

城大文史芻論：香港城市大學中文及歷史學系文學碩士論文集 第一輯

顧問（筆劃序）

朱純深	李孝悌
吳耀宗	范家偉
郭必之	馬家輝
張万民	趙穎之
錢 華	盧嘉琪

主編

林學忠

編輯助理（筆劃序）

王 昊	王俐華
王 靜	江其信
沈熾雋	徐子余
張倩芸	常慧琳
黃嘉敏	鄧心瑤
劉高坤	

出版

香港城市大學中文及歷史學系
香港九龍塘達之路
香港城市大學康樂樓6樓

版次

2017年6月初版

©香港城市大學中文及歷史學系

本書版權受香港及國際知識版權法例保護。除獲香港城市大學中文及歷史學系書面允許外，不得在任何地區，以任何方式，任何媒介或網絡，任何文字翻印、仿製、數碼化或轉載，播送本書文字或圖表。

國際標準書號（ISBN）：978-962-442-409-6

定價港幣70元

查詢

電郵：cah@cityu.edu.hk

電話：3442 2054

序言

中文及歷史學系成立迄今，大學本科生、碩士生以及博士研究生三者鼎足而立，一直都是我們關心的重點。相較於台灣碩士班學生動輒花上三、四年的時間，修課、作研究、寫論文，香港的碩士班以授課一年為度的學制，對我們以及同學都是一個很大的挑戰。如何讓大量的碩士班學生能在一年內受到較堅實的訓練，一直是我們努力以赴的目標。

除了幫學生提供優良的師資、設計合乎需求的課程，我們也鼓勵學生參與碩士論文的寫作。雖然這意謂著我們的老師必需付出更多的時間和精力，但我們覺得這是回饋給同學的一項責任與義務。

這本論文集的問世，對將來準備繼續研究、深造的同學，自然是一個重要的起步；對那些另有人生規劃的同學來說，也未始不是一個美好的回憶和記念。

我衷心期盼將來有更多碩士班的同學，願意修讀「碩士專題研習」，讓這一系列論文集的出版，能持續下去。

香港城市大學
中文及歷史學系系主任
李孝悌

編者的話

擺在眼前的這本論文集是 2015-16 年度香港城市大學中文及歷史學系文學碩士(中文)課程畢業同學撰寫的論文結集。學系的文學碩士課程是學術性與實用性並重，課程範圍廣泛，同學除了可以學習傳統中國語言及文學相關課程外，還可以修傳媒中文、創意寫作，以至中文教學法之類的實用科目。我們是修課式課程，沒有撰寫碩士畢業論文的要求。不過，為了培養同學對學術研究的志趣，提高其撰寫學術論文的能力，學系設有「碩士專題研習」課，對成績優異的學員進行論文撰寫指導。修習期為兩個學期，合共 6 學分。學員首先與自己研究範圍相關的老師聯絡，得到老師同意、學系批准後，便跟隨指導老師學習撰寫專題學術論文，從研究動機、擬題構想、研究方法、資料蒐集、文獻綜述，到事實考證，觀點論辯，以至開拓新課題等，一般學術研究所需的種種知識與訓練，無不俱備。學期結束時學員須提交一篇二、三萬字的論文，再由指導老師及第二評審老師審閱批改。

近兩三年來，修讀「碩士專題研習」課的同學人數大有增長，從已往每年十二三人到今年度的二十七人，翻了一倍多。更有不少修讀此課的同學表示希望繼續深造，或從事學術研究。另一方面，學系為了鼓勵同學鑽研學問，探索新知舊學，自 2014 年成立以來，便積極建構學術網絡，搭建交流平臺，多次與兩岸三地以及日本的著名高校舉辦研究生論壇，俾使同學從中彼此切磋砥礪，開闊視野。結果，無論是系內的學術氣氛還是同學的研究水平，都大為提高。在這情況下，我們有了徵選優秀專題研習論文，定期編輯出版論文集的想法。一方面推動同學對學術研究探求的動力，一方面展示同學的優秀學習成果。既有促進之心，也有鼓勵之意。這個構思得到學系的大力支持，並慨允撥出經費，解決了出版論文集的資金問題。在此，謹向系主任李孝悌教授以及碩士課程正副主任馬家輝博士和范家偉博士，致以衷心的謝忱！另一方面，我們成立了一個編輯委員會，邀請了應屆修讀「碩士專題研習」課的學員加入，協助編輯和校對工作，讓他們借此機會觀摩學習，並收薪火相傳之效。

第一輯論文集收錄了 14 篇論文，從研究主題而言，主要是文學作品，特別是古典文學的分析和當代香港文藝的討論，但也有涉及方言研究以及漢語教學法問題的探討。這些論文，雖然都是學系師生教學相長過程中的重要印記，但如放在嚴格的學術天秤來衡量的話，難免有這樣那樣的不足與謬誤。懇請方家不吝賜教，匡其不逮。

展望將來，希望來年可以呈上第二輯論文集。

林學忠

2017 年 6 月 6 日

以《輞川集》為例析線條在詩歌中的呈現

李玉菡

摘要

線條在詩歌中的呈現有多種方式：通過明示或暗示時間的詞語勾畫的時間線條，物體在明示或暗示的運動過程軌跡勾畫的空間線條，以及物體本身輪廓勾畫的線條等等。本文嘗試借助於幾何學、繪畫等領域的線條概念，對詩歌中的意象加以深化和利用，以從中抽離出詩歌中關於線條分析探討的方式。行文中將詩學領域的線條進行界定與分類，重點探討直線、曲線這兩類具體線條借由意象在詩歌中的呈現。

關鍵詞

線條 《輞川集》 曲線 王維

一、緒論

(一) 問題提出

萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) 在《拉奧孔》 (*Laocoon: or, The limits of Poetry and Painting*) 中提出詩畫異質說，即「畫所處理的是物體 (在空間中的) 並列 (靜態)。」¹譯者朱光潛進一步解釋說：「在空間中並列的符號是線條和顏色，在時間中先後承續的符號是語言。」²萊辛認為詩畫之間存在判然有別的一條鴻溝。畫用線條和顏色繪物體，屬空間藝術；詩歌用語言寫動作過程，屬時間藝術。詩畫之間彼此不同，不能也不該逾越。

中國古人亦十分關注詩與畫之間的關係。蘇軾 (1037-1101) 的「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩」，³成為中國傳統山水詩畫美學的一個重要命題。這種詩畫一律的觀點與萊辛詩畫異質說迥然有別。《中國畫藝術賞析》一書的作者提出「中國畫的線條非常重視節奏和韻律」，⁴既然線條對繪畫如此重要，作為與畫同源的詩歌，

¹ (德) 萊辛著，朱光潛譯：《拉奧孔》(北京：人民文學出版社，1979)，頁 80。

² 同上注，頁 82，注 2。

³ (宋) 蘇軾：《東坡題跋 (第 1 版)》(上海：上海遠東出版社，1996)，頁 261。

⁴ 郭玫宗：《中國畫藝術賞析》(北京：中國紡織出版社，1998)，頁 98。

其線條的重要性自然不同尋常。但從目前的研究來看，線條在詩歌中，並未得到與在繪畫中同等的地位。

歷來學界極為重視「詩中有畫」這個命題。不斷以各種材料驗證詩畫是否具有一律性，但很少有人系統的去關注「詩中哪裏有畫」這個問題。線條與色彩、光線均為繪畫的構圖要素，同色彩、光線相比，線條因其在詩歌中呈現的方式更為隱蔽，學界對此尚未給予充分重視。因此，將詩歌中的線條進行專門的分類和探討，明確線條在詩歌中的分類，對將來更細緻深入研究各藝術間的共通性尤為重要。線條複雜無比，它以一線進行的變化、分類多種多樣。

（二）研究綜述

「詩中有畫」作為藝術領域的經典命題引起學界廣泛討論。王維因其詩畫兼擅，自得蘇軾以「詩中有畫，畫中有詩」稱讚後，便成為討論詩畫命題時繞不開的人物。學界對這一命題的討論可概括為以下三個方面：

一是對其內涵的爭論，即詩是否可畫。蔣寅〈對王維「詩中有畫」的質疑〉一文，提出詩超越了視覺的展示，以「詩中有畫」評論王維是為損害王維詩的價值。⁵劉石〈「詩畫一律」的內涵〉一文分別分析詩畫二者在何處一律；⁶又以〈詩畫平等觀中的詩畫關係〉為題討論關於圍繞「詩中有畫」說的若干問題；⁷〈中國古代的詩畫優劣論〉一文則廣引材料並分析各材料背後對詩中有畫說的不同理解。⁸

二是從歷史因素層面分析「詩中有畫」命題，如〈「詩中有畫，畫中有詩」的再認識——以畫史中的王維為中心〉一文返回唐代山水畫創作的實際情況，試圖從畫史層面重新認識這一命題。⁹

三是以王維為例，對詩歌繪畫美的分析。王維詩歌中的繪畫美體現在光線、色彩、線條等多個方面。對線條的分析，文達三和金學智二位學者文中有相關討論。文達三在〈試論王維詩歌的繪畫形式美〉一文中以〈使至塞上〉名句「大漠孤煙直，長河落日圓」為例分析王維「詩中畫」的線條，指明線條是繪畫的主要表現手段之一。¹⁰金學智〈王維詩中的繪畫美〉一文指出：

繪畫是以色彩、線條等要素，在二度空間內再現物象並表達人的審美感受的藝術。王維詩作之所以饒有畫意，原因之一是它表現了繪畫般的色彩、線條的美。¹¹

其中，在對王維詩歌線條美的分析上，仍以「大漠孤煙直，長河落日圓」為例進行闡釋。除此之外，金學智先生指出王維詩中有多變的曲線和複雜的線條，但未做詳細分析。

⁵ 蔣寅：〈對王維「詩中有畫」的質疑〉，《文學評論》第4期（2000年7月），頁93-100。

⁶ 劉石：〈「詩畫一律」的內涵〉，《文學遺產》第6期（2008年11月），頁117-128。

⁷ 劉石：〈詩畫平等觀中的詩畫關係——圍繞「詩中有畫」說的若干問題〉，《文藝研究》第9期（2009年9月），頁41-52。

⁸ 劉石：〈中國古代的詩畫優劣論〉，《文學評論》第5期（2010年9月），頁76-83。

⁹ 蔣金坤：〈「詩中有畫，畫中有詩」的再認識——以畫史中的王維為中心〉，《中文學術前沿》第1期（2013年9月），頁95-104。

¹⁰ 文達三：〈試論王維詩歌的繪畫形式美〉，《中國社會科學》第5期（1982年9月），頁211-224。

¹¹ 金學智：〈王維詩中的繪畫美〉，《文化遺產》第4期（1984年12月），頁55-66。

陳鐵民〈王維詩歌的寫景藝術〉一文則否定了詩人詩歌中線條的存在，認為

線條在現實的物體上是找不到的，畫家加於物體以線條，用它來勾取物體的輪廓；詩人則不是這樣，他們用語言直接描摹現實物體的形象，而無需憑藉線條。¹²

他以文達三分析「大漠孤煙直，長河落日圓」為例，指出王維所描繪的大漠、孤煙、長河、落日等景物的形象，讓讀者感受到是這些景物的面、色、光、體，因此他將「大漠孤煙直」視作構圖，而非「一橫一豎」¹³的線條呈現並進而得出結論：「詩歌並非是先以語言描摹線條，而後再憑藉它來勾取物象的輪廓的」；「繪畫中的線條，難以引進詩歌創作。」¹⁴

陳鐵民對線條的看法仍舊僅將其視作「畫技」的一部分，並沒有在「畫意」上進行詩歌中線條的分析。而「詩中有畫」命題之所以成立，就在於中國傳統文人畫與詩歌一樣，重視寫意，而非只是客觀模仿的藝術。文達三和金學智兩位學者，均格外關注「大漠孤煙直，長河落日圓」中的線條呈現，但線條並非其論述重點，只是作為論證詩中繪畫美出現的原因之一。至今為止，學界並沒有人將詩歌中的線條進行系統全面的整理。

本文認為線條作為繪畫要素之一，是分析詩中有畫命題時不可繞開的一個部分，但專門以線條為研究重點納入詩學範疇進行討論的書籍實在罕見。視線所及下，以詩歌中線條的分析作為行文重點的文獻只有祁志祥〈中國古詩中的線條美〉一篇，其將詩歌中的「斜」線進行整理分析，並指出「詩中的『線條』不是像繪畫那樣以直觀形式訴諸我們的感官，而是以其獨有的觀念符號形式訴諸我們的想象。」¹⁵侯迺慧在《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》一書以〈似無還有的曲折動線〉一文，從建築角度展開對曲線的追蹤，指出「曲線本身富於靈動、生氣、力度之美，又合於大自然的線條特質」，「曲折路徑為園林帶來景致豐富變幻、空間無限幽深的美感。」¹⁶這兩篇文章的探討是本文在進行詩歌中線條的討論時重要的參照資料。

(三) 語料範圍

《舊唐書·王維傳》記載：

維尤長五言詩。書畫特臻其妙，筆蹤措思，參於造化，而創意經圖，即有所缺，如山水平遠，雲峰石色，絕跡天機，非繪者之所及也。¹⁷

¹² 陳鐵民：《王維新論》（北京：北京師範學院出版社，1990），頁207。

¹³ 郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981），頁368。「一橫一豎」一語，見諸王原祁（1642-1715）五世孫王述縉：「畫之為理，猶之天地古今，一橫一豎而已。石橫則樹豎，樹橫則石豎，枝橫則葉豎，雲橫則嶺豎，坡橫則山豎，崖橫則泉豎，密林之下，畫以茅屋，臥室之旁，點以立苔，依類而觀，大要是在。」轉引自郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981），頁368。

¹⁴ 陳鐵民：《王維新論》，頁208。

¹⁵ 祁志祥：〈中國古詩中的線條美〉，《貴州社會科學》第4期（2000年8月），頁70-74。

¹⁶ 侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》（臺北：東大圖書股份有限公司，1991），頁283。

¹⁷ （後晉）劉昫（884-947）等撰：《舊唐書》（北京：中華書局出版社，1987），頁5052。

王維因其詩畫兼擅，成為討論「詩中有畫」命題不可繞開的人物。本文選擇詩人王維的詩歌，探討他詩中畫意的線條呈現。《輞川集》組詩為王維晚年半官半隱所作，描寫居所輞川別業的二十處景點，每首詩描繪的獨立畫面連貫起來就是一幅和諧完整的輞川全景圖。王夫之（1619-1692）直接引用蘇軾原話：「家輞川詩中有畫，畫中有詩。」¹⁸《輞川集》組詩借助光影變換、色彩濃淡、線條變化等佈局構圖，營造詩中畫境。王維所作山水畫《輞川圖》，北宋黃庭堅（1045-1105）盛贊曰「筆墨可謂造微入妙」，¹⁹北宋米芾（1051-1107）也有「《小輞川》摹本，筆細」²⁰的評論。本文以王維《輞川集》中〈鹿柴〉與〈白石灘〉作為研究對象，具體深入的探討其中的線條呈現。

威廉·荷加斯（William Hogarth, 1697-1764）在《美的分析》一書將線條分為四類：直線、曲線、波狀線、蛇形線。並指出曲線因相互在長度和曲度的不同，最富有裝飾性。波狀線由兩種對立的曲線組成，被其成為美的線條。²¹對照荷加斯的分類，在詩歌領域，借用「含混的妙用根植於詩歌的本質」²²這句話，實可不必將曲線、波狀線與蛇形線間做如此細緻區分。因此，本文將重點探討兩類線條：即直線和曲線。在對詩歌的具體分析中，不同類型的線條之間將相互呼應、層層遞進，共同締造詩歌畫面。

（四）研究思路與方法

一般性分析和個案分析相結合。因未曾有人定義詩歌中線條的概念，故在本文的語料範圍內，先做理論上普遍性的歸納總結，進而根據所屬線條的分類，以具體詩歌為例，詳細闡釋線條在其中的意義。在分析過程中運用視知覺、美學、藝術學、現象學等理論，並借鑒西方有關線條的研究，對照幾何學中線條的呈現，解釋詩歌領域線條的情感性表達、象徵意義以及詩歌借線條所明示或暗示出的時空觀。

二、線條的界定

線條存在於生活的方方面面以及各領域的知識之中。幾何學的直線、斜線、曲線、拋物線；地理學中的經緯線、大氣環流、生態循環等均由線條構畫。藝術領域中，線條是繪畫基本的造型方法，中國書法更有「純粹的線條藝術」²³之稱。無論在視覺直觀還是非視覺直觀上，線條都可以存在，文學中小說的單線敘事結構就是非視覺直觀上的線條。本文以繪畫中線條作為基本的造型手段談起，進而關注詩畫一律背景下詩歌中線條的呈現方式。

¹⁸（清）王夫之：〈題盧雁絕句（序）〉，載王夫之著，船山全書編輯委員會編校：《船山全書》（長沙：嶽麓書社，1996），冊15，頁652。

¹⁹（宋）黃庭堅著，鄭永曉整理：《黃庭堅全集 輯校編年 下》（南昌：江西人民出版社，2008），頁1538。

²⁰黃正雨，王心裁輯校：《米芾集》（武漢：湖北教育出版社，2002），頁145。

²¹（英）威廉·荷加斯著，楊成寅譯：《美的分析》（桂林：廣西師範大學出版社，2002），頁91-96。

²²（俄）波利亞科夫編，佟景韓譯：《結構—符號學文藝學：方法論體系和論爭》（北京：文化藝術出版社，1994），頁199。

²³李澤厚：〈屠新時書法——《易經》序〉，載氏著：《走我自己的路·雜著集》（北京：中國盲文出版社，2002），頁451。

（一）繪畫中的線條

線條是一個極為複雜的概念。荷加斯在《美的分析》一書建議讀者把物體表面看成是「由大量緊密相連的線條組成的外殼」。²⁴康定斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）在《點·線·面——抽象藝術的基礎》一書中指出線條有從靜到動的一步，它是由點的運動產生的。²⁵繪畫中，線條與色彩、光線等成為構圖的重要要素。

線條作為繪畫藝術重要的造型手段之一，在刻畫物體形象的過程中，有重要作用。在歷史發展中，線的功能在不斷增強，審美意味也愈加豐富。《形與色的魔幻——繪畫美》一書指出中國藝術如此癡迷於線條的原因在於「就其為痕跡而言，它是具體感性的，就其所追求的是痕跡的韻味而言，它是一種抽象的，只以『言外之意』存在的藝術」，²⁶線條的這種特質引導著中國書法和繪畫的發展。

宗白華（1897-1986）在〈中國古代的繪畫美學思想〉中寫到，中國畫是一個線條的組織，它打破了西方畫中團塊的造型方式，線條的出現使畫得到疏通，整體成為有虛有實的呈現。²⁷宗白華以東漢石畫像上的一幅畫為例，指出在中國畫中，「有的線條不一定是客觀實在所有的線條，而是畫家的構思、畫家的意境中要求一種有節奏的聯繫。」²⁸線條不僅指客觀實在，其與意境之間緊密的關係牽引出下文對詩歌中線條的探討。

（二）詩歌中的線條

線條在詩歌中的呈現有多種方式：通過明示或暗示時間的詞語勾畫的時間線條，物體在明示或暗示的運動過程軌跡勾畫的空間線條，以及物體本身輪廓勾畫的線條等等。為將詩歌中複雜的線條呈現作進一步整理，本文將以詩歌中的意象作為分析線條這一複雜概念的切入點。舊題唐代司空圖（837-908）所著的《詩品·縝密》論述意象：

是有真跡，如不可知，意象欲生，造化已奇。水流花開，清露未晞，要路愈遠，幽行為遲。語不欲犯，思不欲癡，猶春于綠，明月雪時。²⁹

自然變化之道雖然屬於客觀存在的東西，但難以把握。意象就成為詩人主觀情意與客觀景色物象的交融之物。繪畫中的線條與詩中的「線條」都不僅僅以直觀的形式出現訴諸我們的感官，同時也以獨有的觀念符號形式出現，並訴諸我們的想象。陳鐵民曾以線條不是物體的客觀存在為立論根據，否定線條在詩歌創作中的出現。³⁰但是，是否「不是物體客觀存在」的東西詩歌中便不能感受到，才是個需要思考的問題。

西方視知覺理論指出「一種知覺性的生命——圖像的表現和意義——是全然可以

²⁴（英）威廉·荷加斯：《美的分析》，頁 91。

²⁵（俄）瓦西里·康定斯基著，羅世平譯：《點·線·面——抽象藝術的基礎》（上海：上海人民美術出版社，1996），頁 39。

²⁶牛宏寶：《形與色的魔幻——繪畫美》（石家莊：河北少年兒童出版社，2003），頁 138。

²⁷宗白華：《美學散步》（上海：上海人民出版社，1997），頁 48-57。

²⁸同上注，頁 49。

²⁹（唐）司空圖：《詩品二十四則》（北京：中華書局，1985），頁 8。

³⁰陳鐵民：《王維新論》，頁 207。

追根溯源到視知覺的活躍性裏面去的」³¹。人們在看到的繪畫或圖像，並不是重複實際客觀存在的內容，而是我們在「心理力」³²的作用下，做出判斷與選擇。「詩中有畫」的「畫」比起實際的繪畫或圖像會有更多的心理因素參與其中。以繪畫的線條為例，線條本來不在事物本身呈現，因我們主觀上感受到事物之間存在線的界限，因而繪畫中採用線條來勾勒物體的輪廓，如素描等。應當說，線條的出現無法避免受了視覺心理作用的影響，使我們習慣在線條的勾畫下感受到物體成形的輪廓。

詩歌中對線條的運用，也正是為激起我們在視覺心理上的認同感，所以王維詩句「大漠孤煙直，長河落日圓」（〈使至塞上〉），³³使曹雪芹（約 1715-1763）在《紅樓夢》中借香菱之口感歎，「想來煙如何直？日自然是圓的。這『直』字似無理，『圓』字似太俗。合上書一想，倒像是見了這景的。」³⁴煙「直」、日「圓」，這種詩歌中線條的呈現方式，激發了讀者心理上的認同。

三、詩歌中線條的分類

《漢語大辭典》中對線條做如下解釋：繪畫時勾勒輪廓的線，有曲線、直線、折線，有粗線、細線，統稱線條。³⁵在《現代設計元素：點、線、面》一書中，作者將線的類型劃分如下：

線的類型十分複雜，直線和曲線是線的最基本的形態，直線中又可分為垂直線、水平線、斜線、平行線、相交線等。曲線之中可分為幾何曲線和自由曲線；幾何曲線又可分為開放線（弧、漩渦線、拋物線、雙曲線等）和封閉曲線（圓、橢圓、心形等）。³⁶

當線條呈現在詩歌領域，本文將其歸納為直線、曲線兩大類。從線條之中我們可以「感受到」活力的傾向。阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904-2007）在《藝術的心理世界》一書提出，「應該把對線條或圖形的『感情移入』稱為移情，這是一個與同情（即『感情伴隨』）對應的概念。」³⁷考慮到這種心理作用，在對詩歌中的線條進行分類的同時，

³¹（美）魯道夫·阿恩海姆著，孟沛欣譯：《藝術與視知覺》（長沙：湖南美術出版社，2008），頁 7。

³²「一個人或一個動物所感知到的視覺經驗，絕不僅僅是物象有秩序的安排，也不僅僅是各種色彩與形狀的組合，或者物象的動勢和大小。我們的視覺感受往往首先受一種有方向感的張力(tention)的作用，這種觀看靜止的物體而體驗到的張力，並不是觀察者鑒於個人經歷，經由判斷而得出的。這種張力存在於對各種大小、位置、形狀、顏色等要素的一切感知過程內部。由於這些要素具有量(magnitude)和方向(direction)，因此這種張力被描述為『心理力』(psychological force)。」見（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 3。

³³（唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1961），頁 156。

³⁴（清）曹雪芹：《紅樓夢》（永和：智揚出版社，1986），頁 415。

³⁵ 本書編輯委員會編：《漢語大詞典普及本》（上海：漢語大詞典出版社，2000），頁 1387。

³⁶ 袁筱蓉：《現代設計元素：點、線、面》（南寧：廣西美術出版社，2006），頁 21。

³⁷（美）阿恩海姆、霍蘭、蔡爾德等著，周憲譯：《藝術的心理世界》（北京：中國人民大學出版社，2003），頁 177。又說：「垂直線似乎在努力向上；曲線則彎腰屈從；立著的長方形屹立不動，因而

本文以具體詩歌分析的方式，論述線條在情感中的暗示性作用。

(一) 直線

王維名句「大漠孤煙直，長河落日圓」直接以「直」字入詩，孤煙的垂直與大漠所代表的廣延的水平線之間，形成鮮明的對比。一條直線，一條豎線，最簡練概括的線條美³⁸即由此而生。在詩歌所含納的相關意象中，「家」便是一個典型的由直線所建構的居所，裏面包含水平線條，垂直線條還有斜線條。

下表根據陸紅陽、喻湘龍主編的《點、線、面》一書，整理直線的性質和作用如下：

性質	作用
水平線	安定、靜止、平和、寂靜
垂直線	崇尚、嚴肅、強直、莊重、高尚
斜線	運動感、飛躍向上

斜線屬直線的一種。它偏離了在水平維和垂直維的直線條，成為兩個維度都有的一類直線。祁志祥曾以《詞綜》為例做過統計，就「斜」字本身來說，在 2252 例詩歌中，含有「斜」字的詩歌據粗略統計達 307 首。³⁹有些特殊情況如「山映斜陽天接水，芳草無情，更在斜陽外（范仲淹〔989-1052〕〈蘇幕遮〉）」⁴⁰這千古傳誦的名句中，出現兩個「斜」字。呂謂老（生平不詳）的〈江城子慢〉⁴¹、周邦彥（1056-1121）的〈夜飛鵲〉⁴²，甚至出現了三個「斜」字。詩歌是相當凝練的藝術，惜字如金，因此在一首詩歌中詞語間要儘量避免重複。但「斜」字卻歷代襲用，並未淘汰，並允許在一首詩中多次出現，這就意味著「斜」字與詩人要表達的美學追求與詩歌意境相符。雖《輞川集》中並未有直接出現該字的詩歌，但依然有暗示性的斜線在本文的語料範圍中出現，本文以光線被物體切割後所形成斜的光「線」為例，進行相關思考研究。

有一種挺拔站立的力量。」（頁 176）

³⁸ 郭玫宗：〈行到水窮處 坐看雲起時——簡談中國畫構圖勢向〉，《美術嚮導》第 3 輯（1997 年 03 期），頁 24-30。郭玫宗從藝術規律上分析該詩，「一張白紙上，一條橫線，一條豎線，或一個（圓）點，一條曲線，都是最簡練概括的美，實在不能將它再簡化了。（圖 1）高度的簡，往往具有極強的美感……」（頁 29）

³⁹ 祁志祥：〈中國古詩中的線條美〉，頁 70。

⁴⁰（清）朱彝尊（1629-1709）、（清）汪森（1653-1726）編：《詞綜》（長沙：嶽麓書社，1995），頁 70。

⁴¹ 呂謂老〈江城子慢〉：「新枝媚斜日。花徑霽、晚碧泛紅滴。近寒食。蜂蝶亂、點檢一城春色。倦遊客。門外昏鴉啼夢破，春心似、遊絲飛遠碧。燕子又語斜簷，行雲自沒消息。當時烏絲夜語，約桃花時候，同醉瑤瑟。甚端的。看看是、榆角楊花飛擲。怎忘得。斜倚紅樓回淚眼，天如水、沈沈連翠壁。想伊不整啼妝影簾側。」整首詞三次出現「斜」字：「新枝媚斜日」、「燕子又語斜簷」、「斜倚紅樓回淚眼」。見（清）朱彝尊、（清）汪森編：《詞綜》，頁 196。

⁴² 周邦彥〈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。相將散離會處，探風前津鼓，樹杪參旗。花驄會意，縱揚鞭、亦自行遲。迢遞路回清野，人語漸無聞，空帶愁歸。何意重經前地，遺鈿不見，斜徑都迷。兔葵燕麥，向斜陽欲與人齊。但徘徊班草，歛歛酹酒，極望天西。」分別出現「斜月」、「斜徑」、「斜陽」三次。見（清）朱彝尊、（清）汪森編：《詞綜》，頁 124。

1. 斜的光「線」

斜的光「線」此指森林中，樹葉之間的空隙可篩日月之光，光線被具體的樹冠樹幹等切割為「斜線」。光的出現，使空間具有了明暗的分步。《視覺藝術》在提及光影時寫到：

藝術家可用無限數的方式變化明暗間的對比，這使得他們有可能在觀者內心引起同樣無限數的感興。因為我們在反應一種明暗值變化時，會產生許多不同的聯想。⁴³

斜光之入使景物變得光影交錯，侯迺慧在《詩情與幽靜：唐代文人的園林生活》一書中指出，「光影交錯的景象具有深沉靜默的性格，人在靜默深沉之中易於觸動心靈底層的事物。」⁴⁴此時，光「線」作為線條的出現，與人的心靈相連在一起。光不但使空間變得可見，同時也象徵著時間的變化，比如日落和明月之光在一天中分別代指早晚的不同時間。下文將以〈鹿柴〉為例，分析其在斜光「線」下所呈現的畫面。

2. 析詩：〈鹿柴〉

空山不見人，但聞人語響。
返景入深林，複照青苔上。⁴⁵

山有著具體輪廓形狀，開頭「空」字一出，喚起的不再是人對山外在線條的關注，「空」因其具體表現形式——「不見人」，受到詩人的關注。「不見」二字，使首聯所呈現畫面的視覺體驗和喚起的人對意象線條輪廓的想象被詩人乾脆掃盡。頷聯「但聞」二字出，逐漸喚起人在這種不可視環境下的聽覺感受，實際的「人語」暗示著竊竊私語或自言自語，聲音小而竊。⁴⁶首句從正面描寫空山的杳無人跡，「但聞人語響」使人從空闊虛無中有了模糊的聽覺的體驗，「但」字表達了唯一性，暗示鳥語蟲鳴，風聲水響等豐富多彩的大自然的聲音在此刻全都杳無聲息，空山之靜因但聞人語更加寂寂。

前兩句是光未被詩人喚入詩歌中的景象，不可見、只能聞，靜中有動。線條不是詩人關注的重點，直到頸聯光被詩人喚入。《初學記》云：「日西落，光返照於東，謂之返景。」⁴⁷「入」字暗示林深，故東出和西斜的光才可「入」。因光已東出，西斜的光才是「返」影。「入」、「返」二字合力暗示了詩人在林中呆的時間（從早到晚）。「入」字呈現出光漸漸進入環境的時間性過程。在此，「深林」因光線的進入有了明暗的分野。阿恩海姆在《藝術與視知覺》一書指出：

⁴³ (美) Bates Lowry 著，杜若洲譯：《視覺藝術》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1984），頁 31。

⁴⁴ 侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》，頁 298。

⁴⁵ (唐) 王維著，(清) 趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 243。

⁴⁶ 與「人言」相比，「人言」象徵有一定音量的聲音，是人相互間口頭交流資訊的過程，「人語」更加接近不明所言之意，或者聽不清所言之語的人聲。

⁴⁷ (唐) 徐堅(659-729)等著：《初學記》（北京：中華書局，1962），冊 1，卷 1，頁 5。

一切視覺表象都是由亮度和色彩產生的。那界定各種物體形狀的輪廓線，是由眼睛所具有的區分不同亮度和不同色彩區域的能力所派生出來的視覺結果。⁴⁸

需要強調的是，因為光，整個空間的秩序成為可視可明，「深林」因「返景」之「入」，更加凸顯深度感。阿恩海姆同樣認為，「在等距透視的所有應用中，僅憑傾斜感這一種方法，就足以將深度感再現出來。」⁴⁹因此，在對光的把握上，我們傾向於將「照」青苔的光線理解為被無數樹冠樹幹分割成的斜的光「線」。當傾斜的光「線」進入詩歌，鏡頭從「深林」這個遠處有縱深感的意象，隨著光線所暗示出的帶有傾斜感的線條漸漸移動、拉進，最終定位在青苔之上。因光線的定位，讀者開始關注起這本身並不起眼的青苔。

苔是一種微小而不起眼的植物，詩句中對苔形態的刻畫很少，它因常年的黛色受到吟詠，如王維《輞川集》20首中就出現「幽陰多綠苔」（〈宮槐陌〉）⁵⁰和「復照青苔上」（〈鹿柴〉）⁵¹兩例。此處「幽陰」與苔喜潮濕隱僻環境有關，侯迺慧在《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》一書提及苔的黛色：

苔的綠是不受季節影響的，加以潮濕的本性，使它的綠色十分深潤，似乎沒有絲毫塵土污垢會沾染它。⁵²

苔的色澤呈現出其碧綠、陰涼、潮濕、潔淨的特質。《淮南子·泰族訓》：「窮穀之汙，生以青苔。」⁵³此外，此處斜的光線將我們的視線跟隨線條導向「青苔」，恐怕還因為青苔所暗示的另一層含義：一個不被塵俗所感染的幽僻之地，正如：

唯憐石苔色，不染世人蹤。（錢起〔722-780〕〈藥堂秋暮〉）⁵⁴
幽鳥林上啼，青苔人跡絕。（韋應物〔732-792〕〈燕居即事〉）⁵⁵

這兩例詩都說明青苔生長在遠離塵世，寂寞清幽之地。「返景」之光「復照青苔上」，苔以其綠示環境的幽深寂靜與遠離人煙。「青苔」，在此暗示了詩人對僻遠深靜和隱居生活的追求。此外，白居易（772-846）以「苔封舊瓦木」（〈葺池上舊亭〉）入詩，⁵⁶賈島（779-843）亦說「門閉莓苔秋」（〈題岸上人郡內閒居〉），⁵⁷「封」、「閉」二字，均是將苔的生長看作隔絕的象徵，因其生長在人跡罕至之地，苔成為空間上的封閉的象徵。

⁴⁸（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 272。

⁴⁹（美）魯道夫·阿恩海姆：《藝術與視知覺》，頁 47。

⁵⁰（唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 245。

⁵¹同上注，頁 243。

⁵²侯迺慧：《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》，頁 244。

⁵³（西漢）劉安（前 179-前 122）著：《淮南子》（長沙：嶽麓書社，2015），頁 218。

⁵⁴周振甫主編：《唐詩宋詞元曲全集·全唐詩》（合肥：黃山書社，1999），冊 5，頁 1761。

⁵⁵同上注，冊 4，頁 1354。

⁵⁶同上注，冊 8，頁 3253。

⁵⁷同上注，冊 11，頁 4307。

苔意味空間的封閉，也暗示著時間蒼古。愈密的苔蘚，愈是暗示著其生長時間之長。〈鹿柴〉中，苔作為被線條指向之意象，不可被簡單忽視。伴隨光「線」的變化所暗示的時間的流逝，王維選擇將光第二次照於「青苔」，空間上也經過了從「深林」到「青苔」這種由上到下、由大到小的拉進過程。詩歌在時間流逝、空間退縮中，最終定格在一個時間封閉和空間固鎖的所在——「青苔」。

（二）曲線

與直線相對，當點的移動方向發生變換時，則成為曲線。曲線可引導人的視線進行不斷追蹤。而曲線也由於相互之間曲度和長度的不同產生一種比直線更加豐富的運動或流動的特性。

根據陸紅陽、喻湘龍主編的《現代設計元素：點、線、面》一書，整理曲線的性質和作用如下：

性質	作用
幾何曲線	用曲尺繪製而成的曲線，是女性化的象徵。相對於直線，它具有溫暖的感性性格。曲線具有速度、動力、彈力、簡潔明快的感覺。 ⁵⁸
自由曲線	具有自由、優雅的感覺。自由曲線的美，主要體現在其自然的伸展，並具有彈性感，整個曲線看上去奔放而緊湊。 ⁵⁹

曲線在詩歌中，多為能體現自然伸展的自由曲線。《說文解字》中，「山」甲骨文寫作「」，⁶⁰在筆劃中讓人感知到其曲線的輪廓。山因其連綿起伏的形象，會在視覺領域喚起人對其曲線輪廓的想象。蜿蜒的河流和岸邊、曲折的林間小徑等構成我們常見的曲線意象。如「深院無人鎖曲池」（歐陽修〔1007-1072〕〈小池〉）為「曲」字直接入詩，⁶¹「曲」既暗示著小池形狀的不規則，呈現出一種自然的狀態。而且曲線流動性的特點，將讀者的視線進一步引向池內。再如「寒鴉飛數點，流水繞孤村」（楊廣〔隋煬帝，569-818，604-618 在位〕〈野望〉），⁶²「繞」字亦體現了流水曲折蜿蜒的形態，從「寒鴉」到「流水」最後到「孤村」，為點（「寒鴉」）——曲線（「流水」）——面（「孤村」）的一個動態過程。山和水以及曲徑通幽之路是詩歌中出現的較為典型的可喚起人對其曲線線條想象的意象。本文則借水意象所形成的曲線，配合上文所提及的直線條，嘗試開啟曲線條在詩歌中的研究分析。

1. 水意象

《說文解字》中，甲骨文「水」寫作「」，金文寫作「」，小篆寫作「」。⁶³「水」是象形字，「甲骨文、金文和小篆都像彎彎曲曲的流水之形，其中幾點表示激流

⁵⁸ 袁筱蓉：《現代設計元素：點、線、面》，頁 25。

⁵⁹ 同上注。

⁶⁰ 張章主編：《說文解字》（北京：中國華僑出版社，2012），上冊，頁 285。

⁶¹ 張春林編：《歐陽修全集》（北京：中國文史出版社，1999），頁 141。

⁶² 許淵沖編：《漢魏六朝詩選·漢英對照》（北京：五洲傳播出版社，2012），頁 321。

⁶³ 張章主編：《說文解字》，下冊，頁 513。

中濺起的水花。」⁶⁴借由水的字形，我們關注詩歌中水作為曲線線條的意象呈現。水是詩歌中的一個重要母題，歷來研究側重於對水中所寄託的情感分析。在下文中，將把水的曲線線條納入討論，展開對詩歌中水曲線線條的關注，其暗示的情感轉變亦或時空轉換等亦可通過線條的分析呈現。

2. 析詩：〈白石灘〉

清淺白石灘，綠蒲向堪把。
家住水東西，浣紗明月下。⁶⁵

首句開頭以「清」、「淺」二字互補，與石之白、蒲之綠，合力寫出白石灘在明亮月夜下的清澈。鏡頭從水中之白石，以水面因浣紗而產生的水平方向的波浪線作為分割，從水下白石上拉到水上綠蒲。

線條成為詩歌中情感的符號和載體，線條和情感之間的關係，總結如下：

下垂的線	抑鬱，傷感
向上的線	歡樂，振奮
平臥的線	寧靜，平和
流暢的線	愉悅
艱澀的線	鬱結

月夜下的水面可看做在水平方向「平臥的線」，它能使人感受到寧靜。明月下，對清澈水的靜觀使詩人產生倒影的形象。這種形象「服從於一成不變的理想化：海市蜃樓的幻影在改正實物；它使實物的缺陷和殘敗消失」。⁶⁶因此，一個澄澈的理想世界在明亮的月夜下產生。

「綠蒲向堪把」寫水中將可盈握的綠蒲。「把」字取「握，執」之意，為手部動作。若聯繫頷聯首字「家」所暗示的安居功能，「向堪把」的綠蒲借由手部動作似乎正暗示著家中起開啟功能的門上「把手」。⁶⁷

於是，借「向堪把」之「綠蒲」，我們開啟「家」在詩中的線條形象。家是人的居所，雖無主語，但以尾句「浣紗明月下」推知，詩人所描繪的是浣女之家。

巴什拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）在《空間的詩學》中所描繪的家的實在：

1. 家宅被想象成一個垂直的存在。它自我提升。它在垂直的方向上改變自己。它是對我們的垂直意識的一種呼喚。

⁶⁴ 同上注。

⁶⁵ （唐）王維著，（清）趙殿成箋注：《王右丞集箋注》，頁 248。

⁶⁶ （法）加斯東·巴什拉著，顧嘉琛譯：《水與夢——論物質的想象》（長沙：嶽麓書社，2005），頁 56。

⁶⁷ 「門上的『把手』按照家宅的比例尺本不應該畫出來。它的功能比所有尺寸上的考慮更重要。」見（法）加斯東·巴什拉著，龔卓軍、王靜慧譯：《空間的詩學》（上海：上海譯文出版社，2009），頁 78。

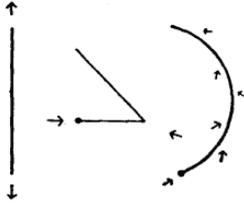
2. 家宅被想象成一個集中的存在。它喚起我們的中心意識。⁶⁸

當家宅作為一個標準的幾何形象，「直線在其中佔據了主導地位」。⁶⁹若從理性角度來觀測這個用框架造就的固體：兩條斜線構成屋頂，屋頂下則是由鉛垂線或水平線所固定的長方體框架。其中蘊含的是建造之人在邏輯層面精確的計算與理性的分析。而恰是這樣一個幾何學對象，當它在詩歌中出現，便逐漸向人性轉化，意味著給人安慰、為人遮風擋雨的居所。

正如巴什拉所言——「家宅從大地走向了天空」。⁷⁰「家住水東西，浣紗明月下」，家成為一個垂直的存在。它在垂直性上從最深的地面和水面升起，直達一個明月所暗示的信仰與靈魂的居所。清澈的白石灘，向面對靜止的水夢想的人開啟了一個理想化的宇宙。⁷¹這其中所暗示的線條軌跡：家——一個由直線組成的在地平線上固定的存在，在水波浪形曲線的靜觀下，逐漸擴散，導向明月所暗示的宇宙空間。

地平線所代表的直線和水形成的波浪形曲線，即直線和曲線，被康定斯基認為是一對最基本的對立線。

圖 1 最基本的一對對立線⁷²



詩中所繪「家」的主人公——「浣女」的形象，亦可幫助讀者進一步理解不同意象之間在線條轉化中所暗暗導向的理想時空和宇宙意味。

以下摘錄幾位論者所述的「浣女」形象進行分析：

三四句寫一群少女灘頭浣紗極富動態情趣的生活美，但又只是遠離塵囂的一種桃花源式的田園勞動美。……黑而紅的臉頰上的汗滴在月光下呈現的健壯的美，不時飄來的嬉戲聲，構成了一幅具有濃厚生活氣息的風俗畫，謳歌了勞動者安寧

⁶⁸ 同上注，頁 17。

⁶⁹ 同上注，頁 49。

⁷⁰ 同上注，頁 25。

⁷¹ 「水反映的世界的色彩比實體沉滯的色彩更為柔和，更為悅目，更具人工的美。這些由水光反射出的色彩早已屬於理想化的宇宙。因此水光反影向面對靜止的水夢想的人發出理想化的邀請。前往水邊夢想的詩人不會試圖將水描繪為一幅理想的圖畫，他將永遠比現實更高一籌。」見（法）加斯東·巴什拉著，劉自強譯：《夢想的詩學》（北京：三聯書店，1996），頁 249。

⁷² 瓦西里·康定斯基：《點·線·面——抽象藝術的基礎》，頁 61。

的生活的現實感。⁷³

鄭學詩將浣女浣紗視為「只是遠離塵囂的一種桃花源式的田園勞動美」，並將浣女的形象描繪為「黑而紅的臉頰上的汗滴在月光下呈現的健壯的美」。這種論述讓人不由跳出「清淺白石灘，綠蒲向堪把」所刻畫的澄澈寧靜的月夜環境。

向仁偉則提出不同於「健壯美」、「勞動美」的「浣女」形象，其將浣紗女視作超越時空的理想人物形象，同自然相和諧：

在詩人眼中，「月下浣紗」卻具有牧歌的情調，筆下的浣紗女，也就超越了時空，成為了理想人物了。……作者欣賞的是浣紗女同自然和諧而產生的高潔純淨和怡然自得，而不是著眼於讚美其辛勤勞動本身。⁷⁴

論者將浣紗女視作超越時空的理想人物形象，因其能同自然和諧而變得高潔純淨、怡然自得。浣紗女之所以能超越時空，或許正像奧菲利亞情結（Ophelia complex）也會上升到宇宙的層面。⁷⁵

浣紗動作與曲線形的水密切相關。水的線條是流暢的，它在暗示愉悅。巴什拉曾為體現水詩歌聲響的一致性，描繪這擁有流暢的曲線型線條的水為——「水是流暢語言，無障語言，連續的、延伸的語言，使節奏柔順並賦予不同節奏以統一物質的語言的主宰。」⁷⁶月夜浣紗藉助流暢的水的線條，展現出浣女與自然為一的空靈和神聖。而非如論者鄭學詩之意，浣女在進行一種充滿現實生活氣息的勞作。

劉曙初曾探討中國文學史上士人以女性意象自比的思路：

在中國古代社會，女子與士人的命運在一定意義上是相通的。女子要得到男子的寵愛才能享受人生的幸福，而士人也要得到有力者的欣賞才能實現人生的理想。……在中國文學史上形成了用女性意象來比喻或象徵士人的「現成思路」。⁷⁷

借著士人用女性意象自比的「現成思路」，浣紗女成為詩人王維自己，「家住水東西，浣紗明月下」。這詩化的情節在水的倒影與靜觀中，一切實物（「白石」、「綠蒲」、「明月」）均滲進水柔和的曲線。清澈的水以它們反映的世界之美——「清淺白石灘，綠蒲向堪把」，借以現象觀察現象而呈現現象本體的方式，開啟了讀者關於詩歌的想象力閱讀。

⁷³ 孫育華主編：《唐詩鑒賞辭典》（北京：北京燕山出版社，1996），頁172-173。

⁷⁴ 向仁偉：〈白石綠蒲窺色相，清泉明月映詩心——試析《白石灘》的意境〉，《四川師範學院學報》（哲學社會科學版）1992年第1期（1992年3月），頁81。

⁷⁵ （法）加斯東·巴什拉：《水與夢——論物質的想象》，頁98。

⁷⁶ （法）加斯東·巴什拉：《水與夢——論物質的想象》，頁204。

⁷⁷ 劉曙初：〈論王維詩歌中的女性意象〉，《福州大學學報》（哲學社會科學版）第3期（2007年5月），頁69-70。

四、結語

本文嘗試借助幾何學、繪畫等領域的線條概念，對詩歌的意象加以深化和利用，從中抽離出詩歌中線條分析探討的方式。行文將詩學領域的線條進行界定與分類，重點探討直線、曲線兩類線條在具體詩歌中的呈現。

直線包含水平線、垂直線與斜線。本文借由〈鹿柴〉「返景」之光「線」，關注詩歌中對斜線的闡釋分析。曲線由於互相之間曲度與長度的不同產生一種比直線更加豐富的運動或流動的特性。迂迴曲折的林間小徑、蜿蜒曲折的河流或岸邊等構成我們常見的曲線意象。本文選擇從水意象出發，以〈白石灘〉為例，分析曲線在詩歌中的呈現。詩歌中線條的變化組合具備多樣性和複雜性，意象間線條的加持互動更是「詩中有畫」命題之所以成立的理論依據。

直線和曲線作為最基本的一對對立線，在詩學中的呈現與幾何學中大不一樣。直線給人以堅定整肅之感，曲線給人以運動飄蕩之美；詩學鼓勵想象的激發，幾何學講求理性的分析。這就要求研究者在詩歌中進行更加精細的文本對照和詩意挖掘時，敢於超越幾何領域限制的條框，進行關乎想象力的詩意閱讀。

線條有直曲之分，亦有徐疾、快慢、輕重、疏密之別。千錘百煉一條線。詩歌中還有、一定有其他線條的呈現，一旦被挖掘，亦會展開不一樣的詩意圖景想像。

蘇軾涉「酒」意象詩研究

徐月

摘要

本文以出現涉「酒」意象為界對蘇軾的詩作進行研究，發現蘇軾這類詩的創作不僅數量驚人、比重大，而且比重突出的卷數中所輯錄的涉「酒」意象詩與其人生中的重要經歷相契合。

關鍵詞

酒意象 判別 數量 比重 契合人生

一、引言

蘇軾（1037-1101）在〈飲酒說〉中自言：

嗜飲酒人，一日無酒則病，一旦斷酒，酒病皆作。謂酒不可斷也，則死於酒而已。斷酒而病，病有時已，常飲而不病，一病則死矣。¹

飲酒於他已經到了「不飲則病」的地步，酒的重要性自不待言。而東坡不僅喜歡飲酒，詩作中也不乏酒的蹤跡。據前人統計，東坡詩中直接提及「酒」、「飲」或「醉」等字詞等多達 659 篇，佔總數的 23%，²可見，涉「酒」意象足以成為蘇詩的一個特徵。

依照袁行霈對物象和意象關係的解釋，意象是融入了主觀情感的客觀物象，或是藉助客觀物象表現出來的主觀情意，³反之而言，「酒」作為蘇詩中的典型意象，可以通過對它的研究窺得蘇軾的審美取向和人生意蘊。「酒」意象的表現並不局限於「酒」這一單一形式，還有其他各種，如以酒的別稱出現的「醴」和「醕」；憑藉酒相關的動作反映「酒」的「酤」與「酌」；以酒器暗示「酒」的「尊」和「盞」等等。然而，一首完整的詩中並非只有一個意象。詩歌世界是作者運用有意選擇的各種意象建構起來的。且同一首詩中的不同意象也並非孤立存在，它們彼此之間的關係就像劉勰（約

¹（宋）蘇軾撰，孔凡禮點校：《蘇詩文集》（北京：中華書局，1986），卷 73，頁 2371。

² 李靚：〈論蘇軾的酒詩創作及其原因〉，《黃岡職業技術學院學報》第 12 卷第 1 期（2010 年 2 月），頁 12。不過，李靚的數據統計並不準確，下文將會詳細論述，此處引用只是為了說明蘇詩中酒詩比重很高。

³ 袁行霈：《中國詩歌藝術研究（增訂版）》（北京：北京大學出版社，1996），頁 53。

465-520) 在《文心雕龍·比興》中所言,「物雖胡越,合則肝膽」,⁴看似無關,實則在詩人的統籌下有機結合在一起。因此,本研究針對蘇詩「酒」意象的研究便將範圍擴大到蘇軾所有涉及「酒」意象的詩。

借用台灣學者林淑桂在其《唐代飲酒詩研究》⁵中對「飲酒詩」的定義來進一步界說:

凡藉「酒」,或與酒相關的人、事、物以觸發或紓解作者個人情志,因而創作的詩篇,是為廣義的飲酒詩。其內容主題,未必全然以「酒」為機杼,酒或許僅是詩中的一種素材,有時是引發作者感觸的媒介,有時則是作者比興的寄託。凡藉「酒」,或與酒相關的人、事、物以引發作者的情志,且全詩以酒,或與酒相關的人、事、物為主體、為命題,「酒」成為貫穿全詩脈理的最重要機杼者,是為狹義的飲酒詩。⁶

與林淑桂對「廣義飲酒詩」的研究範圍相同的是,筆者認為,凡是與「酒」相關的意象出現在詩中,即使不作為「機杼」,也有探究的必要。不同的是,本文的研究重點在涉「酒」意象的東坡詩,因酒而創作但內容中沒有關於「酒」意象的詩不納入範圍。以〈十二月十四日,夜,微雪,明日早,往南溪小酌,至晚〉為例:

南溪得雪真無價,走馬來看及未消。獨自披榛尋履跡,最先犯曉過朱橋。
誰憐破屋眠無處,坐覺村饑語不驚。惟有暮鴉知客意,驚飛千片落寒條。⁷

依照林淑桂的界說,「凡藉『酒』,或與酒相關的人、事、物以觸發或紓解作者個人情志,因而創作的詩篇,是為廣義的飲酒詩」。⁸這首詩乃蘇軾「小酌」後所作,應歸入「廣義的飲酒詩」,但詩中沒有涉「酒」意象,故不屬於本文研究範圍。

界定研究範圍後,當務之急是要判別蘇詩中哪些是涉「酒」意象詩。判別的過程十分繁瑣,須經過電子數據庫的篩選和人工的反復核驗。在確定研究對象(涉「酒」意象詩)的基礎上,筆者又對其進行了數量統計。雖然之前有過類似研究,但出於討論範圍和精準性的考慮,有重新整理的必要。研究證明,蘇軾的涉「酒」意象詩數量驚人、比重大,且比重突出的卷數所輯錄的涉「酒」意象詩與其人生的重要經歷相契合。

二、涉「酒」意象詩的判別

⁴ (南朝)劉勰(約 465-約 522)著,(清)黃叔琳(1672-1756)注,李詳(1859-1931)補注,楊明照校注拾遺:《文心雕龍校注》(北京:中華書局,1959),頁 241。

⁵ 此書原為林淑桂 1985 年國立高雄師範大學的碩士學位論文。

⁶ 林淑桂:《唐代飲酒詩研究》(臺北:花木蘭文化出版社,2007),頁 7-9。

⁷ (清)王文誥(1764-?)輯注,孔凡禮點校:《蘇軾詩集》(北京:中華書局,1982),卷 4,頁 183-184。

⁸ 林淑桂:《唐代飲酒詩研究》,頁 7-8。

從 2823 首⁹蘇詩中判別哪些是涉「酒」意象詩，無疑是一項費時費力的工程。判別初期，為了減少遺漏和提高效率，筆者使用了「蘇軾詩標誌系統研究」網絡數據庫，¹⁰分別以「酒」、「醉」、「醒」、「觴」等與酒相關的意象為關鍵詞進行檢索，並在《蘇軾詩集·目次》中標記搜索出的篇目。第二階段，通讀《蘇軾詩集》，核對判定標記過的篇目，並進行查漏補缺。在此過程中，需要結合具體的詩題、詩文、並引、注釋等其他各種材料進行分析。

以下以「醺」和「醱」為例說明對標記篇目的判別。據計算機檢索所得，「醺」在蘇詩中共出現了 4 次：¹¹

表 1

編號	詩題	作品繫年*	寫作地點	詩句
1	九月十五日，觀月聽琴西湖示坐客	宋哲宗元祐六年 (1091)	潁州	不受麴蘗醺
2	復次韻謝趙景貺、陳履常見和，兼簡歐陽叔弼兄弟	宋哲宗元祐七年 (1092)	潁州	尚為世所醺
3	次韻和錢穆父、蔣穎叔、王仲至詩四首·見和西湖月下	宋哲宗元祐七年	開封	晤語無由醺
4	子由生日，以檀香觀音像及新合印香銀篆盤為壽	宋哲宗元祐九年 (1094)	從開封到 當塗轉往	但願不為世 所醺

*公元年為筆者所加

結合《辭源》對「醺」字的解釋：

一、醉。見《說文》。唐杜甫《杜工部草堂詩箋》二三〈撥悶〉：「聞道雲安麴米春，纔傾一盞即醺人。」參見「醺醺」。

二、浸染。宋蘇軾《分類東坡詩》二二〈以檀香觀音像為子由生日壽〉：「國恩當報敢不勸，但願不為世所醺。」¹²

⁹ 據《蘇詩詩集·目次》統計得出，該數據包括了「增補卷輯佚詩二十九首」。參《蘇軾詩集》，頁 1-75。

¹⁰ 臺灣元智大學羅鳳珠主持「蘇軾詩標識系統研究」，<http://cls.hs.yzu.edu.tw/cm/> [檢索日期：2016 年 6 月 21 日]，該資料庫掛在【網絡展書讀】網站<<http://cls.hs.yzu.edu.tw/>>，計畫全名為「以 XML 可延伸式標注語言建立文章標誌系統研究——以蘇軾詩為範圍」。

¹¹ 據羅鳳珠「蘇軾詩標識系統研究」，<<http://cls.hs.yzu.edu.tw/cm/>> [檢索日期：2016 年 6 月 21 日]。網頁檢索結果如上列表格呈現。

¹² 「醺」，載廣東、廣西、湖南、河南辭源修訂組，商務印書館編輯部編：《辭源（修訂本）》（香港：商務印書館香港分館，1980），頁 3142-3143。

第一首「水天浮四坐，河漢落酒樽。使我冰雪腸，不受麴蘖醺。」¹³其中「醺」結合詩文語境考慮，應取《辭源》中第二個義項的解釋，即不受「麴蘖」（酒母，亦指酒）的浸染。這裏的「醺」為非涉「酒」意象，但是因為詩文中還有像「麴蘖」、「酒樽」這樣涉「酒」意象的出現，故判定為涉「酒」意象詩。第二首「逝將江湖去，浮我五石樽。眷焉復少留，尚為世所醺」¹⁴中的「醺」與第一首情況相同，取「浸染」之意，不算涉「酒」意象，但詩中有「五石樽」，故該詩為涉「酒」意象詩。第四首則更為明顯，可以直接根據《辭源》判斷為非涉「酒」意象，且全詩中沒有其他涉「酒」意象，因此，不在研究範圍內。至於第三首，〈見和西湖月下聽琴〉中「半生寓軒冕，一笑當琴樽。良辰飲文字，晤語無由醺」，¹⁵「琴樽」的「樽」為「酒樽」，「飲文字」為「文字飲」（文人間把酒賦詩論文）順序的倒置，結合文意分析，「醺」取「醉酒」之意。這裏的「醺」是涉「酒」意象，這首詩也是涉「酒」意象詩。

「醺」根據《辭源》的解釋有三個義項：一、苦酒；二、頒賜酒食；三、釋放。¹⁶該意象在蘇詩中共出現兩次，都是以「攬醺」的形式：

至和無攬醺，至平無按抑。¹⁷

我琴終不敗，無攬亦無醺。¹⁸

而「攬醺」與「酒」無關，據《辭源》對該條目的解釋，指「琴弦的一張一弛」¹⁹，並以「至和無攬醺，至平無按抑」為例說明。因此，「攬醺」的「醺」取「釋放」之意。該意象與這兩首詩都排除在研究範圍外。

查漏補缺的過程同樣需要仔細判別，以「錯著水」和「青州從事」兩個涉「酒」意象為例進行說明。「錯著水」來自〈劉監倉家煎米粉作餅子，余云為甚酥。潘邠老家造逡巡酒，余飲之，云：莫作醋，錯著水來否？後數日，攜家飲郊外，因作小詩戲劉公，求之〉一詩：

野飲花間百物無，杖頭惟掛一葫蘆。已傾潘子錯著水，更覓君家為甚酥。²⁰

單看詩文，並無涉「酒」意象，但結合詩題判斷，「錯著水」為「潘邠老」家所釀之酒，但由於酒味太淡，被蘇軾誤以為水。宋人周紫芝（1082-1155）《竹坡詩話》中的一段材料亦可證明「錯作水」在詩中為酒的代稱：

東坡在黃州時，嘗赴何秀才會，食油果甚酥，因問主人，此名為何？主人對以無名。東坡又問為甚酥？坐客皆曰：「是可以為名矣。」又，潘長官以東坡不能飲，每為設醴。坡笑曰：「此必錯著水也！」他日忽思油果，作小詩求之，

¹³ 〈九月十五日，觀月聽琴西湖一首示坐客〉，《蘇軾詩集》，卷 34，頁 1790。

¹⁴ 〈復次前韻謝趙景貺、陳履常見和，兼簡歐陽叔弼兄弟〉，《蘇軾詩集》，卷 34，頁 1792。

¹⁵ 〈次韻奉和錢穆父、蔣穎叔、王仲至詩四首·見和西湖月下聽琴〉，《蘇軾詩集》，卷 36，頁 1935。

¹⁶ 「醺」，載《辭源（修訂本）》，頁 3142。

¹⁷ 〈聽僧昭素琴〉，《蘇軾詩集》，卷 12，頁 576。

¹⁸ 〈次韻王郎子立風雨有感〉，《蘇軾詩集》，卷 30，頁 1594。

¹⁹ 「攬醺」，見《辭源（修訂本）》，頁 1330。

²⁰ 《蘇軾詩集》，卷 22，頁 1190-1191。

云：「野飲花前百事無，腰間惟繫一葫蘆。已傾潘子錯著水，更覓君家為甚酥。」²¹

在核對《蘇軾詩集》卷 17 的〈九日次韻王鞏〉時，據首句「我醉欲眠君罷休」²²即可判定該詩為涉「酒」意象詩。但從第二句「已叫從事到青州」的注釋中發現「青州從事」也是蘇詩涉「酒」意象的表現形態之一。

〔施注〕《世說》：「桓公有主簿，善別酒，有酒輒令先嘗，好者謂青州從事，惡者謂平原督郵。」²³

即「青州從事」代稱好酒，「平原督郵」代稱劣酒。接著，利用「蘇軾詩標識系統研究」數據庫，以「青州」為關鍵詞進行檢索，發現除了〈九日次韻王鞏〉外，還有〈次韻周開祖長官見寄〉、〈次韻趙令鑠惠酒〉、〈真一酒，並引〉、和〈章質夫送酒六壺，書至而酒不達，戲作小詩問之〉四首詩²⁴中出現「青州」這一意象。其中，後三首「青州」搭配「從事」一起出現，確定是涉「酒」意象，第一首中的「青州」和涉「酒」意象「麴」組合，也取典故中的「好酒」之意，因此這四首詩都為涉「酒」意象詩。

三、涉「酒」意象詩的數量統計

陳植鏗在《詩歌意象論》中強調意象數量統計對微觀詩學研究的重要性：

在詩歌意象研究中，單個意象在詩人創作中復現次數的概率統計，是一個常用的方法。以意象研究為核心的微觀詩學的建立，同這一種仔細而腳踏實地的統計工作是分不開的。或者說，抽樣調查、概率統計和定量分析，乃是微觀詩學這一學科成立和發展的基礎。²⁵

依據上述理論，研究蘇軾的涉「酒」意象詩，對其數量進行統計很有必要。其實，前人研究成果中已經有論文注意到了數量統計的必要性，分別是鄢嫻的〈蘇軾飲酒詩及其精神文化探視〉和李靚的〈論蘇軾的酒詩及其創作原因〉。²⁶鄢嫻粗略統計了蘇軾詩

²¹（宋）周紫芝：《竹坡詩話》，載顏中其編著：《蘇東坡軼事彙編》（長沙：嶽麓書社，1984），頁 82。

²²《蘇軾詩集》，卷 17，頁 870。

²³〔施注〕，即南宋施元之（1102-1174）對蘇詩的注釋。施元之與其子施宿（1164-1222）和顧禧合著《注東坡先生詩》，引文見《蘇軾詩集》，卷 17，頁 870。

²⁴「從今更踏青州麴」，見〈次韻周開祖長官見寄〉，《蘇軾詩集》，卷 19，頁 983。

「青州老從事」，見〈次韻趙令鑠惠酒〉，《蘇軾詩集》，卷 26，頁 1396。

「與作青州從事名」，見〈真一酒，並引〉，《蘇軾詩集》，卷 39，頁 2124。

「豈意青州六從事」，見〈章質夫送酒六壺，書至而酒不達，戲作小詩問之〉，《蘇軾詩集》，卷 39，頁 2155。

²⁵ 陳植鏗：《詩歌意象論》（北京：中國社會科學出版社，1990），頁 214。

²⁶ 嚴格來說對蘇軾酒詩數量統計的論文有三篇，還應該包括吳洲鈺和曾紹義發表於《求索》2010 年第 5 期的〈蘇軾的酒趣詩文〉一文，該文稱「據有人統計蘇詩中直接寫『酒』『飲』『醉』的就多

題或詩中出現「酒」字的詩的數量（450餘首），且沒有包括出現了如醉、飲、酌、醒、醞、釀等這些與酒相關的詩。²⁷李靚則進行了詳細統計：「蘇軾 2859 首詩作中，直接提及「酒」、「飲」或「醉」等字樣的多達 659 篇，佔總數的 23%」，並且以列表形式呈現了 50 卷蘇詩中每卷的酒詩數量（見表 2）。²⁸

表 2

卷數	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二	十三	十四	十五	十六	十七
總數	40	38	48	46	48	56	45	68	61	52	74	42	48	65	64	61	53
酒詩	2	2	6	8	8	15	8	13	17	8	19	11	16	15	22	20	19
卷數	十八	十九	二十	二十一	二十二	二十三	二十四	二十五	二十六	二十七	二十八	二十九	三十	三十一	三十二	三十三	三十四
總數	84	49	57	86	41	44	60	51	48	39	45	41	63	44	62	61	67
酒詩	3	15	16	23	14	9	14	14	17	11	10	11	14	8	16	15	24
卷數	三十五	三十六	三十七	三十八	三十九	四十	四十一	四十二	四十三	四十四	四十五	四十六	四十七	四十八	四十九	五十	
總數	50	65	49	39	82	61	60	36	48	35	48	65	67	17 5	47	52	
酒詩	28	9	8	8	26	14	14	12	16	8	8	5	7	28	11	8	

雖然已有前人統計成果，但由於研究範圍和數據精準度的原因，依然有重複調查和核對的必要。首先，就研究範圍而言，本文以詩文中出現涉「酒」意象為界，而鄢媽的統計包括詩題中有「酒」而詩文中無「酒」的詩，不包括其他涉「酒」意象詩；李靚論文中則沒有列出與「酒」相關的「等字樣」，不能確定是否包含了所有涉「酒」意象詩，且不知其是否將詩題含「酒」而詩文無「酒」的蘇詩計入。其次，從數據精確度來看：鄢媽的粗略統計自不待言，李靚文中數據有誤，經筆者檢驗，卷 18 實為 48 首²⁹（已在表 2 標注），因此該文統計蘇詩總數（非 2859 首，應為 2823 首）和酒詩比重都有誤。

達 659 首，約佔蘇詩總數的 23%」，但沒有下注腳說明出處。查該數據與前述李靚 2010 年〈論蘇軾的酒詩創作及其原因〉一文的數據雷同，準此，我們可以判斷吳洲鈺和曾紹義的數據實出自李靚的文章，故在此將數量統計的文章列為兩篇。

²⁷ 鄢媽：〈蘇軾飲酒詩及其文化精神探視〉，《文史博覽（理論）》第 11 期（2008 年 11 月），頁 15。

²⁸ 李靚：〈論蘇軾的酒詩及其創作原因〉，頁 12。

²⁹ 本文與李靚數據統計參考的《蘇軾詩集》版本相同（中華書局，1982）。

在第二部分涉「酒」意象詩判別的基礎上，經統計，2823 首蘇詩中，共有涉「酒」意象詩 794 首，佔總數的 28%。50 卷以及增補卷中每卷的數目，涉「酒」意象詩的篇數以及所佔比重以列表形式呈現如下：

表 3

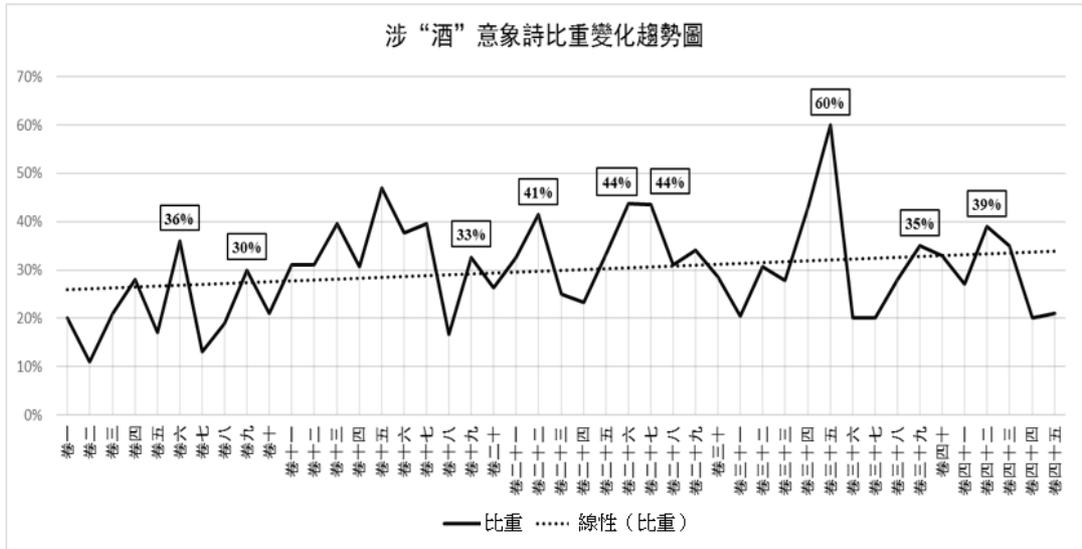
卷數	卷一	卷二	卷三	卷四	卷五	卷六	卷七	卷八	卷九	卷十	卷十一	卷十二	卷十三	卷十四	卷十五	卷十六	卷十七
篇數	40	38	48	46	48	56	45	68	61	52	74	42	48	65	64	61	53
酒詩	8	4	10	13	8	20	6	13	18	11	23	13	19	20	30	23	21
比重	20%	11%	21%	28%	17%	36%	13%	19%	30%	21%	31%	31%	40%	31%	47%	38%	40%
卷數	卷十八	卷十九	卷二十	卷二十一	卷二十二	卷二十三	卷二十四	卷二十五	卷二十六	卷二十七	卷二十八	卷二十九	卷三十	卷三十一	卷三十二	卷三十三	卷三十四
篇數	48	49	57	86	41	44	60	51	48	39	45	41	63	44	62	61	67
酒詩	8	16	15	28	17	11	14	17	21	17	14	14	18	9	19	17	29
比重	17%	33%	26%	33%	41%	25%	23%	33%	44%	44%	31%	34%	29%	20%	31%	28%	43%
卷數	卷三十五	卷三十六	卷三十七	卷三十八	卷三十九	卷四十	卷四十一	卷四十二	卷四十三	卷四十四	卷四十五	卷四十六	卷四十七	卷四十八	卷四十九	卷五十	增補
篇數	50	65	49	39	82	61	60	36	48	35	48	65	67	17 5	47	52	29
酒詩	30	13	10	11	29	20	16	14	17	7	10	5	12	30	15	8	3
比重	60%	20%	20%	28%	35%	33%	27%	39%	35%	20%	21%	8%	18%	17%	32%	15%	10%

由上表可見，《蘇軾詩集》卷卷都有涉「酒」意象詩。其中，涉「酒」意象詩佔比重 25% 以上的多達 38 卷，比重 1/3 以上的有 19 卷，佔比重超過 40% 的有 8 卷。最為突出的是卷 35，比重高達 60%。

四、涉「酒」意象詩與人生經歷的契合

《蘇軾詩集》所依據的底本為清人王文誥編著的《蘇文忠公詩編注集成》，³⁰而《集成》的第 1 到 45 卷的體例為編年詩，³¹且每卷首都有案語注明收錄的起止時間，以卷 1 為例，「起仁宗（宋仁宗，1010-1063，1022-1063 在位）嘉祐四年（1059）己亥十月，公還朝，侍官師自眉山，發嘉陵，下葵、巫，十二月至荊州作。」³²筆者據前 45 卷的比重繪製了一張折線圖，縱向來看蘇軾涉「酒」意象詩的創作：

