historical bamboo fetish among the literati group and the valued relationship between the collector and himself. There's not much information left about either Shao Zhong or Zhai Yancai. Nevertheless, this inscription shows that Shao was invited by Zhai Yancai to appreciate his collection and leave the inscription, which might also have happened in a private elegant gathering.

The presence of Yang Jian and other things in this scroll is minimal in the inscriptions of the other four Ming literati left inscriptions, Yang Xunji 楊循吉, Huang Yun 黃雲, Tang Yin 唐寅, Xiang Yuanbian 項元汴. Yang Xunji's inscription is an art criticism comment on Yang Weizhen's inscription and on the benefit of studying calligraphy. He mentioned where he saw this scroll, Yuan's Yangzheng Building 袁君養正樓; hence Yang Xunji was also invited by Yuan to his place to appreciate this scroll as part of Yuan's collection, same as Huang Yun, who also praised the collector for this important acquisition; and both of them were from the Wu area. A short inscription written by Tang Yin suggests that he saw this scroll in

Liangxi Route 梁溪道, now the Wuxi area, while the last one is written by the eminent collector Xiang Yuanbian, recording the price he paid for it, unfortunately without a date.

The last inscriber in this scroll is Hangzhou collector Gao Shiqi 高士奇, who left two inscriptions with largely repeated content. His inscriptions are more textual research-oriented than literary comments or praise to the collector, since he was the last collector of this scroll before it became part of the Emperor's collection. Written in his inscriptions, Gao obtained this scroll in 1691, and wrote the first inscription in 1694 and the second in 1699. Even though the second inscription was written at the beginning of this paper, it can be deduced from the dates that it was written 8 years after the acquisition, while the first one was written only 3 years later. Apart from the textual research cited from the former scholar,³ the rest of the inscriptions were the emotional expression towards his deceased wife (Yang 98),⁴ who hocked her jewelry to help her husband purchasing the scroll.⁵ Consequently, the scroll, except for being a valuable collectible, became an object, a container of emotion. Though treating artwork as an object for mourning is not completely unseen in history, rarely, the mourners would integrate their emotions into and enrich the overall presentation, at the same time without disturbing any previous image or content, which is guaranteed by the use of hand scroll.



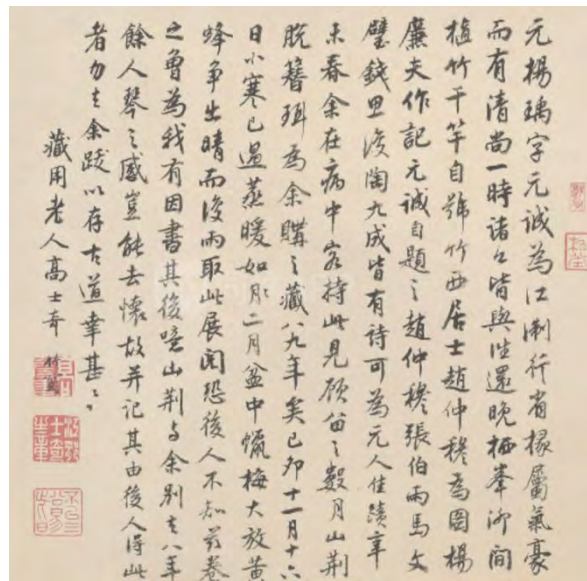
Pic 10. Gao Shiqi Second Inscription

³ Gao made his textual research however carelessly based on the misleading misinformation in Li Rihua's Liuyan Zhai Notes 李日華《六研齋筆記》.

⁴ X.Wang, "The Chronological Biography of Gao Shiqi"[Master's Thesis, Nantong University]

⁵ in Gao's second inscription, he wrote:

...my wife hocked her jewelry so as to buy it for me.
...山荊脫簪珥，為余購之。



Pic 11. Gao Shiqi First Inscription

Conclusion

Considering the relationships and backgrounds of connoisseurs who left inscriptions, though it can be concluded that this scroll, before attained by the Emperor, from the late Yuan to early Qing Dynasty, was collected and circulated in the Wu area, it is apparent that in different periods, those connoisseurs had distinctive or contingent ideas of this scroll. In this process, the Yang Jian's presence was gradually edged. Though Zhaihao tu 齋號圖 was at first made for the context of sociality among the commissioner's cycle, it's a rather temporary character only retained when the commissioner is still alive; soon after, this character effaces as well, and the scroll has become a collectible whose value is hinged on the fame of the artist and inscribers, a relic of the ancient's nobility for later generations to remember and venerate, and possibly an irreplaceable object for personal issues, like what is shown in Shao's and Gao's inscriptions.

Handscroll, therefore, without risking jeopardizing the past, with its every physical encounter with connoisseurs, contains and preserves the inscriptions with the literary and emotional associations, insertions of personal relationships, and records of similar elegant gatherings in the later temporal locations. The way to construe this multi-temporality should not be separating them by a chronological sequence, by which it would embroil the study into a European art history parameter based upon a processual periodization methodology and neglect the Chinese visual art's tradition of deliberately tracing back and looking for linkage with the old masters; but assembling the texts and images, into an integrated visual presentation and a loose multi-temporal

conversation, as a collection of human experiences with the object in the diachronic context of Chinese connoisseurship and hand scrolls (Darvill).

Bibliography

- Cahill, James. *Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580 (His a History of Later Chinese Painting, 1279-1950)*. Weatherhill, 1978, p. 58.
- Darvill, Timothy. "Temporality." *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*, Oxford University Press, 2021.
- Jiang, Qiumeng. "元代齋號別號圖卷發展與流變." *故宫博物院院刊*, vol. 1, no. 10, 2023, p. 91.
- Keyes, C. D. "Art and Temporality." *Research in Phenomenology*, vol. 1, no. 1, 1971, pp. 63–73, <https://doi.org/10.1163/156916471x00046>. Accessed 9 Aug. 2020.
- Lin, Guowei. *New Textual Research of Yang Zhuxi and Study on His Cycle of Friends*. 10 May 2023.
- McCausland, Shane. *The Art of the Chinese Picture-Scroll*. Reaktion Books, 2023, p. 53.
- Moxey, Keith. "Art History's Transgressive Temporality." *Time and Presence in Art: Moments of Encounter (200–1600 CE)*, edited by Armin Bergmeier and Andrew Griebeler, De Gruyter, 2022, pp. 35–46.
- Nelson, Robert S. "THE DISCOURSE of ICONS, THEN and NOW." *Art History*, vol. 12, no. 2, June 1989, pp. 144–57, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1989.tb00347.x>. Accessed 5 Nov. 2021.
- Sun, Xiangqun. "A Study of the Master of Zhu Xi Cottage." *Collector*, no. 8, 2001.
- Wang, Xiaoxiao. *The Chronological Biography of Gao Shiqi*. 10 June 2018.
- Yang, Xin. *Study on Traditional Chinese Bird-And-Flower Painting Handscrolls in the Style of Wumen School*. 2013.
- Yao, Yuan. "Contents and Symbols of Wu School Literati Paintings during the Ming Dynasty." *Art Magazine*, vol. 1, no. 9, Sept. 2022, pp. 112–21, <https://doi.org/10.13864/j.cnki.cn11-1311/j.006902>.

Seeing Time Anew: Temporal Collapse and Devotional Vision in the *Honkōji Hokekyō-mandarazu*

CHEN Peiyuan

Columbia University

Abstract

The Honkōji Hokekyō-mandarazu, a 14th-century set of Japanese hanging scrolls illustrating the Lotus Sutra, reinterprets the sutra's temporality through a visual technique that condenses multiple narrative moments into a single pictorial field. This paper examines how the painting's temporal structure both parallels and diverges from the Lotus Sutra's narrative framework, exploring how visual strategies generate a distinct mode of devotional engagement.

The Lotus Sutra presents time as fluid and expansive, operating on vast cosmological scales and employing cyclical retellings and parables to establish continuity between past, present, and future. For the reader or auditor, these shifting temporalities unfold sequentially, guiding them through layers of revelation and doctrinal development. By contrast, the Honkōji Hokekyō-mandarazu translates this sequential movement into a simultaneous visual experience. Through a technique that integrates multiple temporal moments within a single pictorial space, the scrolls compel viewers to navigate non-linear time interactively. This approach transforms the act of viewing into an interpretative practice, where meaning is not passively received but actively constructed through engagement with the composition.

Keywords: Honkōji Hokekyō-mandarazu, Lotus Sutra imagery, Ijidozu technique, Etoki tradition, Japanese Buddhist art

Hokekyō-mandarazu (法華經曼荼羅図) belongs to a genre of Japanese painting that emerged with the popularization of *Lotus Sutra* beliefs in early medieval Japan. Based on the text of the *Lotus Sutra*, *The Sutra of the Lotus of the Wonderful Dharma* (Skt. *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*; Ch. *Miao fa lian hua jing*; J. *Myōhō renga kyō*), perhaps the most popular sutra in Japanese Buddhism, these images specifically focus on illustrating narratives and miraculous transformations within the sutra, depicting scenes that bring the sacred teachings into visual form.