表 4



整體而言，蘇軾涉「酒」意象詩比重（見線性〔比重〕線）呈上升趨勢，即隨著年齡增長，他涉「酒」意象詩的創作也越來越多。具體來看，比重在卷 4 達到一個小高峰，隨之回落后，在卷 6 突破了 1/3，緊接著一個大幅下降，直到卷 9 才再次回歸 30% 以上。之後，從卷 10 開始上升，卷 11 至卷 17 其間雖有兩次下降，但比重都高於 20%。值得注意的是，卷 18 跌至 17% 之後，到卷 19 再次回歸 1/3 之上，之後至卷 31，比重始終保持在 20% 以上，其間兩次峰值分別出現在卷 22（41%）、卷 26 和卷 27（44%）。最後的 14 卷中，卷 35、卷 39 和卷 42 的比重引人注目，尤其是卷 35，與其前後的數據相差甚遠。

第 35 卷輯錄的涉「酒」意象詩不僅在數量上（30）、比重上（60%）為眾卷之冠，且在趨勢變化上表現突出，可以說是蘇軾涉「酒」意象詩創作的巔峰。據卷首王文誥的案語，該卷輯錄的起止時間為：

³⁰ 道光二年（1822）武林韻山堂王氏原刊本，見孔凡禮：〈點校說明〉，《蘇軾詩集》，頁 1。卷 46 為帖子詞和致語口號。卷 47 和卷 48 為補編，卷 49 為他集互見，卷 50 為輯佚，這 4 卷以清人馮應榴（1741-1801）的《蘇文忠公合注》為底本，《集成》中沒有收錄。

³¹ 孔凡禮：〈點校說明〉，《蘇軾詩集》，頁 2。

³² 〔誥案〕，《蘇軾詩集》，卷 1，頁 1。

〔誥案〕起元祐七年（1092）壬申三月，赴龍圖閣學士充淮南東路兵馬鈐轄知揚州軍事任，八月，以龍圖閣學士守兵部尚書差充南郊鹵簿使召還，九月，至南都作。³³

這六個月蘇軾外任揚州，後被朝廷召還，所任官職重回剛復起(1085)後的水平。而下一年（元祐八年，1093），宋哲宗（1077-1100，1085-1100 在位）親政，恢復「熙寧變法」，貶逐蘇軾等舊黨。先被召回天子腳下，時隔不久後又被貶謫，這段曲折的時期算得上是蘇軾人生中的重要經歷。

接下來，結合《蘇軾年譜》和《宋史·蘇軾傳》具體來看元祐七年（1092）三月到九月蘇軾的活動。揚州任上的他依舊兢兢業業、為國為民：五月兩次向朝廷奏論兩浙、淮東西路的積欠災傷；³⁴六月二十七日奏請轉運司不得違法收納糧綱稅錢和罷除沿路隨船檢稅之法；³⁵八月一日乞罷轉般倉斗子倉法，五日，上書論稅務和發運使歲課當以到京之數為額。³⁶蘇軾曾寫信與在潁州任職的好友趙令時（1061-1134）討論政事，在談及「文廣獄」時寫到「上下欺罔，不得不令人憤憤」。³⁷後好友陳師道（1053-1102）聽說此事，還專門寫了〈上蘇公書〉，勸蘇軾「為朝重慎」。³⁸可見，即使經歷過令自己險些喪命的「烏臺詩案」，已近耳順之年（時年 57 歲）的蘇軾依舊有一顆性不忍事的質直之心和一不入時宜的肚皮。

自元豐八年（1085）復起後，蘇軾一直在朝任官，曾任禮部郎中，遷起居舍人，後除中書舍人，擢為翰林學士。元祐四年（1089）因為論事，為當政者所恨，為避黨禍，請求外任。元祐六年（1091）曾被召還，除翰林學士、侍讀和龍圖閣學士，朝廷追封其父蘇洵為司徒，其母程氏為蜀國太夫人，弟弟蘇轍也獲委以重任。³⁹但元祐七年（1092）朝廷召還所任命的官職更高，先是將其弟升為大中大夫門下侍郎（「弟轍官位，此為最高」），⁴⁰再次追封其父母，後六月癸卯（二十二日）任命蘇軾為兵部尚書充鹵簿使，兩月後在原有官職基礎上兼任侍讀。據上述的分析，蘇軾是「奮厲有當世志」的。⁴¹越接近權力的中心，就越能實現自己的政治理想，這樣看來他應該對還朝充滿期待，詔令下達後先上謝表才對，但據〈任兵部尚書乞外郡劄子〉一文，蘇軾曾以怕耽誤祭祀大禮為由向朝廷上書請求繼續外任揚州，但未獲批准。⁴²實際上，這不是蘇軾第一次推辭，元祐四年（1089）二月二十八他就曾上書請朝廷收回召還，並留任杭州。⁴³可見即使有治國平天下的理想，面對黨同伐異的現實，蘇軾也有心無力。與在朝相比，他更喜歡外任。元祐七年（1092）三月到任后，還「與鄧潤甫簡，以得揚州為樂」。⁴⁴公事閒暇之餘，就與好友消暑，拜訪寺廟，作詩唱和。

³³ 《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1865。

³⁴ 孔凡禮：《蘇軾年譜》（北京：中華書局，1998），卷 31，頁 1040-1041。

³⁵ 同上注，頁 1046。

³⁶ 同上注，頁 1051。

³⁷ 同上注，頁 1041-1042。

³⁸ 同上注，頁 1052-1053。

³⁹ 同上注，卷 30，頁 952。

⁴⁰ 同上注，卷 31，頁 1044。

⁴¹ 蘇轍：〈亡兄子瞻端明墓志銘〉，載（宋）蘇轍：《樂城集》（上海：商務印書館，1936），卷 22，頁 217。

⁴² 孔凡禮：《蘇軾年譜》，卷 31，頁 1053。

⁴³ 同上注，頁 953。

⁴⁴ 同上注，頁 1035。

綜上，卷 35 所輯錄詩文時期的蘇軾，依舊有經世濟時的熱忱和敢於直言的坦率。雖然蘇軾高官加身，但更喜歡外任，對人生有了更深刻的理解。而通過分析，我們可以發現這些都反映在該卷的涉「酒」意象詩創作中。

他曾在涉「酒」意象詩中寫道「我不如陶生，世事纏綿之。云何得一適，亦有如生時」⁴⁵，坦言自己做不到像陶淵明（365?-427）一樣不受世事的羈絆，但於現實世界中也能獲得內心的安適。最為典型的是〈和陶飲酒二十首，並敘·其十一〉：

民勞吏無德，歲美天有道。暑雨避麥秋，溫風送蠶老。
三咽初有聞，一溉未濡槁。詔書寬積欠，父老顏色好。
再拜賀吾君，獲此不貪寶。頽然笑阮籍，醉几書謝表。⁴⁶

〔施注〕、〔查注〕、〔誥案〕，從宋到清，都認為該詩是蘇軾因乞朝廷寬免兩浙、京西、淮南積欠所作。⁴⁷對照《蘇軾年譜》中東坡上書朝廷和該詩的創作時間，⁴⁸確實如此。此外，詩文中也有「積欠」一詞為證。「熙寧變法」流毒兩浙、淮東，司馬光（1019-1086）全面廢除新法後，兩地積欠七年之久。而在蘇軾看來不管是新法還是廢除新法，「法相因則事易成，事有漸則民不驚」，⁴⁹只有「因法以便民」的改革才是真正有利於國家的。兩次上書陳狀後，朝廷終於批准免除積欠，難怪蘇軾要借酒來慶祝，「醉几書謝表」了。

東坡性不忍事的個性從涉「酒」意象詩的創作中可見一斑：

江左風流人，醉中亦求名。淵明獨清真，談笑得此生。
身如受風竹，掩冉眾葉驚。俯仰各有態，得酒詩自成。⁵⁰

他一向對官場中的腌臢事嗤之以鼻，在這首詩中借「醉」意象來諷刺那些追名逐利之人。認為「酒」與「詩」就應該自然、不做作的結合在一起。

卷 35 共 30 首涉「酒」意象詩，其中〈和陶飲酒二十首，並敘〉這一組追和詩貢獻了將近 2/3 的分量。書於開篇的創作緣由是蘇軾在揚州對人生有更深刻理解的最好證明：

吾飲酒至少，常以把盞為樂。往往頽然坐睡，人見其醉，而吾中了然，蓋莫能名其為醉為醒也。在揚州時，飲酒過午，輒罷。客去，解衣盤礴，終日歡不足

⁴⁵ 〈和陶飲酒二十首，並敘·其一〉，《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1883。

⁴⁶ 〈和陶飲酒二十首，並敘·其十一〉，《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1887。

⁴⁷ 「〔施注〕元祐七年五月，先生守揚州。上奏：『臣親見兩浙、京西、淮南之民皆為積欠所壓』……六月十六日，又奏：『今夏田一熟，民於百死之中，微有生意，而監司爭言催欠，臣敢昧死請內降手詔，應淮南東西、浙西諸般欠負，不問新舊，特與權住催理一年。』此詩所述，蓋是得請故也。〔查注〕（按：清人查慎行〔1650-1727〕）《宋史》：『元祐七年，有詔寬免積欠。』〔誥案〕公在杭，屢奏積欠，並為劉摯所格。」見《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1887。

⁴⁸ 「（元祐七年五月）十六日，奏論積欠六事，並乞檢會應詔所論四事一處行下狀」；「（元祐七年五月）本月，再奏論積欠六事、四事。」見孔凡禮：《蘇軾年譜》，卷 31，頁 1040-1041。該詩創作時間為元祐七年三月到九月，載《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1865。

⁴⁹ （元）脫脫（1314-1355）等：《宋史·蘇軾傳》，載《蘇軾詩集》，〈附錄〉一，〈銘傳〉，頁 2823。

⁵⁰ 〈和陶飲酒二十首，並敘·其三〉，《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1884。

而適有余。因和淵明〈飲酒〉二十首，庶以仿佛其不可名者，示舍弟子由、晁無咎學士。⁵¹

表面的醉醒已然不重要了，關鍵是飲酒帶來的酣適。人生的「醉醒」也不重要，關鍵是內心的安適：「醉中雖可樂，猶是生滅境。云何得此身，不醉亦不醒。」⁵²

綜上，「涉『酒』意象詩比重趨勢圖」上表現突出的卷 35，其所輯錄時間正好對應蘇軾重要的人生經歷，且該卷的涉「酒」意象詩創作與其人生經歷息息相關。

再來看其他在比重趨勢圖上表現突出的卷數（已在表 4 標注）：卷 6、卷 9、卷 19、卷 22、卷 27、卷 39 和卷 42。據〔誥案〕，《蘇軾詩集》卷 6 收錄了蘇軾自熙寧二年（1069）二月至四年（1071）十月的詩作：

起神宗熙寧二年己酉二月還朝，在殿中丞直史館判官告院任。四年辛亥正月，權開封府推官，六月，以太常博士直史館，通守杭州，七月，出京至陳州，九月，自陳至穎，十月，抵揚州作。⁵³

這將近三年的時光，正是蘇軾與王安石（1021-1086）在朝交鋒最激烈的時候。熙寧二年（1069）二月初三，宋神宗（1048-1085，1067-1085 在位）以王安石為參知政事，⁵⁴自此「熙寧變法」拉開序幕。二人政見不同，故多齟齬。蘇軾曾兩次上書神宗論新法不可行，⁵⁵私下裏也作詩諷刺王安石。⁵⁶而王安石也對蘇軾的仕途多加阻撓，以熙寧三年（1070）春神宗擬遣蘇軾為御試考官為例，皇帝問王安石意見，他以蘇軾「所學乖異，不可考策」勸皇帝不可任命。⁵⁷二人的交鋒從司馬光的奏章也可見一斑。司馬光稱許蘇軾「不避陛下雷霆之威，安石虎狼之怒，上書對策指陳其失，隳官獲遣，無所顧慮。」⁵⁸最終，蘇軾不敵王安石的屢次迫害，熙寧三年（1071）主動請求外出任官，通判杭州。⁵⁹

卷 9 輯錄了蘇軾於宋神宗熙寧六年（1073）癸丑正月至六月所作。⁶⁰此時，蘇軾已到杭州通判任上一年有餘，遠離「變法派」的迫害，在相對寬鬆的環境中能夠自由的施展自己的政治才能。為官任上，可謂瀟灑不羈：

東坡鎮餘杭，遊西湖，多令旌旗導從出錢塘門。坡則自湧金門，從一二老兵，泛舟絕湖而來，飯於普安院，徜徉靈隱天竺間，以吏牘自隨。至冷泉亭，則據

⁵¹ 〈和陶飲酒二十首·敘〉，《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1881。

⁵² 〈和陶飲酒二十首，並敘·其十三〉，《蘇軾詩集》，卷 35，頁 1888。

⁵³ 《蘇軾詩集》，卷 6，頁 233。

⁵⁴ （元）脫脫等：《宋史·神宗本紀》，轉見孔凡禮：《三蘇年譜》（北京：北京古籍出版社，2004），頁 523。

⁵⁵ 「上神宗皇帝書，軾論新法不便」，「再上神宗皇帝書，論新法不可行」。孔凡禮：《三蘇年譜》，頁 545、554。

⁵⁶ （宋）莊綽：《雞肋編》，卷下，轉見孔凡禮：《三蘇年譜》，頁 549。

⁵⁷ （宋）施宿：《東坡先生年譜》，轉見孔凡禮：《三蘇年譜》，頁 555。

⁵⁸ （宋）李燾（1115-1184）：《續資治通鑑長編》，轉見孔凡禮：《三蘇年譜》，頁 595。

⁵⁹ 「安石滋怒，使御史謝景溫論奏其過，窮治無所得，軾遂請外，通判杭州。」（元）脫脫等：《宋史·蘇軾傳》，載（清）馮應榴輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》，附錄一銘傳，頁 2820。

⁶⁰ 〔誥案〕，《蘇軾詩集》，卷 9，頁 421。

案判決，落筆如風雨，分爭辯訟，談笑而辦。已，乃與僚吏劇飲。薄晚，則乘馬而歸。夾道縱觀太守。⁶¹

他還經常與朋友一起遊覽周邊山水，多有唱和之作。有研究認為，這是東坡文學創作第一個高峰誕生之地。⁶²可以說通判杭州，是蘇軾自人生應制中舉後的第二個高峰期。

卷 19 輯錄了宋神宗元豐二年（1079）己未五月至十二月的蘇詩。⁶³這期間，蘇軾遭遇了人生的第一個「滑鐵盧」——「烏臺詩案」。當年農曆七月二十八日，朝廷派中使皇甫僎和兩名差役到湖州拘捕蘇軾，投入烏臺獄中。走之前，東坡與家人淚別；被捕後，他怕連累別人欲投湖自盡；獄中，備好丹藥留與自殺之用，還寫好了訣別詩。⁶⁴這場險些令蘇軾喪命的「文字獄」直到當年十二月才結束。

卷 22 輯錄了宋神宗元豐六年（1083）癸亥正月至七年（1084）甲子三月的蘇詩。⁶⁵此時正是蘇軾貶謫黃州期間。「詩窮而後工」，在鬼門關徘徊了一次後，蘇軾於黃州迎來創作的另一個高峰。卷 26 和卷 27 對應了蘇軾的第一次起復，以司馬光為首的舊黨執政，東坡五年之後得以重回朝廷。卷 39 和卷 42 輯錄時間正值蘇軾被貶惠州和儋州。

以上 8 卷，都是對應蘇軾人生中的重要經歷。可見，蘇軾涉「酒」意象詩的創作與其人生中具有「里程碑」意義的事件相契合。或者說，在人生的特殊時刻蘇軾尤其需要借「酒」來表達自己。

五、結語

本文以詩作中（不含詩題）出現涉「酒」意象為研究範圍，對 2823 首蘇詩進行了初步探究，發現蘇軾的涉「酒」意象詩不僅數量驚人、比重大，且比重突出的卷數所輯錄的涉「酒」意象詩與其人生中的重要經歷相契合。然因篇幅所限，未能呈現在文章開頭中所提及的涉「酒」意象的形態及其在詩中與其他意象的搭配。事實上，關於蘇軾的涉「酒」意象詩，還有很多值得探究的地方，例如：一、蘇軾涉「酒」意象詞的數量、比重，意象呈現和意象組合；二、蘇軾涉「酒」意象詩與涉「酒」意象詞之間的異同及原因；三、蘇軾涉「酒」詩詞與其他文人的比較，尤其是同時代的詩人，如歐陽修、秦觀、柳永等；四、涉「酒」意象與「夢」搭配的意蘊。這些課題，只好留待另文再論。

⁶¹（宋）費袞：《梁溪漫志》，收入上海古籍出版社編：《宋元筆記小說大觀》（上海：上海古籍出版社，2014），卷 4，頁 3376。

⁶² 柳白：《人生無處不青山——東坡行走地圖》（北京：化學工業出版社，2013），頁 27。

⁶³ [誥案]，《蘇軾詩集》，卷 19，頁 961。

⁶⁴（宋）孔平仲：《孔氏談苑》，載顏中其編著：《蘇東坡軼事彙編》，頁 57。

⁶⁵ [誥案]，《蘇軾詩集》，卷 22，頁 1153。

張岱散文創作中的夢戲與夢史

劉珊珊

摘要

晚明士風受到佛、道熏陶，加之政局動盪，在文學戲曲中多呈現出人生如夢如戲的幻滅感和遊戲人生的態度。但是，明亡後，清初士人從生活方式到回憶著錄裏都透出愧、悔、責、罪的心態，士風也由晚明的活潑開放轉向清代的樸素平實。本文選取兼有文學家、史學家與遺民身份的張岱作為個案人物來考察和分析其散文書寫中「夢」、「戲」、「史」的交織與並行。

關鍵詞

張岱 夢戲 夢史

一、緒論

張岱（1597-1689？），字宗子，別號石公、陶庵、蝶庵等，出身望族，從遊歷繁華的紈袴少年於亂世傾頹的浮光掠影中成長轉變為一個遺世獨立的遺民士人。兼具史學家、文學家與遺民等多重身份的他，通曉凡百諸藝，以際遇之浮沉、個性之獨特、橫溢之才華在晚明任情放誕的江南士林中獨樹一幟。學界對張岱生平、史學、文學創作等不同方面皆有深入研究，但張岱的散文中滲透出強烈的「夢」意識與「戲」元素，可做聯結而非割裂的考察。另外，當今張岱研究的傳統始於「五四」時期周作人發表《中國新文學的源流》（1932），因此張岱長期被貼上「個人的」「言志派」角色標籤，但在其小品文中，張岱以「夢」之名灌注「史」的反思，不能僅從文學視野視之，還應關注其史家書寫意識的運用，對張岱「夢」與「史」交織融合的散文創作做進一步探討。

二、夢戲

晚明以來，與夢相關的戲曲小說大行於世，¹晚明文人也樂於將夢與戲做相關探討，如湯顯祖（1550-1616）說「因情成夢，因夢成戲」。²更有將夢與戲等同視之者，如趙士麟（1629-1698）《江花樂府序》所言：「夢之為言，幻也；劇之為言，戲也，即幻也。夢與戲有二乎哉？……不以戲為戲，而以為天下事為戲為最真；不以夢為夢，而以為天下事為夢為至實。故能識夢也戲也幻也，能形諸詠歌也。」³廖騰葉認為這種觀點補充了夢與戲皆具備幻的特質。⁴由此觀之，晚明以來的文學語境中，幻作為夢與戲的共通性，聯結著兩者，無論是表達人生如戲還是人生如夢，都難以離開幻的敘述。李惠儀曾以張岱《陶庵夢憶·金山夜戲》為節點，開啟對晚明文人營造幻的美學語境創作的論述。崇禎二年（1629）中秋後一日，張岱領戲班在去往兗州的途中經鎮江，當夜移舟金山寺，當時戲癡大發，不顧夜深人靜，喚小僕攜帶戲具，「唱韓蕡王金山及長江戰諸劇」⁵——唱的是南宋民抗金名將韓世忠的故事，劇碼透出張岱深沉的歷史意識。山中寺僧驚起，「目送久之，不知是人是怪是鬼」。⁶在張岱讓僧人進入一個戲劇幻境同時，自身也已進入這個幻境之中。⁷首先，作者借〈金山夜戲〉說明夢幻的場景是人為營造的，它是一種關於夢境、想象或是對自我記憶的象徵。其次，創造幻境與成為幻境中的一部分，這兩者之間的分界，十分狹窄，⁸即不是站在以我觀物的旁觀立場，而是將製造幻境者置於幻境中。

晚明政治形勢風雨飄搖，異族入侵的狼煙四起，戰亂流離的悲苦哀痛與江南的偏安狂歡形成鮮明對比。王朝的沒落及榮光的褪去讓明季文人的價值信仰和人生體認不同於別代士人：「山川人物，皆屬幻景，山川不改，人生卻忽忽一世而已」，⁹再如袁宏道（1568-1610）的「天地一排場，誰分旦與醜」，¹⁰所謂「大地梨園，人生傀儡，但使登場扮演，無論悲歡離合，務使各盡關目，曲終人散而後止」，¹¹虞淳熙（1553-1621）給袁宏道《解

¹ 關於明清以「夢」為主題的戲曲之統計，詳見廖騰葉：《中國夢戲研究》（臺北：學思出版社，2000），頁 329-359。

² （明）湯顯祖：〈復甘義麓〉，《湯顯祖全集》（北京：北京古籍出版社，1999），第 2 集，〈詩文〉卷 36，頁 1221。又參廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化，2008），頁 436。

³ 張毅：《中國古典戲曲序跋彙編》（濟南：齊魯書社，1989），轉引自廖騰葉：《中國夢戲研究》，頁 13。

⁴ 同上注。

⁵ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》（上海：上海古籍出版社，2012），頁 11。

⁶ 同上注，頁 12。

⁷ 李惠儀的原文是：“There is self-enchancement in drawing another into an illusion, and the sense of power and control in manipulating an illusion is itself illusory; even as Chang Tai overwhelms the monks with theatrical illusion, he himself already enters into it.” 詳見 Wai-Yee Lim, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), 48.

⁸ 由此，李惠儀提出相關的重要問題：誰是鑄夢者？誰又是被做夢者（成為他者想象中的虛構成分，做了一場被他人定義與控制的夢）？應該如何看待 Disenchantment 與 Enchantment 的辯證關係？同時，聯繫著 Disenchantment 與 Enchantment 的辯證關係，結合懷舊與感傷的情緒看，張岱的作品可以代表晚明時期創作者的一種困擾，即自我表達與真實書寫之間的矛盾。詳見 Wai-Yee Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, 48-49.

⁹ 毛文芳：《物·性別·觀看——明末清初文化書寫新探》（臺北：台灣學生書局，2001），頁 262。

¹⁰ 〈湖上別同方子公賦〉，見（明）袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1983），頁 411。

¹¹ （明）程文林：〈病中留別寧野四兄〉，見（清）周在浚等輯：《賴古堂明賢尺牘新鈔·三選結鄰集》，《四庫禁毀書叢刊》本（北京：北京出版社，2000），卷 12，頁 19，總頁 692。

脫集》所作之序亦曰：「大地，一梨園也，曰生，曰旦，曰外，曰末，曰醜，曰淨。古今，六詞客也」。¹²正是由於經歷了時代的滄桑沉浮，晚明文人時時傳達出人生如戲的創作觀。他們就像天地舞臺上不由自主的演員，按照已然設定好的劇本情節，各自演繹著人生悲喜，生命的長度決定了這出戲落幕的時間。清初畫僧髡殘（1612-1692）曾說：「人生墮地來，便上了此一本戲文，有悲有歡，有離有合。」¹³這種由於時代境遇造成的被命運擺弄的體認感普遍存在於明季士人心中，影響著其觀看自我與世界的方式，以戲劇觀照人生並滲入文學的創作意識，體現在張岱身上及其作品中，呈現出幻真錯疊、夢醒交織的特點。

三、晚明戲曲發展及其對張岱散文創作的影響

追溯張岱與戲曲藝術的淵源，可從時代風氣、地域風俗、家庭環境和個人交遊等因素來考察。

張岱在戲曲藝術上的精湛造詣與其所處的時代風氣密不可分。張岱生於萬曆二十五年（1597），這一年袁宏道發現了徐渭，次年湯顯祖完成了他最得意之作——《牡丹亭》。¹⁴在中國戲曲史上，晚明是繼元代以後戲曲發展的第二個黃金時期，此時戲曲藝術已臻成熟：曲壇流派紛呈，名家輩出，戲曲理論的探索得到了空前發展。

利瑪竇（Matteo Ricci，1552-1610）曾寫道：

我相信這個民族是太愛好戲曲表演了。……這個國家有極大數目的年輕人從事這種活動。有些人組成旅行戲班，他們的旅程遍及全國各地，另有一些戲班則經常住在大城市，忙於公眾或私家的演出。……凡盛大宴會都要雇用這些戲班。¹⁵

利瑪竇所說的是中國江浙一帶的崑曲。晚明的江南，人們在物質上較為富足，於是在精神上產生了享樂欲求。士大夫家班便是這種欲求的產物。同時市民文化發展，產生了類似虎丘山曲會、揚州清明等富有民間特色的民俗節日活動，戲曲演出自然不可或缺。百姓熱衷於觀賞戲曲，文人亦積極創編戲劇。市民文化和士林文化達成契合。

紹興是張岱的家鄉，亦是晚明戲曲的淵藪。這裏湧現出像徐渭（1521-1593）、祁彪佳（1602-1645）、孟稱舜（1559-1684）這樣的戲曲名家，形成了吳江派和臨川派之外的越中曲派。¹⁶張岱生於一個戲曲藝術氛圍濃厚的簪纓世家。高、曾祖與明雜劇的代表人

¹²（明）袁宏道：《袁宏道集箋校》，頁1689。

¹³（明）髡殘：〈與陳原舒居士〉，見（清）周在浚等輯：《賴古堂明賢尺牘新鈔·二選藏棄集》，《四庫禁毀書叢刊》本（北京：北京出版社，2000），卷11，頁17-18，總頁401。

¹⁴張則桐：〈張岱與戲曲藝術論〉，《鹽城師範學院學報》（人文社會科學版）2003年第3期，頁35。

¹⁵（意）利瑪竇：《利瑪竇中國札記》（北京：中華書局，1983），頁24。

¹⁶越中曲派是以地域命名的戲曲流派，「越中」主要指明朝紹興府所管轄的上虞、山陰、餘姚、會稽、蕭山等八個縣的範圍。越中曲派的存在時間主要在明朝嘉靖中期到清朝前期，約有百餘年歷史。越中曲派這一概念最早現於王驥德《曲律》中，其寫道「吾越故有詞派」，並在其中提出越中曲派的淵源可上溯至春秋吳越時期。徐渭是越中曲派的奠基人，徐渭提出「本色論」，越中曲家繼承這一主張並且不斷賦予它新的理論內涵。「本色」不僅指戲曲語言通俗易懂，而且指語言要具個性化，符合所描

物徐渭相交甚篤，受其影響，祖父張汝霖於萬曆年間始蓄養戲班。張家班先後共有六個：可餐、武陵、梯仙、吳郡、蘇小小、茂苑。¹⁷張岱的父叔輩熱衷於聽戲評戲。在戲曲氛圍濃厚的家庭環境中成長，自幼耳濡目染的張岱，養成對戲曲深切的喜愛之情。

另外，張岱及時放下應試不第之累，攜一身天賦才華，嬉遊山水以悅目，徜徉市井以博聞，與晚明曲壇名家袁於令（1599-1674）、彭天錫、阮大鍼（1587-1646）等往來頻密，和祁彪佳、祁豸佳（1594-1683）等聲氣相投，經常一起觀戲評戲，甚至串戲切磋。張岱喜愛民間文藝，經常外出看戲班表演，與諸多民間品技皆絕的藝人交誼深厚。廣泛的交遊與觀摩讓張岱對戲曲藝術審美有著獨特敏銳的鑒賞力。

（一）張岱戲曲理論觀中幻與真的辯證關係

1665年，六十九歲的張岱寫下了〈自為墓誌銘〉，以回憶自身繁華享樂的前半生：「好精舍，好美婢，好嬖童，好美食，好駿馬，好華燈，好煙火，好梨園，好鼓吹，好古董，好花鳥，兼以茶淫橘虐，書蠹詩魔。」¹⁸可見「好梨園」的張岱，除史家和文人身份之外，還是一位資深戲迷，其曾自云：「余嘗見一出好戲，恨不得法錦包裹，傳之不朽；嘗比之天上一夜好月，與得火候一杯好茶，只可供一刻受用，其實珍惜之不盡也。」¹⁹足見其對戲曲的癡愛。

張岱在劇本創作、唱腔賞鑒、演員訓練和舞臺指導等方面均有不凡造詣，並親身參與戲曲活動，在實踐中形成了個人獨特審美情韻的戲曲理論觀點。

〈答袁蔞庵〉是張岱專論戲曲問題的一篇文章。在信中，張岱表示反對當時晚明曲壇「只求熱鬧，不問根由；但求出奇，不顧文理」的一味求奇求怪的創作風氣，並直言戲曲家袁於令所作《合浦珠》亦患此病。²⁰張岱強調「布帛菽粟之中，自有許多滋味，咀嚼不盡。傳之永遠，愈久愈新，愈淡愈遠」，並引蘇東坡(1037-1101)之言「凡人文字，務使和平知足」來說明戲曲創作應該注重以平凡真實為依歸，提出凡動人者，皆出於人情本身的觀點。²¹張岱還引袁於令所作的《西樓》為例，認為不必寫太多脫離故事主線的怪異情節，只要「情理所有」，何必「節外生枝，屋上起屋」？²²即藝術作品不能一味追求怪幻而脫離生活，否則只能曇花一現。這說明張岱提倡幻中求真、以情動人的創作旨歸，如他在〈贈俞戩季〉所說：「莫言鬻笑尋常事，繪出前人真性情」。²³張岱以《牡丹亭》為例說明其之所以「靈氣之妙，已到極處」²⁴是因為湯顯祖把握好了真與幻的分寸，死而復生之奇未脫離情的真切，而《紫釵記》與《邯鄲記》及《南柯記》不是不及就是太過，皆沒有將真實與虛幻處理得恰到好處。另一方面，信中又稱讚了創作求奇求鬧的戲曲家李漁（1610-1680）和阮大鍼，可見張岱並非反對「奇」「幻」，而是站在一個戲曲藝術與藝術真實的平衡制高點去探討戲曲創作。胡益民指出張岱將真實與虛構、平

述人物的性格與思想，更指戲曲要重視本質，不偏離主題。詳見郝達〈崑曲前身「越中曲派」的發展前景及研究〉，《考試周刊》2013年第100期，頁21-22。

¹⁷（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁70。

¹⁸（明）張岱：《瑯嬛文集》（長沙：嶽麓書社，1985），卷5，頁199。

¹⁹（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁93。

²⁰（明）張岱著，夏咸淳輯校：《張岱詩文集》（上海：上海古籍出版社，2014），頁315。

²¹同上注，頁315-316。

²²同上注，頁316。

²³（明）張岱：《張岱詩文集》，頁53。

²⁴同上注，頁316。

淡與新奇的辯證關係表達得十分清楚。²⁵

（二）張岱散文中的戲曲創作視角

徐渭曾寫過一幅戲臺對聯：「隨緣設法，自有大地眾生；作戲逢場，原屬人生本色。」²⁶其實，不惟人生體認，戲曲文化觀照視角也滲透在晚明文人的景物描摹和社會書寫中。例如袁宏道〈遊高梁橋記〉中，山水人物轉換為戲劇場景，再如王思任（1575-1646）在〈滿井遊記〉中以大量筆墨描繪社會眾生百態，重在表現晚明時期「更有喇唬恣橫，強取人衣物，或狎人妻女，又有從旁不平，鬥毆血流，折傷至死者」的「一國惑狂」之狀態，結尾以「予與張友買酌葦蓋之下，看盡把戲乃還」表達出作者作為旁觀者看戲後的喟歎。²⁷

上述旁觀看戲的創作視角被張岱繼承，運用於民俗活動的描寫中。如〈虎丘中秋夜〉：

虎丘八月半，土著流寓，士夫眷屬，女樂聲伎，曲中名妓戲婆，民間少婦好女，崽子嬰童，及遊冶惡少、清客幫閑、僮僕走空之輩，無不鱗集。……更定，鼓鏡漸歇，絲管繁興，雜以歌唱，皆「錦帆開」、「澄湖萬頃」同場大麩，蹲踏和鑼絲竹肉聲，不辨拍煞。……一夫登場，高坐石上，不簫不拍，聲如出絲，裂石穿雲，串度抑揚，一字一刻。聽者尋入針芥，心血為枯，不敢擊節，惟有點頭。然此時雁比而坐者，猶存百十人焉。²⁸

作者將千人同唱和一夫登場的大小兩個舞臺對比，由「不辨拍煞」到曲高和寡，運用旁觀戲劇視角，得以全面描繪虎丘中秋夜戲曲會的生動百態。

除了上述觀照他者的戲劇視角去行文，張岱在文本中還傾向於運用「自望自」（在文本中將自身抽離，再以上帝視角觀望自己）的視角進行散文創作。

〈海志〉記張岱遊普陀山，路途中在海上的奇幻經歷令人眼界大開，文中有一句：

坐閣上視山腳，如俯瞰絕壑，舟如芥，人如豆……私念少頃舟過，余亦芥中豆也。

²⁹

造物主生山河大地，為天然舞臺，芸芸眾生如同芥子，在這舞臺中搬演著人世浮沉。張岱想到自己亦如芥中豆，這種先跳脫審視外物他者，後「自望自」表演的書寫與〈金山夜戲〉異曲同工。〈金山夜戲〉中因唱戲讓山僧「不知是人是怪是鬼」³⁰的張岱既是幻境的製造者，又是幻境的組成者之一，表演與自我審視實質上是聯結共通的。

張岱融合了戲劇中觀照他者與「自望自」的視角，轉化移用於散文創作中。而被觀望的自我，可以是當下的自我，也可以是記憶中的自我。例如〈西湖七月半〉就是一出西湖魅影的戲劇。全篇以西湖的湖光月色為舞臺背景，有「西湖七月半，一無可看，只

²⁵ 胡益民：《張岱評傳》（南京：南京大學出版社，2011），頁214。

²⁶ （明）徐渭：《徐渭集》（北京：中華書局，1983），頁1106。

²⁷ （明）王思任：《謔菴文飯小品》（長沙：嶽麓書社，1989），頁244。

²⁸ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁85。

²⁹ （明）張岱：《張岱詩文集》，頁246。

³⁰ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁12。

可看看七月半之人」的開端；³¹有各色看月之人的生動百態的發展——作者先將鏡頭分割成五個共時性的分鏡頭，以交代空間的轉移為銜接線索，分別對五類西湖看月之人加以描摹，各色人等有序登場，然後作者以時間的歷時性為線索，將二鼓十分化為分界點；有二鼓時分以前的人聲鼎沸的高潮；也有「吾輩縱舟，酣睡於十里荷花之中，香氣拍人，清夢甚愜」的餘韻。³²黃明理認為「吾輩」非實人，而是張岱自擬精魂，「轉換敘述觀點，站到虛擬的立場，統觀芸芸眾生（包括現實自我在內）。」³³愛西湖成癡的張岱仿佛一個西湖老魅，夢憶西湖舊世界，身處夢醒時空，恰似一個從夢中世界消逝的精魂，看著入境的「看七月半之人」，以冷觀者角度進行遠距離鏡頭的刻畫與描繪，山河改易，戲內的「吾輩」正是戲外的亡魂，現在的自己作為新世界的局外人，審視著過去生活的世界和自己。這種「自望自」的敘述打破了時空隔閡，使得看戲與被看交織融合。

四、夢史

《陶庵夢憶》和《西湖夢尋》（以下簡稱「兩夢」）的考察是張岱研究的熱點，研究者津津樂道於「兩夢」中寄滄桑於空靈的美學意境。但是，筆者在細讀「兩夢」的基礎上，通過閱讀相關研究文獻，發現治史講求「事必求真，語務必確」³⁴的張岱將這種信條毫無保留地移植運用到其散文創作中。加拿大學者卜正民（Timothy James Brook）指出：

張岱是我們了解明王朝最後幾十年杭州動盪歲月的最好的嚮導之一。他寫於明朝覆亡之後的冠之以『夢』的著作中滿是被痛苦的失落感強化了的，或者可以說扭曲了的回憶。³⁵

張岱的「兩夢」所記述的前朝人事呈現出個人獨特深沉的易代傷感與深刻的真實感，可見「兩夢」是夢囈與真實合體後的作品。

（一）晚明清初「夢憶體」的興起

清初，明朝遺民士人對前朝的記憶仍難以磨滅，並且會因亡國而產生反省、追憶、悔恨和捨棄的意識，同時對晚明學風進行反省與檢討。王汎森認為明末清初士人的「感情結構」（structure of feeling）³⁶發生改變，導致他們的生活方式亦產生變化：由晚明的活潑開放演變為清代的樸素平實。³⁷這樣的變化圍繞著悼念前朝這一核心信念，體現在

³¹ 同上注，頁 112。

³² 同上注。

³³ 黃明理：〈精魅觀點——論《西湖七月半》的敘述主體〉，《國文學報》第 47 期（2010 年 6 月），頁 257。

³⁴ （明）張岱：《石匱論贊》（北京：故宮出版社，2014），頁 3。

³⁵ （加）卜正民著，方駿、王秀麗、羅天佑譯：《縱樂的困惑縱：明代的商業與文化》（北京：三聯書店，2004），頁 271。

³⁶ Raymond Williams, *The Long Revolution* (London: Hograth, 1961), 45-48. 作者認為在研究過去時，最難把握的是一種貫穿於生活世界的感情結構。一個世界的「感情結構」雖不一致，但在居主導地位的群體身上表現得尤為明顯。

³⁷ 王汎森：《晚明清初思想十論》（上海：復旦大學出版社，2004），頁 189。

諸多方面，有涉及物質身體層面的，例如手系明代銅錢，再如把網巾（明代成年男子用來束法的網子）畫在頭上；也有體現在精神層面的，其中之一便是文體上興起了「夢憶體」，例如《談往》、《遺事瑣談》、《閑思往事》、《憶記》、《陶庵夢憶》等。³⁸這些「夢憶體」興起的動因，是個人在追思亡國、夢憶舊朝之餘內心深刻的愧、悔、責的心態，清季楊鳳苞（1757-1816）在歷覽明末清初文獻後，表示清初士人對前朝舊君的負疚之感是「大江以南無地無之」，³⁹正如張岱《陶庵夢憶·自序》中所言：「遙思往事，憶及書之，持向佛前，一一懺悔。」⁴⁰本著此種心態，張岱將少壯穠華化為夢境，在回首個人史的命運中滲透國家史的浮沉。

（二）張岱的夢覺

王文革認為，夢是人類特殊的精神活動，具有超凡性和神秘性，同時與現實生活關聯。夢中的情感、情緒會從夢中延續到醒來之後。以夢為主題的文學思想源遠流長，夢與文學具有天然聯繫，「站在文學的角度，夢既是文學創作的一種手法，也是文學的內容」，「文學夢是表情達意、塑造人物形象的方式，它可以說是人物的心靈在自己展現自己。」⁴¹

張岱晚年號「蝶庵」，應該也是取回首歲月恰如莊周夢蝶之意，莊子分不清蝴蝶之夢與自我之夢，而明朝萬曆三高僧之一的雲棲株宏（1535-1615）嘗論夢曰：

古詩云：「枕上片時春夢中，行盡江南數千里」。今被利名牽，往返於萬里者，豈必枕上為然也！故知莊生夢蝶，其未夢蝴蝶時，亦夢也。夫子夢周公，其未夢周公時，亦夢也。曠大劫來，無一時一刻而不在夢中也。破盡無明，朗然大覺。⁴²

雲棲株宏舉莊周夢蝶，孔子夢周公，言道儒皆不如佛，人生無時無刻不在夢中，夢終成空，這與張岱《陶庵夢憶·自序》中的「雞鳴枕上，夜氣方回，因想餘生平，繁華靡麗，過眼皆空，50年來，總成一夢。今當蜀黍黃梁，車旅蟻穴，當作如何？」⁴³形成呼應。晚明叢林論夢、談夢之風大盛，自小受家族崇佛之風薰陶、一生與佛門交遊廣泛的張岱應該會在心靈上得到佛旨禪理的浸潤。但是，雲棲株宏說夢是無明，實指黑暗的無盡旅行，而「覺」則是夢的對立面，眾生處於昏暗迷夢中，「覺者」代表光明境界。⁴⁴筆者認為這與張岱「夢憶」作品中以虛夢寫實史的特點存在差異，並且晚明的禪者也不再認為「夢」「覺」對立，而把之前「隔岸對峙的景況改造成覺夢一如的形態」⁴⁵。例如湛然圓澄（1561-1626）曾說：「世人徒以夢為夢，以覺為覺，而不知覺即夢、夢即覺也。」⁴⁶可

³⁸ 謝國楨（1901-1982）：《晚明史籍考》（上海：上海古籍出版社，1981），頁952、940、945、948。

³⁹ 原文：「明社既屋，士之憔悴失職高稻而能文者，相率結為詩社，以抒寫其舊國、舊君之感，大江以南五地無之……」見（清）楊鳳苞：《書南山草堂遺集後》，《秋室集》，《湖州叢書》本，卷1，頁15-16。轉引自王汎森：《晚明清初思想十論》，頁191。

⁴⁰ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

⁴¹ 王文革：《文學夢的審美分析》（武漢：華中師範大學出版社，2006），頁1-7。

⁴² （明）雲棲株宏：《雲棲法彙·竹窗三筆·世夢》，載《嘉興大藏經》（臺北：新文豐出版公司，1987），冊33，頁70。

⁴³ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

⁴⁴ 廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》，頁439。

⁴⁵ 同上注，頁441。

⁴⁶ （明）圓澄說，明凡錄，丁元公、祁俊佳編：《會稽雲門湛然禪師語錄》，載《嘉興大藏經》，冊25，

見晚明禪者更重視夢的價值，提倡「在追求覺醒的過程中，必須更專注而深入地思考夢的意義與可能。」⁴⁷夢覺一體觀雖來自佛家，但也是晚明的時代風氣。筆者以為可以此觀照張岱的「兩夢」，作品以夢之名集結文章，將個人的生活史投射到前朝傾沒後的場域中，書寫記憶中的真實，以覺醒、懺悔和反思為歸宿，以虛見實，先夢而後覺。

（三）《陶庵夢憶》中的歷史意識

1. 不惟繁華追憶

《陶庵夢憶》中，張岱著一「夢」字，將記憶中前朝廣闊的社會場景置於個人化的塑造中，構成一幅清晰的晚明士人生活圖，使「其生活不僅是一種個人化的狹小視閥，反倒折透出晚明的敗亡氣息。」⁴⁸很多篇目是他個人生活的追憶，這種描述性的回憶可看作是以文學方式來記錄的史料。作者敘述得愈是真切，讀者愈能感受到強烈的現場感，轉而聯想作者所處的清朝時空，造成一種往昔生活歷歷在目至今卻無法把握的隔膜感，便會體味出更深一層的悲幻感。

我們在閱讀《陶庵夢憶》時不應只將其視為易代傷感的憶記，更應結合張岱史學家的身份來看。當他的生活需要以文學的方式來表達時，其深厚的史學涵養又會提供他怎樣的心靈體驗呢？《陶庵夢憶》以悼亡為核心，此基調已奠定其悲劇美的品格，它是張岱在修史之外，假借夢囈語，成其立言之志的另一種踐行——為國家史而寫就的個人史。

2. 夢與史交

首先，從敘述內容層面看《陶庵夢憶》的夢與史。首篇〈鐘山〉以明太祖朱元璋（1326-1389，1368-1398 在位）墳起，末篇〈琅嬛福地〉（不包括「補遺」部分）用張岱之生墳終篇，首尾呼應。〈鐘山〉裏太祖朱元璋選陵時人仍在世，〈琅嬛福地〉中張岱造福地，人亦在世，且以夢作為動因：「陶庵夢有夙因，常至一石廠」。⁴⁹內容上，國家史的話語是說陵，個人史的話語是說造墳，悼亡明朝意味明顯，在生時尋身後安所，透出生來死去，恍若一夢的宿命感。如此謀篇佈局，足見作者匠心。

另外，〈冰山記〉寫道：「魏璫敗，好事者作傳奇十數本，多失實，余為刪改之，仍名〈冰山〉。城隍廟揚臺，觀者數萬人，臺址鱗比，擠至大門外。」⁵⁰張岱認為「好事者」⁵¹創作的傳奇大多失實，故自己重作一出，公演時達到了萬人空巷的效果。張岱結合史實，改編劇本，藉由戲曲與文字讓歷史深入人心，正如其言：「聽鄭聲而思淫，聽鼓鼙而思勇，情以境遷，人緣物感。」⁵²

其次，可從結構功能層面上考察。〈祁世培〉一篇，張岱以春秋筆法交代了背景。順治二年（1645），清兵攻陷南京，張國維（1595-1646）等迎魯王朱以海（1618-1662）於紹興，稱監國，次年即陷落，魯王流亡海上。張岱意識到時勢難回，選擇通過寫下忠魂託夢的故事來表達自己的放棄。這忠魂來自乙酉年（1645）清兵攻陷杭州後，拒絕貝勒之聘，作成絕命詞後，自沉寓園水池的祁彪佳：

頁 642。

⁴⁷ 廖肇亨：《中邊·詩禪·夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》，頁 442。

⁴⁸ 張海新：《張岱及其詩文研究》（復旦大學博士學位論文，2011），頁 284。

⁴⁹ （明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁 139。

⁵⁰ 同上注，頁 123。

⁵¹ 同上注。

⁵² （明）張岱：〈古今義列傳自序〉，《張岱詩文集》，頁 409。

世培曰：「爾自知之矣。天下事至此，已不可為矣。爾試觀天象。」拉余起，下階西南望，見大小星墮落如雨，崩裂有聲。世培曰：「天數如此，奈何！奈何！宗老，爾速還山，隨爾高手，到後來只好下我這著！」起，出門附耳曰：「完《石匱書》。」灑然竟去。⁵³

弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 把夢看做一種「擬語言」(quasi-language)，即像語言一樣有自身的結構和語法。他將夢的結構分為「夢的顯意」(manifest content) 和「夢的隱意」(latent content) 兩個層次。兩者之間存在語法關係：「顯意」是被化裝了的「隱意」，前者是譯本，後者是原文。⁵⁴張岱夢中的祁彪佳忠魂說天象已變，實際上是張岱認為大勢已去的心理暗示，忠魂托夢只是佛洛伊德所說的「顯意」，張岱對反清復明事業的放棄則是「隱意」。關於文學文本中的夢與實的關係，「作品中的現實時空和夢幻時空在敘述的線性流動中先後展開，兩個時空差異明顯，但卻互相滲透，互相生髮。」⁵⁵「余夢中知其已死」，加之祁彪佳在夢中的忠告在現實中得到應驗，張岱運用託夢結構行文，展現了夢的邏輯和層次，虛實相滲，推動情節發展，構建了文本中「夢中實，實中夢」的廣延時空。

這種夢境與現實交疊的敘述方式將張岱內心欲忠於南明卻又無奈放棄的掙扎、被南明權奸所要挾的心酸有力地呈現於文本。張岱用夢中的祁世培出門離去時附耳的那句「完《石匱書》」呼應了國破家亡後的陶庵「作自挽詩，每欲引決，因《石匱書》未成，尚視息人世」，⁵⁶為明朝治史的志向通過夢的書寫形式表達得更加強烈堅定。

(四)《西湖夢尋》中的舊朝夢域

1. 夢非虛無

西湖之於張岱，是心靈的故鄉。自六歲其隨祖父張汝霖遊訪錢塘，張岱一生流連西湖四十餘年，西湖的山水草木、人文典故早已化入張岱的錦心繡口。戰亂流離讓他闊別西湖二十八載，「然西湖無日不入吾夢中，而夢中之西湖，未嘗一日別余也。」⁵⁷西湖作為張岱的精神家園，從來不曾遠離。可是當這位湖上佳客於入清後重遊舊地，發現劫後的西湖殘敗不堪，見「余夢中所有者，反為西湖所無」，⁵⁸已非自己夢中明媚優雅的靈魂眷屬之地。今昔對比的懸殊讓張岱「急急走避」，⁵⁹不願接受現實的他寧願讓舊夢長駐心間，於是便有了「反不若保我夢中之西湖，尚得完全無恙也」⁶⁰的夢尋故事。

入清後的張岱面對新西湖，夢與現實的關係顛倒，現實成為一片虛無，夢是張岱所懷想的西湖模樣，是一個完美無恙的精神場域。張岱夢尋的是西湖在歷史中的剪影，《西湖夢尋》呈現的是舊朝夢域——既然在現實中已然破碎頹敗，那就通過鑄夢來掙脫逃避，

⁵³ (明)張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁143。

⁵⁴ 參看王一川：《西方文論史教程》(北京：北京大學出版社，2009)，頁146-147。

⁵⁵ 王文革：《文學夢的審美分析》(武漢：華中師範大學出版社，2006)，頁1-7。

⁵⁶ (明)張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁3。

⁵⁷ 同上注，頁147。

⁵⁸ 同上注。

⁵⁹ 同上注。

⁶⁰ 同上注。

再復原內心的理想世界並沉浸其中。有學者分析遺民心態時，曾提及對於遺民，遭亡國之變，情勢無法挽回，而自己又不知所措，很自然的只有借夢來自欺，寧可作癡人，兀自盼望是身在夢中。筆者認為這個「癡」頗能反映作為遺民的張岱對舊西湖舊世界的感情。⁶¹

2. 遺民心緒

有學者認為，「明祚即覆，忠臣義士的結局，不外三種：殉國、起義、歸隱。」⁶²但是筆者認同何冠彪對上述觀點提出的異議，即起義本身並不是一種結局，而是一種選擇。實質上明季⁶³士大夫所面臨的是一連串關於家國性命的抉擇。他們最先必須選擇的是，殉國或不殉國。殉國者保全了氣節，不殉國者隨即面對反抗或不反抗的抉擇。⁶⁴張岱的好友祁彪佳在第一道抉擇題時選擇了殉國，張岱則是完成了所有的選擇，且每一次抉擇都倍感艱難，最終他作為亡明的遺民成為大清事實上的「子民」。這樣的身份決定了張岱悼念故國的方式之一是在確保生存的基礎上通過著述，曲折表達其不屈的心志，即所謂「於惟國破，名園如毀，雖則如毀，意猶楚楚」。⁶⁵

《西湖夢尋》中不乏流露亡國之思的作品。筆者在閱讀基礎上，參考相關研究成果，將涉及作品分為「寫易代滄桑」、「寄黍離之悲」和「揚忠烈廉直」三類。

「寫易代滄桑」者如〈小蓬萊〉，張岱回憶幼時隨祖父拜訪黃汝亨（1558-1626），見過小蓬萊清幽雅致之景與先生待客「無貴賤」⁶⁶之道。天啟六年（1626），三十歲的張岱來到寓林，見「亭榭傾圮」，傷歎人琴俱亡，慟悼亡人。此為年歲蹉跎之傷懷。清順治十四年（1657），六十一歲的張岱再次來訪，見以往園林竟成一片瓦礫，欲重修而不得，昔日桃源盛景「蕩為冷煙」。此為易代之滄桑。過去的勝景仙境隨著易代之變如夢般逝去，只能再付之於夢中去懷想尋覓，這是張岱寫到故國的繁盛之景時常流露出的遺民傷感。再如〈柳州亭〉，張岱更是連串用典寄託了自己的黍離之悲：

李文叔作〈洛陽名園記〉，謂至以名園之興廢，卜洛陽之盛衰；以洛陽之盛衰，卜天下之治亂。誠載言也！余於甲午年，偶涉於此，故宮離黍，荊棘銅駝，感慨悲傷，幾效桑苧翁之遊苕溪，夜必慟哭而返。⁶⁷

清順治十一年（1654），張岱見祖父的寄園與其他園林都毀於戰亂，想起李格非（約1045-約1105）之作，聯繫自身，生發共鳴，以一亭之興衰來表達自己對時移世易國事興亡的慨歎。禾黍之悲，荊棘銅駝，皆喻亡國，張岱借陸羽「闔門著書，或獨行野中，誦

⁶¹ 王成勉：〈從張岱文集看明代文史的互通〉，載中國明代研究學會編：《明人文集與明代研究》（臺北：中國明代研究學會，2001），頁255。

⁶² 高陽：《明末四公子》（臺北：秋景出版社，1977），頁24。

⁶³ 筆者贊同何冠彪關於「明季」一詞的界定，即崇禎一朝（1628-1644）及南明時期（1644-1662），參看何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版公司，1997），頁1。

⁶⁴ 同上注，頁6。

⁶⁵ （明）張岱：《張岱詩文集》，頁1。

⁶⁶ 同上注，頁248。

⁶⁷ 同上注，頁238。

詩擊木，徘徊不得意，或慟哭而歸，故時謂今接輿也」⁶⁸的典故來抒發自身作為苦隱者的痛楚。

另外，〈于墳〉中記述了于謙（1398-1457）忠魂託夢借目還目的故事，⁶⁹張岱再次運用託夢的方式來書寫忠臣之魂能得天之感應，蔭庇其遺孀，夾雜了幾分悲壯。張岱借西湖為載體，抒發了對忠義廉直者的讚揚，寫的是一段歷史人文風光。

《西湖夢尋》託為夢尋，實載名教忠烈之內核，這與張岱在《石匱書》中通過為英雄人物和貞烈婦女立傳以宣傳正統思想殊途同歸。正如張禮所言：「感時事之旋易，嗟景光之頓殊，託為夢尋，言寄斯慨，以目接之景作魂交之遊。」⁷⁰這是張岱通過鑄造夢域來展示他理想精神中山水名教合流的一方世界。

《西湖夢尋》諸序中也有對張岱的勸慰之語。例如清康熙刻本《西湖夢尋》中釋道隱序曰：

佛言世間凡事大小，皆繇心造。若見為大，則芥子須彌矣；若見為小，則黃龍蠅蜨矣。……莊生所言鯤背鵬翼，千里而遙，鵬之視人，亦何異人之視蟻？……而若只以舊夢是尋，尚在杯水浮芥中往來盤礴，何足與於寥廓之觀。⁷¹

釋道隱從佛道相對之觀點來勸解張岱，不要陷入舊夢執念。但張岱所尋的夢正是他筆下的舊西湖，是使其內心自得的舊世界。張岱沉溺於夢中，卻又把夢寫實，他將現實和理想一起塞進夢裏，其夢不遠歷史，其夢未曾虛無。

五、結論

近年來學界關於張岱的研究，大都傾向於融合其文學家、史學家和遺民等角色來綜合考量與分析，試圖還原一個真實而全面的張岱。筆者認同上述研究方向，張岱在二十世紀 30 年代起因周作人的大力提倡以晚明「性靈」「閒適」小品大家進入現代文學視野，直至今日談及張岱，首推「兩夢」中的閒適名篇小品。然而名士閑情也好，冰雪之氣也罷，都不能試圖從一個對立統一的角度去全面呈現經歷易代背景的張岱。張岱自稱「稱之以指智慧人可，稱之以愚蠢人亦可，稱之以強項人可，稱之一柔弱人亦可」。⁷²這種自認與自謙的統一反映了其從自視點與外視點的交匯來審視解剖自我。

乾隆《紹興府志》的〈張岱傳〉評論張岱云：「語及少壯秣華，自謂夢境。著書十餘種，率以夢名」。⁷³研究張岱，有一個無法忽略的主題便是「夢」。張岱〈自題小像〉曰：

⁶⁸（宋）歐陽修（1007-1072）、（宋）宋祁（998-1061）撰：《新唐書》（北京：中華書局，1975），卷 196，〈隱逸·陸羽傳〉，頁 5611。

⁶⁹（明）張岱：《陶庵夢憶·西湖夢尋》，頁 333-338。

⁷⁰張禮：〈西湖夢尋凡例〉，（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 508。

⁷¹（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 506。

⁷²（明）張岱著，云告點校：《琅嬛文集》（長沙：嶽麓書社，1985），卷 5，頁 199。

⁷³（明）張岱：《張岱詩文集》，頁 506。

功名邪落空，富貴邪如夢，忠臣邪怕痛，鋤頭邪怕重，著書二十年邪而僅堪覆甕，之人邪有用沒用？⁷⁴

張岱用一「夢」字概括前半生的紈綺歲月，且指出自己因懦弱未曾殉國，入清後又無法自力躬耕，反問堅持一生的著史工作是否有用。這般自嘲自剖，於筆者看來，在散文創作中鑄造夢的書寫幻境之餘，張岱表達的是其作為遺民內心的鬥爭與掙扎，是為醒覺的拷問書寫。

晚明文學語境中，人生如夢如戲的觀點影響著明季士人並體現在其詩文創作中。張岱在散文創作中通過鑄造「夢」語境與「戲」觀照來回憶書寫，以排遣其溺於明亡的癡人心態與懺悔意識，融合「史」家反思。通過「夢」、「戲」、「史」三條交織融合的線索，我們可以逐漸清晰地勾勒出另一個不惟文人或史家的張岱形象——一位清醒的造夢者。

⁷⁴（明）張岱：《琅嬛文集》，卷5，頁246。

張岱筆下的女性—— 遺民視角下政治、文化認同的呈現

梅學琴

摘要

明清易代，張岱成為以書寫存留記憶的遺民，女性是他表達政治、文化認同的重要對象。本文著意討論的是，張岱筆下的女性在何種程度上表現了明亡前後的時代氛圍？她們如何以自身的命運，暗示張岱處易代之際所經歷的創傷？經由女性形象的描寫，又發出了怎樣的政治、文化反思？反思內容是否又僅限於「遺民」這一視角？張岱對其筆下女性所面臨的生存與時代困局的思考中，是否還有對重新建立士大夫文化精神的努力？

關鍵詞

張岱 遺民 女性 政治 文化認同

一、緒論

甲申年三月十九日，即公元 1644 年農曆 3 月 19 日，明朝京城陷落。張岱（1597-1689）於此一「驚心動魄」時刻記錄尤為詳細：

十八日，黃沙障天，忽而淒風苦雨……十九日昧爽，天忽雨，俄微雪；須臾，城陷。賊先入東直門，殺守門御史王章，守卒蟻墜。兵部侍郎張伯鯨走匿民舍，賊騎塞巷，大呼民間速獻驛馬。賊經象房，群象哀鳴，淚如雨下。¹

張岱著意於亡國前後兩天的記述，我們不難發現，他是在通過天氣營造當時的氣氛——明王朝在「淒風苦雨」中結束，這種悲劇性的敘述無疑使甲申三月十九日更加深入人心。其時張岱並不在現場，²但這絲毫不曾減弱他領受「易代」所帶來的衝擊與震撼。張岱在

¹（明）張岱：《石匱書後集》，《臺灣文獻史料叢刊》本（臺北：臺灣大通書局，1987），頁 57。

² 是年，張岱二叔張聯芳病逝，張岱至淮安為其辦理喪事，見〈附傳〉，（明）張岱著，云告點校：《瑯嬛文集》（長沙：嶽麓書社，1985），卷 4，頁 170。根據目前學界對張岱年譜的研究，並未發現張岱在 1644 年曾到過京城，參韓佑金：〈張岱年譜〉（河北大學碩士學位論文，2014），頁 65-67；余德余：〈張岱年譜簡編（中）〉，《紹興師專學報》1994 年第 2 期，頁 31-37。

有明一朝未曾入仕，於南明「魯王監國」時期³有機會進入仕途後，即以史筆為明朝的興亡作反思。

晚明活躍的言論氛圍，⁴士人立言留名的熱忱，以及明人「嗜大求博」的學術風氣，⁵無疑都有助於史學人才的造就，為明清之際的史學興盛準備了條件。如張岱就曾論及其父祖對他的史學熏陶：「自幸吾先太史有志，思附談、遷；遂使余小子何知，與追彪、固。梅花屋書積如山，宛委峰筆退成塚。」⁶另外，為故國修史是中國史學界一大活動，但後朝修前朝史往往存在問題。特別是元朝修宋史，導致宋史缺失，史實湮滅。張岱曾嘆曰：「倘宋史不收後事……則後且日就湮滅矣。余故特為立傳，附之卷末，……總見我明珍重節義。」⁷宋史的不存而導致宋朝的不存，實在為張岱提供了「前車可鑑」，故他在修明史時，顯得特別謹慎。

中國傳統史學，人們一向視之為學問中具有特殊含義的文事，所謂「經世之務，莫備於史」；⁸到亂世之際，更因關涉家國大事，治史也就有了語義上的嚴正意味。亡國之後，作為遺民的張岱以「存明史」為「存故國」，此「存」為個人生存的依據，絕不可「區區一死」以塞匹夫之責。然而明代士大夫治史普遍存在一些問題，明亡前後，頗多士人批評明代史學環境之虛妄。⁹如彭士望（1610-1683）總結說：「明之史雜而偽」，¹⁰張岱在撰寫《石匱書》時言：「第見有明一代，國史失誣，家史失諛，野史失臆，故以二百八十二年總成一誣妄之世界。」¹¹今人學者趙園認為明人治史「被作為準政治行為，

³ 南明弘光元年（1645年）閏六月二十八日，在浙江餘姚、會稽、鄞縣等地抗清義軍及官吏縉紳的扶持下，明魯王朱以海（1618-1162）監國於紹興。參胡益民：《張岱評傳》（合肥：安徽教育出版社，2002），卷1，頁25-45。

⁴ 此種言論氛圍可由明代活躍的言路、清議，大規模講學活動以及黨社運動，得以明晰。相關研究可參考小野和子：《明季黨社考》（上海：上海古籍出版社，2006）；王天有：《晚明東林黨議》（上海：上海古籍出版社，1991）；鄭克晟：《明代政爭探源》（天津：天津古籍出版社，1988）；牛建強：〈明後期政爭之紛爭——兼論東林學派政爭之非直接介入〉，《東北師大學報》1995年第1期，頁19-24；朱子彥：〈論明代內閣與黨爭〉，《歷史學研究》1996年第1期，頁149-155；郭滇詠：〈萬曆中後期言官派系黨爭之研究（1586-1620）〉（國立中央大學碩士學位論文，2011）及潘富堅：〈明末黨爭之研究〉（國立政治大學碩士學位論文，1984）。

⁵ 正如趙園所言：「上述學術風氣對於造成明清之際著名學人的學術境界，畢竟發生過積極作用。『博』得之於知識積累；『博綜』，則更屬學術創造，賴有學養，也賴有氣量、魄力，賴有大眼界、大氣魄與相應的學力。」參見趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，2014），頁420；又參鄭伊庭：〈明代考據學家之博學風氣研究〉（國立臺灣師範大學國文系碩士論文，2010）一文。

⁶ （明）張岱：〈徵修明史檄〉，《瑯嬛文集》，卷3，頁110。

⁷ （明）張岱著，樂保群校：《石匱論贊》（北京：故宮出版社，2014），頁195。

⁸ （明）魏禧（1624-1680），〈左傳經世敘〉，《魏叔子文集·外篇》，《中國基本古籍庫》本（北京：北京愛如生數字化技術研究中心，2009），卷8，頁175。

⁹ 易代之際對明人修史的批評，由《太祖實錄》可見一斑。鄭曉（1499-1566）即言：「《實錄》進呈，焚草液池，一字不傳。況中間類多細事，重大政體，進退人才，多不錄。」（參鄭曉：《今言》〔北京：中華書局，1984〕卷2，103條，頁69。）錢謙益（1582-1664）又在〈皇明開國功臣事略序〉、〈太祖實錄辯證〉提到明朝國初史的闕疑，《實錄》之不足徵信（〈皇明開國功臣事略序〉、〈太祖實錄辯證〉分別載於（明）錢謙益：《牧齋初學集》〔上海：上海古籍出版社，1985〕，卷28，頁844；卷101-105，頁2098-2152）。可見批評多集中於《實錄》的再三修改。此外，朱彝尊（1629-1709）則言及「革除建文四年（1402）之事，置天下於無何有之鄉」（參〔明〕朱彝尊：《曝書亭集》〔上海：國學整理社，1937〕，卷42，頁512）。這是對「建文事件」被改寫的責難。

¹⁰ 〈明名臣言行錄序〉，（明）彭士望：《耻躬堂詩文鈔》，《中國基本古籍庫》本（北京：北京愛如生數字化技術研究中心，2009），卷5，頁59

¹¹ 〈石匱書自序〉，（明）張岱：《瑯嬛文集》，卷1，頁18。

私家史述成其為對抗官方政治的一種隱蔽的形式」¹²，所以張岱於王朝覆滅後修明史，在文網過密的清初頗具政治意味。

鼎革之際，遺民治明史的目的，主要集中在兩大主題上：反思故國，生存取證。《石匱書》、《石匱書後集》煌煌巨制，雖可能被詬病為有「好大之疵」，但「本紀」、「世家」、「列傳」一類傳統史論下所掩蓋的，正是張岱希望從人事出發，釐清明朝二百餘年的政治文化氛圍，以反思明亡緣由。張岱將對故國的省思，對明朝政治暴虐的批判，特別放於由明太祖朱元璋（1328-1398，1368-1398 在位）所制定的「科舉」、「薄俸」等制度的敘述中，因此正是處易代之際，《石匱書》才能夠對明朝人主施於士人的暴政做深刻反思。

經由史論而發的「國運」追究，張岱同時亦在追究著自身的命運，瀰漫於文字間的蒼涼之感，與無可奈何的沉痛，無不包含了張岱與明代士人共享的一份心事——對故國的複雜情感。這種複雜的心態不但體現在對人主的追究，更藉著亡國的傷痛，以表達張岱作為亡國士大夫的隱痛，及其深切且無奈的命運。「王朝陷落而臣民不死」，「成為遺民」的選擇無疑使張岱陷入道德困境，但既然已選擇生存，則必須為生存論證價值。因此張岱作為遺民，他被壓制的激烈批判和無法言明的生存欲望，或許只有在通過對女性的記敘中得以抒發。本章試以《石匱書》、《石匱書後集》（兼及《瑯嬛文集》）中記載的女性為取徑，從張岱有關女性敘述中發掘其「難言之隱」，從而理解其個人心緒，開展反思故國和生存取證兩方面討論。

二、反思故國——對明暴政的反思

朝綱解紐，結束了一個激切紛擾的時代，使一批習於喧紛的士人，由絢爛而歸於平淡，甚至墜入枯槁。其間有對繁華不可追的順受，也有對構成其時喧囂躁競的時代氛圍和士人姿態的主動反思。如錢謙益（1582-1664，士人姿態）藉由詩文讀出了那個時代的殘酷：「何謂死聲？怨怒哀思、怙懣噍殺是也。是二聲者，生於人心，命乎律呂，而著見於國運之存亡廢興。」¹³方以智（1611-167，怨怒哀思）在離亂中的文字亦頗見血腥氣：「痛此終天，古今皆血」¹⁴「斷其舌，食其皮，飲其血」¹⁵張爾岐（1612-1678）甚至直言殺人之慘象：「殺人之慘，則有戰懼而不暇，迫蹙而無地，血肉淋漓充滿世間而莫測其際者。」¹⁶張岱亦以其文人的敏感，感受到世態之暴虐：「白刃之下，濺血成川，暴骸蔽野。」¹⁷明朝初年，太祖屢興大獄，摧折犯顏力諫之臣，嚴重影響君臣關係。明初士人亦察覺到其命運之嚴峻，蘇伯衡（約 1360-？）曾言及明朝人主對於士人「求全責備」：「皇朝之於諸生也，取之易、進之易、用之易者，無他，貴之也。貴之，以故假借之也。……假借之，則其求之也必全，而責之也必備。」¹⁸張岱與士大夫感受相通，他認為士人所探論的暴政，首先源於他們的親身體驗，張岱以親身經歷，藉明朝科舉、八股而論及太祖皇帝對士人意氣的消磨：

¹² 趙園：《明清之際士大夫研究》，頁 438。

¹³ （明）錢謙益：《牧齋有學集》（上海：上海古籍出版社，1985），中冊，卷 18，頁 796。

¹⁴ （清）方以智：《浮山文集後編》，《清代詩文集彙編》本（上海：上海古籍出版社，2010），頁 668。

¹⁵ （清）方以智：《方子流寓草》，《中國基本古籍庫》本，卷 3，總頁 21。

¹⁶ （明）張爾岐：《蒿菴集》（山東：齊魯書社，1991），卷 3，頁 144。

¹⁷ 〈讓帝本紀〉，（明）張岱：《石匱書》，《中國基本古籍庫》本，卷 2，總頁 22。

¹⁸ （元）蘇伯衡：《蘇平仲集》（北京：中華書局，1985），卷 6，頁 133。

高皇帝識高千古……義盖用以鏤刻學究之肝腸，亦用以消磨豪傑之志氣者也。……有人於此，一習八股，則心不得不細，氣不得不卑，眼界不得不小，意味不得不酸，形狀不得不寒，壯腸不得不腐。……則精神消耗，意氣沮喪……故自崇禎末季，立賢無方，於新舊甲科之中櫛比求之，並無一士。則高皇帝之誤人尤小，其所以自誤則甚大矣。¹⁹

張岱於此無疑是自身命運之感的表達，其間的精神創傷不言自明。「易代」固然充滿痛苦，但由張岱此番言論，不難感知到某種由王綱解紐而帶來的思想及言論鬆動，但也是一種批判以及怨憤的表達。

板蕩之際，士人追溯開國歷史，其間不乏其對士人生存境遇的表達。張岱於〈皇后本紀〉中著重描述太祖高皇后馬氏（1332-1382）每以寬仁輔助太祖治理新朝，以其「仁厚」濟太祖之「刻薄」，一再感念馬皇后有「一念好生之仁」。²⁰張岱想表達的是，唯有在嗜殺之境中，「好生之仁」才需被一再提及、稱頌，明朝人主性情之猜忌嗜殺，在其皇后的寬仁勸諫中表露無遺：

（后）恒語帝，以不殺人為本。……帝以重典肅天下，后常濟以寬仁。每殿前決事，有震怒，還宮坐定，后必詢，……因出涕諫曰：「陛下……宜積德，毋縱怒枉殺人性命，即國祚長久。」……高祖兄子文正，鎮江西，驕縱無道。帝誅其左右，欲罪之，后諫……後文正怨望，帝怒，欲致之法，又以后力諫而止。……高祖盛怒，有大殺戮，后度不能解，衣微時所服衣，取糗糒置懷中，出寘御前，曰：「主忘昔日之貧[貧]賤邪？此主昔所嘗食也。」高祖每為動容。²¹

讀此本紀，滿目「殺」、「誅」、「怒」，其時氣氛之暴虐恐怖溢於文字。不僅如此，張岱注意到，廷杖、詔獄更是君主使其臣下蒙受恥辱的主要手段。他在〈列女列傳總論〉中記述，受人主殺伐之氣所波及者，不僅限於京師朝臣，各地地方官員，也常因連坐而死，而其妻女也受到牽連：

唐方妻丁錦奴，新昌人，洪武中方為山東僉事，坐法死，妻子當沒為官奴，押卒欲挑錦奴……錦奴……竊謂家人曰：「此輩無禮，必途辱我。不若預為計，行至陰澤峴，岸峭水深，四無援路，從肩輿躍下投水中，……則死矣。²²

林大輅妻黃氏，蒲田人，大輅舉正德進士，為工部員外郎。武宗南巡，同邑黃鞏與諸臣疏諫，武宗下鞏等疏首六人詔獄，餘同罰跪，大輅……之疏入，亦廷杖百下，大輅下詔獄，時黃氏……入獄當廷鞫銅椶鐵□，備極毒楚，至斷指。²³

由此可見，張岱〈列女列傳總論〉中所載明代士大夫妻女的悲慘命運，正緣於人主所施之重典，足見明朝暴政影響之深廣。

即使是不涉世務的閨秀，也能夠感受到那個時代的可怖。就以張岱家族中的女性為

¹⁹（明）張岱著，樂保群校點：《石匱論贊》（北京：故宮出版社，2014），頁 29-30。

²⁰（明）張岱：《石匱書》，卷 16，總頁 173。

²¹ 同上注，總頁 164-165。

²² 同上注，卷 212，總頁 1354。

²³ 同上注，卷 212，總頁 1357。

例，他記述高祖母劉氏事蹟時云：

劉安人有遠識。高祖視學湖湘，文恭領鄉薦。安人曰：「可以知足矣。」因諷高祖作歸計。後註誤雲南，備諸苦，深悔不用安人之語。及文恭登第，安人愈作憂危曰：「福過矣，福過矣。」是冬，文恭因星變上疏觸忌諱，人皆危之。²⁴

劉安人對其子仕途順暢的擔憂，或可視為其保守的一種表現，但我們毋寧將之視作其夫、其子經歷的種種挫折傾軋，給她留下了極為深刻的心理陰影。張岱亦通過其高祖母的遠識、先祖仕途的不暢以及雙親因舉子業而困頓數年，而瞥見士人的命運。

而相較於救臣子於死生之際，皇后的仁厚更表現於日常的救濟。明代官員薪俸基本承襲洪武二十五年（1392）所定的份額，「自後為永制」，²⁵明朝官員俸祿之薄，已是一個常識性話題。²⁶士人多歎「自古官俸之薄，未有若此者」²⁷，《石匱書》中多處描述士人之貧：「貧不能補」、「貧不能葬」、「貧不能養母」、「身後子孫貧不能存」等等。²⁸張岱於〈皇后本紀〉中亦描述太祖皇后多次周濟京師百官，親勸太祖為有家室的太學生發糧：「念百官官京師者，俸有限，請於上，常中使周給之，常宴廷臣」，「后曰：『人才衆多，廩之薄矣，妻子不贍不累心耶？』帝即命月給有家太學生糧。」²⁹上述記述與其說是太祖皇后對薄俸官員的同情、體貼，不若說是明代君主對士人的又一項虐待，且是相較於廷杖、詔獄，目的更為隱蔽的暴政。

薄俸被認為是明朝貪墨成風的主因之一，但更助成了極端化的道德節操。士人在此種氛圍下，以「貧」作為對暴政的回應，以此實現其自我道德的完成。張岱家中不得不「辛苦拮据」、「不事華靡」的女性，或許正是張家士人以「苦節」為砥礪的最佳表現者，因其行為往往基於「苛待家人即是苛待自己」這一思維。他曾記述：「曾祖誕日，大母輩衣文繡，稍飾珠玉。曾祖見，大怒，褫衣及珠玉，焚之階前。更布素，乃許進。」³⁰或許我們會驚訝於張岱曾祖的無情，或讚賞其曾祖作為士人的清平、堅忍，然而文中所謂的「平居貧」，實際上是可不貧之貧，似乎是與生命有仇，而「砥礪」臻至極境，即是對生命的苛刻，亦是自虐。此種記述中，表現出其心性的畸形，他以苛刻自虐為宣洩，將之視為玉成其「完人」理想的方式。同時由其生日宴上的誇張姿態來看，似乎不難感知其日常生活下被壓抑的緊張與逼仄，進而觸碰到其內心的隱痛——對摧折士人的政治文化的焦灼。

然而張岱對「居貧」、「薄俸」的批評，較之詔獄、廷杖一類暴政，要微弱得多，他甚至稱讚其曾祖為「養福之人也」。³¹此種對苦節的稱頌，不難讓人想到張岱作為遺民，

²⁴（明）張岱：〈家傳〉，《瑯嬛文集》，卷4，頁157。

²⁵（清）張廷玉（1672-1755）等撰：《明史》（北京：中華書局，1985），卷82，志58，〈食貨〉，頁2002。

²⁶有關明朝官員俸祿的研究可參考黃惠賢、陳鋒：《中國俸祿制度史》（武漢：武漢大學出版社，2005），頁387-502；王英華：〈明代官俸制淺析〉，《史學集刊》2000年第2期，頁82-89；單學勇：〈試論明代的薄俸制及危害〉，《南京社會科學》2000年第2期，頁41-44。

²⁷（清）張廷玉等撰：《明史》，卷82，志58，〈食貨〉，頁2003。

²⁸分別見於（明）張岱：《石匱書》，卷100，總頁695；卷213，總頁1369；卷204，總頁1220；卷119，總頁784。

²⁹同上注，卷16，總頁164。

³⁰（明）張岱：〈家傳〉，《瑯嬛文集》，卷4，頁160。

³¹同上注。

處易代之際的生存方式——自戕式的苦行：「披髮入山，駭駭為野人」，³²「布衣蔬食，常至斷炊」。³³其遺民的苦行，在形式與含義上，往往與其筆下節婦有共通之處：

寒香、晚翠者，海塩張公寧之二妾也。……寒香，姓高氏，晚翠，姓李氏，年可十六七，皆端潔慧悟。公老益愛重之，及病將革，無子，諸姬侍悉命出之。二氏獨不忍去，因泣請曰：「妾二人有死無二幸，及公未瞑，願賜一閣同處，且封鑰之第，留一竇以進湯粥，誓以死殉公也。」遂引刀各截其髮，以見志。公從之，乃寂居小閣，絕不與外間通聲問。月餘公卒，乃設席閣中，旦夕哭臨，服三年喪。不窺戶者，五十餘年。嗣子曰嘉秀，舉嘉靖己丑進士，錦旋。二氏曰：「妾等犬馬，齒已踰七矣。幸不辱先公於地，他日相從可無汗顏矣。又況有佳後邪？」于是即日令啓鑰而出之，則皤然雙老媪矣。親戚莫不憐且敬之，遂為之奏聞，旌曰雙節。³⁴

此二節婦喪夫於碧玉年華，後自絕與世至五十餘年。雖未經歷世務中種種的離亂與殘酷，然兩位節婦「小閣」式的自我閉鎖，讓人不禁聯想起此種行為中出於對可能發生的「玷污」的極度恐懼，保存節操時常需要以杜絕人事為前提。這與亡國後，懼怕「失節」、不斷自證而終於自棄於世的張岱，何其相似！遺民與節婦都是亂世不可或缺的角色，因其行為滿足時人嗜「奇」、嗜「酷」的心態，而易於成為「傳奇」，為人擊節。這種自我放逐的行為，與其說是「節操」的表現——道德的實踐、士人自我完成，不若說是蓄意的自懲。受難與自戕，於張岱或節婦而言，很多時候已難以區分。然而較之於張岱，節婦稍顯幸運的是，當有子嗣的她們一旦進入老年，³⁵則意味著有物質保障的晚年生活，³⁶而她們早年的「自我放逐」使她們有機會能夠回歸正常的社交世界，甚至得到朝廷的旌表。³⁷相反選擇成為遺民的張岱，卻身處於極為嚴苛的自我監督中，而難以進入新朝政治或社交的世界。

自虐之外，更讓人憂懼的是，其時士人行諸筆端的嗜酷心態。尤其見諸於張岱所詳記的〈列女列傳〉中有關列女與賊寇的相互虐殺的情況：

吳信妻王氏世居齊化門東開絢緞舖王色麗而性剛闖賊數人入其家……一賊潛進內室排闥而入解王氏使甦強拉淫之王氏死掙不得脫賊強納其舌……王氏故納之，咬落其舌。賊負創大怒，以刀割其腹，貫胸而死。賊口流血數日，不得飲食，死之。³⁸

李氏姑媳二人寡居，闖賊一騎入其家，索酒食，調少婦。……先炙酒飲之，賊飢渴，罄二壺而醉，且睡去。姑媳二人燒滾水一鍋，……縛其手足，以滾水潑之；

³² (明)張岱：〈夢憶序〉，同上注，卷1，頁28。

³³ (明)張岱：〈自為墓志銘〉，同上注，卷5，頁199。

³⁴ (明)張岱：《石匱書》，卷212，總頁1356。

³⁵ 中國古代以50歲作為劃分，50歲以上即可稱為老年：「五十曰艾」。參王夢鷗注譯：《禮記今注今譯》(天津：天津古籍出版社，1987)，上冊，頁6。

³⁶ 曼素恩(Susan Mann)著，定宜莊、顏宜葳譯：《綴珍錄——十八世紀及其前後的中國婦女》(南京：江蘇人民出版社，2005)，頁70。

³⁷ 有關明朝國家對貞節烈女旌表制度的研究，可參費絲言：《由典範到規範：從明代貞節烈女的辨識與流傳看貞節觀念的嚴格化》(臺北：臺大出版委員會出版，1998)一書。

³⁸ (明)張岱：〈列女列傳〉，《石匱書後集》，卷59，頁247。

賊大叫，頭面糜爛而死。³⁹

董光泰妻崔氏有姿色賊欲挾之去崔氏據地大罵，死不肯從。賊先斷其手足，遂碎磔之。⁴⁰

其文字間的殘酷令人心驚，甚至可以從中讀出張岱對「暴力」、「殺戮」的無意識陶醉。這種陶醉不僅在於其所描寫的場面，也在於其間文字本身。張岱利用文字對暴行的著意刻畫，令人不免想到他被壓抑的施虐的慾望，以及作者與讀者間相互間為暴行所激發的快感與滿足。可見士人處板蕩之際，特殊的殘忍性。易代亂世，綱常斷裂，多殺戮則必多復仇，而為風尚所普遍鼓勵的復仇，又更使人驚心於「殺戮」對人心戕害之深。如張岱〈列女列傳總論〉所載的石孝女為父報仇，以自戕而戕人。⁴¹孝女復仇的行為得釋於官府，使其仇家「繩之以法」，且她能夠憑藉此類行為而得到「至孝」的稱許，可見時人對「復仇」行為的認同和讚許。但是另一方面，因為女子形象柔弱，卻受到「孝」的推動而作出為父報仇的激烈行為，或許身為遺民的張岱也希望像這些孝女，能為盡忠而殺敵，所以復仇可以視為遺民生存的藉口：保存生命，將來為國復仇。

「嗜血」、「嗜殺」的傾向，可見明末亂世中士人內心的荒蕪，以及人道之不存。人道的淪喪較之亡國，為士人帶來更大的絕望，無怪乎顧炎武（1613-1682）慨歎「亡天下」，「仁義充塞，而至於率獸食人，人將相食」。⁴²於人心荒蕪的景況中，「苛酷」漸成風尚，人主嗜摧折，士人偏苛論；苛於責己，苛於論人。張岱在有意無意中參與了明末時代氛圍的營造，又在易代之際由其親身經歷出發，將嗜「酷」、嗜「苛」的經驗合理化（這當然有其時士人的共謀），其危害在於士人不斷將「苛酷」這一政治文化內化，這無疑造成了士人精神氣質的傷害。

三、生存求證——突破道德困境

遺民劫後餘生，但有關「殉國與否」的問題卻一直縈繞於心頭，由此而產生的「心病」就是如何在罪疚感中，論證其生存的意義與價值。本節所關心的是，明清之交，張岱關於「生死」的討論中所透露出的心態，而此心態與其時的時代氛圍存在何種聯繫；張岱又是如何在於遺民群體中呈現個人的表述，以士人之姿針砭時弊。

遺民生存的論證，通常在「忠孝」的抉擇中展開。⁴³有關孝的抉擇，張岱父母均於

³⁹ 同上注。

⁴⁰ 同上注，頁 248。

⁴¹（明）張岱：《石匱書》，卷 212，總頁 1354。另外張岱在〈孝子列傳總論〉中亦記載了不少有關復仇的故事，如何兢「嚙一指以誓復仇。久之，魯遷山西僉事鼎，乃教兢潛歸，募死士數十人……伺魯至，曳之出……矐其目，幾死」。見《石匱書》，卷 202，頁 1215。

⁴²（明）顧炎武著，周蘇平、陳國慶點注：《日知錄》（蘭州：甘肅民族出版社，1997），卷 13，頁 593。

⁴³ 相關研究可參考何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版事業公司，1997）；趙園：《家人父子——由人倫探訪明清之際士大夫的生活世界》（北京：北京大學出版社，2015）。

明亡前逝世，⁴⁴所以其艱難之處在於對忠的選擇。「忠孝兩虧，仰愧俯忤」，⁴⁵正表現出張岱作為遺民的罪疚感。張岱曾稱自己：「與草木同腐」，⁴⁶「每欲引決」，⁴⁷但最終選擇活下去，就必須找出生存的意義。在遺民的語境中，「述志存明」成為明遺民生存的依據，清人全祖望（1705-1755）論及明遺民時，即對有關邏輯做清楚論述：

是故商之亡，不亡於牧野之倒戈，而亡於微子之抱器；宋之亡，不亡於臯亭之出壘，而亡於柴市之臨刑。國以一人存，此之謂也。⁴⁸

一國的存亡，繫於一國遺民的論述。上述論證為張岱提供了堅固的信念基礎，使其於亡國後潛心於著述而「不即死」。「因《石匱書》未成，尚視息人世」，⁴⁹他藉由繼志述事而「存明」，獲得了生存意義的解釋。張岱借說宋自言其志：「宋亡而天祥之心斷不亡宋也」，⁵⁰於「存國史」以「存天下」之外，還有「存心」以「存天下」的一種思維，張岱作為遺民生存的意義再次得到論證。

張岱不斷解釋其未死、猶存，為其生存的必要性取證，無疑表明了張岱成為遺民後內心的焦慮與迫切。這種不安的情緒，不只是張岱在道德語境下的罪疚感，也是「苛酷」時代氛圍施之於士人的壓抑。明清之交訴諸士人的苛論，在「節義」這一問題上達到極致，如對於遲死者的苛評；或對失節者「逃則可誅」的嚴厲；又或是對「死難」者的擊節。全祖望亦不免慨歎明士夫持論太過，以為遺民必「當窮餓而死，不交一人，則持論太過，天下無完節矣」。⁵¹單由言論看去，其時士人無疑處於嚴密道德的監督下，遺民為其同類留下的生存空間何其狹窄！在此種言論環境中，張岱有關生存意義的論證，雖不免讓人感到其用力過猛，但遺民處亂世，非用絕大的氣力便不足以保全節操。這固然是其作為士人姿態的表達，但也因事實上的孤絕處境，使其生存意義論證成為生存的依據。從這份慘痛的經驗中，不得不令半個世紀後的讀者窺探到其時有關「死」的話題的嚴峻，以及關於「死」的氛圍的營造。而亡國之際，士人前仆後繼地赴死，或許只有在這個蔑視生命、鼓勵氣節相激的時代中才可能上演得如此壯烈。

但頗具戲劇性的是，訴諸士人的極端的道德論調，勢必將導致士人的反思。我們不妨認為，明代活躍的言論環境、苛酷的士風、政治的暴虐，引發了士人對於其時政治文化的深刻懷疑和反思；而「易代」這件大事，又將士人強行拉出其時的文化氛圍，使得士人對於其時歷史情境的批判與審視成為可能。

⁴⁴ 《瑯嬛文集》卷4〈家傳〉記載：其父張耀芳「王申（1632年）十二月，先子強健如常，忽言『二十七日吾將去』。三日前遍辭親友，果於是日午時無疾而逝」（頁166）；其母陶宜人「泰昌改元（1620），宜人厭世，而先子又過奇疾，凡事，不出三年，家日落矣」（頁165）。又〈祭外母劉太君文〉記：「歲崇禎戊寅（1638）夏四月，余外母劉太君病劇……不幸於二十日訣而瞑，彌留五晝夜，而溘焉氣盡……岱自痛別我母十有九年，而侍有我外母在，鞠育之猶母也，教訓之猶母也」（《瑯嬛文集》，卷6，頁262-263）。

⁴⁵ （明）張岱：〈蝶庵題像〉，《瑯嬛文集》，卷5，頁251。

⁴⁶ （明）張岱：〈自為墓志銘〉，同上注，頁201。

⁴⁷ （明）張岱：〈夢憶序〉，同上注，卷1，頁28。

⁴⁸ （清）全祖望：〈明禮部尚書仍兼通政使武進吳公事狀〉，《鮚埼亭集外編》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），卷9，頁4上，總頁538。

⁴⁹ （明）張岱：〈夢憶序〉，《瑯嬛文集》，卷1，頁28。

⁵⁰ （明）張岱：《石匱書》，卷75，總頁620。

⁵¹ （清）全祖望：〈春酒堂文集序〉，《鮚埼亭集外編》，卷25，頁13下，總頁698。

張岱對明亡之際士人殉國的評論：「以一死塞責」，⁵²「與夫無救於國，無救於君，復無救於身，而徒以死殉者，其相去不甚遠哉！此余敘死義而先從亡意也」。⁵³其論雖不免苛責，但仍不能不認為是對其時亂象的針砭。張岱論及「無」、「徒」，實則是在探討「死義」的條件：不以死等同於「節義」。他對「死義」的評價雖難脫其時的歷史氛圍，但也強調了士人難以一死而逃脫的歷史責任（即存文化），以及為時人所普遍忽略的拒絕媚俗、保持其精英氣性的精神品格。

當時力圖論證「重視生命」這一人之常情者，頗有其人。如陳確（1604-1677）說：「生期速死，死期速朽。不知欲遲欲速，俱違自然之理」⁵⁴，「生死一也，喜怒哀樂中節之調和，何以於死時獨有喜樂而不當有怒哀耶！」⁵⁵陳確認為士人既不懼怕死，也應不求速死，以「情順自然」為常道，確在針砭著時代病。徐枋（1622-1694）亦與陳確「所見略同」：「夫守節者，守其所以死也。因時制宜，從容中道，不後時而忍濡，不先時而傷勇。……正如饑之於食，渴之於飲，日出而起，日晦而息也。」⁵⁶士人對常道、常情的自信，自是對人性做膚淺理解的道德論和切近功利的「有益無益」之論，所無法撼動的。在遺民群體中，張岱論死生的可貴處，不只來自於對流俗的清醒認識，而且來自於對道德論的質疑。如他在離亂中慨歎道「一死真匪易事」，⁵⁷正以其親身經歷對抗世俗對於奇行、奇節的偏嗜。在此種時機下直言「夫生死之於人亦大矣」，⁵⁸均因特殊的針對性而更顯其意味之深長。張岱正是基於此而重新展開對士人之已久的道德論、功利論的思考：「始知首陽二老，直頭餓死，不食周粟，還是後人裝點語也」，⁵⁹「乃以成敗論人，猶訾其死為無益者，則《春秋》責備之過也」，⁶⁰其意在提示世道人情中包含的基本義理，以至提示有關生命的常識。在一個輕視生命、人氣相搏的狂熱時代，力圖走出苛、畸的時代氛圍和言論環境，校正極端化了的道德論，重返「布帛穀粟」的日常況景，重回士人所賴以存在的基本生命情境。

張岱的生死論，具體表現於對女子「節烈」的論述。有上述思路的張岱，自然不會沉迷於世俗倫理實踐中的過激之舉，他對其時風尚中的極端行為，甚至矯作都有特殊的敏感，如張岱對其時所樂道的「防辱必先死」的反撥：

京城外女子張氏，被擄。賊愛其美，將強淫之。曰：「我渴甚，幸斟水飲我。」賊信之，往深潭汲水，挾女子同行；方以瓦甃汲水，女從後奮力擠之，賊墮潭，女子得脫。⁶¹

「奮力」才「得脫」的張氏女，較之其時「一死以保貞節」的烈女，她的形象無疑顯得更接近現實。我們由生存境遇想象，「得脫」後回歸日常生活的張氏女，卻可能難逃周遭詰問、質疑乃至排擠；或許日後她難以承受輿論，選擇自殺而成為他人口中廣受稱頌的「烈女張氏」。張岱或許缺乏對「張氏」一類女性實施道德審判的自信，但他卻仍然

⁵²（明）張岱：《石匱書後集》，卷 17，頁 94。

⁵³（明）張岱：《石匱論贊》，頁 76。

⁵⁴（明）陳確：《陳確集》（北京：中華書局，1979），卷 15，頁 373。

⁵⁵（明）陳確：《陳確集》，〈別集〉，卷 4，頁 445。

⁵⁶（明）徐枋：《居易堂集》（臺北：臺灣學生書局，1973），卷 2，頁 59。

⁵⁷（明）張岱：《石匱論贊》，頁 220。

⁵⁸同上注，頁 224。

⁵⁹（明）張岱：〈夢憶序〉，《瑯嬛文集》，卷 1 頁 28。

⁶⁰（明）張岱：《石匱論贊》，頁 220。

⁶¹（明）張岱：《石匱書後集》，卷 59，頁 477。

對節操有品評：

若人也，於死而無媿色；若人也，於死而有媿色。猶之烈婦人以身殉節，擱然曰余拚一死；淫婦人以身殉淫，亦擱然曰余拚一死。死則無異，其所以處死者則有異也。⁶²

這是為其時遺民群體所共有的，冷靜至殘酷的理性——對「死節」、「苦節」的不厭其煩的辨析。但張岱能夠對處灰色地帶的「失節者」持通脫之論，而非一味苛責峻厲；且並不徒爭一時的節操，而否定了歷史氛圍之外個人生命的價值。這些或許都可見張岱的自我期望和積極的人生態度，以及他作為士人的「成熟性」。

張岱亦不滿於世儒一味獵奇、獵酷，而忽視了亂世中「常德」的可能，他又一例以說明：

易為升，良鄉人，妻汪氏。流賊至，欲犯之，汪不從罵賊。賊斷其一指，罵益厲。賊怒，竟取其首去。汪一兒，纔數月，婢陳氏抱之外走。道遇賊，被擒。兒見賊笑，賊喜，命賊婦子之。婢夜伺賊出，哭請：「易氏止此一子，乞憐而釋歸！」賊婦哀之，乃與兒錢帛，教婢抱兒入破屋深匿之。⁶³

流賊雖殘忍，但他與妻子仍有良知和好生之德，由此不難想見亂世中「仁暴」問題的複雜性——處亂世，施暴的流賊可能成為保護生命、實踐「常道」的人；然而受難的明人，卻可能成為營造極端節義語境的殺人力量，如時人對極端倫理實踐的討論與好奇。張岱對賊婦憐憫之心的描述，表現出他於「常德」更精微的闡釋，而正是這種精微的意識體現了他作為士人「存誠」的自覺性。這裏的「誠」，其意義不止在於對亂世中「敵我」雙方處常道的如實寫照，還體現了他力圖戒除其時氛圍中的浮華與誇張，意欲恢復常識與正常價值觀的努力。正惟其努力，才能見到他對易代之際遺民社會的某種行為、取向的反思，即不輕易苟同遺民群體通行的某種價值觀。在當時的歷史語境中，不參與眾聲的喧嘩，不阿時好，非但需要對世情人心有相當的道德敏感和勇氣，而且要有士人應當堅持的道德原則與信念。

四、結語

儘管那是個嚴酷的時代，但我們由張岱說「生之可能」，可察覺到其時通達之士不為流行的「道德論」所局限的對「死生」、對「生命」的體驗與思考。活在當代的我們，仍不免驚歎於張岱對風尚中有關「節義」的道德論批評的深度，甚至從其一再重複的「死生」論述中，讀出他試圖突破那個壓抑、狹隘的遺民社會的努力。正是在張岱對時弊的針砭中，看到了士人存在的本質——無法言說的人生是虛妄的，進而感知士人於絕境中活躍的生命意識和生動的精神意志。

⁶² (明)張岱：《石匱論贊》，頁224。

⁶³ (明)張岱：《石匱書後集》，卷59，頁480。

明清扮裝劇研究——社會與性別含意

陳來玲

摘要

學界對明清扮裝劇的研究，多著眼於女扮男裝及扮裝動機，容易將扮裝情節與含意單一化。筆者以為扮裝之外因——情境，亦起著不可忽視的作用。本文首先論述了情境的重要性。就男扮女裝而言，產生於特定情境下的扮裝，既強化又顛覆了「男尊女卑」的二元體系。就女扮男裝而言，學界往往會誇大性別控訴。男性劇作家筆下扮裝才女並非是否定女性角色；女性劇作家則從「人」的角度出發，探討現實中男女兩性人生出路的問題。

關鍵詞

性別扮裝 性別越界 情境

一、緒論

戲曲中男女扮裝情節之研究，在近 20 年成果頗豐。就性別角度，學者多著眼於某些「典型」扮裝形象，立足於兩性不平等，認為劇中女性角色通過「扮裝」，逾越界限以期男女平等。其實質是女性角色借男權話語發聲，是對男性角色的認同與妥協。李祥林〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉一文，便指出「（女扮男裝）既是女權爭取又是女權閹割，是閹割形式下的女權爭取」。¹筆者以為，前人選取的是比較典型的例子，容易造成扮裝情節單一化的誤區；其次，前人著述多以研究女扮男裝為主，鮮少關注男扮女裝；復次，他們從「代表性」女性之扮裝動機出發，認為扮男之女是對女性性別的否定和對男性角色的認同。²故此，筆者擬以明清扮裝劇為研究對象，討論男女扮裝所含的普遍意義，避免將扮裝情節簡單處理。

¹ 李祥林：〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉，《四川戲劇》1997 年第 3 期，頁 12。

² 前人研究多認為：女性扮男是對男性角色認可，男性扮女則是對女性取笑。如李祥林認為戲曲作品中女性扮男是對古代社會「男尊女卑」觀念的不滿和挑戰；男性扮女則「包含有輕賤女性意識」。見李祥林：〈「男人說女人話」——中國戲曲文化現象解讀之一〉，《民族藝術研究》1997 年第 6 期，頁 8。伊維德（Wilt L. Idema）亦指出男性劇作家筆下，女性扮演男性意在強調男性地位的優越性；

二、情境及其重要性

（一）情境（situation）之重要性

對於「扮裝」這一行為，前人多注重（女性）扮裝動機之研究。筆者以為，動機是人扮裝行為的內因，而作為扮裝行為推動力的外因——情境³亦十分重要。王璦玲指出，「情境」是孕育與承載戲劇衝突的底蘊和基石。⁴18世紀，德尼·狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）針對古典戲劇中人物性格的單一性、類型化提出異議，他認為人物的性格與所處之現實環境有密切關係，提出「人物的性格要根據情境來決定」；⁵並進一步強調了「情境」的重要性：

要搬上舞臺的，說老實話，已經不是人的性格而是人的情境了。到目前為止，在喜劇裏，性格是主要對象，情境只是次要的。今天，情境卻應成為主要對象，性格只能是次要的。⁶

狄德羅並未對「情境」之定義作明確說明，但其概念應包括人的生活條件及社會處境。所謂「情境」，包含了三個重要因素：「一、人物動作展開的具體的客觀環境，即人物活動的背景；二、對人物生活發生影響的事件——特定的情況；三、特定的人物關係。」⁷這三種因素，有學者認為人物的對立關係最為重要，⁸亦有學者指出事件和人物關係二者皆重要。⁹

筆者以為，於扮裝劇中，客觀環境與事件最為重要。客觀環境即指包含時間、地點等之場合，它的運用可以引發人與人、人與事件之間的矛盾衝突，從而促進情節的發展：「事件是人物動作的來源，是激發人物產生某種思想和感情的條件，甚至往往成為人物一生中的轉折點。」¹⁰事件既然要對人物活動產生影響，必是突發的情況，從而使人物面臨一定考驗或威脅。那麼人物就會產生相應的心理活動即意圖或動機，為

而基於現存兩性社會性別關係，男性扮為女性則含嘲笑等否定意義。見 Wilt L. Idema, "Female Talent and Female Virtue: Xu Wei's *Nü Zhuangyuan* and Meng Chengshun's *Zhenwen ji*," 載華璋、王璦玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998），頁 570-571。

³ 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）發展了狄德羅的「情境說」，認為「情境」是「情況的特殊性，這情況的定性使上述那種實體性的統一發生差異對立面和緊張，就是這種對立和緊張成為動作的推動力——這就是情境及其衝突」。見黑格爾著，朱光澤譯：《美學》（北京：商務印書館，1979），第 1 卷，頁 228。

⁴ 王璦玲：〈論明清傳奇名作中「情境呈現」與「情節發展」之關聯性〉，《中國文哲研究集刊》第 4 期（1994 年 3 月），頁 555。

⁵（法）狄德羅著，徐繼曾、陸達成譯：《狄德羅美學論文選》（北京：人民文學出版社，1984），頁 179。

⁶ 同上注，頁 107。此處將 condition 譯為「（社會）處境」，有其他書譯為「情境」、「景況」等。筆者為統一，採用了「情境」譯法。

⁷ 譚霏生：《論戲劇性》（北京：北京大學出版社，1984），頁 129。

⁸ 李秀雲指出：「在諸種因素中，最重要的、最有活力的因素是人物關係。」見李秀雲：《西方文論經典闡釋》（北京：中央編譯出版社，2008），頁 201。

⁹ 譚霏生《論戲劇性》一書認為：「最重要的、和『戲劇性』的關係最緊密的因素有二：一是事件，二是人物關係。」見譚霏生：《論戲劇性》，頁 129。

¹⁰ 同上注，頁 102。

了實現該意圖或動機，人物便會有一定的行動。一方面，人物可能因所處之場合（外因）而產生「扮裝」之行動；另一方面亦可能因情境之事件因素產生心理動機（外因與內因），從而採取「扮裝」行為。且「場合」於「男女有別」之傳統社會尤為重要，因而前人單從扮裝者之動機研究扮裝劇，不完全能解釋這種裝扮現象。

（二）男女扮裝之情境

筆者根據武漢大學唐昱碩士論文〈明清「易性喬裝」劇之研究〉¹¹之明清「易性喬裝」劇目表，共輯錄明清扮裝劇 94 部。¹²其中，僅含男扮女裝情節的劇作 8 部；含「雙重扮裝」¹³情節有 18 部；僅含女扮男裝情節劇作 68 部。可見，單獨男扮女裝文本較少，且大部分男扮女裝情節出現於「雙重扮裝」中；女扮男裝之情節，則具有一定普遍性，無疑與女性社會角色規範有關。筆者將就文本層面，分析男女兩性在何種場合或事件影響之下採取扮裝，以及扮裝所含的多元社會與性別含意。

男性扮裝之場合，大致可分為公共領域、¹⁴私人領域及遊走於公私之間三類。男主外、女主內，公私領域之劃分具有性別含意。公共空間（如郊外）被標明屬於男性，那麼男性又何以扮裝為女性？由此可見，此時情境中的事件因素起了主導作用。女性之私人領域（如閨房、後宮等），男性不可隨意闖入，不論男性出於何種緣由，唯有以「女性」之身份方能進入，此時男性扮裝則由場合因素主導。但研究者不可忽略事件在男性打破「男外女內」空間限定中的作用。遊走於公私領域之間如宮廷，男性扮裝者不僅僅處於後宮，更要面對朝廷。

女性只要走出私人領域，便是進入公共空間。受傳統社會對男女兩性性別角色規範之影響，女性往往需要扮裝為男性，以男性身份方得以安全行走於公共領域。但同樣的，亦不可忽視事件對女性扮裝行為的推動作用。

三、男扮女裝之情境及其社會與性別含義

（一）公共領域

1. 避難

男女兩性因社會動亂、朝廷政治鬥爭等突發事件的影響，進入特殊情境，即生命受到威脅，不得不遠離事發中心以避難。這種特定的情況便成為相應的行為或動作——扮裝的推動力。由此開始，男女兩性往往會假扮、偽裝成另一個人尤其是另一個性

¹¹ 唐昱：〈明清「易性喬裝」劇之研究〉（武漢大學碩士學位論文，2005），頁 6-9。

¹² 唐昱之明清「易性喬裝」劇目表共輯錄 92 部劇本，筆者補增 2 部扮裝傳奇，分別是馮夢龍的《雙雄記》和無名氏的《鹽梅記》，並糾正無名氏的《四和奇》應為《四合奇》，無名氏的《劉海圖》應為《劉海圓》。

¹³ 蔡祝青於〈雙性理想：試扮裝後的「郎才女貌」〉一文中使用「雙重扮裝」一詞，雖未定義，但應是指文本中既含男扮女裝又含女扮男裝情節。

¹⁴ 本文所謂「公共領域／公共空間」指的是廣義的空間意義，指相對個人／家庭／單位所管控的專屬排他的行動實踐的「私」的空間，容許不同人物進出的日常生活和活動的空間和領域，類似我們所說的公共場所，而不是指社會學、政治學上如哈貝馬斯（Jürgen Habermas）提出的那種「介於國家和社會之間的一個領域，是政治權力之外，作為民主政治基本條件的公民自由討論公共事務、參與政治的活動空間」。見哈貝馬斯著、曹衛東譯：《公共領域的結構轉型》（上海：學林出版社，1999），頁 124。

別。扮裝者利用服飾與性別之二元對立關係，通過穿著異性的服飾，成功建構另一性別而不易被發現。

《雙忠廟》之舒真因彈劾權奸劉瑾（1451-1510），招致殺身之禍。本來生活平靜的家庭，突然受此政治事件影響，不得不奔走逃命。僕人王保為避劉瑾追捕，扮女妝攜小公子舒珍出逃，以防遇人起疑盤詰。王保作為成年男性，帶著一個繚裸中的孩子於路上行走，勢必惹人懷疑，因而扮作老寡婦模樣：

今後路上行走，一定惹人疑惑，怎麼處？嘎，有了，包袱內帶有亡妻衣服一件，手帕一方，不免改換女粧。¹⁵

為了達到被別人認作是女性的效果，王保參照既有的性別符碼，穿女性衣服，帶屬女性閨私的手帕，以掩蓋原有男性性別特徵。撫養舒珍的過程中，因兩月的孩童需乳為食，王保無處尋覓口食，便於藏身之所雙忠廟神前哀告，後因忠心得賜雙乳。此時的王保不僅是通過服飾裝扮建構成的女性角色，更是從生理性別轉變為女性，是個「真正婦人」了。哺育子女本是女性職責，劇作家卻安排一位男性，甚至不惜借助神道的力量，令其生出女性生理特徵，代替女性行使職責。一方面，劇作家並未直接安排乳母等此類女性角色攜帶舒珍出逃，而是由一位年長男性，先穿女性服飾扮為女性，再令其生乳，扶養照顧幼兒。於觀眾而言，無疑加強了情節曲折性及趣味性。若由乳母出場，便不會出現作為男性的王保手足無措照顧幼兒以及因擔心無母乳而於神前哀告之場景，更不會出現「男化女」之情節。另一方面，「男生乳」情節亦可以說是男性「在生殖崇拜上對女性話語權力的僭越乃至搶奪」。¹⁶發跡於英國的波蘭人類學家馬林諾夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884-1942）指出：「在土人看來，父親是不相干的；生理上的造育，沒有那一回事。」¹⁷原始生殖觀念中，母親生育、哺育子女，乃女性特有的能力，男性是被排斥在外的，因而（女性）生育對於男性來說是神秘的，亦是不可容忍的。故而進入父權社會後，男性為鞏固自己的權威地位，試圖剝奪女性（母親）的權威，於是「把那『生民』的主權也移歸給男人了。」¹⁸劇作家於此通過神化，將女性獨有行為剝奪並賦予男性，試圖強化男性權威與尊貴。若以此論之，此處男扮女裝亦是強化男尊女卑二元體系之表現方式，但卻也是源於對女性（生殖）崇拜與（權威）懼怕。

2. 發洩對現實的不滿

沈自徵（1591-1641）《簪花記》¹⁹乃作者以明代失意文人楊慎（1488-1559）被謫戍雲南一事²⁰為題材創作而成。與揚慎至死都未能遇赦還朝的經歷類似，沈自徵亦一生

¹⁵ 《雙忠廟》，《古本戲曲叢刊》本（上海：上海古籍出版社，1986），下冊，頁26。

¹⁶ 李祥林：〈「男人說女人話」——中國戲曲文化現象解讀之一〉，頁3。

¹⁷ 李安宅：《巫術的分析》（四川人民出版社，1991），頁190。

¹⁸ 聞一多：《神話與詩》（北京：北京聯合出版公司，2014），頁93。陳海燕亦提到：「由於先民的性焦慮所導致的對女性的禁忌心理，他們在生殖崇拜中逐漸把敬仰的對象由女陰轉換成男根。」見陳海燕：〈陰差陽錯：中國古代文學中人物性別的置換和逆轉〉，《新東方》1997年第5期，頁41。

¹⁹ 《簪花記》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），頁461-467。

²⁰ 其本事見於王世貞《藝苑卮言》：「用修謫滇中，有東山之癖。諸夷酋欲得其詩翰，不可，乃以精白綾作緘，遣諸妓服之，使酒間乞書。楊欣然命筆，醉墨淋漓裙袖。酋重賞伎女，購歸裝潢成卷。楊後亦知，便以為快。用修在瀘州，嘗醉，胡粉傅面，作雙丫髻插花。門生昇之，諸伎捧觴，遊行

未得重用，二人同病相憐。因此，他對揚慎以扮女簪花之行為發洩對現實不滿的方式，充滿理解。沈自徵借揚慎之口與扮女之「不合禮法」的喜劇式行為，以批判現實社會。那麼，揚慎何以選擇「扮女」來反抗發洩？女性服飾於男性而言通常有恥辱之意。如《晉書·高祖宣帝紀》記載蜀魏之戰：「亮數挑戰，帝不出，因遺帝巾幘婦人之飾。帝怒，表請決戰……」²¹面對司馬懿（179-251）遲遲不出戰，諸葛亮（181-234）以女人之服恥笑他。《舊唐書·杜伏威傳》亦記載類似情節：「煬帝遣右禦衛將軍陳稜以精兵八千討之，稜不敢戰，伏威遺稜婦人之服以激怒之。」²²杜伏威（?-624）同樣是以「婦人之服」來激怒陳稜。男女服飾指向尊卑高低意義。揚慎以穿著女性服飾，貶低自己地位，以顛覆傳統冠服制度和「男尊女卑」二元體系來宣洩對政治黑暗的不滿。

（二）私人領域

1. 避難

男性受突發事件影響，仕途、性命等受威脅，於公共空間仍無法逃避之時，便會扮為女性，躲入女性私人領域。傳統社會，對男女兩性之活動空間作了明確界定：外庭是男性活動空間，於女性而言是禁地；內室則是女性專屬空間，於男性而言亦屬禁地。司馬光（1019-1086）對男女之別作了進一步闡釋：「男治外事，女治內事。男子晝無故不處私室，婦人無故不窺中門。」²³內室雖限定了女性活動空間，但因其私密性與不可見性，某種程度上亦是對女性的一種保護。因而，男性在面臨危險之時，欲藏匿於女性私人領域。一方面，內室對「女性」具有保護作用，可阻止搜捕之人（男性）的進入；另一方面，男性欲進入內室，唯有以「女性」身份才不致引起懷疑。《鬥金牌》裏，紀宮人之子（皇子）被收養商輅府中，為避萬貴妃謀害，被令扮為婢女躲入商女閨房。於儒家上下尊卑之禮制架構而言，扮裝自古以來被統治階級以「服妖」視之，²⁴「或為批評僭禮逾制、奢侈靡費，或為指斥變亂男女、異服招禍」，²⁵會帶來亡身、亡國之災異。何況是位尊之皇子扮裝為女性。皇子扮女雖是患難中不得已之行為，但無可否認是一種對儒家禮制規範的衝擊。蔡祝青亦指出不能以「服妖」說簡單討論扮裝之行為，

扮裝不僅在個別的衣著上違反服制，並且是對整個文化從空間、事業執掌、冠服制度、與聯繫出來的禮制規範各方面辛苦建構起來的「男女之別」做了違逆與挑戰！²⁶

城市，了不為作。」見王世貞著，羅仲鼎校注：《藝苑卮言校注》（濟南：齊魯書社，1992年），頁323-324。

²¹（唐）房玄齡（579-648）等撰：《晉書》（北京：中華書局，1974），頁8。

²²（後晉）劉昫（887-947）等撰：《舊唐書》（北京：中華書局，1974），頁2267。

²³（宋）司馬光（1019-1086）〈居家雜儀〉，載氏著：《司馬氏書儀》，《中國基本古籍庫》本（北京：北京愛如生數字化技術研究中心，2009），卷4，總頁21。

²⁴班固（32-92）在劉向（前77-前6）《洪範·五行傳論》提出「服妖」說的基礎上，於《漢書·五行志》中將服飾、風俗與災異結合：「風俗狂慢，變節易度，則為剽輕奇怪之服，故有服妖。」見（漢）班固撰，（唐）顏師古（581-645）注：《漢書》（北京：中華書局，1974），頁1353。

²⁵林麗月：〈衣裳與風教：晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，《新史學》第10卷第3期（1999年9月），頁111。

²⁶蔡祝青：〈明末清初小說中男女扮裝之性別與文化意義〉（南華大學碩士學位論文，2000），頁45。

筆者以為，扮裝者之扮裝目的倒並不在「逆反陰陽」，男性扮裝為女性僅是其性命面臨威脅時採取的一種避難手段。此處扮女之男，是「位尊」降至「位卑」，以男性扮為女性，是皇子扮為婢女，以性別與身份雙重錯置這樣一種反常、超越現實之方式，來達到挑戰上下、尊卑有別的社會秩序之作用。

2. 為接近心上人

如果說上述男性是因突發情況，迫於無奈方扮為女性進入私人空間，那麼以下一類男性則是帶有個人私慾進入女性閨房。尤其在中上層社會，不論男性出於何種目的，若想處於女性專有生活空間之內室，與女性又非夫妻關係，則男性唯有扮為女性方有進入私人領域之可能。《落金扇》之周學文與《劉海圓》之龍雲貴，均為見心上人而扮為女子賣身入府。此類劇作中，扮女之男雖於過程中被發現真實身份，但男女主角之間未發生性關係。然而男性私自進入「禁地」之行為，已然違反儒家禮制。為維護女性（貞節）名聲，唯有將男女二人關係合法化——結婚，才可把非禮的行為導入禮的規範。²⁷此中扮裝也僅僅作為男性進入內室、接近女性之工具。

（三）遊離於公私領域之間

王驥德（?-1623）《男王后》²⁸中，作為正宮的陳子高，其扮裝游離於後宮與前朝之間。子高之本事見於《陳書·陳子高傳》。²⁹韓子高（538-567）由歷史上的一位初靠容貌後憑軍功獲得陳王寵信之武將，最終定型為王驥德筆下始終依靠自己容貌而一躍成為正宮的陳子高。劇中子高開篇即道：

憑著我幾分才色，說什麼峨眉不肯讓人，也做得狐媚偏能惑主，饒他是鐵漢，也教軟癱他半邊哩，可惜錯做個男兒也呵。³⁰

子高雖生理性別為男（male），卻想成為女（female）。但這並非意味著他是對女性之認同，而是對建立在女性性別角色之上的權力認同。社會文化建構要求女性應具有「女性（陰柔）氣質」（femininity），男性應具有「男性（陽剛）氣質」（masculinity）。子高「貌似婦人」，其男性社會性別呈現出與之不符的陰柔氣質。陳王雖好男風，但為了讓子高能入住宮中，令其扮女，以女性服飾加之女性氣質所建構的女性社會性別，掩蓋子高真正的生理性別。畢竟作為「娘娘」的子高所處場合，不僅僅是後宮這樣的私人領域，更是社會、天下之公共領域。在陳王與子高這對「同性戀」關係之下，亦有子高與玉華公主之異性戀關係。王驥德試圖以「同性戀」來反抗傳統異性戀父權體系，但於父權社會體制下又不得不加入子高與玉華之異性戀元素。但實際上，陳王為子高與玉華主婚之時，又令子高仍以女性妝扮（王后妝扮）成親。最後以社會性別是女性的子高與生理、社會性別均為女的玉華完婚之形式結尾，依然是對傳統父權體制的顛覆。

²⁷ 康正果：《重審風月鑒：性與中國古典文學》（沈陽：遼寧教育出版社，1998），頁182。

²⁸ （明）王驥德：《男王后》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），總頁612-626。

²⁹ 《陳書·陳子高傳》記載：「子高年十六，為總角，容貌美麗，狀似婦人，於淮渚附部伍寄載欲還鄉，文帝見而問之，曰：『能事我乎？』子高許諾……及長，稍習騎射，頗有膽決，願為將帥，及平杜龕，配以士卒。」見（唐）姚思廉（557-637）撰：《陳書》（中華書局，1972），卷20，頁269-270。

³⁰ （明）王驥德：《男王后》，頁612。

綜上所述，男扮女裝情節並不能以「對女性取笑、嘲笑」等觀點一言以蔽之。場合、事件因素使得扮裝幾乎都產生於特定情境下，因此不能簡單立足於兩性不平等來討論男性扮裝之含意。扮裝首先是作為男性面臨危險情境欲避難，或為進入內室接近心上人而採取的一種置換性別的手段。其次，男扮女裝具有強化「男尊女卑」之含意，或通過貶低女性，或通過對女性原有尊位的搶奪實現扮裝者的願望。再者，男扮女裝亦或有顛覆「男尊女卑」二元體系之含意，不僅如此，更有試圖顛覆整個傳統父權體制的意義。

四、女扮男裝之情境（動機）及其社會與性別含意

高彥頤指出，明清社會的男女社會性別體系具有流動性，³¹即男女有別、內外界限等規範是相對的，具有一定彈性，可因地制宜、因時制宜。³²明末清初女性外出日益增多，尤其旅行，是極為平常的。但同時高彥頤又表明，外出（旅行）對於大多數女性來說，仍是一種特權和危險的事情。³³儘管明清不少婦女的活動空間得以超越閨房，但女性除非由男性陪同或結伴而行，否則或限於禮教壓力，或困於家庭環境，仍無法出門。像黃媛介（字皆令，約萬曆末至康熙初人）這類女性得以單獨外出，遊離於家庭內外，乃是因她代替了丈夫的職能——養家糊口，為生計而奔走於公共空間，並未否定舊有的家內界限。

女性一旦走出對自己有保護作用的私人領域，不論是迫於客觀環境如面臨戰亂等，抑或是女性心裏產生某種需求如為父報仇、施展才華、追求個人愛情等，進入公共領域，就不得不借助男性服飾以偽裝自己。正如蔡祝青所言：「女性的社會性別本多侷限，造成女性有各式理由必須扮男外出的情況遠較男扮女裝普遍。」³⁴一方面，扮裝為男性使得女性有走出「內室」、走入公共領域之可能；另一方面，扮裝更為女性提供方便和保護自我的功能。

（一）男性劇作家筆下女性扮裝之情境

明清扮裝劇中女扮男裝共有 101 例（94 部）。根據扮裝緣由或目的，其中因愛情婚姻而扮裝的扮裝女性有 35 例，約佔 35%，位居第一；為家庭倫理（忠孝）或避難而扮裝之女性分別有 22 例，均約佔 22%，位居第二。這幾類扮裝女性均出自男性劇作家筆下。

1. 家庭倫理

家庭倫理類扮裝女性承襲傳統。此類女性往往一開始處於安定平靜生活中，後受突然事件之影響（如父或夫被殺），面臨此類特殊處境，心理產生一定動機（如為父或夫報仇）。為達到此意圖，女性唯有採取扮裝之手段，走出閨門接近目標。「三從四德」乃傳統女性應持有的品德，也是女性價值所在。男性劇作家依然強調女性在家

³¹ 高彥頤著、李志生譯：《閨孰師——明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2004），頁 131。

³² 高彥頤：〈「空間」與「家」——論明末清初婦女的生活空間〉，《近代中國婦女史研究》第 3 期（1995 年 8 月），頁 21-50。

³³ 高彥頤：《閨孰師——明末清初江南的才女文化》，頁 232-237。

³⁴ 蔡祝青：〈雙性理想：試扮裝後的「郎才女貌」〉，《婦研縱橫》第 72 期（2004 年 10 月），頁 31。

庭方面的表現與貢獻，故而這些建立在儒家倫理之上的扮裝女性，不但不被冠以「服妖」之亂陰陽罪名而加以反對，反而能夠為作者、讀者和觀眾所接受。其中，以為父報仇之商三官為此類典型。

蒲松齡筆下商三官復仇得以成功的很大因素，在於她扮裝為男清唱。「一月前到我莊，又少年又在行，一心跟我去學唱」，³⁵趙惡虎好「男風」，三官便投其所好，扮裝為男子跟隨王成學唱，伺機報仇。明清兩代朝廷禁官紳狎妓，「京師自宣德顧佐疏後，嚴禁官妓，縉紳無以為娛。於是小唱盛行……」，³⁶小唱代替女妓陪酒助興愈加成為主流。清初亦承襲此風氣，因此商三官選擇扮裝為清唱這樣一種身份，得以接近好男風之趙惡虎。

商三官為盡孝，不得不走出閨閣，進入男性統治之公共領域。若三官以自己女性身份為父報仇，不但大仇不得報，自己身體和生命都會受到來自仇人趙惡虎之威脅。三官扮裝為男性，不僅掩飾自己真實性別和身份從而保護自己，亦能以男性之身份接近仇人而不致引起懷疑，伺機殺害趙惡虎。

2. 愛情婚姻

明中晚期，與陽明心學相呼應，戲曲界亦掀起寫男女情愛之浪潮。於扮裝劇本中，女性更是透過扮男走出私人領域，或維護婚姻，或主動追求愛情。「對愛情的體味、張揚和追求，就成為他們對個性的體味、張揚和追求的象徵，愛情理想就成為個性解放的理想象徵。」³⁷因而於明清扮裝戲曲中，「情」之倡導比重最大。徐石麟（1578-1646）的《珊瑚鞭》³⁸中，盧夢梨自認才高志雅，對男性伴侶之期待亦高。因而在樓頭見蘇友白題詩，窺其才貌雙全之時，便欲與之私會，測其品行，好為自己婚姻謀劃。盧夢梨跳脫傳統禮教下的「父母之命」、「媒妁之言」，扮男為自己謀親；亦不拘泥於傳統婚姻中的門當戶對，而是以男性之才貌、德行等為自己擇偶標準。盧夢梨女扮男裝走出閨閣為自己擇婿不僅是對愛情的追求，更是其個性的解放與張揚。閉於深閨的女性，很少有可以造成愛情的際遇，而扮裝可謂給愛情場面的展開提供了一個出奇制勝的機會。³⁹

由此可見，男性劇作家筆下之女性，不論是立足於禮教（盡孝）之家庭倫理類，抑或是深受情教影響的愛情婚姻類，或受突發情況影響，或因內心需要，扮裝於她們而言，不過是一種達到目的的手段或方式，對社會文化建構之兩性性別角色並無重新思考和定位。

（二）女性劇作家筆下女性扮裝之動機

李祥林認為：「戲曲作品中『女扮男裝』對『女卑男尊』的挑戰意味，從木蘭型和崇嘏型兩類角色身上體現得尤其明顯。」⁴⁰同時，指出這種女權的表達是借助於男權

³⁵ 《寒森曲》，路大荒整理：《蒲松齡集》（上海：上海古籍出版社，1963），下冊，頁1023。

³⁶ （明）沈德符（1578-1642）：《萬曆野獲編》（北京：文化藝術出版社，1998年），頁663。

³⁷ 郭英德、過常寶：《明人奇情》（北京：北京師範大學出版社，1993），頁43。

³⁸ 《珊瑚鞭》，《古本戲曲叢刊》本（上海：上海古籍出版社，1986）。

³⁹ 吳存存：《明清社會性愛風氣》（北京：人民文學出版社，2000），頁281。

⁴⁰ 李祥林：〈男權語境中的女權意識——戲曲中的「女扮男裝」題材透視〉，頁11。

話語，也就是女性「放棄自身性別角色向男性性別角色規範認同」。⁴¹根據李氏說法，女扮男裝之類型大都不出「木蘭型」與「崇嘏型」這兩類，上述扮裝之商三官可歸入前者，盧夢梨則可歸入後者。但從上述分析中，我們首先並不能認為她們的扮裝前提是建立在對男性認同上，其次也無法得出她們對「男尊女卑」觀念不滿的結論。若說三官與夢梨例子牽強，我們不妨直接以徐渭（1521-1593）《女狀元辭鳳得鳳》⁴²之黃崇嘏為例。崇嘏迫於生計，扮為男性走出閨門，甚至在男性專屬之政治領域大施才幹，蔡祝青以為其「摒棄女性性別，轉而認同男性性別」⁴³。

李祥林、蔡祝青等人說法，顯然是將「否定女性角色規範」等同於「認同男性角色規範」。首先，黃崇嘏因「賣珠雖盡，補屋尚餘。計線償工，授餐粗給。但細思此事，終非遠圖，總救目前，不過劫劑」，⁴⁴難以生計，方扮男應舉。維持家庭生活本應是家中男性掌權者（父親或丈夫等）的職責，但因崇嘏「父母相繼而亡，既無兄弟，又不曾許聘誰家」，⁴⁵那麼養家糊口的責任便落在她身上。正是由於男性的缺失，女性不得不代行其職——崇嘏擔任掌權者角色，扮男做官以實踐維持生計的責任。因此，當男性一旦歸位，崇嘏許配給周庠子鳳羽，她也由「男→女」回歸女性角色。

其次，劇中崇嘏雖開篇即道「生來錯習女兒工」、「論才學好攀龍」，⁴⁶但對她來說，扮裝僅是「因急行權」，是不得已而為之。她的不甘雌伏、男性氣質（masculinity）與行男子事，即「認同男性角色規範」，亦只是「暫時」的。最終周庠為其安排的婚姻使之不再生有「不甘雌伏」的念頭，甘願回歸至男性中心社會所規範的女性性別角色。不可否認，以徐渭為代表的男性劇作家，仍是將女性牢牢限制於父權之下和道德秩序之內，她們均以家庭與婚姻為最終歸宿。我們的確可以將崇嘏「（暫時）認同男性角色規範」視為有代表性的女性，因為她讓社會讀者和觀眾看到，女性也有能力做好他們本以為只有男性才能做的事。⁴⁷但無法否認的是，崇嘏類女性僅僅是明清扮裝戲曲中的一個意外，是極少數的，⁴⁸因而並不具典型性。至於「崇嘏型」女性對觀眾的影響，一方面，讓男性重新認識女性，只要給女性同等機會，女性可以同男性一樣有能力治理好政事；但對於男性來說，此類女性對他們的權威地位構不成威脅，因為她們最終都會回歸女性角色。另一方面，女性觀眾自是持有不同於男性簡單享受的心態，由於篇幅所限，筆者於此暫不深入討論。

明清兩代女性劇作家筆下之「擬男」（扮裝）女性多以才子名士之形象出現。男性劇作家筆下女性，扮裝（cross-dressing）多是為行事方便。而女性劇作家筆下女性角色，均或多或少有恨為女身之感，故或轉世為男（cross-gender），或以女作男（cross-

⁴¹ 李祥林：《戲曲文化中的性別研究與原型分析》（臺北市：國家出版社，2006），頁 213。

⁴² （明）徐渭著，周中明校注：《四聲猿》（上海：上海古籍出版社，1984），頁 62-106。

⁴³ 蔡祝青：〈三言二拍中男女扮裝之性別與文化意義〉，《婦女與兩性學刊》第 12 期（2001 年），頁 32。

⁴⁴ （明）徐渭：《四聲猿》，頁 62。

⁴⁵ 同上注。

⁴⁶ 同上注。

⁴⁷ 當然我們不否認徐渭因自身遭遇，對類似不得志才女的同情，故而劇中處處彰顯（或誇大）崇嘏的才學與才幹，但崇嘏事蹟確有本事來源。《玉溪編事·參軍》記載：「黃崇嘏……善碁琴，妙書畫。翌日，薦攝府司戶參軍，頗有三語之稱。胥吏畏伏，案牘麗明。周既重其英聰，又美其風采，在任將逾一載，遂欲以女妻之。」足見崇嘏才幹。見闕名：《玉溪編事》，《叢書保成初編》本（中華書局，1985），頁 2。

⁴⁸ 據筆者統計，101 例女扮男裝中，間接或直接為求才、展才而扮裝的女性僅 4 例，其中包括黃崇嘏。

dressings），來表達自己對既定女性社會角色的不滿。且不論她們的扮裝是一時的（如《喬影》之謝絮才因抱怨為女子改易男裝），或是永久的（如《鴛鴦夢》之仙界菫香等三侍女轉世為蕙百芳等三兄弟），「恨為女身」卻是一生的。她們認為，同閨房一樣，女性性別角色規範不僅束縛了她們的追求，亦浪費了她們的才華。

《繁華夢》、《喬影》開篇分別借才女謝絮才、王夢麟明言忿為女身：

閨閣沉埋十數年，不能身貴不能仙。⁴⁹（《繁華夢》）

生長閨門，性耽書史……無奈身世不諧，竟似閉樊籠之病鶴。⁵⁰（《喬影》）

謝、王二人的壯志為「閨閣」、「樊籠」所束縛，理想與現實之間的衝突，她們將此歸咎為「女身」。她們是想像男性一樣光耀門楣、出人頭地，但這並非意味著她們否定自己的生理性別。表面上，她們的才華是「因為身體性別而被否定和棄置」；⁵¹實際上，社會對女性角色的規範令女性縱有才華，仍無法像男性一樣得以施展。謝、王或扮裝為男子，或於夢中變為男性，與其說她們想成為「男性」，不如說她們想擁有宣洩才華的途徑，因為最起碼科舉為男性提供了展才的機會和平臺。與其說她們認同男性「美人名士相配」等社會價值觀，⁵²不如說她們認同和嚮往的是男性社會角色的空間、自由與優勢。

華瑋指出：

《繁華夢》顯現作者幻想的其實主要還是在個人友情、愛情、親情、婚姻、家庭的私領域，而非政治、權力等公領域的慾望滿足。⁵³

作者王筠（1784-1854）雖言王夢麟狀元及第，卻對之後其政治生涯等未過多描述，可見與一般男性生涯——追求功名權勢——男性所扮演的社會規範之性別角色，仍有本質區別。與其說她們在「描摹懸想一些男人們有的、能做的、快意的事」，⁵⁴不如說她們只是想如男性一般做不受社會、文化禁錮之「人」。然而，她們發現，男性有時同她們一樣無法得志。葉小紉的《鴛鴦夢》雖以悼念姊妹為主，但借擬男的方式，說明了即使身為男性，在現實社會依然沒有出路。此時，女劇作家們已經超越男女性別問題，立足於「人」本身，探索人生出路的問題。

因此，扮裝才女（及女性劇作家）並不是否定自己的生理性別，而是對社會規範下女性社會性別進行否定。但這不意味著她們以男性角色規範作為自己的價值標準。她們從「人」的角度出發，借「擬男」書寫以期女性能獲得同男性同等空間自由的同時，她們更認識到男女兩性現實的出路問題。

不可否認，因東西方女性於傳統男性中心社會中均長期處於受壓抑地位，不少學者受西方女性主義研究之影響，探討男女扮裝含意之時，往往會誇大性別控訴。但是，扮裝在明清劇作家筆下，首先是女性順利進入公共領域之手段。其次，男性劇作家筆

⁴⁹ 華瑋：《明清婦女戲曲集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2003），頁33。

⁵⁰ 同上注，頁251。

⁵¹ 鐘慧玲：《清代女作家專題——吳藻及其相關文學活動研究》（臺北：樂學書局，2001），頁14。

⁵² 同上注，頁21。

⁵³ 華瑋：〈明清婦女劇作中之「擬男」表現與性別問題〉，載華瑋、王瑗玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》，頁592。

⁵⁴ 嚴敦易：《元明清戲曲論集》（河南：中州書畫社，1982），頁304。

下女性角色多受突發情況影響，扮裝才由此開始；女性劇作家筆下女性角色實為作者寫照，恨為女身故扮為男性，但並不能因此就認為這是女性對男性性別之認同或以扮為男性為榮，她們乃是立足於「人」的需要上，對社會所規範之女性性別角色重新思考，企圖成為像男性一樣可以不受社會禁錮之「人」。

五、結語

本文以明清扮裝劇為研究對象，借狄德羅「情境說」強調「情境」對於「扮裝」這一行為的重要性及其影響。產生於不同情境之下的男扮女裝，含有多重社會與性別含意，既顛覆又強化「男尊女卑」二元對立的傳統父權體制，因此不能以「否定女性」等簡單觀點論之。男性劇作家筆下，以「家庭倫理」、「愛情婚姻」及「避難」為目的的女扮男裝佔較大比重，扮裝於女性而言僅僅是隱藏生理性別保護自我、方便行事的一種手段。男性劇作家筆下的扮裝才女，並非否定女性性別角色，她們實踐男性性別規範亦只是暫時的；而女性劇作家筆下的她們，從對女性性別規範不滿到超越性別藩籬，於「人」的角度出發，探索人生出路。

朱彝尊《蕃錦集》研究

林子奇

摘要

本文的研究對象是集句詞集《蕃錦集》。此集是清初重要詞人朱彝尊（1629-1709）的詞集，很能體現詩、詞關係與互文性，值得學界關注。筆者從朱彝尊集句為詞的方法展開探討，分析《蕃錦集》中通過選用、組合含疊字、虛字的詩句來提升作品「詞」性質的用例，進而闡釋此集的藝術成就。

關鍵詞

朱彝尊 《蕃錦集》 浙西詞派 詩詞關係 集句詞

一、引言

清初詞人朱彝尊（1629-1709），字錫鬯，號竹垞，浙江嘉興人。其詞標舉醇雅，追尚姜（姜夔，1155-1221）、張（張炎，1248-約 1320），著有詞集《江湖載酒集》、《靜志居琴趣》、《茶煙閣體物集》與《蕃錦集》，題材、形式豐富而一歸雅正；又有編定《詞綜》及評點時人詞作等活動以擴佈其詞學的主張。他開創的浙西詞派，盛於康（康熙，1662-1722）乾（乾隆，1735-1795）之世，流風所至波及清末，故朱彝尊的詞與詞學，可謂影響了有清一代之詞。《蕃錦集》，題材統合上述三家，形式卻是獨樹一幟，所集之句盡為唐詩。

集句之法素來與迴文等雜體詩詞被視為文字遊戲，針對此集，歷來亦是褒貶不一，當代學者也鮮有細究。然此恰恰賦予其連繫詩、詞兩體的特色，研究《蕃錦集》，一方面能更深入地了解這種獨特形式，另一方面可以幫助我們瞭解朱彝尊的詩學理論，還能理清詩、詞之異同。正如馬大勇所說，它充分體現了互文性的集句創作，以今日文學觀視之是值得肯定的，¹甚至可謂為羅蘭·巴特（Roland Barthes，1915-1980）所說的「能引人寫作之文（le scriptible）」。²這類正面的評價實際上也是對傳統文學的

¹ 馬大勇：〈朱彝尊《蕃錦集》平議——兼談「集句」之價值〉，《南京師範大學文學院學報》2003年第3期，頁76-80。

² 「能引人寫作之文（le scriptible）」與「能引人閱讀之文（le lisible）」是羅蘭·巴特於《S/Z》中提出的一對概念。他認為前者能鼓勵讀者發揮詮釋能指（signifier），而後者僅能提供一種解釋，讀者只有接受與否的不完全閱讀自由。（法）羅蘭·巴特著，屠友祥譯：《S/Z》（上海：上海人民出版社，2000），頁56-57。

重新肯定。

上世紀 80 年代以前，對《蕃錦集》的研究主要是詞話形式，在發展源流、集句原因、思想內容、藝術手法上都有探討，雖然流於簡短而欠深入，但他們提出的一些觀點仍是相當有意義的。部分觀點有的為後來學者進一步闡釋、反駁，但亦有不少未經深掘、商榷，畢竟現代學者的研究在數量上明顯不足，覆蓋面有限。其著眼點主要放在《蕃錦集》在集句發展史之意義、朱彝尊作集句詞的原因及其藝術手法的分析上，而對藝術手法的探討則以引例並簡短評價、賞析為主。

梳理前人研究可知，《蕃錦集》中所展現之詩、詞關係尚未深入研究。詩、詞關係一直是中國文學研究的一大議題，然以集句詞為切入點之研究少之又少。王偉勇就宋集唐詞與唐詩關係雖發表了不少論著，然其著眼點主要在揭示前者對後者的借鑒，以及如何運用兩者之關係進行輯佚、校勘、編年等。³因此，本文擬從此方面入手，探討朱彝尊如何打破詩詞之界，將詩句化為詞句，以及在此過程中所產生的藝術價值。

本文以吉林文史出版社 2009 年出版的《曝書亭全集》內收錄之《曝書亭集·蕃錦集》、《蕃錦集拾遺》及〈西江月·懷李斯年〉為研究對象，⁴此集以康熙十七年（1678）柯維楨（生卒不詳）刊本入校，面貌較完整。《曝書亭集·蕃錦集》是指收入《曝書亭集》的《蕃錦集》版本，經作者晚年刪削，存詞 109 首；《蕃錦集拾遺》則是葉德輝（1864-1927）、朱墨林（生卒不詳）後來拾遺補上的，錄入《曝書亭集外稿》，存詞 24 首；〈西江月·懷李斯年〉則是王利民、胡愚等編《曝書亭全集》時從柯維楨刊本卷下發現的，與《蕃錦集拾遺》一起為作者所刪。三者合共 134 首，庶可觀《蕃錦集》全貌，以下論述提及《蕃錦集》者即就此而言。⁵

二、在語言上如何將詩句化為詞句

詩、詞有別，故竹垞集詩句為詞，在不能更改詩句的情況下，必須透過詩句的選取與組合來完成由詩到詞的轉變。在這方面，與竹垞同時的沈雄曾指出《蕃錦集》詞在選句就譜方面的進步處：

詞則佳矣，但取其義之吻合，不求其句之割裂也。律陶集杜，自昔已然，止用七言五言也。即調中對句、結句之工巧，或出人意表，若內用二字、三字、四字，當割裂之於何人，而注為某某句乎。⁶

³ 可參見其《詞學專題研究》（臺北：文史哲出版社，2003）、《宋詞與唐詩之對應研究》（臺北：文史哲出版社，2004）、《詩詞越界研究》（臺北：里仁書局，2009）。

⁴（清）朱彝尊著，王利民、胡愚、張祝平、吳蓓、馬國棟校點：《曝書亭全集》（長春：吉林文史出版社，2009）。

⁵ 清人早知《曝書亭集》外朱彝尊尚有遭刪削、遺漏詞存世，有的如馮登府（1783-1841）積極蒐求，有的則如李富孫（1764-1843）認為是作者不滿而棄之，無謂搜羅。考諸《蕃錦集》歷來評者，同代之人每每提及集外詞，如沈雄（生卒不詳）《古今詞話》即以集外〈點絳脣·詠春風〉為例稱譽《蕃錦集》毋須割裂原句（沈雄誤記為〈點絳脣·詠風〉）。而一自《曝書亭集》刊行，後之評者鮮有提及集外詞，可見柯本《蕃錦集》與諸補輯本之流傳度皆不及經刪削之《曝書亭集》（當今留存之柯本不過寥寥數本矣），世人遂僅以刪削後之 109 首觀《蕃錦集》。然近年亦始有研究者如馬大勇以原來 134 首為研究對象。

⁶（清）沈雄：《古今詞話》，載唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986），冊 1，頁 843。

竹垞突破前人以常用的五言、七言句集詞要割裂原句、削足適履的限制，改選字數相符的詩句入詞，可以說是從選句字數方面化詩為詞。然而吻合詞調不過是化詩為詞過程中較基本與形式上的一步，只滿足此點不足以完成從詩到詞的轉換。除此以外，選句時尚須考慮詩句風格、形式等方面是否具詞之性質。另一方面，適切的組合亦可增添詞意。如竹垞曾評李商隱的〈牡丹（錦幃初卷）〉是「堆而無味，拙而無法，詠物之最下也」，⁷卻抽取「石家蠟燭何曾翦」一句用於〈玉樓春·簾下美人〉，下接杜甫「五夜漏聲催曉箭」，⁸抒發欲見美人而不得，終至蠟燭不剪而達旦的情懷。此不但可見詩、詞對句子的要求並不一致，組合為詞後，亦表達了比原詩中單純狀色更豐富的情意，足以令人聯想起義山名句「何當共翦西窗燭」。蓋「堆而無味，拙而無法」是責其詩句之結構，非責詩句，一旦抽出句子，使其意涵脫離束縛，另配以適合題材、詩句，自能產生富於詞味的別樣情志。

上段已淺述集句成詞過程中選取與組合兩方面所起的部分作用，以下將在前人基礎上，更具體地探討，哪些語言的選取與組合能起到化詩為詞的效果。引言部分提及 80 年代以前一些對《蕃錦集》的觀點是相當有意義而又未為現代學者進一步闡釋的，比如晚清陳廷焯（1853-1892）在《詞則》對竹垞集句詞的批點。當中除以工妙譽之外，尚有從疊字、虛字、意調三方面作評論，其中兩條評論：「疊用雙字，映射成趣」；⁹「情調淒婉，在數虛字傳出」。¹⁰短短十八字除給予我們竹垞如何在選取與組合方面化詩為詞的提示外，也指出了在句的層面上，除去格律、字數、風格三方面，詩的語言有哪方面接近詞的語言。

（一）疊字

郭紹虞（1893-1984）曾指出，在口語、書面語分離後，詩的修辭標準轉變，因重典雅、尚變化而排斥流於纖巧、重複的疊字，而只有在小道的詞、曲才能盡情用疊字，且詞、曲中「疊字愈多，愈見其當行本色。」¹¹按龔紅林〈淺議宋詞疊字藝術〉所說，唐圭璋（1901-1990）所編的《全宋詞簡編》（上海：上海古籍出版社，1986）中就有約四成的詞作使用了疊字手法，¹²可見較多疊字運用確是詞的語言特質之一。近體詩中雖亦不無疊字、頂真、反復等藝術手法，然而終是少有；而疊字等在詞中的使用非但較多，且密度亦較詩高，如易安（李清照，1084-1151）詞中「尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚」連用七次疊字，就決不會見於詩中。疊字作為修辭手法，在作品中直接起到的是音樂上的作用。前人已指出疊字能收婉轉、纏綿之效，且能產生一曲三折的效果，¹³故於內容上與音樂上自然適合詞這種文體。