Narrative illustration of the *Lotus Sutra* was developed and popularized in China during the Tang dynasty (618-906). Early examples can be traced back to the Mogao Grottoes in Dunhuang.¹ In Japan, early instances of selective pictorial transformations include a seventh-century bronze bas-relief depicting one thousand Buddhas and Prabhūtaratna's Precious Stupa, a central episode in the sutra.² Methods of depicting the *Lotus Sutra*, inherited from China, underwent further development in Japan. Among these, *Lotus Sutra* mandalas in the form of multiple hanging scrolls are particularly well-known, including the four-panel *Honkōji Hokekyō-mandarazu*, the twenty-two-panel large-scale *Honpōji Hokekyō-mandarazu*, and the seven-panel set held by the Nara National Museum.³ This essay will focus on the 14th-century *Hokekyō-mandarazu* from Honkōji, located in what is now Shizuoka Prefecture. Covering all twenty-eight chapters of the *Lotus Sutra*, the eight scrolls of the sutra text were allocated two fascicles per hanging scroll, forming a complete set of four paintings.⁴ Originally created in 1335 as a treasure of Rakuden-ji in Tawaramoto, Yamato province, it was later acquired by the seventh head priest Nisshō, and preserved by Honkōji.⁵ Building on previous scholarship that focuses on general iconography and interpretive details of scenery, this essay expands the analysis of this set of four hanging scroll paintings by examining a specific depictive technique that condenses a sequence of scenes into a single pictorial space. It explores the role of this technique in shaping the reception and perception of devotional practices related to the *Lotus Sutra* in 14th-century Japan. Focusing on the application of an artistic technique in the *Honkōji set*, known as *ijidōzu* (異時同図) in Japanese, this article argues that by integrating consecutive narrative elements into a single cohesive image, this technique reconfigures the temporality of the *Lotus Sutra*'s text as an embodied, experiential engagement. This innovative visual approach resonates with the *Lotus Sutra*'s doctrinal emphasis on timeless accessibility to Buddhahood, inviting viewers

¹ Noboru Kōyama, "Pictorial Art," in *Art of the Lotus Sutra: Japanese Masterpieces*, eds. Bunsaku Kurata and Yoshiro Tamura, trans. Edna B. Crawford (Tokyo: Kōsei Publishing Co., 1987), 125.

² Tsugio Miya, "Art of the Lotus Sutra," in *Art of the Lotus Sutra: Japanese Masterpieces*, ed. Bunsaku Kurata and Yoshiro Tamura, trans. Edna B. Crawford (Tokyo: Kōsei Publishing Co., 1987), 39.

³ Masahide Mori 森雅秀. *Mandara no atarashii mikata* マンダラの新しい見方. (Kyoto: Hozokan, 2024), 223. The Nara Museum set was originally part of the collection at Kannonshō-ji (観音正寺) in Shiga Prefecture. See Donohashi, Akio. "Honkōji no Hokekyō hensōzu," 15.

⁴ Nara Kokuritsu Hakubutsukan. *Hokekyō no bijutsu*. Nara: Nara Kokuritsu Hakubutsukan, 1979, 23.

⁵ Noboru Kōyama, "Pictorial Art," p. 127.

to inhabit a devotional world where time collapses, allowing past teachings and future enlightenment to be visually realized in the present.

Though the exact usage of this set of *Hokekyō-mandarazu* remains uncertain, its complexity and expansive visual detail strongly suggests that this set of hanging scrolls may serve as narrative visual aids for exegesis of the *Lotus Sutra*. Records from the Heian period (794-1185) reveal that these exegeses were primarily practiced among the imperial family and aristocratic classes, with relatively few accounts of such activities involving the general populace.⁶ Within this elite context, close viewing—typically involving a small group of two or three individuals—facilitates an appreciation of intricate artistic details and unveils the depth of narrative expression embedded within the work. In particular, the technique of consecutive narration (J. *ijidōzu* 異時同図), in which multiple moments of a story are represented within a single composition, significantly enhances the visual and emotional experience for engaged viewers. This method, which enables complex storytelling within a unified visual framework, is employed at least four times throughout the set. Its most striking application appears in the third painting, where the interweaving of narrative layers generates a compelling and dynamic representation of the *Lotus Sutra*'s teachings.

In the upper-left section of the third painting, near the center, a scene from Chapter 12, *Devadatta*, vividly depicts a seer preaching the *Lotus Sutra* to a king who earnestly seeks the Buddha's teachings (fig. 1).⁷ The composition includes repeated interactions between the seer and the king to visually narrate the progression of their relationship. On the top-left platform, the king is shown kneeling before the seer, listening with reverence to the Dharma preaching. Further down the mountain, the king is depicted joyfully fulfilling the seer's requests, carrying fruit, food, and water with a yoke. Most strikingly, in the lower section of the composition, the king is shown lying on his side, offering his own body as a couch for the seer, a moment explicitly highlighted by the cartouche inscription: "even using his own body" (乃至以身).⁸

Another notable example of consecutive narration appears adjacent to the previously discussed scene within the same painting, depicting a scene from Chapter 16, *The Life Span of the Thus Come One*. This section illustrates the *Parable of The Good Physician* (譬如良醫), in which a compassionate father tends to his sons who drank poison when the father is away (fig. 1). In the upper part of the composition, the father, dressed in a light-green robe, preparing a medicinal antidote and, gazing sorrowfully at his sons, who writhe in pain on the ground after mistakenly drinking

⁶ Masahiko Hayashi 林雅彦, "Painting Recitation in Japan: The History of Oral Performing Arts," *Journal of Research Society of Buddhism and Cultural Heritage* 2008, no. 16 (2008): p. 6.

⁷ Leon Hurvitz, trans., *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma (The Lotus Sutra)* (New York: Columbia University Press, 2009), p. 179.

⁸ *Ibid.*, the full sentence reads: "even making a couch of his own body," and the Chinese text reads: 「乃至以身而為床座」. See CBETA 2024.R3, T09, no. 262, p. 34c6.

poison after he had earlier departed from home. In the lower part of the composition, the father is shown riding away from the household on horseback, led by an attendant. This depiction integrates the pivotal moments in the narrative: the father's return home and attempt to cure his sons and his later departure and the report of his later "death," as described in the *sutra*.⁹ The text recounts how the father announces his impending death to prompt his sons, whose minds are too clouded by the poison to take the antidote he has offered, to take the medicine he has left behind. This visual conflation of the father's return and later departure connects the narrative's turning, while illustrating the Buddha's explanation that his death was only a fiction: "though in reality I am not to pass into extinction, yet I proclaim that I am about to accept extinction."¹⁰ The return home and later departure of the father in the parable mirror the Buddha's actions and intentions, visually and emotionally guiding viewers to grasp the meaning of the teachings.

Traces of the *ijidōzu* can also be observed at the bottom of the composition. A monk appears to be preaching to two young girls and an adult man, only to be chased and beaten by the man with a whip shortly afterward (fig.2). Although the cartouche is too damaged to be legible, it has been tentatively identified as corresponding to the content of Chapter 14 of the *Lotus Sutra*.¹¹ The monk's facial details—exposed teeth and a potential smile—hint at the origin of this scene, referring to the directive: "If he preaches the Dharma to a woman, he does not bare his teeth when smiling, nor show his chest."¹² Titled *Comfortable Conduct*, Chapter 14 offers guidance to practitioners who vow to propagate the *Lotus Sutra*, emphasizing that in spreading the Dharma, they must not only focus on doctrinal integrity but also on their conduct, speech, and mindset to avoid provoking opposition or conflict. In this particular scene, while there is no direct textual reference to such punishment, the imagery seems to interpret disrespect toward women or transgressions against the teachings of the *sutra* as warranting reprimand. The juxtaposition of the monk's seemingly inappropriate behavior and the subsequent act of reprimand visually underscores the moral and ethical responsibilities emphasized in the text, offering an interpretative layer to the guidance on proper conduct.

Expanding upon this narrative complexity, the technique of consecutive narrations along the corners further enhances the storytelling within the imagery. By transforming isolated moments into a cohesive visual sequence, this method creates a sense of temporal movement that engages viewers in the unfolding narrative. Such techniques were already proliferated in 13th-century pictorial handscrolls (絵巻物, *J. emakimono*), where they played a crucial role in visual storytelling.¹³ An earlier

⁹ Hurvitz, p. 222.

¹⁰ Ibid., p. 221. The Chinese Text reads: 「是故如來雖不實滅, 而言滅度。」 See CBETA 2024.R3, T09, no. 262, p. 43a5-6.

¹¹ Donohashi, p. 19.

¹² Hurvitz, p. 192.