《曝書亭集》所收竹垞 1644 首詩作中，有 426 首使用了疊字，佔所有詩作的 25.9%，對比幾本詞集，《江湖載酒集》有 35.7% 詞作使用了疊字，《茶煙閣體物集》

⁷ 劉學鍇、余恕、黃世中：《李商隱資料匯編》（北京：中華書局，2001），頁 306。

⁸ （清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 375。

⁹ （清）陳廷焯：《詞則》，《稿本叢刊》影印手稿本（上海：上海古籍出版社，1984），下冊，〈別調集〉卷 3，頁 23 下。

¹⁰ （清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 24 上。

¹¹ 郭紹虞：《滄浪詩話校釋》（北京：人民文學出版社，1983），頁 200-201。

¹² 龔紅林：〈淺議宋詞疊字藝術〉，《吉林廣播電視大學學報》2005 年第 4 期，頁 57-62。

¹³ 溫梁華：〈柳永詞中的疊字詞〉，《曲靖師範學院學報》1984 年第 1 期，頁 34-38。

有 39.5%，《靜志居琴趣》有 38.8%，¹⁴可見詞作較詩作更偏向使用疊字，這一論斷至少就竹垞的創作而言是站得住腳的。而在《蕃錦集》中，使用了疊字手法的作品更達到 57.5%，¹⁵比另外三本詞集皆明顯要高，也就是說竹垞在集句填詞時刻意使用更多疊字。我們或許可以這樣解釋，另外三集因本是竹垞自作之詞句，毋須刻意化詩語為詞語。相反，《蕃錦集》所集本為詩句，須刻意增加詞的性質以化為詞，故其疊字使用情況較多。¹⁶

若將《曝書亭集》內之 109 首集句詞與集外之 25 首集句詞分開統計，則前者有 61.5% 的作品使用了疊字手法，後者則只有 40%。換言之，竹垞晚年刪削《蕃錦集》詞作時，有疊字的作品比沒疊字的作品保留得更多。詞作之或存或刪固然有許多因素考慮，可是當留存者有約六成使用了疊字，比刪去者的四成在比率上多出一半左右，則疊字顯然是其中一項左右《蕃錦集》詞作會否被竹垞保留的因素。作品之刪削，無非是其內容或藝術、形式上有不滿意之處，疊字作為修辭手法，其作用顯然與藝術、形式方面相關。竹垞刪削較少含疊字的詞作，反映疊字能在藝術、形式上提升集句詞作，亦即是增添其詞性。

《蕃錦集》疊字運用較多除體現在作品數外，還體現於作品中多於一句使用疊字與用疊字的句中使用多於一次疊字。《蕃錦集》使用疊字的作品中，有 33 首有多於一句使用疊字，如陳廷焯以「疊用雙字，映射成趣」批點的〈浣溪沙·春閨（十二層樓敞畫檐）〉與〈采桑子·秋日度穆陵關〉，¹⁷便各有一半的句子使用了疊字，而前者更是在下片三句全用上疊字：

十二層樓敞畫檐（杜牧〔803-852〕），偶然樓上卷珠簾（司空圖〔837-908〕）。金爐檀炷冷慵添（劉兼，生卒不詳）。

小院回廊春寂寂（杜甫〔712-770〕），朱欄芳草綠纖纖（劉兼）。年年三月病懨懨（韓偓〔844-923〕）。

此詞之「成趣」，自當歸功於竹垞選用與組合詩句的巧思。在上片未用疊字的情況下，下片的連用疊字起到改變音律節奏的效果，疊字帶來的啾緩節奏，令詞意由上片的寫景轉入言情。下片三句間以結處同用疊字的相似性連結起來，而末句的首尾兩用疊字則增加了句子音樂上的啾緩感，更適合作全詞感情的總結。這樣不但讀上來有一唱三嘆之效，「寂寂」、「纖纖」、「年年」、「懨懨」四組疊字的相互「映射」，以形式上的關連將內容上的時間、空間、景物與人連結，婉轉帶出春閨之幽怨。〈采桑子·秋日度穆陵關〉中亦利用疊字進行了節奏的變換：

穆陵關上秋雲起（郎士元〔727-780〕），習習涼風（蕭穎士〔707-758〕），於彼疎桐（宋華〔生卒不詳〕）。撼撼淒淒葉葉同（吳融〔850-903〕）。

¹⁴ 以上數據不論詩作、詞作俱按吉林文史出版社 2009 年出版之《曝書亭全集》所載《曝書亭集》點算而得，作品中聯句只點算朱彝尊所作部分。

¹⁵ 以上數據為按引言部份所定義本文就《蕃錦集》之研究範圍作點算。

¹⁶ 前述溫梁華在〈柳永詞中的疊字詞〉一文中曾指出，婉約詞較豪放詞更傾向使用疊字，那是否能以此解釋《蕃錦集》較多使用疊字的情況呢？我認為不適合，因為《靜志居琴趣》全為婉約言情之作，可是用疊字的情況卻比《蕃錦集》少得多。況且，豪放詞本就是詩筆填詞的產物，故其詩性較婉約詞多而詞性較少，其使用較少疊字亦符合本文之論。

¹⁷（清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 23 下。

平沙渺渺行人遠（劉長卿〔709-785〕），垂雨濛濛（元結〔719-772〕），此去何從（宋之問〔約656-712〕）。一路寒山萬木中（韓翃〔生卒不詳〕）。¹⁸

此闕的疊字使用始於上片第二句，而於上片末句的疊字三連用達至頂峰，降至下片第二句最後出現疊字。這樣由疏至密再降為疏地使用疊字，相當於音樂上由快而慢再轉快，而最慢處的「撼撼淒淒葉葉同」，正是全闕形式上最沉重處。下片最後兩句雖然未用疊字，在音樂形式上轉為輕快，但卻使用了內容上的「疊字」——「萬木」。當節奏由「垂雨濛濛」的嗶緩轉到「此去何從」的輕快，卻突然「一路」陷入於「萬木」之中，形式上的輕快與內容上的沉重構成了此句的張力。若說這種張力應歸功於詩人韓翃，那麼這一路的鋪排，由上片末句的第一重低谷緩緩攀升，再突降至下片末句的谷底，便應歸功於朱彝尊這位指揮家。

《蕃錦集》使用疊字的方法雖是從唐詩中選取有疊字的句子，然而如「淒淒慘慘戚戚」這種單句連用三次疊字的，也有上述一句「撼撼淒淒葉葉同」，而兩次使用疊字的句子則更多，如：「紅紅綠綠苑中花（王建〔768-835〕）」；¹⁹「青山隱隱水迢迢（羅鄴〔852-?〕）」；²⁰「歌酒家家花處處（白居易〔772-846〕）」，羅衫葉葉繡重重（王建）」；²¹「年年三月病恹恹（韓偓）」；²²「青山暮暮朝朝（劉長卿）」；²³「漠漠復霏霏（李得〔生卒不詳〕）」；²⁴「弦弦掩抑聲聲思（白居易）」。²⁵竹垞將這些唐詩中的少數例子抽出使用，自是看中其疊字所生的詞之特質，能達至郭紹虞所謂「疊字愈多，愈見其當行本色」。

（二）虛字

虛字與詞之關係前人早有論述，南宋張炎就曾於《詞源》謂：

詞與詩不同，詞之句語，有二字、三字、四字，至六字、七、八字者，若堆疊實字，讀且不通，況付之雪兒乎？合用虛字呼喚，單字如正、但、甚、任之類，兩字如莫是、還有、那堪之類，三字如更能消、最無端、又卻是之類，此等虛字，卻要用之得其所。若能盡用虛字，句語自活，必不質實，觀者無掩卷之誚。²⁶

竹垞推崇玉田，與質實相對之清空亦是竹垞詞學之追求，對玉田這番虛字於詞之作用的觀點自然也有吸收。後來明、清詞論家又呼虛字為襯字、領字，而因避免與曲之襯

¹⁸（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁370。

¹⁹同上注，頁365。

²⁰同上注，頁365。

²¹同上注，頁368。

²²同上注，頁369。

²³同上注，頁373。

²⁴同上注。

²⁵同上注，頁379。

²⁶（南宋）張炎：《詞源》，《續修四庫全書》本（上海：上海古籍出版社，1995），卷下，頁5下至6上（總頁67）。張炎此語末句有另一意思相反的版本，為：「若使盡用虛字，句語又俗，雖不質實，恐不無掩卷之誚。」（南宋）張炎：《詞源》，唐圭璋：《詞話叢編》（北京：中華書局，1986），冊1，頁259。

字混淆，現代學者主要用領字或虛字。不過各家對兩者之定義、關係尚有各種說法，除籠統將兩者等同外，亦有如王偉勇、趙福勇的〈詞體「領字」之義界與運用〉這般定義領字的：

「領字」乃詞句發端之字詞，於詞意而言，通常無絕對明確實指之意象或動作，主要用以領起下文，並可疏通字句；至於吟詠諷誦之時，領字應與其下之字句逗開，稍事停頓，成一單獨之節奏點，以帶動下文。²⁷

對虛字則如此描述：

而「虛字」則在詞意上並非明確實指之名物、形象、意態或動作，但在結構上具有疏通字句之作用，可令全詞疏密有致、跌宕生姿。有時去除此等「虛字」，對於全句甚而全詞之義涵，並無嚴重影響。²⁸

而段煉《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》中則定義虛字為「沒有語義、僅具結構功能的字」。²⁹

至於陳廷焯之所謂「虛字」，與今人所指語法意義上之虛字或無實則意義之虛字不同。他評〈玉樓春·燭下〉「情調淒婉，在數虛字傳出」，所圈的是最後兩句「不知含淚怨何人（皮日休，〔約 834-約 883〕）」，料得也應憐宋玉（李商隱〔813-858〕）」，³⁰「不知」、「料得」作為述語顯然非語法意義上之虛字，亦不能從語意上謂其無一定意義。且陳廷焯所評「虛字」不能盡等同於領字，其非但包含領字所含之句首虛字，亦包括「也應」這類句中虛字，與領字所指實不盡同。陳廷焯所指虛字既非語法意義上之虛字，亦非從語意上謂其無一定意義，因此若將王偉勇、趙福勇對虛字的描述首句修訂為「而『虛字』則在詞意上並非明確實指之名物、形象」或直接刪去首句，則比較符合陳廷焯所指。如「不知含淚怨何人」中即使去掉存在語意的「不知」，句中主要表達的「含淚怨何人」依然存在，故就此句之意涵來說影響不大。

那麼，在《蕃錦集》詞裏，虛字具體上是如何在詩詞轉化中起作用呢？前人謂虛字（或領字）能起音樂上、結構上與組織上之作用，以下就此舉例說明。

音樂上，蔣哲倫〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉謂：

慢詞不僅篇幅長，句子多，而且各片的調式很少重疊，從而使句式更換異常頻繁，奇偶轉接相當複雜。在這種情況下，領字的使用自又能發揮調節音聲的功效，使不同句式的轉接過渡較為自然。³¹

雖然上文是就領字而言，指出其於慢詞上所起調節音律的作用，但基於兩者有一定之重疊，故情況同樣適於虛字。以〈沁園春·送曹子顧學士還南溪〉為例，〈沁園春〉這詞牌是以四言為主的，竹垞在幾個雜於四言中的五言句皆選用了有虛字作領字的詩

²⁷ 王偉勇、趙福勇：〈詞體「領字」之義界與運用〉，《成大中文學報》第 14 期（2006 年 6 月），頁 115。

²⁸ 王偉勇、趙福勇：〈詞體「領字」之義界與運用〉，頁 110。

²⁹ 段煉：《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》（臺北：秀威出版，2009），頁 112。

³⁰ （清）陳廷焯：《詞則》，下冊，〈別調集〉卷 3，頁 24 上。

³¹ 蔣哲倫：〈論「領字」及其與詞體建構的關係〉，《社會科學戰線》（1994 年第 4 期），頁 224。

句，如：「又不勞朝謁（白居易）」，「問家何所有（李頎〔690-751〕）」，「任頭生白髮（白居易）」，「儻有人送否（王維〔約 692-761〕）」，³²各自形成了一個虛字加兩個至幾個四言句的連串，這樣五言句於四言中便如四言一樣，於音律上不顯突兀。這四句在原詩中本分別對「分命在東司」、「生事如浮萍」、「放眼看青山」與「中心竊自私」，都是二、三節奏，然竹垞注意到其首字俱可為虛字，將其化為虛字領的一、四節奏，成功利用詩句的重新組合，從音樂上將詩語化為詞語。

結構與組織的分別，按段煉的說法，前者是句與句、片與片間的連接、過渡，後者是對意象的組織。³³由於兩者之關連性，在此一併討論。林順夫認為在近體詩中，有對偶、齊言等方式在形式上起結構、組織的作用，而詞則不然，故須由虛字發揮這些作用；而在詞中，小令比慢詞在形體上更接近近體詩，因此虛字的作用於慢詞較小令重要。³⁴林氏解釋虛字在詞中發揮其於詩中所沒展現的結構、組織作用，為詩詞在虛字上的分別提出了合理的解釋，然而其有關小令中虛字承擔較少結構、組織作用卻不盡然。陳廷焯批點〈玉樓春·燭下〉為《蕃錦集》詞使用虛字的代表，而此詞正是一八句七言，形體上極似律詩的小令。故以此詞為例，看虛字如何傳出淒婉情調：

雨滋苔蘚侵階綠（岑參〔715-770〕），風動落花紅蔌蔌（元稹〔779-831〕）。
愛君簾下唱歌人（白居易），初卷珠簾看不足（權德輿〔759-818〕）。
何當共翦西窗燭（李商隱），美酒一杯聲一曲（李頎）。不知含淚怨何人（皮日休），料得也應憐宋玉（李商隱）。³⁵

首兩句先寫景，透過雨、階苔、落花這些典型暮春意象，鉤起讀者的互文性記憶，以傷春的文化傳統為作品定下基調。正如林氏所言，這裏承擔結構、組織作用的是兩句較接近的形式。接下來的兩句揭示了作品的矛盾所在，也就是張力的來源——愛上歌妓卻不能長相廝守。而作品的第一個虛字「何當」就在此過片的時候出現，在兩片間起過渡的作用；同時以「何當」總結上片的傷感、失意的現實情景，並轉入幻想中。原詩「何當」轉入的是對未來的想象，故能與妻子「卻話巴山夜雨時」，面對分離、失意的現在；而這裏的想象卻只是虛幻的，只能在翦燭共語時盡情享樂。於是「不知」又將前面一幅幻想景像作結，將注意力投射到想象中歌妓眼含的一顆淚，以此為媒介將想象由具體之景進入深邃的思想感情中；「料得」以回應「不知」的方法連接兩句，而與「也應」的連續四字虛字一方面將答案延後公布，增長了細思細味的時間，一方面兩個虛字的不確定性以疊加的方式倍增，產生婉約的效果。「料得也應連宋玉」於原詩中為出句，其對句為「一生只事楚襄王」，可理解竹垞用此句之因亦在其潛在的對句，透過互文性於讀者腦中將對句呼喚出來；若以情詞觀之，「楚襄王」自是指其妻子了。故「料得」領出的實非單只本句，還有這潛藏的一句，因此想象的歌妓才會為兩人之有緣無份含淚。由此作可見，即使是形似近體的小令中，虛字也發揮了在詩

³²（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 381。

³³ 段煉：《詩學的蘊意結構——南宋詞論的跨文化研究》，頁 107。

³⁴ 林氏原文為英語，這裏的「虛字」對應的是原文的「function words」，而原文其後括號內有標“Hsü-tzu”，即「虛字」之拼音。原文也指出虛字包含的，包括「念」、「想」、「算」等具語意學上較實質（「semantic solid」）的字，可見林氏之虛字所指與本文及陳廷焯所指較接近。Shuen-fu Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1978), 133-135.

³⁵（清）朱彝尊：《曝書亭全集》，頁 375。

中沒有的結構和組織作用，而在集句詞中更有領出互文性的作用，增加婉轉的效果與閱讀的趣味。

又如〈瑞鷓鴣·感舊〉：

謝家輕絮沈郎錢（李商隱），風景依稀似去年（趙嘏〔約 806-約 853〕）。石瀨雲溪深寂寂（權德輿），綠牕紅淚冷涓涓（李郢〔生卒不詳〕）。
落花不語空辭樹（白居易），明月無情卻上天（薛逢〔生卒不詳〕）。還有些些惆悵事（白居易），而今重說恨絲絲（張籍〔約 766-約 830〕）。³⁶

全詞大部分用於堆疊意象以營造一種感舊的氛圍，而同樣在形式上近於律詩的這首作品，對偶、齊言於一對句子間之結構和組織固然重要，但在每對句子間尚須其他方法結構、組織，也就是虛字了。首先是第二句的句中虛字「依稀」，將前後景色以「去年」組織起來，賦予舊的意涵；其後「空」、「卻」一對句中虛字，與其說是指出了矛盾所在，不如說是將矛盾製造出來，除作為對偶一部分發揮結構和組織兩句的作用外，也對整體起了推進的作用，由營造氛圍進入感情矛盾中。結尾兩句沒有進一步推進感情，而是以虛字「還有」統合以上的意象、情感，定調為「些些」的「惆悵事」，並以虛字「而今」帶出自己對上述舊事的「絲絲」恨意。與杜甫之〈登高〉相比，兩者同樣有豐富意象，同樣於作品後半指出矛盾所在，同樣明確指出感情，但此詞意象中夾雜疊字、虛字，末兩句十四字更有過半的八字為疊字、虛字，故讀來不覺質實，而有清空之感，以及一絲絲由重重意象滲出的、隱約捉不住的惆悵與恨；老杜之作雖領聯亦有虛字疊字舒緩，但其意象、情感密集推積以至最後凝聚於「濁酒杯」中，主要是由貫穿整作的對偶完成。兩相比較，詩詞之分差可略見。

總言之，集句詞中虛字雖由詩句中來，然它們在詩與詞中承擔之結構、組織作用不同，詞在這方面更依賴虛字，於是竹垞便巧用這些帶潛在虛字的詩句，集而成詞。

三、結語

《蕃錦集》集詩成詞，打破詩詞之界，固示人以詩、詞之同；透過各個角度的分析，亦可窺見竹垞化詩為詞之道，從而了解詩、詞之異。本文接踵前人，發現於語言使用上，對疊字與虛字的使用能達到化詩為詞的效果，亦能藉此提升作品的藝術性。然而《蕃錦集》尚有不少可究之處本文並未觸及。單就本文涉及之範疇，在竹垞化詩為詞之法方面，於疊字、虛字以外的皆未涉及，包括如何於句式、風格等層面上化詩為詞。其他種種，如《蕃錦集》創作的繫年、何以刪詞等都是值得探究的問題，同時《蕃錦集》創作藝術亦有待更深入發掘。

³⁶ 同上注，頁 376。

重審單士釐《癸卯旅行記》中的女性書寫

劉佳霏

摘要

作為晚清唯一一部女性遊記，單士釐的《癸卯旅行記》為我們提供了寶貴的晚清女性遊記視角。本文將從《癸卯旅行記》與其他遊記的對比中分析中，糾正過往研究中的偏差認知，發現真正的書寫特質，從而認識到作者在社會性別規範下表現出的陽性書寫表演。

關鍵詞

單士釐 《癸卯旅行記》 女性文學 近代文學 旅行文學

一、緒論

單士釐（1863-1945）出生於浙江蕭山的一個書香門第，與晚清外交官錢恂（1853-1927）成婚後，隨夫出使日本。1903年，他們於日本出發，經上海、朝鮮、滿洲抵達俄國彼得堡。單士釐記錄了這段為期71天的旅行，並以《癸卯旅行記》之名，於1904年出版。此書剛剛問世的時候，並沒有引起大範圍的關注。¹直到鐘叔河在20世紀80年代將《癸卯旅行記》收入《走向世界叢書》出版開始，單士釐及其作品才得到了學界的關注。單士釐作為傳統閨秀的代表在晚清這一歷史轉型時期是如何看待異國與本土的差異；與過去的傳統閨秀相比有哪些不同；她選擇記錄材料的背後有哪些動機；其書寫方式究竟因何有別於男性作者，都值得我們探索並從中了解性別與社會環境是如何影響了書寫方式。

我們目前所知最早有關單士釐的文章，是鐘叔河1981年出版單士釐兩本遊記時所作序言。隨後，一些介紹單士釐生平的文章相繼發表。80到90年代，對於單士釐的研究主要停留在內容介紹層面。進入20世紀，人們對於單士釐的研究逐漸深入，絕大多數文章集中於單士釐女性思想與國族思想的研究上。囿於篇幅所限，本文只討論其女性書寫的特點。

¹ 據姚振黎考證，陳香《清代女詩人選集》、汪祖華《中國女性詩詞集抄》、沈立東、葛汝桐《歷代婦女詩詞鑒賞辭典》、陳燕《清末民初文學思想》附錄文人簡表皆未錄入單士釐作品，唯胡文楷（1899-1988）《歷代婦女著作考自序》提及單士釐所編《清閨秀藝文略》，參姚振黎：〈單士釐走向世界之經歷——兼論女性創作考察〉，載范銘如主編：《第二屆中國女性書寫國際學術研討會》（臺北：學生書局，2003），頁257-296。另，《中國基本古籍庫》和鄭光儀主編的《中國歷代才女詩歌鑒賞辭典》（北京：中國工人出版社，1991）也未見收錄單士釐的任何作品。

在單士釐的女性意識上，早期學者如鐘叔河，將單士釐視作蔑視封建禮法的女性革命先驅。21世紀以來，更多人注意到了單士釐所處的特殊時代與她有著矛盾的女性意識的關係。陳室如探討了單士釐性別意識中的模糊糾結之處，既以實際行動書寫和開啟了晚清女遊，又無法脫離傳統女德的堅持，她提出單士釐在作品中呈現了不徹底的性別覺醒。²羅秀美她分析了單士釐是如何從女性的視角凝視西方，並回顧東方進行女性文學傳播。³在女性思想上，儘管隨著研究的深入，人們已經逐漸認識到單士釐女性思想中矛盾的一面，卻鮮少有人將其女性思想和書寫方式聯繫起來。

關於單士釐遊記書寫方式的研究不多，汪年認為單士釐遊記的特點在於主題內容的豐富性和形式的多元化。⁴實際上這幾乎是近代遊記的共同特點。另一方面，顏麗珠認為單士釐能夠純熟的運用寓情於景和對照比較的寫作技巧，是她書寫的一大特色。而且，單士釐在篇章佈局和成書格式上也別具匠心。⁵這種特色在僅將單士釐作為女性遊記作家進行考察時是存在的，然而如果將單士釐與其他域外遊記作者一同考察，這種結論是否成立還有待商榷。王璐璐指出單士釐以其女性化的細膩筆觸和女性化的抒情與描寫，展現出了不同於男性作者的獨特書寫特質。⁶安麗敏同樣認為單士釐的寫作手法細膩感性，有別於男性作者。⁷

Sara Mills 提到，「一般女遊文學批評家普遍假定女性書寫不證自明地不同於男性書寫，不過極少批評文章驗證過女性書寫與男性書寫作品之間的相似特質。」⁸本文主要通過將單士釐的遊記與同時期男性遊記進行比較研究，以探討她的書寫方式究竟如何區別於男性並探究其成因。另一方面，將單士釐與明清時期才女相對比，可以揭示單士釐遊記書寫方式中既傳統又現代的雙重面貌。

二、單士釐遊記的書寫特色

（一）被誤解的女性化寫作

作為晚清第一篇也是唯一一篇的女性域外遊記，人們自然地關注單士釐作為女性這一重身份，得出女性寫作細膩、感性，有別於男性寫作的觀點似乎也順理成章。例如安麗敏與王璐璐都認為：單士釐的女性書寫特質是女性化的細膩筆觸與女性化的抒情和描寫。⁹王璐璐將單士釐與梁啟超（1873-1929）相比，認為：

² 陳室如：〈閨閣與世界的碰撞——單士釐旅行書寫的性別意識與帝國凝視〉，《彰化師大國文學志》第13期（2006年12月），頁257-282。

³ 羅秀美：〈流動的風景與凝視的文本——談單士釐（1856-1943）的旅行散文以及她對女性文學的傳播與接受〉，《淡江中文學報》第15期（2006年12月），頁41-94。

⁴ 汪年：〈單士釐域外遊記研究〉（河南大學碩士學位論文，2010）。

⁵ 顏麗珠：〈單士釐及其旅遊文學——兼論女性遊歷書寫〉（臺灣國立中央大學碩士學位論文，2004）。

⁶ 王璐璐：〈近代女作家單士釐研究〉（上海師範大學碩士學位論文，2015）。

⁷ 安麗敏：〈單士釐的世界之旅及其思想認識研究（1898-1912）——以撰主的兩部遊記為中心的考察〉（東北師範大學碩士學位論文，2010）。

⁸ Sara Mills 著，張慧慈譯：〈女性主義批評中的女遊書寫〉，《中外文學》27卷12期（1999年5月），頁6-28。

⁹ 安麗敏：〈單士釐的世界之旅及其思想認識研究（1898-1912）〉，頁12；王璐璐：〈近代女作家單士釐研究〉，頁46。

男性作家喜好運用議論手法表達出對於世界局勢和潮流，以及中外差距等的看法和觀點。¹⁰

她引用了梁啟超《新大陸遊記及其他》中的議論作為證據。不過二者雖同為 1903 年出國，時間相近，但是二者遊記中不同的書寫特質，卻不僅由性別差異導致，而應當是更多的由作者身份，寫作目的而決定。

單士釐出生於浙江蕭山的一個書香門第，她自小便居住在外祖父家，隨舅父讀書，學習詩文，接受的訓練是完全符合中式傳統的。一位傳統的閩秀寫遊記的目的必然不能是傳播自己的思想，因為那樣是不符合婦德的。單士釐在作者自序中謙虛地寫道：

惟此一段旅行日記……我同胞婦女，或亦覽此而起遠征之羨乎？跂予望之。¹¹

很明顯，單士釐的寫作目的是為了使同胞婦女們增長見聞，了解世界，讓更多人得以「開眼看世界」。相應的，《癸卯旅行記》中對異國風物的描寫、記敘也就多些。考慮到當時婦女的識字率，¹²《癸卯旅行記》的預期讀者群可能比他們宣稱的還要少些。在當時指望廣泛流傳的面向大眾，特別是婦女的書籍大多會加上插圖以便不識字的人也能理解，而沒有插圖的《癸卯旅行記》的目標讀者顯然只能是極少數受過良好教育的上層婦女，以及部分男性。

梁啟超的《新大陸遊記》則是戊戌變法失敗後，其流亡海外過程中，遊歷美洲，考察共和政體，在各地發表演講，鼓吹自己的學說時的經歷。作為一名政治家，一定會對外國的政治體制、社會發展情況特別敏感。為了宣揚自己的思想，他的遊記中政治性議論、中西政體的比較自然占了大部分篇幅。梁啟超自己也在《新大陸遊記》凡例中提到：

中國前此遊記，多紀風景之佳奇，或陳宮室之華麗，無關宏旨，徒災棗梨，本編原稿中亦所不免。今悉刪去，無取耗人目力，惟歷史上有關係之地特詳焉。

¹³

可見《新大陸遊記》中通篇大多是政治議論性議論，是作者有意為之的結果。它不僅與單士釐遊記記錄內容相差很大，與絕大多數之前的中國遊記也是大相徑庭。梁啟超確實比單士釐多了許多對國際形勢、政治的議論對比，但是將梁啟超與晚清大多數男性遊記作者相比，恐怕也能得出相同的結論。因此，將梁啟超與單士釐進行比較，得出女性遊記作家相較男性更少議論而更多抒情描寫的結論，恐怕是片面的。

（二）單士釐與同時期男性作家比較

¹⁰ 王璐璐：〈近代女作家單士釐研究〉，頁 51。

¹¹ 錢單士釐著，楊堅校點：《癸卯旅行記·歸潛記》（長沙：湖南人民出版社，1981），頁 22。

¹² 據 Evelyn S. Rawski 的估計，清代婦女的識字率大概在百分之一／二至十。“Early nineteenth century estimates placed the female literacy rate at only 1-10 percent”（p. 6）；“Basic literacy was unevenly distributed between males and females with perhaps 30 to 45 percent of males and only 2 to 10 percent of females possessing some ability to read and write.”（p. 23）詳參氏著：《Education and Popular Literacy in Ch'ing China》（Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1979）。

¹³ 梁啟超：《歐洲十一國遊記二種·新大陸遊記及其他》（長沙：岳麓書社，1985），頁 419。

既然梁啟超不宜作為晚清男性遊記作者之代表，我們就應當選擇與單士釐情況更相近的作者與之進行比較。在單士釐出遊的前後，有張德彝（1847-1918）與戴鴻慈（1853-1910）這兩位出使大臣留下了遊記。

在身份上，我們前面已經提到，單士釐是一位受過良好教育的傳統閩秀。她的丈夫錢恂，按照丘巍的說法，在 1903 年時曾作為參贊赴俄。張德彝撰《八述奇》時任英國大使，授二品官銜；戴鴻慈出使時任從二品戶部侍郎（錢恂也在此次「五大臣出洋」的隨員）。雖然錢恂的官階要低於其他兩人，但他們都屬於外交官員，相對於梁啟超，他們看待事物都帶有一些官方色彩。

在出遊動機上，單士釐的旅行是隨夫出行，並無公務在身。寫下遊記的目的是讓女性為主的親友同胞們增長見聞，書寫相對隨意。張德彝是奉旨出使英國執行外交事務，考慮到要上呈政府，所記述的內容應該會受到一定限制。但是清政府對出使人員的日記並沒有固定要求，各個出使大臣的日記也是形態各異。張德彝為自己的遊記命名「述奇」，這顯示了他偏好在遊記中描寫外國的奇異事物，與單士釐希望能讓讀者增長見聞的寫作目的是很相近的。這也是本文將張德彝的遊記同單士釐的進行比較的原因之一。而戴鴻慈的出使擔負著考察外國政治制度以改良本國政體的任務，顯然他會對國外的政治體制給予更多關注，遊記的內容也會更嚴肅。

在出遊時間上，單士釐的《癸卯旅行記》記錄的是光緒二十九年二月十七日（1903 年 3 月 15 日）到四月三十日（1903 年 5 月 26 日）共 71 天的旅行經歷。張德彝《八述奇》¹⁴第一卷的內容是自光緒二十八年二月初八日（1902 年 3 月 17 日）啟程到五月十一日（1902 年 6 月 16 日），共 93 天的經歷。戴鴻慈《出使九國日記》¹⁵前四卷記載的是光緒三十一年十一月十一日（1905 年 11 月 27 日）到光緒三十二年一月二十一日（1906 年 2 月 14 日）共 70 天的行程。

我們姑且按照王璐璐進行比較時採用的描寫景色、議論、字數、圖示、列舉這些寫作手法，將三者遊記中出現天數統計如下（一日中提到多次視為一次）：

作者	出遊身份	遊覽 天數	寫景 天數	議論 天數	運用數位 天數	運用圖表 天數	列舉說明 天數
單士釐	官員家眷	71	7	21	12	2	3
張德彝	外交大使	93	6	7	37	0	1 ¹⁶
戴鴻慈	政治考察 大臣	70	6	8	42	2	12
單士釐使用 頻率			9.9%	30%	17%	2.8%	4.2%
張德彝使用 頻率			6.5%	7.5%	45%	0	1%
戴鴻慈使用 頻率			8.6%	11.4%	60%	2.9%	17%

¹⁴ 張德彝：《八述奇》二十卷稿本，北京圖書館藏。

¹⁵ 戴鴻慈著，陳四益校點：《出使九國日記》（長沙：湖南人民出版社，1982）。

¹⁶ 另有八次羅列所見人名官職，因個人認為不屬於列舉說明，故不列為記錄。

從上表我們可以看出，儘管兩位男性作者是公務出行，而單士釐是私人旅行，他們在描寫景色、運用圖表方面的頻率卻相差不大。三者相差較大的地方主要是議論和數位說明。單士釐使用數位說明的次數要少於兩位男性。原因在於，張德彝雖然運用數位次數較多，但他在乘船出使的途中每日記錄經緯度佔了大部分。如果我們扣除張德彝日記中重複的每日記錄航海座標的部分，單士釐運用數位說明的頻率與張德彝並沒有太大差異。戴鴻慈遊記中運用數位說明則更多樣化，特別是考慮到他的出使背負著考察政治的使命，他對外國的建築、機械的描寫非常精細。例如在考察美國郵輪時，對郵輪的尺寸、載重，時速都有記錄。¹⁷單士釐對數位的表述與戴鴻慈相似，只不過頻率更低些。不過我們應當注意單士釐似乎很少像戴鴻慈那麼注意船舶器械的具體細節。顯然，以她的身份，所能接觸到的船舶、機械、建築的資料會比身為考察公使的戴鴻慈少得多。但另一個重要的原因可能是，單士釐考慮的目標讀者——上層女性——對機械具體資料資訊的記錄不感興趣。在三者之中，如果我們扣除張德彝遊記中重複的地理位置記錄，單士釐運用數位說明的頻率應當居於戴鴻慈與張德彝之間。因此，通過使用數位說明的頻率來證明單士釐的書寫方式更「女性化」，顯然也是難以成立的。相反，單士釐遊記中發表的議論要遠遠多於另外兩名男性官員。在內容上，單士釐對國際關係、政教經濟等各個方面進行了議論。而張德彝則是偶爾對一些外國風俗發表極簡略的議論。戴鴻慈對於社會的觀察通常以按語的形式附在每日的末尾，他的評論與單士釐對社會民生的關注也有相似之處，只不過單士釐談論的次數要多得多了。

通過以上的比較，我們可以看出，單士釐與另外兩位男性作者相比，並沒有更多的運用抒情手法，其遊記中的議論的甚至遠多於男性作者。如果我們單單將單士釐的遊記和張德彝、戴鴻慈的相比較，單士釐甚至更「男性化」。由此可見，單士釐遊記的書寫方式並不像一些人所想象的那麼「女性化」，她反而是在以女性作家身份進行「男性」書寫。對於此種現象，一個可能的解釋是，她需要以「男性」的書寫方式來掩蓋自身書寫正當性的焦慮。

（三）單士釐遊記的書寫特色

眾所周知的是，長久以來在中國歷史上極少有女性能發出自己的聲音。到了清代早期，因為女性識字的人數逐漸增多，連女性是否應當讀書識字也處於爭議之中，更不用說書寫自己的思想了。劉詠聰認為：

雖然清代前期鼓勵女性學習詩文的主張並不孤立，但傳統的勢力還是相當強的。這間接使到「有才」的女性容易陷入內心矛盾、掙扎的困苦境地中。一方面她們服膺傳統禮教，另一方面卻又若有所不甘。¹⁸

單士釐生活的清朝末年，鉗制女性的性別枷鎖有所鬆動，西方人引進的「戒纏足會」、「女學堂」也不斷湧現，然而幾千年來根深蒂固的傳統性別角度社會結構，不是能夠輕易轉變的。

事實上，單士釐並非第一位隨丈夫走出國門的女性。在錢恂之前的一些外交人員也曾偕家眷出國，然而幾乎沒有留下什麼記載。郭嵩燾（1818-1891）的女眷在國外參

¹⁷ 戴鴻慈：《出使九國日記》，頁 49。

¹⁸ 劉詠聰：《德·才·色·權——論中國古代女性》（臺北：麥田出版社，1998），頁 269。

與了社交活動，還引起了軒然大波。¹⁹直到曾紀澤（1839-1890）在1878年至1886年偕妻子、兒女及妹妹出使法、英、俄國，才首次在日記中留下了大量記載家眷活動的寶貴記錄。相較於更早期的外交遊記，曾紀澤的日記是一大進步。但曾氏婦女們並未親自寫下關於國外生活的記錄，²⁰我們只能從曾紀澤日記中的隻言片語了解其在國外的活動。而這些隻言片語，基於當時的道德標準考量，也有可能是刻意模糊、刪改後的結果。

單士釐在國外的生活，也被有意無意的隱去了。她在遊記中記錄青年拜訪時提到「予固老矣，且恒與外國客相見。」²¹這說明單士釐在日本時也經常參與交際活動，但無論是錢恂還是單士釐，對於在日時與外國人的交際活動都沒有具體的記錄，只有《癸卯旅行記》中還存有一些對外國友人的回憶。在這種情況下，她的遊記顯得尤為寶貴。通過對其遊記書寫特色的考察，我們可以了解她對女性主體體認的複雜之處。拉康（Jacques Lacan, 1901-1981）的象徵秩序理論認為：

語言屬於象徵秩序，主體正是通過語言表達欲望和情緒，而且主體自身也是象徵秩序的結果。……語言造成了人們與客觀事物之間的分裂，語言使每個人掌握「我」這一概念。因此，語言創造了人的主體性。²²

個體的主體性是通過他人的言語構成的，個體的字語又體現了自身的自我理想與理想自我。單士釐在遊記中塑造出了非常鮮明的「男性化」而又不逾禮教的理想自我形象，然而重點是她為什麼要這麼做。

1. 女性書寫禁忌焦慮

明清時期，女性作家的身影越來越多的出現在人們的視野，對於女性創作的懷疑也隨之增加。呂坤（1536-1618）在出版《閩范圖說》時，特意在序言中批評了那些玩弄文辭的女性：

乃高之者，弄柔翰，逞騷才，以誇浮士；卑之者，撥俗弦，歌豔語，近于倡家，則邪教之流也。²³

魏愛蓮在研究 17 世紀中國才女們的書信時發現，將這些書信結集出版的男性出版者，也在擔憂女性習得文才會阻礙她們履行相夫教子的天職。例如：汪淇（1605?-1669）鼓吹才女命薄之說，以為聰明女子不應涉及文教，教育女子的危險如吃豚魚；黃周星（1611-1680）在信中評說，汪淇本人亦有一個聰穎過人的女兒，而他故意不教其識字，

¹⁹ 劉錫鴻參郭嵩燾罪狀之一便是令小妾學洋語，四處應酬，敗壞中國閩教。全文見中國第一歷史檔案館藏「軍機處錄副奏摺」03-7600-061 號，參楊錫貴：〈首任駐外公使郭嵩燾被參五摺析〉，《文史博覽（理論）》2012 年第 11 期，頁 9 及頁 10 注 27。

²⁰ 據林維紅研究，曾紀澤在國外有十餘封書信存世，惜內容以醫病、問候為主，幾乎沒有對西方文化的記錄與感想。參林維紅：〈面對西方文化的中國女性：從《曾紀澤日記》看曾氏婦女在歐洲〉，載羅久蓉、呂妙芬主編：《無聲之聲（Ⅲ）：近代中國的婦女與文化》（臺北：中央研究院近代史研究所，2003），頁 217。

²¹ 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁 36。

²² Jacques Lacan, translated by Bruce Fink, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis," in *Ecrits: A Selection* (New York: W. W. Norton & Company, 1996), 219-220.

²³ （明）呂坤：〈閩范序〉，《呂新吾先生閩范圖說》，清康熙呂應菊重刊本，頁 1 下-頁 2 上。

而汪淇以為此舉是促使女兒至信完成時已有十年美滿婚姻的原因。由此例可知，女子的婚姻及外貌遠比才華重要。²⁴

另一方面，一些如汪淇、黃周星這樣的文人，雖然也承認女性有能力創作出優美的文學作品，卻不鼓勵女性讀書作文。因為讀書會使女性的思想過於活躍，不利於女性柔順謙卑理想人格的形成，也就不利於婚姻的幸福。正如高彥頤在研究明末清初印刷文化的發展與女性受教育的普及時談到：

但婦女識字率的提高，並沒有減弱儒家道德的控制。實際上，宣揚儒家意識形態的媒介物，從未像現在這樣強有力和具有滲透性。……她們編寫詩、歌以教授其他女性忠誠的美德。換言之，女性讀者兼作者的興起，在很大程度上標誌著儒家社會性別體制的強化，而不是它的消亡。²⁵

總體來說，傳統儒家秩序對女性創作抱有不歡迎態度的原因之一，是顧慮女性的「不務正業」會影響她們為家庭履行應盡的義務。而單士釐與她的前輩女性作家們在自己的作品中特別提倡女德的原因之一，便是向世人昭示，她們不敢忘記自己的女性身份，不敢將創作置於婚姻、家庭之前。

在書寫方式上，單士釐明顯不如我們後面要提到的王鳳嫻（1573-1620）那麼「女性化」，除去二者的個體差異，單士釐的「男性化」寫作並不是個孤例。明末清初的才女王瑞淑（1622-1702？）同樣有著男性化的寫作風格。高彥頤評價她：

王瑞淑不僅擅長男性喜愛的風格和心安理得地裝出男性的聲音，她還在傳統上被視作男性的題材上勝出。²⁶

通過男性化的寫作，王瑞淑獲得了當時評論家的認可。值得注意的是，王瑞淑生活在明末清初而單士釐生活在清末民初，同樣動蕩的社會背景可能激發了她們對於民族、國家這些「男性化」主題的關注。除此之外，她們的男性化書寫還有其他原因。江振勇提到：

20世紀初年的中國，男性是普遍意義（universal）下的「人」；與之相對，女性只不過是特殊的狹義意義下的「人」，或者，更精確來說，是男性的「他者」（other）。²⁷

幾千年來，文學創作是一個絕大多數參與者是男性，絕大多數規則制定者是男性的遊戲。在這種遊戲規則下，一位女性想要躋身此前幾乎由男性壟斷的文人行列，需要在書寫上做得「像男人一樣好」才能獲得肯定。

單士釐曾提到中國有女德而無女學，她自身就是讀男性的書籍、受男性的教育長大的。不管是外部大環境還是家庭小環境中都深受儒家傳統道德影響的單士釐，在進

²⁴（美）魏愛蓮（Ellen Widmer）著，劉裘蒂譯：〈十七世紀中國才女的書信世界〉，《中外文學》22卷6期（1993年11月），頁71。

²⁵高彥頤著，李志生譯：《閩塾師：明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁67。

²⁶同上注，頁140。

²⁷江振勇：〈男人是「人」、女人只是「他者」：《婦女雜誌》的性別論述〉，《近代中國婦女史研究》第12期（2004年12月），頁40。

行面向公共領域的書寫時很難不感到焦慮。女德典範之一的班昭（約 45-117）在《女誡》中這樣解釋婦德「夫云婦德，不必才名絕異也；婦言，不必辯口利辭也。」²⁸這昭示著單士釐以注重婦德的上層婦女身份進行寫作的尷尬地位，她著書揚名（儘管她的本意可能不是揚名）的行為自然不符合傳統文化中對女性貞靜、內向的要求。在單士釐被注視之初，她曾被視作一個傳統禮教的反叛者。她關於婦女外出步行的言論被作為證據不斷引用。但結合下面關於女德的長篇大論來看，單士釐並不敢以這種行為為榮，反而在此之後馬上對兒媳發表了一通關於女德的教誨，以表明自己並不敢忘記女德女誡。

予謂論婦德究以中國為勝，所恨無學耳。……近今論者，事事詆東而譽西，於婦道亦然。爾慎勿為其所惑可也。²⁹

在她的觀念中，女性在公開場合進行交際活動固然是優美的，但是終究違背了禮教。單士釐對於女性在公開場合發表言論的矛盾心理，擔憂自己行為「越禮」的焦慮由此可見一斑。為了維護自己公開發表言論的正當性，《癸卯旅行記》以錢恂的序言作為開端，表明此書是經過單士釐的監護人——她的丈夫的審閱而出版的。同時，錢恂的陪伴也極大增強了單士釐出遊的正當性。她不是為享樂而出遊，而是「從夫」而遊，符合儒家傳統「三從」的要求。

顏麗珠認為，單士釐的出遊顛覆了傳統「男遊女怨」的旅遊觀，³⁰她不再是在家中等待丈夫歸來的怨婦。然而從夫出遊與主動出遊畢竟還有很大的差別。高彥頤指出，早在明末清初的江南士大夫家庭中，婦女出行已經不會被視作僭越：

妻、女陪同官僚赴其遠任更為常見。小腳可能會減慢遠行的速度，但坐在轎上、車上、船上的上層女性，都帶著一種責任和歷險的感覺渴望著動身。通過在赴任途中或在遠任上服侍父親或丈夫，她們遵從著「三從」的字面含義。³¹

單士釐作為第一位走出國門並留下遊記的女性當然極具開創性，然而「從夫」出遊這一行為本身遠比我們想象的要傳統。

除此之外，單士釐還在遊記中大量記錄了丈夫的言行，為期 71 天的旅行中，有 40 天記錄了錢恂的言論或行為。這充分顯示了傳統婦德的要求，即一名已婚婦女的生活應當是以自己的丈夫為中心的。不僅如此，單士釐還詳細的記錄了錢恂對於事物的議論，比如在日記中引述一些錢恂對於女子教育的議論，並感到「細想誠然」。³²在遊記中，單士釐的觀點總是與錢恂保持一致。如果我們對照男性作者的遊記，就會發現晚清男性作者幾乎不會在日記中提到自己的伴侶，更別提記錄她們的言論觀點了。對於這種差異，一種可能的解釋是，大多數女性不像單士釐一樣受過良好的教育，而女性（他們的配偶）的言論通常也不會被視為有價值的，值得記錄的。單士釐與錢恂則是

²⁸ 班昭：《女誡》，收入黃嫣梨編著：《女四書集注義證》（香港：商務印書館，2008），頁 18-19。

²⁹ 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁 31。

³⁰ 顏麗珠：〈單士釐及其旅遊文學——兼論女性遊歷書寫〉，頁 16。

³¹ 高彥頤：《閩塾師：明末清初江南的才女文化》，頁 233。

³² 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁 36-37。

一對志同道合的夥伴式伴侶，《受茲室詩稿》中收錄了不少單士釐與錢恂的唱和之作。³³對單士釐而言，錢恂更是她了解世界的一扇視窗。

另外一層更深的的原因是，男性的書寫是天然正當的，他們毋需借助女性的觀點來增強自身書寫的正當性。而對於單士釐而言，女性公開發表言論的禁忌迫使她在發表議論時引用錢恂的觀點，或記錄下錢恂對自己的觀點是十分贊同的，藉此逃避可能面臨的責難，比如女人不應當有主見或者女人不了解家庭以外的世界。

女性書寫禁忌焦慮的另一種表現則是對享樂的回避與國家宏大敘事書寫的氾濫。林幸謙在論及權利與書寫關係時這樣講：

在男尊女卑的宗法禮教基礎上，女性知識份子／作家被困於語言、意義、性別、文化運作的政治結構之中，被逼於遵循陽性書寫，最終往往都落入男陽女陰及良性主從的思維模式——儒家宗法父權的象徵秩序之中。³⁴

這種女性遵循陽性書寫的例子並不罕見，前有古人們推崇的花木蘭式「女英雄」，後有五四時期「莎菲」式的革命女性。單士釐在遊記中也將自己塑造成一個深明大義、憂國憂民的女性士大夫。

與張德彝、戴鴻慈等人的公務出行不同，單士釐此次旅行是私人出遊。然而單士釐卻在文中回避了旅遊的私人性質，我們看到了許多錢恂與地方官員交際的描寫，這以至於《癸卯旅行記》像是一部公務出使日記。不僅如此，單士釐遊記中出現政治性議論的頻率也遠多於張德彝和戴鴻慈，除卻少量的景色描寫之外，她更多的書寫著灰色的社會現實與對國家前景的深深憂慮。這種特點在與她的女性前輩相對比時顯得尤為突出。生活在萬曆年間的王鳳嫻³⁵有著與單士釐相似的早年經歷，同樣是出身於書香門第的，曾伴隨丈夫出遊的上層婦女，王鳳嫻對於出遊的記錄方式與單士釐有所區。我們以王鳳嫻〈浣溪沙·郊行〉這闕郊行詞為例：

曲徑新篁野草香，隨風閃閃蝶衣忙，柳綿飛墮點衣裳。
人在鏡中憐影瘦，燕翻波面舞春長，小橋古渡半斜陽。³⁶

王鳳嫻的郊遊詞精巧優美，符合人們心目中對閨遊詞的想象。我們不難看出，王鳳嫻在出遊時最為關心的是美麗的自然景色，其次是自己嬌弱的身姿。這樣的作品，是符合儒家傳統對女性的要求的，賞心悅目又不喧賓奪主。單士釐早期的詩作也是以這樣題詠自然之景、抒閨秀之情為主的，然而在隨錢恂外出遊歷後，她作詩的筆法和題材都發生了一些變化。1903年5月17日，單士釐在遊記中記錄了俄國鐵路沿線燒荒景象：

³³ 如〈和夫子與孫君慕韓唱和原韻〉、〈再和夫子述懷仍用前韻〉、〈和夫子庚戌元旦用前韻〉。參單士釐著，陳鴻祥校點：《受茲室詩稿》（長沙：湖南文藝出版社，1986），頁41-42、48。

³⁴ 林幸謙：〈張愛玲的臨界點：閨閣話語與女性主體的邊緣化〉，《中外文學》第24卷第5期（1995年10月），頁100。

³⁵ 王鳳嫻，字瑞卿，江南華亭人，明末清初人；著有《貫珠集》、《焚余草》，今已軼。

³⁶ 〈浣溪沙·郊行〉，載王昶輯：《明詞綜》，清嘉慶七年（1802）青浦王氏三泖漁莊刻本，卷11，頁3下。

現今列車日日通過，而線路左右數里，尚有數抱大樹火焚不熄者，計非數日不能焚一樹。將謂人力所為歟？一星星之火何以能焚此大樹？且距線路遠者又何說乎？不可思議。惟火光熊熊，如列庭燎，頗悅目耳。³⁷

遊記中的單士釐好奇而不失理性，而在詩歌中，或許是因為「詩言情」的特殊體裁，她的情感展露得更為充沛：

〈西伯里亞道中觀野燒〉

積雪杳無際，野燒光熊熊。
 西洋欲落未落時，雲霞半天相映紅。
 燭龍蜿蜒緣山麓，狐嗥兔竄殲蛇蟲。
 草深風勁火更烈，綿延百里如長虹。
 冰堅地凍雪不解，潤澤土脈滋春融。
 潛回陽和祛冷冽，莫笑阿奴下策出火攻；
 周郎赤壁田單牛，殃敵害民事不同。
 曠原湮沒幾千載，今茲鐵道喜交通。
 從此西伯里亞萬頃地，民勤東作歌年豐。
 要使不耕之地成腴壤，火力乃補造化功。³⁸

與王鳳嫻的〈浣溪沙〉對照觀之，從語言風格上看，單士釐要更「粗糙」些，感情的流露也更直接，不如王鳳嫻含蓄。從主題上看，王鳳嫻歌頌天然造物，單士釐的主題則要現實得多，她關注鐵路交通與耕地問題，讚美工業化為人民帶來的益處。季家珍（Joan Judge）發現，19世紀末20世紀初，維新派與一些歸國留學生發起了對「才女」的批判，認為古代的才女們只知道吟風弄月，賣弄才藝，缺乏愛國精神，才導致了「女子無才便是德」的觀點。³⁹而單士釐的書寫方式，無疑符合了在清末這一危機時刻文人愛國主義高漲的訴求，回避了過往女性文人作品中常有的浪漫歌詠。

單士釐遊記中，寫景的內容還是少數，更多的是她在異國之見聞，與見聞之感受。聽說哥薩克人殘害東省的老幼夫婦，她怒其不爭：「夫哥薩克誠強暴，然四人者，縱無器械，豈竟不能口齧此兵，而默然待死乎？」⁴⁰在得知哈爾濱在俄國統治下已經通行俄幣，她義憤填膺。⁴¹很明顯，單士釐遊記中很少出現王鳳嫻那種賞美景以娛心目的描寫與自憐自歎的感傷情緒，她更關注國家民族的前途和命運，這使她的書寫更富於「男性」氣息。在傳統社會陰／陽二元對立的規則下，男性的書寫是面向家國天下的、大膽而富有激情的；女性的書寫則是面向內闈的、柔媚而脆弱的。當男人用「女性」的書寫方式來創作時，總要被抨擊格調低下。相反，當女性用「男性」的書寫方式進行創作，或許仍會有些「不合規矩」的爭議存在，但更容易以「女中丈夫」的身份在文壇取得一席之地。單士釐像她的一些女性文學前輩們一樣，盡力去以「男性」方式來寫作，這使得她的遊記甚至比男性更「男性化」。

³⁷ 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁84。

³⁸ 單士釐：《受茲室詩稿》，頁38。

³⁹ 相關的文章有梁啟超於1896年發表的〈論女學〉和康同薇於1898年5月和9月發表的〈女學利弊說〉。參季家珍（Joan Judge）著，楊可譯：《歷史寶筏——過去、西方與中國婦女問題》（南京：鳳凰出版傳媒集團，2011），頁107-108。

⁴⁰ 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁64。

⁴¹ 同上注，頁67。

以上種種女性書寫禁忌焦慮，使得單士釐在遊記中不斷塑造自己作為女德教化者、從夫的賢內助、憂國憂民的士大夫這三重形象，以證明自身書寫的正當性。或者如梅家玲在〈誰在思念誰〉中提出的，後繼者重複扮演著「傳統」女性角色建構出僵化的「性別身份」，並反過來支配、規範了真正女性的言行模式。⁴²

2. 國族「大」書寫下隱含的「小自我」

儘管單士釐儘量以「男性化」的筆調寫作，我們仍不難從文本細節中體會到她的真實情感。特別是在對國家的反思方面，在直抒胸臆之餘，也不乏含蓄的諷刺。在符拉迪沃斯托克（海參崴），單士釐看到了庚子年俄兵佔領甯古塔時副都統訥蔭（?-1907）獻媚於俄國的「豐碑」，她以譏諷的筆調寫道：

訥蔭，滿洲世僕，其忠順服從，根於種姓，見俄感俄，正其天德，但文字非其所長也，不知何地某甲，為捉刀此綺麗詞章。⁴³

這種類似的反語手法同樣出現在單士釐念及海參崴本為中國所有時：

海參崴者，……此為咸豐十年（1860）所「贈」與俄國者，俄建為東方第一之重要軍港，而附設商港。自光緒廿四年（1898）又「慨贈」遼東半島與俄，於是旅順大連灣為俄人東方不凍之第一良港，而海參崴次之。⁴⁴

作為官員的妻子，單士釐自然不宜對政府的作為表現出不滿，但喪權辱國的屈辱又使她心緒難平，於是她便以這種曲筆表現出自己的心聲。

儘管單士釐有意的克制了對清廷的不滿，但我們仍可從一些細節中探尋蛛絲馬跡。在日本東京博覽會上看到臺灣館的物產時，她大為讚歎：

曰臺灣館，凡臺灣物產、工作皆列焉。觀其六七年來工作，與夫十年前之工作相較，其進步之速，令人驚訝不已。昔何拙，今何巧，夫辦事在人為耳、草席、樟腦、蔗糖、海鹽，尤今勝於昔。⁴⁵

日本統治下的臺灣進步迅速，處處強於清廷統治時期。所謂「辦事在人」，單士釐原意在讚揚臺灣，卻無意間諷刺了清廷官員的無能，這與她厭惡的中國「官場習氣」是相通的。或許是受到錢恂的感染，身為使節夫人的單士釐對中國的官僚評價較低。「關役又盡西人，語言不通，且或染中國習氣」；⁴⁶「張君為郵船會社中人，無中國官氣」；⁴⁷「關君粵人，商此港廿年矣，明事理，無中國官氣」。⁴⁸從這些細節中，我們更能感受到她感情的流露，她對國家前途的憂心忡忡。

⁴² 梅佳玲：〈誰在思念誰——徐叔、鮑令暉女性思婦詩與漢魏六朝「思婦文本」的糾結〉，載張宏生、張雁編：《古代女詩人研究》（武漢：湖北教育出版社，2002），頁129-144。

⁴³ 錢單士釐：《癸卯旅行記·歸潛記》，頁51。

⁴⁴ 同上注，頁46。

⁴⁵ 同上注，頁26。

⁴⁶ 同上注，頁39。

⁴⁷ 同上注，頁40。

⁴⁸ 同上注，頁48。

當然，單士釐的旅途中並不總是充滿憂慮與沮喪，她本人的性格在遊記中也有所體現。旅行中總有種種不便，對於旅途中出現的困難，單士釐表現出積極良好的心態，苦中作樂。

3月23日，單士釐夫婦乘坐的輪船觸礁，船底受損，同船的旅客都倉皇失措，只有「外子不為動，予亦安坐餐室。」⁴⁹「又此車有浴室，每人價二盧，而水濁逾黃河。雖然，究勝不浴，亦增愉快。」⁵⁰以上的描寫都能使我們感到單士釐是一位積極勇敢，幽默樂觀的女性，只不過她的個性隱藏於對國族命運的「大」書寫中不易被察覺。

三、結語

裘蒂斯·巴特勒（Judith Butler）指出：社會性別具有表演性，意味著各種實際行為中不存在本體論的狀態。人們表現出來的行為與姿態、被限制的欲望創造出了一個關於內向的、有組織的性別內核的假像，而話語維繫著這一假像，以便將生理性別牢牢控制在異性生殖的規則之下。⁵¹拋開先入為主的判斷，我們不難發現，單士釐的書寫方式並不具備傳統觀念中的「男遊女怨」、「男陽女陰」這些特質，相反的，她的作品中不僅不乏理性的觀察，其對社會的關心甚至超出了一些同時期的男性作家。這種比男性作家更「男性化」的書寫方式更像是一種對男性書寫方式的模仿；一種對女性書寫禁忌焦慮的防禦；一種對社會性別角色的表演。

作為一個處於變革時代的傳統閨秀，單士釐的思想是十分複雜的。我們在研究的過程中如果不將其放在當時的歷史環境中通過多個維度來考察，難免會以偏概全，得出片面的結論。對單士釐書寫方式的再審視，有助於我們更好地了解單士釐的思想及成因，與晚清這一轉折時期儒家傳統與現代思想如何在單士釐這樣的知識分子心中碰撞。本文囿於時間和能力之限，不能也不可能完全客觀地全部還原單士釐的思想觀念，但我們可以通過對《癸卯旅行記》的研究更好地理解單士釐的形象，畢竟一切形象源於對自我與「他者」，本土與「異域」關係的自覺意識之中，即使這種意識是十分微弱的。⁵²

⁴⁹ 同上注，頁32。

⁵⁰ 同上注，頁83。

⁵¹ Judith Butler, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, 1990), 175.

⁵² （法）達尼埃爾－亨利·巴柔（Daniel-Henri Pageaux）著，蒯軼萍譯：〈形象學理論研究：從文學史到詩學〉，載孟華主編：《比較文學形象學》（北京：北京大學出版社，2001），頁203。

畸變、幻滅以及重生之可能性—— 小說《繁花》中的上海形象三部曲

孫思

摘 要

本文對金宇澄的小說《繁花》進行分析，試圖探究文本中展現的上海形象。本文認為，《繁花》雙線故事背景分別是兩種不同社會形態時期的上海，但小說中的上海形象不符合「社會主義上海」和「摩登都市上海」的傳統印象。在這兩種傳統形象的「雙重幻滅」中，《繁花》展現的世紀末上海形象畸變為一個「怪胎」，並且作者在小說的結尾處隱喻了「怪胎上海」的最終消亡。但小說採用的傳統敘述方式和地方化傾向，則可能暗示了未來上海的出路。

關鍵詞

金宇澄 《繁花》 上海形象 上海敘事

一、緒論

（一）《繁花》熱

「《繁花》熱」從 2011 年小說連載伊始延續至今。隨著話劇、電影、電視劇《繁花》的籌拍，預計這股熱潮將會在未來很長一段時間內持續。在學術領域，目前對《繁花》的研究集中在其生產機制、地方化語言風格、敘述藝術、海派文學傳承等方面。而本文試圖梳理的，是隱藏在全書「不響」基調下、放棄了「心理層面的幽冥」¹而「自在存在」於表面物質鋪陳中的上海形象。

（二）上海的兩種形象

作為無生命體的城市，其形象在文化領域是被想象和建構出來的。上海形象的特殊性在於，它一直和中國的現代性想象聯繫密切。

李歐梵的《摩登上海：一種新都市文化在中國 1930-1945》以近代中國資本主義性質最濃厚的城市上海為例，闡述近代中國人如何被西方物質文明所啟發，從而形成了對中國的現代性的憧憬，以及這種憧憬，即「想象的風貌」²，是如何被作家書寫出來，最

¹ 金宇澄：《繁花》（上海：上海文藝出版社，2013），頁 443。

² 李歐梵：〈晚清文化、文學與現代性〉，載氏著：《未完成的現代性》（北京：北京大學出版社，2005），

終在總體上塑造出上海「LIGHT, HEAT, POWER！」³的摩登大都會形象。

李歐梵認為，「摩登上海」的形象起始於晚清，⁴終結於 1949 年後社會性質的變更，並復興於 90 年代「懷舊的溫情潮水之中」。⁵而在中間的那段時間，另一種上海形象——「新上海」，作為「摩登上海」的對立面出現，經常用於突顯變更了社會性質的上海新貌。突破「西方中心」論述、站在多元化的角度看，這一時期文化上對上海的形象塑造，也可以說是社會主義語境中對中國現代性的想象。

從時間上看，《繁花》雙線敘事結構恰好覆蓋了這兩個上海形象被塑造的時段。但其表現出的上海形象，恐怕不是兩個上海的簡單並立。本文認為，《繁花》中的上海形象，或許存在著一個「解構—混雜—畸變—幻滅」的過程，並且在此過程中蘊含了對上海這座城市未來的象徵和隱喻。

關於上海是如何在《繁花》中展現的這個問題，朱軍在〈《繁花》的都市本體論〉中評價道：「以滬生、小毛和阿寶三個家庭的命運為圓心，輻射了整個上海的命運及其歷史。這本質上源於一種儒家的空間觀念，一種中國人傳統的看世界的方式。杜維明在《儒家傳統與文明對話》中總結道：『儒家倫理就是從個人擴展到家庭，由家庭擴展到社會，這就是一個同心圓。』」⁶本文也將採取儒家這種「以小見大」的空間觀念，主要從文本中這些生長於上海、與上海命運休戚相關的人物命運入手，繼而擴展出對《繁花》中上海形象的論述。簡而言之，在論證方法上，本文將主要從人物的角度展開論述。

二、社會主義時期：意識形態話語背後的人性與慾望

拋開「引子」部分，《繁花》故事始於上海的 50 年代。書中的第一條線，也就是奇數章節，時間起止點分別是 50 年代和 70 年代末。

當文化界以回顧的姿態談論和描述這個時間段的上海的時候，很容易走向兩個極端。一個極端是有意無意地簡化甚至遺忘這段歷史，另一個極端是基於意識形態的刻板印象或出於某些政治目的而對其作出描述。尤其是在市場經濟後，所謂的「摩登上海」在「復興」，而作為對照的「社會主義上海」被過分否定甚至「妖魔化」。顯然，無論是簡化、遺忘，還是過分否定、「妖魔化」，都是非理性和不客觀的。

與許多現當代作家一寫上海就必言「十里洋場」不同，《繁花》的故事恰好是從「後洋場時代」進入上海的。那麼，金宇澄會以怎樣的姿態去描寫這段時期形象極端的上海，就很值得關注。

作為一部「說書式」小說，《繁花》中故事的展開繞不開歷史大背景。因此在奇數章節裏，按照時間脈絡，各大主要歷史事件一一呈現，而這些大歷史基本上都是通過書寫幾位主角的個人小歷史來呈現的。從呈現中，滬生、阿寶這些主角們儼然成為了階級論中失勢的一方。然後，隨著這些「失勢者」的遷移路線，小說的空間從「十里洋場」的法租界轉換到了蘇州河沿岸的工業區和工人新村一帶。空間的改變，小說也轉而開始描繪工人階級群像以及他們的生存空間和生活狀態。

這樣的脈絡很容易被描寫成「摩登上海」被改造為「社會主義上海」的書寫傳統。但《繁花》既沒有像李歐梵那樣哀歎「在新中國接下來的三個十年中……這個城市喪失

頁 3。

³ 茅盾：《子夜》（香港：南國出版社，1973），頁 1。

⁴ 李歐梵：〈晚清文化、文學與現代性〉，頁 1-15。

⁵ 李歐梵：〈都市文化與現代性〉，載氏著：《未完成的現代性》，頁 143。

⁶ 朱軍：〈《繁花》的都市本體論〉，《當代作家評論》2015 年第 5 期，頁 132。

了所有的往昔風流，包括活力和頹廢」，⁷也沒有讚美「使人感到如同走進一座無窮豐富的奇妙的新興城市」⁸的工人新村。實際上，小說「說書式」的文字在文本表面堆砌，雖然能感受到大歷史的存在，但大多數時候只是成為個人小歷史的虛化後景。《繁花》雖然用了歷史素材，卻無意讓歷史與政治因素成為小說的主角。實際上，小說要表現的是隱藏在這些歷史素材背後的一個基本而永恆的母題——人性與慾望。

奇數章節首先解構了一套關於工人階級先進性和「偉光正」形象的政治話語。在革命話語中，上海的工人新村具有革命象徵性。從棚戶區到新村，工人階級在城市中的居住空間升級了，這種升級象徵著工人階級地位的提升。從這個意義上說，工人新村「與其說是一種公共建設，倒不如說是一種文化的自我投射」。⁹但《繁花》打破了這層象徵意義。當目光返回作為居住空間本質的工人新村，它是雜亂骯髒的：

走廊，灶披間，廁所，房前窗後，每天大人小人，從早到夜，樓上樓下，人聲不斷……男人赤膊短褲，立到灶間外面，一塊肥皂一隻龍頭，露天解決，再進馬桶間裏換衣裳……爛大腸的氣味，工廠的化學氣味……¹⁰

廁所裏的「偷窺文化」則瓦解了工人階級的先進形象：

靠近馬桶圈的位置，上下左右，挖有六到十六個黃豆大小的洞眼……結論是，上海工人新村『兩萬戶』馬桶間，計有最低數目字，三萬六千個私人窺視孔。¹¹

透過「窺視孔」，性慾的味道已經隱約溢出。而工人的故事也圍繞著性與慾望展開：5室阿姨的偷情與勾引，少年與少婦的情愫，師傅與女徒弟的曖昧關係……《繁花》表現工人階級的偷情場景時，常用「機器運動」來隱喻男女之歡：

5室阿姨蹲於直立的衝牀前，兩臂抱緊前方，頭髮與肩胛，不斷前後作橫向運動，與衝牀上下滑動的頻率不一致……雌雄槽，經過金工修正刮鏟研磨，兩者之間高度配合，保持內部的自如潤滑……¹²

機器作為工業大生產中不可缺少的部分，通常被用於象徵工人階級的巨大力量，在此卻成為了男女性愛的代表。《繁花》就這樣把政治話語中被塑造成「超我」形象的工人，一下子拉回到了「本我」的狀態。¹³

⁷ 李歐梵著，毛尖譯：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》（香港：牛津大學出版社，2000），頁300。

⁸ 周而復：《上海的早晨》（北京：人民文學出版社，1958），卷3，頁124。

⁹ 羅崗：〈城市空間再生產與社會主義新傳統〉，載許紀霖、羅崗等著：《城市的記憶：上海文化的多元歷史傳統》（上海：上海書店出版社，2011），頁260。

¹⁰ 《繁花》，頁138。

¹¹ 同上注，頁189。

¹² 同上注，頁192。

¹³ 「本我」與「超我」的概念來自於心理學領域弗洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）的人格理論。弗洛伊德把人格分為「本我」、「自我」、「超我」三部分。一般認為，「本我」與滿足個人慾望有關，遵循快樂原則，不受物理的和社會的約束。「自我」遵循現實原則，主要工作是滿足「本我」衝動，但以考慮情境現實性的方式進行。「超我」則代表社會的價值和標準，遵循道德原則。「超我」會對違反道德準則的行為進行懲罰，並且為「自我」提供榜樣，用以判斷一個人的行為是否優秀和值得稱讚。相關論述可參考 Jerry M. Burger 著，陳會昌等譯：《人格心理學》（北京：中國輕工業出版社，2000），頁

進一步地解構，《繁花》裏工人們的慾望，實質上是被「十里洋場」上海形象所代表的都市文化激發出來的。而這種都市文化，在社會主義的話語中是頹廢醜惡的，本應該被工人階級領導下的無產階級群眾所唾棄和打倒。然而事實上，小毛和銀鳳在滬劇的「靡靡之音」中被激發了情慾，男女工在抄家展覽會展覽的本屬於資本家的大床上做愛，說出「我不起來，我享受……資本家小老婆可以穿，可以暈，我為啥不可以」¹⁴這樣的「反動」話語。在這些描寫中，本能慾望打敗了階級屬性，社會主義話語體系下工人階級「去性別化」和「偉光正」的形象被解構了。

與此同時，當作為城市主人的工人被慾望激發、形象由神返人的時候，反觀阿寶、滬生這類階級失勢者，他們的慾望卻在這個時期被壓抑了。小說主要通過他們無疾而終的青春愛情來表現這種壓抑，其中以少年阿寶失去青梅竹馬蓓蒂的故事最為精彩。先是阿寶在愛情角逐中輸給了無產階級的情敵馬頭，然後蓓蒂又頗為魔幻地變成金魚消失了。有學者稱人變金魚的故事是人性受到奴役時的童話溫存，¹⁵但從阿寶的角度或許也可以理解為，失去了青梅竹馬的愛情，少年的情慾無跡可尋。

在《繁花》十四節奇數章的篇幅中，人性與慾望的母題徐徐鋪展開。社會主義改造並沒有如預期地把人改造成神，在政治話語的表面下，依舊是人性與慾望的角逐。此時的上海，儼然是一幅社會主義版本的「慾望城市」景象。

三、懷舊潮：「摩登上海」二度登場

《繁花》的偶數章節是另一條敘事線。這一部分的時間從 90 年代開始，除去阿寶、滬生這兩個串聯全書的主角，其他生活在社會主義上海的人物下場，新的人物蜂擁登臺，形成一組嶄新的人物群像。那麼，消退了「社會主義」影響的上海，形象是否也如人物一般全新？