¹³ Meech-Pekarik, Julia. "The Flying White Horse: Transmission of the Valāhassa Jātaka Imagery from India to Japan." *Artibus Asiae* 43, no. 2/3 (1981): p. 118.

example can be found in the *Kannon Sutra* handscroll, dated 1257 and held in the collection of The Metropolitan Museum of Art.¹⁴ Created in accordance with a Chinese prototype, this handscroll claims to be a copy of a Southern Song (1127-1279) woodblock edition printed in 1208.¹⁵ Nearly a century older than the *Honkōji set*, one of the sections in a comparable work depicts the punishment of a prisoner, showing him both before and after his release from fetters using the *ijidōzu* technique (fig.3a).¹⁶ However, in the corresponding scene within the *Honkōji set*, the depiction of the “freely gain release” process is replaced by two static representations: one prisoner is shown wearing a yoke, while another has his hands bound with rope (fig.3b).¹⁷ Unlike the absence of a consecutive narration in this depiction, the central section of the same composition offers a striking example of the *ijidōzu* technique. A man dressed in pink robes and a black hat is shown falling from a cliff, pursued by a demon. At the same time, his unharmed figure, seated at the base of the mountain, is also portrayed within the same frame (fig.4). The accompanying cartouche identifies the scene as “Down from a Diamond Mountain” (墮落金剛山), as the sutra states: “Or, one might by an evil man be chased, down from a diamond mountain. By virtue of constant mindfulness of Sound Observer, he could not harm a single hair [on one’s head].”¹⁸

As the above examples suggest, selection of stories from the *Lotus Sutra* depicted using the *ijidōzu* technique does not follow a strict set of criteria or thematic boundaries. Instead, these choices are shaped by the narrative’s focus on dynamic actions and moments of transition, which necessitate innovative visual strategies to fully convey their significance. Each selected narrative emphasizes key actions or sequences of movement that are difficult to represent through static imagery alone.

These examples within the painting — such as “making his own body as a couch,” the father’s two departures, the progression of a journey, and most strikingly, “falling down from a Diamond Mountain”— all involve continuous motion or pivotal transitions. These elements necessitate a visual approach capable of capturing their dynamic essence and conveying the inherent sense of progression within the narrative. The *ijidōzu* technique, by allowing multiple moments to coexist within a single composition, serves as an ideal method for visually articulating these episodes. This approach effectively bridging the gap between the static medium and the fluidity of the unfolding story. By juxtaposing sequential actions within a unified pictorial framework, this visual strategy enhances the liveliness of the depiction while simultaneously fostering deeper engagement with the audience. Viewers are invited to actively reconstruct the sequence of events in their imagination, mentally bridging the gaps between moments and thereby completing the narrative in their minds. In this

¹⁴ Ibid., p. 114, p. 118.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 118.

¹⁷ Hurvitz, p. 292.

¹⁸ Hurvitz, p. 292. The Chinese text reads: 「或被惡人逐，墮落金剛山，念彼觀音力，不能損一毛。」 See CBETA 2024.R3, T09, no. 262, p. 57c23-24

way, the limited pictorial space transforms into a dynamic medium that integrates visual representation with imaginative participation. This synergy creates a cohesive and compelling narrative experience, capturing the essence of the story while fostering a more intimate connection between the artwork and its audience.

What is more crucial to consider, however, is how spatiality reshapes the conceptual and functional aspects of *ijidōzu*. The *Hokekyō-mandarazu* housed at Honpōji, with its twenty-two panels, features broader compositions and ample space surrounding individual scenes, offering greater flexibility in narrative arrangement. In contrast, the *Honkōji set*, confined to four scrolls, employs *ijidōzu* as a strategy to condense multiple episodes within limited pictorial space. However, in the Honpōji version, the relatively unconstrained spatial structure allows *ijidōzu* to expand beyond mere spatial necessity, opening up new possibilities for its compositional and narrative applications. With ample space available within each panel, intricate background details can suggest movement and temporal progression, reducing reliance on *ijidōzu* to compress sequential actions within a single pictorial frame.

This shift in spatial conditions also signals a transformation in the role of *ijidōzu*. Originally devised to address spatial constraints, it gradually transcended this function, becoming a standardized compositional device that shaped narrative painting. No longer merely a response to limited space, it evolved into a stylistic convention, demonstrating how spatiality not only conditions but also redefines artistic techniques over time. For instance, the *Devadatta* story and the *Falling from a Diamond Mountain* scene largely adhere to the same *ijidōzu* framework to represent their respective narratives. While the *Honpōji set* incorporates more cartouches to identify each action compared to the *Honkōji set*, the underlying compositional strategy remains similar. Likewise, in the sections of *Parable of the Conjured City*, although the motif is not strictly identical, they still utilize repetitive depictions of figures, albeit with separate cartouches. In the lowest section of the seventh painting, from right to left, a noticeable gap in the background emerges between the mountain ranges and the grand architecture of the conjured city. A monk carrying a fan walks between the peaks and the towering structures, glancing back at a weary traveler and pointing toward the city ahead. Further forward, inside the building, the same monk, still holding his white fan, appears to be preaching to the kneeling traveler. Three cartouches marking sequential story elements—“a steep, difficult, very bad road (陰難惡道)”, “we are exhausted(我等疲極)”, and “there is a guide(有一導師)” —succinctly encapsulate the parable’s core message.¹⁹

Evidently, although the same character appears multiple times within a single panel, the backgrounds are not identical, suggesting the presence of multiple space cells. Within each space cell, time is essentially static. Conversely, in compositions

¹⁹ Shizuko Haraguchi 原口志津子, *Toyama, Honpōji zō Hokke kyō mandarazu no kenkyū* (Kyoto: Hōzōkan, 2016), illustration 14; p. 380.

with a fixed background, time flows dynamically through the movement of figures.²⁰ This interplay between *ijidōzu* and background elements generates a heightened sense of motion, affirming that while *ijidōzu* was initially devised to address spatial constraints, it also achieves a comparable sense of movement by depicting dynamic figures against a relatively stable backdrop. When spatial conditions permit, this technique becomes an even more compelling means of conveying narrative dynamism.

In conclusion, the application of the *ijidōzu* technique in the *Honkōji Hokekyō-mandarazu* enables a delicate yet effective integration of textual narratives into framed visual compositions. By strategically employing this method, the set of paintings transcends conventional artistic boundaries, demonstrating a sophisticated understanding of how visual effects operate across different media. This innovative approach not only enhances the storytelling capacity of the images but also challenges the rigid distinctions between textual and visual representation. Ultimately, the *Honkōji Hokekyō-mandarazu* exemplifies how devotional art can serve as both an interpretative and immersive medium, reinforcing the fluid interplay between scripture and image. Through its carefully orchestrated pictorial structure, the work invites viewers to engage with Buddhist teachings in a manner that is both visually compelling and conceptually profound, reaffirming the transformative potential of narrative-driven religious art.

²⁰ Sen'ichi discusses two different modes of *ijidōzu* usage in the *Ippen Shōnin Eden*, which is in handscroll format. However, similar patterns can be observed through a comparison of expressions here. See Sen'ichi, "The Problem of 'Time'," p. 107.

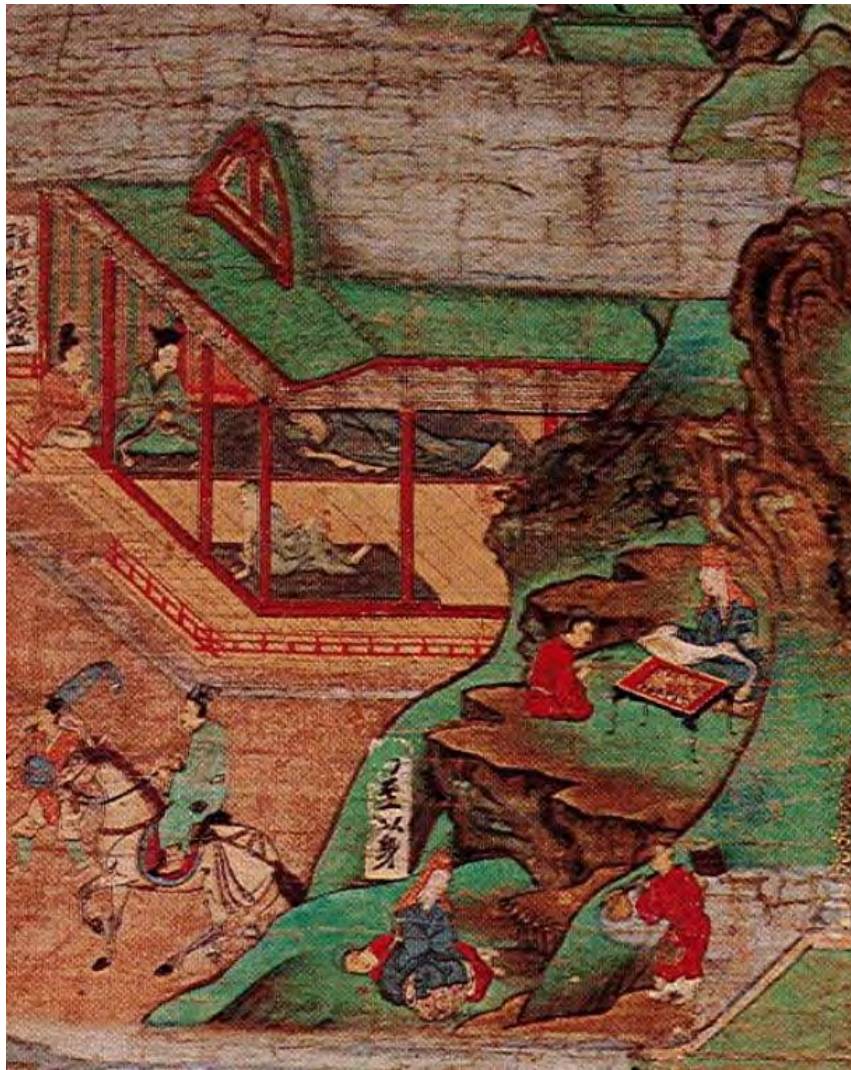


Figure 1. Details of *The Good Physician* and the *Devadatta* in scroll 3 of 4; Hokekyō-mandara/Lotus Sutra Mandala. 1335. 4 hanging scrolls; colors on silk; height, 180 cm; width, 86cm. Honkōji, Shizuoka Prefecture. Important Cultural Properties.