黑格爾在某個地方說過，一切偉大的世界歷史事變和人物，可以說都出現兩次……第一次是作為悲劇出現，第二次是作為笑劇出現。¹⁶

這句話本意說的是馬克思主義的史觀。現在套用於此，恰好可作為對《繁花》中「摩登上海」形象的註解。

（一）第一次的悲劇面貌

李歐梵稱「摩登上海」在進入 50 年代後消失，《繁花》奇數章節中，也可以讀出這種消失。小說描寫的 50 年代上海透露著失落感，「遠東最大舊貨店，輝煌時代的驚鴻一

31-43。

¹⁴ 《繁花》，頁 146-147。

¹⁵ 「作者就這樣讓天真的蓓蒂與滄桑的阿婆消失在『文革』的喧囂中……這個例子可以被寫入卡爾維諾(Italo Calvino, 1923-1985)《未來千年文學備忘錄》〈論輕逸〉一章，卡爾維諾通過精讀柏修斯斬斷美杜莎首級的神話揭示文學的『輕』：『只要人性受到沉重造成的奴役，我想我就應該像柏修斯那樣飛入另外一個空間裏去。』」見黃平：〈從「傳奇」到「故事」——《繁花》與上海敘述〉，載氏著：《大時代與小時代》（北京：北京大學出版社，2014），頁 160-175。

¹⁶ （德）卡爾·馬克思（Karl Marx, 1818-1883）：〈路易·波拿巴的霧月十八日〉，中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局編：《馬克思恩格斯全集（第二版）》（北京：人民出版社，1995），頁 131。

瞥」，¹⁷輝煌但僅僅是「舊貨」的堆積，之後就是「一副灰撲撲的荒涼」。¹⁸這樣的失落感本身就帶有「滄海桑田」式的悲壯。

另一層的悲則是一種「不合時宜」。在「說書」的基調中，小說中有兩段內容卻很像張愛玲筆下的「傳奇」，塑造了兩個改造運動中的受害者形象——歐陽先生和黎老師。¹⁹書中對這兩個人物的描寫頗有「十里洋場」文學的神采，但《繁花》卻將他們放置於文革剛結束時的上海。時間上的誤置，讓夾雜在社會主義上海中的「海上傳奇」顯得突兀起來。對比之下，可以看出此時「摩登上海」形象面臨的窘境：風韻猶存，但已經不合時宜。正如文中中年滬生說，「講得有葷有素，其實是悲的」，²⁰社會主義改造已然摧毀了過去年代「海上傳奇」存在的語境，講出來再精彩，也只是一種悲。

（二）第二次的鬧（笑）劇面貌

在西方古典戲劇的定義中，笑劇即是鬧劇。「摩登上海」形象第一次在奇數章節復興，夾雜在社會主義的背景之中演出幾幕悲劇，然而當它浩浩蕩蕩地再次「復興」於偶數章節 90 年代上海的時候，卻畸變為了一場鬧劇。

上海正經歷著令人興奮的都市重建——浦東地區的新的天空綫與香港的驚人相似……新的頂尖飯店和大舞廳正在興建……而新一代的年輕的上海作家與詩人開始在他們的小說與詩歌中探討什麼是所謂的新「都市意識」……現在上海終於在一個世紀的戰爭與革命的灰燼裏重生了……²¹

以重新歸來的資本和消費主義作為共同的經濟和文化基礎，90 年代的上海形象輕而易舉地與 49 年前的「摩登上海」勾連在一起。社會主義的上海被遺忘了，「摩登上海」重新佔據了人們對現代性的想象。在文化領域，這種想象體現在一股「懷舊」熱情上，從「張愛玲熱」到一批重現上海夢的小資文學作品的出現，都是把目光重新投向了前社會主義的上海。

在這股「重構」上海都市文化的熱潮中，香港是一個逃不開的參照物。有關香港和上海雙城記的論述認為，兩座城市在近代中國的歷史中一直都是「互為他者」的存在。所以當 90 年代的上海熱衷於重振往日「遠東第一城市」繁華面貌的時候，香港自然就成為了重返「摩登」進程中的一個重要衡量標準。如李歐梵所說：

半個世紀的革命確實毀掉了整個的中國城市文化以及它的都市感性。唯一的置身革命旋渦外的都會就是香港，而一個城市需要一個『他者』才能被理解。²²

所以無怪乎上一段引文中他描述浦東新區的時候，會說「浦東地區的新的天空綫與香港的驚人相似」。²³

但需要明確的是，兩座城市是「互為他者」的關係。香港這座城市，本身就是在不

¹⁷ 《繁花》，頁 168。

¹⁸ 同上注，頁 200。

¹⁹ 同上注，頁 334-340。

²⁰ 同上注，頁 416。

²¹ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》，頁 314-315。

²² 李歐梵：〈上海與香港：雙城記的文化意義〉，載氏著：《未完成的現代性》，頁 158。

²³ 李歐梵：《上海摩登：一種新都市文化在中國，1931-1945》，頁 314。

斷地參照三四十年代「摩登上海」的過程中發現自身存在的。當 90 年代上海向香港投去欽羨的眼光時，它一定會有似曾相識的感覺：

新上海的城市景觀看上去就像是鏡像的鏡像——對香港的現代或後現代複製，而香港長期以來一直是以老上海為藍本……。²⁴

而正是這種相似感，才使得是香港而不是其他大都會，成為了 90 年代上海潛意識中的參照對象。

《繁花》將「『摩登上海』—香港—90 年代上海」的三角關係安排在三個人物身上，這樣的安排頗有象徵意味。在偶數章節裏，梅瑞、梅瑞姆媽、香港小開三人的糾葛貫穿始終。小說中的梅瑞屬於 90 年代初由公轉私的「下海大軍」中的一員，個人發展軌跡和八九十年代上海擁抱市場經濟的歷史進程高度一致。她在試圖吸引異性康總這一人物的過程中，將自己塑造成了「王琦瑤的女兒」式的形象，這似乎是為了迎合了當時大眾對老上海情調的「懷舊」熱潮。小說中寫她與康總的幾次交談，多數時間裏她都在講述姆媽的故事——帶有老上海風情的上流社會的愛情「傳奇」。在她的營造中，姆媽成為了王琦瑤式的女人，這就很容易使人引發聯想——那麼作為「王琦瑤女兒」的她，想必也頗具魅力。「摩登上海」的想象在此化為九十年代上海男女兩性博弈的手段。但這種想象又是拙劣的。例如，當她和康總帶著「懷舊」的腔調談論到「過去的布店，想想真熱鬧呀，店裏全部是人」²⁵的時候，梅瑞想到的是諸如「高凳子上面坐一個老伯伯，從早叫到夜，顧客同志們，當心賊骨頭」²⁶的地方。她千方百計為自己打造的老上海風情形象，在這類言語下露了馬腳：她潛意識中的「過去」，其實並不是「摩登上海」，而是帶著「同志們」腔調的社會主義上海。

與梅瑞相比，梅瑞姆媽的老上海色彩就顯得正宗許多。但這種正宗之下，是無可奈何的失落感：革命摧毀了她習以為常的都市文化，也耗費了她大半生的年華。小說中她有一個和王琦瑤類似的從「十里洋場」傳承下來的箱子，裏面裝滿她年輕時候的舊衣服。²⁷衣服是老上海繁華光景的物證，但當梅瑞姆媽在 90 年代重新翻開的時候，它們同時也成為了「王琦瑤」們在新時代中年華老去的見證。這就可以理解梅瑞姆媽對此的反應為何是「全部是垃圾，全部攆進垃圾箱」²⁸。

「王琦瑤女兒」梅瑞代表了 90 年代「懷舊」熱潮表面下慾望高揚的實質，而作為「王琦瑤」的梅瑞姆媽則代表了「摩登上海」在革命與改造時期的失落。這促使她們在遇到香港小開的時候，選擇了賭博式的合作與信任。梅瑞憑藉與小開同流運作空殼公司而躋身上流社會，姆媽則嫁給了小開，妄圖恢復年輕時的生活模式。這種合作和信任中帶有上海人對「香港」身份的認同。或許可以將此三人關係象徵為兩個上海對香港的想象，一個是 90 年代市場經濟的上海對香港的羨慕和亦步亦趨的姿態，一個是逝去的「摩登上海」希望透過香港回憶昔日「十里洋場」的輝煌。

《繁花》接下來向我們展示的是這種經過美化的想象的不可靠。梅瑞、梅瑞姆媽、小開的關係不可靠，同樣 90 年代上海把香港作為重構都市文化的參照物也不可靠。小說結尾部分，一場由他們三人發起的盛大飯局在吵鬧中收場，三角關係也終於失控，空

²⁴ 同上注，頁 315。

²⁵ 《繁花》，頁 88。

²⁶ 同上注。

²⁷ 同上注，頁 87。

²⁸ 同上注。

殼公司真相敗露，小開「香港」身份的信用破產，姆媽捲款外逃，梅瑞則在短暫的奢華後淪為「上海灘最嚇人的女癩三」²⁹。藉著 90 年代「重返『摩登上海』」的熱潮，三人各懷目的行事，最終演變為了一場全書中最大的鬧劇。這似乎也在向我們暗示著「懷舊」熱潮塑造的上海形象的結局：「摩登上海」其實是回不去的，香港模型也是不可靠的。

「摩登上海」不僅回不去，更在鬧劇中發生了畸變。偶數章節的故事依託於一場又一場的飯局，後半部分的飯局上突然加入了一群外地背景的太太們，她們聲稱「愛聽殖民地故事，荒涼故事，驚險海上故事，只有這樣的故事，會有野蠻的真感情」。³⁰這類故事多出現在海派作品中，也符合外人異域視野下的上海形象。通過閒談對話的敘述方式，《繁花》也確實講述了一系列形似這類風情的故事：諸如北方人秦小姐模仿「上海味道」以吸引新加坡人的故事，諸如外地小保姆嫁給荷蘭人成為躋身上流的故事。這些故事充斥著「海上傳奇」故事的多種元素——傳奇的愛情經歷，上流社會主角，殖民地情調等等。但事實上，這些 90 年代的「傳奇」不過是對「海上傳奇」的粗劣模仿。故事中的外人來尋找異域視野下的上海風情，但這種風情不過是一些「摩登上海」元素的簡單堆砌：北方秦小姐操著一口普通話、穿著不倫不類的旗袍就去和尋找「真正上海味道」³¹的新加坡男人見面，外地保姆用不標準的上海話俘獲荷蘭人之後就能被稱為「一號傳奇」，³²法國青年不顧史實地編寫出蘇州河上虛假的殖民地愛情故事……發生在 90 年代上海的這些新式「傳奇」，其實是對張愛玲式「海上傳奇」低劣模仿後畸變的一場場鬧劇，就如同「老上海」梅瑞姆媽嘲笑穿旗袍的鄉下女人，「身上不是牡丹花，就是紅梅花，以為穿旗袍，就是金龍金鳳，就是渾身包緊……自以為鬥艷競媚，老上海人看見，要笑煞」。³³老上海人看見要笑煞，這就是對《繁花》中走了樣的新「海上傳奇」的定義。

總而論之，「摩登上海」形象在《繁花》中有過二度登場，一次以不合時宜的悲劇形式出現，一次以「懷舊」旗號下各懷鬼胎和粗劣模仿的鬧劇形式出現。無論是哪個形式都是在宣告：「摩登上海」的形象，已然是回不去了的。

四、關於怪胎的隱喻

以上從《繁花》的雙線敘事結構中梳理出的兩個上海形象，一個是被人性和慾望解構了「光明的社會主義」圖景的上海，一個是一場「回不去的鬧劇」中的上海。從第 29 章開始，奇數章節中的小毛和偶數章節中的汪小姐因假婚姻而聯繫到一起，兩條敘事線也由此歸一。作為小說背景的海派上海，也從兩個不同的時代統一到了 90 年代末 20 世紀初這個時間點上。

在尾聲處，貫穿了兩條線的「城市漫步者」——阿寶和滬生二人，站在小說故事的終點，也是站在世紀末時間節點的上海，對歷來他者眼中的上海形象發表了一通評論。³⁴「被看」的上海形象，並不被這兩個生長於斯的上海人認可。由之前的論證也可得出，兩種社會形態下關於上海的現代性的不同想象，也都走向了幻滅的結局。所以在這一系列的否定之後，當下的上海究竟是一番怎樣的形象？當雙重幻滅在結尾處通過小毛和汪小姐合體之後，小說似乎隱約給出了一個廢墟上的上海圖景，而這個圖景是通過汪小姐

²⁹ 同上注，頁 423。

³⁰ 同上注，頁 185。

³¹ 同上注，頁 347。

³² 同上注，頁 352。

³³ 同上注，頁 89。

³⁴ 同上注，頁 430-431。

肚子裏怪胎的隱喻表現出來的。

汪小姐這一形象自始至終都以「養小囡」的目標存在。如果把生育作為人性的基本訴求，那麼制度下的生育政策顯然壓抑了她生育第二胎的訴求表達。在此種慾望壓抑下，她選擇了用「出軌」的方式來進行消極性的心理補償。³⁵「養小囡」的故事在小說後半段極富戲劇性：她如願以償地懷孕了，但在小說有限視角的敘述中，讀者分辨不清，丈夫和出軌對象，究竟誰是小囡的生父。更為奇異的是這肚中生命「可能，是連體嬰，也不排除雙頭單體嬰，如果胎兒是雙頭，兩根脊柱，一套消化系統，一旦確診，凶多吉少」。³⁶小說對汪小姐肚中生命的描寫，³⁷是繼蓓蒂變金魚的故事後魔幻現實主義手法的又一次出現。對於新生命，小說把它塑造成了一個蟒蛇般的存在，令人毛骨悚然。這可怖生命的降臨並不受人歡迎，它形成於慾望被強制壓抑後的消極性補償行為中，不知生父為誰。小說將其塑造成了有兩個頭的怪胎，也正暗合了「兩個父」的意味。

結合以上怪胎的內容發現，《繁花》中上海形象的塑造，和這個雙頭怪胎的形成十分相似。在經歷了革命改造話語體系下的壓抑後，慾望終於在市場經濟的年代裏迎來大爆發，90年代一場又一場的飯局中流淌著飲食男女的人性本能慾望，在喧囂達到頂點之後又迅速破滅，最後發現是鬧劇一場。在這之後，世紀末時間點的上海，其形象既不是「社會主義工業城市」，也不是90年代想要復興的「繁華摩登都市」。汪小姐肚中不知生父是誰的雙頭怪胎，隱喻了兩種上海形象混雜後的遺產——一個形象怪異的世紀末上海。

五、「怪胎」未來走向何處？

《繁花》沒有交代怪胎的結局，而世紀末的上海形象也是一樣的。小說留給世紀末上海的篇幅寥寥，因此也難覓一個具象的「怪胎上海」。不過，不妨從整部小說的脈絡中尋找一些關於未來「怪胎上海」的蛛絲馬跡。

首先，《繁花》中有許多「重複書寫」。第一類重複是書中人物講重複的故事。比如阿婆給少年阿寶和蓓蒂講「比幹大老爺」和「太平天國」，春香給小毛講「戇大」。這類故事中的故事每次由同一人講出，但每次細節都不同，小說中聽故事的人也從不深究真假。第二類重複是小說情節的重複。梅瑞和滬生分手、汪小姐和徐總酒後亂性、小毛與銀鳳偷情始末等，這些情節在不同章節藉由不同人重複敘述，互有情節矛盾，但從小說的敘述中看不出孰真孰假。第三類重複是空間和事件上的重複感。銀鳳海德夫婦因偷情事件搬出大自鳴鐘理髮店二樓，但新的偷情又在原地萌芽；少年阿寶、滬生、小毛把弄堂底層的理髮店作為談天說地的場所，樓上偶爾傳來少年小毛的情人銀鳳發出的聲音，中年阿寶、滬生、小毛再次相見在弄堂底樓的小毛家中談天，樓上小毛的姘頭薛阿姨家傳來「拖檯子，腳步嘈雜」、「樓上轟隆一笑」³⁸的聲音。相似的時空重複發生著。作者不惜筆墨地採用不同方式進行著重複書寫，但又不在字裏行間暗示真假，可見真假並不

³⁵ 「補償」一詞最初出現於阿德勒（Alfred Adler, 1870-1937）的心理學理論中，屬於精神分析學「心理防禦機制」的一種。簡而言之，當個體因為生理或心理的缺陷導致目標不能達成時，改以其他方式來彌補缺陷，減輕焦慮，這稱為「補償」。「補償」又可分為「消極性補償」和「積極性補償」兩種。「消極性補償」指個體用來彌補缺陷的方式，對個人沒有帶來幫助，甚至是帶來更大的傷害。參華紅琴編著：《社會心理學原理和應用》（上海：上海大學出版社，2004），頁114-117。

³⁶ 《繁花》，頁435。

³⁷ 同上注，頁435-436。

³⁸ 同上注，頁386。

重要，重要的只是重複本身。

《繁花》中最大重複應該是偶數章節中無止盡的飯局。即使在小說最後，阿寶滬生關係網中的人物四散，但「夜東京」的飯局還是可以「重新來過，男女朋友，我有的是」。³⁹《繁花》的故事終結了，但在《繁花》之外，上海的飯局依然可以重複著延續。

顯然《繁花》透過重複表現出的上海的歷史進程並不符合「螺旋式上升」⁴⁰的歷史觀，從以上各種重複尤其是飯局的重複中，感受不到上海在時間進程中沉澱為一段段歷史，相反地，上海的歷史在飯局中停滯了。尾聲小毛彌留之際，阿寶和滬生前去探望，閒談中引用無名氏的名句「我們的時代，腐爛與死亡」；⁴¹而後小毛回顧一生，阿寶感歎時間「等於蘇州河，黃浦江，一直東流不回頭」。⁴²套用傳統的「逝水」意象，小說用這句話寓意上海的時間像黃浦江和蘇州河的水一樣不停流走。但上海在這個世紀末屬於「我們的」時代中，站在黃浦江和蘇州河的兩岸，眼看時間流走卻被禁錮在無意義的重複中，只好將近「腐爛與死亡」。

如果說通過「重複書寫」，《繁花》暗示了「怪胎上海」終將腐爛與死亡的結局，那麼小說中體現的宿命論觀點和「人生如夢」主題，則帶給「怪胎上海」形象虛無、虛空、虛妄的特質。

首先，小說中幾個主要人物的結局帶有強烈的宿命的意味，這裏僅舉陶陶的結局為例。陶陶這一人物在偶數章節前半段是以丑角形象出現的，三句話不離「弄女人」。在第四章有如下一段對話：

陶陶說，……如果革命成功，交關開心，可以多弄女人。滬生看一眼陶陶說，又是女人，吃足女人苦頭，還不夠。陶陶自嘲道，我心裏明白，老古話講，我是偷到如今，總不稱心，老天爺最公平，我既要逍遙，吃到甜頭，也就有苦頭，無所謂了。⁴³

「既要逍遙，吃到甜頭，也就有苦頭」，小說在此埋下了關於他命運的伏筆。隨著小說的推進，此句的意義也終於在第三十章解開：從情人的日記中，他看到情人是如何籌劃玩弄陶陶的感情。其宿命性體現在兩點。第一，他的前半生中四處留情，玩弄女人，但當他真正想用真情開啟新生活的時候，才發現不過那是他的一廂情願，只落得一個「被女人玩弄」的下場。第二，從引子部分陶陶在菜場拉住滬生講弄堂流言開始，陶陶半生看盡他人好戲，但沒想到最後自己也成了被人看的戲中主角：「陶陶落了眼淚，跟警察出來，弄堂裏人山人海。陶陶想到多年前，跟滬生講起弄堂男人捉姦的故事，兩眼發黑，心如死灰」。⁴⁴

但小說人物的命運雖然帶有宿命性質，卻和任何超自然的力量無關。無論是上帝還是菩薩，在《繁花》中都是「不響」的。小說一開始就用「上帝不響，像一切全由我定」的題記奠定了上帝的不存在，而菩薩在小說中被描述成了只會在天堂的水面上笑瞇瞇看荷花的形象，全然看不見荷花池下黑暗裏掙扎往上爬和掉入淤泥深處的凡人。

³⁹ 同上注，頁 434。

⁴⁰ 歷史的「螺旋式上升」理論來自歷史唯物主義，屬於馬克思主義的觀點，在社會主義意識形態下被奉為普遍真理。

⁴¹ 《繁花》，頁 432。

⁴² 同上注。

⁴³ 同上注，頁 57。

⁴⁴ 同上注，頁 405。

此外，《繁花》對話閒談式的敘述方式帶來了多聲部複調的體驗。在七嘴八舌的說話之中，小說中的男女經常發出「人生如夢」、「夢醒時無」的感慨。在這裏僅摘取幾句：

李李說……現在各行各業，樣樣是裝的，講到底，有意思吧，裝得花頭經十足，真的一樣，其實是空的，假的……⁴⁵

滬生說，我不禁要問了，這是一場夢，還是一部電影。⁴⁶

麗麗不屑說……這個世界，虛來虛去，全靠做門面，懂吧，完全是虛頭。⁴⁷
滬生說，人生是一場夢。阿寶不響。⁴⁸

在多重聲部反復演奏提醒下，「人生如夢」的主題在《繁花》中就這樣顯現出來。

另外，小說在敘述結構設計上也意圖使讀者感受到「如夢似幻」的氛圍。雙線敘事交叉敘述的安排，讓讀者在閱讀時，往往剛沉浸於奇數章節 60 年代上海的悲劇氣氛中，翻開下一章節，就已置身 90 年代紙醉金迷大上海鬧哄哄的飯局中。這當中的落差體驗，如人在夢中突然醒來。而當故事開展到最後，阿寶和滬生，這兩個廝混了大半生的主人公竟發現，他們彼此是陌生的。這種頓悟的「陌生感」揭示出，在《繁花》熱鬧喧囂的表面人際往來背後，人與人之間互相並不曾真正了解。因此在這喧鬧中生活著的二人，他們的人生也不過是黃粱一夢，夢醒之後一切都是虛無。面對這種無奈和窘境，他們能做的也只是彼此「笑笑不響」罷了。

宿命論的基調，神性的缺位，「人生如夢」的主題，這三者奠定了《繁花》虛無、虛空、虛妄的基調。上海的形象，就在這些虛無、虛空、虛妄的人物的生活經驗中建構和立體起來。所以當小說的結尾，人物的生活經驗匯聚在時間上的終點——世紀末上海的時候，這個作為「怪胎」形象出現的上海，自然也被賦予了虛無、虛空、虛妄的特質。

通過梳理以上脈絡，漸漸浮現出這樣一個「怪胎上海」的形象：它被時間拋棄而停滯於無意義重複中，同時它的存在又是虛無、虛空、虛妄的，並終將迎來「腐朽與死亡」。

最後，《繁花》的怪胎形象不免令人產生與馬爾克斯（Gabriel García Márquez, 1927-2014）《百年孤獨》（*Cien años de soledad*）的互文聯想——奧雷良諾（Aureliano）家族的最後一代，一個長著豬尾巴的嬰兒。這個豬尾巴怪胎在誕生不久就夭折，印證了「家族的第一人被綁在一棵樹上，最後一個人正在被螞蟻吃掉」⁴⁹的百年家族命運的預言，馬貢多（Macondo）也在預言成真的同一時刻「被颶風吹走，並將從人們的記憶中完全消失」。⁵⁰這樣的互文引發猜想，同為魔幻現實主義的設計，《繁花》的「雙頭怪胎」出生之後，上海的命運也會像馬貢多一樣嗎？

這就又涉及到了《繁花》的上海與《百年孤獨》的馬貢多之間的可比性問題。《百年孤獨》用一個家族的循環歷史表現了孤獨和遺忘的主題，而《繁花》則用全書中不斷出現的「不響」二字隱喻了這樣的孤獨和遺忘。不聲不響，可能是不願意與他人言說，這是孤獨；也可能是對談論的話題一無所知，這是遺忘。同樣是經歷了「興起—殖民—鬥爭—獨裁」歷史脈絡的城市，一百多年的馬貢多最終在帶有宿命感的孤獨和遺忘中消

⁴⁵ 同上注，頁 235。

⁴⁶ 同上注，頁 322。

⁴⁷ 同上注，頁 326。

⁴⁸ 同上注，頁 360。

⁴⁹ （哥）加西亞·馬爾克斯著，黃錦炎譯：《百年孤獨》（上海：上海譯文出版社，1984），頁 384。

⁵⁰ 同上注，頁 385。

失得無影無蹤。一部聲稱「說書式」的《繁花》，在情節上自然不敢讓上海像馬貢多那樣離奇消失，但它是否可以預言一種城市形象的消失？自上海開埠以來持續了一百多年的、被賦予了中國人對現代性的想象的上海形象消失。正如本文所論述，在《繁花》中兩種上海形象都是不真實的，混雜遺留下的是怪胎的上海。和象徵了馬貢多的豬尾巴怪胎被螞蟻吃掉一樣，《繁花》在此預言，這個象徵了上海形象的怪胎，也終將消失。

六、上海未來走向何處？

接下來的問題是，被賦予的上海形象消失了，那麼然後呢？金宇澄在《繁花》的〈跋〉中說：

《繁花》開頭寫道：……巴象陶陶說，長遠不見，進來吃杯茶。滬生說，我有事體。陶陶說，進來嘛，進來看風景……對話一來一去，一股熟悉的力量，忽然湧來。

話本的樣式，一條舊轍，今日之輪滑落進去，仍舊順達，新異。

……如中式古本，讀者自由斷句，但中式敘事，習染不同……其實《繁花》這一桌菜，已經免不了西式調味，然而中西之比，仍有人種，水土，價值觀念的差異。

《繁花》感興趣的是，當下的小說形態，與舊文本之間的夾層，會是什麼。⁵¹

看出作者追求的是一種舊的、熟悉的味道。但這種舊味道是要用「今日之輪滑落進去」，並且還帶有「西式調味」。在中國現代文學的敘述普遍帶有所謂「西式調味」並依然延續了自晚清以來以新為進步的觀念的當下，金宇澄卻反其道而行之，選擇了一種「復古」的書寫方式。這裏的「復古」並不是文學史和思想史領域「返回上古」的定義，而是對一直以現代形象出現的上海和西式敘述方式的一次反叛。

與這種「復古」性質相似的還有《繁花》中的吳語寫作。

在國民通曉北方語的今日，用《繁花》的內涵與樣式，通融一種微弱的文字信息，會是怎樣。

《繁花》長時期在一個語境裏徘徊，也使部分讀者，長久陷入這個氛圍中……⁵²

如陳建華所說：

自清末以來民族國家的建設都把語言改革當做現代化的基本工程，30年代左翼革命作家提倡「大眾語」，以之作為動員群眾、統一思想的利器，到50年代之後更成為鐵打江山，金科玉律。⁵³

即使是鴛鴦蝴蝶派，「儘管他們對新文學有異議，在擁護『國語』方面並無二致」。⁵⁴在這種傳統之下，描寫上海的文學作品絕大多數也是用國語寫成的，甚至張愛玲都要特意把《海上花列傳》譯成國語以便傳播。如今金宇澄在嚴肅文學的領域打破了這個傳統。

⁵¹ 《繁花》，頁443。

⁵² 同上注，頁444。

⁵³ 陳建華：〈世俗的凱旋：讀金宇澄《繁花》〉，《上海文化》2013年第7期，頁17。

⁵⁴ 同上注，頁16-17。

他首要追求的，不是通用語帶來的通用性和傳播度，按他自己的話說，他需要的是「語言的誘惑」和「母語思維」。⁵⁵這兩點不僅是對作者而言，也是對讀者的要求。不僅僅是讀者甄選作品，作品也在同時甄選讀者。這樣的甄選顯然和傳播廣度產生矛盾，但也正好體現了用吳語寫作的《繁花》的地方色彩和相對小眾性。

從〈跋〉中可以感受到金宇澄意圖在敘述方式上用另類「復古」和地方化講述現代上海的故事，而題材上對上海的「復古」和地方化已經由王安憶先開始做了。在寫遍了知青上海、文革上海、40年代上海、淮海路上海、梅家橋上海之後，她2011年的《天香》寫起了晚明時期的上海。用王德威的話說，「《天香》寫的還是上海，但這一回王安憶不再勾勒這座城市的現代或當代風貌，而是回到了上海的『史前』時代」。⁵⁶這裏的「史前」，當然是相對於現代史的「史前」，在大多數人的印象中，上海的歷史不一直都是從開埠開始的嗎？在這種印象下，明代的上海歷史當然可以被稱為「史前」。不知是有意還是巧合，進入21世紀第二個十年，王安憶和金宇澄在相似的時間段內相繼從題材和形式兩方面開始「復古」和地方化書寫上海。這種嘗試書寫上海，顯然與大眾印象中那個摩登的上海形象不同，當然也和社會主義改造時期代表了工業繁榮的上海形象不同。

所以為什麼要「復古」和地方化？就像文藝復興運動是藉著復興的口號進行革新一樣，《繁花》也好，《天香》也好，我們或許可以從中尋覓出對這座城市未來的啟示。重返「史前」的上海，用回溯的目光直接越過開埠之後上海的歷史，也就拋開了一百多年中對上海的所有建構和想象，在「史前」上海的廢墟上另起爐灶，表明這座城市的書寫者不再沉浸於復興「摩登上海」的美好幻想中；重返地方性的上海，則是主動弱化「上海」這一符號在中國和世界的象徵意義，擺脫49年前的「遠東巴黎」、社會主義時期的「中國最大工業城市」、市場經濟下「中國金融中心」等超越了地方性的城市形象。

如果說，《繁花》正文的結尾預言了因被賦予太多想象而畸變的「怪胎上海」形象即將消失，那麼在文後的〈跋〉中，或許暗含了一條未來上海的方向：祛除近現代以來被賦予的眾多頭銜，還原一個本真的上海，成為真正「上海形象」的上海。

七、結語

上海的「上海形象」，或者說「上海的海」，是怎麼樣的？《繁花》所做的只是「破」，接下來如何「立」，是需要後來人深入探討的問題——或許從歷史中尋找相似的模板，或許從現實中借鑒經驗。

有關「重返地方性」的話題，不免讓人想起上海永恆的他者——香港，近幾年開展的「本土化運動」。但上海和香港面臨的境遇又不甚相同，所以是否可以作為他者進行參照，則仍然需要存疑。如果再將話題延展開，這種復古和地方化書寫，或許又同近幾年全球範圍內的反全球化趨勢及孤立主義的興起在某些地方有吻合之處。

但事實究竟如何？以上聯想是否準確？這恐怕已經超越了本文研究的內容，就不在此展開論述了。

⁵⁵ 朱小如：〈我想做一個位置很低的讀書人——與金宇澄對話〉，載氏著：《對話：新世紀文學如何呈現中國經驗》（太原：北嶽文藝出版社，2014），頁209-217。

⁵⁶ 王德威：〈虛構與紀實——王安憶的《天香》〉，《揚子江評論》2011年第2期，頁33-35。

香港幽魂——

〈聶小倩〉的電影改編及其身份政治

陳明敏

摘 要

改編自蒲松齡《聊齋誌異·聶小倩》一文的三部香港同名電影《倩女幽魂》，由於誕生的三個時點（1960年、1987年、2011年）恰好與香港與中國大陸、英國間複雜文化政治變動的重要歷史節點相對應，因而被時代／製作者賦予了不同的文化意涵和政治指涉。本文意在借助改編研究的「社會學轉向」（Sociological Turn）和「替／補」（supplementary）邏輯，討論三版《倩女幽魂》構築的香港文化政治話語。

關鍵詞

香港 文化身份 政治認同 傳統 幽魂

一、引言

清初小說《聊齋誌異·聶小倩》這篇故事在香港電影界多次被重述重塑。1960年以來，香港先後製作及上映了三部改編自〈聶小倩〉的同名影片《倩女幽魂》：分別是李翰祥（1926-1996）執導的1960年版《倩女幽魂》，徐克監製，程小東導演的1987年版《倩女幽魂》¹及葉偉信執導的2011年版《倩女幽魂》。由於三部《倩女幽魂》的上映時間正好對應於香港與中國內地之間情感政治的若干重要歷史節點，其中的國族意識和身份認同則成為填充時間縫隙的關鍵元素，本文將試圖從改編研究的「社會學轉向」（Sociological Turn）出發，以影像為核心文本，以歷史脈絡為基本依託，在文學文本、影像文本與社會文本的互文關係和「替／補」（supplementary）邏輯中，結合影片製作者借助的媒介、語言、修辭、文化和政治氛圍，把〈聶小倩〉的電影改編《倩女幽魂》視為一種對「傳統」的當下闡釋，進而討論《倩女幽魂》如何構成近50年來香港自我想象和身份表述的銀幕投射，在互文視野中探索三版《倩女幽魂》在三個時間節點中投

¹ 徐克一共拍攝了三部《倩女幽魂》，分別是《倩女幽魂妖魔道》(1987)、《倩女幽魂人間道》(1990)、《倩女幽魂道道道》(1991)，後兩部由於影片內容已完全脫離小說〈聶小倩〉，本文將不進行討論。

射的香港身份構述和政治無意識。

二、一個香港，三重幽魂：歷史節點與影像敘說

19 世紀中葉，香港在清政府簽下《南京條約》後開始受英國殖民統治。20 世紀五六十年代的香港，活躍著堅守中國國族身份的一代「南渡」華人知識份子，遠離中原故土更加深了其對內地／中原的文化認同和民族感追尋。寄寓著家國之思的 1960 年版《倩女幽魂》便是在這樣的歷史文化脈絡下製作出來。

20 世紀 70 年代後期香港由一個殖民城市一躍而成國際大都市。1984 年中英代表團簽訂聯合聲明，宣布中共政府將於 1997 年 7 月 1 日對香港恢復行使主權。不同於美洲、印度等同樣有過殖民歷史的區域，長期處於中西兩種文化之間，經歷著殖民地與主權國家／獨立民族的雙重歷史交錯體驗的香港，在解殖後並沒能擁有獨立主權，而將進入「一種新的殖民統治，即『祖國』的殖民統治」。²香港民眾在面臨九七回歸大限時產生了一種對「突如其來的將來」無所適從的強烈焦慮、恐懼和前所未有的身份危機意識，表現出了「對明確的自我身份的迫切尋求」。³同時期的 1987 年版《倩女幽魂》因而不可避免地帶著一份「亂世流離」的情感效應。

經過一段「漫長的告別」(a long goodbye)，1997 年香港主權回歸中華人民共和國政府，卻伴隨著諸多「水土不服」的症狀。此一時期的文化生產領域，出現了所謂的「九七」症候，如影片《暗戰》、《花樣年華》、《無間道》等均在光影流轉中訴說著「我城」的焦灼。

李歐梵在〈香港文化的「邊緣性」初探〉中曾把上海作為香港的鏡像，分別從地理、文化、政治切入，梳理後者的邊緣性。⁴這種歷史構建的邊緣位置由一種城市整體觀照逐漸侵入港人主體（無）意識，使後者「內化了這種作為『他者』的意識」。⁵於是，主觀心理上的「漂泊離散意識」⁶和客觀現實中的「夾縫 (in-betweenness) 生存狀態」一起，形成了香港華人尋找文化身份與政治認同必須跨越的障礙。2011 年，《倩女幽魂》重裝回歸，原來的敘述模式被顛覆，但既有的「情感結構」仍頑固地遺存在綺麗光影間。

三、漸行漸遠的「傳統」

作為以文學經典為底本的再敘事，古典元素不可避免地將在改編的影片中獲得本雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 意義上的「來生」，但三部製作於不同時期的《倩女幽魂》在賦予「傳統」以生命的方式上卻大相徑庭。

作為「南渡」知識份子，李翰祥對中華五千年文化難以割捨的認同感滲透在其導演的多數作品中。⁷李版《倩女幽魂》中，寧采臣被小倩的琴聲引至「後花園」，又入其閨

² 周蕾：《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995），頁 128。

³ Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 4.

⁴ 詳見李歐梵：《尋回香港文化》（香港：牛津大學出版社，2002），頁 170-175。

⁵ 也斯：《香港文化十論》（杭州：浙江大學出版社，2012），頁 59。

⁶ 周蕾：《寫在家國以外》，頁 33。

⁷ 李翰祥導演的影視作品基本源自傳統題材，並帶有濃厚的古典美感，如《貂蟬》（1958）、《楊貴妃》（1962）、《梁山伯與祝英台》（1963）等。

房改詩，憑其學養令小倩折服。二人初見，已經定下了才子佳人的傳統敘事基調。隱藏深處的，則是李翰祥對中原傳統文化的思念與傾訴。

徐版《倩女幽魂》刻劃的小倩則對李版的「大家閨秀」形象進行了一次毫不留情的「背叛」。不同於「傳統氣質濃郁」的李版小倩飾演者樂蒂，王祖賢「不僅具有古典氣質……還蘊含著一種特殊的現代氣息」。⁸主角的形貌變化折射了 20 世紀 60 年代到 80 年代社會審美心理的轉變，而人物身份特質的變動則更進一步，顯示出社會文化心理焦點的轉移。影片前奏，小倩穿一襲白衣輕舞，腳腕上鈴鐺閃爍，鐺鐺作響，畫面唯美而充滿危機隱喻。卸去了沉重的家國負擔，小倩被復原為美貌傾城的女／鬼形象。她的腳踝和鈴鐺一起多次在誘惑男性成功時出現，成為一種特定的欲望符號和色情能指，如同徐克諸多電影中對女性身體的運用，⁹其身體也在影片中呈現為一道「奇觀」(spectacle)，¹⁰成為「被凝視的對象」。

葉版的小倩不識書畫，喜歡上寧采臣（此版中還有燕赤霞）只因有糖可吃，寧采臣亦被剝奪了書生身份，化身官員。牽絆著寧、倩二人情感發展的畫像則杳無痕跡，傳統消失殆盡。

回溯影片，李翰祥以紅燭簡冊開幕，朱牆疊瓦、高塔古寺、曲苑池荷等極具律詩美感和歷史感的佈景以及屏風、香爐、麻將等中式意象打造出了一方古老而精緻的文化圖景。整個影像文本籠罩著的濃郁古典氣息，是那個年代的香港華人潛意識裏切骨懷念並希望「有朝必定再返」的故國。

如果說李版《倩女幽魂》彰顯了中華文化傳統和殷切的家國情懷，徐版則展現出一種浪漫濃烈的古典和現代主義。無疑，徐版沿襲了李版中相當一部分母語文化因子，譬如影片中頗有中國古典繪畫意境的構圖取景，對古箏、琵琶等傳統樂器的運用以及儒道並舉的演繹。徐克對傳統文化是有一定的堅守，他曾說：

我覺得亞洲一直以來也有一個很雄厚的基礎，這個基礎除了……給我們一個很豐富的歷史文化的底蘊之外……無論是我們的歷史裏面的一些故事、服飾、民俗來講，還是哲學、文學、詩詞來講都是頗具魅力的。¹¹

或許在影片的嬉笑戲謔之間，也摻雜著徐克對當時社會大環境中傳統日漸衰竭的擔憂。然而，不論是人物造型、對白情景，還是整體基調，徐克都對李版的盎然古意進行了解構和重構。影片的現代思考和對傳統的消解在戲謔中若隱若現，通過寧采臣背誦李白的〈將進酒〉來驅避惡狼，將「人生得意須盡歡」銜接至「一二三四五六七，七六五四三二一」等「反書生」身份的行為，與燕赤霞被男女情愛感動和錯用「花拳繡腿」、「學不致用」、「一事無成」等成語來「讚揚」書生的「反智」之舉，實現了對中華千年文化的反諷與改寫。隱約傳達出 20 世紀 80 年代末，與中華傳統文化漸次斷層的一代港人在回

⁸ 詳見竇新平：《劍嘯江湖：徐克的世界》（北京：中國廣播電視出版社，2007），頁 100-101。

⁹ 如《笑傲江湖之風雲再起》（1993）、《青蛇》（1993）等。

¹⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (1975): 3.

¹¹ 徐克、雲騰：〈徐克訪談：狄仁傑比 007 更有魅力〉，《大眾電影》第 20 期（2010 年 10 月），頁 36。

歸大限到來之前，與家國之間若即若離的「情感結構」。

時至 2011 年，香港主權回歸已達 14 年。葉版《倩女幽魂》本該重置「擁抱」中華文化的情感意向，事實卻恰恰相反，葉版將中華傳統文化元素近乎悉數剔除。寧采臣告別書生身份，成為「衙門來的大人」；燕赤霞亦從帶有傳統文化寓示的道士化身現代化獵妖師（令人聯想到荷里活的「賞金獵人」）。雖也有「乾坤」、「五行」這樣的台詞運用，但當燕赤霞脫口而出那句「祝你一路平安，英年早逝」的台詞時，影片彰顯的完全是周星馳式的「無厘頭」¹²。電影作為某個社群內部生產與交換意義的媒介形式，其意義的生成無法脫離具體的社會歷史脈絡，因此，導演和編劇價值選擇的導向性正暗示了某種「政治無意識」(political unconscious)¹³。葉版《倩女幽魂》作為香港與內地的合拍片，在重述「民族故事」時，其中的「民族」傳統文化因素幾乎蕩然無存或被娛樂化、平面化。但無論如何，葉版《倩女幽魂》仍然是對「事件的敘述」。這一敘述策略的背後，反射出長期在地理上和心理上均位於華夏文明邊緣的香港以及遭遇全球化浪潮衝擊的內地，在共同參與某個故事及形成共同體的身份意識時，「民族」傳統已不再是主要力量。

四、歷史時空與敘述時空的互涉

儘可能地隱藏自身的敘述角度、意向及意圖，是古典美學的常用技法。如此，作品在審美效果上才能夠無限地接近「逼真」。三部《倩女幽魂》在敘事方式上都屬於故事敘述的古典範疇，如果我們假設〈聶小倩〉的三個電影改編文本是某個群體與其寄居的現實之間想象關係的影像化、視覺化，那麼，我們就必須分析群體、現實、文本之間的關係體系。

電影作為一種影像符號，除了銀幕上虛擬的、故事講述的時空，還有一個潛在的、講述故事的現實時空，即製作者和觀眾共處的當下。李版《倩女幽魂》便是通過後者為其人鬼敘事構建出了詳實的歷史語境，並使之成為表達影片思想的「話筒」之一。影片伊始，確有其址的金華古寺代替了〈聶小倩〉中無所定指的蘭若寺。接著，「……有本事，有本事你打清兵去！」的喧鬧聲與大街上士兵舉槍列隊而過的場景進一步確定了時代背景：明清之交的亂世。這一時代因素在燕寧夜談中前者「國破家亡，兵敗身全，招魂而香江有淚，從軍而蜀國無弦」和後者「方今天下紛亂，群雄四起，國家正是用人之際……苟全性命於亂世……忍辱偷生，實在於心有愧」的報國無門之歎中再次得到強調。整場夜談均圍繞著國事進行，寧采臣以「中原盡被清兵所據……吳三桂之輩助紂為虐」、「廣東廣西……」、「臺灣……是我們中興最大的希望」數句，對國家時局及前路進行了頗有見地的分析。「國家興亡，匹夫有責」，他的感慨背後，是遠離中原「南渡」香港的知識份子，為不能親身見證國家興衰發出的嘆息。李版有力地宣昭著這一代香港同胞念

¹² 「無厘頭」原是廣東佛山等地區的俗語，意指一個人說話、做事無中心，令人難以理解，但並非沒有道理。

¹³ 該表述借用自 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981).

國心之切切的文化認同心理。

徐版《倩女幽魂》中，所有指向確切時地背景的細節被全部置換。「金華寺」回到虛無定指的「蘭若寺」，影片盤互於陰陽兩界之間。從開場寧采臣目睹的雨中廝殺，到江湖人士橫行的小鎮，再到為利熙攘的民眾以及腐敗昏官審案的場面……無不呈現出一幅兵連禍結、民不聊生的亂世圖景。此外，影片沒有任何能夠指示具體時間的線索和細節，唯一可以勉強概括背景的描述也僅「亂世」一詞。然而，亂世在每一個朝代更迭、國權易主的時期都會出現，並不能讓文本的歷史定位細緻分毫。

於香港而言，1984年《中英聯合聲明》的簽訂，再度確定的不僅是其曾為英國所殖民統治的歷史，更預示著一種對資本主義香港與社會主義內地之間即將產生碰撞的恐慌。「何去何從」沒有答案可尋。這種「末世感」在港人心中的生長使其書寫的文化亦充滿流離況味，因而這一時期的電影文本大多沒有具體的時空背景，只能在一個「借來的地方，借來的時間」¹⁴裏促狹地運作。

在徐版的亂世基礎上，葉版脫離了現實依託，將文本建構於由妖術生成的蘭若寺與魔幻飄渺的黑山、黑山村及三者的交接地帶。時間上，本就難以定位的「亂世」境況被悉數剔除，文本中不僅找不到當下，也看不到歷史與未來的指向。

值得一提的是，葉版《倩女幽魂》中，黑山村的村屋、村民替換了徐版的商鋪、街販，商業關係消失，誕生了「村長」、「死囚」等階級身份帶來的政治性關係。這一重要指涉在影片伊始就展現：寧采臣一出場就因被誤會偷水而受監禁，村長惡聲放言要「把他的手砍下來」，但隨著他的身份通過官牌獲得確認，村長的態度旋即轉變，寧一瞬而成「寧大人」、「救命恩人」。實用、精明、重利等商業社會固有的人性特徵被愚昧、畏權、官位崇拜等政治先行的社會中常見的品性所置換，與影片中的諸多情節設置，如村中缺水，村民的首要求救對象是「縣衙大人」等，均凸顯著官僚、等級與權力所表徵的政治性指涉。

葉版《倩女幽魂》與前兩個文本間最值得考量的差異，或許是其忽然增多且帶著強調意味的政治因素。九七之後，面對政治制度不同的內地，香港最大的恐懼或許就是是否可以保持原有的「民主」。¹⁵政體差異是港人在回歸前「存而不論的」(bracketed)心理敏感點，當回歸既成事實，它就開始浮出水面。葉版《倩女幽魂》中的政治敘述正是這一社會群體心理的顯影。

五、香港身份困境：「想象的解決」

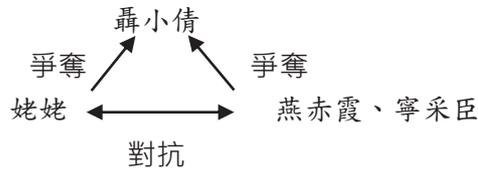
經過反復改編，〈聶小倩〉¹⁶的諸多細節和情節在不同的話語形式和歷史語境中被

¹⁴ 該表述借用自 Richard Hughes, *Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time* (London: Andre Deutsch, 1968).

¹⁵ 周蕾對香港社會的這一心態轉變有過犀利的評論。參 Rey Chow, "King Kong in Hong Kong: Watching the 'Handover' from the USA," *Social Text* 55 (1998): 101-102.

¹⁶ 李翰祥版《倩女幽魂》只截取了小說〈聶小倩〉中發生在蘭若寺（影片中改為金華寺）的故事，不涉及小倩隨寧采臣回家的部分。徐版、葉版亦是，故本文提及的〈聶小倩〉小說文本均不包括小倩

一再改寫。共存於文學文本和影像文本中的主體形象，僅剩聶小倩、寧采臣、燕赤霞和姥姥，以及四者之間互為犄角的關係。蒲松齡的〈聶小倩〉中，剝離掉寧采臣與聶小倩的愛情故事後，主線關係或可簡述為姥姥與燕、寧就小倩的「所有權」進行爭奪。三版《倩女幽魂》在這四個主角的塑造上雖由於社會背景的更迭而有著各自鮮明的時代特色、審美偏好和敘述方式，卻基本完整地承襲了這一力量關係，圖示如下：



在這場角力中，不論是作為姥姥的誘人／殺人工具，還是獲得寧、燕「拯救」後的重生，小倩都是被動的存在。寧、燕與姥姥作為文本的敘事中心，其實以類同的方式構築著對小倩的「征服」。不同版本中，姥姥總是憑藉武力獲得對小倩的掌控；相對的，是寧采臣與聶小倩之間無意識的馴服與被馴服，以及燕赤霞在對小倩的拯救中隱含的征服意味。實際上，正是小說中這種人物間的拉扯關係與香港不同歷史節點的自我想象之間存在的某種契合，為影像改編提供了敘事支點。

走出故事講述的年代，步入講述故事的年代，文本中的四個主要人物及其關係，其實隱喻著中國內地、香港和英國間百年錯綜的歷史關係。不同版本的形象特徵映現著不同年代香港的文化取向，而不同版本小倩的最終選擇，也顯影出不同年代香港的前路抉擇。但所有版本中的小倩始終是一個逡巡於姥姥與燕、寧雙方較量中的鬼魅／狐妖，指涉著百年來一直處於英國殖民者與中國內地之間，未能擁有確定身份的香港命運。三個版本中，不論姥姥的形象如何變化，都始終是以暴力「挾持」及利用小倩的形象。回歸到香港近現代的社會歷史背景中，難免令人聯想到殖民香港和借助香港打開中國及亞洲市場的英國。不同於小倩與姥姥相對穩定的政治形象指涉，燕赤霞和寧采臣的身份指涉顯得更為複雜。三個版本既延續了前一版本的某個要義，又因歷史變遷而處於不斷變化中。李版中，燕、寧呈現為一個主體的兩個方面，共同承載著中國傳統文化表徵和政治寄託的功能。到了徐版，二者仍然作為一種精神的共同訴說，但已不再是中原文化的傳承者，而是香港理想精神狀態的載體所在。二人毋寧是徐克想象中的俠義與愛的具像化，傳遞出一代港人逐漸「擺脫」對傳統的無限追尋和竭力抓持，建立屬於自己的全新歷史敘述的渴望。葉版中，隨著燕赤霞獲取了「愛」的能力，寧、燕最終分裂為兩個既有合作又有敵對意味的個體，在對抗姥姥／英國、奪取小倩／香港真身的「合作」之外，二人之間又產生了「官」與「野」的新一輪對立，複雜了既有的單線角逐關係。

（一）「南來」北望：李版《倩女幽魂》的家國離恨

隨寧采臣回家及之後的內容。

李版《倩女幽魂》中，受制於姥姥、流離他鄉的小倩，正如當時（20世紀五六十年代）寄人籬下的殖民地香港。二者都是在血脈上歸屬於母語文化，現實卻受制於異國殖民，祈望借助母國力量助己返「鄉」的弱勢一方。影片中，小倩一面被打麻將的「姥姥同謀」們肆意取笑，一面又受寧采臣嚴辭批評。兩邊受難的辛酸，令人聯想到長期作為西方人度假尋歡的聲色場所及東方臆想之地的香港，一面被西方視為色情化的「她者」，另一面又失去母國庇護，背著不潔的道德化指控。小倩／香港成為夾縫中的雙重邊緣性他者。這一時期的小倩，在厭惡姥姥及其管制的同時還表現出了對寧采臣的絕對信賴和依仗——「不，我不回去，我永遠都不回去了。先生，請您帶我離開這兒吧，就算給先生做牛做馬，我都心甘情願」。而令小倩折服的，並不在寧采臣個人，而在於寧的學識修養和不為美色所惑、不為錢財所動的品格，其代表的是典型的中國傳統儒家追求。推衍到香港這個社群，便是其對英國殖民者的憎惡和對中原文化的追尋和歸從，是在港華人心中的華夏文化認同和「中國人」的身份歸屬。

比起小倩，姥姥的出場相對少得多，其政治指涉也較為隱晦。李翰祥在影片中兩次運用到「麻將」這一源自中國的意象。一處是車夫借打牌消磨時光，另一處是倩寧初逢時姥姥與同伴在屋內打麻將。幾位婦人圍桌打牌的場景，仿佛當年列強圍坐、商議如何瓜分中國領土的畫面重現。其中有一情節，是姥姥的同伴中有一人喚小倩「快點來替姥姥看看……她拿了一手好牌，不知道出什麼啦！」麻將本是中原產物，故來自異域的「姥姥」即使拿了一手好牌，也不知道該如何下手，需要本土的小倩指點迷津。這一極易被忽略的細節難免使人聯想起最初以堅船利炮打開中國市場，割地奪物，但其實從來不曾真正征服中國文明的英國。而銀幕中姥姥對小倩的壓迫，投射到20世紀60年代「南來」香港的觀眾心裏，就如同現實中英國對香港的殖民統治——小倩／香港、姥姥／英國的政治想象關係就源自現實的社會歷史脈絡。

李版《倩女幽魂》中，一方面迷茫失落的燕赤霞通過寧的分析重理國家前途和政治形勢，一方面缺乏武力的寧采臣又借助燕的力量戰勝姥姥救出小倩。兩者一同作為中原血脈的象徵，分別被塑造為心憂天下的書生和俠士。一儒一道，隱隱追溯著中國兩大古老的哲學源頭。片中，小倩懇切請求寧采臣帶她脫離「苦海」，「回故里」。這「苦海」即姥姥的威脅和壓迫，「故里」則不過中原。從李版《倩女幽魂》映射出的這種「棄英抱中」的選擇，可以窺見20世紀中期香港華人借助追慕故國的文化心理和堅守中華血脈的身份認同來對抗殖民壓制的無意識。

（二）「審」東擊西：徐版《倩女幽魂》的混沌亂離

徐克的電影作品中，性別的錯亂似乎往往與權力追逐相關。在《狄仁傑之通天帝國》（2010）上映後的一個訪談中，徐克對女皇武則天如此評論：「武則天……權傾天下萬人仰仗……她的身體裏，有半個男人、半個女人」¹⁷。徐版《倩女幽魂》中，姥姥由劉兆銘反串飾演，從惡狠狠的「大家長」形象化為雌雄同體的模樣。這並非僅出於視覺考慮，而是有具體的權力想象在其中。這一版的姥姥有兩個武器，一個是充滿欲念、四處舔繞的巨舌，另一個是多次訓打小倩的鞭子。在《狄仁傑之通天帝國》中，上官靜兒的

¹⁷ 徐克、雲騰：〈徐克訪談：狄仁傑比 007 更有魅力〉，頁 35。

武器也是一條鞭子，徐克說，「這個鞭子表明……她是一個要去控制別人、管別人的人」¹⁸。這兩個意象，同姥姥雌雄莫辨的特徵都帶有訓誡與捆綁的權欲意味。聯繫現實脈絡，姥姥的形象不免令人想到當時的英國首相「鐵娘子」撒切爾夫人（Margaret Hilda Thatcher, 1925-2013）。

除了姥姥，徐版小倩還要面對更強大的黑山老爺。作為徐克創造的新形象，結合文本相關細節，這一主體的政治指涉其實不難解讀。於小倩而言，姥姥以她為工具，但尚不會真正傷害她的生命，而黑山老爺則意味著一種全新的未知的恐懼——永無天日的冥界，而且「跟了他去以後，休想再回來」。於觀眾而言，小倩面對的這種恐懼與九七大限前香港內心的恐慌和無助如出一轍。如果說當時的香港尚且認可其受殖民統治而享有的繁榮經濟和「（偽）民主」¹⁹政治，那麼回歸社會主義中共，則是一種全然無法想象的未來。紅色作為中共政權的一個意象符號，影片中一旦涉及到「嫁給黑山老爺」的情節，小倩的服裝便更換為紅色——這一設置似乎也並非偶然。

隨著中原文化在港人內心的式微，離開姥姥的小倩不再選擇「回歸故里」，而是要拋棄所有過往，「轉世」做人。對於政治前景迷茫，但試圖通過尋找自己獨特的主體意識和身份認同的香港而言，小倩成為港人的希冀，其得以「從頭來過」²⁰的結局似乎是港人在無所適從的焦慮狀態下，對自我身份困境的一種「想象的解決」（Imagine away）。²¹另一方面，如果說 1982 年之前香港雖身處「邊緣」，但政治身份認同尚非必須思考的問題，那麼 1984 年的中英聯合聲明便將香港推到了更為逼仄的最後期限中，何去何從成為一個必做的抉擇。如同小倩在人鬼之間的掙扎，香港亦奮力掙扎於中英間的夾縫地帶。20 世紀 80 年代末的香港，再追隨英國已無可能，回歸中國既成定局，構建自己的文化身份似有可為——一如徐版影片主題曲《倩女幽魂》唱到的「何去何從，去覓我心中方向……路隨人茫茫……」²²然而，一切看似有諸多選擇，實則根本沒得選擇。隨著「回歸」進入最後的倒計時，這一時期港人心中的不安和畏懼已經達到了一個頂峰，不少人甚至選擇移民離開。在這樣的社會語境中，黃霑（1941-2004）為《倩女幽魂》所寫的主題曲《黎明不要來》中看似不過貼合劇情的歌詞「黎明請你不要來」、「不准紅日教人分開」等，其實就有更深層而少為人知的蘊意，暗含著其對「回歸大陸」這一政治事件的態度。「紅日」和「黎明」意指共產黨領導的大陸政權，「教人分開」則是因為許多香港人離開舊友，選擇移民。²³可是，黎明還是會來，小倩和寧采臣終究要分開；甚至，為了幫小倩擋住陽光，寧采臣都沒能再看她最後一眼。

¹⁸ 同上注。

¹⁹ 參 Rey Chow, "King Kong in Hong Kong: Watching the 'Handover' from the USA," 101-102.

²⁰ 此處借用王家衛《春光乍洩》（1997）中何寶榮對黎耀輝說的台詞。

²¹ 「想象的解決」借用自弗雷德里克·詹明信（Fredric Jameson）。參 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), 79.

²² 歌曲《倩女幽魂》又名《路隨人茫茫》，由黃霑作詞、作曲，張國榮演唱。

²³ 在後來的訪談中，黃霑坦言創作衷由，「當時我失去了所有的朋友，朋友全去了加拿大，就是紅太陽要照住我哋喇！好憎憎！」。見香港電台製作，羅志華監製：《文化樹下：黃霑·好中國》，2016 年 1 月 31 日播放。文字版見：

<<http://www.rthk.hk/tv/dtt31/programme/popcultureicons2015/episode/339751>> [檢索日期：2017 年 6 月 1 日]。

九七恐慌籠罩下的香港，經歷著一段漫長的「夜行」²⁴時期。投射到影片中，呈現為人物身份形象的模稜混雜和不確定性。片中，姥姥是相對於小倩的強權者，又是相對於黑山老爺的弱勢方。寧采臣一副書生打扮，卻是最為讀書人所看不起商業角色收賬人。縣衙老爺本該為公為民，卻一心圖財，連衙門追捕的逃犯是誰都不知。燕赤霞曾為捕頭，後成道士，卻又行俠仗義……種種混淆不明的指向，與現實中身份迷離的香港遙相呼應。正如身處「亂世」的香港寫不出有明確時空背景的故事，沒有「身份證」的香港，也難以生產出身份明確的角色。這種混雜性與李版中人物塑造的確定性形成清晰對照。李版的小倩和姥姥本為疏忽不定、難以捉摸的「鬼」，卻無論外形相貌還是舉止言談，都與人幾近無異。影片人物的真切可指反映出創作者在身份認同上的不猶疑。20世紀60年代香港電影中的「清晰美學」，到了80年代已經為「混沌」所取代。

李版中被塑造為故國形象代言人的寧采臣、燕赤霞，到徐克這裏，成了有愛有恨的江湖人士，凝聚著徐對香港文化狀態的注解與想象。燕作為徐克電影中不可或缺地夾處於官民之間的俠客，看似有些許「冥頑」、「無情」，但其實早在片頭為「對頭」夏侯收屍的舉動中就已流露真性情。三人打敗樹妖那晚，燕對寧、倩二人的「嫌棄」——「你們兩個浪費時間好啦，我出去換兩匹馬，明天好趕路」，「癡男怨女，呸！」——竟隱約有著父輩般的寵溺。落魄的收賬書生寧采臣既有些許資本主義培養出的幽默機敏，又有幾分商業社會缺少的正直善良。開場時寧雖饑腸轆轆，但「不食殺人者之食」之舉就體現了對逐漸消弱的傳統操守的堅持；在誤認燕為殺人犯後，不顧危險趕上山要小倩注意安全的仗義行為，又展現出幾分俠氣。其實不論是燕赤霞還是寧采臣，構造出其形象特徵的最重要因素，都是他們身上不斷與鎮上商販的自私和逐利產生參差對照的、正在消逝的美好。

徐克的電影中，「俠」和「愛」是兩大重要元素。他曾說：

當人……永遠相信世界有一種正義的精神在維持公平，相信永遠是正勝於邪的規律，並且用自己的力量全情投入去執行，這就是「俠」。²⁵

他還在《倩女幽魂》中借寧采臣之口強調「宇宙無限，真愛永恆。愛才是有力的武器」。在20世紀80年代政治前路渺茫，資本敗壞人心，二者都已無法「拯救」香港的時候，也許寧和燕便是徐克為香港想象的「救贖」力量，而他們身上的「俠」和「愛」便是徐克為香港文化和主體性尋找的出路。

（三）北進想象：葉版《倩女幽魂》的自厝同異

2011年，葉版《倩女幽魂》上映，「講述了一個全新的故事」，²⁶也呼應出了一個全

²⁴ 「夜行」借用自日本作家東野圭吾的小說《白夜行》（1999），小說以「夜行」意指女主角始終生活在沒有太陽／光明的童年陰影下。此處借「夜行」形容香港回歸前夕茫然無措的狀態。

²⁵ 徐克、張燕：〈徐克偏鋒獨行，笑傲香港影壇〉，《北京電影學院學報》第4期（2005年4月），頁71。

²⁶ 「我不是翻拍，也不是拍續集，而是向觀眾講述一個全新的故事。」（〈葉偉信不拍《葉問3》，擔綱新版《倩女幽魂》導演〉，《武漢日報》2010年05月26日，第15版。

新的歷史文化脈絡。「九七」作為一個歷史符號，曾帶給香港莫大的恐慌，其心理根源在於：內地與香港所代表的兩個不同政體在碰撞中，相對弱勢的香港會否被前者「同化」？「一國兩制」會否不過是一句口號？「特別行政區」會否僅為虛設？……自回歸到葉版《倩女幽魂》上映，14年來無數的靠近、疏遠、信任、猜疑、拉扯和博弈中，雙方既有過誤解與不睦，也有過扶持與依賴。然而，香港民眾擔憂的總是他們脆弱不堪的「民主」與「自由」會稍縱即逝。長期以來的焦慮使得幾乎任何一種香港文化生產行為都構成身份政治的寓言，成為繞不過的敘事焦點。

既往的版本中，寧采臣和燕赤霞總是作為互補的整體，共同表徵某種文化想象，到了葉版中，二者卻分裂為迥異的兩個個體，各有指涉。寧仍是書生打扮，卻成為官員「寧大人」，在出場的一系列情節中就與黑山村村民構建出一幅充滿官僚主義和政治性意味的景象。其中，葉版新增的「村長」角色和村長對寧采臣前後態度的改變，與沒人願意隨寧上山，最終村裏派出幾個沒有選擇的死囚與他同行的情節更為這一圖景加重數筆，毫不避諱地強調著村落中嚴重的階級觀念和權力話語。這個「麻雀雖小而五『官』俱全」的黑山村同轉變了身份的寧采臣一起，喻示著港人眼中崇拜國家權力、政治性極強的中國內地，這與香港崇尚的「法治」、「民主」、「自由」等觀念背道而馳，威脅到了香港的自主存在。²⁷然而，由於香港對內地並不會有也不曾願作足夠深入的了解，這一敘事中，部分出於畏懼和主觀想象而導致的誇張不難分辨。確切的說，黑山村展現的是香港幻想中的中國內地形象，或者說就是一個關於內地的刻板印象（stereotype）。

李版和徐版中，燕赤霞一直是帶有父兄意味的力量角色，經過徐版的「用心教化」，發展到葉版，燕已經同時擁有了力量與情感，並成為影片真正的主角。由「助手」一躍而為主角後，燕赤霞成為在黑山守候了小倩百年的獵妖師和小倩暫時遺忘的愛人，與小倩的聯繫不再需要通過寧采臣來中介。但二人的關係遠比戀人間的情與愛錯綜複雜。在燕赤霞癡情堅守織就的面紗背後，實際上隱藏著他對小倩的控制——她的失憶和恢復記憶，決定權都在燕手中。雖然掌握著小倩肉身和真身的是姥姥，但掌控小倩意願和情感的是燕赤霞。而「守候」這一延時性動作，某種意義上，也不過是另一種形式的看管——燕在看守「屬於自己」的小倩。其實，在這一版本中，燕赤霞不僅是小倩及其記憶的主宰者，更是影片的權威意象和關鍵中心。不論是百年前和夏雪風雷一起封印了樹妖的那場硬戰，還是影片高潮讓樹妖終於魂飛魄散的決戰，燕都是股決定性的力量。前者因為他沒有使用神兵而讓夏雪風雷斷了臂，只能暫時封住而非消滅樹妖；後者則因為他選擇與樹妖同歸於盡，才使之最終幻滅。

縱觀影片，可以發現燕赤霞（古天樂）、姥姥（惠英紅）、夏雪風雷（樊少皇）以及村長（徐錦江）等具有一定力量和權威性的角色都由香港演員扮演，而作為官員的寧采臣（余少群）、掌控於人的聶小倩（劉亦菲）及愚昧落後的村民鐵牙（李菁）則由內地演員所飾。如此大幅度的演員角色分配顯然帶有特定的深層寓意指向。儘管「北進殖民說」、「大香港沙文主義」等香港北進文化殖民的言論被視為「只是一廂情願的自戀情結」，

²⁷ 陳冠中：《中國天朝主義與香港》（香港：牛津大學出版社，2012），頁 87-127。

²⁸「香港人作為中心以統攝他人的大論述往往在電影中出現」²⁹之說似乎仍然在這裏獲得了一個影像證據片段。實際上，香港優越於中國內地的「偏見」已經成為香港人的集體無意識。然而，回歸後的香港，面臨「中國崛起」的全球論述，開始意識到其往昔的優勢不再。

在全球崛起的歷史脈絡中，小倩看似稚氣的那句「誰給我糖吃我就喜歡誰」一旦離開虛幻的影像世界落到殘酷現實中，反而充滿成人世界的功利意味。新世紀以來，經濟發展顯然後勁不足的香港面臨著新一輪恐慌，「何去何從」這一問題重新被提出，但問題的首要出發點不再是文化、政治身份認同，而是掌握著城市命脈的經濟走向。與此同時，一個悖論性的議題也開始追問香港：「北上」的核心價值究竟是什麼？資本，抑或身份？似乎「北上」與資本使香港與內地之間的物理距離消失不再，但這種消失本身卻又帶來更為深重的身份危機。

六、結語：倩女或香港的幽魂

也許，「幽魂」一詞註定了小倩／香港在「重新來過」之際必定陷入困境。根據法國哲學家德里達（Jacques Derrida, 1930-2004）的「幽靈學」，「幽魂」或「幽靈」只是一種甲冑的權力效果：

人們根本看不見這個東西的血肉之軀，它不是一個物。在它兩次顯形的期間，這個東西是人所瞧不見的；當它再次出現的時候，也同樣瞧不見。……對於這個某個他人的肉體，我們不要急於將其界定為自我、主體、人、意識、精神等等。³⁰

如果小倩的幽魂隱喻著香港遊移不定的身份認同，那麼，正是這個幽魂般的存在，讓百年來的港人為之追尋不已，卻始終沒有一個固定的可見形態，反而以不同的表述形式覆蓋性地滲透於各種文化生產。這個幽魂永遠是一種缺席的在場，困擾著渴望身份的人們。李版、徐版和葉版的《倩女幽魂》對蒲松齡〈聶小倩〉的改編，正是一個竭力使「幽魂」重返「肉身」的過程，但終究是夢幻一場。

〈聶小倩〉的電影改編，既是對原著／中華文學經典的背叛，更是一種「替／補」。根據德里達的論述，「替／補」同時含有「代替」、「補充」的含義，它可以擾亂「起源」的整一性幻覺。³¹香港在借助影像對自我身份構述的過程中，每一次都構成了對其改編、對話文本的「替／補」，每一次改編／「替／補」都在解構、威脅著前文本的權威地位。或者說，「起源」與權威恰恰依賴了改編或「替／補」。身份認同作為一種幽

²⁸ 郭少棠：〈無邊的論述——從文化中國到後殖民地反思〉，載陳清僑編，《文化想象與意識型態：當代香港文化政治評論》（香港：牛津大學出版社，1997），頁170。

²⁹ 葉萌聰：〈邊緣與混雜的幽靈——談文化評論中的「香港身份」〉，載陳清僑編，《文化想象與意識型態：當代香港文化政治評論》，頁33。

³⁰ （法）雅克·德里達著，何一譯：《馬克思的幽靈：債務國家、哀悼活動和新國際》（北京：中國人民大學出版社，1999），頁12-13。

³¹ （法）雅克·德里達著，汪堂家譯：《論文字學》（上海：上海譯文出版社，1999），頁204-236。

魂般的存在，也是一種「起源」，它依賴的「替／補」就是對幽魂的反復改編和追尋。

可以想見，對蒲松齡〈聶小倩〉的影像「替／補」改編還會無窮地延續下去……那麼，小倩何時才能夠成為一個「人」？在本文的立場，應該是在刪減了「人」前面的政治地域的限定語之後。

餐桌上的「後殖民」—— 九七後香港文學中的飲食書寫觀察

王豐鈴

摘要

九七後香港文學的飲食書寫中，港人餐桌上一道菜所用的原料、製法，食客的進食儀式、味覺記憶，皆與後殖民處境密切關聯。東西華洋、中心與邊緣、傳統與現代的食物在香港飲食文化中的位置與位移背後，是「後殖民香港」所指向的不同意涵。此外，飲食書寫的方式亦值得關注，香港作家在位移的過程中反身檢視香港文化身份，嘗試從不同方向延伸協商與論述的空間，並以香港經驗對後殖民理論作出補充。

關鍵詞

飲食書寫 香港文學 後殖民

一、前言

梁文道在〈香港、盛世中國與公共知識分子，梁文道／陳冠中對談〉中言及香港後殖民現況：

香港雖然已經回歸，但解殖或去殖並不是宗主或主權誰屬的問題，而在於這個政治結構與社會肌理如何在殖民時代被組裝、被建構成一體，而這套體系在香港有沒有被更動的問題。¹

各界展開多重論述梳理這套體系，在想象與被想象中香港故事卻愈漸難說，有無可能從中拆解出一條淺近可感的支線，呈現這種結構與肌理，以及纏繞盤旋其上的各種想像？

事實上，在回歸後的這段時期，香港作家在重塑歷史、追溯文化身份的過程中，撰寫了大量以香港當代飲食風貌為題材的詩、小說、散文、雜文，通過爬梳 1997 年至 2015 年出版的文學作品，結合相關史料，筆者發現香港文學文本保留了豐富的飲食文化資料，

¹ 梁文道、陳冠中：〈香港、盛世中國與公共知識分子，梁文道／陳冠中對談〉，《文化研究：游與疑》第 15 期（2010 年 5 月），頁 39。

飲食書寫²呼應作者生活的社會環境與時代，港人餐桌上一道菜，其原料、製法、儀式、味覺記憶皆與後殖民處境密切關聯，後殖民理論旅行至香港產生的補充與在地化亦可在飲食書寫中窺見。

梁秉鈞（1948-2013）直言：「理論容易流於概念化，多姿多彩的食物卻從實在的聲色氣味開始，在種種人際關係和社會活動裏都有它的位置」。³ 來自東西華洋的食物在香港這套體系中的位置關係，作家書寫食物時的位置，以及在後殖民香港它們有沒有出現位移，都是本文嘗試藉飲食符碼切入探討的問題。

二、後殖民飲食風貌觀察

以頻率來看，茶餐廳在飲食書寫中被提及次數最高，茶餐廳的菜品、店面、用餐禮儀體現中西華洋交混的特點，是對西方飲食文化進行擬仿、在地化的典範。蔡珠兒在〈茶餐廳地痞學〉中寫到茶餐廳常見的食物配搭：咖啡加上檸檬，兩種舶來品混搭成為「凍檸啡」，並且可與咖喱羊腩同食；用粵式臘味煲仔飯搭配歐式羅宋湯；鐵板牛扒可以與雪梨紅蘿蔔汁一起點，食物種類不斷豐富變更，「像雪球般愈滾愈大」。⁴

茶餐廳自上世紀 50 年代起出現，為前身「冰室」的西式菜單添入粵式燒味、潮州粉麵河、滾粥小炒等中式菜品，同時吸收街頭大排檔的雲吞、牛腩等本地流行食品，在不斷發展的過程中，更融入越、泰、美、新馬印、日、歐、俄式等風味。中西華洋「混血」而成的菜單，展示了異質文化交錯（crosscutting）與交織（inbetween）的可能。⁵ 而與此同時，店面與用餐儀式的「歐化」則更是荒腔走板。

上世紀 50 年代後期以降，香港茶餐廳出現重修改造風潮，一些店主將餐廳門面打造成歐式咖啡屋的式樣，設置西點陳列櫃、卡座，燈光柔暗，餐具皆為鐵質刀叉白色餐巾，更添西洋畫、丘比特與維納斯等鐵質雕塑作為裝飾，營造一種西式、歐洲情調。⁶ 不變的是傳統「大排檔」式格局，即對顧客全敞式的廚房，或將廚房設置在餐廳入口處，現點現做。與帶有表演功能的西式全敞廚房不同，廚師與助手必須半裸身體以應對爐火的熱氣，「披住白色伙記制服、打突個胸，霸住客位大模斯樣噴煙打遊戲機」⁷的店員形象雖有礙觀瞻卻是常見。人類學者吳燕和提出，茶餐廳已發展出一套西式中化的「儀式」（ritual）：

顧客必須心裏有數……「搭檯」的規矩，取消顧客的私人消費空間……夥計跟街坊熟客打招呼，閒時聊天談馬經，但對生客則漠然無表情……這些茶餐廳的儀式

² 對「飲食書寫」概念的釐定，本文參考丁文玲的說法，認為「飲食書寫」指以飲食為題材的文學作品，不僅以食物為主軸，更在描寫其色香味之餘記錄社會飲食文化風貌，作家從中找出有意義的書寫位置。參考丁文玲：〈解放吃喝 臺灣飲食文學氾濫〉，《中國時報》2008年5月7日，A14「文化新聞」。

³ 梁秉鈞：〈香港飲食與文化身份〉，載焦桐編：《味覺的土風舞：飲食文學與文化國際學術研討會論文集》，（臺北：二魚文化，2009），頁 232。

⁴ 蔡珠兒：〈茶餐廳地痞學〉，《饕餮書》（臺北：聯合文學出版社，2006），頁 90。

⁵ 廖炳惠：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（臺北：麥田出版社，2003），頁 133-134。

⁶ Y. H. David Wu, "Chinese Cafe in Hong Kong," in David Y. H. Wu and Tan Chee-beng ed., *Changing Chinese Foodways in Asia* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2001), 71-80.

⁷ 陳冠中：〈金都茶餐廳〉，《香港三部曲》（香港：牛津大學出版社，2004），頁 158。

行為，是西方餐館極少見的……三位大廚在灶前脫光制服，赤裸上身煮粥下麵，對在座穿戴入時的食客們，似乎視而不見。⁸

儀式化表面形式的內核仍然是香港市井文化，茶餐廳的學舌（colonial mimicry）歷程展示香港在被殖民時期暗藏的抵殖策略，即利用混雜（hybridity）和中間性（liminality）開啟霍米·巴巴（Homi K. Bhabha）所說的「第三空間」（third space）。⁹

而後殖民香港，茶餐廳這種周旋的創意與力道依然存在，空間的拓展卻使得茶餐廳不再以文化存活為著力點，向來採取守式的抗拒想象開始轉向。蔡珠兒在〈茶餐廳地痞學〉中提到茶餐廳北上現象：「近年來北上工作的港人，又把茶餐廳引進大陸」。¹⁰菠蘿油、絲襪奶茶、乾炒牛河等食物在大陸受到追捧，香港茶餐廳不僅是北漂港人的思鄉聚集地，更成為中國餐飲新勢力，一股港式飲食風潮席捲大陸各大城市。市場學學者洗日明分析，茶餐廳能夠「北上」成功，或與九十年代後香港電影、TVB 等對大陸的「軟文化」輸出有關。¹¹不過移植的茶餐廳往往在北上的路途中丟失了本地的草根特色，成為中產階級的都市據點，其背後文化翻譯（culture translations）的角力令人深思：彼時剛剛脫離殖民統治、尚未解殖的香港是否已暗含類殖民屬性？難以忽視的是，回歸前後至蔡珠兒撰文的時間，後殖民香港藉資本主義的地區性霸權在東南亞及中國大陸扮演的「類殖民者」經濟、文化身份，呈現「一種於殖民主義解體前出現的後殖民狀況」。¹²

這種角力是雙向的，近年一批上海菜、杭州菜、四川菜由大陸南下香港，如「過江猛龍」，這一現象在梁文道〈中菜館裏的常餐 A〉中提及。¹³而各省的食材又均可轉化為本地菜式的原料，如葉輝就在《食物與愛情的詠歎調》裏記錄用湖南的臘魚製作「梅菜臘魚煲仔飯」。¹⁴此外，還存在回流的現象。港式中餐裏諸如「揚州炒飯」、「京都排骨」、「廈門炒米」等菜式，是在借鑒淮揚菜、京菜等地方菜系的過程中走調變樣的產物，已因地制宜發展出新的特色，後經大眾傳媒報道、人口流動等途徑流轉回大陸，刮起飲食風潮。以揚州炒飯為例，其原型是廣州「聚春園」菜館的一道「揚州鍋巴」，鍋巴是淮陽食法，但食材卻因地制宜，蝦仁、叉燒等具有粵菜特色，後又應廣東人口味改鍋巴為炒飯，因而改叫「揚州炒飯」。這道菜由香港發揚光大後，迅速流轉到世界各地的華埠，以至八九十年代香港遊客造訪揚州時點名要吃揚州炒飯卻苦找不到，揚州餐館開始學習這道粵菜的炒法，揚州市烹飪協會甚至在 2005 年為其申請專利，對食材的用量種類至調味料再到烹製方法都做出細緻明確的規定，標榜除此之外均不算「原汁原味」，鬧出一場笑話。梁文道認為，食物在遷徙的過程中流變不居，落地後往往產生變

⁸ 吳燕和：〈港式茶餐廳——從全球化的香港飲食文化談起〉，《廣西民族學院學報》2001 年第 4 期，頁 27。

⁹ 在巴巴的論述中，「第三空間」是殖民文化與被殖民傳統之間所產生的不對應落差空間，具有混雜性，蘊含抗拒的可能性。參考廖炳惠編著：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》（臺北：麥田出版社，2003），頁 158-159。

¹⁰ 蔡珠兒：〈茶餐廳地痞學〉，《饕餮書》，頁 92。

¹¹ 見鄧詠筠：〈香港茶餐廳 中國餐飲新勢力〉，《彭博商業週刊》第 33 期（2014 年 2 月 12 日），網上轉載版見：<http://blog.sina.com.cn/s/blog_a932face0101emc0.html> [檢索日期：2016 年 6 月 10 日]。

¹² Ackbar Abbas 著，劉敏儀譯：〈最後的「貿易王國」——詩與文化空間〉，載張美君編輯：《形象香港：梁秉鈞詩選》（香港：香港大學出版社，2012），頁 64。

¹³ 梁文道：《味覺現象學》（香港：上書局，2007），頁 107。

¹⁴ 葉輝：〈煲仔飯：市井味與民間智慧〉，《食物與愛情的詠歎調》（香港：中華書局，2011），頁 43。

種與變奏，借用「揚州」二字不過為粵菜平添異域風味。¹⁵蔡珠兒〈炒飯的身世之謎〉一文亦回應了這則新聞，並直接以正統與雜種、中心與邊緣論述廣州／香港向揚州／京津的挪借（appropriate）現象，偷師、複製後的菜式偽裝正統，繼而又被中心接納、模仿，顛覆了文化品位的高低區間。¹⁶

而如果要追溯香港飲食文化對中餐的態度，則繞不開茶樓這一用餐地點。關於茶樓的飲食書寫中展現的特質值得關注。根據 Siumi Maria Tam 於 1996、1997 年針對香港家庭飲食消費結構做出的問卷調查及社會觀察報告，顯示上茶樓已成為香港家庭飲食消費結構中不可或缺的一環，認為飲茶文化在香港回歸前後的身份建構與文化認同中曾扮演重要角色。¹⁷九七後的文本中亦有反映，如描寫港式茶樓的風貌和用餐過程、將「一盅兩件」式的飲茶文化與香港近來越來越多的快餐、連鎖店相比較，提倡在快節奏的都市生活中，尋回中國傳統的慢食方式：

隔了一段歲月回頭看，上茶樓居然也帶了一點浪漫的色彩。像那種在西環的古老茶樓，如今恐怕還有兩、三家存在吧？三年前回港，就故意要和佩兒上那裏的地痞茶樓，勝在有鄉土味。窗戶七零八落地打開著，天花板上風扇咯吱咯喳地在旋轉。¹⁸

飲茶文化為香港在國族認同與國際化之間提供了全新的身份協商模式，從餐牌（厚厚一本，較為常見的菜式有羊城美點、淮陽小點）、用餐環境（所有座位設在大廳，一般不設卡座或包廂）、食客（多為一家老小同坐一張圓桌）到餐桌禮儀（邊用餐邊交流，突顯熱鬧）都深具傳統中餐文化的特點。香港赴歐美留學的學生，會進當地唐人街的茶樓中點兩份小點，飲一杯香片或普洱，以緩解思鄉之情，因而飲茶可視為港人尋回的中國腸胃。而另一個現象亦出現在茶樓，香港人外出旅遊本以嘈吵聞名，將港式茶樓高談闊論的用餐習慣帶去世界各地的餐飲場合，近幾十年餐桌禮儀卻出現變化，在茶樓用餐時調低音量。茶樓中吵鬧嘈雜的進食行為曾被西方國家視為異域情調，如果將餐桌禮儀視為「文明」的規約，凝視與「標示」（marking）之下，佩戴「白面具」接受西式用餐禮儀規約，或可理解為殖民主義宰制結構下智性的選擇，用以區隔香港形象與西方視角中的落後中國形象。而回歸後發現大陸遊客嘈雜依舊，港人是否因此「漂白」（bleaching）或乳化（lactification）¹⁹加深，從觀察文本中未能找出線索證明。

另一個現象是「懷舊」意涵的轉變。對比九七前香港文學曾大量出現對不斷消失的飲食場所如地道冰室、老字號大排檔、特色糕點店的描寫，部分作品中的懷舊情感被解讀為戀殖情結，九七後香港文學的飲食景觀中懷舊現象仍然存在，意涵卻發生較大轉變，多體現為一種「對當下的懷舊」。²⁰報刊雜誌裏的食譜食經、廣告影視裏的飲食鏡頭、

¹⁵ 梁文道：〈註冊揚州炒飯——知識產權時代的食物革命之一〉，《味覺現象學》，頁 87-88。

¹⁶ 蔡珠兒：〈炒飯的身世之謎〉，《饕餮書》，頁 80-86。

¹⁷ Siumi Maria Tam, "Lost, and Found?: Reconstructing Hong Kong Identity in the Idiosyncrasy and Syncretism of Yumcha," in *Changing Chinese Foodways in Asia*, 55.

¹⁸ 杜杜：〈上茶樓的記憶〉，《飲食與藝術別集》（香港：明窗出版社，2002），頁 151。

¹⁹ 法農指，所有 Martinique 的女人在調情或交往時，都盡力選擇一個比較不黑的人。漂白、拯救其種，但卻不是要保存「她們成長於其中的那部份世界的獨特性」，而是要確保它變白。參 Frantz Fanon, translated by Charles Lam Marksman, *Black Skin, White Masks* (New York: Grove Press, 1967) 45, 47.

²⁰ 詹明信（Fredric Jameson）認為，在品味、評價、收藏品的市場消費和流行文化中，「對當下的懷舊」（nostalgia for the present）只能是對歷史的恣仿（pastiche）與拼貼。參考廖炳惠：《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用詞彙編》，頁 179-180；（美）詹明信著，張旭東編：〈電影中的魔幻現實主義〉，《晚期資本主義的文化邏輯》（香港：牛津大學出版社，1996），頁 361-397。

網絡上的飲食資訊大肆宣傳北角、油麻地等老區的西式餐廳，以舊式餐牌、仿五六十年代風格的室內裝潢為宣傳點，引得年輕人追捧朝拜。例如葉輝在〈豉油西餐與《造洋飯書》〉一文中就提到這種現象：

「懷當下的舊」漸漸被確認為一種消費行為模式，反映於飲食時尚，大概就是在王家衛《阿飛正傳》出現過的皇后餐廳，以及《花樣年華》出現過的金雀餐廳，顧客主要不是上了年紀的老香港，而是慕名朝聖的年輕人。²¹

學者阿帕杜萊（Arjun Appadurai）認為類似的懷舊情結與全球化語境中的文化霸權息息相關。美國等流行文化生產國利用電子藝術將當下情境歷史化，消費者即使對某時代全無記憶依然能產生懷舊的消費品味，而第三世界在「電子殖民」中沉醉，自覺將本土風物填補進去，掏空自身的歷史厚度與深度，實際上肯定了西方期望建構的「民族想象共同體」。文本中呈現的懷舊情結不僅存在於西餐（主要為「豉油西餐」），也普遍存在於本地中餐菜系，小食店的「手打魚蛋」被注入舊日情懷而深受追捧，²²最大張旗鼓的則要數歷史悠久卻在近些年才風靡全港的盆菜：「基於經濟不景與懷舊心情，俗又大碗的盆菜愈來愈受歡迎，從新界殺入市區，風行全港，還傳到深圳廣州等地，搖身變成香港特色食品。」²³媒體大肆報道盆菜流水席的盛況，賦予食盆菜傳統文化的意涵，民眾不分節日還是平日飲宴都要吃，甚至聖誕派對也以盆菜應節，而食材上往往以高檔海鮮代替原本的紅炆豬肉，且用以維繫宗族團結的儀式感也消失了，鄉土味走樣，食盆菜的潮流反而扮演著「去舊」的角色。

三、飲食中的後殖民書寫意識

在九七後的飲食書寫中「失城」主題漸少，香港作家建構文化身份的策略由奔走呼告、合力補全標示「本土」的圈界，轉為各自在數條直線中實驗協商的模式，即自覺放棄香港文化的純粹性，嘗試運用旅行至香港得到補充與在地化的後殖民理論，以越界書寫、方言寫作、虛實意象等方式承載對後殖民香港的想象。由於作家往往在虛構寫作中創作的空間更大，也更能體現其書寫意識，因而本節主要選取也斯、陳冠中、李碧華三位香港作家具代表性的小說作個案分析。

（一）並陳模稜與異質突顯：也斯的越界書寫模式

也斯從三個層面定義自己的越界書寫：文學與攝影、電影、音樂等其他藝術形式的越界；旅行遊學時，在與其他文化碰撞的過程中不斷回溯香港的文化身份，即時空上的越界；最後是「越出固執的界限」，²⁴也是他更願意探討的一種越界：「最重要的，也許是認識疆界在哪裏、界限去到哪裏、自己其實是站在哪裏」，²⁵「由於你的位置，你想向邊界兩邊溝通」。²⁶許旭筠受傅柯思想啟發，將其理解為一個了解界限與「差異」

²¹ 葉輝：〈豉油西餐與《造洋飯書》〉，《食物與愛情的詠歎調》，頁193。

²² 蔡珠兒：〈彈牙魚蛋〉，《紅燜廚娘》（台灣：聯合文學，2005），頁216-219。

²³ 蔡珠兒：〈砌盆菜〉，《紅燜廚娘》，頁208-210。

²⁴ 也斯：〈散文與生活態度〉，《越界書簡》（香港：青文書屋，1996年），頁176。

²⁵ 同上注，頁177。

²⁶ 同上注，頁176。

的旅程。²⁷位置和界限通過並陳來展現：食物詩中「圍頭五味雞與粗俗的豬皮」被筷子逐漸顛倒，「北菇與排魷的交流」無法被隔絕。²⁸盆菜食材的疊放方式「從最高貴到最低賤」，²⁹但高貴與低賤、典雅與粗俗卻被進食的過程化解；短篇小說〈後殖民食物與愛情〉中的生日派對上出現「中東蘸醬、西班牙頭盔、意大利麵條、葡式鴨飯、日本壽司」，配合著葡國佳釀、熱辣辣的夫妻肺片和糯米釀豬腸，東西混雜，高級和市井、舶來與本地都有。而這些並陳上桌的食物，由不同國籍、文化身份的食客帶來，彼此之間的位置與界限，又勾連結成十二個故事，並陳在小說集《後殖民食物與愛情》裏——香蕉人「藍玫瑰」與保守持家的傳統女性「黃菊」，都和半西化的老薛存在文化價值觀層面的衝突；老薛和阿李雖同是民族主義者、權威的美食家，在批評四川菜時角度不同卻互為補充；同一桌美食勾起史蒂芬周、瑪麗安、世伯不同的飲食記憶。而飲食的時間又是模稜或脫序的。隨著空間的移轉、敘述者的視點轉換而跳躍起伏。〈後殖民食物與愛情為例〉中的生日、各種紀念日以及人物的年齡頻繁被提及卻又都刻意模糊，敘述者的記憶被「那個時代」、「有一段日子」、「遲些時」切割成片段在前殖民與後殖民的景觀中穿插閃現，時間與歷史仿佛退為食物的背景，全部融化在食物中了。

而通過並陳、模稜去溝通並不意味著就要消融兩邊的異質，比如史蒂芬周並不認同在高級酒店中吃到的「新派法國菜」的口味，因為這道菜突顯出的，是帶有濃厚異國情調的差異，「吸收了廣泛的亞洲影響」³⁰的法國菜仍然是主角。他回憶起一道法國與泰國混合烹飪的菜，認為美味恰恰存在於異質：既有法國風味，又帶有泰國的辛辣，醬汁與芒果可以互相配合，彼此都是獨立的有尊嚴的。巴巴以「文化多樣性」與「文化差異」概念來區分兩種不同的文化表達方式：文化多樣性承認不同文化的分離狀態，但這些不同不過是異國情調，隱藏在帝國主義民族誌中，建立在既定的文化風俗上。³¹也斯顯然不認同這種「世界性的後現代的說法」，³²他在〈怎樣可以通過別人的框架去說自己？〉一文中提出：「只有通過認識彼此的『歧義』，才可以達到再進一步的溝通……？」³³

（二）〈金都茶餐廳〉：混雜語言激蕩中的發聲位置

〈金都茶餐廳〉寫於 2003 年，這一年的香港文學作品頻密出現茶餐廳形象。如果茶餐廳是一則寓言，那麼除了指向母國、殖民者與被殖民者的空間政治、敘述者「鹹蝦燻」的邊緣身份觀，不能忽視的是書寫這則寓言的混雜語言。周蕾在論述香港文化身份構建時指出，要拿回言說香港的自主權，重構歷史，作家就必須混合不便書寫的粵語、支離破碎的英語以及中文書面語，不斷嘗試將其轉化、落實在文學作品中的實驗。³⁴而在實驗的過程中，香港作家不得不承認香港歷史的混雜性與本土語言的流變性：「雜種其實並不是無根，而是多過一條根，它的主體是複數的主體，它的身份是眾數的身份。」

²⁷ 許旭筠：〈也斯的越界視野和探索——評《越界的行程》〉，載陳素怡編，《也斯作品評論集》，（香港：香港文學評論出版社，2011），頁 372-373。

²⁸ 也斯：〈香港盆菜〉，《蔬菜的政治》（香港：牛津大學出版社，2007），頁 15。

²⁹ 也斯：〈伊拉里亞吃盆菜〉，《人間滋味》（香港：天窗出版社，2011），頁 12。

³⁰ 也斯：〈後殖民食物與愛情〉，《後殖民食物與愛情》（香港，牛津大學出版社，2012），頁 13。

³¹ 參考 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994) 34; Bill Ashcroft, et al. eds., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (London and New York: Routledge, 2000), 60-62.

³² 也斯：〈布魯塞爾筆記〉，《越界書簡》，頁 154。

³³ 也斯：〈怎樣可以通過別人的框架去說自己？〉，同上注，頁 110。

³⁴ 周蕾：〈殖民者與殖民者之間〉，《寫在家國以外》（香港：牛津大學出版社，1995），頁 91-118。

³⁵方言寫作，作為邊緣反抗中心的話語方式，展示邊緣發聲的可能性，而置於香港則更像是一種協商策略，即在中西文化的夾縫中找尋有別於殖民主義與民族主義的周旋空間。

呼名與身份的定位及認同密切相關，³⁶由食物名稱在中英文翻譯行為中出現的落差，可發現陳冠中在中西文化縫隙間設置的周旋空間。金都茶餐廳有一份「畸形」的中英文菜單：

不過餐單上英文算翻得似模似樣，間中走火入魔，牛肉絲飯叫 BEEF STROGANOFF，羊腩煲叫 MUTTON GOULASH，西多叫 TOAST A LA FRANCAISE。問你服未？最出位係雲吞唔叫 WONTON，叫 CHINESE RAVIOLI。

³⁷

德里克 (Arif Dirlik) 曾提出「東方的東方主義」概念：「歐美東方主義的認知和方法在二十世紀已經成為了東方『自我形象的構成』。」³⁸在中譯英的過程中，雲吞並沒有依據粵語發音翻譯成「WONTON」，而是搖身一變成了西方凝視下的中國式餛飩，帶有對中國刻板印象的認知，自覺將「自我」本質化為「他者」，成為「東方主義」的共謀。但轉譯的過程，亦可發現對「自我東方主義」的逆向演繹：「GOULASH」、「STROGANOFF」本意為燉肉、燴肉，模糊了製法卻突顯了食材，而西多是一種香港本土經過模仿甚至想象創造出的法國食物，卻偏偏要加上正統典雅的「TOAST A LA FRANCAISE」名稱，顯得不倫不類、不中不洋。這裏或許從另一個角度印證了殖民話語的矛盾性——一方面鼓勵或強制被殖民主體對殖民者的文化進行模仿、拷貝，努力使其貼近殖民者的優雅文明，一方面又不斷以他性和劣性來否定這種文化複製行為，使得它對所有它模仿的東西都像是一種譏諷和嘲弄。³⁹

協商中的發聲位置可以不斷調試。「金都茶餐廳」的英文名叫「CAN DO」，由「金都」的粵語發音翻譯而來，並賦予其敢想敢為、變通、與時並進的香港精神。而小說的最後，「金」字的英文卻是由普通話發音翻譯而成的「JIN」，香港茶餐廳「北上」落地後卻要改名，文化角力之中孰強孰弱未可知。

（三）李碧華飲食書寫中的「餃子」意象

綜觀李碧華以飲食為題材的小說、散文，發現其中反復出現了北方水餃，如〈雞蛋茴香餃子〉中用「迷幻」、「媚艷」形容餃子，魅力非凡近乎魔力。⁴⁰短篇小說〈月媚閣的餃子〉與長篇《餃子》更可以對照來看，那麼「餃子」究竟指涉什麼？

王德威曾評價李碧華的作品：

³⁵ 陳冠中：〈雜種城市與世界主義〉，《台灣社會研究季刊》第 60 期（2005 年 12 月），頁 269。

³⁶ 開一心：〈空間、呼名、語言與身份／認同的情境性——論《水之色》〉，《興大人文學報》第 40 期（2008 年 3 月），頁 277-300。

³⁷ 陳冠中：〈金都茶餐廳〉，《香港三部曲》（香港：牛津大學出版社，2004），頁 168。

³⁸ 譯文參考張興成：〈跨文化實踐中的東方主義話語〉，《二十一世紀》第 71 期（2002 年 6 月），頁 64。

³⁹ 生安鋒：《霍米·巴巴的後殖民理論》（北京：北京大學出版社，2011），頁 106-113。

⁴⁰ 李碧華：〈雞蛋茴香餃子〉，《紅袍蝎子糖》（香港：天地圖書有限公司，2003），頁 128-129。

「回歸」後的李碧華，「在世為人」，畢竟顯現不同面貌。九七前後，香港文化界開始談論「北進想象」。但少有像李碧華這樣將「北進想象」的實相與虛相發揮得如此淋漓盡致。⁴¹

由此聯想「餃子」作為北方代表食物，是否也承載李碧華作品中的「北進想象」。〈月媚閣的餃子〉的飲食場所「月媚閣」設在深圳，「北進想象」論述中深圳是香港的後殖民地，80年代起，香港資本大量北移，剝削珠三角地區的廉價勞動力，「隨著資本家、中層管理技術人員、以至貨櫃車司機的頻繁北上，包二奶嫖北姑等以金錢優勢壓迫女性的活動日益蓬勃，使廣東省沿岸成為香港男人的性樂園」，⁴²而媚姨一度「專職幫中港客人做人工流產手術」，小說中餃子的主要食材——墮下的嬰胎（由〈月媚閣的餃子〉改編而來的長篇小說《餃子》描寫得更為具體：「手術室的垃圾桶，是一個個白色藍邊的鐵桶，盛滿了垃圾：棉花、嘔吐物、血塊、組織、染了污漬的布，二、三個月到九個月大的死嬰、嬰胎碎塊」⁴³）似乎也在源源不斷地供應。假使兩者之間存在關聯，那麼餃子便成為將「北進想象」化虛為實的載體。

「北進」的另一種表現形式，是香港文化成為新的文化霸權，在資本的裹挾下湧向大陸。「月媚閣」裏堆著「由香港給捎過來的時裝、髮型、消閒雜誌」，並且「全是新一期的」，「空調還散發香薰」，⁴⁴一家食肆佈置得像美容院，食客艾菁菁此前已用現代方法「果酸換膚」美容失敗，而在吃了幾回嬰胎餃子後，竟真的回到「美艷親王」狀態。《本草綱目》對胎盤的療效有明確記載，「滋補之功極重，久服耳聰目明，鬚髮烏黑，延年益壽」，⁴⁵李碧華在〈吃嬰胎的感受〉與〈吃嬰〉中都記錄過用新鮮嬰兒及其胎盤煲湯以滋補療傷的親身經歷，⁴⁶食療食補概念更可追溯至《周禮·天官》中「食醫」一職，融合儒家「維生」與道家「養生」的傳統食療文化以益壽延年為目標，⁴⁷本質上與流行的美容文化中對「永葆青春」的追求不謀而合。因而當香港流行的現代西式美容法不起作用時，小說中的主角們自然轉而尋求傳統回春之術的幫助。李小良曾以「香港本位」角度提出，李碧華在寫作時「隨意、無意的把香港介入與香港『無關』的故事」，令香港「介入『中國』的故事」，以「邊緣香港重新檢視中心大陸的論述介入」。⁴⁸在她的審視下，「滑淳淳」的餡料裏「有小手小腳的紅影」、「混濁的血漿」，⁴⁹「餃子」似乎成為魯迅的小說中中國「吃人」歷史的延續。李碧華在另一篇文章中，旁引道家方

⁴¹ 王德威：《歷史與怪獸——歷史，暴力，敘事》（臺北：麥田出版社，2004），頁265。

⁴² 盧思騁：〈北進想象：香港後殖民論述再定位〉，載陳清僑編：《文化想象與意識形態，當代香港文化政治論評》（香港：牛津大學出版社，1997），頁5。李碧華也在另一篇飲食文章〈紅顏債、狐狸湯〉中提及香港「包二奶」的社會問題，香港男人上至富商下至猥瑣貨櫃司機，「每月七八千包個廿幾二奶」，香港大婆（妻子）「北上捉雞」。參考李碧華：〈紅顏債、狐狸湯〉，《給拉麵加一片檸檬》（香港：天地圖書有限公司，1999），頁48-49。

⁴³ 李碧華：《餃子》（香港：天地圖書有限公司，2004），頁89。

⁴⁴ 李碧華：〈月媚閣的餃子〉，《逆插桃花》（香港：天地圖書有限公司，1999），頁41。

⁴⁵ 郭廣英、劉家安：〈紫河車的功效及藥理作用探析〉，《中國民間療法》2014年第11期，頁77。

⁴⁶ 李碧華：〈吃嬰胎的感受〉，《蟹黃殼的痣》（香港：天地圖書有限公司，2006），頁22-29。又參李碧華：〈吃嬰〉，《給拉麵加一片檸檬》，頁208-209。

⁴⁷ 遼耀東：〈食譜和中國歷史與社會〉，《已非舊時味》（臺北：圓神出版社，1992），頁159。

⁴⁸ 李小良：〈穩定與不定：李碧華三部小說中的文化認同與性別意識〉，《現代中文文學評論》第4期（1995年12月），頁101-111。

⁴⁹ 李碧華：〈月媚閣的餃子〉，《逆插桃花》，頁58。

士為求長生不老殘害初生生命的傳說，談嬰胎食療文化，稱其為「五千年文明古國的荒謬」，⁵⁰流露出對於傳統文化的迷思。

四、結語

在摸索東西華洋、中心與邊緣、傳統與現代的食物在香港飲食文化中的位置的過程中，各種味覺衝突中後殖民香港的位置卻不斷浮現：一方面作為英國的前殖民地，香港在混雜的文化脈絡中開拓出「第三空間」；一方面作為回歸後的類殖民主體，香港在被想象、被建構的同時出現「北進想象」；而在全球語境下，香港依然面臨新殖民與本土文化之間的傾軋與拒抗。

九七後的飲食書寫中，香港作家不再固守圈界、試圖補全一個文化身份，而是改圈為線，從不同方向延伸協商與論述的空間——嘗試越界以溝通東西方文化；實驗書寫語言以調試發生位置；把香港介入「中國」故事以檢視中心大陸對邊緣香港的論述介入。作家不僅在位移的過程中反身檢視香港文化身份，亦運用香港經驗對後殖民理論本身作出思考與補充。

⁵⁰ 李碧華：〈不見天日的美食〉，《紅袍蝎子糖》（香港：天地圖書有限公司，2006），頁 194-202。

文學、音樂與社會：網絡舊曲新詞創作

江麗盈

摘要

本文旨在探討網絡舊曲新詞這種結合文學與音樂的創作。從舊曲新詞作品的文本分析、詞人的訪談及受眾對舊曲新詞的觀感與認識的問卷調查結果，指出網絡舊曲新詞創作既展現出多元的主題內容及創作手法，同時具有一定的社會及文學價值。是次研究源起於近年香港社會對版權修訂條例草案及二次創作的關注，本文亦將就版權條例草案提出建議。

關鍵詞

舊曲新詞 二次創作 版權條例草案 文學

一、緒論

二次創作，英語為「Derivative work」，美國知識版權處文件定義為“A work based on or derived from one or more already existing works”。¹即「以已有作品或著作為材料進行再創作」。香港知識版權處則採用「Secondary Creation」的英譯。²兩者皆指以已有作品或著作為材料進行再創作。二次創作範圍非常廣泛，蘊含多種創作模式。

自千禧年後，各種形式的二次創作作品在網絡上愈發普及，成為香港社會的一種普及文化。香港的二次創作遠於互聯網未普及前早已出現，在過去的電視節目、電影及電視劇中都能找到二次創作的例子，如綜藝節目《歡樂今宵》中常有借舊曲新詞諷刺時弊。在網絡普及和資訊發達的年代，香港的二次創作發展更為蓬勃，資料的流通和各種影像處理軟件的出現，使二次創作更為容易。有的人會視二次創作為體現創意的方式。二次創作除了諷刺時弊外，也可作娛樂之用。

然而，香港現行版權法暫時未明確界定二次創作屬侵權行為。香港現行知識產權法包括《版權條例》及《防止盜用版權條例》。《版權條例》於1997年生效，賦予作者完成作品後即自享有版權³。早於2006年，知識產權署已經就如何在數碼環境中加強

¹ United States Copyright Office, “Circular 14 Copyright in Derivative Works and Compilations” (October 2013), <<http://copyright.gov/circs/circ14.pdf>> [檢索日期：2016年1月16日]。

² 香港特別行政區政府知識產權署：《在版權制度下處理戲仿作品諮詢文件》，知識產權署網站，<http://www.cedb.gov.hk/citb/doc/tc/Consultation_Paper_Chinese.pdf> [檢索日期：2016年2月20日]。

³ 香港特別行政區政府知識產權署：〈版權條例〉，知識產權署網站，<<https://goo.gl/GMTFC>> [檢索日期：2016年1月16日]。

保護版權開始進行諮詢。⁴2011年6月知識產權署正式向立法會提交《2011年版權（修訂）條例草案》，建議訂明未獲授權向公眾傳播版權作品即屬違法。文件中提到：

為版權擁有人訂定科技中立的專有權利，讓他們可以任何電子傳送模式傳播其作品；並訂明刑事罰則，懲處未獲授權而向公眾傳播版權作品的人。⁵

然而，有關草案引起社會爭議，不少人認為在未清晰界定二次創作是否侵權前，將侵權行為刑事化或會打擊二次創作。同年，香港人權監察引用《公民權利和政治權利國際公約》第19條，指有關的條列修訂妨礙市民的言論自由。⁶草案最終被撤回並重新諮詢公眾。知識產權署進行公眾諮詢後，於2014年6月再度提交《2014年版權（修訂）條例草案》，建議讓版權擁有人以任何電子傳送模式傳播其作品，而未經授權向公眾傳播版權作品將受刑事制裁，並提出戲仿、評論時事、引用、配合技術上的需要、聲音紀錄的媒體轉換和教學六個豁免範圍。⁷草案再度引起香港市民討論，支持一方認為條例可充分保障業界權益；反對一方則認為條例所豁免範圍不足，將打擊創作和言論自由。立法會版權修訂條例草案委員會主席陳鑑林於2016年2月17日召開四方會議試圖達成共識，讓草案順利通過，但各方未達共識。⁸《2014年版權（修訂）條例草案》雖通過二讀，但最終仍未能於當屆立法會任期內通過。⁹

香港版權修訂條例草案引發爭議，其實與香港目前缺乏相關研究有關。由於政府在制定草案時未能全面了解現時香港二次創作的內容、形式及價值，因此未能訂立出平衡各方利益的草案。有見及此，本文以網絡舊曲新詞為題，探討其創作動機和過程、內容和章法以及其社會和文學價值，並通過檢視《2014年版權（修訂）條例草案》對網絡舊曲新詞的保障，就版權修訂條例草案提出建議。

本文以網絡舊曲新詞的文本為主要部份，從作品內容的題材、表達的訊息、語言風格、寫作手法、聲韻及推出時間等方面進行分析，探究舊曲新詞內容及章法上的多樣性。本文以毛記電視、高登討論區及膠登討論區上發布的舊曲新詞作品為研究範圍。篇幅所限，本文將集中論述舊曲新詞千禧年以後的發展。¹⁰此外，本文於2016年4月至5月期間與10位詞人及一位音樂創作人進行訪談，了解他們的創作動機、經驗、舊曲新詞價值及對版權修訂條例草案的意見（參附錄1、2、3）；並於2016年6月19

⁴ 《2011年版權（修訂）條例草案》委員會：《2011年版權（修訂）條例草案——立法會參考資料摘要》，立法會網站，<http://www.legco.gov.hk/yr10-11/chinese/bills/brief/b35_brf.pdf> [檢索日期：2016年2月20日]。

⁵ 香港特別行政區政府知識產權署：《2011年版權（修訂）條例草案》，香港特別行政區立法會網站，<<http://www.legco.gov.hk/yr10-11/chinese/bills/b201106033.pdf>> [檢索日期：2016年1月16日]。

⁶ 香港人權監察：〈反網絡廿三：侵權刑事化，改圖將中伏 版權條例與言論自由〉（2011年12月），香港人權監察，<http://www.hkhrm.org.hk/resource/Leaflet_copyrights_hrd_11DEC2011.pdf> [檢索日期：2016年1月16日]。

⁷ 香港特別行政區（2014）：《2014年版權（修訂）條例草案》，<<http://www.gld.gov.hk/egazette/pdf/20141824/cs32014182421.pdf>> [檢索日期：2016年1月16日]。

⁸ 四方分別指政府、議員、版權持有人和網民代表。〈四方會議無共識 網民大聯盟互相指摘〉，《信報》2016年2月18日，網上版：<<https://goo.gl/dJz0XP>> [檢索日期：2016年6月16日]

⁹ 〈網絡廿三條今正式被撤回〉，《立場新聞》，2015年12月21日，<<https://goo.gl/qCS7c1>> [檢索日期：2016年1月16日]

¹⁰ 千禧後的網絡舊曲新詞，其名稱一直轉換，最初被稱為舊曲新詞，後來被稱為惡搞歌詞，而近年則統稱為二次創作。

日至 7 月 20 日進行問卷調查，收回 130 份有效問卷，從中了解一般網民對舊曲新詞的印象、聆聽舊曲新詞的習慣及對版權修訂條例草案的意見（參附錄 4、5）。

二、舊曲新詞的歷史發展、創作動機及過程

黃志華在《粵語歌詞創作談》一書中提到，每當談到中國音樂文學的起源，人們必然想起《詩經》，他認為《詩經》收錄了西周初年至春秋中葉一些口頭歌唱的歌曲。部分作品格律相似，或涉舊曲新詞創作，但由於音樂早已流失，加上孔子曾修訂《詩經》，因此難以確認當中是否涉及舊曲新詞。¹¹黃志華又指出唐詩中有「詩歌」和「歌詩」，後者是指可以唱的詩，唐代文人有用取用當時民間流行曲調寫作歌詩的習慣，例如劉禹錫的〈竹枝詞〉、白居易的〈楊柳枝〉等。¹²以劉禹錫的〈竹枝詞〉為例，劉禹錫仿照古代川渝一帶的民歌〈竹枝詞〉寫下兩組共 11 篇〈竹枝詞〉，¹³可見唐詩的「歌詩」正是舊曲新詞。至於宋詞和元曲，兩者分別有詞牌與曲牌，相當於現代流行曲的曲。同一首的曲牌或詞牌，可以衍生出不同類別的作品，也可說是舊曲新詞創作。由是看來，唐詩的「歌詩」或是最早的舊曲新詞。不過，筆者認為，《詩經》中有舊曲新詞的說法，雖不能證實，卻言之成理。正如黃志華所說，古代歌曲即興而生，肯定古人普遍有即景隨心、信口而歌的能力。¹⁴本文認為不論是新曲舊曲，當歌曲在民間廣泛流傳後，人們可以按不同的情景再譜歌詞，舊曲新詞亦應運而生。

中國的舊曲新詞的起源雖無從稽考，但舊曲新詞於香港近現代的發展則有跡可尋。早在二十世紀初的粵曲歌壇，已有將國語時代曲填上新詞，之後的幻景新歌、電影歌曲、時代曲、粵語流行曲、電視綜藝節目、青少年雜誌等均涉及舊曲新詞創作。自九十年代末，互聯網的出現使舊曲新詞的發展出現了重大改變。在互聯網出現前舊曲新詞只屬於一種個人創作，流傳有限。而互聯網提供了一個平臺讓人發表自己的作品。在社交平臺上的舊曲新詞最初只限於文字形式的創作，而之後科技發達使詞人可以利用電腦進行錄音和剪輯影片，促生了視聽版的網絡舊曲新詞作品。加上視頻發布平臺 YouTube 的出現，使詞人可輕易將製成品放到網上公諸同好。

近年的政治環境亦促使舊曲新詞興起，民間日益關注政治及社會議題，不少人開始以創作回應時代。時至今日，新媒體也開始運用舊曲新詞，如毛記電視、蘋果日報、東網等，利用舊曲新詞作宣傳的情況亦愈發普及。

然而，人們為什麼要創作新詞呢？詞人最常提到動機有好幾個：借助創作來抒發情感和表達想法；藉舊曲新詞喚起社會對時事的關注和反思；純屬一種個人興趣。另一方面，在問卷調查中，分別愈七成受訪者認為舊曲新詞主要動機是諷刺時弊及傳遞特定信息，近七成人認為是為了娛樂大眾，另有愈六成受訪者認為是為提出訴求或發聲，愈五成受訪者認為是為了個人興趣、滿足自己的創作意欲。大抵而言，問卷調查的結果與詞人訪談的內容大致相同，創作動機呈多樣性。

至於網絡舊曲新詞的創作過程可分為幾個步驟：選題→選曲→填詞→製作→發布。

創作源自生活。凡是觸動情感的事都可引發創作，包括時事新聞或日常生活的所見所聞。

¹¹ 黃志華：《粵語歌詞創作談》（香港：三聯書店，2003），頁 5。

¹² 同上注，頁 8。

¹³ 姜曉東：《中國古典詩詞精品賞讀：劉禹錫》（北京：五洲傳播出版社，2006），頁 29。

¹⁴ 黃志華：《粵語歌詞創作談》，頁 7-8。

選曲方面，主要考慮個人喜好、歌曲的氣氛及歌曲流行程度。先有題而後選曲的情況下，需要顧及樂曲的氣氛是否與內容想表達的情感一致。有詞人指以極為流行的粵語流行曲創作，可以幫助舊曲新詞作品更容易為人認識和流傳。

填詞方面，大部分詞人表示以直白為主，過程中需考慮押韻及協音，但寫作手法卻不在詞人的主要考慮範圍。詞人們大多認同寫作手法會在創作過程中自然出現。部分詞人提到粵語歌詞創作經常會討論到詞大於曲或曲大於詞的問題，但本文認為曲詞應合一，互相輔助，曲需要配合整個內容與情境，詞也需要清晰地將曲的感覺及訊息帶出。

製作是自互聯網和影音科技普及後才出現的事，製作部分包括音樂製作和錄像製作。大部分的製作都始於網上討論區，於網上討論區中發布作品及招募可以製作音樂背景錄音、歌唱部分錄音及影像製作的網友。

製成錄音或錄像的舊曲新詞作品會被發布到聲頻分享網站 Sound cloud、視頻分享網站 YouTube、社交網站專頁 Facebook Page 等，以提升作品流傳度。詞人均指舊曲新詞作品當中以時政或民生為題的作品有明顯的時效性，需要於相關的事件發生後儘快推出，才能收得效果。

現時錄像發布主要透過 YouTube，再在社交網站專頁 Facebook Page 轉載 YouTube 錄像的連結。挽歌之聲指因為 YouTube 與大部分持有樂曲錄音版權的唱片公司簽訂了合約，當舊曲新詞錄像上載到 YouTube，YouTube 會通知相關的唱片公司，由唱片公司決定處理方法，例如在影片中加入廣告、將影片下架、限制影片在流動電子產品中播放、刪除影片的聲音及令影片在某些地方不能播放等。挽歌之聲認為因為 YouTube 已知會了相關的唱片公司，在 YouTube 上載作品而能成功傳播如同唱片公司默許相關創作，而直接於 Facebook Page 發布作品，唱片公司則不會獲得通知。在現行版權條例未清晰定義二次創作是否侵權前，挽歌之聲指在 YouTube 發布作品再轉載到 Facebook Page 會較在 Facebook Page 直接發布作品安全。山卡拉在訪談中也有近似的說法。

綜上，可以理解到現時網絡舊曲新詞創作，既需要考慮填詞的內容與章法，也需兼顧所選舊曲的版權問題、作品的時效性等。

三、舊曲新詞的內容主題與創作手法

(一) 舊曲新詞的內容

舊曲新詞作品的內容包涵多元的題材及訊息。本報告以受訪 10 位詞人的作品為文本研究的範圍，在他們所創作共 787 首舊曲新詞作品中，佔最多的是時政類的作品，其次是休閒娛樂類的作品（見表 1）。單憑以上五類的分佈足見舊曲新詞作品與主流的原創音樂最大差別在於：舊曲新詞作品非由情歌主導。

表 1：舊曲新詞作品類別

類別	作品數量	百分比
時政類	319 首	40.5%
民生類	146 首	18.6%
情感類	83 首	10.5%
史哲類	55 首	7%
休閒娛樂類	184 首	23.4%
	共 787 首	100%

為了更好地了解舊曲新詞內容的多元化，本文將各類作品再按題材分類：

1. 時政類作品

時政類作品的題材分布中，針對政治人物的表現和言論而創作的作品佔近三成，其次佔兩成半的作品是一些對個別新聞的回應，而涉及近年來引起極大爭議的特定事件（如版權修訂條例草案、德育及國民教育科等的作品）與回應個別新聞的作品合計佔五成（見表2）。回應特定事件的作品，內容主要為對特定事件提出意見以及對現屆政府的做法提出批評。讚賞政治人物或政府施政的作品屈指可數，僅有數個作品讚揚立法會議員梁國雄、支持拉布和支持人民力量。從這些作品的題材分佈可大約理解香港現時的政治氛圍。

表 2：舊曲新詞—時政類作品題材

題材	作品數量	百分比
時事	80 首	25.1%
政治人物	93 首	29.2%
政治環境	8 首	2.5%
政策	9 首	2.8%
政黨	15 首	4.7%
版權修訂條例草案	17 首	5.3%
德育及國民教育科	5 首	1.6%
新界東北發展	2 首	0.6%
免費電視台牌照	9 首	2.8%
社會運動	30 首	9.4%
政改方案	12 首	3.8%
警權問題	18 首	5.6%
鉛水事件	5 首	1.6%
香港大學副校長任命事件	6 首	1.9%
銅鑼灣書店股東及員工失蹤事件	7 首	2.2%
基建工程	3 首	0.9%
	共 319 首	100%

2. 民生類作品

民生類作品大部分集中於社會現象、教育、社會狀況及工作四類題材（見表3）。這裡的社會現象泛指與政治無直接關係，因社會主流意見而產生的題材，涵蓋了對現時香港社會男女比例失衡、婚姻關係、人際關係疏離、拜金主義、情緒病、學生自殺潮、儀容、網絡剽竊等題材，作品主要用意在反思各種現象的好與壞。社會狀況，則泛指與政治有關，對社會民生造成影響的題材，如水貨客、領展等題材，作品主要用意在於帶出社會狀況變差。教育類涵蓋了考試制度、教育模式、學歷追求等題材。

表 3：舊曲新詞-民生類作品題材

題材	作品數量	百分比
社會現象	29 首	19.8%
教育	26 首	17.8%
社會狀況	16 首	11%
工作	11 首	7.5%
環保	7 首	4.7%
潮流現象	3 首	2.1%
貧窮問題	3 首	2.1%
置業問題	6 首	4.1%
飲食	4 首	2.7%
交通	5 首	3.4%
股市	3 首	2.1%
青少年問題	9 首	6.2%
性議題	3 首	2.1%
宗教	5 首	3.4%
節日	8 首	5.5%
香港情懷	8 首	5.5%
共 146 首		100%

3. 情感類作品

情感類作品與主流音樂的現象相似，以愛情為題材創作的作品佔逾八成，其次是以親情為題的作品（見表 4）。以愛情為題材創作的作品，也如主流音樂中的作品，從暗戀、熱戀、失戀到回憶舊情，將各類型的愛情題材細緻地分類。值得一提的是，情感類中有以愛護動物為題材的作品，這類的作品在主流音樂中極為少見。綜合以上可見，舊曲新詞中愛情類的作品有與主流音樂有相似之處，但同時亦有其創新之處。

表 4：舊曲新詞-情感類作品題材

題材	作品數量	百分比
愛情	68 首	81.9%
親情	5 首	6.1%
友情	3 首	3.6%
思念家鄉	3 首	3.6%
愛護動物	4 首	4.8%
共 83 首		100%

4. 史哲類

史哲類中佔最多的題材是自我反思，其次是處世哲學，以勵志為題材的歌亦佔一成（見表 5）。此類作品雖然並非舊曲新詞中主導的作品類型，卻補足了近年主流音樂中此類題材的缺失。

表 5：舊曲新詞－史哲類作品題材

題材	作品數量	百分比
人生意義	4 首	7.3%
人性反思	3 首	5.5%
反戰思想	2 首	3.6%
自我反思	17 首	30.9%
思考死亡	1 首	1.8%
處世哲學	11 首	20%
勵志	6 首	10.9%
歷史	11 首	20%
	共 55 首	100%

5. 休閒娛樂類作品

花邊新聞及影視是休閒娛樂作品中數量最多的題材，其次是運動及笑話（見表 6）。值得注意的是部分詞人常以其他藝術形式創作的內容為創作開端，如將武俠小說、網絡小說、電影、動漫的情節，以及角色情感作為創作的內容。

表 6 舊曲新詞－休閒娛樂類作品題材

	作品數量	百分比
創作	5 首	2.7%
花邊新聞	40 首	21.7%
神話	1 首	0.5%
消遣活動	4 首	2.2%
影視	40 首	21.7%
樂壇現象	5 首	2.7%
名人	10 首	5.5%
武俠小說	9 首	4.9%
網絡小說	9 首	4.9%
星座	1 首	0.5%
運動	18 首	9.8%
網上社交	13 首	7.1%
笑話	15 首	8.2%
動漫	8 首	4.3%
廣告	6 首	3.3%
	共 184 首	100%

總之，舊曲新詞作品的題材與訊息是多樣性的，絕非只以詼諧為目的或只有時政類作品。

（二）舊曲新詞的寫作技巧

下面會從四方面分析舊曲新詞的寫作技巧。

1. 語言風格

關於語言風格的分析，本文參照岑偉宗在《半步詞》中提出的五種語言風格，分別是：雅、妙、趣、俗及鄙。此五種語言風格並沒明確界線，屬於一種相對性的分類。所謂「雅」，即全面使用書面語詞彙；「妙」則會多用口語、俗語，其目的在於以生動的語言去訴說嚴肅深刻的訊息；「趣」則再往口語多推一點，訊息重心也偏向逗趣；「俗」指粗俗或通俗；「鄙」指粗鄙或鄙俗。「俗」和「鄙」二者同樣大量使用俚語和俗語，但分別在於「鄙」這層次的歌詞通常涉及性的話題。¹⁵本文將因應舊曲新詞的實際情況稍作補充，所謂「俗」和「鄙」的相對差異，很多時決定於歌詞中間接還是直接使用粵語「粗口」（涉及性的粗言、髒話），暗示還是明說衝擊社會的禁忌或低俗議題。「俗」是加入暗示社會禁忌、低俗的議題，或用上「粗口」諧音；「鄙」則是歌詞中直接說明一些被視為禁忌、低俗的議題，或直接使用「粗口」詞語。

舊曲新詞作品的語言風格以「雅」、「妙」為主，兩者合計佔逾七成；風格為「俗」、「鄙」的合計才佔一成（見表7）。這個結果又與一般人印象中舊曲新詞多為用字粗俗的印象大相逕庭。

表 7：舊曲新詞作品語言風格

	雅	妙	趣	俗	鄙	總數
作品數量	292	287	120	77	11	787
百分比	37.1%	36.5%	15.2%	9.8%	1.4%	100%

為了具體分析語言風格與題材的關係，筆者統計了各類題材作品的語言風格。結果顯示，時政類及民生類的作品，風格以「妙」為主；情感類及史哲類的作品，則以「雅」為主；休閒娛樂類作品則以「雅」、「趣」為主（見表8）。

表 8：各類舊曲新詞作品語言風格

	雅	妙	趣	俗	鄙
時政類	19.4%	53.4%	7.5%	17.2%	2.5%
民生類	29.5%	56.2%	8.2%	6.1%	0%
情感類	81.9%	10.8%	4.9%	2.4%	0%
史哲類	96.4%	3.6%	0%	0%	0%
休閒娛樂類	35.9%	13%	43.5%	6%	1.6%

舊曲新詞創作所用的語言風格與其題材與內容有密切的關係。時政類及民生類的作品，內容都是一些與社會有關的大小事項，寫作的目的大多為希望聽眾去關注和了解歌詞中所提及的事，借用口語增強與聽眾的溝通。以大眾的語言書寫與大眾有關的事，是造成「妙」為其主要語言風格的原因。

情感類及史哲類的作品以「雅」為主，是因為這類題材一般都是以「雅」的語言風格出現於人前。事實上，主流音樂中的情感類作品大多以「雅」為主，詞人在創作新詞時自然受到影響。至於史哲題材，一般人對其認知都是始於書本，而詞人亦會在無意間以「雅」為語言風格開展創作。如果這類一向以「雅」為語言風格的題材以其他的語言風格形式出現，反而令人覺得不自然。

休閒娛樂類的作品中涉及的題材最為廣泛。正因為題材的廣泛，當中有些是屬於逗趣的人事，自然也寫出以「趣」為語言風格的作品。

¹⁵ 岑偉宗：《半步詞》，頁 12-15。

綜合上述的數據分析，「俗」的語言風格在時政類的作品中所佔比率最高。為什麼呢？筆者認為語言風格也取決於作者創作時的感情狀態。由於以「俗」為語言風格的作品大多都是表達憤怒和控訴的態度和情緒，因此歌詞中經常會出現詈罵性的俗鄙語言。

要而言之，舊曲新詞的語言風格會受題材、內容、訊息傳遞、詞人的習慣及情緒所影響。

2. 寫作手法

岑偉宗曾提到「賦比興」三種詩歌的表現手法同樣可見於歌詞創作之中，¹⁶就二次創作的寫作手法而言，大部分的作品都是直接陳述及直抒胸臆。但除直抒胸臆外，舊曲新詞的作品中也運用了多種寫作手法。黃志華在《粵語歌詞創作談》中提到九種常見的文學創作手法，包括：以少總多、以小見大、誇不失真、化虛為實、正反對比、眾賓拱主、以曲代直、化靜為動及樂景寫哀。¹⁷以下是九種寫作手法的相關統計：

表 9：舊曲新詞作品寫作手法

	次數	百分比
直接陳述	430	25.7%
直抒胸臆	507	30.4%
以少總多	97	5.8%
以小見大	96	5.7%
誇不失真	40	2.4%
化虛為實	26	1.6%
正反對比	49	2.9%
眾賓拱主	52	3.1%
宛轉曲達	359	21.5%
化靜為動	6	0.4%
樂景寫哀	8	0.5%
共	1670	100%

表 10：各類舊曲新詞作品寫作手法

	情感類 (83)	時政類 (319)	民生類 (146)	史哲類 (55)	休閒娛樂類 (184)	總數
直接陳述	49	196	88	24	73	430
直抒胸臆	76	220	81	41	89	507
以少總多	13	6	4	4	16	97
以小見大	14	26	20	16	20	96
誇不失真	1	23	5	8	3	40
化虛為實	5	5	1	8	7	26
正反對比	3	15	16	8	7	49
眾賓拱主	1	15	3	1	5	52
宛轉曲達	34	151	57	16	101	359

¹⁶ 岑偉宗：《半步詞》，頁 19-21。

¹⁷ 黃志華：《粵語歌詞創作談》，頁 22-32。

化靜為動	1	2	0	2	1	6
樂景寫哀	7	0	0	1	0	8

因作品眾多，限於篇幅，以下各類手法只各列一首作品作稍作說明：

(1) 以少總多

以少總多指的是以概括的情景表達出豐富的感懷。挽歌之聲的〈夕陽度西嶺〉即是例子之一。〈夕陽度西嶺〉起首第一句「山高眺新月遠景」及「三更眺山下遠景／嘈雜人群亦歸宿／我獨醒」以山高、新月及夜裏的遠景等情景表達出主角對故友思念之深。

(2) 以小見大

以小見大指以小題材或不顯眼的生活細節來表達重大的主題，以小事物象徵重大思想。單機無雙的〈雪花〉以雪花象徵機會，借「真想不到今天會尋見天降這冰花／只恐觸碰的一剎未見逗留便氣化」點出機會如雪花般一瞬即逝，寄語聽眾把握機會。

(3) 誇不失真

誇不失真指誇張，但要求有現實根據、不失真。張纏玉的〈宋太祖〉，歌詞中提到「延續漢室半壁江山幾千里疆土／臣服遠邦四方皆俯首高叫尊號」，這此似是誇張的形容，在歷史中卻有確實根據。

(4) 化虛為實

化虛為實指把看不見、摸不到的心境、感覺，通過物化的手段表現出來。雪人也出火的〈執筆無字〉中以「風吹風」、「雨撒雨」、「花飄花」、「葉墜葉」等物化的手段表達出自己在創作時欠缺方向的懊惱。

(5) 正反對比

正反對比指把兩種對立的事物或情理互相對照，以突顯某一方的特徵。如山卡啦的〈王征·維基〉，以「王征出於太自私」和「維基人怒憤強忍不舉那中指」來描述兩人對發放免費電視牌照的不同態度，屬正反對比的一種。

(6) 眾賓拱主

眾賓拱主即以很多配角的表情反應來襯托主角。雪人也出火的〈樹洞先生〉的作品正是其中一個例子，歌詞中的「樹洞內裏無秘密／也都聽夠了願望／途人唯望心聲釋放／卻沒有一刻關注老樹淚茫茫」，詞人以別人只求傾訴的反應襯托出自己的孤獨。

(7) 以曲代直

以曲代直中常見的一種表現方式是借物達意，近似於賦、比、興中的興——言他物引起所詠之詞¹⁸。DC_的作品〈觀音兵〉首段「鈴聲若響了／別管周邊的處境 忙極也會傾聽／不敢多作聲」中的「鈴聲若響了」屬借物達意的寫作手法，由電話鈴聲寫起，引出歌詞中的主角對來電者的愛慕，以致不管多忙都會接聽來電。

(8) 化靜為動

化靜為動指將死物當生物寫，張纏玉的作品〈枯藤老樹昏鴉〉中有「黃葉半空搖曳垂掛」、「江邊老樹仍沉寂沒說話」、「呆望浪花輾轉過百千家」等應用的例子。黃葉、老樹和浪花都是一些沒有生命的死物，但卻可以像生物一樣搖曳、沉寂沒說話和輾轉過百千家。張纏玉所運用的正是一種擬人式的化靜為動。

(9) 樂景寫哀

樂景寫哀如同其名，即在樂景之中抒寫哀情，使哀的濃度倍增。Tommy Shek 和灼小汀的〈我們的懲人節〉中「一對再一對／結伴於街裏／如今未成親／是夜剩雙手一

¹⁸ 朱熹（1130-1200）注：《詩集傳》（南京：鳳凰出版社，2007），頁 70。

對」即是運用樂景寫哀的例子，以別人於情人節成雙成對的樂景中寫自己孤單一人的哀情。

從上可見，舊曲新詞寫作手法多樣。值得注意的是，寫作手法與作品的內容及訊息有密切關係，可惜限於時間，寫作手法與作品內容、訊息之間的關係只好留待他日深入分析。

3. 押韻

此處押韻指句尾用韻相同。逾七成的舊曲新詞作品有押韻（見表 11）。為了有效傳意，歌詞需要協音，避免受眾未能聆聽歌詞而削弱傳意效果。岑偉宗認為善用押韻可使人容易熟記歌曲，選韻更影響可用的字詞配搭。¹⁹黃志華更認為每個中文字可以自己的音色與聲響，如樂音般喚起情感；並指出聲調與聲韻有情感暗示，當中韻腳部分的感情色彩最為強烈。²⁰當然，轉韻與作品中的情感轉換自然也有密切關係，但此處不作展開。

表 11：舊曲新詞作品押韻運用的情況

	作品數量	百分比
一韻到底	212	26.9%
轉韻	352	44.7%
部分段落押韻	217	27.6%
未有押韻	6	0.8%
	共 787 首	100%

4. 協音

協音指曲與詞間的協調，中文字詞有特定發音，字詞的發音與曲的旋律配合稱為協音。拗音指字詞的發音因應旋律略作改變，但在聆聽中不易被發現。而不協音則指字詞的發音與曲的旋律不配合。近九成半的作品皆是全部協音的作品（見表 12）。不協音多具諷刺用途，在一般的情況下，協音才能幫助歌詞傳情達意。

表 12：舊曲新詞作品協音程度

	作品數量	百分比
100%	744	94.5%
<100%	43	5.5%
	共 787 首	100%

總結而言，研究說明了舊曲新詞在創作雖似無法，但實際上有一定的章法，且對語言的運用有一定要求，值得深入探討。

四、舊曲新詞的社會及文學價值

哲學家維特根斯坦（Ludwig Josef Johann Wittgenstein, 1889-1951）指出，語言能反

¹⁹ 岑偉宗：《半步詞》，頁 35-39。

²⁰ 黃志華：《粵語歌詞創作談》，頁 53-59。

映思想和世界。²¹舊曲新詞作品能再現一個社會：通過舊曲新詞，記錄社會上的種種事件，展示於人前。大部分的詞人認為舊曲新詞能記錄社會上發生的大小事。山卡拉更指出，二次創作甚至能補充香港歷史（時政類的作品就是紀錄了一件事、一段歷史、一些人的看法）。

另外，網絡舊曲新詞作品能補充主流音樂的缺失，重新展現社會的多元。如挽歌之聲提到 DC_一首以墮胎為題材的作品〈親愛的母親〉，他直指這類題材在主流音樂中並不存在。山卡拉也認同主流音樂以情歌主導，舊曲新詞除情歌以外，題材較多元化。他指社會的文化不可能是單一的，而舊曲新詞正可以展現香港社會的多元面貌。

網絡舊曲新詞創作亦是一種發聲的方法，挽歌之聲舉例指出，他的作品〈心聲的引子〉、〈雨傘革命〉、〈電視最大權利〉等，都是為對社會大事表達意見的作品。Tommy Shek 也提出近似的意見。

根據問卷調查，過半數受訪者認為舊曲新詞對原作可同時作出正面及負面的影響；三成多人認為舊曲新詞對原作有正面影響，如幫助宣傳原作；只有不足一成人認為舊曲新詞為原作帶來負面影響，如取代原作。由此可見，受訪者較為認同舊曲新詞可帶來正面影響。訪談中更有幾位詞人提到，舊曲新詞能令一首舊曲再度受歡迎，延長舊曲的生命，為原作增添價值。

除了從語言運用的方面分析舊曲新詞作品的文學價值，陳德錦在《文學面面觀》一書中提到一個有趣的觀點。他指出，文學與文化及社會關係密不可分，在特定的文化或社會時期，一部作品或不被視為文學，但在另一個時期又或會成為文學。²²筆者同意這個說法，舊曲新詞也具有文學價值，很多時體現了「詩言志」的文學傳統。而且，上述分析清楚顯示，舊曲新詞的創作方式與原創的基本上並無大異，舊曲新詞也不是次一等的作品。

黃志華曾指出，歌詞的創作源於情感。²³挽歌之聲提到〈我很想坐〉中描述一個弄傷腳的年輕人坐在關愛座被拍照放到網上批評，他指這是一種因社會現象產生的個人情感抒發。舊曲新詞的作者除了批判當下社會現象外，也能藉以抒發個人內心感受。

更值得注意的是，大部分的詞人認為舊曲新詞作品能反映作者個人價值觀及取向。舊曲新詞所能引發共鳴的對象就是一些持相類或相同意見或看法的人。正如著名詞人岑偉宗所說，作詞屬於傳意寫作，作詞人將個人的創作心態、價值觀念、歌曲用途等化入歌詞，通過歌曲和歌詞將訊息化出受眾，其過程會受其他參與作品發表的人影響，而受眾其後也是作出回饋。整個化入、化出、回饋的過程都受著社會、文化、環境等因素影響。²⁴從這個角度來看，流行的舊曲新詞（其他創作亦然）是作者與受眾互動下的產物，它所盛載的、所呈現的不僅僅是創作者個人的情感與價值的表述，又或只是受眾或消費者的需求鏡像，而是記錄了社會上人們思想價值與精神面貌生成變化的軌跡。

簡而言之，舊曲新詞既反映社會現實，助人抒發情感，在創作手法上也是應用了多樣的藝術技巧，理應得到肯定和認真對待。

五、結論與建議

²¹ 米建國：〈維根斯坦論可說與不可說〉，《正觀雜誌》第 27 期（2003 年 12 月），頁 135-169。

²² 董崇選：《文學創作的理論與教學》（台北：書林出版有限公司，1997），頁 11。

²³ 黃志華：《香港詞人詞話》（香港：三聯書店，2014），頁 368。

²⁴ 岑偉宗：《半步詞》，頁 3-7。

本文結合文本研究、訪談及問卷調查結果，深入分析了網絡舊曲新詞創作在內容上及多樣的創作手法。研究表明，網絡世界的舊曲新詞題材廣泛，風格多元，往往能透過文字和音樂結合，「再現」社會現實，或抒發情感，或表達意見，具有社會價值和文學價值。舊曲新詞並不如一般人想象那樣，只是些風格詼諧「搞笑」或針貶時政題材的作品。重新認識舊曲新詞當中的內涵，有助受眾接受風格多樣的語言創作，除了讓舊曲新詞變得可以雅俗共賞，更使舊曲新詞有更大的創作空間。另一方面，正如何春蕤在〈透視媒體語言〉中指出，思考媒體語言時應注意「內容的選擇性、素材的組合方式及時效性」²⁵。以同樣理論分析舊曲新詞創作，即「選擇那一首舊曲、如何與新詞組合、和舊曲新詞作品推出的時間」都是影響受眾的方法。

然而，《2014 年版權（修訂）條例草案》對網絡舊曲新詞發展的影響主要在於版權修訂條例草案提出的六個豁免範圍，未能完全包涵現存的舊曲新詞創作題材，豁免範圍以外如史哲類的作品有可能被視為侵犯版權，通過相關修訂案或變相限制舊曲新詞的創作題材，而且刑事化所造成的無形壓力也直接影響到舊曲新詞的創作和發展。事實上，根據問卷調查，受訪者對舊曲新詞創作的支持度平均分為 8.5 分，普遍傾向支持舊曲新詞創作。130 名受訪者中更有七成人曾以舊曲新詞方式創作，反映舊曲新詞創作在香港社會很普遍，而且得到支持。

就《版權修訂條例草案》，本文建議改以個人用戶衍生內容（**user-generated content**）替代現時訂出的豁免範圍，即個人用戶為個人目的之非牟利創作，只要作品沒有對原作品的版權利益造成實質傷害或取代原作，就不屬侵犯版權，避免限制舊曲新詞的選曲和題材。此外，訪問中亦有詞人指出，為舊曲新詞創用時所選用的歌曲付出版權費，並非全然不能接受。版權持有人可於網上設立平臺以公開列明版權費，讓詞人透過網上付費取得錄音以方便創作進行。

²⁵ 何春蕤：〈透視媒體語言〉，性／別研究室，〈http://sex.ncu.edu.tw/members/Ho/Clist_03.htm〉 [檢索日期：2016 年 1 月 16 日]

附錄 1：訪談表

日期	時間	地點	訪談者
2016年4月13日 (星期三)	11:00-13:30	觀塘創紀之城五期星巴克咖啡店	窮飛龍
2016年4月14日 (星期四)	17:00-18:30	九龍塘香港城市大學	單機無雙
2016年4月17日 (星期一)	18:30-19:45	九龍塘香港城市大學	挽歌之聲
2016年4月21日 (星期六)	20:30-23:30	鰂魚涌星巴克咖啡店／鰂魚涌麥當勞快餐店	山卡啦
2016年5月2日(星期一)	14:00-15:30	九龍塘香港城市大學	Tommy Shek
2016年5月4日(星期三)	19:00-20:00	尖沙咀山林道高流灣火鍋	梁栢堅
2016年5月5日(星期四)	14:00-15:45	天后星巴克咖啡店	Mark Tai 戴晉揚
2016年5月7日(星期六)	14:00-16:00	屯門市中心星巴克咖啡店	DC_
2016年5月10日 (星期二)	14:00-16:30	九龍塘香港城市大學	張纏玉
2016年5月12日 (星期四)	14:00-18:00	九龍塘香港城市大學	雪人也出火
2016年5月21日 (星期六)	18:30-20:00	天瑞麥當勞快餐店	橄欖啜核

附錄 2：受訪者簡介

窮飛龍

窮飛龍原為舊曲新詞創作組織，於2010年成立。因改編陳奕迅〈陀飛輪〉成〈窮飛龍〉而獲得網民關注。在〈窮飛龍〉一曲被發布之後，一直仍未有隊名，直至第三首作品〈直到你刮到我〉大熱，才正式起用「窮飛龍」名為改詞組織名稱。2010至2016年間時有發布針對時弊的舊曲新詞作品，創作了愈50首舊曲新詞作品，同時亦有創作原創歌曲。2011年曾推出〈窮飛龍——「直到你惡搞我」〉一書及唱片，窮飛龍亦曾接受多間報社採訪，包括蘋果日報、經濟日報。及後不少組織成員開始獨立發展，現時由一人專責改詞。窮飛龍近年創作路線由舊曲新詞漸趨向拍攝短片。

單機無雙

單機無雙為高登討論區新晉詞人，於2015年開始舊曲新詞創作，暫時擁有兩首舊曲新詞作品。其作品〈無名過客〉發布後因文詞精湛與思路獨特，獲明報邀請其書寫專欄。

挽歌之聲 (Sing to Say)

挽歌之聲活躍於高登討論區。除創作網絡小說外，曾演繹不少網絡填詞人的舊曲新詞作品，被網民熱捧為三大「高登男歌手」之一。早期多次演繹 DC_及山卡啦等著名網絡填詞人的舊曲新詞作品。及後，開始發表自己的舊曲新詞作品，包括講述港女狂摑跪地男友事件的〈必摑技〉以及香港電視網絡不獲免費電視牌照事件的〈電視最大權利〉等，於廣大網上媒體傳播。至今已參與超過150首舊曲新詞作品。

梁栢堅 (Leung Pak Kin)

香港填詞人，除為各歌手正式填詞外，亦熱衷於為諷刺時弊而在網上進行二次創作。

山卡拉

曾為通識科老師，現為謎米香港編輯，活躍於高登討論區、facebook 及 YouTube，自稱為「香港南岸小島改詞人」。曾為窮飛龍一員，於 2011 年開始獨立發展，2012 年開始正式以「山卡拉」的名義改編歌詞諷刺時弊。他在 2011 年 1 月 27 日加入高登討論區，並在 2011 年 10 月 18 日開始在 YouTube 推出改編歌曲的 MV；及後他開始和「G 大調」、龍小菌等網絡歌手合作推出多首改編歌曲。亦有不少的作品曾經被刊登到《蘋果日報》。