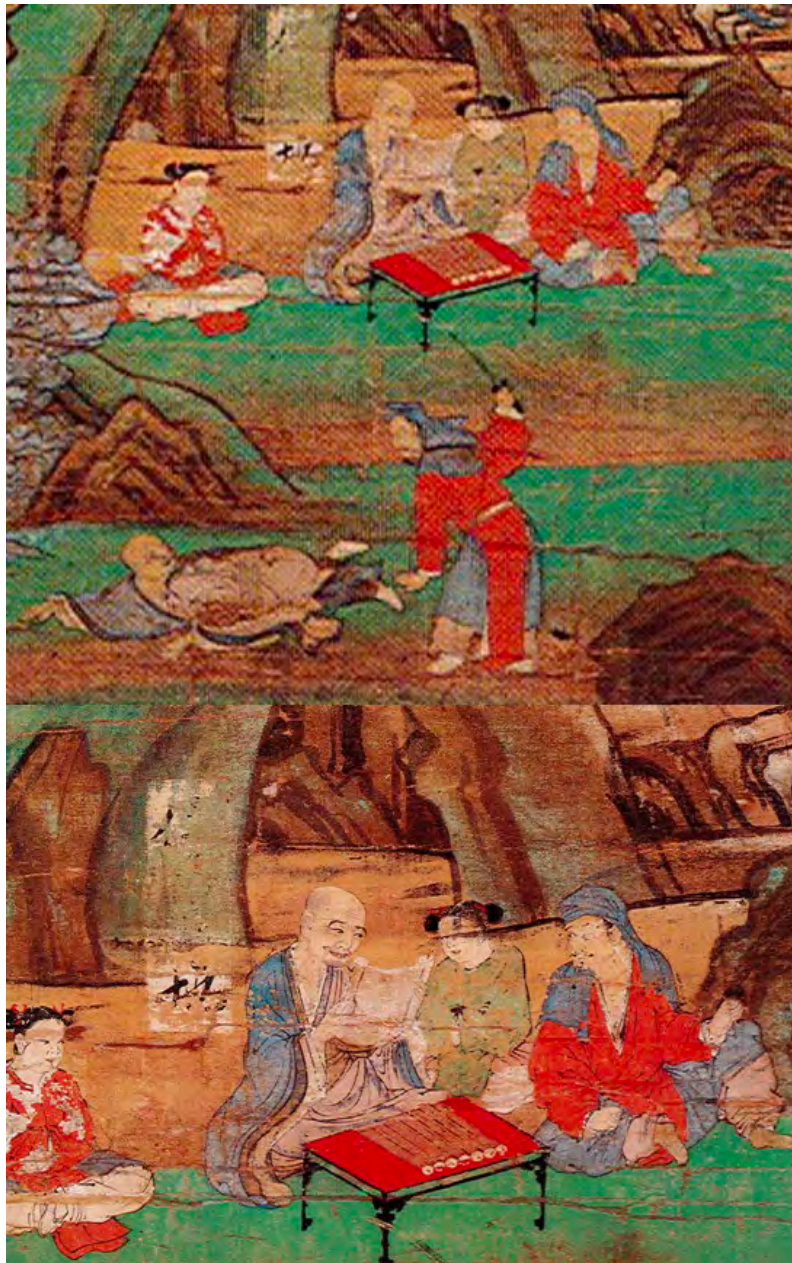


Figure 2. Details of the monk with bare teeth in scroll 3 of 4; Hokekyō-mandara/Lotus Sutra Mandala. 1335. 4 hanging scrolls; colors on silk; height, 180 cm; width, 86cm. Honkōji, Shizuoka Prefecture. Important Cultural Properties.



Figure 3a.b. 3a on the left: “Fetters Gain Free,” Section 6 of 23 from “Universal Gateway,” Chapter 25 of the Lotus Sutra (Myōhō Renge Kyō 『妙法蓮華經』「觀世音菩薩普門品」); dated 1257. Handscroll; ink, color, and gold on paper. Overall, with mounting: 9 11/16 in. × 30 ft. 8 1/16 in. (24.6 × 934.9 cm). 53.7.3. The Metropolitan Museum of Art. 3b on the right: Details of *Fetters Gain Free* in scroll 4 of 4, from the Hokekyō-mandara (Lotus Sutra Mandala), dated 1335. Set of four hanging scrolls: colors on silk. Height: 180 cm; Width: 86 cm. Honkōji, Shizuoka Prefecture. Designated as Important Cultural Properties.



Figure 4. Details of *Down from a Diamond Mountain* in scroll 4 of 4; in Hokekyō-mandara/Lotus Sutra Mandala. 1335. 4 hanging scrolls; colors on silk; height, 180 cm; width, 86cm. Honkōji, Shizuoka Prefecture. Important Cultural Properties.

Bibliography

- Hayashi, Masahiko 林雅彦. "Painting Recitation in Japan: The History of Oral Performing Arts." *Journal of Research Society of Buddhism and Cultural Heritage* 2008, no. 16 (2008): pp.1-18.
- Haraguchi, Shizuko 原口志津子. *Toyama, Honpōji zō Hokke kyō mandarazu no kenkyū* 富山・本法寺藏 法華經曼荼羅図の研究. Kyoto: Hōzōkan, 2016.
- Hurvitz, Leon, trans. *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma (The Lotus Sutra)*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Kurata, Bunsaku, and Yoshiro Tamura, eds. *Art of the Lotus Sutra: Japanese Masterpieces*. Translated by Edna B. Crawford. Tokyo: Kōsei Publishing Co., 1987.
- Meech-Pekarik, Julia. "The Flying White Horse: Transmission of the Valāhassa Jātaka Imagery from India to Japan." *Artibus Asiae* 43, no. 2/3 (1981): 111–28.
- Donohashi, Akio 百橋明穂. "Honkōji no Hokekyō hensōzu" 本興寺の法華經变相図. *Nihon bijutsu kōgei* 日本美術工芸, no. 457 (October 1976): pp. 15-24. Osaka-shi: Nihon Bijutsu Kōgeisha, 1942–
- Mori, Masahide 森雅秀. *Mandara no atarashii mikata* マンダラの新しい見方. Shohan. Kyoto: Hozokan, 2024.
- Nara Kokuritsu Hakubutsukan. *Hokekyō no bijutsu*. Nara: Nara Kokuritsu Hakubutsukan, 1979.
- Nishizaki, Sen'ichi 西崎専一. "The Problem of 'Time' in the *Ippen Shōnin Eden*. 『一遍上人絵伝』をめぐる「時」の問題." *Journal of Indian and Buddhist Studies* 38 印度學佛教學研究 38, no. 1 (1989): pp. 104-109.