Tommy Shek

簡稱 TC，別稱平常人、果然係平常人、曲及湯米·提思，其中網名 tcshek 為姓名的縮寫。熱愛二次創作的網民，曾製作不少深入民心的二次創作作品，以改圖、改歌及惡搞文學為主，務求借二次創作反映社會現實。在 2013 年，開始正式創作諷刺時弊的網絡改歌，當中在網絡上具有人氣的網絡歌手龍小菌演繹的二次創作歌〈亡川〉、〈戲仿〉及〈瞞騙的「波兒」〉。同年 11 月 16 日正式加入膠登，加盟膠登音樂台，首作〈熄機心〉，由「花膠那」主唱，推出之後更獲傳媒報導。Tommy Shek 同時是香港網絡大典的寫手，為編輯花上不少時間。其後獲委任為香港網絡大典管理員，是眾多網典管理員中，唯一公開真實身份的人。他同時亦是香港巴士大典管理員。

DC_

又名 derekwai、DC_偉、DC 偉、D. Chan，為一名 90 後網民，為高登討論區及膠登討論區會員，因經常發表由自己改編的網絡改編歌曲，而為人所共知。當中由他改編自謝安琪主唱的〈年度之歌〉的〈無題〉，亦成功被原唱者謝安琪翻唱，因而令他的二次創作歌曲得到廣泛的認同。由 2013 年 6 月，他加入了名為「詞筆達意」的填詞組織。2013 年 9 月 21 日，〈無題〉的 MV 被 TVB 提出版權申訴，結果其 YouTube 帳戶被永久封鎖，其上載的影片全數流失，結果他要重新開設帳戶，以 DreamColourW 的名義，上傳以往的作品。

張纏玉

「詞筆達意」成員之一，不時發表網絡二次創作，以中國風的筆觸最廣為人知，曾經寫下「天淨沙三部曲」。

雪人也出火 (Horny Snowman)

簡稱雪人，又名出詞發燒友，同時為高登討論區及膠登討論區會員，活躍於高登音樂及膠登音樂，因改詞而成名，曾改下不少佳作，當中不乏詞風緊湊的小眾題材。2015 年 6 月 22 日，雪人也出火正式加入謎米香港成為「謎米博客」的一員。

橄欖啜核

活躍於高登討論區的高登音樂台、Facebook 及 YouTube，以諷刺時弊的改圖、改編歌詞及惡搞短片最為著名，亦曾經多次與高登音樂台的會員合作推出舊曲新詞作品。

毛記電視 (TVMost)

又稱毛記、大大台，由本地雜誌《100 毛》所成立的網絡媒體平臺，於 2015 年 5 月 18 日以網絡電視形式開台，內容以惡搞及抽水形式諷刺時弊，同時亦影射當時本地兩間免費電視台（無綫及亞視），聲稱對象觀眾為「百分百廢青」。節目包括以舊曲新詞創作為主的《勁曲金曲》(Golden Song)，原名《勁曲金歌》，為毛記電視製作的一個「二次原創」的「曲線」音樂節目，惡搞概念來自 TVB 的《勁歌金曲》。該節目每星期提供最新「二次原創」音樂排行榜，因當中出現不少「啜核」的改編歌詞，以至有真正藝人演繹而受到不少網民追捧。

戴晉揚 (Mark Tai)

高登會員，活躍於高登音樂台，不時在討論區分享翻唱作品，並曾多次演繹網絡二次創作。曾經憑個人曲詞包辦作品〈花落誰家〉贏得第25屆CASH流行曲創作大賽的冠軍獎項，現全職音樂人，其演繹的二次創作歌曲亦同時深受網民讚賞。

附錄 3：訪談大綱

1. 請你簡單介紹自己（可包括年齡、教育背景、工作背景、信仰、價值觀等）
2. 就你所知，舊曲新詞是何時出現與興起？
3. 你認為是甚麼因素導致舊曲新詞興起？
4. 你認為舊曲新詞有甚麼特點？
5. 是甚麼促使你開始創作舊曲新詞？
6. 你第一首舊曲新詞的作品是如何開展？當時你動機和目的是甚麼？整個創作過程又是怎樣？
7. 你的創作靈感大多來自何處？你是如何選擇新詞的內容／題材？
8. 你是如何選擇舊曲？
9. 你認為詞與音樂有甚麼關係？
10. 有沒有一些文學作品／書籍／動漫／任何形式的藝術對你填詞有影響？
11. 你填詞時會參考些甚麼書籍或資料？
12. 完成一首舊曲新詞的作品後，你會馬上推出、還是選擇一個你覺得合適的時間？
13. 你認為怎樣才是一首成功的舊曲新詞作品？
14. 你填詞時會考慮甚麼？
15. 若要在自己的作品中挑選一首代表作，你會選那一首？
16. 若要你總結自己的文字風格，你會怎樣總結？
17. 你認為舊曲新詞能如何影響受眾？
18. 目前為止，有沒有令你最難忘的回饋？若有，是甚麼？
19. 你怎樣看待毛記電視勁曲金曲的作品？
20. 你認為舊曲新詞在社會或文化上有何價值？
21. 你認為舊曲新詞在文學上有何價值？
22. 你認為舊曲新詞對你有何意義？
23. 你認為版權修訂條例草案（俗稱網絡廿三條）對舊曲新詞這類二創有甚麼影響？
24. 你認為舊曲新詞面臨甚麼挑戰？
25. 你對自己未來的舊曲新詞創作有甚麼期望？

附錄 4：問卷部分結果

日期：2016年6月19日至2016年7月20日

收回有效問卷：共130份

2. 你從哪些途徑接觸到舊曲新詞作品？（可選多於一項）124人

	人數	%
社交網站（例如： Facebook）	107	86.3%
網上視頻發布平臺（例如： YouTube）	106	85.5%

網上討論區（例如：高登討論區、膠登討論區）	62	50%
網絡媒體（例如：毛記電視）	80	64.5%
電視節目／廣告	47	37.9%
電台節目	15	12.1%
報紙／雜誌／書籍	15	12.1%
日常生活中	40	32.3%
其他	3	2.4%

5. 你曾聽過哪些種類的舊曲新詞作品？（可選多於一項）124 人

	人數	%
情感類（包括愛情、友情、親情、愛護動物等；例：挽歌之聲〈給我無限次告白的機會〉、DC_〈心照〉、挽歌之聲〈夠不夠〉）	76	61.3%
時政類（包括時事、政治、教育等；例：挽歌之聲〈暗角七警〉、挽歌之聲〈心聲的引子〉、山卡啦〈殘缺不全〉）	103	83.1%
民生類（包括日常生活、社會狀況、香港情懷、宗教、節日、環境保育等；例：橄欖啜核〈同事通常唔係人〉、雪人也出火〈血濺獅子山〉、橄欖啜核〈顛鏟年年〉、窮飛龍〈垃圾·圍〉）	91	73.4%
閒娛類（包括動漫、武俠、影視、運動等；例：挽歌之聲〈當大雄失去叮噹〉、張纏玉〈郭襄〉、雪人也出火〈飛鳥俠〉、DC_〈Euro 2012〉）	61	49.2%
史哲類（包括歷史和哲理；例：DC_〈歷朝札記〉、單機無雙〈雪花〉）	7	5.6%

6. 你對舊曲新詞的印象是：（可選多於一項）130

	人數	百分比
具創意	116	89.2%
無厘頭	29	22.3%
詼諧、「搞笑」	103	79.2%
屬於「翻炒」、次等的創作	15	11.5%
以政治為主要題材	39	30%
粗俗	9	6.9%
容易產生共鳴	96	73.9%
能引導反思	47	36.2%
欠影響力	4	3.1%
與原創歌詞創作過程相同	9	6.9%
其他	1	0.8%

7. 你覺得人們創作舊曲新詞的動機是：（可選多於一項）130

	人數	%
為了個人興趣	71	54.6%
滿足自己的創作意欲	67	51.5%
娛樂大眾	90	69.2%
傳遞特定信息	93	71.5%
紀錄事件	54	41.5%
提出訴求／發聲	81	62.3%

諷刺社會時弊	101	77.7%
發洩對某人／事的不滿	57	43.8%
引起社會關注／討論	74	56.9%
工作需要／謀利	14	10.8%
尋找志同道合的朋友	17	13.1%
其他	1	0.8%

8. 請你用 1-10 分表達你對舊曲新詞創作的支持度。10 是絕對支持、1 是絕不支持。你的支持度是：

	人數	分數	Mean
1	1	1	8.5
2	1	2	
3	0	0	
4	2	8	
5	4	20	
6	5	30	
7	15	105	
8	32	256	
9	22	198	
10	48	480	
		總分=1100	

9. 你有沒有以舊曲新詞方式創作？

	人數	%
有	40	30.8%
沒有	90	69.2%
	130	100%

11. 請你用 1-10 分表達你認為現已擱置的《2014 年版權（修訂）條例》草案（俗稱網絡廿三條）對舊曲新詞這類二次創作的保障程度。10 是完全被保障、1 是完全不被保障。你認為保障程度是：

	人數	分數	Mean
1	31	31	3.2
2	21	42	
3	32	96	
4	14	56	
5	20	100	
6	3	18	
7	3	21	
8	3	24	
9	1	9	
10	2	20	
		總分=417	

受訪者資料：

年齡	人數	%
11-17 歲	6	4.6%
18-28 歲	106	81.5%

29-40 歲	16	12.3%
40 歲以上	2	1.5%

性別	人數	%
男	40	30.8%
女	90	69.2%

學歷	人數	%
小學	2	1.5%
中學	17	13.1%
大專以上	111	85.4%

使用電腦的年資	人數	%
0-4 年	1	0.8%
5-8 年	16	12.3%
9-12 年	33	25.4%
12 年以上	81	62.3%

從事工作：	人數	%
全職學生	38	29.2%
教育	44	33.8%
通訊業	3	2.3%
金融業	5	3.8%
酒店業	0	0%
製造業	1	0.8%
福利機構	6	4.6%
住戶服務業	3	2.3%
政府部門	1	0.8%
醫療	3	2.3%
飲食業	0	0%
零售業	7	5.4%
地產業	1	0.8%
倉庫業	0	0%
批發業	0	0%
進出口貿易	4	3.1%
運輸業	1	0.8%
建造業	1	0.8%
商用服務業	3	2.3%
保險業	1	0.8%
其他	8	6.1%

附錄 5：問卷範本

問卷目的：透過是次問卷，了解一般網民對舊曲新詞及版權修訂條例草案的觀感與認知。

1. 你有沒有接觸過舊曲新詞作品？
 有（跳至第 2 題） 沒有（跳至第 6 題）

2. 你從哪些途徑接觸到舊曲新詞作品？（可選多於一項）
 社交網站轉貼（Facebook） 網上視頻發布平臺（YouTube）
 網上討論區（如高登論壇、膠登論壇） 網絡媒體（如毛記電視）
 廣告 日常生活中
 電視節目 電台節目
 報紙 雜誌
 書籍 其他，請列明：_____

3. 你有沒有嘗試主動搜尋舊曲新詞作品？
 有（跳到第 4 題） 沒有（跳到第 5 題）

4. 你為甚麼會主動搜尋舊曲新詞作品？（可選多於一項）
 喜歡原曲 喜歡某舊曲新詞詞人
 喜歡歌詞創作 被作品主題吸引
 朋友介紹 其他，請列明：_____

5. 你曾聽過哪些種類的舊曲新詞作品？（可選多於一項）
 情感類（包括愛情、友情、親情、愛護動物等；例：挽歌之聲〈給我無限次告白的機會〉、DC_〈心照〉、挽歌之聲〈夠不夠〉）
 時政類（包括時事、政治、教育等；例：挽歌之聲〈暗角七警〉、挽歌之聲〈心聲的引子〉、山卡拉〈殘缺不全〉）
 民生類（包括日常生活、社會狀況、香港情懷、宗教、節日、環境保育等；例：橄欖啜核〈同事通常唔係人〉、雪人也出火〈血濺獅子山〉、橄欖啜核〈顛鏞年年〉、窮飛龍〈垃圾圍〉）
 閒娛類（包括動漫、武俠、影視、運動等；例：挽歌之聲〈當大雄失去叮噓〉、張纏玉〈郭襄〉、雪人也出火〈飛鳥俠〉、DC_〈Euro 2012〉）
 史哲類（包括歷史和哲理；例：DC_〈歷朝札記〉、單機無雙〈雪花〉）

6. 你對舊曲新詞的印象是：（可選多於一項）
 具創意 詼諧、「搞笑」 容易產生共鳴
 以政治為主要題材 能引導反思 欠影響力
 無厘頭 粗俗 屬於「翻炒」、次等的創作
 與原創歌詞創作過程相同 其他，請列明：_____

7. 你覺得人們創作舊曲新詞的動機是：（可選多於一項）
 為了個人興趣 滿足自己的創作意欲 娛樂大眾
 傳遞特定信息 紀錄事件 提出訴求／發聲
 諷刺社會時弊 發洩對某人／事的不滿
 引起社會關注／討論 工作需要／謀利
 尋找志同道合的朋友 其他，請列明：_____

8. 請你用 1-10 分表達你對舊曲新詞創作的支持度。10 是絕對支持、1 是絕不支持。你的支持度是：

十分不支持					十分支持				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

9. 你有沒有以舊曲新詞方式創作？

有 沒有

10. 請你用 1-10 分表達你對《2014 年版權（修訂）條例》草案（俗稱網絡廿三條）條有關法例及其條文內容的了解程度。10 是完全了解、1 是完全不了解。你的了解程度是：

不清楚					非常清楚				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

11. 請你用 1-10 分表達你認為現已擱置的《2014 年版權（修訂）條例》草案（俗稱網絡廿三條）對舊曲新詞這類二次創作的保障程度。10 是完全被保障、1 是完全不被保障。你認為保障程度是：

完全不保障					完全保障				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

12. 有些人會去反對《2014 年版權（修訂）條例》草案（俗稱網絡廿三條），你認為是因為：
(可選多於一項)*

扼殺創作自由與空間 限制言論自由 擔心政治打壓
 不信任現屆政府 政府或會代替版權持有人執法
 修訂過分則重於版權持有人利益
 其他，請例明：

13. 舊曲新詞對原作的影響是：

正面影響，如幫助宣傳原作 負面影響，如取代原作
 正負面影響可同時發生 沒有影響

14. 如果你是原創者，你的作品被二次創作為舊曲新詞作品，你的反應會是：(可選多於一項)*

歡迎作品被二次創作 不會有進一步行動
 考慮追討版權費 考慮提出法律訴訟

15. 你對舊曲新詞的感覺是：

你的個人資料

年齡：

11-17 歲 18-28 歲 29-40 歲 40 歲以上

性別：

男 女

學歷：

小學 中學 大專或以上

使用互聯網的年資：

0-4 年 5-8 年 9-12 年 12 年以上

從事行業：

- | | | |
|---------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------|
| <input type="checkbox"/> 教育 | <input type="checkbox"/> 福利機構 | <input type="checkbox"/> 飲食業 |
| <input type="checkbox"/> 通訊業 | <input type="checkbox"/> 住戶服務業 | <input type="checkbox"/> 商用服務業 |
| <input type="checkbox"/> 金融業 | <input type="checkbox"/> 政府部門 | <input type="checkbox"/> 醫療 |
| <input type="checkbox"/> 酒店業 | <input type="checkbox"/> 進出口貿易 | <input type="checkbox"/> 保險業 |
| <input type="checkbox"/> 製造業 | <input type="checkbox"/> 地產業 | <input type="checkbox"/> 零售業 |
| <input type="checkbox"/> 倉庫業 | <input type="checkbox"/> 運輸業 | <input type="checkbox"/> 旅遊業 |
| <input type="checkbox"/> 批發業 | <input type="checkbox"/> 建造業 | |
| <input type="checkbox"/> 其他，請註明：_____ | | |

香港粵語歌詞二次創作的題材與語言藝術初探

梁文棟

摘要

二創範圍甚廣，包括漫畫、短片、改圖等，然本文只擬討論粵語歌詞的二次創作問題。本文訪問學者諸如朱耀偉、¹高登音樂台業餘創作者，以及從事街頭二創音樂的新興樂隊²的意見，嘗試透過訪問從事音樂或二創的不同作者探討粵語歌詞二創在香港的題材與語言藝術。

關鍵詞

二次創作 改詞 次文化 流行文化

一、緒論

「二次創作文化」或「舊曲新詞文化」³與香港流行樂壇關係密切。然而，學界少見有關二創的研究，社會對二次創作的概念亦沒清晰界定。政府機構知識產權署曾嘗試為二次創作下了定義，不過仍處初期階段：

「戲仿作品」一詞……加入了仿效元素或包含原版權作品若干元素，以營造滑稽或評論等效果的作品，範圍相當寬闊。⁴

本文訪問學者諸如朱耀偉、高登音樂台業餘創作者單機無雙(真名黎宇謙)、以至從事街頭二創音樂的新興樂隊「檢舉吧！」的意見，再歸納學者梁寶耳對「流行曲」的六項特徵，⁵從中得出二次創作有以下條件：

¹ 朱耀偉：〈有關二次創作歌詞研究的訪問〉，由本文作者梁文棟訪問，2016年3月10日。

² 本文作者訪問了本地二次創作新興街頭樂隊「檢舉吧！」。其二次創作作品包括本地創作與日本動漫歌詞創作。樂隊成員有鼓手、結他手、鋼琴手、主音等，大部分有樂理背景，也達到教授音樂水平。參賽作品曾獲 Newway 歌詞比賽獎。

³ 朱耀偉：〈有關二次創作歌詞研究的訪問〉，由本文作者梁文棟訪問，2016年3月10日。舊曲新詞在坊間流行已久，即為舊曲譜上新詞。據朱耀偉的說法，較有代表性的是八十年代四大國際唱片公司合作的城市民歌舊曲新詞比賽。

⁴ 香港特別行政區政府知識產權署：《2014年版權(修訂)條例草案》<http://www.ipd.gov.hk/chi/intellectual_property/copyright/Q_A_2014_04.htm#q4.1> [檢索日期：2016年4月11日]。

⁵ 梁寶耳：《流行曲風雲錄》(香港：百姓文化，1992)，頁2。

1. 以提供娛樂、諷刺時弊、嬉笑怒罵、愛情等目標；
2. 是一種商品或抒情之作；
3. 有原作(一次創作)，才有二次創作，有舊曲，進而有新詞；
4. 在新興媒體下，加速了粵語歌詞的二次創作傳播，見於不同形式，也可在短片、電影等中見；
5. 是大眾化之作，容易記誦，老嫗能解；
6. 節奏與節拍保持一致性，根據歌詞規律，符合平仄、押韻的重新改造作品。

二創範圍甚廣，包括漫畫、短片、改圖等，但這都不在討論範圍，本文旨集中在粵語歌詞中的二創。所謂粵語歌詞的二創，包括戲劇的二創歌曲，街頭音樂、網絡上歌詞的二創，以至二創的舊曲新詞比賽等。二創作品亦常用於商業活動，如《100毛》、電影中歌詞的二次改編。專業填詞人如林日曦（《100毛》的創辦人）、小克以至梁柏堅等舊曲新詞的創作也可視為二次創作。事實上，二創由傳統主流媒體到網絡世界的新媒體，流通甚廣。香港的高登音樂區、香港討論區、膠登討論區等大眾討論區便有不少二創作品。新媒體的佼佼者莫過於毛記電視，它得到了世界第二大石油公司蜆殼（Shell）的贊助，在2016年1月11日舉辦了史無前例的「毛記電視第一屆十大勁歌金曲分獎典禮」。⁶毛記電視透過舊曲新詞，以嬉笑怒罵方式諷刺時弊，可說笑中有淚，使多年來不快樂的香港人得以重拾久違的歡樂。⁷本文目的，旨在分析香港目前流行的歌詞二創作品，探討其題材及語言藝術的特點。

不過，對於二創問題，迄今沒有專門機關研究，而二創也不是一專門學科，人們只視之為一種次文化。即使是研究粵語流行音樂的學者也是屈指可數，諸如：朱耀偉、周耀輝、梁偉詩、梁寶耳、馮應謙等，本文借鑑他們的著作以研究本土流行曲，從而提出對二創歌詞的看法。而研習二創者更幾乎是絕無僅有。是以可資借鑑者匱乏，此為撰寫拙稿最大的困難。

其次，再創作或仿作的作品自古已有（詳後），但二創一詞卻是互聯網下的新興產物。二創歌詞作品乃配合討論區、影片等媒介展示，經互聯網方可廣泛流傳。而如上述，香港特別行政區政府知識產權署《版權（修訂）條例》至今尚未對二創有明確定案。因此，作為新興次文化產物的二創，自有其研究價值。

再者，香港的二創作品難以統計。目前在香港的二創作品數量大而分散，又因時間及網絡限制，有些作品會在一段時間後被網站刪除，或因歌曲內容中涉及敏感政治題材，或因涉及不良內容而遭到刪除、改動或遷移到不知名網站，故在收集和統計上有一定困難。由於毛記電視在2015年取得空前成功，故本文嘗試集中討論毛記電視的二創作品，以及其他較有代表性的新媒體如《100毛》、高登音樂台等的作品。

筆者從事歌詞二創長達十年，亦曾參與不少二次創作比賽並獲報章訪問，本文旨在拋磚引玉，希望日後有更多人從事二創研究。⁸

二、二次創作的歷史背景

⁶ 「分獎典禮」一詞是對現今樂壇人才凋零的諷笑。

⁷ 〈贊助「毛記分獎禮」Shell真的賺到笑？〉，《明報》2016年1月29日，頁B08。

⁸ 香港的《版權修訂條例》至今仍在進行，不知香港의二次創作最後會否因立法而成為絕響，為研習加添更多未知之數。

自古並無出現「二次創作」一詞，再創作或仿作的作品卻具二次創作的影子，而二創可視作舊譜新詞。研究二次創作，必須了解其背景以及二創與原創性的相關問題。所謂「禮樂一體」，音樂直訴人的內心，也有著道德規範以至洗滌心靈之社教化功用。⁹自古人們皆愛好音樂，自《詩經》、《楚辭》，民間已愛自鑄新詞，更愛仿作所好，成一新作，此為二次創作雛型。至宋朝及後世，詞牌填詞一如二創，在詞曲均可見舊酒新瓶的風格，論者將從以下論述。

李炳海先生在〈《詩經·國風》同名歌詩用相同曲調演唱考論〉一文中對《詩經》同曲同調作了詳細的考論。他指出：《國風》中篇名相同的歌詩基本上可以用相同的一種曲調演唱。¹⁰此處不難理解詩經亦有二創色彩，同一曲調亦有仿作之詞，只是創作內容上或有所不同。

其次，《詩經》中「賦、比、興」等寫作技巧亦沿用至今，亦是當代表達作品情感的最佳表證，如：當代填詞人林振強的〈這一個夜〉中就頗有「賦」的色彩，可見不論在曲調上以至寫作手法上，《詩經》皆有仿倣之作。¹¹及至漢代的樂府詩，官方組織正式對詩歌進行編制，¹²可見時人對歌詞的熱衷，而此亦是詩經「發乎情，止乎禮義」的進一步擴充，故研究歌詞的寫作特色也有助了解二創。

至北宋柳永（約 984-約 1058 以後），「凡有井水處，即能歌柳詞」。¹³惜時移世易，今人對流行歌詞研究冷淡，更遑論二創。柳永愛自鑄新詞，亦愛仿作，時人亦爭相仿倣。不論古今賢愚、大篇小篇，只要作品流行，定有仿作，而仿作更可跨時代。相傳為岳飛（1103-1142）所作的〈滿江紅·怒髮衝冠〉¹⁴千古傳誦，詞牌【滿江紅】屢為歷代名人仿作，如南宋的辛棄疾（1140-1207），¹⁵以至千年之後的前國家主席毛澤東（1893-1976）¹⁶也曾仿作新詞。二創與原創作品關係密切，當中所寫意境有相近，或成一新詞，故研究歌詞的二創亦不可與原作分開，將之獨立來看。

近至辛亥革命，中國共產黨亦有〈國際歌〉（L'Internationale）¹⁷。〈國際歌〉是法國巴黎公社詩人鮑狄埃（Eugène Edine Pottier, 1816-1887）於 1871 年創作。1888 年，業餘音樂家狄蓋特（Pierre Degeyter, 1848-1932）將之譜成〈國際歌〉，後流傳至全世界，二十世紀初傳入中國。由此可見小至個人大至國家層面皆有二創出現，而二創的風氣歷久不衰。

近年加拿大《版權現代化法案》（Copyright Modernization Act [S.C. 2012, c. 20, An Act to amend the Copyright Act]）將二次創作擴大至「公平處理」（fair dealing）的版權豁免範圍，涵蓋至戲仿（parody）或諷刺（satire）作品。¹⁸美國著作權法（Copyright Law

⁹ 趙永新：〈中國藝術的基本精神〉，載氏著：《藝文神韻》（北京：北京語言學院出版社，1993），頁 1-13。

¹⁰ 李炳海：〈《詩經·國風》同名歌詩用相同曲調演唱考論〉，《文藝研究》2008 年第 1 期，頁 51。

¹¹ 岑偉宗：《半步詞——由音樂劇到跨媒體的填詞進路》（香港：商務印書館，2016），頁 19。

¹² 趙明正：〈漢代養生思潮、經學詩教與漢樂府〉，《遼寧大學學報》（哲學社會科版）第 32 卷 5 期（2004 年 9 月），頁 126-129。

¹³（宋）葉夢得（1077-1148）：《石林避暑錄話》（上海：上海書店出版社，1990），卷 3，頁 1 下。

¹⁴ 馮鐵金此為此詞作者不是岳飛。參氏著：〈也談《滿江紅》（怒髮衝冠）詞的作者問題〉，《溫州師範學院學報》（哲學社會科學版）1997 年第 1 期，頁 24-26。

¹⁵ 辛棄疾曾作〈滿江紅·敲碎離愁〉。

¹⁶ 毛澤東曾作〈滿江紅·和郭沫若同志〉。

¹⁷ 秦弓：〈國際歌的中文翻譯〉，《湖南社會科學》2005 年第 2 期，頁 112-115。

¹⁸ M. B. McNally, S. E. Trosow, L. Wong, C. Whippey, J. Burkell, & P. J. McKenzie, "User-generated online content 2: Policy implications," *First Monday*, 17.6 (2012). 網上版：

of the United States) 中二次創作在「公平使用」(fair use) 的豁免範圍之內，受美國憲法第一修正案保護。二次創作在美國亦早有先例，可見於「Oh, Pretty Woman 戲仿勝訴判案」(Campbell v. Acuff-Rose Music, 510 U.S. 569 [1994])、¹⁹有奧斯卡得獎作品之譽的〈Logo 世界〉(Logorama)²⁰等數之不盡的合法二次創作例子。美國的二次創作有商業化的現象，作者二創後亦能成功出碟。

至於華人地區，臺灣亦盛行同人志作品。其將商業作品加以改編，並繪製成外傳形式，集結成冊出版。在臺灣版權法中，雖然從來沒有對「戲仿」或諷刺作品的豁免，但臺灣一直對這類作品都很包容，也未聽聞很多相關官司。在〈戲謔仿作 (Parodie) 與著作權保護〉²¹一文，就詳細討論了臺灣的著作權法第 52 條與第 65 條，當中提到了戲仿作品的原創性與引用性，未必構成侵權行為，相關例子可參閱論文。近日臺灣網路紅人谷阿莫以「X 分鐘看完電影」系列影片而成名，卻被起訴侵權。由於此案例為臺灣少數被告上法庭的侵權例子，沒有太多文獻可參考，但當中亦可參考臺灣法律界的看法。例如律師蕭家捷就指出：

所謂談諧仿作 (parody) 也是創作的一種方式，以戲謔方式轉變原著作本意，傳達自己與原著作不同的意念，或轉移為與原著作本意全然無關的其他表達。²²

又，《著作權法》第65條第2項就規定：

著作之合理使用，不構成著作財產權之侵害。
著作之利用是否合於第四十四條至第六十三條所定之合理範圍或其他合理使用之情形，應審酌一切情狀，尤應注意下列事項，以為判斷之基準：
一、利用之目的及性質，包括係為商業目的或非營利教育目的。
二、著作之性質。
三、所利用之質量及其在整個著作所占之比例。
四、利用結果對著作潛在市場與現在價值之影響。²³

此即說明了著作若是合理使用，便不構成原本著作財產之侵害，未必構成侵權行為。臺灣有不少同類作品，能上法庭者十指可數。谷阿莫的案件至今遲遲未定案，亦可見臺灣對二創作品的尊重。

以國家層面的二次創作而言，法國國歌〈馬賽曲〉(La Marseillaise) 是二次創作的經典例子，其二次創作的流通程度更為全球化。

〈馬賽曲〉由音樂家埃克托·白遼士 (Hector Louis Berlioz, 1803-1869) 進行編曲，

<http://firstmonday.org/article/view/3913/3267> [檢索日期：2016年6月6日]

¹⁹ Nels Jacobson, "Faith, Hope & (and) Parody: Campbell v. Acuff-Rose, Oh, Pretty Woman, and Parodists' Rights," *Houston Law Review* 31 (1994), 955-1026.

²⁰ Rose Lawrence, "LOGORAMA: The Great Trademark Heist," *Intellectual Property Brief* 2.1 (2012): 4.

²¹ 王怡蘋：〈戲謔仿作 (Parodie) 與著作權保護〉，《智慧財產評論》第 11 卷第 1 期(2013 年 6 月)，頁 1-29。

²² 聯合新聞網：〈谷阿莫侵權 律師這樣說〉，<<https://udn.com/news/story/11064/2427627>> [檢索日期：2017年6月10日]。

²³ 《(臺灣) 著作權法》(2016年11月20日修正)，「見全國法規資料庫」，<<http://law.moj.gov.tw/LawClass/LawAll.aspx?PCode=J0070017>> [檢索日期：2017年6月10日]。

至 1879 年成為法蘭西第三共和國的國歌。馬賽曲有多個不同版本，²⁴如 1871 年巴黎公社的國歌〈公社馬賽曲〉(La marseillaise de la Commune) 便與原曲的曲調相同，只是歌詞不同。《馬賽曲》亦有俄語版本，名為《工人馬賽曲》(Worker's Marseillaise)。在 1917 年俄國二月革命後，臨時政府曾把此歌訂為俄國國歌，至十月革命後才被〈國際歌〉取替。1871 年，近代中國著名思想家王韜 (1828-1897) 在香港出版《普法戰紀》，並將〈馬賽曲〉翻譯成中文，引入華人社會，名為〈麥須兒詩〉。

三、二次創作歌詞的題材分析——

以訪問內容以及香港坊間創作平台為討論中心

香港有系統的二創歌詞統計仍處萌芽階段，只有零碎統計。如下面論述的 2013 年的「高登最神級的二次創作選舉」已是寥寥無幾的非學術統計。有關香港二創歌詞的學術統計似乎並不存在，相關歌曲數量亦難以統計。如前所述，有些涉及侵權、或敏感題材，如裸露、政治等內容的歌詞被 YouTube、討論區所刪，有的因所帖太舊被網站所刪。儘管如此，我們仍可以考察目前廣受歡迎的二創歌曲以及主要二創網絡平台高登討論區的二創歌曲，探討二創作者填詞的內容題材特點。

其中，「二次創作選舉」以及跨媒體二次創作毛記電視的「毛記電視第一屆十大勁曲金曲分獎典禮」²⁵因集合了不少網絡上深受網民乃至民間歡迎之二創歌詞，因此極具參考價值。

據「香港網絡大典」所載，2013 年的「高登最神級的二次創作選舉」由討論區「高登選舉義工」舉辦，選出了七首最神級（可理解為最受歡迎）的二創改編歌詞。依次為〈進擊的蝗蟲〉、〈蝗蟲天下〉、〈核突支那 Style〉、〈條女很清楚收兵好過嫁人〉、〈阿仙奴輸到落花流水〉、〈深深深（加強版）〉、〈毒男宅女 10 分鐘大合唱〉。²⁶這七首獲選作品的原創歌曲，均是二十世紀八十年代到二十一世紀初最受歡迎的流行作品，但不限於香港本地歌曲，²⁷其二創歌詞則在 2009 年至 2013 年間創作，此選舉以波達計數法 (Borda Count)²⁸選出歌曲，即以投票人按喜好排列並選出候選者，當中分數累積最高者排在首位，如此類推。當時投票者多達 9018 人，具有一定程度的代表性。²⁹此選舉有助我們了解主流二創的歌詞題材。

據筆者分析，題材涉及政治（中港矛盾）者有 3 首，熱門社會現象有 2 首，其他類別得有 2 首。值得注意的是，排行榜首三甲的歌曲〈蝗蟲天下〉、〈進擊的蝗蟲〉、〈核突

²⁴ 王韜：〈馬賽之魂——19 世紀歐洲音樂對《馬賽曲》的摘引與改編〉，《人民音樂》2014 年第 5 期 (7 月)，頁 86-88。

²⁵ 香港網絡大典：〈毛記電視第一屆十大勁曲金曲分獎典禮〉，〈<https://goo.gl/mQxJ14>〉 [檢索日期：2016 年 5 月 11 日]。

²⁶ 香港網絡大典：〈最神級的二次創作選舉〉，〈<https://goo.gl/I6Af1C>〉 [檢索日期：2016 年 5 月 11 日]。

²⁷ 例如第二位的〈進擊的蝗蟲〉改編自日本動畫《進擊的巨人》主題曲〈紅蓮の弓矢〉這一日本歌曲，第三位的〈核突支那 Style〉改編自韓國歌曲「Gangnam Style」。

²⁸ 本文不詳細探討波達計數法，有關其計算方式，可參 P. Emerson, "The original Borda count and partial voting," *Social Choice and Welfare* 40.2 (2013), 353-358. doi:10.1007/s00355-011-0603-9

²⁹ 香港網絡大典：〈最神級的二次創作選舉〉，〈<https://goo.gl/I6Af1C>〉 [檢索日期：2016 年 5 月 11 日]。

支那 Style) , 其歌詞均聚焦於近年來深層次的中港矛盾, 而且對中國頗有敵意, 這單從其歌名「蝗蟲」、「核突」(粵方言詞, 指醜陋) 等詞可見其一斑。其中〈蝗蟲天下〉³⁰改編自歌手陳奕迅〈富士山下〉, 至今已超過一百萬點擊率, 過萬人對此二創片段給予正評。至於第二位的〈進擊的蝗蟲〉, 更因用詞過於激烈, 曾多次被網站刪除。第三位的〈核突支那 Style〉在 YouTube 的 2012 年度回顧中, 居香港地區十大熱門影片中第八位, 是唯一上榜的二次歌詞創作短片。從中我們或可預見人們對二次創作的接受程度將會愈來愈高。

至於在社會現象題材上, 歌曲〈條女很清楚收兵好過嫁人〉改編自歌手陳奕迅的〈落花流水〉, 描述當時社會現象「港女」的愛情價值觀。當中「收兵」、「女神」屬時下年青人的流行用語。另一首歌曲〈毒男宅女 10 分鐘大合唱〉選材與之相近。這兩首歌曲的歌詞與描述政治內容的不同, 是以一種輕鬆的形式寫出時下的「港女」現象, 內容貼近生活, 容易引起青少年的共鳴。

在其他類別上, 歌曲〈阿仙奴輸到落花流水〉也是改編自〈落花流水〉, 內容諷刺了當時英超阿仙奴足球隊每況愈下的狀況。至於〈深深深(加強版)〉, 內容涉及露骨的召妓與男女愛慾, 饒有嘲諷意味的是, 其配置的音樂短片(MV)正是歌手李克勤早年有份參與的「民主歌聲獻中華」的獻唱表演。³¹

要而言之, 二次創作變化萬千, 題材甚廣, 然多取材於社會現況, 其中政治問題、社會矛盾、男女愛情為主流題材。尤其值得注意的是, 針對中港政治矛盾及嘲諷民族情感的二創作品, 均高踞榜首。

至於商業化的二次創作, 毛記電視的作品在題材上亦與網上平台相近, 十首得獎作品按題材分類如下:

分類 (數量)	名稱	內容簡介
社會現象 (2)	〈終生習武〉	描寫時下「港女」現象, 描寫「港女」踢打跪地的男朋友。
	〈中女羅生門〉	描述「港女」感情失敗經歷, 成為「中女」的現象, 題材亦涉及「剩女」現象。
社會時事 (7)	〈胸追人〉	描寫一名女子在「光復元朗」行動中, 以「胸部襲警」, 遭到拘捕。
	〈越癌越愛〉	描寫世界衛生組織所列致癌的高危加工食品(如香腸), 但市民依然無懼。
	〈想搭很難〉	諷刺港鐵限攜大型行李風波。
	〈羞家 Baby〉	揶揄香港特區行政首長梁振英的「特首超然論」。
	〈中東與綜〉	調侃無線電視互動新聞台女主播麥詩敏報道中東呼

³⁰ 香港網絡大典: 〈蝗蟲天下〉, <<https://goo.gl/kffyJ1>> [檢索日期: 2016 年 5 月 11 日]。

³¹ 香港市民為支持北京八九民運而舉辦的籌款活動, 於 1989 年 5 月 27 日在香港跑馬地馬場舉行。

		吸綜合症時舌頭打結(粵語「食螺絲」)事件。
	〈亞視永恆〉	此為冠軍歌曲，由外籍人士河國榮(Gregory Charles Rivers)所唱，歌詞揶揄當時「亞洲電視」拖欠員工薪金，卻拖拉很久仍沒倒閉。
	〈明張目膽〉	諷刺立法會議員鍾樹根講話時中英文均錯漏百出。
政治 (1)	〈北韓海闊天空〉	諷刺北韓領導人金正恩。

雖然這個頒獎典禮沒有進行公眾投票，而是由毛記電視自行選出作品，但由於其題材以起社會關注、共鳴為目的，因此仍有一定的參考意義。

十首得獎的二次創作作品中，以涉及社會時事為題材的最多，共佔七首，貫徹了毛記電視諷刺社會時弊的精神。從毛記電視的成立時間(2015年3月16日)上來看，也與香港社會大型的「雨傘運動」有間接關係。「雨傘運動」是香港歷史上最大型的公民抗命運動。香港中文大學傳播與民意調查中心在2014年12月進行的「香港民意與政治發展」的民意調查，訪問了1,000名15歲以上的香港居民，其中超過20%³²受訪者表示曾參與「雨傘運動」，可見香港人關心社會事務。毛記電視在「雨傘運動」後不到五個月便成立，當中節目主要內容無不影射香港政治人物與社會大小事。而雜誌《100毛》便同為毛記電視創辦人之一林日曦所創立之品牌，雜誌內容專門從事二次創作。因此，其所選的二創歌詞亦多與政治有關。音樂人周博賢曾說：

《100毛》強的地方是可以即時做到一些二次創作講到大部人心聲又好笑。這些歌的旋律和新聞內容，觀眾本身已好熟悉，好容易消化。³³

可見這些歌詞往往針對社會最新議題而作。

無可否認，即使是原創歌詞，不少也是以針砭社會時弊或以反映社會時事為主題的。如在2014年7月1日遊行前夕，即6月30日，由詞人周博賢填詞，歌手謝安琪主唱的〈雞蛋與羔羊〉正式發布。歌詞開首便以圖像式「監倉的窗／鎖鏈的聲響」入題。由於歌詞題材敏感，描寫了當時香港人對七一遊行的政治取向，不足一天便已多達24萬的瀏覽次數，³⁴可見市民也關心這類型話題。

「毛記電視第一屆十大勁歌金曲分獎典禮」中冠軍歌〈亞視永恆〉，改編自歌手張學友的〈愛是永恆〉，深受網民歡迎。最先出現的改編版本在2015年1月面世，由詞人梁柏堅填詞，其後出現針對同一歌曲的多次二次創作，每次歌詞內容皆有所不同，並多次出現在毛記電視金榜中。此歌詞旨在揶揄亞洲電視經歷多次欠薪風波而不倒閉，其中「亞視會，永遠都存在」多次出現，令網民只看該句便已感覺到「有聲」。³⁵歌詞中亦常

³² 香港中文大學傳播與民意調查中心：〈「香港民意與政治發展」調查結果〉(香港：香港中文大學傳播與民意調查中心，2014)，頁2。

³³ 梁子康、葉卓偉、郭麗安、伍嘉雯、伍寶賢：〈真·主播 解構《100毛》現象〉，《智富雜誌》第430期(2016年1月)，頁B08-021。

³⁴ 香港網絡大典：〈雞蛋與羔羊〉，<<https://goo.gl/0VI6Sn>> [檢索日期：2016年5月23日]。

³⁵ 香港網絡大典：〈亞視永恆〉，<<https://goo.gl/o0YPPW>> [檢索日期：2016年5月23日]。「有聲」為網絡用語，口語「個post有聲」，意指一些作品繪影繪聲，常在腦海，常用於歌詞二次創作，這裏指一見帖文便幾乎「唱了出來」。

用不少人物及事件，貼切現實，如「穿過咗王征，跨過咗維基」兩句指的便是前香港亞洲電視主要投資者及實際控制人王征和前亞洲電視行政總裁王維基。此歌曾熱播一時，因當時「亞洲電視」的倒閉與否是熱門的社會話題，不少網民吹捧此歌，取笑亞洲電視「永恆」不絕。不過，亞洲電視最終仍難逃倒閉的命運，於2016年4月2日結束營業，自開台到結束歷時58年309天。此歌詞若以專業詞人的唱片形式製作，恐怕至少要花上四個月時間，未及發表便會胎死腹中。由於二次創作很多時貼近時事，講求即時回應，而且填詞人大多有感而發，而非無的放矢，因此這類的題材的二創歌詞最多，也是最受歡迎，無怪乎這首〈亞視永恆〉成為冠軍歌曲。

至於其他社會現象方面，在「分獎典禮」的作品中有與「女權現象」有關的。香港女性享有免費教育的機會，平均學歷和社會地位相應提高，因而女性權也受到重視，社會上逐漸打破傳統性別的刻板形象。近年來香港出現很多非男非女的性別形象的歌星，如鄭秀文、王菲等，她們由初出道時充滿女性美與溫柔的典型形象，再蛻變為非男非女、剛強的性別形象。³⁶論者認為王菲擁有很強的文化的資源或資本（cultural capital）足以去挑戰和改變市場邏輯，她甚至有能發起促進男女平等的運動。³⁷是以，當傳統女性的價值觀遇到女性主義意識，順理成章地在流行文化上產生了化學作用，在二次創作題材中出現涉及「女權現象」的內容，一方面描述了女性在香港社會日受重視，一方面又書寫了職業女性抬頭下的「剩女」現象。當女性地位提高，有一定的經濟條件與社會地位，她們不需再依賴男性，對擇偶的條件亦有所挑剔，遲遲未婚，不再像以往「男大當婚，女大當嫁」，由是出現「剩女現象」。如前所論述「毛記電視第一屆十大勁曲金曲分獎典禮」中〈中女羅生門〉便為描述「港女」感情失敗經歷，成為「中女」的現象。由此可見，二創題材亦涉及「剩女」現象，亦為二創的受歡迎題材。

至於其他類別的二創歌詞，比較難以歸納出明確主題，但通常涉及小眾題材，情況一如一般的原創歌曲。我們知道，香港小眾題材的創作多帶有試驗性質。如著名詞人林夕之徒林若寧，他對於主流社會價值觀多有思考，創作了另類的歌詞作品。如在其〈一代豔星〉中，寫出了「誰沒有看過 AV 就請用石頭擲我」³⁸的道理，通過改寫基督宗教《聖經》主耶穌的說話「你們中間誰是沒有罪的，誰就可以先拿石頭打他（按：這裏指妓女）」，³⁹藉以嘲諷香港社會對「性」禁忌的偽善。又如由黃偉文作詞的〈燕尾蝶〉便為一首「功能歌」，其因「開創出以愛情和環保互為比喻、互為主體的「雙母題」，更贏得了2002年香港作曲家及作詞家協會（CASH）金帆音樂獎最佳歌詞獎。⁴⁰

二次創作中亦常有這類型另類題材，有的只關注一種題材，有的包括數種題材。在「分獎典禮」中，我們可視〈北海韓闊天空〉為另類題材的歌曲。這首歌曲以戲仿韓語發音的方式來唱粵語歌，在MV的字幕裏，還煞有介事地附上韓文歌詞的中文翻譯（實際上是中文歌詞的韓文翻譯）：

金仔我 平壤裏看雪飄過／
김 영 나는 북한은 너무 플로트를보고／
懷著冷卻了灰色中山套裝／

³⁶ 馮應謙：《香港流行音樂文化：文化研究讀本》（香港：麥穗出版有限公司，2004），頁48。

³⁷ 同上注，頁76-77。不過，男女平等的內容非本文討論重點，本節旨在論述有關「女權主義」的二創題材。

³⁸ 朱耀偉、梁偉詩：《後九七香港粵語流行歌詞研究》，頁11。

³⁹ 和合本《新約聖經·約翰福音》第8章第7節。

⁴⁰ 朱耀偉、梁偉詩：《後九七香港粵語流行歌詞研究》，頁13。

냉각 회색 양복 증산로 /
 參觀兵工廠 視察軍隊炸山窿 /
 아스날 방문 산 구멍의 검사 군대의 철거 /
 天空海闊靠曬我 打聖戰 /
 와이드 나의 바다 하늘을 건조하여 지하드 싸움
 多少次 迎著美帝嘅嘲笑
 얼마나 많은 시간을 직면 미 제국주의 관대 한 웃음
 從沒有放棄過 All back 的靚樣 (部分歌詞)⁴¹

此歌改篇自歌曲〈海闊天空〉，先是環境描寫，描寫北韓領導人金正恩在「看雪飄過」，其後作者投射主觀感情，通過外貌描寫如「灰色中山套裝」、「靚樣」等描寫人物。歌詞旨在諷刺北韓領導人金正恩的獨裁統治，以「兵工廠」、「炸山窿」、「打聖戰」等詞點出其對世界和平的威脅。結句以「領諾貝爾獎／誰人都可以」，再反諷其對「世界和平」帶來的「貢獻」，引人反思。

四、二次創作歌詞的語言藝術

(一) 拼貼

二次創作近乎是一種「拼貼文化」。在本文開首探討過中國的「二次創作」，西方亦自古流行一種「拼貼文化」，相近於二創。了解「拼貼文化」有助了解二創在文字上的操作。拼貼文化中有「decoupage」⁴²一詞。「decoupage」為法語動詞，原義為將美麗的圖型剪裁，再裝飾於家庭點綴物品上，創出另一種風格的藝術品。其後，「decoupage」並不單指將圖案再創作於藝術品，且引伸為文學的常用藝術創作手法。若以此了解歌詞二創作品在文字上操作，亦可從填詞中找到拼貼的元素。拼貼(collage)的完成通常必須具備兩項基本要素：首先是搜尋不同的素材，然後黏貼或拼湊。它可以是一種毫無意義的「堆放」，也可以作者另有目的安排。拼貼素材不拘，隨意隨興，也為一種藝術修辭手法。⁴³在研究歌詞二次創作時亦不可將之割裂看。

拼貼的藝術養成過程十分重要。它在立體派藝術中吸納了製造畫面觸感(色紙拼貼)、幽默反諷、組合多元素材的能力。⁴⁴

從一般文學作品到歌詞，我們都能找到拼貼文化的元素。即使是一首全新的作品，也會用到拼貼的元素。例如在詞人小克的〈八十後時代曲〉裏，便有不少拼貼了八十年代流行曲歌詞片段，以種種流行曲重新組裝「八十後」成長歷程的社會意識。據小克說法，他所選有四首歌曲：〈輪流轉〉(1980)、〈430 穿梭機〉(1982)、〈夏日寒風〉(1984)和〈今天應該很高興〉(1989)，當中盛載了香港流行文化幾個重要的歷史時刻。⁴⁵這是一

⁴¹ Taable Note : 〈5/10《勁曲金曲》真·陳奧仁《北韓海闊天空》·毛記電視〉，
 <<https://goo.gl/6Zoyjn>> [檢索日期：2016年6月1日]。

⁴² 楊行中、李玉蘋：〈拼貼藝術應用於文創商品開發之研究——以蝶古巴特為例〉，《美容科技學刊》第10卷2期(2013年6月)，頁132。

⁴³ 賀淑璋：〈拼貼後現代：小說〉，《中外文學》第23卷11期(1995年4月)，頁56。

⁴⁴ 同上注，頁56。

⁴⁵ 朱耀偉、梁偉詩：《後九七香港粵語流行歌詞研究》(香港：亮光文化有限公司，2015)，頁97。

次歌詞創作實驗，從中也可反映新詞另類二創的特點：隨意隨興，把不同意識拼貼一起，帶出另有目的拼貼文化。

一般流行歌詞的曲式大約分成三大類，而二次創作也可如是觀：

- 1.兩段式結構：就是〔A,B〕段曲式，通常以主歌、副歌來區分段落……選擇其一或二做為結構的根據
- 2.三段式結構：所謂的三段，若以A、B、C來分有多種組合……通常C段會是主要的部分。
- 3.四段式結構：歌曲形式的曲式，一般來說以四段為極限……不同的段落之間還是具有相當密切的關係，像「變奏」就是常用的手法。⁴⁶

由於一般的二創曲式大多按照原曲曲式，故本文不擬對此分析。只有在街頭演唱的二次創作，曲風才會因應實際環境而有所調整。根據筆者對二創音樂的新興樂隊「檢舉吧！」的訪問：

街頭音樂很多時也沒有唱片公司錄製音樂般多樣化。在表演時，一部結他，或簡單樂器便可演奏，不像唱片公司般的音樂如此複雜。因簡化了歌曲，故有時候也需重新編排曲風。有時候，為避免單調，整首歌詞的旋律也不會與原作相同，歌詞也會整首避免不重覆，這也可視為二次創作。⁴⁷

可見在歌詞創作上，二次創作很有彈性，不但新歌詞與原曲有異，而且在曲風上也會因應實際情況而有所變化。

（二）圖像式意境

詹珮甄指出：

2000年11月，周杰倫在發表第一張個人專輯，在臺灣經濟景氣陷入低迷之際，賣了30萬張，2001年9月，他的第二張專輯《范特西》，縱然盜版猖獗，仍創下40萬張的耀眼成績，自此周杰倫成為臺灣新一代的星。⁴⁸

香港同屬華文社會，流行歌曲一直深受臺灣影響，而二次創作的歌詞幾乎很多首也有用圖像式之意境。關於圖像式意境的創作我們可以參考臺灣的歌詞文化。臺灣歌手周杰倫的成功，除了在其唱功外，亦在歌詞，而歌詞內就有大量圖像式意境。周杰倫歌詞的成功，很大程度得力於方文山。因為：

方文山充滿圖像的文字，回過頭來優質化了周杰倫的歌曲、周杰倫的成功，基於詞人方文山的合作關係，也是「周杰倫&方文山」的概念策略的成功。⁴⁹

詞人方文山在歌詞中好用圖像式意境，他提到：

⁴⁶ 顏志文：《流行音樂作曲》（臺北：山風音樂，2001），頁34-51。

⁴⁷ 「有關二次創作歌詞研究的訪問」，筆者於2016年3月15日訪問樂隊「檢舉吧！」。

⁴⁸ 詹珮甄：〈「周杰倫」現象研究〉（臺灣國立中央大學碩士論文，2005），頁1。

⁴⁹ 同上注，頁1。

圖像式的歌詞裏要有天馬行空的畫面感與歷史感，如一部電影。畫面若能跳躍，配以緊湊節奏，這樣當看到歌詞就能在腦海中表現出電影場景般的圖像，也可延伸更多不同的想象。⁵⁰

「毛記分獎典禮」〈終生習武〉便以圖像入題，當中描述香港社會的「港女現象」、「男女地位不平等」的社會現況：

街中踢鑊你／我這麼暴力也為咗睬你
 每天毆打你／然後再學太極氣功勾你條脷
 再學習狂採你／嘗試又頸掌摑帶出鮮血的甜味
 能夠學懂扑濕你／定會很和味⁵¹

從歌詞開首可見，有一位女士因「愛護」自己的男友，便在街中毆打男友，女士更學習跆拳道、太極拳、泰拳、醉拳多種武術對其攻擊。特別是在 MV 中，歌曲開首便已見女士使用暴力的畫面，主角的形象鮮明，動感十足：她會「狂採」（用拳頭狂打）男友，「嘗試又頸掌摑帶出鮮血的甜味」……一個個血腥的鏡頭，在街中、公園中接連上映，影射網上流傳的港女踢打跪地港男的紀實影片，令人矚目。

（三）用典之意境

段煉指出：

意境不僅是美學的，也是歷史的。一旦有意味的形式獲得了情、意、理的內涵，意境便會超越簡單的風景，而成為一種內心風景。⁵²

意境不僅用於傳統文學創作，也可用於歌詞創作。不過，在粵語樂壇原創歌詞裏，少見方文山式「中國風」的歌詞。方文山在歌詞中常引經據典，他常好用典故，以及引用名人之言作歌詞內容，而據他對中國風的自序就是：「歌詞縱觀歷史，橫覽文學，含有豐富的寓意與文學典故。」⁵³方文山指出了如在歌曲〈雙截棍〉中，他就引用了鐵沙掌、鐵布衫、少林、武當、任督二脈、太極、輕功、楊家槍等。⁵⁴在香港，只有少數詞人能駕馭「中國風」的歌詞。例如林夕之徒林若寧所寫的〈蘇州河〉（普）、〈我在橋上看風景〉（粵）、〈慕容雪〉（粵）、〈戰狼三國〉（粵），就連繫著深層文化的底蘊，⁵⁵富有「中國風」的文學韻味。

另一方面，二創題材多集中在諷刺社會時事，甚少用典，只有少數二創歌詞以引經據典式的意境入題。活躍於高登討論區的作者單機無雙，其代表作〈無名過客〉改編自原詞同樣用典的〈鍾無豔〉（原曲由歌手謝安琪主唱）。自〈無名過客〉一詞的帖文甫出，單機無雙的帖文便長期排在高登討論區首位，並獲過千回應，單機無雙亦成為網絡紅人

⁵⁰ 大紀元電子簡報：〈「東風破」詞作者方文山：周杰倫成功背後的人〉，
 <<http://www.epochtimes.com/b5/5/3/22/n860417.htm>> [檢索日期：2016年5月20日]。

⁵¹ 香港網絡大典：〈終生習武〉，<<https://goo.gl/XDLEJl>> [檢索日期：2016年5月20日]。

⁵² 段煉：《圖像叢林：當代藝術批評》（臺北：新銳文創，2012），頁113-114。

⁵³ 方文山：《中國風：歌詞裡的文字遊戲》（臺北：第一人稱傳播事業股份有限公司，2008），頁1。

⁵⁴ 方文山：《中國風：歌詞裡的文字遊戲》，頁4-7。

⁵⁵ 朱耀偉、梁偉詩：《後九七香港粵語流行歌詞研究》，頁97。

榜中的二創作者。此歌為少數引經據典之作，全首歌詞處處用典。由於用典的關係，一般人並不一定明白詞中隱喻。筆者曾訪問作者以了解歌詞原意。⁵⁶例如歌名〈無名過客〉借用了魯迅〈過客〉一文，寓意古今中外歷史人物，無論賢愚，恐都如魯迅般感慨國家多災多難，但他們更多的是無名人物，未見諸史載，故歌名曰〈無名過客〉。〈無名過客〉歌詞明引、暗引了不少有關魯迅典故，借助魯迅的文章抒發自身以至社會對國家的不滿。開首便以魯迅生平作抒情，當中亦引用了魯迅〈吶喊〉的典故，意欲喚醒人民對自身以至社會的關注：

難道我說理想不可驅使你清醒／
 難道我去棄醫寫文都不算天命／
 誰人又會重視著沉默吶喊叫聲／
 原來是我竟天真當了偉大廢青⁵⁷

其後，作者筆鋒一轉：

其實我想我的家鄉總有日天明／
 能讓每種美德統統取替劣根性／
 無奈就算囉唆幾個十年／
 枯乾沙竭聲線／但阿 Q 今天也視作不見⁵⁸

據作者單機無雙之意，「家鄉」一詞出自魯迅的〈故鄉〉，帶出在傳統中國封建社會下人們所受的精神束縛。這種社會現實造成人性的扭曲和冷漠，人們對現實不滿，卻無從發洩。作者只望「家鄉」會「有日天明」，藉此喚回中國人的美德。可惜再「囉唆幾個十年」，中國人連聊以自慰的「阿 Q」精神勝利也早已消失不見。單機無雙指出他個人創作的原因是為了諷刺人們的劣根性，例如香港旺角街頭曾出現過內地人在街上大小便的現象，而當事人卻不以為然。此外，他在接受訪問時也提到歌詞中引用了魯迅〈五猖會〉一文的内容，當中「五猖」一詞語帶雙關，不但寫出了自己對教育制度的不滿，亦憂心邪惡之神做壞事，致使社會紛亂。「狂人」一詞則出自魯迅〈狂人日記〉，直指狂人未得世界體諒。而歌詞中「大眾尚在醺醉」暗引魯迅〈祝福〉一文，寫出人們自私自利、世態炎涼的一面。

〈無名過客〉多處用典，與其他二次創作作品不同。作者改詞創作用了近四個月的時間。由選材、寫詞到修訂，再到徵求不同人士的意見，中間歷經多次改動，遂使其文筆精煉。他把作品視如製作一張唱片，並得到業餘網絡歌手「甲乙丙戊」為其獻唱。這類型的二創歌詞受到網民的歡迎，但同類作品並不多見。

（四）語言通俗淺白

這類二創歌詞通常沒運用太多修辭手法，亦不重文筆以及篇章結構。例如〈亞視永恆〉的副歌：

有著我／便有著你／想亞視永不死

⁵⁶ 〈有關二次創作歌詞研究的訪問〉，筆者於 2016 年 3 月 13 日訪問單機無雙（黎宇謙）。

⁵⁷ 香港高登討論區：《〔MV〕〔送給勸世的作家詞人〕〈無名過客〉》，〈<https://goo.gl/MkYxuv>〉[檢索日期：2016 年 5 月 23 日]。

⁵⁸ 同上注。

穿過咗王征／跨過咗維基
 有著我／便有著你
 啲節目咁有 taste／實預埋你
 亞視永恆／熄機無義氣

基本上只是沿襲原詞句式和結構，從原詞的「有著我／便有著你／真愛是永不死」，改寫為「有著我／便有著你／想亞視永不死」。首兩句與原句相同，後一句改了頭三字，卻創作出另一意味，由原作抒寫愛情天荒地老轉為嘲諷亞視「永恆不死」。全詞通俗易懂，淺白近人，更不避港人常用的港式英文（Chinglish），如「Taste」（即口味），份外親切，引人共鳴。

五、結論

研習粵語歌詞二創作品，不可脫離粵語而論，而有關粵語的歌詞二創作品實有其研究價值。粵語為香港社會使用最頻繁亦為港人最熟悉的語言。從整體的人口普查來看，粵語依然是香港人最慣用的用語。在回歸前 1991-1996 年間慣用粵語的人口佔整體總人數 88.7%。在回歸後使用普通話人數理應會上升，但根據 2006 年的人口普查，使用普通話的人不升反跌，只佔總人口 0.9%，而使用廣州話的人微則增至 90.8%，可見粵語在回歸後在香港得到更多人使用。⁵⁹另一方面，粵語的使用在全球排名在二十名左右，不單在香港，馬來西亞、澳門、廣東、等地亦用粵語，由此可見粵語並非「孤島語言」。

廣府文人的粵語書寫也是一種文體，有「三及第」之稱，即書寫時文言、白話和方言齊用。⁶⁰二創作品雖然並非全部為「三及第」文體，卻不難從中找到「三及第」的色彩，是粵語歌詞文化的一大特色，有其研究價值。當中一例可見於詞人黎彼德與許冠傑所寫的〈打雀英雄傳〉（1985）。⁶¹此歌翻唱自 1976 年電視劇《射雕英雄傳》主題曲〈誰是大英雄〉，其曲相同，歌詞用字上則完全不同。此歌把原作〈誰是大英雄〉的武功意境與眾人在麻雀桌上表現結合，成一新作。這首歌生動敘述麻將桌上的眾生相，當中便運用「三及第」色彩，各種具廣東特色的文言、白話與方方便盡現詞中。例如在歌詞開首：「六孀／三太公／大眾開台啦面似蓮蓉」。當中「太公」一詞便是文言中對老年人的尊稱；其次，「大眾開台啦」便為粵語中書寫的白話文與方言互用，意指眾人一起開始「打麻雀」的意思。在前文所舉的近年流行的二創歌詞中，也不難看到粵語的書寫白話文與方言互為運用，令原本的詞義表達比只用書面語更為生動傳神。在單機無雙的〈無名過客〉⁶²中，「原來是我竟天真當了偉大廢青」一句便加插了「廢青」這個粵語方言／粵語「潮語」，使全句變得更為生動形象，亦能引起大眾共鳴。或因粵語二創作品涉及

⁵⁹ 政府統計處：〈2001 年、2006 年及 2011 年按慣用語言劃分的五歲及以上人口按慣用語言劃分的五歲及以上人口〉。

<<http://www.census2011.gov.hk/tc/main-table/A107.html>> [檢索日期：2016 年 2 月 11 日]。

⁶⁰ 樊善標：〈粵語人文與雅俗界線——以 1950、60 年代《新生晚報》「新趣」版為考察對象〉，載文潔華編：《香港嘅廣東文化》（香港：商務印書館，2014 年），頁 7。

⁶¹ KKBOX：〈打雀英雄傳 - Album Version〉，

<<https://www.kkbox.com/hk/tc/song/nunFsiO091G01YXUHYXUH0P4-index.html>> [檢索日期：2017 年 6 月 10 日]。

⁶² 香港高登討論區：〈[MV][送給勸世的作家詞人]無名過客〉，<<https://goo.gl/MkYxuv>> [檢索日期：2016 年 5 月 23 日]。

不雅內容，如暴力、粗俗語言，故前人多研究主流音樂，鮮有從事二次創作音樂內容的研究。然而，藝術有 **high art**（高雅藝術）及 **popular art**（流行藝術）不同的氛圍，而二創歌詞亦非無其存在價值：

二次創作既加入新意念，亦可延續原作的生命，令原作更廣為人知，反而是抬舉了原作者。⁶³

因此，筆者認為二創歌詞有其社會價值，可讓我們從中探討本土次文化、二創的題材以及語言特式。粵語流行曲原為低下階層的娛樂，現卻成為主流文化，不乏學者研究，日益受到重視。本文期望日後二創亦如是，將來有更多學者從事粵語歌詞二次創作的研究。

⁶³ 明報新聞網：〈視藝教師：二次創作可練批判，「所需智慧創意不比原創少」〉，
<http://news.mingpao.com/pns/dailynews/web_tc/article/20151216/s00011/1450203506898> [檢索日期：
2016年6月6日]。

情境教學法在對外漢語口語教學中的應用

梁雨婕

摘要

情境教學法在適應當代留學生學習特點、激發學生學習漢語興趣、提高學生之間的合作精神等方面均發揮作用。本文首先確定研究意義，就研究目標——情境教學法及其相關應用，從國內外文獻中得到啟發，在闡述情境教學法的理論基礎上，分別從課程、教材和學習者的角度探討對外漢語口語教學應用情境教學法的可能性，接著指出該方法的應用價值和步驟。通過對《對外漢語綜合課優秀教案集》裏的優秀教案進行分析、觀摩口語課堂，初級口語和中高級口語均舉出案例，以此方式幫助教學工作者在實際教學中將理論具體化。最後就本次研究提出關於將情境教學法應用於對外漢語口語教學中的建議。

關鍵詞

情境教學 對外漢語 口語教學

一、引言

對外漢語教學要求學生在聽說讀寫四方面全面發展。對外漢語口語課，是培養學生在實際生活中運用漢語進行口頭交際能力的一門單項技能訓練課。課堂教學以話語作為學習的中心，以表達作為訓練的目的，培養學生遵循漢語口頭言語交際的規律進行交際，並能夠在交際中使用漢語。該課型最本質的特點就是「說」，使學生明白如何在不同場合、不同語境中，與不同的對象說什麼和怎麼說。本次研究的突破點就在於如何幫助教師利用好教學工具和實際情境在有限的課堂時間裏讓正在學習漢語的留學生們習得「用漢語說」，我們可以利用的工具和環境是相對「死」的，但是方法是活的。就本次研究的理論意義而言，首先，通過實證手段對對外漢語情境問題的研究，可將該領域的研究加以拓展。前人總結了許多關於第二外語教學和對外漢語教學的規律與經驗，一方面在實際教學中驗證這些規律與經驗，另一方面也希望從教學事實中挖掘一些新的結論或規律，藉以指導學生更好地習得漢語。其次，從教師如何選擇合適的方式進行對外漢語教學以及在對外漢語教學中如何實踐並深入推廣課程兩個方面來探索情境教學。就其實

意義來講，對外漢語教師在教學中更新觀念，創設情境，採用適當的教學方法，在課程理念與學生特點之間找到更好的交叉點，有助於提高對情境教學重要性的認識、打破傳統課堂教學的傳統觀念、提高課堂教學的有效性，最終有助於課程深入推廣的順利進行和課程與學生習得目的性相容問題的破解。研究過程存在分析過程，也就是解釋「為什麼」的情況，而分析過程就需要具體的研究分析方法來支持。本次研究綜合運用了多種研究方法：文獻研究法、案例分析法、課堂觀察法等。

二、情境教學法概述

（一）情境教學法的定義

情境，指在一定時間內各種情況相互交織的狀態及其相互之間的關係。眾所周知，學習語言需要良好的環境和氛圍，因此，在教學過程中，教師投入情感來營造氛圍，以生動形象的情境激發、調動學生學習熱情和情緒，完成教學工作，達到預期的教學目標。

現代教學的指導思想是「學生為主體，教師為主導」，¹教師如何主導課堂活動呢？教師既是教學活動的主導者，也是課堂各環節設計的組織者。在教學過程中，教師有目的地引入或創設的具有一定情緒色彩的、以形象為主體的生動具體的場景，就如同電影佈景師，為了演員能更好地發揮，做好各種搭設場景的準備。在教學實踐中，教師要根據學生特點包括年齡大小、文化程度和心理狀況等，因材施教，循循善誘，同時，適當設計一些與教學內容相一致的情境，引起學生的情感共鳴，只有這樣，才能獲得最佳的教學效果。情境教學法的核心是激發學生的學習興趣，根本目的是使學生瞭解和掌握課程的內容，主要體現的是「由教師創設，由學生實現，師生共同完成教學任務」。

（二）情境教學法發展歷程

1930年代至1960年代，情境教學法由英國應用語言學家發展形成。²自1920年代，Harold Palmer、A. S. Hornby和其他英國應用語言學家嘗試發展一種比直接法更為科學的口語教學法。情境教學法和直接法均是通過口頭方式教學，但情境教學法更為系統科學的一點體現在對詞彙和語法的控制上。在詞彙方面，情境教學法主張通過創設情境改善詞彙學習環境。例如，在學習詞彙時，先將詞彙進行分類——名詞、動詞、形容詞等，接著將這些詞語通過情景展示，當學生對詞彙的印象有一定的感知後，再讓學生嘗試在模擬情境中運用所學詞彙進行表達，加深學生對這些詞彙的印象。在語法方面，情境教學法主張採用歸納法，強調在情境中呈現這些詞語和結構，單詞和句子結構是用實例來示範，不是通過語法翻譯來描述，學生由此可以歸納其語義並概括遷移到新的情景當中使用。

情境教學依賴於語言的結構化圖式。學習者的反饋是情境教學法成功的關鍵。情境教學法傾向於關注學習者表現的進步而不是知識或技能的掌握。首先，學習者的語言習得必須投放到實際生活中，語言回歸到現實中檢驗才能成為最終的學習經驗。其次，情

¹ 盧靜文、張穎瀚：《關於教育學的100個故事》（南京：南京大學出版社，2012），頁137。

² Jack C. Richards & Theodore S. Rodgers, *Approaches and Methods in Language Teaching* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). 31.

境教學法使學習過程變得有趣，就像在現實生活中玩遊戲。再次，情境教學法允許學生犯錯誤，教師能夠從錯誤中發現學生出錯的原因，進而審視自己的教學，為改正錯誤尋找良方。最後，當學生沉浸在教學情境中，這個情境會迫使學生完成老師佈置的任務，例如：情境會話、情境寫作、情境閱讀等，而教師也能從環境中得到反饋，這幫助教師改正或調整其反應。

（三）情境教學法的理論基礎

1. 建構主義理論

情境教學法的實施關鍵之一是如何在課堂上創設與教學目標相關且以形象為主體的情景，「情境」一詞也在建構主義理論中被強調。

建構主義下的理想的學習環境包括情境、協作、交流和意義建構四部分。³這裏的情境不是任意無序的，而是要與實際情境相類似，以事例、問題為基礎所有意識創設的、對學習者習得第二語言有積極作用的情境。

建構主義理論的代表人物之一 Jean Piaget (1896-1980) 認為兒童是在與周圍環境相互作用的過程中，逐步建構起關於外部世界的知識，從而使自身認知結構得到發展。⁴

建構主義理論的支持者 Maria Montessori (1870-1952) 也認為教育不是老師傳授知識給學生的單向行為，而是一個自然發生的過程，學生是自發發展的。知識的習得不是從老師灌輸而來，而是從學生所處的環境中來。教師的任務就是沉默地為學生準備和創造一個特殊的環境，舉辦一系列具有目的性的文化活動，讓學生在活動中學習。⁵

2. 情境認知理論

情境認知理論將所有的知識建立於社會活動、文化活動之中，與物質環境是密切相關的。學習者學習離不開一定的情境，學習的內容也與實際生活相結合，在情境中親自體驗，理解在不同情境下應該表達什麼語言，如何表達語言。情境認知理論堅持認為情境應該是越接近真實越好，通過真實活動與社會互動才能達到更好的學習效果。

James Jerome Gibson (1904-1979) 提出，感知不應被視為僅僅作為環境功能融入知覺者的頭腦編碼，而應包含了個體與其所在環境的相互作用。⁶情境認知觀點集中在「感知，並行動」再加上「發展／適應環境」，重要的是如何使兩者互動。

3. 個體無意識理論

精神分析學派創始人弗洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 將人的精神意識分為意識、前意識、無意識三層。⁷其中，無意識指的是未進入到意識層面的部分，這部分是人類自己感覺不到的，但是對我們的行為產生最重要的影響。例如，老師讓學生檢查作業裏的錯別字，但是學生看到了錯別字，但並不知道這是個錯字，這就屬於確實沒有意

³ 鄭金洲：《中國教育研究新進展》（上海：華東師範大學出版社，2001），頁 417。

⁴ 鄭偉：《教育生態學》（臺北：新銳文創，2012），頁 38。

⁵ David J. Shernoff, *Optional Learning Environments to Promote Student Engagement* (New York: Springer Science & Business Media, 2013), 220.