后现代复调叙事中的音乐文本生产 ——基于吴青峰作品的跨媒介分析

杨蔓莎

珠海科技学院

摘要

数字时代的音乐消费深陷「感官殖民化」与「情感速食」困境，听众主体性在算法霸权下逐渐消解。本文以吴青峰〈未了〉〈伤风〉〈博物馆〉为研究对象，基于后现代复调叙事理论，探讨其音乐如何重构听者主体性。

研究发现：吴青峰通过「声学复调」瓦解叙事霸权，在〈他举起右手点名〉中构建受害者独白、历史审判与暴力声响的三重对话空间；以跨文化符号拼贴（如〈博物馆〉融合古典寓言与赛博格意象）制造文化迷宫，迫使听者成为意义观测者；借助伊瑟尔「召唤结构」（如〈伤风〉的叙事留白与多重隐喻），激活听者基于个体经验的自主解码。这种复调叙事实践将流行音乐从「情感倾销」转向「思辨邀请」，以声学民主化对抗算法规训，重塑被短文化削弱的逻辑思维与时空感知力。研究创新性提出「声学复调」理论模型，揭示音乐叙事作为认知装置的文化抵抗潜能。

吴青峰的创作不仅为离散主体提供精神锚点，更为数字时代的启蒙辩证法开辟路径——在众声喧哗中，听者可借叙事棱镜折射独属真理，重获主体性自由。

关键字：后现代复调叙事、声学复调、听众主体性重构、吴青峰音乐文本

导论

在信息爆炸的当下，算法如影随形。流媒体平台设置的可快速切换内容，导致深度思考能力下降；算法投喂同类内容，加剧个体认知与社会隔阂。流媒体平台通过算法推荐、内容自动播放等技术手段，对用户进行视听轰炸，将用户的感官体验进行系统性的控制或重塑。这在一定程度上反映出，文化所扎根的土壤的异化，亦即生活的异化。深度内容的边缘化，受到挤压的本土文化表达空间，让位于流量指标的创作艺术性。个体不断从短文化获取信息，导致注意力碎片化。其中短视频配乐消解音乐深度。算法推荐系统通过「感官殖民化」¹和「情感速食」呈现出主体性困境。

在此背景下，吴青峰作品具有先锋性。他的创作在短文化的时空中同样具有着反叛特性，其体现在对音乐形式、主题表达、艺术概念的突破和创新上。吴青峰的专业经历使他具有对文学的深刻感知能力，并充分融合在其音乐创作中。他的创作打破了传统流行音乐中歌词与旋律的简单依附关系，而是以文学思维重构的音乐表达。这种音乐表达逻辑，使其作品中形成了一种具有叙事性的艺术语言。文学和音乐的跨界融合，不仅体现在吴青峰音乐歌词文本的文学化，更渗透到其音乐的宏大架构中。吴青峰的音乐表达，通过多声部、多视角、多时空的叙事构建具有「复调性」(Polyphony)²的艺术表达体系。他的创作的复调实践，呼应了巴赫金(Mikhail Bakhtin)所言「复调是众声喧哗的民主」³，在流行音乐中开辟出一条可瓦解叙事霸权的道路。本文将选取典型的音乐文本归纳分析吴青峰创作逻辑，进一步探究吴青峰的创作是如何在短文化的时空中让听者重获主体性思考。

一、音乐文本的三重突围实践

本章节选取的音乐文本皆明显具有导语中提及的吴青峰多声部、多视角、多时空的叙事构建特征，通过分析归纳这些音乐文本达到宏观的逻辑构建。

〈他举起右手点名〉

「这首歌是在想象被希特勒下令带往集中营的一群人，被拐骗进永无天日的火车上，一路到未知尽头的心情，如果我是一个隐形者，有能力听到当场他们沉默下思想的声音，那对话会多么巨大。」吴青峰想象这群集中营受害者的心理独白，「有的角落谩骂，有的角落抓狂，有些放弃了只能祈祷，有些濒临死亡发出谵语，有些因为惊魂已然失去了信仰能力，顾不得教条而怨天尤人，一句话还来不及说完就断气了……」，大量的内心独白呈现在听众面前。巴赫金所提出的

¹ 韩炳哲(Byung-Chul Han)提出技术对感官的控制模式。

² 复调性不仅是技术手法，更是一种哲学观念：它挑战单一权威，强调多元共存与对话。

³ 米哈伊尔·巴赫金：《陀思妥耶夫斯基诗学问题》(北京：三联书店，1988年)，页6。

「复调理论」(Polyphony Theory)⁴可以诠释吴青峰在歌词中建造的无尽广阔的思维空间。听众最初接收到歌词文本中传达的混沌信息，这也正表现了文本中所构建的混沌混乱的场景。同样，听众仿佛也置身于场景，通过听众直观接触大量独白，拉近了与歌曲的距离。这些独白置于一篇歌词文本中，文本中的受害者的心理独白在一首歌的空间中进行着「对话」。对话中讨论着共同的话题「死亡」，这就回到了吴青峰创作的原点，提出「究竟什么人有权力对别人的生命做出任何决定」的问题。歌词文本通过蒙太奇手法将历史场景（如「移民、俘虏、同性恋」的标签）、宗教意象（「被圣徒的嘴唾弃」）与当代社会议题（如身份政治、群体暴力）并置，形成时空交错的复调结构。这种拼贴迫使众在多重语境中主动构建意义，歌曲的完成从而依赖于听众的参与。随着音乐的进行，听众在这样的对话文本中，也和文本形成动态的对话关系。原本相对独立的受害者内心独白，因此连接成为一个有机的整体，赋予更加丰富宏大的意义。

〈他举起右手点名〉通过主题的复杂性、结构的拼贴性、音乐的对抗性，实现了流行音乐向「复调艺术」的越界。听众置身于一场形式实验，通过将其卷入一场关于权力、罪责与救赎的多声部对话，最终达到「解构权威话语」和「激活主体思考」的效果。

〈博物馆〉

「歌曲探讨人与艺术的关系，人在诠释眼前的作品时，永远一部分是渴望在幻想中失去自己」，人们习惯性解读作品中的创作意图和价值，有时就是在掠夺作品。吴青峰通过用典和音轨的机械和声效果进行互文对照。文本中取自李白〈答王十二寒夜独钓有怀〉中「世人闻此皆掉头，有如东风射马耳」⁵的「马耳东风」和「对牛弹琴」中「牛脾气」，皆喻指：听到了却充耳不闻，无动于衷的态度。音轨中的机械和声同样有着冷漠的感情色彩。这两者形成对照，从而引发听者的有机联想。其中音轨的机械效果的「赛博格」(Cyborg)⁶意象将「人与艺术」的关系处于「博物馆」的场景下。这时，艺术变成了博物馆中的「标本」，超越了传统固化的人类思考，超脱物外了，不再受惯性思考从而束缚于迷宫。吴青峰旨在摆脱认知束缚，建造文化迷宫，提醒听众主体性思考的重要性。

吴青峰用陈列文物的情境，将人们的历史在歌曲中塑造为标本。听众在博物馆中以旁观者姿态观测历史，从现存状态中获得超脱感。突破人在时间和

⁴ 巴赫金在《陀思妥耶夫斯基的创作问题》(1929) 中首次将音乐中的"复调"概念引入小说理论。复调理论(Polyphony Theory)不仅是一种小说艺术的特征，更是一种独特的认知话语和思维方式。

⁵ 李白：《李太白全集》(北京：中华书局，1977年)，卷十九，页231。

⁶ 赛博格既是科技发展的产物，也是对人类本质的重新定义。它在解决现实问题的同时，也迫使人类直面技术与人性的复杂关系。

空间中心态的有限性。跨文化的符号拼贴是吴青峰构建音乐文本，使个体生命获得新鲜血液的手段。

〈伤风〉

在〈伤风〉中，歌名表义有两种：一种是「由风邪侵袭人体引起的疾病」，另一种则为「伤风败俗」，即「互相伤害风俗」。伊瑟尔（Wolfgang Iser）的召唤结构（Appellstruktur）理论⁷可以诠释吴青峰〈伤风〉音乐文本的留白实践。文本中存在着许多「空白」和「未定点」构成了作品的召唤结构，召唤读者去填补，从而实现作品的意义。断断续续的类似「咳嗽」的音效与文本互为关照，使听众在医学疾病概念和生存哲学两个思维层面跳跃。吴青峰在旋律上使用频繁的呼吸声采样，以及生理性停顿，撕裂了传统流行音乐的流畅叙事，迫使听众召唤主动思考。吴青峰通过声学留白与语义悬置构建了一座「未完成的剧场」。在声学留白中听众投射个体记忆。这种留白美学打造了一场与听众共谋的实验。听众变成了音乐文本的参与者，获得独属自己的音乐体验。

二、后现代复调叙事的声学转译

上一章节选取了吴青峰的三篇音乐文本进行分析，发现其复调性的艺术表达体系具有多维度、多层次的叙事张力。总结吴青峰的先锋性创作的内在逻辑，可构建「声学复调」模型，把握吴青峰叙事手段。

〈他举起右手点名〉中描写「众声喧哗」的受害者独白构建一场多声部的对话，达到解构权威话语的目的。〈博物馆〉中音乐结构与文本内容的互文对照，通过叙事的非线性，建造一座文化迷宫。〈伤风〉叙事中的声学留白和语义悬置，迫使听者参与文本叙事，完成音乐文本朗读的叙事目的。

这种以声学为载体的复调叙事，激发听众主体性思考，在流行音乐中开辟出一条可瓦解叙事霸权的道路。

三、召唤结构的认知激活机制

吴青峰作品中的召唤诗学与复调模型，共同构建了数字时代音乐叙事的认知抵抗装置。伊瑟尔提出的「召唤结构」中提到作品中存在着许多「空白」和「未定点」。这些「空白」和「未定点」构成了作品的召唤结构。吴青峰在作品中运用这种留白美学的手段，表现出对听众的「期待视野」，作品与听众「期待视野」的契合或超越会产生不同的效果。这样一来，听众不是被动接受作品，而