⁶ James Jerome Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston: Houghton Mifflin, 1979), 129-130.

⁷ 弗洛伊德著，汪鳳炎、郭本禹等譯：《精神分析新論》（臺北：漢藝有限公司，2006），頁 16。

識的層面。再例如，老師曾經教過的字詞，學生在當時記住了，但是隨著時間的流逝，後來遺忘了這個字詞，這就屬於曾有意識但後來喪失的層面。個體無意識就像一個容器，蘊含和容納著所有與意識的個體化機能不相一致的心靈活動和種種曾經一時是意識經驗，不過由於各種各樣的原因受到壓抑或遭到忽視的內容。情境教學法在很大程度上是用來調節和補充有意識，使學生有意識地「記住」學過的知識點。

根據「個體無意識理論」，無意識可以隨時影響學習者的想法，決定他們不自覺地遮罩一些他們都無法意識到的內容，但是語言的學習是一個有意識的活動，有意識需要無意識的配合，那麼在教學過程中必須激發學習者對所學知識的持續關注。情境教學法能夠在調動個體意識上發揮作用，也就有助於獲得個體無意識的接受和認同。

4. 輸入假說

Stephen D. Krashen 認為單純主張語料輸入是不夠的，學習者需要「可理解輸入」，「可理解輸入」是語言習得的必要條件。⁸對外語言口語教學的語言輸入主要來自教材和教師話語。教材內容的可理解性高低與否，很大程度上需要教師通過詢問學生得知；而教師在課堂上所使用的漢語也必須是該階段學生可以理解的。Krashen 同時指出，由於受到母語根深蒂固的影響，「外界的輸入」在成人的學習中產生的效用不大。但是兒童在學習第二語言時往往能通過「輸入」收到實際效果。如果我們能利用好「情境教學法能使複雜內容形象化」這一特點，也能使成人學習者更好地進行「可理解輸入」。

5. 關鍵期假說

根據美國心理生物學家 Roger Wolcott Sperry (1913-1994) 於 20 世紀 50 年代至 60 年代的研究成果，人的大腦被劃分成兩個半球，每一半球執行操作的部分和重點都不同。⁹通常情況下，大腦的左、右半球用不同的方式處理各種資訊。右腦側重於視覺，並以直觀的方式處理資訊，首先關注全貌，然後才是詳細的資訊。左腦的重點是邏輯分析，首先關注分離的各部分內容，然後把它們組合在一起，以獲得整體。左腦被稱為「數字大腦」，它控制讀寫，計算，邏輯思維能力。右腦稱為「模擬大腦」，它控制立體感，創造力和藝術感。

之後，哈佛大學心理學教授 Eric Heinz Lenneberg (1921-1975) 將這一發現用於闡發「關鍵期假說」中。Eric Heinz Lenneberg 肯定左腦是學習語言的區位，並補充道，「語言輸入的關鍵期為人出生至青春期這一時期」。同時，他認為只有當人腦的左半球和右半球充分活動，即當感性與理性相互作用時，語言學習者才能取得更好的學習效果。¹⁰在情境教學法實施過程中，教師先讓學生將情感投入於情境中，再學習用語言表達，這既促進學習者感性思維活動，又促進學習者理性思維活動。

6. 情感過濾假說

⁸ Stephen D. Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning* (Oxford: Pergamon Press, 1981), 9.

⁹ Roger Wolcott Sperry, "Cerebral Organization and Behavior," *Science* 133: 3466 (1961), 1749-1757.

¹⁰ Gianrenzo P. Clivio & Marcel Danesi, *The Sounds, Forms, and Uses of Italian: An Introduction to Italian Linguistics* (Toronto: University of Toronto Press, 2000), 77.

Stephen. D. Krashen 將學生消極的態度、缺少動機及學習熱情等比作一種濾網，它阻礙學習者對輸入訊息發出的動作。¹¹例如，當學習者覺得課堂內容枯燥、沒有動力求知或對學習感覺疲倦時，就會自我遮罩學習內容。情境創設的成功與否，很大程度上取決於學生是否在情境中帶入了自己的情感，積極主動地獲取知識。

（四）情境教學法的實施原則

意識與無意識統一原則：Georgi Lozanov (1926-2012) 指出，傳統教學法過於強調學習過程中有意識的作用，導致無意識功能被壓制，不但降低了學習效率，而且導致學生疲勞，不利於其身心的健康發展和人格的健全發展。¹²同樣的教材內容，如果習得者目的明確，精力集中，可以在較短的時間內識記。以〈蘋果多少錢一斤〉¹³一課為例，學生需掌握「蘋果」、「香蕉」、「橘子」等詞，學生一般讀寫 10 遍可記住。如果教師佈置任務，告知學生 5 分鐘後馬上聽寫這些生詞，學生的注意力會更加集中，有可能會在更短的時間內記住這些生詞。從短期看，有意識去記憶效果很好，但是這種方法易使學生感到疲倦之餘，其遺忘速度也更快。這裏我們不是說有意識習得是不可取的，而是強調在現如今的課堂上，教師也應關注無意識層面，以其調節和補充有意識。如要求留學生在上口語課之前完成一些溝通課堂內外的準備工作，比如讓學生在課外收集幾個水果的名稱，要求他們在真實的情境中預先感知上課要講的內容，加以整理後在課堂上用中文與大家分享，並引發大家的討論與思考。本課還涉及到討價還價的內容，教師將水果一類的生詞和討價還價的話題結合起來，創造一個學生去超市／市場買水果的情境，讓留學生們在課程中從最初的「完成老師的任務」的被動狀態，不知不覺中發生微妙的變化，變成試圖參與、加入、融合的狀態，當從實踐中得到的語言文化知識在課堂上重現的時候，他們的姿態就轉變為「施動」的姿態、「傳播者」的姿態，而當他們經過課堂的練習之後，回到生活中，就是「致用」的過程。

智力與非智力統一原則：智力因素，指認知能力的總和；非智力因素，指不參與認知活動的心理因素。前文提及，「可理解輸入」是語言習得的必要條件。語言運用學家把能否提供可理解的語言輸入作為一個優秀教師的衡量標準，並認為輸入語言的方式應該是有趣且密切相關的，語言的學習應該建立在習得者能夠理解的基礎上並進一步刺激其學習興趣的一種輸入方式。許多外國留學生因為對中國文化感興趣，從而來中國學習漢語。假設對外漢語教師絲毫不考慮學習者的語言背景、漢語水準就採取灌輸式的教育方法，其結果，一是學生會覺得漢語越來越難學，二是學生會逐漸喪失對學習漢語的興趣。不論採用何種教學方法，在方法應用於實踐之前，要理念先行，即教師採用這種方法的目的和原理何在。對於那些視漢語為完全陌生語言的學生，在教學中尤其要注意調動學生的積極性和主動性。那麼，這與非智力因素有什麼關係呢？在語言學習中，非智力因素包括興趣、情感、意志、性格、道德、思想和態度等方面。非智力因素是語言學習者在學習語言的過程中不可缺少的補充。教師在教學中應充分調動學生潛在的非智力因素。在情境教學過程中，教師通過展示實物、圖片、放映 PPT、教學電影和視頻等快

¹¹ Stephen D. Krashen, *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, 54.

¹² Georgi Lozanov, *Suggestology and Outlines of Suggestopedya* (New York: Golden and Breach Publishers, 1978), 70.

¹³ 李曉琪、羅青松、劉曉雨、王淑紅、宣雅：《快樂漢語》（北京：人民教育出版社，2013），頁 43。

節奏、大容量教學內容，儘可能讓學生運用各種感官，去充分感知學習內容，獲得大量的資訊，從而加深學生對學習內容的印象，把課文內容與實際情景、事物聯繫起來，以幫助學生形成正確的、深刻的概念。當學生有了興趣，掌握了基本概念，還需要對所學知識進行有意識的記憶，即認真、刻苦地學習漢語，才能將漢語學好。在學習漢語過程中，智力因素與非智力因素缺一不可，只有兩者統一，方能達到理想效果。意識與無意識統一，智力與非智力統一，作為實現情境教學的兩個基本條件，追求的是學生發揮聯想和想像，以積極的情緒狀態參與教學活動，通過潛移默化的方式掌握技能。同時，在實施情境教學法時，還需要注意以下兩個原則：

愉悅輕鬆體驗性原則：它的最大特點在於教師與學生在一種非常輕鬆愉快的環境或氛圍中相互作用，通過互動的形式，讓學生的思維和想像得以充分發揮。目的就是使學生從互動中體驗學習快樂，而不是一種強迫，更不是一種負擔。依舊舉〈蘋果多少錢一斤〉一課為例，課文只有短短 80 個字，但是課文中涉及的語言點可以被教師所利用作為角色扮演的材料。學生可以完全按照課文人物的設定「復述」對話，也可以根據一個既定的主題／標準，自由發揮。教師可以佈置情境任務：圍繞「買」和「賣」，完成顧客與店員之間的會話。至於買賣的標的物，可以由學生自行決定。情境的創設，目的在於幫助學生更好地理解課文，讓他們在輕鬆愉快的氛圍中盡情想像與創造，在快樂中學習漢語。

師生互信互重下的自主性原則：主要強調兩方面內容，一是建立良好的師生關係，二是突出學生在教育教學中的主體地位。良好的師生關係是情境教學的基本保證。教學本身就是一種特定情境中的人際交往，情境教學更強調這一點。教師在創設情境前，首先應以平等的姿態與學生相處，尊重其人格，維護其自尊。譬如，採取平易近人的教態、親切感人的語言以縮短師生間的距離；善於傾聽學生的不同意見，以寬容的態度對待學生；為情感內向或不夠自信的學生提供更多參與教學的機會，以提高其自尊心和自信心。只有師生間相互信任和相互尊重，教師對學生真正做到「曉之以理，動之以情」，前文所述的兩條資訊回路才有暢通的可能。這意味著教師必須充分瞭解學生，學生也必須充分瞭解教師，彼此形成一種默契。對於第二個方面，學生在教學中的主體地位，這意味著自主性側重於教師鼓勵學生「獨立思考」和「自我評價」，培養學生的主動精神和創新精神。這一原則要求教師在情境教學中要從學生的實際出發，使學生在完成學業的同時得到如何做人的體驗。它意味著一切教學活動都必須建立在學生積極、主動和快樂的基礎上。

三、情境教學法在對外漢語口語教學中的應用價值與步驟

（一）情境教學法在對外漢語口語教學中的應用價值

1. 情境教學法符合當代留學生的學習特點

學生在學習漢語的過程中對學習內容是直接感知的，很大程度上依賴於教師所「告知」的，那麼教師進行教學活動的主要目的是通過幫助學生理解教學內容，最終習得漢語。教師語言的組織、教學活動的安排、教學工具的選擇等會決定學生在理解知識方面的難易度和習得的效果。如果教學中只強調教材內容的學習，就會將這一課程上成「中

國國情介紹」；只強調反復的口頭練習，學生如還未完全理解字詞、句式的意義，又會因為感覺「漢語很難學」，失去上課的興趣。隨著科技的進步和中國開放程度的不斷提高，當代留學生的課外生活十分豐富，而在生活中習得的語言往往是最生動鮮活且最直接的，當教師將課堂設置成可變換的生活場景，課堂練習就是走進生活的預習。

2. 情境教學法能夠激發學生學習漢語的興趣與熱情

前文中提過，導致學生不開口說漢語的其中一個重要因素是心理因素。要打開學生的心門，我們需要一把合適的鑰匙。而好的情境就是一把打開學生心門的鑰匙。以初級漢語〈喇叭盜竊案〉¹⁴一課為例，教師在教重點詞語「特意」時，設置了情境：

你回國了，媽媽很高興，她知道你愛吃什麼飯菜，就為你做了你愛吃的飯菜。
目的語：媽媽特意做了我愛吃的飯菜。¹⁵

上面的目的語就是標準句，標準句是為幫助學生理解重點詞語而組織的句子，是學生參照的樣本。因為教師事先設置了一定的情境，該標準句的內容與情境相關，情境實用，句式簡單。學生都知道標準句每個字的讀法，先讓學生齊讀標準句。接著，教師結合情境重點講解「特意+做什麼」的用法，「特意」意味著專為某件事。到了操練環節，「PPT 依次展示玫瑰花、蛋糕、長城和手機的圖片，教師口述情境，學生完成句子。」¹⁶

教師講解的內容本身可能是枯燥的，但是通過適當的方式，可以儘快將學生引入到教學之中。當然導入方式很多，可視教材內容和學生認知水準進行綜合選擇。首先詢問學生是否想家，當回到家時，看到一桌子都是自己愛吃的飯菜，心情怎麼樣，營造一定的氣氛，然後引導學生思考：這是媽媽特意為你做的飯菜，那麼「特意」是什麼含義呢？借助學生的生活經驗或情緒創設情境，能迅速吸引學生的注意力，激發學生的學習熱情。

3. 情境教學法能夠提高學生之間的合作精神

對外漢語課程的主要目的是培養學生的語言交際能力，語言交際能力是指一個人用語言進行交際的能力，包括口頭交際能力和書面交際能力。對外漢語口語課的主要目的是重點培養學生的口頭交際能力。第一是學生會說漢語，第二是學生使用漢語進行交際。遊戲活動、角色扮演、詩歌朗誦、繪畫、音樂欣賞等是教師在情境教學法指導下常採用的手段。以遊戲活動為例，老師通過設置多種遊戲讓學生們參與其中，學生在玩遊戲的過程中通過互相的學習合作，學到了更多的知識，而且在遊戲參與中提高了學生的記憶能力。再例如，教師經常會就某一話題或語言點設置一個場景，讓學生自由組合，圍繞該話題／語言點組織會話，然後進行表演，學生通過口頭練習和身體動作，帶動了大腦的運作，也給其他同學起到了示範作用。

（二）情境教學法在對外漢語口語教學中的應用步驟

一種教學方法的應用流程必須包含「前、中、後」三個階段，即準備階段、實施階

¹⁴ 張輝：《成功之路：進步篇》（北京：北京語言大學出版社，2008），頁 41。

¹⁵ 崔希亮：《對外漢語綜合課優秀教案集》（北京：北京語言大學出版社，2010），頁 114。

¹⁶ 同上注，頁 114。

段和反饋階段。針對情境教學法的特點，筆者認為該方法的重點在於「引」，即引學生入境、引學生開口、引學生互動。舉《手裏拿著紅色的手機》¹⁷一課為例，教師的目的是讓學生掌握「V+著」，首先通過動作引導學生觀察並描述教室內的真實情境。而這選擇背後是教師的精心設計與準備。課文中已有一些「V+著」的表達，可是還不夠，學生可以在教學現場有更多發揮，藉助真實情境的物體練習「V+著」。在課堂上，教師通過語言和動作引導學生表達並控制課堂氣氛，最後，回到課文，以學生朗讀例句結束，教師在課後需要進行總結與評價，回顧自己在教學實施中是否存在不足之處，以待完善。

總的來說，要實施好情境教學法必須具備以下四個應用步驟：

1. 選擇情境

首先，注意情境的兩個概念，虛擬情境和真實情境。虛擬情境要求學生學的和老師教的均建立在學生自身經驗、興趣與動機基礎上的發現問題、認識問題、探索問題的方法和策略，注重學生在情境中的自我表現和人際溝通。真實情境創設的主要目的：一是培養學生學以致用的意識；二是調動學生自主能力，學會適應現實生活的各種場景。其次，情境的選擇必須具有可操作性，使之能在上課時間內完成。同時又要求具有一定的疑難性，能給學生一個廣闊的思維空間，讓學生快速投入到情境中。例如，在北京師範大學觀摩課程時，筆者注意到：當教師教學生掌握關於「中國信」時，教師提問一位做電影導演的韓國學生——「當你想要邀請某位明星拍你的電影時，你會不會給他／她寫信？你將如何寫信？」接著再問「韓國人寫信和中國人有什麼不同？」教師選擇的情境與學生的背景有關，學生也更願意主動思考並參與互動。

2. 課前備課

教師除了常規的熟悉教材，搜集影像、文字資料，製作課件外，還需要精心設計課堂語言。大部分初級漢語學習者在學習漢語之前，或多或少都有一種的思想顧慮，他們認為「學習漢語是一件很難的事情」。如何打消這種顧慮，克服心理壓力，輕鬆愉快地投入學習，作為教師要通過合理的語言、手勢動作、表情等給予學生鼓勵和引導。

3. 課中引導與控制

教師可以借助多媒體設備，提供與課程有關的視聽形象，引導學生入境。也可以借助有感染力的語言，將學生帶入意境之中，讓學生不自覺地感知自己的環境已發生變化。但是課堂教學必須是一種有效教學。有效教學是一種策略，它是一種全方位、多層次、多角度的一種策略，要求教師對活動現場進行控制，以便於自己面對具體的情境做出決策。例如，學生做遊戲、角色扮演、演講朗誦等時出現冷場或不配合，教師需要及時啟發，使學生進入狀態；課堂時間有限，教師也需要控制節奏。在觀摩課上或在優秀教案里，我們總會聽到教師說：「給大家 XX 分鐘完成會話」或看到教師在教學步驟中明確寫出實施某一活動將花費的時長。

4. 總結與評價

¹⁷ 同上注，頁 60。

教師與學生分別總結，學生評價自己和其他同學的表現，教師一是要根據學生的表現進行評價，二是找出情境教學法實施過程中存在的問題，分析、思考、研究產生這些問題的主要原因，探索解決問題的辦法。例如，在觀摩初級會話課時，教師讓學生假設一個與「孝順」有關的情境，和其他同學分享自己在該情境中的做法，藉此表達自己對孝順這個中華傳統的看法。當每組學生分享完畢後，教師請其他小組的學生從內容、發音、表達的邏輯性等方面評價該同學的表現，接著教師也會總結學生們的表現，尤其是學生的發音問題，教師也會及時糾音。課後，教師根據學生的課堂表現，明確佈置的課後練習應該加強哪方面的知識，對於學生掌握得較牢固的部分，教師可以安排在課上最後幾分鐘完成。

四、情境教學法在對外漢語口語教學中應用案例分析

(一) 初級口語案例分析

對外漢語初級口語教材的課文以對話體居多，語言點難度較低，可以被教師用來融入情境中的素材範圍也較廣泛。對於初級階段的學生，教師要解決的一個問題是如何使教學活動變得更具有實用性，使學生在課堂上習得後回歸生活可流暢使用。以初級漢語〈手裏拿著紅色的手機〉¹⁸一課為例，尤其注意教師在講解語言點的環節，運用情境教學法幫助學生理解知識點，具體操作是：「通過動作引導學生觀察並描述教室內的真實情境」，¹⁹或使用多媒體讓學生描述圖片場景。

在課堂情境設置方面，教師做到了以下幾點：

1. 用生動的語言創設情境，喚起學生感情上的共鳴

在特定教學環節，教師如果能用富有激情的語言，巧妙的導入課題來調動學生，營造出有利於學生學習、思考的情境，那就為一堂好課奠定了堅實的基調。在課堂的開始部分或語法的導入環節，學生們能就老師提出的問題積極發言，那麼被調動的不僅僅是學生，甚至還包括教師自己。可以說，好的導入，是打開學生興趣之門的鑰匙。在教學中，教師可以採用問題導入、故事導入、實驗導入、生活導入等形式導入課題。針對〈手裏拿著紅色的手機〉²⁰，在操練環節，教師抓住課題及時提出問題。她問：「王老師的桌子上放著什麼東西？你的桌子上呢？」²¹這就將學生對習得的詞語本身的注意力轉移到觀察桌子上放著什麼東西上。學生首先識別桌子上的物體，然後從大腦中提取關於這個物體的中文表達的信息，如果能用漢語正確說出桌子上的東西，則學生理解並學會了如何表達。當教師想引導學生練習「V+著」，可以這樣問學生：「你們家裏的沙發上一般放著什麼？」或在課前佈置學生拍下自己房間或某一環境的照片，在課堂上讓學生看著照片描述圖中「哪裏放著什麼東西」。學生在聽到老師提出的這些問題之後，很快就能表現出強烈的求知欲望和主動參與學習的願望。

¹⁸ 同上注，頁 54-82。

¹⁹ 同上注，頁 60。

²⁰ 同上注。

²¹ 同上注。

2. 利用多媒體聲音、圖片，創設想像情境

隨著科技的進步，多媒體教學越來越廣泛出現於課堂。運用音樂、圖片、動畫、影視等手段強化，能給學生提供多樣化的外部刺激，加深學生對實境的感受和理解，同時也能培養學生的想像力。例如，引導學生練習新句式時，通過圖片的方式展示，讓學生描述：

山本手裏拿著一個照相機。
圖書館裏坐著很多人。
床上躺著一個人……²²

由於學生明確了「著」的使用範圍，又感知了鮮明生動的形象，組詞造句，形式多樣，便於記憶。課上，教師可事先拍攝校園視頻，進行新課學習前先用多媒體播放校園視頻，讓學生邊看邊想像自己正在校園裏。然後教師讓學生感悟校園之美，並讓學生注意觀察，這樣既給學生一種身臨其境之感，也培養了學生的觀察力。到練習環節，借助學校視頻可以再現教學情境，讓學生描述，例如：「花園裏開著花」，「牆上掛著一幅畫」。視頻是展示形象的主要手段，用視頻幫助學生進入情境。再現課文情境，會把課文內容具體化、形象化。

3. 利用繪聲繪色的表演，創設形象情境

情境教學中，有兩種表演形式，分別是「進入角色」和「扮演角色」。²³所謂「進入角色」就是「假如我是課文中的××」；而「扮演角色」，則是扮演課文中的某一角色進行表演。儘管表現形式不同，但兩者的目的卻是一致的，都是為情境教學服務的。由於學生自己進入、扮演角色，課文中的角色不再是在書本上，而就是自己或自己班集體中的同學。這樣，學生對課文中的角色必然產生親切感，很自然地加深了內心體驗。例如，在處理生詞「出口」時，教師扮演遊客，請學生們扮演引導人員，告知遊客「這是機場／火車站／地鐵站的出口」。

4. 利用有效的課堂用語，創設真實情境

作為對外漢語教師不僅要懂得「因人而異、因材施教」的教學方法，而且要懂得運用「用中文教中文」的教學技巧，這是考量對外漢語專業教師是否稱職的重要條件之一。在創設情境時，如果教師一直使用學生的母語，學生難以投入「身處中國」的情境中，教學效果自然會打折扣。例如，在學習「地方」+「V著」+「東西／人」時，由於學生的漢語水準處於基礎階段，老師告知學生「請大家翻到第xx頁（同時在黑板上寫「Pxx」）。老師講解這一語法點時，可使用中英文分別解釋，講解後馬上通過練習考察學生的掌握程度。這裏需要注意的是，造句沒有絕對的正確答案。例如，同學在完成習題時，有的同學的答案是「桌上放著一個包」，有的同學回答「桌子上放著一本書」，兩位學生都正確理解了這一語法的意思，老師就沒必要糾結於哪一個答案更好而浪費課堂時間。

²² 同上注。

²³ 李吉林：《李吉林文集》（北京：人民教育出版社，2006），頁166。

（二）中高級口語案例分析

高級口語教材的課文更多的是一篇敘述型文章，教師首先要解決的一個問題就是如何使教學內容變得生動。以高級漢語〈羅布泊——消逝的仙湖〉²⁴一課為例，教師在課堂導入環節，運用情境教學法幫助學生投入課堂，具體操作如下：

視頻展現昔日羅布泊的美景，創設有利於課文展開和學生自由表達的情境。交談式的對話引導學生關注課堂教學內容，並提出觀賞要求。²⁵

教師在播放視頻前，先用語言激發學生的興趣，例如：「有沒有同學知道羅布泊？」；「有沒有同學去過羅布泊？」；如果有同學知道／去過，「那裏美不美？」。優秀教案中，教師採取讓學生描述圖片的方式預先感知羅布泊的美麗。然後播放視頻，讓學生注意背景音樂的歌詞，聯繫生詞，視頻播放完畢請學生描述視頻中的場景。

為活躍課堂氣氛，教師將學生分組，小組成員間輪流交替回答，進行組間競賽，教師給予充足的時間讓學生自由表達。練習結束後，

教師提問：「你們看到了哪些美景呢？請描述一下。」²⁶

教師在整個活動過程中充當協助者和評價者的角色，留意學生不恰當的表達，適時給予糾正。

讓學生欣賞視頻的目的是調動學生的真情實感，讓學生關注歌詞的目的是促使學生在情境中思考，讓學生在觀看視頻後描述視頻內容的目的是使學生將抽象的生詞形象化後訓練表達技能。

當學生能夠正確使用以掌握的辭彙進行表達之後，教師應提出更高的要求。案例中，教師積極引導學生，希望學生可以嘗試用新學的生詞描述圖片中的美景。我們說，一個再有效的方法其本身是死的，是教師的合理使用激發其生命力，讓學生在方法的指導和教師的引導下循序漸進地習得漢語。

五、反思與建議

（一）反思

情境教學法的語言基礎是結構主義語言學理論，強調口語是語言的基礎，而結構是口語教學的核心，應在情境中通過口頭練習來學習語言結構。學習語言有三個過程，接受語言輸入，反復練習，在實際練習中變為個人技能。學習漢語就是掌握一個語言技能的過程。因此，教師在導入環節通過視頻、音頻、故事等方式讓學生進入一個情境，在還未進行口語表達時先輸入聽到／看到的語言，然後不斷地練習，在校園裏見面說「你好！」，遇到同學說「你好！」，信件往來也可以說「你好！」。在不同的情境下，學生練習熟能生巧，就是習慣的養成，這也是行為主義理論的一個要點，即認為語言學習就是習慣的養成。

情境教學法在主張採用結構化教學模式的教師隊伍中很有影響力。它的實用性在語法教學和辭彙教學中尤為突出，因為一個富有經驗的教師在設置情境方面可以說是信手拈來。在初級階段裏有一課，教師的教學目的是讓學生掌握「e」這個單韻母。教師可以通過播放音頻／視頻，向學生輸入「e」的讀法，還可以創造情境讓學生練習。比如，教

²⁴ 邱軍主編：《成功之路·衝刺篇》（北京：北京語言大學出版社，2008），頁 8-15。

²⁵ 崔希亮主編：《對外漢語綜合課優秀教案集》，頁 185。

²⁶ 同上注。

師準備「牛奶」、「可樂」、「果汁」、「啤酒」、「茶」、「礦泉水」，先讓學生認識各飲品，然後由教師進行示範表演，表演時要配合生動的肢體語言，接著選擇幾個典型的生活場景，例如，運動之後、課間時、參加聚會時等等，讓同學們用上「你喝什麼？」完成會話。

任何教學方法都有其缺點，情境教學法的主要缺點如下：

1. 過分強調整體結構的感知

情境教學法強調讓漢語與學生的環境、周圍的事物迅速產生聯繫，教師基本不作語言分析，學生掌握了在一定情境下如何用漢語表達之後，當在生活中遇到相同情境，能正確運用所學應對交際，但是這種方法難以培養舉一反三的能力。舉例來說，在課堂上，學生習得的是，當對方問：「你要去哪裏？」，學生回答：「我要去 XX（地點）。」可是在生活中，即使直接表達地點也是正確的。這就意味著學生在課堂上掌握的是語法本身，而對語言項目缺乏清楚的認識。

2. 目的性的學習有礙情境的創設

這裏我們要考察的是學生的學習動機。外國人學習漢語有著不同的學習目的，有的是為了通過 HSK 考試將來好找到工作，有的是為了興趣，還有的是為了研究漢語等等。假設留學生是單純為了應付漢語考試而學習漢語，而且所用教材沒有提供足夠的情境材料，教師在進行課堂設計時，很有可能依據考試大綱和教材內容，而不太有創設情境的空間。所以筆者認為作為對外漢語教師，要根據學生的不同需要做出不同的教學設計。

（二）建議

對外漢語口語課堂教學的特點，就是用習得的方式來進行對外漢語的教學活動。因為，大多數來華留學生學習漢語的目的，是要將其當作交流和溝通的工具，不斷的實踐和運用就成為了語言學習的重要手段與條件。隨著新課改的深入和對外漢語教學法的不斷發展，口語課堂教學模式也逐漸朝著多樣化的方向發展，不同的教學模式會產生不同的教學效果。筆者認為，與「填鴨式」教學模式相比，互動式教學模式更能夠取得有效的教學效果，因為它注重將實踐、功能與效果相結合。

情境教育基本模式，在教學過程中新導入的內容必須與學生已有的知識、背景等相關，從而產生必要的聯想作用，使新舊知識能夠結合起來，形成互為關聯的知識網路結構，強化長時記憶和使用能力，促進課堂教學。

1. 靈活運用教材，整合教學資源

關於教材的使用，筆者的想法是：一是教材本身的問題。教材的編寫者總是力求為學生提供最好的課本，但由於種種局限，教材不能滿足學生完全掌握一門外語的需求；二是教師對教材的理解問題。每位教師對教材文本都有自己獨特的解讀，不能讓教師被教材所禁錮，從而喪失自己的教學個性；三是學生的水準。一個班級的學生學習同一內容難免差異很大，完全依賴教材，就違背了因材施教的教學原則。那麼，教師就可以發揮其主觀能動性，在必學的辭彙、語法、基礎知識等基礎上，根據學生的狀態自由搭配，組合新的教學材料。

2. 講究「變通」藝術，化被動為主動

對外漢語口語課堂屬於「第二語言課堂」，從二語習得的現狀來看，課堂被認為是學習第二語言的最普遍的場所，同時也是學習語言時進行各種交流的地方。課上教學的特點是目的性、操作性、秩序性強，而課後的習得相比較而言，目的性、操作性、秩序性較模糊雜亂，但是，課上與課後的學習不應該是割裂的。為了讓學生主動學習，可以要求留學生在上口語課之前完成一些溝通課堂內外的準備工作：比如，在〈在校園裏〉²⁷一課中，教師可以讓學生在課外收集在校園裏的交際用語，將其與本國國度同一場合的交際用語相比較，整理後在課堂上分享，並引發大家的討論與思考；利用學到的知識，在課後與中國人練習等等。這樣一來，留學生們在社會實踐中從最初的「完成老師的任務」的被動狀態，變成參與、融合的狀態，而當他們把從實踐中得到的語言文化知識在課堂上重現的時候，一來加深了他們對漢語詞句的印象，二來也促進了同學間的交流。

3. 注重教學技巧，尋找有效的切入點

有效的口語教學模式，要求教師能夠合理地組織課堂、設計場景，還要巧妙地將這些設計「隱藏」在教學過程中，使教師與學生相對的教學狀態變得融為一體。著名教育家蘇霍姆林斯基說過：人的內心有一種根深蒂固的需求，總想感到自己是發現者、研究者、探尋者。²⁸從人的感官來說，要達到在教學中滿足學生的探究欲望這一日標，必須調動學生眼、耳、腦、口、手多種感官參與學習。另外，情境教學模式是一個有序迴圈的系統，可以始於傳統中的任何一個環節，每個切入口都將開創和建立一個嶄新的有序循環系統。舉〈在校園裏〉²⁹一課為例，教師可以在口語課上利用前幾分鐘就前一課遺留的某一話題（如：中西方美食有什麼差異？）引導學生表達他們的看法，教師根據學生的表述情況，對他們回答的句子中出現的辭彙、句型、語法、文化現象等進行有選擇的分析或糾正，同時對學生概念不清的地方進行梳理，對相關知識進行有目的的擴充。這樣的一場熱身，既活躍了課堂氣氛，又能使學生主動地表達、主動地獲取知識。

²⁷ 馬箭飛主編：《漢語口語速成：基礎篇》（北京：北京語言大學出版社，2006），頁 19-28。

²⁸ 齊紅深：《楓葉為什麼這樣紅》（大連：遼寧人民出版社，2007），頁 161。

²⁹ 馬箭飛主編：《漢語口語速成：基礎篇》，頁 19-28。

邯鄲方言加綴式和重疊式構詞初探

常樺

摘要

邯鄲方言是河北省邯鄲地區的主要方言，研究方言的學者對於邯鄲方言構詞法的研究寥寥無幾。本文以邯鄲方言詞彙作為研究對象，在實地調查的基礎上，運用描寫法、比較法從「加綴式」和「重疊式」兩方面入手，初探邯鄲方言的構詞方法。

本文共分為三個部分。第一部分主要討論邯鄲方言詞彙中單純詞的特點；第二部分從合成詞入手，討論邯鄲方言詞彙中的加綴現象；第三部分從重疊式詞彙入手，詳細剖析邯鄲方言詞彙的重疊特點。

關鍵詞

邯鄲方言 構詞法 加綴 重疊

一、前言

邯鄲方言（一稱為邯鄲話）是邯鄲地區的主要方言。邯鄲方言就其地理位置而言隸屬北方方言，但由於歷史的發展和地形地貌的限制，如今的邯鄲方言有着較為明顯的三塊語音差別：一是位於西部三河流域的晉語區；一是位於東部靠近山東的冀魯官話區；一是位於南部靠近河南的中原官話區。所以《中國語言地圖集》¹中邯鄲方言分屬晉語和官話兩大部分。由於邯鄲方言的差異性和不確定性，本文將選取邯鄲地區為人普遍接受的邯鄲方言詞彙進行研究，探尋邯鄲方言構詞特點。

邯鄲方言經過晉語、中原官話和冀魯官話的相互影響、相互滲透，形成了幾種方言詞彙並存的局面。而邯鄲人在邯鄲方言詞彙的推陳出新方面主要運用了聯想法創造詞彙。這其中既有因複雜地理環境隔絕，不同地區的人們因環境差異聯想構詞的（例如同樣表示「馬鈴薯」義的「目忽蛋」、「山蔓荊」、「洋山藥」等）；也有因事物形象聯想創

¹ 李榮：《中國語言地圖集》（香港：朗文出版（遠東）有限公司，1987）。

造的（比如「蜥蜴」在邯鄲方言中為「蠍出里的」，「出里」在邯鄲方言中為滿地亂爬的意思，加之蜥蜴的形狀與蠍子相近，所以邯鄲人民便利用形體上和爬行上的特點創造出該動物的名稱）；此外還有對事物的某些特徵進行聯想而創造的（例如在農耕時代，男人多在田間勞作，所以「外頭人」便在邯鄲方言中特指「男人」）。以上不同種類的方言詞彙大多貼近邯鄲人民的生產勞動，也成為邯鄲方言詞彙中單純詞的主要構成部分。除卻形形色色的單純詞，通過加綴構詞而形成的合成詞，也成為邯鄲方言構詞的一個特點。這些加綴合成詞既有加前綴、加後綴，還有加中綴以及中綴的引申。而絕大多數的加綴合成詞受到晉語詞彙的影響，後文將具體闡釋。邯鄲方言的詞彙還具有一定的語法結構，其中以「重疊式」構詞為代表。通過「重疊式」構詞而形成的詞彙又以形容詞的重疊最為特別。不論是「ABAB」式的表口語特徵的構詞，還是「ABB」式亦或是帶有嵌入變體的「AXBB」式的構詞等，這些詞彙從重疊方式到重疊後表現的語法意義都遠遠超出了普通話已有的範圍，具有重要的研究價值和研究意義。

本論文的研究思路如下：首先，從邯鄲方言詞彙中的單純詞着手，根據單純詞音節的多少，總結其特點；其次，剖析邯鄲方言中加綴合成詞的特點，既按詞綴的位置進行劃分，同時詳細闡述不同詞綴的不同特點；最後一部分則根據邯鄲方言詞彙中的不同結構的重疊現象，論述邯鄲方言中的重疊式詞彙。

二、邯鄲方言中的單純詞

（一）單音節單純詞

在邯鄲方言的詞彙中，常見的單音節詞有「俺、恁、苗、掂、怪」等，它們形象地體現出了地方特色，具有濃鬱的地方色彩。但也有一些例外，例如帶有「兒化音」的詞，是兩個語素構成的一個音節，應不算在單音節單純詞的範疇之中；另外，「甬、弄、倆、仨」等合音字的情況比較特殊，也不算在單音節的單純詞中。

邯鄲方言的單音節單純詞還有一個較為明顯的特點，便是詞彙詞性的變化。而這種變化其中一部份屬於兼類詞的用法，例如：「夯」本作名詞，釋為一種砸地的工具；但在邯鄲方言中常用作動詞（夯你一錘），表示砸的那種動作；再如：「麵」原本作名詞表示食物；但在邯鄲方言中又常常把「麵」用作形容詞，表示像麵一樣軟的口感。邯鄲方言單音節單純詞除了有一部份具備兼類詞的特點之外，絕大部份變化了的詞性意義與原詞義無太大關係。例如：「刀」原義為名詞指一種工具或一種錢幣；但在邯鄲方言中「刀」卻常常使用其三個動詞詞性，表示禽類以嘴啄物（那隻雞一直用嘴刀米），或用筷子夾菜（別用你的筷子在碗裏亂刀），或用鋒利的農具刨地（刀地的時候慢點，小心閃了腰）。

（二）雙音節單純詞

邯鄲方言詞彙中的雙音節單純詞又可以分為疊音詞和連綿詞兩類。疊音詞顧名思義是由一個語素重疊起來表示一個事物。而這類詞彙的使用，多以名詞為主。如在邯鄲方言中「妹妹、媽媽、饅饅」均表示「乳房」的意思；再如用「抽抽」來表示「抽屜」。而在名詞中，表示昆蟲的雙音節單純詞又十分普遍，這可能與邯鄲人民長期從事田間的農業生產勞動，與昆蟲時常打交道密切相關。例如：表示「蜘蛛」的「蛛蛛」；表示「母

蜻蜓」的「單單」；表示「蟋蟀」的「素素」或「順兒順兒」等。像類似「順兒順兒」的這種帶有兒化音的雙音節單純詞，在邯鄲方言的詞彙中也有不少例證。例如：表示「男孩兒」的「小兒小兒」；表示「太陽」的「爺兒爺兒」等。除了雙音節單純詞中佔絕大多數的名詞例子，也有少許動詞和形容詞的雙音節單純詞。例如表示「拜望」意思的「眨眨」；以及表示「陰涼」意思的「涼兒涼兒」。但詞性為動詞和形容詞的雙音節單純詞更多地表示一種親昵、溫柔的語氣，這與作為名詞的雙音節單純詞的固定用法又有所不同。

聯綿詞作為雙音節單純詞中的一種，是由兩個音節聯綴成義的詞。這兩個音節共同組成一個語素，不能分割，每個音節也不能單獨表示意義。這種詞彙在邯鄲方言中往往有其固定寫法，有一些詞彙現如今也成為其他方言甚至普通話中能夠使用的詞彙。如：「圪坨」是普通話中「土塊」的意思；「蚰蟥」即「蚯蚓」；「圪蹴」是「蹲着」的意思；「蚰蜒」表示一種類似蜈蚣的昆蟲；「忸兒」表示角落的意思；「疙瘩」既可以形容物體上的小突起，也是一種麵食的名稱；「閻閻」是邯鄲方言中「胸腔」的意思等。

（三）多音節單純詞

多音節單純詞指的是包含三個或三個以上音節的單純詞。這些單純詞大多以形容詞為主。例如：形容天氣的「忽雷閃天」、「黑陰咕咚」、「烏都狼煙」；形容人的「傻啦吧唧」、「斜米掉綫」；形容味道的「甜不唧唧」、「酸不溜丟」等。除卻形容詞，豐富的擬聲詞也是邯鄲方言詞彙的一大特色。如：表示水聲雨聲的「唏哩的嘩啦」；表示摔倒的聲音「噯溜的咣當」等等。

縱觀邯鄲方言的單純詞，不難發現，由單純詞構成的名詞十分豐富，並有時出現幾個甚至十幾個不同的單純詞來共同表示一個事物的現象。如「額頭」在邯鄲方言中可用「門頭子、忽歇頂、歇臉門子」等來表示；而「啄木鳥」可用「鉛木鴿、鉛老木、鉛端木、端木丘子、端樹蟲、端樹梆子、樹端端子、端截木兒、巴果」等來表示。這足以看出邯鄲方言的單純詞尤其是名詞詞彙比普通話要豐富得多。²

三、加綴合成詞

（一）加前綴

1. 圪

「圪」字的用法十分廣泛，不僅僅侷限於邯鄲地區，由「圪」字組成的詞語，更是晉語中的主要詞彙。由此也可以看出邯鄲方言與晉語的密切關係。由於在邯鄲方言中，有許多字的讀音均不可考，只保留了大概類似[kəʔ]的讀音。因此，人們在使用「圪」字結構時約定俗成，選「圪」作為這類字的代表。³

學者們對「圪」字性質的判斷雖有不同的表述，但本質卻相同，即「圪」字不能單獨使用，沒有實在意義，一般只作為詞綴充當音節來起到構詞的作用。例如：「圪」是表音字詞頭；「圪」是不表義的入聲音節；「圪」是一個沒有詞彙意義，只起構詞、構形作用的詞綴（前綴、中綴）；「圪」是構詞成分，即構詞語素。⁴的確，「圪」字有很

² 趙小丁：《普通話與邯鄲方言》（吉林：吉林人民出版社，2004），頁277。

³ 王臨惠：〈山西方言的「圪」字研究〉，《語文研究》2002年第3期（2002年7月），頁59-62。

⁴ 白雲：〈晉語「圪」字研究〉，《語文研究》2005年第1期（2005年1月），頁57-59。

強的構詞能力，不僅能充當前綴與其他成分構成名詞、動詞、形容詞、量詞、擬聲詞等，還能充當中綴用於「ABB 結構」的形容詞之中。「圪」字作為前綴構成的擬聲詞用法以及「圪」字做中綴的用法暫不屬於加前綴的合成詞的討論範圍，筆者將於本文「重疊式合成詞」部分詳細討論。下面先分別討論「圪」作為前綴的名詞、動詞、形容詞和量詞的用法。

(1) 「圪 -N」

這類詞常常具有「小」和「細」的語義特徵，或表示「物體表面的突起」。例如：「圪針」指植物上的小刺，或指尖狀物；「圪疔」指手或腳上突起的疔子。另外，如果由「圪」作為前綴構成的名詞同時兒化或加上後綴「子」，則更能表現此事物的「小」。如「圪臺兒」指很低很小的臺階；「圪窩子」指牆上的小洞。此類用法還有「圪道兒」、「圪彎兒」、「圪稱兒」、「圪登兒」、「圪朵兒」、「圪溝子」、「圪島子」、「圪杈子」、「圪廊子」、「圪鈎子」、「圪梁子」等等。

「圪 A」式名詞一般不能重疊，例如「圪渣」指比較小的成堆的垃圾，就不能說「圪渣圪渣」，也不能說成「圪圪渣」或「圪渣渣」。「圪 A」式的名詞很多，常見的還有指跳蚤的「圪蚤」、指米糝的「圪糝」、指欄杆的「圪欄」以及指細小皺紋的「圪褶」等等。「圪 A」式名詞還可引申出「B 圪 A」式詞語，此處的「B」既可以是形容詞也可以是名詞，其用處是修飾後面的「圪 A」名詞。例如「圪拉」指小球形或塊狀的物體，「土圪拉」便指土塊，「泥圪拉」便指泥塊；再如「圪洞子」指小洞，「扁圪洞子」便指又扁又小的洞，「小圪洞子」指極小的洞。

在語法功能上，「圪-N」詞彙像一般名詞一樣，既可以接受數量短語的修飾，也可以充當主語、賓語成分。例如：「爸爸手上不小心被扎了幾個圪針。」在這個句子中，「圪針」受量詞「個」修飾，併在句子中充當主語成分。再如：「小心！前面有兩個圪臺兒！」在這個局子裏，「圪臺兒」作句子的賓語，並被數量短語「兩個」修飾。通過舉例，可看出「圪-N」詞彙和一般名詞無異，具備一般名詞的語法功能。

(2) 「圪 -V」

「圪」可以附加在表示具體動作、行為的實語素之前。而以「圪」作為前綴的動詞常常帶有動作緩慢、連續或動作短暫的語義特徵。例如「圪爬」表示慢慢的爬行；「圪轉」表示快而迅速的轉動等。「圪 A」式動詞還有「圪砸、圪溜、圪查、圪游、圪等、圪跳、圪唆、圪搗」等。「圪 A」式動詞大多可以重疊，構成「圪 AA」或「圪 A 圪 A」的用法，用來加重語氣，表示動作的反復進行。例如「圪晃」表示來回晃動，重疊後的「圪晃晃」與「圪晃圪晃」則表示連續且繁複晃動。類似的詞還有「圪擰擰、圪蕩蕩、圪扯扯、圪能能、圪搖圪搖、圪掃圪掃、圪撓圪撓」等等。「圪 A」式動詞還可以在後面加「了」再加補語，引申為「圪 A+了+補語」式的用法。其中，補語一定要表短暫之義。例如「圪蹶」表示蹲着，「圪蹶了一會兒」就表示蹲了一會兒；再如「圪眊」表示偷看，「圪眊了一眼」就表示偷看了一眼等等。

(3) 「圪 -Adj」

以「圪」為前綴的形容詞較之以「圪」為前綴的名詞和動詞來說複雜許多。從結構上來看，大致分為三種情況：1. 「圪 A」式。「圪 A」式形容詞常常帶有貶義色彩。例如「圪影」表示噁心，厭惡的意思；「圪張」表示自大，狂妄的意思。類似的「圪 A」式形容詞還有「圪瘡、圪親、圪絞、圪帶、圪薦、圪賴」等等。除「圪 A」式形容詞之

外，派生出來的「圪 AA」式在邯鄲方言中也十分常用，有關「圪 AA」式的用法，筆者將在下文「三、（三）4.『A』的位置為固定字『圪』」部分詳細闡述。2.由「圪」構成結構獨特的四字格。在四字格的結構中又可以細分為三種：a.「圪里圪 A」，例如「圪里圪瘩」表示物體不平整，表面有無數突起物；「圪里圪落」形容人心情不順暢，一團糟等。b.「圪 A+BC」，例如「圪腥爛氣」形容食物腐臭的味道；「圪蹴馬爬」形容人介於蹲和爬之間的一種姿勢；「圪料彎斜」即可以形容道路曲折、彎曲，也可以形容人長得不周正。c.「AB+圪 C」，例如「窩噤圪饒」形容人婆婆媽媽的性格；「麻里圪煩」形容事情很麻煩的狀態；「四方圪墩」形容體積較小的類似四棱柱似的物體。在這幾種四字格中，「圪」可以出現在前三個音節中，但不能出現在第四個音節上。3.嵌入 ABB 式形容詞。如形容口感很脆的「脆圪生生」，再如形容物品很新的「新圪展展」等。

（4）以「圪」為前綴的量詞

「圪 A」式的量詞數量較少，如「圪綯」表示「一綯」；「圪撮」相當於「一小撮兒」；「圪節」就是「節」的意思。

2. 老

「老」作為一個前綴，在邯鄲方言中常常用於名詞或數詞之前表示一個新的意義。具體詞彙的意義要視語彙中的詞根而定，在不同的詞根前，「老」有不同的意義。

（1）名詞前的固定用法

類似普通話中「老師」，「老虎」等詞彙的固定用法，在邯鄲方言的詞彙中，也有一些「老」字沒有任何實在意義的固定用法。例如「老棒」表示成熟老練的人；「老伙」指弟兄未分家的大家庭；「老套筒」指雙筒步槍；「老板犍」指公牛；「老海膛」指母猪等等。

（2）人名和數詞前的愛稱

「老」做前綴放於人名或數詞前表示親昵，親切，有愛稱的意思。倘若一個人名叫「張龍」，在普通話中通常視其年齡稱其為「老張」或「小張」。這裏「老張」的「老」雖也表示一種昵稱，但嚴格意義上來講不屬於前綴，因為其表示了「年紀大」的實在意義。但在邯鄲方言中卻有所不同。首先，「老」作為一個前綴不表任何意義，年紀小的人也可以稱作「老」；其次，「老」字不加綴於人的姓氏前，而是加綴於人名之前。若是兩字名，則直接在名前加「老」；例如「張三豐」，則直接稱之為「老三豐」。若是一字名，則要在名前加「老」之後，並於名後加「的」作為後綴（「的」字後綴將在下文「後加式」部分詳細闡述）。例如「張龍」，則稱之為「老龍的」。

「老」加數詞在邯鄲方言中表示家族的排行，例如「老大」、「老二」、「老三」，這在普通話中也有類似用法。值得注意的是，「老生的」在邯鄲方言中表示最小孩子的意思。

（3）親屬稱謂前的輩分區別

在邯鄲方言的詞彙中缺少書面用語來表示輩分，倘若表示輩分較大的親屬，則直接在親屬稱為前加「老」來提升輩分，通常一個「老」字年長一輩，「老」作為前綴理論上可以無限疊加。比如「老舅」指的是父親或母親的舅舅，比「舅舅」年長一輩；再如「老爺爺」特指曾祖父，比「爺爺」年長一輩；那麼「爺爺」的「老爺爺」在邯鄲方言中則稱為「老老老爺爺」，也就是我們書面用語中的「天祖父」。

3. 日

「日」在邯鄲方言詞彙中常常只作為表音的前綴，並且所構成的詞彙多為貶義色彩。但趙宏因在〈稷山話中的詞綴「日」和「人」〉中，於中指出「日」是前綴，與性交義的「日」相關，因此就具有很明顯的貶義色彩。⁵「日鬼」在該文中的解釋為「敷衍，不認真做，搗鬼」，這相對於《漢語大詞典》中的釋義就完善的多。而部分作為晉語分支的邯鄲方言，雖然以「日」為前綴的詞彙數量有多少之分，但「日」作為前綴與山西晉語的用法幾近相同。⁶

(1) 「日-V」

如表示耍弄、捉弄意思的「日弄」、「日擺」；表示辱罵意思的「日厥」；表示小聲議論的「日囔」；表示哄騙、欺騙意思的「日哄」；表示搗鬼意思的「日鬼」等等。

(2) 「日-Adj」

如表示很奇怪意思的「日怪」；表示犯糊塗、不聰明意思的「日蒙」；表示蒙頭轉向意思的「日懵」等等。除此之外，還有少數不帶有貶義色彩的形容詞，如「日能」表示心靈手巧，很能幹。

(二) 加後綴

1. 的

(1) 「子」的變體

普通話之中的後綴「子」在邯鄲方言中常用作「的」讀作[təʔ]，一般為輕聲。例如房子在邯鄲方言中為「房的」；孩子在邯鄲方言中為「孩的」；棍子為「棍的」；瓶子為「瓶的」等等。這種「-的」的用法，實際上是「-子」的一種變韻現象。

變韻現象普遍存在於漢語的北方方言之中，目前學界一般認為在漢語方言中存在「兒化韻」、「Z變韻」和「D變韻」三種變韻現象。而邯鄲方言詞彙把「-子」用作「-的」的用法實為「Z變韻」的一種變體。由於「Z變韻」的詞彙基本對應於北京話中的子尾詞，因此很多學者也稱「Z變韻」為「子變韻」，變韻「它是以韻母或聲調的變化表示類似普通話『-子』尾意義的一種構詞法。」例如河南獲嘉城關方言「包」音[pau44]，「包子」則說[pə44]；山西運城方言「瞎」音[xa31]，「瞎子」則說[xa:31]。這種現象與「兒化韻」不同，多表示泛稱、統稱，大稱、惡稱等語法意義。⁷

隨著對「Z變韻」現象的不斷研究，目前形成的較為主流的觀點是：「Z變韻」是合音而來的。這其中又包含了以下四個觀點：1.由「子」合音而來。王福堂認為，「因為其中的構形語素目前基本上可以認為仍然是『子』，所以也仍然把這部分變韻叫做子變韻。」⁸2.由「兒」合音而來。趙日新認為，「條條道路通央[ə]」，「所謂的『子變韻』很可能是『兒化韻』」。⁹3.待定論。王洪君說到：「目前發現的方言中Z變詞的演變鏈

⁵ 《山西師大學報》1989年第3期，頁25。

⁶ 劉瑞明：〈晉語前綴「日」的幾個問題〉，《語文研究》2001年第4期（2001年10月），頁54-56。

⁷ 支建剛：〈官話方言Z變韻研究總論〉，《華北電力大學學報》（社會科學版）2015年第4期（2015年8月），頁106-109、113

⁸ 王福堂：《漢語方言語音的演變和層次（修訂本）》（北京：語文出版社，2005），頁136。

⁹ 趙日新：〈中原地區官話方言弱化變韻現象探析〉，載語言學論叢編委會編：《語言學論叢》第36輯（北京：商務印書館，2007），頁210-229。

缺少一些環節，因此我們還不能完全確定它的本源字就是『子』。儘管從語法意義看，它很可能是『子』：出現在名詞詞根之後，沒有明顯的小稱義；從語音上看，是『子』似也說得通，但演化鏈沒有全接上。」¹⁰這種觀點基於缺少現實方言的佐證，因而態度較為審慎。關於子尾與子變韻的銜接問題，張慧麗認為：「『子』尾演變為一個邊音，已經是「Z變韻」形成的前夜。『子』尾經由邊音演變為一個圓唇母音，並與前行音節融合，從而形成Z變韻。」¹¹與此思路相反，支建剛認為子變韻有[a]類和[u]類兩種類型，它們分別由兩類子尾合音而來，子尾的演化鏈可能存在兩條。¹²

但從語義色彩上看，邯鄲方言詞彙中的「-的」用法是一個普遍使用的現象，幾乎所有「-子」詞彙全部變為「-的」，例如表「蓋子」義的「蓋的」；表「盒子」義的「盒的」等詞並不具有厭惡的語義色彩。加之邯鄲方言的「-子」變韻現象也並不是單純的合音，相反更像是用另一個[təʔ]音來替換「-子」。所以邯鄲方言的變韻現象，很有可能是合音變韻後的進一步發展與變形，由於本文著重討論方言詞彙的特點，所以不再贅述，但關於邯鄲方言中的變韻現象仍需進一步討論。

(2) 「的」後綴用於舒緩音節

許多在普通話中沒有任何後綴的詞彙，在邯鄲方言中為了舒緩音節，常常加後綴「的」。這類詞彙常常是名詞，有的後綴直接加在普通話與會後，如「門」在邯鄲方言中變為「門的」；「外甥」寫作「外甥的」；「老漢」寫作「老漢的」等等。另一些則需要將普通話名詞做些許改變再加後綴「的」，如表示廁所的「茅的」；表示拳頭的「拳錘的」；表示口袋的「布袋的」等等。

(3) 「的」加在名字後，表示稱呼

其中一種用法是在本文前綴部分提到過的「老+姓名+的」的用法，這種用法可以表示與被呼叫人之間的親密關係，而且後綴「的」的讀音要拖長和重讀，讀作[tæ]。比如：一個人叫王芳，在邯鄲方言中可以稱呼其為「老芳的」。

另一種「的」加在名字後的用法則是和被稱呼者名字的最後一個字構成「A的」結構，A為被稱呼者名字中最後一個字。同時還可以在「A的」結構前加上該人的排行，表示拉近彼此距離的意味。這樣的稱呼多用於長輩稱呼晚輩，讀[tæ]。例如，李鐵柱在家中排行老二，在邯鄲方言中便可以稱之為「二柱的」。

(4) 「的」兒化時的指代用法

「的」用於「大」、「小」之後並且兒化，構成「小的兒」、「大的兒」，表示小的那個、那些事物或人；「大的兒」表示大的那些事物或人，讀音為[tæ]。例如：a.「桌的上的兩個杯的，你把那個小的兒給我拿來！」在這句中「小的兒」指「小的杯子」；再如：b.「這兩個孩的，你疼大的兒，還是小的兒？」這句中「大的兒」指大的孩子，「小的兒」指小的孩子。可見，這種結構可以指事物，也可以指人。這種結構的具體指代內容需要根據上下文來明確，但看結構本身只是約略地知道範圍而已，我們根據a句上文的「兩個杯的」才能確定是「小的兒杯子」。¹³

¹⁰ 王洪君：《漢語非線性音系學：漢語的音系格局與單字音》（北京：北京大學出版社，1999），頁215。

¹¹ 張慧麗：〈漢語方言變韻的語音格局〉，頁28。

¹² 支建剛：〈豫北晉語語音研究〉（北京語言大學博士學位論文，2012），頁122。

¹³ 寧改換：〈館陶方言「的」的用法〉，《吉林廣播電視大學學報》2015年第4期（2015年4月），

「的」兒化後還可以加在一些形容詞後面做名詞。例如：「好的兒」表示好的東西；「老的兒」表示家中的老人等等。

(5) 表示對人或事物的評價

「的」用在「咋」的後面，表示對人或事物的評價。「咋」在邯鄲方言中的讀音為[tse]或[tsA]，根據所在句子語義的不同，會發生不同的連續音變，後加後綴「的」則常常兒化為「咋兒」。「的」用在「咋兒」後，既可以表示還不錯的肯定意思，讀[tse]；也可以表示不怎麼樣的否定意思，讀[tsA]。表否定意義時「的」讀[ti]，要重讀。例如：「你覺得我今天買的布咋樣？不咋兒的。」第一種意思是「我覺得你買的布還不錯」；第二種意思是「我覺得你買的布不怎麼樣」。

2. 都

在邯鄲方言中，尤其是靠近山西的晉語區，像武安、涉縣、峰峰、永年、磁縣、邯鄲縣一帶，表示人稱複數的習慣用「都」。第一人稱複數習慣用「俺[næ]都」和「咱[tsæ]都」，前者不包括聽話者，後者包括聽話者。第二人稱複數用「恁[nən]都」、「你都」來表示，二者在用法和意義上沒有太大差別。第三人稱複數常用「捏都」、「他[thə?]都」、「人家都」來表示，「捏都」多用於泛指，「他都」和「人家都」多用於特指。同時，「他都」和「人家都」有感情色彩的區別，除了均表示中性以外，前者可表貶義，後者可表褒義。如：「甬答理他都。」（貶義）「看人家都嘞莊稼長嘞多好。」（褒義）

從語法作用看，這些複數形式可以在句中充當主語、賓語、定語、同位語、兼語。如：「俺都不去，叫他都去吧。」（主語、兼語）「快拿東西還給人家都嘞。」（賓語）「恁都那夥人成天就知道瞎吵吵。」（同位語）「咱都嘞東西咋叫他都拿走？」（定語、兼語）從使用上來看，第一人稱第二人稱代詞「俺、咱、恁」本身就可以既表示單數，也表示複數，所以表示複數時，詞尾「都」可用可不用；第三人稱代詞「他、人家」只表單數，表複數時，詞綴「都」必須使用。¹⁴

3. 頭

(1) 「頭」跟動詞詞根

在邯鄲方言語彙中，「頭」跟在動詞的詞根之後表示和這個動作相關的事物或強調動作本身的價值。例如：「想頭」、「盼頭」、「活頭」、「學頭」。再如：「成績不好你還有什麼學頭？」「學頭」表示和學習相關的一個抽象名詞，這句話的意思就是學習不好，沒有再繼續學習的必要了；「把你的荷包送我留個想頭吧！」這裏「想頭」則表示想念的價值，這句話的意思是，用荷包來作為一個想念的物件。

(2) 「頭」跟形容詞詞根

「頭」接在形容詞詞根之後構成名詞，表示對形容詞義的強調。例如「纏磨頭」表示一個死攪蠻纏的人，感情色彩更加強烈；再如「昏面頭」表示這個人不懂事甚至有些混帳；類似的例子有很多，如不知進退的人叫做「發氣頭」；吝嗇錢財的人叫做「尖薄頭」；不會變通的人叫做「烏眼頭」；呆板的人叫做「拙扭頭」等。這類由形容詞詞根

頁 70-71。

¹⁴ 王錫麗、吳繼章：〈冀南晉語人稱代詞複數標記「一都」歷史探源〉，河北師範大學學報（哲學社會科學版）2015年第6期（2015年11月），頁84-91。

加「頭」後綴組成的邯鄲方言詞彙構成了形形色色不同性情的人的集合，並都含有極強的貶義色彩。

4. 狀貌詞

「狀貌詞」是一種以聲音模仿形狀、顏色、氣味、動作等的特殊語類，在邯鄲方言中十分普遍。它常常出現於實詞後面，並無語義，只做語法成分，所以筆者將這種「後附音節」或「詞綴」放在「加綴合成詞」部分討論，稱其為「狀貌詞後綴」。¹⁵

(1) 「狀貌詞」的特點

「狀貌詞」在邯鄲方言中常常具備以下特點：1. 多以「ABB」的重疊形式出現；2. 「A」為一個形容詞語素，「BB」做「狀貌詞後綴」；3. 「ABB」往往比「A」語義的感情色彩要強烈。「A」作為形容詞語素，常常表示顏色、味道、狀態、性質；而「BB」則在程度上加強，方言色彩十分濃郁。例如「白花花」形容白得耀眼的樣子；「白嘰嘰」形容白得不討人喜愛；「白剝剝」形容人的臉色難看；而「白洞洞」則有了白裏透亮、喜愛的意思。倘若把詞根相關的邯鄲方言詞彙放在一起，便可以看出它們之間的關聯性。即便是形式相同，但由於表達的差異，也可以造成程度表達的等級性。例如，同樣是表達「黑」的意思，程度由淺至深的排列便是「黑嘟嘟」、「黑漆漆」、「黑得來來的」、「黑剝剝」、「黑圪剝剝的」、「黑了圪黑」。這些程度的等級差別更能說明，在邯鄲方言的重疊詞中，各種形式之間是有關聯的。

這類加綴合成詞最大的特點是作為「BB」的狀貌詞後綴，根據形容詞語素「A」的不同而形態各異，在大量的狀貌詞合成詞中很少有重複的「BB」形式，並且「BB」還會根據「A」一詞多義的用法進行改變。

(2) 「狀貌詞」的變體

① 「A 圪 BB」式

「A 圪 BB」式實際為「A」為形容詞語素，「BB」為「狀貌詞後綴」的一種變體。嵌入「圪」之後的「A 圪 BB」式形容詞，語氣相較「ABB」式更強，常表示讓人喜愛等褒義色彩或中性色彩。「圪」在「A 圪 BB」式結構中起襯音的作用，沒有意義。「BB」部分起增強對事物性狀的描寫性，帶有鮮明的形象感。例如「黃圪蠟蠟」表示非常黃；「鹹圪鼎鼎」表示非常鹹；「面圪蛋蛋」表示食物口感很軟糯等。

② 「A 不 BB」式

同樣為「ABB」式變體的「A 不 BB」式形容詞，嵌入的「不」並不表示否定，只表示一個順接的音節，沒有語法意義，意思與「A 圪 BB」沒有太大區別。例如「圓不溜溜」、「俊不丟丟」、「光不捻捻」等。

除了上述例子外，在「A 不 BB」式形容詞裏，還有一種較常用的固定用法為「A 不嘰嘰」式，這類用法常帶有貶義色彩。例如：「瘦不嘰嘰」形容人太過消瘦；「酸不嘰嘰」形容味道太酸，或指抽象的吃醋。這類用法十分靈活，還可以把「嘰嘰」換做「拉唧」、「楞登」、「溜丟」等音節。例如「傻不嘰嘰」可以說成「傻不拉唧」、「傻不楞登」或「傻不溜丟」。

¹⁵ 郭必之：〈從南寧粵語的狀貌詞看漢語方言與民族語言的接觸〉，《民族語文》2012年第3期（2012年6月），頁16-24。

上述提到的兩種「ABB」的嵌入變體也可根據一些詞彙的固定用法表示程度的不同。例如表示食物很甜，程度由淺至深分別為「甜」、「甜美美」、「甜圪美美」、「甜圪奶奶」、「甜不嘰嘰」。

(三) 加中綴

1. 「圪 A」式動詞的引申

在前文中，我們分析了「圪」作為合成詞前綴的用法，其中在「圪 A」式動詞的用法中，有一種「圪」作為中綴的習慣性用法「B 圪 A」。在這個結構中，「圪」在語法意義上可以省略，省略後詞的意義和結構都不受影響，但邯鄲方言習慣以「圪」作為中綴來表達這個結構的詞彙。如：「瞎圪謔」表示瞎說八道的意思，「圪謔」是一個「圪 A」式用法表示瞎說，「瞎謔」本身也是一個動詞詞彙，在這裏邯鄲方言就會用「瞎圪謔」表示一個人胡說八道；類似的用法還有表示打雷的「響圪雷」等等。

2. 「A 圪 BB」式的形容詞

「A 圪 BB」式形容詞是邯鄲方言詞彙中的一大特色，是在「ABB」式形容詞的基礎上的一種引申。其中「A」語素一般都是形容詞性的，此形式可以類推。就「A 圪 BB」式而言，其中，「圪」起襯音的作用，去掉「圪」後不影響意義的表達。「BB」部分起增強對事物性狀的描寫性，帶有鮮明的形象感。如「紅圪彤彤」形容顏色鮮紅可愛；「平圪展展」形容事物平展整齊等。具體分析筆者會在下文「重疊式合成詞」部分詳細闡述。

3. 「A 不 BB」式的形容詞

同「A 圪 BB」式形容詞意思和用法相似，「A 不 BB」也是「ABB」式形容詞的嵌入變體，表加強語氣。如「直不扭扭」表示很筆直；「光不捻捻」表示十分光滑等。具體分析筆者同樣會在下文「重疊式合成詞」部分詳細闡述。

四、邯鄲方言詞彙中的重疊式詞彙

由兩個相同的語素重疊構成的詞叫做重疊詞。相較與普通話中的重疊詞，邯鄲方言中的重疊詞無論從數量、類型還是語義上看，都多於普通話。下面筆者便針對邯鄲方言詞彙中的重疊詞特點進行詳細說明。

(一) 「AA」式重疊詞

這類詞多是表示一個稱呼或一個動作，單個使用意義沒有太大差別。表示稱呼的有「大大」（既可以形容伯父，也可以形容伯母）；「妗妗」（舅媽）等。表動作的有「叨叨」（形容嘮叨）；「均均」（形容平均分配）；「吵吵」（表示嘰嘰喳喳地說話）等。

在普通話中，只有少數名詞可以重疊，表示「每一」的意思。例如：「家家」、「人人」、「天天」、「年年」等。但在邯鄲方言中，除了上述重疊用法外，詞語還可以兒化後再重疊，且重疊後表示「最」的意思。例如「角兒角兒」表示最角落的地方；「尖兒尖兒」表示最尖端；「根兒根兒」表示離牆之類的物體最近的地方等等。

(二)「ABAB」式重疊詞

普通話中有雙音節詞採用「ABAB」式的用法，這種如「收拾收拾」、「調整調整」、「努力努力」等用法在邯鄲方言中也經常使用，表示短暫動作或者嘗試的意義。

邯鄲方言「ABAB」式中「A」的位置可以是固定字「圪」，即「圪A」式動詞的重疊。這種用法除了表示短暫動作和嘗試之外，還有重複的意思。例如：「圪扭圪扭」表示扭了再扭的動作；「圪挪圪挪」表示持續緩慢地移動；「圪轉圪轉」表示持續轉動；「圪噉圪噉」表示撓別人癢癢使人發笑等。這類詞彙於邯鄲的邯鄲縣、永年、曲周、武安等地高頻使用并覆蓋幾乎整個邯鄲地區。

另外，由「圪B圪B」構成擬聲詞用來模擬相應的聲音也是邯鄲方言詞彙的一大特色。如「圪咚圪咚」、「圪咕圪咕」、「圪噎圪噎」、「圪哇圪哇」、「圪砰圪砰」、「圪啦圪啦」、「圪噓圪噓」等。這些詞常常除了重疊使用，也可以單獨使用，表示聲音的持續不斷，具有鮮明的形象色彩。

(三)「ABB」式形容詞

「ABB」式形容詞是邯鄲方言中最具代表性的詞彙，除了讀起來朗朗上口，用起來生動形象之外，還在原有形式的基礎上產生了不同形式的變體。是最能體現邯鄲方言詞彙靈活多變的一種形式，甚至可以作為檢驗是否懂得邯鄲方言的一個標準。

1.「AB」為一個詞語，只重疊「B」

在這種結構中，「AB」本身就是一個形容詞，而且一般為性質形容詞。只重疊「B」表示程度的加深，有的詞可以兒化。常見詞見下表：

性質形容詞「AB」	重疊詞「ABB」
乾淨	幹淨淨
平展	平展展
暖和	暖和和
實在	實在在
平坦	平坦坦
齊整	齊整整

2.「A」的位置為固定字「圪」

這種形式即為「圪AA」式詞彙。是上文中提到的圪作為合成詞前綴「圪A」式引申出來的一種詞彙用法。「圪A」式動詞的引申上文已進行了詳細的闡述，這裏主要分析「圪A」式形容詞以及「圪A」式特殊副詞的用法。

「圪AA」式的形容詞，是在「圪A」式形容詞的基礎上引申出來的，意思與「圪A」無異，只是增加感情色彩和程度。例如「圪綑」引申出的「圪綑綑」形容物體十分緊；「圪扭」引申出的「圪扭扭」形容人非常忸怩。

在邯鄲武安一帶，「圪」並不是一個簡單的詞綴，而表示「隨便」這一具體意義。所以「圪AA」有表示「隨便AA」的用法，「AA」為動詞語素的重疊，「圪AA」也

就變成了特殊副詞的一種用法。這種結構帶有一種自謙的語氣，另外常用於解釋性說明，單獨使用有時也表示請求和命令。例如：「圪說說」表示隨便說說；「圪做做」表示隨便做做；「圪看看」表示隨便看看。「你就圪看看這道題吧，我真不會做。」在這句話中，「圪看看」表示一種哀求的語氣；再如「圪說說吧，你是怎麼出賣大家的。」「圪說說」在這句話中表示命令的語氣。

「圪AA」除了做動詞，形容詞和特殊副詞之外，還可以用於擬聲詞表示聲音，與「圪A圪A」類似。如：「圪咚咚」、「圪崩崩」等。

五、總結

通過以上對邯鄲方言詞彙特點的分析，我們可以發現邯鄲方言詞彙有著自己的方言特色，因此有必要將它單列出來進行歸納和總結。我們為研究邯鄲方言詞彙的特點，以邯鄲方言各縣區詞彙為語言事實材料，通過與普通話的比較和與不同縣區詞彙意義的比較，找出了在邯鄲地區普遍使用的詞彙，並以此為基礎，探索詞彙的特點。這種具有共性的邯鄲方言詞彙的研究，對於把握邯鄲方言詞彙的整體面貌，分析邯鄲方言詞彙的構成乃至對整個晉語和北方官話區的詞彙演變都具備一定的參考意義。