⁷ 伊瑟尔认为，文本并非独立自足的封闭系统，其意义产生于读者与文本的动态互动中。他提出“召唤结构”这一概念，指出文本通过空白（Leerstellen）、否定（Negation）和潜在性（Virtualität）等机制，主动邀请读者参与意义建构。

是在听音乐的过程中，积极参与作品意义的构建。因此可以得出，召唤结构是声学复调模型运作的原动力，从根本上激活听众主体认知。

听众成为音乐创作的「共谋者」，利用历史经验、个体生命经验将音乐文本中的意义实现多义性的再生产。听众参与文本解码，这种在流行音乐中的身份变化，重塑其被短文化削弱的逻辑思维和时空感知力。

四、数字时代的复调叙事特征

吴青峰创作的先锋性是置于流行音乐领域讨论的，而流行音乐的风格也是当代生活文化的表现形式之一。那么，可以将吴青峰的复调叙事置于时代环境中总结其特征。数字时代的复调叙事，以声学民主化对抗算法霸权，在空间、时间、符号三重维度下，解构叙事霸权，激活认知弹性。在跨文化的「量子叙事」⁸中，听众从算法投喂的被动接受转变为意义生产的共谋者。这种叙事模式将音乐文本重构为一场与听众共同的「未完成的实验」。

五、音乐叙事的抵抗潜能

总结吴青峰的复调叙事特征，可以发现他的作品在听者的参与下，其意义发生着动态的变化。这样不断的运动、变化、发展，正是辩证思维的体现，那么可以探知，吴青峰创作有着辩证法的思维。这一章节基于上文的文本分析，归纳吴青峰作品创造思维运转的内在逻辑。

首先，以多声部对话开拓思维空间，引导听众主动进行思考，使听者在文本中获得自由选择的空间，从而赋予文本更私人的意义。这是音乐文本向听者发出的思辨邀请，从个体生命体验中参与音乐文本意义的构建。

其次，借助非线性叙事，呈现音乐文本中碎片化时间，听者被迫自主编织音乐真理，从音乐文本找到自己的感知线索，达到个体化的音乐图景。听者在这一步已经实践了吴青峰音乐文本中所具有的创造性思维。可见，吴青峰复调叙事对数字时代的听者有着启蒙作用。算法的技术越是轰鸣，创造性思维就越显珍贵。听者借助音乐文本，开始感知这个时代的声音，获得独特的批判思维。

最后，通过构建符号迷宫，设象喻义，将音乐作品设定「标本化」，迫使听者运用自身个体知识经验，自主选择音乐作品对个体的意义，重获听者主体性。吴青峰的音乐文本，以复调叙事的文学手段和关照人文社会的人学思维进

⁸ 量子叙事的特征是突破传统线性叙事，以量子思维构建叙事模型。一个事件或情节可以同时存在多种可能性和解读方式，如同量子叠加态，每个选择都触发平行宇宙的诞生，叙事充满各种分支和不确定性。

行创作。独特音乐文本结构提醒听众通过音乐达到认识自己的目的。可见，吴青峰的音乐文本作为认知装置而言，具有着显著的启蒙价值。

结语

每个时代都有自己的流行文化，叙事视角也随着时代丰富发展着。大数据时代下，人类之所以为人的内核并没有被消磨殆尽，它只是暂时尘封在人们内心的土壤深处。这土壤表层是短文化培育的，独属这个时代的生存样貌。而那潜藏于人们内心永恒的土壤成分，是可以通过时代中永恒的作品呈现出来的。这永恒的作品，不管流转几个世纪，依旧可以被不断解释。

吴青峰的音乐作品像是为处在这个时代的我们开辟了一个更加多元的空间，安置我们的蒙昧、迷茫。他的作品中的关注叙事的视角，启发听者正视个体生命的价值。在这个叙事的时空中，不再有好坏正反之分，而是皆成为珍贵的生命体验。吴青峰的音乐作品已经成为了一种叙事的艺术：保持着开放的目光，跨越边界的创作思维、恻隐的人文关怀、源源不断地培育着精神土壤。这样的艺术正是人类所需要的。

陶瓷上的演義小說故事—清末民國磁州窯系演義小說題材瓷器藝術特色初探

張洛寅

香港樹仁大學

摘 要

本文以清末民國磁州窯系所生產，以演義小說為主要裝飾的陶瓷器作中心，分析其所呈現的演義小說場面特色，探討清末民初磁州窯系陶瓷匠人是如何解讀，並在演義小說的基礎上進行再創作。

本論文發現，作為一種較少人關注的小說故事敘事形式。其繪畫風格與同一時期的演義小說插畫差異甚大，反類近於後世融合寫意水墨及抽象畫的藝術家關良（1900 年至 1986 年）及丁衍庸（1902 年 4 月 15 日至 1978 年 12 月 23 日）之作品。另一方面，在畫面及題字的建構上又帶有當時傳統文人畫的元素。又因為載體的特性，導致到畫作從單純的擺設轉變成日常生活用品之一部分。對此的討論可幫助我們理解演義小說在清末民初時期在非紙本上的流傳，如何逐漸走進平民生活，同時又無意識地成為後世藝術風格之先聲。

關鍵字：青花、磁州窯系陶瓷、演義小說、清末至民國民窯陶瓷、陶瓷裝飾

磁州窯系¹瓷器為中國北方地區特有的瓷器品種，燒做地點囊括河北、山東等地，自北朝創燒²，一直延續至解放後³。在清代中期開始，原本的白地黑花瓷器已成強弩之末，受到當地本身生產釉下彩瓷的傳統及景德鎮外來陶瓷產品的影響，在清代末期逐漸發展出風格與宋元明產品不同的青花及青花五彩瓷器。⁴對此類瓷器的初步藝術分析，已有不少考古及文博工作者談及。近年學者開始對晚明小說中的雕版插畫作出研究，發現插畫不但能代表繪畫作者對文學作品的理解，同時亦是繪畫者的再創造，如何更改取捨會反映出作者價值觀，批評觀等方面，對於了解書籍內容的流播及影響有深遠意義。⁵筆者發現，於清末民初的磁州窯系瓷器當中有大量以演義小說為裝飾題材的陶瓷產品，其繪畫風格，表達方式及佈局與同時期的演義小說插畫版畫極為不同。鑑於學界對插畫的分析仍多集中在紙質插畫及書籍插畫之上，本次研究則嘗試回答清末民初磁州窯系的窯工是如何去理解演義小說，並以此為基底，配合各種元素及產品本身的特性，去對演義小說的故事進行再創作，呈現出一種富有特色的故事敘述方式。

文獻回顧

對於磁州窯系瓷器的整理上，郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》⁶及《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》⁷皆提供了大量的實物資訊圖片，並對當時磁州窯系瓷器出現風格轉變作出文獻整理及分析。又，《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》⁸及《鄉野之風—近代淄博民間陶瓷藝術》⁹則為淄博所產的磁州窯系瓷器作出整理，使本次研究的一手資料採樣更為全面。而《澄城堯頭窯》¹⁰作為陝西一個相對小型的磁州窯系陶瓷生產地，可

¹ 所謂窯系，是指風格工藝類近的產品統稱，作為統稱的窯址往往是同一窯系內最具代表性的窯場。以宋王臺出土瓷器為例，有不少青瓷被標示為「龍泉窯系」，意指風格工藝類近於浙江龍泉窯的產品。不過經學者考證後，此類瓷器多數不是浙江生產，反而是廣東或福建一帶所仿燒。本次筆者所採納的磁州窯系中包括：河北省邯鄲市彭城窯，山東淄博窯，陝西澄城堯頭窯，河北省磁縣冶子窯。

² 河北省文物考古研究院，磁州窯博物館，磁縣文物保管所編著：《磁州窯冶子窯址》（北京：科學出版社，2021年，第一版），頁3。

³ 如《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》中第266頁，收錄一件五彩瓷盒，上有「抗美援朝」等標語，可肯定是解放後的作品，書中編者亦認同此說，將之列為現代作品。詳見郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁266。

⁴ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），概述頁2。

⁵ 以學者何予明《家園與天下—明代書文化與尋常閱讀》一書中對明代日用類書《便民圖纂》插畫〈田家樂〉及《妙錦萬寶全書·農桑門》〈歡飲之圖〉為例，其發現兩者在構圖內容類近的同時，會藉著對人物動作，人物服飾及位置編排等作微調，從而表達出人物的不同身份以更符合標題。詳見：何予明著/譯：《家園與天下—明代書文化與尋常閱讀》（北京：中華書局，2019年，第一版），頁194至197。

⁶ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），前言頁1至4。

⁷ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），前言頁1至4。

⁸ 山東博物館編：《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》（北京：文物出版社，2021年，第一版），頁7。

⁹ 安立華主編：《鄉野之風—近代淄博民間陶瓷藝術》（北京：工藝美術出版社，2004年，第一版），頁1。

¹⁰ 吳東寶主編：《澄城堯頭窯》（西安：陝西人民美術出版社，2009年，第一版），序頁1至2。

為筆者的研究提供偏屬地方窯場的作品資料，使本次研究不但能囊括最具代表性的大窯址，亦可兼具了解受大窯影響的地方窯口，希望可宏觀地一覽整個清末民國磁州窯系瓷器脈絡。

本論文在研究方式上參考了學者徐文琴對瓷器中西廂記相關紋飾的研究，其嘗試以瓷器上「西廂記」故事為題材的圖案，考證不同時期《西廂記》戲曲文學及舞台表演之發展。從中發現不同時期對西廂記的描繪都有不同，可用作辨認花紋圖案在不同時期的演變，從中亦透露出不同時期的文化背景。¹¹ 為更好的了解磁州窯系瓷器的藝術特色，除上文提及的圖鑑外，《粗瓷雜器—基於民俗文化的淄博近代民窯陶瓷藝術研究》則以藝術史及非物質文化遺產的角度分析淄博近代民窯陶瓷的生產工藝及藝術特點，可作參考。¹²

一 抽象的表達方式



（山東博物館藏五彩擊鼓罵曹茶盤¹³，邯鄲市博物館藏青花蔣幹盜書花瓶¹⁴）

¹¹ 徐文琴：〈「西廂記」與瓷器—戲曲與視覺藝術的遇合個案研究〉，《高雄師大學報：人文與藝術類》第二十六期（2009年），頁137。

¹² 遠宏：《粗瓷雜器—基於民俗文化的淄博近代民窯陶瓷藝術研究》（北京：文化藝術出版社，2013年，第一版），頁1至2。

¹³ 山東博物館編：《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》（北京：文物出版社，2021年，第一版），頁191。

¹⁴ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁104。



（民國十七年（1929年）上海會文堂印宋史通俗演義¹⁵及清史通俗演義¹⁶插圖）

在與同一時期通行本演義小說的插畫對比下，可能意到磁州窯系瓷器的繪畫技法顯得比較抽象和寫意，細節顯得比較少。如邯鄲市博物館藏青花蔣幹盜書花瓶中，兩人身上的衣服皆是以平塗的方式繪畫，筆法近於中國水墨畫中用以畫山之「皴法」。¹⁷相反，作為印刷書的宋史及清史通俗演義中，插圖上人物的衣服則是使用仔細描繪的方式表達，如將軍身上甲冑的鱗片，官服上的皺摺都借纖細的線條勾勒而出。不過亦由於刻板以木製作，線條纖幼，在多次刻印之後開始變得略為模糊，此在宋史通俗演義中將軍的甲冑上比較明顯，但亦側面反映出其雕刻之細。在五官上兩者的對比更為明顯，宋史及清史通俗演義中人物神情描繪細膩，包括眼珠，眼白，眉毛，鬚鬚等皆是以極纖細的線條仔細描繪，因此有栩栩如生之感。相反，邯鄲市博物館藏青花蔣幹盜書花瓶中兩人的五官皆是以簡單線條勾勒而成，眼睛鼻子往往指示一兩條曲線或一點。山東博物館藏五彩擊鼓罵曹茶盤亦呈現出相同情況，雙眼僅有一眼框，瞳孔幾近不可見全為眼白，眉毛亦以一條斜線表示。

不過簡單，是否就代表磁州窯系的瓷繪質量粗製濫造？筆者認為未必。實際上，簡易且大膽的筆法雖然細緻不足，但卻能夠更大程度上展現被描繪者

¹⁵ 蔡東藩：《宋史通俗演義·卷七》（上海：上海會文堂，1929年，第三十五版），頁三。

¹⁶ 蔡東藩：《清史通俗演義·卷一》（上海：上海會文堂，1929年，第三十五版），頁一。

¹⁷ 皴法主要是用於中國山水畫中繪畫山形地勢所用，特別是岩石的凹凸，皴紋，折痕等。詳見：潘景友：《中國山水畫皴法與地質構造》（浙江：浙江大學出版社，1989年，第一版），頁1至2。

之神態。查蔣幹盜書出自《三國演義》第九十回，描述周瑜將計就計，誘導蔣幹偷走偽造的曹營水軍統領蔡瑁張允投降信，導致曹操被離間計引導錯殺蔡瑁張允，蔣幹卻自以為立功。¹⁸在青花蔣幹盜書花瓶上的蔣幹神情鬼鬼祟祟，猶如跳樑小丑；而周瑜則威風凜凜，鼻子眼睛微微向上，以手托頭，頭上更飾有翎子。¹⁹而擊鼓罵曹出自《三國演義》第四十五回，描述孔融推薦名士彌衡予曹操，卻被曹操輕視並要求其作鼓吏於元旦宴中娛客，彌衡於是一邊擊鼓一邊怒罵曹操。²⁰在五彩擊鼓罵曹茶盤中，彌衡曹操皆斜視對方：彌衡向上斜視怒目而對，雙臂大開大合；曹操則在案台上向下斜視，眼睛修長，其詭計多端艱險難測的城府躍然盤上。而為了更進一步用誇張的方式突顯人物特徵，用了不少戲曲元素渲染氣氛。除翎毛外，各人亦臉有臉譜，如曹操的黑白臉譜，蔣幹的丑角臉譜。蓋臉譜是人物性格的濃縮，能以誇張的形式表達人物情感與性格。²¹對比之下，以精工白描雖然五官更為清晰乃至眉毛鬚鬚之間的根條清晰可見，但在情感的強烈上反而略遜。其用筆不及雕板印刷上細膩，但以大膽及抽象的筆法渲染情感，在敘述上突出故事之情亦是別樹一格，兩者可謂各領風騷。

二 對傳統文人畫結構的應用



（九龍城寨出土清晚青花碗，大埔碗窑出土晚明玉葉記盤，前中區警署出土清晚民國青花碗）²²

¹⁸ 周文業主編，鄧宏順編著：《三國志通俗演義文史對照本（上）》（鄭州：中洲古籍出版社，2013年，第一版），頁337至338。

¹⁹ 所謂翎子，是京劇川劇及粵劇等中國傳統戲劇會使用的一種道具及服裝設計元素。「翎子」取材自白冠長尾雄雉的尾羽，黑白相間的花紋中泛出金屬光澤，長約六尺，裝飾於戲曲角色的紫金冠上，常代表具有特殊身份地位的人物，如武生行當的呂布、刀馬旦行當中的穆桂英等。詳見：姜愛東：《中國古典舞道具應用的多樣性及寫意性探究--以學位作品《雲水行》為例》（北京：北京舞蹈學院，2023年，未刊稿碩士論文），頁5。

²⁰ 周文業主編，鄧宏順編著：《三國志通俗演義文史對照本（上）》（鄭州：中洲古籍出版社，2013年，第一版），頁182至186。

²¹ 李孟明：《臉譜覃思》（天津：南開大學出版社，2003年，第一版），頁86至87。

²² 三張圖片皆來源自香港考古資料系統，詳見此網址：<https://hkaas.amo.gov.hk/hkaas/main.jsp?lang=2>



（明萬曆八年徐渭《雜畫卷（局部）》，筆者拍攝於中大文物館）



（磁州窯系青花二喬讀書瓶²³，青花西遊記人物瓶²⁴）

在對傳統畫作作出突破的同時，磁州窯系瓷器又會參考不少傳統文人畫的內容，當中以提記最為明顯。文人畫上多有題記，主要標示作者，簡述畫作內容，標明創作時間及鈐印等。由於中國話講究書畫同源，多有寫畫一說，能作畫者大部分書法亦了得，因此題記和畫作能相輔相成（如明萬曆八年徐渭《雜畫卷（局部）》）。而瓷器上畫片雖多，但對文人畫題字的習慣比較少吸納。僅是部分時期（如明代晚期）稍題幾字作裝飾或標示生產商（如大埔碗窰出土晚明玉葉記盤），在清代或民國的日常碗碟中畫作雖多，亦不見題記（如九龍城寨出土青花碗，前中區警署出土清晚民國青花碗）。然而，磁州窯系的瓷器在表述演

²³ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁71。

²⁴ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁143。

義小說相關內容時，則很大程度上參考了題記的設計。如在青花二喬讀書瓶中，其上題：

「二嬌圖，時在甲寅梅月下旬十日，王志宣涂」，瓶身再題詩一首「風流韻事話江東，雅態雙雙寫最工，古道名花誇姊妹，誰知綉閣出英雄。摹唐時王摩詰之法，書於靜樂軒之右，志宣王凌雲題。」²⁵

在《三國演義》中，諸葛亮正正是靠著改寫曹植《銅雀台賦》中「連二橋於東西兮，若長空之蝨蝨」一句成「攬二喬於東南兮，樂朝夕之與共」，使用激將法令周瑜堅定孫劉聯合抗曹的決心，使赤壁之戰最終打響，最後形成三分天下的局面。²⁶僅二喬中的小喬一人就牽動三國局勢，故繪者亦感嘆二喬可真為綉閣之英雄；配合畫中的二喬是閱讀書本學習知識，與古女子常見操辦家務相夫教子的形象不同，更突顯兩人之間巾幗不讓鬚眉。二喬讀書之形像早於元代已有出現，《元詩選》中即有楊維禎所作《題二喬觀書圖》一詩²⁷；而在畫者的題詩與繪畫配合下，原本在小說中指作為一種談判籌碼的二喬，亦被賦予一種氣宇軒昂，博覽群書的知性美，是對小說內容的進一步延伸。文人畫中題記的格式，成為表述故事的核心部分之一。

而其對文人畫作的參考亦不止於題記，對於文人畫作上的筆法，磁州窯系的瓷器上也有所展示。磁州窯系青花二喬讀書瓶，青花西遊記人物瓶在繪畫山崖及松柏時，無疑就是典型的文人畫作風格，如「斧劈皴」所繪畫的山崖。不過，在如此具有傳統中國文人風貌的背景下，人物卻相當逗趣，甚有將兩種不同風格共冶一爐之感。如青花西遊記人物瓶中，山上的懸崖峭壁是典型「斧劈皴」和松柏的組合。但孫悟空的衣服上竟書有一「兵」字，大名鼎鼎的鬥戰勝佛在此則只是唐僧的馬前卒被隨意使喚。誠然，在《西遊記》一書中，唐三藏經常使用緊箍咒懲罰孫悟空，有時甚至其實是錯怪，如三打白骨精一役²⁸；估計瓷瓶繪者正是使用此一身「兵」字服，反映孫悟空心中之無可奈何。可見繪畫者對小說的理解，對多種繪畫技法與風格的混合使用，獨具匠心。

²⁵ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁71。

²⁶ 周文業主編，鄧宏順編著：《三國志通俗演義文史對照本（上）》（鄭州：中洲古籍出版社，2013年，第一版），頁326。

²⁷ 顧嗣立：《元詩選》（四庫全書文淵閣本，1783年），卷56頁7b至8a。電子版詳見：<https://www.kanripo.org/text/KR4h0160/056#1a>

²⁸ （傳）吳承恩著，人民文學出版社編輯部編：《西遊記》（北京：人民文學出版社，1979年，第一版）195至200。



（丁衍庸繪諸葛孔明像）²⁹



（關良繪水淹七軍圖）³⁰

值得留意的是，以類近方式表達演義小說故事者，在近代中國水墨畫歷史中有兩人甚為出名，分別是關良（1900年至1986年）及丁衍庸（1902年4月15日至1978年12月23日）。唯不論是關良或是丁衍庸都有去海外留學之經歷，是在吸收當時外國的新派藝術風潮後結合中國傳統水墨畫所得。然而，磁州窯系之演義陶瓷作品則形成於普通工人的日常觀察，產生年代更早，可見當時工匠樸實而又不乏遠見之工藝水平。其獨特的故事敘述方式，更在不經意下發出現代水墨藝術的先聲。

²⁹ 莫一點編：《丁衍庸書畫集》（香港：一點畫室，1995年，第一版），頁83。

³⁰ 上海中國畫院編：《關良作品集》（上海：上海畫報出版社，1999年，第一版），頁11。

三 融入日常生活



（澆頭窯「請用國貨」青花碗）³¹（淄博窯劉備回荊州青花茶盤）³²



（磁州窯五彩捉放曹花瓶）³³（淄博窯五彩鏢美案合碗）³⁴ ³⁵

演義小說故事的流傳中，比較常見的載體包括演義小說，以小說為藍本創作的戲劇及口頭表演藝術（如評彈，木魚書）等。然而，磁州窯系則將相關的內容搬運至陶瓷器上，以生活用品作為舞台，呈現出演義小說的內容。學者曾對磁州窯系所生產的產品品項做統計，發現當中囊括了壇、罐、缸、盤、碗、杯、枕頭、燭台、茶壺茶盤、雕塑等³⁶，此意味著上述的配圖裝飾真正意義上走入當時居民生活的方方面面。始終書畫，小說及戲劇都是專屬於小說故事內容的載體，除去承載故事內容之外並無太多用途，而將故事繪於瓷器之上，則故事內容是實在的陪伴當時廣大群中的日常生活。一方面用具本身可以協助人民生活，另一方面用具上的繪畫亦可在工作勞動時成為生活中的調劑，兼具娛樂及

³¹ 吳東寶主編：《澄城澆頭窯》（西安：陝西人民美術出版社，2009年，第一版），頁135。

³² 安立華主編：《鄉野之風—近代淄博民間陶瓷藝術》（北京：工藝美術出版社，2004年，第一版），頁110。

³³ 郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版），頁142。

³⁴ 合碗，又稱湯罐。是流行於淄博當地的特色生活用瓷器，以罐，盤，蓋三個部分組成。罐用於盛放湯或者粥，上方置大小適合的盤放菜，最上放上蓋子蓋好，三件一套合成一組以方便運送飯菜致田間。詳見：山東博物館編：《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》（北京：文物出版社，2021年，第一版），頁96。

³⁵ 山東博物館編：《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》（北京：文物出版社，2021年，第一版），頁101。

³⁶ 遠宏：《粗瓷雜器—基於民俗文化的淄博近代民窯陶瓷藝術研究》（北京：文化藝術出版社，2013年，第一版），頁80至90。

實用用途。此類做法使演義小說的故事逐漸從文人及戲台之間走入當時的市井平民家中，令故事更加膾炙人口。上述的特性甚至後來被人留意到，並逐漸成為一種宣傳手法，如澆頭窯「請用國貨」青花碗，則是借助青花碗宣傳支持國貨的信念，推廣中國本土自家品牌。可見，磁州窯系瓷器進一步拉近了演義小說故事與民眾之間的關係，成為演義小說故事敘述及傳播中不可或缺的一環。

總結

總括而言，隨著近代考古學及文物研究的興起，在文物中尋找文本的不同表述仍有待進一步研究。而本文則嘗試以清末民國磁州窯系瓷器作為出發點，分析其中以演義小說故事為題材的繪畫。從論證中可知其在敘述方式上混合了傳統中國水墨畫，寫意畫，文人題記，傳統中國戲劇等不同元素，風格上與當時流行的雕版小說插畫及文人畫有頗大不同。而在表述之間，陶瓷工人對小說故事又有其獨有的再創作及再解讀。然而，從其風格竟與後來不少名家在水墨畫上的創新有異曲同工之妙，可見此表述方式的超前性和藝術性。且又因為載體獨特，其又能與當時人民的生活產生互動，此是當時其他表述演義小說故事的載體所無。如是觀之，清末民國磁州窯系瓷器的文化內涵亦有繼續探索的空間。

參考文獻

專書/書籍

顧嗣立：《元詩選》（四庫全書文淵閣本，1783年），卷56頁7b至8a。電子版詳見：<https://www.kanripo.org/text/KR4h0160/056#1a>

蔡東藩：《宋史通俗演義·卷七》（上海：上海會文堂，1929年，第三十五版）

蔡東藩：《清史通俗演義·卷一》（上海：上海會文堂，1929年，第三十五版）。

（傳）吳承恩著，人民文學出版社編輯部編：《西遊記》（北京：人民文學出版社，1979年，第一版）。

潘景友：《中國山水畫皴法與地質構造》（浙江：浙江大學出版社，1989年，第一版）。

莫一點編：《丁衍庸書畫集》（香港：一點畫室，1995年，第一版）。

上海中國畫院編：《關良作品集》（上海：上海畫報出版社，1999年，第一版）。

李孟明：《臉譜覃思》（天津：南開大學出版社，2003年，第一版）。

安立華主編：《鄉野之風—近代淄博民間陶瓷藝術》（北京：工藝文術出版社，2004年，第一版）。

吳東寶主編：《澄城堯頭窯》（西安：陝西人民美術出版社，2009年，第一版）。

郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（青花瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版）。

郝良真主編，邯鄲博物館編：《磁州窯青花五彩瓷器（五彩瓷卷）》（北京：科學出版社，2012年，第一版）。

遠宏：《粗瓷雜器—基於民俗文化的淄博近代民窯陶瓷藝術研究》（北京：文化藝術出版社，2013年，第一版）。

周文業主編，鄧宏順編著：《三國志通俗演義文史對照本（上）》（鄭州：中洲古籍出版社，2013年，第一版）。

何予明著/譯：《家園與天下—明代書文化與尋常閱讀》（北京：中華書局，2019年，第一版）。

河北省文物考古研究院，磁州窯博物館，磁縣文物保管所編著：《磁州窯冶子窯址》（北京：科學出版社，2021年，第一版）。

山東博物館編：《山東博物館藏近代淄博窯民間陶瓷》（北京：文物出版社，2021年，第一版）。

期刊論文

徐文琴：〈「西廂記」與瓷器—戲曲與視覺藝術的遇合個案研究〉，《高雄師大學報：人文與藝術類》第二十六期（2009年），頁137至166。

學位論文

姜愛東：《中國古典舞道具應用的多樣性及寫意性探究—以學位作品《雲水行》為例》（北京：北京舞蹈學院，2023年，未刊稿碩士論文）。

網頁資料

香港考古資料系統：<https://hkaas.amo.gov.hk/hkaas/main.jsp?lang=2>